

面向 21 世纪课程教材
Textbook Series for 21st Century

后现代主义文学作品选

罗 钢 选编



高等教育出版社
HIGHER EDUCATION PRESS

内容提要

本书是教育部“高等教育面向 21 世纪教学内容和课程体系改革计划”的研究成果,是面向 21 世纪课程教材,也是国内第一部用作高校文科教材的后现代主义文学作品选。本书编选了欧美各国数十位重要的后现代主义小说家、剧作家、诗人的代表作品,全面地反映了后现代主义文学发展的基本面貌。本书的前言从总体上论述了后现代主义文学产生的社会历史根源及其思想艺术特点,每篇作品前都附有作家作品简介,对大学文科学生和普通读者都能起到答疑解惑的作用。本书和《现代主义文学作品选》都是和主教材《从现代主义到后现代主义》配套应用的,适合大学中文系师生及文学爱好者、研究者使用。

图书在版编目(CIP)数据

后现代主义文学作品选/罗钢 选编. —北京: 高等教育出版社, 2001. 7 (2002 重印)
本科中文专业用
ISBN 7-04-010498-9

I. 后… II. 罗… III. 后现代主义-文学-作品
综合集-世界-高等学校-教材 IV. I11

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 087271 号

后现代主义文学作品选

罗钢 选编

出版发行 高等教育出版社
社 址 北京市东城区沙滩后街55号
邮政编码 100009
传 真 010-64014048

购书热线 010-64054588
免费咨询 800-810-0598
网 址 <http://www.hep.edu.cn>
<http://www.hep.com.cn>

经 销 新华书店北京发行所
印 刷 化学工业出版社印刷厂

开 本 787×960 1/16
印 张 31.75
字 数 590 000

版 次 2002 年 7 月第 1 版
印 次 2002 年 8 月第 2 次印刷
定 价 36.10 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

前 言

大约从 20 世纪 60 年代开始,一些敏锐的批评家发现,在欧美文学中出现了一些与前一时期现代主义文学面貌迥异的新的流派,新的形式和新的风格。70 年代美国文学批评家哈桑等人试图用“后现代主义”来概括这种新的潮流。这一概念一经提出,就在欧美思想界迅速引发了一场声势浩大的论争,论争的范围,远远超出文学领域,波及到哲学、宗教、政治、历史、艺术等各种人文和社会学科。时至今日,尽管论争的声浪已渐渐平息,但仍未最后落下帷幕。1997 年,前任国际比较文学学会主席多维·福克玛主编了一部名为《国际后现代主义:理论与文学实践》的著作,这部著作中,“后现代主义”仍然是被作为一个文学分期的概念来使用的。在书中,福克玛根据学术界比较一致的看法,提供了一份后现代主义作家和作品的名单,并勾勒了后现代主义文学发展的一个大致的轮廓。在论述后现代主义文学的著作中,阿根廷作家博尔赫斯、爱尔兰作家贝克特、美籍俄裔作家纳博科夫通常被看作后现代主义文学的先驱,尽管后两位作家也经常被看成晚期的现代主义者。福克玛把他们之后的后现代主义文学划分为两个阶段,第一个阶段是 20 世纪 60 至 80 年代,称为早期后现代主义文学。这一阶段的文学流派和代表作家包括:拉美魔幻现实主义,代表作家有富恩特斯、科塔萨尔、马尔克斯、略萨、普伊格;法国新小说派,代表人物有罗伯-格里耶、布托尔、奥里埃、杜拉斯等,此外还包括新新小说派的索莱尔;美国后现代主义作家人数众多,榜上有名的有巴思、品钦、巴塞尔姆、布劳提甘、冯尼古特、苏肯尼克、霍克斯、库弗、菲德尔曼等;英国后现代主义作家被提到的有福尔斯、拉什迪、斯帕克、安吉拉·卡特等人;包括在这份名单上的其他欧洲作家还有德语作家格拉斯、汉特克、伯恩哈特、斯特劳斯、克里斯塔·沃尔夫,意大利作家艾柯、卡尔维诺。福克玛认为,从 80 年代初开始,后现代主义文学进入了一个新的发展阶段,在它的内部出现了一些新的文学流派和创作倾向,他概括为以下五种:一、女性主义写作;二、历史叙述式小说;三、后殖民小说;四、自传写作;五、关注文化身份的小说。包括在这五种流派当中的,相当一部分仍然是前一阶段就十分活跃的作家^①。福克玛的描述有一定的代表性,但仍然有一些遗漏,如法国新小说派的

^① 参见汉斯·伯顿斯、多维·福克玛主编:《国际后现代主义:理论与文学实践》第 22~23 页,约翰·本雅明出版公司,阿姆斯特丹/费城,1997 年英文版。

代表作家萨洛特，美国华裔女作家汤婷婷，捷克作家米兰·昆德拉等，都是西方讨论后现代主义文学的著作中屡屡提及的名字，却未能进入他的视野。

从福克玛提供的这份名单可以看出，他所说的后现代主义文学包罗了 20 世纪 60 年代以后欧美文学中许多重要的文学流派和作家，如果我们把后现代主义文学看作 20 世纪继现代主义文学之后的又一种具有时代特征的文学思潮，那么它产生的社会历史条件是什么呢？它具有哪些显著的艺术特征呢？这些就是我们在下面将要讨论的问题。

一 后现代主义与当代资本主义

如果要对从 20 世纪中叶开始西方文化内部发生的这场后现代主义运动加以说明，首先必须回答的问题就是，这种后现代主义所赖以产生和发展的历史条件和历史依据究竟是什么？与利奥塔、鲍德里亚等人不同，以詹姆逊和大卫·哈维为代表的西方马克思主义理论家，力图通过考察后现代主义与当代资本主义的内在关系来探寻后现代主义产生的社会历史条件。

