

帕特里夏·沃芙的元小说理论评介

陈后亮

(山东经济学院外国语学院, 山东济南, 250014)

摘要:帕特里夏·沃芙是西方最早对元小说作出系统阐释的理论家之一。她把元小说的特点概括为:对创作想象力的颂扬和对自身再现能力的不确定;对语言、形式和写作行为极度的自我关注;对小说与现实之间关系的无所不在的踌躇;戏仿、游戏或过度故作幼稚的写作风格。并从三个层面讨论了元小说的自我意识,即框架意识、游戏意识和视现实为人工制品的虚无意识。此外,通过对元小说的演变历程的分析,沃芙改变了人们对它的偏见,引导人们对其作出客观评价。

关键词:沃芙;元小说;后现代文学理论;自我意识;虚构

中图分类号: I02

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2011)04-0130-06

帕特里夏·沃芙(Patricia Waugh)现为英国杜伦大学(Durham University)英文系教授,国际知名的后现代文学理论家和女性主义批评家。她于1984年出版的《元小说:自我意识小说的理论与实践》(*Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*)是其成名作,这也是西方第一部对元小说进行系统研究的文学理论专著,在国际上有着广泛影响。自上世纪90年代以来,随着我国学者对西方元小说研究兴趣的日益加深,沃芙及其理论主张也逐渐被人们所了解,多数讨论元小说的著作也都对其颇有引述。然而遗憾的是,我国学界至今仍未有人对沃芙的元小说理论作过详细介绍,致使不少人对她的了解不够全面。本文试图对沃芙在元小说方面的思想作初步梳理,以期有助于推进我们的相关研究。

一、元小说的界定及其特征

沃芙对元小说的研究主要是围绕其自我意识(self-consciousness)这一点来进行的。她注意到,自1960年代以来,小说家们开始越来越注意在小说创作过程中所包含的理论问题,比如小说/虚构与世界/真实的关系、语言媒介的作用、现实主义写作惯例的有效性等等。其结果便是致使他们在小说中越来越多地融入了自我反思的因素。沃芙给元小说下的定义正基

于此,她说:“‘元小说’这个术语指的是一种小说创作,这种小说系统而又充满自我意识地把注意力引向其作为人工制品的地位上,并以此来对小说与现实之间的关系提出疑问。”^{[1][2]}沃芙认为,虽然在不同作家那里,元小说会有不同的具体表现,但其总体特征却可归纳为如下几点:

首先是恣意张扬作家的创作想象力,却同时又毫不掩饰其对小说再现能力的不信任。小说作者既兴奋于自己在创建小说世界时的无限权力,却又时时流露出一种焦虑,怀疑自己的创作毫无真实性可言。比如福尔斯(John Fowles)在《法国中尉的女人》中就曾如此表白:

你可能会以为,小说家总是事先制定好工作计划,第1章所预见的未来,到了第13章不可避免地必定会成为现实。但是小说家的写作也可以有无数各不相同的原因:为金钱、为名誉、为评论家、为父母……对所有的作家都适用的理由只有一个:我们希望创造出尽可能真实的世界,但不是现实生活中的那个世界,也不是过去的现实生活中曾经存在的那个世界。^[2]

其次是对语言、形式以及写作行为本身的强烈自我关注。作者好像不再把目光投向周围的现实世界,而是把摆弄语言形式、文字技巧甚至是排版印刷等当成了主要目的。比如巴斯(John Barth)在《迷失在欢乐宫》中就有过这么一段话:

在手写体中加单条下划线是斜体印刷的标志。反

收稿日期:2011-03-24;修回日期:2011-04-11

基金项目:山东省高校人文社会科学研究计划项目《琳达·哈琴的历史书写元小说理论研究》(J11WD17)

作者简介:陈后亮(1979-),男,山东临沂人,文学博士,山东经济学院外国语学院讲师,主要研究方向:西方文艺理论。

过来，在印刷体中的斜体字又相当于口语上对某些词或词组的强调，以及习惯上对完整作品的标题的印刷样式。斜体也被用来指示‘外部的’、侵入性的、或者人为的声音，比如广播通告、电报稿、报纸文章等等。尤其是在虚构小说中。它们应该少用。如果原本使用黑体字的章节在被某人重复时使用了斜体，通常要说明这一情况。*斜体是我加的*。^[3]

