

文学、语言及文化

# 明代话本小说的视角选择 与叙事策略

罗小东

【摘要】视角问题在明代话本小说创作中广泛受到重视。其全知叙事的特点主要表现为叙述者观察位置的流变、对人物内心的进入,以及叙述者可以随意发表议论和道德评价等,有时叙述者还会利用视角变化的技巧来制造反讽效果。明代话本小说的限知叙事主要有两种形态:一是叙述者较为严格地以小说中的某个人物的视角来叙事,其提供给读者的信息一般不超出该人物的经验范围;二是全知叙述者对自己的权力加以限制,或只像一个旁观者,或仅以小说中的某位主人公作为主要观察对象,而较少旁及其他。

【关键词】话本小说 视角 叙事 明代

【中图分类号】I206.2 【文献标识码】A 【文章编号】1000-2952(2013)01-0096-05

叙事视角,研究的是叙述者与故事的基本关系。在小说创作中,叙述者的身份可以是多样的,他既可以是故事的参与者,也可以是故事的知情者或旁观者。当叙述者以不同的身份出现在读者面前,也就决定了他讲故事时所采取的方式。当代叙事学认为,叙事视角是小说技巧最重要的方面,它关乎一部作品的风貌甚至艺术质量的高下。明代话本小说的编创,是否存在视角的选择与处理?有几种类型?特点怎样?这是本文将要探讨的问题。

## 一、视角的选择与叙事策略

中国古代小说理论发达甚晚,更没有关于叙事视角的专门讨论,但这不等于在小说创作中没有叙事视角的选择和运用。有叙事,就必有叙事视角的存在及其运用合理与否的问题。古人对于《国语·晋语》“骊姬夜泣”的议论,便是古代较早对于视角问题予以关注的体现。在话本小说的编创中,我们也不难看到作者对于叙事视角的思考和选择。试比较《龙图公案》卷7《借衣》与《喻世明言》(初刻时作《古今小说》)卷2《陈御史巧勘金钗钿》的叙事。<sup>①</sup>

这两篇小说讲的都是女子被骗奸羞愤自杀,后官府破案,凶手受到惩罚的故事。我们在这里着重比较的是

它们关于破案部分的描写。《借衣》对巡行包公提审嫌疑入赵家未婚女婿沈猷是这样描写的:

单吊沈猷入,鞠其来历。猷乃一一陈说。包公诘道:“当日赵小姐怨你不早来,你何故迟去三日?”猷道:“因无衣冠,在表兄王倍家去借,苦被缠留两日,故第三日去。”包公闻得,心下明白,乃装作布客往王倍家卖布。倍问他买两疋,故高抬其价,激得王倍发怒,大骂:“小客可恶。”布客亦骂道:“量你不是买布人,我有布二百两,你若买得,肯减五十两与你。你休欺我客小。”王倍道:“我不做客,要许多布何用?”布客道:“我料你穷骨头,哪得及我?”王倍思家中银有七八十两,若以首饰相添,便不止百五十两。乃道:“银,我生放者多,只现在者未满二百,若要首饰相添,我尽替你买来。”布客道:“只要实在,首饰亦好。”王

<sup>①</sup> 这两篇小说虽然人物姓名不同,情节也略有出入,但故事十分接近,可以看出它们之间的继承关系。据谭正璧先生考证,《龙图公案》的出现要早于《古今小说》,所以在其所编的《三言两拍资料》(上海古籍出版社1980年版)中,《借衣》被收入作为《陈御史巧勘金钗钿》的故事来源及出处。

倍随兑六十两，又以金银首饰作九十两，问他买二十担好布。包公既赚出此脏，乃召赵进士来，以金银首饰交与他认。赵进士大略认得几件，看道：“此钗钏多是我家物，何以在此？”包公再拘王倍来，问道：“你脱赵小姐金银，不已将来买布？当日还得有奸否？”王倍见包公即是前日假装布客，真脏已露，遂招承道……

而《陈御史巧勘金钗钏》中写陈御史审讯顾家未婚女婿鲁学曾，知其曾因向表兄梁尚宾借衣，迟去顾家两日后，便“喝散众人，明日再审”。而次日察院却挂出“本院偶染微疾，各官一应公务，俱候另示施行”的牌子，至此，笔锋一转，叙述起了另一件仿佛与案情不相关的事情：

