

“聆听”与“透视”：简论中西叙事阅读理论的方法论差异^{*}

刘亚律

摘要：“聆听”与“透视”是中西叙事阅读理论在方法论领域的某种差异。这种差异源自中西叙事阅读的目标与传统之间的张力关系。中国叙事文学强烈的伦理意向性，决定了其阅读目标是“通作者之意”，从而将体情察意置于突出位置，西方叙事学是一种具有宏阔性特点的阅读理论，其目标重在发现叙事作品的内在关系范式；由于重视教诲意义与体情察意，中国的叙事阅读传统强调诉诸听觉的“聆听”活动。科学实证主义传统则令西方叙事阅读更具客观的“透视”精神；中国叙事阅读的“聆听”方式大致有“循声察旨”“依声寻味”“因声求气”以及“因默入神”等类型，西方叙事理论主要奉行语言学模式，在综合运用演绎法、分类法与图示法的“透视”过程中烙有鲜明的视觉主义印记。过于倚重科学主义的结构主义叙事学的式微，是视觉中心主义地位终将动摇的理论“寓言”。恢复阅读感觉领域的“生态平衡”在当下具有重要意义。

关键词：“聆听” “透视” 阅读 方法论 差异

阅读是文学活动不可或缺的重要环节，文本的意义必须通过阅读活动才能得以彰显，没有阅读参与的文学活动不可想象。经由阅读活动而获得的认知理解，一方面当然受读者的知识储备、认知结构及生活境遇等因素的影响，另一方面也必定为其采用的方法论所制约，某

^{*} 本文项目来源：2016年度国家社科基金重大项目“中西叙事传统比较研究”（16ZDA195）。

程度上甚至可以说，后者的影响作用可能更具决定性。考诸中西叙事阅读理论，本文认为，“聆听”与“透视”是二者在方法论上的最大差异：中国叙事阅读理论强调“聆听”，认为“聆听”才是通达作者心意的必由之路；西方叙事阅读理论则强调“透视”，要求以严谨科学的精神来演绎提取叙事作品的内在结构与关系类型。方法论差异的背后潜藏的是中西叙事阅读目标与阅读传统的复杂张力关系。

且让我们从中西叙事阅读目标的差异性说起。

众所周知，儒家的道德伦理思想在中国文化传统中风骚独领，具有压倒性的力量优势，其核心是要建立以个人道德品质为基础，以道德关系为调节手段的等级秩序，而师法圣贤，体察圣人心意，进而达到与圣人心意相通的精神境界，则是达成该目标的重要途径。孔子说“诵诗读书，与古人居；读书诵诗，与古人谋”，^①一个“谋”字，便将与古人发生精神沟通的意思和盘托出；子思倡“学必由圣”之说，规定了阅读的目标走向；荀子要求阅读应该“始乎诵经，终乎读《礼》，其义则始乎为士，终乎为圣人”（《荀子·劝学》），“宗经”“征圣”的意思呼之欲出。至于孟子的“以意逆志”与“知人论世”之说，更是指明了体察圣贤心意的实践路径。儒家这种伦理优先的原则直接决定了从经籍、史传到小说的文本意向性：^②在经籍，是要体察圣贤幽微的情志抱负，激发读者见贤思齐之心。王符说圣人“以其心来造经典”，后人亦应“以经典往合圣人心”（《潜夫论·赞学第一》）；程颐主张阅读时“当观圣人所以作经之意，与圣人所以同心”（《二

① 薛安勤注译：《孔子集语译注》，长春：吉林文史出版社，1996年，第16页。

② “文本意向性”这一概念借自赵毅衡教授的《广义叙述学》。按赵毅衡教授之意，该概念意指任何文本都对接受者如何解释自己提出要求。参看赵毅衡：《广义叙述学》，成都：四川大学出版社，2013年，第24页。

程集·河南程氏遗书》卷二十五)；朱熹要求在阅读的“思虑隐微之间，每每加察”，以吾心“合于圣贤之言”（《朱文公文集·答林伯和》），说的都是这个意思；在史传，就是要寻绎史家的讽谏意味，领会其为国家治理提供得失借鉴的良苦用心：既然“史之为务”是“申以劝诫，树之风声”，“不掩其瑕”的“直书其事”往往容易招致“恶名披于千载”，那么，后人自当从影影绰绰的曲笔深处去一探背后的微言大义。这一点，还是刘知几说得透彻：“学者苟不能探颐索隐，致远钩深，乌足以辩其利害，明其善恶？”^①至于小说，由于它本来就是自史传的母腹中化育而来，自然先天“遗传”了母体的思想烙印，只是其意向性从史传朝向统治阶级的讽谏意味，转变为朝向普通民众的教化意义罢了。不难看出，中国的叙事阅读观念认为“作者之意”有重于“览者之心”，其目标重心是“通作者之意”，即发现与挖掘作者（圣人、史家与小说家）的思想、抱负与情怀，通过调动读者的心理认同与价值认同，进而发挥其叙事对个人与社会的伦理教诲功能。小说评点的出现是中国叙事阅读史上的一件大事，即便如此，它对作者之意的偏好也没有根本性改变，只不过在尊重伦理意义的前提下，把作者之意的范围加以拓展，由精神之“意”更多延伸到技巧之“意”上来（如语词运用、情节照应、事件详略、纲目命名、声口描摹等方法运用及其产生的艺术效果）。

当然，上述认知结论的获取，存在两个必须加以说明的前提。其一可称之为“叙事统括”，即淡化经籍、史传与小说的性质区别，而将其统一视作叙事之文。它们之间的不同只在于事件比例的多少与训诲程度的高低。经籍从伦理高度规定史传叙事的意义指向，司马迁曾明确表示，写《史记》就是要“正《易传》，继《春秋》，本《诗》《书》《礼》《乐》之际”^②；刘勰也说“传者，转也。转受经旨，以授于后，实圣

① 姚松、朱恒夫译注：《史通全译》，贵阳：贵州人民出版社，1997年，第397页。

② 司马迁：《史记》，北京：中华书局，1959年，第3296页。

文之羽翮，记籍之冠冕也”^①，说的都是史传对于经籍伦理价值的继承性。史传则以丰富的事件成分充实经籍的伦理意味，一如孔子所言，“载之空言，不如见之于行事之深切著明也”。其二可称之为“三位一体”。按朱自清先生的考证，最迟到汉代，“志”“情”“意”三者的含义就已趋同一^②，可谓异词而同义。尽管其中肯定存在更加精微的差别，譬如孔颖达就说“在己为情，情动为志”等，但本文无意进行更加细微的区分，而把它们看成是与主体精神追求有关的意义共同体，可以根据行文的需要裁量使用。

