

“法布拉”与“休热特”的跨国流传与变异*

伏飞雄

摘要: 基于生活与艺术二元、文学史及生活中流传的故事与对这些故事(作为素材)重新情节化之循环文学史观,俄国形式主义把 *фабула* 与 *сюжет* 这对概念理解为以事件形式存在的“素材”,与对这些事件素材的艺术化叙述,即“情节”。不过,他们的理解与表达也时显模糊而未能很好区分素材事件与故事、故事与情节这些成对的概念。这种模糊在这对俄语概念的跨国流传中引发了连锁反应式的误读:韦勒克等美国文论家在20世纪四五十年代模糊解释“素材”(Fabula),甚至以“故事”替代“素材”,为后来整个欧美及中国叙述学界“故事”与“话语”这对概念的流行埋下了隐患。根本而言,基于生活与艺术互动尝试建立一种日常生活叙述诗学,方能有效解释事件素材的存在形态等问题。

关键词: 法布拉;休热特;素材;情节;故事

Abstract: Based on the hypotheses of the duality of life and art, and the conception of the history of literature that there is a cyclic evolution between stories spreading in the history and in daily life, and the re-plotting of these stories (only as materials), Russian formalists basically understood two concepts of “фабула” and “сюжет” as “materials” (mainly in the form of events) and “plot” (artistic narration of these “materials”). However, their understanding and expression were also sometimes vague, and failed to distinguish event as materials from story, and story from plot. This ambiguity caused a constant misreading in the transnational spread of these Russian concepts. In the 1940s and 1950s, American literary critics including René Wellek vaguely interpreted “Fabula”, and even replaced “story” with “material”, which laid the foundation for the popularity of this pair concepts of “story” and “discourse” in European, American and Chinese narrative circles. Fundamentally speaking, the daily life narrative poetics based on the interaction between life and art can effectively explain the form of event material and other basic issues.

Key words: Fabula; Syuzhet; mterial; plot; story

作者简介: 伏飞雄,博士,重庆师范大学文学院教授。研究方向:解释学、符号学、叙述学、西方文学与文论。电子邮箱:848521545@qq.com。本文为重庆市社科一般项目“存在、符号与解释——当代中西符号学理论创新研究”(编号:2020YBWX165)的阶段性成果。

* 本文的写作得到重庆师范大学比较文学与世界文学硕士生陈亚玲的协助,特此致谢。

在现代叙述学发展史上,“法布拉”(Fabula/фабула)与“休热特”(Syuzhet/сюжет)这对概念近一个世纪的跨国流传与变异,是一个异常值得关注的文论现象。现代叙述学或情节诗学的理论框架基本围绕这对核心概念展开。理论家们如何理解、发展这对概念,直接关涉到其基本概念的设置、叙述理论框架的建立及其有效性。

本文通过还原性释读发现,20世纪40年代以后,这对概念在跨出俄国形式主义文论学派(莫斯科语言学派、彼得堡学派)、布拉格学派之后,其译名不断翻新,其基本含义不断被“误读”。当然,这对概念的含义,在20世纪初一些俄国形式主义文论家那里,也时显模糊甚至矛盾。不过,在他们那里,这对概念的含义大致还是清晰的。因此,还原这对概念的流传过程、误读及原因,澄清它们及伴随概念(故事)的基本含义,为现代叙述学清理出一个较为清晰的基本概念框架,对“叙述分层”(叙述学基本概念间的层次区分)等问题做出更有效的解释,是一个有意义的尝试。

一、俄国形式主义者眼中的 фабула 与 сюжет

在讨论前,我们先来确定一下 фабула 与 сюжет 这对俄语概念的汉译名。在我国俄语文学研究界,它们一般被汉译为“本事”与“情节”。笔者以为,用“本事”去汉译 фабула 一词不是太确切。据考证,“本事”一词无论作为史家用语还是作为文学批评用语,都指历史上或现实生活中真实发生过的可考证之事(董守志、唐志强 49-50),而郭沫若也是以实证性的社会历史批评模式去述评歌德小说《少年维特的烦恼》的“本事”(创作缘起的事实原委)(陈文忠 32-33)。因此,用“本事”一词去汉译 фабула,只能意指一端,无法涵盖其意指的虚构事件义。从下文梳理来看,фабула 的含义,指与 сюжет(“情节”)相对、构成情节的“材料”,因而可译为“素材”^①。为使行文统一,下文所引汉译中出现的“本事”一词,均改为“素材”。

在俄国形式主义文论家中,什克洛夫斯基较早讨论了 фабула 与 сюжет 这对概念。他的“情节编构手法与一般风格手法的联系”(1919年)一文,并未直接成对提出 фабула 与 сюжет,但从他对情节诗学的讨论来看,已经触及这对概念涉及的一些问题。以亚·维谢洛夫斯基为代表的俄罗斯民俗学派权威,在创立情节诗学时提出母题与情节的区分:母题,指人类早期基于相近观念或生活习俗所形成的、具有相似特征的“最简单的叙

^① 本文采用了谭君强翻译“fabula”一词时使用的译名。参见米克·巴尔《叙述学:叙事理论导论》(第三版),谭君强译。北京:北京师范大学出版社,2015年。

述单位”,它们保存在神话、传说、生活风习境况中,情节则是“各种境况——母题交织其中的题材”(什克洛夫斯基 1997: 25-28)。该派注重对各民族文学中相似现象的比较研究,认为相似情节模式的出现,主要在于情节构成基于母题或不同风格母题的组合,而母题题材完全可以借鉴(Erllich 29)。^① 什克洛夫斯基则认为,母题巧合与仿袭,根本无法解释“相距千年万里会有同样的故事”这种现象,而情节雷同而非借鉴、故事被打散又重新编构的现象大量存在。在他看来,情节编构规律才是解释这些现象的根本原因:母题—情节往往不是对人类过去生活、习俗的简单回忆或简单再现,而情节编构艺术就在于运用种种“陌生化”的艺术手法使“故事中的种种情境脱离其现实的相互关系”,把种种材料整合到一起,创造“可感受到的作品”(什克洛夫斯基 1997: 26-28)。艾亨鲍姆认为,该文打破了对情节概念的传统理解,使其从母题的一面转移到了“布局手法”的一面,没有与“素材”概念重叠(33)。但是,在该文中,“素材”只是作为情节手法讨论的背景存在,即作为情节或母题题材主要来源之一(生活习俗或历史记忆的题材内容)间接涉及,文章没有专门讨论它与情节的区别。

