

互文性与中国当代小说

王爱松

内容提要 在中国当代小说创作实践中,不少作家作品不仅利用标题、序言、题记、注释等副文本现象建构起互文性,而且通过引用、用典、重写、戏仿建立起同其他文本的关联,造成对其他文本的挪用、化用、改写乃至解构、颠覆。互文性概念的理论引进和中国当代小说家对互文手法的运用,一定程度上拓宽了中国当代文学的理论视野和表现手法,尤其加深了人们对文学的个人独创与历史传承、共时影响的复杂理解。但其中隐含的某些理论和实践的极端取向,仍需引起中国作家的高度注意。

关键词 互文性; 文本互涉; 副文本; 用典

众所周知,互文性的概念是由朱丽娅·克里斯蒂娃于上世纪60年代末最早提出的。但按克里斯蒂娃后来的回忆,这一概念仍可追溯到巴赫金的对话理论和罗兰·巴特的文本理论,她自己的贡献是将巴赫金的“一种话语中有数种声音的观念代之以一个文本中有数个文本的观念”^①。按克里斯蒂娃的最初解释,所谓互文性,就是“所有文本都将自己建构为一种引语的马赛克,所有的文本都是另一文本的吸收和转化。”^②文本是一种生产力,是数个文本的一种排列组合,互文性即是“在一个特定文本的空间中,取自其它文本之中的几种话语相互交叉和中和”^③。互文性的概念后经罗兰·巴特、热拉尔·热奈特、米歇尔·里法台尔的引申和发挥,已衍变成文学理论中的一个时髦概念。特别是,由于罗兰·巴特在克里斯蒂娃互文性概念的基础上将文本视为“一个各种写作(其中没有一种是本源性的)在其中混合和冲突的多维空间”,“一种引自无数文化中心的引语构成的织品”,并且颠倒了以往文学理论中作者与读者间的支配与被支配的关系,提出了“读者的诞生必须以作者的死亡为代价”^④,互文性概念在提供了更多洞见的同时,也引起了相当多的争议。

与国内对互文性理论渐成气候的翻译、介绍和评述相比,对中国当代小说创作中的互文性现象的研究迄今还不充分^⑤。本文拟对中国当代小说创作中的互文性现象做一初步清理,并考察互文

性理论给中国大陆当代小说创作和研究提供了何种洞见,以及有可能遮蔽何种问题。

—

理论界对互文性的研究,大致采取两种路径。一种更侧重于实践的研究,强调一个特定文本与其前文本间的联系,即像叙事学家普林斯那样,将互文性理解成“一个特定的文本与它所引用、重写、扩展或从总体上加以改造的其他文本间的关系”^⑥,认为文本只有在能够明确验证和指出其间存在着引用、仿写、暗指等等形式时,才构成互文关系。另一种路径更侧重于理论的研究,以朱丽娅·克里斯蒂娃、罗兰·巴特、雅克·德里达为代表,他们持一种更宽泛的互文性观念,强调所有的文本都是互文本,文本被视为“引语的马赛克”。本文试图先采取第一种路径,清理中国当代小说中可验证的互文性现象,继而在此基础上沿第二种路径对相关理论问题略加探讨。

从实证的角度考察互文性,一个最直接的标准是看一个特定的文本是否指涉另一个文本或多个文本。按戴维·洛奇的看法,“用一种文本去指涉另一种文本的方式多种多样:滑稽模仿、艺术的模仿、附合、暗指、直接引用、平行的结构等。”^⑦在读者的阅读审美活动中,面对一个小说文本,文本的标题是否指涉另一文本,通常会成为

读者判断该文本与其他文本之间是否构成互文关系的最直观依据。王安忆的《天仙配》，其标题让读者立即联想起民间传说“天仙配”；须兰的《石头记》，其标题让读者联想起《红楼梦》；格非的《锦瑟》，其标题让读者顺理成章地联想到李商隐的《锦瑟》；而李修文的《王贵与李香香》，其标题也同样让读者自然而然地联想到李季的诗歌。这种由小说标题所直接建立起的互文性，在当代文学中极为普通。

热奈特曾将标题的功能区分为四种：命名或辨识功能；描述功能；暗示功能；诱惑功能^⑧。命名或辨识功能是每个标题唯一必须具有的功能，虽然给一部作品命名，就像给一个人命名一样，有其任意性和偶然性，由于同名现象的存在，甚至命名和辨识的功能事实上也不能毫无歧义地由一个标题单独完成，但在周边语义的压力下，甚至最简单的作品编号也可能充满意义。描述功能涉及到对作品主题、素材及文类等的指示和描述，又可细分为主题性功能、述位性功能和主题性与述位性相结合的混合功能，这种描述功能在理论上并不是每一标题必备的，但在实际中往往难以避免，通常会成为读者阐释的钥匙。暗示功能是附着于主题性功能和述位性功能的语义功能，即在描述功能起作用时，还包含了其它隐含的信息和价值。热奈特曾特别提到了由引语构成的标题（quotation-title）、拼贴性标题（pastiche-title）、戏仿性标题（parodic title）所具有的暗示功能和文化效果：它们都是一种共鸣和回响，“为文本提供了来自于另一文本的间接支援，以及文化传承关系的声望”^⑨。

