

广义叙述学研究专辑



虚构叙述交流中的“真知还原”

赵毅衡

摘要：“真知”是叙述交流的底线追求，对于虚构叙述也是如此。接受者需要从交流中找到“真”，才能继续这个交流活动。“真知还原”，就是接收者在理解活动中，用各种方式把虚构的虚假还原到“真知”状态，因为只有“真知”，才能填充驱动叙述的“认知差”。文本的不可靠，反而能促进还原，增加阅读观看的趣味。本文讨论了“真知还原”的四种大类，但是大部分读者对文本“信以为真”，落入“逼真性”陷阱，放弃了还原的权利。最重要的类型，是用还原“悬置”虚构，让虚构性保持距离后，内在故事可以还原为真。

关键词：真知还原 叙述交流 虚构性 认知差

“Veridiction-reduction” in Fictional Narrative Communication

Zhao Yiheng

Abstract: “Truth” is the thing that the receiver wants to get in any narrative communication, not less in fictional narratives. Only by finding something true could he continue the communication. “Veridiction-reduction” is what the receiver performs in understanding any narrative by reducing the fictionality to “true” conditions. For only with truth could he fill in the cognition gap that drives narration. There are,

however, different types of truth-reductions. The unreliability of the text adds to the pleasure of understanding. A large number of audience, nevertheless, believe what the text says, falling into the trap of verisimilitude but giving up the right of reduction. The most important type is to epoche the fictional frame while performing the reduction within the fictionality. The fun of art is to play the tricks of truth-reduction against all odds so as to break the fictional shell.

Keywords: veridiction-reduction; narrative communication; fictionality; cognition gap

一、虚构叙述交流中的“真知底线”

所谓“真知还原”，就是虚构叙述在传达中，在接受者的理解中，用各种方式把虚构的虚假，“还原”到“真知”状态，也就是接受者“信以为真”，或“权且以假为真”。这种“真知化”效应，是叙述交流成功的前提。

问题听起来很抽象，本文的讨论也的确比较复杂。且让我们从《红楼梦》第十九回中的一段故事讲起。宝玉怕黛玉刚吃过饭睡出病来，想替黛玉解闷，就给黛玉讲了一个“扬州林子洞耗子弄腊八粥”的故事。黛玉知道宝玉向来喜欢杜撰故事，说到“扬州”“林子洞”绝对是拿她打趣，不会有什么真话。但她仍对宝玉说：“你且说。”双方都知道故事是假的，双方仍然愿意一谈一听，完成这个故事的讲述与传达。

为什么这男女打趣的故事值得一说呢？因为“真知性”是所有交流的底线条件。任何人没有理由听一段完全无真知成分的话。说话交流的根本出发点是“认知差”，也就是信息发出者认为在某个事件上，他比信息接受者知道得多，而信息接受者觉得在这个问题上，他能听到一些真实的信息。当我们要向某个人或某些人说话时，我们必定是有某些东西要告诉对方，而要告诉对方的东西，必定是我们拥有的关于某事物或文本的认知。“我”要表达，是因为“我”感知到对方对此事物或此文本完全没有或没有足够的认知。“我”要表达并希望你接受，是为了填补我们之间这种假定的认知差。

此种认知差，是人际意义交流的启动力，意义交流是人变成社会人的根本动力。“我”看到有认知差，才有表达的欲望和需要。虽然这种认知差，只是发送者的主观假定，但是必须要有这个假定，才能开始讲述。穴居人在岩洞壁上画画，正是因为他觉得他了解狩猎的精彩场面，而其他（包括后代）并不了解；电视台连线地震转播现场，记者急迫地说话，是因为他认为他在

现场所目睹的局面，全国观众都不知道；开大会请某人做报告，敢于来讲的人，必然预先估量了他与听众在所谈问题上的认知差，相信自己对听众有值得一说的知识。

这是否就是说：凡是向他人说一桩事的人，必定在此事上“自以为高明”？其实并非如此。因为这种认知差，只限于与某个事物或某个文本有关的知识。一个孩子纠缠母亲要去玩某种游戏，因为他认为在他对这种游戏的需求这个问题上，他比母亲知道得多；一名男生向女生求爱，是因为在他的爱情这个问题上，他的认知比女生多——“你不知道我的心”；一个小学生向老师承认他回答不出问题，在“我无知”这一点上，他的认识比老师清楚。

