

展覽如何說故事？ 「文學拿破崙：巴爾札克特展」 的敘事話語分析

張婉真¹

摘要

本文試圖從敘事理論中對於故事的內容與說故事的方式的分析方法，尋求對於展覽敘事的理解。敘事理論基本上有一個假定，亦即有一個故事，它可以運用不同的方式與不同的媒介加以表現，因此我們得以區別故事內容與表達方式（亦即話語）。在上述框架下，本文擬以「文學拿破崙：巴爾札克特展」為個案，借助語言學者與結構主義者的分析理論，試圖探究分析展覽如何說故事的可行性。

在故事內容部分，本文首先將故事劃分為相對獨立的基本單位，並建立這些單位得以連接的原則；在話語的部分，本文則藉由對照不同的話語與交流模式，分析如何連結敘述者、其聲音以及述說的內容。

這樣的分析自然也有進一層的用意，便是可用以瞭解敘述聲音的話語對象，並在未來進行參觀者研究時，對照參觀者的反應。儘管參觀者不會直接回答策展者，但仍會覺得自己是被述說的對象，以提出和回應有關他們所參觀的內容的問題並使一個展覽得到生命²。

關鍵詞：「文學拿破崙：巴爾札克特展」、敘事話語、敘述者

¹ E-mail: wanchen@ntua.edu.tw

² 本文乃國科會計畫「博物館展覽的敘事理論建構研究(I)」(NSC 99-2410-H-144-015)研究成果之一，特此致謝。

前言

本文試圖從敘事理論中對於故事的內容與說故事的方式的分析方法，尋求對於展覽敘事的理解。敘事理論在近年已漸由語言模式 (linguistic models) 轉移向交流模式 (communication models)(Martin, 1986: 27)，前者試圖在文學中尋求結構與語義的特徵，而後者傾向將作品視為一種把意義從隱含作者 (implied author) 傳達給讀者的修辭形式 (Booth, 1961)，或研究形成文學接受的各種成規 (Bennett, 1995; Iser, 1976)。本文的撰寫目的在於希望對於展覽作為一種傳遞的媒介，亦即對於如何分析與理解策展人（或策展機制）、展覽（含閱讀、觀看與導覽）與觀眾之間相互溝通過程，能提供更深入的闡釋。

敘事理論基本上有一個假定，亦即有一個故事，它可以運用不同的方式（以及所謂的情節³）與不同的媒介（如文字或戲劇）加以表現。自法國敘事學者 Tzvetan Todorov (1966) 提出了「故事」(histoire) 與「話語」(discours) 這兩個概念來區分敘事作品的故事內容與表達方式以來，兩者的對照已然古典。換 Seymour Chatman 的說法，故事包括內容的實質與內容的形式。所謂的內容的實質指再現於作品裡的客體與行動，而內容的形式則指的是故事的組成要素（情節、人物、環境以及結構）(Chatman, 1978: 24)。法國敘事學者 Gérard Genette 則進一步在 1972 年出版的《敘事話

語》(Discours du récit) 中提出三分法：「故事」(history/story)、「敘述話語」(récit/narrative) 與「敘述行為」(narration) (Genette, 1972; 1983)⁴。本文綜合各家說法，將未經任何特定視點和表述扭曲的客觀事件結構稱之為「故事」，而將受到特定表述的故事稱之為「敘述話語」。

在研究方法方面，本文主要採文獻研究與實際個案研究。文獻研究用以奠定理論基礎，並用以作為設定分析項標的依據，個案研究則用以具體檢視本計畫所提出的研究問題以及用以歸納研究成果。在運用文獻方面，本文借助語言學與結構主義的理論，主要依循所謂「經典敘事學」的傳統，以建構展覽的敘事話語或詩學。然而，本文亦參考所謂「後經典敘事學」的觀點，將敘事作品視為文化語境中的產物，關注作品與其創作語境和接受語境的關係（申丹、王麗亞，2010: 6）⁵。敘事理論向來習慣被歸類於文學理論之中，在國內外運用敘事理論的研究多屬文學作品、電影文本，甚至心理分析之探討，應用於博物館與展覽之例子不多。國外學者中以 Mieke Bal 最具代表性 (Bal, 1996; 1999; 2008)。而在國內，筆者曾於 2010 年以研討會論文形式發表〈做為文本的展覽敘事結構分析研究〉一文，在其中筆者以轉向文化分析的敘事學之理論與研究方法，將國立臺灣藝術大學藝術博物館 2010 年的特展「含英咀華：閱讀與書房」做為實證例子，提出分析展覽故事、話語與敘述行為的理論架構（張婉真，2010）。另

³ 情節分析是敘事理論的比較解剖學，可呈現相似的故事所具有的共同結構特徵。本文以單一展覽為個案研究，因此不涉及普遍於所有展覽的結構斷定。

⁴ Genette 所謂的 récit 意指敘述故事的口頭或書面的話語或敘述文本，筆者在此參考申丹與王麗亞的譯法（申丹、王麗亞，2010: 16）。敘述行為指說故事這樣的行為或活動本身。它涉及作者/說者（敘述者）與讀者/觀者（接受者 (narratee)）的關係。

⁵ 申丹與王麗亞認為「經典敘事學」係指 20 世紀 60 至 80 年代初的西方結構主義敘事學，「後經典敘事學」係指 80 年代中後期以來在西方發展的女性主義敘事學、修辭性敘事學、認知敘事學等各種跨學科流派（申丹、王麗亞，2010: 5-6）。

外，蔡振家等人(2010)分析文學主題的展覽中聲音元素的運用；耿鳳英(2011)從展覽詮釋的觀點論述展覽所說的故事之真相。這些研究說明了從敘事的角度思考展覽，亦已引發了國內學者之關注。對於筆者而言，將展覽作為一種獨特的文化實踐去考察的研究取向，既屬於博物館學研究，也是一種文化研究。卡勒認為，「文化研究就是把文學分析的技巧運用到其他文化材料中才得以發展。它把文化的典型產物作為『文本』解讀，而不僅僅是把它們作為需要清點的物件。」(李平譯，1998: 51)

在個案選取方面，本文以「文學拿破崙：巴爾札克特展」(以下簡稱本展)為個案⁶。本文之所以取材本展，除了其作為具備人物、行動、環境等故事要素之外，本展以文學作家與文學作品為主題可以提供本文另一層文學傳統的參照，也是另一個理由。為了探究分析本展如何說故事的可行性，文本採用的個案分析方法包括展場觀察記錄、展覽圖錄與網站的說明分析以及臺灣方面策展人的訪談⁷，以確實掌握展覽從策劃到呈現的論述意圖。

