

淺析中國網絡「惡搞電影」

• 胡 亞

「惡搞電影」，就是利用現成的電影片段或者仿照經典的電影片段，通過重新的剪接、配音、配樂，使之達到一種幽默、可笑、反諷效果的電影。雖然在美國，以布魯克茲 (Mel Brooks) 製作的《灼熱的馬鞍》 (*Blazing Saddles*, 1974) 等主流商業影片早在1970年代就已經有了此種傾向，但這裏強調的惡搞電影還是主要指涉民間製作的短片，如《斷背山》 (*Brokeback Mountain*, 2005) 上映後，有人將其預告片的原聲配上《回到未來》 (*Back to the Future*, 1985) 的電影片段所合成的電影短片。而在目前中國的電影發行和放映制度下，這種民間性的電影短片，只可能利用網絡作為其傳播平台。從最早的《大史記》、《分家在十月》到胡戈最新的《007大戰黑衣人》，都主要是利用這種方式傳播開來。

這些惡搞電影在中國自出現之始就深受網民歡迎，但真正引起主流人群的注意，還是因為兩次比較大的事件：其一，胡戈製作的《一個饅頭引起的血案》 (又作《一個饅頭引發的血案》) 惡搞了陳凱歌導演的《無極》 (2005)，

幾乎引起了法律糾紛；其二，惡搞紅色經典《閃閃的紅星》 (1974) 的短片遭到批判，最終導致對紅色經典的惡搞禁令出台。

經過這些事件，有人認為惡搞電影是下流低俗的，應該予以禁止；也有人認為惡搞電影充滿了創意和靈感。究竟應該怎樣來看待這些惡搞電影？筆者認為，在某種意義上說，它們是網絡平台上的一種狂歡化的表現，但是因為所處環境存在的後極權社會特徵，所以這種狂歡並不徹底，只能稱之為「準狂歡」。

一 何謂「後極權社會」？

首先，甚麼是「後極權社會」？這個詞是哈維爾 (Václav Havel) 提出的，他借用這個概念來指稱1968年後的捷克社會^①：

如果我把它說成是「後極權」制度，我充分意識到這不是一個精確的表達，但是我不可能想出一個更好的。用前

「惡搞電影」是利用現成的電影片段或者仿照經典的電影片段，通過重新的剪接、配音、配樂，使之達到一種幽默、可笑、反諷效果的電影。在中國，這種民間性的電影短片只能利用網絡作為傳播平台。

綴詞「後」，並不是說這個制度不再獨裁，正相反，是指現在的獨裁運用一種和古典專制根本不同的方式，它大大不同於我們以往所理解的。

李慎之將這種社會的特點歸結為②：

權力者已經失去了他們的前輩所擁有的原創力與嚴酷性。但是制度還是大體上照原樣運轉，靠慣性或曰惰性運轉。權力者不能不比過去多講一點法制（注意：絕不是法治），消費主義日趨盛行，腐敗也愈益嚴重。不過社會仍然是同過去一樣的冷漠，一樣的非人性，「權力中心仍然是真理的中心」。這個社會的最高原則是「穩定」。而為了維持穩定，它賴以運轉的基本條件仍然是：恐懼和謊言。瀰漫的，無所不在的恐懼造成了瀰漫的，無所不在的謊言。

可見這種社會的特徵有二：在政治上，專制仍然存在，但趨於緩和；在經濟上，則是消費主義盛行。從這兩點來看，當下的中國社會，無疑符合後極權社會的特徵——政治上的廣泛民主從未放開，言論空間也受到相當的控制。從最新的新聞自由度排名來看，中國在亞洲排名倒數第五，僅僅高於朝鮮和中東的幾個君主國。在經濟方面，漸進的市場化改革使中國的經濟多年保持快速增長，加入世界貿易組織（World Trade Organization, WTO）標誌着中國也已經進入世界市場；但與此同時，文化也在經濟的衝擊中萎縮，人們在對商品的追逐中逐漸被物化。以1989年的政治風波為分界點，如果說民眾在此之前還有對於政治的參與興趣，那麼在觸目驚心的鮮血和國家機器的瘋狂面前，追逐經

