

文本的狂欢和禁忌

——后现代主义文化语境中的“剽窃”

○ 滕翠钦

(福建师范大学 文学院,福建 福州 350007)

[摘要]后现代主义习惯于文本拼贴和文化元素的复制,并将此视为观念狂欢的创举。但在现实的社会语境中,后现代主义的文化任性并不意味着“剽窃”的说法销声匿迹。后现代主义文学“剽窃”加身使人正视后现代主义文本狂欢的限度。此外,后现代主义艺术界的复制风潮比起文学界来有过之而无不及,但人们似乎并不从这些妄为的复制中追究“版权”的归属。在复制、原创和剽窃的问题上,不同的后现代主义文化场域给出了不同答案。后现代主义文论界未能弥合文学内部空间和外在运作机制之间的差异,但艺术界却很好填平了艺术品内外部的逻辑鸿沟。

[关键词]后现代主义;剽窃;文本狂欢;复制;原创

DOI:10.3969/j.issn.1002-1698.2017.04.017

一、“剽窃”观念及后现代主义的文本狂欢

后现代主义“互文”崇尚万千文本不分等级且相互交织,文本狂欢彻底消除了经典引发的“影响的焦虑”^[1]。“《一个后现代主义者的谋杀》遵循后现代主义的最好传统,是一部拼凑起来的大杂烩。我从许多作家——侦探故事作家、哲学家等等的著作中借用一行行的文字,在有些情况下,甚至是整段的文字。当然,这是我写的一部侦探小说,所以我不会说出他们的名字。我还在每章之前引用了一些重要后现代思想家的话,使这本书显得更逼真。我为那些想更详细探讨这一题目的人准备了一份书单。”^[2]这是一份虔诚的作家供词,意在为自己的文字复制脱罪:后现代的世界没有版权问题。无独有偶,2010年,柏林17岁的少

女作家海伦妮·黑格曼也交出类似的创作谈,“柏林就是用一切混合(mixing)一切之地。无论在哪儿,我都能让自己找到灵感:电影、音乐、书、画、诗,关于香肠、照片、交谈、梦……光和影,我的工作和我的窃行恰恰可以让这些东西触及我的心灵。谁在乎我从哪儿弄来的呢?我只在乎怎么用这些东西。”^[3]这是抒情版的后现代主义理论宣言,黑格曼破除形而上和形而下、日常和艺术的界限,从诗歌到香肠,风马牛不相及的事物被毫无顾忌地牵扯在一起。“哪儿来”的追问表明文本独一无二的出身,文化地图确保清晰的文化位置,师说和后学的传承有如生命的传递。黑格曼不屑于返回文本零件的原有语境,继而大胆拿来为我所用。只是黑格曼在文字世界施展挪移技术却并未因此万事大吉,她的《路杀蛛螭》经历了大起大落,在获得读者垂青、体制厚爱之后,剽窃的指责尾随而来。黑格曼过于高估自己创作理念的社会普适度,小说的盛名没能让她躲过“剽窃”的恶名。

