

反讽：表意形式的演化与新生

赵毅衡

中西文学中的反讽，一直是文学理论的关键课题，但讨论越多问题越复杂。对反讽的研究，在当代已经扩展为对文学和文化的本质的探讨。当代文学理论把反讽从语言推向符号，集中讨论跨媒介的概念反讽，又推向整个文化和历史，从文学中的“情景反讽”进而讨论大规模的“世界性反讽”。反讽是思想复杂性的标志，是对任何简单化的嘲弄，修辞四体（隐喻—提喻—转喻—反讽）成为任何表意形式演化的途径，而反讽成为形式成熟的标记。已经到达反讽的表意方式，不可能再回到形式的原初，只可能走向更成熟的反讽，走向更新的表意形式。

一、从语言反讽到符号反讽

反讽(irony)是修辞学的古老问题，几千年来，论者已经把这题目能谈的全谈透了。令人吃惊的是，到当代，关于反讽的严肃讨论似乎正在开始，许多思想家又倾全力论辩阐发推进这个概念。此种奇特热忱，原因是多重的：一是当代文化、当代文学已经发展到超成熟，反讽成为当今各种文学体裁的共同特征，甚至是整个文化的特征；二是语言修辞学现在被推进到符号修辞学，这才让反讽课题中的许多难点得到了比较满意的解释，例如反讽与悖论究竟区别何在，能否合一，最重要的是第三条原因，到当代，反讽论者不得不开始思考更全局性的问题：反讽为什么是任何表意方式演化的必然结局，而在形式充分反讽之后，前面将会有怎样的一个出路？

反讽被看成是修辞格的一种，其实它是一种超越修辞的修辞格：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。因此,反讽充满了表达与被表达之间的张力,反讽的解释,要求文本与语境之间强有力的互动交流。

无论中西,哲人早已发现反讽是一种强有力的说服手段。道家、墨家、名家,他们的著作充满了反讽。柏拉图笔下的苏格拉底是西方思想的反讽性源头。经过几千年思想家的努力,反讽在当代已经成为扩展为人性的根本存在品格,社会的基本组成方式,成为当代文学艺术符号学研究的关键课题。

但是在讨论这些大局性问题之前,本文还必须从基本的符号修辞形式分析出发。作为一种语言修辞的反讽,机制已经相当复杂,大部分关于反讽的讨论,也只局限于语言反讽。本文将从语言反讽谈起,推论到各种规模的符号反讽,最后讨论文学形式发展规律中反讽的地位。

反讽的形式机制,是一个符号文本不表达表面的意义,实际上表达的是正好相反的意思。这样的文本就有两层意思:字面义与实际义、表达面与意图面、外延义与内涵义。两者对立而并存,其中之一是主要义,但是究竟何者是反讽的主要意义,在形式上不一定有定论,要看解释情况而变化。

反讽不是讽刺(sarcasm),不是滑稽(travesty):反讽不仅范围宽得多,其效果完全不同。《史记·滑稽列传·樗里子传》“滑稽多智”注曰:“滑,乱也。稽,同也。辨捷之人,言非若是,言是若非,能乱同异也。”这个定义“言非若是,言是若非”,证明汉代的“滑稽”与现代文化理论中的反讽完全相合。而在符号修辞中,滑稽却不是反讽,大部分反讽也并不滑稽,某些类型的反讽可能带着讽刺意味,但两者并不同义。

正因为反讽需要一个文本中有双层意义,在所谓“多媒介”艺术形式中,就很容易形成双层冲突表意,例如电影这种多渠道符号,经常可以音画不合,此时同一个文本就包含双重意义。日本电影《人证》中,女主人公在台上讲话,画面却进入她战时与一个美国黑人土兵同居的场面,杀死儿子的过程,跳崖前扔掉草帽的情景;中国电影《都市里的村庄》主人公孤零零在房间里徘徊,声音却是邻居阿芳婚宴上的吵闹喧哗;《小街》主人公在动物园被残暴殴打,音乐却是动听的“妈妈留给我一支歌”;俄国电影《战争与和平》中,彼埃尔目睹法军镇压反抗者,枪毙第一个人有枪声,第二第三个人倒下时,却没有枪声,没有枪声比有枪声更能表达彼埃尔的悲愤。

反讽的宽窄定义相差极大。最宽的反讽定义是新批评派提出的,他们认为文学艺术的语言永远是反讽语言,任何“非直接表达”都是反讽。布鲁克斯说:“诗人必须考虑的不仅是经验的复杂性,而且还有语言之难以控制,它必须永远依靠言外之意和旁敲侧击。”^④在语境的压力下,文学语言多多少少是“所言非所指”,诗中的文词意义总是被语境的压力扭曲。

