

刘辉
著

Parody
in
the
Postmodernist
Fiction

后现代主义 小说中的戏仿



北京语言大学出版社
BEIJING LANGUAGE AND CULTURE
UNIVERSITY PRESS

教育部人文社会科学研究青年项目

《后现代理论视野下的戏仿作品研究》（09YJC752021）资助

刘辉
著

Parody
in
the
Postmodernist
Fiction

后现代主义 小说中的戏仿



北京语言大学出版社
BEIJING LANGUAGE AND CULTURE
UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

后现代主义小说中的戏仿 / 刘辉著. — 北京:
北京语言大学出版社, 2012.11
ISBN 978-7-5619-3436-4

I. ①后… II. ①刘… III. ①后现代主义—小说研究—
世界 IV. ①I106.4

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 309841 号

书 名: 后现代主义小说中的戏仿
HOUXIANDAIZHUYI XIAOSHUO ZHONG DE XIFANG
责任印制: 姜正周

出版发行: 北京语言大学出版社
社 址: 北京市海淀区学院路 15 号 邮政编码: 100083
网 址: www.blcup.com
电 话: 发行部 010-82303650 / 3591 / 3651
编辑部 010-82303390
读者服务部 010-82303653 / 3908
网上订购电话 010-82303668
客户服务信箱 service@blcup.com
印 刷: 北京中科印刷有限公司
经 销: 全国新华书店

版 次: 2013 年 1 月第 1 版 2013 年 1 月第 1 次印刷
开 本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/16 印张: 9
字 数: 174 千字
书 号: ISBN 978-7-5619-3436-4 / H · 12226
定 价: 32.00 元

凡有印装质量问题, 本社负责调换。电话: 010-82303590

目 录

绪 论 / 1

第一章 对话与解构：后现代主义小说中戏仿的政治 / 5

第一节 戏仿的定义流变 / 5

第二节 戏仿与相关概念辨析 / 12

一、戏仿与滑稽讽刺和滑稽模仿 / 12

二、戏仿与互文性 / 14

三、戏仿与仿作 / 18

第三节 对话与解构：后现代主义小说中戏仿的政治 / 23

一、蓝胡子 / 25

二、二战中的亚瑟王传奇 / 29

三、晚期资本主义社会中的白雪公主 / 34

本章小结 / 40

第二章 批判与创新：戏仿与后现代主义元小说 / 43

第一节 戏仿在小说发展史上的重大意义 / 43

一、戏仿与小说中的杂语 / 43

二、戏仿与小说体裁的自我批判与更新 / 47

第二节 戏仿与后现代主义元小说 / 54

一、后现代主义与元小说 / 54

二、戏仿与元小说 / 60

三、编史元小说 / 68

本章小结 / 76

第三章 批判与共谋：戏仿与后现代主义小说中的大众文化

第一节 戏仿的大众文化意蕴 / 78

一、中世纪民间诙谐文化的特征 / 78

二、中世纪戏仿文学的特点 / 80

三、中世纪戏仿文学与官方严肃文化的关系 / 82

第二节 戏仿与后现代主义小说中的大众文化 / 84

一、侦探小说 / 85

二、西部小说 / 92

三、科幻小说 / 99

本章小结 / 107

结 论 / 109

附录一 国内外关于戏仿的研究辑录 / 114

一、国内译介和研究现状 / 114

二、英语国家的研究现状 / 120

附录二 参考文献 / 132

后 记 / 140

绪 论

在西方，戏仿是一种古老的文学手法，对这一文学手法的使用最早可以追溯到公元前 5 世纪的古希腊模仿史诗作家赫格蒙。戏仿在其漫长的历史发展过程中，自身的概念和内涵都发生了很大的变化。戏仿曾被看作是一个寄生性和派生性的很次要的文学手法，但是随着时间的推移，尤其是在 20 世纪，它逐渐从一个定义非常狭隘的文学手法扩展成为一个重要的文学和文化概念，已有越来越多的学者将研究焦点投向戏仿。随着对戏仿的理论探讨的逐渐深入，对各个历史时期以及各种文学艺术形式中戏仿的研究也更为细致。

