

解构:网络时代传统文学经典的“命运”

——以《西游记》的网络改编为例

孙 书 文

(山东师范大学 文学院,山东 济南 250014)

[摘 要] 传统文学经典的网络化之路,同时也是被解构之旅。传统文学经典的网络化解构中,经典情节与经典人物被刻意变形,突显出现代化与肉身化两个主要特征,戏仿是其主要运作机制。网络对传统文学经典的解构,一方面是基于网络的技术特性、人文特性,另一方面又与近十几年来文坛“去经典化”的动向同声相求。网络文学迅速显出落潮迹象,与其对文学经典一味解构而不是潜心自我建构有很大关系。

[关键词] 文学经典;网络;解构

[中图分类号] I206.7 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1673-5595(2009)03-0085-(06)

传统文学经典遭遇时尚网络,这成为中国当代文坛一道独特的景观。“乱弹红楼”(网易文化频道)、“暴笑三国”、“大话西游”、“名著人物乱弹”(新浪文化)等等吸引了众多人的眼球。单就《西游记》而言,网络时代便产生了众多的改编之作。较成规模的有明白人的《唐僧传》、慕容雪村的《唐僧情史》、冰沁雪儿的《唐僧日记》、今何在的《悟空传》、林长治的《沙僧日记》、吴俊超的《八戒日记》等等,其他的单篇作品更是不可胜数。

—

传统文学经典网络化之路,也就是被解构之旅。解构,主要表现在经典情节与经典人物被刻意变形。诸葛亮的《出师表》被改作《出师表之网站加薪版》;曹操乃韩信转世(《曹操乃韩信“转世”的八个理由》);梁山好汉排座次,股份公司兴起,晁盖继续担任梁山泊有限公司董事长,及时雨宋江为新任的公司总裁,智多星吴用为公司业务总监,入云龙公孙胜为公司策划总监(《名著人物乱弹:梁山好汉排座次一人股份公司兴起》);王熙凤对宝玉一腔痴情,喜欢“他忧郁的眼神,恍惚的深情,一脸的痴气,我知道,他读的懂女人的心,看到他,我仿佛回到了从前,水边梳头的女儿”,因而使了调包计,自己得不到的,也不让黛玉得到(《乱弹红楼——熙凤篇(纯粹

女人)》)。

这种变形,在《西游记》的网络化中表现得异常典型。网络《西游记》中,唐僧师徒四人的关系被刻意地更改了。经典《西游记》第十四回“心猿归正,六贼无踪”中有:“那猴早到了三藏的马前,赤淋淋跪下,道声‘师父,我出来也!’对三藏拜了四拜。”“我出来也”,虽仅四字,但设身一想,被压了五百年,如今重获自由,对于不服天不怕地、天性爱自由的“齐天大圣”来说,这种兴奋之情溢于言表。取经路上,因为神通悬殊、性格差异以及环境等多方面的原因,悟空、唐僧师徒曾几起争执,悟空也曾几次离开取经队伍,但最终共同取得真经;尤其值得注意的是,每次悟空去而复返,师徒感情就增加几分。这也证明唐僧与悟空师徒感情甚笃,两人的感情基础也正在于唐僧助悟空解五百年困厄之苦,悟空又是取经路上第一等功臣。这种师徒真情,在《唐僧传》却变成了合同伙伴关系,相互利用,各取所寻。

师徒之情在其他网络西游记故事中同样也已荡然无存。《唐僧传》中通天河一劫,妖怪设计,唐僧连人带马跌落到了大河的深处,而他的三个徒弟则齐崭崭跃到了云端,不顾师傅生死。《悟空传》中,孙悟空、猪八戒、沙和尚三个徒弟直呼唐僧为“秃头”,唐僧身陷困境他们也不营救。师徒感情如是,

