

# 广义叙述学研究

## 《孔乙己》文本阐释：叙述者、主体声音与副文本信息<sup>①</sup>

伏飞雄 王星月

**摘要：**学界在《孔乙己》的叙述者、叙述语言风格等问题上长期存在争论，与对相关概念及理论的理解分歧较大有关。本文主张用主体声音替代叙述声音这一使用方便却极易引发误解的概念，强调了体现“写作作者”主体声音的副文本信息对虚构叙述文本形式、意蕴解释的介入。细读文本会发现，《孔乙己》的叙述者即二十多年后的“我”在回忆往事时既体现了做小伙计时的“我”的声音，也隐含了回忆时的“我”的声音，而做小伙计时的“我”的主体声音也有不同的侧面，文本的叙述语言风格不属于叙述者，而是鲁迅式的。

**关键词：**《孔乙己》 叙述者 主体声音 “写作作者” 副文本

<sup>①</sup> 本文系重庆市社会科学年度规划项目一般项目“存在、符号与解释——当代中西符号学理论创新研究”（2020YBWX165）成果。

## Interpretation on the Text of *Kong Yiji*: the Narrator, Subject Voices and Para-texts

Fu Feixiong Wang Xingyue

**Abstract:** On the discussion of *Kong Yiji*, the scholars have always had different ideas over its narrator, narrative language style and so forth, the main reason of which lies in the wide divergence in interpreting the relevant concepts and theories. This paper suggests replacing narrative voice, a user-friendly term that easily causes confusions, with subject voice to emphasize the intervention of para-texts, which indicates voices of “writing author”, in interpreting the forms and meanings of fictional narrative texts. With a close reading of the novel, it can be found that the “I” narrator, the mature “I” 20 years later, possesses the voice not only of an “I” as a waiter there years ago, which has different aspects as well, but of an “I” in retrospect at present. The narrative language style of the text belongs not to the narrator, but rather to Lu Xun, the author.

**Keywords:** *Kong Yiji*; the narrator; subject voices; writing author; para-texts

### 一、争论述评与《孔乙己》文本阐释思路的提出

到底怎么看待《孔乙己》的叙述者，一直以来众说纷纭。具有代表性的观点有两个：钱理群认为叙述者是咸亨酒店的“小伙计”（钱理群，2006，p. 28），部编版初中语文电子课本九年级下册的教学提示也持这种观点：“这篇小说以酒店小伙计的视角叙述故事”（王本华等，2018，p. 22）；严家炎认为叙述者是二十多年后回忆当年往事的“我”（严家炎，2011，p. 72）。

严家炎希望深化钱理群的观点，认为把《孔乙己》的叙述者说成咸亨酒店的小伙计不确切。在他看来，虽然这个文本的叙述者是二十多年后的“我”，但文本采用悄悄移位叙述者的方法，使文本具有“复调”的艺术效果：“他有时可以用不谙世情的小伙计的身份面对孔乙己，把镜头推近，叙事显得活泼、有趣、亲切；但有时又可以把镜头拉远，回忆中带有极大的悲悯、同

情，更易于传达出作者自身的感情和见解。”（严家炎，2011，p. 72）也就是说，同一个叙述者，不同的叙述角度：以不谙世情的“小伙计”的角度，再现包括自己在内的当年咸亨酒店的人如何对待孔乙己；以离开酒店、已谙世事、成年的“我”之回忆者的角度回忆故事。

两位前辈的思考不乏深刻见解，但从叙述理论的角度来说，两位前辈的一些说法，尤其是对一些关键术语的理解，还显得有些模糊。钱理群在表述文本的叙述者时，指代不够明确：“《孔乙己》中的‘我’是咸亨酒店的小伙计，也就是说，作者有意地选用‘小伙计’作为小说的‘叙述者’。”（钱理群，2006，p. 28）叙述者到底是少年时期在咸亨酒店当差的“小伙计”，还是成年后回忆当年往事的“我”，此处没有明确。实际上，尽管他有时提到这个“小伙计”的观察者、讲述回忆的叙述者两种功能，但基本只是把“小伙计”看成观察者。观察者与叙述者被完全混同。这种混同与他以下理解密切相关：在对待孔乙己的态度上，前后两个时期的“我”没有变化，都是“看客”。这一点，可以再讨论。但他对叙述者概念本身的理解是不够清晰的。也正是在这一点上，严家炎抓住了要害。所谓叙述者，通俗地说，就是故事的讲述者，即谁在讲故事。显然，《孔乙己》的故事讲述者，是二十多年后已成年的“我”，是“我”在以回忆的方式讲述过去的事情。然而，严家炎的论述也同样出现概念理解与表述不够明晰的情形。他说的“可以悄悄移位的叙事者”，乍一看还真是难晓其意，联系其他表述，才知指“叙述角度的变化”。但就是这个不够明晰的说法，也引发了质疑。

李铁秀主要针对严家炎的观点指出，《孔乙己》的叙述者既不是二十多年前的那个“小伙计”，也不是复调式的两个“我”，而是二十多年后的“我”（李铁秀，2013，pp. 178-190）。他认为，二十多年前的“小伙计”不可能是追忆文本的叙述者，把二十多年后写成叙述文本的叙述者当作二十多年前的“小伙计”是自相矛盾的，二十多年前的“小伙计”也是被叙述出来的，理由有两点：其一，文本的叙述时态是过去时而不是现在时；其二，违反了托多罗夫关于“叙述体态”的定义，把叙述者大于人物（“从后面”观察）误认为叙述者等于人物（“同时”观察）的情形。对于第二点，他还大篇幅地从叙述声音与叙述眼光的差别、其判断标准的角度，作了较深入的讨论，最终的结论是：《孔乙己》采用的是叙述者“我”目前追忆往事时的眼光，而非被追忆的“我”过去正在经历事件时的眼光，也并非同时采用两种眼光。

客观地说，李铁秀的立论首先是建立在对严家炎核心观点有所误读的基

础上的。他直接把“可以悄悄移位的叙事者”这个容易引发误解的模糊表述理解为严家炎认为《孔乙己》有两个叙述者，而后者明确反对把十二三岁的酒店小伙计看成《孔乙己》的叙述者。其次，其立论所援引的理论本身具有明显的局限性，这导致其论述出现明显偏差。他认为，“《孔乙己》的‘复调’性叙述不是‘叙述者的移位’，而是‘叙述的移位’”，其实质“仅仅是怎么叙述的叙述方法问题”（pp. 178-190）。至于是什么叙述方法，论文没有落实，也无法落实，因为他并不认为文本体现出“我”在不同时期对相同事件不同认识的对比。在他看来，这种对比是似是而非的误读，那只是查特曼所谓“叙述者表达的是对自己在故事中的视觉和想法的回忆而不是故事中的视觉和想法本身”（pp. 178-190）。正因为如此，他认为，对于文本来说，完全没有必要区分叙述声音与叙述眼光。可问题在于，查特曼的这种说法在笔者看来是有明显问题的，至少还需讨论。

