

对于当代西方这种具有宏观的语言文化视野的“大诗学”、“大文论”转向,国内外学界都有不同的声音。由英国著名教授拉曼·塞尔登等人联袂撰写的《当代文学理论导读》,曾在“结论:后理论”部分谈到,当今一些以“理论之后”标举见解的批评家中,有人认为目前的文学研究已拓展得太远,它已成为自觉虚构的后现代文化的共同语。并担心这种过分拓展会使文学本身的特征和批评的锋芒丧失,从而希望“在文学中重新奠定文学性根基”(卡勒),回归关于诗歌和叙事作品的作用和接受之类的纯“诗学”研究。在一些作者看来,所谓“后理论”其实意味着回归文学文本形式主义或传统的读解,或者回归那些实质上对理论厌烦或淡漠的文学研究中。^①对于伴随着西方语言观念的修辞论转向所产生的由文学研究向文化研究、由文学理论向文化理论拓展所带来的一些偏颇,笔者也曾经做过一些初步的反思清理,认为完全消解文学语言与非文学语言的界限,取消对文学文本进行专门研究的可能性的“大诗学”,与强调二者的根本对立,完全斩断文学文本与各种文化现象联系的“纯诗学”研究,都同样具有片面性,但这

[赵奎英(1969—),女,山东省定陶县人,文学博士,山东师范大学文学院教授、博士生导师,主要从事文艺学研究。]

里的主要任务不是对这种大诗学倾向进行主观的评析,而是在语言学转向和修辞学复兴的大背景下,从语言观念的修辞论转向角度作出相对客观的清理描述,不管人们从心底愿意还是不愿意接受这种现象,但都无法忽视当代西方文论以及在西方文论影响下的中国当代文论所发生的这些引人注目的变化。这种变化一直被许多学者认为是“文化转向”的标志或结果,而“文化转向”则被视为“语言学转向”之后的又一个转向,并试图以此来说明与“语言学转向”相关的“语言学诗学”研究已是文学理论研究中的一个过往阶段,从而不能予以充分重视。殊不知,文化转向是与语言观念的变化相联系的,它实际上也可看作是语言学转向的深化、扩展和延续。对于文学、文化研究来说,语言问题什么时候都是一个基本问题,语言构成文学的现实,语言也是最基本的文化现象和文化载体,在语言文化中生存是人类存在的宿命,语言也因此构成文学、文化研究的终极视域。

① [英]拉曼·塞尔登等:《当代文学理论导读》,第329页,刘象愚译,北京大学出版社,2006。

修辞学复兴的主要形式:符号修辞

赵毅衡

(四川大学 文学与新闻学院,四川 成都 610064)



符号修辞学的兴起

一般理解的修辞学,是“加强言辞或文句说服能力或艺术效果的手法”。无论在东方或是西方,修辞学都是最古老的学问,以至于现代有些学者认为这门学问已

经到头了。正如韦恩·布斯指出的:修辞艺术一直繁荣,修辞学却停滞不前。^①传统修辞学属于

语言学范畴,主要工作集中于古籍的整理研究,但是20世纪的“语言学转向”直接导致了修辞学的复兴,尤其是20世纪末人类文化的大规模“符号泛滥”,社会从以生产为中心转变成以消费和休闲为中心,符号的生产和消费超出了物质的生产和消费,这个局势推动了修辞学从语言学转向符号学。由此产生符号修辞学,其研究对象是人类文化的基本表意方式。

西方大学的修辞学学科,是符号学与叙述学独

① [美]韦恩·布斯:《修辞的复兴》,第51页,穆雷等译,南京,译林出版社,2008。

立成学科以前的长期驻扎地。许多符号学与叙述学家,原先都在修辞学领域内工作。符号学源头之一是修辞学^①,皮尔斯符号学思想得益于修辞学甚多^②,巴爾特的名篇《图像修辞》影响了很多后继者^③;法国符号叙述学家热奈特影响极大的文集,就叫《修辞格》;叙述学家查特曼一生都执教于伯克利加州大学修辞学系;韦恩·布斯的叙述学名著题为《小说修辞》(*The Rhetoric of Fiction*),似乎只是一个比喻,布斯却认为他从事的是“泛修辞学”。他一生致力于修辞学复兴,他认为修辞学不是“劝导”人们相信在别处发现的真理,它不是说话的修饰,而本身就是思想的根本形式:人用不着对自己修饰语句,但是人必须理解自己,因此修辞学是人与人的“沟通方式”。^④

