

· 文学探讨 ·

文本的联姻: 马克·吐温与莎士比亚

钟 杰

(西南大学 外国语学院, 重庆 400715)

摘 要: 模仿文本与被模仿文本之间呈现出互文或超文的关系, 前者为文本间的共生关系, 后者是文本间的派生关系, 其具体运用便是超文性仿作、戏拟与滑稽反串。细读《赫克尔贝里·芬历险记》, 可以发现其中存在多处对莎剧的超文性仿作与戏拟, 其中包括对《罗密欧与朱丽叶》和《威尼斯商人》情节模式的超文性仿作以及对《理查三世》《哈姆莱特》与《麦克白》经典片段的超文性戏拟。马克·吐温此举一方面是基于时代背景与读者需求的考虑, 另外一方面则与其个人经历有关。

关键词: 超文性; 《赫克尔贝里·芬历险记》; 马克·吐温; 莎士比亚

中图分类号: I0-03 **文献标识码:** A **文章编号:** 1674-0297(2011)01-0049-05

《赫克尔贝里·芬历险记》(以下称《历险记》)一直被视作美国现代文学的开山之作。在它出版百年之际, 美国文坛甚至还举行了大型的庆祝活动与学术研讨会^{[1](P1)}, 除了这部小说, 美国文学史上还没有第二部小说能获此优待, 其重要性可见一斑。文学评论界对其也不惜笔墨, 相关研究专著与论文可谓汗牛充栋、浩若烟海。因此, 研究《历险记》的意义不言而喻。通过文本细读与分析, 可以发现小说中对于莎剧的超文性仿作与戏拟以及马克·吐温此举的原因与意义。

一、互文与超文: 意义的狂欢

英国著名文学批评家威廉·哈兹里特说:“荷马之所以被看作所有作家中最具原创性的一个, 可能唯一的原因就在于我们无法追寻他以前的作品。”^{[2](P233-234)}言下之意, 荷马的史诗可能也并非“最具原创性”, 他只是站在了众多前辈的肩膀上。同时, 这句话也表明在 18 世纪的英国, 人们已经模糊地意识到文学作品之间普遍存在着互文的关系。其实, 不仅是荷马, 维吉尔、但丁、莎士比亚、马克·吐温、艾略特及乔伊斯等文学巨匠的作品都无不相互影响和借鉴, 比如维吉尔主要是模仿荷马, 莎士比亚的戏剧则大都借助于其前辈及同侪之作。杜甫诗云:“递相祖述复先谁”, 讲的也正是这样一个道理。

这些现象正好印证了由克里斯蒂娃首先提出来的互文性文本观, 即“任何一篇文本的写成都如同一幅语录彩图的拼成, 任何一篇文本都吸收和转换了别的文本”^{[3](P4)}。

在文本的世界中, 任何一个单独的文本都是不自足的, 其意义存在于和其他文本交互参照与指涉之中。因此, 不能孤立地从作者到作品这样一个角度来考察一个文本, 而且还应该把它放在时空的纵向历时轴与横向共时轴之中。从纵向历时轴来看是一个文本与它之前的文本之间的关系; 从横向共时轴来看则是一个文本与当时的时空背景之间的关系。

发轫于克里斯蒂娃的互文性理论, 经巴特、德里达等人阐释与发挥后, 在热奈特的手中深入发展, 并扩大了其内涵与外延。热奈特首次提出“跨文性”这一概念, 将“互文性”列为其“跨文性”研究体系中的一个分支。在他的体系中, 跨文性分为五类: 其一, 互文性, 即文本之间的共存关系, 主要是指一种文学现象; 其二, 副文本性, 指的是文本本身与类文本之间的关系; 其三, 元文性, 是指一篇文本和其所评论的文本之间的关系; 其四, 超文性, 即“二级文学”, 指的是承文本对原文本的模仿、删节、扩写、改编、歪曲甚至翻译, 它主要是一种文学技巧; 其五, 统文性(也译为广义文本性), 指文本同属一类的情况^{[3](P19-20)}。热奈特同时也警告人们:“不要把跨文本性的五种类型看作封闭的、相互之间没有交流或切割的等级。”^{[4](P77)}相反, 它们之间相互影响、互相交叉。