西方叙事学就其本质而言也是关于“阅读”的理论，它将“注意力投向阅读活动，试图说明我们如何读出文本的意义”^③。经典叙事学家们坚信：既然人类丰富多彩的言语行为都受内在语法的控制，那么，在千姿百态的叙事作品那里，应当也有类似的支配力量（深层语法）在起作用，叙事学要做的工作就是把它揭示出来。从这个意义说，叙事学就是受语言学成就所激励，将人类所有叙事材料视作巨型“文本”的巨型“阅读”，其广泛程度仅从以下例证中即可可见一斑。譬如，普洛普关于角色功能的概括，从100个的民间故事里提炼而出^④；列维-斯特劳斯的《结构人类学》征用了巫术、宗教、艺术与神话等领域的繁富材料，空间跨度涉及亚洲、欧洲与美洲等广阔的人类活动区域；诺思罗普·弗莱的《批评的剖析》几乎把从神话、口传史诗、浪漫故事到抒情诗、戏剧、散文等文类全部考察了一遍；仅仅是在《叙事虚构作品：当代诗学》的第四章“本文：时间”里，里蒙-凯南提到有名有姓的作家就多达20人^⑤；《叙事话语/新叙事话语》虽将《追忆逝水年华》列为特定对象，可就是在“元故事叙事”这么一小节里，

① 刘勰：《文心雕龙注释》，周振甫注，北京：人民文学出版社，1998年，第169页。

② 朱自清：《朱自清说诗》，上海：上海古籍出版社，1998年，第8页。

③ [美]乔纳森·卡勒：《结构主义诗学》，盛宁译，北京：中国社会科学出版社，1991年，第16页。

④ [俄]普洛普：《故事形态学》，贾放译，北京：中华书局，2006年，第22页。

⑤ [以]里蒙-凯南：《叙事虚构作品：当代诗学》，姚锦清等译，北京：生活·读书·新知三联书店，1989年，第77—105页。

热奈特就赫然列举 14 部作品以为例证。^①至于韦恩·布斯，他在《小说修辞学》里对西方叙事作品所表现出来的熟稔与广博程度更是令人肃然起敬，心悦诚服。完全可以说，正是因为拥有广泛而丰富的阅读材料，西方叙事学家的理论提炼才有了可资依托的坚实基础。

西方叙事学在揭示叙事文本及活动的关系范式上用力最勤。结构主义向以关系性考察著称于世，认为事物的意义并不存于自身，只能通过考察它与其他事物的关系才能获得。经典叙事学自结构主义发展而来，自然从母腹那里带来了关系考察的天然印记。在列维-斯特劳斯看来，神话不过是一种可以分解为若干更小单位（神话素）的语言，它们的意义只有当其被相互参照着阅读时才可理解，只能在关系性比对中才能彰明。阅读的中心任务与其说是阅读情节故事，不如说是去发现、确定与分析这些单位要素间的关系。为了构建叙事的普遍语法，格雷马斯借鉴亚里士多德的逻辑学思路描述出一个抽象的符号系统（符号矩阵），作品的全部意义皆来自其四个义项间的关系交换机制。^②布勒蒙虽用“叙述逻辑”替代“叙事语法”，但其追寻深层规则的愿望则与格雷马斯如出一辙。他从普洛普的功能理论那里获得启发，首先确定表层事件的功能意义，然后依因果关系与事件走向的可能性，构建起了一套既有历时考察又有共时归纳的规则系统。由此不难看出，关系考察也是布勒蒙叙事学研究的理论重心。

关系范式同样也是英美叙事理论的兴趣所在，只不过其侧重不在寻找放之四海而皆准的普遍语法，而在探究叙事交流过程中的修辞关系。“修辞”一词在亚里士多德那里有“关于说服艺术”的含义，韦恩·布斯正是从这个意义上开始其研究的。一个时期以来，小说理论家片面推崇叙事的客观性效果，追求所谓“写作的零度”，对作家在

① [法]热拉尔·热奈特：《叙事话语/新叙事话语》，王文融译，北京：中国社会科学出版社，1990年，第161—163页。

② [法]A.J.格雷马斯：《叙述语法的组成部分》，王国卿译，张寅德编选：《叙述学研究》，北京：中国社会科学出版社，1989年，第98页。

创作中主动表达价值取向的做法心存贬抑，布斯对此明确地予以质疑。在他看来，作家在小说中的声音从未缺席过，静默客观的“显示”未必真的比主观介入的“讲述”更加高明，它更有可能是后者叙事策略的组成部分，是“‘讲述’所产生的一种局部效果”^①，理论工作者与其遽下断语，不如去考察作者的技巧选择对读者情感认知所起的引导效果。西摩·查特曼与詹姆斯·费伦等人，将布斯的观点加以理论化与体系化处理，对关系范式的考察更为自觉。在布斯那里，研究兴趣主要还只集中在阅读效果与技巧选择的关系之上，目的不过是为了驳斥纯客观性主张的虚妄不稽，而在查特曼那里，叙事修辞已被视为一个完满的交流结构，涉及从真实作者、隐含作者到叙述者、真实读者、隐含读者及受述者的复杂流程，抽象色彩与逻辑意味均显著增强；当布斯探讨距离控制与叙事的可靠性问题时，其立足点主要还在作者（或隐含作者）一方，而在查特曼的交流结构中，已经把“读者作为叙事局面的本质特征包括进来”^②，费伦则认为，把叙事修辞看成是一个交流情境固然不够，像布斯那样视为作者对读者的说服艺术也有简单化危险，费伦突出强调的，是作者与读者交流的往复性关系。他如此写道：

我所提倡的方法把重点从作为控制者的作者转向了在作者代理、文本现象和读者反应中间循环往复的关系，转向了我们对其中每一个因素的注意是怎样既影响了另外两种因素，同时又受到这两种因素的影响的。^③

