

March 2015

Changing Authorship: The Evolution on Literary Practices and Theory

Miaomiao Xu

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Xu, Miaomiao. 2015. "Changing Authorship: The Evolution on Literary Practices and Theory." *Theoretical Studies in Literature and Art* 35, (2): pp.130-137. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol35/iss2/3>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

作者的变迁与新媒介时代的新文学诉求

许苗苗

摘要: 本文以文学中“作者”概念的变迁为线索,从文学史、文学理论、媒介转换等角度思索形成壮大于印刷文化语境中文学理论的不足之处,探讨新媒体环境下文学理论的新需求。“个体作者”并非文学发展的必须,而是随着书面文字和印刷品权威的加强、知识产权法规的明晰而确立的。当前的文学理论形成并壮大于印刷文化中,自然会对这一体系的主张加以维护,它通过“风格”和“文学性”等观念巩固了个体与作者之间的联系。在网络文学实践中,作者不再局限于个人,而是成为一个文学生产的类概念。网络文学提供了一个从媒介角度看待文学实践,发展文学理论的契机,文学理论应当正视并积极应对新媒介文学。

关键词: 网络文学; 印刷文学; 媒介转换; 新媒体文学理论

作者简介: 许苗苗,博士,北京市社会科学院文化研究所副研究员,首都文化发展研究中心专职研究员。主要研究方向为网络文化、都市文化。本文为国家社科基金青年项目“网络文学的媒介转型研究”[批准编号:13CZW004]的阶段性成果。电子邮箱: miaomiaox@hotmail.com

Title: Changing Authorship: The Evolution on Literary Practices and Theory

Abstract: Focusing on the changing concept of author, this paper tries to investigate the new demands posed to literary theory from the new media by contextualizing its argument in the combined development of literary theory, literary history and new media. The paper claims that literary theory, due to its development in the context of print culture, increasingly shows its deficiencies in the current media. In terms of the authorship, individual authors may not have been essential for literary creation, and the concept of determined authors is established in written system and the print culture and re-enforced with the regulations of intellectual property rights. Developed in the context of print culture, contemporary literary theory will surely collaborate with the power of the print-culture system, strengthening the link between the individual reader and the author by such concepts as “literary style” and “literariness.” In the internet literature, the authorship changes and it may not point to a single author, and the production of literary texts may become a categorical concept. The paper claims that internet literature may provide a new perspective to view literary practice and review literary theory, and therefore the circle of literary theory should pay positive attention to internet literature.

Keywords: internet literature; print literature; media shift; new-media literary theory

Author: Xu Miaomiao is an associate research fellow in the Institute of Cultural Studies, Beijing Academy of Social Science (Beijing 100101, China), with research interests in internet literature, media and culture, urban studies. Email: miaomiaox@hotmail.com

自从网络文学一词进入公众视野,相关争论便不绝于耳:什么是网络文学?网络文学有何特性?网络文学带来了哪些新体验……但涉及创作

主体的讨论却并不多见。因为即使文学换了载体,由纸媒到网络,创作主体依然叫“作家”,不过是在称号前加上“网络”二字,从写字转变成键盘

输入而已。然而,网络文学的发展实际却突破了这些习见。有媒体和相关人士爆料,说许多知名ID背后,其实是团队创作,三五个写手轮番上阵,一部动辄百万的网络长篇半年就完成,简直速度惊人!不仅团队创作并不鲜见,一些软件作品甚至让人惊呼:机器比人写的还好!事实究竟如何?媒介转换到底能够在多大程度上引起文学观念的变迁?面对这一抽象的大问题,不妨从文学中的“作者”概念着手,以管窥豹,探寻媒介变迁时代文学理论的新变化。

一、作者的生成

文学创作的主体一般被视为具体的个人:这不仅是我们的习见,也进了权威的教科书,如“文学活动作为一种意识活动必然是个体的活动[……]否认作家、诗人的个体性,也就否定了文学创作的自主性和创造性[……]休谟把个体的自我说成是一些知觉的复合,荣格把艺术家归结为超个体的、普遍的集体人和工具,否定个体自我的实际存在,是错误的”(童庆炳 106)。这种说法虽然为人们所接受,却并不符合文学史的实际,如果将“作者”放在文学发展的漫长历史中就会发现,单一作者的出现竟是相对晚近的事情,越是久远的文学作品,可考的作者越多。文学创作的主体是一个在历史中变化的范畴。

其实在东西方文学史的尽头,我们几乎都找不到单一的作者,如中国最早的诗歌总集《诗经》,我们只知道“王官采诗”,连采诗的王官是哪位都没有记载,遑论那三百零五篇的作者。当然搞笑一点的说法是许多乐府诗都有一位伟大诗人的署名,他叫“无名氏”,这“无名氏”是否有点像古希腊的“荷马”呢?

