

ZHONGGUO XIANDAI WENTI LILUN LUNJI

中国现代 文体理论论集

周海波 / 主编



中国海洋大学出版社
CHINA OCEAN UNIVERSITY PRESS

国家社科基金重大项目“中国现代文学文体理论整理汇编与研究”(L17ZDA275)
阶段性成果

中国现代文体理论论集

周海波 主编

中国海洋大学出版社

· 青岛 ·

图书在版编目(CIP)数据

中国现代文体理论论集 / 周海波主编. —青岛: 中国海洋大学出版社, 2019.3

ISBN 978-7-5670-2147-1

I. ①中… II. ①周… III. ①中国文学—现代文学—文体论—文集 IV. ①I206.6-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2019)第 057405 号

出版发行 中国海洋大学出版社

社 址 青岛市香港东路 23 号

邮政编码 266071

出版人 杨立敏

网 址 <http://pub.ouc.edu.cn>

电子信箱 1193406329@qq.com

订购电话 0532-82032573(传真)

责任编辑 孙宇菲

电 话 0532-85902469

印 制 北京虎彩文化传播有限公司

版 次 2019 年 6 月第 1 版

印 次 2019 年 6 月第 1 次印刷

成品尺寸 170 mm×230 mm

印 张 19.5

字 数 340 千

印 数 1—1000

定 价 89.00 元

发现印装质量问题,请致电 18600843040,由印刷厂负责调换。

目 录

文体总论

- 2 文体的内涵、层次与现代转型 / 陈剑晖
- 14 中国文体研究的演变、特征与方法论问题 / 陈剑晖
- 26 中国文学格局的现代转型
——从梁启超的“小说界革命”到“五四文学革命” / 王桂妹
- 37 重读“娜拉”的两个中国文本 / 王桂妹
- 46 新文苑与旧战场：林纾及其古文的历史性退场 / 王桂妹
- 57 鲁迅与洪深的文字改革观念之比较 / 刘东方 马 韬
- 68 论傅斯年的现代白话语言观 / 刘东方
- 79 论胡适现代文体理论的文学史意义 / 刘东方
- 90 现代语言学意义上老舍的白话语言观 / 刘东方
- 99 论民国生存语境的文学诠释与经济重构 / 王玉春
- 105 通信栏与“五四”文学的发生 / 王玉春
- 119 诠释与认同
——序跋文体与中国文学的海外传播 / 王玉春
- 127 论 20 世纪中国文学的三次现代性转型 / 温奉桥
- 136 论冰心文学史形象的建构与嬗变 / 李萌羽
- 144 京派文学意象的审美特征 / 鲁美妍

小说文体理论

- 151 “白话+文言”的特别格式
——《新青年》语境中的《狂人日记》 / 王桂妹

- 158 一个精神病患者的日常生活叙事
——重读《狂人日记》/ 周海波
- 169 论张恨水小说的文化策略与文本形态 / 温奉桥
- 178 沈从文与福克纳小说中“神”与“上帝”的指涉意义 / 李萌羽
- 189 《故事新编》后五篇与上海 / 鲁美妍
- 197 思想演变与文体的拓展
——韩少功创作轨迹追寻 / 陈 鹭
- 210 “东方色彩”的自觉追求与建构 / 王桂妹

诗歌文体理论

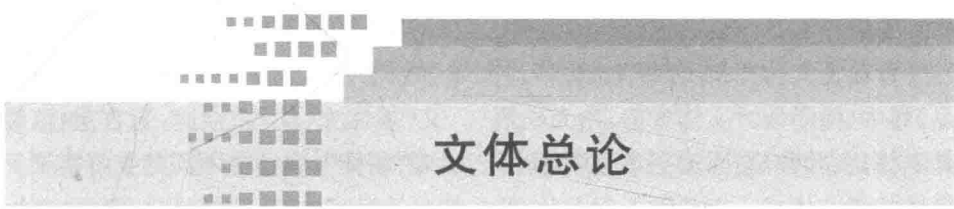
- 221 “诗的格律”的文学史意义 / 周海波
- 232 传统格律诗在东北现代文学发生期的嬗变
——以《盛京时报》为中心 / 刘瑞弘 冯 静
- 239 新旧诗体在东北现代文学发展中的博弈与承传
——以萧军的诗歌创作路程为例 / 刘瑞弘 冯 静

