

第一章 文学语言观念

文学语言观念，即对文学语言的认识、思考和看法。了解文学语言观念的发展、变化，是研究文学语言学的前提，因为“观念”是人类实践活动的产物，它一经形成并被实践者所掌握，便会对后来的实践活动发生指导性的作用。文学语言观念并不是孤立的现象，它和其他事物一样，都是“许多规定的综合，因而是多样性的统一”^①。自古至今，文学语言观念在中西方有着不同的发展演变史，随着人类文学实践活动的不断进步，文学语言观念也会随之出现新的变异与更新。本章没有足够的篇幅对中西方语言观念的发展史做出全面的历时性描述，只是选择了三个重要论题，通过评述20世纪西方语言论文论的文学语言观念，描述百年来中国文学语言观念演进的发展轨迹，以及中国新潮作家对文学语言的探索与实践，从中见出文学语言观念演变的历程，了解当今文学语言观念发展变化的新趋向。

一、20世纪西方语言论文论派的文学语言观念

西方哲学界在20世纪发生的意义深远的语言学转向，使得代表人类精英文化的三个主要领域哲学、语言学和文学，齐头并进且相互影响地开展了一场语言革新。这场强大的革新思潮使人类的语言观念发生了根本性的变化：“语言不再是单纯的载体，反之，语言是意识、思维、心灵、情感、人格的形成者，语言并非人的驯服工具，语言是人类认知世界与自己的框架，语言包括逻辑，而不受

逻辑的局限。语言之根在于无意识之中，语言在形成‘可见的语言’之前是运动于无意识中的无数无形的踪迹（一种能）。语言并不听从于某个人的意志，语言是一个种族自诞生起自然的积累，其中有无数种族文化历史的踪迹，它是这个种族的历史的地质层。只要语言不死，其记载的、沉淀的种族文化也不会死亡。”^① 语言从理性的工具被提升到人的生存的本体世界的层次，用语言消融掉主体和客体的区别。这是从方法论到世界观、从认识论到本体论的重大转变。这一转变不仅导致了 20 世纪西方人文科学对哲学传统的反思和批判，而且也使作为语言主体的人，获得了一定的自由和解放。

昔日备受冷落的语言为何被提升到如此重要的地位？语言哲学为什么能在 20 世纪获得如此重大的进展？自然，“语言学转向”的因素是复杂多样的，但根本原因是 20 世纪西方社会、思想、文化的新变化与新发展使然。20 世纪以来，西方社会的物质生产、科学技术出现了突飞猛进的发展，这既为语言表达方式的进一步发展奠定了丰富的物质基础，而且也大大拓展了语言概念的含义。书刊、报纸等印刷物的无比丰富，显示着印刷语言的无穷魅力，而电脑多媒体和网络技术的发展，使人类进入高速传播的信息社会，由此大众传媒语言则成为备受青睐的新宠，电子出版物、数字化图书馆、网络数据库等成为人类创造的新的文化载体。这一切都预示着一个新的语言时代的到来。正如法国当代语言学家海热所言：“不管公元 2000 年为人类准备的是怎样的未来——其开端倏然间已经逼近——我们完全可以认为，本世纪最后这些年代堪称实实在在的语言时代，正如说这是一个在宇宙、机器人、原子或遗传学等方面均有重大发现的年代一样。……本世纪最后 25 年，人类已经没

入词句的汪洋大海当中。^①

受“语言学转向”这一现代哲学思潮的影响，20世纪西方言论文论得以空前的发展，文学研究呈现出两个重心的转移，即由作者为研究重心转向以作品研究为重心；由外在研究为重心转向以内在研究为重心。他们所谓的外在研究是指传统的历史文化心理研究，即根据文学作品产生的社会背景、作者生平、读者所获得的心理印象去解释文学。他们主张的内在研究，则是指对文学形式因素及其关系的研究。他们认为文学的外在研究是非文学的，永远不可能解决分析和评价等文学批评问题，文学研究的当务之急是集中精力去分析研究实际的作品。在上述主张的影响下，语言问题便成为文学研究的中心议题，文学语言研究由传统文论的弱项渐成备受青睐的强项，各家各派运用不同方法、从不同角度，阐述自己的文学语言观念，为人们展示出文学语言研究的新视界，其中俄国形式主义、英美新批评和现代结构主义，以其对文学语言的格外关注和深入细致的分析，代表着20世纪西方文学语言观念的主要趋向。为了进一步探讨问题，有必要对上述学派的主要文学语言观念作一个简略的历史回顾与评析。

