

图像自身就具有与文字相类似的表情达意的功能，还常常能补文字之不足，和文字文本一起共同构筑着特定的文学艺术世界。

中国现代文学图像论

原小平 著

Studies on the Image of Modern Chinese Literature

新华出版社

中国现代文学图像论

Studies on the Image of Modern Chinese Literature
原小平 著

河南师范大学学术专著出版基金资助

河南师范大学博士科研启动经费资助

河南大学中国语言文学博士后科研经费资助

新华出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国现代文学图像论 / 原小平著. —北京: 新华出版社,
2014. 11

ISBN 978-7-5166-1328-3

I. ①中… II. ①原… III. ①中国文学—现代文学—
文学研究 IV. ①I206.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 269119 号

中国现代文学图像论

作 者: 原小平

出 版 人: 张百新

责任编辑: 王晓娜

封面设计: 天一文化

出版发行: 新华出版社

地 址: 北京石景山区京原路 8 号 邮 编: 100040

网 址: <http://www.xinhupub.com> <http://press.xinhuanet.com>

经 销: 新华书店

购书热线: 010-63077122

中国新闻书店购书热线: 010-63072012

印 刷: 郑州宏达印务有限公司

成品尺寸: 170mm×240mm

印 张: 20

字 数: 276 千字

版 次: 2016 年 5 月第一版

印 次: 2016 年 5 月第一次印刷

书 号: ISBN 978-7-5166-1328-3

定 价: 68.00 元

图书如有印装问题请与印刷厂联系调换: 4006597013

目 录

绪 论	001
第一章 副文本与文学图像	007
第一节 副文本的理论内涵及意义	007
第二节 文学与图像的关系	017
第三节 文学图像的历史价值	037
第二章 现代文学图像的历史渊源与最初生发	046
第一节 历史渊源:古代文学图像	046
第二节 现代前奏:近代文学图像	051
第三章 现代文学图像的流变	070
第一节 1917—1927 年间的文学图像	070
第二节 1928—1937 年间的文学图像	088
第三节 1937—1949 年间的文学图像	110
第四章 呐喊激情与生存理性	
——封面图像与鲁迅作品的互释	144
第一节 启蒙到娱情:封面图像与鲁迅前期创作	144
第二节 为生与为文:封面图像与鲁迅后期创作	170

第五章 魂兮归来:生命溯源与家园重建

——从插图(版画)看鲁迅的创作心态 185

第一节 插图对文字的助补功能 185

第二节 插图(版画)情结、人格建构与弃医从文 190

第三节 插图(版画)情结、救助情结与鲁迅的创作 199

第四节 《坟》《朝花夕拾》与插图 208

第六章 世俗红尘间的神巫灵光

——从图像到张爱玲的文学世界 219

第一节 神巫倾向及形成原因 221

第二节 世俗书写中的神巫灵光 230

第三节 灵光隐逝与世俗凸显 240

第四节 张爱玲的神巫倾向与鲁迅的超人气质 246

第七章 诗情童趣与佛韵仁心

——丰子恺的文画艺术世界 252

第一节 丰子恺文画世界的艺术渊源及独特性 252

第二节 丰子恺文画世界的艺术特征 264

第三节 子恺漫画对现代文学作品的改编 281

结 语 298

主要参考文献 302

后记(一) 313

后记(二) 315

绪 论

一、研究意义

长期以来,文学研究主要以文字文本为对象,对文学作品中大量存在的封面画、扉页画、插画(图)等图像因素进行系统关注和研究的很少。这显然和人们对文学的传统认识有关:文学是关于语言文字的艺术,和其相关的图像因素是绘画艺术(在现代文学书籍中还存在一些属于摄影艺术的照片类插图,本书主要以绘画艺术为例进行论述)。然而事实并非总是如此泾渭分明,因为图像一旦和相应的文学作品结合在一起,它就不再是纯粹意义上的绘画,它不仅会对文字文本的意义生成提供特定的场域,影响接受者阅读期待的形成和对文字文本理解的方向;更重要的是,由于书画同源的本质,图像自身就具有与文字相类似的表情达意的功能,图像的这种功能,因为有其特殊性,还常常能补文字之不足,和文字文本共同构筑着特定的文学艺术世界。因此,文学作品中的图像因素,就不仅仅是文字文本的无关紧要、可有可无的附属性存在,它应该是完整的一部文学作品的有机构成部分。所以如果文学作品的文字文本可以称为“正文本”的话,那么和它相关的图像因素,我们借用法国当代文学理论家热拉尔·热奈特的观点,就可称之为“副文本”^①。