散文文体理论

- 246 论现代散文的文体选择与创造 / 陈剑晖
- 260 散文文体的传承与创新
——比较晚明与现代小品之异同 / 陈剑晖
- 271 命名的艰难
——论鲁迅散文文体意识的演变 / 周海波
- 285 “五四”时期胡适的现代散文文体理论 / 刘东方
- 290 早期《新青年》散文的意义生成与文体确立 / 高 翔 刘瑞弘

戏剧文体理论

- 299 “重述”的谬误
——论《屈原》的发表与“弦外音”的发现 / 王玉春



文体总论

文体的内涵、层次与现代转型

陈剑晖

关于文体的内涵,我在《论 20 世纪 90 年代散文的文体革命》^①一文中多少已有所涉及。由于“文体”一词义有多端,在我国古代或指称体制、体式、样式,乃至文笔、风格等;在西方,文体则是体裁、流派、风格、类型、类别,甚至方式、样式、样本等的指称,可谓众说纷纭,因此有必要对其进行厘清界说。

什么是文体?按《辞海》的解释,“文体”的释义有二:文章的风格。钟嵘《诗品》卷中(陶潜诗)“文体省静,殆无长语”。又“观体文(沈约)众制,五言最优,详其文体,察其余论,固知宪章鲍明远也”。也叫“语体”,为适应不同的交际需要而形成的语文体式。有几种不同的分类,一般分为公文文体、政体文体、科学文体、文艺文体等。

《古代散文百科大辞典》释义也有两项:一指文章的风格体制。它决定于文学所反映的内容,由语言、结构、表现手法、文学技巧等形式因素构成,具有时代的、社会的、个人的特色。如文学史上的建安体、齐梁体、吴均体、元白体等。

二指文章的表达方式及规格与程式,即文学体裁。就散文说,从表达方式分,有叙事体、说明体、议论体、抒情体等;就应用场合、书写程式分,有公文,社会交际应用文等。文体一旦形成,有相对的稳定性、独立性。各种文体都有自己的构成要素,是约定俗成的,必须遵守的。

西方的文体学理论,虽不及中国那样丰富多彩,但对文体问题的研究同样从很早就开始。不过在古希腊时期,文体最初是一个修辞学的概念,那时的文体只是被视为演说中的一种语言说服技巧。此后,文体又有“思想外衣”之说,即认为“文体是思想的外衣”(切斯特菲德);有文体是“人本身”说,即认为文体与作家的思想感情、审美修养、个性气质密切相关(布封),还有“选择说”和“情景制约说”,即文体作为一种语言的表现,总是正确选择的结果。同时,文体的选择并不是完

^① 陈剑晖《论 20 世纪 90 年代散文的文体革命》,《中国社会科学》2001 年第 5 期。

全自由的,它不可避免地要受到交际情景即语境的限制(特纳)。当然,最能代表西方文体研究成就的,应是语体方面的研究。也就是说,伴随着现代语言学在文学理论界地位的提升与巩固,文体研究与语言符号研究的结合已成为潮流,并极大地推动了文学文体研究的发展。因此,随之而来的便有如下关于文体的界说。比如,艾布拉姆斯在《文学批评术语辞典》中就认为“风格是散文或诗歌的语言表达方式,即一个说话者或作家如何表达他要说的话”。而另一位文体学家卡顿也持相近的看法。他在《文学学术语辞典》中指出:“文体是散文或诗歌中特殊的表达方式;一个特殊的作家谈论事物的方式。文体分析包括考察作家的词语选择,他的话语形式,他的手法(修辞和其他方面的),以及他的段落的形式——实际上即他的语言和使用语言方式的所有可以觉察的方面。”在这两本权威的文学辞典中,两位文体学家都是将风格、思想和主题纳入语言表达方式中,并以此为基点来界定文体的。至于韦勒克等则说得更直接:“如果没有一般语言学的全面的基础训练,文体学的探讨就不可能取得成功。”^①由此可见语言学对于文体研究的重要性。

根据上面几本辞典对于文体的界定,以及我国古代文体论和西方文体研究的发展演变,我们大致可以这样来定义文体:

文体是文学作品的体制、体式、语体和风格的总和。它以特殊的词语选择、话语形式、修辞手法和文本结构方式,多维地表达了创作主体的感情结构和心理结构。它是一个时代的社会历史和文化精神的凝聚。