（一）俄国形式主义对文学语言的阐发

俄国形式主义是1914年至1930年在俄罗斯出现的一种文学批评流派。这一流派的兴起，为20世纪的文艺理论带来了崭新的气象，它以极大的理论魄力冲破传统文艺学中的种种陈旧旧框，开辟出一片文艺学研究的新天地。这一流派的主要团体为“莫斯科语言学小组”和彼得堡的“诗歌语言研究会”，其成员是一批从事文学和文学史研究的青年学者，他们都重视从语言学角度研究文学，其重要的理论观点如下：

海然热著，张祖建译：《语言人——论语言学对人文科学的贡献》，三联书店1999年版，第3—4页。

1 文学科学的对象——文学性

俄国形式主义的理论革命始于对文学研究对象的界定。他们认为如果要建立一门独立的文学科学，必须首先界定文学之所以为文学的独特的研究对象。他们从探索文学区别于其他科学的独特性入手，提出了有别于传统文学理论的新观点。在雅各布森的《现代俄国诗歌》中，对文学学科的研究对象做了明晰的阐述：“文学科学的对象不是文学，而是‘文学性’，也就是使一部作品成为文学作品的东西。不过，直到现在我们还是可以把文学史家比做一名警察，他要逮捕某个人，可能把凡是在房间里遇到的人，甚至从旁边街上经过的人都抓起来。文学史家就是这样无所不用，诸如个人生活、心理学、政治、哲学，无一例外。这样便凑成一堆雕虫小技，而不是文学科学，仿佛他们已经忘记，每一个对象都分别属于一门科学，如哲学、文化史、心理学等等，而这些科学自然也可以使用文学现象作为不完善的二流材料。”^①在雅各布森看来，任何一门科学都应该有其独立的研究对象，否则，就难以与其他科学相区别。要使文学成为一门独立的系统科学，就必须首先弄清文学区别于其他科学的独特性，这种独特性即文学性。那么，文学作品的文学性又是什么呢？雅各布森认为，既然文学可以表现各种各样的题材内容，文学作品的文学性就不在内容，而在语言的运用和修辞技巧的安排组织，也就是说文学性仅存在于文学作品的语言形式之中。

雅各布森作为一名语言学家，在早期的研究中提出“文学性”这一概念之后，始终努力从语言学的角度来说明文学性。他认为，文学作品首先是作为一种独特的语言现象存在的，无论是语言学家还是文艺学家，都要以此作为研究的出发点。语言的本质是诗，语言起源于诗歌，发生学的先在性决定了语言的诗性本质。诗歌语言

原则是语言学最重要的原则。因而，诗学始终是他从事语言学的一个试验场。在他看来，诗歌语言不是表达作者思想感情的工具，也不是再现模仿现实的工具，而是独立自足，具有自身价值的。他指出：“如果说，造型艺术是具有独立价值的视觉表现材料的形式显现，音乐是具有独立价值的音响材料的形式显现，舞蹈是具有独立价值的动作材料的形式显现，那么，诗便是具有独立价值的词、（或者像赫列勃尼可夫所说的那样）独立的词的形式显现。”^①他的意思是，诗的本质不在指称、叙述外在世界的事物，而在具有表达目的的诗学语言（词）的形式显现。这样，在俄国形式主义那里，诗歌的语言获得了前所未有的地位。

二元对立及其相关变异性原理，是雅各布森语言学诗学观的核心概念。在诗歌语言中，重音音节与非重音音节，长音音节与短音音节、响亮与重浊、开口与闭口、轻辅音与重辅音……等等，常常成双成对，交替出现，既对立而又相互转化。通过这类现象的观察，雅各布森提出了“相关变异性”这一重要概念，揭示出音位中各种二元对立因素及其相互转化的规律。他还把本是两种普通修辞方式的隐喻和转喻看做是语言的二元对立的典型模式，并以此来区分 19 世纪现实主义与浪漫主义。他认为，在一般的现实主义作品中，转喻结构居支配地位。这类作品注重情节的叙述，环境的描写，通过转喻来表现人物与环境的关系，主要是指向环境。而浪漫主义作品则以隐喻为主导，它们尽可能地把要表达的意义隐含在诗的字里行间，让读者自己去品味、去赏析。实践证明，对于小说和诗歌分析而言，这也是一个有益的视点。

