

反讽的先锋派叙事与主人话语的另类阅读

◎杨小滨

如果本体论尚有可能,它必然存在于反讽的意义上,作为否定性的缩影。
只有当我们意识到表达与其所指之间的非同一性的时候,语言才成为真理的尺度。
——阿多诺《否定的辩证法》

从心理分析到修辞分析

我们不难看到,在先锋派时期的残雪和余华作品中,无意识的不可表现性只能得到否定的或者歪曲的表现;或者说,表现的并不是原本,而是对原本的否定或者歪曲。正因为如此,原本是不可把握的,因为极端强烈的心理精神创伤歪曲了本来也许能够准确透彻地表达原本的方式。转向晦涩暧昧和模棱两可暴露了恰到好处的表现和意义的不可能性。不恰当的表现、措辞和结构上的过度或者不足要求中国先锋派作家把反讽当作一种修辞特色,暴露了表现过程缺陷的不断错位的意义可以被看作先锋派叙事的定义。从心理分析的观点来看,我们可以说,像这样呈现不可呈现之物的活动堪与那种将压抑的原本间接地引到表层上来的“重复冲动”相提并论。事实上,释放或发泄与抵抗或拒绝意味着中国先锋派叙事修辞上特有的双重性。

弗洛伊德的弟子西奥多·莱克分析了一个年轻患者的病例,这个病人患有迷恋于贵族和仆役地位的偏执性神经症,患者的陈述“显然是夸张的、强迫的、荒唐的”,因此,这些反讽的表述同时指向高贵和卑贱的主体。莱克发现,那是这个患者童年的震惊经验造成的后果,他的来自教育的高贵观念和来自宗教教义的谦逊博爱与他的贵族父母亲平时虐待仆人的态度发生了冲突。莱克把这些教义推向荒诞性的极端,得出了这样的结论:“有意识的执念意味着顺从父母的教导;无意识的执念体现了对父母权威的愤怒嘲弄。”莱克在他的另一篇论文中从心理分析的理论出发,对反讽的起源进行了详细论述,尽管他并没有明确地把反讽的起源归咎于震惊经验:

反讽的始创者有时企图摒弃这种古老的信念,再次给自己一种超越的幻想。无意识记忆的出现似乎再次唤起了悲哀和失望,如果再加上幻想,随着觉醒而来的叛逆和绝望便再次复苏。……反讽的表述中不仅包括古老的幻想以及从过去的经验里再次复苏的古老的觉醒,而且还包括愤怒和辛酸,曾经拥有的古老的信念越真诚,这样的感受就越深刻。

这里对反讽功能的理论化与“文革”后中国先锋派作家的情形具有惊人的相关,“古老的

信念”这样的意识形态概念被理解为刺耳的不和谐之音,它不仅产生幻想(那是“祛魅”赖以生长的源头),而且还产生精神创伤,那是导致(谬误)表现的原初形态暧昧含混和模棱两可的原因。

误喻(catachresis)——即反讽式的误用,或者词语、语句、成语、引喻和神话原型的误用——就成为中国先锋派叙事的一大特点。当精神创伤体验对现实的理性理解和表现失效的时候,反讽便成为替无意识代言、唤起表现的非理性以及指向话语内部形成的扭曲荒谬现实的首要修辞手段。历史暴力作为先锋派小说的关键要素,将自己呈现在高调或低调的陈述风格之中,暴露出历史真实与权威式地将历史文本化的宏大叙事之间的鸿沟。因此,先锋主义对写作之文本性或互文性的关怀本身就是历史的结果,而不纯粹是知性的结果。当然,这就使先锋主义的美学向度迥异于从“五四”时期到新时期一统天下的典范叙事模式,这种模式至少在理论上坚持文学文本与社会现实之间的透明关系,而这种关系最终取决于作者的权威主体。怀疑能指与所指之间的一致性就是摒弃将两者牵扯在一起的主体意图,走进没有决定性的陈述,没有稳定意义的无意识深处。这种元写作——关涉到作者写作状态的写作——导致了中国先锋派必须妥善处理的自我指涉问题。换句话说,表述就是穿越和修改曾经获得表述的,追踪那些不能被表述的。这就是反讽的起源,它使文本产生自反性、缠绕性和冲突性。

