

二十世纪最后二十年中国的 文学语言研究

Chinese Literary Language Study
in the Last 20 Years of the 20th Century

高万云
(GAO Wanyun)

摘要

20 世纪最后 20 年是中国文学语言研究的繁荣时期。语言学界办专栏, 出专集, 文学界推专著, 现专家, 对文学语言进行了全面立体的透视, 深化了认识, 升华了理论, 完善了方法, 进而推动了文学的创作和鉴赏, 促进了文学的研究和批评。

Abstract

The study of literary language in China reaches a peak period in the last 20 years of the 20th century. Special columns, monographs and special collections of works on the literary language were launched, and contributions by experts in linguistics dealt with a comprehensive range of perspectives of the subject. The outcome was the deepening of cognitions, the refining of theories, and the perfection of methods all of which promoted the creation and appreciation as well as the study and criticism of literature.

一、语言学界的研究

文学语言，是中国 20 世纪 80 年代以来的一个热点问题。这一方面取决于文学和文学理论的自觉，另一方面也取决于语言学和修辞学的繁荣。80 年代以前，语言学界和修辞学界对文学语言虽然也有零星的研究，但可以说既不深入也不广泛，如铁马的小册子《论文学语言》（文化工作社 1949 年）、如王力的论文《略论语言形式美》（《光明日报》1962 年 10 月 9-11 日）等。而 80 年代以后，文学语言研究可说是突飞猛进，不说文学界文论界的成果，仅语言学界和修辞学界，其成果就相当可观，从 1981 年张静的《文学的语言》（河南人民出版社）、1983 年王臻中、王长俊的《文学语言》（江苏人民出版社）重新起步开始，到 2000 年，无论是学术论文还是学术著作，其研究成果都有量的大突破和质的大飞跃。仅以《修辞学习》为例，19 年来发表的有影响的文学语言研究论文就有上百篇。

语言学界关于 20 年来文学语言的研究论文，最有影响的可说是三次比较集中的专门性研究。一次是《修辞学习》1988 年第 3 期的“文学语言专号”，一次是《语文建设》1992 年第 4 期到 1993 年第 11 期关于“文学语言规范问题”的讨论，一次是中国文学语言研究会 1991 年和 1997 年编辑出版的三辑《文学语言研究论文集》。

（一）《修辞学习》文学语言专号

《修辞学习》从创刊以来，除了每期都发表关于文学语言的论文外，而且于 1988 年第 3 期开辟“文学语言专号”，这一期除了“文学修辞批评”（研究作家作品语言）的论文外，有 11 篇是研究文学语言理论的。这些文章中，有的研究文学语言方法，如刘大为的《文学语言研究方法论》。这是一篇从语言学角度讨论文学语言研究方法问题的论文，刘氏认为文学研究的修辞学模式不具有语言学的科学性，“渗透着日常经验的朴素意识”“不可能充分反映文学语言的面貌和揭示它的本质。修辞学模式显然缺乏一种把文学语言作为文学语言来研究的意识，远没有在方法上把文学语言与一般日常语言区分开来。”鉴与此，作者提出了文学语言研究

的语体学方法，认为语体学方法才是考察文学语言的最佳途径。同时刘氏还提出具体研究方法：“通过一定的操作程序把被研究的材料置于有控制的条件下以显露出我们所需要的特征”。该文发表后，俞正贻发表了商榷文章《“辞格”“不是语言学的术语”吗？——与〈文学语言研究方法论〉作者讨论》，对刘氏的一些偏激过激表述给以批评。然而也不能不看到，刘氏确实指出了文学语言的修辞学研究的缺陷或者软肋。为修辞学研究方法敲响了警钟。另一篇探讨文学语言方法论的文章是胡范铸的《文学语言阐释学刍议》，该文试图借助阐释学理论“阐释”文学语言，作者在批评了“文学语言牧师”文学评论家和修辞学者与“文学语言警察”逻辑学者和语法学者后，提出了“说明、解释、理解”的阐释观，并对“本体与方法”、“阐释基本形态”做了探讨。为文学语言研究提供了新的视角。

除此而外，还有研究文学语言的文化底蕴的，如申小龙的《汉语文学语言的流块建构》就是从文学语言“流块建构”的思维基础、文化基础和量化分析三个方面探讨汉文学语言的特征与机制的。

