

# 不止幽默：《我不是潘金莲》的“戏仿”修辞

王 东

【作者简介】王东，长春师范大学文学院。

【原文出处】《文艺争鸣》(长春)，2022.9.155~160

刘震云一直被认为甚至自嘲是中国当代作家里说话最“绕”的一位，不过在他看来，这种“绕”是由“一个民族的思维带过来的，特别容易把一件事说成另外一件事。接着又说成第三件事。你要说清一件事，必须说清八件事……所以在日常生活中，我们的思考习惯往往是特别容易大而化之，这事就说不清楚。我觉得知识分子的责任，就是从别人说不清楚的地方开始，我来把它说清楚”<sup>①</sup>。而如何才能真正说清楚？这种知识分子超越日常的“说清楚”要通过什么样的话语方式来实现？这显然就不仅仅是某种小说的故事手法或话语逻辑了，而是应该还包含了具有整体性的叙事结构和修辞模式等。由此来看刘震云，他的“绕”所体现的也就不仅仅是其诙谐的话术、结构的匠心，也表现在其对于戏仿、反讽等现代主义修辞的改造变形上。尽管这种趣味是刘震云差不多始终如一的本色，但《我不是潘金莲》作为新世纪刘震云在叙事上实验性质浓厚的作品，其中对于“戏仿”修辞的使用尤其体现了刘震云这种独特的创作风格和写作理念。

## 一、结构倒错与文本调性拼贴

戏仿(Parody)又称谐仿，一般指某一作品对另一作品具有某种调侃或游戏意味的借用。不过按照约翰·邓普在《论滑稽模仿》中借用的以及自己的定义来看，“滑稽讽刺剧特指模仿严肃事物或严肃文体的创作，由于其形式与内容的不协调而使人发笑”，具体到“滑稽模仿(Travesty)”，则是“以惟妙惟肖的模仿手法处理某部作品的庄重题材，使其成为降格的滑稽讽刺作品”，而谐仿文(Parody)作为滑稽讽刺作品的一类，则是“以升格的方式滑稽地模仿某一作品(或作者)，将这一作品(或作者)的风格移植到较为低

贱的主题上”<sup>②</sup>。这也就意味着，这种可谓历史悠久的艺术表现手法，其核心的要素应该是在其特有的“滑稽”“讽刺”以及解构某种“庄重”或“严肃”等上。所以，可能正是由于这种模仿特有的“滑稽”乃至“讽刺”品质，戏仿作为后现代主义文学对书写主体崇高性消解的最主要方式，一直是“新历史主义”与“新写实”两个创作群体最喜爱的表现方式之一。而作为中国当代作家中恰好同时荣列这两个群体的刘震云，对戏仿的使用便一直是突出并且充满创造性的。21世纪以前，在刘震云最重要的小说文本中，戏仿一直是其最主要的修辞策略，甚至可以说，《故乡》系列所带来的戏仿修辞盛宴，简直就是整个当代文学史上戏仿修辞使用的一个高峰。不过令人想不到的是，进入21世纪之后的《我不是潘金莲》里，刘震云以不足20万字的体量将戏仿的功能又进一步予以大力推进和创新。如果说《故乡》系列主要体现了刘震云经典戏仿的大师级的娴熟的话，那么《我不是潘金莲》则以侧重于经典戏仿与后现代主义戏仿的杂糅，开辟了一条独具新意的戏仿之路。

由俄国形式主义推许且大成的现代主义戏仿，从什克洛夫斯基到巴赫金，将其由一种陌生化的修辞技法提高为反映世界本质的理论话语，这是对堂·吉珂德似的古典主义戏仿的视域拓展。发展到后现代主义戏仿，则是更加提倡对原有的同一性系统的分解，以达成意义的延异。因此戏仿的使用，“在很大程度上反映了后现代人将批判娱乐化，以及避免明确理性构筑的心态”<sup>③</sup>。到刘震云这里，为了保有作品一贯的调性风格，驱散原本严肃、庄重的政治中心主题，生成晦涩之上的圆融，《我不是潘金莲》在整个文本的多个写作元素中都渗透了戏仿，达成了一