「文學拿破崙：巴爾札克特展」故事分析

法國學者 Claude Bremond 認為敘事的符號學研究可以分為兩個部分，其一為研究敘述技巧，其二為研究統領被述說世界的法則(Bremond, 1966: 60)。對於敘事間共通的規則之追求是結構主義者的主要信念，展覽的敘事結構是否存

在，是一個值得思考的命題。筆者以考察結構主義者的理論架構，及分析本展的故事結構，依據展場內的展示設計、展出物件說明文字，並參考本展專屬網頁的圖文呈現以及展覽圖錄的圖文說明等不同文本，以不同展區為單元，試圖拆解展覽故事，並註記各展區的策展用意如表 1。

以下筆者擬說明本文分析展覽故事的方式。如同前述，筆者主要參照多位結構主義者的概念，以分析展覽做為一種結構是如何產生意義。筆者在此所參照的結構主義者的論文，皆集中於微觀的情節結構。他們的共同特徵有二：其一是如同語言學一般把複雜的敘述還原到最簡單的因素，以及一套連接這些因素的規則；其二是將敘述當做一個封閉的系統，並在其中反覆詳盡地觀照。這樣的封閉系統固然有其侷限，但在嘗試釐清秩序的時刻，純粹潔明的空間實為必要。筆者以下便從最為細小的單位談起。

Tzvetan Todorov (1968) 按照語言學的句法形式將故事內容區分為三個層次，亦即「詞彙」(le lexique)、「命題」(proposition)與「序列」(séquence)。「詞彙」包括「施動者」(les agents)與「謂語」(les prédicats)。所謂「施動者」必然是人或物的名稱或代名詞，它涉及的是「命名」(la dénomination)；「謂語」包括形容詞與動詞，前者說明特徵，後者說明動作，皆涉及「描述」(la description)(Todorov, 1968: 95-96)。一個理想的敘事應開啟於一個穩定的狀態，之後因受到特定的力量作用而紊亂，再又因為受到另一相反力量的作用而恢復穩定，前

⁶ 「文學拿破崙：巴爾札克特展」由國立臺灣文學館、國立臺灣博物館與法國巴黎巴爾札克文學館共同策劃。展覽先後於 2010 年 12 月 15 日至 2011 年 2 月 15 日以及 2011 年 3 月 4 日至 4 月 5 日於國立臺灣文學館與國立臺灣博物館展出。有關本展之進一步介紹如展覽策劃過程、展覽內容介紹等，可見展覽網站 <http://xdcn.nmtl.gov.tw/balzac/>。

⁷ 筆者於 100 年 7 月 27 日訪談國立臺灣文學館展示教育組組長、亦為本展策展人之一的陳秋伶小姐。

表 1. 巴爾札克展敘事話語分析表

展區	故事				敘述話語	
	詞彙	命題	序列	策展意圖	述說的方式	交流
第一展區：巴爾札克的衆生相	名詞：巴爾札克 形容詞：各種界定詞語（青年的、有魅力的） 動詞：無	什麼樣的巴爾札克或巴爾札克是什麼樣的人，以直陳式為主	並列方式勾勒巴爾札克這個人，並設定一種開放的態度，在展覽尾聲加以呼應	策展單位認為從別人評論巴爾札克的角度切入是有趣的開場方式	述說：巴爾札克的衆生相（標題）、各個文字的引述說明 19 世紀時人對於巴爾札克的想法 演示：各種作品與圖像文字引述亦被造型化。搭配背景的白色模特兒也有劇場化的作用。不過希望參觀者可以得出自己看法的開放態度，仍以話語模式用文字述說。 法文的問題比中文翻譯更具訴諸參觀者的作用。	疑問文本：抱持著詢問的口氣，要求讀者思考回答文本中的問題。
第二展區：愛情與友誼，由真實到神話	名詞：巴爾札克、他的朋友們、他的情人們 形容詞：各種界定詞語（樂天、受歡迎、多產） 動詞：與誰做朋友、談戀愛、追求	巴爾札克與某人做朋友 巴爾札克寫情書給某人（巴爾札克追求某人） 新聞界不愛渲染他的愛情生活 巴爾札克成為神話	巴爾札克充滿傳奇與豐富愛情史的一生 巴爾札克具有特殊的脾性（好炫耀） 因果關係：因為個性所以如此的一生	策展單位希望藉由巴爾札克的情感生活拉近巴爾札克與臺灣民衆的距離	在展區兩側以第三人稱的歷史模式述說巴爾札克與藝術家的交往以及他的一生與金錢、愛情、寫作的關係。 物件強調神話的形成，是一種明的演示、暗的述說。 多媒體的設計詮釋作家周遊女性的情史以及拐杖的神話。屬於第二層的敘述機制。 針對巴爾札克的拐杖，在展場與圖錄的說明中，除了描述拐杖的外型之外，也強調使用者花費重金特別訂製的用心。也因此側重了巴爾札克因為希望凸顯自己不凡而訂製拐杖這樣的小敘事。特定人物使用的物件易於結合人物的生活、心理之描述，有利發展敘事的空間。在此展覽特別強調了傳說拐杖有幫助作家隱形以便於觀察人性的傳說，也因此以「神話」為小標題。 觀眾留言顯示對於巴爾札克的豐富情史以及性格著墨的反應。	以下為陳述文本，以肯定的語氣，將所知之事告訴讀者。

(續表 1)

展區	故事				敘述話語	
	詞彙	命題	序列	策展意圖	述說的方式	交流
第三展區：工作中的巴爾札克	名詞：巴爾札克 形容詞：各種界定詞語(辛苦) 動詞：寫作、反覆修改、喝咖啡	巴爾札克不眠不休的寫作。 巴爾札克寫信告訴韓斯卡他的寫作日子。	巴爾札克長年埋首寫作。 因為早年事業不順而轉向專事寫作。 為了有靈感，求助於咖啡並因而早逝。 兩層因果關係	說明巴爾札克的寫作生活	標題點題，佐以引述的作證。 文字的述說大過演示。 手的青銅雕像隱喻作家的辛勤寫作。	陳述文本
第四展區：活靈活現·躍然紙面	名詞：巴爾札克、人間喜劇、巴爾札克筆下的人物(高老頭內的人物)、社會百態 形容詞：各種界定詞語(作家的內心幽深、人物複雜、情節錯綜糾葛) 動詞：設計人物、人物反覆出場	巴爾札克寫信告訴韓斯卡他的寫作內容。	作家設計人物與情節的功力深厚，以致令人以為其筆下人物真的存在於現實世界。 因果關係	討論巴爾札克塑造人物的功力與創造力。	同上，命題以第三人稱的文字述說與引述提出。 大量活版印刷的人物並列，展現巴爾札克的創作力。 大本書籍的背景以及中央的電子書以「演示」的方式呈現人物活躍的舞臺。	陳述文本
第五展區：《人間喜劇》科學的創作	名詞：巴爾札克、人類與人性 形容詞：各種界定詞語(嚴謹、客觀) 動詞：研究、分類、分析(人性)	巴爾札克以科學態度研究人類。 將人性分類收納於象徵性的小盒子中。	因為其研究方法的科學性造就《人間喜劇》的包羅萬象。 因果關係	由於臺北展區的國立臺灣博物館本身為自然史博物館，因此特別設計強調巴爾札克塑造人物的研究方法之科學性之單元。	以述說與引述的方式點題。 本展最為強化「演示」的區域，以超現實的手法，象徵作家以科學的方法寫作。 觀眾留言表達對於展間設計的讚美。	基本敘述者突然介入，告訴參觀者他的詮釋手法。這可能是因為擔心參觀者無法理解所採取的手段。