有的“鸟瞰”当代文学语言现状，如童山东的《当代小说：语言之潮》对80年代以来的新潮小说的语言变异进行了全方位的描写，并呼吁建立与此相应的解释修辞学；而冬青的《修辞须适应题旨情景》也对现代文学语言的解读给以高度关注。

有的对文学语言作心理分析，如王为松《超常经验与超常组合》，对文学语言超常组合的心理生理基础作了探讨，而范剑华《现代心态的语言表现》对新时期新小说语言的独特形态如“广谱”心理描写、标点变异使用、超常语言搭配等手段进行了细致描写。

有的从语言要素的角度分析文学语言，如齐沪扬《突破日常逻辑之后——小说语言句式的新变》对“语言的诗化倾向”、“造型艺术的语言借鉴”、“特殊修辞方式的运用”作了简要分析，杨沛溶《零形式和绝句点：两种新的标点序列》对标点零形式和绝句点给予了较好的说明，而冯力《方言美学表现三层次》又对文学语言中的方言进行了“语感层”、“语境层”、“语义层”的多层次探索，很富启示作用。

(二) 《语文建设》关于“文学语言规范问题”的讨论

《语文建设》从1992年第4期开始到1993年第11期结束，约请了一些著名作家、语言学家和文学评论家，“就文学语言的规范问题进行一次笔谈”，笔谈的主旨是文学语言要不要规范和怎样进行规范。发表文章的语言学者有：吕叔湘《文学语言不规范现象的三个原因》（1992年第4期）、胡明扬《“扭断语法的脖子”》（1992年第4期）、张志公《文学·风格·语言规范》（1992年第6期）、刘国正《要规范化，不要绝对化》（1992年第9期）、常敬宇《文学语言的共性与个性》（1992年第9期）、宋玉柱《说说“不用引号”的现象》（1992年第10期）、高万云《我对文学语言规范的理解》（1993年第11期）、戴昭铭《“反规范”例析》（1993年第11期）、彭树楷《也谈文学语言规范与创新》（1993年第11期）、贾崇柏《文学语言规范三说》（1993年第11期）、周一农《规范与创新》（1993年第11期）等。发表文章的作家评论家和编辑有：秦兆阳《应该重视文学语言规范问题》（1992年第4期）、萧乾《我看文学语言规范化》（1993年第4期）、秦牧《大力倡导流畅自然的文笔》（1992年第5期）、贺兴安《文学语言在本质上是反规范的》（1992年第5期）、草明《对文学语言应当有高尚的审美观》（1992年第5期）、刘绍棠《第一要素》（1992年第6期）、杜书瀛、俞岸《文学语言：遵循规范与突破规范》（1992年第7期）、王景山《承认规范，尊重创新》（1992年第9期）、张潇华《艺术语言与语言规范》（1992年第9期）、张原《难免越出规范》（1992年第9期）、崔道怡《“垂手”岂可得乎？》（1992年第10期）、赵长天《作家使用语言的要得和义务》（1992年第10期）、叶辛《文学语言的规范与非规范》（1992年第10期）、叶永烈《作家应是语言规范化的模范》（1992年第11期）、俞天白《背景·现状·态度》（1992年第11期）、刘素琴《文学语言变异刍议》（1992年第11期）、毛时安《文学语言的特殊性》（1992年第11期）、曹禺《文学语言应该规范化》等（1993年第11期）等。这次讨论，历时一年有余，虽然文学家和语言学家在具体问题上还有自说自话的现象，但“通过争鸣和讨论，目前问题日益明朗，认识渐趋统一。比较一致的看法是，文学是语言的艺术，植根于社会生活沃土

上的文学创作是用语言塑造艺术形象，反映社会生活，并为社会服务的，这就决定了它必须遵循社会语言规范，而不是背弃或超越这个规范……但是文学语言又不是自然语言的重复和照搬，而是对自然语言的精选、提炼和概括，它既源于自然语言，又比自然语言更典型，更生动，更富于表现力”（《语文建设》1993）。可以说，这是一次有意义的讨论，至少让人们更了解文学语言争议的焦点所在。

