

● 文学研究

从“世界是文本”看 俄罗斯后现代主义文学中的世界*

郑永旺

(黑龙江大学, 哈尔滨 150080)

提 要: 一般来说,文学中的世界和现实存在着不完全对等关系。但在解构主义者看来,文本和作品的区别很明显,文本是复数的,其意义不确定。这种言说使文本中的世界实际上成为语言的编织物,文学作品中的现实因语言能指的漂移变成一种幻象,这就是“世界是文本”之说的理论依据。德里达等人对世界和文本关系的阐释有助于理解俄罗斯后现代主义文学中诸如“存在的难民”等人物形象。“世界是文本”的命题也是一种后现代创作思维在作品中的折射,表现为“元小说”叙事策略等有别于现实主义创作的范式。

关键词: 文本; 世界; 德里达; 俄罗斯后现代主义文学

中图分类号: I106.4

文献标识码: A

文章编号: 1000-0100(2014)05-0124-8

Analyzing the World in Russian Post-modernist Literature Based on Thesis “The World is a Text”

Zheng Yong-wang

(Heilongjiang University, Harbin 150080, China)

Generally speaking, the literary world is not completely similar to the reality. The deconstructionists think that there is a great difference between works and texts, because the meaning of the text is always plural and uncertain. Indeed, the discourse makes the world in literary works seem like a language game. It means the reality in the works becomes a simulacrum because of the floating language signifier. The keys to understanding the image, like refugees of being in Russian post-modernist literature, can be found in Derrida's interpretations about the thesis “the world is a text”. The concept “the world is a text” is reflected by creating thought in Russian post-modernist metafiction.

Key words: text; world; Derrida; Russian post-modernist literature

1 “世界是文本”: 一种解构主义的思维

德里达、福柯和巴特等人都曾深入探讨文学文本和世界的关系,而这其中由德里达提出的“世界像文本一样被建构”(The world is constructed like a text)的思想则为探讨文本与世界(现实)的关系提供新视角。文学是语言的艺术,但在相当长的历史时期,人们全神贯注于语言构建的世界所具有的意义,却忽视语言本身,或者说,

忽视构建文学文本中的世界的语言对人们意味着什么的问题。福柯敏锐地发现这个被遮蔽的东西,他在《事物的秩序: 人类科学考古学》(The Order of Things: Archeology of Human Sciences)一书中指出,“假如语言表达什么的话,它并不模仿或复制事物,而只是演示……那些对语言自身的讨论”(本尼特 罗伊尔 2007: 28)。语言作为一套符号系统,可以向人们提供反映世界的视角,并肩负

* 本文系国家社科基金项目“俄罗斯反乌托邦文学研究”(10BWW013)、中俄人文合作协同创新中心重大攻关项目“当代俄罗斯文艺形势与未来发展”(2012ZD004)和黑龙江大学博士科研启动资金资助项目“解体后俄罗斯文学中的知识分子形象研究”(201212)的阶段性成果。

着帮助人们认识世界的使命。人类文明的建立从某种意义上讲得益于语言,人是语言的持有者,但反过来说也可以说语言使人成为人。德里达更为明确地表达“世界是文本”这一命题的缘起,他用“没有什么在文本之外”来强调世界是语言的编织物(Derrida 1976: 159)。海德格尔有关诗歌之思也和“世界是文本”有关,他用“作品制造大地”来强调文本和世界的关系(海德格尔 2004: 32),即文学中的现实是语言的产物,这和现实主义所倡导的“尊重现实”有本质的区别,即不是如现实主义诗学所强调的大地制造作品,所以,海德格尔断言,是“作品让大地是大地”(海德格尔 2004: 32)。如果把《哈利·波特与魔法石》中的 $9\frac{3}{4}$ 车站视为语言的话,哈利·波特在车站那堵墙的两侧所形成的世界里有着完全不同的身份,这个身份的行为受制于哈利·波特是在魔法界还是在麻瓜的世界里生存。假设“世界是(如)文本”这个判断成立,那么这个“是”(如)就是横亘在“世界”和“文本”之间的 $9\frac{3}{4}$ 车站,当世界成为语言文字的描述对象时,就意味着是语言创造了这个世界,这个世界连同其中的人不再是主语(动作的发出者),而成为动作本身或者动作的对象,就如同弗·伊·米尔顿所说的那样,“人不是主语,人是谓语(сказуемое),人成为谓语的原因是根据他的角色,这个角色的扮演者是他生活中被说出的话(сказанное слово)”,之所以如此,是因为“人永远在成为(становится)人的过程中,但永远不能成为(не станет)人”(米尔顿 2011: 15)。如果把该话语导入“世界是文本”这个命题当中就会得出如下结论:人虽然是世界的组成部分,但人也是语言指涉的客体,因而也是语言的编织物,即人同样是文本。但这并不意味着语言的编织物沃兰德和黑猫《大师与玛格丽特》中的形象)用他们的把戏就可以摆脱现实的羁绊,有时艺术时空和现实时空有着紧密的联系,因为两者之间存在对话关系。在《叶夫盖尼·奥涅金》中,普希金显然不甘寂寞,他时不常地跳出来,用“我的朋友奥涅金”这样的称呼来确定一个事实:本故事并非虚构,而是现实的再现。

