

叙事理论的发展与审美文化叙述学

谭君强

(云南大学人文学院, 云南 昆明, 650091)

摘要: 叙事理论的发展正经历着从 20 世纪七八十年代的经典叙述学向后经典叙述学的转变, 并从 90 年代后陆续出现了叙述学的多种分支, 从而扩大了其研究范围, 更新了研究方法。提出审美文化叙述学这一新的学科分支的构想, 意图使局限于叙述本文范围内的研究不仅涉及本文自身, 而且扩展到与叙述本文密切相关的多重语境, 从而进一步丰富叙述学的理论与实践。

关键词: 叙事理论; 经典叙述学; 后经典叙述学; 审美文化叙述学

中图分类号: I024 **文献标识码:** A **文章编号:** 1001-778X(2002)05-0114-05 *

Development of Narrative Theories and Cultural-Aesthetic Narratology

TAN Jun-qiang

(School of the Humanities, Yunnan University, Kunming, Yunnan, 650091, China)

Abstract: Narrative theory is experiencing a change from the classical narratology of the 1970s and 1980s to post-classical narratology, a change that is backed up by the appearance of numerous variations of narratology, which have broadened the field of study of the subject and provided new approaches to it. The idea of cultural-aesthetic narratology is suggested in order to lift the study of narrative above the text itself to cover the multiple contexts that are associated with it, and in this way to create new dimensions for narratology both in theory and in practice.

Key Words: narrative theory; classical narratology; post-classical narratology; cultural-aesthetic narratology

现代叙事理论的形成可以说是 20 世纪结构主义文论的直接成果。结构主义兴起于 20 世纪 60 年代中期的法国, 然后迅速扩展到欧美, 并成为一种具有广泛影响的社会思潮。现代叙述学的发展几乎是与结构主义、尤其是与法国结构主义文论同步的。叙事理论早期的一些重要代表人物, 同时也是法国结构主义文论的重要代表人物, 如罗兰·巴特、格雷马斯等, 因而, 现代叙事理论的发展从一开始就打上结构主义的烙印就不足为怪了。实际上, 叙述学是结构主义文论自然而然的延伸及在特定研究领域中对它的进一步扩展和深化, 由此, 其自身逐渐形成一门独立的学科, 并沿着这样一条发展道路不断延续与拓展。

在结构主义者看来, 社会生活的一切形态, 都体现为普遍法则的作用, 而这种普遍法则是可以控制思维活动的。社会现象是由体现在现象中的内在结构及其在社会体系中的位置所决定的, 要认识错综复杂的社会现象就只有掌握这些现象的内在结构。而所谓结构, 就是一种内在的关系组合, 其中各部分之间的相互依赖, 是以它们对整体的关系为特征的。在皮亚杰看来, “结构包括了三个特性: 整体性、转换性和自身调整性”。[1] (P2) 整体性指的是结构内部的相互沟通性, 一个结构是由若干个成分所组成的, 但这些成分是从属于能说明体系之成为体系特点的一些规律的; 转换性指“结构”成为一个若干转换的体系, 而不是某个静止的形式; 自身调整性则指结构可作自身

* 收稿日期: 2002-05-15

作者简介: 谭君强 (1945-), 男, 湖南双峰人, 云南大学人文学院中文系教授、博士, 主要从事文艺理论与比较文学研究。

调整 它带来了结构的守恒性和某种封闭性 一个结构所固有的各种转换不会越出结构的边界之外。这就决定了结构主义理论与方法所具有的整体性、转换性、封闭性、自足性、共时性等特征 这些理论特征与方法对叙事理论的形成与发展都产生了明显的影响。

