

现代诗中隐喻、转喻与意象产生的关系

简政珍

(亚洲大学 外国语文学系,台湾 台中 41354)

摘要:我们试图尝试延续现代语言学家雅各布森对隐喻与转喻的诠释,进一步探讨隐喻、转喻与意象产生的关系。传统(包括雅各布森)将明喻与隐喻归于同一类,实际上明喻倾向意象的相似,而隐喻的趣味则是彼此的相异。一方面,对比与相异让隐喻翻转理念;另一方面,从相异引发相似的联想是隐喻意象诗趣之所在。相较于隐喻大都基于“发明”,转喻大都基于“发现”,但“发现”经常是更大的“发明”。时间性的接续促成意象的环炼,空间性的接续牵引意象的比邻。“语意的比邻”所产生的意象经常是叙述的逸轨。由于词语与意象必然经由选择与接续而产生,所以大部分诗的意象是隐喻与转喻互动的结果。

关键词:雅各布森;隐喻;转喻;语意;叙述;意象

中图分类号:I207.25 **文献标识码:**A **文章编号:**1006-6152(2014)06-0055-011

意象是诗的核心。诗作的产生是意象思维的过程。^①但意象如何产生?雅各布森(Roman Jakobson)在其著名的《语言的两极》(“Two Aspects of Language: Metaphor and Metonymy”)里说:语言/言语是选择(selection)轴与组合(combination)轴的交互活动,先在相似的词语中选择,再和前后的词语组合而接续成叙述。由于隐喻基于相似,转喻基于接续,因而言语的活动也就是隐喻与转喻交互的活动。有些人擅于相似词语间的联想,而欠缺词语接续的能力,因而倾向隐喻。有些人擅于接续词语,而欠缺相似词、相反词的联想,因而倾向转喻。假如以意象取代词语,意象是否就在隐喻轴与转喻轴的相互牵引中产生?

一、隐喻与意象的产生

1. 在相似间选择产生意象

自古以来,比喻就理所当然被当作相似词语之间的修辞。“我的希望是雾中风景”是说话者认为“希望”如雾中的景致,朦胧不清。雅各布森认为,在相似的“词语与物像”中选择,选择是重要关键,也是形成隐喻的必要过程。当诗人在思考诗中冬人在灯旁想起往事时,他是应该写“我在想念往事”还是“寒灯思旧事”?这里不是文言与白话的比较,而是在主词的位置,“我”与“寒灯”的选择。诗人最后选择“寒灯”,一方面让物有了人的思维,让文字

富于诗趣;另一方面,由于被选择的对象是“我”与“寒灯”,意味两者应该有某种相似性。为了思索其中的相似,读者进而体会到诗中人思念往事,犹如时间的放逐者,心之凄楚有如寒冬室内的一盏孤灯。一般说来,从明确相似的个体中做选择是比喻正规的途径;如今,由于选择动作的需求,而逆向思索被选择对象彼此间的相似,进而发现意象沉潜幽微的情境,这是雅各布森意在言外的启发。

白灵的诗行“时间加上大雨的王水/将大地喉结似的土冢们反复消融”^{[1]118}也是如此。第一行“王水”与“硝酸盐”是被选择对象,因为两者不仅相似且相同。选择“王水”保留了硝酸盐的强烈腐蚀性,又能暗讽当代生活空间中酸雨是“水中之王”的形象,因此更具意象性。

雅各布森选择轴的运用,让人额外惊喜的是,一般比喻是发现比喻的主客体间的相似在先,而这里则是经由选择再发现两者的相似。这有点像早期布莱克(Max Black)对比喻物与被比喻物的互动(interaction)思维,相似是互动后的结果,讲者与听者从比喻主客体的互动中发现相似,^②正如屠切格与斯滕伯格(Roger Tourangeau & Robert J. Sternberg)对布莱克的观察:“诠释不是比较 tenor 与 vehicle 有多少相似,而是解析时创造两者的相似。”^{③[2]}

2. 明喻、隐喻与意象的产生

雅各布森的隐喻除了隐喻/暗喻外,还包含了词

语带有“如”、“像”的明喻,都在选择轴上。一般的状况是,明喻倾向相似性,而暗喻则指向相似之外的相异。戴魏生(Donald Davidson)甚至说:“明喻与隐喻语意上最明显的差别是:所有的明喻都是真的,而大部分的隐喻都是假的。”^[3]如此立论的着眼点是明喻与隐喻字面上的意涵。戴魏生举例说当有人说“他像猪”,我们一定可以在长相个性上找到他“像”猪的理由,但是假如说“他是猪”,绝对是假的,因为他是人,怎么会是猪?戴魏生继续说:“每当我们知道相对应的隐喻是假的时候,我们经常会用明喻。”^{④[3]}同样都位于选择轴,考虑用明喻还是隐喻的关键,在于明喻朝相似性的正向思维,而隐喻却意味着:也许隐藏一些相似,但是字面上却凸显其相异,因此在迈向相似的认知途径上是迂回的。明喻似乎比较单纯,隐喻则隐含一种吊诡情境。假如布鲁克斯(Cleanth Brooks)说所有诗的语言都是吊诡的语言,单单隐喻似乎就可以为他背书。我们首先认定“他是猪”是假的,因为他是人。但是进一步想想他的举止,又开始觉得这个隐喻似乎有点真。

朵思《咀嚼》的诗行:“听家具咀嚼寂寞。”^[4]“咀嚼”的动作意味家具是人、是动物,这当然是假的。但是进一步思维,寂静的空气中,家具发出咀嚼的声音,原来里面有蛀虫,人看不到蛀虫,只看到家具,因而觉得家具在咀嚼寂寞,也有些道理,并不假。隐喻的迂回让真假的认知充满吊诡。假设原来的诗行写成:“听像蛀虫的家具咀嚼寂寞”,意象多了一点说明性,因而压缩了读者的想象。另外,这样的写法理念比较明确,但文字反而变得曲折,念起来拗口,“做诗”的痕迹也比较明显。^⑤

3. 在对比中选择产生意象

雅各布森的隐喻还建立在相对比的物像与词语上,对比的主客双方在相异中隐含相似。雅各布森把皇宫与小木屋都归诸隐喻。皇宫与小木屋有极大的落差,但是两者都是住屋,故相似。同理,男女相异,但都是人类,故相似,两者只是性别的对比。

对比导引诗心从相似中逆转,开拓了读者的视野,选择的活动多了一层迂回。比如:“夏天,战争过后,终于晨曦/东山洒下的寒光/也无法冷却这个灼伤的球体”,创作时运用了对比中的选择,产生引人遐思的意象。晨曦来临,应该是阳光普照,而阳光应该是和煦的,在战争之后,给人们带来温暖。但读者看到的是与温暖阳光对比的寒光;可以想见在经营这个意象时,写诗人是在选择轴上,权衡“阳光”

