

后现代主义文学的美学原则

The Aesthetic Principle of Postmodernism in Literature

胡全生 (Hu Quansheng)

内容摘要: 后现代主义文学的美学原则是“什么都行”，其具体表现则是“双重编码”，即一手拿着传统的通俗编码，一手拿着超越传统的精英编码，“既精英通俗并存，又崭新陈旧共处”。从小说方面看，精英编码指其形式试验，主要包括元小说、戏仿、拼贴画、碎片化、抹除法、叉式情节、影子人物，而通俗编码指其对通俗小说的借用或混用，尤其是科幻小说、哥特式小说、侦探小说、西部小说、历史小说、校园小说、言情小说和色情小说。

关键词: 美学原则；双重编码；试验性；通俗性

作者简介: 胡全生，上海交通大学英语系教授，主要从事文学理论和叙事学研究。本文为国家社科基金重大项目“战后世界进程与外国文学进程研究”【项目编号：11&ZD137】阶段性成果。

Title: The Aesthetic Principle of Postmodernism in Literature

Abstract: The aesthetic principle of postmodernism in literature is “anything goes”. It is illustrated by “double coding”, whose point is double itself, meaning holding the popular code in one hand and the elite code in the other, or in Jencks’s words, “both elite/popular and new/old”. In the field of fiction, the elite code refers to formal experiments chiefly with metafiction, parody, collage, fragmentation, erasure, bifurcating plot, and figure character, whereas the popular code refers to the use or blurring of popular genres, particularly science fiction, gothic novel, detective fiction, western novel, historical fiction, campus novel, sensation novel, and porn fiction.

Key words: aesthetic principle; double coding; experimentalism; popularism

Author: Hu Quansheng is professor at the English Department, Shanghai Jiao Tong University (Shanghai 200240, China). His research interests and areas of publication include literary theory and narratology (Email: jamesonhu@sjtu.edu.cn).

一、后现代主义文学的美学原则：“什么都行”和“双重编码”

后现代主义文学的美学原则是“什么都行”。应该说，这一原则针对的

是现代主义文学只求“精英”不要“通俗”而言的。戴比兹认为，后现代主义文学“天生的就是一副‘什么都行’的态度”（Dybicz 102）。“什么都行”是在70年代提出来的（Huysen 202）。概括地说，“什么都行”表现在两个方面，即试验性和通俗性，也就是詹克斯和艾柯（Umberto Eco）说的“双重编码”。詹克斯是在1978年提出“双重编码”这个概念，在1986年的《什么是后现代主义？》中详细地解释了这个概念。所谓“双重编码”，即是一手拿着传统的通俗编码，一手拿着超越传统的精英编码。他说：“双重编码名称上是种杂交，其含义是既继承又超越现代主义。”他还指出：“双重编码的要点是双重本身。……既精英通俗并存，又崭新陈旧共处”（Jencks 7, 14-15）。

艾柯就“双重编码”多处作过解释。首先是出版《玫瑰之名》（*Il nome della rosa*, 1980）后他写了个“后记”，为解释“双重编码”，他打了个比喻，说：

“我认为，后现代主义态度好比一个男人，他爱一位很有教养的女人，知道自己不能对她说，‘我爱死你了’，因为他知道她知道（而且她也知道他知道），这种话芭芭拉·卡特兰德（Barbara Cartland）已经写过了。但是还是有办法。他可以说：‘就像芭芭拉·卡特兰德说的，我爱死你了’。他这样说，既避免了虚假幼稚，又明显说了不再幼稚说的话；他到底还是说了他想对那女人说的：他爱她，但是他是在失去了幼稚的时代爱她。如果这女人接受这种做法，那她还是得到了爱的宣言。两个说话的人都不会感到幼稚，都会接受过去和所言发出的挑战（——曾经的事和已说过的话是无法消除的），双方都有意识地、愉快地玩讽刺游戏。……但是双方却都再次成功地说了爱。”（*qtd. in Jencks 18*）

其次，艾柯做系列讲座《一个年轻小说家的自白》时，也就“双重编码”作了具体解释：（1）有批评家注意到他的小说“有一典型的后现代主义特征，即双重编码”；（2）他列举的“双重编码”的典型例子就是他的《玫瑰之名》；（3）他“承认，通过运用双重编码技巧，作者与读者建立一种默契”，并“认为双重编码不是贵族冲动（aristocratic tic），而是尊重读者智力和良好意愿的方式”（Eco 29, 30, 32）。读过《玫瑰之名》的都知道，它的通俗编码是其侦探小说的外壳，它的精英编码是其对语言意义的关注¹。

尼科尔将詹克斯的“双重编码”解读为“精英与大众、陈旧与崭新的结合”，同时指出，“双重编码这一概念对文学批评家哈琴提出的后现代理论也很重

1 小说“序”开篇即《圣经》所云“太初有道，道与神同在，神就是道”；小说结尾借用12世纪一拉丁语诗句，曰：“昨天之玫瑰以名而长存，今日之我们只获其虚名”（*stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*）。

