

超文本奇观与符号游戏

——对新媒体青年恶搞文化的媒介文本研究

曾一果 李立

摘要:在今日新媒介空间中,活跃着形形色色的青年恶搞亚文化,这些恶搞文化借助日益发达的新媒体技术,运用互文性、拼贴、戏仿和反讽等手段,抵抗主流文化,创造属于自己的意义空间;但另一方面,今天媒体的发达和恶搞的泛滥,也使得不少恶搞文化蜕变为一种超文本奇观和符号游戏,不仅丧失了抵抗精神,甚至沦为一种话语暴力。

关键词:恶搞文化;互文性;戏仿;拼贴;超文本奇观;符号游戏

作者简介:曾一果,男,教授,文学博士,硕士生导师。(苏州大学 凤凰传媒学院,苏州大学 新媒介与青年文化研究中心,江苏 苏州,215123);

李立,女,传播学硕士生。(苏州大学 凤凰传媒学院,江苏 苏州,215123)

中图分类号:G206.2 **文献标识码:**A **文章编号:**1008-6552(2013)02-0012-07

在今日新媒介空间中,涌现出形形色色的青年恶搞亚文化,就文本而言,这些恶搞亚文化是一种开放的大众文本。青年们借助于日益发达的新媒体技术,运用互文性、拼贴等手段恶搞经典,抵抗主流文化,创造了属于自己的形象、故事和意义。而且在新媒介时代,恶搞跨越不同媒介,实现了从文字到图像、视频的自由转换。声音、文字、图像和视频,不同媒介融合在一起,共同组成新的媒介景观。但在高度繁荣的新媒介语境中,当代恶搞亚文化因过度繁殖而变为“超文本奇观”和“符号游戏”,新文本不断涌现,还未得到认可便湮没在芜杂的符号世界中。

一、互文的“文本链”

今天网络媒介上的恶搞文化属于费斯克所说的“生产者式的”(producerly)文本,“生产者式文本”是受众参与的大众文本,文本、大众与社会联系更加紧密,不像先锋文本只强调文本的“特殊性”:“‘生产者式文本’为大众生产提供可能,且暴露了不论是多不情愿,它原本偏向的意义所具有的种种脆弱性、限制性和弱点;它自身就已经包含了与它的偏好相悖的声音,尽管它试图压制它们;它具有松散的、自身无法控制的结局,它包含的意义超出了它的规训力量,它内部存在的一些裂隙大到足以从中创造出新的文本。它的的确确超出了自身的控制。”^[1](128)]

“生产式文本”是一种自由、松散型的互文性文本,受众介入文本并按照自我意愿进行重组,创造新的文本和意义空间。在今天繁荣的媒介空间里,各种新文本不断衍生、繁殖,构成了一系列互文的“文本链”。例如陈凯歌电影《无极》上映后,胡戈制作了《一个馒头引发的血案》恶搞《无极》,随后又有《恶搞<无极>之民生银行版》、《恶搞<无极>之潍坊国际风筝节广告》等。同样,张艺谋的《英雄》出品后,除了胡戈的《春运帝国》,还有恶搞《英雄》的广告版、《〈英雄〉——气死老谋子》的视频,共同组成恶搞《英雄》的“文本链”。在这些“文本链”中,每一部作品与其他作品既有联

系，又有所区别，甚至是对其他作品的反叛。当然，任何大众文本都如费斯克所说是“不完整的”：“因为不完整，所有大众文本的疆界都不是牢固的；它们彼此流入对方的疆域中，流入日常生活中。文本之间的差异和文本和生活之间的区隔一样，是无效的。大众文化只能在互文关系中加以研究，因为它只存在于这种互文式的流通过程。初级与次级文本间的相互关系跨越了它们之间的一切界限；同样，第三级文本与其他文本间的相互关系跨越了文本与生活之间的界限。”^{[1] (152)}

我们要了解新媒介空间的各种恶搞文本，便要将它们放在一个开放、流动的空间里加以研究，考察文本内部、不同文本之间、文本与社会之间的结构关系，才能对某个文本有更深入的理解。例如以《西游记》为例，从20世纪80年代中央电视台拍摄《西游记》开始，已有数不清的相关媒介文本涌现，央视所拍的《西游记》本身便是吴承恩小说《西游记》的一个“次级文本”。随着恶搞文化流行，从周星驰主演的《大话西游》、谢霆锋主演的《情癫大圣》，到今天充塞新媒介空间中的各种“西游故事”源源不断，这些恶搞文本一个共同特征是颠覆唐僧、孙悟空和猪八戒等人的刻板形象。

