

# 论演出中的反讽

胡一伟

(四川大学 符号学 - 传媒学研究所 四川 成都 610064)

**摘要:** 由于反讽表意机制的复杂性,人们对反讽问题的诸多研究主要集中在语言媒介方面,一旦涉及跨媒介的概念反讽,情况更为复杂。现从演示类叙述——演出这类多媒介的符号文本出发,论演出体裁的反讽表意方式,对多媒介的反讽研究略作尝试。另外,由于反讽这一修辞方式与叙述学之间有着特殊的关系,结合叙述的可靠性等情况,从局部反讽与可靠叙述,大局面反讽与不可靠叙述两方面展开论述。

**关键词:** 反讽; 演出; 叙述学; 符号学

**中图分类号:** I01 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000 - 579(2016)01 - 0095 - 07

## On Irony in the Performance

HU Yiwei

(Institute of Signs & Media, Sichuan University, Chengdu, Sichuan 610064, China)

**Abstract:** Because of its complexity, the researches on irony mainly concentrate in the medium of language. Once involved in cross-media concept of irony, the situation is more complicated. This paper will choose a kind of multi-mediatext——performances of narration and try to discuss the irony mechanism of this genre. In addition, for the rhetoric way of irony has a special relationship with the way of narrative, especially in unreliable narration, this paper will combine the reliability narration from the local irony and reliable narrative, the most part of irony and unreliable narration to discuss the irony mechanism.

**Key words:** irony; performance; narrative; semiotics

反讽作为一种超越修辞的修辞格,与隐喻、转喻、提喻等修辞方式有所不同。赵毅衡就曾对这两类修辞格之间的关系做了一个总结:其他修辞格基本上都是比喻的变体,立足于两个符号单元的异同涵接关系,反讽却立足于两个符号的排斥冲突;其余修辞格是让两个符号单元靠近,然后一者可以代替另一者,反讽却是相反相成,两个不相容的意义被放在一个表达方式中,用它们的冲突来表达另一个意义;其余的修辞格是符号用各种方式接近一个意义,反讽却是欲擒故纵,欲迎先拒,欲合先分,同中存异;其他修辞格“立其诚”以疏导传达,反讽以“修辞非诚”求得对文本表层意义的超越。<sup>[1]</sup>

上述总结揭示了反讽表意机制的复杂程度(语言反讽的机制相当复杂)。一旦扩展到多种媒介的概念反讽以至社会文化中的反讽问题,情况则更为复杂。在此,本文欲从反讽的形式机制(上文所指的符号文本用冲突表达与表面意义相反的意思,即同一文本所具有两层相反的意义)出发,就探讨多种媒

收稿日期:2015 - 09 - 08

基金项目:国家社科基金重大课题“当今中国文化现状与发展的符号学研究”(编号:13&ZD123)

作者简介:胡一伟(1988 -),女,江西南昌人,四川大学符号学 - 传媒学研究所研究员。研究方向为演出符号学。

介渠道(如语言、言语、声音等听觉媒介,服装、场景、道具等视觉媒介)的反讽问题略作尝试。现以演出的符号文本(主要以戏剧、相声等虚构型的演示类叙述体裁为主<sup>①</sup>)作为研究对象,论演出体裁的反讽表意(呈现)方式。

值得注意的是,在叙述学领域,反讽这一修辞方式还涉及了叙述的不可靠问题。韦恩·布斯早在《小说修辞学》一书中就指出不可靠叙述的极端是“反讽叙述”。因此,讨论演示类叙述体裁与反讽表意机制,不能忽视叙述的不可靠性问题。也即是说,对反讽这一符号修辞方式的考察,并非只就文本中的单个符号的显现义与归结义(包括字面义/实际义;表达面/意图面;外延义/内涵义)相互对立所造成的反讽现象进行论述,更多地是基于反讽在演出的符号叙述文本中所占的比例(部分、全局)和概念反讽,结合叙述是否可靠这一问题展开分析,即从局部反讽与可靠叙述,全局反讽与不可靠叙述两部分进行论述。

