

论虚构叙述的“双区隔”原则

赵毅衡

内容摘要：虚构与纪实，是叙述研究最基本的分类。本文讨论的是相对于纪实性叙述而言的“虚构叙述”，而且讨论所有各种虚构性叙述，试图从所有这些体裁中抽象出“虚构性”。本文首先回顾了学界在这个问题上的长年努力，从形态上、从逻辑指称上区分虚构，这个做法遇到不可逾越的障碍。因此本文提出用“双区隔”方式区分虚构：一度区隔用媒介化把再现与经验分开，二度区隔把虚构叙述与纪实再现相区隔。一旦因某种原因忽视区隔，虚构世界就会被当作“真实”对待。

关键词：虚构叙述 纪实叙述 媒介 指称 “双区隔”原则

作者简介：赵毅衡，四川大学文学与新闻学院教授，主要研究方向为符号学与叙述学。本文为四川大学中央高校基本科研业务重大项目“广义叙述学的理论基础及其在各种媒介中的应用”【项目批号：SKQY201301】的阶段性成果。

Title: Fictional Narrative: The Double Framing Principle

Abstract: Fictional and factual are two principal types of narratives, and two main categories in narratology. The present paper focuses on all genres of fictional narrative as a contrast to the factual narratives, attempting to extract the characteristics of fictionality from all those genres. The paper reviews the main propositions raised by scholars over the last century, on its morphological features, or on its referentiality. All these propositions are faced with situations that they fail to explain. Thereupon this paper proposes the principle of “double segregations”. The primary segregation frames the text with mediation, turning it into representation insulated from experientiality. The secondary segregation frames the text with fictionality. Once the segregation is ignored for whatever reason, the fictional narrative would be misunderstood as factual.

Key words: fictional narrative factual narrative medium reference The Double Framing Principle

Author: Zhao Yiheng is professor at College of Literature and Journalism, Sichuan University (Chengdu 610064, China). His major academic interests are semiotics and narratology. Email: Zhaoyiheng2011@163.com

一、问题的边界

关于虚构的讨论，是人类思想史上最迷人也最令人困惑的课题之一。尚未展开讨论之先，笔者对本文讨论范围稍作说明：

首先，本文讨论的是“虚构叙述”（fictional narrative），不同于语言哲学关于虚构命题（fiction），也不同于“小说”（西文亦作 fiction），虽然这三者重叠的部分很大，但基本的定位有所区别；第二，虚构性叙述，是相对于纪实性叙述（factual narrative）而言的，这是叙述的两种基本表意方式：明白了什么是虚构性，也就明白了纪实性；第三，本文讨论的是所有各种虚构性叙述的共同特点，即各种符号各种媒介的叙述中各种虚构性体裁，包括记录性媒介的虚构叙述，如小说、史诗；表演性媒介的，如戏剧、比赛、游戏；记录演示性媒介的，如故事片电影、演出的录音录像等；也包括“类演示性”媒介的虚构叙述，如幻觉，梦境等。本文的目的是从所有这些体裁中抽象出“虚构性”，笔者最后总结的原则，必须适合所有这些体裁。

热奈特 1990 年的论文“虚构叙述，纪实叙述”，指出“叙述学”（narratology）这个术语严重地名不副实：从这个学科名称来看，应当讨论所有的故事，实际上却把小说奉作不言而喻的范本，叙述学几乎雷同于“小说技巧”。他自己检讨：他本人的《叙述话语》与巴尔特的《叙述学原理》一样，都排除了如历史、传记、日记、新闻、报告、庭辩、流言等纪实性叙述（Genette 755）。他还承认：甚至“非语言虚构”如戏剧、电影，通常也不在叙述学研究范围之中（Genette 755）。悖论的是，热奈特此文依然以小说为中心：他详细对比了纪实与虚构这两大类叙述，对比的标准却是他在《叙述话语》一书中勾勒的小说叙述学体系，因此他讨论的，只是纪实叙述偏离“小说叙述学”形态的程度，并没有表明两类叙述的本质差别。

