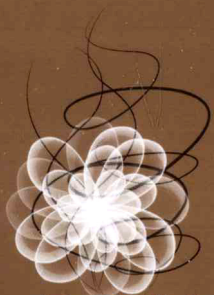




海峡文丛
【方彦富 主编】

H A I X I A
W E N C O N G



先锋与暧昧：

中国当代“戏仿”文化的美学阐释

刘桂茹 著



江苏大学出版社
JIANGSU UNIVERSITY PRESS



HAIXIA WENCONG

海峡文丛

方彦富 主编

XIANFENG YU AIMEI

ZHONGGUO DANGDAI XIFANG WENHUA DE MEIXUE CHANSHI

中国

先锋与暧昧：

美学阐释

刘佳茹 著



江苏大学出版社
JIANGSU UNIVERSITY PRESS

镇江

图书在版编目(CIP)数据

先锋与暧昧：中国当代“戏仿”文化的美学阐释 /
刘桂茹著. —镇江：江苏大学出版社, 2012. 10
(海峡文丛 / 方彦富主编)
ISBN 978-7-81130-408-4

I. ①先… II. ①刘… III. ①中国文学—当代文学—
文学研究 IV. ①I206.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 244867 号

先锋与暧昧：中国当代“戏仿”文化的美学阐释

丛书策划/芮月英

丛书主编/方彦富

著 者/刘桂茹

责任编辑/米小鸽

出版发行/江苏大学出版社

地 址/江苏省镇江市梦溪园巷 30 号(邮编：212003)

电 话/0511-84446464(传真)

网 址/http://press. ujs. edu. cn

排 版/镇江文苑制版印刷有限责任公司

印 刷/丹阳市兴华印刷厂

经 销/江苏省新华书店

开 本/890 mm×1 240 mm 1/32

印 张/7.125

字 数/215 千字

版 次/2012 年 10 月第 1 版 2012 年 10 月第 1 次印刷

书 号/ISBN 978-7-81130-408-4

定 价/30.00 元

如有印装质量问题请与本社营销部联系(电话：0511-84440882)

目 录

绪 论 001

第一章 影响的焦虑

第一节 文学形式:承继与反抗 019

第二节 形式的意识形态 025

第三节 “戏仿”:祛魅的话语策略 033

第二章 后现代的质疑

第一节 解构与互文本 041

第二节 “深度”与“空间”逻辑 049

第三节 “戏仿”:颠覆抑或游戏 057

第三章 现代性的“魅影”

第一节 “先锋”的谱系及其文学诉求 066

第二节 “戏仿”:一种修辞或审美范型 074

第三节 “纯文学”的僵局 086

第四章 颠倒的“镜像”

第一节 网络与群体狂欢 096

第二节 “戏仿”：消解成规的叙事 113

第三节 “戏仿”成为一种“风格” 131

结 语 142

附录一 后现代视阈下的“玄幻”之思 144

附录二 被命名的代际书写 157

附录三 “玉女”写作与残酷青春 177

附录四 消费文化与文学的“日常”叙事 191

参考文献 208

后 记 221

绪 论

“戏仿”(Parody)^①术语及其概念来自于西方文学理论,又译为戏拟、滑稽模仿等。作为一种叙事策略,“戏仿”往往指作家或艺术家在创作时有意模仿经典范式或传统文本的内容及美学表现形式,将前文本中的人物、故事、情节和语言表现风格等因素,置放于一个不相适宜甚至相反的语境中,在语境的对比和差异中对前文本有意识地或符合自身需要地进行曲解、嘲讽或颠覆。也即是说,“每一种语言都是一个置身于具体语境的存在,并且与这一语境保持着特定的逻辑关系和指物述事的语义关系。但是,当把一种语言从一种语境转移到另一种语境时,不仅语言形式而且语言背后的‘客体’和‘意义’都可能发生变异”^②。而这种“变异”及其可能产生的艺术效果是“戏仿”最重要的美学质素和文化内涵。

