

戏仿与仿作:当代文学理论两个概念差异的阐释

程 军

(安徽财经大学 文艺学院,安徽 蚌埠 233000)

[摘 要] 戏仿与仿作是西方文学理论中应用较广的两个概念。尽管同为超文形式与复合文本,但二者在仿文与源文本的关系、文本的语调、文本的修辞效果、仿文所模仿对象的范围以及在文学文类发展进程中的功能等方面都存在较为明显的差异。尽管存在这些区别,但在当代文艺实践中,戏仿与仿作之间并没有绝对清晰明确的界限。在这个意义上,我们可以把二者看做具有家族相似性的两个概念。

[关键词] 戏仿;仿作;概念辨析;家族相似

[中图分类号] I206

[文献标识码] A

[文章编号] 1671-6973(2014)01-0097-07

一

戏仿(parody)与仿作(pastiche)在西方文学艺术史上是两种古老的表现模式和文化实践形式,经常被作家和艺术家作为特殊的创作技巧和手段运用于文艺创作实践。在 20 世纪以前,作为依托于前人文本或源文本(source text)基础上的“重写”式的创作形式,戏仿和仿作都因其“寄生的”和“派生的”文类定位而被看做是低劣的、次要的艺术形式,在艺术家族中一直扮演着边缘化的角色。20 世纪以来,随着艺术家在文艺创作实践中对戏仿与仿作技法的日益频繁和多样化的运用,二者逐渐成为文艺创作和文化生产领域的宠儿。同时“戏仿”与“仿作”这两个概念也获得了越来越多的理论家和学者的关注,开始成为西方文艺理论和文化研究领域中的热门术语和概念。

无论在历史还是当代学界,戏仿与仿作都常常被很多理论家和学者放在一起讨论,甚至被当做可以互换的术语来使用。正如当代批评家罗斯(Margaret A. Rose)所指出的,“仿作也常常被当做戏仿的同义词使用,尤其是在法国文学当中,仿作以往一直被用来指代有意和无意的戏仿”。^{[1]72} 这种把戏仿与仿作相等同并混淆使用的观点和态度,在普鲁斯特以前的西方文学史上就已有先例。对

于古希腊罗马时代和文艺复兴时期的学者来说,戏仿和仿作几乎就是一回事,都属于模仿的具体形式。在这些学者看来,二者在对源文本(source text)风格或典型特征进行再现的具体手段上,极具相似性:仿作“通过对原型(original model)的外表最典型特征的夸张,而使其通常接近于有意或无意的漫画化”^{[2]141},而戏仿则同样是以类似于漫画的手法对源文本典型的语言和文体风格进行扭曲夸张地复制和再现,以达到讽刺和嘲笑原作者或文学流派的作品或创作。正是因为这一共同点——二者都能简洁而有效地凸显所模仿作品(常常是经典作品或教科书里的文本)最醒目、最典型的文体和风格特征,戏仿和仿作在西方经常共同作为一种有效的教学手段被学生或后进艺术家当做一种技巧训练和学艺的必经途径。这一传统历经数百年得以流传下来,并一直到延续到现在的西方课堂教学中。^{[3]37} 在这一语境之下,要对二者作出绝对的区分,是有一定困难的。

考察一个重要概念或术语的词源,往往是基础性的工作,同时也是一种有效的方法。相比仿作而言,戏仿的起源要早得多,它源自希腊语“παρωδία”——“parodia”,用来指当时(公元前 5 世纪)的一种滑稽地模仿和改写史诗的文学文类——“模仿史诗”(mock-epic)。^[4] “parodia”由前缀“para”和

[收稿日期] 2013-04-16

[作者简介] 程军(1975-)男,安徽宣城人,讲师,南京大学文学博士,主要从事西方文艺理论和美学研究。

“odes”组成,其中“odes”意为“歌曲”,而“para”则包含两层含义:伴随,在旁边(beside);反对,对抗(counter/ against)。[3]32可见,戏仿的原初意义就是指一种特殊的歌曲,它在模仿附和某一现成的歌曲的同时又对其进行反向地变调和改编。这一涵义基本要素,在现代的戏仿概念中仍然得以延续和保存。当代西方研究戏仿问题的权威批评家哈琴(Linda Hutcheon)就把戏仿定义为“一种模仿的形式,但这种模仿的典型特征是对前文本的反讽性倒置”[3]6,所以戏仿是一种“有差异的重复”[3]32。