这个文体的定义,首先强调了文体的四个要素:体制(体裁)、体式、语体和风格,同时突出语言修辞的选择与表达的核心作用。此外,还涵盖了创作主体的个性特征、时代内容和文化精神。这个定义比之长期以来仅仅将文体等同于文学体裁或语言研究的文体观,无疑要丰富得多,也更贴近文体的本体。当然,在界定了文体的内涵之后,还必须注意与文体内涵相关的几个问题:

第一,文体与文体学。文体,主要是就创作方面而言,它是文学作品的内容与形式体现出来的最为鲜明的特征。而文体学则是对文体的研究和总结,有时也称之为文体论。如果说,文体是古已有之的文学创作概念;则文体学作为一门独立的学科,它是在 20 世纪西方语言学风起云涌的大背景下产生的。它的确立标志着文学研究者的研究兴趣已由原先较为空泛的文化哲学、艺术社会学向更实证、具体的文本内部迁移。有鉴于此,本文的理论阐释,主要在文体学的范围

^① 韦勒克、沃伦《文学理论》,刘象愚等译,三联书店 1984 年版,第 189 页。

内展开。

第二,广义文体与狭义文体。广义的文体,既包括群体的创作风格,如中国文学史上的初唐体、晚唐体、西昆体、台阁体、元白体等,还指应用语言中的各种语体,如因不同的职业、场合、语境而形成的广告语体、新闻语体、法律语体、科技语体,等等。中国古代的文体论,基本上是把最广义的文体都纳入研究的视野,即把应用性的文本都包括在内。狭义文体研究指的是文学文体研究。它的任务是研究不同作家独特的语言体式,描述个体的艺术特征,并对文本进行结构的分析。现代的文体研究,则既有广义研究也有狭义研究。但必须明确:狭义文体研究并不等同于文学体裁,也不仅仅是语言学的分析。

第三,文体的“内”与“外”。韦勒克在《文学理论》中,将文学研究分为“内部研究”和“外部研究”,文体研究同样也存在着“内”与“外”的文体。不过,韦勒克推崇“内”而排斥“外”,而文体研究则应“内”“外”兼顾,这是因为文体是由“内”与“外”诸种要素所构成,它既有主观性又有客观性。因此,我们一方面要分析一部作品或一个作家的文体特征;另一方面,我们又描述一个文学运动甚至一个时代的文学风格。因为,民族文化和时代精神最能反映某一特定时期总体的文体特征,它是宏观文体研究的重要理论视角。当然,任何时候文体研究的核心都应是以语言分析为标志的“内”视角研究,离开了语言分析和艺术形式的分析,一切关于心理学的、文化学的、人类学的文化研究都无从谈起。

需要指出的是,随着时代的发展,社会文化的进步,文体一般来说会愈来愈丰富多彩,也相应地会愈来愈复杂多变。文体一旦被创造出来,就会约定俗成地成为一种相对稳定的标准和惯例,也会在一个较长的时期内规范着作家的体裁选择、语言表达、修辞手法和文学作品的形式结构等。但文体又是流变的,某些文体在某个时代是文学的,但在另一个时代可能沦落为非文学;而今天被视为非文学的文体,明天可能变成正宗的文学。如小说、杂文就是如此。所以,我们要将文体看成一个动态而开放的过程。我们的文体观念也要随着文学文体的变化而变化。比如,关于文体的划分,古代是在文章学的基础上,将应用性文体与文学性文体混为一谈。现代则是在欧洲文学类型的影响下,将古代的文学“三分法”发展为“四分法”,即把文学分为小说、诗歌、戏剧、散文。“四分法”相对于古代诗歌、戏剧、杂文学的“三分法”,无疑是一种进步。仅此一点即可说明:文体研究观念应随着时代的发展而不断更新,那种万无一失、一劳永逸的研究从来就不存在,而固守条条框框、抱残守缺更注定了没有出路。

