

XIAOSHUOFANFENG
XUSHIYISHU

SHE
XIANG
JUN
ZHU

余向军
著

小说反讽
叙事艺术
艺术
艺术

当代中国出版社

小说反讽叙事艺术

余向军 著

艺术

当代中国出版社

图书在版编目(CIP)数据

小说反讽叙事艺术 / 余向军著. -北京:当代中国出版社, 2004·7(新纪元文丛之二)

ISBN 7—80170—220—4

I. 小… II. 余… III. 文艺—理论—研究 IV. I217.3
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 012267 号

小说反讽叙事艺术

余向军 著

当代中国出版社出版发行

社址:北京地安门西大街旌勇里 8 号 邮政编码:100009

山东旅科印务有限公司印刷

责任编辑:陈德仁 全国新华书店经销

850×1168 毫米 大 32 开 7.75 印张 210 千字

2004 年 7 月第 1 版 2004 年 7 月第 1 次印刷

印数:1000 册 书号:ISBN 7-80170-220-4/I·2

定价:16.80 元

目 录

引言	(1)
导论：言意相异时代的话语策略	
——反讽艺术勃兴的现代文化背景	(3)
第一章 小说叙事的主体构成	(11)
一、隐含作者	(14)
(一) 隐含作者理论的误区	(14)
(二) 隐含作者与作者的关系	(21)
(三) 隐含作者的艺术生成	(33)
二、叙述者	(42)
(一) 叙述者界说	(42)
(二) 叙述者类别与层次构成	(47)
(三) 叙述者的声音与视点控制	(53)
第二章 反讽理论的滥觞与流变	(61)
一、作为修辞格的反讽	(61)
二、作为对世界进行审美观照的反讽	(62)
三、作为诗歌“本体性”原则的反讽	(66)
四、全面深化与多层建构的反讽	(70)
第三章 反讽叙事的审美特征	(79)
一、隐幽委婉的含蓄美	(80)
二、悖逆并举的张力美	(86)

三、清醒澄明的视境美·····	(92)
四、悲喜交汇的风格美·····	(98)
第四章 反讽叙事的间离形态·····	(105)
一、夸大陈述式反讽·····	(107)
二、克制陈述式反讽·····	(114)
三、客观陈述式反讽·····	(119)
第五章 反讽叙事的悖逆形态·····	(125)
一、言语反讽·····	(125)
二、结构反讽·····	(131)
三、视角反讽·····	(137)
四、文体反讽·····	(141)
五、主题反讽·····	(146)
第六章 反讽叙事的意蕴形态·····	(156)
一、性格反讽·····	(157)
二、戏剧反讽·····	(161)
三、哲理反讽·····	(167)
四、浪漫反讽·····	(175)
第七章 复调、元小说与反讽叙事·····	(181)
一、复调小说与反讽叙事·····	(181)
(一) 复调小说的内涵·····	(181)
(二) 复调与反讽叙事的联系·····	(185)
(三) 复调与反讽叙事的差异·····	(191)
二、元小说的反讽性·····	(195)
(一) 元小说的内涵·····	(195)
(二) 元小说的露迹与反讽·····	(198)
(三) 元小说的戏拟与反讽·····	(203)

第八章 反讽叙事的艺术创造·····	(212)
一、澄明视境的建构·····	(212)
二、反讽语境的创设·····	(222)
附录：超常、越界与反讽	
——论《尘埃落定》对叙事可靠性的消解·····	(228)
一、傻子话语的超常规性·····	(229)
二、第一人称叙述的视角越界·····	(232)
三、悖逆性叙述的反讽意味·····	(236)
主要参考文献·····	(240)
结束语·····	(253)

引 言

有一位禅宗大师说：“其中事易道，不在其中事始终难道。”意思是说，同一个话语体系中的事情容易说得清楚，而不在一个体系的事情，则终究是难以说清的。对于我们的文艺理论话语体系来说，反讽就是这样——一个“不在其中”的事。

反讽是西方文论中最古老的概念之一，也被认为是最叫人头疼的概念之一。因为它不仅有各种不同的表现形式，而且在概念上还不断地在发展，所以，有人认为它具有“臭名昭著的难以捉摸性质”。著名的反讽理论家米克甚至提出：“如果有谁觉得自己产生了一份雅兴，要让人思路混乱、语无伦次，那么，最好的办法莫过于请他当场为‘反讽’作个界定。”^①

