

从后现代主义到“数字现代主义”^{*}

——新媒介文学文化逻辑问题研究反思与新探

□ 单小曦

内容提要 新媒介文学的文化逻辑问题是新媒介文学研究的重要课题。西方学界以后结构主义理论解释超文本的特点,从而推导出了数字文学的后现代文化逻辑。中国学界主要运用杰姆逊的后现代理论阐释了网络文学的文化逻辑问题。其中理论诉求与创作实践不符等缺陷也引起了一些质疑。我们把新媒介文学的文化逻辑归结为“数字现代主义”。数字现代主义可以被看成数字媒介技术、主体间动态交互性文本、数字时代的新现代性思想的融合体。数字现代主义文化逻辑在近20年的中西方新媒介文学实践中具有明显体现。

关键词 新媒介文学 数字现代主义 现代性 后现代主义

作者单小曦,杭州师范大学人文学院教授。(杭州 311121)

本文所说的新媒介文学是指依托于数字化新媒介存在并展现自身特色的文学形态,具体包括如下两大类:一是传统语言艺术的数字化,即一般所说的西方数字文学(电子文学)、中国网络文学及其各种新形态——博客文学、微博文学、短信文学、微信文学等等;二是作为数字化综合艺术构成要素的语言部分,具体包括数字化电影文学、电视文学、摄影文学、动漫文学、游戏文学、交互戏剧文学等。

无论何种文学形态都属于人类精神文化的重要构成部分。任何文学形态都会自觉不自觉地体现出相应文化范式的精神要义;同时,文化范式也会自觉不自觉地影响、制约相应文学形态的发展与变革。以文化与文学的辩证关系为前提,引申出了文学的文化逻辑问题。换言之,任何形态的文学都存在着一个文化归属、文化定位和文化精神及其指向的深层蕴含和深层结构问题。分析和阐释

数字新媒介文学的文化逻辑,是深入研究该文学形态的内在要求。

相对于印刷文学的现代性或现代主义文化逻辑,西方学界往往把新媒介文学的典型——数字超文本文学的文化逻辑,概括为后现代性或者后现代主义。这一理论观点是在研究数字文本尤其是数字超文本(hypertext)特性过程中推导出来的。把超文本性和后结构主义理论关联在一起是西方超文本研究的一个重要取向。杰伊·大卫·伯尔特(Jay David Bolter)认为,后结构主义理论和超文本实践之间的关系非常值得研究,“后结构主义可以澄清超文本的文化意义;反过来,超文本也能帮助我们看清后结构主义如何构成了印刷时代晚期的一个短暂阶段。”^①早在1980年代,格雷戈里·乌尔姆(Gregory Ulmer)就使用德里达的理论分析了电

^{*} 文本系国家社科基金项目《当代数字媒介场中的文学生产方式变革研究》(10CZW011)成果。

子传播问题,指出德里达所说的文本“已经反映出了电子媒介的内化”倾向。^②1990年代初期,马克·波斯特(Mark Poster)已经开始使用鲍德里亚、福柯、德里达、利奥塔等的后现代理论解释电子传播、电子书写、电子文本,并形成了他的“信息方式”(In The Mode of Information)理论。^③稍后的乔治·兰道(George Landow)则把后现代理论具体运用在了超文本分析中,成为该流派的理论集大成者。按照这些理论家的研究,书写、印刷媒介及其形成的线性平面文本,建构了现代文化中的线性、层级、自律性个体、中心化、封闭、连续等观念和特点;数字文本、超文本摧毁了上述文化现代性,代之以多线、超链接、跨媒介、块茎、网络为特征的“文本性”(textuality)及其建构起来的新文化精神,而这一新文化精神属于理论家所倡导的后现代文化或后现代性。数字超文本文学不仅产生于数字媒介环境,而且是超文本的典型形态,它自然体现着这样的文化逻辑。超文本理论关于“超文本性”(hypertextuality)的后现代理论分析包括如下要点:(1)超文本即巴特的理想文本。泰德·尼尔森(Ted Nelson)最初给超文本的界定是:“一系列通过链接而联结在一起的文块,这些链接为读者提供了不同的路径。”^④兰道采用了这一基本看法,并把它和罗兰·巴特的文本理论结合在了一起:“超文本指的是由文块组成的文本——巴特称之为lexia——并有电子链接将它们联结起来”。^⑤沿着这样的思路,超文本也更有资格成为巴特所说的“能引人写作者”(le scriptible)——开放的、能让入体会到“能指狂喜”和“写作快感”的文本。^⑥关于后结构主义所谓的理想文本,巴特有一段被广人知的描述:“在这理想之文内,网络系统触目皆是,且交互作用,每一系统,均无等级;这类文乃是能指的银河系,而非所指的结构;无始;可逆;门道纵横,随处可入,无一能昂然而言:此处大门;流通的种种符码(codes)蔓衍繁生,幽远惚恍,无以确定”。^⑦在印刷文本环境中,这种理想状态是很难达到的,但对于计算机网络中的数字超文本而言,却是文本的常态。(2)超文本切实体现了克里斯蒂娃等人所说的互文性。“互文性”的意思是说“一篇文本中交叉出现其他文本的表述”,“每一篇文本都联系着若干篇文本”。^⑧这种情况在印刷文本中只能以延时、隔空方式存在,而计算机网络中的文本

