

“说”与“看”的分离:从传统小说到现代小说

谭君强,赵嘉鸿

(云南大学 人文学院,云南 昆明 650091)

[摘要] 在现代叙事理论中,将小说的作者与叙述者相区分、“说”与“看”相区分具有十分重要的意义,它是一系列相关研究得以进一步展开的基础。传统小说中的叙述者与作者被认为是合而为一的,与之相伴的是“说”与“看”的合而为一。在从传统小说到现代小说的发展过程中,这一状况发生了变化,由二者的合一到二者的分离。在这一发展过程中,福楼拜、亨利·詹姆斯、普鲁斯特的小说创作产生了重要影响,为现代小说这一叙事模式奠定了基础。

[关键词] “说”;“看”;传统小说;现代小说

[中图分类号] I054

[文献标识码] A

[文章编号] 1671-6973(2015)01-0105-05

我们知道,在现代叙事理论研究中,小说类的叙事虚构作品中有两个主体被明确区分出来,这就是叙述主体(narrating instance)与文字主体(literary instance)。^{[1]229}文字主体所指的是作品文字之所由,这是就作品的创作者、即作者而言的。而叙述主体则属于叙事作品中故事的讲述者,即叙述者,这样的讲述者将虚构的事件、场景、人物等呈现出来,从而确定作品的叙述声音。^[2]在现代叙事理论中,这一区分具有十分重要的意义,它是一系列相关研究得以进一步展开的基础。

在传统小说中,尽管可以发现少许例外的情况,但总体上可以看出存在着两个合一:一是作者与叙述者的合一,即文字主体与叙述主体的合一;二是“说”与“看”的合一,即叙述声音与叙述聚焦的合一。这两个合一在叙事虚构作品的长期历史发展中几为常态,并未引起人们对这一状况的质疑。然而,在中外小说发展的过程中,又都有一个引人瞩目的现象,那就是,在从传统小说到现代小说的发展中,都伴随着出现了一个叙事模式的重要转变,这就是传统小说中叙述者与作者以及“说”与“看”统一为一的状况,逐渐出现了一个叙述者与作者相分离以及“说”与“看”分离的过程。随着现代叙事学理论的产生与发展,这一未曾引起人们注意的文学现象受到了新的关注,在一个新的理论视野下对这一现象进行了探讨,将这一叙事模式变革的

状况鲜明地呈现在人们面前。

“说”与“看”的合一是伴随着叙述者与作者的合一而体现出来的。传统小说中的作者被认为是其创作的小说的叙述者,自然,所说的即其所看到的。因此,没有一个叙述者从作者中分离出来,无论以何种方式叙述,皆为作者自身在叙说,这一叙述也皆为作者以自身眼光所见呈现出来。尽管在叙事作品的实践中逐渐出现了一些变异,尤其是在19世纪以来的叙事作品中所发生的变化,导致“说”与“看”产生某些分离,但这并未引起人们的特别关注,也未在理论上对此进行明确的阐释。直到法国学者热奈特于1972年在他的《叙事话语》中对这一问题进行研究,才在理论上作出了二者明确的分野,突破了长久以来在这一问题上笼罩的迷雾。热奈特认为,在讨论这一相关问题的理论著述中都混淆了语式和语态问题,也就是“混淆了其视点确定叙述透视的人物是谁,与叙述者是谁这一完全不同的问题,或者,更简单地说,就是混淆了谁看与谁说的。”^{[1]186}用荷兰叙事学家米克·巴尔此后的话来说就是:“它们都在一点上显得含混不清,这就是它们没有对视觉(通过它诸成分被表现出来)与表现那一视觉的声音的本体之间作出明确区分。说得更简单些,就是没有对谁看与谁说作区分。”^[3]热奈特所作的这一明确区分在叙事研究与分析中是一个重要的突破。迄今,人们普遍认为,叙事分

