

语言的狂欢

诗歌语言的审美阐释

余松 著

云南人民出版社

1207.22/457

语言的狂欢

诗歌语言的审美阐释

余松 著



云南人民出版社

本书受云南省学术著作出版基金资助

图书在版编目(CIP)数据

语言的狂欢：诗歌语言的审美阐释/余松著. —昆明：
云南人民出版社，2000.5

ISBN 7-222-02974-5

I. 语... II. 余... III. 诗歌-语言艺术-
文学研究-中国 IV. I207.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2000)第24262号

责任编辑：蔡育曙

封面设计：孟嘉福

语言的狂欢

——诗歌语言的审美阐释

余松著

云南人民出版社出版发行

(昆明市书林街100号)

邮编：650011

昆明文化印刷厂印装

云南省新华书店经销

开本：850×1168 1/32 印张：8.75 字数：220 000

2000年5月第1版

2000年5月第1次印刷

印数：1—1 200

ISBN 7-222-02974-5/I·789

定价：14.50元

序 言

骆小所

1999年已快翩然而去，一个千年的纪元将结束它沧桑的篇章，我们又向新世纪迈进了一步。作为一个研究者，怎样使自己的理论和时代合拍，用自己新的理论讨回自己的青春，这是立志许身于学术研究的学者不得不考虑的问题。

此时我受余松副教授之托，为他的个人学术专著《语言的狂欢》写序，我看完了书稿，感到一种新的时代的理论在书中放出亮色。我为此感到高兴，于是把这种兴奋之感记述下来，为之为序，和余松的《语言的狂欢》一起奉献给我们的时代，我们相识和不相识的朋友。

《语言的狂欢》是余松副教授对诗歌语言研究的专著，说得更具体点，它是一部诗歌修辞研究的专著。诗歌修辞学是对诗歌言语风格研究的科学。语体风格，是以语言交际功能为依据建立的语言风格类型。它是适应不同的交际目的、内容、范围的需要所形成的。

社会交际多方面的需要是语体风格形成的客观基础。它是在社会历史的发展过程中逐步形成的，并且随着历史的发展而变化。时代发展到现在，诗歌语体风格呈现出一种众彩纷呈的态势，但是，不管它怎么变，它比起其他文艺语体，如散文语

体，戏剧语体来都显示出它独特的风格。我们平时讲，说话要得体，得体之“体”就是语体之体，说得体的话就是说合乎语体的话。语体风格与时代风格、民族风格和个人风格相比，它居于领先地位。但是，时代风格、民族风格和个人风格的发展会促使语体风格的发展。

余松所著《语言的狂欢》包括了诗化语言的发生和内在生成机制、诗化语言的存在与表现特征、诗歌语言的能指形式、诗歌语言的所指——诗性意义、诗歌语言的审美修辞、语言的困境与诗人的使命等六章内容。《语言的狂欢》构想之新颖，理论拓展之恢宏，体现了余松自己的言语风格和理论风格。

诗歌语言的最大特点往往用情感逻辑来替代理性逻辑。它所反映的客观世界，不在乎判断或推理，而是传情达意。人们往往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、逻辑的或实证的，它所提供的不是科学知识，而是意味隽永的美。

诗歌语言的创造是十分复杂的精神活动，它要求饱和着情感因素的人要把整个心灵都调动起来投入其中。它不在于对生活真实的再现和摹拟，而在于对创作主体情感的表现。在诗歌语言的创造中，经过主体审美情感浸透了的时空，其实是一种艺术化的心理时空，这种时空，虽然要受到客观时空规律的制约，但它更是一种艺术感觉的产物，它虽然和客观时空不相吻合，但它创造了经过主体心灵映照出来的时空，它跳跃着生活的律动。

余松这部专著，渗透着新时代的理论气息，把人们带入一个新的理论世界。

1999年末于云南师范大学四合院

目 录

序言	骆小所
第一章 诗化语言的发生和内在生成机制	1
一、诗化语言的发生	2
(一) 语言与艺术的原初关系	2
(二) 语言的母体: 音乐与绘画	4
二、诗化语言的内在生成机制	12
(一) 相似律	12
(二) 隐喻律	16
(三) 想象律	23
第二章 诗化语言的存在与表现特征	30
一、情感表现性	31
(一) 语义的情感表现性	32
(二) 语音的情感表现性	36
二、意象建构性	40
(一) 意象与情感表现	40
(二) 意象与语言的亲缘关系	42
三、语义生成性	45
(一) 诗化语言与原初命名	45
(二) 语言行为中的语义生成	47
(三) 语言关系中的语义生成	49

