

广义叙述学 ● ● ● ● ●

犯框：透明梦与元小说的阐释漩涡

方小莉 张高珊

摘要：本文以“犯框”为关键词，探讨了透明梦与元小说的结构相似性，以梦叙述的犯框作为启示来探讨元小说犯框所造成的阐释漩涡，又从元小说的讨论来反观透明梦的自反性特征。元小说与透明梦之所以相似是因为其构成的最根本原理是犯框，也就是区隔框架的暴露与显现，梦者从而知道自己在做梦，可以参与梦的进程，而读者明知阅读的是虚构小说，却要假戏真看，参与小说的编码，从而陷入一种阐释的漩涡。元小说与透明梦都是一种符号再现，接受者在其中扮演了极其重要的角色。元小说的犯框让读者在解读和创造意义的同时又自觉于意义的建构方式和过程，始终保持一种元意识，这种阐释的漩涡也使读者时刻警觉观察者参与了现实建构，从而也就影响了现实真实性。

关键词：透明梦，元小说，犯框，阐释漩涡

Frame-breaking: Interpretive Vortex of Lucid Dreams and Metafiction

Fang Xiaoli Zhang Gaoshan

Abstract: This paper explores frame-breaking as the basic rule in structuring lucid dreams and metafiction. The study of the interpretive vortex

caused by the frame-breaking of metafiction is inspired by the research on the frame-breaking of lucid dreams; in turn, the study of the characteristics of metafiction helps to study the self-reflexivity of lucid dreams. The basic principle that governs the composition of lucid dreams and metafiction is frame-breaking, namely the exposure of the frame, so that the dreamer knows that he or she is dreaming and can participate in or control the dream process, while the reader, knowing that he or she is reading a fictional novel, has to take fictional as real and participate in its encoding, thus falling into some sort of interpretive vortex. Both metafiction and lucid dreams are semiotic text in which the recipient plays an important role. Frame-breaking allows readers to interpret the meaning of metafiction while at the same time being conscious of the way of constructing meaning, always maintaining a meta-consciousness, which makes the reader constantly alert to the influence of the observer's participation in the construction of reality.

Keywords: lucid dream, metafiction, frame-breaking, interpretive vortex

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202301010

所谓的透明梦是指“我们意识到我们正在做梦，而梦依然继续发生”（LaBerg, 2000, p. 6）。拉伯奇（Stephen LaBerge）提出，在透明梦中，梦者既是醒着的，又是睡着的。“透明梦的梦者对物理世界来说是睡着的，因为他并不能有意识地感知它；然而对于梦的内在世界来说梦者又是醒着的，因为他们与梦世界处于有意识的交流中。”（p. 6）也就是说透明梦的梦者虽然知道自己在做梦，但他是在梦中知道自己在做梦，而不是经验世界中“我”的清醒意识感知，透明梦是指我梦见我知道自己在做梦。梦者入睡区隔出了梦的虚构世界，正如戏剧幕布升起区隔出一个虚构的故事世界，此时舞台上出现的不再是演员而是故事中的人物。梦叙述也正是如此，梦的世界是一个被心像媒介化的世界，这个世界中经历梦和接收梦的“我”已经不是具有清醒思想的我，而是梦叙述文本中的人物和受述者。从心理学来说，梦是无意识的产物，那么可以说“入睡”隔断了意识世界和无意识世界。

一、透明梦与元小说之“犯框”

我们通常认定梦者缺乏自反性，从叙述学的角度可以理解为梦的接收者

由于处于梦叙述的虚构世界内,无法看到“入睡”这一区隔框架,因此不知道自己是处于虚构世界中。赵毅衡(2015, p. 23)提出,“在同一个文本区隔中,符号再现并不仅仅呈现为符号再现,而是显现为相互关联的事实,呈现为互相证实的元素”。在同一个区隔框架内,各个人物、场景及人与人之间的关系等彼此构成相互关联的事实,彼此相互证实,构成一个横向真实的世界。人物处在这个横向真实的世界中看不到区隔框架,彼此互为真实存在。对于同一个区隔世界内的人物来说,虚构并不呈现为虚构,而是呈现为这个区隔世界内经验的真实存在。所以梦叙述的显身受述者作为区隔框架内的人物,无法看到区隔框架,因此无论梦世界的内容如何荒诞不经,他也无法识别其虚构性,而以为自己所看到的一切真实可信,他并不知道只是一个媒介化的虚构人物。区隔框架内的人物只有跳出虚构世界,才能发现区隔框架,从而知道自己只是个创造物。