濟利益和個人生活的「穩定」，成為多數人權衡後的選擇。

當權者的軟手段取代了硬壓制。文化則是當權者首先要控制的，因為「文化使得社會擴展了它的自由和發現真實」，在當權者僅僅需要「他們在某個既定的時刻所需要的那種」文化時③，這種控制是必然的。在這種控制下，藝術喪失了個性，除了官方的（即主旋律的）主流外，就是消費主義式的大眾文化。《十面埋伏》（2004）是得到允許和鼓勵的，《孔繁森》（1995）是大力提倡的，至於《手機》（2004）稍有搔及癢處便被管理意識形態的部門痛責，更不用說犯禁被封殺的《鬼子來了》（1999）和《頤和園》（2006）。面對這種狀況，難道人們只能隨波逐流，繼續冷漠和忍受無意識的謊言嗎？

與哈維爾的時代相比，當下的信息傳播渠道更加多樣，信息的傳播也要便捷得多，這使得政府的言論控制百密亦有疏。有兩個平台特別值得注意：手機的短信息和網絡。中國移動每年僅僅在春節期間的信息量就有上億條之多，對信息進行監控即使在技術上完全可能，在實施成本上來看也是非常不划算的。這種言論控制上的漏洞就導致有很多對當權者點名道姓的挖苦和笑話出現其中，而其中相當一部分又與性有關。正如巴赫金（Mikhail M. Bakhtin）所說④：

所有諸如罵人話、詛咒、指神賭咒、髒話這類現象都是言語的非官方成分。過去和現在它們都被認為是明顯地踐踏公認的言語交往準則，故意破壞言語規矩如禮節、禮貌、客套、謙恭、尊卑之別等等。因此所有這樣的因素，如果它們達到了足夠的數量，而且是故意為之的話，就會對整個語

如果說民眾在1989年前還有對於政治的參與興趣，那麼在觸目驚心的鮮血和國家機器的瘋狂面前，追逐經濟利益和個人生活的「穩定」，成為多數人權衡後的選擇。

境、對整個言語產生巨大的影響：它們將言語轉移到另一個層次，把整個言語置於各種言語規範的對立面。因此這樣的言語便擺脫了規則與等級的束縛以及一般語言的種種清規戒律，而變成一種彷彿是特殊的語言，一種針對官方語言的黑話。與此相應，這樣的言語還造就了一個特殊的群體，一個不拘形迹地進行交往的群體，一個在言語方面坦誠直率、無拘無束的群體。實際上，廣場上的人群，尤其是節日、集市、狂歡節上的人群，就是這樣的群體。

這些出現在手機短信息中的語言可能很多是在官方媒體上永遠也看不到的，它們能得到傳播並不是因為體現了諸如對壓抑的反抗，而是因為它們的俏皮和有趣，這種有趣恰恰來自它們在最初引人發笑的過程中無意識地完成了對原本高高在上的形象的脫冕過程。如巴赫金所說：「談諧是由惡魔送到人間來的。但是，談諧，它是戴着高興的假面具來到人間的，所以人們很樂意地接受了它。而當談諧丟開了它的快活的假面具時，它就開始用惡毒的諷刺來看待世界和人們。」^⑥原來主流意識形態所試圖賦予當權者形象的正面性和正義性，在重重笑聲的清洗下也都被消解了。

二 惡搞者的狂歡

上面對於手機短信的分析同樣可以運用於惡搞短片。網絡上的惡搞短片也有類似的作用。不過，從效果上來說，網絡上的惡搞短片要比短信笑話更複雜。由於對網絡的控制比對手機信箱的控制要相對方便，所以，網

