

朱栋霖主编

# 文学



# 新思维

拆散七宝楼台

——形式批评与文本解读

话语的魔方

——叙述学与文本解读

重拼地图

——结构主义与文本解读

中卷

主 编 朱栋霖  
副主编 刘祥安  
汤哲声



# 文学新思维



中卷

江苏教育出版社

## 目 录

|              |     |   |
|--------------|-----|---|
| 拆散七宝楼台 ..... | 刘祥安 | 2 |
|--------------|-----|---|

——形式批评与文本解读

|             |     |     |
|-------------|-----|-----|
| 话语的魔方 ..... | 刘祥安 | 150 |
|-------------|-----|-----|

——叙述学与文本解读

|            |    |     |
|------------|----|-----|
| 重拼地图 ..... | 李勇 | 396 |
|------------|----|-----|

——结构主义与文本解读

## 目 录

|     |                   |     |
|-----|-------------------|-----|
| 导 论 | 形式批评及其“中国化”.....  | 2   |
| 第一篇 | 生命的语言 .....       | 70  |
|     | ——臧克家《烙印》艺术阐释     |     |
| 第二篇 | 卿卿我我与尔汝万象 .....   | 83  |
|     | ——一种抒情模式的考察       |     |
| 第三篇 | 第三种声音的诗功能 .....   | 88  |
|     | ——一组“戏剧独白体”诗评说    |     |
| 第四篇 | 意义在文本之外？之中？ ..... | 94  |
|     | ——《我思想》、《旅人》解读    |     |
| 第五篇 | 文学总是戏剧性的.....     | 101 |
|     | ——诗、散文与戏剧性例析      |     |
| 第六篇 | 空间的意味.....        | 109 |
|     | ——诗、散文与空间形式例析     |     |
| 第七篇 | 诗以虚含两意见妙.....     | 122 |
|     | ——非马《夜笛》解读        |     |
| 第八篇 | 双重的语境.....        | 125 |
|     | ——《鱼化石》解读         |     |
| 第九篇 | 文本是独立存在的吗？ .....  | 134 |
|     | ——互文性例析           |     |
|     | 常用术语中外文对照表.....   | 146 |

## 导论 形式批评及其“中国化”

形式批评也称形式主义批评(Formalism),通常指俄国形式主义文论这一派别,偶尔也兼及英美新批评。但本书以形式主义为题却并不以俄国形式主义为主要对象,相反,却是以英美新批评(New criticism)为对象,所以如此,是为了一点小小的避嫌:只看书名,会将“新批评”之“新”理解为最新最现代之义,那不是笔者的本意。另外,形式主义在中国当代历来是不受重视的,不仅如此,形式主义已不知不觉中成为含贬义的词,本书却不这么看,所以也可以说是表示一点偏爱。标题虽如此,正文却径称新批评,想来读者不致误会。

新批评一词在美国文学界的流行,是20世纪40年代的事。1941年,兰色姆的《新批评》(The New Criticism)一书出版,随之“新批评”一词被广泛运用于美国文学批评。这一术语,在瑞恰慈的《文学批评原理》(1924年)、艾略特的文学批评中早已用过。

新批评于本世纪20年代从英国发端,至30年代在美国形成,五、六十年代,在美国文论界占主导地位,此后影响日渐减少。虽然新批评的基地在美国,其影响却是世界性的。

新批评派曾有过不少名字:本体论批评、反讽批评、张力诗学、结构批评、分析批评、语境批评、文本批评、客观主义理论、诗歌语义批评等等,但似乎这些名字并不能使他们一致感到满意,这是由于新批评派的主要成员在理论上往往各持己见。尽管如此,在以下一些重要问题上新批评派是一致的:

一、他们都试图在语言特征上寻找文学的特质、本质性的东

西,以区别科学与文学。在这方面,瑞恰慈有伪陈述论,燕卜苏有含混论、布鲁克斯有反讽论,兰色姆则有肌质论。故而有人称新批评为“字义分析”。

二、他们都是有机论的门徒。有机论本来是一个老问题,即强调诗中各部分的组合关系有如机体的器官,移动或否定其中任何一个部分就不可避免地改变或者毁坏了作品的意义。这有合理的一面,也有唬人的一面。新批评为有机论提供了新的论证。瑞恰慈的综感说、包容诗说,勃克的戏剧化理论,沃伦的不纯诗论,退特的张力论等都是这种有机论的新提法。