种包含无限相对意义的、仿如精神病的疯狂,这种激烈的自我消费形成了利奥塔所说的对预先定下的历史规则的反叛。像莱辛《金色笔记》中的安娜、摩莉之于《芬尼根守灵夜》和索尔贝娄《赫索格》中的摩西先知之于《旧约》,刘震云在《我不是潘金莲》中以董超、薛霸、潘金莲、小白菜等名字称呼首先达成了对历史文本的印象拼贴,之后董宪法、王公道等现代姓氏的乱入又以一种原始近乎稚嫩的话语形式戏仿了一种乡土原生的文本风格。一种调性与调性的拼凑之外,他甚至进行了一种文体内部自我的戏仿,以达成逻辑、文体的秩序解构。小说一开头,是李雪莲到王公道处求其帮忙,手持礼物,向其解释两人弯弯绕绕、莫须有的亲戚关系,之后这一篇章直接在第二部分得到了完整的模仿,而这种布局的“顶针”由于其政治、逻辑和人物关系的变化,实则变成了一种戏拟,即两人社会身份约定俗成的强弱设置与其言行表现的倒错,形成了对原有情节的变形。但是这种戏拟在滑稽幽默的阅读效果之外带来的并不是降格,而是对原有的调性破坏之后重新构成的符号体系,这实际上就是一种统摄全文的特殊解构,而非单纯的同一系统内部的格调转换。

在结构上,《我不是潘金莲》达成了一种戏仿的叠层深入。“序章”的17万字对比作为“正文”的区区1万字,已经表现出作者进行翻转颠覆、延异小说旨归的叙事野心,而最后的史为民对李雪莲上访行为的创造性还原,体现的则不仅是一种属于中国社会的生存智慧,更是达成了对原有的本已拥有极大消解性的、作为戏仿行为的李雪莲上访事件的“再戏仿”。面对冤屈,两人的应对之道完全相异,在结构上和义理上都互相解构,互为犄角以及互文的间性表征非常清晰。“两者之间形成互补之势,一个始终纠结于旧事,孜孜以求,生命几乎耗尽;一个却放下不平之气,转而从世俗生活中体味舒适温暖的人生滋味。前者看重的,正是后者看淡的,前者所失,正是后者所得。史为民的故事在结构上作为正文存在的意义自然彰显。”<sup>⑨</sup>李雪莲的上访行为虽然错综复杂,其间又交缠着人情伦理与政治逻辑的混乱效应,但是其指向中国传统文化结构与权力秩序的目的方向尚属清晰。而因李雪莲上访葬送政治前途的史为民,

对李雪莲的上访行为的戏仿则没那么简单,因为他在使得对根深蒂固的权力结构文化、批判的思想得以深化的同时,又外延出了更丰富的哲学含义。

“正文”对“序言”的行为模仿是中国古代小说叙事的常用结构,在《三言二拍》等古代小说成熟期的诸多经典作品中,开头的“楔子”的篇章虽往往很短,但实际上却形成了对其后的小说“正文”的范式规训。而《我不是潘金莲》的戏仿修辞体现在结构层面上,既是作为“楔子”戏仿文本的序章故事,又被“正文”进行戏仿,而“正文”和“序章”的情节关系和因果线性,又达成了情节对情节的消解与自我升华。刘震云由《故乡》系列开始,其文体的戏仿实验便始终是和主题的阐述息息相关的,在《我不是潘金莲》里,“正文”“序章”的篇幅倒错和逻辑同构,两个“序章”开端的话语回环,都体现了由权力结构造成的现实秩序的慌乱,而对古典主义小说相对稳定的系统结构的模仿与变形,是对政治权力中心的思想文化主旨,妄图再深化并进行当代改造的尝试。这种游走于现代主义和后现代主义之间的文体戏仿,便使得整个小说在结构上独具一格的同时,依然葆有了现代主义作品的深刻主旨。因此这种文体的戏仿实验,也贯穿了刘震云21世纪的创作,从《手机》中最后一章“严朱氏”的存在,到《一句顶一万句》中的“出延津记”与“回延津记”,他的戏仿始终兼具文体创新与主题呈现的深意。而再到《我不是潘金莲》中,这一改造的延展性与丰富性又大大增强了,由于批判主旨的深刻性与历史生成的复杂性,和《手机》《一句顶一万句》的沟通主题不同,《我不是潘金莲》同时具有沟通、政治秩序、哲学文化的多重意蕴,而复杂的形而上问题也须以多元的、杂糅的戏仿修辞予以应对。因此,《我不是潘金莲》在结构上不厌其烦地以多元文体的戏仿进行创新,铺设了相对主义的文本调性,解读分析的内涵大为丰富,现代主义与后现代主义分析都可以找到符合逻辑的理论进路。这种尝试使得小说的文本看似散乱、略显随意,远不如《一句顶一万句》那样直抒胸臆、杀伐果断,但是其广阔外延的特殊优势实际是其他文本所不具有的。即戏仿本身拥有的后现代主义思考与定义方式,再现历史秩序又颠覆历史规律的本质属性,在这一小说文