戏仿在西方各个时期的文学艺术中都不鲜见，但是在后现代主义文学中，尤其是小说中，它成了一种主要的文本策略。后现代主义文学一般被认为是第二次世界大战后出现在西方的一些主要的文学流派、文艺思潮和文学现象的总称，是西方社会进入后工业化时代的产物。它的正式出现是在 20 世纪 50 年代末至 60 年代初期，其鼎盛时期是 70 年代和 80 年代，90 年代以后逐渐向多元化方向发展。后现代主义小说家纷纷在其作品中运用戏仿这一手法，如唐纳德·巴塞尔姆的《白雪公主》戏仿同名格林童话，翁贝托·艾柯的《玫瑰之名》戏仿侦探小说，约翰·福尔斯的《法国中尉的女人》戏仿维多利亚时代的小说。面对后现代主义小说作品中大量出现的戏仿之作，我们不禁要问：戏仿与后现代主义小说究竟有何种联系？为什么在后现代时期会出现大量的戏仿作品？戏仿在后现代时期具有何种新的特点？如何正确估价戏仿在后现代文学艺术作品中的作用和价值？要回答这些问题，我们需要从理论层面对其进行思考和探寻，才能以客观公正的态度来认识这个不断变化的文学和文化现象。

目前国内还没有以英语文学为例专门讨论戏仿的专著，对后现代主义小说中

的戏仿特征的研究也不够系统深入，理论探讨较少。而从国外的现有研究来看，针对后现代主义小说中的戏仿的专门研究也为数不多，而且大部分论者或是侧重作家文本分析，或是侧重后现代主义小说中戏仿的某一方面，如文化批判、语言指涉等问题，对后现代主义小说与戏仿之间的关系没有进行更为宏观和理论性的论述与分析。本书正是立足于后现代主义小说中的戏仿这个中心点，注重从更为宏观的理论角度把握戏仿与后现代主义小说之间的关系，同时兼顾文本分析，在一定程度上弥补了国内外在这方面研究的不足。

本书是以巴赫金对戏仿的理论探讨作为论述后现代主义小说中的戏仿的理论基础。巴赫金对戏仿的探讨主要是在对其小说理论的建构中展开的，因此在理论上更为契合后现代这一特定时期的小说。从国内外的研究现状来看，巴赫金关于戏仿的理论探讨无疑是戏仿的研究者们的主要理论来源，但是大部分论者或是侧重对其理论本身进行总结，或是仅关注其对戏仿的某个方面的探讨，如关于戏仿是促进小说体裁批判更新的因素。本书对巴赫金关于戏仿的探讨进行了较为全面和细致的梳理，并分别从三个方面把巴赫金的理论探讨与后现代主义小说中的戏仿联系起来，形成了对后者的较为整体的把握。

本书主要以美国著名的后现代作家唐纳德·巴塞尔姆的小说作为文本例证。巴塞尔姆曾被美国的学术期刊、文学刊物和新闻杂志赞扬为“当今被模仿最多、最有影响的文体家之一”^①。巴塞尔姆一生主要著有长篇小说四部、短篇小说集十部，曾获过美国全国图书奖等多个重要奖项。自20世纪70年代起，很多国外的学者就开始从各个角度对巴氏的长篇和短篇小说进行全面而深入的研究，迄今为止已有近二十部关于他的专著以及传记问世。与国外丰富的研究成果相比，国内对巴塞尔姆的研究多数集中在其长篇小说，尤其是代表作《白雪公主》上，对巴氏短篇小说的研究也仅限于《玻璃山》、《气球》等为数不多的几个短篇作品。本书除了《白雪公主》外，还探讨了巴氏其他著名的短篇和长篇小说，如《国王》、《罗伯特·肯尼迪溺水获救》以及《看见父亲在哭泣》等，力求在一定程度上丰富国内对巴塞尔姆的研究。

① Charles Newman, "The Uses and Abuses of Death: A Little Rumble through the Remnants of Literary Culture", *TriQuarterly* 26 (Winter 1973), 38.

