

五、形式批评的修辞学

这里所说的形式批评特指英美新批评，发轫于 20 世纪一、二十年代的英国，三十年代在美国形成，至四、五十年代主宰了美国批评界。英国诗人艾略特和英国语言学家瑞恰兹都是新批评派的先驱者，前者提供思想倾向，后者提供方法论。新批评得名于美国人兰色姆在 1941 年出版的《新批评》（The New Criticism）一书的书名。新批评又被称为形式主义批评、本体论批评、美学批评、文本批评、反讽批评、张力批评、客观主义批评、诗歌语义学批评、新古典主义批评等。它是西方现代形式主义文论的一个重要发展阶段，对西方现代诗歌创作和理论批评发生过重大影响。至五十年代末，长达四十多年历史的新批评派在美国宣告结束，为结构主义等欧陆派文论所取代。但其余波仍在美国的文学教育中存在。

这里限于时间，不再讲解其全部理论，仅结合作品分析讲解其“修辞学”。

修辞学古已有之，但这里指的是一种现代语义学意义上的修辞学。这种新的修辞学是由瑞恰兹的语义学研究开创的，他在 1936 年出版了《修辞哲学》一书，对新批评的文学语义学大有启发。

新批评派的具体批评方法是分析作品的语言和结构。他们强调，文学归根结底是由语言构成的，因此必须把它当作语言现象看待。文学与其它文体的根本区别之一就是它对语言的特殊使用。威勒克和沃伦在区分文学与一般文献时，就指出：“解决这个问题最简单的方法是弄清文学中语言的特殊用法”。科学语言纯然是直指式的，它要求语言符号与指称对象一一吻合。它是透明的、单义的，类似数字或符号逻辑学那种标志系统。而文学语言则有很多歧义，是半透明的，充满着历史上的事件、记忆和联想，因而是高度“内涵”的，是富有弹性和捉摸不定的。文学语言远非仅仅用来指称或说明什么，它还有表现情意的一面，可以传达说话者和作者的语调和态度。此外，文学语言强调文字符号本身的意义，强调语词的声音象征等。通过分析作品的语言和结构，新批评派总结出诸如复义、张力、悖论、反讽等修辞手法，因此被认为创立了文学语义学的修辞学。

（一）复义（ambiguity）

新批评派术语。英国批评家燕卜苏曾在老师瑞恰兹的启发下写过《复义（含混）七型》（1930），指出“复义”是“任何语义上的差别，不论如何细微、只要它使同一句话有可能引起不同的反应。”意思是指诗歌语言的复杂多义现象。

“‘复义’本身可以意味着你的意思不肯定，意味着有意说好几种意义，意味着可能指二者之一或二者皆指，意味着一项陈述有多种意义。”我们只要从一个句子中抽出两个“含义”，就能构成一个值得注意的复义语。“复义的作用是诗歌的基本要素之一”。燕卜苏此书在西方文学界引起震动，兰色姆认为，没有一个批评家读过此书后还能依然故我。

美国批评家威尔赖特沿用了燕卜苏的概念，但使“复义”的意思更加明确：对于一个诗句、一个情节或任何一段文学描写来说，倘若存在着两个或两个以上的解释，并且这些解释又不互相冲突，而是互相补充，互相丰富，形成一个整体，这就是复义。这是诗歌语言力量之所在。其实中国古典诗歌一向以复义见长，如李商隐的《锦瑟》历来众说纷纭：

锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。沧

海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。此情可待成追忆，只是当时已惘然。

旧说：1、情诗，“锦瑟”是令狐楚家婢女名；2、悼亡诗，追忆已故妻子王氏；3、描绘音乐的咏物诗；4、晚年追叙生平，自伤身世。由于此诗用了一系列象喻和典故（锦瑟、庄生梦蝶、杜鹃啼血、沧海、明月、蓝田日暖，良玉生烟），使诗意变得扑朔迷离，多种含义并生。这是典型的“复义”。叶嘉莹女士是这样来理解诗意的：“反顾全篇，则‘锦瑟’二句乃是总起，写对于已逝华年的思忆。然后的‘庄生’、‘望帝’二句，写人生的蝶梦匆遽易醒，而春心之执着则至死难休。再以‘沧海’‘蓝田’两句写无论在苍凉或温蔼之境界，其凄哀与迷惘之情皆不得解脱，然后以最后一联为总结。全篇写出了义山对整个一生的感情方面的体认和感受。”