2. 文学创作的手法——陌生化

文学的陌生化效果，古已有之。所谓传奇志怪、拍案惊奇等都是强调作品违反常态生活的新与奇，别林斯基也曾把文学人物称之

为“熟悉的陌生人”。但是，把陌生化作为文学创作的原则、手法，提到理论高度加以认识，则是俄国形式主义的主要代表什克洛夫斯基。他在批判艺术即形象思维时，曾有一段关于艺术的名言：“艺术之所以存在，就是为使人恢复对生活的感觉，就是为使人感受事物，使石头显出石头的质感。艺术的目的是要人感觉到事物，而不是仅仅知道事物。艺术的技巧就是使对象陌生，使形式变得困难，增加感觉的难度和时间长度，因为感觉过程本身就是审美目的，必须设法延长。艺术是体验对象的艺术构成的一种方式；而对象本身并不重要。”^①在这段话里，什克洛夫斯基谈到了艺术的目的、艺术的技巧以及艺术是什么等重大问题，其中“陌生化”概念的提出则强调了艺术感受性和日常生活的习惯性格格不入。

什克洛夫斯基认为，人对某些事物数次感受之后，便会逐渐形成对这些事物的感知定势，经常面临自动化，产生机械性，对事物的各种具体特性就会视而不见，变得熟视无睹。为了摆脱这种机械性，打破自动化，让人重新关注自己周围的世界，就需要使事物不断地以崭新的面貌出现于人面前。同理，文学作品要具有艺术魅力，就要借助陌生化的手法对所描绘的对象进行艺术加工和处理，使本来熟悉的对象变得陌生起来，使读者产生新鲜感，并在欣赏过程中感受到艺术形象的新奇独特。

在什克洛夫斯基的陌生化理论中，文学语言是实现陌生化过程的重要条件与保证，也就是说文学陌生化的前提是语言陌生化。他认为，文学语言与日常语言既有联系又有区别，日常语言是文学语言的直接来源，文学语言是在日常语言基础上的一种升华。日常语言要成为文学语言，必须经过艺术家的扭曲、变形或陌生化。在论及诗歌语言陌生化时，什克洛夫斯基认为，“诗歌的目的就是要颠倒习惯化的过程，使我们如此熟悉的东西‘陌生化’，‘创造性地损

坏’习以为常的、标准的东西，以便把一切新的、童稚的、生气盎然的前景灌输给我们。’^①因此，诗里的夸张、比喻、婉转说法，诗中常用的古字、冷僻字、外来语、典故、为本身就是意义的要素而运用音响等，无一不是变习见为新知、化腐朽为神奇的“陌生化”手法。在什克洛夫斯基看来，经过陌生化处理的文学语言，不负载一般语言的意义，丧失了语言的社会功能，而只有“诗学功能”。

“陌生化”是什克洛夫斯基也是俄国形式主义独创性的概念，它标志着俄国形式主义对形式主体的高扬。尽管他们未能对这一概念全面细致地阐述，但什克洛夫斯基及其同伴们那些贯穿在其艺术理论著作中的敏锐的发现和睿智的见解，已表明他们所坚持的不同于传统的文学观：文学的语言不是指向外在现实，而是指向自己；文学不是生活的模仿或反映，而是生活的变形。因此，什克洛夫斯基宣称：“艺术永远是独立于生活的，它的颜色从不反映飘扬在城堡上空的旗帜的颜色。”^②以突出文艺自身的本质和其内部规律。这里，过分强调文学的形式与手法，过分夸大艺术与现实的本质差异，显然失之偏颇。但是他们对文学作品的语言、结构等形式特点和功能的深入探讨，又是极为有益的。俄国形式主义对文学语言的重视，以文学语言与日常语言的区别为重要的出发点进行文学理论研究，开辟了本世纪文学研究的一个新领域，即从语言学角度切入文学研究，从而使语言学与文学联姻，使当代西方文学研究发生了划时代的变化。美国新批评代表人韦勒克、沃伦在其著名的《文学理论》一书中，对俄国形式主义的文学作品研究的新观念、新方法曾给予高度评价，他们指出：“建立在对现代文学的形式做大范围综述基础上的一些新方法正在被引入文学研究中。……特别精彩的还有俄国的形式主义者及其捷克和波兰的追随者们倡导的形式主义