（三）文学语言研究论文集

中国文学语言研究会于1989年8月成立，成立以后的最大成绩就是独自编辑了《文学语言研究论文集》（华东化工学院1991年），与中国修辞学会合编了《文学语言论文集》（第二、三合辑）（重庆出版社1997年）。这两个论文集，对文学语言的理论与方法作全面探讨的文章四十篇，较有力度的表现在三个方面：一是探讨文学语言特点的，如谢双成《文学语言特点的信息学思考》（1991年）、冯树鉴《浅谈文学语言中的辩证法》（1991年）、张洪春《文学语言与非文学语言》（1997年）、蒋善民《浅谈汉文学语言的特点》（1997年）等；二是探讨文学语言的时代特征、语体特征和风格特征，如郑颐寿《论艺术体素及其体素质》（1991年）、张德明《论作家的语言风格和作品的语言风格》、傅惠钧《幼儿文学语言简论》（1997年）、彭嘉强《文学语言在新时期如何规范化》（1997年）、罗康宁《论新潮作家的语言实验》（1997年）、董树人《试论京城电视剧语言低俗化的原因》（1997年）等；三是探讨文学语言的研究方法问题，如康锦屏《文学语言研究方法浅议》（1991年）、俞正贻《困惑的反思——与〈文学语言研究方法论〉商榷》（1991年）等。这些文章观点鲜明，立论新颖，对文学语言理论的建设有着重要影响。

在所有文学语言研究者中，张炼强、郑颐寿、谭学纯、骆小所、冯广艺、刘大为、高万云等成绩比较突出，在文学界和语言学界产生了较大影响。

二、文学界的修辞学自觉

这一时期对文学语言关注最集中的领域自然还有文学界和文学批评界。从文化史上考察，文学家、文学批评家关注修辞问题要比修辞学家要早得多。早在修辞学还未成学之时，文学家就对文学修辞有了较为深刻的认识，这在中国表现得尤为明显。翻开中国修辞学史，20世纪以前的修辞思想大都是文人——主要是文学人的思想，周振甫《中国修辞学史》是一本中国文学修辞学史，其中所记载的中国修辞学思想的演进与其他学者的普通修辞学史几乎叠合，足以说明文学家们对中国修辞学的巨大贡献！20世纪以来，这一传统并未丢失，文学家们仍然不懈地思考修辞问题，甚至有人认为文学性就是修辞性，修辞问题就是文学的本体问题。从世纪初的鲁迅、钱钟书、老舍、沈从文、郭沫若等老一辈文学家，到世纪末秦牧、汪曾祺、王蒙等“新”一辈文学家，都非常关心文学语言和文学修辞问题，当然还有那些文学理论家。尤其是20世纪80年代以来，这些文学家和文学理论家异常活跃，不但为中国的文学事业做出了贡献，而且也对中国的修辞学增添了光彩。最为引人注目的当数80年代的小说文体研究和90年代的诗歌语言讨论，就学者而言，袁行霈、王一川和周宪也较有建树。

(一) 80年代初，随着文学创作的逐步繁荣，文学理论也呈强势发展。最有影响的是花城出版社1981年出版的高行健的《现代小说技巧初探》。这个小册子说是探讨现代小说技巧，但很大篇幅是在探讨小说语言。作者认为：“作家是通过艺术的语言将自己的思想感情、对生活的理解和感受传达给读者的。作家需要找到能同读者交流的这种语言。在小说创作中，除了人物的语言，更多的是叙述者的语言。作者主要是通过叙述者的语言来唤起读者的感受，而作者自己的感情和褒贬则隐藏在叙述者的语言之中。这种语言很值得研究”（高行健1981:3）。于是，高氏用了较大篇幅研究小说的叙述语言，他认为“叙述语言涉及的方面之多，难以尽言”（高行健1981:10）。他主要探讨了作者与叙述语言的关系、人称的转换、意识流、怪诞与非逻辑、象征等问题。尤其在“现代文学语言”和“语言