确实，从本质上看，反讽是一种具有间接、隐秘、复杂而又深奥特性的艺术现象，

^① D·C·米克：《论反讽》，周发祥译，昆仑出版社，1992年，11页。

而要以理性的方式去研究与分析某种在实质上是间接的、隐秘的事物，本身就是一件非常艰难而又充满风险的事。研究反讽的风险是双重的：一方面，要承担研究不透，问题阐述不清的风险；另一方面，还有可能遭遇削弱反讽的精深微妙的艺术魅力的尴尬。但是，反讽的辐射面是如此之广，反讽对当下文学艺术的影响是如此之深，反讽在文学艺术化地表现生活的过程中是如此之重要，所以，尽管研究反讽要冒些风险，但研究的必要性与意义却远远大于风险与损失。正是基于这种考虑，我还是冒着风险，选择了反讽叙事研究这样一个课题。

在研究中，我力图对作为小说叙事模式的反讽叙事进行深入系统的探讨，在小说叙述者的叙事声音与事件的间离背反、叙事结构的悖逆并举等限定性上认识反讽叙事的基本内涵，在全面梳理中外小说反讽理论、考察小说文本对反讽叙事运用的基础上对反讽叙事的美学特征、审美功能与叙事形态进行细致的辨析与学理界定，并重点结合反讽叙事在当代小说写作中的运用与意义及其局限性，阐述反讽叙事的艺术创造，从而尽可能系统完整地建构现代小说反讽叙事理论。

本课题在 2003 年先后获怀化学院科研立项、湖南省教育厅科研立项与省社会科学规划基金立项，这一方面为我们的研究提供了经费上的支持，而更重要的则在于使我们在精神上得到了莫大的鼓舞。

但愿我们的研究能离预期的目标更近一些。

导论：言意相异时代的话语策略

——反讽艺术勃兴的现代文化背景

在当下的文学现实中，反讽成了一个越来越重要的关键性术语。一方面，在文学创作中，越来越多的作家越来越自觉地运用反讽话语以达到特殊的美学效果；另一方面，在文学批评中，越来越多的批评家理论家对古今中外的诸多文学文本进行了反讽性观照。反讽是一个被不断拓值的概念，在反复的使用过程中，人们先后赋予了它佯装无知、言意矛盾、悖逆并举与不协调因素并存等特征，反讽重视语言符号的能指功能，它有意破坏言意之间的对应关系，充分显示语言的歧义性。在现代反讽形式中，其核心就在于言意之间的矛盾，它展示的是言意之间错综复杂的关系。

现代诗学中的反讽艺术就是以其言意之间的间离性，表现对意识的不确定性感悟，展现出具有多重可能的世界图景。费·施勒格尔把哲学的辩证过程视为“反讽的真正故乡”：只要在还没有变成体系、还没进行哲学思辨的地方，人们都应当进行反讽。面对

卡夫卡《城堡》中的超越与放弃，托马斯·曼《约瑟和他的兄弟》中虚构的故事与事实的历史以及巴思之类作家的“双重译码”等，确定性的传统理性便陷于穷途末路，作者、读者均被置于这场意识困境的超越途中，再也无法以旁观者的优越感俯视作品中的人物命运。这样，反讽视境就成了人们批评文学与艺术化地观照世界的最佳武器。后现代主义文论家伊哈勃·哈桑 (Ihab Hassan) 甚至认为，后现代文化特征的一个非常重要的构成因素即反讽。他说：“由于缺少基本的原则或范例，我们转向游戏、相互影响、讽喻……一句话，转向反讽。^① 伊哈勃·哈桑还指出，后现代的反讽是一种由阿兰·王尔德 (Alan Wilde) 所界定的“悬搁式反讽” (suspensive irony)，此种反讽充斥着荒诞性、多重性、随意性以及或然性等等征兆的暧昧态度，潜含着对于世界和人生根本易变性的后现代式的宽容。

