

从“前故事话语”看叙事交流的三层结构

钱 翰 王 瑾

【摘要】叙事学中的“隐含作者&隐含读者”概念，一般无法在文内直接确定所指，且关涉到叙事交流的层次和主体数量。因此，自被韦恩·布斯提出以来便备受争议。本文在梳理叙事发展的过程中发现“前故事话语”，这种安装故事外壳的叙述方式最初承继自口头传统，后在现代小说中用于形式探索和元叙事反思，它利用修辞技术塑造非时间性(即在场性)，从而发挥召唤读者和渗透真实价值的修辞功能，此时可令行迹难寻的“隐含作者&隐含读者”显现，并从形式上揭示叙事交流的三层结构真实存在。

【关键词】前故事叙述；叙事学；口头文学；召唤结构；交流伦理

【作者简介】钱翰，法国文学博士，北京师范大学文艺学研究中心教授。主要从事文学理论与符号学研究，电子邮箱：qianhan3000@163.com；王瑾，北京师范大学文学院文艺学研究中心在读博士研究生，主要从事叙事学与科幻文学研究，电子邮箱：wangjin23333@163.com(北京 100875)。

【原文出处】《文艺理论研究》(沪)，2024.5.46~58

【基金项目】本文系教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“新时期西方理论潮与中国文论话语分析研究”(项目编号：22JJD750014)及国家自然科学基金青年项目“英美后人文科幻诗学‘物转向’研究”(项目编号：23CWW013)阶段性成果。

1952年，韦恩·布斯(Wayne Clayson Booth)在《〈特里斯特拉姆·项狄〉之前喜剧小说中有自我意识的叙述者》(“The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before ‘Tristram Shandy’”)一文中，首次使用了“隐含作者”(Booth, *The Self-Conscious Narrator* 164)的概念，后又在1961年出版的《小说修辞学》(*The Rhetoric of Fiction*)中创造了与之对应的“隐含读者”，并对此二者进行了着重阐释。这组概念的提出，致力于在实存的“作者&读者”和抽象的“叙述者&受述者”之间构建出用于区分、连接跨层次(现实→作品)文学活动的间性位置，它标志着叙事交流中主体身份的再次细化。上一次对主体的区分由以法国叙事学家热奈特(Gérard Genette)为代表的研究者完成，他在传统的“作者→读者”的叙事交流结构中引入了“叙述者→受述者”，此“二分”因层次比较明显，且有益于批评实践的深入，得到了研究者的普遍认可。但是否将布斯所提的“隐含作者&隐含读者”以中间层的身份纳入已完成二分的叙事结构，使叙事交流最终呈现为“作者→隐含作者→叙述者→受述者→隐含读者→读者”(Chatman, *Story and Discourse* 151)的三

重模型，尚未达成共识。

热奈特对此持反对态度，他认为“隐含作者”并不是叙事的真实主体，且该假设仅在涉及“仿作”“伪作”“合作”(热奈特 278-280)等特殊书写状况时才有意义。真实作者和叙述者已经足够解决叙事问题，因此无需再引入这一不必要的概念。认知叙事学者玛丽-劳尔·瑞恩(Marie-Laure Ryan)与热奈特的观点一致，她也主张对“隐含作者”概念动用“奥卡姆的剃刀^①”(Ryan 41)。与上述声音相对，西摩·查特曼(Symour Chatman)则认定“隐含作者”是合乎逻辑的，是叙述的“代理”(agency)(Chatman, *Coming to terms* 74)和阅读的向导，且在分析现代叙事文学，以及诸如电影等新媒介叙事中具有重要意义。支持者阵营中还有里蒙·凯南(Shlomith Rimmon-Kenan)、詹姆斯·费伦(James Phelan)等理论家。

半个多世纪以来，“隐含作者”就在强烈的质疑与拥护中逐渐成为理论难题。2005年，布斯重返此问题，他在《隐含作者的复活：为何要操心？》(“Resurrection of the Implied Author: Why Bother?”)一文中坦言此概念的提出源于他对“学界执着于小说‘客观性’”

“学生误读”以及“批评家忽略作者读者间伦理效果” (Booth, *Resurrection* 75-76) 三种现实情况的苦恼。因此,他尝试通过切割“作者”概念,创造出位于“文本世界”和“真实世界”之间的“隐含作者”,从而在承认文本独立性的基础上,为叙事“意图”(intention)保留席位。但在具体的语言操作中,布斯本人并没有为“隐含作者”提供严密准确的定义,相反,多用诸如“第二自我(second self)” (Booth, *The Rhetoric* 71-72) 的隐喻式描述,这无疑增加了混淆的风险。在《文体》(*Style*)杂志 2011 年推出的“隐含作者”专刊中,仍能看到因对隐含作者的内涵与外延理解分歧而形成的两种针锋相对的判断。但无论将“隐含作者&隐含读者”与怎样的所指相连,其存在与否都直接关系到叙事交流结构中是否将出现除“作者&读者”“叙述者&受述者”外的第三组交流主体,这也就意味着叙事交流层次的数量是否要由 2 变 3。

从布斯的解释中可以看到,“隐含作者”概念既不是对文本现象的直接归纳也不属于叙事理论的推演结果,这是其在本体层面遭到热奈特、瑞恩等理论家质疑的根本原因。就连此概念的忠实捍卫者理查森也承认,“隐含作者的概念不是所有的小说作品都必需的”(B. Richardson 132)。这种非普遍性意味着有不少符合此说法的正面案例能对其予以肯定性证明,也潜在着不少不符合其设想的反例,这无疑削弱了纯例证的阐释价值。

在此情形下,以叙事演进整体为对象的形式研究也许有助于厘清这个纷争。通过考察中西文学史,可以发现在文字叙事兴起早期,正文前普遍存在一个为即将开始的故事提供“引入”的“前故事叙述”(pre-story narration),该形式随着文字叙事的普及而逐渐隐退,后来在现代小说中又偶有现身。但无论在哪个时期,这套简短的话语始终处在“一般话语层”(叙述者、受述者所在的文本空间)和“真实层”(现实世界中作者、读者所在的区域)之间,因而成为揭示“隐含作者&隐含读者”概念和三层叙事交流结构合理性的有效入口。

一、前故事:口述向书面转化的技术躯壳

莱辛(Lessing)在《拉奥孔》中通过比较文学与绘画的差异,将诗总结为面向时间的声音艺术。他称诗“用在时间中发出的声音”(莱辛 82),是依靠叙述

者声音表达和鉴赏者听觉能力相配合来塑造形象的类型。因此,诗天生便是口头的。在这个意义上,书面叙事是人造符号对口头诉说的模仿。贝茨·洛德(Albert Bates Lord)在《故事的歌手》(*The Singer of Tales*)中进一步说明:“书面文本是由歌词构成的。……一种在非同寻常的环境之下的指令性的表演的记录。”(洛德 180)“‘书面’文体中‘程式’的存在表明,这种文体起源于口述文体。”(洛德 188)

