

重审“作者已死”： 论作为“伴随文本”的作者与作品

张 明

(浙江师范大学 人文学院, 浙江 金华 321004)

摘 要:“作者已死”和“作者不死”就其各自的观点来说,在不同层面都有可取之处,在它们自身所处的语境中均有其积极意义,但若将两种立场推向极致,就都容易导致对文本阐释的偏颇。事实上,作者与作品不论在理论上还是在批评实践中都可被视为两个互为伴随关系的文本。作者与作品这两个文本,自生成以后便各自在周围形成了自身的解读和阐释的语境,作者与作品之间有一种既相互呼应又相互平行的关系。“作者已死”与“作者不死”看似不可调和,实际上反映了作者与作品这两个“文本”之间的辩证关系。作为一对互为伴随关系的文本,“作品文本”的解读和阐释受到作者和其他伴随文本的影响,而“作者文本”自身的生成和评判则受到作品和文学史的制约。作者与作品之间的关系不是单一的,而是多层次、多方面的。

关键词:作者已死;作者文本;伴随文本;以意逆志;知人论世;强制阐释;公共阐释

中图分类号:I106 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2020)03-0149-09

一、“已死”而“未死”的作者:作者与作品关系的重审

作者与作品的关系是西方文艺理论界的一个重要话题,如何看待两者的关系,对于批评家如何选择文学批评的具体方法及策略具有决定性意义。传统文艺理论持“作者创造论”,认为文学作品是作者意志的反映,因此传统文艺思想主导下的文学批评强调“以作者为中心”。直至20世纪,俄国形式主义、英美“新批评”、结构主义及后结构主义理论家先后在各自的理论阵地发力,一步步削弱了“作者中心”的观念并进而消解了作品中“作者”的存在,乃至作者与作品的关系定位被彻底颠覆,“作者已死”几乎成为学界共识。提出“作者已死”本意在强调文本自身的价值,恢复文学的文本本体性,然而,当下众多文学批评却将这一立场推向极致,偏离了“文学”的阐释,走向以理论为中心的批评道路。

正是在上述背景下,张江提出了“作者能不能死”“强制阐释”“公共阐释”等一系列问题和概念,倡导对文本进行公正而确当的阐释,以纠正当前脱离文学实践的批评乱象。张江自2014年首次提出“强制阐释”概念至今,发表了一系列文章,形成了系统的理论主张。在这些概念和观点中,如何认识作者与作品的关系是阐释的原点性问题,在“作者与作品”的关系中,作者是书写的源头,是意义生成的保证,在文本解读过程中,作者是不可忽视的存在,不能简单剔除^[1]。“无论怎样消解和抵制意图,作者意图总是在场的,并决定着文本的质量与价值,影响他者对文本的理解与阐释。”^[2]当今西方阐释学存在着方向性错误和功能性缺陷,陷入了“强制阐释”的泥淖^[3],为了实现文本的公正而确当的阐释,需要以人类的公共理性为旨归,实现阐释的公共性^[4]。上述主张引起了学界的积极

收稿日期:2019-12-11

作者简介:张明,浙江师范大学人文学院,博士研究生。

基金项目:国家社会科学基金重大项目“语言变革与中国现当代文学发展”(16ZDA190),项目负责人:高玉。

回应。朱立元认为,一方面作者意图并不是文学批评的必要条件,另一方面作者与批评家都处于动态的历史变化中,因此“批评的主旨和任务主要不在于寻找作者的原来意义”^[5]。李春青认为,解决“强制阐释”的出路在于更深入全面地了解西方文论,而不是抵制,“关键就在于恰当的选择与利用”^[6]。付建舟认为“强制阐释”存在“场内”与“场外”“发现意义”与“赋予意义”的矛盾困境^[7]。刘彦顺认为阐释的公共性或公共阐释需要以私人化的审美为基础^[8]。赵炎秋认为“既要有意图论,又不能唯意图论”,“在尊重作者意图的同时,也要考虑文本实际和读者意图”^[9]。吴玉杰指出,作者意图如何在场是文本阐释过程中无法确定的因素,文本的意义必定超越作者的意图^[10]。简圣宇认为,如果完全摒弃“强制阐释”同样会陷入困局,“强制阐释”虽有不可取之处,但其负面效应会在长时间内被消解,甚至转化为正面因素,“不经过‘强制阐释’的阶段,就难以到达超越‘强制阐释’和‘注释性阐释’,达到更高的合理阐释的层次”^[11]。以上成果都尖锐地指出了“作者意图”的问题所在以及“强制阐释论”内在的不足。

学界关于“强制阐释”与“公共阐释”已有相当多的成果,其中一部分具有非常重要的启示意义。但是,除了最初关于“作者能不能死”“意图存在不存在”的争论,绝大多数研究都已经离开了“作者与作品”这一理论原点,而着重于探讨阐释的效果和话语体系的作用。张江最初提出“强制阐释”,一定意义上是对“作者已死”的反拨,但“公共阐释”倡导回归“公共理性”,实际上是再一次将作者搁置了。毫无疑问,无论“作者已死”还是“作者不能死”都存在自身的合理性,既然如此,就不能简单地肯定或否定。从语法逻辑上看,“作者已死”与“作者不能死”是两种不能调和的立场,但在实际情况中却存在许多中间地带。因此,如何解释“作者已死”与“作者未死”这两种立场的背反关系,仍是需要深入探讨的重要问题。