特伦斯·霍克斯：《结构主义和符号学》，上海译文出版社1987年版，第61页。

转自张隆溪：《二十世纪西方文论评述》，三联书店1986年版，第80页。

研究法。这些方法给文学作品的研究带来了新的活力，对此我们仅仅开始有了正确的认识和足够的分析。”^①这说明，俄国形式主义对 20 世纪文学作品理论的形成与发展，具有十分重要而深远的影响。

3. 文学文本的意义与文学语言、形式的不可分离性

在俄国形式主义文论中，形式、材料等概念被广泛地运用，在这些概念中蕴含着文学文本的意义与文学语言、形式不可分离的思想。俄国形式主义对形式有着自己独特的理解。在他们那里，形式包含着两种含义，一是一些抽象的法则、程式，如作品情节、结构的构成规律等；二是指具体的文学作品。在他们眼里文学就是形式，是文学作品整体，其形式概念包含了内容形式二分论者所说的形式和内容因素。由于把内容作为形式的一个组成要素来看待，认为内容是形式创造的结果，因而俄国形式主义强调形式与内容的不可分离性。日尔蒙斯基在《诗学的任务》中说：“艺术中任何一种新内容都不可避免地表现为形式，因为，在艺术中不存在没有得到形式体现即没有给自己找到表达方式的内容。同理，任何形式上的变化都已是新内容的发掘，因为，既然根据定义来理解，形式是一定内容的表达程序，那么空洞的形式就是不可思议的。所以，这种划分的约定性使之变得苍白无力，而无法弄清纯形式因素在艺术作品的艺术结构中的特性。”^②日尔蒙斯基在强调形式与内容的密切联系的同时，指出传统二元论的危害，它不仅容易使人用“什么”与“怎么”来肢解活生生的作品，以为内容是主旨，形式如器皿，它里面注入的液体便是故有不变的内容；而且还把形式与内容分割为两部分，内容被视为可脱离形式单独存在并处于支配地位的某种东西，而形式则被视为包裹内容的衣裳。这样，形式必然被置于无足轻重的地位，当作一种可有可无的装饰，成为可随意剥离的“外

韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店 1984 年版，第 146 页。

② 方珊等译：《俄国形式主义文论选》，三联书店 1989 年版，第 211—212 页。

壳”。

俄国形式主义对传统二元论的发难，虽然有某些过激提法和不科学之处，受到许多文论家的激烈批判，但在俄国和后来的前苏联，不少文学理论家还是承认艺术内容是艺术形式所建构的，二者是不可剥离的。俄国形式主义对文学作品形式与内容的论述，对形式的构成元素与其构成方式的探索，大大深化和发展了形式与内容关系的研究，引领人们从一个新的角度来看待二者的关系，同时它架起了文艺学与语言学的桥梁，为当代文学语言学研究的发展提供了动力和理论基础。

（二）英美新批评派的文学语言分析

英美新批评是 20 世纪最有影响的文学理论流派之一，是文学作品中心主义最积极的倡导者。它把作品当作一个独立的、完整的、自在自足的系统，专注于作品内在结构及语言的探讨，在 20 世纪 30 年代到 50 年代该派发展的鼎盛时期，对诗歌文体及文学语言的研究方面，取得了许多成果，值得后人研究和借鉴。

1. 诗歌语言与科学语言

新批评派从一开始就注意把文学与其他文体，尤其是科学文体作严格的区分，不少批评家都对诗歌语言与科学语言做过分析与阐述，试图通过揭示这两种语言之间的差别，廓清文学与科学之间的本质区别。新批评的直接开拓者英国美学家瑞恰兹认为，诗歌语言是一种建立在记号基础上的情感语言，而科学语言则是一种符号语言；诗歌语言关注的是所唤起的情感或态度的性质，而科学语言则注重符号化的正确性和指称的真实性。因此，科学的陈述只是为了传达信息，并不关心情感效果，这样，科学的陈述必须严格遵守逻辑规则，具有可验性。而诗歌的陈述则是一种“非指称性伪陈述”。瑞恰兹说：“显然大多数诗歌是由陈述组成的，但这些陈述不是那种可以证实的事物，即使它们是假的也不是缺点，同样它的真也不