^①热拉尔·热奈特在其1982年所著的论文《隐迹稿本》中,列举了五类跨文本关系,他说:“第二种类型由一部文学作品所构成的整体中正文与只能称作它的‘副文本’部分所维持的关系组成,这种关系一般来说不很清晰,距离更远一些,副文本如标题、副标题、互联型标题;前言、跋、告读者、前边的话等;插图;请予刊登类插页、磁带、护封以及其他许多附属标志,包括作者亲笔留下的还是他人留下的标志,它们为文本提供了一种(变化的)氛围,有时甚至提供了一种官方或半官方的评论,最单纯的、对外围知识最不感兴趣的读者难以像他想象的或宣称的那样总是轻而易举地占有上述材料。”见[法]热拉尔·热奈特:《热奈特论文选·批评译文选》(史忠义译),河南大学出版社2009年版,第58页。

从根本上来讲,新文学图像的“副文本性”研究,属于广义的文学研究,即文化研究范畴,它联系着书籍装帧、编辑出版、美术摄影、心理学、历史学、文字学甚至人类学等众多和文学创作、书刊出版相关的学术领域。这一方面会使人产生将文学研究泛化到无所不包的尴尬状态的隐忧,但另一方面,这种将文学放置在更为广阔文化背景中的研究,如果运用得当,无疑可以拓宽文学研究者的视野与思考空间,为长期以来执着于文字文本的现当代文学研究提供一种新的考察维度与学术理路。

从具体的文学作品来讲,如果其文字文本伴随有图像,这种图像副文本因素往往就会以其自身特有的方式对正文本文意义发生或烘托,或暗示,或说明,或强调,或补充,或阐释之作用。因此,探究图像文本的内涵及其与正文文本之间的互文关系,也有利于我们全面、准确地把握作者的创作动机和文学作品的精神意蕴,同时也有助于我们了解它在传播与接受层面上因读者个体差异与时代不同而呈现的特色。

从文学史研究角度来说,和作者作品相关的众多图像资料,是研究者走进现场、触摸历史、观照研究对象的方便法门。“图像证史”,并非说图像不可以造假或具有纯客观性,但显然图像文献的直观性具有文字文献不可替代的价值。这方面的工作虽有一些研究者(如唐弢、姜德明、杨义等)在做,并逐渐受到重视,但仍需要进一步系统性的搜集整理,因此,对作为副文本的新文学图像进行分析研究,也就具有史料考订辨析的文学史意义。

二、研究现状

中国新文学的图像研究,早期主要集中在阿英、唐弢等人的“书话体”著述中。“书话”是一种现代散文体裁,至少可追溯到1937年阿英“为纪念鲁迅先生逝世周年作”的《鲁迅书话》三则,后来因唐弢1940年代中期后的大量创作,“书话”作为一种文体才引人注目(1962年北京出版社出版了署名“晦庵”的《书话》,在此基础上,北京生活·读书·新知三联书店1980、1998年分别出版了两版《晦庵书话》,是现代“书话”的代表作)。根据唐弢的解释,“书