美国学者詹姆逊在《后现代主义：晚期资本主义的文化逻辑》一书中，借助曼德尔对资本主义三个阶段的划分，将现实主义、现代主义、后现代主义分别看作市场资本主义、垄断资本主义、跨国资本主义三个阶段在文化上相应的表现。詹姆逊的观点在中国学术界产生了广泛的影响。与之相比，另一位美国学者大卫·哈维的研究却很少有人涉及，实际上后者就后现代主义与当代资本主义的关系所作的研究较之詹姆逊要更加细致、深入，也更有说服力。

哈维在《后现代性的条件》一书中指出，在现代主义与后现代主义之间存在着一种雷蒙·威廉斯所谓的“感觉结构”的变化^①，后现代主义的一个重要特征就是对变易性、碎片性、断裂性、混沌性的无条件接受。尽管现代主义者也承认变化性，但他们同时又企图在变化中捕捉一种永恒不变的东西；而后现代主义者非但不想在变化之中求取永恒，反而沉迷于这变动不居的碎片与混沌之中，利奥塔主张的“对一切元叙述的怀疑”、“向同一性开战”等就是其在理论上的表现。

那么这种“感觉结构”的变化是如何发生的呢？在《后现代性的条件》一书中，哈维力求在当代资本主义生产方式内部的变化中寻求答案。他采用当代西方经济学中控制学派的观点，研究一个较长历史阶段内消费与积累的关系，试图从资本主义主导积累方式的变化上来寻找上述变化的历史条件。他认为大约从 1945 年至 1973 年间，西方资本主义社会的主导积累方式是福特主义。福特主义的基本特征是大规模的集中生产，对生产的各个环节进行周密计划和严

^① 大卫·哈维：《后现代性的条件》，布莱克威尔出版公司，马萨诸塞，剑桥，1990 年英文版。

格控制，国家干预经济等，它通过宏观经济控制体系使生产与消费大致保持平衡。第二次世界大战以后福特主义不仅创造出一种大规模的生产体系，而且带来了一种整体性的生活方式。大规模的生产带动了生产的标准化，同时也带来了产品及大众消费方式的标准化。随着资本主义的发展，国际竞争的加剧，以及福特主义自身的僵化和死板，一种新的积累方式在 60 年代末 70 年代初开始出现，这就是所谓灵活积累。这种积累方式在劳动过程、劳动市场、产品及消费方式等方面都表现出极大的灵活性，它促使资金在发展不平衡的各个生产部门和各个地区之间迅速转移，用机会经济取代了规模经济。这种弹性的生产方式能够更快、更灵活地满足市场的需要，在经济衰退和竞争加剧的情况下，它能够更加有效地保证企业的生存和发展。与此同时，这种灵活积累方式还带来了消费观念的变化，促使人们把更多的注意力放在那些迅速变化的时尚商品上。

哈维指出，当代资本主义从福特主义向灵活积累方式的转变，是由其内在矛盾决定的。资本主义奉行的基本原则是投机原则，这种投机原则与社会化大生产之间的矛盾必然导致过度积累，进而引发经济危机。在不危及自身存在的前提下，资本主义解决过度积累的方法主要有三种。一是使生产能力、货币、劳动力等贬值，但资本与劳动力的大幅度贬值会引发社会震荡，要付出较大的政治代价。二是施行宏观经济控制，通过某种控制体系的制度化来保持各种力量和因素的平衡，协调技术发展和管理的步伐，维持经济的持续增长。福特主义就是通过这种方式来缓解经济危机的。第三种方式是通过时空转换的方式来吸收过度积累，所谓灵活积累就是其具体表现。在时间上，为加快资本周转，福特主义那种需要长期固定资本投资的生产计划被代之以灵活多变、可以迅速收回投资的生产。其中一个重要手段就是迎合当下不断变化的消费需求，并开拓未来的消费市场，如迅速变化的时尚，快餐化和一次性商品的出现，服务业的迅速发展，都加速了消费，从而加快了资本周转，使过度积累的资本和劳动力可以被吸收。所谓空间转换是指通过地缘的扩展来吸收过剩的资本和劳动力，为资本主义生产创造新的空间。交通和信息的迅速发展，全球一体化步伐的加快，为资本的空间扩张创造了条件。空间界限的逐渐消失使资本对于空间更加敏感，世界地理的异质性也因此进一步凸显出来。第三世界低廉的劳动力和广阔的消费市场对资本主义产生了巨大的吸引力，资本剥削的范围向全球扩展，并把地球按照以自己为核心的圈层逻辑进行重组，这样，时间性的经济危机就通过“他性”空间被转化和吸收了。

哈维认为，从现代主义向后现代主义的文化转变，与资本主义经济从福特主义向灵活积累的转变有着内在的关系，但哈维并不是直接地把二者对应起来，他在二者中间找到了一个重要的中介，这就是他所谓的时空压缩经验。

时间和空间是人类存在的基本范畴，人们通常把它们看成是预先设定的自然存在。但哈维在书中证明，时间和空间的概念是被社会的物质生产实践所决定的，不同的生产方式和社会形式必然产生不同的时空概念和实践。在启蒙时代之前，人们的时间和空间概念是丰富而具体的；在启蒙时代，地图越来越精确，同时也越来越抽象，空间经验的丰富性和差异性便因此被擦抹掉了。天文钟的使用使时间越来越精确，同时也便排斥了“日出而作，日入而息”的经验性实践时间，使原本处于自由状态的复杂经验被纳入一种理性化和秩序化的启蒙规划当中。自启蒙时代以降，大多数社会理论家都把时间看得比空间更加重要，他们要么把空间看作时间过程展开的舞台，要么把空间看作人类发展必须克服的障碍。总之，把空间看作是人类活动的偶然而非基本的要素。当代法国思想家福柯惊讶地发现，在相当长的历史时间里，“空间被看成是僵死的、固定的、非辩证的、不变的”，而“时间恰恰相反，被看作是丰富的、多产的、生机勃勃的、辩证的”^①。造成这种差异的原因其实并不难理解，对于鼓吹实施现代性工程，相信历史是一种线性进步的思想家们来说，时间无疑是一种最重要的维度，历史的进步就是“通过时间来消除空间”。