本中得到充分放大,而对历史的差异与断裂的滑稽模仿,则与古代至今的统一性权力秩序放在一起,进一步由文体和主题的戏仿和弦而同构达成。

## 二、双向性的身份比拟

在《我不是潘金莲》中,主人公李雪莲曾被戏仿为三个经典女性角色:潘金莲、小白菜、窦娥。李雪莲认为自己被诬陷为潘金莲,其上访之路形同小白菜,其冤屈堪比窦娥。这三个形象对中国历史文化稍有涉猎者自然耳熟能详,三者也都已成为现代与后现代艺术作品争相结构戏仿的重要符号。但可能更有意味的是,身份的比拟叙述是双向性的,表面看李雪莲的命运轨迹似乎与三者有所重合,但是,其潜藏的隐形进程则包含在李雪莲遭遇与其戏仿对象之间的和而不同之中。

李雪莲被前夫秦玉河称为潘金莲,其原因是李雪莲在婚前曾交过多任男友,并发生过婚前性关系,这在现代道德伦理看来似乎并不成为不道德的证据,但是秦玉河所秉持的传统伦理却让李雪莲有口难辩。潘金莲这一称谓体现的实则是传统伦理与现代伦理在性道德上的差异,所以虽同被称为淫妇,但潘金莲的遭遇甚至好于李雪莲,因为潘金莲毕竟是在她自己的生活意义上,实现了性的解放,找到了身心喜爱的对象,彻底达成了对于传统夫权的自我反叛,虽然这种反叛是不道德的,在现代伦理看来也是无法让人接受的,但其淫妇之名在历史语境下相较于李雪莲却是“实至名归”。因而在此种意义上,枉担了骂名的李雪莲,既指出了在现代道德体制的当代中国拥有这种遭遇是性别主义的倒退,也直指传统“三从四德”中夫权对女性压迫的无可奈何的延续。

所谓“三从四德”中,未嫁从父,既嫁从夫,夫死从子。不过要注意的是,亲友尤其是男性亲属是古代女性生存的重要支撑力量,也是父权制社会女性对抗夫权的生存保障,虽然这一保障往往与夫权一起对女性进行压迫,但是其亲属伦理的血缘关系是女性遭遇生存困难时最后的支援力量。所以李雪莲在和丈夫秦玉河闹翻之后,也是去寻求男性亲属的帮助,即去找自己的弟弟,但是亲弟弟却借着到外省收大葱的理由连夜逃离,而陪伴多年的赵大头对她的有所应援,则更多是源于对李雪莲的青春情结

同生理要求。而如果再就此相比李雪莲男性亲友对其遭遇的冷漠来看,窦娥虽然莫名含冤,但是在六月飞雪之后依然还能靠着父亲窦天章为其申冤报仇。李雪莲呢?在亲友处不仅没有得到帮助,还遭到了白眼和误解,两相对比,窦娥的遭遇相比李雪莲尚算有其幸运之处。