一般来说,“戏仿”的对象可以是经典文学文本,也可以是绘画、雕塑、音乐、舞蹈、影视、广告等所有具有一定文本形式的文学、文化及艺术产品。中外古典文学乃至现代文学中均不乏“戏仿”之作,而进入中国当代文学尤其是20世纪90年代以来的大众文化场域,人们同样可以发现形式多样的“戏仿”话语及其相关的文化现象。那么,在中国当

① Parody一词在国内的研究论著或译著中有多种译法,如戏拟、滑稽模仿、游戏诗文等。还有一些国内论著在谈及“戏仿”手法时使用的是“故事新编”、“重写”等词语。如朱崇科:《张力的狂欢——论鲁迅及其来者之故事新编小说中的主体介入》,上海三联书店,2006年;祝宇红:《“故”事如何“新”编——论中国现代“重写型”小说》,北京大学出版社,2010年。朱崇科对“故”事“新”编小说的定义是:以小说的形式对古代历史文献、神话、传说、典籍、人物等进行的有意识的改编、重整抑或再写(见朱著,第1页)。祝宇红对重写的定义是:同样的故事、同样的情节、同样的人物在不同的时代被反复摹写(见祝著,第1页)。基于写作中概念运用的统一性,本书除了引文之外,其余与Parody相关的地方均用“戏仿”一词。

② 转引自郑家建:《历史向自由的诗意敞开——〈故事新编〉诗学研究》,上海三联书店,2005年,第21页。

代文学的特定语境中，“戏仿”作为一种修辞手法和艺术表现手段，具备了哪些美学特点？从一种话语修辞到审美范式，“戏仿”遭遇了怎样的现实问题和理论嬗变？而在中国大众文化和网络文学语境中，“戏仿”又有着怎样独特的审美内涵？在特定的历史维度与文化坐标中，“戏仿”与各种理论问题和文化现象产生了何种关联？这些都是本书将要探讨的问题。下面，笔者将对“戏仿”概念进行重新梳理，并对本书的写作思路及整体框架作简要的说明。

一

“戏仿”(Parody)，源于希腊文，本义为模仿诗歌(Para-ode)，“para-”常有附属、反对的意思。从古希腊词源来说，“戏仿”就是通过原作模仿，达到和原作“唱反调”的目的，并产生幽默讽刺效果。亚里士多德在《诗学》中指出，古希腊诗人赫革蒙擅长写作模拟讽刺诗，是最早使用“戏仿”手法的人。而根据玛格丽特·罗斯的考察，古希腊时期的“戏仿”指的就是对史诗的滑稽模仿及改造。^①然而，在古希腊文艺理论中，像“戏仿”这样带有喜剧元素的创作方法，常常被认为是不登大雅之堂的艺术形式，也缺乏如同悲剧那样震撼人心的审美效应。因此，在亚里士多德等理论家的视野中，“戏仿”是一种拙劣的模仿，是原作的附庸，且其艺术水平不可能超过原作。作为一种叙事手法，“戏仿”在现代主义文学出现之前，一直未得到理论家的正面评价。

在英语文学中，Parody一词最初是在《牛津英语词典》中被提及的，它来源于英国著名诗人、戏剧家本·琼森的作品《人人高兴》：“‘戏仿’，就是使其比事物本来的样子更荒谬一些。”^②而另外一个著名的定义则来自英国诗人约翰·德莱顿：“‘戏仿’通常的用法就是产

① Margaret A Rose. Parody: ancient, modern and post-modern. Cambridge University Press, 1993.

② Ben Jonson. Every man in his humour. Yale University Press, 1598.