(續表 1)

展區	故事				敘述話語	
	詞彙	命題	序列	策展意圖	述說的方式	交流
第六展區：曠世奇作——《歐琴尼·葛蘭德》與《高老頭》	名詞：巴爾札克、高老頭與歐琴尼·葛蘭德內的人物 形容詞：各種界定詞語（成功、廣為流傳） 動詞：表現（作家的知識涵養）、講述（故事內容）	講述兩個故事（敘事內的敘事） 故事被不斷流傳（有不同的版本與媒介）	兩部作品因為表現作家的知識與涵養，所以廣受歡迎，成為經典。 因果關係	從巴爾札克面前走過的觀眾，彷彿置身在舞臺上的演員，就像巴爾札克筆下的人物，巴爾札克坐在觀眾席，看著筆下的人物演出一齣齣的戲。展示設計用以強調巴爾札克筆下的人物就是你我，其作品逼真且貼近我們的理念。	以書面文字述說兩部小說的內容（第二層敘述）。 以述說與演示的方式說明兩部作品的成功與廣為流傳。 巴爾札克坐在劇場注視著展場的壁畫，有如作家正觀看參觀者的參觀行為，或是欣慰著作品的成功。	陳述文本
結語：藝術家眼中的巴爾札克	名詞：巴爾札克、藝術家、藝術家筆下的作家形象 形容詞：各種界定詞語（嚴謹、客觀） 動詞：評論、互相參照、闡釋	某藝術家評論巴爾札克藝術家的評論互相參照	不同藝術家提出對於作家的看法，因為可以相互參照而闡釋了作家的形象。 並列關係 回到文本的開端，形成一個循環。	透過藝術家的評論回到一開始「誰是巴爾札克？」這個問題，令觀眾終於可以瞭解巴爾札克其人、其生活、其藝術世界。	述說與演示說明藝術家對於巴爾札克的看法，可作為展覽開始的解答之暗示，但又保留開放性。此時文字又轉向與參觀者直接說話。	疑問文本：抱持著詢問的口氣，要求讀者思考回答文本中的問題。

(製表：張婉真)

後兩種穩定狀態儘管可能相似，但絕非一致。如此，敘事的形容詞便是描述穩定或不穩定的謂語，而動詞則是描述從一個狀態發展為另一個的謂語 (Todorov, 1968: 96-97)。依據展區的劃分，區別出各個展區的施動者與謂語並不困難。本文的區別主要依據各個展區的標題與說明文字。一個展覽如同許多我們生活裡的文本，標題決定了我們心中的敘述語言，它們位居於參觀者視覺的首位（不論是位置上、順序上或語義上）。

特定人或物的特定狀態或所進行的

特定行動是所謂的「命題」，Todorov 進一步分析了命題的「語式」(mode) (Todorov, 1968: 98)，並將其區分為「直陳式」(l'indicatif) 與「其他」，此二者視為現實與非現實之對照。直陳式係指在現實中確實發生的事，其他的語式則未必真正發生而是有發生的可能性。在命題的層次上，本展的語式主要為直陳式，除了在第一展區提出的問題「巴爾札克的眾生相？」為展覽保留一定的伏筆（圖 1）。此外，出於巴爾札克意志下的行動，如追求愛慕的女性或與某位



圖 1. 第一展區的標題為疑問句（攝影／張婉真）。

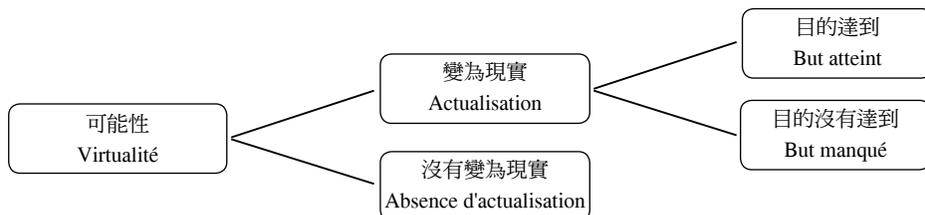
藝術家交際或是寫作等內容，則明顯可以歸類為祈願的語式（圖 2）。

從 Todorov 的命題中，可以看出人物、行動再加上特徵界定便構成一個所謂的事件 (event)，亦即一件所做或所發生的事。事件引發狀況的變化，亦即從一種狀況到另一種狀況的改變。而對於事件來說，有一個與之相關卻又有所區別的概念是為「功能」(function)。「功能」的概念為俄國學者 Vladimir Propp (1968) 首先使用發展，可視為對於各類事件所作的敘述命題。Propp 從童話入手探討敘事的基本型態並認為「功能是故事中穩定不變的因素，由誰執行或怎樣執行對它都沒有影響，它們是構成故事的基本成分。」（胡亞敏，2004: 173）而對於事件來說，有一個與之相關卻又有所區別的概念是為「功能」(function)。

Bremond (1966: 60) 認為三個功能一經組合便可形成「基本序列」(elementary sequence)：

- 一、一個功能以將要採取的行動或將要發生的事件為形式，表示可能發生變化；
- 二、一個功能以進行中的行動或事件為形式，使這種潛在的變化可能成為現實；
- 三、一個功能以取得結果為形式，以結束變化過程。

Bremond 與 Propp 不同，並不認為一個功能一定會接續另一功能發展；相反地，敘述者總是有付諸行動或是保持其未定性的自由 (Bremond, 1966: 60-61)。由事件成為現實與否的角度思考，他提出下列敘述可能的序列原則 (Bremond, 1966: 61)：