与“寒光”所产生的情境。最后选择寒光,可能是因为整夜的厮杀,大地已经燃烧着炙热的恨意,极需要加以冷却。再则,“寒光”似乎有月亮的影子,因而更有冷却的功能。其实这两行有两种潜在对比的情境:一者,黑夜应该是清凉的,却是炙热,因为厮杀。二者,晨曦来临,阳光应该是温暖,但我们希望这个“灼伤的球体”能尽速冷却,因而更期盼寒光。

4. 隐喻的“发明”与“无中生有”

不论相似或是对比,在进入隐喻的诗路之旅中,都是诗人“心眼”的“发明”。笔者的《台湾现代诗美学》曾经提出诗创作中的“发现”与“发明”。所谓“发明”是基于“无中生有”,而“发现”则基于“众人应见却未见的有”。这是权宜性、相对性的区隔,并非绝对性的对立。如此区隔概略说明了意象不同的缘起。大体上,诗人之“发明”隐喻,着重的是“心眼”而不是“肉眼”。转喻则来自“发现”,诗人需要敏锐的“肉眼”,以“肉眼”之所见再引发“心眼”的想象。当然隐喻与转喻并非二元对立,有时在两者的交融状态中,“心眼”与“肉眼”同时打开,“发明”与“发现”同步进行。

“发明”之所以“无中生有”,有两种状况。第一,意象的产生,不是来自于现场的物像。第二,意象与人事或自然界中的景象不一定有对应关系。抽象概念与物像的牵连,不一定因为彼此“像”,而是意象的发明者——写诗人——主体意识的运作。“自由像风筝”的意象,并非自由有一个外表像风筝,也非自由的属性类似风筝的属性。如此的意象是写诗人想象风筝在空中自由遨游的样貌。由于不一定有“相像”或是“相似”的基础,意象的产出是基于写诗人的主观意识。

抽象概念具象化是诗人意识类似的运作。看到风筝摆荡的姿态因而写成“自由的舞姿”(这里的“自由”是名词),好似自由也像人有动作有思维。看到瓜果盈盈而写成“丰满的秋天”也如此。经由如此的抽象具象化,秋天一般仅止于意念上的感受,竟然有了身材的轮廓。同理,“自由”与“风筝”本来没有关连,经由抽象具象化,经由想象的“发明”,两者被赋予因果,而“无中生有”。

5. 由相异产生意象

造成“无中生有”的关键是,个体的“相似”实际上容纳了更多的“相异”。众多语言学家强调隐喻之所以为隐喻,在于比喻的主客体间的相异。^⑥以意象产生的观点来说,由于比喻主客体的相异,才有创

意的可能,也就是“发明”的可能。创意似乎意味把“相异”写成“相似”,让原来没有对应的产生对应。

既然所有隐喻的主客体都无法绝对相似,几乎所有诗作此类的意象都来自于相异。信手拈来,李进文的诗行:“他下半身是大理石,耳朵长出一株/无用的树”^[5]。“下半身”与“大理石”全然不同,耳朵长出树也是透过隐喻产生意象。诗人的发明,在于将大理石与下半身的相异说成相似,将耳朵长出的耳屎等等比喻成一株树。有趣的是,因为主客体如此相异,反而引发读者的惊觉其中可能的相似。也许身体已经失去热度冰冷如大理石,也许诗中人固执已见如坚硬的大理石,也许藉由“下半身”与“下半生”的谐音,诗中人的作品下半生将成历史,镌刻于大理石。诗中的意象正如早期史顿(Gustaf Stern)就已经说过的,“隐喻的价值是赋予被指涉物新的面向,让其通过复杂的关系网络,让人眼睛一亮”^[6]。新的面向能让人眼睛一亮的关键在于:让读者从表象的相异看到相似。

6. 由隐喻翻转理念产生意象

自古以来,说话者或是演说者经常引用比喻增加说服力。演讲者以比喻烘托理念,经常变成翻转理念。用之于理念的隐喻经常跨越该理念的疆界,正如意象与理念的关系。比喻的天性似乎是一把刀的两面开口,在呈现理念正向目的的当下,又“明目张胆”地暗渡陈仓,从说教的意图中逸轨,从哲学家的言说中解脱。保罗·德曼(Paul de Man)说:“比喻不是旅行者,而是走私者,可能是偷窃物的走私者。”^[7]隐喻虽然被用之于言说,被视为是言说的修辞,但隐喻实际上已经是书写;德里达有关书写的特性,如延异思维中差别之外的延宕,重复中显露差异,增补是补足且替代等,都可以在隐喻与理念的关系中映现。试以陈义芝的诗作《我们一起》的前两节为例:

揉自己的发面在爱情砧板
切雨点一样的葱花
用平底锅烙韭菜盒
用大火炒带壳的虾

知道砧板的道理与床
如爱情与厨房
我们一起炖丰腴的肉锅
煮沸腾的鱼汤^[8]

我们从本诗第二节的前两行“知道砧板的道理与床/如爱情与厨房”比喻,体认到诗人的理念是,

将砧板写成恋爱甚至是做爱的床,将厨房比喻成恋爱的空间。习惯上,“饮食男女”经常用来形容男女的“食”与“色”,当前社会甚至以“炒饭”暗喻做爱。由于诗人明白将厨房比喻成恋爱、做爱的场域,诗中的措辞与意象如“大火”,“沸腾”让人联想到爱情的炙热,而“丰腴的肉锅”也让人想到肉体的丰盈等。

也许诗人并不一定认可读者对“大火”、“沸腾”、“丰腴的肉锅”上述的联想,认为这不是他原先的理念,但经由隐喻产生的意象,本来就可能增补、替代原先创作动机的理念。而且读者如此解读,并不是随意为之,他根据的是作者原先设定的比喻:砧板如床,爱情如厨房。隐喻对原先理念最大的翻转是:当砧板被比喻成床的时候,躺在床上的情侣,已经变成被切割的鱼肉,因此肉锅炖煮的是自己,沸腾的鱼汤也是自身。至此,读者不免要问,诗人是要表达爱的甜蜜呢,还是情侣被切碎炖煮的痛苦?这不是质疑诗人比喻失当或诗艺不足,而是理念经由隐喻必然造成该理念的消解。也许极致地做爱时甜蜜与痛苦不可分,肉体切割才更能体会爱的“刻骨铭心”。假如有这一层了解,读者的阅读反而赋予诗作更深沉的面向。也许这样的诠释并不是诗人原来的理念,但隐喻产生的意象已经翻转了这个理念。

7. “相异”的想象空间

隐喻所映现的是理念之外的“杂质”,相似之外的相异使隐喻变成主体,而非理念的附属品。如此的见解赋予当代诗极宽广的想象空间。诗强调想象与创意,而所谓想象是否有参考点?天马行空的想象与落实于人间的想象迥然有别。极端标榜想象可能刻意标新立异,这时所谓“相异”几乎已经不存在,因为所谓意象已经没有指涉的理念与物像,意象是自由游移的符号,没有符旨。在此,意象没有身影,意味着意象可以脱离人间,意象只是一种意念上的幻影。因为没有人生的参考点,意象已不是意象,而是意涵接近掏空的符号。进一步说,诗甚至可以不要意象,语言只是自身的指涉与游戏。