的可塑性”两节，虽然对“修辞”和“修辞学”的理解与修辞学界不尽相同，比如他说“修辞是写文章的技术，技术不等于艺术。艺术贵在创造”（高行健 1981: 58）。“作家应该有自己独特的修辞学，通常被笼统称之为风格。”“语言风格是作家的个性、气质、文化修养、美学趣味的总和，是超乎语法和修辞学之上的语言艺术”（高行健 1981: 59）等等，这些都与科学界定有一定距离，然而，他对这些问题的分析却非常深刻，有时比修辞学家要视野开阔。他认为：“现代文学语言的美不在于词章的华丽，字字珠玑乃前朝古风，现代人自有现代的审美观。如今盖高楼大厦用玻璃和合成材料装饰，当然不及画梁雕栋华贵，却也赏心悦目。现代作家创造文学形象，用的往往是最常见的语汇。当记者感觉不到词章的美的时候，形象已经站在眼前了。这就是现代文学语言与词章学的分野”（高行健 1981: 60）。“语言的朴素并不意味着语言的贫乏，对现代文学来说，语言艺术的功力与其说在词句的考究，不如说在遣词造句的自然。现代作家把注意力更多花在重新发掘常用词内涵的魅力上”（高行健 1981: 61）。可以说，这种认识是非常高明的。高氏还认为，现代文学语言塑造形象主要不靠词藻，而是靠叙述的角度、字句的感情色彩、语言的调子和行文的节奏等，所以，他需要的是对语言和微妙感受。在具体的修辞操作上，高氏也有着高度的敏感性，他认为，现代语言艺术中出现了一些修辞学还未来得及归纳的开放式句法和章法，并且认为语言有着巨大的可塑性，它是随着时代的发展而被无限的创造性发展。语言艺术大师就是那些既懂得语言的奥秘又善于把修辞手段运用到有社会意义的文学创作中。此言确实说到了文学语言的本质上，因此，它对文学创作和文学语言理论的建设都有着重要的推动作用。

（二）80年代中期，小说文体研究轰轰烈烈展开，作家如汪曾祺、林斤澜、王蒙、张承志、李陀、何立伟等，评论家如刘再复、李国涛、南帆、吴方、黄子平、王晓明、鲁枢元等，都对小说文体的各种构成要素尤其是文学语言进行了深入的研究。小说文体研究主要包括两个方面，一是宏观的文体面貌问题，二是微观的文体构成问题。在宏观考察方面，有讨论历时的小说文体演变的，也有研究共时的小说文体特征的。前者如周介

人的《十年小说：观察的△》（《上海文化艺术报》1986年12月12日）指出当代小说受到的两大冲击：一是以汪曾祺、贾平凹、阿城为代表的中式笔记体小说，使中国古代文论中的美学范畴“意境”延伸到小说；二是以王蒙、刘索拉、马原为代表的西式现代派小说，使西方文论中的美学范畴“典型”泛化为一切文体要素。可以看出，这里说的是小说笔法，当然属于文学修辞学范畴。同时，吴功正的《论新时期小说形式美的演化》（《当代文艺探索》1986年第1期）、何镇邦的《新时期的文学形式演变的发展趋势》（《天津文学》1987年第4期）、南帆的《小说技巧十年》（《文艺理论研究》1986年第3期）都对此做了探讨。后者如孙绍振的《论小说形式的审美规范》（《文艺理论研究》1987年第1期）、孙津的《形式结构》（《当代文艺探索》1986年第4期）、李劫的《试论文学形式的本体意味》（《上海文学》1987年第3期），从内容和形式、表层结构和深层结构、创造和物化等角度证明小说文体的时代特点。在微观考察方面，除了小说结构问题，叙述问题和文学语言问题最终都表现为修辞问题。叙事作为修辞，这在西方是早有认识的，无论是布斯的《小说修辞学》，还是詹姆斯·费伦的《作为修辞的叙事：技巧、读者、伦理、意识形态》，都有较新颖和较深入的研究。80年代中期，中国批评家也开始关注小说的叙述方式问题了。孟悦、季红真的《叙事方法——形式化了的小说审美特性》（《上海文学》1986年第10期）、程德培的《受指与能指的双重角色——关于小说的叙述者》（《文艺研究》1986年第5期）等都探讨了叙事的修辞性问题，尽管没有冠以“修辞”的名词。因为他们探讨的叙述者、叙述视角以及叙述方式的统一问题，正是修辞的优化表述问题。对小说语言甚或文学语言，作家和评论家们用墨较多，汪曾祺的《关于小说语言》、林斤澜的《谈“叙述”》、张承志的《美文的沙漠》、何立伟的《美的语言与情调》（文见白烨编《小说文体研究》中国社会科学出版社，1988年）等作家笔谈自不必说，评论家的具有理论深度的文章就更多，如王晓明《在语言的挑战面前》、夏中义《传达的美学情调与符号机制》、程德培《叙述语言的功能及局限——新时期小说变化思考之一》、於可训《小说文体的变迁与语言》（出处同上）、徐斐《一种新的文学语言现象》（《文学评论家》