总之，任何交流的功能都是补足认知差，因此必须在一定意义上是“真知”的。那么林黛玉有什么必要听贾宝玉荒唐的“扬州林子洞耗子弄腊八粥”的故事？她知道贾宝玉肯定没怀好心准备拿她开玩笑，她为什么要听下去呢？因为她觉得贾宝玉的荒唐故事背后有真意，那就是贾宝玉编故事的聪明劲儿，以及讲这个故事可能透露的对她的感情。此回题为“情切切良宵花解语，意绵绵静日玉生香”，点出了这段中的“情切意绵”，一个意假一个知假，但是一个愿说一个愿听：在假说假听中，得到真事真知。

而这，就是所有的小说与电影的根本机制——读者观众知道这是假的：作者在虚构，文本不真知，但是我们依然要看出一个名堂。我们甘愿上当，是因为我们心中有一种渴望需要填补，可能有点像林黛玉对贾宝玉感情的渴望，但是更像林黛玉对贾宝玉聪明劲儿的欣赏，总之，我们总想得到一些真知的信息。

应当指出，这个相应的认知，是表意者与接受者的主观假定，至今没有找到客观的衡量标准。不过对于表意与交流来说，也不需要客观标准。主观假定在某一点上比对方所知多一些，就形成了足以驱动意义流动的认知差。

为获取意义，交流双方必须有一个共同动机，即输送与获得真知。虽然此种真知是他们的 subjective 判断，这个文本必须有满足真知性要求的起码条件。文本包含真知，是发出功能和接收功能到位的条件。格雷马斯指出，每个文本接受者在开始解读之前，已经签下一个“述真合同”（veridiction contract）（Greimas, Collins, & Perron, 1989, pp. 651-660），即相信该文本中有某种真知。

伽达默尔讨论过施莱尔马赫对阐释学提出的基本要求，即“（接受者）自身置入作者的内心”，认为这种自身置入，并非真正把我们接受者的观点置入文本发出者心中，而是把我们自身置入文本的意见之中，也就是说：“我们

试图承认他人所说的具有事实的正确性。”(Gadamer, 1986, p. 297) 本文讨论的“真知性”接近伽达默尔的看法,即接受者承认“他人所说的具有事实的正确性”,承认文本中有值得接收的真知。

如果一个故事中任何真知都没有,听者观者就没有理由接收。这一关联式也牵涉文本:如果文本内没有任何真知,叙述者与受述者这两个功能就会同时失效,叙述文本就不能成立。哪怕明显的虚构失实(例如《西游记》师徒西天取经路上遇到的妖魔鬼怪),也让我们看到想象力之“真”,或中国民间信仰的某些“真相”。接受者可以拒绝接受他认为假的信息,却不可能对此“述真合同”提出一个主观意志挑战:他必须有所得,他不可能要求“我要接受一个假的意义”,因为这样一来,这个假意义对他来说就是一种“真知”,它是“真的假”,他只是想看出此文本中“真的”作假动机。例如审讯一个有谎癖的惯犯,听者可以不信,但是他想证实他的不信,“我看你如何撒谎”。这实际上与林黛玉情意绵绵听贾宝玉胡吹的意义机制是相同的。

二、不可靠文本的“真知还原”

正因为如此,叙述接收的关键,是在发出者提供的文本中找出一个“真知”的核心,把接收的文本放在这个基础上。这样他就可以与发出者组成一个“交流游戏格局”,即所谓 CAG (Communication Action Game):“发送者的意图意义→文本携带的文本意义→接受者的解释意义”。

接受者不可能直接了解到作者或导演班子的意图意义,他们能接触到的只是文本与伴随文本(例如作者的一贯风格,导演选择演员的标准等)。这些伴随的文化经验,只能作为不确定的解释参考。文本的在场性,实际上遮掩了发送意图,接受者就只能设法从文本中得到“真知”。