小白菜的上访可能是整个中国最有名的民间政治事件,因此小说对小白菜这一身份的遭遇模仿,实则是深刻隐喻了李雪莲申冤行动的漫长与困难。而且两者在结果上是有根本区别的,虽然深受酷刑、遍历艰辛,小白菜最终获得了官司的胜利,恢复了清白的名声;而李雪莲却始终没有得到自己想要的上访结果。不过要注意的是,这种看似指向时代政治的隐喻实际其要点并不是政治是否清明的原因,而是要指明李雪莲的民间的个体精神诉求和社会权力的常规运行机制发生了矛盾,而这种矛盾放大了原有的政治秩序内某些顽疾弊端,即使这些行为的初衷是正确的,但高于政治的、复杂的命运逻辑与生活伦理又使得这种政治秩序运行似乎漏洞百出、危机重重。这和事件本身的荒诞性密切相关,而对小白菜身份的戏仿也就暴露了刘震云指向父权社会核心的政治权利的意图。

以性别主义的角度来看,李雪莲身份的三个称谓:潘金莲指向夫权诉求,窦娥指向父权诉求,小白菜则指向君权——政治诉求。和而不同的遭遇潜在地揭示了女性由古至今依然未曾改变的悲惨局面,层层递进的性别主义压迫实则源自父权中心的政治社会文化,只是戏拟的滑稽部分立论还在其间的某种可能性,即李雪莲完全可以秦玉河的诬陷置之一笑,或是将整个上访过程作为谋取个人利益、改善生活条件的某种砝码。由现实的生存智慧来看,李雪莲的“轴”是造成她悲剧的主体原因,因为虽然除了婚姻问题,李雪莲实则并无大的牺牲,但她却在自我体认中自觉到的是“比窦娥还冤”,甚至要上吊轻生。与那三位其戏仿的对象确实因性别身份付出了巨大的身心代价相比,李雪莲的含冤与上访,按照剧中隐含作者的常规看法,是无因的,更像一种行为艺术,因此李雪莲的遭遇相比身份的戏仿对象形成了降格。但是,这种降格由于和政治权利逻辑放置在

一起,反而促成了主题性的升华,即李雪莲的上访和堂·吉河德冲向风车一样,被赋予形而上的先验意义。这样一来,作为有距离的、富有讽刺的互文重复,在刘震云笔下戏仿的距离被自由地伸缩处理,在不同的层面拼贴组合,便形成了现代主义与后现代主义之间无障碍切换的崭新模式。

还有一个可以观察到的现象是,在刘震云21世纪的作品中,人物遭遇往往作为小说隐形情节发展的元素,因而性别主义在刘震云笔下更多的是和政治话语的叩问放在一起,其戏仿修辞便因天生具有的讽刺性和性别主义与其对既往政治秩序的反抗性达到了天生契合。李雪莲因性而蒙冤,又因政治秩序使这一冤屈越滚越大,性与政治的纠葛反应在戏仿修辞叙事中,由三个人物的全方位遭遇的和而不同依次递进,由简单的对秦玉河的夫权叙事开始,直至包括弟弟、老胡等人的父系叙事最后升华至对整体父权制政治文化的批判,这一递进形成了隐形的叙事进程,实则也是主题逐渐深化的高超技巧。在琳达·哈琴等理论家看来,后现代主义对既有历史的颠覆首先是随意性的,要确保对原有历史再现的同时对此进行改造,所以这种既再现又颠覆的同构模式往往在实施上极为困难<sup>⑤</sup>,而刘震云则是用女性身份戏仿的细微差异达成了这一目的。

### 三、“超文性戏仿”的叙述营构

总的来看,《我不是潘金莲》对《水浒传》《祝福》《喻世明言》《杨乃武与小白菜》等一系列经典文本的戏仿,确立的是对一众中国叙事风格与历史背景的比拟。相较经典戏仿手法,本书的戏仿更符合“超文性戏仿”的情况,即我们阅读的复合文本是由戏仿文本对源文本的“派生”,而不是“共生”或是“再现”,而依热耐特的看法理解,这种所谓超文性戏仿,就是源文本不一定在戏仿文本确定的出现,但是戏仿文本一定是前者在题材、主题、风格、笔法等多个方面的外化、延续或戏谑<sup>⑥</sup>。所以按照赵宪章的理论,包括在格式塔心理学范畴里,艺术文本戏仿作用的发挥是源于读者对作为被戏仿对象的源文本的联想,因此戏仿文本作为文本结构整体,指向当下的客观存在是其“图”,源文本作为幻象的、背景的部分则为“底”,两者构成一种“图—底关系结构”<sup>⑦</sup>。这种戏仿结构适用于本书的客观情况:经典戏仿指向对应清

