

2001

# 當代中文小說中的第二人稱敘述

Tan TSE

Follow this and additional works at: [http://commons.ln.edu.hk/chi\\_diss](http://commons.ln.edu.hk/chi_diss)

 Part of the [Chinese Studies Commons](#)

---

## Recommended Citation

謝騰 (2001)。當代中文小說中的第二人稱敘述。輯於《考功集(畢業論文選粹)》。檢自 [http://commons.ln.edu.hk/chi\\_diss/40](http://commons.ln.edu.hk/chi_diss/40)

This 其他 is brought to you for free and open access by the 考功集 (畢業論文選粹) at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Dissertations from all years by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

# 當代中文小說中的第二人稱敘述

學生姓名：謝騰

組別：文學研究

指導老師：許子東博士

嶺南大學

2001

# 謝辭

本畢業論文，承蒙許師子東博士悉心指導，  
得以完成，謹此衷心感謝。

學生：謝騰

日期：二零零一年四月八日

# 目錄

引言：	1
第一部份：第二人稱敘述的類型	2
第二部份：第二人稱敘述的定義及特質	9
第三部份：當代中文小說中的第二人稱	
(一) 四種第二人稱敘述類型的數量	18
(二) 第二人稱敘述在作品裡的篇幅	19
(三) 第二人稱敘述的獨特功能	20
(四) 第二人稱敘述的獨特功能對創作的影響	23
總結：	25
參考書目：	26

## 當代中文小說中的第二人稱敘述

引言：

「敘述」(Narration) 是作者的權力自我限制的一個過程。作者對一篇小說的底本，是無所不知，可以掌握所有資料的，但作者不能（不會）把一切資料都放在文本裡敘述出來。作者如何去選取甚麼可以說的，甚麼應該說的，如何去寫，如何去敘述這個底本，便是構成一篇小說好與壞的重要因素：能不能恰當地敘述，或與別不同，或技巧出眾等等。易言之，好的敘述，也是一個權力自我限制得恰當的過程。

當作者意圖創作一篇小說，或者是讀者希望閱讀一篇小說，最初步便要選取／瞭解這篇小說用那一種類的「敘述人稱」。敘述人稱最簡單及最直接的分類方法，便是以人稱代詞來劃分。故此，敘述人稱可以分作三種：「第一人稱（即運用代詞『我』／『我們』）」敘述，「第二人稱（運用代詞『你』／『你們』）」敘述及「第三人稱（運用代詞『他』／『他們』）」敘述。作者選取那一種敘述人稱便是權力自我限制的第一步，這決定了敘述者 (Narrator)<sup>1</sup> 的身份，及他的敘述視角 (point of view)。

在這篇論文中，我希望討論「敘述人稱」中的「第二人稱敘述」。我希望探討「第二人稱敘述」與當代中文小說的關係，研究「第二人稱敘述」在當代中文小說中起了甚麼樣的功能。這篇論文會分作三個部份，第一部份是在當代中文小說中找出運用第二人稱敘述的作品，探討這些作品在運用第二人稱敘述時有沒有甚麼不同的地方；若有不同，再歸納分類。第二部份是以第一部份分類後不同類型的作品作基楚，重新探索第二人稱敘述的定義及特質。第三部份是研究在當代中文小說中，這些不同類型的作品，展現了甚麼樣的特別的功能。

---

<sup>1</sup> 每個故事都必然有一個敘述者，無論這個敘述者是作為人物的敘述者，還是隱姓埋名的敘述者，否則故事無法組織和表達。「無敘述者敘述只是十分誇張地表示敘述者相對的沈默，他盡量閃在一旁，注意決不自稱」，故此，每篇作品都一定有敘述者的。（熱奈特：《敘事話語——新敘事話語》（中國社會科學出版社，1990），頁 249。

## 第一部份：第二人稱敘述的類型

### (一)

巴·略薩 (Planeta, S.A.) 在他的《中國套盒》<sup>2</sup>中，把「第二人稱敘述」解釋為由「一個不清楚是從故事天地內部還是外部講述故事的敘述者」來講故事，並謂這種敘述「根底極淺，是現代小說的一種產物」。可見「第二人稱敘述」是西方現代主義之下孕育的一種新的敘述技巧。這種敘述技巧在中文小說中並不常常運用到，或許因為在中國古典文學作品類裡面根本未曾出現過這種技巧，缺乏傳統。直至西方現代主義開始對中文小說構成影響，在六七十年代之後，以「第二人稱敘述」的小說（以下簡稱為「第二人稱小說」）才漸漸地在中文文學上出現，數量也隨之增加。

對於「第二人稱小說」的定義，我會根據在《中外寫作技巧大觀》<sup>3</sup>一書訂下的三項特點作標準。首先列出該書所定的三項特點：

一·把讀者置於敘述對面：故事情節依靠第三人稱（或第一人稱）展開敘述，忽插入第二人稱，讓敘述者與讀者直接交流見聞和感受，把讀者稱之為「你」。通過這一人稱角度，作者可以方便地抒情和議論。

二·敘述者與人物處面對面位置，將讀者拖進交談圈內旁聽：讓敘述者「我」（可兼人物）與另一人物「你」進行交談，使讀者成為一個非常接近的旁聽者。

三·敘述者在作品中不直接露面，作品內容都通過某一特定人物「你」的間接視點予以表現：這是一種較為純粹的第二人稱敘述，常使讀者將自己等同於這個特定人物。這種寫法與第一種寫法的區別在於：第一種寫法是敘述者與讀者面對面的直接交流；而此寫法是敘述者通過「你」與讀者進行間接交流。與第二種寫法的區別在於：第二種寫法的內容須受第一人稱「我」的視點支配；而這寫法沒有「我」，僅敘述者與「你」之間關係支配，這敘述者如果是實在的人，則受實在

---

<sup>2</sup> 巴·略薩 (Planeta, S.A.) 著，趙德明譯：《中國套盒——致一位青年小說家》（天津：百花文藝出版社，2000），頁 37。

<sup>3</sup> 金健人、鄭廣宣主編：《中外寫作技法大觀》（上海：上海教育，1994），頁 500-505。

人與「你」的關係支配，如果不是某個實在的人，則可以某些時候像上帝一樣深入「你」的內心或你所不知的範圍。

我會以這三項特點來檢視一部<sup>4</sup>小說是否由「第二人稱敘述」寫成。當一部小說能夠符合以上三項特點的其中一項，便可作為這次研究的例子。鑑於當代中文小說數量眾多，要把全部的小說都一一檢視實在是十分艱鉅的工作，故本文所選取的例子，都是集中於我個人有限的閱讀。或從以往閱讀的小說，或從中港台三地的各種不同的小說選本，或從一些評論文章提及到的，我都會將之納入這次研究的範圍。這些例子的選擇是否有代表性，會直接影響這次研究的結果是否能夠成立及可靠。雖然單憑我個人的有限閱讀，的確未能顧及到當代整個中文小說中的每一個作品，然而，我相信，在我沒有刻意選擇下地找尋合乎以上標準的小說中，也會起了一種「見微知著」的作用。我也相信在這有限的閱讀中的研究，也有找出一定程度有關第二人稱敘述的特點。我更相信在以後，有更多的時間，閱讀更多的小說時，可以繼續添增例子，使這研究的內容更充實。以下提及的分類及其他分析，都是建基在剛才提及我個人的閱讀。