早期文字叙事中普遍存在的“前故事叙述”,便是叙事媒介从口头向书面转化阶段出现的过渡结构。在内容上,它保留了口头文学中的程式化语言,借助口语中最常用的“直接指称”来模拟面对面的述受关系。“直接指称”以指称者与被指称者同时存在为前提,它默认了“召唤一应召”的即时性,即被指称者一经召唤,就会立即带入并建立起交流结构,否则指称便会因无意义而不被发出。在这种由符号制造出的交流感中,双方挪用原初现场性对话关系里默认的“互信”对话伦理,由此与潜在读者签订关于真实性的阅读契约,以便叙事交流顺利展开。

中文语境里,该形式常表现为话本/拟话本小说中的“入话”和章回小说中的“楔子”,而在西方作品中则主要以“序言”身份登场。

“话本”二字直接体现了声音符号和文字符号的双重性。如名所示,话本起初只是“说话”艺术的副产品,以“话之本”的身份在说书艺人讲唱故事时起提示的作用。胡士莹认为:“话本,在严格的、科学的意义上说来,应该是、并且仅仅是说话艺术的底本。”(胡士莹 200)随着刊印技术的普及,原本为说话艺人使用的故事底本,流传到听众手中。这些或用于散场后回味,或为那些无法到场听书的人提供替代性服务的材料,逐渐成为人们接触故事的新渠道,后随着文字向声音的进一步入侵,又催生出“拟话本”“章回小说”等文学形式。在这个意义上,话本在叙事由在场性“说话”向非在场的书面文学转化过程中发挥着承上启下的作用。鲁迅曾直言:“宋人之‘说话’的影响是非常之大,后来的小说,十分之九是本于话本的。”(鲁迅 262)在这里,将“说话”与“话本”两词互为替换也并非鲁迅的个人语言习惯,在诸如《古今小说》等典籍里就能看到“变成一本风流说话”(冯梦龙,《冯梦龙全集 1 古今小说》63)的说法。这些

混用也体现着“话本”与“说话”的密切关系。

话本对说话的承继,主要表现在“入话”中。“入话”首见于明中后期编纂的《清平山堂话本》,是话本和拟话本小说中普遍存在的“前叙事”形式,宋元话本“一般都有入话(无入话的则代以头回)”(胡士莹 179)。《说文解字》讲:“入,内也。”(许慎 109)在元稹的律诗《酬翰林白学士代书一百韵》中就已有“翰墨题名尽,光阴阴话移”这样以“话”指“故事”的用法。因此,“入话”即指由故事之外走入故事的过程。入话的内容起初包括诗词、闲话(评说议论)和故事,或以上几种形式并存的情况。及至《三言二拍》,话本中直接标明的“入话”二字已渐渐被省略,但仍然保存了“待小子说与列位看官们听”(冯梦龙,《冯梦龙全集 3 醒世恒言》74)、“今日听在下说”(冯梦龙,《冯梦龙全集 2 警世通言》1)之类的套话。在《今古奇观·第一章 三孝廉让产立高名》中,能看到“入话诗+评议+自白开场”的完整结构:“紫荆枝下还家日,花萼楼中合被时。同气从来兄与弟,千秋羞咏《豆萁诗》。这首诗,为劝人兄弟和顺而作,用着三个故事。看官听在下一一分割。”(抱瓮老人 1)

上述内容中,话本的前叙述者以一首开场诗预先概括和评述了即将开始的故事主题,并事先评判了未出场的对象,这就确定了叙述必然是过去之事的再现,这种方式构建的时空特征使前叙述者位于故事话语更上一层的空间。它展现了前叙述者对于即将开始故事的掌握程度,由此确立起其叙述的权威与可信性。随后以“看官”的直接指称,以及“听”的邀约,将受述者拉至同一时空,使之在自己的带领下,进入故事。

前故事形式在章回小说中以“楔子”形式,继续完成再造现场、召唤读者和建立信任的功能。例如,《三国演义》的开篇“滚滚长江东逝水,浪花淘尽英雄……话说天下大势,分久必合,合久必分”(罗贯中 1)就直接以“话说”两字与潜在读者建立交流。《西游记》的篇首诗“诗曰:混沌未分天地乱,茫茫渺渺无人见。自从盘古破鸿蒙,开辟从兹清浊辨。覆载群生仰至仁,发明万物皆成善。欲知造化会元功,须看《西游释厄传》”(吴承恩 2)中,“欲知”“须看”也是前叙述者直接对潜在读者说的话。现行的《水浒传》中虽未见楔子形式,但根据清代周亮工在《因树屋书

影·卷一》中的考证,“‘罗氏《水浒传》一百回,各以妖异语引其首,嘉靖时,郭武定重刻其书,削其致语,独存本传。’金坛王氏《小品》中亦云:‘此书每回前各有楔子,今俱不传’”(周亮工 22)。《红楼梦》(庚辰本)更是直接以典型的前故事开场:

此开卷第一回也。作者自云:“因曾历过一番梦幻之后,故将真事隐去,而借‘通灵’之说,撰此《石头记》一书也。故曰‘甄士隐’云云……虽我未学,下笔无文,又何妨用假语村言,敷演出一段故事来,亦可使闺阁昭传,复可悦世之目,破人愁闷,不亦宜乎?”故曰“贾雨村”云云。此回中凡用“梦”用“幻”等字,是提醒阅者眼目,亦是此书立意本旨。列位看官:你道此书从何而来?说起根由虽近荒唐,细按则深有趣味。待在下将此来历注明,方使阅者了然不惑。(曹雪芹 5-6)

《红楼梦》前叙述者的指称层次极其丰富。“此开卷第一回”“此回”是前叙述者对于自我行为的回指,其受述者是随后出场的“列位看官”。到此,“前叙述者 vs 看官”便建立起了类口头叙述的在场性。而其交流的内容包括现实世界的“作者”、叙述者及故事人物“甄士隐”“贾雨村”,也就是说来自真实层、一般话语层和故事层的交流主体以彼此独立的形式汇集在前故事之中,共同作为“前叙述者&潜在读者”的宾语。而后,前故事以“借xx说”“假xx言”为连接,将被区别开的外层主体(作者)与内层主体(叙述者)捏合,又借助“阅者”“看官”在面对面交流中同义替代的关系,从受述侧出发,将“前叙述者&潜在读者”同前两组主体再度杂糅。并在此基础上,以“自云”“曾历”“真事”的表达强化可信性。从“入话”到“楔子”的变化体现出中国古代叙事的前故事多样态的特点,但总的来说,它们都是服务于文学由口头向书面过渡的形制。

口头叙述同样也是西方早期文学的主角。根据约翰·赫林顿(John Herrington)的考察,在公元前5世纪的希腊,“‘歌吟文化’(song culture)就已十分流行”(Herrington 3)。顾名思义,歌吟文化是“歌手”吟颂“歌”的文化活动。在英文著述中,“‘歌’(song)和‘歌手’(singer)分别用来指代口头诗歌(oral poetry)和口头诗歌的演述人(performer)”(朝戈金 21)。现今普遍认为西方古代歌吟活动的最高成就是《荷马史诗》,有

