英美后现代主义小说

叙述结构研究

Yingmei Hou Xiandai Zhuyi Xiaoshuo Xushu Jiegou Yanjiu

胡全生 著

復旦大學出版社

英美后现代主义小说叙述结构研究

胡全生 著

復旦大學出版社

图书在版编目(CIP)数据

英美后现代主义小说叙述结构研究 / 胡全生著. —上海：复旦大学出版社，2002.11
ISBN 7-309-03378-7

Ⅰ.英… Ⅱ.胡… Ⅲ.①后现代主义—小说—文学研究—英国②后现代主义—小说—文学研究—美国
Ⅳ.I106.4

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 075191 号

出版发行 复旦大学出版社

上海市国权路 579 号 200433

86-21-65102941(发行部) 86-21-65642892(编辑部)

fupnet@fudanpress.com http://www.fudanpress.com

经销 新华书店上海发行所

印刷 江苏句容市排印厂

开本 850×1168 1/32

印张 8.75

字数 220 千

版次 2002 年 11 月第一版 2002 年 11 月第一次印刷

印数 1—2 050

定价 15.00 元

序

我认识胡全生教授是在1993年,那时他来南京大学做访问学者。我的印象是他能静得下心来读书,并且学有所成,待人十分诚恳厚道。他对文学批评理论有兴趣,成天在图书馆读书,潜心钻研,文章写得有深度,刊载于《外国文学评论》、《当代外国文学》、《外国语》等学术刊物。胡全生教授完成《英美后现代主义小说叙述结构研究》书稿后即送我阅读,我先睹为快。

英美后现代主义小说是国内外国文学研究界的一个热门话题,但总体来说,是一般介绍多,深入研究少。《英美后现代主义小说叙述结构研究》的问世,无疑将使这种局面有所改变。胡全生教授在仔细研读国内外有关后现代主义小说理论和作品的基础上,对后现代主义小说中的现实、语言、人物、情节、读者、滑稽模仿、互文性、拼贴画、意识形态等成分进行理论上的梳理,并将理论应用于文本分析的实践,丰富了我们对后现代主义小说的认识。

《英美后现代主义小说叙述结构研究》的一个特点是以研究为支撑。胡全生教授大量占有资料,广征博引,引用文献达一百五十余部(篇),成一家之言,观点有理有据。他认为:后现代主义小说与现代主义小说的关系,可视作"父与子的关系"。后现代主义小说源生于现代主义小说,二者是一脉相承。同时,后现代主义小说又有对现代主义小说的超越。基于这种认识,他采用了比较的研究方法,即不是孤立地研究英美后现代主义小说,而是将它放在与

现代主义和传统现实主义小说的比较中进行考察，使三者之间的异同一目了然：如现代主义诗学与后现代主义诗学的整体对立表现在现代主义小说的主因是“认识论的”，而后现代主义小说的主因是“本体论的”；在技巧方面，现代派是“日日新”，后现代派是“篇篇怪”；现实主义追求“客观现实之真”，现代主义追求“心理现实之真”，后现代主义追求“语言之真”；人物在现实主义作品中是“真人”，在现代主义作品中是“人格”，在后现代主义作品中是“影子”；现实主义作品主“说”，现代主义作品主“示”，后现代主义作品主“思”，等等。胡全生教授的书文字简洁、明快，分析透彻，深入浅出，虽是理论性很强的学术著作，读起来却很畅快，毫无晦涩的感觉，这表明胡全生教授具有很好的中文修养和学术功底。

我个人认为：后现代主义小说的发展表现出两种倾向，一类承继了现代主义的精英文化趋向，具有先锋实验性质，如元小说，其目的就是告诉读者文本的建构性，展露作者如何虚构、如何制作、如何“编”故事的过程；另一类后现代主义小说则具有通俗化倾向，如埃柯的《玫瑰之名》，叙述的是中世纪修道院中的侦探故事，神秘诡谲，引人入胜，文化层次不同的读者都可以欣赏，体现出与大众文化合流的一面。实际上，后现代主义一个主要特征便是打破高雅与通俗之间的壁垒。如果说现代主义文学是精英文学，没有几个人能读懂乔伊斯的“天书”，有不少后现代主义小说的精英色彩则明显淡化，高雅与通俗界限不清，这是消费文化起的作用。译林出版社出版的“美国后现代主义文学代表作丛书”——《拉格泰姆时代》、《公众的怒火》、《天秤星座》等书具有后现代主义小说的特点，同时它们又是畅销的通俗小说，深受市井百姓的欢迎。胡全生教授的研究侧重于后现代主义小说先锋实验的一面，如能对通俗的一面给予更多的论述，会使本书的内容更全面、观点更有说服力。