晰,往往是两个同量级文本的互文,文本互动对等,无论降格还是引发都平等有序。但是,当源文本不是以一个核心文本为框架,对其戏仿的阅读分析便很难明确。与《尤利西斯》和《奥赛罗》,《沙美拉》和《帕梅拉》不同,在《我不是潘金莲》文本外,很难找到一个戏仿的主体的源文本,甚至像《堂·吉河德》那样对一个类型文学的模仿都无法圈定,因此在阅读后,我们可以清楚地感觉到戏仿的存在,但又很难剖分源文本和戏仿文本的实质,更遑论其“记忆文本”转化的结构拼组了。如众所知,“戏仿文本”对于源文本的接受记忆的唤醒与互动,是戏仿修辞效果可以充分生成放大的前提,而“戏仿”文本对源文本戏仿修辞关系的成立,则依赖于两者文本结构的转换。所以赵宪章才明确强调,“戏仿文体之所以是戏仿,不在于它的载体是否改变(例如将纸质载体转换成光影或电子载体等),而在于其文本结构是一种对反性的‘图—底’逻辑关系……载体的转换与否对戏仿来说并不重要,重要的是仿文将源文的结构和逻辑关系转换成了一种对反性的‘图—底’张力系统。这一张力系统实际上就是戏仿效果得以生成的发动机。”<sup>⑧</sup>因此,当源文本作为一个整体无法确定的时候,戏仿文本与源文本的“图—底”关系便难以建构,戏仿的张力也无法充分生成。

但在《我不是潘金莲》里,刘震云是以叙述的技巧来弥补了源文本多元散布的问题,以“转述者变调”的策略为戏仿文本保持了戏谑性张力。换句话说,在超文性戏仿的小说中,小说的讲述者是谁,和小说最后戏仿效果的达成密切相关,因此以怎样的口吻、多远的距离、何等的姿态对故事进行传播,既是对于源文本符号特有立场的变换,也是对经典记忆的重新建构。这也就意味着,源文本和戏仿文本的关系是由这种转述的语调和方向先行开启的,两者的关系是转述、复制还是颠覆、对冲往往由一开始的叙述者声音便可知晓,由此,“转述者变调”便不仅是判定戏仿性质的核心指征,同时也成为增强戏仿张力的书写法门。

在无法由单一指向的文本记忆引发戏仿的状况下,刘震云使用了中国古代通俗话本的叙述声音,平和、亲切,还带着一些他所特有的由21世纪以来一直惯用的“闲话体”。李雪莲故事的核心情节与义理逻