三、文本中心主义的批评立场。他们认为诗就是诗,而不是其他什么东西。他们反对传统的传记式批评、历史——社会批评、印象批评,主张客观地批评。为反对其它批评,他们提出了两个“谬见”:意图谬见和感受谬见。所谓意图谬见是指将诗与其产生过程相混淆,其始是从写作心理原因中推导批评标准,其终则是传记式批评与相对主义。所谓感受谬见是指将诗与其结果相混淆,其始是从诗的阅读效果中推导批评标准,其终则是印象批评与相对主义。韦勒克与沃伦合著的《文学理论》中,提出内在式批评与外在式批评,就是这种文本中心主义立场的反映。

简略的概括不能深入讨论,下面我们对新批评的有关重要人物及主要观点作较为详细的说明。

## 停止你的呻吟,走吧!

——休姆对浪漫主义者如是说

托·厄·休姆(1883—1917)的名字,在一般情形中,是与意象派联系在一起的,但是休姆的理论影响又不是意象主义一语可以囊括的,他的对于浪漫主义的批判同时为英美新批评派提供了营养。

作为一个文学理论家，休姆的思想中有两个相互矛盾的方面。一方面，休姆是一个柏格森主义者，在1911—1912年，休姆曾发表一系列论述柏格森(1859—1941)的文章，并且翻译发表了柏格森的《形而上学导言》。柏格森主义是一种强调非理性的直觉与高度流变的哲学，这与休姆的另一个方面的兴趣与观念是有抵触的。休姆喜欢抽象艺术，并且对沃林格论述抽象艺术的《抽象与移情》十分推崇，他的《现代艺术及其哲学》“实际上是沃林格观点的摘要”。这样柏格森哲学与他感兴趣的“另一种抽象艺术，概括性的，几何的，追求一种严格，一种不朽的稳定性和永久性，一种任何生物决不可能有的完美和刚性”，必然是如油和水一样的不相融。但这些都与本书论题关系不大，他的反浪漫主义思想才是我们要关注的。

在《浪漫主义和古典主义》一文中，休姆同意并且采取了法国莫拉斯(1868—1952)、拉赛尔等人反对浪漫主义的立场：“即是浪漫主义造成了革命。他们憎恨革命，所以憎恨浪漫主义。”也就是说，首先把浪漫主义作为一种政治革命思想的基础来理解并加以批判。休姆说，在1789年的法国大革命的背后，有一种积极的原则、信仰，那些狂热的革命信仰者“曾被卢梭教导说人天生是善良的，只是由于不好的法律和不好的风俗习惯使他受到压抑。取消了这一切之后，人的无限的可能性可以得到发展的机会。……一切浪漫主义的根子就在这里：人、个人是可能性的无限的贮藏所；假若你们能摧毁那些压迫人的法律，这样重新整顿社会，那么这些可能性便会得到一种发展的机会，那么你们就会进步。”这么一来，浪漫主义也就相当于一种乐观的自由主义，一种对于社会进步抱有幻想的观念，一种对于人性善的感伤的信仰。休姆认为，在对待人的问题上，“有两种看法，一种看法认为人本质上是善良的，而为环境所毁；另一种看法认为人本质是有限的，但是由于法律和传统的训练可能变得相当好。对前一派人来说，人的天性像一口井，对后一派人来说像一个水桶。把人看作一口井、一个充满可能性的贮藏所

的，我称之为浪漫派；把人视为一个非常有限的固定的生物的，我称之为古典派。”由对于人的本性看法上的分别，休姆进一步将浪漫主义与宗教态度联系了起来。浪漫主义是“分裂的宗教”“你不信上帝，于是你就开始相信人就是神。你不信天堂，于是你就开始相信地上的天堂。换句话说，你就接受了浪漫主义。”针对浪漫主义，休姆提出了一种古典主义。休姆的古典主义首先是对于人的本性的一种观念：“人是一种非常固定的和有限的动物，它的天性是绝对不变的。只是由于传统和组织才使他具有任何优点。”由这种人性观出发，休姆重新接纳宗教的“原罪说的正统信条”，“教会总是采取古典主义的看法”。将这种观念放到社会活动中去，自然是不会相信社会的进步，不会对社会革命具有任何热心，不仅如此，对于人的“无限”的可能性也缺乏兴趣。休姆关于浪漫主义和古典主义的论述中表现的倾向，给整个新批评定下了思想倾向的基调。

