

叙述跨层与中国文化中的元意识

李 莉

摘 要: 叙述跨层手法越来越多地出现在文艺作品中,并常常被与西方现代与后现代文化思潮联系起来。但追溯其思想传统可以发现,中国文艺作品中的层次意识和混淆叙述层次的跨层叙述手法源远流长,它们根植于中国文化传统中丰厚的元意识思想。主要包括:道教的“洞天”思想、佛教的“轮回”思想、墨家的“悖论”逻辑以及传统文学与修辞中的层次观。借助叙述跨层手法,中国文艺作品深刻描绘了因果互渗的失框之感、往复循环的怪圈之谜以及层层嵌入的层次之控,独具中国式元意识的符号美学特征。

关键词: 叙述跨层,中国式元意识,符号美学

Narrative Transgression and Chinese Meta-sensibility

Li Li

Abstract: Narrative transgression is widely used in literary and artistic works, and is often associated with Western modernism and postmodernism. However, a closer look at its intellectual roots reveals that the awareness of stratification and the use of narrative transgression skills have a long-standing tradition in Chinese literary and artistic works. They are deeply rooted in the profound meta-sensibility of Chinese traditional culture, including “Grotto-Heavens” in Taoism, “Samsāra” in Buddhism, “Paradox” in Mohism and the hierarchical view in traditional Chinese literary theory and rhetoric. By

employing narrative transgression skills, Chinese literary and artistic works show readers a frame-loss feeling, a strange-loop mystery and a sense of hierarchy, with the semiotic aesthetics of unique Chinese-style meta-sensibility.

Keywords: narrative transgression, Chinese-style meta-sensibility, semiotic aesthetics

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202502006

一、引言

一个叙述作品必然是有层次的。除了叙述层和被叙述层这两个最天然的分层，在被叙述的故事中还可能继续分层，如故事中某个人物的讲述、梦境、幻境等又形成了次一级的叙述层和被叙述层。叙述层和被叙述层的故事二者处于互相独立的不同世界，具有清晰的边界，而如果这些不同世界的人或物跨越层次的边界，来到不属于自己的层次，则出现了叙述跨层现象。

叙述跨层手法常常与西方现代与后现代文化联系在一起。20世纪初西方文化中元语言和元意识强势崛起，从而触发了各种反观自身的元文化，产生出大量元小说、元叙述等跨层作品，促使西方学者对跨层现象开展了研究。在结构主义叙述学发源地法国，著名批评家热奈特（Gérard Genette）于20世纪70年代提出了“*metalepsis*”概念。他分析了诸多现代主义文学作品中的这种由叙述者进入自己所讲述的故事或是故事中人物进入叙述者的世界并以此造成荒诞和滑稽效果的跨层叙述现象。此后，西方学界进行了广泛而持久的讨论，研究对象也从小说扩展到了多种媒介和体裁，以适应跨层现象所呈现出的跨媒介、跨体裁的发展趋势。他们得出的结论是：跨层已成为“当今大众文化中无处不在的现象”（Kukkonen, 2011, p. 13）。

但实际上，在中国文艺作品中，叙述跨层所体现出的层次意识和混淆叙述层次的创作形式源远流长，对层次边界的挑战更是一个历史悠久的叙述技巧。比如文学作品《西游补》中孙悟空跨入鲭鱼精设下的层层迷境，《聊斋志异》故事里美人和骏马从书画中跨入现实，《红楼梦》中一僧一道穿梭于太虚幻境和石头上所记载的故事之间……在这些故事里，处于不同叙述框架中的人物跨层相会，营造出瑰丽多姿的想象世界，为故事增添了奇幻玄妙的色彩。此外，中国特有的一些艺术形式如说书、相声、小品、戏剧表演等，本身就内含了丰富的跨层形式。作为叙述者的说书人、演员常利用身份便利，

在戏里戏外来回穿梭，打破现实与虚构的区隔框架，时而在现实中与观众拉家常，时而作为叙述者扮戏，时而又成为故事中的角色，在现实世界、叙述再现世界和故事世界三个层次间自由跨越。

