

微博戏仿的狂欢话语分析

刘学义

(吉林大学 文学院, 吉林 长春 130012)

摘要: 对近年来新浪微博戏仿典型案例进行内容分析可以发现,在当前社会语境下,作为民间诙谐文化表现之一的微博“戏仿体”已走出单纯“滑稽模仿”之藩篱,孕生出新的内涵,它不仅是一种写作技巧和网络草根的娱乐方式,也是普通民众思想情感的抽象显现形式,是具有意图性和分析性的文学手法之一。很多戏仿话语是作者在洞察了各种成规和禁忌对真相的制约和遮蔽之后,以“互文性”为基础,依托读者的期待视野,喜剧化阐释权力话语、经典或流行文本的表达方式。它们向惯例挑战,有意打破传统规则,造成一种开放的、复数的文本,体现了独特的诠释功能与审美意蕴。当然,作为一种娱乐型、消费化和感性化的大众文化形式,微博戏仿也有其难以克服的局限。

关键词: 微博;戏仿;消解;意蕴

中图分类号: G206.3

文献标识码: A

文章编号: 1008-407X(2014)01-0132-05

Analysis of Microblog Parody Discourse Features

LIU Xue-yi

(College of Humanities, Jilin University, Changchun 130012, China)

Abstract: Analysis of the parody cases on Sina microblog in recent years, can be found that the microblog parody in the present social context is not only a writing skill of simple “funny imitation”, but also a way of expressing the deep thoughts or abstract emotions of the users. The microblog parody which imitates classical or popular text, relies on the reader’s horizons of expectation, and comedically interprets the history, the discourse of power, the classic and the popular text. It intends to break the traditional rules, embodies a unique interpretational function and aesthetic implication, both caused a strong comic effect, and also become a very intentional and analytic forms of expression. Of course, as a recreational, consumptive and emotional forms of popular culture form, microblog parody also has its limitations difficult to overcome.

Key words: microblog; parody; deconstruction; construction

一、微博空间的戏仿话语

微博戏仿,源自于微博上的“造句游戏”,它通过仿写造句的形式共同参与当下话题的讨论,在碎片化的个体状态下,来表达一种共识和集体情绪。最早从“我爸是李刚”始,“丹丹体”、“蓝精灵体”、“校长撑腰体”、“奇迹体”、“适度体”、“甄嬛体”等相继走红微博,成为

微博空间的特有现象。在当今微博原创贴文的创作中,戏仿已经成为主要手法之一,体现着具有通俗化倾向的后现代主义文本叙述特征,在对历史、经典、流行微博文本等的颠覆与戏谑中,体现着大众文化立场的价值追求,也体现着个体性的游戏精神与话语狂欢。

戏仿,原指对已有文本叙事框架或风格进行模仿、挪用,以获得一种游戏化的效果,是一种把严肃文本通过滑稽模仿转换到诙谐文化中予以降格的艺术方式。

收稿日期:2013-06-10; 修回日期:2013-09-26

基金项目:国家社会科学基金项目:“网络媒体可信度的生成与维系机制研究”(11CXW039)

作者简介:刘学义(1973-),男,山东青州人,副教授,博士,主要从事媒体言论研究,(E-mail:liuxueyi@126.com)。

作为一种喜剧手法,戏仿在文学艺术中的运用源远流长;亚里士多德在《诗学》中指其为是一种戏仿庄严史诗的诗体;英国人萨缪尔·约翰逊认为,戏仿即模仿,而使之变得比原来更荒诞^[1]。自文艺复兴直到19世纪,戏仿被很多人认为是一种难登大雅之堂的拙劣、滑稽模仿。20世纪,英美文坛刮起形式变革之风,人们对戏仿的态度也因之改观。俄国形式主义者认为,陌生化是艺术审美的核心,而戏仿是实现陌生化的手段之一。巴赫金对拉伯雷《巨人传》及中世纪民间诙谐文化的研究,正式确立戏仿的艺术史地位。他认为戏仿是一种令人开心的降格游戏,是下层民众反抗思想禁锢的独特方式^{[2](P97)}。戏仿还被视为后现代艺术的标志之一。经历两次世界大战冲击以及20世纪60年代以后的社会动荡,西方世界的思想观念发生巨大变化,迷惘、怀疑情绪弥漫。戏仿因其批判、颠覆和反思性等取向被一些后现代主义作家所青睐,成为他们的写作技巧之一。

