

南 華 大 學 文 學 研 究 所 碩 士 論 文

# 敘事性的時間問題

**The Problems of Temporality in Narrativity**



研 究 生：黎慕嫻

指 導 教 授：李正治

中 華 民 國 九 十 三 年 六 月

南 華 大 學

文學系

碩 士 學 位 論 文

敘事性的時間問題

研究生：蔡慕嫻

經考試合格特此證明

口試委員：卜

楊崑麟

江廣叙

李正沅

指導教授：李正沅

所 長：陳章錫

口試日期：中華民國

93年 6月 25日

## 〔摘要〕

整個論題自「敘事性」(Narrativity)出發，架構敘事性的時間問題。首先，由符號過程 (sign process) 推論出敘事過程 (narrative process)，反過來說，也就是將「敘事」置入符號過程，以符號過程看待「敘事」。將「敘事」符號學化，一方面承襲敘事學的既有研究而來，一方面也對敘事性進行重新探勘，埋下敘事性產生質變的伏筆。

在符號學化的敘事性之下，出現兩重的時間問題：(一)時間因素(二)時間感。時間因素指物質層面上不可迴避的順序性結構，而在這種狀況下，敘事書寫如何創造第二層的自我時間感？這是本文對於熱奈特 (Gérard Genette) 時間問題的回應，同時也是本文的賭注。

而經此架構，敘事性的質地也有所改變：我們以符號學定義敘事性、定義講故事，但是當我們把符號學概念推到極端，產生激進的符號自然 (symbolic nature) 時，反而致使敘事性背反了講故事，翻轉為反故事的敘事性。這樣的翻轉，剛好回應當代敘事學發展重心自故事層轉移到敘事話語和敘述層的問題。新的敘事性將在這裡出發。

更細緻地說，敘事性發生質變的同時，敘事圖式也發生地震。敘事性雖然設定在敘事話語層，但經過這種敘事性時間問題的討論，故事層被取消了，只剩下敘事話語 (能指層面) 和敘述，但當故事層不存在，做為故事與敘述之間的轉換層——敘事話語——也不存在，或者說，敘事話語貼合於敘述層，一切都只是羅蘭·巴特 (Roland Barthes) 能指交織 (the weave of signifiers) (也就是激進的符號自然) 的問題了。

關鍵詞：敘事性、時間、符號、符號學、審美

# 敘事性的時間問題

第一章 緒論.....	1
第一節 問題的起點：敘事學的基本預設——敘事性.....	1
第二節 研究方法：文學符號學.....	10
第三節 章節安排.....	16
第二章 敘事性無可迴避的問題——時間.....	19
第一節 敘事過程做爲符號過程.....	19
第二節 敘事性的時間因素.....	26
第三節 不同符號，不同結構.....	30
第四節 從時間因素到時間感.....	37
第三章 敘事性所展開的時間感.....	47
第一節 時間感做爲審美問題.....	48
第二節 審美時間.....	54
第三節 能指交織的詩性演出.....	59
第四節 「接下來呢？」的動能.....	73
第四章 時間感的力場.....	79
第一節 事件斷裂了嗎？.....	80
第二節 事件連接術.....	87
第三節 誰在說話？.....	92

第四節 感官們的眾聲喧嘩.....	99
第五章 結論.....	105
後記：如何製造一台寫作機器？.....	117
參考文獻.....	119

# 第一章 緒論

## 第一節 問題的起點：

### 敘事學的基本預設——敘事性

#### 一、敘事學當前發展

敘事這個古老的行爲，在二十世紀有了繁花盛開的研究，結實爲敘事學（〔法〕Narratologie，〔英〕Narratology）這一門新學科，標誌了二十世紀文學理論的重大發展。敘事學，顧名思義，乃研究關於敘事作品的種種的理論；包含了如何界定敘事作品、敘事作品的構成與敘述行爲……等等，隨著各家的切入角度不同與關懷面向不同，開發了敘事學的眾多面向。

敘事學的直系血親是結構主義（Structuralism），「敘事學」此一術語，由托多洛夫（Tzvetan Todorov）在 1969 年首次提出。而結構主義又與自索緒爾（Ferdinand de Saussure，1857~1913）以下的當代語言學和文學符號學（semiotics）有著糾葛不清的共生關係。在這種情況下誕生的敘事學，有著共時研究的傾向。也就是將敘事作品視爲一超越時間和歷史的共時現象。其中的各種因素，做爲同時存在，並構成有機整體的結構。因此，敘事學一直以演繹法爲主的研究方式，而非以歸納法爲主。

以演繹法爲基調的敘事學，鍾情於「敘事」本身的內緣研究。「敘事」究竟是怎麼一回事，隨著各家切入角度的不同，展現了不同的圖式（〔法〕

schéma，〔英〕schema)。

俄國形式主義 (Formalism) 的普洛普 (Vladimir Propp) 所提出的「功能說」是敘事圖式發展的起點。所謂「功能」指的是：所有行動必須在其敘事過程中的特定位置來界定。站在普羅普的肩膀上，布雷蒙 (Claude Bremond) 以邏輯學的方式探索敘事作品的結構。布雷蒙提出功能、序列與故事三層結構。而且，布雷蒙進一步思考功能與功能之間的聯結的邏輯關係，此即敘事序列。與普羅普不同，布雷蒙將敘事序列視為敘事的基本單位，功能組合成序列，序列構成故事。敘事邏輯即探討功能組成爲序列的邏輯。

托多洛夫 (Tzvetan Todorov) 以擬語言學的方式建構的敘事圖式。將敘事文本看成放大的句法結構。敘事句法的兩個基本單位爲命題和序列。故事至少由一個序列構成。序列由一系列的命題構成。命題是最基本的敘事單位，由專有名詞和動詞構成。專有名詞代表人物的身份地位，動詞則代表故事的發展與變化。附屬於專有名詞的爲形容詞，用以說明專有名詞之屬性，但不若專有名詞和動詞那樣爲命題的必要成份。詞類中以動詞最爲重要，每一動詞意味著一次行動。各類型小說有自己常見的動詞。如：愛情小說常見的動詞是「追求、拒絕、接受」等；偵探小說常見的動詞有「謀殺、偵查、破案」等。動詞轉化在故事發展中極爲重要，托多洛夫稱之爲敘事轉化。連續與轉化爲敘事的兩個基本原則。<sup>1</sup>

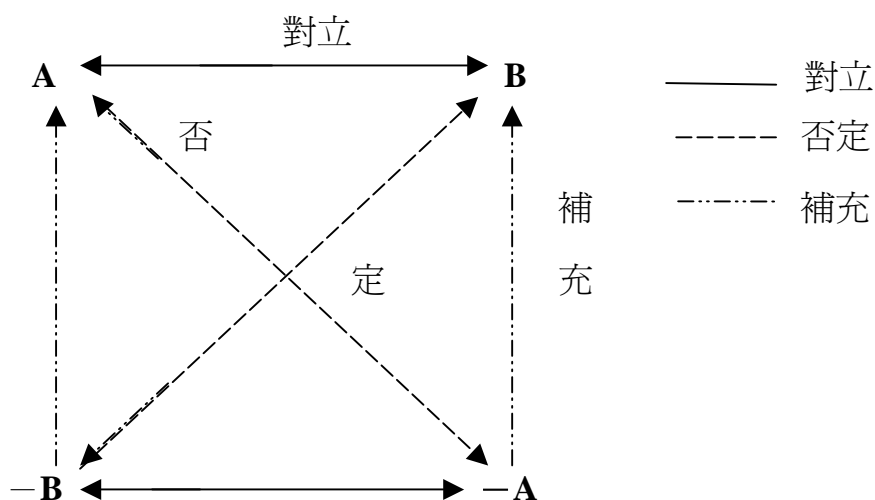
格雷馬斯 (A. J. Greimas) 從語義學出發，將敘事分爲四層：<sup>2</sup> (1) 深層結構 (語義方陣)；(2) 敘述結構 (基礎語法和表層語法)；(3) 話語結構 (角色、主題……)；(4) 語言表達。格雷馬斯借用邏輯學的方法

---

<sup>1</sup> 托多洛夫 (Tzvetan Todorov)，《詩學》，收於波利亞科夫 編，佟景韓譯，《結構－符號學文藝學——方法論體系和論爭》，北京：文化藝術出版社，1994 年 7 月，頁 73~79。

<sup>2</sup> 格雷馬斯 (A.J.Greimas) 著，吳泓渺譯，《結構語義學方法研究》，北京：三聯書店，1999 年 7 月初版。

陣形式，提出語義方陣：<sup>3</sup>



格雷馬斯認為語義方陣為意義生成的基本模式，此一基本模式亦即敘事的深層結構。此外，格雷馬斯對敘述話語層中的角色理論著力甚深，提出了行動元模式。在格雷馬斯的觀點中，「角色」(actants)不等於「人物」。嚴格來說，行動元模式也非傳統的人物理論，而是話語結構中的因素。因為，人物在故事結構中不一定具有功能作用，不一定引發或經歷行動，此種人物就非角色。而角色的分類，完全由其在故事中所執行的行動來決定，而非以角色之心理素質來看待，故在格雷馬斯的觀點下，角色完全可直譯為「行動元」(actants)。

布雷蒙 (Bremond)、托多洛夫 (Tzvetan Todorov) 和格雷馬斯 (A. J. Greimas) 各自提出不同的敘事層次與圖示。但他們都衷心地相信：敘

<sup>3</sup> 格雷馬斯 (A.J.Greimas) 著，吳泓渺譯，《結構語義學方法研究》，北京：三聯書店，1999年7月初版。



事有一個共通的普遍原則，這個普遍原則便是「故事」的結構，而這個普遍原則應與語言或邏輯同構。因此，「故事做為序列（sequence）組合」成爲敘事學發展初期的共識。更而甚之者，如從語義學出發的格雷馬斯，視故事具有一種「基本語義結構」，是不論替換何種敘述方都不會改變固定性。

1966年，托多洛夫（Tzvetan Todorov）將敘事分爲兩層：<sup>4</sup>「敘事做爲故事（histoire）<sup>5</sup>」與「敘事做爲話語（discours）」。除了格雷馬斯的第三層話語結構和第四層語言表達之外，上述的敘事圖示和層次都屬於托多洛夫的「敘事做爲故事」的層面。事實上，格雷馬斯的三、四層也受到托多洛夫的二層說而加入。在這裡，敘事已不再等於故事了，敘事有了表達和內容的兩層面；做爲「故事」的敘事是內容，做爲「話語」的敘事是表達。

根據托多洛夫的說法，1969年熱奈特（〔法〕Gérard Genette）<sup>6</sup>在《敘事話語》<sup>7</sup>中提出了第三層，也就是敘述行爲（narration）。敘述行爲可以是真實的情境或虛構的。因此，托多洛夫的「話語」便是故事和敘述之間的轉換層。1983年，施洛米絲·雷蒙－凱南（Shlomith Rimmon－Kenan）取敘述的虛構面向，提出故事（story）、文本（text）、敘述（narration）三部分。<sup>8</sup>1985年，米克·巴爾（Mieke Bal）也跟進提出類似的三層結

---

<sup>4</sup> 托多洛夫（Tzvetan Todorov），《詩學》，收於波利亞科夫 編，佟景韓譯，《結構－符號學文藝學——方法論體系和論爭》，北京：文化藝術出版社，1994年7月，頁48-54。

<sup>5</sup> 在法文中，histoire 有歷史和故事兩層涵意，在敘事學中，採故事之義。

<sup>6</sup> 另有譯名簡奈特或惹奈特。

<sup>7</sup> 台版譯爲《敘事的論述——關於方法的討論》，收於《辭格（三）》（*Figures III*），廖素珊、楊恩祖 譯，臺北：時報文化，2003年1月。

<sup>8</sup> 施洛米絲·雷蒙－凱南，《敘事虛構作品：當代詩學》，賴干堅譯，廈門：廈門大學出版社，1991年，頁4。

Shlomith Rimmon－Kenan, *Narrative Fiction : Contemporary Poetics*, London and New York :

構：素材（fabula）、故事（story）、文本（text）。<sup>9</sup>熱奈特、雷蒙－凱南和米克·巴爾所各自提出的三層結構，幾乎等同，只是名稱不同。於是，敘事的基本圖示大致底定為三層：故事（story）、敘事話語（narrative discourse）、敘述（narration）。

敘述話語和文本層的出現，標誌著敘事學理論的新重點，使得敘事的圖式與研究的面向愈趨豐富多層。

關於敘事話語和敘述的研究，依托多洛夫的分法約有三部分：時式（〔法〕temps）、語式（〔法〕mode）和語態（〔法〕voix）。<sup>10</sup>熱奈特將之略做修改成爲：

（一）時式——處理敘述時間（temps de l'énonciation）和故事時間的種種關係。關於時式的研究，又稱「敘事時間」。熱奈特在《敘事話語》中關於時式的說法，是目前關於敘事時間最爲重要的論述。他將敘事時間進行三部分的探索：<sup>11</sup>次序（〔法〕ordre〔英〕order）、時間距離（敘事速度）（〔法〕durée〔英〕duration）和頻率（〔法〕fréquence〔英〕frequency）。

（二）語式——處理呈現的方式，也就是「聚焦」（focalization）「視角」（vision）或「視點」（point of view）的問題。熱奈特認爲：「聚焦」與「聲音」不同。「聚焦」研究誰看的問題，即誰在觀察（感知）故事。「聲音」研究誰說的問題，也就是敘述者的問題。因此，聚焦不是傳達，

---

Methuen, 1994, p.3。

<sup>9</sup> 米克·巴爾（Mieke Bal），譚君強譯，《敘述學：敘事理論導論》（*Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*），北京：中國社會科學出版社，1995年11月，頁3

<sup>10</sup> 托多洛夫（Tzvetan Todorov），《詩學》，收於波利亞科夫編，佟景韓譯，《結構－符號學文藝學——方法論體系和論爭》，北京：文化藝術出版社，1994年7月，頁54～67。

<sup>11</sup> 傑哈·簡奈特（Gérard Genette），《敘事的論述——關於方法的討論》（〔英〕*Narrative Discourse: An Essay in Method*），第一章～第三章，收於廖素珊、楊恩祖譯，《辭格（三）》（*Figures III*），臺北：時報文化，2003年1月。

只是傳達的依據。<sup>12</sup>「聚焦」和「聲音」的區分，也說明敘事圖式的層次化與敘事研究的複雜化。依據熱奈特的劃分，除了無聚焦（non-focalisé）或零聚焦（focalization zéro）之外，主要有：內聚焦（focalization interne）和外聚焦（focalization externe）。<sup>13</sup>

（三）語態——處理敘述情境（situation）的問題，也就是敘述者（narrator）的問題。敘述者是語言的主體，一種功能，而不是在構成文本的語言中表達其自身的個人。因此，敘述者既非真實作者、隱含作者（implied author），也不是說書人，而是表達出構成文本的語言符號的那個行為者。敘述者是敘述文本的中心概念。敘述者的身份在文本中的表現程度和方式，即文本的特徵。<sup>14</sup>米克·巴爾（Mieke Bal）等甚至就敘述者的問題梳理出層層疊疊的敘述層次。

從故事層到敘事話語和敘述，表面上是敘事圖式的複雜化與研究面向的豐富化，事實上，更可能是敘事學研究在性質上的轉變。隨著敘事話語和敘述的研究愈趨深入，結構主義初期那種不論如何替換表述都不會更動的基本語義結構，已經受到質疑。不同的敘述，已然就是不同的故事。於是，產生於結構主義初期的敘事學，自共時研究慢慢滑出。

而這樣的轉移，將是本文建構敘事性時間問題的龐大背景。

---

<sup>12</sup> 胡亞敏，《敘事學》，湖北：華中師範大學，1994年，頁20。

<sup>13</sup> 傑哈·簡奈特（Gérard Genette），《敘事的論述——關於方法的討論》（〔英〕*Narrative Discourse : An Essay in Method*），第四章，收於廖素珊、楊恩祖譯，《辭格（三）》（*Figures III*），臺北：時報文化，2003年1月。

<sup>14</sup> 米克·巴爾（Mieke Bal），《敘述學：敘事理論導論》（*Narratology : Introduction to the Theory of Narrative*），譚君強譯，萬千校，北京：中國社會科學出版社，1995年，頁138~141。

## 二、敘事學的基本預設——敘事性

不論是如何界定敘事作品、描述或分析敘事作品的結構……，都涉及一個更基礎性問題，也就是「敘事」(Narrative)的概念。當然「敘事」的概念，與如何看待敘事作品，或是看到了怎樣的敘事作品，互為因果或者說同時起現。本文的問題將從這裡出發。

我們還是必須回到熱奈特對敘事的定義上。他將法文的「敘事」〔法〕*récit*，〔英〕*narrative*)一詞，梳理出故事〔法〕*histoire*)、敘事〔法〕*récit*)與敘述〔法〕〔英〕*narration*)三層含義。<sup>15</sup>第一層含義「故事」，指的是講述的內容，而這個內容是事件〔法〕*événements*，〔英〕*events*)的序列(sequence)。「敘事」為負責講述一個或一系列事件的口頭或書面話語〔法〕*discours*，〔英〕*discourse*)，也就是說如何說故事的部份，屬於陳述〔法〕*l'énoncé narratif*)或敘述文本的層次。「敘述」則指敘述行為〔法〕*acte*)本身，也就是某人講述某事件序列這件事，簡單來說，就是講故事這個行為，但包含其虛構或真實的處境。

本文採取熱奈特的狹義「敘事」概念，即：非敘述行為、亦非故事，而是在處於其間，以文本樣態出現的敘事，做為本文探討的中心概念。同時，在開放的敘事過程中，敘事的概念與性質勢必受其他成份（如故事、敘事語法、敘述媒材……）所影響，本文也將討論：於此敘事範圍之內，其間種種關係。

而這個狹義「敘事」又有二個層次的區分：敘事性(narrativity)和敘事文本。「敘事性」則為敘事概念化的性質、特性，也就是能指的抽象

---

<sup>15</sup> 傑哈·簡奈特(Gérard Genette)，《敘事的論述——關於方法的討論》〔英〕*Narrative Discourse: An Essay in Method*，收於廖素珊、楊恩祖譯，《辭格(三)》(*Figures III*)，臺北：時報文化，2003年1月，頁76~77。

性質。此一抽象性質，在概念上可以抽離任何具體文本，更不是任何文體。或者說，敘事性是使敘事文本成為可能的基礎。因此，「敘事」（narrative）絕不等於小說文體，而只能說小說帶有敘事性，屬於一種敘事文本或者是典型的敘事文本。

「敘事性」，做為符號結構中的一種表述的可能，廣泛地存在於日常生活的種種文本中，諸如：小說、散文、電影、戲劇、音樂、繪畫、廣告、傳記、新聞報導……等。但是並不表示上述所有文本皆為敘事文本。敘事文本應以敘事性為其肌質（texture）<sup>16</sup>，也就是說，敘事性在此文本中佔有主角地位。更明確地說，敘事文本應有一個故事講述的框架。

17

這樣的「敘事性」將有不可迴避的時間問題，這是我們第二章即將進行的討論。

---

<sup>16</sup> 「肌質」一詞援引自蘭色姆(John Crowe Ransom, 1888~1974)的「構架 - 肌質」論(structure-texture)。構架是文本中意義得以連貫的邏輯，也就是說，文本中可經釋義而轉換成另一種說法的部分，而肌質就是無法被轉換的部分。構架負載肌質材料，但肌質與構架是分立的(local)；文學文本是被「肌質化」(textured)為一種本體存在。然而「構架 - 肌質」並非等同「內容 - 形式」。本文在此大體同意蘭色姆對肌質的說法，但對其所謂「構架負載肌質材料」一說略加修改。因為，若肌質由構架負載，則肌質與構架何以分立？「構架 - 肌質」又如何擺脫「內容 - 形式」的二分？因此，本文捨棄與肌質相對的構架，單獨援引肌質的意義。

蘭色姆的說法參見趙毅衡〈新批評文集引言〉，收於《新批評文集》，天津：百花藝文，2001年9月，頁28~30。與蘭色姆，張谷若譯〈純屬思考推理的文學批評〉，收於趙毅衡編，《新批評文集》，頁103~108。

<sup>17</sup> [美] 史蒂文·科恩(Steven Cohan)、琳達·夏爾斯(Linda M. Shires)，張方譯，《講故事——對敘事虛構作品的理論分析》(*Telling Stories: a theoretical analysis of narrative fiction*)，臺北：駱駝出版，1997年9月，頁1。

## 第二節 研究方法

文學符號學、文學結構主義與敘事學一直重疊、交纏、共生著，部分敘事學理論，如高概（Jean-Claude Coquet）、庫爾泰（J. Courtes）等，就完全站在文學符號學的基礎上，予以擴張發展成話語符號學，做為敘事學中重要的一支。

本文即將採取文學符號學的視角進行敘事性的論述。

符號學是「擬語言學」，甚至是「超語言學」（trans-linguistics）的。在此的語言學是指較傳統的（五〇年代以前）、狹義的語言學，研究的是封閉系統中的句子。而超語言學在此則涉及語境，考慮的是在整個傳達過程中的話語，突出編碼過程。

符號學的立基點在於「結構」（structure）的概念。所謂「結構」具有某一程度的整體性和封閉性。當「結構」做為立基點時，在這整體之內的元素沒有先天的性質，唯有元素和元素之間的關係才得以說明元素的性質。因此，抽離結構的元素是不具意義、不具性質的；究極來說，根本沒有可以抽離結構的元素。因此，結構可以算是元素的關係網。紅綠燈是最常見的例子。紅燈代表停止，綠燈代表行走。紅色並不天生具有停止的意義，綠色也並不天生具有行走的意義，停與行的意義，唯有在交通號誌的結構中才得以成立。更進一步說，若非交通號誌的結構設定，就根本無所謂紅燈與綠燈。從另一面來看，紅燈與綠燈能夠成交通號誌的關係網，乃在於紅與綠的差別。紅與綠若不是差異的，則根本無所謂關係網的形成。因此，必然有差異的複數元素，結構才有形成的可能；而反過來說，它們之所以是差異的，也由於結構內的元素關係所造成。

符號學的基本原理來自於索緒爾（Ferdinand de Saussure）的語言

(langue) / 言語 (parole) 二元對立 (dichotomy)。<sup>18</sup> 「語言」並非歷時性上的語言族群，如：中文、英語……，(此為 language，而非法文的 langue)。語言為一種潛藏於一群人腦海中的文化結構。因此，語言是一集體性的社會規約結構，凡進行語言交流勢必受其支配。「言語」為個別性的行為，言語的形成是由語言中的成份組合而來。語言和言語之間具有辯證關係。一方面，語言結構是一種基本類型的集合，在每一個體上都不完全，而人們只能從語言結構中將部份成份抽出，才能運用言語。另一方面，語言結構只能從言語中產生，更確切地說，每一個使用中的言語造就語言結構，並促成語言結構的演變。語言結構和言語這組基本概念，將廣泛地運用在一切符號結構中，成為符號學的大圖式。

符號學的核心概念即「符號」(sign)。立基於結構的符號學，其「符號」概念不涉及心理學上心智再現或動機的問題。索緒爾將符號視為一「概念」(意指)與「音符」的結合體(在拼音文字上所得到的說法)，類似於一紙的兩面。<sup>19</sup>將索緒爾的概念推廣來看，符號由「能指」(signifier)與「所指」(signified)組成。羅蘭·巴特 (Roland Barthes, 1915~1980) 在《符號學原理》這麼定義能指和所指：

大致上來說，我們對能指性質的觀察與所指相同，它是一個純粹的關係項 (relatum)，它的定義不能與所指的定義分開。唯一的區別是，能指是一種中介物：它必須有一種物質。……能指的

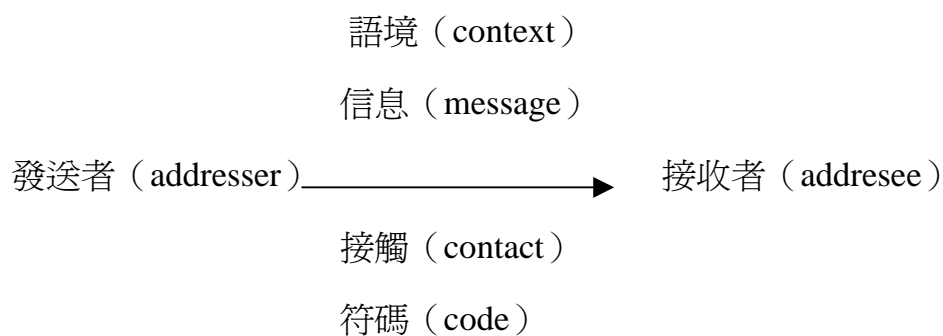
---

<sup>18</sup> 索緒爾 (Ferdinand de Saussure, 1857~1913) 口述，巴利 (Charles Bally)、薛施藹 (Albert Sechehaye) 編，《普通語言學教程》(Course in General Linguistics)，高名凱譯，北京：商務，1985年，台北：弘文館翻印，第三章。

<sup>19</sup> 索緒爾 (Ferdinand de Saussure, 1857~1913) 口述，巴利 (Charles Bally)、薛施藹 (Albert Sechehaye) 編，《普通語言學教程》(Course in General Linguistics)，高名凱譯，北京：商務，1985年，台北：弘文館翻印，頁 90~92。

實質永遠是物質性的（聲音、物體、影像）。<sup>20</sup>

在結構的基點上，能指與所指都不過是關係項，只有在關係裡才能定義。而能指和所指唯一的區別是：能指必然是物質性的。做為兩個關係項的能指和所指，它們的關係就是「符號作用」(signification)。在語言學上，索緒爾認為：能指與所指之間的關係原先是任意性的、武斷性的，經過使用後，在語言結構中，能指與所指的關係是集體規約性。而雅柯布森（Roman Jakobson, 1896~1982）提出了符號過程（sign process）來說明「符號作用」：<sup>21</sup>



---

<sup>20</sup> 羅蘭·巴特 (Roland Barthes), 《符號學原理》(*Eléments de Sémiologie*), 收於《寫作的零度》, 李幼蒸譯, 台北: 桂冠, 1998年2月, 頁162。

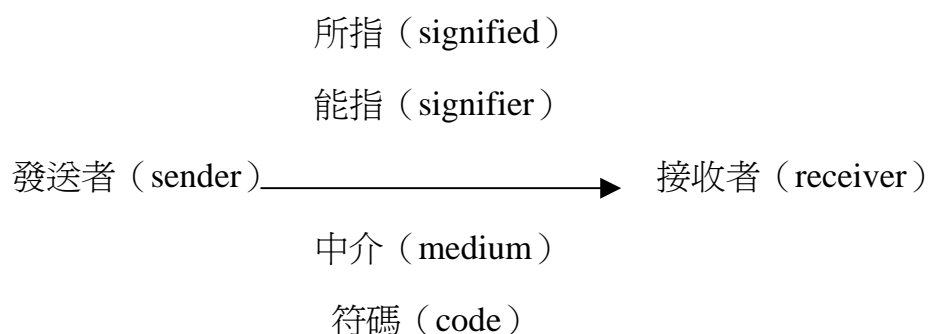
“The nature of signifier suggests roughly the same remarks as that of the signified: it is purely a *relatum*, whose definition cannot be separated from that of the signified. The only difference is that the signifier is a mediator: some matter is necessary to it. . . . . the substance of the signifier is always material (sound, object, images).”

