

荒诞的叙事,无言的讽刺

——论《白噪音》的后现代戏仿艺术

马群英(厦门大学 外文学院 福建 厦门 361005)

摘要:唐·德里罗的《白噪音》被认为是美国后现代派的经典小说。然而,评论界对这部作品的后现代主义艺术特色却鲜有论及。《白噪音》中的后现代戏仿艺术是该著作的一大亮点。通过对消费社会、灾难片和侦探小说的戏仿,德里罗以戏谑的语言嘲讽各种社会现实,暗示了当今美国社会存在的种种问题。

关键词:《白噪音》;唐·德里罗;后现代戏仿艺术

中图分类号:I712.074

文献标识码:A

文章编号:1672-6847(2011)06-0039-03

【作者简介】马群英(1979-),女,湖南邵阳人,厦门大学外文学院英语语言文学专业2009级博士生,研究方向:英美文学。

唐·德里罗(Don DeLillo,1934~)是当今美国颇具影响力的后现代主义小说家,其作品大多以当代美国社会生活为题材,如消费主义、恐怖主义、生态灾难等,被认为是“美国后现代社会文化的叙述者、阐释者、批评者”。^[1]发表于1984年的《白噪音》(White Noise)不仅是他的声名鹊起之作,也是美国后现代文学最具经典性的代表之作。在这部作品中,德里罗巧妙地运用了多种后现代主义艺术技巧,其中最突出、最具艺术性的就是后现代主义戏仿。

一、后现代主义戏仿艺术源流

戏仿也叫滑稽模仿,其英文词“parody”源于古希腊,由par- (“beside”或“subsidiary”)和-ody (“song”)构成,意为“歌的对歌或副歌”。作为一种写作手法,戏仿最早可以追溯到公元前五世纪塔索斯人赫格蒙(Hegemon)对庄严史诗的模仿。在戏仿之作中,读者既可以体会到“戏”(滑稽可笑)的感觉,也可以看出“仿”(互文性)的痕迹。然而,自文艺复兴至19世纪,这种写作手法因其“戏”的一面一直被认为是一种难登大雅之堂的草根叙事方式。20世纪初,英美文坛刮起了一阵形式变革与创新的飓风,很多作家如T·S·艾略特、乔伊斯、福克纳等都通过借用神话典故、圣经原型或以往的经典作品,用戏仿的手法来达到艺术形式革命的目的。由于这些知名的现代主义作家尤为注重戏仿的互文性而弱化了其滑稽搞笑的一面,批评家对这种创作手法的态度也大为改观,认为它是“最具意图性和分析性的文学手法之一”。^[2]20世纪60年代以来,在经历了两次世界大战的洗礼后,西方社会发生了剧烈的动荡,人们的思想观念也开始转变。这时候,戏仿因其本身所具有的批判、消解、颠覆和反思性等特点为后现代主义小说家所青睐,逐步成为他们常用的写作技巧之一。加拿大后现代主义理论家琳达·哈琴认为,戏仿是后现代的精髓。由于后现代理论家强调世界的文本化,戏仿的对象也逐步扩大。许多后现代派作家不仅对某一种文学类型、某部作品或作品中的某个人物或场景进行模仿,他们还还对历史事件和历史人物,对日常生活中的某些现象等进行戏谑性的模仿,使其夸张变形、荒唐可笑,从而达到对被戏仿对象的嘲弄、讽刺、颠覆以及对传统价值和当今社会的某些现象的批判、否定的目的。现代主义作品中的戏仿更多的是用作形式试验,更多地强调其互文性的一面,往往带有某种崇高感和严肃性。与之相反,虽然后现代主义作品中的戏仿也有互文性的一面,但它更强调其美学形态上的滑稽性和喜剧性,而且其批判性和反思性

的功能也更明显。

二、《白噪音》对消费社会的戏仿

20世纪60年代以后,西方社会进入了以消费为主导的社会。在消费社会里,人们被琳琅满目的商品包围,大规模的消费行为成了人们活动的中心,法国社会学家、哲学家鲍德里亚直截了当地指出“富裕的人们不再像过去那样受到人的包围,而是受到物的包围。”^[3]由于受大众传媒的影响,人们更多地关注商品的符号价值而不是其使用价值,购物的动机也并非出于理性的选择,以满足日常生活的需要;而是作为符号的商品能使他们构建自我的身份,满足情感的需要。

