

# 论“戏仿”意识形态立场的两面性

程军

(安徽财经大学文学与艺术传媒学院, 安徽蚌埠, 230030)

**摘要:** 关于戏仿的角色、功能和立场定位, 目前学术界颇多争论。实际上, 戏仿在这些方面都具有两面性: 在美学领域, 戏仿在发挥其解构、革新和推动艺术进化的功能的同时, 也起到了一种建构、继承和加强现有艺术规范的作用; 在政治立场上, 戏仿对主流意识形态和政治权威保持一种矛盾的暧昧态度, 在批判与共谋、质疑与妥协、革命与保守、挑战与规范的立场之间摇摆不定。戏仿在角色、功能立场上的两面性, 使得理论家对戏仿的评价呈现出两极化趋势。

**关键词:** 戏仿; 创作手段; 文本建构; 创作思想; 两面性

**中图分类号:** I01

**文献标识码:** A

**文章编号:** 1672-3104(2014)04-0136-06

无论在西方还是中国, 戏仿实践都有着悠久的历史, 尤其在西方文学和文化史上, 延续了一个长达两千多年的不绝如缕的戏仿创作传统。在20世纪西方文学和文化实践中, 戏仿作为一种重要的创作手段和文本建构方式, 受到许多作家和文化生产者的青睐并获得了极其广泛而普遍的运用。尤其在当代西方后现代文化语境中, 戏仿已经超越纯粹的文学艺术领域而泛化为一系列通过模仿其他文化形式来产生不同程度的讽刺和幽默效果的文化实践, 成为一种能够代表后现代文化总体风格特征的典型创作形式和文化实践方式。

新时期以来, 与戏仿相关的文艺创作风潮和文化运动在中国大地上也是风起云涌、此起彼伏, 显示出浩大的声势和巨大的文化冲击力。像20世纪80年代中后期以来在文学领域兴起的先锋小说写作、王朔的“痞子文学”、第三代诗歌、“故事新编体”小说(如李冯、王小波、李碧华等作家的作品)和新历史小说创作潮流, 90年代初以来在视觉艺术领域出现的“政治波普”和艳俗艺术潮流, 80年代中后期音乐领域兴起的“红色摇滚”和近年流行的红歌翻唱潮流, 90年代以来的在影视领域出现的“戏说”历史风潮和世纪之交兴起的“红色经典”影视改编潮流, 90年代中期开始在大众文化领域兴起的“大话文化”风潮, 新世纪初极其兴盛的网路恶搞文化和近几年出现的山寨文化现象等等。

## 一、目前关于戏仿角色、功能、立场问题的争论

关于戏仿在后现代文化中的角色、美学和政治功能以及意识形态倾向问题目前颇多争论, 大致形成了三种观点: 第一种观点以巴赫金、费斯克(John Fiske)、菲德勒(Leslie Fiedler)、多克(John Docker)以及贝尔(Daniel Bell)等人为代表, 认为戏仿是一种激进的文化实践形式, 一种对抗和抵制传统、主流文化或官方意识形态的革命性力量。巴赫金以中世纪狂欢节中的大量戏仿实践为例, 指出戏仿是一种颠覆官方(教会)的正统语言和文化规范的实践形式, 它在一体化的“独白”世界和政治空间中代表了一种离心的(centrifugal)、解规范的(de-normatizing)的力量。多克则认为, 当代大众文化就是中世纪狂欢节的当代翻版, 其中的戏仿实践与狂欢节的戏仿一样, 蕴含了一种巨大的颠覆传统和亵渎神圣的冲动。费斯克把戏仿看做当代大众文化、青年亚文化等弱势文化群体对抗资产阶级主流意识形态, 进行“符号抵制”或象征性抵抗的有效策略。菲德勒认为戏仿能够把精英文学和通俗文学拉至同一平面并使它们融为一炉, 从而填平和跨越高雅文化和大众文化之间的“鸿沟”和边界。与上述理论家对戏仿的激进性持一种几乎完全正面的肯定和褒扬的态度不同, 贝尔关注的则是这种激进的解构和颠覆冲动对

传统文化和社会价值秩序的冲击、破坏和负面影响。他指出，二战后美国出现的大量“反文化”和戏仿艺术“以解放、色情、冲动自由以及诸如此类的名义，猛烈打击着‘正常’行为(ordinary behavior)的价值观和动机模式”，从而充当了这场攻坚战的心理先锋。它们造成了美国中产阶级价值观的深刻危机，引起了破坏性的而不是建构性的变化<sup>[1](99)</sup>。