事实上,对后现代主义文本“剽窃”与否的考量从未消失。在后现代主义文学世界里畅谈“剽窃”,人们必须正视两个问题:第一,作者既然已死,那么,“剽窃”似乎已成鸡肋;第二,“作者之死”宣告文学话语回避现实世界,现实世界的“剽窃”如何驾驭非现实世界的文学书写行径。作家“必须在书写的游戏中充当一个死者的角色”^[4],果真这样的话,“剽窃”说法就该在后现代主义的文化部落中销声匿迹。巴特认为,传统的作者权威沦为观念幻象,文本的意义在阐释中不断生长。巴特曾断言知识青年们文学朝圣的全新姿态,“大概,已经没有一个青少年还存有这样的幻觉:当作家!那种在世人之中散步时口袋里装着一个小本子、脑袋里想着一个句子的方式[就像我看见纪德从俄罗斯一直跑到刚果那样,他一路上阅读他喜爱的古典作品,一路上在火车上餐厅里一边等待饭菜一边写作;也像我1939年在吕戴迪亚酒馆(Luthetia)里看到的他的样子,一边吃一个梨一边在读一本书],还有哪位当代人想去模仿这种实践和姿态而不是去模仿其作品呢?因为幻觉所要求的,是人们在其私人日记中可能看到的作家,是作家而不是其作品——神圣事物的最高形式:标志和真空。”^[5]按照巴特的说法,作者的私生活无关文本,作家的血肉之躯、喜怒哀乐代表着现实世界,文字世界拒绝现实时也驱逐了作家。确切而言,死掉的是能吃会睡、姓甚名谁的“作家”。在原来的话语体系中,作家的人生经历组成作品意义的权威导向,貌似无中生有的虚构也不过是作家现实遭遇的暗示而已。福柯的“作者功能”取代了作者,“作者之死”是作者的非人化^[6]。既然“谁在说话又有什么关系”^[7],那么在“剽窃”的问题上唇枪舌剑无疑白费时间。或者说,后现代主义文学场坚持“剽窃”的说法让人追问巴特和福柯“作者之死”的理论限度。

从学理的角度看,“剽窃”^[8]所依托的理论体系和后现代主义之间矛盾重重。“剽窃是一个法律词汇而非文学定义,正如神圣和世俗构成了政治和宗教的区分而根本不属于文学范畴那样。”^[9]布鲁姆把“剽窃”从文学世界择出,不在于强调法律话语对文学话语的殖民,经典影响的合法性才是他的本意。如果以

布鲁姆的观点为前提,后现代主义文学和“剽窃”就分属于不同场域^[10]。“剽窃”的界定需要客观的量化界定,量化强调标准的延续性和社会普适性,在后现代主义世界里,这些观念谬以千里。詹姆逊的“剽窃”有别于布鲁姆,“剽窃是空洞的戏仿,是失去了幽默感的戏仿:剽窃就是要戏仿那有趣的东西,那空洞反讽的现代手法,就是要戏仿布斯所说的稳重而滑稽的反讽,例如18世纪的。”^[11]詹姆逊首先搁置那些来自于现实社会层面的关于“剽窃”合法性的质询,他将“剽窃”视为后现代主义艺术的邪恶品性。詹姆逊无意讨伐新品如何冒犯原作的版权,而更在乎后现代主义艺术如何重复过去而断送了未来向度,后现代主义从特定的角度被整体妖魔化。无论选择哪一种“剽窃”观念,后现代主义文学均无法避免文本“重复”附带的道德劣势和文化病态。不过,后现代主义图像世界的境遇要比文学界优越许多,艺术家们大肆拼贴挪用,但人们绝口不提“剽窃”一词,甚至于淡定接受图像重复和批判之间的种种关联。博伊斯的《中国兔子糖》堂而皇之地把中国大白兔奶糖的包装纸重新装裱并签上自己的大名,虽然标题还是“中国兔子”,实际上这只“兔子”已经易主。有趣的是,这样的跨国移植并未引起轩然大波,博伊斯信手拈来大作照样安然接受文化信徒的膜拜,黑格曼小姐直接拼贴三流作家的文字而被指责为文坛的“野蛮人”,这种遭遇略显不公,但却表明不同的后现代主义文化场域的观念分歧。