《白噪音》所描绘的美国社会是一个典型的以消费文化为主导的社会。在小说中,杰克一家每天都受到媒体广告的狂轰滥炸,超级市场成了他们的必去之地,他们往往为买而买,在购物中体验人生的乐趣。不过,德里罗在小说中不仅向我们生动地展示了一幅消费社会的全景图,更有意思的是,他还把小说中主人公杰克所在的“山上学院”描绘成一个微型的消费社会,把我们通常认为严肃的学术研究商品化,通过对消费社会的戏仿,揭示了美国现代社会校园和学术生活的荒诞不经。

在小说的第一页,作者就用上百个名词罗列了开学第一天学生们所带的各类商品:“立体音响、收音机、个人电脑;小冰箱和小拼桌;唱片盒和音带盒;吹风机和烫发夹;网球拍、足球、冰球和曲棍球杆、弓和箭;管制物品、避孕药丸和器具……”^[4]“大学生活并非由图书馆或教室的场景来呈现,而是由父母驾驶的堆满商品的旅行车长队的到来所展现。”^[5]大学成了超级市场,教授们除了早餐食品盒子上的说明文之外什么也不读,他们之间的谈话也是围绕一些低俗的话题而展开,如“你用手指甲刷过牙吗?”“你是否曾经在没有人坐圈的便桶里拉过屎?”“詹姆斯·迪安去世时,你在哪儿?”^[6]

更有甚者,人们一向认为严肃的学术研究在“山上学院”也成了师生们消遣和娱乐的对象。在小说中,作者详细地描述了希特勒研究是怎样被创造、培育、发展,最后像商品一样被成功地兜售给学生的整个过程。希特勒研究是杰克的独创,“像一个非常精明的商人,格拉德尼(杰克)想到了希特勒研究,那是在某一特定时刻的小花招,当时还没有人看到这一研究的潜力”。^[7]然后,在校长的建议和鼓励下,杰克决定改名、增加体重、戴厚重的黑框眼镜、穿黑色的长袍,把自己成功地包装为一个希特勒研究者。杰克很好地把握住了学生们

(消费者)的心理需要,抓住了希特勒研究的卖点,在课堂上“重点分析游行、集会和制服癖”。^[8]与此同时,他还适时地邀请国内外学者参加希特勒研讨会,在巩固国内市场的同时不忘开辟国外市场。来自十七个州和九个国家的希特勒研究学者共同聚集在“山上学院”,“交流有关希特勒的闲言碎语,散布通常有关‘元首府地堡’里最后日子的耸人听闻的谣传”,他们“说有关希特勒的笑话,玩皮纳克尔牌戏”。^[9]在德里罗的笔下,有关希特勒的学术会议被描绘成了学者们的狂欢盛宴。由此可以看出,杰克根据消费社会的市场原则把历来视为邪恶化身的杀人狂希特勒成功地转换成了供学生和学者们消费的商品。希特勒被符号化,他所承载的历史意义被颠覆,对他的文化表达也脱离了实际的“所指”。作为消费者的学生和学者只看重希特勒的符号价值,至于他所代表的历史意义,他们则不想也不愿去关心。通过戏仿,德里罗暗示,在当今消费就是一切的社会里,文化的传播和学术研究也越来越急切地展示媚俗的激情,文化被异乎寻常地外在化和游戏化。

三、《白噪音》对灾难片的戏仿

除了对消费社会的戏仿,德里罗在《白噪音》中还同时对流行的灾难片进行了戏仿。灾难片的范围很广,按照西南大学余纪教授的观点“严格意义的灾难片,应该是指在银幕上正面表现自然力造成的灾难,以及片中人物直接与这种灾难相对抗的影片。”^[10]在电影史上,灾难这一主题早在无声电影时代就已得到反映,但灾难片作为一种影片类型出现并成为好莱坞的主要电影形式却是在二十世纪六十年代。随着数字虚拟影像生成技术的逐步发展,灾难片在二十世纪七十年代达到了全盛时期,出现了一大批较有代表性的影片,如《海神号遇难记》(The Poseidon Adventure, 1972)、《大地震》(Earthquake, 1974)、《火烧摩天楼》(The Towering Inferno, 1974)、《大白鲨》(Jaws, 1975)等。据估计,从1970到1980年间,大概出现了五十多部灾难片。