[收稿日期] 2014-11-28

[作者简介] 谭君强(1945—),男,湖南双峰人,教授、博导,云南大学叙事学研究中心主任。

析涉及两个基本问题：一个是“谁说？”——这是确认叙事文本的“叙述声音”与叙述者的问题；另一个是“谁看？”——这是谁的视点决定叙事文本的问题，即叙述聚焦的问题。这样，就将“叙述”与“聚焦”区分为两个不同的范畴。在叙事文本中，聚焦所涉及的是谁在作为视觉、心理或精神感受的核心，叙述信息透过谁的眼光与心灵传达出来，在叙事文本中所表现出来的一切受到谁的眼光的“过滤”，或者在谁的眼光的限制下被传达出来。由此可以看出，聚焦显示出由一个或多个特定的聚焦眼光的秉持者、即聚焦主体观看、感知的方向与范围，与此同时，在这一聚焦主体的聚焦范围内，存在着他或她所“看”的东西，也就是聚焦的对象。这就意味着二者中的主体与客体是相互关联、缺一不可的。

从传统小说到现代小说的转换是一个历史的过程，在这一过程中，叙述者与作者的分离、“说”与“看”的分离是这一转换的重要标志之一。就西方小说而言，在这一转换过程中有几位作家的创作格外引人注目，他们是小说创作中实现将二者分离开来的先行者。福楼拜的创作是一个重要的节点。阿兰·罗伯-格里耶指出，在19世纪前半期发展到顶峰的叙述形式的大厦，被福楼拜撼动了：“突然，从福楼拜起，一切开始动摇了。”^[4]福楼拜的变革是大范围的，其中，他倡导所谓作者的隐退，倡导客观化的创作。1852年12月，他在给友人、法国诗人路易丝·柯蕾(Louise Colet)的信中说：“作家在作品中应该像上帝之在宇宙，虽然无所不在，却又不见其形。”^①这样的观念他以不同的方式反复表达过。他认为作品中应该排除作家的主观成分，对所描绘的对象应该作出客观的、科学的表现：“作者的想象，即使让读者模模糊糊地猜测到，都是不允许的”，文学作品的“一行一页，一字一句都不应当有一丁点作者的观点和意图的痕迹。”^[5]他自1852年起用了4年多时间完成的代表作《包法利夫人》，就明显地体现了他的这一思想。在他的作品中，尽管不难发现一切了然于心、无所不知的叙述者，与传统小说大体无异，但无论是什么样的叙述者，都可以看出作品中作者的置之度外，看出叙述者与作者的分离，以及不同类型的叙述者的采用，从而表现出作品中“说”与“看”、叙述与聚焦的分离。让我们看看《包法利夫人》开头的一节：

我们正在自习，忽然校长走了进来，后面跟着一个没穿制服的新生和一个搬着一张大

课桌的工役。睡着的学生都惊醒了，每个人都站起身来，仿佛正用功时给打扰了似的。

校长做手势让我们坐下；然后转身向负责我们学习的老师说：

“罗杰先生，这儿给你送来一名新学生。他先编在二年级；如果他的学习成绩和操行都不错，可以让他升入高班，论年龄他是应该编在那儿的。”

新学生站在屋角里，几乎给门挡得看不见了。他是一个乡下孩子，年龄在十五岁上下，个子比我们所有的人都高……

晚自习的时候，他从课桌里抽出套袖，把一些小东西整理好，然后就细心地在纸上画线。我们看到他认真地学习，每个字都查字典，化了不小的气力。无疑正由于他表现了这种坚强的意志，他才没有降到下面的班级里去。因为，他虽说对语法规则了解得还可以，但造起句来却一点不通顺。他开头学拉丁文，是村子里的牧师教的。为了省钱，他的父母挨到不能再挨才送他上学。

他的父亲夏尔·顿尼·巴多诺梅·包法利先生过去是一位外科助理医官。在一八一二年前后，由于受一个征兵事件的牵连被迫离职。后来他靠模样长得好，赢得一个帽铺老板女儿的爱，……^[6]

上述这一段叙述对于新来的学生作了介绍与描述，随之又对其家庭与父母开始了介绍。这些介绍与描述自然都是由作品中的叙述者所进行的。可以看出，上述叙述出自两个不同的聚焦主体的眼光。第一个聚焦者显然与故事中的一个角色重合，这个人物也是此刻正坐在这个班级中的一个学生。这个与某一角色相重合的聚焦者，将其所看到、听到、感受到的东西传达出来，使读者对这个新到的学生有所了解。同时，这一聚焦者的眼光也受到这个人物的眼光所制约。但是，从“他开头学拉丁文，是村子里的牧师教的”开始，叙述聚焦发生了变化。此后出现的叙述不再出自于一个与故事中人物相重合的聚焦者的眼光，而是出自于另一个叙述聚焦者、一个对一切都了然于心，其视野不受任何限制的聚焦者的眼光。^[7]诸如此类的叙述在作品中频繁出现。福楼拜的《包法利夫人》已经完全摆脱了传统小说“说”与“看”、叙述与聚焦统一于一身的作者型叙述，他所倡导的作者的隐退与客观化叙述出现