二、作者之死、互文和文学界的“剽窃”顾虑

福柯的《什么是作者?》一文网罗了大量的文学事件和理论个案论证“作者之死”。一面拒绝现实,一面却不断招惹现实,这是非现实理论普遍面临的尴尬。“作者之死”并不代表巴特、福柯等人愿意将自己的言说雪藏在现实之外。巴特向往“零度写作”的混沌语言,却还得无奈地承认零度写作必须借助现实语言的基本形式。福柯遭遇了类似悖论,“如果真如福柯所述,作者的创造性在有关认识的规定或推论性规定的束缚面前变得苍白无力……‘属于他自己的术语’讽刺性地暗示出那些术语永远也不可能是他‘自己的’。”^[12]成为一代宗师的福柯无意间背叛了自己的言说。当巴特、福柯在自己的文字前署上自己的大名,这些非现实的理论就步入了大千世界。无论是否出于理论家的本意,理论的声望、理论家的座次使得这些拒绝世界的理论染上世俗气息。在署名问题上,后现代主义理论家们甚至还没有那些传统作家们激进。葡萄牙作家费尔南多·佩索阿身披70多个笔名,这些名字象征着他内心世界的众声喧哗。作家游走于众多笔名背后不同的身份空间,不同的阶级、跨国的形象构成了多元的自我。巴特们似乎也没有后现代主义艺术家们来得调皮,杜尚《泉》的签名就是一个有意的误笔,杜尚甚至在私信里说“R·Mutt”是他的一个女性朋友用的假名。当后现代主义艺术家们把革命的烈火烧到自己的名字上,提出“作者之死”的理论家们对待文章的署名却相当严肃。行文的字里行间弃智绝圣、鞭挞现实,但抬头的署名意味着介入世俗的努力,这种分裂在后现代主义小说界同样存在。

后现代主义作家们在话语世界捣腾挪移,一面体验互文带来的书写快感,实践着经典消解后的话语民主,一面在现实世界里忙于应对文字的似曾相识带来的抄袭指责。作家为自己或同行是否抄袭辩护和“作者已死”的姿态差别太大,更为悖谬的是,作家给出的辩护词和自己奉行的小说理念相距甚远。美国当代作家伊恩·麦克伊文的《赎罪》被认为抄袭了英国小说家露茜勒·安德鲁斯的《没有时间去浪漫》,品钦在英国《电讯报》上做出了如下辩护,“在做材料收集研究的过程中发现可以采用的能提高所要创作的故事质量的有关细节,不能归类为违法的行为。简而言之,我们就是这样做的。”^[13]品钦的辩词没有一丝小说的桀骜不驯。首先,资料收集带有强调的客观色彩,这位后现代主义作家中的巨擘对前辈成果毕恭毕敬。其次,“我们”意在强调行为的集体性和合法性,这里的“我们”均为处在小说创作阶段的作者,而这恰恰是巴特和福柯希望死掉的“作者”。品钦声援麦克伊文实际上意在表态:虽说他的文字不满外在世界,但他的行文却遵纪守法,不冒犯任何一位前辈或同辈作家。巴特和福柯的“作者之死”的理论限度可见一斑,“作者之死”只是理想。为了应对“作者之死”的理论尴尬,后现代主义理论家们改写了原有的理论路径。“强调文学与历史中必然的文本性和互文性并不等于抹杀了创造者、改变了他或她的地位与作用。”^[14]互文性和作者之间原本势如水火,但在新的理论路径中,他们欣然握手言和,这是后现代主义理论为了弥合他者发现的种种缝隙而作的适当调整。理论家哈琴在她的论著《后现代主义诗学:历史·理论·小说》提到约翰·伯杰的《加》和班维尔的《哥白尼博士》直接拼贴了小说人物和其他理论家的话。为了消除“剽窃”追究的后顾之忧,这些小说家在致谢词中标明材料的直接来源。后现代主义小说家变相地向论文写作的脚注靠拢^[15],这是两全之计。不同的文本形式承载不同的文字功能,在作品的署名之外,后现代小说家们又挖掘出一块安顿作者权威的地方^[16]。