生娱乐或是一种再创造。”^①在当代英语文学中,“戏仿”的内涵被普遍认为是通过幽默、讽刺、挖苦等手段对原作的主题、风格等进行再创造,从而达到愚弄、嘲笑等目的。按照英国学者罗吉·福勒《现代西方文学批评术语词典》的阐释,“戏仿”是“最具有意图性和分析性的文学手法之一,这种手法通过具有破坏性的模仿,着力突出其模仿对象的弱点、矫饰和自我意识的缺点。所谓‘模仿对象’可以是一部作品,也可以是某派作家的共同风格……滑稽模仿作品是通过文本的方式间接地攻击其对象,它‘引用’或间接提及它所揶揄的作品,并取消或以颠覆的方式使用后者的典型手法”^②。罗吉·福勒的释义强调了“戏仿”作为一种叙事方法的意图、功能和艺术效果。美国理论家华莱士·马丁在《当代叙事学》中则指出:“‘戏仿’本质上是一种文体现象——对一位作者或体裁的种种形式特点的夸张性模仿,其标志是文字上、结构上或者主题上的不符。‘戏仿’夸大种种特征以使之显而易见;它把不同的文体并置在一起,使用一种体裁的技巧去表现通常与另一种体裁相连的内容。”^③在法国学者蒂费纳·萨莫瓦约的《互文性》中,“戏仿”则被认为是一种“互文性”文本,“‘戏仿’是对原文进行转换,要么以漫画的形式反映原文,要么挪用原文。无论对原文是转换还是扭曲,它都表现出和原有文学之间的直接关系”^④。

从以上相关定义看来,随着“戏仿”的广泛流行和其使用领域的切换,其概念中原有的“拙劣模仿”内涵已逐渐被理论家所摒弃。无论将“戏仿”视为一种文学叙事手法、文体现象,还是一种互文本,理论家倾向于将“戏仿”界定为“戏谑模拟”,肯定了“戏仿”“向直接模仿、有序

① <http://en.wikipedia.org/wiki/Parody>.

② [英]罗吉·福勒:《现代西方文学批评术语词典》,袁德成译,四川人民出版社,1987年,第193页。

③ [美]华莱士·马丁:《当代叙事学》,伍晓明译,北京大学出版社,2005年,第183页。

④ [法]蒂费纳·萨莫瓦约:《互文性》,邵炜译,天津人民出版社,2003年,第41页。

叙述和作者控制的旧习发出挑战”^①的积极内涵和有效性。通过对“戏仿”现象和“戏仿”文本的具体分析，理论家还力图挖掘“戏仿”与现实成规、“戏仿”与话语形式、“戏仿”与意识形态等等方面复杂的关系。比如华莱士·马丁说的，“戏仿”有两套代码，“（现实）可在两套代码交叉时被揭示，因为两套代码的同时在场有助于我们看到成规性框架如何制约着我们的理解”^②。刘康在讨论巴赫金的对话理论时也指出：“戏拟不仅仅是讽刺，也不完全限于以调侃、滑稽为主导的戏拟体或讽喻体，而是深入、渗透到小说话语的深层组织的话语策略。”^③而在加拿大后现代理论家琳达·哈琴看来，后现代“戏仿”的反讽性使其拥有更多的意识形态维度，“‘戏仿’不仅是要恢复历史和记忆，而且要质疑一切写作行为的权威性，所采用的方式是将历史和小说的话语置于一张不断向外扩张的互文网络之中，这一网络嘲讽单一如源或者简单因果关系的概念……后现代主义通过使用正典表明自己依赖于正典，但是又通过反讽式的误用来揭示对其反抗”^④。在这里，琳达·哈琴不仅将“戏仿”看做一种重要的叙事策略，更将其视为“中心之外”的群体对“中心”进行质疑和反抗的一种方式。

诸多与“戏仿”相关的定义及理论阐释，为我们提供了“戏仿”理论所包含的要素：从文本的角度而言，“戏仿”发生于两个或多个文本之间，包含了前文本及其词语、语句、表现手法或创作风格，以及对前文本进行“戏仿”的文本。这样的“复合文本”^⑤是“戏仿”文本的主要特点；从作者的角度而言，他必须调动自己的创作激情，以独特的立场

