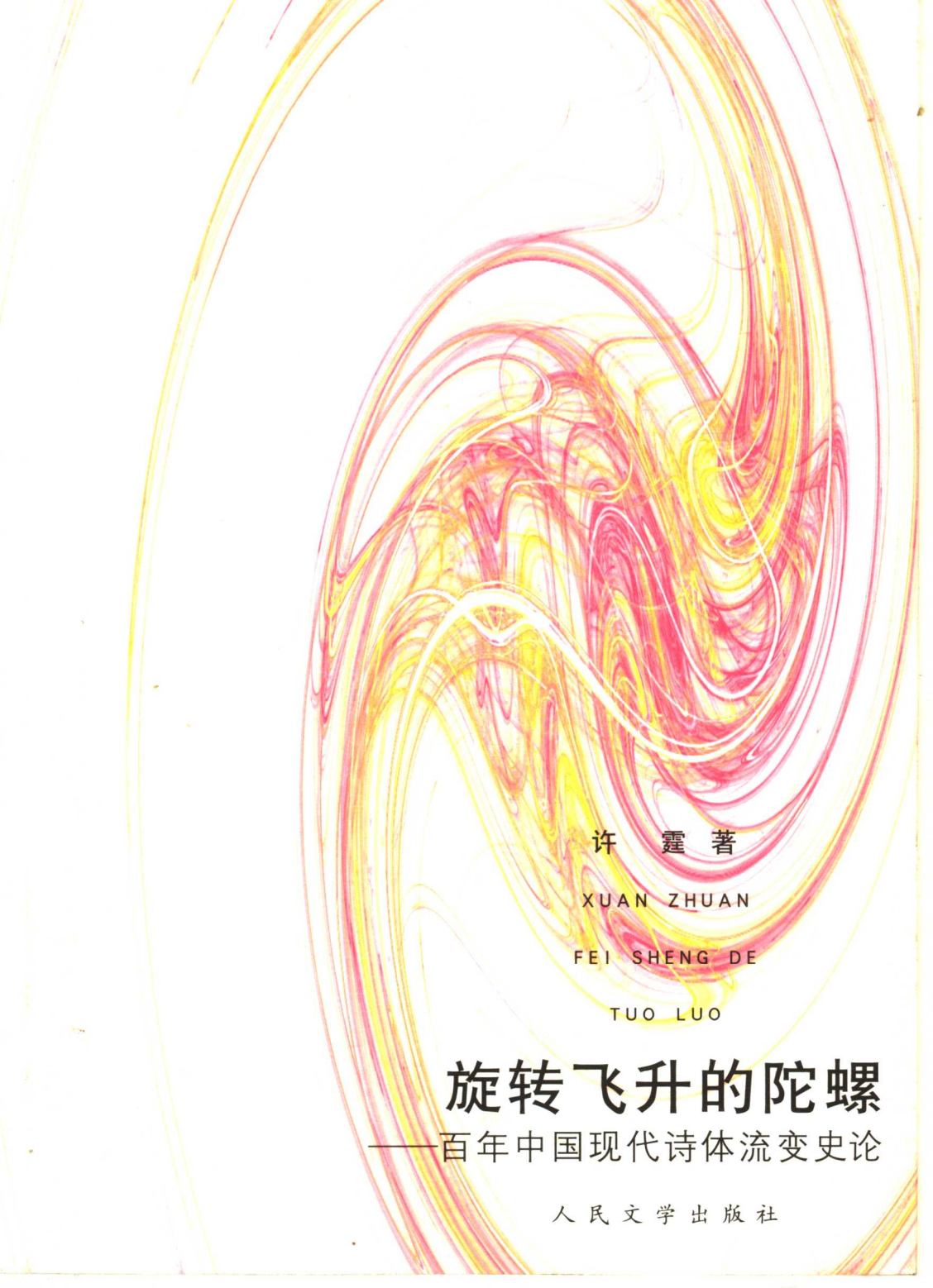


The background of the book cover is a large, abstract, swirling pattern. It consists of numerous thin, overlapping lines in shades of yellow, orange, and pink, creating a sense of dynamic movement and depth. The lines swirl inwards towards the center, forming a complex, organic shape that resembles a stylized flower or a vortex.