法国现象学家海林(Jean Hering)在写给胡塞尔的一封信中讲述了一个透明梦:在梦中,他发现自己在做梦,于是他试图告知梦中的人物,他们是虚构的创造物,却遭到人物的嘲笑:“我们确信,我们像您一样存在;为什么就该您一个人是正确的?”他回答:“但我确知我在做梦,而你们甚至都不知道自己是被梦到的。”(转引自高松,2007, pp. 89-90)可见,海林在梦中发现了梦的区隔框架,获悉了梦的虚构性,从而不再完全认同于梦世界中的人物自我,但处于同一世界的其他人物却因看不到区隔框架而彼此认为对方真实。关于透明梦,胡塞尔的观点是“梦世界的我不做梦,他在感知”,也即说由于梦世界的我处于区隔框架内,所以梦世界对于他来说就是经验世界,因此他是在感知。“做梦之我察觉到自己正在做梦,已经以某种方式苏醒;而这一苏醒在另外一个梦中被梦见。”(转引自高松,2007, p. 90)笔者认为胡塞尔所说的“苏醒”即梦者发现梦的区隔框架,而他所说的“这一苏醒在另一个梦中被梦见”意味着透明梦是我梦见我知道我在做梦。也即说虽然梦者能意识到自己在做梦,但梦者并非清醒的经验世界中的“我”,而是依然处于睡眠状态中的我。

在一般的梦中,梦者通常失去自反性,不知道自己在做梦,因为他看不到区隔框架。正是框架的无法察觉,使梦者不知道自己在做梦,从而产生了一种强烈的幻觉,以为自己是在真实经历梦中的一切。一旦梦的框架显现,梦者便恢复自反性,知道梦是虚构的,那么梦者便能打破原有框架,关注到梦构筑的过程,甚至能干预梦的进程。元小说之所以能与梦联系起来,正是因为两种叙述的基本构筑方式都是犯框,犯框使文本暴露了虚构性及建构过

程,文本的接收者便如梦者一样恢复自反性。所以元小说之“元”事实上就是指小说的自反性,而这一自反性便来自框架的打破,即犯框。小说向读者暴露其框架,就像梦显示了自己的框架,也正是在这层意义上本文将元小说与透明梦联系起来。元小说与透明梦一样,它们构成的最根本原理是犯框,也就是区隔框架的暴露与显现,从而梦者知道自己在做梦,可以参与梦的进程,而读者知道自己阅读的是虚构小说,却要假戏真看并参与小说的编码,从而也陷入一种阐释的漩涡。

当今学界普遍认可“元小说”这一概念是由威廉·加斯(William H. Gass, 1970, p. 25)最早使用,他认为元小说是“把小说形式当作素材”的小说,也即元小说把小说本身的形式当作书写对象,构成小说的内容。后来的理论家们则根据这一定义,将元小说定义为关于小说的小说。比如琳达·哈钦(Linda Hutcheon, 1980, p. 1)便认为“‘元小说’是关于小说的小说,也就是小说中包含了对自身叙述或语言特性的评价”。那么,对于哈钦来说,所谓的元小说要么暴露文本自身是叙述,要么暴露自身是语言的建构。无论是哪种情况,元小说都揭破自身是一种人工制品,吸引读者“关注小说的虚构身份及其创作过程”(洛奇, 1998, p. 238)。

帕特里夏·沃夫(Patricia Waugh, 1984, p. 4)在定义元小说时,不仅关注小说对其虚构性和创作过程的呈现,同时还强调以小说文本的虚构性来探讨“文学虚构文本外部世界可能的虚构性”。元小说由于向读者展示了文本的创作过程,也就向读者揭露文本中的世界是如何通过语言和叙述技巧建构起来的,同时也说明我们对这个文本世界的认知是如此这般建构起来的。因此,传统的反映外部世界真实的文本世界被打破,读者在质疑文本世界真实性的同时,也意识到自己对所栖居的现实世界的认知也是如此之建构,从而不仅质疑小说对现实的再现,也质疑现实本身的建构性。元小说向读者揭露小说是一种以语言为媒介的叙述,“人们对于世界的认知是以语言为中介”,人们要使这个世界有意义必然要将其叙述化,因此从某种程度上来说,人类对世界的认知也是用语言将世界叙述化的过程,“那么文学虚构,这种完全由语言建构的世界,则成为了解‘现实’建构的一种有用模型”(p. 3)。以小说的建构和读者的阅读经验为模板,人类能够更好地去认知经验世界,因为“我们对世界的经验也是一种建构,一种技巧,是由相互关联的符号系统构成的网络”(p. 9)。既然人类对经验世界的认知是一种叙述化的建构,“特定的符号决定了特定意义被表达出来”(文一茗, 2017, p. 161),那么我们观察世界的方式本身就影响我们对世界的认知,正如海森伯格(Heisenberg

Werner, 1972, p. 126) 所说:“对于物质最细微的构成部分, 每一个观察的过程都会造成巨大干扰。”叙述使“世界建构性得以高度凸显”(黎婵, 2018, p. 183), 使人们能够时刻保持一种警醒, 觉察到对经验世界认知的建构性, 从而保持一种元认知, 也为世界的呈现提供更多的可能性。

