

DOI:10.16366/j.cnki.1000-2359.2017.05.020

符号学视域下的戏仿

倪爱珍

(江西省社会科学院 文学研究所,江西 南昌 330077)

摘要:戏仿是对前文本变调式的仿作,使两个相互冲突的声音同时在场,形成反讽。根据皮尔斯符号三元理论,戏仿可分为三种类型,即戏仿符号的形式、符号的对象和符号的解释项,其中戏仿符号的形式主要有戏仿语言风格、经典人物形象、经典情节模式、体裁等。戏仿的一个重要功能是作为叙事修辞,借助对前文本的有变化的重复来更好地表达作者意图,促进读者接受,而不仅仅是人们常说的滑稽、元小说功能。从雅各布逊的符指过程六因素来看,戏仿在后现代文化中已发生了重要变化,呈现出巴赫金所说的狂欢化特征。戏仿能巧妙地规避或抵抗意识形态,成为大众文化的重要表意模式。但过度戏仿却具有消极性,会带来主体精神的塌陷,对社会文明的进步是有害的。

关键词:戏仿;叙述;符号;修辞;反讽;后现代

作者简介:倪爱珍(1976—),女,安徽桐城人,江西省社会科学院文学研究所副研究员,中国叙事学重点学科带头人,四川大学博士后,主要从事叙事学、符号学研究。

基金项目:江西省社科规划重点项目(15WX01);中国博士后科学基金资助项目(2016M592677)

中图分类号:I0 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-2359(2017)05-0118-06 **收稿日期:**2017-01-11

戏仿(Parody)源于亚里士多德《诗学》第二章中的“parodia”,即相对之歌,用来描述对史诗作品滑稽地模仿和改写。词根“odes”是吟唱之意,前缀“para”的意思为“在旁边”“就近”“与……一道”,其内涵具有含混性,如勒列夫尔所说,“一种可以表达相近、一致、派生的概念,同时也意味着违反、反动或区别”,而且“在合成词里有时可以找到这两种意义的结合”^{[1]47}。古希腊的戏仿作品就保留了它的这种含混性特点,但文艺复兴之后,其意义就逐渐走向单维度化,即要么是“副歌”,要么是“反歌”。到了16世纪,戏仿被降为戏谑的一类,与嘲笑、讽刺、荒谬相联系,其否定性、破坏性特征得到强化,由此被归类为低级的文学形式。20世纪的俄国形式主义者们赋予戏仿以新的内涵,什克洛夫斯基将它与“陌生化”理论相联系,认为它通过暴露陈旧艺术形式来达到陌生化效果,开了戏仿具有元小说性理论的先河,并大大提高了戏仿的艺术地位。此后,戏仿在现代及后现代文学家手里,逐渐成为一种重要的叙述修辞,成为文学艺术、大众文化中一种非常普遍的现

象,其功能也趋向多元化、复杂化。

一、戏仿的类型

戏仿作为一种特殊的符号表意方式和文本叙述技巧,它是对前文本变调式的仿作,两个相互冲突的声音同时在场,形成反讽。热奈特在《隐迹稿本》中从创作角度提出了五种类型的“跨文本”关系,其中的超文本性指B文本在A文本基础上派生而成,但并不复现A文本,派生的主要形式是仿作、戏拟、滑稽反串^[2]。巴赫金提出的“仿格体”和“讽拟体”相当于热奈特的“仿作”和“戏拟”。他认为两者不同:“这里(即讽拟体)作者和在仿格体中一样,是借他人语言说话;与仿格体不同的是,作者要赋予这个他人语言一种意向,并且同那人原来的意向完全相反。隐匿在他人语言中的第二个声音,在里面同原来的主人相抵牾,发生了冲突,并且迫使他人语言服务于完全相反的目的。语言成了两种声音争斗的舞台……在讽拟体里,不同的声音不仅各自独立,相互间保持着距离;它们更是互相敌视,互相对立的。”^[3]巴赫金的论述中特别强调了讽拟体文本中两种声音的对