“世界是文本”也是德里达的解构主义表达式之一。理解“世界是文本”这一解构主义话语,就必须明晰文本所构建的世界的特质。任何人们所了解和感受的世界除了人类童年时期对自然的想象外,都是现实的又是可能的世界,这是因为人们对现实的认识都是基于感官的折射和文化的传

承。世界的感受(мироощущение)对处于不同文化系统中的人来说有不同的想象方式和不同的影像。对虔诚的基督徒而言,世界从来都没有离开神的意志而成为自在的无组织的存在,这首先是因为上帝创造了这个世界并有权毁灭这个世界,这在对诺亚方舟的叙述和关于索多玛城的罪恶的惩罚中得到验证。但当人与世界相遇的那一刻,他知道自己上帝的造物,但未必知道上帝为什么会创造他这个生物。这个被称为的人物不仅仅是上帝形象的复制品,最主要的是他有了能够感受现实并被现实所接纳的灵魂,上帝是自有永有的灵,是一切的主宰,而上帝所创造的世界在不断见证人的卑微(被赶出伊甸园)和人的伟大(建造巴别塔),人在快乐(索多玛城的罪恶)和痛苦(在约伯的天平上)过程中显示自身的力量。人将自己的过往刻在世界的墙壁上,这个世界从此不再缺乏思想,它有了温度和硬度,这一切都源自世界和人建立了沟通。人的崇高源自人是思想的动物,而思想源自对自然和自身的思考。沟通也并不意味着人与世界两者之间关系的平等,所以,当人们说出世界这个词时,世界和自然之力就有了隐在或显在的联系。在耶稣基督即将按照上帝的指示走向圣坛之时,他无比激昂地告诉自己的追随者“我将这些事告诉你们,是要叫你们在我里面有平安。在世上你们有苦难,但你们可以放心,我已经战胜了世界”(约 16: 33)。基督战胜了世界就确定了世界真实的属性,即世界不是幻象,世界也不是文本。

从俄语中的 мир(世界、和平和米尔)一词的词源分析来看,世界不应该是语言的幻象。根据法斯麦尔(Фасмер 1986: 2626)编撰的《俄语词源学词典》的解释,мир存在于乌克兰语、保加利亚语、塞尔维亚语、捷克语、斯洛文尼亚语和波兰语中,其基本含义皆为“平和、安静与和谐”,但印欧语系中的属于波罗的海语族的立陶宛语发现了 мир 的同根词 mieras,其意义和 мир 相同,мир 是古老的印欧语系中 mitras(意为朋友或者生死与共的人)的斯拉夫语变体。尽管世界(мир)和米尔哪个概念出现得更早已经无从考查,但有一点是可以肯定的,正是这些生死与共的人组成的群体才能维持一个相对稳定的生存世界。由此俄语中出现了许多和“米尔”相关的成语、俗语和惯用语,如 С миром не поспоришь 等。米尔作为一种组织体现了罗斯人的生存状态,但对当时的农民而言,“概念‘米尔’反映了他们所有深层的精神道德意识,人格化的不单单是农民数量上的联

合,而是某种更大的东西——最高法律性质的共同性联合。”(朱达秋 周力 2004: 44)从“米尔”有联合一切的意义上看,世界对于早期俄罗斯人来说就是在“米尔”的天空下安排生活。虽然尚无直接证据能证明“米尔”(мир)与世界(мир)同根同源,但根据两者在意义上隐秘的联系可以判断,米尔所代表的制度化的生产空间是上帝创造的惊喜之物(世界)未被语言异化之前的实在。在中国文化中,世界一词源自《楞严经》,是由两个维度构成的,“世”代表维度,“界”代表空间;其次,世界是器世间的表象,存在于“六根”的折射之中,而“六根”本身往往执著于虚妄,所以世界的真实性其实值得怀疑。

但在文学创作中,现实是经过作家编码和过滤后的艺术化的现实,这个现实以艺术家所处的时空和以现实为依托的想象中的时空为源文本。以果戈理的小说《死魂灵》为例,乞乞科夫的游历过程就再现了作为新兴的资产阶级“得力的天才”之狡诈,以及这个阶级当时所面对的腐朽和堕落的现实。对别林斯基所青睐的“自然派”而言,文学中的世界除了某些共性外,更主要的是要有“民族性”(народность),所以在《论俄国中篇小说和果戈理君的中篇小说》一文中,别林斯基强调果戈理小说重要之处在于其民族性,“果戈理君的中篇小说是极度民族性的;可是我不想对它们的民族性多加赘述,因为民族性算不得是优点,而是真正艺术作品必备的条件,假使我们应该把民族性理解做对于某一民族、某一国家的风俗、习惯和特色的忠实描述是忠实的,那就也必然是民族的。”(别林斯基 1996: 161)