作为第四种类型的超文性是热奈特《隐迹稿本: 二级文学》中的主体部分, 也是其“跨文性”研究体系之核心所在。他指出, 超文性是通过简单转换或间接转换把一篇文本从已有的文本中派生出来的关系^{[3](P21)}。同时超文性也

“包括了一些业已经典化的文体(尽管地位不高),如仿作、戏拟和滑稽反串,它也有可能包含其他文体,抑或是所有的文体”^{[5](P108)}。也就是说,超文性指的是一种文本间的派生关系,而派生的方法主要是仿作、戏拟与滑稽反串三种。其中,仿作是指作品故意模仿某位或多位作者的写作风格、表达方式以及情节模式等,借以在新的语境中达到某种特定的艺术效果;戏拟是指转换或扭曲原文以达到玩味与幽默之目的,其中经典作品常常是被戏拟的对象;滑稽反串是指以降低原作层次的风格对原作进行重写,但保留原作主题。

二、超文性语境中的《赫克尔贝里·芬历险记》

超文性仿作并非一般意义上的模仿,它是“仿作者从被模仿对象处提炼出来后的手法结构,然后加以诠释,并利用新的参照,根据自己所要给读者所产生的效果,重新忠实地构造这一结构”^{[3](P47)}。所谓的“手法结构”,其实就是上文所述之写作风格、表达方式及情节模式等内容。以情节模式为例,仿作便是对被模仿对象“换汤不换药”的模仿,因为它只是对原作有所修改,但主要还是模仿原作;同时又利用了新的语境,制造出一种特定的效果。在《历险记》的第十八章和三十一章可以发现马克·吐温分别对《罗密欧与朱丽叶》和《威尼斯商人》在情节模式上的超文性仿作。

小说以赫克与汤姆等一帮儿童结成“强盗帮”开始。由于不愿被道格拉斯寡妇收养,且他的父亲也常趁酒疯虐待他,于是赫克装死,逃离村庄,并乘一节竹筏,顺密西西比河漂流而下,开始了一段惊险刺激的旅程。随后,在一人迹罕见的小岛上偶遇私自逃出华珍小姐家的黑人奴隶杰姆,于是相约结伴而行,一起经历风吹浪打。然而好景不长,正当他们享受着自由自在的冒险日子时,木筏被一艘倾覆的轮船弄翻,赫克与杰姆在逃生中失散。赫克游到岸上并被格伦基福特一家收留。

第十八章,格伦基福特一家人初次见到赫克便异口同声地询问他是不是歌佛逊家的人,给人以强烈的悬念感——格伦基福特一家与歌佛逊一家有着什么样的恩怨情仇呢?随着叙事的深入,人们发现原来他们两家因为大概 30 年前的一场判决而结下血腥冤家,从此两家便开始了漫长的“打冤家”生涯。据格伦基福特上校的儿子勃克对赫克所言,双方几乎每一年各有死伤,格伦基福特上校身上就有好几颗子弹^{[1](P15-16)},可见双方怨恨之深,而且勃克向赫克描述得绘声绘色、轻松自然,让人不禁想到暴力将一个“十四五岁光景”的小孩变得如何狰狞。然而,有讽刺意味的是勃克之姐苏菲亚却与其世仇家的哈尼·歌佛逊相恋,并且赫克在不知情的情况下帮助他们成功私奔,由此引发的后果却是两家的火拼,导致双方死伤多人,勃克和格伦基福特上校等人都无一幸免。显然,熟悉莎剧的读者都会发现,格伦基福特家的故事正是马克·吐温对经典莎剧《罗密欧与朱丽叶》故事情节的超文性仿作。二者在