立,唯有这种戏仿,才具有反讽之意。

本文所研究的戏仿包括热奈特所说的“戏拟、滑稽反串”,也即巴赫金所说的“讽拟体”。戏仿是对先文本有差异性的重复。哈琴认为戏仿是“有变化的重复。在被模仿文本与新文本之间包含着重要的差异性,这种差异通常通过讽刺来传递”^[4]。赵毅衡认为重复是意义世界得以建立的基石,并从符号学角度进行了深入研究,其符号学思想是对皮尔斯符号学的继承和发展^[5]。他认为重复的可以是同相符合素,也可以是异相符合素,正相重复的意义累积效果是象征化,异相重复的意义累积效果则是反讽和悖论^[6]。戏仿是反讽表意的一种形式,属于异相符合素的重复。根据皮尔斯的符号三元理论,戏仿可以有三种类型,即戏仿符号的形式、符号的对象和符号的解释项。这三种类型之间并不是绝对分开的,因为符号三因素本身就是紧密联系的,只是说以哪一个为意义的嫁接点。

(一) 戏仿符号的形式

对于一个叙述文本来讲,符号形式的内涵很丰富,小至词语、修辞格、人名、地名,大至体裁、情节模式等都可纳入。这些符号形式从诞生起,就具有特定的文化内涵,在以后的历史发展中,经过无数人的阅读、传播,其内涵逐渐稳定化,对它们进行戏仿,就是与之所在的前文本进行对话,也就不可避免地与这些前文本产生时的意识形态、文化语境进行对话。读者在阅读期待严重受挫的同时遭遇思想、情感的逆转以及陌生化的审美享受。最常见的有以下几种:第一,戏仿语言风格。这是最常见的戏仿形式。它常常通过模拟权威话语、主流话语的词汇、语气语调、句式结构、修辞方式等来叙述世俗生活、日常琐事,以达到调侃、讽刺话语背后的思想观念、意识形态等,比如“王朔体”。王朔擅长用政治术语、“文革”语言、伟人语录、样板戏语言、军事语言来叙述日常生活琐事。《给我顶住》中用军事术语描述谈恋爱,《玩的就是心跳》中用入党话语叙述搓麻将,通过语言的强烈不协调来反映那个荒唐的时代,消解神圣和崇高。第二,戏仿经典人物形象。人物形象是叙述文学极为重要的因素,也因此而首先成为戏仿的目标。回顾中国文学发展史,这一现象在上世纪90年代的先锋小说中显得尤为突出。李冯创作了一组戏仿经典人物形象的作品,比如《十六世纪的卖油郎》戏仿《卖油郎独占花魁》,《牛郎》戏仿“牛郎织女”故事,《祝》戏仿梁山泊与祝英台的故事,《另一种声音》戏仿神话英雄孙悟空,《我作为英雄武松的生活

片断》戏仿传奇英雄武松。这些人物形象在读者心中已成为有象征意义的符号,对他们的戏仿,解构的是其所表征的传统的人生观、价值观以及意识形态。第三,戏仿经典情节模式。人类讲故事的历史与人类本身一样古老,在长期的讲述过程中,逐渐形成了一些具有经典意义的情节模式。它是人们对社会、人生的感受与认知的产物,凝聚着特定的文化内涵、伦理价值,也因此常常成为戏仿的对象。余华的《鲜血梅花》戏仿武侠小说,但在主人公阮海阔身上,传统的“武”与“侠”二字都无从着落。余华《古典爱情》戏仿《牡丹亭》之类的才子佳人小说。柳生出身贫寒,既无才情也无傲气,对小姐惠的爱情也庸俗不堪。再如叶兆言的“夜泊秦淮”系列,如其自己所言,全是有意识的戏仿:《追月楼》戏仿家族小说,《状元境》戏仿鸳鸯蝴蝶派小说,《十里铺》戏仿革命加恋爱小说,《半边营》戏仿张爱玲式小说^[7]。第四,戏仿体裁。每一种体裁都有一套相对稳定的艺术手段、风格特征以及特定的题材属性、文化内涵。中国最早的文学理论专著《文心雕龙》从第五章到第二十五章都用来论述骚、诗、乐府、赋、颂赞等各种体裁的特征。戏仿体裁,就是利用体裁与内容的不协调达到反讽。比如2009年网上的《中华人民共和国恋爱法》,用法律条文来规定求爱、转让、接受求爱、失恋等。爱情这个甜蜜浪漫、复杂纠葛、是非难分的事物用刻板冷漠、条分缕析、黑白分明的法律条文形式来叙述,严重不协调,带来滑稽效果。再如网传的《史记·犀利哥传》《史记·芙蓉姐姐传》等,均属此类。