要深入把握现代反讽艺术的思想起源，就应当从现代文化背景，特别是现代社会特有的生存困境中去理解与寻找。费·施勒格尔敏锐地发现：“反讽就是悖论的形式”^②。不仅如此，他还朦胧地预见到现代反讽的起源问题：“它产生于生活艺术感与科学精神的结合，产生于完善的自然哲学与完善的艺术哲学的融聚。它包含了并激励着一种感觉，一种无限与有限、一个完整的传达既不可能却又必要这样一个无休止的冲突的感觉。”^③ 20 世纪的布鲁克斯同样基于反讽和惊异是“悖论的两

^① Ihab Hassan: *The Postmodern Turn* Published in 1987 by Ohio State University Press, P168 ~ 173.

^② 弗·施勒格尔：《雅典娜神殿断片集》，三联书店，1996年，26页。

^③ 弗·施勒格尔：《雅典娜神殿断片集》，39页。

个伴随物”这一认识，更明确具体地从统一价值体系崩溃的时代状况，来解释现代反讽形式大量运用的原因：“共同承认的象征系统粉碎了；对于普遍性，大家都有怀疑”。此类探讨对我们认识反讽艺术勃兴的现代文化背景都颇有启发性。

我们知道，在现代文化思潮中，出现了两个根本性的转向，一个是“非理性”转向，另一个是“语言论”转向。非理性的转向就是对在古典哲学中占主导地位的理性主义的反叛。在古典哲学中，人本主义与科学主义、理性主义是基本一致的。在古希腊，人被看作理性的动物，认为人能认识世界并主宰世界，这就是人之为人，人高于动物的本质所在。文艺复兴以后，中世纪对神的依附与盲从被人对自身理性的发现和肯定所替代。17、18世纪，自然科学的一系列新发现既提高了科学的地位，又解放了人们的思想，增强了人对自身理性的信心，用理性原则建立一个新世界成了西方先进思想家的共同理想。但自19世纪起，伴随着以黑格尔为代表的德国古典哲学的终结，理性主义开始衰退，叔本华与尼采的唯意志论的问世，使传统的人本主义与理性主义之间出现裂痕。而在20世纪的文化思潮中，循着叔本华与尼采的思路，很大一批思想家把目光从传统的理性原则转向长期被忽视或遗忘的非理性领域。如弗洛伊德与荣格对无意识领域的开拓，卡西尔对“隐性思维”的重视，苏珊·朗格对作为“前逻辑方式”的情感和“生命形式”的注意，海德格尔对“先行结构”的强调和要用“思”与“诗”把语言从逻辑与语法中解放出来的努力，伽达默尔的“合法的前见”的提出等等，都是对传统理性主义的挑战与突破，是对人的本质力量中非理性因素的发现与张扬。

“语言论转向”是现代文化思潮中的第二个大的转向。在

古希腊，哲学的核心问题是“世界是什么”。到17世纪，哲学由对世界的本质的探询转向对人认识世界何以可能的探询，哲学的真理由自明转为了有待证明、有待检视。而到19世纪末20世纪初，一方面由于受到实证主义的影响，另一方面由于受索绪尔理论的启迪，哲学逐渐由认识论转到以语言论为轴心，思考表达和陈述的本质，即每一种可能的语言本质，代替了研究人类的认识能力，哲学转向了“我们如何表述我们所知晓的世界的本质”的问题。卡西勒的“符号形式哲学”、胡塞尔的现象学、海德格尔的存在主义以及伽达默尔的哲学释义学等，都在不同程度上把语言问题置于哲学的核心地位。正如伽达默尔所说：“毫无疑问，语言问题已在本世纪的哲学中处于中心地位。”20世纪60年代初兴起的结构语言学，其发展和传播对欧洲大陆语言哲学的发展起了巨大的推动作用。索绪尔创立的结构语言学，由于提出了与西方传统的语言观相左的独创的语言理论，而被誉为了语言学中的一次“哥白尼式的革命”。