①中译文见“福楼拜”，载《简明不列颠百科全书》第3卷，北京：中国大百科全书出版社1985年版，第216页。

了叙述者与作者的分离、“说”与“看”的分离，一种新的叙事模式应运而生。圣勃夫从《包法利夫人》中看出了“新的文学的标志”，左拉则宣称“新的艺术法典写出来了。”^[5]

美国小说家亨利·詹姆斯是另一位值得注意的小说家。詹姆斯是一个写作态度十分认真而又注重在理论与实践上创新的作家。他并不追随传统的现实主义真实地反映生活的要求，认为“必须放弃自命的以意在真实地反映生活的姿态”，在他看来，艺术的领域涵盖了全部生活、全部感受、全部观察、全部想象。他认为，对任何一种艺术的成功运用都是可喜的，而理论也是有趣的。“艺术靠讨论，靠试验，靠好奇心，靠尝试的多样化，靠意见的交流和观点的比较而得以存在”。“作为一个创作的实践者，可以供他尝试的东西是没有限度的——他的各种可能的试验、努力、发现成功，都是没有限度的。”^[8]

詹姆斯在创作实践中作了各种尝试，比如，他十分注意人物的心理描绘，但是他放弃了传统小说中那种作者的代言人、即叙述者对一切了然于心、任意深入人物内心进行描绘的做法，而提出从人物的角度出发，展开特定环境中所活动的人物的心理描绘，即透过人物作为意识中心去展开合理的意识活动，同时也透过特定的人物去观察作品中的其他人物。这样，这一特定人物的眼光就构成为独特的“看”的视点，而与叙述者的叙说相分离，即“说”与“看”的分离。他的成名作《黛丝·密勒》(1879)描绘了一个开朗、单纯、热情、善良的美国少女黛丝·密勒，她在和家人游历欧洲时，由于时时显露出美国人的生活习惯和标准而招致周遭欧洲人的误解与冷眼，招致上流人士的非议。这一切并非是从传统小说中作者兼叙述者的眼光中展现出来，而是透过作品中一个人物，一个自少年时便旅居欧洲、至今依然居住于此的美国青年温特伯恩的眼光表现出来的。这一点在作品开端便可看出。作品开头在描绘出瑞士一个小镇韦维的风光后，叙述者如是叙说道：

我不知道一个美国青年看到这些景色时，他最初想到的是类似之点还是不同之点。这个美国青年在两三年前，曾经独自坐在三皇冠大旅社的花园里，懒洋洋地欣赏着周围的美景——我在上面已经描写过的那一切。这是一个美丽的夏日早晨。不管这位美国青年怎样想，但我猜他一定觉得周围的一切都非常迷人。昨天他刚刚离开日内瓦，乘小汽艇到韦维来看望他的姑母。^[9]

这里描绘的就是即将上场的美国青年温特伯恩。叙述者对温特伯恩并非了如指掌，而存许多不知之处，从“我不知道”、“我猜”便可看出。温特伯恩邂逅黛丝·密勒后，在与她和她的家人朋友的接触中，在他姑妈等人对黛丝·密勒的品评中，透过不同人物的眼光展现出包括对黛丝·密勒在内的各色人物的描绘。温特伯恩取代了传统的作者兼叙述者，即无所不知的叙述者的讲述。但温特伯恩是整个作品的兴趣中心、意识中心，即作品中的所谓焦点人物。他作为作品中的一个人物，既活动着，又观察着、思考着，而其眼光自然是有限制的，这里就是透过作品的焦点人物进行观察，同时这一焦点人物又作为一个人物活动着，这是一种有限制的叙说，即所谓限知叙事，这样一来，就出现了明显的作者与叙述者以及“说”与“看”的分离。