戏仿体裁还有一种类型,即运用该体裁的同时又解构该体裁,比如塞万提斯的《堂吉珂德》用骑士小说体裁把骑士制度、骑士精神漫画化,摧毁骑士小说的地盘。这种现象在上世纪90年代前后的中国文学创作中非常普遍,叙述者一边讲故事,一边又把故事背后的形成机制暴露给读者,揭露它的虚构性,打破读者的真实幻觉。比如马原的《虚构》《拉萨生活的三种时间》、洪峰《极地之侧》、王安忆《纪实与虚构》等,这类戏仿具有“元叙述”性质。除了元小说,还有元电影、元游戏、元历史、元新闻、元广告等。元叙述的哲学内涵即是反讽,这从德国浪漫派思想中可以见出。他们认为反讽是世界存在、人类生活的本质特征,是人们认识世界、把握世界的一种思维方式。弗·施勒格尔认为反讽的本质是“自我创造和自我毁灭的经常交替”,浪漫诗是这一思想在艺术创作中的体现。浪漫诗又叫“超验诗”,“超验哲学是批判性的,在描述作品的同时也描述创作者,在超验思

想的体系中同时也包含对超验思维本身的刻画”^{[8]82}。超验诗的特点就是在描述作品的同时也描述创作者,将创造作品背后的思维过程也同时呈现在作品中,其目的是摧毁被创造对象的独立性、神秘性,同时也使创造者摆脱被创造物的束缚,获得精神自由。

纵观人类文化史,任何一种体裁最终都会走向自反。体裁是一种表意方式,而表意方式存在着“四体演进”的规律,即隐喻、转喻、提喻、反讽,如赵毅衡所言:“任何一种表意方式,不可避免走向自身否定。形式演化就是文化史,随着程式的成熟,必然走向自我怀疑,自我解构。”^[9]从这个角度看,戏仿是推动文学艺术进化的一种有效策略。

(二)戏仿符号的对象

戏仿符号的对象,也即戏仿符号所指涉的特定事件、场景,这些事件、场景可以是历史上真实的,也可以是纯粹虚构的。

在历史书和很多传统小说中,地主和农民常常被描述成两个对立的阶级,二者之间的关系是剥削/被剥削、落后/先进、为富不仁/淳朴善良等,耳熟能详的如《半夜鸡叫》《白毛女》《暴风骤雨》《太阳照在桑干河上》等,它们所指涉的事件成为很多小说家们戏仿的对象。严歌苓的《第九个寡妇》讲述了寡妇王葡萄在土改时期藏匿地主公爹孙怀清的故事。孙怀清因被错划为恶霸地主而被判死刑,执行时侥幸未死,被王葡萄藏匿于红薯窖中二十多年,等到改革开放后才出来,此时的他已须发皆白,犹然一个白毛地主。这无疑会唤起读者对前文本《白毛女》的联想。苏童的《罍粟之家》把阶级冲突和土改运动的场景编织进欲望图景中。陈茂当上了农会主席,但是他始终没弄清楚土地革命的实质,也根本谈不上革命自主性。他与地主刘老侠之间也谈不上阶级压迫,相反,他与刘老侠的老婆翠花花的通奸反而具有颠覆阶级关系的意味。三千枫杨树人参加地主刘老侠斗争会的场景无疑会唤起读者对《李家庄的变迁》中的李汝珍斗争会、《暴风骤雨》中的韩老六斗争会、《太阳照在桑干河上》中的钱文贵斗争会的联想。这些戏仿颠覆了读者惯常的阅读经验、认知图式和审美心理,具有强烈的反讽意义。

(三)戏仿符号的解释项

解释项是皮尔斯符号三元理论中最具有价值的概念,是他对索绪尔符号学思想的重大拓展。“符号是一个再现体,它的某个解释项是心灵的一个认知”^[10]。一个符号的对象在文化中是相对固定的,

而解释项则是由具体语境中的接收者的解释努力而产生的。戏仿符号的解释项,就是戏仿符号文本的主题、价值判断、情感倾向等。它与前两种不同。戏仿符号的形式,其前文本常常是具体的某个或某类文本;戏仿符号的对象,其前文本也还是比较明晰的,前后文本之间通过共同指涉的特定事件、场景形成关联;戏仿符号的解释项,前后文本之间在表层形式上没有相似元素,需要进入到深层的主题、价值观,所以其前文本不甚明晰,对读者的阅读经验和阐释能力有较高要求。