因此,20世纪出现了一系列方向不同的“新修辞学”(New Rhetoric),但是越来越多的人同意:“新修辞学”的主要发展方向是“符号修辞学”(Semiotic Rhetoric)。其研究超越语言修辞而进入符号修辞,尤其是图像修辞,其文化属性也超越西方传统,试图整合非西方的思想。一般认为,符号修辞学有两个方向:一是在符号学基础上重建“修辞语用学”(rhetoric pragmatics),另一种则集中研究传统修辞格在语言之外的符号中的变异。^⑤ 本文主要在后一方向上做一些探索。

学界议论虽不一致,但可以看到,符号学给修辞学带来了新气象,把修辞推进到语言之外,进入各种媒介,如广告、游戏、旅游、影视、设计、艺术等当代越来越重要的符号领域中。这些实用要求,实际上给符号修辞学的发展提出了新要求:“说服”这个修辞学的古老目标,忽然有了新的迫切性——劝人购买货品,购买服务。

也因此,符号修辞学与传统修辞学的区别,首先表现在媒介上。语言虽然是人类文明最大的符号体系,却与其他符号体系有很大差别。一旦修辞学要进入其他渠道(图像,实物,声音等),要进入其他媒介(影视,表演,运动,比赛,广告,音乐,电子游戏),就会发现修辞格几乎都是跨传媒共有的,与渠道或媒介并不捆绑在一道。因此,所有的符号修辞格,都是“概念修辞格”。

但是,要完全不触及语言这个最庞大的符号体系,符号修辞的讨论就无法进行:巴尔特仍不得不用语言来写《时装体系》,最后干脆分析时装杂志的言

语描述,而不直接分析时装符号。这实际上是非语言符号修辞研究面临的共同难题:

第一,语言表现力过于强大,具有其他符号体系不具有的清晰度。修辞学从来就是语言修辞,非语言符号修辞的任何问题,往往被认为只是语言修辞格的变形或借用;

第二,关于非语言符号的讨论只能用语言写成,甚至绝大多数非语言符号的例子,也不得不用语言来描述,很容易与语言修辞混淆;

第三,符号表意不可能有“是”、“像”、“如”之类系辞连接词前置词,修辞的关联意义就必须靠解释才能落实,要对符号文本进行分析,比语言修辞困难;

第四,符号修辞格容易与符号本身的性质(像似性,指示性,规约性)相混淆,这里的级差问题相当细腻,一旦遇到阻隔,只有在语言说明中才能分清〔这就是为什么洛克称词语为“符号的符号”,即“元符号”(metasign)]。因此,虽然符号修辞目的是超越语言修辞,但是完全区分语言与非语言符号,可能是很困难的事。

比 喻

比喻不仅是最常见的修辞格,很多人认为所有的修辞格根本上说就是比喻的各种变体,因此修辞学就是广义的比喻研究。比喻研究在中国也是一门古老的学问,经过大多学者反复研究,语言学对比喻这种修辞格讨论已经非常成熟,以至于修辞学僵化到无法推进。现代符号学为比喻研究开辟了新的途径,符号学在这个似乎太古老的领域中,推出了一系列研究。“比喻学”(Metaphorology)逐渐成形,学界甚至掀起了一股“比喻热”,“比喻转向”的提法也随之出现。

只是“Metaphor”这个词在中文中翻译成两个不

① Tzvetan Todorov, *Theories of the Symbol*, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1982, p. 15.

② 参见 John R Lyne, “Rhetoric and Semiotics in C. S. Peirce”, *Quarterly Journal of Speech*, Apr 1980, p. 155—168.

③ Roland Barthes, “Rhetoric of the Image”. *Image, Music, Text*. Ed. and trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977. pp. 32—51.

④ [美]韦恩·布斯:《修辞的复兴》,第31页。

⑤ Winfred Noth, *Handbook of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1990, p. 339.