“仿作”(pastiche)是一个法语词,根据《牛津英语大辞典》的释义,它来源于近代意大利语“pasticcio”,原初意义是指一种包含多种成分的馅饼(其中通心粉和某种肉是其主要组成成分),后来其涵义扩展到音乐领域,指汇集不同作者和作品片段的一种集锦曲,接着该术语又被用于绘画领域,指“一幅由碎片拼凑而成的或通过对一部原作的复制——这种复制是伴随修改的,或者是对其他艺术家的风格的一种公开声称的模仿——而构成的画作或设计作品”。[1]73-74在18、19世纪,pasticcio是相对更常用的术语,而到了20世纪,这一术语逐渐为pastiche所取代,更多地运用于文学领域,指一种借用其它作品的语句、主题、形象和情节,并生吞活剥地将它们构成作品的创作方式,也用来指像一幅由引语组成的镶嵌图式的作品。[5]195可以看到,仿作的含义主要包括两方面:第一,对前人作品的借用、复制或模仿;第二,由不同作品成分的混杂、拼凑、汇集而组成的大杂烩似的汇编式作品。当代学界的仿作定义,仍然保持着这两个基本含义。如法国学者让·米利(Jean Milly)把仿作行为定义为“仿作者从被模仿对象处提炼出后者的手法结构,然后加以诠释,并利用新的参照,根据自己所要给读者产生的效果,重新忠实地构造这一结构”[6]47,就强调了仿作的第一层含义;而美国学者罗斯诺(Pauline Marie Rosenau)的观点——仿作是“一种关于观念或意识的自由流动的、由碎片构成的、互不相干的大杂烩似的拼凑物……它否认整体性、条理性和对

称性;它以矛盾和混沌而沾沾自喜”[7]——则强调了仿作的第二层含义。

通过词源学的分析,我们发现戏仿与仿作都是在依托与模仿前人作品基础上的再创作,都涉及到对源文本的借用、模仿和复制,因而在某种程度上都是一种“双声语”(巴赫金语)、“二手文本”(孔帕尼翁语)、“二级文学”(热奈特语)或“双重编码的文本”(琳达·哈琴语)。②热拉尔·热奈特从话语和文本理论的角度,对二者的这种“寄生性”做了特殊的强调。他把戏仿和仿作归类为“互文性”的一种特殊形式——“超文性”(hypertextuality),指一种通过简单转换或间接转换的方式把一篇文本从已有的文本中衍生出来的创作方式[6]21。和一般意义上的互文性所展现的某一文本对其他文本的引用、吸收和转换不同,仿作和戏仿对源文本的复制、模仿或转换并不是局部的、细节性的,而是全局的、整体性的。它们都是从整体上再造一个新文本,或者说是对源文本进行了整体性的转换。在经过转换后的新文本中,源文本往往并不直接出现,而只是作为一个背景文本或读者的记忆文本而存在,但是却和新文本的结构始终保持一种持续的张力,并对读者的接受和解读施加着强有力的影响。所以,这种文本就“不是单文本的存在,而是一种很特别的‘复合文本’。……从文体学的视角来看,无论作家还是读者,创作或阅读时所面对的就不仅仅是单一的原创文本,而是两个文本——仿文和源文——所建构的共同体。这就是包括戏仿在内的一切仿拟所独具的文本形式。”[8]这是戏仿和仿作在文体结构上的相似之处。

二

尽管戏仿和仿作在概念内涵、文本构成以及创作机制方面,具有某种亲缘性和“家族相似”,但是这并不意味着可以把它们看做是完全等同或可以互换的概念。如果我们深入考察的话,还是可以在诸多方面发现二者之间的明显差异。

第一,同样是对源文本的再现和复制,戏仿和

① 这一点在法国作家普鲁斯特的著名仿作《勒莫瓦那事件》中,得到了最好的证明。在这篇作品中,普鲁斯特天才地模仿了许多著名的法国作家,如圣·西蒙、巴尔扎克、福楼拜、龚古尔、圣佩韦、米什莱等的文体风格,仿佛构成了一个仿作的展览。而在对每一个作家风格的模仿中,普鲁斯特都突出了他们最为独到的文体和语言上的特点和某些怪癖——比如福楼拜语句所特有的节奏、对未完成过去时和简单过去时的把玩,以及连词et的独特用法;龚古尔使用斜体字来表示出某个不常用的或醒目的词语;米什莱把与全句语气不同的词语用圆括号隔开的写作习惯等。普鲁斯特在对各时代作家特有风格的突出和强调中,也包含对他们的风格和语言怪癖的夸张和漫画化的重现,以暴露了它们的某些缺陷、不足和对规范语言的偏离,从而显示了普鲁斯特对这些前辈作家的略含讥讽的批评态度。可以说,这种仿作几乎就是戏仿,二者之间并没有多少实质上的差异。