本文认为,在文艺评论活动中,“作者”这一因素相较于作为一个实际主体,更多的是被当成一个“文本”来利用。批评家大多是以解读文本的方式透过文字材料来解读“作者”,利用“作者”与“作品”的互文关系来阐释作品。不论是批评家还是普通读者,他们所接触和所谈论的“作者”都不是作为一个完整、确定的“人”的作者,而往往是一个由不同文本搭建起来的主体,具有符号文本的特征。因此,“作者”的存在实际上已经脱离了现实主体,有其独立的文本意义。以此为起点,作者与作品的关系就转化为两个文本之间的关系。在符号学中,这种文本被称为“伴随文本”。任何一个文本,其表意功能都必须在诸多伴随文本的支撑下才可能有效,其最终呈现的文本,其实是作品这一“核心文本”吸纳了包括作者在内的许多“伴随文本”之后,所形成的一个“全文本”。在这一意义上,“作者已死”与“作者不死”两种观点实际上反映出某一“伴随文本”(作者)对“核心文本”(作品)影响的强弱。本文在解释作者与作品之间互为伴随文本关系的基础上,对作者与作品各自的意义生成过程进行解读,并认为用符号学的“伴随文本”概念,能够在一定程度上回答这两种立场的背反关系。这对于批评家如何看待作者与作品,以及采取适当的批评策略和手法,也有一定借鉴意义。

二、“作者”与作品是伴随文本与核心文本的关系

不论是作者还是作品,在实际批评实践中都是被当作单独文本来看待的,即“作者文本”与“作品文本”,作者与作品之间呈现为一种互为伴随文本的关系。因此,“作者已死”与“作者不死”这两种现象,事实上只是作者与作品这对伴随文本之间亲疏远近关系的反映。换言之,“作者已死”与“作者不死”看似不可调和,实际上反映了作者与作品这两个“文本”之间的辩证关系。在当下的文艺批评活动中,一部分持“作者已死”观点的批评家,过度强调作品自身的独立性;而另一些人则坚持“作者不能死”,一味强调作家的创作意图,由此在学界形成了两种对立的立场。笔者以为,任何一个文本,其表意功能都必须在诸多伴随文本的支撑下才可能有效。将“作者”视为作品的一个伴随文本,意味着我们要综合地考虑不同文本之间的关系,探讨“作者”这一特殊的伴随文本对作品解读造成的影响。不论是“作者已死”还是“作者不死”,就其各自的观点来说,在不同层面都有可取之处,在它们自身所处语境中均有其积极意义,然而若将两种立场推向极致,就都容易导致对文本阐

释的偏颇。在具体的批评实践中,批评家所秉持的作家“死”与“不死”这两种立场,其出发点是一致的。前一种立场即“作者已死”意在撇除作者意图对作品阐释的干扰,其目的在于强调作品的“本体性”;而后一种立场即“作者不能死”则强调作者意图对于读者理解作品的基础地位,目的在于恢复一种“文学”的阐释。事实上,两种立场都在强调和倡导文本自身的文学价值,规避文学外部的干扰。从其实现方式上看,两者都将“作者”作为一种与作品相关联的文本来对待。在这两种立场中,我们可以看到,作者与作品其实是同一个意义关联体之中两个平行的话语结构,作者与作品就是一个未显现的话语结构与一个显现的话语结构之间的关系。

从文学作品阐释角度看,宣布“作者已死”非常有效地回避了作者对作品的干扰,能够坚持文学作品意义的纯粹性,但是,文学作品不是空中楼阁,它们必然要与这样那样的因素产生关联。尽管学界关于“强制阐释”“公共阐释”等概念和主张已经有了系统的理论建构,但作者与作品究竟是什么样的关系、应该采用什么方式来对待,仍是一个悬而未决的问题。张江指出:“无论怎样辩解,无论多深奥的学说,作者或者说文本书写者都是一种‘存在’,是一种‘有’。”^[1]他还重申了“作者不能死”的立场,分别对维姆萨特“意图谬见”、克莱夫·贝尔“有意味的形式”、罗兰·巴特“纸上的形式”三种观点进行了驳斥,进而提出:“理论总是灰色的。文艺实践才是检验理论的标准。”^[2]但是,重新回到“作者不能死”显然不是文学批评的最佳路径。所谓文本书写的“存在”和“有”,实际上仅仅说明了作者与作品在结构上的并存,并没有解释作者在作品后来的阐释中如何在场,以及其对于作品影响和作用的“在”是如何实现的。张江显然认为“捍卫意图”和“强化意图”是遏制“强制阐释”的一个重要途径。然而,张江在2017年提出的“公共阐释”,却是一种与此前“作者中心论”完全不同的主张,它在某种意义上相当于重新宣判了作者“死刑”。张江的“公共阐释论”事实上是一种强调阐释公共性的理论,而“阐释的公共性本身,隐含了公共场域中各类阐释的多元共存”^[4]。按照这一思路,既然作品的阐释必然要面向公众,那么就不能把公共因素简单地排除出去。因为“公共阐释论”所谓的公共场域其实就是一个包括了科学、哲学、宗教、道德以及社会、文化、政治、历史等在内的诸多文本共存和交织的场所,公共阐释的结果,无论如何都将超越作者原初的创作意图。如此矛盾的两种立场,我们应如何理解呢?