[收稿日期] 2008-10-17

[作者简介] 孙书文(1974-),男,山东兖州人,山东师范大学文学院副教授,博士。

师兄弟之间的感情便可想而知了。《唐僧传》中,进入乌鸡国前师徒四人开会,当谈到妖怪的问题时,师兄弟三人相互推诿。为区分真假美猴王,唐僧要念紧箍咒,猪八戒说:“念吧,我会开心的。”让沙僧挑担,沙和尚立刻圆瞪双眼。谁来挑担,最终要由大将与元帅的级别高低来决定。在《悟空传》中,沙和尚甚至成了玉帝安排来监视孙悟空的,在凌霄宝殿上两人大打出手。

人物的变形孕育于情节的改变之中,同时又推动了情节的改变。《唐僧传》的第三部对原著进行了整体性的颠覆。经典《西游记》中,唐僧是师傅。《唐僧传》中,他成了被启蒙的对象。如其所言:“……如何生活,我还得向几个徒弟学习呢!”经典《西游记》是寻找真经的“西游记”,而《唐僧传》的第三部则是唐僧寻找“人间烟火”的西游记,是唐三藏的破戒之旅。在刘伯钦家里,唐僧被骗吃了熊肉。有了这一餐的实践,他知道了“肉食的博大精深”。随后,荤戒大开,过了一回吃野味的瘾。在五指山,又破了酒戒。到了高老庄,见到了猪八戒的妻子和两个儿子,唐僧对悟空说:“瞧,这才是真正的天伦之乐!”悟空颇有感触地说:“师父,其实你当年回到长安时,就该娶妻生子,到这时,有儿女绕膝,那是何等景观!”沙和尚制定了生子计划,徒弟几个也为唐僧作此打算。到了三打白骨精之地,唐僧又念旧情,“不是白骨精,是白衣少女,是一个很漂亮的白衣少女!”悟空这时也变了:“垒坟的事交给我吧,当初是我将这个女孩打死的。”坟垒好了,唐僧采了一朵白花,恭恭敬敬地放在坟前,两颗泪珠滴落下来。“八戒捧起一捧泥土,洒向坟头,喃喃地说:‘美人儿,老猪来看你了,你还记得老猪吗?’”“唐僧叹了口气:‘我们走吧,留下一段真情让它停泊在树木间。’”在女儿国,八戒向唐僧传达获得激情的方式:“男人不坏,女人不爱”。唐僧也要立志成为强壮的男子汉。吃了火焰山上的哈密瓜,“师徒四人的情欲像火焰一样升腾起来”。唐僧希望:“前要再有一个女儿国就好了。”悟空脸上升起一团红云:“老孙也准备要成家了。”八戒则沉浸在与盘丝洞女妖戏水的美好回忆中。师徒四人到盘丝洞中去怀想。唐僧想在里面睡上一觉。沙和尚则认为:“没有妖精了,真没劲!”唐僧梦中与蜘蛛精七妹相会。与七妹有了梦中云雨,“泄了真阳”。师徒四人在无底洞里盘桓,唐僧要寻找“红衣少女”鼠精的一两件遗物作念想。他颇有感慨:“……沿途竟有那么多的女子喜欢我,只可惜那时我的心锁得太紧了。”又对徒弟们发了命令:“我以前把你们管得太严了,现在放宽点,让

你们去寻欢作乐吧!”在天竺国,唐僧去看望公主,公主因对唐僧的情难圆,出家做了尼姑。因而有了两人的一段对话。公主由痴情而把情看破,而唐僧却成了痴情之人。唐僧回到大雁塔里,将重返取经路的一幕一幕回忆了一遍,他突然觉悟了。唐僧走出大雁塔,理直气壮地说:“是到了该把千百年的恩怨情仇了结的时候了!”