毫无疑问，不管作者在命名时是有意还是无意，具有互文性的标题都或多或少具备热奈特所说的一般标题所具有的功能。不过，值得注意的是，此类标题的一个特殊之处，是提供“间接资源”的文本成了读者购买、阅读、评价后文本的一个重要参照和背景。尽管王安忆的《天仙配》写的完全是一个现代故事——穷乡僻壤的夏家窑的村民，以乡俗完成了为村打井意外死去的孙喜喜与解放战争时期因伤牺牲的小女兵的冥婚——但标题“天仙配”仍引起读者对这一冥婚故事与古老的民间传说“天仙配”有何异同的好奇和思索。同样，王安忆的《长恨歌》，虽然所写的王琦

瑶的故事与白居易《长恨歌》中的唐明皇与杨贵妃的故事毫不相干，但标题本身仍然会激起读者对作者为何要取这样一个现成标题的兴趣和沉思。至于李冯《我作为英雄武松的生活》、格非《半夜鸡叫》等小说由标题本身所透露出的特殊戏谑气息，更是以构成互文性的另一文本或另一些文本的存在为前提。

章、节、段的标题（乃至更大的部、编的标题），理论上能起到与一部作品的总标题大同小异的效果，只不过发挥作用的范围比总标题要小，读者也只有翻开作品、进入实际阅读或浏览过程中才能逐渐接触到它们。热奈特曾将章、节、段、编等的标题统称为内标题（intertitle）。并不是所有的内标题都是我这里所研究的对象，只有构成互文性的内标题才是这里所要考察的。理论上说，在内标题出现的位置，并不必须需要出现内标题，更不必出现构成互文性的内标题。现代作家以简单的章、节、段等的数字编号即可标识作品的篇章结构，完成作品章节等的转换。然而，具有互文性的内标题的出现，不仅承担了指示作品篇章结构划分的功能，而且带来了其他诸多文本的附加信息。杨绛的《洗澡》共分三部，分别为“采葑采菲”、“如匪浣衣”和“沧浪之水清兮”，取自《诗经·邶风·谷风》、《诗经·邶风·柏舟》以及春秋战国时期流传的民歌《孺子歌》；在一部白话文小说中引用古奥的诗和民歌句子作为内标题，无疑形成了强烈的陌生化效果，但同时也达到了对作品中姚宓、许彦成等知识分子的处境和心态的高度暗示或概括，并进而引导着读者的阅读与阐释。阎连科的《风雅颂》稍有不同。该书共分12卷，卷下再各分若干章。各卷分别以“风”、“雅”、“颂”或“风雅之颂”作为标题，而卷下各章全部由《诗经》的某一篇名加上概括该章内容情节等的一句白话构成。这种标题方式使《风雅颂》整体上与《诗经》产生了明确的互文关系，一方面呼应了文中主人公杨科的《诗经》研究者身份，另一方面也使文/白、古/今两个世界构成了一种鲜明的对比映衬，构成了一个明显的对话空间。无论总标题还是内标题，到了现当代的小说创作中，都要求简洁。或许正因为这种约定俗成的要求，使中国当代小说家在设计自己带有互文性的小说标题和内标题时，更多

地求助于古代作家作品。但借用现当代作家作品的例子也不是完全没有。马原的《游神》最后一章的标题为“结局或开始”，并且在该章的开头直接点明“借我的朋友北岛的诗题”，这就在《游神》和北岛的《结局或开始——献给遇罗克》之间建立起了互文关系——只不过，在北岛那里，“结局或开始”承担的更多是主题性功能，而在马原这里，承担的更多是述位性功能：他在通常小说标明尾声和结局的地方，借用北岛的诗题，来表明自己作品结尾的开放性，以区别于传统小说结尾的封闭性。

利用题记建构互文性也是中国当代部分小说家爱用的手法之一。无论全文（或全书）的题记还是各章节的题记，往往会对作家的创作意图、作品的主题内容、故事情节以及阅读方法等起重要的指示或暗示作用。当然，只有具有文本互涉特征的题记才能成就互文性。以马原《冈底斯的诱惑》为例，该作引用了拉格洛孚的一句话作为题记：“当然，信不信都由你们，打猎的故事本来是不能强要人相信的。”这一题记初一看，与普通题记特别是采用全知叙述的小说的题记并无本质差异，似在宣示叙述者至高无上的上帝般的虚构权力。然而，这一题记同时还建立起了该作与拉格洛孚、福克纳等所写的猎熊故事间的互文关系。“我不说你猎熊的故事，有那么多好作家讲过猎熊的故事。美国人福克纳，瑞典人拉格洛孚，还有一部写猎熊老人的日本影片。”《冈底斯的诱惑》中讲述穷布的故事的叙述者如是说。自称不讲穷布猎熊的故事，但最终还是讲了穷布与熊的故事，这里透露出的正是布鲁姆所说的后代作家在面对前代作家时所产生的“影响的焦虑”。具备互文性特征的题记有时是指出创作的灵感来源，所受的直接、间接的影响，有时是涉及文本的主题内容、故事情节、结构关系或阅读方法，对读者的阅读起到一定引导作用。以王小波《红拂夜奔》第六章的题记为例，该章不仅有位置在章节之前的题记，而且有位置在章节序号之后的题记。章前题记明确写道：“本书这一部分受到了乔治·奥维尔的经典之作《1984》的影响。有人说，《1984》受到了摩尔爵士《乌托邦》的间接影响。假设如此，本书作者就是从这两本书内获得了益处。”章节序号后的题记则直接点明本章内作者提到了自己年