“荷马”是谁?他为何能创作出《伊利亚特》和《奥德赛》这般伟大的作品?17世纪意大利哲学家维柯在其代表性著作《新科学》中,通过词源学考古给出了答案:《荷马史诗》背后隐藏着众多作者,是古希腊民间诗人的集体成果。“荷马”一词是一个“诗性的类概念”,它源自“盲人”,指那些流浪乞讨的盲人歌者。《荷马史诗》流传于歌者的吟唱中,沉淀在歌者的记忆中,随着他们迁徙的足迹和传承,走过了不同的地域和年代,才能最终形成如此丰富的规模。^①同样,莎士比亚究竟是

不是如今我们所编辑的《莎士比亚全集》的唯一作者也尚存疑问。那时,许多戏剧根本没有完整的剧本,表演很大程度上依赖剧团和演员的再创作;还有许多剧本匿名出版,很少写明由某个作家所作——除非这个作家非常有名。就算是署名的版本,也可能与作家没有任何关系,只是一种销售策略。因此,莎士比亚在世时就已经遭到过将别人的作品冒充为自己所作的指责。直至如今,“经过几个世纪的筛选,我们仍不能认定哪一部戏或一部戏的任何一部分是莎士比亚的个人原创”(格里尔 165-66)。

中国古代四大名著也笼罩着作者疑云。施耐庵是说书艺人还是落魄书生?他对《水浒传》是编写还是记录?这些问题虽还存在争议,但其中以《武松打虎》为代表的许多段落当时的书场中广为流传却是不争的事实。如今我们仅能断定是施耐庵将当时不同派别说书艺人口中的故事细加遴选,从口头转为文字。由于说书主要靠艺人的表现力,所以谁来记录并不受重视(汪花容 81-89)。从已明确的金圣叹评点《水浒传》并托古人之名改写一事看来,对文学作品匿名或假托他人之名改写、修订在那时十分常见。所以尽管如今施耐庵的名字已经和《水浒传》捆绑在了一起,但有关其作者的谜题却依然挑战着后人。类似的情况并不少见,《三国演义》由罗贯中在《三国志》、《三国志平话》基础上,结合民间传说和戏曲、话本写成,又经清代毛宗岗父子改定为120回本。^②《西游记》在吴承恩落笔之前就早有唐僧取经的民间传说和元末明初杨讷所作的杂剧等积累。^③相比之下,唯有《红楼梦》明确为曹雪芹原创。但这也留下了更大遗憾:我们只能凭借脂砚斋片言只语的点评以及程伟元、高鹗的“细加厘剔,截长补短”,^④从诸多版本中揣测原貌。其中种种的疏漏和不完美,是作者未及修订,还是遭他人改动,或者出于权力、亲情、避讳考虑不得已而为之?一切都成了红学家和红迷们津津乐道的事。

这些中外文学史上的名著,尽管作者的身份不够明确,但作品的艺术价值和社会影响力却并未受损,它们都不需要与唯一作者对应。因此从文学发生角度来看,唯一作者并不是必须的。一些相关说法和认定,现在看来虽然毋庸置疑,却并非天经地义。对唯一作者的要求是怎么来的,它

又是怎样不断加强自己的合理性,并最终成为权威观念呢?这或许可以从对创作过程的神秘化想象;不易更改的书面文字;产权观念的出现这三个方面来加以阐释。

将作品与个体作者相联系,首先源于人们对写作能力的神秘化想象。

在古代优质教育资源垄断,以文章取士、诗赋留名的社会环境下,文学才能与人的命运前途紧密关联。那时没有“写作课”、“作家班”等专业、系统化的训练,对文字的驾驭能力被视作天赋的才能,与制造业、手工业甚至绘画、音乐等习得技艺有根本区别。所谓“文章本天成,妙手偶得之”(陆游《剑南诗稿·文章》),这双妙手的主人必然具有某种别人无法企及的灵性。像七岁咏鹅的骆宾王,七步成诗的曹植,其声名固然来自华彩文章,但灵光闪现的那一瞬却无疑使天才的形象更加生动。人们试图描述创作灵感,却无形中将其神化。它无迹可寻,陆机形容“来不可遏,去不可止”(《文赋》),刘勰说它“规矩虚位,刻镂无形”(《文心雕龙·神思》);它倏忽即逝,李贺用“诗囊”捕捉、薛道衡在“吟榻”上苦候;它近乎迷狂的酣醉和睡梦,所以李白“斗酒诗百篇”,张煌言“诗魔偏向睡魔生”(《梦中得句》)。总之,个人的创作过程无法因循。