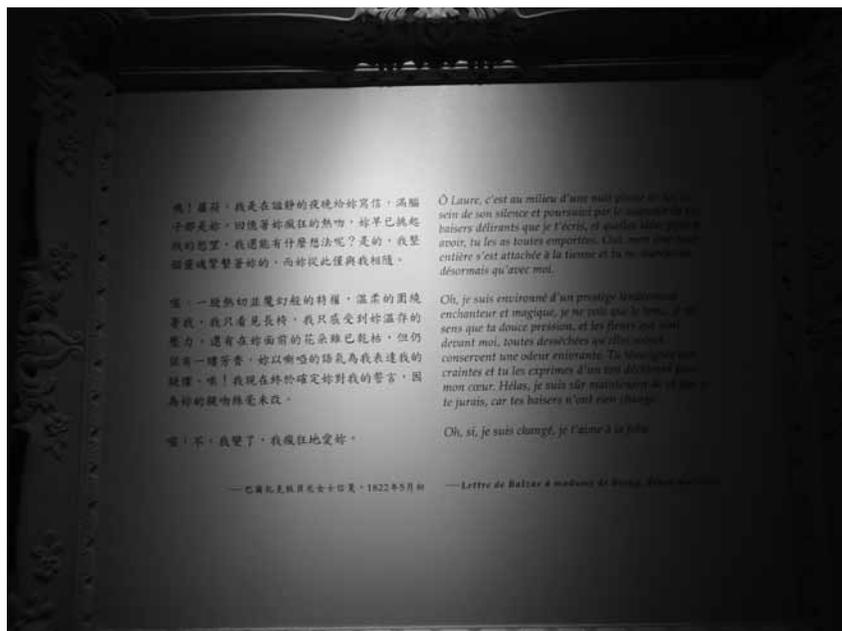


圖 2. 第二展區引用的巴爾札克語錄為祈願語句（攝影／張婉真）。

以本展的第三展區為例，巴爾札克因為早年的事業不順而轉向寫作，最後在寫作方面得到成功，即是上列可能性轉變的因果關係例子。

另外，在結構分析中還可進一步看到，學者們如何建立基本序列到複雜序列的關係。根據 Bremond 的設計，功能與序列之間的連接可能有三種基本方式：「連接」(l'enchaînement)、「包含」(l'enclave) 與「並連」(l'accolement)。所謂「連接」意指基本序列 A 的結果，同時也是基本序列 B 的開端，兩個序列為同一角色但不同的功能。「包含」意指基本序列 A 的第三個功能為了完畢，必須以包含另外一個基本序列 B 為條件，基本序列 B 又可以再包含另外一個，如此延展不斷。「包含」為序列為了加以詳細說明的一種極大動力。「並連」意指從不同「視點」（通常也是不同身份）的同一基本序列，因為視點不同，必須視為兩個序列。

Todorov 則區分三種序列：時間關

係、邏輯關係與空間關係。時間關係是最為簡單的一種，係依循時間的順序發展，在一個文本中，依照文本次序排列；邏輯關係下的敘事經常建立在預先假定 (présupposition) 與 含 括 (implication) 之上；空間關係指兩個命題因為特定的相似性而同時存在，在文本中因此勾勒出一個空間 (Todorov, 1968: 101)。

Roland Barthes (1966) 與 Bremond 同年發表的〈敘事作品結構分析導論〉也描述了敘述結構的理論模式。文中巴特對於敘事作品的結構分析提出由「功能層」(les fonctions)、「行動層」(les actions) 與「敘述層」(la narration) 等三個描寫層次所組成的描寫模式。巴特視「功能」為最小的敘述單位。「功能」又可再區分為「功能」(fonctions) 與「標誌」(indices) 兩大主要分類單位 (classes d'unités)。第二級的「功能」相當 Propp 與 Bremond 的「功能」，「標誌」包括人物的心理狀態、身分與周圍氣氛等描述，是一種貫穿一段情節、一個人物或

整部作品的單位。「因此『功能』與『標誌』代表另一對傳統的概念：功能意味轉喻的事物，而標誌意味隱喻的事物；前者相當於做動作的功能性，後者相當於作為某種狀態的功能性。」(Barthes, 1966: 14) 巴特更進一步在二級「功能」下又分出「核心功能」(les fonctions cardinales) (或稱「核心」(les noyaux)) 與「催化作用」(les catalyses)。「核心功能」構成敘述真正的接合點(les charnières)，而「催化作用」則填充了兩個接合點之間的敘事空間。而在「標誌」下又可分出「標誌」(indices) 與「信息載體」(informants)。「標誌」說明敘述者的特徵、感覺或氣氛，而「信息載體」說明時間與空間。

以第二展區為例，巴爾札克不惜貸款購買手杖用以炫耀，可視為一個功能（圖3）。其中核心功能在於購買之行動，而花費鉅資則為催化功能，展區對於巴爾札克好炫耀的性格之描述則屬於標誌，其中包括對作家性格的仔細描述

以及時間空間之交代。「核心」為命題的骨架，其他都是附於其上的肌膚，亦即依靠核心功能，故事方有向前發展的動力。

巴特也考慮「序列」的問題。他將「序列」定義為「由一致的關係組合在一起的一系列符合邏輯的核心」。它同時是存在的最起碼的原因，也是其最大限，當序列受其功能所限，被歸入某一名稱，它就構成了一個新的單位，對另一個範圍更廣的序列起著簡單組合的作用 (Barthes, 1966: 20)。由表1的序列分析中可看出，第一展區的提問是以結語呼應，且結尾也似乎未將結論說死，因此又可連結回到第一展區的提問，從而形成連環。其次，從第二至第六的展區基本上都是本於「包含」的原則，如在第三展區的「巴爾札克因為早年事業不順（沒有變為現實），而轉向寫作，終獲成功」的序列。最後在第一展區與展覽結尾，看似沒有明確行動，但展現出不同人物對於巴爾札克的評語，可以視



圖3. 第二展區凸顯巴爾札克的拐杖（攝影／張婉真）。

為「並連」的應用（圖 4、5）。
「功能層」之上為所謂的「行動

層」。在此涉及將人物視為行為的主體
或是行為的「參加者」(participants)之



圖 4. 第一展區並列不同人物對於巴爾札克的評價（攝影／張婉真）。



圖 5. 展覽結語並列不同藝術家對於巴爾札克的評價（攝影／張婉真）。

看法不同。巴特承襲亞里斯多德《詩學》的傳統，將人物視為附屬於行為的概念，以人物「做了什麼」進行描述和分類，並歸納之前學者所提出的行為分類，包括 Bremond 提出的「欺詐」(la fraude) 與「誘惑」(la séduction)；Todorov 所提出的「愛情」(l'amour)、「交際」(la communication) 與「幫助」(l'aide)，Greimas 所提出的「交際」(la communication)、「慾望」(le désir) 與「考驗」(l'épreuve)，並認為三者有其共通之處 (Barthes, 1966: 22-23)。

不論以行為或人物來考量，不可不去思考的地方在於人物之間具有相互依存的關係。這點皆為普羅普、Tomachevski、巴特等多位學者所認同。有施動者便有受動者，若涉及「並連」的關係時，行為對等而主體也成為雙重。而由於這些範疇只能按話語的主體而不是按實際的主體來劃定，因此人稱做為「行為」層的單位，只有放進第三個層次——「敘述層」——才有意義。