什克洛夫斯基明确提出并探讨 *фабула* 与 *сюжет* 这对概念,是在他的“情节的展开和斯特恩的《项狄传》”(1920年)一文中。作者指出,“人们常常把情节的概念和对事件的描绘,和我提出的按照习惯称为素材的东西混为一谈。实际上,素材只是组成情节的材料。因此,《叶甫盖尼·奥尼金》的情节不是男主角和达吉雅娜的恋爱故事,而是引入插叙而产生的对这一素材的情节加工[……]艺术形式是审美需要产生的,而不是从实际生活获得的外来理由解释的”(转引自艾亨鲍姆 38)。这里,素材与情节这对概念的含义较为明晰,素材指构成情节的事件性的材料,情节则属于因审美需要对以素材形式存在的事件的艺术化加工。然而,与这对概念相伴而生的故事概念则含义模糊,只知道它不是情节。作者对这3个概念的解释,在其“列夫·托尔斯泰长篇小说《战争与和平》的素材与风格”(1921年)一文中似乎有更清晰一些的表达“被形式主义者引入的素材(作为‘素材出现’)与情节(作为‘风格出现’)这样明显的对立表明,情节作为故事形式,不是一般地组织‘事件的总和’,而是以加强读者感受的方式来组织,即以阻滞、中断和欺骗的方式把事件组合为情节,使叙述者、读者,甚至作者都可以摆脱‘本来的方式’”(Шкловский 220)^②。这里素材与情节的明确区分,基于生活与艺术的二元框架;同时,也似乎暗示了在内容与形

^① 文中未标明译者处皆为本文作者自译。

^② 该俄语文献及汉译由四川大学文学院刘亚丁教授提供,特此致谢。下同。

式的二分中模糊区分故事与情节——故事至少与情节一样处于叙述文本内。应该说,“故事和小说的构成”(1921年)一文更能说明他对故事概念的理解“对事件的简单描述,还不能使人感觉到是故事(новелла)”(什克洛夫斯基 1999: 85)^①。在生活与艺术的二元框架中理解素材与情节,在作者的《汉堡账单》(1923-1928年)一书中有更为直白的体现“我们的现实生活还不是情节,不是利用词语的游戏,而是素材”(转引自杨燕 144)。综合作者多处论述,其观点可以归纳为两点:生活只是素材,因为它是“本来的方式”,自动化的过程,遵循物理时间顺序,而情节则以艺术手段,包括以语言游戏的方式回忆与书写生活;生活只是情节的素材的来源之一,文学史上流传的文学书写经验与材料,包括已被文学书写的故事,也是新的情节之素材的主要来源。

在俄国形式文论学派早期,托玛舍夫斯基也对“素材”与“情节”做了解释“素材被称为作品中容纳的事件总和。情节与素材对立:那些事件,在其联系中被作品所容纳,情节就是读者对此的感知”(Томашевский 137)。与前述引文一样,作品中容纳的“事件总和”容易误导后来的理论家把它等同于故事概念,但它明显是读者在阅读作品中感受到、抽绎出来的作为素材的东西,情节则是读者阅读时感受到的事件之间的联系或组织方式,而故事已经属于被情节化组织过的东西。这种误导在其“主题”(1925年)一文得到基本解决:素材是实际发生过的事情,它按照事件的自然时间顺序与事实因果关系展开,这种顺序与关系构成素材的“组合动机”,使素材成为一个不受任何事件安排方式或写入作品组织方式制约的动机整体;情节则是对事件的组织,它“遵循事件在作品中出现的顺序和表明事件的材料的连贯”,这种顺序构成情节的“自由动机”,使情节成为另一种动机整体(托玛舍夫斯基 238-240)。作者由此认为,“一桩不是作者编造的社会新闻可以当作素材。情节则完全是艺术性的结构”(240)。

可以看出,俄国形式主义文论家主要基于生活与艺术的“二元”对фабула与сюжет这对二元概念基本含义的理解,还是比较清晰的。不过,正如前面引文所示,在他们的探讨与表述中,素材概念(以素材形式存在的诸事件)确实容易与故事概念发生混淆:概念使用时显得随意或指意模糊,也没有单独界定故事概念。尤其是,什克洛夫斯基经常提到某些形态的故事也可以作为文艺领域情节化的素材,更加深了这种混淆:民间流传的历史上的

^① “новелла”一词在俄语中有两种基本含义:短篇小说或故事。正因为如此,有译者也这样汉译“对事件的简单描写,都还不能构成小说”(什克洛夫斯基等 11)。这两种含义与两种汉译都说明“故事”至少是情节化的成果,属于艺术或审美的领域,处于叙述化的文本中。

传说、童话故事、神话故事、社会上流传的生活故事、某些文艺作品故事等等。但从实质上说,这些形态的故事,在他主张的陌生化的文艺观或文艺史观中,只能属于需要被“再情节化”的素材。然而,无论如何,如此这般理解的素材、故事、情节概念框架已然给后世理论家埋下了误读误译的隐患。

二、20世纪四五十年代美国文论家对“法布拉”与“休热特”的译介与理解

20世纪四五十年代,俄国形式主义文论被译介到美国,R·韦勒克、V·厄里希等美国文论家对 *фабула* 与 *сюжет* 这对俄语概念做了各种形式的音译转写与意义解读。其实,早在19世纪末20世纪初,一些斯拉夫语学者,包括什克洛夫斯基在内的一些彼得堡学派学者,在彼得堡发表他们的著述时,已经使用了 *sjuzetov*、*sjuzeta* (相当于俄语的 *сюжета*,意为“情节”)等,比较接近后来西方文论家使用的诸如 *sjuzet*、*sujet* 等拼写形式 (Erlich 28,87)。韦勒克在与沃伦合著的《文学理论》(1942年初版)一书中,直接以 *fable* 与 *sujet* 这种音译形式替代了 *фабула* 与 *сюжет* 这对概念。在他的理解中,*fable* 指从作者的经验、阅读材料等抽象出来的小说的“未经加工的材料”(“raw materials” of fiction),其自身的时间与因果顺序构成“故事”或故事的材料 (*story-stuff*),它是全部主题的总和;*sujet* 则指“叙述结构”,即以艺术方式按照新的顺序对不同主题呈现,比如以时间变形或叙述聚焦的方式 (Wellek & Warren 218) ①。应当说,他对 *fable* 的理解,既有清晰的一面,又有含糊甚至矛盾的一面:未经加工的材料的时间与因果顺序构成故事,具有把材料与故事相混的重大嫌疑;同时,未经加工的材料怎么可能既是故事又是故事的材料?这种含糊与矛盾,显然是前述俄国形式主义者相关含糊的延续。由于该书在世界文论界的深远影响,可以预料这种含糊与矛盾对其他理论家的严重影响。