轻时当司务长的事：“假如不是满脸苦相，骨瘦如柴，那个时候他有点像好兵帅克的模样。”如此说来，《红拂夜奔》不仅与杜光庭的《虬髯客传》存在互文关系，而且至少还与乔治·奥维尔的《1984》、托马斯·摩尔的《乌托邦》、雅·哈谢克的《好兵帅克历险记》存在互文关系，真正构成了对其他文本的吸收和转化。具备互文性特征的题记，更多时候是以直接引用其他作家作品的某句话或民歌、民谣、名言之类的形式出现。这种直接引用，无论有没有标明具体出处或标注的详略程度如何，实际上是一种出现在题记位置的引语，所承担的文本互涉的功能通常大同小异。这里更值得关注的是这类引语的来源问题。虽然中国当代小说出现在题记位置的引语，有来自民歌民谚甚至儿歌的（如马原《风流倜傥》），有来自古典诗词歌赋的（如孙甘露的《忆秦娥》），甚至还有罕见地引用同代作家作品的（如李修文的《不恰当的关系》、《小东门的春天》），但更多情况下（接近90%），引用的却是外国作家作品（特别是现代派、后现代作家作品）或名家名言，其中出现频率最高的作家是博尔赫斯、卡夫卡、艾略特、格林、布莱希特、萨特、毛姆、巴思等。出现在题记位置的引用对于作家作品的经典化意义非凡，同时直接关联着一个时代和一个国家对不同文化资源的征引和挪用。

注释也是构成互文性的手法之一。现当代作家常用注释对出现在文中的某些不易为普通读者所理解的元素作出解释（如对方言、民俗、典故、夹杂的外国文字作出解释），以帮助读者的理解。除了这种解释功能外，具有互文性的注释还承担有文本指涉的功能。阎连科的《风雅颂》对出现在每章标题中的《诗经》篇名以脚注作了注释，如“汉广——这是一首流行于汉广流域的情歌，写一个男子痴恋一个姑娘而不能如愿以偿”。这既解释了普通读者理解有困难的《诗经》篇名，也若有若无地提示或暗示了《风雅颂》本身在该章所涉及的主题内容或故事情节等。有意运用注释构成互文性的是李冯的《唐朝》。在叙述折冲都尉李敬奉皇帝之命寻找杨玉环的故事过程中，《唐朝》每涉及一个相关文学母题时，便在标明为“注释”的篇幅中大量引用古人的诗词特别是唐代的诗歌，如在涉及求仙的主题时引用了屈原的

《离骚》、郭璞的《游仙诗》、陈子昂的《与东方左史虬修竹篇》、李白的《梦游天姥吟留别》、李商隐的《玉山》。《唐朝》的注释虽然因为篇幅甚长，没有出现在通常脚注或尾注的位置，而是以标明注释、同正文交叉出现的形式出现在正文中，但所承担的功能与《风雅颂》的注释大同小异，而且同时成为作者结构文本、传达对中国古代文化特别是唐朝这个黄金时代之敬意的一个重要手段。当然，其结果，也使自身成为一种典型的“引语的马赛克”。

局部运用互文手法以构成互文性的方式还有一些。参照热奈特对副文本现象的研究，理论上至少还可出现在序、跋、扉页题辞、鸣谢、封套甚至出版商所作的前期媒体宣传中，所有这些如果出现了文本互涉现象，都可以构成互文性。如王小波的《万寿寺》的序言提及并引用了查良铮译的《青铜骑士》、王道乾译的《情人》，《红拂夜奔》的序言指涉了歌德的《浮士德》、马尔库塞的《单向度的人》、布罗代尔的《15至18世纪的物质文明、经济和资本主义》，《寻找无双》引用了奥维德的《变形记》，这都将王小波的文本引向了其他文本，构成了文本的开放性特征。序言、标题、题记、注释等都属于热奈特所说的副文本现象，它们与正文一起构成了文本的丰富性。但并不是所有的副文本都能构成文本互涉，也不是所有的文本都要求文本互涉。例如，按阎连科的说法，《风雅颂》原有的标题叫《回家》，“只是看了初稿的朋友都说不妥，便由朋友挖空心思、又水到渠成地替我改成了《风雅颂》这个美妙却又表面有些哗众的书名。”^⑩《风雅颂》书名的这种更动，一方面说明一个文本的标题并不必然要求文本互涉，但另一方面，一旦一个文本的标题具有了互文性，其意义便会发生微妙变化。正像热奈特论述副文本时所指出的：“副文本只是文本的一种辅助，一个附件。假如副文本有时就像一头没有赶象人的大象，失去了力量，那么，没有文本的副文本就是一个没有了大象的赶象人，是一场愚蠢的走秀。”^⑪具有互文性的标题、序言、题记、注释等等，作为一种特殊的副文本现象，作家如果运用得好，可以为整个文本增加正能量，成为丰富文本信息、构成文本开放性的重要辅助手段；如果运用得不好，就有可能成为一种过度包装，一场