同的词,成为中西学术阻梗的原因之一。为了区分,本文把广义的“metaphor”译为“比喻”(也就是把所有的修辞格都看成一种比喻),而把修辞格之一的“metaphor”译为“隐喻”。

任何新词是一个旧比喻上累加出来的新比喻,例如,“互联网”,“板块”,“博客”,“菜鸟”,“金融海啸”;同样,新符号也是旧符号元素累加出来的新比喻,例如,奥运“足迹”礼花,“海宝”吉祥物。

比喻往往被认为是语言的最本质特征,整个语言都是比喻累积而成。任何符号体系一样是符号比喻累积而成:任何符号都从理据性(广义的比喻)进入无理据的规约性,再用符号文本作新的有理据的描写(例如电影从个别影像组合而来)。符号体系正是靠了比喻而延伸,由此扩大我们认识的世界。

比喻通常发生在语言之上的概念层次、两个概念域之间,出现一种超越符号中介之上的“映现”(mapping)关系。概念比喻是符号修辞的重要形式:“人生如梦”、“世界是个舞台”、“命运喜怒无常”等,可以用各种不同的符号来表达。某些概念比喻几乎是跨文化的全世界共有,更不局限于某种语言:例如“狂热”,“心碎”,例如蛇为魔鬼,鸟为自由。这些概念比喻可以有不同的语言表现形式,甚至可以由音乐美术表现。哲学和宗教比喻本质上是超语言的,例如陆九渊说:“吾心即宇宙,宇宙即吾心”,显然这是超越语言的。

对概念比喻作出详尽阐述的莱柯夫与约翰森,举的例子之一是“怒火”,他们指出这个比喻可以说出很多变体,并不像一般的比喻锁定于一个语言表现之中。可以说:“我火冒三丈”,“这可把我惹火了”,“他虚情假意的道歉无疑是火上加油”,“吵完后他几天怒火未息”。^① 注意莱柯夫与约翰森的例子用的是英文,中文表达也很自然,一点不像翻译,这种比喻的意义跨越语言。我们可以用图像,用舞蹈,甚至用音乐来表现“怒火”这个概念比喻:“怒火”作为隐喻超出表现形式之上。

这并不是说概念比喻没有民族性,例如关于动物的概念比喻,各个民族不一样,中国人说“山中之虎”(一山不容二虎),欧洲人往往用“森林中的狮子”。但是东西方都用家畜比“不重要,可牺牲”,用大型野兽比“强权”,用狼和狐狸这样小型野兽比“狡猾凶残”,概念比喻虽然各民族有异有同,同的部分比我们想象的要多。

上下左右的位置,是重要的概念比喻,而且在各个文化中意义都相近。上下是社会地位,左右是政治立场(“能上能下”、“忽左忽右”)。上下比较容易用图像表现,几乎无处不用,“上”是在演化“本乎天者亲上”这个概念,就是《易》乾卦所说“飞龙在天,利见大人”。臧策认为,在中国,“乾/坤,阳/阴,天/地,君/臣,父/子,夫/妇,长/幼,是具有中心/边缘关系的‘超隐喻’”^②,其中心是将身家族乡国等扭结起来的,正是被神圣化了的血缘宗族关系。这样理解的词汇称呼,就超出了语言,而是上下等级的概念比喻。

绝大部分宗教都认为人生最好的归宿是升天,天堂在上。但是佛教却认为乐土在西,西方有极乐世界。《观无量寿佛经》中十六种观,第一观就是“日观”,以观悬鼓落日为方便。对于追寻人生根本意义者来说,每天看到日落西山,会有如鱼得水之感,在无意义的时间轮回中,西方标出了有限与无限之间的跳跃。落日之处为轮回的交接之处。方位概念,比喻了最根本的人生理解。但是这个比喻局限于佛教国家,可见概念比喻以文化的同位为边界。

