

敘述的狂歡

——格非先鋒小說的敘述藝術

孫景鵬

摘要：除了學界關注較多的敘述空缺、敘述迷宮和重複敘事，格非較常用到的敘述藝術還有元敘述、複調敘事和互文敘事。雖然學界論述“元敘述”時，主要以馬原的先鋒小說為例，但格非的先鋒小說也運用了這種敘述藝術；雖然學界闡釋格非的“複調敘事”和“互文敘事”時，均以其“轉型”後的作品為例，但格非的先鋒小說也運用了這兩種敘述藝術。對於這六種敘述藝術，格非在創作先鋒小說時，自由調度、任意選用，從而使不同文體在小說中共生共存、多重聲音在小說中平等對話、諸多敘述藝術在小說中“輪番上演”；這既展現了格非對“形式實驗”的熱衷與堅守、對“形式自由”的執著追求，又呈現了格非小說在敘述上的“狂歡化”特徵。

關鍵字：格非 先鋒小說 敘事策略 敘述藝術 狂歡化 敘事學 敘述學

Carnival of Narration: Narrative Art in Ge Fei's Avant-garde Novels

SUN Jingpeng

Abstract: Beyond the widely studied narrative gaps, narrative labyrinths, and narrative repetition, Ge Fei's avant-garde novels consistently deploy three key techniques: metanarration, polyphonic narration, and intertextual narration. While discussions of metanarration in Chinese avant-garde writing often focus on Ma Yuan, Ge Fei likewise adopts this approach in his early works. Similarly, though scholarly interpretations of polyphony and intertextuality in Ge Fei's writing usually draw on his post-transformation period, these strategies are already at work in his avant-garde novels. In crafting these works, Ge Fei freely orchestrates all six techniques—allowing diverse styles to coexist, multiple voices to engage in dialogue, and varied narrative forms to alternate dynamically. Such practice reflects not only his enduring commitment to formal experimentation and pursuit of formal freedom,

【基金項目】本文系國家社科基金青年項目“中國現代散文敘述學研究”（項目編號：22CZW001）的階段性成果。

【作者簡介】孫景鵬（1989-），河南南陽人，文學博士，福建師範大學文學院講師、碩士生導師，研究方向為中國現當代散文、中國現當代小說。

but also the distinctly carnivalesque quality of his narrative art.

Key words: Ge Fei; Avant-garde Novels; Narrative Strategies; Narrative Art; Carnivalization; Narratology

格非在獲得“第九屆茅盾文學獎”後曾發表獲獎感言，稱“《江南三部曲》是從上世紀 90 年代末開始構思的。當時打算用地方志的結構和方式，延續現代主義的表現方法，描述 100 多年來的中國近現代社會。但我一方面對過去的寫作方式產生了疑慮，同時也覺得在一本書中概括 100 年的歷史實在過於困難，所以就有了寫作三部曲的念頭。”^[1]所謂“過去的寫作方式”即“先鋒小說的寫作方式”，從他“睽違十年”後創作的“江南三部曲”（《人面桃花》《山河入夢》《春盡江南》）來看，他確實“對過去的寫作方式產生了疑慮”，完成了創作的轉型；另一方面，無論從“江南三部曲”，還是從之後的《隱身衣》《望春風》《月落荒寺》《登春臺》來看，格非在小說創作中依然大量運用了他在先鋒小說創作中慣用的敘述藝術，可見該敘述藝術之於格非的重要意義。因此，我們有必要重回 20 世紀 80、90 年代乃至 21 世紀初，重新探究格非先鋒小說的敘述藝術。

學界關於格非先鋒小說的敘述藝術已有一些富有價值的探討，如《空缺與重複：格非的敘事策略》^[2]、《缺失和斷裂——格非小說敘事策略解讀及神秘性探因》^[3]、《格非小說敘事策略研究》^[4]、《延伸：迷宮與時間中的敘述——博爾赫斯與格非小說的比較研究》^[5]、《論格非先鋒小說中的“時間”敘事》^[6]、《論格非先鋒小說的敘事結構》^[7]、《格非小說敘述的隱秘“邏輯”——重讀短篇小說〈迷舟〉〈褐色鳥群〉》^[8]等；這些研究論及了格非先鋒小說的敘述空缺、敘述迷宮和重複敘事，時至今日，仍值得我們繼續展開更為深入的探討。

一、敘述空缺、敘述迷宮與重複敘事

（一）敘述空缺

陳曉明曾指出：“格非經常使用的方法就是造成歷史過程的某種空缺，來給故事的歷史性重新編目，故事本身為尋找自己的歷史而進入邏輯的迷宮。”^[2]在敘述上打破傳統小說相互牽連、環環相扣、比較完整的故事情節，通過情節斷裂、信息缺失、結局開放等方式，造成空缺，營造出迷離混沌的效果，從而使讀者對作品的部分情節產生理解上的困難，這就是“敘述空缺”的由來。

由於先鋒文學主要受外國影響，加之“敘述學”是從西方傳入中國的，所以，一部分人認為“敘述空缺”也是舶來品，事實並非如此。中國自古以來就有“留白”一說，這是中國傳統繪畫藝術中最常用的一種創作技法。藝術總是相互影響的，起碼也是單向影響的。繪畫藝術中的“留白”自然而然地影響到了文學藝術。汪曾祺曾在“創作生涯”會上講道：“一個小說家，不應把自己知道的生活全部告訴讀者，只能告訴讀者一小部分，其餘的讓讀者去想象，去思索，去補充，去完成。我認為小說是作者和讀者共同完成的。一篇小說，在作者寫出和讀者讀了之後，創作的過程才完成。留出空白，是對讀者的尊重。”^[9]可見他對“敘述空白”的重視。雖然“空白”和“空缺”不完全相同，“‘空白’觀與亞裡士多德的有機整體論密切相關，是實現藝術有機整體的重要手段，它體現的是現代主義的美學觀念；而‘空缺’觀則反其道而行之，它要顛覆的正是亞裡士多德的有機整體論”，它體現的是“後現代主義”的美學觀念，“突出了缺乏、缺少並要求補充之意”；但二者“都有不在場的含義，它們的表現形式都是‘空’”。^[10]雖然有部分研究者用“空白”指稱格非先鋒小說的敘述藝術，但按此辨析，用“空缺”似乎更為準確。