根據我選擇的原則，我找出一定數量的小說。接著我會把這些作品再作出分類。我會以下兩點來作分類的標準：

1．敘述者處身的位置，是作為情節以外的敘述者，或者是參與情節的敘述者。

2．敘述者對文本所能掌握的深淺程度，在這裡我會分作三個層次：

第一層次是敘述者屬於「全知全能」(omniscient point of view)式，對一切情節都巨細無遺地掌握；

第二層次是敘述者只能掌握敘述文本中的「你」的情況；

第三層次是敘述者對敘述文本中的任何情況，包括「你」的情況也不能掌握，只屬於旁觀者的角色。

根據以上我定的分類方法得出下表：

---

<sup>4</sup> 許子東在他的《當代小說與集體記憶——敘述文革》中提出為方便起見，不論長篇中篇短篇小說，一律統稱為「一部小說」不稱為「一篇小說」，這裡沿用其說法。(台北：麥田出版股份有限公司，2000)，頁24。

敘述者對情節掌握的深淺程度：			
敘述者的位置：	第一層次： 全知全能	第二層次： 掌握“你”的一切	第三層次： 旁觀者
文本外	莫言《歡樂》 莫言《十三步》 黃碧雲《烈女圖》 平路〈虛擬台灣〉 朱天心《古都》	西西《我城》 董啟章《雙身》 水晶《愛的凌遲》 高行健《一個人的聖經》 高行健《靈山》 西西〈虎地〉 張波〈鴿子·鷓子〉	
文本內	莫言《紅樹林》 張大春《晨早新聞》 莫言〈你的行為使我們恐懼〉 朱天心〈預知死亡紀事〉 朱天心〈袋鼠族物語〉 嚴歌苓《扶桑》		也斯《剪紙》 西西《阿髮的店》 西西〈雪髮〉

## (二)

在上表中羅列了合乎上述「第二人稱敘述」的三項特點的作品<sup>5</sup>，再根據我定下的分類，把這些作品分成四種類別，以下我會詳細分析。

**第一類：敘述者超越情節以外，對敘述文本中一切情況全知全能。如莫言《歡樂》，莫言《十三步》等。**

這類作品中由一名全知全能的敘述者控制著一切情節的變化。就以莫言《歡樂》中的一段文字作一個例子：

<sup>5</sup> 這些作品的資料在「參考書目」中全部列明。



村主任提酒去魯家賀喜，魯老三，穿著一套新縫的藍布制服，脖領子上來著兩顆直別針，口袋裡插著兩支鋼筆，剃了一個嶄新的小平頭，腳上是一雙白色回力球鞋，這將要去學著挖金子的專科學生，雙手捧著茶壺，恭恭敬敬地給村主任倒茶水，村主任滿臉堆笑，雙手捧著茶碗接水，嘴裡誇著：老三，這一下出息大了，挖出狗頭金來，帶回來讓你大叔開開眼界……這些情景你並沒有親眼看到，魯連山家為兒子慶功筵宴時，你正公墓裡爹的墳墓前徘徊。……你恨不得對準那兩個耗子洞撒一泡又黃又臊的老尿！但你知道不能撒尿了，你應該把尿憋足，憋得像高壓水龍頭一樣，滋到一個你認為最骯髒別人認為最神聖的地方。<sup>6</sup>（劃線為筆者所加，下同。）

這段文字由一個全知全能，處身於情節以外的位置，隱身式（Implicit）的敘述者敘述。在開首時敘述者是在敘述魯家設宴招待村主任的情況，但到了中段，敘述者把敘述的情境由魯家轉到「你」身上（上文底下有劃線的地方），而對「你」的一切，不論外在行為或內心也都掌握。在這類作品中，敘述者就如上帝一般掌握萬有。

**第二類：敘述者超越情節以外，不是全知全能，只能掌握“你”的一切；如西西《我城》，董啓章《雙身》，高行健《一個人的聖經》，高行健《靈山》等。**

這類及第一類作品的敘述者，都是超越情節之外，但這類作品不同之處是，敘述者只能掌握敘述文本中「你」的行為及內心，對於敘述文本其他的人物，敘述者只會（只能）敘述他們的外在行為，沒有（能力）深入他們的內心。易言之，敘述者只是敘述「你」及「你」所能兼顧到的情節而已，對於「你」不能兼顧的，敘述者不會敘述，嚴守「你」的觀點。我們可以看看董啓章的《雙身》的其中一段：

當你對前景茫無頭緒而被迫在這裡待下時，你感到你和阿徹的關係開始慢慢產生了轉變。你們之間不再單純只是幫助者和受助者，但用朋友來形容也不貼切。阿徹的心思，你完全沒有法掌握，因為你已經喪失了衡量事物的出發點。你也不知道你對阿徹的戒備是出於什麼。究竟是因為你對他人格的懷疑，還是單單

<sup>6</sup> 莫言：《懷抱鮮花的女人》（台北：洪範出版有限公司，1993），頁 234-235。

因為他是男人？而這究竟是一個女人對陌生男人的狐疑，還是一個男人對另一個男人的恐懼？在這類問題你心亂如麻，你一直所依仗的準則不再生效，就像現在近視已經好了，若再勉強戴上從前的眼鏡，反而會頭暈目眩一樣。<sup>7</sup>

引文有劃線的那句：「阿徽的心思，你完全沒有法掌握」，可見敘述者是透過「你」的眼光去敘述，沒有突破「你」的局限。與第一類作品相比，敘述者所能掌握的程度大大降低。

**第三類：敘述者是情節中人物，並且對一切情況全知全能。如莫言《紅樹林》張大春《晨早新聞》。**

在這類作品中，敘述者是現身式（Explicit）的，化身成敘述文本中的「我」。這個人稱代詞「我」直接在文本裡與「你」溝通。「我」所講的一切，是直指向「你」的，像是兩個人之間的對話，根本不關第三者的事。例如張大春《晨早新聞》的有一段文字是這樣的：