相比而言，传统现实主义作家很少表现出对创作媒介的足够关注，对写作行为本身也经常处于无意识状态，似乎小说就是对现实世界的忠实复制。

再次是小说中随处充斥着对真实与虚构之间的关系的的不安全感。小说世界与外部世界之间不再界限分明，它们似乎随时会相互渗透。作者会在自己的小说中现身，有时也会让生活中的真实人物——比如另一位作家——成为小说中的角色。费德曼(R. Federman)、苏克尼克(R. Sukenick)和多克特罗(E.L. Doctorow)等作家甚至经常到彼此作品中“友情客串”。

最后是在写作风格上常以戏仿(parody)和拼贴(collage)为主，时而表现出无所顾忌的游戏性，时而又刻意摆出让人难以置信的极度荒谬感或幼稚感。比如巴塞爾姆(Donald Barthelme)的《白雪公主后传》就是对经典格林童话的戏仿。白雪公主和七个小矮人被放进了当今美国社会，七个小矮人的职业是清洗建筑物和烹制婴儿食品，白雪公主则替他们管家，似乎还是他们共同的性伴侣。作者还如此调侃了传统童话中常见的公主对王子的期待：

哪位王子会来？会不会是安德森王子？伊戈尔王子？阿尔夫王子？阿尔芬索王子？马尔科姆王子？唐纳尔本王子？费尔南多王子？西格弗莱德王子？菲利普王子？……^[4]

二、自我意识的三个聚焦层面

如上所述，沃芙把自我意识看作元小说最关键的要素，故而她也把元小说称作“自我意识小说”。但她也提醒人们：“尽管‘元小说’作为一个‘术语’或许是新的，但这种‘做法’却和小说自身的历史一样久远（即便不是更古老的话）。”^{[1](5)}并且还说：“与其说元小说是小说的一个亚体裁(sub-genre)，不如说它是一直存在于小说中的一种趋势，它通过夸大内在于一切小说中的——框架(frame)与框架裂隙(frame-break)、技巧与反技巧、对幻象的建构与解构等之间的——张力和对立来运作。”^{[1](4)}早在被视为现代小说之祖的《唐吉珂德》那里，我们就已经发现有很多自我意识的痕迹。

而18世纪的英国作家菲尔丁(H. Fielding)、斯特恩(L. Sterne)和奥斯汀(Jane Austen)，以及19世纪的爱略特(George Eliot)等人也都对其有广泛运用。但总体说来，自我意识在这些作品中的作用仍十分有限，根本无法与它们在元小说中的情况相提并论。爱略特经常在自己的作品中插入大段“外在于”故事本身的道德说教或者对人物言行的评述，比如在《亚当·彼得》中就有这么一段：

毕竟，我相信最聪明的人有时也不免会犯糊涂，把别人要么想得过好要么想得坏。大自然有她自己的语言，而她也并非不诚实，但我们却仍旧无法知道她的语言的全部奥妙，并且往往会在匆忙之中解读出完全相反的意蕴。^[5]

但在沃芙看来，这种插话式的“元评述(meta-commentary)”的主要作用不过是“通过在历史世界和虚构世界之间搭建一座桥梁来帮助读者将书中的世界具体化。它暗示了后者不过是前者的延续，因此不能算是元小说的情形”。^{[1](32)}尽管表面看上去这种元评述破坏了故事本身的自足性，但实质上它却强化了真实世界与虚构世界之间的关系。而在元小说中，作者所插入的富有自我意识的元评述却完全是为了“暴露真实世界和虚构世界在本体论上的区别，并且暴露出掩饰这种区别的文学惯例”。^{[1](32)}比如前面所列举的福尔森在《法国中尉的女人》中运用的元小说技巧就非但没强化小说世界和真实世界之间的延续感，反而将它们完全分割开来，迫使读者认识到小说世界给人的真实感与现实世界的真实感之间所存在的本体论上的不同。