① 胡金生：《英美后现代主义小说叙述研究》，复旦大学出版社，2002年，第129页。

② [美]华莱士·马丁：《当代叙事学》，伍晓明译，北京大学出版社，2005年，第184页。

③ 刘康：《对话的喧声——巴赫金的文化转型理论》，中国人民大学出版社，1995年，第170页。

④ [加]琳达·哈琴：《后现代主义诗学：历史·理论·小说》，李杨、李锋译，南京大学出版社，2009年，第174页。

⑤ 赵宪章：《超文性“戏仿”文体解读》，《湖南师范大学社会科学学报》，2004年第3期。

和表现方式对前文本的某种元素进行重新叙说。前文本的艺术形象、思想观念、审美价值等被置于当下语境,语境的差异常常能达到幽默讽刺的效果,从而传达出作者的“戏仿”动机、意图以及相关的意识形态因素。从读者的角度来看,前文本早已在他们心中形成了较为固定的“接收机置”,即“前理解”,而“戏仿”文本可能颠覆前文本原有的意向。这虽然给读者的再次阅读设置了理解的障碍,但也会促使读者去发现其中的差异,并在差异中获得阅读的快乐。

在《“戏仿”理论:20世纪艺术形式的讲座》中,琳达·哈琴曾有过这样的解释:“‘戏仿’……是有变化地重复。在被模仿的背景文本和新的综合作品之间蕴含着重要的差异性,这种差异通常通过讽刺来传递。但这种讽刺可以是贬低的,也可以是幽默的;可以是消极的,也可以是非常积极的。‘戏仿’讽刺的愉悦并不特殊来自幽默,而是来自于读者在同谋和疏远之间参与互文活动的程度。”^①也即是说,“戏仿”作为一种美学形式和叙事策略体现了文本间的差异,包括语言上、结构上或者主题上与所模仿者的差异。这也正如荷兰学者杜威·佛克马所说:“重写是有差异的重复。它是引起惊讶的差异,是新的看待事物的方法。”^②因此,无论何种类型的“戏仿”,由于语境差异,都将可能带来阅读的“陌生化”效果,并通过文本的差异和语境的裂缝传达反讽的意图。那么,“戏仿”的“陌生化”究竟只是来源于文本内部的阅读感知,还是互文本间的审美差异?而“戏仿”作为一种特定的叙事策略,其所欲达成的“反讽”与作为叙事手法的“反讽”又有着怎样的联系?

作为一个理论关键词,“陌生化”指的是俄国形式主义批评考察文学形式的基本尺度。按照什克洛夫斯基的说法,特定的艺术形式如果被多次感知,便会产生“感知的自动化”,而“陌生化”则是反“自动化”

① Hutcheon Linda. *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. Methuen, 1985:32.

② [荷]杜威·佛克马:《关于比较文学研究的九个命题和三条建议》,张晓红等译,《深圳大学学报(人文社会科学版)》,2005年第4期。

的,它能使人们从习以为常的审美惯例中脱离出来,获得新的审美愉悦。当然,形式主义理论家注重文学文本本身,他们的“陌生化”概念在于强调文本的特殊性,而不是读者的感受。事实上,作为“戏仿”文本本身,其在语言、技巧、文体、主题、风格等方面都是对被“戏仿”对象的突围,的确是“有差异的重复”,并使读者在面对不同审美对象时产生阅读的“陌生”感。然而,“戏仿”文本的“陌生化”效果离不开特定的文本及其文化语境。只有通过不同语境的对比,原有的叙事成规被打破,“戏仿”才是一种“引起惊讶的差异”。而这样的“惊讶”当然来自于读者。因此,这里的“陌生化”与“戏仿”文本有关,与特定的语境有关,更与读者的阅读和参与有关。

再来说说“反讽”。“反讽”是西方文化中十分重要且复杂的课题,它涉及了包括西方哲学、语言学、文学在内的多项内容。作为叙事学中一个重要的修辞方法,反讽“言在此而意在彼”,指的是:“文本的叙述者在叙述的过程中,为读者提供了至少两套代码,一套代码是‘表面的’、‘显在的’,在字面上提供了貌似正确的道理,而另一套代码是‘内在的’、‘隐藏的’,通过叙述者在语言上的婉转周旋,利用历史语境的差异或逻辑上的谬误,让读者心领神会这一套‘内在的’、‘隐藏的’代码的‘正确’和‘表面的’、‘显在的’那套代码的‘错误’,或虽然明白‘错误’却依然坚持错误而产生的荒谬感。”^①这里的“代码”事实上指的是文本传达出的信息,也即反讽的文本将为读者提供两个信息。这也即华莱士·马丁所谓的“一套代码传达两个信息”^②。从这

