

# “光韵的回归”

## ——论超文本文学的数据库结构及美学意义

韩模永

(东北财经大学 新闻传播学院, 辽宁 大连 116025)

**摘要:** 超文本文学主要是以一种数据库形式来建构的, 其美学意义正源于其自身的可重组性, 由此同一文本在不同的计算机终端便可呈现不同的“光韵副本”, 这种“光韵副本”虽然意味着“光韵的回归”, 但与作品时代的“韵”显然是不同的, 它本质上颠覆了传统作品的“独一无二性”。而中国传统美学中的“游”也许是超文本数据库美学的最为恰当的指称, 无独有偶, 法国后现代哲学家德勒兹所创造的“游牧”也与其有高度的契合之处。

**关键词:** 超文本文学; 数据库结构; 光韵的回归; 美学意义; 游; 游牧

**中图分类号:** I0-05 **文献标识码:** A **文章编号:** 1004-6917(2014)11-0153-05

作为一种主流文学样式之外的特异形态, 超文本文学常常是一个被忽略的存在。而事实上, 自从1987年乔伊斯的第一部超文本小说《下午, 一个故事》(*Afternoon, a Story*)发表以来, 西方特别是美国陆续出现了许多重要的超文本文学作品。所谓超文本指的是“非相续著述, 即分叉的、允许读者作出选择、最好在交互屏幕上阅读的文本”<sup>[1]</sup>。其中, 节点和链接是超文本中最重要的两个形式要素, 而在超文本系统中, 节点之间也必然会通过链接建立各种“关系”, 这种“关系”便构成超文本的结构模式, 它大大迥异于传统文本的存在状态。超文本结构模式的划分也自然会因角度的不同而不同, 如兰道立足于系统的开放或封闭的角度, 将超文本分为两类, 一是“独立式”(stand-alone)和“网络式”(networked), 二是“仅供阅读”(read-only)和“可书写式”(write-enable)。而伯恩斯坦则着眼于链接关系, 对超文本结构的复杂性予以揭示, 细致论析了循环、对位、镜像世界、缠绕、漏勺、蒙太奇、毗接、连接等十种基本模式, 伯恩斯坦同时也强调在

具体的超文本结构中, 这些模式并非单独存在, 而是相互包含、异常复杂的<sup>[2]</sup>。在超文本文学中, 其结构模式之所以复杂多变, 主要是因为链接的存在导致文本自由重组的可能性无限增大, 从而形成一种网状的结构文本的方式, 也就是一种类似于数据库的结构模式, 这种结构也并不是文学的一种简单的形式改变, 而是直接影响到文学的美学意义变迁。

### 一、超文本文学的数据库结构

数据库结构是超文本系统的典型结构模式, 超文本文学同样主要是以一种数据库形式来建构的, 曼诺维奇甚至在《作为象征形式的数据库》一文中, 将数据库视为数字新媒体时代的支配形式, “我们甚至可以把数据库视为计算机时代的新的象征形式, 一种建构我们自己和世界体验的新方式。事实上, 如果在‘上帝之死’(尼采)、宏大叙事的终结(利奥塔)、网络世界的到来(伯纳斯-李)之后, 展现在我们面前的世界是一种无尽的、未组织的图像、文本和其他数据记录的结合体的话, 那么, 我