波德里亚在《消费社会》一书结尾,曾谈到“镜子与玻璃橱窗”两种概念比喻:“在当代秩序中不再存在使人可以遭遇自己或好或坏影像的镜子或镜面,存在的只是玻璃橱窗——消费的几何场所,在那里个体不再反思自己,而是沉浸到对不断增多的物品/符号的凝视中去,沉浸到社会地位能指秩序中去。”我们在玻璃橱窗中看到的不是自己完整的影像,而是商品和叠加在商品上、被切割得支离破碎的模模糊糊的自己。这是一个被“物化”的人。前商品社会的个人,对自己的看法类似镜子,基本上看到一个完整的自我,而商品社会的个人,是玻璃橱窗中碎片状的个体。

波德里亚还用另一个意象“丢了影子的人”来指代人的异化状况。贾平凹《废都》的开头,也有一个关于影子消失的情节。镜子是拉康意义上主体生成的工具,主体通过镜像来确认自身;而影子,与镜子有类似的功能。影子消失,镜子转换成玻璃橱窗,都意味着“人”远离深度模式和价值判断,被消费符号

^① Mark Johnson and George Lakoff, “Conceptual Metaphor in Everyday Language” in (ed) Mark Johnson, *Philosophical Perspectives on Metaphor*, London: Baker & Taylor, 1981.

^② 臧策:《超隐喻与话语流变》,第4页,天津人民出版社,2007。

构筑成平面。“再也没有存在之矛盾,也没有存在和表象的或然判断。只有符号的发送和接受,而个体的存在在符号的这种组合和计算之中被取消了……消费者从未面对过他自身的需要。”^①

符号明喻

修辞学说比喻的两造之间有“像”、“如”等字称为明喻,没有则是隐喻。在符号修辞中,无法出现“像”、“如”这类连接词或系词,但是符号可以有其他连接喻体与喻旨的手段。

明喻的特点是直接的强迫性连接,不容解释者忽视其中的比喻关系。电影《本杰明·巴顿奇事》中开始有个强制的比喻:火车站一个倒走的时钟。整部电影讲的是一个从老年开始倒着长,越活年龄越小。这个钟的镜头作为整个电影的比喻,安排得太明显,不得不说是个符号明喻。因此,明喻就是两个符号在表达层上有强迫性比喻关系,不允许另外解读方式的符号文本。

一旦非语言符号与语言相连接,明喻关系就可能更加清楚。举个例子,为春节元宵喜庆,本市的广场上挂了三种灯彩:树上沿着树枝挂的是红色和黄色灯泡,草坪上铺的是绿色灯泡。晚上广场上三种色彩辉映,大部分市民会明白,红的黄的是两种颜色的腊梅,绿的是草坪,这是明显的类比。但是策划喜庆活动的市政府在作计划书或写汇报时,肯定会用到这些话语:“本市春节满街火树银花,华灯初上,可谓佳节良宵,普天同庆。”这是因为语言能把符号的比喻连接性说得更清楚一些。因此,在这个例子中,应当说市民看到的是隐喻(因为连接不强制),而市政府报告认为是明喻。

符号明喻大量使用于广告,在广告中,比喻关系必须明确而固定:无论喻体如何变化,商品的图像与名称最后一定会出现,而且必然是喻旨之所在。广告中著名球星的精彩射门,最后必然说他穿的球鞋是什么牌子;名演员打扮出场演一位女皇,她下诏所有侍女不准用某种香水,这香水总会出现在她的御用梳妆台上,瓶子上的牌子必定用特写映出。世博会的一个广告,是一个现代的西装白领,身体的另一半是秦俑武士。“大众”牌汽车的一个广告,汽车从隧道驰出,一架飞机姿态潇洒地掠过。广告的一切表现都必须以商品作结,而且比喻双方的强制性连接就如系辞“像”一样明确。

符号隐喻

与明喻不同,符号隐喻的解读有一定的开放性,喻体与喻旨之间的连接比较模糊,往往只是在发出者的意图之中。比喻关系实际上是意图的定点:如果解释群体能找到这个比喻点,符号的意义效果就比较好,但是没有一个连接能保证这个关系。

一篇讨论营销技巧的文章说:“去年在北大门口,我看到一个老太太在卖项链,也不知道是玻璃还是水晶的……我问她这个东西叫什么?她说,小伙子你就不懂了,上面缀一个玻璃坠子,这叫情人的眼泪。大学生谈恋爱谈崩了,买一个东西纪念一下。”^②这个小商品,至少在意图意义中,在文本形态中,是一个隐喻符号。但是失恋的学生是否真能想到这是眼泪?如果不加说明,就只能是一个非强制的隐喻。