从发现深层语法到关注效果控制，再到强调作者、文本与读者的互动关系，西方叙事阅读理论的重心，存在一个由文本“内”向文本“外”、

① [美]戴维·赫尔曼：《叙事理论的历史（上）：早期发展的谱系》，见 James Phelan、Peter J. Rabinowitz 主编：《当代叙事理论指南》，申丹等译，北京：北京大学出版社，2007年，第15页。

② [美]华莱士·马丁：《当代叙事学》，伍晓明译，北京：北京大学出版社，2005年，第154页。

③ [美]詹姆斯·费伦：《作为修辞的叙事》，陈永国译，北京：北京大学出版社，2002年，第24页。

由“语法”向“语义”、由关注作为“物”的文本向关注作为“人”的读者的迁移。只要对认知叙事学等叙事学最新进展稍加留意，这一态势就更为清楚。长期以来，人们在描述叙事学的学科发展史时，往往专注于经典叙事学与后经典叙事学之间的差异和断裂，而通过引入关系范式的考察角度，或许会让我们对二者的联系产生新的理解。

二

考察中西叙事阅读理论的方法论差异，还须对各自的阅读文化传统有个基本了解。

如前所述，中国叙事阅读的基本目标是体察作者心意情志，讽喻劝诫是其核心功能，值得注意的是，这种目标与功能的实现，主要是通过诉诸人的听觉来进行，与“聆听”活动紧密相连。中国的叙事阅读对听觉活动情有独钟，在华夏文化语境中，阅读的听觉意味无论是深度还是广度均远超其视觉意味。“圣”字繁体作“聖”，从“耳”从“口”，似乎已经在指示体察圣贤心意的通道途径；《左传》（襄公二十九年）记吴公子季札观乐所发议论，其时他并非在读《诗》，而是在聆听周乐的演奏，却能对“风”“雅”“颂”的意义娓娓道来，如数家珍。在这里，“闻听”便是“察意”；纪昀的《阅微草堂笔记》用“如是我闻”和“姑妄听之”这样的次级标题来道明其听觉来源，再将它们置于“阅微”的总名之下，“阅”中有“闻”，其义豁然。可以毫不夸张地说，一部中国叙事阅读史基本就是一部叙事活动的“聆听”史。《尚书·尧典》里“诗言志，歌永言，声依永，律和声”的说法，已经尽数道明《诗》与“听”的密切关系：只要沿着声律这个外在的声响表达不断上溯，就可寻绎到情志寄托的所在。这也就是春秋时期诸侯卿大夫交接邻国时何以言必称《诗》的原因。当然“言志”也不是只有歌咏这种“清唱”的方式，还往往可以用钟鼓之声来加以“伴奏”，《荀子·乐论》就说“君子以钟鼓道志”。钱锺书说《诗》

以“声歌雅颂，施之于祭祀、军旅、昏媾、宴会，以收兴观群怨之效”^①，说明歌咏已经全面参与了先秦时代的社会文化生活，通过声音可以观风俗、聚人心，还不仅仅用于“言志”一途；刘勰甚至注意到《诗》中拟声词对文学描写方式的渗透，指明它们摹形状物的功能：“故灼灼状桃花之鲜，依依尽杨柳之貌，杲杲为出日之容，漉漉拟雨雪之状，啾啾逐黄鸟之声，嚶嚶学草虫之韵。”^②“《诗》亡然后《春秋》作”。史传的兴起并没有改变中国古人对听觉活动的倚重，对聆听的强调依然被保存并延续下来。这首先当然是由于《诗》、史同源的缘故。按照闻一多、刘师培等人的看法，“史”大抵可区分为“有韵之史”与“无韵之史”。前者等同于《诗》，“《诗》也是一种《春秋》”，“史官也就是‘诗人’”^③，既然《诗》史无分，史保留并延续了《诗》的听觉偏好也就不足为奇。现在的问题是，产生于散文出现之后的“无韵之史”是不是也同样倚重听觉呢？答案仍然是肯定的，只不过呈现的方式有所不同。在《诗》史一体的时代，瞽瞍乐师可以赋诵甚或教诲的方式在朝堂之上表达对君王的婉讽，间接参与国家管理事务：

故天子听政，使公卿至于列士献诗，瞽献曲，史献书，师箴，
矇赋，矇诵，百工谏，庶人传语，近臣尽规，亲戚补察，瞽史教诲，
耆艾修之，而后王斟酌焉。（《国语·周语》）

而在“无韵之史”亦即史传的时代，那个可以对面直陈的瞽史已经悄然退隐于史籍的背后，化身于纸上的血肉，以“君子曰”、“太史公曰”或者“赞曰”等声口面貌，将其道德教诲之声继续萦绕回荡在我们耳畔。

“史统散而小说兴。”一方面由于经济的发展与城市的繁荣，市民对耳目之娱的追求被催生激发，另一方面也由于佛教讲经内容的扩

① 钱锺书：《谈艺录》（补订本），北京：中华书局，1984年，第38页。

② 刘勰：《文心雕龙注释》，第493页。

③ 闻一多：《神话与诗》，长春：吉林人民出版社，2012年，第174—175页。

大化与活动的世俗化，至宋元时期，由“俗讲”发展而来“说话”艺术高度繁盛，对听觉的倚重有增无减，“说话四家数，都是‘说’：说经、说史、说参请、说合生、说诨话，以及小说”^①，均与听觉有关。此时的叙事阅读“华丽转身”为听觉消费，并且已经高度规模化与场所化了。按《东京梦华录》中的记载，此等消费故事的场所有“大小勾栏五十余座”，最大的瓦子可以容纳数千人，^②周密《武林旧事》中标有明确区域方位的“瓦子勾栏”数量也达20余处，^③繁荣程度不难想见。“说话”作为具有商业性质的阅读，其听觉消费过程也已经高度程式化。孙楷第曾经概括讲唱经文的节次顺序：先是“讲前赞呗”，而后“诠释经题”，再则“入文正说”，如是循环。^④虽然“讲经”与“说话”的内容有别，一个讲唱经文要义，一个讲述俗世故事，但是“聆听”的程式基本一致，这一点只要把它与话本小说（文本化的“说话”）的组织架构相比照就十分清楚：“讲前赞呗”乃是“入话”中诗词歌赋的前身，“诠释经题”相当于“得胜头回”中的意旨说明，“入文正说”则类似于话本的正话部分。商业化“聆听”还催生出职业化的说书艺人。精于此道者往往稔熟听众心理，长于敷衍铺陈，“一涉细故，便多增饰，状以骈骊，证以诗歌”，还不时以生动的声口模仿来制造波澜，从而收取笑噱之效，^⑤而那些“艺之次者”则无法进入勾栏之内，只能在耍闹的宽阔之处浪荡献艺，聊以度日。