“愚蠢的走秀”。卫慧的《上海宝贝》共32章，却动用了42条取自西方（主要是当代西方）文学家、歌星、影星、哲学家的引文作各章的题记，这种题记虽然也构成了互文性，但这种层层叠叠的类似花花绿绿的塑料包装纸式的包装，显然是过度了。

二

与作为副文本现象的标题、序言、题记、注释等相比，进入正文的引用、用典、重写与戏仿在构成互文性上更有用武之地，它们能更深入地介入文本，在更广范围内建立起同其他文本的关联，造成对其他文本的挪用、化用、改写乃至解构、颠覆。

引用分直接引用和间接引用。直接引用是将其他文本中的字词、句子、段落加上引号直接挪用到当下文本中。这种引用形式上接近于论说文体中充当论据的引自他人他作的文字，但在小说作品中不同的是，随着语境的变化，所引用的文字的意义，有可能发生变化。中国当代小说中，将直接引用发挥到极致的是李冯的《纪念》。该作第一段就大段引用了徐志摩《想飞》中叙述幼年“飞行”梦想的段落，然后对徐志摩创作该文时的心理活动进行了揣摩和想象。《纪念》以典型的平行结构模式，叙述了徐志摩与林徽音、陆小曼以及虚构的徐志摩诗歌爱好者李敬与曼倩、才叔间的情感故事，并最终让两条线索交织到一起，从而表达了人生莫测、恋爱多变的主题。该作除频繁引用《想飞》之外，还穿插引用了徐志摩、郭沫若、梁实秋等的诗歌，堪称一个典型的具有互文性特征的后现代文本。

间接引用由于取消了引号等符号标记，所引内容更大程度上融入了新的语境，因此具有更大的节俭性和灵活性，但同时也使读者判断引语的真伪和忠实程度变得困难。杨绛的《洗澡》写许彦成看到姚宓“我就做你的方芳”一句话，“就好像林黛玉听宝玉说了‘你放心’，觉得‘如轰雷掣电’，‘比肺腑中掏出来的还恳切’”，这里由于运用的是林黛玉与宝玉故事的熟典，又用上了语法上表示原文照录的引号，读者对引语的真实性和忠实性不会心存怀疑。但是面对格非的《陷阱》、

马原的《涂满古怪图案的墙壁》等作品,读者就要仔细鉴别和斟酌了。《陷阱》中写道:“当时我已经注意到了曾被释伽牟尼阐述但又忽略了的禅悟:要想认识村子,必须试图找到一条从中出走的路并且充满仇恨。”这一类的间接引语虽然标明出自释伽牟尼,但由于缺乏具体出处,读者难以按图索骥地加以求证。当然,尽管如此,此种引语形式上也构成了一种更为复杂的互文性,当另作具体的专门分析。

用典即“在不明确指明的情况下,一带而过地指涉一个文学或历史人物,地点或事件,或指涉另一文学作品或段落”^⑫。在诗文中引用古书中的故事或词句是中国文学创作的一个悠久传统,久而久之,甚至成为中国文学创作中的一种流弊,其中尤以在宋诗的创作中最为明显。正是因为这种流弊,导致五四时期胡适在《文学改良刍议》中把“不用典”当作改良文学的“八事”之一提出来,从此“不用典”逐渐衍变为一种新的时代风气。但是无论在诗歌创作还是小说创作中,完全不用典似乎也走向了另一极端,并且实际上行不通。上引《洗澡》写许彦成、姚宓情感故事用《红楼梦》中贾宝玉、林黛玉典,就既运用了中国人所说的引言,也运用了引事。此外,一个小小的典故的运用,有时甚至可以成为读者理解一部作品、拓宽文本意义的一个窗口。《风雅颂》卷七写在京皇城受到排挤迫害、逃回家乡的杨科,在大年初一无家可归的情况下,于县城天堂街的宾馆接受十二个从事性工作的姑娘的拜年,其中一句写道:“杨教授,你就坐在沙发上别动弹,你的十二个学生(和十二金钗样)要给你拜年了。”在人物的间接引语里,突然用括号插进了“和十二金钗样”,这不由我不像罗兰·巴特在《作者之死》中分析《萨拉辛》时那样追问:这是谁在说话?是作品中的人物?还是由于本人经历而对女人的心理活动有所了解的杨科?抑或是持有某种女性观的作者本人?读者的回答可能因人而异,但十二金钗的用典,倒是让我想起了鲁迅说过的“洋场”时期的才子:“才子原是多愁多病,要闻鸡生气,见月伤心的。一到上海,又遇见了婊子。去嫖的时候,可以叫十个二十个的年青姑娘聚集在一起,样子很有些像《红楼梦》,于是他就觉得自己好像贾宝玉;自己是才子,那么婊子当然是