很多叙述无法追溯意图:古代神话与古史,追究其源头几乎不可能。例如我们无法考证《史记》中夏代历史的真伪,只能认为既是司马迁记载,必是有其事。现在的电影、广告等叙述文本,发出主体组成过于复杂。既然无发送者意图可依据,接受者就会假定他们的确想告诉我们一些真知,否则传达只能中断。

文本既然是袒露的,它的意义便是待实现的意义。接受者得到的文本有两个大类:一类“可信”,即在接受者眼中不显露矛盾,可以相信;另一类“不可信”,内部成分冲突不能一贯,违背常理。因此,接受者通过文本留下的痕迹,按文化惯例,寻找合适的解释模式。尽管如此,接受者的一切解释,都必须在文本中寻找根据。例如《春秋》的各种“微言大义”读法,无论解

释者如何发挥，必须声称是根据《春秋》的文字；裁判是否判罚，靠他的观察：球员绊倒是真摔还是作假，裁判不去判断球员的意图。

例如言情偶像剧，年轻观众最多。当代都市人工作繁忙、压力沉重，言情剧提供了距离安全的做白日梦的机会，可以助其释放压力、慰藉心灵。据说观众中有两种典型：第一种是忘情投入，感情沉迷，把一切当作真的；主要是比较年轻、阅历较少、文化层次较低的人群。他们把言情剧当作人生教科书，把“爱豆”当作自己的理想恋人，经常产生不切实际的幻想，自己谈恋爱也忍不住像演电视，甚至闹到殉情。另外有一种观众是“批评家”，他们打心底觉得言情剧幼稚，看的目的是“看穿骗局”，在网络上显示聪明，在影迷论坛上发帖进行挞伐，甚至被影迷们围攻时，他们颇有众人皆醉我独醒的满足感。这两种人从完全不同的方面理解文本，得到的都是他们心目中的“真知”。

接受态度是解释的保证，而接受者的第一反应就是是否接受并开始解释这个文本，接受就是格雷马斯说的“签署述真条约”，然后才出现对此文本的理解。接受者的解释一旦开始，就难以规定以何种形态结束：意义解释可以因实际原因暂时中止，却永远不会结束。

三、“逼真感”

在叙述传达的三个环节中：“诚信或作伪”是发送者态度；“可信或不可信”是文本品质；“愿接受或不愿接受”是接受者态度。显然，第一个条件不能保证可知，文本的变化最多，各种变异的因素在这里插入，直接对接受方式提出要求。叙述的意义进程，建立在这三个环节的配合上，接受者必须愿意接受，才能对虚构的叙述进行“真知还原”。

叙述的最基本格局是“诚信意图→可信文本→愿意接受”，这三者都是“真知”，是所有叙述交流格局中最基本的样式。“诚信意图”就是叙述作者“言其所知”，他的“所知”是不是客观真理当然是另一回事；所谓“可信文本”，就是没有让接受者发觉有内在矛盾的、合乎常情常理的文本；所谓“愿意接受”，就是接受者意识到文本有意义而开始解释过程。这个格局，是所有科学的/实用表意的格局，至少是此类表意的文化程式。对于虚构叙述而言，就是要设法归结还原到这个格局上，至少把第三个环节即接受环节还原到此格局上。

因为不管发出者是否行骗，是否“知一说一”，此叙述传达格局依旧。在实际的交流中，作者动机难以识别。哈贝马斯在讨论社会交流时指出：发送

者与接受者的互动是交流的关键。而这种互动有如下棋，交流双方只能根据摊在桌面上的格局处置进退（Habermas, 1990, p. 91）；巴恩斯认为交流如打扑克般困难，不知道对方藏而不露的牌（Barnes, 1990）。笔者觉得在讨论叙述中的真知时，哈贝马斯的比喻可能比较准确：符号表意文本是摊开的，是接受者能看到的棋局，不是遮起来的扑克，接受者能依靠的只是文本，文本的袒露成了唯一“真知”的存在处。只不过棋局真真假假、扑朔迷离，不是那么容易观察到真情，这才会出现叙述交流中的种种复杂情况。

发送者意图是否有诚意很难确定。广告多多少少有虚假，大众也允许广告夸张：只要文本合适，效果就会相似，令人产生购货的念头；上级看部下的调查汇报，大多并不在意是否完全真知，只要说得通就行了，心中如果有疑惑，只要关系不大，也一笑了之。