而到了后现代主义，他们则更是把非理性主义与语言论哲学发展为以意义的不确定性与阐释的无限“延宕”性为核心的文化思潮。这种文化思潮与后现代社会的社会变迁有非常密切的联系。按照美国杜克大学教授弗·杰姆逊在《后现代主义与文化理论》中的说法，存在着三种文化，分别决定着三种精神和三种关于空间的体验，而这种种文化都是由传播媒介来决定的。第一种文化是一种不存在文字的文化——口头文化（以口语为媒介的文化），这是一种以暴力政治为核心的崇尚神圣的文化，也是一种“羞耻文化”；第二种文化是一种以文字印刷为媒介的“读”文化，它出现在市场资本主义时期，此时新生的个人主义和对自我内在权威的崇拜，使人们把力图创新、工

作赚钱作为最大的天职，从而形成了以财富为力量核心的崇尚商品的社会，由于印刷媒介的作用，人类开始只依赖于自己而不求助于他人，并且使人与社会的对话完全进入商品流通，不再像“口头文化”那样个人处在被媒介放逐的羞耻恐惧中，在这个前提下，社会给予人们的机会是均等的，倘若个人失败了，便意味着其自行在商品流通中消失，随着失败所产生的负罪感，又使它同时成为一种“负罪文化”；第三种文化是电子文化，其中起着关键作用的是科学技术带来的信息、媒介的迅速发展，电视、录像机、电话、计算机、传真设备等的出现和普及，使阅读不再成为一种主要的接受方式，特别是电视的广泛使用，使得文字沦为影像的附庸，广告及广告形象开始爆炸，由于大众传播媒介对现实的巨大主宰或驾驭力，现实与形象的关系被颠覆，不是形象反映现实，而是形象创造或塑造现实，人与现实的关系，从文字转向直观、直觉、表层的图像和形象，构成了一种以他人引导为特征的“看”的文化，这是一种焦虑文化。杰姆逊认为，后现代主义就出现在电子文化的阶段，它的显著特征就是：对象的平面性，主体的零散性与时间的断裂感。

伊哈勃·哈桑在列举现代主义和后现代主义的区别时，就认为二者在主要倾向上，一为确定性，一为不确定性。在后现代文化思潮中，对文本意义的确定性真正实现突破性转变的是后结构主义。后结构主义认为，字义并不像结构主义所说的那样具有稳定性，它基本上是不稳定的。语言不是一个能指与所指对应统一、规定明确的结构，而是像一张漫无头绪、错综复杂的网，其中各种因素相互作用而不断变化，每个因素都无法绝对限定。并由此推断，以语言为载体的文学作品很难确切表

现作者想要表达的意义。于是，一些批评家宣称文本不表示任何意义，而另一些批评家则认为读者对文本的解释因人而异，文本可表示任何意义。

德里达指出，根据逻各斯中心主义，对存在、本质、真实的信念，乃是一切思想、语言和经验的基础。这种信念极想找到能够赋予其他一切符号以意义的符号，也极想找到固定的、可以表明一切符号的意义。但是，德里达认为，任何符号本身都不能充分存在，所以，这种逻各斯中心主义只不过是一种幻想。为了说明符号不能充分存在及其分裂性，德里达创造了“延异”这个新术语。在法语中这个新词与“差异”只有第七个字母“a”和“e”有差别，只听不写无从分辨。德里达解释说，“差异”是个空间概念，只指符号空间上的差别，而“延异”不仅是个空间概念，还是个时间概念，它包含有“能指”无限地推迟它的“存在”、意义在时间过程中向后延宕的意思。通过这个新造的术语，德里达想要说明的意思是：语言的意义取决于符号的“差异”，同时，意义必将向外“撒播”，永无止境地“延宕”。所以，意义最终是无法获得的，对于读解来说，“延宕”这一术语意味着文本的意义没有得到确证的可能。

如果说德里达是从语言、符号本身否定了文本意义的确定性，那么，罗兰·巴尔特则从读者对文本参与的角度对文本意义的确定性予以了否定。巴尔特从消解索绪尔的符号理论入手，认为文本语言能指与所指并不能构成索绪尔所谓的完整、固定的符号，语言中的每一所指的位置都可能被其它能指取代过，能指所指涉的与其说是一个概念，不如说是另一些能指群，这就导致能指与所指的分裂，能指的意指活动还未及达到其所指前就转向了其它能指，能指因而只能在所指的岩层表面