反讽作为否定的辩证法:一个理论导言

本文开头从阿多诺《否定的辩证法》中援引的两个段落是对现代性哲学困境的出色概括。阿多诺由于觉察到对世界的终极解释的不可能,将整个哲学规划引入这样一个虚拟的状态中,在此范围内我们唯一所能获得的“意义”便是反讽的,或者说是关乎这样一个事实:一切都在自我矛盾的激流中。从这一点来看,我们可以觉察到中国先锋作家与阿多诺相同的对宏大叙事不稳定性与脆弱性的敏感。因此,写作再也不能仅仅被看作是一种赶走陈旧或者落后,从而使目的论的理想(黑格尔意义上的综合阶段)得以成功发展的否定阶段。

在中国先锋派看来,摧毁现实的形式压迫不是一项单维的任务。确切地说,现实的形式是无法连根铲除的:事实上,甚至摧毁这种形式的文学努力也不能避免它的巨大阴影,因为写作就是参与

现实的活动。因此,唯一可能的否定就是在写作的过程中进行不断的否定:那就是对话语逻辑进行持之以恒的文本和历史解构。这样的写作不是文本朝圣,而是在既定社会文化体系的地狱般混乱中的否定性游戏。从这个意义上来说,中国先锋派的立场可以用阿多诺的“否定的辩证法”来归纳,这样一种无止境的辩证运动与黑格尔的纲领不同,它意味着“被否定的否定并不是肯定”。“否定的辩证法”指涉了一个没有可能抵达圆满的哲学运动,一个不协和的历史进程,在这个历史进程中,对立双方只能理解为无法调和的冲突,否定和矛盾而永无综合于一个最高阶段的可能。因此,阿多诺封堵了通向目的论终点的道路,尽管他坚持了作为希望或者作为尺度的调和性。

阿多诺的非同一性哲学可以被定性为反讽的哲学,因为他指出,思想除了采取否定的形式,没有别的正当方式可行。在这方面,阿多诺极大地受益于克尔凯郭尔,后者根据黑格尔将反讽置入“无限的绝对的否定性”的范畴内,但舍弃了黑格尔的贬抑倾向。^①克尔凯郭尔强调反讽是“否定的途径,不是真理而是途径”,这暗示了一个无法在观念中轻易获取具有目的论终极的历史。再者,克尔凯郭尔通过指出“反讽家必然总是提出什么,但他以这种方式提出的是虚无”以及“反讽是同虚无的无限微妙的游戏”,避免了后来的存在主义者以肯定的方式对本真性的纯粹的迷恋。在法兰克福大学的首次演讲中,阿多诺概述了克尔凯郭尔的哲学,以之与海德格尔对立:

克尔凯郭尔的规划是无法弥补地碎裂的。没有一个有坚实基础的存在能抵达克尔凯郭尔的无休止的、主体间的辩证法;向这个辩证法开放的最终的深度是主体性在其中分裂的绝望的深度,一种客观的绝望,它将主体中存在的构造化为地狱的构造。

于是,通过强调克尔凯郭尔的关于主体性解体的观念,阿多诺不仅将他的理论基于黑格尔主义的瓦砾上,而且使肯定性的主体论在海德格尔那里的现代翻版失效。^②对阿多诺来说,最具反讽意义的事实是,这个宏大的、整体性的启蒙的叙事已经被转化为社会异化的现代秩序甚至极权主义,正如他和霍克海默在《启蒙辩证法》一书中所论述的。

现代性中的反讽存在于对其自身宏大话语的

危机意识中,这种宏大话语声称终极总体性却包含了剧烈的不相称性。中国先锋派叙事可以归纳为反讽,因为它以各种修辞方式处理了这种不相称。在这里,弗洛伊德关于否定(Verneinung)的心理分析理论以及阿多诺关于否定的辩证法的哲学和美学理论都必须转译成关于反讽的修辞理论,以作用于我们的具体分析中。这个技术性的转化绝不是权宜之计,相反,用精神分析学的术语来说,只有借助形式的技术手段,我们才能抓住原初之“物”的真实含义,而阿多诺正是对形式或技法之首要性的倡导者。他指出,“在辩证法中,同流行的观点相反,修辞的因素是在内容一边的。辩证法试图斡旋于随意的观点与非本质的精确之间,通过形式的、逻辑的两难来把握这个两难。”这里,关键在于,语言中这个两难的、自我否定的特性展示了形而上的、同时也是政治历史的问题。阿多诺坚持了文学或艺术形式的内在的不协和、异质性或破碎性,这些对他来说是冲破总体性意识形态的否定性力量。