Roland Barthes, *Elements of Semology*, translated by Annette Lavers & Colin Smith, New York: Hill & Wang, 1999, p.47.

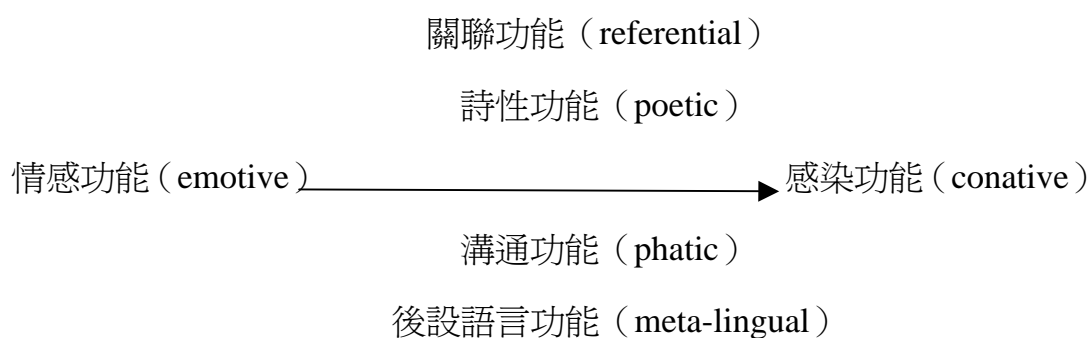
<sup>21</sup> 羅曼·雅柯布森 (Roman Jakobson), 〈語言學的元語言問題〉, 收於《雅柯布森文集》(*A Roman Jakobson Anthology*), 錢軍、王力譯注, 長沙: 湖南教育出版社, 2001年6月, 頁53。



經趙毅衡略做修改為：<sup>22</sup>



發送者與接收者分別是發出與接收符號的人。能指是符號載體，所指是與該符號相應的客體。符碼是此一系統的符號規則，即能指系統被轉換為所指系統的規則。中介為信息可被接收者感知的物質形式，其功能在保持傳達渠道的通暢。在符號過程必然有上述六個因素，這六個因素相互依存。而六個因素對應於下列六個功能的形成：<sup>23</sup>



<sup>22</sup> 趙毅衡，《文學符號學》，北京：文藝新學科建設叢書，1986年，頁47。

<sup>23</sup> 羅曼·雅柯布森 (Roman Jakobson)，〈語言學的元語言問題〉，收於《雅柯布森文集》(A Roman Jakobson Anthology)，錢軍、王力譯注，長沙：湖南教育出版社，2001年6月，頁53。

當此次過程側重於那一因素，與此因素相對應的功能就特別突出。針對符號過程的不同側重面，發展出符號學的不同面向。當詩性功能的研究面向展開時，符號學就進入了文學的領域，成為文學符號學。

詩性功能仰賴於符號過程六因素的能指，也因此，用符號學說明「詩性」，那就是「能指優勢」的狀況。雅柯布森進一步說明，所謂的能指優勢就是符號返回身的「自指性作用」(selfflexity)。而當能指的威力展現時，文學將是能指的遊戲。文學符號學的重心就成為：能指遊戲如何玩得起來的問題了。

在後面即將開始的論述中，將運用符號學原理討論敘事性問題，因而，敘事性的時間問題一方面是敘事學研究的拓展，一方面亦是文學符號學研究的拓展。

### 第三節 章節安排

爬梳整理了敘事學發展，各家的敘事圖式與敘事架構輪番上陣，引導出本文論題的立基點——敘事性概念。敘事性概念，一方面是敘事學的基本預設，另一方面也是本論文問題的起始點。

敘事性是敘事文本成爲可能的基礎。在第二章一開始，一方面，承襲過往敘事學的概念在確定敘事性的範圍，再運用趙毅衡的「符號過程」，拓展成「敘事過程」。另一方面，也利用敘事學的符號學化，(也就是，「符號過程」拓展成「敘事過程」的狀況)，重新思考敘事性。在敘事過程的圖式下，第二章第二、三、四節將勾勒出敘事性的時間問題的基本輪廓。

第二章第二節，將敘事過程中的時間因素做一初步的勾勒。第二章第三節「不同符號，不同結構」與第四章「從時間因素到時間感」則更進一步，站住跨藝術研究的觀點，透過不同藝術符號結構的相互對比，逼顯文學敘事文本所獨具的敘事性時間問題。一方面，我們以不同藝術符號的運轉方式，比對文學文本在敘事性上的時間問題。另一方面，各自相異、各成體系的藝術符號結構之間，將以時間問題，做爲比對敘事性的突破口。這樣的比對方式，致使敘事性與時間的親緣關係透顯出來。敘事性與時間的親緣關係可分做兩層：(一)時間是敘事性的主要構成因素。(二)敘事性所展現的時間感。而這兩層之間又有著密不可分的關係。第二、三節著重於第一層，第四節則著重於第一層如何推及到第二層的問題。

整體而言，第二章的重點除了勾勒時間問題之外，較著眼於敘事性的時間因素問題，尤其是物質層面的問題。而敘事性所能開展的時間感，則在第三章與第四章做進一步討論。第三章將進行時間感問題的預設，

第四章則著墨於時間感效果的分析。也可以說，第三章的時間感預設是普遍「文學性」的討論，而第四章則集中於敘事文本的「敘事性」。

第三章所謂進行時間感的預設，是將時間感視為一個審美問題。第三章第一節將論述「時間感作為審美問題」如何可能。在這裡，什克洛夫斯基的奇異化美學觀點將提供很好的解釋。當審美問題定位在什克洛夫斯基的奇異化美學時，接踵而來的是審美時間的問題。在審美時間上，奇異是否就得是延宕或緩阻，將必須進行更細密的梳理。這就是第三章第二節「審美時間」將進行的討論。審美的問題或美學的問題，在文學上便是「詩意」(poetic)或「詩性」(poeticity)的問題，也就是語言如何能到達奇異化美學的高度的問題。基於這樣的問題，第三章第三節「能指交織的詩性演出」，將討論語言如何到達詩性的演出，並且提出語言的奇異化美學圖式——能指的交織。當這裡以能指的交織做為圖式時，敘事學中廣為人知的敘事時間和故事時間的二元性，便無用武之地。因此，第三章第四節將提出關於敘事學上時間的新觀點：以「接下來呢？」做為審美上的時間動能。

基於第三章的審美立場與能指交織圖式，敘事性將形成屬於語言文字自身的時間感，這種時間感就是語言文字的節奏。語言文字型敘事性如何在物質層面的時間秩序中，形成其自身的時間秩序？將是第四章所要進行的探討。因此第四章「時間感的力場」，將分析時間感的不同效果。也就是說，第三章著重於時間感問題的預設，第四章則進行時間感角力的探索，而且把問題更集中於敘事文本的特殊性上。第四章第一節「事件斷裂了嗎？」與第四章第二節「事件連接術」，討論時間感上順序的問題。而第四章第三節「誰在說話？」與第四章第四節「感官們的眾聲喧嘩」，則討論時間感上的風格問題。

希望在新觀點的照明之下，重新建構與重新探討敘事性的時間問題，甚至反身影響敘事性的研究與討論。

## 第二章 敘事性無可迴避的問題 ——時間

### 第一節 敘事過程做爲符號過程

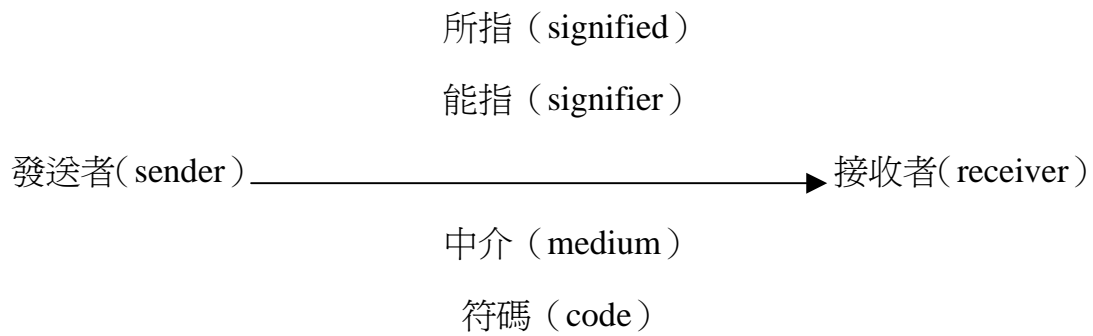
「敘事」一詞，最一般的定義爲：講故事(telling story)。在講故事的動作後面，預設著一組說故事者與聽故事者。彷彿一個傳球遊戲，一個傳球者、一個接球者，故事就是這顆球。「故事」爲事件(events)的序列(sequence)。「事件」爲從一種狀況到另一種狀況的轉變。所謂序列則意味著：按照一定方式組織連接起來。

若將「講故事」放到符號學(semiotics)的「符號過程」中來看，<sup>24</sup>有一信息發送者(sender)發出一符號(sign)給接收者(receiver)，此符號(sign)分做能指(signifier)與所指(signified)兩層面。此故事即爲所指。而呈現故事的文本，也就是故事被說出來的樣子，則爲能指。能指與所指兩者之間所建立的種種關係爲符碼(code)，換句話說符碼是能指與所指產生關係的規則。在講故事這個過程中，符碼就是討論故事如何被說出來的「敘事語法」。而符號如何能被呈現與感知就依賴中介(medium)，指的是物質媒材做爲渠道，因此媒材可說是符號在物質層面的樣貌。而媒材的性質影響其符號的能指與所指的結合方式，也就是說，符碼受到中介的直接影響。在講故事的過程中，中介可能是文字語言或其他可被官能感知的形式。參照趙毅衡修改雅各布森說法而得的符

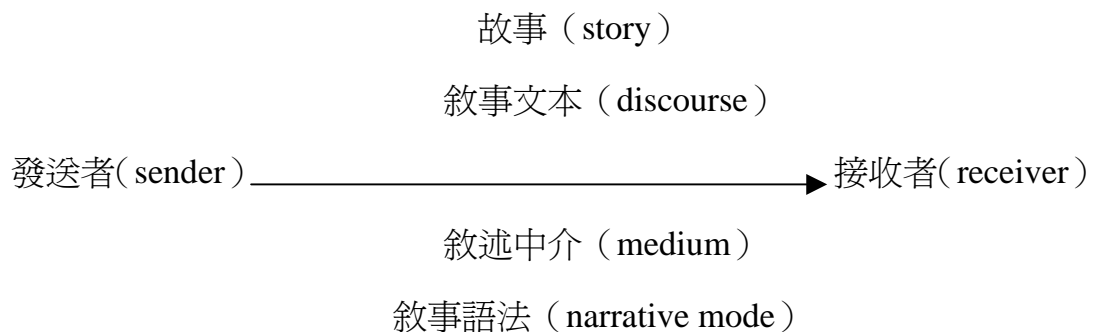
---

<sup>24</sup> 查特曼(Seymour Chatman)與華萊士·馬丁(Wallace Martin)等也都有將敘事置入符號過程的意圖，只是它們並沒有推論出一個類近的符號過程的「敘事過程」。

號過程 ( sign process ) : <sup>25</sup>



那講故事的敘事過程也可以被推論出來：

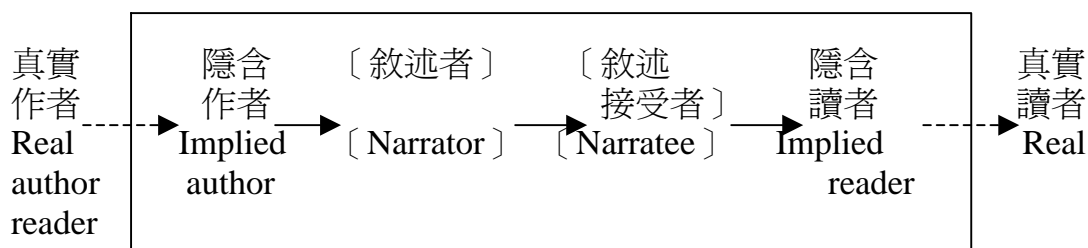


在這裡的發送者與接收者並非等同於敘事學中的敘述者 ( narrator ) 與敘述接受者 ( narratee )。因為，關於發送者和接收者之間還有更複雜的問題，如圖所示：<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> 趙毅衡，〈文學符號學〉，北京：文藝新學科建設叢書，1986年，頁47。

<sup>26</sup> Seymour Chatman, *Story and Discourse Structure in Fiction and Film : Narrative*, Ithaca : Cornell



發送者與接收者是處在交際溝通模式中的一組相對概念，當文本以虛構為前提時，真實作者與真實讀者是被排除在敘述過程之外。如同羅蘭·巴特（Roland Barthes，1915~1980）在《敘事作品結構分析導論》所說，真實作者不過是「書皮上的那個名字」<sup>27</sup>僅此而已。於是，真實作者和真實讀者在敘述過程上，只剩下一種倫理關係而已。而敘述者與敘述接受者則處於文本內部的結構中；敘述者是文本中故事的講述者，敘述接受者是虛構的文本內聽眾。<sup>28</sup>嚴格來說，敘述者與敘述接受者這組相對概念是處於敘事文本（也就是能指）中的，它們一經創造出來，就脫離了真實讀者，成為文本運轉內的一個構成因素。所以，「敘述者（narrator）按照一定方式組織連接傳達給敘述接受者（narratee）的一系列事件」，<sup>29</sup>這一連串活動仍舊處於文本層次上。隱含作者與隱含讀者，為上述兩者

---

University，1980. p151.

華萊士·馬丁（Wallace Martin），伍曉明譯，《當代敘事學》（*Recent Theories of Narrative*），北京：北京大學出版社，1991年5月，頁191。

<sup>27</sup> 羅蘭·巴特（Roland Barthes，1915~1980），《敘事作品結構分析導論》，張裕禾譯，收於《符號學美學》，瀋陽：遼寧人民出版社，1987年，頁113。

<sup>28</sup> 胡亞敏，《敘事學》，湖北：華中師範大學，1994年6月初版，頁36~38與53~55。

<sup>29</sup> 胡亞敏，《敘事學》，湖北：華中師範大學，1994年6月初版，頁11。

之間的中介層，但是卻沒有實際的交流手段，只做為一種態度影響整個交流過程的關係。<sup>30</sup>隱合作者與隱含讀者，應如施洛米絲·雷蒙－凱南（Shlomith Rimmon－Kenan）所說，也和真實作者與真實讀者一般，並不處於文本內部，<sup>31</sup>而是在閱讀及創作的過程中產生影響交流的作用。更詳細一點說，隱合作者出現於真實讀者閱讀過程，它是一種影響讀者進行閱讀活動的構成物；隱含讀者則出現於真實作者的創作過程，它是一種影響作者進行創作活動的構成物。而閱讀與創作這兩部分在交流過程中是對舉的。若以羅蘭·巴特（Roland Barthes，1915~1980）在《從作品到文本》（*From Work to Text*）中的「文本」（text）概念來看，閱讀與創作這兩部分，原本就是一體，只是被長期的論述歷史所拆散。因為，閱讀與創作參與的是同一個符號過程，或者說，符號過程的實現須同時仰賴它們雙方。而一旦它們捲入符號過程，它們也都成為這符號過程中不由自主的運轉機件，它們不再有讀者或作者的本性，而只能靠它們在符號過程中的作用來定義它們。在這樣的符號過程中，可以說，讀者與作者都因此而出神忘我，在無法清楚區辨它們兩者。從另一方面說，難分彼此的它們共同運轉出「文本」機器。

於是，我們不得不正式援引羅蘭·巴特的「文本」概念，更進一步地促使整個敘事過程運轉起來。

文本相對於作品（work），作品是完成了的產品，文本則是正在進行著的生產，是表現的過程（process of demonstration），它只存在於話

---

<sup>30</sup> 關於隱合作者與隱含讀者是否具有實際的交流手段，布斯（Wayne C. Booth，1912~）、查特曼（Seymour Chatman）和華萊士·馬丁（Wallace Martin）都持贊同意見，而施洛米絲·雷蒙－凱南（Shlomith Rimmon－Kenan）則以為：若隱合作者沒有交流的直接手段，如何如查特曼所言處於文本內部？

<sup>31</sup> 施洛米絲·雷蒙－凱南，《敘事虛構作品：當代詩學》，賴干堅譯，廈門：廈門大學出版社，1991年，頁102~104。



語運動中。<sup>32</sup>因此，作品是消耗性的（consumption），而文本是一種無窮的生成。作品與文本的根本區別在於：兩者的符號作用不同，也就是說，這是兩種不同的符號運作機制。作品以所指為主導，其符號作用的目標，在於終極所指的抵及。文本的符號作用則否，所指在這裡無休止的擱置、延宕。這樣的延宕，並不是因為所指的龐雜或難以名狀而造成。所指的延宕，符號作用回歸到能指本身，因此，羅蘭·巴特說：「文本是激進的符號自然（symbolic nature）」<sup>33</sup>。這種激進的符號自然，一方面意味著：這是某一程度上封閉的整體，在這之內，一切都是「字詞的遊戲」（the play on word）運作，一切都必須在這個遊戲中才得以定義。而另一方面，它又是開放的，因為它是能指不斷繁衍演變異的生成過程，沒有任何先再或固定的因素，能指的滋生是無窮無盡的。

它是一種展開的交叉，說明這是一種具有延展性的活動。每一個交叉點同時是能量的內聚的交匯點，同時也是能量向四面八方迸發的輻射點，不斷向外延伸出無數交叉點，每個交叉點都各自相異。因而是「一系列分離、交迭、變異的運動」。如同根莖根莖類植物的蔓延和滋長，每一個塊根或塊莖都凝聚著足以對外發展的能量，於是莖和根不顧一切地各自朝著光線和水份鑽去，在滋長蔓延的同時，所有儲存能量的根或莖都足以再凝聚成爲新的塊根塊莖、新的輻射中心。沒有植株之外的異質成分——水、空氣、陽光——的闖入，沒有將異質成分吸納入自身，植株就不可能存活。

---

<sup>32</sup> Roland Barthes *From Work to Text in Image - Music - Text*, Translated by Stephen Heath, New York : Noonday, 1993. p.157.

<sup>33</sup> “the Text is *radically* symbolic: a work conceived, perceived and received in its *integrally* symbolic nature is a text.”

Roland Barthes *From Work to Text in Image - Music - Text*, Translated by Stephen Heath, New York : Noonday, 1993. p.158~159

以羅蘭·巴特這樣的「文本」概念來看待敘事過程，敘事過程便是一個不斷發展中的活動，其間種種成份並非有先在、固定的本質，其性質要在整體活動的網絡中才得以暫時性地定義。更進一步說，這樣一場敘事過程，是一種表述 (presentation)<sup>34</sup> 的發生過程 (，而且是不斷地發生)。所以，敘事在這裡被視為一種「表述」。而這個表述既已是一種發生過程或遭遇，也就表示這個「表述」，已非傳統上柏拉圖 (Plato, BC 427~347)、亞里斯多德 (Aristotle, BC384~322) 那種摹仿現實的「再現」 (re-presentation) 概念。這裡的「表述」沒有「再」 (re) 的問題，但也非表現主義 (expressionism) 那種以呈顯內在真實為目的的「表現」。因為不論摹仿論 (imitation theory) 的再現或表現主義的表現，其表述活動中都預設了形式與內容分離的圖式，將表述視為一種工具、手段，去表達某一先在對象 (不論這個對象是外在物象的真實，抑或內在的真實)。而這裡的表述是後現代的「超表述」 (trans-presentation)；也就是表述概念的向上一著，既含有表述，又超越或反叛表述。站在德希達 (Jacques Derrida, 1930~)「顯出的形上學」 (Metaphysics of presence) 觀點之上，表述對象已非先在，表述因而超越過往的工具性質；被表述的對象往往即是表述本身，而現實則被體驗為一種無窮的表述網絡。<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> 由於這裡的「表述」，不同於摹仿論的表述 (representation)，亦不同於表現主義的表述 (expression)，反而較接近於德希達的顯出 (present)，故而英譯採用 presentation。

<sup>35</sup> 參見米切爾 (W. J. T. Mitchell)，馬向陽譯，〈表述〉 (Representation)，收於 Frank Lentricchia、Thomas McLaughlin 等編，張京媛 等譯，《文學批評術語》，香港：牛津大學出版社，1994 年。蔡錚雲，《從現象學到後現代》，台北：五南，2001 年 2 月，頁 153。

## 第二節 敘事性的時間因素

時間如何能是敘事性中無可迴避的問題？這要從「敘事」這個運動本身的構成說起。

1956年羅曼·雅柯布森（Roman Jakobson，1896~1982）根據索緒爾（Ferdinand de Saussure，1857~1913）「橫組合軸」（syntagme、syntagmatic）與「縱聚合軸」（paradigme、paradigmatic），<sup>36</sup>提出話語運作的雙軸理論<sup>37</sup>。所謂雙軸指的是「組合軸」（axis of combination）與「選擇軸」（axis of selection）。組合軸是水平軸線上，一連串相互連接的話語。因此，橫組合軸的活動是能指連接的活動。所謂「能指連接」意味著：這個活動屬進行連接與黏著的活動，因而屬於連續性的展現活動。凡我們可見的話語都是橫組合上的橫組合段，橫組合段可以從一串語音到一句話、一篇文章。而在所有顯性的橫組合段後面，都藏著隱性的垂直軸線，也就是選擇軸的運作。因為，所有組合軸上出現的話語，都是從選擇軸這個材料庫裡選取成分來組合。組合軸的活動是連接各個組成分子的活動，所以又稱「毗鄰軸」（contiguity）。而選擇軸做為材料庫，其軸線活動是聯想的活動，所以又稱「聯想軸」（association）。所謂「聯想」就是說：這條軸線上的成分具有不同程度的類同性（similarity）。而這個

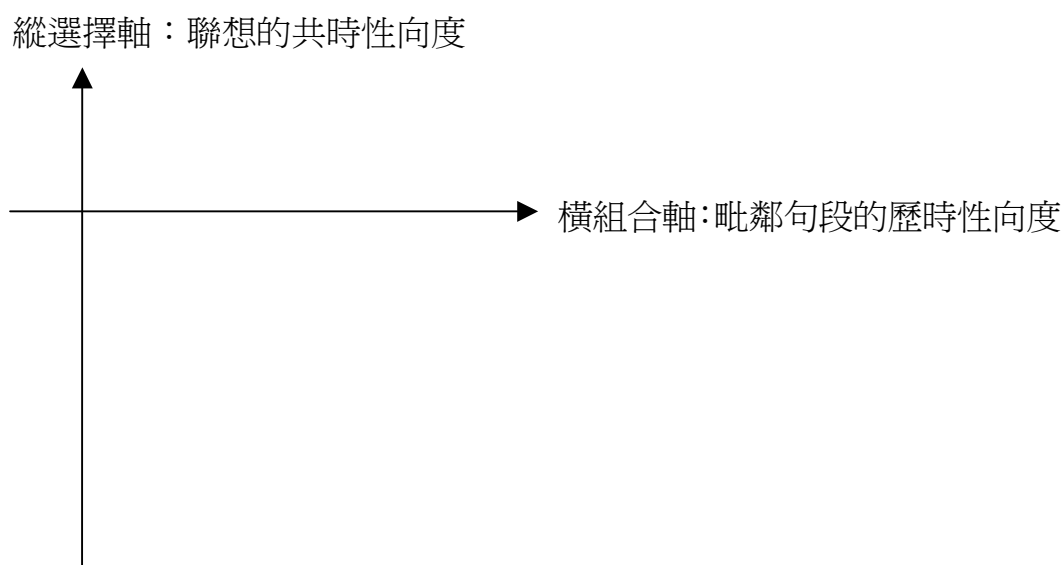
---

<sup>36</sup> 索緒爾（Ferdinand de Saussure，1857~1913）口述，巴利（Charles Bally）、薛施藹（Albert Sechehaye）編，高名凱譯，《普通語言學教程》（*Course in General Linguistics*），北京：商務，1985年，台北：弘文館翻印，頁132~133。

<sup>37</sup> Roman Jakobson, *Fundamentals of Language in Selected Writing II*, Hague: Mouton, 1971, p.239~259.