格非先鋒小說中，“敘述空缺”最典型的應數短篇小說《迷舟》。小說在《收穫》1987年第6期發表後，格非便以“敘述空缺”聞名於“先鋒作家”之中，因此，可以毫不誇張地說，格非出道即巔峰。

《迷舟》的開頭有個類似魯迅《狂人日記》開篇的“小序”，或者說“引子”，雖然只有寥寥百餘字，卻留下了三個懸念：北伐軍先頭部隊為何突然出現在蘭江兩岸？孫傳芳部守軍31師^①為何不戰而降？蕭旅長這麼一位要人，怎麼說失蹤就失蹤了？

《迷舟》以第一天、第二天……第七天的形式展開。根據《聖經·創世記》記載，上帝用七天造就了世間萬物，格非用七天演繹並透析了主人公蕭的前世今生：第一天，旅長蕭與警衛員回到小河村。第二天，蕭在父親的葬禮上與表舅的女兒杏相遇，之後得知她已嫁給小河村的獸醫三順。第三天，蕭被媒婆馬三大嬸洞悉了內心，她的到訪促成了蕭平生夙願的達成——與杏結合。第四天，蕭在達成夙願後，並未收手，而是選擇再次與杏幽會，走向了深淵。第五天，蕭從馬三大嬸口中得知東窗事發，三順闖了杏，村裡人把昏迷不醒的杏送回了娘家——榆關。第六天，蕭從父親的遺信中警醒，亦從自己重回故土的情懷中警醒，準備鋌而走險——趕回棋山，但在下定決心的那一刻，他想到了杏，開始了對自己的救贖；原本必死於三順之手的蕭，

^① 初刊本和初版本（作家出版社1989年版）均誤排作“引師”，應為“31師”，見格非：《迷舟》，花城出版社2013年版，第1頁。

卻因著對杏的真心而意外被寬恕，踏上了救贖之路，去了榆關——那個認識杏、愛上杏的地方。第七天，從榆關返回的蕭，無論如何也想不到，竟是自己的警衛員終結了自己的生命。

讀完小說，我們發現故事撲朔迷離，難以厘清，同時有無數個疑問向我們襲來：蕭最終被秘密處決，是真的洩露了情報，還是說只因為“探親”本身被誤解了？蕭到底有沒有向杏透露軍事機密？蕭既然一直有和杏結為連理的念頭，那為何這麼多年都沒回來找她？馬三大嬸是如何猜透蕭的心思的？蕭在死亡前夕有沒有去看杏？昏迷不醒的杏有沒有活過來？等等。所有這些疑問指向的，正是我們所說的“敘述空缺”。

中國傳統小說總是講述一個完整的故事，相較而言，《迷舟》可以說是“不完整的”。但這樣的小說並非沒有意義。通過這部小說，格非不僅展現了他反叛傳統的決心與勇氣，而且向我們追問：小說是否一定要講述一個完整的故事？文學是否應該承擔“揭示歷史真相”的使命？個人的情感與意志，在宏大的歷史或命運面前，究竟有多大的意義？

陳曉明曾這樣論述《迷舟》的“空缺”：“關鍵性的部位失蹤了，它被一個‘空白’所替代，空白不是無，而是無限。”^[2]除了《迷舟》，格非在《褐色鳥群》《戒指花》《青黃》《大年》《敵人》等先鋒小說中也較多地運用了“敘述空缺”，既打破了讀者對“完整故事”的期待，促使讀者主動填補空白、參與意義建構；又使小說成為開放的文本，吸引研究者的無限闡釋。

（二）敘述迷宮

我們知道，格非比較喜歡的作家有博爾赫斯、卡夫卡、馬爾克斯、托爾斯泰、福樓拜、沈從文等，其中，對他影響最深的應該是博爾赫斯。格非在先鋒小說創作中，經常採用博爾赫斯式的“敘述迷宮”，交錯堆砌事件，製造大量謎團，使小說呈現出虛實相生、真假難辨、撲朔迷離的效果，有時難免讓人暈頭轉向，找不到“全解”小說的那把鑰匙，或者說走出“迷宮”的那條“羊腸小道”。

格非先鋒小說中，“敘述迷宮”最典型的應數短篇小說《褐色鳥群》。該作首發於《鐘山》1988年第2期，被視為中國當代最玄奧、最費解的一篇小說，是人們談論“先鋒文學”時必提的一篇作品，是將“敘述迷宮”運用到極致的一個文本。

故事一開始，“我”在“水邊”遇見了一個穿橙紅色衣服的女人，她懷裡抱著的是畫夾而不是鏡子，她說她叫棋，對“我”表現出“妻子般的溫馨和親昵”^[1]。接著，“我”向這個穿橙紅色衣服的女人講述故事：“我”在多年前在城裡遇見並跟蹤一個穿栗樹色靴子的女人，跟著跟著卻不見了。然後，“我”向這個穿橙紅色衣服的女人講述另一個故事：“我”在郊外遇到了一對男女，“我”堅信那個女士就是“我”七八年前遇見的那個穿栗樹色靴子的女人，但