就叙述学研究本身而言 它主要集注于两个不同的层面: 一个是叙事结构的层面 它研究叙述(不论是以何种表现媒介出现的)的性质、形式、功能 并试图归纳出叙述的能力。它在故事、叙述以及二者相互关系的层次上考察所有的、并仅仅只是叙事作品所具有的共同特征 并且探讨使它们得以相互区分开来的因素。另一个则是叙述话语的层面 它研究叙事文中话语表现模式中的时序状况与事件 集中于故事与叙述本文、叙述过程与叙述本文、故事与叙述过程之间可能的关系, 而不关注故事层次本身, 也不试图去建构诸如故事或情节语法。具体说来 它考察时态、语式、语态这样一些问题。[2] (P65)

对于叙述结构的关注 是叙述学研究与结构主义关系更为密切的层面 用普林斯的话来说, 它是“由结构主义所激发”[2] (P65) 的研究层面。这一研究无疑受到了由普罗普所开启的对于俄罗斯童话故事所作的结构研究的影响。它所关注的是被叙述的故事的逻辑、句法、结构 也就是广义上的叙述语法问题。它试图要在不论以何种媒介所构成的、任何具有所谓叙述性的叙事作品中, 去探寻它们所具有的共同特征、共同的叙述结构。这种研究状况多少反映出人们对曾经在文学研究中占主导地位的那种无视文学作品内部研究的情况所作出的反应 一如热奈特所说: “人们曾经在相当长的时间内将文学视作一个没有代码的信息, 因此现在有必要暂时将它看成一个没有信息的代码。”[3] (P41) 这些研究是以较为简单的叙事作品作为对象的, 其所得出的结论在一定意义上是与所做的研究相符的。叙述语法的探寻对于从总体上把握叙事作品的构架与叙述逻辑有其不可忽略的意义, 它不仅可以帮助人们对叙事作品在结构意义上作进一步理解 而且也打开了一条进入叙事作品内部研究的途径。

然而, 当一定的叙述构架已经被揭示出来 一定的模式已经被建构起来之后, 人们就不再满足于对这种叙述语法的一般了解 而将研究深入到叙述本文中, 探讨叙述本文中的话语表现模式以及故事与叙述话语之间的关系等。热奈特所进行的研究, 尤其是他的《叙事话语》的发表, 不仅是这一研究的一个重要起点, 同时也为这一研究方向的确立打下了一个重要基础。其日益形成为叙述学研究的一个引人注目的主流, 并在20世纪七八十年代得到了充分发展 产生了一系列重要的研究成果, 形成为人们现在称之为“经典”叙述学的阶段。除热奈特而外, 里蒙·凯南、巴尔、查特曼、普林斯与斯坦泽尔等人的研究大体上都属于这一范围。但与早期的研究所不同的是 他们不再试图去探讨无边无际的具有所谓叙述性的一切叙事作品、包括用各种不同媒介表现出来的叙事作品的

基本叙述语法 而主要把以语言媒介出现的叙述本文作为研究对象, 且更多地是以大量现实主义与现代主义小说作为研究对象, 来探讨在这样一些叙事作品中所显示出来的叙述性以及叙事话语的种种形态。由于现实主义与现代主义的叙事作品无论在数量上还是在其所取得的成绩上都具有十分重要的影响, 因此, 基于对这样一些叙事作品所作的叙述学研究无疑为叙事理论的实践与运用开辟了一条广阔的道路 而理论研究本身也一直在不断拓展与深化之中。

与叙述语法的研究一样, 基于叙事话语的叙述学研究仍然将其研究的范围限定于叙述本文之内, 专注于一种按照二元对立原则所界定的形式概念或范畴的研究, 而并不考虑它与叙述本文范围之外的多重语境的关联。在叙事理论研究的过程中, 人们逐渐意识到这种纯粹形式意义上的研究所具有的局限性。早期的一些偏激的、绝对化的理论倾向受到了或多或少的质疑。比如 托多罗夫诗学观点的变化就是一例。托多罗夫于1973年再版《诗学》一书时, 他对1968年原版中的最后一章作了重大修改。该章原名为“以自身为对象的诗学”, 强调诗学的对象限于其自身。而在1973年的再版中, 这一章被改名为“作为过渡的诗学”, 认为文学是一个开放的实体 对文学的研究应当过渡到对一切本文和象征系统的研究。同时指出, 决定文学特性的因素恰恰不在于文学自身之内, 而在其自身之外。因此, 在话语科学业已创立的情况下, 诗学应当注意寻求促使人们将某一时代某些作品列为文学作品的原因。[3] (P43) 对于那种将本文孤立于产生本文的外在因素而进行研究的意图与方法, 一些有识之士则进行了更为严厉的批评。前国际比较文学学会主席 荷兰乌德勒支大学教授佛克马明确指出, “文学必须和现实生活密切相关”。“文学再也不是一个隐蔽的、‘自律的’领地了, 文学研究的对象也不能仅局限于文学文本。”[4] (P185-186)