要”，哈琴认为后现代主义的诗学是“既……又……”，而非“非此即彼”（Nicol 15-16）。她“坚持认为后现代主义生来就有双重性”（Nicol 31）。如果落在意大利著名作家卡尔维诺（Italo Calvino）身上，“双重编码”则是“一只脚踩在叙事的过去，另一只脚——有人可能说——踩在巴黎结构主义的现在”（Bertens, *The Idea of the Postmodern: A History* 70）。

二、后现代主义文学的实验性

文学没有试验便没有发展。可以说，一切新文学都是试验的结果，浪漫主义之与古典主义，现代主义之与现实主义，后现代主义之与现代主义，无一不是如此。“试验是文学变化和更新的发动机之一；它是文学创新的方式”（Bray et al. 1）。

既然是试验，那就有多种。从小说方面看，后现代主义文学的试验形态，概括起来主要有如下几种。

1. 元小说

元小说作为一种小说形式早已有之，几百年前塞万提斯的《堂·吉珂德》和斯特恩的《项迪传》就是，不过那时还没有元小说一说，没有后现代主义小说之称谓。元小说的“爆炸期”是在20世纪的60年代（McCaffery 23）。与其它形式的试验文学一样，元小说也具有“所有文学试验的共有特征”，即“致力于就语言艺术的本质和存在提出基本问题”（Bray et al. 1）。元小说试图提出并回答的问题，是什么是小说？读者何为？它给出的答案是小说本身就是虚构物（fiction），是用文字或说符号做成的东西，这是它的“自我意识”（self-conscious），它的“自己说自己”（self-reflexive）。因此，凡是可称为“元小说”的，都是或明或暗地说语言，道写作，论阅读。艾柯的《玫瑰之名》，福尔斯的《法国中尉的女人》，卡尔维诺的《如果在冬夜，一个旅人》，无一不是。加之戏仿、碎片化、拼贴画、排版试验、色彩、照片等非线性的写作手法，如加斯（William Gass）的《威利·马斯特斯的孤妻》那样，迫使读者意识小说的本质，并积极参与小说意义创作。我们完全可以说，元小说是集试验之大成者。

2. 改写和戏仿

后现代主义作家在其试验中，改写也蔚然成风。卡特（Angela Carter）的《血腥密室等故事集》，巴塞尔姆（Donald Barthelme）的《白雪公主》，阿克（Kathy Acker）的《远大前程》和《堂·吉珂德》，看标题就知道是改写。在后现代主义作家的改写中，改写成了一种游戏。小说家兼评论家费德曼称后现代主义改写为“游戏（抄袭）主义”（pla(y)giarism）（Federman 1976）。改写是在原文本上改写，自然涉及互文性。作家改写实际是将原文置于一个新的语境，让它产生新的意义。这就像杜尚（Marcel Duchamp）拿来一只尿壶，命名曰《泉》，再署名“理查德·马特先生”，于是这只尿壶就“创造一种

新思想”（杜尚语，见 Grabes 36）。或者像他把达芬奇的画《蒙娜丽莎》拿来，给画中的蒙娜丽莎添上几根胡须，再加上几个字母。如此“改”来，《蒙娜丽莎》就不是原来的《蒙娜丽莎》，而是带有“新意”的《蒙娜丽莎》。这实际是戏仿带来的效果，因为说到底，改写的目的就在讽刺原文本：表面上，它在模仿原文本，实际中却用了滑稽的手法，带着讽刺的目的，对原文本进行了批判。卡特将佩罗（Charles Perrault）的童话《蓝胡子》改写成《血腥密室》收到的正是这样的效果。首先在情节上，《血腥密室》中母亲成了“救世主”。其次，母亲和女主人公都刻画成具有女权意识的女人，只是后者经历了一个“提高觉悟”（consciousness-raising）过程。再次，《血腥密室》变传统童话中的男性叙述者为女性叙述者，话语权从男人手里转到了女人手里，女人藉此话语权可以宣扬自己的女权意识。

3. 拼贴画、碎片化、抹除法

杜尚的《泉》是将一只现成的尿壶整个拿来改造，但有些试验性作品是拿部分来拼贴，如从报纸上剪下些句子、广告画等等，这便是典型的拼贴画了。拼贴画原本用于绘画，但被移植到文学创作也屡见不鲜。现代主义作家和后现代主义作家都使用拼贴画，但二者使用中追求的效果还是有差异的。在前者手里，它“只是一种表现手段或方式，它最终有所指有所言”；但在后者手里，“它从头到尾、从上到下只是孤零零的拼贴画，”“时空上没有彼此的相互联系，没有整体与部分的联系，”“它无所指亦无所言，只成了没有所指的能指，因为这里物还原为物，而此时的物就是语言，就是符号——自显（self-apparent）符号，我们面对着它，或者说它‘傲慢地凝视我们’时，‘我们感觉的是这媒体本身，而不是媒体所表现的东西’”（胡全生，《英美后现代主义小说叙述结构研究》144）。