在资本主义社会，对金钱、时间和空间的交叉控制构成了社会权力的基本网络，控制时空是获取利润的重要因素。资本家为了最大限度地获取利润，必须尽可能地缩短生产和流通时间，即所谓资本周转时间，使之少于社会平均时间。因此，资本主义发展的一个基本趋势，就是使时间不断加速，造成时间经验的压缩。与此同时，便捷的空间组织和空间运动对于缩短资本周转时间也是必不可少的。任何商品的交换都要涉及位置的改变和空间运动，任何复杂的生产体系都涉及空间组织。福特在1913年建立装配线，他将生产任务加以分解，并配置在合理的空间秩序中，以便获得最大限度的便利和最小的阻力。事实上，这就是采用了某种空间组织形式，来加速生产中资本周转的时间。几个世纪以来，资本主义为了创造世界市场，克服空间障碍，不断改进各种管理和技术手段，提供了各种便利生产的空间组织（劳动分工形式）、工厂系统、生产流水线、流通网络（运输和信息传播系统）以及消费网络。大量的科技创新被用于排除空间障碍，于是铁路、汽车、飞机和电报、电话、电视、因特网等应运而生，成为了资本主义“用时间消灭空间”的有效手段。而应用上述种种手段的结果，则是人类空间经验的急剧压缩，麦克卢汉提出的“地球村”的概念，就是对这种空间压缩经验的真实描绘。

哈维指出，一方面资本主义的现代化进程在不断加速，但同时这一过程又是断裂的，经常为周期性的危机所打断。他认为，第一次资本主义过度积累的

^① 参见P. 拉比诺夫编《福柯读本》第70页，1984年英文版。

大规模危机的爆发是在 1848 年，它深刻地改变了人们的时空经验，并促使艺术家和思想家以一种新的方式探索时空结构的本质和意义，从而引发了现代主义的第一次浪潮。莫奈对传统绘画空间的突破、对光与色的碎片的探索，福楼拜小说中独特的时空叙述，都与这种时空经验的变化有着密切的联系。

20 世纪六七十年代爆发的又一次资本主义经济危机，使人们面临新一轮的时空压缩，这一轮时空压缩经验比以往任何时代都更加强烈。在福特主义逐步淡出历史舞台以后，接替它的灵活积累通过采用新的组织形式和新的技术，不但加快了生产的步伐，同时也加快了交换和消费的步伐。哈维认为，在近年消费领域发生的许多变化中，有两点特别值得注意，一是大众的流行时尚，不仅反映在服饰等商品上，也表现在人们的生活方式和生活风格上（如某种休闲和运动方式，流行音乐等）；二是人们的消费发生了从商品消费向服务消费的转变，这种服务消费不仅包括教育和健康服务，也包括娱乐、休闲服务等，尽管上述新的消费的准确周期很难估量，但一般来说它花费的时间要比传统商品，如汽车和洗衣机的消费时间短得多。

面对着转瞬即逝的消费时尚，人们不得不采取新的应对策略，首先他们放弃长期的规划而只制订短期的计划。其次，他们积极地介入变化的过程，换句话说，就是有意识地操纵和控制消费趣味与时尚。在这一方面，符号体系和视觉形象的生产占据了一个特殊重要的位置，甚至自身就构成了后现代条件的一个重要部分。现代广告和传媒形象在文化实践中是一种强大的整合力量。它的作用不再是普通意义上的信息传播，而是通过与所欲推销的商品有关或无关的形象来操纵人们的欲望和趣味。更有甚者，在某种意义上，形象自身也变成了商品。鲍德里亚曾据此批评马克思的商品生产理论已经过时，因为资本主义现在关心的首先是符号，形象和符号体系的生产。形象商品的生产和资本主义的灵活积累是吻合的，许多形象的消费周期都十分短促，许多形象可以在广大的空间同时消费。形象商品这种短暂的特性，反过来刺激了人们对变化时尚的追逐，对观念与价值的暂时性和变化性的肯定，“所有坚固的都化为烟云”。正如托夫勒所说，当人们习惯于扔掉一次性商品的时候，也就意味着他们可以同时扔掉固有的价值、固有的生活方式以及人与人之间的稳定关系。

从福特主义向灵活积累的演变，导致人们时空压缩经验的加剧，而这种时空压缩经验又直接导致了后现代主义的产生和发展。哈维深入到现代资本主义生产方式内部，通过环环相扣的缜密分析，为我们认识后现代主义产生的社会历史条件提供了深入具体的观察和判断。当然，影响后现代主义的还有其他多种政治和文化因素，如当代科技革命，尤其是信息技术的迅猛发展，还有 60 年代左翼学生运动引发的广泛的社会抗议浪潮等，但从马克思主义的观点来看，它与当代资本主义的关系仍然是最重要和最基本的。

二 跨越边界：真实与虚构

许多评论家都把“元小说”看作是后现代主义小说的重要特征，有人甚至把二者当成同义词来使用，那么，究竟什么是元小说呢？

在福尔斯的小说《法国中尉的女人》中，当故事进行到一半时，作者忽然抛开情节，用一整章的篇幅，滔滔不绝地发表他关于小说写作的感想：

我此刻讲的故事纯属想象，我所创造的这些人物都从未存在于我头脑之外的世界，倘若我至今仍然声称对笔下人物的思想，甚至最隐秘的念头都了如指掌，那是因为我正以一种我的故事发生时人们普遍接受的惯例进行写作（譬如说，我采用了这种惯例的某些语汇和“语气”）……

