

虚构判定的几个原则

——以何大草《盲春秋》的序跋为例

谭 光 辉

(四川师范大学 文学院, 成都 610066)

摘要:何大草的小说《盲春秋》的序跋挑战了叙述学中的虚构判定方法,也给叙述学中的虚构判定问题以启示。通过对它的分析,可以总结出四条关于虚构判定的原则:(一)体裁形式与虚构性互为判定依据;(二)声源人物不影响叙述内容的虚构性判定;(三)虚构与纪实可以交叉;(四)纪实或虚构最终由读者决定。

关键词:虚构;虚构判定;小说叙述学;何大草;《盲春秋》

中图分类号:I206.7 **文献标志码:**A **文章编号:**1000-5315(2017)05-0139-07

何大草是一个勇于挑战传统叙述模式的作家,给叙述学理论提出一系列问题,他的《盲春秋》等小说几乎可以让我们到达对虚构性问题理解的边界。对虚构问题的讨论,赵毅衡《广义叙述学》中的“双层区隔”原理尤为深刻。笔者已写过多篇论文讨论赵毅衡提出的“双层区隔”原理,有理解也有商榷^[1-2]。总体上来看,双层区隔原则对于界定虚构的本质问题大有帮助,但是对虚构判定问题缺乏实质性帮助。本文的目标,是给虚构判定提出四条原则。

一 体裁形式与虚构性互为判定依据

虚构的判定问题,是一个世界难题。沃尔顿说:“一部文学作品是不是虚构之作,无需从其字面呈现出来。很雷同的词语组合,或完全一致的词语组合,既可能构成一部自传,也可能构成一部小说。”^{[3]98}他认为文学作品是否是虚构,并不在于它是否与事实相吻合,“并不在于作者所写是否为真,而在于他是否宣称其作为真,在于他是否言明其作字字句句(以各种方式)为真”^{[3]98}。这个说法与塞尔的决断公式如出一辙:“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。”^[4]热奈特等也表达过类似的看法,只不过他认为:“真正起作用的标注是副文本,如封面注明‘小说’。”^[5]事实上,上述几种说法基本上是同一个意思:作品是否虚构,只能由作者决定。如果作者以任何方式宣称、标注其为虚构,就是虚构;反之则为纪实。这个判定原则看起来是可靠的,但是同样会面临不可解决的问题。最大的问题是:我们如何知道作者在做宣称或标注的时候是否在撒谎?

赵毅衡在总结、反思学术史上对该问题的多种看法后提出了一个区分纪实与虚构的原则:双层区隔理论。双层区隔理论的基本意思是:我们判定纪实与虚构的基本依据是区隔框架,处于一度区隔中的叙述为纪实,处于二度区隔中的叙述为虚构。一度区隔与二度区隔的区别是:对于一度区隔中的叙述,接收者会期待其指称性;对于二度区隔中的叙述,接收者“不再期待虚构文本具有指称性”^{[6]76}。作者如何设置区隔框架呢?赵毅衡认为:“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

收稿日期:2017-04-20

作者简介:谭光辉(1974—),男,四川南充人,文学博士,四川师范大学文学院教授,主要从事中国现当代文学、符号学、叙述学研究。

号本身可以变得非常细微。”^{[6]77}接收者如何识别区隔框架呢?他认为主要根据文化程式和阅读经验,“相比猜测作者意向而言,观众对虚构叙述区隔的这种程式化识辨,就可靠得多”^{[6]84}。但是,他认为读者或观众的判断不一定是绝对准确的,因为框架有被破坏的各种可能,每一个人的阅读经验并不一样,文化程式也完全可能被作者用来做假。赵毅衡的双区隔理论论辩的核心是接收者问题,把虚构的性质解释得相当清楚。但是这对接收者的操作而言却并无多少帮助。当接收者面对某一个具体的文本的时候,可能由于无法辨认区隔,从而仍然无法准确判断该文本到底是纪实还是虚构,因为作者可能设置各种障碍,让读者根本就看不见这个区隔在哪里。何大草的《盲春秋》就是一个典型的例子。