你是一個家庭主婦。你和我、還有許許多多每天收看本地電視台晨間新聞的觀眾至少有一點是相同的：我們都「完全相信」強尼·華特斯播報的內容，我們都知道他經常會胡扯。<sup>8</sup>

在這段文字中，我們看到敘述者以「我」的身份現身，並者直接與「你」這個家庭主婦溝通。敘述者又以「我們」把「我」及「你」統攝起來；很明顯地，敘述者正對著「你」談論著別人的事，像平常的對話一般。不過奇異（奇怪）的是，敘述者在與「你」對話之餘，竟然連「你」的一切——從行為到內心都瞭如指掌。再看看以下一段例子：

你（筆者按：即上一段引文的家庭主婦）每天準時收看強尼的晨間新聞，一面為四個孩子準備午餐盒，表情和強尼一樣嚴肅、專注、一絲不苟；可是你心裡潛伏著一點非常隱密的樂趣。比方說：你知道比利不愛吃菠菜，維琪痛恨山藥，

---

<sup>7</sup> 董啓章：《雙身》（台北：聯經出版事業公司，1998），頁 97-98。

<sup>8</sup> 張大春：《四喜憂國》（台北：遠流出版事業股份有限公司，1988），頁 34。

邁可自以為對雞精敏感，而小約瑟為了和兄弟一樣反對某種食物，所以拒吃洋葱。於是你會悄悄地把那些「噁心的」、「難聞的」東西壓碎、研粉，攪拌成糊、漿，混在孩子們愛吃的食物裡，使餐盒塞滿一定會被吃光的 concoction。這是你的秘密，連你的丈夫彼得·霍爾都不知道。<sup>9</sup>

「你」有一個秘密連丈夫都不知道，不過那個作為「我」的敘述者竟然知道，這正是全知全能式的敘述者的權力，與第一類作品的敘述者一般是上帝，不過在這類作品中這個上帝是化身成「我」，是「你」身旁的人物，屬於情節裡的一份子。既處身在「你」左右，又能掌握「你」的一切。

**第四類：敘述者是情節中人物，不是全知全能，不能掌握“你”的一切，只是一名旁觀者。如也斯《剪紙》。**

我們先看看也斯《剪紙》的一段文字：

近月來，你總是悒悒的。我們都料不到你出來教書不過兩個月就憤而辭職。我知道你覺得同事很庸俗，對學生也很失望了。但直正的詳情我卻不知道。只見你默默坐在家裡，許多時我不知你在想甚麼。往日我們來到你家裡，找你和大姊出去散步，都是自然不過的一回事，但近來你的話越來越少，仍然招呼我，但心裡卻想像著別的事，仍然跟我說話，但卻像有些重要的事，並沒有告訴我。<sup>10</sup>

這類作品的敘述者與第三類作品的都是以「我」的身份在情節中出現，不過最大的不同處在於，敘述者不能掌握自身以外一切的情況，純粹作為一個旁觀者，與「你」對話。

因為敘述者只是情節中一名人物，不能超越這人物所能知的範圍程度。於是，這個「我」「很正常地」不能明白「你」究竟在想甚麼，究竟為何「悒悒」；這個「我」只是在訴說給「你」知，詢問「你」的情況，是屬於兩個人之間的對話。這類作品很像書信，或二人之間的密語。與其他三類相比，這類作品的敘述

---

<sup>9</sup> 見註 3，頁 34。

<sup>10</sup> 也斯：《三魚集》（香港：田園書屋，1988），頁 154。

者的權力最少。

上述四種類別的作品，最基本的共通點就是在作品中總會有一個「你」出現。除了這個共通點外，這四類作品在其他方面都沒有相同的地方，例如敘述者處身的位置，對情節掌握程度的深淺。這些不同之處對第二人稱敘述在小說的作用有沒有影響呢？接著的部份我便會把這四類作品比較分析，希望從這四類作品中，通過比較及分析，找出第二人稱敘述比較明晰的定義，以及第二人稱敘述的特質。

## 第二部份：第二人稱敘述的定義及特質

### (一)

首先，我會先談談「敘述人稱」的劃分方法。

第一人稱及第三人稱敘述的劃份標準，根據《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》一書所言，「第一人稱敘述」是「當敘述者是故事裡的人物時，無論這情形多麼表面化，敘述(者)都是限於人物(character-bound)的，是以第一人稱(之所以這樣命名，是因為第一人稱代詞『我』被用來指代也在敘述的人物)來講述的。」<sup>11</sup>而「第三人稱敘述」是「當敘述(者)不是故事裡的某個人物時，敘述(者)是匿名(anonymous)的，以第三人稱(這樣命名是因為只有第三人稱代詞——他、她、他們——被用來指代人物)講述的。」<sup>12</sup>我嘗試以西西《我城》中某些章節來作第一人稱及第三人稱敘述的例子：

「我對她們點我的頭。是了，除了對她們點我的頭之外，我還有甚麼話好說。這座古老而有趣的大屋子，有十七扇門的，而她們說：就給妳們住吧。她們說的妳們，指的是：我娘秀秀，我妹阿髮，以及我，阿果。」<sup>13</sup>

「阿游到了候斯頓已經五天了。阿游喜歡航海。阿游喜歡船。我要到世界各個角落去走走，阿游說。當阿游和阿果一起上課的時候，無論上甚麼課，阿游總是把一本地理課本放在桌子上。……阿游喜歡流浪。他於是拋開書本。」<sup>14</sup>

從以上兩段引中我們便可以看到第一人稱及第三人稱敘述的分別。第一段引文中，敘述者以人稱代詞「我」——阿果——的身份出現在情節裡面，以「我」自稱，這便是第一人稱敘述；第二段引文中的敘述者卻是匿名隱身，置身於情節

<sup>11</sup> 史蒂文·科恩 & 琳達·夏爾斯 (Steven Cohan & Linda M. Shires) 著，張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》(Telling Stories A Theoretical Analysis of Narrative Fiction) (台北，駱駝出版社，1997)，頁 98。

<sup>12</sup> 同註 2，頁 98。

<sup>13</sup> 西西：《我城》(台北，洪範出版公司，1999)，頁 1。

<sup>14</sup> 同註 4，頁 171。

外，敘述阿游及阿果——用了人稱代詞「他」——的情況，這便是第三人稱敘述。事實上，「第三人稱敘述者」這一術語是悖理的：敘述者並不是一個「他」或「她」。敘述者只是在敘述一個第三者，「他／她」的情況而已。<sup>15</sup>簡言之，分別各種敘述人稱的標準，就是看看敘述者處身於敘述文本的外或內，以及在敘述文本裡以那一種的人稱代詞作敘述的主體。