作为一个古典主义者，休姆在文学上并不要求以文学作伦理或宗教见解的载体。在休姆看来，宗教乃是人的天性所需，“人的固定的天性的那一方面就是对上帝的信仰。这对每个人来说，是与相信物质的存在、相信客观世界一样的固定而真实。它是与嗜好、性本能和所有其它的固定的品质平行的。”在宗教信仰被科学的理性主义破坏之后，本来“在宗教中找着它们正确和适当的出路的那些本能必然会用别的办法出现。”在浪漫主义那里，诗中充满了对于“无限”的向往、充斥着“围绕着‘无限’一语的各种情感”，结果是“使人类经验的清晰的轮廓混乱起来，变成不真实的和模糊不清的了。”人们对于宗教的需要在宗教本身的范围内是正当而且确切的，一旦失其表达的途径，转移到诗歌中时，有两害而无一利：就宗教意识而言，模糊了；对诗而言，这个表达人类经验的轮廓变得模糊一片。“就像把一瓶糖浆倒在餐桌上一样。”“浪漫主义就是溢出了的宗教。”解决的办法，属于宗教的还之于宗教，诗之为诗的请还原位，各司其位。诗应该关心的是“有限的经验”，而不是“无限”，如



此乃可指望让艺术享用自己的那份“干朗的坚硬”。诗的“大目标是追求：正确、精密、与切实的描绘”。休姆预言“一个干燥（休姆说那些浪漫主义的诗是“湿濡濡的”）严格的古典主义的诗歌的时代来临了。”

休姆同时反对将诗看作自我表现的观念。“我反对浪漫主义者中甚至是最好的作家，我更反对这种善于接受浪漫主义的态度。我反对那些心软感伤的人，他们不把一首诗当作一首诗，除非它是为某些事情呻吟、悲哀。”为此，休姆以一句引用的诗句对浪漫主义者说：

停止你的呻吟，走开吧！

作为一个艺术家，必须认清最重要的目的，在于正确的精细的和明确的描写。而这是非常困难的，休姆指出：“你必须采用语言，语言由于它本身的性质是一种公共的东西，就是说，它从来不表示什么确切的事物而只表示一种妥协，——那是你、我和每个人共通的。”因此，艺术家必须与语言和技巧做一番可怕的斗争，才能“描绘出他所见到的东西的精确的曲线，不论这是件外在的事物或存在于脑子里的一个观念”。

能够到达这一目标的语言，休姆认为是意象与隐喻的直觉语言。在这里，休姆试图划分散文与诗的界线。“在散文中正像在代数中一样，具体的事物是用符号或号码体现出来，这些符号或号码是按照规律行动的，在过程中具体的事物根本是不被看见的。……诗至少有一方面，可以看作是一种避免散文这种特点的努力。诗不是号码式的语言，而是一种看得见的具体语言。那是对一种直觉的语言的妥协，直觉会具体地传达出感觉。他总是力图博得你的注意，使你不断的看到一种有形的东西，使你不至于在抽象的过程中流动。它选择新鲜的形容词和新颖的隐喻，并非因为它们新的，

而对旧的我们已厌烦，而因为旧的已不再能传达一种有形的东西，而已变成抽象的号码了。一个诗人说一只船‘横跨海洋’以得到一个有形的意象，来代替航行这个号码式的字。只有隐喻的新杯才能盛住这些看得见的意义，散文是一个旧瓶子，让它们都漏出去了。在诗中，意象不仅仅是装饰，而是一种直觉的语言的本质的本身。诗是一个步行的人带你在地上走，散文是一辆火车把你送到目的地。”休姆区别诗与散文时，是从语言的意象性、对事物描写的正确、精细、清晰入手的，但最终还是归结到了一种与理智相对立的“直觉”。

由于休姆看待诗是从形式角度入手的，所以题材在他这里没有意义，无所谓“诗的”题材，传统的诗歌题材也已过时：“诗歌不再表现英雄行为，它已确切地，不可变更地成为反省型的了，用来表现和传达诗人心中瞬息间的状态。……旧诗表现特洛伊战争，新诗则试图表现一个男孩钓鱼时的情绪。”

综上所述，休姆不仅预示了整个新批评派的保守的思想倾向，而且，他的断然宣判浪漫主义的死刑，预言古典主义的复兴，他的撇开宗教伦理、撇开自我表现、轻视题材，他的特别关注诗的语言形式等等，都为新古典批评尽了奠基的能事。