经过变形,《西游记》之经典在网络中已荡然无存。

二

传统文学经典的网络化解构,表现为两个突出的特征:现代化与肉身化。

现代化,是与当前时空的嫁接。如刘备开了一家蜀汉电影公司(《刘备:我这一辈子》);“单极世界”、“世界霸权”之类的话被用来形容三国时的战势(《三国演义之舌战群儒》);贾府之中,贾母厉行改革,要在府内选拔一名总管,其中文凭是重要的标准,王熙凤从北静王府拿到了美容大学管理专业的硕士(《王熙凤进修文凭》);慕容雪村《唐僧情史》把唐僧与桃花精的关系按《我的野蛮女友》来演绎。

这种现代化,首先表现为语言的现代化。在网络文学经典中,现代口语、歌曲被大量使用。唐僧对白骨精心存真情,要“留下一段真情让它停泊在树林间”。八戒告诫唐僧“男人不坏,女人不爱”。观音赠唐僧袈裟,上面有种种宝贝,唐僧问“这些东西该不是人工培养的吧”。孙悟空要把花果山搞成一个旅游基地。唐僧见到人参果,问:“一只果子含多少维生素?比得上十个鸡蛋否?”车迟国前,猪八戒劝孙悟空少惹事,“平平淡淡才是真”。过通天河后,唐僧遭受了奇耻大辱,开会总结,他要求三个徒弟的检查要“触及灵魂”。师徒四人离了通天河,高唱流行歌曲:跟我走吧,天亮就出发,有一个地方,那就是快乐老家……孙悟空打杀了两个蠹贼,唐僧命其为他们垒了新坟,念经:“吸气,我知道张三的灵魂犹在呼气,我知道王五的身躯已去 我知道他俩已经解脱 解脱是一种幸福吸气 我也一样难受 呼气事情已经发生 阿弥陀佛 张三、王五安息吧!”孙悟空指责假美猴王“昨天的你我重复昨天的故事”。师徒四人离别,唱起了“长亭外,古道边,芳草碧连天”。八戒传授唐僧《酷语宝典》:“看不懂不叫看不懂,叫——晕;完了不叫完了,叫——歇菜;不满不叫不满,叫——靠……”唐僧活学活用:“八戒,为师今天对你不满,应该是:我靠,你这猪头三四五,你就流你的口水吧,想要老三背你,你歇菜吧你!”文学经典与现代时尚相结合,给经典加入了异样的元素。

其次表现为叙事方式的现代化。网络化的文学经典大多不再采取全知全能视角,不再是类似于史的叙述,而是把名著经典的故事叙述单位、由这些故事所引申或有意篡改的叙述单位纳入到现代主义、后现代主义的叙事框架之中。如糖所著的《沙僧传》,运用天上时光一流沙河岁月、天庭一流沙河双时空的方式叙述。原先单线的叙述结构在网络写手看来太过简单,不能从叙述本身获取快感,他们要把自己所编织的“文学世界”立体化、多层次化。于是,在传统文学经典的网络化中,两种文体风行。一是传记体,为单个人物立传,有《悟空传》、《唐僧传》、《唐僧情史》。如此,叙事视角变换,从群体视角转换到个体视角。《唐僧传》其实是写唐僧的三次“西游记”。第一次尚是取经之旅;第二次则成了欲望之旅,唐僧要充分感受“人间烟火”;第三次,也就是小说的第四部,命名为《觉悟》,其实是反思之旅。二是日记体。《沙僧日记》、《八戒日记》、《悟空日记》等等,颇有前几年所流行的“隐私”写作之风。

