

广义叙述学专辑 ● ● ● ● ●

反讽叙述的形成机制：交流主体的距离*

倪爱珍

摘要：反讽叙述，是指一个叙述文本被解释出两个相互冲突的意义。叙述文本包含隐含作者、叙述者、人物、读者等多个主体，他们在认知、道德—价值和审美这三个轴上的距离是反讽形成的重要机制。反讽叙述的主要类型有：第一，叙述者与隐含作者距离形成的反讽；第二，叙述者和人物的距离形成的反讽；第三，叙述者与叙述者的距离形成的反讽；第四，叙述者与读者的距离形成的反讽；第五，复调与反讽。

关键词：叙述，主体，隐含作者，距离，反讽

The Formation of Irony: The Distance Between Narrative Subjects

Ni Aizhen

Abstract: Ironic narration means that a narrative text can be interpreted in two conflicting ways. A narrative text contains an implied author, narrators, characters, readers and many other communicative subjects, the distance between whose cognition, moral value and aesthetics serves as the key to the mechanism of the irony. The major types of distance include distance between narrators and implied authors, that is,

* 本文为江西省社科规划重点项目“作为符号修辞的反讽研究”（编号 15WX01）的阶段性成果。

unreliable narration; distance between narrators and characters; distance between different narrators; distance between narrators and readers; and polyphony and irony.

Keywords: narrative, subject, implied authors, distance, irony

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.201801012

反讽 (irony) 源于古希腊, 是一个古老的范畴, 也是一个具有恒久生命力的范畴。著名文学批评家韦恩·布斯的文章《反讽的帝国》, 以翔实的资料无可辩驳地证明了“反讽”一词在现代社会生活和文化研究中出现的频率之高, 内涵之丰富 (2009, pp. 89-110)。反讽叙述, 是指一个符号 (赵毅衡, 2017, p. 1-9) 叙述文本被解释出两个相互冲突的意义。这两个意义可能都在字面上, 也即通常所说的“悖论”; 也可能是字面义和隐含义冲突。所谓叙述文本, 赵毅衡有一个定义, 即“某个主体把有人物参与的事件组织进一个符号文本中; 此文本可被接收者理解为具有时间和意义向度” (2013, p. 7)。对于反讽叙述的研究, 必须将修辞方法与认知方法结合起来, 前者关注作者的劝说技巧, 后者关注读者的认知机制。毫无疑问, 作者在创作中为了达到反讽表意目的必然会使用一些技巧; 读者在阅读中对反讽的认知既依赖文本提供的线索, 即文本自携元语言, 也依赖个人的认知能力和价值观念, 即解释者的能力元语言和社会文化语境元语言; 作者的反讽意图未必被读者接收到, 读者认知到的反讽也未必是作者的意图: 这些现象都是客观存在的, 所以两者兼顾才能全面地理解反讽。

叙事是一种交流 (王委艳, 2017), 一个叙事文本涉及的交流主体有多个, 西摩·查特曼为之绘出的模式图 (2013, p. 135) 为:

叙事文本

真实读者 → 隐含作者 → (叙述者) → (受述者) → 隐含读者 → 真实作者

詹姆斯·费伦认为: “叙事交流最终是关于特定的某个人, 即隐含作者, 使用他所认为的任何合适的资源去达到自己向其他某个人, 即真实的读者讲述故事的目的。” (2011, p. 14) 他用一张表来显示叙事交流的多种渠道:

一、叙述者与隐含作者的距离形成的反讽

隐含作者与叙述者在认知、道德—价值和审美上不一致，也即不可靠叙述，是反讽叙述最重要的机制，其首倡者是布斯（1987）。但是对于何为隐含作者，有修辞学派和认知学派之分。前者认为隐含作者是作家创作时的“第二自我”，即“执行作者”（executive author），代表人物有布斯、查特曼、费伦等；后者认为隐含作者是读者依据文本推断、建构出来的，即“推断作者”（deduced author），代表人物有塔玛·雅克比、纽宁夫妇、弗卢德尼克等。修辞学派认为它是作者劝说读者的一种技巧；认知学派认为它是读者解决文本歧义和矛盾的一种阐释策略，与读者的认知框架有关；也有人认为两者需兼顾，比如纽宁、申丹。纽宁认为认知学派和修辞学派这两种观点都具有片面性。前者仅仅考虑读者的阐释框架，忽略了作者的作用；后者仅仅考虑叙述者和隐含作者之间的关系，不能解释不可靠叙述在读者身上产生的“语用效果”。所以他提出综合性的“认知—修辞方法”，认为“决定一个叙述者是否可靠，最终要看作品本身建立的、作者动因设计的结构和规范以及读者的知识、心理状况和价值规范系统”（2007，p.100）。申丹也认为对于不可靠叙述的研究，两种方法互为补充，缺一不可，“倘若我们仅仅采用修辞方法，就会忽略读者不尽相同的阐释原则和阐释假定；而倘若我们仅仅采用认知方法，就会停留在前人阐释的水平上，难以前进。此外，倘若我们以读者规范取代作者/作品规范，就会丧失合理的衡量标准”（2006，p.139）。