V·厄里希1955年出版的《俄国形式主义:历史与学说》一书(R·韦勒克写有序言),在音译转写 *фабула* 时,既沿用了韦勒克曾使用过的很容易引发歧义的 *fable*,也同时首次使用了 *fabula* 这一音译形式;对于 *сюжет* 概念,他则用 *sjuzet* (同时使用了英语概念 *plot*) 替代 (Erlich 240-242)。他对这两个概念的解释,主要在对什克洛夫斯基与艾亨鲍姆的理论的释读中展开:*fable* (*fabula*) 指故事的基本材料,小说作品叙述涉及的诸事件,即属

① 刘象愚等学者在汉译《文学理论》一书时,未汉译“*sujet*”一词,把“*fable*”误译为“寓言”(韦勒克、沃伦1984:244-245)。

于“叙述构建的材料”；相反，“情节”则指实际讲述的故事或事件之间关联的方式。在他看来，俄国形式主义文论明显在“材料”与“手法”二分中区分 fabula(素材)与 sjužet(情节)。未经加工的材料，要成为审美或艺术结构，必须被建构为情节。当然，对形式主义理论家来说，“情节”并不完全是“事件的结构”，很大程度上，它是事件顺序的重新组织，是对作为素材的事件的自然时间顺序的偏离。总之，情节不仅是故事的素材的艺术安排，还是故事讲述中使用的全部手法。应该说，他对素材、情节，包括故事概念的释读，基本还原了俄国形式主义文论家的理解。稍显遗憾的，是他未对故事与情节做出区分：他把情节看成实际讲述的故事，既有混淆的一面，也提示了故事之内容与形式融合的一面，很有价值。

必须提及的，还有美国学者 L·T·里蒙与 M·J·瑞斯 1965 年英译出版的《俄国形式主义批评：四篇论文》一书，该书直接用 story 与 plot 去英译 фабула 与 сюжет，并短评了这对概念。在他们看来，故事本质上是被讲述的事件的时间因果序列，即按照被述事件在现实生活中发生的顺序进行讲述，但由于这是一种熟悉的讲述故事的方式，因而需要一种陌生化的、扭曲时间与因果关系的情节化讲述，在这种讲述中，故事得以变形或陌生化 (Lemon & Reis 25)。他们认为，萨克雷的《名利场》之所以有情节而不是有故事，部分原因就在于两个与因果关系无关的平行链(情节链)。他们的讨论，明显受到英国小说理论家 E·M·福斯特对故事与情节所做区分的影响，只是把福斯特关于时间顺序与因果逻辑在故事与情节中的差异标准修改为陌生化与非陌生化(自然化或生活化)的对立(Forster 78)。这种讨论显然混淆了作为素材的事件的概念与故事的概念。且不说是否存在完全按照发生于现实生活中具有自然时间、因果关系的事件的顺序进行叙述的故事，即使有，也必然由于其突出的艺术性、目的论等因素而与现实生活中发生的事件拉开了距离。简言之，他们违背了俄国形式主义者区分 фабула 与 сюжет 这对概念的基本假定——生活与艺术叙述的二元，错误地以 story(故事)概念对应或替代 фабула(素材)概念。

从上述梳理可以看出，除了 V·厄里希外，美国大多数文论家对 фабула 这一俄语概念都存在含糊理解甚至错误理解的情形，都未能在俄国形式主义者的生活与艺术这个二元假定中有效区分故事与素材，而他们直接用 story 与 plot 这对概念去替代 фабула 与 сюжет，完全成为后世欧美叙述理论界的主流，直到 21 世纪的当下——G·S·莫森 2012 年在为《俄国形式主义批评：四篇论文》一书写的导言中，也用 story (fabula) 与 plot (siuzhet) 去替代 фабула 与 сюжет，也把故事错误理解为“在现实生活中按时间和因果顺序发生的一系列事件”，认为情节是对故事有组织的强暴，现

实生活的序列由此变形为小说中的艺术秩序(Moson xiii-xiv)。

三、法国经典叙述学对“法布拉”与“休热特”的改造

20世纪60-70年代,法国成为西方现代叙述学的大本营,理论家们都在自己的基本理论框架中接受与改造 *фабула* 与 *сюжет* 这对概念。

托多罗夫是俄国形式主义文论在法国最主要的早期译介者(普罗普的“故事形态学”通过列维-斯特劳斯于1960年传入法国)。1965年,他主持编译出版的《文学理论》一书(*Théorie de la Littérature*,被汉译为《俄苏形式主义文论选》),影响了一大批法国叙述学家。1966年,他在“叙述的范畴”一文中用 *fable* 与 *sujet* 这种拼写形式表示 *фабула* 与 *сюжет*,进而用 *histoire*(故事)与 *discours*(话语)这对法语术语去替代 *fable* 与 *sujet*。他批评早期什克洛夫斯基分离故事与话语的做法:把故事看成非艺术要素、前文学的材料,只有话语才是艺术建构,即有不把故事当叙述、只把话语当叙述的趋向(Todorov 127)。在他看来,故事和话语都属于文学作品:“一般来说,文学作品包含两个方面:它同时是故事和话语。它是故事,因为它展现了某种现实,即可能发生的事,从这个角度看,它与现实生活中的人物混合。[……]但作品也是话语:它有一个讲故事的叙述者,有一个能感知到叙述者的读者。就此而言,重要的不是被讲述的事件,而是叙述者让我们了解这些事件的方式。”^①(126)。他也不赞同什克洛夫斯基后期“将被叙述事件从对它的安排分开是不可能的,也是无效的,因为它们总是一样的”的看法,认为故事与话语还是有所区别的。在对“故事作为叙述”的讨论中,他指出:(1)理想的编年式的时间顺序,是对所发生的事件的实际陈述,但故事是一种惯例,不存在于事件本身的层面,因此,没有必要认为故事一定要符合理想的编年式的时间顺序,因为故事中往往不止一个人物,而且故事通常有几条故事线;(2)故事总是被某人感知和叙述,但它是一种抽象(概括),它本身并不存在。在“叙述作为话语”部分,他主要从话语作为叙述手段的角度进行了分析(同上)。