关它从口头到书写的研究也是持续千年“荷马问题”的关键。即便《荷马史诗》的口传性早已成为文学史常识,但其确立过程仍对于考察口头与书面叙事之间的关系具有重要意义。

1795年,弗里德里希·伍尔夫(Friedrich Wolf)在《荷马引论》(“Prolegomena ad Homerum”)中凭借考古证据断言:“荷马时代尚无书写文字可资利用……荷马文本一定是出自于更晚的编辑之手,是这些编辑共同参与了将原始口头诗歌整合为让我们赞叹不已的、有其统一构思的作品。”(弗里 8)在此基础上,约翰·迈尔斯·弗利(John Miles Foley)注意到“歌手和受众演述和聆听史诗的场所”是一个反复出现的空间,他将其命名为“演述场域(performance arena)”,并强调其价值在于“它是一个设定史诗演述的框架”(Foley 47)。这意味着,早期书面文字中留有口头叙述的框架和惯用语,赫龙(Holly.E.Hearon)称之为“写下的遗骸”(written remains)(Hearon 97)。这些痕迹皆是用文字复现口头“演说场域”的努力。它们将舞台上演员介绍剧情的开场白凝缩为前故事叙述,化作《埃涅阿斯纪》开篇“我要说的是战争和一个人的故事”(Virgil 17)之类的陈词,又在西方早期第一人称回忆录、书信体和第三人称叙事初创阶段的作品中,以“序言”作为前叙述笼罩故事。

1688年,在阿芙拉·贝恩(Aphra Behn)发表的《奥鲁诺克,或王奴:一段信史》(Oroonoko, or The Royal Slave: A True History)中,就有以强调真实价值为任务的前故事叙述。贝恩在序言中强调:“你在这里所看到的故事,大部分是我亲眼所见,未亲见部分则来自于主人公的亲口所述。”(Behn 147)四年后,威廉·康格里夫(William Congreve)《匿名者》(Incognita)的开篇序言中又有对读者的直接邀约:“请读者在闲暇时思考:是否故事中每个障碍的设置都为情节的发展起到了促进而非阻碍作用。”(Congreve 242)由此可见,前故事叙述无论在西方小说还是中国古典作品中,都发挥着召唤读者、为自己的叙述打造“真实可信”标志的修辞功能。

笛福自1719年开始发表第一人称小说,这些常以窃贼、海盗、妓女等边缘人物作为主人公,充满冒险精神、洋溢着奇异风格的故事,在今天看来,无疑是丰沛想象力下的虚构产物,然而笛福却不厌其烦

地在序言中强调叙述的真实性。事实上,第一人称作为对个人经验的回忆与讲述,其形式本身就已在逻辑上包含了“可信性”的标签。但笛福不满于此,为了强化“真实”感,他常常将前叙述者塑造成“编者”身份来为叙述的可靠再次提供担保。例如,他在《鲁宾孙漂流记》的序言中写道:“编者相信这本书完全是事实的记录,毫无半点捏造的痕迹。”(笛福 3)

到18世纪中叶,用书信体写作的塞缪尔·理查逊(Samuel Richardson)也选择通过构造“编者”的修辞方式来为叙述营造真实感。以《帕梅勒》为例,自称“编者”的前叙述者在序言中称:“下面这些基于真实信件编辑冒险断言,所有美好的目的都能在这些信中得已实现。”(S. Richardson 21-22)不仅如此,这位前叙述者还借助自评来反复增强自己编者身份的可信性:“第一,编者能把自己从阅读中得到的激情推及到专心的读者身上;第二,编者有作者一般无法做到的公正态度。”(S. Richardson 22)这些被构造出的“编者”仿照了史诗口传阶段的成文经历,既能通过形式直接挪用现场语境中的信任感,又能借助其与作者相区别的身份,获得客观评价的可信立场,从而获得对叙述真实性的双重肯定。

在此,“前叙述者”的身份明显不同于作者和叙述者,又因其自身不构成情节且具有评价整体叙事的能力,必然位于叙事的上层。因此,无法算作“第二层叙述者”,而属于叙述者与作者之间的特殊身份。在这个意义上,其试图说服、感召的“读者”也同样位于受述者和真实读者之间。因此,在这里明显有一个叙事的第三层次,即隐含作者和隐含读者。

亨利·菲尔丁(Henry Fielding)不满于书信体对叙述视点的限制,推崇更为自由的第三人称叙事。尽管在叙事形式的选择上有不可调和的分歧,但在菲尔丁的小说中也能看到与理查逊类似的前叙事痕迹。《汤姆·琼斯》第一章就以“本书的开场白——或者说宴会上菜单”为题,紧接着便是“一个作家不应以宴会的东道主或舍饭的慈善家居居……这里我们替读者准备下的食品不是别的,乃是人性”(菲尔丁 9-10)的表述。

前故事叙述在西方与中国经历了相同的命运,它们都在书面叙事成熟、普及的过程中被压缩,直至消失。但文化的演进总是缓慢、交错的,即便在19世

纪的文学中仍能同时看到一些书信体与前故事叙述同在的残痕。例如,玛丽·雪莱《弗兰肯斯坦》便以书信转述的形式作为前故事铺垫,直到四封信故事才将将开场:

我们遇到了一件异常奇怪的事情……陌生人见到我,便操着英语——虽然夹带点外国口音——对我说道“在我上贵船之前,可否先告诉我你们驶往何方?”……他接着对我说,如果我第二天有空,他便开始讲述他的经历。他的许诺使我非常感激,我打定主意,除非不得已有急事要办,每天晚上我都要尽可能照他的原话如实记录他白天所说的内容;即便有事要处理,我至少也要作些笔记。这份手稿无疑会给你带来极大的乐趣

你亲爱的弟弟

罗伯特·沃尔顿

17××年8月19日

(雪莱 13,20)

在《弗兰肯斯坦》中,可以看到多种叙述视点混合的痕迹,对于故事的第一陈述者“陌生人”(正文中称呼“我”)来说,本故事属于第一人称回忆式小说。而对于写信者(前故事中称“我”)而言,整个故事是他对亲历者口授内容的记录。根据前故事描述,书信体连接的对话双方是亲密无间的姐弟关系,第一叙述者与写信者之间也建立起了动人的友谊。不仅如此,写信者是一个有判断能力且追求理想、不屑于谎言的青年,而根据他的判断,第一陈述者同样值得信赖。由此前故事叙述分别从故事来源、叙述者道德品质、叙事交流关系几个层次增强故事的真实性效果,说服读者信任其叙述。这种混合嵌套以证“真实性”的做法在正文中还有延续,故事的第六、七章都以亲人间大段的书信内容构成,从第十一章开始,由此前第一陈述者创造的“弗兰肯斯坦”接替了第一叙述者身份开始进行个人陈述(同样称“我”)。与此同时,“我”的称呼也时时刻刻以向内的“自指”来暗暗召唤那个潜在的“你”,从而模仿现场语境。

此外,与《汤姆·琼斯》的情况类似,在后世数量庞大的第三人称故事中,也可偶尔发现一些前故事叙述的痕迹,其中最具代表性的作品便是巴尔扎克《高老头》的开篇:

并非在真正的字义上说,这个故事有什么戏剧

意味;但我这部书完成之后,京城内外也许有人会掉几滴眼泪……你们读者大概也是如此:雪白的手捧了这本书,埋在软绵绵的安乐椅里,想道:也许这部小说能够让我消遣一下。我读完了高老头隐秘的痛史以后,你依据胃口很好的用晚餐,把你的无动于衷推给作者负责,说作者夸张,渲染过分。殊不知这惨剧既非杜撰,亦非小说。一切都是真情实事,真实到每个人都能在自己身上或者心理发现剧中的要素。(巴尔扎克 1-2)