《英美后现代主义小说叙述结构研究》对于英美文学尤其是对

英美后现代主义小说的教学与研究来说，是本很好的参考书。我衷心祝愿胡全生教授在自己喜爱的研究领域不断取得新成绩。

王守仁

2000年4月于南京大学

目　录

第一部分

理　论　篇

第一章　关于后现代主义小说的定义

一、关于 postmodern 一字的释义

定义小说不易，而定义后现代主义小说就更难。

定义(definition)首先涉及的是类(class)，其次是特征(distinctions)。依据修辞学教科书所言，定义等于类加特征，即如下公式：DEFINITION = CLASS + DISTINCTIONS，[1]而后现代主义小说首先因属别上难以定类，定义也就无从下手了。

福斯特(E. M. Forster)在 1927 年就讨论了小说的方方面面，算是对小说画了一幅画，可福斯特的界说与后现代主义小说的正式成名，其间相距几十年，沧海桑田，星移物换，此马已非彼马矣。

布思(W. C. Booth)1961 年(乃至 1983 年第二版时还)清醒地意识到界定小说的困难："现有的批评传统帮不了小说评论家，他们面对的，是种种称作小说的东西中存在的混乱多样性，所以无奈之下，只好发明某种秩序，甚至不惜武断。"布思描绘道："有人告诉我们，小说起源于塞万提斯，起源于笛福，起源于菲尔丁，起源于理查逊，起源于奥斯汀——或者起源于荷马？可乔伊斯把它杀了，普鲁斯特把它杀了，象征主义的出现把它杀了，对铁的事实不恭——抑或过分吸收？——把它杀了。不，不，它还活着，但只生活在……作品里。如此等等等等。"[2]布思提到乔伊斯、普鲁斯特杀了小说，可要是在现在，他可能提到巴思，因为巴思杀得更干脆。

布斯又说小说还活着，可只活在哪些作品里，他说不出，只用省略号代替。什么才是小说啊？难说哦。——这是他的用意。

也许，后现代主义小说因为有一修饰语 postmodern，该是容易界定的。然而事实却非如此，恐怕正是由于它，才把问题弄得更为复杂，引出了种种解释，几至把对 postmodern fiction 的界定变成了对 postmodern 一字的解释。

有人认为 postmodern 一字是时间意义上的修饰词。如此理解，postmodern fiction 就成了 fiction in postmodern age（后现代时代的小说）。这就引来了麻烦。首先，若将后现代视为后工业化、后资本主义的同义词，那么在时间上这个时代则始于 20 世纪 60 年代，换言之，20 世纪 50 年代后的小说都可称作后现代主义小说。然而此话有失偏颇。其一，18 世纪英国的劳伦斯·斯泰恩（Laurence Sterne）创作的《香迪传》（*Tristram Shandy*），还有 17 世纪西班牙的塞万提斯创作的《堂·吉诃德》，都带有后现代主义小说的特征，然而却是在一两百年之前创作的。其二，20 世纪 50 年代后创作的小说未必都是后现代主义小说，即使在后现代主义小说之风劲吹的 20 世纪 60、70 年代，仍有大量的现实主义小说问世。似乎为避免这种误解，中国学者赵毅衡先生区分了两种概念：后现代小说与后现代派小说。[3]前者为一时间概念上的小说，后者才是一种特定类别的小说。我们认为这种区分是有积极意义的。其次，modern 究竟指何时？如果它指“与现在有关”（pertaining to the present），那么 postmodern 就只能指“与将来有关”（pertaining to the future），然而这么一来，后现代主义小说除了是还未创作的小说外还能是什么呢？再次，与 postmodern 相对的 premodern 又作何解释呢？所谓“之前”是指什么之前呢？所以仅从时间上来理解 postmodern 是很不够的。

伊哈布·哈桑（Ihab Hassan）曾将 postmodernism 写作 POSTmodernISM，以强调其前缀 POST 和后缀 ISM。布赖恩·麦克黑尔（Brian

McHale)是这样解释哈氏的做法："这个 ISM(始于末端)一箭双雕，既道明此处的所指不单是一时间的划分，而是一个有机体系——事实上是一种诗学——同时还恰当地确定了后现代主义之后的确切所指。后现代主义无论包含什么含义，都绝不是在现代之后的(post modern)，而是在现代主义之后的(post modernism)；它并非现在之后的出现(因为文理不通)，而是现代主义运动之后的出现。因此，'后现代主义'一词，照字面意义看，意指一种诗学，这诗学继承或亦可能反叛 20 世纪初现代主义诗学，而非某种猜测中的未来写作。"[4]就 POST 这一前缀，麦氏强调的是逻辑和历史的结果成分，而不是绝对时间上的后之因素。他说，"从某种意义上讲，后现代主义源于(follows from)现代主义而非趋步于(follows after)现代主义。"麦氏进而认为，要捕获这种相因而生的结果即后现代主义之后(the POST of POSTmodernISM)，就需有一工具来描写一套文学形式如何源生于先前的一套文学形式。[5]