第二种观点以弗·詹姆逊和特里·伊格尔顿为代表，认为戏仿在当代社会扮演的是一种文化保守主义者的姿态和立场。詹姆逊认为现代主义文学为戏仿的兴盛提供了绝佳条件，因为现代主义作家如福克纳、劳伦斯、史蒂文斯等人独一无二的艺术风格，为戏仿提供了丰富的源文本资源。然而运用戏仿对同时代的这些带有激进的先锋或前卫色彩的现代主义写作风格进行嘲笑、讽刺和批判，无疑使得此时的戏仿所行使的是一种压制创新和文化规范功能。而在后现代文化中，戏仿的保守姿态愈加明显，成为一种充满怀旧和自恋倾向的逃避主义的艺术。此时的戏仿已经蜕化为“仿作”，只是对前代作家语言、艺术风格的一种非批判的、价值中立的杂凑和拼贴，而失去了戏仿所特有的讽刺倾向、嘲笑动机和强烈的批判意识，成为一种“空心的戏仿”。这种蜕变，表明后现代的戏仿实践只知道摹仿已经死去的风格，只知道带着面具并用博物馆里的风格说话，已经失去了促进艺术进化和文化革新的动力<sup>[2](6)</sup>。伊格尔顿的观点与詹姆逊形成呼应，在他看来，后现代的戏仿展现出来的是一种琐碎的、反历史的、自恋的面相，而此时的戏仿与反讽并不必然会对主流意识形态造成颠覆性的影响，相反，主流意识形态可以很容易就对这种写作方式进行吸收和归化(naturalize)，从而将其转化为一种保守性的力量<sup>[3](64)</sup>。

第三种观点与上述两种观点都不相同，它认为不能简单地把戏仿视为纯粹激进或者纯粹保守的文化实践，而是应该以一种辩证的观点来对其复杂、矛盾的意识形态立场进行具体的考察。此种观点以加拿大理论家哈琴(Linda Hutcheon)的表述最为明确。在她看来，戏仿以一种反讽的间离态度对源文本进行模仿和再现，是一种“有差异的重复”，在重复之中创造差异，在差异之中进行重复。戏仿是20世纪艺术的主导形式，尤其是后现代主义的完美形式，最完美地表征了后现代主义的意识形态立场。如同后现代主义文化对待现代主义和其他历史遗产的双重性态度(继承与创新、批评与利用、否定与肯定态度并存)一样，戏仿在模仿、再现经典和传统时也是持一种双重姿态或立场，以争论、批判的姿态去挪用和重构传统，既肯定

又颠覆所再现的权力话语，既蕴含着解构的能量又包含着建构的潜能。因此作为一种特殊文化实践，戏仿的意识形态立场不仅在不同的历史语境之中不断变化，而且在当代的后现代语境下，其姿态也是转换不定、变幻莫测，显示出对传统文化和价值的爱恨交织的矛盾复杂的态度。

国内争论的焦点主要集中在戏仿与传统文化的重建、戏仿与文学(文化)经典的危机、戏仿与历史的消费主义、戏仿与大众文化和青年亚文化的关系等问题之上。争论双方大致可以分为两个阵营，一方把戏仿看做一种积极的革命性形式，是文学进化 and 艺术革新的关键环节，同时又是文化抵抗和社会变革的急先锋；另一方则视戏仿为洪水猛兽，是一种充满异端和离经叛道精神的纯粹否定性、颠覆性甚至是破坏性的艺术，它在当代中国的兴盛是对优秀的民族传统文化和当代主流文化的威胁、亵渎和破坏，代表了一种文化领域里的虚无主义和无政府主义的倾向。对立双方无论意见分歧有多大，实际上关注的都是戏仿的批判、解构和颠覆的功能或作用(区别只是在于对戏仿的这一功能所带来的意义的评价不同，积极的革新还是消极的破坏)，只看到了戏仿功能中的一个面相，而忽视了其另一面相，即戏仿在对传统文化和价值的继承、守成和规范化的一面。