与“入话”和“楔子”中多使用“看官”“听众”的称呼不同,西方自17世纪以来的前叙事都是直接称“读者”(《红楼梦》已有“看官”与“阅者”的混用),这是书面体日益成熟的结果。在此,前叙述者通过直接指称,为潜在读者塑造出一个有待激活的空位,它介于真实的读者和受述者之间,是现实世界的真实读者进入文本世界成为受述者的中间环节。因此,即便《高老头》的前叙述者不断通过在引语中变化“你/我”的称谓,尝试将自己包装成“作者”,但其与所谓“想象读者”对话的行为,仍将其同一般叙述者和作者分开。

二、前故事叙述的话语功能:用非时间构造在场性

与说唱/说话、史诗/吟游诗等口头叙事相比,书面体的独特之处在于书写与阅读之间存在不可克服的“时差”,这使述受双方从原本同时空下的面对面对话,变为必然存在间隔的错位式接触,导致口头关系中默认的“真实可信”的人际交流和伦理失效,令叙述话语成为有待说明和证实的对象。

为平滑上述时差沟壑,前故事叙述常用修辞手段来构造非时间性语境,非时间性的本质是同时间,即在场性,它虚拟了面对面的交流关系。具体的语言技术包括静态描写、信息概述、完成时立场、超时间评述四种方式。其中,静态描写属于“零速”叙述,信息概述则是“高速”叙述,此二者都通过将叙述速度拉至极端来构造非自然的时间环境,完成时立场和超时间评述则通过拨升自身所在层次获取特殊身份,将表达内容转化为凝固的对象,从而令读者忽略时间感。

但有趣的是,就如《高老头》和《红楼梦》等作品表现出的那样,在这个过程中,一些特殊指称的运用反倒将叙事交流主体再次撕开。也就是说,在语言

发挥时间缝合术时,又造成了身份的新问题,致使由同时性刚刚建立起的信任被再度撕裂,对少数敏感的读者来说,怀疑将卷土重来。因此,前故事出于不得已,需要在第二层通过打造叙述者形象来继续解决身份问题以重塑信任。在乔弗里·乔叟《坎特伯雷故事集》(The Canterbury Tales)的总引中,便可观察到相关痕迹:

坎特伯雷故事由此开始

当四月带来阵阵甘美的骤雨,让三月里的干旱湿进根子去,让浆汁滋润草木的条条叶脉,凭其催生的力量使百花盛开;当和风甜美的气息挟着生机吹进树林和原野上的嫩芽里,年轻的太阳也已进入白羊座,把白羊座里的一半路程走过……这时候,人们也就渴望去朝圣……就是这个时节,在其中某一天,我正住在萨瑟克的泰巴旅店,满心虔敬地准备着登上旅程,专诚去坎特伯雷大教堂朝圣。在那天傍晚,有二十九位旅客也来到这客店,他们形形色色,全都是碰巧在路上萍水相逢……当太阳从地平线上消失,我已同他们每个人作了交谈,很快就成了他们中间的一员……他们是什么人,属于哪个阶层;还要讲一讲他们穿什么服装。现在我就从一位骑士开始讲。(乔叟 3)

叙事从对自然中植物、气象和星辰运演的描写开始,大量缠绕的语言逐渐交代出一个虚指的时间,而这些描写本身并不占有叙事或者故事意义上的时间。尽管无论是真实的阅读过程,还是在虚构话语层面的叙述与受述关系中,写作/讲述与阅读/聆听都占有时间,但此段内容在故事和话语层均不标示时间的流动,它以凝固的姿态为即将开始的故事搭建起一个舒适的剧场环境。紧接着是速度极快的概述,“我”与朝圣者相遇聆听、见证其故事的过程被压缩为一条极简短的信息,其中理应存在的大量细节被全部抹除。此处的“我”已经在加入朝圣团前“同它们每个人作了交谈”,而后“我”作为故事叙述者为读者讲述起“他们”的故事。也就是说,引言通过令“我”以完成时的姿态陈述有关“我”的内容,将即将开始的第三人称叙述转化为第一人称个人回忆录式的表达。在此,“我”分别在讲述他们的故事时以叙述者的身份充当主语,又在“我”交代与故事中的“他们”的交往中充当宾语,然而这种被表述的属性因为

其叙述者仍然是“我”而被快速消解掉,故事前叙述就通过这样一个指代不详的“我”,将聆听故事者、叙述故事者、叙述叙述者这三重身份粘合在了一起。但作主语的“我”同作宾语的“我”之间由“已经”的完成形式所暴露出的短暂时间间隔,是其分属不同话语层次的有效证明。而一般读者并不会关注到此处“我”的身份疑难,他们的注意力很快就会被奇妙故事的发展所牵引。

用非时间性粘合时间差异,从而重构“叙&受”关系,变更叙事交流结构的诡计在话本/拟话本作品中同样行之有效。以《清平山堂话本·第一章 柳耆卿诗酒玩江楼记》为例:

入话:

谁家弱女胜城,行速香阶体态多;两朵桃花焙晓日,一双星眼转秋波;钗从鬓畔飞金凤,柳傍眉间锁翠娥。万种风流观不尽,马行十步九蹉跎。这首诗是柳耆卿题美人诗。

当时是宋神宗朝间,东京有一才子,天下闻名……(洪楹 1)

篇首陈诗是入话中最常见的形式。除了直接以时间为题的诗作外,诗歌一般不将感召力汇聚在时间性上。因此,将诗歌放于开头,能为对话的展开构造出一个相对稳定的环境。与《坎特伯雷故事》的开篇总引一样,这首由故事人物柳耆卿所作的诗也属于悬置时间感而突出空间特性的描写活动。在此,主人公柳耆卿所作的诗被提于正文之前,作为进入故事的通路。在引述完诗的内容后,叙事以肯定判断句式介绍了该诗的作者,这种知识性的陈述,同诗的描述式表达一样,在内容上都不包含时间感。到此,《柳耆卿诗酒玩江楼记》一篇入话部分的内容已接近尾声,其自身严格保持了一种非时间性,即在场性。

通过后续故事我们知道,这些内容就是对即将开场故事的引用与概述。尽管入话极力通过构造空间氛围弱化时间感,但只要将入话的内容同正文进行连接,便可发现这种凝固的时间感下有潜行的时间流动。这种连接是必要的,其只有在正文的对照下才有存在的价值与意义。而按照故事的时间顺序,诗作必然是柳耆卿登场并进入江楼游玩后有感而发的结果,它应该在故事发展进行一段后才出现。因此按照叙事逻辑,置其于开头的做法属于“预述”,

这是前叙述者站在完成时的立场上所作的调动。而“这首诗是柳耆卿题美人诗”一句是对故事层发生事件的概述,是站在场外的凝缩式话语,它位于故事讲述层之外,其受众不是故事的受述者而是更上一层可能成为故事受述者的对象,即所谓的“隐含读者”,到此,前叙述者已经对即将开始的故事层内容进行“跨时间”和“跨层次”双重调度。随后借助“当时”词意中包含的时间跳转能力,迅速进入故事。但“当时”一词潜藏着“此刻vs当时”的对立。这也就意味着“入话”与“正文”存在明显的时间间隔,但对于阅读行为而言,“入话”所在的“此刻”仍然是又一个“当时”。