特别值得一提的是《大话西游》，它开创了“大话风格”，颠覆了经典《西游记》中唐僧师徒的经典造型，孙悟空被改写为在义务与情欲之间痛苦挣扎，性格分裂的凡夫肉身；唐僧的形象颠覆性更强，“你有多少兄弟姐妹？你父母尚在吗？你说句话啊，我只是想在临死之前多交一个朋友而已。”“人和妖精都是妈生的，人是人他妈生的，妖是妖他妈生的。”“所以说做妖就像做人一样，要有仁慈的心，有了仁慈的心，就不再是妖，是人妖。”他整日喋喋不休，师道威严荡然无存，过去的“道德典范”变成了一个“滑稽形象”。《大话西游》的台词游离、粗鄙现象十分明显，经常出现一些毫无指向的语言，如唐僧对悟空的不少话：“你想要啊？悟空，你想要的话你就说话嘛，你不说我怎么知道你想要呢，虽然你很有诚意地看着我，可是你还是要跟我说你想要的。你真的想要吗？那你就拿去吧！你不是真的想要吧？难道你真的想要吗？……”“叙述”和“言语”本身成为游离主题和情节之外的纯粹“话语乐趣”，许多台词因脱离和独立于电影反而广受欢迎，以至“曾经有一分真挚的爱情放在我面前，我没有珍惜，等我失去的时候，我才后悔莫及，人世间最痛苦的事莫过于此。你的剑在我的咽喉上划过吧！不用再犹豫了！如果上天能够给我再来一次的机会，我会对那个女孩子说三个字：我爱你。如果非要在这份爱上加上一个期限，我希望是……，一万年！”这一段电影独白成为了社会流行语。《大话西游》开创的“大话风格”，深深影响了今天媒介空间中的各种恶搞亚文化。不过，《大话西游》自身也同时成为了被恶搞对象，如《大话G游》、《毕福剑恶搞<大话西游>》以及各种地方版的“大话西游”等文本的“再生产”，他们与原文本构成了一个互文的“文本链”。

互相关联的“西游系列”不仅颠覆央视版的《西游记》，它们也介入现实，与现实生活形成“互文性”，通过改写与涉及拆迁、教育和贪污腐败等现实议题关联起来。例如北京邮电大学几位大学生制作的《北邮记》便借用《西游记》中“师徒形象”影射学校生活。唐僧变成了蒋学斤（奖学金的谐音），在2003年高考中以高出北邮零分的“好成绩”被录取；孙悟空变成了“吃标准样、不长标准样、患有脑瘤、长有体毛”、但能直立行走的小强（《唐伯虎点秋香》中的“蟑螂”）……。下面这篇文字版《唐僧给悟空的信》更是用恶搞手段对各种社会现象进行冷嘲热讽：

悟空徒儿：

那天没有接你电话，是因为正在开会，现在会场都有监控，所以要注意的。有些话电话说不清楚，就给你写了这封信。

你是一个很有本事的人，没有你为师早被妖怪吃掉变成肥料了。但是时代变了，只靠本事是不够的，你该转变观念了，这点要多向八戒学习，他现在混得左右逢源，如鱼得水，不但上层路线走得好，在女同志中威信也很高。上次推荐优秀年轻干部，你只得到了2票，1票是我的，估计还有1票是沙和尚的，八戒的票却是遥遥领先，据说嫦娥也给他投了1票，你说说，现在的女同志怎么这样啊，难道忘记八戒醉酒调戏了吗。

悟空，你要好好反省一下，虽然取经路上做出了许多贡献，但那些都属于过去，现在关键

要和领导搞好关系，消除大闹天宫的不良影响，你当花果山风景区管委会的临时负责人好多年了，为什么没有转正，原因还用说吗，知道你脾气直，送礼脸红，红就红呗，还能红过你屁股啊。听说那个六耳猕猴一直想取代你的位置，还给王母娘娘送了猴头，你别生气，古训说的好啊，舍不得孩子套不住狼。