(四) 语言形式中的语义生成·····	53
第三章 诗歌语言的能指形式 ·····	58
一、诗语言——能指优势符号·····	59
(一) 能指优势的形成·····	59
(二) 能指优势与形式表现·····	62
(三) 诗语言中的能指与所指·····	64
二、诗歌语音能指的塑造·····	71
(一) 语音与语义的偏离·····	71
(二) 语感能指·····	76
(三) 语势能指·····	80
(四) 节奏能指·····	84
三、诗歌语义能指的塑造·····	88
(一) 语义能指与语言结构·····	88
(二) 营构多级化的意指系统·····	95
(三) 营构指称不确定的含蓄意指系统·····	101
(四) 在能指与所指间建立新的意指关系·····	106
四、诗歌语言形式能指的塑造·····	108
(一) 语言组合形式·····	109
(二) 意象形式·····	112
(三) 文本整体结构形式·····	117
第四章 诗歌语言的所指——诗性意义 ·····	128
一、诗性意义解析·····	128
(一) 诗的意义目标：诗性意义·····	128
(二) 诗性意义的生成维度·····	132
(三) 诗性意义与其他意义·····	136
二、诗性意义的文本特征·····	140
(一) 中介性·····	141

(二) 形式性·····	146
(三) 空框性·····	149
三、诗性意义的表现形态·····	158
(一) 情感形态·····	158
(二) 意味形态·····	167
(三) 感悟形态·····	174
第五章 诗歌语言的审美修辞 ·····	182
一、意象化修辞·····	182
(一) 意象的语言营构策略·····	182
(二) 意象的语言组合策略·····	188
二、隐喻化修辞·····	197
(一) 隐喻语言的诗性功能·····	197
(二) 隐喻语言的营构策略·····	209
三、陌生化修辞·····	221
(一) 陌生化语言的审美要义·····	221
(二) 陌生化语言的营构策略·····	229
第六章 语言的困境与诗人的使命 ·····	241
一、语言的困境·····	241
(一) 诗人的语言痛苦·····	241
(二) 语言困境解析·····	244
二、语言困境的突围与超越·····	250
(一) 语言隐喻与意象·····	251
(二) 语言自律与词语复活·····	253
(三) 语言空白与无言之美·····	256
(四) 语言个性与风格·····	258
三、诗人的使命与审美的辉煌·····	260
(一) 重振诗化语言·····	260

(二) 建构审美人格·····	261
(三) 创造意义世界·····	262
主要参考书目 ·····	266
后 记 ·····	270

第一章 诗化语言的发生和内在生成机制

语言是存在的家，人就住在这家中

——海德格尔

每一个真正的诗人身上都有一个很古老的人，他仍然从语言之源里饮水。

——瓦莱里

天地有大美而不言，四时有明法而不议，万物有成理而不说。

——庄子

语言与艺术是两种截然不同的符号类型，语言是理智的符号系统，艺术是情感的体验系统。在符号学领域内建树颇丰的卡西尔和苏珊·朗格，其艺术符号学研究的重点：一是辨析语言与艺术两类符号不同的形式与个性；二是探讨语言符号向艺术符号转化的方法和途径。对于前者，他们的论述极有启示意义；对于后者，他们却没能给我们提供更多的东西。苏珊·朗格虽肯定“诗歌根本不是真正的话语”，诗中的语言发生了根本的变化，它不再服务于事实的说明、意思的传达和概念的建立，“而是以推理性语言所进行的虚幻的‘经验’和虚幻的往事的创造。”^①但她坦率地承认：“有关语言在诗的创作中的作