二

当我们立足于文体学的基点,从共时和历时两个视角对文体进行审视时,我们看到,中国古代的文体论不仅内容十分繁富,而且有着属于自己的研究体系。然而进入 20 世纪之后,人们便很少对文体进行全面系统的研究,从文体学的角度来研究散文的起源、发展、演变和文类风格的论著则更少,以至于长期以来人们总是从外在的表层结构理解文体。这一点,在散文研究中表现得尤为突出。比如,仅仅从作为工具的语言形式和技巧的范畴来使用文体,还有更多的散文研究者将文学体裁等同于文体。举例说,新中国成立以来十分流行的“四分法”,便是在文学体裁的意义上将散文看成与小说、诗歌、戏剧并列的文体。至于“广义散文”与“狭义散文”的区分,也主要是从文学体裁上着眼。总而言之,以往现当代散文中的文体研究,其着眼点基本上都是将文体当成文学体裁或文类,而没有从共时和历时的深层结构来认识文体,没有意识到文体既是体裁文类,更是语言的现代编码形式,是一种文体风格、体裁内容、表现手法、作家的心理结构和主体精神,乃至时代风貌和民族的感情性格的凝聚。由于将文体的概念理解得过于狭隘,过于机械刻板,因此,不论是“二分法”“四分法”“广义散文”还是“狭义散文”,在我看来都未能进入散文文体的本体,也未能对散文的创作起到真正有力的推动作用。相反,过于僵硬、过于简单化和绝对化的理论,有时反而成为散文创作的障碍。

因此,在对文体的内涵进行界说的基础上,我们有必要将文体看作一个系统,从不同的层面追问其理论的纵深依据。关于文体的内涵和层次问题,其实早在 20 世纪 90 年代初,童庆炳先生就注意到并做了卓有成效的阐释。在《文体与文体的创造》一书中,他认为:“文体是一定的话语秩序所形成的文本体式,它折射出作家独特的个性特征、感觉方式、体验方式、思想方式、精神结构,和其他社会历史、文化精神。文体是一个系统。从呈现层面看,文体是指文体独特的话语秩序、话语规范,话语特征等。从形成文体的深隐原因来看,文体的背后存在着一切创作主体的一切条件和特点,同时也包含与本文相关的丰富的社会和人文内容。”^①在探讨了文体的内涵后,童庆炳先生进而指出,文体有三个相互联系又相互区别的范畴:“这就是(一)体裁,(二)语体,(三)风格。”^②

① 童庆炳《文体与文体的创造》,云南人民出版社 1994 年版,第 102~103 页。

② 童庆炳《文体与文体的创造》,云南人民出版社 1994 年版,第 102~103 页。

童庆炳先生关于文体的见解,在笔者看来不仅准确深刻,甚至可以这样认为,自“五四”以后,还没有人这样从理论上全面而系统地研究文体问题。因此,该书对于笔者的中国现代散文文体研究的启迪自然是不言而喻的。当然,童庆炳先生的著作也并非无懈可击。在笔者看来,该著前半部关于“文体”的探讨既具创新意识又富于学理性;而后半部分关于“文体的创作”则有照搬套用以往的“文学理论教程”的嫌疑。比如“美在于内容”“美在于形式”“美在于内容和形式的统一”,再如“题材吁求形式”“形式征服题材”,等等,这些不都是我们极为熟悉的“文学理论教程”中的内容,同时与文体研究又貌合神离吗?此外,笔者想进一步说明的是,童庆炳先生主要是通过小说和诗歌来印证他的文体理论,而笔者则企图借助现代散文这一文体来建构自己心目中的文体模式。这是我们在研究对象和研究基点上的不同。至于说到文体的层次,笔者在赞同体裁、语体、风格“三层次说”的同时,又认为文体可以在这个基础上扩展到五个层次。

第一层次:文类文体,即文学作品的体裁、体制。这是我国古代文体论研究得最为充分的方面。比如在魏晋时期,古代的文体家就提出了“文章以体制为先”^①的观点。刘勰在《文心雕龙·附会》中更是指出:“夫才童学文,宜正体制,必以神志为神明,事义为骨髓,辞采为肌肤,宫商为声气。”可见体制对于创作的重要性。一般来说,体制理论包括文学体裁的辨析、体裁的分类等。如诗有诗的体制,文有文的体制,不能随意越界。再从分类的角度来看,《诗经》分为风、雅、颂三大类。《尚书》又分为典、谟、训、诰、誓、命六类。而曹丕的《典论·论文》,则正式提出了文体分类的问题,并将当时的文体分为“奏议”“书论”“铭诔”“诗赋”四科。正因古人对文体分类十分重视,且古代文体的分类相当发达,而到了现代,小说、诗歌、戏剧、散文的体裁分类亦深入人心,所以我认为,将体裁、体制层面的文体称为文类文体更为恰当。文类文体,一般指文学作品的外在形状,它犹如人的外形、相和衣着,往往给人以表层的、直观的印象。比如,小说一般来说篇幅较长,构架较大,情节复杂,语言较松散和生活化;诗歌高度集中凝练,偏重意象组合和意境的营造,并且语言富于韵律感;散文则篇幅较短小,表达自由灵活,语言优雅精致,等等。由此可见,文类文体虽属于外在的、浅层的文体,但它是一种文体之所以能够确立的基本规范和组合文体的方式,也是这一文体与别的文体区别开来的依据和标识。通常来说,一种较成熟的文类都有较为稳定的文体形态,都有自己独有的特征、表现手法和结构形态。反之便是体例不纯,特征模