**收稿日期:** 2014-07-11

**基金项目:** 教育部人文社会科学研究青年基金项目(12YJC751020); 东北财经大学优秀科研创新人才项目(DUFE2014R36)

**作者简介:** 韩模永(1981-), 男, 安徽六安人, 博士, 东北财经大学新闻传播学院副教授。

们将这种模式称之为数据库是唯一的恰当的做法。同时,我们应该开发数据库诗学、美学和伦理学,这同样是恰当的”<sup>[3]</sup>。显然,曼诺维奇已经将信息论中的数据库概念上升为我们这个时代的体验方式,它支配着我们生活的方方面面。而波斯特则更是结合福柯的话语理论将数据库与社会联系起来,认为数据库即信息方式下贮存起来的语言,能对任何个体的日常活动进行详细的建构,个体的活动将在数据库中留下痕迹,从而“构成了一座超级全景监狱,一套没有围墙、窗子、塔楼和狱卒的监督系统”<sup>[4]</sup>,最终让公众自由进入记忆库和资料库。可见,数据库的意义已突破信息论中的技术层面而上升到社会政治等层面,超文本文学则自然地演变为数据库美学的一个部分。当然,数据库一词的含义也并非单一的,穆尔认为至少有三种:“第一种,‘数据库’可能是指数据收集……第二种,‘数据库’可能是指用于组织这些数据的硬件和软件……更确切表述是‘数据库管理系统’。第三种,根据数据库管理系统的设计,‘数据库’可能是指特定的概念模型或原则。在计算机数据库的短暂发展历史中,已经开发出了不同的数据库模型,如层级模型、网络模型和关系模型。”<sup>[5]</sup>具体来看,超文本文学的数据库结构更侧重于简单的数据收集,是“结构化的资料结合体”<sup>[6]</sup>,它主要表现在资料、数据的集合,其最大的特点则是便于资料的修改、参与、选择和重组等,“数据库本体论是动态的,因为元件数量在不断组合、去组合和再组合”<sup>[7]</sup>。从读者的接受看,数据库的这种“动态性”美学极大地调动了他们的主动性,读者不再是被动地接受,而是切实参与到写作过程之中,这必将改变读者阅读的历史。数据库方便地实现了巴特所言的“可写之文”系统,并且这里的“写”并非传统阐释学中对“第一文本”的解释,而正是“第一文本”本身。因此,数据库结构为读者转变为作者提供了可能性,这尤其体现在互动型超文本作品中。当然,目前的超文本文学所能提供给读者真正意义上的写作仍然是有限的,读者可自由修改数据、参与写作的作品仍然是少数,大多数文本“可写性”主要体现为数据库系统内已有数据的选择和重组,但这种选择和重组却根本上改变了作品的呈现面貌,这便是数据库结构对超文本的最大影响之所在。

超文本文学中的多向型小说采用的是典型的数据库结构模式,随意性的故事拼贴是数据库结构的

极端表现,在超文本文学中,大多自由跳转的数据库结构还是保持了一定的语义连贯性,这主要依赖于读者的联想和建构。如摩斯洛坡的《胜利花园》,它正是由993个节点、通过设置2804个链接而结构的数据库模式,但其主题意义并未泯灭,正如论者所言:“《胜利花园》这部小说以海湾战争为背景,大量取材于新闻时事报导,将战争场景同一所名为塔拉大学的虚构学校中发生的各种奇闻轶事交织并行,形成了一部战争场景同大后方两个世界相互对话的多声部小说,探讨了诸如媒体的真实性、多元文化与一元文化之争和在混乱的后现代信息社会寻求意义等主题。”<sup>[8]</sup>数据库结构是开放性的,这种开放性一方面让读者初次接触容易产生一种无所适从的“迷失”之感,因为它在很大程度上取消了线性的逻辑联系,以一种分散的、断裂的方式来叙述文本。评论家米勒(Laura Miller)曾点名批评《下午,一个故事》和《胜利花园》,“指阅读这些作品像是漫无目标的游荡,因为相互连接的各网页辞片(Lexia)并没有重要性的差别,彼此之间的超连结也没多大意义”<sup>[9]</sup>,并进而质疑这类新型文学的前景。摩斯洛坡则立即回应反驳米勒,“指出《下午》和自己的《胜利花园》的阅读结果和开始一部分是由读者先前的阅读路径来决定的,因此所有的(超连结)选择都非常重要”<sup>[10]</sup>,这也正是开放性的另一面。在超文本中,读者享有着充分的自由,丰富的想象力得以发挥。这与数据库结构是密切相关的,“网状超文本结构超出了传统的文本框架,具有充分的开放性。其报道的深度、广度、多视角、多元性、多维度以及接受者的可选择、可对比、可溯源寻根等个性化特点,都是传统媒体手段和层阶结构无法比拟的”<sup>[11]</sup>。因此,网状结构(也即是一种数据库结构)可能是一种较好的选择,它也是超文本小说普遍采用的结构模式。