话”综合了古代评论为主的诗话、词话、曲话和文献为主的版本目录学著作两种文体的特点。这类文体往往“着眼在‘书’的本身上，偏重知识，因此材料的记录多于内容的评论，掌故的追忆多于作品的介绍”^①。基本上谈的是买书、藏书、借书、校书、刻书的掌故，受古代藏书家题跋一类的文体影响明显。在“书话”对新文学版本的描述评论中，有大量关于新文学书刊封面画、扉页画、插画(图)的宝贵资料 and 真知灼见。这实际上是关于新文学图像的最初研究。只不过这种研究还包含在新文学版本研究之中，不具有独立的意义。值得注意的是，从1990年代后期开始，由于史料在新文学研究中不断得到强调，“书话”类作品也更为繁盛：姜德明的《书衣百影》(北京生活·读书·新知三联书店1999年版)、《书衣百影续编》(北京生活·读书·新知三联书店2001年版)、《插图拾翠》(北京生活·读书·新知三联书店2000年版)、《新文学版本》(江苏古籍出版社2002年版)，止庵的《苦雨斋识小》(东方出版社2002年版)，陈子善的《发现的愉悦》(湖北人民出版社2004年版)、《这些人，这些书：在文学史视野下》(湖北人民出版社2008年版)，张泽贤的《民国书影过眼录》(上海远东出版社2004年版)，刘福春的《寻诗散录》(广西师范大学出版社2008年版)等，沿袭的都是唐弢所开创的“书话”风格。总体来讲，现代“书话”所涉及的新文学图像研究，主要还属于资料收集的基础性工作，其中的评论与见解，也都是随感式的、片段性的，缺乏明确的问题意识、深入的理论分析与严谨的逻辑推演，因此也不具备纯粹的学术性。

早期对新文学图像进行学理性分析的代表性人物是闻一多。他在1920年5月7日《清华周刊》上发表的文章《出版物的封面》，从艺术角度分析了出版物封面的价值及其要求。这也许是最早的讨论新文学书刊封面的论文。1927年1月郑振铎在《小说月报》刊发的长篇文章《插图之话》，主要研究对象是古代文学插图，但其观点对新文学插图无疑具有重要参考意义。他认为插图是“用图画来表现文字所已经表白的一部分意思的；插图作者的工作就在补足别的媒介物，如文字之类之表白。这因为艺术的情绪是可以联合

^①唐弢：《晦庵书话》，生活·读书·新知三联书店1998年版，第5页。

的激动的……”^①郑振铎从图画艺术与文字艺术之间的关系来论述插画的作用与产生原因,显然比闻一多的论述要深入,但无疑还没有突破传统的图文互补、以图为辅的认识局限。其后,鲁迅、叶灵凤、黄裳等人也有过一些与郑振铎类似的看法,但他们的论述却失之简略。

还有一些和新文学图像研究有相当关系的论述,是从美术角度对现代文学插图、连环画和版画的研究,如山西教育出版社 1996 年出版的《连环画艺术欣赏》(姜维朴、王素著)、1997 年出版的《插图艺术欣赏》(张守义、刘丰杰著)、《版画艺术欣赏》(谭权书著)等,以及一些论文如陈恩黎的《都市文化的早期图像记忆:1935 年的三毛漫画——兼谈中国现代儿童文学未完成的探索》(《中国现代文学研究丛刊》2010 年第 1 期)等,也都有明显的学理性,但他们本质上只是在谈论绘画艺术而不是文学。

真正将中国新文学图像文本与文字文本之关系的研究引向深入的,是 1980 年代后期以来,对中国文学研究发生了重要影响的一些西方当代文化理论,如文本及互文性理论、符号学理论、图像理论等。尤其是美国学者 W. J. T. 米歇尔 1990 年代提出的“图像转向”^②观点传入中国后,图像逐渐被视为一种不仅可与文字并驾齐驱,甚至更是超乎其上的视觉经验对象,受到理论界格外关注,并促使了所谓“读图时代”“视觉文化”等理论术语的流行。受此影响,近期的新文学研究,开始将和新文学有关的图像,作为一种更独立的因素进行考察,并力图据此深入探究图像与文字文本之间的种种微妙

①郑振铎:《郑振铎文集》,线装书局 2009 年版,第 113 页。

②W. J. T. 米歇尔在其《图像理论》(陈永国、胡文征译,北京大学出版社 2006 年版,第 7 页)中讲道:“不管图像转向是什么,应该清楚的是,它不是回归到天真的模仿、拷贝或再现的对应理论,也不是更新的图像‘在场’的形而上学,它反倒是对图像的一种后语言学的、后符号学的重新发现,将其看作是视觉、机器、制度、话语、身体和比喻之间复杂的互动。它认识到观看(看、凝视、扫视、观察实践、监督以及视觉快感)可能是与各种阅读形式(破译、解码、阐释等)同样深刻的一个问题,视觉经验或‘视觉读写’可能不能完全用文本的模式来解释。最重要的是,它认识到,我们始终没有解决图像再现的问题,现在它以前所未有的力量从文化的每一个层面向我们压来,从最精华的哲学理论到最庸俗的大众媒体的生产,使我们无法逃避。”

