

语言艺术

语言学新视野丛书

云南师范大学语言学及应用语言学重点学科系列丛书
云南师范大学重点学科建设经费资助

——普通语言的超越

骆小所 太琼娥◎著

云南出版集团公司 云南人民出版社

语言艺术

语言学新视野丛书

云南师范大学语言学及应用语言学重点学科系列丛书

云南师范大学重点学科建设经费资助

——普通语言的超越

骆小所 太琼娥◎著

云南出版集团公司 云南人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术语言：普通语言的超越 / 骆小所，太琼娥著. --昆明：云南人民出版社，2011.1

ISBN 978-7-222-07193-3

I. ①艺… II. ①骆… ②太… III. ①艺术—文学语言—研究
IV. ①J0-05

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第004295号

责任编辑：闵艳平
装帧设计：马滨
责任印制：洪中丽

书名 艺术语言：普通语言的超越
作者 骆小所 太琼娥 著
出版 云南出版集团有限责任公司 云南人民出版社有限责任公司
发行 云南人民出版社有限责任公司
社址 昆明市环城西路609号
邮编 650034
网址 www.ynpph.com.cn
E-mail rmszbs@public.km.yn.cn
开本 787×1092 1/16
印张 17.5
字数 250千
版次 2011年1月第1版第1次印刷
印刷 昆明德范印务有限公司
书号 ISBN 978-7-222-07193-3
定价 38.00元

前言

理论是有生命的。理论的生命来自于研究方法的创新，传统研究固然很重要，但它固守的一池平静的水面总有一天会变为浊水，但一池平静的水面如能经常随风荡起波澜，它总会使蓝天成为水中的倒影，形成一道美丽的风景，它不仅是美丽的，而且能使平常的池水变化闪光的金海。理论之池，我认为也应是如此。

28年前，我在大学讲授过文学概论，也讲授过哲学。用哲学的眼光审视语言总会出现一种难解的现象：现代汉语讲语法时强调词与词要相搭配，这就是语言之法，即语法。但是，语言中总会出现一些超越语法之法的语言。这种语言总是那样的鲜活，那样的具有审美性，具有文的神韵美。这些语言往往是文学概论中具有生气的语料。1982年，云南师范大学的校长、语言学家吴积才教授和云南民族学院程家枢教授创办了《语言美》报，设了修辞学专栏，我就成了这个专栏的主要的作者，我从修辞学的角度介绍了60多种超越语法的修辞格。后汇集起来就是我的处女作《实用修辞》，1986年，由云南教育出版社出版。在《实用修辞》出版后，我开始从较深的层次探讨修辞理论，于是提出了深层修辞和表层修辞的理论，1988年，撰写出版了《修辞探究》。这本书出版后，在学术界产生了较好的反响。引起了修辞学界张寿康先生、孙汝健先生等专家高度重视。此时，我在深层修辞理论的基础上从自然语言的角度提出了科学语言，（即普通语言）和艺术语言的理论。于是使我的理论伴随着艺术语言学的构建得到了深化。撰写了《艺术语言学》一书，本书1989年写好，自己一面阅读一面思考，觉得理论可以立住脚时，1992年由云南人民出版社出版，本书出版后，引起了学术界的关注，被专节写进了《中国修辞学通史》和《二十世纪中国修辞学》。这时，使我对人的语言进行了全面的思考，撰写了50多篇有关艺术语言研究的论文在一些杂志上发表。我总在想，一个成功的理论工作者，要在不断否定自己的基础上才能迈进自己的成功之路。所以，我在对艺术