基於這個界定敘述人稱的標準，我們在界定第二人稱敘述時，是否也應該從敘述者處身於敘述文本中的那一個位置——文本內或外，以及敘述文本所出現過的人稱代詞的種類來作準則呢？

對上文提到的四類作品而言，第一及第二類的作品，敘述者都是處身於文本外的。敘述者沒有參與情節，或者至少能夠掌握「你」的外在行爲及內心，或者是全知全能式的。然而第三類及第四類作品中，敘述者卻是置身於敘述文本內，參與了情節，以「我」這個人稱代詞現身在作品中。

在這裡出現了一個問題：在第三及第四類作品中，敘述者在文本裡出現，並用人稱代詞「我」自稱，那麼，這其實是「第一人稱敘述」嗎？這是關乎到敘述者處身的位置，對界定敘述人稱的影響。

## （二）

在討論敘述者處身的位置與「第二人稱敘述」的關係之先，我首先會分析「敘述接受者」<sup>16</sup>與「第二人稱敘述」的關係。若能夠理清這兩者的關係，對探討敘述者處身的位置這問題，會有很大的幫助。

趙毅衡在《當說者被說的時候——比較敘述學導論》一書中曾經指出「第二人稱小說」是「敘述接受者明顯是被稱為『你』的小說。……這些小說讀起來似

<sup>15</sup> 米克·巴爾 (Mieke Bal)，譚君強譯：《敘述學：敘事理論導論》(Narratology: Introduction to the Theory of Narrative) (北京：中國社會科學出版社，1995)，頁 141。

<sup>16</sup> 敘述行爲可以歸立爲以下一條程式：「敘述者(Narrator)→敘述文本(Narrative text)→敘述接受者(Narratee)」。敘述者可以現身，也可以隱，敘述接受者亦然。

乎是並不想讓第三者聽到似的兩人密語」<sup>17</sup>。在這個情況下，第二人稱敘述的一項特質，就是「敘述接受者」是以「你」這個人稱代詞出現在敘述文本裡。

我們可以看看高行健的《靈山》的第一段：

你坐的是長途公共汽車，那破舊的車子，城市裡淘汰下來的，在保養的極差的山區公路上，路面到處坑坑窪窪，從早起頭顛簸了十二個鐘，到這座南方山區的小縣城。

你背著旅行袋，手裡拎個袴包，站在滿是冰棍紙和甘蔗屑子的停車場上環顧。<sup>18</sup>

根據《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》所言，「『你』是發生在故事中的事件的主體，……『你』顯然不是負責這個文本的敘述施動者（敘述者）：你是一個讀者（敘述接受者）而不是敘述者」<sup>19</sup>。在《靈山》的引文中，我們可以看出「你」就是這敘述文本中的敘述接受者。在這裡我們不能看到敘述者，只是知道有一名敘述者藏身在某一地方，敘述著「你」的情況：乘車十二小時、背著旅行袋、手拿著行李。敘述者指明了敘述的對象——敘述接受者——就是「你」。故此，引文的「你」是一個被敘述著的人物，也是敘述接受者。這個時候，敘述接受者是「現身式」的，我們可以明確知道這文本是敘述給「你」知道的。就是第二人稱敘述的其中一項特質。

假使我們把這項特質，放在這四類作品中，我們都可以從這四類作品的最基本共通點——在敘述文本裡都會有「你」這個人稱代詞出現——中，看出這個「你」就是敘述行為中「現身式」的「敘述接受者」。

### （三）

在第三類作品中，敘述接受者「你」是現身式的存在於文本裡面。但是在這

<sup>17</sup> 趙毅衡：《當說者被說的時候——比較敘述學導論》（北京：中國人民大學出版社，1998），頁9。

<sup>18</sup> 高行健：《靈山》（台北：聯經出版事業公司，1990），頁1。

<sup>19</sup> 見註2，頁101。括號內的術語為我所加，這是因為翻譯的不同之故。

類作品中，敘述接受者不一定是情節中的人物。我們試看看這一段：

別說你對此種老靈魂們所謂的真正大自由覺得不可思議，也別禮貌的說你很羨慕做那種選擇所需的勇氣（老靈魂們也以為反覆數十年老實的做同樣一張考卷，也需要非常的勇氣），我再次強調，對老靈魂們而言，死亡是一種權利，而非義務（儘管你我當中也有一些人基於衛生的緣故，已說服自己把死亡當做人生的目標，並視那些處處逃避死亡的人是不健康不正常的）。<sup>20</sup>

再看看另一篇小說的一段：

這個故事，是寫給非袋鼠族看的，因為袋鼠族大約不會有時間和心力看到。自然，首先應當先介紹一下袋鼠族，我想你一定看過她們，不，不是在澳洲，不是澳洲才有的那種動物，你一定看過的，……若沒有，而你又真有興趣知道，不妨提醒你，其實隨時有機會，明天早上，稍稍晚過你平日的上班時間，無論你是自己開車、搭計程車或等公車的人，對，差不多了，但請你把目光從小 UNO 和 MINI 奧斯汀的駕車女人移開，她們不怎麼算是，不在本文所要討論的。<sup>21</sup>

在以上兩段引文中，敘述者很明顯是在情節內以「我」這個人稱代詞出現。而敘述接受者是「你」。不過，這個「你」不是情節內的人物。在前一段引文中，「我」正在敘述著「老靈魂」的情況給「你」知道，「你」本身是在情節以外的，或許是一名讀者；而後一段引文更明顯地指出「我」正在講述關於袋鼠族的故事給非袋鼠族的人士——即「你」——知道。這兩段文字中，「你」都是置身於情節外的人物，雖然在文本裡面現身，但沒有在情節上起著作用；但是，敘述者連「你」聽了這個故事之後的反應也能預先敘述出來，有時又在詢問「你」的意見，有時卻直接教導「你」做某些事。這樣會使到敘述者的敘述好像立刻得到反應。這與中國古典文學的小說——尤其是傳奇一類——很相似，如李漁《十二樓》中有一段此說：4

看官們看到此處，別樣的事都且丟開，單想詹家的事情，吉人如何知道？是

<sup>20</sup> 朱天心：《想我眷村的兄弟們》（台北：麥田出版股份有限公司，1997），頁 151。

<sup>21</sup> 同註 18，頁 173。



人是鬼？是夢是真？大家請猜一猜。且等猜不著時再取下回來看。<sup>22</sup>

「看官」、「大家」等字眼都表明了敘述者是直接地指向讀者而說的，這可能因為中國古典文學的小說是以「說書」的形式轉變過來，雖然在敘述者見面已沒有一些真的讀者，但敘述者的口吻仍是像說書一般像直接與讀者對話。