到明清章回小说那里，人声鼎沸的书场“说话”经艺术处理化为仿真式的听觉情境。在此情境中，深厚的说书传统已然固化了读者的听觉定势，阅读成为读者（听众）与叙述者（说书人）之间的听觉“合谋”。前者一方面欣欣然将自己置身于想象性的书场茶肆之中，另一方面对后者的预期召唤心领神会：一听到“列位看官”，马上明白叙

① 龚鹏程：《中国小说史论》，北京：北京大学出版社，2008年，第203页。

② [宋]孟元老：《东京梦华录》，李士彪注，济南：山东友谊出版社，2000年，19页。

③ [宋]周密：《武林旧事》，杭州：浙江人民出版社，1984年，第92页。

④ 孙楷第：《俗讲、说话与白话小说》，北京：作家出版社，1956年，第44页。

⑤ 鲁迅：《中国小说史略》，南京：译林出版社，2014年，第89页。

述者很可能要暂时中断故事进程，进行评点干预了；一遇见“有诗为证”“有词为证”，便对叙述者自证才情的跃跃欲试了然于心，性急的读者往往直接跳过，径直进入下文；每当“花开两朵，各表一枝”出现时，意味着先前的故事即将岔开，接下来将要听到的是新的故事；每当情节关键处出现“欲知后事如何”时，他能做的便是暂时按捺好奇之心，而将期待的满足留待往后。这些带有鲜明书场特色的叙事套语，发挥着重要的听觉提示功能，“这种假想的听众和说书人的介入，类似我们上文提到的‘太史公曰’的史文手法，形成事件的模仿和叙述者的评论双线发展的特殊修辞效果”^①。

突出科学主义的指导原则，强调科学方法论的运用，是19世纪以来西方文论的一大特征，俄国形式主义者曾借此为理论武器，旗帜鲜明地表达对象征主义的反动。艾亨鲍姆宣称：“我们决心以对待事实的客观的科学方法，来反对象征主义的主观主义美学原理。由此产生了形式主义者所特有的科学实证主义新热情。”^②罗曼·雅各布森干脆直接宣布俄国形式主义是关于“诗学科学的探索”。这种科学主义倾向在法国文论里表现得尤为突出。

法国文论中的科学主义崇拜，无疑是因自然科学日新月异的新成就而起。文学研究者在震惊与“钦羡”之余，发现从自然科学那里获取路径启示并非没有可能，因为与文学一样，“自然科学研究的主要对象自然仍然是人，而且正在向前发展的科学已经发现了大批关于人的精神和肉体的存在本质的事实材料，这些资料每日每时还在增多。”^③换言之，对人类生活的共同关注，为文学研究移植自然科学方法提供了可能。巴尔扎克自称“从莱卜尼兹的原子论、贝丰的有机分子论、尼特海姆的生命机能力说”以及查尔·波奈的“接合说”那里，学会

① [美]浦安迪：《中国叙事学》，北京：北京大学出版社，1996年，第100页。

② [比]J.M.布洛克曼：《结构主义：莫斯科—布拉格—巴黎》，李幼蒸译，北京：商务印书馆，1980年，第41页。

③ 柳鸣九主编：《自然主义》，北京：中国社会科学出版社，1988年，第528—529页。

了如何处理典型与类型的关系；^①左拉坦承自己受实验医学启发，写《黛莱丝·拉甘》的目的就是“研究情欲、本能的冲动、神经性发作给大脑造成的损害等因素，在这两个没有理性的人身上暗中发生的作用”^②。

在实证主义哲学的支持下，泰纳主张艺术与科学的“联姻”：“能够给美提供主要的根据是科学的光荣，美能够把最高的结构建筑在真理之上是美的光荣。”^③认为文艺的变化之因不能如黑格尔那般寻自抽象的精神领域，而应从其赖以生存的要素中加以发掘。在《〈英国文学史〉序言》中，他将此要素归结为种族、环境与时代三个方面。考虑到之前“法国文学批评大都是直觉的，而且往往是印象主义的；……对系统的理论兴趣是很少的”^④，泰纳的“三要素说”摒弃了印象批评的随意性，依自然科学的分类原则建立起逻辑严密的思想体系，为文艺批评这棵古老的学术之树嫁接了科学主义新枝，生结出了崭新的精神果实。从这个意义上说泰纳开启了法国文论的现代化与科学化进程亦不为过。

比较文学“法国学派”的崛起，是科学主义追求在文学研究领域取得巨大进展的又一例证。该派的研究理路之所以被称为“影响研究”，皆因其特别强调跨国别作家作品之间的渊源影响关系。为保证研究结论的可靠性，“法国学派”秉持严格的科学实证态度，将文学现象（事实）间的因果关系视作获得真理性认识的依据。为此，他们在操作实践上力求找到渊源关系的起始方、传递者与终结方，对从前者到后者的“旅行”路线进行追根溯源，广泛搜集作家的生平、日记、游记、回忆录、往来书信以及有关的评论文章等，来作为其立论的文献资料与物质证据。上述事实充分表明，结构主义叙事学的诞生，是有其浓厚的科学主义文化氛围的。

