

· 美 学 研 究 丛 书 ·

文 學 語 言 引 論

張 小 元 著

電 子 科 技 大 學 出 版 社

文學語言引論

張小元 著

電子科技大學出版社

[川]新登字 016 号

文学语言引论

张小元

*

电子科技大学出版社出版发行
(成都建设北路二段四号) 邮编 610054

四川师范大学印刷厂印刷

*

开本 850×1168 1/32 印张 15.25 字数 382.5 千字

版次 1995年6月第1版 印次 1995年6月第1次印刷

印数 1000册

ISBN 7-81043-440-3/I·10

定价: 15.30 元

题 记

深夜，漆黑一团，幼时的我躺在床上睡不着。睡不着是因为恐惧，不是恐惧什么可怕的东西，而是恐惧不知道有什么可怕的东西会随时袭过来……

我叫来母亲要她讲故事，她想一下就讲开了：

从前有座山，山里有座庙，庙里有个和尚在讲故事。

和尚讲的是：

从前有座山，山里有座庙，庙里有个和尚在讲故事。

和尚讲的是：

从前有座山，山里有座庙，庙里有个和尚在讲故事。

和尚讲的是：

从前有座山，山里有座庙，庙里有个和尚在讲故事。

和尚讲的是：

……

这是世界上最奇怪的故事，我很快就朦胧了，与母亲的故事一起滑向一个神秘莫测的深处……

序《文学语言引论》

畅广元

从陕西长篇小说创作研讨会回到家里，看到小元同志的来信。说他“终于杀出重围把《文学语言引论》杀青了”，并嘱我为其作序。

小元在陕西师大读文学硕士学位时，就以刻苦学习、成绩优异被老师和同学们称道。毕业后他仍与我保持着学术上的联系，88年国家社会科学基金委员会资助我研究“文学与人道主义”课题时，我首先想到的课题组成员就是他。之后，根据教学上的需要，拟主编一部供文学专业研究生阅读的教材《文学理论研究》，并请他撰写“文学活动中的语言”这一章。《文学语言引论》就是他在完成该教材任务时另撰的一部学术专著。

从85年小元入学攻读学位，到95年《文学语言引论》出版，整整10年。10年间，他除发表了不少论文外，还编写过文艺学的教材，参与过我主编的《主体论文艺学》和《中国文学的人文精神》重要章节的撰著。他的学品、人品之优我是从既为师生更为朋友的角度感受到的。

他喜欢读书，读严格挑选的有价值的新书，有目的地增强自己某方面的读书密集度，同时争取这方面的学术发言权；他常有创见，却无强烈的发表欲，总是周密思考，占有翔实资料后才动笔写文章。我常从他的来信中得知他的新见解，可看到论文往往需要很长一段时间。学界不是没有风浪，他不追“风”也不怕“浪”打，默默地坚持着学人治学只求真理的基本的可贵的品格。我知道，他在生活中和治学上不是没有困窘与迷惑，只是他的自

主、自强意识鲜明，硬汉情结强烈，困窘挺过去了，迷惑转化为更深刻的探索。

现在，他的《文学语言引论》出版了，正如语言不仅给我们构建生成了属人的世界，还使我们自身生存经验获得完形与彰显一样，这部书构建了他学术道路上的一个标志，总结了他在文学语言研究上的成果。

如果说，文学语言作为一个有意义的问题，是到 20 世纪才提到文学理论面前的话，那么，在我国，对文学语言研究却是本世纪的末才为文学理论家们所真正关注。对文学语言的研究，可以选取不同角度，但大的学术视野必将给人们一种历史的宏观感，这有利于从人的生存本体的层面把握文学和文学语言。

《文学语言引论》针对文学语言在当代由自为到自觉以致显赫起来走红于哲学界的现象，论述了从“哲学到诗”的著名“回转”，梳理了其理论脉络，得出了在文学中，语言由“牢房”变成“家园”结论。作者对文学语言研究，就是在此理论背景下，从试图弥补我们现有的文学理论对文学语言的“失敏”出发展开的。