絡惡搞對於中國政治的直接諷刺非常少。網絡惡搞大體有兩類：對紅色經典影片或者官方正統話語的惡搞和對一般影片的惡搞。

對於前者，狂歡化的效果也許相對明顯。以著名的惡搞短片《分家在十月》為例，這是中央電視台(央視)新聞評論部幾位工作人員私下的製作，對前蘇聯影片《列寧在1918》和《列寧在十月》進行重新剪接和配音，將十月革命的情節轉化為新聞評論部的權力鬥爭，最後連《國際歌》的歌詞也被他們進行了「篡改」。其間也充斥着插科打諢以及和性相關的笑料——在正統文化中，性是只可以身體力行，而不可言說的。從古典主義的觀點看，更是將此作為一種嚴肅而神聖的、依上帝旨意進行的創造生命的活動，除此之外，其本身的快感被認為是可恥的。但正因為這種禁忌性，在民間文化中卻因此流傳着大量的與性有關的笑話，巴赫金認為：「民間談諧歷來都與物質肉體下部相聯繫，它構成怪誕現實主義的一切形式。談諧就是貶低化和物質化。」^⑦性在這裏因為它原本在主流話語中的禁忌性和低下性，被狂歡化的笑話進行了突破和顛覆，而產生了一種可笑性。

而為這種元素更添一層的是，人們在短片中聽到「毛片」、「艷舞女郎」、「《花花公子》(Playboy)這些在主流語境中帶有禁忌性和低下性的詞彙，從原本作為「革命導師」、「紅色偶像」的列寧的形象中吐露出來，這不僅完成了一個脫冕的過程，而且在上面所提及的易位的基礎上又進行了更深層次的易位。在這裏，雖然製作者給列寧等起義領導者所賦予的身份是新聞評論部的某個領導，但是從影像上人們所接受的仍然是列寧的形

在手機短信息中的語言可能很多是在官方媒體上永遠也看不到的，它們能得到傳播並不是因為體現了諸如對壓抑的反抗，而是因為它們的俏皮和有趣。

直接使用紅色經典進行惡搞的電影，無論其重新剪輯後的內容是怎樣，至少都已經完成了對原來文本的脫冕工作。這是惡搞短片至少可以達到的對官方世界的顛覆。

象，而且在每個人物的中國名字後面仍不忘加上一個俄國式的「諾夫」、「斯基」，這樣既保證了情節的本義——新聞評論部的鬥爭，又和借用的影像保持着若即若離的聯繫，觀者能夠清晰地保持着思考，從而保證對情節的把握。

如果說這種脫冕和易位還隔着一層皮的話，那麼在一個更接近現實的向度中，對央視本身的脫冕和易位則進行得更加徹底和明顯。眾所周知，儘管央視作為和《人民日報》、新華社一樣的「黨的喉舌」，對中國國內的新聞報導是以正面宣傳為主，也正因为如此，新聞評論部的兩個重要欄目：《焦點訪談》與《時空報導》才因為其批評報導而贏得受眾的歡迎，一度有「焦青天」之稱。但在這部惡搞短片中，「焦青天」的鐵面無疑被大大地抹上了一筆。以片中的一個爭奪偷拍機的場景為例，以上這兩個欄目的人馬為了爭奪部中的偷拍機設備嚴正對壘。一方給出的理由是對方是做正面報導，不需要偷拍機。但得到的答覆是他需要偷拍機來看女人洗澡。在此時配上的背景音樂又是兩個節目嚴肅的片頭音樂。

正面的傳統形象和嚴肅的表達方式卻與下流而市井的話語相連，一種趨於怪誕的寫實浮現出來。當「偷窺」這一理由出現的時候，原本標榜的無論是「新聞正義與新聞道德」這些台面上的語言，還是官方的「作為黨和人民的喉舌」這樣的主流話語，都在這種指涉到性的戲謔中脫冕。這時候表現出來的形態愈是嚴肅，產生的談諧效果也就愈大。而在這種接近現實的談諧產生作用的同時，不要忘記了所截取的原來場景——那是革命者和反革命者爭奪武器的非常嚴肅的場面。