類同性的範圍涵蓋：相同與不同所擁有的「共同基礎」的兩端之間。<sup>38</sup>雙軸之間又具有相互依存的關係；組合軸必定要由選擇軸中撿成分以組合，而選擇軸的確認又必須藉由組合段的連接或斷句。

把雅柯布森的雙軸放在符號過程中，橫組合軸是敘事過程中的序列呈現。它是結構本身要求的排列，因而其運動軸線是明顯的。縱選擇軸是敘事過程中選擇序列成份的思考軸線，因而由文本看來，這條軸線是隱性的。<sup>39</sup>用時間問題的角度來看組合軸與選擇軸，橫組合軸是符號結構內線性的、歷時的（synchronic）伸展軸線，<sup>40</sup>縱選擇軸是符號結構內共時的（diachronic）關係軸線。如圖所示：<sup>41</sup>



---

<sup>38</sup> 古添洪，《記號詩學》，台北：東大，1984年，頁85。

<sup>39</sup> 趙毅衡，《文學符號學》，北京：文藝新學科建設叢書，1986年，頁52~53。

<sup>40</sup> 羅伯特·休斯（Robert Scholes）著，劉豫譯，《文學結構主義》（*Structuralism in literature: an introduction*），台北：桂冠，2001年1月，頁21。

<sup>41</sup> 羅鋼，《敘事學導論》，昆明：雲南人民出版社，1994年，頁4。

單一符號組成一個個橫組合段，用擬語言學的詞彙來說，即是一個個符號句子，這些句子依其必要順序伸展開來，成爲一個巨大的橫組合，即文本。而橫組合本身即具一種線性、歷時（即單一矢向），且順序的性質。<sup>42</sup>而這些性質，即是符號結構內部不可避免的時間因素。

此外，依照前面的說法，敘事過程做爲一個講故事的過程，這其中便隱藏好幾個時間因子。首先，做爲所指的故事是「一系列事件」，所謂「一系列」即是時間概念中的順序問題。所指的性質如此，能指層面上的敘事性與敘事文本也無法擺脫順序問題。再者，僅就能指層面來說，敘事文本呈現的樣態爲：敘述者（narrator）按照一定方式組織連接傳達給敘述接受者（narratee）的一系列事件。「按照一定方式組織」也隱含某種的順序問題。接著，由發送者與接收者的交際活動——即敘述行爲——來看能指層，敘述這一行爲，如同音樂一般，都是時間藝術，都是順著時間軸上的運動，也因爲敘述行爲無法逃離時間軸線，敘事性必然存有時間因子。因此，時間便成爲敘事性的必要條件。

敘事做爲一個表述的發生，時間因素占有一個明顯突出的地位，成爲一個不可忽視，也無法迴避的問題。符號結構中物質性的時間序列，已然不可避免，敘事性要如何在這種序列安排上創造出新的時間秩序，就是時間感的問題了。

敘事本身即一時間鋪設的運動，一方面這個運動在進行時間鋪設的工作，另一方面這個運動在時間鋪設的框架內進行。在這裡，敘事性的時間問題即有兩個層次：（一）敘事性構成的時間因素；（二）敘事性所開展的時間感。敘事性構成的時間因素，將在下一節藉由不同符號結構的比對進行更深入的說明。而敘事性所開展的時間感，將在第三章與第

---

<sup>42</sup> 羅伯特·休斯（Robert Scholes）著，劉豫譯，《文學結構主義》（*Structuralism in literature : an introduction*），台北：桂冠，2001年1月，頁21。

四章進行討論。

### 第三節 不同符號，不同結構

既然敘事過程為一符號結構中的運動，不同媒材即為不同符號，也就是不同符號機器的運轉。因此，本文將採取「跨藝術研究」(interart project)的模式進行分析，而非採取「比較藝術」(Comparative Art)的研究模式。比較藝術傾向於討論共同主題下，文學與其他藝術之間的異同或影響關係。跨藝術研究則不只探討藝術媒介之間的異同，而更著力於不同藝術符號結構的差異，以及此差異所造成的不同運作。<sup>43</sup>

藝術做為一種表述，一種創造。不同的中介即呈現了不同的符號，不同的符號即運轉不同的結構機制，或被不同結構機制所運轉。也就是說，不同符號在敘事過程上即產生不同的敘事性，而這些敘事性的時間成份和時間問題，也將有所不同。

因為不同中介有其不同的運動方式，故而呈現不同符號結構的運作。中介和能指在實際狀況中或許難以區分，但在理論層次上區分兩者，可以呈顯問題的側重面向。在創作者來說，中介與表述是同步的；在接收者來說，中介與感知也是同步的。在形式與內容無法區分的前提下，不論在創作活動或在接受活動，意義與中介都是同步的。對創作者與讀者而言，只存在「文本」的結構，或者說，創作者與讀者同時參與符號

---

<sup>43</sup> 劉紀蕙，〈框架內外：跨藝術研究的詮釋空間〉，收於劉紀蕙主編，《框架內外——藝術、文類與符號疆界》，臺北：立緒，1999年12月，序言，頁7。

過程的實現。也就是說，意義的產生與中介的表述和感知是同步運動，甚至根本是同一個結構、同一個運動。用德希達的「現在」(present)概念來說，中介即是表述，即是感知。<sup>44</sup>

基於中介與能指的不可切割性，討論能指層面的敘事性將先由中介切入。中介可分兩個層次：渠道與媒材。媒材，是可被發送者表述與可被接收者感知的物質形式。渠道則為媒材被感知的管道，因此勢必是官能的活動。渠道有視、聽、嗅、味、觸。通過這些渠道運動的媒材則如下：

視——色彩、線條、形狀、材質、文字……。

聽——音響、音質、旋律、節奏、口語……。

嗅——氣味……。

味——味道……。

觸——質地……。

除語言文字以外，可按其渠道來區分媒材，將媒材分為：視覺式、聽覺式、嗅覺式、味覺式、觸覺式，另外再加上運動於視覺或聽覺兩種渠道的特殊媒材——語言式（含文字、口語）媒材。雖然文字和口語的能指形態不同，然而這兩套能指結構卻在其所指上相互聯繫，致使這兩套能指結構，產生極其密切（幾至等同）的對應關係，故而將文字和口語視為同一類型的媒材。

---

<sup>44</sup> 蔡錚雲，《從現象學到後現代》，台北：五南，2001年2月，頁153。



而不同媒材呈現了不同的符號結構機制，如：視覺式媒材的運動形成了繪畫的符號結構機制。有些符號結構機制運用單一媒材，有些則是複合多種媒材在內運作。單一媒材的情況有：

（一）視覺式媒材——有平面的圖象（含繪畫、書法、插圖、攝影……）、立體的雕塑、建築、半立體的複合媒材……等，而雕塑、建築與複合媒材也有觸覺式媒材滲入的情形。

（二）聽覺式媒材——音樂……。

（三）語言式媒材——小說、散文、詩、歷史、傳記、新聞、傳說……。

複合多種媒材的情況則有：

（一）複合聽覺與視覺——有影片（含電視、電影）、影像廣告……。

（二）複合聽覺與語言——歌、詩、歌詞……。歌是聽覺式與語言式兩者並重，而詩與歌詞則是以語言式媒材為主，滲入某一比例的聽覺式媒材。

（三）複合視覺與語言——繪本、漫畫、平面廣告……。漫畫與平面廣告有時也可捨語言式媒材而只利用視覺式媒材。

（四）複合視覺與觸覺——服裝、家具。有些服裝以視覺媒材為主，觸覺為輔；有些則相反。

（五）複合視、味、嗅、觸——飲食。

（六）複合視、聽、嗅、觸——表演藝術（含舞蹈、戲劇……）、裝置藝術……。裝置藝術有時只運用視覺式媒材。而表演藝術與裝置藝術，

有時也複合語言式媒材入內，不過它們兩者仍以使用視、聽兩種媒材的情況較多，其份量也較重。

接下來將討論，語言式符號結構、聽覺式符號結構、視覺式符號結構，各別運作了何種敘事性，或敘事性如何各別在這些符號結構中運作。

時間做爲敘事性的主要構成因素，也就是其必要條件，於是敘事依於時間軸線運動，便成爲某一程度上的必然。不管位於哪一符號結構上的敘事性，都無法逃避時間的運作；就算某些敘事文本刻意閃躲一維時間或逃避線性時間，也指能說其時間含量較薄弱，而無法完成剔除其時間因素。因爲只要有順序排列的問題，就是一種時間因子的活動，其間的時間因素只有強弱之別，而無法完全泯除。放到敘事過程的符號結構中來看，這種時間成分屬於符號結構內部的時間性，換句話說，即符號結構中時間含量的多寡。在不同的藝術符號結構運轉後，其所承載的時間含量，或者說促使其運轉的時間因子，有多寡強弱之別。

依據上述媒材的劃分，在這裡將把藝術符號結構之間的比對，集中於單一媒材的（一）視覺型文本的符號結構；（二）聽覺型文本的符號結構；（三）語言型文本的符號結構，三者進行對比，而複合型文本的符號結構則可由此變化衍生而出。此三者的時間含量情形，約爲：

聽覺型 > 語言型 > 視覺型

聽覺型文本的符號結構，顯示出最爲強烈明顯的時間軸線運動。按照黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel，1770~1831）在《美學》中的說法：

音樂是時間的藝術。<sup>45</sup>聽覺型文本憑著符號在聽覺渠道中運動而形成，而聽覺渠道是一種時間性遠大過於空間性的渠道，因而，聽覺型文本所運轉的符號機制，在時間軸線中運動，並且依此結構出一種美學上的運動規律，此即黑格爾所稱的「時間尺度」<sup>46</sup>。聽覺型文本的運動，時間因素具有強大優勢。這並非意味聽覺型文本完全捨棄空間因素，而是其空間因素必須由時間傳導，而且跳脫絕對時間，以相對時間來看，時間因素與空間因素並非毫不相干，而是在運動中相互影響。因此，我們只能說，在聽覺型文本的符號運動上，時間因素較空間因素強大而明顯。聽覺型文本的符號在時間軸線上，靠著聲音的出現與消失，形成運動。在這台符號機器內，由線性的時間帶動著每一個符號運行，每一時間點上的符號隨即出現，又隨即消失，在聲音（在此為廣義的「聲音」，即使無聲、停頓亦為一種聲音表現）線軸上的每一點，後一聲浪永遠推過前一聲浪。也就是說，「時間是否定這一點時間而進入另一時間點，接著又否定這另一時間點而進入那另一時間點」<sup>47</sup>。這就是黑格爾所指：聲音

---

<sup>45</sup> 黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel，1770~1831），朱孟實譯，《美學》，臺北：里仁，1982年3月。頁341。

在這裡，筆者並不同意：黑格爾視音樂較繪畫、建築等視覺藝術，為更貼近觀念或精神，更不著於物質形式。黑格爾的對藝術的看法，預設著形式與內容、精神與物質的二分，同時重精神而貶物質。這樣的觀點與本文對藝術的預設，有極大的扞格。但筆者仍須同意：黑格爾所提出的「音樂依據於時間運動」的說法。

<sup>46</sup> 黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel，1770~1831），朱孟實譯，《美學》，臺北：里仁，1982年3月。頁369。

<sup>47</sup> 黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel，1770~1831），朱孟實譯，《美學》，臺北：里仁，1982年3月。頁370。

即「隨生隨滅，且自生自滅的外在現象」。<sup>48</sup>聲音這種符號，隨生隨滅又自生自滅的存在樣態，與時間軸線有著同構性，也因此，在聽覺型文本的符號結構運轉中，符號與時間可以緊密地貼合在一起。

聽覺渠道與音響、音質、旋律、節奏等媒材，有著載負關係，為一體之兩面。而線性的時間軸帶動著音響、音質、旋律、節奏等媒材，走向符號化的過程。換句話說，在時間軸線的強力運作下，聽覺型文本的符號展現兩種常見（甚至必然）的運動型態——旋律（melody）與節拍（rhythm）。旋律是音質的前後搭配、次序安排，而形成的軸線運動。音質又為音色或調性（tone）問題，是音響高低粗細……等狀況，音質本身就是聲音處在空間中的狀態，因其運動渠道位於聽覺，故而這種狀態須依時間軸呈現。節拍乃速度問題，也就是聲音出現的次序和頻率問題，乃極為明確的時間問題。節拍即聽覺型文本的充份條件。速度為音響出現的間距，速度變化形成的規律，即節奏。所謂規律，便是差異與重複的配合關係。沒有重複便難以形成一種複返的秩序性，差異或強調也無所顯示。既然沒有差異也無所謂變化，重複也就所立足。節奏即黑格爾的時間尺度，音樂的運動便在這時間尺度中表現，或者說，時間尺度即一種音樂的表現。節拍既為聽覺型文本的充份條件，在聽覺型文本的符號結構運行中，時間無疑地占有統治地位。

視覺型文本的橫組合以空間性共時陳列，在閱讀上，可做共時性、整體性閱讀，也可做歷時性的閱讀。所謂視覺型文本的歷時性閱讀，便

---

<sup>48</sup> 黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770~1831），朱孟實譯，《美學》，臺北：里仁，1982年3月。頁344。

是閱讀時視角移動的順序。雖然視角移動的順序、速度由讀者控制，但是構圖（也就是能指層）仍舊具有制約或引導視角的功能。連環圖、繪本一類的文本就更不用說了。

相較之下，視覺型文本在能指層面上的時間因素十分薄弱，除了連環圖、繪本之類的視覺型文本，有線性的橫組合軸外，其他文本並置的敘述方式說明強烈的空間因素擠壓了時間因素的空間。視覺型文本的時間性，幾乎都發揮於敘事所能展現的時間感。

## 第四節 從時間因素到時間感

語言型文本中，時間成份不若聽覺型文本來得明顯，但其時間成份仍有不可輕忽的地位。語言式媒材運動於聽覺、視覺兩渠道。口頭語言型文本，與音樂較接近，都在聽覺渠道中運動，憑聲音的運動進行滲透，其狀態亦如音樂一般，隨生隨滅。我們可以輕易地判定：口語語言型文本依止直線型時間軸運行，而書寫語言型文本則須另外討論。書寫語言型文本，做為空間性的存在，在視覺渠道中運動，<sup>49</sup>這種逐字鋪成的型態，本身就是一種直線型的展示，也就是羅蘭·巴特所謂的「言語流」（the flow speech）<sup>50</sup>。也就是說，文字在空間上的排列試圖進行擬聽覺的運動，因此，即使書面文字式語言型文本同時運動於聽覺與視覺渠道，但仍以聽覺渠道具主導作用。另外，座落於空間上的書面文字式語言型文本，雖然可能在故事時間具有幅射型的狀態，（所謂幅射型便帶有與直線型相對的意思），但在敘事時間的層面上，必然是一種線性的陳列。即便是靜態的描寫，故事時間並無推進，亦有陳述上的次序，這種陳述次序的安排，即如視角的移動次序、敘述者的轉換次序……等。書寫語言文本的次序排列問題，即為這類敘事文本的結構問題。在線性陳列的

---

<sup>49</sup> 但由接收者來看，讀者雖由視覺渠道接收到文字形象，實為默念文字，也就是說，聽覺渠道就與視覺渠道同時作用著。這個問題將在下一節詳述。

<sup>50</sup> Roland Barthes, Translated by Annette Lavers and Colin Smith, 《Elements of Semiology》, New York: Hill and Wang, 1999年, 頁64。

羅蘭·巴特 (Roland Barthes) 著, 李幼蒸譯, 《符號學原理》, 收於《寫作的零度——結構主義文學理論文選》(Le Degre Zero de l'Écriture — Elements de Sémiologie), 台北: 桂冠, 1998年2月, 頁174。

樣態下，結構問題，便是符號運動的規律問題，而這裡的規律正是一種節奏的概念。節奏是結構的脈搏，符號運動的速度變化，也就是橫組合軸上的運動，形成某種節奏。不論口頭、書寫語言文本的節奏，都是由多種因素交互作用而成，它們的節奏感如何生成，將在第四章再做討論。

因此，不論口頭、書寫語言文本都在敘事時間上，與聽覺型文本一樣，都呈顯出一種直線型的結構狀態。而所謂直線型便有一種不可逆轉的時間矢向，既為不可逆轉，便有一種順向次序排列的問題。由此可以發現：在能指的層面上，語言文本與聽覺型文本，在其符號結構的運轉中，時間因素佔有重要的影響力。而且，這種時間成份是傳統的時間觀，屬直線式、一維性的絕對時間。不過，由於書寫語言文本必須空間型態展開，在閱讀上有一目十行的共時可能，因而其時間含量較聽覺型文本為弱。

這裡彷彿有一個新問題即將出現：音樂中的和聲（harmony）、複音音樂、小說中的複調（polyphony）小說<sup>51</sup>，以及文字敘事文本中的「兩面式」序列，似乎突破了單一直線式、一維性的時間軸運作。

首先討論和聲的問題。和聲在同一時間點上，出現兩個以上的音素（〔法〕*seme*）<sup>52</sup>，放大到一個時間段或整個文本（在此，文本即為此符號結構中能指的聚合體）來看，有多條聲線在運動，傳統時間的單一直線性，在和聲的狀況中好像被突破了。的確，在一個時間段中，聲音以空間性的排列方式出現，或者說，在一個時間段中，出現一個主要橫組合段，同時另有一個以上的輔助橫組合段。如此，的確在某一程度上突破單一直線的時間軸，彷彿同一時間段內有雙線的情形。然而，這並沒

---

<sup>51</sup> 巴赫汀（Mikhail Mikhailovich Bakhtin, 1895~1975）提出來的說法，用以對立於其所稱的傳統「獨白式」（單旋律）小說。巴赫汀又譯巴赫金。

<sup>52</sup> 這裡的音素即符號過程的符素，指兼有能指、所指兩方面的基本單位，或可說是組成大符號當中的小符號。

有將單一直線的時間軸遠遠拋到腦後，因為這個空間排列是由一種類同（similarity）關係<sup>53</sup>構成，在時間的軸線上形成一個和諧整體。也就是說，這些聲線或音素之間，是以和諧的類同關係（如三度、五度……等）被接連在一起，形成一個內含多個層次，卻又和諧的統一聲線。和聲中的主旋律聲線可被視為一個獨立的橫組合段，但非主旋律的聲線則較不易被視為一個獨立的橫組合段，而是居於從屬地位，搭配主旋律聲線共同構築成一個大型或多層次橫組合段。複音音樂的兩條聲線，則既可各自獨立，成為兩個（甚至兩個以上）的橫組合軸，又可相互搭配，成為一個更大的橫組合段。而這兩條聲線的空間排列，都以類同關係做為組合方式。在這種看法下，複音音樂可為和聲的擴大或變化，都沒有完成拋棄單一直線性時間，只是組成一個更多層次的和諧橫組合段。或者說，這橫組合段雖未擺脫單一直線性時間，但至少已些微突破傳統時間，在時間軸中些許含納空間性因素。

巴赫汀（Mikhail Mikhailovich Bakhtin，1895~1975）的複調小說理論，提出「雙聲語」的小說對話話語，企圖達到一種多聲部的圖式，以突破傳統獨白式的線性狀況。<sup>54</sup>巴赫汀將其複調理論導向文化和意識型態的批判路線，在此，先捨去此一面向，在本文的問題性下，只就複調理論的結構問題進行討論。巴赫汀雙聲語的主要情形為作者與主角的對話，拓展到角色與角色對話，或多個角色與主角對話，便是多聲部。巴

---

<sup>53</sup> 類同關係為雅柯布森所提出，屬於縱聚合構成的關係之一。雅柯布森提出「對等原則」（又譯對應原理）做為選擇軸的構成方式。所謂「對等原則」有兩種，即類同關係與相異（又譯對照）關係，除了語義上的同義與反義，還有語音或其他層面的類同與相異。詩歌功能即將縱向選擇軸的對等原則投射到橫向組合軸。參見雅柯布森，〈語言學與詩學〉，收於波利亞科夫 編，佟景韓譯，《結構－符號學文藝學——方法論體系和論爭》，北京：文化藝術出版社，1994年7月，頁182。

<sup>54</sup> 劉康，《對話的喧聲——巴赫汀文化理論評述》，臺北：麥田出版社，1998年4月，頁195。



赫汀將多聲部視為對立於線性的圖式。然而，正因為巴赫汀的多聲部立基於意識型態，因而他的多聲指部的是所指層的豐富性，與本文所討論的能指層問題不同，也無法說明在橫組合軸上的序列問題。擬語言學地說，不論語義層次多麼眾聲喧嘩，在語法層次上，仍舊是依序展示。既然依序，能指層面上仍舊是傳統時間強力干預的線性狀態。

布雷蒙（Bremond）所謂「兩面式」<sup>55</sup>的序列形態，將兩個敘述的序列並置一起，而這兩序列具同一功能<sup>56</sup>。所謂「並置」，仍有先後次序的問題，仍為線性展示，時間因素仍舊擁有強大能量。時間因素的運動方式，在兩面式序列這種文本的符號結構內與複調小說十分類似。

敘事性與時間具有親緣關係。不同符號，即不同結構，那不同結構中的敘事性就將有不同的時間問題。透過不同藝術符號的比對，便可以凸顯語言文字型文本的敘事性。

在線性時間強勢領導下的聽覺型符號結構，其能指時間與所指時間幾乎沒有跨度（〔法〕portée）<sup>57</sup>的存在，兩者幾乎貼合在一起。因此，它的能指時間既是線性的，且是順序性的，它的所指時間亦然。這就是說，在接收過程中，能指時間也是順序排列的線性，有清晰明確的時間矢向。聽覺型文本的能指時間呈現嚴明而清晰的歷時性，而且非得有明

---

<sup>55</sup> 或有人稱之「並列」，如胡亞敏，《敘事學》，湖北：華中師範大學，1994年6月，頁123。  
布雷蒙理論轉引自羅鋼，《敘事學導論》，昆明：雲南人民出版社，1994年5月，頁98。

<sup>56</sup> 根據羅蘭·巴特在《敘事作品結構分析導論》中的說法，敘事即為了陳述這一目的而存在，因此「功能」就為最小的敘事單位，敘事文本由種種功能構成。但功能並不依語言單位劃分，而是依敘事成份在結構中的性質劃分。參見羅蘭·巴特著，張裕禾譯，《敘事作品結構分析導論》，收於羅蘭·巴特著，董學文、王葵譯，《符號學美學》，瀋陽：遼寧人民出版社，1987年9月，頁115~116。

<sup>57</sup> 跨度為兩個時間場之間的距離。參見〔法〕傑哈·簡奈特（Gérard Genette）著，廖素珊、楊恩祖譯，《敘事的論述——關於方法的討論》，收於《辭格（三）》（〔法〕〔英〕*Figures III*），臺北：時報文化，2003年1月，頁95。

確等長的閱讀時間，但同時也出現歷時性某一程度的反作用力；在明確的歷時接收過程上，空間性的共時作用也不斷對其進行反叛；嚴明歷時性的閱讀可能得到共時或並陳的新時間感。