后现代主义拼贴画的核心效果，是破除整体性和一致性。传统上，维系整体性和一致性的是有头有身有尾的线性结构，无论是情节结构、人物塑造和叙事方式，都讲究一个“圆满”。求“圆”则是求一个中心，没有中心何谓“圆”？在文字式的拼贴画里，尤其是由文字构成的独立叙述单位的拼贴画¹，它已经成碎片化了，如库弗的《保姆》。《保姆》共分108部分（包括其标题），每一部分都可构成一个独立的叙述单位，是个典型的碎片化作品。与使用拼贴画一样，现代主义也使用碎片化，它也是“现代主义文学和后现代主义文学的核心特征”（Sharma & Chaudhary 196）之一，只是在现代主义那里，拼贴画和碎片化“给人以共时感”，而在后现代主义那里，它们“引出的效果是多样性而非共时性。因此，后现代主义拼贴画与碎片化、多元性和相对性紧密相连”（Kušnir 39-40）。比如，在库弗的《保姆》里，作者

1 文学拼贴画可分图画式和文字式两种，而文字式又可分两种：一种“是直接或间接引用他人语录、广告词、报告书、标语等等——总之是捡来的‘现成物’——做成的”；另一种“是由文字构成的独立叙述单位”（参见胡全生，《英美后现代主义小说叙述结构研究》147）。

呈现出多种可能事件同时发生：保姆可以被谋杀，也可以安然无恙，甚或私奔。碎片化带来的效果是：（1）碎片艺术给作家想象带来无限想象空间；（2）碎片艺术否定了“现实”的确定性；（3）碎片艺术显现“语言言说”；（4）碎片艺术打破了线性叙述结构；（5）碎片艺术有利于读者的积极参与（胡全生，《英美后现代主义小说叙述结构研究》194-200）。

抹除法是指将先前说的、写的加以否定。比如，刚说了“屋外阳光明媚”，接着说“屋外正下着雨”。又如，说保姆死了，又说她安然无恙，还说跟男主人私奔，这也是抹除法。再如，卡尔维诺的《如果在冬夜，一个旅人》，刚描述“读者”读完一部小说，又说此小说不是此小说而是彼小说，如此反复九次，结果读的是十部小说，这还是抹除法。麦克黑尔称此现象为“叙述自我抹除法”（narrative self-erasure），并视此法并非为后现代主义小说所独有，现代主义叙事里也出现。但是，在现代主义小说中，被取消的事件只见于某一或其他人物的主观世界，而不在该文本所描绘的世界里（McHale, *Postmodernist Fiction* 101）。依照他的看法，这是一个涉及本体论的问题。前者，涉及本体论的“不稳定性少些”，而在后现代主义作品中，“不是稳定该文本漂浮不定的世界，而是进一步恶化它的本体论不稳定性”（McHale, *Postmodernist Fiction* 101, 102）。其实，抹除是抹除一种可能，从而呈现了别的（种种）可能，也就是说，它呈现多元，从叙事效果来说，它与碎片化无有二至了。

4. 叉式情节和影子人物

后现代主义作家情节编排上常试验叉式结构。传统上，情节常按早上的事件到中午的事件再到下午的事件作线性编排。读者读到这样的编排，往往将前一个事件视为因，后一个事件视为果，似乎这样才合符理性思维。但现实中，一个因常能引发数种果。库弗的《保姆》呈现的就是这种状态。《保姆》的情节线索有三条：主人塔克先生家，马克父亲家，药店；外加电视机（播放的内容）。这些场景中所发生的事件，作为“因”都可能呈叉式引发数种“果”，而这数种“果”通常又表现为“是”与“否”。如保姆去做保姆，事后可能安然无恙回家，但也可能被杀，或跟男主人私奔。再如塔克先生在马克父亲家做客，中途可能回家与保姆鬼混，也可能没回家。库弗把“是”与“否”都写进《保姆》里。因此，叉式结构实践的也是一种抹除法了。它所展示的，是或然性或说不确定性，说到“真”（the real）的话这是真正的“真”了：事物本来就充满不确定性，谁说一因只可能带来一种果呢？¹

后现代主义作家塑造人物时，已不仅仅是“丰满人物”和“扁平人物”那么简单。人物在后现代主义小说中不见人味但见鬼气，成了“无理无本无我无根无绘无喻”的“六无”影子。在将人物塑造成影子或符号时，后现代

1 关于《保姆》使用叉式情节结构的艺术效果，请参阅胡全生《英美后现代主义小说叙述结构研究》Chap. 12。

主义小说家似乎很注意以下几点：（1）切断小说人物与现实中的人的直接联系；（2）否认人物的可知性；（3）否定人物的固定本体；（4）主张人物塑造须有读者参与；（5）凸现人物塑造的互文性¹。