广义的反讽,的确是文学语言的最基本品质。哪怕在最简单的以浅白取胜的民歌中也无处不在。《茉莉花》歌词有句:“就怕看花的人儿骂”,“就怕来年不发芽”,都是调情挑逗语。一旦语义曲折,就成了艺术,堂而皇之成为中国民歌代表作。

二、反讽与悖论

在反讽的定义上,最纠缠的,却是一个似乎最简单的问题:反讽与悖论(paradox)的区别。反讽是“口是心非”,文本说“是”,实际意义说“非”,意义的冲突发生于不同层次;悖论是“似是而非”,两个互相冲突的意思显现于文本的表达层面,各有相反的意指。反讽和悖论都需要读者在解释中找到正确的意义。反讽的文本本身没有矛盾,而悖论在文本层次上,就有无法解决的矛盾。只有在超越文本的解释中,在元语言层次上才能合一。“道可道非常道”,必须给予文

本冲突处不同的解释(两个“道”意义不一),才可能结合成一个意义。

我们可以举一个明显的对比例子。徐凝《忆扬州》:“萧娘脸上难胜泪,桃叶眉头易得愁。天下三分明月夜,二分无赖是扬州。”前两句是悖论,因为语义矛盾“桃叶眉头”不应“易得愁”,而解释者调和矛盾,正是这样的容颜使愁显得更愁。后两句是反讽,表面无矛盾:“无赖”字面义是可恨:扬州不讲理地占了大半天下月光。实际意义即是钱钟书说的“正言若反”：“可憎夫婿”即“如意郎君”^②。

反讽与悖论两者容易混淆,因为都是自相矛盾的表达方式,都是旁敲侧击,在许多思想家眼光中,两者也不必分。反讽的现代研究开山之作、克尔凯郭尔的名著《论反讽概念》,一开始就列出讨论反讽的十五条论点,第一条是“苏格拉底与基督的相似之处恰恰在于其不相似之处”^③。这是悖论,不是反讽。在此书正文第一节中对此条有个注文:“基督说:‘我就是道路,真理,生命。’因为门徒们知道:‘论到从起初原有的生命之道,就是我们所听见,所看见,亲眼见过,亲手摸过的。’而苏格拉底的真理是隐蔽的。”^④基督是显义的,直截了当的,苏格拉底则用希腊式智慧,用欲擒故纵的反讽。但是克尔凯郭尔的并置列举,却是一个悖论:苏格拉底与基督都试图传达真理,方法不同却殊途同归。

克尔凯郭尔全书最后,归结于一条拉丁文悖论格言“credo quia absurdum(我相信,因为这是荒诞的)”^⑤。为什么克尔凯郭尔用悖论作为他的《论反讽概念》的开场与结束?他并没有解释。似乎至今也没有人注意到,这部名著混淆了反讽与悖论。

其后的论者,混淆这两者的人更多。新批评派的布鲁克斯在名著《精制的瓮》中说诗歌语言的特点就是悖论,但是他把悖论分成“惊奇”与“反讽”两类,就是说,悖论包括了反讽,反讽服从“悖论原则”^⑥。但是上一节引用的布鲁克斯著名论文《反讽:一种结构原则》^⑦,说反讽是诗歌语言的普遍特点:“语境对一个陈述语的明显的歪曲”,也就是诗歌这个体裁,使其语言多少总是所言非所指,那样理解,反讽就包括了悖论。布鲁克斯把反讽与悖论都用于最宽泛的意义,即是艺术语言区别于科学语言的最根本特点。用于这个目的,混用倒是可以理解:无论是悖论的表现面双义矛盾,还是反讽的表面义与意指义矛盾,都是矛盾意义合一。

如果一定要认真到底,反讽与悖论是否应当合一?狭义地说,两者可以分开;宽泛地说,两者不分可能是必要的;从语言文本考虑,两者是能够分开的,因为语言只有一个线性的表意层;从符号文本考虑,两者无法分开,因为符号文本很可能是多媒介的,冲突的意义可以出现不同媒介表达,却依然同一个文体。

三、符号反讽

语言反讽是单中介的,而符号表意经常是复合中介,这就是为什么反讽在符号表意中出现的更多。反讽与悖论最大的共同点,是都需要解释者的“矫正解释”,矫正的主要工具是语境,而一旦语境加入文本,成为所谓“文本内语境”,反讽还是悖论就更不好区别。岑参《白雪歌送武判官归京》:“忽如一夜春风来,千树万树梨花开”,这是“夸大其词”类型的反讽,口是心非,其实在义“大雪”隐在文字背后。但如果把标题这种“副文本”考虑进来,变成复合文本,就成为双层意义都显示的悖论。