本书首先以巴赫金关于戏仿的话语理论建构揭示了戏仿的对话与解构本质，而对话与解构正体现了后现代的精神，这也说明了戏仿为什么成了后现代主义小说的一个主要的文本策略，而这一解构潜能也构成了戏仿的政治。

第二，巴赫金在对小说体裁的历史诗学的建构中指出了戏仿在小说发展史上的重要意义，即戏仿促成小说体裁的自我批判和更新。针对相当论者在探讨元小说时对其与戏仿的关系没有进行清楚的辨析这一问题，本书依据巴赫金对戏仿的文体分析指出戏仿可以分为多种层次，可以对某个具体话语的表面形式进行戏仿，也可以对某一种话语形式的深层组织原则进行戏仿。小说是一种话语形式，其体裁构成和创作过程则是其深层的组织原则。当戏仿的对象是小说体裁及其创作过程时，戏仿就成了元小说，或者说元小说是对小说体裁及其创作过程的戏仿，两者是交织在一起的。而在一篇元小说中，不仅有宏观的体裁层次的戏仿，也有微观的对某一话语表面形式和风格的戏仿，前者与元小说合二为一，而后者则成了很多论者所提到的元小说中所使用的文学技法。因此，本书说明了后现代主义元小说作为一种宏观体裁层次的戏仿是在后现代时期小说家面对形式创新枯竭后的选择。

最后，本书探讨了戏仿的大众文化意蕴。巴赫金是在中世纪和文艺复兴时期的民间诙谐文化，主要是狂欢节的背景下对此进行探讨的。以往有论者认为巴赫金的理论把戏仿看作是颠覆正统文化的激进的文化实践，本书则认为需要辩证地看待这一问题。戏仿作品作为诙谐的语言作品是民间诙谐文化的一种表现形式，而民间诙谐文化、狂欢节文化的实质是另一种强调非官方、非教会、非国家的看待世界、人与人的关系的观点，它们在整个官方世界的彼岸建立了第二个世界和第二种生活。在巴赫金看来，民间文化的第二种生活、第二个世界在一定程度上是作为对日常生活，即非狂欢节生活的戏仿，是作为“颠倒的世界”而建立的，但是他也揭示出民间文化具有既肯定又否定的双重性特征，这种双重性也反映在中世纪所出现的大量戏仿文学作品当中。中世纪大量的戏仿文学代表着大众的、非官方的文化，但是它并非意在对抗和否定严肃，而是意在批判与更新，而它的这种批判也并非只针对官方严肃文化，而是针对一切需要批判和更新的事物。

本书质疑了美国文论家莱斯利·菲德勒所提出的在后现代时代精英文化和大

众文化之间的对立将消失这一观点，并以属于大众文化范畴的通俗小说为切入点，指出尽管许多后现代作家纷纷采用通俗小说文类素材，但是他们更多的是戏仿这些模式化的通俗小说文类，带有严肃的批判意图。因此，可以说后现代主义小说家对待大众文化的态度是对其批判并与之共谋的。本书以后现代作家比较常用的通俗小说文类，即侦探小说、西部小说和科幻小说作为对象分析了后现代主义小说中对这些文类的戏仿。从国内外现有的研究来看，已有一些论者对后现代主义小说中对通俗文类的借用作了讨论，也指出后现代主义小说借用这些框架更多是意在打破。本书指明后现代主义小说家对通俗文类的戏仿意图，并以批判与共谋来界定后现代主义小说中戏仿与大众文化的关系。

第一章

对话与解构：后现代主义小说中戏仿的政治

◀ 第一节 戏仿的定义流变 ▶

对戏仿的研究总是不能绕过它的定义，但是这往往又总是问题所在。如哈琴所言：“对戏仿跨越历史的定义是不可能的”^①，但是对戏仿这个古老概念的历史流变的考察远非本书的任务，玛格丽特·罗斯在这方面已经作了充分而详细的考证。本书力图勾勒这一概念流变的主要趋势，并聚焦于巴赫金对戏仿的话语理论建构。