1987年第2期)等等。其中有两位评论家很有影响力,一位是黄子平,一位是李国涛。1985年,《上海文学》第11期发表了黄子平的《得意莫忘言》,在学术界引起了极大的反响。文章对千百年来“得意忘言”的认识提出了质疑,代之以具有文体意识、语言意识和修辞意识的“得意莫忘言”的命题,并进而指出文学评论“不仅研究‘语言的文学性’,更注重研究‘文学的语言性’。”同时,他对文学语言的本质属性做了阐释,认为文学语言不仅有“意义”,而且有“意思”,是在其生成过程中同时向两面展开的(白烨编1988:212)。应该说,这个认识是相当深刻的。另一位李国涛也多次发表文章,他的《变化中的小说语言》(《文学新潮》1986年创刊号)和《经验的世界和语言的世界》(《山西文学》1986年第12期)、《缭乱的文体》(《文艺评论》1987年第2期)等都对新时期的小说语言现象进行了考察,并对文体与文学语言同步发展的关系做了客观的分析。

文学评论家们对文学语言的认识,1999年有三篇重要文章也值得一提。一篇是童庆炳的《文学语言论》(《学习与探索》1999年第3期),文章指出了古典文学语言观的“载体”说和现代文学语言观的“本体”说,认为文学语言既是文学的工具,又是文学的对象。文学家的痛苦在于言不尽意,而解除这个痛苦的策略就是追求“言外之意”。同时,童氏指出文学语言的深层特征是“内指性”、“本初性”和“陌生化”。这一认识可说是糅合了古今中外对文学语言的根本认识,并进行了高度抽象,对修辞学认识文学语言很有启示。第二篇是王一川的《近五十年来文学语言研究札记》(《文艺评论》1999年第4期),该文对50年文学语言的发展面貌进行了高度概括,对其四种演化状态做了详细剖析,他认为50年代到70年代是“政治整合、语言俗化与大众群言”,80年代前期出现了“思想解放、语言雅化和精英独白”,80年代中期到90年代中期形成“文化认同、语言多元化与奇语喧哗”,90年代以后则显露出“角色认同、语言分合与多语混成”。这种归纳虽有些边界不清,但整体而言还是比较到位的。第三篇是王元骧的《症结与出路:文学语言研究的新视野》(《江苏社会科学》1999年第6期)该文首先指出文学语言研究所存在问题的症结之所在,即传统的形而上的语言观。指出要想有所突破,必须破除这种文学与语言具

有不可调和矛盾的语言观，而要借鉴自洪堡特以来关于语言问题的人文学的解释。主要表现三个方面：一是“语境”理论，强调在各种复杂关系中理解语言单位的意义和用法；二是“交往”理论，探讨如何通过阅读沟通作者与读者；三是“个性化涵义”理论，对文学作品的语言风格以及某些特殊的使用方法作个性化提取。最后得出结论：“文学语言与科学语言的不同就在于它是整体的、开放的、创造的与生活世界紧密相关的语言。”

总之，这三篇文章可说是 20 世纪文论界对文学语言研究的总结，它们代表了整个文论界的集体认识。

(三) 80 年代对诗歌语言的认识源于对“朦胧诗”的评价。1980 年 5 月 7 日，谢冕在《光明日报》发表了《在新的崛起面前》，1981 年，孙绍振在《诗刊》第 3 期发表《新的美学原则在崛起》，1983 年，徐敬亚在《当代文艺思潮》第 1 期发表《崛起的诗群》，这“三个崛起”标志着中国诗界对诗歌语体的新的认识和要求。如果说谢冕、孙绍振是在为当时一些“古怪”诗的“背离”诗歌传统进行辩护，要求人们多一些宽容，那么徐敬亚则是在论证“朦胧诗”存在的合理性和必然性，从结构、节奏、韵律等语言形式方面证明其对传统诗歌的极大超越。当然，也有不少人如藏克家、程代熙等对这一诗歌现象予以否定。但无论是哪一种认识，主要讨论的主要是诗的修辞言说问题。因为，“朦胧”是诗歌语言变革的一项重要内容，他不仅仅是文风问题，还表现为诗歌语言的异质或曰杂质，是语言的反叛，是拒绝透明的直言方式。到了后朦胧的“第三代”、“第四代”，关于诗歌语言的讨论也逐渐走向深入。从韩东、于坚创作的关注“日常生活”，使用“口语”，放逐副词、形容词的“旁观者”的冷静风格，到他们提出的“诗到语言为止”、“诗歌最重要的是语感”、“拒绝隐喻”等，从“第三代”以及而后演变成“知识分子写作”的诗人们把诗歌当作了“词语”或“语词”的关系，到最后发展成 90 年代中后期“民间立场”与“知识分子写作”的大论争，诗界始终关注自身的言说问题。1998 年，花城出版社出版杨克主编的《1998 中国新诗年鉴》，于坚作了《穿越汉语的诗歌之光》的序言，在这个序言中，于坚指出：“诗歌的独立精神，并不是某种反对派精神，它的本质是拒绝依附于一切庞然大物，诗歌就是诗