由于元小说转向对创作过程的关注, 小说文本通过揭露创作过程和语言身份暴露其虚构性, 因此学界认为元小说是一种有自我意识的小说, 或是一种具有自反性的小说, 因为它对自身的虚构性、文本身份和建构过程自觉。哈钦(Hutcheon, 1980, p. 1)便提出,“当今的小说强烈地意识到自己的存在, 不断吸引读者注意其故事讲述过程和语言结构”, 在此基础上, 他将元小说定义为一种自恋式的小说, 并明确指出“自恋式”是指文本的自我意识, 是叙述文本而不是作者被描述为自恋型。这一定义的意思是认为所谓的“自恋式”不是从心理学上讲文本是小说作者自我的一种投射, 而是一种文本在形式上的自觉, 文本呈现出一种自反性, 即小说知道自己是小说, 知道自己是虚构, 并将这一点说破, 向读者公开呈现, 从而也就暴露了构成虚构世界的框架, 造成犯框。

事实上框架对所有小说而言都是基本的, 它是构成文本的根本, 也是我们认知世界的根本。马丁(Wallace Martin, 1990, p. 238)在讨论框架与元小说的关系时提出:“这个框架告诉我们, 在解释它里面的一切时, 要用不同于外在于它的东西的方式。但是, 为了建立这一区别, 这个框架就必须既是画面的组成部分, 又不是它的组成部分。”可见框架的作用是画出一个文本的边界, 从而划分框架内与框架外, 而这个划分正指示读者应该调用什么元语言来解释文本, 显然, 框架内与框架外应该区别对待。在传统的小说中, 特别是现实主义小说中, 这个框架是相对隐形的, 它是通过框架的无法察觉来建构一种幻觉, 这种幻觉便是小说反映现实, 建构了一个如现实般的真实世界。而元小说则通过不断暴露框架来打破这一幻觉, 揭露小说世界是语言建构的, 同时呈现这个建构过程。那么也就是元小说将这个隐形的框架显现出来, 从而打破了原有的框架, 这就产生了犯框。既然原有的框架被打破, 那么就要转换新的框架, 重新划分文本边界, 才能调动新的元语言来进行解释活动。这便是元小说的基本原理。沃夫(Waugh, 1984, p. 31)认为“框架的交替和打破是元小说的基本构建方式”, 赵毅衡(2013a, p. 168)也提出“犯框是所有元叙述的根本特征。‘正常的’的叙述满足于在框架内处理文本, 而元叙述则有意冒犯框架, 且卖弄这种冒犯”, 也就是让读者意识到框架的存在, 且框架可以被打破。

二、透明梦与元小说的阐释漩涡

梦作为一种演示型叙述，允许梦者参与互动。特别是在透明梦中，梦者知道自己在做梦，知道梦是虚构的，不是经验，但由于梦依然在继续，所以梦者继续假事真做，甚至可以参与梦的进程，控制或干扰梦的发展。一方面，梦者知道自己在做梦，有一定的清醒意识，因此梦的框架被打破，梦者知道一切为虚构；另一方面，因为梦在继续，梦者虽然知道一切为假，却又要如同参与经验世界一般来参与梦的进程。在一般的梦中，梦者处在虚构的区隔框架内，区隔世界内横向真实，梦者调用的是潜意识的元语言来认知虚构的梦世界，清醒意识的认知框架被暂时悬置；在透明梦中，梦的区隔框架显现，梦者知道自己是属于外一层的区隔世界，因此启动了与此区隔层相应的元语言，但同时，梦者又要参与虚构的梦世界，去经历梦，因此也要同时调用此区隔世界的认知框架。在透明梦中出现了框架的部分重合，因而也就出现了两种元语言共用的情形。对于梦者来说，梦既真又假，真假并存，相互不能取消，这便构成了阐释的漩涡，即梦者的同一次解释调动了两种元语言，相互冲突，又不能彼此取消。

元小说与梦一样，读者在解释时，也同样面临阐释的漩涡。元小说的叙述者在讲故事的过程中不断暴露框架。有的叙述者暴露小说的创作过程、讲述方法，比如在《如果在冬夜，一个旅人》中，叙述者边讲述故事，边评论小说本身，“书中的文字描述的却是一种没有明确概念的时空，讲述的是既无具体任务又无特色的事件”（卡尔维诺，2012，p. 11）；或者向读者揭露小说作为文字作品存在，“你正在阅读的这本小说希望你介绍一种密集、细致又有形体的文字世界”（p. 45）；又或暴露写作过程或方法，“这就是我努力运用的一种叙述艺术的手法。我选材的标准，就是坚持不把我所掌握的材料全部讲出来”（p. 125）。王小波的《白银时代》（2016）将故事空间与叙述空间并置，也暴露了创作过程，叙述者讲述的关于他与老师的恋情，同时又正是他在写的小说。甚至有文本直接向读者承认文本的虚构性，在《法国中尉的女人》中，叙述者直言其虚构性，在讲完12章的故事后，突然在第13章说：“我不知道。我正在讲的这个故事是想象的。我所创造的这些人物在我脑子之外从未存在过。”（福尔斯，2014，p. 96）《赎罪》中的叙述者在小说的第三部分也直言其虚构。此类主动暴露构筑文本叙述过程的方式，在元小说中俯拾即是。赵毅衡（2013a，p. 163）把这种方式称作“露迹”，他