应消费文化而生的泛娱乐化大潮中,戏仿更被广泛运用于各类文艺形式,尤其是以网络为传播渠道的影视艺术、文字作品中。2009年以后,随着新浪、腾讯微博在国内发展如火如荼,文字形式的戏仿段子因其创作的简单方便,很快成为极受欢迎的另类批评和“吐槽”形式。

以现实语境观照,作为一种具有通俗化倾向的文本创作手法,微博戏仿不仅是一种写作技巧和网络草根的娱乐方式,也是普通民众思想情感的抽象显现,是具有意图性和分析性的文学手法之一。在对象选择上,微博戏仿往往选择带有经典性、权威性的源本,或者当前存在广泛关注或争议的话语文本,然后采用俗化、丑化的方式进行歪曲和改写,以形成一种戏谑不恭的“降格游戏”,从而使“上下易位、等级颠倒、斯文扫地,各种不可变更的神圣性与权威性荡然无存”^[3]。而转发、评论微博的接受者,也仿佛成为游戏参与者。焦点话语的戏仿体往往吸引众多关注和参与,形成一时网络舆情。

二、双层文本的话语策略

探究“戏仿”,必然涉及“互文性”。互文性,也译“文本间性”,杰拉尔德·普林斯在其《叙事学词典》中将之定义为:一个确定文本与它所引用、改写、吸收、扩展或在总体上加以改造的其他文本之间的关系。微博戏仿的文本可以分解为“戏”与“仿”两个维度,其中:

“戏”是“游戏”、“戏谑”,它是戏仿的精神内核;“仿”是“模仿”、“仿拟”,通过源文的知名度提高戏仿文本的卖点和传播力,它是戏仿的表达方式和传播手段。

戏仿是狂欢化语言常用的话语策略,戏仿类作品喜剧性效果的达致,正在于以戏谑夸张的滑稽摹仿,造成了仿文“能指”与“所指”之间背反性的矛盾。仿文在表达层面上模仿源文,在内容层面上却悄然改变源文的所指。在仿文对源文的“有意偏离、歪曲、变调、升格或降格的夸张性模仿”中^[3],严肃遭到消解,权威遭到嘲弄,神圣的人和事也成为娱乐文化的消费对象。

戏仿一般都有特定的文本对象,它必须依赖于所戏仿的对象,即“源文”而存在。“作者以源文作为模仿对象写出仿文;读者在阅读仿文时联想起源文,于是,仿文与源文在读者的阅读经验中形成一种特殊的综合文体。”^[4]一般而言,这些戏仿对象(源文作者)都是拥有大量粉丝的微博ID,因为这些微博ID多为知名度很高的公众人物,其一言一行被浏览、转发、评论的数量巨大,具有广大、牢靠的传播基础,戏仿之作在某种程度上由于有了流行微博文本做背景的“前理解”而更容易被接受。因为戏仿对象一般都具有某种程度上的神圣性或崇高感,大众往往约定俗成地对其形成某种期待视野,戏仿就是瞬间抽掉“神坛上祭祀膜拜的经典,从而享受急速心理落差造成的刺激与快感”^[5]。