从上文简要述评可以看出，学者们对《孔乙己》的叙述者持不同看法的根本原因，在于对叙述者、叙述视角、叙述角度、叙述声音、叙述眼光等叙述学基础概念及理论的理解存在明显分歧。这些分歧导致了对《孔乙己》的叙述形式及文本整体思想理解的偏差。

有鉴于此，本文首先从理论层面反思中西叙述学界有关叙述视角与叙述声音的讨论，力图给出更能有效阐释叙述文本的基础概念，然后基于这些概念与理论去重新阐释《孔乙己》的叙述者与主体声音。同时，为了使《孔乙己》这一文本思想阐释的深度和广度得到合法拓展，使其叙述语言风格这个疑难问题得到更为有效的解释，本文试图超越经典叙述学的理论视野局限，提出“写作者”这一概念，考察与写作《孔乙己》有关的“写作者”的信息，包括直接呈现于该书面文本中的副文本信息，即作为“写作者”的主体声音。

## 二、叙述视角与叙述声音理论反思

在《叙述话语》一书中，热奈特（Gerard Genette）强调把叙述的“模式”（法文 mode，英文 mold）与叙述的“声音”（法文 voix，英文 voice）区别开来，把人物与叙述者区别开来，即把“谁在看”“谁在说”严格区分开来，指出不能把叙述者的叙述行为限制在“视角”上（Genette，1980，

p. 186, p. 213)<sup>①</sup>。在具体讨论中,“谁在看”的问题被大致视为“聚焦”的问题,又最终因“视角”(法文 perspective, 英文 point of view)概念过于视觉化,而用含义较笼统的“聚焦”(focalization)概念替代,并用零聚焦、内聚焦(固定式、非固定式、多重式)、外聚焦的模式替代了托多罗夫的叙述者>人物、叙述者=人物、叙述者<人物三种分类。即使这样,他有时也会提到人物的视角。因此,视角始终是一个使用方便的概念。可以看出,这里主要处理的是叙述者与所讲述的人物故事的关系,即叙述者与人物的关系。这种关系可表述为:以人物视角为基点讨论聚焦,以叙述者的叙述与人物视角的关系讨论叙述,包括“叙述者兼人物”的情形。换言之,“谁在说”的问题被集中在叙述者的叙述行为上。只有叙述者才进行叙述,这一点在书中专门讨论叙述声音的那一节得到强化。他从叙述主体的角度讨论叙述声音,叙述声音被局限在叙述者那里(包括叙述者兼人物),不涉及人物,更不涉及被完全排除的“写作作者”或真实作者、读者。

热奈特的这套术语与理论,被经典叙述学家里蒙-凯南(Shlomith Rimmon-Kenan)与米克·巴尔(Mieke Bal)以极为通俗的方式继承下来。他们都特别重视“谁在看”与“谁在说”、“聚焦(者)”与“叙述(者)”的严格区分,认为只有叙述者才进行叙述表达,聚焦或聚焦者的一切都由叙述者叙述出来。里蒙-凯南强调聚焦主体与客体的区分,聚焦者作为主体根据其感知确定表现的媒介,被聚焦者作为客体是聚焦者感知的对象。在考察聚焦和叙述在第一人称回忆式叙述中的区分时,她认为,一个成年叙述者在讲述自己孩提时的经历时,其叙述(语言)既可带有他在叙述时感知的“色彩”(外聚焦),也可带有孩提时感知的“色彩”(内聚焦),还可介于两者之间而模棱两可(Rimmon-Kenan, 2005, p. 86)。米克·巴尔考察了在三个层次上起作用的三个行动者即行为者、聚焦者、叙述者的关系。这种考察提醒我们注意进行观察的人与观察对象之间的关系,以及“叙述意图”对于区分外在式叙述者与人物叙述者的作用(Bal, 1997, pp. 145-165)。但是,两人基本未对“叙述声音”进行较为直接的讨论。

经典叙述学时期查特曼(Seymour Chatman)的相关论述尤其值得一提,他的贡献与局限都对后来学界产生了很大影响。他区分了叙述视角与叙述声

<sup>①</sup> 热奈特在初创其叙述理论时期,面临术语选择的难题,多从隐喻角度使用术语,术语不够恰切就成为常态。汉语学界多把他的《叙述话语》一书中的法文词“mode”与“voix”翻译为“语式”与“语态”。这种翻译过于“专业”,表意却又不夠直接明白。法文词“voix”的基本意思是声音、心声(愿望、意见)。

音（Chatman, 1978, pp. 151—158）。“视角”指身体方位，即眼睛感知方位、意识形态立场或实际生活定位。简单来说，指谁在感知，体现谁的观念系统、信仰、兴趣、利益等。事件叙述就建立在这类视角的基础上。与“视角”相对，“声音”指言说或其他公开的媒介手段，事件或实存通过它与读者交流。简言之，“声音”指叙述表达，即谁在叙述。在他看来，人物、叙述者、隐含作者都能体现一种或多种视角，而视角与叙述表达以多种方式结合在人物与叙述者身上，比如由叙述者感知事件并叙述，或者由人物感知事件而由叙述者进行叙述——此时人物可听见声音，也可不听见声音，或者读者分辨不出谁在感知事件。

非常明显，查特曼延续了这个时期其他理论家对视角与声音的简单理解，并做了过于对立的处理：“视角在故事之内，声音总在故事之外，总在话语（叙述表达）中。”（p. 154）一方面，他所理解的“视角”，后世学者多理解为“声音”。另一方面，他也把声音简单理解为叙述者的叙述。在他看来，人物兼叙述者回忆自己的过往（过去作为人物的感知），只能是概念性的或思想观念性的。也就是说，在回忆中，过去的感知就不再是感知——这是李铁秀不同意《孔乙己》同时采用了两种眼光，认为区分叙述声音与叙述眼光没有必要的主要理论依据。这种看法一直延续到20世纪末他的《术语评论：小说与电影的叙述修辞学》（1990年）一书中。他在该书中再次强调，叙述者与人物只能通过言语替代式地体验曾经经历的原始事件（故事世界），而不能穿透话语这层隔膜（discourse membrane）去直接体验（Chatman, 1990, p. 144）。