语言研究的进程中总是伴随着研究的冷静和研究的热情。二十多年过去了，我深感艺术语言研究的重要性。我对艺术语言与科学语言的区别更加清晰。概括起来有以下不同：

1. 科学语言符合语法规范而艺术语言超越语法规范。
2. 科学语言是理性的，艺术语言是情感的，科学语言与理造句，艺术语言与情造辞。
3. 科学语言反映的是物理之真，艺术语言反映的是发话主体心理之真，即情感之真。
4. 科学语言以语法为规范，艺术语言与审美化表述为目的。
5. 科学语言辞面与辞内相吻合，艺术语言的辞面与辞里不相吻合，拉大了辞面与辞内的距离。
6. 科学语言属于科学部门，而艺术语言属于艺术部门。
7. 科学语言是认识的，艺术语言是审美的。
8. 科学语言遵循的是理性逻辑，而艺术语言遵循的是情感逻辑。
9. 科学语言的语义在言内，而艺术语言的语义在言外，或者是象外之象，达到“立象以尽意”的目的。
10. 科学语言是板结的，它强调句子的完整性，它语断义也断，而艺术语言是跳跃的，它语断义接，使语言气韵生动。

这些理论在我心中运行了20多年，每一个理论的激活，都会使我产生较为强烈的兴奋。

玫瑰是艳美的，但珍藏玫瑰的最好方法，是把它采集来酿成蜜。我试图把这本《艺术语言：普通语言的超越》化为我心中之蜜，使之得到珍藏。

科学语言和艺术语言组成了自然语言的整体，但长期以来，语言学家们往往习惯对科学语言的研究，而对艺术语言很少涉猎。正因为如此，我才立志走进艺术语言的桃花之源，使这个桃花源成为社会的、大众的。

骆小所

2010年7月10日于云南师范大学

目 录

艺术语言与科学语言的对应性	(001)
科学语言的“定法”和艺术语言的“活法”	(002)
科学语言的理性逻辑和艺术语言的情感逻辑	(012)
科学语言的共性和艺术语言的个性	(017)
科学语言的理性思辨和艺术语言的情感超越	(024)
科学语言的认识世界和艺术语言的感知世界	(033)
科学语言的理性认识和艺术语言的审美发现	(043)
科学语言的抽象性和艺术语言的具象性	(051)
艺术语言与艺术语言学	(063)
艺术语言学的构建理论	(064)
艺术语言学的哲学反思	(081)
艺术语言给我们的启示	(089)
从科学语言学到艺术语言学的时代呼唤	(099)
艺术语言的运思过程	(113)
艺术语言的情感体验	(114)
艺术语言的想象与拟态表现	(124)
艺术语言的自然性	(132)
艺术语言是审美化的言语形式	(142)

目 录

艺术语言是发话主体的行为	(153)
艺术语言是物化形式的感性显现	(162)
艺术语言的审美心理	(170)
艺术语言“立象”的虚化和表达的艺术化	(180)
艺术语言是“生命形式”的表现	(185)
艺术语言的审美心理外化	(196)
艺术语言的美学功能	(207)
艺术语言的形式美	(208)
艺术语言的神韵美	(217)
艺术语言的弹性美	(228)
艺术语言的文境美	(240)
艺术语言的“有意味”性	(250)
艺术语言的言语义分析	(255)
语流义变和情境义变	(256)
试论艺术语言的透视原则	(264)
后记	(273)

艺术语言与科学语言的对应性

科学语言的“定法”和艺术语言的“活法”

语言的组合一般是定法，即遵循语法规范。但是，艺术语言具有对语法的偏离性，它遵循的是活法。它不拘泥于法，而又不违背法。活法就是心法，艺术语言以“心”之活，产生句法之活。它往往破语言的常法，从中而得心源（师心），且外师造化（师自然）。艺术语言打破常式的句法结构与突出情感，这二者是相辅相成的。它破常法而用活法，创造各种不同的意象来揭示发话主体的心理，它以拟态表现来传达情感。

语言的组合和应用一般是定法，即常法。定法所遵循的是语法规则。所以，语法本身就是定法。

但是，艺术语言不同，它所遵循的是活法。它在句法上与语法形成对立的关系，即具有对语法的偏离性。^①

什么叫活法？吕本中在《夏均父集序》中说：“所谓活法者，规矩具备而能出于规矩之外，变化不测而亦不背于规矩也。”活法不拘泥于法，而又不违背法。艺术语言的创造，往往用法而又超语法之法，有法而又无定法。就艺术语言本身来讲，活法就是心法。所以郎廷槐说：“法在心头，泥古则失。”^②