用问题，在我自己所属的学派内也没有得到很好的解决。”^②

尽管语言符号的概念性、推理性与艺术符号的意象性、体验性互不对应，但问题的全部症结就在于：诗只能用语言去创造艺术，用推理性符号去营构体验性符号，用语言去言传不可言传的“内在生命”，用受到极大限制的东西去表现难以限制甚至无法限制的东西。这种困境，迫使语言符号要创造性地转化为艺术符号，推理性系统要转化为表现性系统，以形成新的符号现实。诚然，转化的发生，离不开诗人对语言创造性的组合和运用，离不开艺术家在特定语言行为中的主观努力，但转化之所以能够发生和实现，却离不开语言潜在的诗化基因。简言之，任何主观的创造性努力都建基于这种客观存在的基础之上。诚如罗曼·雅各布森所说：

假如一些批评家仍然怀疑语言学家进入诗学领域的
能力，那么，我个人认为，这是因为一些偏执的语
言学家的拙劣诗歌分析能力被当成了语言学科学的
不足。然而，我们在这里都明确地认识到：一个对语言
的诗歌功能充耳不闻的语言学家和一个对语言问题毫
无兴趣、对其方法也知之甚微的文学学者都同样是全
然不合时宜的人。^③

一、诗化语言的发生

（一）语言与艺术的原初关系

最早指出语言具有诗化基因的当推古希腊的智者亚里斯多

德，他认为语言中除了表示真和假（逻辑）的叙述外，还有既不表示真也不表示假的语句，比如心意和抱负，它们是心灵的所属，不是逻辑的，而是诗和修辞的。意大利哲学家乔巴蒂斯达·维柯在他那部死后才为世人所瞩目的天才著作《新科学》中，则首次明确提出了“语言起源于诗”的观点，他告诫人们“要从诗的原则中寻找语言的原则。”德国批评家J·G·赫尔德有过一部关于语言起源的论著：《论语言的起源》（1772年），他认为：最早的语言是一部“灵魂的字典”，隐喻和象征在这里互相结合，创造出“神话以及关于全人类行为和言语的卓越史诗——即一篇充满激情和趣味的永恒的寓言”。^④维柯认为正是这种本能的“诗歌智慧”培育了语言的品格，而这种语言的品格向现代人抽象、分析的思维模式发展，养育了我们的心智。他们的观点得到了英国诗人雪莱的热烈响应，雪莱从“诗即想象的表现”，语言的本性是隐喻，隐喻是想象的产物这一推论出发，得出结论：“语言的本性就是诗”，诗是“来自于语言天性的本身”，它必然是“由想象而产生同时仅仅与思想发生联系”。^⑤

随后，黑格尔在《美学》中重申了这一观点：“诗的用语产生于一个民族的早期，当时语言还没有形成，正是要通过诗才能获得真正的发展”。^⑥著名的意大利表现主义美学家克罗奇在此基础上明确提出语言与艺术的统一说，其美学代表作书名就是《作为表现的科学和一般语言学的美学的历史》。他推论如下：艺术是纯粹的直觉，直觉即表现，表现即艺术，所以艺术是表现的科学。语言呢？克罗奇认为语言本身就是主观直觉的创造，是“精神最原始的表现”，本质上也是研究表现的科学。他说：“如果语言学真是一种与美学不同的科学，它的研究对象就不会是表现。表现在本质上是审美的事实；说语言学

不同于美学，就无异于否认语言为表现。但是发出声音如果不表现什么，那就不是语言。语言是声音为着表现才连贯、限定和组织起来的。”^⑦所以，语言的本性自然是诗、是艺术，他由此断定：

语言活动并不是思维和逻辑的表现，而是幻想、亦即体现为形象的高度激情的表现，因此，它同诗的活动融为一体，彼此互为同义语。这里所指的就是真正、纯粹的语言，就是语言的本性，而且即使在把语言作为思维和逻辑的工具，准备用它作某种观点的符号时，语言也是要保持它的本性的。^⑧

这里，克罗奇的论述逻辑是：艺术=知觉=表现=语言。他坚信，语言是一种创造性活动，而不是一种简单的被动的接受活动；语言不是物质的代码或符号，完全是人类精神生活的一部分；语言活动不是思维和逻辑的表现，语言的本性是幻想、是隐喻、是意象、是韵律和节奏。这些，与其说是逻辑的不如说是诗的。上述种种论证归纳起来，就是目前许多人类学家和语言学家都程度不同的加以研究和认可的一个命题：语言起源于艺术，艺术符号是语言符号的母体。