德里罗是个狂热的电影爱好者,他在采访中曾多次提到,电影对其创作产生了巨大的影响。《白噪音》写于美国灾难片大流行的时期。小说的第二部分——“空中毒雾事件”——向读者展现了宏大的场面,令人有一种类似好莱坞巨型灾难片所特有的让人惊心动魄的感觉。首先进入读者视线的是一团浓浓的黑雾悬挂高空。然后,从杰克的视角,读者看到的是灾难片中那种紧急而又混乱的场面:警车、消防车、救护车的警笛声,手提扩音器里的呼叫声,直升机的盘旋声,车流中的喇叭声,各种声音混杂在一起;公路被关闭,交通被堵塞;人群跌跌撞撞地在大雪中撤离,经受着巨大的生死考验。像灾难片一样,“空中毒雾事件”这一部分使读者感受到了巨大的压力。

不过,德里罗在模仿灾难片中那种让人紧张而又震撼的大场面的同时也极尽调侃之能事,对灾难片中所宣扬的某些价值观进行了讽刺。在灾难片中,我们经常看到一些代表社会组织或政府机关的工作人员如何与灾难正面交战,于危难中保护老百姓的生命与财产安全的场景。有意思的是,在小说的毒雾事件中,虽然当局们没有逃跑,正在做着他们的工作,但他们是无能和不值得信赖的。受毒气影响后会出现的症状在收音机的报道中被反复改变,给人一种不确定感,由此导致了撤离人群的紧张和混乱。政府掩盖事实的流言在逃亡者中流传。最具有讽刺意味的是,政府机构SIMUVAC的一名技术人员告诉杰克,这次真正的灾难将用于规划和筹备灾害模拟,简直是拿百姓的生命当试验品。另外,在灾难片中,我们也常看到一些来自群众的少数英雄人物在带领人们脱离灾难、挽救人民的生命财产安全上起到举足轻重的作用,彰显着人性的魅力。但在《白噪音》中,我们看到的不再是传统好莱坞灾难片中那种面临灾难勇敢地挺身而出、与恐惧正面交

战的英雄形象,我们看到的只是一个十四岁的小男孩在人群中演讲,打着响指,开着玩笑告诉人们他在学校里学到的有关毒气的事情,或者就是像莫里那样想通过付钱让某人模拟窒息,以便自己能够体验到救人的感觉的滑稽角色和闹剧式场景。最后,灾难片往往以人们战胜灾难,观众的紧张心情得到释放为结局。但在《白噪音》中,政府用来对付毒气的方法有点滑稽,也让人担忧,人们的恐惧感不但没有消除,反而更加强烈。

灾难片往往关注的是日益严峻的生态问题,这类影片“表达了强烈的现代生态观念和深沉的生态忧患意识,并且还凭借其广大的受众和强烈的艺术感染力,通过观众实现着对现实生态环境的优化和改良”。^[11]德里罗以灾难片的形式、以戏谑的口吻描写了一场令人恐惧的高科技灾难事件,在渲染灾难恐怖的同时也凸显了灾难中相关机构和个人滑稽的一面。他一方面用夸张荒谬的情节,游戏的态度模仿灾难片的叙事方法,达到对灾难片刻意追求传统的价值观和信仰的讽刺与颠覆;另一方面是借灾难片的形式发出人类对科学技术所带来的灾难无能为力的浩叹,向世人警示高科技带来的恶果和现代工业社会存在的生态危机。