① 骆小所：《艺术语言学》，云南人民出版社1992年版，第1页。

② 郎廷槐：《师友诗传录》。

朱庭珍说：“妙法活法，在吾方寸。”^①

艺术语言是因情而生的，它表现发话主体的深层意识，是以情感作为媒介和通道的，或者说，发话主体的深层意识就孕育在情感里面。情感化的过程也是深层意识的深化过程，情感的宣泄过程，也是深层意识的显现过程。艺术语言从“心”之活，产生句法之活。它往往破语言的常法，从而中得心源（师心），且外师造化（师自然）。它是审美意识集中化和物质形态化的表现形式，是受话主体通过与现实的审美关系，全面反映内心情感世界的特殊形式，所以，艺术语言在表现内容上，具有容纳的广阔性和再现现实的巨大潜力，以至能把生活的各个领域及人物的内心世界形象地表现出来。

艺术语言，它往往是发话人情感形象化的符号形式，作为艺术语言表现对象的形象，必须与受话主体主观情感相契合，所以，艺术语言的形象也就是情感形象。在情感形象中，对象是发话主体自我化的形象，发话主体的自我，也是对象化的自我。艺术语言的创造是十分复杂的精神活动，它要求饱和着情感的人要把整个心灵都调动起来投入其中。在艺术语言中，它不在于对生活真实的再现和模拟，而在于对主体想象、联想和通感的创造以及情感的表现。作为艺术语言，它往往就是在主体情感和意志支配下，出现知觉的“误差”和“变形”。主体在感受客体时，往往是由于客体的刺激所引起的，没有刺激，自然也没有感受。但是，主体在感受客体时，往往是带有情感的，这样，就形成了主体对客体感受的动态性。正是这种动态的感受和客体的刺激交融，使主体愈加深入地渗入客体之中，这时，客体就不完全是客体，主体也不完全是主体，而是主体和客体在想象的假定的“误差”境界中的统一。这种“误差”与理性逻辑相悖，与客观的物质世界相悖，但它却是内心感情的准确透视，它所遵循的是情感逻辑。例如：

[1]经过了这半年的折腾，爱情玫瑰色的浪漫色彩已经被磨去了许

^① 朱庭珍：《筱园诗话》。

多，1973年初，我们对未来的憧憬已经变得很苦涩。我们只觉得精疲力竭，像一只在狂风巨浪中挣扎漂浮的小船，此时已被风浪打得遍体伤痕，只盼有个风平浪静的港湾可以歇息片刻。我和冠华决定结婚，使我们互有依靠。

（章含之《爱的归宿》，《光明日报》1994年3月2日）

这是一段对作者情感逻辑运行过程的形象生动的描绘，使抽象化为实感：“浪漫”具有“玫瑰色”，“憧憬”具有“苦涩”的味道，“我们”变成了“小船”，时局变成了“风浪”，“结婚”成了驶进“港湾”。由于是对情感逻辑的描写，自然就打破了习惯性组词成句的常法，而变为了艺术语言的创造性的“活法”。

艺术语言往往用情感逻辑来取代理性逻辑。它所反映的客观世界，不在于判断和推理，而是传情达意。听话者不理睬反映的对象客观上应该如何，而只尊重主观的感受。它不借助概念语言，却能使人在直观中得到一种哲理美。它不是纯理性的、逻辑式的或实证的，它所提供的不是科学知识，而是意味隽永的美。这种美的本身就是情感的凝结。它所描写的客体往往是变形的。

艺术语言打破常式的句法结构与突出形象和情感，这二者往往是相辅相成的，句法的破坏往往会造成语义上的模糊，语义上的模糊又反过来把一个个意象突现出来。这样，就表达了发话主体的丰富多样的感受，也给听话人以无穷的回味。

艺术语言破常法而用语法，创造各种不同的意象。常见的意象有比喻意象、象征意象、通感意象、移就意象、比拟意象、夸张意象，等等。比喻意象往往使主观的心意和客观物象得以融汇具现，给听话主体以形象的观照，引起听话主体种种联想与思考。在句法结构上，它往往以主语和宾语、修饰成分和中心语的异常组合与搭配来实现。例如：