## 二、“光韵的回归”与“游”体验的生成:数据库结构的美学意义

从超文本作品本身来看,数据库的美学意义正源于其自身的可重组性,由此一个超文本作品在不同的计算机终端可迅即呈现出无数的形貌,这有似于本雅明所言的复制,具有“一中生多”的意味,但机械复制与数字重组终有本质的不同,本雅明概念中的“多”是同一面孔的无数重复,而数据库重组则是一个数据系统具有个性的、无数的不同展现,由

于选择不同、重组的作品也一一不同。与此相应,本雅明认为作品时代,“独一无二性”让作品笼罩着审美的“光韵”,而机械复制时代则遭遇了“光韵”的丧失,但在数字可复制时代,穆尔认为,由于数据库构成了艺术作品的本体论模型,“一个数据库可重组的次数几乎是无限的,所以,在数字化重组时代的艺术作品,让光韵回归了。特别是在用户能改变数据库的内容并且在数据库中加入新的成分时,每一次查询都是一次独特的重组。结果,被数字化重组的艺术作品重新获得某种仪式性维度,再次成为感性成分和超感性成分之间的界面。然而,这次超感性成分不再存在于作品的历史中,而存在于它的虚拟性中,即存在于各种可能重组的无形总体性中……然而它是一次变了味的回归:我们所体验到的是一系列‘原作的、光韵的副本’”<sup>[12]</sup>。由此可见,文本的价值经历了“光韵—光韵丧失—光韵回归”的变迁,而超文本文学正是艺术作品中“光韵回归”的集中表现,尤其在多向型超文本作品中,读者阅读的顺序和选择不同,同一文本便呈现出不同的“光韵副本”。严格说来,超文本并没有所谓的“原本”,所有的选择结果均是数据库结构的“副本”,“数字化使‘光韵’转变成个性化的副本,艺术家和观众联合创作,死去的复制品和活着的、真正的原作之间是混合的”<sup>[13]</sup>,原作与“副本”混为一体、难以分辨。这种“光韵副本”虽然意味着“光韵的回归”,但与作品时代的“韵”显然是不同的,因为它本质上颠覆了传统作品的“独一无二性”,而走向了一种众声狂欢。那么,这种“光韵”回归之后的审美效应是什么呢?笔者以为,中国传统美学中的“游”也许是最为恰当的指称。

“游”在中国传统中是一个不可忽视的美学范畴,它贯穿于中国美学的始终,主要意指一种超载时空限制的精神活动,往往与“思”、“心”等结合在一起,渗透着道玄的色彩,彰显着“诱人”的美学韵味。孔子虽倾向于伦理现实的实践美学,但对“游”也表现了不同寻常的热情,《论语·述而》:“志于道,据于德,依于仁,游于艺。”毋庸置疑,孔子对“道”、“德”、“仁”的重视是其思想的核心所在,但他对“艺”的重视却往往为人所忽略。根据李泽厚的解释,这里的“艺”指的是“六艺”,“虽并不等于后世所说的艺术,但也包含了当时和后世所说的艺术在内,而主要是从熟练掌握其物质技巧的角度