笔者认为，戏仿无论是从其角色看，还是从其功能和立场看，都具有两面性的特点。

## 二、戏仿在美学角色、功能、立场上的两面性

从美学和艺术领域来看，戏仿在历史上曾经是推动文学艺术进化和革新的一种极其重要的手段，因而是一种带有激进的革命、颠覆和先锋气质的艺术形式。艺术发展的历史一再向我们显示，任何一种曾产生过较大影响的经典艺术形式或体裁发展成熟之后，都会逐渐走向“自动化”、模式化，从而失去发展、更新自身的动力。而此时恰恰就是戏仿充分发挥自己的激进的批判和革命功能以促进艺术形式新陈代谢和更新换代的最佳时机。帕特里夏·沃在对西方小说史进行一番考察后指出，在近代西方小说发展的危机关头和关键时刻，戏仿作品曾经一再出现，像《项迪传》《堂吉诃德》《诺桑觉寺》等作品都是其中的杰出代表<sup>[4](71)</sup>。巴赫金的观点与沃的看法形成呼应，指出“在小说发展的整个历史上，始终贯穿着对小说体裁中那些力求模式化的时髦而主导的变体施以讽拟或滑稽化”<sup>[5](508)</sup>。于是，我们就可以把戏仿看做文学出现危

机时有规律出现的一种特有的症候,即此时文学需要一种自觉的戏仿的颠覆和革命,以凸显和强调那些已然变得“自动化”和不真实的艺术成规和惯例本身的缺陷和弱点,然后解放那些更加真实的新形式和新体裁。于是,“戏仿就作为一种促进文学进化的有效策略,有意识地使自己承担起打破已经变得惯例化的文学标准(norm)的任务”<sup>[4](65)</sup>。

但是从另一方面看来,戏仿在在美学或语言领域发挥其解构、革新和推动艺术进化的积极作用的同时,也起到了一种建构、保守和加强艺术现有规范的作用。戏仿的这种双重立场和功能,在其对待其源文本的态度上体现得非常明显。戏仿的目标对象——源文本——往往是经典作品,是传统规范和文化价值的承载者和守护者,而戏仿是对经典的“有差异的重复”,其中对经典的成规的重复就必然会产生对传统文化的继承和守成的效果和倾向,而由戏仿者(parodist)反讽的批判态度介入而对经典的改写或改编,则必然显示出对经典以及传统文化的变革和更新的态度。哈琴认为:

在保持批判性间离的同时,戏仿也可以作为一种铭记连续性(与历史传统的连续性一笔者注)的方法来运作。……当戏仿既保留又模仿其他形式的时候,它是作为一种保守的力量在发挥作用;但是当它创造出崭新的合成体(syntheses)时,它又可以拥有促进变革的力量<sup>[6](20)</sup>。

就一般意义而言,(文学艺术)经典指的是一种具有开创性,具有典范的地位和意义,能够提供特定的美学和意义范式并产生过广泛而深远影响的作品。经典形成的标志往往是这一经典作品(或体裁)的特有美学或语言的成规(convention,又译作惯例、陈规)被确立为典范并被同时代普通读者内化为固定的阅读程式和期待视野。戏仿通常正是通过对这种成规的暴露、嘲弄和破坏来实现其推动艺术进化的革新功能的。然而“具有讽刺意味的是,正因为常常破坏惯例,惯例本身才变得愈加明显”<sup>[7](59)</sup>。恰恰在讽刺、颠覆经典的成规或惯例的过程中,戏仿反而突出、强调这种成规并因而巩固和加强了经典及其规范的地位。M.H.艾布拉姆斯在其《欧美文学学术语辞典》一书中也指出这一悖论性的现象:

文学以违反我们建立在普通语言的标准期望,来充分显示那些为读者所默认的文学陈规和准则,……这些作品规避、嘲弄地摹仿、破坏或摧毁——因此也使我们认识到——“经典”作品的文学陈规和准则<sup>[8](351-352)</sup>。