认为“媒介化使叙述得到一个创造独立世界的机会。但是一旦暴露这个制作过程,叙述独立世界的神话就破灭了”。赵毅衡所说的“露迹”就是打破框架,犯框,就是将文本的虚构性及作为人工制品的身份暴露无遗,这样一来,现实主义创作中逼真的独立世界神话被打破,小说自觉于文本的虚构性,而读者在阅读中时刻被提醒文本的虚构性,再难假装不知道小说世界是虚构的。

然而元小说的一个阅读悖论与梦者参与梦一致。虽然读者不断被提醒小说的虚构性,但是小说又要求读者继续假戏真看,不仅如此,在假戏真看的过程中还要保持自反性。准确来说,元小说同时将故事和故事的建构过程并置于读者眼前,要求读者同时调动两套认知元语言,既要看到故事世界的“真”,又要自觉其建构过程之“假”,这两种解释必须在同一次阅读过程中完成。沃夫(Waugh, 1984, p. 6)提出:“元小说建构在一个根本矛盾的原理上:建构一个虚构的幻觉,同时又揭穿那个幻觉。创造虚构的同时又对虚构的创造过程加以说明。元小说把这两个过程结合于一种形式的张力中,这种张力打破‘创作’与‘批评’之间的区别,将它们统一于‘解释’与‘解构’的概念中。”从沃夫的观点来看,元小说将对现实幻觉的“建立”和“打破”、“创作”与“批评”、“解释”与“解构”这些相冲突的活动并置于文本中,统一于读者的阅读行为中,正是要求读者在阅读过程中调动两套不同的元语言,既建构又解构。

为了实现这一目的,元小说的作者“常常建构一个内部连贯一致的游戏世界,保证读者的融入,然后再揭破其规律从而研究虚构与现实的关系”(p. 41)。语言所建构的文本虽然不指称外部世界的真实,但是文本所建构的虚构世界自我语境化,构成自身的语境和解释框架,从而构成自己的真实。因此元小说建构一个逻辑融贯、细节饱满的虚构世界来吸引读者融入,同时又揭露这个过程。比如在《法国中尉的女人》中,作者戏仿维多利亚时期现实主义小说的写法,不仅有对维多利亚时期历史背景的详细介绍,也有对具体人物生存场景的具体描写,细节非常饱满,再现了所谓典型环境下的典型人物,让读者很容易融入文本世界。这样一来,叙述者哪怕揭示故事规律也依然能够维持读者假戏真看。

除此之外,叙述者也可以采用特殊的叙述策略,来保持读者对文本的兴趣,哪怕明知道文本是语言的建构,读者依然能够保持阅读的兴趣。卡尔维诺的《如果在冬夜,一个旅人》(2012, p. 24)中写道:

我真想写一本小说,它只是一个开头,或者说,它在故事展开的全过程中一直保持着开头时的那种魅力,维持住读者尚无具体内容的期望。

这样一本小说在结构上有什么特点呢？写完第一段后就中止吗？把开场白无休止地拉长吗？或者像《一千零一夜》那样，把一篇故事的开头插到另一篇中去呢？

读完小说，读者会发现，作者每一个故事只写了个开头，并把一个故事的开头插入另一篇中去，在用这个方式创作故事的时候，作者也向读者揭露其创作方式。虽然叙述者不停地暴露框架，不过读者即使知道故事为虚构，也不得不被叙述者牵引着，时刻保持着好奇心，一篇篇看下去。

为了读者能够进入角色，《如果在冬夜，一个旅人》（p. 16）还明确提出：“本书一直十分注意让阅读本书的读者能够进入角色，并与小说中的‘读者’等同起来，因此未曾给他起个名字。因为那样做会把他与第三人称自动地等同起来，把他变成一个人物。”所有这些叙述策略都是为了保证读者能假戏真看，保持一种真实的幻觉，然而同时小说又揭露这些技巧，因此读者在这种既真又假的认知中阅读作品，陷入一种阐释的漩涡。