通观查特曼的叙述理论可发现，他基本都在故事与话语这个简单二元分立的基础概念框架中建构他的理论，这带来了方便，也引发了不少问题。叙述学发展至今，已很少有学者把“视角”仅仅归于故事世界，把“声音”简单归于话语表达领域。正如他有时所说，故事无法离开话语独立存在（p. 117）。实际上，他对现象学关于感知体验的观念作了过于狭隘的理解，并把它当作教条简单运用到叙述话语的理解上——他对叙述话语理解的失误还表现在，由于把观念、意识形态等价值或立场的东西分配给了“视角”这一概念，就只好以“声音”不能表达过去事件的感知体验而让此概念基本悬空。他关于人物兼叙述者在回忆时无法感知体验过去原始事件的看法，的确具有现象学的理论基础：事件当事人对原始事件的感知只能落点于彼时彼地，回忆时已然处于此时此地，直接感知或体验已无任何可能。但是，这只是问题的一个方面。胡塞尔（Edmund Husserl）的现象学还告诉我们，事件当事人还可以在记忆（回忆）或想象中再现感知表象（胡塞尔，2015，p. 955）。而且，事件当事人也可以事后

在回忆中用语言描述（还原）曾经的感知体验。如此看来，查特曼的这种说法也违背了语言表达的常识，或者说语言表达的特权。也就是说，人物兼叙述者完全可以在回忆性的话语表达中描述（还原）过去的感知体验。这还是就人物兼叙述者来说的，如果是故事世界外的叙述者，则可从人类的虚构、想象、模仿、经验共感共情等能力、叙述策略与叙述接受契约来论证这一点的合法性。简言之，从常识角度说，事后回忆，完全可以叙述当时的感官感受，表达现在的看法或过去的看法。

申丹关于“叙述声音”与“叙述眼光”的早期讨论（1998年）也有一些局限。她使用的“叙述声音”概念与热奈特的“叙述声音”概念基本对应，其“叙述眼光”则大致相当于热奈特的“视角”：“我们不妨用‘聚焦人物’一词来指涉其眼光充当叙事视角的人物。”（申丹，1998，p. 186）准确地说，“叙述眼光”系她对热奈特的“point de vue”（point of view）一词的汉译。她认为，该词还具有“特定看法、立场观点、感情态度”等非感知性含义。这自然是对的。但该词的字面义或表层含义无疑比“视角”更浅白地倾向于视觉含义。也许，正因为如此，汉语学界使用“叙述视角”一词的人远远超过使用“叙述眼光”一词的人，后者有时会使读者弄不明白它到底对应于热奈特等叙述学家的哪个概念。同时，该词在含义上与“叙述声音”多有交叉，容易与后者混淆。这种混淆倾向，由于申丹未对“叙述声音”与“叙述眼光”作进一步区分而更加明显——她有时谈到的“叙述声音”乃“叙述者兼人物眼光”混合一体的情形，更加剧了这种倾向。另外，她也基本把“叙述声音”限定在叙述者或叙述者兼人物身上。

不过，需要指出，这些问题对于叙述学的早期发展来说，具有相当的普遍性，不必苛责。换言之，如果我们使用“叙述视角”这个概念，也容易与“叙述声音”发生混淆。正因为如此，赵毅衡在阐发西方现代叙述学的早期（1998年），就使用了“叙述角度”（angle of narration）这个歧义相对小得多的概念，以及“叙述方位”这个包容性更大的概念。“叙述方位”这一概念，把叙述者的形态（第一人称、第三人称，隐身或现身，单式或复式）、叙述者的身份（主角或次要人物）等涵括进来，使“叙述者与叙述角度的可能配合方式”得到较为全面与清晰的解释。与热奈特、查特曼等理论家不一样，他没有把“叙述声音”局限在叙述者那里（包括叙述者兼人物），而是明确在叙述主体的框架中解释“叙述声音”问题：“叙述主体的声音被分散在不同的层次上，不同的个体里，这些个体可以是同层次的，也可以是异层次的，用语言学家的术语来说是‘分布性的’或‘整合性的’。从叙述分析的具体操作来

看，叙述的人物，不论是主要人物还是次要人物，都占有一部分主体意识，叙述者不一定是主体的最重要代言人，他的声音却不可忽视。……隐含作者应当说一部作品只有一个，但在他身上综合了整部文本的价值。”（赵毅衡，1998，p. 121，p. 129）应该说，在这样的概念框架中，就不太容易发生“叙述声音”与“叙述视角”的混淆。直到2003年，普林斯（Gerald Prince）在《叙述学词典》修订版中还这样总结两者的差异：视角提供有关“谁看”的信息，谁感知，谁的角度控制该叙述；声音提供“谁说”的信息，叙述者是谁，叙述场合是由什么构成的（Prince，2003，p. 243）。这基本只是对西方现代叙述学早期理论家对“谁看”“谁说”问题理解的简要概括。这种概括的局限性显而易见：没有具体提到这两个概念在各种主体那里的基本搭配形式与呈现模式；它主要针对文学虚构叙述，没有考虑纪实性叙述的情形；对于文学虚构叙述来说，也没有把“写作作者”考虑进去。另外，傅修延等就普林斯对视角与声音差异的解释、巴赫金对声音的认识等所做的分析与总结，也值得重视：“叙述声音可能不止一个，因此倾听叙述声音不等于只倾听叙述者或隐含作者的声音。事实上，叙述者或隐含作者往往只是重要的声源之一，文本中可能还存在着与其相颉颃的其他声源。”（傅修延、刘碧珍，2017，pp. 110-119）

至此，可以这样小结：首先，在“叙述眼光”“叙述视角”与“叙述角度”三个概念中，“叙述角度”的视觉性含义最少，歧义最小，能与各种叙述者构成各有意义的配合，可用它替代“叙述眼光”尤其是“叙述视角”这一学界至今流行却歧义丛生的概念；其次，“叙述声音”实为参与叙述文本建构的各种主体体现出来的声音，它既不局限于叙述者（包括叙述者兼人物），也不局限于人物（演述中的角色、形象），还体现在隐含作者那里，因此，宜用“主体声音”这一概念替代“叙述声音”这一使用方便却又极易引发误解的概念；另外，由于不少学者关于“叙述视角”“叙述声音”的讨论至今还不同程度受限于经典叙述学视野，还排除了构思与创作叙述符号文本（包括构思叙述者、叙述形式与内容等）源头的“写作作者”，因此，尤其对书面虚构叙述文本来讲，其主体声音还应扩展至“写作作者”。简言之，在我们看来，叙述者、叙述角度与主体声音一起，构成了阐释叙述文本较为简易、有效的概念工具组合。下文对《孔乙己》叙述形式、意义与思想的讨论，就基于这个概念与理论框架。