那么，麦氏的工具是什么呢？是俄国形式主义的"主因"(dominant)说。他用 postcognitive(后认识论的)来注释 postmodern，认为现代主义小说与后现代主义小说的区别是，前者是认识论的，后者是本体论的。他说："后现代主义小说与现代主义小说之别，是以本体论为主导的诗学与以认识论为主导的诗学之别。"[6]但是，麦氏又指出认识论与本体论却只是一步之差："将认识论的问题推远一点，它们便跌进本体论问题里；反之，将本体论问题推远一点，它们便跌进认识论问题里——二者的这种关联不是直线的、单一方向的，而是双向的、互逆的。""换言之，在后现代主义文本里，认识论置于背景中，这是前置本体论的代价。"[7]

麦氏的这种划分自然有其长处。第一，它能够解释一些现代派作品中的后现代因素，如福克纳的《押沙龙，押沙龙！》，乔伊斯的《尤利西斯》。第二，它避免了绝对化。如戴维·洛奇(David Lodge)在讨论后现代主义小说的特征时列出六大特点，即矛盾、排列、中

断、随意、过分、短路。[8]但是，这些特点并非为后现代主义小说独家所有；若细究现代主义小说，它们中有些也具有这些特点。第三，它避免了机械的二元对立划分。如伊哈布·哈桑在《后现代主义转折》(*The Postmodern Turn*)中列出的33条大大小小的对立。[9]又如彼得·沃伦(Peter Wollen)的六条对立：叙述转移性对立于叙述非转移性，确认对立于前置，单元模仿对立于多元模仿，密封对立于空隙，快乐对立于不悦，虚构对立于事实。这样的划分，诚如麦氏所言，"虽然能够让人看见某一特定的后现代主义特征如何对立于其相对应的现代主义特征，但是却不能让人看见后现代主义诗学作为一个整体，如何对立于作为一个整体的现代主义诗学。"[10]第四，由于上述的三点，麦氏的这种划分隐含二者"你中有我，我中有你"。现代主义小说与后现代主义小说的区别，不像它与现实主义小说的区别那样一目了然；它们的这种"你中有我，我中有你"，说明了后者之对前者既有继承的一面也有超越的一面，二者间的差异，统而言之，"只是程度差异而已"。[11]

但是，麦氏对后现代主义小说的界定之说，也未必尽善尽美。虽然本体论与认识论之别似乎在总体上即作为一整体诗学把握住了二者间的差异，但是小说分析总归要就具体作品来分析，而以麦氏的界说来分析某一作品，界定就容易失于宽泛、游移不定。麦氏1987年出版的《后现代主义小说》(*Postmodernist Fiction*)，就将乔伊斯的《尤利西斯》视为现代派小说，但1992年出版的《建构后现代主义》(*Constructing Postmodernism*)一书，又将这部小说视为后现代派小说，至少认为它具有后现代派小说的那种本体论意识。[12]加拿大文论家琳达·赫琴恩(Linda Hutcheon)对麦氏的划分提出异议。她说："我认为后现代主义的矛盾不可用'不是这样就是那样'的术语来描写(尤其是它们可互相转换时！)。史评元小说(historiographic metafiction，即我们通常所说的元小说 metafiction——引者按)既可提出认识论问题也可提出本体论问题。我们如何知道过

去(或现在)？那种过去的本体状态是什么呢？其文献和我们叙述的本体状态又是什么呢？"[13]她认为，就现代主义和后现代主义的本质，出现了两种学派：一派视后现代主义为现代主义某些特点的扩伸和加剧；另一派认为后现代主义完全冲破了现代主义。前者有戴维·洛奇为代表，后者有麦克黑尔为代表；前者说的是继承，后者谈的是超越。[14]赫氏虽然没有给后现代主义小说下一明确的定义，但是如果我们综合上述两派的见解，或许能较全面地描述后现代主义小说。