传统经典网络化变形的特征之二是肉身化。《西游记》、《三国演义》中都没有“性爱”空间,网络之作则把它作为重点,在改编过程中对性爱特意渲染。比如,关公多年前爱上了一个风尘女子张妃,而张妃爱上了心理医生刘备。桃园三结义是一个预谋,是一个女人和两个男人间的相互关系的最后出路。“因为这两个男人我不知道应该选择哪一个!最后我决定两个都要,一个都不能少。我实现这个方法的方法是:把自己也变成男人!因为只有这样才能让自己同时和这两个男人融洽地生活在一起。——就这样,我吃下了从华陀那里买来的变性药——颠倒乾坤丹”。(《张飞之隐秘情史》)网络版《西游记》也成了各个取经人的情史。如沙僧的情史、悟空的情史、八戒的情史等等。《悟空传》中,悟空与紫霞、猪八戒与阿月,都有一份生死相依的恋情。天蓬与阿月相恋了八十万年。《悟空日记》中,悟空与紫霞、金禅子与九天玄女,都萌发了真情,猪八戒也找了牛魔王的妹妹作情人。唐僧与乌鸡国公主之间引发了“一夜情”,公主说:“……我们只是互相利用各取所需而已。我需要你抚慰我婚前的惶恐,你需要体验生活的反叛……”八戒要调戏盘丝洞的妖怪,盘丝洞的妖怪要调戏唐僧。无底洞里的鼠精要与唐僧婚配。月宫里的玉兔化作天竺国的公主也有了一梦情缘。今何在版的《唐僧传》中,唐僧则与桃花海誓山盟。鸟巢和尚声称:“你们四人一马代表着天界的情与爱。”

这其中最有象征意味的,是对佛法的代言者、一

心向佛的唐僧进行肉身化、情欲化的改写,把高僧的“道貌岸然”剥下来。红孩儿把唐僧脱得一丝不挂,而唐僧的魂魄偏又要去见观音。其中颇有意淫的味道。唐僧几遇色劫,从蝎子精到女儿国国王,取经之旅又成了色劫之旅。《唐僧传》的第一部,唐僧与观音相遇,观音称自己为他的师姐,并说要送他两件礼物,而此语让他猜测:“师姐不会送我一枚戒指吧?”有意无意之间,他想到了男女之间的定情之物。“玄奘心里面又涌起一阵感动,竟痴痴地望着观音,不知该说什么好。”而另一方面,“观音眼里游移出一丝暖意,她读出了玄奘脸上的感动”。这是一见钟情的画面。唐僧在黄袍怪的山洞里见到宝象国公主百花羞,两人萌生爱情。百花羞将书信交到唐僧手中,深情地说:“能在山洞里见到长老这样善良美丽的男人,真是一种缘份呀!”百花羞引着唐僧来到后洞,临别,她忍不住在唐僧的脸上吻了一下。唐僧感到一种火辣辣的疼痛,他的心里闪过一道亮光。唐僧走了十几步,忍不住回头一瞥,但见百花羞还痴痴地站在那儿,双目顾盼多情。唐僧第一次感到了女人的真实。取得真经后的唐僧,却感觉到“我唐僧活了快一个花甲了,生活中总觉得缺了点什么”。八戒点中了他的心思,缺的是“人间烟火”。

这种肉身化中,还包括了一层含义,即低俗化,把佛法的庄严华妙破解,与现世欲望生活紧密结合。比如,网络“西游记”颇为关心现世社会中的“人情”,佛法、天道都要让位于此。明白人所作的《悟空传》中多处设置这样的情节。悟空要收黑熊精,菩萨为其求情。“孙悟空将行李一推说:‘这西天我不去了,一碰上妖怪就有人来说情,你说这个经如何取法?’唐僧朝孙悟空使了个眼色:‘徒弟,你可得记住一句名言:千万不要得罪菩萨,她能保证我们一路顺风!’”对于黄风岭上的妖怪,悟空揶揄说:“它是如来佛祖看油灯的,后台硬着呢!菩萨说是来领它回去的。”唐僧也感叹了:“路上遇着的妖怪,一个比一个后台硬!难啦!”镇元大仙听唐僧说观音是他师姐,冷笑:“原来你们的关系还这么广,横向联系不错嘛!”遇到白骨精,孙悟空到观音那儿问是否可打,探听她有没有后台,观音强调说:“不是硬后台,她连软后台也没有,她根本就没有后台!”红孩儿,孙悟空知他没有后台,才敢打杀他。通天河遇险,孙悟空首先想到的是找观音:“我可以猜测,以往那么多的妖怪都是你放出来的,我不找你找谁?”“你要害人,可不是那种害法呀!”小雷音寺遇险,唐僧让悟空先打听妖怪的出身。悟空说:“他原来是东来老祖殿前的黄眉童儿”,唐僧称之为“名门正派”,要