同时,文学作品有移情效应,能跨越时空引起共鸣,阅读的虽是文字,却像在和真实的“人”交流。人们会将由作品引发的情感投射到作者身上,把创造性思维解释为具体个人的才华和灵感,从而将作品与作者一一对应。

其次,作者得以确定的前提是书面文化与印刷文化,包括文字版本的确定性和权力意志对统一标准的推行。

自从有了文字记载,书面文学和口头文学就被区别开。但这种区别在古代“经传”、“诗词”中却基本看不出来,因为它们都是纯文人的文体,并不面向大众。即便是来自民间的“国风”、“乐府”,也因其歌谣形式而区别于日常用语,且不断地被纯化和经典化。只有当话本和小说出现、流行以后,口头文学和书面文学的相互交融、影响才逐渐显现。在同时存有口头和书面版本的文学作品中,作者的身份问题就特别突出。有学者在研究扬州评话后指出:口头艺人的作品始终是变化的,即便同一个表演者的每次表演也都会出新;不

同派别的艺人可以演同一个题材,在各自的诠释中再创作。可见,口传文学是开放、博采众长的,不同作者在演绎中倾注了自己的心血。而在书面文学中,一旦成为文字,作品固定下来,文本就完成了,其作者也随着文字版本固定(汪花容 81-89)。因此,唯一确定的“作者”离不开文字,一旦将文学定义放宽,将评话等口头文学、民间文学收纳进来,在更广阔的视野中突破文字和印刷的局限,唯一作者的说法就不成立了。

文字固定了作品,但早期书面文学并不强调作者,而是开放文本,任人探讨。在不同的记录和刊刻过程中,难免夹杂编印者的意见、态度和选择倾向,不同刻本是秉持某种学说的标志。古代推崇“名正则言顺”,标志着根源的正统,认定的唯一性。对不同版本作者的明确和认可,从中选定权威,是对思想根源的追溯,是一个认同的过程,与文学艺术成就没有直接关系。中国国土辽阔,方言众多,南北方仅凭口语很难交流,因此,统一文字对古代帝王意志的准确传达有至关重要的作用。书写下来的文字以其官方效力、统一形式和确定性而具有权威意义。而随着印刷术的普及和发展,抄写、刊印如果不加限制,这种权威必将衰落。因此,版本的筛选需要一个标准,这个标准不论是皇权还是大儒,都是唯一的。有了这种唯一确定性,才方便对文学思想统一控制。

至此,版本对“唯一确定性”的需求已经明确,但这种需求又是如何转移到作者个体身上的呢?既然任何作品都是人类文化发展的结果和结晶,且将作品放在一个开放的环境里能够去芜存菁的话,为什么要将文学作品的归属固定下来,为什么不将它放在一个开放的环境里去迎接社会环境的选择和历练呢?在这其中,现代资本的力量和由之生出的版权观念发挥了主要作用。

让我们再次回到1600年左右的英国,那正是莎士比亚声名鹊起之时,莎翁剧本也在这一时段走过了转变的关键:不少剧本最初印行时并无署名,“在当时盛行改变旧作和合写剧本的情形下,戏剧界的作者意识一般来说是比较单薄的[……]可是后来(1598年以后)的版本扉页却署上了作者莎士比亚的全名。”因为当时,“莎士比亚的大名已经成为出版商的一个卖点[……]但同时,如果剧团可以成为出版商的更大卖点,那么

