

# 论保罗·奥斯特《神谕之夜》的 元小说叙事策略

李金云

(河南安阳师范学院 外语系,河南 安阳 455000;中国人民大学 文学院,北京 100872)

**摘要:**保罗·奥斯特在《神谕之夜》中采用了多种元小说叙事策略:故事套故事结构揭示了小说只是作者虚构的叙述框架,而非对外部世界的再现;真实与虚构的模糊界限质疑了现实世界的“客观性”,揭示了它语言构造物的实质;零散化的叙事则使小说丧失了情节的统一性和主题的确定性,使得小说的最终意义要靠读者的创造来完成。这些策略的运用,使作者在阐明后现代小说观和世界观的同时,构造了一个结构精巧、虚实难分的迷宫。

**关键词:**保罗·奥斯特;《神谕之夜》;元小说;框架;零散化叙事

**中图分类号:**I712.074 **文献标志码:**A **文章编号:**1000-5315(2010)01-0070-05

美国当代小说家保罗·奥斯特(Paul Auster)着迷于在小说中进行各种后现代叙事的实验,创作了一系列迷宫式的小说,被认为是“美国当代最能给人们以智性启迪的小说家”<sup>[1]</sup>。他在近作《神谕之夜》中把叙事的实验进行到了极致,营造了一个若干叙述呼应、不同时空交叉的迷宫世界,来对小说与现实世界的话语构成本质展开思考。小说的成功在很大程度上得益于他独特的叙事技巧——元小说。

作为后现代小说的一种主要叙述手法,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>[2]230</sup>,与传统小说有着截然不同的艺术手法。传统小说通过线性的因果叙事、全知全能的叙述角度、性格鲜明的人物形象和完整的情节来营造“真实性”的效果,诱使读者相信并接受作者在小说中所言的一切。元小说则抛弃了这些传统的操作手法,它不再讲述完整的故事,不再塑造生动的人物形象,也不再遵循因果逻辑来安排情节,而是把各种零散的情节堆积在一起,把注意力放在展示

作家的创作技巧和过程之上。由是元小说不仅否定、解构、颠覆了小说这一传统样式,而且确立了一套自己的操作规则。元小说通过有意识地暴露作品人工操作的痕迹,不断提醒读者注意“自己虚构艺术品的身份,目的是提出虚构和现实之间关系的问题”,“这样的创作不仅关注小说叙述的基本结构,而且探讨了文学作品之外现实世界可能的虚构性”<sup>[3]2</sup>。这些元小说策略主要包括:故事套故事的结构、真实与虚构的模糊界限与零散化的叙事。这些策略都在《神谕之夜》中得到不同程度的体现。

## 一 故事套故事的结构

文论家沃(Patricia Waugh)认为,元小说经常采用的故事套故事结构其实是一种框架构建手法。在她看来,框架指的是一种人为构造的结构体系或秩序系统,是一切事物和观念得以存在的深层支撑;我们都凭借一定的框架来叙述历史、创作艺术品,而且对历史和艺术品的认识解读也需借一定的框架进行;小说中的一切都处于作者所建构的框架之中,正

收稿日期:2009-10-22

作者简介:李金云(1976—),女,河南安阳人,河南安阳师范学院外语系讲师,中国人民大学比较文学与世界文学专业博士生,主要研究方向为英美文学。

如人们对现实生活的认识也总处于一定的认识论框架之内一样<sup>[3]28-31</sup>。作为框架构造手法的故事套故事结构,又被称为“中国盒式结构”或“俄罗斯套娃”,指的是一个故事之中包含另一故事,而该故事又包含一个新的故事等等。凭借这种结构,元小说家意在表明,所谓的文学创作实际上指的是构建现实生活之外的其它框架,小说中的一切都是作者有意识建造的,一如现实生活中人们关于认识、价值、意义、真理等诸种体系也是人为建构的。而且,一部小说之中,作者可以构建若干既层层环绕又相对独立的框架,让故事中的人物各自在不同时空之维中活动,而不必像传统小说那样,拘泥固定在一个封闭的框架内。因此,小说就只是作者虚构的人物在虚设的框架内的活动,“根本不是对现实世界的模仿和‘再现’,而是模仿和‘再现’了构成现实世界的话语结构”<sup>[3]100</sup>。由此,小说家和读者可以借此结构来对现实生活的话语结构本质展开思考。