雅各布森在谈到诗的功能(Poetic function)时说诗功能大于指涉功能,因而经常被学者诠释成为诗已经不对外(现实)指涉,而是自我指涉。但这是个误解,他在同一本着作里也说道:“诗功能比指涉功能优越,并不是把指涉消除,而是把它变成双重意涵。双重意涵的讯息和分裂的讯息发送者、分裂的讯息接受者、还有分裂的指涉相对应。”^[9]

保罗·利科(Paul Ricoeur)睿智地指出,雅各布

森体认到诗作中不是对指涉的压抑,而是以讯息的双重意涵作深层的改变。保罗·利科说所谓“分裂的指涉”(split reference)是将日常的指涉先悬置起来,然后再导入第二层次的指涉,将“间接的指涉建立在直接指涉的废墟上”^⑦。他进一步说:“诗人是借由创造虚构而制造分裂指涉的天才”。在虚构中,那个被悬置因而一度缺席的现实和“肯定的洞见”(positive insight)融为一体。^[10]

以超现实的诗作来说,优秀的作品表象将现实悬置,而创造虚构的超现实,但也在虚构中,被悬置的现实已经与超现实融为一体。诗人把握住了隐喻与现实的差异,既然有所差异,也就意味现实并未被消除,而是潜伏于意识的底层,以分裂指涉的型态出现。想象与发明在于如何将现实转换,让意象来自人间却又超乎复制人间的模式。意象转化现实,因为转化,当然不是写实,但是由于有现实的迹痕,意象的“发明”是在“既像又不像”中展现想象。

8. 隐喻与超现实

雅各布森在上述《语言的双极》中指出,过去文学史的演进中,浪漫主义与超现实主义的思维主要基于隐喻,而写实主义则是转喻。绘画上,达利的超现实是隐喻,毕加索的立体主义是转喻。达利的超现实绘画,经常将被思维的内容取代思维的主体。如心里想到苹果,绘画中人的心就画成一颗苹果。在此,人心与苹果全然相异,但经由思维的牵系,促成隐喻的对应,也促成主客体的取代与翻转。台湾现当代诗作里,如此的写法非常普遍,一般写作班所谓创意的培养,经常强调的是类似的思维。

假如我们细致体会以上“相异”不同的想象以及隐喻的超现实面向,重新审视台湾 1950—1960 年代泛称的“超现实主义”诗作,当有崭新的发现。同样都是意象的“发明”,但所展现的想象也造就了诗人不同的视野。碧果诗作的想象若不是远离人生的立足点,就是人生已经成为无实质内涵的意念。文字是自我而足的存在,诗作是写诗人意念的演练与组合,试以萧萧极为推崇的《结束》为例说明之:“乃/旋。乃/旋之黑之旋之黑之旋/乃/一握之/我之/芽/乃”^⑧[11]243-244。诗中,现实的情境以及物像的轮廓已经消失,只剩下一个盘桓于意识的“黑”,“黑”的意念和“旋”的动作纠缠,诗人将其掌握住,因为它是“我之芽”。

细究之,这样的书写仍然有些现实的依据,但现实的情境经由诗行后已经稀释汽化,因而所谓超现

实,不是意象的产生,而是将物像缩减成意念。碧果大部分的诗作,都类似意象的稀释或消失。诗行借由同样字词的重复排比,一般人能容纳五六个意象的诗行,最后只剩下盘旋不去的单一意念,如萧萧同一篇文章所推崇的另一首诗《来与去》前三分之二的诗行:“一列列/一列列/一列列的/一棵棵/一棵棵的/巨齿/我们。/一棵棵/一棵棵的/巨齿/你们。/于是/咀嚼着/你们/你们/你们。咀嚼着/我们/我们/我们。咀嚼着/你们/我们。咀嚼着。”^{[11]254-255}重复的意念大略要表达的是:我们和你们都是长着巨齿,会互咬、会吃人。文字如此的排列好像增添了一些气氛,但大部分的读者对于这样的超现实诗作,真想问一句:“诗人,你玩够了吗?”^⑨

同样是超现实的思维,洛夫和痖弦等人的诗作,迥然不同。既然主要是超现实的思维,意象的产生并不一定是当下现实物像的启发,它可能也是意念的产物,但是意念隐隐约约有人间的情境。现实的景象似乎沉淀在潜意识里,写诗时,潜意识的活动时隐时现,零散呈现于诗行。诗的结构不是现实人间明晰的逻辑,但是超现实的想象与意识底层的人生情境结合成隐约虚线状的结构,如洛夫的《石室之死亡》第 36 首第一节:

诸神之侧,你是一片阶石,最后一个座椅
你是一粒糖,被迫去诱开体内的一匹兽
日出自脉管,饥饿自一巨鹰之眈视
我们赔了昨天却赚够了灵魂
任多余的肌骨去做化灰的努力^{[12]43}

假如碧果的超现实是意象的稀释,洛夫的超现实则是意象的浓密;之所以浓密是因为超现实的思维在意识的底层有厚重的现实支撑。试以前面三行说明之。第一行,是诗人人形上的思考,想到人如何在神身旁。这一行的意象来自意念的运转,而非实际的景象。另一方面,虽然没有实际的景象,意念中的“阶石”以及“阶石”在潜意识里的景象、意念中的“座椅”以及“座椅”在潜意识里的样貌与意涵都让形上学的思考有了人生的依据。读者对本行的认知,可能认为诗人要传达的是,诗人人想在神的身旁,但却很难和神在一起,在迈向神的精神之旅中,自己只是一块阶石,是别人的踏脚石。即使到了神身旁,也可能只是让别人安坐的一个座椅而已。有趣的是,如此的认知和诠释几近诗行的散文化,因而将可能的多重意涵单一固定化。诗行由于只是意象,没有说明,原来的“阶石”与“座椅”除了上述的

诠释外,也可能是人的转喻,也就是人已经踏上进阶之石,已坐上神旁边的座椅。意象说明诗隐约虚线的结构与意涵,而诠释的散文将其具体化时也将其一化。多重意涵是超现实情境的可能性,单一化可能是现实实际的认知。

从第一行转到第二行的“糖”与“兽”,意象的产生不是物像的导引^⑩,而是突发的“转念”。但是就这一行本身,仍然隐含现实人生的情境。因为是甜甜的糖,所以有“诱开”的动作。要诱开去除的是“兽”性,为得是能到达“诸神之侧”。