话分两头。再说梁尚宾自闻鲁公子问成死罪，心下倒宽了八分。一日听得门前喧嚷，在壁缝张看时，只见一个卖布的客人，头上戴一顶新孝头巾，身穿旧白布道袍，口内打江西乡谈，说是南昌府人，在此贩布买卖。闻得家中老人身故，星夜要赶回。存下几百匹布，不曾发脱，急切要投个主儿，情愿让些价钱。……梁尚宾听了多时便走出门来问道：“……银子凑不来许多，有几件首饰，可用得着么？”客人道：“首饰也就是银子，只要公道作价。”梁尚宾邀入客坐，将银子和两对银钟，共兑准了一百两，又金首饰尽数搬来，众人共同估价，够了七十两之数。与客收讫，交割了布匹。梁尚宾看这场交易，尽有便宜，欢喜无限。

将上述两段文字进行比较，不难发现后者的情节设计更趋合理。梁尚宾购买布匹的动机是见“尽有便宜”，所以甘冒风险将骗来的银钟和首饰拿出兑银；而《借衣》中的王倍用骗来的首饰兑银买布则是因为“卖布客人”所激，动机过于简单。但这两篇小说最重要的差别不在此，而在于它们所采取的不同视角。《借衣》的视角完全属于叙述者，他不仅了解包龙图的全部想法和意图，而且将之毫无保留地告诉了读者，小说因这一视角的采用而丧失了情节应有的悬念感。

与此不同，《陈御史巧勘金钗钏》在叙述陈御史审讯鲁学曾时，虽然采用的也是叙述者的视角，但他却把自己的眼光紧紧局限在旁观者的位置，他不切入人物内心，不告诉读者人物此时的想法，所以读者也就无从知道事情的真相，从而相信了御史“偶染微疾”的牌上告示。接下来关于卖布客人的故事则转而采用人物梁尚宾的视角。先写他“听”见“门前喧嚷”，然后去“壁缝张看”，

如此多时，他才出来与客人讨价还价作成买卖。这里，由于叙事完全从梁尚宾的视角写来，读者与梁尚宾一样不了解卖布客人的真实身份，直至叙事者后来点出，才恍然大悟。这样的视角选择，其所取得的效果无疑更富有戏剧性和悬念感，而不像《借衣》那样一览无余。

由此，我们有理由相信，在明代，随着话本小说创作的日趋繁荣和成熟，视角问题也越来越引起编创者们的关注，这种关注虽还不能上升为自觉的理论探索，但却已反映在了他们的创作实践中。借鉴西方叙事学理论，我们大概可以将明代话本小说的叙事视角区分为两大类型，即全知叙事和限知叙事。下面我们分别予以分析。

## 二、明代话本小说的全知叙事

小说艺术发展至明代，关于叙述人的视角技巧也逐渐丰富了起来，不仅有运用较为普遍的全知叙事，也有模式不一的限知叙事。就明代话本小说的全知叙事而言，叙述者观察位置的变化、叙述者对人物内心的进入、叙述者的议论方式等方面，都呈现出了自己的特点。下面我们通过分析《喻世》卷26《沈小官一鸟害七命》中关于沈秀被张公杀害的一段叙述来认识这些特点。为了便于分析，我们按顺序将这段叙述划分为若干小节：

(a) 你道事有凑巧，物有偶然。(b) 这日有个箍桶的，叫做张公，挑着担儿，径往柳林里，穿过褚家堂做生活。(c) 远远看见一个人，倒在树边，三步挪作两步，近前歇了担儿。看那沈秀脸色蜡黄的，昏迷不醒，身边并无财物，只有一个画眉笼儿。(d) 这畜牲此时越叫得好听，(e) 所以一时见财起意，穷极计生，(f) 心中想道：“终日括得这两分银子，怎地得快活？”……“别的不打紧，只这个画眉，少也值得二、三两银子。”(g) 便提在手，却待要走，不意沈秀正苏醒，开眼见张公提着笼儿，要挣身子不起，只口里骂道：“老亡八，将我画眉那里去？”张公听骂，(h) “这小狗入的，忒也嘴尖！我便拿去，他倘爬起来，我倒反吃他亏。一不做，二不休，左右是死了。”(i) 去那桶里取出一把削桶的刀来，把沈秀按住一勒，那弯刀又快，力又使得猛，那头早滚在一边。

