



# 论元小说的“自我意识”与“历史意识”

单 建 国

(上海对外经贸大学 外国语学院,上海 201620)

**摘 要:**自我意识是元小说基本特征之一,表明了作者从对外部世界和心理世界的“真实”再现转向对小说自身的虚构性和文本创作的揭示和反思。元小说的自我意识主要集中在框架分析、游戏意识、现实的人为建构性三个层面上。然而,元小说并非全然地追求语言虚构,还有一类“编史元小说”,既有自我指涉,又有对现实、历史的向外指涉,从而兼具了自我意识和历史、现实意识。这类元小说是一种根植于历史、社会、现实等外部世界的自反模式,既强调自我意识又悖论地彰显了历史和现实的维度。

**关键词:**元小说;自我意识;历史意识

**中图分类号:**I0

**文献标识码:**A

**文章编号:**1673—0429(2017)02—0030—05

## 一、元小说

元小说这一概念首见于美国作家威廉·加斯的《小说与生活中的人物》(*Fiction and the Figures of Life*, 1970)。此后,评论界对元小说做出了种种不同的释义。加拿大评论家琳达·哈琴将元小说定义为“有关小说的小说——也就是自身包含着评论自己叙述和/或语言身份的小说”<sup>[1]</sup>。与此类似,英国评论家帕特里夏·沃认为:“元小说这个术语指的是这样一种小说创作,它自觉地、系统地关注其作为人工制品的地位上,以此来对小说与现实之间的关系提出疑问”<sup>[2]</sup>。在她看来,元小说是一个宽泛的概念,涵盖了“内倾小说”(introverted novel)“超小说”(surfiction)“自生小说”(self-begetting novel)“寓言小说”(fabulation)等不同的变体。至今,最被广为接受的概念当属戴维·洛奇的定义。他在《小说的艺术》中指出:“元小说是有关小说的小说,是关注小说的虚构身份及其创作过程的小说。”<sup>[3]</sup>

虽然上述的种种定义各有侧重,但都有意或无意地揭示出元小说的自我意识、自我反思、自我指涉的基本特征。元小说总是清醒地意识到自身的虚构存在,自觉地反思自身的语言结构、叙事过程和虚构世界,故也被称为“自我意识小说”(self-conscious novel)或“自我反思小说”(self-reflexive novel)。但元小说并非全然的铁板一块。帕特里夏·沃认为元小说有两种不同发展趋势:一种“最终接受了实际存在的真实世界,认为世界的意义并非完全由语言的关系而构成;另一种则暗示我们永远无法逃脱语言的牢笼,对此我们要么深感绝望要么欣然从之”<sup>[2]</sup>。第一种元小说在重新语境化中建立起与外部现实世界的联系;而第二种则脱离物质世界,拒绝现实主义的模仿,把世界看作一种纯粹语言符号的构建。琳达·哈琴对此持有类似的观点。她分别用“自恋的小说”(narcissistic novel)和“编史元小说”(histo-

收稿日期:2017-01-06

**作者简介:**单建国(1976-),男,文学博士,上海对外经贸大学外国语学院副教授,硕士生导师,美国纽约州立大学访问学者。主要从事英美文学、文艺理论和英语教学研究。

**基金项目:**本文系教育部人文社会科学研究项目“科马克·麦卡锡小说的伦理思想研究”(15YJC752006)和上海对外经贸大学“085”工程项目(E1A-5605-14-420)的阶段性成果。





riographic metafiction)指称两种不同类型的元小说:前者主要基于反身性的向内指涉,强调文本的自我意识和自我再现;而后者是一种根植于历史、社会、现实等外部世界的自反模式,既强调自我意识又悖论地彰显了历史和现实的维度。基于以上种种理论观点,我们认为“自我意识”是元小说最本质的特征之一,凸显出元小说的虚构身份及其创作过程和理念。但元小说并非全然地追求语言虚构,还有一种元小说既有自我指涉又有对现实、历史的向外指涉,从而兼具了自我意识和历史、现实意识。

