

語言學理論是否能用於文學研究？

——從語言「常規」與「變異」的互動說起

周世箴

內容提要

語言學理論是否能用於文學研究？語言學家是否有能力進入文學研究的領域？自從現代語言學發生以來，就有人思索並從事嘗試了。語言學理論用於文學研究的能力與局限都曾被過度誇大過。語言學與文學的本質差異似乎決定了二者的不相容性。但二者卻又因語言符碼這個中間媒介而難分難解。語言學研究的對象是語言現象。而構築文學文本的基本材料是語言，語言單位的選擇與組合形態直接影響到文學作品的訊息傳遞、風格呈現和感染效果，遷涉到語言的「常規」、「變異」、二者的互動關係，以及使用者如何拿捏的問題，是頗值得一探的特殊「語言現象」。語言變化是常態，是語言結構本身的一種平衡作用。正是這種「平衡作用」維持了「常規」、滋生了「變異」，二者相剋相生而千變萬化。由語言的「變異」及其與「常規」之間的互動入手，對文學語言現象進行由表及裡的分析，層層深入地揭開只可意會不能言傳的神秘面紗，講求系統與知性分析的語言學理論還是有用武之地的。本文以理論概述為主，實例分析可參見本刊其他三篇文章（呂、賴、林）。與本文相關的實例分析將另文發表。

大綱

- 一、前言
- 二、「常規」與「變異」的互動及其對文學語言的影響
- 三、由「常規」與「變異」的互動現象透視「文學語言」
 - 3.1 理論分析的基礎 —— 與日常語言相通之處
 - 3.2 理論分析的突破點 —— 與日常語言相異之處
- 四、文學語言「變異」的類型
 - 4.1 「常規」感知的突破與「變異」
 - 4.2 語言單位共存條件的突破與「變異」
- 五、以語言學理論研究「文學語言」的能力與局限

一、前 言

研究文學的多半怕碰語言學，研究語言學的又往往不愛談文學。語言學與文學二者的本質差異似乎決定了二者的不相容性。語言學研究的中心是語言結構及其系統的普遍性、共通性（註一），重點在認知人類共有的語言機制和語言能力，以及人類的心智活動。歸納語言常規演變的規律，探求語音、詞彙、句子等各成份之間共存的條件，都離不了知性解析。文學講究整體美感、抗拒知性的解析，以心靈感知為貴，往往被視為只可以意會不可以言傳的神妙之物。可是，這二者卻因「語言符碼」的作用而有了關聯。構築文本的基本材料是語言，語言單位的選擇與組合形態直接影響到文學作品的訊息傳遞、風格呈現和感染效果。”語言學理論的意義在於指導我們用科學的方法觀察語言現象，而語言現象則是我們建造語言學理論大廈的土壤和基石。”（註二）所謂「語言現象」一般指日常運用的語言（以下簡稱「日常語言」），是語言學研究的對象和理論依據。但「日常語言」與「文學語言」之間雖有差異，二者之間的互動關係卻錯縱複雜，遍佈共時影響與歷時變化二軸。從這一角度著眼，「文學語言」雖然精緻神秘，卻也是一種頗值得一探究竟的「語言現象」。

文學作品中的語言，太過老套的令人生厭，太怪、用語太生澀難懂也同樣要被排斥。評者有一定的衡量標準嗎？同樣是以妓女生活為題材，黃春明早年的《看海的日子》與後期《賽啞娜啦再見》《小寡婦》為甚麼有「鄉土」「城市」之分？除了其他相關因素，語言表達是如何顯示人物的背景與個性呢？《紅樓夢》與《西游記》中的人物語言為甚麼那麼鮮活而有個性？同樣以「送別」為主題，蘇軾、柳永、李清照三人的風格差異可以由他們的語言運用觀察到嗎？相對於成人文學，成人寫兒童文學時所追求的「淺語」、「童言童語」是否有「規」可循呢？（註三）詩的語言往往看似無理，想去卻又覺得妙得不可更易一字。讀者由「看似無理」到「妙得不可更易一字」，詩人由句句中規中矩到「看似無理」、「妙得不可更易一字」，其間經歷了甚麼樣的心路歷程與詞句鍛煉過程呢？這就遷涉到語言的「常規」、「變異」、二者的互動關係，以及使用者如何拿捏的問題。由文學語言現象入手對文學作品進行由表及裡的剖析，語言學的理论與方法還是有用武之地的。這是文學研究與語言學研究領域之間共有的一片有待開拓的園地，也是本文及本刊其他三篇同類論文努力接近的目標。本文以理論概述為主，實例分析可參看其他三篇文章，與本文相關的實例分析將另文發表。