佳人,于是才子佳人的书就产生了。”^⑬当然,时代毕竟过去了一百多年,现在似乎是经历了一个反向的空间移动,在当代都市里失了意的才子——大学教授杨科回到了他的家乡来寻找他的安身立命之所,终于在县城的天堂街找到了他的温柔富贵之乡。但那不变似乎也是明显的,本质上仍然是鲁迅所说的,“内容多半是,惟才子能怜这些风尘沦落的佳人,惟佳人能识坎坷不遇的才子,受尽千辛万苦之后,终于成了佳偶,或者是都成了神仙。”^⑭而正是在这种变与不变之中,《风雅颂》这一作品究竟是对社会阴暗面的批判,还是对知识分子内在灵魂的揭秘,抑或是其他,或许可以得到更深入的理解。

“文本互涉不是,或不一定只是作为文体的装饰性补充,相反,它有时是构思和写作中的一个决定性因素。”^⑮这一点在采用了重写和戏仿手法的作品中表现得最为明显。文学创作中的重写方式由来已久且中外皆然^⑯。只不过在中国古代,这种小说的重写,往往沿用旧说多于自创新例,在人物的性格特征、作品的主题内容方面不敢有太多变动。这或许是明朝无名氏《续西游记》、董说《西游补》只命名为“续”和“补”的一个重要原因,也是阿英在《晚清小说史》中将《新三国》、《新水浒》等一大批以“新”为题的小说仍称为“拟旧小说”的一个原因。中国当代作家的重写,则大部分采取了对神话传说、经典名著或名篇进行解构和戏拟的方式。以李冯的《另一种声音》为例,作品一开篇即写道:“那次流芳百世的取经事件,完全不像后来艺人们吹嘘的那么牛×哄哄。一路上,最大的问题是小腿抽筋和肚子饿。”《另一种声音》虽然保留了《西游记》故事的某些基本元素,但对孙行者的形象则进行了全新的“逆向”描写,原来那个上天入地、精灵机警的孙行者此时即有七十二变,可总也逃不过作为一个俗人形象出现。李修文的《西门王朝》一开篇即戏仿了纳博科夫的《洛莉塔》的开头:“潘金莲,我的生命之光,我的欲念之火。我的罪恶,我的灵魂。潘——金——莲:抿住嘴巴,分三步,嘴巴一开一合。潘。金。莲。”深情的、浪漫的抒情语调被挪到了中国读者所熟悉的以奸夫淫妇形象著称的西门庆、潘金莲的身上,其中的戏谑色彩不言而喻。

戏仿不是对前文本（Pre-text）的亦步亦趋，而是借前文本的某些元素（人物、人物关系、故事片断等）做一种新的艺术开发。从戏仿文本与前文本的同的一方面说，戏仿文本是寄生性的，其意义只有在与被戏仿文本的互文关系中才能得到更好解读；从两者异的一方面来说，它已经是一个异化的新的文本，与前文本不是一种简单的父子关系。戏仿的具体方法通常分为两类：“一类描述平凡琐碎的事物，借不同的表现风格使其升格；一类描述庄重的事物，以相反的表现风格使其降格。”^⑩前一类指对低俗的事物用庄严的语言、风格来加以提升，后一类指对庄重的事物用鄙俗的语言、风格来加以贬低。无论是升格还是降格的戏仿，在巴赫金所说的在中世纪的民间节庆活动和学校的课余休息活动影响下产生出的戏仿文学中表现得最为明显。由于受时代文化风气变化的影响，也由于面临巴思所说的“文学的枯竭”的困境和布鲁姆所说的“影响的焦虑”，中国当代小说家也纷纷用戏仿的手法玩起了降格游戏。在刘震云的《故乡相处流传》中，曹操、袁绍为了争夺沈姓小寡妇大打出手，《三国演义》中那种“分久必合，合久必分”的历史大势被戏仿为源于一个小寡妇而引起的狗咬狗的利益之争。李冯《十六世纪的卖油郎》中那个对花魁娘子一往情深的卖油郎秦重，一变而为斤斤计较、短斤少两、制作假秤、将积攒钱财作了人的惟一生存目的的市井小人。甚至革命样板戏也难逃被戏仿的命运（例如：薛荣的中篇小说《沙家浜》）。所有这些小说，都构成了一股不容小觑的以解构为取向的小说创作潮流。

重写和戏仿的小说，都构成了同前文本之间的互文关系，而且这种互文，不再局限于后出的文本局部地引用或指涉了前文本，而往往是让前文本中的人物来到一个新的文本语境中，上演自己的故事。这样，后出的文本往往成为两个不同的话语系统混杂、交错、并置、映衬、冲突的空间。《故乡相处流传》中猪蛋宣布曹丞相要检阅“新军”消息时所说的“苏联必败！刘表必亡”，就是这种话语并置的典型例证。表面看上去属时代误置，却勾连起了三国与当代两个相去甚远的历史时空，突显出了历史的惊人的重复与循环。而在王小波的笔下，更常常不惜让叙述者直接出