悟空“谨慎处理,要照顾一下老祖的面子”。

在这种变形中,包括佛法在内的一切,都不可执着。取经之路中历劫、修行都被全盘否定了。八十一难只不过是如来佛的障眼法而已,是游戏,而游戏之后并没有幸福可言。(慕容雪村《唐僧情史》)唐僧感慨:“孙悟空有几百年来看我了。西天路上,我这徒弟曾无数次救过我的命。我们没想到那是游戏,我们如此投入,抱头痛哭,相对嬉笑,但直到结局才明白,一切原来都是虚幻。取经路上的一切山,一切水,一切妖魔鬼怪,都是如来设的障眼法。”经历了金角大王、银角大王一难,唐僧望着老君的背影,悄声对几个徒弟说:“听出味了吗?他们都在合伙算计我们!”佛家的历劫,此时成了“合伙算计”。取经路上,虽有险,但没有艰难感,如此也就没有了劫,反倒充满了游戏感。唐僧认为这些难都“既然是例行公事,我们也就来个逢场作戏!”(《唐僧传》)在这背后又是对佛法的否定。《悟空传》中天杨与玄奘斗法,玄奘获胜,但他的获胜其实只是误打误撞。也正因为如此,玄奘胜利后许下的意愿却是:“要那诸佛,都烟消云散。”

三

网络经典大都通过戏仿的手段完成了对原来经典的颠覆。

20世纪80年代以来,以大卫佐克(David Zucker)为代表的著名电影小组ZAZ,普及了模仿嘲弄经典影片的喜剧电影类型,超越了传统意义上的拙劣模仿和滑稽效果的含义,使“戏仿”成为一种具有通俗化与后现代倾向的典型叙述方式。“戏仿”又名“滑稽模仿”、“戏拟”,源自英文parody,在《牛津英语大词典》(OED)中,对“parody”这一词条做出了如下两个解释:一是指导致了滑稽效果的模仿(imitation),可以用于诗(verse)或文(prose),也可用于戏剧或音乐剧;另一种含义是指拙劣的模仿。解构主义哲学家们的阐释是:“戏仿”(Parody)成为“仿拟”的特殊形态,从修辞意义上说,就是戏谑性仿拟。戏仿电影,是以“超文本”方式来改造传统、颠覆经典。戏仿,如今已超出了电影界,在网络上流行。《大话西游》即是戏仿《西游记》的代表之作。后来的网络西游记大都与其有或近或远的渊源。《大话西游》本身不是网络原创的文学艺术。但它因网络而流行,这似乎能说明其与网络特征相一致。

经典的网络化招致了许多批评。如有论者认为这是肆意亵渎经典,对中国传统精神文明造成了损害,还有的认为其违背了中国宪法中对宗教信仰自由的相关规定等等。在表层意义上,这与网络经典