不可靠叙述是指叙述者与隐含作者的思想价值观的不一致。读者只有理解了文本才能推测出隐含作者，而理解文本，又必然要理解叙述者的思想是否与隐含作者一致，所以两者无法分出先后，只能同时进行，反复比较，如赵毅衡说：“这有点类似皮尔斯（胡易容，2016，p.199—203）建议的符号学‘试推法’，只有来回试探、才能归纳出隐含作者，以及他与叙述者之间的关系。”（2013，p.230）由于隐含作者是隐藏在文本后面的，所以试推必须从叙述者开始，它是读者发现不可靠叙述的关键因素。

费伦和马汀在合著的一篇文章中指出，叙述者的角色有三种——报道者、评价者、阐释者，与之相对应，叙述者的不可靠性也就发生在事实/事件、价值/判断轴和知识/感知轴上（2002，p.35）。如果叙述者的报道与阐释、评价的声音相互冲突，读者就会认为其不可靠。比如海明威《永别了，武器》中：“冬季一开始，雨便下个不停，而霍乱也跟着雨来了。不过当局设法阻止其蔓延，所以到末了军队里只死了七千人。”叙述者报道了军队因为霍乱死了七千

人的大灾难这个事实，却又用了一个“只”字来传达它的判断，即认为这是微不足道的小事，并将其阐释为当局阻止霍乱蔓延行为有力的结果。报道、评价、阐释声音之间的冲突必然引起读者对叙述者可靠性的怀疑。刘震云的《温故一九四二》中，“但当我回到一九四二年时，我不禁哑然失笑。三百万人是不错，但放在当时的历史环境中去考察，无非是小事一桩。在死三百万的同时，历史上还发生一些事：宋美龄访美、甘地绝食、斯大林格勒大会战、丘吉尔感冒”（吴义勤，2016，p. 167），死三百万人是小事一桩，而丘吉尔感冒则是大事，这样的评论无疑是不可靠的。再如《红楼梦》，叙述者详细报道了贾宝玉痛恨封建家庭罪恶、厌恶功名利禄、平等待人、尊重女性等种种事件，但评价时却又是另一番口吻：“天下无能第一，古今不肖无双；寄言纨绔与膏粱：莫效此儿形状！”（曹雪芹，2006，p. 33）

叙述者声音呈现的方式，除了上文所论述的通过报道、评价、阐释的方式直接呈现外，还可以采取间接的方式，比如篇幅不对称，即报道多，阐释、评价少或者不阐释、不评价，这也会导致叙述者的不可靠。当代一些小说对暴力、色情、谋杀过程的叙述极尽细腻之能事，虽然在结尾处以寥寥数笔让恶人受到惩罚，或发表一点恶有恶报之类的评论，但读者从前文描写中感受到的是隐含作者对恶的迷恋与赏玩，所以结尾处的叙述者声音显得不可靠。再如一些小说采用杀人者的视角叙述，尤其是对其内心世界的进行详细的呈现，让读者长时期住在杀人者的世界里，无疑会拉近读者与杀人者的亲密距离，使之产生同情、理解，这时即使叙述者在文末做善恶有报的评论，也容易被读者认为是不可靠的。