《盲春秋》从封面到封底,没有任何地方标注该书为“小说”,热奈特所说的方法自然无效。沃尔顿的判断方法同样无效,因为《盲春秋》在“代序”和“代跋”中反反复复、斩钉截铁地断言这部书来自一部真实的手稿,而且做了非常详细的手稿版本流传的考证,明确地说书中的字字句句皆为真,他只不过做了一些整理工作而已。同样的道理,塞尔的办法也不能奏效,作者确实可以决定该书是否为虚构,但是读者要判断它是不是虚构,就成了一个难题。最终,我们只能回到赵毅衡的办法:文化程式和阅读经验。

阅读经验实际上是一个说不清的东西,只有文化程式才是相对可靠的,阅读经验其实就是对文化程式的识别能力。体裁是最重要的文化程式。在虚构性判定过程中,所谓识别文化程式,主要就是识别体裁。陆正兰说:“采用某个体裁,就决定了最基本的表意和接收方式。”^{[7]48}赵毅衡说得更清楚:“纪实型叙述与虚构型叙述,两者的区分,不在文本本身,而在文化的‘体裁规定性’:体裁规定某些类别文本的‘基础语义域’是实在世界,而某些体裁文本的‘基础语义域’则是可能世界。”^{[6]185}显而易见的是,在常规文化程式中,“序”、“跋”都只能是纪实的。

《盲春秋》不但前面有一个“代序”,而且后面有一个“代跋”,“代序”是一个美国汉学家宇文长安写给何大草的信,“代跋”是何大草写给宇文长安的回信。不但序跋本身应为纪实体,而且大多数书信也是纪实体。即是说,文化程式、作者宣称、文本标注等一切指示性内容,都在努力说明该序跋是纪实的,而且是真实的。该书从头至尾,就没有一个清晰的

区隔标记。更为致命的是,如果我们相信序和跋是纪实的,那么我们就不得不跟随着序跋的指引认为手稿是事实的,进而认为该小说的内容也是事实的。这样一推,小说就成了历史,虚构就成了纪实。所以,判断虚构与纪实的第一条原则就是,不要过分相信体裁形式、标注或宣称,体裁形式与虚构性互为判断依据。

如果我们认为《盲春秋》序跋的体裁形式是真实有效的,那么就会判定其中的内容是纪实的。然而我们对序跋体裁的怀疑来自对其中内容真实性的怀疑。怀疑的主要原因可能主要有以下几点:第一,序中的写信人叫“宇文长安”,自称是一个热爱中国文化的美国人,完成了一部《蜀锦考》,经查并无此人,人名系作家根据美国著名汉学家“宇文所安”戏仿的名字,《蜀锦考》亦不存在;第二,收信人何大草,自称在中国南方理工大学人文学院任教,然而他实际上是在四川师范大学任教,不符合事实;第三,序跋的叙述风格与正文的风格太过类似,形同小说;第四,序跋中所写手稿流转的故事太过曲折离奇,近乎夸张,不像事实。

