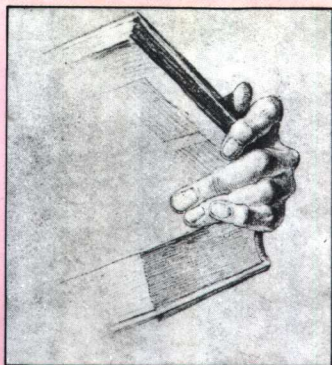


学 院 文 库



SEVEN TYPES OF AMBIGUITY

朦胧的七种类型

SEVEN TYPES OF AMBIGUITY

[英] 威廉·燕卜苏 著

PUBLISHING HOUSE OF CHINA NATIONAL ACADEMY OF FINE ARTS
中国美术学院出版社

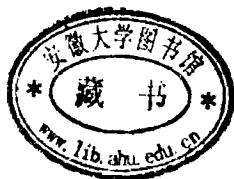
学院丛书

朦胧的七种类型

[英]威廉·燕卜苏 著

周邦宪 王作虹 邓 鹏 译

黄新渠 吴福临 审校



中国美术学院出版社

WILLIAM EMPSON
SEVEN TYPES OF AMBIGUITY
THIRD EDITION (REVISED) 1953
PUBLISHED BY
Chatto and Windus
LONDON
浙江省版权局著作权合同登记章
浙字 11-96-19 号

学院丛书

朦胧的七种类型

[英]威廉·燕卜苏 著
周邦宪 王作虹 邓 鹏 译
黄新渠 吴福临 审校

*

中国美术学院出版社出版发行
(杭州市南山路 218 号 邮编:310002)

全国新华书店 经销
杭州云轩印刷有限公司 印刷
ISBN 7-81019-379-1/J · 335

*

1996 年 10 月第 1 版 1996 年 10 月第 1 次印刷

开本:850×1168mm 1/32 字数:284 千

印张:12.875 印数 0001—3000

定价:25.50 元

第二版序言

十六年前，本书的第一版发行了。从那以后迄至第二次大战爆发时绝版，它的销售量虽不算大，但却十分稳定。在再版本书的时候，我应该考虑一下主顾的愿望。有许多人想从收集文献的角度出发，为图书馆购买一整套有关这一题目的书；有些人可能仅仅将它列入书目，为的是警告后来者，使他们不至重蹈复辙，把语言研究搞过了头。这样的主顾所需要的不是此书的新版，而是旧版，尽管我可能将旧版改得好一些。另一方面，旧版又有大修正的必要，对于任何我现在认为错误的东西，我都不愿意不声不响地让它们在新版本中出现。

看来最好的办法是将原有的注释溶入正文，说明新版本中所有的注释都是最近写下的认识。有时候，注释会与正文相矛盾，让人感到它是多余的，但我却不愿意过分删削。马克思·比尔勃姆爵士在他的一本早期著作进行修改时，有一点感想很精到，他说他曾努力回忆，如果他当初写那本书时有位老学究来挑毛病他会怎样愤怒，而且他还会肯定对方是错的。但是我还是剔去了一些分析（这种情况均有脚注说明），因为它们无足轻重，还可能分散读者对文章要旨的注意力。我还努力使一

些分析更加明确，偶尔还将各个论点串起来讲。摘录的出处需要补上，许多校对出的小错误需要更正，而有些我认为乏味的笑话则给删掉了。我想，任何可能引起争议的分析我都未曾悄悄剔除。新版本中还增加了索引和章节概要。

对本书作变动的地方如此少，这使我有些吃惊。当初写这本书时，我抱着这样的态度：诚实治学者以拙朴而荣。除了在一些枝节问题上故意挑起争论而外，我一开始就声明自己对“朦胧”一词的使用是自由的，我还不止一次地告诉读者，本书所要求他研究的七种朦胧的区别对善于深思者来说并无多大价值。对于我这一理论的真理性的真理性，我是用一种令人不快的方式来陈述的。谈到这点，我不禁想起有一次I·A·理查兹教授对我进行“检查”时（他当初是我的老师，给了我关键的指导和鼓励），我对他说过的话，我说，应将这一理论问题的所有可能的错误收集起来编印成册，以便人们可以等待时间来判断是非。十六年后的今天，可能的错误已经几乎全部列出，我也准备对它们作一次清理。我清除了文中定义上的混乱，把注意力集中在真正的谬误上。

