



光明学术文库
GUANGMING ACADEMIC SERIES

支宇/著



术语解码:比较美学 与艺术批评



SHUYU JIEMA: BIJIAO MEIXUE
YU YISHU PIPING

光明日报出版社



光明学术文库
GUANGMING ACADEMIC SERIES

支 宇 / 著

术语解码:比较美学 与艺术批评



S HUYU JIEMA: BIJIAO MEIXUE
YU YISHU PIPING

光明日报出版社

图书在版编目(CIP)数据

术语解码:比较美学与艺术批评/支宇著. —北京:光明日报出版社,2009.11
ISBN 978-7-5112-0422-6

I. 术… II. 支… III. ①比较美学—研究②艺术评论—研究 IV. B83-03 J05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 171369 号

术语解码:比较美学与艺术批评

作 者:支 宇 著

出 版 人:朱 庆

责任编辑:刘 彬

封面设计:何成宝

责任校对:刘少峰 刘 倩

责任印制:胡 骑 宋云鹏

出版发行:光明日报出版社

地 址:北京市崇文区珠市口东大街5号,100062

电 话:010-67078241(咨询),67078945(发行),67078235(邮购)

传 真:010-67078227,67078233,67078255

网 址:<http://book.gmw.cn>

E-mail: gmcbs@gmw.cn

法律顾问:北京市华沛德律师事务所张永福律师

印 刷:北京大运河印刷有限责任公司

装 订:北京大运河印刷有限责任公司

本书如有破损、缺页、装订错误,请与本社联系调换

开本:690×975毫米 1/16

字数:370千字

印张:19.5

版次:2009年11月第1版

印次:2009年11月第1次印刷

书号:ISBN 978-7-5112-0422-6

定价:46.00元



目 录

第一章 当代美学	/ 1
第一节 朦胧	/ 1
一、词源学追溯	/ 1
二、文本中心论	/ 3
三、文本语义结构的多重性	/ 6
四、朦胧：从隐喻、张力、悖论、反讽到多层结构	/ 9
第二节 仿像	/ 13
一、大背景解说	/ 13
二、“仿像”与“表征危机”	/ 15
三、“仿像”对“真实”的逼真再现和精确复制	/ 17
四、“仿像先行”与“超真实”	/ 20
五、“仿像”文化与“超美学”	/ 23
结语	/ 28
第三节 符号自指	/ 29
一、结构主义与新批评	/ 29
二、语言活动六因素与符号自指	/ 32
三、对“语言学帝国主义”的反抗	/ 36
第四节 文学性	/ 38
一、概说	/ 38
二、形象性	/ 39



三、情感性	/ 43
四、审美性	/ 47
五、符号性	/ 52
结语	/ 57
第五节 艺术生产	/ 57
一、背景解说	/ 57
二、艺术性质的变化及其表现	/ 59
三、艺术性质变化之因——后现代境遇	/ 61
第六节 反本质主义	/ 64
一、关于“反本质主义”思维方式：建构还是解构？	/ 64
二、关于中国文艺学知识生产的根本问题：“本质主义”还是“威权主义”？	/ 70
三、关于“知识社会学”方法：知识还是碎片？	/ 72
 第二章 东方美学	/ 79
第一节 东方美学	/ 79
一、东方美学的概念及其文化学背景	/ 80
二、东西方文论与文化的根本差异	/ 84
三、东方美学话语的异质性特征与东方美学话语的重建	/ 87
第二节 内游	/ 93
一、概说	/ 93
二、“内游”作为审美体验的实质	/ 94
三、“内游”说的理论渊源及在中国美学史上的地位	/ 96
第三节 神韵	/ 98
一、“含蓄蕴藉”的意境论	/ 99
二、“清远简淡”的风格论	/ 101
三、“伫兴而就”的创作论	/ 103