这样的叙事方式，在詹姆斯的许多作品中都频频采用。早在他1875年在《大西洋杂志》连载了一年的小说《罗德里克·赫德森》中便可看出。作者指出，罗德里克的个人性格和历史没有以适当的例证来加以展示，这位青年雕塑家的冒险活动只是间接地描写，作品中所描写的都是另一个人、即青年雕塑家的朋友兼资助人同他的交往和对他的看法，因而，他成为整个作品的兴趣中心：“贯穿《罗德里克》一书的兴趣中心是罗兰·马利特的意识；小说的戏剧性就在于罗兰·马利特这个人物意识的戏剧性——为了能够使它像灯光明亮的固定的大布景之支撑全剧的演出那样维系着全书的情节，我当然把他的意识写得十分敏锐。”^[10] 他的另一部作品《梅西所知道的》(1897)，描绘出成人世界的种种道德丑行，一个由离婚、再婚所掩饰的道德和情感丑行，但这一切却是透过作品的焦点人物、一个孩子梅西的所见所闻讲述出来的，詹姆斯在该作品“前言”中谈到了这样做的理由：“小孩子虽然说不清、道不明，但其感觉、眼光和理解力远比他们所能用词汇表达的更丰富敏锐、更深邃。”^[11] 叙述者、作者的分离，“说”与“看”的分离，在詹姆斯的众多小说中明显可见。

另一个需要特别提到的作家是普鲁斯特。这个一生只写过一部大作《追忆似水年华》的作家，非同寻常。英国文学评论家康诺利认为《追忆似水年华》是“一百年才出现一次的作品”。^[12] 一如标题所示，小说以卷帙浩繁的篇幅，追寻失去的时间(作品直译为《追寻失去的时间》)。用纳博科夫的话来说，“整部作品是对宝贵事物的追寻和求索。这一宝贵事物就是时间，隐藏宝物的地方就是过去”。^[13]

在作者与其小说同一计划、出于同一创意写作的有关法国评论家圣伯夫的文字中,开头便表现出对时间的强烈关注:“我们生命中每一小说一经逝去,立即寄寓并隐匿在某种物质对象之中,就像有些民间传说所说死者的灵魂那种情形一样。生命的一小时被拘禁于一定物质对象之中,这一对象如果我们没有发现,它就永远寄存其中。我们是通过那个对象来认识生命的那个时刻的,我们把它从中召唤出来,它才能从那里得到解放。”^[14]《追忆似水年华》正是将已经失去的生命中的一小时一小时“召唤出来”。

召唤逝去时间的是谁呢?自然,作品的创作主体、文字主体是普鲁斯特。而从小说一开头“在很长一段时期里,我都是早早就躺下了”^[15]开始,直至结尾,作品通篇是通过叙述者“我”来进行讲述与追寻的。这个“我”是不是普鲁斯特呢?作品是不是普鲁斯特的自叙传呢?美国学者伊恩·P·瓦特曾经说到,自文艺复兴以来,一种用个人经验取代集体的传统作为现实的最权威的仲裁者的趋势在日益增长,这种转变构成了小说兴起的总体文化背景的一个重要组成部分。这样,在原有的虚构故事中就出现了一种重要的新倾向,即强调“在小说中个人经验应占首要地位的主张”,它“如同哲学上笛卡尔‘我思故我在’一样富于挑战性。”^[16]这样一来,叙事虚构作品中便包含着一个确定的叙事模式,即作者与叙述者的合一。在普鲁斯特的《追忆似水年华》中,个人经验可以说比比皆是,作品中的叙述者与作者本人也确实在许多方面显现出某些相似之处。然而,不像笛福在《鲁宾孙漂流记》开头的“序”中称其作品为“自述”一样,普鲁斯特否定了其作品为自述。在1920年给雷尼埃的信中,他说道:“让我告诉您,当您在我的作品中看到回忆录或回忆时,我不能苟同。因为在‘结束’这个词已经写进了最后一卷(尚未出版)的末尾时,现在刚刚出版的这几卷还没有写成。‘我’是一个纯粹的程式,通过回忆现象来激发作品是一个有意识的方法,正如夏多勃里昂那样,在蒙波瓦西埃听到斑鸫鸣叫时,便想起了贡堡的时日。”^[17]这里,作者明确地排除了作品为其自述之说。

