

本书为教育部人文社会科学项目研究成果

レトリック認識

修辞认识

〔日〕佐藤信夫（さとうのぶお）◎著
肖书文◎译



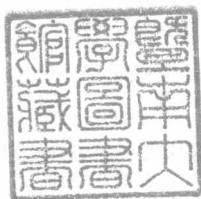
重庆大学出版社

Hof
20143

阅 览

レトリック認識
修辞认识

〔日〕佐藤信夫（さとうのぶお）◎著
肖书文◎译



金鹿大学 出版社

《RETORIKKU NINSHIKI》

© Tomiko Sato 1992

All rights reserved.

Original Japanese edition published by KODANSHA LTD.

Publication rights for Simplified Chinese character edition arranged with KODANSHA LTD. through KODANSHA BEIJING CULTURE LTD. Beijing, China.

本书由日本讲谈社授权重庆大学出版社有限公司发行简体字中文版,版权所有,未经书面同意,不得以任何方式作全面或局部翻印、仿制或转载。

版贸核渝字(2012)第126号

图书在版编目(CIP)数据

修辞认识/(日)佐藤信夫著;肖书文译. —重庆:
重庆大学出版社, 2013. 9

ISBN 978-7-5624-7413-5

I. ①修… II. ①佐… ②肖… III. ①修辞学 IV.
①H05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第111804号

修辞认识

Xiuci Renshi

〔日〕佐藤信夫 著

肖书文 译

责任编辑:余筱瑶 版式设计:余筱瑶

责任校对:谢芳 责任印制:赵晟

*

重庆大学出版社出版发行

出版人:邓晓益

社址:重庆市沙坪坝区大学城西路21号

邮编:401331

电话:(023)88617190 88617185(中小学)

传真:(023)88617186 88617166

网址:<http://www.cqup.com.cn>

邮箱:fxk@cqup.com.cn (营销中心)

全国新华书店经销

重庆升光电力印务有限公司印刷

*

开本:890×1240 1/32 印张:7 字数:169千

2013年9月第1版 2013年9月第1次印刷

ISBN 978-7-5624-7413-5 定价:30.00元

本书如有印刷、装订等质量问题,本社负责调换
版权所有,请勿擅自翻印和用本书
制作各类出版物及配套用书,违者必究

中译者序

本书是我的博士论文《中日当代修辞学比较研究——以王希杰和佐藤信夫为例》的第二本最主要的日语参考文献。我所译出的第一本参考文献《修辞感觉》已于去年(2012年)由重庆大学出版社出版。在那本书的中译者序中,我已经交代了当时起意要翻译佐藤的这两本代表作、也是日本当代最重要的修辞学文献的初衷,以及这两本书在日本学界和读书界所引起的巨大反响。根据最近得到的消息,1978年初版的《修辞感觉》继2004年印刷20次之后,于2013年又累计高达37次;而这本1981年初版的《修辞认识》,在2007年印刷16次之后,至2013年已累计高达21次。修辞学、甚至可以说是修辞哲学的著作,居然在一个没有多少哲学传统的日本民族中激起了如此的热潮,似乎有点不可思议。我在《修辞感觉》的中译者序中曾谈到:

众所周知,作为一门专门科学的“修辞学”发源于古希腊,其代表性著作是亚里士多德的《修辞学》(*Rhetoric*)。从古希腊罗马经过整个中世纪直到近代,修辞学在西方一直是一门显学,甚至被看作一般人文教养的最高学问。19世纪末到20世纪上半叶,由于科学万能思潮的泛滥,修辞学一度被打入冷宫,无人理睬;但从20世纪60年代以来,伴随着后现代主义的兴起,西方修辞学在全新的理论基础上又迎来了一次强劲的复兴。素以紧跟西方学术界最新思想动向著称

的日本学者,这次同样也不落人后,在日本国内掀起了一场修辞学的革命,其风头最劲者要数佐藤信夫。他的修辞学理论一反日本过去一百多年盲目跟随西方古典修辞学的传统做法,借助于西方后现代思潮所开辟出来的广阔的文化视野,在修辞学研究上走出了一条颇具日本本土语言文化特色的新路子,十分值得我们借鉴。