## 一、局部反讽与可靠叙述

无论是纪实型体裁还是虚构类体裁,符号文本中均可出现部分反讽语句(局部反讽)。这即是说,在演出文本中的某个符号、某一片段都可带有反讽意味,具有两层相反的意义。但这里对局部反讽与可靠问题的讨论,主要涉及在演出文本中不具有延续性的反讽语句(反讽的表意方式最后被纠正过来,变成类似比喻的各种变体等等),更近一步说,是就不会造成叙述者与隐含作者价值观的截然相反的这一类局部反讽的情况展开论述。

由于演出文本的多媒介特征,或者说演示性体裁的诸多特征(现在在场、即时性)等,使得局部反讽的情况随处可见:语言媒介(同一媒介)所产生的反讽;不同媒介之间所造成的反讽;展示方式所形成的反讽(如同一展示维度、同一时刻中由场景并置产生的反讽);受述者参与后所形成的反讽;即兴或不可预测情况下突发的反讽情形等。下面将试举几类情况具体说明。

由于演出只有展示在观众面前才成之为演出,因此,最为直观的局部反讽现象是由视觉媒介造成的。其中,角色反串与性别扮演造成的反讽较为典型。因为通常戏剧表演多要求演员与角色之间(性格或形象)尽量接近,以至达到和谐统一(最便捷的表演便是性别角色上的“本色表演”),而反串则人为地在演员与角色之间制造了一个性别转换(产生性别上的差异)。因此,演员需要从角色性格、行动、声音等方面去迎合(接近、顺应)与自己性别完全不同的角色。有时,导演借助性别转换的差异,故意“反向”安排,以制造喜剧,甚至反讽的效果。换言之,性别反串所造成反讽效果的情况主要有两种:一是根据演出的需要所制造出的反讽效果。由于反串可以制造出不协调——演员的性别与角色不一,两种性别在同一个人身上表现出既统一又矛盾、意在此而言彼的效果,导演恰恰可以对这类不协调程度予以推进,如通过语境和观演之间的交流与阐释,让表达面和意图面相互对立,呈现出人物或场景自身的反讽意味。譬如,一个男旦穿着西服以发胖的不化妆的脸、微凸的“将军肚”和已经不年轻的年龄去表演青年女子,容易造成一种反讽的效果,即表面意——微胖的中年男子,意图面——我是青年女子对立。或者利用演员自身的某些印迹(如女演员男性化风格极强,或男演员女性化风格极强)而让其进行性别反串,由于个人印迹无法消除造成一种反讽效果。另外,剧情的特殊处理,也可以将演员造成的“阐释漩涡”现象,转变成局部反讽效果。如由专门出演某类角色而形成的“定式”(观众一看到该演员就会想到反派角色)的演员扮演卧底(剧中的正派角色)采取一些特殊的行动等。

由反串造成的反讽现象可以达到演出所要呈现的效果或故事所要展现的效果,但用得不好也会适得其反。也即,同样由于演员性别特征明显或被其出演的角色已经类型定型了,由于某些因素的疏忽或

<sup>①</sup> 赵毅衡在其《广义叙述学》首次提出演示类叙述,指用身体—实物媒介手段进行的叙述。其中,可从演示的不同目的将其大致归为“表演型”(包括戏剧、演奏、相声等)、“竞赛型”(包括比赛、决斗等)、“游戏型”(包括游戏和电子游戏)。本文对演出的讨论主要是就表演型中较为普遍和寻常的几类为例展开论述。