可以说,在某种意义上,作品的叙述者“我”是普鲁斯特,又不是普鲁斯特。是普鲁斯特,是说其中包含着作者大量的体验,大量的思想,大量的生活经历。比如,《追忆似水年华》中,有由对“小玛德莱娜”点心所引起的诸多联想,绵延数十页。而这一对“小玛德莱娜”点心所引起的联想,是由作者曾

有的生活体验中生发开来的。在《驳圣伯夫》“序言”中,普鲁斯特回忆过这一情景:

有一天傍晚,天在下雪,寒冷异常,我从外面回到家中,我在房间里坐在灯下准备看书,但一下又不能暖和过来,这时,我的上了年纪的女厨建议我喝一杯热茶,我一向是不大喝茶的。完全出于偶然,她还顺便给我拿来几片烤面包,我把烤面包放到茶水里浸一浸,我把浸过茶的面包放到嘴里,我嘴里感到它软软的浸过茶的味道,突然我感到一种异样的心绪出现,感到有天竺葵、香橙的甘芳,感到一种特异的光,一种幸福的感觉;我动也不敢动,惟恐在我身上发生那不可理解的一切因此而消失;由于我不停地专注于这一小片造成这许多奇妙感受、浸过茶水的面包,突然之间,我的记忆被封闭起来的隔板受到震动被突破了,我刚才说我在乡下住所度过的那些夏天,一下涌现在我的意识之中,连同那些夏天的清晨也一一连绵复现,还有其间连续不断的幸福时刻。……^[14]

这样的感受,读者在《追忆似水年华》对“小玛德莱娜”点心所引起联想的描写中不难见到。然而,我们说叙述者又不是普鲁斯特,这是说小说通篇呈现的是一个虚构的艺术世界,即便这个艺术世界或多或少与作者有所关联。换句话说,一旦进入诸如小说这样的叙事虚构作品中,就必须在入口划分虚构与真实的界限,就必须将与创作者有所关联的材料融入虚构的世界之中,不能再将这些材料抽取出来,作为故事的讲述者与作者相同一的证据。前述作者否认小说为回忆录或回忆之说,也就否认了小说的叙述者为作者。实际上,作者自己有意将作者与叙述者分离,将“说”与“看”分离,因此,我们自然不能回复到传统小说中,将普鲁斯特作品中的作者与叙述者合一,“说”与“看”合一。在作品中“我”与阿尔贝蒂娜若即若离的爱情中,我们可以看到这样的场面:

每次我和阿尔贝蒂娜出去,只要她稍稍离开我一会儿,我就会惴惴不安:我揣想她也许是在和什么人说话,或者是在拿眼风瞧什么人。要是她情绪不佳,我又会想,大概我把她的约会给搅了或是耽误了她的时间。真实,从来就只是一种把我们引向未知世界的诱饵,而我们在探索这未知世界的道路上,是没法走得很远的。最好的办法是尽量不去知道,尽量不去多想,不为嫉妒提供任何具体的细节。^[18]

我们可以将这里的“我”理解为作者自己所说的“一个纯粹的程式”，透过“我”的“回忆现象来激发作品”的方法。这里的叙述者从一个微小的事件中，给出了多种可能的揣测，而最后归结的最好办法是“尽量不去知道，尽量不去多想”，这显然不是一个确定的作为作者的叙述者所可能给出的回答，而是一个与作者相分离的人物叙述者“我”眼中所见所思所给出的回答。

在现当代小说中，作者与叙述者的分离，“说”与“看”的分离明显地表现出来。卡夫卡作品中的“我”化为一只大甲虫，科塔萨尔作品中的“我”化为一只蝶螈，透过甲虫和蝶螈来看与叙说，是这种分离的极端表现。在众多作品中，我们不难见到这种分离以种种形式表现出来。在当代英国广受关注的小说家麦克尤恩的小说《爱无可忍》的开头，叙述者“我”叙说了他目睹的一个事故，然而，稍后叙说当时的景象时却是从一只在高空中飞翔的鹰的眼睛来观察的：“我们先前看见的那只秃鹰正在三百英尺高空的气流中翱翔、盘旋、俯冲，从它的眼里，我看见了这样一幅图景：五个男人正无声地朝着一片百亩田野的中央跑去。”^[19]以后仍然不断出现如“在秃鹰看来”，“在秃鹰的眼里”等。这里的分离，就不仅仅是叙述者与作者的分离，米克·巴尔注意到它是“把人物叙述者从人物聚焦者和行为者中分离了出来”，^[20]这已是多重分离了。