格非的《青黄》讲述“我”追寻“青黄”一词的含义,最后发现它有多种解释。意义的不确定性、无从寻找即是作品的主题。他的《迷舟》更像一座叙事迷宫,设置了很多文本“空白”。因为作者本就无意于讲一个有头有尾有因有果的故事,而只是传达历史真相、事件意义的不可把握性的思想。这类小说可视为对传统小说主题清晰、情节连贯、追求逻各斯中心主义的创作倾向的戏仿。新历史小说对历史的虚无性、偶然性、宿命论、循环论等主题的书写明显是对传统历史小说的历史必然性、历史决定论、历时进步论主题的戏仿。新写实小说通过还原生活的庸常性、琐碎性对传统现实主义小说通过现象寻求本质、典型环境中的典型人物的主题追求、审美倾向进行戏仿。由此可见,戏仿符号解释项所带来的反思与批判不是对某个或某类文本,而是某个文化思潮,其广度与深度都远远超越前两种戏仿类型。

二、作为叙事修辞的戏仿

戏仿最早是古希腊人用来描述对史诗作品的滑稽模仿,滑稽也因此成为戏仿的突出特征。罗斯在《戏仿:古代、现代与后现代》一书中用滑稽性和元小说性作为戏仿发展史的分段标准。古希腊的戏仿作品两者兼具,比如阿里斯托芬戏仿悲剧以达到滑稽的“元小说”和讽刺目的;文艺复兴之后,现代主义的作家或理论家认为戏仿的元小说性和滑稽性只居其一,而且批评了戏仿的滑稽性,认为它具有否定性、破坏性,比如艾迪生认为《堂吉珂德》、吕西安的阿里斯托芬式的作品都是戏谑的一种,菲泽利耶和迪斯雷利认为戏仿是对虚假的批评,尼采认为戏仿缺乏原创性,马丁认为戏仿是寄生,伊瑟尔认为戏仿是一种否定等。晚期现代(20世纪60年代起)基本延续了这一观点,比如桑塔格、福柯、哈桑、德里达、哈琴等。后现代(20世纪70年代起)的戏仿观又接近古代,即认为戏仿是一种兼具元小说性与滑稽性的积极正面的技巧,如布雷德伯里、洛奇、詹克斯、埃

戏仿并不必然带来滑稽的审美效果,惟有当它对前文本的主题或风格进行升格或降格时才会有,也即邓普所说的:“一类描述平凡琐碎的事物,借不同的表现风格使其升格;一类描述庄重的事物,以相反的表现风格使其降格。”^[11]元小说是叙述者有意“犯框”的一种行为。元小说的技巧有很多,戏仿只是一种。这类小说可以具有滑稽性,也可以不具有滑稽性,两者之间并没有必然联系。

20世纪70年代之后,现代主义与后现代主义文化并存,综观众多戏仿作品可以发现,它们并没有滑稽效果,也不是为了否定、批判前文本,跟元小说更是无甚关联,而只是将戏仿作为一种叙事修辞,借助前文本更好地表达作者的意图,促进读者的接受。因为戏仿是一种有差异的重复,仿文本与前文本之间既有相似性,又有差异性、对立性,而寓于相似性中的差异性、对立性更容易引起读者强烈的情感和深刻的思考。陌生化的审美效果是建立在熟悉化、程式化的认知背景之上。

作为叙事修辞的戏仿作品,并非都像波德里亚、詹明信和伊格尔顿等所说的是格调轻浮低下、盲目空洞、没有深度的劣作。哈琴高度肯定了戏仿,“通过看似内向型的互文性,使用戏仿的反讽式颠覆手法,又增加了另一个维度——艺术与话语‘世界’——并且通过这一‘世界’与社会和政治的批评关系”^{[12]190}。一般文本,只有文本与现实世界的对话。戏仿文本,至少增加了两个对话维度:仿文本与前文本的对话;仿文本的社会历史语境与前文本的社会历史语境的对话。戏仿文本的双重编码,使两种声音同时在场,互相冲突,从而达到批判现实的目的。这是戏仿作为叙事修辞的重要功能。戏仿者躲在别人的话语面具之下言说,在合法的话语体系内展开批判,具有一定的隐蔽性和安全性,所以它是边缘群体、弱势群体“发声”的一种常用方式。