因此,一旦从语言扩大到符号,一旦多渠道表意成了常态,各种渠道的信息很可能互相冲突,互相修正。此时在单层次上的反讽,就会变成复合层次的悖论,因为双义都显现了。把整个符号文本合起来考虑,可能无法区分反讽与悖论。当一个人说“今天天气太好了”,但手里拿了

一把雨伞,或脸上有诡异的微笑,或当时正响雷,我们知道此人是说反话,如果我们把雨伞、微笑、响雷都看做符号表意的一部分,文本中就出现了意义冲突的几个不同成分,那就是悖论。因此,一旦进入复合文本表意,就很难再区分反讽与悖论。

无论是悖论或反讽,都是一种曲折表达,有歧义的危险,因此不能用于要求表义准确的科学/实用表意。还是上面的天气例子:如果电视台气象播音员报告天气很好,打出的图像却是乌云暴雨,电视观众就会认为出错。在科学/实用传达中,如果出现自我矛盾,接受者只能拒绝接受,等待澄清。

反讽与悖论在多媒体艺术中,更不容易区分。苏联电影《斯大林格勒战役》结尾,两个德军俘虏在西伯利亚大风雪中举步维艰,一个说:“冬天的惟一好处是让人没有感觉。”另一个说:“你会讨厌沙漠,在那里你会像牛油一样烤化。”就对话而言,这是反讽,言语表面没有冲突,如果把暴风雪的场面结合进来,这是悖论,因为风雪与“不想烤化”冲突。这个例子具有反讽的超强力度,远远胜过任何直接宣称“侵略者决没有好下场”。冲突的意义(大风雪中的德国俘虏到底是不是抱怨非洲炎热),在大部分观众的解释中,非但不会弄错意思,而且因为思考了一下,印象分外深刻。此时德军“非洲军团”正被英军击败于阿拉曼战役,所以这个悖论还有“盟军统战”效果。一部战时电影,宣传压力很迫切,却能以如此机巧的反讽结束,的确是有胆有识。

无论是科学/实用文本,还是文学艺术文本,都需要一个意义矫正。这种矫正主要依靠解释者的能力元语言,也依靠文本本身的品质,即符号学中所谓文本自携元语言。例如广告招牌这种符号,明显有两个渠道,商品展示是主渠道,意义最后要聚集到商品本身。正由于如此,名称这个文本可以充分利用谐音,拉开距离,离开意图意义,因为商品的展示必然把意义“矫正”到商品的正确位置。由于这个意义保证,广告的名与实距离拉开越远,实物能指需要矫正距离越大,广告就越是发人深思,给人印象越深刻。使用“相关不恰当”符号表意的广告,广告是反说,而商品是正读。反讽式表意冲突加强了广告的“注意价值”与“记忆价值”^⑥,我们可以称之为反讽取名的“远距原则”。

以退为进的“自谦”广告有时候可以起到很好的“记忆效应”。例如邦迪广告,克林顿与希拉里执手起舞,闪电裂痕出现在两人之间,此时出现广告语:“有时,邦迪也爱莫能助。”这样的“自谦”,是典型的“低调陈述”(understatement),不是真正的自我贬低,而是以退为进。辛弃疾名句“如今识得愁滋味,欲说还休,欲说还休,却道天冷好个秋”,陆游《临江仙》“只道真情易写,哪知怨句难工。水流云散各西东。半廊花院月,一帽柳桥风”,把低调陈述的符号学机制(声东击西、言是而非)解说得非常准确。低调陈述用在文学中是正常的,“温柔敦厚,诗教也”;用在广告中则比较大胆,观众的智商要稍高才不至于误会。

广告是一种实用符号,使用反讽手法,其释义开放程度总是有限的,因为它必须保证接收者不弄错意思。要保证这一点,商品样品或图像作为意义确认点,地位不可动摇,商品是符号发出者意图的永恒所在,不然广告意义就会落空。任何偏解可能都容易被商品本身纠正,这就是为什么广告敢于矛盾、出格、模糊。广告充分利用了这个条件,其反讽应当比其他体裁大胆。中国当今的广告大量采用反讽,应当说是这个社会急剧演进的象征:一个急需推销商品的社会、竞争激烈的社会,才会冒险用反讽来吸引注意。

四、大局面反讽

“大局面”的符号表意,指的是不再局限于个别语句或个别符号的表意,而是整部作品、整

个文化场景,甚至整个历史阶段的意义行为。在这种大局面表意中,可以看到反讽的各种大规模变体,此时大部分反讽没有任何幽默意味,相反,后果严重而具有强烈悲剧色彩,而且反讽超出浅层次的符号表意,进入了对人生、对世界的理解。