叙述学的画地为牢，是这个学科的学者们心里清楚却始终未能弥补的缺陷。2003 年汉堡“超越文学批评的叙述学”讨论会，产生了一批出色的论文，但主持者迈斯特教授也坦承：叙述学的总框架依然没有能突破文学叙述学的范围（Meister 2）；施密德的叙述学新作，依然认为“文学研究之外很难有独立的叙述学范畴”（Schmid 5）。

虚构叙述问题之所以值得讨论，而且能够讨论，是因为几乎所有的纪实性体裁，都有对应的虚构性体裁；反之亦然。可以说：虚构与纪实，是人类叙述活动甚至思维方式的最基本分类。纪实性叙述（factual narrative），并不是事实叙述：无法要求其叙述的必定是“事实”（facts），只能要求做的是“有关事实”的讲述；反过来，虚构性叙述讲述“无关事实”，说出来的却不一定不是事实。这是我们定义虚构性的出发点。

二、从风格形态识别虚构叙述与纪实叙述？

传统叙述学既不讨论所有媒介中的虚构叙述，也不讨论虚构之所以为虚构的原因。叙述学对小说的形态做了极其详细的讨论，只是认为这些之所以为小说的特点，是经验惯例性的，也就是说，并不讨论这一系列特点与小说的虚构本质之间的关系。因此，传统叙述学的工作基本上留在形态学层次上。的确，虚构叙述与纪实性叙述有相当大的形式差别。找到这些风格上的“标示符号”，就能知道是虚构还是纪实的文本。纪实叙述的文体标示符号相当多，例如：不宜用直接引语方式引用人物的话语；不宜连续用直接引语形成人物对话；不宜摹写人物心情，哪怕加委婉修饰语，例如“他当时可能在想”也不宜多；不宜采用人物视角来观察情节；不宜过于详细地提供细节，除非通过见证人的报告。以上五种“不宜”，出现在任何一种纪实叙述中，都会让读者起疑：“作者怎么会知道的？”从而对“纪实性”出现怀疑。叙述为了让读者信服其纪实性，也就会在文体上回避这些特征性写法，从而形成“纪实风格”。

但风格标准,经常不可靠,尤其是当作者故意标新立异,有意混淆体裁时。某些“纪实叙述”,例如“非虚构小说”或“新新闻主义”,风格上很可能非常接近虚构叙述。诺曼·梅勒的《黑夜大军》副标题就挑衅地称作“一部如小说的历史,一部如历史的小说”。反过来,某些小说也可能维持相当长的篇幅几乎没有这些“小说标记”。芭芭拉·史密斯曾经以托尔斯泰的《伊凡·伊里奇之死》开头为例,说明小说可能与传记难以分辨(Smith 45)。“客体主义”(objectivist)写作法,例如海明威与罗布-格里耶的某些作品,缺乏这些小说标记(Genette 762)。最重要的是:自传或日记,与第一人称小说,很难靠这些风格标示区别,因为心理描写,人物视角,直接引语,这三者在两类叙述中都可以用。正因为标准如此散乱,很多论者认为从文本风格区分虚构与纪实是不可能的任务。因此热奈特认为只能靠统计区分二者(Genette 758)。

难道这两者之间没有根本性的区分原则?塞尔首先提出否定的结论:“不存在某种句法或语用上的文本性质能够将一个文本认定为小说”(Searle 58)。他的意思是,读者只能看到文体风格的文学性,是否虚构却是作者意图。科恩对这个问题做了仔细检讨,她的结论也很悲观:“叙述学可以提供讲虚构叙述与非虚构叙述区别开来的标准,但这并不意味着它能提供一个一致的、可以完全整合的虚构性理论”(科恩,“论虚构性的标记”77)。热奈特更进一步认为:“纪实与虚构之间的互相模仿互相转换不可避免,因为没有叙述学风格学上的绝对分界,只有指示符号”(Genette 768)。

在实践中,这个问题实际上并不那么让人为难,各种条件综合起来考虑,感觉不出两种体裁的区别,反而是少见的事。但如果考虑文字之外的所有媒介,例如区别一场报告与一场演出,区别一部纪录片与一部故事片,虚构与纪实的界限问题就很难凭感觉处理。

三、用“指称性”区分纪实与虚构?