事实上，元小说的这种形式，由于框架的重合，正是打破了现实与虚构之间的界限。就像人们对梦境的感知经常比对现实的感知更清晰，梦境中情感更真实一样，虚构可能比现实更真实，或者说虚构与现实之间没有明确的界限，从而让读者产生对现实的质疑，这也是后现代主义，或至少可以说元小说试图达到的目的。语言不只是意义的载体，语言本身能够创造现实，那么文学虚构叙述这种完全由语言构成的文本就可以用虚构叙述来创造现实。这一点在《法国中尉的女人》中体现得淋漓尽致。萨拉用与法国中尉的虚假故事创造了“法国中尉的女人”这一身份，使她在女性身份缺场的维多利亚时期保持自我的在场，她不愿意离开莱姆镇，因为离开其故事依托的语境，她便失去了身份。萨拉告诉查尔斯：“假如我离开这里，我就离开了我的耻辱。那我就完了。”（福尔斯，2014，p. 183）萨拉的身份与她的耻辱是联系在一起的，也即与她虚构的故事分不开。萨拉与法国中尉的故事为虚构意味着建构起身份的不是现实而是虚构叙述。当然也正是这个虚构故事，把她与男主人公查尔斯联系起来，而萨拉最终也通过这个虚构将自己的身份坐实，创造了现实。维多利亚时期女性被要求做家中的天使，女性的贞洁是最重要的品格之一。萨拉的故事最重要的一环，即构成她身份的耻辱，便是她的婚前性行为。萨拉虚构了在一个破旧旅馆“我把自己给了他”（福尔斯，2014，p. 177）的耻辱过往，而最终，萨拉确实在一个破旧的旅馆中把自己给了查尔斯，把虚构的耻辱变成了真实，从而将自己“法国中尉的女人”这一身份变为真实。戏剧性的是萨拉在揭破自己故事的虚构性的同时，创造了自我故

事的真实性,将虚构转化为现实。萨拉在破旧旅馆与查尔斯发生关系揭破了她在“法国中尉的女人”故事里虚构的身份,而同时由于真实婚前性行为的发生又坐实了她“法国中尉的女人”的身份,查尔斯可以说是法国中尉的替身。同一个行为既消解又创造了萨拉的身份,读者在阅读过程中同时获得了这种既真又假的感觉。萨拉用叙述重新描述了世界,一个意义更新了的 possible world,一个她自己居住的世界。(伏飞雄,2018,p.136)

可见叙述所再现的并不是现实世界的在场,文学文本作为一种符号文本,再现的是现实的缺场,萨拉没有身份,意义缺场,因此符号在场,叙述创造了其身份的在场;同时文学文本不需要反映现实中的对象,因为语言创造对象,在《法国中尉的女人》的文本语境中,萨拉的虚构叙述创造了自己真实的身份。正如《赎罪》(麦克尤恩,2011,pp.425-426)中的叙述者说:

我面对的是汹涌的忘却浪潮,然后是永久的遗忘。当我离开人世,当马歇尔夫妇离开人世,当小说最后出版了,我们只会以作品的形式存在于世……有情人生生不息。只要我最后一稿的打印孤本留存于世,那么我那纯洁率性而有奇缘的姐妹和他的医生王子定会相亲相爱,直到地老天荒。

小说家在虚构作品中绝对缺场,然而又正是虚构作品创造了作者的身份,创造了他在这个世界的永恒在场,让他以作品的形式存在于世界。姐姐和爱人现实中并没有“相亲相爱,直到地老天荒”,但叙述文本只要固定下来,便永远赋予他们幸福的结局。虚构叙述文本再现了现实中的缺场,或者说它用符号创造了真实。虚构与现实再难区分,这是阐释的漩涡,也是元小说犯框的目的。

三、透明梦与元小说的拟演示性互动

赵毅衡认为梦是一种接收者主导的叙述文本,因为我们所说的梦者事实上是梦的接收者,他像观影一样接收梦叙述。作为一种演示性叙述,梦者在接收梦的过程中如果恢复自反性,便有两种可能:一种是知道自己在做梦,因此知道一切为假,但是事假情真,接收者在感知这个梦时依然有强烈的真实感,这一点就是我们上文论证的阐释的漩涡;另一种是梦者参与梦的建构,控制梦的走向,此时梦的接收者和梦的叙述者合二为一,叙述者就是受述者,而受述者就是叙述者,梦者与叙述者共同造梦,假事真做。

哈钦（Hutcheon, 1980, p. 2）在讨论元小说时提出：“元小说有两个主要关注点，一是语言和叙述结构；第二是读者的角色。”所谓“语言和叙述结构”就是指元小说的创作过程变得可见，读者在阅读时意识到叙述作品的人工制品身份。然而同时读者明知为假，但元小说“又明确要求读者作为共同创作者，要像经历自己的生活一样做出同等程度的知性和情感的回应”（p. 5）。可见，哈钦不仅强调读者在阅读行为中所面临的阐释漩涡，更重要的是将创作者与读者等同起来，强调读者与作者共同创造了作品，这也是后现代主义理论中的一个核心观点。