实际上,托多罗夫的 *histoire*(故事)和 *discours*(话语)这对概念并不对应于俄国形式主义者们的 *фабула* 与 *сюжет*,他的故事概念只能对应于后者的故事而非 *фабула*。然而,正是这种错位式的误读,使他能借助法语 *histoire* 一词在法国历史文化中特有的几重含义,比如历史、历史事实、虚

^① 该法语文献及汉译由重庆师范大学文学院2018级比较文学与世界文学硕士研究生李明芮提供,特此致谢。

构的事、故事等,抓住了故事概念的一些要害,即其文学叙述性的一面,从而使其与实际发生的作为素材的事件本身区分开来。这种误读的根源,在于其叙述学的结构主义理论基础。这种基础促使他关注、立足文本本身,使他忽略了俄国形式主义情节诗学之艺术与生活二元对照的假定。于是,文本内主要作为叙述内容的故事,尤其作为叙述手段的话语,自然突显出来,而文本外作为素材的事件,则被排除。这是整个经典叙述学的基本情形。另外,他对故事的理解也存在矛盾、错误的一面,即把故事等同于相对抽象的“故事梗概”。

罗兰·巴尔特 1966 年发表“叙述结构分析导论”一文,不同意托多罗夫把叙述作品分成故事与话语两个层次,而将其分为三个层次:功能层,近似于普罗普的“功能”;行动层,与格雷马斯的“行动元”同义;“叙述层”(narration),与托多罗夫的 discours 即“话语”接近(Barthes 1977: 86-88; 1966: 1-27)。这种划分,与他对叙述是多层次的结构强调,尤其是对叙述线索的横向连接向潜在的纵向选择的投射的强调有关,“理解一部叙述作品(récit),不仅理解故事(histoire)的展开,还在于辨识故事的层次,将叙述线索的横向连接向潜在的纵向选择投射”。然而,在讨论“功能”类型的作用时,他又使用了托多罗夫的故事与话语这对概念——连上文提到的他使用的“叙述”(法文 narration)概念也没有再使用^①:核心功能的结构框架成就了整个叙述作品的逻辑性与时间性,一旦去除它,“故事”就会改变;催化性的功能(比如标志)分布在核心功能这些选择点之间,它概述、预述,甚至引入歧途,一旦去除它,就会影响到“话语”(法文 discours),使“话语”加速、延迟,或者赋予话语新的动力。另外,在论述叙述作品的时间性时,他也再次使用了“话语”这一概念:时间性不过是作为话语的叙述作品的结构范畴,就像在语言中一样,时间性仅仅以一个系统的形式存在——从叙述作品来看,我们所说的时间是不存在的,或者至多是作为一个符号系统的因素以功能的方式存在;严格说来,时间只属于所指事物,而不属于话语;叙述作品和语言都只有一个符号学时间,而“真实的”时间,只是一种所指事物的“现实主义的”幻象。这种时间观,虽然不乏启示性,却是其结构主义的语言系统论或话语论的极端演绎(Barthes 1966: 1-27)。

这说明,在巴尔特那里,故事与话语这对概念还是潜在地存在于他的叙述结构(层次)的分析框架中,他对功能层、行动元层的讨论,还是服从于故事与话语这对概念的解释力。简言之,与托多罗夫一样,他的叙述理

^① 他的“叙述层”只涉及叙述信息的发出者与接受者、叙述作品层次与超叙述作品层次,讨论很粗疏。

论的分析工具概念,也不对应于俄国形式主义者使用的 *фабула* 与 *сюжет* 这对概念。

热奈特在1972年出版的《辞格三集》一书中的“叙述话语”部分,建议用“故事”(histoire, story)指“所叙之事”(所指层面,叙述内容),用“叙述文本”(récit, narrative)指“叙述事件时所说的话”(能指层面),用“叙述行为”(narration, narrating)指生产叙述的行为(Genette 1972: 71-72; 1980: 25-27)。10年后,他在“新叙述话语”中对基本概念再次作了辨析。他用 *fable* 与 *sujet* 替代 *фабула* 与 *сюжет* 这对俄语概念,认为他使用的“故事”与“叙述文本”这对概念之间的区别,与 *fable* 与 *sujet* 这对概念之间的对立相近,但比后者更能说明问题。但他更倾向于认定他的三分概念更能反映叙述事实的全貌,同时认为,在虚构叙述中,故事与叙述文本不可分(1983: 13-15)。可以肯定,热奈特的“故事”与“叙述文本”完全不对应于 *fable* 与 *sujet*,他的“叙述话语”(实为叙述文本)概念与托多罗夫的“话语”概念也并不相同,他的“叙述行为”才基本对应于托多罗夫的“话语”概念。实际上,他的“叙述文本”并不具有多大的理论概念的价值。因为,无论是俄国形式文论理论家,还是法国其他叙述学家,都已经预设了叙述作品或叙述文本这个概念。因而,他的3个概念,可以减至2个概念,即“故事”与“叙述行为”;它们与托多罗夫“故事”与“话语”的两分式概念大致对应。

以上简析表明,深受结构主义语言学模式的影响,法国经典叙述学理论家都趋向于立足叙述文本本身建立其概念框架与讨论叙述问题,这种倾向自然让他们有意无意忽略了俄国形式主义者建构其情节诗学的基本预设,从而错误地以自己的概念框架去对应 *фабула* 与 *сюжет* 这对概念。关键是,这种错误对应严重误导了后来的叙述学家,直至故事与话语这个概念框架的流行。

四、其他欧美经典叙述学理论家对“法布拉”和“休热特”的改造

20世纪70年代后期到80年代初,法国经典叙述学在欧美各国开花结果,美国的查特曼、以色列的里蒙-基南、荷兰的米克·巴尔等叙述学家纷纷出版其叙述理论著述,对叙述结构等问题展开了讨论。与法国叙述理论家一样,他们创造的基础概念框架也主要服务于自己的叙述理论。

查特曼在写作《故事与话语》一书时,非常了解英美小说理论、俄国形式主义文论与法国经典叙述学,它们都对他产生了很大影响。他对“法布拉”(fable, fabula)与“休热特”(plot, sjužet)的理解还是有不恰当性:前者指“故事的基本材料”,即在叙述中将要得到讲述的事件的总和,后者指把

