

虚构的诗学：先锋小说的元叙述

蔡咏春 潘艳慧

摘要：中国后现代先锋小说在叙述领域一个显著的特征便是作者使用自我指涉的叙述人，这个叙述人在复杂的叙述过程中往往指涉自己，叙述的真实界限时时被故意模糊。他用一种戏拟的手法来处理虚构和现实的关系，而且在自我指涉过程中，总是试图利用他自己和他人作品中的人和事来暴露和质疑文学的规范，从而有意夸耀小说的虚构性。先锋作家的元小说以一种后现代主义者的关注，在历史的语境中，以冷漠的叙述及戏拟风格，进行叙述的想象构建。它专注于围绕文本虚构，对历史记忆、作品人物、冷漠的现实进行戏拟，把虚构作为过程而非结果进行双重文本创作，使文学回到了写作叙述本身，回到了纯粹的语言层面，从而进行着一次没有目的的短暂的语言和叙述的狂欢。

关键词：先锋派；叙述人；自我指涉；元小说；语言狂欢；后现代性

引言

以元小说的自我指涉和自我反射为特征的叙述方式是中国先锋派小说家所追求的叙事策略。在研究中国先锋派的元小说叙述方式的后现代性时，有必要先看看有着后现代特征的元小说概念。元小说一词原自于美国批评家、自我意识小说家威廉·盖斯(William Gass)的论文“小说与生活中的人物”。盖斯首先将博尔赫斯、巴思等人的作品看成是一种反小说的“元小说”。罗伯特·斯科尔斯(Robert Scholes)后来将元小说称为一种“自我反射小说”，而斯坦利·福果(Stanley Forgel)则说小说是通过小说本身探索小说理论的小说，它关注语言构建的所有方面，关注情节与人物的分离，关注艺术家与其艺术作品的关系。德国批评家伊姆霍夫(Rüdiger Imhof)则认为，“元小说的最显著的特征就是具有极具自我表现意识的叙述人，而且叙述人随意地评论叙述过程”^①。自我意识的叙述人极力挣脱叙述文本对他的束缚，打断叙述流，在编织故事的时候随意评论正在发生的事情，以期在语言的操作手段和世界的表现性方面建立一种关联，作家将自己对文本的想法和构建投射到叙述人身上，在整个叙述方式上进行极大的自我反射和自我意识的扩张。作家不再寻求以写实的方法来表现世界，而是倾心于用自己的所谓“艺术”手法消解传统意义上文学与生活与现实的关系。在一些现代主义文本中，作者努力让读者感到现实是如何来自于主观的构建，可是在后现代主义的元小说中，作者则努力让读者感到文本本身是通过耍

弄语言而构成的。正如帕特丽夏·沃(Patricia Waugh)指出的那样，读者不断地被提醒着不光是小说中的人物在叙述和构建他们自己的世界，人物也是话语的构建。沃认为元小说就是一种关于虚构的写作，有意而系统地将读者的注意力引入叙述过程，并质疑虚构与现实之间的关系。换句话说，作者使用了一个显示自我意识的叙述人，这个叙述人往往是他自己，尽管有时界限被故意模糊。他用一种戏拟的手法来处理虚构和现实的关系，而且在自我指涉过程中，总是试图利用他自己及他人作品中的人和事来暴露文学的规范，从而夸耀一切小说的虚构性。^②

批评家赵毅恒认为，元小说的“自我意识”并非为西方所专有，在中国古典小说《西游记》、《水滸传》，以及冯梦龙的小说中也偶有体现；然而，直到中国后现代的先锋写作出现，读者才领略到弥漫在先锋文本之中自我指涉和自我反射的具有本土性的元小说特征。80年代初的西方文化的侵入，给中国当代小说写作带来了一个崭新的叙述模式，中国的先锋作家们在展现其故事的时候似乎寻找到了一个新方向，即他们不再把读者的注意力引入故事的情节，而是将之带入一种语言世界的虚构过程，其重点放在小说的虚构性而不是表现性上。