“指称”问题的现代理解,最早是由分析哲学提出的:弗雷格的“论意义与指称”,罗素的“论指义”,是指称问题上奠定基础的两篇论文,但他们的讨论局限于命题的指称之真伪,在句子水平上讨论问题,他们没有专门讨论虚构叙述文本。这就出现难题:虚构叙述中可以有大量有指称的命题,完全由非指称句子组成的叙述不可能存在。曾有学者讨论艺术的“跳越外延指称”特征(陆正兰等 102),但艺术性不等于虚构性,例如纪录电影可以是艺术,但并非虚构。

在虚构研究上做出比较切实突破的,是“言语行为”理论。塞尔1975年的文章“虚构话语的逻辑地位”提出了对虚构的新见解。塞尔理论的特点是把虚构视为一种作者明知其虚而“假作真实宣称”(Searle 324)。这样就把指称问题从符义学平面,提升到符用学平面:把虚构的虚假指称,归之于作者与读者(发出者与接收者)之间的共谋。

一般认为虚构叙述具有双层结构,即所谓底本/述本,但多里特·科恩提出:纪实叙述有三层构造:“虚构只需分两层,而非虚构需要分三层”,即需要多一个“指称层”(Cohn, *Transparent Mind* 89)。她的意思是纪实性叙述,其叙述行为始终指向叙述行为之外的一种“实在”。与“实在”的关系问题,是讨论虚构/纪实的核心论题。无论本体论哲学家如何定位这个存在,称之为“事实”亦可,称之为“指称”亦可,称之为“被再现的经验”亦可,它在叙述研究中占着至关重要的位置。

是否“有关真实”与是否有“真实根据”是两个完全不同的概念。虚构叙述完全可以用经验或文献证明自己“事出有据”。白居易“新乐府·序”说:“其事核而实,是采之

者传而信也”（53），又说“篇篇无空文，句句比尽规……唯歌生民病，愿得天子知”（白居易 62）。白居易把这批叙事诗不仅当作新闻报导，而且当作呈交朝廷的调查报告。可以说这是在现代之前，在体裁分工意识不明确时代发生的情况。但在当代，小说作家列出文献出处的，也不在少数。虚构叙述作者的这种强调宣言，无法让我们把虚构文本一律视为“假作真实宣称”。

纪实与虚构之间，有一批中间体裁，具有“事实根据”。第一种是“半小说”（semi-fiction）即上面已经说过的“纪实小说”（factual fiction，或称 faction），即具有纪实指称性的小说。诺曼·梅勒写“非虚构小说”《刽子手之歌》，声称“访问数百人，积累一万五千页素材”。第二种是所谓“虚构自传”或“自传小说”，第一人称叙述，作者与叙述者同名。科恩认为这类小说是“作者直接引用的一个虚构话语”（科恩，“论虚构性的标记”84），从文本本身很难判断是否为虚构。这种小说，有作者自己的“真实”生平材料作为指称层。例如郁达夫的中篇小说《茑萝行》，读起来像是写给妻子的一封信，可能也真是家信的材料改写的；反过来，“反事实历史”（counterfactual history）是虚构某种情况的“历史写作”，例如假定希特勒入侵英国成功历史会如何走向？假定没有西方影响中国是否会产生现代性？这种叙述“无指称事实”，却有相当严肃的历史学术价值，可以说是“虚构纪实叙述”。因此，可以说虚构文本指称对象少，却无法如科恩那样用有没有“指称层”来做判断，指称材料的多少，也和形态特征一样，只是个程度问题。

