

## 中文摘要

戏仿，一种最具意图性的文学手法，贯穿于中西方的文学发展史中，但是，由于“戏谑性模仿”的定位，使戏仿后的作品往往对立严肃作品，甚至一度被称为“寄生性文学”。直到后现代主义时期，在消解宏大叙事、追求多元性为主流的消费社会中，创作者通过戏仿经典作品来达到对现存一切价值体系的质疑。

本文通过对戏仿现象理论与实践的历史追溯，结合西方后现代主义时期以戏仿为基本特征的文学作品，总结归纳后现代主义文学戏仿现象的叙事策略。在策略阐释的基础上，揭示此时的戏仿现象体现了后现代主义作家对文学本体问题的深刻反思。最后，通过对中国当代文化中“类后现代”现象的综述，探讨戏仿在中国文化中的运用及发展趋势。

**关键词：**戏仿；策略；本体；类后现代

## Abstract

Parody, the most intentional literature technique, runs through the development history of Chinese and western literature, however, due to orientation of “burlesque imitation”, usually making works following parody against serious works, it is even called “parasitism literature” for some time. Until postmodernism period, in consuming society where dispelling grand narration and pursuing plurality are mainstreams, the writers question all existing value system by playfully imitating classic works.

This article summarizes narrative strategy of postmodernism literature parody phenomenon by tracing back history of parody phenomenon theory and practice in combination with works featured with parody from western postmodernism period. Basing on strategy demonstration, it reveals current parody phenomenon manifesting deep reflection of postmodernism writer for literature ontology problem. Eventually it explores the application and trend of parody in Chinese culture by summarizing “like-postmodernism” phenomenon in modern Chinese culture.

**Key words:** Parody; strategy, ontology; like-postmodernism

## 独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得黑龙江大学或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。

学位论文作者签名：张珺

签字日期：2008年5月16日

## 学位论文版权使用授权书

本人完全了解黑龙江大学有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权黑龙江大学可以将学位论文的全部或部分内 容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存、汇编本学位论文。

学位论文作者签名：张珺

导师签名：张江

签字日期：2008年5月16日

签字日期：2008年5月18日

学位论文作者毕业后去向：

工作单位：

电话：

通讯地址：

邮编：

## 绪论：后现代主义文学戏仿现象研究概况

戏仿作为一种文学技巧，它的发展轨迹是与文学的发展同步进行的，从寄生性文学的定位到后现代主义时期的主流地位，以戏仿为手段的文学作品在历史的沉淀中起起伏伏。中西方评论界从自身的学术环境出发，形成了不同的批评角度。

从目前掌握的资料看，国外学者主要从体裁、文化、语言、表现特征等方面对戏仿现象进行研究。亚里士多德在《诗学》中首次提到戏仿——“戏拟诗”是他对那些对严肃史诗进行模仿的作品的定义。直到20世纪，巴赫金对中世纪戏仿类文体作了全面的分析，他揭示了戏仿与中世纪狂欢文化的密切关系，戏仿开始具有了文化上的意义。随着语言学的转向，互文理论成为了讨论的焦点，戏仿，作为互文的一种特殊方式，它的内在机制被发掘了出来，同时，吉拉尔·热奈特对文本间“图底关系”的描述，又建设性地把戏仿从广义的语言学角度的引向了狭义的文学角度，从而使戏仿具有了“超文”的性质。

对于戏仿表现特征有着比较全面的论述的是两部专著，一部是昆仑出版社1992年翻译出版的约翰·邓普的《论滑稽模仿》，在这部专著中邓普对英国中世纪以后文学中出现的具有滑稽讽刺风格的作品进行了细致的分类与分析，把这类作品大致可以分为两类：“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。”<sup>①</sup>另一部就是加拿大女学者琳达·哈琴的《A Theory Of Parody》，在这部专著里，哈琴对后现代主义时期的戏仿现象进行了全面的阐释，提出了著名的“历史编纂元小说”概念，虽然她用这种概念来定义所有后现代主义文学的观点是有些偏颇，但这一概念确是抓住了后现代主义文学戏仿现象的精髓。

中国学界对于后现代主义文学戏仿现象的研究具有自身的特点，从1979年到2008年中国公开发表的文献中，以戏仿（或戏拟）为主题的文章569篇，其中，对文学中戏仿现象的研究占到120篇。在最近两三年的文献里，我们可以看到关于后现代主义文学戏仿现象的研究基本都集中在对个别作品的细致分析：《试析

---

<sup>①</sup> 约翰·邓普著.论滑稽模仿[M].项龙译.昆仑出版社,1992年.第2页.

《洛丽塔》中“戏拟”手法的运用》、《拜厄特在〈占有〉中对经典童话的戏仿》、《论巴塞尔姆小说〈白雪公主〉中的戏仿》、《〈换位〉：一个戏仿的世界》、《超文性戏仿与经典童话解构——以巴塞尔姆的《白雪公主》为例》、《〈五号屠场〉中的戏仿》、《戏仿经典：小说〈玻璃山〉的解构与重建解读》、《解读〈玻璃山〉中美国梦的解构与颠覆》、《拼贴与戏仿：〈一个后现代主义者的谋杀〉》、《论〈法国中尉的女人〉对〈德伯家的苔丝〉的戏仿》、《由戏仿看阿特伍德的小说》、《〈赫索格〉的戏仿解读》等。这类研究往往以单一文本为中心，注重对原文与仿文的比较研究，通过揭示两个文本在情节、人物、语言等细节的异同来挖掘戏仿现象的内在机制。

近几年，中国文化中“类后现代”现象越演越烈，从网络文学到以网络文学为基础改编的电影、电视剧，从网络短片对经典的嘲笑到无处不在、无孔不入的恶搞现象，因此，关于中国文化中戏仿现象的分析形成了另一种景观：《网络时代的戏仿文化——以〈一个馒头引发的血案〉为例》、《戏仿风尘下的历史片段——我看〈大电影之数百亿〉》、《论大众消费环境下中国影视的戏仿之风》、《武侠并戏仿着——简析电视剧〈武林外传〉的超文性戏仿机制》、《也谈“戏仿”与“恶搞”》、《戏仿·反讽·狂欢·民主——从“恶搞现象”说起》等。

从以上的研究成果中可以看到，国内学者在对西方后现代主义文学戏仿现象的研究中，往往忽视了一个必不可少的历史衍变过程，即戏仿理论与实践的历时性，也就不能挖掘出后现代主义文学戏仿现象普遍性存在的根源，其实，关于“戏仿”自身的发展有些文章也略有所提，如：《解构戏仿：从仿史诗到后现代戏仿》和《戏仿再回首抑或创新的无奈》，在这两篇文章中作者对戏仿的发展做了大致的梳理，但还缺乏对这种变化的深入分析。其次，后现代主义文学戏仿现象的大量涌现，是有其深刻的社会文化背景和哲学理论基础的，尤其是从认识论到本体论的转变，促成了后现代主义作家对文学、对世界的再认识，而国内学者对这种“本体论”的揭示缺乏全面性与系统性。

因此，本文试图首先在对戏仿的历史作一个整体回顾的基础上，结合西方后现代主义时期的文化背景，对此时的戏仿现象做详尽地策略阐释与本体阐释，最后，以期对中国当代文化中的“类后现代”现象中的戏仿机制进行客观的评价。

## 第一章 戏仿现象渊源阐释

### 第一节 戏仿理论溯源:从批评理论角度谈戏仿

#### 一、戏仿理论追溯

戏仿(parody),又称“戏拟”,即戏谑性模仿,在西方文学发展的历程中,戏仿这一概念从产生之日起至今,它的译文(戏拟、滑稽模仿、扭曲模仿等),它的外延与内涵,它的基本特征,它的文化功能等等,一直备受争议。对它的界定,可谓仁者见仁、智者见智。因此,在纷繁复杂的理论中,对戏仿这一文学手段,做一种归纳与梳理工作,对理解戏仿在西方文学中的发展与衍变是必不可少的。

从目前掌握的资料看,戏仿理论最早可以追溯到古希腊时期,公元前4世纪,亚里士多德在《诗学》中首次提到“戏拟”,他说“首创戏拟诗的塔索斯人赫革蒙和《得利阿斯》的作者尼科卡瑞斯写的人物却比一般人坏。”<sup>①</sup>(赫革蒙是生活在公元前五世纪下本叶的诗人,以创作戏仿庄严史诗的滑稽史诗而闻名。)亚里士多德用“戏拟诗”来描述一种文学类型,这种带有喜剧性质的“滑稽模仿”体裁,在当时,相对于具有悲剧性质的史诗来讲,显然是一种低级的形式。从亚里士多德的定位开始,戏仿类作品就代表了一类需要依附源文生存的文学样式,从而也就具有了寄生性的特点。

从十七世纪起,戏仿的内涵与外延复杂了起来,在一些批评家看来,戏仿(parody)是以模仿为目的的作品中的一类,比较有影响的是约翰·邓普的理论,他把中世纪后英国文学出现的具有滑稽模仿特性的作品分成了四支:滑稽模仿(Travesty),休迪布拉斯式嘲讽(Hudibrastic),谐仿文(Parody),模仿诗(Mock-poem)。很明显,这种划分必然会有很多重叠的现象出现,就连约翰·邓普自己也声称,这种四支分法并不严谨:“从历史上看,降格滑稽模仿作品盛行于十七世纪。滑稽模仿和休迪布拉斯式嘲讽作品在王政复辟时代红极一时。十八世

<sup>①</sup>亚里士多德著.诗学.陈中梅译注[M].商务印书馆,1996年.第38页.

纪盛行升格的谐仿作品。我们所见最好的模仿诗或模仿作品也甚丰，并延续至十九世纪乃至二十世纪。当然，这种划分过于简单化。其实，上面列举的四个时期分别都可见到滑稽模仿作品的四种类型。”<sup>①</sup>即四支体现在文学作品中往往是交叉的，完全割裂它们的关系是不可能的。

因此，20世纪前的文论家，从先前或当时的文学作品出发，虽然注意到了戏仿这种方式的存在，也对戏仿的表现形式进行了描述，但并没有从文学产生的要素及文学产生的过程入手，也就忽略了这种现象产生的内在机制：“从文艺复兴以降至19世纪的批评家将 Parody 当作低劣的（inferior）文学形式，既简单又不严肃。直到20世纪以后，批评家才企图将 Parody 与 the burlesque 和 the comic 分开，以便将它视作更为严肃的元小说或互文形式。”<sup>②</sup>

## 二、戏仿——互文中的超文

20世纪以后，随着对互文理论的热烈讨论，戏仿的深层机制提到了前所未有的高度。互文，最浅显的解释即文学文本之间的互动，这种互动，从文学产生之日起，就或隐或显的表现出来。在英美文学的发展历程中，蒲柏、艾略特等人均对这种“互动”做过宏观与微观的描述与分析。直到解构主义理论在西方的迅速崛起，人们开始注意到了互文在文学中的重要地位，互文也才开始有了确切的范畴。虽然，第一个明确提出互文概念的是保加利亚籍文艺理论家克里斯蒂娃，但她本人也曾指出，为互文理论的提出做出了特殊贡献的确是俄国文艺理论家米哈伊尔·巴赫金。可以说，巴赫金的狂欢理论与对话理论是互文理论的先声与基础。

巴赫金在对中世纪和文艺复兴时期的文化研究中，提出了著名的狂欢化理论。欧洲中世纪产生了特有并盛行一时的各种具有戏仿特质的文学，巴赫金把这些文体出现的原因，归结于当时的文化——狂欢文化。狂欢文化根植于中世纪兴起的狂欢节，在狂欢文化中以广场特色为基础的嬉笑怒骂成为了主流，在这样的氛围中，民众对官方的行为从各个方面进行了全方位的颠覆，经常用最底层的状态取

<sup>①</sup> 约翰·邓普.论滑稽模仿[M].项龙译.昆仑出版社,1992年.第3页.

<sup>②</sup> 胡全生著.英美后现代主义小说叙述结构研究[C].复旦大学出版社,2002年.第120页

代那些神圣庄严的行为，创造了一个颠倒的世界、一个疯狂的世界。在颠覆中，降格与升格同时进行，戏仿(parody)，即理所当然的成为了狂欢文化中的重要手段。与此同时，巴赫金跳出了俄国形式主义研究的局限，在对陀思妥耶夫斯基作品的分析中，从对文学的结构与其他叙事结构结合的理念出发，又提出了颇有见地的对话理论。巴赫金把作品中的每一个表达，都看成是文本的众多声音的交叉与渗透。“巴赫金对表述/文本之间对话关系的思考，其内涵和实质是‘差异’(difference)和‘他性’(alterity)，而不是同一性和相似性，这也正是他的互文性思想对于后现代主义文论的魅力所在。”<sup>①</sup>这种从内容与风格中，对文本的互动理解，开启了20世纪60年代后，解构主义理论家对文本间关系展开的多角度论述。如果说，“巴赫金的对话理论主要停留在文本的现象和风格层面”，那么“克里斯蒂娃则进入了文本与语义的深层空间。”<sup>②</sup>

在以语言为中心的解构主义理论中，在对后现代主义文学文本的创作与分析中，在受到俄国以巴赫金为代表的理论影响下，文艺理论家克里斯蒂娃在《符号学：解析符号学》一书里通过对20世纪60年代后期的文学批评的回顾，首次提出了互文概念。她把巴赫金的“双声语”进一步的划分为单项双声语、多重双重语及主动型言语三类，而现代派作品中时常出现的滑稽模仿、引语、仿对话体等形式都是这种“双声语”的具体体现。对“双声语”的进一步放大，可以使我们看到任何一个文本都摆脱不了其他文本的影响，同时也在影响着另一些文本的产生，所有的文本处在一个共通的网络之中，周而复始的循环着：“在克里斯蒂娃看到，文本作为一种意指实践，并不力求使主体控制语言，而是相反，使主体处于它的权利网络之中。每个文本都是由前此的文本的记忆形成，每个文本都是对其他文本的吸收、转化，从一个文本中抽取的语义成份，总是超越此文本而指向其他先前的文本，这些文本将现在的话语置于它自身不可分割地联系着更大的社会历史文本之中。”<sup>③</sup>

可见，克里斯蒂娃的互文理论是对巴赫金对话理论的丰富与深入，从此，互

<sup>①</sup> 王瑾著.互文性[M].广西师范大学出版社,2005年,第10页

<sup>②</sup> 王瑾著.互文性[M].广西师范大学出版社,2005年,第48页

<sup>③</sup> 张岩冰著.女权主义文论[C].山东教育出版社,2001年,第131页

文理论进入了语言学的层面。结构主义大师罗兰·巴特在向后结构主义转变的过程中，也注意到了互文理论的重要性，在1970年出版的《S/Z》开始使用互文这一术语，他把互文理论与阅读这个文学过程结合了起来，把文本的意义指向不确定的同时也推演出了那个著名的结论：“作者已死”。解构主义大师德里达的互文观与克里斯蒂娃也有着异曲同工之妙：“文学就是一符号文本对另一符号文本的模仿。在这里模仿和模仿对象没有内外之分，高下之别，而是平等的位移（dislocation）、替补（supplement）和播散的关系。它们之间既有同也有异，既有重复也有流变。”<sup>①</sup>

在那个文学危机的时期，各路理论家分别从不同的角度对这种曾经被忽视的文本间关系提出见解，比较有影响的还有布鲁姆和J·希利斯·米勒：布鲁姆的《影响的焦虑》是互文性理论的见证，在布鲁姆这里，互文性不过是两个个体诗人之间的影响关系：是后来诗人对先驱的修正与抗争。而至今仍是美国文学批评界领军人物的J·希利斯·米勒把互文归于一种重复现象。他在对七部英国小说的细致阐释中，看到了言语成分，包括“词、修辞格、外形或内在情态的描绘”的重复现象；以“隐喻方式”出现的重复现象，甚至是场景、人物动机、主题及结局的重复现象。即“任何一部小说都是重复现象的复合组合，都是重复中的重复，或者是与其他重复形式链形相联系的重复的复合组合。”<sup>②</sup>