哈钦在讨论元小说的自反性特征时特别指出自反性并非元小说的独有形式，只是元小说表现自我意识的程度高于传统小说。（1980）这一点显然得到了沃夫的支持，他认为“元小说是所有小说固有的倾向和特性”（Waugh, 1984, p. 5）。也就是说，所有小说都必然有元层次，只是每一类型的小说对元层次显露的程度不同而已。既然小说的自反性是个程度问题，那么如何区分元小说与传统的现实主义小说，或是早期的现代主义小说，则不仅是一个文本呈现的问题，也必然是一个读者判断的问题。笔者认为小说的自反性不仅仅表现为小说文本自身显露创作过程，自觉于其虚构性，还在于读者对小说的语言构成及创作过程有自觉，也就是读者知道正在阅读的小说为虚构，有意识地关注其产生过程并参与创作，就像梦者知道自己正在做梦，参与到梦的进程中。

既然小说叙述的自觉程度也是个读者问题，那么读者在不同类型的小说中扮演的角色或是其自觉程度就不同。在传统的现实主义小说中，读者主要是一种功能性的存在，因为任何叙述都需要一个接收者。在这类小说中，读者失去自反性，仅倾向于一种接收功能。现实主义小说，无论是菲尔丁的《汤姆·琼斯》，还是艾略特的《亚当·比德》，我们甚至可以追溯到乔叟的《坎特伯雷故事集》，这些作品中都充满了各类对作品形式的评论，或对小说中人物或情节等内容的评论，但是这一切都是为了彰显叙述者的权威，也是为了巩固小说再现的真实性。而读者的责任是“承认虚构对象如‘真实生活’一般”（Hutcheon, 1980, p. 30）。雅各布森（Jakobson, 1960, p. 356）提出“当说话者和受话者需要检查他们是否在使用同一代码时，它就扮演着元语言功能”，之所以检查代码，是为了交流顺畅。现实主义小说中的叙述干预是叙述者在引导读者与他采用相同代码，确保读者赞同其道德判断，不偏离隐含作者的价值观，相信小说的真实性，所以传统的现实主义小说是一种完全以叙述者为导向的创作，对读者的阅读自觉性要求不高。

现代主义文学打破了传统的线性叙述,文本情节碎片化,从而对读者的阐释责任大大提高要求。现代主义文学作品向读者呈现了人物的各种意识,将对现实再现的多种可能性呈现在读者面前,从而读者必须要有高度的自我意识才能解开文本的编码,将看似无逻辑的情节情节化,并在众多可能性中读出可能的真实。因此现代主义的读者就像在玩拼图游戏,作者创造了一个全景,将之打碎,而读者有责任将各个拼图归位。

然而“现代主义的自我意识尽管会让读者关注其文本的美学建构,但不会像元小说那样‘系统地炫耀自己是人工制品’”(Alter, 1975, p. x)。可见元小说的自觉程度可谓是最高的。元小说不仅要求读者意识到文本的虚构性,同时还要求读者一起参与文本创作。哈钦(Hutcheon, 1980, p. 30)提出“虚构世界的创造,语言的建构性、创造性特征由作者和读者自觉共享。读者被要求通过语言参与世界和意义的创造”。如果说现实主义的叙述者不断检查元语言是为了统一解释方式,那么现代主义文学允许人物不同意识的呈现,也允许读者用自己的方式解码;而后现代主义文学则邀请读者一起编码,允许不同的元语言代码共用。

如果我们用对小说的研究来反观梦叙述,也许梦的自反性也是个程度问题。在一般的梦中,如果梦中的主角不是梦者,那么梦者完全失去自反性,只是被动接受叙述者发出的信息,并对一切信以为真,这是以叙述者为导向的现实主义梦;第二类梦中,梦中的主角是梦者的再现,在做梦过程中,梦者完全认同主角的意识,此类梦中似乎人物的意识为梦者意识,主角人物的感知则是梦者的感知,因此这种梦是人物意识主导的现代主义梦;最后一类梦是梦者恢复自反性,梦者不仅知道梦的虚构性,还参与梦的创作,这是梦者主导型后现代主义梦。既然元小说强调读者参与创造,接下来的部分便着重讨论在后现代作品中读者与作者的共同创作。

演示型叙述的最基本动力与魅力是下一步不可预知,同时观者在演示性文本中可以让受述者加入文本,也就是允许观者参与互动(赵毅衡, 2013c, pp. 42-45)。这些特点曾经似乎与以文字为媒介的记录类文学作品毫不相关,但是元小说这一类暴露创作过程并将读者与作者等同起来作为文本的共同创作者的小说类型,却有着演示性特征。博尔赫斯(1999, p. 380)提出:“如果虚构作品中的人物能成为读者或观众,反过来,作为作者和观众的我们就有可能成为虚构的人物。”既然观众能够成为虚构人物,那么他便能参与互动,干预虚构世界的故事进程。这就像在透明梦中,当梦者恢复自反性,他便可以将自我客体化并加入虚构世界,成为梦境中的一个人物,去干预或

控制梦的进程。这类观点在元小说中主要有两类表现方式：一类主要发生在创作层，作者在元小说的故事层面将读者及其阅读行为戏剧化为虚构故事的一部分，以故事来说明读者的重要位置和参与性；另一类发生在真实读者的阅读层，也即读者的阅读方式和阅读过程决定小说的进程和意义。这两种方式事实上被很多作家有效地结合到小说文本中。本文主要以卡尔维诺的《如果在冬夜，一个旅人》与《法国中尉的女人》来说明这两种方式。