诸事件联系、组织在一起的故事,包括系列事件在作品中出现的顺序(Chatman 19-20)。当然,正如大家所知,他在讨论叙述的基本构成要素时,并没有搬用这对概念,而是在沿袭亚里士多德的二元论传统与罗兰·巴尔特、托多罗夫、热奈特、布雷蒙等的结构主义模式的基础上,明确把叙述划分为两个部分:故事(story, histoire),指内容或系列事件(行动、发生之事),以及诸存在者(人物、场景中的诸要素);话语(discourse, discours),也就是表达,即内容得以传达经由的方式(19)。这对概念构成了当代中西叙述学的基本概念框架,不少核心叙述问题的讨论,比如对叙述结构(语法)、叙述技巧的讨论,对叙述作品层次(有学者称为“叙述分层”)的划分等等,都以此为基点。这些讨论基本都把查特曼的故事/话语视为与俄国形式主义文论的“法布拉”/“休热特”构成对应关系的一对概念。这当然是一种误读。的确,查特曼的一些表述使其故事概念的含义有时显得模糊、抽象,容易让人误解他把故事与作为素材的事件等故事的构成要素相混。他提到“故事的天然逻辑顺序”,导论中提到他并不把故事当成可以从读者的意识中浮现出来的实体化的对象,尤其强调了布雷蒙(Claude Bremond)的故事的可转换性,即把故事看成可以从信息整体中分离出来的、一个独立的意义层次,其不受表达方式比如媒介的限制,无论用什么媒介方式表达,讲述的始终是“同一个故事”,始终能让读者读出一套事件与实存等等。后面这两点,完全就有把故事等同于骨架性的“故事梗概”,进而把“故事梗概”等同于“一套事件与实存”的味道,而这一点受到B·H·史密斯的严重质疑与批评——史密斯通过对统名为“灰姑娘故事”的考察发现,根本就不存在所谓不变的“灰姑娘故事”的“故事梗概”,认为那不过一种直觉幻象(Smith 216-219)。这自然会对读者形成很大的误导。但根本而言,查特曼对故事的理解还是较为明确的:故事已经属于叙述话语化的东西,即叙述表达出来的内容“作为话语的故事”。这一点,也从他对故事构成因素的事件(系列)与诸存在者本身在叙述结构的整体性、自我调节性中的逻辑表现得到反证:事件(系列)与诸存在者本身,是单独的与分离的,但它们一旦被组织进叙述中,就被关联起来;无论根据因果顺序排列事件还是用闪回颠倒事件顺序,都要遵循可能性,而事件是否进入叙述,在于它们与叙述结构本身的相关性。

里蒙-基南1983年出版的《叙述虚构作品》一书,专注于虚构叙述语言文本的研究。对这类作品的研究,她也使用了三分式的概念:故事(story)、文本(text)、叙述(narration)。可以看出,与热奈特的三分式概念(故事histoire/story、叙述文本récit/narrative、叙述narration/narrating)相比,她只是把热奈特的récit(英文narrative)改成了表意直接明白的text

(“文本”)(Rimmon-Kenan 3)。至于第三个概念“叙述”,除了英文书写的差异外,含义完全一样,即对“叙述行为”的研究。她这样定义故事:故事指被叙述的事件,这些“被叙述了的事件”,完全是从它们在叙述文本的安排中抽象出来的,它们在文本中既可按照时间顺序,也可不按照时间顺序进行重新构造——得以重新构造的,还包括事件参与者。这表明:一方面,故事并非是未经加工或无区别的原材料;另一方面,既然故事是一种构造,是抽象的结果,因此,它不是读者直接可得的(7)。应当说,她还是大体区分出了作为材料的事件与叙述化了的故事,他对于故事可按可不按发生事件之自然时间组织的理解,相对于不少人的提法来说,具有明显合理性;但她把故事理解为一种抽象的东西,错误如同前述相关理论家一样,完全是在内容与形式的绝然对立中看待故事与情节或故事与叙述形式。

米克·巴尔的《叙述学:叙述理论导论》(1985年英文第一版)一书,假定了叙述文本理论的三个层次:叙述文本(narrative text)、故事(story)、素材(fabula),这三个层次并不相互独立存在(Bal 5-9)。与里蒙-基南一样,他对叙述文本的强调,明显受到热奈特的影响,如前文所论,这个概念并不具有多少理论概念的价值。不过,他对故事与素材这对概念的区分,相当清晰,值得关注。故事“是以某种方式对素材的描述”,“素材”指一系列由行为者引发或经历的、以逻辑或时间先后顺序联系起来的事件(“事件”,指“从一种状况向另一种状况的转变”)。在他看来,素材从逻辑上可具体区分为一些可以描述的成分:事件、行为者、时间、地点。它们一起构成素材的原材料,以一定的方式编构进故事。事件这个成分,同时涉及故事与素材两个层次,它在这两个层次中的存在是不同的:在故事中,事件以一种区别于“先后时间顺序”的顺序得到安排,并以特定的方式得到描述。有意思的是,他还认为,事件的时间只是一种假定情形,在素材中(应为虚构性素材),事件并没有实际发生,素材本身也只是读者阅读文本后解释的结果,这种解释受到读者对文本的初始印象与故事加工双重影响,但是,时间对于素材的连续非常重要,因而它必须可被描述。在他看来,被编织在故事中作为素材的系列事件具有事件逻辑,这种逻辑与人类行为的逻辑大体一致,正因为如此,我们才可以理解叙述文本中的故事。这一点,在巴尔后来对“叙述的素材”与“现实的素材”之间的类似或对应关系,即被杜撰的行为者的经历与现实中人们的经历之间的对应关系的讨论中,得到了加强(Bal 176)。同样,素材中的行为者、人物、地点也在故事与事件两个层次中的存在具有差异:行为者在故事中被个性化了,转变为人物或角色,地点也被赋予不同的特征,成为特定的地点。另外,这几个成分都以不同的“视点”进行选择,等等。

可以看出,与法国经典叙述学家相比,这3位经典叙述理论家对故事与事件的区分更细微,尤其是对 fabula(素材)的直接定性,更为明确;对于故事中事件逻辑的解释,似乎有了更具说服力的解释框架。然而,查特曼对故事“可转换性”的强调,巴尔对“拇指汤姆”的解释,既容易引发故事与作为素材的事件的混淆,也留下了不同媒介、不同版本却属于同一故事这样的麻烦问题,即把故事等同于“故事框架”之疑难问题的争论。