对原本经典的戏仿中所体现出的“没大没小”有关。这种“没大没小”,恰恰基于网络的技术特性、人文特性。

网络是一种技术,但它渗透到每个人生活的空间,化入其中。技术一旦走出实验室走入人类社会就不可避免地带有有人文性。技术改变着人类的思维方式。网络对人类的改变是多方面、多层次的。电脑网络的发展大致经历了三个阶段:一是以主机为中心的集中处理式网络,二是以客户机/服务器为中心的分布式处理网络,三是以因特网为代表的网际网。因特网是Internet的译音。Internet又译为“国际互联网”或“网际网路”。它所代表的并非某种新的物理网络,而是“网络的网络”。因特网依靠TCP/IP协议实现已有各种通信网络的互联。凡是符合TCP/IP标准的网络,都可在一定条件下连入因特网,成为它的组成部分。在实践中,由因特网派生出内联网(intranet)与外联网(extranet)。内联网主要是指利用因特网技术(TCP/IP协议、Web浏览器等)所构建的内部网络,外联网则是指若干内联网通过一定的安全机制相互连通。如果说因特网所代表的是作为总括的网络间性的话,那么,内联网与外联网便将网络间性具体化了。第三阶段则发展到了蛛网重叠和触角延伸的方式。打破了往日信息垄断的中心话语模式,促成了个体话语、小众话语对主流媒体话语权力的消解。散点辐射、触角延伸的方式是消解中心话语的方式,也就是本雅明所说的后现代社会中“主体的非中心化”。权力话语可以是官方话语,在中国报纸、电视、电影还都属于这一类,也可以是精英话语、知识分子话语。

因而,网络空间,有学者称之为“没有重量的空间”:“物理世界是一个有重量的世界。一块石头、一张桌子或者一幢房子之所以各安其位,即是因为它们的重量。重量已经是这个世界秩序的一部分:重量的差异决定了位置的高低上下。人们无法看到一座纪念碑矗立在一个鞋盒之上——后者承受不了前者的重量。通常,重量与体积成正比。工业社会诞生了许多雄伟的巨型景观。摩天大楼、巨轮、疾驰的火车、钢铁与水泥混合的桥梁,这些巨型景观的吨位是惊人的。从这个意义上可以说,工业社会是一个制造重量的社会。然而,进入网络空间之后,一切景观都迅即化为没有重量的比特。比特可以复制、移动,或者远程传送,就是没有重量。活动于网络空间的人物也仅仅是一些没有身体重量的比特。因为没有身体——面容、四肢、骨骼、血肉之躯——的到场,种种个人信息失去了认证的可能。”^[1]正因为如

此,网络空间表现出自由平等,突出地表现为发言权平等——这个空间的讲坛不再由一批文化精英把持,官衔与财富的数目亦非权威的证明,所有的人都有权力将自己的“帖子”公布出来。不少网民都有这种体验:看到自己键盘上敲出的文字转瞬之间发表在聊天室里,心中惊喜交加。这意味着一种权力的回归。

网络空间不仅改造了传统社会的政治结构,并且颠覆了传统社会的文化结构。1936年的时候,本雅明曾经对艺术作品的机械复制表示了极大的惊叹;然而,如今却是谈论艺术作品电子复制的时候了。本雅明认为,机械复制废除了作品的“原真性”,作品脱离了独一无二的时间与空间而成为复制品。这些作品不再神圣,不再具有宗教式的礼仪意义,作品的展示价值远远地超过了膜拜价值。电子复制比机械复制更为容易。因此,电子时代的艺术复制品更为廉价,同时得到了更为广泛的传播。艺术垄断的解除产生了更为开放的文化民主。

如果说,在主体中心化的时代,支撑话语中心化或者是官方的意识形态或者是精英知识分子的道义责任感的话,那么,在非主体中心化的时代,其话语形式形成的动力何在呢?重要的一点是游戏情结。

“游戏”这一语词越来越变成现代思想的关键语词之一,它似乎成为了理解存在、思想和语言的奥妙的通道。大游戏是说:存在就是游戏。不仅人生,而且万物都在游戏。海德格尔认为存在或世界的本性就是游戏,并具体表现为天地人神四元的游戏,称天地人神的纯真的生成的镜子之游戏为世界。人类很早便有游戏活动,小自戏耍、模拟、表演,大到节庆、竞赛、狂欢等。可以说,游戏是人类社会生活的一种基本职能,人类文化的发展伴随着游戏因素。