由此可见,多数小说家在互文问题上都不像黑格曼那样不切实际。在混淆理论和现实的同时,黑格曼的说法内部也矛盾重重。黑格曼宣称“根本没有原创这种东西存在,只有真实与否。”^[17]黑格曼没有意识到自己话中的裂缝:真假之分是哲学理性时代的固有观念,“原创”及其作者权威是理性时代文学主体性的具体表现,“原创”和“真实”同出一门。黑格曼一面特立独行,一面不忘传统。她的“原创”和“真实”都没能脱离传统的理论语境,但却分道扬镳。在巴特那里,“对作者权和原创性的拒绝是一个内在的革命性的姿态,‘因为拒绝固定意义,最终就是拒绝上帝及他的本质——理智、科学、规律。’”^[18]巴特严格遵守“原创”在词源意义上带有的理性意味,不过,整齐划一的属性归类让巴特笔下“作者”的象征色彩凌驾于现实之上。但是,接纳“原创”与否并不是后现代主义者的标志。言必称经典的布鲁姆同样拒绝“原创”,“原创性正在成为个人事业,自给自足及竞争等词汇的文学同义词,这些词汇发自取悦女性主义者、非洲中心论者、马克思主义者、受福柯启发的新历史主义者或解构论者——我把上述这些

人都称为‘憎恨学派’的成员。”^[19]在布鲁姆的眼里,“原创”不过是文化研究者们欺师灭祖的托辞,他们总是把各种传统和经典等同于压抑,布鲁姆改写了“原创”的既定内涵。萨义德尊重传统的热度丝毫不逊色于布鲁姆,但他把“尊重”融入“独创性”意义的再造中。“思考独创性的最佳方法,就不是寻找某一现象的最初例证,而是观察它的复制(duplication)、平行手法(parallelism)、对称(symmetry)、戏拟、重复、回应,也就是(比方说)文学使自身进入书写的传统主体(topos)的那种方式了。”^[20]萨义德的“独创性”强调文学新品和传统的全新关系,开天辟地式的文学书写沦为文学乌托邦。“传统”一词强化了被互文性取消的文学代际关系,宣告了萨义德的人文主义情结。尽管对待传统的所见略同,但萨义德的“独创性”和布鲁姆的大为不同。由此可见,布鲁姆和萨义德等人为了强调书写主体的重要性而修正了“原创”概念,但巴特的“作家之死”拒绝“原创”概念的前提却是他严格还原了“原创”固有的理论章法。

三、剽窃、复制与后现代主义艺术原创意识

后现代主义艺术场并不厌弃“原创”,但也重新包装了“原创”。“如果前卫艺术这个概念可被视作原创性话语的一个变量,那么前卫艺术的实践往往解释‘原创性’自身是一个来源于重复和重现的工作性假设。”^[21]在众多后现代主义图像创作中,“重复”意味着图像的复制,也就是黑格曼口中的柏林式“混合”。图像的“原创性”复制表现在三个方面:第一,艺术家对前辈或同辈的复制。艺术家把迪斯尼经典漫画人物植入世界名画,电子时代的PS技术缝合了大众文化中的卡通世界和高雅艺术空间。当波提切利的“维纳斯”被小美人鱼取代,背景和人物的混搭使观者错愕不已。这种做法并非电子时代的特产,杜尚等人就对《蒙娜丽莎》大动手脚,不是让她平添两撇胡子,就是让她手捧金币。胡子瓦解了女性躯体的完整性,但杜尚又不合时宜取画名为《她是一个大骚货》,“蒙娜丽莎”经典寓意毁于图文的游戏。第二,艺术家的自我复制。杜尚《手提箱里的盒子》是自我重复的集大成者,大师把自己各个时期的作品微缩后摆进手提箱,手提箱成为自我的纪念碑。第三,图像内部的复制。安迪·沃霍尔的《三十个比一个来得好》意在通过三十个复制的蒙娜丽莎展现仿作和原作界限的消失。城市的俯瞰图抽象成蒙德里安的格子绘画,直面横平竖直的线条勾勒说明技巧的单调。面对形式繁多的重复,有人质疑艺术创作的底限,拷问艺术品和门外汉涂鸦的界限^[22]。但在后现代主义艺术场域内部,“复制”并没有引发“剽窃”争论,恰恰相反,“复制”和“原创”相安无事。