正因为意图意义常被遮蔽，而且实际上我们只看到文本，所以作者意图与叙述交流关系并非至关重要。诸葛亮哭周瑜，究竟是诚意还是欺骗，对此东吴将士莫衷一是，我们也至今都弄不清他的动机。艾柯说：“不能用来撒谎的东西，也不能用来表达真理，实际上就什么也不能表达。”（Eco, 1976, pp. 58-59）这个观察是很敏锐的。“真知还原”能使二者效果类似。

反过来，一旦文本不够完美，接受者遇到无法顺势解读的地方，态度就复杂起来。本文第一节再三说过：只要能解释出“真知”价值，接受者不必一律拒绝接受。要理解意义，并不一定需要一个袒露一切的文本，接受者对文本的要求可以打折扣，他可以超越文本的局限，依据合作的惯例达到理解。叙述学讨论的“不可靠叙述”中，文本与意义的关系是扭曲的。接受者需要通过一定的办法“纠正”文本的不可靠。由于现代读者观众“真知还原”能力超强，现代文学影视叙述的文本不可靠是常规，可靠的叙述反而是偶然见到的。

现代叙述艺术以复杂为美，往往拒绝产生合一的声音。当各种主体的不同价值观共存于一个文本时，它们的冲突关系更为突显。其中最容易违反文本意义的，是叙述者这个叙述的关键功能。一旦文本中叙述者的立场价值不符合隐含作者的价值观，就出现了叙述者对于隐含作者不可靠的情况。不可靠的这种机制是叙述学界的共识。普林斯认为：叙述不可靠性出现于“叙述者的准则和行为与隐含作者的准则不一致；他的价值观（品位、判断、道德感）与隐含作者的相异”（Prince, 1988, p. 101）。费伦说：“如果一个同故事叙述者是‘不可靠的’，那么他关于事件、人、思想、事物或叙事世界里其他事情的讲述就会偏离隐含作者可能提供的讲述。”（赫尔曼，2002, p. 40）

但是不可靠问题依然引发争论，必须强调说明：所谓不可靠，不是文本内容对读者来说不可靠（例如说谎、作假、吹牛、败德等），不可靠是文本的一种形式特征，是叙述方式的问题。文本形式不可靠，并不是文本内容不可信，相反，接受者可以经由文本的不可靠形式，从中更加真切地得到真知，直白地说：正由于叙述不可靠，才需要“真知还原”；而一旦接受者不得不进行此种挖掘真知的操作，叙述就变得有趣起来。

属于这一型的包括“有意说糊涂”的叙述，这听起来复杂，实际上日常生活中有很多。例如主人看表，你知道对方不是查看时间，而是一个暗示，因此你不会问对方时间，而是知趣地告辞。文本扭曲不直接传达原意，但接受者的理解能力和抓捕伴随文本真知的能力，跨越了此障碍，虽然用了一点力气，但最后达到的理解更为深刻。这种“反讽传达”是现代叙述艺术之所以迷人的根源。《我是猫》通过一只猫的视角说故事，《阿甘正传》以一个傻瓜的口吻讲述，《罗杰疑案》让谋杀犯来讲破案经过，都一样能够更有效地让接受者看到真相。

如果接受者拒绝翻越反讽障碍，情愿接受文本表面意义，又会如何？一个绝妙好例是《三国演义》中的名段“空城计”：魏兵攻来，诸葛亮仓促间无兵力守城，只能大开城门不设防。如此守城法太“不可信”，与“诸葛一生唯谨慎”的常态完全相反。诸葛亮意图当然是作伪，无奈之时只能用出乎常理的文本。司马懿明知这个文本是反讽，但是不知底细，拒绝超越文本表面意义，从而中计退兵。这是拒绝“还原”的麻烦，只把文本表面意义当作真知。得到无须还原的真知，当然比较容易、畅快，却是要付出代价的。