许 震 著

XUAN ZHUAN

FEI SHENG DE

TUO LUO

旋转飞升的陀螺

——百年中国现代诗体流变史论

人民文学出版社



许 霆 著

XUAN ZHUAN

FEI SHENG DE

TUO LUO

旋转飞升的陀螺

——百年中国现代诗体流变史论

人民文学出版社

图书在版编目(CIP)数据

旋转飞升的陀螺:百年中国现代诗体流变史论/许霆 著.
- 北京:人民文学出版社,2006
ISBN 7-02-005507-9

I. 旋… II. 许… III. ①新诗-文学研究-中国-
现代②新诗-文学研究-中国-当代 IV. I207.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 071829 号

责任编辑:王海波 装帧设计:柳 泉
责任校对:马云峰 责任印制:李 博

旋转飞升的陀螺——百年中国现代诗体流变史论

Xuan Zhuan Fei Sheng De Tuo Luo——Bai Nian

Zhong Guo Xian Dai Shi Ti Liu Bian Shi Lun

许 霆 著

人 民 文 学 出 版 社 出 版

<http://www.rw-cn.com>

北京市朝内大街 166 号 邮编:100705

北京松源印刷有限公司印刷 新华书店经销

字数 306 千字 开本 880×1230 毫米 1/32 印张 12.375 插页 2

2006 年 12 月北京第 1 版

2006 年 12 月第 1 次印刷

印数 1-2000

ISBN 7-02-005507-9

定价 24.00 元

目 录

导论 百年中国现代诗体流变及叙述	1
第一章 诗界革命	24
一、维新变革的新派诗	24
二、过渡形态的歌体诗	32
三、呼应创作的翻译诗	38
第二章 诗体解放	47
一、“诗体解放”论的提出	47
二、初期白话诗的成长	54
三、抒情自由诗的诞生	60
四、小诗、散文诗的探索	66
第三章 韵律运动	78
一、新韵律运动的兴起	78
二、闻一多的格律诗体	86
三、新月派诗建行艺术	93
四、格律体长诗的初创	100
第四章 现代诗形	109
一、象征派的纯诗体	109
二、戴望舒有意创体	116
三、现代派诗体探索	126
四、戏剧体新诗释例	135
五、鲁迅的散文诗体	145

第五章 大众诗歌	154
一、新诗方向的转换	154
二、政治抒情诗的诞生	160
三、大众歌调诗的尝试	166
四、朗诵诗体的倡导	171
五、长篇叙事诗的繁荣	177
六、鼓点诗和政治讽刺诗	184
第六章 新诗现代化	194
一、现代诗体格局的扩大	194
二、艾青诗的散文美	199
三、七月派诗的崇高美	207
四、新月派诗影响的回应	214
五、九叶诗派与新诗戏剧化	221
六、九叶诗派长诗体释例	230
第七章 民族形式	240
一、走向古典和民歌的传统	240
二、新七言体和新九言体	246
三、新词曲体和新辞赋体	252
四、新民歌体和新鼓词体	259
五、何其芳的现代格律诗	264
六、生活抒情诗和政治抒情诗	271
第八章 回归与超越	280
一、“一代人”的精英独白	280
二、林子的私语独白	289
三、新格律诗创作态势	294
四、散文诗创作态势	301
五、纪宇朗诵诗的声调分析	308
六、现代诗组体的结构分析	314

第九章 实验诗体	320
一、游走在社会边缘	320
二、走向宣叙调性	327
三、走向反讽文本	333
四、走向语感诗体	340
五、走向叙事形态	349
第十章 十四行体在中国	358
一、移植的途径	358
二、发展的历程	365
三、格律的移植	370
四、有益的启示	378
参考文献	385
后记	388

导论 百年中国现代诗体流变及叙述

[A]作为过去史实的历史,人们总是以解释和理解的方式去叙述它。对于历史叙事来说,不同的叙事观念就形成不同的叙事策略和方法。传统的文学史研究,总是追求一种总体的宏观的把握,与此对应,当代学者则着眼于一些具体的、多样的和具有特色的修史路径,可以称为小叙事。小叙事不但有助于把握历史的丰富性和多样性,而且为历史叙事的多元化和差异性提供更多的可能性。毫无疑问,“百年中国现代诗体流变”是属于小叙事方法,是从现代诗歌文体角度切入,来透视和叙述 20 世纪中国现代诗歌发展的历史。它应该成为中国现代诗史的重要组成部分,也应该体现着中国现代诗史发展的基本面貌,还应该展示着中国现代诗史的独特性和丰富性。