在「敘述層」中，敘述符號將「功能」與「行為」納入做為敘述交際的作品，而這種交際又在敘述者與讀者之間進行。巴特認為，「敘述層」起著一種模稜兩可的作用：它一方面打開作品的大門，使外界的讀者可以進入內部，獲悉其中的故事；另一方面「在以前的諸層次之上，它使敘述結束，使敘述明確地構成一種語言的表現，這就提供並運載敘述自身的元語言。」(Barthes, 1966: 28) 也就是說，巴特認為，「敘述層」(la narration) 是文本結構分析的最後一個層次，超過了它就進入了外部世界，也就是說其他體系（社會、經濟、意識型態）中的事情便與結構分析無關。「語言學的研究到句子為止，同樣敘事作品分析到話語告終。然後過渡到另一種符號學」(Barthes, 1966: 28)。本文在此也採用巴特的定義，以「敘述層」做為展覽故事分析的邊界，並對各個展區的故事分析，

透過「詞彙」、「命題」、「序列」的層次鋪陳，統整於表 1。

藉由上述分析理論，我們因此得以將每一個敘事分門別類，在每一組語句中尋找相同的詞類順序，並且以建立階層狀結構的方式描述各種故事類型。就某種意義而言，這些深層結構是無時間性的；它們產生自人類行為的規律和規則，而正是這些規律和規則推動我們從開端向結尾運行。儘管時間聯繫或因果聯繫對於故事序列是有必要的，但它們卻不足以說明故事為何有趣或吸引人，而是僅可以使我們梳理故事中所發生的一切。因此我們仍有必要進一步分析這樣的故事如何被加以述說，或者是理解作者在時間上對於故事線的重新安排，以及視點的變化如何控制我們對行動的認識。

「文學拿破崙：巴爾札克特展」的敘述話語與敘述者身分

本文的後半段轉向前面分析的故事如何被表達以及由誰表達的問題，也就是敘述話語與敘述者身分的問題。本文在此借用的敘述者指的是敘事作品中故事的講述者，它是一種功能而不是作品中表明在說話的個人。真實作者是一個或多個具有真實身分的個人，而敘述者是具有語言主體的性質，兩者並不相同。如果敘述者在文本內敘述其如何敘述則可視為元敘事 (metanarrative)，一如第一展區一開始出現的「展出的話」(圖 6)。元敘述具備特有的解釋功能，可以回答「什麼事件導致目前的局面？」之類的問題 (里蒙 - 凱南, 2004: 467)，因此元敘述中的事件與敘述事件本身具有直接的因果關係。由此亦可看出，敘述者亦即故事講述的言語聲音的發出者，而敘述者的身分及其在敘事文本中所表達的方式與參與的程度，決定了敘述者發



圖 6. 本展的「展出的話」（攝影／張婉真）。

出的敘述聲音。

在進一步考察展覽的敘述者身分之前，我們首先應考慮用以說明隱身展覽背後的基本敘述者或基本敘述機制。它（或他）控制展覽的「視點」，也代表展覽主要的敘述聲音來源。但一個展覽往往不是單一個人能夠完成，而有各種擔負不同工作的參與者各司其職，對展覽的敘事表現具有特殊的集體性。Noémie Droguet 和 André Gob 指出展覽策劃的過程可分為 6 個步驟：依據目標觀眾界定展覽不同主題的概念、建立主題架構並分析之間的關係、將展覽置於空間並決定路線、選擇最能呈現主題的物件、撰寫不同層次的文字、展場設計（如色彩、燈光、視覺風格等），並且第三到第六個步驟是可以同時進展的 (Droguet and Gob, 2003: 148)。這樣一個策展過程與結構的舉例足以看出展覽策劃的複雜度，而展覽所運用的材料亦極為多樣。Christian Metz (1968) 對電影敘事的研究指出，電影敘事可運用 5 種表

現材料：活動畫面、音響、音樂、話語和文字。而文學敘事只運用一種表現材料：話語（口頭或書寫的），因此文學是「獨唱性的」，而電影是「多元性的」。若以此比喻展覽，展覽的基本敘述者亦使用縮種表現材料，包括展品、多媒體、說明文字以及各種空間上的配置等。有如本展介紹巴爾札克的人、生活與創作，並透過物件在空間的配置傳達要旨。

參觀者進入一個展場，他所面對的是一個個場景，他所在現場看見的是敘述者已經看見過的。從書寫敘事的觀點而言，他是間接地看，從舞臺敘事的觀點而言，他是直接地看見。本文在此所涉及的是來自希臘時期哲學家的古典對照組：「述說」(diègèsis) 與「演示」(mimèsis) (Genette, 1966: 152-153)。前者意指由一個敘述者間接說出故事人物的行為與內心，這位敘述者可以是顯性的或隱形的，也可以是全知的；後者則意指由詩人透過聲音或姿勢化身他人，具有現場性。柏拉圖在《理想國》第三卷

中指出，悲劇與喜劇是全然演示的，而酒神的讚美歌是述說的，史詩是兩者的結合（劉云舟譯，2010: 75-86）。由於述說與演示的對照在其原本的脈絡皆是口語的，並且是以聽眾為對象，因此有一些批評家以非常嚴格的角度認為敘事只能是詞語的。但當前的敘事研究已經將敘事的範疇大大拓展，包括電影敘事理論者在內，認為敘事可以適用於講故事的視覺手段，因此展覽沒有理由在先天上被排除，除非它不符合敘事的定義與要件。

從述說與演示的對照角度可清楚看出展覽屬於兩者的組合型態（圖7）。因為包括展品以及各種展示佈景等展出內容與參觀者，或者說展覽內容與觀眾的接受活動具有現象學意義上的同時性：兩者參與同一種現在式；但在敘事展開的過程中，來自策展的訊息是從某種機制發送的，它存在於展品、說明或佈景之上的一某個地方。我們可以說，展覽同時包括述說與演示，亦即在同一個作

品內，在同一個空間中借助兩種模式，既用到敘述者，又用到出場人物，允許這兩種不同的機制（述敘者、人物）在同一場合且在同一指導下共同存在。

一、展品

展覽首先是一種感官可接收的呈現，展品被擺設於空間「展示」予大眾，是一種「演示」。對許多觀眾而言，參觀展覽意味與一件接續一件作品的「相遇」。每一件作品背後也都可能述說一段獨有的故事。展品本身就是敘事中的角色，它們自我表現，有時有中介機制（說明），但仍是自我表現的。戲劇表演有類似的情況，但戲劇演出每次都會創造出新的文本（因為演員不可能每次演出都完全相同），展覽的物件則是不變的。以第二展區的主要展品——巴爾札克的拐杖——為例，展品以其不尋常的來歷與意義占據展場非常醒目的位置，具有一種足以展示其不凡身世的分量（圖3）。位於展品旁邊的說明卡也



