

影视文化视野内“互文性”经典理论的重新阐释

李晓彩

(河北工程大学 文学院,河北 邯郸 056038)

[摘要]从巴赫金到克里斯特娃、到德里达,再到罗兰·巴特,“互文性”理论一步一步从潜隐走向敞亮,从笼统概述转向细节研究,从静态的文本分析驶向动态地意义追寻……现在的“互文性”研究在更大的文化空间生发开来,蔓延到影视艺术等文化传媒领域,拓展了娱乐嬉戏的快感传达和文化内涵的深层揭示,也赋予银幕更广义上的阐释张力。

[关键词]互文性;影视文化;文际性

[中图分类号] I207.351 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1673-9477(2008)04-0053-03

谈起“互文性”,很多人往往有意回避或指责这一理论的“无意义”,因为透过互文性人们看到了一个令人生畏的庞然大物,囊括一切而又错综复杂。“互文性”阐释或者是对一种结构亦步亦趋地重复,导致了审美疲劳;或者是对只言片语的拟仿,戏谑了原文本的经典意蕴……然而,诸如此般的理由并不能消弱这一理论的日益敞亮与人们的探索欲望。随着这一文学研究理论向文化研究领域延伸和拓展,并逐渐将流行文化、社会风尚、意识形态以及个人无意识等统统纳入其研究领域,这种难以驾驭的跨文本研究方法越来越显现出其价值。在此基础上产生了所谓的“互文性革命”,它不仅说明各种文本的结构功能,说明整体内的互文关系,揭示出其中的交互性文化内涵,并且揭示出众多文本中能指的自由嬉戏现象,突出意义的不确定性。这是后现代的叙事策略,也是一种亘古常新的话语空间。

一、“互文性”理论的滋生土壤——后现代的文化语境

“互文性”是一个当代的概念,或者说是在后现代文化语境中产生的批评术语和理论范畴。在把互文性引入到文化传媒领域之前,有必要对其做一个梳理。

福柯的权力话语在文学创作方面,强调“作者之死”,表征出这样一种写作观:当代写作已经使自身从表达意义的维度挣脱出来,而只指涉自身。写作犹如游戏,在不断超越自身的规则和违反其界限中展示自身。

如果说福柯的“权力话语”为文本自身的意义制造申请了一片天空,那么巴赫金提倡一种文本的互动理解。他把文本中的每一种表达,都看作是众多声音交叉、渗透与对话的结果。所以克里斯蒂娃说:互文性概念虽不由巴赫金直接提出,却可在他的著作中推导出来。

“互文性”概念在结构主义、后结构主义、解构主义和新历史主义文学与文化批评话语中是一个“关键词”,在不同的作者那里被赋予了不同的意义重心,它甚至和一些相关词汇如“对话”、“狂欢”、“文本的历史性”和“历史的文本性”等共同构成了某些领域的“话语霸权”,成为后现代文化语境中的一把锋利的刀子,被广泛地用于文化创作和研究当中。“互文性”概念决不仅仅是解构中心、颠覆权威,消解意义,它往往也还有助于建构中心,确立意义。

二、一种文本研究的视角

1969年法国女性主义批评家、符号学家朱丽娅·克里斯特娃在《符号学》中首次提出了“互文性”这一概念。在《受限的文本》一书中将文本和互文本明确定义为:“文本是使直接瞄准信息的交际话语与以前的或同时的各种陈述文发生关系,并重新分配语言顺序的贯语言实体。文本是一种生产力。”^[1]

这一表述意味着:文本与其所处的语言关系是一种再分配的关系;其次,文本是众多文本的排列和置换。在语言和文本的重新整合后,文本自身的指涉意义与文本之间的互涉意义便产生了。之后后结构主义批评家罗兰·巴尔特认为,“互文性不仅包含文化及意识形态的意义,而且超越了‘语言代码’概念的中立意义。任何文本都具有互文性,在一个文本之中,不同程度地并以各种多少能辨认的形式存在着的其他文本形式。”^[2]随后在《如是》杂志的名为《理论全览》的专集中,菲利普·索莱尔斯进一步阐释说:“每一篇文本都联系着若干篇的文本,并且对这些文本起着复读、强调、浓缩、转移和深化的作用。”^{[3](p75)}