“创造”的概念和“原创”的说法在文学世界里如影随形,而许多后现代主义艺术家承认“原创”并不等于他们接受“创造”的说法。杜尚的观点可资借鉴,“我羞于用‘创造’这个词,这个词的原意,社会性的意义是挺好的,但是,从根本上说我不相信艺术家的创造功能,他和其他任何人是一样的人。他的工作是要做某种事情,那么商人也是做某种事情……另一方面,‘艺术’这个词……它的

意思是‘做’。……‘艺术家’这个词是在画家变得比较个体化之后被发明出来的。”^[23]在杜尚看来,“创造”过于圣化艺术家的职业,阳春白雪的诉求往往让人漠视艺术家的世俗身份。杜尚认为艺术家和社会其他职业并无高下之分,在纯美的艺术和买进卖出的商品之间划出楚河汉界简直痴人说梦。“做”还原艺术的社会逻辑,强调艺术家的身份、艺术品的展览机制和营销方式,这些举动并不妨碍艺术品的批判功能。《泉》的广为人知绝非仅凭杜尚一人之力,《盲人》杂志刊载的现代派摄影师阿尔弗雷德·斯蒂格利茨拍摄的照片推波助澜。现代媒介的传播渗透力使《泉》隐藏的观念深入人心,人们不再膜拜艺术单品的形式之美,而是折服于观念的不同寻常。《泉》的成功印证了杜尚“做”艺术的强大力量。杜尚整理了画家和艺术家称谓变化的社会缘由,用“做”取代“创造”并不代表杜尚本人放弃了艺术创作的个性而重回艺术的工匠时代,他更强调艺术和现实世界之间的水火交融。杜尚本人的许多作品重复制作,艺术的唯一性并不重要。“创造”属于传统的艺术家,后现代主义艺术的“原创”产物则是观念。所以,观念至上的时代,艺术品的保存无足轻重,后现代主义艺术的重复拆装已成常态,甚至于拆装也是表达艺术观念的常用手法。

艺术家们复制图像时肆无忌惮,只要保证图像所处的语境不同。假如套用图像世界的标准,文学世界大可接受文字的复制黏贴,但事实上,文学世界最无法容忍的就是“生搬硬套”。深陷“剽窃”漩涡的德国新秀作家黑格曼混淆了理论和现实之余,还分不清图文的场域之别。萨义德的“重复”以文本间的差异性对话为前提,文学的“复制”绝非图像意义上的“复制”,而文学“差异”绝不仅仅囿于文字层面,指向更高层面的文本内涵。巴塞尔姆的《白雪公主》改写了格林童话《白雪公主》,悉数在场的公主、王子和小矮人们早已今非昔比。巴塞尔姆把故事发生的时间从“很久很久以前”挪到当下,情节铺展的空间从森林移到了城市,童话世界被世俗世界取代,物欲屠宰场覆盖了纯真博物馆。白雪公主心怀恶意,蔑视爱情,兼具公主和巫婆双重形象;小矮人们则自诩为资产阶级,奉行金钱至上。为了彻底败坏童话世界的美丽幻想,巴塞尔姆取消了王子变身的可能,“王子是只青蛙”的残酷现实一刀结果了理想。这是文学世界接受的复制和差异。当然,图像世界复制也能产生意义的增值,不过以文学场的标准看,图像热衷的复制手法只是资料的储存手段。“文本间性的重复,总是将已死者复原成其死去时的状态,这就必然依赖于复制、存储和修复的技术或科技手段。从刻写在烧制而成的泥板上的楔形文字直到在草纸、羊皮纸和纸上的各种书写形式,上至印刷、摄影、电报、电话、留声机、磁带录灌,下至我们今天的 CD、录像磁带、软盘、压缩式存储器、光盘和硬盘,许多存储和修复的机械手段都是必要的。”^[24]理论家并没有忽视各种媒介对于文学艺术创造的重要作用,得以留存的历代文化形式为审视历史提供了可资借鉴的证据。人类记忆和由此养成的心理原型不能取代物质形式。米勒将这些被留存的资讯称为“死者死去时的状态”,“作为肉体的调停者与作为精神的媒介”^[25]将使它们复活。文本的物质状态不可或缺,