来强调的”<sup>[14]</sup>。而“游”“固然包含有涉历的意思,同时更带有一种自由感或自由愉悦的含义,其中当然也包含有游息、观赏、娱乐的意思。孔子主张君子在志道、据德、依仁之外还要‘游于艺’,不仅是指掌握射、御之类的各种技艺,而且是指在这种技能掌握中所获得的自由的感受,这其实就正是艺术创造的感受,亦即审美的感受”<sup>[15]</sup>。并且孔子是把“仁”的最高境界视为自由的境界,即“游”的境界。当然,孔子的“游于艺”还受到伦理现实的束缚,无法达到一种完全的审美。而把这种“游”转化为一种最高的自由甚至是一种人生境界的当属庄子。庄子用“游心”取代具体的“物质技巧”、仁义道德而逍遥地游于精神的宇宙。“游心”超越了“有待”的限制而通向一种自由,甚至是对宇宙生命本身的一种诗意扩展,正如陈鼓应所言:“庄子所谓游心,乃是对宇宙事物做一种根源性的把握,从而达致一种和谐、恬淡、无限及自然的境界。在庄子看来,‘游心’就是心灵的自由活动,而心灵的自由其实就是过体‘道’的生活,即体‘道’之自由性、无限性及整体性。总而言之,庄子的‘游心’就是无限地扩展生命的内涵,提升‘小我’成为‘宇宙我’”<sup>[16]</sup>。庄子之后,魏晋时代的“游”沿着庄子的道路向文学创作的方向转化,如陆机的“心游万仞”、刘勰的“神与物游”等,强调在艺术创作过程的精神想象,与“神思”达成内在的相通。唐宋以降,主要沿着“日游”与“心游”两方面发展,这是一种把视觉思维与精神思维结合在一起的美学命题,此外,又出现“游戏笔墨”、“梦往神游”、“内游”、“游道”、“善游”等概念,本质上仍是由庄子牵连出来的艺术精神<sup>[17]</sup>。

那么,中国传统美学中的“游”范畴与超文本文学的网络数据库漫游又存在哪些融通之处呢?笔者以为,在三方面有着强烈的“对话”可能。一是“游”所体现的互文性。从庄子所看待的“游”之对象便可领略这一点,庄子常说“游于无穷”、“游无何有之乡”、“游无朕”(《庄子·应帝王》),“游无极之野”(《庄子·在宥》)等,可见庄子对“无穷”的重视。这种“无穷”在庄子那里显然不是实质性的物理存在,而是精神之“游”:“我们既不能想像庄子会在‘空无’中‘游’,也不能想像他能‘游’遍‘无穷’之域”<sup>[18]</sup>。实际上,庄子所“游”的对象乃是浩大的“精神宇宙”,这与超文本的“互文性的文本宇宙”似乎正有某种契合之处,“文本宇宙”正是



“精神宇宙”的外化和具体化,它将庄子的想象变成实质性的漫“游”。这种“游”的美学内涵在于它可以容纳宇宙万物,并将其异质同构于一种结构之中,和谐共处,这与超文本互文性将各种异质符号沟通起来也有相似之处。只不过,前者以一种精神世界的“游”行方式来实现,而后者则以物质可见的数字化处理来完成,但都走向最广泛的互文。二是“游”所呈现的交互性。“游”并不仅仅是单方面的主体精神活动,它同时也强调主体与客体的交互运动,刘勰的“神与物游”便是此种体现,刘勰所言的“游”本质上与庄子是一致的,只不过,刘勰强调的是创作过程中作家想象的自由,而且“这种‘游’是双向的互动的,‘神’深入‘物’,‘物’也深入‘神’,两者互相引动”<sup>[19]</sup>。可以说,在中国传统美学中,审美正是“神”与“物”的精神交往,主体与客体是平等的,这与西方主体压抑、支配客体的传统是不同的,甚至可以说,作为客体的“物”也被提升至主体的层面,而具有了“神”之特征,所以刘勰才有“情往似赠,兴来如答”(《文心雕龙·物色》)的说法。