圖7. 展覽是「述說」與「演示」的組合（攝影／張婉真）。

有助於標示其身分血統（圖 8）。然而若細讀這把拐杖之所以被展出的理由，便可發現展品看來直接面對觀眾，其實仍受到基本敘述機制的調控。展品若可視為「演示者」，它的在場實仍須透過一位人物的「畫外音」顯現出來，它完全無法取代基本敘述者的地位。因而從基本敘述者的意圖到展覽的佈置與說明再到展品與觀眾的面對面，可以視為一種中介活動，亦即將思想轉化為「在場」的呈現之間的操作。

如果展品以「演示」的姿態呈現，其講述的模式有別於展覽整體的講述模式。借用法國語言學家 Emile Benveniste 於 1966 年的《一般語言學問題》(Problèmes de linguistique générale) 第九章所提出的概念，展品以話語模式說話但大展覽師以歷史模式說話 (Genette, 1966: 157)。所謂「歷史」(récit/histoire) 意指缺乏得以參照一個陳述的陳述。沒有說話的主體，事件就像是在過去所發生的，與說話者說話的時間無關，其特徵是使用第三人

稱、過去時態、指涉過去他處的副詞。而「話語」(discours) 意指明顯的（口頭或書寫的）陳述，有一位明確的說話者與接收者（對話者或聽者），陳述似乎明確位於說話者的情境中，特徵是使用第一與第二人稱、現在式（或過去複合式、簡單未來式）、指涉現在當下的副詞 (Genette, 1966: 158)。Genette 指出歷史與話語卻從來不是明確對立，而是相互滲透的 (Genette, 1966: 161)。即使一段毫無交代說話關係的「歷史」，我們仍可感覺到說話者的存在或許並不遠。話語中的故事會被輕易地轉為話語的一部分，但故事說的話語仍是話語，成為幫助我們定位陳述的關鍵，這是因為話語是語言中最自然也最普遍的一種模式，但故事是一種需要多種條件設定配合的特殊模式。展覽的說明多採用話語的模式，「我們」的使用標示敘述者的在場，參觀者對於故事世界的感知幾乎來自於敘述者，但是敘述者仍舊無法進入模仿敘事，因為「我」、「我們」的使用通



圖 8. 真實物件的展出（攝影／張婉真）。

過自指，通過自反性，必然指向說話者自身而非觀眾。

二、多媒體作為展品

但是若展覽運用了多媒體，則情況變得複雜。當無法保證每一位觀眾的每一次參觀都能接收等同的內容，則展覽的文本是一種當時性的、隨機的、轉瞬即逝的文本。在展品的「演示」中，觀眾作為敘事的接收者，從自己的觀點去觀看，觀眾直接看見展品，「間接」看見展覽，在參觀展覽的過程中，觀眾需要自己引導，組織其感知，自己回憶。在作為展品的多媒體中，內化於畫面的敘述者既是講述者（他講述某個故事），又是一個被講述者（他背後另有他人講述）（圖9），因而角色化的敘述者可以以第一人稱說話，令觀眾以為是直接的說話者，但這毋寧是一種誤解。以言語講故事的畫內音敘述者雖然處於前景，但其以演示為主的媒體特性卻使他們無法像基本敘述者那樣占據全方位的敘事

地位，因此應可分出第一與第二層次的敘述機制，而第二層次的敘述者應與整體故事的其他部分相互協調。

三、展覽的文字說明

當我們涉及敘事，勢必涉及話語，言語則是一種話語工具，語言的使用難以脫離人的作用。一般展覽也借助大量的書寫，書寫者不是在現場敘述，因此便屬於非模仿敘事，且一般為歷史模式。展覽的說明首先可以解決一些可讀性的問題，在畫面與畫面之間，可以用書寫的說明或者用口語的解說加以串連（圖10）。如果解說以錄音或錄影的方式取代真人，可視為敘述者介入畫面的做法，此為一種畫外音的方式，與前述多媒體作品是為角色化的敘述者不同（會說出話的展品）。在此之上，我們仍可以感知展覽幕後有一個主宰的敘述者，他決定了哪些書寫與哪些展示。

本展的說明也包括大量引用巴爾札克或他人的話語，是為「引語」（圖



圖9. 右方的多媒體為展品之一（攝影／張婉真）。



圖 10. 第二展區的展品與其文字說明（攝影／張婉真）。

11)，引語是語錄的一種形式，係由基本敘述者將他人的話加以引用。巴赫汀認為引語是「話語中的話語，言談中的言談，同時也是關於話語的話語，關於言談的言談。」（劉康，1995: 169）語錄一旦被引用，就具有自身的力量。它對於引用它的言談原主題進行評價與說明，引語與原主題之間互相評估、補充，有如對話。尤其本展的引語皆有如畫作一般加框，畫框的作用使得引語有如一幅畫面，並與周遭的世界有著明確的區隔，凸顯出語言本身的自覺意識。

不論是多媒體、文字或口語的說明，在內容上我們尚應區別敘述 (narration) 與描寫 (description)。敘述與描寫皆屬於四種話語模式 (modes of discourse) 其中的兩種⁸，前者表現行動與事件，後者表現人物或物件。譬如一句話如「白色的房子有著深綠色的屋頂」是描寫，而「男

人走近桌子並拿起刀子」是敘述。一般而言，敘述而不描寫比描寫而不敘述困難，因為物件可以沒有動作而存在，但動作無法沒有物件。因此文學的敘述中可以有大量的描寫，但很難有屈從於描寫的敘述。不過展覽擅於描寫、解釋勝於敘述。Genette 以為描述的敘述功能主要有二：其一為裝飾性的，有如延伸與仔細詳盡的描述可作為敘述的休息與暫歇，過於誇張的描述可能會破壞敘述的平衡。其二為解釋性與象徵性的，在巴爾扎克的小說裡，對於人物的面相描述往往也是其心理的披露，描述因此同時是符號與因果。換言之，敘述著重行動與事件，因此強調敘事的時間面向；描述因為針對人物與物件的共時性，傾向中止時間的運轉而延展了敘事的空間。前者是行動性的，後者是沉思且相對「詩意」的；前者視為巴特所謂催化功能，