戏剧反讽(dramatic irony)是台上人物(不是演员)与观者之间的认知张力。经典的例子是希腊悲剧《俄狄浦斯王》。另外,在《罗密欧与朱丽叶》中,罗密欧误会饮了迷药的朱丽叶已死,自杀身死,朱丽叶醒来,发现罗密欧已死,只能真地自杀。这些致命的误会,人物不知底细而观众却知道,戏剧的力量就在与这个反差,让观众为台上的人物焦急,有干预情节的冲动,或扼腕而叹的自责。

情景反讽(situational irony)是行为的意图与结果之间正好相悖,认真努力的后果恰恰是愿望的反面。你给朋友带去一条好烟,他却正在戒烟,为此好烟而破了烟戒,嫂子动怒,从此你不受欢迎,你的好心起了相反效果。文学作品经常利用情景反讽来构筑情节:屡考不中的范进,最后已经不想考,马马虎虎走过场,却中了举;贾宝玉在俗世人生走到头时,却中了一个举人。欧·亨利的短篇小说《麦琪的礼物》却是一个双重情景反讽,两个人物原先的意图,正好互相落到对方意图的反面。一般把这种场景称作“命运的捉弄”,双重的捉弄就成了加倍的反讽。我们可以看到,精心构筑的情节,往往容易赢来“勉强”的指责,但是有情景反讽的小说,却让人感到自然,因为生活的确充满了“造化弄人”,甚至可以说,“事与愿违”是人生不可避免的本质性反讽。

在文学中,不仅语言充满了言外之意和旁敲侧击,情节上也必然有意外,而优秀艺术作品,常用反讽突出作品的主题所在。电视剧《潜伏》的中心线索,是伪装夫妻的余则成与翠平的感情关系,为了工作,他们不得不掩饰感情。随着情节越来越紧张,爱情也日渐成熟。但是电视剧最后是一环套一环的反讽结尾:正要迎接胜利的余则成只能去了台湾,他与原来并不爱的晚秋结成一对新的伪装夫妻,而观众与翠平一起等待已久的幸福,结束于翠平养了孩子,却被禁止离开山村,以避免暴露余则成的新潜伏任务。电视剧让在全剧中不断好动的翠平,抱着孩子痴望着山路,静等一个不可能的归来。这是画龙点睛照亮主题的一笔反讽,整个剧在这个镜头中被突然撼动到静止。

“历史反讽”(historical irony)机制与情景反讽相似,只是规模巨大,改变了历史进程。远者如《史记·始皇本纪》记方士卢生献书,书上说“秦亡于胡”,始皇决策全力北狩,筑长城。《史记注》说郑玄认为:“胡者,胡亥,二世之名也。秦(始皇)见图书,不知此人名,反备北胡!”近者如知青上山下乡“接受再教育”,反而引出一代人的精神幻灭与价值真空。第一次世界大战时英美的动员宣传口号“这是一场结束所有战争的战争”(The War That Ends All Wars),结果战争后事不断,直接导致第二次世界大战,例如工业化为人类谋利,结果引发大规模污染,抗生素提高了人类对抗病毒的能力,结果引发病毒变异。如此大范围的历史反讽,有时被称为“世界性反讽”(cosmic irony)。大规模的人类行为,例如政府干预股市、房市,或许不被人看成是一个符号表意,但是文化核心依然是个意义问题。“宇宙性反讽”是人类文化对付历史无能为力的象征。

反讽是思想复杂性的标志,是对任何简单化的嘲弄。对于符号文本的发出者和解释者都是如此。德国诗人许莱格尔重视反讽,认为“哲学是反讽的真正故乡”。克尔凯郭尔论反讽的名著出现后,反讽地位更高。克尔凯郭尔的十五条反讽论,最后一条是:“恰如哲学起始于疑问,一种真正的,名副其实的生活起始于反讽。”^⑥他在一个多世纪前揭示了反讽的“人性本质”。

本文前面已经提到20世纪上半叶形式主义文论各派对反讽的重视,当代后结构主义思想

家更加推崇反讽。林达·赫琴明白宣称：“在后现代主义这里，反讽处于支配地位。”^⑩德曼认为反讽是符号破坏比喻“同一性”的结果，他认为反讽能破解“文本品格”，也就是摆脱有机论，因此是解构主义的核心概念^⑪。韦恩·布斯一生的学术工作，一直在追寻修辞反讽：他在成名作《小说修辞》中就提出不可靠叙述的极品是“反讽叙述”。在《反讽帝国》一文中，他又提出，在当今文化中，只有反讽具有人际“凝聚力”，因为在反讽中，“我们比任何时候都更加接近两个心灵的认同”，他的意思是“他人之心”超出“我心”的理解范围，本不可测，反讽却让人心在冲突中交流。布斯更进一步把反讽放到本体论的位置上，认为反讽是世界的本质：“反讽本身就在事物当中，而不只在我们的看法当中。”因此，反讽是世界运行的规律。