《法国中尉的女人》第13章

福尔斯的作法无疑会使习惯于阅读传统小说的读者感到困惑和不安，当我们为小说中男女主人公的故事所感动，准备为他（她）们洒下一掬同情之泪时，福尔斯却站出来提醒我们这些人物都是假的，都是虚构的，是他按照某种小说惯例创造出来的。福尔斯所采用的这种文本策略，就属于元小说的范畴。

元小说（metafiction）一词来源于语言学家赫尔姆斯列夫提出的元语言（metalinguage）的概念，赫氏把元语言界定为这样一种语言，它与非语言的事实、情境和对象无关，而涉及另外一种语言，换言之，它是以另一种语言为对象的语言。因此，所谓元小说就是以小说为对象的小说，也有学者把它称为自我意识的小说或自我反思的小说。就像福尔斯所做的一样，元小说的作者通常总是一方面进行小说创作，另一方面又在小说中对这种创作行为加以评论，展示小说的叙述成规和创作过程，把小说创作的人为性、虚构性充分地揭示出来。

元小说的这种特征与过去的小说，尤其是现实主义小说形成了鲜明的对比。任何文学创作都是一种虚构，但无论是把客观地再现现实生活作为要旨的19世纪现实主义，还是把小说看作一种“传达与人的经验相吻合的印象”的20世纪的形式现实主义，都力图通过小说达到一种虚构的真实，获得一种逼真的效果，而读者尽管对小说的虚构性心知肚明，也甘愿暂时将不信任感搁置在一边，把小说中的人物和事件都当作真实的来看待，从而获得阅读的快乐。而元小说的作者不仅不去强化和维持这种真实的幻觉，反而明白地告诉读者小说中的事件其实都是“虚构”，并且把他如何虚构的技巧统统“裸露”出来，这就在顷刻之间打破了读者在阅读过程中建立起来的真实感，使他的期待视野落空，并且同时把他的注意力引向了小说自身的结构过程。

元小说作为一种文本策略,此前也曾受到一些作家的重视和采用,但直到20世纪60年代以后,才形成一种比较普遍的创作现象。在任何时代,虚构性与经验性都构成小说创作的两极,只是在不同的历史条件下,小说家们对二者各有倚重。《元小说》一书的作者渥尔坚决反对把元小说看作是小说中的一种“亚文类”(sub-genre),力主把它看成是小说发展的一个新的阶段,就是因为“它只不过是对于一切小说都生而有之的张力与反作用力的突出表现,反映了文学的自我意识的发展”。

这种文学自我意识的成熟导源于后现代主义小说家对文学与现实关系的独特理解。现实主义小说家关于文学再现社会的信条,是以对一种人们能够共同经验的现实世界的坚定信念作为前提的,随着哈维所说的,由资本主义生产方式的发展造成的时空压缩经验的逐步发展,现代主义作家开始面对一个迅速变化、混乱失序的世界,这迫使他们从现实逃避到心灵。但即使在这种逃避过程中,他们仍然努力超越这种混乱,相信在更深刻的精神层面可以把握到一种永恒的存在,例如在弗吉尼亚·沃尔芙的小说《到灯塔去》的末尾,女主人公因为看见小船归来,突然领悟到在万事万物中存在一种更深或更高的秩序,就是这种信心的表现。但随着时空压缩经验的进一步加剧,后现代主义者不论在现实还是精神的层面,都放弃了对这种永恒不变事物的追求。他们认为,我们生活的意义,乃至我们置身的现实,都不过是一种不断变化的人为的话语建构。后现代主义作家苏肯尼克把这种变化称作一种“文化转向”。他说:“这种文化转向导致一项新的发现,即一切有关我们经验的描述,一切关于‘现实’的说法,都具有‘虚构’的本质^①。”另一个后现代主义作家菲德尔曼更加肯定地说:“虚构不再是现实,或现实的再现,或现实的摹本,甚或现实的再创造,它只能是一种现实——一种自足的现实^②。”正是依据这种变化,麦克黑尔把从现代主义到后现代主义的转化,概括为文学中支配因素从“认识论”向“本体论”的转变。前者关注的基本问题是,我怎样解释我置身于其中的这个世界,我要从中获知什么,如何获知,谁知道它,等等;后者关注的却是“后认知”(post-cognitive)的问题,诸如世界是什么,世界有多少类型,如何构成,不同点在哪里,等等^③。麦克黑尔解释说,他所谓的世界就是文本和它所投射的世界,因此它与菲德尔曼所说的“自足的现实”基本上是一个意思。

麦克黑尔这里所说的从“认识论”向“本体论”的转变,与当代哲学中发生的“语言学转向”有着密切的关系。这种认识论是由哲学家笛卡尔奠定的,

①② 参见柳鸣九主编《从现代主义到后现代主义》第380~381页,中国社会科学出版社,1994年。

③ 参见布里克·麦克黑尔《后现代主义小说》第10页,梅霖出版社,纽约,1987年英文版。

笛卡尔通过他提出的“我思故我在”的命题确立了一个思维主体，这个思维主体对客观物质世界的把握是通过“再现”活动来实现的，这种再现在很大程度上依赖于语言，因此语言构成了人与世界的中介。传统的语言观认为，意义存在于外在事物本身，语言作为一种工具，它的功用就是忠实地传达这种意义，语言与其所传达意义的关系是透明的。进入20世纪，这种语言观受到由索绪尔肇端的结构主义、后结构主义理论的沉重打击。索绪尔把语言看作一个独立的、自足自律的符号体系，它的意义是由符号之间的差异性所产生的，而符号之间的关系又是人为的、任意的、约定俗成的。这种理论从根本上改变了语言与现实的关系。语言不再是对现实的再现。反过来，我们所谓的客观世界却成了这个语言系统的再现。原因在于，对于每一个使用语言的具体的人来说，语言都是一种先行的存在。人一降生便不由自主地进入某种语言系统，按照这个语言系统确立的种种规则来进行交流，来建构自身及其周围的世界。“语言学转向”造成了整个人文学科认识范式的转变，也对文学创作产生了深刻的影响。传统的现实主义小说是以语言再现观念为基础的，它强调小说内容与外部世界的一一对应，强调语言中介的透明性，而元小说作家则致力于揭开这种透明性的伪装，揭露在现实主义小说中被掩盖起来的种种人为的惯例和成规，使小说中看似“自然”的再现“非自然”化。