用“指称性”作为标准的第二个大难题，是如何判断“真实”。可以设想两条“证实”的途径，一是直观体验，二是从文本间性获得“证据间性”。有了这两条，哪怕采用了小说风格手法的新新闻主义作品，也可以是“纪实叙述”。《冷血》的作者卡波特声称，“在这本书中，凡不是我亲身观察得来的材料，不是来自官方的记录，就是来自采访有关人士的结果”（转引自霍洛韦 113）。他在这里说得相当清楚：“亲身观察”是直观体验而得的直接经验；采访与阅读文件，是用文本间性做“证据间”互证（孟华 41）。对于读者，“亲身观察”是难以做到的，因为所叙述的事件不再；而证据间的互证，也因为事势的变化，原证据不再就手。这两种“证实”方式，显然都只是作者的特权，更确切地说，是作者做如此声言的特权。

如果虚构的本质特征是“假作真实宣称”，那么卡波特的“真作真实宣称”，《冷血》是虚构还是纪实，就取决于我们是否相信作者的声言，或是信任他有从这两个方面“证实事实”的能力。不少人指责《冷血》中有大量场面、对话、情节，没有文件根据，也没有采访记录，是想象的。因此，对纪实叙述的信任，实际上只是对纪实规程的信任：相信作者在意图上对此编程做了最真诚的遵循，也相信他对此尽了最大的努力。

从社会文化的规定性来说，纪实叙述的特点，是读者可以要求纪实叙述的作者提供“指称性”证据，而并不在于作品中究竟有多少指称性。纪实性叙述是“与指称有关”的叙述，而虚构是“与指称无关”（referentially irrelevant）叙述。这并非因为虚构与经验世界无关，而是体裁程式不让读者作此要求。虚构作者可以在指称性上下功夫，正如纪实叙述作者可以在“生动手法”上下功夫，由此产生各种挑战体裁规范的文本：处处考证的“新新闻主义”，与细节特别丰富的小说难以区别；以“事实”为依据的传记，与生平材料相当贴合的传记小说难以区别；有点点实的映射小说，与标榜纪实的“调查报告”难以区别；被科技发展史证明“真实”的凡尔纳式科幻小说，与只是把知识生动化的科普小说难以区别。如此等等不胜枚举，直到最后，即使对具有指称性的语句作统计比较，都难以区分纪实与虚构叙

述文本。

面对这样的局面，我们就不得不同意塞尔的让人绝望的公式：“一件作品是否为文学，由读者决定；一件作品是否为虚构的，由作者决定”（Searle 59）。这话实际上是说，形态标记只是风格性的，而虚构则是作者的意图，如任何他人之心，意图实为不可测。作者的“非指称”写法，是他的意图，读者的“非指称”读法，是体裁的阅读期待（Culler 129）。

问题在于，既然上面第二节讨论了文本形态本身无法做出明确的区分，第三节讨论了作者的意图也不是明确的保证，读者如何能做到对这两类叙述的“指称性”作区别对待？他们是如何明白应当采取不同阅读态度？热奈特对此提出的建议颇为悲观：“真正起作用的标记，是副文本，如封面注明‘小说’”（Genette 774）。他这话实际上是宣判虚构问题无解，许多文本并不注明文体，中国出版界至今封面不写“小说”两字。

至此为止，我们还只是在文字叙述的范围中讨论问题，还没有考虑其他媒介。各种媒介的叙述，都有虚构与纪实之分，只是区分更为困难，因为上一节讨论的若干风格“指示符号”都不复存在，而作者的意图也更不容易显露。显然，为区分纪实与虚构叙述，我们需要找到更有效和普遍的依据。

四、虚构/纪实叙述文本与“经验事实”的区隔

因此，笔者提出一个可能比较抽象、但可能更合理的判别标准，即“区隔”。所有的纪实叙述可以声称（也要求接受者认为）始终是在讲述具有“事实性”的事。不管这个叙述是否讲述出“真实”。虚构叙述的文本并不指向“真实性”，但它们不是如塞尔说的“假作真实宣称”，而是区隔出一个框架内层，容载一个声称真实性叙述，这就是笔者说的“双层区隔”。

这是一个形态方式，是一种作者与读者都遵循的表意-解释模式，也是随着文化变迁而变化的体裁规范模式。一度区隔是再现框架，把符号再现与经验区隔开来。该区隔的特征是媒介化：经验直观地作用于感知，而经验的再现，则必须用一种媒介才能实现，符号必须通过媒介才能被感知。