克里斯特娃、巴尔特和索莱尔斯等理论家给“互文性”下了一个宽泛的界定,即“互文”是编织文本的基本方法,或是文本间的,或是文本前的,“因为它们形成了产业常规、意识形态常规和制度常规的网络”,这些常规生成着意义,并引导着意义的传输和接收。约翰·菲斯克可以说是把“互文性”引介到影视文化研究的集大成者,在《电视文化》中专章论述了电视文化中“文际性”。他把电视文化以文本的方式来解读,赋予“互文”理论以新的阐释空间和独特的表征。菲斯克说,“我们可以从垂直和水平两个维度来看待这些文际关系。水平关系指的是或多或少有明显联系的初级文本之间的关系,这些文本通常是沿类别、人物或剧情的水平轴发生联系。垂直文际性指的是一个初级文本(如一个电视节目或系列剧)和直接提到它的不同类别之间的关系。这些不同文本也许是次级文本,比如摄影棚的公开性、新闻特写、批评、或者由观众产生的第三种文本。这些文本是以信件、或者(更重要的是)闲聊或交谈的方式表达的。”^{[4](p156)}

在菲斯克的研究中,类别是电视文化的一个重要的“互文性”表现。他说,“从类别上对艺术作品的理解,主要看它们所共有的价值,因为它们所共享的常规不仅形成了与其他文本的联系,而且形成了文本与观众、文本与制作者、制作者与观众之间的联系。电视的类别常规非常重要,因为它们理解是理解和构建制作者、文

本和观众这个三角关系的主要方式。”^{[5](p158)}在影视作品中,“观众的各种潜在的快乐受到类别的引导和规范,类别是通过对已知的一套反应以及观看规则的识别来运行的。”^{[6](p165)}越来越明细的类别划分,给观众潜在的不同心理需求指明了方向,诸如体育频道、教育频道、娱乐频道、电影频道等一系列电视频道的开播预设着可能的观众群和阅读主体,并构建了不同的叙事策略以与潜在的观众构成对话;在具体的影视作品中,类别的作用更是不可小觑,动作片、爱情片、科幻片、恐怖片、喜剧片、警匪片、武侠片、战争片、悬疑片、纪录片、故事片、动画片以及以地域来划分的欧美剧、日韩剧、大陆剧、港台剧等等,它们对节目意义的影响取决于它受到什么样观众的喜欢,或者提供给什么样的观众,它对制作者的意义就是明确节目的制作规则和可能带来的效益。

菲斯克没有忽视影视艺术里的另一种重要的“互文”形式的存在,即垂直文际性。“垂直文际性是由初级文本和与之特别相关的其他文本的关系所构成。”^{[7](p169)}同一个初级文本,不同的次级文本再现,就会生产出不同的意义。菲斯克认为,次级文本可以用不同的方式激活初级文本,不同的剧情、场景、人物表现也会阐发出不同的意味。次级文本的作用不仅推动了初级文本首选意义的流通,而且也激活了一套属于特定文本自身的意义。这是传统的文化随历史时空的改变与特定主流意识形态的融通。“唐僧取经”这一主题在不同的时代被不同地阐发,原本宣扬唐朝时佛教文化的盛行以及对外交流的繁荣的“西游记”,伴随着历史的变迁,其意义阐释的重心也出现了偏移。自吴承恩改编《西游记》到现代被以各种文本搬上银幕,我们看到的有动漫版《西游记》,六小龄童版《西游记》,周星驰版《大话西游》,有由此生发出来的《春光灿烂猪八戒》等等,这些剧作取材于同一主题,但各自所要表现的意义却是很不相同,或充满稚趣,或轻松紧张,或交织着爱恨情愁的诙谐幽默……中国历史上的女皇武则天只有一个,但银幕上的不同版本的武则天却是千姿百态,或贤明大度,或阴险狠毒,或温柔贤惠……这些次级文本受前文本的制约,但又不局限于前文本,跟其它次级文本有关联,但又有所分隔,这也正是菲斯克所说的初级文本多义性的不同激活。具体到演员的表演,道具的使用,灯光的调度,场景的剪切等无一不为所要彰显的文本意义服务。与其说要解构中心,不如说是要实现个性,建构自身话语的后现代表达。当然,垂直文际性必须有三级文本的参与,才可以是完整意义上的互文。下文对此不乏阐释。

三、文本符号的“互文性”再现

热拉尔·热奈特在《热奈特论文集》中按照抽象程度、蕴涵程度以及概括程度大体上赋予“互文性”术语这样具象式的表达,即两个或若干个文本之间的互现关系。从本相上最经常地表现为一文本在另一文本中地实际显现,其最明显且最忠实的表现形式为五种类型,第一类为两篇或几篇文本共存所产生的关系,手法为引用、抄袭和暗示;第二类是文本本身和只能被称为是类文本之间的维持关系,诸如标题、副标题、序等等;第三类称为元文性,是指一篇文本和它所评论的文本之间的关系;第四类,就是《隐迹稿本》讨论的对象,即“超文性”;第五类,也是最后一类,即“承文本性”,指纯粹类属关系,是类别的普遍形态。