在中国文学史上,第一部比较成功的,同时也是非常典型的戏仿小说是明末董说所著的《西游补》,作者借助《西游记》的故事框架以及孙悟空、唐僧等人物作为面具,对明末社会的黑暗面进行了深刻揭露与辛辣讽刺。傅世怡赞曰:“(董说)复体察斯时奸臣误国,忠良罢黜,而托诸行者,化作阎罗,审秦桧于幽冥,以泄千古不平之气耳。”^[13]“托诸行者,化作阎罗”,正是戏仿作为叙事修辞的妙用所在。现代文学史上的精彩戏仿之作莫过于鲁迅的短篇小说集《故事新编》了。鲁迅在序言中所说的“只取一点因由,

随意点染”,已表明了那些作为前文本的神话、传说、历史事件都只是用来达到修辞之目的,而绝对无意于否定、解构前文本,只是通过与前文本的对话来创造新的话语世界,进而达到批判并建构现实人生的目的。戏仿的爆发是在上世纪八九十年代的小说中,这是中国社会转型期的特殊产物。作家们借助戏仿来反传统、反理性、反崇高、反英雄,传达思想解放的呼声。它是批判性、解构性的,但同时也是建设性、创造性的。主体的价值立场和精神追求是作品的灵魂。到了新世纪,随着电子传媒的发展和消费时代的到来,精英文化受挫,大众文化崛起,戏仿走向游戏化、娱乐化。

三、后现代戏仿:符指六因素的变异

在后现代文化为主导的当代社会中,戏仿与“恶搞”常常联系在一起。有一些学者从思想性、艺术性角度来区分戏仿与恶搞,认为前者属于精英文化、有价值立场,后者属于大众文化、无价值立场。这种区分有一定的合理性和实用性。但若细究起来,两者之间很难有一个非常明确的界限,所以本文仍用“戏仿”这个概念,虽然很多时候它主要指恶搞性的戏仿。

戏仿作为一种特殊的符号表意方式,从雅各布逊著名的符指过程六因素——发送者、对象、文本、媒介、符码、接收者来看,在后现代文化中已发生了重要变化,呈现出巴赫金所说的狂欢化的特征。

后现代戏仿的发送者和接收者已经完全大众化了,两者之间的互动成为意义实现的关键,这与当代社会电子媒介的繁荣密切相关。具有虚拟性、隐蔽性、交互性的网络为人们的情绪宣泄、思想表达、个性彰显、欲望满足提供了一个平台。詹明信认为现代主义和后现代主义的文化之间是断裂的,不存在相同和相连续的一面。现代主义时期,有精英文化和大众文化之分,但后现代时期只有大众文化。大众文化的意义不存在于文本中,而存在于传播过程中。所以,很多恶搞文本,其本身并不追求意义的自足,而只是做意义和快乐的煽动者。它的目的是唤起接收者的反应,不管是点赞还是拍砖、嘘声、狂踩。一个戏仿的艺术文本,接收者没有反应,并不影响其独立存在的价值;一个恶搞文本,接收者没有反应,它的文本价值、发出者的意图都会落空,这就是大众文化的特点。“大众文化始终处在运动过程中;其意义在一个文本中永远都不能确定,因为文本只有在社会关系中和互文关系中才能被激活,才有意义。一个文本只有进入社会和文化关系中,其意义潜能

才能被激活。而文本只有进入了读者的日常生活而被阅读时才能产生社会关系”^{[14]3}。

大众文化生产的一个重要特点是模式化，这在恶搞性戏仿中表现也非常突出。《大话西游》后出现一系列的“大话”之作，如《大话红楼》《大话水浒》《大话三国》等，并且版本众多；“犀利哥”事件之后，出现了“雪碧哥”“力量哥”“装穷哥”“妖娆哥”“串场哥”“深邃哥”“瞌睡哥”“飙血哥”“不屑弟”“茫然弟”等。这种集群化的有意模仿所带来的搞笑、娱乐效果，体现了詹明信所说的后现代文化中主体性消亡后情感的非个人化、欣狂化特征，“今天的一切情感都是‘非个人’的，是飘忽忽无所主的。或者我们应该可以更准确地说，今天的情感不仅是极度强烈的，它简直就是一种‘强度’，是一种异常猛烈的欣狂之感”^{[15]449}。