他所选择的研究范式，既不是站在纯语言学的主场上，把文学语言视为语用学研究的一个分支，也不是站在纯艺术学的立场上，把文学语言视为艺术媒介学研究的一个分支。其范式是文学理论的，即以文学语言而根本立足点，首先进行文学语言的美学研究，从语言与人的存在的一般关系入手，消解“语言载体论”的偏见，进而论述文学语言与人的存在的真实关系；其次，从艺术与语言学两个学科的交叉性透视中把握文学作为语言艺术实质；最后，进行文学语言的文体学研究，在展开上述理论思路的前提下，重点讨论文学语言中诗体语言和叙事体语言的不同运作特征。既有宏观的理论阐述，又有微观的文体学研究，两相结合，浑然一体，给人们一个清晰的文学语言的描述：它有意忽视和违

反语言系统中许多实用原则和法规，而着意艺术地催化与集中其中的无序化因素，从而组织出独特的审美涵义。它作为一种特殊的语言，在其运作和构置过程中始终保持其独特的诗性智慧和弹性。它承受着总体语言规范的制约压力，又不断破坏和消解着这些规范，并以此激活整体语言。当然，它是与整体语言保持强劲张力关系的冲突来完成此项使命的。

关于文学语言的研究有待进一步深化。我相信，随着文学创作与文学批评对语言的自觉和对文学语言的关注，随着语言学的更深入的突破，有关文学语言的新著将会更多更好，但无论如何张小元同志的《文学语言引论》会在这一历程中显示出它的地位和作用。

小元在来信中说：“此书我下的功夫最大，但到头来心里最没有底”。“没有底”，太好了。“不临深谷，不知地之厚也”，这种自我感觉，会转化为日后再研究的动力；如果是觉得文学语言这个研究对象，自己这本书并没有把它研究透彻，那就意味着他正在步入新的研究起点。总之，我同样相信，在今后诸多的文学语言论著中还会见到张小元的名字。我殷切地等待着。

一九九五年六月于陕西师大

纲要

1

“就象颜色和大理石的物理性质没有超出绘画和雕塑的范围的一样”（马克思），语言的性质也没有超出文学艺术的范围。

1、1 文学语言成为一个真正的问题，是二十世纪的事。

在古代——修辞学的时代，“文学语言”一语涵盖着几乎所有的书面语言，“直到18世纪英国文学史还要讨论伯克利和休谟、巴特勒主教和吉本、博克以至亚当·斯密”。所以，文学语言是不自觉地自在地经验性存在着。古希腊亚氏首开修辞学，古中国孔子有“言之不文，行之不远”，它们都有很强的社会实用功能，并首先是为政治生活服务：前者服务于“演讲术”、“雄辩术”，后者服务于“游说术”、“交际术”。语言修辞术曾在东西方都相当发达和繁荣。同时，在《荷马诗史》中，在《诗经》中，语言运作和构置又是“奢豪”和“浪费”的。许多尚节简的理论家，竟然也容忍了这种情形。由此，也可说，他们已具有了朦胧的文学语言（狭义）的感觉。当然，从总体上说，在修辞学时代，所谓文学语言，就是把话说得漂亮一些、婉转一些，语言修辞是与语言实质无关的、外在装饰性、工具性的，时间上和逻辑上都在“后”的“载体”。

1、2 二十世纪是文学语言自觉的时代。

首先是文学创作界对语言的自觉。马拉美宣称“诗不是用思想写成的，而是用语词写成的”。“常识在它自己的日常活动范围虽然是极可尊敬的东西，但它一跨入广阔的研究领域，就会遇到极惊人的变故。”（马克思）从意象派开始，象征派、未来派、意识流、新小说都无不精心于语言的运作和构置。其次，是文学批评界对文学语言的关注。文学批评应该是“文学”的，所以，批评的本务应从“写什么”转到“怎样写”，这就导致文学观念的变化。新批评、形式主义批评、结构主义批评等，所开创的研究范式，就明确标示着“不懂语言学者止步”。第三是语言学本身的突破。索绪尔掀起的语言学革命，波及所有的人文科学，更给予文学批评和文学创作以直接影响。其《普通语言学教程》已成为当代西方文学批评家和文学理论家的“圣经”。