我们西天取经的五个人，白龙马是标准的“权二代”加“富二代”，取经回来才几天，就任命为东海管委会副主任了，上次邀请我东海10日游，那排场为师都嫉妒了。八戒和沙僧是派下来挂职锻炼的，现在都官复原职了。就你是从石头缝里蹦出来的，没爹没娘，没有背景，所以一切都要靠自己，用时下流行的话说，你是寡妇命，上面没人。

不管怎样，你都要改变，别老是火眼金睛的，让人不舒服，时代变化太快了，八戒的孩子都10几岁了，沙僧已经和六仙女同居了，就你还是独身一人，都什么年代了，别老是揪住人家过去不放，白骨精就不错，不但是影视歌三栖明星了，还号称白领骨干精英，上次人家还说你是标准的男子汉，你也该考虑一下了。昨天女儿国国王催我结婚的事情，我想尽快把婚事办了，虽然她没有蜘蛛精那么性感，可是家庭背景好，以后对为师的仕途帮助大，如果蜘蛛精愿意了，就做个红颜知己，不说了，说得有点多了。

悟空，好好考虑一下为师的意见，为师给你写的不是信，写的是心啊。

进入官场仕途的唐僧以过来人身份谆谆教导徒儿悟空要审时度势，为人处世要学会睁只眼闭只眼，懂得利益才是王道，整篇文章戏仿时下流行语以达到搞笑目的，意在嘲讽现实世界的荒诞性，具有强烈的社会批判色彩。

大量恶搞《西游记》的亚文化文本，不但是原著的“繁衍品”，它们相互间也构成了“互文性”，不断重组和拆解原著的文本内涵，它们紧贴现实生活，为大众提供特别的意义和快感。许多网民在观看了《搞笑西游全集》之后，在网络上留下了“搞笑”、“很搞笑”、“太有意思了!”、“哈哈，真搞笑”等词汇，这些词汇表明青年人不仅认同《搞笑西游全集》，而且也在通过认同加强了群体之间的联系。

二、拼贴的大众文本

新媒介空间中大部分恶搞都不是原创作品，而是一种拼贴的大众文本。它们盗用与改写原文本中的诸多元素，按照自己的意志拼贴起来，生产出一种“新文本”和“新意义”。拼贴并不是什么新鲜手段，在现代主义作品中已被大量使用。不过，今天新媒体的发达让大众使用拼贴更便利。特别是在恶搞文化中，当恶搞者无力洞穿主导意识形态的神话时，借助盗用而来的元素，拼贴成自己需要的话语，成为颠覆主流意识形态神话的一种便捷手段。因为拼贴能打破不同事物之间的疆界，将各种差异性元素有效地组织在同一文本框内。赫伯迪格在《亚文化：风格的意义》中不仅将“拼贴风格”看成是青年亚文化风格建构的重要手段，他还援引克拉克的话，强调了拼贴者的反抗意义：“当拼贴者使用相同的符号体系，再次将不同形式中的表意物体定位于那一套话语的不同位置中，或当这个物体被安置在另外一套不同的集合中，一种新的话语形式就形成了，同时传递出一种不同的信息。”^[2]

将反差较大的两组或多组图片、文字进行分解再组合，形成陌生化的颠覆效果是拼贴者最常有的手段。画家安迪创作的一系列恶搞形象便是运用了拼贴手法。在其中一幅中，李宇春和向鼎被拼贴在一起，组成一个“雌雄同体图”。李宇春经常是一副男性化扮相，被娱乐界称为男版“李宇春”的向鼎则相反，经常是一身女性化装扮，安迪用油画将他们（她们）两人重新拼贴，让他们（她们）拥有一个身躯，彼此对立的性别统一起来，男女二元对立的性别观在这里被颠覆。这个“雌雄同体”的形象可以说既不是男性，也不是女性，过去对于性别的一般定义在这里完全失效。但他们的身躯虽然已融为一体，两人头部却各自独立，观众仍然能够清晰辨认。他们的头部各自独立，互相区隔似乎意味着尽管躯体（肉身）可以通过拼贴完全融为一体，但男性和女性之间的主体及精神差异却无法消弭。并