在第三類作品中，不是全部作品都是這樣的。莫言《紅樹林》及張大春《晨早新聞》中的敘述接受者「你」都是參與情節當中。故此，在作第三類作品中，我們再可以分作兩類來：

	敘述者對情節掌握的深淺程度：	
敘述者的位置：	第一層次：全知全能	敘述接受者的位置：
文本內	莫言《紅樹林》 莫言〈你的行為使我們恐懼〉 張大春《晨早新聞》 嚴歌苓《扶桑》	參與情節
	朱天心〈預知死亡紀事〉 朱天心〈袋鼠族物語〉	沒有參與情節

第三類作品中的這兩類，只是在於「敘述接受者」有沒有參與情節，而在其他方面的特質都相同。這種情況只有在第三類作品中出現。因為其餘三類作品的敘述接受者都一定是參與情節中的人物。

#### (四)

在分析了「敘述接受者」與「第二人稱敘述」的關係後，接著回到探討敘述者處身的位置的問題。

上文曾經說過第一第二類作品的敘述者是在情節外，而第三第四類作品的敘述者處身在情節內。像第三第四類作品的敘述者，處身在情節內，以「我」這個

<sup>22</sup> 李漁：《十二樓》（台北：桂冠圖書公司，1995），頁 67。

人稱代詞出現，這不是與「第一人稱敘述」的標準相同嗎？

我們試看看這兩段文字：

我們齊集在你的門外，「老婆」拍打著門皮，「羊」用小指摳著鼻孔，「黃頭」斜倚著門框……你二十年前的同學，我們，站在你的門前呼叫著：

「騾子——驢騾子——呂樂之——開門——開門啣——」

但是你不開門。<sup>23</sup>

我沫沫額上的汗，把垂下的頭髮撥回。我想洗頭，洗澡，睡覺。壞了燈閃著光的桌面上散滿破碎的散字，沒有秩序也沒有意義。有些黏在桌邊，有些黏在手上，有些掉到地上去。一絲絲的紅膠紙零落地黏在這裡那裡，在我們的手肘上，像一個傷疤。<sup>24</sup>

以上兩段分別是第四類作品及第一人稱小說的引文。我們可以看出，敘述者同樣地是處身於情節中，敘述者在第一段引文中是用了「我們」出現；而在第二引文中則是以「我」來出現，兩者都是第一人稱代詞。

在這些第三及第四類作品中，敘述者都是以「我」的身份現身。在第一部份分析過，在第三類作品中，「我」這個敘述者雖然處身於情節中，仍是一個全知全能的「上帝」，能掌握情節任何的事。而第四類作品則屬於旁觀式的，對自身以外的事並不能掌握，就像我們平時常見的書信一般。的確，第四類作品與書信的分別根本不大，我們可以看看以下例子：

親愛的鄰居，我把一切發生過的事都告訴你們了。我要告訴你們的是，那幅牆上因有那麼多的蟲，也許我們會漏了幾隻沒有趕走，那麼，它們就會爬進你們的窗子，跑到你們的廚房裡去了。所以，當你們晚上吃晚飯的時候，最好小心看看鍋子碟子，不要把它們吃到肚子裡面去。<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> 莫言：《夢境與雜種》（台北：洪範出版有限公司，1994），頁 57。

<sup>24</sup> 也斯：《三魚集》（香港：田園書屋，1988），頁 175-176。

<sup>25</sup> 見註 13，頁 60。

以上的引文是西西《我城》中其中一個人物阿髮寫給她鄰居的一封信的一段節錄。文字中的「你們」就是阿髮的鄰居。這段文字的敘述者是阿髮，她是情節裡的一份子，無法得知鄰居的情況，於是她會問候鄰居們，叫他們小心，不要把蟲子喫下。假若我們單純地把這段文字抽離於《我城》這篇小說，不知這是小說裡的一封信的話，我們可以看出這其實與第四類的敘述方法是一樣的，敘述者「我」直接對現身式敘述接受者「你」說話。易言之，第四類作品與書信有共同的特質：是「我」寫給「你」一個人看的，真的像「兩人之間的密語」。故此陳炳良在分析也斯〈剪紙〉時，提出這樣的敘述是屬於「我——你關係」(I-thou relationship)<sup>26</sup>。

但這類作品是否就不是屬於「第二人稱敘述」呢？上文提過在第二人稱小說中，敘述接受者一定是現身的，以「你」在文本裡出現。若從這個標準來看，第四類作品中敘述接受者就是「你」，完全符合這一個標準。然而我們若從敘述者身處的位置及人稱代詞方面看，這類作品的確與書信相似，可能只差沒有上款下款問候語等等格式。在這情況下，這類作品更可能合乎第一人稱敘述了的標準，因為敘述者是以「我」的身份在情節中出現。

討論到此，對第四類作品的問題我先不下結論，我們再看看第三類作品的問題。先看看以下例子：

早晨，在車裏，你不經意地一抬頭，看到他用自行車馱著兒子急急地行進。

27

以上文字乍看下與第一第二類作品相似，敘述者是在情節以外敘述著。事實上在這部小說中敘述者是書中人物——是男主角馬叔和女主角林嵐的同學，不過時常刻意隱藏自己，在許多篇幅中沒有現身，連名字都沒有，只在其中某些章節中用了「我」或「我們」這類第一人稱代詞自稱：

你爸爸在隨員的簇擁下，神氣地從我們面前走過。<sup>28</sup>

<sup>26</sup> 陳炳良：《文學散步—香港·魯迅·現代》（香港：香江出版社，1988），頁 57。

<sup>27</sup> 莫言《紅樹林》，頁 20

<sup>28</sup> 見注 5，頁 30。

在界定「敘述人稱」時，第三類作品的問題大致與第四類作品的問題相若；然而，第三類作品的敘述者一方面是情節中人，一方面又是全知全能的人物，這樣就顯得很奇突（奇怪）了。蔡源煌在《從浪漫主義到後現代主義》<sup>29</sup>中提出過，「當敘述者為故事中人，寫（其他）人物內心」時，「這種敘事法可能是最複雜而詭譎的了」。因為「人不是神，不是全知全能，對他人的內心的想法是無從窺知的。但如果敘述者身為故事中人，又偏偏挑他人的心事來寫，問題就大了。」《紅樹林》的「我」雖然與「你」林嵐及馬叔是相識多年的同學，但始終是人，又怎可能連「你」心裡一切所思所想都知曉呢？更又甚者，例如小說中有一段描寫林嵐與一名男妓之間的雲雨情，這名敘述者竟然可以事無巨細地把情況敘述出來，而作品中都沒有交待自己是如何得知。這會犯上不合邏輯的毛病，因為身敘情節內的人物，在現實上根本無法得知另一個同樣是情節內的人物的心思，除非得到那人的告之。在《紅樹林》裏，很明顯沒有交待資料的來源，這是這篇作品的敘述角度十分奇突（奇怪）的地方。