戏仿经典及其成规可以带来亵渎和解构的快感,但同样也会引起人们对这些艺术成规的有效性的深入认识,对经典中美学价值更进一步的关注以及对其人文情怀的更强烈呼唤。我们可以以《堂吉珂德》为例来说明这个问题。在这部伟大的戏仿作品的序言中,尽管塞万提斯一再强调自己创作这部小说的目的是“反骑士小说的影响”,是否定和批判当时这种流行体裁的(当然我们不应该完全相信这是塞万提斯的真实目的),但在实际效果上来看,这部小说丰富的内容、深刻的内涵及其深远的影响已经远远超越了这一具体目的。这部小说在对待源文本——骑士小说——的态度上显示出明显的爱恨交织的两面性立场,并非只是对骑士小说的纯粹否定。在小说形式层面上,它虽然扭曲、夸大地再现了骑士小说这一经典体裁的缺陷和弊端,对其文体规范和叙述成规进行了无情的戏谑、嘲弄和批评,但同时又利用这类小说的叙述程式来构建自己的故事,这显然一定程度上承认和延续了骑士小说美学规范的有效性,并使得这种规范在新的文本和时代语境中得以发展和更新;在主题思想层面,塞万提斯在夸张地模拟、嘲弄堂吉珂德的骑士行为和理想的种种荒唐可笑之处的同时,也对他的遭遇及其骑士理想的衰落深表同情,对其伟大的骑士理想和高尚人格致以崇高的敬意。

可见真正的经典,虽然在其流传过程中可能会不断被人们所戏仿、嘲讽和改写,但这并不能证明经典及其美学规范已经衰朽或死亡,也不会改变经典在人们心目中的崇高地位,不会改变其典范地位和强大的影响力,反而是对其典范地位某种程度上的再次确认。同时可以看到,无论戏仿者的创作意图是革新的还是维持艺术现状,从实际效果来看,戏仿在嘲笑、批判和解构源文本及其美学成规的过程中,又不可避免地一定程度上强化和巩固了这些戏仿者试图要去颠覆和破坏的东西。这是一个明显的悖论:戏仿在对其目标对象进行颠覆的同时又对其合法化,“既使用又误用(abuse),既确立又颠覆常规(convention)”<sup>[9](31)</sup>。哈琴指出:

即使在嘲弄(mock)时,戏仿同时也是在加强;在形式方面,它把被嘲弄的成规铭刻在自己身上,因而保证了它们的连续性存在。正是在这个意义上,戏仿是艺术遗产的守护人,……<sup>[6](76)</sup>。

因此,在美学和艺术领域上,戏仿是一种兼具革命和保守气质的典型体裁和形式,在对待经典及其所负载的传统文化持一种矛盾的、两面派的立场。

### 三、戏仿在政治角色、功能、立场上的两面性

戏仿常常由于其明显“互文性”、游戏性倾向而被某些当代理论家称为一种“自恋的”形式，是一种“遗世独立的明确符号”，但在笔者看来，戏仿的“自恋”性质却并不妨碍它也是一种赛义德意义上的“入世的”(worldly)文本，是“一种通过纯粹的文本挪用介入(engage)历史的艺术形式”<sup>[6](104)</sup>，它不可避免地会涉及到(往往是间接地)文本或艺术世界之外的社会和历史，或多或少地介入其同时代的社会现实，有时甚至会带有强烈的意识形态性和政治性。简单地说，戏仿在美学和艺术领域中表现出来的革命或保守姿态，通常会隐晦地暗示出一种政治立场和意识形态倾向。

在政治立场上，戏仿同样具有典型的两面性或矛盾性。它就像一条政治变色龙，与主流意识形态保持一种爱恨交织、欲拒还迎的暧昧态度，在批判与共谋、质疑与妥协、革命与保守、挑战与规范的立场之间摇摆不定。正因为戏仿的这种双重政治立场和姿态，使得我们无法下一个普遍的结论来断言所有的戏仿都是一种批判、挑战和颠覆现存社会秩序和主流价值观的革命性的力量，或者是一种维护、巩固、加强这种秩序和价值的保守的规范性力量，而只能在具体的社会历史语境中，结合戏仿者的创作动机和政治倾向以及作品的实际政治影响等各方面因素来考察某一具体戏仿作品的意识形态倾向和立场。