① 见(明)吴纳《文章辨体序说》。

糊,功用混乱,是文体不成熟的表现。所以,从文体的结构层次看,文类文体一方面是文体的外在性形态;一方面又是文体最具客观性的存在,它是文体研究的出发点和立足点。正因如此,巴赫金认为,每一种体裁都具有一定的观察和理解现实的方法和手段。而法国学者托多罗夫说得更明确:“体裁是一种提供模拟世界的模型化体系。”^①

第二层次:体式文体。就文体的表现方式、修辞手段、结构形态而言,这一层面的文体表现与文类文体较接近,但如果细加比较就可看出两者的区别:文类文体是文体的外在形貌,它从大的方面显示出各种文类的不同特征和属性;体式文体的概念相对要小一些。它既是文本特有的表现方式、形态和修辞手法,也是文本依据不同的题材内容结构形态组合而成的不同范式。比如我国古代,就有由直抒其事的“赋”,托物言志的“比”,触物起情的“兴”三种不同的表现方式,构成了风、雅、颂三类不同的抒情诗体式等。

在现当代散文中,则主要有“抒情独语体式”“闲话聊天体式”“幽默谐趣体式”三种散文文体体式。它们都有各自的表现手法,亦有各不相同的内在结构形态。因此,研究现代散文文体,除了要研究文类文体和语体文体外,还要研究体式文体。换言之,既要研究散文作家的文类选择与创造,研究作家说话的方式,还要研究作家是怎样根据特定的文类,选择最为合适的表现方式与修辞手法,以及由此形成的结构形态。总之,从文体的层次来看,文类文体、体式文体、语体文体都属于文体的外部结构形态,它们有着十分密切的联系,往往是我中有你,你中有我,很难截然分开。因此在进行文体研究时须细加辨析。

第三层次:语体文体。文体作为文学的形式,最突出的是语言层面所体现出来的具有相对稳定的共同特征,即是说,不同的文类应有不同的语式、语势、语法、语调和语感。如果说,文类是文体的体貌、构架的外在显现,那么语体便是对文类的默认与确证,它是文体规范下一整套与该文类相匹配的语言成规。一般来说,语体是一个作家特有的对话符的选择和编码方式,它既是指作家的用字、遣词、造句,也包括文本语言在形、言、义等方面的构造原则和特点,此外还涉及作品的语调、语感、语境以及标点符号的使用,等等。可以说,语体文体是文体最为重要和最基本的要素,它真正属于个体的文体,具有浮雕性、可感性和不可重复性。因此,语体文体是识别一个作家风格的最为可靠的标识。然而长期以来,一方面我们的文体研究尤其是古代的文体论,较多涉及的是体制、题材或风格两

^① 托多罗夫《巴赫金:对话理论及其他》,蒋子华、张萍译,百花文艺出版社2001年版,第112页。

个层面的文体问题,而对于语体层面的文体研究则重视不够。另一方面,我们又尽量避免使文体研究变为语言学研究。比如有人认为,文本不过是一种语言存在的显现方式,它由字、词、句的组合而构成。因此,文体研究其实就是语体研究,它主要从作家的遣词造句入手,探讨文本在形、音、义等方面的编码方式和文体特点。这样的看法的确抓住了文体研究的根本,不仅贴近文体的本性且有较强的可操作性,不过将文体研究简单地视为关于语言组合方式的语体研究,其片面性也是显而易见的。总之,在文体研究中,我们既要充分认识到语体文体的重要性,又不能唯语体文体马首是瞻。