虽然“作者意图”只是这场关于“强制阐释”与“公共阐释”讨论中的诸多论题之一,但却是一个十分重要且是原点性的问题。在得出“伴随文本”的结论之前,首先可以确定的是,作者意图与作品之间存在某种伴随关系,作品自产生以后便与作者处于一个意义关联体之中,关键在于辨明或确认两个表意结构究竟是何种具体的关系。仅仅因为作者意图不明就否定意图甚至宣判“作者已死”,当然是不明智的,也是片面的。所谓“意图谬见”并不是因为意图不存在,而是因为“意图”常常被“误读”所掩盖;所谓“作者已死”也不是说作品意义没有来源,而是说来源并不可靠。事实上,“新批评”派的维姆萨特、比尔兹利也承认:“诗人从来都有着某些批评家说不出的话。……但是我们有必要认清这类证词的性质和可靠性。”^[12]这意味着作者意图对于批评家来说是一种有待于解读和确认的隐含信息。“误读”本身构成了作者“意图”的一部分,符号文本自身所携带的信息与符号发出者意图传达的信息,两者之间是不能简单画等号的,一个确定的“意图”需要通过一定的技术手段去验证甚至求证。在这一求证过程中,实际上是将作者本人当作一个有待解读的文本来对待,从而消解了其作为“人”的特征。那么,作者本人的意图甚至作者本人所携带的其他信息,也就都成了帮助我们阐释作品的一个隐含的文本、一个附加的因素,成了作品这个核心文本的伴随文本。

“伴随文本”概念其实不难理解,简单地说就是伴随核心文本而传递给符号接受者的附加信息。作为一个具备表意功能的话语结构,作品首先是一个由多个表意符号组合而成的符号文本。而作为这样一个符号文本,作品表意过程的实现必然要依赖于其自身所处的那一个意义体系,在这个意义体系的影响或支撑下,符号文本在传递过程中必然携带多重附加因素,这些附加因素也就是伴随文本。换言之,在作者-作品这一对关系中,“作者”就是被作品本身所携带着传递给读者的附加因素,即作品的伴随文本。赵毅衡指出:“任何一个符号文本,都携带了大量社会约定和联系,这些约

定和联系往往不显现于文本之中,而只是被‘顺便’携带着。”^{[13]139}作者与作品这对伴随文本的特殊之处在于,作者不仅仅是作品的伴随文本,而且与作品拥有同一个前文本,即“一个文化中先前的文本对此文本生成产生的影响”^{[13]143}。也就是说,作者在撰写文本时,其实就已经与正在形成的作品文本同时处在一个共同的社会历史大文本之中。而这一“前文本是文本生成时受到的全部文化语境的压力,是文本生成之前的所有文化文本组成的网络”^{[13]143}。“任何符号文本,都在文本边缘之外或表达层之下,携带着大量没有进入文本本身的因素。这些‘伴随文本’因素,严重影响符号的生产与解释。”^[14]换言之,作为一个符号文本,一部作品必然携带着作者这一伴随文本因素,作者作为一种文本本身也同时携带着前文本的种种历史文化和社会因素。所以,在作者和作品这一对关系中,“作者”不再仅仅是作品意义的来源,而是成了影响作品这一核心文本意义表达的伴随文本。

“作者”作为伴随文本的这一特性在许多文学批评实践中都有所反映。传统中国文学研究以“知人论世”作为文学批评的标准,理论上是作者中心主义,但在实际操作中,作者只是影响批评的众多因素之一。例如早期的鲁迅研究偏向于从新民主主义政治革命角度来理解鲁迅作品,而到了1980年代之后,鲁迅研究发生了思想上的突破。比如王富仁从思想革命角度研究鲁迅,汪辉从现代性角度研究鲁迅,由于理论、历史和社会背景的不同,所得到的结论和评价也发生了相应改变。有关鲁迅作品的解读直到今天仍然层出不穷,虽然许多成果都在解读“鲁迅”“表达”了什么,但实际结论却要复杂得多,这些结论不论主观还是客观上都受到了其他社会文本的影响。中国现代文学如此,中国当代文学也是如此。余华《第七天》发表后,学界出现了诸如“死亡”“荒诞”“苦难”“现实”等解读,每种解读都有其自身的立论基础,我们不能否认这些研究的意义和价值,而“余华”即作者因素或作者所携带的信息只是作为一种伴随文本而存在。陈思和说:“好的批评一定是主体性很强的批评,不只是解读作品,它通过解读作品传达出他自己对社会的认识,对文学艺术整体的看法。”^[15]换言之,文学作品的批评和诠释并不仅仅局限于作品自身,而是与整个历史文化背景相贯通。在文学批评中,不仅作品这一文学本体不能作为孤立的文本来看待,作者本人这一因素亦当在整体历史文化背景下观照。所以,在文学研究中,作者作为伴随文本既不是批评的中心,也绝非毫无价值,而是超越“作者中心主义”与“作品中心主义”立场的一个中性的存在。

