

东南亚华文文学丛书

面向 21 世纪的东南亚华文文学 (下卷)

东南亚华文文学语言研究

李国正
等著



厦
门
大
学
出
版
社

面向 21 世纪的东南亚华文文学（下卷）

东南亚华文文学语言研究

..... 李国正 杨 怡 杨子菁 张建英
张长虹 林明贤 苏永延 著

厦 门 大 学 出 版 社

图书在版编目(CIP)数据

面向 21 世纪的东南亚华文文学. 下卷, 东南亚华文文学语言研究/李国正等著. —厦门: 厦门大学出版社, 2002. 4

(东南亚华文文学丛书/庄钟庆, 陈育伦, 周宁主编)

ISBN 7-5615-1808-0

I. 面… II. 李… III. 中文-文学语言-文学研究-东南亚
IV. I330.65

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 018644 号

厦门大学出版社出版发行

(地址: 厦门大学 邮编: 361005)

<http://www.xmupress.com>

xmap@public.xm.fj.cn

沙县方圆印刷有限公司印刷

(地址: 沙县城西后路 10 号 邮编: 365500)

2002 年 4 月第 1 版 2002 年 4 月第 1 次印刷

开本: 850×1168 1/32 印张: 10.5 插页: 2

字数: 261 千字 印数: 1—1 000 册

定价: (上下卷) 35.00 元

本书如有印装质量问题请直接寄承印厂调换

目 录

第一章 文学语言	(1)
第一节 文学文本	(2)
第二节 文学语言	(12)
第三节 文学语言的基本特征	(35)
第二章 东南亚华文文学语言研究的意义和视角	(59)
第一节 东南亚华文文学语言研究的意义	(59)
第二节 东南亚华文文学语言研究的视角	(75)
第三章 新加坡华文文学语言	(91)
第一节 新加坡华文文学语言的环境	(91)
第二节 新加坡华文文学语言的特征	(101)
第四章 马来西亚华文文学语言	(130)
第一节 马来西亚华文文学语言的环境	(130)
第二节 马来西亚华文文学语言的特征	(138)
第五章 泰国华文文学语言	(174)
第一节 泰国华文文学语言的环境	(174)
第二节 泰国华文文学语言的特征	(182)
第六章 印度尼西亚华文文学语言	(215)
第一节 印度尼西亚华文文学语言的环境	(215)
第二节 印度尼西亚华文文学语言的特征	(228)
第七章 菲律宾华文文学语言	(252)
第一节 菲律宾华文文学语言的环境	(252)

第二节	菲律宾华文文学语言的特征·····	(260)
第八章	文莱华文文学语言·····	(286)
第一节	文莱华文文学语言的环境·····	(286)
第二节	文莱华文文学语言的特征·····	(295)
第九章	越南、缅甸华文文学语言·····	(315)
第一节	越南华文文学语言·····	(315)
第二节	缅甸华文文学语言·····	(320)
后记	·····	(329)

第一章 文学语言

中国最早的文学语言可以追溯到商周时期。《甲骨文合集》第12870版：“癸卯卜，今日雨？其自西来雨？其自东来雨？其自北来雨？其自南来雨？”这段卜问雨来自何方的语句是后世乐府诗歌文学语言的雏形。《木兰辞》有“东市买骏马，西市买鞍鞞，南市买辔头，北市买长鞭。”《采莲》歌辞有：“鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。”在这些语法结构一致、音节数目相同的排比句中，各嵌入了“东”、“西”、“南”、“北”四字，这种言语形式是举世公认的文学语言。在古注中被称为“互文见义”，而陈望道的《修辞学发凡》称之为“镶嵌”。它们具有深长悠远的文学意蕴。

文学是借助语言艺术来表现和体验的一种人类文化形态，因此，没有语言艺术，就没有文学。反之，只要有语言艺术，就一定会产生文学。文学并非一定与文字符号相联系，在付诸文字记载之前，人类已经创造了文学，如《荷马史诗》和《格萨尔王》，最初都没有文字记载。因此，文学语言有两种类型：一种是不与文字符号挂钩的口头文学语言；另一种是用文字符号记录的书面文学语言。书面文学语言与口头文学语言可以并行不悖，但口头文学语言如果不借助现代科技手段提高信息传播的深广度而继续以原始方式存在，那么，发展的空间就会受到局限。书面文学语言因为有文字的记录而得以打破时空的制约，成为文学语言的主要代表。因此，通常所说的文学语言，如果没有特别加以注明，指的就是书面文学语言。本书讨论的文学语言，也指的是书面文学语言。既然是用