如果说，20世纪的互文理论注重从语言学角度、从社会文化角度着眼，那么把互文理论引向狭义、引向文学创作的，则是法国文艺理论家吉拉尔·热奈特。热奈特用三部著作，《广义文本之导论》、《隐迹稿本：第二度的文学》、《副文本：阐释的门槛》全面阐释了他的互文性思想，突破性地把文本间的关系划分为五种，从此，把互文性限制在了一个很窄的空间中。热奈特把互文定位为一篇文本在另一篇文本中的确切存在，他还提出了建设性的“超文性”（hypertextualite）概念：一篇文本从另一篇已经存在的文本中派生出来的关系，这种关系更是一种模拟或戏拟。在热奈特的理论中前文本与后文本之间形成了一种清晰可鉴的“图底关系”。

<sup>①</sup> 王瑾著.互文性[M].广西师范大学出版社,2005年.第102页

<sup>②</sup> 希利斯·米勒著.小说与重复——七部英国小说[M].王宏图译.天津人民出版社,2008年.第3页

从此,“戏拟不再隐藏于克里斯蒂娃等人所创建的广义的互文理论中,而是被固定为了一种艺术手法,这种艺术手法摆脱了“二级”或“寄生”的地位,而成为了跨文本关系中的重要一支。人们就再也不能随意使用“互文性”这一术语:要么是一般作为对话性的广义的外延(巴赫金,尽管他主要将之运用于文本进行文学创作分析),要么就是将它作为理论组成来清理文学手法(热奈特),二者必居其一。甚而至于最好可以不管克里斯蒂娃和《如是》杂志的说法,而用“对话主义”一词来指称第一类概念,用互文性一词来指称后一概念。”<sup>①</sup>

### 第二节 “提前发生”的戏仿现象:从创作实践方面谈戏仿

从以上的梳理我们可以看到戏仿理论发展的基本脉络,而理论又必然是结合着实际而产生的,因此,在欧洲文学发展的进程中,戏仿,这一文学手法的出现并不陌生,可以肯定的是,从古至今这种方法一直沿用为辍,只是在不同时期,无论是创作者还是评论者,都对戏仿这一手法倾入了不同程度的关注和不同样式的内涵,而使得文学中的戏仿现象呈现出时而辉煌,时而低迷的状态。以下,就是从创作实践出发,对欧洲后现代主义时期以前的戏仿现象进行回顾与分析。同时,对戏仿现象的追根溯源,也有利于我们更加深刻的认识后现代主义文学中戏仿现象的独特性与创新性。

#### 一、狂欢化风格的戏仿现象

正如后现代主义大师哈桑所看到的,“后现代文学常有‘提前发生’的现象。”<sup>②</sup>戏仿现象悠久的历史,就是其中之一。

古希腊时期的文学作为欧洲文学的开端,高雅题材与对其的滑稽模仿几乎就是同时进行的。此时,形成了一种流行的模仿诗题材,这类题材往往以严肃的史诗为底本,在保持严肃风格的同时以偷梁换柱的方式加进荒唐可笑的内容。现存的最为有名的就是以荷马史诗《伊里亚特》为底本的《Bratrachomyomachie》,即

<sup>①</sup> 蒂费纳·萨莫瓦约著.互文性研究[M].邵炜译.天津人民出版社,第17页

<sup>②</sup> 唐建清著.国外后现代文学[M].江苏美术出版社,2003年,第35页

《蛙鼠之战》。这首戏拟诗的作者已经无从考证，但确是希腊时期所作。《蛙鼠之战》把《伊里亚特》中希腊与特洛伊的战争，变成了青蛙和老鼠的战争，故事的起因只是由不怀好意的老鼠到青蛙家做客引起的，奥林匹斯山的众神也卷入了这场“超现实”的战争中。把参与战争的主角降格为动物，这实在是可称之为一种没有恶意的文学游戏，滑稽可笑，是唯一追求的目标。这种对英雄史诗的模仿诗，一直流传到中世纪晚期，14世纪英国诗人乔叟的《修女之神父的故事》就是这种题材的余音。公元前1世纪还产生了“梅尼普文体”，这种文体以哲学家梅尼普而得名，作品中将哲学与现实混为一谈，由于它的自由性，而受到很多当时知名哲学家的追捧。

到了中世纪，出现了拉丁语的戏仿体文学，其他语言的戏仿体史诗、戏仿体祈祷词、戏仿体圣者传奇等等，比较有名的有：《西普里安的晚餐》和《维吉尔语法》，前者是对整个圣经以狂欢的态度做了独特的滑稽改编，而后者即戏仿了当时流行的拉丁语的学术著作，又戏仿了中世纪学院派的理论和治学方法。正是这两部作品开启了中世纪诙谐文学的先河，从此，戏仿现象在中世纪层出不穷：“在拉丁语诙谐文学的进一步发展中，教会圣事和教理的一切方面无一例外地都有了戏仿体的复本。这是所谓的‘parodia sacra’，亦即‘神圣的戏仿’，也是至今尚未得到充分理解的中世纪文学的奇特现象之一。保留至今的有为数颇多的戏仿弥散的作品，戏仿读经、祈福、包括戏仿最神圣的对象的作品等戏仿启应祷文、圣歌、诗篇的作品，还有改写圣经箴言的作品等等。还创作了戏仿体的遗嘱，戏仿体的墓志铭、宗教会议决议等等。这种文学几乎不胜枚举。它整个被奉为一种传统体裁，并在某种程度上为教会所容忍。”<sup>①</sup>

对于中世纪这些不胜枚举的戏仿现象，直到20世纪，巴赫金在对中世纪文化作了全面的分析与阐释中，才使我们看到了正是一种独特的文化造就了这种独特的景观，这种文化，即是影响至今的狂欢文化。狂欢文化可以上溯到人类的原始制度中，它伴随着阶级的发展，是一种具有全民性质，特别是民间性质的文化。中世纪的狂欢文化异常盛行，“在中世纪，几乎每一个宗教节日，全有人民在广场

<sup>①</sup> 巴赫金著.巴赫金文论选[C].佟景韩译.中国社会科学出版社,1996年.第111页.

上狂欢这个内容”，这种文化是“多样而又统一的、特殊类型的诙谐形象观念——这是中世纪民间文化特有的，也是近代（特别是19世纪）一般所没有的。”<sup>①</sup>

有着这种特殊的诙谐文化背景，就产生了中世纪独特的审美观，即与诙谐紧密相连的物质和肉体具有了全民的和欢快的节日气质。祈祷文、说教文、圣经箴言、墓志铭等等，这些与民众的生活有一定差距的内容，首先被民众拉下了神圣的祭坛，民众用物质、用肉体取代了那些虚伪枯燥的文字，所以在这时，戏仿现象往往通过强化物质和肉体达到贬低化、世俗化的目的。因为物质和肉体代表的就是民众的愉悦和再造生命的能力，也就使这时的贬低不是否定和毁灭，而是具有了积极再生的意义。正如巴赫金对中世纪戏仿现象的评价：“狂欢节式的戏仿远非近代那种纯否定性的和形式上的戏仿：狂欢节的戏仿在否定的同时又有再生和更新。”<sup>②</sup>

如果说中世纪的狂欢是全民性质的狂欢，体现的是全民对官方文化嬉笑怒骂中的再生精神，那么到了文艺复兴时期——个体——开始登上了历史舞台，文艺复兴时期的戏仿现象增添了人对作为个体存在的重新认识。“在中世纪，人类意识的两个——内心省察和外界观察一样，一直在一层共同的纱幕之下，出于睡眠或者半醒状态。这层纱幕是由信仰、幻想和幼稚的偏见组成的，透过它向外看，世界和历史都罩上了一层奇怪的色彩。人类只是作为一个种族、民族、党派、家族或社团的一员——只是通过某些一般的范畴而意识到自己。在意大利，这层纱幕最先烟消云散；对于国家和这个世界上的一切事物做客观的处理和考察成为可能。同时，主观方面也相应地表现了它自己：人成了精神的个体，并且也这样来认识自己。”<sup>③</sup>

中世纪的狂欢文化在文艺复兴时期以另一种更积极、更激进的形式表现出来，它表现出了直接而强大的外在形式，对人的全面肯定是它的核心，这种精神从两部影响至今的著作中可以一览全貌，即拉伯雷的《巨人传》和塞万提斯的《堂吉珂德》。

拉伯雷的《巨人传》是人们最为熟悉而又是最难深入理解的一部作品，作品中充斥着插科打诨的语言，滑稽逗笑的故事，这种表面上夸张、粗俗的风格，渗

<sup>①</sup> 同上第116页

<sup>②</sup> 同上第107页

<sup>③</sup> 布克哈特著.意大利文艺复兴时期的文化[M].商务印书馆,2002年.第125页

透着民间诙谐文化的强烈影响：频繁出现的对圣经的戏仿、对神职人士、文艺人士的不尊重：“约诺士大师剪的是凯撒式的发式，穿起仿古式的博士长袍，胃里填满了炉子里的食品和地窖里的圣水……后面是五六个半死不活、齷齪不堪的文艺大师”<sup>①</sup>，礼节规范也被一次次的打破，面对圣母院的大钟：“高康大一眼望见钟楼里的大钟，便动手叮叮当地摇起来了，他一边摇，一边想，如果能把它们挂在那匹马的脖子上当铃铛一定不错……于是，便把大钟拿下来带回了寓所。”这种大不敬的不尊重与戏谑正是几千年狂欢文化发展的延续，是民众狂欢节中的广场语言的生动再现，一切都是以取笑为目的的，同时，在取笑的背后，是对人自身的充分肯定，此时的人正在试图摆脱神权的束缚，从个体发展的角度：包括了吃、喝、性等各个方面的自我肯定，这仍然是狂欢文化中对物质对肉体的强调，对中世纪道德观的讽刺：“在拉伯雷那里，造物现实主义获得了一个崭新的、与中世纪的意义截然相反的意义，人的躯体及其功能生机勃勃地凯旋的意义。”<sup>②</sup>

从古希腊时期对英雄史诗的模仿开始，英雄这一具有理想性的化身，就从未摆脱过民众对它的戏仿，《堂吉珂德》中那个著名的骑士，打破了所有的英雄神话，是一次最彻底的反英雄、反官方的尝试。“英雄之所以受到嘲笑，不仅因为它是荒诞的，这种荒诞既表现为自身气派的提高不过是装腔作势，道德上又不免矫揉造作，而且因为它妨碍了实际的行为。真实的自我要能够安排好自己的现实人生，就必须首先必须学会向这种浪漫但未免有作态之嫌的英雄观念告别。”<sup>③</sup>

《堂吉珂德》里骑士虽然达到了无以复加的疯癫，但他却真实可爱：本应该是一位雍容华贵的情人，却成为了一个平凡俗气的村妇——杜尔西尼娅；真诚的潘沙似乎带有了某种漫画的色彩。从人物造型上看，塞万提斯在戏仿骑士文学的过程中，把骑士文学中那些脱离生活、脱离实际的人物，再一次拽到了生活的下层，堂吉珂德、杜尔西尼娅、潘沙才是真实存在的——人的生存方式。

塞万提斯反对当时骑士小说的矫揉造作是显而易见，但其并不是要推翻这种文学，而是试图通过一种更好的、更恰当的方式来重新书写骑士文学，“如果说塞

<sup>①</sup> 拉伯雷.巨人传[M].成钰亨译.上海译文出版社,2003年.以下本作品皆出自本书,不再另注

<sup>②</sup> 埃里希·奥尔巴赫著.模仿论[M].吴麟绶等译.百花文艺出版社,2002年.第303页

<sup>③</sup> 莱昂内尔·特里林著.诚与真[M].刘桂林译.江苏教育出版社,2006年.第24页

万提斯有意与骑士书论战（他无疑是这么做的），那他也不是在与宫廷表达的崇高文体论战；恰恰相反，他职责骑士书没有掌握这种文体，职责它们写的生硬枯燥。”<sup>①</sup>

与此同时，堂吉诃德的理想代表了文艺复兴时期的人文理想，在他身上闪耀着追求与智慧的光芒，虽然这种智慧显得荒诞不经，但欢快与蓬勃的气氛还是清晰可鉴的。因此，如果说，拉伯雷把中世纪的晦涩与生硬推翻，刻画了人在生活中的基本状态：人的生理要求的一面。那么，塞万提斯用戏仿骑士文学的方式，使我们看到了人在生活中的另一面：即心理要求的一面，这一面，是文艺复兴时期的人希望达到的更高的层次，这种狂欢，是一种更高级的狂欢。

狂欢文化，是阶级的产物，虽然这种文化时而兴盛时而衰落，但它的文化精神总是存在的，因此，以滑稽、狂欢为主调的模仿，总会在每个文学时期出现，只不过重视程度不同罢了。在十七世纪的法国就出现了曾风行一时的“滑稽模仿”诗，这种风格又很快的传到了英国，直到十八世纪才渐渐消沉。

## 二、讥讽与严肃风格的戏仿现象

“在以后几个世纪（文艺复兴后），特别是十九世纪，人们几乎完全不能从这些形象中听到诙谐的音调，而只能片面地从严肃的方面去接收它们，于是，这些形象变得干瘪了，被扭曲了。二十世纪的资产阶级只看重纯讽刺性的诙谐，实际上这种诙谐是皮笑肉不笑的、雄辩术式的诙谐，是严肃的和教训人的诙谐。除了这种诙谐，也还容许有纯娱乐性的诙谐，轻松而无害的诙谐。”<sup>②</sup>

从以上的分析中，我们可以感到文艺复兴以前的戏仿现象偏向于戏仿中滑稽欢快的一面，因为，这是与狂欢文化息息相通的。那么，同时，戏仿还具有理性与严肃的一面，这一面在后现代时期前也是被很多文学家所尝试的。

莎士比亚这位文学泰斗级人物，就曾用短剧《仲夏夜之梦》来嘲弄前代的幕间娱乐表演方式，在《亨利四世》（1579）第二幕中让人物模仿一种“绮丽的谈吐”。十八世纪，约翰·菲利普斯所作《奇妙的先令》（1701）一诗，是对《失乐园》的

<sup>①</sup> 埃里希奥尔巴赫著 模仿论[M]. 吴麟绶等译. 百花文艺出版社,2002年.第390页

<sup>②</sup> 巴赫金著.巴赫金文论选[C].佟景韩译.中国社会科学出版社,1996年.第153页

谐仿诗；埃萨克·霍金斯·布朗的《烟斗》，是对爱德华·杨，斯威夫特和蒲柏等人的无恶意文字游戏；在菲尔丁的《约瑟夫·安德鲁》中，出现了理查逊的《帕美拉》、塞万提斯的《堂吉珂德》等文的痕迹，菲尔丁沿用了理查逊书信式小说体裁，以达到自己“讥讽式白描”的目的。即使在现实主义时期，戏仿的声音也不绝于耳：司汤达与夏多布里昂用引用某位作者表示对他们的尊重；狄更斯在《匹克威克外传》中，“开篇不仅模仿《圣经创世纪》，而且戏仿‘伟人’官方传记的浮夸风格”。<sup>①</sup>

进入到 20 世纪，很多作家开始大量运用戏仿这种独特的叙事手法：被称为模仿诗的变体的斯特拉吉朋的《寒冷慰人的农场》中出现了多位作者的风格，包括玛利·韦伯、托马斯哈代，波伊斯和劳伦斯……卡夫卡的《美国》是对狄更斯小说《大卫·科波菲尔》纯模仿，“卡夫卡的《美国》就是一种‘依据文学的文学’，它甚至是这一题材中的一部经典之作，即便它还算不上是扛鼎之作。”<sup>②</sup>乔伊斯的问鼎之作《尤利西斯》是对荷马史诗《奥德修斯》重构，他把都柏林的生活套在神话的模子中，讲述了一个追寻与疑问的故事。