一旦用某种媒介再现，被再现的经验之物已经不在场，媒介形成的符号代替它在场。再现是以一种媒介感知取代经验，这种感知因为携带了经验之意义，因此是符号。我们可以称这个一度区隔为“符号区隔”，而区隔出来的，不再是被经验的世界，而是符号文本构成的世界，存在于媒介性中的世界。霍尔对“再现”的功用解释得非常简明清晰：“你把手中的杯子放下走到室外，你仍然能想着这只杯子，尽管它物理上不存在于那里”（霍尔 4）。这就是脑中的再现：意义生产过程，就是用媒介（在这个例子中是心像）来表达一个不在场的对象或意义。

但“媒介替代”是符号再现的本质，这种替代经常有言语、姿势、场合、入梦等指示符号，例如上台、开场白、封面、标题、哨声、画框、文字等等，形成一个“再现框架”以区隔出符号文本。这些区隔有时难以辨认，但不存在绝对没有再现区隔的符号文本。

五、虚构叙述的“二度区隔”

虚构叙述则不同，它必须在符号再现的基础上再设置第二层框架，也就是说，它是再现中的进一步“再现”，为此，虚构文本的传达，作者的人格中将分裂出一个虚构叙述发

出者人格，而且必须提醒接收者，他期盼接收者分裂出一个人格接受虚构叙述。虚构文本的传达就形成虚构的叙述者－受述者两极传达关系。这个区隔里的再现，不再是经验的一度再现，而是二度媒介化，与经验世界就隔开了双层距离。正因为这个原因，接收者不问虚构文本是否指称“经验事实”，他们不再期待虚构文本具有指称性。这个过程说起来有点抽象，实际上并不难想象，是我们经常在做的事。下面举几种双层媒介区隔的设置方式，足以推见类似机制之常用：

一位演员就他的一出戏的排演过程做演说，这是纪实性叙述；然后他用一个手势，或带上面具，或是灯光集束，场内转暗，此时进入演出（例如单口相声），进入一场虚构性叙述。这个区隔设置当然可以有无数变化方式，添加区隔的指示符号本身可以变得非常细微，但报告中的区隔，可以使他的身姿与言语成为二度再现，成为虚构叙述。那么，能不能直接进入虚构叙述，不用一度再现（纪实式的报告）先行？无论如何变化，依然能找出双区隔的痕迹：例如这个演员可以演小品，一上台就直接进入相声，但是启幕与上台本身，就是从一度再现进入二度再现。

此种区隔造成如下对比：在经验世界中，他是我们面对的一个人；在一度区隔中，他是演员身份，用言语身体为媒介说明某个事件；在二度区隔中，他是角色身份，用演出作为媒介，替代另一个人物（不是他自己）。虽然观众还能认出他作为演员（身体媒介）的诸种痕迹，但是也明白他的演出是让我们尽量沉浸在被叙述的“人物世界”中。就这位演员自己而言，他变化了三重身份。

我们可以延伸霍尔给再现举的简单例子作说明：我看到某人甩了一个杯子，这是经验。我转过头去，心里想起这个情景，是再现；我画下来，写下来，回放当时拍的录像，是用再现构成纪实叙述文本。当我把这情景画进连环画，把这段情景写进诗歌小说，把这段录像剪辑成电影，就可以是虚构叙述的一部分，因为它可以不再纪实。

电影的开场和结束，打出标题，是一度再现区隔，是对经验世界（创作过程）作的纪实性（纪录片式）一度再现。然后有演员表（角色转换提示），免责声明之类的虚构框架标记，接着影片的叙述进入二度再现，即虚构性的故事片。而在结束时，片尾灯光师化妆师之类职员表，就又回到一度再现的报道。热奈特说类文本（“这是一部小说”之类说明）是虚构体裁的唯一可靠标记，应当说它们是二度虚构区隔的痕迹。哪怕这些痕迹全部被仔细抹去，虚构区隔依然存在。