在这段叙述中，(a) 是叙述者为了提醒读者注意而发表的议论，它显示出叙述者高高在上的身份——洞察整个事件发生的过程；(b) 是从叙述者的观察视角出发所作的介绍，用以引出人物；(c) 转用人物张公的视角，“他”由远及近看见了沈秀以及他身边的“画眉笼

儿”。需要指出的是,即使这里转用了人物视角,但“三步挪作两步,近前歇了担儿”,则明显是叙述者的口吻,表明叙述者并没有完全放弃自己对人物聚焦的权力;(d)回到叙述者的观察视角;(e)叙述者对人物张公将要做出的行动进行分析,内含叙述者的主观道德评价,同时也是一个小小的预叙;(f)叙述者以内心独白方式展示人物的心理活动;(g)回到叙述者视角,讲述沈秀苏醒之后的反应;(h)以内心独白方式再次展示人物张公的心理活动。(i)回到叙述者视角,讲述张公的杀人过程。

从以上分析大致可以总结出明代话本小说全知叙事的一般性特点。首先,叙述者的观察视角不是固定的,它既可以通过叙述者自己的眼光来聚焦,也可以借用小说中的人物如张公的眼光来聚焦。而由于有了人物视角的适当切入,就在一定程度给故事增加了逼真感。其次,叙述者可以来回进入人物内心,透视人物的内心活动。而正是有了这样的心理呈现,叙事者令人信服地揭示了张公杀人夺鸟的行为动机。再次,叙述者可以随意发表自己对人物行为、想法的分析、议论甚至道德评价,如“见财起意,穷极计生”之类。

值得注意的是,明代话本小说的叙述者有时还会利用观察视角变化的技巧来制造反讽效果,如《醒世》卷26《薛录事鱼服证仙》。该篇小说的开头以叙述人的全知视角介绍薛伟的身世官职及政绩品行,云其不仅政绩极佳,而且与同僚“彼此来往,十分欢洽”。七夕之夜,薛伟与夫人乞巧饮宴受了风寒,热症中的薛伟灵魂出窍,去寻找“清凉去处”,变成了一条金色鲤鱼。变成鱼的薛伟由于不能克制口腹之欲,吞下鱼饵而被渔户捕获;又由于同僚要用大鲤鱼做鲜吃,被公差从渔户家取回衙中。这时叙事视角由叙述者转换成了薛伟的角色视角。听到同僚要将自己“付厨上做鲜来吃”,薛伟大声分辩,然而却没有一个同僚能听见(进)他的诉说和请求,成了鱼的薛伟还是被送到了厨役手中。薛伟绝望地哭诉道:“我平昔和同僚们如兄如弟,极是交好,怎么今日这等哀告,只要杀我?哎,我知道了:一定是妒忌我掌印,起此一片恶心。须知这印是上司委把我的,不是我谋来掌的。若肯放我回衙,我就登时推印,有何难哉?”而“同僚们都做不听见。”人变成鱼,“鱼”又被自己昔日“欢洽”的同僚所吃,这固然是出于小说家的虚构,但是在仕途宦海中,车翻船沉是普遍现象,在昔为大权在握者,今日有可能变成一介草民,所谓的同僚之谊常常就会随着权力的丧失而不复存在,更有甚者,会反过来欺压鱼肉,这便是我们阅读这篇具有寓言性质的小说得到的最大感受。薛伟变成鱼,实际上是他失去官职的转喻。可以说,这篇小小说的成功,很大程度得益

于全知叙述者对于视角的控制和切换。小说开端采用叙述者的视角来介绍,可以使读者在进入主要情节前对薛伟有一个整体的了解。薛伟必须是一个好官,否则他后来受到同僚们的“鱼肉”便不能得到同情。而这个“好官”印象的得出,只能由叙述者来直接讲述,如果要通过薛伟自身的行动来展示,就势必使故事变得冗长,从而冲淡小说主要情节的讽刺效果。而叙述者从全知角度对同僚间彼此“欢洽”的介绍,又使它与后来薛伟的角色视角叙述形成反讽,由此而写照出了官场的险恶和人情世态的虚伪。