第三行的诗句,是1950—1960年代超现实时代典型的句法。“日出自脉管”真正的情境是看到日出时的血脉贲张。“饥饿自一巨鹰之眈视”真正的情景是巨鹰因为饥饿而睁大眼睛环视周遭寻找猎物。句法倒装因而主客易位,让现实添加超现实的诗心。^⑪如此的超现实实际上是基于现实。

德里达的解构论述里说,语法让意涵溢出语意(syntax overflows the meaning of semantics)。语意的意涵不可能自我而足,更不可能饱满,语法的变动都将牵动既有的语意。洛夫这种主客易位的诗句,印证了语法能产生语意之外的意涵。我们可以说假如语意是以现实人生为参考点,语法似乎让几近同样的文字从现实迈向超现实。

以上三个诗句整体说来是跨越现实的超现实思维,但如此的超现实又有现实虚线的牵系。1950、1960年代洛夫、痖弦、大荒、辛郁等诗人的“超现实”诗作大都如此。他们意象的产生大都来自“发明”,因为当下似乎没有依傍的物像,但意象似乎又和意识底层所沉积的现实遥相呼应。虽然是超现实,由于隐含现实人生的影子,他们的诗作仍然能动人,如洛夫《石室之死亡》第49首的诗行:“筑一切坟墓于耳边,只想听清楚/你们出征时的鞋声”^{[12]56}。

9. 风筝与超现实意象的产生

因此,超现实的书写经常被认为是“超越”现实、远离现实,但并非创意本身就必然成就优秀的超现实诗作。创意要动人才可贵,而动人的关键,在于想象仍然来自于人间。隐喻并不必然是指涉真理,但它显现某种真实。真正有价值的创意当超现实的思维像风筝远离地面在空中飘扬,它仍然有一条线和大地牵系,因为线头在一只紧握的手中。假如线从手中脱落,风筝会在一瞬间飞得更高更远,但终将坠落摔毁。假如抓住线的手掌控得宜,风筝将在空中翱翔得很有韵致。这时的风筝正如布鲁克斯

(Cleanth Brooks)在阐述反讽时所提的风筝的尾巴。意象与文字所构筑的内在张力就是诗的情境,风筝之所以能够翱翔,最主要来自于风筝的尾巴,尾巴的飘动让风筝往上飞升,但尾巴本身的重量又似乎让风筝往下坠,就在上升与下坠两种张力的拉扯中,风中得以在空中持续飘扬并且展现风姿。^[13]

超现实诗作也类似。在优秀的超现实诗作中,现实与超现实之间有一条隐约虚线。因为只是虚线,现实不会变成钳制想象与创意的框架^⑫;但因为有虚线,超现实的诗作,透露出生命感。虽然“超越”现实,连接现实与超现实的虚线却充满张力,犹如上述的风筝在人们手中的线以及风筝的尾巴。布莱克说:若以字面上的意义来看,隐喻经常让人觉得荒谬(absurdity)与虚假(falsity),“假如荒谬与错误缺席,我们就没有隐喻而只有表象的文字。”^{[14]21}但这些表象谬误的隐喻会让我们看到这个世界的某种面向,“告诉我们有关这个世界的一些东西”^{[14]35},让我们对现实的事物产生洞见^{[14]39}。正如隐喻,优秀的超现实诗作“表象”超越现实,但那些表象“荒谬的”超现实让我们看到现实的另一种面向,让我们看到这个世界被人忽视的样貌。超现实的心眼总在观照人间。

综上所述,1950—1960年代,同样被贴上超现实的标签,有些诗人将物像稀释成意念,以意念取代意象,借由意念的重复产生诗作,如碧果许多的诗。有些诗人则因为超现实的苍穹有一条隐约的虚线连接人间,借由意识底层中的现实与超现实间的张力产生意象,如洛夫大部分的诗。

二、转喻与发现

1. 转喻与现实

相较于隐喻可以“无中生有”,转喻大都基于现实中的“有”,由物像的“有”产生意象。假如“无中生有”是一种发明,那么转喻则来自于发现。由于来自于现实的有,以转喻为基础的意象自然展现了现实关怀。如此的诗作不像风筝在空中遨游,而是漫步人间,看到人生各种动人的场景,各种引人遐思的情境;出入巷弄,因为那里有一个嗷嗷待哺的弃婴,行走街头,因为美国在台协会的屋顶上有一只大鸣大放的火鸡。

中国在苦痛中进入20世纪,历史事件不必重述,沉淀于现实人间只剩下伤痕累累的记忆。大部分的诗人是人文主义者,在这样的时代中想为时代

发声,为苦痛的族群争取卑微的生机。但是由于“抗议”的目的性太强,作品经常变成呐喊,类似陈情书。1920—1930 年代,台湾的 1970 年代,诗坛充斥着如此的诗作,因而如今一旦提起现实的书写,就经常被简化成目的论的代言人,因而文笔粗糙、炮声隆隆是既定的印象,写实主义变成被污蔑的标签。

但我们似乎忘记了 19 世纪末当写实主义在欧美兴起时,小说家的人文关怀傍依着美学的修为。写实作家要为弱势发声,他们关心人间的伦理,但美国写实主义的代言人豪威尔斯(William Howells)说:伦理(ethics)绝不能以美学(aesthetics)为牺牲品。事实上,当时写实主义强调描述的客观性,谨慎选择叙述人称,作者不主观介入评述,几乎完全没有明白说教与抗议的痕迹。读者感受到社会不平的氛围与情境,但小说家绝不开口控诉不平。如此的书写展现了写实主义的美学。

由于没有真正体会到写实主义的美学精髓,台湾经过 1970 年代粗糙的乡土文学与抗议文学后,文学界对现实书写产生根深蒂固的误解并将其污名化。诗创作因而走入另一个极端,一般读者甚至是诗评家误以为“非现实”的书写或是玩弄文字游戏的诗作才有创意;再加上 1980 年代之后,诗坛对后现代主义的简化诠释,游戏诗作进而身居文学的要津。

2. 转喻与惊喜

其实,文学总来自于人间。漠视人间的作品,不免苍白失血。台湾经常将现实书写的了解简化成写实报导,因而将其污名化。但现实的书写反而需要丰富的想象力,因为它必须通过真实人生的检验,不能随意为之。换句话说,要能写出生命的痛痒而不煽情,引人深思而不说教,展现创意而不玩弄文字游戏,是对诗人极大的挑战。在当代,让现实书写展现契机的关键在于转喻的运用与认知。

雅各布森在“语言双极”的论述中,大部分的篇幅在于说明转喻是词语的组合与接续(contiguity),而接续的焦点的是语言前后文的进展。由于是“进展”,接续似乎偏向时间性。但是后来保罗·德曼以及热拉尔·热奈特(Gerard Genette)等人进一步阐述接续的空间性^③,转喻因而为诗学开拓了新天地。其实有关接续的空间性,雅各布森虽没有直接言明,但他在该文有关心理实验的部分,提出“语意的接续”(semantic contiguity)就有空间的意涵。该文的最后的结语是:一般人研究诗着重隐喻,忽略转喻,