## 精确、简练、硬朗

——庞德的呼唤

新批评的另一位先驱人物也与意象派有着不可分割的联系，此人便是美国诗人埃兹拉·庞德(1885—1972)。

庞德的批评文字，从其与新批评的关系看，重要的内容有两个方面：第一，与休姆一致地，反对浪漫主义；第二，他自称诗有它特殊的方法，这些用以表达意义的特殊方法之中，最主要的是他所钟情的“象形文字论”。

所谓反对浪漫主义，实质上乃是对于英国维多利亚—乔治时代诗风的反拨。维多利亚诗风含有浓厚的浪漫主义余韵，到20世纪初年，这类诗歌蜕化成多愁善感和伦理说教，于是庞德把19世纪末20世纪初的英国诗形容成“一大堆对于济慈和华兹华斯的模仿的模仿”。在庞德的批评文章中，华兹华斯的地位本身就不高：

对无关痛痒之事的迷信汇流成对华兹华斯的崇拜。他只是一头蠢头蠢脑的老绵羊，有着一种天才，一种无可置疑的意象主义天才，以及描述自然细节，描述冰窟窿中沐浴的野禽等的天才，而这种天才，或这种天才的结果，却被他埋没在一片无聊的咩咩声中。

而拜伦，虽然是一个“优秀的讽刺家和不精练的作家”，但他的技巧是“蹩脚的”。济慈据说“也许是最后一次将伊丽莎白时代的故伎重演而得到了好处”。

庞德主张诗应该“精确”、“简练”、“硬朗”，而不能像浪漫主义那样朦胧而不确切。在给哈莉特·芒罗的信中，庞德说：“诗必须写得像散文一样好”：

它的语言必须是一种优美的语言，除了要有高度的强烈（即简洁）之外，与一般的话没有什么两样。一定不能有书卷气的词，意义解释或句子倒装，一定要像莫泊桑最好的散文那样简练，像司汤达尔最好的散文那样硬朗。

对于浪漫主义及浪漫主义余绪的批判，对于“精确”、“简练”、“硬朗”的倡导，实际上都是庞德诗歌理想的不同表现。韦勒克指出：这是对于诗人所处的时代的不久的过去的批判，这又是对于一种精选的新传统的呼吁。

在庞德的观念之中，内容与表达是重叠的。一首好诗的每个字，都有它的功能，没有空间可作悠闲的装饰，与朦胧的表达以及机械而无关的平平仄仄的安排。形式即表达意义，形式即意义。这种观念可以看作新批评派“有机论”的来源之一。

所谓“象形文字论”，是庞德在中国文字（其实是汉字）中发现的“象形”的特点。庞德非常迷恋汉字独有的具体各别相，他说，读中国文字时，你不是在目注作家在拨弄心智的算珠，而是在守望事物实现它们自己的命运。他举例说，中国人如何写“人看马”呢？

首先，一个人站在两条腿上。其次，他的眼睛向空中扫去：一个眼睛下有两条奔跑的腿，一个已形式化的眼睛的影子，一个已形式化的奔跑的双腿，你看了，永难忘记的一幅鲜明的图画。再其次，那匹马站在自己的四条腿上。

从这一例中可见，庞德借汉字象形的特点，提倡对于具体经验的精确呈现，反对抽象的、观念化的语言。他给意象所下的定义是：

刹那间表现出一个理智和情绪复合物的东西。

而“诗歌是一种富于灵感的数学，它不是给予我们抽象数字、三角形、球体等等的方程式，而是给予我们人类情感的方程式”。

这种对于具体经验的精确呈现的强调，从文学史角度看，它既反拨了其时代的浪漫主义诗风之余绪，又启发了艾略特的“客观对应物”的观念；从与新批评的关系看，它与“肌质”的观念实际上是具有源流关系。

## 鸿沟：在个人经验与诗之间

——艾略特对“新批评”的奠基

新批评的直接开拓者是 T·S·艾略特（1888—1965）和

I·A·瑞恰慈(1883—1981)。

艾略特生于美国,1927年加入英国国教,并改入英国国籍。他首先是一位伟大的诗人,是英、美现代诗风的先驱,“由于他作为现代派一个披荆斩棘的先驱者的作品”,1948年,艾略特获得诺贝尔文学奖。艾略特诗歌的贡献,在于他比任何一个诗人更有力地对那个时代的审美情趣施加了影响,促进了审美感受的转变,从而脱离了“乔治王朝时代诗人”的情趣。