按序中所言,该手稿由明末一个瞎眼公主,也就是小说的主人公朱朱口述,史学家计六奇记录。朱朱在明朝灭亡时失去了父亲和视力,被传教士德吕尔·德吕翁收养,后来下落不明。手稿写好后,朱朱将它送给德吕翁的学生H封存。H死前,把手稿传给了学生P,P将其送给了传教士郎世宁。这部手稿,在宁波天一阁藏书楼的书目中只留下一个书名《燕山龙隐录》,下落不明。郎世宁死前,把手稿通过意大利传教士托蒂·皮耶罗神父带到海外。皮耶罗将手稿翻译成拉丁文和意大利文,然后花了三十年时间修订。皮耶罗将拉丁文本手稿取名《龙之秘史》呈给教皇,后被束之高阁。手稿的中文版本《……龙……》神秘消失,只留下两种无法查证的说法。唯有意大利文版本《言辞》以一种方式留传下来。拿破仑大军横扫意大利时,一个随军神父让·雅克·阿诺征得皮耶罗同意之后,用法文抄录了《言辞》全稿,重新命名为《我父》。抄录完成之时,皮耶罗无疾而终,意大利文本《言辞》被作为纸钱在皮耶罗坟前焚化。阿诺离开军队,改名若泽·亚马多,隐居葡萄牙保莱塔修道院。《我父》在该修道院被历代神父翻阅了近二百年,每个神父都在手稿的空白处写下一些感想、猜测,使手稿的容量越来越大,线索也越来越乱。若

译·亚马多甚至写了一部史诗《旧宫殿》，后被锁在地窖深处一个铁匣子里。宇文长安的舅公吉尔伯特·西芒神父被《我父》吸引，对手稿把玩考订了大半辈子，也没有弄清手稿纷繁的头绪。西芒神父将一藤箱的手稿，传给了宇文长安。宇文长安酷爱东方文化，又有中国女友哲学博士候选人唐欢君之助，决定将《我父》回译为中文。二人经过漫长而艰辛的翻译，终于将其翻译完毕。但是由于手稿经历了无数次语言转译、误译、揣测、增添与删节，歧义百出，加上手稿情节枝蔓丛生，细节如荒草乱长，最终不能卒读，几欲焚稿。无奈之余，找到了唐欢君的校友，受过历史训练又是作家的何大草，请他代为整理修复。这就是“代序”陈述的主要内容。“代跋”则是何大草写给宇文长安的信，陈述了整理手稿过程的漫长过程与艰辛。“代跋”说得更多的，是关于何大草对手稿中一些历史细节的考证过程，以及对历史的不可靠和真相难于把握的感慨。

代序和代跋中的手稿流传过程，虽说十分离奇，但是又具有内部真实性，且混以真实的历史人物和地名，比如传教士郎士宁、庇护六世教皇、拿破仑、孔飞力、何大草、天一阁藏书楼、四川大学等等。由于真实人物与杜撰人物混杂，若无相关历史知识，根本就不可能分得清哪些是真、哪些是假。所以，对该序跋的纪实/虚构的判定，不能单纯依据该序跋宣称的文化程式，而是要依据相关历史知识和现实证据。“关于纪实与虚构的判断依据，并不来自于文本内部，而是来自于伴随文本”^[8]。我们是因为对序跋所述史料真实性的怀疑，才意识到该序和跋并不是常规的文化程式，而是小说的一部分。又因为有对该序和跋体裁的推翻，才将其纳入二度区隔中，将其视为虚构。如果不推翻体裁，那么我们只能说何大草在撒谎，也就完全不能领略该序跋给我们带来的阅读体验。

体裁形式并不是可靠的判断依据，特别是在将其用于判断纪实与虚构的时候。赵毅衡把那些试图摆脱束缚，达到别的体裁能达到的境界的艺术手法称为“出位之思”，“出位之思是任何艺术体裁中都可能有的对另一种体裁的仰慕，是在一种体裁内模仿另一种体裁效果的努力，是一种风格追求”^[9]¹³⁶。既然艺术作品存在出位之思，当然文化程式的宣称可能就不再可靠。