我国学者赵毅衡在 20 世纪 90 年代率先指出中国文学中具有悠久的分层和跨层传统，不仅明清白话小说中元叙述的形式已经非常普遍，清朝后期还出现了《镜花缘》《轰天雷》《官场现形记》等具有更为复杂的回旋跨层形式的小说。回旋跨层彻底颠覆了叙述再现的层次界限，使故事成为自身的源头，形成一种高低叙述层彻底混淆的“怪圈”（赵毅衡，1990）。因此，中国当代文化中各种元叙述、破框、越界、嵌套等叙述跨层形式不仅应当被看作向西方学习模仿的产物，更是内嵌了中华文化基因，具有中国文化元意识传统和符号美学特征。正如高辛勇指出，“当今中国后现代作品中所见的讽拟性自反，不仅是向外国文学的借鉴，同时也可看为是对固有文学传统中被压抑与边缘化了的一种形式与意识的重新认定与发扬”（2008，pp. 133 - 134）。

以下，本文将从“洞天”思想、“轮回”思想、墨辩“悖论”、传统文学与修辞中的元意识这四个视角来分析叙述跨层所根植的中国文化的元意识传统。

二、道教“洞天”思想与嵌套跨层

嵌套跨层是当今文艺作品中的常用手法。如影片《这个杀手不太冷静》的“戏中戏”、网剧《沉默的真相》中的“案中案”、莫言小说《蛙》中也有一个作家蝌蚪在写剧本《蛙》，等等。被比作“中国盒子”（Chinese boxes）的嵌套形式在西方学界看来是后现代主义小说“让读者产生眩晕的无限递归”（McHale, 2004, p. 114），这种焦虑感和眩晕感（vertigo），是其他如多结局、互文、科幻等现代主义手法所无法做到的（Cohn, 2012）。

“嵌套”原型在我国文学传统中早在一千多年前就有了雏形。我国南朝时期的志怪故事集《续齐谐记》之《阳羨书生》中，书生口中吐出一女子，女子口中又吐出一男子，男子口中再吐出一妇人。纪昀《阅微草堂笔记》之《如是我闻一》，借书生之口称赞这个奇幻故事“阳羨鹅笼，幻中出幻，乃辗转相生”（2014，p. 444）。无尽吞吐的“幻中幻”绵延不绝、环环相扣，实为嵌套跨层的佳例。据鲁迅考证，这一奇幻故事源自佛教经典《旧杂譬喻经》中《梵志吐壶》的故事，传播到中国后经过了本土化改编，到魏晋时期已经中国化，“魏晋以来，渐译释典，天竺故事亦流传世间，文人喜其颖异，于有意或无意中用之，遂蜕化为国有，如晋人荀氏作《灵鬼志》，亦记道人入笼子中事，

尚云来自外国，至吴均记，乃为中国之书生”（2019，p. 35）。可见，“吐女”母题中国化已有一千多年的历史。

有研究者指出，“吐女”母题在道教故事中亦有传统。如清代王士禛《池北偶谈》之《颍州道士》，以及纪昀《阅微草堂笔记》之《乌鲁木齐道士》两篇中均出现了“吐女”情节（夭竹君，2021）。它和壶、葫芦、炼丹炉、洞穴等形象一样，都根源于道教的“洞天”思想，而“洞天”是把世界分出层次，进入其中就进入了神仙世界，跨入了另一个更高的层次。在道教文化中，道生一、一生二、二再生三乃至万物，万物由道化生而来，道就是那个最高层的控制者，只有复归道，与天地合一，才能达到长生不老的永恒状态。“洞天”就是俗世通往仙境的修炼之地，因此道教尤其重视“洞天”和“福地”之说。“向往返还与天地合一之境，寻觅洞室或利用堪舆术发现‘地穴’……冀以回归母体，得道成仙，这就是道教的宗教理想”（姜生，2003）。“洞天福地”的观念在东晋时期已经形成，在长期的发展历程中，还形成了十大洞天、三十六小洞天、七十二福地的系统。“洞天”是修仙之所，是现实世界通往仙境的桥梁，也被认为含有“通天”之意。