这是一个起点,自此我们能够将反讽同时置于修辞和政治的范围内来严肃地讨论。正如克尔凯郭尔所说的那样:“在显著的意义上,反讽不是指向这个或那个特殊的存在,而是指向某一特定时期和形势下整个被给予的实在性。”在这个意义上,反讽是一种无休止的动力,它发现了现存的罅隙,揭示了这个张力的不可调和或不可疗救。正是从这一点出发我们才能开始探讨中国先锋小说及其他对现实与其表达之间反讽关系的敏锐把握。从这个意义上来说,反讽始终就是揭示现实的不可表现性和表现之游离的“元表现”(表现关于表现的过程或者观念)。这样的“元表现”不可避免地地与谬误的表现,即文学修辞中的误喻联系在一起。

重读主人话语

现实的不可表现性基于这样的事实:现实就是观念与话语的一种形态。表现单纯平直而又不会意识形态的现实是不可能的,而且注定要遭到也许是在不知不觉之中接受的主流话语的污染。就像我们看到的那样,肩负现代性重任的中国现代文学范式倾向于通过(明确的或者含蓄的)叙事干预将自身转变为话语的产物。诚如在引言中分析的那样,巴金小说中的作者声音旨在对新观念体系——拟真现实的意识形态体系——的人物进行分类,其中的人物和他们的行为成为历史情节

的中介。

然而,对主流文学的解构不是不可能的,仔细阅读就能看出主体的过度介入。例如,在丁玲的著名小说《太阳照在桑干河上》中,修辞手段决定了历史力量的倾向。在小说的结尾,当共产党人取得了对敌人的胜利的时候,历史戏剧性达到了高潮,丁玲试图强调群众庆祝历史成就的喜庆气氛。兴奋的村民“多么的壮实,多么的迅速和精神饱满呵!”,“都洋溢着新的气象,兴高采烈”,“觉得是多么的自信和充实呵!”然而,当这样一种野性的“狂欢”被描写为极度的陶醉时,丁玲也就触及了历史喜剧的荒谬:

人们都像变成了小孩,欢喜这种乱闹。他们为一种极度欢乐。为一种有意义的情感而激动而投入到一种好像是无意识的热闹了。

由于宏大历史缺乏严格的法规,革命的节日狂欢在这里表现为“乱闹”或者“无意识的热闹”。“变成了小孩”无意中体现了的社会心理的盲目性。对宏伟场面的表现濒临非理性的边缘,成为中国现代文学范式至关重要的一个时刻,它预示着先锋小说中宏大历史的反讽逆转。

然而,主流文学充满了蕴含着自我分裂成分的主人话语和综合了列宁主义与中国传统思想的当代占主导地位的意识形态。^③我并不打算在这里详细追溯其文化背景。我只想指出实用的列宁主义与中国传统思想的兼容性,因为两者都强调国家的统一和至高无上。

谈到中国先锋派文学,我们不可避免要讨论宰制者的主人话语,那是中国主流话语的“道成肉身”,尽管它吸引了欧美马克思主义者。比如,阿尔都塞的阐释忽略了其中总体化的因素。《矛盾论》中提出的论点是所谓的“矛盾的主要方面”,与之相对应的是“矛盾的次要方面”。从理论上说,在“辩证”的过程中区分优劣显示了这样一种倾向:辩证法成为双方争夺统治权的历史竞技场。毫无疑问,这样理论建构有其实际的意图。这里强调的是,抽象的理论研究必须与具体情况相结合,特别是“用具体的方法和对方作斗争”,以改变现状。这个事实令人欢欣鼓舞,“被统治的无产阶级经过革命转化为统治者,原来是统治者的资产阶级却转化为被统治者,转化到对方原来所占的地位”。这样的辩证法被阿尔都塞理解为无边的“多重决定论”,“反映了自身内部矛盾的存在样态”,因为它