（二）悖论（paradox）

悖论又称诡论、佯谬、反论。原是一种古典修辞格和形式逻辑术语。有自相矛盾、似是而非之意。文学中的悖论手法，是指故意将人物心理、性格，事件、情节等表现为荒谬的，引导读者的思维沿着非逻辑的轨道前进；当抵达顶端时突然倒转，使读者的思维滑上逻辑的轨道，从而认识了真实。最成功的例子是卡夫卡的作品。在《判决》中，儿子因顶撞父亲被父亲“判决”跳河自杀，他立即照办了。在《诉讼》中，主人公 K 为清洗自己的名誉奋斗多年，但最后被处决时，却顺从地接受。这些表面上看来违反逻辑的行为，发展到顶端突然转变为可以理解、具有内在合理性的行为，这就是卡夫卡最拿手的悖论手法。有时，卡夫卡还使用“负负得正”的手法，把荒谬变成真实。即人物本来从事违背常理、不可思议的行动，后来却以一个逆向的、不可思议的行动来解决他的矛盾，这就可以达到这种效果。“负负得正”也是悖论手法的表现。

在新批评派那里，悖论成为诗歌区别于其它文体的最本质的特征。布鲁克斯在 1947 年发表了《悖论语言》，指出“诗的语言是悖论语言”，“可以说，悖论正合诗歌的用途，并且是诗歌不可避免的语言。科学家的真理要求其语言清除悖论的一切痕迹；很明显，诗人要表达的真理只能用悖论语言。”他认为英国浪漫主义诗人华兹华斯的十四行诗《西敏寺桥上作》中就存在悖论情景。对诗人来说，伦敦这座肮脏、动荡的城市竟然也披上“晨光之美”，仿佛参与了大自然的生命活动。正如柯尔律治说的，华兹华斯目的是给日常事物以新奇的魅力，以激起一种类似超自然的感觉，其方法是把我们的注意力从沉睡中唤醒，引导我们注意眼前世界的奇美。布鲁克斯加以发挥，进一步认为这说明浪漫主义者何等重视“奇异”即惊诧，即给黯然无光的日常世界带来新奇光彩的启示。“这很可能就是大部分浪漫主义悖论存在的原因。”但新古典主义也出于同一个原因使用悖论。如蒲伯的《论人》：

犹豫不决，要灵还是要肉，

生下只为死亡，思索只为犯错；

他的理智如此，不管是

想多想少，一样是无知……

创造出来半是升华，半是堕落；

万物之灵长，又被万物捕食；

唯一的真理法官陷于无穷的错误里，

是荣耀，是笑柄，是世界之谜。

但与华兹华斯强调奇异的悖论不同，这里的悖论强调的是反讽。但奇异与反讽在布莱克的许多抒情诗中是融合在一起的。据此布鲁克斯认为“悖论出自诗人语言的本质。在这种语言中，内涵与外延起着同样重要的作用。”科学的趋势必须是使其用语稳定，把它们冻结在严格的外延之中；诗人的趋势恰好相反，是破坏性的，他用的词不断地在互相修饰，从而互相破坏彼此的词典意义。顾城的《夜归》就用了一些对立的词来形容所要描绘的对象：

大地黑暗又平静，

只剩下一串路灯。

树影亲切又阴森，

遮断了街旁的小径。

我的心发热又发冷，

希望象忽隐忽现的幽灵。

但这样使用悖论语言比较浅近。很多人喜欢李后主的词，但往往不能从修辞上去说明。其实李后主让我们着迷，很重要的一个原因是他善于使用悖论语言。请看他脍炙人口的《虞美人》：

春花秋月何时了，

往事知多少？

小楼昨夜又东风，

故国不堪回首月明中！

雕栏玉砌应犹在，

只是朱颜改。

问君能有几多愁，

恰似一江春水向东流！

春花秋月本是人间美好的景象，但词人却说“何时了”，这似乎违背常理，其实有着难言之隐。过去的美好日子，早已成了往事。眼前的春花秋月只能勾起辛酸的回忆，所以说“何时了”。这可以说是一种不经意中发出的情景悖论。三、四两句是对这一悖论的进一步抒发：面对明月，故国本应回首，但现在自己成了亡国之君，任有无穷的思念也是无济于事、不堪回首。五、六句写尽管不堪回首，禁不住仍要回首：雕栏玉砌该还在吗，只是它的主人现在成了阶下囚，朱颜早已苍老，仍是不堪回首。浩浩荡荡向东流淌的一江春水啊，本是万物复苏春回大地的美好景象，但现在却成了词人一腔愁绪的对应物。好一个带有反讽性质的悖论。全篇都以情景悖论和反讽悖论贯穿，表现了屡屡回首又处处不堪回首的无穷无尽的愁绪。