1、3 文学语言在当代由自在到自觉以致显赫起来走红于哲学界。这就是从“哲学到诗”的反转——在公元前三四世纪，古希腊、春秋战国完成了“诗让位于哲学”的转折。这种当代反转贴源于人们对二千多年来由语言造成的“逻各斯中心主义”的反感，以及对无根的“形而上学”的反思。在“逻各斯中心主义”那里，人们用语言概念建造了一座“通天之塔”，造成了一个等级森严的、递归的语词系统、概念系统及意义系统，这塔顶上的“一”，就是“逻各斯”，就是“上帝”这个超越的“能指”。

二十世纪尼采宣告“上帝死了”，“逻各斯词语中心”体系由此将崩。其实，反思由康德做起。他首开理性批判，然后便是本世纪的语言批判——当然，人们是尴尬地用语言批判着语言。海德格尔不同意抛弃语言：危险出于语言，拯救也只有依靠语言，他要求用“诗化语言”（即文学语言）来拯救真存在，在此，语言由

“牢房”成了“家园”。

1、4 本书正是在此理论背景下试图弥补我们现有文学理论对文学语言的“失敏”。这种“失敏”从思维方式上说是传统的内容/形式二元分裂，从语言观上说则是固有语言“载体论”的偏见。如果考虑到我们创作界对文学语言的自觉，文学理论的这种意识形态化的傲慢与偏见就给人以落伍之感了。

本书所选择的研究范式，不是站在纯语言学的立场上，把文学语言视为语言学研究的一个分支，更不是纯技术性的归纳分析具体作品的语词频率以确定作品的作者、年代或语辞风格，本研究范式也不是站在纯艺术学的立场上，把文学语言视为艺术媒介学的一个分支。本书将以“文学语言”本身为立足点，首先进行文学语言的本体研究——“文学语言的美学研究”——试图从语言与人之存在的关系入手，清除“语言载体论”的偏见，从而展开文学语言与人之存在的关系。其次将进行文学语言的本质研究——“文学语言的艺术学研究”以及“文学语言的文学学研究”——前者从艺术角度把握文学艺术的语言性，后者则从语言角度把握文学语言的艺术性，试图在双方的边际性与交叉性中，把握文学语言的实质。最后将进行文学语言的现象研究——“文学语言的文体学研究”——则在上述理论前提下分别讨论文学语言中诗体语言和叙事体语言的不同特征。

2

2、1 文学语言对人之存在意味着什么，还得从语言对人之存在意味着什么说起。

庄子著名的“七窍生，混沌死”，也可理解为“语言出，混沌死”。人们往往惋惜于“混沌死”，竟忽视了“混沌死，世界生”。

“太初有言”，人与语言是一元的，在卡西尔那里，人、语言、

世界三者之间可以相互定义。这里所说的人，是符号性存在，这是所说的世界也不是万有的堆集，世界是属人的符号性世界。人通过对世界命名来把握人自己的世界。

这种语符命名，构建出一个对象化的世界，在此使“万有”生成为“存在”。对象化以破除主客一体，人与万物混沌一体为先决条件，而“任何对象化都是非对象化”，都是对“万有”“顽固疏离性”的克服，对象化由此就是主体化。语言使人与世界沟通，“万有”被人以语言而“意识到”，而成为对人有意义的世界。由此，人用语言给自己组织起所谓“世界景观”，语言也同时形成人之存在的“地平线”或“视野”。