叙述者走向极端，只报道不阐释、不评价，处于全隐身、不表态的冷漠状态，也即常说的“零度叙述”，是可靠还是不可靠呢？布斯认为这是严格的“非个人化”的可靠叙述，赵毅衡则认为是不可靠叙述，“叙述者绝对拒绝评论，在意义解释或价值评论上保持绝对沉默，也会导致一种特殊的叙述不可靠，这种低调叙述，冷峻沉默，可以与隐含作者的意义—价值观正成对比”（2013，p. 246）。在这类作品中，由于叙述者只是客观报道，读者无法从文本中发现任何隐含作者的思想价值观，所以叙述者是否可靠全赖读者的认知，而读者认知的标准又是由社会文化所决定的。一般来说，一个事件的性质以及人们对它应有的情感态度在一定的社会文化中还是有相对稳定的，所以如果叙述者的语调违背了这些常识常理、文化规范，读者就会认为它是不可靠的。比如海明威的《杀人者》，全篇主要由人物对话和简单的动作组成，叙述者只起到摄影机的作用。艾尔和麦克斯冷静从容地替一个朋友去杀从未见过

面的奥利·安德烈森，奥利·安德烈森知道有人要杀他后反应冷漠，一点行动也没有。这种残忍与冷漠不符合生活常理，违背了读者的阅读期待，读者必然怀疑叙述者的可靠性，进而认为这是反讽。契诃夫的名言——“一个人写得越冷静越不露声色，作品产生的感情可能越深刻越动人”，也是说叙述者不露声色，但隐含作者的情感可能更热烈，更触动读者。

总之，不可靠叙述是一种非常复杂的现象。同一部作品，对于叙述者是否可靠的问题，可能不同读者有不同意见，而这又直接影响到对主题的阐释。比如亨利·詹姆斯的《螺丝在拧紧》中，家庭女教师的叙述是否可靠决定了她和两个孩子到底谁是天使谁是恶魔，小说的主题是关于欲望还是关于善恶，抑或是其他。

二、叙述者和人物的距离形成的反讽

这类反讽主要表现在叙述者与视角人物的冲突、自由间接引语上。

（一）叙述者与视角人物的冲突

先看《子夜》开头对吴老太爷到上海时的一段叙述：“他看见满客厅是五颜六色的电灯在那里旋转，旋转，而且愈转愈快。近他身旁有一个怪东西，是浑圆的一片金光，荷荷地响着，徐徐向左右移动，吹出了叫人气噎的猛风，像是什么金脸的妖怪在那里摇头作法……”（高玉 2013，p. 314）

这里的人物是吴老太爷，它充当了事件的感知者、阐释者和评价者，但报道者却是叙述者。吴老太爷对上海大都市的淫靡浮华充满恐惧和愤怒，喜欢宗法社会的生活秩序；而叙述者的声音中充满嘲弄和讽刺，表达了宗法社会在城市化进程中解体的必然性。

这是第三人称叙述者，第一人称叙述者也可以同样如此，如狄更斯的《荒凉山庄》中，埃丝特描述她跟教母一起度过的童年：“她是个非常善良的女人！每逢礼拜天上三次教堂，礼拜三和礼拜五去做早祷；只要有讲道的，她就去听，一次也不错过。她长得挺漂亮，如果她肯笑一笑的话，她一定跟仙女一样。我以前常常这样想，可是她从来就没有笑过。她总是很严肃，很严格。我想，她自己因为太善良了，所以看见别人的丑恶，就恨得一辈子都皱着眉头。”

这是时隔七年之后的回顾性叙述，作为叙述者的埃丝特已经明白了教母的虚伪狠毒，但作者在这里采用的是幼年埃丝特的视角，她对教母的评价明显是本末倒置，叙述者与人物之间的这种距离加大了反讽的力度，增强了对

读者的情感冲击力,突出表现了幼年埃丝特的天真善良和教母的虚伪狠毒。对于一个事件的叙述,同时具有两个审视者,事件中的经历者和事件后的阐释、评价者同时在场,两者互为参照,互相凸显,形成文本张力,涵纳更丰富的思想内容

(二) 间接引语与反讽

人物话语,包括人物的言语和思想,是小说的重要组成部分,早在柏拉图的《理想国》中,苏格拉底就区分了“模仿”和“讲述”,前者指直接展示人物话语,后者指作者用自己的言词转述人物话语。后世关于人物话语的分类研究有很多,如英国批评家佩奇将之分为八种:直接引语、被颠覆的引语、间接引语、“平行的”间接引语、“带特色的”间接引语、自由间接引语、自由直接引语、从间接引语“滑入”直接引语(申丹,1998,p.307-318),再如叙事学家热奈特从叙事距离的角度将其分为三类,即叙述化话语、间接形式的转换话语、戏剧式转述话语(1990,p.115-117)。