布斯从“大历史观”来理解反讽，声称“世界反讽”是“我最终的研究重点”^⑫。反讽论要讨论的就是长远的历史问题，哪怕是“9.11”这样善恶过于分明的事件，也是浸透反讽的历史进程。一个文学理论家讨论一种修辞格，最后取得如此历史性的理解，是很不容易的事。

五、四体演进

修辞中有四格——隐喻、提喻、转喻、反讽——被接近新批评派的伯克称作是“四大格”（Four Master Tropes）。伯克指出，四大格之间有个否定的递进关系，“比喻是透视，转喻是推理，提喻是再现，反讽是辨证”^⑬。格雷马斯指出反讽是“负提喻”，提喻是部分容入整体，而反讽是部分互相排除，反讽也是逆转喻，转喻是邻接而合作，反讽是合作而分歧^⑭。反讽彻底瓦解了以隐喻为基础的传统修辞学，隐喻以合为目的，而反讽以分为目的。马克思主义者文学理论家詹姆斯用他喜欢的“符号方阵”提出这四者之间的关系。每一个修辞格都是对方的否定，而反讽实际上是各种修辞格的总否定。

这样就形成了从隐喻开始，符号文本两层意义关系逐步分解的过程，从而展开四个修辞格多重互相否定的关系：任何一个修辞格否定了其余三者，而反讽是总体上否定后的上升。隐喻（异之同）→提喻（分之合）→转喻（同之异）→反讽（合之分）。伯克的顺序与格雷马斯或詹姆斯略有不同，伯克把转喻置于第二位，提喻第三位。对于另外一些符号学家，例如雅各布森，转喻与提喻无须严格区分。

表意形式的“四体演化”，在某些西方思想家手中发展成巨大的历史“规律”。卡勒在《追寻符号》中提出这四元演进不仅是“人类掌握世界的方式之一”，而且是“惟一的体系”（THE system）^⑮。詹姆斯和卡勒认为四个修辞格是大规模的概念基型，循四格推进，成为“历史规律”。

最早提出四体演化关系的是18世纪初启蒙时代意大利思想家维柯，他把世界历史分成四个阶段的退化过程：“神祇时期”，比喻为主，给自然界的每个方面以意图或精神；“英雄时期”是贵族时期，转喻为主，某些特殊人物具有这种精神；“人的时期”是理性时期，提喻为主，上层与下层共享某种人性，特殊向一般，部分向整体升华；“颓废时期”则是反讽为主，意识走向谎言，人已经看不到真实与伪装的差别。

维柯的想法一直被认为是奇思怪想，不符合主导启蒙时代的理性主义和人性进步观念。20世纪40年代初伯克的重新阐释，可能因为大战来临，没有得到学界太多的反应。直到20世纪中叶，加拿大批评家弗莱的《批评解剖》一书，提出“欧洲从1500年起，虚构作品重点一直在下移”^⑯。西方叙述艺术的起点是神话，从那以后就每况愈下。第一阶段是隐喻性的罗曼史，用浪漫主义式再现强调事物的同一性，神落凡间依然是英雄，例如《悲惨世界》中的冉阿让；第二阶段是转喻性的悲剧，是现实主义式的“高模仿”，强调事物的外在性，主人公具有权威和激情，

但是其所作所为必须服从社会评判,例如《战争与和平》中的鲍尔康斯基、《罪与罚》中的索尼娅,他们是小人物但道德高尚,第三阶段是喜剧,提喻性,自然主义式的综合性“低模仿”,强调事物的内在性,主人公不比读者优越,读者会对之产生共鸣,例如《俊友》中的杜洛阿、《高老头》中的拉斯提涅,第四阶段是反讽,得到肯定描写的,正是实际上被否定的东西,主人公比读者在能力和智力上低劣,读者轻蔑地看待他们的处境。

弗莱这本书复活了维柯模式,给文学界极大的震动。但实际上远在伯克与弗莱之前,四体演化说已经受到哲学界注意,只是20世纪中叶前,学科交融尚非普遍,没有受学界广泛注意。匈牙利犹太学者卡尔·曼海姆在1929年出版的《意识形态与乌托邦》一书中,提出四个世界观,只是曼海姆没有把这格局看成一种历史性的演化进程。到70年代,历史哲学家怀特回顾曼海姆此看法,大为激赏,认为曼海姆认出了“历史的每一种叙述方式,都有一种不可简约的意识形态因素”^①。