### 三、《孔乙己》的叙述者与主体声音

这个文本的叙述者就是二十多年后的“我”，这没有疑问。叙述者“我”

同时兼作故事人物，产生了几十个关键问题：第一，这个叙述者在回忆自己过去的经历时，是否以二十多年前“我”做小伙计时的角度来看待文本主人公孔乙己？第二，这个叙述者在回忆时，是否具有回忆时的声音？第三，叙述者的叙述表达，包括文体风格、叙述形式等，是仅仅属于叙述者的，还是投射了甚至就是“写作作者”（虚拟作者、隐含作者）的文体风格特征、叙述形式构思等？换言之，完全不看“写作作者”等副文本信息，是否能把该虚构叙述文本的叙述艺术以及通过这些叙述艺术所表达的文本意蕴说清楚？

很明显，这个叙述者“我”在回忆自己过去的经历时，对当年做小伙计时的“我”这个主体的意识、心智采取了“还原”的立场，即以当年做小伙计时的“我”这个主体的心智水平、是非观念来对待文本主人公孔乙己。鲁镇小酒店的其他人怎么看待孔乙己，做小伙计的“我”也基本怎么看待他。“我”也烦他的迂腐，嘲笑他的穷摆阔，以他为取笑的乐子，冷漠对待他，也是一个“看客”，等等。这一点，学界基本没有争议。同时，叙述者“我”以回忆角度叙述自己过去的经历，文本多处有提示，此不赘述。关键是，这个回忆的“我”是否也具有回忆时的“我”的主体声音？要回答这个问题，有两点很重要，需要首先提出来：这个叙述者的叙述基本上是对故事本身的讲述，很少直接对人物与事件发表评论，几乎没有“评论干预”，这种叙述方式影响了文本的语体风格；文本倾向于“客观”甚至“冷漠”叙述，直接暴露叙述主体态度的语词较少。这些特征决定了讨论该文本叙述者在讲述过去故事时所呈现的主体声音的难度。下文选择一些相对容易暴露主体声音、含义复杂的语句，结合上下文尤其是文本整体的主体声音呈现与意蕴表达，具体分析文本中两个“我”在不同时期对待孔乙己的态度。

有论者说，“只有孔乙己到店，才可以笑几声，所以至今还记得”（鲁迅，2005，pp. 457—458）这句话表明了叙述者在回忆时依然把孔乙己当笑料，因而认为两个时期的“我”在对待孔乙己的态度上没有差异。要理解叙述者主体或人物主体的声音或态度，既需要联系上下文作具体把握，更需要联系文本整体进行总体把握，哪怕其态度是矛盾的。以此思路看，对这句话可作两个层面的解释。第一层，联系句前语义表达，这句话既是一个事实陈述，也隐含价值判断：陈述了一个事实，孔乙己于酒店众人而言，仅仅是一个可以取乐的笑料而已；隐含的价值判断，作为小伙计的“我”与大家一样，都以孔乙己为乐子，都是“看客”。第二层，联系整个文本叙述者的价值取向，这句话主要是一个事实陈述，对于回忆的“我”来说，这件事是一个很深刻的记忆，“所以至今记得”，并拿出来讲述。当然，也可以说这句话同时隐含了

一种价值判断，但这需要从进行回忆的叙述者“我”甚至作为《孔乙己》这个叙述文本的源初构思者与创作者的“写作作者”对叙述内容的潜在选择、整体选择来考察。这一点，会在下文的相关论述中得到解释。

有论者认为，“孔乙己刚用指甲蘸了酒，想在柜上写字，见我毫不热心，便又叹一口气，显出极惋惜的样子”（p. 459）这句话表明了“我”这个叙述者回忆时对孔乙己的同情。这种理解不恰当。联系上下文，这句话要表达的主要是孔乙己的迂腐，这无法否认。但是，也完全可以把这句话理解为回忆时的“我”对自己过去简单粗暴对待孔乙己的悔意，以及现在“我”对孔乙己的同情。事后回忆无疑首先面临回忆内容的选择。一般来说，只有那些给自己留下较深印象，有着不寻常意义的事件或细节才值得回忆。这句话表现的是一个细节，主要目的在于强化孔乙己的酸腐形象，但选择这个细节对于讲述回忆的叙述者“我”来说，无疑具有潜在的含义，客观上也表达了回忆时的“我”的悔意与同情：那是一个已无大人理睬，只能在逗弄小孩中自慰其读书人的一点点自尊，现在已无人关心其死活的可怜的孔乙己！需要注意的是，这种同情绝不属于作为小伙计时的“我”。那时的“我”与大家一样，都是“看客”。值得一提的是，有论者认为这句话纯粹是回忆时的“我”的回忆，说是“我愈不耐烦了，努着嘴走远”，因而不可能看见这句话表达的内容。我们只能说，这里的“走远”，也不过是酒店里，仍在人的感觉范围内，这样的细节完全可以感受到。

严家炎认为，“孔乙己是这样的使人快活，可是没有他，别人也便这么过”（p. 460）这句话最能表明回忆时的“我”的意识与心智，理由是二十多年前的“我”说不出这样的话来。这种说法有道理。但还需要弄清楚的问题是：既然是从回忆时的“我”的角度说出来的话，它在上下文的功能是什么，尤其表明了回忆时的“我”的态度。从语句在上下文的功能来说，这句话单独成段，具有各种意义之承上启下的作用。从文本内容或意义表达上说，这句话既是对上文孔乙己与众人第一重关系的一个小结：只有他到店，作为小伙计的我“才可以笑几声”，大家也可以寻他开心，“店内外充满了快活的空气”；也是对下文孔乙己与众人另一重关系的预示：对众人来说，他来不来店里，生活照样过，他可有可无。从文本整体来说，这句话又是对孔乙己与这个世界的关系的精练概括，从中折射了他生活的那个环境、那个世界的人情淡漠与世态炎凉。概言之，这句话既是对一种生活事实的客观陈述，也隐含了回忆时的“我”一种不动声色的深沉感叹与悲悯悲愤。下文的叙述既是对这个小结的照应，也是对它的深化。孔乙己好多天没有来，大家根本不关心。