語言型文本的敘事時間的線性結構，雖不若聽覺型文本這般明顯，但由接收者方向來看敘事時間，卻有顯著且無法避免的歷時性；接收它就必須依順穿過橫組合。但是這種閱讀時間可被選擇性地調整，不若聽覺型文本這般須要固定的、等長的閱讀時間。

語言型文本在時間感的順序問題上，傳統的語言型文本基本上都是順序時間的線性型態，最多是中間有倒敘、預敘的小波折，改變了時間幅度，但其整體的時間矢向仍是順序，即使倒敘段落仍得以順序呈現。也就是說，倒敘並非如倒車或倒帶般，將甲→乙，改由乙→甲，而是回到之前的某一點上（如甲 1 或甲 2、甲 3……之類）順序呈現，其矢向仍為甲→乙。

書面式的語言型文本在時間感的速度問題上，則還有動作書寫的問題。當電視、電影以直接的視覺影像，迅速而逼真地展示動作時（尤其是連環動作），語言型文本透過視覺閱讀，再揣想動作的連接與推動，顯然就吃力不討好。就如同《水滸傳》裡著名的橋段——「景陽岡武松打虎」裡：

武松見大蟲撲來，只一閃，閃在大蟲背後。那大蟲背後看人最難，便把前爪搭在地下，把腰膀一掀，掀將起來。武松只一閃，閃在一邊。大蟲見掀他不著，吼一聲，卻似半天起個霹靂，振得那山岡也動，把這鐵棒也似虎尾倒豎起來只一翦。武松卻又閃在一邊。原來那大蟲拿人只是一撲、一掀、一翦；三般捉不著時，氣性先

自沒了一半。那大蟲又翦不著，再吼了一聲，一兜兜將回來。<sup>58</sup>

這樣的武打動作，我們若比起徐克的電影或者動畫，會覺得書面文本顯得拖沓蹣跚了，那武松和那老虎都得文字了一大段才蠕動了一下，實無痛快可言。但當我們看到另一個著名橋段——《西遊記》的「大鬧天宮」時：

那大聖全無一毫懼色，使一條如意棒，左遮右擋，後架前迎。一時，見那眾雷將的刀槍劍戟、鞭簡撻鎚、鉞斧金瓜、旄鏃月鏟來的甚緊，他即搖身一變，變做三頭六臂；把如意棒幌一幌，變做三條；六隻手使開三條棒，好便似紡車兒一般，滴溜溜，在那垓心裡飛舞。眾雷神莫能相近。真個是：

圓陀陀，光灼灼，亘古常存人怎學？入火不能焚、入水何曾溺？光明一顆磨泥珠，劍戟刀槍傷不著。也能善，也能惡，眼前善惡憑他作。善時成佛與成仙，惡處披毛並帶角。無窮變化鬧天宮，雷將神兵不可捉。<sup>59</sup>

在這種韻文的音節聲律之下，彷彿使動作書寫有了運轉速度的可能。於是，動作的想像不再由視覺主導，反而由聽覺主導。<sup>60</sup>聽覺主導，反而開啓語言型文本上動作書寫的特性。語言型文本以聽覺主導動作書寫的特性，與書面式語言型文本同時運動於聽覺和視覺渠道有關。雖然書面

---

<sup>58</sup> 施耐庵撰，羅貫中纂修，金聖嘆批，繆天華校訂，《水滸傳》，台北：三民，1984年，第二十一回，頁213。

<sup>59</sup> 吳承恩，《西遊記》，李卓吾評本，徐少知校，周中明、朱彤注，台北：里仁，1994年，第七回，頁128。

<sup>60</sup> 張大春，《小說稗類》，台北：聯經，2000年，頁95。

文本以視覺上的空間鋪展做為傳遞，但其視覺渠道的運動乃為回復聽覺渠道。因而，書面式語言型文本，可以用擬聽覺的節奏安排運轉動作的推進，進而製造速度感與時間感。例如〈木蘭辭〉中：

東市買駿馬，西市買鞍韉，南市買轡頭，北市買長鞭。但辭爺孃去，暮宿黃河邊；不聞爺孃喚女聲，但聞黃河流水鳴濺濺。但辭黃河去，暮宿黑水頭；不聞爺孃喚女聲，但聞燕山胡騎聲啾啾。

聽覺上的節奏規律的複沓，一方面運轉起動作，更重要的另一方面是，帶出馬不停蹄、日換星移的速度感與時間感。因此，書面文本在視覺渠道的弱勢，對於動作書寫非但不顯貧弱，反然可以增加聽覺渠道的優勢，開拓不同於影像的速度感與時間感。

對應於傳統的語言型文本，某些語言型文本利用線性概念，突破線性，展現新時間感。於是對線性時間的遵守與反叛，就成為公設符碼與私設符碼<sup>61</sup>間的矛盾張力。語言型文本展現新時間感的方式有二：無時性結構（〔法〕structures achroniques）與時間錯置（〔法〕anachronies）。<sup>62</sup>無時性指的是：在敘事序列上孤立某些事件，使其沒有任何時間參照，脫離時間的從屬地位，甚至逆轉從屬，製造出無時性。時間錯置是將過去、現在、未來不以自然的時間順序排列，使自然時間上過去、現在、未來的依序推進被打破。最極致的方式，是一個語句內錯雜過去、現在、未來等時態。最經典的例子即為馬奎斯（Gabriel García Márquez）《百年

---

<sup>61</sup> 「公設符碼」與「私設符碼」為李正治老師於「文學符號學」課程上，提出的一組相對概念。符碼做為能指切換到所指的規則，公設符碼為眾所周知、且熟悉常用的既有規則，相對而言，私設符碼即為個人私密、且未經人道或少經人道的新規則。

<sup>62</sup> 傑哈·簡奈特（Gérard Genette）著，廖素珊、楊恩祖譯，《敘事的論述——關於方法的討論》，收於《辭格（三）》（〔法〕〔英〕Figures III），臺北：時報文化，2003年1月，頁123。

孤寂》( *On Hundred Years of Solitude* ) 的開頭一句：「許多年後，當邦迪亞上校面對行刑槍隊時，他便會想起他父親帶他去找冰塊的那個遙遠的下午。」<sup>63</sup>。

敘事本身就是一種時間藝術。傳統的一維性時間在此被當做一種參照標準，做為觀察與形塑「敘事性」的一種角度。各類藝術的敘事文本們站在傳統時間概念上，企圖不斷突破傳統時間，開發新時間。若將傳統時間觀視為敘事文本的公設符碼，則突破傳統時間就是敘事文本的私設符碼。公設符碼與私設符碼之間具有辯證關係，兩者相互依存。敘事文本勢必須要建立在公設符碼上才得以成立，否則就是不在符號過程中的零符號。而藝術又勢必追求某一程度的奇異化(陌生化)，因而有私設符碼。而常被使用的私設符碼也可能因其高曝光率，而被馴化成公設符碼。同樣地，乏人問津的公設符碼亦有可能轉化為私設符碼。公設符碼與私設符碼在文本層次上，形成了一種弔詭。遵守一維性時間與突破一維性時間也正處於此弔詭中。敘事性所開展的時間感，將與這個弔詭密不可分。

---

<sup>63</sup> 馬奎斯 (Gabriel García Márquez)，《百年孤寂》，楊耐冬譯，台北：志文，1992年11月。

### 第三章 敘事性所開展的時間感

語言型敘事文本，在物質層面上，有其不可抗拒的線性結構。也就是說，語言型敘事文本在橫組合軸上，有必然的歷時性與順序性。這是敘事當中的時間成分。接著敘事當中的時間成分而來的，是敘事性所能開展的時間感。

## 第一節 時間感做爲審美問題

在談敘事性所開展的時間感之前，必須先讓敘事文本從社會、歷史、意識型態的圈禁中，回到文學的純淨之地。

羅蘭·巴特(Roland Barthes, 1915~1980)在《文本的愉悅》(*Le Plaisir du texte*)中提到：「藝術似乎在歷史上與社會上妥協讓步。」<sup>64</sup>也就是說，在歷史與社會的政權之下，藝術彷彿戰戰兢兢地委屈度日。在《寫作的零度》(*Le Degré Zéro de L'Écriture*)中，他更激進地指出：「寫作的這種事實爲一切專治政權所有。」<sup>65</sup>換句話說，所有的寫作都是政治式的。由於社會性勢力的介入，寫作必須承擔溝通或者再現(represent)等任務。因而，寫作淪爲溝通的工具，做爲表達價值的語言，進而成爲鞏固現有價值的共犯。一旦寫作淪爲任何一種價值或成規的奴隸，寫作就必然是政治式的。

寫作失去主人身份而淪爲社會奴隸的關鍵，在於語言問題。在這種狀態下，語言之於寫作，就真正的只是一個中介(medium)，安份地執行中介的溝通任務。所謂做爲中介的語言，即是做爲一種承載概念或意義的工具。整個語言系統都是爲指涉(refer)現實世界中的種種而存在，每一個語言的能指(signifier)都穩定地符應(correspond)於現實中的某物。正因爲能指是爲指涉所指而存在，當能指順利地到達所指(signified)那一刻，能指隨即被所指俘虜，再無天日。這整個溝通任務如同貿易交換行爲，語言就如交易過程中的金錢一般。金錢不過爲標示

---

<sup>64</sup> “Art seems compromised, historically, socially.” Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, Translated by Richard Miller, Oxford: Blackwell, 1975.p54.

<sup>65</sup> 羅蘭·巴特(Roland Barthes)著，《寫作的零度》，李幼蒸譯，台北：桂冠，1998年2月，頁91。

商品價值、換取物品而存在，在取貨之後，金錢也就隨即消失。在此，語言只為其服務功能而存在，沒有其自身的存在必要，確切地說，它只是一種轉換機制，將現金轉為商品的機制；或者說，它是一套翻譯系統，將理念、意義、所指等東西翻譯出來的系統。寫作，自然也成爲一種社會性功能。於是，寫作的真正生機，在寫作之外才能發生。

寫作淪爲社會奴隸的關鍵在於語言，寫作贖回其自由的關鍵亦在語言。傅柯（Michel Foucault，1926~1984）在《域外思維》中狡獪地以一句斷言：「我說。」（Je parle.）<sup>66</sup>，翻轉了語言純中介的服務功能，使得語言的天然存有狀態得以流瀉出來。當我們使用「我說」這句話時，常規的反應便是等待「我」這主體說了什麼。彷彿「我說」的出現，是爲載負一句先於「我說」就存在在那兒的話；「我說」做爲一個承載的工具。但，傅柯僅僅用了「我說」，「我說」原該載負的那句話遲遲未現、甚至缺席，「我說」的工具性質也就消失。「我說」便只是「我說」，或者說「我說」就是一切。就如同庖丁解牛，不爲食，也不爲祀，解牛只爲解牛這個動作。

若將「我說」比擬於能指系統，「我說」原該載負的那句話如同所指。當所指缺席，或者說根本沒有先於能指的所指體系（所指最多只能做爲能指的效果之一），能指便不須轉譯，甚至無可轉譯爲所指，能指本身的質地、色澤、紋理便即一切。就如同歐姬芙（Georgia O'Keeffe）著名的花朵，可以不必真像哪一朵鳶尾或天南星，也可以不必像畫評們喜歡指涉的女性生殖器，它們甚至可以不被看做是花，那一種輕盈乾淨到散發

---

<sup>66</sup> 米歇爾·傅柯（Michel Foucault，1926~1984），《域外思維》（*La pensée du dehors*），洪維信譯，台北：行人，2003年9月，頁85-89。

“I speak.” Michel Foucault, *La pensée du dehors*, translated by Jeffrey Mehlman, New York: Zone Book, 1987. p9-13.



光暈、足以漂浮起來的色彩層次，便是畫的一切。歐姬芙的花朵不僅不為再現或指涉、甚至隱喻現實界的任何事物，甚至可以更極端地說，花朵的意義是由歐姬芙的色彩所渲染出來的。

當所指根本未曾先於能指而存在，當能指擺脫再現的勞役，能指便可盡情構築純粹虛構（fiction）的舞台。這種不受外力干擾的純粹虛構舞台，也就是羅蘭·巴特的文學純淨之地、純粹語言自身的應許之地。而所指們，不過是能指們交互作用所製造出來的新現實。當「現實」如同虛構一般，都是被製造出來的，現實與虛構便都指向虛構。於是，文學在這裡重新索回它的主人身份。因為，即使在商品如所指與金錢如能指的比擬中，金錢與商品的存在優勢剛好翻轉。在這裡，反而由金錢的標價賦予商品存在的價值。更進一步說，當標價不再以兌換商品為目的，標價與標價之間的種種關係，便會形成一場大富翁遊戲網絡。兌換商品不是遊戲的目的，遊戲的目的只在遊戲自身，遊戲的構成便是這些虛擬商品標價間的種種關係。再將比喻拉回到符號學概念，這種大富翁似的網絡，便是複數能指所構成的「能指遊戲」。既是「能指遊戲」，能指與所指的對應，就不是遊戲得以成立的因素；所指不過是能指遊戲所產生的效果之一。既是「能指遊戲」，這便是一場沒有主體、沒有超越的上帝、沒有控制者的宇宙洪荒；宇宙便由能指與能指之間的角力、拉扯與碰撞所形成的各式力量而運轉。既是「能指遊戲」，做為一切價值衡準的真理或良善，也將被捲入角力，重新創造。於是，問題的重心將在於：遊戲如何玩得起來？遊戲如何玩得有趣？這就是審美的問題了。

能指與能指之間的角力要怎樣才算精彩？

用什克洛夫斯基(ВукТор Борисович ШКЛОВСКИЙ, 1893~1984)的觀點來說，就是致使感受顫慄。什克洛夫斯基的名言：「使石頭成其為

石頭」<sup>67</sup>，藝術的力量是使石頭能夠成為石頭的力量；當石頭能做為石頭時，就造成感受的顫慄。因此，是感受石頭為石頭，而不是認知石頭為石頭。但是，這塊石頭並不是現實中任何一塊石頭，因為「藝術是一種體驗事物之創造的方式，而被創造物在藝術中已無足輕重」<sup>68</sup>。感受的發生就是「奇異化」(ОСТРАННЕНИЕ)的發生。因為凡能感受的，都是奇異的匯聚與滋生。這裡，我們無法排除與「奇異化」的概念相對的「自動化」(авТОМАТИЗАЦИЯ)概念。所謂「自動化」是：石頭理當就是石頭，在這裡，感受將不可能發生。「奇異化」則是一個「革命的世界」<sup>69</sup>，不斷對抗既有的方式，創造新的方式，致使感受滋生，因為所有的「正常」或「理所當然」，都進入了「自動化」的因循。什克洛夫斯基說：「藝術就是這樣揩拂人的耳目的」<sup>70</sup>，也就是說，一切必須是新的，一切必須震離原來的軌道。而當某一軌道已成為理所當然時，就表示這一切又滑入自動化的因循。因此，奇異化是永無止盡的革命運動，一旦它安於現狀，它就不再是奇異化，而是自動化了。

須要補充說明的是：奇異化是指感受的奇異，而非手法的奇異，或者說手法的奇異與感受的奇異未必有直接聯繫。例如特技一般，冷僻或拗澀的題材或字句，未必可以引起感受的顫慄；而有時尋常字眼或常見題材，卻能引發感受的連串滋生，如王安石的名句：「春風又綠江南岸」的「綠」字再尋常不過，但因為能指的反常組合與連接（將「綠」的色詞做動詞用），致使感受的奇異化。在這種狀況下，手法奇異化很可能就

---

<sup>67</sup> 什克洛夫斯基〈做為手法的藝術〉，收於《散文理論》，劉宗次 譯，南昌：百花洲，1994年，頁10。

<sup>68</sup> 什克洛夫斯基，〈做為手法的藝術〉，收於《俄國形式主義文論選》，方珊 等譯，北京：三聯，1992年，頁6。

<sup>69</sup> 什克洛夫斯基，《散文理論》，劉宗次 譯，南昌：百花洲，1994年，頁326。

<sup>70</sup> 什克洛夫斯基，《散文理論》，劉宗次 譯，南昌：百花洲，1994年，頁340。

是感受奇異化。更進一步的問題是：奇異化手法沒有固定的手法，因為它必須是新的，所以必然無法因襲、固定，只能開封一次，不得重複使用。另外一個問題是：當我們實際運用奇異化手法時，不可能天真地無視原有的世界，因而達到感受滋生的手法，必然也就是新的手法、奇異化的手法。

若將奇異化用來審視能指的遊戲，能指與能指間的角力是否精彩，就端賴它們的角力是否引發感受的顫慄，換句話說，就是遊戲的刺激感。遊戲的刺激感是遊戲的唯一目的，也是遊戲得以玩起來的唯一因素。遊戲的刺激感將如何引發，就得看能指與能指是否角力得出奇異化的效果。

如果，刺激感是遊戲得以玩得起來的因素，那這種能指遊戲便有某種難度。賭注在於：奇異化或刺激感來自於預期之外、經驗之外，我們如何用今天的詞語說出明天的話？<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> 什克洛夫斯基說：「藝術看見明天，但卻用今天的詞語說話。」《散文理論》，劉宗次 譯，南昌：百花洲，1994 年，頁 379。

## 第二節 審美時間

奇異化的美學以感受的滋生做為審美，因而什克洛夫斯基說：

在藝術中感受過程本身就是目的，應該使之延長。<sup>72</sup>

這也就是說，審美的成立依據於感受時間的延長。所以，羅蘭·巴特（Roland Barthes，1915~1980）在《文本的愉悅》（*Le Plaisir du texte*）中說道：

若我們掌握「愉悅」的全稱，每一個在享樂的文本都只是拖延（dilatory），而沒有其他；它將只是未被寫出的東西的引言。就像當代藝術那些作品，只要被看到的一瞬間，就完全消耗掉它們的必要性。（也就是說，一見到它們就立即了解它們被展出的解構意圖：它們沒有維持任何沈思性的或性歡愉的時間），這樣的引言完全只重複它自身——不曾引導出任何東西。<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> 什克洛夫斯基〈做為手法的藝術〉，收於《散文理論》，劉宗次譯，南昌：百花洲，1994年，頁10。

<sup>73</sup> 'so long as we cling to the very name of "pleasure", every text on pleasure will be nothing but dilatory; it will be an introduction to what will never be written. Like those productions of contemporary art which exhaust their necessity as soon as they have been seen (since to see them is immediately to understand to what destructive purpose they are exhibited: they no longer contain any contemplative or delectative duration), such an introduction can only repeat itself—without ever introducing anything.'

閱讀審美的愉悅，某一程度上，如同性愛的歡愉，它必然需要有沈思性的時間，如同性愛需要有愛撫磨蹭的時間，才有性愛歡愉的可能。因為它是拖延性的，因此必然不能一覽無遺。正因為它不能是一覽無遺的，所以它永遠是引言式的。而正因為它只是引言，讀者勢必要縱身入內才得以體味。而引言的目的就在勾引、誘惑。

用符號學的概念來說明這種審美所必要的「拖延」(dilatatory)，那就是：

符號過程變成了無限推遲的可能性，甚至根本沒有必要完成。所指等於似存在而非存在的影子。<sup>74</sup>

因此這種審美的「拖延」就有了一種類似猜謎的結構：它們都需要一種持續性的時間，而這種時間奠基於答案推遲的動作。所不同的是，答案對於猜謎和做為審美時間的拖延，有著完全不同的意義。猜謎以謎底為終點，猜謎的高潮在答案的面紗揭開時。審美的成立則依據於謎底的不在場，這種拖延其實是毫無目的的延宕，一旦謎底確鑿，審美嘎然而止。所以，審美的時間並不是客觀時間的延長，而是答案從缺，以致問題橫生的延續狀態。所以審美的拖延，絕不是能指到達所指的時間延長，反而是所指的無休止延宕，造成感知延長。因而，審美的問題必定是能指場域的問題，而非能指到達所指的問題。

如前所述，審美的拖延必有一種持續性，以做為感受滋生的溫床，

---

Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, Translated by Richard Miller, Oxford: Blackwell, 1975. p18.

<sup>74</sup> 趙毅衡，《文學符號學》，北京：文藝新學科建設叢書，1986年，頁107。

但這種持續性的時段並不是王文興這種橫征暴斂的作者所要求的「每小時一千字左右，一天不超過二小時」<sup>75</sup>的緩慢閱讀。或者說，這種緩慢是美學上的緩慢，而非客觀時間的緩慢。我們並不否認某些作品，如王文興和舞鶴，他們拗口冷僻的字詞和句法，實際上的確須要讀者費盡時思良、延長閱讀時間，但審美時間的持續性並非是我們理解文本的時間。如《水滸傳》一般，讀來暢快淋漓的文本，在閱讀時間絲毫不拖泥帶水，卻絕不縮短它審美時間的延宕性。因此，如前所述審美時間當然不是能指到達所指的時間，而是另一種維度的時間。<sup>76</sup>什克洛夫斯基說：「他用自己的詩揩拂時間的玻璃。」<sup>77</sup>因為，審美時間的發作未必在閱讀的那段時間中，而可能在閱讀後的某天與某個事件的遭遇或與某塊記憶撞擊而發作起來，如同種子霎時遇上適合的水量與溫度，不由自主地發出芽來。由此看來，審美時間不僅是一種持續性的時間，矛盾的是，它同時也是一種瞬間爆炸性的時間。也由於瞬間爆炸性的因素加入，持續性的時間段不再是客觀順序的延展。如同什克洛夫斯基說的「希望是對將來的回憶。」<sup>78</sup>。在審美時間上，「過去—現在—未來」不是線性連續體，而是由爆發點的能量輻射出過去、現在與未來的碎片們。

所以，當羅蘭·巴特（Roland Barthes，1915~1980）說：

延緩的愉悅具有強大的威力，這麼說絕不言過其實：這種威力是名符其實的新紀元，是凍結一切可資辨識的既有價值的終結點。愉悅是幼蟲式的。<sup>79</sup>

---

<sup>75</sup> 王文興，《家變》〈一九七八年洪範版序〉，台北：洪範，2000年，頁III。

<sup>76</sup> 關於審美時間中，能指與所指的關係將在下一節詳述。

<sup>77</sup> 什克洛夫斯基，《散文理論》，劉宗次譯，南昌：百花洲，1994年，頁339。

<sup>78</sup> 什克洛夫斯基，《散文理論》，劉宗次譯，南昌：百花洲，1994年，頁291。

<sup>79</sup> “Pleasure’s force of *suspension* can never be overstated: it is a veritable *époque*, a stoppage which

我們除了可以視這種「新紀元」為既有價值的終結，還可以視它為審美時間的型態。審美時間必然是初生幼蟲的新時刻，不會有任何的成熟期，也就是說，它的延續性是一種不斷滋生的、而且永遠正在滋生的現在時，所構成的新時間鏈。每一瞬間現在時的出現，都重新抖動已然成形的時間順序鏈，同時滋生新的時間順序鏈。因為這樣的審美時間，文學文本才有形成其自身時間感的可能。如同托多洛夫(Tzvetan Todorov)在說明文學語言的自主性時，引用奧古斯特·威廉·史雷格爾的話：

(詩歌)為了表明它是以自身為目的的語言、並不聽命於任何外在事物，為了能在受他物限制的時間序列中出現，它就該形成自己的時間順序。只有這樣聽眾才能擺脫現實而進入一個想像的時間序列，他才會感受到規律性的再分順序和言語本身的節奏。語言這一神奇現象在它最自由地出現並做為純遊戲使用的時候，就自動擺脫了其他情況下牢固地統治它的任意性，遵循著一種與它的內容看似毫不相干的準則。這一準則就是節拍、韻律、節奏。<sup>80</sup>

---

congeals all recognized values ( recognized by oneself ) . Pleasure is a *neuter* ( the most perverse form of the demoniac ) .”

Roland Barthes, *The Pleasure of the Text* , Translated by Richard Miller, Oxford : Blackwell, 1975. p65.