她矢口否認曾和“我”相遇，說她從十歲起就沒去過城裡。之後，“我”繼續向這個穿橙紅色衣服的女人講述故事：那個穿栗樹色靴子的女人跑來告訴“我”她的丈夫死了，“我”和她結為夫妻，但她在結婚當天便得了腦溢血去世了。最後，“我”又遇見了那個穿橙紅色衣服的女人，但她懷裡抱著的是鏡子而不是畫夾，她說她只是個過路人，並不認識“我”，她的名字根本不叫棋。

讀完這個故事，幾乎所有的讀者都是一頭霧水，既無法確定哪些敘述是真實的、哪些敘述是虛構的，也無法厘清故事的來龍去脈。我們好像被困在迷宮中，無論如何努力，都找不著走出迷宮的那條路。

小說描述的地方“從未下過一場雨”，“流星作勻速圓周運動，月亮成為不規則的櫻桃形”……^[11]這是一個非理性的世界，“我”感知到的世界似乎出了問題；那麼，究竟是世界出了問題還是“我”出了問題？小說中，“我”的名字叫“格非”，“我”蟄居在一個被人稱作“水邊”的地域，寫一部類似“聖約翰預言”的書，想把它獻給“我”從前的戀人。“我”是格非本人嗎？這本書是我們所看到的《褐色鳥群》嗎？謎團一個接著一個，形成了一座“紙上迷宮”。

概言之，《褐色鳥群》與中國傳統小說不同，它沒有清晰明確的“六要素”（時間、地點、人物、起因、經過、結果）：它的故事時間不夠精確，故事發生的順序難以理清；它的故事發生地不夠明確，且在不同地點來回穿梭；它的人物或真或假，真真假假，讓人幾乎對不上號；它的故事似乎沒有起因，也沒有結果，雖有經過，但連接十分鬆散。此外，小說的敘述邏輯也不夠清晰，當然，這並非作者沒有清晰、嚴密的邏輯思維能力，而是刻意為之。讀者閱讀時，仿佛置身於迷宮中，難以理清事件的先後順序和因果關係；小說晦澀、深奧、難懂，打破了廣為人知的“書讀百遍其義自見”這條顛撲不破的“真理”，展現了先鋒作家大膽創新、反叛傳統的決心與勇氣。

除了《褐色鳥群》，格非在《迷舟》《青黃》《相遇》《錦瑟》《戒指花》《不過是垃圾》等先鋒小說中也較多地運用了“敘述迷宮”，使得小說謎團叢生，迷霧重重，似真似幻，宛若迷宮。

（三）重複敘事

熱奈特曾在《敘事話語》中詳細探討了小說中的“重複敘事”問題，指出：“一件事不僅可以發生，而且可以再發生或重複……多次出現的同一性嚴格說來是不可靠的……‘重複’事實上是思想的構築”^[12]。與他同時代的希利斯·米勒對這一問題的認識更為深入：“在一部小說中，兩次或更多次提到的東西也許並不真實，但讀者完全可以心安理得地假定它是有意義的。……在各種情形下，都有這樣一些重複，它們組成了作品的內在結構，同時這些重複還決

定了作品與外部因素多樣化的關係，這些因素包括，作者的精神或他的生活，同一作者的其他作品，心理、社會或歷史的真實情形，其他作家的其他作品，取自神話或傳說中的過去的種種主題，作品中人物或他們祖先意味深長的往事，全書開場前的種種事件。”^[13]儘管熱奈特是“結構主義”的代表人物，米勒是“解構主義”的代表人物，但他們對“重複敘事”的認識是相同的。誠如其所述，敘述上的重複不僅是小說藝術形式的問題，更是小說思想內容的問題，我們既要重視先鋒小說側重的“形式實驗”，也要重視先鋒小說的“思想實驗”，深入必須挖掘先鋒小說形式背後隱藏的東西。

格非先鋒小說中，“重複敘事”較為典型的應是短篇小說《錦瑟》。小說原載《花城》1993年第1期，分為五個部分，寫了四個相對獨立的故事。比較特別的是，每個故事的主人公都叫“馮子存”；每個故事都以“馮子存”的死亡結尾，但在他死亡之前，都會通過他的自述或者借他人之口，引出另一個關於“馮子存”的故事。更為奇特的是，四個故事首尾相連，如從“隱士馮子存”到“書生馮子存”，再到“茶商馮子存”，然後到“國王馮子存”，最後又回到“隱士馮子存”，重複敘述著“馮子存”的故事；而且，最後一個故事與第一個故事在不少地方有所重合，首尾閉合。另外，儘管人物身份各異，但他們的命運卻高度相似：都是因欲望、偶然、不可抗力等走向了毀滅。這是敘述結構和敘事內容上的重複，作者用這種“同質異構”的、“周而復始”^[14]的重複，強化了宿命不可改變、無法逃脫的哲學命題，告訴人們：人生可能只是同一悲劇的無數次重演，那些看似主動的選擇，實則都是必然的宿命。

除了“宿命論”，還有“循環論”。小說以李商隱的詩句“此情可待成追憶，只是當時已惘然”（《錦瑟》）為線索，不斷暗示讀者：人生如夢幻，似泡影，轉頭空。小說中，每個“馮子存”的死亡都不是故事的終點，而是新一輪循環的開始，小故事隱喻著大歷史，歷史總是在重複它的進程，在重複中前進，在前進中重複，循環往復，永無休止。作者如此敘述，不僅呈現了時間的輪回，還在重複中揭示了存在的虛無本質；這一行為本身既是對傳統線性敘事的顛覆，也是對生存確定性的徒勞追尋。

格非曾在《褐色鳥群》中借“棋”之口說道：“你的故事始終是一個圓圈，它在展開情節的同時，也意味著重複。”^[11]不只是《錦瑟》與《褐色鳥群》，在《迷舟》《戒指花》等先鋒小說中，格非也較多地運用了“重複敘事”，這種敘述“不僅集中呈現了格非80至90年代小說的基本敘事內核，還蘊含著格非小說面向未來時的種種可能，與此同時，它對於全面認識先鋒小說在90年代的發展趨向及敘事策略也同樣具有重要的意義”^[15]。