“情往似赠”,就是把主体之情感倾注于客体,可以说这是对象主体化;“兴来如答”,这是讲对象与主体进行感情的交流,使主体的感情倾注得到了回报,这可以说是主体对象化,就是在这感情的“赠”与“答”中,达到了物我同一的境界<sup>[20]</sup>,这分明就是主体间的交流与互动。因此,“游”的交互双方虽然存在着主客的差异,但却因“物我同一”而达成了准主体之间的交互,超文本中读者与作者、读者之间的交互也正是此种精神交往的应有之义。三是“游”本身所彰显的自由、夹带游戏的成分与超文本的网络漫游也极为相似。超文本的数据库结构是一个巨大甚至无穷的网络世界,读者置身其中,路径众多,不知所终,它避免了实际阅读过程中的物质限制和线性规定,这一方面保证了读者可以最广泛地互文、交互选择并漫游各处,逍遥地游荡,产生一种“游乎至乐”的阅读感受,从而通达极至的自由;另一方面,在这种漫游的旅途中,因终点的丧失或路径的曲折甚至是形式的绚丽而使作品带有了游戏的色彩,这也是超文本的表演性所带来的难以避免的结果。这种游戏也正是“游”的本义所在,李泽厚所言的“游息、观赏、娱乐”也说明了“游”的游戏层面,中国传统美学中“游戏笔墨”的说法更是这种观点的另一种表达。

可见,“超文本性”与“游”之间存在着一定的

融通之处,用“游”代替“韵”可能更符合超文本文学的实际。一方面,“游”携带了传统的“韵”,“游”的自由、非功利、无限联想等无疑具有审美的意味。另一方面,“游”还是一种互动、漫游、愉悦和游戏,这正是阅读超本文学作品的直接感受。它与“韵”相关,但比“韵”包含更为广泛、复杂的内涵,与超文本的审美效应正相吻合。因此,这种“光韵的回归”、“游”体验的生成正是超文本数据库结构的美学意义之所在,当然,它并不是对传统作品时代的简单重复,而是一次“变了味的回归”。

### 三、余论:德勒兹之“游牧”与超文本数据库美学的契合

无独有偶,这种“游”在法国后现代哲学家德勒兹那里也能找到相似的表达,他极富创造力地提出了“游牧”这一概念,这似乎更加有力地说明了“游”与超文本数据库美学的契合之处。应该说,从阅读目的来看,传统文学与超本文学存在着诸多差异,如果说阅读传统文学主要是一种“旅行”的话,那么部分超阅读则易生成一种“游牧式”的阅读体验。“旅行”有起点、过程和结局,其目标在于到达特定的目的地,与此相应,文本旅行便意味着对意义的索取,即使颠覆了意义,读者总会寻找到文本结构的终点。而“游牧”则与此相反,是一种没有起点和终点,只有阅读过程,为阅读而阅读的自由驰骋,它不寻求文本的终极意义甚至无法终结,体现一种“未完成性”。德勒兹创造了“游牧”这一概念,他并未对此做具体明确的界定,但这一思维方式几乎全部渗透在他的思想之中。“游牧式”的思维方式即是一种“块茎式”的思维,它反抗传统的树状思维,反抗本质主义、中心主义的形而上学,无结构、开放性的,追求一种“多元性、多声部的漫游和生成,恰如游戏民族逐水草而居,居无定所”<sup>[21]</sup>,它漂泊不定、动态异质,搅乱和打破固定的秩序,其本质在于一种自由和生成,在自由的结构组合中产生新的生成状态,这与超文本数据库结构的特征恰相一致。超本文学的阅读也正是这样一种“游牧式”体验,尤其体现在多向和交互式的作品当中,读者阅读犹如漫游于网络的海洋当中,没有固定的结构,阅读自由不定,不同的读者选择甚至同一读者的不同选择都将有新的生成,节点与节点的组合是动态的、异质的,体现了无穷的开放性和自由色彩,