却实现了同一时空中的无缝联结。进而言之,互文性和超文本性构成了超文本的内外两面,“互文性和超文本互为表里,共同编制起一个数字化生存的网络文化世界。”^⑨(3)超文本即福柯的文本网络。兰道在谈及超文本的由来时专门引用了福柯《知识考古学》中的论述:“‘书的边界从来不是轮廓清晰的’,因为‘它被卷入一个由其它书、其它文本、其它句子形成的参照系统之中,它不过是这一网络中的一个节点(node)’。”^⑩很显然,超文本本身就是这样的文本网络,而其中每一个文段或文块(印刷环境中可能就是一篇文章、一部作品)都变成了文本网络中的一个节点。(4)超文本即巴赫金追求的复调、对话性文本。超文本网络中的每个文本单位都来自地位平等的不同作者,他们可以出于不同立场,表达不同思想情感。“电子超文本网络可以和复调小说相比,是众多地位平等、各具价值的意识在共时状态下的平行展开”。在网络超文本环境中,“一切现实世界中难以逾越的身份性差别因此被打破,对话性立场因此得以贯彻。”^⑪(5)超文本即利奥塔所说的打破宏大叙事的小叙事文本。以追求自由、理性、解放、终极为目标的宏大叙事是依托印刷媒介建构起来的。超文本中没有一个是作为中心的东西,所有节点都被从原来的叙事线中拉出来,形成横向的立体交叉且相互齐平关系,它们之间形成无等级的小叙事组合。(6)超文本空间即德勒兹的块茎形态和光滑空间。德勒兹的“块茎”(rhizome)是相对于统树状形态和思维而言的。后者是中心化的、一元的、层级性的、因果序列的;前者则呈现为非中心、多元化、无规则、异质状态。块茎导向一种不同于“条纹空间”的无限开放的“光滑空间”。^⑫史都尔·摩斯洛坡(Stuart Moulthrop)等人认为,网络文本就是块茎形态的,超文本写作空间、“赛博空间”就是德勒兹所说的光滑空间。^⑬(7)超文本即德里达的延异文本。“延异”(différance)即文本符号能指与所指之间时间上的推延与空间上的差异,标识的是文本的游戏性和意义的缺场。在这样的文本中,能指已脱离固定所指意义的限制,而成为自由交织和相互指涉的存在。尼尔森把超文本系统称为“文献宇宙”(docuverse),兰道则将之冠名为“大集合体”(assemblage),其描述的文本存在状态非常类似于延异文本。

在分析超文本的后现代文本性过程中,理论家们不约而同地指向这一文本性内在蕴含的基本文化观念:传统的中心和权威已被消解。这个中心,可能是逻各斯、本质、理性、自由、主体性等传统形而上学中的范畴中心,可能是所指意义这一符号中心,可能是元叙事这一叙事话语中心,可能是作者权威这一文艺和美学中心。这些中心的存在意味着对非中心或边缘性的现象、表象、能指、小叙事、读者等的统治和支配。中心与非中心等级关系被消解之后,传统形而上学模式终结了,符号的能指功能被放大了,非连续性的碎片化小叙事得到了解放。进而,现代性的理性精神、自我概念、人文价值遭遇挑战,“作者死亡”与读者权力空前提高,等等。

在西方超文本理论家看来,作为新媒介文学典型形态的超本文学所体现的就是上述后现代“文本性”和后现代文化精神。应该承认,这种研究显示出了一定的理论原创性,也基本符合1990年代西方社会历史文化发展现实,以及超文本、超本文学的文本现实。当然,任何理论都有局限和死角。有些西方学者认为,以后现代理论解释超本文学不尽合理。比如超本文学中的作者并未丧失主体性,也并没有淹没于文本之中或走向了“死亡”,所谓“去中心化”并不成立。更有学者直言不讳地批评说:“兰道为文学—人文主义者引介超文本所发挥的作用不能高估,在超文本和解构主义之间进行简单(甚至是误导的)的比较却给超本文学理论带来了某种负担,甚至直到今天仍是如此。”^⑩此外,还需看到,超本文学还只是新媒介文学的一种形态,尽管是最能体现新媒介文学审美理想的典型形态,但它无法涵盖其它不太典型却仍被置于新媒介文学名下的文学形态,比如中国大陆海量生产的网络文学。这样,即使以后现代主义解释超文本、超本文学的文化逻辑是合理的,也不能推论出整体新媒介文学的文化逻辑也是后现代主义。

二

如果说,西方新媒介文学的后现代文化逻辑研究仅限于超本文学的话,中国学界则将其扩大到了更为广泛的网络文学。中国学界指认的网络文学,主要包括数字超文本创作(主要在台湾)