二、元敘述、複調敘事與互文敘事

事實上，除了敘述空缺、敘述迷宮和重複敘事，格非創作先鋒小說時，較常用到的敘述藝術還有元敘述、複調敘事和互文敘事。中國當代學者一提起“元敘述”，就會提到馬原的先鋒小說，如《虛構》《岡底斯的誘惑》等，很少有人會提及格非的先鋒小說；而對於“複調敘事”和“互文敘事”，學界的研究成果主要集中在格非“轉型”後的作品，鮮有人提及格非的先鋒小說，因而需要我們進行更為深入的分析。

（一）元敘述

“元敘述”（Metanarration）本是一個哲學術語，指的是“無需論證、不可懷疑的基礎性的敘述”，或者說是“具有合法化功能的敘述”。^[16]後來，這一術語被運用到了文學研究中。按照普林斯所說，元敘述即“關於敘述的；描述敘述”，它“是一種指涉自身及其構成和交際元素的敘述”，換言之，“將敘述作為（其中之一）話題的敘述即是（一個）元敘述”。^[17]

元敘述的創作藝術在中國當代先鋒小說中，特別是馬原、格非的先鋒小說作品中體現得尤為明顯。運用這種敘述藝術創作的小說，一般稱為“元小說”。元小說即有關小說的小說，也即關注小說的虛構身份及其創作過程的小說。傳統小說往往關心的是人物和事件，是作品所敘述的內容；而元小說更關心作者本人是怎樣寫這部小說的。元小說通常喜歡聲明作家在虛構作品，喜歡告訴讀者作家在用什麼手法虛構作品，喜歡交代作家創作小說的相關過程。元小說的敘述往往在談論正在進行的敘述本身，並使這種對敘述的敘述成為小說整體的一部分。而這種關於小說本身的敘述，就是元敘述。

格非先鋒小說中，“元敘述”較為典型的應是《褐色鳥群》。小說中有不少敘述者談論自己敘述（寫作）的語句，如“我蟄居在一個被人稱作‘水邊’的地域，寫一部類似聖約翰預言的書。我想把它獻給我從前的戀人。”“我的書寫得很慢。因為我總擔心那些褐色的鳥群有一天會不再出現……我的憂慮和潛心諦聽常常使我寫作分心，甚至剝奪了我在靜心寫作時所能得到的快樂。”“她對故事的過於敏感使我注定要談到以下所敘述的這些事。”^[18]等等。小說開篇，敘述者就交代了自己的寫作地點，並立下宏願，要寫一部類似《聖經·新約》最後一章《啟示錄》那樣的作品；還表明心跡，要獻給從前的戀人。而後，敘述者又坦白自己寫得很慢，甚至連原因都告訴了讀者：一是自己擔心鳥群消失，二是自己專心聆聽鳥叫，兩者均讓他分心了。這些“元敘述”雖然不像馬原《虛構》中的元敘述那樣，直接聲稱“我就是那個叫馬原的漢人，

我寫小說”^[18]，但通過“棋”之口，我們可以看到“我”叫“格非”，“我”還答應給她看“我”的小說。顯然，二者都屬於元敘述，在本質上並無二致，更無高下之別。原因很簡單：“散文敘述者大多是作者本人，小說敘述者基本不是作者本人”^[19]，雖然敘述者聲稱自己是“那個叫馬原的漢人”，但此馬原非彼馬原，此馬原顯然不是作者馬原本人，正如《褐色鳥群》中的“我”不是作者格非本人一樣，這些都是小說中虛構的人物。

格非、馬原等先鋒作家將“元敘述”借用到文學作品中，的確是在進行“形式實驗”，是一種創新行為，也確實張揚了個性、反叛了傳統，但其主要作用應該還是揭示小說作為“虛構藝術”的本質，當然，也在一定程度上破壞了故事敘述的整體性，增加了作品的不確定性，從而加大了理解作品的難度，也促使讀者去反思敘事權威的建構過程。

（二）複調敘事

“複調”（Polyphony）本是一個音樂術語，指的是由幾個各自獨立的音調或聲部組成的音樂。巴赫金在論述陀思妥耶夫斯基的小說時借用了這一術語，用來指陀思妥耶夫斯基式的、現代的、對話型（多聲部）小說，以區別托爾斯泰式的、傳統的、獨白型（單聲部）小說。在巴赫金看來，“有著眾多的各自獨立而不相融合的聲音和意識，由具有充分價值的不同聲音組成真正的複調——這確實是陀思妥耶夫斯基長篇小說的基本特點。”^[20]簡言之，“複調敘事”就是作家在作品中書寫出多種獨立、平等的聲音和意識，並讓它們相互作用、相互交織，甚至相互矛盾、相互衝突，最終形成一部“多聲部”的作品。“豐富複雜的‘複調敘事’打破了傳統作品的單調與刻板，帶來了藝術的革新與突破。”^[21]因而，許多作家紛紛採用“複調敘事”，格非也不例外。

通讀格非的四十餘部先鋒小說，“複調敘事”的代表作應為短篇小說《戒指花》。小說原載《天涯》2003年第2期，作者將網絡新聞、網友評論置入小說，在二十多年前的中國文壇，顯得獨特而又前衛。那時的中國，互聯網還不發達，能經常上網的人並不多，紙質媒體仍是主流，人們對網絡“虛擬性”特徵的認識還不足，對“真實與虛構”的討論遠未形成熱潮。小說的一重空間就是這種虛擬的網絡空間，另一重空間則是相對真實的現實空間。換句話說，小說的一種“聲音”是由網絡信息拼湊出來的，另一種“聲音”主要由《新聞週刊》記者丁小曼和那個四五歲的小男孩發出。前一種聲音先聲奪人，一開始便佔據上風；隨著故事的推進，後一種聲音逐漸超過前一種聲音，但前一種聲音並未完全消失。