另一方面,艾略特同时又是20世纪英语世界中至今最重要的文学批评家。这种重要性在于,他关于“非个人化诗歌”的概念,他关于“统一的感受”以及“客观对应物”的论述,他的“传统”论,他用原始感受的分化来重新解释英国文学史的独特见解,他对于思想与诗歌关系的讨论,所有这一切问题,无论人们赞同还是反对其观点,都已成为文学研究中不可回避的重要问题。我们可以反对艾略特的具体观点或结论,但我们必须面对他提出的问题,这就是他的重要性。对于新批评而言,艾略特更是其直接的思想源头。

关于批评,艾略特有特别的看法。他将批评分为三种类型:

1. 所谓创作的批评,“苍白无力的创作”,2. 以圣伯夫为代表的历史道德批评,3. 真正的批评,诗人的批评。

第一种类型也即是我们通常所说的印象主义文学批评。它试图以文字形式来表现一篇作品的直观特征,同时说明该作品给评论家造成的直接印象,是凭着感觉而不是靠理智去判断事物的,即通过作品给予头脑的印象去判断。瓦尔特·佩特在《文艺复兴史研究》的前言中说:“客观地认识事物的第一步就是客观地掌握、辨别和认识自己得到的印象。”印象主义的文学批评发展到极端就成为弗郎士所说,批评是敏感的心灵在名著宝库里的探奇。印象主义批评的严重局限是其非理性的倾向——文学的本质是神秘的,不可究诘的,作品是天才灵感的产物,只可意会,不可言传,于是批评家只能谈谈感受、印象。批评因此无规范,无标准,人们只能指望艺术

天才来充当合格的批评家。艾略特否定这种批评，应该说是给新批评的科学化批评作清道夫的工作。

关于第二种类型的批评，艾略特认为它们应该被称作历史学、哲学、或道德研究，却不应该被看作文学批评。

只有第三种批评才是真正的批评：“重要的批评家是专心致志于当前的艺术问题，并希望借用过去的力量来对这些问题施加影响的人”。艾略特反对批评拥有的对作品的解释、判断的权利，这包含了对于解释的怀疑：如果读者对于作品的解释相互矛盾，是否必定有一个是错的？作者的意图一定是正确的吗？艾略特回答是：不一定。这已经包含了新批评“意图谬误”的观念。艺术作品一经脱离作家的头脑，便存在于作者与读者之间的某个位置：它既不等于作者的意图，也不等于读者的感受，也不等同于它所表现的现实事件。诗歌在某种意义上有它自己的生活。个人经验与诗歌之间的鸿沟被艾略特鲜明地揭示出来。当我们读到新批评派关于三 R 关系的详细讨论时，不难发现，它们是以艾略特揭示的鸿沟为基础的。传统批评的基础因为这一鸿沟的发现，塌陷了。

与“鸿沟”相关，或者竟可以说是“鸿沟”论的自然而然的推论，是诗歌的“非个人化”理论。在《传统与个人才能》中，艾略特有一段被广泛征引的论述：

诗歌不是放纵感情，而是逃避感情，不是表现个性，而是逃避个性。

这种说法与我们所熟知的华兹华斯的名言“强烈情感的自然流溢”完全不同。如何理解艾略特的这种论断？还是听其自己的解释：

因此，我请你们（作为一种发人深省的比喻）注意：当一根白金丝放到一个贮有氧气和二氧化硫的瓶里去的时候所发生

的作用。……两种气体混合在一起，加上一条白金丝，它们就化合成硫酸。这个化合作用只有在加上白金的时候才会发生；然而新化合物中却并不含有一点儿白金。白金呢，显然未受影响，还是不动，依旧保持中性，毫无变化。诗人的心灵就是一条白金丝。它可以部分地或全部地在诗人本身的经验上起作用；但艺术家愈是完美，这个感受的人与创造的心灵在他的身上分离得愈是彻底；心灵愈能完美地消化和点化那些它作为材料的激情。

上述引文中关于“白金丝”的大名鼎鼎的比喻，将诗人看作一种纯粹的催化剂。诗歌并不是诗人直接经验的再现。可以明白地看出，“非个人化”首先是针对浪漫主义的表现论和滥情主义的。其次，“非个人化”强调了个性和感情作为作品的语言媒介的品质。

