

元小说的类型及小说的认知自觉

谭光辉

[摘要] 元小说的“自反性”并不是对某具体叙述行为的反思,而是对叙述的认知过程的反思。任何小说都可能元意识,但是只有当元叙述部分打破常规设定的时候,元叙述才因引起注意而被推向前台。因元叙述部分和故事部分的纪实性和虚构性的不同搭配,元小说可分为纪实型叙述、讽喻型叙述、暴露型叙述、游戏型叙述四类,前两类被视为常规叙述,后两类被视为元小说。元小说是小说认知转向的结果,具有典型的后现代特征。元小说不仅建构可能世界和虚构世界,而且建构自身。它的意义在于启发我们关注我们所在的世界是如何被建构起来的,从而开拓了一个新的认知模式。

[关键词] 元小说;普遍元意识;自反性;虚构型元叙述;认知叙述学

[作者简介] 谭光辉,四川师范大学文学院教授,文学博士,博士后,四川 成都 610068

[中图分类号] I0

[文献标识码] A

[文章编号] 1004-4434(2016)04-0091-07

DOI:10.16524/j.45-1002.2016.04.020

一、怎样理解元小说的“自反性”

元小说(metafiction)的概念最简单而易理解的定义是“关于小说的小说”,但这一定义缺乏限定,可能会造成歧义。该概念在帕特丽夏·沃(Patricia Waugh)1984年初版的《元小说》一书中就已经被清晰定义:这一术语用来指“具有自我意识的(self-consciously)、能够将注意力系统地引向其人造状态,目的是对虚构与现实的关系提出疑问的小说”。“这种小说不仅检测虚构叙述的基础结构,而且探索文学文本之外世界可能有的虚构性。”^{[1](P2)}然而“元小说”这一名称公认为是美国批评家兼元小说作家威廉·加斯(William. H. Gass)在1970年的《小说的哲学与形式》(Philosophy and the Form of Fiction)最先提出^{[2](P1)}。当年罗伯特·斯科勒斯已经有题为《元小说》的论文发表,将其视为“实验小说”,该文还引用了加斯说当时的“反小说”事实上都是元小说的结论^{[3](P100)}。罗伯特·阿尔特(Robert Alter)在1975年出版的书名中则将其称为“自我意识类型小说”(novel as self-conscious genre)^[4]。

至今,元小说的概念已经讨论得相当充分,包含的基本意涵也相当清晰,但是表述略有不同。陈世丹认为,“自反性(self-reflexive)是元小说创作的

核心特点”^{[5](P279)}。这个看法与帕特丽夏·沃所说的“自我意识”基本相当。康纳说:“根据麦克黑尔的观点,后现代主义小说的本质特征表现在它对自治世界的形成的关注”^{[6](P181)},而元小说正是这一后现代思想的体现。赵毅衡认为,“小说自己谈自己的倾向,就是‘元小说’”^{[7](P283)}。然而他注意到了元意识在小说中的普遍存在性,元小说只不过强调了对读者注意力的一种引导。“元小说所作的,不过是使小说叙述中原本就有的操作痕迹‘再语意化’,把它们从背景中推向前来,有意地玩弄这些‘小说谈自己’的手段,使叙述者成为有强烈‘自我意识’的讲故事者,从而否定了自己在报告真实的假定。”^{[7](P285)}

“自反性”或“自我意识”这个词语容易把我们带入一个认识误区,让我们误认为元小说破坏的是真实与虚构之间的区隔界限,将元小说理解为暴露或呈现小说本身的写作过程的手段。例如罗斯认为:“戏仿与元小说之间存在着差异。单独使用元小说这个术语时,它描述的是作者对自身写作行为的反思,或者是对其他作者写作行为的自思,或者是对其他文本结构或写法的反思,或者是对读者的反思。”^{[8](P91)}单独用“反思”可能没有问题,然而若要将其与真实世界中的“作者”“读者”等联

系起来,元小说所要做的,大约就超过了它的界限。帕特里夏·沃在定义中已经说得很清楚,这种小说所要探索的是“文学文本之外世界可能有的虚构性”,即是说,暴露出来的那部分关于小说自身的写作行为的叙述部分,仍然是虚构的。申丹批评热奈特说:“元小说中所谓的‘写作行为’实际上是虚构出来的故事事件,热奈特显然未意识到这一点。”^{[9](P739)}元小说的“元叙述”部分和“故事”部分其实都是虚构文本的一部分,关于“叙述行为”的故事本身就是故事的一部分,那么又哪来“元”之说?琳达·哈琴说,历史元小说“和最近的历史和文学理论一样,要求我们不要忘记历史和小说本身是历史术语,它们的定义及相互关系是由历史决定的,随时间的变化而发生改变”。^{[10](P142)}她的意思是说,元小说宁可被看作一种修辞手段,但是在不同的认识阶段,它所起的作用大概很不一样。