仿文与源文叠加的文本间性,巴赫金称之为双重声音形式,即借用某一文体的风格进行叙事,却对源文的所指加以逆转,或者与源文的所指产生矛盾。这样,在戏仿中有两种语言、两种文体、两种语言视角“相互交织”^[6]。这也是网络时代戏仿的一个重要特点,即戏仿对源文的选择,主要看其是否受到大众密切关注。它本身是否具有经典性并不重要,“重要的是这个文本具有能被用来表达大众声音的素材”^[4]。仿文依靠源文传播,源文吸引眼球的能力决定了仿文的传播力。戏仿文本往往套用被戏仿文本的内容、形式,借用被戏仿文本先前给公众留下的印象和期待,然后在模仿过程中进行某种程度的颠覆,达到最终的滑稽、荒诞的游戏性、讽刺性效果。它走的是一条于谐谑不经中体现自我的路线,传达的是当前大众对社会、对人生的一种思索和批判。比如,扎西拉姆·多多的诗作《班扎古鲁白玛的沉默》大热后,具有强烈社会批判性质的“见与不见体”随即应运而生,例如:“你开,或者不开车,路就堵在那里,不走不动;你买,或者不买车,油价就在那里,只增不减;你上,或者不上高速,收费站就在那里,不给不开;出门挤高峰,或者,让高峰来挤你。”

三、对意义世界的消解

通过对经典或流行文本的戏仿、拼贴,微博戏仿话语常被用作解构各种成规、历史权力话语、经典文本及主流话语的表达策略,即以反权威、反束缚、反虚伪的面貌颠覆源文本。值得注意的是,在很多微博戏仿中,解构是为了建构,不确定指向的是更深的确定,看似“无意义”的背后隐匿的是真正的诉求。戏仿的对象从一开始就是各种固有的禁忌、遮蔽、虚假或者伪善的代表。各种成规、历史权力话语、经典文本常常是这种禁忌、遮蔽、虚假或者伪善的表现形式。很多戏仿正是作者在洞察了各种遮蔽、虚假或者伪善对真实声音的制约和压制之后,模仿源文本,依托网民的期待视野,喜剧化地阐释源文本的网络表达方式。

巴赫金对中世纪诙谐文化的研究,对分析微博戏仿现象也有启发。他发现,在中世纪,音调的片面严肃表现出主流文化的特性,“严肃被确定为表达真、善、美,以及一切实质性的、意义重大的、重要的事物的唯一形式”^{[2](P85)}。普通百姓对之只有恐惧、景仰、顺从。与正统话语严肃的表达形式不同,戏仿文学则洋溢着狂欢节自由自在、随意不拘的气氛。巴赫金将戏仿文学的现实功能比喻为酒桶的“通气孔”,认为这种精神自由与言论自由是必不可少的。因为人不能总是能够处在严厉的管束之中,正如酒桶如果不偶尔开个孔,让空气进去,就会胀破。正是在这个意义上,他认为,狂欢节是庆贺“暂时取消一切等级关系、特权、规范和禁令”,“民众暂时进入全民共享、自由、平等和富足的乌托邦王国的第二种生活形式”^{[2](P11)}。广场狂欢对于民众的精神觉醒具有独特的意义,因为“它永远是人民大众自由的武器”^{[2](P109)}。

与巴赫金所说的广场狂欢略有不同,微博戏仿不仅仅是参与者谐谑不羁的乌托邦式表达,多数微博戏仿文本的现实指向性非常明显,它们对其“目标”都是或批评、或同情、或游戏、或鼓动。正如琳达·哈琴所强调的,戏仿的话语特征具有当代性,它是“一种持批评距离的重复,强调差异性而非相似性”。“戏仿造成美学直面外在于它的意义世界、直面由社会确定意义系统的话语世界”^[7]。

进一步分析可以看出,包括微博戏仿在内的当代文艺中的戏仿,在滑稽性模仿之中,隐藏着明显的观念意味。南帆认为,戏仿不是虔诚地景仰经典,相反,戏仿使用种种浮夸的方式破坏经典,通过滑稽的曲解摹

仿既定的叙事成规,于是,既定的叙事成规之中的观念由于不伦不类而遭受嘲笑甚至瓦解^[8]。因此,戏仿类作品呈现出喜剧化的色彩,但是又不同于传统喜剧,带有反讽喜剧的特点。