2、2 语言不仅给我们构建生成着属人的世界，语言还使我们自身生存经验获得完形和显影。人得把自身对象化，才可能认识（或意识）到自己。这种对象化靠主格的“我”注视、反思宾格的“我”来实现。人如没有语言，任何有组织、有意义的内在生存经验都是不可想象的。正是由于语言，记忆中的过去、希望中的未来与当下的现在的人才得以沟通起来、整合起来。人靠语言渲泄、缓解了内在的巨大压力，人靠语言沟通而获得同情共感。总之，人与语言共生共存，人创造了语言，语言创造了人。

2、3 人之所有的任何东西都会异化，都会由一种生成性因素变为障碍性的因素，语言也是这样。

语言是我们的地平线，但它可能冻结为永恒的地平线。当语言凝固为“逻各斯语词中心”时，“人掌握着语言”的真象就异化为一种幻象，真象则变为“语言掌握着人”。特别是文字产生以后，由一套标准书面语言建成了“通天之塔”，人不仅无法攀越其上，反而被囚禁其内。

维持根斯坦认为，这种“逻各斯”语言系统失去了它所有的

摩擦力，变成了滑溜溜的冬之冰面。世界与人都由此变得苍白、硬化和平面化，整个生成的活脱脱的生命力遭到扼杀。这时，活力之源就在于与“语言”相对立的“言语”。还是这种日常、千变万化的、粗糙而鲜活的“言语”对抗着逻辑的、一成不变的、精致而死寂的“语言”。这是春之大地与冬之冰面的对抗。

在这书面语与口头语、逻辑语与日常语、理性与感性地紧张对抗中，文学语言恰好构成二者之间的桥梁，它以非逻辑非理性方式一头搭靠在“言语”之上，它又以书面语的方式一头搭靠在“语言”之上。语言学家就不断从文学语言中总结出新的“逻各斯”。日常口头的言语因文学语言而提高，逻辑书面语言因文学语言而获得新的活力。整个由“言语”到“语言”，由“语言”到“言语”的转变生成，就是依靠着文学语言这种必不可少的中介来完成的。

2、4 从历时性方面来描述，文学语言曾经是人之生存之根源。

严格地说，古代的神之话、咒之语才是真正的充满感性生命的文学语言（诗性语言）。那时人们以诗性的方式言说，也以诗性的方式涉及世界和自身，此时，没有抽象的概念性语词，人一语言一世界是“互渗性”的、是三位一体的。

“神话”作为“神之话”其实就是“人之话”，神的名称可以直接转化为人的名称。在神之话语中没概念，也没有“逻各斯”，言说中只有特指，而没有泛指，其言语方式都是“隐喻性”的。

“咒之语”则显示出话语的魔力，（它绝不是某种外在的载体）。咒之话语，因这种不可思议的魔力而显得格外可怕。

而诗之话语，长期以来被人们认为是诗人“代神立言”的结果。所以，诗（文学）语言一直带有“神之话”和“咒之语”的胎记和根性。

2、5 由于人之存在某种意义上就是一种语言的存在，语言疆域的扩展就意味着人之存在疆域的拓展。文学语言以撒旦的方式对抗着和消解着上帝逻各斯语言方式，所以文学语言的冒险，实质上是人之生存的探险。文学语言的冒险首先是在世界一语言内部进行的。它通过词汇、句法、语义的变形、绷紧、错位、歧义等方式追求着语法学界所反对的“弱式”甚至是“无效式”言说。这种冒险还常常表现为越界式颠覆。它以混乱、荒诞、悖谬的语言运作方式，对逻各斯语词中心产生巨大的离心力，或以零形式标点及取消性、数、格等方式达到理想语言所深恶痛绝的“粗野化”、“无序化”，以此达成人对语言的超越，同时也是人对自我的超越，其越界行动永远是指向可能的世界的。

3

3、1 尽管如此，语言艺术是否可能还是个悬而未决的问题。

严谨的艺术理论家大都不愿承认文学是真正意义上的艺术。其原因就在于文学使用语言，而艺术所显现的应该是无法言说的。严谨的语言学家也不愿认同文学语言，索绪尔的态度是敬而远之，杜夫海纳则干脆宣布文学语言不是真正意义上的语言，乔姆斯基则严肃批判文学语言，甚至许多文学家也都经常谈起“语言的痛苦”。这样，文学及文学语言就成了边缘流浪者。