同样的区隔，可以见于比赛的裁判吹哨开场隔断练球，仪式的起头隔断入场，电子游戏的起头信号隔断示例说明，戏剧幕布的升起隔断入座，乐队指挥举手隔断调弦，做梦的入睡隔断清醒思想。这种隔断可能是只是一个表情，一个及几乎难以知觉的信号，但它非常重要，因为它隔开了两个世界。

影视中的穿帮镜头，结束“片花”如《撒谎大王》、《杜拉拉升职记》、《泰囧》片尾那样的NG镜头（拍电影时越出框架的镜头，例如演员念错台词引起爆笑），之所以让人觉得可笑，是因为它们违反常理地反过来回向了一度再现层，破坏了虚构世界的隔离，实际上它们经常与职员表同时出现，因为都是区隔痕迹。

正因为虚构叙述需要双层区隔，巴尔特对60年代电影中已经开始出现的“片头直接进入故事”，也就是把电影区隔设置模糊化的做法，非常反感，他认为这是“我的社会尽最大努力消除叙述场面的编码，有数不清的方式使叙述显得自然”（Barthes, “Introduction to the Structural Analysis of Narratives” 290）。而布莱希特等实验戏剧专家，则不断点破戏

剧的虚构框架,用以向观众提醒“资产阶级艺术的欺骗性”。西方戏剧学家体会到在演员与角色中,有另一个层次。布莱希特说,“(保持间离)这种困难,在中国艺术家身上并不存在,因为他们否定这种进入角色的想法,而只限于‘引证’他扮演的角色”(Brecht 94)。这就是布莱希特“间离效果”理论的“中国灵感”。这是一个绝对敏感的观察,所谓“引证”即演出虚构叙述的二度性。

任何符号都有一定程度的文化规约性,也就是约定俗成的意义解释。某些区隔设置在某种文化中会被忽视,原因并不是忽视区隔,而是对这些符号认知方式的规范已经变化。

神话现在被认为是虚构体裁,其基本叙述方式划出了虚构区隔,但对于产生神话时代的人们,口述的神话是历史,写下的神话也是历史。它们当时不可能看出神话的虚构框架。当代的“神话”依然如此:一旦接收者忽视叙述区隔,神话就从虚构叙述变成纪实性叙述,变成经验事实的直接再现。正如巴尔特说的“当代神话”如美式摔跤、职业艳舞女等等明显的虚构性演出叙述,对于接受神话的“资产阶级社会”,也是“纪实”的。

这就牵涉到下一节要谈的问题:虚构在什么意义上是“真实的”?或者用巴尔特的话,获得“难以忍受的‘自然’感”,“获得了家常的、熟悉的属性”(Barthes, “Striptease” 88)。

六、虚构在什么意义上是真实的?

处在任何一个再现区隔中的人格(无论是真实的人,还是假定的人格),无法看到区隔的符号构成方式,因为区隔的定义,就是把让区隔中再现的世界与外界隔绝开来,让它自成一个世界。

因为在同一层次上,再现并不表现为再现,虚构也并不表现为虚构,而是再现显现为经验事实。对小说中的人物,小说世界中发生的事件并不是虚构的:对于我们来说,大观园与其中的林黛玉是虚构的,而对于贾宝玉是实在的,否则《红楼梦》的叙述就无法成立。梦对梦中之人也并不表现为梦:梦者绝大部分情况下并不能意识到自己在做梦,除非他正从梦中挣脱出来。瓦尔许指出:叙述者(叙述区隔的人格化)的作用,就在于让作品读起来像“了解之事”,而非“想象之事”;像“事实报道”,而非“虚构叙述”(Walsh 34)。

正因为虚构世界中的人物并不认为自己是被虚构出来的,这些人格存在于一个被创造出来的世界中,被叙述世界对于人物来说,具有足够的事实性。因此,塞尔指出,虚构文本中的“以言行事”,是“横向依存”的(Searle 59),也就是说,在同组合段(同一文本)中有效。在经验现实中,宣布A与B结婚,这个婚姻就延续到离婚或死亡为止;在一度再现文本(例如在警察报告中),A与B的婚姻有效,到离婚或死亡为止,或此文本被证明非真实为止,因为再现文本直接指称经验现实;而在二度虚构文本中(例如在一出戏中),宣布A与B结婚,这个婚姻就延伸到戏中离婚、死亡为止,哪怕戏落幕,陈述的“语意场”并未终结,例如戏中说A与B“幸福地白头百年”,那么戏结束也无法终止这场婚姻。所以,用虚构叙述来证明爱情天长地久,或英雄神勇不死,是最有效的。