這種全知全能的「我」與「你」之間的敘述就與第四類作品中類似書信的特質有所不同了。前者全知全能，但後者則是嚴守「我」的界限（沒有人寫信問候人家之先已經能夠掌握對方——「你」的一切吧）。但是除了這點之外，第三類作品也都是一種「我——你關係」的敘述方法，與第四類作品所面對的問題相若。回到剛才的問題：第三第四類作品屬於第二人稱敘述嗎？這類作品有兩個特色：

- 1 · 敘述接受者是現身式的「你」；
- 2 · 敘述者以「我」的身份在文本出現，形成一種「我——你關係」。

第一個特色合乎第二人稱敘述的標準，但第二個特色則比較合乎第一人稱敘述。而我的意見是，這類作品都是屬第二人稱敘述，不過在相比之下，第一第二類作品會顯得更嚴謹，屬更「正宗」的第二人稱小說。

## （五）

<sup>29</sup> 蔡源煌：《從浪漫主義到後現代主義》（台北：雅典出版社，1994），頁 165-166。

經過分析四類作品後，在如何劃分第二人稱敘述上，得出以下兩項標準：

- 1 · 敘述文本中的「敘述接受者」是**現身**的，並會以人稱代詞「你」出現。
- 2 · 敘述者處身於**敘述文本之外**，沒有在敘述文本中現身。

不一定是完全達到兩點標準的作品才算第二人稱小說，最基本的重點是在第一點，即作品一定要以「你」這個人稱代詞作為「敘述接受者」，能達到這一點便可以算作一份子。此外，不能只有第二點而沒有第一點，因為在第三人稱中敘述者也不是在情節中，沒有現身的。

在分析過第二稱敘述的定義後，接者會分析第二人稱在當代中文小說的功能，起著甚麼特別的功能。

## 第三部份：當代中文小說中的第二人稱

## (一) 四種第二人稱敘述類型的數量

首先要探討的是，第二人稱敘述的四種類型，在我選取的樣本中出現的“密度”：那一種類型是最常為作者所運用，那一種不很常見等等，然後再作分析。

	第一類	第二類	第三類	第四類
1	莫言 《歡樂》	西西 《我城》	莫言 《紅樹林》	也斯 《剪紙》
2	莫言 《十三步》	董啓章 《雙身》	張大春 《晨早新聞》	西西 〈雪髮〉
3	平路 〈虛擬台灣〉	水晶 《愛的凌遲》	莫言 〈你的行為使我們 恐懼〉	
4	朱天心 《古都》	高行健 《一個人的聖經》	朱天心 〈預知死亡紀事〉	
5		高行健 《靈山》	朱天心 〈袋鼠族物語〉	
6		西西 〈虎地〉	朱天心 〈想我眷村的只弟 們〉	
7		張波 〈鴿子.鴿子〉	嚴歌苓 《扶桑》	
			西西 《阿髮的店》	
			黃碧雲 《烈女圖》	

在上表中我們可以看出在我選取的樣本中，以第二類及第三類的作品較多。

## (二) 第二人稱敘述在作品裡的篇幅

接著我會再探討一下在我所選取的例子中，整部小說都是純粹用第二人稱敘述（統一），或在不同章節用不同敘述人稱（並用）的作品的數量，以及這些作品是屬於長、中或短篇小說：

	統一	並用
1	莫言 《歡樂》(第一類)(中篇)	莫言 《十三步》(第一類)(長篇)
2	平路 〈虛擬台灣〉(第一類)(短篇)	高行健 《一個人的聖經》(第二類)(長篇)
3	張波 〈鴿子·鷓子〉(第二類)(中篇)	高行健 《靈山》(第二類)(長篇)
4	朱天心 《古都》(第二類)(短篇)	西西 〈虎地〉(第二類)(短篇)
5	朱天心 〈預知死亡紀事〉(第三類)(短篇)	水晶 《愛的凌遲》(第二類)(短篇)
6	黃碧雲 《烈女圖》(第三類)(長篇)	董啓章 《雙身》(第二類)(長篇)
7	朱天心 〈袋鼠族物語〉(第三類)(短篇)	西西 《阿髮的店》(第三類)(短篇)
8	嚴歌苓 《扶桑》(第三類)(長篇)	張大春 《晨早新聞》(第三類)(短篇)
9		西西 《我城》(第三類)(長篇)
10		莫言 〈你的行為使我們恐懼〉 (第三類)(中篇)
11		莫言 《紅樹林》(第三類)(長篇)

12	朱天心 〈想我眷村的兄弟們〉(第三類)(長篇)
13	西西 〈雪髮〉(第四類)(長篇)
14	也斯 《剪紙》(第四類)(中篇)

從上表中顯示能夠純粹運用第二人稱敘述的作品是比較少；這些作品也多數為中短篇小說，只有兩篇是長篇小說（第三類作品）。而屬於第一第二類的第二人稱敘述及純粹使用的長篇作品則沒有。而在運用不同人稱敘述的作品中，長篇的數量（七篇）與中（兩篇）短（四篇）的數量相若。

根據以上的數字，我們可以看出，在我選取的例子中，作者運用第二人稱敘述的情況，有以下幾項特徵：

- 1．在作品中「並用」幾種人稱敘述的情況比「統一」的為多；
- 2．在「統一」的第二人稱敘述時，長篇作品的數量較中短篇作品少，而在「並用」時則長篇數量較多；
- 3．沒有第一第二類長篇作品運用「統一」的第二人稱敘述；
- 4．第三類第二人稱敘述的作品較多，第二類次之，第一及第四類則較少；

以上幾項特徵意味著甚麼呢？其實這是關乎到第二人稱敘述在當代中文小說上的功能。接著我會詳論之。

### （三）第二人稱敘述的獨特功能

第二人稱敘述最獨特的地方，就是敘述接受者在文本中現身，而且被稱之為「你」。「你」這個人稱代詞，對敘述者來說，是置身於對立面的「觀／聽眾」；而對於正在閱讀文本的讀者<sup>30</sup>而言，「你」就是指讀者自己了。