<sup>80</sup> 奧古斯特·威廉·史雷格爾《關於文學與藝術的講稿》頁 103，轉引自托多洛夫，《批評的批評——教育小說》(Critique de la Critique)，王東亮、王晨陽譯，台北：桂冠，1997 年，頁 10。

### 第三節 能指交織的詩性演出

審美的問題或美學的問題，在文學上便是「詩意」(poetic)或「詩性」(poeticity)的問題，也就是語言如何能到達奇異化美學的高度的問題。

托多洛夫 (Tzvetan Todorov) 在〈詩的語言〉中說道：

詩的語言在自身找到證明(及其所有價值);它本身就是目的而不再是一個手段，它是自主的或者說是自在目的 (autotelic) 的。<sup>81</sup>

在這裡的「詩」，即「詩性」。語言若要進入詩性場域，首先是要以語言自身為目的，而不再做為傳達手段。語言如何能以自身為目的，雅柯布森 (Roman Jakobson) 的說法便是：

詩的功能在於指出能指與所指的不能合一。<sup>82</sup>

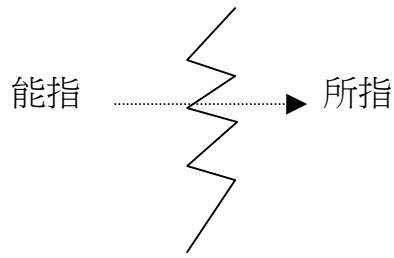
若將雅柯布森的話，用符號作用 (signification) 的圖示來看便是如此：

---

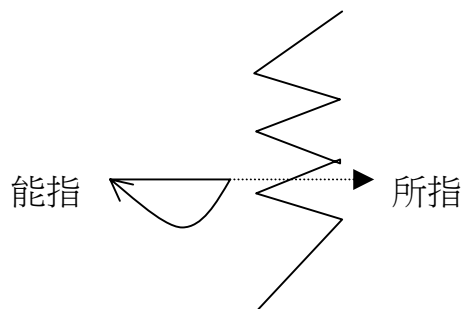
<sup>81</sup> 收於托多洛夫，《批評的批評——教育小說》(Critique de la Critique)，王東亮、王晨陽譯，台北：桂冠，1997年，頁3。

<sup>82</sup> 轉引自趙毅衡，《文學符號學》，北京：文藝新學科建設叢書，1986年，頁106。





能指不再以到達於所指，做為符號作用的任務。而對於詩性來說，能指與所指的斷裂是必要的，否則能指與所指將自動化地貼合或連結，感知活動如同人間蒸發，審美將不會有出現的可能。能指與所指間看似悲觀的鴻溝，提供了詩性的可能，這是邁向詩性的第一步。但光憑能指與所指的斷裂，並不足以達到詩性，語言還必須在其自身找到證明，讓它成為「自主的或自在目的的」。語言如何在其自身找到證明？如何找到其自主性？用文學符號學的方式來看，就是雅柯布森（Roman Jakobson）在1956年著名的〈結束語：語言學和詩學〉（*Closing Statement :Linguistics and Poetics*）中所提出的符號「自指性作用」（selfreflexivity）<sup>83</sup>。在符號作用中，能指不再朝向所指，而假如這個能指具有足夠的能量，這股能量將折反回能指自身。如圖所示：



這也就是托多洛夫（Tzvetan Todorov）所說的：

---

<sup>83</sup> 〈結束語：語言學和詩學〉，收於波利亞科夫 編，《結構－符號學文藝學——方法論體系和論爭》，佟景韓譯，北京：文化藝術出版社，1994年7月，頁172-211。

符號指向自身，而不指向它物的能力。<sup>84</sup>

符號如何能指向自身？問題的關鍵就在於：能指如何具有能量？

能指的能量有兩個層面。首先是每一個能指的獨特質地。所謂質地，就如同音符的高低長短，如同畫面的筆觸、色彩，如同雕塑的光滑度、色澤……等。

也就是羅蘭·巴特（Roland Barthes）的「聲音的顆粒」（the grain of the voice）<sup>85</sup>。羅蘭·巴特認為：這種聲音的顆粒是引導文本的材質（substance）。<sup>86</sup>就文字文本而言的質地，就是字詞本身；包含字詞的聲音、形狀，以及各種附著其上的暫時性意義。雅柯布森在〈何謂詩？〉（*What is poetry?*）中提到：

詞擁有自己的力量和自身價值的。<sup>87</sup>

關於詞所擁有自己的力量與自身的價值，雅柯布森曾舉一個有趣的例子來說明：

一個女孩總是說：「可怕的哈里」這類話。人家問她：「為什麼要用可怕的這個詞？」她會回答：「因為我恨他。」「既然如此，妳為什麼不說他是壞透的、可恨的、討厭的等詞兒呢？」「我不知道

---

<sup>84</sup> 托多洛夫，《詩學》，收於波利亞科夫 編，《結構－符號學文藝學——方法論體系和論爭》，佟景韓譯，北京：文化藝術出版社，1994年7月，頁36。

<sup>85</sup> Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, Trans. by Richard Miller, Oxford: Blackwell, 1975. p.66.

<sup>86</sup> Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, Trans. by Richard Miller, Oxford: Blackwell, 1975. p.66.

<sup>87</sup> Jakobson, *What is poetry?* in *Language in literature*, edited by Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1987, p369~378.

為什麼，或許可怕的這詞對他更合適些。」<sup>88</sup>

而這個現象是因為：

「可怕的」(terrible) 這個詞的音節讀法中，有一種品質，並非其他同義詞（所指，或外延大抵相同的詞）所能代替。這個女孩喜歡的是這詞本身，而不僅是它的「所指」。<sup>89</sup>

在這裡雅柯布森用了一個類似質地的概念——品質——，來說明字詞的力量。也因為字詞自身所具的質地是獨特的，也因此每一個字詞在文本中，都是一種不可取代的存有。舞鶴在小說《餘生》裡有這麼一段後設的敘述：

我們走部落後小路回去，過餘生碑時天色已暗，我轉頭注視「餘生」只見姑娘睡衣上絲襯的乳白，我回去煮小雜鍋時一面備忘「餘生乳白」感覺不如「餘生奶白」，我在奶和乳之間蹉跎了好久，忘了晚鍋吃了什麼更沒嚐到味道，「奶白餘生」也不錯感覺不如「乳白餘生」，我忽地想到燒酒忘在門階旁，拿到嘴邊剛要咕下一口的剎那四個字掠過眼前：奶子餘生，啊，就是了「奶子餘生」。<sup>90</sup>

「奶白」與「乳白」不同，與「奶子」也不同甚至「奶白餘生」也與「餘生奶白」不同，它們擁有各自不可取代的質地。就像梵谷畫中的毒氣般

---

<sup>88</sup> 轉引自趙毅衡，《文學符號學》，北京：文藝新學科建設叢書，1986年，頁49。

<sup>89</sup> 轉引自趙毅衡，《文學符號學》，北京：文藝新學科建設叢書，1986年，頁49。

<sup>90</sup> 舞鶴，《餘生》，台北：麥田，2001年頁177~178。

的黃色，無法以紅色、藍色或其他任何色調可以替代，甚至這種沉重的明黃，也無法用淺黃、鵝黃或橙黃來替代。而不可替代的字詞勢必具有自身能量，例如上段引文的這句話：

### 拿到嘴邊剛要咕下一口的剎那

這裡的「咕」字若替換為「喝」，語句照樣通順，要表達的意思也無遺漏，但是就缺少了一口喝下的動作感與咕嚕嚕的吞嚥聲。這便是字詞的質地。當字詞的無可替代性發生作用時，會產生非此字不可的必要性，或不以此字無法搔到癢處的迫切性。因為這種能指的獨特性、不可替代性，才使能指有涵具能量的可能。

正因為每一個字詞具有如此的獨特性與不可替代性，也因此質地具有不可譯性。換句話說，能翻譯的就不是字詞的質地。就好像鮮花的質地是水氣盎然的新鮮色澤和生長姿態，若風乾成乾燥花，還有花的形狀和顏色，但已失去鮮花之所以為鮮花的新鮮色澤和生長姿態，因此嚴格來說，這朵乾燥花是另一朵花。鮮花的質地，說明了鮮花何以為鮮花，鮮花便在其自身質地找到其存有的證明。能指的質地證明能指的存有及價值，並且提供能指產生能量的可能性。羅蘭·巴特（Roland Barthes）在《寫作的零度》中即說：

字詞具有一種生成的形式、一種範疇。詩的每一個字詞因此就是一個無法預期的物體，一個潘朵拉的魔箱，從中可以飛出語言的一切可能性。<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> 羅蘭·巴特（Roland Barthes），《寫作的零度》（*Le Degré Zéro de L'Écriture*），李幼蒸譯，台北：桂冠，1998年，頁105。

但能指的質地僅僅為能量的產生提供第一層可能，能指能量的迸發還有另一層面的問題。當羅蘭·巴特（Roland Barthes）同樣在《寫作的零度》說出另一個句子：

字詞以無限的自由閃爍其光輝，並準備去照亮那些不確定而可能存在的無數關係。<sup>92</sup>

我們可以發現能指得以迸發能量的另一線索：字詞的無數關係，也就是能指的無數關係。當能指的關係問題出現時，雅柯布森（Jakobson）的雙軸理論就是一個不可忽略的說法。所謂雙軸是水平的組合軸（axis of combination）和垂直的選擇軸（axis of selection），文本就由雙軸構成。我們所能看見的能指鏈就是組合軸，而選擇軸是一條隱性的軸線。雙軸之間有著依存關係：組合軸須由選擇軸中選取成份來組成，可以說選擇軸是組合軸的原料，而選擇軸的確定又要靠組合軸的切分。選擇軸與組合軸有其各自的基礎與方式：

選擇在對等（equivalence）的基礎上進行，包括：類同（similarity）與相異（dissimilarity）、同義（synonymity）與反義（antonymity）。而組合，也就是序列的建構，則以接鄰（contiguity）為基礎。<sup>93</sup>

---

“The word here has a generic form ; it is a category. Each poetic word is thus an unexpected object, a Pandora’ s box from which fly out all the potentialities of language.”

Roland Barthes, Translated by Annette Lavers and Colin Smith, *Writing Degree Zero*, New York : Hill and Wang, 2001 年. P.48.

<sup>92</sup> 羅蘭·巴特（Roland Barthes），《寫作的零度》（*Le Degré Zéro de L'Écriture*），李幼蒸譯，台北：桂冠，1998年，頁104。

<sup>93</sup> 波利亞科夫 編，佟景韓譯，《結構－符號學文藝學——方法論體系和論爭》，北京：文化藝

雅柯布森（Jakobson）認為：

詩性功能就是把對等原則從選擇軸投射到組合軸。<sup>94</sup>

因此，雅柯布森的詩性功能是以選擇軸為主導，當選擇軸的對等原則投射到組合軸時，詩性也就開始。羅蘭·巴特（Roland Barthes）在《寫作的零度》中，即根據這樣的說法，推論古典語言和現代詩語言之間的對比。古典語言是一種關係性的意向鏈，甚至說是關係引領字詞的前進，其關係奠基於社會性的溝通功能上。在這裡，古典語言以組合軸做為主導，也就是以序列連接為主要功能。而現代詩的語言則否，羅蘭·巴特（Roland Barthes）把它當做詩性的代表，他說道：

一旦消除了固定的關係，字詞就僅僅是一種垂直的投射，如同一塊碑石或柱石般，深入意義、反射和記憶的整體：這是站立著的符號。……於是在現代詩的每個字詞下面都潛伏著一種地質學式的層次，在其中聚集著名字的全部內涵（content），替代了古

---

術出版社，1994年7月，頁182。

“The selection is produced on the base of equivalence. similarity & dissimilarity, synonymity & antonymity, while the combination, the build up the sequence, is based on contiguity.”

Roman Jakobson, *Closing Statement: Linguistics and Poetics in Style in Language*, Eds. By Thomas A. Sebeok. Cambridge, Mass: MIT Press, 1960 p.358.

<sup>94</sup> 波利亞科夫 編，佟景韓譯，《結構－符號學文藝學——方法論體系和論爭》，北京：文化藝術出版社，1994年7月，頁182。

“The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination”

Roman Jakobson, *Closing Statement: Linguistics and Poetics in Style in Language*, Eds. By Thomas A. Sebeok. Cambridge, Mass: MIT Press, 1960 p.358.

典散文和古典詩中被選定了的內涵。<sup>95</sup>

在這裡，「垂直的」與「地質學式的」都說明了：現代詩語言在敲開組合軸固定鎖鏈之後，選擇軸也有了無窮的自由，展開縱向軸線的主導威力。這也就是字詞何以能「閃爍其光輝」的緣故了。而字詞如何「照亮那些不確定而可能存在的無數關係」？就是選擇軸的對等原則投射到組合軸的緣故。也就是說，當組合軸的功能不再以連接為主，反而受到選擇軸類同與相異的對等原則影響，組合軸上就出現了奇妙的反常連接。羅蘭·巴特（Roland Barthes）是這麼形容的：

這些互無關係的物體—字詞（objects—words）都帶有猛烈湧入的能量，它們的純機械性顫動以奇特的方式影響著下一個字詞，但又旋即消失。<sup>96</sup>

雅柯布森的雙軸圖式和對等原則，十分適合說明能指的豐厚地質，

---

<sup>95</sup> 羅蘭·巴特（Roland Barthes），《寫作的零度》（*Le Degré Zéro de L'Écriture*），李幼蒸譯，台北：桂冠，1998年，頁104。

“Fixed connections being abolished, the word is left only with a vertical project, it is like a monolith, or a pillar which plunges into a totality of meanings, reflexes and recollections: it is a sign which stands. ………Thus under each Word in modern poetry there lies a sort of existential geology, in which is gathered the total content of the Name, instead of a chosen content as in classical prose and poetry.”

Roland Barthes, Translated by Annette Lavers and Colin Smith, *Writing Degree Zero*, New York: Hill and Wang, 2001. P.48.

<sup>96</sup> 羅蘭·巴特（Roland Barthes），《寫作的零度》（*Le Degré Zéro de L'Écriture*），李幼蒸譯，台北：桂冠，1998年，頁106。

“These unrelated object-words adorned with all the violence of their irruption, the vibration of which, though wholly mechanical, strangely affects the next word, only to die out immediately.”

Roland Barthes, Translated by Annette Lavers and Colin Smith, *Writing Degree Zero*, New York: Hill and Wang, 2001.p.50

也能顧及能指間的反常連接。但是，這種豐厚地質的說法，根據於所指的多重，不免隱藏所指復辟的危機，雖然，這種所指是隱晦而繁複的。而且，除了雙軸，能指間相互震動而生的能量，不只有反常連接，還有許許多多的繁複交叉與分歧。例如：一個組合段上，有多種縱選擇軸的切分方式。舞鶴的《餘生》中有這麼一句話：

起飛後何時不知就被經濟水泥封了，不然多了多少條河溝散步也免看機器怎比得野茅雜草的帥。<sup>97</sup>

「多了多少河溝散步」這一句，可以將其橫組合段切為三段：

多了多少條河溝散步也免看機器怎比得野茅雜草的帥

「多了多少河溝散步」是一段，「也免看機器」是一段，「機器怎比得野茅雜草的帥」也是一段，而第二段與第三段之間重疊地使用了「機器」一詞，造成橫組合上有了多重的切分，而橫組合上這種怪誕的切分，源於縱選擇軸的主導。此時，雙軸之間的關係也就不再是整齊的平行與垂直關係，而是多重的交錯。更為複雜的狀況是：根莖式的交叉蔓延。例如張貴興的《猴杯》：

雉把汗濕的頭髮從南中國海撈起，渾身黏滑坐在辦公桌前。已是六月天，冷氣機仍不捨得運轉，或者又是照例故障。辦公室其他老師也都在午憩，身體像猛獸捆在桌前或靠背椅上。玻璃墊上殘留著雉大量汗漬，讓玻璃墊下的婆羅洲島又濕又滑像一隻眠息中

---

<sup>97</sup> 舞鶴，《餘生》，台北：麥田，2001年，頁227。



的樹蛙。樹蛙頭部朝著東北，左肢和半個左腹是砂勞越，蛙頭和蛙脖子是沙巴和汶萊，其餘是加里曼丹。蛙背分佈著一串串肉瘤和斑紋，像中部密集的山脈和遍布全島的零星小湖、沼澤。蛙皮上的髯鬚狀綠脈則像河川。雉記得看過一幅紫外線拍攝的婆羅洲衛星地圖，用觸目驚心的火鶴紅顯示被砍伐和酸雨破壞的一大片雨林，彷彿解剖室中蛙開腸剖肚。雨蛙抬頭，準備掠食，朝頭上的菲律賓蝶群、台灣蛹和日本蜻蜓吐出舌頭。雨蛙背後是向大蟒從亞洲大陸出擊的馬來半島，正張口吞吃新加坡蝻和虎視眈眈雨蛙。<sup>98</sup>

辦公室午憩的符號鏈撞擊著濕熱六月的符號鏈，於是牽扯了熱帶雨林般野性勃勃的南中國海島嶼們緊張關係的符號鏈：雨蛙、蝴蝶、蛹、蝻和蟒的熱帶雨林符號鏈與南中國海島嶼間的區域情勢的符號鏈，相互吸引。這種狀況下，橫組合軸與縱聚合軸之間出現了錯綜複雜的關係線，符號鏈之間的吸引和撞擊如根莖植物的繁衍，不斷蔓延變化。

當我們將雙軸上多重變化推展到極端時，雙軸圖式要轉動這些繁複而變異的交叉已然顯得頗為吃力，於是，我們必須援引羅蘭·巴特(Roland Barthes)的「能指交織」(the weave of signifiers)<sup>99</sup>。能指的交織首先捨棄了以所指多義為能量來源的說法，羅蘭·巴特在〈從作品到文本〉(*From Text to Work*) 就說道：

文本的多重性，並非來自於內容的歧義，而是來自於能指繁複而

---

<sup>98</sup> 張貴興，《猴杯》，台北：聯經，2000年，頁24。

<sup>99</sup> Roland Barthes, *From Work to Text in Image - Music - Text*, Translated by Stephen Heath, New York: Noonday, 1993. p.159.

因為審美的活動裡，所指不但是隱晦浮動，甚至根本就是無休止的延宕，更激進地說，審美的活動就是所指被永無止盡的延宕過程。這種延宕過程是一種離心的散發，因而是「一系列分離、交迭和變異的運動」<sup>101</sup>。每一個具有獨特質地的能指，與其他能指間產生引力，它們碰撞、拉扯，產生化學變化般的關係，這些關係如同網絡一樣擴展、滋生，新滋生出來的能量又與先前的重重交疊，不斷延續；它們之間既分散又聚攏，既排斥又吸引；羅蘭·巴特（Roland Barthes）說這是「一種開展的交叉」（an overcrossing）<sup>102</sup>。既然這種「開展的交叉」是「一系列分離、交迭和變異的運動」，而且沒有終止，那麼這種交織就是一種永遠在進行中的活動。

在羅蘭·巴特（Roland Barthes）的基礎上，我們可以說：詩性的舞台是能指的場域，只允許能指的演出，每一個能指都是獨特的存在，不同層次的能指交迭織成，宛如能指多聲部的演出。而敘事時間感的問題，將是能指交織的詩性問題了。

---

<sup>100</sup> “The plural of the Text depends, that is, not on the ambiguity of its contents but on what might be called the stereographic plurality of its weave of signifier.”

Roland Barthes, *From Text to Work in Image - Music - Text*, Translated by Stephen Heath, New York: Noonday, 1993. p.159

<sup>101</sup> “a serial movement of disconnection, overlapping, variation.”

Roland Barthes, *From Text to Work in Image - Music - Text*, Translated by Stephen Heath, New York: Noonday, 1993. p.158.

<sup>102</sup> Roland Barthes, *From Text to Work in Image - Music - Text*, Translated by Stephen Heath, New York: Noonday, 1993. p.159.

## 第四節 「接下來呢？」的動能

從第三節到第四節，我們必須把符號過程中的能指/所指概念，切換成敘事過程中的敘事話語（narrative discourse）/ 故事（story）。<sup>103</sup>

在多數的敘事學理論中，敘事過程的目的在於講述一個組織好的故事，敘事話語做為故事的表述。<sup>104</sup>敘事話語的鋪排，彷彿在在指向一個按照時間順序排列好的故事。米蘭·昆德拉《生命中不能承受之輕》的主角湯瑪斯在敘事話語進行到第三章時便死了，整篇小說卻有七章，但湯瑪斯卻仍在死亡之後大肆行動，而且他並不是以一個鬼魂的身份出現。在敘事話語的層面，《生命中不能承受之輕》完全不按照事件發生的先後來推進。因此有用功的讀者將整個敘述按照事件切割，並依事件的發生順序重新排列，實際上，《生命中不能承受之輕》翻拍的電影「布拉格的春天」，就是以這種方式呈現。這樣的舉動似乎意味著敘事話語只是一種表達方式，表達的目的不過是要轉譯成按照正常順序所排列的故事，故事是敘事過程的重心。把問題拉到時間感來看，這裡就浮現了古特·穆勒（〔德〕Gunther Müller）所提出的兩種時間序列：「故事時間」（Erzählte Zeit）和「敘事時間」（Erzählzeit）<sup>105</sup>，這兩層時間分別處於故事層和敘事話語層。敘事時間與故事時間的區別說明了：敘事是種二元時間序列；用符號學來說，其分別為能指時間（〔法〕temps du signifiant）

---

<sup>103</sup> 符號過程與敘事過程的轉換詳見第二章。

<sup>104</sup> 關於各家敘事學理論的立場與說法，請詳見第一章第一節。

<sup>105</sup> 參見古特·穆勒（Gunther Müller），〈敘事時間和故事時間〉（*Erzählzeit und erzählte*），《克魯克手稿》（*Festschrift für Kluchorn*）1948，《型態詩學》（*Morphologische Poetik*）Tubingen，1968再版。轉引自傑哈·簡奈特（Gérard Genette）著，廖素珊、楊恩祖譯，《辭格（三）》（*Figures III*），臺北：時報文化，2003年1月，頁83。

和所指時間（〔法〕*temps du signifié*）。熱奈特（Gérard Genette）<sup>106</sup>認為：這種時間二元性不僅使敘事文本中一切的時間扭曲成爲可能，而且，在敘事過程中，能指與所指之間的關係和轉換，即是兩層時間的切換，更明確地說，是從一時間到另一時間的轉換，而這被視爲敘事基本功能之一。<sup>107</sup>這是目前敘事學中關於時間最重要的說法。熱奈特著名的《敘事話語》<sup>108</sup>便從這種時間的二元性上進行比較，推論出敘事次序（〔法〕*ordre*〔英〕*order*）、時間距離（敘事速度）（〔法〕*durée*〔英〕*duration*）、敘事頻率（〔法〕*fréquence*〔英〕*frequency*）等面向的理論。「敘事次序」以敘事時間符合故事時間爲標準，而當敘事時間不符合故事時間時，便是時間錯置（〔法〕*anachronies*）。以故事時間（也就是自然的編年時間）爲標準的情況下，敘事時間依其時間矢向，有倒敘（〔法〕*analepses*）和預敘（〔法〕*prolepses*）之分。在次序的討論範圍內，故事序列和敘述序列的疊合處，被設定爲參照點（〔法〕*le point de référence*）或零度（〔法〕*degré zéro*），而在時間距離上，則爲敘事與故事的嚴格等時性（〔法〕*isochronie*）。但是，等時性只做爲一種假設，敘事和故事之間的關係必然是異時性的。以故事時間爲基準點，敘事時間所進展的快或慢，就是熱奈特所謂的「敘事速度」（〔法〕*tempo*）。熱奈特倣仿古典音樂的經典節奏如：行板（*andante*）、快板（*allegro*）、急板（*presto*）等等，提出：停頓（〔法〕*pause*）、場景（〔法〕*scène*）、概略（〔法〕*sommaire*）、省略

---

<sup>106</sup> 另有譯名簡奈特。

<sup>107</sup> 出自克里斯坦·梅茲（Christian Metz），《論電影符號學》（*Essais sur la signification au cinéma*），Klincksueck，巴黎，1968，27頁。轉引自〔法〕傑哈·簡奈特（Gérard Genette）著，廖素珊、楊恩祖譯，《辭格（三）》（〔法〕〔英〕*Figures III*），臺北：時報文化，2003年1月，頁83。

<sup>108</sup> 台版譯爲《敘事的論述——關於方法的討論》，收於《辭格（三）》（*Figures III*），廖素珊、楊恩祖譯，臺北：時報文化，2003年1月。

(〔法〕ellipse) 四種敘述的速度。敘事頻率 (〔法〕*féquence narrative*) 是關於故事與敘事之間的重複關係。即使熱奈特小心地不讓「敘事時間」做為「故事時間」的再現，但是做為標準刻度的故事時間，還是預設一個順時的事件鏈做為基底圖式，還原故事時間的幽微心態被包裝在二元時間的轉換裡。

故事時間序列的基本設定，類近一種過去式時態結構。「發生了什麼事？」(What happened?) 是讀者在閱讀時的基本預設。閱讀中的每一個時刻都在進行著回復還原的動作。所謂回復還原的動作，便是一種拼圖的行為；讀者想像著一個秩序井然的完整樣貌做為結果，拾取敘事話語上每個局部，一心一意拼排回那個順時的事件鏈。在這樣的敘事結構中，情節構成的事件鏈就是敘事整體的重心，因而只要故事得以還原，同一故事搭配不同的敘事話語仍是同一故事。因此，《生命中不能承受之輕》當然可以翻譯成「布拉格的春天」；《太平廣記》的〈白蛇記〉、《清平山堂話本》的〈西湖三塔記〉、《警世通言》的〈白娘子永鎮雷峰塔〉、《義妖白蛇傳》只要情節出入不大當然可以算是同一個白蛇故事，就算翻譯成電影、舞台劇、現代舞……，它們都是同一個白蛇故事，彷彿它們是同一物品，不過包裝不同。

然而，正如我們前面所說的，假如時間感被放置在審美的舞台上時，如同能指與所指地位的翻轉，敘事時間與故事時間的位置也陡然巨變。敘事時間擺脫故事時間的高壓統治後，一種過去式般的時間感將會被一種期待的心情所取代。閱讀的意義不再是還原，而是「接下來呢？」(What is going to happen?)。「接下來呢？」啟動了閱讀的刺激感，成為閱讀遊戲的動能，使得遊戲能夠玩得起來。但是，這種刺激感並不是一種懸疑；懸疑預設著謎底揭開做為終點，敘述的目的在於迫近並揭露謎底。這種一步步揭露真相和結局的情形，羅蘭·巴特 (Roland Barthes) 調侃如同脫衣舞般，一層層脫去衣服以顯露性器官，但是真正的誘惑或者情慾的

快感，並不在於性器官的顯露，而在於顯現和消失的拉拒中。<sup>109</sup>因此，刺激感不在於謎底的揭開，而在於問題的不斷出現；在於接連不停的「接下來呢？」所造成的喧囂聲。就像孩童對於發現疑問充滿興奮，而這種興奮與答案的是否出現並無關係，就算有答案，所有的答案也都是暫時的。遊戲的興奮感來自於問題的接連產生，而不來自於揭開答案的那一剎那。「接下來呢？」就是這種令人興奮的提問。

確切地來說，「接下來呢？」並不是一種未來式的結構，而是一種不斷激生出來的現在時；是以過去和未來做為視界的現在時。（所謂視界包含界線與所見景致）。於是，我們捨棄完成式的封閉空間，邁向根莖蔓延般無窮滋長的現在式。也就是說，過去與未來都黏貼在每一個現在上。因此，它不像故事時間一樣，是一種線性連續的「過去—現在—未來」，它的現在、過去、未來各自是一些碎裂片段。在每一個散落的現在上頭，迫近過去或未來，如同舞鶴在《餘生》裡用「當代的」霧社事件逼顯過去的霧社事件與霧社事件的未來影響一般，而每一個當代中都彷彿擠壓著過去與未來的碎片們。這些現在、過去、未來在這裡彷彿共同存在，而且相互交織。但它絕對不是索緒爾（Ferdinand de Saussure, 1857~1913）的「共時性」（*synchronie*）<sup>110</sup>。索緒爾的「共時性」是線性歷程軸上縱切面的共通性質，是一種靜止的時間標本。「接下來呢？」勉強來說，較接近「共存性」。「接下來呢？」不僅是一種不斷激生出來的現在時，更激進地說，它是一種永遠的現在時。也就是說，它是一直正在生成中的時間。而這種正在生成中的時間，就是審美上的時間感。這種時間必須

---

<sup>109</sup> Roland Barthes, *The Pleasure of the Text (Le Plaisir du texte)*, Translated by Richard Miller, Oxford: Blackwell, 1995. p.10.