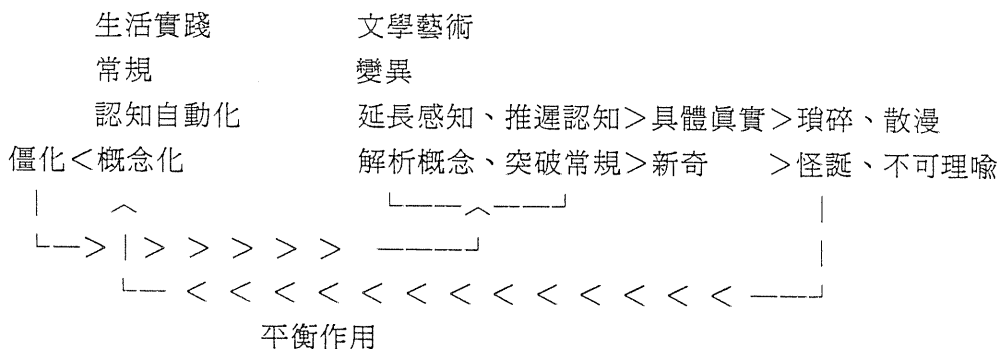
二、「常規」與「變異」的互動對文學語言的影響

2.1 「常規」與「變異」的互動

「常規」與「變異」在事物發展過程中互動共存。前者維持著系統的穩固與持續，而後者刺激系統的更新。二者因時、地、人等因素的變動而互動消長，此時的「變異」會融入他日的「常規」，而此地的「常規」也可能在他處被視為「變異」。二者因所處領域的不同而有所消長的例子也比比皆是。生物學上重視遺傳而珍視「常規」的持續，同時也將物種優化的希望寄托在「變異」的奇跡上。文學發展的長河之所以能夠綿綿不絕地貫穿古今，憑靠的是「常規」的延續。可是，一波又一波的「變異」掘起於邊緣支流之後又湧向中流（如詩、詞、曲之變），無異為文學的長河注入了清流而使文學生態不斷更新。這種相對於「常規」的「變異」，如何由文學作品的最基本構材——「語言」單位——及其組合方式體現出來呢？

2.2 生活實踐與文學藝術中的「常規」與「變異」

周遭事物包羅萬象，變化無常，不易把握。在講求效率的生活實踐中，人類習慣於把變化、流動的感覺提煉、凝固成簡煉、穩定的知性概念，使認知活動成為慣性的程式運作，作為認識事物一般性的基點，便於記憶、學習、人際溝通和系統的傳承，所依據的是事物的「常規」。戴著前人的經驗眼鏡看事物往往事半功倍，卻也易滑入僵化的死胡同而成為生活實踐中的障礙。凝固的知覺、概念的框架限制人們對新事物感知的敏銳度，這正是文學藝術的大忌。“藝術之所以存在，就是為了幫助我們重新感受到生活；...使我們體會到物體，...而不僅僅是承認了它。為了增加知覺的困難和延長知覺的過程，藝術技巧努力使事物變得「陌生起來」....。”（註四）一方面，藝術幫助我們保持與外在世界直接的感性接觸，抵制認知活動的慣性程式運作，捉住變化、流動、稍縱即逝的感知。另一方面，“...因為藝術本身存在於時間之中，所以，反熟悉化的具體手法本身也會就範於習慣化和變成常規。”（註五）就範於習慣化的結果豐富了「常規」卻也使感覺鈍化，固守「常規」的極端是「僵化」，「變異」勢在必行。「變異」的極端則是怪、是難以溝通，須要「常規」的約束。「常規」與「變異」二者竟然相剋相生：



三、由「常規」與「變異」的互動像透視「文學語言」

“語言變化是常態。...語言結構本身似乎含有一種維持平衡作用的因子使語言不致過份脫離現實的需要”（註六）正是這種「平衡作用」維持了「常規」、滋生了「變異」，二者互相制約而生生不息。如上圖所示，生活實踐與文學藝術雖然對「常規」「變異」各有偏重，但並非截然二分。「日常語言」「文學語言」二者與「常規」「變異」的互動關係也是如此。語言的「常規／規範」是特定時間、特定語言社團的操本族語的人所接受的用法準則。日常使用的「口頭語」與「書面語」目的在於溝通、傳知，維護「常規」以減少溝通、傳知的障礙自然是其重心所在。至於「文學語言」，則是依存「常規」而珍視「變異」。一方面，文學文體、文學性特徵來源於語言「常規」，因此而能流通、延續；另一方面文學創作標榜創意、風格獨特而容許「變異」有較多的活動空間。