“自由漂移”。这样，文本中的语词符号就不再是固定明确的意义实体，而是一片“闪烁的能指星群”，它们可以互相指涉、交织与复叠，文本中出现的虽只是有限的能指符号，却像水珠般折射出无边无际的能指大海。在1970年出版的《S/Z》中，巴尔特还将文本分为两种：第一种称作“阅读性文本”，第二种称作“创造性文本”；第一种文本是使读者成为某种固定意义的“消费者”，第二种文本则使读者成为意义的“生产者”。创造性文本处于动态之中，能指和所指之间没有固定的关系，其意义是无限多元和蔓延扩张的，读者对于文本的关系不是被动地接受，而是能动地创造。读者在阅读中自己也形成一个文本，成为其他文本的一个复数，通过把阅读的文本与读者的文本或增加的复数相联系，读者便拥有生产意义的巨大自由。

保罗·德·曼则将解构主义应用于文学批评，从而发展为一种修辞学阅读理论。在集中反映德·曼修辞学解构主义观点的著作《阅读的寓言》中，德·曼指出，“修辞手段”（转义）可以使作者言在此而意在彼，可以用一个符号代替另一个符号，形成隐喻，也可以使意义从一个符号转移到另一个符号，形成转喻。“转义”能产生一种破坏逻辑的力量，它否定语言的指称性，在语言里是普遍存在的现象。文学是修辞性的，“转义”不可避免地介入批评和文学文本之间，进行某种程度的“干预”，所以阅读必然总是“误读”。如果排除或拒绝“误读”，它就不可能是文学的文本。因此，他认为，任何批评或阅读理论要想得到文本的“正确”解释，都是自欺欺人的。

有学者认为，后现代主义从根本上说来，是一种作为文化代码的“语言”层面上的话语解构和建构活动，一种话语的“解码”和“再编码”活动。这个概括，准确地道出了后现代

主义思潮在认知范式和方法论上的特点。

可以这样认为，现代社会正是这样一个言意相异的时代。人们对世界的认识之“意”本就是不确定的、复义的、多元化的，人们对语言的表意功能的怀疑，对语言作为世界的表征的可能性的否定，使得所言与所指之间巨大的差异性的存在就成为了顺理成章的事。这样，在艺术化地观照生活之途中，文学作为对世界的表述与审美化建构的有效手段，也就不再像传统文学观念那样奉明晰性与确定性为圭臬，而追求本意与表述之间的差异性、追求隐幽委婉的艺术效果的反讽正契合了这样一种时代要求。

当下的中国社会尽管从总体上来看，仍处于从前现代向现代社会转型的时期，一种深在的具有相当稳定性的文化逻辑依然发挥着支配作用，但同时也呈现出一种中心崩解、多元文化割据、激烈碰撞的局面，从某种意义上也可以说呈现出了一种后现代的文化表征。敏感的作家在这种“文化失范”的情境中，会比常人感受到更为深刻的精神痛苦和心灵的惶惑，他们的灵魂失却了精神栖居和归依之所后，开始了寻找彼岸的艰辛漂泊。而没有普遍的怀疑，没有对传统价值观念的末日审判，就不可能有新的价值体系的重建。反讽则以其捣毁与怀疑性的品格，也理所当然地成为了中国当代作家所选择的非常重要的叙事策略。

因此，我们说，言意相异的反讽，恰恰是我们这个言意相异时代的文学艺术化地表述与建构世界的话语策略。

第一章 小说叙事的主体构成

反讽叙事作为一种小说叙事模式，必然要从小说叙事的各个层次及其关系中体现出来，因此，要研究反讽叙事，就必须先理清小说叙事的层次构成。

美国当代文艺学家 M·H·艾布拉姆斯将文学活动描述为一个由作品、作家、宇宙（即自然或生活）与读者四个要素构成的流动过程和反馈过程。当代小说叙事理论家们则对小说叙事活动进行了更细的划分，如叙事学家西摩·查特曼将叙事交流模式图示为^①：

叙事文本：

现实中的作者——

隐含作者—(叙述者)—(受述者)—隐含读者

——现实中的读者

华莱士·马丁将它描述为三个层面的对

^① Seymour Chatman, *Story and Discourse*. Ithaca: Cornell University Press, 1978, p151