当然,戏仿式批评的消极作用也是显而易见的。有人从大众消费语境出发提出批评,称之为一种“对经典的快感消费”。因为现今社会已转变为一个消费型社会,一切都打上了消费的烙印,包括文化。忙碌的大众没时间或机会来思索严肃复杂的问题,于是大众文化带有浓厚的快餐型、娱乐型文化色彩。戏仿式批评恰能满足这一需要,复制、粘贴、改写、传播,数字技术让一切变得简单而快捷。这就确立了一种新的批评模式,即批评活动可以不必经过痛苦的思想过程,化为轻松搞笑的文字游戏。这体现了现代人生活的感性化倾向,人们更乐于“追求娱乐的感性刺激”,却疏离或弱化了“文化批判与反省能力”^[9]。

四、话语狂欢与现实表达

在巴赫金看来,滑稽举止和诙谐言语是“人的第二本性”。通过狂欢节各种形式的戏仿和滑稽改编、降格、亵渎、打诨式的加冕和脱冕,从虔敬和严肃性的沉重羁绊中解放出来,把它们变为令人开心的降格游戏和玩笑的对象,可以获得欢快而自由的看待世界的诙谐观点及其未完成性、开放性以及对交替和更新的愉悦。狂欢节希望在整个正统世界的彼岸建立“第二个世界和第二种生活”,巴赫金认为这是“一种特殊的双重世界关系”^{[2](P6)}。

大众心理的狂欢是微博戏仿最重要的话语特征,思维的跳跃和狂欢架设了源文与本文的连接。这类改编正是通过戏仿手法,收到幽默搞笑的喜剧效果。然而,话语狂欢不等于单纯搞笑和娱乐,微博戏仿透露着浓厚的无厘头、后现代味道。玩世不恭的话语形式与真实严肃的舆情表达紧密结合,暗合了当代人某种解构、宣泄的内在需求,因而大行其道。

20 世纪 90 年代以来的中国是一个现代和后现代思潮、艺术杂糅的社会。经济、社会巨大变动,文化转型,极大动摇了人们一贯遵从的社会道德标准和价值观念,对传统主流话语的怀疑弥漫在网络世界。形而上的信仰真空,导致消费、游戏、娱乐思维流行,揭穿“宏大叙事的叙事伎俩或宏大抒情的话语表达”,成为一时风尚,“在美学和文艺方面的基本格调表现为通过戏拟/戏仿而呈现出反讽喜剧性”^[10]。带有后现代主

义艺术倾向的戏仿、恶搞,因此获得较大的话语空间。而相对自由的网络空间,则为人们发泄情绪、颠覆神圣、自我表达提供了渠道和手段。在这里,调侃与反讽,复制与戏仿,夸张与矫饰,轻佻与庄重,粗鄙与典雅等都自由地生长^[11]。

微博戏仿作为一种网络批评方式,虽然用模仿、搞笑对经典和流行博文进行了某种程度的解构,但“破”是为了“立”,“借他人之酒杯,浇胸中之块垒”才是主要目的。关注微博戏仿,不能仅仅停留在话语层面,探析言外之旨更有现实意义。比如,电影版《蓝精灵》热映,勾起很多人对童年的美好回忆。除了热议电影,网友们还在网络上改编老版《蓝精灵》主题曲《蓝精灵之歌》,人人网上的一个网友依据《蓝精灵之歌》改编出《蓝精灵之歌程序员版》:“在那山的这边海的那边有一群程序员,他们老实又腼腆,他们聪明又有钱。他们一天到晚坐在那里熬夜写软件,饿了就咬一口方便面……哦苦命的程序员,哦苦命的程序员,只要一改需求他们就要重新搞一遍,但是期限只剩下两天。”一时成为网友模仿“吐槽”专用体。

正如巴赫金所强调指出的,狂欢节式的戏仿远非那种针对“模仿对象”的纯“贬低化”和形式上的“脱冕”。“狂欢节式的戏仿在否定的同时还有再生和更新”^{[2](P13)}。滑稽模仿是镜子的镜子,也即是说,它通过戏仿不仅可以营造一种“熟悉的陌生化”的气氛,达到戏谑、滑稽的审美效果,在对传统价值系统的合法性进行质疑和祛魅的同时,不少戏仿也突显了其解构神圣价值、建构世俗价值系统的追求和努力,也暴露了其自己的真实创作意图,显现了作者深层思想情感与思维方式。