① 南帆:《二十世纪中国文学批评99个词》,浙江文艺出版社,2003年,第63页。当然,反讽还有多种定义及分类,如克林斯·布鲁克斯在《反讽——一种结构原则》中认为,反讽是“语境对一个陈述句的明显歪曲”(《“新批评”文集》,中国社会科学出版社,1988年,第35页);华莱士·马丁在《当代叙事学》中将反讽分为语言的反讽和戏剧的反讽(《当代叙事学》,北京大学出版社,2005年,第227页);D·C·米克则在《论反讽》中指出,反讽“既有表面又有深度,既暧昧又透明,既使我们的注意力关注形式层次,又引导它投向内容层次”,并且还将反讽分为“总体反讽”(General Irony)、“哲理反讽”(Philosophical Irony)、“宇宙反讽”(Cosmic Irony)(《论反讽》,昆仑出版社,1992年,第7、101页)。

② [美]华莱士·马丁:《当代叙事学》,伍晓明译,北京大学出版社,2005年,第227页。

个定义中可以发现,“戏仿”与反讽同样由于语境的差异构成了某种艺术的张力,因而都有一定的颠覆、否定、嘲讽的意味。

然而应该指出的是,“戏仿”尽管包含了反讽的意味,但从叙事手法的角度而言,“戏仿”并不直接等同于反讽。“戏仿”的“两套代码”指的是前文本和“戏仿”文本及其包含的美学内涵,这两套代码的反差和错位常常能达到反讽的效果。这正如华莱士·马丁所说:“只要两套代码,即作为滑稽模仿对象的文本的代码和进行滑稽模仿者的代码同时在场,就有两种意义。”^①而反讽的“两套代码”即两个信息一般只发生在同一文本的“表”和“里”,“言在此而意在彼”的修辞效果也只产生于单一语境中。“‘戏仿’是对于某一文类或者某一个既存文本的颠覆。相对地说,反讽指向了更大的范围——某种意义上,社会即是一个复杂的大型文本。”^②

二

杜威·佛克马曾在《中国与欧洲传统中的重写方式》中指出:“只需回顾一下中国与欧洲的文化传统,就可以发现,所谓重写并不是什么新时尚……重写作为一种策略可以追溯到古代。”^③这里所谓的“重写”(rewriting)指的是对早期某个传统或典型主题的复述与变更,应该包括“续写”、“改写”、“摹写”、“戏仿”等叙事手法。在佛克马的论述中,这些不同的叙事策略被笼统概之,他注重的是讨论“重写”与“文本间性”的区别。当然,“戏仿”理论古已有之,而作为一种独特的写

① [美]华莱士·马丁:《当代叙事学》,伍晓明译,北京大学出版社,2005年,第183-184页。

② 南帆:《边缘:先锋作家的位置》,《问题的挑战》,海峡文艺出版社,2002年,第550页。

③ [荷]杜威·佛克马:《中国与欧洲传统中的重写方式》,范智红译,《文学评论》,1999年第6期。佛克马曾有一系列论文谈及文学中的重写问题,如:《无望的怀旧 重写的凯旋》(王浩译,《云南大学学报》,2004年第5期)、《关于比较文学研究的九个命题和三条建议》(张晓红等译,《深圳大学学报(人文社会科学版)》,2005年第4期)。在佛克马看来,重写是文学中相当常见且十分重要的手法,是“互文”的具体情况,是有差异的重复。重写提醒读者注意文学传统,这也使得读者对重写采取审美的态度。对前文本的文学—审美阅读强化了对重写的文学—审美阅读。