（三）反讽（irony）

“反讽”来自于希腊文 *eironia*，原指希腊戏剧中佯作无知者的角色类型，在自以为高明的对手面前尽说傻话，但最终证明句句是真理，从而使对手出尽洋相。柏拉图对话录里的苏格拉底就扮演了这样的角色。笛福、斯威夫特的作品常常运用反讽。鲁迅的《狂人日记》更是这方面的典范。反讽的基本性质是假想与真实之间的矛盾以及对此矛盾的无知。在浪漫主义兴起以前，反讽一直是一个修辞格。在浪漫主义兴起后，德国的浪漫主义者许莱尔格兄弟首先把反讽扩展为一种文学创作原则。1921年，艾略特指出玄学诗的特点是“理趣与反讽”。次年，瑞恰兹提出诗须经得起“反讽式观照”。还要提及的是他在1936年发表的《论述的目的和语境种类》，在这篇文章中他提出了语义学的核心问题即语境（Context）的问题。他把“语境”的范围从传统的“上下文”意义扩展到最大的限度，它可以属于整整一本书，“可以进一步扩大到包括任何写出的或说出的话所处的环境；还可以进一步扩大到包括该单词用来描述那个时期的为人们所知的其它法，例如莎士比亚剧本中的用法；最后还可以扩大到包括那个时期有关的一切事情，或者与我们诠释这个词有关的一切事情。”¹但反讽的确立当归功于布鲁克斯。他在1949年发表的《反讽：一种结构原则》中强调语境的重要性：“我们必须看到语境的重要性。仔细观察一下，诗歌中令人不能忘怀的诗句，甚至那些好像多少含有内在‘诗意’的句子，是从它们与基本特殊语境的关系上取得他们的诗意的”。²如寻常字眼“不”重复五遍成了《李尔王》中含义最沉痛的一句，但它所以如

¹ 《新批评》第295页。

² 《新批评》第335页。

此是由于支持它的语境。“语境赋予特殊的字眼、意象或陈述语以意义。如此充满意义的意象就成为象征；如此充满意义的陈述语就成为戏剧性发言。”紧接着他就给反讽下了一个定义：“语境对于一个陈述语的明显的歪曲，我们称之为反讽。”¹例如，我们说“这是个大大的局面”，在某些语境中，这句话的意思恰好与它字面的意义相反。这是最明显的反讽。这里的意义完全颠倒了过来：语境使之颠倒。语境巧妙的安排可以产生反讽的语调。反讽形式包含广泛的多样性：悲剧性反讽，自我反讽，嬉弄的、极端的、挖苦的、温和的反讽等。诗篇中的任何陈述语都得承担语境的压力，它的意义都得受语境的修饰。它们的关联，它们的合适性，它们的修辞力量，甚至它们的意义都离不开它们所植基的语境。布鲁克斯反复强调反讽，是为了说明现代批评中“反讽”这一词语的重要性。他认为，反讽作为对于语境压力的承认，存在于任何时期的诗、甚至简单的抒情诗里。但在我们时代的诗里，这种压力显得特别突出。大量的现代诗确实运用反讽当作特殊的、也许是典型的策略。为什么呢？那是有强有力的理由的：共同承认的象征系统粉碎了；对于普遍性，大家都有怀疑；广告术和大量生产的艺术，广播、电影、低级小说使语言本身失血了，腐败了。因此，“现代诗人负有使一个疲沓的、枯竭的语言复活的任务，使它再能有力地、准确地表达意义。这种修饰和调节语言的任务是永恒的；但它是强加在现代诗人身上的一种特殊的负担。”²布鲁克斯认为是好莱坞和“每月畅销书”败坏了公众，以至现代诗人不得不用反讽的技巧“对被商业艺术迷惑了的公众发言”。

概括起来说，布鲁克斯所说的反讽论分为两个部分：一、反讽指文本中词语受到语境的压力而发生意义扭曲，所言非所指。他认为这是诗歌的普遍性质。反讽的成因有二，一是诗歌的本体特征，这一点使诗人把他的词在语境中赋予确切含义时，不得不持续地、些微地修改其含义。它记录下诗中不相容成分的张力关系，这些张力关系被合成一个整体。二是语言的难制性。这一点决定了诗人必须依靠言外之意和旁敲侧击。二、反讽是表示诗歌内在不协调品质的最一般化术语，即把反讽看成是诗歌的结构原则。