关系。这类研究虽已开始受到重视,但还有待进一步展开。其代表性成果有美籍华人学者周蕾的论文《视觉性、现代性与原始的激情》(见:罗岗、顾铮主编的《视觉文化读本》,广西师范大学出版社2003年版,第258—278页);兰州大学黄薇2006年的博士毕业论文《新文学图像艺术研究》;广西师范大学张银爽2007年的硕士毕业论文《“互文性”视阈下改革前〈小说月报〉的编辑理念——改革前〈小说月报〉(1910—1920)“副文本”研究》;姚玳玫的论文《描摹女性——张爱玲的文学插图》(《文艺评论》2005年第6期),《从吴友如到张爱玲:19世纪90年代到20世纪40年代海派媒体“仕女”插图的文化演绎》(《文艺研究》2007年第1期);等等。

总体而言,当下新文学的图像研究可以分为两类:一类偏重于史料搜集;另一类偏重文化阐释。这就导致:要么对新文学图像理论阐释不够;要么在借用西方理论对新文学图像进行深度阐释的时候,不同程度地脱离了文字文本,往往有过度阐释之嫌。显然,将封面、插图等图像因素作为“副文本”并分析它们与相应“正文本”(文字文本)之间关系的研究,还是很不够的。另外,在对新文学图像的研究上,研究对象还往往局限于一个作家、一个刊物或几部作品(黄薇的博士毕业论文《新文学图像艺术研究》虽有整体考察新文学图像的意图,但实际上主要是对鲁迅《呐喊》《野草》,冯沅君的《卷施》中文学图像的分析),从宏观上来梳理新文学图像流变的研究也还阙如。尽管如此,现有的研究成果,无疑为新文学图像研究的进一步深入奠定了基础,也提供了宝贵的经验。

三、研究思路、主要创新及难点

本书的基本研究思路,是在借鉴现有研究成果的基础上,致力于新文学图像与文字文本关系的具体考察与宏观梳理。即主要做两方面的工作:一、系统搜集整理代表性的新文学书刊的图像文本与文字文本的相关史料;二、结合具体的图像文本对文字文本进行细读,并尝试探讨总结两者规律性的关系,与此同时,通过对有代表性的新文学图像文本的细读,对新文学图

像的流变作一宏观勾勒。这两方面的工作,第一方面属于基础性的,第二方面是作者的力图创新之处。

因此,研究所使用的主要方法,一是史料学的,即史料搜集与版本校勘;二是阐释学的,即图像阐释与文字文本细读;三是艺术学与心理分析学的,借以探讨图像与文字文本两者间的深层艺术联系。

本书研究的困难有两点:一是图像资料搜集与考订的困难。长期以来,新文学图像受到重视的程度不够,相当一部分和本研究有重要关系的图像,可能已散失殆尽,难以搜求,并且它们的创作原委与创作者身份,有些也很难考证(甚至可能还有些已永远无法得知),但如果对这些未知材料不加考虑,又势必影响到分析的客观性与准确性。本书写作的第二个困难是如何恰当处理好图像阐释与文字文本细读之间的关系,使两者在充满艺术张力而又相互平衡的状态下各得其所,相得益彰,从而最大限度地保持阐释与细读的合理性。为解决这两个困难,一方面笔者要尽力搜集材料并提高理论素养,另一方面,如果某些资料实在难以搜集考订,就在现有材料基础上谨慎客观地进行分析,不做猜想式推论。

第一章 副文本与文学图像

第一节 副文本的理论内涵及意义

“副文本”一词的率先使用者是法国文艺理论家热拉尔·热奈特,其含义有一个变化过程。1979年,热奈特在《广义文本之导论》一书中,论述文本间的“跨文本”关系时写道:“我还把其他类型的关系包含在跨文本性之中——我想主要是模仿和改造关系,其中仿作和滑稽模仿就可以给人以某种理念,或者两种差异很大却经常混淆在一起或者未能准确区别的理念——由于没有更好的术语,我把它们叫做‘副文本性’……”^①显然,热奈特初次使用“副文本”这个表述时,很大程度上是一种权宜之计,而不是一种成熟思考的结果,在此,副文本主要指涉的对象大体相当于某些文学作品的改编本或仿写本,并不具备精确的理论内涵。