那么为何小说中的自我意识只是到了上世纪六七十年代才在元小说中变得如此突出和彻底呢？沃芙认为这是缘于更广泛的社会文化思潮的变化。近百年来，社会剧变使人们对启蒙话语所许下的美好诺言丧失了信念，来自哲学界的理论反思不断告诉人们，那个曾经给人无限真实感的历史与现实世界其实在很大程度上乃是人为的建构，那种适宜于现实主义模仿传统的经验主义的世界观也不再可靠。人类的各个文化部门都开始认真反省自身与传统和世界的关系，并逐渐形成了各种新知识。也就是说，我们的整个文化自身都已变得非常具有自我意识，元小说正是这种文化在小说领域的体现。在沃芙看来，元小说的自我意识主要集中于三个层面上。

首先是框架意识(frame consciousness)。根据《牛津英语辞典》的解释，所谓“框架”指的是“一种建构、构造、结构；被设定的秩序、规划、系统、...任何事物的核心支撑结构或依托”。^[6]自现代哲学以来，人们

已普遍意识到任何事物都是需要通过框架来被组织和理解的,比如绘画需要画框,演出需要舞台,电影需要屏幕等等。但框架的实质是什么?我们能在框架和被框架之物之间作出明晰划分吗?框架之外是否还有更大的框架?比如封面和封底可被视为一部小说最容易识别的框架,但其实还有无数更加难以识别的框架同时存在着:往里说,有故事的开头和结尾;往外说还有读者的阅读期待视野以及小说的创作惯例等。关键在于这些框架的作用在以前都被人们忽略了,而实质上传统小说的创作是根本离不开这些框架的。元小说通过多种方式来唤起人们对框架的意识,比如通过故事套故事的嵌套叙事结构来多重设置框架,或通过刻意打破叙事惯例来拆解传统框架等等。沃芙认为,元小说凸现框架的目的是要带给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”。^{[1](34)}

其次是游戏意识。自亚里士多德以来,艺术的认知功能一直受到人们推崇,而其娱乐功能则被弃置边缘。模仿说的本意就是说艺术可以通过模仿现实人生来再现生活的本来面目,在帮助人们理解世界真理的同时也可以提升人的道德情操。艺术的娱乐功能则被认为是辅助性的,纯粹以取悦读者为目的的作品被拒斥在高雅艺术殿堂之外。然而随着市民社会的到来,娱乐性的艺术创作日渐繁荣。精神分析学派把艺术看作是一种缓解压抑的补偿性满足,这就从理论上促使人们重新评价艺术的娱乐功能。元小说作家们则把艺术的这种娱乐功能充分发挥出来。他们宣称小说本身就是游戏的一种形式,而游戏则是人类社会中一项非常有益而重要的活动。苏克尼克直言不讳地说:“我们所需要的不是伟大的作品,而是好玩的作品……一个故事就是别人玩过、而你也同样可以玩的一场游戏。”^[7]恰如我们在玩游戏时一样,游戏规则之内的活动都有其“真实性”,但我们却不能用外部世界的真实标准来衡量它们。在小说中,语言再也不必去指涉现实世界中的事物,语言的运用可以被暂时从某种实际的功用性场合中解脱出来,并被重新置入全新的虚构语境。在传统现实主义小说那里,读者经常注意不到语言已被重新语境化了,因此才常常误把小说中的事物直接拿来对应于现实世界。然而“元小说则通过彰显语言的游戏性来使读者注意到这一点”。^{[1](36)}比如巴塞尔姆在《白雪公主后传》中就曾把一大堆词汇短语毫无规则地堆砌在一起,却不制造任何实用意义上的效果:

... 足够距离千裂 以无形的善良的普渡之手安抚众生,冲刷运动 镜子 换个轮流然后说“谢谢你” 众目睽睽坚定温柔的向上一瞥 爱德华从来不额外 浓

度漂白产品滚动 舌头 孩子 笔直朝前方 破碎的外层面向着 天然气 经历一种齐整的放置于你无法企及和更高出的界定...^{[4](24)}

在沃芙看来,这种语言游戏绝非是如不少人指责的那种逃避现实的行为,相反,它们通过自身的游戏促使读者去反思现实生活中的“大游戏”。她说:“游戏由规则和角色构成,而元小说则通过探究小说规则来发现生活中的小说(fiction in life)的角色。它的目的在于发现我们每个人是如何‘玩出’我们自己的现实的。”^{[1](35)}