热奈特对文本的“互文性”做了一个详备的考究,其

中在很大程度上与菲斯克有相同之见,诸如类别、垂直文本的关系以及由意识形态造就的超文性。在影视话语的表达上,有直接的影像符号的引用、粘贴,也有意义上的戏拟和仿作,这些互文手法的运用,对有意义的沿袭,也有对原意的戏谑。雪村推出的电影处女作《新街口》,里边有几个明显粘贴过去的痕迹,大字报、高筒喇叭和剪切过去的特定时代的电影片断,这些象征着特定时代背景的场景不失为经济有效的表达策略。

尤其值得一提的是以小成本制作赢得高票房的《疯狂的石头》,其中的互文性表达比比皆是,这也是这部电影引起众多争议之所在。《疯狂的石头》被认为是对盖·里奇导演《两杆大烟枪》的模仿,一度曾以当代“中国的《两杆大烟枪》”自诩。对此,导演宁浩也不回避:“盖·里奇的这两部电影(《两杆大烟枪》、《掠夺》)对我有很大启示,也在很大程度上影响了这部电影。”有人说:“这是一部完全拼凑的电影,就因为借鉴的电影手法太多了,而使这片子成了一堆烂泥。”也有人认为,正是片中戏仿的情节应接不暇,才使得这部电影精彩纷呈。比如笨贼老大道哥有“注意素质”让人想到了《天下无贼》中的黎叔的口吻;有勇无谋的笨贼老三“直接砸!跑不就得了!”腔调酷似傻根;国际大盗麦克偷翡翠时的架势一看就知道是汤姆·克鲁斯的经典间谍形象;麦克和冯董对决飞刀的慢镜头当然是《十面埋伏》了;乃至最后面包店老板骑车追笨贼老三时,一边追一边得意地说“你跑啊,咋不跑呢”更是《寻枪》中的经典场面了。除了这些,甚至在笨贼老三偷了面包就跑时大气的交响乐都让人想起《不能没有你》结尾时火车站拉小提琴的煽情场面。难得的是这些看似借鉴来的镜头在影片中都围绕着“偷翡翠”的事件巧妙地衔接了起来,其中镜头的起承转合,镜头与镜头之间的转换都非常地入情入理,把故事表达得惟妙惟肖。这可以说是次级文本的戏仿,它表明这是一个故事制造的错觉,是观众和作者合谋制造的,为的是提升这个节目的快乐。

影视文化强调符号系统的不稳定性,它们存在于一个无限的文际链之中,不存在最终的权威“意义”,从而无法根据这些意义判断具体解读的“正确性”或“真实性”,也正是这些“不确定性”给影视艺术带来娱乐和意义多重解读的广阔空间。

四、文本意义的“互文性”演绎

解构主义学者德里达对于互文性理论的贡献,在于他提出的“延异”说和“播撒”说。“延异”之“延”是时间性的;“延异”之“异”是空间性的,“延异”乃是差异和延宕的综合,是时空的统一。理解“延异”这一概念对把握超文本的特性大有裨益。

《霸王别姬》是陈凯歌导演的第5部影片,从片名上就可以看到这部电影与历史有着一定程度上的辉映,这也是互文性的功能性之一:在激活一段典故之余,还让故事在人类的记忆中得到延续。然而在稍纵即逝的历史回忆中,互文性手法又呈现给观众“另外一个时代、一群人、一个作者如何记取在他们之前产生或与他们同时存在的作品”^{[8](p291)}。它选择中国文化积淀最深厚的京剧艺术及艺人的生活,细腻地展现了对传统文化、人的生存状态及人性的思考与领悟。“霸王别姬”本是一幕历史逸话,而在这里,它演变成一段梨园的血泪,一缕梨园的风气,一幅时代的画卷,一个历史的烙印。蝶衣对小楼的一往情深,酷似虞姬对霸王的忠贞不渝,然而其意义又不全是简单的男女爱情所能

涵盖得了的。意义永远不是孤立自在的东西,也不是一种自我构成。它永远处于纷纭关系中。每一个文本,每一个句子或段落,都是众多能指的交织,并且由许许多多其它的话语所决定。因此,一切话语必然都具有互文性。正如哈那·阿南德在读过了瓦尔特·本雅明的论述之后所指出的:“知道,与传统决裂和权威的丧失在他的生活的时代是不可挽回的;他的结论是,必须找到一种联系过去的新方式;他在这方面独树一帜的是,他发现过去的“可引用性”代替了过去的可传递性,那种支离破碎地插入当今时代地令人不安的力量代替了权威。”^[9](p89)]

《霸王别姬》正是在传统基础上生发的新语境,是对原来意义的一种繁殖,而对《霸王别姬》的多维阐释也增加了文本本身的意义空间,也即菲斯克所说的诸多的文际关系还增加了它潜在的多义性。