要谈后现代的元小说叙述诗学不能不谈中国先锋作家马原，因为马原常被视为创造中国当代元小说自我意识的开山人物。马原超越了新文学中有着叙述“向内转”倾向

的任何一位其他作家 将他们的“向内转”变成了阻断读者期待的语言碎片 把语言的空缺和叙述的侵入引入文本 阻碍读者在讲述小说的过程中扮演那种习惯上的被动接受者的角色。马原在叙述的时候不断地告诉你他马原正在编造他的叙述 并且邀请你参加他叙述行动的策划。他侵入到叙述之中是为了将他的故事变为一种充满着自我反射观察的游戏 一种要求读者作出反应并进行交流于其中的游戏。他不是叙述故事；他是在叙述叙述。

马原是一个自我意识强烈的叙述者 他同时也兼任叙述者、作者和主角等多重角色 这就模糊了小说叙述的本质。自我意识强烈的叙述者旨在吸引读者关注文本的非现实性。叙述者在叙述过程中直言不讳地自我指涉 为打破小说的真实性铺平了道路。文本以一种新颖的形式呈现于读者面前 这种陌生化的形式不反映真实的世界 而是构建一个虚假的世界。语言不是用以反映外部世界 而是强调形式和语言本身的自我指涉本质。

马原叙述过程中的自我指称源于他的小说《虚构》 叙述者不断地展示他是在塑造一个“我的”经验世界 一个虚构的世界。在故事的开头 马原既是叙述者 也是作者 不断地指向自我。在后来的叙述中 叙述者“我”兼任作者、叙述者和主角的三重角色；在读者自我意识渐淡的过程中 频繁地与读者交流他的小说构造理论 提醒读者关注故事的自我指涉。例如 在“我”对女主角谈论聋哑老人登山一段 叙述者突然回到他的自我指涉角色：“我是一个小说家 尤其注重我的人物的交谈方式 我明白她的情形是极少见的。”随着故事的展开，“我”一再地跳出来强调他的作者角色 展示叙述-虚构者的身份 强调故事乃他本人所构建。元小说的最突出的自我意识特征在这个故事的结尾表现得淋漓尽致 作者-叙述者强行进入 对读者宣称道：

读者朋友 在讲完这个故事之前 我得说下面的结尾是杜撰的。我像许多讲故事的人一样 生怕你们中间一些人当真；因为我住在安定医院是暂时的 我总要出来 回到你们中间。我个子高大 满脸胡须 我是个有名有姓的男性公民 说不定你们中的好多人会在人群中认出我。^③

作者-叙述者在此毫不隐讳地交代了他的真实用意 告诉读者他为何虚构这一故事；读者-叙述者的这一读者意识必然使读者清楚地意识到作品作者虚构故事的故事 而他的解释也必然是虚构的。马原作品中的元小说意识是一种强大的力量 颠覆了主宰中国主流小说理论的叙述规则和逻辑。李洁非在评论马原小说中的叙事时说道：马原擅长不用明显的关联手段联结故事 如《冈底斯的诱惑》，他运

用元语言技巧解构故事的可理解性 继而重构读者意识 把读者引向故事的自我意识的叙述过程。^④

先锋派小说乐于运用此类语言叙述游戏 在作者-叙述者的关系中引入元小说的自我指涉元素 直接挑战传统的“自然的”叙述方式。后现代主义作家把非中心化、反权威、解构意义等奉为圭臬 因而后现代元小说作者在文本中将叙述者与作者分离 将作者本人引入叙述过程中 充当角色 甚至多重角色 以构建一个多层次的叙述结构。在这一结构中 以作者身份出场的叙述者试图通过其叙述来模糊虚构与现实的关系。正如罗兰·巴特 (Roland Barthes) 指出的 一部作品真正的作者不能与该部作品中的叙述者混为一谈。^⑤