二、小说中的普遍元意识

帕特里夏·沃的《元小说》一书努力建构的是这样一个观念:“元小说是所有小说固有的倾向或功能。”^{[11](P5)}在这里,他把“元小说”当作“元意识”之意来使用。有元意识的小说并不一定是元小说,而元小说必然有元意识,这得有一个区分。

很多中国古代小说都有元意识,但从来没有人将其命名为元小说。元小说概念被提出之后,诸多中国当代先锋小说就可以被作为元小说看待了,例如赵毅衡在1992年即指出,随着先锋小说的出现,中国元小说正在崛起^[11]。但是之前的中国小说,没有一部可以被正式命名为元小说。琳达·哈琴指出,今天所有后现代主义文学通常以强烈的自反性和明显的戏仿互文性(parodic intertextuality)为其特征,然而一个同样重要的历史自我意识维度应该加入进来^{[10](P3)}。自反性、戏仿性、互文性三个概念都经常被元小说理论借用。罗斯说,“在一些现代和晚期现代理论中,由于作者没有认识到戏仿更积极和复杂的层面,致使他们将总体戏仿的作品当作元小说或互文性作品,并没有认识到它们的戏仿性”^{[8](P195)},试图将戏仿性从元小说中剥离。但是互文性“在某种程度上就是文学符号学的基本动力原则”,也指一部艺术作品“是根据其他作品来创造的”^[12],所以元小说就可以理解为内部具有互文性的小说。在下文所涉赵毅衡对元叙述的分类中,多叙述合一式、寄生式和全媒体承接式元叙述都强调了互文性因素。加入互文性之后,

元小说的面就大为扩张,几乎没有小说是不可以“元小说化”的。哈琴加入的历史维度,不仅应该体现在小说本身具有的历史意识方面,也应该体现在元小说的历史发展方面。

不论是古代小说还是现代小说,许多都喜欢用“无巧不成书”来引导一个突然发生的意外事件,古代小说还喜欢用“且说”“却说”“话分两头”等来引导一段叙述转折,事实上很清晰地点名了“书”的叙述行为或叙述技巧,是非常明显的元叙述技巧。《醒世恒言》中《卢太学诗酒傲王侯》,卢楠与知县无数次相约见面皆因偶然事件错过期约,后因仆人一句错传之语让知县结下仇恨,着人去查卢楠的过错,意欲加害,苦无头绪。小说的转折点,是一普通人物钮成被债主卢才打死,更巧的是,钮成有个嫡亲在谭遵家为奴,谭遵正是知县委任他调查卢楠之人。小说此处写道:“自古道,无巧不成书。”此说意在指出编故事做小说,都要用“巧合”这个技巧,不然故事就编不下去。然而反复使用就成了程式化的套话,读者不再注意这个说法。《阿Q正传》第一章“序”,也是典型的元叙述,叙述者详细地介绍自己要给阿Q作传,但是又叙述了给他做传的种种困难。《狂人日记》中的小序,详细交待日记的由来,也可以看作元叙述。赵毅衡认为:“元叙述的因素的确在叙述中普遍存在,但只有当元叙述因素成为文本主导,整个文本才能被视为‘元叙述文本’。”^[13]当然,小说“元叙述化”到何种程度才可以叫做元小说,很难有一个确切的标准。沈从文的小说《媚金·豹子与那羊》,先讲了几个版本的关于媚金的故事,然后说:“让我把我所知道的写来吧。我的故事来源是得自大盗吴柔。吴柔是当年承受豹子与媚金遗下那只羊的后人,他的祖先又是豹子的拳棍师傅,所传下来的事实,可靠的自然较多。后面是那故事。”^{[14](P353)}之前的传说故事和这一段文字都把叙述层暴露出来,应该算作元叙述。虽如此说,小说传达的中心意义来源并不是关于叙述本身,而是重新讲出来的那个故事,所以它不是元小说,而是有元意识。