五、“法布拉”与“休热特”在中国的接受

在中国学术界,赵毅衡是较早关注到“法布拉”与“休热特”二元现象的学者。1988年,在“小说中的时间、空间与因果”一文中,他使用“述本”与“底本”去讨论小说叙述中的“述本时间”对“假定的潜在底本时间”所作的变形等问题(1988:23-28+33)。1998年,他又在其专著《当说者被说的时候》专节讨论“叙述文本的二元化”,即底本/述本二元形态及表现问题。在该书中,他为这对汉语术语创造了一对英文术语,底本为 pre-narrated text,述本为 narrated text(1998:17-20)。“述本”大体对应于“情节”概念,而底本则具有如下特征:未文本化的“前叙述文本”,基本的故事内容即事件集合,一种“无形态的存在”:情节单元量无限;时间不中断的事件流,没有文字谈不上篇幅;无叙述者,无文本形式,不靠叙述存在。如此看来,作者描述的底本特征,正是俄国形式主义文论家所说的素材的特征。在此意义上,是可以用素材这一概念去翻译的。^①

周宁当属中国学术界较早直接在其著述中运用“法布拉”与“休热特”这对二元概念的学者,他在1993年出版的《比较戏剧学:中西戏剧话语模式研究》一书中,分别把“Fabula”与“Syuzhet”汉译为“故事”与“情节”。这种汉译也表明了他对这两个概念的理解“故事是事件的原初形式,尚未成为文学的材料,而情节则是叙述出的故事,明显具有叙述的程序安排与主题重点,其中包含作者添加到故事上的所有结构特征,尤其是时间顺序的变化,人物意识的呈示以及作者与接受者之间的关系,情节从某种意义上说,是对先在的简单故事的偏离。”(周宁 122-123)这里明显把故事等

^① 在传统汉语学术界“底本”是古籍整理版本学的专用术语,指影印古籍时,选定某个本子影印,这个本子就叫底本;另外,校勘古籍时,标点古籍时,注释、今译、做索引时,以及用其他整理方法时,所依据的主要本子,都是底本,它们涉及这个本子是否为善本的问题(黄永年 6-16)。由于底本可能涉及原稿写定本(底稿或原稿定本),因而所谓“善本”,主要指通过校勘精审、比较接近原书面貌的本子(还有成为文物的善本)。因此,至少不能把叙述理论家们的相关概念汉译为这种意义的“底本”。

同于作为素材的前文学形式的事件,而“先在的简单故事”也有些意指模糊。

申丹在其1998年出版的《叙述学与小说文体学》一书中,以“故事(素材)”或“故事(内容)”与“情节”去汉译 фабула 与 сюжет 这对概念。“俄国形式主义者什克洛夫斯基和艾亨鲍姆,率先提出了新的两分法,即‘故事(素材)’或‘故事(内容)’(фабула,英译为 fabula)与‘情节’(сюжет,英译为 syuzhet)”,并认为“‘故事’指按实际时间、因果关系排列的事件,‘情节’则指对这些素材的艺术处理或形式上的加工”(14-15)。不久,她又在另一本书中纯粹把“法布拉”(фабула, fabula)汉译为“故事”,去掉以前把故事视为素材与内容的犹豫(申丹、王丽亚 14)。应该说,这种翻译与释读不无误读。

木凡与李小刚两位学者于1998年初在汉译美国电影理论家D·波德威尔的“历史观点的电影诗学”一文时,首次把 Fabula 与 syuzhet 音译为“法布拉”与“休热特”。他们这样注解这两个概念:“休热特(Syuzhet)指事件在叙述中实际呈现的顺序和方式,类似诗歌语言(指艺术性叙事法,有时特指间离叙事法);法布拉(Fabula)指事件的编年顺序(顺时),类似实用语言(如日常叙述)。”“‘休热特’对‘法布拉’产生陌生化作用。”(波德威尔 1998b: 4-25)这种注解不够周全,但大意还是基本接近俄国形式主义文论家的理解,而且,还创造性地提出了“日常叙述”这一概念。同一年,学者李迅在汉译波德威尔的“古典好莱坞电影:叙事原则与常规”一文时,也使用了“法布拉”与“休热特”的译名(波德威尔 1998a: 4-25)。也是在这一年年末,台湾学者王坤在汉译出版基尔·伊拉姆(Keir Elam)的《符号学与戏剧理论》一书时,也使用了“法布拉”与“休热特”这对汉语译名(伊拉姆 123-125)。

小 结

上文梳理表明,“法布拉”与“休热特”近一个世纪以来的跨国流传,是一个伴随变异与误读的过程。其间发生的种种变异与误读,既孕育出一些新的、有价值的理论概念与叙述理论,也使现代叙述理论基本概念框架常常呈现出模糊、混乱甚至错谬的面相。顺着俄国形式主义文论家的思路,可以明确的是,要说清楚“法布拉”与“休热特”这对概念,必须在作为素材的事件、故事与情节这3个概念之间展开,而要说清楚这3个概念,又必须基于两个基本的理论预设:生活与艺术的二元;文艺史、历史、生活中流传的故事与对这些只作为素材的故事(或“故事框架”)进行重新情节化(陌

生化)之不无循环演化的情节诗学观或文艺史观。^①正是后世不少学者有意无意忽视了这两个理论预设,才导致了作为素材的事件与故事的混淆。而且,不无奇怪的是,故事这一概念至今也没有引起学术界的广泛关注与得到较为有效的解释。当代西方“跨媒介叙述”领军人物之一的马丽·劳尔·瑞安,在其《故事的变身》一书中,从广义叙述角度对故事的界定,也未能完全令人信服。她把故事视为一种对世界的认知建构,一种不同于其他文类、心智性的、对世界进行变形的模仿(representation)与意象性的塑造(image),无疑富于价值,但她也没有说清楚故事与话语的区别,依然在故事与话语的二元区分中讨论叙述(Ryan 7)。其实,故事就是对作为素材的事件之情节化(一种话语模式)的成果,一种内容与形式融合的叙述体。以此观之,故事实在无法独立于话语而存在。