原本就没有“反向”使用的意图,而导致的反讽效果。这属于一种意料之外的情况,与导演在挑选演员,或对体裁风格、大众文化取向方面的把握不够有关。试以《红楼梦》的不同演示叙述文本为例。中国大陆拍摄的两部《红楼梦》影片中的贾宝玉都是由女演员反串扮演的。然而,两部影片在收视效果以及演述效果方面所得到的反馈截然相反——前者获得了极大成功,后者却未能收到理想的效果。原因大多与演员特征和剧本角色、不同时代的大众接受心理,以及对《红楼梦》的改编方式上的差异有关:前者是根据中国戏曲(越剧)改编而成的影片(偏于戏剧),由于中国戏曲的特质——在形似与神似方面强调神似,不大重视男女两性的性别差异,特别是体型和服装上的性别差异。所以当舞台上出现反串表演时,观众一般不去指责男扮女或女扮男在外形上像不像,而是把注意力放在作品所表现的内容或传达的“意”上(即“得鱼而忘荃,得意而忘形”)。加之,观众对越剧中女子反串的部分早已熟悉,只要有一部分能传达作者的“志”与“意”,对于外表上的形是不重要的。因此,前者对《红楼梦》戏曲演出文本的改编不会影响大众对贾宝玉形象的接受。然而,随着时代的发展,人们对性别和反串的理解正在发生变化(如男性“阴柔化”“娘化”等)。对小说《红楼梦》的改编无端让女演员来反串(虽然贾宝玉性格中带有女性的阴柔之美,但也完全可以找到扮演贾宝玉这类形象的男演员),观众就会发出质疑:该片对原著中贾宝玉的性别认定有自己的解释(如《红楼梦》新解,贾宝玉女扮男装,雌雄同体),亦或有意让观众从贾宝玉的性别倒错中获得某种特殊的感受等等,这在无形中就造成了反讽的效果,甚至于让影片想要演述的效果(意图面)与实际上所达到的效果(表达面)相对立。当然,这一例子还在某种程度上指出了在演示类体裁各型或者说记录类体裁各型之间通过改编、拼接、融合等方式可以促成某种反讽意味,属于跨媒介的概念反讽现象。

值得注意的是,由性别反串所造成的反讽局面,也可以发生在符号对象与元语言的对立上,或者说元语言与元语言的对立冲突之中。以十九世纪京剧在美国所获的理解(特别是在性别与种族方面)为例。十九世纪五六十年代,西方人对中国戏曲的评论毁誉参半。其中,对戏曲的嘲讽多与排华观念有很大关系(嘲讽中国戏曲就等于嘲讽华人),也即将表演艺术当成了种族歧视等社会现象之诠释与证明,尤其是中国戏曲中的反串,成了进行性别歧视的主要依据。此时,华人洗衣业、舞台上的反串与种族歧视、美国的自我认同完全连接在一起。金山客与拓荒者的对战明显地展开在戏剧批评中。久而久之,看戏不是为了看戏,而是为了加入整个嘲讽中国文化的“叙述形式”。<sup>[2]</sup>在这样一个文化语境下,京剧反串的表达面/意图面、外延义/内涵义之间的对立造成了一种反讽局面,即京剧反串意在表现艺术的柔美,这是其内涵义或意图面。但由于美国人的自我认同等因素的作用,美国人将其视为残忍、病态、落后的批判对象(在西方,阉割男童是培养男高音的方式之一,京剧反串让人联想起不人道的手段),这成了其外延义或表达面。黄哲伦的舞台剧《蝴蝶君》(1989年)与陈凯歌的电影《霸王别姬》(1993年)中对京剧演员近乎疯狂、病态的描绘(如京剧演员多出身于贫苦甚至娼妓之家,京剧的训练方法残酷,京剧师父有虐待狂倾向……他们不是娼妓就是同性恋等等)更是加剧了此类反讽局面。倘若将其放在两个文化语境中,或者同一个文化语境中,此类反讽的局面属于不同元语言之间的冲突或者评价冲突。倘若从文化符号学关于“标出性”的解释上看,本来以男权为主导的社会意指体系中,男性作为“正常”性别占据“非标出项”的情况发生了翻转。<sup>[3]</sup>