这些戏仿现象不再尽张扬之能事，不再停留在滑稽的层面，而是有所目标的采取定位戏仿的方式，以达到讽刺与反思的目的。其中，最值得关注的一部作品就是 18 世纪英国作家劳伦斯·斯特恩的《项狄传》。“对《项狄传》的读者来说，最直接的混乱来源是该书本身明显的混乱……据说，斯特恩的本意是‘通过嘲讽那些我认为值得嘲讽的事——或有损严谨学问的东西，为世人做件善事。我将把各行各业、各个阶层的人都拉出来，再用笑声使他们甩掉自己的荒唐。’因此，书里，充满了讽刺。拉伯雷之后再没有哪个作家能把那堆僵死的思辨哲学讽刺得如此淋漓尽致……”<sup>③</sup>

《项狄传》里对前世作品的模仿是一种直言不讳的讽刺，它经常会在作品中出现其他作品，尤其是经典作品的人物：“所以，我借用桑丘·潘沙的话说……约里克说这句话时，最后气若游丝挂在他颤抖的嘴唇上，随时准备弃世而去——但

<sup>①</sup> 希利斯·米勒著.文学死了吗[M].秦立彦译.广西师范大学出版社,2007年,第48页

<sup>②</sup> 米兰·昆德拉著.被背叛的遗嘱[M].余中先译.译文出版社,2003年,第85页

<sup>③</sup> 蒲隆.项狄传·序译[M].译林出版社,2006年,第23页.以下作品皆出自本书,不再另注

这几句话还是以某种塞万提斯式的语气说了出来……”而《项狄传》的独特之处除了极尽讽刺之能事外，最重要的是对文学在叙述方式上的反思。“项狄传中叙事脱位则产生相反的效果：它们使我们的注意力从观看外部情景转移到去倾听作者叙述这种情景在他脑海中如何形成的过程。”<sup>①</sup>

“这部支离破碎的作品的读者与接生婆分手已经很久，现在是重新向读者提一提她的时候了……然而每当开始讲新的话题，许多始料未及的事情又出现在读者和我之间，可能需要立即处理——我给读者讲过，我可是煞费苦心地寻找了一场，既然现在已经找到了，我想把它摆在读者面前是顺理成章的。”这些是每一章开头经常出现的自述，这在后现代主义时期具有元小说特点的文学中比比皆是，而在18世纪，这种对读者阅读、作者创作在小说中讨论的确是少之又少，因此，“塞万提斯的《堂吉珂德》和托马斯·斯特恩的《项狄传》堪称戏仿史的分水岭，两部作品界定了戏仿的两大分类，前者是对某一体裁风格的模仿，后者是对创作过程的后现代式反讽。”<sup>②</sup>

戏仿本身的含义就是多元的，它包括了：滑稽、嘲弄、讽刺、致敬等，因此，无论是狂欢风格的戏仿还是严肃讽刺的戏仿，在实质上各有侧重，是不可分割的交汇在一起的。从中世纪到文艺复兴时期的戏仿现象，无论是对物质和肉体的强调，还是对人文理想的强调，都是通过这种戏仿这种文学手法，实现对终极意义和深度模式的追求；17世纪后的戏仿现象在沉寂中，归于了一种文字上的游戏；直到现代主义这个处处求新的时期，戏仿现象也是从不和谐着手，而追求、寻觅着一种和谐的精神。因此，后现代主义文学之前的戏仿现象的背后，总有个强烈的人文理想存在着，虽然这种人文理想随着时间的推移在不断变化，但我们仍然可以感到狂欢与讽刺的积极意义。

<sup>①</sup> 诺斯罗普·弗莱著.批评的解剖[M].陈慧等译.百花文艺出版社,2006年,第395页

<sup>②</sup> 康兆春.戏仿：再回首抑或创新的无奈[J].广东工业大学学报,2005年,第4期

## 第二章 后现代主义文学戏仿现象策略阐释

从西方的文学作品中，我们可以看到，作家在采用戏仿方式进行创作的时候，经常会以经典作品或人们熟悉的文学样式为靶位。随着社会的发展，每一个时期，所谓的经典作品都呈现出不同的风格，经典作品的认定也一直没有明确的规定。到了后现代主义时期，在西方文化出现高度消费化的特征时，在文学的发展出现危机之时，对经典作品（包括经典文学、经典绘画、经典建筑等）的戏仿，不仅可以吸引读者的眼球，获取商业上的利益，而且，更重要的是让读者与评论家看清经典的本来面目和后现代主义作家对所谓经典的态度。美国后现代主义大师约翰·巴思就曾经明确地指出，文学复兴最有效的途径就是回归经典。本章主要选择能够体现后现代主义文学戏仿现象的代表性作品加以深入的分析，归纳总结后现代主义文学的戏仿策略。

### 第一节 形象策略论

人物，作为文学中的第一要义，是作者创作的起点，也是读者最为关注的焦点。后现代主义作家在戏仿经典文学中的人物时，基本上以两种方式为基础：即反英雄与女性身份的重新认识。

#### 一、反英雄

“讽刺性神话作为一种结构，其基本原理最好是被看作对传奇的戏谑性仿作：即是说，将传奇的神话般的形式运用到更具现实性的内容上，使内容出乎意料地套上这些形式。”<sup>①</sup>

后现代主义作家卡尔维诺在整理经典作品的若干定义时曾指出：“经典作品是一些产生某种特殊影响的书，它们要么本身以难忘的方式给我们的想像力打下印记，要么乔装成个人或集体的无意识隐藏在深层记忆中。”<sup>②</sup>对于经典作品中的人物，有的时候我们可能记不得其中的人物都经历过哪些具体的事件，但是人物的

<sup>①</sup> 诺斯罗普·弗莱著.批评的解剖[M].陈慧等译.百花文艺出版社,2006年.第325页

<sup>②</sup> 伊塔洛·卡尔维诺著.为什么读经典[M].黄灿然等译.译林出版社,2006年.第3页

基本形象或性格特征却是记忆犹新的。因此，后现代主义作家戏仿经典的第一步就是要对经典中的人物改头换面，其中一种方式就是把英雄形象或神话人物置身于当下的现实社会中，让他们回归到普通人的生活中，使那些具有宏大风格的作品呈现出流行小说的面目。

《敦亚佐德》是约翰·巴思对《一千零一夜》的重述，且不说内容的置换，首先从人物身份来看：众所周知，《一千零一夜》中有一位知书达理，仪容高贵的山鲁佐德，为了拯救千千万万的女子，她冒险嫁给国王，在妹妹的帮助下用精彩的故事吸引国王，终于在讲完一千零一个故事以后感动了国王，国王承诺不再杀她。在这里，山鲁佐德是一个集智慧与勇敢于一身的完美女人，她是传统文学中英雄的化身。到了约翰·巴思笔下，山鲁佐德完全卸下了神圣的光圈，成为了“巴努苏珊大学学习艺术和科学的大学生，还是一名厉害的主力运动员。”在日常的生活中，她与妹妹一起玩“从巴格达买来的小实心球，从乌木群岛和青铜城买来的仿真男性生殖器等”<sup>①</sup>。她是一个有着七情六欲、甚至有外遇的女人，这一切显然与原来那个“仪容高贵”的女人比起来相距甚远。

索尔·贝娄以古代英雄摩西为原型塑造出赫索格这一反英雄形象来揭示社会现实，摩西，这位耶和华的仆人以坚强的意志“率领全以色列人历经四十年的漂泊，”终于来到迦南边境，在完成他的使命后“为以色列人送上最美好的祝福，死在了摩耶地。”<sup>②</sup>而《赫索格》里那位 20 世纪 60 年代的大学中的知识分子，却没有那么光辉的业绩，他的努力似乎总会招来无数的讥讽与嘲笑，“这个现代摩西却是一个反英雄的形象……他是一个戴绿帽子的家伙、心神不定的教授，是杂耍场中小丑一类的角色……无用的傻瓜或容易受骗上当的人。”<sup>③</sup>戴维·洛奇在《小世界》中用多个大学教授的追求来影射骑士文学；《大英博物馆在倒塌》里那个向商业文化妥协的学者亚当。

对于这种人物身份的迅速降低，巴赫金在对拉伯雷作品中体现的狂欢文化研究中用“降格”来阐明这种状态，“整个拉伯雷世界，无论是整体还是细节，都急

<sup>①</sup> 约翰·巴斯著·客迈拉[M]·邹亚译·上海译文出版社·2005年·以下本作品皆出自本书，不再另注。

<sup>②</sup> 古斯塔夫·多雷著·圣经故事[M]·俞萍编著·吉林出版集团有限责任公司·2008年·第55页

<sup>③</sup> 段良亮、单小明·赫索格的戏仿解读[J]·外国文学·2003年第3期。

速向下，集中到地球和人体的下部去了。”<sup>①</sup>如果说以上这些戏仿后的人物还具有“知识分子”身份，还处在社会的中上层，那么同样是美国后现代作家的唐纳德·巴塞爾姆在戏仿人物上比他们要走的更远，他的笔端已经触到了最底层的生活状态。他的第一部长篇小说《白雪公主后传》以格林童话《白雪公主与七个小矮人》为底本，用五花八门的形式演绎了一副现代都市年轻人的生活场景。白雪公主没有了高贵的出身，成为了一个家庭主妇，每天忙于家务，后来竟得了性病。七个小矮人也不再具有纯洁的品质，而是七个清洗大楼、生产中式婴儿食品、思想开放、满腹牢骚却又无所事事的青年：“我们就是这样消耗时间的，照看这些食品蒸煮锅，虽然有时我们也把时间花在清洗大楼上——我有更加宏大的志向，只不过我不清楚到底是什么”<sup>②</sup>。虽然故事已不再完整，人物也实在没有可爱之处，但巴塞爾姆曾明确指出，他作品中的这些人物就是他所了解的社会青年。相对于童话中的美好人物，戏仿后的人物更加真实可信，更接近生活的真实。

巴塞爾姆对童话似乎有着特殊的兴趣，《玻璃山》是以同样有着“Once upon a time”特质的童话改编的短篇小说。切不说这部小说形式上的另类——由标有序列号的 100 个句子组成，主人公……个有些愚笨的登山人，就令我们看到了生活在 20 世纪下半叶的西方人就是这样的一种生活状态：“我刚刚来到这个地方(I was new in the neighborhood.)”、看着这个新人在艰难的、笨拙的爬那座玻璃山，我的朋友在山下面吸食大麻、在骂我“笨蛋(“Asshole.”)、“蠢驴(“Shithead.”)”，在争抢从玻璃山上掉下的贵重品、在议论谁将会继承我的公寓，我面对死的威胁把那个信仰的象征——美丽的公主，扔向了那群轻视我的朋友中间，而我也砸碎了那个心里最终的信仰。作者要告诉我们“我的朋友”们才是当今社会的主流，他们已经失去了对美好事物的向往，他们已经不屑于历经磨难换来胜利的战果，童话中的美丽公主已经消失殆尽了。

## 二、女性身份的重新认识

<sup>①</sup> 巴赫金著.拉伯雷研究[M].河北教育出版社,1998年.第429页

<sup>②</sup> 巴塞爾姆著.白雪公主后传[M].虞建华译.上海译文出版社,2005年.以下本作品皆出自本书,不在另注.

加拿大学者琳达·哈琴在一次访谈中从后现代主义与女性主义的关系出发,认为当代加拿大女性写作的主要方式之一就是戏仿。她指出“这种方式具有很大的颠覆潜力,它使用占主导地位的语言模式,但是通过夸张的或轻描淡写的或咬文嚼字的反讽战略破坏这种模式。戏仿就是模仿这种话语,但是通过重新组织、重新建构而使它不再具有它隐含的终极目标和价值观念。”(“Parody is the mode that allows you to mimic that speech, but to do so through re-contextualizing it and therefore without subscribing to its implied ideals and values.”)<sup>①</sup>虽然琳达·哈琴在这里谈论的是加拿大的女性作家,但后现代主义作家在戏仿经典的过程中,普遍存在着一种倾向:女性形象的重新塑造,这种塑造给予了女性更高的地位,是对女性身份的重新认识。“神话总会成为作家关注的对象,解构的对象,但“神话的范畴神圣、庄严——神话英雄的成就具有世界历史方面的意义——神话倾向于颂扬男人的成就。”<sup>②</sup>因此,神话本身的这种不可动摇不但是传统价值观念的影响,也具有了男权制文化中心的意义。而后现代主义作家戏仿经典的作品中出现了众多令我们刮目相看的女性。

首先体现在第一人称叙述中:“第一人称有助于使读者产生对故事的亲切感,从而使读者进入人物的情感生活之中,同故事中人物共命运,分享主人公的忧虑和欢乐。第一人称可以使叙述紧凑而有力,赋予叙述以情感色彩。”<sup>③</sup>《敦亚佐德》中的敦亚佐德成为了主人公,她成为了故事中的“我”;《墨涅拉俄斯记》中的海伦开始为自己辩护;《珀涅罗珀记》里珀涅罗珀一再强调的“我明白、我安排”。

其次,人称的提升必然带来叙述视角的转换,经典作品往往以男性视角来叙述,而女性总是缺乏主观能动性,因此,用女性的眼光重新讲述故事的方式被后现代主义作家所青睐。《珀涅罗珀记》是加拿大作家阿特伍德于2005年为响应全球发起的“重述神话”活动而创作的一部小说,小说取材于荷马史诗《奥德赛》中的片段,原作中,珀涅罗珀作为英雄奥德赛的妻子,由于话语权的缺失,使她

<sup>①</sup> Kathleen O'Grady: *Theorizing Feminism and Postmodernity: A Conversation with Linda Hutcheon* Rampike, Vol.9, No.2(1998), pp21-22

<sup>②</sup> 凯瑟琳·奥兰斯汀著.百变小红帽——则童话三百年的演变[M].杨淑智译.三联书店,2006年.第57页

<sup>③</sup> 利昂·塞米利安著.现代小说美学[M].陕西人民出版社,1987年.第54页

被描绘成一位虽然具有贤良淑德的品质，却唯唯诺诺、思想空洞的女人。而在阿特伍德的笔下，珀涅罗珀不再甘于做这样一种角色，而是从自己的角度出发对身边的人物、事件品头论足，她直称奥德修斯为“那叫化子”：“我的目光始终朝下，所以我只能看到奥德修斯的下半身。腿短，我止不住地想-----”虽然通过十二女仆的叙述，我们还发现这里的珀涅罗珀有不守本分的行为，但她已经是一个有血有肉的丰满的人物形象。同样是阿特伍德的戏仿之作《葛特露的反驳》，葛特露也不再是那个面对各种指责只能历来顺受的弱女子，她用言词大胆的讲出了对老哈姆雷特的评价：“但是，我想是时候了，该向你指出你父亲毫无任何乐趣可言。”还有，敦亚佐德的反驳：“照你所说，我感到不自然，难道你也是那种庸俗不堪的男人，认为女作家都是同性恋吗？”。

第一人称“我”的运用拉近了与读者的距离，增加了人物的生动性与可信度。那些在原著中次要的女性成为了故事的主人公，我们已经看不到那些至高无上的男人在操纵女性的命运，看不见那个全知全能的作者。她们开始用平凡人的视角，站在自己的立场去重新审视一切似乎已经是无可厚非的价值标准。

## 第二节 叙事策略论

进入到 20 世纪下半叶的西方社会，文学批评理论异常活跃，与文学相关的各个方面都遭到了强烈的质疑，甚至有人提出“文学死亡”的观点。在这些纷繁复杂的理论中，后现代主义作家在对传统文学进行挑战的过程中做出了不懈的努力，他们普遍追寻的一个问题就是：文学到底该呈现出怎样的表现形式？