（二）语言的母体：音乐与绘画

其实，文化人类学和考古学的累累实绩也在不同程度上充分证实了这一点。许多研究者把艺术的开端确定在大约四至三万年前的旧石器时代晚期，我国有学者更提出了“艺术起源与人类起源同步发生”的假说，把艺术起源的上限定在大约三百

万年前。^⑨也有学者采取了较为稳健的态度：认为三百万年前到一百万年前，还不可能产生真正意义上的艺术，应视为艺术发生的准备阶段。同时提出，艺术种类的发生先后不一。最早的是以舞蹈为代表的形体动作类艺术，约一百五十万年前至十万年前。其次是以雕刻、绘画为代表的空间造型类艺术，约十万年前至二三万年前。最晚的是以音乐、诗歌为代表的时间语言类艺术。^⑩

无论采取何种说法，艺术的起源显然早于语言。从考古发现看，无论是三万年前西班牙阿尔塔米拉洞穴壁画，还是二万年前法国拉斯科岩洞壁画，所画奔马、野牛、野羊、鸟头人等，形态生动，色彩明快，已经达到相当艺术水准。而目前发现的最早文字，一是苏美尔人创造的“契形文字”，距今约五千多年；另外是最近在我国湖北宜昌杨家湾遗址中出土的陶器象形文字，专家们初步认定迄今约六千多年。尽管语言要早于文字，但从文字出现得相当晚及其简陋形态上也可看出，那时的语言不会很发达，它在表情达意上的水准应当说远远落后于艺术。

原始艺术中，除了起源最早的舞蹈外，恐怕孕育语言的直接源头就数绘画和音乐了。其实黑格尔从另一角度上也肯定过这一点，他说：“诗，语言的艺术，是把造型艺术和音乐这两个极端在一个更高的阶段上，在精神内在领域本身里，结合于它本身所形成的统一整体”。^⑪

绘画，在现代人看来无疑是一种审美存在，但在功利性占主导的原始人类的意识中，图画只不过是一种载体，用来同自然、人以及超自然世界进行交际的符号。它们在很大程度上承担着语言的交际功能，作用类似于语言文字。例如在北美洲，鄂桔布瓦印第安人为了记载仪式歌曲的次序，便在桦树皮上画

出神祇、鸟兽的图像。西部平原印第安人在他们的帐幕外面画上故事图画，记载那些值得记忆的狩猎和战争的胜利。苏兹印第安人更创造出一种编年图画史录来记载全部落的历史大事件。观看这些图画史能够使他们回顾起曾经发生过的特殊的降生、死亡、战争和瘟疫的年代。像我国古代传说中的“龙书”、“鸾书”、“穗书”之类的说法，也可能就是这种以图代文的形式。人类学家赫尔梅斯写道：“人类在运用词来记录其思想和经验之前，是用图画来行使这种功能的，许多只有从考古发掘才为世人所知的人种，除了他们的艺术外，尚没有能够清晰表达的语言。”^⑩

图画交际功能的进一步发展，就形成了较抽象的象形文字。古埃及文、巴比伦文、腓尼基文和中国古代文字都有象形文字阶段。英语这类典型的拼音文字，最早也来源于象形文字。英文的26个字母渊源于拉丁字母，拉丁字母渊源于希腊字母，希腊字母则是从腓尼基字母演变而来的。约公元前十三世纪，腓尼基人创造了人类历史上第一批字母文字，共22个字母（无元音），是世界上字母文字发展的开端。那么，腓尼基字母从何而来？其实据专家考证，来源于古埃及的图画文字。在古埃及图画文字中，A是表示“牛头”的图画，B是表示“家”和“院子”的图画，G是表示“曲尺”的图画，D是表示“门扇”的图画等。公元前2世纪时，拉丁字母已经形成了23个字母。后来为了雕刻和手写的方便，并为了使元音的V和辅音的V相区别，便把原来的V的下方改写成圆形而定为元音U；又把两个V连起来变出了一个作辅音的W，后来又把I稍稍变化而创造出另一个辅音字母J。这样一来，原来的23个字母再加上U、W、J，就构成了26个字母的字母表了。综上所述，不难得出这样的结论：原始文字其实不过是简