## 二、自我意识

何谓元小说的“自我意识”?简而言之就是小说对自身虚构本质和人工制品的意识。加斯认为:元小说是作家以小说的形式对小说创作本身进行的思考和反省,使小说获得了不断反思、调整的机会,于是小说就产生了一种能动的自我意识。<sup>[4]</sup>因而,元小说关注小说形式的自我探索,将小说的创作和批评相互结合,有意暴露小说的虚构性和虚构过程。事实上,元小说的创作实践先于理论研究。在上世纪六、七十年代元小说这一写作模式和理论探讨兴起之前,传统小说中就已经有元小说自我意识的身影。17世纪西班牙作家塞万提斯的《堂吉珂德》正是在对中世纪骑士传奇的滑稽模仿中反省自己的讲述方式。18世纪英国作家劳伦斯·斯特恩的《项狄传》则通过作者对自己的创作发表评论,有意暴露出小说的创作痕迹。即使在19世纪现实主义盛行的时期,所谓的真实模仿也没有全然遮蔽自我意识的现象。例如英国作家狄更斯的《老古玩店》和法国作家司汤达的《巴马修道院》都通过小说的叙述者直接向读者讲话,呈现其自身的虚构性。概而言之,元小说的自我意识像小说自身的历史一样那么久远,是“一切小说中固有的倾向或功能”<sup>[2]5</sup>。

在帕特里夏·沃看来,元小说的自我意识主要集中于框架分析(analysis of frame)、游戏意识、现实的人为建构性三个层面上。从现代和后现代主义开始,人们意识到历史世界和艺术作品等万事万物都是通过结构或“框架”被组织和理解的。所谓的“框架”指的是“一种建构、构造、结构”<sup>[5]</sup>。对小说而言,“框架”主要体现在其形式结构和成规惯例上。因此,元小说通过各种手段打破传统的结构形式和创作成规,既要唤起人们对“框架”的意识,又要模糊和解构框架,以此说明“带有框架的和无框架的之间并无最终的区别”<sup>[2]28</sup>。在形式上,元小说彰显框架的手段主要有故事套故事,人物阅读或进入自己的虚构生活、矛盾的情景等。而元小说主要借助倒置、作者介入、评论话语、随意性的开端和结尾等方法颠覆文学常规,解构框架。帕特里夏·沃认为元小说最重要的解构方法是使框架展示和框架突破交替出现,也就是通过不易觉察的框架建构一个幻象,再通过持续的揭露打破框架<sup>[2]31</sup>。美国后现代主义作家巴塞尔姆的短篇小说《气球》(The Balloon, 1968)正是在小说文本的形式背后隐藏了一个批评文本,从而打破了传统文学文本和批评文本的框架限制。作为虚构的文学文本,《气球》并无太多的故事情节,而是将焦点聚集在人们对气球的不同态度和反应。当每一位市民纷纷为气球赋予意义时,我们可以把气球看作文本,把市民看作读者。市民/读者对气球/文学作品的不同解读可以理解为读者在小说文本中的建构作用以及作者对小说自身创作与小说理论的思考。简言之,整部小说通过构建小说文本的“幻象”来探讨小说理论,消解了文学文本和批评文本之间的界限,以此唤起读者一种崭新的意识,即“世界上的意义和价值是如何被建构的,并且可以通过何种方式对它们进行挑战或改变”<sup>[2]34</sup>。

其次,自我意识还表现为游戏精神。传统的语言哲学观将词与物看作一种稳定的同构关系,而维特根斯坦、索绪尔和德里达等人则将语言视为约定俗成的、任意性的和游戏性的,语言与主体的相互作用遵循的是一种游戏规则。受此哲学观的影响,元小说家们把虚构文本的创作仅仅看作一种语言游戏,将小说本身视为游戏的一种形式。苏克尼克在《小说之死》中指出:“我们需要的不是伟大的作品,而是游戏性的作品……一个故事就是别人已玩过的、而你也同样可以玩的一场游戏。”<sup>[6]56-57</sup>因此,元小说通过语言和形式的游戏、戏仿、拼贴、读者的参与等构造出游戏性、狂欢式的文本世界。例如,巴塞尔姆的短篇小说《玻璃山》在形式上戏仿了斯堪的纳维亚的童话《玻璃山的公主》,解构了英勇骑士和美丽公主的浪漫爱情故事。小说有意玩弄文字游戏,将整个故事编排成一百句编了序号的句子。这些语言碎片和形式戏仿体现了小说文本的游戏性、荒诞性和虚构性,揭示出社会生活的混乱、不确定的特质。在一定