上述的这些试验形态只是“双重编码”之一重，另一重则是通俗性。

三、后现代主义文学的通俗性

应该说，大搞试验的精神是后现代主义文学从现代主义文学那里继承下来的，不同者只是程度而言，非本质也。然而，倘若后现代主义文学只有这试验性的一面，那它就不是后现代主义文学了；它之所以是后现代主义文学，乃是因为它还有超越现代主义文学的一面，即打破“精英”与“通俗”的界限，而打破此界限以体现通俗性之手法的，则是借用或混用通俗文类。这是“后现代主义的典型特点”（Nünning 232），是种“跨文类策略”（Holland-Toll 662）。

对此策略，后现代主义小说家非常喜欢，之所以如此，乃是因为文类本质和文类混用效果之使然。从其本质上说，文类是开放的。这种开放性主要表现在以下几个方面：（1）文类并非僵化不变，“文类即过程”（genre as process）；（2）文类推陈出新，“一种新文类向来是一种或几种旧文类变换而来，方法是或逆转、或取代、或组合”（托多洛夫语）；（3）文类因其时时处于发展、变化之中，故而具有不稳定性和多元性；（4）由于文类处在变化中，因而研究、解读文类的方法和对待文类的态度也发生变化（胡全生，“后现代主义小说的文类混用”91-92）。既然文类即过程，既然文类推陈出新，既然文类因变化而具有不稳定性和多元性，且影响解读它的方法和态度，那么对于追求“篇篇怪”、崇尚不确定性和相对性、欢迎读者积极参与的后现代主义小说家来说，文类的混用就是必定的、不可避免的。他们好用文类混用²，使之成了“后现代主义的典型特点”。另外，从文类混用带来的效果来说，后现代主义小说家好用文类混用，还主要因为：（1）文类与生产和发行有联系，因此关乎作家的名与利；（2）文类混用是一种巴思说的“补充”（巴思认为后现代主义小说是“文学枯竭”之后的“文学补充”）；（3）文类混用体现了后现代主义“什么都行”（anything goes）的精神；（4）文类混用是种能指滑动；（5）文类混用带来独特的叙事功能（胡全生，“后现代主义小说的文类混用”93-94）。

就后现代小说中的文类混用现象，美国著名批评家帕洛夫曾说过这样的话：“后现代文类的特征是挪用其它文类，既有阳春白雪的，又有下里巴人的，办法是渴望既有又有而不是非此即彼”（Perloff 8）。真是一语中的。文类混合实践的正是这种“既有又有”的后现代主义美学，它意味着多元的文类带

1 关于后现代主义人物塑造，请参阅胡全生《英美后现代主义小说叙述结构研究》Chap. 6。

2 尤其是从20世纪70年代开始，文类越发呈杂交状。详见 McCracken (2004)。

来了多元的期待，吸引更多的读者，在“什么都行”中跨越了界线，填平了鸿沟，求得了“篇篇怪”。

上面讨论了文类的本质和文类混用带来的效果。下面我们来粗略地看看后现代主义作家在“什么都行”的指导下借用或混用的通俗文类。

1. 科幻小说和哥特式小说

麦克黑尔多次撰文讨论科幻小说与后现代主义小说的关系。1987年，在《后现代主义小说》的第四章第二、三节，分别讨论了“后现代主义科幻小说化”和“科幻小说后现代主义化”问题，认为科幻小说与后现代主义小说的发展轨迹“存在这样的趋向，即后现代主义写作从科幻小说写作中吸取主题，挖掘其素材”（McHale, *Postmodernist Fiction* 65），因为有大量的证据证明，后现代主义写作得益于科幻小说写作，而科幻小说写作也受益于后现代主义写作（McHale, *Postmodernist Fiction* 68）。他的这种观点，在1992年的《建构后现代主义》一书和1997年的《论科幻小说》一文得以重申。二者之所以能互借互利，是因为科幻小说和后现代主义小说一样，其主旨（dominant）都是本体论（McHale, *Postmodernist Fiction* 59），提出的问题是“这个世界是哪一种世界？”而不是“我如何理解这个我为其中部分的世界？”。其实从一定程度上说，科幻小说的发展史也是个后现代主义化史。科幻小说发展到朋克小说（Cyberpunk），就已经是后现代主义小说了。《维基百科》就说，“朋克小说是一种后现代主义科幻小说，以专注‘高科技俗生活’而闻名”。在朋克小说里，人物不叫人物而叫“赛博格”（cyborg），依据哈拉威的解释，“赛博格”一半为人一半为机器，“是个人机杂种，是社会现实里的生物，也是小说中的生物”（Haraway 149）。比如在吉布森的《神经漫游者》中，女主人公莫莉就是个半人半机器的杂种：她“穿着黑色手套皮革紧身牛仔裤”，“指甲看起来像是人造的”，身上却“装有电线”，“白色手指微微张开，‘咔’的一声，十把四公分长的两刃手术刀片从紫红指甲里滑了出来”（Gibson 25, 24, 25）。这里，真实的与想象的混淆了。这种混淆使得读者很难确定他们所处的世界是真实的还是想象的。这种不确定性正是朋克小说的特点，也是后现代主义小说的特点，因为“朋克小说明显地进入后现代主义的批评日常议程”，而“詹明信又好像将朋克小说当作后现代主义的文学宣言”（McHale, “Elements of a Poetics of Cyberpunk” 149）。