戏仿在实际的运用过程中，由于常常被不同政治倾向(或激进或保守)的艺术家和作家拿来作为批评、批判或攻击敌对派别(艺术派别和政治派别)的武器，这显然对其意识形态立场产生了决定性的影响。此时的戏仿就像一把双刃剑，一种极具杀伤力的攻击性武器，只具有工具性的意义，而其本身是接近于中立的、无明显的左或右、革命或保守的政治倾向，而只有在不同群体和派别的手中被使用时，才能在具体情境中表现出不同的政治立场。一般来说，满足于现存美学规范和社会秩序的艺术派别和社会群体可能乐于使用戏仿去嘲弄、讽刺那些想要推翻这种规范和秩序的派别及其作品，此时的戏仿就是偏于保守的，显示出与主导意识形态合作和共谋的姿态；而那些不满于现状的派别和群体则可能通过戏仿来表达一种反抗、颠覆和破坏现存秩序的欲望和态度，此时的戏仿就是偏于革新的，显示出一种批判、抵制主流意识形态的立场。前者大多是坚守传统社会道德、价值和趣味的社会精

英、统治阶级或权威人士，而后者多来自于非主流的、边缘的或民间的群体，所以戏仿“既是民众的声音又是各界精英手中的工具”<sup>[10](xiii)</sup>。然而，具体到某一时期、某一部或某一类戏仿作品的意识形态立场问题，则需要具体问题具体分析。从西方的戏仿实践历史来看，古希腊时期的戏仿实践形式，如模仿史诗(mock-epic)、萨提儿剧(satyr play)以及阿里斯托芬戏剧中的戏仿，始终对史诗和悲剧这些严肃的文学体裁进行欢快的戏谑、嘲弄、“脱冕”和解神秘化，使它们“变成了可笑的语言形象，显露出自己的局限性和不完全性”<sup>[5](477)</sup>，从而促进了当时文学和文化的革新和进化；在罗马时代，罗马笑剧(mime)戏仿了基督教堂的仪式，同时在造型艺术和农神节等大量的民间讽刺形式中，也充满了嘲弄、讥笑官方和权威文化的亵渎色彩；在中世纪晚期，对圣餐仪式、著名的赞美诗甚至圣经的戏仿很流行，尤其在狂欢节中，充满了对一切神圣之物欢快的、随意不拘的戏仿和亵渎<sup>[11](96)</sup>；文艺复兴时期的戏仿形式主要是小说，它们偏好戏仿和嘲讽古典作品或者像罗曼司和经院哲学的“哥特式”等僵化的权威体裁和教会官方语言，如塞万提斯的《堂吉珂德》、斯卡龙的《乔装打扮的维吉尔》，伊拉斯谟的《愚人颂》，拉伯雷的《巨人传》等；后现代戏仿则往往和“互文性”“元小说”“解构”等概念携手并行，致力于揭示构成我们现存世界的意义体系、价值观念和意识形态的人为建构(虚构)性质，解构和颠覆隐含在现代叙事成规当中的二元对立的等级制，赋予被压制的、边缘化的群体以表达和发出自己“声音”的权力，从而成为诸如后现代主义、女性主义、后殖民主义、新历史主义、青年亚文化、同性恋文化等具有明显左派激进色彩的文化流派用于反抗现存美学、文化和政治秩序的一把利器。在上述这些戏仿实践中，其意识形态立场是大致偏于革新的、解构的、反抗的，它们在主观上一般都是直接抵制、挑战和批判(艺术的和政治的)传统权威和经典，而且从客观效果上看，它们也确实在一定程度上促进了艺术和文化的进化和更新并间接推动了社会和政治的改良和变革。与此相反，在其他一些历史时期，戏仿则显现出另一种意识形态面相和姿态。在17至20世纪上半叶的欧美国家，由于大学和研究院的兴起以及各种文学运动与潮流的激烈斗争和频繁更迭，戏仿逐渐变得常规化和体制化了，成为一种专业批评家讽刺和攻击对立文学派别和作家的常规武器。在这个时期，产生了像《潘趣》Punch、《反雅各宾派杂志》Anti-Jacobin Journal、《名利场》Vanity Fair以及20世纪初的《纽约客》The New Yorker等专门集中发表讽刺性戏仿等