四、《白噪音》对侦探小说的戏仿

除了对消费社会和灾难片的戏仿,德里罗在《白噪音》中对侦探小说的戏仿也是显而易见的。侦探小说是以案件的发生(往往是谋杀)和侦探对案件的推理侦破过程为主要描写对象的小说类型,是通俗文学中最受欢迎的体裁之一。虽然西方侦探小说的历史渊源可以追溯到古希腊、古罗马以及《圣经》,但它真正得到发展却是在十九世纪中期。美国作家埃德加·爱伦·坡被公认为是“西方侦探小说之父”。自从其《莫格街谋杀案》(The Murders in the Rue Morgue)于1841年4月问世以来,侦探小说在英美等国家获得了长足的发展。一般说来,传统的侦探小说都采用“犯罪—探罪—罚罪”的基本程式,以悬念和推理来推动故事情节的发展,往往以正义战胜邪恶作为结局。

虽然《白噪音》的叙事比较零散,不再注重情节和故事的连贯性,读者还是可以从作者片断式的叙述中拼凑出一个围绕“戴乐儿”所展开的类似侦探小说的故事情节。杰克的妻子芭比特一直瞒着家人吃一种被称为“戴乐儿”的药。药瓶首先被她的女儿丹尼斯发现。不过,悬念随即而来,因为芭比特的家人没人知道“戴乐儿”到底是一种什么药、她为什么要吃这种药。丹尼斯和杰克像侦探一样到处打听,他们向药剂师咨询,打电话给芭比特的医生,杰克甚至还送了药片让“山上学院”的一位同事分析。就在杰克以为再也弄不清谜团时,芭比特向他坦白了,告诉他“戴乐儿”是一种可以消除死亡恐惧的高科技产品。不过,芭比特还告诉杰克,为了得到这种药,她不惜跟一个男人发生了性关系。究竟这个男人是谁?芭比特只用了一个代名“格雷先生”。随后,杰克又像个老练的侦探一样开始寻找“格雷先生”的下落。一番周折之后,他终于打听到了“格雷先生”的真实姓名叫明克并得知了他的住址。接着,杰克拿着岳父给他的那把自动手枪驱车至明克的旅馆,向其寻仇。从文本的种种线索和杰克几次三番的寻仇计划,读者觉得明克肯定会命丧在杰克的枪下。然而,出乎意料的是,在枪杀明克的关键时刻,杰克退缩了。从他们惊险的近乎游戏式的对峙中,读者感觉自己被愚弄了。杰克不仅没有复仇,还把明克送到了附近的教会医院,结局近乎荒谬。

德里罗通过模仿传统侦探小说的一些典型元素,挑起读者的好奇心,然而却以与侦探小说发展模式完全不同的叙事方式使读者失望或震惊。显然,这是对读者期待模式的背离,是对传统侦探小说叙事模式的颠覆与讽刺,在嘲弄侦探小说

过于强调逻辑推理的同时也暗示了当今社会理性之缺乏,任何事情都有着诸多的不确定性和不可预见性。

五、结束语

琳达·哈琴认为“戏仿是带有批判性的重复,它凸显差异性而非相似性。”^[12] 作为一位责任感非常强的后现代主义文学大师,德里罗在《白噪音》中的戏仿并非嬉笑玩闹或对叙事技巧、文学手法的卖弄,而是对当代人类生存状态的深刻反思与对社会问题的深切关注,有着强烈的批判性和讽刺性功能。通过对消费社会的戏仿,他讽刺了消费社会里学术生活和文化的媚俗化及游戏化;通过对灾难片的戏仿,他警告人们无限制的科技发展会带来灾难性的后果,激起了大众的生态意识;通过对侦探小说的戏仿,他颠覆了传统侦探小说的叙事模式,暗示了后现代社会秩序、理性、逻辑的缺乏。总之,通过对后现代戏仿手法的娴熟运用,德里罗以荒诞不经的叙事方式,以戏谑的语言无情地嘲讽了各种社会现实,既给读者以娱乐,也不露痕迹地表达出了他对当今美国社会的忧患意识。

参考文献:

[1]方成. 后现代小说中自然主义的传承与塑型: 唐·德里罗的《白色噪音》[J]. 当代外国文学, 2003, (4): 93 -

99.

[2]罗杰·福勒. 现代西方文学批评术语辞典[K]. 周永明 薛洲堂, 李律, 译. 沈阳: 春风文艺出版社, 1988: 93.