意义上,文本游戏的主角是读者而非作者。元小说游戏性的、“可写”的文本将读者视为想象的合作者,鼓励读者积极参与到小说的创作之中,使读者意识到自己作为游戏者的角色。在B. S. 约翰逊的《你写回忆录是否还太年轻》中,读者被明白无误地告知可以“提供你自己的推测,甚至自己喜欢的结局”<sup>[7]41</sup>。约翰·福尔斯的《法国中尉的女人》向读者提供了开放式的、可选择的三种结局,让读者完成对文本的最终阐释。读者的参与和合作在一定程度上建立了文本游戏与现实生活的联系。正像游戏的规则和角色一样,元小说通过探讨小说的成规来发现小说在生活中扮演的角色,借以进一步发现我们每个人是如何“玩出”我们自己的现实的<sup>[2]35</sup>。

揭示“现实”的虚构性是元小说自我意识的另一种体现。传统现实主义和现代主义作家主要遵循“镜与灯”的创作理念,相信语言模仿客观世界和表现心理世界的能力。而对元小说家们而言,语言不仅仅反映经验现实而且建构日常现实。现实并非是某种客观存在或简单的给定之物;相反,现实是语言构造的产物,是人为建构的话语,具有虚构性的一面。马苏德·扎瓦扎德认为元小说强烈的自我意识是“由这一事实造成的,即对一个元小说家来说,唯一确定的现实是他自己的话语现实;因此,他的小说内倾于其自身,将写作过程化为写作主题”。<sup>[8]32</sup>阿根廷作家胡里奥·科塔萨尔(Julio Cortázar)的短篇小说《公园的延续》(*Continuity of Parks*, 1967)通过将故事中的读者和人物融为一体对小说与现实的关系进行了思考,揭示出现实是如何由语言构造而成。小说采用了嵌套故事的框架结构。框架故事向读者描述了一位男子正在阅读一本关于谋杀的小说,谋杀小说的情节构成了嵌入故事,讲述了一位妻子和她的情人正密谋杀害她丈夫的故事。然而故事的结尾却戏剧性地表明了文中正在阅读的男子原来正是将要被谋害的丈夫。至此,小说的读者者转变成小说虚构世界里的人物,从而模糊了现实世界和虚构世界之间的界限。通过框架故事和嵌套故事的合二为一,小说将现实的虚假和虚构的虚假同时展现在读者面前,表明“现实”是人们通过语言建构出来的世界,而非世界本身。与现实主义小说不同,元小说不再刻意追求客观真实,而是转向对自己的叙述话语和写作过程本身进行反思。通过暴露自身的虚构性,元小说促使人们思考小说和现实的关系,思考现实本身,从而揭示出这样一个事实:“人们常常谈论文艺作品是否‘真实’,殊不知连他们自己的生活都可能带有虚假性——他们以为自己生活在现实当中,但是这种‘现实’往往是用带有虚构或人为性质的‘常规语言’支撑起来的”<sup>[9]</sup>。

元小说的自我意识发展到极致,“文本越来越滑离对世界的建构,其意义不再最终依赖于对日常语境的指涉。它们越来越滑向对语言状况和‘日常世界’自身状况的纯粹肯认”<sup>[2]130</sup>。这类元小说在自我指涉中沉迷于文字游戏和语言实验,蜕变为一种激进的实验写作。帕特里夏·沃和琳达·哈琴都称之为“激进元小说”,诸如巴塞尔姆的《印第安反叛》(*The Indian Uprising*)、库弗的《保姆》(*The Babysitter*)、约翰逊的散装活页小说《不幸者》(*The Unfortunates*)等。哈琴认为,这一类激进元小说“几乎唯一关注的问题就是其自身的策略和审美方式”<sup>[10]72</sup>,脱离现实生活和历史语境,加重了文学被边缘化的程度。因此,被马克·柯里称为“自我沉醉”的“毫无前途”的一类元小说。

### 三、历史意识

与激进元小说不同,还有一种元小说承认语言内在关系并不能涵盖真实世界的重要意义<sup>[2]53</sup>,因此它在意识到自身虚构性的同时,仍创造出可以吸引读者的“现实世界”,帕特里夏·沃称之为“新现实主义”小说。与沃不同,哈琴着重强调这类元小说所具有的历史意识,将其命名为“编史元小说”。这类元小说“既具有强烈的自我指涉性,又悖论式地宣称与历史事件和人物有关”<sup>[10]6</sup>。它将后现代实验性写作与社会历史语境相联结,既包括自我指涉又有向外它指。因此这类小说既不单纯是自我指涉式的元小说,也不完全是镜像式的历史小说,而是一种同时具有“自我意识”和“历史意识”的编史元小说。