二 声源人物不影响叙述内容的虚构性判定

我们很容易进入一个叙述学理论误区：如果声源人物是虚构的，那么他叙述的内容一定是虚构的；如果叙述的内容是纪实的，那么声源人物也必然是纪实的。虚构的叙述者不可能讲述纪实故事，讲述虚构故事的叙述者一定是虚构的。沃尔顿认为：“当叙述者叙述的真实事件为虚构时，它们就同属于一个虚构世界。”“只要虚构叙述者报道的事件真正发生了，不管其他事件是否为虚构，叙述者与这些事件都同属于一个虚构世界。”^[3]⁴⁷³ 简单地说，只要叙述者讲了虚构故事，那么该叙述者就是虚构的。按赵毅衡对叙述者的定义，叙述者就是“故事‘讲述声音’的源头”^[6]⁹¹。如果在一个叙述文本中，有一个明确的发出声音的人物，那么就可以认为这个人物就暂时充当了叙述者，多数叙述学理论都把该人物视为“显身叙述者”。以此推之，虚构叙述的显身叙述者一定是虚构的。

《盲春秋》的代序有一个显身叙述者宇文长安，这个人物显然是虚构的。但是代跋的显身叙述者是何大草，而何大草并不是虚构的，现实中确有其人，他确实是一个有历史学背景的作家，而且也在南方某大学任教。那么，我们能否按照沃尔顿的原则判定何大草为虚构的叙述者？

在说清楚这个问题之前，我们必须先厘清一个概念，作者和叙述者并非一回事。分清楚作者和叙述者，是现代叙述学的起点。布斯在《小说修辞学》中早已将此二概念分开，现在已经是一个叙述学常识，无需再论。但是，关于作者的虚构性问题，至今仍然有很多认识误区。比如宇文所安说：“我们习惯于把‘作者’看作一个历史事实，因此关于作者归属，我们往往首先要问它是否可以证实，是可信的，还是虚构的。”^[10]²⁵⁹ 宇文所安可能混用了术语，所以表述很让人费解。他的意思实际上是说，当我们谈论作者问题的时候，只能是在一度区隔之内来谈的，关于作者问题，只问是否是事实，是如实记录还是撒谎。作者不存在虚构与否的问题，只存在事实和撒谎的问题。

但是，勒热纳(Lejeune)却提出了一个让人非常费解的判断。他认为如果“人物名=作者名”，那么“仅此一点就排除了虚构的可能性。即使叙事历史地看完全是假的，它也只属于撒谎(是一个‘自传体’类别)而非虚构”^[11]¹²²。他提出这个判断的原因是他讨论的对象是“传记”这种体裁。按理说，在传记

体中,所有的内容都是纪实的,不存在虚构问题。但是传记可能存在“人物名≠作者名”和“无名氏”作者的情况,所以即使是传记,也需要与读者达成一种契约关系。当“人物名≠作者名”时,只能达成小说契约关系;当叙述者为“无名氏”的时候,既可能达成自传契约,也可能达成小说契约,无契约的时候体裁不能确定;当“人物名=作者名”时,只存在“无契约”和“自传契约”两种类型,不存在“小说契约”这种类型,作品只能是自传体^{[11]122-130}。按勒热纳的理论推演,由于《盲春秋》“代跋”的人物名=作者名,而且有书信、跋这两种契约,便可确保“代跋”只可能是自传体,只可能是纪实。而这显然是荒谬的。

再做一个观察,之所以提出叙述者何大草是否是虚构的这一问题,乃是根据代跋的叙述文本反推而提出的问题。即是说,我们是因为认定代跋的内容是虚构的,才会产生关于其叙述者何大草是否是虚构的这一问题。在这个问题的提出中,我们发现我们进入了一个被精心安排的圈套。其中问题的关键,就在于我们把文本内设定的声源人物当作了叙述者。在“代跋”中,声源人物是一个叫“何大草”的回信者,而叙述者却不是该人物,也不是现实世界中的作家何大草。那么,“代跋”的叙述者是谁呢?