② 在这个意义上,20世纪以前的多数学者把戏仿和仿作贬斥为寄生的或派生的文本,是有一定道理的。

仿作的具体操作方式却有着明显的区别：戏仿对源文本的复制是有差异的重复和再现，其中源文本的特征或主题被夸张、变形、颠倒，或者以某种方式被显著地改变或转换。也就是说，戏仿文本与源文本之间存在一个“同”与“异”、“似”与“不似”的互文矛盾关系，而在这一对矛盾体中，模仿和相似是戏仿的前提和基础，而差异与不似则是其重心和旨归。虽然是一种模仿的形式，但戏仿“突出的是差异性而不是相似性”^{[3]6}，或者说决定戏仿之为戏仿的决定性因素中，“异”要远比“同”重要得多。这种差异往往体现在戏仿文本对源文本的主题和义理进行了彻底的颠覆和转换，而转换后的文本在主题和意旨方面与源文本形成一种相互对立、争论和辩证的关系，因此在“讽拟体(parody的另一种译法——笔者注)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”^{[9]257}。虽然两个文本虽然在形式上共存于戏仿文本之中，但是二者的基本意向、义理和主题不会出现融合在一起的现象，这对于戏仿来说，是至关重要的。

相对于戏仿的“有差异的重复”，仿作却尽量排除源文本和新文本之间的差异；相对于戏仿的夸大和突出前后文本之间的差异而产生的一种冲突性的文本张力，仿作却以更加简明的方式再现源文本的典型风格和特征，力图使读者获得对一种似曾相识的风格认同甚至错觉。也就是说，一部仿作，只是戴着某种文体的假面具在某种风格里面写作，尽管有时也对源文本有所修改(往往是对其风格特征的简化和漫画化)，但是它主要试图惟妙惟肖地复制模仿原作，而不是对原作进行实质性的转换，不是使自己与被模仿的作品风格相隔离。用哈琴的话来说，戏仿明确地在与自己所戏仿对象的关系上寻求差异，而仿作更多地依赖相似性和一致性来运作；戏仿在与自己的对象文本的关系上强调的是对前者的间离和转换(transformation)，而仿作则突出和前文本的模仿和类同(imitative)关系。^{[3]38}下面我们通过两个例子来说明这一点。

台湾著名现代诗人洛夫的诗歌《爱的辩证》的第二首，对《庄子》中的一个寓言故事进行了戏仿。原来的故事叙述很简单，只有寥寥二十几个字：“尾生与女子期于梁下，女子不来，水至不去，抱梁柱而死。”洛夫用自由体新诗的形式把这个散文体的寓言改写为：

河水暴涨/汹涌至脚，及腰，而将浸入惊呼的嘴/我开始有了临流的怯意/笃定你是不会来了/我然后登岸而去/非我无情/只怪水来得

比你更快。

诗歌改变了原来寓言的客观化叙事风格，转而从尾生的主观心理视角揭示了尾生在面临爱情忠贞和求生本能的冲突时所做的另一种心理和行为选择，其中人物的命运和故事的结局完全改观，由悲壮的爱情悲剧转变成了略带喜剧意味的一次普通的约会失败。在此，原寓言中的主题和义理实际上已被转换、颠覆和解构，其歌颂忠贞信义的主题被逆向或“倒置”为对普通的人性本能和生活智慧的认可，带有明显的戏仿性质。相比源文本的让人感动，戏仿之作更能给人以另一向度上的启迪。

再看一个仿作的例子。六朝时的南朝诗人江淹，是一位以擅长模拟、仿制前辈诗人作品风格的而负盛名的诗人，他的拟古名篇《杂体诗三十首》，是摹拟汉代《古离别》至刘宋时期汤惠休三十位诗人而作。其中拟作《效阮公诗十五首》第二首这样写道：