深入來看，小說中的第一種聲音，無論開篇“蜘蛛新聞網”報道的“離奇的兇殺案”，還

是“諾亞網”對蜘蛛新聞網“幾乎一字不差”^[22]的搬運（抄襲），全是杜撰的，是假新聞，是謠言；而蜘蛛新聞網“討論區”那奪人眼球的、充滿著暴力的、充斥著“網絡黑話”的網友評論，因了這些“假新聞”，自然成了無源之水、無本之木。格非借此不僅批評了“天下文章一大抄”這種不良現象，還譴責了“標題黨”（標題刺客）、網絡黑話和網絡暴力。如今，“網絡不是法外之地”這一理念已經深入人心，但在二十多年前就創作出《戒指花》這樣的小說，足以看出格非的前瞻性和作為一個作家的敏銳力。

小說中的第二種聲音與第一種聲音不同，是在現實生活中發出的聲音，是由追求客觀、真實的記者和天真無邪的孩子發出的聲音。隨著探訪調查的深入，丁小曼確定“第一種聲音”純屬捏造，拒絕了上級領導（《新聞週刊》主編邱懷德）叫她“編一個”新聞的要求或者說建議。與此同時，她發現了更值得報道的新聞，即：《連環悲劇：母親肺癌離世，父親肝癌自殺，孩子孤苦無依》，或《生命不能承受之重：肺癌母親去世兩月，肝癌父親上吊自殺，五歲幼子亟待救助》。然而，在主編眼裡，“這事哪兒都有，每天都在發生，算不得什麼新聞”。^[22]

此外，丁小曼在餐廳看到的報紙上關於“鞏俐自殺身亡”的報道，以及邱懷德安排她去追蹤報道“劉曉慶出事”的花邊新聞等，也可歸入“第一種聲音”。兩種“聲音”雖然各自獨立，但又統一為一個整體，幾乎同時進行。虛假、荒唐、可笑的第一種聲音，與真實、悲慟、感人的第二種聲音形成了強烈的對比，再聯繫邱主編之前所說的“在新聞行業中，適當的杜撰是允許的”^[22]，諷刺顯得更加尖銳。

除了《戒指花》，格非在短篇小說《追憶烏攸先生》《褐色鳥群》、長篇小說《敵人》等先鋒小說中，也較多地運用了“複調敘事”，打破了傳統的單一敘述視角，讓不同角色或聲音都有自己的表達空間，最大限度地豐富了故事的層次和主題。

（三）互文敘事

“互文”（Expression with words complementary to each other）又稱“互義”“互辭”，是一種修辭手法，更準確地說，是一種修辭格式，即“在連貫性的話語中，某些詞語根據上下文相互補充，合在一起共同表達一個完整意思；或者上文裡省了下文本應出現的詞語，下文裡省了上文本應出現的詞語，參互成文，合而見義”。^[23]

互文是中國人創造並不斷完善的，互文的使用，最早可追溯到先秦。格非在小說《戒指花》中恰到好處地運用了“互文敘事”和“複調敘事”，讓這部小說呈現出較為典型“先鋒小說”的特徵。換句話說，《戒指花》並非最典型的先鋒小說，而是一部先鋒與現實交織的小說；正是

得益於“互文敘事”和“複調敘事”的運用，這部小說才在總體上更偏向於先鋒小說。

眾所周知，先鋒文學是外來形式實驗與本土文化危機共振的產物，是結構主義、形式主義等西方理論與中國文學現代性訴求共同作用的結果。《戒指花》在形式上最明顯的特點，或者說最顯眼的，就是它的排版：除常規的宋體字、新聞標題的黑體字和單獨段落引文的仿宋字外，小說中還有不少黑體字標識的語句，分散在作品的各個部分；這些語句中的一部分很容易辨別，是丁小曼和邱懷德互發的短信、部分人物的話語，那剩下的呢？比如小說中間的“誰聽見雨落下來，誰就回想起那個時候，幸福的命運向她呈現了一朵叫玫瑰的花，和它那奇妙、鮮紅的色彩。”^[22]格非忽然穿插這麼一句，讓人看得一頭霧水，好像困在迷宮中找不到出路。前文已述，博爾赫斯對格非的創作產生了極大的影響。熟悉博爾赫斯作品的人，不難發現這出自他的詩歌《雨》。林之木對該部分的翻譯是：“耳邊那淅淅瀝瀝的迴響歌吟/必然喚起對美好季節的回憶，/想到那名字叫做玫瑰的鮮花，/還有那嬌好豔麗色澤的旖旎。”^[24]格非創作時，並未直接引用，而是重新翻譯了該詩，將其融入小說中，且未告訴讀者這是博爾赫斯的詩，其行為本身就是一種“形式實驗”；這種“障眼法”本質上是通過“陌生化”的敘述，顛覆傳統敘事，打破讀者對文學的既有認知。

契訶夫曾說過：“如果您在第一幕的牆上掛著一支槍，那麼它在後來一定要打響，否則，別掛著它。”^[25]《雨》這首詩顯然不是擺設，也不是只起簡單的裝點作用，而是和整篇小說、整個故事產生了互文。

且看小說開頭的“突然間黃昏變得明亮，因為此刻正有細雨落下。”和幾段之後的“或曾經落下。下雨，無疑是在過去發生的一件事。”^[22]這兩處黑體字標識的語句，是《雨》第一節的內容。對於這篇晦澀難懂的小說，“此刻”與“過去”像一把鑰匙，為我們解開小說之謎提供了幫助。它至少啟示我們：小說除了前文所說的“虛擬”與“真實”的空間敘事，還有“過去”與“現在”的時間敘事。前文已經論述，“虛擬”與“真實”的故事形成了複調敘事；繼續深入分析，不難發現，“過去”與“現在”的故事同樣形成了複調敘事。