第四节 格调	/ 104
一、“温柔敦厚，斯为极则”的政教观	/ 104
二、气势恢宏、雄健浑厚的风格观	/ 106
三、注重格律声调的文学技巧观	/ 107
第五节 性灵	/ 108
一、“诗由情生”的抒情表现论	/ 109
二、“诗成于天”的天才与灵感的创作论	/ 110
第六节 肌理	/ 112
一、“言之有物”的义理内容	/ 113
二、“言有序”的诗歌文理方法	/ 114
第七节 失语症	/ 116
一、“失语症”的提出及其理论前提与两重内涵	/ 116
二、“失语症”的展开及其相关争论	/ 120
三、“失语症”理论背景及其所切中的深层次理论问题	/ 127
第八节 创造性遵从主义	/ 132
一、马克思主义文论经典文献的熟悉度：创造性遵从主义之一	/ 133
二、知识结构的体系性与系统化：创造性遵从主义之二	/ 136
三、文艺学知识生产的民族化：创造性遵从主义之三	/ 141
四、文艺学知识生产的世界感：创造性遵从主义之四	/ 144
第三章 比较美学	/ 147
第一节 第三次危机	/ 147
一、对比较文学进行的“系统性”限制	/ 148
二、对比较文学的“文学性”限制	/ 149
三、“跨文化”限制和“西方中心主义”、“新殖民主义”倾向	/ 150



第二节 双向阐发 / 153

- 一、双向阐发的概念 / 153
- 二、双向阐发的五种研究范式 / 157
- 三、双向阐发的研究原则 / 164

第三节 异同比较 / 167

- 一、异同比较的特征 / 167
- 二、异同比较的方法 / 170

第四节 对话理论 / 177

- 一、对话理论的两条基本原则 / 178
- 二、不同话语与共同话题 / 179
- 三、不同话语与共同语境 / 182
- 四、话语互译中的对话 / 186
- 五、范畴交错与杂语共生 / 189

第五节 话语融汇 / 192

- 一、话语融汇的内涵 / 192
- 二、话语融汇的五种途径与具体方法 / 193

第六节 话语变异 / 205

- 一、语境变迁与功能变异 / 206
- 二、结构本体与作家研究 / 210
- 三、具体化与接受美学 / 214

第七节 仿真叙事 / 217

- 一、仿真叙事与中西语境 / 218
- 二、表征危机：中国新时期文学“真实观”的历史变动 / 221
- 三、“去现实主义”写作：仿真叙事的基本特征 / 224

第四章 艺术批评 / 227

第一节 灾难文学 / 227

- 一、灾难写作的危机 / 227



二、灾难写作危机的原因	/ 231
三、命运书写：西方后形而上学思想的启示	/ 233
第二节 巴金批评史	/ 237
一、政治批判	/ 238
二、人文批评	/ 239
三、审美批评	/ 241
四、文化批评	/ 243
第三节 新纪实小说	/ 251
一、历史还原	/ 252
二、元叙述	/ 255
三、文体混杂	/ 257
第四节 生存感觉批评	/ 259
一、语言不是手艺：对中国当代美术“纯化语言”论的反抗	/ 260
二、“生存感觉”与“语言敏感”：栗宪庭美术批评的两个维度	/ 264
第五节 漫画美学	/ 272
一、材料方面	/ 273
二、媒介方面	/ 274
第六节 后古典绘画	/ 276
第七节 哲性空间油画	/ 278
第八节 超风景绘画	/ 281
参考文献	/ 288
后记	/ 301



第一章

当代美学

第一节 朦胧

“朦胧”（ambiguity）是英美“新批评”派（The New Criticism）用以解释文学特征、定义文学性的一个关键性术语。在新批评看来，文学文本的语义结构与科学、哲学等非文学文本具有本质性的区别。文学文本的语义不是单纯的或清晰的，而是多重的、复杂的和含混不清的。“朦胧”概念重在分析文学文本语义结构的多重性及其所产生的朦胧之美。新批评的其他基本理论术语“隐喻”（metaphor）、“反讽”（irony）、“张力”（tension）、“悖论”（paradox）等等都是为揭示语义结构的朦胧性和复杂性这一基本目标而服务的。是否具有“朦胧”特征，是否具有语义叠加、语义冲突、语义交织、意义复杂等特征成为新批评区分文学文本和其他文本最根本的标准。