人物话语的表达,简单地说,有两种,即直接式和间接式,但这两端中间又有混合地带,也即自由式,这样就产生了四种:直接引语和自由直接引语,这是直接呈现人物声音,听不到叙述者声音;间接引语和自由间接引语,前者是叙述者转述人物话语,叙述者声音与人物声音兼有,后者就更加复杂了。热奈特认为:“在自由间接引语中,人物的话语由叙述者讲述,或不如说人物借叙述者之口讲话,这时两个主体混在一起。”(1990,p.118)这两个主体的声音交汇在一起,可能和谐,也可能冲突,带来反讽效果,如里蒙·凯南所说:“自由间接话语的假说能够帮助读者重新构造隐含的作者对于有关人物的态度。但是这里又可以注意到一种双关效果。一方面与人物泾渭分明的叙述者的出现可能造成一种含有讽刺意味的疏远效果。另一方面,叙述者说的话中也染有人物的语言或经验方式的色彩,这就可能引起读者的移情认同。”(1989,p.204)

使用自由间接引语,目的是突出叙述者声音。因为如果是为了突出人物,毫无疑问,直接引语最有表现力。那为什么要突出叙述者的声音呢?因为读者与叙述者关系最近,通过叙述者控制读者的情感反应是最有效的叙事策略。对比《红楼梦》中两处人物话语的不同表达方式即可以看出。

第三十二回中,金钏儿与宝玉调笑,被王夫人发现后打了个耳光,撵了出去,后来投井自尽了。之后,宝钗来看望王夫人,王夫人所说的话,作者用了直接引语:“王夫人道:‘原是前日她把我一件东西弄坏了,我一时生气,

打了他两下子，撵了下去。我只说气她几天，还叫她上来，谁知她这么气性大，就投井死了，岂不是我的罪过！”（曹雪芹，2006，p. 322）

第十九回，袭人的母兄要将其赎回去嫁人，袭人不肯，母兄的内心话语，作者用了自由间接引语：“他母兄见他这般坚执，自然必不出来的了；况且原是卖倒的死契，明仗着贾宅是慈善宽厚之家，不过求一求，只怕身价银一并赏了也是有的事呢；二则，贾府中从不曾作践下人，只有恩多威少的，且凡老少房中所有亲侍的女孩子们，更比待家下众人不同，平常寒薄人家的小姐，也不能那样尊重的。因此，他母子两个也就死心不赎了。”（曹雪芹，2006，p. 188）

两者对比可以看出，采用直接引语，读者的第一感知是王夫人的虚伪和残忍，凸显的是人物声音和性格，反之，采用自由间接引语，贾府“是慈善宽厚之家”“从不作践下人”“恩多威少”这些话语以叙述者的口吻说出来，母兄的声音和性格就弱化了，叙述者的声音得到强化，而这声音又与隐含作者声音相冲突，所以读起来充满反讽色彩，对贾府虚伪的揭露也更深刻有力。

有的自由间接引语，无法分辨出是叙述者的声音还是人物声音，也就无法确定文本意义的最终归属，而作者的目的恰恰就是表现意义的不确定性，追求反讽效果，这在后现代主义文学中很多。伊哈布·哈桑在《后现代转向》中将“形而上学”同“反讽”对立，认为反讽是后现代文化的重要表征，其内涵就是“不确定—内在性”，“因为缺乏一个基本的原则或范式，我们转向游戏、相互作用、对话、多声部对话、寓言、自我反思，简言之，反讽”（2015，p. 294）。琳达·哈钦也认为“反讽已成为后现代艺术最主要的修辞策略”（1991，p. 32）。后现代主义理论家的米勒对间接引语与反讽之间的关系进行了深入研究，在分析安东尼·特罗洛普的《养老院院长》中的间接引语时，他说：“读者很难区分这根语言线条的两个源头：一为生产语言的叙述者，另一为生产语言的人物。两者之间呈一种省略和镜像关系，但界限含混不清……每一种语言之源都是另一种的镜像，但无法辨别究竟哪一种为影子，哪一种为实体，哪种是真实的，哪种是影像和摹仿。叙述者的语言并非稳固的基础。它是一种佚名、中性和集体性质的力量，通过间接引语的方式来反讽性摹仿人物的语言……叙述者的生存有赖于人物，人物的生存又有赖于叙述者，这种互为依赖的关系处于永恒的震荡之中，既体现出我所说的‘对话性’，也体现出反讽对于话语表层稳定性的颠覆。”（2002，p. 163）