然而,《死魂灵》中波留希金的世界与真实的世界有多大程度上的相似性呢?或者说,波留希金只是作者借助语言来生产出的与现实具有一定相似度但可以服务于某种理念或意志的思想衍生物吗?为了证明波留希金们存在的真实性,在《死魂灵》中,果戈理经常挺身而出,以抒情插笔的方式对小说中的人物评头论足,对俄罗斯的命运大发感慨。果戈理式的写作策略所造成的困惑是,果戈理真的和文本中的人物熟悉吗?假设那不过是作者虚构的人物,那么别林斯基根本没有必要用《幽会中的俄罗斯人》这样的文章来质问屠格涅夫为什么会写出《阿霞》这样让人沮丧的作品,因为既然“世界是文本”,那就意味着,作品只是通过语言来“提醒我们,它(语言)只是说话而已,即使我们相信大致恰当地运用它的时候,我们仍然无法避免地处于它那富于欺骗性的幻想控

制之下”(本尼特 罗伊尔 2007: 30)。当然,在当时的历史文化语境中,别林斯基不会提出德里达式的或者福柯式的语言观,因为在别林斯基看来,从玛尼洛夫到波留希金这一系列形象,都是果戈理在贯彻“艺术是理念的感性显现”这一黑格尔美学命题的过程,文学艺术是“用言辞、声响、线条和色彩把大自然一般生活的理念描写出来,再现出来,这便是艺术唯一而永恒的课题……艺术是宇宙的伟大理念在它的无数多样的现象中的表现”(别林斯基 1996: 19)。可见,别林斯基把艺术的本质看作是以感性形象去表现某种普遍的精神实质“绝对精神”或“逻各斯”),同时他又提出关于真正诗歌的标准。这个标准同样以“真实”为核心。这个“真实”不仅仅是普希金所说的在叙事手段所营造的效果上的“逼真”,也直接指涉生活的“真实”——世界的真实。

2 “世界是文本”命题的发生学路径

文学的真实是现实真实的折射,还是文本自足的真实,抑或与文本外的现实无关?对这个问题的理解体现了现实主义文学(当然,不仅仅是现实主义)和后现代主义文学的区别。以《战争与和平》为例,托尔斯泰尽管虚构了四大家族,但他必须在保证1812年卫国战争中许多事实的前提下来虚构小说中的人物命运。但将《战争与和平》和佩列文(Пелевин В.)的后现代作品《恰巴耶夫与普斯托塔》(Чапаяв и Пустота)比较一下就会发现,佩列文所关注的不是布尔什维克建立起来的红色苏维埃政权与国内外各种政治势力的军事对抗,也不是20世纪90年代苏联社会转型期人们对未来感到迷茫这样一些基本事实,佩列文所关注的是人为什么会成为存在的难民,如果人成为存在的难民,那么人所照面的现实不过是集体视觉化的产物,文本中的世界存在的依据不再是“我思故我在”,而是“我在故我思”。后现代文本中的世界尽管也和作品中人物脚下的土地有关,但对于某些作品来说,现实因“世界是文本”这一言说而不停地漂移。比如哈里托诺夫(Харитонов М.)的后现代小说《命运线,或米拉舍维奇的小箱子》(Линии судьбы, или Сундучок Милашевича)中的主人公利扎文需要借助米拉舍维奇的自传体小说来揣度其在现实中的经历,而实际上,米拉舍维奇这个人在小说中是不存在的,他只是以不同的面貌和不同的身份出现在人们的意识中。所以可以断定,“外部真实与艺术真实无关。艺术创造自己的真实,真与美在这种真实

里面的自我完善没有终点。历史就迥然不同。它是在经验的层面上寻求外部的真实,寻求最佳、最完整、最深刻的外部真实,在最大限度上契合过去事件的绝对真实性。”(哈特2009:109)既然外部真实与艺术无关,那么艺术文本的真实又是怎样的真实呢?德里达试图通过对text一词的去蔽来寻找问题的答案。

德里达发现文本为解构主义的叙事模式提供极大可能性。德里达他首先确定文本有被造之物的意思,其强调拉丁文词根tek(make)的功能。换言之,在德里达的理论视域中,世界无法脱离文本而存在,世界不过是经过语言过滤后的“如此之物”。这种说法产生两个后果:(1)就是一切事物都是文本,因为事物(物件)可以借助某种力量被制造出来;(2)世界是物质的表现方式,世界的物质性意味着某种真实性,所以世界即文本,反之同样成立:文本即世界。