该结构在《神谕之夜》中得到了充分的体现。该小说的主要人物之一小说家希德尼的故事讲述了他的第一次写作、与妻子格蕾丝的相识相恋、格蕾丝父亲同作家特劳斯的经年深厚友情以及特劳斯的家庭生活;包含在这一叙述框架内的是希德尼创作的厌倦自己的婚姻生活、却无法摆脱困境而甚为苦恼、后来彻底告别过去并开始全新生活的编辑葆恩的故事;葆恩随身携带的已故作家马克斯威尔的手稿《神谕之夜》是内含在葆恩故事层面的又一故事框架,讲述了在一战中丧失了视力却获得了准确预言未来的能力英军中尉弗拉格的故事。这里希德尼故事包含了葆恩故事,而后者又内含了弗拉格故事,这三个层面是该小说作者奥斯特构建的三个时空框架,以此来打破传统小说单一封闭的时空之维,破除所谓的“摹仿说”造成的“真实”幻象。在不断建造叙述框架的同时,作者奥斯特又暴露了这些框架的人为虚构性,例如,在葆恩故事的开头,希德尼写道,“我笔下的弗利特克拉夫是个叫尼克·葆恩的人”,“他必须是事业成功、同事爱戴、经济稳定、婚姻幸福等等”<sup>[4]12</sup>。在该故事的叙述过程中,希德尼一再强调,“当然,还需要确定一些其他东西,许多重要的细节有待想象并引入情节,作为叙述的铺垫,使人物丰满可信等等”<sup>[4]17</sup>。在该故事结尾,希德尼倍感苦恼,因为“我已经把葆恩放进房间,锁上门关掉灯,现在我却一点都不知道如何把他放出来。许多想法来

到脑海,可看上去都那么老套、机械和无趣”<sup>[4]89</sup>。由于无法为囚于地下室的葆恩找到合理又新奇的出路,希德尼只得终止该故事,形成一个有头无尾的、反传统的、“陌生化”了的故事。同样,奥斯特也展示了希德尼构建并打破西尔维娅手稿《神谕之夜》框架的过程。希德尼写道,“我对《神谕之夜》仅有一点非常朦胧的想法”,“情节结构都有待制定,但我确定那应该是本短小的哲思小说,一则关于预知未来的时间寓言,故事的主角是弗拉格”<sup>[4]50</sup>。

这一切表明,元小说“建立框架的唯一目的就是为了打破,故意创设情景的目的是为了随后的颠覆”<sup>[3]101</sup>,这“构成了元小说最基本的解构策略”<sup>[3]131</sup>。这种构建框架又打破框架的做法表明了后现代小说家们创作理念上的根本变化。与传统小说家们不同,他们不再致力于营造小说的真实可信性,不再煞费心思去隐藏小说中作者的创作痕迹和框架构建过程,而是采取元小说的手段,暴露作者的人为操作痕迹并“把框架置于‘前台’显眼位置,重新审视被传统小说忽略的小说中的框架构建过程”<sup>[3]28</sup>。由是他们颠覆了小说反映现实这一传统观点,暴露了小说的虚构本质,揭示了框架和小说的语言构造物的实质,并进一步对建立在一定认识框架之上的现实生活的本质展开思考。