而产生另一个语言双极而被阉割成单极的失错现象。^④

“语意的接续”产生联想,从茅草屋联想到垃圾,有前后的因果,也有空间的关联。“接续的空间性”让各种物像(不只是词语)因缘和合而产生意象。因为时间与空间是流动状态,物像随机组合,世界原有的逻辑性被偶发性所取代。因为接续或是比邻,人生充满惊奇与惊喜。

于是,意大利著名导演费里尼到纽约充满惊喜,他看到街道上各种新奇的组合,因而他说纽约是一首诗。“发现”惊奇而产生惊喜,转喻打开人的肉眼与心眼。对于大部分的纽约客来说这些景致习以为常,因而费里尼的惊喜是一种创见,“见他人所未见”。同样都是现实人生的景象,有人有所惊觉,而大多数人却躲在习惯的阴影里惯性思维。他们感受不到台风期间客厅的茶几供奉摩托车所显现的惊奇。他们也听不到老母亲今晨的咳嗽有不同的杂音。英国 19 世纪的美学家佩特(Walter Pater)说:“养成习惯是一种失败”。因为视觉不仰赖习惯,转喻让人的肉眼变成慧眼。

有时同样的景象,却因为角度的调整而别有洞天。转喻的创意就在于打破固定的观点与认知。一个喷水池水花四溅,但观赏的人向前挪动两三步后“发现”了水花中的彩虹。假如转喻来自现实人生,有物像的基础,诗人经常以异于常人的角度看到令人惊喜的人生。

综上,转喻之所以有“见他人所未见”的发现,在于:第一,细心观照物像的接续与组合,第二,打破惯性反应,第三,观点的调整与转移。

三、转喻与意象的产生

1. 从物像产生意象

意象来自物像本来就是天经地义。从小学生的作文开始:“黄昏,太阳翻越山头的时候,父亲就扛着锄头回来了”,一切的文字都是根据实际的景象。但类似这样的文字只是情景的描述,是众人之所见,平凡无奇。转喻的创意在于虽然是以物像为基础,但却让人心眼大开,如白灵如下的诗行:

落日与我
面对面
身高等长
中间坐着好大的
空^{[1]87}

这是《大戈壁》里的诗行,描述的情境几乎就是现场的翻版。但和上述的小学生作文不一样的,平淡写实的文字所呈现的意象让人惊喜。因为是落日,太阳已经接近地平线,因而人和落日“身高等长”。而当人意识到和落日同样的高度时,瞬间似乎翻转了人“仰望”太阳的习惯性姿势,但如此的意象也进一步让人联想到,当身高等同太阳时,心中闪现的反而可能是一种苍茫。当人自问为何如此?这是心眼的“发现”。当然,给读者最大的发现是最后的两行,在我与落日“坐着好大的/空”,假如人与落日同高且人是站立着,脚下的沙漠当然是类似坐着的姿态。“坐”着也暗示广大的沙漠的沉稳,已经在此坐了千万年。最后一个字“空”既是写实,也是写意,是物像也是意象,是转喻产生的意象。放眼望去,除了沙漠,空空如也。这是写实,是物像,但肉眼所看到的空让人联想到心眼所见的空。空境呼应前一行“坐”,进而让人联想所谓的“坐”可能是打坐或是禅坐。禅坐进入空境,但“空”来自于“实”,沙漠展现空,也转喻横亘时空的一切皆是空。

2. 从观点的转移中产生意象

有些诗作是物像经由观点的转移后变成意象,而物像与意象之间经常就是转喻的关系。由于观点转移,诗所展现的情境让读者惊喜,因为意象让人打破习惯性的认知,试以向明《吞吐》的诗行为例:

吞下几滴漱口水
吐出一段大长令
吞下大堆昆布结
吐出一座垃圾山
吞下几片胃肠药
吐出冒牌舍利子

吞下一大筐怨气
吐出无数个响屁^[15]

以上所有“吞下”的动作和内容都非常写实,几乎就是日常生活的平白直叙。能让这些平凡的文字产生惊奇的在于“吐出”的动作。所有“吐出”的都是“吞下”的转喻。猛吃“昆布结”,接着呕吐“垃圾山”,在身体的进出间,食物的转化,也是物像变成意象的转化,垃圾既是写实,也是食物的转喻,带有讽刺意味。同理,“怨气”与“响屁”之间也如此。“响屁”是气体,是怨气的延续,承受怨气,无处发泄,只有以响屁回应。这是诗中人的自我揶揄、自我调侃。

引文中,以吞下“胃肠药”,而吐出“冒牌舍利

子”最精彩。上述几组“吞下”与“吐出”的动作的因果关系比较明确,这一组的因果之间的逻辑却有极大的跨越,是观点转移所产生的效果。吃药,是希望身体器官通畅后,也期盼精神的舒畅。但吐出的动作却是通畅的假象。不仅肠胃仍然不适继续呕吐,而且反讽的是,吐出来的竟然是冒牌的舍利子。舍利子是有道的人火化后显现的修行结晶,在这里变成本诗的意象,暗示诗中人对精神领域的渴望。反讽的是,这些舍利子是假的,只是食物不能消化而凝结成固体的伪装,意识底层对对精神的期盼,终究还是回到肉体形而下的层次。

3. 从接续中产生意象

以接续说明转喻几乎是众所周知的认知,但是一般的使用大都局限于单一领域内两个接续观念之间的关系,如部分与整体,原因与结果,制造者与产品,艺术家与艺术的形式,容器与容器的内含物等等^[6]。相较之下,雅各布森在语言的双轴中有关接续的讨论有极大的跨越。他在本文中大部分强调其词语的组合与语言开展的功能,也就是时间性的接续。以这种观念用之于诗作,意象叙述则是意象的进展与推演,是时间先后的接续状态。在叙述的过程中,意象牵引意象,甚至是意象寻找意象,而形成意象的环链。在这个环链中,意象彼此相互成为转喻,勾勒出生命的情境。转喻在此就是生命的情境化。试以冯青《重复的河图》中部分的诗行为例:

那时
你的眼眸可曾加深
音乐的颜色
半睡着秋光的画屏
竟拭不出
一串死去晚钟的山谷^[16]

“眼眸”给人的期待是视觉之所见,因而下一行的“颜色”是视觉的响应,也是视觉意象的牵引。但这不是图画的颜色或是任何具象物体的颜色,而是“音乐的颜色”,视觉加入了听觉,增加了心境的复杂。再下一行“秋光的画屏”再度是视觉的牵引,但音乐的听觉意象也需要响应,终于在下一行的“晚钟”得到回响。引文的最后一行的意象“一串死去晚钟的山谷”是这小节的最后一行,因而也总结了听觉(晚钟)与视觉(山谷)的意象。值得注意的是,“山谷”不仅是视觉之所见,也能回响声音,因而本身就是视觉与听觉的迭影。从开始“眼眸”的期盼(“加深”),到最后“死去晚钟的山谷”,层层转喻