根据这种视语言为一种独立自足的符号系统和语言具有界定世界、建构现实功能的观念，文学中一向泾渭分明的“真实”与“虚构”的界限被彻底打破了。依据上述观念，文学中过去被视为“真实”的，都可以被看作“虚构”。而明言自己为“虚构”的，却不能否认其“真实”。所以琳达·哈琴在《后现代主义诗学》一书中说，在后现代主义文学突破的种种边界中，“最重要的，便是虚构与非虚构，进而言之，生活与艺术的边界^①”。阿根廷小说家博尔赫斯之所以后来被追奉为后现代主义文学的鼻祖，原因之一就是他很早就开始了这方面的自觉探索。中国小说家余华在一篇题为《博尔赫斯的虚构》的文章中，提及博尔赫斯小说中一处细节：在这篇作者自称“一定忠于事实”的小说中，叙述者与一位名为乌尔里卡的女子邂逅，小说最后写道：“天荒地老的爱情在幽暗中荡漾，我第一次也是最后一次占有了乌尔里卡肉体的形象。”在引述这段描写之后，余华写道：“为什么在‘肉体’后面还要加上‘形象’？从而使刚刚来到的‘肉体’的现实立刻变得虚幻了，这使人们有理由怀疑博尔赫斯在小说开始时声称的‘忠于事实’是否可信，因为人们读到了一个让事实飞走的结尾！”余华接着指出，其实博尔赫斯一开始就不准备拿事实当回事，他这样做就是为了让读者离开现实。博尔赫斯在真实与虚幻之间来回走动，“就像在一

^① 参见琳达·哈琴《后现代主义诗学》第10页，路特利支出版社，纽约，1988年英文版。

座桥上来回踱步一样自然流畅和从容不迫”。博尔赫斯在这里所要达到的目的，和元小说家们其实是相当接近的，尽管他们采用了不同的策略。在《法国中尉的女人》中，福尔斯努力追求一种历史纪实的风格，在这方面他可以说煞费苦心。他在小说里引用了大量的历史文献来重现 19 世纪的生活和思想。他引用 19 世纪的小说和诗歌，甚至在书中摘录马克思的《资本论》和达尔文的《物种起源》的某些段落作为一些章节的前言，把社会调查的文献用来作为小说的脚注。福尔斯选择 1867 年作为故事开始的时间，是因为在这一年中发生了一系列重要的历史事件，马克思《资本论》第一卷出版，巴黎举行世界交易会，美国购买阿拉斯加等等，福尔斯把这一切都写进了小说主人公的生活中间。福尔斯在这方面所做的工作，不比任何一位现实主义的历史小说家逊色。然而与前者不同的是，他同时又以元小说的技巧来揭破这种真实感。有批评家说，《法国中尉的女人》由两种话语交织而成，一种是历史话语，一种是小说（Fictional）话语，“当历史话语似乎指涉真实时，小说话语却只指涉虚构”。

跨越真实与虚构的边界，是后现代主义小说的一个重要特征。和英美元小说作家一样，拉美魔幻现实主义、法国新小说以及其他欧洲国家的后现代主义小说家，都以自己独特的方式完成了这一跨越。但是，这种跨越并不意味着他们完全抛弃了现实主义小说对“真实”效果的追求，或者说完全否定了这种“真实”在文学中存在的必要和意义。福尔斯在写作《法国中尉的女人》时所做的那一番艰苦工作便足以证明这一点。后现代主义小说家所致力，是要进一步揭示在这种“真实”背后隐藏的虚构，是要使我们认识到产生这种“真实”的过程和条件，并最终告诉我们，包括“真实”在内的一切文学意义和价值，都源于我们自己的创造。

三 “文本的历史化与历史的文本化”

在后现代主义文学中，随着人们对文本与外部世界关系的质疑，另一种关系，即文本与文本之间的关系，也逐渐凸显出来，并受到越来越多的关注。法国后结构主义思想家克莉斯蒂娃把这种关系称为“互文性”（intertextuality）。她说：“每一个文本都是作为一个引文的镶嵌（mosaic）建构起来的，每一个文本都是对另一个文本的吸收和转化^①。”这种互文性的含意是，每一个文本都是其他无数文本的回声，在这个由无数文本织成的巨大网络中，各个文本之间既相互引发、相互派生、又相互指涉、相互呼应。这种互文性构成了个别文本存在的基础和前提。当代批评家哈罗德·布卢姆甚至声言：“没有文本，只有文本之间的关系。”博尔赫斯的小说《巴别图书馆》为这种互文性提供了一个形

^① 参见汉斯·伯顿斯、多维·福克玛《国际后现代主义：理论与文学实践》第 250 页。

象的写照，在这座图书馆里，要找到甲书，必须先找到乙书，而要找到乙书又必须先找到丙书，依此类推，无限延宕。在这种情况下，当代作家似乎只能徜徉于无穷无尽的文本迷宫中，不断地重写过去的文本，舍此之外，别无他途。

这种“互文性”构成了许多后现代主义文本策略的理论基础，这些策略包括摹仿（imitation）、引征（quotation），拼贴（pastiche）、戏仿（parody）、滑稽（burlesque）等等，其中最重要的是戏仿。