后现代主义作家在借用科幻小说的同时不忘哥特式小说。本来嘛，哥特式小说与科幻小说只有一步之差。玛丽·雪莱（Mary Shelley）1818年的《弗兰肯斯坦》，当是英国文学史上第一部科幻小说，可还是常有人视之为哥特式小说¹。哥特式小说的出现比科幻小说早；它始于18世纪末，到20世纪80年代，朋克小说风行之际，我们就见到了赛博哥特式小说（Cybergothic）（van Elferen 2009），也就是说，哥特式小说也可以后现代主义化。比如加

1 如Lloyd-Smith（134）和van Elferen（105）就作如是观。

迪斯 (William Gaddis) 的《木匠的哥特式古屋》就是部后现代主义哥特式小说。小说的标题就显示这是部哥特式小说, 但却非传统意义上的哥特式小说。哥特式小说又称“哥特式传奇”(Gothic romance)(艾布拉姆斯 223)(或曰“哥特式罗曼史”)。小说中的女主人公莉茨是个受害者, 她最终消失在这个有 90 年历史的、常闹鬼的旧宅里, 这就颠覆了“罗曼史”中皆大欢喜的喜剧结尾。而且小说的终点没有句号, 如此则把读者抛入困惑与不确定之中。整部小说几乎全由对话构成, 可对话却不用引号而用破折号, 话语也常碎片化, 尤其是莉茨的, 这就加强了这种不确定感。这些是“对经典哥特式小说情节做后现代主义的改编”(Jameson 314)。

2. 侦探小说和西部小说

其实我们也可以说, 侦探小说也有后现代主义化的趋向。在所有借用的通俗文类中, 侦探小说恐怕最为盛名, 以至于有学者干脆称后现代主义化的侦探小说为“后现代主义侦探小说”, 或者更为熟悉的“反侦探小说”或“玄学侦探小说”。传统侦探小说在“穷凶”中强调推理(即理性)的重要性, 而读者的期待是以因果为主的期待, 所以认识论是它的哲学基础。后现代主义侦探小说却往往没有“穷凶”的释然, 以此来质疑理性, “拒绝满足以因果为主的期待”(Bertens, “The Detective” 197), 呈献给读者的不是理性的光辉, 而是不可知性和不确定性。比如艾柯的《玫瑰之名》, 它具备侦探小说的基本条件: 接二连三的谋杀和对凶手的追查。但它的结尾没有“释然”(solution), 凶手也没有得到应有的惩罚。虽然福尔摩斯式的人物威廉博学多才, 到达修道院的第一天就表现出高深的推断能力, 但他却败在了凶手佐治手里: 佐治最终竟然从威廉手中, 将他犯罪的证据, 即涂有毒药的《诗学》, 拿过来付之一炬。从这点上说, 佐治是胜利者: 在侦探与反侦探、犯罪与惩罚犯罪的较量中, 佐治最终打败了威廉。可见理性是多么的脆弱, 世事又多么难料。

西部小说虽然借用得不如侦探小说那么广泛, 却也借用得有声有色。传统的西部小说与传统侦探小说一样, 都是以无序开始, 以有序结束: 在侦探小说, 以凶杀开始, 以凶手受到惩罚结束; 在西部小说, 以恶棍猖獗开始, 以好汉战胜恶棍结束; 二者伸张的都是正义。从文化编码的角度看, 这种侦探与凶手之争, 好汉与恶棍之争, 便成了守法与违法、正义与邪恶、有序与无序之争。在多克特罗的《哈德泰姆斯欢迎你》, 恶棍特纳杀人、强奸、无恶不作, 而好汉布卢面对恶棍的无恶不作, 却像个胆小鬼: 埃夫里请他赶走恶棍, 他却说: “也许他很快就离开”; “好了埃夫里, 我现在都 49 岁了。”就他的话, 埃夫里说了一句“混账!”当布卢与特纳面对面时, 他想伸手去摸枪, 结果手却伸向酒杯, 并“在此刻感到自己想讨好他, 几乎很高兴自己在喝酒”(Doctorow 6, 18)。两人面对面枪战, 第一次特纳占上风; 第二次布卢占上风, 但却是靠耍阴谋诡计——在传统的西部小说, 此乃小人也, 非丈夫所为。