「日常語言」是在語言運用的自然狀態下發生的，而「文學語言」在人為設定的場合中運用。由日常語言中歸納出來的結構、系統與規律將如何應付扭曲、善變的文學語言呢？語言學理論是否有能力進入文學研究的領域並對有助於突破文學研究的某些難點呢？以下的問路石必不可少：(1)「日常語言」與「文學語言」之間共同點的多少，是決定語言學理論分析是否可行的第一步。(2)二者的差異及其差異的形態是否在語言學理論可以駕馭的範圍之內，則是第二步。(3)在這個基礎上可展開理論性、具啓示性的論述。第三步是落實具體突破點，針對具體文學作品設計系統性分析的方案。

3.1 理論分析的基礎——與日常語言相通之處

「文學語言」與「自然語言」既同是語言，其相通之處自不難列舉：

3.1.1. 以語言的音、義、詞及其組合為基本媒介

無論是日常用語、文學作品還是前二者為研究對象的文章，都必須由語言的基本單位（語音、詞彙、句子）獲得訊息，再以此為媒介表達出來。Richard Ohmann (1970) 在〈Literature as sentence〉這篇文章裡甚至說：

....文學理論多少與下面的問題有關：「作品中的甚麼東西是文學批評應該關注的？」但毫無疑問的是，批評解析必始於句子。不論批評家從一篇作品中導引出多麼複雜的見解，那種見解必然是一句一句逐漸導出。（註七）

3.1.2 決定表達效果（風格）的有語言的因素與非語言的因素

語言的因素指語言使用的正確性correctness與適合性appropriateness，是語言「常規」的基本條件。非語言的因素則包括語言使用者本身的條件（性別、年齡、職業、文化修養、社會地位等），以及言語交際的背景（場合、時間、地點、方式、內容等）。語言依使用地點、時間、環境不同而發生變化，個別語言行為與通用「語言規範」發生矛盾時就出現了「

變體」。像本刊賴慧玲所分析的語用狀況就呈現了人物對話在非語言因素影響下的個性、教養差異。語言的正確性與適合性破壞以後，經過作者巧妙重組，就產生了笑點。林淑娟對成人童詩與兒童童詩作了系統的比較研究，也揭示了年齡與心智能力對表達方式的限制與影響。

3.1.3. 「常規」基礎上創造性使用語言

“在一般人的定義裡，文學就是語言的創造性使用。”（註八）所謂“語言的創造性使用”就是指對「常規」的偏離，就是「變異」的源泉。其實這並非「文學語言」的專利，在兒童與成人的日常語言中也不乏創意使用的例子。而“作家的創造也非無中生有，他亦有所本——語言的常規以及文學傳統。”（註九）因為，“「變異」的目的在於造成一種「突出foregrounding」。「突出」這一概念是從繪畫借用來的。與之相對的是「背景backgrounding」。所謂「突出」就是「不尋常」，就是「不落俗套」，引人注目。”（註十）如果沒有「常規」為背景對照，「變異」就不可能「突出」、就不可能「不尋常」。Robert Scholas 曾在其所著《文學結構主義》中以波普Alexander Pope的詞源為例分析了「文學語言」的特色，經本文歸納成下列幾點並外加大小標題（註十一）：

一、依賴語言的「常規」

(1) 當代用語

“對個人所處時代的英語語言的掌握”

(2) 文學語言遺產—

“對某些過去的詩歌語言的嫻熟掌握。...他的腦子裡不僅裝有他們的詞語，還有他們使用這些詞語時的無數語境。”

二、「常規」基礎上的「變異」

“能夠在自己的語境中創作自己的詞語，但這些詞語卻能夠四處折射，因此從... 早先話語使用實例中獲取涵義”

“... 通過自由地跨越過去，而不局限於距其最近的共時語言，它們也為未來打開了更為廣闊的大門。”