掌柜与“我”想起他没来，也只是因为他在粉板上赊账名单未除，大家提到他，也只是以继续拿他寻开心的心态数落身处困境中的他。最后，他到底是死是活，没有人关心，没有人知道。从孔乙己的个人形象命运来说，这段话也颇富转折含义。在这段话之前，孔乙己还多少保留着底层读书人的傲气与骨气，他不屑与非读书人辩论——尽管内心深处对自己连秀才都没捞到充满无奈，从不赊欠，逗弄孩子，使人快活，还保留一点点穿着长衫、站着喝酒甚至要一碟茴香豆之类的下酒菜的自我安慰的荣光；在这段话之后，他窃书被打、开始赊欠，直到最终不知死活。从文风来说，在这段话之前，由于孔乙己这个“乐子”——他还能充当“乐子”，文本故事世界总有笑声，叙述总有一点点轻快之感；在这段话之后，文风如文本故事世界中的秋风，愈发萧瑟，凄冷悲凉，直至寂冷，分外凝重。那么，这句话隐含了回忆时的“我”什么样的态度呢？答案是，对孔乙己可有可无的喟叹。

到底怎么理解“见他满手是泥，原来他使用这手走来的”（p. 461）这句话，尤其是其中的“原来”一词？这表现的是做小伙计的“我”的怜悯，还是回忆时的“我”的怜悯？同样，这既是一种客观陈述——表现当时“我”的惊讶亦无可，也是做小伙计的“我”对孔乙己的态度：孔乙己落难如此，颓唐狼狈如此，旁人产生怜悯在所难免。问题是，为什么文本中的其他人，比如掌柜、旁人，还是依然那样说笑孔乙己呢？只能说，做小伙计时的“我”涉世未深，“童心”还没有被炎凉世态完全磨灭——毋宁说，这也是该文本叙述策略的一种选择，以此形成文本多个层次的主体声音。简言之，这句话既然是再现当年事件中做小伙计的“我”怎么接待已彻底颓唐的孔乙己，就最好作此理解。

最能体现叙述者“我”回忆时对待孔乙己的态度的语句，莫过于文本末句。“大约”“的确”两相矛盾，两词并置，含义颇深。一方面，因为没有直接证据，故强调真不确定；另一方面，仍没有直接证据，但强调“确定”，其意蕴当在句意之外。关键是，在这种没有直接证据真不确定、最后也确定之中，“终于”一词的含义得到解释：在众人都对孔乙己是生是死漠不关心的社会中，如此潦倒落魄、如此狼狈的他的死，既是一种必然，也是一种解脱——对他而言是一种解脱，对回忆时的“我”来说，也是一种解脱。

从上文的讨论可以看出，叙述者“我”在叙述二十多年前的往事时，采取了两个主体相对分离的两种态度（声音）：做小伙计的“我”对孔乙己的“看客”态度，一个涉世不深、心智粗浅、惯于从众又童心未泯灭的底层小伙计的心智状态；以及二十多年后对世道人心具有一定认识、回忆时的“我”

对孔乙己的怜悯与悔意。同时，上文的讨论，总是在句子或段落与文本整体的循环观照中，即对语句在上下文中或显或隐的语义、段落在文本结构中不同性质的含义、叙述者对叙述内容（回忆内容）的潜在选择之于文本意蕴释读的考察中，把握两个主体的态度距离甚至同一主体声音的不同侧面。

然而，本部分开头提出的第三个问题，实在无法在叙述者层面得到根本解答。答案只能从“写作作者”鲁迅以及与写作直接相关呈现于《孔乙己》这个书面文本中的副文本信息那里寻求。

#### 四、写作作者、副文本信息与《孔乙己》思想和叙述语言风格阐释

从经典叙述学完全排除“写作作者”的立场看，虚构叙述文本涉及的一切，无论内容还是形式，都是叙述者的选择。这些选择本身就具有意义，能或隐或显体现叙述者的声音或态度。直接一点说，叙述者选择某个事件、某种叙述角度、某种文风，都与其想要表达的意义、思想、主体态度等密切相关。它们似乎都能在文本内得到解释。前文提到“只有孔乙己到店，才可以笑几声，所以至今还记得”这句话所隐含的叙述者的价值，可能就潜藏于叙述者对叙述内容的选择中。什么价值呢？理解了文本叙述者所采取的回忆时的价值取向，也就理解了其价值。很简单，至今翻晒这段回忆，正是因为当年那个可笑的孔乙己，那个同样可笑的做小伙计的“我”。在叙述者看来，就是这句话，包括这句话所从出的这一段，直接体现的这两点值得回忆并讲述。再强调一下，说“同样可笑的小伙计”，当然是已成年、反思自己过去之可笑的有悔意的“我”的看法。如果把整个叙述方式、整个文本文风等都看成这个后来作为叙述者回忆过去的“我”的叙述行为的结果，似乎也能说这个“我”很深沉。但是，这个说法缺乏文本内有力的支撑。他后来从事什么，经历了什么，是否读过书，是否由少不更事的小伙计成长为一个对世事敏锐、思考深刻的人，文本并没有直接叙写，也没有暗示。文本呈现出来的，倒是二十多年前做小伙计时的“我”的一些基本信息：出身底层，样子太傻，有初步的等级观念，读过一点书，知道茴香豆的“茴”一种写法，对读书人也不太尊敬，看人看事基本“从众”，等等。那么，问题来了，这样的人做叙述者，怎么可能以如此文风（用词贴切简练、表意深沉、文风冷峻冷漠）、如此叙述方式讲述出这样一个故事？站在经典叙述学的立场，这些问题都很可笑——事实上，基于其假定对叙述者的叙述行为与叙述文本内容、形式关系的阐释，往往不能较好落实对叙述者特征的考察，不少结论较为牵强。我们

或许会说，二十多年间“我”的生活空白，至少也没有完全根绝这种可能性，但“空白”不等于直接证明。因此，实在说来，这个问题在排斥“写作者”、作广义文体分析的经典叙述学那里确实是经不起追问的。至少，经典叙述学对这个问题的解释相当有限。