### 三、明代话本小说的限知叙事

所谓限知叙事,就是叙述者把视角限制在一定的范围之内,这种限制,是相对于全知叙事的无所不知而言的。明代话本小说的限知叙事又可以划分为两种形态:一是,叙述者较为严格地通过小说中某个人物的眼光来叙事,只讲述这个人物所看到和经验到的,也就是说,叙述者在这里提供给读者的信息,一般不超出该人物的视界及经验范围,读者只能跟随这个人物来感知故事世界;二是,全知叙述者仍通过自己的眼光来叙事,但他放弃自己洞察一切和描述一切的权力,或像一个旁观者,只讲述他表面看到的,而不透视人物的内心;或仅以小说中的某位主人公作为自己的主要观察对象,只讲述他/她的故事,进入他/她的内心,而极少旁及其他。限知叙事的这两个模式,前者可称为第三人称有限视角叙事,后者可称为有限全知视角叙事。不难看出,这两者具有某种相似性,但实际上它们是有区别的。第三人称有限视角叙事的观察位置属于小说中的某个人物,而有限全知视角叙事的观察位置则属于全知叙述者,只是他把自己的视界和权力缩小了。下面我们通过具体文本,来分析明代话本小说的这两种限知叙事模式的特点。

《喻世》卷24《杨思温燕山逢故人》是一篇较具有代表性的运用第三人称有限视角叙事的作品。这是一篇志怪性质的小说。可以想象,志怪小说如果一开始就用全知视角把花妖狐魅之类异物的身份及动机全盘托出,小说就会丧失掉它的神秘感,从而减弱对读者的吸引力,反之,如果采用的是有限视角,读者与人物一样不知情,随着故事的展开,最后才恍然大悟,读者由此而受到的审美冲击就相对大得多,《杨思温燕山逢故人》的前半部分正是如此。

靖康之年,时移事变,小说一开始就交待了故事产生的时代背景,暗寓着这将是一个叙写人间悲欢离合的惨恻故事。流寓燕山的东京人杨思温在元宵夜随游人来到街上赏灯,当行至昊天寺前,忽见一群妇人前遮后拥

进入罗汉堂，其中有一妇人与杨思温“四目相盼”，杨思温看她似东京人打扮，触动起故乡情怀。他本想等待妇人出来，却因一时困倦，在假寐中错过了相问的机会。这是杨思温初次在燕山与鬼魂现身的郑意娘相遇。叙述者在这里采用杨思温的视角来聚焦，叙述者的所知与人物一样多，所以读者无从了解更多信息。而杨思温因为是在毫无心理准备的情况下与这群妇人不期而遇，又因是在“游人无数”的元宵夜晚，因此他不可能对那个与他“四目相盼”的妇人看得更仔细，只是大略看清了她的衣着打扮。这个视角的处理合情合理。

杨思温第二次与郑意娘相遇，由于事前有了心理准备，情况变得迥然不同。因为从和尚处得知那些妇女次日还要到寺中做功德，于是杨思温次日晚便专程前去寻找，不料却在路上相遇。这次杨思温看得十分仔细，不仅看清了那个妇人的穿着打扮，而且看清了她的长相：“好似哥哥国信所掌仪韩思厚妻，嫂嫂郑夫人意娘。”正因有此关节，杨思温跟随这群妇女进入酒楼，并寻找到了与郑意娘见面的机会，从其口中得知了其流落燕山的原因——靖康冬为虏所掠，因不从撒八太尉而被鬻身娼户，在寻死之时得韩国夫人所救，成为其侍女。杨思温为此而唏嘘感叹。

时隔两月，杨思温偶然在酒楼看见韩思厚题于壁上的[御街行]词，得知韩思厚已作为使臣来到燕山，但令他诧异的是，词上竟赫然写着“因感亡妻郑氏，船中作相吊之词。”杨思温找到韩思厚，告知自己曾两次与郑氏相遇之事。为了弄清真相，二人决定到韩国夫人宅上打听。结果在韩国夫人的园内后堂，杨思温见到了郑意娘的牌位和画轴，画像上的衣服容貌与元宵夜所见无二。

故事发展至此，全都是从杨思温一人的眼光写来，保持了相当统一的限知视角。由于杨思温不知郑意娘已死，所以他对与郑意娘的两次相遇，事后都没有产生丝毫的怀疑，反而因是在乱离中他乡逢故人，心中生出了无限的慰藉。而读者由于接受的是从杨思温的视角得到的信息，所以他们也与杨思温一样没有任何心理准备，当他们跟随着杨思温，逐渐了解到郑意娘死亡的真相，阴阳相隔灵魂不灭所引起的心灵震撼可想而知。