「變異」「創新」都不能脫離「常規」的背景，也不可「變」得支離破碎。無論是詩人還是平常人都深闇此理。“春風又綠江南岸”只變了一個「綠」字，並未打散詞的界限「春風」、「江南」，也未將兩個名詞性詞組「春風」「江南岸」對調。因為詩人的目的是突出「綠」這個春天的意象以及「綠」在春天的動態。“月亮躲起來了”，「月亮」與「躲起來」兩個詞組都遵循常規，只有二者之間的搭配是反常規的。「躲」是指有意識隱藏起來的一種動作，而作為自然物的「月亮」則無此資格。即使是最具判逆性的現代詩也不例外。下面這句詩反常規，在於單位(1)(2)的不相等。在各自的範圍內，基本成份完全按常規排列：

(1) “ 「寂寞」

是

(2) “ 「時過午夜、這茶館的三十個座位、一個挨一個」 ”

(辛鬱 <順興茶館所見>) (註十二)

這些基本成份是意義載體，一但支離破碎，整首詩就變成無意義的一堆符號。「變異」就宣告無效。

3.1.4. 以理解誤差制造「笑果」「幽默感」以及避免衝突

從語言—心理的角度上看，正常、簡單明白、陳述的句子所需的理解時間最短，也最不易引起理解誤差。這是日常傳知、溝通的最起碼條件。(註十三)「文學語言」追求「不落俗套」「務去陳言」「獨特」「新穎」「陌生化」，就是要破壞語言「常規」的慣性期待以及認知自動化。偏離「常規」需要分解重組人們已經習慣的知覺經驗，這就無形中增加了讀者的心理負荷力，並因而產生抗拒心理。這是「日常語言」所不取的。但是，「日常語言」使用者有時也「探索熟悉事物中的不熟悉...使日常的事物顯現媚力(註十四)」、利用理解誤差制造「笑果」「幽默感」以避免衝突。在種類與技巧方面，並不見得比文學語言遜色。這屬於『語用學Pragmatics』的研究範圍。本刊賴慧玲文從『語用學』角度分析李漁喜劇中的笑點，也頗有可觀之處。

3.1.5. 變換「語域」以適應特殊需要並營造特殊效果

識別下列各條的對應關係並非學者專家的專利，一般人多半能區別其使用形式及其使用差異：

- (1) 文言 — 白話
- (2) 書面語 — 口頭語
- (3) 本土語 — 外來語
- (4) 國語 — 方言
- (5) 正式的formal、隨便的casual、親密的intimate

適用於某一情境、具有某種特定用途的語言變體variety，語言學、文體學稱之為「語域register」。在日常會話情境，說話人可以對老祖母說臺語、對老師則文白參半、對年輕朋友則「國語—方言—外來語」。在文學作品或藝術表演中，「語域」的轉變往往暗示：(1)「視點」變化(2)話題、情境、時空、人物特色的差異或轉變(3)蒙太奇式的多變思路等等。這在小說戲劇中屢見不鮮。呂珍玉文中所舉余光中<公無渡河>是詩歌中利用「語域」轉換營造特殊效果的例子：

公無渡河，一道鐵絲網在伸手
公竟渡河，一架望遠鏡在凝視 文言＋白話
墮河而死，一排子彈嘯過去
當奈公何，一叢蘆葦在搖頭

一道探照燈警告說：公無渡海
一艘巡邏艇咆哮說：公竟渡海
一群鯊魚撲過去 墮海而死 白話＋文言
一片血水湧上來 歌亦無奈

古詩部份平淡地敘述了故事的抽象架構，事件可以發生在任何時代，任何地區。現代白話部份則借助「鐵絲網」「子彈」「望遠鏡」「探照燈」「巡邏艇」等一系列現代的、冷漠意象，將情境具體落實到「現代版邊境偷渡」的冷漠無情的時空，而人世的「警告」「咆哮」加上自然界的反映：“蘆葦在搖頭……鯊魚撲過去……血水湧上來”更強化了現實的無奈、無情與慘不忍睹。

3.2. 理論分析的突破點——與日常語言相異之處

「文學語言」與「日常語言」的相似之處證明「文學語言」也是一種語言現象。可借用語言學理論分析自不待言。而相異之處卻正標示出「文學語言」的文學性特質，往往是語言學分析棘手之處，也是學者們對語言學分析是否適用於文學研究的分歧所在。從文學的角度出發，文學性、特殊變異、別出心裁的表現技巧、無法以字典固定語義的創意表達方式往往是「文學語言」引以為傲的專利，與像貌平庸的「日常語言」不可同日而語。但從語言學的角度思考，「日常語言」卻也並不遜色。以下就其各點加以比較論述：