### 一、破坏与拼贴

在文学发展进程中，每一种文体，特别是通俗文体都形成了本身独特的风格与固定的模式，人们已经习惯于按照某种程式去阅读理解故事中的人物与事件，因此面对同一种文体我们总会产生似曾相识的感觉。例如，从产生之日起就备受读者关注的侦探小说，侦探小说目前已经形成了一套完整的不容侵犯的模式，这套模式使读者很容易就分辨出来：“下面就是将大部分侦探小说压缩之后提炼出来

的要素：‘侦探小说的主要结构之一：发生了一桩扑朔迷离的罪行，官方警察进行了动机调查之后，逮捕了一位嫌疑犯，持怀疑态度的私家侦探继续展开调查；发生了新的罪行，证明了先前的被告无罪；最后，真正的罪犯（绝对出人意料）被私家侦探逮捕了。’<sup>①</sup>

因此，案件发生——侦探介入——真相大白，这就是侦探小说的基本套路，再加上表达上的通俗性与情节安排的紧凑性，深受人们的喜爱。而新小说派领袖人物罗伯·格里耶注意到了这类小说模式的僵化，采用一种全新的侦探小说形式重新演绎破案全过程。《橡皮》是罗伯·格里耶在20世纪60年代发表的第一部作品，原本应该直接交代的案情却在开篇就悬念迭出，（报纸上说）“丹尼尔·杜邦昨天晚上就在这里咖啡馆附近被杀死了”，<sup>②</sup>不到10页后又说“杜邦仅受了轻伤”，杜邦是生是死，到底是应该相信媒体还是相信现实，作者开篇就提出了对文学能否再现现实的思考。接着，侦探瓦拉斯的出场又犯了大忌，他竟然对一个陌生人自报家门：“我是警察局里的人，为了调查一件政治谋杀案，昨晚才来到的。”作者再一次打破了侦探小说中侦探人物的神秘性。在不温不火的叙述中，作家用橡皮一步步的擦掉情节，人为的阻碍了案件的发展进程，让人意想不到的是最终开枪打死杜邦教授的竟然是侦探瓦拉斯自己，整个案件就这样被全盘破坏了。

在对通俗文体的戏仿中，纳博科夫的《洛丽塔》可以说是一部集大成之作，作者赋予小说中那个亨伯特多重身份，“整部作品的文体揶揄模仿了忏悔录、色情文学、公路文学、侦探小说等等。”<sup>③</sup>例如，这个对9到14岁的女孩情有独钟的嫖夫，用忏悔来反思自己的罪行——“我一次又一次翻阅自己”、<sup>④</sup>“扪心自问”，表面上这是一种虔诚的怨罪心理，但是当你深入到亨伯特的内心深处时，你会发现这种忏悔只是对忏悔形式的戏谑式的模仿，忏悔的严肃性已经消失了。在这之后，安伯托·艾柯又极尽戏仿之能事，对戏仿色情文学的《洛利塔》进行第二次改写，创造了一位有着“缕缕白得撩人情欲的头发的”乃莉塔：“我青春年少时的鲜花，

<sup>①</sup> 贝尔纳·瓦莱特著.小说——文学分析的现代方法与技巧[M].陈艳译.天津人民出版社,2003年.第28页

<sup>②</sup> 格里耶著.橡皮[M].林青译.上海译文出版社,1981年.以下本作品皆出自本书,不再另注

<sup>③</sup> 马凌著.后现代主义中的学院派小说家[M].天津人民出版社,2004年.第65页.

<sup>④</sup> 纳博科夫著.洛丽塔[M].主万译.上海译文出版社,2006年.以下作品皆出自本书,不再另注

夜晚的煎熬。我还会再见到你吗？……我究竟该如何形容那种令人晕眩的高音，那久已衰竭的声带所发出的百岁老人那一喊的极致风情啊？”<sup>①</sup>这种让人捧腹的表白，把传统文体中情感的美好与神圣完全打破了。

后现代主义作家对文体模仿的另一个极端形式就是拼贴，此时的拼贴已经上升为了后现代主义艺术的灵魂。通过对后现代主义文学戏仿现象的归纳，笔者认为，其中即包括各种文体的显现出现，也包括隐蔽的出现。显现，表现为在作品中为了应和或讽刺某一类文体，而采用的借用手段。比如，《洛丽塔》里经常出现的广告语、忏悔录、诗词、日记等等；《白雪公主后传》第一部分后的调查问卷；《珀涅罗珀记》中对圣歌的大量引用……在这些有意识的借用中，虽然不排除文字游戏的一面，但也可以看出这样大量的拼贴实际是后现代主义作家对于传统文学划分文体的不信任与不认同：这“是要表达对传统小说形式展示现实生活能力的质疑，是要否定他们可以营造出来的、通过各种形式维持的虚幻的真实性……”<sup>②</sup>

拼贴的隐蔽形式，即是后现代主义作家在叙事的过程中，打破时空界限，经常在文中插入与作品的时间、地点、场合等不相关的一些社会现状、名言名句等等。约翰·福尔斯的《法国中尉的女人》披着现实主义文学的外衣，戏仿了维多利亚时代的小说模式，甚至是有关维多利亚观念的所有作品的综合：每一章之前的引语就包括了：马克思《一八四四年经济学——哲学手稿》、约翰·沙蒙博士的《城市医疗调查报告》、达尔文的《物种起源》等等，那个时代流行的元素几乎都被作者采纳了进来，“在这部小说中，马克思在伦敦大英博物馆撰写《资本论》，达尔文的《物种起源》在英国上流社会引起震动，拉斐尔前派画家但丁·加布里埃尔·罗塞蒂和他的妹妹、诗人克里斯蒂娜·罗塞蒂，甚至1835年的艾米尔德拉龙谢中尉冤案等真人真事，都被嵌入一个虚构的故事框架，而小说中虚构人物又在这个貌似‘真实’的社会历史背景上演出自己的故事。”<sup>③</sup>

<sup>①</sup> 艾科著. 误读[M]. 吴延葵译. 新星出版社, 2006年.

<sup>②</sup> 刘亚律. 论罗伯格里耶小说中的“戏拟”[J]. 江西社会科学, 2005年第1期.

<sup>③</sup> 盛宁著. 文学·文论·文化[M]. 山东友谊出版社, 2006年. 第12页

巴塞尔姆的戏仿经典童话之作《玻璃山》(《The Glass Mountain》<sup>①</sup>)里,作者在短短的100句话里插入了4段引语,即有法国总统的名言又有从文学辞典里摘出的词条。例如,茨威格的名言:“对现实一直衰退的欲望最近临近尾声了”; (“A weakening of the libidinous interest in reality has recently come to a close.”)法国总统蓬皮杜的宣言:“在这个国家里平静佑护这个王权,多亏每一个聪明自信的人”(“Calm reigns in the country, thanks to the confident wisdom of everyone.” M. Pompidou)。这些同样与小说中那个笨拙的攀登人的故事相距万里。这种拼贴的大量使用不仅破坏了文章的整体性,也突出了这一时期文学强烈的实验性。《珀涅罗珀记》里“法官审判”那一章,把过去与现实拉在了一起,作者告诉读者作品本身就是“时空错位并置”;巴思在《敦亚佐德》中变成“小魔鬼”介入到作品中,直接与人物对话,连他自己都感到惊奇:“不可思议”、“这一切真的发生了。”多克特罗1975年出版的《拉格泰姆时代》是对多斯·帕索斯《美国》三部曲的戏仿,作品中刻意地把现实与虚构交融在一起,虽然是一部严肃的作品,却表现出了对文学作品中历史真实的怀疑。“他在认为,‘小说把自己的见解强加于历史,历来如此’,‘一切所谓客观史实之说,都不过是天真的想法’,因为‘历史跟其他事物一样,只是错觉罢了’。”<sup>②</sup>

这一破一补两方面的尝试,把传统文学中规中矩的模式全部推翻了,嘲弄了传统模式的僵化与虚假,把文体的意义扩散到无法确定的无限大,其实也是此时的作家对文学形式探索的成果。但是,这种尝试,也造成了文本内容的混乱与读者理解的障碍,可读性大大减弱了,这也是后现代实验小说付出的代价。

## 二、元小说

“叙事的自我意识一直就是小说的特点,不过在当代文学中更加如此罢了。这既可是一种更广义上的文化自我意识的反映,它在电影、建筑、时装和电视节目里都清晰可辨;也可以说是对语言理论和文学理论中的新发展的一种更具体

<sup>①</sup> <http://hi.baidu.com/vety/blog/item/a9869e45471c1b27cffca39d.html>

<sup>②</sup> 多克特罗著.拉格泰姆时代[M].常涛译.江苏译林出版社,1996年.

的回应。”<sup>①</sup>

后现代主义作家在戏仿经典作品时，往往采用元小说形式在颠覆破坏的基础上探讨读者与作者的关系，发掘文学创作的本质。所谓元小说(metafiction)，“就是指这样一种小说，它为了对虚构和现实的关系提出疑问，便一贯地把自我意识的注意力集中在作为人造品的自身的位置上。这种小说对小说作品本身加以评判，它不仅审视记叙体小说的基本结构，甚至探索存在于小说外部的虚构世界的条件。”<sup>②</sup>正如帕特里夏·沃定义的，元小说探讨的是文学自身，而后现代主义作家最为关注的就是文学形式枯竭的问题，因此在戏仿经典著作时很流行的方式就是与元小说的并用。元小说的方式为作家提供了一个平台，他们可以随时发表见解、展开评论。有学者总结出了元小说的三个特点：“首先，元小说试图揭示由言语构成的叙述文体的虚构性质。其次，为了反映小说的虚构性，元小说常常揭开小说的编写手法，以示其与传统的写作方法和惯例的不同。第三，元小说常包含大量的文字游戏，以显示其由字词构成的世界与现象世界的相互关系和不同。”<sup>③</sup>

首先，对于作者与读者的关系问题，是后现代主义作家格外关注的一个焦点。在传统的文学批评中，“作者是意义的权威”，人们热衷于探讨作品的终极意义。而在解构主义大行其道的后现代主义时期，终极意义已经失去了存在的价值，这就是罗兰·巴特在《作者之死》中提出的读者之生当以作者之死为代价的观念。约翰·巴思在《敦亚佐德》化身成一个小魔鬼大谈叙述者与读者的关系：“讲故事的人和听众之间的关系就是情欲。……（他并不认为）读者所处的女性地位是被动的，从属的……讲故事……成功在于读者的认可和合作，而这些，读者可以保留、或是随时收回。”《法国中尉的女人》中约翰·福尔斯一再提出的“萨拉是谁？我不知道”，巴塞尔姆的《白雪公主后传》里那个经典的调查问卷，更是把读者的地位提升到了前所未有的高度。这种叙事中突兀插入的情节，虽然破坏了故事的整体感，造成了理解上的困难，却真正实现了对文学创作过程中作者地位的颠覆与读者地位的肯定。这样的方式使读者在虚构与现实之间自主的选择，“而且还要

<sup>①</sup> 马克·科里著.后现代叙事理论[M].宁一中译.北京大学出版社,2003年.第61页

<sup>②</sup> 丹尼尔·霍夫曼著.美国当代文学[M].世界文学编辑部编译.中国文联出版公司,1984年.第194页.

<sup>③</sup> 童艳萍.谈元小说.外国文学评论[J].1994年,第3期.

愿意劳神参加小说中错综复杂的游戏，通过反复对照阅读把散落的碎片重新串连起来。”<sup>①</sup>作者与读者的关系发生了实质性的变化，这种改变是很多后现代主义作家与后现代主义理论家所提倡的。

后现代作家嘲讽经典作品最终的目的就是对“经典元叙述”的质疑与破坏，充分展示传统文学中作家是如何讲述他们的，在叙事中时刻不忘提醒读者要保持清醒，不要陷入传统文学中虚构的故事中。这种具有哥白尼式的转变在后现代主义文学戏仿现象中屡见不鲜，约翰·福尔斯的《法国中尉的女人》首先打破了作者全知全能的神话，提供了三种完全不同的结局供读者猜测，还时不时的扮成旁观者的模样，与读者和作品中的人物直接对话，“（小说家）未必什么都知道，但他却装出通晓一切的样子。”他甚至直接告诉读者故事的虚构性：“我讲的故事全是想象的，我创造的这些人物总是生存在我的脑子里。如果我至今还假装了解我的人物的内心，知道他们的内心世界，那只是因为我正在按照我讲这篇故事时人人能接受的一个常规来创作：即小说家站在上帝的旁边。”诺贝尔文学奖获得者托尼·莫里森的代表作《爵士乐》是对传统叙事模式的全面戏仿，在这个关注黑人生活文化的故事中，叙述者由一个娓娓道来的旁观者迅速转变为不知情的质疑者，“虚构他们的故事”是她对作者创作过程的最终评价。约翰·巴思在《珀勒罗丰》中揭示了神话创作过程的弊端：“它使人物和动机简单化。”加拿大作家阿特伍德在《珀涅罗珀记》中借珀涅罗珀之口，道出了对元叙事的质疑和否定：“歌谣中称奥德修斯的到来与我比箭招亲的决定碰在了一块纯属巧合——或者是天公作美，他们向来就是如此叙事的。——我明白那叫化子就是奥德修斯。根本没有什么巧合。都是我故意安排的。”<sup>②</sup>作家不但对过去的作品进行评价，还经常突然打断故事的进度，时刻提醒着读者目前看到的情节虚构性，甚至进行自我消解、自我破坏：“整段上文，除了最后几句以外，是展示部分，它应该早就写出，或者散布在目前的情节中，而不应该归并在一起。这样冗长的段落是没有任何一个读者容忍得了的。”

<sup>①</sup> 刘象愚杨恒达等著. 从现代主义到后现代主义[M]. 高等教育出版社, 2003年. 第383页

<sup>②</sup> 玛格丽特·阿特伍德著. 珀涅罗珀记[M]. 韦倩译. 重庆出版社, 2005年.

### 第三节 语言策略论

“‘语言学的转向’不仅给予‘语言’以越来越大的关注，关键是此后的人文学科开始了对于‘语言表征’这一行为本身的新一轮质询。‘语言表征’作为一个问题置于越来越凸显的位置上。语言哲学不仅探讨语言作为世界的表征的可能性究竟如何，而且深入到对于迄今为止通过语言建构起的整个人类知识的合理性的质询。”<sup>①</sup>

后现代主义作家在戏仿经典作品时，为了强调他们的不信任与展示他们对文学强烈的实验目的，最极端的方式就是从语言入手，把语言的所指延展到无可触及，无可言说的地步，在使语言失去所指的同时进一步演示语言本身强烈的游戏性质。

#### 一、漂浮的能指

约翰·巴思在重述经典神话表达了他的语言观：“反正一切都已成为我们故事中的文字了，对吗？而那些文字是由我们语言的字母表构成的，那二十几个曲里拐弯的字母，我们用笔也可以写出来的……好像开启宝库的钥匙就是宝库本身”。宝库即语言，文学的本质就是语言。因此，对语言的探索是后现代主义在戏仿经典作品时走的最深远的一步。

自从瑞士语言学家索绪尔首创了能指与所指这两个概念后，所有的语言都是由能指与所指构成的。在传统文学中，语言符号在历史的沉淀中具有了相对稳定的隐喻意义，因此，文学作品的意义总是在有限的范畴中言说。到了后现代主义时期，这种相对稳定的意义开始被看成是一种权力的象征，经典文学作品传达的意识形态与有序逻辑成为了被摒弃的内容，此时的作家更愿意把意义放在无限“延异”的语言表述中，作品的意义也就从单一转向了无可言说的多元。

巴塞尔姆是美国后现代主义作家的核心人物，他的作品总是充满着让人费解的语言符号，《玻璃山》中从朋友的嘲笑语延展街上吸毒的人群，从对 dogshit（狗

<sup>①</sup> 盛宁著. 文学·文论·文化[M]. 山东友谊出版社, 2006年. 第192页.