戏仿，希腊文原意是“摹仿的歌者”。后世学者把古代的戏仿定义为：“追随一种独创性的风格歌唱，但又带着某种差别^①。”这种手法后来被移用到文学上。文艺复兴以后不乏采用这种形式的作家，但其目的与后现代主义小说家完全不同，有学者把前者称为“建构性”或“连续性”的，把后者称为“解构性”或“断裂性”的。例如18世纪英国作家菲尔丁在小说《约瑟夫·安德鲁斯传》中戏仿史诗的写作，目的是通过对这种在古代享有崇高地位的文体的模仿，使自己的小说更容易得到接受和认可。琳达·哈琴把后现代主义文本中的戏仿定义为“带着一种批判的反讽距离的模仿”，美国作家巴塞尔姆的代表作《白雪公主》就是这种戏仿的代表。巴塞尔姆改写了格林的著名童话《白雪公主》，他把小说的场景从华丽的宫殿和梦幻的森林转移到喧嚣浮华的美国当代都市，汽车、商业、吸毒等构成了故事的背景。童话中纯洁善良的白雪公主，在巴塞尔姆笔下尽管仍然头发黑如乌木，皮肤洁白如雪，但每天忙于打扫煤气灶和刷洗烤箱，是个家庭主妇。她同时还不安于室，盼望着“让自己的爱欲生活焕然一新”。童话中七个善良的小矮人在巴塞尔姆笔下也变得形象猥琐，与白雪公主关系暧昧。王子保罗是一个自认为有着贵族血统的失业者，他在小说中的使命是把白雪公主从侏儒的束缚和代表着巫婆和后母形象的简的谋害中解救出来，但他一开始就对这一使命深感忧虑甚至逃避，当他终于决定承担这一使命时，又毫无行动能力，在危急关头笨拙地喝了毒酒。小说实际上表现的是20世纪60年代美国人的现实感受，反映了生活的丑陋和当代人精神枯竭的危机。它以戏仿的方式宣告了在当代社会童话世界的破灭，因此被有的评论家称为“邪恶的童话”。

戏仿在后现代主义小说中被广泛采用，有的作家戏仿一部过去时代的作品，如《白雪公主》；也有的戏仿某种文学样式或某一时代的文学风格，如福尔斯在《法国中尉的女人》中就戏仿了英国维多利亚时代小说的风格；还有的戏仿过去作品当中的人物和场景，如艾柯的小说《玫瑰之名》，不仅戏仿侦探小说的样式，而且小说主人公“巴斯克维尔的威廉”正是对柯南·道尔脍炙人口的名作《巴斯克维尔的猎犬》的戏仿。小说中对威廉外貌和性格的描述又有

^① 参见 M. A. 罗斯《戏仿：古代、现代和后现代》第7页，剑桥大学出版社，1993年英文版。

大侦探福尔摩斯的印记，威廉与学生阿德索携手破案，影射福尔摩斯和助手华生医生。艾柯在对侦探小说的讽刺中甚至连曾经借用过侦探小说形式的博尔赫斯也没有放过，书中反面人物，修道院图书馆前任馆长，从名字、职位甚至生理缺陷都和博尔赫斯极为相似，那座图书馆与博尔赫斯在《巴别图书馆》中描述的那座建筑也很相像。

詹姆逊把戏仿、拼贴等后现代主义文本策略，看作是一种“平面而无深度”的表征，他认为这是“文化创作者在无可依赖之余，只好旧事重提，凭借一些昔日的形式，仿效一些僵死的风格……这样的艺术手法，从世界文化中取材，向偌大的、充满想象生命的博物馆吸收养料，把里面所藏的历史大杂烩，七拼八凑地炮制成为今天的文化产品^①”。但琳达·哈琴的观点却与之相反，哈琴把戏仿称作“一种完美的后现代形式”，因为它集中体现了哈琴所谓“历史叙述式元小说”（historiographic metafiction）的特征。这是一种强烈感受到自己的虚构性，却又涉及真实历史事件的小说。琳达·哈琴认为它是欧洲和北美后现代小说的一种主要形式。德国女作家克里斯塔·沃尔夫的小说《卡珊德拉》就属于这种“历史叙述式小说”。这部小说是对荷马史诗《伊利亚特》的戏仿。在荷马史诗中，特洛伊王子帕里斯诱拐了希腊最美的女人海伦，引发了著名的特洛伊战争，结果导致了特洛伊城的毁灭。小说重写了这段历史，但作了一处极其重要的改动，小说女主人公卡珊德拉发现，其实海伦从未到过特洛伊城，这在特洛伊王宫中是一个大家都心照不宣的秘密，帕里斯只是制造了带回海伦的假象，海伦不过是一个借口，特洛伊战争的真正原因是希腊和特洛伊之间对达达尼尔海峡的争夺以及贸易上的矛盾。双方的统治阶级为了发动战争，都在利用海伦的名字，双方都有不可告人的目的。这处改动是意味深长的，借助于这一改动，沃尔夫一方面否定了荷马史诗中“红颜祸水”的暗示，揭露了它所包含的男权中心主义意识；另一方面，《卡珊德拉》写作的时代，正是美苏两个超级大国为了争夺世界霸权，热衷军备竞赛，使整个人类都处于核战争的恐怖阴影中的年代，小说同时寄寓了作者对现实的批判和对人类命运的深深忧虑。

在《卡珊德拉》里，戏仿并不是由于作者无话可说，只好旧事重提。相反，戏仿为作者反思历史提供了一种有力的形式。如果说荷马史诗是一部站在传统男性中心主义立场写就的历史，那么沃尔夫则力图以今天女性主义的目光重新审视这段历史。沃尔夫发现在荷马的文本中，女性的声音被压抑了。尽管卡珊德拉可以讲话，但却无人听信她。荷马史诗中的女性都是经由男性的意识呈现出来的，“在人们写到她之前，究竟谁是卡珊德拉？（因为她只是诗人们的