按照上面所作的闡釋，當《焦點訪談》的冠冕掃地的同時，紅色經典的文本也同樣顏面無存。

所以，從這裏我們看到，這種直接使用紅色經典進行惡搞的電影，無論其重新剪輯後的內容是怎樣，至少都已經完成了對原來文本的脫冕工作。而雙重的顛覆，也許具有一定的特殊性，類似的例子除了《分家在十月》外，還有同為新聞評論部工作人員私下創作的《糧食》，但這樣的作品終歸不多。而在其他一些類似的作品中——比如清華大學學生製作的惡搞短片《新聞聯播》，雖然從內容上來講僅僅是敘述了清華學生的日常生活，但形式上嚴格按照央視《新聞聯播》的進行方式和話語習慣，保持能指軀殼的同時，卻抽空了所指，賦予其完全不同的內涵，從而使其本義趨於瓦解。這是這一類惡搞短片至少可以達到的對官方世界的顛覆。

那麼，另一類惡搞短片，即其所採用的素材基本與正統的或者官方的文化無關，如《一個饅頭引起的血案》、《大史記》等，這些短片的狂歡化是如何體現的？

首先，讓我們回到中世紀的狂歡節^⑦：

它們顯示的完全是另一種，強調非官方、非教會、非國家的看待世界、人與人的關係的觀點；它們似乎在整個官方世界的彼岸建立了第二個世界和第二種生活，這是所有中世紀的人都在或大或小的程度上參與，都在一定的時間內生活過的世界和生活。這是一種特殊的雙重世界關係，看不到這種雙重世界關係，就不可能正確理解中世紀的文化意識和文藝復興時期的文化。

在那些非意識形態化的惡搞短片中，我們看到的也是這樣——民間和個人的文化實際上是它們的構成，那些表述與官方語境完全不相干。在很多時候，也許是以一種傾向於消費主義的形式被推出——其本身可能或多或少也有商業化的傾向，但這裏的消費主義並不僅僅是產生一種一般性的冷漠與麻木，而是對官方話語的冷漠與麻木。所以說不論及其內容，這種表達方式存在本身就是一種跳出官方語境的狂歡。

其次，在這些短片中，真的沒有對官方文化的直接瓦解嗎？中國人自1949年後，直到改革開放初期，官方文化都幾乎是唯一可以通過主要媒介傳播的精神食糧，浸淫其中想不被其影響實在太難了；再說，有甚麼比對官方認可之物進行上面這種揶揄能夠帶來更大的快感呢？

以《一個饅頭引起的血案》為例，這看起來是對電影《無極》的調侃，但我們注意一下它所使用的載體——它並不是將其重新編排成一部故事片，而是利用央視的一個法律節目，將它按照普及型法律節目模式的專題片做出來的。央視的法律節目，本身就是在普及知識的同時，強調一種法律的嚴肅性——思路上並非關注法治，強調的是法制，「肯定整個現有的世界秩序，即現有的等級、現有的宗教、政治和道德價值、規範、禁令的固定性、不變性和永恆性。」^⑧ 這樣一種原本嚴整的節目，卻被用來講述了那麼誇張和怪誕，但在邏輯上又確實說得過去的故事；在這樣易位之後，原來賦予該節目的意義和秩序就被消解了。這種手法胡戈用得很多，在最新的作品《007大戰黑衣人》中，他也使用了對電視新聞報導的戲仿。

從惡搞的文本細節上來講，它之所以可笑，一個很重要的因素就是其中反映了很多現實中的問題，比如農民工討薪、城管的惡劣作風、廣告的泛濫等。雖然這些都只是其惡搞的元素，並沒有構成劇情的核心，但正是這些元素，顯現出三重世界體系的不同：其一，官方的世界，這是有秩序的、構築在官方話語體系上的，充斥着虛偽的嚴肅和秩序感；其二，現實的世界，平常的、真實的、作為世俗生活的，對殘酷和可笑都不加排斥，本身不具備感情，但官方的意識形態謊言也主要是針對這一重世界的；其三，狂歡的世界，與官方世界對立，毫無拘束地顛覆官方話語體系，但仍然跟現實世界保持着聯繫。

胡戈的幾部惡搞作品都有這樣的特點：《春運帝國》矛頭直接指向春運，《烏籠山剿匪記》則涉及到了反恐戰爭。狂歡中的惡搞電影不能是空中樓閣，作為官方世界的對立面——即謊言的對立面，它必須構建在那個沉默的現實世界基礎上。