随着以无功利为中心的审美原则的确立,德国古典美学的代表人物康德和席勒谈到了游戏的另一重要性质:自由性与超越性。康德在《判断力批判》中曾经对文学艺术与手工艺作了区分,指出文学艺术活动的本质是自由的游戏:艺术……人看作好像只是游戏,这就是一种工作,它是对自身愉快的,能够合目的地成功。依照康德的看法,文学艺术的游戏不仅带有自由表现性,还能将想象力与知性的严肃事情相联系,故能给人以许多启示。席勒进一步将审美与游戏和人的自由与全面发展相联系,他认为只有当人在充分意义上是人的时候,他才游戏;只有当人游戏的时候,他才是完整的人。席勒把审美的游戏冲动当成人性解放的前提,它超越了内在和外在事物的强制,将规律与需要结合起来,因而是自

由的显现。审美的游戏活动能将理性的道德规范内化为想象力的自由表现。席勒试图以此来统辖与协调审美活动及文学艺术的娱乐消遣与理性教化。

20世纪关于文学与游戏关系的讨论大体沿袭康德和席勒的思路,但更多地注意到游戏自由的生命表现性。荷兰学者胡伊青加甚至将游戏视为人类一种与生俱来的文化现象,认为人是在游戏中生成的。文学艺术就是这样一种游戏。德国哲学家伽达默尔认为,有生命的东西能够在自身中具有运动的动力,自行运动是一般有生命之物的基本特性。游戏便是一种自行运动,它并不谋求明确的目的和目标,而是生命存在的自我表现。他认为把艺术游戏同语言游戏相联系,能使人更容易地按照游戏模式去考虑世界经验的普遍语言性。

何谓游戏?游戏的要义,是从肉体上、精神上体味自己的存在。一旦一种活动不为外在的目的,而仅仅停留其本身,从熟练之中体味到自己肉体的存在,由此体验到精神的快感,这就是游戏了。如中国的庖丁解牛,以“无厚入有间”,“道进乎技”就是如此。在网络空间,人的游戏感得到了极大程度的展示。其一,生存基础的虚无性在网络得到了极显明的体现。生存是游戏,生存的基础是虚拟性。在没有网络之前,生存目的的基础,在中国是自然,在西方是上帝。但中国的自然就是“自然而然”,其基础是不能落实的。西方的上帝,尼采宣布它已经死了。因而基础是虚无。而在网络空间,赛伯空间的非实在性,成为这种虚无最好的例证。其二,游戏的狂欢特征,在网络表现得极其充分。网络如同筵宴。巴赫金在研究拉伯雷时曾发感慨,只有在吃饭时才能说出自由的、真诚的真理。筵席本身的肉身化,消解了对神圣的虔诚。

四

网络对传统文学经典的解构,基于网络自身的特性。同时,又与近十几年来文坛“去经典化”的动向同声相求。

“经典”,《现代汉语词典》释为“传统的权威性作品”;《辞海》释为“一定时代、一定的阶级认为最重要的、有指导作用的著作”;《辞源》释为“旧作为典范的经书”。经典体现了一种超越时间限制的规范与基本价值,同时又随时作为当前有意义的事物存在着。迨至近代,中国的知识传统大半以经典注疏的形态存在。经典仿佛是一道文化栅栏,代表了至高无上的权威与法则,而被当作社会生活的规范与原则。这使得“非经典”总是力图超越自身跃升为经典。