最直观的反讽方式多由视觉媒介造成(视觉媒介为主导,占多数),而最普遍、寻常的反讽则由语言媒介造成,或者说听觉媒介造成(听觉媒介为主导,占多数)。这里将以相声艺术的核心——“包袱”为例进行分析。相声中“包袱”的形成方式有很多种,譬如可以通过误导对方,使得对方产生阅读期待,而这种期待恰恰与故事结局发生歧义(反差),从而形成包袱。这类形成包袱的方式属于造成大局面反讽中的一种——情境反讽,即意图与结果之间出现反差,而这种反差恰好是意图的反面。<sup>[4]</sup>(p216)在传统相声《白事会》中,就存在这类情境反讽的情况。该相声前半部分对举丧过程大加描述(如队伍的着装打扮、所用物件、人们的情绪等)极力渲染出举办丧事之庄重肃穆,但真正的结局却是:

甲:早晨九点钟出堂发引,这口棺材,由南城奔北城,由北城奔东城,转遍了北京四九城,到

晚上七点半才把这棺材抬回了家!

乙: 怎么又抬回来了?

甲: 没找到坟地!

乙: 去你的吧!

在上述相声片段中, 结局与堂而皇之的出殡形成了反差, 先前的悲痛被滑稽无状的情绪取代, “没找到坟地”的双重意味促成了反讽的效果。

在听觉媒介中, 表达反讽意味最为细微、不易被察觉的方式则是通过节奏、语调、语气传递出来。伯特·斯达兹(Bret States) 曾在其《反讽与戏剧》一书中论述反讽与辩证之间的关系( 都是属于用对立物的方式来发展冲突) 时, 提到了节奏可以制造戏剧反讽。<sup>[5] [p14-23]</sup> 当然, 他所指出的节奏并非只限于听觉上的节奏感, 其节奏包括结构、节拍、重音、紧张和松弛、内容和含量、新的紧张的酝酿、有次序的可衡量的变化以及数学这些因素的功能。由于本文主要就听觉媒介而论, 主要从演出文本中的语句、片段在听觉呈现方式上的不同( 唱出、讲出、笑着说、哭着说等) 所引发的反讽展开分析。譬如易卜生《野鸭》第一幕中, 格瑞格斯·威力用不同语气重复他父亲的话( 同一个词“入账”) 时造成了反讽的局面。

威利: 我让艾克达尔给办公室抄写文件, 给他的报酬比他应得的高出好几倍——

格瑞格斯: ( 眼睛不瞧他父亲) 唔, 这话我信。

威利: 你笑什么? 你以为我说的不是实话? 当然, 我没法子让你看账, 那一类用款我从来不入账。

格瑞格斯: ( 冷笑, 拖长音) 是啊, 有些用款最好不入账。

威利: ( 吃惊) 你这话什么意思?

格瑞格斯: ( 鼓起勇气) 你给雅尔马学照相花的那些钱入账没有?

威利: 我? 怎么“入账”?

可以说, 父子对“用款入账”的态度是具有反讽意味的, 虽然儿子表面上说着“有些用款是不入账”的句子, 但是他的语调以及表情与其所说的句子含义完全不一致。换言之, 二人的语句中包裹着二人对“入账”一事的语调、表情, 倘若二人语调一致, 也就不会触发儿子的指责以及父亲的反讽问句。<sup>[6] [p19-20]</sup>

有时, 受演员个人语调或情绪的影响, 同一个句子或片段的重复呈现也能造成反讽。契科夫的戏剧中经常运用重复的句子或有节奏的台词来传递反讽意味。以《万尼亚舅舅》的结尾部分为例:

沃伊尼茨基: ( 向索尼娅, 用手抚摸着她的头发) 啊, 我的孩子, 我真痛苦啊! 你可真不知道我有多么痛苦啊!