在叙事理论不断拓展的过程中, 人们日益意识到它所具有的某些理论导向已经成为它继续发展的桎梏, 不冲破人为地设定的一些疆界, 就无法使它得以进一步发展。1989年, 里蒙·凯南在谈到“叙述学”的时候曾经说到, 在她(以及大多数运用这一术语的人)看来, 叙述学是20世纪60年代与70年代早期在结构主义及其形式主义的先驱的支持下主要在法国发展起来的叙事理论, 然后, 这一理论于70和80年代早期在英语世界被介绍、运用、改善与加以综合。“接着呢?”她问道, 然后她回答说: 按她的看法(尽管不是每个人都同意), “它开始逐渐低落”。而她认为低落、甚至出现危机的原因可能就在于人们已经倦于做一件事情而希望做点儿别的什么。她所指的也就是基于传统分析模式的叙述学研究忽视了一系列与叙事话语相关联的问题, 包括与超越语言媒介之外的符号系统如绘画、电影, 甚至于意识形态等相互关联的问题。[5] (P157-166)

在这样一种理论趋向下, 文学研究出现了某些转变, 从强调对作品内在的本文研究转变为在关注对本文内在研究的同时也关注对本文与其外在关联的研

究。反映在叙事理论的研究中，尤其是20世纪90年代以来的叙述学研究，即所谓“后经典”叙述学研究中，这种理论转变产生了明显的影响作用。叙述学跳出了长期以来将其自身限定于叙述本文内在的封闭式研究的窠臼。在保持其自身的理论特征和特有的理论模式的同时，它与诸多外在要素相关联，并与已经存在的大量其他的研究方法相沟通，从而形成叙事理论研究向纵深发展的局面。由此相应出现了叙述学研究中的各种变形。大卫·赫尔曼1999年主编出版了《叙述学：叙事分析的新视野》(Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis)一书，书名中的“叙述学”一词使用了复数形式就是对这种局面的最好反映。在赫尔曼看来，叙事理论所经历的并不是它的终结而是持续的、有时令人吃惊的变形。“在互相渗透的年代里，叙述学(narratology)实际上已经分枝为叙述学(narratologies)；结构主义关于故事的理论构建发展成为叙事分析中的多重模式。”[9](P1)他认为这些模式与结构主义传统或多或少保持着一种批评与反省的关系。在这种情况下，过去单一的叙述学出现了诸如电影叙述学、音乐叙述学、女性主义叙述学、社会叙述学以及电子叙述学或电子网络叙述学等等。这些叙述学的分支在各自关注的领域里开展着自己的研究，它不仅丰富了叙述学，也为叙事理论更好地适应和反映这一迅速变化的时代而作出自己的贡献。我们可以看到，人们已经倾向于摒弃传统叙述学研究中将叙述本文视为一个封闭体系的模式，而按照认识论的标准重新界定叙述性，并超越形式叙述学而进入语用学、接受理论的领域，强调读者和语境的重要作用，以及读者的接受所具有的重要意义，试图构建出一种有机的阅读状况。