讓我們來看看《一個饅頭引起的血案》中被顛覆的形象。原作《無極》秉承了陳凱歌的精英化思維，角色是嚴格按照亞里士多德悲劇理論中有過錯但有一定地位的人物來設置的，可是經過胡戈的惡搞——將軍光明成了在網絡世界中名聲不佳的城管，王則是討薪的民工，王后傾城則是舞廳的模特兒，作為命運神祇的滿神也成了一個騙子，這不是典型的易位又是甚麼？悲劇性的英雄消失了，只有一群跳梁的小丑。《烏籠山剿匪記》的情節更為典型，這場在重慶郊區進行的微型反恐戰爭將世界舞台上所有的大人物都好好地嘲笑了一把，結尾也沒忘記再笑一把《無極》。

從惡搞的文本細節上來講，《一個饅頭引起的血案》之所以可笑，一個很重要的因素就是其中反映了很多現實中的問題，比如農民工討薪、城管的惡劣作風、廣告的泛濫等。

所以，從上面這兩個案例可以看到，即便被惡搞的文本與紅色經典或者典型的官方話語關係不大，但因為中間所不可避免的和現實世界的關聯，惡搞短片仍舊可以踩在官方世界的屍體上縱情狂歡。

三 戴着鐐銬的舞蹈

說到這裏，筆者仍然需要做一個補充式的闡釋，即本文所使用的是「準狂歡」一詞。因為，且不說中國歷史上沒有狂歡節的傳統（似乎只有傳統的鬧洞房略有些相似），即便是單純地看惡搞短片，和巴赫金所解釋的中世紀狂歡，無論是形式上還是精神層面上仍然有很大差異。基於二者同樣無畏的、自由的表達，筆者將惡搞電影算作狂歡化的表現，但又因為二者的差別，在找到更合適的表達方法前，姑且將其稱之為「準狂歡」。

那麼二者的差別表現在哪些方面呢？首先，狂歡節需要一個大的廣場，這片廣場作為公共領域是狂歡節的「儀式—表演」主要進行的場所，在這裏，狂歡節活動是被默許的，是沒有限制的。網絡，能擔當得了廣場的角色嗎？這很值得懷疑。其出現之初因為技術原因，只是為個別人所使用，即便擁有絕對自由，也根本談不上公共性。而在網絡普及之後，公共性逐漸形成，但政府對網絡的限制也在加劇，其中尤以中國為甚。2005年對高校BBS（電子公告欄）的整治，對「燕南社區」、「世紀中國」等有自由主義傾向的學術網站的強行關閉，都標誌着廣場式的自由的削減。即使忽視這些後極權狀態下的限制，網絡上仍

然很難保證那種廣場式的自由，因為各個站點上也同樣有站點的規則和管理者。所以，網絡作為惡搞電影的主要發布平台，本身就難得具有一種廣場性。

其次，從狂歡節的參與者來看◎：

狂歡節沒有演員和觀眾之分。它甚至連萌芽狀態的舞台也沒有。舞台會破壞狂歡節（反之亦然，取消了舞台，便破壞了戲劇演出）。在狂歡節上，人們不是袖手旁觀，而是生活在其中，而且是所有的人都生活在其中，因為從其觀念上說，它是全民的。……狂歡節具有宇宙的性質，這是整個世界的一種特殊狀態，這是人人參與的世界的再生和更新。

缺乏狂歡節人人參與的特徵，這正是網絡惡搞短片最致命的弱點。中國網民的絕對數字雖然已經過億，但相對於中國總人口來說，仍然是少數。而且拍攝或者製作惡搞電影本身就存在着技術上的瓶頸，比如《分家在十月》、《糧食》，這些都是央視專業人員的業餘創作，而作為惡搞電影製作佼佼者的胡戈，本人也是學習相關專業出身。雖然數碼攝錄機和剪輯軟件的普及已經使製作短片的門檻一降再降，但要達到全民狂歡的效果，路途仍然異常遙遠。至於打破舞台的局限，雖然在網絡平台上，對惡搞電影進行評議本身，就有一種表演性，可這又恰恰說明了鴻溝的確實存在，這種參與也是不徹底的。