## 二 真实与虚构的模糊界限

在文论家沃看来,元小说不仅揭示了小说的虚构本质,而且对虚构和现实之间的关系进行质疑,并进一步探讨现实世界的虚构性。她援引当代社会学家格夫曼(Erving Goffman)的观点来证明现实和虚构之间并不存在泾渭分明的界线:“当我们确信某物是不真实时,真实的该物自身并不需要非常真实,它既可能是事件本身,又可能是根据事件改编而成的剧本——或者是该剧本的排演,或者是关于剧本排演的画作,或者是该画作的复制品。这个链条中的后者都是前者的摹本,这使人们得出结论:起关键作用的是关系而非实物”<sup>[3]30</sup>。格夫曼链条中的任何前者相对于后者来说,都具有真实性,也即决定事物真实与否的是参照关系而非客观实物本身。按照这个观点,处于该小说故事套故事结构中层的葆恩故事,对于内层的弗拉格故事来讲,它具有真实性,但相对于外层的希德尼层面,又具有虚幻性,也即,葆恩故事同时既具有真实性又具有虚构性。同样,位于外层的希德尼层面相对于葆恩层面来说具有真实

性,但相对于作者奥斯特所在的层面来说,它又具有虚构性,真实与虚构在此失去区别。

究其实质,故事套故事结构中的希德尼、葆恩和弗拉格三个层面都是作者奥斯特借助语言所构建的框架,都是语言叙述的产物,无所谓真实与否。同样读者与奥斯特所在的“现实世界”也是语言叙述的产物,这个世界所有的认识、价值与真理体系都是人们通过语言所建构起来的。所谓的“现实世界”也仅只是语言叙述出来的一个文本而已,它与小说有着同样的话语构成本质,区别仅仅在于两者的构成规则不同。从这个意义上讲,真实与虚构在元小说中便不再有区别,而且常常呈现出并置的奇特景象。

这种并置经常出现在由不同框架所构成的元小说中。在这些小说中,读者“最终不可能确切知道那些一个框架结束而另一个框架开始的地方”<sup>[3]29</sup>,而且在框架与框架的交汇处,“真实”与“虚构”彻底失去界线。其实,“虚幻与真实是相对而言的”,“虚实之分,全在‘界’(world)的确定,倘若界不明,虚实就难分了。而界的确定,需要两个基本因素,一是时间,一是空间。叙述的事件,若在时空上有联系,界便能确立;反之,不易”<sup>[5]182</sup>。这里的“界”其实就是框架。《神谕之夜》中,处于中层的葆恩框架与外层的希德尼框架,虽相对独立,却又有一些时空交叉点,在这些点上,现实与想象变得混淆不清。在葆恩层面中,西尔维娅临死前把手稿留给了斯科特,斯科特“把手稿珍藏了一辈子”,后来“依照他的遗嘱,手稿遗赠给马克斯威尔的孙女”<sup>[4]13</sup>。这里的“我”指的是希德尼,因此葆恩层面与希德尼层面在“也就是我故事开始前几个月”处交叉,此时间交叉使得希德尼虚构的葆恩叙述框架获得了“真实性”,但却使“真实”的希德尼层面呈现出某种“虚构性”。约翰公寓是另一地点交汇处,希德尼在创作葆恩故事时,借用了约翰公寓作为葆恩家的原型。可当葆恩故事日渐成型,情节人物日益丰满时,葆恩故事便具有了某种“真实性”,而这时的约翰公寓在希德尼眼里反而成了“一个想象的空间”、“一所并不存在的屋子”,“它现在看来似乎同时属于一个虚构的世界和一个光天化日人来人往的现世”<sup>[4]23</sup>。

此外,在该小说中,奥斯特还别出心裁地运用了多种叙述元素,包括脚注、电话号码簿和报纸。这些元素不断地打破框架(界)的时空,使得想象和现实的界限模糊不清。希德尼在第七个脚注中交代,他