网络文学对经典的解构与重构,与中国文坛的变动是同声相求的。或者说,网络文学对经典的解构是中国文坛变动的一个典型事件,中国文坛的变动推进了网络文学对经典文学的解构。这其中有三个值得注意的文学事件,即20世纪末的“重写文学史”、重排大师事件和1998年的断裂宣言。“重写文学史”虽然具体体现为对于一些作家作品的重新评价,但其核心是对于文学经典标准的修改。“重写”重点是重新评价那些原先因为“政治”原因而被抬得很高的作家(如郭沫若、茅盾、赵树理等),以及那些同样因为“政治”原因而被边缘化的作家。“重新排大师”的情况同样是在突出“审美”标准的旗号下进行的一次对于经典标准的重写。这一方面是延续了“重写文学史”中的“淡化政治”的诉求,同时也反映了新兴的大众文化正在显示自己的力量,正在对精英化的经典标准提出挑战。^[2]在1998年第10期的《北京文学》上,发表了由朱文主持发起的一个名叫“断裂:一份问卷和五十份答卷”的调查报告。这篇报告可以视作没有获得经典作家地位、没有在权威性机构占据优势位置的年轻一代作家,对于那些已经经典化、已经占据机构化权威地位的老一代作家以及他们经典地位的一次集体性挑战。这次调查的发起者以及接受调查的对象都是20世纪60年代以后出生的(在当时是30多岁)青年作家,又称“晚生代作家”。他们的问题设计以及对问题的回答非常集中地体现出颠覆经典、传统以及权威机构(如作家协会、大学等)的叛逆姿态。他们对于中国当代文学传统及其经典性作家采取了基本否定或完全否定的态度,也不承认大学、作协、茅盾文学奖、鲁迅文学奖等机构的权威性。

韦伯曾经如此区分“牧师”与“预言家”：“牧师”代表业已确立权威地位的那些既得利益者，他们倾向于维护现存的文化秩序与文化经典；而预言家则代表挑战这种权威的人，倾向于摧毁既存的文化秩序与文化经典。布迪厄则继承与发展了韦伯的划分，并把他们分别命名为“文化的监护者”与“文化的创造者”，前者再生产并传播文化的现存合法形式（它们常常表现为经典作品），后者则力图创造、发明新的文化合法性形式（也就是重新经典化

或再经典化）。中国文坛20世纪末的几大事件显露出“预言家”对“牧师”、“文化的创造者”对“文化的监护者”的挑战。

有学者宣称：“‘经典文学时代’正在离我们远去，而一个新的‘后文学时代’正在向我们走来”。并进而专门总结了“后文学时代”的五大特征：其一，社会生活资源的“丰裕化”和“超量供给”改变了人们在不发达历史时期所养成的文学经典化的观念。其二，社会的“文学人口”从经典时代的稀少短缺转而发生了“全民化”的变化。其三，经典文学时代的有限传播方式已经被消解。其四，文学作者普遍化。其五，经典时代的“欣赏型读者”正在消失，“后文学”的“消遣型读者”正在成熟。^[3]由此五点进行引申，不妨说，世纪末的文坛事件还只是揭开了“后文学时代”的序幕，而文学的网络化则在实质上推进了这一进程。自从互联网迅速发展以后，进入20世纪90年代中后期，数字技术的发展将人类引入了“知识经济时代”。互联网给文学传播提供了无限的可能性，网络期刊、各大网站的文学空间、BBS等等，刺激了网络写手的繁生。网络文学作品的大规模出现，又改变了人们的阅读习惯，读者不再是怀着崇拜的心情去品味经典，而是由欣赏型读者变为了娱乐型看客。读者心态的变化，反过来又促发了作者创作心态的改变。

在当代传统文学经典解构的进程中，网络起着非常重要的作用。经典是一个民族文化长期积淀的产物，是一个民族存在合理性的重要标志，同时也是这个民族给予整个人类文明的独特的贡献。20世纪末，网络文学风生水起，颇有独领风骚之势。但近几年来，又很快显出落潮迹象。个中原因，与其对文学经典一味解构而不是潜心自我建构有很大关系。

[参考文献]

- [1] 南帆. 没有重量的空间[J]. 电影艺术, 2000(4): 70-75.
- [2] 陶东风. 文学经典与文化权力——文化研究视野中的文学经典问题[J]. 中国比较文学, 2004(3): 58-74.
- [3] 黄浩. 从“经典文学时代”到“后文学时代”——简论“后文学时代”的五大历史特征[J]. 文艺争鸣, 2002(4): 37-39.

[责任编辑:夏畅兰]