屎)的细致描绘还原到童话故事的突然闯入,从虚构的法国总统的讲话过渡到文学字典里的词条,作者从一个语言符号跳跃到另一个语言符号,似乎想写尽所有社会现实,失去了确定性的所指,一切都落实在语言中。仔细考察全文的结构,我们虽然在头脑中能够想象出一个基本的故事景观,虽然仍然可以体会到某些象征的具体含义,但谁也无法抓住真正的中心是什么,谁也不知道作者利用语言的能指在表达什么,还是什么也不表达,这是一些漂浮能指的堆积。《白雪公主后传》在语言的“延异”功能方面体现的更加深刻,更加彻底。在短短的几十个字中就包括了“情况报告、浴帘、美国政府的标准、母牛生犊、仙人掌需要浇水”,这些毫不相干的意象作为语言符号被生硬的放在了一起,也许是作者深入思考后有意为之的,也许仅仅是作者创作过程中一瞬间的感受,一个文本的终极意义就在语言无限的能指中破碎了。

## 二、语言游戏

“后结构主义强调意义的不确定性,正在把文学和批评的实质归结于语言,语言成了存在的一种新的形而上学的基础。文学将从历史和社会的束缚中解脱出来,融入无穷的差异、模棱两可、自相矛盾的语言游戏。”<sup>①</sup>后现代主义作家对经典文学的大胆挑战有时被归因于一种语言游戏论,最早提出语言游戏论的是奥地利哲学家维特根斯坦,在他的理论中语言的游戏性可以放映生活的多样性:“语言是一种活动的组成部分,或者说是一种生活形式的组成部分。他认为,通过一种语言游戏,我们就可以知道一种生活形式,由于生活形式是复杂多样的,所以语言游戏也应该是多种多样的。”<sup>②</sup>这种对语言地位的重新定位无疑受到了很多后现代理论家的赞赏,利奥塔对由语言构成的知识合法性的质疑就是对这种理论的响应。

面对传统作家对文学语言连续性、逻辑性的要求,后现代主义作品表现出了强烈的颠覆性,从形式上,小说已经失去了小说的传统模式,叙事进程中无端插

<sup>①</sup> 约翰·多克著.后现代主义与大众文化[M].吴松江等译.辽宁教育出版社,2001年.第178页

<sup>②</sup> 华紫武.维特根斯坦“语言游戏说”述评[J].巢湖学院学报.2008年,第1期.

入的广告语、解说词、甚至是一段音乐片段，语言呈现出随意性与零散化的趋势。

巴塞尔姆的《玻璃山》是对同名童话的改写，这样一个简单而美丽的故事却在巴塞尔姆的谋篇布局中，拆解成了即零散又杂乱的“解码”过程。作者首先利用阿拉伯数字达到他对小说写作模式僵化的嘲讽，从“1”到“100”，每一句长短不一的句子用数字标出，从形式上看，即无法把它归类于传统的诗作，从内容上看，也不能把它归为具有学术特性的词条，整个小说被限制在短短的5000字之内。其次，全篇时常展现出污秽的语言与一些无谓的寓意与场景。“Dumb motherfucker.”（愚笨的人！）；“The sidewalks were full of dogshit in brilliant colors: ocher, umber, Mars yellow, sienna, viridian, ivory black, rose madder.”（人行道上到处都是狗屎，有着明亮的颜色：赭色，红棕色，黄褐色、深黄色、青绿色、黑色、玫瑰红色）；“The conventional symbol (such as the nightingale, often associated with melancholy), even though it is recognized only through agreement, is not a sign (like the traffic light) because, again, it presumably arouses deep feelings and is regarded as possessing properties beyond what the eye alone sees.” (A Dictionary of Literary Terms)（这个传统的象征，即使它是通过协商达成共识的，但是它还不是一个记号，因为，它也许可以超出是觉得享受唤醒很深的感情而且可以作为遗产的一部分《文学术语词典》），一系列很难判断寓意的语言，让我们无法对每一词语的意义做出适当的评论，因为实在找不到一个合适的语境可以对它们进行解释。

《白雪公主后传》是巴塞尔姆的又一代表性作品，他在这里把童话死亡的观念与游戏童话的目的表达的淋漓尽致。在对人物的出场介绍中，作者突兀的传达了一些信息：“那些男人、笨拙的走动，思想、掩饰、肢体，脸上思考的部分，镜子、殴斗拘留、比例模型，白昼的经历、胆汁、电影极乐”。原文中，作者用引号把这些意象表达出来，也许是作者当时天马行空的思绪，也许是其中某个人物的生存状态。最被评论家津津乐道的就是第一部分后的“经典”的调查问卷：“到此为止你是否喜欢这个故事？”、“叙述中胡说八道的东西是不是太多？”、“这部作

品对你而言是否有超感觉的成分？”“依你的看法这七个男人作为个人，在人物塑造方面是否充分？”、“按你的看法，人类是否应该有更多肩膀？”这些善意的问话除了表现出作者对读者的尊重，也是作者在文学创作过程中思维历程的真实写照，因此，传统文学建构的一套合理而完美的体系，在作者的语言表述中都可以归结于一种实验文学的态度了。这些让读者很难理解作者引入这种有些无聊、有些生硬的内容用意何在？作品的意义是否尚存？在文章中插入如此之多不相干的语言表述，实是后现代主义作家对现实生活的一种态度：生活本来就是这样充满了不定数与偶然性的，正是这些表面上毫无逻辑的东西组合在一起才是生活的真相。

## 第三章 后现代主义文学戏仿现象本体阐释

### 第一节 后现代主义文化背景与本体论回顾

#### 一、“放纵的文化”催生放纵的文学

米兰·昆德拉在《被背叛的遗嘱》中把后现代主义文化称为“放纵的文化”，这种文化既有它的包罗万象又有它无法概说的特性。在后现代主义时期出现如此之多的戏仿现象，是与此时的文化背景紧密相连的。

西方的哲学源于古希腊，从赫拉克里特把世界万物遵循的规律称为“逻各斯”开始，西方文化一直处于井然有序的环境当中，人们安然地生活在业已勾勒的价值体系中，对于世界运行背后始终存在的那个客观规律深信不疑。直到19世纪，“第一位伟大的后现代主义者”<sup>①</sup>尼采宣布了“上帝死了”这一断言，他对基督教、对科学、对世界存在的一切均提出了后现代式的强烈质疑。随着两次世界大战和社会工业的迅猛发展，西方的文化，尤其是20世纪下半叶的文化出现了一派狂欢式的面貌。汤因比曾用“后现代”来描述19世纪最后25年的社会状况，但是后现代状况的真正全面兴起，确是在第二次世界大战之后。宗教信仰、真善美的追求在残酷的现实面前似乎失去了存在的意义，社会现实“导致了欧洲现存的一切——理性、信仰、哲学乃至整个资产阶级社会——的合法化基础的动摇。”<sup>②</sup>

对于后现代的社会状况，19世纪德国著名的历史思想家、哲学家斯宾格勒“以十九世纪的精神来对抗二十世纪的精神，斯宾格勒的这些描述正是我们称之为‘传媒时代’的‘后现代状况’之一，对无权力的‘主体’的‘消声’、无处不在的‘监视’和‘控制’、传媒帝国的‘超真实’的话语编码、‘意识形态主体’的建构。”<sup>③</sup>如果说斯宾格勒还处于一种设想的状态，那么我们就具体的看一下西方后现代社会真正的文化内涵。约翰·多克再谈到后现代主义时，称“后现代主义”作为一种“世纪末的风格”，它“创造一个新的历史时期：‘后现代性’，也就是后工业时

<sup>①</sup> 戴维·罗宾逊著. 尼采与后现代主义[M]. 程炼译. 北京大学出版社, 2005年. 第24页

<sup>②</sup> 利奥塔等著. 后现代主义[C]. 赵一凡等译. 社会科学文献出版社, 1999年. 第33页.

<sup>③</sup> 斯宾格勒著. 西方的没落[M]. 吴琼译. 上海三联书店, 2006年. 译者导言第46页

期，一个信息、电脑、大众媒体、大众传播的年代。”<sup>①</sup>后现代时期的很多文化似乎都与电子技术紧密的联系在一起：影像文化的全面复兴、网络文化的崛起，同时，由于这两种文化的相对自由性，呈现为异质多元的景观：“多向多变”、“非标准化”、“分散化”等等成为了此时的关键词，文化开始具有狂欢的性质。

针对这种狂欢的文化气质，笔者认为，后现代主义时期的狂欢虽然与中世纪以广场为基础的狂欢在形式上有所差异，却都具有脱冕的精神，中世纪时期包括为束缚人类发展的清规戒律脱冕，为普通民众加冕的双重过程，那么，后现代主义时期的脱冕就指向了更广的方面，是对整个传统的抛弃——因为，一切都是平等的。

纵观西方文学史，我们可以发现，西方文学在发展的进程中每一个时期都对应着一种主导文学样式，从史诗发展到长篇小说，从现实主义到现代主义，每一个历史时期的大多数作家的创作总会适应一种文学思潮，或文学流派的宗旨，从而呈现出可以为当时的文学特征下定义的状况。而到了20世纪60年代后期，面对众声喧哗的文学现象，很多理论家都无法为此时的文学做出明确的判断，因为，有的作品连描述都很困难。因此，“当代小说家在小说形式上已难以花样翻新却是有目共睹的事实。到20世纪60年代初，具有七八十年历史的西方现代主义文学艺术，也早已经典化、体制化而被现行的意识形态吸收，成为横亘于当代作家面前有待于超越的高峰。可是，二战以后却是一个空前缺乏艺术气质的时代，工业化、高科技、高消费带来表面的物质繁荣，却将艺术的独创性抹杀殆尽。迫于无奈，战后的一些西方小说家只好将目光投向现代主义发端之前的传统小说形式，做一些‘滑稽模仿’(parody)或‘拼盘杂烩’(pastiche)式的小文章，以期至少在形式上给人耳目一新的感觉。”<sup>②</sup>

## 二、本体论回顾

从以上我们对后现代主义文化的回顾中，可以感受到西方后现代主义时期社

<sup>①</sup> 约翰·多克著.后现代主义与大众文化[M].吴松江等译.辽宁教育出版社,2001年.第142页.

<sup>②</sup> 盛宁著.文学·文论·文化[M].山东友谊出版社,2006年.第13页

会环境对文化的巨大冲击力。“第二次世界大战粉碎了绝大多数西方人的白日梦，于是，部分西方人置身于如下的尴尬处境中：上帝对于他们来说的确死了，但一种可以取代上帝位置的存在却未诞生。这意味着他们失去了其先辈在两千年始终虔信的生活目标，也就是说，他们处于本体论意义上的流浪状态。”<sup>①</sup> 20世纪两次战争的残酷与“非人性”把人类建立的所有物质基础与最高信仰彻底的打破了，过去信奉与维护的终极观念在战争中毫无意义，而且正是人类的发明摧毁了人类自身，因此完全凭理性与道德尺度去认识这个世界已经站不住脚了。“世界是什么”？“现实是什么”？原来所有的“确定性”还可靠吗？一切“终极认识论”都受到了极大的挑战，本体论开始上升为主导，虽然对后现代主义的“本体论主导”存在众多争议（詹姆逊就从文化角度即否认后现代主义的认识论，也否定它的本体论），但是对现实的不信任与无从把握的情绪却是不可争议的存在着的。

文学的本体问题，最通俗、最广义的理解即是文学是什么的问题。从文学产生之日起，文学是什么这一最基本的问题，就始终是一个悬置的：文学是模仿、文学是表现、文学是虚构，解构主义大师德里达在分析卡夫卡和布朗肖的作品时，强调了“‘什么是——’是个哲学问题，它对事物的本质和意义发问。”<sup>②</sup>“本体”概念，最早是由亚里士多德提出的，是指事物的本源和本质属性。本体理论发展到文学中，即称为文学本体论，“文学本体论研究的对象应该是文学的存在问题，除了要探讨文学的本体之外，还必须探讨文学的各种属性。”<sup>③</sup>

纵观西方文论史，我们可以发现，在每一个文学发展出现危机的时期，文学本体论往往容易成为批评家格外关注的对象。虽然，文学危机最严重的时期是20世纪的下半叶，但我们也应该看到后现代时期之前，某些理论家已经涉及到了文学本体问题。黑格尔、康德等就有过详尽的论述，但是，对后现代主义本体思想产生重要影响的要数19世纪诗人兼文论家马拉美。

马拉美对文学本体的理论来源于他的创作实践，他对文学本体的两方面思考是20世纪文学理论的奠基，包括他对作者与作品的认识，以及对文学中语言

<sup>①</sup> 王晓华著.在现代和后现代之间[M].黑龙江人民出版社,2006年.第294页.

<sup>②</sup> 雅克·德里达著.文学行动[M].赵兴国等译.中国社会科学出版社,1998年.第72页.

<sup>③</sup> 苏红斌著.何谓“本体”？——文学本体论研究中的概念辨析之一 [J].东方丛刊2006年第1期.

危机的探讨。首先是写作行为与作者个人无关:这种观念把作者从传统文学中至高无上的位置上拉了下来,“写作意味着那个生活在现实世界而受到社会、历史、情感等各种偶然因素制约的作者个人从作品中消失。”<sup>①</sup>他的“我们已经彻底死了”的定论,确是20世纪“作者之死”的先声。

其次,就是马拉美对语言的重新认识,马拉美是一位才华横溢的诗人,他提倡为了真正达到文学的本真状态就要对文学进行“大手术”:所有语言世界中的偶然因素都要杜绝,词语不指涉甚至是否定物的存在的,由于他对语言的格外关注,因此,在相当长的一段时间内,诗人自己也陷入到了“失语”的状态。他把文学的危机上升到了与人的危机、语言的危机同样的高度,在那个时代对文学能有这样的忧患意识,实属难得。虽然马拉美的艺术观是建立在一元论的基础上的,但他的文学本体论是现实而又严肃的,很多20世纪的文学理论都是从马拉美的诗论中受到了深刻的启示,这里就包括著名的结构主义与解构主义,尤其是在解构主义中,虽然多元论已经取代了一元论,但马拉美的本体论还是具有极强的借鉴作用的:“如果说文学本体意识的觉醒和文学观念的危机是现代文学区别于传统文学的最主要标志,那么马拉美(19世纪)的确称得上是现代文学和现代文论的重要奠基人,法国20世纪几乎所有的文论家和思想家,在论及文学语言革命和文学观念革命时都上溯到了马拉美的诗作和诗论。”<sup>②</sup>

美国后现代剧作家理查德·福尔曼(Richard Foreman),也曾把他的戏仿称为“本体论的”。本体论是一种“生存或现实的科学,研究生存的状态、基本特性和关系。”他的戏只关注他自己内在的思维过程,他的语言只存在于停顿的时间、他的意识的每一时刻。”<sup>③</sup>到目前为止,很多理论家还是把后现代主义时期的所有文化现象称为一种以本体论哲学为基础的现象,布赖恩·麦克黑尔在《Postmodernist Fiction, "From Modernist to Postmodernist Fiction: Change of Dominant",》(《现代主义文学向后现代主义文学的主旨嬗变》)一文中就明确指出:现代主义文学是以认识论为主旨,后现代主义文学则以本体论为主旨。

<sup>①</sup> 刘意青等主编.欧美文学论丛(第一辑经典作家作品研究)[C].人民文学出版社,2002年.第254页.