勾勒出生命的氛围与情境。

时间性的接续凸显的是,诗作不是意象而已,而是意象叙述,而叙述是“动态”的,在开展延伸中产生变化。以隐喻的意象所做的叙述,经常透过单一意象的特质,而让后续的诗行沾染这个特质,而完成叙述;转喻的意象叙述,经常以接续的特质,让意象牵引意象。前者比较有意,经由逻辑的控制,后者则是似有意似无意,操控的痕迹比较不明显,因而也比较富于变化。

4. 从比邻中产生意象

正如上述,一般的转喻大都强调在单一领域(single domain)内的接续关系。雅各布森、保罗·德曼与热奈特的论述,则跨越到不同领域,因为接续有空间性的面向,且随机组合。本节进一步讨论空间性的接续所产生的意象,探讨物像/意象前后接续或是左右并置的关系。为了方便讨论,本文将比邻等同于并置,不再细分。现代诗经常以比邻或是并置创造意象,比较简单的比邻如零雨《非人》的诗行:“我的身体有一个秘密/客厅。卧室。观景窗//广场。一座私人教堂/一个自己的教皇。一架宇宙/飞行器。”^[17]诗中人身体的秘密与下一行的“客厅”,“卧室”,“景观台”,乃至再下一行的“广场”等等并置没有“如、像”或“是”相衔接,因而彼此间不是隐喻,而是转喻。“客厅”等等是“身体秘密”的转喻,意味小小身躯自有天地。身体在客厅,客厅就隐含秘密;身体在广场,广场也就隐含秘密。此外,身体的秘密如教堂,有教皇,在宇宙间自由穿梭。

有时候,比邻的物像虽然并存于同一空间,但文字不明显,需要读者积极的想象。以下洛夫的诗行就比较复杂:“战争,黑袜子般在我们之间摇晃”(《石室之死亡》第41首)^{[12]48};“而灵魂只是一袭在河岸上腐烂的褻衣”(《石室之死亡》第19首)^{[12]26}。这两个诗句呈现的既是隐喻,也是转喻,极符合本文即将讨论的“隐喻与转喻的互动”的内涵。它们可以放在隐喻“相异”的特质中诠释,但是以“意象的产生”观点来说,转喻更能带领读者深入其境。再者,从转喻的角度感受其中的情境,更能展现其中的诗趣,进一步说明如下:

这两个诗行的复杂有两种状况。第一,“战争”与“灵魂”虽然不全然是抽象概念,但也不是具体物像,介于抽象与具象之间。它们是人们经常感受到、意识到的生存课题/客体,要对其真确叙述,只有透过抽象具象化。第二,带有抽象的“战争”与“灵魂”

与物像比邻,透过比邻,将其具象化。比邻在此既是具象化的过程,又是对诗行了解的必要认知。换句话说,假如读者不能体会“战争与黑袜子”并置以及“灵魂与腐烂的褻衣”比邻,他将很难掌握其中的诗趣,也更难了解为何战争会像黑袜、灵魂会像褻衣。换句话说,阅读这两个诗句的焦点,不是做隐喻的探索,去追问为何意象A“像”或“是”意象B,而是体认到转喻的比邻性是“像”或“是”的源由。也许背景有战争,也许诗中人脑子里闪现战争的意念,而自问战争是什么。现场挂在绳子上的黑袜子顿时变成战争的投影,战争因而瞬间有了轮廓。

第二个诗句可能有两种状况。第一,诗中人想到何谓灵魂时,现场看到河岸上腐烂的衣服,因而联想到衣服是灵魂的化身——一个现场随机与之比邻的物像变成灵魂的转喻。第二,河岸上有一具腐烂的尸体,衣服也已经腐烂,灵魂脱离躯体在旁。当诗中人觉得躯体一旦腐烂,灵魂也起不了作用而几近腐烂。腐烂的褻衣是腐尸的转喻,也是灵魂的转喻。

和隐喻相比较,比邻中,比喻主客体间“相异性”的幅度可能更惊人,因为两者随机组合。比邻的随机性赋予语意多种可能性,意象因而多采多姿。但一个优秀诗人会自我提醒所谓的随机并不是随意。正如上述有关隐喻超现实一样,若是意象与现实人生没有牵系的虚线,比邻可能变成随意的拼贴,而使诗作变成文字游戏。

5. 从语意的接续中产生意象 (semantic contiguity)

雅各布森在语言的两极中提到转喻是语意的接续。他在叙述小朋友对茅草屋(hut)的语言反应时说:“转喻的反应如茅草,垃圾,穷苦,是以语意接续的方式与位置的相似性(positional similarity)组合与对比。”^[18]所谓位置的相似性,是指在同一词性的位置中各种相似的词语,如主词位置的“学者”、“专家”、“理论家”等等,或是在动词位置的“探讨”、“研究”、“钻研”等等。“茅草”、“垃圾”、“穷苦”和“茅草屋”语意上有点相似,但不是位置性的相似,而是从那个位置衍生出来的联想,吸收组合(combine)了位置相似性的某些质素,又与这个相似性有呈显对比(contrast)。试以非马《蛇2》的诗行进一步说明之:

你看这
蛇
自洞里爬出

滑溜溜
不留任何
把柄^[19]

“把柄”这个意象是诗人想象或是看到蛇身所产生的联想。以外型来说,把柄与蛇身有点相似却不相像。此外,把柄除了作为器物的握把外,还有人世间被人抓住纰漏的意涵,几乎完全逸出原来的相似性。因为语意的逸出,这个意象才显得丰富。事实上,如果去除最后的两行“不留下任何/把柄”,这首诗的诗趣几乎完全崩毁,已经接近散文。

6. 从叙述的逸轨中产生意象

上述的“逸出”,进一步可能变成“逸轨”。转喻推动叙述的逸轨,因为它更加偏离原来的位置相似性。另外,“逸轨”的理由也可能来自比邻,由于物像随机并置且交互影响,而产生语意的翻转。由于是随机,比喻的效果有时可能是独断性的。史塔拉(David Stallard)与布瑞丁(Hugh Bredin)认为转喻是发现比喻与被比喻物之间独断的潜在关系。^[20-21]而朗伯格(Geoffrey Nunberg)甚至认为转喻的观念完全是开放性的(open-ended)。根据霍伯(Jerry R. Hobbs)与马丁(Paul A. Martin)的看法:“朗伯格展示(接续)没有所谓固定的接合功能,指涉物之间的关系可以是任何东西。”^[22]因为随机,所以指涉物之间可以任何东西,所谓独断,是因为比邻促成比喻而相似,而非两者本来就相似。这是转喻与隐喻最大的差别。试以汪启疆《柚子》的诗行说明:

桌子堆着柚子
我想的是一棵树

摸起其中之一的脸庞
这沉甸甸的孩子头颅

心底响着长大的声音
皮愈变缜缩就愈甜^[23]

从柚子想到一棵树,是从果实想到果树,这是典型以小喻大的转喻。接着,柚子脸庞的诗行与孩的头颅的诗行并置,两者的属性交互影响。因此,“心底响着长大的声音”本来应该是上一节孩子意象的延续,但“皮愈缜缩就愈甜”却是橘子意象的投影。假如诗人所想到的是小孩的成长,皮肤变皱不可能变甜,而是青春不再的苦涩。年老让人感伤,以柚子变甜相衬,是叙述的逸轨。假如意象叙述专注于柚子的成熟,表皮缜缩意味果实甜美,但由于诗行进

行中有孩子意象的介入,因而让人联想到成长变老后皮肤的皱缩,而让读者心中蒙上一层阴影。这也是叙述的逸轨。

四、隐喻与转喻的交互活动

雅各布森隐喻与转喻的两极经常以横轴与纵轴显示。横轴意味接续组合,是转喻,纵轴意味同一位置中相似个体间的选择,是隐喻。由于语言的进展是选择与组合的交互活动,任何词语或是意象是两轴的交集,既对应于横轴,也对应于纵轴,既属于转喻也属于隐喻。因此,雅各布森在另一篇重要的论文说:任何隐喻都有转喻,任何转喻都有隐喻。^[24]法斯(Dan Fass)在做这隐喻与转喻的综合研究时说,很多学者发现隐喻与转喻彼此互植于对方,因此既是隐喻也是转喻。^[25]他特别提到古森(Louis Goossens)与华伦(Beatrice C. Warren)且将这种互植现象汇整成条目。^[26]莱考夫(George Lakoff)与特纳(Mark Turner)两人对隐喻与转喻互动的研究很值得文学研究者注意。他们举梵文诗《孔雀蛋》里乌鸦啄食动物死尸的意象,说明这个意象在象征死亡时既是隐喻也是转喻,是隐喻与转喻互动的结果。^[26]

诗创作不是静态的意象,而是意象叙述,因此任何隐喻都有转喻的痕迹,因为意象叙述就是转喻的示现。^[27]“你的眼睛像明月”是很明显的隐喻,描述眼睛像明月一样清澈。但这是一个叙述语句,由主词与述语组合,由前后的文字接续与进展而产生意象,组合与接续就是转喻的特性。

转喻有两点状况,一种是语意接续中主客体潜在的相似性,如雅各布森所举的“茅草屋”与“茅草”间的关系。另一种是两者本来两不相干,由于并置或是比邻而产生相互的比喻。美国19世纪的诗人狄金森(Emily Dickinson)曾经在一首诗里将银行家与窃贼并置,让人想到银行家某方面的行径就像窃贼,因为他们用他人存款的钱所赚取利润并没有完全回馈给存款人。这是转喻所造成的隐喻。

再以上面所讨论过的隐喻与转喻中,随机择一讨论这种隐喻与转喻的互动现象。陈义芝的诗行:“知道砧板的道理与床/如爱情与厨房”,本文第一部份曾经讨论砧板与床能成为隐喻,因为做菜与做爱都是爱。但砧板之于厨房,床之于爱情,两者都是以小对应大,是转喻。此外,两者能成为隐喻,也是因为相似语法的接续,接续促成叙述的进行,是转喻的运作。

本文讨论非马的“你看这/蛇/自洞里爬出/滑溜溜/不留任何/把柄”时,将“把柄”诠释成语意接续所形成的转喻。但“把柄”在形状上多少和蛇的形状有点相似,因而也有隐喻的影子。假如隐喻与转喻都有彼此的影子,那区隔两者的讨论有何意义?个别讨论在于真确体认这两个词语的真正内涵,进而了解创作与阅读时意象产生的现象。任何意象叙述里,隐喻与转喻的成分不是百分之零或是百分之百的对比,但也不是各自分摊百分之五十。有些诗人倾向相似性的联想,因而隐喻变成他诗作明显的指标。有些诗人擅长文字与意象的接续,由意象寻找意象,转喻因而建立他的诗风。有人的思维心中没有物像,因而以“发明”创造意象;有人纤细地感受人生,“见人所未见”,因而以“发现”创造意象,并且证实如此的“发现”也是一种“发明”。

五、结语

本文隐喻与转喻的讨论,不是将意象的产生套入修辞的词汇,而是透过这些词汇的真正意涵,了解诗创作的现象。以情境中的物像当参考点来说,隐喻能够根据物像产生意象,也能“无中生有”,因而意象经常来自于“发明”,而“转喻”大都是现实物像的引发,因而意象来自“发现”。但即使隐喻产生的当下不一定有物像,意识底层里的现实总和意象有隐约的牵系。诗人对于现实的态度影响到写诗的心态:完全脱离人间的书写,意象可能消失而只剩下意念,而意念的重复可能使诗作变成游戏;转喻基于物像,但游戏的心态将使比邻变成随意的拼贴。隐喻与转喻不是二元对立,诗作的产生经常是两者的交互活动。但如此的认知并不会抵销对隐喻与转喻的个别见解。有些诗人擅于罗列相似的意象与句法,有些诗人擅用接续而完成丰富的意象叙述。但,不论擅长于选择还是组合,相似还是接续,没有一个诗人只会隐喻而不会转喻,也没有一个诗人只会接续,而不会创造出相似或相反的词语。我们只能在隐喻与转喻运用的比例上窥探意象产生的奥秘。

注释:

① 当然,这样的立论可能受到挑战,美国的“语言学派”(language school)也许就是个挑战者。台湾近年来也有“无意象诗”的写作,《台湾诗学?吹鼓吹论坛十三号》就是“无意象诗派”的专集。本人曾经写两篇论文响应“无意象诗”的写作,具体意见简而言之:假如诗只是语言游戏,意象可有可无;假如诗要呈现生命的厚度,意象

不可或缺。请参见简政珍:《诗无意象的可能性?》,《文学与文化》2012年第3期,第48-58页;简政珍:《无意象诗的缺口》,《台湾诗学?吹鼓吹诗论坛十五号》,2012年9月,第172-179页。