索尼雅: 我们又能有什么办法呢, 总得活下去呀! ( 停顿) 我们要继续下去, 万尼亚舅舅! 我们来日还有很长、很长一串单调的昼夜; 我们要耐心地忍受行将到来的种种考验; 我们要为别人一直工作到我们的老年, 等到我们的岁月一旦終了; 我们要毫无怨言地死去; 我们要在另一个世界里说, 我们受过一辈子的苦, 我们流过一辈子的泪, 我们一辈子过的都是漫长的辛酸的岁月, 那么, 上帝自然会可怜我们的……我们也会休息了( 不由自主地跪在他的面前, 把脸伏在他的两手上, 低沉的声音) 我们会休息吧! ( 帖列金轻轻地弹着吉他)

我们会休息吧! 我们会听得见天使的声音, 会听得见整个洒满了金刚石的天堂……( 用手帕擦她舅舅两颊上的热泪) 可怜的、可怜的万尼亚舅舅啊。你哭了……( 流着泪) ……我们会休息吧( 拥抱他)。我们会休息吧! ( 传来巡夜人的打更声) ( 帖列金轻轻地弹着琴。玛丽雅·瓦西里耶夫娜在她的小册子的边眉上, 记着小注。玛丽娜织着毛线) 我们会休息吧!<sup>[7] [p240-241]</sup>

索尼雅的“我们会休息吧( 了)”尽管重复了六次, 但每次出现并非带有相同的感情, 具有相同的意义, 过多的重复反而让该句子传递出了由希望到绝望甚至反抗过甚之感。这属于通过重复的节奏、句子

的结构以及演员说出台词时的情感作用所造成的一类反讽情况。此外,索尼雅在重复“我们会休息吧(了)”时,帖列金弹起吉他、巡夜人开始巡夜打更与索尼雅所期望、所说的内容也产生了意义的对立,这是从听觉渠道上形成的一类反讽。而玛里娜织毛线和玛丽雅记小注与索尼雅所重复的句子在视觉渠道上也形成了反讽。上述对语言、语调等方面的讨论在某种程度上也说明了语言的自然和人文属性,这些与语言使用者的交际语境、认知活动和文化背景相互关联。<sup>[8]</sup>

诚然,在大多数演出文本中,视听媒介是相互融合的(多种感知渠道相互作用)。一旦视觉媒介与听觉媒介意义发生冲突,时常会造成反讽局面。譬如,当舞台上呈现出一派“喜庆”,后台却飘出一阵凄凉悲伤的乐音;或者舞台上呈现的场景与后台演员表达的意义对立(如“帮腔”插话)时,可以被视为反讽。这是通过演示类体裁特征之一——非特有媒介造成的一类反讽现象。此外,演示类体裁的其他特征也同样能形成局部的反讽,例如,在演出的“现在在场”性方面,台上人物与观众之间的错位理解造成反讽的现象。此类“错位”表现在人物与观众同在现场,而观众对故事发生发展或人物行为的了解与人物自身不相一致。这种不相一致包括两类情况,一是观众对故事发生发展或人物行为的了解多于人物自身(人物不知道底细而观众却知道),当剧中人物面临危险,或即将做出(观众预先知道的,或认为的)不当举动,或者发生致命的误会时,演出的现在在场性会让观众为台上的人物焦急,进而引发干预冲动。二是同样面对这些误会或者是看到演员的危险行为时,观众对故事发生发展或人物行为的了解少于人物自身(观众不知道人物举动的意义),而引发接收者打断演出。这两类情况较为常见,均属于受观众在观看演出时的“代入”“淡出”感(如演出中的危险行为让观众忘记那只是演出)而产生的反讽。此时,演出行为的表达面与意图面不仅被看成了对立的,面对眼前危险情况的发生,观众的不同态度(冷漠旁观与打断救急)也具有反讽意味。而在演出的展示空间方面,场景或空间的并置,不同情节的同时上演,也会促成反讽效果。这在小说中是无法同时达到的。譬如,在赖声川的《十三角关系》中,蔡“立委”和情妇在家偷情的场景,与其妻花香兰在电台主持女性节目时被反问到其夫可能现在正在偷情的场景并置——花香兰被反问后,给丈夫打电话验证(正在开会,没有偷情)与其夫正和情人饭后嬉闹(正在偷情)以及接电话撒谎的场景形成鲜明对比。其妻子主持两性栏目,情感支招,却不知丈夫正在偷情,而真相却尽收观众眼底;当妻子发现丈夫偷情,却无法解决自己的丈夫偷情,这两重情况均具有反讽意味,属于大局面反讽。