本文的观点是,不论哪个人称叙述的叙述者,都是一个框架^[12]。叙述者只是一个声音源头的比喻^[13]。“代跋”中的何大草,是一个人物,而非叙述者。声源人物何大草,既可以是纪实的,也可以是虚构的,这并不重要。作家完全可以给写信者另取一个名字,甚至封面上的“何大草”几个字也可以换一个,甚至换成一个虚构人物。例如他的另一部小说《所有的乡愁》,“代跋”名为《每个人的黄苹果》,注明是“何少刚应邀为本书撰写的代跋”^[14],邀请人是何大草,何少刚是小说中最后一个出场人物,虚构人物怎么可能写一个纪实的“代跋”?所以声源人物本身是否虚构,并不重要。重要的是,声源人物真实与否,是否影响叙述文本的虚构性判定?

从常理来说,如果声源人物为虚构,便会自动搭建一个虚构叙述的框架,其中所述内容就必然是虚构的;如果声源人物是纪实的,便会自动搭建一个纪实叙述的框架,其中所述内容就必然是纪实的。但是纪实小说、新新闻主义显然是在挑战这一原则。比如法拉奇的《给一个未出生孩子的信》,便给这一原则带来极大的挑战。纪实与虚构混合,新闻与想

象混合,无论声源人物用真名还是用虚构名,纪实部分仍然是纪实部分,虚构部分仍然是虚构部分,二者之间似乎并无必然联系。《盲春秋》的“代跋”也强有力地挑战了这一原则,在“代跋”中,有些部分是虚构的,比如假装在给一个并不存在的人物宇文长安写信;有些部分是纪实的,比如写永定河的来历、陈圆圆和李自成的去向等。在阅读这些文字的时候,我们可以明确地感觉到叙述不断在纪实和虚构之间转换,而这与声源人物何大草是否是虚构并无直接关系。这就引出了虚构性判定的第三条原则:虚构和纪实可以交叉。

三 虚构与纪实可以交叉

塞尔举过一个例子:虽然《安娜·卡列尼娜》的第一句话“幸福的家庭家家相似,不幸的家庭各各不同”不是虚构的而是严肃的(serious),它是小说的一部分但并不是虚构故事的一部分,并且得出结论:“一部虚构作品不需要,通常也不会完全由虚构话语组成。”^[4]就是说,在同一个叙述文本之中,可能出现虚构与纪实交叉的情况,叙述文本可能有多个框架,而不是只有一个框架。

实际上,纪实与虚构在文学文本中交叉出现很常见,而且可能是叙述的常态。例如,李永东认为晚清狭邪小说《海上尘天影》“是一部把纪实与虚构的混合文体推向极端的小说”^{[15]69};王干认为陈染的《与往事干杯》“是对自己海外冒险的一次纪实与虚构的混合性书写”^{[16]98};杨中举认为奈保尔的《半生》“打破了时空、文体界线”,“模糊了纪实与虚构,混合了小说与非小说因素”^{[17]312};贺绍俊认为王安忆的小说《纪实与虚构》“在纪实与虚构的交叉中,构建着自我的根基”^{[18]272}。这些例子都是显性的,在隐性层面,纪实与虚构的交叉远比这些例子丰富。例如影视剧中的植入广告,虽然整个电视剧都可能是虚构的,但是植入广告却可以被清晰地辨认出是纪实的,然而它又是虚构故事的一部分。纪实叙述和植入广告一样,广泛地存在于虚构叙述之中。同样的道理,虚构成分也常常出现在纪实文学之中,以致近年来有人提出“非虚构”这个概念,用以提醒并反对那些在纪实文学中加入太多虚构成分的人。

在《盲春秋》的“代跋”中,纪实性植入随处可见,但是都需要了解真相的人才能识别,其中至少包括如下几种类型。

第一类是对作家自己身世的介绍,例如:“如您

所知,我是南方理工大学人文学院的驻校作家,除了课程和薪水这两样不多,却有大笔闲置的时间自由支配。我跟所有成都人一样,与生俱来地惰性、懒散、闲适,还有轻度的幽闭症。”^{[19]326} 了解何大草的人很清楚其中的“植入”内容:除了“如您所知”和“南方理工大学人文学院”是虚构的外,其他部分基本上都是事实,只是“惰性”、“懒散”、“幽闭症”带有一点主观判断,并不影响纪实的性质。这几句话可以算是作家植入的关于自己经历的软性“广告”。