<sup>30</sup> 趙毅衡在《當說者被說的時候——比較敘述學導論》中提出過「敘述文本不可能沒有讀者，敘述行為完全可能從未有讀者」，在這裡我所指的是敘述文本的問題，故讀者的地位是十分重要。（北京：中國人民大學出版社，1998），頁8。



在第二人稱敘述中，讀者往往就是被刻意提醒，與敘述接受者是相等的。詳述之，在第二類作品中，如張波〈鴿子·鷓子〉中的主角是小二，即文本中的“你”。這個“你”是敘述接受者。敘述者是在情節外敘述著“你”的一切情況。當讀者閱讀這篇小說時，第一段就是：

你無比喜悅地聽到天空中回蕩著綿長的鴿哨。於是你抬起頭來，你看藍得極為純淨的天空中有了一群鴿子浩浩蕩蕩地飛。那些鴿子個個通體潔白如雪，美麗無比。你甚至看到了每一隻鴿子的眼睛都如同紅寶石般地發出赤色的光芒，至少，你是這樣確認的。立時，你覺得偌大的廣場只剩下了你一個人，當然還有天上的這群鴿子。你和鴿群，鴿群和你，此外別無他物。<sup>31</sup>

我們再看看第三類作品的一段文字：

我懇請你，讀這篇小說之前，做一些準備動作——不，不是沖上一杯滾燙的茉莉香片並小心別燙到嘴，那是張愛玲‘第一爐香’要求讀者的——，至於我的，抱歉可能要麻煩些，我懇請你放上一曲 Stand by me，對，就是史蒂芬·金的同名原著拍成的電影，我要的就是電影裡的那一首主題曲，坊間應該不難找到的，總之，不聽是你的損失哦。

那麼，合作的讀者，我們開始吧。<sup>32</sup>

無論是第二類或第三類作品，敘述者有沒有現身，「你」就是指讀者。在第二段引文中敘述者清楚明確地把「你」稱之為讀者，敘述者直接與讀者聊天。而在第一段引文中，雖然沒有把「你」直接稱之為讀者，但是，代詞「你」恰恰有一樣特別有趣的效用，與「我」及「他」不同的地方，就是會把讀者拉進到敘述裡。

這就是第二人稱「你」的「魔法」了：能夠把讀者與敘述接受者的地位等同一起。因為在敘述文本裡，敘述接受者是「你」；「你」所指代的人物，在敘述文

---

<sup>31</sup> 西西編：《閣樓》（台北：洪範出版公司，1989），頁 113。

<sup>32</sup> 朱天心：《想我眷村的兄弟們》（台北：麥田出版股份有限公司，1997），頁 73。

本而言，是書中的主角；但對現在閱讀著的實際讀者而言，「你」的意思，所指代的人物，不正是「自己」嗎？

相反第一及第三人稱則沒有這種效果。第一人稱的「我」在敘述一件事情，敘述者已經很清楚地表明正在敘述「我」自己的故事；「我」的故事是與實際讀者無關的。讀者是在旁觀的角度來接受「我」的敘述，但始終「我」還是「我」，敘述者沒有意思把敘述文本的內容牽涉到讀者上；然而，很多讀者都會把自己代作「我」，這是讀者一廂情願的做法，敘述者無意為之。而第三人稱方面，敘述者正在敘述「他／她」的情況，也是在敘述一個第三者的故事，與正在閱讀的讀者也是沒有關係的，讀者可以由始至終坐在旁觀者的角度上，不參與其中。

第二人稱如上所述，敘述者一開始已把讀者拉入敘述文本內，讀者在閱讀時，文本中無時無刻提醒讀者“你”正在進行某事某事，讀者不得不進入文本內，因為敘述者一再強調這是「你」的故事。「你」是在做甚麼甚麼，有甚麼甚麼樣的反應，這樣談，這樣看，敘述者已安排了「你」的「命運」，事無大小，由內至外都可以敘述出來。

趙毅衡提出過，「如韓邦慶《海上花列傳》正文開始說：『看官，你道花也憐儂究竟醒了不曾？請各位猜一猜這啞謎兒如何。但在花也憐儂自己以為醒的了，想要回家去，不如從那一頭走。』讀者沒有必要認為自己就是這個猜謎的看官，實際上讀者（那怕是清末的讀者）根本不會把這問題當個謎語，但是這個敘述接受者必須把它當謎語」。<sup>33</sup>

這個論點在第二人稱小說上不完全正確。當然，讀者是完全沒有必要把自己當作敘述接受者的。但我們假若從敘述者的觀點來看的話，敘述者為何要用上「你」（或者上述例子中的「看官」）呢？其目的不是為了希望讓「你」——即讀者介入他所敘述的事件當中嗎？我們在分析這個問題時，應該站在敘述者施行這方法的目的上，還是站在讀者的立場上呢？若是站在讀者的立場上，我們是很難去確定每一名實際讀者都是不會理會敘述者的提問，或者是把自己完全代入其中的。（如上述例子，趙認為沒有讀者會把這問題當個謎語，也頗一概而論。）我

<sup>33</sup> 見註，頁 8。

們可以確定的，就是當敘述者運用第二人稱時，「你」這個代詞指代的人物，在讀者而言，便是讀者自己，也即是可以把讀者與敘述接受者等同起來，這是第二人稱的功能，與第一及第三人稱不同的獨特功能。

#### （四）第二人稱敘述的獨特功能對創作的影響

在第三部份第二節我舉了幾項有關第二人稱敘述在我選取的例子裡的特徵，這些特徵都是因為第二人稱敘述的獨特功能所引致的。

第二人稱敘述能夠使到讀者與敘述接受者「你」等同，讀者能夠「介入」情節的程度會較運用其他敘述人稱的作品為深。故此讀者在閱讀這類作品時得花上更大的功夫，因為這種功能在閱讀第一及第三人稱小說時是未曾感受過的——由看別人的故事變為看「自己」的故事。而讀者在看第一第二類作品時會較看第三第四類作品更為「辛苦」，因為第三第四類作品畢竟還有一個現身的敘述者「我」向「你」敘述，但第一第二類作品的敘述者因為隱身了，敘述主體變為「你」一個而已，完全與第一第三人稱的經驗不同。這麼獨特的功能，有時或許會變成閱讀上的阻礙。