1. 文學性的有無不能截然劃分二者，日常語言中同樣可以發現很文學的語言。“...兒童在四、五歲時，已會使用許多隱喻，而這段年齡的兒童，顯然尚未接觸到文學作品。”（註十五）
2. 「變異」的有無也非癥結所在，“文學語言中經常出現較為特殊的句型。事實上一般人的「日常語言」中也有許許多多不尋常的句子。”（註十六）
3. 二者在表現技巧的類型多寡方面似乎對比懸殊。“事實上目前我們所看到的文學作品，不論中國也好，外國也好，所使用的技巧只是有限的幾種。”（註十七）
4. 無法以字典固定語義的創意表達是一切語言的通性。（註十八）

以上各點均非「文學語言」的專利。我們認為「日常語言」與「文學語言」二者的差異不在以上特色的有無，在於：(1)量的多寡、(2)是否有系統地有意為之、(3)「變異」容忍度的彈性幅度。以下將逐一比較論述。

3.2.1. 文學重創意而日常重溝通，前者在「變」量上較密集偏多。可從量化統計顯示。

3.2.2. 文學語言有系統、有意識地突破「常規」局限、以披露並突顯直覺感知。

以上節所引辛鬱〈順興茶館所見〉中那句詩為例：「寂寞」是一種無形無影的情緒狀態，詩人利用「時：午夜」（由鬧而靜）、「地：茶館」（白日裡吵鬧異常之處）、「物：座位」（被利用後冷落）、「數量：三十；狀態：一個挨著一個」（無人光顧）等意象，將「寂寞」這種難以描摹的情狀化為可計量之有形呈現。從「常規」用法及理性認知的角度上去推求，(2)項所言與(1)項毫無關係，似乎是一無理組合。從原始感知的層次去體會，卻又覺得再恰當不過了。看似無理，是因為突破了我們的慣性期待。想來貼切而回味無窮，是深入到原始感覺、視覺的層次進行創意組合的原故。”如果我們把語音、詞彙和語法等方面的規則看作是語言的「常規」，那麼違背這些規則的表達方式便是「變異」。(註十九)

原始感知因傳知、溝通的方便而概念化、「常規」化，再因公式化、僵化而逐漸遠離語言的實質，產生「變異」是一種平衡作用（見22節）。日常語言中的「變異」往往是零星的、不自覺的。而「文學語言」則是下意識的、有系統的突破「常規」局限，披露並突顯人的原始感知。從這個角度上看，「違反規範」是其手段，而披露「語言的實質」則是其結果。（註二十）賴慧玲分析的那一系列密集的笑點與情境巧合，林淑娟由「兒童—成人」童詩比較揭示的成人刻意為之的「淺顯、童趣」，以及呂珍玉所列舉的新詩突破語義、語法等規律的限制，都是系統性反常規的典型。

3.2.3. 文學語言有較寬的「變異」容忍度、廣闊的想像空間

有一些「變異」是日常語言少見的。像賴慧玲所討論的那種笑點的密集度，呂珍玉所舉新詩的“真夠戰爭”“一字一字地拳頭下去”，林淑娟所舉成人童詩“隔壁媽媽／生小孩／...嬰兒誕生了”以生孩子的媽媽隱喻春天的那種迂迴度，都超出了日常用語的容忍度。Robert Scholas則認為文學語言的“縱聚合詞語庫，在結構和範圍方面都與普通人所掌握的縱向聚合詞語庫不同。”（註二十一）我們可以用語言二軸中的『選擇軸axis of selection』與『組合軸axis of combination』來測量「變異」容忍度及其選擇程序。「春風又綠江南岸」中的各成份間的關係是組合關係：詞素>詞>詞組>句子，有一定的「常規」限制。被王安石選過的那些詞則屬於『選擇軸』的同一聚合。同一聚合內的組成成份之間有不同層

次的對等。王安石的名句「春風又綠江南岸」中的「綠」字就是一個突破「日常語言」容忍度而顯示「文學語言」魅力的典型例子。在煉字過程中，作者經歷了三步曲（據洪邁《容齋隨筆》卷八）：

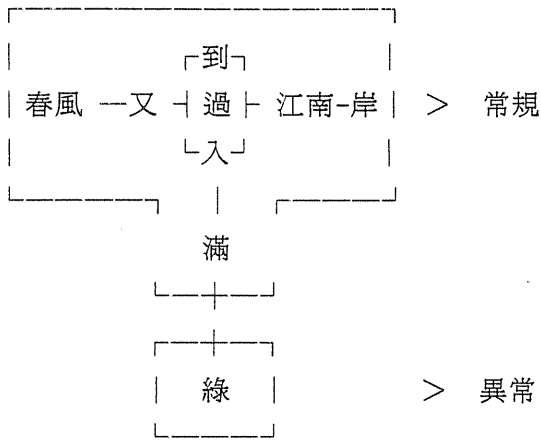
- (1) 篩選「到>過>入」等動詞；
- (2) 選兼具形容詞與動詞特性的「滿」；
- (3) 選定僅具靜態特質的「綠」字並賦予動態特質「使...綠」。