第二类是作家思想的呈现,例如:“我为此怅然了很多天。什么是真相呢?真相是我们用手掬起又从我们指缝间漏走的水;是《薄伽梵歌》里反复吟唱的它:‘它在万有之外又在其中,它既是静物又是动物,它极近又相距遥远,它不可知因微妙之故。’”^{[19]329} 这一段文字写在叙述何大草打电话问一个县文管所而无结果之后。其中“我为此怅然了很多天”可能是虚构,但是后面的文字却很难说是虚构,有非常明显的纪实特征,形同上文塞尔所举的例子,它是作家思想的表达。

第三类是对历史的陈述,例如:“陈圆圆在许配给吴三桂之后,被刘宗敏霸占,这是确切的事实。但这部手稿还用零星的笔墨提醒阅读者,李自成为了争取吴三桂的归顺,又亲自去刘府,一半规劝、一半强制地把陈圆圆载走了。”^{[19]329} 其中前一句说刘宗敏霸占陈圆圆的事,是历史,当然是纪实;后一句由于提到是“手稿”记录的事,又因“手稿”是虚构的,所以就会被认为是虚构的。

第四类是对元故事的叙述,例如:“一个偷懒的办法是,什么也不说,让读者自己去发挥想象。但,这种故作高深实则黔驴技穷的手法,我最厌恶。我选择的方式是,在这二十三种猜测中,挑选出我认为可能接近真相的一种,依然通过讲述人的嘴,一直说到叙述的尽头。”“我勉力从中整理出两篇东西《带刀的素王》和《二十七个逃亡的人》,作为附录放在了盲眼老妇的自述后。”^{[19]334-345} 在这两段叙述文字中,纪实部分很好判断,翻翻《盲春秋》就可以明白,小说确实选择了一种结局,盲眼老妇讲述完了之后确实有两篇附录,怎么能说这两个事件是虚构呢?然而,所谓“二十三种猜测”、两篇附录是从手稿中整理的这两件事,则是虚构。同一个叙述,甚至同一个句子,可以同时既有纪实又有虚构,纪实与虚构可以共存。这几种情况,可能就是赵毅衡说的“通达”。“一个虚

构文本,可能没有‘不可能世界’的成分,但必然有实在世界与可能世界两种成分”^{[6]193}。既然我们能够从虚构文本中辨认出实在世界的成分,那么就一定存在辨认的方法。辨认真实在世界的方法,只能依赖纪实性叙述。因此,此说法实际上说明了虚构叙述中可以存在纪实叙述。但是,虚构叙述处于二度区隔之中,纪实叙述处于一度区隔之中,这就存在一个跨界的问题。实在世界中存在的人物不可能跨界进入虚构世界之中,所以在观念上就不能把纪实和虚构看成是包含关系,只能看成交叉关系。造成交叉的根本原因在于叙述者的框架性。作者可以自由地在叙述者框架中选择不同的组件发声,不同的声源决定该声音纪实或虚构的性质。

在《盲春秋》的“代跋”中,我们会发现作家何大草和虚构的声源人物何大草在交替发声。由于这二者共享了一个名字,所以我们很容易被迷惑。有的时候,两个声源达成共识,合二为一,所以我们可以同时听到两个声音,这就让问题显得更为复杂,以致作者到底是在纪实中植入虚构,还是在虚构中植入纪实,都变得不甚明了。

四 纪实或虚构最终由读者决定

对于一个有复杂声源的叙述,作者自然最清楚哪些部分是虚构的。但是,为了达到特殊的艺术效果,作者可能想尽各种办法隐藏虚构标记。另一方面,由于有了虚构小说作者的身份,他所说的可能不再具有可信度,接收者完全有理由不相信他的任何承诺。就是说,虚构的判定,作者说了可能不算,最终要由读者说了才算,本文的看法与塞尔的看法很不相同。