如果以读者的接受作为时间起点朝向故事出发,那么“入话”构造的氛围是其遇到的第一个驿站,而后顺着入话再度向前才会走到故事所在的叙述层次。但这种层次划分同样不易察觉,入话巧妙地以引用、指示等相对去主语化的表达,将说话人的身份隐藏起来,并建立起一个相对“空白”的受述身份,读者在阅读过程中,将自觉地带入文本为其预留的位置,成为入话所构造的失时性氛围中的一个潜在角色,而后滑入故事之中。与之对应,前叙述者则通过与故事的频繁互动以及暴露叙述的行为,将自身伪装成故事的叙述者,自此多重“述受”身份便已完成合并。

由叙述侧主导的身份滑移背后是价值、观念的流动,它涉及“述受”双方对即将展开故事之基本共识的搭建,前故事叙述需要在此完成对潜在读者期待视野的塑造。在此,我们以三藏十二部经^②正文最常见的开头的“如是我闻”(thus I have heard,梵语:Evam mayā-srutam,巴利语:Evam me-suttam)为例,探讨前故事叙述塑造阅读期待的方法:“如是我闻,一时,佛在舍卫国祇树给孤独园,与大比丘众千二百五十人俱。”^③

按照《大般涅槃经·遗教品第一》的描述,“如是我闻”是佛为自身灭度后诸经文亲选的开篇语汇。“一时”与此前分析过的文本相同,都是通过虚指时间的方式达成非时间性从而塑造出虚拟的在场性。紧随其后的是对凝固情境的具体描摹。根据佛学典籍之间的互文补充可知,“我”即佛经的公共叙述者——“阿难”^④。唐代僧人窥基在《阿弥陀经通赞疏》中将“如是我闻”引导的开篇部分称作“序分”,表开始

之意:“若依古师,序分有六。今依佛地论,序分有五。一为令生信,总显已闻言如是我闻。二说者听者共相会遇。”(窥基 16)

窥基将与受述者有关的两项功能放在了最前面,其中“会遇”是指叙述与受述双方确定关系。“令信”则是叙述面向受述欲意达成的修辞效果。在“如是我闻”的结构中“说者”与“听者”的相会,是通过“闻”的自我交代得以实现的。阿难将自己变为叙述过程的一个环节,从而同时占据此刻之叙述者与彼时受述者的身份。由此便使得该文本的叙述者与受述者既在此时此刻以相对的身份围坐在叙述内容的两侧,又在超时空,即虚拟现场条件下,以同伴的身份共同担任该叙述内容的聆听者。不仅如此,文本中阿难所面向的受述者也有可能于未来再将此次之“闻”叙述给他人,这种潜在的可能性令受述者获得了拥有与阿难类似叙述者身份的机会。此时,“如是我闻”中“我”的内涵随着潜在参与者的可能进入而不再局限于阿难一人。在这个意义上,受述者与叙述者结为同盟,而作为叙述者与受述者最外层结构的作者与读者,穿过二者间层层叠叠的话语丛林坐在一起,而这种“相会”是以叙述者向受述者的靠拢才得以实现的。这种做法在文学叙事中同样常见,在前面提到的《坎特伯雷故事集》以及《一千零一夜》《十日谈》等作品中都有体现。

不同于“说者听者共相会遇”靠语言的自立形式实现,“令生信”的效果需要依赖佛学典籍之间庞大的互文叙事。在《大智度论》中,就有对阿难成为叙述者原因的解释:“长老阿难,于佛弟子,常侍近佛,闻经能持,佛常叹誉;是阿难能结集经藏。”(龙树 30)“近”“能”分别从客观条件、主体能力说明了阿难作为叙述者的合理性。“佛常叹誉”则属于对佛亲证的转述,而在《十诵律·五百罗汉出藏记第二》中还能看到类似的旁证:“长老均陀及十力迦叶等五百罗汉,乃至最下阿难言:‘如优波离所说不?’皆答:‘我亦如是闻是事是法。’”(僧祐 11)按照佛经开头所描述的场面,佛总是为众人讲法,这就意味着听闻佛言的人除阿难外还有别人,这些人便成为阿难所述正确与否最有力的监察与判断者,而修行层次较高十力迦叶等五百罗汉皆称“我亦如是闻是事是法”,则进一步肯定了阿难叙述可信性,由此叙述者的权威便

彻底建立起来。

在佛学体系内部,作为觉悟者的佛言兼具“真与善”的特征乃是不可撼动的价值前提。因此,叙述者只需在主、客诸条件上无限接近佛,便可无限接近这两种品质,进而最大限度地获取信任。然而,在一般叙事体系所属的世俗生活语境中,并不存在这种绝对化的道德信念。在没有被终极意义笼罩的语境里,任何旁证行为都无法从根本上确立起人们对某人所言必为“真”的信念。尽管如此,在前面提到的话本小说和以笛福等人为代表的叙事作品中,仍能看到前叙事者被打造成“类阿难”的形象,在权威、可信身份的加持下,将“文本/故事为真/假”的判断传递给读者。在这里,“真/假”与词与物之间匹配与否无关,它是“信以为真/假”的邀请,邀约中还可能包括叙事的整体意图、特征、主题等信息。由此,前故事叙述的修辞性意味着前叙述者(隐含作者)与潜在读者(隐含读者)之间是一种明显的叙事“邀约受邀”的交流关系。

可以发现,在叙事由口头向书面转换的过程中,叙述交流主体间的关系变得复杂。在口头语境里,“作者/叙述者”和“读者/受述者”的肉身处于实在的面对面交流现场,确立了说/听的两个具体身份。在讲故事的现场,观众既在文本的初级话语层作为叙述者传递人物行动的受述对象,也与说书人共同处在最外层的真实空间里。而在书面化的阅读中,因缺少如“说书人”那般立于眼前的肉身实体来凝聚诸种叙事身份。因此,处在第一话语层控制故事人物、行为的叙述者,与处在真实层的作者功能区分开来。这也是本文开头提到的,热奈特等人主张将叙述者与作者分离并获得学界普遍支持的原因。但据前所述,书面叙事中的主体分裂不止于此。话本/拟话本以及西方早期小说作品中的前故事叙述,都能使读者明显感觉到文本内部有一个脱离故事话语的“对象”存在,它以既非故事叙述者又非作者的身份横亘在读者与故事之间,暴露叙事话语,召唤潜在读者,获取其信任,评判叙事活动,令故事内容和故事话语以宾语形态作为被表现的对象。这是叙事离开对话场景,为了建立以文本为基础的交流,再造当场性,磨平书写和阅读的时间差值,显现出叙事主体身份的分裂。