<sup>110</sup> 索緒爾（Ferdinand de Saussure）口述，巴利（Charles Bally）、薛施藹（Albert Sechehaye）編，高名凱譯，《普通語言學教程》（*Course in General Linguistics*），北京：商務，1985年，台北：弘文館翻印，頁110。

不斷停留在破繭之前的幼蟲時期，當它真的破繭而出化為成蟲，那表示它已跳離出審美的舞台，不再是「接下來呢？」，而是「故事原來是……」。「接下來呢？」就如同高潮前一刻的高張氣壓，一旦由「故事原來是……」紓解了這種緊張關係，就如同高潮後的疲軟，審美的舞台隨即崩解。

「接下來呢？」的閱讀動作就像期待百衲布的下一塊，每一句跳進讀者眼睛的話語，都改變了讀者所織補出的時間形狀，線型連續的故事時間，其實不過是將百衲布想像成拼圖。在故事時間其實缺席的情況下，即使情節相仿，不同的敘述便是不同的故事，〈白蛇記〉、〈西湖三塔記〉、〈白娘子永鎮雷峰塔〉、《義妖白蛇傳》基本上就是不同東西，而非只是不同包裝。就像氫和氧可以構成水，也可以組成雙氧水，水和雙氧水的組成分子再像，水還是水，不會是雙氧水。又或者像，白飯、炒飯、稀飯都由白米烹調而成，只要烹調手法不同，就是不同味道的不同食物。

當「故事是什麼？」不再重要，或者說故事時間根本缺席，敘事時間的 power「接下來呢？」就是問題的核心了。「接下來呢？」如何誘惑讀者？如何勾引讀者愛撫般耳鬢廝磨在每一個字詞上？就是接踵而來的問題了。

## 第四章 時間感的力場

當故事時間已被取消，熱奈特所安排的敘事時間與節奏也將不再適用。文本如何散發能量？如何勾引讀者？從而創造出敘事的新時間、新節奏？將是本章討論的重點。



## 第一節 事件斷裂了嗎？

敘事學中關於敘事的速度問題，最著名的說法莫過於熱奈特的「敘事距離」(〔法〕*durée*〔英〕*duration*)或「敘事速度」(〔法〕*tempo*)<sup>111</sup>。

「敘事速度」的基本圖式在於：「敘事時間」與「故事時間」的二元性上。故事時間是編年的客觀時間。敘事時間則是文本如何說故事的時間。當敘事時間和故事時間進行切換時，就有「幅度」(〔法〕*amplitude*)和「跨度」(〔法〕*portée*)的問題。「幅度」是時間的長度，也就是故事經歷了多長時間，如：舞鶴的《餘生》，是小說中的敘述者「我」在川中島生活兩個秋冬的故事，它的幅度就是兩年。「跨度」是故事時間和敘事時間的差距，如《餘生》中的長老敘述他的斷腸事件，敘述聲音的時間點位於1997年，而長老斷腸事件的時間點位於1931年，跨度便是六十多年。熱奈特首先要設定一個參照零度，也就是等時性敘事(〔法〕*isochronie*)。敘事的等時性是嚴格如鐘擺般的速度恆定(〔法〕*constance de vitesse*)；由故事時間(秒、分、時、日、月、年……)與文本長度(行數、頁數)兩者間的關係來界定，如此可以得到一個故事時間與敘事時間關係恆定的等時敘事。熱奈特以等時敘事為零度參照，則故事時間和敘事時間的關係，就可以推論出四種敘述運動(〔法〕*mouvement*)的型態：

---

<sup>111</sup> 關於熱奈特「敘事速度」的說明，參見其《敘事話語》第二章時間距離。

停頓：敘事時間 =  $n$ ，故事時間 = 0。敘事時間  $\infty >$  故事時間。

場景：敘事時間 = 故事時間

概略：敘事時間  $<$  故事時間

省略：敘事時間 = 0，故事時間 =  $n$ 。敘事時間  $< \infty$  故事時間。

※  $\infty >$ （無限大於）， $< \infty$ （無限小於）

「省略」(〔法〕*ellipse*)、「停頓」(〔法〕*pause*)是極端運動，「場景」(〔法〕*scène*)、「概略」(〔法〕*sommaire*)則為中間運動。從理論上說，省略、停頓、場景的速度為固定運動，而概略的運動較不定易變。中國說書裡有個說書人常用一句後設語：「有話則長，無話則短」；場景和停頓就屬「有話則長」類，省略和概略就屬「無話則短」類。「無話則短」類，又有短的明確與否的程度問題，省略是無敘事段（*un segment nul de récit*）呈現，也就是不說。概略在敘述文學中的地位有限，多半用於背景的作用。場景的標準類型為對話形式。停頓是細節性的描述。米克·巴爾（*Mieke Bal*）在這四種敘述運動上加上第五種——敘事時間大於故事時間（敘事時間  $>$  故事時間）<sup>112</sup>的「減緩」（*slow-down*）。<sup>113</sup>不管四類或五類，熱奈特這樣說明敘事速度的方法，成為敘事學中關於速度問題最主要的說法。

---

<sup>112</sup> 用米克·巴爾（*Mieke Bal*）的術語來說，「減緩」（*slow-down*）是素材時間  $<$  故事時間。因為，熱奈特的敘事圖式為：故事、敘事、敘述，而米克·巴爾的敘事圖式則為素材、故事、文本，它們兩人的圖式幾乎可以等同，名稱的不同只是顯示：米克·巴爾更側重文本虛構性的主張。減緩是介於停頓和場景之間的速度。關於「減緩」這種節奏，熱奈特和米克·巴爾的分歧在於：熱奈特認為這種速度實際上並不存在，所以沒有區判出此一速度，但米克·巴爾則認為這種速度在理論上的可能性不能忽略，特別是製造懸念時刻，減緩可起放大鏡的作用。

<sup>113</sup> 米克·巴爾（*Mieke Bal*），《敘述學：敘事理論導論》（*Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*），譚君強譯，萬千譯，北京：中國社會科學出版社，1995年11月，頁80。

但是，很遺憾地，當熱奈特以其所提出的敘事速度分析普魯斯特 (Marcel Proust) 的《追憶似水年華》( *la Recherche du temps perdu* ) 時，發現《追憶似水年華》溢出這四種敘述運動，形成史無前例的新節奏。<sup>114</sup>除了溢出常規的四種節奏速度，新節奏何以成爲節奏，熱奈特在《敘事話語》裡卻束手無策。這種束手無策來自於二元時間的圖式上。在這種圖式上，談論節奏最常見的方式，就是由事件的推進來說。誠如熱奈特所說：

（「概略」）是小說敘事中最後的連接組織（*le tissu conjonctif*），而小說敘事之基本節奏也透過「概略」（*sommaire*）和「場景」（*scène*）的相互交替來界定。<sup>115</sup>

這樣的說法，預設著在敘事的層面背後，有事件的順時序列（也就是「故事」），而所謂「事件」是具有推進情節功能的轉變情況。<sup>116</sup>以「故事」的事件序列爲基準，在敘事層面上的事件如何連接，就形成事件推進的速度感。一般談論節奏的方式，就是靠「有話則長，無話則短」之間的長短搭配來構成節奏。也就是熱奈特所說的「透過『概略』和『場景』的相互交替來界定」。說得更清楚些，就是：

小說敘事的功能是由刻劃細微的場景和概略之間所呈的速度對比

---

<sup>114</sup> 熱奈特 (Gérard Genette) 《敘事話語》([英] *Narrative Discourse: An Essay in Method*)，收於廖素珊、楊恩祖譯，《辭格 (三)》( *Figures III* )，台北：時報文化，2003 年，頁 154。

<sup>115</sup> 熱奈特 (Gérard Genette) 《敘事話語》([英] *Narrative Discourse: An Essay in Method*)，收於廖素珊、楊恩祖譯，《辭格 (三)》( *Figures III* )，台北：時報文化，2003 年，頁 143。

<sup>116</sup> 米克·巴爾 (Mieke Bal)，《敘述學：敘事理論導論》( *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* )，譚君強譯，萬千譯，北京：中國社會科學出版社，1995 年 11 月，頁 12~25。

而形成，它幾乎總是反映出戲劇性與非戲劇性內容的對立，情節起迭之處和敘事最強而有力的時刻重疊並進，而情節低潮時便以粗筆從遠處概括而過。<sup>117</sup>

而這樣的美學不脫亞里斯多德（Aristotle）《詩學》（*Poetics*）的情節推進——開始、高潮和結尾<sup>118</sup>——。因此，節奏必然以情節推進為目標，進行事件連接的搭配，而這種搭配原則便是在戲劇性之處多添筆墨，非戲劇性之處就粗枝簡略。但是，熱奈特分析《追憶似水年華》的尷尬之處在於：

它（《追憶似水年華》）不將整個故事視為因果關係聯繫而成的連串事件來處理，而是一種不斷彼此代替、沒有關係可言的接續狀態（*succession d'états*）。<sup>119</sup>

若將熱奈特這個觀察更推一部來說，根本沒有做為「功能」的事件的全型。我們如何判斷哪裡是事件的開頭？哪裡是事件的結尾？就如同一把抓起藤蔓繚繞的根莖植物叢，好幾個塊根或塊莖接連著，根本無法判斷一棵植株的範圍有多大，只能說這藤蔓相連的一大叢都屬同一棵植株。於是，事件沒有開頭，沒有結尾，沒有邊界，沒有最終定型；一個具有開頭結尾的事件全型，不過是理性慣性下的一種美好想像！事件從來就是破碎的。當事件已然斷裂、面目不清，也就根本沒有故事可以恢

---

<sup>117</sup> 熱奈特（Gérard Genette）《敘事話語》（〔英〕*Narrative Discourse: An Essay in Method*），收於廖素珊、楊恩祖譯，《辭格（三）》（*Figures III*），台北：時報文化，2003年，頁152。

<sup>118</sup> Aristotle, *Poetics in Aristotle's Poetics*, translated by S. H. Butcher, 台北：書林，頁65-66。

<sup>119</sup> 熱奈特（Gérard Genette）《敘事話語》（〔英〕*Narrative Discourse: An Essay in Method*），收於廖素珊、楊恩祖譯，《辭格（三）》（*Figures III*），台北：時報文化，2003年，頁158。

復，故事層早已崩解，敘事層不爲了再現故事，（不論這種再現是模糊的或清晰的，是近距離的或遠距離的），敘事層就只是敘事層自身——一些像碎片般的事件殘骸。

就像波赫斯（Jorge Luis Borges，1899~1986）在〈歧路花園〉裡描述一座時間迷宮（不是空間的迷宮）——歧路花園——時說道：

在崔本心目中，「歧路花園」是宇宙的象徵，雖不完整卻不假。不同於牛頓及叔本華，你的祖先（崔本）不相信一致而絕對的時間。他相信無限多的時間序列，一個不斷滋長、令人暈眩的網絡，充滿分歧、交會、平行的各個時間。在這網絡中，每個時間互相逼近、分叉、交錯，或好幾個世紀不相往來。這個網絡包括所有可能的時間。……時間永遠朝向無限多的未來分歧分叉。<sup>120</sup>

於是，事件雖然碎裂，卻「朝向無限多的未來分歧分叉」。宛如熱奈特所說的「時間遊戲」（Le jeu avec le Temps）<sup>121</sup>。他這麼形容道：

「與時間創造（faire）（而非：玩 jouer）的遊戲」並不只是與時間遊戲，也是使之成為遊戲（en faire jeu）。但它是個很妙的遊戲。換句話說，也是個危險的遊戲。<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> 波赫斯（Jorge Luis Borges），〈歧路花園〉，伍軒宏 譯，收於《波赫士詩文集》，張系國等 譯，台北：桂冠，1994 年，頁 37~38。

<sup>121</sup> 熱奈特（Gérard Genette）《敘事話語》（〔英〕*Narrative Discourse : An Essay in Method*），收於廖素珊、楊恩祖譯，《辭格（三）》（*Figures III*），台北：時報文化，2003 年，頁 197。

<sup>122</sup> 熱奈特（Gérard Genette）《敘事話語》（〔英〕*Narrative Discourse : An Essay in Method*），收於廖素珊、楊恩祖譯，《辭格（三）》（*Figures III*），台北：時報文化，2003 年，頁 208。

在這種情況下，敘事的時間感就是〈歧路花園〉中所說的：

在身邊以及被陰影遮蓋的身體內，有一種看不見、觸不著的擠壓感。並不是各路軍隊分歧、平行、終至交會的那種擠壓感，而是一種內心深處的悸動。<sup>123</sup>

事件碎裂的殘骸如何能創造新時間感、新節奏？時間如何玩得出遊戲？就是熱奈特所留下的難題。

---

<sup>123</sup> 波赫斯 (Jorge Luis Borges)，〈歧路花園〉，伍軒宏 譯，收於《波赫士詩文集》，張系國等 譯，台北：桂冠，1994 年，頁 36。

## 第二節 事件連接術

當我們以為事件沒有開頭、沒有結尾、沒有邊際、無窮無盡，所以事件若有原型則必然是斷裂的。然而，弔詭的情形出現了：正因為事件無始無終，所以是斷裂破碎的；同時也正因為它無始無終，所以是連綿不盡的。誠如波赫斯〈時間的反駁〉中說：「我反對一連串事件連續發生，我也反對一連串事件同時發生。」<sup>124</sup>於是，敘事陷在事件的斷裂與連接的矛盾中。但是，反過來說，敘事的可能性正在於此。我們回頭看看之前談論能指交織時，援引羅蘭·巴特（Roland Barthes）的一段話：

這些互無關係的物體—字詞（objects-words）都帶有猛烈湧入的能量，它們的純機械性顫動以奇特的方式影響著下一個字詞，但又旋即消失。<sup>125</sup>

我們也可以說：這些互無關係的「事件—碎片」都帶有猛烈湧入的能量，它們的純機械性顫動以奇特的方式影響著下一個碎片，但又旋即消失。而事件流就不斷在這種出現與消失之間閃動下去。熱奈特形容《追憶似

---

<sup>124</sup> 波赫斯（Jorge Luis Borges），〈時間的新反駁〉，收於《波赫士全集 II》，林一安等譯，台北：台灣商務，2002年，頁176。

<sup>125</sup> 羅蘭·巴特（Roland Barthes），《寫作的零度》（*Le Degré Zéro de L'Écriture*），李幼蒸譯，台北：桂冠，1998年，頁106。

“These unrelated object-words adorned with all the violence of their irruption, the vibration of which, though wholly mechanical, strangely affects the next word, only to die out immediately.”

Roland Barthes, Translated by Annette Lavers and Colin Smith, *Writing Degree Zero*, New York: Hill and Wang, 2001.p.50

水年華》的時間感時也說道：

它（《追憶似水年華》）不將整個故事視為因果關係聯繫而成的連串事件來處理，而是一種不斷彼此代替、沒有關係可言的接續狀態（*succession d'étates*）。<sup>126</sup>

彼此之間沒有既定關係，而且現身之後，旋即消失的事件碎片們，要如何「純機械性顫動以奇特的方式影響著下一個碎片」？形成一種熱奈特所說的「接續狀態」，這將是「敘事」唯一的可能。因此，敘事的危險遊戲便是：事件碎片的連接術。事件的連接術彷彿百衲布的補綴術一般。百衲布的補綴術讓敘事層彷彿一個拾荒的場域，哪一件事件的碎裂殘骸得以浮現，純屬偶然與意外，甚至是暴力性闖入，（究極來說，所有的意外都該是暴力性的）。於是，碎片連接的事件們將沒有一個整體的性質，因為每撿一塊碎片進來，整體的樣貌也隨之改變，或者說，所有的整體性質都是暫時的。重點在於：隨機拾起的布，各自有著不同材質、色澤，要用怎樣的線才能將它們補綴連接在一起？也就是說，事件一碎片要怎麼以奇特的方式影響下一個碎片。

當敘事進行這麼一種碎片連接術時，我們將抖動熱奈特的立基於故事和敘事雙層架構的「敘述層次」（*Niveaux narratifs*），翻轉為平面式的事件交織。熱奈特的「敘述層次」即事件的層次，事件的層次最著名的例子即《一千零一夜》，山魯佐德為了延遲國王殺她的動作，而開始講一個又一個的故事。山魯佐德和國王的事件屬於一個層次，山魯佐德所說的不同故事又都是不同事件。既然我們並不意圖恢復敘事層與故事層，

---

<sup>126</sup> 熱奈特（Gérard Genette）《敘事話語》（〔英〕Narrative Discourse：An Essay in Method），收於廖素珊、楊恩祖譯，《辭格（三）》（*Figures III*），台北：時報文化，2003年，頁158。



所以，嚴格來說，這不能算是事件的「層次」，也沒有主句含納子句的問題，就像無法分辨莊周夢蝶或是蝶夢莊周一般，只是敘事層上事件的斷裂或連接，如同平面上能指的交織，而事件不過是大型的能指叢。

這種單單只是敘事層上的斷裂或連接，不再由事件之間的時間距離來主導，而是由事件與事件之間的關係決定。就如同人們最常去的地方，不一定是離家最近的地方，可能是交通最便利的地方，或者是最喜歡的地方，而所謂交通或者喜歡，就是一種「關係」網絡，而非距離因素。這種「以奇特方式影響下一個碎片」的關係，不是任何既有的關係或固定的關係，而是異質能指流湧拉扯出來的各色新關係。這些力量沒有意識主體的強力控制，因而它們的角力是場血淋淋的蠻荒，所以羅蘭·巴特說這是「純機械性顫動」。這種角力如同平面上的皺摺與攤開，如同人體不過一塊表皮的皺摺與攤開所拉扯出來的彈力：嘴巴是一塊皺摺、喉嚨是一塊皺摺、胃部是一塊皺摺……，所謂體外的皮膚與所謂體內的食道、胃、腸……都是同一塊表皮，只是這塊表皮上連綴著各種異質的塊面，表皮上流竄著各種力量，致使表皮不斷被折疊與攤開。重點不在折疊或攤開，而是折疊與攤開的彈性。因為這種彈性，是唯一能避免連接的塊面們僵固成標本的方法，也是唯一能保持塊面們的力量自由流湧，因而能生機盎然地顫動下去的方法。

而且，這個表面只有一面而非兩面，如同數學概念上的「墨比爾斯帶」(bande de Moebius)：將一張紙條扭曲，再把其相反的兩端接上，在這種平面上，正面與反面變成同一面。或者說，正反兩面已變成更為複雜交錯的單面。事件的交織也就是這樣一塊複雜而深邃的單面表皮，而不再是地層式的敘述層次。

那麼，異質複數的事件一碎片，如何連接才得以讓力量於其上自由湧動——皺摺與攤開這條事件帶？「接下來呢？」就是這種碎片連接術的動能，讓碎片連接術得以「純機械性顫動」地運轉起來。「接下來呢？」

是用字詞營造一種想像，當想像開始運轉之際，也就是「接下來呢？」發動之際，連接術也就如機械般不自主地運轉下去。在敘述層面上「接下來呢？」的作用，就在於不斷引發「敘述者接下來會說什麼？」的期待感。

以舞鶴的《餘生》來說，敘述者「我」在川中島探訪「當代的霧社事件」。而所謂的「當代的霧社事件」是霧社事件後「餘生」們的霧社事件，如夜裡「腸子會爬出來蜿蜒著山路回當時的小學操場」<sup>127</sup>的長老餘生，如學歷最高也政治化最深，卻反對政治化詮釋霧社事件的巴幹餘生，如歷經城市風霜之後又老練又純真的回到夢的溪谷的鄰居姑娘餘生，如「天生泰雅人，死也是泰雅人」<sup>128</sup>但又深愛日本文化儼然日本人的宮本先生餘生，如半志願半強迫參加高砂義勇隊「個人在集體的歇斯底里中無能為力」<sup>129</sup>的老人波沙餘生，如垂暮之年才流浪回歸原鄉的「馬赫坡裔拉丁人」<sup>130</sup>的老狼餘生……………等等。這些餘生的碎裂陳述，在敘事層上交錯橫陳，也與敘述者「我」的訪問事件交雜著。因此，不管是餘生們的事件們，亦或是敘述者「我」的探訪事件，都是隨時斷裂，隨時波折的碎裂殘骸，各自以看似偶然的方式，隨意連接。在這裡，沒有霧社事件的全型，也沒有哪一個餘生的全型，甚至「我」的探訪事件也是不停地斷裂。霧社事件和不同的餘生們，以及「我」的種種評議思考，接連出現，儼然擠壓了一塊「當代霧社事件」的「同時性」。於是，舞鶴製造了新的時間感，或者說，他製造了一種「時間遊戲」。事件推進的節奏不再因為事件的串連，而是因為碎裂事件的擠壓或伸張。這種事件的碎片，宛如滋生不息的現在時。每一片現在時都具有一個開放的結尾（或

---

<sup>127</sup> 舞鶴，《餘生》，台北：麥田，2001年，頁52。

<sup>128</sup> 舞鶴，《餘生》，台北：麥田，2001年，頁130。

<sup>129</sup> 舞鶴，《餘生》，台北：麥田，2001年，頁198。

<sup>130</sup> 舞鶴，《餘生》，台北：麥田，2001年，頁72。

者說，根本沒有結尾這種東西)，各自向外延伸碰撞拉展出網絡。這種擠壓和伸張，於是使得霧社事件的「當代」變成一種時間遊戲。

這種時間遊戲裡充滿了「接下來呢？」的連串問號。「接下來呢？」的疑問並不是對事件全型的期待，而是對於遊戲刺激感的期待。這種期待面對舞鶴的《餘生》，會對敘事層上的敘述者「我」「怎麼說了？」滋生出一堆問號，而這堆問號隨著事件斷裂與波折的擠壓，儼然拉拒出霧社事件的當代，使得「當代」玩起了一種躲躲藏藏又呼之欲出的遊戲，將「當代」倏地折疊又攤開，形成一塊「當代」的拓樸學（Topology）平面。

### 第三節 誰在說話？

波赫斯（Jorge Luis Borges，1899~1986）1979年口述的〈時間〉說道：

把空間和時間相提並論是有失恭敬的，因為在我們的思維中可以捨棄空間，但不能排斥時間。讓我們設想，我們只有一個而不是五個感官，這一感官是聽覺。……於是，我們有了一個與我們現有的世界同樣複雜的世界，一個由個人知覺和音樂構成的世界。……在那個世界裡我們永遠會擁有時間，因為時間是延續不斷的。如果我想像我自己，你們每個人想向你自己正處在一個暗室裡，那麼，看得見的世界消失了，你的軀體消失了。我們有多少回感覺不到自己軀體的存在呀……比如，我現在只是在使用手觸摸桌子這一忽兒工夫，才感覺到手和桌子的存在。但發生了一些事，發生了什麼事呢？可能是感覺，可能是覺察，或許僅僅是記憶或想像。<sup>131</sup>

「接下來呢？」做為動能，引動著記憶或想像的網絡。而實際進行編織補綴的則是無法排斥的「聲音」。語言型文本雖然同時運動於聽覺和視覺渠道，但其能指屬於聽覺主導的性質。<sup>132</sup> 有個聲音在文本裡說話，彷彿就是敘事無法排斥掉的問題了。

---

<sup>131</sup> 波赫斯（Jorge Luis Borges），〈時間〉，收於《波赫士全集IV》，林一安等譯，台北：台灣商務，2002年，頁268-269。

<sup>132</sup> 詳見第二章第三節「不同符號，不同結構」。

敘事文本中彷彿有個聲音在說話。關於這種「聲音」(voice)的概念，來自於韋恩·布斯(Wayne C. Booth, 1912-)《小說修辭學》(*The Rhetoric of Fiction*)。問題要從當時英美小說理論流行的術語——「展示」(showing)與「講述」(telling)——說起。「展示」是故事的自然而然地客觀呈現，不必經過講述者的聲音而自然鋪展開來，這是十九世紀寫實主義小說的理想。「講述」與「展示」對立，故事是通過敘述者的聲音轉述出來的。韋恩·布斯重新檢視「講述」與「展示」的劃分，發現：根本沒有所謂純粹「展示」。<sup>133</sup>期待敘述者缺席的「展示」，有著模仿、再現的性質。但是，嚴格來說，敘事是無法再現或模仿故事的，頂多只是鉅細靡遺、栩栩如生地敘述，製造一種模仿的幻覺。因此可以說，不論再栩栩如生的「展示」都潛藏著「講述」。於是，敘述文本都有一個敘述的聲音鋪展著敘述，彷彿有個陳述的主體。

關於這種陳述的主體，在《講故事——對敘事虛構作品的理論分析》(*Telling Stories : A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*)中說道：

主體性不是一種統一的或超然的心理本質，而是一個過程。<sup>134</sup>

敘述主體的問題牽涉到一種過程的問題，這種過程也就是第二章所提到的符號過程。羅蘭·巴特認為：敘事文本的內部有一個交流的過程，如同語言交際中有絕對的互為前提「我」和「你」，敘事文本的內部也預設著敘述者(narrator)與敘述接收者(narratee)。羅蘭·巴特特別聲明的

---

<sup>133</sup> 韋恩·布斯，《小說修辭學》，華明、胡曉蘇、周憲 譯，北京：北京大學，1987年，頁19-23。  
Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: The University of Chicago, 1983, p.16-20.