诸多方面都存在着惊人的相似性。

首先,《历险记》中格伦基福特家和歌佛逊家与《罗密欧与朱丽叶》中蒙太古家和凯普莱特家都系出名门,门第相当;其次,双方恩怨皆为累世之宿怨,如遗产般代代相传;再次,双方家族的成员各有死伤,如在《历险记》中,勃克之堂兄弟勃特被巴第·歌佛逊老头儿射杀,而巴第·歌佛逊又被格伦基福特一家杀害;在《罗密欧与朱丽叶》一剧中,蒙太古之侄班伏里奥被凯普莱特之内侄提伯特杀死,而提伯特又被罗密欧杀死,并直接引发了后面的悲剧;最后,各自无辜的后代都因为真心相恋而私订终生。唯一不同的是在马克·吐温的版本中,哈尼·歌佛逊与苏菲亚尽管私奔成功,两家却依然没有和解,而罗密欧与朱丽叶虽然魂丧维洛那,剧本却在蒙太古家族与开普莱特家族的和解中结尾。这正是马克·吐温“根据自己所要给读者所产生的效果”重新加以诠释的结果,因为他的目的在于揭示出当时密西西比河沿岸小镇的罪恶与衰败,以此批判美国的社会现实;同时也有学者指出马克·吐温在这里还表现出了美国农民与牧场主之间不可调和的矛盾,因为格伦基(Granger)在英文中表示农民,而歌佛逊(Shepherd)则代表牧场主(Rancher)^①。

在第三十一章,赫克上演了被评论家认为是小说最为精彩的一段天人交战的自白,且这几段历来是各路评论家“必争之地”,因为这是赫克与杰姆之间的关系升华的关键几段,同时也是赫克废奴觉悟真正提高的几段^{[1](P11)}。赫克经过长时间的思前想后,猛然醒悟到,如果不去告发杰姆,就“越是想到这件事,我的良心越是受到折磨,我也就越觉得自己邪恶、下流、不出息”^{[1](P225)},于是决定写信给华珍小姐,告诉他杰姆的情况。写好以后,赫克一身轻松,觉得自己已经把罪恶给洗干净了,不会掉进地狱了。可是赫克又转念一想,回忆起他和杰姆一起共同经历的风风雨雨和杰姆对他的种种好处,而且杰姆把他看做世上最好的朋友和唯一的朋友,他开始为难起来,并且拿信的手也开始发抖,因为告发还是不告发,他只能选择其中一条路走,而且永远也不能反悔。赫克此时的心情就如浮士德博士肩膀两边的善恶天使一样在激烈斗争,最终,“恶”的天使战胜了“善”的天使。赫克一边把信随手撕掉,一边自言自语道:“那好吧,就让我去下地狱吧。”^{[1](P227)}其实,赫克做出如此选择也正是黑格尔所谓“片面正义”的胜利。在白人种族主义者看来,赫克与杰姆自然是非正义的,可是从杰姆与赫克的立场来看,却自有其正当的理由。因此,赫克在此处的抉择反映出他在思想观念上的转换,即认为黑人奴隶制是不合理的,他也决定“既然我是干这一行的,那么,只要有利,我便要干到底”^{[1](P227)}。

事实上,上文如此精彩的一段天人交战的情节模式在《威尼斯商人》一剧中早已被莎士比亚的生花妙笔描写得淋漓尽致。在第二幕第二场中,夏洛克的仆人朗斯洛特也面临着走还是不走的两难境地,因为如果选择走,那么良心定会谴责他,可是魔鬼又拉着他的肩膀,对他说“高

波,朗斯洛特·高波,好朗斯洛特,拔起你的腿来,开步,走!”^[2](第二幕,第二场)可是,他的良心又提醒他:“不,留心,老实的朗斯洛特;留心,老实的高波”,不要听信魔鬼的蛊惑。但在朗斯洛特看来,夏洛克也是一个魔鬼。因此若凭良心说话,那良心也未免太狠。于是他毅然决定“我要跑,魔鬼;我的脚跟从着你的指挥;我一定要逃跑”(第二幕,第二场)。于是,朗斯洛特也做出了与赫克一样的决定,背叛所谓的“良心”,与世俗偏见抗争,做出了惊世举动。