此外，还有一种没有独立成句的自由间接引语。它只是将表现人物感觉、思想的词语嵌在叙述者的语流中，造成人物声音与叙述者声音的冲突，佩奇

称之为“带特色的间接引语”(申丹, 1998, p. 312), 赵毅衡称之为“抢话”(2013, p. 253), 比如康拉德的《黑暗的心》中的一段:“我把船先向上游驶了一点儿, 然后转头向下游开去, 两千只眼睛密切注视着这只溅起浪花、砰砰作响、凶猛可怕的水怪用它吓人的尾巴击打河水并且朝空中喷吐黑烟的每一个变化过程。”(康拉德, 2014, p. 88。)

叙述者是“我”——船长马洛, 他无疑不会将自己的船视为“河怪”, 也不觉得“可怕”, 所以这是从非洲土著人的角度来叙述的。申丹将之称为人物眼光造成的不可靠, 认为其独特之处“在于人物的不可靠和叙述者的可靠之间的张力, 这种张力和由此产生的反讽效果可生动有力地刻画人物特定的意识和知识结构”(2006, p. 142)。

三、叙述者与叙述者的距离形成的反讽

叙述者之间的冲突可能发生在不同的叙述层中, 比如鲁迅的《狂人日记》的序言中的第三人称叙述者代表了正统、俗见, 即视狂人为“迫害狂”患者, “语颇错杂无伦次, 又多荒唐之言”, 日记的价值是“以供医家研究”; 正文中的第一人称叙述者狂人则代表了正在觉醒、反抗的声音, 暴露了家族制度和礼教的“吃人”的本质。序言和正文的叙述声音的冲突使作品具有强烈的反讽色彩。

在同一个叙述层中, 也可能涉及多个叙述者, 比如同一个故事由多个人讲述。作者将这些叙述并置, 不对其合法性做明显的判断, 让读者在综合各种叙述的基础上去体会文本的深刻内涵。如莫言的《檀香刑》讲述了发生在高密东北乡的一桩骇人听闻的酷刑故事。小说分为三个部分:“凤头”“猪肚”“豹尾”。“凤头”部分有四个讲述者, 农村妇女媚娘, 刽子手赵甲, 屠户小甲, 知县钱丁, “豹尾”部分在这四个之上又加了受刑者孙丙, 这样的叙述格局使民间话语、意识形态话语、知识分子话语并存于一个文本中, 既展现了封建王权的残酷性以及对人性的异化, 又展现了一种生机勃勃的民间生命形态。李洱的小说《花腔》由三个人讲述葛任之死的故事。一是白医生向俘虏他的国民党范将军讲述, 二是劳改犯赵耀庆在“文化大革命”中向审查组讲述, 三是2000年国民党范将军成为“国际著名法学家”后在火车上向记者讲述。三个叙述者都不可靠。作者的目的是要通过一个故事的三种讲述来揭示主题:这三个人都在耍花腔, 任意地扭曲历史, 历史原本不过是一个可以任人打扮的小姑娘, 没有真相可寻。

四、叙述者与读者的距离形成的反讽

这种反讽的形成是由于读者认为叙述者不可信，而非不可靠。这是两个不同的概念：前者是关于叙述内容的判断，其参照标准为现实世界，读者认为叙述者所讲的内容不可信，违背了现实世界的常识常理；后者是关于叙述形式的判断，即叙述者与隐含作者的思想价值观不一致，其参照标准为文本本身。叙事学家兰瑟认为对于不可靠叙述者，读者有理由怀疑他讲故事的方式；对于不可信叙述者，他所作的评论与读者通常所想的健全判断不一致（1981，p. 170—171）。