十年学读书，颜华尚美好。不逐世间人，斗鸡东郊道。富贵如浮云，金玉不为宝。一旦鸛鷀鸣，严霜被劲草。志气多感失，泪下沾怀抱。

诗中几乎每句都模仿、暗用、点化了阮籍的《咏怀诗》中的诗句，其中第一、二句模拟阮籍《咏怀诗》其十五“昔年十四五，志向好诗书”；第五、六句模拟《咏怀诗》其四十一“荣名非己宝，声色焉足娱”；第七、八句模拟《咏怀诗》其五“凝霜披野草，岁暮亦云已”。^[10]这首拟作就是一种仿作，它不仅具有明显的混杂、拼凑、汇集的痕迹和大杂烩式的文体特点，而且全诗在主题、风格、意境和神韵上都逼肖阮籍原作，几乎可以说是形神俱备，惟妙惟肖，与原作难分泾渭。这种仿作颇有以假乱真之效(尽管仿作者已经在题目中公开宣称自己是在模仿)，往往会使读者不免产生幻觉，而这正是仿作者力图达到的效果。

第二，和上述差异相关的，是戏仿作者和仿作作者对待源文本的态度和语气上的差异。戏仿文本之所以与源文本始终保持着差异性关系，关键在于戏仿作者的主体意识和新视角的强势介入，在于戏仿作者对源文本始终保持一种间离、反讽和批判的意识和态度，同时希望把这种批判性态度传递给阅读过程中的读者。正如奥蒙森(Wench Ommundsen)所言，“戏仿是一种模仿，却又和原文本保持一定的距离，戏仿一方面带给读者似曾相识的喜悦，另一方面又要求读者重新批判地评价”。^[11]哈琴也认同这一点，把戏仿定义为一种带批判性距离的

重复。^{[3]6}由此可见,在重复中保持差异,在复制中保持反讽性距离,在模仿肯定中保留批判性的姿态,在与传统对话中介入自己新的价值立场,在尊重经典的同时行使自己评判干预的权利,这种对源文本的双重性的矛盾态度,对于戏仿来说是必不可少的。

戏仿作者的这种批判性态度,表现在具体的戏仿作品中,就是对源文本的玩味、调侃、讥讽、嘲弄甚至是丑化攻击等多种批判语气的存在。一般来说,这些态度和语气使得戏仿更多的是对源文本的明显地“脱冕”或降格式的颠覆性模仿,而不是虔诚的景仰式的亦步亦趋。所以我们常常看到,戏仿常常通过对源文本的风格和特殊手法的夸张扭曲式地复现来丑化嘲讽源文本,同时对隐藏于其中的缺陷和不足作出严厉批评。它既存在于创作实践的层面的同时又作为批判性的元语言的批评角色而存在:戏仿文本与源文本之间的差异常常既是对后者的喜剧性的和漫画化的再现,又是对源文本的批判性的评价和阐释。

和戏仿不同,仿作对其所模仿的对象或风格保持一种非批判的、价值中立的态度,它“和源文本之间缺乏任何一种批判性的距离”^{[12]155},因而是“一种更加中性的汇编(compilation)实践形式,它既不必然批判其源文本,也不一定是喜剧性的。”^{[1]72}关于这一点,詹姆逊(Frederic Jameson)给予了更加详尽的阐述。在他看来,戏仿和仿作的差异是不容置疑的,必须严格予以区分:其中戏仿的目的在于嘲讽和破坏那些仍然有活力的风格,而仿作则一般更喜欢复制或者其实就是仿造前辈大师们的风格,以展示习艺者的精湛技艺,而不是展示所模仿的目标文本的荒谬之处。^[13]詹姆逊指出,“拼凑(pastiche的另一种译法——笔者注)采取中立的态度,在仿效原作时绝不多作价值的增删。拼凑之作绝不会像摹仿品(parody)那样,在表面抄袭的背后隐藏着别的用心;它既欠缺讥讽原作的冲动,也无取笑他人的意向。……由此看来,拼凑是一种空心的摹仿——尊被挖掉眼睛的雕像。”^[14]在二者的对比中,他强调了仿作的这种非批判性的、中立的价值取向。