- ② Max Black, “Metaphor” in Max Black, *Models and Metaphors*, New York: Cornell University Press, 1962年版。该文原先刊于:Proceedings from the Aristotelian Society, N. S. 55, 273—294。
- ③ 本文所有外文的中译都是本人权宜性的翻译。
- ④ 以上戴魏生的引文与讨论都引自:Davidson, Donald. “What Metaphors Mean,” in *Metaphor*. Sheldon Sacks 编, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1979年版,第39页。
- ⑤ 我曾经讨论过“写诗”与“做诗”不同,请参见简政珍:《台湾现代诗美学》,台北:扬智出版社,2004年,第89页。
- ⑥ Tourangeau 和 Sternberg 曾经列出几位有类似观点的学者,如 Bardsley, Bickerton, Campbell, Guenther, Percy, Van Dijk, Wheelwright。
- ⑦ 保罗·利科至少在两个地方以同样的观点讨论到雅各布森这段诗学功能的立论,请参见:Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1977年版,第224页;Paul Ricoeur, “The Metaphorical Process,” 出自 *Metaphor*, Sheldon Sacks 编, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1979年版,第150—151页。
- ⑧ 本诗原来刊登于《创世纪诗杂志》第22期,萧萧的论文刊登于《诗宗丛书》第四号“月之芒”,后来转载于《碧果自选集》。
- ⑨ 显然,碧果并没有玩够,到了2003年出版《一只变与不变的金丝雀》(台北市:文史哲出版社)。类似游戏的诗作还是不少,试以这本诗集的标题诗第三节的“诗行”为例:“所以:/水的水,水的水,水的水的水,的水的水的的水/的水的,的水的,的水的水的水的/的水水,的水水,的水的水的水/水水的,水水的,水水水水,水的的/的水,的的水,的的的的,的水水/水的,/的水,/水的的,的的/水。/水的水的水水,没有鼓声伴奏的/的水的水的水的水,没有鼓声伴奏的/水/的”。
- ⑩ 洛夫的超现实有些却明显来自于物像,因而意象的产生和转喻息息相关,将在本文的第二部份论述。
- ⑪ 类似的句法,在叶维廉早期的诗作,以及苏绍连1970年代的《茫茫集》也经常出现。
- ⑫ 其实,有创意的诗,即使着眼现实,想象也不会受到现实的箝制,因为所谓反映现实总变成反应现实、重整现实。再则,因为有现实人生的检验,具有想象力的现实书写反而更困难。
- ⑬ 有关接续的空间性,请参阅:Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven: Yale University Press, 1979年版,第65-67页;Gerard Genette, *Figures III*, Paris: Seuil,

- 1972年版,第42-58页;简政珍:《隐喻和换喻:以唐诗为例》,《中外文学》,1983年第2期,第6—18页。
- ⑭ 雅各布森如此的结尾,暗示一般人忽视了诗学上“接续”亟待开展的天地。有关接续,本文将进一步说明。
- ⑮ 法斯(Dan Fass)曾经以他个人与他人的研究整理出20种类似这样的转喻,请参见 Dan Fass, *Processing Metonymy and Metaphor*, Greenwich, Connecticut and London: Ablex Publishing Corporation, 1997年版,第81页。
- ⑯ 本文 Stallard 的见解,转引自 Dan Fass, *Processing Metonymy and Metaphor*, Greenwich, Connecticut and London: Ablex Publishing Corporation, 1997年版,第94—95页。
- ⑰ 有关古森与华伦的论述,请参见: Louis Goossens, “Metaphonymy: The Interaction of Metaphor and Metonymy in Expressions for Linguistic Action,” *Cognitive Linguistics*, 1990年第1卷第3期,第336页; Beatrice C. Warren, *Sense Development—A Contrastive Study of the Development of Slang Senses and Novel Standard Senses in English*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1992年版,第99页。法斯对两人的讨论,请见 Dan Fass, *Processing Metonymy and Metaphor*, Greenwich, Connecticut and London: Ablex Publishing Corporation, 1997年版,第100页。
- 参考文献:**
- [1] 白灵. 爱与死亡的间隙[M]. 台北:九歌出版社,2004.
- [2] Tourangeau R, Sternberg R J. Understanding and Appreciating Metaphors[J]. *Cognition*, 1982(11):213.
- [3] Davidson D. What Metaphors Mean[M]//Metaphor. Ed. Sheldon Sacks. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1979:39.
- [4] 朵思. 心痕索骥[M]. 台北:创世纪诗杂志社,1994:74.
- [5] 李进文. 除了野姜花,没人在家[M]. 台北:九歌出版社,2008:70.
- [6] Stern G. Meaning and Change of Meaning[M]. Bloomington: Indiana University Press, 1932:8.
- [7] de Man P. The Epistemology of Metaphor[M]//Metaphor, Ed. Sheldon Sacks. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1979:17.
- [8] 陈义芝. 我年轻的恋人[M]. 台北:联合文学出版社, 2002:48-49.
- [9] Jakobson R. Selected Writings, 2 vols[M]. The Hague, 1962:371.
- [10] Ricoeur P. The Metaphorical Process[M]//Metaphor. Ed. Sheldon Sacks, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1979:153.
- [11] 碧果. 碧果自选集[M]. 台北:黎明文化事业股份有限公司,1981.
- [12] 洛夫. 石室之死亡[M]//洛夫石室之死亡及相关重要评论. 侯吉谅,沙笛,编. 台北:汉光文化事业股份有限公司,1988.
- [13] Brooks C. Irony as a Principle of Structure[M]//Critical Theory Since Plato. Ed. Hazard Adams. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971:1041.
- [14] Black M. More about Metaphor[M]//Metaphor and Thought. Ed. Andrew Ortony. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- [15] 向明. 低调之歌[M]. 台北:酿出版,2012:37.
- [16] 冯青. 雪原奔火[M]. 台北:汉光文化事业股份有限公司,1989:122.
- [17] 零雨. 我正前往你[M]. 台北:唐山出版社,2010:129.
- [18] Jakobson R. Two Aspects of Language: Metaphor and Metonymy[M]//From Existential Phenomenology to Structuralism. Ed. Gras V W. New York: Dell Publishing Co., 1973:123.
- [19] 非马. 梦之图案——非马新诗自选集:第二卷[M]. 台北:博雅书室有限公司,2011:91.
- [20] Stallard D. The Logical Analysis of Lexical Ambiguity[C]//Proceedings of the 25th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics (ACL-87). Stanford: Stanford University. 1987:180.
- [21] Bredin H. Metonymy[J]. *Poetics Today*, 1984, 5(1):57.
- [22] Hobbs J R, Martin P A. Local Pragmatics[C]//Proceedings of the 10th International Joint Conference on Artificial Intelligence (IJCAI-87), Milan, 1987:521.
- [23] 汪启疆. 哀恸有时,跳舞有时[M]. 高雄:春晖出版社, 2011:85.
- [24] Roman Jakobson. Closing Statements: Linguistics and Poetics[M]//Style in Language, Thomas. A Sebeok. Cambridge: MIT Press, 1960.
- [25] Fass D, *Processing Metonymy and Metaphor*[M]. Greenwich, Connecticut and London: Ablex Publishing Corporation, 1997:100.
- [26] Lakoff G, Turner M. More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor[M]. Chicago: The University of Chicago Press, 1989:103.
- [27] 简政珍. 转喻与抽象的具象化[J]. 北京大学学报:哲学社会科学版, 2013(5):77-79.

责任编辑:夏莹

(E-mail: silvermania@qq.com)