结构主义叙事学对科学主义传统的继承主要表现在以下三个方面。

① 王秋荣编：《巴尔扎克论文学》，北京：中国社会科学出版社，1986年，第58页。

② 柳鸣九主编：《自然主义》，第461页。

③ [法]泰纳：《艺术哲学》，傅雷译，北京：人民文学出版社，1963年，第347页。

④ [美]雷纳·韦勒克：《二十世纪西方文学批评》，刘让言译，广州：花城出版社，1989年，第39—40页。

首先是强调对象的客观性。托多罗夫在总结俄国形式主义的特征时曾指出，形式主义者从一开始“就把作品作为考虑的中心，他们拒绝接受当时支配俄国文学批评的心理学、哲学或社会学的方法，……（认为）不能根据作家生平、也不能根据对当时社会生活的分析来解释一部作品”^①，这段话用于评价法国结构主义叙事学同样恰如其分。其次是强调规则的普遍性。托多罗夫受奥尔特加·依迦赛“科学所关注的不是具体的事物，而是替代具体事物的符号系统”一说的影响，^②认为文学科学的关键是去发现“情节”。当然“情节”在此不是指单部叙事作品的事件安排，而是指能够涵盖一切叙事作品的普遍结构，它潜藏于表层叙述背后却又起着普遍的支配作用，具体作品仅仅“被视作某个抽象结构的表现，仅仅是实现这个抽象结构的一种可能”^③。由于人类认知心理的相似性，托多罗夫坚信这种普遍语法必定存在。其三是强调方法的透视性。这一特点其实由“规则的普遍性”所规定：既然普遍结构在逻辑上完全成立，那么对叙事作品进行透视分析使之豁然来自自然顺理成章。至于如何豁然，下文还将进一步展开论述。

三

中西叙事阅读的目标与传统至此得以初步彰明，我们最后来探讨二者的实现方式，亦即方法论问题。

如前所述，中国的叙事阅读讲求聆听作者心意，藉此实现伦理教化之目的，那么，我们自然要追问聆听的实现方式问题。最简明也最直接的方式当是“循声察旨”，即叙述者将其立场观点以明确方式加以表达，此时无论是叙述者之“声”还是隐含作者之“旨”，都极为

① [法]茨维坦·托多罗夫编选：《俄苏形式主义文论选》，北京：中国社会科学出版社，1989年，第7页。

② [法]茨韦坦·托多洛夫：《叙述的结构分析》，盛宁译，朱立元、李钧主编：《二十世纪西方文论选》（下卷），北京：高等教育出版社，2002年，第146页。

③ 同上书，第140页。

显豁易明，于读者获取毫无困难。在史传叙事那里，叙述者多采用诸如“君子曰”“太史公曰”式的“史臣”口吻来传达自己的心意态度。刘知几曾对《史记》的此类“论赞”颇有微词，说它有炫耀文采的可疑动机，与史书的简约法度很是不合。^①刘知几在此可能只记住了历史叙述“持论宜阔略”的写作要求，却忘记了发挥教诲作用原本也是史官的重要职责。既然要发施教训，何如直书评论来得直接？随着虚构成分的不断增强，后世小说里那些标示（模拟）史职身份的词语逐渐消失，渐次以“偈语”“诗云”“赞曰”等变体面目出现，但这丝毫不影响小说的曲终奏雅，读者很容易从叙事文的“卒章”听辨出所显之“志”。

第二种方式可以称之为“依声寻味”。长期以来，人们习惯于将声音单纯地看成意义的载体，却忽视了声音自身所携带的丰富意味，造成艺术韵致的白白流失。按赫希的说法，“意味”是“意义与人之间的联系，或一种印象、一种情境”。^②它不等于意义，也难以言说，更多是指通过阅读活动感受到的、与声源主体的情绪密切相关的声响质地。罗兰·巴特将它命名为声音的“颗粒”。^③意味虽然不等同于意义，却能以鲜活生动的艺术感受充实文本，使之立体丰满，具有咀嚼不尽的恒久魅力，某种程度上完全可以说，是“意味”而不是“意义”成就了叙事作品的文学性。叙事文的声调语气无疑是体察意味的重要入口，刘大櫟要求读者反复揣摩古人的神气音节，令其出入我之喉吻之间，久之方有铿锵的金石声质^④；林纾曾以亲身经历加以佐证：“鄙人每于不惬意时，闭户读之；家人虽不明诗中之意，然亦颇肃然为之

① 《史通全译》，第140—141页。

② 引自P.D. 却尔：《解释：文学批评的哲学》，吴启之等译，北京：文化艺术出版社，1991年，第21页。

③ [法]罗兰·巴特：《显义与晦义》，怀宇译，天津：百花文艺出版社，2005年，第275页。

④ 刘大櫟：《论文偶记》，郭绍虞、罗根泽主编：《中国古典文学理论批评专著选辑》，北京：人民文学出版社，1959年，第12页。

动容。”^①汉语中的语气助词属于虚词，“助”与“虚”的词性命名，已然表明了国人推崇实际“意义”的态度。然而林纾注意到，“善于文者，用虚词最不轻苟”，阅读时“断不能将虚词略过”，就是因为某些虚词的使用，是感受人物精神气质的绝妙声响途径，此所谓“虚词详备，作者神态毕出”。^②司马迁作《史记》，一方面固然是为了“究天人之际，通古今之变，成一家之言”，可是谁又能说，他忍辱负重的强大精神动力，不是来自父亲临终前“哉”（“汝其念哉”）字的那声缓慢而又沉重的绝响？^③正是因为对濡陵尉那一声傲慢势利的“也”字刻骨铭心，李广才一直心怀耿耿，必欲杀之而后快。^④李陵与苏武诀别前的那一声喟然长叹（“已矣”）里^⑤，包含的又岂止无奈、怅然、遗憾这么几种有限的情绪成分？同样，《醉翁亭记》通篇的21个“也”字，构筑起张弛有度的环绕“立体声声墙”，把作者酒酣之余恬然自得的精神气度回荡于读者耳畔。

由于“听”“说”须臾不可分离，古人对“听”的强调自然延伸至对“如何读”进行考察，“因声求气”就是这种延伸的逻辑结果。首先，由于“音节高则神气必高，音节下则神气必下，故音节为神气之迹”，^⑥因此可以通过朗读声音的轻重权衡来体察作家的精神气度。曾国藩对此说得非常透彻：“《四书》《诗》《易经》《左传》诸经、《昭明文选》、李杜韩苏之诗、韩欧曾王之文，非高声朗诵则不能得其雄伟之概，非密咏恬吟则不能探其深远之韵。”^⑦其次，要重视语速的驰骤缓急对理解产生的制约作用。姚鼐认为：“大抵文章之妙，在驰骤中有顿挫，顿挫中有驰骤。若但有驰骤，即成剽滑，非真驰骤也。