“世界是文本”的命题与德里达解构主义思维关系密切。在考查了从古希腊的苏格拉底到现代海德格尔的哲学思想之后,德里达发现这些哲学家从未摆脱逻各斯的阴影,因为他们一直以逻各斯或者人为中心来寻找真理,人的概念后面是沉重的本体论负担,人被置于逻各斯的神坛之上,人成了声音和现象的策源地,或者说,人就是“上帝”。依德里达之见,如果把“在场”的观念悬置起来,那么词的含义就能称为思想之源,哲学上的纯粹的自我将变成一个抽象的点,是空无,或者是一种光源。德里达的解构主义学说的重大贡献在于,他认为西方文字的拼音性特征直接导致说对写的支配,在其《论文字学》中,德里达已经指出东西方思维方式的不同,东方思维受制于文字的表意性特征(比如汉字)。德里达强调书写比语音更具有本原性,“人们原以为有中心和本源的地方其实并无中心和本源,一切都变成了……充满差别的系统,在系统之外并不存在超验所指。”(德里达1999:2)在德里达看来,只有通过“在场”(presence)的解构才能还原文字的秘密,文字不应该仅仅是记录声音的工具,这也意味着,支配着传统文明、思想方式、日常语言、伦理道德、价值判断的逻各斯中心论的意义被埋葬,这同时意味着,西方形而上学的动机——寻找起源和归宿的愿望彻底破灭。这一切始于“文字的弱化(像能指外在性的弱化一样)是与语音中心主义和逻各斯中心主义同时出现的”(德里达2004:29)。写的意义要大于说,通过对说和写意义的重新划定来颠覆西方哲学中一直占统治地位的逻各斯中心

论和语音中心论。在德里达的解构叙事里,由于写意味着对世界的塑形,所以写的过程或者写的产物——文本实际上塑造了这个世界,包括塑造人的思维方式。

文本对后现代主义文学而言是一个很重要的概念,其意义的复杂性源自文本(text)、词(word)和语言(language)交织在一起构成的一种相互解释又相互排斥的综结(complex)。text中的拉丁语词根的基本含义(即make)通过“纺织”这个动作保持下来。俄语的текстиль, текстильщик和英语中的textile和texture中是拉丁文tek意义的延伸。语言是一种具有系统性(системность)和功能性(функциональность)属性的符号体系,而词汇(word)作为语言的一个单位隐含着语言系统性和功能性的特征。弗·维·科列索夫(В. В. Колесов)指出,与词汇和语言相比,“文本是符号诸单位的连续性话语,这种连续性能将‘意义关联’(смысловая связь)体现出来。”(Колесов 2004:154)不是文本存在于语言之中,而是语言存在于文本之中,具体来说,文本是语言在其具体的历史和民族形式之下的显现。所以,任何独特的文本都是揭示存在于该文本中的语言的所有的特性。传统意义上的文本说并没有摆脱以语言而不是以言语为核心的逻各斯中心主义和语言中心主义,不过在后结构主义者和解构主义那里,情况发生了变化。罗兰·巴特显然受到海德格尔对希腊语中某些词汇“去蔽”来诠释思想来源方式的启发,他正是在“tek”(make)这个意义上理解“文之悦”存在的可能性。

在巴特看来,织物的特性即文本的特性,即主体重要性的遗失,这恰如蛛网繁复的网状结构所构成的图案遮蔽了蜘蛛的存在一样,而主体随着织物——文本的出现消失在人们的阐释之中,即所谓“主体隐没于这织物——这纹理内,自我消融了,一如蜘蛛叠化于蛛网这极富创造性的分泌物内”(巴特2002:76),将“蜘蛛喻”置于后现代主义文学思想的语境下就隐约可见巴特所说的“作者之死”的言说,并由此推断出文本和作品的区别所在。

综上所述,语言和文本之间的关系一直都是西方语言史关注的核心问题之一,因为这个问题涉及到语言所反映的世界在多大程度上还原了世界的本质。人们一直通过语言来理解现实,同时也是因为语言,人们也在误读真理。误读之所以无法避免,是因为作为语言表现形式的文字所传达的意义因人的理解不同而不同,文字(word)和

言语(speech)之不同在于,文字对意义的表述是建立在说话人不在场的情况下完成的。有时,即便说话人在场,对意义的理解也未必可靠,《金刚经》中如来用“知我说法,如筏喻者,法尚应舍,何况非法”来强调语言的乏力。“世界是文本”的提出从某种意义上讲反思了几百年来人们对世界真实性的认识,这一言说恰好也与后结构主义(解构主义)所青睐的“什么或谁之死”的句式达成了默契,就文学而言,“作者之死”使作品成为意义湮飞的文本,使世界成为语言的幻象。