二、后现代主义小说的继承性

可以说，后现代主义小说是在现代主义小说的基础上发展而来的，没有现代主义小说的出现、发展、成熟并至顶峰，便没有后现代主义小说的出现。在诸多的后现代主义小说家先驱中，他们绝大多数原都为现代派小说家，如乔伊斯、贝克特(Samuel Beckett)、纳博科夫(Vladimir Nabokov)、平钦(Thomas Pynchon)莫一不是如此，甚至后现代主义小说家的典型代表福尔斯(John Fowles)与巴思(John Barth)也有类似之处。巴思的《漂浮的戏剧》(*The Floating Opera*，1956)和《路的尽头》(*End of the Road*，1958)，"主要还是现实主义的，较之其后期作品更为传统"。[15]而福尔斯的首作《收集者》(*The Collector*，1963)"是部比较传统的作品"。[16]这一现象从侧面说明，后现代主义小说的根基是现代主义小说：二者是一脉相承的。这种相承主要在以下几个方面。

1. 影响上的相承

众所周知，20世纪上半叶是人类近代史中政治最为动荡，科学(包括社会科学)最为发达，经济发展最为迅速，文化观念变化日新月异的时代，它们影响着现代主义小说的发生、发展和成熟，也

影响着20世纪下半叶的科学、经济、政治、文化，因而也影响着后现代主义小说的发生与发展。第一、第二次世界大战使人们看清了“上帝死了”绝非一句狂言，而是活生生的事实。原子弹的爆炸和奥斯威辛集中营，从反面证明了科学并非只意味文明和进步。在这些血淋淋的事实里，人们看到的不是一个理性世界而是一个荒诞的世界。这种荒诞无论是在现代主义小说中还是在后现代主义小说里，我们都可以看到的。所以有些文史家将荒诞派作家——他们曾一度被视作现代派作家——归为后现代派作家。

2. 哲学基础上的相承

20世纪初科学的新发现及新科学理论的形成使现代主义小说家获得理论上的依据，如爱因斯坦的相对论，哥德尔的证明，海森伯的测不准原理。现代派作家接受这些理论的同时，又接受基尔凯郭尔、尼采、胡塞尔、海德格尔等哲学家以及心理学家弗洛伊德的理论，而这些理论在后现代主义小说家那里不仅没有被抛弃，而且还往往被发挥至极端。二者的哲学基础是一脉相承的。

3. 语言观上的相承

1929年6月，《过渡》杂志宣称一场“文字革命”(revolution of word)来到了，明言诗歌想象的自治性使作家有理由抛弃教科书、语法书上的条条框框。《过渡》杂志的耸闻虽曾遭人讥讽，然而革命的确存在。[17]它始于现代派而继续于后现代派。看看这些作家的旧字新用，就明白这是事实。现代派和后现代派作家都受了索绪尔、雅哥布森、萨丕尔、维特根斯坦、乔姆斯基的语言观的影响，怀疑语言具有表现现实的功能，而且都认为语言是一个自治自立的体系，其功能主要在自含目的(autotelic)而不是表现。传统的句法和词汇都潜然充满对时间、空间、事物、因果、心灵、自我以及其他基本概念的看法，而这些看法都已过时，所以要革命，要追求“陌生化”。

4. 写作技巧实验的相承

后现代主义小说家与现代主义小说家一样，也热衷于写作技巧实验。可以说，现代派小说家的一切写作实验方法，都可在后现代派小说家的作品中见到。有两句话反映出这一相承现象：一曰“日日新”(Make it new)，一曰“篇篇怪”(Make it strange)。[18]前者是现代派的口号，后者是后现代派的口号，这两句口号虽说明了二者喜好写作技巧创新的程度有所不同，但二者都热衷于这种实验却也是不可否认的事实。

三、后现代主义小说的超越性

后现代主义小说有种种别名，如 surfiction(超小说)，parafiction(超小说)，antifiction(反小说)，metafiction(元小说)等。这些别名的前缀 sur-，para-，anti-，meta-，都有“超越”的含义。所以“超越”是后现代主义小说的本性。没有“超”就不成其为后现代主义小说，然而这种“超”，是在继承基础上的超越。

后现代主义小说在上述的几个继承方面，都有所超越。

1. 后现代主义小说受着第一、第二次世界大战的影响，看到了世界的荒诞性，但他们在揭示这种荒诞性时，不像现代派小说家那样多用悲苦、凄惨的笔调，而是采用闹剧的方式，他们的重点不在浓墨重彩地表现世界的荒诞，而在说明世界本身就荒诞，用不着去大肆表现：表现无意义本身就没有意义。他们只想问“这是个什么世界?”或者“什么是世界?”他们不想再问“我是谁?”或者“能知的是什么?”这也就是麦克黑尔所说的本体论与认识论之别。

2. 后现代主义小说家与现代主义小说家一样，都受到尼采、伯格森、胡塞尔、海德格尔等哲学家的影响。但是前者还严重地受到德里达这样的后结构主义者的影响，可以说，后结构主义与后现