作者的姓名也就自然被隐去了”(格里尔 170)。由此可见,当时出版物署不署名,署谁的名字,其实取决于书商。莎士比亚戏剧是大众艺术,不依靠官方赞助或门徒捐助,其剧本的印刷和刊行受市场导向尤其严重。在署名与否的问题上,完全由出版商说了算。那时,英国的出版权力由皇家授予出版商,相关法规旨在保护出版者利益,作者对不署名或任意署名的情况皆习以为常。他们无法预见,现代意义的版权制度还需要整整一个世纪漫长的历程才能建立起来!直到1709年《安娜法令》诞生,世界上才出现了第一部保护作者权益的法律。而它的诞生,也完全是利益的选择:“在保护作者利益的现代著作权制度中,可以看到商品经济契约的色彩,法律以对作者权益的专有保护,换取作者源源不断的创作”(王晓先等48)。作为老牌资本主义国家,英国在对版权、专利的保护制度方面均走在前列,而我国“虽早在宋代就有类似近代西方版权制度的萌芽,却并未能生成知识产权这一私权制度,一定程度上是受到儒家轻利取义价值取向之伦理法律文化的某种制约性影响”(胡朝阳85)。由此,在资本力量的需求下,作品的署名逐渐清晰、固定。可即便如此,“作者”仍然是多变的。如香港著名新派武侠小说家古龙,其小说大量代笔已成公开。在“古龙”这个名字背后,不仅有得其神髓的弟子丁情,有武侠小说家于东楼、司马紫烟,还有刘氏三兄弟联手合成的“上官鼎”。由于古龙稿约不断、粉丝众多,其人又放诞任性,连载其作品的报刊经常面临稿源断供的危险,所以便组织起了一个庞大的古龙代笔后备队。再后来,市场上甚至出现了署名“吉龙”、“台龙”、“右龙”的武侠书,分明是出版商冒用作家名声鱼目混珠。可见,版权意识是由社会资本力量推动的,对作者身份的明确、固定,很大程度上是商业经济发展对利益最大化的要求。在署名背后,并不一定是亲笔创作。署名可以看成作者对其名称使用的授权。需要唯一、明确地固定下来的,并不是创作作品的人,而是由出版作品获得收益的人。

由此,可以说对于个人才华和灵感的崇拜、书面文化和印刷文化的出现、近代资本主义制度的版权观念的形成等三方面力量共同完成了对唯一的、确定的作者概念的塑形。

二、理论的维护

把对作者唯一、确定性的要求放在整个文化发展的历史进程中看,它不是文学的必要条件,但是,从另外一个角度来看,这是不是文学的“进化”呢?我认为,应当将其看作文学的发展和精细化,但不能以单一的线性思维,将其看作替代性的进化。唯一确定的作者观念不是天然的和必然的,而是印刷文化这一特定语境的结果。

印刷媒介文化巩固了作者的唯一性和确定性,将单个的作者建构为文学的生产者,并通过高度抽象的文学理论使文学的个体化生产演变为一种文学的必然属性。应该看到,文学理论从萌芽到繁荣,从零散到体系化,完全处在印刷文化的进程之中。理论的探索和争鸣来自对文学文本的反复细读、阐释、再解读,也来自后续过程中形成的一系列相关文本。只有确认相同的对象,才能形成商榷和争论,而正是印刷媒体固定文本和大量复制的能力,才为文学理论提供了可重复、可讨论、可传播的同一对象。如今的文学理论在印刷文化中发展和繁荣,因此,它必然适应和维护印刷文化,推崇与印刷媒介相符的文学形式,以表明自身的合理性、同时维护自身赖以生存的文化土壤。印刷文化所要求的作者的个体性在文学理论中得到了巩固和维护。

在强调文学个体化生产的印刷文化大语境中,“风格”概念的提出和其后的形式主义理论或许是最有代表性的理论话语。

说到风格,人们首先会想到法国的人文主义作家布封,在他入职法兰西学院的演讲《论风格》中,布封将文学作品看成作者本人的印记和标志,认为风格“是作者放在他的思想里的层次和调度”(布封147)。因此“风格即人”,成为其风格理论最精辟的概括。可以说风格范畴的提出,是现代形式批评的开端,并把人们对文学作品内容的关注转向对作家作品独特品性的重视。其后歌德在其《自然的单纯模仿、作风和风格》一文中,把风格看成是艺术成就的极致,认为作家创作须经由单纯的客观模仿阶段和主观表现作风的阶段,才能达到主客观结合的理想境界,即炉火纯青的风格展现阶段。^⑤至此,关于风格的一切讨论都与文学的个人化生产紧密相连。

其实中国古代也早有“文如其人”的说法,如苏轼的“其文如其为人”(《答文潜书》),袁枚的“诗如其人”(《随园诗话》),还有“以文知人”^⑥的说法等等,这些都将文艺作品和作者独特的人格联系在一起,故钱钟书在其《谈艺录》里,将“文如其人”与“风格即人”放在一起讨论,有了中西文论的贯通(童庆炳 375)。

“风格”也罢,“文如其人”也罢,不仅仅是个人品性、气质的流露,更显示出对文字运用和修辞表达的个性化追求。在印刷时代,文学创作就是用文字编码。那些对文字掌控能力强的作者长于此道,运用不同修辞手法把自我的个性从人类共通情感中凸显出来,因此深入讨论风格,必然会进入到文学作品的语言文字层面。