在中国小说的发展过程中，叙述者与作者的分离以及“说”与“看”的分离，同样存在。这二者的分离在传统小说向现代小说的发展过程中逐渐显现，并日渐形成一个引人瞩目的现象。中国小说源远流长，从传统小说到现代小说的转换从何时开始呢？余英时认为，“大体上看，18世纪以前，中国传统内部虽然经历了大大小小各种变动，有时甚至是很激烈的，但始终没有突破传统的基本格局”；“但19世纪晚期以后，中国传统在内外力量交攻之下，很快进入了一个解体的过程。……一般史学家和社会学家都认为这是中国从‘传统’走向‘现代’的新阶段。”^[21]余英时这里所论述的主要是社会历史文化传统，传统小说到现代小说的转换无疑与之密切相关，同样受到“内外力量交攻”的各种影响而随之发生变化，这一变化大体上发生在19世纪晚期晚清小说所开始的变革中。正是在这一变革过程中，上述分离开始显现出来。限于篇幅，对中国小说发展过程中所出现的这一分离，只有留待另行论述了。

[参 考 文 献]

- [1] See Gérard Genette. *Narrative Discourse* [M]. trans Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- [2] 谭君强. 论叙事作品中的叙述声音与叙述者[J]. 云南民族大学学报(哲学社会科学版), 2007(5).
- [3] 米克·巴尔. 叙述学: 叙事理论导论[M]. 谭君强译. 北京: 中国社会科学出版社, 2003: 168—169.
- [4] 阿兰·罗伯-格里耶. 关于某些过时的定义(1957年) [M]// 阿兰·罗伯-格里耶. 为了一种新小说. 余中先译. 长沙: 湖南文艺出版社, 2011: 38.
- [5] 艾珉. 包法利夫人·译本序[M]// 福楼拜. 包法利夫人. 张道真译. 北京: 外国文学出版社, 1989.
- [6] 福楼拜. 包法利夫人[M]. 张道真译. 北京: 外国文学出版社, 1989: 3—7.
- [7] 谭君强. 叙事学导论——从经典叙事学到后经典叙事学[M]. 北京: 高等教育出版社, 2014: 84—86.
- [8] 亨利·詹姆斯. 小说的艺术[M]. 朱雯, 乔似, 朱乃长等译. 上海: 上海译文出版社, 2001: 4—23.
- [9] 亨利·詹姆斯. 黛丝·密勒[M]// 金子信. 外国中篇小说: 第六卷. 青竹译. 昆明: 云南人民出版社, 1984: 68.
- [10] 亨利·詹姆斯. 《罗德里克·赫德森》序言[M]// 亨利·詹姆斯. 小说的艺术. 朱柏良, 朱雯等译. 上海: 上海译文出版社, 2001: 274—275.
- [11] 戴维·洛奇. 小说的艺术[M]. 王峻岩译. 北京: 作家出版社, 1998: 29.
- [12] 西·康诺利, 安·伯吉斯. 现代主义代表作100种提要[M]. 李文俊等译. 桂林: 漓江出版社, 1988: 31.
- [13] 纳博科夫. 文学讲稿[M]. 申惠辉译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1991: 283.
- [14] 普鲁斯特. 驳圣伯夫[M]. 王道乾译. 上海: 上海译文出版社, 2007: 1.
- [15] 普鲁斯特. 追忆似水年华·贡布雷 I [M]. 李恒基, 徐继曾译. 南京: 译林出版社, 1989: 3.
- [16] 伊恩·P·瓦特. 小说的兴起[M]. 高原, 董红钧译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1992: 6—8.
- [17] 张新木. 论《追忆似水年华》的叙述程式[J]. 国外文学, 1998(1).
- [18] [法]普鲁斯特. 追忆似水年华·女囚 V [M]. 周克希, 张小鲁, 张寅德译. 南京: 译林出版社, 1991: 17.
- [19] 伊恩·麦克尤恩. 爱无可忍[M]. 郭国良, 郭贤路译. 上海: 上海译文出版社, 2013: 5.
- [20] Mieke Bal. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* [M]. Third edition. Toronto: University of Toronto Press, 2009: 175.
- [21] 余英时. 文史传统与文化重建[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2004: 7.

(责任编辑: 程晓芝)

(下转第120页)