文字符号记录的书面文学语言,就不可避免地涉及到“文本”这一概念。

第一节 文学文本

在讨论“文学文本”之前,应当了解什么是“文本”。

“文本”是英文 text 的汉译,也有人译为“本文”。本意是“原文”、“正文”,还有“课文”、“版本”、“题目”、“经文”等等意义。但是,不同学科借用这个词却赋予其不同的内涵,这就在理解上造成一定障碍,同时在运用上也造成了混乱,以至于不同的作者在使用这个词时,因其不同的理解而各执己见。因此,研究者面对不同的学科,不同的学派,乃至不同的著作中所出现的“文本”一词,需要具体分析,区别对待。本节由于引文称述不同,出现了“文本”与“本文”两种言语形式,它们表达的是同一概念。

后结构主义的代表学者雅克·德里达(Jacques Derida)认为:

广义而言,本文没有确定性。甚至过去产生的本文也并不曾经有过确定性。……(本文的)一切都始于再生产。一切都已经存在:本文储藏着一个永远不露面的意义,对这个所指的确定总是被延搁下来,被后来补充上来的替代物所重构。

德里达这里表述的只是一种观念,即他对“本文”的哲学见解。^①在他看来,“本文”本身的意义无法确定,因为“本文”自身意义的确定性,连同它自身形式的独立性,都在其他的“本文”里。“本文”总是其他“本文”的移植编织,“本文”总是指涉另一些“本文”。为了确定一则“本文”的意义,会陷入越来越多的其他“本文”的堆积之中。从一则“本文”到另一则“本文”,从一些“本文”到另一些“本文”,这样的追寻是永远无穷尽的。如此看来,“本文”蕴含的不是什么意

义,而是一种自我离心、自我解构的潜能。既然“本文”的意义总是处于其他“本文”的无穷追寻之后,那就表明“本文”本身并不存在任何一种绝对的意义,那种力图挖掘“本文”内在固有内涵的阐释学不过是一种虚幻的徒劳。“本文”并非封闭的结构,无论从意义还是从形式上看,都不存在文学的、哲学的、批评的、创作的“本文”之分,一切“本文”其实就是一切“本文”的组织移植。德里达的这种解构主义观点赋予“本文”的不是定义而是功能。在他看来,“本文”的解构功能在任何学科领域都一样,因此,语言学、文学、哲学的“本文”都没有区别。

笔者认为,对文学语言的研究而言,以不断解构的观点审视文学语言,有助于考察文学语言嬗变的系统规律,但就文学语言在特定时空的形态考察而言,则有百弊而无一利,因为在特定时空存在的本文有其特定的相对形态,它并不需要无休止地追寻其他本文。文学语言研究需要的是考察本文在一个特定时空环境里相对具备的形态特征,与德里达无穷尽地追寻“本文”的绝对意义正相反。因为只要人类的活动一天不停止,本文就会源源不断地产生,对本文的追寻也就永无止息。在这个意义上,“本文”的绝对意义的确不存在,但并不表明不存在相对意义。而“本文”的相对意义与文学语言研究有密切的关系,这是我们所不能忽视的。

法国著名文艺理论批评家罗兰·巴尔特(Roland Barthes)则把“本文”视为一种方法论。他把作品和本文区别得清清楚楚。巴尔特认为,本文是一种运动,一种活动,一种生产和转换过程,而不是像作品那样的固定实体。作品是具体的存在物,有一定的重量,占据一定的空间;而本文则不然,它不是实体,甚至不具备物质重量和体积,它只是具有方法论意义的一种时空存在。在这种方法论实践中,只能用思维或话语来触摸和把握本文。这种观点的实质是引导研究者不应停留于研究对象本身,而应把研究触角深入到文学作品引起的各种思维和话语活动的实践过程中去。由于“本