[2]文艺是国民精神所发的火光，同时，也是引导国民精神的前途的火光。

（鲁迅《睁了眼看》）

[3]一条旧制度的河，将科技与经济隔在两岸。岸的这边，科技成果堆积如山；岸的那边，企业技术如渴。

（《架起厂所间的桥梁》，《光明日报》1992年5月9日）

例[2]的“文艺是……火光”，例[3]的“旧制度的河”是一种异常的句法结构形式，正是通过这种异常的句法结构形式，使“文艺”和“旧制度意象化”。给人以形象生动之感，引起受话主体的联想与思考，在联想与思考中，通过对美的感受进而达到对义的把握。

象征意象往往用生动直观的感性形象来表现人的思想感情，它具有暗示性和象征性。受话人不可能直接领悟其内在含义，而需要受话人通过自己的感受、想象和思考，它往往在对客体的描绘中，显示出比它更丰富的内涵，它是潜藏在话语内容中的某种人生精义。它是发话主体表现的丰富造型，是一种高度概括的人生感受。

通感意象，可以使意象活泼奇妙，使受话人调动多种感官对发话人所描写的客体进行深入认识，从而达到对话语深层意蕴的把握。移就意象常见的是由一种表示色彩的形容词修饰和描绘不具这种色彩的客体。它是发话主体的特殊的心理感受，变通词语搭配上的意念关系，它往往给人以化抽象为实感的吸引力。比拟意象往往给人以化静为动的美感，使人物化，或使物人化，或使此物彼化。夸张意象往往扩大或缩小描写客体的形象，使受话人从变形的客体描写中感悟到发话者的情感。除以上意象外，在艺术语言中还有借代意象、拈连意象、婉曲意象、转品意象，等等。

艺术语言的意象，往往由词与词的反常组合搭配来实现。为了创造意象，有的使用抽象词和具象词搭配组合，破语法的常法而使用随情应变的

活法。例如：

[4]一个说：那一年 / 清漳河的流水 / 漂荡太行的春天。 / …… /
她们像暴风雨中的海燕， / 在太行山六月的天空里， / 飞掠到平原。 /
她们像播撒幸福的六冀神， / 把太行的春色 / 向东天洒遍。

（田兵《我们的女战士》，《光明日报》1994年5月11日）

[5]微风早已停了；枯草支支直立，有如铜丝。一丝发抖的声音，
在空气中愈颤愈细。细到没有，周围便是死一般的静。

（鲁迅《药》）

例[4]的“漂荡太行的春天”、“播撒幸福”和例[5]的“一丝发抖的声音”，都是对语法常法的偏离，而遵循的是随情而发的“活法”。例[4]创造了比拟意象，例[5]创造了通感意象，使“春天”、“幸福”和“声音”具象化。这说明，艺术语言本身就是审美情感的具体化，由于发话主体情感的自然作用，艺术语言创造了一种虚构的、想象的假定性艺术形象以表现审美情感的真实性的。

艺术语言往往通过词与词的反常组合搭配，给人以可体验性和意念性。它的产生，是审美对象和审美主体双向审美变形的结果；因此，艺术语言的“活法”就是化常为奇的情感之法。它在词的组合搭配上带有很大的随意性。例如：

[6]海浪与炮声在历史的一端
便又继续呼啸着生命的壮歌
在今天的每一刻
绚丽着我们民族的魂魄……

（洪辉《甲午海战百年祭》，《人民日报》1994年7月14日第5版）

例[6]“绚丽着……魂魄”中的“绚丽”，不仅使“魂魄”动态化，而且具有具象性，创造了转品意象。这是随情拈来即用的，没有任何雕琢的痕迹。这种句式平时是很少见到的。

艺术语言，往往笔有活法而不出法度，语言放纵而不逾规矩，它往往把语言所铸造的心理感受自在活泼地展示出来。它把单向理解、因果延续的一般语言的意识，转换成突破常式逻辑、超越语法、意蕴丰富的变异化语言。这样，艺术语言就具有宛转屈伸、夭矫连蜷的灵动之美。我国古人虽然对艺术语言的句法结构形式和它的特质没有系统研究过，但也有不少学者提及到。清代的方东树说过：“文法高妙，无定而又定，不可执著，不可告语，妙云从心，随手可变。”^①他还认为：“古人文法之妙，一言以蔽之，曰：语不接而意接。”^②这是对艺术语言绝妙的概括。