再次是视现实为人工制品的虚无意识。不管是传统经验哲学还是人们的日常思维,都习惯于把身边发生或存在的一切视为简单和客观的事物,把日常世界当作是唯一真实的世界。传统现实主义小说正是这种日常世界的自然延伸。然而社会学家伯格(Peter Berger)和卢克曼(Thomas Luckman)却指出现实并非是某种简单的给定之物,相反,现实是被制造出来的,其生产者便是世界上那些表面看上去“客观”的物件、惯例以及个人或人际视阈之间的相互关系。^{[1](51)}如果说在以前这种现实曾一直被人们不假思索地接受的话,那现在情况就大不相同了,“它再也不被经验为一个有序的、稳固的结构,而是成了一张由多种相互联结的现实组成的网络。”^{[1](51)}现实不再是唯一的,我们无时不在各种现实层面之间穿越转换。例如日常现实告诉我们太阳每天东升西落,但物理课堂里的科学事实却告诉我们地球又围绕太阳自转了一圈。然而日常思维习惯却可以让我们在这两种完全不同的现实知识之间平稳穿越,不会产生认识混乱,并且维护着日常现实的正常运转。沃芙认为,“通过把我们的精力节省下来用于更具生产性的目的,惯常化思维提供了方向和专注……不过,惯例也会被完全自然化并变得僵化和有压迫性。这时候它们就需要被重新检验,既在生活中,也在小说中。”^{[1](52)}正如伯格和卢克曼所指出的那样,语言是维护日常现实的主要工具,“究其根本,日常生活就是通过我和他人共享的语言进行的生活。”^{[1](52)}故此,元小说为了打破这种日常现实的稳固面目,暴露出现实得以被维系的那些惯例的人为建构性,最有效的办法就是拆解语言。“小说变成为一个主要由语词构成的世界,它自我意识地作为日常世界的替代物而非附属品存在。”^{[1](57)}不过,沃芙在此也指出了两种性质完全不同的元小说。“一种最终还是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词之间的关系构成;另一种则认为我们永远不可能逃脱语言的牢笼,对此我们要么绝望不已要么欣然从之。”^{[1](53)}多克特罗、纳博科夫、斯帕克(M. Spark)和默多克等人

的多数作品代表了前者，而索伦蒂诺(Gilbert Sorrentino)和巴塞爾姆等人的作品则代表了后者。限于篇幅，我们对此不再作深入讨论。

三、元小说的四个渐进式演变阶段

我们在前面说过，沃芙并不把自我意识看作是元小说特有的写作技巧，而是认为它自小说诞生之日起就存在于其中。在小说的发展史中，这种自我意识时隐时现、时强时弱。但自从上世纪60年代以来，它却迅速凸现为元小说最明显的标志。沃芙认为，到1980年代为止，在元小说近30年的发展过程中，我们大致可以根据它与传统现实主义小说决裂的程度将其划分为四个“滑动等级(sliding scale)”。

首先，“通过对人物在小说中‘扮演角色’的主题探究(thematic exploration)来审视虚构性，这是元小说的最低形式。”^{[1](116)}像巴斯的《路的尽头》(*The End of the Road*)、斯帕克的《公众形象》(*The Public Image*)以及马拉默德(B. Malamud)的《店员》(*The Tenants*)等都属此类，它们甚至可以被归入传统小说的阵营。这些小说并不像后来的元小说那样过分关注虚构文本的纯粹语言性存在，也没有怀疑小说的本体论地位，“(它们)假定有一个可以在很大程度上被想当然接受的外部现实，但这个现实却足够灵活，可以容让对其标准的虚构背离。”^{[1](116)}它们的主人公往往具有某种多重身份，像是有着戏里戏外多面形象的作家或演员一样。比如《公众形象》的主人公安娜贝尔便是一位女演员，她的生活被人们为她建构的公众形象——“英国老虎夫人(tiger lady)”——所主宰着，但最终她意识到了这种身份的虚假性，并决定带着孩子一起摆脱它，而孩子则“给了她一种永远安全的在世之感。”^[8]