这也许就是日本最近数十年来经久不衰的修辞学热后面的思想状况,其中,佐藤信夫在理论上的创新开拓功不可没。我在前一本书《修辞感觉》的译者序言中,通过该书主要观点的创新,即他所提出的修辞学的第三视点“发现性认识的造型功能”的述评,对佐藤信夫的这种开拓精神作了重点介绍。在本书中,我想借这篇中译者序的机会,对他在这种第三视点基础上所做出的更具理论高度的独特构思作一个概观。我在前一篇序言中曾对这两本书的关系作了这样的定位:“前者(《修辞感觉》)是佐藤修辞学思想的出发地和根源,后者(《修辞认识》)则是对这一基础的理论提升。”也就是说,前者更具有方法论的意义,后者则全面展示了作者的修辞学体系建构,它的层次更深。前者所依据的还是修辞学家历来所关注的那些通常的辞格,从中分析出一般人所没有想到的深层含义来,后者则着眼于人们关注得不多或只有大而化之的表面说法的辞格。而人们之所以不太关注这些辞格,正说明人们从来没有从哲学高度看待这些辞格的运用,没有从这些运用中看出人类自身及其语言的哲学本质。所以《修辞认识》虽然被看作《修辞感觉》的姊妹篇,但实际上是对《修辞感觉》中提出的观点的深化和系统化,它不局限于再次论证已经提出的修辞学第三视点,而是运用这一视点建立起了一个另类的辞格体系。因此从理论深度上说,这本书比起前一本书难度要更大一些。虽然全书仍然保持了作者一贯的深入浅出和通俗的例子,口

语式的行文,而没有那些深奥的哲学术语,但似乎仍然不容易理解,需要事先有一些导读性质的文字,才便于从整体上把握佐藤的思想。在目前国内尚缺乏这方面的评介文章的情况下,我这篇序言也许勉强可以起到一个导读的作用吧。

日本修辞学家佐藤信夫(1932—1993)在其代表作《修辞认识》(另一部代表作为《修辞感觉》)中提出了一个颇为古怪的辞格体系,他从西方古典修辞学中选择了八个通常被忽视的辞格,它们是:1)默说或中断;2)踌躇或订正;3)转喻或侧写;4)对比;5)反义互饰(反饰)或悖论;6)讽喻;7)反讽;8)暗示引用。对于这八个辞格,我国修辞学界普遍感到十分陌生,一方面是因为这些辞格在我国修辞学家谈辞格时不太涉及,即使个别有所涉及,在解释上也有很大的区别;^①另一方面是因为佐藤对他的辞格的处理方式既不是归纳,也不是分类,而是推演,就是从同一个原则即“创造性认识造型”这一“修辞感觉”原则的动态发展中逐步推出一系列的辞格,构成一个演绎出来的辞格体系。这种做法是一般修辞学家闻所未闻的,因此他这套体系可以称得上是一个“另类辞格体系”。他认为,人们通常讨论的那些辞格如直喻、隐喻、换喻、夸张等等,虽然也是创造性的认识造型的体现,但它们已经被常识化、公式化了。“但在本书中,我倒是打算重点玩味那种与表示特异活动的认识类型本身有关的‘辞格’,所谓试图把握认识动态的表现形式。”^②真正优秀的修辞表达往往是那些非常态的表达,西方古典修辞学最初想从平凡的表达形式中发现那些特别优秀的,并从中抽象出辞格的公式来,使它们作为惯用型的技巧而有效,但没想到这就使它们成了一些固定的格式或老生常

① 可参看陈望道:《修辞学发凡》,载于《陈望道文集》第二卷,上海人民出版社,1980年;以及王希杰:《汉语修辞学》(修订本),商务印书馆,2004年。

② 佐藤信夫:《修辞认识》,讲谈社学术文库,2009年,第15页(页码为本书所标边码,即原版页码,下同)。

谈,反而发挥不出它们的功效来了。^①相反,这里的八个辞格却都是依照修辞的特异性挑选出来的,在这里,“语言表达时常显示出奇特的风貌,或许在某种意义上成为我们所考察的潜藏于一般语言表达深处的本质性结构。事物的所谓异常状态,可能会成为我们分析常识性状态的结构的线索。”^②反常的情况最能够体现修辞感觉的创造性的认识造型功能。