苏珊·朗格认定，语言的逻辑性、线链性方式，本质上是不符合于艺术的，是与艺术的情绪性、蕴整性相冲突的。这使人想起黑格尔的预言：艺术达到文学（诗），这完成了自己的使命，接着“绝对理念”将进入哲学，这同时意味着艺术的寂灭。

3、2 灰色的理论经常预言绿色的现实，而绿色的现实永

远走着自己的路。艺术不会寂灭，文学也不会寂灭。文学作为一种语言艺术，正是在语言和艺术之间的夹缝中生成着，虽然是艰难的生成着。文学处于逻辑性与情绪性、线展性与蕴整性之间，语言版块和艺术版块之间这块神秘的“百慕大三角区”。

这样，语言艺术家的任务就会格外困难一些，其“形式征服材料”的过程也要格外复杂一些。他们一方面要使“自然的材料”符合艺术的形式，另一方面还要使“语言的材料”符合艺术的形式。因此这种“征服”就呈现为“二度征服”。

3、3 语言艺术究竟如何可能的呢？苏珊·朗格强调艺术与语言的对立，以至到了二者难以兼容的地步。这除了对人内心情感的误解，主要是由于对语言的误解。按照语言学的观点，语词作为符号可以分为能指和所指，其间有着牢固的直接紧密联系。事实上，语符的能指和所指之间有一个“跃不过的横杆”。（拉克）指头可以指月，但指头不是月亮。“men”（希腊语的“月亮”）和“luua”（拉丁语的“月亮”），我们就不能简单地说，它们能指虽异但所指相同。前者“是指月亮的‘衡量’时间的功能”，而后者“则是指月亮的清澄或明亮状况”。（卡西尔）先哲因此告戒说，“莫把指头当月亮”。在语言实际运作中，任何语词都可能由字典义、百科义、语境义、情境义及涵义等构成极为丰富的词义群落，正是这些词义群落形成了文学语言的驰骋天地。

3、4 从语词关系方面说，语词之间首先和明显的是线性关系，呈横向组合。然而这只是表层关系和显性关系。除此之外，语词之间还有着深层的和隐性的关系，这就是纵向联想关系。语词的纵向关系可以比作一座冰山，其浮现的显性出场的某个语词之下还有着因语音、语义的相似或相反而发生关系的大量语词，则如庞大的冰山体。文学语言在其运作和构置过程中，就采用各种

手段尽量堵截或延迟语词的横向组合发展，同时尽量发掘其纵向联想关系，希望达到不离语言而不落言筌。由此构成文学语言恣意纵横的弹性空间。

3、5 文学艺术的语言性使其成为一种间接性艺术。其作品以语言本文的方式存在。文学的语言性本文是半透视(perspective)的：它属于语言又不属于语言，它属于艺术又不属于艺术，它在言说世界又不在言说世界，它是作家的倾述又不是作家的倾述，它依赖于读者又不依赖于读者，它是物质的(语音、印刷)又是精神的，它是现实的又是可能的，它是有限的又是无限的……。它是客体，但又不是一种物质性客体(如石头)，也不是一种观念性客体(如三角形)，而是一种意向性客体。

3、6 这种意向性使文学语言本文只能是开放性的(而非本身自足的)。它是有待的，它以未完成性向文学读者发出吁请、吁请读者把自身由潜在的可能的艺术作品转变为具体的实在的艺术作品。它以语词群落间的大量空白向读者发出吁请，吁请读者进行创造性阅读(而非解码性阅读)。它以语境消失向文学读者发出吁请、吁请读者进行审美性阅读(而非实用性阅读)。这是文学语言本文与一般语言本文的原则区别所在。由于文学语言本文的未完成性、空白性及无语境性，读者对文学语言本文的阅读就不能是“释读”而要求为“聚读”。文学语词群依靠读者的“格式塔”完形能力，而聚合为语义相关的意义系统。