综上所述,不论是从理论上还是从实际影响方式上来说,作者都可以视为作品的伴随文本。将作者视为作品的“伴随文本”是一条走出“强制阐释”困境和“作者意图”执着的可行路径。作者与作品两个文本最终处于这样一种复杂的关系之中:一方面,作者与作品是同一个大文本的两个平行的子文本;另一方面,作者这一文本本身构成了作品的前伴随文本。作者与作品之间的意义联系就在于这两个文本相互间的影响和呼应。前一种关系体现了作者与作品这两个文本之间的相对独立性,而后一种关系则体现了作者与作品之间的客观联系。

三、“作者”与作品的关系影响作品的意义表达

作品一经产生,其自身的意义就具有自我生成的功能。这种意义的自我生成性主要依赖于两个前提:一是作品作为一个符号文本,其内部符号独特的结构形式造成阐释的开放性;二是作品意义的解读必然要依赖于其所携带的各种伴随文本,随着伴随文本的增减和变化,作品的新意义随之生成。一部作品在不同历史文化语境下,意义也会有所不同,“作者文本”对作品解读的影响也会因之发生变化,作者与作品由此处于变动的关系之中。

作者与作品是产生自同一个前文本的互为伴随关系的两个子文本,这就意味着两个文本不能单纯地被当成从属关系来看待。一方面,作者可以从作品中得到“自我”的回响和呼应;另一方面,作者与作品这两个文本自生成以后便各自在周围形成了自身解读和阐释的语境,作者与作品的对应关系于是在一定程度上被悬置了。因此,作者与作品之间其实是一种既相互呼应又相互平行的关系。巴赫金恰到好处地描述了这样一种关系:“每一文化现象、每一单独的文化行为,都有着具体的体系;可以说它连着整体却是自立的,或者说它是自立的却连着整体。”^[16]同样也可以说,作者与

作品既自成独立的结构,又通过与共同的文化体系的关联而相互联系。

正如上面所谈到,既然作者与作品之间的关系是客观的、必然的,那么在具体的批评实践中,作者与作品之间的联系又何以会被淡化甚至被消解?作者与作品的呼应关系为何会被悬置?作者与作品之间意义交换的通道如何被切断?笔者以为,这几个问题看来不可思议,但其实涉及一个很深的误解。之所以这样说,是因为读者常常把作品当成作者本人的传声筒,凡能够从作品中得到的都被当成作者想要传达的,但事实往往并非如此,读者所得到的那个文本通常比作者原本想要传达的信息要么多一些、要么少一些内容。说得更明白些,即读者最终面对的文本,与作品在生成时刻的那个文本在意义层面并不同一。这种“不同一”的根本原因在于,作品生成以后必然要面对除了“作者”这一伴随文本以外的其他伴随文本譬如评论文本、新闻、社会习俗、历史事件等,这些伴随文本影响了作品自身的意义表达。比如,任何作品都可以有现实的解读,因为“现实是创作者和接受者沟通的条件,是文学创作和文学接受的基础”^[17]。赵毅衡指出:符号文本必须靠各种伴随文本的支撑才成为文本,否则“本文就落在真空中,看起来实实在在的文本,会变成幻影,无法成立,也无法理解”^{[13]148}。这就是说,读者最终面对的文本,其实是那个最初生成的文本即核心文本吸纳了包括“作者”在内的各种伴随文本之后所形成的一个全文本。所谓以作者意图作为佐证材料的批评方法,实际上只是将作者作为一种伴随文本,更确切地说,是将作者看作比其他伴随文本影响更深的一种伴随文本。但从根本上说,这种解读策略不能弥合两个文本意义之间的“不同一”。

我们已经知道,作者意图是一部作品生成的前提条件,然而,最初提出“意图谬见”的“新批评”派,其成员恰恰又都是作家,这是值得深思的现象,这在某种意义上暗示了“接受文本”与“创作文本”之间的不同一,“作者的意图投注与读者的文本解读并不是对等的‘意图交流’,二者有时甚至是矛盾性存在”^[10]。埃科认为,所谓“意图”其实有“作者意图”与“文本意图”之分^[18],前者指作者的真实创作意图,后者指由读者从作品文本推断出来的意图。他指出,读者对开放作品的多样阐释,有利于文本自身的铺陈展开,“对作品的每一次欣赏都是一种解释,都是一种演绎,因为每次欣赏它时,它都以一种特殊的前景再生了”^[19]。有意思的是,支持“开放性阅读”的埃科自己同时也是一位享誉世界的长篇小说家,这一情形与“新批评”不谋而合,比起那些试图重新把作者意图视为作品意义来源的批评家们,这位作家自己似乎更愿意把文本意义的诠释权交给读者。埃科说:“一部已经出版的文本就像一份塞入瓶中投入大海的手稿。我的意思倒不是说这份手稿可以被任意解读,只要大家高兴就好,而是要把它当做作者死后才发表的作品来阅读。”^[20]所谓“把它当成作者死后才发表的作品”强调的就是作品出版以后面对的社会文化语境,强调文本的“生成性”。也就是说,作者固然会对作品造成影响,但作品自诞生的那一刻起就获得了自己的生命,多数情况下,作品都可能比作者活得更长。一部作品里的诸元素譬如角色在接受的历史中会不断被丰富,那么,群体的记忆共同组成了支撑作品意义生成的伴随文本。