一、词源学追溯

文学的特征是什么？文学与其他文化现象和语言文本的根本区别在哪里？这是文学理论和诗学研究首先必然面对的基本问题。在西方文论史上，理论家们从不同的理论角度，使用不同的学科理论来回答这个问题。20 世纪之前，虽然也有理论家从语言学角度来分析和研究过这一问题，但都并不系统和全面。随着结构主义语言学的产生和发展，语言现象日益引起学者们的高度关注，语言学上升成为人文学科中的一门“显学”。20 世纪以来，形式主义文论纷纷以语言学为出发点来理解和分析文学的基本性质。在这些众多的文论流派中，新批评是独树一帜的一家。其突出的特点是，它侧重于分析和考察文学文本的语义问题，主要从语义学角度来分析文学语言的基本特征。

对“朦胧”（ambiguity）这个来自西方的文论术语，汉语学界有多种译法。大多数学者译为“含混”（如葛林先生主持翻译、由上海译文出版社



1987年出版的《二十世纪文学评论》等)，赵毅衡先生译为“复义”^①，周邦宪等先生则译为“朦胧”（见《朦胧的七种类型》全译本，中国美术学院出版社1996年版）。汉语中的“含混”带较强的贬义色彩，“复义”客观描述文本语义的复杂性特征，“朦胧”强调因某种视觉原因而导致看不清楚的效果，更符合汉语习惯，现从“朦胧”之译。

最早明确用“朦胧”来概括诗歌语言基本性质的新批评家是燕卜苏（William Empson）。燕卜苏认为，“朦胧”是一种常见的语言现象，从一个相当宽泛的意义上讲，任何句子都可能有多重意义。他说：“我准备在这个词的引伸义上使用它，而且认为任何导致对同一文字的不同解释及文字歧义，不管多么细微，都与我的论题有关。”^②显然，“朦胧”现象仍然表现为文本语义结构的多重性和复杂性。燕卜苏的整整一本书都在专门分析语言与文学的“朦胧”现象和类型。正如很多批评家所正确指出的，燕卜苏在分类上存在着界线不清的问题，但无论如何“朦胧”对揭示文本独特的文学特性具有重要的理论价值。与文学文本比较起来，科学文本则尽量避免“朦胧”现象。科学文本严格使用语言符号，尊重符号能指与所指约定的一一对应关系，从而保证其语言的准确性和语义结构的“单一”性。科学语言由于语义“单一”故而文本清晰，而文学文本则因语言“朦胧”故而语义朦胧。

关于“新批评”（The New Criticism）这个文学理论流派，学者们众说纷纭。作为新批评的重要成员和著名批评史家，韦勒克甚至提出要废弃这一概念。^③但实际上，韦勒克本人并未真正废除这一概念，而是更加仔细也更加准确地分析了新批评内部各理论家之间的共同性与差异性。本文所谓“新批评”，主要根据韦勒克的相关论述并参照中国学界的基本理解来加以认定。中国学术界对“新批评”的看法在著名学者赵毅衡先生的《新批评——一种

① 赵毅衡：《新批评——一种独特的形式主义文论》，中国社会科学出版社1986年，第169～170页。赵毅衡：《新批评文集》，中国社会科学出版社，1988年，第304页“编者按”。赵毅衡：《文学符号学》，中国文联出版公司，1990年，第三章第四小节第117～120页的相关说明与讨论。