<sup>②</sup> 刘意青等主编.欧美文学论丛(第一辑经典作家作品研究)[C].人民文学出版社,2002年.第248页.

<sup>③</sup> 曹路生著.国外后现代戏剧[M].江苏美术出版社,2002年.第22页.

## 第二节 后现代主义文学戏仿现象本体论

美国文学批评家艾布拉姆斯在《镜与灯》中提出，每一件艺术品总要涉及四个要点：作品、艺术家、世界、欣赏者。“一个严肃的批评家不仅承认这四种因素的存在，他还必定特别地看重其中一个因素。譬如，注重实用因素的批评家评判作品的依据是它在读者身上是否引起了必不可少的凡响；着重表现因素的批评家关心的是艺术家心灵的特征和活动与艺术作品对作者心灵的表现是否和谐一致。”<sup>①</sup>因此，对文学的本体研究基本是围绕着这四个方面展开的，而且到了后现代主义时期，随着对经典文学传统戏仿的兴起，很多作品、批评家不单单“看重”一个方面，而是在作品与文论中对“文学是什么”这一主题开始了全面的讨论，本节就是对后现代主义文学戏仿现象的本体论阐释。

### 一、文学与现实

在西方文学发展中，文学“再现观”一直占据着主导位置，文学经常可以具有再现现实、再现历史的功用，与此同时，读者可以通过作家的眼睛来认识社会、理解社会。如前所述，20世纪下半叶的西方社会是一个动荡过后急需重建的社会，在这样一种氛围下，传统的一切似乎都失去了可以信赖的价值，在文学中，所谓的再现现实与历史也就变成了一种极大的讽刺。而且，后现代社会是一个消费性的社会，伴随着资本主义的迅猛发展，一切都归于物质化与商品化了，深度与意义在逐渐的抹平，“高科技的发展还必然带来大规模的机械复制和数码复制，从此不再有真实和原作，一切都成为类像和虚假，人们突然悲哀地发现自己生活在一个虚假的世界里。”<sup>②</sup>虚构的世界已经失去了其个性与确定性，真实与虚构的界线模糊了，人们到底是该相信现实还是相信假设。罗兰·巴特在《S/Z》中谈到传统的语言观时指出：过去的语言观是以重复语言的隐喻意义为宗旨的，而固定的隐喻意义是权势的象征，因此，所谓现实主义作品并不符合客观现实，而只是作家对权势的演说，是对固定意义的多次利用。

<sup>①</sup>张隆溪选编. 比较文学译文集[C]. 北京大学出版社, 1982年. 第205页.

<sup>②</sup>曾艳兵著. 西方后现代主义文学研究[M]. 中国社会科学出版社, 2006年. 第31页.

在这样一个质疑一切价值体系与知识合法性的时代，任何既有的理论都需要重新思考，因此，文学，尤其是经典文学中人们曾经深信不疑的依据历史、依据现实的叙述模式开始遭到质疑，人们发现，文学中的现实并不是生活的真实，那么，文学到底能怎样描述真实的生活？后现代主义作家在戏仿经典文学中，采用了一种极为有效，同时又极为突兀的方式——重构历史——对文学存在的本体问题进行了探讨。“所谓重构历史，当然不是无视历史事实的向壁虚构，而是在全面掌握史实的基础上，从现当代的角度对现存历史文本中史实的等级次序、史实间的因果关系等进行新的阐释，这种阐释无意改变历史事实本身，而是要引出迄今人们尚不曾这样理解的新的意义。”<sup>①</sup>

从上一章的分析我们可以看到，后现代主义作家为了重构历史，把与这个虚构文本无关的内容，统统加入进来，例如，在一个戏仿维多利亚时期的爱情故事中（《法国中尉的女人》），可以出现马克思的《哲学手稿》、社会学家的《城市调查报告》、达尔文的《物种起源》：“它基本上是互文性的，迫使我们考虑的不是过去到底是个什么样子，而是它到底是怎样由其他文本进行表现的，这些小说并不是在思考自身的，它们思考的是在解释世界的行为中叙事的逻辑和意识形态。——这样的小说已将这种互文倾向表现得淋漓尽致，通过援引和模仿其他小说及那时期的科学文本实现互文。”<sup>②</sup>英国女作家简妮特·温特森在对古希腊神话重述（《重量》）中，把“人类登月”、“和平号空间站”依次引入这个借助神话又紧贴二十一世纪生活的故事中。马克·柯里认为这类小说，“并不是在思考自身的，它们思考的是在解释世界的行为中叙事的逻辑和意识形态。这样的小说已将这种互文倾向表现得淋漓尽致，通过援引和模仿其他小说及那时期的科学文本实现互文。”<sup>③</sup>

针对这种重构历史的现象，加拿大学者琳达·哈琴提出了“历史编纂元小说”概念，所谓“历史编纂”即把历史与虚构结合在一起，以颠覆传统的历史再现观：“‘编史元小说’指的是那些广为人知的通俗小说，它们即有强烈的自我指涉性却

<sup>①</sup> 盛宁著. 文学·文论·文化[M]. 山东友谊出版社, 2006年. 第12页.

<sup>②</sup> 马克·柯里著. 后现代叙事理论[M]. 北京大学出版社, 2003年. 第76页.

<sup>③</sup> 同②

又悖谬的关注历史事件和历史人物。”<sup>①</sup>而且，琳达·哈琴通过对大量后现代文学文本的研究，把“历史编纂元小说”作为了后现代主义文学的最基本存在方式。虽然这种划归有一定的片面性，但是琳达·哈琴看到了后现代主义作家在对待经典态度上的严肃性与政治性，这就有力的还击了詹姆逊在《晚期资本主义的文化逻辑》中强调的“此时戏仿丧失的反讽与滑稽的作用”、以及伊格尔顿把后现代主义艺术作品称为“伪戏仿”等观念。

现代主义是以对世界终极本质作为追求的，而后现代主义集中在对世界偶然性的关注上，它必然要呈现出超越空间与时间的性质，因此，把不同时代的文体、不同风格的文体以拼贴的精神杂糅在一起，就是对承认世界偶然性与不可把握性的最好诠释。传统文学中标榜的现实主义倾向在这个一切都不确定的时代已经失去了意义，以上对历史真实与虚构文本的混淆运用，从本质上说，是后现代主义作家对历史与文学这两者关系的深刻思考，琳达·哈琴在《后现代主义质疑历史》一文中对戏仿经典作品的文学表现出的历史观提出了自己的见解：“后现代作品旨在抗争艺术的权力，突显永恒的普遍价值，而它们往往通过强化与那些价值相关的主题内容乃至形式风格而得以实现；它们还以多样化和陌生化的名义挑战小说叙述的单一性和严谨结构。”<sup>②</sup>这也是美国实验小说家约翰·巴思在创作中一贯奉行的标准：文学是历史和虚构的结合，更是超越。

## 二、文学与权力

“像价值本身一样，经典作品是一种结构。而且，作为一种结构，它是某些特定文化权力关系的表述。”<sup>③</sup>笔者认为，所谓“特定文化权力”即指在这些伟大的经典作品背后，体现了具有某些权力倾向，这其中，比较明显的就是男权社会的话语权问题，以及作者至高无上的发言权的问题。福柯在他的知识考古学中强调，要把被忽视的没有了话语权的被动的一方挖掘出来，后现代主义作家正是看到了经典文本中蕴含的话语中的霸权，因此在戏仿经典时就必然要从根本上否定

<sup>①</sup> 林元富.琳达·哈琴:后现代诗学探[J].福建师范大学学报.2005年第6期.

<sup>②</sup>王逢振主编.西方文论选[C].漓江出版社.2004年.第44页

<sup>③</sup>约翰·斯道雷著.文化理论与通俗文化导论[M].杨竹山等译.南京出版社,2001年.第279页.

男权话语，最直接的方式就是把最次要的女性放在中心的位置，让她们去言说，这也正体现了后现代作家对边缘、对权利的再思考与再认识。

在西方漫长的历史中，女性与男性相比总具有价值低等、丧失支配与控制能力、缺乏理智注重情感等特征，因此女性应该“被男性征服与控制”的观念深入人心，这也就形成了男尊女卑的传统。直到西方 20 世纪 60 年代开展了第二次女权主义运动，这次社会运动为女权主义文论的诞生奠定了现实基础，西方很多国家的文论家，尤其是女性文论家，把这种时代背景结合到了自己的理论中，提出了富有开创性的女性主义理论。西方的女性主义文论在发展的进程中，借鉴了很多理论：包括弗洛伊德的理论、后殖民理论、以及解构主义理论等等，其中对它影响最大并且具有相辅相成关系的就是意在全面消解二元对立的解构主义理论。

“女性主义文论的理论方法，从根本上讲是一种解构的方法，无论这种方法的实施者是有意为之还是无意中与解构主义的原则相契合。因为，女权主义文论的根本目的就是要否定男性对女性的统治和压迫，而要做到这一点，就必须对现有的政治、经济、文化制度进行拆解，改变这种对妇女不利的两性对立状态。”<sup>①</sup>

从前一章的作品分析中，我们可以看到后现代主义作家在戏仿经典作品时，发现了经典文学中的意识形态并不是中立的，政治意识与世俗权力充斥其中，是始终为男权中心服务的。因此，为了强调女性的地位，首先就从女性话语中做出了改变，使女性站在与男性平等的地位进行对话，以对传统进行重新估价与透视。

除了女性作家在积极地为女性争夺话语权，在男性作家的写作中，也开始注入了对女性形象的重新塑造。由于男尊女卑的意识在经典文学中似乎已经成为了一个定律，莎士比亚的《哈姆雷特》就是一出典型的以男性为中心的戏剧，而美国当代作家约翰·厄普代克在《葛特露和克劳狄斯》这部中篇小说中，改编了那场著名的宫廷复仇故事：从标题我们就可以看出《哈姆雷特》中那个始终站在多个男性背后的女人——葛特露——开始站在了舞台的最前端，她成为了所有男性的核心力量，从以下的表述中，我们可以看到她的声音与人格已经摆脱了男性的束缚：“她声称不愿意嫁给他（父亲）选中的贵族霍文迪尔”、“我觉得他呆头呆脑”、

<sup>①</sup> 张岩冰著.女权主义文论[C].山东教育出版社,2001年.第151页.

①“那么您的意思是说，女人的命本来就不如男人的命来得值钱喽？我倒觉得无论男女，死亡都一样是同等大事”、“她浮现出公然藐视父亲的神情——她尖刻地说……她的语气中流露出怨恨”。在这里，我们可以强烈的感觉到，过去一直掌握在男性身上的话语权回到了女性身上，女性找到了失去的语言能力，也就找到了自身存在的地位。这也就验证了琳达·哈琴的观点：“女性一直被置于传统的男性文化的边缘……反讽与戏仿的大量涌现就是对女性边缘化的一种回应。”②

在前文中已经提到，后现代主义作家在戏仿时特意使用元小说这一叙述形式，因为，在传统文学作品中由于作者叙述的权威性，而形成了流传至今的作者对读者的说教态度与不可辩驳性，这也是后现代主义作家在经典文学作品中发现的另一种权力关系。“后现代主义时代的特点是文学的所有集中性原则的彻底解体，从而陷入对作者地位、读者、阅读过程和批评本身等批评观念的深刻可疑性。”③传统文学中的作者一直处于优越的地位，所有的情节、所有的人物都在作者的掌控之中，而读者一直处于被动接受的状态下。后现代主义作家敏锐的察觉到了经典作品里作者的“上帝”地位，正如罗兰·巴特所提倡的“读者之生当以作者之死为代价”，因此作者与读者的关系首先成为了被重新审视的对象：“数世纪以来，我们对作者感兴趣太甚，对读者则一点儿也不注意……作者被视为其作品的永久主人，余下我们这些人，他的读者，则纯粹被看作是只拥有用益权的人”④这样一来，作者的“上帝地位”被推翻了，读者可以自由地发挥想象，读者的潜在创造力得到了前所未有的提升，读者与作者处在了平等的地位上。克里斯蒂娃针对这种现象，她把作者视为一种“零度状态”，一种“空白”的观点，使读者的地位大有超越作者地位的趋势。

### 三、文学自身的语言问题

语言作为人类交流的工具，体现了人类的言语行为。因为，“人是一种语言动

① 厄普代克著.葛特露和克劳迪斯[M].杨莉馨译.译林出版社.2002年.以下本作品皆出自本书,不再另注

② Kathleen O'Grady: Theorizing Feminism, and Postmodernity: A Conversation with Linda Hutcheon Rampike, Vol. 9, No. 2, (1998). pp21

③ 史蒂文·康纳著.后现代主义文化——当代理论导引 [M].严忠至译.商务印书馆, 2004年.第167页.

④ 罗兰巴特著. S/Z [M].上海人民出版社, 2000年.第51页.

物，不仅能用语言思考真理和探索生活，还回过头来把玩语言自身的各种使用方式和表达方式。语言是人存在的核心，人的存在的每一个细节都无一例外地与语言纠缠在一起。”<sup>①</sup>在前文中提到了后现代主义作家对文学应该如何描述现实、如何摒弃显在与潜在的权力关系等问题，那么后现代主义作家在关注“如何”的过程中，也普遍地意识到了文学的语言问题，即文学能否描述的问题：“（后现代主义文化哲学）不再相信什么是真理，而是不断地进行抨击批评，但抨击的对象已不再是思想，而是表述。”<sup>②</sup>因此，后现代主义文学戏仿现象中出现的对不相干生活场景与意象的大量堆砌与拼贴，其实是语言学发展都后现代主义时期的实践表征。

西方 20 世纪在哲学与语言学方面出现了大的转折，哲学的转型又带动了语言学的转向。对于语言的解构思想，公认的两位后现代哲学先驱尼采与维特根斯坦的主张是不可越过的：众所周知，尼采是一位颇富怀疑性与战斗性的哲学家，他所主张的一切语言的“比喻性”是对过去真理与知识不可信任的言说，他认为，语言是不可能对世界的真实进行描述的，这样，人类自以为掌握的关于世界的真相无非也就成为了语言的“比喻性”所带来的错觉。到了 20 世纪，维特根斯坦在对语言的研究中，冲出了以罗素为代表的分析哲学家所建立的框架，以语言游戏说为后现代哲学提供了启示。在维特根斯坦的语言体系中，曾经的一元论所标榜的语言背后的实在意义遭到了拒绝，语言归为了日常生活中活动的一部分。

对于后现代主义时期的语言学，最有影响的就是解构主义理论，在解构主义中，德里达、罗兰·巴特等核心人物，在借鉴前人对语言意义颠覆的经验中，从打破语言里隐藏的权力关系入手，明确了语言的不确定性。因为，从以索绪尔为代表的结构主义开始，符号被分解为了能指和所指，它们是整个交际系统的基础，但是随着结构主义的发展，它本身的弊端暴露了出来，“要在单一结构里发现适用于所有文本的普遍性结构模式”正是逻格斯中心主义的产物。主张解构主义的两个关键人物罗兰·巴特与德里达都注意到了语言的重复使用以及语音的中心地位

<sup>①</sup>腾守尧著. 文化的边缘[M]. 南京出版社, 2006 年. 第 4 页.