马克·吐温的短篇小说《一个真实的故事》不但标题宣称“真实”,而且副标题叫做“照我所听到的逐字逐句叙述的”,但是读者完全有理由不相信。《盲春秋》的序跋从形式上看也是作者对文本的纪实性宣称,但判断权基本上在读者一方。没有经验的读者可能将序跋解释为纪实,而且读者有权力将其解释为纪实,同样也可以解释为虚构。

塞尔还说过一个有趣的例子:说“作为文学的《圣经》”,表明了神学上的中立态度,但是说“作为虚构的《圣经》”,就有支持某种立场的倾向^[4]。就是说,读者既可以把《圣经》看作纪实,也可以将其视为虚构,但是采用不同的读法代表了不同的立场和倾向性。以此观之,读者将一个叙述文本视为纪实还

是视为虚构,其实是由他的立场和倾向性决定的。

“立场”决定了读者愿意把自己定位在哪一个世界、哪一个区隔之中。如果有人愿意将自己定位在虚构世界之中,那么虚构世界中的一切,对他而言就是实在。我们认为是虚构的电子游戏,对深度沉迷于其中的玩家来说,是比实在世界更真实的实在,玩游戏的过程,也就是纪实的。在成龙主演的电影《新警察故事》(2004)中,关祖等人把游戏引入现实,把现实编成游戏,以杀死警察取乐。就是说,极端情况下,一些别有用心的读者可能把虚构世界当作实在,把现实世界当作虚构世界中的材料,就如“庄周梦蝶”。电影《霸王别姬》中的程蝶衣,可能并非分不清戏里戏外,而是他更愿意呆在虚构世界之中,他有自我立场的决定权。但是,在大多数情况下,读者都会遵守一个普遍的文化程式,对实在与虚构的判断很少失误。

正是因为读者有纪实与虚构的解释权,阅读体验和阐释才可能丰富多彩,才可能出现“一千个读者就有一千个哈姆雷特”的阅读结果。鲁迅说论《红楼梦》的名言:“单是命意,就因读者的眼光而有种种:经学家看见《易》,道学家看见淫,才子看见缠绵,革命家看见排满,流言家看见宫闱秘事……。”^[20]²⁶ 细细究之,不同读者之所以看到不同内容,是因为他们将《红楼梦》中的相关内容与自己掌握的现实材料结合了起来。之所以能够结合,是因为他们把他们看到的《红楼梦》的相关部分视为纪实,把其余部分视为虚构。

换句话说,只有当我们将叙述文本中的某部分

视为纪实的时候,才能将该部分与现实经验进行有效的结合和比较,才能获得相关意义领悟。我们接受虚构文本的过程,就是不断调整自身立场、不断将虚构文本中的内容视为纪实文本的过程。赵毅衡认为:“接收者对虚构文本不会有指称性要求”,“在同一区隔的世界中,再现并不表现为再现,虚构也并不表现为虚构,而是显现为事实,是一个独立的世界”^[6]^{85,81}。马文美认为当一个人一直生活在自己虚构的身份里的时候,“虚构比真实更加真实”^[21]。这就说明,读者为了从虚构文本中获得纪实性,就需要不断地调整视点。事实上,任何获义活动,都不可避免地会带上主体的倾向性,恰如“伴随文本偏执”的原理一样,“实际上是人类的一种在获义压力之下展现出的基本冲动”^[22]。为了从虚构文本中获取某种实在意义,读者就必然在该获义压力下执着地将与此相关的叙述视为纪实。虚构叙述文本的丰富解释,正是在不同的获义压力下产生的结果。与之相对应的是,纪实叙述由于没有这套机制,其解释意义就远远没有虚构文本解释意义那么巨大的差异,这大约正是人们迷恋虚构叙述的原因。