② 威廉·燕卜苏：《朦胧的七种类型》，周邦宪、王作虹、邓鹏译，中国美术学院出版，1996年，第1页。

③ 韦勒克在其论文The New Criticism: Pro and Contra中（见其论文集The Attack on Literature and Other Essays, New Haven and London: Yale University Press, 1982）曾提出这一观点。在其巨著A History of Modern Criticism. vol. 6: American Criticism, 1900～1950（New Haven and London: Yale University Press, 1986）中，韦勒克考虑到新批评成员之间的众多差异，干脆给每个新批评家们各写一章，对他们的功过逐一加以讨论。



独特的形式主义文论》及其主编之《新批评文集》两书中得到了集中的表现。^① 这一观点将“新批评”分为三个发展阶段，“前驱期”（1915～1930）的主要代表人物是休姆（T. E. Hulme, 1883～1917）、庞德（Ezra Pound, 1885～1972）、艾略特（T. S. Eliot, 1888～1965）、瑞恰兹（I. A. Richards, 1883～1981）。“形成期”（1930～1945）的代表人物是兰色姆（John Crowe Ransom, 1888～1974）、退特（Allen Tate, 1888～1979）、布鲁克斯（Cleanth Brooks, 1906～1994）、罗柏特·潘·沃伦（Robert Penn Warren, 1905～1989）、布拉克墨尔（R. P. Blackmur, 1905～1989）、燕卜苏（William Empson, 1906～1984）、“极盛期”（1945～1957）的代表人物是维姆萨特（William K. Wimsatt, 1907～1975）、韦勒克（René Wellek, 1903～1995）、比尔兹利（Monroe C. Beardsley, 1915～1985）等。

二、文本中心论

按艾布拉姆斯（M. H. Abrams, 1912～）的理论，文学研究主要有四个因素，即作品、作家、世界和读者。在基础上派生出各种各样的文学理论。^② 就此而言，在世界、作家、作品和读者这四个因素中，新批评无疑侧重于研究其中的作品这一要素。其实，对作品的分析、对作品地位的强调并不起始于新批评，也不起始于俄国形式主义。任何事物的存在必得依附于一种物质载体。文学作品同样如此，在口头文学中，它依赖于语言；在书面文学中，它依赖于文字。语言文字构成文学作品的基本存在形态，它也是历代文学研究首先面对的对象。在柏拉图那里，在亚里士多德那里，甚至在更早的理论家那里，文学作品本身一直是文学评论最基本的对象和材料。这样看来，新批评的作品本体论仿佛与此前的文学研究并无根本的区别。

其实不然，新批评与此前文学研究对作品的重视具有极为重大的区别。这主要表现在对文学作品这个客体的基本态度上。诚然，形式主义文论之前的文学批评也分析、研究和考察文学作品。但是，它们往往是通过文学作品分析来回溯某种社会经济状况、印证某种伦理道德准则或作家个人生平与心态。文学作品并没有独特的本体论位置。也就是说，它们没有将文学作

^① 2001年，上述两书合题为《新批评文集》由百花文艺出版社再版，主体内容并无多大更改。迄今为止，这两部书仍是论述新批评最全面也最深入的中文文献。

^② 艾布拉姆斯：《镜与灯》，郇稚牛、张照进译，北京：北京大学出版社，1989年，第6页。



品本身当作一个独立的、完整的、自在的语言体系或结构来加以分析和研究。文学作品自身的价值完全依附于社会背景、个人意图和道德观念。它只是社会学、伦理学、心理学、传记研究等的工具，是外在的、材料性的研究对象，不具备独立的、目的性的本体论地位。当然，俄国形式主义和新批评之前的传统文论也要研究语言表现的技巧因素。但它们对语言技巧、修辞效果的研究仍然从属于工具论和意图论。语言修辞没有自身独立的审美价值，而被视为传达某种理念、目的和意图报务的手段和途径。