修辞学研究的代表人物韦恩·布斯认为，反讽最大的价值在于其修辞效果，有“五种线索”可以引导读者共享发出者的反讽意图（1974，p. 53—76），其中的第四种、第五种就是关于读者与叙述者之间距离的。第四种指风格的冲突，即叙述者说话的风格、方式与读者所认为它应该有的风格、方式相冲突，第五种指价值观念的冲突，即读者的价值观念与作品表达出来的价值观念，也即叙述者的价值观念相冲突。读者认知的标准“是文化训练给‘解释社群’的一套价值规约”（2013，p. 236），如果叙述者的思想价值观念与读者的期待不一致，读者会认为它可能是一种反讽表达，就会去寻求其字面背后隐藏着的更深的意义。上世纪90年代，当先锋派作家用冷漠的态度、诗意的话语叙述暴力、死亡、罪恶时，读者就会想去发掘其真实用意，或许是想摧毁人类社会那些虚伪的道德屏障，或许是要用这种极端方式预防人们对人性恶的遗忘等；“新写实小说”倡导还原生活原生态，对卑微繁琐、鸡毛蒜皮的生活细节不厌其烦地道来，纤毫毕现，这同样违背了生活常理和审美规范，让读者认为其叙述者是不可靠的，其真正意图是借此对理想主义、英雄主义以及传统审美规范，如文学的神圣性、典型环境中的典型性格等进行反讽。

非正常人格的叙述者，比如天真幼稚的人、流浪汉、疯子、小丑、伪君子、变态者、道德沦丧者、死人以及拟人化的动植物，他们或者心理不健全，或者认知能力不足，或者道德上有缺陷，其叙述的内容违背了读者的日常经验、道德规范，让读者觉得不可信，这时他就可能从反讽的角度进行理解，思考其背后的深层意蕴。但是他们是可靠的叙述者。比如阿来的《尘埃落定》中的傻子二少爷，恰恰是顺应历史潮流的大智若愚者，与隐含作者的观念是一致的。再如卡夫卡的《变形记》中的格里高尔变成大甲虫，他与隐含作者一起深深地体会到社会对人性的异化、亲情的扭曲。不可靠叙述的首创者布

斯即说：“事实上，大多数可靠的叙述者都喜欢使用大量的反讽，因此，他们因为具有潜在的欺骗性而变得‘不可靠’了。但是，复杂难懂的反讽并不足以使一个叙述者变得不可靠。”（1987，p. 167）

叙述语调带来的反讽也是叙述者与读者的情感距离造成的。叙述语调指叙述者言语中表现出的情感基调。每一个事件的性质以及人们对之应有的情感态度在一定的社会文化中是相对稳定的，反之而用，就能带来强烈的反讽之意。语调反讽是小说常用的技巧。王朔小说的一个鲜明特色就是调侃的语调，大词小用或者小词大用，不同概念域、审美域的词语的随意拼贴，尤其是“文革”语录、政治术语与市井俚语的拼贴，打破了主流文化所设置的语言秩序和审美规范，达到了颠覆传统道德、官方意识形态、英雄主义、精英意识等目的。这种语调使叙述者的人格特征非常鲜明，即所谓的“痞子”形象。语调反讽在二十世纪八九十年代的中国先锋派小说中也很普遍。或以戏谑的语调讲述庄重、伤痛的故事，如洪峰的《奔丧》：“我”对父亲的死亡无动于衷，对于姐姐的哭泣感到不可思议，“我”总是想起小时候抚摸姐姐“结实而富有弹性的乳房”的感觉，从医院太平间回来吃饭时，“我努力想着爹，总觉得那是一堆臭肉，看一眼会使你一辈子不想吃肉甚至一想到肉这个词就胃疼”；火化父亲的那个晚上，“我”到河边等着情人的到来。如此语调，对人之感情和社会之伦理都是一个巨大的反讽。或以严肃的语调讲述琐屑、荒唐的故事，如王小波《红拂夜奔》，写李卫公死后，红拂也不想活了，她想自杀，但是大唐朝制度严明，自杀绝非简单之事。她需要往各种衙门跑，为自己办理殉夫的手续。“她需要各种指标，首先，需要一个非正常死亡指标。这是因为长安城里每年只能有三百人非正常地死掉，死于车、兵、水、火的都在内，毒药也在内，只有病死老死不在内。这件事要由刑部衙门办理。管这件事的官儿查来查去，发现各种死法的人都已大大超过了指标，只有下月上吊死的人还有空额，所以就批准她上吊死掉……拿到了准许上吊的批件后，又要到礼部去办手续，这是因为寡妇殉夫属于意识形态的范畴。礼部风气司的官员却说，这个季度殉夫的人太多了，使整个社会空气趋向悲观。所以起码要等到下一个季度。为这件事又得和刑部扯皮。”（吴义勤，2016，p. 104）叙述者越一本正经，越能表现社会的荒诞，反讽意味越强烈。