所以,佐藤费尽心血从浩瀚的西方古典文献中搜扒出来的这八个辞格,是从一种新型认识论的角度来加以解释的。这种认识论,既不是逻辑的,也不是经验常识的,而是一种创造认识论,它建立在直接感觉的生动性和能动性之上,通过对这些辞格感觉本身层次的分析而逐步展开。而由于感觉的细腻性和无限可能性,这些层次和辞格也是可以无限增加的,所以这是一个开放的体系。佐藤无意于将所有层次的辞格一网打尽,他所列举的八个辞格只不过是一种提示,即指示我们可以沿着这一方向去探索语言本身的无限可能性,因此这些辞格的真正含义并不在字面上,而是在字面底下。下面我们逐个来分析。

1. 默说或中断 (aposiopesis; interruption)

所谓“默说”,也就是沉默不语,但正是这种沉默不语,倒是说出了某种意思,类似于我们通常说的“此时无声胜有声”、“尽在不言中”。然而,既是“默”,就不能是“说”,我们说“默默无言”、“默默无语”,但在汉语和日语中都没有“默说”这种说法,这是佐藤自己生造出来的一个日语词。他的意思是,沉默本身就是一种“说”的形式,因此并不是“意在言外”的,而是“意在言中”。因此这种说法有一个前提,就是必须是在语言中间的沉默(停顿、中断),如果不是在语言中、在上下文语境中,那么那种无言的沉

① 同上,第17页。

② 同上,第18—19页。

默是不能叫作默说的。这样来理解,默说就是一种修辞方式、一种确定的辞格了。默说必须是在先有说,然后再停顿,但这必须从语句的含义上来理解,而不光是停顿的形式。佐藤认为,所谓“话说到一半”,根据内容,本来还应该再多说几句的,但却戛然而止了,这是作者把内容的理解交给了读者。以往有日本学者曾用“断绝法”来译 aposiopesis 一词,并解释说,这是为了“给说话留下更多的余韵”^①,但这还是沿袭了古罗马以来的老生常谈,即把默说仅仅解释成了由于某种说不出的情感情绪涌上来而被迫的话语中断,常用省略号“……”来表示。但佐藤指出,这种解释是成问题的。一方面,虽然省略号可以表达某种说不出的心情,但在普通文章中也常用,并不表达任何心情(例如为了避免啰唆而跳过某些项);另一方面在文学作品中,省略号的多义性很难说表达了一种什么确定的情绪,往往倒是要激发读者的某种不确定的想象力。他举丸谷才一的名著《没有河流的城市》为例,这篇小说实际上只有3章,但在标为第“4”的标题下,什么也没有,只有大量的省略号。佐藤认为这里并没有表达出主人公雅子或作者的某种情绪或余韵,而是利用前面各章已经形成的情绪态势,留给读者去作创造性的思考,这是很难做出一种确定的技术性规定的。但西方传统的解释从昆体良到丰塔尼埃,总是力求对这种修辞格作出精确的技术性规定,佐藤则将丰塔尼埃的形式技巧的规定改造为修辞感觉的层次规定,他说:

传统修辞论热衷于其分类和整理的辞格即 figure 的各种类型,本来就应该作为“问题”来理解,而不是“技巧”。为着语言表达而超过百个条目的技巧类型,其实如果从另一个视角对它加以重新审视,它就是关于语言认识的超过百个条