之所以让葆恩选择堪萨斯城作目的地,纯属偶然,但其后他却想起了1981年6月发生在该市凯悦大酒店的惨剧,而且“二十一年过去了,这一事件仍被认为是美国历史上最惨痛的酒店悲剧之一”<sup>[4]52</sup>。这里,作者奥斯特和其虚构的作家希德尼以及希德尼虚构的葆恩三者的时空重叠在一起,真实与虚构混为一体。类似的情况也出现在第十一个脚注中,希德尼确信张生讲述的那个发生在中国文革期间的、学生以武力逼迫老师焚书的故事是真实的,因为他自己不久前读过一本书,该书中有相同记述,希德尼甚至给出了该书的详细信息,“《中国文化大革命,1966—1969》,迈克尔·肖恩豪斯编,纽约:M. E. Sharp 出版社,1996”<sup>[4]118</sup>。这里,奥斯特与希德尼的世界重合在一起。而赫然印刷在小说中间的1937—1938年度华沙电话簿的封面和第220页,则进一步打破了真实与虚构之间的界线。希德尼认为印刷在该页底部的、住在Wejnerta 19号的简妮娜和斯蒂芬夫妇可能与自己有亲缘关系,因为他们的姓Orlowsky是自己姓氏Orr的波兰拼法。虚构的人物希德尼在此不仅有了自己的祖先,而且还在执着地追寻他们,利用的却是作者奥斯特所在外部世界的文字资料。与号码簿页出现在一起的还有《新闻日报》37页下端的一篇报道“生于马桶,婴儿弃尸垃圾箱”<sup>[4]94</sup>,该报道原文不动地被插入到小说中,虚构人物希德尼在此阅读着作者奥斯特外在现实世界的报纸,作者与他笔下的虚构人物失去界限。

真实与虚构在该小说中的结合抹去了小说世界与现实世界泾渭分明的界线,这不仅否定了传统意义上现实与小说之间真实与虚构的二分法,而且对“客观现实”这一说法本身进行质疑。由于人们对现实的种种认识和体验必须借助语言来进行,因此现实世界并非是不依赖于人意志的客观存在,而是一种凭借语言才得以形成的主观现实。换言之,人们所认识的现实世界不是由语言所反映再现的,而是由语言构造出来的。正如文论家巴尔特(Roland Barthes)所言的那样,“没有语言就没有现实”<sup>[6]89</sup>,语言的边界其实就是世界的边界。元小说之所以把真实与虚构的界线抹去,其目的在于引导人们去思考现实世界的语言构成本质。

### 三 零散化的叙事

哲学家利奥塔(Jean-Francois Lyotard)认为,在后现代社会,那种以单一标准去裁定并统一所有话

语的“元叙事”已被瓦解,取而代之的是只具局部合法性的“小叙事”,后现代的特色不是同一性的中心,而是语言游戏的异质多重本质<sup>[7]14-17</sup>。文学批评家哈桑(Ihab Hassan)持相似观点,他认为后现代主义放弃了对必然、中心、主从关系和确定性的追问,代之以有着精神分裂症候的偶然、分裂、并列关系和模糊含混。后现代的精神品格是不确定性,它对一切秩序和构成进行消解,使得一切都处于多元、开放、间断、差异、零散之中<sup>[8]90-92</sup>。文论家杰姆逊(Fredric Jameson)则进一步把零散化作为后现代的主要美学特征之一,认为世界是由片段组成,但片段之和构不成一个整体,而且各个片段也没有向某个中心靠拢。随着处于支配地位的中心的消失,后现代小说也就失去了情节的统一性,变成了无情节小说或无一致情节小说<sup>[9]238-241</sup>。这些特征在元小说中表现为,小说没有统一的故事情节,零散的情节片段没有中心所指;主人公失去主体地位,所有人物都在各自讲着自己的故事;主题所指呈现出开放性,不存在一个确定的主题或阐释,对作品意义的理解是“怎么都行”。

表面上看,《神谕之夜》有着一条清晰可辨的故事脉络,围绕作家希德尼十几天内的生活展开,可如果沿着这个脉络走下去,读者很快就会发现迷失在了奥斯特营造的“郁郁葱葱、茂密异常的叙述灌木丛里”<sup>[10]</sup>。大病初愈的希德尼,在偶然买到一个蓝色笔记本后,以侦探小说家哈默特《马尔他之鹰》中的一个片段为蓝本,开始了几个月来的第一次写作,创作自己的葆恩故事。在该故事层面里,他插入两个彼此不相关的情节:假想作家西尔维娅的关于对未来预言的弗拉格故事;虚构人物二战老兵爱德讲述的发生在犹太集中营的种种惨剧,包括一个精神失常母亲为怀中已经死去的婴儿乞求牛奶的事件。这两个情节虽然出现在葆恩故事中,但却并没有以葆恩为中心,也并未与之存在必然联系,形成了作者随心插入的一个个孤立的“小叙事”。