化了绘画，“凡是最初的民族都用象形文字来达意，这是一种共同的自然需要。”^⑬苏联语言学家斯皮尔金在论及“原始图画”与语言的关系时，认为“原始图画”它不是语言，而是对知觉和表象，对情景整体的生动再现，然而这种原始图画，却是孕育人类语言的母体。既然“文字是绘画的产物”（美国语言学家布龙菲尔德），那么，绘画的艺术精神自然会潜意识地积淀在文字中。对此，汉字尤其典型。以象形为基础的汉字，是客观之象，但更是“一个‘感于外而发于内’的心理意象，一种客体与主体的交接混融物。”^⑭难怪英美意象派诗人对汉字这种直观的意象表现性赞赏不已。

语言是音和形的统一体，如果说“形”主要得益于绘画，那么“音”就主要得益于音乐了。人类很早就认识到音乐在社会生活中的重要作用。希腊神话把乐器的最先发明权赋予了众神的使者赫尔墨斯，这位掌管神灵之间和生死两界之间通讯交际的使者同时也是字母、数字、乐器、体育等文化因子的创始人。据传，他在散步时偶然脚触一物发出妙音，拣起来一看，原来是龟壳内一条干枯的筋在发响，由此得到启示，发明了第一架竖琴，从此世间有了美妙的音乐。与希腊神话相类似，在各民族的古代神话中，也都把音乐的发明权归于远古的某位神或圣人。如中国神话中有“伏羲氏作瑟，造《驾辩》之曲”的记载（《楚辞·大招》王逸注），有夏禹的儿子启从天上带回“九辩与山歌”的说法（《山海经·大荒西经》），也有黄帝命伶伦制定乐律，伶伦削竹为管，根据凤凰鸣声的音高制成了十二律管的传说（《吕氏春秋·仲夏记·古乐篇》）。希伯来人的《圣经·创世记》中记载，亚当的七代孙把族长的权力以三分的形式传给了三个儿子，长子雅八分管畜牧业，三子土八掌管金属冶炼和工具的制造，次子犹八是“弹琴吹箫的祖师，”负责音乐方面

的事宜。由此可见音乐在原始人心目中的重要地位。

根据功利先于审美的原则，原始音乐与绘画一样，也主要是起着语言的交际功能作用。正是这一点，使原始音乐成了孕育语言的直接催化剂。早在十八世纪，维柯就提出：“野蛮人最初的语言一定是在歌唱中形成的。”^⑮其后，英国著名社会学家斯宾塞提出了与之相反的观点：音乐起源于语言。本世纪初德国著名艺术史家格罗塞发表了《艺术的起源》一书，以翔实的材料，严谨的分析，得出了语言起源于音乐的结论，成为维柯论断的有力回响。曾被拉波夫誉为本世纪最出色的三位语言学伟人之一的丹麦语言学家叶斯柏森，通过自己的潜心研究，也得出了同样的结论：“语言起源于唱歌。”日本音乐史家属启成论证说，音乐先于语言而产生的假说是有理由成立的，“就是说，最初先有声音。不仅仅是人，所有的动物都有能听到声音的耳朵，而且也都有诸如声带似的能发出声音的器官。人类随着智慧的发展，利用声音创造出语言，而且能够讲出自己的思维，同时也把内心所感化为音乐。因此，音乐是一种语言，而语言又是音乐的变形，故难以区分其根源。”^⑯郭沫若先生曾就甲骨文中的“音”与“言”二字进行类比研究，其结果也为此提供了语源学方面的佐证。他发现，“音”与“言”在古代与远古的乐器有关，在金文中二者常常互相通用，由此得出结论：“原始人之音乐即原始人之言语，于远方传令每籍乐器之音藏事，故大箫之言亦可转为言语之言。”^⑰

语言起源于音乐，那么，在比较古老的语言中，音乐的痕迹肯定会十分醒目，地位也相当重要。我们不妨从原始诗歌的表现特点和古汉语声调的起源两方面来看一看：

原始诗歌都很简短。其主要特点，按西方研究远古诗歌的帕利——劳德理论的说法，是大量运用“现成思路”和“现成