本书的主要内容当然是语言的分析方法，但当时有两条交叉的思路分散了我的注意力。一方面是T·S·艾略特的具体的批评理论，另一方面是一般的时代精神的理论，这二者召唤着人们对十九世纪诗人的主张进行重新评价，并以当时人们在邓恩 [Donne]、马维尔 [Marvell]、以及屈莱顿 [Dryden] 作品中发现的成就来衡量他们的作品。看来，要欣赏这两群诗人的作品，非用迥然不同、互不相容的理论依据不可，这是当时的批评家面临的首要难题之一。现在看来，与其说我当时所写的有关十九世纪文学的评论是错误的，毋宁说我不该花那么多功

夫、作那么多准备去研究它。雪莱根本就不应该使我感到那样不解。但是我相信，我对疑难的寻求却使我发现了史文朋[Swinnburne]的重要的东西。此外，我也未将济慈的《忧郁颂》当作过时的对象。

第二种干扰来自弗洛伊德。当时有少数文学批评家准备应用日益向各个领域侵入的精神分析法，而准备进行巷战的大多数人都在学习防止它侵入的方法，或直接加入了对它的讨伐。我认为，这一问题也在这些年间基本得到了解决。现在我可以这样说，本书中最后一种朦胧的最后一例涉及的不是精神的分裂，而是一首道道地地的宗教诗歌。但我感到遗憾的是，当时人们对弗洛伊德的兴趣使我未能在第七章中对表达直接的精神冲突的诗歌以充分的论述。这类诗歌虽然可能不是最优秀的，但在我们时代大量出现。本书出版之前，我未曾读过哈特·克雷恩[Hart Crane]，但却有幸拜读了艾略特，我曾以出版者的身分说过：诗是一种低级游戏，而这乃是现代诗人的一个重要事实。当年丁尼生[Tennyson]吃罢早餐回到书斋里去继续写他的《国王叙事诗》时，家里人都不得不敛声屏息，因为所有中产阶级家庭都在等待着它的下文问世。我相信近年来的好诗为数不多，因为在写诗这一职业中，写好诗的努力被看成是一种病态情绪的过程，所以有才能的诗人也不得不小心翼翼；写诗仅是为了挽救诗人自己的完全健全的神智。在这种条件下写出的上乘之作在我们的时代有，在过去的若干世纪也有，但它们只是表现了个人的内心冲突。除非自己确实需要，否则作这种艰苦工作是不明智的。但是，如果我为了囊括当代诗歌而重写第七章，这本书也就得全部重来。

在此，我打算就对此书的批评中的一些论点提出自己的看

法。如果不对某些需要回答的有力的批评作出满意的答复，那我只会感到遗憾。我记得自己已经通过校正原文或通过注释，答复了一些较为次要的批评意见。我认为，对我的方法的所有重要的反面论点已在詹姆士·史密斯发表在杂志上（1931年6月的《标准》）的评论当中简明地表达出来了。因此，虽然许多其他文章都包含了类似的观点，集中地讨论他的文章到底较为方便些。在某种程度上，我认为原文本身已经对这些批评作了答复，不过那些答复远不够明晰有力。现在则是我把该说的说清楚的时候了。