再看小說中間的“誰聽見雨落下來……鮮紅的色彩。”^[22]這處黑體字標識的語句，是《雨》第二節的內容。丁小曼的“過去”，小說中很少敘述，但此處的“互文敘事”告訴我們她曾經擁有過幸福的生活；然而，“現在”的她再也享受不到那鮮花簇擁的生活了，她曾經的“玫瑰”枯萎了。

再看小說最後的“這蒙住了窗玻璃的細雨，必將在被遺棄的郊外，在某個不復存在的庭院

裡洗亮架上的黑葡萄，潮濕的暮色帶給我一個聲音，我渴望的聲音，我的父親回來了，他沒有死去。”^[22]這處黑體字標識的語句，是《雨》第三、四節的內容。此處的“互文敘事”繼續向讀者透露丁小曼的“過去”，她曾以為父親永遠地離開了她，但父親事實上並未死去，最終還是回來了。與小男孩兒相比，她的“現在”又是幸福的，起碼她還有父親。

理解到這一層，我們就不難理解為何丁小曼執意要寫小男孩的故事了。是小男孩讓她回想起了自己的“過去”，是小男孩讓她意識到“現在”的自己並非“世上最不幸的一個”^[26]，她像史鐵生一定要寫下《我與地壇》一樣，非寫下這個故事不可。

要言之，格非在小說中運用“互文敘事”，打破了傳統敘事的線性邏輯和單一文本界限，實現了對傳統敘事的解構與重建，使先鋒小說呈現出複雜、多義的特點。

三、敘述的狂歡

以上從“敘述迷宮”“敘述空缺”“重複敘事”“元敘述”“複調敘事”“互文敘事”六個方面探討了格非先鋒小說的敘述藝術，事實上，這些敘述藝術在格非的許多作品中，都不是單獨運用的。比如《褐色鳥群》，我們在分析“敘述迷宮”和“元敘述”時，曾拿其舉例；但該小說運用的敘述藝術遠不止這兩種，還有“敘述空缺”“重複敘事”和“複調敘事”。首先，《褐色鳥群》中的“敘述空缺”可謂不勝枚舉：那個“穿橙紅色衣服的女人”到底叫不叫“棋”？她懷裡抱著的究竟是畫夾還是鏡子？她和“我”究竟是什麼關係？她和那個“穿栗樹色靴子”的女人有沒有關係？“我”七八年前是否真的遇到過那個“穿栗樹色靴子”的女人？她那嗜酒如命的癩子丈夫到底是怎麼死的？是不是“一個陰謀”？“我”為何會主動向她提出：“我們結婚吧？”^[11]等等。真相不得而知。其次，《褐色鳥群》中的“重複敘事”也十分突出，簡單來看有三：一是情節的重複，比如“穿橙紅色衣服的女人”多次來到“我”蟄居的“水邊”，與“我”交談，再如“我”與“栗樹色靴子”的女人多次相遇，等等；二是細節的重複，比如一開始出現的那個女人穿的衣服，是“橙紅（或者棕紅）色”的，後文提到時，依然一五一十地寫作“橙紅（棕紅）色”“橙紅色（或者棕紅色）”；三是意象的重複，比如“褐色的鳥群”，這一核心意象幾乎貫穿於小說始終，已經成為一種神秘的象徵。最後，《褐色鳥群》中的“複調敘事”也較為明顯，其“敘述聲音”有三種：一是作為核心敘述者的“我”的聲音，二是作為傾聽者與質疑者，同時也是敘述者的“穿橙紅色衣服的女人”的聲音，三是作為與“我”相對的“穿栗樹色靴子”的聲音。其中，後兩種聲音與“我”的聲音相互交織、相互矛盾、相互衝突，在其共同作用下，形成了這部晦澀難懂的、“多聲部”的先鋒小說。

再如《戒指花》，我們以其為例，分析了格非先鋒小說的“複調敘事”和“互文敘事”；事實上，格非在創作這部小說時，還運用了“敘述空缺”“敘述迷宮”和“重複敘事”。先看《戒指花》中的“敘述空缺”：首先，從丁小曼將戒指戴在無名指上，我們可以推斷出她已經結婚，那麼，她和邱懷德，究竟誰是第三者？邱懷德是單身，還是跟她一樣，是已婚人士？其次，邱懷德給她發短信說：“你還沒有告訴我肚臍眼下面那道疤是怎麼回事。”^[22]什麼樣的疤？到底是怎麼回事？為何不告訴他？是刻意隱瞞，還是有什麼難言之隱？再者，小說為何要敘寫丁小曼“想起了自己沒有實現的抱負”？她的抱負是什麼？還有，丁小曼第一次聽到小男孩唱歌的時候，為何“心就像是被針突然刺了一下”？^[22]她到底經歷了多大的傷痛？她的原生家庭如小男孩這麼悲慘嗎？這是她執意要報道小男孩的故事的主要原因嗎？再看《戒指花》中的“敘述迷宮”：其一，作者通過口頭媒介、文字媒介、印刷媒介、數字媒介等多種媒介形態構建敘事空間，使小說形成一個互相纏繞的“迷宮”；其二，如前所述，小說中的第一種聲音和第二種聲音相互交織，共同編織出“羅生門”式的“迷宮”；其三，小說通過記憶閃回、場景跳躍等敘述手法，突破了傳統小說的常規線性敘事，為讀者解讀小說設置了一定的障礙。最後看《戒指花》中的“重複敘事”：一是核心意象的重複，如“雨”和“戒指花”，它們奠定並且不斷強化了小說的憂鬱基調；二是核心話語的重複，如“在抽屜裡”和“人可以懸在空中不落下來嗎”^[22]，這兩句都是小男孩說的，前一句是說他媽媽，後一句是說他爸爸，隨著他的不斷重複，懸疑不斷加深，待到謎底揭開，我們對他的同情與悲憫直接加倍；三是事件與結果的重複，丁小曼就蜘蛛新聞網報道的“案件”重複採訪了 16 個人，而採訪的結果也是重複的——沒有結果，一無所獲；四是“新聞價值”的重複，一開始的網絡新聞是博人眼球，報紙上《鞏俐自殺身亡》的新聞也是博人眼球，在作者筆下，新聞已經失去了它應有的立足真實、服務公眾、制衡權力、傳承文明的價值，淪為博人眼球的工具，對此現狀，他的嘲諷與批判可見一斑。