李安导演的《喜宴》,主人公最后出美国海关通过安检口,举起双手,这是“投降”姿势,他对“香蕉化”的子女毫无办法,对文化的变迁毫无办法,他的生活中有太多的无奈。但是这一点要把一部电影看下来而且有点领悟能力的观众才明白。^③

由于符号表意的特殊方式,在符号修辞中,明喻的数量比隐喻多,而且明喻与隐喻也没有语言修辞那样绝对的分界。例如,某部谈青少年成长的影视,片头的景色是开花的原野;某座桥头巨型雕塑英雄的手臂直指前行方向,或某个图书馆前广场安置一个罗丹的“思想者”雕塑。再如,某本分析宋代商业的书,封面上是《清明上河图》;如果符号文本接收者看清了比喻两造两者的联系,这些可以是明喻关系。但是如果接收者忽视了这层关系,符号文本本身无法证明明喻式的“直接强迫性连接”。因此,符号修辞格的分辨,不在发出者意图中,也不在文本形式中,而在符号表意的第三个环节,即接收者“被期盼”的理解方式上。^④《开花的原野》是这部青少年电影期盼中的明喻,没有想到的观众,是落到“阐释群体”之外的特例,特例一旦太多,这就是个失败的明喻。

① [法]让·波德里亚:《消费社会》,第160页,刘志富、全志刚译,南京大学出版社,2007。

② 王希民:《营销活动三高招》,载《真情·家具 TIME》,2009(7)。

③ 这个例子是2008班符号学学生王立新在作业中提供的,特此致谢。

④ 关于“期盼”理解方式,请参见 Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, 1976, p. 129.

之所以可能失败,是因为符号比喻关系不像语言那样用公式强制。

在所谓“神话式思维”中,出现“似生似”(Like produces like)的治疗隐喻:蛇胆明目,牛鞭壮阳,红枣补血,鱼泡收子宫,未孵化的蛋补阴,藕粉美白,桂圆滋阴,白果补阳:符号的相似点被认为是施加直接疗效的途径。这个连接点在不信者看来只是一个非强制的隐喻,在信者看来是明确而强制的明喻,必须如此理解才有疗效,而一旦如此理解果然有疗效。符号学家与心理学家称这种情况为“符号生理反应”。^①

符号转喻与提喻

转喻的意义靠的是邻接,提喻靠的是局部与整体的关系。当我们转向符号比喻关系,我们可以看到它们各有擅长:转喻多见于症状、踪迹、手势等指示性符号,而提喻多见于图像影视等。

转喻在非语言符号中大量使用,甚至可以说转喻在本质上是“非语言”的,转喻的基本特点是“指出”,而语言的指出功能并不比非语言符号强:箭头、手指比指示代词“这个”更清楚更直观。许多社会现象或心理现象是符号转喻,例如恋物狂、收集狂。贾宝玉爱吃胭脂,《二十年目睹之怪现状》中爱收集爱嗅闻小脚鞋的怪人,都是对“邻接意义”过分热中。

电影《莫扎特传》中,暗怀鬼胎、预谋已久的宫廷乐师巧妙地利用莫扎特父亲生前用过的面具来到莫扎特的家门前,要求莫扎特为他作一曲《安魂曲》。此时此刻在莫扎特的眼中,面具就是死亡的提喻,而《安魂曲》这个乐曲的问题规定,指明完成之日就是他离世之日。几乎所有的图像都是提喻,因为任何图像都只能给出对象图景的一部分。戏剧或电影用街头一角表示整个城市,却经常被视作现实主义的表现手法。新闻图片,电影图景,实际上都无法给我们对象的全景,都只是显示给我们对象的一部分,让观众从经验构筑全副图景。所以所谓“纪实”摄影或纪录片,提供的只是“真实感”而不是“真实性”:关于世界的符号,只不过是世界的符号表现,而不是世界。