这是文学艺术传达的一种重要格局，即“逼真性”（verisimilitude）。普林斯称为“引发一定程度上符合外在于文本的一套‘真知性’标准的文本品质”。虚构叙述文本明显是假的，但是接受者愿意采纳一定的文化程式，可能使明知为假的文本产生让人信以为实的逼真性。至今为某些文论家所津津乐道的栩栩如生的“现实主义”效果，早在王充《论衡》中就被指斥：“好谈论者，增益实事，为美盛之语；用笔墨者，造生空文，为虚妄之传。听者以为真然，说而不舍；览者以为实事，传而不绝。”两千年后，依然如此。马丁认为，“现实主义之所以是最虚假的小说形式恰恰是因为它显得真实，从而掩盖了它是幻觉这一事实”（马丁，2005，p. 178）。这不是因为这一届读者观众不如古人，而是文学艺术本来就有此种魔力。

艺术叙述的发送者明确宣称自己在进行一个作假表演，明显打出虚构的记号。例如扉页就声明是小说，“切勿对号入座”；例如电影世界是方形的，

片头说清楚是某人导演某人演出；例如舞台的三面墙，甚至以唱代言。亮明如此多非真记号，还是有观众信以为真，为虚构故事情节揪心担忧，为人物的命运感动得不能自己。《少年维特之烦恼》的德国读者读后自杀，英国读者写信向福尔摩斯求救，观看《白毛女》的中国士兵拔枪欲打黄世仁，看来以假作真是世界通例，人同此心。

茅盾 1932 年对电影《火烧红莲寺》的批评中便有详细记载：“《火烧红莲寺》对于小市民层的魔力之大，只要你一到那开映这影片的影戏院内就可以看到。叫好、拍掌，在那些影戏院里是不禁的；从头到尾，你是在狂热的包围中，而每逢影片中剑侠放飞剑互相斗争的时候，看客们的狂呼就同作战一般，他们对红姑的飞降而喝采，并不是因为那红姑是女明星胡蝶所扮演，而是因为那红姑是一个女剑侠，是《火烧红莲寺》的中心人物；他们对于影片的批评从来不会是某某明星扮演某某角色的表情那样好那样坏，他们是批评昆仑派如何、崆峒派如何的！在他们，影戏不复是‘戏’，而是真实！”（茅盾，1933）

为什么一代代读者观众不会聪明一些？因为不以假为真需要一定的修养以及文化经验。托多洛夫说得很精彩：“（逼真性）只有在对自身的否定中才能存在，只在无它的时候才能有它。或者我们感受中它是如此，但实际上已并非如此了；或是我们的感受中它如此，但实际上还没有变成如此。”（Todorov, 1968, p. 151）为什么？因为“以假作真”是一种真知幻觉。接受者一旦反思自己的意识状态，就能明白自己是在幻觉中，就不能把这个叙述文本中的虚构故事当真。大部分电视剧观众之所以追剧不舍，就是因为电视剧过多的繁杂细节，过慢的节奏，感情的滥用，种种让“看穿了文化程式”的观众受不了的特点，却使得它们太像生活本身。使得追剧者欲罢不能的，恰恰就是这种强烈的“逼真幻觉”。

正好这部分电视剧迷（茅盾称为“小市民”）是不太习惯反思的人，他们无法如托多洛夫说的“对自身否定”。相反，他们心甘情愿地落入巴尔特说的“资产阶级的文化陷阱”：“我们社会尽最大的努力消除编码痕迹，用数不清的方法使叙述显得自然，装着使叙述成为某种自然条件的结果……不愿承认叙述的编码是资产阶级社会及其产生的大众文化的特点，两者都要求不像符号的符号。”（Barthes, 1977, p. 44）

这不是指责某些人幼稚，任何人都可能跌进“逼真性”陷阱之中：福楼拜写到艾玛之死时大哭。有人劝他不如让艾玛在《包法利夫人》中活下去，福楼拜说：“不，她不得不死，她必须死。”这是明白人暂时糊涂一会儿，马

上回到虚构之中，重新站在故事之外。

四、虚构框架包含的述真

上面已经提到：愿意接受是解释能够开始的关键，不愿接受，叙述传达就此结束。接受者看不到此叙述文本中有获取真知的可能，他会拒绝接受这个文本，就像学生玩手机不听课一般。此时，哪怕意图诚意、文本可信，文本大有真知可以填补“认知差”，叙述文本得不到接受，依然无效。万一意图并不诚意，文本又不可信，一如疲惫的老师不想教好课，或者没有好好备课，敷衍塞责，学生玩手机就更加理直气壮。