（四）张力（tension）

新批评派独创的术语。1938年艾伦·退特发表《论诗的张力》一文，他认为任何好诗都有一个共同的特质，即诗的整体效果，他称之为“张力”。写得不好的诗，要么是外延上的失败，要么是内涵上的失败。好诗应是内涵和外延的统一。为了从理论上说明，他把逻辑术语“外延”（*extension*）和内涵（*intension*）去掉前缀而形成“张力”（*tension*）这个词。诗的意义就是指张力，即我们在诗中所发现的全部外展和内包的有机整体。我所获得的最深远的比喻意义并无损于字面表述的外延作用，或者说我们可以从字面表述开始逐步发展比喻的复杂含义：在每一步上我们可以停下来说明已理解的意义，而每一步的含义都是贯通一气的。张力保证“在终极内涵和终极外延之间，我们沿着无限的线路在不同点上选择的意义。”退特认为，玄学派诗人作为理性主义者从诗句的外延或接近外延的一端开始，而浪漫主义或象征主义诗人则从另一端内包开始；而每一方都靠充分的想象的技巧尽量向对立的一端推展其意义，借以填满全部内涵-外延的领域。总之，诗的张力是探讨诗歌语言中外延和内涵的问题，外延指文词的词典意义，或指称意义，内涵指暗示意义或附属文词的感情色彩。有的新批评派学者强调诗歌的内

¹ 《新批评》第335页。

² 《新批评》第346页。

涵性，而排斥外延，如兰色姆，而退特显然认为诗既要倚重内涵，也不能排斥外延，即诗既要有丰富的联想意义，又要有概念的明晰性。忽视外延会导致晦涩和结构散乱。当前的新生代诗人的诗之所以得不到读者的欢迎，原因之一就是不能处理好诗歌内涵和外延的张力关系，特别是缺乏外延的明晰性。艾青的无题诗中有许多比喻较好地体现了外延和内涵的张力关系：“软体动物/最需要硬壳”；“风筝飞得再高/摆脱不了儿童的手”。废名在 1925 年写的《理发店》初看时令人丈二和尚摸不到头脑：

理发匠的胰子沫

同宇宙不相干

又好似鱼相忘于江河。

匠人手下的剃刀

想起人类的理解

划得许多痕迹。

墙上下等的无线电开了

是灵魂的吐沫。

其实这首诗只要稍作填补，就可以发现在外延和内涵之间存在的内在统一性：在二十年代的中国，用胰子沫洗头，就好比现今用的洗发香波，是很摩登的，这种物质的进步其实与宇宙毫不相干。来理发的人如过江之鲫，理完发就走人，如庄子所说鱼相忘于江河。理发匠的剃刀在顾客的头上划来划去，正如人类的理解在世上划下许多刻痕。最后两句似乎对这种理解的合法性和有效性作了否定性的暗示。通过这种步步推演的方法，我们发现了诗人以小喻大的技巧，在这首诗的最终外延和最终内涵之间找到了张力关系。

张力这个概念后来被其他新批评派引申，成为诗歌内部各种矛盾因素对立统一现象的总称。如梵·奥康纳在 1943 年曾发表《张力与诗的结构》一文，认为张力存在于“诗歌节奏与散文节奏之间；节奏的形式性与非形式性之间；个别与一般之间；具体与抽象之间；比喻，哪怕是最简单的比喻的两造之间；反讽的两个组成部分之间；散文风格与诗歌风格之间”。¹

修辞分析要求细读作品，有时候可能比较烦琐。但威勒克对新批评派的细读法有过一段辩护：“燕卜苏的方法尽管过于琐细，穿凿附会，甚至有些武断，可它仍不失为力图挖掘诗歌内涵的一种富于独创性的尝试。正如其他学术研究方法一样，‘细读’导致了炫耀学问和偏离正题，钻牛角尖；但是这种方法还是必不可少的，因为实践证明任何一门知识要发展必须对它的研究对象作仔细精密的观

¹ 转引自《新批评》第 109 页。

察，把事物置于显微镜下去进行分析，即使广大读者或甚至学生和教师常常被这种程序弄得十分厌烦也罢。”¹

¹ 《文学理论，文学批评与文学史》，《二十世纪文学评论》下册，第 287 页。