文”的方法论性质,它就超出了体裁、风格等等的传统分类,而无所谓文学、哲学、小说、诗歌之别。在巴尔特看来,本文的这种活动是不受体裁限定的,因而很难找出专属某一类体裁的词汇、句型、修辞方式或语义段落。巴尔特企图以“本文”为策略追寻更高层次的东西,这对我们研究文学语言也有启发。但是文学语言并不等于本文,因此,文学语言不但与体裁、风格有密切关系,而且与语言底层的结构也有联系。目前国内的文艺理论著作已把作品和文本这两个概念区别开来,但并没有把文本视为方法论。

巴勒斯坦著名学者爱德华·赛伊(Edward Said)着眼于本文与世界的联系。他认为,本文不是孤立的,本文是世界上的一个存在。针对某些学者“自足的本文”的观点,赛伊提出:难道本文真的同产生它和作用于它的环境毫无联系,仅是一个神秘的本文宇宙吗?在研究文学语言的问题时,难道就非得切断文学语言和世界日常语言之间的关系吗?他进一步指出,每一本文都带有特定的语境,这一语境约束解释者和他的解释行为。这并非由于语境像谜一样藏匿在本文之内,而是因为语境处于本文自身的某一相对表层化的特殊层面。他认为:

本文有自己的存在方式。它既是理论的,又是实践的。即使是最简练的形式,本文也总是逃脱不了与环境、时间、地点和社会的纠缠——简言之,本文存在于世界之中,所以,本文是世间之物。^②

赛伊认为本文并非虚幻之物,而是一种现实存在。这种存在不是孤立的,而是与世界上各种因素相联系的。笔者认为,赛伊这种普遍联系的开放的本文观点,对研究文学语言具有积极意义。但是,本文与环境的联系,并不限于赛伊指出的语境、时、地以及社会、文化,本文作为一种社会现实存在,它自己就置身于特定的时空十字

线的交叉点。因此,研究任何一种具体的本文,必须是以时间为坐标的纵向考察和以空间为坐标的横向考察的结合。就考察的层次而言,至少应当包括从自然、社会、文化、人群到语言的宏观环境;就考察的重点而言,不能不强调特定人群对特定本文的深刻作用。本文既然不是脱离客观世界的现实存在,偏偏不提人群与本文的联系是说不过去的。事实上,无论宏观还是微观环境,所有的环境因素与本文的关系,离开了人群的参与,都是不能发生,也是不可解释的。

在分析以上几位学者对“本文”不同理解的基础上,现在可以来回答究竟什么是“文本”。

首先,文本是“原本”意义上的、未经解释的、组织起来的文字符号。它总是向所有的人开放,总是有待于阐释。由于它的开放性与未定性,它既不能简单地等同于创作者的意图,也不能以某种权威阐释为定本。无论是创作者的意图,抑或是某种权威的阐释,都只不过是文本的多种可能的阐释之一而已,任何阐释都不能作为文本的惟一或最终的裁定。这样,就为所有的人,包括读者和批评者,提供了自由阐释的天地,从而为文本自身灌注了生生不息的活力,进而为满足人的心灵需求展现了前所未有的广阔前景。至于通常所说的“作品”(work),显然与文本不同。作品是已被创作者的意图或权威阐释所固定了的文本,它已经给定了一个被创作者或权威阐释认为惟一的范式,这就迫使读者、批评者按照既定的范式去识读,没有给人们留下自由阐释的空间,当然也就无法满足人们各种各样的心灵需求。这就是近年来为什么“文本”的出现频率比“作品”越来越高的根本原因。

其次,文本是与抽象的思想或情感内容相对的具体可感的形式(form)。这种形式是使内容被重新安置、变形或移位从而加以新阐释的处所,因而与文本形式对应的并非惟一的内容,文本为多样化阐释的内容提供了实在的依托。

再次,文本既然是组织起来的文字符号,而文字符号与语言内容又有约定关系,因此,文本是可以从语言角度去分析和把握的,也是可能从符号角度去分析和把握的。任何具体的文本虽然以组织起来的文字符号而存在,而实际上表征着言语的排列秩序。对言语的具体分析是把握文本的基本策略。对于汉字文本而言,由于每个汉字都是形式本身就包含内容,因而对汉字文本的阐释具有更为自由,更能发挥创造性的广阔天地。