面，依据薛嵩、红拂、李靖、红线、虬髯客、王仙客、无双、鱼玄机等古人的生存境遇引申出与当代人生存境遇之间的类比，在写到古人的某一种经历、行为、心理时，常常运用联想法，穿插进现代人相似的境遇、行为和心理，从而建立起两者之间的异质同构关系。为了达到这样的目的，在《立新街甲一号与昆仑奴》这样的作品中，王小波甚至不惜频繁用上“正是古今一般同”一类的句子，从而构成了典型的对话体结构方式。当然，这种互文，不单纯是一种形式探索，更是一种具有浓厚意识形态色彩的历史循环观的表达。问题在于，如果对于古今历史和现实的描写，一味地只见其同，不见其异，一味地只是对庄重的事物进行降格和贬低，要么前文本和后文本跳着一对一的贴面舞，要么后文本对前文本加以一百八十度的涂抹改写便万事大吉，那么，重写和戏仿的作家的独创性在哪里？历史的庄严的一面又在哪里？人类的现在和未来的希望又在哪里？

三

文学是一个大家族，在这个大家族中，互文现象无处不在。我在上文所列出的中国当代小说中的互文手法和现象，虽然仍不全面，但足以说明文学家族中各文本之间确实存在着盘根错节的复杂关系，一个文本并非如新批评所设想的那样是一个完全独立自足的艺术品。

与强调现实生活是文学创作的唯一源泉的文学观念不同，隐藏在互文性概念之后的一个深层文学观念是，以往存在的文本也可以是创作的源泉之一。互文作为一种修辞格，在中国古已有之，指的是“上下文各有交错省却而又相互补足，交互见义并完整达意”^⑪。然而这种同一文中上下文的交互见义和补足，并非现代西方后结构主义思潮背景下产生的文本理论意义上的互文。当然即便如此，中国古代文人的某些理论主张与创作实践，仍与现代互文性理论多有暗合之处。黄庭坚在《答洪驹父书》中云：“自作语最难，老杜作诗，退之作文，无一字无来处，盖后人读书少，故谓韩、杜自作此语耳。古之能为文章者，真能陶冶万物，虽取古人之陈言入于翰墨，如灵丹一粒，点铁成金也。”^⑫后人多由此引申出“夺胎换

骨”、“点铁成金”之法。即使瞧不起同代诸公“以文字为诗，以议论为诗，以才学为诗”的严羽，在主张“夫诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也”的同时，也仍承认“而古人未尝不读书、不穷理。所谓不涉理路、不落言筌者，上也。”²⁰这里虽然呈现出两种不同的诗学路径，并建立起了其间的等级关系，但却从一个角度说明，“古人未尝不读书”、“无一字无来处”确实是一个重要传统。这种“以故为新”的声音和传统，在西方也不缺乏。瑞恰慈虽然一方面认为，“把辨认深奥用典的能力变为一个藉以评价文化修养的迂腐尺度，这是学者型的人过于热衷的一种变态……对于作家和学究式批评家来说，运用典故几乎是同样容易落入的一个陷阱。它诱发的是虚假。它可能助长并且掩盖懈怠”，但他另一方面仍认为，“这些危险并不构成否定典故的理由，在诗歌中典故成为类似的取材来源是典型的，也占有适合的和无可非议的位置。”²¹布鲁姆甚至强调他所设想的影响意味着“不存在文本，只存在文本之间的关系”²²。在新时期之初，王蒙曾提出“作家学者化”的主张，从西方互文性理论的视角看，这种主张连同前文所论及的小说创作现象，未尝不可以视为是对过度强调现实生活是文学创作的唯一源泉的一种矫正，一定程度上唤起了对中国文学一种曾经并不陌生的传统的关注。

互文性概念的提出，某种程度上意味着瓦解了新批评的文本自足的观念，消解了浪漫主义对天才、独创、灵感的崇拜，甚至表现出某种取消作者的倾向。在结构主义和后结构主义者看来，由于语言是存在的基础，世界的万事万物都被文本化了，所有的语境都是互文性的，任何能交流的文本和话语都建立在现有的文化密码和规则之上。在这样的背景下，以往高高在上的作者地位便发生了动摇。按罗兰·巴特在《作者之死》中的看法，作者不可能是作品中所有声音的唯一源头；作者的概念是伴随着英国的经验主义、法国的理性主义和基督教改革运动对个人的信仰而出现的，是将人奉为万物的灵长的产物，是资本主义意识形态的体现和顶点：“给文本一个作者是给文本以限制，是赋予文本以终极所指，是关闭了写作。”²³福柯也将作者理解为功能性的，作者的名字可以将许多文本聚集到一处，从而将它们与其