且两人脸上都带着微笑，做着相同手势。相同的自信微笑和胜利手势，到底是代表男性的自信，还是女性的自信呢？当然，在此拼贴图中，无论是代表李宇春的头部，还是代表向鼎的头部，都似乎在迁就对方，尽量向对方靠拢，这又说明了什么呢？这幅“雌雄同体”的恶搞拼贴图，统一中包含了差异，差异中包含了统一，彼此对立的世界不和谐却又有机的统一在一起。这或许是今天中国男性和女性关系的生动演绎，父权制体制已遭遇严重挑战，“大男子主义”越来越失去昔日威风，不得不向女性做出让步。但女性还不足以完全对抗男性，双方只能互相妥协和谅解，维系着一个葛兰西式的“动态的平衡”。

安迪的油画仍是一种“精英主义”恶搞，而今天新媒体空间中的大量恶搞则多属于“大众恶搞”。例如著名球星罗比尼奥被网民用不同媒介拼贴成林肯、切·格瓦拉、拉登等历史人物形象。拼贴产生了一种强烈的恶搞效果，拼贴后的罗比尼奥不再是罗比尼奥，而是林肯、切·格瓦拉或拉登。这似乎在告诉观众，通过拼贴，每个人都可以变成另一种形象，但新形象可能是互相冲突，甚至完全对立的：林肯代表民主、自由和平等，代表种族解放，格瓦拉代表波西米亚精神，代表革命浪漫主义；拉登代表恐怖主义，代表恶魔。这三幅恶搞图片也许想说明，每个人都有“多重形象”，是多元矛盾的统一体，既可能是伟大的林肯，也可能是浪漫的切·格瓦拉或者邪恶的拉登。当然，也可能什么也不是。

但是从另外一个角度而言，经过重新拼贴的恶搞图片并非真的是林肯、切·格瓦拉和拉登的相片，图片上的人只是有点像林肯、切·格瓦拉和拉登而已，“他们”都只是罗比尼奥一个人的不同“扮相”，罗比尼奥就是罗比尼奥，他不是林肯，也不是切·格瓦拉或拉登，这些“扮相”只是部分像，甚至在这些拼贴图中，经过罗比尼奥扮演的切·格瓦拉不再具有波西米亚的革命浪漫主义气质，相反，这个形象神情茫然，仿佛对革命前途充满了悲观情绪；“林肯”也失去了林肯应该有的气质、面貌和精神；而“拉登”也不再是大众媒介上那个面带微笑，一脸邪恶狡诈的模样，相反，更像一个失意的阿拉伯商人。总之，被电视、新闻报纸和网络等媒介塑造的种种刻板形象，在拼贴的游戏中土崩瓦解。而且林肯、切·格瓦拉和拉登代表着不同时代，但是恶搞者用拼贴方式将他们统一在罗比尼奥身上，他们身上原有的那些历史感统统被消解。进一步而言，这些图片不仅消弭了原来人物的历史深度，而且就像安吉拉·默克罗比在讨论英国20世纪80年代一些青年时装亚文化现象那样，这些拼贴图片反映了当下一种情绪，那就是对于当下社会的无力感，无法生产出“严肃的图像”：“对未来缺乏信心导致了整个文化都在向后看，而且怀着感伤与温柔。现代社会无力生产严肃的图像或文本给予人们意义或方向。这种鸿沟只能被旧日的图像所弥缝，这种空白只能由文化古董来填补。”^[3]

人们借助于拼贴“怀旧历史”，但所带来的或许是更大的伤感。而且，恶搞者运用拼贴将各种形象统一到罗比尼奥身上，或许仅是出于一种恶搞所带来的快感。除了恶搞明星的拼贴图片之外，今天发达的媒介手段让许多普通人都参与到恶搞文化中，恶搞文化变得越来越“日常化”，例如在网上广为流传的“百变小胖”系列、“重庆钉子户”系列都是利用PS技术制作的典型恶搞文本。