又次,文本既然不是孤立的,那就必然与环境同在。文本的意义总是在被置于特定的环境中加以阐释。环境本身具有层次性,文本在不同的环境层次中具有不同的阐释。在符号的层次上,有符号学的阐释;在言语的层次上,有语言学的阐释;在自然的层次上,有物理的、生物的、地理的等等不同的阐释;在社会的、文化的、思维的各个层次上,更有其丰富多彩的阐释。因此,文本涉及的环境,远非某种特定的语境。语境不过是文本在言语层次上的内部环境而已。能够赋予文本无穷新阐释的,是包括语境在内的层层套叠、相互联系、相互作用的历史环境和现实环境。

最后,文本不断获得新阐释的根本原因在于环境不是固定不变的。自在环境的变化使文本与环境的相互关系也处于永恒的互动状态。作为自为环境的人群,包括读者和批评者,也处于永恒的变化之中。这样,就使文本永远不可能受某一范式的制约而成为僵死的例证,恰恰是环境与文本的互动,使文本成为生生不息的新阐释和新批评的对象,并通过这种新阐释和新批评进而成为新的理论模式萌生的温床。

文本可以根据性质、内容或功能的不同,划分为若干类型。文学文本只是文本的一个类型,它与其他文本的明显区别表现为:文学文本是具有社会审美意识形态性质的,凝聚着人的体验和创造的,按一定规则组织起来的,意义相对完整的一套文字符号体系。文学文本既然是文本的一个类型,当然具备了所有文本都应具备

的上述五个要素。此外,它首先还必须具有社会审美意识形态性质。任何文本如果不具有审美特征,那就不是文学文本。既然文学文本是具有审美特征的文本,那就不受文学体裁的限制,因为说到底,体裁只是文本宏观的组织形式;审美作为社会意识形态,是文本承载的价值属性,而价值属性总是寻求能够发挥其极致的组织形式来表现。传统的诗、赋、词、曲经过长期的实践考验,被公认为具有明显审美特征的文学文本,但这并不意味着文学文本仅此而已。由于社会审美意识形态是一种动态的观念,体现这种观念的文本组织形式在理论上是无限的,因而文学文本本身就包含着体裁的创新。

文学文本不仅凝聚着个人或群体的体验,而且还必须承载着个人或群体的创造性劳动成果。文学是人的创造力的艺术体现。如果只有体验,没有创造,文学就缺乏了生机。因此,艺术创新是文学文本的基本特点。艺术创新的目的是为了满足不同人的不断增长的精神需求,而人的精神需求是一个多层次多方面的变量,因而艺术创新是永无止境的。

文学文本是按一定规则组织起来的。不同的民族有不同的文化传统,文化传统的差异表现为文学文本中文化信息组织方式的不同。不同的民族有不同的语言,语言的差异表现为语义组合与语句结构规则的不同。在多语言或多民族环境中的文学文本,其文化信息的组织方式和语义组合与语句结构的规则显得比较复杂,但其中必有占主导地位的文化传统和语言规则。文化传统和语言规则是文学文本构成的基本条件。

每一种文学文本都是一个意义相对完整的文字符号体系。意义的完整是文学文本被接受和理解的基本前提,意义残缺不全的文本无法被接受和理解,因而也就丧失了作为文学文本的存在价值。文学文本所具有的相对完整的意义,是由文字符号按一定规则组合成的体系来表达的。在这个意义上,每一种文学文本都是

一个独具个性特征的文字符号体系。

文学文本不是一个平面，而是一个多层次的体系。自古以来，中国人就注意到文本的层次问题。《周易·系辞上》记载的“书不尽言，言不尽意”，“圣人立象以尽意”，就认为文本包含了“言”与“意”两个层次。三国魏王弼《周易略例·明象》说：“故言者，所以明象，得象而忘言；象者，所以存意，得意而忘象。”这里虽然说的是“言”、“象”、“意”的关系，实际上表明作者认为文本存在“言”、“象”、“意”三个层次。

西方学者对文学文本也有两种看法：一种是认为文本包含了外在的语言层面和内在的意蕴层面，代表学者如意大利著名诗人但丁和德国哲学家黑格尔。另一种认为文学文本由字音及高一级语音组合、意义单元、多重图式化面貌、再现的客体这四个层面构成，持此看法的是波兰现象学美学家英加登。^③中外学者的这些看法，对文学文本层次的研究提供了有益的参考。