如果从语言文字入手来看待作品,就不能不提俄国的形式主义批评。因为这一理论流派的焦点就落在作品的语言文字上,或者说语言文字的文学性问题上。俄国形式主义批评家、语言学家雅各布森等提出的“文学性”概念和什克洛夫斯基的“陌生化”理论,意在寻求文学的本质特性。这一派理论的主张者认为,文学性是一个语言层面的概念,正是个性化、陌生化、与日常用语不同的语言才使文学得以成立、并区别于其他艺术门类。他们的理由显而易见:在音乐中,人们以旋律、节奏和力度来达成交流;在绘画中,人们以色彩、笔法、光影来传达意境。这些艺术形式所用的表达手段和材料都并非来自日常生活,而是经过提炼的形式语言。所以文学语言也应该具有自身的独特性,与日常用语保持距离。所谓保持距离就是关注语言的纯形式因素而剔除其日常生活内容,使话语的“组织、节奏和音响大大多于可从这句话中抽取的意义”,文学语言应该“系统地偏离日常语言”。对文学和文学语言的这一要求,实际上暗含着文学创作和个体写作的对应要求。因为所谓“陌生化”的语言,“改变和强化普通语言,系统地偏离日常”^⑦的语言,其能指大于所指,并非源于人类的共通经验,只能来自个体对语言的特殊运用方式。它强调词语的独特性,打上了诗人和作家鲜明的个体印记。

这种对文学语言独立的原创性的强调,把文学固定在了个人上面,排斥了明快的、通俗的、显浅的大众文化。因此,有关“文学性”的说法是基于文字的印刷文化发展到一定阶段的产物。

当我们强调文学理论对作者唯一性的维护时,不能只关注单一的理论话语,还要关注时代的理论语境。应当看到,在形式主义文学理论发展的同时,也是西方各种心理学理论繁盛的时期,其中弗洛伊德的精神分析理论之所以最为艺术家和艺术理论家们所看好,正是因为它强调了个体心理的独特性。精神分析理论将文学创作看成作家力比多的转移或升华,也可以看成作家的白日梦。梦境是最神秘和最具个人色彩的精神现象,是不相雷同、无法分享的经验。由此,文学创作是极为个人化的。作家复杂的人格特征,受到无意识影响,表露在文学作品里,也带上了深深的个人印记。^⑧这一理论后来成为文学理论的补充,进入了各种版本的文学理论教科书,并深刻地影响了现代派文学实践。^⑨那些广泛使用独语、梦呓、自由联想和意识流手法,企图挖掘个体内心奥秘、还原心灵体验的现代派小说就是其产物。

可见,印刷文化不仅酝酿了唯一确定的作者,还不断以文学理论对其强调和论证,使之合法化、体系化。直到20世纪中叶,拉康、巴特、福柯等开始质疑唯一至上的作者,人们才听到了异样的声音。结构主义者声称“作者已死”,“作者”可以是一种功能,可以是一种结构,却不一定是唯一的、有个性的创作者。大量互文性文本揭示了作品间的种种牵连,似乎也预示着半个世纪后新媒体文学中作者、作品、读者之间不停变动、无尽互联时代的到来。

三、新媒介时代的新文学诉求

文学离不开媒介,无论其表达形式是口传、文字、还是网页,都难免受到媒体文化的塑形。报刊、电视、广播曾被并称为三大媒介,此三者,无论传播形式如何,都是单向的,由一个中心发布者向受众辐射,因此,从传播角度来说,都可以被纳入“印刷文化”的大范畴。马克·波斯特把这种“信息制作者极少而信息消费者众多的播放型模式占主导地位”(6)的时期称为“第一媒介时代”,而多向、互动、去中心化的互联网则引领我们进入“第二媒介时代”,展示出不同的文化特质,孕育了新的文学样式、新的作者和读者、新的文学创作过程。因而,在以网络为主角的新媒介时代,文学理论也需要随之发展,以面对文学的新诉求。

网络媒介时代,出现了不少新的文学形式。

早期网络文学中,最让人眼前一亮的是几位台湾诗人的“数位诗”实验,成果有视觉诗、多媒体诗、互动诗等。视觉诗在网络页面上排列出色彩变幻、翻滚跳跃的文字,动态呈现作者的思维过程;多媒体诗穿插声音、图像,通过艺术通感强调诗歌的审美感受;互动诗则由读者点击选择进入下一步骤,诗歌内容因选择的不同而各异。这些诗歌必须联机阅读,有的还能做出即时回应,显然不是以往书本杂志所能做到的。