批评作品的杂志。这些杂志上的戏仿作品绝大部分都是所谓的“体制短小的、偶尔的、讽刺性的嘲弄艺术”，也是在各类文学辞典和传统批评观念中唯一认可的正统戏仿形式。哈琴认为，戏仿的保守或规范的倾向在这类作品特别突出地表现出来<sup>[6](100)</sup>。它们常常是出于一种直接的嘲笑和攻讦的意图而被创作出来，与讽刺有着十分密切的亲缘关系。与讽刺的那种常常预先树立一个明确的道德标准或价值尺度、然后“用这些标准可以去衡量什么是古怪和荒诞”一样<sup>[12](277)</sup>，这种戏仿也倾向于“提供一个正常的(proper)或理性的言说方式来与被戏仿作品的言说方式相比照”<sup>[13](2)</sup>，以衬托出其风格或表达方式上的怪癖、自负、滥情等等过度和极端化倾向以及对正常的、健康的语言或美学标准的偏离，同时对这种极端化倾向进行讽刺并意图纠正它们。英国文学从乔叟到本琼生，一直到19世纪的史密斯兄弟，戏仿一直是作为一种对文学流行样式中体现出来的过度和偏离正常文学标准的风格倾向的控制或纠正手段而存在的；尤其是现代先锋派创作的兴起，为这些作家提供了大量实践戏仿的保守主义功能的目标对象<sup>[6](77)</sup>。20世纪初期许多伟大的现代主义戏仿作品，如艾略特的《荒原》、乔伊斯的《尤利西斯》、托马斯·曼的《约瑟及其弟兄们》、福克纳的《我弥留之际》等，都是从通过对神话或史诗形式的戏仿、借用和重铸以达到讽刺目的，但是这种讽刺的“指向不是反对史诗原型，而是反对当代的习俗或政治”<sup>[6](79)</sup>。它们往往采用借古喻今、古今对比的方式，用古代史诗世界里的和谐、秩序、稳定和英雄主义作为标准和典范来反讽当代社会现实的分裂、混乱、堕落以及现代人的平庸、卑琐和无聊。在这种使用古典传统文化作为参照物和价值尺度来衡量当代现实生活和人性状况的诸多戏仿作品中，我们感受到的主要不是作者对目标对象(史诗和神话)的嘲弄和讽刺，而是把它们作为创作的灵感源泉和模仿的范本(无论在文体形式上还是在精神向度上)以及充满崇拜和敬仰之情的致敬的对象，感受到作者对古代世界和传统价值的一种深切的眷恋和惋惜以及对当代现实的不满和失望之情。这种戏仿毫无疑问是向后看的、怀旧的、返归传统的，主要起到一种保守的、规范性的作用。

正因为戏仿既具有挑战、颠覆主流意识形态的冲动又具有一定保守、规范的倾向，因此各个时代的统治阶级都对这种特殊的文化实践形式也相应地采取一种恩威兼施、压制与适度放松交替并举的两面手腕来对戏仿进行招安和“归化”。针对戏仿所具有的批判、颠覆和革新的潜能，统治阶级既看重它给现存社会和

文化所带来的活力和创造力，并利用其革故鼎新的力量来推动文化和社会的进步，同时又对戏仿中所蕴含的离心力、破坏力及其虚无主义和无政府主义倾向保持着高度的戒心，并力图把其中对于现存规范和传统充满威胁的，离经叛道和无法无天的因素的危害性严格控制在最小的范围内。另一方面，由于戏仿还具有保守、规范的倾向以及与主流意识形态合作共谋的潜能，使得统治阶级乐于在一定的时空范围和限度之内，给予戏仿一定程度的“治外法权”和“公认的合法化了的自由”(巴赫金语)<sup>①</sup>，使它成为一种“被批准的僭越”(authorized transgression)形式。而从实际效果来看，统治阶级对戏仿实践的有限的放松甚至适度鼓励的措施起到了一个类似社会“安全阀”的作用，它使得戏仿以及类似的狂欢、恶搞、渎神行为成为一种使不满、怨恨和挫折等社会情绪和意识得到周期性的排遣的渠道和想象性补偿的方式，使相反或不同的意见或情绪得到暂时的释放，而这种情绪一旦在嬉闹中消耗掉，实际上反而加强了正常的社会秩序<sup>[14](259)</sup>。这样看来，戏仿的这种类似于象征性的、仪式性的抵制和反抗，的确很容易陷入一种和主流意识形态和政治权力的同谋、合作的暧昧不清的境地，从而成为一种向心的(centripetal)形式，最终巩固和加强了现存的主导意识形态和政治权威。在这个意义上，伊格尔顿关于戏仿是一种保守的艺术的观点，不无道理。