在某些现代主义小说中,内容的含混与多义造成了解读的开放性,在这类小说中,这种“不同一”尤为明显。一个具有代表性的例子是卡夫卡《城堡》的“反懂”^[21]和“无主题”^[22]特征。在这里,所谓“反懂”“无主题”并不是从创作角度而是从读者接受角度来谈的,即作品的独特形式导致了文本意义无限阐发的可能,现有关于《城堡》的主题解读包括但不限于社会学、政治、历史、宗教、心理学、文化学、叙述学等角度。由此可以看到,读者读到的《城堡》是一个已经形成意义网络的全文本的《城堡》。也就是说,在接受和解读的历史中,读者读到的文本其实是一个由于周围的伴随文本不断变换因而释义也随之不断改变的文本。那么,所谓多重伴随文本,实际上就联合构成了作品的释读体系。“新的意义体系的构成不是文学所能完成的”^{[23]292},而正是在这一作品的释读体系支持下逐渐被建构的。正如海德格尔所指出:“无疑地,任何一种解释不但必须获取文本的内容,它也必须不加注明地把从它自己的内容而来的某种东西加给文本,而不是固执于文本。”^[24]作品的意义就是在如此不断的解读中产生的。当然,作品意义具有生成性并不意味着它可以被随意阐释,无论有多少个伴随文本,都无法改变作品作为核心文本的地位,若主次颠倒,则成了非文学的阐释。

虽然作品文本在意义生成过程中会与作者文本之间产生距离,但作者与作品之间的意义关联并不是完全被切断而相互脱离的。从上面的论述可以看出,所谓“作者已死”的观点和解读策略,其实只是表明“作者”这一伴随文本被淹没在其他所有伴随文本之中。笔者认为,一个伴随文本对核心文本的影响程度有强弱之分,而这一特点在文学作品的阐释上也有所体现。以此为起点,“作者已死”可以分出以下两种类型:第一,“作者”与其他伴随文本比较而言,是一个对核心文本表意影响较弱的符号文本,它自身的解释不足以决定或影响作品的解读,例如在但丁的《神曲》中,各种宗教形象和象征物的意义都是“当时的百科全书、寓言集、碑文规定的;象征是客观的,是确定的”^[25],作家只是受了当时历史文化的影响,因此在意象的象征层面,作者意图只占很小的部分。第二,某一个伴随文本作为表意能力较强的符号文本,对作品意义解读的影响超过了作者自身,例如金圣叹对《水浒传》的影响,后人读《水浒传》可以不去了解施耐庵,却很难不考虑金圣叹的解读。反之,“作者未死”则表明“作者”本身与其他伴随文本相比,对作品的解读而言是一个影响力较强的文本。

在有些时候,作品并没有明确的伴随文本,阐释的开放特征就尤为明显。对许多现代作品特别是先锋小说来说,作品里的意义语境被有意模糊,释读压力因之被撤除,“因此它的任何释读都是歧读”,歧读成为“先锋小说唯一可能的阅读方式”^{[23]294}。例如乔伊斯的《尤利西斯》,作品中的每一个词、每一段话都有多重意义,它用有限的形式创造了一个无限的意义世界。在这种情况下,不仅作者意图无法追踪,文本意图也几近模糊,那么用作者意图推断文本非但不能得出合乎文本逻辑的意义,反倒可能造成某种悖谬。残雪的小说也是如此,充满了白日梦、幻想、潜意识等非理性因素,我们既无法从文本内部得到有关作者意图的启示,也无法凭借已知的写作意图来解读作品,而只能在种种不同的文本之间建立联系。这些文本既有可能来自作者,也有可能来自社会,甚至也可能来自哲学和文化学。所以,在现实的批评实践中,其实作者一直“未死”,只不过作者的声音过于弱小乃至被无数伴随文本淹没了而已。

卡夫卡有一段关于作者与文本关系的精辟论述,他说:“活着的作家同他们的书有一种活的关系,他们本身的存在就是捍卫它们,或者反对它们的斗争。一本书真正独立的生命要在作者死后才表现出来,说得更正确些,要在作者死去一段时间后才表现出来,因为这些血性的人在死后还会为他们的书斗争一番。然后书就慢慢地孤单下来,只能依赖自己的心脏的搏动了。”^[26]在卡夫卡的这段论述中,活着的作家之所以同作品有一种活的关系,其中一个很重要的原因在于,作品在作者活着的时候与作者有一种共时的关系,产生自同一个意义网络,面对着同一个历史语境,因而处于同一个释读体系之中。也就是说,作品生成的时间足够短,以至于作者与作品两个文本还不足以形成各自分离的意义网络。因此,哪怕作者的意图并不显现,这一释读体系外加给作品的释读压力也自然会具有一种客观的引导作用。读者所面对的作品作为一个全文本,与以“作者文本”为中心所形成的全文本在内容和范围上有极大的重合。在这种情况下,作者就可能成为阅读者借以进入作品的一个绝佳的入口和通道。所以,作者本身的存在便具有一种客观的影响和作用。而在作者死后一段时间以后,作品还将历史地“存活”下去,在不同的历史、文化、社会语境中不停地被生成。