历史的叙事,重要者是揭示历史发展的连续性和阶段性,并把这连续性和阶段性统一起来,形成历史的整体有机性和发展的演进线索性。就“百年中国现代诗体流变”来说,就是既要揭示 20 世纪中国现代诗歌文体的发展线索,又要着重指明 20 世纪中国现代诗体发展的分期阶段。我们遵循这种思路,把 20 世纪中国现代诗体发展划分为六个时期。从 19 世纪和 20 世纪之交到五四新诗运动,资产阶级改良派和革命派倡导“诗界革命”,为现代诗体的酝酿期,“第一要新意境,第二要新语句,而又须以古人之风格入之,然后成其为诗”,是这时期诗体建设的基本纲领。五四时期是中国现代诗体的诞生期,新诗革命的核心观念

是“诗体解放”论,以胡适为代表的白话诗体和以郭沫若为代表的自由诗体诞生,为中国现代诗体流变奠定了光辉的起点,同时,初创的幼稚的白话诗体和自由诗体也为现代诗体的演进提供了可能和空间。当“诗体解放”的狂热过去,诗人们开始考虑现代诗歌的建设问题,试图开辟新诗发展的第二纪元,从五四退潮到30年代初是现代诗体的审美建设期,一路是从英美诗歌借鉴又融入民族诗歌的资源,掀起了新韵律运动,另一路是从欧陆现代主义借鉴,推动中国现代纯诗学运动,从而提高了现代诗体的审美品格。30年代初到40年代末,是现代诗体发展的方向转换期,首先是“大众诗歌”对新韵律运动和纯诗学运动、以至对五四以后新诗发展的方向转换,其次是七月诗派和九叶诗派以“新诗现代化”为理想目标,对新诗纯诗体和大众体传统的超越,从深层的诗歌本体和诗美追求上推动着抗战后现代诗体走向成熟。新中国成立后十七年和“文革”十年,中国现代诗体发展趋向褊狭统一,“服务政治”论统一着诗学和诗体建设,中国现代诗体建设步入在古典和民歌基础上发展新诗民族形式的褊狭道路。粉碎“四人帮”以后到20世纪末,是中国现代诗体回归传统和解构传统的时期,朦胧诗人群和归来诗人群,进行着的诗体建设主要是“回归”,而第三代诗人和90年代诗歌的诗体实验则主要是解构,这时期提出的“个人写作”论和进行的诗体实验,尽管显得繁杂凌乱,但却为中国现代诗体在新世纪中的演进开辟了无限可能,展示了光明前景。

六个发展时期,体现了百年现代诗体演进的历史线索,虽然其自身的流变和所受影响的因素复杂,在不同时期都要面对不同的问题,因而形成不同的特点,但是它作为一个整体,却是以向现代转型为起点的,并不断趋向现代化。总体来说,从世纪之初到30年代初,中国现代诗体建设的主流,是追求以西方为中心的现代化目标,尤其是西方19世纪的浪漫主义诗歌和20世

纪的现代主义诗歌,更是这期间诗体创造的取法和心仪的对象,相对地忽视了对本土诗歌资源的取用。这样就有 30 年代的大众诗歌和 50、60 年代的民族形式转向,在创造性地转化民族民间传统的基础上,促使现代诗体向本土化方向推进。80 年代以后,中国现代诗歌适应中国社会文化的转型,依据域外现代主义和后现代主义诗歌资源,坚守自由的独立的知识分子立场,以个人写作和现代性追求,解构传统诗学和诗体,进行了新一轮的诗体实验,把中国现代诗体建设推到同世界诗歌发展的同一区位。考察百年中国现代诗体的流变,我们想到了巴赫金在《陀思妥耶夫诗学问题》中关于文体进化的论述:

文学体裁就其本质来说,反映着较为稳定的、“经久不衰”的文学发展倾向。一种体裁中,总是保留着已在消亡的陈旧的因素。自然,这种陈旧的东西所以能保存下来,就是靠不断地更新它,或者叫现代化。一种体裁总是既如此又非如此,总是同时既老又新。一种体裁在每个文学发展阶段上,在这一体裁的每部具体作品中,都得到重生和更新。体裁的生命就在这里。因此,体裁中保留的陈旧成分,并非不是僵死的而是永远鲜活的;换言之,陈旧成分善于更新。体裁过着现今的生活,但总是在记着自己的过去,自己的开端。在文学发展过程中,体裁是创造性记忆的代表。正因为如此,体裁才能保证文学发展的统一性和连续性。^①

百年中国现代诗体的流变的基本趋向是现代化,其发展呈现着阶段性,前一阶段是对后一阶段的超越或转向,但后一阶段又是对前一阶段的保存和更新,这样就形成了自然发展连续存续的规律性和必然性,虽然在演进中不免有曲折有反复,但总体发展是上升的前进的,体现着朝向现代化的“经久不衰”的发展倾向,因此我们把百年中国现代诗体发展喻为“旋转飞升的陀螺”。

[B]我们所称的现代诗体,指的是现代诗歌的文体。而“文体”,无论在古今都是一个具有丰富内涵的概念。我们没有必要纠缠在具体的概念释义上,而是需要为中国现代诗体流变的叙述找到一个理论支点,即寻找到一个大致适合我们叙述需要的“文体”概念的界定。经过比较,我们使用了我国当代著名文体学家童庆炳的文体“界定”:

文体是指一定的话语秩序所形成的文本体式,它折射出作家、批评家独特的精神结构、体验方式、思维方式和其他社会历史、文化精神。上述文体定义实际上可分为两层来理解,从表层看,文体是作品的语言秩序、语言体式,从里层看,文体负载着社会的文化精神和作家、批评家的个体的人格内涵。^②

这一文体定义,首先肯定文体指的是“话语秩序所形成的文本体式”,这样就使文体的着眼点首先落在语言秩序上,肯定文学文体是文学作品的语言存在体,诗体研究的是诗歌的艺术形式问题。其次肯定文体的深层是作家的精神结构、体验方式、思维方式,还有就是社会和文化的存在方式。语言和言语是不同的,按索绪尔的观点,语言是指不依个人意志与情趣为转移的人类共同的社会性行为;而言语是以交际为目的的,是个人的意志和智能的行为。言语的重要特点就是:(1)说话者赖以运用语言规则表达他的个人思想的组合;(2)使他有可能把这些组合表露出来的心理、物理机构。^③而诗体的语言秩序则属于言语范畴,而且由于诗歌语言秩序比起日常语言秩序来,更重视把审美诸要素(节奏、韵律、变形、张力、反讽、陌生化、客观化等)作为追求目标,因此更多体现着诗人的精神文化品质以及社会精神文化品质,更具有个人性。因此,文体的定义就内在地包括着语言的存在形式和精神的表现特征两个层次。

这种对于“文体”的界定,要求我们在叙说百年中国现代诗体流变时,一方面需要着重从语言体式(语言秩序)层次去考察,另一方面需要从语言所指(精神品质)层次去理解,而且需要把二者有机地结合起来思考,因为二者正如纸的正面和反面,是你中有我、我中有你的有机整体。百年中国现代诗歌流变史,既是现代诗歌语言形式的不断建设和探索的历史,又是现代诗歌精神品质的不断嬗变和表现的历史,而这种历史在根本上可以归结成现代诗人诗学观念和审美情趣嬗变的精神发展的历史。根据这样的理解,我们在写作中注意到三点。

第一,注意文学观念的梳理和概括,力求在总体上呈现百年中国现代诗学和诗美的演进线索。文体是一种文化存在方式。英国文化人类学家马林诺夫斯基在《文化论》中认为,文化“在一合作的事务上,和永久地团集着的一群人中,有它特具的一套规律及技术”。文体的演变说到底是社会意识的观念和和心理通过文化的美学的理想来推动的,即使个人的文体的创造和选择,同样离不开他的诗歌美学观念的作用。现代诗体的诞生,就是受到五四文学革命的推动,在诗体解放论的指导下发生的。叶维廉在《中国诗学》中这样概括白话诗体的诞生和特征的:

白话的兴起,表面上看来是说文言已经变得僵死无力(从我们现在的历史场合看这当然是偏激的说法),事实上,它的兴起是负有任务的,那便是要把旧文化旧思想的缺点和新思想的需要“传达”到更多的人,到底“文言”是极少知识分子所拥有的语言,而将它的好处调整发挥到群众可以欣赏、接受是需要很多时间的,起码在当时的历史条件下,大家不能等。白话负起的使命既是把新思潮(暂不提该思潮好坏)“传达”给群众,这使命反映在语言上是“我有话对你说”,所以“我如何如何”这种语态(一反传统中“无线”的

语态)便顿然成为一种风气。^④

如果离开了五四时期的思想启蒙和文学革命的文化背景,离开了诗体解放的诗学观念,我们确实是无法理解白话诗体的诞生和特征的。

第二,注意诗体的语言形式的分析和概括,力求揭示百年现代诗体探索中的语言体式演变的真实面貌。诗体呈现在表层特征是语言的秩序安排和语言的组织方式,对诗歌来说既包括这种语言秩序和语言组织在书写中的视觉排列,又包括视觉排列的诗行在朗读中的听觉效果,它无疑是诗体的存在形式和表征形象。雅各布逊曾谈到,诗歌是对普通语言的有组织的违反,主要表现在三个领域:

(1)声音结构,诗歌是在话语的整个语音结构中组织成的话语,而不只是带有附加的音乐装饰的普通话语。形式主义者坚持认为,诗歌中有各种各样的手段,他们具有使发音“停滞”或“受阻”的作用。诗歌的手段把实用话语中往往受到忽略的声音因素加以突出。(2)韵律在诗歌里的作用是要在词语组合的两个不同原则之间建立一种紧张关系:一是句法,它在普通语言中决定词语组合;二是韵律,诗行是一种特殊的、词语的结构,这一结构的基础是词语的那些在普通语言中隐退于背景之中的性质。(3)语意,诗歌与普通语言相异之处在于诗歌同时使词的派生的或附加的意义具有活力。在阅读这些经过作家刻意组构的语言存在体(诗歌)时,读者作为普通语言活动参与者,其感觉被令人惊异地更新了——无疑,这种效果是由文学文体创造性地改变普通语言系统的程式化规则从而使文学语言与普通语言产生某些间隔所造成的。^⑤

根据这样的论述,我们在叙述百年中国现代诗体演变时,就紧紧

抓住语音结构、行句结构、体裁类型、语意结构、语象结构、主题地位、表达手段等,去概括各种诗体的语言秩序和语言组合,以揭示其美学特征和诗史地位。

第三,注意诗体的精神品质的提示和概括,力求深入诗体内部展示其包含着的时代的文化的或流派的诗人的独特精神品质。诗体的精神品质,是由其存在方式和创作主体所决定的。雪莱就说过:“我避免摹仿当代任何作家的风格。但是,在任何时代,同时代的作家总难免有一种近似之处,这种情形并不取决于他们的主观意愿。”^⑥除了外部影响外,还有诗人主体的“内向心理组织”、“外向心理组织”和“审美心理组织”结构,都对诗歌文体特征产生影响。因此,我们在论述诗体特征时,往往要注意到诗质方面的问题,如题材特征、主题特征、功能特征、时代特征等。诗质对诗形的影响不能熟视无睹,崇高的诗质和琐屑的诗质,宣喻的诗质和独诉的诗质,都会影响到诗体形式。歌德在《谈话录》中说过:不同的诗的形式会产生奥秘的巨大效果。如果有人把我在罗马写的一些挽歌体的内容用拜伦在《唐·璜》里所用的语调和音律翻译出来,通体就必然显得是靡靡之音了。歌德用实例揭示了挽歌的内容只能用挽歌诗体写出,如果使用欢歌诗体就会改变诗质,成为靡靡之音。如朗诵诗体的语言组织形式,就由其功用和诗质所决定。因为朗诵诗是充分社会化的诗,它主要不是抒发自我的情怀,而是要激发大我的共鸣;朗诵诗不是视觉艺术而是听觉艺术,其审美重心由眼看的文字变成耳听的语言;朗诵者登台表演使抒情主人公得到直观外现,从而使新诗抒情方式变得明朗,也使诗的抒情个性社会化。“朗诵诗的艺术个性在于坦率诚朴,抒情主人公不但爱憎分明,而且要‘一语道破’,他要引起大众的强烈共鸣,造成‘一呼百应’的艺术氛围,就得表现鲜明的社会意识,与听众交流具有普遍性的思想感情,这就是诉诸‘大我’。”^⑦这种朗诵诗的诗质和功能特征,成