五、复调与反讽：多个叙述主体的对话与反讽

复调本是音乐术语，是指“多声部音乐”中的一种，其由若干个旋律同时展开，这些旋律虽然结合在一起，但又各自相对独立。将这一术语首次引

入小说理论的是巴赫金。他认为陀思妥耶夫斯基是复调小说的首创者：“有着众多的各自独立而不相融合的声音和意识，由具有充分价值的不同声音组成真正的复调——这确实是陀思妥耶夫斯基长篇小说的基本特点。在他的作品里，不是众多性格和命运构成一个统一的客观世界，在作者统一的意识支配下层层展开，这里恰是众多的地位平等的意识连同它们各自的世界，结合在某个统一的事件之中，而互相间不发生融合……在作品的结构中，主人公议论具有特殊的独立性；它似乎与作者议论平起平坐，并以特别的方式同作者议论结合起来，同其他主人公同样具有十足价值的声音结合起来。”（1998，p. 29—30）“陀思妥耶夫斯基的小说则是对话型的……在这种小说中，除了对话双方的对峙之外，按照独白型原则涵盖一切的第三个意识，是没有立锥之地的，因为小说没给他提供任何牢固的立足点。”（1998，p. 45）

从这些论述中可以看出复调与反讽都有多种声音，但两者有所不同。复调小说中的多种声音是对话型的，没有一个完整意识能统一所有声音，换句话说，文本没有隐含作者。人物不是作家描写的客体对象，不是作者思想的传声筒，而是具有自我意识的独立主体，人物的议论与叙述者的议论（巴赫金说“作者议论”，真实世界的作者不可能出现于虚构的文本世界中，发议论的只能是叙述者）平起平坐。复调小说的创作意图是要形成作者、叙述者、人物、读者之间的平等对话关系，所以作者无权也无法为文本安排一个结局，不可完成性是它的文本特点。但事实上这是很难做到的，巴赫金自己都认为陀思妥耶夫斯基的小说几乎全部都有一个假定性、独白型的结尾。小说是作家的创造物，不可能完全脱离作者思想的统一控制，而只是控制的强弱有所不同。反讽中的多重声音中总有一些是对立性的，隐含作者的声音具有统一文本意识的功能，也正是以此做参照，才能辨别叙述者是否可靠，对人物的态度是否是反讽。人物只是客体的描写对象，人物的议论服务于小说的整体意图。

复调和反讽之间的关系是很亲近的，因为如果复调小说中的各种叙事交流主体之间的对话关系具有对立性，便能产生反讽效果。如果严格按照巴赫金的复调小说概念，即没有“涵盖一切的第三个意识”，读者无法推测出隐含作者的声音，那么反讽只能发生在文本局部，而不能在全局。但是复调小说概念在小说家米兰·昆德拉那里发生了很大变化，反讽的发生形式也随之变化。昆德拉从探索小说形式角度提出“复调小说”概念：“而在布洛赫那里，五条线的各类从根本上就不一样：长篇小说；短篇小说；报道；诗；论文。把非小说性的类合并到小说的复调法中，这是布洛赫的革命性创举……在布

洛赫那里,小说的五条线同时并进,互不交错,由一个或几个主题所统一。我借用了音乐学上的一个词来确定这种结构:复调……然而对于我,小说对位法的必要条件是:1.各‘线’的平等;2.整体的不可分割。”(1992, p. 71-72)综观昆德拉的思想,其复调小说的核心内涵就是把不同质的因素并置在同一空间里(昆德拉,1992, p. 95),比如不同文类、不同情感空间的并置。巴赫金复调小说的指涉对象是小说内容,即叙述主体的声音和意识,强调他们之间的对话性,认为文本中无统一的声音;昆德拉复调小说的指涉对象是小说形式,也即小说结构,强调文本中不同质的因素的空间并置,所以虽然文本中多线索同时并进,但服务于一个或几个主题。所以,昆德拉使复调与反讽的关系更亲近了。事实上,他本人的很多小说,如《生活在别处》《告别圆舞曲》《不能承受的生命之轻》《不朽》等,就通过多文类的共存、多线索的并置、多视角的叙述等方式达到了反讽的效果。