这样的转折之所以可能,就是因为被叙述世界,如同叙述世界一样,叙述最基本的品格是纪实性。虚构叙述之所以可能,就是因为虚构框架之内,它是纪实性的,否则被叙述世界中的受述者,没有理由接收这个叙述,例如纳博科夫虚构了《洛丽塔》,但在这个虚构世界里的叙述者不是纳博科夫,而是亨伯特教授,此角色按他主观了解的事实性写出

一本忏悔，给监狱长雷博士看。典狱长雷博士如果认为亨伯特的临终忏悔没有纪实性，他就没有理由读。想象力的汪洋恣肆，文采的斐然成章，是读者阅读某文本的理由，却不是受述者接收叙述的理由：受述者是“传播游戏”必须有的一方，与叙述者联合构成了文本传播的途径(Higgins 130)，但是受述者必须有个理由才会站在这位置上：哪怕在虚构中，如果受述者认为文本是虚假的，信息是不真实的，他就不会接受，传播游戏就无法构成。(赵毅衡 28)

由于同样原因，在游戏世界里，游戏的叙述是“纪实的”，电影《感官游戏》(eXistenZ)，主人公为避开杀手，躲进游戏世界里；而在电脑程序编出的叙述里，叙述是纪实的，《黑客帝国》说的是电脑程序与“现实”究竟哪一个更真实；在梦里，梦者见到的世界是真实的，《盗梦空间》情节就是在纠缠如何摆脱梦的“纪实性”。可以说这些都只是电影虚构出来的故事，但在电影虚构区隔出来的世界中，正如我们在经验现实中，面对游戏世界、电脑世界、梦中世界，我们做的一度再现是纪实的，才能将关于经验的故事说出来。

正是因为纪实性是叙述最基本的特征，任何叙述对于落在同一区隔内的世界，是纪实性的，也就是说，在无论何种叙述都是纪实的。只是相对于实际作者的经验世界而言，虚构叙述才并非纪实，所谓虚构或纪实，取决于作者是否在针对他的经验作出叙述，因此塞尔的公式在这点上是对的：只有作者才知道他的叙述是否以他的经验世界为基础语义域。

本文的论辩不同于塞尔的地方是：塞尔认为读者只能判断文体是否具有文学性，笔者认为读者识别的首先是虚构框架。例如看一场电影，一场戏，观众首先注意到的，不是文本的文学性-艺术性，他首先知道的是这是一出戏，一个故事片，他面对的是一个虚构叙述。这种识别根据的是文化程式与阅读经验，因此他的识别不一定是绝对准确的。但塞尔以作者的意图作为虚构的标准，完全是主观的，而且观众不得而知，相比而言，观众对虚构叙述区隔的这种程式化识辨，可靠得多。

这就是小说与谎言之类的根本不同点之所在：两者都无指称性，但谎言在一度再现框架中展开，被要求有指称性；小说在二度虚构框架中展开，对小说无指称性要求。谎言之所以是作假，因为它是“纪实性”的再现。忏悔可以翻案，因为是纪实性的，不然无案可翻。流言之所以可以证明是造谣，因为是纪实性的。虚构叙述无法被证明为作假、翻案、造谣，因为它们根本就不是纪实性的。流言的叙述者必须对是否对应经验事实担责，固然他会设法以“传闻”为借口逃避担责，但在堂皇的纪实性叙述(例如判决书，例如历史，例如预言)，作者也一样可以以各种借口逃避担责：逃避担责本身就是对被要求担责的反应。