二

先锋作家如苏童、洪峰、格非以及潘军对自我意识的元小说叙述都十分娴熟。在苏童的《1934 逃亡》 以叙述者身份出现的作者轻松地以苏童的名义在文本中进进出出 并经常通过与读者进行文本对话来提醒读者“苏童”的存在。“你们都是我的好友。我想让你们知道 我是我父亲的儿子 但是并不叫苏童。”作者-叙述者正是这样参与故事的发展 并形成许多与叙述动机相关的问题。苏童通常一开始就介绍叙述人 建立一种叙述风格 从他的角度努力建立一种元小说的自我指涉方法。在《罂粟之家》中 叙述人“我”一开始就述说自己的故事 也经常与读者交流叙述效果问题 甚至从读者的角度进行推理性叙述。叙述人突然从文本中出现 走近读者 考虑读者的兴趣爱好 并提醒读者注意叙述与叙述声音的元小说关系 同时又在多维的历时系统中交织着叙述时间。正如托多罗夫 (Tsvetan Todorov) 所指出的那样 自我指涉性评论的循环侵入使得读者认为 整个故事是许多迥然不同的材料随意编辑的 因此故事的真实性遭到彻底动摇。

先锋小说家洪峰是一位激进的、具有元小说意识的作家 他在他的小说里也运用明显的自我指涉来“展示”其故事的虚构性。他采用解构的技巧呈现叙述的过程 换句话说 在叙述的过程中 让作者-叙述者告知读者“我”在讲述一个不很真实的故事 因此 叙述的真实被自我意识的宣扬而解构。传统的叙述方法采用的是与作者等同的判断 与此相反 洪峰故事中的叙述者将自己与作者抽离 使得叙述陷于一种或明或暗、模糊不清的状态 因为作者故事中的叙述人“我”频繁变换自己的身份 以显示叙述中作者态度的变化。在他的《极地之侧》中 叙述人“我”经常变换身份 有时是叙述者“我” 有时是作者洪峰 有时是这个主角 有时是那个人物。故事中传统的小说概念受到了极大的挑战 叙述变成了双重游戏。第一重叙述游戏当然

是叙述人“我”的叙述,但是叙述的连续性多次被打断,加进了“我”关于故事构建的观察与评论,这严重削弱了故事描写的生动性。故事开头的一些元小说的自我指称,旨在营造叙述的不可靠性。在第二重叙述游戏中,“我”洪峰则变成了另外一个人,向主角洪峰讲述故事。虽然时间、地点、人物看似真实,角色的切换无常却使读者感到出乎意料,然而叙述人“我”的自我指涉技巧最终得以表现,其所编织的虚构本质也得以展示。在这样的双重叙述构建中,故事被拆解,叙述人的叙述就是一个彻头彻尾的虚构的语言过程。^⑥

洪峰的小说《瀚海》(1987)追随马原自我指称的叙述方法。洪峰一方面运用不断切换叙述者的技巧,小说中的“我”扮演了作者、叙述者和主角的三重角色。另一方面,洪峰在故事的构建中采用了自我意识和自我指称的手段。例如:

我的故事如果从妹妹讲起,恐怕没多大意思。我刚才说到的这些只不过是故事被打断之后的一点联想。它与我以后的故事没有关系,至少没有太大的关系。所以今后我就尽可能不讲或少讲。有助于故事少出茬头,听起来方便。^⑦

这种自我指涉造成对真实再现的根本否定,支配叙述模式与叙述深度的一些规则因此而被剔除,毫无掩饰地把整个叙述机制暴露在外,因此也肯定了故事的人为因素,即模仿性与虚构性。^⑧洪峰以约翰·巴思(John Barth)为榜样,努力创作一种极具自我意识的小说风格,把虚构性完全变成小说与叙述的目标。在约翰·巴思的《迷失在开心馆》(Lost in the Funhouse)中,他以隐喻的方式把虚幻性变成没有任何出口的开心馆,并通过小说主人公在开心馆中的冒险的虚构行为,探索自我意识自我指涉性的思考。