数位诗兴起并繁盛于1998-2000年间,它们的作者很早就接触到当时还很新潮的互联网,掌握了技术优势,所以数位诗可以看成是精英之作。随着互联网的普及,其“打破话语垄断”的力量逐渐凸显,挑战阅读习惯的精英作品迅速被庞大的网民群体淹没并淘汰,取而代之的,是民众自娱自乐的通俗小说。如今,国内研究者所谓“网络文学”一词即专指这类占文学网站作品主体的超长篇类型化小说。这是中国出版发行体制下的独特现象,西方并无对应者。^⑩因此下文不涉及国外情况。

与意在挑战受众阅读习惯的数位诗相比,网络小说显然要通俗得多,许多网络小说在人物设置和故事情节安排上和纸媒小说没有太大区别,然而作为网络文学,它们依然具有印刷品所无法呈现的新质。如网民喜爱的游戏小说、修真小说、同人小说等,都在某种程度上更新了以往对文学的认识。以“名著同人”为例,这是一种依托名著,由网民进行类似前传、后续、别传等改写的衍生故事。与传统“续书”尽量贴近原作、无限趋向作者本意的追求不同,网络同人不受原作风格、意愿的限制,而是最大化地突出读者对原始文本再创作的欲望:在“穿越同人”里,已知结局的当代人回到古代,依靠记忆趋利避害,重构因果设定;在“魔幻同人”里,原著角色呼风唤雨,对情节进行戏剧性反转。“四大名著”是同人中很受欢迎的对象。拿《红楼梦》来说,我们读到八十回之后,关注点就落在了高鹗续书是否符合曹雪芹原意上。而网上的“红楼同人系列”却是读者伸张个人意愿,改写、颠覆经典,花样百出、切磋交友的开放语境。在此系列下,大观园里众女儿们可以拥有全新的身份、未知的巧遇、搞笑的对话、完满的结局,更重要的是,她们体现了古典红楼在当代

网民心目中的解读方式。由于《红楼梦》原作电子全本已免费上网,且关键词定位十分便利,在同人作品交流区,常常会看到天南地北的读者在线争论。双方虽然并非面对面,但屏幕上的对象却完全是“同一个”(区别于印刷品中“相同的两个”)。借由这一共同对象可以消除空间距离,阅读和讨论的现场感由此产生。有的读者一开始看好某同人作品,后逐渐不满,便亲自操刀,从“同人”的某一阶段闯入,开始创作新的“同人”,从而产生了同人系列。

同人小说是一个作者在原作之下对各种元素的组合,同人系列则是多个作者对作品的共同拼贴,它将印刷文本的封闭系统改造为在线不断扩展的过程,具有强烈的后现代特色。阅读同人小说应当既熟悉原初文本,又了解同人创作,对作品的讨论、争执及其推动作者思路转变的轨迹也不可放过。虽然一些情节比较完整的同人小说出版了纸质版本,但印刷媒介却无法展现出同人小说所赖以存在的网络语境。

不难看出,无论是数位诗还是同人小说,都已超出了印刷媒介,它们是互联网这个新媒介酝酿出的全新文学形式,印刷媒介中的作者概念已无法涵盖网络作者。新文学形式呼唤新的理论支撑。原有文学理论中“作者”的定义与网络文学“作者”实际的偏差就显示出这种需求。

创作数位诗的诗人原本就是印刷文化中的精英,具有超越印刷媒介的欲望。但是,他们先锋的探索却很快消失匿迹了。以台湾诗人李顺兴在曾颇被看好的“歧路花园”网站中推行的“AI(人工智能)写作”来看:它要求作者编写程序控制词语,生成具体诗句的任务则由电脑完成。这种做法虽然能更新形式体验,却对作者提出了技术挑战。其沉寂的原因,李顺兴分析说,“电子智能写作是一个吊诡的理论,毕竟,既懂软件编程,又有较高文学创作能力的人太缺乏了”(穆肃2008)。确实,以当前阶段网络技术的普及程度来看,只有极少数人能以一己之力达到网络诗歌实验对灵感、韵律、文学性、媒体性的综合追求。网络媒体的表现力、传播容量所需要的较高媒介素质以及组织运作能力与印刷文学对单一作者的限制相抵触。在两方强大力量对作者苛刻的筛选下,网络上新文学的探索无以为继,故而早早没落了。