后现代戏仿的对象不仅延续了现代主义时期的经典文本、权威话语，还新增了一个非常重要的方面，即当下流行的热点人物、事件。前者常常发生在精英文化群体中，而后者则备受大众宠爱。由于这类文本很多都是追逐热点、吸引眼球的快餐之作，艺术性较低，随着事件时效性的消失，也就迅速退出人们的视野。在这个电子媒介异常繁荣的时代，信息爆炸的结果是信息有效利用率的暴跌，现在迅速成为过去，就像詹明信所说的：“媒体的资讯功能可能是帮助我们遗忘，是我们历史遗忘症的中介和机制。”^{[15]417}

后现代戏仿文本符码具有无深度性。恶搞性戏仿主要是戏仿符号形式，即保留形式特征，改变文本内容，所以解码成了一件简单的事，如詹明信所说：“我们今天常提到的‘互文性’已经不必透过深度或深层架构的其他手段来发挥作用了。”^{[15]445} 费斯克也认为大众文化的特征是“过度性和浅白性”^{[16]140}。这也是大众无论是作为生产者还是接收者参与戏仿狂欢的前提。

后现代戏仿的文本表现出两个特征：第一，从重诗性到重指称性。雅各布逊认为在符指六因素中，每一个因素都会形成一种特殊功能，但“某种信息使用何种语言结构，首先要看占支配地位的功能是什么”^{[16]175}。也就是说，六因素在符号表意过程中是不平衡的，成为主导的因素会主导意义解释。当文本成为主导因素时，就出现了“诗性”。赵毅衡认为：“诗性，即符号把解释者的注意力引向符号文本本身，文本本身的品质成为主导。”^{[8]304} 艺术符号指称对象尽量少，常常跳过对象直接导致解释项。现代戏仿文本，如莫言、刘震云、余华、叶兆言的小

说，追求的是作为小说的独立艺术价值，侧重的是文本，追求的是诗性；而后现代的恶搞性戏仿，侧重的是对象，追求的是指称性——指称对象、标出对象。“犀利哥”“雪碧哥”“力量哥”“装穷哥”的戏仿目的，是要将大众的目光引向人物，制造笑声；“唐僧给孙悟空的信”系列的戏仿目的是要借助经典符号的力量将人们的眼光引向社会种种黑暗现象。所以这种表意形式，其重点在聚合轴，而非组合轴，创作者必须利用种种形式引发接收者对日常生活相关事物的联想。大众文化的生产目的就是“生产与日常生活相关的意义。相关性是大众文化的核心，因为它使文本和生活、美学的和日常的——这对于一种以过程和实践为基础的文化（比如大众文化）远比对以文本或表现为基础的文化（比如资产阶级高雅文化）更为重要”^{[16]7}。第二，“生产者式文本”。费斯克在巴特的“可写的文本”（又译为“作者式文本”）和“可读的文本”（又译为“读者式文本”）的基础上提出“生产者式文本”概念，用来描述“大众的作者式文本”，其特质是：一方面它像“可读的文本”那样容易理解，轻松阅读，不会用和其他文本或日常生活的惊人差异来困扰读者；另一方面它又像“可写式文本”那样具有开放性，它不将文本本身的建构法则强加于读者身上，让读者只能依照该文本才能进行解读，而是为读者生产意义提供多种可能^[17]。

双关语是“生产者式文本”语言的一个重要特点。双关不仅是一种语言修辞，还是一种叙事修辞，体现在文本结构上，戏仿就是最典型的一种。“双关语的泛滥为戏拟、颠覆或逆转提供了机会；它直白、表面，拒绝生产有深度的精心制作的文本，这种文本会减少其观众及其社会意义；它无趣、庸俗，因为趣味就是社会控制，是作为一种天生更优雅的鉴赏力而掩饰起来的阶级利益；它充满了矛盾，因为矛盾需要读者的生产力以从中作出他或她自己的理解。它经常集中于身体及其知觉而不是头脑及其意识，因为身体的快乐提供了狂欢式的、规避性的、解放性的实践——它们形成了一片大众地带，在这里霸权的影响最弱，这也许是一片霸权触及不到的区域”^{[14]4}。费斯克所概括的双关语的特点——直白表面、无趣庸俗、充满矛盾、感性有余而理性不足，用来描述后现代文化中的恶搞性戏仿是非常恰当的。

从戏仿的符指六因素的变化可以看出，它在当代社会中具有巴赫金所说的狂欢化特点。哈桑列出的后现代的十一个因素中，第八个为“狂欢性”，他认为它包含了此前的七个现象，“巴赫金所谓的小说与