[3]让-鲍德里亚. 消费社会[M]. 刘成富, 全志钢, 译. 南京: 南京大学出版社, 2001: 1.

[4][6][8][9]唐·德里罗. 白噪音[M]. 朱叶, 译. 南京: 译林出版社, 2002: 3, 74 - 75, 26, 301 - 302.

[5]Leps, Marie - Christine. Empowerment through Information: A Discursive Critique [J]. Cultural Critique, 1995, 31: 179 - 196.

[7]Cantor, Paul A. Adolf, We Hardly Knew You [A]. Frank Lentricchia. New Essays on White Noise [C]. Cambridge: Cambridge UP, 1991: 39 - 62.

[10]余纪. 数字化电影的宠儿——灾难片的美学及相关问题[J]. 北京电影学院学报, 2001, (2): 29 - 36.

[11]夏伟翔, 傅宗洪. 论美国灾难影片中的生态意识[J]. 重庆交通大学学报(社会科学版), 2007, (6): 55 - 58.

[12]Hutcheon, Linda. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth - Century Art Forms [M]. New York: Methuen, 1985: 6.

(上接第43页)能书写自传,“因为在莱辛眼里自传不是体己的事,“你的困境、痛苦、欢乐与情感——甚至你出奇的想 法——也不是你独享的”,^[10]是包含他人因而受他人围限的。采取流亡身份使莱辛获得了相对的独立与自由。因为确知的唯一身份如“你成为一个共产主义者时,它(独立)就很难再出现。如果你是一个妇女,这将更加艰难,因为你承受的压力太大,特别是内在情感的压力,远比外在压力更为隐蔽而强大”(p. 275)。正是流亡带来的独立气质,使莱辛勇于抛却身份如归的安适,在弥足珍贵的伦敦书写空间里,以书写视野的超越,书写立场的超然,使个人故事升华为英国1950年代的民族寓言。“时代思潮:我们曾经是怎样思考的”(p. 9, 70, 209)具有赫然醒目的导向性,指引读者不约而同地将莱辛的个人故事与英国1950年代的历史联系在一起。从而在伦敦空间里,莱辛以个人的境遇,反思了第一次女权主义运动女性希望挣脱家庭束缚、获取独立的思潮,反思了英国左翼革命在群体机制下的大众催眠,反思了英国1950年代广大知识分子是随波逐流还是独善其身的抉择困境。正是莱辛这种宏大的整体观,对“人的每一种生存都同时包括超越性和内在性”的认同,在“与过去联为一体才能迈向未来,只有与其他生存交往才能确认自我”的导向下,^[11]莱辛“这个流浪者”在忧郁的前行中,在惯常的影中漫步中,最终“来到街道阳光灿烂的一边”(扉页)。

注释:

①文中所引文字全部引自多丽丝·莱辛《影中漫步》,朱凤余等译,陕西师范大学出版社2008年版。以下但凡有援引,只在文中标明页码,不再另外具体标注。

参考文献:

[1][2][11]西蒙娜·德·波伏娃. 第二性[M]. 陶铁柱译. 北京: 中国书籍出版社, 1998: 325, 580, 492.

[3]P. Kamatchi. Maternal Metaphor: Voice Within in the Autobiographies of Doris Lessing [J]. Journal of Literature, Culture and Media Studies, 2010, 2(4): 337 - 343.

[4]库切. 异乡人的国度: 文学评论集[M]. 汪洪章, 译. 杭州: 浙江文艺出版社, 2010: 325.

[5]Watkins, Susan. Remembering Home: Nation and Identity in the Recent Writing of Doris Lessing [J]. Feminist Review, 2007, 85(1): 97 - 115.

[6][7]赵一凡, 张中戴, 李德恩. 西方文论关键词[M]. 北京: 外语教学与研究出版社, 2006: 583, 586.

[8]杨正润. 现代传记学[M]. 南京: 南京大学出版社, 2009: 292.

[9][10]Peel, Ellen. The Self Is Always an Other: Going the Long Way Home to Autobiography [J]. Twentieth Century Literature, 1989, 35(1): 1 - 16.