与传统叙述学相反，这些研究力图使自己的探讨具有历史的观念和历史的意义，而不只具有形式的意义。莫妮卡·弗鲁德尼克在其《走向“自然”叙述学》(Towards a “Natural” Narratology)一书中明确宣称，要按照认识(“自然”)的标准重新界定叙述性，而且，“不像大部分其他的叙事理论，这一新的模式是一种明确而又有意地属于历史的。”标题中的“走向”一词不仅反映出这种历史性，也涉及到了各章内容构成的时间先后顺序——从口头语言的故事讲述到中世纪的、早期现代的、现实主义的、现代主义的以及后现代主义的写作类型。[7](P11)按照历史地出现的不同的叙事作品来进行研究，在这一广阔的历史背景下来探讨不同的叙事作品所具有的特征，这本身就具有一种浓重的历史感。这种历史感不仅体现为从一个历史的背景下来概括叙事理论所具有的基本特征与原则，也表现为人们力图将注重形式特征的叙述学理论与与社会发展密切相关的意识形态内涵及社会历史语境相互结合起来。这种努力在诸如女性主义叙述学与社会叙述学的研究中得到了明显反映。

在这一研究的扩展过程中，我们还可以看到，人们不仅在进行着叙事理论与其他学科之间的交叉研究，以扩大其研究的视野；同时，也将叙述学研究中叙述本文的范围加以延伸，扩展到那些传统经典叙述

学很少涉及的领域。这种努力，在莫妮卡·弗鲁德尼克的《走向“自然”叙述学》一书中表现得十分明显。作者声称，在该书中“与‘经典’叙述学相反，不是从现实主义和现代主义小说占优势的观点来探讨叙述性，而是从那些迄今为止较少吸引人们进行分析的话语类型来探讨叙述性”。这就是口头与拟口头故事讲述类型，包括会话叙述和口头讲述史、历史写作、书面叙述的早期形式(中世纪诗体史诗、中世纪历史与圣徒行迹，14至16世纪早期书信中的故事讲述，伊丽莎白时代到贝恩时代的叙事文)，以及属于另一端的范围——后现代主义文学。后一领域包括一些广为人知的写作模式，诸如中性叙述与现在时态小说；此外，还包括第二人称小说与用“我们”形式叙述的小说，或以“它”、“一个人”，“人”叙述的本文，以及多种多样的实验写作等。作者指出，强调这些被称之为非正规形式(non-canonical forms)的叙述(非正规指的是在现今小说理论研究的范围内的非常规情况)，“旨在引起对现行的一系列叙述范式的某些修正，同时也对关于经典模式的基本设想提出某些重要的方法论问题。这样，非正规叙述的分析就为故事讲述模式的新的重构开辟了道路，从而提出一种基于认识标准和读者反应框架的新的叙述学范式，它对于虚构与非虚构的叙事类型都是适应的。从这一视野出发，经典叙述学的现实主义基础就可以超越将现实主义作为特定模式范例，也就是让模仿阐释的阅读策略得到充分运用的分析方向。”[7](P11-12)

从上面的这些叙述学理论发展趋向中，我们可以看出对传统叙述学理论的超越，也可看到某种批评的循环。比如，在叙述学的早期研究阶段，人们曾试图从大量具有所谓叙述性的不同媒介的叙事作品中来概括出叙述语法与叙事话语的某些规律，但是，这种尝试因为过于雄心勃勃而又缺乏有力的理论支撑而并未取得引人注目的成果。尽管后来像查特曼在其《故事与话语：小说与电影中的叙事结构》对电影这种特殊的叙事作品进行过一些有意义的探讨，这种研究毕竟十分有限。而在叙述学的发展已经积累了相当的理论资源、已经形成了自身特有的理论分析模式的时候，这种扩大其研究范围的意图，再一次引起了人们的注意，成为这一新的理论潮流中一个引人注目的现象。