提喻符号在日常生活中处处可见:女人出门挎的名牌提包是财富的提喻,绝对不会是财富的全部,提包的符号形式与财富也没有多少瓜葛,提包的表意作用在于它的牌子,牌子提喻提包,提包提喻财富。英超冠军切尔西足球队长特里场外丑闻不断,场内却是敬业模范。当特里在关键时刻进球,美国

“娱乐体育电视网”(ESPN)用了一语双关的标题《特里又成了头条》,“头条”指的是报纸的大标题:这是说特里场上场下同样引人注目;法新社记者评论说,“特里这次同时占据报纸的头版和封底”,头版指进球制胜大新闻,封底则是八卦娱乐。

提喻使图像简洁优美、幽默隽永,言简意赅。钱锺书用绘画为例,说明提喻的妙用:《孟尝君宴客图》有人画两列长行,“陈章侯只作右边宴席,而走使行觞,意思尽趋于左;觉隔树长廊,有无数食客在。省文取意之妙,安得不下拜此公!”并评说,“省文取意,已知绘画之境”。也就是说,绘画本质上就是提喻。^②

电影《芳草天空》中有个令人难忘的提喻:男主人公发觉与他做爱的女子,是已经自杀的前女友的鬼魂,惊慌中把她用枕头闷死。突然他发现女子胸前有一颗痣。电影中前面有一段伏笔:他与女友关于这颗痣有过一段对话,他说过“我就是你这颗痣,你参加派对,必须穿低领,好让我透气”。因此,痣是现任女友的提喻:他在头脑狂乱中,误杀了他的现女友,而这个镜头的安排,充分利用了提喻,被误杀者的脸被枕头捂住看不见,只显示被误杀者胸口的痣,反而令人悚然而惧。

转喻与提喻在符号表意中经常会混合。电影中的“特长镜头”,例如根据麦克尤恩同名小说改编的电影《赎罪》(Atonement),有敦刻尔克海滩足足4分半钟的长镜头:开阔的海滩上火光冲天,枪炮声震耳,到处弥漫着血腥与死亡。这段拍摄有意用完全无切断的特长镜头,为这个原本精致有余而丰厚不足的故事加重了砝码。但是无论怎样的全景长镜头,都不是整个敦刻尔克海滩的全部,这个长镜头依然只是战场局势的提喻。这个长镜头最后连接到海滩附近一所小棚子内,男主人公受伤而死,却是邻接性转喻:在几十万人生死悬于一线的战场,一个人的死亡微不足道:哪怕他是这部电影的男主角,在战争中也只是一个点数,一个与大场面不相称的提喻。

弗洛伊德在心理分析奠基名著《释梦》中指出,解释梦有两个重要方法,即“凝缩”(condensation)和“移位”(displacement)。拉康认为弗洛伊德解梦的凝

^① Trigan Burrow, *The Neurosis of Man*, London: Routledge, 1999, p. 150. 此书认为“符号生理反应”(semiosomatic)是一种条件反射(reflex conditioning)。

^② 钱锺书:《管锥编》卷三《太平广记》八八,第1136页。

缩和移位,实际上是隐喻和转喻。凝缩即隐喻,由于不同事物某一方面的类似性,使它们之间可以联系起来;而移位即换喻,转喻是成分之间的空间邻接性。在拉康看来,症状是隐喻,而欲望是一种转喻。欲望指向无法满足的东西,就如转喻的喻体指向喻旨,而喻旨与所有的符号意义一样,必须不在场。欲望的转喻本质,是它永远得不到满足的原因:符号转喻永远不可能代替喻旨意义,一旦意义在场,就不再需要符号。同样,一旦欲望达到了目的,欲望就不能再叫做欲望,欲望就消失了。这是欲望的符号修辞本质所决定的。

拉康的解释路子,是用语言修辞来解释弗洛伊德讨论的心理现象,但实际上组成梦的是形象符号而不是语言,弗洛伊德和拉康讨论的实际上是符号修辞。

符号比喻的各种复杂变体

在语言修辞学中,比喻有各种延伸变化的分类,各种修辞学著作术语相当混乱,因此下文关于符号修辞比喻变体的讨论,不得不先把各种语言修辞的比喻变体略作说明,然后扩展到非语言的变化。