对戏仿“parody”的词源学考察要追溯到古希腊语词“παρωδία”（parodia）。该词最早记载于公元前4世纪左右，亚里士多德在其《诗学》第二章里用这个词指代公元前5世纪赫格蒙（Hegemon）模仿史诗的作品，并把后者看作是第一个戏仿作者。当时这一词是指“具有中等长度的叙事诗，使用史诗的音步和词汇，关于一个轻松、讽刺性的或模仿英雄诗的主题”^②。后来这一词的词义有所扩大，还包括阿里斯托芬式的和其他评注家的文学作品中的滑稽引语或模仿以及修辞家演讲中的例子。古罗马修辞家昆提连把“parode”界定为“模仿他人歌唱的歌

① Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (New York and London: Methuen, 1985), 10. (除特殊注明外，本书中的英文引文皆为笔者自译)

② Fred W. Householder, Jr., “Parodia”, *Classical Philosophy* 39 (1944), 3.

曲，但也泛指诗体或散文体的模仿”^①，这一界定实际上确定了戏仿是一种模仿的形式，但却未揭示出戏仿的本质特征。

其后几个世纪对戏仿的界定总是围绕着戏仿所达到的意图展开。在16世纪，斯卡利格（J. C. Scaliger）由于使用了“荒谬可笑”（ridiculous）一词来表现戏仿滑稽的一面，从而使该词带有了负面含义。18世纪由于意大利语词滑稽讽刺（burlesque）的引入，更是使戏仿主要被看作为一种嘲弄性的、琐碎不重要的形式。之后论者对戏仿的评价颇为不同，有人把它看作是一种对虚伪的批评方式，也有人把它看作是一种“寄生性”的和缺乏原创的形式^②。

对戏仿的界定和讨论可以说在俄国形式主义者和其后的巴赫金那里发生了重要的转折。俄国形式主义者什克洛夫斯基在分析斯特恩的小说《项狄传》时，认为它是一个戏仿的文本，并给予了很高的评价，他声称“《项狄传》是世界文学中最典型的小说”^③，而“从形式上说，斯特恩是极具革命性的；他最典型的特点是‘暴露’技巧”^④。什氏把《项狄传》看作是典型的小说这一观点固然是比较极端的，而且也受到很多评论家的批评，但是他对该小说革命性特点的肯定却是对此前的评论家把这部小说仅看作是剽窃性和模仿性作品的一个有力回应。什氏并没有对戏仿本身进行专门的论述，但从他对《项狄传》、《堂·吉珂德》和《约瑟夫·安德鲁斯》等戏仿文本的讨论来看，他更侧重的是戏仿“暴露技巧”的元小说特点，他把戏仿主要看作是一种“陌生化”的技巧，通过“暴露”之前文学的一些旧的形式而使文学焕发新的生命。

另一位俄国形式主义者都尼亚诺夫对戏仿在文学发展中的作用方面也认同什氏的观点，但却在此基础上对戏仿本身的结构作了进一步的考察，他认为“戏仿的实

① Quintilian, *Institutio Oratoria*, 4 vols., trans. H. E. Butler, (London and Cambridge: Mass., 1960), 359.

② Margaret A. Rose, *Parody: Ancient, Modern and Postmodern*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 281.

③ Lee T. Lemon and Marion J. Reis eds., *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965), 57.

④ Ibid., 27.

质是其双重平面，而这是非常有价值的一个手法”^①。都氏通过把戏仿与仿格体进行对比而指出了两者的不同：前者的双重平面之间是不调和的，而后者是调和的。

巴赫金吸取了上述两位对戏仿的观点，他对戏仿的文体形式辨析是在对小说话语的分析中展开的。他将话语分为三种类型，并将每一种类型进行了更为细致的划分，参看下表。^②

第一种类型	
直接指述自己对象的语言。它表现说话人最终的意向。	
第二种类型	
客体的语言（所写人物的语言）	
一、以各社会阶层的典型性为主的语言	具有不同程度的客体性
二、以个性特征为主的语言	
第三种类型	
包容他人话语的语言（双声语）	
一、单一指向的双声语	
1. 仿格体	此类在客体性减弱时，趋向于不同声音的融合，即趋向于变为第一种类型的语言。
2. 叙事人的讲述体	
3.（部分地）代表作者意图的某一主人公的非客体语言	
4. 第一人称叙述	
二、不同指向的双声语	
1. 讽拟体（包括所有不同的意味色彩）	此类在客体性减弱而他人思想积极化时，出现了内在的对话关系，并趋向于分解为两个第一种类型的语言（两个第一种类型的声音）。
2. 讽拟性的讲述体	
3. 讽拟体的第一人称叙述	
4. 主人公作为讽拟对象时的语言	
5. 一切转述他人话语而改变其意向的语言	