但是我们可以看到，一旦叙述明确声称自身是虚构的，不要求接受者把它当真，此时接受者反而能从中另外架设一个可靠的叙述文本。这种叙述交流类型非常重要，实际上是文学艺术能够立足的根本交流模式，也是本文花如此多笔墨，最后想说清的“真知还原”的最佳模式。

虚构叙述的传达，对于发送者与接受者双方，都是一场表演：发送者是做戏，文本摆明是假戏，接受者的接受是有条件的，他不接受文本的表面直接信息。在这个类型中，发送者也知道对方没有要求他有“事实性”的诚信，反而可以自由地作假；发出的叙述文本是一种虚构，不必对事实性负责，此时他可以堂堂正正地“美言不信”。接受者看到文本之假，也明白不必当真，他在叙述文本中欣赏发送者作假的技巧（作家的生花妙笔，演员的表演，画家的笔法），此时“修辞”不必立其诚，而是以巧悦人。在这个基础上，他反而能自由地做出“真知还原”的复杂操作。

就拿戏剧来说，舞台与表演（服装、唱腔等）摆明是假戏假演，虚晃一枪：承认为假，还望观众假中求真。钱锺书曾引莎士比亚《第十二夜》台词：“如果这是舞台演出，我就指责假的绝无可能。”这是让戏中人站在观众的立场：“一若场外旁观之论短长”（钱锺书，2007，pp. 1167-1168），以接受者立场，先说清楚舞台上本是虚构的演示叙述，说清楚了，观众反而不能以叙述虚构为拒绝的托词。余下的唯一可能，就是必须从中找到“真知性”。

如果做不到这一点，所有这些虚而非伪的表意，就没有达到以虚引实的目的，如钱锺书引李贽评《琵琶记》：“太戏！不像！……戏则戏矣，倒须似真，若真反不妨似戏也。”（钱锺书，2007，p. 1345）各种虚构文本假中含真，但是读者要意识到他必须采用文化形成的读法规范。

我们可以以小说《洛丽塔》为例子。虽然纳博科夫在后记中指出小说构思是多年前一则新闻，这本书是否根据真人真事改编，或是否有现实中的

“原型人物”，实际上与叙述文本分析无关。首先，这本书是媒介化的叙述，封面书名作者为弗拉基米尔·纳博科夫，这是真实层面上事。然后扉页上出现了“A Novel”（小说），这是第二层框架，其中的内容已经不指称事实。在这里小说干脆另外设立一个叙述框架，让这个虚拟的框架对所叙述的故事负责。这样作者/读者都能抽身退出，站到叙述的外沿。

在这个叙述框架中，一切又重新归结于一个似真的世界：在一所监狱里，典狱长雷博士读到了刚去世的犯人亨伯特教授的长长的忏悔。叙述者/叙述框架的设立，目的是做一个“真知还原”。所以雷博士读完后郑重其事地推荐给大众，并且给亨伯特之忏悔一个煞有介事的道德评语：“有养育下一代责任者读之有益。”雷博士的导语指出亨伯特教授忏悔必定包含着“真知”，不然怎么会有教育功能？倒不是因为此人说的只是他主观感觉的真相，虽然他本人并不承认自己有精神病，而我们从行文很明显地看出他有被迫害妄想症。此处说的“非事实性”是因为它只存在于这个虚构的世界中。而在这个忏悔叙述构筑出来的世界里，他的忏悔不是骗局。由此，我们可以看到一层层的虚构，包装的内容被一步步还原为真知。如果有读者读了这本小说却同情亨伯特，那就是对小说的核心部分作了“真知还原”。

可以说，所有的艺术都希望达到这种效果，哪怕是最无稽的幻想。例如《西游记》，也是这样一种不断进行“真知还原”的格局。《西游记》的故事，吴承恩是说假，叙述者“说书的”是说真，受述者“看官”必须当真。而最后如果读者在这总体的虚构中，不能为孙行者的命运担心，或不能欣赏作品写妖魔鬼怪的精灵劲儿，作品就未能完成最后的“真知还原”，就像林黛玉未能在贾宝玉的“扬州林子洞耗子弄腊八粥”的故事中听出贾宝玉的“真知”情意。