和作为印刷文学数字版的“网络原创文学”(主要在大陆),后者是主体。中国网络文学的后现代文化逻辑论的内在理路是:计算机网络是伴随着西方后现代化发展壮大起来的,具有后现代文化精神特征。而网络文学诞生于计算机网络,它身上也自然打上了后现代文化的烙印。美国文化批评家弗雷德里克·杰姆逊(Fredric R. Jameson)的后现代理论,构成了中国网络文学文化逻辑研究的重要思想资源。早在1992年,王岳川教授就把杰姆逊的后现代文化思想概括为“深度模式削平,历史意识消失,主体性丧失,距离感消失”^⑪等几个方面。这几个方面的概括,后来被中国学界广泛运用于新媒介文学的文化逻辑研究。

中国学界较早提出新媒介文学文化逻辑问题并予以开创性研究的是著名网络文学研究专家欧阳友权教授。2003年欧阳教授就发表论文提出,“后现代主义的典型特征是深度模式削平、历史意识消失、主体性丧失、距离感消失等……网络文学中凝聚着解不开的后现代情结,即后现代话语的知识态度、边缘姿态、片面化理念等,影响了网络文学的文化精神建构……蕴藏着后现代文化的逻辑内涵。”^⑫具体表现在“网络文学数字化传播的‘祛魅’模式,浸润着后现代文化的知识态度”、“网络文学的消解中心话语模式,坚守了后现代的边缘姿态”、“后现代主义的平面化理念与网络文学无深度的游戏规则之间,具有文化逻辑的同构性与并置性”等。^⑬之后,这一思想观点和研究理路得到了网络文学研究者的广泛认可。安文军认为:“互联网具有天生的后现代主义品格,基于互联网产生并飞速发展的网络文学强化了当代文化的后现代主义特征”。那么,“后现代主义的文化逻辑是怎样体现在网络文学中的呢?”他的回答是,杰姆逊所说的现代向后现代的四个转化——“从中心化的自我焦虑向非中心化的主体零散化转化”“从深度时间模式向平面空间模式转化”、“从个性风格的表达向仿像的机械复制转化”、“从自律的审美观念向消费逻辑转化”,完全适用于网络文学。^⑭张建专门分析了网络文学的所谓“平面叙事策略”问题,他说:“后现代主义的平面化原则与网络文学拒绝深度的实践之间具有相似的文化逻辑。”而杰姆逊所说的后现代抛弃的四种深度模式——本质和表面的辩证模式、弗洛伊德的潜在和明显模式、

存在主义的真实性和非真实性模式、符号学的能指和所指对立模式，在网络文学中也普遍被拒绝了。^①著名批评家贺绍俊也持类似观点：后现代的文化特征是“走向零散化、边缘化、平面化、无深度，通过各种眩目的符号、色彩和光的组合去建构使人唤不起原物的幻象和影像，满足感官的直接需要。”而“网络文学是建立在后现代性基础上的文学形态。后现代性就是网络文学的最大特征。后现代性可以说是网络文学的立身之本”。^②

除了把杰姆逊后现代思想作为理论资源外，也有学者把网络文学与巴特、巴赫金、利奥塔等人的相关思想联系在一起。比如姚献华认为，网络文学在创作和文本方面都体现着后现代特征。在网络文学世界“作者已死”，网络文学创作“达到了巴赫金所说的‘狂欢式的世界感受’”，网络文本就是巴特的“可写之文”。^③贡少辉的分析取韦尔施、利奥塔等思想家关于后现代即现代的“隐蔽形式”或“激进现代”的观点，认为，“网络媒介所蕴含的后现代性特质，将使网络文学呈现一种审美距离日渐消失、多重话语形式并重以及富有交互性与参与性等特征的文本形式。”^④也有学者对后现代的理解较为随意和泛化，把一些网络文学作品中体现出的媚俗、非道德、欲望化等特点也看成是后现代的。如成秀萍就说：“网络文学是伴随着西方‘后现代化’的诞生而孕育、萌芽、成长和繁荣起来的，因而不可避免地带有后现代主义的特征，诸如认知上的媚俗主义、道德上的犬儒主义和感性上的快乐主义。”^⑤

中国网络学后现代文化逻辑研究是有着一定的合理性和价值的，它一定程度上从文化层面分析出了以网络文学为代表的新媒介文学不同于印刷文学的特点，有利于更深入地把握新媒介文学的文化内涵。但其中掩盖的理论视野狭窄、对后现代理解简单化、理论诉求与创作实践不符等问题也是明显的。因此，从一开始就存在着关于这种阐释的质疑之声，有些质疑还相当尖锐。

孙菲认为，网络传播方式的确体现出了无中心、开放性、多元性、无边界、动态可变，已经打破了印刷时代建构起来的绝对、恒定、封闭性关系，这一切特点都与解构主义的设想相吻合。“但是，网络文学承载的不仅是网络的文化意义，也要承载作为文学的文化意义。网络的后现代姿态不代