当然，这些拼贴图片不仅表达了大众的娱乐精神，而且也体现了一种强烈的社会批评意识。例如在“五道杠事件”中，13岁少年黄艺博因为佩戴上武汉市“五道杠”臂章被主流媒体报道，主流媒体将其塑造为一个有天赋的“政治少年”——两三岁开始看《新闻联播》、7岁开始坚持每天读《人民日报》和《参考消息》，小小年纪已获得“全国百名优秀好少年”等多项殊荣。但这位符合主流意识形态的政治少年形象，不但没赢得观众喜欢，反而激起了公众对社会日益官僚化现象的不满。于是一些网民对黄艺博照片进行拼贴、加工，在新的恶搞文本中，“五道杠”不再是正义性和道德性化身，而是凸显整个社会的“权力崇拜”。颇有趣味的是，在其中一幅拼贴图中，黄艺博身边站着林妙可，林妙可亦是主流媒介塑造的“政治少女”，她在北京奥运会上以一曲《歌唱祖国》成名，不过，报道后来证实她是假唱。威风凛然、身着黑风衣的黄艺博与一脸清纯、身穿白裙子的林妙可被组合成一幅“郎才女貌”的恶搞图。在“五道杠事件”中，原本互不相干的形象、话语、情节就这样被恶搞者拼贴在一起，而所用道具都是已有的，像费斯克所说：“在他们的场所内部，凭借他们的场所，建构我们的空间，并

用他们的语言,言传我们的意义。”^{[1](44)}罗兰·巴特也说:“对抗神话的最佳武器,也许反而是神话自己。”^[4]拼贴者就是这样创造了自己的意义空间。

随着媒介技术的发展,单幅图片上多种元素的“简单拼凑”,已暴露出信息量的有限性,于是有一些拼贴者尝试用多格漫画形式或影像手段来拼贴故事,这样的恶搞使得拼贴具有了叙事功能。这种拼贴在电影中很早便开始运用,“蒙太奇”的本质就是一种利用剪辑,重新组合镜头的“拼贴艺术”,“把电影的原始材料——镜头,剪辑出具有革命性活力的叙事场景。”^[5]现在许多网民也利用新媒体技术手段制作影像和视频,拼贴出一个个具有连续性的故事,以建立一个开放的叙事结构。

但是我们也要指出,并非每位恶搞者都能借助拼贴创造新的意义和世界,詹姆逊就毫不客气地指出在后现代影像世界里,“拼贴一词只不过是一个表达力很弱的名称”,他认为更准确的名称应该是“拼凑”:“拼凑与戏仿相似,也是一种奇特面具的模仿,一种死的语言中的言语;但它是这种模仿的一种中性的实践,没有戏仿那种别有他意的动机,取消了讽刺的冲力,没有什么笑料,也没有任何说服力使人相信随着你不时借用的反常语言仍然有健康的语言常态。因此,拼凑是空的模仿,是一个瞎眼的雕像。”^[6]

三、戏仿与反讽的艺术

除了“互文性”和“拼贴”这两种常用手段之外,戏仿和反讽也都是新媒介环境中经常使用的恶搞手法。拼贴本质是一种盗用和拼凑,是一种“拿来主义”,拼贴者自己并没有多少创造性,他任意支取和盗用他人的成果,经过重新拼凑和组装,形成了自己的文本,促成新意义的生成。但戏仿和反讽则体现出对经典文本的一种更为高调的嘲讽姿态,戏仿的最终意义是针对现实生活,它是借助于戏仿来抨击和批判现实。

戏仿又称戏拟、揶揄、滑稽模仿,是利用某种相似性,往往通过模仿一部严肃的经典文本的内容或风格,从而制造一种荒诞不经的滑稽效果。但由于模仿得过于逼真,或模仿得完全不是那么回事,反而让相似的两者之间产生了差异和裂隙,而且戏仿者在戏仿的过程中,经常“偷梁换柱”,将戏仿的内容置换,仅仅保留了一种形式,戏仿不是源文本的一般性派生和外化,而是它的戏谑性派生和异化。例如在《帝国的毁灭》系列恶搞视频中,仍然是原电影的情节,但内容却变成“作业篇”、“动车篇”、“中国城管恶搞版”等。原镜头与新内容组合产生了一种让人忍俊不禁的“滑稽感”,被置换的内容往往是恶搞者根据现实社会来填充,因而这些作品其实是借助于“戏仿”,表达对现实社会的感受。在《帝国的毁灭》系列恶搞中,医疗、教育、城管等社会现实问题被揭露出来。而且这是一种“双重戏仿”:一方面戏仿原先的“电影情节”,解构其经典场景;另一方面,更是借助于原来镜头,戏仿糟糕的“现实生活”。例如2008年三鹿奶粉的“三氯氰胺”事件引起舆论大波,网友便对三鹿广告语进行了戏仿:“(1)喝三鹿牌奶粉,当残奥会冠军;(2)好结石,三鹿造;(3)中秋送礼,三鹿奶粉;(4)三鹿奶粉,后妈的选择;(5)牛奶,我选三鹿,三鹿牛奶——中国男足指定专用奶;(6)三鹿奶粉喝了以后,嘿,这腰也不疼,腿也不酸,连心脏也不跳了……”源文本被进行了义理置换,充满了讽刺色彩。