此外，《迷舟》中主要運用的敘述藝術有敘述空缺、敘述迷宮和重複敘事，《錦瑟》中主要運用的敘述藝術有重複敘事和敘述迷宮，《青黃》中主要運用的敘述藝術有敘述迷宮和敘述空缺，《敵人》中主要運用的敘述藝術有敘述空缺和複調敘事，等等。

由此可見，格非在創作先鋒小說時，自由調度各種敘述藝術，在同一部作品中任意選用多重敘述藝術；傳統的寫作模式被格非顛覆，創作的欲望得到徹底的釋放，不同文體在小說中共生共存，多重聲音在小說中平等對話，諸多敘述藝術在小說中“輪番上演”。這既展現了一位先鋒作家對“形式實驗”的熱衷與堅守、對“形式自由”的執著追求，又使其小說在敘述層面

呈現出一種“狂歡化”的特徵。

“狂歡化”(Carnivalization)由巴赫金提出,是其“狂歡理論”中的一個中心術語,其在代表作《陀思妥耶夫斯基詩學問題》與《拉伯雷的創作和中世紀與文藝復興時期的民間文化》中詳細闡釋了它的豐富內涵。簡言之,“狂歡化”強調全民性與平等性、暫時性與未完成性,強調身體的解放與狂歡,肯定人的物質性與生命力,注重對日常秩序的顛覆、對藝術界限的解構;“狂歡化”的文學強調對話、追求平等、肯定多元、拒絕固化、反抗權威、回歸本真,其本質是一種“反抗的詩學”。無論從敘述內容還是敘述形式看,都可以看到“狂歡化詩學”在格非的先鋒小說中的運用與體現。不過,這裡無意於從小說主題、人物塑造、敘事策略等方面做全面的分析,僅從前文對格非先鋒小說“敘述藝術”的論述來看,其已呈現出較為明顯的“狂歡化”特徵。——其實不僅僅是格非的先鋒小說,馬原、余華、莫言、蘇童等先鋒作家的先鋒小說都呈現出了這一特徵^[27]。

那麼,包括格非在內的先鋒作家緣何使其先鋒小說呈現出這一特徵呢?

無他,唯“炫技”爾。換句話說,這些先鋒作家的“形式實驗”是高度自覺的,他們之所以在小說中任意運用多種敘述藝術,是因為他們要“炫技”;他們的主要目的不是為了表達內容,而是為了“炫技”。當然,對於這種“炫技”,還有另一種更為準確的解釋,那就是“形式大於內容”。

關於“形式大於內容”,畢達哥拉斯、柏拉圖、黑格爾、索緒爾、列寧、魯迅、什克洛夫斯基、德里達等無數中西方學人都有許多真知灼見,讀者是否認同這一觀點似乎沒那麼重要,重點在於:先鋒作家是贊同的。在先鋒作家看來,形式本身就非常重要,甚至比內容還重要。

以格非的先鋒小說為例,《褐色鳥群》中那些矛盾的、非理性的敘述的目的和意義是什麼?換句話說,那些“敘述藝術”、那些“形式”的目的和意義是什麼?

長期以來,更準確地說是先鋒文學出現之前,也即40年前,文學作品要有其目的和意義、要表達一些確切的東西,這似乎是一種共識。然而,一部小說能否僅僅為了“形式”而存在呢?或者說一部小說可否通過“形式”而非“內容”來表達一些東西?

《褐色鳥群》最值得我們注意的或許不是它講了什麼,而是它是如何講述的;《褐色鳥群》的意義或許不在它所講述的故事中,而在它採取的敘述藝術中;《褐色鳥群》或許不是為了展現一個確切的故事,而是為了呈現存在的多樣性和豐富性。我們讀完後忍不住發出驚歎:原來小說還可以這麼寫!單就這一點來說,作者的寫作目的已經達成,這篇小說已經可以屹立於中國

當代小說之林了。

在傳統的文學作品中，這一類不確切的、非理性的敘述往往處於邊緣位置，但先鋒作家卻把它們放在了作品的中心位置。先鋒作家不太關心文字背後的意義，他們從傳統作家的注重“寫什麼”，轉變為現代作家的注重“怎麼寫”；他們極力拋開“文以載道”的傳統，大膽書寫，表現為對舊有模式、原有意義的背叛與消解，他們的“形式實驗”甚至變成了“文字遊戲”。先鋒作家的使命就是反叛傳統、消解意義，這也是先鋒小說的重要特點之一。

當然，我們說先鋒作家的主要目的是“炫技”，而非單純的炫技；他們的小說其實承載了很多東西，包括但不限於思想的、文化的、哲理的。

仍以格非的先鋒小說為例，《迷舟》中，蕭旅長回到小河村後的一切舉動，似乎都與戰爭無關，只關乎他的記憶與人生，這是一種美好的人性、人情的回歸。然而，緊跟在他身邊的、和他最親密的警衛員，終究成為終結、摧毀他的故土情懷的那個人，成為他的掘墓人。貌似單純、忠厚的警衛員，在剎那間搖身一變，成為一個冷酷無情的人。世事無常，人生無常；生死有命，富貴在天。