在作者創作作品時，第二人稱敘述能夠帶出一種與第一第三人稱截然不同的新鮮感，但同時第二人稱有其局限，故此許多時在創作長篇小說時會與其人稱並用。第二人稱的局限在於，「比起第一人稱敘述，其視點更為特定，也就是說視野會更為狹窄，對進入作品的材料的限制也更大。第一人稱除了能寫出『我』的所見所聞外，還能寫出『我』的所思所感，而用第二人稱只能寫出敘述者的所見所聞，而這敘述者又是被固定的。如果接觸到敘述者的所思所感，則往往會轉換成第一人稱；而對於其他人物的所思所感，則更只能嘆為觀止了。當然，也有闖進人物心理去試試的，但那必得以犧牲點兒真實性來作為代價」。<sup>34</sup>以上提到的局限以第二類及第四類作品為最大，因為敘述者都不是全知全能的，故此只能敘述「你」，「你」之外的人物或事件便只能透過你所能看到，所能感受的範圍來敘述。這便能解釋在我選取的例子當中，沒有作者運用純粹第二及第四類的第二人稱敘述來創作長篇了。

<sup>34</sup> 見註 3，頁 502。

而第一及第三類作品，敘述者是全知全能式的，對一切情況都能掌握。我在上文已經提過，這是一種很奇異（奇怪）的敘述，尤其以第三類作品，敘述者身為故事中人，竟然能夠掌握一切，完全超越真實的情況。但這種類型的敘述能夠克服第三及第四類敘述的問題，局限比較少（甚至沒有），故此會有作者創作出純粹用第三類第二人稱敘述的長篇作品<sup>35</sup>。

當作者想創作長篇作品而不想運用第三類這種「超現實」的敘述時，便會選擇與其他人稱並用彌補其缺點了。如董啓章《雙身》中，第一第二第三人稱敘述也都出現。作者在某些篇章用第二類第二人稱敘述來交待主角——林山原，即「你」的情況；而某些篇章以第一人稱敘述，「我」是林山原的妹妹——林海原，「我」是以妹妹的身份來旁觀哥哥（他）的變化；也在某些篇章是以第三人稱敘述，隱身的全知全能的敘述者，交待林山原以往成長的經過。這三種人稱敘述並用、分工，各自各負責交待不同人物的情況，一方面使到作品能夠運用第二類第二人稱敘述，不會超出現實，一方面能將事情交待得很圓滿，不囿於某一種敘述人稱中。故此在創作長篇時作者多用此法。

---

<sup>35</sup> 黃碧雲《烈女圖》及嚴歌苓《扶桑》便是其中的兩個例子。

總結：

對於當代中文說中的第二人稱敘述的問題，這篇論文所能兼顧到的範圍及程度可能不夠大及不夠深，上述的分析可能也只是集中在我個人的閱讀上，所選取例子或許會不夠代表性。然而如我在引言中所述，我希望可以起到一種「見微知著」的作用：我所選取的例子及從這些例子作基礎的分析，能夠反映出第二人稱敘述的一部份面貌，儘管我可能只在管窺錐測，但也能一睹箇中的真諦，寫這論文也不算白廢。

二零零一年四月日凌晨初稿於嶺南宿舍

——完——

## 參考書目

參考書目分「中文著作」、「翻譯著作」及「小說」三類。「中文著作」及「小說」是作者中文姓氏筆劃排序；「翻譯著作」以作者姓氏的英文字母排序。

### (一) 中文著作

王泰來等編譯：《敘事美學》重慶：重慶出版社，1987。

李銘愛編著：《寫作縱橫談——小說》台北：台北市文藝協會，1998。

申丹著：《敘述學與小說文體學研究》北京：北京大學出版社，1998。

金健人、鄭廣宣主編：《中外寫作技法大觀》上海：上海教育，1994。

高波著：《敘事的建構——敘事寫作教程》廈門：廈門大學出版社，1997。

胡亞敏：《敘事學》南京：華中師範大學出版社，1994。

陳炳良：《文學散步——香港·魯迅·現代》香港：香江出版社，1988。

趙毅衡：《當說者被說的時候——比較敘述學導論》北京：中國人民大學出版社，1998。

蔡源煌：《從浪漫主義到後現代主義》台北：雅典出版社，1994。

羅綱：《敘事學導論》昆明：雲南人民出版社，1994。

傅修延：《講故事的奧秘——文學敘述論》：百花洲文藝出版社，1993。

### (二) 翻譯著作

米克·巴爾 (Mieke Bal)，譚君強譯：《敘述學：敘事理論導論》(Narratology: Introduction to the Theory of Narrative) 北京：中國社會科學出版社，1995。

史蒂文·科恩 & 琳達·夏爾斯 (Steven Cohan & Linda M. Shires) 著，譯《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》(Telling Stories A Theoretical Analysis of

Narrative Fiction) 台北，駱駝出版社，1997。

麥紐爾·康洛甫(Manuel Komroff)，陳森譯：《長篇小說作法研究》(How to Write A Novel) 台北：幼獅文化公司幼獅文藝社，1975。

巴·略薩 (Planeta, S.A.)，趙德明譯：《中國套盒—致一位青年小說家》天津：百花文藝出版社，2000。

里蒙·凱南(Shlomith Rimmon-Kenan)，姚錦清等譯：《敘事虛構作品》(Narrative Fiction: Contemporary Poetics) 北京：三聯書店。

### (三) 小說

也斯：《三魚集》香港：田園書屋，1988。

平路：《禁書啓示錄》台北：麥田出版股份有限公司，1997。

朱天心：《古都》台北：麥田出版股份有限公司，1999。

朱天心：《想我眷村的兄弟們》台北：麥田出版股份有限公司，1997。

西西：《我城》台北：洪範出版公司，1999。

西西：《手卷》台北：洪範出版公司，1992。

西西：《母魚》台北：洪範出版公司，1996。

西西編：《閣樓》台北：洪範出版公司，1989。

李漁：《十二樓》台北：桂冠圖書公司，1995。

高行健：《一個人的聖經》台北：聯經出版事業公司，1999。

高行健：《靈山》台北：聯經出版事業公司，1990。

莫言：《紅樹林》深圳：海天出版社，1999。

莫言：《十三步》台北：洪範書店有限公司，1993。

莫言：《懷抱鮮花的女人》台北：洪範出版有限公司，1993。

莫言：《夢境與雜種》台北：洪範出版有限公司，1994。

黃碧雲：《烈女圖》香港：天地圖書有限公司，1999。

張大春：《四喜憂國》台北：遠流出版事業股份有限公司，1988。

董啓章：《雙身》台北：聯經出版事業公司，1998。

嚴歌苓：《扶桑》香港：天地圖書有限公司，1996。

伊塔羅·卡爾維諾( Italo Calvino )，吳潛誠譯：《如果冬夜，一個旅人》( *Se una notte d'inverno un viaggiatore* ) 台北：時報文化，1993。