三、在书面叙事成熟后出现的故事之壳

如前所述,无论是入话的套语、序言的编者身份还是“如是我闻”等前叙事话语,都表现出很强的重复性。这种强套路性令前叙事话语所达成“共识”的有效范围蔓延到单篇故事之外,并逐渐发展为一种对于“故事”类型的整体意识。逻辑上,前故事话语在经过一段时间的有效操作后,将在读者群体中塑造起一种普遍的阅读共识。在这种情况下,如果某部作品的意图与需求可被时代共识覆盖,则无需再另作前故事说明。这也就意味着在一般的叙事作品中,前故事话语将在一定阶段后消失。文学史事实的演进与该逻辑相吻合。伴随着第三人称小说的普及和虚构文学被普遍接纳的事实,外置叙述这种为过渡而存在的处理方式逐渐因需求消失而变得罕见。然而,在一些特殊的叙事作品中仍能看到它一闪而过的身影,但此时其话语效果已与过渡时期出现较大差异,其意图调转为撕毁信任合约,袒露文学史缝合的身份裂缝,将书面叙事交流中特有的多层次“叙 vs 受”分立重新展开。

一些优秀的现代作者以反讽的方式利用了这种身份的分裂,博尔赫斯(Jorge Luis Borges)在《博尔赫斯和我》中直接将写作时的自己塑造出来:

有所作为的是另一个人,是博尔赫斯……我活着,竟然还活着,只是为了让博尔赫斯能够致力于他的文学,而那文学又反证了我活着的意义……很多年前我就曾企图摆脱他而独处并从耽于城郊的神话转向同时光及无限的游戏,然而,那游戏如今也成为博尔赫斯的了,我还得另做打算。因此,我的命运就是逃逸、丧失一切、一切都被忘却或者归于别人。

我不知道我们俩当中是谁写下了这篇文章。(博尔赫斯,《诗歌卷(上)》148)

上文里,博尔赫斯对“我”与“真实作者”的区分,完全符合布斯设置的“隐含作者”内涵。在《小说修辞术》中,布斯将“隐含作者”描述为作者的“第二自我”,表明隐含作者既与真实作者相关,同时又与之区别。其中,“是‘隐含作者’有意无意地选择了我们阅读的东西;我们把他看作是真人一个理想的、文学的、创造出来的替身;而他则是自己选择的总和”(Booth, *The Rhetoric of Fiction* 74-75),即那个“搞市郊神话故事”“玩弄时间与无限游戏”的书写者。他与

真实博尔赫斯的关系如此紧密,以至于明确处在陈述下的“我”仍然无法区别“我”所做的陈述行为到底属于谁。在日常经验中不言自明的“我”之身份,竟然成了难以辨别的问题。在此,博尔赫斯以拟人化的方式从叙述侧出发,展现了在对“隐含作者”进行身份认定时的困境。一些学者借助道德品质、价值判断等相对固定的信息,通过跨越“叙事文本”和“真实世界”两个层次的信息比较来将“真实作者”与“隐含作者”拆开,并作为证明隐含作者的案例。例如,“果戈里在实际生活中卑劣、自私和虚伪,但这并不妨碍他在作品中以伟大和崇高的姿态来嘲笑卑劣、自私和虚伪”(曹禧修 52)。这实际上利用了隐含作者作为文本推论产物的封闭性与真实作者的开放和所处的大文本性之间的差异。与之类似,根据《流浪地球》的叙事走向,读者很可能推断出隐含作者对地球整体流浪持积极态度,且叙事中这位隐含作者曾多次借助各种不同身份为“地球派”辩护。然而,参与过《流浪地球》成稿研讨的成员却回忆说:“刘慈欣是百分百的飞船派。”(董仁威 145)但上述有关隐含作者的判断都须离开故事本身,从文本外获得助力。在一定程度上,分析的困难也说明在传统第三人称小说中作者、隐含作者、叙述者三者之间已经建立了强贴合力。

在一些致力于突破叙事形式,探索叙事可能性的纯文学作品以及诸如科幻的新兴类型中,仍能看到一些刻意撕开或因尚未发展成熟而留有的裂缝。

在《序言集以及序言之序言》中,博尔赫斯将“博尔赫斯”打造成一系列并不存在之书的编者,编者“博尔赫斯”在每篇序言的末尾署名并陈列出版信息,而后又为这些真实存在的序言合集写作了序言,归于整本书的最前。“弗兰茨·卡夫卡《变形记》,豪·路·博尔赫斯翻译并作序,洛萨达出版社,《小纸鸟丛书》,1938,布宜诺斯艾利斯。”(博尔赫斯,《散文卷(上)》639)博尔赫斯通过塑造虚构“编者”,完成了对笛福、理查逊等早期叙事作品序言形态的戏仿,“我”与“我”的身份诡计,又与《坎特伯雷故事集》之类作品的前叙事方案完全一致。但与早期前叙事捏合叙事主体的表达目的相反,博尔赫斯更像是为了暴露叙述的多层次在玩弄“序言”的游戏。

引文中默认以“我”(博尔赫斯)为主语传达出的

信息,与真实世界中的事实不符,因此该序言实质上是以博尔赫斯为叙述者的虚构文学。尽管它以真实世界中特定的书写习惯出现,将“我(博尔赫斯)于1938年在布宜诺斯艾利斯为《变形记》翻译并作序”的叙事包装成知识形式,试图逃脱有关“真伪”的审判。但有关上述信息为假的判断无需等到读者亲自检索核对。博尔赫斯为这些序言再度书写序言,他称之为“序言平方”,直接指明:“我正隐隐约约地看到的我这本书……它将收编一系列并不存在的书籍的序言,也会有这些可能存在的作品的大量例句引文。”(博尔赫斯,《散文卷(上)》517)在此,前叙事者只对书籍的“不存在”作出了确定性评价,否定了正文叙事者博尔赫斯表达的真实性,成为正文不可靠叙述(unreliable narration)的有效证明。而对叙述者可靠性的拆解,表明文本中除了“叙述 vs 受述”的结构外,明显存在另一组交流关系。

拆解叙述可靠性,突出第三层叙事交流结构,改变受述关系的做法,既有利于增加叙事层次探索叙述形式,又是安置“反讽”的有效方法,因此,在致力于形式与主题双重突破的现代作品中相对常见,其中又以加缪(Albert Camus)的中篇小说《堕落》(*La Chute*)最为典型:

先生,我可以不揣冒昧,为您效劳吗?我怕您不知道如何让掌管这家企业的大猩猩明白您的意思。事实上,他只讲荷兰话。除非您允许我为您办这一案子,否则,他是猜不出您要刺柏子酒的。看,我敢说他听懂了我的话:他这这一点头,该是表示他对我的论据是折服了……我告退了,先生,为您效劳,我感到荣幸。谢谢,若是果真不惹人生厌的话,我就接受您的邀请。您太好了。我就把我的杯子放在您的杯子旁边吧。(加缪 3)

《堕落》的叙事就从这样一个充满模糊感的场景开始,“我”与“您”的对举,会令读者在阅读初期因无法确定“我”与“您”的身份和关系而摸不着头脑。同时,第二人称“您”的特殊指代性,又使读者怀疑自己就是被指称的对象,扑面而来的理解上的错乱构成了一种特殊的表达效果,这种不清晰的表意感将持续到本段末尾。直到酒、杯子等符号的出现令故事氛围开始显现,逐渐明确的叙事空间帮助读者逐渐从“您”所生成的代入感中脱离,短暂获得注目“我”