值得我们注意的是,仿作并非始终是一幅严肃冷漠的面孔,仿作者也常常对源文本带有玩味的和挑剔的态度,甚至在模仿中也常常暗示出原作的某些缺陷。这一点使得仿作和戏仿一样,成为一种用创作的方式来行使文艺批评功能的特殊文类。然而,尽管可以对源文本进行批评,但仿作更多的是在模仿中借重源文本(主要是经典作品)的知名度

和权威来提升自己作品的受关注度(同时锻炼或展示自己的文艺技巧),更多的是对源文本的成就和影响力的认可和肯定。所以从总体上看,仿作作者对源文本的模仿,主要不是以批判、讽刺或嘲笑作为主要目的,而更多地是抱着一种学习、尊重甚至敬仰的态度来进行,是一种后辈艺术家或学艺者对前辈大师有意识的致敬。这是一种典型的赞赏式、升格式的态度,而完全不同于戏仿中所包含的明显降格式的语气。

第三,从作品的修辞效果上来看,仿作与戏仿也存在着重要的区别。一般说来,戏仿常常是和幽默、戏谑和滑稽等喜剧性因素分不开的。我们可以在许多学者的相关著述中发现相关的论述。《牛津英语大词典》把戏仿解释为“对一部作品或多或少接近于原作的模仿,但是又作出改变以产生一种可笑的效果。”^[15]福勒(Roger Fowler)指出,戏仿以贬低他人和喜剧性为特色。^{[5]193}罗斯在其研究戏仿的著作中,也多次强调喜剧性是戏仿的最根本的性质之一,并把戏仿定义为“对先前存在的文学语言的带喜剧性效果的、批判性的引用”。^[16]甚至连一向坚决反对把喜剧性作为戏仿的本质特征的哈琴,有时也会在其论述中显示出对喜剧性的某种认可,认为戏仿是通常对一个文学文本或其他艺术客体的喜剧性的再现。^{[3]49}同样,国内关于戏仿的喜剧性质的论述也颇为丰富,在此笔者并不打算一一罗列,在这里只想指出一点,即汉语学界把“parody”译作“戏仿”、“戏拟”或“滑稽模仿”,其中对“戏”和“滑稽”二字的择取,实际上就是对戏仿的喜剧或戏谑性质的一种认可和肯定。

戏仿的喜剧性,主要来源于其充满张力和冲突的不协调的特殊文体结构。正如英国学者吉拉德(Alexander Gerard)所言,可笑的对象“一般是不谐调,或事物间关系和矛盾的出人意料、非同寻常的混合”。^[17]这种不协调或者像在乔伊斯的《尤利西斯》中所显示的那样,表现为严肃崇高的文体风格和荒谬卑俗的题材的生硬地组合;或者如鲁迅的《故事新编》所表现出来的神圣的古代人物和庸俗的当代社会情境之间的尖锐冲突和抵牾;或者像余华《古典爱情》这类小说中所显示的,对某种叙事常规和俗套情节的突然逆转或“倒置”;抑或表现为让小丑似的人物穿上华丽光鲜的外衣,说着高雅优美的贵族语言,试图去实现古代英雄和骑士们的辉煌业绩,如堂·吉珂德的所作所为那样。还是罗斯总结的好,“戏仿中滑稽的不协调源于源文本与其所置身于其中的新形式或语境之间的冲突,这种冲突

是通过这种把严肃的和荒谬的以及‘高尚的’与‘低俗的’，或者古代的和现代的、虔诚的与不虔诚的等等因素相对照的诙谐手段而获得的”。^{[1]33}这种文体结构的不协调性，对一般读者或观众的接受习惯、审美惯例和期待视野造成破坏和颠覆，是对公众认可的艺术标准和审美规范的公然悖反，它往往会使“言语之逻辑发展突然中断，心理期待猛地扑空，随之又滑到一个并非预期然而又非毫不相干的终点”。^[18]而这种对常规心理定势和期待的打破，由期待与现实之间巨大反差造成的心理期待的猛然落空，恰恰是喜剧发生的最重要的心理学根源，关于这一点，西方许多学者如霍布斯、康德等人都有论及，兹不赘述。