戏仿总是暗含讽刺,它经常从“经典文本或是教科书里的素材下手”^{[7](212-213)},并通过“取消或颠倒的方式”向人们证明:“它的效果是可以模仿的,因此是做作;它的成就是一触即碎的,完全依靠了阅读程式才得以支撑住。”^{[7](212-213)}如开恶搞视频先河的《大史记》,颠覆了经典影片中的人物形象,用一种怀疑的态度审视着源文本的情节结构和规范,通过戏仿《东邪西毒》、《鬼子来了》和《霸王别姬》等当代流行电影以及《董存瑞》、《苦菜花》和《智取威虎山》等革命电影片断,以搞笑的对白和音调,讲述了一个央视的分家故事。经过“双重涂改”,不仅影片本身的人物所宣扬的价值标准遭到亵渎,而且再造的人物形象也被“小人化”,每个人都为了私利而苟活。戏仿正是利用不协调的“落差”,让积淀在大众心中的经典形象瞬间破灭,上面提到的“五道杠少年”也是一个被戏仿对象:

小嘛小二郎/肩上嘛挂着五道杠/文章有官腔/长相也有官相/不怕大家骂我狂啊/只怕没官
当啰无颜见爹娘/郎里格郎里呀郎格里格朗/没有当官啰/无颜见爹娘/小嘛小二郎/从小就立下

大志向/两岁看新闻联播/七岁就把人民日报上/国内一片和谐安康/国外总是啰战争和动荡/枪里格枪里呀枪格里格枪/国内大好啰国外太不像样/小嘛小二郎/天才少年五道杠/父母有眼光/政治明星来培养/长江后浪推前浪/不知道谁会被他拍死在沙滩上/浪里格浪里呀浪格里格浪/领导们小心啰谨防要遭殃/小嘛小二郎/霸气外露有气场/现在是黄大队长/将来可能是皇上/谁敢骂我五道杠啊/长大我要啰让你们做牛羊/强里格强里呀强格里格强/从小就混官场/你们敢跟我狂/只怕是伤仲永/黄粱梦一场。

《五道杠少年之歌》戏仿了儿歌《读书郎》，但经过置换后，原曲中热情、健康、快乐以及富有责任感、正义感的“读书郎形象”不见了，现在变成了从小就不择手段攫取各种权力的“五道杠少年”，这一戏仿利用反差讽刺了那些为官不仁的社会现象。

反讽是所言和所指恰好相反的一种具有嘲讽意味的修辞手法。布鲁克斯和沃伦在《现代修辞学》中说：“反讽总是涉及到字面所讲与陈述的实际意思之间的不一致。表面上看，反讽性陈述讲的是一件事，但实际的意思则大为不同。”^[8]“表里不一”是反讽的最大特征。在新媒体恶搞文本中，恶搞者往往通过插入荒诞的元素，瓦解维持母本固有的意义结构，从表里不一中产生反讽。反讽体现了文本的表征与意义的不一致，这种差异性，可以引发观众对表征所指的思考，理解作品的“弦外之音”。例如网友自编的《2010年央视春晚节目单》便以一些社会民生问题作为语境，对春节联欢晚会的主流话语做了“意义的扭转”。30个节目单全是对2009年春节联欢晚会节目单的戏仿，内容也分为歌舞、独唱、双簧、小品、魔术、杂技、相声等类型，内容却完全不同。相声《卖药》，表演者：侯耀华、赵忠祥，文艺界名人侯耀华、赵忠祥曾多次拍虚假药品广告，在该节目中，二人互相吹捧与传统相声中的夸张、逗乐效果形成了强烈的反讽效果；动物表演《躲猫猫》，表演者：云南省晋宁县看守所，以捉迷藏的游戏名称戏解了看守所内一男子的“死因”；杂技《楼倒倒》和《楼粘粘》反讽了中国房地产商家追求暴利不顾人民群众利益的嘴脸。可以说，网络《2010年春晚节目名单》的表演形式、节目名称和表演者三者之间在看似荒诞的表象下形成了反讽张力，表达了对央视春节联欢晚会节目仪式化的反叛。