表网络文学的后现代姿态，二者不该被混淆。”中国网络文学创作现实所表现出来的是一种虚假的后现代性，是一种只得其形而无其神的伪后现代性，由于“文坛理论与实践不匹配，理论先行实践跟进的恶习在后现代的身上再次上演”，使得网络文学的后现代文化逻辑说被建构为了一个名不副实的神话。^⑥更为尖利的质疑来自于崔宰溶博士论文《中国网络文学研究的困境与突破——网络文学的土著理论与网络性》。该文在反思中国网络文学研究存在的问题时，专辟网络文学之“后现代的假象”予以阐述，其核心内容是对上述孙菲基本观点的展开与深化。该文说，少数先锋的超文本或网络文学具有将后现代理论最极端的想象变成现实的可能性，“可是我们决不能陶醉于这个‘可能性’。少数的文学实验的存在，即使它们多么成功、多么有意义，并不能保证整个网络文学的革命性意义。依我看，在目前中国网络文学的现实下，直接使用西方的后现代理论来分析中国网络文学作品可能得不偿失，它会导致学术研究完全忽略实际研究对象的后果。”接着，作者进一步向前推进，“当今的中国网络文学中几乎不存在零散化、碎片化，不存在‘宏大叙事的消失’、‘对中心、对传统价值系统的否定’等后现代特征。令人惊讶的是，我们很容易发现它不仅不具有后现代性，而且它还往往具有完全相反的特征。‘网络文学’可能是后现代的，但它也可能是反—后现代的，或具有强烈‘资产阶级现代性’的。”比如很多网友对网络文学创作中的“太监”（作品长期不更新或半途而废）现象的厌恶，说明中国网络文学对统一性、完整性有强烈要求，从而否定了后现代的零散化、碎片化；再如网友对“大神”级作者充满了崇拜，网站也将他们打造成为文学“明星”，他们实际上就是网站的“中心”，后现代所说的“去中心化”、“作者之死”在这里也不存在；又如后现代反宏大叙事，但“中国网络文学不仅从宏大叙事的影响力中摆脱不了，而且它扎根于宏大叙事，它需要宏大叙事”，中国网络文学中常见对浪漫爱情、民族主义、历史意识等宏大叙事的张扬，都是说明。^⑦

应该说，上述质疑一定程度上抓住了中国网络文学文化逻辑论的痛处。在中国某些关于网络文学后现代文化逻辑的论述中，的确存在着把网络后现代性偷换为网络文学后现代性的问题。而

中国网络文学生产现实也确实少有名副其实的后现代主义作品,不仅如此,如果以是否“现代”为尺度,可以说目前的中国网络文学覆盖了现代性、后现代性,甚至所谓“反—后现代性”。如此一来,新媒介学的文化逻辑问题变得越来越模糊了。那么,究竟如何才能做到更准确、更合理地把握到新媒介文学的文化逻辑呢?

三

从中西上述研究中可以得到一个重要启示,新媒介学的文化逻辑研究需要确立两个阐释和分析原则:一是理论整合原则。目前的多数研究还采取的是印刷性/数字性、现代性/后现代性对立分割思维。其实,新媒介对于旧媒介、新媒介文学对于旧媒介文学不是直线替代关系,而是覆盖关系;现代性和后现代性也不见得必然立分分割,很多理论家都认为两者是交融在一起的。二是理论与文学实践相结合的原则。目前中西方新媒介文学研究中,的确存在着理论性和文学性脱离的情况。我们既要看到新媒介形成的新文化精神,也要看到这种新文化精神是否在文学中得到了具体落实。从这两个原则出发,笔者把新媒介学的文化逻辑归结为“数字现代主义”。

“数字现代主义”(Digimodernism)本是艾伦·柯比(Alan Kirby)新近发明用于概括当代社会文化现实的一个专业术语。柯比的数字现代主义是接着哈贝马斯“未完成的现代性”思想来说的。1980年代在与利奥塔等法国后结构主义者的论战过程中,德国批判哲学家于尔根·哈贝马斯(Jürgen Habermas)提出了“现代性——一项未完成的设计”的著名观点,^⑧认为名噪一时的后现代不过是现代的一个发展阶段,是现代之花结出的一个果实。在当今社会,启蒙思想家设计的理想社会图景、倡导的进步观念,康德、黑格尔等哲学家主张的主体性、理性、人的价值和尊严等现代性思想并没有过时,只是人类在追求它的过程中暂时出了问题,暴露出自身某些缺陷。艺术领域中的现代主义(有学者称之为“审美现代性”)反抗的就是现代性中的不合理成分和缺陷,但总体上不过是一种虚假否定。启蒙现代性不应被彻底抛弃,而应以交往理性予以改造。柯比接受了哈贝马斯关于现代性尚处于未完成阶段的论断,但抹去了哈贝

马斯身上的理想主义色彩,也没有沿着改造之路走下去,而是对当代数字文化现实予以了类似于后现代主义的批判性阐释。柯比认为,在数字技术推动下,1990年代后半叶西方社会生成了一种可以称之为“数字现代主义”的文化形态,它已经“决定性地取代了后现代主义,把自己建构成了21世纪新的文化范式。”^⑨“数字现代主义”是“电脑化对文化形式产生的一系列影响”,它“最直接方式即一种新形式的文本性”。在柯比这里,“数字现代文本几乎就是数字现代主义的代名词,二者的特征几乎完全相通。”^⑩而在数字现代文本性问题上,柯比又继承了艾斯本·亚瑟斯(Espen J. Aarseth)“赛博文本”(cybertext)理论研究成果,其最突出之处就是合作者的互动参与性。