和戏仿的明显的喜剧性不同，仿作一般是对一个或多个文本的“中性地”汇集或风格的指涉，而并不一定必然带有喜剧性的、滑稽的、嘲笑的含义。学者阿尔伯森(Leif Ludwig Alberten)指出，仿作区别于戏仿的关键原因在于，仿作的对不同作品的汇编或“双重编码”常常并没有像戏仿那样的滑稽的不和谐结构或喜剧性效果。^{[1]73}尽管仿作者对源文本的复制常常带有一种玩味的、娱乐的态度，而且在仿作作品中，无论是作者还是读者往往都能够体会到一种游戏的乐趣和比照的快感，但由于在仿作文本中，既缺乏作者的明显的戏谑讽刺的动机，也没有那种不和谐因素的并置结构的存在，更没有脱冕或降格的语气和态度的介入，因而这种文本是很难达到一种明显的滑稽喜剧效果的。

第四，在模仿对象的范围和广泛性上，我们也可以发现戏仿和仿作之间的较大差异。一般来说，仿作相对倾向于只模仿源文本的文体风格，而戏仿则可以模仿源文本的各个层面。也就是说，仿作一般只专门在风格、语言、文体等形式层面运作^①，而不关注源文本的题材、主题和内容层面。所以，法国批评家萨莫瓦约(Tiphaine Samoyault)指出：“在仿作的情况里，关键不是一篇特定的文本，而是一位作者特有的写作风格，故此主题并不重要”。^{[6]44}哈琴也认同这一点，指出仿作常常不是对某一个文本的模仿，它所涉及的是风格互涉，而不是文本互涉。^{[3]38}相对而言，戏仿的运作层面则宽泛得多，

举凡人物形象、故事情节、结构框架、主题意旨、场景情境、题材内容、文类以及形式特征等等，无不可成为戏仿的目标对象。戏仿的对象还可以超越文学领域而包含整个艺术的范围，可以进一步扩展到人类所创造的其他话语类型(如历史、哲学、科学等)，甚至是一切被称之为“文本”的东西。^②

由于仿作一般只局限于对文体风格的模仿，所以仿作者为了保持仿作文本和源文本文体风格的相似和一致，通常就必须让二者处于同一文类之内。也就是说，一首诗歌作品的仿作必须是诗歌，一部小说的仿作同样必须是小说^③，而跨文类的模仿重写，如元代杂剧《梧桐雨》对白居易《长恨歌》本事的演绎，尽管前者在主题和情节上与后者没有太大区别，但在文体风格上二者却无法保持一致。相反，戏仿由于其目标对象范围的广泛性，则可以不受文类一致的限制，就像哈琴所说的那样，“仿作通常必须与其模型(model)处于同一文类之内，而戏仿则允许改编(adaption)”。^{[3]38}在文学史上我们可以看到很多这种跨文类的改编性的戏仿作品，如《尤利西斯》对《奥德赛》的戏仿，是现代主义小说对古代史诗文类的戏仿。这种文类的跨越甚至可以扩展到超越艺术媒介的界限，例如《大话西游》对《西游记》戏仿，就是在电影和小说或文学之间跨界进行的。

第五，从文学史上看，戏仿与仿作在文学发展尤其是在文类的进化演变过程中所起的作用和扮演的角色也有所不同。根据陶东风的研究，某种文类的发展通常要经历三个基本阶段：第一阶段是文类的初步形成期，即文类复合体开始聚集，直到出现一种形式的类型；第二阶段是文类的确立期，此时往往会产生经典作家及典范作品以及大量的这些作家作品的模仿和拟作，同时文类的名称以及对文类的各种规定变得明确而细致；第三个阶段是创造性转化的阶段，此时作者用一种基本上是新的方式来“模仿”前人的作品，即创造性地使用继起的形式，实现对模式化、公式化的文类偏离、转换和更新。^[19]按照这种发展模式，仿作是第二阶段即文类定型期作家的主要创作方式，它们有意识地按文类的规范(主要是文体形式上的)去模仿和创作，它们

① 当然这种形式层面所包含的范围也是很广泛的：仿作可以在文学生产的最小端和最大端出现，可以在措辞、句子、段落、章节以及完整的结构等各个层面来进行。

② 现代批评家使用的文本概念已不限于文学的、书面的文本，既适用于电影、绘画、音乐等其他艺术文本，也可以指一切具有语言一符号性质的构成物，如服装、饮食、仪式乃至历史等等。