编史元小说的历史意识主要体现在它调用真实的历史人物和事件,从而在后现代语境中恢复了历史的碎片。它在重访历史中结合了“历史编纂”和元小说的自我指涉,建立起与现实、历史等外部世界的联系,促使读者重新思考历史、传统、意识形态等问题。在《拉格泰姆时代》中,多克特罗不仅挪用了魔术大师胡迪尼、心理学家弗洛伊德、汽车大王福特等历史人物,而且还涉及了1912年马萨诸塞工人罢





工、20 世纪初美国黑人民权运动和妇女解放运动等历史事件。小说融合了虚构情节和真实历史,描写 20 世纪初美国的经济、政治、历史和社会等各个方面的状况。总体上,《拉格泰姆时代》超越了自我指涉的“语言囚牢”,将话语设定在一个更为广阔的现实语境里,把文本与文本赖以存在的社会、意识形态、历史语境紧密相连。

在哈琴看来,一部小说绝不仅仅是语言和叙述的一个自律的结构,它还自始至终受到它的语境的制约;而要建立对文学语境的“整体”意识,最强大的动力来自艺术自身对历史和政治的公开专注<sup>[11]104</sup>。但与现实主义小说的真实模仿不同,编史元小说以文学虚构的形式将历史时期的社会现实重新文本化。这一文本化的世界和“经验的真实世界有直接关系,但是它本身并不是这个经验的真实世界”<sup>[10]168</sup>,而是自始至终与其保持一定的批判距离。编史元小说不否认小说和历史的差异:小说是虚构的创造,而历史是真实的记录。但它清醒地意识到:“历史和小说都是话语,是人为构建之物,是表意体系”<sup>[10]127</sup>,两者共享社会、文化、意识形态的语境。因此,编史元小说总是在树立现实主义幻象的同时,又自觉地将之戳破,从而引导读者意识到现实和历史都是人为建构的话语和文本。

历史意识使编史元小说不再一味沉溺于自身的自我意识,而是以批判的态度揭露历史话语的建构性及其背后隐藏的权力和意识形态,表达普通大众和边缘人群的声音和诉求。在这类元小说中,历史不再是理所当然的客观和真实,而是同小说一样也是被编码化的文本和话语,受到权力关系和意识形态的制约。根据福柯的话语理论,每一种话语都是为了服务于某种权力关系而形成的,会依据这种关系选择性地接受某些思想而排斥其他思想。这种权力的实质就是强者对弱者的支配或消音。例如在男权话语的历史版本中,维多利亚时期的社会保守克制、秩序井然,当时的妇女都可称为标准的淑女。然而在福尔斯的《法国中尉的女人》中,维多利亚时代统一的历史话语受到了挑战。小说通过萨拉这个虚构的女性人物,建构了自己版本的“小写”历史,以反抗主流宏大历史叙述对女性边缘化的历史真相的压制和遮蔽。小说采取一种悖论性的、共谋性批判的策略。它在重访维多利亚时代的历史、社会现实的同时又从内部对其进行颠覆,凸显了主流历史叙事所压制的边缘和差异,从而表达了批判性的意识形态内涵。哈琴认为编史元小说强调两方面的必要性:一方面需要自我意识,另一方面承认审美与政治之间的联系。<sup>[10]270</sup>两者之间的冲突张力构成了其矛盾的文本特性,它总是在虚构中展示自身的政治性和意识形态性,在与权威协作的同时又对其发起挑战和批评。