柯比的数字现代主义理论是有一些问题的,比如说1990年代后半叶以来,数字现代主义已经“决定性地取代了后现代主义”,显得比较武断;再如以数字文本性解释数字现代主义有失偏颇;又如关于数字现代主义文化特征的分析也不够全面和准确。但是,这一提法和柯比的相关阐释具有强大的理论张力,经过我们的改造,它可以满足新媒介文学文化逻辑分析的原则和要求,足以使我们较为深切地把握到新媒介学的文化内涵。

我们不能把数字现代主义与数字现代文本等同起来。数字现代主义对应的是现代主义、后现代主义,它总体上是一种文化范式。我们说新媒介学的文化逻辑是数字现代主义时,既包括新媒介文学属于数字现代文本的意义,更多的还是说新媒介文学承载着数字现代主义的文化价值观和思想旨归。而在这个方面,数字现代主义是数字时代、包蕴数字文化精神的现代主义,它应与现代性文化思想之间保持一定的连续性。不仅如此,新形势下的数字现代主义必然是经历了后现代主义洗礼后的现代主义。如若细究,这里的后现代主义其实包括解构性后现代主义和建构性后现代主义两种理论模式。德里达等人的解构性后现代主要贡献是批判、解构了传统现代性文化中的形而上学、本质主义、二元结构等不合理成分,但也同时激进地消解和抛弃了主体、自我、目的、意义、真理等合理成分,把一切文化文本都视为符号的能指游戏。罗蒂(哲学上)、格里芬(科学上)等人的建设性后现代主义也反对现代性中的不合理成分——

“个人主义、人类中心论、父权制、机械化、经济主义、消费主义、民族主义和军国主义”，但“它不仅希望保留现代性中至关重要的人类自我观念、历史意义和符合论真理观的积极意义，而且希望挽救神性的实在、宇宙的意义和复魅的自然这样一些前现代概念的积极意义”。^②数字现代主义所反对和否定的后现代主义，主要应指解构性后现代主义的虚无观念和只消解不作为的姿态，但不应把建设性后现代主义中积极合理成分和建设主张也一同抛弃。笔者理解的数字现代主义是具有强大整合功能的，它本身作为数字时代的现代主义，保留着启蒙现代性的合理内核，在艺术领域它自然也秉持批判启蒙现代性不合理内容的审美现代性价值立场。同时，它也并不完全排斥后现代主义，而是对后现代主义中的合理成分、建设性成果予以吸纳。当然，数字现代主义已经不再是传统意义上的现代主义和任何一种后现代主义，它根植于当代人类无法逃避的“数字化存在”(Digital Being)境遇，然后再反身而来，着眼于当前数字技术、数字媒介建构人类生活的事实，把数字化存在视为人类必须面对的存在维度。

从这样的认识出发，我们可以对作为网络文学文化逻辑的数字现代主义内涵予以更具体分析。在动力层面，数字现代主义以数字技术为发展引擎。今天“计算不再只和计算机有关，它决定我们的生存。”^③在当代的数字化存在语境中，一方面数字技术在源源不断地制造着新的文化形态，另一方面任何文化传达也越来越难以逃离数字技术的笼罩。此处所说的数字现代主义文化，首先即数字技术化了并以数字技术深广影响的东西方社会现实为理论出发点的一种新现代主义文化。它以数字文化文本和数字时代的新现代性思想相结合方式，实现了对当代文化现实的高度概括。在文本层面，传统由少数精英作者按再现法则创作的向多数大众播放、宣讲式的固定文本被打破，一种作者提供基本构架、需要接受者积极参与建构、按数字虚拟法则创作的、作为活动过程本身的交互性活态文本已经生成。在这样的文本建构和意义生产过程中，作者的传统权威地位被推翻，但接受者并没有真正获得作者的身份，形成的是作者与接受者以新媒介为平台的主体间互动关系，和对意义的联合生产关系。数字现代文本的关键点包括

“动态过程性”(相对于传统固化静态性)和“物质文本的再产性”(相对于传统意识参与性)两个方面。在思想层面，数字现代主义确认“我们仍生活在现代——而不是后现代”，^④继续坚持主体(间)、理性、历史、意义等现代性基本价值观，反对绝对主体性、历史虚无论、绝对相对主义、人类中心主义、男权主义，反思人在消费主义、商品化社会中的异化处境，坚持在整体有机论、生态主义、绿色文明、两性平等的思想框架下积极探索人类文化的建设之路。它更关注数字技术、计算机网络等新媒介背景下生成的拟态环境、信息世界、虚拟现实、混杂空间等社会语境及现实状况。它反对解构主义的符号游戏说，而是把各种表意符号含纳其中的数字媒介看做生成境域，探索和思考人在上述现实状况和生成境域中的生命存在、人文精神、终极意义等问题，它特别强调这些意义的生产是主体间互动实践的结果。

如此说来，可以把数字现代主义看成数字媒介技术、主体间动态交互性文本、数字时代的新现代性思想三者的完整融合体。我们认为，新媒介文学体现出来的就是和就应该是这样的数字现代主义文化逻辑。