明代话本小说限知叙事的第二种模式是有限全知叙事。这一模式实际上也有两种不甚相同的表现形态，它们的最大差别在于被聚焦人物的多寡和是否进入人物的内心。下面我们通过《警世》卷13《三现身包龙图断冤》和《警世》卷26《唐解元一笑姻缘》两篇作品来分析。

《三现身包龙图断冤》是一篇讲述破案故事的小说。这样的故事，如果叙述者大包大揽，把所有线索包括人物的心理动机全盘托出，它必然会因为缺少起码的悬念而变得索然寡味。为了使读者保持对故事的阅读兴趣，

叙述者必须放弃惯常的做法，而对自己有所限制，《三现身包龙图断冤》正是这样做的。在整个故事的讲述过程中，叙述者几乎把自己等同于旁观者，他所知道到的情况要比人物少得多。

大孙押司被算卦先生算定在今年今月今日三更三点当死，大孙押司不信，怒气冲冲把算卦先生“挤出”了卦铺。回到家中，押司娘问知情况，也气恼得要寻先生说理，被押司劝住。大孙押司让押司娘安排酒菜，打算当夜不睡，以观事态，不料却醉倒睡去。三更时分，大孙押司忽然“走出去”，跳河而死。大孙押司死后三个月，有媒人上门说亲，押司娘表示，只有满足三个条件，她才答应亲事。条件虽然苛刻，恰恰就有人符合，这个人便是小孙押司。从后来的破案我们得知，小孙押司原来是押司娘的奸夫，事发当日，小孙押司正好“闪”在大孙押司家，听到大孙押司说“三更前后当死”，便与押司娘合谋，把酒后的大孙押司勒死，藏在井里，而自己却掩面走出，把一块大石头丢进河里，造成大孙押司跳河而死的假象。

这篇小说的观察视角属于叙述者，所以所有故事人物的行为都在他的视界之内，他可以看见并描述大孙押司在算卦先生门前的撕闹、押司娘在丈夫死前和死后的行动、迎儿三次遭遇大孙押司鬼魂的过程、包龙图的怪梦及破案，等等。叙述者在这里就像一个普通的全知叙述者，眼光流转不定，被其聚焦的人物轮番上场。但是除此之外，我们也能看到这位叙述者与普通全知叙述者的区别。作为通常意义上不受限制的全知叙述者，他应该可以在破案前就告诉我们更多故事的信息，比如押司娘与小孙押司的奸情、押司娘如何与“闪”在家里的小孙押司合谋将大孙押司勒死等等，而不必等到破案之后。但是叙述者却假装不知，故意遗漏掉了这些重要的内容。另一方面，这位叙述者还努力坚守外聚焦原则，几乎不进入人物的内心，如对押司娘在听到大孙押司三更当死的卦语时如何起了杀心的心理活动，就始终缄默其口。由于叙述者对自己的视角进行了限制，读者无从知道故事发展的更多信息，这就给故事平添了悬念，使情节呈现出扑朔迷离的效果。

《唐解元一笑姻缘》虽然也是采取有限全知视角叙述的小说，但是在具体技巧的运用上，却不同于《三现身包龙图断冤》。这篇小说的叙述者比较严格地将自己的眼光聚焦于主人公唐伯虎，他不仅告诉读者唐伯虎做了什么，而且还告诉读者唐伯虎为什么要这么做，也就是说他完全了解这个人物的心理动机。但是对于其他人物，叙述者则采取旁观者的立场，极少涉及。

小说写唐伯虎一日在游船上看见有一画舫从旁摇过，内有一体态绰约的青衣小鬟因对其注视并“掩口而笑”，

使他“神荡魂摇”，寻问舟人，知是无锡华学士的府眷。为了能尾随画舫，急促中，唐伯虎谎称进香，搭上了友人王雅宜去茅山的进香船。船到无锡，唐伯虎心生一计，要船家去取泉水，而自己却与王雅宜等人下船略走一走。在热闹处唐伯虎摆脱了王雅宜等人，独自去寻华府，之后返回船上。至夜晚发生了一件匪夷所思的事情：