⁸ 另外兩種為論證 (argumentation) 與說明 (exposition)。

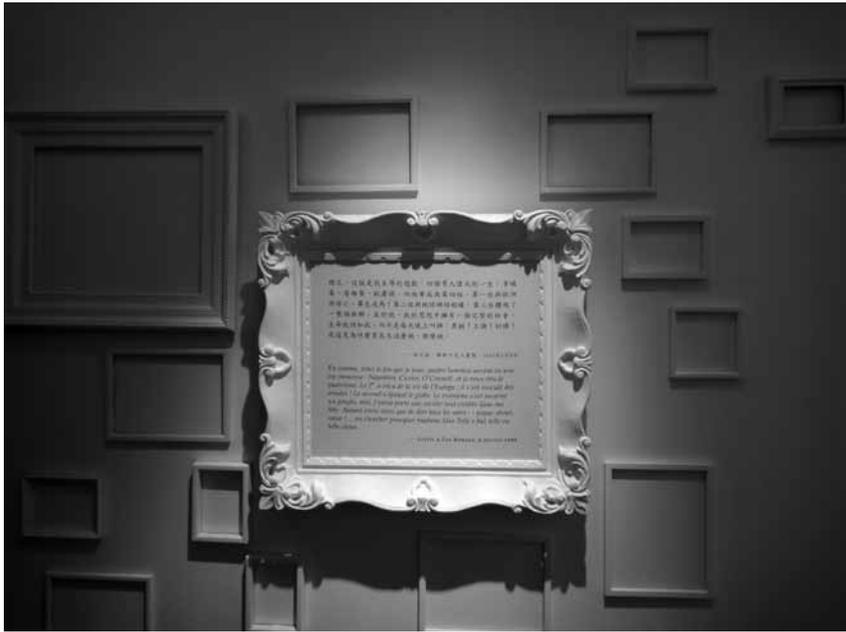


圖 11. 本展處理「引語」的方式（攝影／張婉真）。

後者為所謂的核心功能。當展覽的說明趨向描寫時，便減緩了行動的推展，觀眾便因閱讀大量的描寫而停留於某一個時間點，此時往往需要「敘述」的加入，以利進展到下一個行動。

四、展覽的口語說明

語音導覽雖予人特定的臨場感，但實際上是由經過安排的敘述者介入的方式。而導覽員（或解說員）則不同，他是真人的口語解說（圖 12）。「敘述者」一詞早先用於表示一個真實存在的人，他用詞語講述一個故事，古希臘的行吟詩人是代表，這意味在其源頭，敘述者與受述者同時在場，且是以口語的方式敘述。導覽員是一個真實存在的、具有自主性的人，他就是講述者，即使他不是所述故事的原作者，他依然是他提供的敘事的原始基本敘述者，他不是他人所創造出的敘述者。一個畫面演示者與一個言語敘述者的組合，創造了一個值得注意的敘述聯合體。導覽員的說明，

強化觀眾的現實感。

五、小結

透過上述分析，我們可以看出展覽像舞臺一樣建立在具體的表現材料上（佈景、物件），但其特有的話語活動程序在自身的各個階段使展覽在某種程度也趨向書寫敘事。但是展覽敘事仍不同於書寫敘事，書寫敘事「只」運用言語，而展覽敘事動用各種裝備、物件、裝置，有如一個造物者般地安排、調節、支配並製造一個多媒介的整體。在當中各種視覺的、口語的、音響的、書寫的和音樂的片段混合並共同產生敘事。但是展覽敘事也不同于電影敘事，展覽具有現場性且作為一個靜態整體將觀眾攝入其中；電影透過鏡頭與銀幕，動態展現予觀眾。此外，基本敘述者、第二層次敘述者、演示者等術語的界定對於說明展覽敘事的有用之處——敘事的操作與干預，至少與觀眾隔了兩層。因此我們可以說展覽敘事並存著敘述與演示兩



圖 12. 導覽員的說明強化觀眾的現實感（攝影／張婉真）。

種敘事傳播模式。

最後，筆者擬稍為提出觀眾的回應。本文的撰寫目的主要在於分析展覽的「故事」可如何分解至最為細微的敘事單位，且又是如何透過展覽多重的敘述者身分將其傳達，而不在於分析觀眾的閱讀。但在研究過程中，也不得不認識到敘述活動原本即為交流的過程——越是清楚展覽要說什麼與如何說時，越能掌握觀眾的理解具有的意義。藉由翻閱本展的觀眾留言，我們可以領會以下要點：

（一）如同巴特所言，我們的問題不在研究敘述者的動機或敘述對於觀眾造成的影響，而是描寫在整個敘述中敘述者和讀者明白所指的符碼 (Barthes, 1966: 25)。當敘述者不再表明自己，而談起自己熟悉但觀眾不一定知道的細節時，由於觀眾與敘述者所知的差異，

就會出現閱讀的符號，「因為敘述者不需要把他已經知道的情況告訴自己。」 (Barthes, 1966: 25) 在本展的觀眾留言中，排除占據絕大比例與展覽無關的「心情抒發」、「告白」與「隨性塗鴉」之外，真正針對展覽留言者其實有限⁹。而在少數幾則的留言中，有一則引起筆者注意的是它提到：「巴爾札克的性格仍不夠明顯」。從這則留言我們可以確定的是這位觀眾感受到了展覽描述作家性格的用心，但明明有非常顯眼的物件陳列與明白的文字說明，為何這位觀眾仍覺不夠呢？這裡所涉及應當便是雙方「符碼」的差異。自然要理解差異為何，需要有進一步的訪談做為輔助，不過本文在此僅能先提出本文的研究方法是如何得以辨識符碼之所在。

（二）透過本文對於故事的序列分析可知，本展的序列主要建立在因果關

⁹ 筆者翻閱留言本的日期為 2011 年 3 月 31 日，距離展覽結束只剩一星期。

係之上。如果展覽的某個序列是根據某種因果關係而組織，它應當將這樣的因果關係說得更清楚才足夠？有一則留言表示：「巴爾札克——您的情史讓我深刻，詩詞動人」。這裡顯然留言的觀眾對於第二展區有關作家愛情生活的描述留下深刻印象。這位觀眾也注意到以畫框框住的「引語」。如果在展覽中對於因果關係的說明是以一種暗含的方式，或者說是以一種多元的方式（例如文字的述說與物件的演示），它就會迫使觀眾去完成敘述者刻意不完成的工作。只要這種因果關係對理解作品而言是不可或缺的，那麼觀眾就必須做一番的補充。如此我們可以得知，觀眾在何種程度上受到展覽的控制，並進一步可以具體地分析觀眾如何擔負重新結構展覽故事的任務。

（三）觀眾對於展覽特別構思的部分有正面回應。本展的第五展區旨在強調巴爾札克寫作時對於研究人性的「科學態度」，也為了呼應展場之一的臺博

館的科學博物館性質，因而特別以「超現實」手法設計展間（圖 13）。在此，基本敘述者也突然介入說明設計展間的理由。而一些觀眾留言如「展間鏡像投射的構想棒透了」、「展間設計令人印象深刻」等顯示，觀眾對於此區的展示設計手法相當青睞。