“洞天”思想是中国文化中的一种层次观，这不仅是因为洞天景色异常优美，宛如仙界，与现实世界大不相同，而且还因为洞天中有着独特的时空规则，也与现实世界截然不同。陶弘景《真诰》中记载，“句曲洞天，东通林屋，北通岱宗，西通峨眉，南通罗浮，皆大道也”（2011，p. 196）。在洞天里，道路四通八达，东西南北竟然都连成了一片。洞天的时间系统也与现实世界不同，《述异记》里记载的烂柯人的故事最为大众所熟知：樵夫山中观看童子下棋，不一会儿就发现斧柄腐烂，回到家中发现与他同时代的人都已去世。洞天中的时间流逝与现实世界相比具有巨大差异。以此观之，洞天世界自成一体，与现实世界处于时空相异的两个层次。

“壶”“葫芦”“丹炉”等道教的象征符号都与“洞天”密切相连，这些物体的结构非常相似，都是口小腹大，进入其中便进入了另一个世界。“道教神仙传说中所记的‘壶’，是一个具有完全不同于凡人经验的特殊时空系统的世界，一个可以随时按照神仙的意志发生时空伸缩变化的绝妙天堂”（姜生，2003）。东晋道教学者葛洪所著的志怪小说《神仙传》以及《后汉书》都记载了神仙壶公的故事，二者对于“壶”所带来的层次变化做了最富有想象力的描述。如《后汉书》之《方术列传第七十二下》中“费长房”一则所述：

费长房者，汝南人也。曾为市掾。市中有老翁卖药，悬一壶于肆头，及市罢，辄跳入壶中。市人莫之见，唯长房于楼上睹之，异焉，因往再拜

□ 符号与传媒 (31)

奉酒脯。翁知长房之意其神也，谓之曰：“子明日可更来。”长房旦日复诣翁。翁乃与俱入壶中。唯见玉堂严丽，旨酒甘肴盈衍其中，共饮毕而出。（范晔，1965，p. 2743）

壶口虽小，但壶内优美宽阔，有美酒美景，进入壶中就进入了一个神仙的世界。在中国文艺作品中，如《桃花源记》林尽水源的山洞小口、《西游记》的神魔洞府和紫金葫芦等一洞一世界、一壶一天地的“洞天”原型故事不可谓不丰富。现代作家陈春成小说中的藏匿美学就颇有道教“洞天”思想的影子：《竹峰寺》那潜藏于深草中的大瓮是“我”的洞穴，躲进瓮中自成小世界；《裁云记》中比喻性地使用“洞穴”，用它来描述人生的陷阱，人一旦跌入其中，就无法回头；《酿酒师》里的陈春醪掌管着“壶中天地”，他的酒坛五色调和，宛如世间百态。陈春成的“洞穴”便是这样的美妙仙境、自在世界以及能让人完全沉没其中的魔障之境，物我两忘，真假幻化。洞中的美景只有落入其中的人才能体会，而陈春成故事中的主角便是在不断寻觅这样的藏身洞穴的人。所以，有人说在他的小说中读出了博尔赫斯迷宫的味道，而深入故事内核，我们毋宁说其更多是对“洞天”原型的继承与发扬。

总之，无论是“吐女”母题还是借助壶来连通凡间与仙界，在其中我们都可以看到中国道教传统的“洞天”思想，它本质上是一种层次观，层层包裹与突破。叙述嵌套也是这样一种包裹与突破，主叙述生成一个相似的次叙述，次叙述再生成一个相似的次次叙述，通过形象上的相似、关系上的相似以及比喻意义上的相似等完成这个“无尽吞吐”的叙述。

三、佛教“轮回”思想与回旋跨层叙述

叙述跨层中最复杂的是回旋跨层，“下一层叙述不仅被生成，而且回到自身生成的原点，再次生成自身”（赵毅衡，2023，p. 352）。如在《镜花缘》《轰天雷》《官场现形记》等几部发现手稿类的小说里，整个主叙述的故事被反向包裹进次叙述（被发现的手稿）中，次叙述竟然成了主叙述的来源。回旋跨层在当今影视作品中尤其受欢迎，被观众戏称为“烧脑的莫比乌斯环”的影视剧常使用回旋跨层的手法。如网剧《想见你》《在劫难逃》《开端》等作品，整个主叙述随着次叙述（梦境、幻境等）的变换而一次次被改写。回旋跨层超越了形而上学的二元对立论，它既是叙述又是被叙述，既是上层又是下层，既是因也是果，你中有我，我中有你，其中蕴藏了因果互渗的佛教“轮回”思想，以及禅宗的悖论逻辑。