许多论者在各种领域发现历史穿过四修辞格向反讽演化的轨迹:皮亚杰把四体演化用到儿童心理发展,汤普森用到英国工人阶级意识的发展,怀特用到历史写作。在若许多学者的思索中,四体演化成了人类文化表意的共同模式。用怀特的话来说,“一个历史叙述不仅是所报道的事件的再生,也是符号的综合(complex of symbols)”。他把历史演化的路子,看成符号形式发展的必然方式,这个解释非常到位。

的确,可以认为四体演化是历史退化论,崇高感渐渐消失,让位给怀疑论,然而,我们也可以认为这是一种进步观,是任何一种表意方式必然经历的成熟化过程:文本越来越多元,要求读者的认知能力越来越复杂化,前三阶段是幼稚的,作者和读者相信可以沟通,用比喻抓住事物的本质,而最后取得反讽式理解,主导精神是自我批评,明白人的认知能力有限。

于是,我们不得不面对一个关键问题:那么多领域出现四体演进,能不能归纳说这是任何表意形式的一般规律?要证明这一点,就必须在很不不同的文化中寻找模式共型,我们的任务是在中国文学中寻找此演化模式的踪迹。要做到这一点真是不难:中国传统文学可以看成是隐喻性文学,因为各单元之间是情节片段式的,是同一隐喻(例如阴阳五行)的例证。

在中国传统小说史中,可以清楚看出这个四元进展:《三国演义》刘、关、张是浪漫英雄型;《水浒》是高模仿型;《金瓶梅》是低模仿型;而《红楼梦》、《儒林外史》是反讽型。在20世纪中国小说中我们也可以看到这个四体演进。浪漫英雄型:晚清小说如《新中国未来记》、《老残游记》;悲剧型:“五四”小说如《狂人日记》、《沉沦》;喜剧型:50、60年代小说如《山乡巨变》;反讽型则主导了当代小说,如《白鹿原》、《废都》、《兄弟》。

“五四”“新文学”的浪漫气质,可以看成是隐喻性的,是寻找外在于人的某种世界结构的原点,以此安妥人在这个世界序列中的存身之点;30年代前期“现实主义”是提喻的文学,现实成为一个预先存在的认知框架,等待人物占一个位置;而在30年代后期的现代诗歌与新感觉小说中,自我被抛离出文化的轨道,生活失去秩序感后,文本被迫在自我经验的有限中寻找展开方式。

类似的四体演进,可以在当代中国几乎所有的体裁发展史上看到,例如五十年来的电影(从第三代到第六代导演,恰好是四个修辞类型),中国电视剧的三十年,中国半个世纪的诗歌,中国流行歌曲的四十年,甚至中国人的恋爱方式,中国的社会伦理,无不经历了类似的演化。

甚至武侠小说,这个20世纪中国文学产生的最独特幻想体裁,也经历了这样的四体演化:从平江不肖生和还珠楼主的神奇侠者,到王度庐等人的无奈英雄,到宫白羽等人具有多面人

性的剑客,到金庸、古龙作品中正中有邪、邪中有正的人物。再往里看,这个大圈里面还套着小圈:几乎每一位代表性作家,写作生涯也走过多少有点类似的模式:金庸的处女作《书剑恩仇录》写至尊大侠,50年代末《射雕英雄传》写出了英雄观念,60年代中期《天龙八部》人物身上都再难找到宏大正气,后期《笑傲江湖》追求个体自由,而《鹿鼎记》则颠覆了武侠体裁^⑩。

甚至,我们可以反过来,哪一种表意方式的历史,不是多少沿着这个模式演化?任何一种形式,不可避免走向自身的否定,因为形式本身是文化史的动力性产物,如果我们承认形式不可能永恒,走向自身的反面就不可避免,而自身的否定不可能如雪崩,一次性地从崇山峻岭夷为平地。任何体裁,任何概念,甚至事业,本质上都是一种符号表意模式,最后免不了要渐渐演化,步步分解。

宋代学者邵雍推演古说,把中国史的分期(皇、帝、王、霸四个时期)与更广泛的宇宙观联系起来:“三皇之世如春,五帝之世如夏,三王之世如秋,五伯之世如冬。春、夏、秋、冬者,昊天之时也。《易》、《书》、《诗》、《春秋》者,圣人之经也。”^⑪遗憾的是,为适配四季之说,他把《五经》砍去一经(《礼》),断为四经,有点勉强。不过邵雍的“皇、帝、王、霸”四分期历史退化论,比维柯早了七百年,而以四体演进配四季,比弗莱早了九百年。读邵雍《皇极经世》这本“象数学”名著,我们不得不钦佩中国循环哲理中的真知,以及中国先哲敏锐的洞察力。