雖然這是一篇先鋒小說，但它沒有流於“形式”。它既揭示了命運的無常，又發人深思，使人警醒。更為重要的是，這樣的小說並非個案，它與格非的大多數先鋒小說一樣，真實而又深刻。

四、結語

綜上所述，除了學界關注較多的敘述空缺、敘述迷宮和重複敘事，格非創作先鋒小說時，較常用到的敘述藝術還有元敘述、複調敘事和互文敘事。雖然學界論述“元敘述”時，主要以馬原的先鋒小說為例，但格非的先鋒小說也運用了這種敘述藝術；雖然學界闡釋格非的“複調敘事”和“互文敘事”時，均以其“轉型”後的作品為例，但格非的先鋒小說也運用了這兩種敘述藝術。對於這六種敘述藝術，格非在創作先鋒小說時，自由調度、任意選用，從而使不同文體在小說中共生共存、多重聲音在小說中平等對話、諸多敘述藝術在小說中“輪番上演”；這既展現了格非對“形式實驗”的熱衷與堅守、對“形式自由”的執著追求，又呈現了格非小說在敘述上的“狂歡化”特徵。在先鋒小說出現之前，在數千年的中國文學的長河中，這種“敘述的狂歡”是絕無僅有的。格非小說呈現出的這一敘述藝術，既展現了中國作家在借鑒西方文學藝術後，結合本土特色，對中國傳統文學藝術進行的創造性轉化和創新性發展，又展現了中國文學在“敘述藝術”層面上達到的、不亞於外國文學的嶄新高度和高超水平。值得一提的是，

格非的不少先鋒小說早已被翻譯成多種語言，在海外出版、傳播，其已成為國際文學界理解中國當代文學的重要窗口；因而可以說，格非小說的這一敘述藝術富有特色，不僅對中國而且對世界上其他國家的後續作家和後世文學均產生了較為深遠的影響。

【參考文獻】

- [1]格非. 第九屆茅盾文學獎獲獎作家感言·有意義的微小變革也並不容易[N]. 文藝報, 2015-08-17(2).
- [2]陳曉明. 空缺與重複: 格非的敘事策略[J]. 當代作家評論, 1992(5):43-53.
- [3]王宏璋. 缺失和斷裂——格非小說敘事策略解讀及神秘性探因[J]. 江漢大學學報(人文科學版), 2005(4):44-46.
- [4]吳菜菜. 格非小說敘事策略研究[D]. 長春: 東北師範大學, 2006:1-43.
- [5]張立群. 延伸: 迷宮與時間中的敘述——博爾赫斯與格非小說的比較研究[J]. 石家莊學院學報, 2009(2):59-64.
- [6]郭偉平. 論格非先鋒小說中的“時間”敘事[D]. 臨汾: 山西師範大學, 2013:1-41.
- [7]馬瓊. 論格非先鋒小說的敘事結構[J]. 保山學院學報, 2013(3):80-83.
- [8]劉瀟萌. 格非小說敘述的隱秘“邏輯”——重讀短篇小說《迷舟》《褐色鳥群》[J]. 當代文壇, 2019(6):85-90.
- [9]汪曾祺. 汪曾祺全集(第12卷)[M]. 北京: 人民文學出版社, 2019:208.
- [10]王萍. 審美視界中的“空白”與“空缺”——從現代主義到後現代主義[J]. 東北師大學報(哲學社會科學版), 2008(4):97-102.
- [11]格非. 褐色鳥群[J]. 鐘山, 1988(2):38-46.
- [12]熱拉爾·熱奈特. 敘事話語 新敘事話語[M]. 王文融, 譯. 北京: 中國社會科學出版社, 1990:73.
- [13]J. 希利斯·米勒. 小說與重複——七部英國小說[M]. 王宏圖, 譯. 天津: 天津人民出版社, 2008:3.
- [14]格非. 錦瑟[J]. 花城, 1993(1):99-116.
- [15]張立群. “深刻的重複”——析《錦瑟》兼及格非90年代小說的敘事策略[J]. 文藝爭鳴, 2016(2):15-20.
- [16]夏基松. 現代西方哲學[M]. 上海: 上海人民出版社, 2006:417.
- [17]傑拉德·普林斯. 敘述學詞典[M]. 喬國強、李孝弟, 譯. 上海: 上海譯文出版社, 2011:121.
- [18]馬原. 虛構[J]. 收穫, 1986(5):48-69.
- [19]孫景鵬. 論現代散文敘述者的可靠性[J]. 東吳學術, 2025(3):88-94.
- [20]巴赫金. 陀思妥耶夫斯基詩學問題[M]. 白春仁、顧亞玲, 譯. 北京: 生活·讀書·新知三聯書店, 1988:29.
- [21]孫景鵬. 巴金《小狗包弟》敘事上的成就與不足[J]. 寧夏大學學報(人文社會科學版), 2019(2):102-107.
- [22]格非. 戒指花[J]. 天涯, 2003(2):120-125.
- [23]語言學名詞審定委員會. 語言學名詞[M]. 北京: 商務印書館, 2011:138.
- [24]博爾赫斯. 博爾赫斯全集·詩歌卷(上)[M]. 林之木、王永年, 譯. 杭州: 浙江文藝出版社, 1999:168.
- [25]徐祖武主編. 契訶夫研究[M]. 開封: 河南大學出版社, 1987:429.
- [26]史鐵生. 我與地壇[J]. 上海文學, 1991(1):37-44.
- [27]南志剛. 敘述的狂歡與審美的變異——敘事學與中國當代先鋒小說[M]. 北京: 華夏出版社, 2006.