佛教的“缘起论”强调一切都“依缘而起”，即依靠各种条件而发生，事物之间相互联系，具有普遍的因果关系。《中阿含经》卷二十一中说：“若有此则有彼，若无此则无彼；若生此则生彼，若灭此则灭彼。”（宗文，2012，p. 396）。而佛教说“空”，就是因为事物（果）需要依赖其他条件（因）而必然变化无常，不可能长久存在。“未曾有一法，不从因缘生。是故一切法，无不是空者”（龙树，2000，p. 36），因而，事物的因果就不是固定不变的，而是可以相互转化的。缘起论“将事物的因和果看成是相互依存的关系，认为因和果的地位不是常恒不变的，因可以作为果，果也可以作为因……将因果看成一个发展系列，因与果是相对而言的”（姚卫群，2010）。这种因果相互转化的思想与我们讨论的莫比乌斯环式的怪圈循环如出一辙。

不过显然，佛教因果缘起观的背景更为辽阔，它关注的是整个世界、一切的事物和人类命运的运行规律。佛教的“轮回观”也体现了这种广阔的背景。早期佛教有十二因缘说，为轮回观念奠定了理论基础，此后，逐渐发展为“三世两重因果”理论。“三世”指过去、现在和未来。十二因缘中的“无明”和“行”是过去的因，“识”“名色”“六入”“触”“受”是现在的果（第一重因果）；“爱”“取”“有”是现在的因，“生”和“老死”是未来的果（第二重因果）。过去的因、现在的果、现在的因、未来的果，这十二因缘互相连接，绵延三世，人在这生死轮回中不能出离。《法华经》将佛教传统的“五道”“六道”轮回形态改造为“十界”，体现了极为分明的层次观。“人若在来世还未摆脱无明，就仍要轮转，轮回过程要延续下去，除非破除无明才能停止这个过程”（姚卫群，2002），只有通过修行，才能打破“无明”，从轮回的莫比乌斯环中挣脱，实现最终的自由，即涅槃。

回旋跨层叙述中，主叙述层与次叙述层互为因果，循环往复，而要打破这个怪圈，也需要外力或内爆。如影片《逆时营救》中，女主人公夏天为了扭转儿子被杀的命运，前后三次回到过去，导致三个叙述层次中的夏天同时在场的缠绕局面，这时，主叙述层中的夏天杀死了最后出现的夏天，而第二个夏天则选择自我解体，循环回旋的怪圈才被打破，从“轮回”中挣脱的主叙述又回到了母子继续幸福生活的轨道。

在中国佛教的分支体系中，禅宗蕴含了更加丰富的悖论与怪圈思想。禅宗反对形式推理和语言逻辑，构筑各种循环怪圈，跳出二元对立模式，对有序的追索最终归为混沌。我们可以从许多禅宗公案中看见这样的怪圈循环。如赵州观音院从谏禅师在回答柏树子何时成佛时说：“待虚空落地时。”而虚空何时落地呢？答曰：“待柏树子成佛时。”（普济，2011，p. 269）“虚空落

地”和“柏树子成佛”二者互为因果、互为前提，如同一个没有起点和终点的怪圈，虚空落地之时二元意识彻底泯灭，此时柏树子即我，我即柏树子，心与天地万物融合。《五灯会元》卷四“赵州观音院从谏禅师”中有一段禅师与文远进行论义游戏的公案。曰：“斗劣不斗胜。胜者输果子。”远曰：“请和尚立义。”师曰：“我是一头驴。”远曰：“我是驴胃。”师曰：“我是驴粪。”远曰：“我是粪中虫。”师曰：“你在彼中作甚么？”远曰：“我在彼中过夏。”师曰：“把将果子来。”(p. 263)“斗劣不斗胜”是游戏规则，这里的“胜”就包含两个层次的意思，其一是游戏层面的胜负，其二是二人在比较卑贱程度上的“胜”，即谁更低劣。由此，文远作为“粪中虫”取胜是在第二个层次上，而禅师让其拿果子来，意思是自己胜了，这是高一层的游戏层面的“胜”，也就是说，游戏的规则是不争胜，而文远却（在第二个层次上）“胜”了，因此反而是输了。层级之间发生混淆，继而产生悖论。