为一种精神品质,直接影响到朗诵诗体特征,而其自身也成为朗诵诗体特征的组成部分。

我们依据童庆炳揭示的文体内涵,从宏观的诗学观念演化,具体的语言组织方式,以及相应的诗质精神品质三个方面去把握百年中国现代诗体流变的历史,去具体分析和把握各种诗歌文体的独特特征。

[C]文体作为系统,从呈现层面看,是指独特的话语秩序、话语规范、话语特征等,需要通过体裁、语体和风格三个相互联系又相互区别的范畴体现出来。我们先说体裁,再说语体和风格。

文体不是体裁,但体裁却是文体的重要呈现层面。童庆炳考察了新诗体裁的演变,得出关于诗歌体裁概念的两点结论:

第一,体裁是文本基本要素(在新诗中,主要指白话、韵律和诗情三者)在相互作用中所形成的和谐的、相对稳定的特殊关系,正是文本诸要素的完美的结合,构成了某一体裁的独特的审美规范。第二,一种文学体裁的形成是长期的创作实践的结果,也是一代代人探索的结果,体裁犹如语言中的语法规则,不是某个人的规定,而是一种经过长期实践后的约定俗成。^⑤

这段话提示我们,从共时态说,白话、韵律和诗情三者的结合是现代诗歌体裁成形的要素。文体同语言诸要素都有密切的关系,就语音来说,英国诗人亚历山大·蒲柏就说:语音和思想必须产生共鸣,当春风拂过的时候诗行也是轻柔的,潺潺溪流畅快无阻地流在更加流畅的诗行里,但是当高声巨响的波涛冲击着轰鸣着的河岸时,那嘶哑的刺耳的诗行将像这咆哮着的激流一样。除此以外,语言的停顿、韵律(语音的有组织安排)都对诗体有重

要影响。就词汇说,在三方面伸展了文体特定的涵义与作用:“一是词汇的选择对于文学文体所创造的整体氛围和境界有着不可多得的奠基的作用;二是在文学文体的语言运作中所使用的书面词汇、特别有文采的词汇很多,突出了文学文体的文化特性;三是在文学文体中词汇经常发生变异,这种变异使得文学语言别有一番审美情趣。”还有句法、语境、修辞等等,都从不同方面影响诗体形式。^⑨从历时态说,体裁是历史的产物,它有一个诞生和发展的过程,是许多人不断探索和长期实践的产物,并且要在实践中成为约定俗成的东西。就一种具体的诗歌体裁的成形来说,往往也是不断探索的产物,如胡适之体(即初期白话诗体),虽由胡适尝试创造,但绝不仅指他个人的创作,在他同时代的刘半农、沈尹默、李大钊、周作人、刘大白等都为这种诗体的诞生做出过贡献。这种诗体在五四前夕诞生后,按胡适的概括,还经过了五四时期俞平伯、康白情等人实践和探索,使其获得成长,其后还有汪静之等一批更年轻的诗人更加自由地抒写,才使它逐步成为现代诗体的一种占据百年诗体发展的重要地位。诗歌体裁建设的长期性不容忽视,百年中国现代诗体的探索和建设成绩卓著,但是许多建设又太匆忙功利,因此至今还有人否定现代诗体的成功,甚至否定其存在价值。

我们从体裁定义出发,把百年现代诗歌体裁划分为三个大类,即现代自由诗体、现代格律诗体和现代散文诗体。20世纪初到五四前夕,正是由诗界革命向新诗运动转变的时期,也是现代诗体在激烈的蜕变中发生的时期。政治文化上的激进变革必然带来文体革命的偏激,正是在偏激的诗体解放中,打破了传统诗体和诗则,从域外借来了自由诗体和散文诗体,认定这两种诗体“正是近代诗人不愿受一切的束缚,破除一切已成的形式,而专挹诗的神髓以便于其自然流露的一种表示”。早在1920年,李思纯就在《少年中国》2卷6期上发表《诗体革新之形式及我