如果说表意形式的四体演进,这个规律基本成立,它依然留下一个最大疑问:反讽之后,下一步是什么?西方论者虽多,没有一人好好回答了这个问题。这些人中似乎只有弗莱明确说出路是回归原点:弗莱认为,西方当代作家在反讽之后正在“重建神话”,他的例子是艾略特的《荒原》、庞德的《诗章》、乔伊斯的《尤利西斯》。的确,这些作品都试图回到欧洲文明的源头,因此弗莱认为诗人最后会“回向贵族精神”^⑫。他未免太乐观了:一个形式能回归神话阶段,也就是可以自我更新,重新开始一轮四体演进。但是无论是《荒原》、《诗章》,还是《尤利西斯》,都是现代文学最反讽的作品,都显示了文化源头在当代崩解得不可收拾。《诗章》中的盛世神话,本自儒家的三皇五帝黄金时代传说,在西方人看来,新神话是一种可能,而邵雍告诉我们中国人,舜尧时代已经不可追寻。

上面提到的其他四体演化论者,没有一个人如弗莱看到重新开始循环的可能,实际上大部分人是悲观地看到反讽的破坏力。德曼在死后才发表的论反讽的文章中警告说:“绝对的反讽是疯狂的意识,本身就是意识的终结。”^⑬这话当然是对的:“绝对反讽”引发普遍歧解,就会使文化表意活动无法进行下去。

但是,如何阻止反讽把自身推入毁灭?难道形式的发展必然终结于反讽的火焰之中?笔者的看法是,一旦某种表意方式(例如中国章回小说、旧体诗)走到头,这种表意方式就只能终结,重新开头的将是另一种表意方式,它会从重新开始一个从隐喻到反讽的演进。从中国叙述艺术的变化就可以看出形式的演变接力:古典小说在反讽的清代后,让位给现代小说,现代小说在反讽的20世纪90年代让位给影视,接近反讽影视又让位给网络,武侠小说自身颠覆之后,出现网络奇幻与穿越小说。

六、反讽时代

另外一种想法可能更适合当代文化,至少不是束手等待新形式从天降临,那就是把反讽本身看作是前景出路:一旦进入反讽时代,就应当庆贺进入了一种比较理想的文化状态。只要理解了掌握了反讽的根本品质,就可以让文化在这个比较理想的形式中取得最大的效益。这

样,形式的出路,就不是等看新样式拯救表意于反讽的水火之中,而是反讽自身积极地催生新的方式。

我一直把文化定义为“一个社会相关表意活动的总集合”^②。当代文化正在经历一个前所未有的转向,整体地进入反讽社会。社会中个人与集团之间的意见冲突不可避免,而且随着人的自觉,只会越来越加重。表意的冲突只能用联合解读的方式处置,联合解读本身即是反讽式理解。要取得社会共识,只有把所谓“公共领域”变成一个反讽表达的场地,矛盾表意不可能消灭,也不可能调和,只能用相互矫正的解读来取得妥协。妥协也只能是暂时的,意见冲突又会在新的地方出现,但是一旦反讽矫正成为文化惯例,文化就有取得动态共识的能力。

因此,当代文化本应当成为一种反讽文化,这个文化的特点是,人之间的联系不再基于部族—氏族内部的身份相似性(比喻),不再基于宗法社会部分与整体的相容(提喻),不再基于近代社会以生产关系形成的阶级认同(转喻),当代文化的基础是符号(品牌)消费,人与人之间形同陌路,没有生活方式的联系。而在这个基础上要建立社群意识,就只有在不同意见中互相阅读对方的意见。

既然反讽已经成为这个文化的主调,我们就只有尽可能了解反讽的种种特点,包括其弱点与长处,以及反讽演化的出路,才能找到能让文化新生的表意形式。看一看最小众的体裁诗歌,说当代诗歌没有20世纪50年代的神采飞扬,没有“朦胧诗”年代的忧世胸怀,没有“后朦胧诗”年代的哀伤精致,当今诗人过分陷于犬儒主义的自我怀疑,都是对的,但是不可否认当代诗人技巧的纯熟,形式的多变,超出新诗的任何时代,只是昔日的作品被选本淘汰过,被历史放大了。