禅宗思想深受现代和后现代艺术家喜爱，侯世达（Douglas Hofstadter）在分析马格里特（Rene Magritte）等人的现代绘画作品时认为，“实际上，这是一种更复杂的编码，其中表述了诸如‘没有编码’等等的东西——也就是说它部分是编码、部分是元编码，如此等等。在这些非常禅宗式的艺术对象中传达了一个消息的缠结的层次结构”（1996, p. 931）。作品中的编码与元编码、因与果都蕴藏于一体，物我两忘、缠绕循环，成为“轮回”的怪圈。

四、墨家的“悖论”逻辑与叙述自指悖论

回旋跨层叙述形式本质上是一种自指悖论。上级叙述层能够产生次叙述层，但是不能言说自身，这个任务只能通过再高一级的叙述层来实现。罗素（Bertrand Russell）曾明确指出语言的这种层控观，“每种语言的结构都无法在自身内部言说，但是也许有另一种语言处理前一种语言的结构，并且自身又有一种新的结构，这种层级结构是无限的”（2019, p. 17）。贡布里希（E. H. Gombrich）也说过，“不采用诸如引号之类的手段把逻辑学家所称的‘语言’和‘元语言’区别开，语言能够传达的信息就有限度。不把图本身画的内容跟它打算作为现实的内容区别开，图画能够再现的事物就有限度”（2000, p. 173）。贡布里希用了两个“就有限度”，非常明确地指出了自我指涉的艺术作品将叙述层和被叙述层混淆的本质，每个系统永远无法在自身内部说到自身的结构，需要借助高一级的元语言才能把合二为一的两个层次区分开。但是在回旋跨层的怪圈叙述中，叙述层偏要指向自己的生成，这就形成了因果

合二为一无法区分的自指悖论。

罗素悖论来源于古希腊著名的悖论“所有克里特岛人都是说谎者”。而在我国古代，墨家学说曾经贡献了杰出的自指悖论的逻辑思维，完全应当被视为怪圈自指悖论的思想起源之一。墨辩是中国逻辑史上第一次初具体系的逻辑学说，与古希腊逻辑学、古印度因明学并称为世界古文明的三大逻辑体系。墨辩由《经上》《经下》《经说上》《经说下》《大取》《小取》这六篇专论构成，是为《墨经》，大约成书于公元前3世纪，与亚里士多德差不多同时代，这是古代中国非常了不起的创造。其中有四条专门探讨了论辩中自语相违的悖论形式，分别是：

《经下》：“学之无益也”，说在诽者。

《经说下》：以为不知学之无益也，故告之也。是使知学之无益也，是教也。以学为无益也教，悖。

《经下》：以言为尽悖，悖，说在其言。

《经说下》：悖，不可也。之人之言可，是不悖，则是有可也；之人之言不可，以当，必不审。

《经下》：非诽者悖，说在弗非。

《经说下》：诽非，己之诽也。不非诽，非。可非也？不可非也？是不非诽也。

《经下》：“知，知之否之，足用也”，悖，说在无以也。

《经说下》：论之非智，无以也。

以“言尽悖”为例，句中指出，“所有的言论都是错误的”是错误的，因为如果这种说法正确，那么不就是有言论是正确的了吗？从而可以推出这句话本身是错误的，即从A可以推出非A，是一种自相矛盾和自语相违。其余如“非诽者”“学无益”“智不足用”也是同样的悖论形式。

有学者指出，墨辩悖论并不是严格悖论，而只是与“所有克里特人都是说谎者”相似的“半截子悖论”。所谓严格悖论是从A真推出A假并且可以反推，即A假也能推出A真，而“半截子悖论”则不能反推。显然，“言尽悖”并不能反推。在古希腊，有后来者欧布里德（Eubulides）进一步完善“说谎者悖论”。他提出：“如果有人说他正在说谎，那么他说的话是真还是假？”这就是一个严格悖论。但可惜的是，墨家开创的逻辑体系在中国后继无人，甚至销声匿迹了数千年，当然更无后来人去思索解决这个悖论的方法。