为了将自己与传统文学研究区别开来，新批评使用了“文本（text）”这个术语来替代“作品（work）”，并将“文本（text）”当作文学研究的自足性对象。当然，在这个问题上，“新批评”家们各自的术语时有区别。比如，“新批评”概念的创造者兰色姆反对把道德和情感作为文学的本质，而将“肌质（texture）”作为文学批评首要的关注对象。兰色姆认为：“诗歌是一种松散的逻辑构架，伴有局部不甚相干的肌质。”^① 根据他的看法，诗歌批评的真正对象是“肌质”。兰色姆将这种以文学“文本（text）”为研究对象的批评称呼为“本体论”批评。为了在文学研究的诸因素中突现“文本”概念，新批评采取了将文本从文学研究诸因素中独立出来的策略。兰色姆将“个人印象”、“提要 and 意释”、“文学史研究”、“道德研究”等统统排斥在文学批评之外，提出：“批评家应当把诗视作十足的本体论的或形而上学的剧烈行动。”^② 这样，文本就获得了一种独立、客观的性质。塞尔登在概述俄国形式主义和新批评时说：“形式主义和新批评派都把文学文本作为自主的（或‘目的存在于本身的’）客体。”^③ 这无疑是准确而精到的认识。

这种策略在新批评的后代表人物维姆萨特（William K. Wimsatt）那里得到了最清晰的表述。为了对抗传统文论对作家的关注，维姆萨特提出了“意图谬见”（Intentional Fallacy）的概念。所谓“意图”，就是指作家在进行艺术创造时内心的动机、构思和计划，它与作者对自己作品的态度、他的看法、他动笔的原因等有着明显的关联。维姆萨特明确指出：“就衡量一部文学作品成功与否来说，作者的构思或意图既不是一个适用的标准，也不是一

① 兰色姆：《新批评》，王腊宝、张哲译，江苏教育出版社，2006年，第192页。

② 兰色姆：《批评公司》，A. 戴维·洛奇主编：《二十世纪文学评论》，葛林等译，上海译文出版社，1987年，第403页。

③ 拉曼·塞尔登：《文学批评理论——从柏拉图到现在》，刘象愚等译，北京大学出版社，2000年，第285页。



个理想的标准。”^① 作家的情感、生平、体验一直是西方文学研究的一个重点。西方批评史家一般将新批评作为对浪漫主义批评的反拨加以理解。在这一点上，艾略特（T·S·Eliot）以他著名的“非个人化理论”开了新批评先声，成为新批评的重要理论依据。艾略特反对浪漫主义把文学看成是作家个性和情感的表现。他的非个人化理论认为，文学作品的价值不在是否有效地传达了作家的感情，相反，作家的任务是为自己的个人感情找到一种“客观的对应物”，只有这样才能使寻常的感情得到艺术的表达。诗绝不是情感本身，它的价值也绝不是情感的强烈程度，它之所以有价值在于艺术创作的过程，在于作家是否成功地找到这种个人情感的“客观对应物”。艾略特在《哈姆雷特》一文中说：“以艺术形式表达情感的唯一方法是建筑一个‘客观对应物’；换言之，寻找一组物体，一种境遇，一连串事件，它们将成为那种特定情感的表示式；这样，那些一定会在感觉经验中终止的外部行为一经作出，就立即会引起情感。”^② 无论是艾略特的“非个人化”还是“寻找客观对应物”，目的都是要切断文学作品与作家的联系。在艾略特看来，文学作品既不能表现作家的感情，也不能表达艺术家的个性。他的一句名言说：“诗歌不是感情的放纵，而是感情的脱离；诗歌不是个性的表现，而是个性的脱离。”^③ 文学作品既然与作家的个人情感和个性无关，文学批评就应该把注意力放到文学作品本身中去。这样，新批评就提出了一种从文本出发进行内在研究的批评观与理论观。