初步给定“副文本”精确内涵的是热奈特几年后的相关论述,他在1982年出版的《隐迹稿本》中说:“本书的研究对象即我当时在其他地方苦于找不到更好的术语而称作‘副文本性’(paratextualité)的东西。之后,我找到了更好或更坏的说法:我们一起来评判吧。于是我把‘副文本性’一词用来表达其他内容。对这个不够慎重的计划的全部有必要重新考察一番。”^②在本书随后讨论的五种类型的跨文本关系中,用“承文本性”代替了先前的“副文本性”,来描述前后两个文本间的非评论性攀附关系——先前的文本为蓝本

①[法]热拉尔·热奈特:《热奈特论文选·批评译文选》(史忠义译),河南大学出版社2009年版,第54页。

②[法]热拉尔·热奈特:《热奈特论文选·批评译文选》(史忠义译),河南大学出版社2009年版,第56页。

(hypotexte),后者为前者派生的“二级文本”,即承文本。而对于“副文本性”,热奈特赋予了新的内涵:

第二种类型由一部文学作品所构成的整体中正文与只能称作它的“副文本”部分所维持的关系组成,这种关系一般来说不很清晰,距离更远一些,副文本如标题、副标题、互联型标题;前言、跋、告读者、前边的话等;插图;请予刊登类插页、磁带、护封以及其他许多附属标志,包括作者亲笔留下的还是他人留下的标志,它们为文本提供了一种(变化的)氛围,有时甚至提供了一种官方或半官方的评论,最单纯的、对外围知识最不感兴趣的读者难以像他想象的或宣称的那样总是轻而易举地占有上述材料。这里,我不想开始这一关系场的研究或使它失去新鲜感,也许留待以后吧,我们将有很多机会碰到这一主题,它大概是作品实用方面,即作品影响读者方面的优越区域之一——尤其是,自从菲力浦·勒热纳关于自传的研究以来,人们乐于称作体裁协约的区域。……我们由此可以看出,副文本性尤其是种种没有答案的问题的矿井。^①

在这个论述里,热奈特不但明确了副文本的内涵(“标题、副标题、互联型标题;前言、跋、告读者、前边的话等;插图;请予刊登类插页、磁带、护封以及其他许多附属标志”),而且阐述了副文本的性质(“大概是作品实用方面”)和功能[“为文本提供了一种(变化的)氛围,有时甚至提供了一种官方或半官方的评论”“尤其是种种没有答案的问题的矿井”]。此后,“副文本”就成了一个特定概念在热奈特的文学理论中不断被使用。

1987年,热奈特的 *Seuils*(《门槛》)一书在法国瑟伊出版社出版,这是一本以副文本为研究对象的系统性理论著作,集中体现了热奈特对副文本及其相关问题的深入思考,标志着副文本理论的成熟。1997年,这本书以

^①[法]热拉尔·热奈特:《热奈特论文选·批评译文选》(史忠义译),河南大学出版社2009年版,第58—59页。

Paratexts: Thresholds of Interpretation (《副文本:阐释的门槛》) 为名在英国翻译出版,副文本观念开始在世界传播。在此书中,热奈特不但将副文本进一步细分为十三个类型,即“出版商的内文本、作者名、标题、插页、献辞和题词、题记、序言交流情境、原序、其他序言、内部标题、提示、公众外文本和私人内文本”^①;还根据副文本在不同层面上(如位置、时间、语境)的特性,提出了更多富有启发性的观念:“内文本”“外文本”“前副文本”“原创副文本”“后副文本”“公共副文本”“私人副文本”“私密副文本”等。*Seuils* 的论述重心是副文本对于正文本之功用:大体而言,文本和副文本的主要责任者分别是作者和出版者;副文本犹如进出文本的“门槛”,“文学门槛内外规则不同……副文本在文本中不仅标出文本和非文本过渡区,而且标出其交易区,性质上基本是语域和策略上的空间”;副文本“包围并延长文本,精确说来是为了呈示文本,用这个动词的常用意义而且最强烈的意义:使呈示,来保证文本以书的形式(至少当下)在世界上在场、‘接受’和消费”;“对我们而言,副文本是使文本成为书、以书的形式交与读者,更普泛一些,交予公众”;副文本最基本的功能特征“其美学意图不是要让文本周围显得美观,而是要保证文本命运和作者的宗旨一致。换言之,作者设计副文本是为了获得理想读者,让他们根据提示最大限度地接近文本意义和艺术意图。但是,这并不是说,副文本可以脱离文本而存在”。^②