歌，它是独立的，自在的，它的目的是重建汉语自从1840年以来几近丧失的尊严，使现代汉语重新获得汉语在历史上，在唐诗和宋词曾有过的这种光荣”（孟繁华 2001: 392）。该文中，于氏对“第三代诗歌”作了高度评价：“第三代诗歌却是从普通话的独裁下恢复汉语的尊严。它是白话文运动之后的第二次汉语解放运动，是对普通话写作的整体反叛。从意识形态的说什么，向语言的如何说转换。写作成为个人的语言史，而不是时代的风云史。个人写作是从语言的自觉开始的，第三代诗歌通过语言在50年代以来第一次建立了真正的个人写作”（孟繁华 2001: 394）。在同一篇文章中，于氏还批评了“知识分子写作”“使汉语诗歌成为西方‘语言资源’、‘知识体系’的附庸”（孟繁华 2001: 397）。我们认为，于氏的这些认识，除了一味地否定“知识分子写作”外，大都是值得肯定的。对此，“知识分子写作”阵营大举反驳，仅王家新、孙文波编《中国诗歌九十年代备忘录》（人民文学出版社2000年）就有近四十万言。其中，张曙光的《90年代诗歌及我的诗学立场》指出“汉语诗歌的局限性在最大程度上是它使用的那种语言的局限性，而诗人们正是要通过对语言自身局限的克服来丰富和发展那一种语言，从而实现它自身的价值和魅力”（王家新、孙文波 2000: 9）。孙文波在《我理解的90年代：个人写作、叙事及其他》中批评于坚关于汉语诗歌的语言学传统的认识，认为“谈到汉语诗歌的传统，我们就可以说汉语诗歌的传统不是修辞学传统的传统，汉语诗歌的传统是变化的传统”（王家新、孙文波 2000: 19）。西渡《写作的权利》批评了于坚关于“知识分子写作”“使汉语诗歌成为西方‘语言资源’、‘知识体系’的附庸”的论断，特别是对“口语写作”的批评是很有道理的。西渡认为：“在诗歌写作中，诗人的语言意识，对词语性质进行鉴别和分析的能力，是诗人最基本的素质之一。人必须像手艺人了解他的工具和他使用的材料一样了解他的语言，这是尊重语言的先决条件，然后才谈得上对语言恰如其分的使用。诗人对词语的谨小慎微，是因为他知道，词语的选择不但涉及词语之间的关系，而且涉及到词语与事物、事物与事物之间的关系。就语言问题而言，写作是不自由的。……其中，纯洁和改正口头语言，是诗人首要的职责。当代汉语诗歌毫无疑问必须从我们日常使用的

口语中提炼词语（但口语绝非诗歌词汇的唯一来源，甚至不是最重要的来源），但是那种不加拣择地使用口语的作法显然是十分可疑的）”（王家新、孙文波 2000: 29-30）。另外，桑克《诗歌写作从建设汉语开始：一个场外发言》、陈晓明《语词写作：思想缩减时期的修辞策略》，陈东东《回顾现代汉语》等，更是直接对汉语言和汉语修辞进行了具有建设性的考察。如陈晓明认识到了欧阳江河的诗“词与句子修辞力量决定了诗意”（王家新、孙文波 2000: 95）。西川的诗的“叙事性修辞框架”等等，都是独具慧眼的。如此等等，两家你来我往，各是自己之是，各非对方之非。然而，抛开论战双方的意气用事，把他们自己说的优点加上对方说的缺点，可以说对诗歌语言的认识才算全面客观。当然也对中国诗歌发展和修辞学建设有着重要的意义。