第四层次:主体文体。文体虽然是一种由语言构成的话语方式与文本结构方式,但这一切都离不开作家的创造,离不开作家作为创作主体的个性气质、心理感情结构和艺术审美情趣,这样便有了侧重于研究创作主体的主体文体。也正是看到这一点,法国的文学理论家布封说:风格即人。而俄罗斯的大批评家别林斯基说得更具体:“文体——这是才能本身,思想本身。文体是思想的浮雕性、可感性,在文体里表现着整个的人。”^①这里,不论是布封还是别林斯基,都是从创作主体的个性、气质、心理特征、人格色彩和精神结构,即从“整个的人”来探究文体的。由于主体文体联结着作家的感情、心灵与精神,它往往是潜藏于文字底下,不是一下子就能把握得到的,所以,我们可以将主体文体视为“深层”或“内在”的文体结构。

第五层次:时代文体或民族文体。这是在体式文体、语体文体和主体文体的基础上扩展开来的文体结构。即是说,不管是作为语言方式的文体,还是流露出强烈的作家个性风格的文体,都必然地会折射出某种时代的精神,都会烙上产生该文体的民族性格和本民族的文化特征,于是就出现了时代文体或民族文体。还应看到这样一个有趣的现象:当历史的某一时期,作家们受到了某一时代风潮的影响,不但主体文体意识得以觉醒转变,而且不约而同地采用了相近的语体文体进行写作,这时,所谓“一时代有一时代之文学”(文体)也就自然而然地产生了。如近代以梁启超为代表的“新文体”的出现,“五四”时期“白话文体”的崛起,都是典型的“时代文体”的具体表现。文体研究若能立足于语言分析,同时兼及时代、民族和文化,无疑可以拓展文体研究的视野。

由于文体的源远流长和构成的复杂性,上面对文体层次的划分只能是相对的;而且,我不敢肯定这五个层次就穷尽了文体的内涵和外延。不过,有了以上

① 别林斯基《别林斯基论文学》,梁真译,上海译文出版社1979年版,第234页。

的分层,我们就可做出这样的判断:任何一种文体都不是随意混乱的拼凑,而是一种由外到内、由内及外的递进层深的关系,是文学作品中的基本要素在相互作用中所形成的和谐的、相对稳定的一套独特的审美规范。文体结构层次的划分仅仅是为了描述和分析文体的需要。因为有了文体结构层次的划分,了解了文体的外部体貌、内部结构和总体功能,我们就能根据研究的重点,从不同的层次和不同的角度来考察文体的源流,文体的演进,文体的风格特征以及文体的时代精神和文化意味。

三

尽管我国是“文体论研究的大国”(童庆炳语),文体的研究源远流长且内涵十分丰富,但我国传统文体研究的弊端也是显而易见的。这就是较注重对体制、题材和文学风格方面的研究,而对语体文体不够重视。当然,不是说我国传统文体论中没有语体方面的研究,只是说我国传统文体论对语体的研究更多地侧重于语言的形式方面,比如研究诗歌的押韵平仄所形成的语言的韵律感;研究诗人是如何炼字、炼词和炼句,等等;而在散文研究中,则主要从表达的准确、明晰、生动、形象等方面来分析语言,而且描述与分析基本上停留于直观性、经验性的表面层次。因此,总体来看,传统文体论中的语言研究往往是辅助性的、处于次要的地位,有的时候甚至是可有可无的。这就要求我们在进行文体研究时,要换另一个视角来分析、描述文学作品的语言;或者说,要给“语体文体”研究注进新的“活质”。因为“每一件文学作品都只是一种特定语言中文字词汇的选择。……一首诗中的时代特征不应去诗人那儿寻找,而应去诗的语言中寻找”^①。

在我看来,语体文体研究中的“活质”,就是西方现代语言学的理论思路和研究方法。

我们知道,20世纪初由索绪尔所开创的现代语言学对西方的文体研究产生了重大的影响,甚至于有不少人认为现代文体学已经成为语言学的一个分支。当然,现代文体学到底是一门独立的学科抑或是现代语言学的一个分支,在我看来并不重要,重要的是引进西方现代语言学的“活质”,能够开拓我国文体研究的视野,促进文体研究的深入,从而使文体研究更加科学化和系统化。比如,索绪尔的“语言”与“言语”,“共时”与“历时”,“组合”与“聚合”,“能指”与“所指”的整体和自足性的语言学理论。俄国形式主义关于语言运用中的“陌生化”和“前景