<sup>134</sup> 史蒂文·科恩(Steven Cohan)、琳達·夏爾斯(Linda M. Shires)，《講故事——對敘事虛構作品的理論分析》(*Telling Stories : a theoretical analysis of narrative fiction*)，張方譯，臺北：駱駝出版，1997年，頁165。

是：敘述者是敘事文本中說話發聲的人，在任何狀況下都不能與實際上的作者混為一談。<sup>135</sup>

敘述者彷彿敘事文本中的「我」正發出一些聲音。不同人稱的訴說方式，顯示不同的敘述者與敘述接受者的關係。採用「我」的聲音敘述時，敘述者的姿態明顯，有暴露的傾向，敘述接受者則在暗處。有著獨白或自述的意味。採用「你」的聲音敘述時，敘述者彷彿較為隱匿，敘述接受者則明晃晃地被亮出來，有著告白的意味。採用「他」的聲音敘述時，彷彿比較客觀地展示事件，敘述者的姿態最是隱微，但通常也最無所不知。

郭松棻 1983 年的〈含羞草〉和 1986 年的〈草〉<sup>136</sup>。題材完全相同，發表時間相差三年的兩篇，除了篇幅從三千五百多字，到一萬四千字，其中最明顯的差異在敘事口吻上的改變。<sup>137</sup>〈含羞草〉採用「我」的聲音平實地敘述「我」和「他」——兩個男子，偶然邂逅之後那種「淡如水」的相知情誼。敘述者雖然是第一人稱，而且採取事件的內部觀察。但敘述者的口吻卻非常冷靜客觀，彷彿只是敘述者以「我」現身對「他」進行觀察的實錄：「他」是一位「因患嘎口龜，不適居留台灣」<sup>138</sup>，因而在美國攻讀歷史哲學的研究生，他是一個沈默害羞的人，「他所有的話，都凝結在那雙黝黑的眼睛上」<sup>139</sup>。到了 1986 年的〈草〉，敘述者隱匿起

---

<sup>135</sup> 羅蘭·巴特(Roland Barthes)，《敘事作品結構分析導論》，張裕禾 譯，收於《符號學美學》，瀋陽：遼寧人民出版社，1987 年。

<sup>136</sup> 〈草〉於 1986 年發表時，其篇名與 1983 發表的那篇相同，亦為〈含羞草〉，1983 發表的為〈含羞草（一）〉，1986 年發表的為〈含羞草（二）〉。在《郭松棻集》集結出刊時，郭松棻將〈含羞草（二）〉更為〈草〉。

<sup>137</sup> 吳達芸，〈齷齪含羞的異鄉人——評郭松棻的小說世界〉，收於《郭松棻集》，台北：前衛，1997 年，頁 525。

<sup>138</sup> 郭松棻〈含羞草〉，收於《郭松棻集》，台北：前衛，1997 年，頁 548。

<sup>139</sup> 郭松棻〈含羞草〉，收於《郭松棻集》，台北：前衛，1997 年，頁 546。

來，反而把敘述接受者「你」堂堂擺進小說，小說一開始就說道：

看見他，好像記憶被打動了，覺得似曾相識。在什麼地方……  
什麼時候……。有那麼一種人，為是以前你早已在夢裡相會了。  
你不由自主，逆著河上落日的金光，一步步走進了他。<sup>140</sup>

當我們使用對「你」說話的語氣時，暗暗地指著有個「我」正在說話，雖然全篇沒有「我」的出現。敘述者「我」的聲音彷彿背景一樣，幽幽地訴說「你」和「他」之間的交往。通常採用對「你」說話的語氣時，「我」有著對「你」告白的意味。但是，〈草〉通篇不提「我」如何了，整個敘述的重點反而在「你」身上，甚至連「他」的出現都只為了反射「你」的種種感受。如吳達芸說評析〈草〉的時候所說：「自敘一段發生在『你的生命』中『他』的事件」<sup>141</sup>，於是「你」在這裡，儼然「我」的分身。更嚴格地來看，不僅「你」是「我」，如同米克·巴爾（Mieke Bal）所說的：「『我』和『他』都是『我』」<sup>142</sup>。這個「我」便是敘述者，只是敘述者附身到不同角色上說話。而「你」、「我」、「他」等人稱，並沒有前述的固定觀察角度與陳述方式。「你」、「我」、「他」彷彿不同角色一般。

而與其說，「你」、「我」、「他」都是敘述者，還不如說任何一個「我」都不等於敘述者。這個敘述者「我」的角色扮演遊戲，在伊塔羅·卡爾維諾（Italo Calvino）的《如果在冬夜，一個旅人》（*Se una notte d'inverno un viaggiatore*）中就玩得十分精彩：「我」不必是作者，「你」不必是讀

---

<sup>140</sup> 郭松棻〈草〉，收於《郭松棻集》，台北：前衛，1997年，頁187。

<sup>141</sup> 吳達芸，〈齷齪含羞的異鄉人——評郭松棻的小說世界〉，收於《郭松棻集》，台北：前衛，1997年，頁528。

<sup>142</sup> 米克·巴爾（Mieke Bal），《敘述學：敘事理論導論》（*Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*），譚君強譯，北京：中國社會科學出版社，1995年，頁140。

者；「我」甚至不是敘述者，「你」也不是敘述接受者。「你」、「我」、「他」都不再有固定的觀察角度與陳述方式，「你」、「我」、「他」都不過是一種人名的使用策略，不過是敘事文本中的角色。卡爾維諾操弄著敘述者和敘述接受之間的種種可能，猶如電玩遊戲的角色扮演一樣，「你」、「我」、「他」不過是這些角色的扮演，甚至隨時可以從一個角色轉換到另一個角色上，採取不同身份繼續遊戲。當敘述者在不同角色上跳動時，彷彿不同的聲音此起彼落、多重變幻，猶如事件連接的多重變幻。駱以軍的短篇小說〈降生十二星座〉是更明顯的例子：

我曾經有那樣的一個習慣嗎？在牙刷上擠一半鹼性牙膏，擠一半涼性牙膏，我完全不記得了。

是不是從那以後，突然耽迷於十二星座的認知遊戲？

用黃道十二宮的白羊座、人馬座、獅子座諸星代替了佛洛伊德的口腔期、肛門期意識與潛意識。

在認知的此岸，隔著隨處充滿了讓認知滅頂的湍流和漩渦的真相大河，不敢貿然再涉水而入。於是你開始以人類極限的神話，去替繁浩無垠的星空，劃分你能掌握的座標和羅盤。<sup>143</sup>

在「我曾經有那樣的一個習慣」的時候，是「我」的自述，但到了「認知的此岸」時，彷彿舞台背後傳出聲音剖析著「你」的心理，而這個「你」正是前一段的「我」。人稱的跳動，宛如不同角色的發聲，而不同角色的發聲，宛如不同的力量，這些異質力量的連綴，流竄在敘事平面上，將這塊平面拉擠得彎彎曲曲、皺皺摺摺，宛如聲音的高低起伏、

---

<sup>143</sup> 駱以軍，〈降生十二星座〉，收於江寶釵、陳國偉 編，《小說今視界——台灣新世代小說讀本》，台北：駱駝，2003年，頁118~119。



抑揚頓挫。

但是，不論人稱如何變換，角色如何扮演，敘述接收者是敘述為敘述者的聽眾，只有顯隱多寡之別，絕對不會消失，甚至可以說，它們是敘事文本中必然的存在。這種交流過程是符號的運作，因而這種陳述主體與訊息接收者都不過像是遊戲內的角色關係，是符號結構運作的效果，或者說是能指交織的效果。

## 第四節 感官們的眾聲喧嘩

就著韋恩·布斯的「聲音」概念，熱奈特認為另有「景深」(perspective)<sup>144</sup>的概念，應自「聲音」中區分出來。熱奈特的考慮主要在於：「誰看」(qui voit)與「誰說」(qui parle)的區別。而「誰看」和「誰說」得以區別，立足於「語式」([法] mode)和「語態」([法] voix)的區別。雖然敘事並沒有發號施令、表達願望等型態，嚴格來說，敘事唯一具有特性的語式只能是直述式(l'indicatif)，但熱奈特認為：若將語式隱喻地延伸，則講述事件時，敘述訊息程度的差別，就可以成為語式的範疇。所謂訊息程度的差別，有講多講少之別，有從這一個觀點或另一個觀點之別，有對其所講述事物保持近或遠之別。整體來講，這是關於「再現」(representation)的問題。語態是關於語言主體性(subjectivité dans le langage)的問題，也就是陳述句與產生陳述句的主體(發音[énonciation]主體)之間的關係的問題。也同樣關乎講述者與講述事物的關係，同樣是「再現」的問題。<sup>145</sup>所以我們難以用熱奈特的語式和語態來區分「誰看」和「誰說」。況且，當我們翻轉熱奈特的敘述層次，改以平面式的事件交織，那對說明故事與敘事關係的「語式」和說明敘事與敘述關係的「語態」，也就難以支撐「誰看」與「誰說」的區分。

---

<sup>144</sup> 「景深」一詞，過往有許多的類似概念，如：珀西·盧伯克(Percy Lobbock)的「觀點」(point de vue)、讓·普隆(Jean Pouillon)的「視角」(vision)、喬治·布林(Georges Blin)的「限制視野」(restrictions de champ)……等，但由於它們沒有區別誰說與誰看，熱奈特乃另採新詞。

<sup>145</sup> 熱奈特(Gérard Genette)《敘事話語》([英] Narrative Discourse: An Essay in Method)，收於廖素珊、楊恩祖譯，《辭格(三)》(Figures III)，台北：時報文化，2003年，頁228。

反而，當我們跳脫語法學的隱喻，回歸物質層面的媒材問題時，「誰看」與「誰說」的區分，就可以較為清楚些。在電影這種文本中，可以從聽覺渠道和視覺渠道上清楚地區辨「誰說」和「誰看」。在語言型文本中，雖然也可區分「誰說」和「誰看」，但它的和電影中「誰說」與「誰看」的關係不同。電影中，「誰看」與「誰說」是同一層次的問題，因為，電影是視、聽雙渠道，「誰看」與「誰說」都是渠道的問題。而語言型文本的視、聽雙渠道，仍是以視覺去到模擬聽覺渠道，以求回復聽覺媒材，即使是書面文字也是如此。因此，在語言型文本中，「誰說」與「誰看」處於不同的層次，無聲的「誰看」要由「誰說」才能顯現。不僅視覺，還有觸覺、嗅覺、味覺等其他官能都要由敘述者的聲音展現。因此，熱奈特也在《新敘事話語》中將「誰看」改成「誰感知」。也就是說，在語言型文本中，敘述者（聲音）與感官是不同層次的問題；而這些感官甚至還包含聽覺，如張貴興《猴杯》裡這樣的句子：

上課鐘聲打呼般的響了，學生湧入教室，吵鬧的雜草長得快，死得也快，校園變成一座大陵墓，偶爾傳出台上老鬼啾啾教誨和台下小鬼尿滴般的朗讀。沈靜的脆芽又慢慢滋長。<sup>146</sup>

聽覺並非自行發聲，跟其他感官一樣也必須透過敘述者之口才得以顯現。

在語言型文本中，敘述者與官能感知是有所分裂的。我們可再以郭松棻的〈草〉為例，說明這一點。且看下面這段話：

夕陽染紅的飛雲，擦過一排不知名的樹叢。天陸是烏黑的。河風

---

<sup>146</sup> 張貴興，《猴杯》，台北：聯經，2000年，頁23。

吹著令人懷鄉的辛辣。夕暮正在終結。船腹的拍擊緩慢遲鈍。更遠的地方，在樹叢的另一邊，太陽想必正匆忙下落。霧靄把河岸層層包圍，那樣從容的交疊，全在模仿人們幽暗的思慮。<sup>147</sup>

在隱形的敘述聲音中，表現的各種官能感受都是「你」的。但是，透過敘述者的聲音所描述的這段景致，卻不是一個全知全能、高高在上的忠實反映，而是「你」這個角色的所見所思所感。因為接著這段描述的後面，就說道：

他的身體敏捷地在旅行。而他的心思逐漸變得與河幅的遼闊一樣安靜。緘默和晚照交錯起來，彷彿嘲笑著你一向忙亂無章的生活。河水在他的腳底下殷勤起伏，唯有這個時候，你才了解，那柔弱的水流全是為安撫失意的夢想家的。<sup>148</sup>

在這裡，聲音是敘述者的，官能感知則可能附著在角色上。於是，聲音的立場與官能感知的立場在理論上是分裂的。也就是說，在某些狀況下可能兩者貼合，像寫實主義的小說，亦或是以「我」第一人稱的文本，如：舞鶴的《餘生》，敘述者的任務和官能感知都附著在「我」這個角色上。也因為這兩部分有時貼合在一起，所以之前的研究無法區判這兩部分。但這兩個分裂的部分卻有相互依存、相互強化的功能。官能感知須藉由敘述者之口呈現，但是空盪的、虛位的敘述者之口，它的特性、風格則全賴官能感知才得以肉身化。因此，聲音必須包含敘述者和官能感知兩個部分。

---

<sup>147</sup> 郭松棻〈草〉，收於《郭松棻集》，台北：前衛，1997年，頁188。

<sup>148</sup> 郭松棻〈草〉，收於《郭松棻集》，台北：前衛，1997年，頁189。

官能感知須由敘述者之口說出，因此有時會受到敘述者附著角色的限制，就如舞鶴的《餘生》，敘述者的任務和官能感知都附著在「我」這個角色上，因而官能感知也就受「我」這個角色的限制。但反過來說，也因為官能感知受到「我」這個角色的約制，當官能感知形塑敘述者「我」的聲音時，就出現了舞鶴那個既灑潑刁鑽、又糾葛幽曲的個性化腔調。而聲音中敘述者和官能的糾纏，正是語言型文本的特性。

用第三節開頭所援引的波赫斯的那段話，放到敘事文本的世界來看，我們可以說，聲音是唯一的表達，官能感知恐怕就是記憶和想像了。聲音是唯一，官能是想像，但在語言型文本中又有什麼不是想像？不是記憶呢？誠如波赫斯在〈秘密的奇蹟〉裡所說：「除了記憶之外，他沒有任何文件可用。」<sup>149</sup>於是，語言型文本就是感官們眾聲喧嘩所推動的想像機器。

再回頭看看前面所引《猴杯》的句子：

上課鐘聲打呼般的響了，學生湧入教室，吵鬧的雜草長得快，死得也快，校園變成一座大陵墓，偶爾傳出台上老鬼啾啾教誨和台下小鬼尿滴般的朗讀。沈靜的脆芽又慢慢滋長。<sup>150</sup>

張貴興把吵鬧的聲音形容成雜草，把沈靜的聲音又形容成脆芽。一句聽覺發出聲音說的話，還雜揉了視覺的唱和。因此，我們不得不推想：透過敘述者說出口的官能，通常也透過敘述者之口被擠壓成一塊想像。再看《猴杯》中的另外一段話會更明瞭：

---

<sup>149</sup> 波赫斯 (Jorge Luis Borges)，〈秘密的奇蹟〉，收於《波赫士全集 I》，林一安等譯，台北：台灣商務，2002年，頁678。

<sup>150</sup> 張貴興，《猴杯》，台北：聯經，2000年，頁23。

祖父搔著黑白斑駁彷彿一鍋熱乎乎稀飯的白頭髮，吹糊出一朵朵蛙卵似的煙球，煙球漂浮在終年潮濕陰暗的絲棉樹下，蛻變成兩棲動物撲跳樹上樹下。祖父煙球吐哺到一定數量後，葷言腥語訴說那個長夢，那個長夢胎動頻繁但是永遠沒有瓜熟蒂落時候，使祖父肉體消瘦心思腦滿腸肥。<sup>151</sup>

在這裡，「黑白斑駁」是視覺，「熱乎乎」是觸覺，「吹糊出一朵朵蛙卵似的煙球」是視覺，「潮濕」是觸覺，「陰暗的絲棉樹」下是視覺，「葷言腥語」是嗅覺和味覺。而光是祖父的白頭髮，就雜揉了「黑白斑駁」的視覺聲音和「一鍋熱乎乎稀飯」的觸覺聲音。沒有單一存在的感官，感官與感官之間相互觸動，交織出敘述聲音的特有腔調：視覺訴說著牽扯糾葛、聽覺訴說著悶聲爆裂、觸覺訴說著濕熱黏滑、嗅覺訴說著腥甜酸腐、味覺則訴說著葷濁辛辣……，感官們的眾聲喧嘩發動了想像的機器。於是，這樣的想像機器運轉出熱帶雨林的聲調——一種黏滯緩慢、以腹爬行般的時間感。而這種時間感，不單單是聽覺的時間感，還雜揉了視覺、觸覺、嗅覺……等所有感官，感知形塑了聲音的風格、特性，而這種風格、特性構築了時間感的想像。或者說，時間感原本就是一種想像或記憶的運動，官能們的眾聲喧嘩即是時間感的力場，引爆「接下來呢？」的連串驚奇！

---

<sup>151</sup> 張貴興，《猴杯》，台北：聯經，2000年，頁35。

## 第五章 結論

當我們必須總結整個論述時，我們還是得回到問題的起點——敘事性——來說。

經歷第一章對敘事學當前發展的梳理而提出的「敘事性」概念，是整個論述的起點。就著敘事學與文學符號學的親屬關係，我們大膽地引入文學符號學做為研究方法，因而整個論述便偏向於符號學化的發展。

在第二章，我們即對「敘事」最淺顯得定義——講故事——進行符號學化的動作。當我們把「講故事」放到符號學的「符號過程」裡看待，便可以推論出一個類近的「敘事過程」：



「講故事」的動作即為：「故事」從發送者傳遞到接收者。「故事」勢必要化為「敘事文本」才得以被接收，而仰賴物質性渠道中介傳遞的「敘事文本」就關乎故事這個內容要如何被講的問題。「敘事文本」的層面又名為「敘事話語」。「敘事話語」切換成「故事」的規則，就是「敘事語法」。在某一程度上，我們可以說，「敘事語法」永遠是後設的，也

就是說，它是被歸結於後的。

當我們嘗試推動敘事過程的運轉時，便發現缺少羅蘭·巴特(Roland Barthes, 1915~1980)的「文本」(text)概念做為機件。我們必須援引羅蘭·巴特的「文本」概念，「敘事過程」才得維持在既封閉、又開放的複雜關係裡。如同羅蘭·巴特將符號概念推展到極端時，「文本」因而成為激進的符號自然(symbolic nature)，「敘事過程」也成為原始森林的蠻荒生態。

將「敘事」符號學化，一方面承襲敘事學的既有研究而來，一方面也對敘事性進行重新探勘，埋下敘事性產生質變的伏筆。

以敘事性做為起點，當敘事性問題被更深入挖掘時，時間成為敘事性中無可迴避的問題。這要從符號過程的運動說起。當我們利用雅柯布森的雙軸理論來說明符號過程的運動狀況時，可以發現：做為敘事過程中序列呈現的橫組合軸，是符號結構內線性的、歷時的伸展軸線；而做為組份選擇的材料庫的縱選擇軸，是符號結構內共時的關係軸線。橫組合軸具有固定矢向的線性特質，即時間問題上的順序問題。而這些性質，即是符號結構內部不可避免的時間因素。

此外，當敘事過程做為一個講故事的過程時，這其中便隱藏好幾個時間因子。首先，做為所指的故事是「一系列事件」，也就是事件序列，而所謂「序列」便有時間概念中的順序問題。所指的性質如此，能指層面上的敘事性與敘事文本也有其順序問題。因為，敘事文本呈現的樣態為：敘述者(narrator)按照一定方式組織連接傳達給敘述接受者(narratee)的一系列事件。「按照一定方式組織」就意味某種順序排列問題。接著，由發送者與接收者的交際活動——即敘述行為——來看能指層，敘述這一行為，如同音樂一般，都是時間藝術，都是順著時間軸上的運動，也因為敘述行為無法逃離時間軸線，敘事性必然存有時間因子。因此，時間便成為敘事性的必要條件，也是敘事性不可迴避的問題。



若將不同媒材的藝術符號運作做一比較，則情況會更為明顯。當我們依據媒材把藝術符號結構區分為：(一) 視覺型文本的符號結構；(二) 聽覺型文本的符號結構；(三) 語言型文本的符號結構，三者之時，可以發現，它們之間的時間含量是：

聽覺型 > 語言型 > 視覺型

語言型文本的線性時間，不若聽覺型文本這麼強，但比視覺型文本強。口頭語言型文本，與音樂較接近，都在聽覺渠道中運動，憑聲音的運動進行滲透，其狀態亦如音樂一般，隨生隨滅。當口語語言型文本依止直線型時間軸運行，而同時運動於聽覺、視覺兩渠道的書寫語言型文本則須另做考慮。書寫語言型文本，做為空間性的存在，在視覺渠道中運動，座落在空間上的書寫型文本，進行的其實是擬聽覺渠道運動。讀者雖由視覺渠道接收到文字形象，實為默念文字，即便是一目十行，讀者仍舊需要向散步一樣，經過每一個字行的排列。在這個層面上，書寫語言型文本和口語語言型文本的時間矢向都是不可逆轉的。然而，也因為書寫語言型文本畢竟座落於空間上，一目十行之時，仍可自行調整時間，不若聽覺型文本或口語語言型文本，其閱讀時間完全等同於展示時間。而書寫語言型文本在物質層面的這種特性，將開展文學敘事文本在時間感上的製造。