但作家的再创造才是终极目的。不可否认,图文的差异使得艺术家和作家对待他们基本创造材料的态度上有所不同。艺术家们乐于将摄影、印刷、录像磁带储存的材料直接做成艺术成品,取消了艺术品储存状态和艺术成品状态的距离。在文学世界里,媒介储存状态和艺术正式创作阶段则要被区别对待。

“原创性主题实际上包含了真实性、原作和源泉的观点,它是博物馆、历史学家和艺术制造者所共享的话语实践。”^[26]这种说法突显“原创”概念背后的话语机制,“不食人间烟火”是文学家和艺术家们面对现实商业语境的自卫,目的不单是保护作品免受庸俗化的侵扰,也是为了维护自身的现实利益。图像场域内的复制、原创和艺术家主体和平共处,社会各方认可这种类型的话语机制。公然地挪用似乎冒犯艺术家的版权和主体性,其实不然,艺术界不提“艺术家之死”。面对复制,艺术家们毫发无伤。如上所言,艺术界不但修补了复制和原创的裂缝,还弥合了理论批判和现实世界的距离。巴特想象“作者之死”的理论乌托邦,艺术家们则选择展望现实世界里艺术先锋的诸种可能。复制却不伤及艺术家的“主体”和“版权”也就水到渠成。艺术实践打破图文界限,艺术家们并不热衷于就此取缔艺术家的存在。劳申伯格的《谜》穿梭于图文之间,他也由此诠释了艺术主体混沌的身份。另外,艺术世界的名字拜物教证明复制型的艺术生产和艺术家身份不可替代性之间的关联。不过,安迪·沃霍尔在卫生筒纸上签名而使得日常物件摇身变成艺术品并不意味着作品的不可复制,恰恰相反,这一举动实现了量化商品的艺术变身。福柯提出“谁在说话有什么关系”,沃霍尔用行动宣称“什么是艺术品有什么关系”。艺术家并不在乎何谓“艺术品”,也就无所谓“剽窃”加身。所以,有人谴责杜尚的《泉》是抄袭之作,貌似重磅的爆料却未激起舆论千层浪,这和后现代主义艺术界独到的“原创”观念不无关系。

总而言之,在复制、原创和剽窃的问题上,后现代主义中的不同文化场域给出了不同答案。后现代主义文论界未能弥合文学内部空间和外在运作机制之间的差异,但艺术界却很好填平了艺术作品内外部的逻辑鸿沟。

注释:

[1]巴特和德里达等人的写作实践颠覆了理论家和作家的固有区分,不过,对于他们的模糊身份,人们的态度相当犹疑。“我们该怎样称呼他们的作品呢?文学、准文学(Krauss 1980,40),‘语言动作还是行为写作’(Todorov 1981b,451)?或许我们干脆将其称为后现代作品——自相矛盾、多元、自我阐释。”([加]哈琴:《后现代主义诗学:历史·理论·小说》,李杨、李锋译,南京:南京大学出版社,2009年,第75页。)确切地说,犹疑的根源在于人们仍然参照传统的文本界限。巴特等人的“互文”局限于文字世界的相互交织,如今的“互文”的范围早已超出巴特等人的想象。文学、网络、电影、图像等各种媒介的融合赋予“互文”新的内涵。关于巴特等人是作家还是理论家的追问和尴尬已经烟消云散。