他文本区分开来，并且在文本之间确立起不同形式的关系，如同质、渊源、互相阐释、互相利用的关系，然而，“我们可以很容易地想象出一种文化，其中话语的流传根本不需要作者。不论话语具有什么地位、形式或价值，也不管我们如何处理它们，话语总会在大量无作者的情况下展开。”²⁴“我是虬髯客，诞生于词语，词语与词语的对映，如同镜子与镜子的对映。”须兰《光明》中最后一段的几句话，一方面说明了作者对文学创作的理解——艺术是与现实无关而与语言有关的，一方面又印证了福柯所说的话语在没有作者的情况下的流传。格非的《青黄》，更是采用了标准的“目击者提供证据体”的结构方式，形象展示了历史在时间的长河中文本化的过程。通过“青黄”这个能指的意义的漂浮，作者别出心裁地展示了德里达所说的“文本之外空无一物”²⁵的历史观念。然而，与西方互文性理论消解作者的倾向稍有不同的是，中国当代小说作者虽然一方面在一些作品中大量采用互文手法表现社会、政治、历史、文化的文本化过程，一方面却仍然以顽强的手段表明作者个人的存在，并想方设法唤起读者对作者存在的注意，以延长作者的生命力。这一方面最典型的例子是马原。在《虚构》等小说中，作者或直接声称“我就是那个叫马原的汉人，我写小说”，或故弄玄虚地插入“那部小说的作者也叫马原，不知道那个马原是否还活着”，或干脆提醒读者自己还在其他刊物发表过何种作品，从而以一种锲而不舍的方式提醒马原这个作者的存在，并在自己创作的文本中铭刻上自己的印迹。这种创作现象的出现，一方面当然是受到了博尔赫斯等的创作技巧的影响，但另一方面也表明了中国作家所处的不同于西方作家的创作语境。特别是在上世纪80年代，中国作家刚从一个狠批资产阶级法权、推崇集体创作组织模式的时代走出来，又正逢一个以求新、创新为旨归的先锋小说创作潮流，作家对个人权利、自我表现、个性化写作还处于一种狂热的追求中，所以一方面接受了某种程度上消解作者功能的互文性创作技法，一方面又不遗余力地张扬作家虚构的权利，时不时地要留下自己创作的痕迹。

佛克玛在解释“为什么互文性和重写能成为文学史写作中的关键性概念”时说：“互文关系给

我们的文学史提供了一个有说服力的框架，因为它们让我们更接近艾亨鲍姆的目标——‘学会如何创作一个文学作品’。重写通过给一个更早的文本加上一种新的结构和一种相应的新观念，显示了先后排列的文学事件的传承关系。”^②这话是对的。特别是带有重写和戏仿色彩的互文性文本，可以让读者更清楚地看到所谓创作就是在叙述作家怎样在虚构，不同的小说家运用相同的文学元素完全可以讲出主题取向、结构方式、艺术风格等完全不同的故事。面对中篇小说《沙家浜》发表后所引起的争议，作者薛荣曾自我辩护说：“京剧《沙家浜》我是特别熟悉，一直以来，它给我的总体感受就是一个女人与三个男人的关系，在以前的创作中，这种关系表现为革命关系，而在现实生活中，只有这种关系是不正常的，还应该有夫妻关系以及另外的人性化的关系。”^③单纯从形式角度着眼，这种自我辩护不无道理，这正是长期以来人们不满意样板戏时要追问阿庆嫂、江水英的丈夫为何缺席的一个重要缘由。但问题是，文学创作永远不只是单纯的形式问题。这里可以反问的是，为什么以前的革命关系是不正常的，而唯有让阿庆嫂与阿庆、胡传魁、郭建光构成三角、四角关系才是正常的呢？正常和不正常的界限在哪里呢？真正的“人性化的关系”又是什么样的呢？任何形式的重写和互文都有可能承载形式之外的意义，甚至看似简单的标题和题记也概莫能外。W. 卡勒在经过观察后曾得出结论说，标题和题记中的互文性“不仅再生产先前文本的碎片，而且使标题编码系统相互冲突，承载不同的社会和文化资本。互文性本身因此成为社会再生产的产品和工具，折射出社会的等级关系并同时再生产这种等级关系。”^④读者只要回想一下广义的中国当代文学出现在小说扉页、题记位置的引文的变化，便深知卡勒此言不虚。在前30年，大半是革命领袖的语录（这种语录甚至深入到正文中的任何一个位置，乃至人物的直接引语中）；而在后40年，则多半是来自于外国作家作品、特别是现代派、后现代派作家作品中的句子和段落。《上海宝贝》式的题记方式在前30年是难以想象的。这正反映了近40年来中国大陆文学重新对外开放的姿态和过程。题记位置的引文，尤其是那些具有主题表达意义的引文，常常被作家和读者当作