再有，这个虚构叙述文本描写的社会历史背景比较模糊。一些文学文本，尤其是那些注重抽象表达时代精神、思想观念的文学文本（如一些荒诞派文学文本），其深刻性往往与其背景模糊有关。对这类文本来讲，似乎背景越模糊，文本表现的思想反而越深刻、越具有普遍性。然而，《孔乙己》这个文本不属于这个类型。同时，不少思想没有语境性，问题没有针对性，也会出现其所揭示的思想或问题的深刻性打折扣的情形。海德格尔（Martin Heidegger）的基础存在论，其深刻程度被公认前所未有，但对于身陷集中营的利科（Paul Ricoeur）来说，却显得过于抽象。集中营极端具体、紧迫的此在境遇，使他深深体会到了基础存在论对个体具体生存的疏忽，从而激发了他终其一生都把存在问题放在一个具体的甚至身体化的境遇中思考，而不是放在一个抽象的、理想主义的框架中思考，他始终关注个体生存、身体感觉、经验、境遇等（Dornisch, 1990, p. 24）。因此，仅就《孔乙己》这个文本呈现或折射的社会语境来说，要想说该文本表达了多么深刻的思想，恐怕还是比较困难的。

于是，我们的讨论推进到上文开头提出的第三个问题。

前文有提到，叙述文本涉及的一切都是叙述者的选择，但说到底还是“写作者”的谋划与操作。关于这一点，即使20世纪60年代末以来极端结构主义与解构主义理论家也无法完全否认。

在罗兰·巴尔特（Roland Barthes）的《作者之死》（1968年）一文中，作者与写作、作品的联系，是以否定方式间接暴露出来的。他强调文本没有一种起源性的意义，因为文本是各种写作交织、冲突的空间，作者唯一的力量不过是“以某种方式混合各种写作，用一些写作对抗另一些写作，以致完全不依靠哪一种写作”（巴尔特，2004，p. 510）。也就是说，现存文化已经就是一部大词典——一种结构或结构性存在，作家的写作不过是选择性地对这部词典的引用或模仿而已。这些词典总是相互解释，因而作家的写作，也不过是相互解释中的一环而已。这当然是一种极端结构主义的符号意义观——巴尔特这样说道：“从语言学上说，作者只是写作这行为，就像‘我’不是别的，仅是说起‘我’而已。”（p. 509）即作者之于写作，只是一种语言意义上称呼的主体，而不是一个实在的、个性化的主体。但无论如何，他也无法否

认，作者总是写作行为、文本符号行为源初的主体。与罗兰·巴尔特一样，福柯（Michel Foucault）在《什么是作者？》（1969年）一文中也反对作者之于文本解释的主宰地位。但该文的目的，是思考传统作者主体观消解后如何重新理解作者主体的问题。福柯承认作者是文本讲述的主体，但作者的形成本身，并不是简单以“把某一讲述归于个人而自发地形成的”，作者是一种历史性的、社会文化性的功能性存在，“说明某些讲述在社会中存在、流传和起作用的特点”，比如说从文本题材、事件、思想特征、写作风格、文本语词特点等寻找某些文本的作者主体归属（福柯，2004，pp. 517—521）。实际上，这是一种读者立场的作者主体观，而且是对“写作时作者主体”特点的观照，福柯也因此直接把这个写作主体归属于布斯的“第二自我”。不过，福柯有时也从“写作作者”主体出发讨论它的功能，如产生表达的源泉，说明文本中某些事件的存在，统一协调写作，等等。另外，就是以“隐指作者”替代难以实证的笼统意义的作者的布斯（Wayne C. Booth）本人，也对萨特（Jean-Paul Sartre）这一点表示了肯定：“文本中的一切都是作者操控的符号表现”（Booth，1983，p. 19），还直接从写作方向考察了“写作作者”对叙述文本的种种操作。

既然如此，文本作者，尤其是福柯所强调的“写作作者”与叙述文本的关系，并非没有讨论的合法性。但是，严格说来，在福柯那里，尤其在布斯那里，“写作作者”并不是一个专门概念。在布斯的《小说修辞学》中，它只是一个一般性的表达，即“the author as he writes”，直译就是“写作时的作者”，以示与笼统意义的作者、非写作文本时的作者其人的区别（p. 70）。在此，笔者主张把“写作作者”（writing author）列为叙述学的一个专门概念。无疑，这个概念具有文艺理论的价值。首先，它能够与非写作时的作者或作家区别开来。处于构思、写作时的作者或作家的心理、精神与人格状态，一般说来会与现实生活俗事俗务中作家其人的心理、精神与人格状态有所不同，“写作作者”构思、写作这一文本时的心理、精神与人格状态，完全可以不同于其构思、写作另一文本时的相关状态。这种理解，基于人格人性的多重性、在不同社会语境中的变动性、角色扮演性（表演性、面具性）等。这些都是现代人格人性理论的常识。其次，这个概念弥补了布斯创造的“隐指作者”这一概念的局限，可以使我们从写作方向对“写作作者”、副文本信息与（虚构）叙述文本关系的讨论具有合法性。事实上，布斯首先提到了“写作时的作者”这一表达，然后才从“文本中心”立场、从读者接受的角度把它称为“隐指作者”。隐含作者只是读者从文本信息中综合反推出来的意识形态等

价值倾向。利用“写作作者”为文本留下的副文本等伴随文本信息，能辅助甚至深化文本理解与阐释。书面文本的符号形态呈现特点，决定了文本中出现的一切并非都是叙述者的讲述。不过，在利用“写作作者”、副文本信息解读文本时，依然要以文本本身提供的信息作为基本判断标准。

事实上，无论是钱理群、严家炎，还是其他学者，他们在阐释《孔乙己》的叙述形式、意义或思想时，都直接考虑到了这个书面文本标题下“鲁迅”这个署名以及其他一些副文本或伴随文本信息，差别只在于提供实证材料的多少，怎么利用这些材料，以及基于这些材料对文本叙述做出什么样的阐释。严家炎强调“这是二十多年前的事，现在每碗要涨到十文”（鲁迅，2005，p.457）这句插话的重要性，认为它“交代出故事发生在戊戌变法之前亦即科举制度尚未废除之前，而不在说明酒的涨价”（严家炎，2011，p.72）。怎么单凭这句话就能如此推断故事世界外的历史时间与社会语境呢？故事世界并没有其他相对具体一点的社会语境交代。显然，他运用了鲁迅发表该文时留在文本末尾的写作时间这个副文本信息，“一九一九年三月二十六日”（鲁迅，2005，p.461）。这个时间，当然不是叙述者留下的，即不属于《孔乙己》叙述者叙述行为的结果，不属于该文本的叙述内容。该文本不属于书信体叙述等可以写下书信写作时间或故事讲述结束时间的文体——无论口述还是书面文字叙述，一般情况下都不会出现叙述者说出或写下故事讲述结束时间这样的结构：口述者一般不会对听众提及故事讲述结束时间，书面文字虚构叙述文本的叙述者一般也不会把故事讲述结束时间单独附在文末。一般情况下，没有这个必要。这个由作家鲁迅留下的写作时间——“附记”说是1918年冬天（p.462），后来被编入各种版本，放在正文末尾。他就是按照这个时间推算出该文本故事的历史背景的。这种参照与推理，已经不再像经典叙述学那样简单排除作者，而是对文学虚构叙述文本做了历史实证的考察。