的意见》中认为,欧洲的“非律文的诗”,“大别是两种:一种为散文诗(Prose poem),一种为自由句(vers libre)。散文诗是以散文的形式,去表写诗中的情绪意境,自由句起源法国,不为音律所拘束。这两种都是近代欧洲所创兴的。中国的新诗运动,不消说是以散文诗自由句为正宗。”在诗体解放狂潮过后,诗人们确立了“文学原无新旧之别,只有美丑之分”新的文学观念,开始建设新诗的审美规范,重要成果就是在新韵律运动中,借鉴英美诗体建设经验融入传统诗歌体制,建立起了现代格律诗体,从而形成现代诗体三足鼎立的局面。

应该说,现代自由诗体、现代散文诗体和现代格律诗体,体现的是不同的语言话语秩序组织,因而在审美品格上,大致说来就是散文美与节制美、参差美与均衡美、情调美与声调美的相对,艾青就认为两类诗体“是出于两种不同要求的不同形式”,“是从两种美学观点出发,因而也只能达到两种不同的境界”。正因为如此,它们能同存共荣,拿何其芳的话说就是,虽然现实生活中的某些内容更适于用自由诗来表现,但仍然有许多内容可以写成格律诗,或者说更适宜于写成格律诗。三类诗体诞生以后,都在现代诗体演变中形成了自己的流脉传统,催生了一批具体样式的亚类诗体,并且相互影响、相互渗透,丰富了整个现代诗体建设成果。就散文诗来说,有过三个创作和建设的高峰期,即五四时期、20年代中期和80、90年代;就格律诗体来说,也有过三个创作和建设的重要时期,即20年代中后期,50、60年代和80年代。相对而言,自由诗体在现代诗体流变中始终占据着主导地位,亚类品种更多,探索成果更丰,同时也在诗体建设中争议最多。在现代诗歌跨入新世纪的时候,有人归纳出散文诗的三股新生潜流,即创作意识的觉醒,散文诗向平民化回归;把握散文诗美特点,由诗化向其他文学样式敞开;在现代哲学的观照下,开拓散文诗美的表现疆域。有人指明,现代格律诗

如果能按照诗节形式的原则,进行宽泛的格律诗体建设,将会有新的发展前景,有望建立十余种宽泛意义上的“诗体”。不管我们抱怎样的感情,都无法否定这样的事实,即自由诗体由于自由天性牵引,其主导形式将持续沿着“诗无定行,行无定句,句无定字”的路子走下去,它必然加剧“无型便是型”的自由体式趋势。这种趋势尤其体现在现代先锋诗体的探索中,其中根本的问题是“现代诗自由天性促使它在内容上追求无论是抒情、分析,抑或叙述的即兴随机;追求思维‘诗想’的活感性乃至非理性;热衷于非平衡、非和谐的结构组织(除图像诗外);甚至引入更多刺激的、动荡的、审丑的、变幻的因素,这一切所集结的合力,都大大瓦解了诗的成型化趋势。”^⑩虽然我们并不希望如此,但我们却无法回避现实。

[D]再说现代诗歌文体的语体。文体学上的语体,就是语言体式,指的是人们在不同的场合、不同的情景中所讲的话语在选词、语法、语调等方面的不同所形成的特征。它更直接由话语秩序、话语色调和话语情调所呈现,同时又直接地呈现着文体负载的社会的文化的精神和作家的个性人格,成为文体特征的重要标识。诗歌的语体有着自身的特征,这就是诗中所表现的诗人的体验、感悟、意念、憧憬、哀伤、离愁、别恨等等,都是情绪化的,音乐化的,是极为微妙的。正是这种特性的朦胧性和微妙性,决定了诗歌语体的深层特征。虽然我们有时不能用准确的语言说出,但是我们却能在审美感受中予以把握。如同样是先锋诗人的创作,同样采用自由诗体,我们比较一下朦胧诗人和第三代诗人的诗歌,就会感到一是崇高、优美、和谐,一是非崇高、非优美、非和谐;一是精致,自我表达,经营意象,一是琐屑,客观还原,语言还原;在语言构成上一是陌生化,人工化,弹性张力,一是语感性,语言同生命同构的自动。