^① 参见詹明信《晚期资本主义的文化逻辑》第454页，三联书店/牛津大学出版社，1997年。

一个创造，只有通过他们，她才能讲话，我们只有他们对她的看法)”。沃尔夫慨叹道，在这里“话语的匮乏，转化为身份的匮乏，是何等迅速”。于是沃尔夫用女性主义的眼光对这段历史进行了新的解读。在这种戏仿里面包含着当代知识分子对历史的重新建构和重新呈现，构成了历史与现实之间的一种特殊的对话和交流。这种“历史叙述式元小说”还有很多，著名的如福尔斯的《法国中尉的女人》，库弗的《公众的怒火》，马尔克斯的《百年孤独》，拉什迪的《午夜的孩子》，艾柯的《玫瑰之名》等等。像《卡珊德拉》一样，这些作品都包含着深厚丰富的历史内容，显然不能用詹姆逊使用的“平面化”、“无深度”等字眼来加以概括。

但是，这种“历史叙述式元小说”与传统的现实主义历史小说仍然有很大的不同，尽管它也是一种历史性的文本，但却并不追求所谓“历史的真实”。在后现代主义者看来，历史既然是用语言阐释，它就带有一切语言构成物都必不可少的虚构性质。当代历史学家海登·怀特在对历史话语的运作策略进行多方面考察以后，得出了一个惊人的结论：“历史作为一种虚构形式与小说作为历史的真实再现，可以说半斤八两，不分轩輊^①。”和文学一样，历史著作直接指向的也不是外在的经验世界，而是另外一些历史文本。卡尔维诺的小说《隐形城市》中的马可·波罗诚然是虚构的，只存在于小说的文本中，但我们又如何知道那个历史上真实的马可·波罗呢？难道我们不也只能通过各种历史的文本，包括他自己写下的文本来重新建构他的形象吗？后现代主义者认为，历史与文学有许多共同之处，它们最终的效果都来自一种逼真的感觉而非客观真实，它们都是一种话语建构，都高度依赖特定的叙述策略和叙述陈规，它们都产生于互文性的网络之中。

在这方面，琳达·哈琴与詹姆逊的意见倒是一致的：历史不是一个文本，因为从根本上来说，历史是非叙述、非再现的，但是除非以文本的形式，历史是无法企及的，因此历史又总是文本性的。站在这种立场上，琳达·哈琴对后现代主义对于历史的态度作了一个总结，她认为与现代主义不同，后现代主义承认有一个外部世界存在，但除非以话语的形式，这个外部存在是难以企及的。与现实主义不同，后现代主义反复申明，任何客观的、先于我们知识的现实都是难以达到的。琳达·哈琴所谓的“历史叙述式元小说”正是上述特征的体现，它具有元小说自我反思的特征，同时又与社会的历史和政治保持着紧密的联系。不过我们需要强调的是，在后现代主义者看来，这种联系最终仍然是话语性和文本性的。

^① 参见海登·怀特《话语转喻论》第122页，约翰·霍普金斯大学出版社，1987年英文版。

四 从“主体的死亡”到“主体的建构”

詹姆逊把“主体的死亡”看作是后现代主义的特征之一。他所说的“主体”有着特定的历史含义，它特指“不假外求，自信自足的资产阶级独立个体”。这种独立的“主体性”很长时间以来一直是支持资本主义体制的一个中心神话。波林·罗斯诺指出，后现代主义对主体性概念的否定有三个方面的理由。一、主体性是现代社会的一项发明，是启蒙和理性主义的产物，因而否定主体性就等于否定了与之互相联系的所有现代观念。二、主体的观念是近代人道主义的核心，这种人道主义一贯地标榜正义和平等，却常常被用来掩饰非正义和不平等。它预设了一个先验的、普遍的、永恒的人的本质，但这种普遍的主体却始终是以白人和男性为中心的。三、消除了主体，也就消除了关于世界的主客体二分理论，摧毁了主体相对于客体的权威地位，在主客体二分的体系中，主体始终是积极和主动的，而客体始终是消极和被动的，这种差异常常蕴含着主体对于他者的控制。

后现代主义者对“主体”的否定，得到了当代符号学理论的支持，这种理论证明，并不存在一个先验的，独立自足的主体，任何主体都是在一个为历史所规定的符号指意体系中被建构起来的，这个符号指意体系是先于主体的。在主体的建构中，语言起着关键性的作用，正如本尼维斯特所说“只是在语言中，并且通过语言，人将自己建构为一个主体^①”。如果主体是在语言之中并由语言建构而成的，那么它就不可能是完全独立的，不可能完全决定自己的主体性。因为话语是由语言的规则制约的，同时还受到多种多样的文化符码的制约和影响。奥地利剧作家汉特克在戏剧《卡斯帕尔》中，就集中探究了语言与人的主体建构之间的关系。汉特克说，他写出这戏的目的是在揭露“语言是如何迫使人接受现存的社会秩序和价值观念”，换言之，语言是如何把人塑造为一个具有社会性的主体的。这出戏的主人公其实并不是卡斯帕尔，而是“语言”。卡斯帕尔多年来不会讲话，于是剧中出现了四个与卡斯帕尔穿着打扮一样，并且佩戴具有满足表情面具的人教他说话。戏开始时舞台上零乱地摆放着一些家具什物，后来卡斯帕尔在语言的指引下按照社会的规则来整理服装和舞台上的什物，象征着他在语言的帮助下进入了社会秩序。但卡斯帕尔在学会语言的同时也便进入了“语言的囚牢”，成为一个受制于语言的傀儡。在剧中他懊丧地说：“当我学会第一个词，便掉进了陷阱。”作者认为：“卡斯帕尔的命运即是人类命运的象征。”