把虚构与纪实的最终裁决权交给读者,既符合阅读事实,也符合当代叙述学更关注叙述解释的理论现状。更重要的是,它可以激发读者的主动性,赋予读者更强的责任感,将读者从简单的意义接收者转变为具有能动性的意义建构者。从这个意义上讲,何大草在叙述方面的努力和探索,可谓意义深远。

参考文献:

- [1]谭光辉.论虚构叙述的“双层区隔”原则[J].河北学刊,2015,(1).
- [2]谭光辉.再论虚构叙述的“双层区隔”原理——对王长才与赵毅衡商榷的再理解[J].南昌大学学报(人文社会科学版),2017,(2).
- [3]肯达尔·L.沃尔顿.扮假作真的模仿:再现艺术基础[M].赵新宇,陆杨,费小平,译.北京:商务印书馆,2013.
- [4]SEARLE J R. The Logical Status of Fictional Discourse[J]. *New Literary History*, 1975,(2):319-332.
- [5]GENETTE G, BEN-ARI N, MCHALE B. Fictional Narrative, Factual Narrative[J]. *Poetics Today*, 1990,(4):755-774.
- [6]赵毅衡.广义叙述学[M].成都:四川大学出版社,2013.
- [7]陆正兰.论体裁指称距离:以歌词为例[C]//饶广祥.解放的形式:赵毅衡形式理论思想争鸣集.成都:四川大学出版社,2013.
- [8]谭光辉.纪实、真实、事实的管辖范围及其与伴随文本的关系[J].国际新闻界,2015,(11).
- [9]赵毅衡.符号学[M].南京:南京大学出版社,2012.
- [10]宇文所安.中国早期古典诗歌的生成[M].胡秋蕾,王宇根,田晓菲,译.北京:生活·读书·新知三联书店,2014.
- [11]菲利浦·勒热纳.自传契约[M].杨国政,译.北京:北京大学出版社,2013.
- [12]谭光辉.作为框架的叙述者和受述者:论第一人称、第二人称叙述的本质[J].河南师范大学学报(哲学社会科学版),2015,(1).

(1).

- [13]谭光辉.叙述声音的源头与叙述主体冲突[J].江海学刊,2015,(6).
- [14]何大草.所有的乡愁[M].北京:人民文学出版社,2009.
- [15]李永东.租界文化语境下的中国近现代文学[M].北京:人民出版社,2013.
- [16]王干.灌水时代[M].济南:山东文艺出版社,2005.
- [17]杨中举.奈保尔:跨界生存与多重叙事[M].上海:东方出版中心,2009.
- [18]贺绍俊,巫晓燕.中国当代文学图志[M].沈阳:春风文艺出版社,2011.
- [19]何大草.盲春秋[M].北京:北京十月文艺出版社,2009.
- [20]鲁迅.《绛洞花主》小引[M]//鲁迅全集(编年版):第5卷.北京:人民文学出版社,2014.
- [21]马文美.在现实与虚构之间:历史、身份、自我——以符号学为工具考察薛忆尧三篇历史题材小说[J].符号与传媒,2013,(1).
- [22]宗争.体育与游戏传播的“伴随文本执着”[J].符号与传媒,2016,(1).

Principles on Fiction Determination: with the Preface and Postscript of *Mangchunqiu* by HE Da-cao as a Case Study

TAN Guang-hui

(College of Liberal Arts, Sichuan Normal University, Chengdu, Sichuan 610066, China)

Abstract: The preface and postscript of *Mangchunqiu* by HE Da-cao challenges and inspires the fiction determination of narratology. With the analysis of the preface and postscript, this paper concludes four principles on fiction determination, namely, the principle of style form and fictionality as each other's determination reference; the speaking character's non-interference to the narration; the co-existence of fiction and nonfiction, and readers' determination of fiction or non-fiction.

Key words: fiction; fiction determination; fictionology; HE Da-cao; *Mangchunqiu*

[责任编辑:唐 普]