杨小溪

强调了辩证运动的不平衡。^④但是阿尔都塞由于相信其中的非黑格尔主义因素,没有将这种不平衡认识为:一、坚持要求总体化的意识;二、直接指向一种一方绝对服从另一方的状态。事实上,“阶级斗争”的革命话语摒除了不同的声音,是中国版总体性话语的理论基础。^⑤

此外,虽然强调了矛盾在辩证运动中的绝对性,所有的矛盾都必须在最后的分析中得到高度的综合(尽管这种综合孕育了有待于进一步升级的矛盾)。由此看来,辩证法应该被用来达到终极目的。某些社会矛盾——尽管不是全部——能够在“由社会主义走向共产主义的发展过程中”逐渐得到解决。不可否认的是,互相矛盾的部分竞相企及的具体政治总体性就体现在辩证概念当中。阿尔都塞没有认识到这样的政治总体性,那是东方辩证思想的首要纲领。阿尔都塞承认,绝对矛盾确实可以被视为思想体系本身的总体化规划中的一种潜在的反讽或者无意识解构。^⑥

阅读主人话语不仅可以揭示其建构的宏伟与破坏的残酷之间的裂隙,而且还可以揭示宏大叙事要求的高度有机的活动与存在于冲突之中的混乱荒谬之间的裂隙。从主人话语本身发展而来的分裂因素向我们展示了宏大叙事的破灭。这就是反讽概念的起源,反讽的概念不仅蕴涵在有意颠覆主流话语统治的先锋派文本当中,而且还蕴涵在无意破坏其自身的一致性,服从主人话语主导的文本当中。从这一点出发,对“文化大革命”的严肃文化作品的唯一反应就是报以大笑。^⑦因此,追踪主人话语中自我解构的潜在性势在必行,因为主人话语呈现为毫无瑕疵的体系,对其固有的反讽效果并无预见。中国先锋主义的文体直接遭遇了主人话语的命运,揭露其内部的破绽或者伤痛,展示被意识形态化的现实的严重裂隙。

主人话语还存在于主流文艺,特别是在“样板戏”之中,样板戏是一种帮助普及主人话语基本法则的文艺种类。我选择五个主要样板戏之一的《海港》来佐证我的分析,因为那是少数几个以当代社会为背景的样板戏。^⑧正如其他为政治事业服务的主流文艺那样,《海港》充满了易于被公众接受和消化的文学习语。“阶级敌人”钱守维企图破坏支持非洲国家的运送大米计划。他鼓动对工作心怀不满的年轻装卸工韩小强离开工作岗位,而且把后来的事故嫁祸于他。他的阴谋被党支部书记方海珍识破,她向韩小强揭露了钱守维的罪恶企图和行为,保证了具有国际主义(那几乎是共产主义

的同义词,是对马克思主义宏大叙事至关重要的历史目标)意义的政治任务最后得以顺利完成。

该剧可以被看作是矛盾论的戏剧翻版,其中的“主要矛盾”与“次要矛盾”是矛盾论中另外一对两分法概念。^⑨主要矛盾指“阶级斗争”,即“正面人物”(方海珍、高志扬和马洪亮)与“反面人物”(钱守维)之间的矛盾。根据矛盾论,“正面人物”与“中间人物”(赵震山,尤其是韩小强)之间的次要矛盾基本上是由主要矛盾决定的,一旦主要矛盾解决了,次要矛盾也就迎刃而解了。^⑩再者,在每一对矛盾中,显然是“矛盾的主要方面”的正面人物最终以胜利而告终。因此,像这样简单、严谨、绝对的意义结构符合政治教化价值。

然而,恰恰就是这种简单性——或者宏大叙事模式的简化版——无法保持话语的一致性。令人难以置信的是,故意破坏“社会主义事业”的钱守维从1949年到1963年伪装潜伏达十四年之久。虽然剧中也暗示他曾经在抗美援朝期间制造过一次事故,严重损害了“国际主义”计划,但是,在接下来的时间里,他似乎忘记了他报复现有制度以恢复他“失去的天堂”的梦想。钱守维这个人物注定是矛盾的:他必须“表面上积极,暗地里捣乱”。钱守维无法完美地扮演这个(在“阶级斗争”的政治战场中的)特殊角色(人为的编造过于明显),因此钱守维是这个体系中的不和谐因素。隐藏在宏大叙事之中的这种不可避免的文本裂隙破坏了所谓的完美真相。