二

在叙述学发展出众多分支的学术背景下，笔者意欲提出一个新的分支学科构想，这就是审美文化叙述学(culture-aesthetical narratology)。从大的范围来说，审美文化叙述学仍然属于叙述学这一总体框架之内，更确切地说，它属于赫尔曼所说的在适应大量的方法之后，叙事理论所经历的“变形”。[9](P1)也就是说，它并不是对叙事理论的一种重建，不是对叙事理论作某种根本性的调整，而是在它已有的发展基础上，作一种适应性的变化，即开始叙述学的一个新的“变形”。

审美文化叙述学将坚持叙事理论总的发展方向，运用现行的基本理论模式和方法，对叙事作品或者说

叙述本文进行分析。但是，与上述各种叙述学的分支一样，审美文化叙述学同样存在力图扩大其研究范围并确立自身独特的研究方式的意图。

就研究范围而言，审美文化叙述学将超越传统纯粹意义上的叙事作品或叙述本文，而将其范围延伸至文化意义上的叙事作品——无论这种叙事作品是以什么样的媒介形式出现的。在这一点上，笔者赞同巴尔在其1997年出版的《叙述学：叙事理论导论》修订版中对“叙述本文”这一概念所下的不同于先前的定义：“叙述本文是叙述代言人用一种特定的媒介，诸如语言、形象、声音、建筑艺术，或其混合的媒介叙述（‘讲’）故事的本文。”[8]（P5）^①这就意味着，众多具有叙述性的文化产品均可进入研究视野。除了以语言为媒介的叙事作品，如小说、戏剧、叙事诗、神话、史诗、童话、民间故事等，还可以包括诸如音乐、绘画、建筑、电影、电视剧、民歌、舞蹈等作品，只要在这些作品中包含有“讲述故事”的意义。当然，从实践的意义上看，以语言媒介为载体的文化产品免不了仍会在研究对象中占据重要地位。

就确立其独特的研究方式而言，对特定的研究对象，即广义的叙述本文进行一种文化意义上的审美研究，是笔者所提出的审美文化叙述学的关键点。也就是说，要从审美意义上来对对象进行叙述学研究。从这个切入点出发，可以将审美文化叙述学简单地称之为审美叙述学（aesthetical narratology），以强调其审美的价值意义。

我们知道，在传统的叙述学研究中，研究者被要求以一种客观的态度去对待其研究对象，对诸如叙事作品的结构形态、叙述语法等作客观的描述。这种描述注定要忽略带来每部作品艺术价值的具体成分，注定要避免对作品作出审美的价值判断。托多罗夫在他1975年出版的《论幻想作品》中就已经提到，要从文学研究中除去任何价值判断。传统叙述学力图避免涉及作品的价值意义等文学的形而上层面，并意图以此避开对一些涉及价值意义的问题的纠缠。但这样一来，它却忽略了这样一个事实：在文学作品，包括叙事作品中，涉及价值的、审美的、心理的这样一些文化意义上的因素无所不在，去掉这些因素，文学的魅力就将丧失，文学作品就不成其为文学作品。而完全抛弃审美价值判断的文学研究不仅将使研究的价值减低，使研究的路子越走越窄，也会令研究的成果逐渐趋于枯竭。实际上，这也正是传统叙述学研究在取得一系列成果之后，难以在原有的轨道上继续向前发展的重要原因之一。

审美文化叙述学或者说审美叙述学正是要避免这种片面的、机械的观点。它在对对象进行叙述学研究时，不仅不回避对叙述本文的审美价值判断，而且还特意探索叙述本文中所存在的这种审美价值意义，以及透过形式意义之外的诸如心理的、意识的、思想的、社会的意义，亦即广义上的文化意义。这样的研

究可以在叙述学的构架下，从相互关联的不同层面去对对象加以把握。同时，如果将这些相互关联的层面视为一个有机的整体，则审美文化叙述学可以从下述这样一些层面去对对象进行审美文化意义上的分析和研究。