<sup>②</sup>王岳川著. 艺术本体论[M]. 上海三联书店, 1994 年. 第 102 页

形成的“权力”意义，这些体现在经典文本里，就是在文本中传达出的语言的隐喻意义：“在这个结构化的语言中存在着秩序，而语言就是这个秩序。因此，谁控制了语言就控制了权力和秩序，就能够在思想意识形态和社会中成为胜利者。”<sup>①</sup>后现代主义时期，以德里达和罗兰·巴特为代表的解构主义哲学成为主流，“后结构主义强调意义的不确定性，正在把文学和批评的实质归结于语言，语言成了存在的一种新的形而上学的基础。文学将从历史和社会的束缚中解脱出来，融入无穷的差异、模棱两可、自相矛盾的语言游戏……”<sup>②</sup>

罗兰·巴特与德里达分别用“漂浮的能指”与“延异”理论来分析文学文本，从文本的内部把整体性消解掉，尤其是德里达的“延异”观：“一个能指所涵盖的（即所指）其实是无数与它有差异的其他能指，这些差异组成一个个意义的‘痕迹’，积淀在这个能指之中，使它具有无数潜在的歧义，造成意义的不断延宕变化。既然语言符号所对应的所指实际上已经荡然无存，文本的明确意义实际上呈现漫无边际的‘播散’状态，结构主义赖以产生意义的深层结构也就不复存在了。”<sup>③</sup>在德里达的理论中，语言就是无止境的游戏，从一个符号到另一个符号的跳跃性传递中，文本的意义也就变得不可捉摸与不可解释了。因此经典文学作品传达的意识形态与有序逻辑也就不再可靠，后现代主义作家更愿意把意义放在无限“延异”的语言中，作品的意义从单一转向了多元。

后现代主义文学中的戏仿现象曾被詹姆斯称为“杂烩式的模仿作品”、被伊格尔顿视为“伪戏仿”，两人对其“无深度表面”特征是持批判态度的。不可否认，后现代主义文学中确实存在一些以滑稽和游戏为宗旨的作品，不但毫无深度而且完全陷入了虚无。但是很多优秀的作家在重新审视经典文学作品时，不仅对文学本体问题进行深入探讨，也体现了他们对整个社会和人类存在方式的担忧与困惑，只不过这种忧虑之情来用更隐晦、更荒诞的方式来表现。《白雪公主后传》里喋喋不休的人在过着百无聊赖的生活，原童话里宣扬的善恶价值观已经荡然无存，虽然意义完全陷入了漂浮的能指中，但后现代社会里年轻人空虚的精神状态确是能

<sup>①</sup> 刘意青等主编. 欧美文学论丛（第一辑经典作家作品研究）[C]. 人民文学出版社, 2002年 第208页

<sup>②</sup> 约翰多克著. 后现代主义与大众文化[M]. 吴松江等译. 辽宁教育出版社, 2001年. 第178页

<sup>③</sup> 朱刚著. 二十世纪西方文论[M]. 北京大学出版社, 2006年. 第301页.

够深刻的体会到的。《玻璃山》里那个愚笨的“新人”虽然做着一件荒唐的事情，并最终砸破了那个传统意义中的信仰，却执著的相信在今天这样的社会中，仍然需要一个终极的象征。后现代主义作家不相信经典，不相信过去所有的价值标准，同时也找不到一个可以让大多数人信服的真理，因此陷入了存在的精神危机之中，正如约翰·巴思在戏仿《一千零一夜》的《敦亚佐德》里说的那样，“国家正遭受危机——我已不知道自己的身份，我的名字只是一堆符号而已。”后现代主义文学戏仿现象几乎囊括了戏仿这种方式的所有元素与特征，此时是文学史中戏仿现象集大成的时代，也是文学史中对文学经典作品与文学理论重新评估重新定位，乃至完全颠覆的时代，把文学的发展指向了最初的源头——人的存在问题。

其实，后现代主义作家在面对强大的传统时，在不断的尝试重复与挑战经典中，是有着很强烈的焦虑感的，诚如简妮特·温特森在重述古希腊神话的作品《重量》里阐发的感慨：“我一再重复这个故事。虽然我已经找到了别的出口，但围墙永不倒塌。围墙无所不在，我的生活只能步步为营；虽然我能够改变它的形状，但永远无法逾越它的存在。我穿越地道，似乎发现了一条新的出路，但出口却遥不可及。我只能返回原地，挑战着自我的界限。”<sup>①</sup>对于文学的本质问题，后现代主义作家们无法达到一种共识，也就很难处于一种完成时的时态，但他们的发问、他们的努力使我们从多个角度重新审视耳熟能详的经典文学作品，从而对文化的发展、人的存在有了更深的认识。后现代哲学如“后现代、后现代主义、后现代性”一样，很难对它做出一个公允而全面的判断，但后现代哲学所具有的解构“传统框架”的基本思路是一致的：“后现代哲学家并不企图创造任何庞大的哲学体系，他们仅仅想解构传统的思维框架，并且提供另外一种可选择的思维框架。”<sup>②</sup>

<sup>①</sup> 简妮特·温特森著.重量[M].胡亚鹂译.重庆出版社,2005年.

<sup>②</sup> 朱新民著.西方后现代哲学[M].上海人民出版社,2007年.第12页

## 第四章 传媒时代与中国“类后现代”戏仿现象阐释

### 第一节 传媒时代与“类后现代”现象

#### 一、传媒时代的变迁——边缘文化的兴起

中国文化的传播方式，随着科学信息技术的迅猛发展在积极地调整着自己的步伐，由早先的纸质传媒发展到了以广播、电视、网络等电子媒体为主要载体的程度。在上个世纪九十年代中期以前，中国并没有形成真正意义上的媒体社会，直到世纪之交，媒体时代才真正到来，“现代的报纸、杂志等所谓的平面媒体，以及电影、电视等电子媒体，每天都以极快的速度数以亿计地传输着各种信息，甚至出现了所谓‘信息爆炸’的现象。”<sup>①</sup>因此，传统的纸质载体已经不能满足信息大量复制与创新的需求，它渐渐隐退到了传媒的二等甚至更低的位置，而把位置让给了“神话般”的网络媒体，有学者把这种现象称之为“媒体专政”：“所谓‘媒体专政’，实际是指市场经济的情况下媒体摆脱了原先计划经济的束缚开始占据了传播的主导地位，从而对原先占主导地位的主媒体、次媒体进行某种制约甚至压迫。”<sup>②</sup>由于网络媒体具有的开放性与平等性，使文化建设与文化批判不再是少数人的专利，而是民间大众共有的权力，大众在网络中可以尽情发表自己的见解，它在强调实效性的同时也体现了众声喧哗的平等主张，这种巨变是传媒时代的最重要特征之一。

另一方面，在商品经济浪潮的冲击下，文化的创造与商业运作紧紧地结合在一起，文化的商业性越来越浓厚，为了创造经济效益，文化的生产开始尽量迎合大众的口味，通俗化、畅销性成为了追求的目标。因此，文化具有了消费的性质与速食的特质，以往束之高阁的文化生产与民众的关系越来越紧密。尤其是网络文化的出现，使中国文化呈现出了前所未有的思想的活跃性与形式的多样性，既然通俗成为了主流，那么过去那些无法登上高雅艺术殿堂的文化现象，就如雨后

<sup>①</sup>谭德晶著.网络文学批评论[M].中国文联出版社,2005年.第42页.

<sup>②</sup>王干著.灌水时代[M].山东文艺出版社,2005年.第160页.

春笋般的发展起来，通俗与高雅站在了同一个起跑线上：“具有边缘意识的现代人不再像过去那样，只是简单地痛恨庸俗，制造高雅，而是以‘观赏’的态度对待庸俗，并不断地从这种观赏中制造出一种复杂的快感。……边缘意识渗透于现代社会的各个角落，似乎已经成为现代文化的主旋律，这是文化向深层发展的一个重要标志。”<sup>①</sup>

## 二、中国“类后现代”现象与网络文化

20世纪八十年代美国理论家詹姆逊在中国讲解福柯与文化研究，使中国的知识分子开始对西方后现代主义有了朦朦胧胧的认识，但是由于与当时中国思想界的主流相悖，因此这次讲学就显得有些不合时宜。九十年代后，伴随着中国现代化进程的发展，后现代主义提倡的“边缘意识”唤醒了知识界的思维，知识界创作的重心逐渐转移到了边缘人群中，民众的狂欢意识开始在中国文化中盛行。

而从西方后现代思想进入到中国学界的话语中开始，对于中国的文化中是否具有后现代性一直是人们谈论的焦点。我们应该注意到，西方的后现代主义是以现代主义为现实基础，以后结构主义理论为哲学基础发展起来的，其整个过程是一个“自省”的过程，是对西方自身文化的深刻反思。而中国文化在发展中，缺少这样一种过程，因此，中国当今文化带有的后现代性，就无法真正深入到西方后现代的精髓中，也就无法全面的体现西方后现代精神的内涵。在多次碰撞与交融中，形成了一种具有中国本土氛围的、“中西合璧”的“类后现代”文化景观。有学者以小说叙事为研究对象，把这种现象称为“类后现代小说叙事”，这种定义可以推广至整个“类后现代”现象，即“是新时期先锋作家在现有的社会条件下总体上尚未达到西方后工业社会发达程度的历史语境下，以一种超前预支的方式完成的。”<sup>②</sup>既然称之为“类后现代”现象，那么那些能够代表后现代某些特质的方式就被纳入了其中，戏仿——无疑，也形成了一种趋势，并越演越烈。

二十世纪九十年代，一些作家开始通过“重写”经典来表达他们对历史的不

<sup>①</sup>滕守尧著.文化的边缘[M].南京出版社,2006年.第272页.

<sup>②</sup>张立群.中国类后现代小说叙事的艺术特征[J].文艺理论,2006年第4期.第71页.

信任，同时，也是对西方后现代思潮的一种实践性的回应。刘震云在《故乡相处流传》中把天子形象玩于股掌之中；李冯的《另一种声音》把神通广大的孙悟空化身为平庸之辈；王晓波的《青铜时代》在虚幻与现实之间穿梭，对唐代英雄传奇进行的解构——如果说这时的戏仿之作还只流行于学术界中，还缺少一种全民参与的热情，那么，几乎包括了所有后现代元素的香港无厘头电影《大话西游》在民间的迅速走红，使民众看到了戏仿这一手段的有效性与它带来的审美快感。

2005 年网络短片《一个馒头引发的血案》受到如此多的关注，不仅在于它体现了民众高层次文化的积极介入，也验证了中国当代文化发展中一个重要现象的出现，即网络文化的兴起。毋庸置疑，中国当代文化的发展是与文化传播的氛围即传媒的发展息息相关的，网络技术的迅速发展、中国网民数的骤然增加，使我们处于一个“类后现代”传播媒介中，接受文化的方式彻底颠覆了传统观念。由于网络的开放性与时效性，吸引了民众对任何社会新闻、文化现象等的关注，这种关注是打破了被动接受的关系，是一种变被动为主动的趋势，民众可以自由地发表言论，可以畅所欲言，论坛点击率一路飙升使我们看到了观念的多元性与沟通的无界性。“在网络文学的生成过程中，作者和读者的界限已经模糊，二者身份的互换是常规性事件，所有的网络文本都可能是互生性的。……一个完整的网络文本是由原创贴和回帖组成的，它的诞生过程是作者/读者不断交换身份的过程。”<sup>①</sup>正是有了这种大众狂欢的“场所”，因此，精英文化被非精英文化所挑战，一切被顶礼膜拜的经典文本的意义在迅速的被吞噬，取而代之的是大众的喧嚣与发泄。

## 第二节 中国当代“类后现代”戏仿现象综述及评价

### 一、挑战历史 回归生活

中国当代的“类后现代”戏仿现象体现在很多领域中，以 20 世纪 90 年代的“新写实”为代表的文学中就表现出了中国当代作家对戏仿方式的积极运用。“新

<sup>①</sup>王晓华著. 在现代和后现代之间[M]. 黑龙江人民出版社, 2006 年. 第 97 页.

写实”小说是指在先锋派小说之后出现的一类小说，这类小说在深切关注现实的同时，拒绝宏大叙事，而是把笔端伸向社会的底层，对小人物与生活琐事进行描写。“新写实派”作家在吸收西方现代主义和后现代主义的精髓后，从自身的社会环境出发，以独特的感受形成了对经典文本的再创造。在这些作家的观念中，历史与现实首先是需要被重新认识的突破口，因此，借“旧瓶”反映当代人的生存体验确是一种有效的手段。

在对历史文本的批判态度上，这些作家还很少采用激进的如拼贴这样的方式，而是仍然在传统文学体制的框架中重新建构一种非主流、非崇高的历史叙事，有“越来越后现代”之称的刘震云创作的《故乡相处流传》是中国当代文学中戏仿痕迹很明显的一部小说，他对历史中的天子形象极尽戏耍之能事：“曹丞相屁声不断，其他人都憋着忍着……夜深人静的时候，丞相除了让我捏捏脚，另一个爱好是玩妇女……”<sup>①</sup>王侯将相与街头混混一样，所有的价值取向与道德情操都被污秽庸俗所取代；人的命运就如同根芥草，随着不可预料的世事变迁起起伏伏。同时，通过以另一种平民生活场景的展示，刘震云撕毁了历史讲述的等级、权威观念，为我们重新认识历史提供了新的视角。

王小波素有“中国后现代小说的先驱”之称，其艺术价值最高的作品《青铜时代》，包括了三部以唐人传奇为底本的小说，在复杂的叙事结构中，几乎囊括了后现代主义文学戏仿现象的所有特质，比较突出的，除了对历史的不信任以外，就是对作家创作过程的调侃：“我把故事和真实发生的事杂在一起来写，所以难以取信于人。”、“在昏迷之中，我已经写出了题目：《唐代精神文明建设考》。这个题目实在让我倒胃……与此同时，我在蔫蔫地想着：能不能用已知的史料凑出个《唐代精神文明建设考》。假如不能，就要编造史料。这件事让人恶心：我是小说家，会编小说，但不编史料。”<sup>②</sup>从对文本的掌握中，我们可以看出，中国当代文学中的戏仿现象与西方后现代主义文学中的戏仿现象在某些特质中是重合的：人物身份的降格，对作家创作过程的揭露，对历史话语的不信任，擅于用看似轻松游戏

<sup>①</sup> 刘震云著. [M].故乡相处流传[M].现代出版社,2005年

<sup>②</sup> 王小波著.王小波小说全集[M].长江文艺出版社.2006年

的语调表达凝重的话题,但是在语言文字层面上与文学本体层面上还没有上升到哲学的高度,也就没有形成一个完整的体系,他们只是中国当代作家在接纳后现代主义精神时所做的个人化的尝试,这一点也是与中国的文化现状相关的。

中国当代文学,尤其是上个世纪九十年代以后,面临着文化转型的历史现实,中西方文化的交融带来了思想的多元性,同时,也呈现出在混乱中狂欢的局面。在这样一个不稳定的时代,严肃文学中对待经典的态度还不能达到统一:“由少数文化精英引导文化的局面已经被打破,取而代之的是各自为阵的多元化的格局。过去偏执于政治立场展开的争吵,现在业已改变为文化位置和知识趣味的争论和对话。这里也不再绝对的权威,无论人们如何试图成为中心,都不可能如愿以偿。当今文化真正进入一个众声喧哗的部落时代。”<sup>①</sup>因此,九十年代后虽然陆续出现了一批以重写经典为目的的小说,却并没有使戏仿这种手段为大众所熟知,直到网络文化的异军突起——戏仿——开始被越来越多的人玩味起来。

## 二、戏仿与恶搞

2005 年底平民网络作家的代表胡戈针对电影《无极》的戏仿之作《一个馒头引发的血案》问世后,引起了轩然大波。《一个馒头引发的血案》即是借用剧中的人物与情节,以一种嬉笑怒骂的态度,对精英文化宣扬的意识形态的彻底的颠覆与否定,这种在传统观念中不登大雅之堂的小制作,却受到如此之多的网民的追捧,甚至刮起了一股具有特殊性质的戏仿之风。我们除了可以看到娱乐界对两位创作者的炒作,也发现了有很多的评论家从不同角度对这种现象的评价:有人把这种滑稽模仿归于对电影文本的嘲笑,有人把它归于对泛滥的电视节目制作过程的解构,有人从版权角度对它进行讨论,人们惊喜地发现,戏仿竟然可以带来这么大的反响与经济利益。早在《馒头》之前,网络上就出现过以电影为基础的戏仿短片,包括戏仿十多部电影的《大史记》、《大史记 2: 分家的十月》、《网络惊魂记》等,这类短片把各个时期的电影巧妙地杂糅在一起,对社会现实进行了调侃与讽刺,但这类短片只在小范围内传播并没有形成气候,而《馒头》的成功不仅

<sup>①</sup>陈晓明著.思亦邪[M].山东友谊出版社,2006年.第86页.