史密斯不同意我对“朦胧”一词的用法，虽然我在修改原版时努力使它们更为妥贴，但我还是要对他下面这一论点作出答复。他认为“我们通常并不因为一个双关语或较好的奇喻试图同时表达两种事物，便指责它朦胧；它的实质是简洁，而不是朦胧。”我认为，当我们感到作者所指的东西并不清楚明了，同时，即使对原文没有误解也可能产生多种解释的时候，在这样的情况下，作品该处便可称之为朦胧。如果双关是明显的，一般我们不会说它朦胧，因为它没有使我们不解的东西。但是如果作者意在用一个反讽来蒙蔽一部份读者，我们就多半会说它是朦胧的，即使是一位从未怀疑过这一反讽意义的批评家，遇到这种情况也会这么说。当然，有人会说，即便是最明显的反讽，也是一种欺骗的把戏，但这种把戏只骗得了可笑的傻瓜。这倒又是一种讽刺。

纽曼 [Newman]^① 大主教之所以觉得吉朋 [Gibbon] 的诗朦胧，从他的一些话看来，那不过是因为他没有认识到吉朋在

① 纽曼 (1801—1890)，英国神学家，文学批评家。——译注

说反话罢了。虽然吉朋的反讽有着“双重意义”，但大多数读者会认为吉朋的反讽是朦胧的，因为他们并不认为它能欺骗人。因此，使用朦胧一词根据的是语言是否可能引起某些人的困惑，即使你本人并不如此。我在考虑我所引的例子时，虽然情况与上面不尽相同，但却时时感到困惑不解。我感到这些例子是美的，而且一般说来我对它们的反应也是正确的。但我的反应的具体内容，我却不甚了了。我说不出它们为什么是美的。但对某些例子，我又能通过分析上下文的意思对我自己的情感作出部分解释。然而当我把一个主要例子的几种意思找出来后，它们又过于复杂，不能全部记得住，只给我留下肤浅的映象。它们必须逐一分析，必须被看成可能出现的对原文的种种反应。实际上，有些读者往往没有领会作者的整个意图。因此，这种文字段落必须作为朦胧的文字来进行处理，即使人们会说对于一个高明的读者，只有他在进行不必要的批评实践时，这种文字才是（通常意义上的）朦胧的。有些批评家不愿意承认这一过程，因为他们将它与使他们胆寒的深层心理学 [Depth Psychology] 联系在一起。但是我们的头脑的确有这样的活动，那就是，我们无法将自己所得判断的各种要素进行分析时，我们还是常常能找到解决疑难的路子。这种情况其实是极为普通的。大多数孩子都会玩掷球游戏，但鲜有小孩精通动力学；更好的例子是，有些人善于换字游戏，一眼看出一个字母也不错，许多人则不能，因为分析过程虽然并不特别费脑筋，但却非常单调。很明显，这种认识整体的过程在语言研究中特别普遍而重要。大多数人都要学说话，在语法家还没有诞生之前，他们的语言中就包含了语法了。

这样说并不意味着我所关心的只是一些基本的，没有学术

价值的过程，也不意味着需要解释的东西都出现在短暂的顿悟之中。实际上，当你感到一篇作品内涵丰富时，常常发现它是字字珠玑，每一部分象着了火一样，于是你会为之接连几天食不甘味。而经历这一过程比之阅读对它的乏味分析却不是更快，而是更慢。尽管有时我们很快就把握了整个复杂的意思，上面那种较慢的思维过程（它是发自内心深处的思维）还是毋容置疑。

以上只是一种观点的概要，正是这种观点使“朦胧”一词成了必不可少的术语。当然，我并不否认，尽可能贴切运用这个术语是必要的，使用与此有别的“双重意义”一语也是必要的，例如当人们并不认为双关语是朦胧的时候就是这样。但是，我也可以说，在你没有对朦胧现象作出分析之前，你并不能确定对象的整体效果是否是朦胧的，而这种情况将迫使你不得不在某种程度上扩展这一词语的含义。无论如何，在摘引史密斯的一大段话之前我想作以上简要的说明。在以下引文中，史密斯的反对意见更为集中。他说，我的书愈到后来，从戏剧中引用的例子愈多。下面便是引文：