辑与其所有的戏仿对象都无法形成经典意义上的对应性互文关系,它是由这些文本的星星点点引发生成的,因此,文本的叙述声音转述的是一个假想的由这一系列源文本所合成的戏仿对象。这一对象的特点是:以古代白话小说的口吻腔调叙述,有民间故事的烙印,关于女性角色的描写往往性和性别主义、政治思考互动密切。所以,刘震云模仿这一文本的策略非常微妙,既要体现对于这一文本的同源关系,又要再表现出差异的增殖,而不是经典戏仿意义上的复制。因此,他在《我不是潘金莲》里的叙述者声音里,运用的是《水浒传》一样的中国古典通俗小说的标准讲述模式,包括以“零度焦点叙事”为主,部分结合“内焦点”的叙事角度、心理活动的旁白外现、间歇的作者指点等,这种说书人的口吻辅以刘震云本就在新世纪创作中频繁采用的缀网式结构,使故事在叙述表现的层面体现出对古代戏仿对象的语言符号的全面吸收,达成了一种象征交换意义上的形式还原。但是,与《水浒传》《三言二拍》等小说调动气氛和线性跳跃的节奏不同,《我不是潘金莲》在讲述的腔调上始终时刻保持着一种煞有介事、一本正经的戏谑腔调,同时在实际上,荒诞与拧巴的情节发展又不断放大了这种反差性。以往古代小说平话模式的讲述人的立场中立与接受共情,在这里变成了故弄玄虚的喜剧脱口秀,即以玩笑的话语讲述这一群体的权力症候,达成了一种“转述者变调”。闹剧化的处置令文本的娱乐性得以维系,也为张力的厚积薄发赢得了空间,为最后“正文”的协力做足了准备。这一特殊“陌生化”的策略看来是很有读者接受空间和可能的,因为它打破了中国式政治寓言的叙述沉闷,“在国外读者以及出版界的阅读中,玩笑一般的动机却起到了有效的效果”<sup>⑨</sup>,这样的“遮蔽”反由民间的向度映印出庙堂的真实。或者我们可以想见,小说故事包括其源文本的沉重逻辑,如果不以这样的腔调来完成讲述,则极有可能成为新世纪的《祝福》。因此,叙述营构的“转述者变调”的功用即在于,首先,为了使“超文性戏仿”能够像经典戏仿一样充分达成表述,稳固和勾勒了假想戏仿对象,使“超文性戏仿”的引发有一个相对明确的源文本;其次,为达成一种在源文本之上的戏谑性张力,先对源文本进行叙述语调的表面降格,此后由降格形成的声

音变调和情节发展的反差引发出高于源文本的张力效应和阐释余味。

充满讽刺语调的叙述或是全篇遍布反讽的章回小说,在中国古代并不鲜见,古典小说的四大名著中,《西游记》《水浒传》都有这样的描写。但是,全篇的叙述与结构能够形成一种无死角的反差性张力,则是来自“叙述者语调”和情节天然的二元对应。刘震云的叙事在21世纪以来,明显进入一种对古代叙事话语的现代改造中,而作为现代叙事的两大修辞主流,戏仿和反讽本就渊源颇深,所以《我不是潘金莲》里字里行间潜藏的反讽表述,乃至整个文本情节义理的建构,都表现出对戏仿对象进行颠覆再超越的创作期待。领导对省长的提纲挈领的大义微言、马市长对郑县长蕴私于公的政治黑话,都在语言叙述上以人物对白的现实魔幻力量揭示出权力话语的荒诞本质。整个文本呈现出一种越荒诞越真实的修辞效果,引发出一种越平和越暗涌的读者体验。在小说的最后,“正文”的部分以其怪异、孤立的姿态对戏仿文本的整体基调形成二次转折,用创新的结构和顶真的伦理呼应源文本,引发生成一个意蕴更为隽永的复合文本,使“叙述者变调”和“超文性戏仿”一起形成叙述形式的改造与小说文本主题的深化。

#### 注释:

①范宁:《刘震云:我是中国说话最绕的作家吗》,《长江文艺》2013年第3期。

②[英]约翰·邓普:《论滑稽模仿》,项龙译,昆仑出版社,1992年版,第1-2页。

③路文彬:《游戏历史的恶作剧——从反讽与戏仿看“新历史主义”小说的后现代性写作》,《中国文化研究》2001年第2期。

④王志华:《结构·读法·意味——走进小说〈我不是潘金莲〉的世界》,《文艺评论》2018年第1期。

⑤参见[加]琳达·哈琴:《后现代主义诗学历史·理论·小说》,李杨、李锋译,南京大学出版社,2009年版。

⑥[法]蒂费那·萨莫瓦约:《互文性研究》,邵炜译,天津人民出版社,2003年版,第40-49页。

⑦⑧赵宪章:《超文性戏仿文体解读》,《湖南师范大学社会科学学报》2004年第3期。

⑨刘诗宇:《世界经验、政治寓言与叙事形式的中西之辨——刘震云作品海外传播研究》,《当代作家评论》2020年第2期。