如果跳出俄国形式主义文论的情节诗学或者经典叙述学的思路,我们或许还能深化对作为素材的事件、故事、情节的理解。赵毅衡曾在“论底本:叙述如何分层”一文中,对“底本”也就是本文所说的素材做了非常深入与新颖的探究。他认为“底本”属于尚未被媒介再现的非文本,一个供述本在符号组合中选择的符号元素集合,其包括内容材料(组成情节的事件)及形式材料(组成述本的各种构造因素)(2013b: 5-15)。其实,按照符号学的思路,“底本”也很可能是一种文本形式,而且,还可能是一种叙述文本形式。这完全可以从赵毅衡的最简文本定义、最简叙述定义看出来:文本是符号组合成“合一的表意结合”(2017: 119)，“任何符号组合,只要再现卷入人物的情节,即故事,就是叙述”(2013a: 139)。按照伽达默尔、利科、卡西尔、本维尼斯特等理论家的理解,人类的日常生活经验本身已经是一个符号意义化的世界(伏飞雄、李明芮 219-232)。也就是说,被符号包围的人类日常生活实践本身,基本就是一种符号文本形式。而按照现代广义叙述学的最新研究成果,广义符号叙述基本包括了叙述全域(赵毅衡 2013a)。这一点,也可从其他理论家的论述中得到一些支撑。法国当代著名思想家列菲伏尔的“日常生活哲学”认为,布莱希特的史诗剧并不提纯日常生活,而是某种意义上对日常生活的还原(列菲伏尔 20-21)。美国社会学家、“符号互动论”代表人物欧文·戈夫曼的“日常生活戏剧表演论”,则把人际互动性的日常生活行为均视为一种戏剧性的表演(Goffman

^① 在生活与艺术二元模式中理解素材与情节的思路,贯穿了什克洛夫斯基理论生涯的一生。20世纪80年代,他在《关于小说的小说》《赞成与反对》《迷误的动力》等后期作品集中指出:艺术只存在于艺术作品中,在艺术作品中,情节是新出现的东西;在艺术作品中,素材是缺席的,它是事件的原始状态,只是假定的结构或没有结构,或者它只是由事件转化而来的结构或结构-分析等(转引杨燕 144)。

15)。以理查·谢克纳为代表的西方人类表演学派的“人类日常生活行为表演论”，又把表演全面扩展到了几乎所有互动性的人类日常生活行为过程或事件中，即：人的存在即行动，如果有人有意无意展示行动，有观众观看、解释，就构成了演示性的叙述表演(谢克纳 3-4)。基于这些理论，我们有理由认为，至少日常生活中处于广义交流状态的那些事件本身，就属于一种叙述文本形式。如此看来，我们需要打破生活与艺术的简单二元对立，打破把(叙述)文本狭隘理解为狭义语言文本尤其是书面(文字)文本的局限，在此基础上，尝试建立一种“日常生活叙述诗学”。只有这样，我们才能解释清楚作为生活事件的“素材”的符号(叙述)文本形态，它在文艺叙述文本的组合中被选择的偏向与理由，尤其是它与书面(文字)叙述文本的差异即叙述分层问题；或者说，才能理解人类日常生活的“生活故事”(阿伦特 144-155)，甚至是人类日常生活的“生活叙述”(MacIntyre 206-215)与文艺叙述之间的存在论(本体论)差异与对话。

引用作品【Works Cited】

- 汉娜·阿伦特《人的境况》，王寅丽译。上海：上海人民出版社，2009年。
[Arendt, Hannah. *Human Condition* (ren de jing kuang). Trans. Wang Yinli. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2009.]
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (2nd ed.). Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- Barthes, Roland. *Image Music Text*. Trans. Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977.
- : “Introduction à l'analyse Structurale des Récits”. *Communications* 8(1966): 1-27.
- D·波德威尔“古典好莱坞电影：叙事原则与常规”，李迅译，《世界电影》2(1998a): 4-25。
[Bordwell, D. “Classic Hollywood Movies: Narrative Principles and Conventions” (gu dian hao lai wu dian ying: xu shi yuan ze yu chang gui). Trans. Li Xun. *World Cinema* 2(1998a): 4-25.]
- : “历史观点的电影诗学”，木凡、李小刚译，《世界电影》1(1998b): 4-25。
[—: “Movie Poetics from Historical View” (li shi guan dian de dian ying shi xue). Trans. Mu Fan and Li Xiaogang. *World Cinema* 1(1998b): 4-25.]
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. New York: Cornell University Press, 1978.
- 陈文忠“本事·故事·情节”，《学语文》1(2005): 32-33。
[Chen, Wenzhong. “Ben Shi, Story and Plot” (ben shi gu shi qing jie). *Learning Chinese* 1(2005): 32-33.]
- 董守志、唐志强“本事考”，《兰台世界》33(2015): 49-50。
[Dong, Shouzhi and Tang Zhiqiang. “An Investigation on Ben Shi” (ben shi kao). *The World of Lantai* 33(2015): 49-50.]
- 鲍·艾亨鲍姆“‘形式方法’的理论”，茨维坦·托多罗夫编选《俄苏形式主义文论选》，蔡鸿滨译。北京：中国社会科学出版社，1989年。19-57。
[Eihenbaum, Boris. “The Theory of ‘Formal Method’” (xing shi fang fa de li lun), Tzvetan Todorov. ed. *Selected Literary Theories of Russian and Soviet Formalism*. Trans. Cai