四

在近 20 年的西方新媒介文学实践中，已经可以看到一条从后现代主义到数字现代主义的发展轨迹。而中国的新媒介文学，无论是超文本创作，还是平面网络文学，从开始就具有明显的数字现代主义文化倾向。

1980 年代末至 1990 年代中叶，西方曾一度出现了引起广泛关注的后现代性新媒介文学作品，如《玩具总动员》(Toy Story)、《小鸡快跑》(Chicken Run) 等动漫文学作品，如摩斯洛坡的《胜利花园》(Victory Garden)、雪莉·杰克逊(Shelley Jackson)的《补丁姑娘》(Patchwork Girl) 等数字文学作品。这些作品以数字化文本形态展现了历史、现实、人生、存在等的偶然性、非连续性、非确定性价等解构主义文化价值观念。但到了 1990 年代末特别是新世纪之后，随着解构主义文化在西方的退潮，这类遵循解构性后现代文化逻辑的创作越来越引起了人们普遍厌倦。而整体上向传统的讲故事方式回归和关注当代严肃主题的数字现

代主义作品逐渐成为了重要创作趋向。《冰河时代》(Ice Age)、《快乐的大脚》(Happy Feet)、《篱笆墙外》(Over The Hedge)等就是这类动漫文学中的优秀之作。在数字文学领域体现数字现代主义特点和文化精神的作品更是层出不穷,如凯鲁亚克(Kerouac)的《在路上》(On the Road)、艾米丽·肖特(Emily Short)的《机智》(Savoir-Faire)、乔恩·英格德(Jon Ingold)的《所有的路》(All Roads)、唐娜·利什曼(Donna Leishman)的《基督徒肖的财产》(The Possession of Christian Shaw)等。这些文学作品中,数字技术的艺术性内涵已被充分发掘。数字文学文本作为数字虚拟的产物,已经打破了固态文本格局,实际上它是在作者和读者之间以比特方式动态存在的意义链,即它是典型的主体间动态交互性文本。在文化思想层面,它们更多关注资源、环境、生态、人类未来、个体生存和自我、人性、理想价值、性别意识等时代主题、思想观念。如凯特林·菲舍尔(Caitlin Fisher)的网络超文本小说《女孩的悸动》(These Waves of Girls)讲述的是一个女孩的成长故事,以超文本多向叙事方式立体化地展现了主人公特蕾西(Tracey)隐秘的内心世界,包括她少女时代的同性恋倾向,与其他女孩之间的交往经历,以及女性身份命运等。该作之所以于2001年获得了电子文学组织评奖小说类一等奖,也被誉为西方网络化数字文学的典范之作,主要得益于它通过超文本修辞、不可靠叙事、复合符号生产等数字网络化美学形式,探讨了数字文化时代的人性、人生和当代女性命运等严肃主题。

中国超文本文学最初在台湾亮相时,就展现了反主流文学的先锋姿态。不过,它的先锋性并不表现为推行反主体精神、削平深度、语言游戏等解构性后现代性方面。恰恰相反,它以数字文本方式体现出了强烈的主体自由、自我表达、个体意识、追求意义和反抗消费文化逻辑的现代性诉求。林淇濂总结说:“台湾的网路文学网站的共通精神,都是‘建筑在虚拟世界里的的心灵境界’,也都强烈地表现出‘我’的网站的个人色彩。”^②曹志涟对自己的网络文学创作的自我认知是:“在文化逐渐被娱乐统一的现实里,在人类努力抛弃自我拥抱流行消费时……,我还有个自主空间可以保护我的精神的纯粹。”^③正是出于这样的文化定位,超文本创作一直延续了书写印刷时代建构起来的一种精

英意识。该精英意识是印刷文化时代精英意识的延续,但已与以往不同,它成长于新时代的现实土壤,特别是经过了数字文化的洗礼,体现的是本文所说的数字现代主义精神。这种文化精神在中国超文本文学创作中是普遍存在的。苏绍连在数字动态诗《时代》中,设置了一个由方格图案构成的“时代广场”以及一个拖着影子在广场中间方格走动的人像。读者点击鼠标,影子开始跳动,身后会飘出一行行文字,讲述对吵杂的、信息膨胀时代的复杂感受,并复踏着“我哀伤地走了”的感叹。最后是全诗的标题“时代”两个醒目的大字出现在人像打圈圈的格子中。该诗文字符号与图像符号相互激荡,文字中蕴含的间接形象与图像提供的直接影像相互补充,以丰富的数字化文本呈现着信息时代的文化主题:垃圾信息不断增值和物欲不断膨胀的时代驱赶了人的现实丰富性,使其仅剩下了扁平的影子;只有被挤压成为了影子,人才觉察和醒悟,也才获得了诉说和表达感慨的身份。这首诗拥有充分的数字化文本形式、作者—文本—读者交互方式和数字时代现代性文化思想,典型地体现出了数字现代主义文化特征。