现在人们经常使用的复调小说概念,是巴赫金和昆德拉理论的结合体,即通过空间并置(包括内容和形式)形成多种声音的对话以表达特定的主题,比如严家炎的《复调小说:鲁迅的突出贡献》(2001)、吴晓东的《鲁迅第一人称小说的复调文体》(2004)、陈晓明的《复调和声里的二维生命进向——评张承志的〈金牧场〉》(1987)、王福湘的《复调小说——王小波的一种解读》(2005)均采用这一概念,而且这些文章也都论述了复调所产生的反讽效果。

引用文献:

- 巴赫金(1998).陀思妥耶夫斯基诗学问题(白春仁,等,译).北京:三联书店.
- 布斯,韦恩(1987).小说修辞学(付礼军,译).南宁:广西人民出版社.
- 布斯,韦恩(2009).修辞的复兴(穆雷,等,译).南京:译林出版社.
- 曹雪芹(2006).红楼梦(脂砚斋批评本).长沙:岳麓书社.
- 查特曼,西摩(2013).故事与话语:小说和电影的叙事结构(徐强,译).北京:中国人民大学出版社.
- 陈晓明(1987).复调和声里的二维生命进向——评张承志的《金牧场》.当代作家评论, 10, 16-22.
- 费伦,詹姆斯(2011).为什么人物不是叙事交流模式中的一部分.第三届叙事学国际会议会议长沙会议.10月19日,长沙.
- 高玉(2013).中国现当代文学作品选(上册).杭州:浙江大学出版社.
- 哈桑,伊哈布(2015).后现代的转向:后现代理论与文化论文集(刘象愚,译).上海:上海人民出版社.

- 赫尔曼, 戴卫 (2002). 新叙事学. 北京: 北京大学出版社.
- 胡易容 (2016). 多重意义的开放体系: 读《皮尔斯: 论符号》. 载于曹顺庆, 赵毅衡 (主编), 符号与传媒, 12.
- 凯南, 里蒙 (1989). 叙事虚构作品 (姚锦清, 译). 北京: 三联书店.
- 康拉德, 约瑟夫 (2014). 黑暗的心 (薛诗绮, 智量, 袁家骅, 译). 广州: 花城出版社.
- 昆德拉, 米兰 (1992). 小说的艺术 (唐晓渡, 译). 北京: 作家出版社.
- 米勒, J. 希利斯 (2002). 解读叙事. 北京: 北京大学出版社.
- 热奈特, 热奈尔 (1990). 叙事话语、新叙事话语 (王文融, 译). 北京: 中国社会科学出版社.
- 申丹 (1998). 叙述学与小说文体学研究. 北京: 北京大学出版社.
- 申丹 (2006). 何为不可靠叙述. 外国文学评论, 11, 133-143.
- 王福湘 (2005). 复调小说——王小波的一种解读. 贵州大学学报 (社会科学版), 1, 86-90.
- 王委艳 (2017). 叙述转向与交流叙述学的理论建构. 载于曹顺庆, 赵毅衡 (主编), 符号与传媒, 14. 成都: 四川大学出版社.
- 吴晓东 (2004). 鲁迅第一人称小说的复调文体. 文学评论, 7, 137-148.
- 吴义勤 (2016). 中国当代文学经典必读: 1993 中篇小说卷. 南昌: 百花洲文艺出版社.
- 严家炎 (2001). 复调小说: 鲁迅的突出贡献. 中国现代文学研究丛刊 3, 1-20.
- 赵毅衡 (2013). 广义叙述学. 成都: 四川大学出版社.
- 赵毅衡 (2017). 意义理论, 符号现象学, 哲学符号学. 载于曹顺庆, 赵毅衡 (主编), 符号与传媒, 15. 成都: 四川大学出版社.
- Phelan, J. & Rabinowitz, J. (2007). 当代叙事理论指南. 北京: 北京大学出版社.
- Booth, W. C. (1974). *A rhetoric of irony*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Hutcheon, Linda Hutcheon (1991). *Splitting images: Contemporary Canadian ironies*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Lanser, S. S. (1981). *The narrative act: Point of view in prose fiction*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

作者简介:

倪爱珍, 博士, 江西省社会科学院文学研究所副所长、副研究员, 四川大学博士后, 主要研究方向为叙述学、符号学。

Author:

Ni Aizhen, Ph. D, deputy director, deputy researcher of Literature Institute of Jiangxi Academy of Social Sciences, postdoctoral researcher in Sichuan University. Her research fields are narratologies and semiotics.

Email: niaizhen1976@163.com