## 四、结语

戏仿在意识形态立场上的两面性、复杂性以及它的多种矛盾性特征，使得历代理论家和批评家对戏仿的评价呈现出一种两极化趋势：对戏仿的激进、革命、先锋气质持肯定和欣赏态度的学者把戏仿称作“一门高贵的艺术”，是“我们时代主要的表达方式”，甚至断言“一部艺术作品越有戏仿的性质，就越好”；而对戏仿的这种气质视若仇敌的学者则把戏仿贬斥为“一门卑鄙无耻的艺术”，是“创造性天才与充满活力的独创性的敌人”(F.R.利维斯语)，或者是“一种卖弄巧智、缺乏严肃性而轻浮通俗的媚俗艺术(kitsch)”(特里·伊格尔顿语)。在笔者看来，两种评价都多少有失偏颇，打上了过多在论战和争辩性语言的情绪化色彩和烙印。而这两种态度对于我们客观公正地研究和评价戏仿以及它的美学价值和政治影响，都是不可取的。

最后，笔者打算用哈琴的一段文章来结束本文，因为它是本文内容的极好概括：

迄今为止似乎可以明确的是，我对戏仿思考得愈多，我就愈加确信：戏仿一方面具有形式上、意识形态上和实用功能上的复杂性，另一方面，它又具有同时让人快乐和狼狈不堪的真实能力。如果有戏仿之神的话，那它一定是雅努斯神，它的两个头同时朝向两个方向<sup>[6](xvii)</sup>。

#### 注释：

- ① 如中世纪的狂欢节中的亵渎教会、国王和圣经中人物的行为，当代西方国家盛行的恶搞政治事件和人物等现象，都是被官方所允许的、合法的。

#### 参考文献：

- [1] (美)丹尼尔·贝尔. 资本主义文化矛盾[M]. 赵一凡, 等, 译. 北京: 三联书店, 1989.
- [2] (美)弗雷德里克·詹姆逊. 文化转向[M]. 胡亚敏, 等, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 2000.
- [3] Anne Mullen and Emer O'Beirne. Crime Scenes: Detective Narratives in European Culture Since 1945 [C]. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 2000.
- [4] Patricia Waugh. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction [M]. London and New York: Methuen, 1984.
- [5] (苏)巴赫金. 小说理论[M]. 白春仁, 等, 译. 石家庄: 河北教育出版社, 1998.
- [6] Linda Hutcheon. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms [M]. New York: Methuen, 1985.
- [7] (英)约翰·费斯克. 关键概念: 传播与文化研究[M]. 李彬, 译. 北京: 新华出版社, 2003.
- [8] (美)M. H. 艾布拉姆斯. 欧美文学学术语辞典[M]. 朱金鹏, 等, 译. 北京: 北京大学出版社, 1990.
- [9] (加)琳达·哈琴. 后现代主义诗学[M]. 李杨, 等, 译. 南京: 南京大学出版社, 2009.
- [10] Graeme Stones. Parodies of the Romantic Age [M]. London: Pickering & Chatto, 1999.
- [11] (苏)巴赫金. 拉伯雷研究[M]. 李兆林, 等, 译. 石家庄: 河北教育出版社, 1998.
- [12] (加)诺思罗普·弗. 批评的剖析[M]. 陈慧, 等, 译. 天津: 百花文艺出版社, 1998.
- [13] Clair Colebrook. Irony [M]. London: Routledge, 2004.
- [14] (澳)约翰·多克. 后现代主义与大众文化[M]. 吴松江, 等, 译. 沈阳: 辽宁教育出版社, 2001.

## On the ambivalence of ideological standpoint of parody

CHENG Jun

(School of Literature, Art and Media, Anhui University of Finance & Economics, Bengbu 230030, China)

**Abstract:** In the research and debate on parodistic cultural phenomena in contemporary Western, the issue about aesthetics, political and ideological standpoint of parody becomes the center of attention, including three kinds of fundamental views on this issue. Parody in both aesthetical and political field is holding an ambivalent stance: while exercising the function of deconstruction, innovation and promoting art evolution, parody plays a role in constructing, inheriting and strengthening existing artistic norm. Politically, parody maintains a contradictory and ambiguous attitude towards mainstream ideology and political authority, vacillating between dual position of criticism and conspiracy, questioning and compromise, revolution and conservative, challenge and normalization. The ambivalence of ideological position of parody has polarized theorists' evaluations of it.

**Key Words:** parody; creative means; text construction; creative ideas; ambivalence

[编辑: 胡兴华]