这种考察有其合理性。无论我们怎么强调文学叙述的虚构性，强调不能把文学虚构世界与生活世界等同，也没有人能否认两者的“可通达性”。赵毅衡专门讨论过文学虚构世界与实在世界的“通达”问题。他认为，“任何叙述文本，包括虚构叙述文本，都是跨世界的表意行为。任何叙述文本中都有大量的跨界成分”（赵毅衡，2013，pp.1-7）。换言之，虚构文本世界本身就是一个“三界通达”的混杂世界，混杂了可能世界、不可能世界、实在世界的一些因素——赵毅衡后来把“可能世界”修改为“准不可能世界”，认为它才是文艺虚构世界的基本特征（2018，pp.5-12）。这两个世界的通达规律，表

现为“可能世界的人与物，都是实在世界中有对应”的，或者说，文学虚构叙述作为心灵想象的产物，总有经验背景。

对于文学史上注重描写各个阶层的生活与精神状态、揭示社会与文化问题的文学创作模式来说，文学虚构世界与实在世界的可通达性就更加明显。从鲁迅发表《孔乙己》时文末的“附记”可知，作者当时是想通过该文本“描写社会上的或一种生活”（鲁迅，2005，p.461）。同时，鲁迅1922年为其短篇小说集《呐喊》写的《自序》，则从较为具体的实证材料角度，强化了读者对《孔乙己》进一步做社会历史批评的可能性。鲁迅写作这个《自序》时的人格、精神状态，肯定与其写作《孔乙己》时的状态有差异，但这个《自序》提供的材料，呈现了鲁迅这个时期小说写作的基本精神状态，勾勒了他写作《孔乙己》等多篇小说的“意图”：为改变愚弱、麻木、习惯做“看客”的国民精神，“不免呐喊几声”，即使是“铁屋子”里的寂寞呐喊，只惊醒几个较为清醒的人，“使这不幸的少数者来受无可挽救的临终的苦楚”，即使是用曲笔为某些小说文本平添一丝希望的亮色，也要“聊以慰藉那在寂寞里奔驰的猛士，使他不惮于前驱”（pp.437-442）。简言之，这个《自序》无疑可以成为解释《孔乙己》的有效“伴随文本”。再者，大家基于对鲁迅其人其作关系的总体了解（新时代精神的先驱、以“文化启蒙”为己任的思想家与文学家、“文如其人”等），也容易在解释《孔乙己》时，联系他的一贯生活、基本思想与总体写作风格。

钱理群也正是在对鲁迅其人其作的整体观照中对《孔乙己》的叙述艺术、整体思想进行阐释的。他特别强调鲁迅特有的观察世事与人的方式及其艺术构思特点，即把人置于与他人（社会）的关系，且首先是思想关系中来观察与表现，并由此揭示《孔乙己》表现出的三个层次的“看”与“被看”的叙述模式。由于他未能准确确定该文本的叙述者，我们应该在本文提出或强调式引用的概念及其理论框架下，如主体声音、“写作作者”、叙述角度、态度距离等，对他的这三个层次做出完善。以聚焦者为中心，大体如下：第一个层次，二十多年前作为小伙计的“我”、酒客、掌柜、不出场的丁举人等与孔乙己之间的“看”与“被看”；第二个层次，二十多年后作为叙述者的“我”以回忆时的态度对当时作为小伙计的“我”自己、酒客、掌柜如何“看”孔乙己的“看”；如果我们承认作为叙述者的“我”之回忆时的“看”与文本隐含作者的态度还有一定距离，就会出现第三个“看”与“被看”的层次，即隐含作者，准确地说，是“写作作者”对回忆的叙述者“我”的“看”之潜在的“看”。上述几种情形，卢特（Jakob Lothe）用“态度距离”这一概念

来概括（卢特，2011，p.36）。第一个层次的“看”与“被看”，以国民——不管是什么阶层的人，对穷愁潦倒的读书人之普遍麻木的“看客”状态，表现科举对孔乙己的毒害。在这个层次里，“我”、短衣帮、孔乙己都处于社会底层，却并不相互取暖与慰藉，相反都嘲笑比自己更落魄的人，都对社会地位较高的人，比如掌柜、丁举人有所仰慕、畏惧甚至敬畏。酒客对丁举人之类的畏惧或敬畏不用说，就是作为小伙计的“我”虽然同样受掌柜怠慢、被他瞧不起，自己也觉得与掌柜有较大等级差距，却也不但瞧不起孔乙己与短衣帮，也仰慕掌柜。文本以这样的“我”作为被聚焦人物，显示了其揭示社会之痛的深度之深、批判的力度之强。这两个阶层之间的“看”与“被看”在文本中没有直接表现，但总是潜在地存在于文本中。如前文所论，第二个层次表明，回忆时的“我”的“看”，与当年同样作为“看客”的“我”的“看”拉开了距离，因而也与其他看客的“看”拉开了距离。但是，这个有距离的“看”应该与“写作作者”，与作为思想家、文学家的鲁迅的“看”有距离：多年后的“我”的“看”，只是觉得自己过去可笑，有悔意，但到底有多深沉，并不确切。也就是在这个意义上，这个层次潜在的“看”与“被看”，体现出作者文风，或者说“写作作者”对于该文本最深刻的构思所在。可以想象，写作《孔乙己》时的鲁迅就是在表现、审视文本中多年后的“我”的“看”，也希望读者通过阅读去审视这个“看”。既然如此，不通过评论干预发表自己多年后的见解，这个叙述策略与其说是叙述者的安排，还不如说是文本故事世界外的“写作作者”鲁迅的有意安排，他通过这种安排，留给读者一个思考：对多年后的“我”之“看”的程度进行反思，在反思中深化国人的社会批判、文化批判意识。

前文提到一个问题，以《孔乙己》提供的叙述者情况来说，他怎么可能以如此文风讲述这样一个故事，尤其是文本开端的构思与“极简”描写？在以前的讨论中，有学者甚至提出“超叙述者”的概念（与赵毅衡所说的“超叙述层”不一样），认为有一个隐匿在文本之外的叙述者在“说话”，似乎能以这种方式解释该文本的叙述语言风格问题。这是有悖于叙述者常识的。任何叙述者，都必须在文本内或隐或显地存在。叙述学提出“代言叙述者”概念，能部分解释一些叙述者的叙述语言风格问题，比如认为这样的代言叙述者的语言风格是隐含作者或“写作作者”的。但这种解释很多时候显得很牵强，尤其是叙述者的身份与“写作作者”或隐含作者有明显差异的时候。叙述学解决这个问题的常见方案，是假定对叙述者或人物的思维、语言等的模仿，但更多时候是“不模仿”，或模仿失败。因此，要想有效解决这个问题，