以2004年前后为分界,中国平面网络文学已经走过了特色鲜明的两个阶段。第一阶段以痞子蔡、安妮宝贝、李寻欢、宁财神、邢育森等为代表的网络文学创作,基本延续了新时期以来现代性文学的写作风格,可以看作是以新媒介形式书写审美现代性价值和体验,具有一定的数字现代主义倾向。这在被称为中国网络文学开山之作的《第一次亲密接触》中具有突出表现。该作总体上书写了一个纯情唯美的爱情故事,其基本价值观是现代性的而非解构性后现代主义的。与此同时,这种男女主角的爱情故事是网络虚拟的产物,作品中的独特对话、叙事节奏、艺术魅力都建立在网络虚拟基础上。今何在的《悟空传》不应被简单地归入后现代主义,该作的确有意识在追求非逻辑、非线性的叙事风格。但就其实际而言,与其说是后现代的,还不如说是数字文本性的。而在思想主题方面,该作有着较明确的价值指向和理想表达,如对外部权威的挑战、自我分裂后的寻找、个体人格的追求等主题思想的展示,都具有强烈的新现代精神。

2002年开始,特别是2004年后,大资本介

入,中国平面网络文学被纳入产业化道路,类型化写作形成。首先,这些类型写作尽管缺乏超文本写作那种充分的数字化和交互性,但已经完全不同于印刷文学生产中“单向播放”。其中已经形成了“作者发布作品章节——读者网上阅读——读者群、作者网上讨论——作者与读者达成妥协意见——作者把妥协意见带入写作——作者发布作品章节”的“协商式”生产模式。如此生产出来的文本,其实也是作者与读者共同以交互方式完成的,也同样可以被看作数字技术的产物。其次,在思想和美学层面,目前这些类型写作的确多为“yy”(意淫)之作,不过也不能就此完全否定中国网络文学的思想性。特别是近年来一些较为优秀的作品已经不满足浅表性的欲望叙事,而是向着数字现代主义文化精神的深部挺进。猫腻的《朱雀记》、《庆余年》、《间客》、《将夜》等一系列作品的总体设定,还是个英雄成长故事,但其深层却关注了自我与规则的冲突以及个体生命如何获得意义的宏大叙事主题。猫腻把康德著名的“星空与道德律”作为《间客》的卷首语,可以作为把握其一系列作品思想的钥匙。当然,猫腻最终并未倒向康德先验性的道德律令,而是把个体生存的意义落到了现实人生的愉快之上,“所有隐藏着的出发点,都是为了自己的人生更愉快……这不是无私而是最大的自私”(《间客》)。《朱雀记》中,佛主开悟,得出众生皆苦的结论,于是结束了自己的生命,也安排众生于五百年后的毁灭。微小的凡人个体,根本无力反抗这种安排。然而,易天行偏要打破这个最高安排,他的逻辑是,佛主“没有权利安排众生的命运”,“因为生活生存苦,所以我们奋斗,但正是在为生活的奋斗中,我们有了希望,因为养育孩子不易,所以我们艰辛,但正是在养育孩子的艰辛中,我们体味到幸福……所以,蚂蚁有蚂蚁的幸福,佛主无权安排我们的命运,每一个人都应该捍卫自己渺小而珍贵的生存的权利和生命的幸福。”(《朱雀记》)这种生存观既是现代性的,又不是康德哲那种传统现代性的。这里外在于个体人生的最高规则并不必然构成经验人生的依据,现实生存的依据就是自己主宰命运和简单的人生在世。在《梦回大清》、《步步惊心》等“清穿文”中,根本找不到主体性丧失、价值虚无、深度削平等后现代特征。总体上,这类小说还是在寻找女性自我的问题。一般

的女性主义写作往往会通过批判男权文化、反抗男权压迫、争取男女平等或女性在爱情婚姻中的自尊自爱等方面的书写实现女性自我寻找,但《步步惊心》已经超出了传统的男—女关系框架,而是建构出了一种“同性友谊”大于“男女爱情”的新模式。若曦的最轰轰烈烈的爱情发生在她和八爷之间,但现代人的历史知识告诉她,她必须放弃八爷而选择四爷才能生存下来。当若曦做出这样选择的时候,已经宣布男女间的爱情已经不再可靠,女性自我已经无法通过男女爱情选择达到确证。小说后半段中的若曦已经把生命的支点从男女之情转移到了姐妹之间的同性友谊,她最后是为了她身边的姐妹们耗尽心神。也是在这一过程中,一种不再羁绊于男女关系的一种新型性别意识似乎得到了高扬。而将这种性别意识予以进一步发挥的是“耽美文”。无论是“男性向”的还是“女性向”的耽美作品,其性别意识和自我认同都从男女关系推进到了同性关系。首先,如此性别观已经不同于现代性中女性意识;其次,在打破男女界限和男女二元对立关系之后,这种性别观并没有走向后现代式的虚无,而是走向了超越肉体关系的“纯粹之爱”。作为英国电视剧《神探夏洛克》的耽美同人作品,蓝莲花的《协奏、交响与独自沉迷》描绘了夏洛克和华生之间的同性爱。小说中高傲冷峻的夏洛克为了华生放弃事业,改变自己,历尽艰险,经历失忆之痛,只为看他一眼;华生为夏洛克也愿意放弃家庭,深入险境,甚至牺牲生命。他们之间的“爱情”,“可以让他们两个每时每刻都身处天堂,也可以把他们一起送入地狱。他们就像一个整体一样不可分割……即使是上帝,也无法改变。”(《协奏、交响与独自沉迷》)。在“耽美文”的作者和读者看来,这种“爱情”摆脱了浑浊的性欲,远比传统痴男怨女之间的异性爱更为纯净和纯粹。需要看到的是,这样的文化价值取向与数字技术和网络媒介息息相关。正是网络为“穿越文”提供了便当的叙事载体。而“耽美文”更是网络时代的产物,由于其特殊的审美趣味和基调,“耽美文”很难“脱网”,很难改编为影视剧。可以说,“耽美文”属于最具网络性的中国网络文学类型之一。我们可以认为,这样的文学类型和文学作品是在通过数字文本性展现新型现代主义价值观。正是在这个意义上,我们说它们体现出了数字现代主义的文化逻辑。