上述两种两难境地,在实质上是相同的。首先,赫克与朗斯洛特都在强调良心二字,赫克的良心在折磨他,朗斯洛特的良心也在劝他要留下来。而且两个人都为是否选择与当时社会所禁止的行为在做斗争,结果是两个人都做出了相同的选择,只是赫克是出于自身的醒悟,朗斯洛特则是出于对夏洛克的仇恨。热奈特指出超文性仿作主要是对原作有所修改,但是它“主要是模仿原作”,对于原作的修改主要视文本中具体的语境而定^{[3](P44)}。

上述《历险记》中对于莎剧的超文性仿作是隐形的超文,而小说中对于莎剧的超文性戏仿则是显性的超文了。据热奈特的理解,超文性戏拟主要是“对一篇文本改变主题,但保留风格的转换”,其目的是出于玩味和幽默,亦或是出于对原作的欣赏。戏拟与仿作的不同在于戏拟重在转换,而仿作重在模仿。在《历险记》第二十一章,我们可以看到马克·吐温对于莎剧《哈姆莱特》《理查三世》以及《麦克白》中经典片段的超文性戏拟。

小说中,国王和公爵为了能继续骗取钱财,决定冒充世界著名莎剧演员,去小镇“上演”著名莎剧《理查三世》中的剑斗场景与《罗密欧与朱丽叶》中阳台求爱场景以骗取门票钱。为了使“这一场戏演成第一流的精彩节目”^{[7](P114)},他们决定添加一段哈姆莱特最著名的“生存还是毁灭”的独白。这段公爵凭记忆背出来的独白极尽戏拟之能,融合了众多经典莎剧的片段,其风格依然保持了原哈姆莱特独白的正式语体风格,不过主题却在公爵的东拼西凑下变得滑稽可笑,令人忍俊不禁。

公爵在一系列的装腔作势与搔首弄姿后,朗诵出一段前无古人的独白。其中,“这是一把出鞘的宝剑”,“害死了无忧无虑的睡眠”,“伟大天性的第二条路”,“你敲门吧,去把邓肯敲醒!但愿你做得到”和“象古语所说的那只可怜的小猫”都来自《麦克白》,是麦克白夫人用来刺激麦克白去杀害国王邓肯的话,但在这里却和哈姆莱特的自言自语混杂在一起,营造出一种特别的喜剧效果。除此之外,“这是一把出鞘的宝剑”,“在这夜半死寂的荒凉里,墓穴洞开,礼俗的黑色丧服,一片阴森”,则来自于《理查三世》。独白中最后的两句是整篇逗笑的最高潮,哈姆莱特的原句是:“且慢!美丽的奥菲利娅!——女神,在你的祈祷之中,不要忘记替我忏悔我的罪孽。”然而在公爵的嘴里,却变成了“且慢,美丽的峨菲丽雅:别张开你那又大又笨的大理石嘴巴,赶快到女修道院里去吧——快去”其实

“到女修道院”一句是哈姆莱特在知道奥菲利娅在帮助其叔父试探他之后对她的一句愤怒之语,公爵用此一句,还取得了双关的喜剧效果,因为在英国文艺复兴时期,表示女修道院的这个词同时也有妓院之意。

三、马克·吐温与莎士比亚

马克·吐温对莎剧进行仿作和戏拟的原因同样值得探讨。热奈特认为超文性戏拟总是对经典文本或是教科书里的素材下手^{[3](P42)}。如在英国文学史中,莎翁之《哈姆莱特》便是常被戏拟的对象,而在美国文学史中,海明威明快的行文与詹姆斯复杂的句式则常戏拟作家故意夸大,从而获得一种特定的幽默效果^{[7](P119)}。热奈特此言主要基于这一基本事实——大部分读者都熟悉经典。因此,当读者以一种阅读经典的“期待视野”^[8]阅读戏拟文本时,这一期待视野却被作家改变,从而制造出一种诙谐幽默的文风。热奈特的观点在19世纪的美国文学中得到了有力的证明。