形式层面 形式美是审美研究中的一个重要而有机的组成部分。桑塔耶纳指出，存在一种形式美，并认为“美学上最显著最有特色的问题是形式美的问题”。[9]（P55）在文学艺术作品中，一些较易于察觉的形式层面上的东西，诸如几何图形、对称等自然具有形式审美的意义；而一些更为复杂的形式，如词句的形式、情节的形式、人物性格的形式等，仍然具有形式审美的意义。[9]（P59—122）叙述学以对叙述本文形式意义上的研究而著称，它深入叙述本文内在的组织结构，探究各个部分如何发生作用，各个部分组合在一起如何产生效用，即在叙述本文的故事叙述中，探讨它是“如何说”的问题。这样一种探讨，本身就具有形式审美的意义。只不过在传统叙述学研究中，这种探讨被视为研究的目的与终点，而在审美文化叙述学中，它被看作为一个重要的、基本的层面，但却不是惟一的层面。一般说来，我们在探讨任何一个时期的文学现象时，只有进入到相对稳定的文学形式层面，才能够描述那个时期的文学发展规律及其特有的审美内涵。形式从来不只是一种表层的文学征象，而是在更深层次上标志着社会历史的本质内蕴。透过叙述本文形式审美的层面，人们完全可以从发掘出审美意义上更多深层次的内涵。人们可以在形式层面的基础上，将相关的研究继续进行下去。

社会历史层面 任何叙述本文，都不可避免地生活在人类所生活的时间与空间中，它既是由人所创作也是为了人而创作、为了人而存在的，而人则是历史地存在的。因而，成功的艺术作品不仅具有永恒的审美艺术价值，也是一定的社会历史文化氛围下的产物。人们毋须人为地割断叙述本文与其所由产生的社会历史的关系、与历史的人之间的关联，而应在探讨它“如何说”的同时，也证探讨它“何以这样说”这一类的问题。比如，在谈到中国传统小说时，我们知道，所谓零聚焦叙事在长时间里几乎一统天下。叙事作品中的叙述者几乎都以第三人称出现，通过其所谓无所不知的叙述角度和立场来进行叙述。即使是自传性的叙事文，大多数也将第一人称让位于第三人称。在司马迁《史记》结尾部分的自传中，司马迁以第三人称自称为“迁”；而在用到第一人称“余”时，也往往以“太史公曰”作为先导。在蒲松龄的大量短篇小说中，叙述者往往在结尾以作者的身份和口吻发表意见，以作针砭论赞。这里的叙述者同样避开了第一人称的形式，自称为“异史氏”，冠之以“异史氏曰”作为引导。这种情况的出现应该说与中国传统的“中庸”道德观念是分不开的。与老子“道可道，非常道”那种真相只能暗示而不能直接表达的观念是联系

^①巴尔原先对这一概念所下的定义是：“叙述本文（narrative text）是叙述人在其中进行叙述的本文。”见米克·巴尔：《叙述学：叙事理论导论》，谭君译，中国社会科学出版社，1995年版，第3页。

在一起的。将这种哲学与道德观念运用到社会生活领域，就意味着各方面要适中；将这种思想运用到美学领域，就意味着重要的不在于艺术家能表现得多么细致详尽，而是通过细节能暗示出多少启示。[10] (P14—16) 因而，在中国古典文学，包括古典小说中，含蓄是一个十分重要的审美概念。公开地、直接地、详尽地谈论自己，并不符合传统的中国思维方式与审美习惯，也不符合传统的道德观念，这可以视为中国传统叙事作品中第一人称的使用十分欠缺，而第三人称叙述者广为流行的原因之一。