德里达认为,“语言问题也许从来就不是一个普普通通的问题”(德里达 1999: 7),“通过一种难以察觉的必然性,文字概念正开始超越语言的范围,它不再表示一般语言的特殊形式、派生形式、附属形式(不管人们把它理解为交往、关系、表达、涵义、观念,还是理解为思维的构造等等),它不再表示表层,不再表示一种主要能指的不一致的复制品,不再表示能指的能指,文字概念开始超越出语言的范围”(德里达 1999: 8)。显然,语言作为符号系统并不仅仅是文字本身,但文字的产生却有成为取代整个符号系统的可能性,因为,文字借助自身的形态可以完成对记忆塑形的任务。基于此,德里达断言,“没有所指可以逃脱构成语言的指称对象的游戏,所指最终将陷入能指之手”(德里达 1999: 8)。文学作品借助文字来传达作家的诉求,如果依据德里达的观点,文字实际上承担着语言的任务,请注意,语言和文字并不是简单的包容关系,所以德里达声称,“如此认定文字概念超越并包含语言的概念,当然以语言和文字的确切定义为前提。如果我们不想证明这一点,我们就会屈从于刚刚提到的膨胀运动,这一运动也采纳了‘文字’一词并且不是出于偶然”(德里达 1999: 10-11)。依德里达之见,文字为“能指的能指”,如果说能指具有游戏性特征的话,那么,文字则是游戏的游戏。

“世界是文本”的命题也和德里达 20 世纪 80 年代在莫斯科的学术活动密切相关。德里达在《从苏联莫斯科返回》里曾谈到过这一命题的大致含义,“文本不是课题,而是一张地图,这张地图上布满道路,道路又分出许多看不见的小路,有的道路甚至深入地下。文本是思想构筑的手抄本,世界像文本一样被构建。”(德里达 1993: 182)“世界是文本”不仅仅关系到世界是否为语言的编织物的问题,而且命题的核心指向人的生存问题。德里达对于世界(存在)的看法并未脱离柏拉图以来的理性主义光芒,但通过他对卡尔

·雅斯贝尔斯(Karl Jaspers)观点的引用,我们依然可以发现他试图在文本中查找世界真相的尝试;同时在他看来,这种尝试无疑和“好的文字”有关。“好的文字始终为人所理解,被理解为必须被理解的状态:不管在自然律之内还是在自然律之外,不管它是否出于(上帝的)创造,我们首先要把它放在永恒的在场中加以思考。因此,我们首先要从总体上理解它,并用书本包装它。”(德里达 1999: 23)而“好的文字”是内心和灵魂深处的神圣铭文。经典的文学作品无疑是这神圣铭文的汇聚之所,但这并不意味着“好的文字”一定能够破译存在的奥秘,所以,德里达得出一个令人震惊的结论,即“文字意味着遗忘,是因为文字是一种中介,是逻各斯离开了自身”。逻各斯在古希腊语中本身就有语言之意,语言离开文字不过是一套超表意符号。实际上逻各斯无法离开语言,只是真相(逻各斯)经语言的转述能否保持真相的本来面貌值得怀疑,因为德里达相信,语言这一符号系统在膨胀,这种膨胀无疑在制造关于逻各斯存在的危机(德里达 1999: 50)。

德里达之“世界是文本”的意义在于通过对语言和文字关系的阐释确定语言在膨胀这一事实,即通过对文本的强调来抵制在西方文学中长久占统治地位的“文字消失,世界出现”的观点,进而将语言所蕴含的逻辑性、工具性和叙事性彻底消解,其最终目的是解放语言,恢复语言的本质。

此外,以洛特曼为代表的俄罗斯喀山语言学派对文本意义内涵的追寻有助于对“世界是文本”的理解。如前所述,如果以后现代主义诗学观来观照“世界是文本”,那么,文本实际上是指对书写活动(writing)的重新定位,其目的在于确定世界是文字的产物。俄罗斯语言学家对此问题也有一些相关的论述。科列索夫指出,“在传统的观念里,文本在传统的观念中被理解为是一种表白,文本本身是神圣之物,对文本意义的阐释是一个十分神圣的过程,古俄罗斯书籍的书写过程被严格地进行了专门化处理,使读者能够很容易进行记忆”(Колесов 2004: 157)。很明显,这里说文本,其实是指宗教书籍,但作者明显把文本一词归入圣词(the Word)系列,德·谢·利哈乔夫(Д. С. Лихачёв)同样强调文本对世界敞开的属性,将文本理解为“敞开的文本”(открытый текст)(Лихачёв 1958: 64)。只是对科列索夫和利哈乔夫而言,文本在很大程度上被理解为言语产品——书或者其他的言语作品,其意义部分地和德里达及罗兰·巴特解构主义视阈中的文本概