赵毅衡总结了“元叙述化”的五种途径:“露迹”式;多叙述合一;多层联动式;“寄生”式;全媒体承接式^[13]。这五种方式中,“露迹”式是元叙述最普通的方式,直接暴露叙述层;多叙述合一式强调“文本间性”;多层联动式暴露层次间的控制关系;“寄生式”强调戏仿性;全媒体承接式暴露引用关系。通过对这五种元叙述化途径的考查,赵毅衡认为“元叙述化,就是各种叙述文本在层次上扩展的方

式”^[13]。只要文本将读者的注意从故事层次引导向叙述层次,该文本就可以被视为元叙述文本。简单地说,任何叙述文本已经内含了一个元叙述在内,但是对叙述文本的程式化理解方式让我们只注意到它的故事层而忽略了它的叙述层,一旦该文本通过某种方式让读者注意到叙述层的存在,该文本就可称为元叙述文本。如果小说的主体部分在于突出叙述层,那么该小说就可称为“元小说”。

热奈特称元叙述为“元故事叙事”,他认为元故事与它插入的第一叙事之间可能存在三种关系:第一类是二者之间有直接因果关系;第二类是二者之间是纯主题关系,不要求时空连续性,是对比或类比关系;第三类是二者之间不包含任何明确的关系,只有叙述与被叙述的关系^{[15](P161-163)}。热奈特的划分方式,简单地说,就是一个叙述分层问题。处于叙述层的故事就是元故事,处于被叙述层的就是故事。所以里蒙·凯南直接沿用了热奈特的区分方法,称“元故事叙事”层为称为“超故事的”^{[16](P170)}。按照这个理论推导出来的元故事叙事层,当然是任何叙述都必然具有的层次。一旦小说涉及讨论叙述层的事,或者暗示了叙述层的事,就属于元故事。若将此讨论扩大,我们会发现,所有关于小说内容的讨论就是有关“故事”的,所有关于小说“艺术”的讨论,就必然是有关“元故事”的。所以关于小说艺术的批评,都是关于小说的“元叙述”的批评。没有小说是不能进行艺术批评的,所以所有小说都已内含了一个“元叙述”。马克·柯里(Mark Currie)认为,元小说是小说和批评的边界领域^{[17](P21)},它介于小说与批评之间。罗伯特·斯科勒斯也说过,元小说将所有的批评视角融合到小说创作过程本身,元小说理论的一系列假设都应该能让某种虚构和批评活动处于恰当的位置成为可能,以便更好地理解二者的能力和局限^{[3](P100)}。童燕萍认为“元小说为我们提供了一种批评眼光,一种阅读方式”,“透射出”“重文本的、非道德的文艺批评标准”^[18]。从小说的角度看,元小说超出了小说只叙述故事不涉及自身的自限;从批评的角度看,它超出了批评的理性话语自限。因此,元小说的元叙述部分就相当于一个内嵌在小说中的关于叙述层面的故事化批评。元故事似乎身兼叙述与批评两个职能,但它又不属于这两个中的任何一个。从这个意义上看,小说中的元故事,根本上就可以不是小说故事的一部分,它具有充分的自足性。它可以寄生于小说故事之中,也可以超出小说故事之外。前者以回旋跨层为其存在方式,后者以简单的叙述分

层为其存在方式。

三、纪实性元叙述与虚构性元叙述

正如申丹所指出的那样,以热奈特为代表的诸多叙述学家并没有注意到元小说中的元故事部分本身就是虚构故事。然而元故事既可能是虚构的,也可能是纪实的,纪实性元叙述与虚构性元叙述之间的区别并没有得到充分讨论,一部分人把元故事部分视为纪实性的,另一部分人将其视为虚构性的,麦考伦认为“历史编纂元小说中叙述的历史既可能是虚构也可能是真实的”^{[19](P220)}。