^① 韦勒克、沃伦《文学理论》,刘象愚等译,三联书店1984年版,第186~189页。

化”“常规”与“偏离”的观点,布拉格学派的代表人物雅各布森的“生成语法学”以及“隐喻”和“转喻”的分类,乔姆斯基的表层和深层的结构分析法,韩礼德的功能主义语言学,等等,都有助于加深我们对于文体的理解,推动文体研究迈进一个新的境界。进一步说,现代语言学对于笔者正在进行的散文文体研究究竟有哪些帮助呢?笔者认为现代语言学的理论、思路和方法,对我们的文体研究最具启发性、最有效和最有用的,莫过于常规与偏离、情景语境和语言分析与文学意义的关联三方面。下面拟就这三个问题略作阐释:常规与偏离。要把握和认识这个问题,首先必须了解“陌生化”和“前景化”这两个概念。“陌生化”这一理论为俄国形式主义理论家什克洛夫斯基提出,它主要从读者的接受角度来说。指文学语言运用中的反常性、新奇性特征。什克洛夫斯基提出“陌生化”理论主要基于两点:一是传统的文学研究只重视形象思维和艺术形象的研究,而什氏认为在文学艺术中形象只是各种手法中的一种,它并不比语言更为重要。二是什氏进而认为,在日常生活中,许多事情一旦成为人们的习惯就不免带有机械性,就会变成自动的动作,久而久之就失去了原创性和新奇感。什氏将这种现象称为“目的性”。而“陌生化”的提出,就是为了破坏人们习以为常的习惯,重新唤起人们的新奇感、追求欲和创造的热情。在《作为手法的艺术》一文中,他这样论述:被称之为艺术的东西之所以存在,就是为了使人恢复对生活的感觉,使人感受到事物的存在,使石头显出石头的质感。艺术的目的是要使人感觉到事物,而不是仅仅知道事物。艺术的手法就是使事物变得陌生,使形式变得困难,以增加感觉的难度和时间长度,因为在艺术中感受过程本身就是目的,理应设法延长。

这段话曾被不少形式主义的冒险者反复引用,并津津乐道。的确,这是一种相当吸引人的艺术手法:它通过对素材的选择、加工,和语言的重新组接,使艺术形式变得困难,增加读者感觉的难度和长度,让作家显得既陌生新奇又出人意料,从而凸显出作品的“文学性”。而与此互为呼应、异曲同工的是布拉格学派另一杰出人物穆卡洛夫斯基的“前景化”理论。“前景化”这个概念来源于视觉、听觉艺术的基本原理,即具有独特性的艺术作品总是偏离人们的一般期望。而在文学分析中,“前景化”主要指在文学语言的运用上偏离标准和常规,使某些词语变得十分“突出”,以此引起读者的关注。从这里不难看出,穆氏的“前景化”概念与什氏的“陌生化”是一脉相承的。

那么,如何才能最大限度地“陌生化”和“前景化”呢?这里的关键在于对传统的标准和常规的偏离。而偏离主要表现在两方面:其一是对话语的偏离;其二是对体裁和结构以及叙述视角等方面的偏离。就语言来说,偏离的现象可以说

是随处可见。比如,“一个悲伤以前”是对于常规短语“一个星期以前”的偏离,但它的表达更新奇因而更能引起读者的关注。特别在诗歌中,这种语法结构上的偏离更为普遍,如人们熟悉的杜甫的诗句:“香稻啄余鹦鹉粒,碧梧栖老凤凰枝”,在句法上采用的是倒装,这样的语言结构显然偏离了常规,但谁也不会否认它比常规的表达更富艺术的意味。在现代散文中,这样的偏离常规的语言也很多。如“只看见风的线条,它是飘扬的旗帜,是纷飞的树叶是荡漾的黑发是我手中燃着的香烟”。“他穿着一件绿色的运动衣,正如一棵年轻的树……年轻的树向我跑来”。不一定有倒装,有出人意表的炼字炼句,但有感觉,有灵性,有变形,有隐喻,这样的语言组合和表达,显然偏离了传统散文语言的要求,值得我们细细研究。至于体裁和结构上的偏离,在现代散文创作中同样屡见不鲜。举例说,传统的观点认为散文更适宜于描写风花雪月、小桥流水,或借景抒情,托物言志,在结构上则以苏州园林式为佳。然而20世纪90年代以后出现的文化大散文,却偏离了传统的题材观和结构观。文化大散文不但大多采用了重大的题材,而且篇幅长,结构宏大,这样的散文与传统的散文是完全不同的,但它并没有降低散文的思想艺术价值,相反,文化大散文的出现大大扩大了当代散文的影响,提升了散文的文化和审美品位,甚至一度成为散文写作的风尚。由此可见,偏离并不是离经叛道,更不是作家或诗人故意为难读者。从交流的过程看,偏离乃是引导读者更好地去寻找和领悟文学作品深层意义的一种策略,当然,偏离也是实现“陌生化”和“前景化”的有效手段。因此,真正的文体研究,无论如何不应拒绝偏离,而应将偏离纳入文体的研究视域之内。