问题的关键在于:话语的理性形式正是其非理性本质的根源。由于人物设计必须适合抽象的模式,服从宏大历史的逻辑而又无需保持人物自身的逻辑,人物的行为因此变得完全失控甚至混乱。人物只能是话语力量操纵下的傀儡,每个人物只能是整个机制中愚蠢糊涂的零件。理性总体性与非理性构建之间的不可调和在“文化大革命”早期对当时现实的回忆中暴露无遗:“红卫兵”的非理性行动证明了政治规划中的“理性”因素的毁灭。锐不可挡而又凌驾一切的主流话语决定了人物自律的无比孱弱。为此,钱守维必须伪装好人达十年之久以隐瞒他真实的坏人身份。同样,当韩小强听到方海珍毫无证据的陈述,钱守维“心怀不满,妄想变天”,以及她解释装卸工的工作意义的时候,他立即“痛悔地”忏悔,“我真糊涂啊!”“我沾染了资产阶级坏思想”。

作为戏剧形式,《海港》的剧本充满了叙事成分:除了演员的台词之外,还增加了对人物、动作

和事件进行分类提示的许多描写。这些言语过剩就是主流文学中作者干预的典型表现。高志扬的舞台提示先是“满怀豪情”，接着是“气概轩昂”，这些词语通常都被用来表现正面英雄的个性。对方海珍的舞台提示是“豪迈地”、“坚毅地”、“语重心长地”、“诚挚地”或者“恳切地”。她阅读完“公报”后的情感提示是“心潮澎湃”，她在接下来的台词中承认自己“激情无限”。因此，当退休的装卸工马洪亮看到在“大跃进”时期翻建的码头时，他必须“兴高采烈”、“热泪盈眶”。而对钱守维的舞台提示则是“故作焦急状”、“恫吓地”、“一惊”或者“惊慌失措”。他的舞台提示“佯装镇定”与方海珍的舞台提示“沉着镇定地”形成鲜明的对照。

这种独特的两分法旨在将阶级斗争的历史战场理性化。理性不断地陷入了非理性的泥沼。描写“革命”群众的用语也同样具有高度的象征性。他们“抖擞精神”、“心雄志壮”、“昂首阔步”地背诵“语录”，时而“亮相”。从表面上看，这里的虚张声势意味深长，体现了这种姿态掩盖下的空虚本质：当一个象征性动作显示为一种空洞姿态，象征的力量就遭到了瓦解。事实上，舞台上摆出来的姿态显得矫揉造作而又滑稽可笑。

主流话语也没有放过剧中那个受到钱守维描述的“资产阶级”生活方式诱惑，最终在方海珍的启发下幡然醒悟的人物韩小强。值得注意的是，他的台词揭示了主流话语自身的游离倾向。韩小强的理想是做一个海员：他梦想着乘坐“远洋巨轮，乘风破浪，飘洋过海，周游世界”。“乘风破浪”这个成语与主流话语体系关系密切，但韩小强的幻想却是“周游世界”（黑体为我所加），这句台词立即让马洪亮联想到“资产阶级享乐主义”，这显然与宏大历史的构想大相径庭。尽管韩小强的思想接下来不断地受批判，国际主义志向与个人主义享受之间的逻辑联系却未经触及，这一点难免令人质疑。所以，这样的时刻破坏了精心设计的话语框架。

方海珍显然是剧中的“第一号英雄人物”（根据“样板戏”的标准法则），她不仅严格按照话语的规则行事，而且还她在她对其他人物，对她自己，对观众说话时直接使用意识形态的套话。因此，方海珍的作用是引导整出戏的合理发展。然而，她的台词和行为对主流话语如此依赖，以致她无法不背离真实的情形。当她发现从麻袋里泄漏出来的小麦混有玻璃纤维的时候，她最担心的不是人吃了会有生命危险，而是基于主导的主人话语的政策