多数论者认为元叙述是纪实的。毕光明认为,“元小说有意暴露叙述行为,揭穿讲故事的虚构性本质,反而突出了故事讲述者态度的真诚,也保证了话语本身的真实性”^{[20](P291)}。这个理解方向大约是比较普遍的看法,其基本逻辑结构是:揭露一个虚假的话语所用的话语,必然是真实的话语;说明一个虚构作品的作品,一定是纪实的作品。朱栋霖的看法基本相同:“元小说的独特之处就在于有一个闯入者在不断地穿梭于现实与虚构之间。”^{[21](P584)}从虚构叙述的区隔方面来看,由于“任何元叙述,其本质是‘犯框’”^[13],所以元叙述的本质就是触犯了虚构区隔的边框,那么元叙述本身就走向纪实。“元小说暴露叙述策略,从而解构现实主义的‘真实’,消解利用小说的逼真性以制造意识形态神话的可能。”^{[7](P291)}对现实主义小说而言,这的确不错。现实主义小说假定故事为真实,元小说通过揭露其虚构性而消解了真实性假定。但是如果小说已经先假定故事为假,元小说的作用反而是为了说明故事为假。故事内容本为浪漫的或荒诞的小说,有没有揭露其虚构性的元故事部分,效果其实一样。《堂·吉珂德》的元叙述部分,其实际效果不是使故事显得更假,而是显得更真。何大草的小说《盲春秋》,开始有一段序文,详述这个故事的手稿辗转流离又被小说家何先生得到并加工的过程,其目的是让读者以为小说故事为真,而不是相反。然而这个元叙述本身是虚构的,这段序文同样是元叙述。

赵毅衡认为:“元小说表明符号虚构叙述中,意义很大程度上只是叙述的产物。这样,我们所面对的‘现实’世界也并不比虚构更真实,它也是符号的构筑:世界不过是一个大文本。符号的边界就是世界的边界。”^{[7](P291)}这个论断点中了要害,元小说事实上起到的作用,就是让我们明白,不论是故事还是元故事,其本质都是一个符号构筑。元叙述的

故事并不见得就是纪实,经它“揭露”的故事也并不见得就一定被理解为虚构。纪实或虚构的性质判断,不能依靠文本内的“宣称”来获得,而是必须依靠文本外的“证实”来获取。元叙述必然作出一个对故事真实性或虚构性的宣称,会对故事本身的真实性判断产生一定的影响;元叙述本身是真实或虚构同样必须面临一个真实性检验的问题。因此,简单地将元叙述视为纪实或虚构的看法就倾向于武断。元小说至少几种元故事与故事的搭配类型,详见表1。

表1 元故事与故事的搭配类型表

	纪实叙述(故事)	虚构叙述(故事)
纪实叙述(元故事)	纪实型叙述	暴露型叙述
虚构叙述(元故事)	讽喻型叙述	游戏型叙述

被讨论得最多的是暴露型元小说。单就暴露型叙述而言,也至少有两种暴露方向:一种元故事宣称所述故事为虚构,另一种宣称所述故事为真实。然而前者被讨论很多,后者被讨论很少,原因可能是后者属于常规叙述,符合小说对故事的真实性假定,反而不被注意。由此观之,元小说之所以引起注意,乃是由于元叙述部分反常规地将文化程式中假定为真的程式打破了。元小说事实上无处不在,但是只有常规思维程式被挑战,它才被推向了前台。

小说的基本特征之一在于它的虚构性,所以元故事和故事都是纪实叙述的文体,不能被叫做小说。《史记》是公认的纪实体,最后一章“太史公自序”叙述了《史记》的写作过程,每一章结尾有“太史公曰”,二者都是纪实。新闻报道都可以让记者露面,报道的过程和被报道的事件同时呈现。纪录片结尾的花絮可以呈现该纪录片的拍摄过程,并不影响纪录片的真实性设定。但是,只要二者的任一环节被理解为虚构,该文体即可被理解为虚构。马克·吐温的短篇小说《一个真实的故事》不但标题宣称“真实”,而且副标题叫做“照我所听到的逐字逐句叙述的”,但是它仍然是小说,因为体裁设定了元故事层为虚构,元故事层的宣称无效。

讽喻型叙述可以将一个真实的故事在元故事层面设定为虚构。这个类型事实上是非常常见的,令人奇怪的倒是为什么没有人将此类型命名为元小说。例如纪实小说,既然被称为“纪实”小说,就说明故事有现实来源。既然故事来源于现实,虚构就只能在元故事层面体现出来。就是说,是元故事层面的虚构性使进入故事中的事件成为虚构,哪怕它真来源于现实。鲁迅的《一件小事》,如果将其