① 同上,第27页。

目的问题类型。作为语言来说,它不是什么方便的形式,而是烦恼的形式……。①

由这一视角来看“默说”这一辞格,它就不是什么表达情感的技巧,而是对读者发出的一个疑问,一种呼吁,邀请读者一起来进行修辞感觉的创造,来完成一种认识造型。西方传统修辞学把默说看作只是说话主体的一种主观意向,因而只是一种随意运用的技巧;经过佐藤改造后,默说(和中断)成了作者的修辞感觉在读者那里得到确认而得以成立的过程,也就是修辞感觉体现为“认识造型”的过程。默说这一辞格所表达的不是什么现成被迫的情绪之类,而是一种向读者的想象力发出的挑战,一种积极主动的提问。作为修辞格,它是一种最本源、最深刻的修辞感觉的原点,是修辞感觉的一种“极端的形式”,相当于传统修辞学中的“零度”。这个零度,不是现成地由逻辑规定好了的零度,而是自发地激活读者的想象力,邀约他们根据自己的感觉来回答问题的出发点。因此这不是什么单纯技巧问题,而是一切语言表现的本质,即能动的对话和问答。一般人只看到语言是信息,从而埋头于分析这些信息的结构;但没有看到信息的本质是发问,“一切信息都是发问”。至于由这种零度的发问所形成的那些信息结构,也就是所有其他那些辞格,则不过是对这零度的一种“偏离”罢了。这一点在下面几个辞格的分析中可以进一步看出来。

2. 踌躇(aporia)

默说的另一极就是踌躇。所谓踌躇,就是罗列了一大堆词语,但总也找不到那个准确的词语,因此显得非常啰唆。佐藤举太宰治的《狂言之神》中那个想要自杀的青年的心情为例,青年描述自己“既不阴郁,又不荒凉,也不孤独至极,不是智慧的结局,

① 同上,第39页。

不是疯狂,也无荒唐感,不号哭,不苦闷,不肃穆,不恐怖[……]”,一连列举了20多个字眼,一个都派不上用场。但是不是都白写了呢?当然不是。因为在读者的眼里,“隐藏在因想不开而导致的饶舌之下的撒娇(甘え),不仅不使我们这些不自杀而实际活着、或许是若无其事地阅读着的人产生不快的感觉,反而让我们产生一种奇妙的悲哀情怀。将撒娇塑造成一种略带幽默的悲哀、而不是任性撒赖(甘ったれ)的,是作家强烈的语言感觉。”^①“撒娇”(甘え)这个日语词有任性、逗引和暗示的意思,但不像“撒赖”那样只顾自己,而是也为他人考虑的。因此撒娇是人与人之间的询问和对话,是向他人发出的呼吁,佐藤甚至将它称为“作用于一切语言表现的根基的撒娇原理”,它同时表现在默说(不说)和踌躇(说得太多)这两种对立的形式中。正是在这种撒娇中,暴露出了语言的本质。我们生活在自己的母语中,现代西方解释学也认为,不是人在说语言,而是语言在说人。我并不能“发明”语言,而只能“寻找”语言,即寻找适合于我自己内心思想的语言。语言是我内部的“他者”,但没有这个他者,我“自身”是无法成立的。我们所用的语词都是几千年来人们用烂了的陈词滥调,但没有这种“陈词滥调”,我们就没有“文化”,也就不能作为人而生活。在这种意义上,语言(母语)就是我们每个人的独特的存在,“母语,是允许我们(决非贬义的)撒娇的、自己内部的他者。”^②

然而,要想在最一般的语词中表达出自己最独特的思想是很难的,所以自古希腊以来,“踌躇”这个词在希腊文中就是 *aporia*,也就是“没有说出的难题”、“无解的难题”的意思,它不单单是一种措辞选择的问题。或者说,根本就没有那种一劳永逸地解决问

① 同上,第55—56页。

② 同上,第58—59页。

题的选择,所有的词语只有更好,没有最好,作家们在选择词语时只有相对的满意,但本质上只能陷入永远无法摆脱的踌躇的困境。踌躇应当说来源于语言的本质,“即语言表现本来就是一个‘踌躇’的行为,是语言本质的相对性这样一个原理每每产生‘踌躇’这一现象的。”^①换言之,一切语言其实都是姑妄言之,再真诚的语言,一说出来就偏离了真诚,成为了技巧性的。真正的“零度”只在默说中。当然,语言的相对性不仅仅是由于语言本身的踌躇,而且也是由于它的造型必须由听众和读者来完成。这一过程可以采取“近义积累”(synonyme)的方式,即“积极地列举多个仿佛类似意义的词,在承认其中任何一个都不是可称为最好的那种准确表现的前提下,也许正因为承认是那样,才会从各个方向尝试对近似值的接近。”^②也可以采取模糊表达的方式,例如“岛村有些狼狈”(川端康成:《雪国》),这个“有些”是多少,又是因为什么而狼狈,都没有交代,甚至连岛村自己都不一定意识到了,但读者却“读懂”了这句话。那么,我们是如何“读懂”的呢?实际上,并不是我们“读懂”了,而是我们“以为”自己读懂了。^③这个“以为”,其实就是佐藤所说的创造性的认识造型。我们的“懂”都是我们自己所主动设想、想象和创造出来的,但是我们却自认为是被动接受了作者所传达的意思,它使我们“以为”那些词语是那种意思,而通常也就的确是那种意思了,一个认识就由此而被塑造成形。