我国先秦典籍，尽管有充分证据表明先哲们的讨论中涉及到了一些

□ 符号与传媒 (31)

极其相似的问题，却看不到任何关于严格悖论及其讨论的记载。这说明，即使在当时的讨论中有人提出了严格悖论，也没有引起百家争鸣中任何一家的重视。其实，从“以言为尽悖”或“非诽者”向“此言悖”或“非此诽者”这样的严格悖论性语句的过渡仅差一步，而像《墨经》这样的完整的名辩学著作竟无一处迈出这一步。（张建军，1998）

不过，我们应当看到墨家辩学的实用性目的，它是为了在实际论辩中揭露论敌观点的谬误从而捍卫自己的政治观点，因此，它不可能像古希腊先哲那般刻意构建和思索似乎毫无实用价值的悖论形式。同时，语言在中国语境中历来被看成是表意的工具，正所谓“得意忘言”“言不尽意”，与西方语言相比，中国语言并不太关心语形和语法，因而，“中国悖论问题的发展与研究状况，与中国人的思维方式有密切关系，同时也与中国人的语言哲学观密切相联，与重视语言意义的探查和语言意义的使用有很大的关系”（关兴丽，2007）。

因此，中西方几乎同时生发对自我指涉悖论的关注，此后却走上了不同的路。在西方，它吸引了前仆后继的哲学家、科学家苦苦思索，并在现代触发了语言学的元语言转向，以及哥德尔不完备定理这样划时代理论的诞生。在中国，它没有得到后来者的继续关注。但无论如何，墨辩中对自语相违现象的批驳是中国古代哲学中第一次指出自我指涉悖论的命题，我们仍可以毫不夸张地说，它与古希腊“说谎者悖论”一样，是现代自指悖论的起源，是我们研究叙述怪圈可以汲取的思想来源。

五、传统文学与修辞中的元意识

如前所述，中国先贤在两千多年前就已经具有层控的元意识，但这种元意识并没有最终发展成严格的形式逻辑，反而是在文学作品中时有体现，而释道中的哲理大多也是通过故事的形式流传下来。元意识甚至元小说形式都在中国传统文学和修辞中有所体现，虽然有些只是偶尔闪现，但已足以证明中国传统文化中元意识源远流长。

首先，从修辞中的层次意识来看，“层递”现象在中国传统修辞中比较常见，如“天时不如地利，地利不如人和”“人法地，地法天，天法道，道法自然”等，这些句子常按照大小、高低等包含关系层层深入。高辛勇认为中国传统修辞中的“层递”现象不仅在形式上的层层递进，而且也能体现传统伦理秩序上的层层包含。如《大学》中“正心、诚意、格物、致知、修身、齐

家、治国、平天下”经过了上递与下递，同时“天下”“国”“家”“个人”也有部分和整体的层次包含关系。“中国的传统伦理道德秩序就是建立在高、低、上、下、长、幼等相对的名分秩序上，而‘层递’也建立在阶层或等第(hierarchical)形式的架构上，其格式与传统的帝制的意识形态架构相似。”(2008, p. 93)

其次，在传统文学的元叙述和元小说方面，叙述者显身式的元叙述形式是很常见的。不过，《史记》中“太史公曰”这样的元叙述是为了表达作者的评论；《李娃传》中“监察御史白行简”显身，讲述为何为李娃作传，目的在于表明故事的真实性；话本小说中叙述者跳出故事发表评论是一种拟书场格局，还发挥着调节叙述节奏的作用，“因为‘跳出’意味着叙事时间和情节的中断，以中断增加感情的强度和对听众（读者）刺激的力度”（杨义，2019, pp. 309 - 310），常常用在危险情景发生之时。这些都还不是真正意义上的自反式的元小说。高辛勇遍考中国各历史时期的元小说样式，认为虽然早期文学中也有讽拟性的反顾出现，但中国真正自反性的元小说形式直到明清白话小说才较为常见。他认为李渔的小说是最出色的代表，如《丑郎君怕娇偏得艳》一篇将过去常见的“才子佳人”主题“倒反”（2008, p. 97）。