- Hongbin. Beijing: China Social Sciences Press, 1989.19-57.]
- 基尔·伊拉姆《符号学与戏剧理论》，王坤译。台北：骆驼出版社，1998年。
- [Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama* (fu hao xue yu xi ju li lun) . Trans. Wang Kun. Taipei: Camel Press, 1998.]
- Erich, Victor. *Russian Formalism: History-Doctrine* (4th edi.) . New York: Mouton Publishers, 1980.
- Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. New York: Rosetta Books LLC, 2002.
- 伏飞雄、李明芮 “一般叙述学视野中的叙述定义：与赵毅衡先生商榷”，《符号与传媒》21 (2020) 219-232。
- [Fu, Feixiong and Li Mingrui. “Definition of Narrative from the Perspective of General Narratology: A Discussion with Zhao Yiheng” (yi ban xu shu xue shi ye zhong de xu shu ding yi: yu zhao yi heng xian sheng shang que) . *Signs & Media* 21 (2020) : 219-232.]
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- : *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press, 1980.
- : *Narrative Discourse*. Trans. Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press, 1983.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books, 1959.
- 黄永年《古籍整理概论》。上海：上海书店出版社，2001年。
- [Huang, Yongnian. *An Introduction to the Collation of Ancient Books* (gu ji zheng li gai lun) . Shanghai: Shanghai Book Store Publishing House, 2001.]
- 亨利·列菲伏尔《日常生活批判》(第一卷)，叶齐茂、倪晓晖译。北京：社会科学文献出版社，2018年。
- [Lefebvre, Henry. *The Critique of Everyday Life* (ri chang sheng huo pi pan) . Vol. I. Trans. Ye Qimao and Ni Xiaohui. Beijing: Social Sciences Academic Press, 2018.]
- Lemon, L. T. and M. J. Reis. “Brief comment”, *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Trans. L. T. Lemon and M. J. Reis. Lincoln & London: The University of Nebraska, 1965. 25-27.
- MacIntyre, Alasdair C. *After Virtue: A Study in Moral Theory*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2007.
- Moson, Gary Saul. “Introduction”, *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Trans. L. T. Lemon and M. J. Reis. Lincoln & London: The University of Nebraska, 2012. i-xv.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London and New York: Routledge, 2005.
- Ryan, Marie-Laure. *Avatars of Story*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2006.
- 理查·谢克纳“什么才是人类表演学”，孙惠柱主编《人类表演学系列·谢克纳专辑》(第三辑)。北京：文化艺术出版社，2010年。3-8。
- [Schechner, Richard. “What Is Human Performance” (shen me cai shi ren lei biao yan xue) , Sun Huizhu. ed. *The Drama Review, Performance Studies: Essay of Richard Schechner* (III) . Beijing: Culture and Publishing House, 2010. 3-8.]
- 申丹《叙述学与小说文体学》。北京：北京大学出版社，1998年。
- [Shen, Dan. *Narratology and the Stylistics of Fiction* (xu shu xue yu xiao shuo wen ti xue) . Beijing: Peking University Press, 1998.]
- 申丹、王丽亚《西方叙述学：经典与后经典》。北京：北京大学出版社，2010年。
- [Shen, Dan and Wang Liya. *Western Narratology: Classics and Postclassics* (xi fang xu shu xue: jing dian yu hou jing dian) . Beijing: Peking University Press, 2010.]
- Шкловский, Виктор. Материал и стиль в романе Льва Толстого “Война и мир”. М.: “Федерация”, 1928г.

- 维·什克洛夫斯基《散文理论》，刘宗次译。南昌：百花洲文艺出版社，1997年。
[Shklovsky, Victor. *Prose Theory* (san wen li lun). Trans. Liu Zongci. Nanchang: Baihuazhou Literature and Art Publishing House, 1997.]
- ：“故事与小说的形式”，《小说的艺术》，乔·艾略特等编，张玲等译。北京：社会科学文献出版社，1999年。68-87。
[—: “The Composition of Story and Novel” (xiao shuo de yi shu), *The Art of Fiction*. Eds. Eliot, George, et al. Trans. Zhang Ling, et al. Beijing: Social Sciences Academic Press, 1999. 68-87.]
- 什克洛夫斯基等著《俄国形式主义文论选》，方珊等译。北京：三联书店，1989年。
[Shklovsky, Victor, et al. *Selected Literary Theories of Russian Formalism* (e guo xing shi zhu yi wen lun xuan). Trans. Fang Shan, et al. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 1989.]
- Smith, B. H. “Narrative Versions, Narrative Theories”. *Critical Inquiry* Autumn (1980): 216-219.
- Todorov, Tzvetan. “Les Categories du Recit Litteraire”. *Communications* 8(1966): 125-151.
- 鲍·托马舍夫斯基“主题”，茨维坦·托多罗夫编选《俄苏形式主义文论选》，蔡鸿滨译。北京：中国社会科学出版社，1989年。234-273。
[Tomashevsky, Boris. “Thematics” (zhu ti), Tzvetan Todorov. ed. *Selected Literary Theories of Russian and Soviet Formalism*. Trans. Cai Hongbin. Beijing: China Social Sciences Press, 1989. 234-273.]
- Томашевский, Б. Теория литературы(Поэтика). Л.: Госиздат, 1925г.
- Wellek, René and Austin Warren. *Theory of Literature*. New York: Penguin Books, 1982.
- 韦勒克、沃伦《文学理论》，刘象愚等译。北京：三联书店，1984年。
[—: *Theory of Literature* (wen xue li lun). Trans. Liu Xiangyu, et al. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 1984.]
- : *Theory of Literature*. New York: Penguin Books, 1982.
- 杨燕《什克洛夫斯基诗学研究》。北京：社会科学文献出版社，2016年。
[Yang, Yan. *The Study on Shklovsky's Poetics* (shi ke luo fu si ji shi xue yan jiu). Beijing: Social Sciences Academic Press, 2016.]
- 赵毅衡“演示叙述：一个符号学分析”，《文学评论》1(2013a): 139-144。
[Zhao, Yiheng. “Demonstration Narrative: A Semiotic Analysis” (yan shi xu shu: yi ge fu hao xue fen xi). *Literary Review* 1 (2013a): 139-144.]
- ：“论底本：叙述如何分层”，《文艺研究》1(2013b): 5-15。
[—: “On the Original Documents: How a Narrative Is Stratified” (lun di ben: xu shu ru he fen ceng). *Literature and Art Research* 1 (2013b): 5-15.]
- ：《哲学符号学：意义世界的形成》。成都：四川大学出版社，2017年。
[—: *Philosophical Semiotics: The Coming to Being of the World of Meaning* (zhe xue fu hao xue: yi yi shi jie de xing cheng). Chengdu: Sichuan University Press, 2017.]
- ：“小说中的时间、空间与因果”，《外国文学评论》2(1988): 23-28+33。
[—: “Time, Space, Cause and Effect in the Novel” (xiao shuo zhong de shi jian kong jian yu yin guo). *Foreign Literature Review* 2 (1988): 23-28 + 33.]
- ：《当说者被说的时候》。北京：中国人民大学出版社，1998。
[—: *When the Teller Is Told about* (dang shuo zhe bei shuo de shi hou). Beijing: China Renmin University Press, 1998.]
- 周宁《比较戏剧学：中西戏剧话语模式研究》。上海：上海社会科学院出版社，1993年。
[Zhou, Ning. *Comparative Dramaturgy: A Study of the Discourse Modes of Chinese and Western Drama* (bi jiao xi ju xue: zhong xi xi ju hua yu mo shi yan jiu). Shanghai: Shanghai Academy of Social Sciences Press, 1993.]