再拿最大众化的家庭伦理电视连续剧来说,80年代伦理剧《蹉跎岁月》有一种悲壮,90年代初《渴望》冲突发生在人的良知中,90年代末的《牵手》展示普通人的伦理危机,而近年的《蜗居》人际关系迹近虚无^③,但无可否认,对伦理的表达,形式上越来越复杂,也更加贴近真实。十年一变的速度让人惊奇,但这也是人生从有志,到而立,到不惑,到知天命的自然过程。这样,在耳顺之年,就能听到新的生命之声。

哲学家罗蒂提出“反讽主义”(ironism)来替代传统的形而上学的世界观。“反讽主义”承认欲望和信仰不可能超越时代,是被历史捆束住的:语言无法穿透表象看到本质,因此社会性交流不可能达成“共识”。一个社会对“人性”、“正义”等必要的原则,不可能看法统一。作为一个政治哲学家,罗蒂认为反讽才是现代社会最合适的文化状态,但是要达到这个状态很困难:罗蒂认为,“反讽和谐”只有在纳博科夫、普鲁斯特、亨利·詹姆斯的小说艺术中才能取得。也就是说,一个积极的“反讽主义”文化,只有靠文学模式才能建立,只有文学才达到了真正的反讽境地,因为在纳博科夫等人的小说中,“柏拉图式的世界颠倒了,美和道德不再有区别”,紧跟文学的榜样,文化可以进入“后形而上学时代”^④。

这一点在当代的网络文化中看的相当清楚:各种网络社群,人与人空间隔断,使他们说话不必顾及对方面子,畅所欲言肆无忌惮,意见冲突公开而激烈;但是存在的共时,使他们发表的意见及时进入对抗,从而立见效用。用如此方式交换意见,表意的主要方式就是争论:不是为了取得一致意见,而是在冲突中协调。网络社群是反讽的,因为它是半虚拟的,其成员的临时身份(看看那些奇怪的网名!)取代了主体,而最后以各种局部问题上的妥协取代合一的形而上思想。我们面对的是一个非社群化的社群,它不必强求一致也能找到必要的共识。

新的表意方式是没有穷尽的,文化也不会结束,必定用反讽颠覆并结束自身的,是任何一种特定的表意形式,而不是人类文化本身。如果我们看不到反讽已经成为当代文化强有力的

主导形式,那是我们幼稚;如果我们只看到秩序的崩解,而看不到形式新生的前景,那是我们让自己成为世界性反讽的笑柄。

- ① William K. Wimsatt and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History*, New York: Knopf, 1957, p. 674.
- ② 钱钟书《管锥编》第三册,中华书局1979年版,第1050页。
- ③④⑤⑨ 索伦·克尔凯郭尔《论反讽概念——以苏格拉底为主线》,汤晨曦译,中国社会科学出版社2005年版,第1页,第8页,第286页,第2页。
- ⑥ 克里安思·布鲁克斯《悖论语言》,赵毅衡编《新批评文集》,百花文艺出版社2001年版,第353—375页。
- ⑦ 克里安思·布鲁克斯《反讽:一种结构原则》,《新批评文集》,第376—395页。
- ⑧ Luuk Lagerwerf, “Irony and Sarcasm in Advertisements: Effects of Relevant Inappropriateness”, *Journal of Pragmatics*, Vol. 39, Issue 10(October 2007), pp. 1702—21.
- ⑩ Linda Hutchen, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, London and New York: Routledge, 1995, p. 67.
- ⑪⑫ Paul de Man, “The Concept of Irony”, in *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- ⑬ 韦恩·布斯《修辞的复兴:韦恩·布斯精粹》,穆雷等译,译林出版社2009年版,第80页。
- ⑭ Kenneth Burke, “Four Master Tropes”, *Kenyon Review*, Autumn 1941, pp. 421—438.
- ⑮ A. J. Greimas, *On Meaning*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, p. xix.
- ⑯ Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, p. 65.
- ⑰ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton: University of Princeton Press, 1957, p. 191.
- ⑱ 海登·怀特《后现代历史叙述》,陈永国、张万娟译,中国社会科学出版社2003年版,第430页。
- ⑲ 此处关于武侠小说的四体演化,受益于四川大学2009届博士生孙金燕的启发,特此致谢。
- ⑳ 邵雍《皇极经世》卷十一,中州古籍出版社2008年版,第146页。
- ㉑ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton: University of Princeton Press, 1957, p. 213.
- ㉒ 赵毅衡《文学符号学》,中国文联出版公司1990年版,第89页。
- ㉓ 此处关于电视剧进展的描述,受益于重庆交通大学王立新副教授的启发,特此致谢。
- ㉔ Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 158.

(作者单位 四川大学文学与新闻学院)

陈剑澜