於是，敘事性更弔詭矛盾的時間問題出現了：書寫語言型文本在物質層面上，有著無法逃避的線性時間，在這種狀況下，文字如何創造自己的時間感？

在「文字的問題，必須以文字自身的遊戲規則來解決」的考量之下，我們必須要如羅蘭·巴特所說，讓文學回到純粹文字自身應許之地，文字創造時間感才有其可能。

當米歇爾·傅柯（Michel Foucault, 1926~1984）的斷言：「我說。」不再載負任何一句話語，而僅僅是「我說。」於是，做為傳達工具的文字語言自此翻身，回到其天然存有狀態的無限流瀉，文字語言便從政治、社會、歷史、意識型態……的圈禁中贖回其自由。在其天然存有狀態無限流瀉的文字語言於是才有創造時間感的可能。當文字語言不再是傳達概念或意義的工具，文字語言自身即是表達。它形成一個封閉的宇宙，封閉在純粹文字語言的宇宙中，不必對應或符應於現實的事物。所謂封閉是就現實的再現或社會性溝通而言，但對文字語言本身而言卻是一種開敞。這種開敞便是能指角力的世界，也就是羅蘭·巴特所謂「激進的符號自然」。在這種「激進的符號自然」裡，沒有主體（就算有所謂的「主體」也不過是一種角色扮演遊戲）、沒有超越的上帝、沒有控制者的宇宙洪荒；宇宙便由能指與能指之間的角力、拉扯與碰撞所形成的各式力量而運轉。既是「能指遊戲」，做為一切價值衡準的真理或良善，也將被捲入角力，重新創造。問題的重心於是變成：遊戲如何玩得起來？遊戲如何玩得有趣？這麼一來，「能指遊戲」的問題便成為審美的問題，能指角力出來的時間感亦成為審美的問題了。

能指與能指之間的角力要怎樣才算精彩？用什克洛夫斯基(БуКТоп БорисоВич ПИКЛЮВСКИЙ, 1893~1984)的「奇異化美學」來說，就是致使感受顫慄。惟有致使感受顫慄，才能製造能指遊戲的刺激感，能指遊戲也才玩得起來。所謂感受的顫慄，便是感受不斷的滋生，因為，所有的感受都只出現一次，當第二次出現時，不過是因循的慣性，已然掉落到「自動化」而非「奇異化」。因此，奇異化是永無止盡的革命運動。對應於能指遊戲來說，能指遊戲就必須不斷產生刺激感，勝與敗並非遊戲得以進行的必要條件，層出不窮、不斷翻新的刺激感才是遊戲玩得起來（而且玩得下去）的充要條件。

用符號學的概念來說明奇異化美學，那就是：能指與所指間的穩固

關係斷裂後，「符號過程」無止盡的延長。這種符號過程便是「審美時間」。但這絕非意指著能指到所指時間的延長，因為經過傅柯「我說。」的翻轉之後，所指早已成爲虛位、空無的所指，「符號過程」根本不必完成。也因爲如此，審美完全是能指的場域。

既然能指到所指的「符號過程」根本不必完成，無止盡延長的「符號過程」就會折返回符號自身（也就是能指自身），這也就是羅曼·雅柯布森所謂的「符號自指性」。能指如何能產生折返自身的力量？這在於能指本身所具有的能量，也就是能指的質地。

這也就是說「審美時間」並不是一種猜謎時間。猜謎預設著謎底做爲終點，（若將審美時間誤以爲是能指到達所指的時間，其審美時間的預設就如同猜謎時間），而審美時間恰好相反，它預設著答案的空白、從缺，以致於問題層出不窮。這種問題不斷滋生的情形，才是審美時間。換句話說，審美時間就是無止盡延長的「符號過程」，而無止盡延長的「符號過程」就是符號不斷自指的動作。

「審美時間」它的確需要有一種持續性才得以形成，但這種持續性並非意味著閱讀或理解文本的客觀時間，而是另一種維度的時間。因爲，審美時間的發作是如同嗅覺般輕盈狡猾的記憶，我們無法自主的掌控，全賴偶然或意外的撞擊才得以發生，而且這種發生必然是爆炸性的瞬間。審美時間便是這麼一種既延續性又爆炸性的記憶發作。

當我們一再論證審美是能指的場域時，能指究竟以何種角力拉指出這種場域，便是接踵而來的問題。

能指所角力出的場域如同一具身體般。整個身體就是一塊拓樸學平面，連接材質各異、形色各異的不同塊面，頭皮是一個塊面、臉是一個塊面、耳朵是一個塊面、嘴巴是一個塊面、咽喉是一個塊面………………。當它是一塊拓樸學平面時，意味著：它勢必複雜、勢必扭曲、勢必凹陷與突起，因爲各色異質的力量拉扯推擠著它。這些複數異質力量之間的關係，並非由距離來決定，而是

由它們之間相互吸引、又相互排斥的種種角力來決定的。因為關係遠比距離重要，所以各色異質力量流湧其上的這塊表皮就被拉扯擠壓成單面的表皮。有就是說，它沒有內裏或另一面，（或者說，內裏或另一面就是這一面）。連接各色異質表皮的身體，如何能生氣勃勃地運作著？在於它們皺褶了一個個空腔，（食道是一塊凹陷的空腔、胃是一塊凹陷的空腔、小腸是一塊凹陷的空腔、大腸又是另一塊凹陷的空腔……），隨時接受域外異質成分的闖入，並將這些異質成分皺摺進來，使其與表皮上原有力量們相互角力。異質力量們的不斷角力，使得身體這塊表皮能夠生機盎然地不斷運轉。

若以羅蘭·巴特的話來說，能指所角力出的場域就叫做「文本」。「文本」與「作品」（work）相對；「作品」是完成了的產品，文本則是正在進行著的生產過程，而且它只存在於話語運動中。這也就是說，「作品」已不再進行能指角力，也早已蓋棺論定，「文本」則仍在生氣勃發地進行各式各樣的能指角力。因此，羅蘭·巴特以為：「作品」是消耗性的，而「文本」則是無窮的生成。「作品」和「文本」的差別，在於其符號作用的不同：「作品」的符號過程所造成的，便是上述的猜謎時間，「文本」的符號過程所造成的，便是上述的審美時間。文本的場域裡，所指無休止的延宕，致使符號作用不斷回返能指自身，不再指涉任何先在概念的能指們，達到了羅蘭·巴特所謂的「激進的符號自然」。

正因為能指不再指涉任何先在的所指，能指們各自以其力量進行角力纏鬥，並由它們自身的角力形成某一程度上封閉的叢林法則，於是，一切域外闖入的能量都得在這叢林法則下進行鬥爭。而反過來說，所有域外闖入的能量也都可經由角力改變這叢林法則。於是，這種不斷變異的過程，像展開的交叉，不斷向外蔓延。羅蘭·巴特名之為「能指的交織」。

每一個飽聚能量的能指都具有向外輻射的可能，而能指與能指之間的引力，決定能指的輻射方向。而能指們錯綜複雜的蔓延輻射，又凝聚了新的交叉點（也就是新的能指），新舊能指們又不斷交錯碰撞，能指們

的運動於是如同無窮的網絡當般，不斷交織蔓延。

能指的這種交織圖式，面對敘事文本的時間問題時，則不得不產生迥異於當前敘事學的說法。

首先，所指已然缺席，符號過程變為能指的宇宙洪荒時，同樣地，故事也將從缺，因為再也沒有故事的全型可以恢復。不同的敘事話語就是不同的故事，故事與敘事的雙層結構，只剩下敘事層面如何說的問題了。也因此，所有以故事與敘事雙層結構做為預設的敘事時間說法，都將不適用。目前敘事學最為著名的「敘事時間」理論，當推熱拉爾·熱奈特（Gérard Genette）。關於「敘事時間」，熱奈特主要提出三個面向：次序、時間距離（敘事速度）、頻率。次序是比較故事時間與敘事時間的時間矢向，主要分做「倒敘」與「預敘」。時間距離或敘事速度，是比較故事時間與敘事時間的時間幅度，若敘事時間幅度較故事時間幅度越長，則敘事速度越慢；若敘事時間幅度較故事時間幅度越短，則敘事速度越快。頻率是比較故事層上事件與敘事層上事件的出現次數。此外，熱奈特還提出敘述上的時態問題，也就是敘述主體與故事時間的相對位置，有四種類型：事前敘述（過去式）、事後敘述（未來式）、同時（現在式）、穿插。雖然熱奈特以敘事時間為其理論重心，但不管他的哪一種說法，都以故事時間為基準點，彷彿沒有故事時間的比對，便無從討論敘事時間，雖然，他在在聲明有許多小說的狀況（如普魯斯特的《追憶似水年華》）溢出他的框架，但顯然熱奈特對於這種溢出束手無策，除了說溢出，並無法說明其精彩。本文便在熱奈特的困境下，捨棄故事時間，而談論敘事時間。

既然本文已將時間感視為審美問題，則熱奈特以敘述主體與故事時間的相對位置所提出的時態問題，也將以審美的角度處理。當閱讀的意義不再是還原故事鏈，而是閱讀遊戲興奮感的追求，此時，做為動能的時態就是「接下來呢？」。在閱讀遊戲中，「接下來？」不斷引爆連串驚

奇，讓閱讀遊戲得以玩得起來，玩得下去。而確切地說，「接下來？」既非未來式，更非過去式，勉強來說是層出不窮、如根莖蔓延般的現在式——是一種不斷激生的、不老的現在式。

而關於熱奈特在「敘事時間」上的次序、時間距離（敘事速度）與頻率，在審美問題的架構下，就變成時間感的順序問題和風格問題。

在順序問題上，首出的問題就是事件。因為做為事件序列的故事既然崩解，那麼事件是否存在就是首先出現的問題。在第一個層次上，我們根本無從判斷事件之流的發源與事件之流的結尾，只有如水滴般的事件碎片。事件沒有開頭，沒有結尾，沒有邊界，沒有最終定型，若有原型也必然是碎裂的。更進一步說，一個具有開頭結尾的事件全型，不過是理性慣性下的一種美好想像！事件從來就是破碎的。然而，在第二個層次上，正因為事件沒有開頭，沒有結尾，沒有邊界，沒有最終定型，所以連綿不盡。這種弔詭，正提供敘事的可能性。

在談論能指交織的時候，曾經提到：材質各異、形色各異的不同塊面以拓樸學的方式被連接在一起。碎片般的事件，也同樣可以用拓樸學的方式連接。當我們可以進行事件連接術的時候，敘事才開始它的詩性演出。於是，我們也同時改變了熱奈特故事、敘事基本架構下所繁衍的「敘述層次」，成為一種完全平面式的事件連接，而且這個平面是單面的。它的複雜性則來自於：事件們的力量使平面皺摺與攤開。

當探討時間感的風格問題時，秉著能指交織的一貫立場，我們必須回到能指的物質層面，因為風格是一種生物衝動性的東西，是物質主義式的。由於書寫式語言型文本是以聽覺渠道的運動為主導，因此能指具有強烈的聽覺性。經過韋恩·布斯（Wayne C. Booth, 1912-）的推論，敘事文本裡，勢必有一個敘述者的聲音在說話。這個敘述者的姿態可能清楚、可能隱晦，但不可能消失。敘述者的聲調，決定了時間感的調性，這便是時間感的風格問題。真正使敘述者的聲音肉身化的是感官。無聲

的各種感官，須要靠敘述者的「聲音」才得以呈現，也就是說，只有通過敘述者的聲音，敘述者或人物的觀察與感受才得以顯現。由於透過敘述者呈現，也就受到敘述者聲音的約制，但是反過來說，經由敘述者的聲音所有官能都被重新創造與顯現，而官能感知亦具現了聲音的特性與情調。與其說這兩個層次相互牽制，不如說它們強化彼此，使得敘述者的表達得以風格化。在這裡，敘述者的聲音是唯一的表達，視、聽、味、觸、嗅……就是記憶與想像。於是，語言型文本就是感官們眾聲喧嘩所推動的想像機器，一個個時間感的腔調就由這裡蹦出。

整個論題自敘事性出發，架構敘事性的時間問題。而經此架構，敘事性的質地也有所改變：我們以符號學定義敘事性、定義講故事，但是當我們把符號學概念推到極端，產生激進的符號自然時，反而致使敘事性背反了講故事，翻轉為反故事的敘事性。這樣的翻轉，剛好回應當代敘事學發展重心自故事層轉移到敘事話語和敘述層的問題。新的敘事性將在這裡出發。

更細緻地來說，敘事性發生質變的同時，敘事圖式也發生地震。敘事性雖然設定在敘事話語層，但經過這種敘事性時間問題的討論，故事層被取消了，只剩下敘事話語（能指層面）和敘述，但當故事層不存在，做為故事與敘述之間的轉換層——敘事話語——也不存在，或者說，敘事話語貼合於敘述層，一切都只是羅蘭·巴特能指交織（，也就是激進的符號自然）的問題了。

## 後記：如何製造一台寫作機器？

當我努力地要將筆下的符號過程論述成一種符號機器的運轉時，我自己也變成了一台寫作機器，而我論文的書寫過程就是如何製造一台寫作機器的過程。

吃東西和看電視都不再具有內在性：吃東西不為飢餓而吃，而是因為寫作機器的暴力運轉擠壓出唇齒進食的形狀；看電視也不再為電視節目而看，而是因為寫作機器的猛力運轉必須以聲光刺激做為休眠的按鈕。書寫是必要的，如同分裂和暈眩都是必要的……

我的論文寫作症候，就是我寫作論文的方式。也因此，我的論文寫作症候就是我的論文。更進一步說，我就是我的論文，我以論文寫作的方式運轉著、生活著。

以筆和紙摩擦記憶、滋長記憶，於是成為唯一的存有。

論文寫完了，「敘事」究竟該是什麼？依舊十分迷惘，甚至更為迷惘。但，這並非一種徒勞無功，最低限度，它至少是快樂的（一種與痛苦拓樸連接的快樂）。所以，這絕非揭開謎底的那種簡單快樂，而是建造了一座迷宮似的秘密基地的那種如腦部皺褶般的快樂，而這種秘密基地恐怕只有同好看得見。

～～記南華四年我迷宮式的快樂 2004.7.11



# 參考文獻

## 【理論】

- 索緒爾(Ferdinand de Saussure, 1857~1913)口述,巴利(Charles Bally)、  
薛施藹(Albert Sechehaye)編,高名凱譯,《普通語言學教程》(*Course  
in General Linguistics*),北京:商務,1985年,台北:弘文館翻印。
- 羅曼·雅柯布森(Roman Jakobson),錢軍、王力譯注,《雅柯布森文集》  
(A Roman Jakobson Anthology),長沙:湖南教育出版社,2001年  
6月。
- Roman Jakobson, *Language in literature*, edited by Krystyna Pomorska and  
Stephen Rudy, Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1987.
- Roman Jakobson, *Language*, Eds. By Thomas A. Sebeok. Cambridge,  
Mass: MIT Press, 1960.
- Roman Jakobson, *Selected Writing II*, Hague: Mouton, 1971.
- 羅蘭·巴特(Roland Barthes, 1915~1980)著,李幼蒸譯,《寫作的零度——  
結構主義文學理論文選》(*Le Degré Zéro de L'Écriture—Éléments de  
Semiologie*),台北:桂冠,1998年2月。
- Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, Translated by Annette Lavers and  
Colin Smith, New York: Hill and Wang, 2001.
- Roland Barthes, *Elements of Semiology*, Translated by Annette Lavers and  
Colin Smith, New York: Hill and Wang, 1999。

- 羅蘭·巴特 (Roland Barthes, 1915~1980) 著，屠友祥譯，《S/Z》，上海：上海人民出版社，2001 年 10 月。
- 羅蘭·巴特 (Roland Barthes, 1915~1980)，《敘事作品結構分析導論》，張裕禾 譯，收於《符號學美學》，瀋陽：遼寧人民出版社，1987 年。
- Roland Barthes, *The Pleasure of the Text (Le Plaisir du texte)*, Translated by Richard Miller, Oxford: Blackwell, 1995.
- Roland Barthes, *Image - Music - Text*, Translated by Stephen Heath, New York: Noonday, 1993.
- 趙毅衡，《文學符號學》，北京：文藝新學科建設叢書，1986 年。
- 托多洛夫 (Tzvetan Todorov)，王東亮、王晨陽譯，《批評的批評——教育小說》 (*Critique de la Critique*)，台北：桂冠，1997 年。
- 羅伯特·司格勒斯 (Robert Scholes) 著，譚一明譯，《符號學與文學》 (*Semiotics and Interpretation*)，台北：結構出版群，1989 年 3 月。
- 羅伯特·休斯 (Robert Scholes) 著，劉豫譯，《文學結構主義》 (*Structuralism in literature: an introduction*)，台北：桂冠，2001 年 1 月。
- 羅伯特·司格勒斯 (Robert Scholes) 著，譯，《文學結構主義》 (*Structuralism in literature: an introduction*)，台北：結構出版群，年月。
- 波利亞科夫 編，佟景韓譯，《結構 - 符號學文藝學——方法論體系和論爭》，北京：文化藝術出版社，1994 年 7 月。
- 史蒂文·科恩 (Steven Cohan)、琳達·夏爾斯 (Linda M. Shires)，張方譯，《講故事——對敘事虛構作品的理論分析》 (*Telling Stories: a theoretical analysis of narrative fiction*)，臺北：駱駝出版，1997 年 9 月。
- 米克·巴爾 (Mieke Bal)，譚君強譯，《敘述學：敘事理論導論》

- (*Narratology : Introduction to the Theory of Narrative*), 北京：中國社會科學出版社，1995年11月。
- 胡亞敏，《敘事學》，湖北：華中師範大學，1994年6月初版。
- 羅鋼，《敘事學導論》，昆明：雲南人民出版社，1994年5月初版。
- 格雷馬斯 (Algirdas Julien Greimas, 1917~1993)，吳泓渺譯，《結構語義學方法研究》，北京：三聯書店，1999年7月。
- 傑哈·簡奈特 (Gérard Genette) 著，廖素珊、楊恩祖譯，《辭格 (三)》([法][英] *Figures III*)，臺北：時報文化，2003年1月。
- 熱拉爾·熱奈特 (Gérard Genette) 著，史忠義譯，《熱奈特論文集》，天津：百花藝文，2001年1月。
- 施洛米絲·雷蒙-凱南，《敘事虛構作品：當代詩學》，賴干堅譯，廈門：廈門大學出版社，1991年。
- Shlomith Rimmon - Kenan, *Narrative Fiction : Contemporary Poetics*, London and Now York : Methuen, 1994.
- 華萊士·馬丁 (Wallace Martin)，伍曉明譯，《當代敘事學》(*Recent Theories of Narrative*)，北京：北京大學出版社，1991年5月。
- 布斯 (Wayne C. Booth, 1912~)，華明、胡曉蘇、周宪譯，《小說修辭學》，北京：北京大學出版社，1987年10月。
- Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: The University of Chicago, 1983.
- 什克洛夫斯基 著，《散文理論》，劉宗次 譯，南昌：百花洲，1994年。
- 什克洛夫斯基 等著，《俄國形式主義文論選》，方珊 等譯，北京：三聯，1992年。
- 方珊，《形式主義文論》，山東教育出版社，1999年4月初版。
- 趙毅衡編選，《新批評文集》，天津：百花文藝出版社，2001年9月。
- 米歇爾·傅柯 (Michel Foucault, 1926~1984)，《域外思維》(*La pensée du*

- dehors*)，洪維信譯，台北：行人，2003年9月。
- Michel Foucault, *La pensée du dehors*, translated by Jeffrey Mehlman, New York: Zone Book, 1987.
- 德勒茲 (Gilles Deleuze, 1925~1995)，《德勒茲論傅柯》(*Foucault*)，楊凱麟 譯，台北：麥田，2001年。
- 楊凱麟，〈虛擬與文學——德勒茲的文學論〉，《中外文學》第28卷第3期，1999年8月，頁29~49。
- 古添洪，《記號詩學》，台北：東大，1984年。
- 楊義，《中國敘事學》，嘉義：南華管理學院，1998年6月。
- 張大春，《小說稗類》，台北：聯經，2000年。
- 李幼蒸，《哲學符號學——記號的普遍理論》，台北：唐山，1997年2月。
- 李幼蒸，《語義符號學——意義的理論基礎》，台北：唐山，1997年3月。
- Seymour Chatman, *Story and Discourse Structure in Fiction and Film: Narrative*, Ithaca: Cornell University, 1980.
- 米·巴赫金 (1895~1975)，《巴赫金文論選》，佟景韓 譯，北京：中國社會出版社，1996年。
- 劉康，《對話的喧聲——巴赫汀文化理論評述》，臺北：麥田出版社，1998年4月
- 烏伯托·艾柯 (U. Eco, 1932~) 等，李幼蒸翻譯選編，《結構主義和符號學——電影文集》，台北：桂冠，1992年3月。
- 尤瑟夫·庫爾泰 (J. Courtes)，懷宇譯，《敘述與話語符號學》(*Introduction à La Sémiotique narrative et discursive — Méthodologie et application*)，天津：天津社會科學院，2001年7月。
- 高概 (Jean - Claude Coquet)，王東亮編譯，《話語符號學》，北京：北京

- 大學出版社，1997年10月。
- 董小英，《敘述學》，北京：社會科學文獻出版社，2001年6月。
- 高波，《敘事的建構——敘事寫作教程》，廈門：廈門大學出版社，1997年9月。
- 希利斯·米勒（J. Hillis Miller），申丹譯，《解讀敘事》（Reading Narrative），北京：北京大學出版社，2002年5月。
- 戴衛·赫爾曼（David Herman），馬海良譯，《新敘事學》（Narratologies），北京：北京大學出版社，2002年5月。
- 張雙英、黃景進 主編，《當代文學理論》，台北：合森文化，1991年9月。
- 王忠勇，《本世紀西方文論述評》，昆明：雲南出版社，1989年4月。
- 佛克馬（Fokkema）、蟻布思（Ibsch） 合著，袁鶴翔、鄭樹森 等合譯，《二十世紀文學理論》，台北：書林，1998年10月四刷。
- 泰瑞·伊果頓（Terry Eagleton） 原著，吳新發 中譯，《文學理論導讀》，台北：書林，1999年12月五刷。
- Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin 等編，張京媛 等譯，《文學批評術語》，香港：牛津大學出版社，1994年初版。
- 高宣揚，《後現代論》，台北：五南，2002年2月。
- 蔡錚雲，《從現象學到後現代》，台北：五南，2001年2月。
- 王岳川、尚水編，《後現代主義文化與美學》，北京：北京大學出版社，1992年2月。
- 唐維敏，《後現代文化導論》，台北：五南，1999年2月。
- 方生，《後結構主義文論》，山東教育出版社，1999年4月初版。
- 沈清松，〈從現代到後現代〉，《哲學雜誌》，第4期，1993年4月。
- 黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770~1831），朱孟實譯，《美學》，臺北：里仁，1982年3月。
- 劉紀蕙主編，《框架內外——藝術、文類與符號疆界》，臺北：立緒，1999

年 12 月。

台北市立美術館編，《後現代美學與生活》，臺北：台北市立美術館，1996  
年 6 月。

高宣揚，《論後現代藝術的「不確定性」》，臺北：唐山，1996 年 10 月。

Aristotle, *Aristotle's Poetics*, translated by S. H. Butcher, 台北：書  
林。

## 【文學作品】

舞鶴，《餘生》，台北：麥田，2001 年。

王文興，《家變》，台北：洪範，2000 年。

馬奎斯 (Gabriel García Márquez)，《百年孤寂》，楊耐冬譯，台北：志文，  
1992 年 11 月。

伊塔羅·卡爾維諾 (Italo Calvino, 1923~1985)，《如果在冬夜，一個旅  
人》 (*Se una notte d' inverno un viaggiatore*)，吳潛誠譯，台北：時  
報，1995 年。

普魯斯特 (Marcel Proust)，《追憶似水年華》，李恒基、徐繼曾等譯，台北：  
聯經，1992 年。

波赫斯 (Jorge Luis Borges, 1899~1986)，《波赫士詩文集》，張系國等譯，  
台北：桂冠，1994 年。

波赫斯 (Jorge Luis Borges)，《波赫士全集》，林一安等譯，台北：台灣  
商務，2002 年。

張貴興，《猴杯》，台北：聯經，2000 年。

郭松棻，《郭松棻集》，台北：前衛，1997 年。

江寶釵、陳國偉 編，《小說今視界——台灣新世代小說讀本》，台北：駱

駝，2003年。

施耐庵撰，羅貫中纂修，金聖嘆批，繆天華校訂，《水滸傳》，台北：三民，1984年。

吳承恩，《西遊記》，李卓吾評本，徐少知校，周中明、朱彤注，台北：里仁，1994年。

## 【工具書】

《劍橋哲學辭典》，臺北：貓頭鷹出版，2002年7月。

《哲學大辭典》，上海：上海辭書出版社，2001年6月。