③ 甚至这种同一文类的范围要求可能更苛刻，如一首田园诗的仿作也应该是田园诗，一部武侠小说的仿作同样应该是一部武侠小说，否则很难保持风格的一致性。

巩固、发展和完善了经典作品所具有的创造性体制形态,使其逐渐转化成为一种为世人普遍认同的文学典范和惯例,同时不断扩大其影响,从而促进了这种文类规范的定型化和模式化;而戏仿则属于第三阶段作家的主要创作手段,他们面对模式化甚至僵死的文类,或者像《堂吉珂德》对骑士小说的戏仿那样,通过对其典型形式特征的漫画化地夸张扭曲和丑化,以暴露该文类的致命缺陷和弱点,从而加速其被淘汰的历史进程;或者像《尤利西斯》对荷马史诗的戏仿那样,通过借用或吸收旧文类中的某些元素(如史诗的结构框架),来为新文类的创造服务,从而使旧文类焕发出更为长久的生命力;或者像巴赫金意义上的小说那样,通过对多种多样的话语类型和文类的吸收、混合、戏仿和转化,不断创造出新的交叉文类,从而为文类的不断更新和交替提供永不衰竭的动力。可以看到,仿作和戏仿在文学发展和文体进化过程中,都扮演了十分重要的角色,做出了各自的贡献,其中前者主要是面向过去的“怀旧”(詹姆逊语),注重对传统和经典的继承、普及和守成(这对于文学的发展也是具有一定积极意义的);而后者则主要面向未来,颠覆传统,解构经典,充当文体革新和文学革命的急先锋。后辈作家正是在对前代经典的继承与叛逆、仿作与戏仿的张力中挣扎、焦灼,他们或被前辈经典的固有规范所折服,或在“影响的焦虑”中如凤凰涅般获得新生,从而既保持了文学的统一性和连续性,又促进了文学的不断更新发展。

三

虽然存在以上诸多差异,但我们还要再次强调,戏仿与仿作之间并没有绝对清晰明确的界限。它们在创作实践中可以互相包含容纳,其中“仿作可以被戏仿作者用来作为一部戏仿作品的一个组成部分,或者在一部作为整体的仿作作品当中也可以包含一些戏仿的元素”^{[1]73}。前一种情况的代表作如乔伊斯的《尤利西斯》,全篇小说在戏仿借用荷马史诗的情节线索作为自己的结构框架的前提下,通过对几乎整个西方文学史上的经典作品的仿作,运用不同的文体行文,来展示 20 世纪初都柏林的社会精神全貌,创作出了由多种文体风格仿作而成的宏篇巨著。后一种情况如我们前面提到的《勒莫瓦那事件》,在整体仿作中戏仿了某些作家(如福楼拜)的写作风格。

戏仿与仿作之间界限的不稳定性还表现在二者在一定条件下很容易就会发生向对方的转化。诚如巴赫金所言,“在模拟他人风格的话语里,只须

稍稍强调一下话语的假定性,话语便会获得轻微的讽拟(parody)和讥刺性质,获得假设的性质”^{[9]486}。这种对他人风格的模拟在一定程度上就已经成为戏仿了。作家乔治·艾略特(George Eliot)也曾表述过类似观点,指出当我们跟随在一个说话者(他的说话态度是严肃的)后面学样说话时,即使是最单纯的重复模拟,也会带上一种不严肃的、恶作剧式的戏仿和嘲弄意味。^{[12]1}在哈琴看来,当一种模仿对被模仿对象作出意味深长的改变以服务于某种解释的意图时,仿作就转化成了戏仿。^{[3]41}相反,在戏仿文本或话语中,当这种解释的意图、讥讽夸张的语调或话语的假定性变得稍稍弱化一些,则戏仿完全有可能转化为仿作。

从当代文艺创作及文化生产实践来看,自二战以来的西方社会由现代向后现代的过渡过程中,出现了戏仿和仿作逐渐走向融合的趋势。在西方后现代主义文艺创作和文化生产实践中,我们可以看到仿作和戏仿作为两种重要的创作手段和模式,几乎被不加区别地应用在建筑、美术、音乐、影视、文学创作以及大众文化生产领域。对许多当代艺术家和文化生产者来说,仿作和戏仿都是一种与艺术经典和历史传统对话的便利手段,都是一种使僵死的形式重获生机,“把过去的事物在创作者的时代重新复兴的方式”^{[1]75},都是在一个没有“原创”和“创新”的时代里艺术家的最佳创作方式,因此对二者做严格明确的区分,几乎是不可能的。