注释:

① Jay David Bolter, *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*, London and New York: Routledge, 2001, p.171.

② Gregory Ulmer, *Applied Grammatology: Post (e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1984, p. 303.

③ Mark Poster, *The mode of information: Poststructuralism and social Context*, Chicago: Polity Press, 1991, p.43, p. 69, p.99.

④ Theodore Holm Nelson, *Literary Machines*, Sausalito: Mindful Press, 1993, p. 2.

⑤ George P. Landow, *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006, p. 3.

⑥ 与之相对的是“能引人阅读者”(le lisible),即只给读者提供阅读价值的“古典之文”。参见罗兰·巴特《S/Z》,屠友祥译,上海人民出版社2000年版,第56-57页。

⑦ 罗兰·巴特:《S/Z》,屠友祥译,上海人民出版社2000年版,第62页。

⑧ 费迪纳·萨莫瓦约:《互文性研究》,邵炜译,天津人民出版社2003年版,第3-5页。

⑨ 陈定家:《文之舞——网络文学与互文性研究》,社会科学文献出版社2014年版,第65页。

⑩ George P. Landow, *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997, p. 3.

⑪ 黄鸣奋:《超文本诗学》,厦门大学出版社2002年版,第210-112页。

⑫ 麦永雄:《光滑空间与块茎思维:德勒兹的数字媒介诗学》,《文艺研究》2007年第12期。

⑬ Stuart Moulthrop, “Rhizome and Resistance: Hypertext and the Dreams of a New Culture,” Edited by George P. Landow, *HyperText/Theory*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994, p.229-301.

⑭ Koskimaa, Raine. Digital literature: from text to hypertext beyond, <http://users.jyu.fi/~koskimaa/thesis/thesis.shtml>.

⑮ 王岳川:《后现代主义文化研究》,北京大学出版社1992年版,第263页。

⑯ 欧阳友权:《网络文学的后现代文化情结》,《文艺理论与批评》2003年第2期。

⑰ 欧阳友权:《网络文学的后现代文化逻辑》,《三峡大

学学报(人文社会科学版)》2004年第3期。

⑱ 安文军:《后现代主义与网络文学》,《兰州学刊》2008年第1期。

⑲ 张建:《网络文学的后现代审美趣味》,《黑河学刊》2008年第4期。

⑳ 贺绍俊:《新世纪带给文学的一份厚礼——关于网络文学的革命性和后现代性及其他》,《东岳论丛》2011年第2期。

㉑ 姚献华:《网络文学的后现代阐释》,《东南传播》2009年第1期。

㉒ 贡少辉:《网络媒介与网络文学的后现代性》,《重庆邮电大学学报(社会科学版)》2011年第2期

㉓ 成秀萍:《网络文学的后现代文化解读》,《江南大学学报(人文社会科学版)》2007年第5期。

㉔ 孙菲:《后现代的神话——当下网络文学的背后》,《重庆职业技术学院学报》2007年第1期。

㉕ 崔宰溶:《中国网络文学研究的困境与突破——网络文学的土著理论与网络性》,北京大学博士论文2011年,第28-38页。

㉖ 于尔根·哈贝马斯:《现代性的哲学话语》,曹卫东等译,译林出版社2004版,第1页。

㉗ Alan Kirby, *Digimodernism: how new technologies dismantle the postmodern and reconfigure our culture*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc, 2009, p.1.

㉘ 陈后亮:《数字技术的兴起与后现代主义的终结——阿兰·科比的数字现代主义理论评述》,《北方论丛》2012年第3期。

㉙ 格里芬:《后现代科学——科学魅力的再现》,马季方译,中央编译出版社1995年版,第18页。

㉚ 尼葛洛庞帝:《数字化生存》,胡泳、范海燕译,海南出版社1997年版,第15页。

㉛ 哈贝马斯:《现代性的地平线——哈贝马斯访谈录》,李安东、段怀清译,上海人民出版社1997年版,第103页。

㉜ 林淇漾:《流动的缪思——台湾网路文学生态初探》, <http://tea.ntue.edu.tw/~xiangyang/chiyang/>.

㉝ 曹志涟:《虚拟曼陀罗》,转引自林淇漾《流动的缪思——台湾网路文学生态初探》, <http://tea.ntue.edu.tw/~xiangyang/chiyang/>.

责任编辑 刘洋