维姆萨特不仅把作者排斥在文学批评之外，而且还将读者也排斥在文学批评之外。在维姆萨特看来，如果说意图谬见是将作品与其起因相混淆的话，感受谬见（Affective Fallacy）则在于将文本和文本的效果相混淆，也就是文学是什么和它所产生的效果相混淆。“这是认识论上怀疑主义的一种特例，虽然在提法上仿佛比各种形式的全面怀疑论有更充分的论据。其始是从诗的心理效果推衍出批评标准，其终则是印象主义和相对主义。”^④ 在新批评家看

① 维姆萨特、比尔兹利：《意图谬见》，见赵毅衡：《新批评文集》，中国社会科学出版社，1988年，第209页。

② 韦勒克：《近代文学批评史·第5卷》，章安祺、杨恒达译，中国人民大学出版社，1988年，第277页。

③ 艾略特：《传统与个人才能》，见《艾略特文学论文集》，李赋宁译，百花文艺出版社，1994年，第11页。

④ 维姆萨特、比尔兹利：《感受谬见》，见赵毅衡：《新批评文集》，中国社会科学出版社，1988年，第228页。



来，作品在被读者阅读时可能产生各种各样的效果，如果依据读者的感受来评价作品的话，势必造成批评标准的混乱，从而无法正确看待文学作品本身。很明显，新批评通过对“意图谬见”和“感受谬见”的批判，成功地将文本从文学研究的诸多因素中突现出来。在突现文本这个问题上，新批评后期代表性人物韦勒克与维姆萨特略有不同。韦勒克受现象学文论家英加登的影响，以文学作品存在方式问题为起点来研究文本问题。^① 起点虽有不同但《文学理论》的理论核心仍然是突显作为文学本体而存在的“语言符号结构”。

经过上述批评家的努力，新批评终于确立了它独特的研究对象，即独立自主的语言结构的独特性质、形态和肌理。沿着这条文本中心论的理论路线，新批评的批评家们进行了深入的探索。

三、文本语义结构的多重性

在 20 世纪西方文论史上，从文本中心论角度解决文学特性问题绝不只是新批评一家。俄国形式主义、布拉格学派、结构主义，甚至解构主义和符号学都将文学作品当作文学研究的主要据点，都从这个角度来分析和思考文学特性。我国西方文论教科书将它们一并纳入“作品系统”加以考察，十分准确。^② 与这些学派比较起来，新批评的文学特性概念具有非常特殊的性质。

从结构主义思潮的演进史看，学者们一般将俄国形式主义、布拉格学派和结构主义当作结构主义发展的三个阶段。这三个理论流派构成西方文论著史上广义的结构主义文论思潮。它们的共同特点表现在深受索绪尔结构主义语言学影响，将文学作品当作一种约定俗成、自成体系的符号系统，将文本与文本所反映的社会生活、作家精神区分开来。索绪尔（Ferdinand De Saussure, 1857 ~ 1913）是结构主义语言学的奠基者，他的学说对西方人文社会科学和文学研究都起到了爆炸性的影响。索绪尔在《普通语言学教程》中提出要建立一门“符号学”，语言学从属于“符号学”。索绪尔语言学将语言理解为一种“符号”，他明确指出：“语言符号连结的不是事物和名称，而是概念和音响形象。”^③ 索绪尔还用“能指”和“所指”两个术语来分别指称

① 支字：《文学作品的存在方式——论韦勒克文论的逻辑起点与理论核心》，《西南民族学院学报·哲社版》，西南民族学院，2002 年第 3 期。

② 胡经之、张首映：《二十世纪西方文论史》，中国社会科学出版社，1988 年。

③ 索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，商务印书馆，1985 年，第 101 页。



“概念”和“音响形象”。他将语言符号理解为“能指”与“所指”的统一体，符号的“所指”不是现实世界的任何一个具体物品，而是人所创造出来的主观“概念”，这就将语言符号与其所反映的社会生活和现实世界割裂开来，从而将语言视作一个具有独立价值的符号系统和符号体系。这一符号学观念直接启发文学研究者们将文学作品同样看作与现实生活没有直接联系的符号结构和符号体系。在这一点上，结构主义文论各家各派的理论观念基本一致。它们都把文学作品看成是与现实世界无关的符号学事实，将文学特性理解为文本作为符号的特殊性质。