在元小说继续向前“滑动”的第二个等级上，自由——包括作家的创作自由和虚构人物的行动自由——则成为小说自我意识的聚焦点。19世纪的现实主义小说作家常被比作无所不能的上帝，他们都可以创造并决定别人的命运。然而元小说作家们却对这种类比有了全新的理解。就像福尔斯所说的：

小说家仍然是一种神，因为他还在创作（即使是最捉摸不定的先锋派现代小说也未能完全排除作者在其中的影子）；已经改变的是，我们不再是维多利亚时代之神形象：无所不知、发号施令；而是新的神学时代之神形象：我们的第一原则是自由，而不是权威。^{[2](83)}

毋庸置疑，虚构人物所享有的自由是无法跟现实

人物相比的，因为人在现实之中总会同时具有无数种选择，面临无数种可能的后果，而虚构人物却只能面对被注定的事物，他们在虚构世界之外没有身份，在其之内也没有绝对的身份，完全受控于其创造者——作家——的操控。然而在这个等级的元小说中，“人物一般通过与作者的关系而知道了自己的处境。”^{[1](120)}他们往往具有与作者平行、平等的清晰的自我意识，对自我的尴尬处境非常了解，知道自己是被“写进”这个虚构世界的。比如在斯帕克的另一部作品《安慰者》(*The Comforters*)中，主人公凯若琳就能听到作者写作时的打字机的声音，也能感受到作者的构思不断侵入自己的意识：

总的来说，她不认为海琳娜会有什么麻烦。就在此时，她听到了一台打字机的声音，好像是从左侧的一面墙后传过来的。它停顿了下来，紧接着便又传来一个表述她自己的想法的声音。这个声音说道：总的来说，她不认为海琳娜会有什么麻烦...^[9]

沃芙指出，前面两种元小说还都在意识到自身虚构性的同时，仍旧打算创造出可以吸引读者倾注的想象的“现实世界”。事实上，大多数普通读者也依旧可以从中得到接近传统阅读的乐趣。然而从第三个等级开始，“文本越来越滑离对世界的建构，其意义不再最终有赖于对日常语境的指涉。它们越来越滑向对语言状况——既包括其自身的、也包括这个‘日常世界’的——纯粹肯认。”^{[1](130)}传统现实主义让作者在小说中扮演“隐身的上帝”，现代主义则青睐“非个人化的”叙述。与它们极为不同的是，现在的元小说却偏要追求一种“个人化”的特征。真实的作者频繁跨越虚构世界与真实世界之间的本体论界限，其目的也不再是为整合两者，相反只是为了将它们撕裂开来。例如在巴斯的小说《书信》(*Letters: A Novel*)中，那些曾在其他作品中出现的人物纷纷互通起书信来，他们甚至还跟作者本人写信。其中某个人物还曾读过巴斯的另一部小说《漂流的歌剧》(*The Floating Opera*)，亲身碰见过其主人公安德鲁斯。他向巴斯表达了自己的意见：“我对真实人物的虚构生活和对虚构人物的真实生活同样感到不安。”^[10]而在约翰逊(B.S. Johnson)的小说《体面地看待老妇人》(*See the Old Lady Decently*)中，作者甚至突然暂时中断了描述，转而告诉读者：“我刚刚停了一下去哄我女儿……我爸爸认为她长得像我母亲……”^{[1](132)}

到了第四个等级上，元小说则彻底滑变为一种激进的实验写作：

它们拒绝给予读者一个通往中心方位的途径，比如一个叙述人或一个叙述角度，又或者一种在‘虚构’、

‘现实’、‘梦境’、‘幻象’、‘假象’、‘真实’和‘谎言’之间的稳定的张力等。被自然化的或整体性的阐释已不再可能,日常生活世界中的逻辑被矛盾和不连续的形式以及语境的剧烈转变所取代,这意味着‘现实’与‘虚构’不过是又一种运用语言的游戏而已。^{[1](136-137)}