在《如果在冬夜，一个旅人》中，卡尔维诺把“读者”戏剧化为小说中的一个人物，小说故事的建构和发展完全与文本中的“读者”紧密结合。小说文本中包含了多个故事，但每个故事都只有一个开头，故事下一步会发生什么完全无法预测，因为每一个故事的下一步，随着“读者”的参与和寻找，就变成了另外一个故事。如果小说中没有“读者”坚持不懈地去追求一个结局，那么这本小说便会停留在第一个部分，无法书写下去。因此我们读到的小说文本是文中“读者”积极的阅读行为的结果。当然，该小说非常有意思的一部分是文本世界中“读者”的阅读过程，也就是说他拼凑各个故事的这个过程本身又构成一个叙述故事，成为文本的一部分。这样一来，“读者”作为一个人物积极地参与进故事的互动和建构。卡尔维诺正是以这样的方式来说明读者的重要性，从故事层面可以明确看到，如果没有读者，就没有故事，读者不仅是故事的接收者，也是故事的共同创造者。

卡尔维诺（pp. 202 - 203）在该小说中明确强调了读者的重要性：“只有作品得到某个读者的阅读，才能证明该作品具备了作者赋予它的功能。宇宙什么时候才能表现自己呢？只有当人们可以这样说的时候它才能表现自己：‘我阅读，因此宇宙在写作。’符号文本没有接收者，意义便不会实现，那么没有读者就没有写作，也就没有意义的产生。在元小说中，阅读是写作的动力，读者就是小说的共同创作者。《如果在冬夜，一个旅人》的结尾可谓精彩。“读者”将阅读中遇到的9个只有开头的故事题目抄下来去图书馆查找原作，结果自然是没找到。不过妙就妙在当图书馆的另外一个读者大声朗读出这份包含9个残篇的书名的书单时：

如果在冬夜，一个旅人，在马尔堡市郊外，从陡壁悬崖上探出身躯，不怕寒风、不怕眩晕，望着黑沉沉的下面，在线条交织的网中，在线条交叉的网中，在月光照耀的落叶上，在空墓穴的周围……“最后的结局是什么？”他问道，急不可待地欲知下文。（p. 298）

此时读者才发现原来以《如果在冬夜，一个旅人》为标题的小说并不是

由哪个作者所写，正是由“读者”创作，而这又是一个只有开头没有结尾的新故事。

除了在文本的故事层强调和表现读者的共同创作，元小说还在真实的阅读行为中考虑读者的共同创作。这就是我们前面所说的，读者的阅读选择和阅读行为不仅干预了文本的进程，也共同创作了文本的意义。这一点在《如果在冬夜，一个旅人》中不仅在虚构故事层得到明确表征，在阅读行为层也得到体现。每一个故事都只有开头，没有结尾，只能靠读者去推测和补充；最值得一提的是，当读者读到最后，发现将书单中的书名拼在一起形成新的故事时，才知道原来整本书如果隔章阅读，就可以读出两个故事：一个是《如果在冬夜，一个旅人》，另外一个故事是“读者”如何创造了《如果在冬夜，一个旅人》。这样的阅读方式还可以应用到阅读《金色笔记》中，把各种不同颜色的笔记分开阅读，便能读出各种不同的独立故事；马克·萨波塔的《作品第一号》（2010）这种被称作扑克牌式的小说也完全依靠读者的互动。读者将书页重新洗牌，每次都能读出不同的故事，创造不同的意义。这种读者参与互动改变故事的方式，被后现代主义理论家称为“类似于游戏的互动”，特别是“某些元小说家让读者明确地意识到他们扮演了玩家的角色”（Waugh, 1984, p. 42），参与或说创造情节互动。《法国中尉的女人》中“作者”任性地走进文本世界中将表拨回一刻钟，便产生了两个不同的结局，如果再加上被他自己否定了的由人物查尔斯想象的结局，那么文本一共提供了三个结局供读者选择，这也意味着读者像参与游戏一样，可以选择自己中意的结局。类似的方式还运用于 B. S. 约翰逊的《难道你写回忆录不是太年轻了》，读者被告知“根据自己的倾向来推测或提供结局”（Johnson, 1973, p. 41）。而《双鸟戏水》开篇就表达了叙述者不同意一本书只有一个开头和结局。一本好书可以有三个完全不同的开端，生成上百种不同的结尾。（O'Brien, 1951, p. 1）随后叙述者便给出三个不同开端的例子。