我的意思是诗人没有什么个性可以表现，只有一个特殊的工具，那只是工具，不是个性。

感情的生命是在诗中，不是在诗人的历史中。

可以这么说：“非个人化”既为从休姆起即一再强烈地表现出的反浪漫主义提供了一个理论口号，又为新批评派的“本体论”（兰色姆）提供了思想基础。

艾略特再三申言，说自己没有系统思考诗学根本问题的能力，其实，他曾在法国巴黎大学、英国牛津大学以及德国研究哲学，他的导师中有著名的人文主义者白璧德、杰出的美学家桑塔耶那，在读研究生期间，完成了博士论文《经验和知识的目的：布拉德雷的哲学》（艾略特在哈佛大学接受其论文并通知其答辩时，放弃了。）。艾略特不是一个没有理论思考能力的诗人。

在其博士论文中，有一个假设：“直接经验”或“感觉”、“感受”，

这种“直接经验”先于任何主客体的划分,因此也先于任何个人心理状态,先于任何个人情感。这一观点帮助我们理解艾略特的“非个人化”——诗人通过将自己的感觉客体化而回到这种初始的直接经验,回到一种统一的“感受”那里去。

艾略特认为,这种直接经验只是在后来才分化为主客体,诗人应该有一种统一的感受,他应该就好像感觉和客体之间毫无差别似地能从前者过渡到后者。从统一的感受或曰直接经验的概念出发,艾略特提出了他的“感受的分化”和“客观对应物”的观点。

所谓感受的分裂是说,统一的感受在一定的时刻分裂,这便是英国诗歌堕落的开始。为此,他为自己及同时代的诗人制定了一个理想:恢复这种统一的感受。

统一的感受包括了思想与感觉,或者说包括了感性与智性,只是这里的思想或者智性应该达到可以被直接感觉的地步,直接诉诸感官,或者思想再创造为感觉,以至可以“像玫瑰花的香味那样直接感觉到”。(这就是“思想感觉化”的原则)统一的感受、感受的分化、思想感觉化等等提法,心同貌异,分别从哲学、文学、历史、创作的角度申述了其假设。作为这种统一感受的理想形态,是玄学派诗歌。其后新批评派的“不纯诗”论、“张力论”,均可以在艾略特这里发见其源头。

艾略特在《哈姆雷特和他的疑难》(1919)一文中,使用了“objective correlative”,他称之为“在艺术形式里表达情感的唯一方法”。具体地说,“即一组物象、一个场景、一连串事件”。这一词语大陆通译为“客观对应物”,海外华人学者译法各异,叶维廉译为“客观应和的事象”,余光中则译为“情物关系”(又译“客体骈喻法”),颜元叔译为“客观投影”,黄德伟翻作“客观关连”,黄维樑则译作“意之象”。在诸种译法中,叶维廉的“客观应和的事象”同“客观对应物”的译语比较忠实原文。黄维樑的译法则照顾及原文整段话的含义,同时将它与中国传统诗学联系起来。艾略特原文整段话



如下：

在艺术形式里表达情感的唯一方法是找出一个“客观对应物”，即一组物象、一个情境、一连串事件；它们成为那种特殊情感的表达公式；如此，这些诉诸感官经验的外在物象出现时，那种特殊情感便马上给唤引出来。

艾布拉姆斯评论这一概念说：艾略特的这一概念时常遭到批评，因为它曲解了诗人作诗的确切方法。没有任何事物或场景本身可以成为一种情感的“公式”(formula)。事物或场景在情感上的重要性和影响力取决于诗人如何在诗中将它们表现出来。艾略特的这一概念之所以流行，部分是由于它符合现代的一种趋势，即反对诗的朦胧和主张在诗中直接陈述情感——像雪莱在《印度小夜曲》中“我死，我晕，我毁”那样。

尽管“客观对应物”遭到许多人的批评，尤其是《哈姆雷特和他的疑难》这篇评论文章本身对于哈姆雷特的分析有许多错误，“客观对应物”这一概念的广泛流行却是事实，新批评派尤其欢迎这一术语，维姆萨特、布鲁克斯在评述这一概念时说明了它与新批评的关系：

客观对应物的观念，将重点完全置诸一个作品的结构上。诗人既然无法将情感或思想从他的心灵直接传给读者，于是诗人与读者间必须有某种媒介——“一组物象、一个场景，一连串事件”。只有通过这些媒介，作者与读者间才能发生交流。这便是“将作者要说的”先客观化；而批评家应关怀的，便是这客观化的对象所有的型态与性质。不管读者的反应如何，他的反应必须以此对象为渊源与基准。而且，这对象也是我们忖度“作者想说什么”的主要基础。