要研究诗歌，引用戏剧中的诗文肯定是不适宜的。研究戏剧的人如果考虑的是朦胧，那么他的首要任务便是有关历史的。他要找出虚妄的情节，指出人们在何种程度上自觉或不自觉地表现出虚伪。而研究诗歌的人的首要任务，却是作出价值判断。至于一个词、一个句子是否能从许多方面去解释，则不是他的主要任务，甚至也不是最初的任务。如果他把这种事当成主要任务，那就有这样一种危险，当他罗列这些解释角度时，会忘记价值判断。而除非批评家在分析的一开始就提出这种判断，否则它也不会在分析的结尾处

自动出现。现在，燕卜苏先生的大量分析看来都缺乏恰当的批判结论。它们之所以有趣，也仅仅是因为它们揭示了诗人、或燕卜苏先生自己的天才的头脑。此外，燕卜苏先生的某些分析针对的不是词句，而是他假设作者在写下它们时内心的冲突。我认为，在这种分析中他很可能早把诗忘到了九霄云外……

还有，燕卜苏的书中有几处离题的情况，这种情况部分地是由于他对朦胧的性质和范围不清楚造成的，反过来这种不清楚又在一定程度上增加了他对朦胧的性质和范围认识的混乱。当他在戏剧、在社会生活、在我们的思维结构中到处发现了朦胧时，便认定在伟大的诗歌中也照样能发现朦胧。我怀疑那些记得萨弗、但丁的作品、记得华滋华斯的《露希》的读者是否会接受他的看法；就算是可能接受，也须等到燕卜苏先生更清楚地阐明自己的立场之后。朦胧是否指生活中的朦胧呢？它是否是若干被束缚在一起的各不相同的力量呢？它是否指的是文学表现手法的含混呢？——诸如引喻、奇喻、双关这些作者有意无意运用的手段？如果指的是第一种，那么燕卜苏的论点就全盘错了，因为一首诗并不仅仅是生活的片断，可以被思维分离出来加以考虑、判断。一首诗是本体[noumenon]，而不是现象[phenomenon]，如果朦胧是指第二种情况，我们至少可以说燕卜苏的论点言过其实。

我认为，仅仅因为以上史密斯的这段话清楚表达了许多读者的感觉，就应该将它载入本书。另有一些批评家在提出同样异议时举出了这样的例子来证明问题：学一门外语时，重要的便是排除若干逻辑上还说得通的歧义，只有当你掌握了该门语言的精神实质后，你才不至于总是想到这些歧义，因为你明白

这些歧义不是作者的本意。当然，我并不否认，这种方法也可能导致大量的废话。实际上，我作为在外国教授英国文学的教师，一向总是告诫学生不要读我这本书。很明显，为了排除读诗过程中不需要的那些涵义，我们需要运用大量的技巧；我们东施效颦似的模仿没有表达出作品的原意，而只表达出那些不需要的涵义时，我们会大吃一惊，但这正好说明我们对作品的理解是正确的。然而，我在本书第一版中已承认，人们所需要的不是与原文无关的朦胧意义，而且我敢说，在防止鱼目混珠这一点上我是成功的。当然，作者意图之外的意义事实上在多大程度上蒙蔽了我们，并使我们的思维事与愿违地误入歧途，这是一个值得探讨的问题，它的某些答案也可能有重要意义，但我在本书中考虑的主要不是这一问题。

同样，史密斯先生说我常常忽视了价值判断，他当然说对了。书中引用的许多例子仅仅旨在说明某些技巧被广泛地运用。即使在引文较多的例子中，我也只想说明自己对整首诗的感受，而无意专门探讨我对它的价值的看法。事实上，价值判断不是先于就是后于我努力考察的过程。你在选择一首诗进行仔细研究之前必定首先认为它有价值，而当你研究完毕时，对它的价值也必定有更深刻的认识。人们也可能说，对这一过程本身的研究实际上不算是“批评”，但换一个名称并不能证明对这一过程的研究有任何根本的错误。当然，如果这一研究得出了错误的判断，它就是失败的。不过这又是另外一回事了。这样看来，史密斯先生反对我的基本论点便是：不应该将戏剧情景和对诗人的判断混为一谈。我认为他的这一作法是一种简化方式，没有这类简化方式生活的确难以进行，但这类简化方式却又在不断地遭到失败。优秀的诗歌通常是以冲突为基础的，虽然这一