所以,作品一经产生以后,一方面依靠其自身的文学元素和形式结构成为一个完整的意义整体,另一方面依靠它在自身周围所形成的释读体系而获得多种阐释的可能。作品就是这样在历史中重获生命力的。

四、“作者”是一个变动的伴随文本

文本的表意功能有赖于其携带的伴随文本,“作者文本”亦不例外。“作者文本”的意义结构并不纯粹来源于其自身,更多的是在多重伴随文本的影响下生成的。首先,作者通过写作活动在创造了作品文本的同时也生成了“自身”;其后,这个“作者文本”在产生以后继续伴随着作品在其流传的历史中不断地被解读,被阐释,被生成。质言之,读者所接触到的“作者文本”永远是一个“被生成”“被还原”的文本。

“作者文本”的生成机制一直以来都受到忽视。传统文艺理论将作者置于批评的中心位置,但这种批评模式在实际操作层面是将作者意图当成解读作品的工具,因为文学批评最终乃是解释作品而不是解读作者。传统的“以意逆志”“知人论世”文学批评策略,表面上对“作者”满怀虔敬,实际上只是将其作为工具,因而“作者”在批评实践中被裹挟着四处滑移,“作者意图”成为最容易被篡改的元素。事实上,“新批评”派提出“意图谬见”恰恰是因为这些批评家们发现了“作者意图”与“文本意图”的不对称,然而,他们的批评策略却是选择性地搁置作者这一因素,只讨论作品文本。后来的批评流派基本上延续了这一思路:在结构主义那里,文学批评的本质在于“文本机制”;在后结构主义那里,批评的本质在于揭示或颠覆形而上学等级秩序的“在场”,其结果是“作者”这一文本被彻底剔除出批评活动。

“强制阐释”的弊病在于完全忽视了“作者文本”在文本意义生成过程中所起的作用。但张江等人所倡议的回到“作者意图”则走向了另一个极端,由于过分执着于某种稳定的意图,从而忽视了作者身上的变动因素。例如张江说:“作者的意图是‘有’的,是‘在场’的,灵魂一般潜入文本之中,左右着文本并左右着读者的阐释。”^[2]这种观点视作者意图为一种稳定存在,并且是作品意义的单一来源,但事实上往往并非如此。作为一个伴随文本,作者意图只是影响作品意义的多种因素中的某一个因素,因为读者阅读到的文本乃是一个由核心文本吸纳了各种伴随文本之后所形成的全文本,而作者意图只是作为构成这一释读体系的其中一个意义结构。针对“作者意图”,高建平说:“以作者意图作为支撑的阐释,不等于将阐释看成是以还原作者意图为目的,而只是肯定这种意图的存在,从而使阐释获得意义上的支撑。”^[27]但是,“有意图”绝不表明“意图”是稳固的,因为文学创作的特性决定了“作者意图”必然是一个变动的因素,它会随着作品的生成而向前滑动。在作品生成的初始阶段,意图首先产生书写冲动,然后在书写过程中不断修正意图自身;而意图一旦以书面文本的形式得到呈现,则必然接受文体形式等规则的制约,意图于是被写作行为带动前行。正因为作者文本是一个变动的文本,所以对作者文本的意义生成机制进行专门审视是有必要的。

所谓“意图”,就其产生的根源来说,是作者“自我”在符号文本中的一种投射,一切有关意图“控制”书写的想象其实都错误地预设了一种作者“自我”的稳定人格存在。在文本阐释活动中,“哪一个哈姆雷特”^[27]并不是最重要的,最重要的是“哪一个莎士比亚”,“回到以意逆志”的关键并不在于确认哪一个“志”而在于追问“谁”的志。埃科说:“经验作者的私人生活在某种程度上说比其作品本文更难以追寻。在神秘的创作过程与难以驾驭的诠释过程之间,作品‘本文’的存在无异于一支舒心剂,它使我们的诠释活动不是漫无目的地到处漂泊,而是有所归依。”^[28]几乎所有我们所知的与作品吻合的“作者意图”都是多重伴随文本逆推的结果,作者“自我”是被逆推的自我,“作者文本”则是被逆向建构的文本。作者“自我”并不是一个自足的存在,作者作为一个文本需要依靠多重伴随文本的支撑才会有意义。因此“作者”这一文本本质上是一个被不断生成的文本。

首先,写作活动本身是一种建构“自我”的方式。张江曾在“公共阐释论”中引述伽达默尔的观点,指出阐释活动的本质是一种对话^[4]。其实,一切意义活动,也即一切符号传递行为都是一种对话。写作作为一种特殊的符号表意活动不仅传递信息,而且在传递信息的过程中建构“自我”。绝大多数符号表意活动发生在两个主体之间,即符号的发送者和接收者。但在文本叙述活动中,由于叙述行为缺少了一般意义上的对话活动中在场的他者,意义的传递对象被“自我”取代,写作即文本叙述活动成为作者与自己之间的对话,因此,叙述者叙述的过程实际上就是作者和自己对话并借助文本而调整自我、修正自我的过程。写作行为其实是一种镜像式的自我修正,赵毅衡说:“任何思想、判断、推理、想象、感悟等心智活动,实际上都是有两个自我之间的协调,而不是纯然的‘自我意志’。也就是说,自我符号不纯粹是我个人的表意活动,它也是一个意义过程。我,通过符号解释对象化的我,来理解我自己。”^{[13]61}个体通过文本叙述行为即写作而达成了建构“自我符号”的结果。