作方式，“戏仿”在中国与欧洲文学史上，确实有长久而深远的书写传统。

翻开世界文学史，人们可以发现各种形式的“戏仿”文学。古希腊文学中，“戏仿”文学是一种模仿史诗的风格和韵律的叙事诗，它是轻松的、讽刺挖苦的，或者以嘲笑英雄史诗为主题。根据巴赫金的考察，中世纪的诙谐文学里有大量的“戏仿”之作。其中最流行的两部作品分别是对整部《圣经》和拉丁语学术论著以及中世纪神学理论的“戏仿”。此外，还有“戏仿”体的辩论、对话和纪事等。“戏仿”对象基本都是教会圣事、教义或礼仪，因此又被称为“神圣的戏仿”。^①到了文艺复兴时期，“戏仿”逐渐成为作家创作的艺术手法，代表作有塞万提斯的《堂吉珂德》、拉伯雷的《巨人传》等，在这些文本中庄严的骑士礼仪和神圣的《圣经》文本频频遭到“戏仿”。到了“新古典主义”文学时期，“戏仿”仍然是通过模仿另外一种风格的作品来取得滑稽幽默的效果。20世纪以来，随着现代派文学的崛起，艺术家在呈现现代主义所引起的变化时常常有意将其与古典艺术相联系，使得“戏仿”成为一种广为流行的手法，进而发展成为一种“形式革命”。詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》把古希腊时期荷马的《奥德塞》元素放到20世纪爱尔兰的时代语境中；艾略特的《荒原》就吸收了大量的前文本，包括但丁的《地狱》等；劳伦斯·斯特恩的《项迪传》也因独特的“戏仿”手法被称赞其小说形式、叙述技巧具有“革命性”。此后，作为一种叙事“技法”，“戏仿”在现代和后现代小说家那里都成为一种颇为流行的创作倾向。正如英国文学批评家伯纳德·伯贡齐在《小说的状况》一书中所说：“几乎所有的后现代主义小说都要依靠‘戏仿’现实主义小说来安身立命，因此它们与后者的关系是一种寄生物和寄主的关系。”^②

① 巴赫金在讨论中世纪和文艺复兴时代的民间诙谐文化中，将一系列“戏仿”体作品纳入诙谐文化的范畴，如“戏仿”体的祈祷词、布道词、圣诞节歌曲、圣者传奇、骑士小说等等，并将其称为“神圣的‘戏仿’”。见巴赫金：《巴赫金文论选》，佟景韩译，中国社会科学出版社，1996年。

② 殷企平，高奋，童燕萍：《英国小说批评史》，上海外语教育出版社，2001年，第300页。

中国古典文论里虽然没有“戏仿”的概念,但是对文学作品进行“重写”的现象却有不少。这里的“重写”包括对民间故事的重新叙述、对原有叙事框架的改动、对经典文本或人物形象的降格处理等。事实上,很多中国古典小说都属于“重写”的范畴,如《三国演义》、《水浒传》等。“在署名作者之前先已有了大致故事框架与规模。白话小说中,话本小说、拟话本小说常常从流传已久的故事中取材。”^①只不过在以往的研究中,中国古典文学的这种重写现象“多被处理为小说本事与故事的演化问题……”^②也即是说,文学作品的“重写”几乎被认为等同于“续写”。事实上,中国古代的“剥皮诗”、宋元戏曲和话本小说中的历史演义故事、清代以来民间盛行的红楼“续书”、翻案文学等一系列形式多样的续写、改写或重写的文学文本,调侃讽刺、嬉笑怒骂,彰显了民间古典文学诙谐幽默的特点。这种来自民间的“诙谐”接近于巴赫金的“狂欢节”分析:“狂欢节诙谐第一是全民的,大家都笑,‘普天同庆’;第二,它是包罗万象的,它以万事万物取笑,整个世界都以可笑的姿态出现……最后,这种诙谐是正反同体的:它是欢快狂喜的,同时也是冷嘲热讽的,它既肯定又否定,既埋葬又再生。”^③也即是说,民间诙谐文化中“狂欢节”式重写并不是对重写对象的全面否定,它还有再生和更新。

在中国古典文学艺术的“重写”范畴中,对传统文本及固有的人物形象进行戏谑化描写就已经带有“戏仿”的意味。尤其在一些民间表演艺术形式中,常常有“小丑”、“花脸”等角色,他们往往以夸张、扭曲的表演,插科打诨,要么口若悬河、嬉皮笑脸,要么百无禁忌、幽默风趣,有意对权贵贪官、人情世态、世俗场景等进行揶揄嘲讽。尽管这种带有民间狂欢性质的表演更多的是“逗乐”的游戏,而非真正意义上的颠覆什么或反抗什么,但这种表演艺术是对原有文