至夜半，（伯虎）忽于梦中狂呼，如魇魅之状。众人皆惊，唤醒问之，解元道：“适梦中见一金甲神人，持金杵击我，责我进香不虔。我叩头哀乞，愿斋戒一月，只身至山谢罪。天明，汝等开船自去，吾且暂回，不得相陪矣。”雅宜等信以为真。

由于叙述者在前面已经描述了唐伯虎搭船的动机，所以在这里读者也就不难猜测，唐伯虎的梦其实是他想独自留在无锡以谋求与华府婢女见面机会而设计出来的谎言。进了无锡城的唐伯虎，求人引荐，得入华府并改名华安。华安的才华得到华学士赏识，职位不断升迁，终于如愿娶到了青衣小鬟秋香。成婚后，华安与秋香说破身份，并秘密带秋香离开华府返回苏州。时隔一年，华学士到苏州拜客，家僮看见一个面貌酷似华安的人，禀报学士，学士登门拜访，旁敲侧击多时，唐伯虎才将前因后果说出。

阅读这篇小说，读者很容易获得一种喜剧般的轻松和快乐。读者仿佛与主人公一起，谋划了一个小小的骗局，实现了有情人终成眷属的愿望。从道德的角度，唐伯虎的行为或许不无瑕疵，但是读者却仍乐于接受这个人物，而忽略他在道德上的不完善。这种审美效果的获得当然与叙述者对于视角技巧的运用分不开。由于叙述者始终以唐伯虎的言语行为和内心活动作为聚焦中心，所以读者对这个人物可谓了如指掌。这种距离感的消失，直接带来的便是读者对于人物行为的相当认可和同

情。假如叙述者改变现在的限制视角，而加写王雅宜和华学士等人的内心猜疑，甚至在真相大白之后，从王、华的角度对唐伯虎的行为作一番道德的指责，这样的视角处理，其结果一定是大大增加读者对唐伯虎行为的排斥感，从而丧失掉小说的喜剧效果，并最终改变整篇小说的风格和基调。

一般认为，话本小说受说话艺术的影响，其叙述者大都像说书场里的说书人，无所不知，因此在视角的运用上，只有全知叙事比较常见。然而，通过上面的分析我们可以看到，除全知叙事外，限知叙事的形式也已经开始为冯梦龙、凌濛初等作家所关注并尝试。更重要的是，他们还注意到了视角运用与小说审美效果之间的关系。比如，如前所言，写神鬼精怪题材的小说，通常作者就会采用第三人称有限视角叙述，以利用人对神鬼精怪的不可知性，实现对视角的限制，从而为小说营造神秘氛围。第三人称有限视角叙事虽然可以上溯至六朝志怪，但是与六朝志怪相比，由于明代话本小说的情节更复杂、人物更多，因此它们能较好保持视角的统一，更显不易。以有限全知视角叙述的小说，也可看作是作者为了获得某种叙述效果——如《三现身包龙图断冤》的诡异、《唐解元一笑姻缘》的诙谐——而尝试的视角技巧。当然，这样的尝试同样不始于明代，比如被认为是宋元话本的《简帖和尚》，就是较早运用有限全知视角进行叙述的例子。但不可否认的是，限知视角在宋元话本中的运用是十分有限的，只有到了明代，它才比较广泛引起作者的重视，并在他们手中发展出了不同的表现方式。总之，明代话本小说的视角运用技巧虽然还不能用成熟二字来概括，但是作者们的探索和尝试，却是有价值的，它为后来中国小说的发展提供了良好的借鉴和启示。

本文作者：北京外国语大学中文学院教授、博士研究生  
责任编辑：马光

## Perspective Choice and Narrative Tactics of Storytelling Fictions in Ming Dynasty

Luo Xiaodong

**Abstract:** Perspective choice was overwhelmingly highlighted in writing storytelling fictions in Ming Dynasty. The characteristics of omniscient storytelling include changes of observational positions of the narrators, access into figures' mind, making remarks and moral judgments on the stories at will, and making a sarcastic retort effects by a perspective alteration. Limited-knowledge storytelling takes two forms: One is to insist strictly on the perspective of certain figure in the story with limited message offered by the figure's experience; the other is to limit the scope of an omniscient or just like an onlooker, or to focus mainly on one of the figures regardless of others.

**Key words:** storytelling fiction; perspective; narrative; Ming Dynasty