“倒喻”(reversed metaphor):把喻旨放在喻体前面,B如A。例如,《长恨歌》中的句子“芙蓉如面柳如眉”。一般说来,喻旨与喻体颠倒不会影响理解,因为喻旨往往是符号文本的组成部分,而喻体离符号的表达组合比较远:电影中一条凶恶的狼狗垂着舌头先出来,后面跟着坏人;先有残叶萧索,然后人孤苦伶仃;先出现春日垂柳燕子呢喃,然后出现恋人成双。电影观众绝对不会搞错:这是以狼狗比恶人,以冬景比心情。而不是相反。

实际上非语言符号表意在使用比喻时,在有时间顺序的情况下,倒喻比“正常顺序”的隐喻更多,因为喻体可以提供背景,烘托气氛,而喻旨最后强调意义所在:上文在分析广告时已经强调了这一点。而在没有严格线性时序的符号文本中,例如展览会的建筑与展品之间,室内装修的挂图与整体风格之间,喻体与喻旨无法说出一个前后次序。但是因为喻体比喻旨更引人注目(例如车展的车模与汽车之间),接收者首先会注意喻体,然后才注意喻旨。

“潜喻”(submerged metaphor),A如(B)而有B1;其中B1是B的一个延展的品质或行为。例如,被侮辱的女人吼起来:“拿开你(如狼的)爪子!”钱锺书

《围城》中说某女士穿得太暴露:“又有人叫她‘真理’,因为据说‘真理是赤裸裸的’”,全部句式应当是“真理(像她的穿着一样)赤裸”。《管锥编》中引卡西尔《象征形式哲学》,指出比喻的两造“引喻取分而不可充类至全”,钱锺书引《南北徽词雅调》为例:“蜂针儿尖尖做不得绣,萤火儿亮亮点不得油。”^①这是否定式地使用潜喻:A不如(B)因此不能完成B1功能。

在符号修辞中,潜喻使用得相当广泛,电影符号学家认为蒙太奇是隐喻,但蒙太奇很有可能是潜喻:电影中某人暴怒,炉子上的咖啡壶煮沸溢出溅脏了桌布:咖啡壶(也像人一样暴怒地)沸腾了。电影中的青年女子,喜欢在家里穿男人的大号衬衫,这是关于她享受爱情的潜喻,略去的环节是她晨起时随手抓到的是男人留下的衣服。据说宋徽宗廷考画家,出题“踏花归去马蹄香”,某画家画了几只追逐马蹄的蝴蝶,得到嘉奖:花香无法画出,其延展行为却可以描绘。

“曲喻”(conceit)。潜喻进一步展开,就成了曲喻,A如(B)因此引向B1—B2—B3:“他(如狼)永无满足,每天寻找新的牺牲品,得意时就狂啸。”电影经常用连环镜头的“曲喻”:孩子高兴地蹦了起来,家里的狗跳出来汪汪叫,狗蹦下台阶,狗追到它一向追逐的猫,猫翻倒了,狗非但没有抓它,反而舔猫的头。很多传说和史诗的情节,是概念比喻的曲喻式展开:例如,说圣杯是耶稣与门徒“最后的晚餐”用的杯子,只有最勇敢最纯洁的骑士才能找到它,找到圣杯者就是骑士中的翘楚,因此情节的主要部分就是对骑士勇敢和纯洁的考验。再如,孙悟空因大闹天宫而被罚囚禁,因囚禁而必须感谢救助者,因而必须护送唐僧去西天,而唐僧是肉骨凡胎而不能腾云驾雾,必须一步步走去,因佛法神圣而必须有九九八十一难的考验。

“类推”(analogy):A对C就相当于B对D,可以紧缩为A是C的B。“他对于这个小镇,就像狼对于羊群”;也可以说“他是这个小镇里的一头狼”。类推实际上是所有比喻的预设语境,所有的比喻都是类推的缩写而已。说“他像狮子一般怒吼”,说全了就是“他(对办公室人员),就像狮子(对森林里的野兽)一般怒吼”,只是我们平时不注意这个预设语境,一旦说出来反而新鲜。电影中可以是镜头组与蒙太奇