念重叠。但是文本和作品在后现代主义文学诗学中区别甚大,这种区别基本上粉碎了传统文学中的生命结构。

3 “世界是文本”在俄罗斯后现代主义文学中的映射

“世界是文本”不仅仅是一种解构主义思维,也是俄罗斯后现代主义文学的叙事策略和对存在秘密的哲学沉思。当创作过程中作家把“世界是文本”当成一种范式(норма)时,就意味着真理存在的相对性,换言之,语言所创造的世界可以不依靠真实的世界而独立存在。“世界是文本”对俄罗斯后现代主义文学的影响主要体现在:对后现代主义诗学理论而言的,即该言说使人们重新审视在文学作品(文本)中个人(个体)叙事、草根叙事和宏大叙事的关系。个人叙事不必遵从宏大叙事所规定的某些原则,个体眼中的世界仅仅是文本中的世界,这个世界未必和现实世界这个三维空间有多少相似之处,比如,读者不能将萨沙·索科洛夫(Саша Соколов)的《傻瓜学校》(Школа для дураков)中展现的主人公的非正常状态下的物理空间和现实空间进行对比,从而得出扫罗·彼得洛维奇依然没有死去的结论。该小说中的 персонаж(人物)的价值再次回归到该词的拉丁语 persona 原始意义中, persona 原义为古典戏剧舞台上人物所戴的面具,其词义本身就与虚构、伪装和表征联系在一起。《傻瓜学校》中“我”的故事为“世界是文本”的命题作了如下注释:“世界是文本”抹掉了传统文学创作中艺术和现实间的界限,这也意味着消除了艺术是对现实的模仿这一言说。亚里士多德的模仿(μίμησις)所表现的世界是艺术家对现实中一段完整动作模仿的结果。这种被西方尊崇的模仿说对于后现代主义的创作诗学全然失效,因为后现代主义文学不承认生活在审美方面的优先权,相反,后现代主义文学把文本中的世界理解为世界被符码化的过程。对于俄罗斯后现代主义文学而言,“世界是文本”不仅仅是一种以语言为媒介的文学游戏,也是一种巧妙的叙事策略。这种策略在后现代作家谢·多符拉托夫(С. Довлатов)的《禁区》(Зона)和其他后现代作家的作品中得到完美体现。其中,元小说就是“世界是文本”思维的表达方式之一。

元小说叙事策略因与“世界是文本”的创作思想紧密联系而成为后现代主义文学中常见的一种叙事模式。在元小说中,事件的虚构性是自明性的问题,小说的作者不再把自己伪装成他者,他

清楚地知道自己在虚构事件,他把自己的创作向读者敞开,告诉他们自己的小说的形成过程。元小说借助哲学文本乃至科学文本中常用的一些手法,把小说中的世界进行重构,使其迥然有别于传统小说中为读者提供的世界图景。元小说特别强调世界是语言构建的世界的模式,这也使得元小说所构建的世界就是依照“世界是文本”的言说构建起来的世界。

《禁区》发表于20世纪80年代,其主要内容是描写苏联时期的集中营生活,但它与索尔仁尼琴的《古拉格群岛》在叙事方式上存在很大的不同。在该小说中,文本中的世界不过是某种物理世界的再现,是客观存在的艺术造型,相当于罗素等逻辑实证主义者所说的“由观察可以检验的事实”(尹星凡 胡耀忠 谢石林 1998: 42)。《禁区》开始就交代了世界不过是语言游戏的产物,文本中的世界虽然看似源自现实,但实际是“我”的某种想象。小说一开始作家就老实交代了世界和文本的关系:“名字、事件和日期,所有的一切都是真实的。我仅仅捏造了那些根本不存在的细节。所以,如果本书中的人物和生活中的某些人具有相似性那绝对是巧合的。任何文学构思都充满了不确定性和偶然性。”(Довлатов 2008: 11)

名字、事件和日期的真实性足以证明小说的纪实性特征。捏造的某些细节总体上如同黏合剂一样,起到了将各个真实的碎片组装在一起的作用。但“任何文学构思都充满了不确定性和偶然性”似乎又强调了文学创作的虚构性特征。小说正是在这种“真实-虚幻”的双重结构中展开的。为了说明小说中的世界不过是语言的产物,作家为故事设计了两个平行的部分:第一部分是“我”给编辑部的信,信中主要谈及我对集中营文学创作的感想,指出作为当过监狱看守的作家之“我”和索尔仁尼琴的不同,索尔仁尼琴热衷于描写政治犯的生活,而“我”则对刑事犯的牢狱生活感兴趣,索尔仁尼琴本身就是犯人,而“我”是作家,作家在小说中可能是一个具有多重身份的人。第一部分的文字是斜体字,这些叙述有的是给编辑部的信件,有的是作家的日记。斜体字代表了小说中主体的实在性,也流露出“我”强烈的个人情感,“在这种生活中一切能想象到的皆存在。劳动、优点、爱情、堕落、爱国主义、财富、贫困。此外,流氓无产者、恶霸、一心向上爬的人、沉湎于淫欲的坏蛋、妥协分子、造反派、工会组织者和持不同政见者等应有尽有。”(Довлатов 2008: 21)然而,强烈的情感抒发并不能证明作者第二部分小