笔者认为文学文本存在四个层次，这四个层次是：

1. 语象层次。语象即语言形象的简称。是表示词或短语的文字符号所指称的物象，这是包括文学文本在内的一切文本都具有的最基本的层次。但这一层次只是体现了一切文本的共性，还不能体现文学文本的本质属性。需要注意的是：汉字文本与西方字母文本虽然都是以代表词语为基本点，但汉字除了表示词语所指称的物象属性而外，它自身的字形甚至构成字形的部件在特定环境中还能够映现与其形体相关的物象，这是西方字母文本所没有的特征。

2. 意象层次。“意象”一词具有多方面的含义，不少文艺理论著作把它同“表象”、“形象”混为一谈。这里所说的“意象”，是“意”与“象”，即主观意念与客观物象的融合。所谓“意”即“意念”，是作者通过文字符号所表达的感情、趣味或思想、观念。意念不是主观想像的产物，而是受客观存在的激发或启迪而形成的。所谓“象”，

即“物象”，是作者为了表达意念，精心选择、加工之后重构出来的物象。显然，这里的“物象”已经不同于语象层次的“物象”。因此，文学意象是以客观物象为原料加以主观创造的艺术形态。这种艺术形态既可以是高度写实的，也可以是高度理想化的。

3. 形象层次。与文学意象的单个、缺乏整体系统性不同，文学形象是生动具体的，具有艺术概括性的，体现作者审美理想的生动图景。这一层次体现了文学文本最本质的属性。通常情况下，这种图景是若干意象的有机整合。所谓有机整合，指文学形象的生成并非若干意象的简单叠加，而是作者通过对众多意象的分析，比较，选择，加工，综合，改造，创作出寄托美学追求的生动图景。文学形象大致可分为四个层次：一是普通的文学形象。二是典型的文学形象，这就是把若干文学形象经过集中概括，抓住事物的突出个性而塑造出能充分体现同类事物本质特征的代表性艺术形象。三是文学的艺术意境。王国维说：“何以谓之有意境？曰：写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也。”^④可见意境是文本整体包容的艺术内涵，是众多的文学形象经过艺术处理情景交融所达到的境界。四是文学的艺术特色。艺术特色不仅表现于作者所创造的文学形象和艺术意境，还表现于创造形象和艺术意境所运用的文字技巧和艺术手段。茅盾说：“王汶石、茹志鹃、林斤澜、胡万春、万国儒等的作品，都有个人的特色；这些特色（例如王的峭拔，茹的俊逸），或将发展成为固定的风格，或者别有新的发展。”^⑤可见艺术特色不等于艺术风格。艺术特色是指作者在艺术上有了某些个人特色，但尚未形成鲜明的个性特征。而艺术风格不仅有鲜明的个性特征，而且具有完整性和稳定性。

4. 风格层次。风格是文学文本的最高层次。作者运用语言材料和艺术技巧能够塑造出生动的文学形象，却未必能构成有丰富内涵的意境；能够构成有一定内涵的意境，却未必能表现出个人的艺术特色；能在个别文本中表现出自己的艺术特色，却未必能形

成个人的独特风格。所谓风格,就是文学文本在整体上表现出的艺术独创特色。风格总是通过语言、结构、艺术技巧等等形式特征表现出来。风格具有独特性、多样性、阶级性、民族性、时代性。不同时代、不同民族、不同阶级的作者,其创作的文本必然有不尽相同的风格;同一时代、同一民族、同一阶级的作者,由于生活经验、艺术修养、文化素质、个性特征等等的差异,风格必然多样化。只有具备很高的思想水平、艺术素养和创作才能的作者,才可能形成自己独特的风格。风格本身也有不同的方面:有文本的风格,有作家的风格,有流派的风格。

笔者以风格作为文学文本的最高层次,参考了中外文学家的精辟见解。德国著名作家歌德说:

它(艺术)以对于依次呈现的形象的一览无遗的观察,就能够把各种具有不同特点的形体结合起来加以融合贯通的模仿。于是,这样一来,就产生了风格,这是艺术所能企及的最高境界,艺术可以向人类最崇高的努力相抗衡的境界。^⑥