① Yurity N. Tynyanov, “Dostoevsky and Gogol”, ed. Victor Erlich, *Twentieth-Century Russian Literary Criticism*, (New Haven and London: Yale University Press, 1975), 104.

② 米哈伊尔·巴赫金《巴赫金全集·诗学与访谈》，钱中文主编，石家庄：河北教育出版社，1998年，第264~265页。

续表

三、积极型（折射出来的他人语言）	
1. 内在的暗辩体	他人语言从外部对此类施加影响；此类同他人语言的相互关系，可以有极其繁多的形式；他人语言的影响，会在不同程度上改变此类的形态。
2. 带辩论色彩的自传体和自白体	
3. 考虑到他人语言的一切察言观色的语言	
4. 对话体中的对话	
5. 隐蔽的对话体	

第一种类型是直接指述自己对象的语言或者称谓，或者告示，或者表现，或者描绘，目的在于使人们直接了解事物，这一类型指向他人言语之外；第二种类型是一种被描绘的语言，即作为描绘客体的语言，这一类型只指向他人的言语；第三种类型是包容其他话语的语言，这一类型既指向指述的对象又指向他人的言语。其中第一、二类语言属于单声语，其中只存在一种声音；而第三类话语属于双声语，其中存在两种声音。在巴赫金看来，这第三种类型的话语超出语言研究的疆界，属于超语言学的范围。因为他认为语言学仅仅研究“语言”本身，研究语言普遍特有的逻辑，而这里的语言仅仅为对话交际提供了可能性，但语言学却不研究存在于话语领域的对话关系。而对话关系不可归结为逻辑关系或指物述事的关系，后两种关系“只有诉诸言语，变成话语，变成体现在语言中的不同主体的不同立场，相互之间才有可能产生对话关系”^①。语言学更关注的是语言本身的结构（词汇、句法、语义），而不是在对话交际中的活的语言表述。他指出“双声语在对话交际的条件下，也就是在真实的活用的语言条件下，是必然要产生的。语言学不懂得这种双声语。可据我看来，正是这个双声语，应该成为超语言学的主要研究对象之一”^②。

巴赫金列举了艺术语言中存在的一些现象，如仿格体（模拟风格体）、讽刺

① 米哈伊尔·巴赫金《巴赫金全集·诗学与访谈》，钱中文主编，石家庄：河北教育出版社，1998年，第242页。

② 同上，第244页。

体（讽刺性模拟体）^①、故事体、对话体（指表现在组织机构上的一来一往的对话）等，指出虽然它们之间有很大差异，但却有着共同的特点：“这里的语言具有双重的指向——既针对言语的内容而发（这一点同一般的语言是一致的），又针对另一个语言（即他人的话语）而发”^②，这就是双声语。在双声语中，存在着两种意识，两种声音。

巴赫金对双声语的各种不同的语体作了详细的分析，这里提一下几个重要的双声语体。“故事体是模仿别人的语言，对话体中的对话则要考虑对方的语言，要适应对方的语言的特点，要预想到他人的话语”^③；仿格体“使别人指物述事的意旨（即表现事物的艺术意图）服务于自己的目的，亦即服务于自己新的意图”^④。戏仿体是“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”^⑤；在暗辩体中，“他人语言却留在作者语言之外，但作者语言考虑到了他人的语言。并且是针对他人语言而发。这里不引述他人的语言并给予新的解释，可他人语言尽管处于作者语言之外，仍对作者语言产生影响，这样或那样起着左右作者语言的作用”^⑥，因此巴赫金把暗辩体的语言称作是“一种向敌对的他人语言察言观色的语言”^⑦。现实生活的语言中“旁敲侧击”、“话里带刺”等语言就属此类。