带着酒杯来到了“您”的身边的第三视角。

随着后续故事的铺开,读者知道小说正文由“我”在“您”身边的六段独白(monologue)构成,而“我”与“您”相识的寒暄以及来到“您”身边的过程则无论在内容和书写行事上都与这六段明显区别,属于一则不明显的前故事叙述。但自始至终,无论是在前故事叙述还是正文里,读者都没有看到“您”的回应,或任何与“您”有关的信息。“您”的身份空位,以及兼任主人公和叙述者的“我”(让·巴普蒂斯特·克莱芒斯)大段充满戏剧感的独白,以及“您”这一称谓的频繁出现,反复拉扯着读者在前故事叙述的末尾勉强建立起旁观感,令读者在带入隐含读者“您”,和想象一个在“墨西哥城”酒吧里与“我”交谈的“您”形象之间来回摆动。身份的摇摆不定加剧了读者在阅读过程中被叙事内容调动起的怀疑。在“我”滔滔不绝的陈述里,读者同时了解到,“我”是一位自诩十分善良、坦诚、对自己极度满意、见死不救、通过自我审判而避免他人批评的律师。很明显,叙事者克莱芒斯根据主人公克莱芒斯的行动所归纳出的道德属性充满矛盾,内容上的不和谐与叙事形式造成读者摇摆,这两者的合谋令叙事者的可靠度大打折扣。这是《堕落》主题上达到的反讽效果,而在读者面前呈现这种不和谐反讽又是谁的意图?这无疑又将叙事交流的可能层次向上递进。也就是说,《堕落》通过前故事叙述与正文内容的配合,在受述侧即读者方面制造冲突体验,对叙事者和隐含读者进行反讽,由此揭示出文本内部存在超过一般意义“叙述与受述”关系的另一重交流结构。

由此可见,现代小说常常会为了制造“真假”迷雾或达到反讽效果,刻意引入前故事叙述,而其效果的达成也恰恰说明,前故事是传统故事自证真实的方法。与博尔赫斯的自我拆台有对称相反的语义效果,一些明确虚构的科幻作品仍强调“假”的属性,例如,双翅目《猗猗学派》的开篇“本文猗猗学派大部分为杜撰”(双翅目 16)。阿西莫夫、刘慈欣等作者也多次就自己的叙述发表强调虚构的“不预测”(刘慈欣 46)声明。而影视作品中已消声觅迹许久的“本故事纯属虚构”前叙述也摇身一变化作“本片根据2018年5月14日四川航空3U8633航班真实事件改编,姓名、角色及事件经戏剧化处理”⁵⁾的说明。到此,“假”

已作为表达的基础,“真”反倒成了有待说明的特例,这是故事对真实性的追求在时间中流变的表现。

结语

前故事叙述总因太过寻常而被研究者遗忘。博尔赫斯在《序言之序言》一文中坦言:“据我所知,至今尚未有人就序言提出一种理论。没有理论,倒也不用伤心。因为大家都知道这是怎么回事。”(博尔赫斯,《散文卷(上)》516)德里达(Derrida Jacques)则将序言视作使“未来在场的形式”(Derrida 8),它直接关系到故事如何开始。前故事话语(虽然部分故事前叙述有情节和情境,但因其讲述不占有“时间”,故本文将其视作纯话语)就是为故事开始而专门设置的仪式。

起初,作为叙事交流由声音媒介向文字符号转换的过渡形制,前故事通过特殊指称召唤读者入场,以同时间性描写强化现场感,缝合书面叙事中不可避免的时差,构造出面对面的情境,并在此基础上直接挪用面对面交流的真实性伦理。也就是说,正文故事与话语因作为这套虚拟躯壳的内容,而自然分享着口语对话的主体身份以及互信原则。这套被塑造出的话语效果,在叙事的推进中逐渐化为一种阅读常识,以至于不再需要前故事亲临也能行之有效。而一些现代小说为了挑战这一文学惯习,再度起用了前故事话语,目的却正好相反,借此构造含混语义,激发新的阅读效果。但无论在哪个阶段,该躯壳都由介于作者和叙述者之间的“隐含讲述者”和处于真实读者与受述者之中的“潜在读者”共同构成。因此,存在于历史不同时期的前故事叙述,均向我们说明,书面文学中“隐含作者&隐含读者”并非“虚存”,叙事交流结构是由“作者&读者”“隐含作者&隐含读者”“叙述者&受述者”三重主体构成三层空间。“隐含作者&隐含读者”是叙述交流的“间性主体”,其所在的“虚拟在场”层也是介于“真实世界”和“文本世界”之中的“间性话语”,它们是书面叙事交流中的独有的间性身份。

可以发现,“间性身份”的隐含程度处在不断的变化中。在叙事由口头向书面过渡阶段的话本、小说中,间性身份的隐含程度最低、最易察觉。而后间性身份随第三人称叙事的发展而深隐。在成熟的第三人称小说中,已很难发现能令间性身份直接显现

的“召唤—应召”结构。在这个过程中,口语交流的痕迹被不断擦除。但诸如博尔赫斯、加缪等现代小说家,仍敏锐地注意到文字中的口说残留,并将其重新唤起,使隐含的间性身份再度浮现。

注释:

①“奥卡姆的剃刀”(Ockham's Razor,由14世纪英国逻辑学修士威廉·奥卡姆提出,主张简明性原则,强调“如无必要,切勿增加实体”(Entities should not be multiplied unnecessary)

②佛学典籍总称,三藏指经、律、论,十二部即十二类佛所说经。

③长阿含经、杂阿含经、金刚经等都以此语开篇。

④梵语“Ananda”的音译,意为“欢喜”。释迦牟尼佛的十大弟子之一,佛五十五岁时,被选为常随侍者,博闻强记,被称为“多闻第一”。

⑤此台词出自刘伟强2019年导演的电影《中国机长》,位于2分21秒处。

参考文献:

[1]奥诺雷·德·巴尔扎克:《高老头》,傅雷译,南京:江苏凤凰文艺出版社,2017年。

[Balzac, Honoré de. *Father Goriot*. Trans. Fu Lei. Nanjing: Jiangsu Phoenix Literature and Art Publishing House, 2017.]

[2]抱瓮老人辑:《今古奇观》,北京:人民文学出版社,2015年。

[Baoweng Laoren, ed. *The Ancient and Modern Wonders*. Beijing: People's Literature Publishing House, 2015.]

[3]Behn, Aphra. "Oroonoko, or the Royal Slave: A True History." *Shorter Novels of the Seventeenth Century*. Ed. Philip Henderson. London: Dent, 1930.

[4]Booth, Wayne C. "Resurrection of the Implied Author: Why Bother?". *A Companion to Narrative Theory*. Eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005. 75-88.

[5] ---. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

[6] ---. "The Self—Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy." *PMLA* 67.2(1952): 163-185.

[7]豪尔赫·路易斯·博尔赫斯:《博尔赫斯全集》(散文卷),王永年、徐鹤林等译,杭州:浙江文艺出版社,1999年。

[Borges, Jorge Luis. *Complete Works of Borges: Prose Volume*. Trans. Wang Yongnian, et al. Hangzhou: Zhejiang Literature and Art Publishing House, 1999.]

[8]阿尔贝·加缪:《加缪文集2:堕落·流放与王国》,郭宏安译,南京:译林出版社,2011年。

[Camus, Albert. *Collected Works of Camus 2: The Fall, Exile and the Kingdom*. Trans. Guo Hong'an. Nanjing: Yilin Press, 2011.]