是优点。”^①这说明诗歌陈述的目的是表达作者的情感，它所追求的不是科学意义上的真实，而是情感意义上的真实性。能使读者产生情感上的认同与共鸣，便达到了诗歌陈述的目的。瑞恰兹通过揭示文学语言的基本特征，使我们看到了艺术真实与科学真实的本质区别。

新批评中最活跃的人物克利安思·布鲁克斯也深入探讨过诗歌语言与科学语言的不同，他在《释义误说》一文中指出：“科学的术语是抽象的符号，它们不会在语境的压力下改变意义。它们是纯粹的（或者说渴望它们是纯粹的）语义；它们事先就被限定好的。它们不会被歪曲到新的语义之中。可是哪儿有能包含一首诗的用语的词典呢？诗人被迫不断地再创造语言，这已是一句老生常谈。正如艾略特所说，他的任务就是‘使语言脱臼进入意义’。而且从科学词汇的观点看，这正是诗人所起的作用：因为从推理上考虑，理想的语言应该是一词一义，并且词和义之间的关系也应该是稳定的。但诗人使用的词却必须包孕各种意义，不是不连续的意义碎片，而是有潜在意义能力的词，即意义的网络或意义的集束。”^②在他看来，科学语言的语义单一而固定，不受语境的干扰。而诗人所使用的词则是具有各种潜在意义能力的词，且语义复杂，这就迫使诗人不断地创造语言，即通过使语言脱臼探索语言的潜在意义。在《悖论语言》一文中，布鲁克斯又强调：“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，他用词不断地在互相修饰，从而互相破坏彼此的词典意义。”^③这又进一步阐明了诗歌语言与科学语言的不同，强调诗歌语言是通过破坏词典意义而获得新的意义空间。正是在两种语言的比较中，新批评派突出和强化了文学语言的特性。

瑞恰兹：《文学批评原理》，英文，伦敦1928年版第215页。

赵毅衡选编：《“新批评”文集》，百花文艺出版社2001年版，第227页。

赵毅衡选编：《“新批评”文集》，百花文艺出版社2001年版，第360—361页。

2 语义理论的拓展

新批评派在方法论上之重视语言，超过任何形式主义。他们借用语言学的一个分支——语义学的分析方法来分析诗歌语言，促使文学语言的研究由浅层次的研究进入深层次的研究。

在新批评派中，系统地运用语义学研究文学的主要代表当属瑞恰兹，他在1936年出版的《修辞哲学》一书中把语义学系统地应用于文学批评，并提出要建立一种不同于传统修辞学的文学修辞学。他的语义学研究的核心是语境理论。瑞恰兹对语境的理解既包含了传统对这个概念的一些规定，又有自己对这一概念的进一步拓展。语境一词传统的理解是指某个词、句或段与它们的上下文之间的联系，正是这种联系确定该词、句或段的意义。瑞恰兹从两个方面对语境作了拓展：一是认为语境可以扩大到包括与所要诠释的对象有关的某个时期的一切事情；二是认为语境是表示一组同时复现的事件的名称，这组事件包括我们可以选择作为原因和结果的任何事件以及所需要的种种条件。瑞恰兹以十分开阔的理论视野，为语境一词增添了新的含义。

瑞恰兹认为，语境对于理解词汇的内在含义十分重要。他说，词汇意义的功能“就是充当一种替代物，使我们能看到词汇的内在含义。它们的这种功能和其他符号的功能一样，只是采用了更为复杂的方式，是通过它们所在的语境来体现的。”^①在瑞恰兹看来，一个词的意义就是“它的语境中缺失的部分”^②，也就是这个词顶替的部分。他进而指出，要指实这个被顶替的部分是困难的，因为在文学作品中，语词的意义有着多重性，精妙复杂的复义现象比比皆是，“如果说旧的修辞学把复义看作语言中的一个错误，希望限制或消除这种现象，那么新的修饰学则把它看成是语言能力的必