其次,作者文本是多种文本支撑的结果。“作者文本”本身是靠社会、历史、文化前文本及作者生平、日记、书信甚至作品等诸多同时期伴随文本的支撑而形成。虽然与作品不同,作者这一文本

并不具备无限敞开的结构,但它的意义是未完结的。这种未完结主要体现在两方面:第一,作者所具有的人格结构不能被完整还原。由于作者个体是在历史中存在的人物,那么作者思想或人格的解读就是一种回溯的研究。作者作为一个鲜活个体却是时时刻刻处于与周围世界的交流之中,这些因素从根本上说是不可追溯的。作为一个他者,我们接近作者的思想或人格依靠的只能是那些散落于历史之中的非人格化的文本片段(包括历史和社会文本)。由非人格化的文本片段追溯人格化特征,这决定了我们所了解的作者永远是一个不完全的人物,是一个充满空白的文本。一封被公开的私信,一篇新发现的声明,一段被人遗忘的日记,甚至一段友人的临终回忆,都可能立刻改变我们对于一位作者的认知,那是因为我们所面对的作者本就是一个充满了推断和猜测的“作者文本”,我们只能依靠对种种伴随文本的解读从而不断地接近,却永远不能完整地还原。第二,作为作者的伴随文本的作品本身是一个不确定的文本。既然“作者文本”是多种文本搭建的结果,而作品本身又具有未完成的特点,“作品文本”自然是一个不稳定的结构。一切书面文本都可能存在某种不确定性,对于一些特殊的作者来说,日记与作品之间的界限常常非常模糊。以卡夫卡研究为例,一部分研究者主张将卡夫卡的日记视为作品^[29],那么卡夫卡的日记或书信与他的作品之间就形成了一种互文。但是这一做法一方面承认了观念与想法对于创作的影响,另一方面却又揭示了日记与书信的虚构性质,宣告了这些书面内容的不可靠。另一部分人则主张将卡夫卡的作品视为日记^[30],如此一来,卡夫卡的传记研究则成了一种“文学解读”,所谓卡夫卡也只是一个我们通过文学作品建构出来的“卡夫卡”。由此,我们看到作家与作品这一对伴随文本之间存在的一种双向关系。

再次,“作者文本”受文学史影响。“作者文本”还受到了文学史制约,文学史先期地创造了“作者文本”产生的条件。任何一种文学创作都直接或间接地与以往的某种文学传统有联系,在文学史中,这种联系往往被视为文学这一客体自身发展规律的表现。文学史在本质上并不是作家史,而是作品史或者说是作品的创作史,因而作者实际上是文学史叙述所产生的副文本。在这种文学史叙述模式中,“作者文本”就是以其自身内化了文学史而产生的一个人格存在。所以,是作品决定了作家在文学史上的地位和评价,而不是相反。比如我们所知道的鲁迅并不是一个真实的作为普通个体的鲁迅,而是在文学史上被建构的鲁迅,是作为一个“作者文本”的鲁迅。真实的鲁迅既不是那个被政治话语塑造的鲁迅,也不是那个被文学史所建构的鲁迅,而是普通的作为实际个体的鲁迅。事实上,文学史本身就是“作者文本”的一个前文本。对于批评家来说,由于文学史构成了作家文本的前伴随文本,因而也决定了他们批评活动的视域;换句话说,一个批评家只有在了解了文学史之后才可能对作家做出评价,而了解了文学史则意味着批评家先期地理解了“作者文本”的释读体系。从这个意义上说,批评家在“读”到一个“作者文本”之前,就已经在文学史中理解了这个文本。许多情况下,由于批评家视域的差异,同一个作家在不同年代、不同国家、不同文化的批评家那里可能具有迥异的人格,即同一个作家在不同的批评家那里可能呈现为几种完全不同的“作者文本”。也就是说,“作者文本”在遇到批评家之前,已经事先“被生成”了。

由此可见,“作者文本”在从创作到接受的过程中始终是一个不稳定的变动的文本,文学批评中所展现的“作者文本”与作者的实际主体之间存在着巨大的差异性,这种差异和变动特征决定了作品中所体现的作者意图的不确定性。“作者文本”一方面遵循着某种特定的生成机制,另一方面受到包括作品在内的诸多因素的影响,并不断地在语境中被解读、生成、建构。

五、结 语

作者与作品这两个文本处于一种动态、变化的关系之中,二者的意义结构既相互影响又保持了相对的独立性。作品文本的意义结构受到“作者文本”的影响,“作者文本”的意义结构亦受到作品文本的影响。而在“作者-作品”这一关系的外部,作品文本和“作者文本”的意义阐释效果同时又受到多重伴随文本的制约,由此而造成了关于作者与作品关系的不同定位。当前有关作者意图、阐释的边界、阐释的公共性等相关话题已有了相当广泛的讨论,并且随着讨论的深入,学界正在逐渐形