合法性。她的台词是：

人吃了，沾在肠子上，就有那——
（唱）生命危险，
政治影响大如天，大如天！

在她看来，个人生活似乎可以彻底忽略不计或者不予考虑。“夜查仓库”只能被看作是一种集体的疯狂行为（这与我们即将看到的徐晓鹤和残雪小说中描写的场景极为相似），它揭示了话语体系制造的那种异化和他律的妄想狂心理。

当然，《海港》中的非理性因素原本旨在加强话语的理性。人物的妄想狂特征体现了他们通过毫无意义的努力突出所有矛盾和差异的不断尝试。然而，这个集体缔造的理性注定会瓦解而且变得荒谬，因为和谐的外表底下隐藏着意识形态力量造成的不可调和的分裂。因此，正是话语提供了自我指涉和自我分裂的条件，这样的行为只能是其自身逻辑的产物。换句话说，主人话语必须被看作是以其自身理论阐述为依据，确认其历史必要性的文本实体。这种自我指涉形式最终只会使其自身的力量无效而不是使这样的力量得到加强。

如果说德·曼用阅读的概念来替代反讽是正当的，那么中国先锋主义的反讽就存在于对主人话语的阅读。揭示话语中修辞因素及其功能之间的矛盾，即主流话语的自我矛盾特征，已经成为一项永恒的任务。体验这种矛盾当然就是经历一种撕裂或者粉碎人类意识整体的震惊体验。中国先锋派作家觉察到了浸透着话语现实的腐朽气息，透过他们错乱疯癫的叙事模式和他们不健全的人物爆发出绝望的笑声。他们也拥有了深植于话语的妄想狂中的精神分裂倾向。

这里，德·曼的论点是对中国先锋小说的反讽功能最恰当的阐释：“绝对的反讽是对疯狂的意识，它本身是一切意识的终结，它是对非意识的意识，是从疯狂内部对疯狂的反思。”因此，我们必须看到，反讽不是向外抛射的（不是社会讽刺），而是内在的谵妄，所谓“清醒地愚狂”，即对无知和愚狂的自我意识（像苏格拉底所经常声称的那样），因此也就是荒谬性与对荒谬性的意识同时存在的悖论。克尔凯郭尔在他的《反讽的概念》中不断涉及到苏格拉底，他以一种类似的方式区分了反讽与怀疑，指出了反讽中内在地异化了的主体性和它对错迁与张力的自我反思。

杨小溪

德·曼在《时间性的修辞》一文中的反讽概念主要来自波德莱尔对笑的论述。他出色地概括了波德莱尔的“双重性”(dédoublement)概念:同时感到优越和自卑,同时作为自我和他者:

反讽的语言将主体分裂成存在于非本真性之中的经验自我和存在于认识到这种非本真性语言形式中的自我。然而,这并不使之进入本真性的语言,因为知道非本真性与成为本真的这二者并不相同。

这里的反讽概念并不是新批评所理解的折衷。例如,I. A. 理查兹把反讽定义为“包含着对对面”,对平衡整体的“互补冲动的容纳”。对照之下,德·曼强调的不成比例和前后矛盾不是整合,而是错位或错置,它们在文本中的不同意识层面同时起作用。

在中国先锋派小说中,叙事的双重性就在于对主人话语不可避免的内在依附与对话语荒诞性的敏锐感知的并行不悖。主人话语已经成为同时渗透社会生活和心理生活的主导现实,中国先锋派作家对这种环境的唯一反应就是让无法弥合的分裂主体精神失常。话语的暴力攻击把崩溃的体验强加给心理现实,导致产生了“文化大革命”后那一代人的“精神分裂”。理性的话语理论与非理性的残暴实践之间的激烈冲突为先锋派写作的反讽提供了良好的基础。尽管话语中具有自我解构的因素,但话语的目的并不在于反讽:是我们对话语的阅读揭示了其中隐藏的反讽。这样的阅读、再阅读和再写作正是先锋派叙事要做的。