赵毅衡选编《“新批评”文集》，百花文艺出版社2001年版，第332页。

② 赵毅衡选编《“新批评”文集》，百花文艺出版社2001年版，第337页。

然结果。”^① 由此看来，他倡导的“新修辞学”实际上是一种文学语义学，因为“复义”现象主要出现在文学语体中。在对话词“复义”现象的研究中，他指出，复义实际上是有系统的，一个词所包含的不同意义在很大程度上是相互关联的。复义的系统性可以极大地增强文学作品，尤其是诗歌语言的艺术表现力。他还指出区分文学作品中语词的复义现象与非复义现象的惟一方法就是依靠语境的检验。他的这些论述都在不同程度上深化了语境理论。

在瑞恰兹系统地阐述语境理论之前，他就启发学生燕卜荪写出了《复义七型》一书。此书列举了 200 多首古典诗歌或散文的丰富例证，证明意义复杂多变的语言是诗歌的强有力的表现手段。该书一问世，便在西方文学界引起了巨大的反响，使人们对文学语言的研究获得了新的认识。在燕卜荪看来，复义是指“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。”^② 燕卜荪用语义分析方法研究文学语言的特征，经过细致地分析归纳，把文学中的复义现象分为七种类型。他的分类虽说不够严谨，漏洞较多，然而在为复义现象正名的同时，却充分肯定了它的审美价值，这正是燕卜荪的一大功绩。燕卜荪对复义现象的研究就是用语义分析方法剖析文学语言的多义性，恰是这种多义性造成了文学语言语义上的朦胧。他认为，复义的性质含有两层意思：一是表明“一个词可能有几种显然不同的意义；有几种意义彼此关联；有几种意义需要它们相辅相成；也有几种意义或是结合起来，为了使这个词表达出一种关系或者一个过程”。^③ 这就是说，一个词有多种意义，这多种意义之间的关系又是复杂多样的。二是指复义还包含着这样一种理解，即就某种意义而言，所有的词语都是一个多重意义的整体。无疑，燕卜荪对于复义现象的理解与阐释，揭示了文学

赵毅衡选编《“新批评”文集》，百花文艺出版社 2001 年版，第 339 页。

② 赵毅衡选编《“新批评”文集》，百花文艺出版社 2001 年版，第 344 页。

赵毅衡选编《“新批评”文集》，百花文艺出版社 2001 年版，第 350 页。

语言内涵的丰富性。对于复义在文学作品中的作用，燕卜苏认为复义的运用能使作品的表现力达到相当完美的程度，它可以使语言的活动方式中潜在的意义得以充分地发挥。由于语词的潜在意义要比可能写出的要丰富得多、重要得多，因此复义的运用，可使作品内容更丰富，审美表现力更深刻，艺术效果更强烈。燕卜苏对复义问题的系统研究及获得的累累成果，既是他本人，也是新批评派对文学研究所做出的最重要而持久的贡献之一。

3. 语象研究的深入

新批评派把文学作品作为一个独立自主的对象加以研究，在研究中又特别重视语言技巧分析，尤其是对比喻、象征、反讽、悖论等各类语象作过极为深入细致的探讨，提出了一些有价值的理论。

在历史上，文论重视语象的程度是有变化的。在 16 至 18 世纪，语象只是作为一种文字修饰，附属于诗所阐明的理性思想。到了 19 世纪初开始的浪漫主义时期，语象才得到重视，谢林、柯尔律治、济慈等人把语象，即诗中具体感觉的描写，当作诗的核心。直到现代派占主导的时期，语象的地位进一步提升，被视为诗的灵魂。最为典型的说法是庞德留下的一句名言：“一生中能描述一个意象，要比写出成篇累牍的作品好”。^①从此，诗歌语象便成为众多文论家热衷探讨的课题。

在诗歌语象的研究方面，新批评派取得了不少创新性的成果。高度重视比喻，尤其是隐喻，是新批评派语象研究的一大特色。瑞恰兹认为，传统的修辞学对比喻的分析过于粗略，他把比喻所涉及的两个事物分别命名为喻旨（tenor）和喻体（vehicle），并从语义上来区分两者。他提出要使比喻有力，就需要把非常不同的语境联在一起，用比喻做一个扣针把它们扣在一起。维姆萨特很赞成他的观点，也主张比喻的两极距离越远，则越有力量。他举例说，“狗