3. 转喻或侧写 (metalepsis)

转喻是在 18 世纪以来才得到认定的一个辞格,最早由法国的 Dumarsais 提出,其定义为:“‘转喻’是换喻的一种,是为了表达先行事项而说明后续事项,或者是为了表达后续事项而说明先

① 同上,第 69 页。

② 同上,第 72 页。

③ 同上,第 74 页。

行事项。”^①如佐藤举的例子“阿孝的回答已经没有了”、“阿孝的头更沉重了”，来指阿孝已经睡着了^②。但佐藤反对将这种辞格看作仅仅是一种表达的技巧，他认为，纯粹技巧上的分析要面对“为什么要作此置换表现”的追问，因而要回到效果上来，即认为转喻比平铺直叙的效果更好。但是，为什么说“头更沉重了”就比“阿孝睡着了”的表达效果更好呢？后者岂不是更明确吗？我们不是顶多只能把这种修辞视为一种多余的装饰吗？这也正是西方古典修辞学为什么被近代人视为多余的原因。但佐藤认为，近代西方人自己误解了传统修辞学。就是说，转喻本身应该被看作是直白的表现，而不是多余的拐弯抹角。比如说，阿孝的头枕在利雄的手腕上，利雄的确是首先发现阿孝对自己的话没有了回答，然后感觉到阿孝的头更沉重了，之后，他才判断阿孝看来是睡着了。“这就是利雄的认识顺序，因此也是读者的判断过程。这个过程没有勉强”，最后的那个“睡着了”才是画蛇添足，“不过是逻辑上的构筑物”。其实我们既可以把“头更沉重了”看作是“睡着了”的转喻，同时反过来也可以把“睡着了”看作“头更沉重了”的转喻，即用一个“逻辑上的构筑物”来代替“头更沉重了”这样一个直接感受到的事实。

佐藤指出，日本近代修辞学基本上忽视了转喻的存在，只有五十岚力在《新文章讲话》中作为“侧写法”而提出的修辞手法，与转喻有些相近，其含义是“依他法”，即“不从正面而从侧面，借客写主，依他表自的一种辞格”。^③但佐藤对所谓“从侧面”、“依他表自”这样的用语提出了质疑：“但我对于究竟什么是正面、什么是侧面这样一种明确区分的方法，总感到有些难以同意。”因为凡是正面侧面、主和客的区分都是相对的，如果一定要说“侧面”

① 同上，第 94 页。

② 同上，第 99—100 页。

③ 同上，第 112—113 页。

的话,首先必须承认“一切视点相互都是侧面的”。^①按佐藤的想法,转喻所表达的是一切都在推移,因为两个方面处于相对的关系中,所以认识的转移才成为可能。这种转移有时是现实本身在变化推移,但有时也可以是我们自身的立场的转移,即通过换位思考或者设身处地,总之要有不断转换视点的灵活性,才能实现这种推移。于是佐藤给转喻重新下了一个自己的定义:“认识同一事态的两种表象的视点转换”即“改变表象加以认识”。^②他强调的是不要把认识的标准束缚于一个固定的“正面”标准之上,而是要在转换中使修辞随着感觉的变化而起舞,创造出不断更新的认识来。

4. 对比(antithesis)