① 祝宇红:《“故事”如何“新”编——论中国现代“重写型”小说》,北京大学出版社,2010年,第1页。

② 同①,第2页。

③ [俄]M·巴赫金:《巴赫金文论选》,佟景韩译,中国社会科学出版社,1996年,第108页。

化范型的“戏仿”，是对传统表演形式的有意突破。通过丑角的“戏仿”表演，把高雅降为“低俗”，把“正经”变为滑稽，把压抑转换成释放，消解了正统规范的束缚和现实生活的压力，“戏仿”也因此成为颇受欢迎的艺术形式。

中国现代文学史中，鲁迅《故事新编》里的语言无疑有着鲜明的“戏仿”特点，堪称“戏仿”写作的经典文本。作者自称这是“油滑的开端”，“叙事上有时也有一点旧书上的根据，有时却不过信口开河……仍不免时有油滑之处”^①。“油滑”之说显然与诙谐相近。《故事新编》语言的“戏仿”类型包括：模拟他人话语而改变其意向，转述他人语言而改变其意向，讽拟性的讲述体，人物作为讽拟的对象时的语言、语言形式的重复而达到自身的戏拟，语言的象声戏拟^②，等等。两种不同意向的语言被置放于同一个语言形式结构之中，“使得这种语言形式的意味、层次和表现力更加丰富”^③。应该说，鲁迅《故事新编》的“戏仿”有着明确的嘲讽对象，呈现了独特的“现代”气息。此外，郁达夫的《采石矶》、郭沫若的《漆园吏游梁》和《柱下史入关》、废名的《石勒的杀人》、冯至的《仲尼之将丧》、王独清的《子畏于匡》、欧小牧的《七夕》等也是此一时期的“戏仿”作品。只不过这些作品借古讽今，常常被等同于历史小说。

20世纪40年代末至“文革”结束前，随着文学与文化语境的变迁，“戏仿”作为一种颇具反讽意味的叙事手法或文体走向式微。直到20世纪80年代，随着“后革命”时代的到来，人们开始对理想、崇高、进步、革命、启蒙等一系列宏大主题进行重新思考。一批先锋作家带着叙事革命的使命出场了，他们“拆毁真实性、典型性与倾向性等新文学成规，把‘戏仿’叙事推向了一个‘创作规范’的高度”^④。比如余华

① 鲁迅：《故事新编》，《鲁迅全集》第2卷，人民文学出版社，1982年。

② 郑家建：《历史向自由的诗意敞开——〈故事新编〉诗学研究》，上海三联书店，2005年，第24-31页。

③ 同②，第24页。

④ 张悠哲：《论新时期小说“戏仿”叙事的演变及类型》，《西华师范大学学报（哲学社会科学版）》，2010年第4期。

的《古典爱情》、《鲜血梅花》对古典才子佳人小说与武侠小说的“戏仿”，格非的《追忆乌攸先生》、《迷舟》对伤痕小说与战争小说的“戏仿”，以及苏童的《我的帝王生涯》对帝王将相历史演义的“戏仿”，等等；此外，王小波的《万寿寺》、《红拂夜奔》、《寻找无双》，刘震云的《故乡相处流传》，李冯的《十六世纪的卖油郎》、《祝》、《牛郎》、《另一种声音》、《我作为英雄武松的生活片断》，李洱的《遗忘》等都是些让人耳目一新的“戏仿”作品。这一时期的“戏仿”文学有意对道德规范、人物等级、文类程式等成规进行挑战，通过种种夸张的戏谑与模仿，对成规及其意识形态进行消解。