清代纪昀的《阅微草堂笔记》多以听别人讲述的模式来展开故事，并以叙述者的评论甚至是多人的评论作结，这已经是简单的分层叙述和元小说形式。还有多篇具有明显的跨层特色，如《姑妄听之一》中记载了一个梦境跨层的故事，叙述者的仆人李星在村外乘凉时看见邻居家的少妇在田里迷路了，便远远地对她喊，结果女子回答一声后就不见了。李星以为遇到了鬼，急忙跑回家，回到家后看见女子跟她的母亲在说刚才打盹做了个梦，梦见在郊野中迷路，听见有人在身后喊叫才突然惊醒。这个梦境跨越似乎可以有两种解释，即李星进入女子的梦中，或是女子的梦跨入了现实。不过在篇尾，叙述者的评论将这个离奇的梦境跨越故事归结于“魂魄与形体相离”，认为是魂魄真的去到郊野被李星看见了，类似于见鬼一类，照此说法，就是女子的梦境跨越到了现实中。

《如是我闻三》中记载了一则“连贵配原夫”的故事，元叙述风格突出。叙述者讲述了自己祖辈救助过逃荒的一家人，后来把女孩子连贵许配给马夫，结果发现马夫竟然就是逃荒前与自己结亲的邻居。叙述者讲完这个故事后没有结束，而是继续将自己的叔父和边随园先生对这个故事的议论写了出来。但二人的议论与其他篇目不同，他们不是对故事内容和人物发表好坏评价，而是对小说的编写提出自己的看法。叔父栗甫先生认为这个故事稍加改编是

个很好的小说题材，只不过婢女连贵粗陋愚笨，不配点缀。但边随园先生认为传奇中的佳人多半也是胡编虚构，“史传不免于缘饰，况传奇乎？”（纪昀，2014，p. 577）因此，这个故事中的婢女连贵虽然实际上粗陋，但今后也可能会有人“按谱填词”，即按陈规将她写成美人。文中评说《史通》《洛阳伽蓝记》《魏书·毛修之传》《西楼记》中的虚构写法，对连贵的故事也提出了改编意见，可谓对叙述虚构进行揭示的杰出一篇。

杨义在《中国叙事学》中指出，中国还有一种独特的“反元小说”形式。元小说是站在小说之外谈论小说，而“反元小说”则是在小说的内部指涉现实世界，“元小说以真实悬置叙事中的虚构，反元小说却以虚构反讽叙事者的真实，它们都在小说的边界之外另有边界”（2019，p. 321）。如《聊斋志异》的故事《狐梦》中的狐女将自己与青凤（《聊斋志异》中另一个故事的主人公）相比，还叮嘱郎君请聊斋先生为自己作传。从跨层角度来看，这个故事里既有被叙述的故事层指向文本现实的叙述层，也有平行跨层（指向另一个虚构故事《青凤》），看来马原等先锋小说家的元小说技巧在几百年前就已经被蒲松龄运用自如了。不过很显然，蒲松龄此处的元叙述并非为了揭露其故事的虚构性，反而是为了证明自己的故事体系都是真实并相互联系的。

可见，暴露甚至破坏层次框架的元小说创作手法在中国传统小说中其实早已存在。高辛勇将中国几千年来的元叙述形式串联进同一脉络，认为“这种文类的传承将有助于我们培养、发展批判性的自顾意识”（2008，p. 134）。同样，中国叙述作品中的跨层现象也不仅是对西方现代与后现代作品的模仿，更是对中国传统思想和文学形式的继承与发扬，是中国传统元意识在新时代的体现与推进。

六、结语

元意识的觉醒固然是随现代主义和后现代主义的崛起而大规模出现的，但在中国传统思想中，元意识却是源远流长的现象，哲学与文学传统都对具有非常敏锐的觉察，从儒释道各派哲理故事到民间传说，都有着对层次和打破层次边界的生动描绘。道家的“洞天”思想，佛教的“轮回”思想、“柏树成佛”等因果互为前提的无限循环思想，墨家的“言尽悖”等悖论思维，以及传统修辞和文学，无不体现出层控思想和对元意识的认识。