后现代小说的叙述还表现在对残酷与暴力的戏拟性模仿与讽刺性描述上。在中国先锋文本中,先锋派作家倾向于扮演超然的叙述者,冷静地观察罪恶、杀戮与暴力,因此用极其超然和冷漠的叙述声音把令人毛骨悚然的事实呈现到读者面前。这种叙述策略的侵入颠覆了公认的文学范式,为先锋叙述话语创造了一种新的内涵。作者几乎总是扮演作者-叙述者的角色,直接或间接地对文本中发生的陌生与荒谬进行冷静的评论或者予以冷酷的叙述。这种对前文本的颠覆性使用,戏拟了人物的冷漠叙述,超然地表现了作者渴望向读者展现残忍与荒谬的新倾向。例如,在其《奔丧》中,洪峰对父母、祖父母进行残酷而亵渎性的侮辱,在极端先锋派的作品中经久回荡。在这篇小说中,洪峰的叙述者是个叫“洪峰”的主人公,他以第一人称的角度,从

为父奔丧那一刻即开始嘲弄和亵渎中国人公认的孝敬父母的价值观念。叙述人“我”以一种超然冷漠、无动于衷的态度描写他听到父亲死讯后的所思所想。叙述人“我”不仅没有对父亲的死感到伤心、难过,而且还极其详细地叙述了他对各种孝敬的情感进行的令人厌恶的沉思冥想,充满着嘲弄与无礼。这种思索表明残忍深深潜伏于叙述意识之中。小说叙述了截然不同的两个方面:一方面叙述他回家为父奔丧,另一方面叙述他回家途中心里浮现的一系列反思、回忆与联想。在故事开始部分,当他大姐大老远地来到他家告诉他父亲的死讯时,叙述者“我”却沉浸在沉思当中,不过他的脑中沉思的仅是看见姐姐朝他跑过来时胸前两个丰满圆润的乳房上下左右跳动的情形。当大姐告诉他老婆这个噩耗时,两个女人抱在一起痛哭起来。叙述人“我”这时担心的只是她们可能会因炎热而中暑,因此觉得有必要赶快把她们拉开。可以看出,叙述者“我”对他父亲去世的事实泰然自若,漠然待之,采取了一种十分超然的非道德态度。

与弟弟妹妹一起去悼念父亲时,他希望能够坐慢车,这样能更加悠闲地观赏车窗外的自然景物。在回家的路上,当叙述人“我”又想到棺材中的父亲熟睡的脸是一件真正的艺术品时,则兴奋不已起来。本来可能悲痛欲绝的叙述人“我”此时心中没有半点伤悲之情。叙述人近乎残忍的冷漠与亵渎在下面这段话中展现得明白无误。

我父亲的遗体可能成为使罗丹的“思想者”或者“米洛的维纳斯”都相形见绌的雕刻作品。想到这一点,我兴奋不已,恨不得马上赶到家见到父亲的身体,看看自己的结论是否正确。但我现在担心的是我弟妹们可能已经把他火化或埋葬。如果那样的话,那可真是最令我遗憾的事。但我自言自语地说,即便他们那么做了,我也一定要把他从土中扒出来,证实我的想法。^⑨

中国当代文学中还从来没有这样的叙述人在葬礼上对自己去世的父亲如此的天大不敬。这种冷漠的叙述人是作者创作的产物,洪峰怀着破坏的喜悦把他的第一人称叙述人处理成一个滑稽可笑、道德感迟钝的儿子,用各种各样与丧礼毫不相干的愚蠢的幻想来亵渎自己死去的父亲。由于作者的操纵,第一人称叙述人使用种种技巧拆解故事的完整,把它溶解成叙述的各种元素,一会儿合起来,一会儿分开。这些荒谬、任性、非道德的表达打破了读者长期形成的习以为常的对死者应有的道德礼节。