即使是大众化、通俗化的同人小说也蕴含着

新的作者需求。网络通俗小说是普罗大众的狂欢,对背景知识、写作技巧、网络技术都没有太多要求,但其作者同样有印刷文化所不具备的特质。他们打破了印刷文学对作者身份的限制。由于网络写作、发表的随意,大部分作者都处于起步阶段,作品浅薄直白、漏洞百出。从印刷文学角度看,在写作技巧方面过于欠缺。但网上有一类读者专门追新人连载,特别喜欢找漏洞、揪辫子,在评点和调笑中与作者互动。笨拙的入门级网络写手激励了高明的读者,双方在“写作—阅读”、“练习—指导”的过程中完成作品,共同组合成新型的互动式作者。另外,在线连载的网络小说等于在思路的发展中完成,与印刷媒体中完整呈现的成型作品不同。网络创作在粉丝的催促、赞美、反对者的唾骂,以及两派阵营的对峙中写作。这使孤单的个人创作,成为一种基于群体情感和交流的动态行为。单个作品无数的衍生话题以及将作品链接转发、议论的过程,作者与粉丝的线上、线下交流等,都提高了网络小说的卷入效果。网上最受欢迎的小说类型叫做“小白文”,即直白、浅近,无阅读挑战者。越是这类作品越能吸引不同层次的人放下负担参与讨论。在没有边界的讨论中,所有参与人员都成为延续话题的生产者。

除呼唤新作者外,网络文学也酝酿了新的读者、新的文本样式、新的结构等。目前,这些新质还停留在现象阶段,如果缺乏理论的自觉,不对其进行归纳、分析和定位,这些新特质在印刷文化强大的习见中就只能以零散的实验形式存在,甚至面临转瞬便淹没在网络浩瀚中的可能。

要使网络文学区别于印刷文学,必须做到理论的独立和创新,同时,对网络文学的价值进行审思。

现阶段网络文学以文字为主要表达形式,延续了不少印刷文学的特点。因此,人们少不了以固有的文学理论为参考,以印刷文学规则要求网络文学,甚至出现网络向印刷看齐,写手向作家致敬的情况。但关注网络文学就应当将着眼点落在其与印刷文学的分野上。使“网络文学”这一概念成立的,是“网络”,起决定性作用的是其媒介特性。

互联网打破了印刷媒体一统天下的格局,网络文学在学习、吸收印刷的基础上力图超越,发展出新的类型和特质。面对新媒体文学,以原有文

学理论范畴去观照,必然遭遇不少盲区和模棱两可的议题。印刷时代的文学理论不适应网络,网络文学呼唤独立的理论体系。在建立网络文学理论体系过程中,当务之急就是改变网络文学试图向传统对应、靠拢、致敬,以求被纳入印刷文学理论体系的状况。作为新生现象,网络文学缺乏的不是存在的合理性,而是独立的勇气。网络文学已经用作品数量、在线阅读收入、图书市场销量等辉煌的成绩证明了自己。然而,人们没想过,许多网络大神每天上万字更新的背后,不是强悍的体力,而是读者“催更”的呼声下,由团队保持的更新数量和速度。人们不知道,像“查理九世”、“九州系列”等热门作品,其主题的构思、语言的修饰、情节的取舍,是市场数据调查基础上进行的运作。人们没发觉,许多小说在与游戏签约后,内容有了新变化,角色更丰富、性格更鲜明,情节更复杂。这并非写作者的意图,而是适应游戏市场用户喜好,方便改编的伏笔。这些出色的新媒体创作经验之所以秘而不宣,只是因为“多个作者”、“集体创作”、“团队协作”等说法,是印刷文学的禁忌。而如果从新媒介角度看网络文学,这类此前不敢触碰的话题却能迎刃而解——文学媒介变了,作者必然会变,“他”可以是最初文本写作者、可以是审读和评阅者、可以是作品群里催更的粉丝,也可以是出版者和投资商。在网络文学创作的动态发展中,“作者”无法局限于确定的个人,它是文本生产的类概念。

谈论网络文学,要强调其与印刷文学的不同,这是其独立性的基础。随着网络文学现象壮大,瞩目网络文学的专业研究人员也逐渐增加。但当前成熟的研究者所受教育和研究体系依然是印刷文化体系,因此,其批评研究也难免自觉或不自觉地以印刷文学为参照系,以传统文艺理论规则来要求和约束网络文学。在网络文学出现之初,这种情况在所难免,因为人们看待新事物时,总会从自己最熟悉的层面出发去予以定位和衡量。但如今,面对网络文化日益凸显的与印刷文化之不同,面对越来越多青少年从印刷品转向屏幕阅读,如果还一味以网络文学作品追求印刷文学的规范,就难免有削足适履之嫌。

网络文学和印刷文学不同,不应当时时以旧观念约束新现象,但这也不是说印刷文学自此便被替代甚至消失。作为人类思维和情感的产物,

文学的视域里永远无法忽略前人的建树。网络文学的意义,不在于排行榜上网络新手的收入超过了老作家,而在于它更新了印刷文化中的文学观念。媒介的发展不是线性、单向的更替,而是相互渗透、缠绕、相互影响和启发的,体现出不同文化的差异。