易、老、庄和禅宗哲学甚至成为西方后现代思想的一个支撑。海德格尔（Martin Heidegger）曾对老子的思想赞叹不已；侯世达认为禅宗思想反对二元

论，是跳出系统的佳例；美国哲学家霍伊（D. C. Hoy）曾说，“从中国人的观点看，后现代主义可能被看做是从西方传入中国的最近的思潮。而从西方的观点看，中国则常常被看作是后现代主义的来源”（2004，p. 3）。两千多年前，庄子就在蝶我之间徘徊；一千五百年前，吴均就已将层层“吐女”母题中国化；近一千年前，苏轼描绘出“重重似画，曲曲如屏”的层层美景和“不识庐山真面目，只缘身在此山中”那跳出迷局的大智慧。中国文化中深厚的层次意识和元意识传统是我们研究叙述跨层艺术的重要思想来源。

引用文献：

- 范晔（1965）. 后汉书（李贤，注）. 北京：中华书局.
- 高辛勇（2008）. 修辞学与文学阅读. 香港：天地图书有限公司.
- 贡布里希（2000）. 艺术与错觉——图画再现的心理学研究（林夕，李本正，范景中，译）. 长沙：湖南科学技术出版社.
- 关兴丽（2007）. 试析墨家的“语义悖论”思想. 南京社会科学，4，136 - 139.
- 侯世达（1996）. 哥德尔、艾舍尔、巴赫——集异璧之大成. 北京：商务印书馆.
- 霍伊，D. C.（2004）. 序. 载于王治可（编译）. 后现代主义辞典. 北京：中央编译出版社.
- 纪昀（2014）. 阅微草堂笔记（韩希明，译注）. 北京：中华书局.
- 姜生（2003）. 论道教的洞穴信仰. 文史哲，5，54 - 62.
- 龙树（2000）. 龙树六论：正理据及其注释. 北京：民族出版社.
- 鲁迅（2019）. 中国小说史略. 上海：上海古籍出版社.
- 罗素，B.（2019）. 序. 载于路德维希·维特根斯坦. 逻辑哲学论. 上海：上海译文出版社.
- 普济（2011）. 五灯会元（点校本）（朱俊红，点校）. 海口：海南出版社.
- 陶弘景（2011）. 真诰（赵益，点校），北京：中华书局.
- 杨义（2019）. 中国叙事学（增订本）. 北京：商务印书馆.
- 夭竹君（2021）. 志怪小说《阳羨书生》与道教文化. 中国文化研究，4，109 - 118.
- 姚卫群（2002）. 佛教的“轮回”观念. 宗教学研究，3，59 - 67 + 141.
- 姚卫群（2010）. 佛教与婆罗门教的因果观念比较. 杭州师范大学学报（社会科学版），3，29 - 35.
- 赵毅衡（1990）. 中国小说中的回旋分层. 文艺研究，63 - 68.
- 赵毅衡（2023）. 广义叙述学. 成都：四川大学出版社.
- 张建军（1998）. 严格悖论为什么没有在先秦哲学典籍中出现. 哲学研究，增刊，62 - 64.
- 宗文（点校）（2012）. 中阿含经（上）. 北京：中国宗教出版社.
- Cohn, D.（2012）. Metalepsis and Mise en Abyme (L. S. Gleich, Trans.), *Narrative*, 20(1), 105 - 114.

□ 符号与传媒 (31)

Kukkonen, K. (2011). Metalepsis in Popular Culture: An Introduction. In *Metalepsis in Popular Culture* (Karin Kukkonen & Sonja Klimek, Eds.). Berlin: De Gruyter, 1 –21.

McHale, B. (2004). *Postmodernist Fiction*. Taylor & Francis e-Library.

作者简介:

李莉, 文学博士, 任教于深圳大学外国语学院, 研究方向为符号学、叙述学。

Author:

Li Li, Ph. D., teaches at College of International Studies of Shenzhen University. Her researching directions are semiotics and narratology.

E-mail: leannelee@163.com