[9]曹禧修:《小说修辞学框架中的隐含作者与隐含读者》,《当代文坛》5(2003):51-54。

[Cao, Xixiu. "The Implied Author and Implied Reader in the Framework of Novel Rhetoric." *Contemporary Literary Forum* 5 (2003): 51-54.]

[10]曹雪芹:《脂砚斋重评石头记庚辰本》,北京:国家图书馆出版社,2017年。

[Cao, Xueqin. *Zhiyanzhai's Reappraisal of The Stone Book Gengchen Edition*. Beijing: National Library of China Publishing Press, 2017.]

[11]Chatman, Seymour. *Story and Discourse Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

[12] ---. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

[13]杰弗里·乔叟:《坎特伯雷故事集》,黄杲炘译,上海:上海译文出版社,2013年。

[Chaucer, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. Trans. Huang Gaixin. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2013.]

[14]朝戈金:《口头诗学的文本观》,《文学遗产》3(2022):21-34。

[Chao, Gejin (Chogjin). "The Concept of Text in Oral Poetics." *Literary Heritage* 3(2022): 21-34.

[15]Congreve, William. "Preface to 'Incognita'." *Shorter Novels of the Seventeenth Century*. Ed. Philip Henderson. London: Dent, 1930.

[16]丹尼尔·笛福:《原序》,《鲁宾孙漂流记》,徐霞村、梁遇春译,北京:人民文学出版社,1997年,3。

[Defoe, Daniel. "Original Preface." *Robinson Crusoe*. Trans. Xu Xiaocun and Liang Yuchun. Beijing: People's Literature Publishing House, 1997. 3.]

[17]Derrida, Jacques. *Dissemination*. Trans. Barbara Johnson. London: The Athlone Press, 1981.

[18]董仁威:《中国百年科幻史话》,北京:清华大学出版社,2017。

[Dong, Renwei. *A Century of Chinese Science Fiction*. Beijing: Tsinghua University Press, 2017.]

[19]冯梦龙:《冯梦龙全集》,魏同贤主编,南京:凤凰出版社,2007年。

[Feng, Menglong. *The Complete Works of Feng Menglong*. Ed. Wei Tongxian. Nanjing: Phoenix Publishing House, 2007.]

[20]亨利·菲尔丁:《弃儿汤姆·琼斯史》,萧乾、李从弼译,北京:人民文学出版社,1984年。

- [Fielding, Henry. *The History of Tom Jones, a Foundling*. Trans. Xiao Qian and Li Congbi. Beijing: People's Literature Publishing House, 1984.]
- [21]Foley, John Miles. *The Singer of Tales in Performance*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- [22]约翰·迈尔斯·弗里:《口头诗学:帕里—洛德理论》,朝戈金译,北京:社会科学文献出版社,2000年。
- [Foley, John Miles. *The Theory of Oral Composition: History and Methodology*. Trans. Chao Gejin (Chogjin). Beijing: Social Sciences Academic Press, 2000.]
- [23]热拉尔·热奈特:《叙事话语 新叙事话语》,王文融译,北京:中国社会科学出版社,1990年。
- [Genette, Gérard. *Narrative Discourse and New Narrative Discourse*. Trans. Wang Wenrong. Beijing: China Social Sciences Press, 1990.]
- [24]Hearon, Holly E. "The Implications of 'Orality' for Studies of the Biblical Text." *Oral Tradition* 19.1(2004): 96-107.
- [25]Herrington, John. *Poetry into Drama: Early Tragedy and Greek Poetic Tradition*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985.
- [26]洪榭辑,程毅中点校:《清平山堂话本》,北京:中华书局,2012年。
- [Hong, Pian, and Cheng Yizhong, eds. *Stories Printed by the Qingping Mountain Hall*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2012.]
- [27]胡士莹:《话本小说概论》,北京:商务印书馆,2017年。
- [Hu, Shiyang. *An Introduction to Chinese Vernacular Novels*. Beijing: The Commercial Press, 2017.]
- [28]窥基:《阿弥陀经注疏》,台北:佛陀教育基金会,2000年。
- [Kuiji. *Commentary on the Amitabha Sutra*. Taipei: Buddha Education Foundation, 2000.]
- [29]戈特霍尔德·埃夫莱姆·莱辛:《拉奥孔》,朱光潜译,北京:人民文学出版社,1979年。
- [Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon*. Trans. Zhu Guangqian. Beijing: People's Literature Publishing House, 1979.]
- [30]刘慈欣:《我写科幻小说,但是我不预测未来》,《先锋队研究》2(2019):46-47。
- [Liu, Cixin. "I Write Science Fiction, but I Don't Predict the Future." *Young Pioneers Research* 2(2019): 46-47.
- [31]阿尔伯特·贝茨·洛德:《故事的歌手》,尹虎彬译,姜顺德校,北京:中华书局,2004年。
- [Lord, Albert Bates. *The Singer of Tales*. Trans. Yin Hubin. Ed. Jiang Shunde. Beijing: Zhonghua Book Company, 2004.]
- [32]鲁迅:《鲁迅全集》第十七卷,北京:中国文联出版社,2013年。
- [Lu Xun. *The Complete Works of Lu Xun*. Vol. 17. Beijing: China Federation of Literature and Art Circles Publishing House, 2013.]
- [33]罗贯中:《三国演义》,北京:中华书局,2009年。
- [Luo, Guanzhong. *Romance of the Three Kingdoms*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2009.]
- [34]龙树:《大智度论》,鸠摩罗什译,北京:宗教文化出版社,2014年。
- [Nagarjuna. *The Treatise on Great Wisdom*. Trans. Kumārajīva. Beijing: Religious Culture Press, 2014.]
- [35]Richardson, Brian. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press, 2006.
- [36]Richardson, Samuel. "The Editor's Preface." *Pamela; or, Virtue Rewarded*. Ed. John M. Blitt. New York: Penguin Books, 1980.
- [37]Ryan, Marie-Laure. "Meaning, Intent, and the Implied Author." *Style* 45. 1(2011): 29-47.
- [38]玛丽·雪莱:《弗兰肯斯坦》,刘新民译,上海:上海译文出版社,2007年。
- [Shelley, Mary. *Frankenstein*. Trans. Liu Xinmin. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2007.]
- [39]释僧祐:《出三藏记集》,北京:中华书局,1995年。
- [Shi, Sengyou. *The Collected Records of the Exodus from the Tripitaka*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1995.]
- [40]双翅目:《猗猗学派》,北京:作家出版社,2020年。
- [Shuangchimu. *The Lynx School*. Beijing: The Writers Publishing House, 2020.]
- [41]Virgil. *The Aeneid*. Trans. Edward McCrorie. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.
- [42]吴承恩:《西游记》,北京:中华书局,2009年。
- [Wu, Cheng'en. *Journey to the West*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2009.]
- [43]许慎:《说文解字注》,段玉裁注,北京:中华书局,1963年。
- [Xu, Shen. *Notes to Explanations of Characters Simple and Complex*. Ed. Duan Yucui. Beijing: Zhonghua Book Company, 1963.]
- [44]周亮工:《因树屋书影》,张朝富点校,南京:凤凰出版社,2018年。
- [Zhou, Liangong. *Shadow of the Book in the Tree House*. Ed. Zhang Chaofu. Nanjing: Phoenix Publishing House, 2018.]