沃芙还归纳出了这种激进元小说在小说形式上的四种表达策略,分别是矛盾(contradiction)、循环悖论(paradox)、拼贴(metafictional collage)和冗杂的互文穿插(intertextual overkill)。矛盾本来是任何小说都惯用的写作手法,但在传统现实主义小说、乃至是在现代主义小说中,矛盾终究会得到解决,比如主人公与社会环境的最终融合等。但在激进元小说中,矛盾却会一直被保留。罗伯·格利耶就在其《窥视者》(*The Voyeur*)中让同一事件在众多不同语境中反复出现,每次重现都会带来与前面相矛盾的信息,让读者无法判断出哪一个才是事件的真实面目。在严格意义上来说,循环悖论也属于矛盾的一种表现形式,叙事在这里不再是线性的,而是往往陷入一种走不出来的迷宫结构。比如在卡塔萨尔(Julio Cortázar)的小说《跳房子》(*Hopscotch*)中,读者就要像玩跳房子游戏一样在不通章节间跳来跳去:当他读到作为小说表面上的‘结尾’的第五十八章时,却发现必须返回至第三十一章,如此等等。拼贴法在激进元小说中更为常见。按照德里达的说法,所谓拼贴就是“以直接、大量的引用法与替代法,把原作置入一个全然陌生的环境之内”。^[1]例如在巴塞尔姆的《白雪公主后传》中就充斥着大量零散的文化碎片:时而是心理分析、时而是毛主席语录、时而又可是流行文化符号等等。所谓冗杂互文穿插则是指将小说完全“溶解”在大量毫无内在联系的其他文本的海洋里,它其实也可被视为拼贴的另一种极端形式。它不但挑战了小说作为一种神圣的、独立的、整体性的完成品的地位,更挑战了作家作为原创性天才的身份。托马斯·品钦(Thomas Pynchon)的《万有引力之虹》便在大量科学的、技术的、历史学的、音乐学的、新闻的以及心理治疗的各色话语之间穿插叙事,把小说本身变成了毫无秩序的杂语空间。

四、沃芙的理论贡献与不足

自元小说在上世纪后半期渐呈燎原之势后,各种针对它的批评声音也接踵而至。最常见的观点是认为元小说标志着小说艺术的枯竭、死亡或者危机等等,认为作家们对外界现实已丧失关切,转而沉溺于对自我形式的迷恋。其中格拉夫(Gerald Graff)的批评较有

代表性,他说:“它自我放纵于无限的虚构自由之中,但这种虚构也是琐屑的,因为作家再也不被要求对外在世界的真理严肃负责。”^[12]然而我们透过沃芙的理论却可以看到,元小说绝没有堕落到玩弄纯粹小说形式的游戏之中,也并非对“再现”现实毫无兴趣,“元小说作家们高度觉察到了一个根本性的困境:如果他打算去‘再现’世界,他会立即意识到如此一个世界是根本无法被‘再现’的。事实上,在小说形式中,他只能去‘再现’那个世界的话语。然而当他试图以语言关系为分析工具去分析那些同样的语言关系时,语言随即转变为‘语言的牢笼’,从中逃脱的几率很渺茫。元小说正是要探究这一困境。”^{[1](3-4)}

作为最早系统研究元小说的理论家之一,沃芙可以说在元小说面临最多非议的关键时刻为其作出了最有力的辩护。她告诉人们,元小说非但没有让小说枯竭,反倒使小说这种古老的文学体裁焕发出前所未有的生机和活力。新的现实语境让元小说作家们不再相信现实主义传统所宣扬的那种简单可靠的语言与世界、虚构与真实之间的关系。现实的虚构性正日益成为他们关切的新话题。他们相信,正是通过日常语言对各种“现实”的自然化的表述过程,现实世界中的诸种不平等结构才得到了支持和维护,诸多表面看似天真的“再现”其实都只不过是压迫性力量的化装形式,传统现实主义小说正是其典型代表。于是,“元小说为自己设立了一个对立面,它不是‘真实’世界中貌似‘客观’的现实,而是支持和维护这种现实主义小说的语言。”^{[1](11)}或者说,元小说所反对的只是现实主义小说传统,而非现实本身,并且它也绝非单纯跟现实主义对着干,而是在保留一些现实主义面貌的同时,对之加以戏仿和嘲弄,从而达到瓦解这种传统的目的。通过把目光由外部世界回撤到自身形式,元小说“既让作家和他的读者们更好地理解叙事的基本结构,也为人们提供了一个极度精准的模式,去把当今世界中的经验理解为一种建构,一件人工制品,或者一张相互依存的符号系统之网”。^{[1](9)}若像一些批评家那样仅仅把现实主义视为小说的正宗,而把元小说对它的解构看成是小说的灾难的话,我们只能说这是一种非常片面的理解。