实际上,戏剧演出的符号文本特征——戏剧演出为观众而存在(需要向观众展示),演出时即兴与不可预测情况时有发生,多种日常生活媒介的“特用”,受述者的参与等演示类体裁特征会使得符号对象排斥和对立的关系发生改变。即受观演之间互动交流的影响,可演出范围、演出的文本边界、演出氛围、语境等因素发生变化,使得同一事物以至同一文本所具有的两层相反意义转变为同层次意义的对立(悖论等)或意义相近的两层(转喻等)。由于演出是个开放的、一次性的符号文本,在演出现场诸多意外情况都时有发生,无法一一捕捉。上述例子仅是本文尝试给出的促成反讽表意方式的几种可能。下文就反讽局面的延续以及扩展情况进行论述。

## 二、大局面反讽与不可靠叙述

前文在可靠叙述的范围内对反讽语句进行论述,以下将在不可靠叙述的范围内论大局面反讽问题。其实,反讽与不可靠叙述有相通之处:同一文本具有两层相反的意义(均可由意义相互对立的两个层面构成),一旦某反讽语句的两层相反的意义延展至整个文本,使得叙述者与隐合作者的价值观对立,大局面反讽便成了不可靠叙述。韦恩·布斯曾指出不可靠叙述的极品是“反讽叙述”程度。本文认为受演示类叙述者属性的影响——人格是否进行填充、何时填充以及框架叙述者的显身与否,反讽语句的延续性导致的不可靠,以及全局反讽导致的不可靠属于布斯所说的“反讽叙述”这一类情况。值得注意的是,造成反讽叙述的第一种情况(由反讽语句的延续性导致的不可靠)需要满足一个条件,即隐身叙述者必须显身评论。譬如,叙述者在文中自谦或自贬,或贬低他人(如叙述者甲从小在黑帮长大,承认自

己是个“坏家伙”) ,而实际上文本所呈现出来的人物形象却恰恰相反(看完整个文本后,甲才是心地最善良的人,而收养甲的人才是真正的害人者),可以造成反讽叙述。下面将举几类不同的演出类型进行具体说明。

在相声中,系包袱与抖包袱也是制造反讽叙述的一种手段。如,先让相声演员讲述故事,误导观众沿着常规叙述逻辑前行,展示事件最表层的、浅显的意义,则是系包袱。然后以较为含蓄的方式或别有意味的动作点出真相(与前面所传达的意义相反),是抖包袱。铺垫包袱——迷惑观众(让观众导入歧途)——揭穿假象(但纠正过晚)这是形成反讽叙述的方式之一。其二是利用故事叙述者与异故事叙述者之间的视角和方位差异——同故事叙述者讲述事件,采取限知视角,只看到事件的表层含义,以误导观众而形成包袱;异故事叙述者则以全知视角看透事件真相,用以抖开包袱。陈建华将这两种方式归结为双重叙述视角的系包袱与抖包袱,同时,他还强调双重叙述视角是对立的,二者要拉开一定的距离,过近则不能形成包袱,过远则无法打开包袱。<sup>[9]</sup>