热奈特副文本理论的特色在于:在热奈特看来,某一文本中作者所表述的宗旨、情感等内容具有可知性——即使不能完全探知,至少可以基本探知,只要有足够的可靠材料——而副文本就是此类材料。而这一特色所具有的理论启发意义,也只有结合 20 世纪西方文学批评大环境才能获得更深

①朱桃香:《副文本对阐释复杂文本叙事诗学价值》,《江西社会科学》2009 年第 4 期,第 39—46 页。

②朱桃香:《副文本对阐释复杂文本的叙事诗学价值》,《江西社会科学》2009 年第 4 期,第 39—46 页。

人的理解。

“文本”这个词,与英文单词 text 相对应(其拉丁词源是 texere,本意为“编织”),在 1980 年代作为西方文学批评术语引进中国时,也曾被翻译为“本文”。但在 20 世纪以前,“文本”并不是一个文学理论术语,而主要是西方具有 2500 年以上传统的文献学,尤其是西方校勘学(即 textual criticism,亦常翻译为“文本考证学”)的关键词。西方校勘学与中国的传统“考据学”类似,是在整理《荷马史诗》《圣经》等古典文献时发展起来的,是“将文本尽可能接近地恢复其原始形式的一门技艺”^①(《大英百科全书》),属于语言书写层面的文字比照、纠错和还原工作,因此文本(text)在西方校勘学里主要指有组织的文字材料,与强调作者创作性质的文学作品(work)联系不大。然而在 20 世纪的西方文学批评和文学理论中,“文本”逐渐取代“作品”成为核心术语,同时被赋予了许多新的含义^②——这主要与语言学、符号学、现象学、结构主义理论等对文学研究的巨大影响有关。从“作品”到“文本”转变,标志着西方文论由“作者中心”向“作品中心”(也许更准确地说,应为“文本中心”)乃至“读者中心”的转移,反映了 20 世纪西方文论相较于传统所发生的根本性变化。

① 苏杰编译:《西方校勘学论著选·编译前言》,上海人民出版社 2009 年版,第 2 页。

② 学者李幼蒸曾总结文本(text)作为结构主义和符号学的基本概念,在不同场合的五种不同含义:1)在最一般的意义上,文本就是指按语言规则结合而成的词语组合体,它可以短至一句话,也可长至一本书。2)在较精密的意义上,文本指语言组合体中不同语言学层次上的结构组织本身,它可以指某一层面上的语言学结构(如音位层、语素层、词组层、句群层等等),也可以指各层次上语言学结构的总体。3)在当代法国“太凯尔派”研究中形成了“文本理论”的专门学科,在他们的研究中文本成为神秘的语言现象,强调文本自动的“能产性”,文本被看成是字词“生成性作用场”。4)在当代一般符号学研究中,文本超出了语言现象范围,它可以指任何时间或空间中存在的能指系统,于是就出现了“画面文本”“乐曲文本”“建筑体文本”“舞蹈文本”等概念,这种用法是为了表明这些非语言现象具有同语言文本类似的结构组织。5)在纯粹语言学研究中,text 指大于句子的语言组合体,中文一般译为“话语”。见[比]J. M. 布洛克曼:《结构主义》(李幼蒸译),中国人民大学出版社 2003 年版,第 10 页。