歌德认为风格是艺术所能企及的最高境界。而艺术的生命在于创造。我国著名作家茅盾指出:“艺术形式方面的创造性的成就,就是个别作家和作品的独特的风格。”^⑦茅盾还明确指出:“一部好的文艺作品一定是高度的思想性和高度的艺术性的结合。”^⑧因此,笔者给“风格”所下的定义强调“整体”,就不但指文本的艺术形式,而且包括文本的思想内容;笔者强调风格的“艺术独创特色”,同样是从内容和形式有机融合的整体去观照和把握作家创作的全部文本的。既然风格蕴含了文学文本的思想内容和艺术形式在整体上所表现的独创特色,评价风格就绝不能以偏概全,把思想内容和艺术形式割裂开来,不能认为仅有思想性但缺乏艺术性,或仅有艺术

性缺乏思想性的文本具有风格。按照笔者的观点,真正能达到风格层次的文本为数不多,真正能形成个人风格的作家更是凤毛麟角。一篇散文,一首诗歌,一部小说,如果它们表现出了思想内容与艺术形式整体融合的独创特色,可以认为它们具有某种风格,但这仅是作品的风格,或曰单个文本的风格。只有作家创作的全部文本在整体上表现出鲜明的独创特色,才可以评定某位作具有个人风格,也只有某个作家群体创作的全部文本在整体上表现出独创特色,才可以评定这一群体具有流派风格。因此,思想性强,内容进步,但公式化概念化的文本,固然谈不上什么风格;艺术性强,但思想性差,甚至反动的文本,同样无所谓风格。例如俞万春的《荡寇志》就是一部有一定艺术性但思想内容反动的小说。

风格作为文学文本的最高层次,是从整体上把握的。所谓从整体上把握,就是考察文本内容与形式的融合是否达到了相当高的水平。具有独特风格的文本并非绝对完美,毫无瑕疵,因此,对具有独特风格的文本也需要辩证考察。例如,《金瓶梅》,中外文学界一致认为它具有独特风格,但是,不可否认,其内容与形式的融合虽达到了相当高的水平,却并非完美无缺。作者以自然主义的手法描写了大量的色情场景,这固然反映了特定时代世俗生活的社会风貌,同时也暴露了思想内容的消极阴影。这样一来,细致缜密的描写技巧与低级淫秽的内容显得很协调,这就在整体上削弱了作品的艺术成就。由此可见,风格作为文学文本的最高层次,它本身并非铁板一块,也有层次高低的分别。《红楼梦》与《金瓶梅》都是学术界公认有独特风格的名著,但其风格和艺术成就显然有高下之别。茅盾在《独创与因袭》中说:“风格底高下,大概凭着天才底高下。”^⑨“天才”是什么呢?他在《个性问题与天才问题》中说“天才并不是一种神秘的独立而自在的东西,它只是‘最高的智力’的代名词”,“天才有大小”之别,“理解力,综合力,想象力,而尤其是创造力,应当是天才之所以为天才的特征”。^⑩这“四力”之中,

创造力是最重要的。因此,茅盾指出:“天才作家是一定有伟大的独创的。”^①

文学文本的多层次特征为文学风格的分析和评价提供了多维视角。文学文本的每一层次本身又具有层次性,如语象层次就可以细分为字形、声音、语义、语法等等。就文本自身而言,可以对文本的语象、意象和形象进行分析,也可以从题材、主题、人物、结构、艺术技巧、语言、色彩、情调去考察;就文本相关因素来看,可以从时代、民族、阶级、环境、作者个性、艺术修养等方面去探寻。长期以来,学术界在文学风格的研究方面做了不少工作,也取得了一定的成绩,但很少通过对文学语言的具体分析考察作品的文学风格,至今这仍是一个薄弱环节。茅盾很早就注意到文学语言对文学风格的重要作用,他说:

赵树理的个人风格早已为大家所熟知,如果把他的作品
的片段混在别人作品之中,细心的读者可以辨别出来。
凭什么去辨认呢?凭它的独特的文学语言。独特何在?
在于明朗隽永而时有幽默感。^②

作家的个人风格由多种因素构成,在这多种因素中,独特的文学语言是最明显的标志。茅盾从宏观上指出了赵树理文学语言的总体特色,然而这总体特色由哪些方面的特征具体表现出来,还需要对文学语言进行更深一步的研究。

第二节 文学语言

一、语言大师论文学语言

什么是文学语言?迄今学术界还没有一个比较公认的定义。为了对文学语言问题有一个较为全面的了解,有必要回顾一下我国著名文学家、语言学家对文学语言的有关论述。