19世纪,“莎翁崇拜”之风席卷而来,势不可挡。罗伯特·弗克教授认为:“美国文学史的各位大家都与莎翁有着千丝万缕的联系。”^{[8](P103)}大部分美国作家都把莎翁奉若神明,库柏称莎翁为“美国最伟大的作家”^{[9](P4)};麦尔维尔则更进一步说“莎翁一定是一位神”^{[9](P15)};爱默生把莎翁看作是人们视野的极限,除此以外一无所见^{[10](P606)}。有资料显示,当时美国民众最崇拜的三位伟人之中,其中一位便是莎翁^{[11](P20)}。西奥多·罗斯福总统宣称:“在美国,莎剧家喻户晓,无人不知。”^{[9](P168)}不仅如此,史料中还记载了这样一则佚事,来说明当时美国一般民众对于莎剧的感情。一位名为莱维特的杀人犯,决定在1886年1月被处死后,无偿捐出自己的头盖骨给当时的著名莎剧演员布斯,这样,他以后饰演《哈姆莱特》一剧时便可派上用场^{[9](P81)}。可见当时美国人对于莎翁的熟悉和喜爱程度之深。

正是由于莎翁声望日隆,一股戏拟莎剧之风也在美国兴起。当时,莎剧之身影见诸美国各类报刊、畅销小说、诗歌、绘画及滑稽表演等文艺作品之中,对于莎剧的戏拟成为最受欢迎的娱乐方式之一。莎翁经典之作均无一幸免,“惨遭”戏拟。据史料记载,莎剧中最常被戏拟的前三甲是《理查三世》《奥赛罗》和《哈姆莱特》^{[9](P17)}。当时的戏拟方式主要有两种,一种为整体戏拟。如当时最受欢迎的《理查三世》便常被戏拟为一个名为《坏迪克》的滑稽剧;《奥赛罗》则变成芭丝狄蒙娜弹奏班卓琴时,口齿不清的奥赛罗在一旁翩翩起舞,而伊阿古则操着一口爱尔兰土腔,并以他们之间争夺一消防水管闹剧;有些从标题即可看出,如《一位威尼斯商人的无事生非》^{[12](P14-15)}。另一种为局部戏拟。莎剧经典片段常以幽默短文、简要引文或是讽刺歌曲的形式穿插于其他的娱乐形式之中,亦或是故意误读莎翁之意。如《哈姆莱特》中波洛涅斯有名的临别赠言变成了:“必须要日夜对自己真实,这样你才可以对别人虚

伪。”^{[12](P15)}在另一部戏拟《哈姆莱特》剧中,不仅原来的五幕变成了三幕,而且哈姆莱特一见到霍拉旭竟如此说道:“霍拉旭,自从我在波士顿吃了猪肉和豆子后,就再也没有见过此类场景了”^{[9](P89)}。而《历险记》中公爵那一段惊世骇俗的演讲也属局部戏拟。劳伦斯·莱文教授指出,戏拟莎剧表明“在十九世纪,莎翁和莎剧已然成为美国文化不可或缺的一部分”^{[12](P5)}。如果莎剧并非深入人心,那么戏拟的幽默效果也就无从谈起。

身处美国当时“戏拟莎剧”的风气之中,马克·吐温选择在《历险记》中对莎剧进行超文性的仿作与戏拟也就不难理解。而且从经济学之供需角度出发,若消费者无需求,那么供应也就无从谈起。据此可知,当时戏拟之风气与市场需求有着密切联系,美国的大部分读者对于戏拟莎剧均喜闻乐见,就如现今社会无厘头电影走俏市场一样,因需求而导致供应。因此,马克·吐温出于小说畅销之目的,也必然会选择戏拟莎剧,并且还可以使作品获得更大的普适性。