除了互文性、拼贴和戏仿之外，恶搞的手段还有降格、脱冕等。巴赫金认为降格、脱冕是通过异化权威和神圣事物，制造出小丑、傻瓜形象，使社会原有的等级制度和地位差别在嬉笑中消弭。例如《夜宴真相解密》的恶搞视频就将冯小刚和陈凯歌等人降格为勾心斗角、出尔反尔的小人，失去了原有的光环。巴赫金说脱冕不仅夺走了高层的权力象征物，而且表达了一种交替更新的狂欢节精神：“狂欢节庆贺的是交替本身，交替的过程，而非参与交替的东西。狂欢节不妨说是一种功用，而不是一种实体。它不把任何东西看成是绝对的，却主张一切都具有令人发笑的相对性……脱冕这一仪式中所有的象征因素，全都获得了第二层意义——积极的意义。”^[9]

总之，借助于新兴媒体，通过拼贴、戏仿、反讽等手段，青年群体不仅有了颠覆主流文化权威的想法，亦有了实践愿望的媒介工具和文化手段，他们借助于这些媒介工具介入社会现实，解构被主流媒介垄断的话语世界，创造自己的意义空间和文化风格。

四、超文本奇观与符号游戏

不少青年恶搞者使用“拼贴”、“复制”和“反讽”等手段进行恶搞，通过此表达社会诉求，书写边缘群体的文化政治，抵抗主流阶层的话语霸权，但是今天新媒介语境下的大量恶搞成为波德里亚所说的一种“符号生产”，简单地模拟、戏仿其他作品，缺乏原创性。“过度繁殖”造成了意义的丧失，一些恶搞恣意解构原作品的意义，却没有重建意义的能力，导致了受众价值观念的模糊、混乱。

其次，新媒体语境中的“恶搞”表现为一种文本奇观和符号游戏。媒介技术的发达和使用的便捷激发了青年人的参与热情，但是青年们的随意参与，致使文本不断繁殖、衍生，形成了一个令人眼花缭乱的“超文本奇观”，这个超文本庞大无比，没有疆界，文本与社会的差别不再清晰，公众甚至无法辨别哪些是现实、哪些是被建构的文本，所有的一切几乎都变成了文本，而且它还处于不断地被建构

状态中。这是由媒介、事件和社会现实等各种层次的符号共同组成的一个不断衍生的“超级文本”，它取消了符号能指和所指的差别，让现实世界和想象世界不再区隔。道格拉斯·凯尔纳等人都指出，随着媒介技术的发展，当代文化深刻的裂变便是世界成为一个由各种媒介符号构成的“奇观社会”：“人类进入新的千年以后，技术的发展使媒体更加令人目眩神迷。媒体在日常生活中也发挥着更加持久的作用。在多媒体文化的影响下，奇观现象变得更有诱惑力了，它把我们这些生活在媒体和消费社会的子民们带进了一个由娱乐、信息和消费组成的新的符号世界。媒体和消费已经深刻地影响着我们的思想和行为。”^[10]

“超文本奇观”的形成自然与青年们的积极参与相关，形形色色的恶搞文本是他们的所为。不过，他们的恶搞多不是为了独一无二的“新艺术”，也不是为了创造一个“新型社会”，相反，他们任意肢解和重组文本，主要是一种符号游戏。他们玩弄“含沙射影”、“移花接木”的雕虫小技，却没有勇气走进现实，发出自己的声音。尼尔·波兹曼曾对当代文化过度使用模拟、戏仿、复制方式感到担忧，他告诫说那些被反反复复使用的符号会因“重复耗尽了它的象征价值”，“符号失去意义的过程是一个因变量，如果用得越频繁，如果不问语境滥用，它们失去意义的速度就越快。”^[11]当新鲜感一过，粗制浅造的作品便丧失意义，最终，恶搞仅成了游戏和玩笑。玩家胡戈承认：“恶搞是一种新型的开玩笑的方式……是为了追求乐趣，博大家一笑，就像说相声，让大家高兴就好。”^[12]当下绝大多数“恶搞”都是如此，只为博人一笑，而非严肃的文化批评和社会思考。波兹曼说：“有两种方法可以让文化精神枯萎，一种是奥威尔式的——文化成为一个监狱，另一种是赫胥黎式的——文化成为一场滑稽戏。”^[13]