① 林纾：《春觉斋论文》，郭绍虞、罗根泽主编：《中国古典文学理论批评专著选辑》，第79页。

② 刘大魁：《论文偶记》，同上书，第9页。

③ 司马迁：《史记》，第2871页。

④ 司马迁：《史记》，第3295页。

⑤ 班固：《汉书》，张永雷、刘丛译注，北京：中华书局，2009年，第65页。

⑥ 刘大魁：《论文偶记》，郭绍虞、罗根泽主编：《中国古典文学理论批评专著选辑》，第6页。

⑦ 曾国藩：《曾国藩家书》，成都：四川文艺出版社，2008年，第97页。

更精心于古人求之，当有悟处耳。”^①刘熙载对此颇有体会，他说“《公》《穀》两家，善读《春秋》本经，轻读、重读、缓读、急读，读不同而又以别矣”。^②应予特别强调的是“涵泳”这种经朱熹、曾国藩等人提倡而声名大振的阅读方法。^③按朱熹之意，“涵泳”不是某种单一的阅读方式，而是一种具有高度综合性的方法原则。他强调“熟读”的重要性：“与其泛观而博取，不若熟读而精思”（《答沈叔晦》）；也重视朗读的声效作用，认为读书“须要字字响亮”，“只是要多诵遍数，自然上口，久远不忘”（《兴学斋规》）；他还要求读者立足自身，通过反复玩味来体会作家的精神意趣：“徐读而以意随之”，“则其不可涯者将可有以得之于指掌之间”（《读书之要》）。由“熟读”“多诵”及“徐读”等字眼不难看出，“涵泳”实则与“因声求气”有着密切的关系。作为中国版的文本细读法，小说评点要求阅读与批评实现一体化，如此复杂的操作又岂能离开“涵泳”活动的参与？只不过其“涵泳”目标更多受经史叙事法则的启迪，并且表现得更为技术化，更具制作意识。金圣叹自言曾考察过《论语》一书的“制作”方式，^④他说“《学而》一章，三唱‘不亦’；《叹觚》之篇，有四‘觚’字，余者一‘不’、两‘哉’而已”，意在提醒读者注意《论语》的词语编排与运作方式，他进而将这种编排方式加以逻辑延伸。在金圣叹看来，《庄子》《史记》亦不过是“以此数章，引而伸之，触类而长”的结果；《水浒传》篇幅诚然宏大，然其神理结构也不脱《庄子》《史记》一途。换言之，《论语》是某种方法论的“原型”，《水浒传》不过是《论语》“制作”方式的扩大化与丰富化而已。这种看法，倒与热奈特的观点——一切鸿篇巨制皆是一个动词的扩张^⑤——颇有异曲同工之处。

① 贾文昭编著：《桐城派文论选》，北京：中华书局，2008年，第134页。

② 刘熙载：《艺概笺注》，王气中笺注，贵阳：贵州人民出版社，1986年，第9页。

③ 曾国藩称赞涵泳为“最为精当”之阅读方法，谕示儿子曾纪泽细加体会，参阅曾国藩咸丰八年八月三日之《与纪泽儿书》。

④ 金圣叹：《金圣叹全集》（修订版卷三），陆林辑校，南京：凤凰出版社，2016年，第21—22页。

⑤ [法]热拉尔·热奈特：《叙事话语/新叙事话语》，第10页。

最后一种方式可称之为“因默入神”。“默”是无声的空白，此时叙述者的言说或者暂时中止，或者已经结束，读者既不高声朗诵也不密咏恬吟，其物理声音已然停歇，阅读过程至此似乎处于绝对的缄默状态。然而物理声音的消逝，才是想象性倾听的开始，正是挣脱了有形之音的束缚，读者才能彻底沉潜于心灵深处，让主体思绪自由驰骋于想象的广阔天地。“因默入神”不同于“微言大义”或史家曲笔或者戚蓼生所称的“绛树二歌”，后三者大致可称“因默传神”，性质属于“言在此而意在彼”。如戚蓼生《石头记序》所言：“第观其蕴于心而抒于手也，注彼而写此，目送而手挥，似譎而正，似则而淫。如《春秋》之有微词，史家之多曲笔。……写闺房则极其雍肃也，而艳冶已满纸矣；状阅阅则极其丰整也，而式微已盈睫矣。”^①“彼在”的意义诚然没有直接道明，也处于某种沉默的状态，但它因“此在”的言说所传达引发，意义内涵比较明确，其实现途径须借助读者的辨析能力。

“因默入神”的性质属于“言已尽而意无穷”，此时“意”之内涵已经高度虚化，并不具备明确的所指，它可能是某种感慨兴叹，也可能是某种思考回味，甚至兴叹、回味的行动性也是“入神”的重要构件。其实现手段也不再是通过读者的辨析力而是其想象力与领悟力。“因默入神”的这种“神游”特点，对于叙事阅读具有极大的增值功能。当白发渔樵的笑谈声消弭于江渚之上，《三国演义》回荡于读者心头的，是盖世英雄而今安在的感慨，还是浓烈的历史虚无意识？当《桃花扇·余韵》里最后的诗吟之声消散于舞台深处，听众内心涌起的是彻骨的寒意悲怆还是兴替的苍凉慨叹？《红楼梦》篇末以偈语终了，余音散尽之际，读者心中荡漾开去的是“遍被华林”的“悲凉之雾”，还是纷扰世事的荒唐无稽？读者在此不必作出明确的选择判断，只须反复入神回味便可，因为耐人寻味原本就是中国文学孜孜以求的

^① 丁锡根编著：《中国历代小说序跋集》（中），北京：人民文学出版社，1996年，第1151页。

目标效果之一。

西方叙事阅读理论受科学主义传统影响，其探求叙事普遍规律的愿望在方法论上的总体特点，就是透视法则的运用。该法则对解释叙事文的意义无甚兴趣，而把总结叙事规则作为根本目的，通过采用语言学的分析模式，综合运用分类、演绎、图示等多种方法，试图建构起叙事学的理论系统，为解释作品先行“设计一台描写仪器”^①。

我们先看语言学模式的采用。罗兰·巴特宣称：

文学科学的模式，显然是属于语言学类型的。因为语言学家不可能掌握语言的所有句子，所以他们就建立了一个假设的描写模式，从此，他们就能解释无限句子的生成过程。无论需做多大的修正，我们没有理由拒绝尝试把一方法运用到文学作品的分析中来。这些作品本身十分类似于无数的“文句”，它们是通过某些转换规律而由象征的一般语言衍生出来的，而这些转换规律，又是以更为一般的方式，由关系到描写的某种有意义的逻辑而形成的。换句话说，语言学可以把一个生成的模式给予文学，这模式适用于一切科学的原则。^②