看作小说,就是将元故事层面理解为虚构,哪怕真有其事,它也是小说;如果将其看作散文,就是将元故事层理解为纪实,哪怕没有此事,它也是散文。《三国志》是因为元故事层被理解为纪实,所以它是历史;《三国演义》是因为元故事层被理解为虚构,所以它是小说,因为体裁本身就是元叙述。中国五六十年代的小说,特别强调用“来源于生活”对故事层进行真实性设定,但是又用“高于生活”对元叙述层进行了虚构性设定。我们可以把现实主义小说看作讽喻型叙述的一个大类,这类小说的基本特点是故事具有现实性,而元故事具有虚构性,用虚构的方法表现一个现实的主题。所以,现实主义小说都在元叙述层面宣布(暗示)了故事的虚构性,然而在故事层面又宣称(暗示)了故事的现实性。罗斯赞同洛奇的看法,“‘将元小说与现实主义对立是错误的’”,认为完全可以“在小说与现实之间建立比较和对照,使作者既能给读者展示其他作家如何混淆了两个‘领域’,又使他们可以创造更‘现实’的小说类型”^{[8](P95)}。但是讽喻型小说是常规小说,它的元叙述层被叙述学用其他名称指代,例如“叙述者干预”或“叙述者显身”。

暴露型小说的基本特征,是把讽喻型小说的纪实性与虚构性颠倒过来,设定元故事层为纪实而故事层为虚构。元故事层尽可能把故事层的虚构性暴露出来,将读者的注意力引向故事层的虚构性而忽略元故事层的虚构性。元小说的勃兴与这个转向直接相关。福尔斯的《法国中尉的女人》中的叙述者隔一段时间跳出来说他为什么如此塑造人物、如何思考,提醒读者故事是虚构出来的,但是暗示这个虚构过程本身确是实实在在的。伍迪·艾伦的电影《安妮·霍尔》风格与此类似,人物不断通过镜头对观众直接说话,暗示片中故事为虚构,但是对观众说话却是纪实。

随着对元小说技巧理解的发展,人们发现,暴露出来的元故事,并不比故事真实,“有时被暴露的过程是个更加无稽的虚构”^[13]。巴思的小说《生活故事》详述一个作家构思故事的过程,然而这个关于构思的故事本身,就是一个彻头彻尾的虚构。马原的小说《虚构》是同样的策略,那个关于小说家马原写小说的故事,也是虚构的。这个类型的叙述,由于找不到任何一个现实立足点,所以除掉语言和叙述本身之外无所依凭。沃尔顿发现叙述中有两类叙述者,一类是报告型叙述者,一类是讲故事型叙述者,不论哪种类型,“有时,叙述者的真实言语、记录也是虚构的,有时,他搞创作也是虚构

的”^{[22](P472)}。不仅如此,不论是纪实型的元叙述还是虚构型的元叙述,都可以“宣称”故事为纪实或虚构,但是这个宣称对成熟的读者而言基本无效。元叙述常被理解为虚构叙述中难得的坦城,然而它最终走向了对读者对小说的最后一丝纪实性信任的利用。多数元小说的元叙述部分,暴露的并不是作者写作小说的过程,它本身演变成一个关于叙述的游戏。进入游戏体裁,一切都成了假定与虚构,因为总体元语言就是虚构。“命题在游戏世界之所以是虚构的,是因为游戏的原则和道具生成了它们的虚构性。”^{[22](P76)}进入虚构世界的一切存在与言说,都有真实世界同样的原则,“假装谈论真实世界是实际谈论虚构世界常常使用的方法”^{[22](P501)},因此在虚构世界之中,同样存在怎样区别纪实与虚构的问题。但是,在虚构世界中确定真假,是在虚构元语言中进行的。进入小说体裁,就进入一个虚构元语言语境,既然一切都是假定,元故事层自然可以是虚构的,当然也可以撒谎。这样,整个小说创作就变成了没有任何现实依据性的语言游戏。

把元小说分成这样一些类别,与高孙仁的分类方式基本吻合,不过,他分的是三类。他认为元小说经历了从传统到现代主义再到后现代主义三个不同的嬗变过程。传统元小说“并没有颠覆传统的、现实主义的文学观念”;现代主义元小说体现了“自我意识的发展”,主要在于说明“语言不能表现真实”这个道理;后现代主义元小说“具有十分强烈的自我意识,强调其自身作为语言制品的性质,并往往通过极端的形式技巧来体现其自省意识”^[23]。事实上,隐藏在这个嬗变线索中的一条暗线,正是上文提到了四种模式,而前两类都被看作了传统小说。