在大致了解了双声语的各种主要类型后，我们重点讨论戏仿体的话语特征。在与仿格体的比较中，巴赫金揭示出了戏仿体的主要特征。

仿格体和戏仿体都属于第三种类型的话语，即双声语，也就是说在两者中都存在着两个主体，两者都是通过模拟他人的话语而具备双声的特性。首先，不管是仿格体还是戏仿体，前提都是有一种风格的存在：“这一体式所使用的一切修

① 河北教育出版社出版的《巴赫金全集》（1998）各卷译者对“戏仿”一词的翻译并不统一，采用了“讽拟”、“讽刺性模拟”等译法，均等同于本书所论的“戏仿”。

② 米哈伊尔·巴赫金《巴赫金全集·诗学与访谈》，钱中文主编，石家庄：河北教育出版社，1998年，第245页。

③ 同上。

④ 同上，第251页。

⑤ 同上，第256页。

⑥ 同上，第259页。

⑦ 同上，第260页。

辞手段的总和，在此前确曾表现过直接指物述事的文意，表现过最终的文旨”^①。巴赫金指出只有第一类语言，也即是单声独白的话语，才能成为风格上模拟的对象。其次，仿格体与戏仿体都是在利用他人话语，但就是不同的意图构成了两者间指向的不同。

在仿格体中，他人的语言被如实地当做他人语言加以利用，因而被仿格者罩上了一层薄薄的客体色彩。仿格者让这个他人话语“以其表现手法的总和，来代表某种独特的视点”^②，而仿格者正是要用这种独特的视点来做文章。这里仍然存在着两个主体，即他人的被客体化的话语和仿格者的主体意图，但是二者并不存在矛盾，而是有同一的指向，即他人的话语服务于仿格者的意图。仿格体不同于一般的模仿，因为模仿者是完全模仿他人的语言，使之化为己有，这里没有两个声音，不同的声音是融合在一起的。但是巴赫金还是指出，“尽管仿格体因此和模仿之间在用意上有着鲜明的界限，但两者在历史上存在着极其微妙、有时是难以捉摸的相互转化的情况”^③。在仿格体里，不同的话语有可能融合成一种声音。而在戏仿体里，“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”^④。因此，戏仿体中是绝不会出现不同的声音融为一体的情况。

正因为戏仿体中，不同的声音不仅各自独立，相互保持着距离，而且是互相对立的，所以，巴赫金认为“必须让人们十分突出、十分鲜明地听得出他人的语言。而作者在这里的意旨，则应该自成一格地表现得非常明确，又必须具有充实的内涵”^⑤。戏仿的意图可以是多种多样的，这又跟仿格体不同，因为在仿格体中语言“实际上只能有一种意向——即完成它原来的任务”^⑥。戏仿体的语言不管分成多少细类，“作者意向和他人意向间的关系，却是不会改变的：两者的意向

① 米哈伊尔·巴赫金《巴赫金全集·诗学与访谈》，钱中文主编，石家庄：河北教育出版社，1998年，第250页。

② 同上，第251页。

③ 同上。

④ 同上，第256~257页。

⑤ 同上，第257页。

⑥ 同上。

是分道扬镳的”^①。

那么戏仿体的语言又有哪些特点呢？一方面，戏仿的语言深度有所不同。可以戏仿表面的语言形式，也可以戏仿他人言语深刻的组织原则。另一方面，戏仿的语言形式也可以多种多样。可以戏仿他人的语言风格，也可以把他人的话语当做是一定的社会阶层的典型性语言来戏仿，或者是以上各种的混合体。