更令人担忧的是，恶搞的符号游戏不仅引发青年人的话语狂欢，而且还经常演变为一种“话语暴力”。莫斯科维奇说个人在群体中情绪更容易“暴力化”：“人们通常都在暴力行为中表达他们的梦想、他们的情感，以及所有的英雄主义、野蛮残暴、稀奇古怪和自我牺牲。一个骚动的、情绪高昂的群体，这些就是人群的真正特征。”^[14]勒庞在《乌合之众》中也认为，群体容易冲动、易变、急躁，易受暗示和轻信，群体情绪容易走极端等等，他们往往对残暴行为不负责任。^[15]“五道杠事件”便是典型，在“集体无意识”机制作用下，大众一边倒的恶搞黄艺博，通过此释放他们对社会的某种不满情绪，但丝毫不考虑黄艺博只是孩子，黄艺博父母曾说：“我们每一次回应只换来无休止的谩骂”。

在此恶搞事件中，网络“骂客”肆无忌惮的侮辱黄艺博，他们仿佛是在行使公民的公共权力，批判不合理的权力崇拜现象，但其实这是一场缺乏民主商议和理性精神的低级谩骂，这样的网络话语暴力不仅无助于社会进步，而且还会损害社会的正常秩序。

参考文献：

- [1] [美国] 约翰·费斯克. 理解大众文化 [M]. 王晓珏, 宋伟杰译. 北京: 中央编译出版社, 2001.
- [2] [英国] 迪克·赫伯迪格. 亚文化: 风格的意义 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2009: 104.
- [3] [英国] 安吉拉·默克罗比. 后现代主义与大众文化 [M]. 田晓菲译. 北京: 中央编译出版社, 2001: 176.
- [4] [法国] 罗兰·巴特. 神话: 大众文化的诠释 [M]. 许蔷蔷, 许绮玲译. 上海: 上海人民出版社, 1999: 195.
- [5] [美国] 罗伯特·考克尔. 电影的形式与文化 [M]. 郭青春译. 北京: 北京大学出版社, 2004: 56.
- [6] [美国] 弗雷德里克·詹姆逊. 快感: 文化与政治 [M]. 王逢振等译. 北京: 中国社会科学出版社, 1998: 171.
- [7] 王先霈, 王又平. 文学批评术语词典 [M]. 上海: 上海文艺出版社, 1999.
- [8] Cleanth Brooks & Robert Pann Warren. *Modern Rhetoric* [M]. New York: 1979. P129.
- [9] [俄国] 米哈伊尔·巴赫金. 陀思妥耶夫斯基诗学问题 [A]. 巴赫金全集·诗学与访谈 [Z]. 白春仁, 顾亚铃译. 石家庄: 河北教育出版社, 1998: 164.
- [10] [美国] 道格拉斯·凯尔纳. 媒体奇观——当代美国社会文化透视 [M]. 史安斌译. 北京: 清华大学出版社, 2003: 3.
- [11] [美国] 尼尔·波兹曼. 技术垄断: 文化向技术投降 [M]. 河道宽译. 北京: 北京大学出版社, 2007: 99-100.
- [12] 李径宇, 胡戈. 我的内心充满搞笑的念头 [J]. 北京: 中国新闻周刊, 2006 (8).
- [13] [美国] 尼尔·波兹曼. 娱乐至死 [M]. 章艳译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2004: 201.
- [14] [法国] 塞奇·莫斯科维奇. 群氓的时代 [M]. 许列民译. 南京: 凤凰出版传媒集团、江苏人民出版社, 2006: 6.
- [15] [法国] 古斯塔夫·勒庞. 乌合之众——大众心理研究 [M]. 冯克利译. 北京: 中央编译出版社, 2005: 20.