最后，布卢将恶棍带到自己的情人身边，以示恶棍如今对她无害，可她却用刀子刺伤恶棍，而吉米（好汉收养的孩子）看到这幅情景吓坏了，开枪打死了她和恶棍，布卢虽奋力制止却未成功，反倒受了重伤。吉米最终离开了哈德泰姆斯镇，任由布卢孤独而死。他的离开，一者讽刺了小说的标题——《哈德泰姆斯欢迎你》，一者他可能将变成另一个恶棍蹂躏西部。在这样的结局里，读者当然见不到秩序的恢复，而是看到公正、守法、有序被嘲弄。

3. 历史小说和校园小说

历史小说也是后现代主义作家借用最广的通俗文类之一。它被借用得如此之广，以至有“后现代主义历史小说”之谓。莫里森的《宠儿》，拉什迪的《午夜儿童》，库弗的《公众的怒火》都是。这些小说都有历史作其背景，《宠儿》有黑奴求解放的背景，《午夜儿童》有印度独立的背景，《公众的怒火》有尼克松为总统的背景。后现代主义历史小说是建立在新的历史观的基础之上的。“历史本身依赖于叙事、语言、意识形态的习俗，以便叙述‘真正发生过的事’”（Mazurek 29）。《公众的怒火》共30章，分为6个部分，即“序幕”，“周三-周四”，“周五上午”，“周五下午”，“周五晚上”和“尾声”，外加三个“间奏曲”，或诗歌或戏剧场景，与四个主体部分分开，逢双的那章以尼克松的视角来叙述。尼克松的尴尬是当众“脱裤子”，但梅热克分析认为（Mazurek 39），此举一者暗指现实中的尼克松1952年竞选副总统时请史蒂文森和斯帕克曼走到人民面前，说说他们的个人私有财产之道¹，宣称“如果不这样做，他们就是承认自己隐瞒了什么”；二者指小说中尼克松最后呼吁大众贡献爱国之心：“今晚大家都向前走一步，……为美国脱裤子”（Coover 482）。这里我们看到，相对于传统的历史小说来说，《公众的怒火》的“新”是新在它“将历史处理为一种话语形式”（Mazurek 29）。

借用校园小说这一文类来创作后现代小说的，最负盛名的恐怕是洛奇。他是文学教授，对大学生活很熟悉，对西方文类也很熟悉，写了一系列后现代主义校园小说，其中最为大家所熟悉的是他的“校园三部曲”：《换位》，《小世界》和《好工作》，最后两部还列入布克奖候选名单。作为文学教授和文学批评家，洛奇对叙事技巧自然有种自我意识，因此他的小说与他的文论一样，对语言特别敏感，结果他的小说常表现出元小说的特征。比如《小世界》。此小说的副标题是《校园罗曼史》，这一副标题就显示此小说不仅仅是部校园小说，实际它还是部高度自我意识或说自我反射小说，也就是元小说了。其一，小说里的人物几乎没人不谈罗曼史，而且常以奚落的口吻。如文学学

1 指民主党总统和副总统的竞选人 Adlai Stevenson 和 John Sparkman。1952年，共和党的爱生豪威尔（Dwight Eisenhower）竞选总统，尼克松竞选副总统。9月23日，尼克松发表著名的“跳棋演讲”（“Checkers Speech”，亦称“基金演讲”），陈述自己在竞选基金问题上没有“污点”，说：“我的美国同胞们，作为副总统的竞选人，我站在你们面前”，“[就所谓的污点]来讲真话”，“[我]提议史蒂文森先生和斯帕克曼先生……也应做我现在做的。”

生安杰丽卡居然在学术研讨会上说：“最伟大、最典型的罗曼史常常没有结局；它们只在作者筋疲力尽时结束，就像女人的性高潮能力只限于其身体耐力。罗曼史是种多元性高潮”（Lodge 323）。连机场验票台小姐谢丽尔也竟然说：“用心理分析的话来说，罗曼史是寻找力比多，或者说渴望实现自我，这个实现发源于现实焦虑，但依然包含着那个现实。”（Lodge 259）其二，小说中有很多典故与罗曼史或罗曼史作家或作品相关。其实，小说的结构就像寻找圣杯，男主人公帕斯（Persse）担当的角色是圣杯骑士帕斯瓦尔（Percival）。小说第一章女主人公安杰丽卡就问他 Persse 是不是 Percival 的缩写，他回答说“有可能。”（Lodge 9）就此，霍姆斯评论说，这就“准备让读者”“与中世纪圣杯罗曼史联系起来”（Holmes 49）。而且，安杰丽卡说她的博士论文就是研究罗曼史。小说一开始描述帕斯对安杰丽卡一见钟情，此后便是描写他寻找他所爱的女人，但他与之做爱的，却是安杰丽卡的孪生妹妹丽丽。至末尾，他意识到自己其实是“爱上了一个梦”（Lodge 326）。他转而去追求谢丽尔，但结果如何却无人知道。显然，寻爱结果成了寻求可能性或不确定性。小说中的罗曼史典故和对罗曼史的讨论，都是“元小说的特征，这些特征揭示技巧（artifice）背后的现实幻想，最终混淆了艺术与生活的区别”（Holmes 47）。当洛奇让他的人物，如安杰丽卡和谢丽尔等，评论罗曼史时，他其实是暴露他写作中的叙事技巧，将读者的注意力引向《小世界》立于这些技巧之上的虚构性。