在哀悼父亲的过程中,叙述人“我”不仅对家庭其他成员非常不敬,而且避开现实的丧葬世界,沉浸在对自已旧

情人的回忆之中。具有讽刺意味的是，在父亲被送往火葬场的那一刻，洪峰却尽情地让他的叙述人享受着与旧情人的美丽相聚，揭示了叙述者的残忍与非道德思想——一种植根于后现代主义人物意识的思想。

在中国文化语境中，“奔丧”具有道德意义。在一个人最“痛苦”的时刻，叙述者“我”却沉溺于自己的性冲动与性想象当中，搜寻和品味各种性想象，因而直接对抗和嘲弄了传统的儒家伦理道德原则。可以肯定地说，后现代性的叙述人“我”冷漠超然地讲述自己家庭放荡的过去，自己在丧葬时却沉浸在关于性的回忆中以亵渎中国人长期固守的孝的传统，从根本上来说都源自于后现代作者玩弄和游戏人生的叙事态度。^⑩

三

在先锋小说的叙述策略运作中，与洪峰叙述的冷漠与残酷不同，格非善于使用“空缺”和“重复”的叙事策略，并把它们注入“存在还是不存在”。在解构主义理论中，“空缺”和“重复”能够使文本的元语言范畴发生差异性的分解，文本原有的统一策略压制了内在的差异性因素，那些“不在”的话语通过“重复”获得相应的地位，“空缺”和“重复”有效地扰乱了文本原有的秩序。结构理论运用“空缺”和“重复”的目的就是要建立等级对立的局面，使统一体倾向于瓦解。由于空缺和重复，存在与不存在的界限被拆除了，每一次的空缺和重复都成了对历史确实性的根本怀疑，成为历史在自我意识之中的自我解构。例如，格非的《青黄》是一个关于追踪“不在”的故事。这篇小说的起点是为了弄清楚什么是“青黄”，然而随着叙述的进展，变得越来越模糊，“青黄”不断为其他的解释和有关的事件所遮盖。叙述越是走近“青黄”，“青黄”就离得越远。叙述人追踪破译“青黄”意义的努力变成了与“青黄”无关的历史故事。在这里，“青黄”作为叙事的起因，在叙述的发展中不断被造成空缺，对“青黄”名称的追踪解释，却引发了对“青黄”消解的叙事活动。

同样，在格非的《褐色鸟群》里，格非有意识地运用“重复”策略来瓦解存在的历史依据，拆除存在与不存在的界限，使过去和现在一起陷入了不真实的境地。批评家陈晓明在评论格非的《褐色鸟群》时指出，小说的故事由“重复”构成了三个怪圈：第一个圆圈，许多年前我住在一个叫水边的地方，一个我从未见过的名叫“棋”的女孩来到我的公寓，说她与我认识多年，我与她讲了一起我与一个女人的往事；许多年后我看到“棋”又来到我的公寓，但是，她却说她从来没有见过我。第二个圆圈是，许多年前我追踪女人来到郊外，许多年后我又遇到那个女人，她说她从十岁起从未进过城，更不要说见过我。第三个圆圈，我在追踪女人

的路上遇到的事与女人和我讲她丈夫遇到的事之间的不同。陈晓明认为，格非用“重复”构建起来的三个圆圈之间存在着否定与肯定的悖论关系，“重复”是以差异的方式出现的，因此，他不是简单的肯定或否定，而是一种存在的差异链。第一个圆圈到第三个圆圈的肯定性环节，又转回到第二个圆圈开头的肯定中的否定，在这里，存在还是不存在，有还是没有？一切都难以确定。^⑪格非的“重复”乃是结构策略颠倒等级方式的变形或扩大运用，在某种意义上，结构理论是由重复、差异和损毁创造出来的，格非凭借重复的力量，即模仿、引述、歪曲和讽刺性模仿来推行他的叙述策略。