说的创作是真实的。第二部分则是我的小说创作,“我的目光”不仅仅看到了刑事犯罪,也记录了监狱长、士兵等人的心路历程。但记载这些是为了什么呢?作家在用斜体写成的第一部分中吐露了实情,即“我”想通过发表作品成为如索尔仁尼琴式的集中营文学大师,“我不是索尔仁尼琴,但难道因此就剥夺我写同类作品的权力吗”(Довлатов 2008: 12),在“我”看来,集中营生活有自己的独特之美,集中营的法律或者这里的生存法则有自己存在的理由;集中营语言和语法玄妙奇特,值得认真研究。但是,当第一部分中的主体真实性和第二部分创作的想象性共处一个文本空间时,第二部分的真实性就被主体希望通过创作逼真的监狱世界来成为索尔仁尼琴的设想所击毁,于是,第二部分看似真实的监狱生活也变成了“我”的语言游戏。无法确定多符拉托夫在创作《禁区》等小说时是否受到德里达等人的影响,但在他的创作实践中,“世界是文本”这一解构主义思维的确融入到了作家的叙事策略之中。

佩列文通过《夏伯阳与虚空》中“虚空”这个“存在的难民”,全面地再现了“世界是文本”这个解构主义公式在叙事层面和哲学思考层面的意义。为此,小说设计了一套不可思议的作品诞生事件。20世纪上半期,自称乌尔罕·江博恩·图尔库七世的藏传佛教的僧人在内蒙古的一座寺院里发现了一位不知名作者留下的手稿,“由于诸多原因,本书是以编者的名义出版的,作者的真实姓名已经无从考查。”(佩列文 2004: 1)

佩列文正是借助东方的佛教哲学来为自己小说中的“世界是幻象”(Мир — мираж)提供依据(佩列文 2004: 133),世界之所以是幻象,除了作者所强调的“万事皆空”的佛教思想外,尚和后现代主义诗学有密切的关联。夏伯阳用哲学式的追问迫使虚空承认,单子“在我的意识里”(佩列文 2004: 175),从而彻底否认世界是真实的,根据夏伯阳的逻辑推理,人们所看到的一切不过是“从生下来就开始学习制造的集体视觉化”的产物(佩列文 2004: 286)。这个观点其实和“世界是文本”的公式(命题)有很深的渊源,鲍德里亚就指出,在科技飞速发展的时代,客观世界的真实性是相对的,是一种语言的幻象,“影像不再能让人想象现实,因为它就是现实,影像也不再能让人幻想实在的东西,因为它就是其虚拟的实在。”(鲍德里亚 2000: 8)鲍德里亚对世界真实性的认知源自计算机虚拟真实技术,而这种虚拟的真实其实同样来自语言——数字语言。对于后现代文本

《夏伯阳与虚空》来说,“世界是幻象”的原因是因为“世界是文本”,是因为这部作品是“思绪湮飞”的产物(佩列文 2004: 1)。

皮耶楚赫(Пьецух Вяч.)创作的元小说通过历史来消解历史的价值。这就是与萨尔蒂科夫-谢德林(М. Е. Салтыков-Щедрин, 1826 - 1889)的小说《一个城市的历史》(История одного города)构成互文本的后现代小说《新的和最新时代的格鲁波夫城市史》(История города Глухова в новые и новейшие времена)和《格鲁波夫城最近十年》(Город Глухов в последние десять лет)。

对前文本假想时空的继续探究以完成现实和想象相结合的叙事要求作家把《新的和最新时代的格鲁波夫城市史》和《格鲁波夫城的最近十年》中的故事串联起来,形成一个相互有联系的独立互文空间,以保持和《一个城市的历史》的历史关系。如果说萨尔蒂科夫-谢德林之《一个城市的历史》是前传的话,那么《新的和最新时代的格鲁波夫城市史》则是后传,后传的真实性取决于前传留下的某些遗迹。城市还是那个城市,只是增添了一条有轨电车,城市的中心广场依旧空空荡荡。但是,仅凭这些遗迹,尚不能制造真实场景,因为城市的灵魂不是建筑物,而是人。为了说明时间的流逝对格鲁波夫人的影响,皮耶楚赫对萨尔蒂科夫-谢德林的某些偏见进行了反驳:“有一种情况应该引起人们的注意,那就是格鲁波夫人并不像萨尔蒂科夫-谢德林所描写的那样粗心大意。他们是有点怪怪的,这和从前是一样的,但总体来说,格鲁波夫人和列宁格勒人或者莫斯科人并没有太大区别”(Пьецух 2006: 114)。通过“没有太大区别”的表述,作家完成了自己当前文本和历史的嫁接。然而,这种嫁接依然是不完全的,所以,作家又为《一个城市的历史》书写了后传之后传《格鲁波夫城的最近十年》,这十年来,新的《考查人员如是说》已经为格鲁波夫城设定了背景:“总之,历史一如既往地向前推进”(Пьецух 2006: 269)。