就一般语言而言，人们可以从中得到词义连接的语义。作为艺术语言却不同，它求的并不是理性的、明白的和单一的；它求的是精神的、隐喻的和多种多样的。所以，它就必须割断语法，使读者从割断的语法中补出相接之意。艺术语言往往重写意而不重写实，重神似而不重形似，重意象而不重物象，重心理时空而不重物理时空。

就文章的章法和话语表达的句法来看，常法和活法都是存在的。如果独立地强调哪一面都是不对的。刘熙载说过：“法以去弊，亦易生弊。”^③魏际瑞也说：“不入于法，则散乱无纪；不出于法，则拘迂而无以尽文章之变。”^④可见，话语表达不能不要法，但也不能死板地守往常法。如果没有法，那么，话语就不能传递明晰的信息；如果死守常法，那么就不能描写出心理的真切感受。所以魏际瑞说：“天资卓犖者，师心自用，其弊为野战无纪之师，动而取

① 方东树：《昭味詹言》。

② 方东树：《昭味詹言》。

③ 刘熙载：《艺概》。

④ 魏际瑞：《伯子论文》。

败。”^①他指出“天资卓犖者”只顾“师心自用”，不守常法，只能是“动而取败”。他强调了遵循语言法则的重要性。

明清之际的王夫之认为：“凡言法则，皆非法也。释氏有言：法尚应舍，何况非法？艺文家如此，思过半矣！”^②他主张以“活法”写活心，提出“曲写心灵”。^③清代叶燮认为，法是三维的，而不是一维的。法有遵循理的，有遵循事的，有遵循情的。他认为，法就是正确的说理，真实的叙事和恰切的述情。他认为，死法为“定位”，“活法”为“虚名”，既称“定位”就不能说它无，既称“虚名”就不能说它有，它使创作的灵感变化多端，是无法讲清楚的，是不可拘泥的。他讲：“死法，则执涂之人能言之。若曰活法，法既活而不可执矣，又焉得泥于法！”^④法从心出，这种活法也就是心法，既师心。

师心就是师童心，所以明代李贽高唱童心歌。他说：“夫童心者，真心也。若以童心为不可，是以真心为不可也。夫童心者，绝假存真，最初一念之本心也。若失真心，便失真人。”^⑤

就艺术语言的运用来看，它求的是大法，正像郝经说的：“文有大法，无定法。观前人之法而自为之，而自立其法，……则其法不死，文自新而法无穷矣。”^⑥

艺术语言的活法是对语法常法的超越。正是艺术语言的活法，而创造了各式各样“师心的美的语言”。“师心”可分为师心象和师难言。师心象创造了比喻、比拟、夸张、移就、通感、转品等意象化的艺术语言。师难言创造了跳脱等语言空白的艺术语言。正像歌德说的：“创造吧，艺术家，不用言语，一

① 魏际瑞：《宗子发文集序》。

② 王夫之：《姜斋诗话》。

③ 王夫之：《姜斋诗话》。

④ 叶燮：《原诗·内篇》下，载《中国古代文论译讲》，吉林人民出版社1984年版，第357页。

⑤ 李贽：《童心说》，载《中国古代文学理论名篇今译》，南开大学出版社1987年版。

⑥ 郝经：《答友人问文法书》。

阵叹息就是一首诗。”^①不管哪种艺术语言，它们都是语不接而义接，给人以想象和联想的广阔天地。

艺术语言是对思想和情感的反映形式，它的内部结构形式，是直接诉诸感官的，它与思想内容，特别是情感内容相对应，它的言语形式，是心智对感知对象的赋予。

为了恰当表达情感和特定心境，人们并不是简单地直抒胸臆或刻板地描写外部世界，而常常是通过对实在事物进行选择、分割、离折，改变其外在形态，赋予其主观情感，从而使受话客体窥见发话主体的难以言传的内心体验。