其次,文史学家大都认为作家的经验与经历是创作的源泉,即使是艺术虚构也仍然以此为基础,如鲁迅的“绍兴小镇生活”和艾略特的“荒原”。古代西方流行的模仿说认为“艺术是对现实世界的模仿”,这就是有名的镜子说。文学理论家撒缪尔·约翰逊在《莎士比亚戏剧集》序言中说:“他是一位向他的读者举起风俗习惯和生活的真实镜子的人。”^{[13](P36)}显然,这是对镜子说最好的说明。马克·吐温本人对此也深信不疑,他相信“经验是作家最宝贵的财富,经验就是把肌肉、呼吸和热血融入他所写之书的那种事物”^{[13](P39)}。因此,马克·吐温十分熟悉莎剧,这一个人经验也是他仿作和戏拟莎剧“最宝贵”的原因之一。

美国内战后,莎剧演出风靡全美,上至达官贵人,下至平民百姓,无不喜爱观看莎剧。在此氛围下,童年时期的马克·吐温便经常观看莎剧演出。成年后,他也时常在演讲中朗读莎剧,并被认为是大师级的莎剧朗读者^{[15](P146)}。1875年,马克·吐温曾在《纽约时报》上撰文呼吁美国人参与在莎翁故乡修建剧院的工程,并指出捐助一百美元以上的人均能成为这所剧院的“管理者”之一,他同时还说“目前已经募捐到一千美元,已经用于埃文河畔莎士比亚教堂中一美国纪念窗上”^{[9](P181)}。马克·吐温此举一方面反映出他对莎翁的崇拜与敬仰之情,同时也反映了当时美国人已经开始以多种多样的手段来纪念莎翁。

此外,马克·吐温还撰写过一本莎学专著——《莎士比亚死了吗?》。在这本书中,马克·吐温详细讲述了他与莎翁的缘分,同时认为莎翁的身份另有其人。马克·吐温做水手时,其师傅是一位忠实的莎翁崇拜者,他经常为马克·吐温朗读莎剧,而且常常是“不请自读”(有时是在马克·吐温值更或操舵时)。因此,马克·吐温耳濡目染,对经典莎剧片段也就慢慢地开始诵读和喜爱起来。后来,年年岁逐增,马克·吐温开始怀疑莎翁的真实身份,在他看来,莎翁绝非这些诗歌剧本的作家而是另有其人。他“只相

信培根创作了这些戏剧与诗歌,而莎士比亚绝对没有”^{[14](P11)}。他的结论主要基于以下几点:其一,莎翁的生平资料极为匮乏;其二,莎翁死后默默无闻,无人记得;其三,莎翁的墓志铭与莎剧的艺术水准相差太大;其四,培根具备写作莎剧所需要的知识储备,即马克·吐温特别看重作家的个人“经验”。

尽管如此,马克·吐温还是中肯地指出,写下这些剧本的“莎士比亚”具备“无人可敌的智慧、博学和想象力、开阔的胸怀、优雅的文采与庄严的措辞”^{[14](P116)}。而且还认为:“没有前人能与莎士比亚相提并论,其同代人也不能与其相提并论,至今也无人能和他相提并论。”^{[14](P105-106)}可见,马克·吐温对于“真正的莎翁”始终抱有崇敬甚至是崇拜之情,不论是在其青年还是老年时期,尽管在怀疑其身份的论述中也对莎翁出言不逊。有学者认为,马克·吐温对莎剧的戏拟是出于“影响的焦虑”,并以此种手法来释放和缓解此种“焦虑”。事实上,马克·吐温此举是遵循当时戏拟莎剧之风气,迎合读者之需求和利用个人经验的结果;同时,尽管他在《莎士比亚死了吗?》一文中对“莎翁”大放厥词,但可以看出,他对于自己心目中真正的“莎翁”依然怀有崇敬之意。既然马克·吐温如此熟悉和欣赏莎剧,那么马克·吐温在创作时,也就自然会有意识或是无意识地对其所熟悉的莎剧进行超文性仿作,以期获得更好的艺术效果。著名诗人 W·H·奥登说:“赫克尔贝里·芬历险记》是了解美国的一把钥匙。”^{[16](P112)}《历险记》不仅是打开美国社会的钥匙,同时也是打开马克·吐温心灵之锁的一把金钥匙。通过文本分析,可以看出马克·吐温对于莎剧的超文性仿作与戏拟,深刻地反映出了美国当时的社会状况,揭示出社会的种种黑暗与丑恶现象,并对此加以辛辣的讽刺;同时也以此种特别方式表达了他个人对于莎翁的崇拜与景仰之情。