这中内在纪实性，也是读者对被虚构叙述“搁置不信”，虚构作品产生“浸没”(immersion)效果的由来。既然虚构叙述的作者无论如何设置区隔，区隔内的世界依然被该世界的人格当做经验事实。这就是为什么读者也可以认同区隔内的受述者，忘却或不顾单层或双层区隔。只要搁置框架，虚构叙述文本本身与纪实性叙述文本，可以有风格形态的巨大差异，就没有本体地位的不同。

这就是文学虚构的“真实性”悖论的由来：“现实主义”小说的大量细节真实(例如《战争与和平》的真实细节量可以与历史相比)，只是帮助读者搁置虚构叙述的二度区隔。此种助推力量，不是决定性的，不能保证读者搁置虚构区隔。对产生“浸没”起决定作用的是读者感情上的投入，而这种感情投入，又多半来自读者认同虚构作品最下功夫渲染的“做人的道义”。“真实性”的产生，最主要原因是道德情感的强大力量，如橡皮一样擦抹掉虚构区隔，把一切还原成纪实叙述。

引用作品【Works Cited】

- 白居易:《白居易集笺校》。上海:上海古籍出版社,1988年。
- [Bai Juyi. *The Collected Writings by Bai Juyi*. Shanghai: Shanghai Classics Publishing House, 1988.]
- Barthes, Roland. "Introduction to the Structural Analysis of Narratives." *A Barthes Reader*. New York: Hill & Wang, 1982. 251-95.
- . "Striptease." *A Barthes Reader*. New York: Hill & Wang, 1982. 85-88.
- Brecht, Bertold. "Alienation Effects in Chinese Acting." *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetics*. London: Methuen, 1964. 91-99.
- 多里特·科恩:“论虚构性的标记”,《叙述》3(2011):70-95。
- [Cohn, Dorrit. "Signpost of Fictionality: A Narratological Perspective." *Narrative* 3(2011):70-95.]
- . *Transparent Mind: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP, 1978.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Ithaca: Cornell UP, 1976.
- Genette, Gerard, "Fictional Narrative, Factual Narrative." *Poetics Today* 4(1990):755-74.
- 斯特亚特·霍尔:《表征》,徐亮 陆兴华译。北京:商务印书馆,2005年。
- [Hall, Stuart. *Representation*. Trans. Xu Liang and Lu Xinghua. Beijing: The Commercial Press, 2005.]
- Higgins. E. Tory, "Achieving 'Shared Reality' in the Communication Game: A Social Action that Creates Meaning." *Journal of Language and Psychology* 3(1992):107-31.
- 约翰·霍洛韦尔:《非虚构小说的写作》,仲大军等译。沈阳:春风文艺出版社,1988年。
- [Hollowell, John. *Fact & Fiction*. Trans. Zhong Dajun et al. Shengyang: Chunfeng Literature and Art Publishing House, 1988.]
- 陆正兰等:“艺术不是什么:从符号学定义艺术”,《艺术百家》6(2009):97-104。
- [Lu Zhenglan et al. "What Is Not Art: Defining Art in Semiotics." *Hundred Schools in Arts* 6(2009):97-104.]
- Meister, J. Ch., ed. *Narratology Beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*. Berlin: de Gruyter, 2005.
- 孟华:“真实关联度、证据间性与意指定律”,《符号与传媒》2(2011):41-51。
- [Meng Hua. "Relatedness between Facts, Proofs and the Law of Referentiality." *Signs & Media* 2(2011):41-51.]
- Schmid, Wolf. *Narratology: An Introduction*. Berlin: De Gruyter, 2010.
- Searle, John R. "The Logical Status of Fictional Discourse." *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge UP, 1979. 58-75.
- Smith, Barbara. *On the Margin of Discourse*. Chicago: U of Chicago P, 1978.
- Walsh, Richard. *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fictionality*. Columbus, OH: Ohio State UP, 2007.
- 赵毅衡:“论艺术‘虚而非伪’”,《比较文学研究》2(2010):21-31。
- [Zhao Yiheng. "Art False but Genuine." *Chinese Comparative Literature* 2(2011):21-31.]

责任编辑:杨建