后现代主义对主体的质疑和颠覆在文学上造成了三个方面的重要影响。

^① 参见卡佳·色沃曼《符号学的主体》第132~177页，牛津大学出版社，1983年英文版。

1. 后现代人物

贝克特以其荒诞派戏剧在中国知名，但在西方他同时也被看作后现代主义小说的重要先驱。在他的一系列小说中反复出现的主题，就是对人的形而上学意义、对人的主体性的质疑。小说《瓦特》的主人公是一个流浪汉，他的名字 Watt 和英文中的疑问代词 What（什么）同音，作为一个人，从诞生那天起，他就是一个疑问。在小说的末尾，这个瓦特竟然毫无理由地突然消失了，只有“一个长长的关于帽子和提包的蠢梦”还留在同伴的记忆中。通过这个细节，作者告诉我们，甚至在同伴的梦里，他作为人的主体性也完全被物所遮蔽了。贝克特后期创作的小说三部曲，以不同的方式一再地描写了主体消解的过程。《马洛伊》的主人公马洛伊的最高理想就是“希望自己在末了比在开始和中间时更少实质”。《马龙之死》则以细腻的笔触形象地展现了自我意识解体的过程。因此有评论家称，在分析贝克特的小说时，使用“人物”这一概念，“几乎是用词不当”。

后现代小说中的人物确实很难用传统的“人物”概念来描述和界定。阿莱德·佛克玛在《后现代人物》一书中指出，作家通常用六种代码来指涉人物：一是逻辑代码，一个人物不能同时理解为存在又不存在，同时是人又不是人；二是生物代码，即我们通常所说的人物是一个有血有肉的真实存在；三是心理代码，它支配和决定人物的性格特征；四是社会代码，它为人物提供一个社会位置和社会身份，如一个家，一份工作等；五是描绘代码，它提供人物的“肖像”，如外貌、衣着、举止等；六是比喻和转喻代码，即通过各种自然与社会的象征来表现人物的内心。小说家正是借助于这六种代码建构起一个个形象鲜明、栩栩如生的人物。但在后现代主义小说中这些代码几乎悉数遭到破坏，罗伯-格里耶的小说《在迷宫里》的士兵，便没有来历，没有家庭，没有外貌，没有心理活动，甚至连一个姓名都没有。其他新小说中的人物也大率如此。有时后现代主义小说家甚至连最起码的逻辑代码也不遵守，品钦小说《V》中的“V”最终也不知究竟是人还是物。福尔斯在《法国中尉的女人》中先采用传统的现实主义手法塑造女主人公莎拉的形象，但在第十二章末尾却突然以叙述者的口吻发问：“莎拉是什么人？”“她是从什么阴影中冒出来的？”这样一来，莎拉究竟是实是虚？是存在还是不存在？是一种什么意义上的存在？都成了疑问。无论是与现实主义作家笔下具有鲜明性格特征的人物相比，还是与现代主义作家笔下具有深厚心理内涵的人物相比，后现代主义小说中的人物都具有更多的虚幻性、变化性、破碎性和不确定性，它们正是以这种方式凸显出自身作为文本存在的特征。

2. 作者的“死亡”与读者的解放

“主体的死亡”在文学理论上的一个直接后果就是“作者的死亡”。根据互

文性的理论，新的文本是在一个文本交互关系网络中由其他的文本衍生出来的，这就大大削弱了个别作者在文本创造中的意义。20世纪60年代末，福柯在题为《作者是什么》的讲演中便明确指出，作者仅仅是主体的一种具体形式，和主体一样，作者也是一种历史现象，它并非在所有话语、所有时代和所有文化中都是恒定不变的，古代“文学”的文本就无需考虑谁是作者。著作和文本带有作者的名字，它们成为占有对象，成为财产，是以私有制为基础的法律和制度体系的产物。作为一种历史现象，它既然有诞生，就必然有终结的一天。福柯说：“我们可以想象这样一种文化，在这种文化中，话语无需有作者就能流通。”在这些新理论的冲击下，传统的作者、文本、读者三者之间的关系发生了根本的转变，作者丧失了对自己作品的最终解释权，这种权力被部分地移交给了读者。20世纪60年代以后兴起的接受美学指出，文本的意义既不是作者给定的，也不是文本自身固有的，它是通过读者与文本的对话，在阅读过程中逐步建构起来的。这就大大提高了读者在文学活动中的地位和作用。艾柯说“为了不致给通往文本的道路制造麻烦，作者最好在他完成写作时立刻死去”，其目的就是要解放读者在文学活动中的创造力和生产力。

奇怪的是，后现代主义作家并没有因权力被剥夺而恼怒。相反，他们设计了各种文本策略，吸引读者加入到文本的再创造和对文本意义的建构中来。福尔斯在《法国中尉的女人》中，一反欧洲小说传统的封闭式结局，为小说设计了三个不同的结尾，这种开放式结局，一方面反映了事物发展的多种可能性，另一方面也为读者的自由选择提供了空间。罗兰·巴尔特曾经区分出“读者性文本”和“作者性文本”两种文本，前者是一种封闭性文本，通俗易懂；后者是开放的，但内容隐晦复杂，要求读者积极参与。阿根廷作家科塔萨尔在他的代表作《跳房子》中，同时提供了这两种文本。这部小说的结构与跳房子的游戏相对应，分为“这边”、“那边”、“其他地方”三部分。读者可以按顺序阅读，但这只是作者提供的第一种阅读方法，用科塔萨尔的话来说，这是为只关心情节的消极、被动的“阴性”读者准备的传统阅读方式。作者在小说开头还开列了一个阅读行进图，为敢于冒险、肯于积极思考的“阳性读者”提供了第二种阅读方法。这种方法从73章开始，依次按73—1—2—116—3—84……88—72—77—131—58章的顺序阅读。《跳房子》最独特的价值，也许就在于科塔萨尔给读者提供的这第二种阅读方法。它打破了常规的线性阅读模式，为读者的积极参与创造了条件，科塔萨尔把用第二种方式阅读的读者称为“合谋的读者”。意大利小说家卡尔维诺则用另一种方式表达了对读者的尊重。小说《寒冬夜行人》由框架故事和内部叙事两部分组成。在小说第一章的框架故事部分，讲述一个男读者如何在书店里排除其他诱惑购买了卡尔维诺的新书《寒冬夜行人》，然后回到家排除隔壁电视声之类的干扰，调整好状态开始阅读。