对话语的反讽式重写或戏仿可以看作中国先锋派的普遍特征,其中话语的形式特点被保留了,但置于不同的语境下。通过挪用并转业已存在的,戏仿和反讽一样具有自反和自我游离的冲动。如果说反讽是揭示自身罅隙的一种表达,戏仿则具体意味着一种模拟,通过首先揭除模拟者自己的假面来揭除被模拟者的假面。琳达·哈琴把戏仿描述为“现代自反性的主要形式之一;它是艺术间话语的形式”。在中国先锋派的问题上,戏仿不仅是“艺术间话语”同时也是“文化间话语”的形式,因为戏仿的对象不仅有艺术作品,也有文化产品,无论是政治性还是商业性的。

有如巴赫金为了抬高古代纯朴的、健康的、英雄式的西方概念而阐述的,正是这样一种“在现代”的戏仿“变得病态”。但是,现代戏仿,包括在中

国先锋小说中的在内,不能被贬斥为“狭隘而无果的”,因为很简单,它不是以肯定性的成果为目的,而是以否定性的成果为目的的,它出产的是误弄的和错置的表达。因此,戏仿是不恰当的模仿,是反讽地揭示了模仿之无能的模仿。

当波德莱尔在他的论笑的文章中谈到“绝对喜剧”,他同时指向了优越和自卑。关键问题在于优越只能在认识到自卑的时候才能出现:对于波德莱尔,这是笑的起源。他正是从这点出发区分了笑和欢乐:“欢乐是一种整体。笑是对双重的或矛盾的感觉的表达。”对于中国先锋作家来说,比如残雪和徐晓鹤,正是这种双重性打破了主体呈现的和谐,因为主流话语的力量同时可以被当作话语的衰退来体验。这里,我们迫近了反讽的核心:一个不断追随的困境,也就是说,一个无法避免的自涉的悖论,其中没有稳定的主流话语(作为欢乐和令人欢乐的“整体”)能够存在,因为反讽用它极端的自我矛盾甚至自我吞噬揭除了自称是自足的历史叙事的假面。

在中国先锋小说中,反讽或者对主人话语(以及整个现代文学范式)的(再)阅读正是后现代性概念的起源,如果我们把主人话语理解为一种典型的现代性话语的话。因此,后现代就是揭示现代之中固有的反讽。从这个意义上来说,反讽不再被当作另一种至高无上的批判主体赖以产生的现代主体性的分裂。如果说现代主义反讽有赖于意识清醒、操作巧妙的反讽家,那么中国先锋派的后现代主义反讽注定了自我分裂或者多元的声音,这样的声音永远不能被压缩为唯一确定的声音。正如琳达·哈琴看到的那样,这是一个转变,“从浪漫派反讽的现代主义残余(带有其至少对反讽性主体的肯定)到后现代对任何超验确定性(包括主体)的怀疑。后现代反讽同时否认辩证法形式,拒绝任何种类的解决,以保持双重性,而双重性正是它的标志”。不幸的是,中国先锋派小说中的后现代主义主体注定要成为互文(化)的主体,持续而又无止境地陷入了决定中国现代性文本和话语的扑朔迷离的罗网之中。

然而,中国先锋主义中的后现代反讽不应当被视为没有任何危险的文学质量。对主流话语的绝对真实的幻想破灭成为1980年代中晚期压倒理想主义的社会文化潮流,它逼近或者至少迎合了盛行一时、折射出“文化大革命”造成的意识形态堕落的犬儒主义社会趋势。叙事的自我怀疑并不等于犬儒主义,然而叙事的自我怀疑和犬儒主

义都反映了灾难性的精神创伤体验带来的共同的社会精神状态。我们必须小心犬儒主义的陷阱,那么阅读中国先锋小说后现代反讽必须揭示其蕴含在自我圈套、自我指涉和对两难经验的自我批判中否定性的因而也是乌托邦的力量。