20世纪90年代中后期，以周星驰的《大话西游》为代表的“无厘头”电影引领了网络时代“戏仿”创作的发展势头。在周星驰的电影中，搞笑、解构、叛逆的元素比比皆是，表达了普通人面对现实生活的无奈和自嘲，受到年轻人的热烈追捧。“无厘头”是广东佛山等地的方言，大意是一个人的言行粗俗随意、搞笑另类，令人难以理解。后来这种“无厘头”风格逐渐成为“大话”式“戏仿”的核心精神。继《大话西游》之后，各种“大话”式“戏仿”写作在现代媒介的推动下迅速引起人们的关注，如《Q版语文》、小说《沙家浜》、《悟空传》、《沙僧日记》等。“大话”文学主要还是对以往文学文本的“戏仿”，如《Q版语文》是对以往中学生语文课本的经典课文进行“戏仿”，小说《沙家浜》也是对同名样板戏的“戏仿”。另外，还有一种依托网络走红的“戏仿”创作，即“恶搞”，主要代表有胡戈的恶搞视频《一个馒头引发的血案》等。比较而言，“恶搞”的对象主要集中于当下文学现象、社会现状、流行文化以及代表话语权力的集体或个人。

三

在西方文化语境里，“戏仿”自其出现之后就一直备受争议。当“戏仿”概念中的“拙劣模仿”逐渐被摒弃，转而成为一种有效的叙事手段时，“戏仿”是否始终成为理论和实践中受人青睐的策略呢？经历了古典主义、现代主义和后现代主义等文化思潮之后，“戏仿”还能安然无恙吗？而后现代主义的“戏仿”究竟是艺术自省的一种形式，抑或

是一种失去个人风格和历史意识的“拼凑”？是空心的“戏仿”，还是对深度模式的否定？

事实上，随着西方后现代浪潮的到来，“戏仿”被大量运用于纷繁多样的文学艺术形式中，许多后现代主义小说都在不同程度上尝试“戏仿”手法。西方后现代小说中的“戏仿”主要包括对人物形象的“戏仿”、对语言的“戏仿”、对主题的“戏仿”、对历史的“戏仿”、对情节的“戏仿”、对文本模式的“戏仿”、对某个流派文学风格的“戏仿”等。如唐纳德·巴塞尔姆的《白雪公主》是对格林童话的“戏仿”，约翰·巴思的《烟草经纪人》是对传统历史小说的“戏仿”，托马斯·品钦的《万有引力之虹》是对传统侦探小说的“戏仿”，等等。在中国当代文学语境中，“戏仿”亦是“新时期文学”先锋派作家颠覆传统经典文本的重要策略，如余华的《鲜血梅花》对传统武侠小说的“戏仿”、格非的《敌人》对侦探小说的“戏仿”等。而随着大众传媒，尤其是网络媒介的兴盛，“戏仿”作为“大话”、“恶搞”等大众文化最具标志的话语策略，不断呈现于日记、小说、电影、照片、音乐、建筑等诸多领域，彰显了网络时代“戏仿”手法的游戏性、喜剧性和荒诞感。从“大话”文学到“梨花诗体”、《Q版语文》，从“馒头事件”到《武林外传》、《疯狂的石头》、《大电影之数百亿》，大众传媒时代的“戏仿”借助更多的视觉和网络文本，挑战并丰富着原有的“戏仿”理论。

当然，随着“戏仿”的大量出现，人们对“戏仿”的讨论和争议也此起彼伏。有人认为“戏仿”热衷于解构经典，忽视了艺术创新；也有人认为“戏仿”所带来的解构与颠覆快感拍手叫好。无论人们对“戏仿”持怎样的立场，现今大量出现的“戏仿”启发我们对“戏仿”在当下语境中的审美内涵和艺术价值进行思考，对“戏仿”的积极性和局限性作客观的分析。可以说，从西方文学叙事到中国当代文学中的先锋小说，以至“大话”文学、“恶搞”文化等，“戏仿”已经溢出了单纯的叙事话语范畴，它不仅仅是一种艺术手法和文体，而且成为一种文艺学、美学范畴，体现了一种文化现象和文化思潮，它与当代中国的文化语境变迁、文学理论、意识形态等因素有着千丝万缕的联系，是后革命时代文学与文化发展中值得人们关注的重要话题。因此，对“戏仿”理论的重新