元小说也是一种启示,它启发我们思考真实世界与虚构世界的相对性关系。只要看不见元语言或元叙述层,一切都只能被当作真实。就像《红楼梦》三十九回刘姥姥讲故事,因有文本提示,读者都知道刘姥姥是“信口开河”,但贾宝玉偏偏看不见元叙述层,就信以为真,“寻根究底”,盘算了一夜,第二天还派了茗烟去考查了结。元叙述层看到得越多,生活的虚构性越强。德国神学家、心理治疗师海灵格甚至把现实世界也看作虚构,因为他看到了人的存在的元叙述,“我们的世界观是为我们而设的,以一种具有意义的方式建立,而我们就在这虚构的世界中找到自己的生存之道,没有这些虚构的印象,我们会迷路”^{[24](P130)}。意思是说,对任何叙述而言,只有看到了元叙述层,才能反思自己的虚构性或虚

无性。元小说的出现,至少可以提醒我们避免狂妄自大,为自身存在作出更理性的注解。

四、元小说与小说的认知自觉

纽宁(Nünning)认为,20世纪后半期的无数英语小说都证明描写能够完成元小说功能,并且能够作为摧毁叙事性幻觉(diegetic illusion)的工具^{[25](P122)}。隐含的意思是说元小说的主要作用是摧毁叙事性幻觉。我们知道,叙述是建构意义之必须,是“人类最基本的建构意义的心理行为之一”^{[26](P109)}。纽宁本人宣布自己的著作属于建构主义^{[27](P46)},即属于认知叙述学范围的。纽宁也是公认的认知叙述学的重要推动者。建构主义的核心观点是:“我们并非是(也无法)简单、被动地从‘客观外在’世界接收信息,而是作为一种思维主体(存在我们的头脑内)积极地建造(构建)我们对于世界的认识。”^{[28](P9)}建构主义强调了认知过程中人作为认知主体的地位,更加科学合理地解释了人生产意义的过程。

元小说与认知科学几乎都在20世纪中期开始勃兴,不能不引起我们在二者之间建立联系的设想。吴治平发现:“自然科学和认知科学的进步,似乎彻底打破了先前的认识基础”,“后现代作家们也就同时就获得了扬弃一切的标准,或者建立自己标准的自由”,“这种观念在20世纪60年代中期形成了一股反文化的思潮”,“在这种文化思潮和处世态度的主导下,一批新小说应运而生”^{[29](P171)}。此说虽然笼统,但至少触及了本论题。塔比(Tabbi)归纳出一种“认知小说”,事实上主要指自反小说或元小说^[30],格拉(Guerra)认为元文本就是一个认知转喻^[31],威廉·鲍尔森(William Paulson)因此直接将元小说视为认知学^[32],赫尔曼(Herman)也对塔比的理论进行了总结^[33]。塔比的研究基于互联网阅读,认为读者和作者的意识就是一个互联网的分散认知结构,正如文学只是一个媒介环境中的居民,也正如意识自身。根据最近的脑科学研究结论,意识只不过是整个心灵模块中的认知网络的一小部分功能而已^[32]。正是由于这个原因,文学就更应该有清醒的自我意识和自我反思性质,应该清晰地认识到自身的局限。文学并不能够反映一个“世界”,也不是读者对这个世界的理解,甚至也不是对理解的理解。文学仅仅是认知网络中的一个环节、一部分功能。元小说正是文学的这种自我意识的表现,它将小说的功能限制在某一特定的区域之内,阻止了我们对小说功能的夸张性理解。在这个视

野下,小说就不再仅是反映世界的工具,也不仅是建构意义的体裁或者无足轻重的文本,而是人类文化网络的一个组成部分,是建构心灵的基础之一。因此,我们就可以给小说,乃至一切文化现象一个恰如其分的评价,既不导致自大,也不导致自卑。