^① 庞德：《论文书信选》，见朱立元主编：《二十世纪西方文论选》上卷，高等教育出版社 2002 年版，第 133 页。

像野兽般嚎叫”，这样的比喻就缺乏力量，因为它的两极：“狗”和“野兽”距离太近。而“人像野兽般嚎叫”，就比较生动；而“大海像野兽般咆哮”，就特别富于表现力，因为“大海”与“野兽”是“异质”的，喻旨和喻体两者距离远，组成的比喻结构，就会形成巨大的张力，令人感到新鲜异常，引人产生丰富的联想。新批评派还强调诗歌语言比喻的创造性，即诗歌语言比喻能发现事物新的方面。维姆萨特在分析比喻的各种机制时指出：“哪怕是明喻或暗喻的最简单的方式（‘我的爱人是红红的玫瑰’）也给了我们一种有利于科学的、特殊的、创造性的、事实上是具体的抽象。因为在比喻背后有一种两个类之间的相似性，这样就产生了更一般化的第三类。这一类没名字，而且很可能永远没名字，只有通过比喻才能得到理解。这是一种无法表达的新概念。……诗的要點似乎在喻本和喻旨之外。”^①这就是说诗歌语言比喻中的喻本和喻旨能产生二者在独立状态下所不可能有的第三类，也就是新的概念和意义。而诗歌语言比喻的运用，目的正是为了产生新的意义。所以“在理解想象的隐喻的时候，常要求我们考虑的不是 B（喻体，vehicle）如何说明 A（喻旨，tenor），而是当两者被放在一起并相互对照、相互说明时能产生什么意义。强调之点，可能在相似之处，也可能在相反之处，在于某种对比或矛盾”。^②维姆萨特还指出比喻特有的力量离不开其特有的语境。经常被断章取义地从文本中抽出来使用的比喻最容易老化。反复被套用的比喻，由于脱离了其语境，就像被抛上岸来的鱼，就会失去生命力。新批评派的这些理论阐释，丰富和发展了传统的比喻理论。

英美新批评派对反讽、悖论、象征、含混等诗歌语言技巧，也有十分精到而深入的探讨。新批评式的反讽和悖论理论的主要阐述者是布鲁克斯。所谓反讽，即所言非所指，也就是一个陈述的实际

赵毅衡选编：《“新批评”文集》，百花文艺出版社 2001 年版，第 295 页。

② 赵毅衡选编：《“新批评”文集》，百花文艺出版社 2001 年版，第 403 页。

内涵与它的表面意义相互矛盾。布鲁克斯认为，在文学作品中，反讽是由于语词受到语境的压力造成意义扭曲而形成的所言与所指之间的对立的语言现象。反讽鲜明地表现出诗歌语言多义性的特征，承受语境压力的反讽，存在于任何时期、所有种类的诗歌中，因此，反讽成了诗歌语言最基本的原则，也是诗歌语言与科学术语的一个根本区别。反讽之所以具有这样的地位，布鲁克斯认为是由两方面决定的，一方面是由诗的“本体特征”所决定；另一方面，反讽又是文学语言这工具之不顺手所决定的，“诗人必须考虑的不仅是经验的复杂性，而且还有语言之难制性；它必须永远依靠言外之意和旁敲侧击，要把词新鲜地使用，这种张力关系始终存在。诗中文字的意义总要被语境的压力所扭曲。”^① 布鲁克斯对文学作品中的悖论也做过细致的分析。悖论这种修辞格指的是表面上荒谬而实际上真实的陈述。在布鲁克斯看来“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。”^② 从这一观念出发，他又扩展了悖论的使用范围，从诗歌语言扩展到诗歌结构，并把它作为诗歌区别于其他文体的一个基本特征。为了进一步阐明自己的观点，布鲁克斯还用“细读法”分析了华兹华斯的《西敏寺桥上作》和邓恩的《圣谥》这两首英国文学史上的名诗。他指出华兹华斯的这首诗写出了悖论情景，本是动荡不安而又肮脏的伦敦城，诗人在晨光熹微中却看到了它的沉睡、它的庄严、它的美。这种悖论的特征是“惊奇”（wonder），它是浪漫主义的典型风格。而邓恩的《圣谥》，贯穿整首诗的基本比喻就是一个悖论，因为邓恩把世俗认为是非圣洁的爱情当作神圣的爱来描写，使用的是悖论的“反讽”（irony）一面，这是古典主义，尤其是玄学派诗歌的典型风格。