从上面的例子中我们可以看出，元小说不仅在故事层明确强调读者共同创作的重要性，在真实的阅读实践中也为读者预留了参与空间。从现实主义到现代主义再到后现代主义的元小说中，读者和作者所发挥的功能和作用越来越接近，可以说读者和作者在元小说中合二为一，作者的创作是一种解释，而读者的解释也是一种创作。在这个层面上我们也可以回到梦叙述的一个本质特点，即梦的接收者与梦的叙述者是同一个主体分裂出的两个部分，而透明梦的两个分裂的主体更难辨析，它们由于梦者参与梦的进程，从而合二为一。

本文以“犯框”为关键词，探讨了透明梦与元小说根本特点的相似性，以梦叙述的犯框作为启示来探讨元小说犯框所造成的阐释漩涡，又从元小说的讨论来反观梦叙述的自反性。无论是元小说还是透明梦，都是一种符号再现，接受者在其中扮演了极其重要的角色。“元小说表明符号虚构叙述中，意义很大程度上只是叙述的产物。这样，我们所面对的‘现实’世界也并不比虚构更真实。它也是符号的构筑：世界不过是一个大文本。符号的边界就是世界的边界。”（赵毅衡，2013b，p. 291）元小说的犯框让读者在创造和解读意义的同时又自觉于意义的建构过程和方式，始终保持一种元意识，这种阐释的漩涡使读者时刻警觉观察者参与了所谓现实的建构，从而也就影响了现实的“真实”。

引用文献：

- 博尔赫斯（1990）. 堂吉珂德的部分魔术. 载于林一安（主编），博尔赫斯全集·散文卷（上）（王永年，徐鹤林，等译）. 杭州：浙江文艺出版社.
- 伏飞雄（2018）. 利科的存在论话语理论. 载于赵毅衡（主编），符号与传媒，17. 成都：四川大学出版社.
- 福尔斯，约翰（2018）. 法国中尉的女人（陈安全，译）. 海口：南海出版公司.
- 高松（2007）. 梦意识现象学初探：关于想象、梦与超越论现象学. 现代哲学，6，9-90.
- 卡尔维诺，伊塔洛（1990）. 如果在冬夜，一个旅人（萧天佑，译）. 南京：译林出版社.
- 黎婵（2018）. 论科幻小说中非自然叙述的特征. 载于赵毅衡（主编），符号与传媒，17. 成都：四川大学出版社.
- 洛奇，戴维（1998）. 小说的艺术. 北京：作家出版社.
- 马丁，华莱士（1990）. 当代叙事学（伍晓明，译）. 北京：北京大学出版社.
- 麦克尤恩（2011）. 赎罪（郭国良，译）. 上海：上海译文出版社.
- 萨波塔，马克（2010）. 作品第一号（江伙生，译）. 吉林：吉林出版集团有限责任公司.
- 王小波（2016）. 白银时代. 北京：作家出版社.
- 文一茗（2017）. “意义世界”初探：述评赵毅衡《哲学符号学》. 载于赵毅衡（主编），符号与传媒，14. 成都：四川大学出版社.
- 赵毅衡（2013a）. 元叙述：普遍元意识的几个关键问题. 社会科学，9，161-170.
- 赵毅衡（2013b）. 当说者被说的时候：比较叙述学导论. 成都：四川文艺出版社.
- 赵毅衡（2013c）. 广义叙述学. 成都：四川大学出版社.
- 赵毅衡（2015）. 文本内真实性：一个符号表意原则. 江海学刊，6，22-28+238.
- Alter, R. (1975). *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. London and Berkeley: University of California Press.
- Gass, W. H. (1970). *Fiction and the Figures of Life*. New York: Alfred A. Knopf.

- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Jakobson R. (1960). Closing Statement: Linguistics and Poetics. In Thoma A. Sebeok (Ed.), *Style in Language*. Cambridge: MIT Press.
- Johnson, B. S. (1973). *Aren't You Rather Young to be Writing Your Memoirs*. London: Hutchinson.
- LaBerge, S. (2000). *Lucid Dreaming*. Accessed from <http://book.org/book/860169/012d21>.
- O'Brien, F. (1951). *At Swim-Two-Birds*. Normal: Dalkey Archive Press.
- Waugh, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge.
- Werner, H. (1972). The Representation of Nature in Contemporary Physics. In Sally Sears and Georgiana W. Lord (Eds.), *The Discontinuous Universe*. New York and London: Routledge.

作者简介:

方小莉, 英语语言文学博士, 四川大学外国语学院教授, 四川大学符号学 - 传媒学研究所成员, 主要研究英语语言文学、叙述学。

张高珊, 四川大学外国语学院博士研究生, 研究方向为英语语言文学。

Author:

Fang Xiaoli, Ph. D. in English language and literature, professor of College of Foreign Languages and Cultures, Sichuan University, member of ISMS research team, Sichuan University. Her research interests are English language and literature, and narratology.

Email: clever-wing@163.com

Zhang Gaoshan, Ph. D. candidate of College of Foreign Languages and Cultures, Sichuan University. Her research field is English language and literature.

Email: zzzhang020214@163.com