由于元小说把注意力从故事层引向了叙述层,所以也就把我们对小说理解的意向性从情节中的故事引向情节本身的来源,它是小说内部认知转向的结果。在A·纽宁等人看来,媒介和叙述是建构世界的两种主要方式。在《建构世界的文化方法:媒介与叙述》(Cultural Ways of Worldmaking: Media and Narratives)一书中,纽宁等人从古德曼(Goodman)的“世界建构”(Worldmaking)概念出发,将讨论范围从符号领域扩展到语境、文化、历史、功能和价值观^{[34](P3)}。A·纽宁明确宣布:叙述是建构世界最强有力的手段之一,主要原因是,讲故事不仅产生可能世界,而且对行动力施加影响^{[34](P191)}。在谈戏仿的时候,他说“曾经对戏仿否定潜质的限定被后现代理解中复杂的元小说和喜剧因素取代”^[35]。元小说不仅是建构后现代文化与思想的重要方式,而且它本身就是后现代思想。后现代思想不再单纯地把符号看作对实在世界的抽象,因为任何符号抽象行为本身又是一种实在。就是说,尽管小说故事是虚构的,但是“虚构行为”却是实在的,因此理解这个虚构行为就不仅是理解虚构世界,也是理解实在世界。然而这个实在世界也可能是虚构的,或者被虚构元素充塞。我们观念中的世界的建构方式,就充塞了虚构与实在的各种成份,实在与虚构就不再能够被准确区分。但是有一点却依然可以识别,那就是这个充斥着虚构与实在的世界之中建构、认知世界的方式。只有我们明白了这个世界是如何在意识中被建构起来的,我们才能够真正明白它之于我们的意义何在。元小说既是小说对自身认知能力的自限,同时又开拓了一个新的认知模式。

认知叙述学在西方学界进行得极为热闹,申丹认为它能在经典叙述学处于低谷之时蓬勃发展,正是顺应了西方的语境化潮流^{[36](P308)}。然而与西方的热闹相比,这个学科在中国的研究不多,仅有张万敏的一本专著出版^[38],至今无人讨论元小说的认知叙述维度。本文认为,认知学作为探讨心灵工作原理的科学,其主要目标可以视为对心灵元语言的探索。叙述作为心灵的一个重要工作方式,当然应该是认知学的重要组成部分。认知学探索的是元语言甚至是元元语言层面的知识,叙述学也应当不断向

此方向推进,元小说研究就应该是叙述学研究的重要方向,也是小说自身为叙述学乃至认知学作出贡献的表示。当然,吸收认知学的成果,同样是正确理解元小说问题的一个关键之所在。

[参考文献]

- [1] Waugh P. Metafiction[M]. London and New York: Routledge, 2013.
- [2] 方凡·威廉·加斯的元小说理论与实践[M]. 杭州:浙江大学出版社, 2006.
- [3] Scholes R. Metafiction[J]. The Iowa Review, 1970, (4).
- [4] Alter R. Partial Magic: The Novel as a Self-conscious Genre [M]. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1978.
- [5] 陈世丹. 英国后现代主义小说详解[M]. 天津:南开大学出版社, 2013.
- [6] 史蒂文·康纳. 后现代主义文化:当代理论导引[M]. 严志忠,译. 北京:商务印书馆, 2002.
- [7] 赵毅衡. 当说者被说的时候:比较叙述学导论[M]. 成都:四川文艺出版社, 2013.
- [8] 玛格丽特·A·罗斯. 戏仿:古代、现代与后现代[M]. 王海萌,译. 南京:南京大学出版社, 2013.
- [9] 申丹. 叙述[A]. 赵一凡,等. 西方文论关键词[C]. 北京:外语教学与研究出版社, 2006.
- [10] 琳达·哈琴. 后现代主义诗学:历史·理论·小说[M]. 李扬,李锋,译. 南京:南京大学出版社, 2009.
- [11] Zhao Y H. The Rise of Metafiction in China[J]. Bulletin of the School of Oriental and African Studies, 1992, (1).
- [12] 张智庭. 罗兰·巴爾特的互文性理论与实践[J]. 符号与传媒, 2010, (1).
- [13] 赵毅衡. 元叙述:普遍元意识的几个关键问题[J]. 社会科学, 2013, (9).
- [14] 沈从文. 沈从文全集 5[M]. 太原:北岳文艺出版社, 2009.
- [15] 热拉尔·热奈特. 叙事话语 新叙事话语[M]. 王文融,译. 北京:中国社会科学出版社, 1990.
- [16] 里蒙·凯南. 叙事虚构作品[M]. 姚锦清,等,译. 北京:生活·读书·新知三联书店, 1989.
- [17] Currie M. Metafiction [M]. London and New York: Routledge, 2014.
- [18] 董燕萍. 谈元小说[J]. 外国文学评论, 1994, (3).
- [19] 罗宾·麦考伦. 青少年小说中的身份认同观念:对话主义构建主体性[M]. 李英,译. 合肥:安徽少年儿童出版社, 2010.
- [20] 毕光明,姜岚. 纯文学的历史批判[M]. 北京:北京大学出版社, 2013.
- [21] 朱栋霖. 1949-2000 中外文学比较史(上)[M]. 南京:江苏教育出版社, 2009.