如果说后传的目的在于历史地再现格鲁波夫人的生活状态的话,后传的后传则通过薇拉·巴夫洛芙娜的第五个梦来描绘这个更名为涅普雷科隆斯基的居民对自由的渴望。薇拉·巴夫洛芙娜的第五个梦与车尔尼雪夫斯基《怎么办?》里薇拉的4个梦完全不同,如果把梦中的世界比作文本的话,那么这个文本的出处十分可疑,小说用“证明文件”缺失来消解自由存在的可能性。利波维茨基对“世界是文本”的理解有助于诠释皮耶楚

赫作品中的世界与文本的关系,那就是“后现代主义视阈下的‘世界如文本’的叙事策略使得艺术化的对世界的塑形呈现出逻辑的倒置”。皮耶楚赫的格鲁波夫城虽然和萨尔蒂科夫-谢德林笔下城市构成互文本,但这个城市的生命具有自足性,遗憾的是,这种自足性是建立在历史的虚妄之上的,因为即便是在萨尔蒂科夫-谢德林的小说里,这个城市也不是纯粹意义上的对现实的模仿,如果说萨尔蒂科夫-谢德林的格鲁波夫城是一个幻象的话,那么皮耶楚赫的格鲁波夫城则是幻象的幻象,其意义在于通过对文学中城市的解构实现历史和文学交欢。

为了实现描写的真实,皮耶楚赫摒弃了萨尔蒂科夫-谢德林的第一人称叙事方法,采取了更为公正客观的第三人称视角。在《研究人员如是说》一章里,考察人员称萨尔蒂科夫-谢德林是一个勇敢无畏的作家,只有他敢于把这座城市的历史定格在十二月党人起义的1825年。但是,对生活在当下的研究人员之所以对格鲁波夫城发展历史抱有浓厚的兴趣,不是因为那是作家对过往的虚构,而是因为确实存在这样一个城市,“可以肯定地说,该城的历史并没有终结……到了告诉他们真相的时刻了”(Пьецух 2006: 113)。

现实主义小说描述现实基于这样一种理念,即小说中的一切实际都是现实中的历史或者可能成为历史的现实。但元小说则探讨虚构和真实的关系,换言之,作家并不企图劝说读者相信他所写的一切是真实的,但却用游戏态度“假装”这一切都是真实的。

参考文献

- 巴特. 文之悦[M]. 上海: 上海人民出版社, 2002.
 巴特. 从作品到文本[J]. 文艺理论研究, 1988(5).
 鲍德里亚. 完美的罪行[M]. 北京: 商务印书馆, 2000.
 勃兰兑斯. 十九世纪世界文学主流[M]. 北京: 人民文学出版社, 1977.
 本尼特 罗伊尔. 关键词: 文学、批评与理论导论[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2007.

- 别林斯基. 文学的幻想[M]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1996.
 德里达. 多重立场[M]. 上海: 上海三联书店, 2004.
 德里达. 论文字学[M]. 上海: 上海译文出版社, 1999.
 哈特. 后现代主义诗学: 历史·理论·小说[M]. 南京: 南京大学出版社, 2009.
 海德格尔. 林中路[M]. 上海: 上海译文出版社, 2004.
 米尔顿. 自然与文化: 悲观哲学经验[J]. 求是学刊, 2011(6).
 佩列文. 夏伯阳与虚空[M]. 郑体武译. 上海: 上海译文出版社, 2004.
 尹星凡 胡耀忠 谢石林. 知识之谜——休谟以来西方的知识论及评价[M]. 南昌: 江西人民出版社, 1998.
 朱达秋 周力. 俄罗斯文化论[M]. 重庆: 重庆出版社, 2004.
 Derrida, Jacques. Of Grammatology [M]. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
 Деррида Жак. Back from Moscow, in the USSR // Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия [С]. Под редак. редакционного совета. М.: Культура, 1993.
 Довладов С. Зона \ Заповедник [М]. Санкт-Петербург: Издательский Дом “Азбука-классика”, 2008.
 Калина Н. Ф. Основы психоанализа [М]. М.: Издательство “Рефл-бук”, 2000.
 Колесов В. В. Слово и дело [М]. СПб.: Издательство С. - Петербургского университета, 2004.
 Липовецкий М. Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики [М]. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 1997.
 Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси [М]. М. Л.: Изд. АН СССР, 1958.
 Пьецух Вяч. История города Глухова в повые и новейшие времена \ Плагиат [М]. М.: Глобулус, 2006.
 Фасмер М. Этимологический словарь русского языка [Z]. М.: Прогресс, 1986.

收稿日期: 2013-05-29

【责任编辑 李洪儒】