[2][美]阿瑟·A·伯格:《鸣谢·一个后现代主义者的谋杀》,洪洁译,桂林:广西师范大学出版社,2002年。

[3][17]原文出自[德]海伦妮·黑格曼的《路杀蝶蝶》,转引自康慨:《所谓“重组”:网络文学青年的新式剽窃术》,《中华读书报》2010年2月24日,第17版。

[4][7][法]米歇尔·福柯:《什么是作者?》,米佳燕译,王岳川、尚水编:《后现代主义文化和美学》,

北京:北京大学出版社,1992年,第289,305页。

[5][法]罗兰·巴特:《罗兰·巴特自述》,怀宇译,天津:百花文艺出版社,2001年,第45-46页。

[6]福柯将作者功能化,“功能”一词有着浓厚的“机械”味,并伴有强烈的实用主义气息,这和后现代主义的癖好格格不入。

[8]美国的波斯纳出了一本《论剽窃》(沈明译,北京:北京大学出版社,2010年),梳理了西方文化史中剽窃观念的生成及其流变,强调其背后的话语机制。本文认可“剽窃”观念交织着复杂的社会意识形态,但重点集中于审视后现代主义图文世界在这个问题上的区别。

[9][19][美]哈罗德·布鲁姆:《西方正典》,江宁康译,南京:译林出版社,2005年,第88、14页。

[10]如果后现代主义文本践行“作者之死”,那么除了自己毫无顾忌地拼贴他者,它也必须对他者的复制保持静默。上世纪90年代,韩少功《马桥词典》抄袭案轰轰烈烈,但对簿公堂双方并非韩少功和《哈扎尔辞典》的作者帕维奇。这起中国内部的文化事件主要的焦点不是版权维护,双方争论的重点在于辨明何谓抄袭。无论是坐实了抄袭罪名还是莫须有,作为后现代主义典型的《哈扎尔辞典》如何面对可能的抄袭及其背后复杂的理论张力始终没有进入理论家的视野。

[11][美]詹明信:《晚期资本主义的文化逻辑》,陈清侨等译,北京:三联书店,1997年,第401页。

[12]马丁·杰伊:《在注视的帝国里:论福柯与二十世纪法国思想对视觉的贬抑》,迟庆立译,王逢振主编:《2001年度新译西方文论选》,桂林:漓江出版社,2002年,第102-103页。

[13]Dan Bell. Pynchon Backs McEwan in “Copying” Row”. The Guardian, December 2006(6). 转引自徐学清:《文学创作中的抄袭与互文性》,《中国比较文学》2011年第4期,第37页。

[14][加]哈琴:《后现代主义诗学:历史·理论·小说》,李杨、李锋译,南京:南京大学出版社,2009年,第257页。

[15]美国格拉夫敦的《脚注趣史》(张骏、王春华译,北京:北京大学出版社,2014年)指出,作为科学和学术场域专业人士看家本领的脚注是启蒙运动的结果,标志着作者权威。马克斯·韦伯《新教伦理和资本主义精神》的脚注篇幅比正文还长。

[16]艾略特在史诗《荒原》中标示了大量注解,作为一个现代主义的精英作家,这个举动有多种解释:第一,规避读者的误读;第二,向传统致敬。后现代主义作家的脚注应该和这两点都不沾边:第一,他们欢迎读者的误读;第二,标注更多出于文本之外的法律原因。

[18]阿比格爾·所羅門-戈多:《艺术摄影之后的艺术》,[法]布莱恩·沃利斯主编:《现代主义之后的艺术:对表现的反思》,宋晓霞等译,北京:北京大学出版社,2012年,第93页。

[20][美]爱德华·W. 萨义德:《世界·文本·批评家》,李自修译,北京:三联书店,2009年,第242页。

[21][26]罗莎琳德·克劳斯:《前卫的原创性:后现代主义的复制》,[法]布莱恩·沃利斯主编:《现代主义之后的艺术:对表现的反思》,宋晓霞等译,北京:北京大学出版社,2012年,第20、24页。

[22]滕翠钦:《图像时代的视觉失落——从“文化研究”的研究范式出发》,《文艺争鸣》2014年第6期。

[23][法]皮埃尔·卡巴纳:《杜尚访谈录》,王瑞芸译,桂林:广西师范大学出版社,2009年,第4页。

[24][25][美]米勒:《幽灵效应:现实主义小说中的文本间性》,满兴远译,易晓明编:《土著与数码冲浪者:米勒中国演讲集》,长春:吉林人民出版社,2010年,第71、73页。

[责任编辑:李本红]