情景语境。这一概念来自于“功能文体学”。功能文体是以系统功能语言学为基础的文体派别。它指的是以语言的“经验功能”和“逻辑功能”为主导来探索各种文体特别是文体风格等问题。这一文体派别的开创者为语言学家韩礼德。在《文学研究的描写语言学》《语言功能与文学文体》等论文中,他打破了传统的文体与内容的界限,认为任何结构都有其特定的语言功能,即“文体存在于语言的任何领域之中”。因此,在对文学文本的考察中,可以通过对语言各个层次之间的关系的分析来识别文本的文体特征。如语言的排列或组合、节奏结构的平衡、叙述的视点、隐喻、反讽等等。更为主要的是,不同于形式主义语言学只注重文本的形式主义分析,韩礼德认为功能文体学不应仅仅分析文本的层次结构,它还应关注产生文本的时代和社会语境。此外,语言是人类用来进行交际的,而交际一般在特定的语境中才能进行并获得好的效果。为此,韩礼德提出了“情景语境”这一概念。而构成情景语境的三要素是话语的范围、话语的基调和话语的方

式,简称为语场基调与方式。语场指交际者处于其中的社会活动;基调指语言交际过程中各种参与者所扮演的角色,以及他们的语言风格的不同;方式指交际时所采用的渠道或媒介。以上三种要素,分别制约着作家或讲话者对概念意义的选择。而作品的意义和价值正是在这种“情景语境”的制约下生成的。很显然,情景语境将语言分析文本的“内部”引向了文本的“外部”,即引向文本所处的时代、社会、文化的大环境之中。我认为,功能文体学的“情景语境”分析对于我们正在进行的现代散文文体研究是大有助益的。举例说,当我们分析“五四”时期的“闲话风”和“独语体”时,如果将这两种说话方式放到特定的“情景语境”中进行考察,相信更能突显出这两种语式的文体意义和美学功能。正是因此,我们说功能文体学的“情景语境”不仅充分展示了自己的优势,而且在一定程度上预示了未来文体研究的发展方向。

语言分析与文本意义阐释的融合。就文体研究的实际意义而言,我认为西方现代语言学在这方面的研究对我们最具参考价值。因为众所周知,我们过去的文体研究存在着两个方面的问题:一是只凭主观印象、经验直觉来阐释文本的意义,带有较大的随意性;二是一些文体分析只注重语言的形式,而很少能够深入准确地阐释语言描述与文体的意义之间存在着什么样的关系。这其实也是俄国形式主义和布拉格学派的致命伤。相较来说,韩礼德的功能文体学就较好地避免了这种重语言分析而轻文本意义阐释的弊端。他认为,文本的意义实际上主要体现在词语和文本结构中的意义,以及文体的研究者所能想到的任何东西。因此,文体研究的意义就是要将这两个层面的意义挖掘出来。他还认为,判断什么是“真正的前景化”时,研究者依据的不是语言的基本功能,而是文本的主题意义。这样的研究在我看来比雅各布森的纯粹语言学描述更为生动具体,也更贴近文学作品的本性。当然,就语言分析和文本意义阐释相结合这方面来说,更值得注意的是斯皮泽的“语文圈”文学作品分析法。所谓“语文圈”,指的是从表层的语言描写分析进入到内在的“作品生命核心”的整个分析过程,这个过程包含三个相互关联的层次:第一层次,对作品中频繁出现的偏离常规的语言特征或语言细节进行分析;第二层次,找出支持这些语言特征的心理因素,或分析语言特征所产生的心理效果;第三层次,通过考察相关的因素把握文学作品的主题意义或美学效果。斯皮泽的这一套“语文圈”作品分析法的可贵之处,在于它是从语言形式入手,进而探究作家的心理成因,阐释作家的语言选择所承载的主题意义。与传统的印象直觉批评相比,这样的文体研究更为精细,也更具科学性和客观性。西方现代语言学可供我们借鉴的东西还很多。比如,在语言学理论指导