反讽性戏仿是这类元小说用以重访和审视历史最重要的一种叙事方式和话语策略,是表达其历史意识和意识形态批判最常用的手段。哈琴将戏仿重新定义为“一种保持批评距离的重复行为,使得作品能以反讽语气显示寓于相似性正中心的差异”<sup>[10]36</sup>。因此,编史元小说的戏仿是互文性的反讽模式,既包含又质疑了它所戏仿的事物。库弗的《公众的怒火》呈现出多样的互文性戏仿。在体裁和形式上,小说把传统的叙事模式戏仿为歌剧结构,把罗森堡夫妇的审判戏仿为“道德短剧”,将时报广场的行刑戏仿为全民的狂欢集会 and 宗教的净化仪式。这些戏仿既暴露了小说的虚构性,又以反讽的意味揭露出这一残酷历史事件的荒诞性和悲剧性,突出了暗含的讽刺和批评。从互文本的角度看,小说戏仿了尼克松在 1952 年 9 月所做的著名的“切克斯”电视演说。该演说是小说中的尼克松在时报广场慷慨激昂的演讲的原型,其“语气、隐喻和意识形态为塑造尼克松的性格和华而不实的语言提供了素材”<sup>[10]179</sup>,揭露出美国意识形态的局限和问题。小说最重要的戏仿表现在对尼克松这一历史人物滑稽的和反讽性的模仿。一方面,尼克松在小说中表现得严肃认真,似乎颇具正义感。他试图找出真相,拯救罗森堡夫妇。但另一方面,他又被戏仿为马戏团里小丑的角色,洋相百出。为了自己的政治利益和前途,他拼命讨好山姆大叔,并在时报广场光着屁股呼吁民众为美国而脱下裤子。他的这种“分裂意识”和“矛盾自我”形成了戏仿的反讽效果,使读者在笑声中体会到小说对这一历史人物的嘲弄、讽刺和批评。在这个意义上看,反讽式戏仿建立起小说与社会和政治的批判关系,成为弱势和边缘群体对抗主流话语强大的话语策略。它“准许说话人在讲着官方话语的同时又在狡猾地与之对抗,或者既按照主流传统做事又在挑战它”<sup>[12]</sup>;它是“双重编码”的,以反讽的形式“对其戏仿的对象既合法化又进行颠覆”<sup>[13]2</sup>。

总体而言,元小说具有鲜明的自我意识,关注自身的虚构本质,重新审视自己与现实的关系。然而,元小说并非只是一味地追求语言游戏和颠覆现实。从元小说兴起之时,就有一类元小说既强调自身的



虚构性,同时又悖论地与社会历史语境重新联结,始终保持与现实生活密切相联的“故事性”。在揭示自身的自我意识的同时,这类元小说增强了文本对历史和现实的“它指”功能,彰显了其具有的历史和现实意识。

### [参 考 文 献]

- [1] Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* [M]. Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- [2] Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction* [M]. London: Methuen, 1984.
- [3] 戴维·洛奇. 小说的艺术 [M]. 王峻岩译. 北京: 作家出版社, 1998.
- [4] 江宁康. 元小说: 作者和文本的对话 [J]. 外国文学评论. 1994, (3).
- [5] Oxford English Dictionary [OB/EL]. <http://oxforddictionaries.com/definition/english/frame?q=frame>, 2013-02-10.
- [6] Sukenick, Ronald. *The Death of the Novel and Other Stories* [M]. New York: New York University Press, 1969.
- [7] Jonson, B. S. *Aren't You Rather Young to be Writing your Memoirs?* [M]. Hutchinson, 1973.
- [8] 胡全生. 英美后现代主义小说叙述结构研究 [M]. 上海: 复旦大学出版社, 2002.
- [9] 殷企平. 元小说的背景和特征 [J]. 杭州大学学报. 1995, (3).
- [10] 琳达·哈琴. 后现代主义诗学: 历史·理论·小说 [M]. 李杨, 李锋译. 南京: 南京大学出版社, 2009.
- [11] 琳达·哈琴. 加拿大后现代主义—加拿大现代英语小说研究 [M]. 赵伐, 郭昌瑜译. 重庆: 重庆出版社, 1994.
- [12] 陈后亮. 琳达·哈琴论后现代艺术的政治性—兼与新马克思主义论点作对比 [J]. 湖北大学学报 (哲社版). 2011, (3).
- [13] Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism* [M]. London and New York: Routledge, 1989.

## On Metafiction: “Self-consciousness” and “History-consciousness”

Shan Jianguo

(College of Foreign Languages, Shanghai University of International Business and Economics, Shanghai 201620, China)

**Abstract:** Self-consciousness is one of essential features of metafiction, which indicates the shift of author's attention from outer representation to reflection on fictionality and textual creation of novel itself. Self-consciousness of metafiction embodies itself on three levels, which is, the analysis of frames, play, and the reality as construct. However, not all metafiction endeavors only for linguistic play. Historiographic metafiction paradoxically recombines self-referential of metafiction with historical and social context. Accordingly, it owns both the self-consciousness and history-consciousness.

**Key words:** metafiction; self-consciousness; history-consciousness

[责任编辑:朱丕智]