对于促成戏剧的反讽叙述,戏剧大师路易吉·皮兰德娄(Luigi·Pirandello)有过相关论述,在其《幽默主义》(1908年)一文中,皮兰德娄对幽默作家与戏剧作家进行了一个区分——戏剧作家只是发现人的处境之不和谐,而幽默作家能够同时在理性和情感这两个层面上认识人的不和谐的处境。接着,皮兰德娄对两类作家创作的依据以及何谓“相反感情”进行了说明:看出事物滑稽反常的性质,因而发笑,这只是对现象的认识;而看出事物怪诞的本质,对其产生同情,嘲讽的笑就会变成辛酸的笑。譬如,一个浓妆艳抹的老太婆令人发笑,但倘若进一步思考她不得不这样的原因,反感的笑就变成了怜悯的笑。皮兰德娄的戏剧显然多以“相反感情”为依据(皮兰德娄曾说过“我以为人生是一出非常可悲的滑稽剧。”) ,即他将自己归为幽默作家一类。<sup>[10]</sup> 最后,皮兰德娄对“幽默主义”进行了总结——它是由特殊的思考活动而引发的相反的感情,这思考不像在普通艺术中那样隐藏起来化为感情的形体,而是成为感情的反面,并且亦步亦趋地跟随着感情,就像影子跟随身体。而一般作家只注意身体,幽默作家既注意身体又注意影子,有时注意影子胜过身体,写下影子时长时短的怪象。<sup>[11]</sup> 尽管皮兰德娄没有直接提及反讽问题,而且剧作家并非等同于叙述者,但是他对“幽默主义”以及“相反感情”的概括,在某种程度上揭示了或提供了制造反讽效果的方法,即让表达面的感情与意图面的感情相互对立,事件表层意义与深层含义相互对立,感性与理性相互对立等。换言之,皮兰德娄的“幽默主义”带有某种反讽意味,发人深思。这里试以皮兰德娄作品为例,对实现反讽叙述的两类方式加以分析。

其一,叙述者与隐含作者价值观截然对立而形成的反讽叙述。皮兰德娄的《如果不是这样,那么为别人想想》(1899年)以及《想一想,贾科米诺》(1916年)两剧可以对举互参。《如果不是这样,那么为别人想想》一剧讲述了报社编辑莱昂纳多·阿西尔尼与寡居的表妹私通并有了一个私生女,其妻维维阿前往孩子的母亲处,请其表妹把孩子让给她,以便孩子能够使用父亲姓名以及获得较好生活一事。该剧并没有谴责阿西尔尼的行为,只是表现他的无奈——既想对不育的妻子维维阿保持忠诚,但又深深爱着私生的女儿,处于两难境地。维维阿则以受害者的身份出现,但平日沉默不语的她却在与孩子亲生母亲的谈话中,十分雄辩,成为法律正义和道德良心的体现者,最后社会道德和物质利益竟然压倒了母子间的血缘亲情,她成了孩子的合法母亲。在叙述者看来这一切(阿西尔尼的私通、维维阿剥夺他人骨肉)似乎合情合理,但文本实际上暗示了世道的不合理——错误的观念却以真理的面目出现。可以说,叙述者与隐含作者价值观为该剧添上了反讽意味。而《想一想,贾科米诺》(1916年)一剧则讲述一个年迈的中学校长托蒂的各种善行:决定帮助穷校工的女儿,迎娶她为自己的妻子;结婚之前他发现未婚妻已有身孕,但他还是与她结婚,此事使他受到人们的嘲笑,但他并不在意;婚后他成为妻子名义上的丈夫,允许妻子与其情人贾科米诺继续往来;孩子生下来后,他还在各方面尽可能地帮助他们,他为孩子起名字,为孩子的父亲找了一份工作,为孩子的母亲安排了一个舒适的家,还为他们准备了一笔遗产。贾科米诺时常来访,但是后来在亲人和教士的劝告下决定终止这种关系,要与别的女人结婚,然而托蒂要贾科米诺想一想,在他自己死后女人和孩子需要他的照顾,他不能抛弃他们。贾科米诺接受了托蒂的劝

告,三角关系继续下去。该剧中,表层叙述与深层叙述所传递的情感态度截然对立,行善必须小心谨慎,避免引起人们的误解和嘲笑,行善像是做贼(而且自愿继续戴“绿帽子”),偷情反而无愧于心,具有反讽意味。可以说,这两部剧通过把谬误表现为真理(《如果不是这样,那么为别人想想》),把善良描绘成病态(《想一想,贾科米诺》)即不是直接指意,而是通过反面揭示出了社会的弊病。