这本质上不同于遵循某种阅读顺序、寻求中心意义的“旅行式”阅读。同时,数据库网络作为一种“光滑空间”,与“游牧”的本质也是一脉相承的,这也为“游牧”的实现提供了可能性。所谓“光滑空间”也是德勒兹所阐发的一个概念,它“意味着强度过程和装配空间,无中心化的组织机构,无高潮,无终点,处于不断变化和生成状态,与科层化和静态系统的条纹空间迥异其趣,而块茎、火、中亚游牧族的大平原、沙漠、大海、极地冰雪、空气、风景、思想、音乐,等等,皆是光滑空间,传媒、娱乐工业、资本主义皆可创造‘新的光滑空间’”<sup>[22]</sup>。数据库网络空间自然可以创造“新的光滑空间”,有论者指出它与“块茎”的主要特征是相似的,如网络超文本的超链接特质(And逻辑)、繁复多变的差异性、网络受众的多元互动、网络恶搞和戏仿、电子传媒的剪贴和数码成像恰恰类似于“块茎”的联系性原则、异质性原则、多元性原则、反意义的裂变原则以及制图学与贴花原则<sup>[23]</sup>,在这种“光滑空间”中阅读,“游牧”是最恰当的方式,它将一种稳定和固化的编码进行解编码,最终进行再编码和重组,也即德勒兹所言的“辖域化—解辖域化—再辖域化”的过程。在超阅读中,这种进程与德勒兹所言是正相吻合的,但并非与此完全对应。在超文本文学中,如多向、交互的作品往往会停留在“辖域化—解辖域化”的阶段,而缺乏“再辖域化”的重组环节,因为这些作品往往是“未完成”的,读者除主观建构外,无法找到最终的完整结构,因此,这种进程所体现的反叛传统的激烈程度最为强烈,从而也使超文本作品带有过程阅读的游戏色彩。当然,超文本文学虽然处于一个“新的光滑空间”中,但这并不意味着它与传统毫无关联。实际上有许多相对固化、稳定的作品形态,它们更适合传统的“旅行式”阅读,只是相对传统而言,网络空间提供了比纸媒空间更为动态、异质的要素,它们更容易并更适合实现“解辖域化”,从而完成对传统中心的反叛和颠覆。但过度的“游牧”对文学本身也有不利的一面,即很难实现如德勒兹所言的“再辖域化”,从而导致意义的完全消解,相对于传统而言,这似乎是它的优点,同时也正是它的缺陷所在。

#### 参考文献:

[1]George P. Landow.hypertext 2.0: The

Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1997: 3.

[2]Mark Bernstein.Patterns of Hypertext[EB/ol].(2011-03-23)[2014-04-25].http://www.eastgate.com/patterns/Patterns.html.

[3][6]Lev Manovich. Database as a Symbolic Form[EB/OL].(2014-09-28)[2014-09-30].http://www.manovich.net/docs/database.rtf.

[4]马克·波斯特.信息方式:后结构主义与社会语境[M].北京:商务印书馆,2001:127.

[5]约·德·穆尔.数据库建筑:对可能性艺术的人类学考察[J].襄樊学院学报,2010,(4):10-21.

[7][12]约斯·德·穆尔.数字化操控时代的艺术作品[J].学术研究,2008,(10):132-140.

[8]蔡春露.《胜利花园》:一座赛博迷宫[J].当代外国文学,2010,(3):97-105.

[9][10]詹为琳.流动空间:建构一个超文本的叙事空间[D].台北:台北艺术大学,2007.

[11]毕强,等.超文本信息组织技术[M].北京:科学技术文献出版社,2004:73.

[13]Douglas Davis. The Work of Art in the Age of Digital Reproduction[J].Leonardo 28, 1995,(5):381.

[14][15]李泽厚,刘纲纪.中国美学史·先秦两汉编[M].合肥:安徽文艺出版社,1999:114;114.

[16]陈鼓应.老庄新论[M].上海:上海古籍出版社,1992:231.

[17]张皓.中国美学范畴与传统文化[M].武汉:湖北教育出版社,1996:264.

[18]徐克谦.庄子哲学新探:道·言·自由与美[M].北京:中华书局,2005:146.

[19][20]童庆炳.中国古代文论的现代意义[M].北京:北京师范大学出版社,2001:181;181.

[21]麦永雄.德勒兹与当代性:西方后结构主义思潮研究[M].桂林:广西师范大学出版社,2007:81.

[22][23]麦永雄.后现代多维空间与文学间性——德勒兹后结构主义关键概念与当代文论的建构[J].清华大学学报(哲学社会科学版),2007,(2):37-46.

责任编辑:邓双霜