4. 言情小说和色情小说

英语中的 romance（罗曼史）若不是言情小说的代名词至少也是言情小说之一。在英国维多利亚时期，言情小说之风大吹，福尔斯似乎认为此风不可长，于是写下《法国中尉的女人》来戏仿。言情小说都道“有情人终成眷属”，可那个所谓的法国中尉的女人莎拉却得不到这样的好下场。然而莎拉究竟是贞女还是妓女，能否“终成眷属”，唯有读者自己知道或裁定。如果去掉像 12 章的末尾和 13 章的开头那样的“元评论”，去掉三个结尾中的二个，只保留莎拉和查尔斯结为眷属的结尾，那么《法国中尉的女人》就是部地地道道的维多利亚式的言情小说了。现在，正因为它有了这些东西，评论家认为它是部元小说。福尔斯不是只讲一个爱情故事，更多的是想借助爱情小说的外壳，来让读者意识到小说的虚构本质以及世事的多变或说不确定性。

色情小说这一文类的借用中，最出名的可能是杨。她的名著《害怕飞行》出版于 1973 年，此时女权主义的第二次浪潮如火如荼，高歌的是其口号“私人的也是政治的”，“提高觉悟”是其目的之一。小说表现的是一个 29 岁的女人，叫伊莎多拉。她渴望冒险、性快乐、自由和创造力，或用她自己的话来说，渴望“无拉链性交”（zipless fuck¹），并为此而备受煎熬。小说中有

1 zipless fuck 因 *Fear of Flying* 而生，现已进入一些英语词典，意指两个陌生男女纯而无权欲之偶然性交，类似汉语中“一夜情”。

一个故事中的故事反映“无拉链性交”（Jong 19-21）。故事里的两个主角，一个是寡妇，一个是士兵。寡妇还在节哀当中，士兵挑逗寡妇，寡妇始终被动。最后士兵见寡妇下了火车，就跳下去追赶她。就此情境，奥布里评论道：“他被尚未逝去的欲望压倒了；她走了；传统的性别角色被颠覆了（Aubry 424）。讲完这个故事后，叙述者（即伊莎多拉）立即解释道：“无拉链性交绝对纯洁。它没有别有用心，没有权力游戏。男的不‘索取’，女的不‘给予’。没有谁企图与某个丈夫通奸，或者羞辱某个妻子。没有谁企图证明什么，或者从他人那里得到什么。无拉链性交是人间最纯洁的东西，比独角兽还少见”（Jong 21-22）。伊莎多拉也遇到自己的“无拉链性交”：她去英国开会遇见一个男人，叫古德洛夫，此君外表堂皇¹，暗地里却是个自私自负、持强欺弱之徒。后来他在巴黎与她不期而遇，但她最后终于鼓起勇气回到旅馆丈夫身边。在小说末尾，我们看到伊莎多拉躺着浴缸里：“我低头看自己的身体，与原先的一样。……漂亮的身体。我的。我决定继续拥有它”（Jong 423-424）。这显然是说，伊莎多拉结束了自己“无拉链性交”的冒险，认识到先前幼稚的“无拉链性交”之幻想消失了：“我的害怕消失了，此顽石压在我心里达29年之久，如今消失了。不是突然之间。或许不是永久消失，但到底是消失了”（Jong 424）。这表明“无拉链性交”的冒险导致了伊莎多拉的新生。整部小说都是伊莎多拉来叙述，是她在讲故事，仿佛她正面对一群提高觉悟的女人（CR group），实践提高觉悟。因此从这个意义上说，《害怕飞行》是一首“提高觉悟”之歌，而非色情故事。

应该特别指出的是，后现代主义作家借用通俗文类有一个共同特点，即在借用中必定“釜底抽薪”，如侦探小说没有“穷凶”的释然，西部小说未必好汉战胜恶棍，言情小说未必“终成眷属”。“釜底抽薪”的用意，是不让读者将它读成通俗文类，不让读者沾染通俗文类所透示的意识形态，如通俗文类所维护的确定性、一致性等等；它要让读者读到的是不确定性、多样性、相对性，让读者意识到小说的虚构性。在这层意义上，此作为与实验有异曲同工之妙。从某种程度上说，借用或混用也是一种试验——谁说“釜底抽薪”不是呢？——只是这种试验给装上了旧瓶。

Works Cited

- 艾布拉姆斯：《文学术语词典》（中英对照）。北京：北京大学出版社，2009年。
 [Abrams, Meyer Howard. *A Glossary of Literary Terms*. Beijing: Peking UP, 2009.]
 Aubry, Timothy. "Erica Jong's Textual Bulimia: *Fear of Flying* and the Politics of Middlebrow Consumption." *The Journal of Popular Culture* 42.3 (2009): 419-441.
 Bertens, Hans. *The Idea of the Postmodern: A History*. London and New York: Routledge, 1995.