在创作葆恩故事的同时,作家希德尼同时展开自己生活的叙述,在这个层面,插入了更多彼此不相干的情节,例如:张生讲述的中国文革期间北京某中学发生的焚书事件,希德尼根据美国作家威尔斯同名小说创作的电影剧本《时间机器》,约翰未发表小说《白骨帝国》的内容梗概,约翰内弟理查德讲述的三维照片故事,约翰吸毒儿子雅各布的故事,一个法

国诗人因发表一部关于小孩溺水身亡的长篇叙事诗、自己的女儿随后被淹死而彻底放弃写作等等。这些情节并未围绕一个中心展开,也不存在内在的有机联系,而是持续处于“模糊、断裂、异质、多元、随机”的不确定性中<sup>[8]92</sup>。它们不仅使小说丧失了统一性的“元叙事”,而且使读者迷失方向、处于混乱之中,分不清主要情节和次要情节,“情节已不见时间序和因果逻辑,情节的事件独立出现,孤零零的成了一个碎片。”<sup>[5]94</sup>

同样让读者感到困惑的是,小说中的主人公希德尼并没有处于主体地位,其叙述并未统领全局。相反,小说中的每个人物都在各自讲着自己的故事,这些故事彼此独立并各有所指,既构不成对话,又形不成合唱,一如遍地晶晶发亮的碎玻璃片,各自朝不同的方向反射光线。例如:葆恩故事似乎揭示了偶然性在人生活中的决定作用,爱德集中营的经历则间接控诉了纳粹的残忍;张生讲叙的中国事件展示了文革期间人们表现出来的罪恶与非理性,而电影剧本《时间机器》则展示了不可能的时空穿梭旅行;约翰手稿《白骨帝国》讲述了一个政治阴谋的故事,而约翰内弟讲述的三维照片则暗示了过去和现在之间的关系;雅各布的故事指向了父子关系的疏离,而法国诗人放弃写作的情节则探讨了文字创作与现实的可能对应关系等等。所有这些拼凑在一起的情节碎片使得小说呈现出一种众声杂糅、群声喧哗的“精神分裂症状”<sup>[8]92</sup>,强化了小说的“拼贴”效果。拼贴被文论家沃看作是一种“极端元小说”手法,认为它较好地呈现了文本的断裂性,使小说成为一种有意不连贯、呈碎片式的艺术<sup>[3]143</sup>。小说由此失去了情节的统一性,变成了情节碎片的堆积与狂欢。

这些拼贴在一起的、呈零散状态的情节势必造成主题的不确定性,从而带来阐释的多种可能,例如,帕特森(Richard Patten)认为奥斯特在该小说中探讨了存在与写作之间的关系<sup>[11]115</sup>,纽约书评撰稿人伯鲁尼(Dennis Barone)则指出小说的主题是想象与现实的关系以及时间的本质<sup>[12]24</sup>,斯曼(Donna Seaman)确信小说主题是爱<sup>[13]275</sup>等。而所有的这些主题诠释都能从小说中找到足够的情节依据。当然,每个阐释都只是若干可能性中的一个。呈播撒状态的零散情节既肯定又否定了每一种主题诠释,使得小说的所指意义永远处于不确定之中。元小说的特点在于其“并不以追求有序性、完备性、整