^① 钱锺书:《管锥编》卷一《毛诗正义·大东》,第254—255页。

的配合:艳红的大丽花,背后刺目的阳光,遮盖了大丽花的红色,让它变得边缘模糊,一群皮靴踩过,把农田踩烂——这里的类推是:“田野被兵灾蹂躏,就像花朵在夏日干枯。”

“反喻”(antimetaphor),即很难找到比喻像似点的比喻,反喻往往形式上是个明喻,因为有比喻词强迫解释者不得不接受这个比喻。理法太尔的《诗歌符号学》引用艾吕雅的诗句“地球蓝的像个橘子/没错,词儿从不撒谎”^①。艾吕雅在挑战语言修辞的边缘,从符号学角度来看,明喻的连接并不在喻旨与喻体有没有像似点,而在于修辞结构本身对文本的制约。利科在《为像似性(iconicity)辩护》一文中指出,像似性“应当成为谓词的归属特征,而不是名词的替代特征”^②。他说的“谓词归属”,就是明喻的意义强制性。

由于符号明喻没有语言明喻的“谓词”,只有体裁规定必然的捆绑修饰,因此反喻更为简便多样。语言的反喻只出现于现代先锋诗歌等非常反常的文体之中,而符号反喻也不能出现于广告等需要明确解释的地方,也只能出现于以反常为立足点的艺术中,尤其在现代先锋艺术中。例如,波洛克(Jackson Pollock)著名的“滴沥”画《秋天的节奏》(*Autumn Rhythm*),用刀、杖、毛巾等把颜料泼洒在画布上,与标题的像似点并不存在,是强加给接收者。同样,黑

[赵毅衡(1943—),男,广西壮族自治区桂林市人,四川大学文学与新闻学院教授,主要从事符号学、叙述学、形式论研究。]

塞(Eva Hesse)的布挂条称为“意外”(Contingent),罗贝尔·菲尤(Robert Filliou)用金属丝和板材搭建的“通灵音乐第五号”(Telepathic Music #5),都是这样的强加相似点反喻。

现代形式文论的发展,对修辞学的兴趣复兴,但是真正把修辞学变成一门崭新的学科,是符号学。对修辞学来说,扩展到全部符号,是宝贵的再生机会:现代修辞学一个多世纪的迅猛发展,已经使符号修辞成为修辞学的主要发展方向。反过来,修辞学为符号学打开了一个新境界:某些符号学的基本规律,例如关于像似性与指示性的讨论,关于组合与聚合的讨论,最终呈现为一个修辞问题。另一方面,符号修辞研究,从根子上揭示修辞问题的基础。例如,关于图像的修辞,多渠道媒体的修辞,电影的修辞,都比语言层面的修辞复杂得多。还有些重大问题,例如象征问题、反讽问题,在语言范围内一直无法讲清楚,只有到符号学范围内才能明白一个究竟。

由此,符号修辞学成为修辞学向未来推进的主战场。

① Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington: Indiana University Press, 1978, p. 61.

② [法]保罗·利科:《活的隐喻》,第266—267页,汪堂家译,上海译文出版社,2004。

(本组专题讨论责任编辑:张曦)

Linguistics Poetics and the Revival of Rhetoric (Symposium)

Zhou Xian, Zhao Kuiying & Zhao Yiheng

Abstract: Zhou Xian proposes that the linguistic turn has exerted a vital influence upon the current literary theory. A new paradigm of studying literary theory has been established and has brought about a change in literary assumptions. Then produce a new concept of textual production, and literature has become a product of subjective linguistic construction. Zhao Kuiying holds that the common effort of linguistic turn and the revival of rhetoric has greatly influenced people's view of literature and language. The "pure poetics" has lost its foundation of existence in perspective of logic language, thus gives the birth of "linguistic-cultural poetics" which combines the studies of literature and culture. Zhao Yiheng believes that the revival of rhetoric is induced by the linguistic turn and an "overflowing of semiotics". Rhetoric proves to be a study of the basic expression of intention of human being, and the semiotic rhetoric has become the kernel of the new rhetoric.

Key words: linguistic turn, linguistic poetics, revival of rhetoric, semiotics