五、平民话语权的建构

话语与权力之间的关系是后现代哲学的一个重要话题。福柯的话语理论向人们揭示,知识、学术和话语也可能成为权力的表现形式,因而主流话语往往是政治权力、文化权力的一种“知识型构”。

从这个意义上说,语言不仅是交流的工具,“人们的话语实践构成了一种特定的权力实践的方式”^{[12](P71)}。福柯也认为,影响、控制话语运动的最根本的因素是权力。话语和权力是不可分的,真正的权力是通过话语来实现的^[13]。福柯认为,各种社会制度都包含着如下现象作为其特征:“褒扬某一陈述形式而相应地贬抑其他;授予某些人提供知识断言特权的制

度许可,而相应地剥夺他人”^[14]。现实生活中,话语的确经常会受禁止程序的制约,“这些禁令彼此关联、强化和补充,组成一个复杂的网络,并不断地修正”^[15]。

言论话语权与社会权力系统的关系,在历史的时间窗里会看得更清楚。从古代继承演变而来的言论话语权系统,具有明显的父权色彩,它在其诞生之日起就以缺少民众参与为显著特征。在漫长的封建社会时期,广大人民是没有什么言论出版自由的。在中国古代,民意表达的主体是官,民意实现的主体是君,民众基本被排斥在利益表达之外。“防民之口,甚于防川”,“民可使由之,不可使知之”,类似观点,被历代封建统治者利用来对人民群众实行独裁统治。在父权文化走向专制顶峰阶段的时候,民众的言论话语权跌到了社会的最底层。从语言哲学的角度说,民众已经患上了“失语症”,他们失去了在社会文化层面表达自己意志的权利;从社会权力关系的角度说,他们成了地地道道从中心被抛出去的“边缘人”。因此,话语不是自治的,在漫漫历史中,话语总是以各种各样的方式被控制、被禁止、被分配、被净化、被制度化,而制度化便是权力运作的结果。

话语和权力之间同样存在一种复杂的和不稳定的相互作用,话语既可以是权力的一种工具和结果,也可以是一种障碍和一种相反策略的起点。换句话说,话语既可以传递权力使之加强,又可削弱权力使之脆弱。

传播学研究表明,民众对主流话语通常存在三种解码方法:第一种是采用主导符码进行解码,在这种情况下,编码和解码使用的符码是一致的;第二种是采用协调符码来解码,这种符码一方面承认主导符码的合法性,同时又试图保持自己的某些特殊规则,使各种主导性规定与自身的特殊性相协调。现代社会的受众对待权力话语的态度基本就是这种模式;第三种是采用对抗符码解码,它以一种完全相反的方式对信息进行解码,由于编码者和解码者采用的符码不一样,文本的意义也就会随之发生变化。

从这个角度说,戏仿的作者无疑看到了目标文本中蕴含的话语主导,因此在戏仿时有意消解这一神圣话语,对其进行“脱冕”、“祛魅”,这也正体现了当代人对“边缘”、对“权力”的再思考与再认识。例如,2012年5月29日,《环球时报》发表社评《反腐败是中国社会发展的攻坚战》中称,“腐败在任何国家都无法‘根治’,关键要控制到民众允许的程度”。该文后被腾讯网转载,并将标题改为《要允许中国适度腐败,民众应理解》。在《环球时报》的抗议下,腾讯网正式刊载声明

道歉。虽然事态已经平息,但腾讯转载文章题目上的“适度腐败”四字在新浪微博上引起热烈讨论,并延伸出“环球时报适度体”、“高铁适度追尾、牛奶适度下毒、皮革适度下肚、审讯适度上刑、强拆适度赔偿、赃款适度减免、新闻适度说谎……”,对所谓的“适度论”加以反对、讽刺、挖苦、嘲笑。

当代中国的文化日趋走向世俗化、大众化和多元化,作为传统文化传播对象的大众也日趋具有双重属性,即作为受传者的大众和作为传播者的大众。作为后者,他们既受制于外在环境,又有高度的主体性。微博戏仿正是使用戏仿的形式对社会现象、虚假的话语进行消解,从而间接地表达自我、宣泄内心。