在于它构思的高明也是因为它具有紧跟文化现状的意识，一部耗资巨大的电影的风头也被它掩盖了。

借着这股“戏仿”热潮，胡戈再次推出的《春运帝国》虽然在想象力与制作中体现出了某种力不从心，但还是被大众所喜爱，因为在这里人们看到了小人物的生存状态，这种紧贴民众的特质，使人们体会到了戏仿后的乐趣与经典的不切实际：“网民们之所以喜欢某一部小说，是因为在那部小说里他（她）似乎看见了自己的感情经历，看见了自己的类似的悲欢离合。”<sup>①</sup>

引起争议的东西必然有它存在的价值，这类戏仿现象不仅是大众对审美快感与心理愉悦的追求，也充分验证了中国文化批评的现状——文化批评已经不再是职业批评家的专利，任何人都可以参与其中，《馒头》的“成功”正是体现了当代人的后现代意识，在嬉笑与游戏中颠覆主流文化的价值：“《馒头》的目的就是要嬉戏，并且要嬉戏一切：去中心、化权威、游戏一切、无深度叙事。《馒头》可以说是后现代状态下生成的文本，它并不企图要建构另外一个深度模式，也并不想去重新阐释《无极》中所要表达的意义，它甚至消解影片所有的宏大叙事。”<sup>②</sup>

除了网络短片，网络文学以及以网络文学为基础改编的电视电影也在积极响应着“去经典”的号召：戏仿红色经典的《沙家浜》；戏仿语文课本的《Q版语文》；戏仿《西游记》的《大话西游》、《悟空传》。网络文化中戏仿的声音不绝于耳，人们已经达到可以针对任何一种现象就加以戏仿的程度了，一句足球解说词就可以从多个角度进行模仿：黄健翔在世界杯中的解说词在网络上就可以找到中国移动版、中国石化版、中国房地产商版以及范冰冰整容版。

除了经典，通俗文学也在大众的解构范围之内，例如对武侠小说的解构：“网络写手或以戏仿的手法颠覆武侠小说的文类；或以仿像化写作的方式将武侠的世界复制到校园、职场之中；或大开武侠的玩笑，以搞笑的手法颠覆大侠、英雄的神话，回归平凡的世俗生活。”<sup>③</sup>网络元老宁财神创作的《武林外传》拍摄成80集电视剧后，使我们看到了武林中除了血雨腥风还有温情的一面，在嘻嘻哈哈的背

<sup>①</sup> 谭德晶著. 网络文学批评论[M]. 中国文联出版社, 2005年, 第28页

<sup>②</sup> 卢衍鹏. 中国后现代文化的症候式分析[J]. 温州师范学院学报, 2006年第3期, 第33页.

<sup>③</sup> 苏晓芳著. 网络小说论[M]. 中国文史出版社, 2007年, 第168页

后是对高尚品德与美好感情的呼唤。2008年4月开始播出的《魔幻手机》又把中国文化现象中戏仿的尺度推在了风口浪尖上。它可以说集合了所有后现代元素：神话人物、时空交错、经典大片场景等，这些作品或以网络为媒介，或以电视为媒介对可利用的经典文本自由的进行再创造，虽然这种全面的消解现象受到了很多传统批评家的责难，但这毕竟是大众娱乐、大众消费的时代，没有一个统一的标准，也没有谁能说明哪一部更好。有人提出，中国网民以解构、反讽主流文化为宗旨，在这种风气的传播下，网民对他们感兴趣的所有文化现象任意的修改，随意的颠倒，追求一种感官的刺激的同时也是对话语权争夺的结果。

2006年文化界出现了一个关键词——“恶搞”。“‘恶搞’原来是一个外来词，源于日语词くそ（日语中也写作KUSO）。有人将其进行了音译，最普通的译法是‘酷索’。くそ原来是指教导游戏玩家在购入一个超烂游戏时，如何可以玩得开心的意思。后来语义逐渐丰富起来，被当作搞笑好笑的意思来使用，甚至有人还拿它当成骂人的口头禅。”<sup>①</sup>有些评论家对恶搞现象进行责难，指责其中缺乏价值取向，缺少艺术审美，是一种不成熟的标志，诚然，目前的网络恶搞的创作者大多集中在改革开放后成长起来的年轻一代，为了追求感官的刺激，有些现象确实把戏仿反思的意义指向了肤浅与虚无。

但是，《春运帝国》可以体会到社会中底层人物生存的辛酸；《武林外传》是对人性美的宣扬；《一个馒头的血案》是对主流电影大制作的嘲讽。恶搞与戏仿在中国当代文化中是很难划清界限的，恶搞的游戏心态与戏仿的严肃意义始终是以一种剪不清理还乱的方式存在的。因此，有些评论家把中国出现的戏仿现象完全归于恶搞的名下，是有些偏颇的：“如今网络则把大众的这种私语要求放大成为公共的话语，因此，文化话语权力的吁求演变成为文化消费者和文化权力拥有者之间的斗争，恶搞不过是这种斗争的一种方式而已。”<sup>②</sup>因此，在当今激烈的竞争环境下生存的民众，在网络上无论是戏仿还是恶搞，都是一种缓解压力、放松心情的方式，是民众愉悦与癫狂的呼喊。

<sup>①</sup>罗慧林. 从戏仿到恶搞：娱乐泛滥时代文学的价值危机[J]. 当代文坛, 2007年4期.

<sup>②</sup>蓝爱国著. 网络恶搞文化[M]. 中国文史出版社, 2007年. 第11页.

## 结语

有关于后现代的所有概念到目前为止仍然是无法确切言说的，虽然那个人人谈论后现代的时代已经悄悄离去，但后现代庞杂而又矛盾的多元性，留给我们太多值得思考的内容。

“‘后现代’在现代思想家那里与其说是一个时代，不如说是一种态度，一种反现代的态度。”<sup>①</sup>这种思维方式的转变，使后现代主义文学中的戏仿现象在那个激情与绝望共存的时代，形成了一道独特的风景线。在这些戏仿经典的作品中，后现代主义作家身体力行，在丰富的想象力中融入了他们对文学、对语言、对人类、对整个世界存在的深刻反思。正是这种再思考，使我们看到了那些对后现代作全盘否定、批判后现代毫无深度的言论的不攻自破。

诚然，后现代主义文学中确实存在一些空洞、低俗的作品，但只要有取其精华、去其糟粕的心态，就能使后现代的很多先进思想为我们所用。中国文化中的“类后现代”现象已经形成一种不可阻挡的趋势，它们借助传媒时代的独特条件在迅速地崛起。但是，这类打着后现代旗号的现象中又有多少能领会后现代主义背后深刻的思想历程，又有多少能体悟后现代主义的精髓。因此，本文通过对后现代主义文学戏仿现象的策略阐释与本体阐释，再对比中国目前文化中出现的戏仿现象，以期产生客观公证的认识与评价。

由于后现代主义文学目前还有很多没有引进，因此，在文献上的不足是本文的少许遗憾，而对于中国文化中的戏仿现象，是有待于进一步深入探讨与研究的。

---

<sup>①</sup> 王治河著.后现代哲学思潮研究[M].北京大学出版社,2006年.第6页

## 参考文献

- [1] 王瑾.互文性[M].广西:广西师范大学出版社,2005.
- [2] 王治河.后现代哲学思潮研究 [M].北京:北京大学出版社,2006
- [3] 马海良.文化政治美学[M].北京:中国社会科学出版社,2004.
- [4] 柴焰.伊格尔顿文艺思潮研究[M].青岛:中国海洋大学出版社,2004.
- [5] 梁永安.重建总体性——与杰姆逊对话[M].成都:四川人民出版社,2003.
- [6] 胡全生.英美后现代主义小说叙述结构研究[M]上海:复旦大学出版社,2002.
- [7] 刘象愚等.从现代主义到后现代主义[M].北京:高等教育出版社,2003.
- [8] 冯俊.后现代主义哲学讲演录[M].北京:商务印书馆,2005.
- [9] 马凌.后现代主义中的学院派小说家[M].天津:天津人民出版社,2004.
- [10] 王钦峰.后现代主义小说论略[M].北京:中国社会科学出版社,2001.
- [11] 王岳川主编.中国后现代话语[M]广州:中山大学出版社,2004
- [12] 唐建清.国外后现代文学[M].江苏:江苏美术出版社,2003.
- [13] 王宁.比较文学与当代文化批评[M].北京:人民文学出版社,2000.
- [14] 盛宁.人文困惑与反思[M].北京:三联书店,1998.
- [15] 蒂费纳·萨莫瓦约.互文性研究[M].邵炜译.天津:天津人民出版社,2003.
- [16] 丹尼尔·霍夫曼.美国当代文学[C].北京:中国文艺联合出版公司,1984.
- [17] 乔纳森·卡勒.论解构[M].陆扬译.北京:中国社会科学出版社,1998.
- [18] M·巴赫金.巴赫金文论选[C].佟景韩译.北京:中国社会科学出版社,1996.
- [19] 凯瑟琳·奥兰丝汀.百变小红帽——则童话三百年的演变[M].杨淑智译.北京:三联书店,2006.
- [20] 特里·伊格尔顿.后现代主义的幻象[M].华明译.北京:商务印书馆,2000.
- [21] 詹姆逊.现代性、后现代性和全球化[M].王逢振主编.北京:中国人民大学出版社,2005.
- [22] 斯蒂芬·贝斯特、道格拉斯·科尔纳.后现代转向[M].陈刚译.南京:南京大学出版社,2004.

- [23] 史蒂文·康纳.后现代主义文化——当代理论导引[M].严忠志译.北京:商务印书馆,2004.
- [24] 戴维·哈维.后现代的状况[M].阎嘉译.北京:商务印书馆,2004.
- [25] 亚里斯多德.诗学[M].罗念生译.北京:人民文学出版社,2002.
- [26] 斯坦尼斯拉·莱姆.完美的真空[M].王之光译.北京:商务印书馆,2005.
- [27] 詹姆逊.晚期资本主义的文化逻辑[M].陈清侨译.北京:三联书店,1997.
- [28] 热奈特.热奈特论文集[C].史忠义译.天津:百花文艺出版社,2001.
- [29] 琳达·哈琴.加拿大后现代主义:加拿大现代英语小说研究[M].赵伐、郭昌瑜译.重庆:重庆出版社 1994.
- [30] 雅克·德里达.书写与差异[M].张宁译.北京:三联书店,2001.
- [31] 雅克·德里达.论文字学[M].汪家堂译.上海:上海译文出版社,1999.
- [31] 维特根斯坦.逻辑哲学论[M].贺绍甲译.北京:商务印书馆,1996.
- [32] 约翰·多克.后现代主义与大众文化[M].吴松江等译.辽宁:辽宁教育出版社,2001.
- [33] 朱刚.二十世纪西方文论[M].北京:北京大学出版社,2006.
- [34] 罗慧林.从戏仿到恶搞:娱乐泛滥时代文学的价值危机[J].当代文坛,2007,(4)
- [35] 蓝爱国.网络恶搞文化[M].北京:中国文史出版社,2007.
- [36] 谭德晶.网络文学批评论[M].北京:中国文联出版社,2005年.
- [37] 卢衍鹏.中国后现代文化的症候式分析[J].温州师范学院学报,2006,(3)
- [38] 苏晓芳.网络小说论[M].北京:中国文史出版社,2007.
- [39] 张立群.中国类后现代小说叙事的艺术特征[J].文艺理论,2006,(4)
- [40] 王晓华.在现代和后现代之间[M].黑龙江:黑龙江人民出版社,2006.
- [41] 步雅芸.解构“戏仿”:从仿史诗到后现代戏仿[J].北京第二外国语学院学报 2008,(2)
- [42] 赵涵.后现代的滑稽戏——论网络时代的戏仿[J].安徽文学.2008,(1)
- [43] 滕守尧著.文化的边缘[M].南京:南京出版社,2006.
- [44] 林元富.琳达·哈琴:后现代诗学初探[J].福建师范大学学报.2005,(6)

- [45] 赵宪章.超文性戏仿文体解读[J].湖南师范大学社会科学学报.2004,(5)
- [46] 柳鸣九选编.新小说派研究[M].中国社会科学出版社,1986.
- [47]刘震云著.故乡相处流传.[M].现代出版社,2005
- [48]王小波著.王小波小说全集[M].长江文艺出版社.2006
- [49]维特根斯坦.逻辑哲学论[M].贺绍甲译.商务印书馆,1996
- [50]朱新民著.西方后现代哲学[M].上海人民出版社,2007
- [51]斯蒂芬怀特著政治理论与后现代主义孙曙光译辽宁教育出版社 2004
- [52] 戴维·罗宾逊著.尼采与后现代主义[M].程炼译.北京大学出版社,2005
- [53]简妮特·温特森.重量[M].胡亚鹵译.重庆出版社,2005
- [54]唐纳德·巴塞姆.白雪公主后传[M].虞建华译.上海译文出版社,2005
- [55]约翰·巴斯.客迈拉[M].邹亚译.刘新民校.上海译文出版社,2005
- [56]郑克鲁等.外国现代派作品选[M].北京燕山出版社,2006
- [57]劳伦斯·斯特恩项狄传[M].蒲隆译.译林出版社,2006
- [58]拉伯雷.巨人传[M].成钰亭译.上海译文出版社,2003
- [59]塞万提斯.唐吉珂德[M].刘京胜译.京燕山出版社,2001
- [60]玛格丽特·阿特伍德.珀涅罗珀记[M].韦清琦译.重庆出版社,2005
- [61]弗拉基米尔·纳博科夫.洛丽塔[M].主万译.上海译文出版社,2006
- [62]厄普代克.葛特露和克劳狄斯[M].杨莉馨译.译林出版社,2002
- [63]约翰·福尔斯.法国中尉的女人[M].陈安全译.上海译文出版社,2003
- [64] Linda Hutcheon, A Politics of Postmodernism:History, Theory, Fiction.  
[M] .London & New York :Routledge,1988.
- [65] Mchale. Brian. Postmodernist Fiction [M] .New York: Menthuen & Co. Ltd, 1987.
- [66] Mchale. Brian. History Itself , or The Romance of Postmodernism [ J ] .  
Contemporary Literature, XLIV, 2003,(1).
- [67] Ihab Hassan ,The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory And Culture,  
[M] . Ohio: Ohio UP, 1987.

## 致 谢

三年的研究生学习即将结束，在导师马汉广教授直接帮助指导下，在杜萌若、张曙光、张鹤三位老师的教育下，我的思想和学术都深受启迪，获益匪浅。我的毕业论文就是在你们诲人不倦的鼓舞中完成的，你们的教育会陪伴我一生，我衷心地向你们表示敬意。

从论文选题开始，马老师一直给予极大的关注，提出问题，深化主题，摆出疑问，解决疑难，使我在论文的写作中，又感受到一种严谨的治学精神。这也告诉我，在攀登知识高峰时，必须打好基础，明确方向，勤于思考，勇于创新。

当论文完成时，我要向我的父母表示感谢，他们无微不至的关怀给我增添了无形的力量。还有我的亲朋和同学，他们的关心和问候，更是一种激励。

向所有帮助过我的人致谢，我会带着你们的好意走好今后的路。

## 攻读学位期间发表的学术论文

张珺.后现代主义文学戏仿策略阐释[J].学术交流.2007年第11期