在这种认知的推动下，结构主义叙事学者通过从概念术语到结构逻辑的全面借用，来表达对语言学模式的致敬。譬如，他们用“时序”来表示原始事件与被叙事件的时间处理；用“语态”来指称人物与叙述者的角度选择；用“语式”来指称叙述者的陈述与描写方式，用“语法”来指代叙事文的内在结构等等，希望以此来构建一套可与语言学等量齐观的描述体系。托多罗夫与热奈特甚至认为，文学作品都不过是谓

① [法] 兹维坦·托多罗夫：《从〈十日谈〉看叙事作品语法》，黄建民译，张寅德编选：《叙述学研究》，第187页。

② [法] 罗兰·巴特：《文学科学化》，温晋仪译，朱立元、李钧主编：《二十世纪西方文论选》（下卷），第131页。

语动词变化组合的结果，前者将《十日谈》中的人物视为名词，个性特点视为形容词，行动看为动词，小说中的平衡与波动是动词运用而制造出来的结果；^①后者干脆宣称《奥德修纪》与《追忆逝水年华》这样的宏篇巨制就是“一个动词的扩张”：“奥德修斯回到伊塔克或马赛尔成为作家”以某种方式的延长。

对规律性与客观性的强调，使得结构主义叙事学的方法论不由自主地向自然科学靠拢，其主要类型有：（一）演绎法。首先假定一个先验结构模式的存在，然后分析其构成特点，并以其为依托来解析具体叙事作品，是不少早期叙事学者的共同思想理路。罗兰·巴特在《S/Z》开篇写道：“据说，某些佛教徒依恃苦修，最终乃在芥子内见须弥。这恰是初期叙事分析家的意图所在：在单一的结构中，见出世间的全部故事（曾有的量，一如恒河沙数）。”^②格雷马斯也认为，倘要扩大分析叙述的应用范围，必须先行设计一个具有普遍符号语言学性质的描述模式。^③热奈特的思路与之大致相似，虽然他声称《叙事话语》一书以《追忆逝水年华》为具体对象，但“为使论述更带普遍性，……《追忆》在此将只是一个托词，为一种叙述诗论提供例证，添加注脚，在该诗论中它的特点将消失在‘体裁规律’的先验性中”^④。“注脚”“先验”诸语云云，已经把热奈特的真实想法暴露无遗。学者们对演绎法情有独钟，一方面当然源于语言学模式的直接启迪，另一方面也是因为彻底的归纳法实施起来存在难以克服的障碍：没有谁有能力把恒河沙数般的叙事作品进行彻底的分门别类，因此绕过归纳阶段，劈头从演绎开始，反而不失为好的解决办法。

（二）分类法。分类法是结构主义叙事学最为偏爱也最为擅长的

① [法]兹维坦·托多罗夫：《从〈十日谈〉看叙事作品语法》，黄建民译，张寅德编选：《叙述学研究》，第186页。

② [法]罗兰·巴特：《S/Z》，屠友祥译，上海：上海人民出版社，2000年，第55页。

③ [法]A.J.格雷马斯：《叙述语法的组成部分》，王国卿译，张寅德编选：《叙述学研究》，第95页。

④ [法]热拉尔·热奈特：《叙事话语/新叙事话语》，第4页。

方法，仍以罗兰·巴特为例略加说明。罗兰·巴特在确立先验描述模式之后，进而将其分成三个层次：“功能”层、“行为”层与“叙述”层。“功能”层又可区分出“功能”与“迹象”两种类型，前者必须对下文有引起作用，后者则以模糊的方式加以暗示补充。由于叙事单位的“功能”不可能绝对平均，所以“功能”又有“核心”与“催化”之别，“核心”功能是事件叙述不可缺失的“铰链”，“催化”功能则用来填充“铰链”之间的叙述空隙，一部叙事作品就是无数的“功能”与“迹象”、“核心”与“催化”叠加组接起来的产物。热奈特的叙事形式分类同样令人眼花缭乱：“同叙述叙事与异叙述叙事（叙述者是或不是故事中的人物）；外叙述叙事与内叙述叙事（叙述者的叙述行为发生故事之外或之内）；内聚焦与外聚焦，等等。”甚至“米克·巴尔、杰拉尔德·普林斯以及苏珊·兰瑟等早期叙事学家都表现出对分类学的热情”。^①结构主义叙事学家对分类法的热衷，折射出的是这样一种乐观主义心理预期：叙事规律尽管纷繁复杂，但仍然是可以通过“透视”分析获得了解与掌握的，既如此，何妨把它梳理得整饬有序？

（三）图示法。为使叙事法则更具逻辑概括性，西方叙事学者往往大量使用图示法（包括表格、公式等），其数量之多，运用之广，推论之抽象细致，考诸西方文学理论史亦不多见。如果说格雷马斯用纵横交叉的线段来“描绘”四要素的关系，还只是在用矩阵来图示聚合模式的意义图景，那么他所谓的“拓扑句法”就堪比数学公式，是纯粹基于数理逻辑的推导演绎，^②而且这种数学公式式的推导演绎似乎还有普泛化趋势，在这方面，后起的普林斯堪引为格雷马斯的同好；如果说菲利普·阿蒙运用表格模式还只是意在对人物性质进行统计学

① [德]莫尼卡·弗卢德尼克：《叙事理论的历史（下）：从结构主义到现在》，见 James Phelan、Peter J. Rabinowitz 主编：《当代叙事理论指南》，第 26 页。

② 参看 A.J. 格雷马斯：《叙述语法的组成部分》，王国卿译，张寅德编选：《叙述学研究》，第 113 页。

归类^①，以便从中提取共性，那么苏里奥关于戏剧故事中的六种功能符号就已经完全图像化，^②其描述效果直与今天微信、QQ中的表情包相差无几，人们要做的工作，只是根据剧情来加以组合描述而已。倘若把列维-斯特劳斯仿效管弦乐谱而“绘制”的神话功能“排列图”、布勒蒙的叙述可能“逻辑图”以及查特曼的叙事交流“情境图”也一并算入，则图示法的阵营将更为壮观。说离开了图示法，经典叙事学就无法进行理论言说可能有点夸张，但缺少了图示法，它将黯然失色却肯定会是事实。只有对建构符号学理论模式的雄心壮志有深刻洞察，我们才能对经典叙事学的图示法偏好做出更为合理的解释。