符号学的研究表明,不同的能指指向不同的所指,编码方式不同对意义的生产具有重要的影响。媒介言论的不同表达形式,既是不同论说内容内在要求的体现,也是言论主体知识结构、思想结构、情感世界的反映。从言论话语权的角度,不同言论话语形式的运用也是话语权格局嬗变的表征。透过不同的言论话语表达形式,可以看出时代变化在媒体言论上的反映。因而福柯把话语的运用看成是历史实践的根本方式,即“通过揭示‘谁’在说话,以什么方式、有什么目的‘说话’,来揭示人们的历史实践隐含的意义”^{[12](P73)}。

戏仿正是网络表达的一种另类话语方式,由于其广泛的参与性,事实上印证了民众话语权利不断扩张的可能性,包含了对大众文化发展态势的深刻隐喻。

五、结 语

作为网络大众文化的一种表现形式,一方面,肯定其审美价值、思想价值和文化意义,看到戏仿文本对当代人生存状态的反思与对社会问题的关注,强烈的批判性和讽刺性功能,以及体现的人文关怀的温情和道德审视的深切思考。另一方面,也要正视戏仿的负面性。看到戏仿行为对主流意识形态话语权的冲击,使主流意识形态话语的传统优势面临挑战^[16]。并且,戏仿作为一种文本的“寄生物”,有着很强的文本依附性。专注于自己的形式建构和话语游戏,一味地仿写容易带来文本形式上的单调和空泛而过度的语言狂欢也容

易陷入娱乐主义的泥潭。更有甚者,有人拿戏仿当噱头,迎合公众颠覆、宣泄的心理需求,任意涂抹原文,沦为毫无顾忌地讽刺、嘲讽和挖苦的工具,丧失了作为公共话语起码的底线和品质。

参考文献:

- [1] 霍恩比. 牛津高阶英汉双解词典[M]. 北京:商务印书馆, 2002. 1067.
- [2] 巴赫金. 巴赫金全集第六卷[M]. 李兆林,夏忠宪译. 石家庄:河北教育出版社,1998.
- [3] 修侗. “戏仿”的喜剧性动因与创造性建构——以中国当代影视喜剧为例[J]. 南京师范大学文学院学报, 2009, (4): 116-121.
- [4] 汪粤. 网络时代的戏仿文化——以一个馒头引发的血案为例[J]. 汕头大学学报(人文社会科学版), 2007, 23(5): 32-35.
- [5] 傅莹. 当下中国电影“戏仿”美学之思——由周星驰的电影说开去[J]. 当代电影, 2005, (4): 118-121.
- [6] ROSE M A. Parody: Ancient, Modern, and Post-modern [M]. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 34.
- [7] HUTCHEON L. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms[M]. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000. 6.
- [8] 南帆. 夜晚的语言——当代先锋小说精品·序言[M]. 北京:社会科学文献出版社, 2000. 17.
- [9] 夏泽安. 论大众消费语境下中国影视的戏仿之风[J]. 齐鲁艺苑, 2007, (5): 48-51.
- [10] 王洪岳. 论当代文学对传统文本的戏仿[J]. 浙江社会科学, 2009, (4): 89-94.
- [11] 涂彦平. 网络环境中大众戏仿鲁迅作品现象之研究[J]. 语文学刊, 2011, (8): 89-90.
- [12] 陈晓明. 解构的踪迹: 历史、话语与主体[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1994.
- [13] 王治河. 福柯[M]. 长沙: 湖南教育出版社, 1999. 182.
- [14] 汪民安, 陈永国, 马海良. 福柯的面孔[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2001. 125.
- [15] 丹尼斯·K·姆贝. 组织中的传播和权力: 话语、意识形态和统治[M]. 陈德民, 陶庆, 薛梅译. 北京: 中国社会科学出版社, 2000. 154.
- [16] 杨文华. 网络论坛的“有限公共性”对主流意识形态话语权的冲击[J]. 大连理工大学学报(社会科学版), 2012, 33(4): 75-79.