总而言之，巴赫金认为任何戏仿体“都是特意对话化的混合体，其中不同的语言和风格在积极地相互映照”^②。这揭示出了戏仿的对话本质。他使对戏仿的界定扩展到了话语的层面，超越了以前的定义把对戏仿的探讨拘泥于形式或内容、风格、文类、主题等方面的具体转换，以及对戏仿者意图是嘲弄、反讽、讽刺、游戏或诙谐等的具体的讨论。正如近期的主要几个戏仿的研究者所看到的那样，戏仿的拉丁语前缀“para”既有“相对的”又有“在旁边”的意思，这一含混的特性本身就表明戏仿体是一个矛盾的混合体，巴赫金的对话观则揭示了这种矛盾性的根源：两种声音、两种意识在进行着争斗，并无法融为一体，而上述所谈到的各种意图和各种效果只是这种对话所带来的不同结果。

让我们回顾一下几位戏仿的主要研究者对戏仿的界定，并把它们与巴赫金的界定相比较：哈琴的“带有批评反讽距离的模仿”^③、罗斯的“对已存在的语言或艺术材料的诙谐地再作用”^④和丹提斯的“对另一文化产物或实践的具有论辩性、暗指性的模仿的一种文化实践”^⑤。罗斯对戏仿的界定仍然没有脱离对戏仿者意图的讨论，把诙谐性看作是戏仿的标识性特征，这一观点实际上并没有抓住戏仿的对话性的本质，而且也使一些不具备这一特征的戏仿体被排除在外。而哈琴和丹提斯的界定与巴赫金的界定基本一致。首先，戏仿是一种模仿，因为巴赫金主要

① 米哈伊尔·巴赫金《巴赫金全集·诗学与访谈》，钱中文主编，石家庄：河北教育出版社，1998年，第257页。

② 同上，第497页。

③ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, (New York and London: Methuen, 1985), 37.

④ Margaret A. Rose, *Parody: Ancient, Modern and Postmodern*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 52.

⑤ Simon Dentith, *Parody*, (London and New York: Routledge, 2000), 37.

是在对小说话语的分析中对其进行界定的，所以在他看来戏仿是一种话语对另一种话语的模仿，而哈琴和丹提斯把范围进一步扩大，包括对所有文化产物和实践的模仿。这种扩大是合理的，因为戏仿在包括文学、视觉艺术、音乐等当今的各种文化实践中都是屡见不鲜的；第二，他们都注意到了戏仿内在的对话性，不论是“批评和反讽的距离”还是“论辩性”，强调的都是戏仿体内所含的两种声音和意识的无法调和性。本书对戏仿的讨论就是依据上述三者的界定。

◀◀ 第二节 戏仿与相关概念辨析 ▶▶

一、戏仿与滑稽讽刺（burlesque）和滑稽模仿（travesty）

“滑稽讽刺”（burlesque）和“滑稽模仿”（travesty）^①两词经常被当做“戏仿”（parody）的同义词来使用，对它们的区分要从历史的角度来考察。

滑稽讽刺（burlesque）来自于意大利语“burla”，意思是笑话或恶作剧。该词在16世纪传到法国，并于17世纪在法国“获得了更为多样的含义，有时带有一种贬义的色彩”，该词“在更为狭窄的意义上可用于指滑稽模仿（travesty）（意为“伪装”或“换装”）或模仿英雄体诗，或是包括这两者的范畴的名字”^②。与戏仿相比，这两个词出现得要晚得多。在18世纪，这两个词进入了批评领域，并替代了“戏仿”的作用，约瑟夫·艾迪生（Joseph Addison）在这方面产生了很大的影响。他在1711年12月15日的《观察者》报上指出：“写作中嘲弄（ridicule）的两大分支是喜剧和滑稽讽刺（burlesque）。前者通过把人描绘成其适当的性格而达到嘲弄的目的，后者通过把人描绘为不像其本人而达到嘲弄的目的”

① 在英文中，“burlesque”、“travesty”和“parody”三词的概念经常混淆不清，而目前汉语中对三者也没有固定的译法。为了本书行文方便，笔者把三者分别译作“滑稽讽刺”、“滑稽模仿”和“戏仿”以示区别。

② Henryk Markiewicz, “On the Definition of Literary Parody”, *To Honour Roman Jakobson. Essays on the Occasion of His Seventieth Birthday*, (The Hague: Mouton, 1967), 1266.