其二,次叙述者之间观念的对立造成的反讽叙述。《你是对的——如果你这样认为的话》(1917年)一剧,费罗拉太太每次前来看望女婿彭查先生,都在楼下止步,人们也从未见过彭查先生的妻子,此事引起了人们的种种怀疑,彭查先生被迫进行说明。彭查先生的解释是费罗拉太太的女儿是他的第一个妻子,已在大地震中丧生,费罗拉太太经不住这个打击,精神失常,把他的第二个妻子当做自己的女儿,以为她还活着,而他的第二个妻子为了安慰费罗拉太太,一直假装是她女儿。但是费罗拉太太反驳说,她的精神完全正常,真相是彭查先生的妻子在地震中受了重伤,大地震使彭查先生丧失几乎全部亲人,导致他丧失理智,妻子痊愈回家之后,他把妻子当做另外一个女人,以为她是自己后来娶的第二个妻子,让她说明。彭查太太戴着面纱出现,不慌不忙地说,存在两种事实,一种是费罗拉太太说的,另一种是彭查先生说的,而我自己谁都不是,你们以为我是谁,我就是谁。该剧通过费罗拉太太、彭查先生以及彭查太太三位次叙述者对人物的真实身份问题予以说明。叙述者试图将最终答案揭晓,带着观众一直寻找着绝对真理。但实际上,绝对真理也许并不存在,真理是主观的,因人而异的。在剧中,不时有个叫劳迪斯的出场,代表观众对人物提出疑问。最后,他对人们寻找统一真理的徒劳努力的失败发出了反讽的笑声,这笑声表明了隐含作者的观念——寻找绝对真理无意义(与叙述者对执着于寻找真理对立),具有反讽意味。

诚然,不论是对于相声、戏剧,还是其他演出体裁来说,利用叙述者所述与叙述视角方位传递出的意义的相互对立、叙述者之间的价值观相互对立、叙述者与隐含作者价值观相反等方式,皆可以造成此类反讽叙述。

值得注意的是,对反讽的解释并非是绝对的,尤其是在参与性、互动性较强的叙述体裁中,演出文本的范围(如剧场内外、展示区域内外等)以及语境氛围(观演之间的交流等)都会作用于(或者说改变)显现义与归结义、表层叙述与深层叙述等双层的意义以及意义。

#### 参考文献:

- [1]赵毅衡.反讽:表意形式的演化与新生[J].文艺研究,2011,(1).
- [2]〔美〕雷碧玮.变脸与变性:京剧在美国舞台上的呈现[J].文艺研究,2007,(9).
- [3]王强.性别符号方阵与大众化抒情:评陆正兰《歌曲与性别:中国当代流行音乐研究》[J].符号与传媒,2014,(9).
- [4]赵毅衡.符号学[M].南京:南京大学出版社,2013.
- [5]〔美〕Bret States. *Irony and Drama* [M]. Ithaca, N. Y.: Cornell Univ Press, 1971.
- [6]〔挪威〕易卜生.易卜生戏剧集(三)[M].潘家询译.北京:人民文学出版社,1958.
- [7]〔俄〕契科夫.契科夫戏剧集[M].焦隐菊译.上海:上海译文出版社,1980.
- [8]王铭玉,于鑫.从索绪尔看当代语言学的发展趋势[J].符号与传媒,2014,(9).
- [9]陈建华.中国相声的包袱艺术新论[J].海南师范大学学报(哲学社会科学版),2013,(3).
- [10]吴正仪.皮兰德娄和他的戏剧创作初探[J].外国文学研究集刊,1983,(7).
- [11]华明.崩溃的剧场——西方先锋派戏剧[M].江苏:江苏人民出版社,2001.

(责任编辑:张立荣)