（四）在集中的讨论争论之外，还有不少关于文学语言的研究者和研究著作。比如袁行霈的中国诗歌的语言风格研究，周宪的文学的语言哲学研究和王一川的文学的泛修辞批评。

20世纪80年代，袁行霈发表了关于中国古代诗歌研究的不少论文，这些论文大都收在北京大学出版社1987年出版的《中国诗歌艺术研究》中。集中的20多篇论文，好多是从语言入手甚至落脚的。作者在“自序”中明确指出：“诗歌的艺术分析依据什么呢？我想首先就是诗歌语言。”“如果从语言学的角度给诗歌下一个定义，不妨说诗歌是语言的变形，它离开了口语和一般的书面语言，成为一种特异的语言形式。”“诗歌既遵循语言规范，又时时欲超出这个规范，或者说自有其超常的规范。读者也已习惯用超常的眼光去读诗，心理上有了相应的准备。所以在其他文体里不允许出现的句子，却可以成为诗中之佳句。”对诗歌语言的变形，袁氏几乎和修辞学家有着相同的认识，他认为，“在语音方面是建立格律以造成音乐美；在用词、造句方面表现为：改变词性、颠倒词序、省略句子成分等等。各种变形都打破了人们所习惯的语言常规，取得新、巧、奇、警的效果；增加了语言的容量和弹性，取得多义的效果；强化了语言的启示性，取得写意传神的效果。语言形式的变幻服从于所追求的艺术目标，而不是文字的游戏；文字游戏与诗是毫无关系的。”不过，袁氏比修辞学家

更进一层的是由语言分析渐深入为意象分析，由语言和意象分析再进一步为意境和风格研究。最后做到在言与不言之间，畅言与寡言之间寻找读诗解诗之路。如在《中国古典诗歌的多义性》中对诗中双关义、情韵义、象征义、深层义、言外义的解析，在《言意与形神——魏晋玄学中的言意之辨与中国古代文艺理论》中对传统的言与意、形与神的关系的考察，在《中国古典诗歌语言的音乐美》中对节奏、音调、声情等的描写属于语言层面的研究；《中国古典诗歌的意境》对意境的深化、个性化、创新与诗人之意境、诗歌之意境、读者之意境的思考，《中国古典诗歌的意象》中对意象和物象、意象之组合的认识，又属于意象意境层面的分析；而对屈原、陶渊明、王维、李白、杜甫、白居易、李贺、柳永等诗人诗作的诠释则为风格层次。

鲁枢元的《超越语言——文学言语学刍议》，深入到某些语言学界、修辞学界很少涉足的领域，如中国传统文学理论中的“綢緼”、“神韵”等，如西方现代文论中“意识流”、“自动写作”、“记录梦幻”等。他十分注重理论视野的开拓，注重新的研究方法的借鉴，注重从哲学、美学、文艺学、心理学、语言学乃至文化学、人类学等多个角度去透视文学语言，并由此提出了他的较为系统的“语言三层面”（裸语言、常语言、场语言）学说。

周宪是文学评论家，他的《超越文学——文学的文化哲学思考》（上海三联书店1997年）是一部对文学进行哲学思考的专著，全书除导论“文学与文学观”和结语“没有终结的形而上学”外，共分四章：第一章“文学的心理哲学”、第二章“文学的语言哲学”、第三章“文学的历史哲学”、第四章“文学的哲学”。其中第二章“文学的语言哲学”用近六万字的篇幅对文学进行语言学思考。首先他标举出他认同的语言观，即语言不仅是工具，而且还是人之存在的条件。其次，他对科学语言、日常语言和诗的语言进行了科学界定，他认为，“语言的母体是日常（自然）语言，在此基础上不同的用法便形成了科学的形式化语言和文学中的诗化语言。小说也好，诗歌也好，戏剧也好，其语言都来自日常语言，虽然有些文学作品中偶尔出现一些不常见的作家自创的词汇，但可以肯定，倘若脱离了

日常语言的母体，诗的语言将令人无法理解。唯其如此，我们有理由认为，所谓不同的语言，其实并非是存在着不同的语类，而是不同的用法所致。”“从这个观点来看，诗的语言所以有别于实用语言，根本原因在于它是实用语言（主要是日常语言）‘诗意的用法’”（周宪 1997: 83）。第三，周氏引入“话语”概念，强调语言的“主体性”和修辞性，尤其在对“诗的话语”的论述方面，多有新颖之处。他认为，“诗的话语乃是实现了的诗的语言”，是主体与世界沟通的桥梁，是世界可能性的发现，是主体间的对话，是文化批判力量，这些观点虽借自俄国形式主义、英美新批评、法国结构主义以及西方的各种哲学流派，但它对中国修辞学、尤其是文学修辞学有着重要的启示意义。