至于莎翁在马克·吐温一生中起到了什么样的作用,对他在文学创作上又产生了什么样的影响,那将是另外一个话题。总之,马克·吐温和莎翁有着不解之缘,后者的文本为前者提供了养分、内容、创意和文学审美的平台。马克·吐温充满幽默的戏仿,是文本的狂欢,是文化的狂欢,是莎翁影响的狂欢。

注释:

①参见诺顿批评版《赫克》第 127 页之注释。

②文中莎剧经典片段皆引自 1994 年人民文学出版社版《莎士比亚全集》,以下标注场次。

③姚斯在“Literary History as A Challenge to Literary Theory”的演讲中提出“期待视野”(horizon of expectations),指读者在接受文学作品时具有的思维定向和先在理解。

参考文献:

[1] 马克·吐温 赫克尔贝里·芬历险记[M] 许汝社

- 译. 南京: 译林出版社, 2003
- [2] 威廉·哈兹里特. 莎士比亚戏剧中的人物 [M]. 顾钧, 译. 上海: 华东师范大学出版社, 2009.
- [3] 蒂费纳·莎莫瓦约. 互文性研究 [M]. 邵炜, 译. 天津: 天津人民出版社, 2003.
- [4] 热奈特. 热奈特论文集 [M]. 史忠义, 译. 天津: 百花文艺出版社, 2000
- [5] Graham Allen *Intertextuality* [M]. London Routledge 2000.
- [6] 莎士比亚. 莎士比亚全集 (二) [M]. 朱生豪, 等译. 北京: 人民文学出版社, 1994.
- [7] 王瑾. 互文性 [M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2005.
- [8] Falk Robert Shakespeare in America a survey to 1900 [A]. *Shakespeare Survey* 18[C]. 1965.
- [9] Sturgess Kin C. *Shakespeare and the American Nation* [M]. Cambridge Cambridge University Press 2004.
- [10] 朱雯, 张君川. 莎士比亚辞典 [C]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992
- [11] Thomdike Ashley Horace *Shakespeare in America* [M]. London Oxford University Press 1927.
- [12] Levine Lawrence W. *Highbrow /Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America* [M]. Massachusetts Harvard University Press 1988
- [13] 杨周翰. 莎士比亚评论汇编·上 [C]. 北京: 中国社会科学出版社, 1981.
- [14] Twain Mark *Is Shakespeare Dead? — From my Autobiography* [M]. New York Harper & Brothers Publishers 1909.
- [15] Clemens L W *ill Mark Twain* [M]. Chicago P. Tennyson Neely 1894.
- [16] Smith Henry Nash *Mark Twain: A Collection of Critical Essays* [C]. Philadelphia Cheek House Publishers 1986

Literary Marriage of Texts: Mark Twain and Shakespeare

ZHONG Jie

(School of Foreign Languages, Southwest University, Chongqing 400715, China)

Abstract There exists intertextual or hypertextual relationship between the imitated text and the text imitated. The former is the coexistence of texts while the latter is the derivation of a new text from an old one in the forms of hypertextual pastiche, parody and burlesque. Careful reading has helped us find out there are pastiches of the plot of *Romeo and Juliet* and *The Merchant of Venice* and parodies of the classical extracts in *Richard the Third*, *Hamlet* and *Macbeth* in Mark Twain's *The Adventures of Huckleberry Finn*. These literary phenomena resulted from the background of his time, the then readers' demands and his familiarity with Shakespeare.

Key words hypertextuality; *The Adventures of Huckleberry Finn*; Mark Twain; Shakespeare

(责任编辑: 张 璠)