张爱玲说：“我有时候告诉别人一个故事的轮廓，人家听不出好出来，我总是辩护似地加上一句：‘这是真事。’”张爱玲这话似乎是道歉，她确实是在虚构故事，不过她可以自辩：在虚构世界里，故事是应当作真的。此时作者在呼吁：我托一位叙述者说一个假的故事，你们也可以分裂出一个人格来听。然后作者怎么说都不是在撒谎，因为他用一个虚设人格，与读者的一个虚设人格，进行真实意义上的交流。

接受者对艺术叙述一直在“假”与“真”之间摇摆，大部分情况下是“从假中找到（某种）真”的“真知还原”。马丁说：“小说从根本上与读者从故事中获得的那种实在感、真实感或‘现实主义’感紧密相连。以一种既真心实意又虚情假意的态度，我们既相信它，同时又不相信它。”（马丁，2005，p. 49）可以说艺术不是一个真知的符号表意，而是一个“大家均知其假而暂

且一同当真”的作伪表演。虽然框架是一个虚构的世界，这个世界里的人却不仅可以，而且必须随时用各种办法进行“真知还原”，让虚构金蝉脱壳，回归真知。

以上各种例子，似乎非常特殊，此种“真知还原”却是叙述艺术的必需。可以总结本文讨论的各种“真知还原”类型——

第一种：虚构本身是真的虚构，因此符合交流的“真知底线”；

第二种：反讽阅读可以穿透不可靠虚构叙述文本；

第三种：虚构叙述文本经常可以产生“逼真感”；

第四种：悬置虚构叙述框架后，可以对内在文本进行还原。

这最后一种类型，虽然最为复杂，却是虚构叙述艺术的最高境界。作者与读者如果能取得“真知还原”默契，达到钱锺书描述的“莫逆相视，同声一笑”（钱锺书，2007，p. 1650），才达到了艺术真境界。但是如果接受者忘记了虚构框架之假，拒绝分裂出一个人格，而是整个人格“全心全意”沉浸于虚构世界，在表面真知的幻觉中，忘记了那个虚构世界还等着被还原，那就是弄错了真知之所在。

引用文献：

赫尔曼，戴卫（2002）. 新叙事学. 北京：北京大学出版社.

马丁，华莱士（2005）. 当代叙事学（伍晓明，译）. 北京：北京大学出版社.

茅盾（1933）. 封建的小市民文艺. 东方杂志（第三十卷第三号）.

钱锺书（2007）. 管锥编，全后汉文卷九二. 北京：生活·读书·新知三联书店.

钱锺书（2007）. 管锥编，太平广记卷二四五. 北京：生活·读书·新知三联书店.

Barnes, J. A. (1990). *A Pack of Lies: Towards a Sociology of Lying*. New York: Cambridge Univ. Press.

Barthes, R. (1977). Introduction to the structural analysis of narrative, *Image-Music-Text*. New York: Hill & Wang.

Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana Univ. Press.

Gadamer, H-G. (1986). *Wahrheit und Methode, II*. Tuebingen: J. C. B. Mohr.

Greimas, A. J.; Collins, F. & Perron, P. (1989). The veridiction contract, *New Literary History*, Vol. 20, No. 3, Greimassian Semiotics, 651—660.

Habermas, J. (1990). *Moral Consciousness and Communicative Action*. Cambridge: Polity Press.

Prince, G. (1988). *A Dictionary of Narratology*. Norman: University of Nebraska Press.

Todorov, T. (1968). *Poétique, Qu'est-ce que le structuralism?* Paris: Seuil.

□ 探索与批评

作者简介：

赵毅衡，四川大学文学与新闻学院符号学—叙述学教授，博士生导师，主要研究方向为形式论、符号学、叙述学。

Author

Zhao Yiheng, Professor of Semiotics-Narratology, College of Literature and Journalism, Sichuan University. He mainly focuses on the study of formalism, semiotics, narratology.

E-mail: zhaoyiheng2011@163.com