狂欢——反体系——可以作为‘后现代主义’的代名词,或者至少可以涵盖它那种蕴含更新的嬉戏因素和颠覆因素”^[18]。叶·莫·梅列金斯基将狂欢式的逻辑特点总结为“反常态”,“狂欢式的逻辑——这是反常态的逻辑,‘转变’的逻辑、上与下及前与后倒置等等的逻辑、戏谑化的逻辑、戏耍式的加冕和脱冕的逻辑……”^[19]从他们的论述中可以看到,戏仿的滑稽模仿、亵渎神圣、戏谑化的话语模式天然地与狂欢之间有紧密联系,而后现代社会语境为它们的结合提供了丰饶的土壤。

戏仿如今正在成为当今社会大众文化的重要表意范式,它能巧妙地规避或抵抗意识形态,哈琴曾说:“戏仿隐含的矛盾和意识形态(鉴于其‘得到授权的违规行为’,可以被视为既有保守性又有革命性”)使其成了后现代主义恰如其分的评论方式。”^[12]¹⁷³大众文化是在斯图尔特·霍尔所称的权力集团和民众之间的对立状态中建构的。它由社会中居于从属地位的人群所创造,冲突性是其本质特征。因为文化总是涉及各种形式的社会权力再分配,具有内在的政治性。大众无法拥有表达、传播思想的物质资源,比如影视、网络设备,但是他们可以利用权力集团提供的这些资源来创造自己的文化,“在权力和抵制、守纪和无纪律、秩序和混乱持续不断的相互作用

参考文献:

- [1]玛格丽特·A. 罗斯. 戏仿:古代、现代与后现代[M]. 王海萌,译. 南京:南京大学出版社,2013.
- [2]热拉尔·热奈特. 热奈特论文集[M]. 史忠义,译. 天津:百花文艺出版社,2000:69—75.
- [3]巴赫金. 巴赫金全集,第5卷[M]. 白春仁,顾亚铃,译. 石家庄:河北教育出版社,1998:257—258.
- [4]Linda Hutcheon. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms[M]. New York: Methuen, 1985:32.
- [5]赵毅衡. 回到皮尔斯[J]. 符号与传媒,2014(2).
- [6]赵毅衡. 论重复:意义世界的符号构成方式[J]. 河南师范大学学报(哲学社会科学版),2015(1).
- [7]周新民,叶兆言. 写作就是反模仿——叶兆言访谈录[J]. 小说评论,2004(2).
- [8]施勒格尔. 浪漫派风格:施勒格尔批评文集[M]. 李伯杰,译. 北京:华夏出版社,2005.
- [9]赵毅衡. 符号学[M]. 南京:南京大学出版社,2012:220.
- [10]皮尔斯. 皮尔斯:论符号[M]. 赵星植,译. 成都:四川大学出版社,2014:32.
- [11]约翰·邓普. 论滑稽模仿[M]. 项龙,译. 北京:昆仑出版社,1992:2.
- [12]琳达·哈琴. 后现代主义诗学:历史·理论·小说[M]. 李杨,李锋,译. 南京:南京大学出版社,2007.
- [13]傅世怡. 西游补初探[M]. 台北:台湾学生书局,1986:108.
- [14]约翰·菲斯克. 解读大众文化[M]. 杨全强,译. 南京:南京大学出版社,2001.
- [15]詹明信. 晚期资本主义的文化逻辑[M]. 上海:上海三联书店,1997.
- [16]约翰·费斯克. 理解大众文化[M]. 王晓钰,宋伟杰,译. 北京:中央编译出版社,2001.
- [17]赵毅衡. 符号学文学论文集[M]. 天津:百花文艺出版社,2004:123.
- [18]伊哈布·哈桑. 后现代转向:后现代理论与文化论文集[M]. 刘向愚,译. 上海:上海人民出版社,2015:295—296.
- [19]夏忠宪. 巴赫金狂欢化诗学理论[J]. 北京师范大学学报(社会科学版),1994(5).
- [20]波兹曼. 娱乐至死[M]. 章艳,译. 桂林:广西师范大学出版社,2004:201.
- [21]巴赫金. 巴赫金全集,第6卷[M]. 李兆林,夏忠宪,等,译. 石家庄:河北教育出版社,1998:13.

[责任编辑 海林]