中国先锋派叙事具有阿多诺所谓的“对胡言乱语的希望”的瞬间,这里“受难将自己呈现为对幸福的荒诞允诺的偶然事件”。当然,阿多诺的“否定的辩证法”规划不能被理解为纯粹反题的努力,或对现存的简单翻转,而必须被把握为既予体系的无尽瓦解,因为最有力的抵抗存在于将客体先占为主体的一部分而不是遥远的斥责。用阿多诺的话来说,“辩证法是对妄念的客观语境的自我意识,它并不企图逃离这个语境。它的客观目标是从内部打破这个语境”。批评的距离应当被描述为一种内在的距离:一种德里达式的延异(différance),或者,一种“从内部”的无限推迟或逸出。正是从这个意义上克尔凯郭尔在讨论苏格拉底的时候提到了“他内部的无限否定性”,因为“他疏离于他所从属的世界”(黑体为我所加)。中国先锋派叙事的后现代反讽证明了这样的“无限否定性”。

- ① 阿多诺的大学授课资格论文,即他的第一本专著是《克尔凯郭尔:审美的建构》。顾名思义,这本书的研究对象就是克尔凯郭尔,尽管他在书中没有明确提到克尔凯郭尔《反讽的概念》一书。
- ② 对阿多诺来说,无论是“绝对精神”,还是“此在”,都不能被当作目的论的历史来看待,他否定任何从启蒙话语中衍生而来的对解放的肯定观念。
- ③ 法家思想的吸引力,在于法家思想相信权力在政治体系中的作用。对法家思想产生过重大影响道家(老子,而不是庄子)的政治形而上学,比如克制人的欲望和智力的观念,对当代主导哲学的形成起到了辅助的作用。即便是迎合了伦理法则(理)的儒教也成为主导的社会秩序概念,包括君臣(尤其是文人)

关系的主要来源。

- ④ 甚至“许多的矛盾”观也无法同一于后现代的众声喧哗,因为强调“主要的矛盾起着领导的作用”：“捉住了这个主要矛盾,一切问题就迎刃而解了”。
- ⑤ 同样,刘康运用西方马克思主义(阿尔都塞,尤其是葛兰西)重新评价东方现代性的企图也是不成功的,他没能认识到革命观念目标在于建立新的威权的总体论方向。当刘康称之为“解构主义者”,有意以摧毁资本主义现代性的资产阶级文化体制,他低估了现代性中的威权蕴涵。一种真正的“另类于资本主义现代性”的特殊现代性形式不是采取反霸权的手段,而是用事实上更加严苛的社会霸权形式的中国现代性取代西方现代性。
- ⑥ 金观涛从另一个角度指出其社会矛盾观念很大程度上依赖于新儒教主观感受世界的模式。他写道,“矛盾论所提出的辩证法,不仅是一种高度认识论化的世界观,且只是某一种立场,某一确定世界改造者(主体)才有意义的世界观。本来作为对客观世界描绘(解释)的辩证法变成只有对某一道德主体才有效的辩证法,一旦没有立场和道德主体,整个辩证世界也就不存在。”新儒教强调抽象的伦理主体,而辩证纲领却依赖和取决于抽象的宏大历史主体。
- ⑦ 1980年代中期,当“文化反思”开始在年轻知识分子中间流行的时候,复旦大学曾经放映过一些“样板戏”电影,我当时是该校的学生。观众总会忍不住放声大笑,这并不令人惊奇。
- ⑧ 大部分样板戏,如《智取威虎山》、《红灯记》和《沙家浜》均取材于现代历史的传奇故事。
- ⑨ “主要矛盾”与“次要矛盾”的两分法有别于“矛盾的主要方面”与“矛盾的次要方面”的两分法(正如上面提到的那样)。前者指不同意义的矛盾,后者指不同程度的矛盾。
- ⑩ 区分不同种类的人物,是文化当局尤其是江青制定的“样板戏”法则。我们甚至可以从人物表(中文原版)的排列上看出这一点,有一个空行把“正面人物”与“中间人物”隔开,有两个空行把“中间人物”(以及其他次要人物)与“反面人物”隔开。

上海文学

发展促进理事会单位

《上海文学》发展促进理事会办公室主任 宋道金

华东师范大学出版社

上海外语教育出版社

上海市莘庄工业区

上海中环集团

上海教科院民办教育研究所

上海东方宣传教育服务中心

上海青浦工业园区

上海嘉加(集团)有限公司

上海松江区文学艺术界联合会

上海嘉宝实业(集团)股份有限公司

中华企业有限公司

上海朱家角投资开发有限公司

上海申窑

闵行区莘庄镇文化中心

上海新城投资有限公司