艺术语言的形式生成作为能动的创造过程是以发话主体与自然对象的遇合为起点的。它一方面以作为发话对象的自然本身形式为基础，另一方面以发话主体对自然形态潜在意蕴的敏锐发现和捕捉为主导，经营意象、建构形式，在意象和形式高度统一中完成了艺术语言的运行轨迹。

就艺术语言的创造来看，发话主体形式能力的构成包括形式感和形式欲两方面。形式感是发话主体对艺术语言形式的直觉感知和体验的能力，是发话主体感受力的重要内容。它表现为在艺术感知中，对语言内部组织的基本形式的领悟。这种基本的语言组织形式就是对心理诸因素的反映。就艺术语言的创造来讲，形式欲的实质，是在积淀的基础上生成个体能动的心理现实。形式欲的作用并不满足于复现某种规范形式，而是通过活法的运用，产生一种变异化的新颖形式。这种表面的言语形式就是心理精神形式的反映。

艺术语言在反映客体和思想情感时，在于它在表层的变异与深层情感真实之间的统一，是真实性与假定性的统一。艺术语言之所以灵活多变，目的是为了更自由地表现主体情感的真实。艺术语言创造的过程往往是客观生活的真与主观情感的猝然遇合的结果。艺术语言所反映的生活，不仅仅是客观的生活，同时又烙上了主观的情感。情感是主观的，但是，换一个层次，单从情感的产生来看，它又有双重性：一方面它是客观生活的反映，它不是凭空产生的；另

^① 歌德：《格言诗》。

一方面，它本身也是一种生活，是一种精神生活。可以说，通过活法创造的艺术语言，它本身就是精神的形式化。

由此我们可以看出，艺术语言的内层往往孕育着激荡的精神。艺术语言荷载的信息不是表层的，而往往是深层的。例如鲁迅先生的小说《药》，“药”在特定的语境中，有着特定的内涵。就其表层比喻来看，是用来比喻人血馒头，指革命者夏瑜英勇就义时，不仅被人冷漠地围观，而且流的血居然用来配制治肺癆病的“良药”。而其更深层是，人们对这样的药感到惊奇的同时，能够认识到辛亥革命不是挽救中国危亡的良药；医治病态社会的良药是，唤起民众，使人民大众觉醒起来，为扫荡这些食人者，掀掉这筵席，毁坏这厨房而战斗。这就是鲁迅作品《药》的真正含义。

从艺术语言的产生看，它思维的出发点无疑是感性具体的生活现象；而这种生活现象之所以能够进入发话人的思维领域，成为艺术语言的思维对象，绝不仅仅是因为它们曾经在思想感情上触动过发话人的心灵，同时也暗含着发话人内在的心理预成图式。只有体现了艺术语言的特殊形式关系，只有当发话主体能够从中直觉到一种新的构图，一种从未有过的结构形式方能为发话主体所接纳。作为艺术语言的创造，它实际上是一种无形到有形的精神创造，它不仅仅是内觉层次上的心灵构造，而且是心灵对符号的创造，这正是活法的运用，是心灵升华的体现。

艺术语言本身是一种情感化的符号。这种符号既是形式，又是表现其内蕴的，其内蕴则是情感，它表现情感或唤起情感。它表现的情感则是以发话主体体验而表现的人特有的心理的内容。

艺术语言往往以拟态表现来传达情感，从而达到拟态传情、拟态达意、拟态显心的目的。它拟的呈现于外的各种客体之态，实质上是发话主体的情态、意态、神态、心态等的物化形式。因此，艺术语言所拟的态是多样化的，发话主体往往可以通过艺术语言将内心情状以及无意识中的种种能意会而不能言传的东西通过“态”显现出来，达之于人，感染于众，变得可观照、可领悟。