“对比”是最负盛名的修辞格之一,也是出产最多名言警句的渊藪,如“不带危险的征服所带来的,是不带光荣的凯旋”,“以眼还眼以牙还牙”,还有北岛的“卑鄙是卑鄙者的通行证,高尚是高尚者的墓志铭”,顾城的“黑夜给了我一双黑色的眼睛,我却用它来寻找光明”,等等。佐藤认为,对比的情况虽然广泛存在于现实中,但对比所表现的与其说是现实本身,不如说是看到现实情况的解说者的对比性认识,没有这种认识,对比的现实并无意义。“现实是按照观察它的人的兴趣而呈现出逐渐不同的面貌的。”^③佐藤举仓桥由美子的小说《黑暗之旅》中的例子:

你几乎不相信他有可能已经回到了自己的家。因为无论对于你或对于他,家都不是应该归还的窝,而常常是必须逃脱的牢笼。^④

① 同上,第114页。

② 同上,第118页。

③ 同上,第130页。

④ 同上,第130—131页。

其中,“你”是女大学生,正在寻找已经失踪数日的恋人,但不论是在常识中还是词典上,“家”绝没有必须逃脱的意思,所以这种超出常识的描述,也许会被看作是一种故意的言过其实的技巧。但在佐藤看来,“这个‘对比’,与其说是要表现‘家’,不如说是表现了那样看问题的认识者”。他指出,人们往往忘记了这样一个事实,即“一切词语,在对由它讲述的对象加以造型时,都无一例外地也是作为一个进行讲述的人,而对讲述者这一人物形象的造型”。^① 佐藤还进一步证明,对比并不一定是客观上相反的东西对照,而只是人对话语的主观感觉。一般来说,词典上的反义词当然可以形成对比;但常常并不是反义词,只要是不同的词,哪怕是近义词,也能形成对比关系。例如:“太郎‘爱’着花子,但她却是‘恋’着他。”“爱—恋”是近义词,但把它们作为对比来感觉,这往往比“爱—恨”的对立更能够给人以震动。真正的反义词倒是很容易成为废话,如“黑而太白”、“天空高,不低”之类,一切都要看当时的语境而定。所以,拘泥于词典上的逻辑含义而确定对比的方式会极大地限制对比的空间;反过来说,只要立足于修辞感觉来寻找对比的契机,也就是在当时当地的语境中来发现对比,则找到新的对比的可能性就是无限的。佐藤把这样理解的对比设想为每个词语朝不同方向放射出去的一些射线。当然,这样一来,“由于从多方向的线条中只拿出一条线的关系,所以对比表现常常是片面的强调。那以外的方向,从奇观的舞台上消失掉了,即‘对比’表现不是公平无私的。”^②这就导致对比历来遭到人们的指责。但佐藤为此辩护道:“但是,的确有这样一个重大的疑问,即本来语言表现可以是公平无私的吗?”至少,“‘对比’表现作为一种尝试,敢于将不觉得有反义性的一些词语以对比形式来

① 同上,第131页。

② 同上,第144页。

观察,也是产生新的意义的实验,是认识重组的最基本的结构之一。”^①

5. 反义互饰和悖论(oxymoron; paradoxism)

从“默说”、“踌躇”、“转喻”、“对比”到“反义互饰(反饰)”和“悖论”,我们可以看出一条明显的辩证发展轨迹,即对立面的冲突越来越剧烈,离开最初“零度”的“偏离”越来越大。而到达“悖论”这个阶段,对立面已经变得不能相容了,但仍然以这种不相容的方式构成一个辞格,即虽然是“反义”,却偏能“互饰”。这就是我们平时所谓的“相反相成”。西方传统修辞学把这种辞格称为 oxymoron 或者 paradoxism。例如川端康成《舞姬》中的话:“这段光阴,既是两人的联系,又是两人的隔膜。”佐藤评论道:“连接和分离,的确是完全对立的概念。因此,同一个事物同时既连接又分离,这是典型的矛盾,绝不会有这种事……。看来似乎可以这样说,但为什么我们毫不费力地就理解了贯穿于这两个中年人之间漫长岁月的矛盾呢?”这是因为,大多数的词语哪怕是表现客观事实的,在此“都不是表现了事实,而是表现了人类对事实的关心。贯穿于两人之间的岁月,虽然也是同一事实,但却在语言表现上坦然接受了明显矛盾的两种关心。结果作为语言本来不会并存的表现最终达到了结合。”^②所以,佐藤所讲的“认识”,与西方古老传统所讲的认识是大不一样的,它不是主客二分、物我对立的,而是主客统一、与人的感觉活动不可分的。他说:

所谓我们认识事物,绝不是说坐在如特别认识席位的这种固定的安乐椅上欣赏银幕的,而是要动眼睛、动手脚、走近它摸一摸、离远它看一看、用心思想一想的……。是依靠自

① 同上,第146页。

② 同上,第159页。

我变动,换言之,是依靠改变视点加以观察才能认识的。^①

显然,这是一种强调主体能动性的认识论。矛盾的词语之所以能够被人们理解,正是因为它表达了人的能动感觉的多样性和矛盾性,这其实是每个人都习以为常的事。这种感觉本质上是变动不居的,虽然每次所创造出来的意义都是片面的,但却鲜明生动。在这种主观的观点中,由于视点的移动,我们经常很轻松地将完全对立而不相容的词语结合成一种认识造型,如“心底里,一股冰冷的火焰在颤动着”(川端康成:《舞姬》),“我现在生活在最不幸的幸福之中”(芥川龙之介:《一个傻子的一生》)。这就叫作“反饰”(反义互饰)。反饰挑战的是人的常识的底线,常常被那些已经为形式逻辑定型了的头脑所拒绝。但如果人们怀着善意的态度来理解,那么,“在看来走投无路之处,稍微移动一下视点(说白了,就是认识点),或许就会看到意外的方向。”^②但这种途径已经不再是自然可通约的,而必须完全诉诸读者当时的心境,只能凭意会来言传了。是与非总是取决于我们的感觉的流动,当我们采用反义互饰的方式来表达时,“我们甚至在不经意中就将那个形式上矛盾着的部分读过去了。看来视点的自在流动,可能是我们语言能力的基本特性之一。”^③

6. 讽喻(allegory)

以下的三个辞格,即讽喻、反讽和暗示,在辞格体系的顺序上是一个转折。在此之前的五个辞格都是通过语词的字面意义而越来越逼近“默说”的修辞感觉,要么不断摇摆(踌躇),要么转换视点(转喻),要么发现对比关系(对比),要么把这种对比推到极端(悖论);但这些语词之间的冲突却越来越剧烈。而现在要考

① 同上,第165—166页。

② 同上,第170页。

③ 同上,第181页。

察的辞格,则是一种根本性的偏离,即干脆跳出语词的字面意义而另外建立一套语词和意义的关系,用来表达原先字面意义所无法表达的感觉。它们有点类似于“隐喻”,但更加间接,是对同一个隐喻的连续运用。“像这样,从一个隐喻陆续出现同系列的隐喻,用比喻推动故事的进展的表现,传统修辞学将它命名为‘讽喻’(allegory)”,^①例如《古今和歌集》中小野小町的诗:“寂寞流泪,身如浮萍,断了根,若有水相邀,我也会同行。”第二句是直喻,下面三句都是隐喻。诗的意思如果不加说明,是很难理解的。但《古今和歌集》中有交代,说是一位朋友当上了三河县的官,邀请我去游览他家乡的美景,我同意了。这种态度在诗中被换成浮萍的讽喻了。

讽喻有时被译作“寓言”。不过,讽喻并不完全等于寓言,也不限于带有寓言性质的文学作品,因为就连一个简单的词组如“一帆风顺”,都已经是一个讽喻了,可见讽喻并不单纯是一种文学创作的技法,而是语言本身的一种普遍的结构。如川端康成的《舞姬》中:

“一直得到您的爱护,这我是很清楚的。”波子老实地回答了他。感觉已将心的门扉打开了一半,正踌躇着。即使完全打开,恐怕竹原也不会进来。^②

根据这个例子,佐藤不同意仅仅把讽喻看作是两个不同系列的并行,似乎一个系列是“事实”,另一个系列是“譬喻”,即用譬喻来说明事实。他不否认有这种情况,在某些诗歌中,甚至还明白地采取一句譬喻一句写实交替进行的方式。如上田秋成《雨月

① 同上,第197页。

② 同上,第200页。