恐怕还是需要在叙述文本之外、在“写作作者”那里寻求思路。简言之，《孔乙己》这个文本的叙述语言风格，基本就是“写作作者”鲁迅的语言风格，这完全可以从作为文学家的鲁迅之主要的写作语言风格的总体观照中得到互文的解释。

## 小 结

《孔乙己》长期以来深受学界关注。除钱理群、严家炎、王富仁、汪辉、王晓明、吴晓东等鲁迅研究专家外，叶圣陶等教育界、叙述理论界的知名专家、学者都对该文本的叙述形式、整体思想的阐释倾注了心血。他们的思考与论述，不少堪称经典，后学难以企及。

本文讨论与前贤有差异的地方，主要体现在《孔乙己》文本阐释的思路，体现在对该文本一些具体语句意蕴、疑难问题、整体思想的阐释上。这个思路源于对前人相关讨论困境或问题症结的考察结论：解释框架不完善或粗疏。通过对中西叙述学界有关叙述者、叙述视角、叙述声音、叙述眼光讨论的梳理，我们把叙述者、叙述角度与主体声音确定为较好阐释叙述文本的概念工具。应当说，本文从叙述者就叙述内容选择所体现的主体声音的角度对《孔乙己》一些具体语句意蕴的释读，对叙述者“我”回忆时的声音与做小伙计时“我”的声音的态度距离的区分，对作为小伙计的“我”不同主体声音侧面的揭示，就是基于这个概念框架的尝试。

然而，若局限于经典叙述学封闭文本的视野，主体声音也只能推及布斯所说的“隐含作者”。而“隐含作者”这一概念工具实在无法解决从写作方向实证讨论和文本构思、写作有关的副文本信息与文本的形式、意义与思想的联系等问题。不少书面虚构叙述文本思想的深度广度阐释，其叙述语言风格的主体归属，文本中出现的一些难以确定归属的符号标记的解释等，往往需要结合能体现“写作作者”主体声音的副文本信息。在此意义上，我们提出了“写作作者”这一概念。这样，主体声音自然延伸到“写作作者”那里——这个概念，对于戏剧、影视等演述类型也基本适合，只是其构成与形态更为复杂多样。引入“写作作者”可以发现：《孔乙己》的叙述语言风格并非叙述者的，而是鲁迅式的；该文本末出现的时间，也并非叙述者的故事讲述时间，而是作家鲁迅写作该文本的时间；《孔乙己》的深度思想与富于力度的社会、文化批判阐释，不回溯到作为思想家与文学家的鲁迅的基本思想与一贯创作，实在无法进行。本文对钱理群提出的《孔乙己》三个层次的“看”与“被看”叙述模式的完善，则综合了叙述者、叙述角度、主体声音、“写作

作者”、态度距离这些概念及其理论框架。

#### 引用文献：

- 巴尔特，罗兰（2004）. 作者之死（林泰，译）. 赵毅衡编选. 符号学文学论文集. 天津：百花文艺出版社.
- 福柯，米歇尔（2004）. 什么是作者？（林泰，译）. 赵毅衡编选. 符号学文学论文集. 天津：百花文艺出版社.
- 傅修延，刘碧珍（2017）. 论主体声音. 江西师范大学学报（哲学社会科学版），3，110—119.
- 胡塞尔（2015）. 逻辑研究：第2卷（倪梁康，译）. 北京：商务印书馆.
- 李铁秀（2013）. 《孔乙己》叙述人问题另论——一种细读文本与理论兼商榷的新尝试. 熊沐涛、肖谊主编. 叙事学研究：理论、阐释、跨学科——第二届国际叙事学会议暨第四届全国叙事学研讨会论文集. 北京：外语教学与研究出版社.
- 卢特，J.（2011）. 小说与电影中的叙述（徐强，译）. 北京：北京大学出版社.
- 鲁迅（2005）. 孔乙己. 鲁迅全集：第1卷. 北京：人民出版社.
- 钱理群（2006）. 《孔乙己》叙述者的选择. 名作重读. 上海：上海教育出版社.
- 申丹（1998）. 叙述学与小说文体学. 北京：北京大学出版社.
- 王本华等（2018）. 义务教育教科书 教师教学用书：语文（九年级下册）. 北京：人民教育出版社.
- 严家炎（2011）. 复调小说：鲁迅的突出贡献. 论鲁迅的复调小说. 北京：北京大学出版社.
- 赵毅衡（1998）. 当说者被说的时候：比较叙述学导论. 北京：中国人民大学出版社.
- 赵毅衡（2013）. 三界通达：用可能世界理论解释虚构与现实的关系. 兰州大学学报（社会科学版），2，1—7.
- 赵毅衡（2018）. 论艺术中的“准不可能”世界. 文艺研究，9，5—12.
- Bal, M. (1997). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (2nd ed.). Toronto: University of Toronto Press.
- Booth, W. C. (1983). *The Rhetoric of Fiction* (2nd ed.). Chicago: The University of Chicago.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. New York: Cornell University Press.
- Chatman, S. (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Dornisch, L. (1990). *Faith and Philosophy in the Writings of Paul Ricoeur*. Lewiston: The Edwin Mellen.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. (Jane E. Lewin, Trans.) New

York: Cornell University Press.

Prince, G. (2003). *A Dictionary of Narratology* (Rev. ed.). Nebraska: University of Nebraska Press.

Rimmon-Kenan, S. (2005). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (2nd ed.). London and New York: Routledge.

**作者简介：**

伏飞雄，博士，重庆师范大学文学院教授，主要研究方向为解释学、符号学、叙述学、西方文学与文论等。

王星月，重庆师范大学文学院 2020 级硕士研究生，主要研究方向为学科语文。

**Author:**

Fu Feixiong, professor of College of Arts and Letters, Chongqing Normal University. His academic interests cover the fields of hermeneutics, semiotics, narratology, Western literature and literary theory, etc.

Email: 848521545@qq.com

Wang Xingyue, M. A. candidate of College of Arts and Letters, Chongqing Normal University, whose main research focus is Subject Chinese.

Email: 2336725543@qq.com