媒介的更新引起文化观念的更新。新媒体虽然还不足以整体撼动印刷文化,但已揭露出其不足。与其说网络媒介颠覆了许多旧概念,不如说它给我们提供了一个有关如何看待印刷文化的新角度:习见的来源只是习惯,没有什么概念“理应如此”,文学不一定是文字写出来的。网络创造了能与印刷文化相比较的新文化。正如印刷文学与口传文学不同,为适应新媒体,文学还需要身体、文字之外更多的表达方式。我们应当把早就习以为常的印刷文学观点放在媒介变迁的大环境中,意识到其阶段性,挖掘其媒介根源,明确其跟随媒介转换的趋向。

注释[Notes]

- ① 参见邱紫华“维柯《新科学》中的诗学理论”,《外国文学评论》1(2002):143-48。
- ② 参见中国科学院文学研究所中国文学史编写组编《中国文学史》(三)(北京:人民文学出版社,1979年)838-41。
- ③ 参见中国科学院文学研究所中国文学史编写组编《中国文学史》(三)(北京:人民文学出版社,1979年)902-05。
- ④ 参见“关于本书的整理情况”,曹雪芹、高鹗《红楼梦》(北京:人民文学出版社,1964年)1-6。
- ⑤ 参见蒋原伦“批评的自省与创造——批评心理研究札记”,《文学评论》5(1988):92-103。
- ⑥ 参见吴建民“文如其人”,《文艺心理学大辞典》,鲁枢元、童庆炳、程克夷、张皓主编(武汉:湖北人民出版社,2001年)377。
- ⑦ 参见特雷·伊格尔顿《二十世纪西方文学理论》,伍晓明译(北京:北京大学出版社,2007年)2。
- ⑧ 参见弗洛伊德《梦的解析》,赖其万、符传孝译(北京:作家出版社,1986年)491-507。
- ⑨ 参见张皓《弗洛伊德》,鲁枢元、童庆炳、程克夷、张皓主编《文艺心理学大辞典》(武汉:湖北人民出版社,2001年)644。
- ⑩ 有关国外网络文学情况,参见许苗苗“网络文学研究:

跨界与沟通——贺麦晓教授访谈录”,《文艺研究》9(2014):78-85。

引用作品[Works Cited]

- 布封“论风格”,《译文》9(1957):146-51。
[Buffon, Georges-Louis Leclerc de. “Discours sur le Style.” *The Translation* 9(1957):146-51.]
- 杰梅茵·格里尔《思想家莎士比亚》,毛亮译。北京:外语教学与研究出版社,2007年。
[Greer, Germaine. *Shakespeare: A Very Short Introduction*. Trans. Mao Liang. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2007.]
- 胡朝阳“论知识产权制度的社会适应性”,《法学论坛》3(2007):84-89。
[Hu, Zhaoyang. “Social Adaptability of the Intellectual Property System.” *Forum of Law* 3(2007):84-89.]
- 穆肃“台湾网络文学十年之惑”,《东莞日报》2008年11月17日:B01-B04。
[Mu, Su. “A Confusion of the First Ten Year: Internet Literature in Taiwan.” *Dongguan Daily* 17 Nov. 2008: B01-B04.]
- 马克·波斯特《第二媒介时代》,范静晔译。南京:南京大学出版社,2001年。
[Poster, Mark. *The Second Media Age*. Trans. Fan Jinghua. Nanjing: Nanjing University Press, 2001.]
- 童庆炳主编《文学理论教程》。北京:高等教育出版社,1992年。
[Tong, Qingbing, ed. *A Course Book for Literary Theory*. Beijing: Higher Education Press, 1992.]
- 汪花荣“口传文学与书面文学:从扬州评话到《金瓶梅》——丹麦汉学家易德波教授访谈录”,《文艺研究》1(2014):81-89。
[Wang, Huarong. “Oral and Written Literature: From Yangzhou Story-Telling to *The Golden Lotus*: An Interview with Danish Sinologist Vibeke Børdahl.” *Literature and Art Studies* 1(2014):81-89.]
- 王晓先等“知识产权制度建立的历史必然性分析”,《知识产权》4(2012):46-51。
[Wang, Xiaoxian, et al. “An Analysis about the Historical Inevitability of Establishing the Intellectual Property System.” *Intellectual Property* 4(2012):46-51.]

(责任编辑:王嘉军)