3、7 文学本文的语言性及文学语言的半透视性，导致了文学阐释学的发达。传统的文学阐释学把文学语言本文仅仅理解为作家所说的话，所以，以作家的意图为阐释的最终旨归。现代文学阐释学意识到文学语言的本身的自在性而放弃了那种偏见性努力，希图阐释文学语言本文本身，希图直接面对文学语词本文

本身，阐释其固有意义。但现代阐释学面对文学性语言本文，马上就发现自己陷入了一种“循环的困境”：文学语词本文的整体意义应从其每个语词及语词的关系中产生，而当现代阐释学逼近文学本文的每个语词时便发现，文学语言的语词是如此闪烁不定和难以把着，它们是游移的、歧义的、反讽的和纵联想的，不从整体上把握文学本文的语群语境就无法给单个文学语词定位和定义；然而文学语言本文的语境被有意退隐和消失，又使这种整体把握语群语境义的前提归于落空。这种“阐释的循环”就造成了文学语言本文特有的“诗无达诂”，“误读为新解”，造成文学语言本文的常读常新。

4

4、1 文学语言虽然屡遭严谨的语言学家所鄙弃和拒绝，但它毕竟是一种事实上的语言方式，只不过是一种禀有某种特权的语言方式。

普通语言的质的标准是区分真言与谎言。而文学语言公然宣称自己的谎言性：“文学是种谎言，但是伟大的谎言。”谎言而伟大，谎言而有意义，说明文学语言有其自身的“真假值阈”(threshold)。“月是故乡明”，以普通语言的质的标准来检验是谎言，而以文学语言之质的标准来检验则是真言。此“真”非“是”(be)之命题性语阈之真，此真乃“应该”(will)之体验性语阈之真。文学语言的一切陈述都是“拟陈述”——一种本质上“不及物”的虚构的陈述。它正是因这种虚拟性语词运作方式而获得与“物界”的距离，这种距离即审美距离。

4、2 文学语言的这种特权是与生俱来的，或者说是约定俗成的认同的结果。然而这种特权又只是在当代才为语言艺术家

和文学批评家所明确意识到：“文学语言就是对语言系统及其成规有组织地违反”。雅各布森所谓“有组织地”，就不是“偶然地”，就不是“个别的”。文学语言在其运作中明显违反语言交际的“四原则”：首先违反“质的原则”，它不仅不作自己所述是“真言”的承诺，反而公然承认自己的“虚谎性”；其次违反“量的原则”，它常常自言自语喋喋不休，而在关键时又欲言又止了；再次，违反“关系的原则”，它惯于“顾左右而言它”，言在此意在彼；最后，违反“方式原则”，它故意把话说得含混、模糊、歧义百出。而这一切都是一种根本的语言“跳脱”，文学语言特别是诗歌语言，借此从根本上“跳脱”普通语言的实用交际功能。“语言一进入诗歌就已经不是语言了”。（杜夫海纳）

总之，如果说普通实用语言是在“赶路”，注重的是“走”的速度快慢，那么文学语言则是在原地“舞蹈”，注重的是“走”的动作的美丑。

4、3 文学语言在恍惚神秘中就成了魔杖。它可以点金成铁，更可以点铁成金，化平淡为陌生，化腐朽为神奇。所谓对文学语言的“推敲”，就不仅仅是这个词那个词的选择问题。在推敲中，文学语言“惟陈言之务去”，要寻找语词的最大可能性和最大自由度，因而其实质是文学语言和普通语言系统的一场抗争、较量和商榷。在推敲中，文学语言在进行一场冒险，一字一词之奇险会造成整体作品的语词群处于高度的张力状态。在推敲中既是语言的历险，也是精神的历险，精神在漂浮不定的语词支点间辗转腾挪。

4、4 言词究竟有多大支撑精神的可能性？这涉及对人们争论不休的言意关系的理解。一般认为，语言是固定的、有限的，而人的内在意绪则是流变的、无限的。“恒患言不逮意”的“言不