新批评对文学特性的看法与结构主义语言学有所不同。从理论渊源看，新批评不是欧洲大陆索绪尔结构主义语言学的后代，而是盎格鲁—萨克森经验主义文化的产物。^① 瑞恰兹（I. A. Richards, 1883 ~ 1981）的语义学研究对新批评的影响远在索绪尔结构主义之上。从整体上，瑞恰兹的理论是一种“语义学文论”，主要从语言出发来分析文学作品的意义和它的特征。瑞恰兹认为，语言有两种不同的功能，即“符号功能”和“情感功能”。诗歌是对语言情感功能最典型的使用。科学语言与诗歌语言在陈述上是完全不同的。诗歌语言主要用来表达情感，它的许多陈述都是用来表达情感的，不能用经验事实加以核实，是一种“伪陈述”。瑞恰兹指出，在对语言进行情感的使用时，“重要的是态度而非指称”，“在这些情况中指称是真是假根本无关紧要”^②。瑞恰兹的语义学文论关注语言的基本性质，但更关注语言使用的方式和方法，关注语言在应用中所产生的作用和意义。瑞恰兹不仅重视文学语言的情感性特征，而且还多次论述文学语言的多义性和含混性。他认为，科学语言与文学语言的差别除了表现为不同的用法外，还表现为它们自身所具有的不同特征。瑞恰兹认为，科学语言尽可能地做到表述准确，所以它们总是意义单一，没有歧义；而文学语言则具有多义性和含混性。从文本的语义结构来理解文学特性，瑞恰兹的这个理论立场对新批评家具有重大影响。

如果说结构主义的文学特性着重于探讨文本的符号学特征尤其是语言符号能指方面的特征的话，那么，新批评则将文学特性看作是文本一种“语义

^① 关于索绪尔语言学模式与瑞恰兹语言学模式之间的差异及其对结构主义和新批评的不同影响问题，詹姆逊在其《语言的牢笼——结构主义及俄国形式主义述评》（钱佼汝译，百花洲文艺出版社1995年版）一书中有深入论述。参见该中译本，第1~33页。

^② 瑞恰兹：《文学批评原理》，杨自伍译，百花洲文艺出版社，1992年，第243页。

结构”，着重于探讨文学作品“语义结构”的构成特征。在新批评看来，文本由词构成，每个词汇都有确定不移的字面义，同时会引发许多闪烁不定的联想义，文学作品的本质就是词汇多种含义相互交织而形成的“语义结构”。与此同时，词与词相互联结，形成一种非常复杂的语义关系，这就是“语境”（context）。由于“语境”的存在，词的含义会产生更为巨大的变化，语言的字面义会被扭曲、扩展、压缩和变形。这样，文学作品的“语义结构”就变得更加复杂、更加丰富。新批评认为文学特性就是文本“语义结构”所体现出来的这种多义性、丰富性既冲突又统一的独特性质。