成一套新的话语,这对当前的批评实践和理论建构而言无疑具有积极的意义。“回归作者”“回到以意逆志”“作者不能死”等主张的提出看似有回归传统之势,其实背后都有复杂的现实考虑。但是,“回归作者”的反面是对读者价值的忽视,“场内”与“场外”、“发现意义”与“赋予意义”等矛盾仍然存在。如果不能解决这一系列问题,则无异于从一个极端跳到了另一个极端。作者与作品的关系是复杂的,任何简单的价值判断都无法公正、确当地对其作出评价,也正因为如此,如何用一个中立的观点或概念对两种立场进行辩证地讨论才显得极其必要。“伴随文本”是符号学的概念,指那些影响“核心文本”意义表达的附加因素,其影响的强弱也随情况而改变。从表意模式上看,“伴随文本”与“核心文本”符合作者与作品的特征。用“伴随文本”的概念审视作者既是对“作者能不能死”这一理论问题的回应,也是对作品表意机制的重审。笔者以为,抛开绝对的立场,用“伴随文本”这一概念来解释作者与作品之间的关系,可以更好地理解“作者已死”和“作者不死”之间的背反关系,也可以更深入地理解文本的意义生成机制。

参考文献:

- [1] 张江. 作者能不能死[J]. 哲学研究, 2016(5): 3-9.
- [2] 张江. “意图”在不在场[J]. 社会科学战线, 2016(9): 133-142.
- [3] 张江. 强制阐释论[J]. 文学评论, 2014(6): 5-18.
- [4] 张江. 公共阐释论纲[J]. 学术研究, 2017(6): 1-5.
- [5] 朱立元. 文学批评的任务主要不在于还原作者的意图[J]. 中国文学评论, 2015(2): 15-19.
- [6] 李春青. “强制阐释”与理论的“有限合理性”[J]. 文学评论, 2015(3): 5-8.
- [7] 付建舟. “强制阐释论”的独创性与矛盾困境[J]. 江汉论坛, 2017(7): 62-66.
- [8] 刘彦顺. “公共阐释论”与审美活动作为时间意识的空间性、同时性——论“强制阐释论”与“公共阐释论”的内在关联[J]. 求是学刊, 2018(1): 126-135.
- [9] 赵炎秋. 作者意图和文学作品[J]. 社会科学战线, 2017(4): 156-161.
- [10] 吴玉杰. 作者的意图投注与读者的文本解读[J]. 社会科学战线, 2017(10): 156-160.
- [11] 简圣宇. 长远时间中的“强制阐释”问题[J]. 中国政法大学学报, 2019(2): 176-192.
- [12] 威廉·K·维姆萨特, 蒙罗·C·比尔兹利. 意图谬见[G]//赵毅衡. “新批评”文集. 北京: 中国社会科学出版社, 1988: 214.
- [13] 赵毅衡. 符号学: 原理与推演[M]. 南京: 南京大学出版社, 2016.
- [14] 赵毅衡. 论“伴随文本”——扩展“文本间性”的一种方式[J]. 文艺理论研究, 2010(2): 2-8.
- [15] 刘琼. 什么是理想中的文学批评[N]. 文汇报, 2015-06-04(19).
- [16] 巴赫金. 文学作品的内容、材料与形式问题[M]//钱中文. 巴赫金全集: 第1卷. 石家庄: 河北教育出版社, 1998: 324.
- [17] 高玉. 论现实主义作为一种阅读方法[J]. 浙江师范大学学报(社会科学版), 2019(5): 22-29.
- [18] 艾柯. 过度诠释文本[G]//科里尼. 诠释与过度诠释. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1997: 77.
- [19] 艾柯. 开放的作品[M]. 刘儒庭, 译. 北京: 中信出版社, 2015: 3.
- [20] 翁贝托·埃科. 博尔赫斯以及我对影响的焦虑[M]//埃科谈文学. 翁德明, 译. 上海: 上海译文出版社, 2016: 118.
- [21] 高玉. 《城堡》: “反懂”的文本与“反懂”的欣赏[J]. 外国文学研究, 2010(1): 125-134.
- [22] 高玉. 《城堡》无主题论[J]. 浙江师范大学学报(社会科学版), 2015(4): 1-9.
- [23] 赵毅衡. 当说者被说的时候[M]. 成都: 四川文艺出版社, 2013.
- [24] 马丁·海德格尔. 尼采的话“上帝死了”[M]//海德格尔选集. 孙周兴, 译. 上海: 上海三联书店, 1996: 767.
- [25] 艾柯. 开放的作品[M]. 刘儒庭, 译. 北京: 中信出版社, 2015: 6.
- [26] 卡夫卡. 致密伦娜的信[M]//叶廷芳. 卡夫卡全集: 第9卷. 石家庄: 河北教育出版社, 1998: 433.
- [27] 高建平. 哪一个哈姆雷特: 回到“以意逆志”上来[J]. 学术月刊, 2018(1): 131-139.
- [28] 艾柯. 在作者与本文之间[G]//科里尼. 诠释与过度诠释. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1997: 108.
- [29] 赵山奎. 传记视野与文学解读[M]. 北京: 北京大学出版社, 2012.
- [30] 李军. 出生前的踌躇[M]. 北京: 北京大学出版社, 2011.

责任编辑 韩云波

网 址: <http://xbbjb.swu.edu.cn>