第三，上面談到那麼多中國的惡搞電影，但除了《糧食》和《分家在十月》外，幾乎沒有一部敢於直接地、正面地去嘲笑和顛覆國家意識形態，

狂歡節需要一個大的廣場，網絡，能擔當得了廣場的角色嗎？這很值得懷疑。其出現之初因為技術原因，只是為個別人所使用，即便擁有絕對自由，也根本談不上公共性。

而那兩部惡搞短片的主創人員如果知道了現在作品被流傳到網絡上的狀況，可能當初也不會如此惡搞了。這說明，其實這種狂歡是非常不充分的。一方面，如前文闡述後極權社會理論的時候已經說過，人們要時刻擔心着官方的威脅，一種不怒自威的恐懼使惡搞者即使故作狂歡，也會在心裏默默地揣摩着「度」的問題——不談結果，這樣的心態本身就與狂歡是不符的。另一方面，涉及到文化心理時，中國人的內斂也不適合完全市井化、無所顧忌的狂歡——所以，我們看到的這些惡搞即使被官方認為「粗俗、下流」，但實際上仍然是經過了文人化思維的編排，所以這樣的狀態一方面戴着官方的隱型鐐銬，另一方面又有自身的心理枷鎖。

任何理論都有其特定時間下的含義和對適用環境的嚴格限制，狂歡化理論也不例外，雖然網絡的惡搞電影中有狂歡化的表現，但它與中世紀的狂歡節仍然有着相當大的差別。但兩者同樣與一切固定永存對立，並且放肆地、談諧地表達着自由。巴赫金認為^⑩：

其實在上千年裏人民一直在利用着節日談諧形象的權利和自由，去表達自己深刻的批判態度、自己對官方真理的不信任和对自己更好的願望跟意向。可以說，自由與其說是這些形象的外在權利，不如說是它們的內在內容。這是大無畏的話語是關於世界、關於權力的無懈可擊的、毫無保留的話語，在幾千年裏形成的語言。很清楚，這種無畏的、自由的形象語言給予了新世界觀以最為豐富的積極內容。

在後極權社會的現狀短期內無法改變的情形下，笑，本身就帶有瓦解和重構的性質。所以，哈維爾說^⑪：

我們對所有誇大其辭的東西的反感和任何不能自審的東西的反感也許導致了我在這裏分析的沉默。因為我們為自己對世界命運的關心付出了可觀的代價，我們也許更強烈地需要不拿自己太當回事，需要去褻瀆這個聖壇，像巴赫廷(Bakhtin)輕易地安放它一樣。

而儘管存在着種種的限制與束縛，但在當下中國語境裏的網絡惡搞影片，就是這樣一種褻瀆、一種顛覆、一種戴着鐐銬的準狂歡。

在後極權社會的現狀短期內無法改變的情形下，笑，本身就帶有瓦解和重構的性質。儘管存在着種種的限制與束縛，但在當下中國語境裏的網絡惡搞影片，就是一種戴着鐐銬的準狂歡。

註釋

① 哈維爾(Václav Havel)：〈無權者的權力——紀念揚·帕托切克〉，載哈維爾著，崔衛平譯：《哈維爾文集》(內部交流本，2003，以下簡稱《文集》)，頁51。

② 李慎之：〈無權者的權力和反政治的政治——後極權主義時代的人生哲學〉，載《文集》，頁2。

③ 哈維爾：〈給胡薩克總統的公開信〉，載《文集》，頁16。

④⑤⑥⑦⑧⑨⑩ 巴赫金(Mikhail M. Bakhtin)著，李兆林、夏忠憲等譯：《拉伯雷研究》(石家莊：河北教育出版社，1998)，頁214；45；25；6；11；8；312-13。

⑪ 哈維爾：〈對沉默的剖析〉，載《文集》，頁152。

胡亞 南京大學文學院戲劇影視研究所碩士研究生