精神心理层面 在这一层面上可以从两个方面来进行探讨：一个方面是作者创作的精神心理因素，另一个方面则涉及到读者接受叙事作品的精神心理因素。它主要与审美体验相关联。在叙述学研究中，长期以来都力图切断作品与其创作者的关联。表现在叙事作品中，这样一种观点长期占据了主导地位，即客观的、非人格化的显示这一叙事方式要高于任何允许作者或他的可信的叙述者直接出现的方法。但实际上无论作者选择以什么方式来讲述故事，他或她与作品的关联都难以割断。“虽然作者可以在一定程度上选择他的伪装，但是他永远不能选择消失不见”。[11] (P23) “不论一位非人格化的小说家是隐藏在叙述者后面，还是观察者后面，是像《尤利西斯》或者《我弥留之际》那样的多重角度，还是像《青春期》或康普顿·伯内特的《父母与孩子》那样的客观表面性，作者的声音从未真正沉默。”[11] (P63) 尽管我们不能将叙事作品的叙述者与作者任意联系，甚至将叙述者与作者等同起来，但是作品与其创作者的联系是显而易见的。在创作叙事作品时，创作者采用什么样的形式、采取什么样的叙述者、以什么样的方式来叙述故事，不仅与特定的时代相联系，也与创作者的精神心理因素相关。至于读者在阅读或欣赏叙述本文时所经历的审美体验，同样受制于叙事作品的特定形式。比如说，叙事作品中所出现的是一个可信的叙述者还是一个不可信的叙述者，是一个无所不知的叙述者还是一个参与故事的人物叙述者，读者或观众对此都会产生不同的精神心理感受和不同的审美体验。

文化积淀层面 任何一种文学艺术形式都是特定社会历史条件下长时期文化积淀的产物，表现在叙事作品中也不例外。这种文化积淀使得不同的历史文化背景下的不同国家和地区会产生某些特定的文学艺术形式，或者某种形式盛行而其他的形式却受到抑制。正因为如此，人们往往可以看到不同地区、不同文化

背景下所出现的独具特色的艺术形式与无限丰富的叙述本文。

除此而外，审美文化叙述学还可以从其他相关的不同层面对叙述本文进行研究。在研究的过程中使这一新的叙述学“变形”更为完备、更富于科学性。任何一种理论既有其特定的发展方向，同时这一理论本身也是一个开放的体系。在某种意义上，上述审美文化叙述学研究所渗透的层面，除了形式层面以外，都在消解传统的经典叙述学所赖以存在的二元对立法则基础以及一些人为设置的限定。只有消除这些传统叙述学理论中必不可少的基础和限定，才有可能使叙述学理论和研究在理论的潮流中得以有效而又富于成果地继续发展下去，而叙述学理论及其研究实践事实上已经在它的各种“变形”中被证明是充满生机、富于活力的。我们相信，审美文化叙述学也会逐渐在叙述学的这一理论发展潮流中占有自己的一席之地，并逐渐显示出它自身特有的力量。

参考文献

- [1] [瑞士]皮亚杰. 结构主义 [M]. 倪连生, 王琳译. 北京: 商务印书馆, 1987.
- [2] [美] Gerald Prince. A Dictionary of Narratology [M]. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.
- [3] 张寅德. 法国结构主义文论的嬗变 [J]. 华东师范大学学报, 1988 (3).
- [4] 王宁. 比较文学与中国当代文学 [M]. 昆明: 云南教育出版社, 1992.
- [5] Shlomith Rimmon-Kenan. How the Model Neglects the Medium; Linguistics, Language and the Crisis of Narratology [J]. The Journal of Narrative Technique, 1989, Winter.
- [6] David Herman. Introduction; Narratologies [A]. Narratologies; New Perspectives on Narrative Analysis [C]. Columbus: Ohio University Press, 1999.
- [7] Fludemik Monika. Towards a “Natural” Narratology [M]. London: Routledge, 1996.
- [8] Mieke Bal. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. [M]. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- [9] [美] 乔治·桑塔耶纳. 美感 [M]. 缪灵珠译. 北京: 中国社会科学出版社, 1982.
- [10] [美] 王靖宇. 《左传》与传统小说论集 [M]. 北京: 北京大学出版社, 1989.
- [11] [美] 布斯. 小说修辞学 [M]. 华明, 胡晓苏, 周宪译. 北京: 北京大学出版社, 1987.

(责任编辑 洪颖)