在二十世纪六七十年代以前的俄国形式主义、英美新批评、法国叙事学为代表的形式主义、结构主义文学批评话语中,尽管“文本”的具体含义也并不完全一致,但其核心意义无疑都将文学作品视为与作者创作意图和社会生活等外在因素无关的自律自足的语言符号系统,它们之所以被看作文学艺术,并不在于其表现了作者的思想情感或再现了某些社会生活,而是因为语言自身的肌理结构不同于普通日常语言和科学语言。换句话说,文学之所以是文学,根本原因在语言本身,文学性存在于作品语言本身而不是其他,这种文学观念因而认为,而作品的艺术成就与作家的创作意图无关,而且在很大程度上,作家的创作意图也由于文学语言的含混而难以推断和确知,如果分析一部作品的创作意图或作者原旨,就陷入了意图谬误。而作品的意义,乃至人类、世界的意义都来源于语言的建构,语言先于个人,因此,文本意义先于作者意图。结构主义的这种文学观念与索绪尔在 20 世纪初提出的现代语言学思想关系密切,即语言符号与所指物没有必然的联系,语言的意义只是符号的区别问题。

如果说“文本”在结构主义文学批评者眼里,还可以借助语言自身显示某种中心意义的话,那么从 20 世纪 60 年代后期开始,主要始于法国的后结构主义者则更极端化地认为,不仅语言符号与所指没有必然关系,而且语言之中的能指层和所指层之间也并不存在一一对应的和谐关系,能指与所指之间也不存在固定的区别。因此,对于某一文本来讲,根本就没有什么具体的意义可言。也不可能有什么“元语言”(对于结构主义者来讲,批评是一种“元语言”,它指的是与“对象语言”相对应的存在,是一种关于另一种语言的语言,它上升到了对象之上,可以向下俯察并公正地研究自己的对象),因为当“我”试图走进自己内心或某一文本的时候,也仍然需要运用语言,而一旦运用语言,“我”的意义和对文本的理解就总是这样那样地被打散,“元语言”因此也无法谈起。在后结构主义看来:“什么是文本? 文本即是具有差异性的踪迹串,是漂浮的能指序列,是伴随着最终无法破译的互文(intertext)因

素起起落落的受到渗透的符号群,是语法、修辞以及(虚幻的)所指意义进行自由嬉戏的场地。”^①这样,后结构主义通过互文性,不但解构了结构主义的逻各斯中心主义和二元对立思维模式,而且赋予了文本存在的网状复杂性和开放性,无形中再次打开了文本与外界因素(社会文化、读者等)联系之门——尽管这种联系已和20世纪前的情况并不相同。从这个意义上来讲,后结构主义在解构了结构主义的同时,也解放了它,结构主义也借此完成了自己的否定之否定过程。

很大程度上,热奈特的副文本理论,可以看作这个过程完成的标志之一。热奈特本是法国结构主义叙事学理论的突出代表,和后结构主义大师德里达、罗兰·巴特等也交往密切,他的论著《叙事话语》,以对小说《追忆似水年华》的叙述话语所作的细密分析而广受称道。也许是受长期兼任文艺刊物《诗学》主编的实践经验所影响,热奈特不但不认可后结构主义的流于能指狂欢的文本理论,并且对结构主义所排除的作者意图也有所保留——从这一意义上讲,热奈特某种程度上不但回归了传统的文学批评,甚至还复活了文本的些许文献学意义。在热奈特所关注的包括副文本性在内的五类跨文本性之中,不仅副文本有助于取消读者理解时“那种举棋不定的委婉场面”^②,广义文本——体裁,也在很大程度上引导并决定着读者的“期望区”,并因而引导和决定着作品的接受。常被看作后结构主义特征之一的互文性,虽然也被热奈特划为跨文本性之一,但却又小心地剥离了其先验性和神秘性等后结构主义色彩,“赋予该术语一个狭隘的定义,即将两个或若干个文本间的互现关系,从本相上最经常地表现为一个文本在另一文本中的实际出现。……否则便无法理解”^③。对于承文本性,虽然热奈特承认广义来

①王瑾:《互文性》,广西师范大学出版社2005年版,第102页。

②[法]热拉尔·热奈特:《热奈特论文选·批评译文选》(史忠义译),河南大学出版社2009年版,第59页。

③[法]热拉尔·热奈特:《热奈特论文选·批评译文选》(史忠义译),河南大学出版社2009年版,第57页。