(下转第 129 页)

流行的网络语言,使“硬”理论“软化”,增强大学生对主流意识形态的兴趣和共鸣^[1]。即将理论化较强的意识形态政治话语和学术话语转化为大学生能够接受的、通俗的大众话语。只有这样才能吸引大学生主动地去关注对自身发展有益的意识形态知识,并潜移默化的将主流意识形态的内容内化为主观文化,从而缩小与客观文化之间的外在张力,获得个体的自我认同、国家的政治认同和社会的文化认同。

[参考文献]

- [1] 刘少杰.网络化时代社会认同的深刻变迁[J].中国人民大学学报,2014,(5).
- [2] 周宪.时代的碎微化及其反思[J].学术月刊,2014,(12).
- [3] 乌里希·贝克.风险社会[M].南京:译林出版社,2004.
- [4] 安东尼·吉登斯.现代性的后果[M].南京:译林出版社,2000.

- [5] 徐翔.异化的“去中心”:审视电子乌托邦[J].南京社会科学,2010,(10).
- [6] 郑杭生.社会实践结构性巨变的社会意义[N].南方日报,2006-12-07.
- [7] 高原,马静.“未来10年10大挑战”调查报告[J].人民论坛,2009,(24).
- [8] 艾芸,杜美丽.73.6%受调查者认为主流文化缺乏现实关怀——“主流文化怎么了”问卷调查分析报告[J].人民论坛,2010,(24).
- [9] 胡春阳.话语整合与马克思主义意识形态主导地位的巩固[J].理论探索,2014,(1).
- [10] 刘少杰.意识形态层次类型的生成及其变迁[J].学术月刊,2011,(2).
- [11] 李炎芳,郭明飞,杨磊.微时代的意识形态认同危机及其治理[J].江西社会科学,2014,(6).

[责任编辑:索原]

(上接第96页)

- [22] 肯达尔·L.沃尔顿.扮假作真的模仿 再现艺术基础[M].赵新宇,陆杨,费小平,译.北京:商务印书馆,2013.
- [23] 高孙仁.元小说:自我意识的嬗变[J].国外文学,2010,(2).
- [24] 伯特·海灵格.再见耶稣:海灵格谈成功的思维[M].张钧雯,林逸柔,译.北京:世界图书北京出版公司,2012.
- [25] Nünning A. Towards a Typology, Poetics and History of Description in Fiction [J].Description in Literature and Other Media,2007,(2).
- [26] 马塞尔·达内西.香烟、高跟鞋及其他有趣的东西:符号学导论[M].肖惠荣,邹文华,译.成都:四川教育出版社,2012.
- [27] 莫尼卡·弗卢德尼克.叙事理论的历史(下):从结构主义到现在[A].JAMES PHELAN PETER J.RABINOWITZ.当代叙事理论指南[C].申丹,马海良,宁一中,等,译.北京:北京大学出版社,2007.
- [28] P.埃瑞克·洛.西方媒体如何影响政治[M].陈晔,王振源,译.北京:新华出版社,2013.
- [29] 吴治平.空间理论与文学的再现[M].兰州:甘肃人民出版社,2008.
- [30] Tabbi J. Cognitive fictions[M].Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

- [31] Guerra J. Metatext as Cognitive Metonymy: An Experientialist Approach to Metafiction [J].Nor Shall Diamond Die: American Studies in Honor of Javier Coy,2003,(13).
- [32] Paulson W R. Metafiction as Cognition[J].Contemporary Literature,2004,(3).
- [33] Herman D. Cognitive Fictions (review)[J].Symploke, 2005,(1).
- [34] Nünning, Vera, Ansgar Nünning, and Birgit Neumann, eds. Cultural Ways of Worldmaking: Media and Narratives[M].(Vol. 1). Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2010.
- [35] Nünning A. The creative role of parody in transforming literature and culture: An outline of a functionalist approach to postmodern parody [J].European Journal of English Studies,1999,(2).
- [36] 申丹,韩加明,王丽亚.英美小说叙事理论研究[M].北京:北京大学出版社,2005.
- [37] 张万敏.认知叙事学研究:以鲍特鲁西和迪克森的“心理叙事学”为例[M].北京:中国社会科学出版社,2012.