四

无论是马原的叙事圈套，洪峰的叙事冷漠，还是格非的叙述空缺，都比不上先锋作家孙甘露撕裂能指和所指的联系并置双重文本运动而创造出一个多维叙述空间所进行的文本试验。孙甘露大胆地使用元小说的策略进行语言构建，在孙甘露的虚构作品中，我们能够明显发现阿根廷元小说大师博尔赫斯（Jorge Luis Borges）的影响，尤其表现在他们都努力构建多层的中国盒结构（Chinese-box），盒中的主干故事或者说最大的盒子关注着主要人物传记性的回忆，第二层盒子里则放着他自己非常特别的用来验证小说创作的小说理论。孙甘露受博尔赫斯多层中国盒结构小说的启发，创造了自己的在故事中叙述故事的方式。在《请女人猜谜》中，他在讲述自己的故事《眺望时间消逝》，这两个故事的叙述轮流交换，“大盒子”故事是“小盒子”故事的变形，而“小盒子”故事又是“大盒子”故事的交替，令人眼花缭乱。这两个轮流交换故事中的叙述时间以同一方向运行，但是人物与行动却是自治和自由的。《请女人猜谜》是“我”与迷人的侯之间的爱情遭遇与经历；而《眺望时间消逝》则叙述的是石的怪异故事，但是在扭曲的节奏和空间的叙述中展开，侯与石令人难以置信地彼此交流，在交织着两个文本的叙述中出出进进，回忆着过去。而第一个故事的事件却发生在第二个故事发生之前，但是孙甘露在同一叙述时间里把过去的记忆与当前的事件并置在一起，从而使得过去与现在一起出现，由于双重文本的运动，创造了一个多维的暂时的叙述互文空间。

孙甘露暂时构建的并非是一个明晰、坚固的叙述结构，而是双重文本变化的叙述，其中一个故事妨碍着另一个故事的发展。讲述着的故事，也就是《眺望时间消逝》，提供了一个不确定的前景，瓦解了现时的故事《请女人猜谜》的暂时性，把现在的故事弄进停滞与混乱的境地，从而形成一个新的叙述本体。因此眼前的叙述被第二个故事中循环想象的侵入所破坏。而实际的文本，尽管依然处于叙述过程中，

却受制于背景文本的猖狂挤压,形成了典型的博尔赫斯式的后现代元小说实体:故事中套故事,结构中套结构,梦中套梦。在这里,两篇小说被完全重叠在一起,其叙事结构呈二元对立形式发展。结果,对《请女人猜谜》的写作变成对《眺望时间消逝》的叙述,而《眺望时间消逝》实际就是《请女人猜谜》的本文。孙甘露冒险的写作已经消解了小说的原命题,对于他来说,形式与内容,名与实,存在与变化,都是相对的,甚至一篇小说也可以在它的写作中自行消解。《请女人猜谜》这个似是而非的题名本身就是对“自身”的消解,它那根本无法确定的所指意义,一对与小说叙事并不相干的关系,使得这篇小说像是一种纯粹的写作,一种关于写作的写作,一种“元写作”。

《请女人猜谜》一开始就声称“我”在叙述一个真实的故事,然而叙事却极力制造明显的虚构性。这并不仅仅在于故事中随意出现的中断、短路以及离奇的关节,更主要的在于叙事话语本身的存在方式被虚构。叙述无视话语与实在世界的天然的透明性联系,话语的欲望在这里随时溢出文本的习惯边界。大量的比喻结构的使用、有意在细枝末节中夸夸其谈、毫无必要的引述或交代,大量的跳跃、省略和隐瞒使话语的随意性和任意性更加突出。因此,在叙述感觉中,所有“我”的真实体验、感情、感悟、推论的话语都被叙述虚构化了。叙述与话语可以在时间与空间两个维度里展开活动,孙甘露的叙述力图颠倒这种关系,它把叙述的线索全部打乱,叙述不断从故事破裂断层中重新开始,叙述原有的起源被消解,叙述的能动性为话语的自主性(无目的性的自律运动)所替代,话语的横向组合因为抛弃了语义的同一性而专注于能指的无限发展。孙甘露运用双重文本的叙述方式促使话语的伸展形式再度获得一个空间背景,双重时空足以使话语的时间感具有多向的自由维度,并使话语的伸展获得一个无限空旷的空间。