德里达还使用“播撒”来表达一切文字固有的能力,揭示意义的特性和文本的文本性。在德里达看来,意义就像播种时四处分撒的种子一样,没有任何中心,而且不断变化;文本不再是自我完足的结构,而是曲径通幽的解构世界。不存在所谓终极意义,那么,表意活动的游戏就拥有了无限的境地。放之于影视文化语境中,这种“播撒性”不追求思想和表达的连贯性,也不追求传统意义上的阐释和说明作用,它强调“互文”的娱乐功能,是点缀影视作品或节目的闪光点。

五、从作者生产到观众接收的“互文”

互文性是一个互相指射、互相混杂、互相冲突的过程。它摧毁了一直人们所固定的线性历史,使我们得以在平等的多维空间内比照互文之间的差异,并将差异之间产生的矛盾并存,最终由读者去参与理解文本。

罗兰·巴特的《S/Z》(1970)是他对于互文性理论的一次精彩展示。巴特在书中注重的不是文本,而是读者。不是文本结构,而是读者参与的意指实践。不是读者被动消费的“可读”经典文本,而是读者主动参与的“可写”文本生产。巴特在这种重写中发现了制造文本“互联”的主体,即作者、读者和批评家。他们的写作、阅读、理解、分析和阐释的能力,取决于他们对于不同互文本的累积、将其置于特定文本中加以重组的能力。这种累积与重组的结果,必然是作者、读者、批评家本人的文本性,也是他们对于互文性的一种自恋式满足。最终,作者成为他自己累积与重组的另一组文本。

人们对于文本的所有批评、欣赏与阐释,都不过是

对于前文本的尝试性增补。每一次增补,又必然受到前文本和其他相关文本的污染,必然携带前文本和其他文本的印记。因此,对于单个文本的形式分析,永远不足以描写文本的实际意指过程。用德里达的话说,每一特定语境的突破,都以绝对不可限制的方式,繁衍出无数新的语境。

菲斯克在一项对麦当娜文化意义的研究中,使用了两种第三级文本,来证明年轻女歌迷有能力根据麦当娜本人的初级文本生产他们自己的亚文化意义。结果显示,女歌迷对麦当娜的看法与占主导地位的男权对放荡的看法是矛盾的,而且还极力寻找少女歌迷们“可接受的”意义。这些歌迷们的兴趣显然不同于处于支配地位的男权意义,但是她们缺少规范的语言来表达自己的兴趣;麦当娜的多种文本填补了她们的空白。

正如“一千个读者眼中有一千个哈姆雷特”,影视作品在观众的注视下,已变做“可写文本”,观众用或闲聊,或信件的方式激活着初级文本甚至次级文本。当张艺谋的《英雄》刚刚面世的时候,有人欣赏的是精美的视觉画面,有人陶醉于精湛的武打动作,有人留恋于扑朔迷离的故事情节,也有人揣摩于众多明星的演技高低,当然也有人漫骂其“雷声大雨点小”的宣传攻势……从张艺谋的创作初衷到最后观众的不同解读,这部影片的阐释空间得到千万观众的阐发。

从巴赫金到克里斯特娃,到德里达,再到罗兰·巴特,“互文性”理论一步一步从潜隐走向敞亮,从笼统概述转向细节研究,从静态的文本分析驶向动态地意义追寻……现在的“互文性”研究在更大的文化空间生发开来,蔓延到影视艺术等文化传媒领域,拓展了娱乐嬉戏的快感传达和文化内涵的深层揭示,也赋予银幕更广义上的阐释张力。

【参考文献】

- [1] Julia Kristeva, *The Bounded Text* [M]. Columbia University Press, 1980
- [2] 王一川. 语言乌托邦[M]. 昆明: 云南人民出版社, 1994.
- [3] 菲利普·索莱尔斯. 理论全览(选编)[M]. Senil 出版社, 1971.
- [4] 约翰·菲斯克. 电视文化[M]. 北京: 商务印书馆出版, 2005.
- [8] 哈那·阿南德. 瓦尔特·本雅明 1892—1940[A]. 政治生活[C]. Gallimard 出版社, 2004.
- [9] 蒂费纳·萨莫瓦约著, 邵炜译. 互文性研究[M]. 天津: 天津人民出版社, 2003.

[责任编辑: 王云江]

The re-interpretation of the classic theory on the “intertextuality” in the vision of the television culture

LI Xiao-cai

(School of Arts, Hebei University of Engineering, Handan 056038, China)

Abstract: From Bakhtin to Krister, to Derrida, and to Roland · Bart, the theory of the intertextuality becomes more and more obvious, from the general outline to study in details, from the static analysis of the text into the dynamic significance trace…… now, the study of joy of the intertextuality is developing in a larger cultural space, spreading to the media video art, and other cultural fields. This expanding the conveying of joy of the entertainment, revealed its cultural connotation, and bestows screen a wide explanation tension.

Key words: intertextuality; media video culture; the nature of the intertext