对世界的真理性表达，具有格言、谚语、公理、警句、座右铭等一样的真的价值，它所承载的社会和文化资本的意义，以及作为社会和文化再生产的意义是毋庸置疑的。

由克里斯蒂娃最先提出的“互文性”概念，关注文本与文本之间的相互交集、编织与缠绕关系，重视文学创作中的传统因素、源流关系、相互影响和技巧挪用，一方面消解了浪漫主义所主张的创作主体的中心地位，另一方面也重新敞开了新批评所拟想的那种独立自足、自成一体的封闭文本空间。互文性概念的引进和中国当代小说作家对互文手法的运用，一定程度上拓宽了中国当代文学的理论视野和表现手法，尤其是加深了人们对文学的个人独创与历史传承、共时影响的复杂理解——任何号称独创的文学作品都在一定程度上带有其他文本的痕迹，差异仅在程度不同而已。在此意义上，所有的文本在理论上都是互文性的，只不过有的公开，有的潜隐，有的文本有意识地建立起互文关系，有的文本无意识地创造出相互指涉。当然，互文性概念的左顾右盼和闪转腾挪，仍然限于大的文本系统的内部关系，对于文学创作与更大的现实、历史语境的关联多有规避和警惕，其理论推演的极端与德里达所主张的“文本之外空无一物”多有关联。同时值得注意的是，互文性概念对创作主体中心地位的淡化和消解，理论上容易衍生出一个虚拟的单一的、永恒的主体概念，这个虚拟的主体概念仿佛像博尔赫斯所虚构出来的特隆人的全能的单一主体概念：“书籍作者很少署名。剽窃观念根本不存在，确立的看法是所有作品出自一个永恒的、无名的作家之手。”^⑤由于抄袭也是像引用、参见等一样将一段现成的文字置于当下的文本中，萨莫瓦约等研究者因此也将抄袭当作互文手法之一种，故此种全能的主体概念走向极端时，甚至会引发出“天下文章一大抄”式的谬论，使真正的原创淹没于似是而非的谬论之中。孙甘露《忆秦娥》中叙述者“我”自称在研究贝娄的《贡萨加诗稿》和詹姆斯的小说《阿斯彭手稿》的互文关系时，收集到了一句出自T. S. 艾略特的话：“庸人模仿，天才抄袭。”此语是否真的出自艾略特权且不论，但以互文之名，行剽窃之实，混淆天才与庸人甚至恶劣之人的界限，是所有从事创造性的人类精神劳动的人（包括中国

当代小说家)应当引起高度注意的。

[本文为教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“现代中国的‘文学’概念”(15JJD750008)的中期成果]

- ① Julia Kristeva, “‘Nous Deux’ or a (Hi) story of Intertextuality”, *Romanic Review*, Jan-Mar 2002, Vol. 93, Issue 1/2, pp. 7-13.
- ② “Word, Dialogue and Novel”, *The Kristeva Reader*, Edited By Toril Moi, Oxford: Blackwell, 1986, p. 37.
- ③ “The Bounded Text”, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York: Columbia University Press, 1980, p. 36.
- ④②③ “The Death of the Author”, Roland Barthes, *Image, Music, Text*, London: Fontana Press, 1977, pp. 146-148, p. 147.
- ⑤ 中国大陆对互文性理论的翻译和介绍,可参见: [法]蒂费纳·萨莫瓦约:《互文性研究》,邵炜译,天津人民出版社2003年版;王谨:《互文性》,广西师范大学出版社2005年版;程锡麟:《互文性理论概述》,《外国文学》1996年第1期;陈永国:《互文性》,《外国文学》2003年第1期。江弱水的《互文性理论映照下的中国诗学用典问题》(《外国文学评论》2009年第1期)则从互文性的角度对中国诗学中的“用典”做了相当好的梳理和评价。
- ⑥ Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*, Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1987, p. 46.
- ⑦⑮ [英]戴维·洛奇:《小说的艺术》,王峻岩等译,第110页,第114页,作家出版社1998年版。
- ⑧⑨⑩ See: Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 93, p. 91, p. 410.
- ⑩ 《后记三篇·飘浮与回家》,阎连科:《风雅颂》,第328页,江苏人民出版社2008年版。
- ⑫ M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, Seventh Edition, Boston: Heinle & Heinle, 1999, p. 9.
- ⑬⑭ 《上海文艺之一瞥》,《鲁迅全集》第4卷,第291—292页,第292页,人民文学出版社1981年版。
- ⑮ 参见 [荷兰] D. 佛克马:《中国与欧洲传统中的“重写”方式》,范智红译,《文学评论》1999年第6期。
- ⑯ [英] 约翰·邓普:《论滑稽模仿》,项龙译,第2页,昆仑出版社1992年版。
- ⑰ 《辞海》(1999年版缩印本),第42页,上海辞书出版社2000年版。
- ⑱ 《答洪驹父书》,见郭绍虞主编《中国历代文论选》第2册,第316页,上海古籍出版社1979年版。
- ⑲ 《沧浪诗话·诗辨》,见郭绍虞主编《中国历代文论选》第2册,第424页,上海古籍出版社1979年版。
- ⑳ [英] 艾·阿·瑞恰慈:《文学批评原理》,杨自伍译,第198页,百花洲文艺出版社1992年版。
- ㉑ [美] 哈罗德·布鲁姆:《误读图示》,朱立元、陈克明译,第1页,天津人民出版社2008年版。
- ㉒ [法] 米歇尔·福柯:《作者是什么?》,王逢振、盛宁、李自修编《最新西方文论选》,第459页,漓江出版社1991年版。
- ㉓ [法] 雅克·德里达:《论文字学》,汪堂家译,第235页,上海译文出版社1999年版。
- ㉔ Douwe Fokkema, “why Intertextuality and Rewriting Can Become Crucial Concepts in Literary Historiography”, *Neohelicon* 30 (2003) 2, pp. 25-32.
- ㉕ 《丑化阿庆嫂争论的背后:小说〈沙家浜〉作者打破沉默》,《江南时报》2003年2月24日。
- ㉖ W. Karrer, “Titles and Mottoes as Intertextual Devices”, in Heinrich F. Plett ed. *Intertextuality*, Berlin: Walter de Gruyter, 1991, p. 130.
- ㉗ 《特隆、乌克巴尔、奥比斯·特蒂乌斯》,《博尔赫斯全集·小说集》,第82页,浙江文艺出版社1999年版。

[作者单位: 南京大学中国新文学研究中心]

责任编辑: 徐刚