文学批评界使用“修辞”概念最多的人自然是王一川了。他出版了与此相关的论著三部：《中国现代卡里斯马典型——20世纪小说人物的修辞论阐释》（云南人民出版社1994年）、《修辞论美学——文化语境中的20世纪中国文艺》（东北师范大学出版社1997年）、《通向本文之路》（四川人民出版社1997年），发表这方面的文章多篇，如《走向修辞论美学》（《天津社会科学》1994年第3期）、《从纯美学到文化修辞学》（合作）（《求是学刊》1994年第3期）、《九十年代文论状况及修辞论批评》（《山花》1998年第6期）。王氏的研究有两个重要概念，一是“修辞论转向”（或曰“修辞论美学”），二是修辞论阐释。王氏的“修辞论”其实就是广义修辞学，用他自己的话说就是：“‘修辞论’是狭义‘修辞学’概念的一种宽泛引申。粗略讲，它指一种为造成实际社会效果而运用语辞的艺术，或者在特定文化语境中阐释语辞的思维方式或技巧”（王一川1997: 218）。修辞论美学的主要立足点是以本文为中心，注重本文的修辞性，着重研究本文与语境的互赖性。而内容的形式化、体验的模型化、语言的历史化、理论的批评化则主要是修辞论美学的区别性特征。王一川强调修辞性，即话语—语境互赖性和生存智慧性。艺术话语与文化语境的互赖关系表现为两个方面：“一方面，艺术话语的创造来自文化语境的强大压力，从而对这种话语的来由的理解必然依赖于对文化语境的重建；另一方面，这种话语一旦创造出来，就可能对文化语境产生感染效果，参与

其内在冲突或危机的解决，从而对这种话语的功能的理解也必然依赖于对文化语境的阐明”（王一川 1997: 226）。另外，王氏认为，“修辞实际上是人的生存的智慧或智慧的生存。作为生存的智慧，修辞是人的实际生活的组织和高速方式；作为智慧的生存，修辞则是人的经过组织和高速的实际生活。这两方面实为同一个意思，指人的生存与话语组织和高速在本质上的关联性。所谓修辞性，正是指艺术作为人的生存智慧的特性，即人的实际生活与话语组织和调整的关联性。艺术的修辞性就表现在，艺术成为实际生活中难以组织或调整的矛盾、混乱、或危机的象征性置换形式。也就是说，艺术以其特有的话语组织或调整，象征性（想象性和符号性）地置换了实际生活中难以解决的种种矛盾、混乱或危机，从而间接地影响这些实际生活问题的解决”（王一川 1997: 227）。可以看出，王氏的修辞是指优化的文化行为，王氏的修辞性是指行为高效性。王氏的“修辞论阐释”是指对艺术“以个人虚构本文去象征地阐释文化和历史”作再度阐释。其实就是对艺术的泛修辞批评。这从他对鲁迅《狂人日记》中“狂人”典型的阐释、对 20 世纪小说人物的阐释、对张艺谋电影的阐释中都可得到证明。20 世纪末，修辞学界兴起了广义修辞学，其实，王一川的修辞论美学就是广义修辞学，就是把语言修辞扩大到符号修辞，再到文化修辞、再到生存修辞的广义修辞学，这是可以与修辞学界互为参照的。而他的修辞论美学和修辞论阐释也对中国修辞学有补白的作用。

参考资料

- 白烨编 1988。《小说文体研究》，社会科学出版社。
- 宗廷虎 1990。《中国现代修辞学史》，浙江教育出版社。
- 高万云 2001。《文学语言的多维视野》，山东文艺出版社。
- 高行健 1981。《现代小说技巧初探》，花城出版社。
- 孟繁华主编 2001。《九十年代文存》，中国社会科学出版社。
- 王家新、孙文波编 2000。《中国诗歌九十年代备忘录》，人民文学出版社。
- 王一川 1997。《通向本文之路》，四川人民出版社。
- 1999。《近五十年来文学语言研究札记》，《文学评论》，第 4 期。
- 《语文建设》1993 年第 11 期“文学语言的规范问题”编后语。
- 周宪 1997。《超越文学——文学的文化哲学思考》，上海三联书店。