与其他文本比较，文本“语义结构”的特征是非常鲜明的。科学性文本的“语义结构”是透明和清晰的。为了避免误解，科学文本要求语言的意思必须精确，语言与它所代表的事物之间具有确定不移的一一对应的关系，它所传达的信息与文本字面约定俗成的意义完全吻合。韦勒克有一句简短的话精彩地论述了这一点。他说：“语言的文学用法和科学用法之间的差别似乎都是显而易见的：文学语言深深地植根于语言的历史结构中，强调对符号本身的注意，并且具有表现情意和实用的一面，而科学语言总是尽可能地消除这两方面的影响。”^① 科学语言与文学语言的差异从现代语言学看来最大的不同就在符号的“能指”与“所指”的关系上。科学语言趋向于使用类似数学或符号逻辑学那样的符号系统，其特征是符号的能指与所指高度合一，能指尽量直接地指向所指。文学语言则完全不同，它的能指与所指之间的关系不是如此的“透明”，能指不必与所指完全合一。因此，科学文本和其他实用性文本的语义结构是单一的、清晰的和透明的。而文学文本的“语义结构”则与此截然不同，它是复杂的、多义的和朦胧的。为了进一步分析文学文本的“语义结构”的独特性质，新批评创造了一系列术语和概念，并采用了“文本细读”的方法。布鲁克斯和沃伦合著的《理解诗歌》是新批评文学文本语义细读和分析最成功的范例。正如他们在分析艾略特的《阿尔弗瑞德·普鲁弗洛克的请歌》一诗中所说的：“我们只有细细观察，才能掌握本诗许多细节的全部意义并理解全诗的含意。”^② 他们对文本语义的细腻分析表明，文本的文学特性主要就表现为文本语义的多重性和朦胧性。

① 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，三联书店，1984年，第11页。

② 布鲁克斯、沃伦：《〈阿尔弗瑞德·普鲁弗洛克的情歌〉分析》，见史亮：《新批评》，四川文艺出版社，1989年，第203页。



四、朦胧：从隐喻、张力、悖论、反讽到多层结构

新批评用“朦胧”概念来揭示和描述文本语义结构的朦胧性和多重性。至于这个语义结构的内部构成、产生机制究竟如何认识，不同的新批评家有不同的看法。

新批评家们坚决维护文本语义结构的“朦胧”性。瑞恰兹的“包容诗”的概念、罗伯特·潘·沃伦（Robert Pen Warren）关于“纯诗与非纯诗”的理论，都对文学文本语义结构的朦胧性和多重性进行了总体辩护。

新批评非常重视“隐喻”（metaphor）对文本语义朦胧所起的重要作用。布鲁克斯说：“我们可以用这样一句话来总结现代诗歌的技巧：重新发现隐喻并充分运用隐喻。”^① 新批评对隐喻的看法别具一格。有些学者喜欢从心理学角度研究隐喻，有的学者则从哲学角度研究隐喻，普通语言学则从修辞学角度研究隐喻。新批评则主要从语义结构这个独特的视角来讨论隐喻。在新批评看来，隐喻不是一种独特的心理状态，也不是某种巫术式的或“泛神论”的思维方式，而是将两个全然不同的语义概念强行焊接起来的语言现象。隐喻的结果是文本语义结构的多重性与朦胧性。语义的冲突、语义的矛盾统一于作家采用隐喻的独特行为，统一于此一文本本身。新批评将隐喻视为文学特性的重要表征之一。

文本的朦胧产生于语言意义所形成的“张力”（tension），这是新批评对语义结构进行深入分析的又一重要论点。“张力”是新批评家退特为说明文本语义结构特征而创造一个理论术语。退特受逻辑学启发，认为诗歌语言都具有 extension（外延）和 intension（内涵）两重意义。赵毅衡先生指出：“在形式逻辑中外延指适合某词的一切对象，内涵指反映此词所包含对象属性的总和，但新批评派用这两个术语时意义有所不同，他们把外延理解为文词的‘词典意义’或指称意义，而把内涵理解为暗示意义，或附属于文词上的感情色彩。”^② 应该说，这一解释是非常准确的。退特将 extension（外延）和 intension（内涵）两个词的词干（tension）当作一个独立的概念，借以描述诗歌语言内涵与外延两种语义所形成的相互关系。退特在著名的《论诗的

^① Cleanth Brooks, *The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, New York: Harcourt Brace & World Press, 1947, p. 164.

^② 赵毅衡：《新批评——一种独特的形式主义文论》，中国社会科学出版社，1986年，第57页。