特点在某些时期比其他时期更突出。当然，诗人必须对自己所写的东西做出判断，务求正确。他的读者和批评家也须尽力做出正确的判断。当史密斯先生反对我对作者内心可能出现的冲突的分析时，我认为他超越了权限。他论及的不再是我，而是批评的根本问题。如果批评家不能使人相信他们已经理解了作家的感情，就只能让世人小看自己。另外，作者的判断还可能是错误的。罗伯特·格雷弗斯 [Robert Graves] 先生，这位分析法的开山祖，曾说过，一首诗可能是偶然流传下来的，而后来的批评家就称它为当时最优秀诗篇了。在它产生的当时本来也完全可以出版，但作者却以为是自己把手稿毁掉的。我记得，布莱克的最优秀的一首短诗就被作者从笔记本上划掉，而这笔记本是该诗的唯一出处。这一点跟任何冲突理论都没有关系，它只说明确定一首诗是一个本体还是现象是很困难的。批评家常说一首诗的内涵超出了诗人自己的意图。这种说法早已被公认。

这一课题在我看来很重要，我想离开正题用绘画来说明它。目前伦敦正在举办一个半官办的康斯特布尔画展^①。展出的作品虽然不少，但只突出了两张大幅油画，这两张被称为“习作”。画家画它们时只是把它们作为皇家学会作品的第二稿，而本来他的计划是三易其稿才算完成。画家当时既不可能也不愿意展出它们。至于它们如何保存下来我不得而知。批评家们把它们称为十九世纪绘画发展的基础（我认为这完全错了）。现在，在许多人眼中，它们比康斯特布尔的成画，甚至比它们的定稿还要高明。当然也没有任何人断言它们是原始冲动的结果，或

① 康斯特布尔 (John Constable, 1776—1837)，英国风景画家。——译注

说它们并未经过康氏心理上的检验。当他产生一种想法时，他会立即画出一张草图，然后以画家的习惯，很快在一张画布上根据这一主题绘出一张初具规模的图画。他在一封信中说：“我的画进行得很顺利。我剔除了多数匆忙中的败笔，把新鲜的内容保存了下来。”你可以为康氏的判断辩护，说他之所以背叛自己的艺术是为了糊口。但这样说是对康氏的极大的不公，至少会使他感到不快。看来他并无这种固执的观念，即以为最潦草的初稿是最好的作品。当然，目前人们对它的欣赏也可能是错误的。我要说明的观点是“最后的判断”必须无定期地推迟。既然“习作”目前的名声已经超过了定稿，史密斯先生会将它视为本体呢还是现象？这是一个难题。如果找到了解答它的方式，那么史密斯先生所表达的深刻的真理对作出可行的判断就有重大的意义，但是我看不出任何解答这一难题的可能方式。

我认为，史密斯的批评最有力的一点是指出，由于我对朦胧一词的界定不明，导致了我以为它普遍存在于伟大的诗歌中。而这种假设显然是不符合萨弗、但丁的作品以及华兹华斯的《露希》所表现出的事实的。奇怪的是，当时的批评者中间，有一位引用了但丁的诗句，另一位又引用《露希》中的诗句来说明一个不相同的观点。他们将这些诗句作为伟大诗歌有真正的朦胧的证据。他们认为，这种朦胧潜藏在我所考虑的肤浅乏味的东西之下，赋予作品不可估量的价值。我虽然更易接受这种观点，但以上两种看法实则相去不远。看来我应当回答这样一个问题：我对自己在此研究的朦胧作何评价？是否可以假设所有的优秀诗歌都是朦胧的？