可以预见,在后现代的艺术和文化世界里,戏仿与仿作会进一步纠缠在一起并不断融合,或许会最终发展成为无法区分的概念。这似乎是对古典文学时代把二者等同的观点的回归,然而却是一个更高级的发展阶段。面对这种趋势,我们最好是把二者当成维特根斯坦意义上的“家族相似”概念来对待,而不是粗暴生硬地强行对二者作出清晰的区划分界。还是哈特说得好:“文艺的诸美学类型并没有被一堵不可穿越的壁障一一隔绝而互不相干,它们就象一座林子,在上端,它们清楚而准确地分叉出各自的枝枝叶叶、互不相干,但在下端,它们的根须却生长在人类灵魂的土壤之上,经过漫长的生长阶段,它们已渐渐长在一起并互相纠缠扭结起来。因此,在每一种文学类型中,似乎只有那些最大胆最有决断的人物,才能确定其独特的类型……”^[20]笔者不敢自称为最大胆最有决断的人物,本文也不敢妄称已经彻底厘清了戏仿和仿作的各自文类特征,只求能抛砖引玉,从而推动相关研究的进一步发展。

〔参 考 文 献〕

- [1] Rose, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*[M]. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- [2] Lucie-Smith, Edward. *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms*[M]. London: Thames & Hudson, 1984.
- [3] Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth - Century Art Forms* [M]. New York: Methuen, 1985.
- [4] 亚里士多德 贺拉斯. 诗学 诗艺[M]. 罗念生译. 北京: 人民文学出版社, 1962:8.
- [5] 罗吉·福勒. 现代西方文学批评术语词典. 袁德成译 [Z]. 成都: 四川人民出版社, 1987.
- [6] 蒂费纳·萨莫瓦约. 互文性研究. 邵炜译[M]. 天津: 天津人民出版社, 2003.
- [7] 波林·罗斯诺. 后现代主义与社会科学. 张国清译 [M]. 上海: 上海译文出版社, 1998:4.
- [8] 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, (3):101.
- [9] 米·米·巴赫金. 诗学与访谈. 白春仁等译[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1998.
- [10] 蔡爱芳. 汉魏六朝拟作研究[D]. 南京: 南京师范大学, 2008:25.
- [11] Ommundsen, Wenche. *Metafiction? Reflexivity in Contemporary Texts*[M]. Melbourne: Melbourne University Press, 1993:10.
- [12] Dentith, Simon. *Parody*[M]. London and New York: Routledge, 2000.
- [13] Jameson, Frederic. *Signatures of the Visible*[M]. New York: Routledge, 1990:82.
- [14] 弗·詹明信. 晚期资本主义的文化逻辑[M]. 陈清侨等译. 北京: 三联书店, 1997:453.
- [15] Murray, James, A. H. *The Oxford English Dictionary* [M]. volume vii, Oxford At the Clarendon Press, 1989: 489.
- [16] Rose, Margaret A. *parody/Meta-fiction*[M]. London: Croom Helm, 1979:59.
- [17] Greig, J. Y. T. *The Psychology of laughter and comedy*[M]. New York: Cooper Square Publisher, 1969: 242.
- [18] 安纳·杰弗森, 戴维·罗比. 西方现代文学理论概述与比较[M]. 包华富等编译. 长沙: 湖南文艺出版社, 1986:13.
- [19] 陶东风. 文体演变及其文化意味[M]. 昆明: 云南人民出版社, 1994:80—82.
- [20] 吉尔伯特·哈特. 讽刺论[M]. 万书元等译. 南宁: 广西人民出版社, 1990:123.

(责任编辑:程晓芝)

Parody and Pastiche: An Interpretation of the Difference between the Two Concepts in Contemporary Literary Theory

CHENG Jun

(School of Literature and Art, Anhui University of Finance & Economics, Bengbu Anhui, 233000)

Abstract: Both “parody” and “pastiche” are very popular terms in western literary theory. Although both being hypertextual forms and composite texts, there are apparent differences between parody and pastiche in the relation to the original text, the tone, the rhetorical effect, the scope of imitated object and the role played in the course of evolution of genre. In spite of these differences, parody and pastiche are not absolutely distinct in contemporary literature and art practices. In this sense, we can regard them as two concepts of family-resemblance.

Key words: Parody; Pastiche; Discrimination; Family-resemblance