結語

本文以特定展覽為個案，分析展覽的故事與敘述話語等內在結構。文章試圖將展覽看做一個系統，並闡明系統中各部分之間的關係。雖然在此僅為一個展覽，但也試圖提供一個拆解展覽究竟要說些什麼以及如何說的架構，以作為應用於其他展覽的建議。在敘事內容部分，本文首先將故事劃分為相對獨立的基本單位，並建立這些單位得以連接的原則；在話語的部分，本文則藉由對照不同的話語與交流模式，分析如何連結



圖 13. 第五展區展場一景（攝影／張婉真）。

敘述者、其聲音以及述說的內容。然而這並不意味重建深層結構是一種求同的研究，對於共同模式下的不同展覽的變異的比較研究，同樣是一個值得開拓的領域。

這樣的分析自然也有進一層的用意，便是可用以瞭解敘述聲音的話語對象，並在未來進行參觀者研究時，對照參觀者的反應。根據巴赫金的看法，如果我們仔細地聽，我們可以在敘事作品中聽到兩種對話。透過敘述語調，作者可以與人物進行隱含的對話；而透過滑稽模仿或文體模仿，作者也可以間接評論其他的作者和約定俗成的語言用法。我們能認出這些效果是因為我們知道語言在文學中與在生活中是如何被運用的。我們的語言知識與書寫文字之間的相互作用產生對話。儘管參觀者不會直接回答策展者，但仍會覺得自己是被述說的對象，以提出和回應有關他們所參

觀的內容的問題，並使一個展覽得到生命。

總之，重建深層結構是對於閱讀展覽的一種新的審視，也是對於讀者能力的一種訓練。加強作品深層結構的研究，將有助於我們更好地理解展覽各個部分的關係與內在聯繫，並能使我們在一個更廣闊的視野下把握展覽的意義。敘述技巧本身並不是目的，而是實現某些效果的手段。如果不分析一篇敘事作品做些什麼，我們就無法知道它是什麼，而且儘管作者與讀者的目的不同，這些目的都與價值和意義問題密不可分。

誌謝

本文感謝國立臺灣文學館展示教育組組長陳秋伶小姐接受訪談，並感謝審查委員給予的寶貴修訂意見。

參考文獻

- 申丹、王麗亞，2010。西方敘事學：經典與後經典。北京：北京大學出版社。
- 李平譯，卡勒原著，1998。文學理論。香港：牛津大學出版社。
- 里蒙-凱南，2004。一個全面的敘述理論：熱奈特的《體格之三》與小說的結構主義研究，收錄於趙毅衡（編選），符號學文學論文集，頁：439-477。天津：百花文藝出版社。
- 胡亞敏，2004。敘事學。武漢市：華中師範大學出版社。
- 耿鳳英，2011。誰的故事？論博物館展覽詮釋，博物館學季刊，25(3)：99-111。
- 張婉真，2010。做為文本的展覽敘事結構分析研究。博物館展示的景觀，第四屆博物館研究雙年學術研討會（2010），頁：381-408。2010年11月18-19日於國立臺北藝術大學舉辦。
- 劉云舟譯，安德烈·戈德羅原著，2010。從文學到影片：敘事體系。北京：商務印書館。
- 劉康，1995。對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評。臺北：麥田出版社。
- 蔡振家、陳佳利、李捷葳，2010。博物館中的文學聲景：試析聲音元素在文學展示中的角色與功能，博物館學季刊，24(1)：93-115。
- Bal, M., 1996. The discourse of the museum. In: Greenberg, R. et al. (Ed.), 1996, Thinking about Exhibitions, pp. 201-218. London: Routledge.
- , 1999. Introduction. In: Bal, M. (Ed.), 1999, The Practice of Cultural Analysis, pp. 1-14. Stanford: Stanford University Press.

- ,2008. Exhibition as film. In: Macdonald,S. and Basu, P.(Ed.), 2008, Exhibition Experiments, pp. 71-93.Blackwell Publishing.
- Barthes, R.,1966. L'analyse structurale du récit. Communications, 8 : 1-33.
- Bennett, A.(Ed.), 1995. Readers and Reading. London and New York: Longman.
- Booth, W. C.,1961. The Rhetoric of Fiction. Chicago: University of Chicago Press.
- Bremond, C.,1966. La logique des possibles narratifs. Communications, 8 : 60-76.
- Droguet, N.AndGob, A., 2000. La conception d'une exposition : du schéma programmatique à sa mise en espace. Culture and Musées, 2 : 147-157.
- Genette, G.,1966. Frontières du récit. Communication, 8 : 152-163.
- ,1972. Narrative Discourse: An Essay in Method. Ithaca: Cornell University Press.
- ,1983. Nouveau discours du récit. Paris : Seuil.
- Iser, W.,1976. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. Baltimore: JohnsHopkinsUniversity Press.
- Martin, W.,1986. Recent Theories of Narrative. Ithaca: CornellUniversity Press.
- Metz, C.,1968. Essais sur la signification au cinema. tome I. Paris : Klincksieck.
- Propp, V.,1968. Morphology of the Folklore. Austin: University of Texas Press.
- Todorov, T., 1966. Les catégories du récit littéraire. Communication, 8 : 125-151.
- ,1968. La grammaire du récit. Langages, 3e année, 12 : 94-102.

作者簡介

張婉真現任國立臺灣藝術大學藝術管理與文化政策研究所副教授。

How Does an Exhibition Tell a Story? A Narrative Discourse Analysis of “Honoré de Balzac: The Napoleon of Literature” Special Exhibition

Wan-Chen Chang*

Abstract

This article attempts to seek an understanding of exhibition narratives from the analysis of story content and narrative methods that make up narrative theory. Fundamentally, narrative theory involves a story and different methods and media for the telling of that story. Under such a framework, a special exhibition on Honoré de Balzac: The Napoleon of Literature serves as a case study in the exploration of how an exhibition tells a story.

In terms of narrated content, stories are divided into relatively independent basic units, which are then connected. As far as narrative is concerned, analyses of narrators, their voices and the narrated content are carried out by contrasting different speech and modes of interaction.

There is naturally a further layer of purpose to this kind of analysis, which is that it can be used to understand the speech target of the narrative voice, and, in the future, to compare visitors' reactions when carrying out visitor-related research. Although visitors do not provide direct responses to curators, they feel that they are the targets of what is being recounted through exhibition content. To raise and echo questions about the content that visitors experience is what brings an exhibition to life.

Keywords: “Honoré de Balzac: The Napoleon of Literature” exhibition, narrative discourse, narrator

* Associate Professor, Graduate School of Art-Culture Policy and Management, National Taiwan University of Arts; E-mail: wanchen@ntua.edu.tw