我认为是的。但我也认识到，我以前建立的方法常常不能有效而准确地证明这一点。我认为，伟大的诗歌在描写具体的

事物时，总是表达出一种普通的情感，总是吸引人们探索人类经验深处的奥妙，这种奥妙越是不可名状，其存在便越不可否认。我没有必要否认，越窄的凿子在心灵上凿下的痕迹便越深。我要提出的是，每当一首诗的读者为一行貌似简单的诗深深打动时，打动他的便是他自己过去的经验、他以往的判断方式。真正欣赏一首诗歌时，必须在欣赏者心中激起一种深沉的激动和广阔的宁静。假如最有眼力的批评也不能在其中感受到这种激动和宁静，那就不但叫人吃惊，还令人不快了。

第三版说明

我在本版中不得不力图为书中最初的和最后的一些例子辩护。

第一个例子（莎氏十四行诗第73号，本书3页）旨在说明：诗歌中常有一些历史背景。莎士比亚时代的读者很容易想象到真实的坍塌的唱诗台。我发现自己的措辞有些咄咄逼人，它是我挑起争论的一种手段，这种措辞在第二版中有所收敛。“这些以及许多其他的原因必须结合起来才能赋与这行诗以美”，这句话（即使“美”可以指该诗行的“整体美”）对读者也是过分尖锐的挑战，而且也不够中肯，因为第一类朦胧指的是不大值得注意的东西。很显然，即使你根本不去想象寺庙的断壁颓垣，这行诗仍然是美的。但我的确相信，如果我们自己发现了这行诗的美，而不是人云亦云地承认它美，那么，涌进我们脑子的东西便丰富得多。如果我们回想到这首诗的历史背景，那么它还会显得更丰富。其它的诗大抵也是这样。至于我们的头脑如何包容了恰当的历史背景（它常常是出自实际的迫切需要，而不是文学上的需要），仍是一个极其棘手的问题。但我们应该说，我们头脑所容纳的有关历史背景知识是多多益善的。

最后一个例子关涉到赫伯特 [Herbert] 的《献祭》(本书 357—369 页)。对于它,我同意那种意见,即将这样传统的诗称作“独特的”是相当荒谬的。以深层心理学来分析它也是很不妥当的。但这不过体现了把不同层次保持在同一适当焦距上的通常困难。反对我的人实际上不可能否认,赫伯特的风格跟他所摹仿的中世纪诗歌的风格是不同的,主要由于他有意提高了二律背反的作用。我当时意在指出,赫伯特感到图谋报复的爱情的二律背反是非常严峻的主题。自他的作品问世之后,越来越多的人有了同感。我至今仍然这样看。他之所以在处理一个传统主题时要提高二律背反的作用以致使读者怀疑它们是否能保持协调,原因也在于此。书中有这样的诗句:

人偷窃果子,我却必须爬树,
生命之树属于众生,独我一人被遗。

读到这两行诗时,我总不由自主地感到其中所包容的赫伯特那拙朴的气质,所表现出的基督的形象,正在受苦受难,极度悲怆,同时又象一个舍生冒险的孩童。

目 录

第二版序言	1
第三版说明	13
第一章	1

将要讨论的意义的各种类型；纯声音和氛围的问题。当细节同时以几种方式产生效果，比如与几种相似点比较，几种不同处对仗（见 p. 26），“比较”的形容词，淡化比喻以及音律暗示的额外意义，这时便产生第一种类型的朦胧。戏剧反讽的附加意义。（p. 50）

第二章	63
-----------	----

在第二种类型的朦胧里，两种或两种以上的选择意义溶为一种意义。莎士比亚十四行诗中的双重语法。乔叟作品中的朦胧（p. 82），十八世纪，T. S. 艾略特。关于莎士比亚作品的校勘以及“the+A+B+of+C”形式的几句题外话（p. 121）。

第三章	158
-----------	-----

作为第三种类型的朦胧，必须要具备这样的条件：即同时出现两种表面上完全无联系的意义。密尔顿、马维尔、约翰逊、蒲伯、胡德作品中的双关语。当叙述的领域不止一个时的那种一般化形式（p. 173）；讽喻，相互比较和牧歌。从莎士比亚、纳什、蒲伯、赫伯特、葛蕾作品中举的例子。关于此类朦胧的标准。