与中国叙事阅读的“重听”偏好相比，西方叙事阅读理论的视觉主义色彩更为鲜明，此中大量具有视觉意味的术语运用便是明证。只是为了描述讲述角度的选择，叙事理论的工具箱里就放置了贴有“视点”“视角”“视域”“眼光”“透视”“观察角度”等标签的多把工具，饶是如此，热奈特还是觉得不满意，认为它们都不如“聚焦”一词来得贴切，因为“聚焦”更具角度的可调节性意味。^③对于热奈特来说，视觉描述不是有无必要的问题，而是如何描述得更为精准到位的问题。由角度描述而引发，更多视觉意味的术语应运而生：根据人物所知程度派生出来“内聚焦”“外聚焦”或“零聚焦”，根据其观察角度进行叙述的人物称为“焦点人物”“聚焦者”，被观察的客体称为“被聚焦者”，等等。随着新叙事媒介的涌现，这种诉诸视觉性质的术语还在源源不断地制造出来。^④有些术语虽然没有采用直接的视觉词汇，但是含有明确的视觉隐喻色彩。比如，“情节”往往被理解为按因果关系进行的事件排列，引起与被引起的秩序感让它具有明显的视觉意味；“展示”由于最大限度地令“讲述”的痕迹消失，从而制造出一种“如

① 参看菲利普·阿蒙：《人物的符号学模式》，张小鲁译，张寅德编选：《叙述学研究》，第320—324页。

② 参看傅修延：《讲故事的神秘》，南昌：百花洲文艺出版社，1993年，第74页。

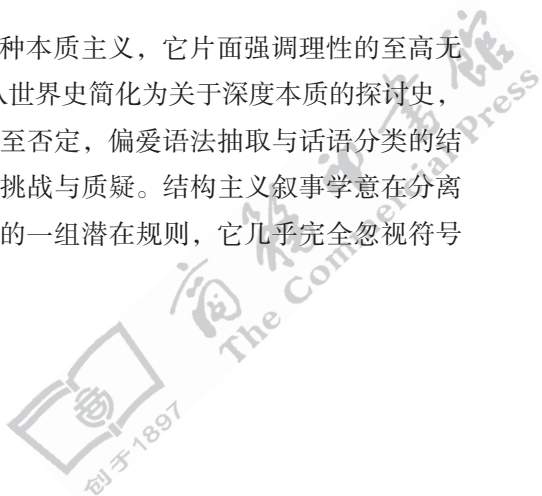
③ [法]热拉尔·热奈特：《叙事话语/新叙事话语》，第129页。

④ 参看傅修延《从西方叙事学到中国叙事学》，《中国比较文学》，2014年第4期，第246页。

在眉睫之前”的“真实”幻觉；“全景”因从远处来进行艺术处理，人们对事件信息的整体状况更为了然，含有“尽收眼底”之义，等等，这样的术语在叙事学的术语库里还为数不少。

视觉隐喻不但体现于概念术语之中，也同样体现在叙事阅读的目标设定与方法论上。自柏拉图开启了视觉与理性的合流之途以后，伴随文艺复兴、启蒙运动以及近代科学主义对理性精神的不断鼓吹，视觉逐渐确立起对其他感觉的绝对优势，最终形成了西方文化中的视觉中心主义传统。这一传统可以从两个方面加以理解：其一是运思方式的二元对立模式，即按诸如具体与抽象、感性与理性、现象与本质、主观与客观、外在与内在这样的形而上学分类来理解世界，前一类项往往显性易变，后一类项基本隐性不变，而在价值意义上，后一类项一般有重于前一类项。因此，当结构主义叙事学企图在万千叙事作品里找寻“深层语法”时，其视觉隐喻意味不言自明。只不过叙事学在意的是寻绎普遍描述模式，而回避了其价值意义的探求，也算是在遵从二元对立模式“共性”的同时，为自己保留了一丝理论“个性”。其二是言说方式上的“以视为知”观念，即认为视觉可以通过图像、符号的方式如实反映真理，知识能够借助视觉方式来获得理解，这就是知识的图像化或者可视化。图示法的视觉色彩无须多说，就分类法而言，当叙事话语的定义、构成、类型、特点被按照建筑物式的结构进行层递分解，读者因而得以更为明晰地理解其内在状况时，其视觉意味同样昭然若揭。

视觉中心主义实质上是一种本质主义，它片面强调理性的至高无上，把人类原本无限丰富的体认世界史简化为关于深度本质的探讨史，目前正遭到越来越多的批判乃至否定，偏爱语法抽取与话语分类的结构主义叙事学同样遭遇这样的挑战与质疑。结构主义叙事学意在分离出使“符号得以结合成为意义的一组潜在规则，它几乎完全忽视符号



实际所‘说’的东西”，^①因此，人们完全可以理直气壮地质问，“这又能怎么样？所有这一切细分再细分的范畴对于理解文本有什么用呢？”^②换言之，阅读意义的缺位，是结构主义叙事学无法回避的问题，也正是因为这一问题没有得到较好的解决，才导致它于20世纪80年代以来的不断式微以及后经典叙事学的兴起。考虑到结构主义叙事学的视觉主义色彩，我们某种意义上可以说，它的风光不再与逐渐式微，恰是视觉中心主义地位终将动摇的理论“寓言”。今天，我们倘若要体验阅读的乐趣，就不但要重视阅读的思想启迪之功，也要强调阅读的鲜明感受之效，而要做到后一点，以“聆听”来弥补“透视”的不足，保持阅读感觉领域的“生态平衡”至关重要，或许这就是比较中西叙事阅读方法给予我们的启示。

① [英]特雷·伊格尔顿：《二十世纪西方文学理论》，伍晓明译，西安：陕西师范大学出版社，1987年，第107页。

② [德]莫尼卡·弗卢德尼克：《叙事理论的历史（下）：从结构主义到现在》，见James Phelan、Peter J. Rabinowitz 主编：《当代叙事理论指南》，第27页。