自沃芙的理论提出以后,人们对元小说的认识和评价与此前相比有了根本性的转变。谴责诋毁的声音越来越小,认同和赞誉渐成主流。在沃芙的引导下,人们不再单纯拿现实主义小说的模板来衡量元小说,而是以小说传统中本来就有的自我意识的演变过程为线索,参照新的历史和文化语境,来综合判断元小说的社会价值和美学意义。恰如一位匿名评论家所说:

“沃芙给我们提供了不讨厌元小说的很好理由。”^①

我们在前文说过，沃芙的元小说理论仅仅抓住小说中的自我意识为研究突破口，然而这也造成了她理论中的一个较大缺陷，即她既想用“元小说”这一术语来指称那些具有高度自我指涉性的后现代实验小说类型，又想让它包括古已有之的小说创作手法，这就难免会产生歧义。在她那里，我们无法弄清楚“元小说”到底是后现代文学专有的一种小说体裁，还是一切自我意识小说共有的艺术手法？其实通过沃芙的分析我们不难看出，传统小说中的自我意识无论在运用频次上还是在文体效果上，都与后现代元小说存在明显差异，并且大多数人对元小说的理解也都是把其外延限定在后现代小说范围之内的。然而在她的理论范式中，我们却反而难以对它们作出区分。笔者以为，更加完善的元小说理论应该既能表明它与传统小说之间的演进关系，又能明晰地指出它在形式和内容上的特异性。它的外延不应超出后现代小说，更不能绵延成为一切带有自我意识特征的小说的代名词。

注释：

① 参见一位匿名评论家发表在《今日诗学》(*Poetics Today*, 1985年)第3期，第566页)上的针对沃芙的书评。

参考文献：

- [1] Patricia Waugh. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction* [M]. London: Methuen, 1984.
- [2] 约翰·福尔斯. 法国中尉的女人[M]. 陈安全译. 上海: 上海译文出版社, 2003: 82-83.
- [3] John Barth. *Lost in the Funhouse* [M]. New York: Bantam Books, Inc., 1978: 69.
- [4] 唐纳德·巴塞尔姆. 白雪公主后传[M]. 虞建华译. 上海: 上海译文出版社, 2005: 62.
- [5] George Eliot. *Adam Bede* [M]. Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd., 1997: 198.
- [6] *Oxford English Dictionary* [OB/EL]. http://www.Oxforddictionaries.com/view/entry/m_en_gb0313830, 2011-03-22.
- [7] Ronald Sukenick. *The Death of the Novel and Other Stories* [M]. New York: New York University Press, 1969: 56-57.
- [8] Muriel Spark. *The Public Image* [M]. London: Penguin Book. 1970: 125.
- [9] Muriel Spark. *The Comforters* [M]. London: Penguin Book. 1963: 42.
- [10] John Barth. *Letters: A Novel* [M]. New York: Putnam, 1979: 58.
- [11] 王先霈, 王又平. 文学理论批评术语汇释[M]. 北京: 高等教育出版社, 2006: 802.
- [12] Gerald Graff. *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society* [M]. Chicago: The University of Chicago Press, 1979: 209.

A critical introduction of Patricia Waugh's theories about metafiction

CHEN Houliang

(School of Foreign Languages, Shandong Economic University, Jinan 250014, China)

Abstract: As one of the earliest western theorists to give systematic interpretations of metafiction, Patricia Waugh has summarized the characteristics of metafiction as follows: a celebration of the power of the creative imagination together with an uncertainty about the validity of its representations; an extreme self-consciousness about language, literary form and the act of writing fictions; a pervasive insecurity about the relationship of fiction to reality; a parodic, playful, excessive or deceptively naive style of writing. She has also discussed the self-consciousness of metafiction on three levels, that is, the consciousness about frame, play, and the nihilistic viewing of reality as artefact. Furthermore, her analysis of the “sliding scales” of metafiction has helped to change prejudice against it and made more objective evaluations.

Key Words: Patricia Waugh; metafiction; post modern literature theory; self-consciousness; fiction

[编辑：苏慧]