体性、全面性、完满性为目标,而是持存于各种片段性、零乱性、边缘性、分裂性、孤立性之中”<sup>[14]25</sup>,从而形成了与传统小说截然不同的审美效果。小说破碎分裂的情节与情节之间,势必留下大片的空白,等待读者的积极参与。在“作者死了”之后,文本这一符号体系的所指要靠读者来完成,奥斯特坦言:“在所有的作品中,我一直试图在字里行间给读者留下足够的空间,因为我相信,最终是读者在创作而非作者。”<sup>[15]37</sup>当然,不同的读者在步入《神谕之夜》这一零散孤立的情节之林后,经过一番努力,他们构建的也只能是迥然相异的所指。

作为一种后现代创作技巧,元小说背离解构了现实主义小说这一传统文学样式,它实际上代表了一种不同于现实主义的、全新的后现代主义文化逻辑。杰姆逊认为,现实主义与后现代主义分别代表不同社会阶段的文化逻辑,它们表征着人们对世界的不同体验和对语言的不同认识<sup>[16]157</sup>。现实主义是初期资本主义的文化逻辑,它与启蒙运动以来人们对科学与理性的笃信相对应,认为语言是表达思想的透明工具,世界是外在于人的、受客观规律制约

的有机整体,作家创作的目的在于借助语言来再现这一现实世界。而与当代资本主义相对应的后现代主义则反映了一种全新的文化体验,认为语言并非是被动的工具,而是一个能自己产生意义的独立体系;世界并非一个有机整体,而是由各种偶然的、随机的、无统一性的碎片构成,呈现出一种多元化状态;人们关于世界的诸种认识与真理其实都是语言叙述的产物。

元小说策略在《神谕之夜》中的运用反映了后现代主义这一文化体验。故事套故事结构揭示了小说只不过是作者虚构的叙述框架,绝非对外部现实世界的再现或反映;真实与虚构的模糊界限则进一步质疑现实世界的“客观性”,揭示了语言构造物的实质;零散化的叙事则使小说丧失了情节的统一性和主题的确定性,使得小说的最终所指要靠读者的创造来完成。在揭示后现代世界观与小说观的同时,这些策略也体现了作者匠心独运的叙事技巧。奥斯特通过这些元小说策略,建造了一个结构精巧、虚实难分、眼花缭乱的叙事迷宫。它不仅颠覆了读者的传统阅读期待,赋予他们创造文本意义的自由,而且给他们带来了全新的艺术审美感受。

#### 参考文献:

- [1]姜小卫,阿斯图里亚斯文学奖得主保罗·奥斯特[J].外国文学动态,2006,(5):6-9.
- [2]戴维·洛奇.小说的艺术[M].王峻岩等译.北京:作家出版社,1998.
- [3]Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* [M]. London: Methuen, 1984.
- [4]保罗·奥斯特.神谕之夜[M].潘帕译.南京:译林出版社,2007.
- [5]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.
- [6]韦邀宇.对小说自身本质的有益探索[C]//从现代主义到后现代主义.柳鸣九主编.北京:中国社会出版社,1994.
- [7]Lyotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* [M]. Manchester: MUP, 1984.
- [8]Hassan, Ihab. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture* [M]. Columbus: OUP, 1987.
- [9]王岳川.后现代主义文化研究[M].北京:北京大学出版社,1996.
- [10]Stacey, D'erasmo. Noir Like Me[N]. *The New York Times Book Review*, 2003-11-30.
- [11]Patteson, Richard F. The Teller' Tale: Text and Paratext in Paul Auster's Oracle Night[J]. *CRITIQUE: Studies in Contemporary Fiction*, 2008,(Winter).
- [12]Barone, Dennis. Auster Paul. Oracle Night[J]. *American Book Review*, 2004,25(6).
- [13]Seaman, Donna. Paul Auster. Oracle Night[N]. *Booklist*, 2003-10-1.
- [14]陈世丹.美国后现代主义小说论[M].大连:辽宁师范大学出版社,2002.
- [15]Patrick, A. Smith. Paul Auster[C]// *American Writers: A Collection of Literary Biographies* [M]. Ed. Jay Parini. New York: Charles Scribner's Sons, 2003.
- [16]弗·杰姆逊.后现代主义与文化理论[M].唐小兵译.北京:北京大学出版社,1997.

[责任编辑:张思武]