赵毅衡选编：《“新批评”文集》，百花文艺出版社 2001 年版，第 112—113 页。

赵毅衡选编：《“新批评”文集》，百花文艺出版社 2001 年版，第 354—355 页。

尽管新批评派有着严重的致命伤，它过分强调文学的内部因素，而对文学的外部因素弃之不顾，割断了文学作品与作家、与文学传统、与现实生活的联系，存在着许多明显的缺陷。然而，新批评派对文学作品及其形式层面的高度重视，对克服 19 世纪传统文学批评忽视形式的意义方面，起了积极的作用。他们运用语义学方法对文学作品语言、结构所作的深入细致的分析研究，实际上是把文学语言的研究由宏观层次的探讨推进到微观层次的研究。他们专注于语言水平上的“细胞级语言形象”，其立足点是在语言分析上。正是通过对语境、语象等具体语言问题的细微、深入的研究，把文学语言的研究引向深入探索之域。

（三）现代结构主义对文学语言观念的拓展

现代结构主义是 20 世纪文艺学中一支强大的、具有广泛影响的重要流派。就其历史的发展阶段而言，有 20 年代捷克的布拉格学派、60 年代的法国学派和前苏联的莫斯科——塔尔图学派。结构主义文论继承俄国形式主义、英美新批评派注重文学文本的客观分析的科学主义传统，并使这种传统发展到极致。他们围绕文艺的特性这个问题，特别是文学作品的语言艺术特性这个中心问题，把现代语言学的成果引进文艺学，突出了既往文学研究所忽视的某些方面，鲜明地提出了新的研究角度、新的研究领域和新的研究方法。

现代结构主义文论源于索绪尔语言学。费尔迪南·德·索绪尔是瑞士语言学家，但他的声名和贡献却远远超出了语言学界。他的代表著作《普通语言学教程》，是他的学生们根据他讲授的普通语言学的讲稿整理而成，并于 1916 年正式出版的。该书对语言研究的革命性贡献在于否定了语言是实体，提出了语言是关系的观点，主张语言学是由一系列二元对立的关系（语言与言语、内部与外部、声音与文字、能指与所指、共时与历时、句段与联想等等）构成

的，研究语言就是要研究这些关系。他扬弃了古典语言学派的历史比较语言学的研究方法，将语言看做一个处于一系列结构关系中的符号系统，并且描述和论证了这个系统的基本特征，进而提出了新的语言观念。索绪尔说：“语言是一种表达观念的符号系统”^①这一系统由语言符号组成，任何语言符号都是由能指和所指构成的，他用所指和能指分别代替概念和音响形象。两者之间的联系是任意的，即约定俗成的。为了进一步阐明他的观点，还特别提醒说：“语言符号连接的不是事物和名称，而是概念和音响形象。后者不是物质的声音，纯粹物理的东西，而是这声音的心理印迹，我们的感觉给我们证明的声音表象。”^②这样，语言就是与外在事物无关的符号系统。在这个系统中，只存在符号之间的差异，单个符号只能在与其他符号的关系中去获得意义。由此可知索绪尔的这一语言符号系统是一个封闭的、独立自足的价值系统。

索绪尔把人的言语活动分为语言和言语两部分。他认为言语活动中社会性的和系统的部分是语言 (langue)；而个别人在语言符号系统内的言语行为则称之为言语 (parole)。对这两者的区别，“索绪尔自己的类比是：犹如称为‘象棋’的那套抽象的规则和惯例与真实世界中人们实际所玩的一盘盘象棋游戏这两者之间不同。象棋的规则可以说是高于并超越每一局单独的棋赛而存在，然而，象棋规则只是在每一盘比赛中的各棋子之间的相互关系中才取得具体的形式。语言也是一样。语言的本质超出并支配着言语的每一种表现的本质。然而，假如离开了言语提供的各种表现，它便失去了自己的具体的存在。”^③索绪尔区分语言与言语，就突出了语言系统的结构性质，确认任何具体言语都没有独立自足的意义，它们能表情达意，全有赖于潜在的语言系统起作用。这便成了结构主义文

索绪尔：《普通语言学教程》，商务印书馆 1980 年版，第 37 页。

索绪尔：《普通语言学教程》，商务印书馆 1980 年版，第 101 页。

特伦斯·霍克斯：《结构主义和符号学》，上海译文出版社 1987 年版，第 11—12 页。