1 名叫 Goodlove，意为“好的爱情”，实具讽刺用心。

- . "The Detective." *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Eds. Hans Bertens and Douwe Fokkema. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997. 195-202.
- Bray, Joe, Alison Gibbons, and Brian McHale, eds. *The Routledge Companion to Experimental Literature*. London and New York: Routledge, 2012.
- Coover, Robert. *The Public Burning*. New York: Viking Press, 1977.
- Doctorow, E. L. *Welcome to Hard Times*. New York: Random House Trade Paperbacks, [1960] 2007.
- Dybicz, Philip. "Anything Goes? Science and Social Constructions in Competing Discourses." *Journal of Sociology & Social Welfare* 38.3 (2011): 101-122.
- Eco, Umberto. *Richard Ellmann Lectures in Modern Literature: Confessions of a Young Novelist*. Cambridge: Harvard UP, 2011.
- Federman, Raymond. "Critifiction: Imagination as Plagiarism." *New Literary History* 7 (1976): 563-78.
- Gibson, William. *Neuromancer*. New York: Ace Books, 1984.
- Grabes, Herbert. *Making Strange: Beauty, Sublimity, and the (Post)Modern "Third Aesthetic"*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2008.
- Haraway, Donna. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991. 149-181.
- Holland-Toll, Linda J. "From Disturbance to Comfort Zone: Cross-Genre Strategies in Dean R. Koontz." *The Journal of Popular Culture* 37.4 (2004): 662-682.
- Holmes, Frederick M. "The Reader as Discoverer in David Lodge's *Small World*." *Critique* 32.1 (1990): 47-57.
- 胡全生: 《英美后现代主义小说叙述结构研究》, 上海: 复旦大学出版社, 2002年。
[Hu, Quansheng. *A Study on the Narrative Structures of Postmodern British and American Fiction*. Shanghai: Fudan UP, 2002.]
- : "后现代主义小说的文类混用", 《江西社会科学》10(2004):90-96。
[—: "About Genre Mixture in Postmodernist Fiction." *Jiangxi Social Sciences* 10 (2004): 90-96.]
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1986.
- Jameson, Misty L. "The Haunted House of American Fiction: William Gaddis's *Carpenter's Gothic*," *Studies in the Novel* 41.3 (2009): 314-329.
- Jencks, Charles. *What Is Post-Modernism?* New York and London: St Martin's Press (Academy Editions), 1986.
- Jong, Erica. *Fear of Flying*. New York: New American Library, [1973] 2003.
- Kušnir, Jaroslav. "Postmodern Literature and Its Background." *Postmodernism in American and Australian Fiction*, 27-53. January 8, 2012. <<http://www.pdfdrive.net/3-postmodern-literature-and-its-background-e25719.html>> Accessed December 3, 2018.

- Lloyd-Smith, Alan. *American Gothic Fiction: An Introduction*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2009.
- Lodge, David. *Small World: An Academic Romance*. London: Penguin Books, [1984] 1985.
- Mazurek, Raymond A. "Metafiction, the Historical Novel and Coover's *The Public Burning*." *Critique* 23.3 (1982): 29-42.
- McCaffery, Larry. *The Metafictional Muse: The Works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Gass*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1982.
- McCracken, Scott. "The Half-lives of Literary Fictions: Genre Fictions in the Late Twentieth Century." *The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature*. Eds. Laura Marcus and Peter Nicholls. Cambridge: Cambridge UP, 2004. 618-634.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York and London: Methuen, 1987.
- . "Elements of a Poetics of Cyberpunk." *Critique* 33.3 (1992): 149-175.
- Nicol, Bran. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. New York: Cambridge UP, 2009.
- Nünning, Ansgar. "Crossing Borders and Blurring Genres: Towards a Typology and Poetics of Postmodernist Historical Fiction in England since the 1960s." *European Journal of English Studies* 1.2 (1997): 217-238.
- Perloff, Marjorie, ed. *Postmodern Genres*. Norman and London: U of Oklahoma P, 1989.
- Sharma, Ramen, and Dr. Preety Chaudhary. "Common Themes and Techniques of Postmodern Literature of Shakespeare." *International Journal of Educational Planning & Administration* 1.2 (2011): 189-198.
- van Elferen, Isabella. "Dances with Spectres: Theorising the Cybergothic." *Gothic Studies* 11.1 (2009): 99-112.