结 语

以上对中国先锋作家所进行的讨论揭示出中国先锋元小说叙述策略的诸多方面,如自我指涉、冷酷叙述、制造空缺与重复、构建双重文本的叙事策略,等等,这些元小说的叙述策略被广泛运用于先锋小说的虚构作品中。中国先锋作家的元小说以一种后现代主义者的关注,在历史的语境中,以冷漠的叙述及戏拟风格,进行叙述的想象构建,从很大程度上来说这是后现代主义虚构作品的元小说。正如琳达·哈琴(Linda Hutcheon)所指出的,元小说叙述的最新趋向是与后现代主义的全球化现象密切相关的。中国先锋

派的兴趣在于围绕文本的虚构和历史记忆、作品人物的虚幻领域以及对冷漠现实的戏拟,把虚构作为过程而非结果所进行的双重文本的创作。先锋作家不愿再关心所谓的“终极价值”,至少他们构筑的叙事文本实际上颠覆了这一终极的统一性,即没有统一的深度意义来描述人类生存的境况。先锋派不再面对整个文明去创造卓越的文本空间;写作只是个人的私事而进行的恣意的时空驰骋,进行的一次没有目的的短暂的语言和叙述的狂欢。终极价值的失落和文本深度意义模式的拆解使文学回到了写作叙述本身,回到了纯粹的语言层面,文学因此而显得单薄和狭窄,但也因此获得了小说文本独特的个人化的无限空间。

注释:

①[德]伊姆霍夫·R《当代元小说》(Contemporary Metafiction),海德堡1986年版,第76页。

②[英]帕特丽夏·沃《元小说:自觉小说之理论与实践》(Metafiction: There Theory and Practice of Self-Conscious Fiction),纽约:麦修恩出版公司1984年版,第80页。

③马原《虚构》,收录于《虚构:马原文集》,作家出版社1997年版,第48页。

④见赵毅衡《马原——中国的虚构者》(Ma Yuan the Chinese Fabricator),载于《当代世界文学》1995年第96期,第313页。另外,批评家吴亮在他的文章《马原的叙述圈套》中首次提出了“叙述圈套”这一概念,这个概念事实上就是“元语言技巧”的中文称谓。

⑤[法]罗兰·巴特《作者之死》(The Death of the Author),收录于《画面-音乐-文本》(Image-Music-Text),斯蒂芬·海斯译,纽约:希尔王氏出版公司1977年版,第142-148页。

⑥洪峰《极地之侧》,收录于《洪峰小说自选集》,张锲编,华夏出版社1997年版,第294页。

⑦洪峰《瀚海》,收录于《洪峰小说自选集》,张锲编,华夏出版社1997年版,第126页。

⑧有关洪峰作品中人物转换的更多论述,参见陶东风《文体异变与文化意味》,云南人民出版社1994年版,第242-242页。

⑨洪峰《奔丧》,收录于《洪峰小说自选集》,张锲编,华夏出版社1997年版,第163页。

⑩姜振《洪峰小说与现代西方人本主义哲学》,《文艺争鸣》1987年第1期。

⑪陈晓明《空缺与重复:格非的叙事策略》,《当代作家评论》1992年第5期。

(作者单位:蔡咏春,澳门科技大学国际学院;潘艳慧,浙江工业大学外语学院)

责任编辑 鄢然