春風又□江南岸

| | | |
|----|----------------------------|-----------|
| 到> | 動詞、動態（由遠而近—達到某一點 | >點的接觸、短暫) |
| 過> | 動詞、動態（由遠而近、近而遠—經過某一點 | >點的接觸、短暫) |
| 入> | 動詞、動態（由外而內—進入某一範圍 | >線的接觸、延續) |
| 滿> | 動詞、動態（由點向面/空間擴散—充滿某空間 | >面的接觸、延續) |
| | 形容詞、靜態（狀態描寫 | ————— 永久) |
| 綠> | 原—形容詞、靜態（性質描寫 | ————— 永久) |
| | 變—靜態性質（綠色）+動態過程（到、過、入、滿）>> | 延續+永久 |

煉字屬『縱聚合』選擇。詩人最先遵循「常規」選用動詞。四個動詞的依序取代使詞義越來越飽滿。「到、過」至「入」的選擇過程反映了接觸面積由「點」至「線」的擴大以及時間性上由「短暫」至「延續」推延。「滿」以其兼具動態的擴大以及靜態的持續而入選。也許由於這四者都不能體現「春」的意像「綠」，詩人最後還是決定作一突破性的「變異」，把「綠」這個「春」的意像詞放在動詞的「常規」位置使其兼表「到」、「過」、「入」、「滿」四動詞的動程功能。由著眼於動感呈現到兼具動感、質的創意呈現，「綠」的變異運用使春的視覺意象及動感活力突出而成為名句。把這些『縱聚合』內的字一一放在『橫組合軸』的空格內檢驗，同樣可以發現「變異」三步曲的軌跡：

- (1) 常規組合 — 「到、過、入」配地點詞「江南岸」這樣的組合在日常用中也屬常見。
- (2) 正、異常邊緣—「滿」兼具形容詞（如：滿頭）與動詞特性（如：滿一歲），「滿+地點詞」這樣的組合作「充滿某一空間的動態」解卻不常見。
- (3) 異常組合 — 「綠」僅具靜態特質：綠的、綠色。「綠+地點詞」這樣的組合是語法、語義的跳脫「常規」。



四、文學語言「變異」的類型

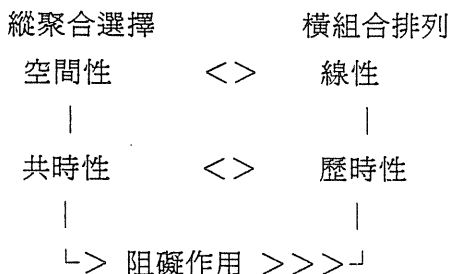
對文學藝術而言，「變異」與「創新」一直是避免「墜入習俗的陷阱」的靈丹妙藥。

「變異」是手段，而「創新」則是目的。其基本方向，一是找尋「常規」的源頭活水——與世界直接的感性聯係，像兒童、野蠻人那樣去感知、觀察世界；其二是將慣性的整體感知分解為原始感覺，再加以重組。其基本的表現形式，在視覺藝術中是色彩、光影、形面與物像的分離與組合：在繪畫如莫內畫中的光影、畢加索筆下肢解重疊的人體，在電影有蒙太奇切換；在文學作品中則是字、句、意像、情節的「共存限制」之破壞與重組。「故意用空間的、起阻礙作用的共時特點，與語言之線性的、不斷前進的歷時特徵相對立。」（註二十二）

「文學語言」的「變異」，從語言的心理層次看，是「常規」感知的突破與「變異」：

- (1) 原始感知呈現 — 具體化、形像化、視覺化（如民間歌謠、兒童作品）
- (2) 知覺分解重組 — 陌生化、創新

從語言的結構層次著眼，則主要反映在突破語言單位之間的共存限制並阻礙認知自動化



無論從語言的心理層次還是語言單位的結構層次著眼，都可以語言學研究的觀念與方法作知性分解層次的探討。

4.1 「常規」感知的突破與「變異」

十九世紀以來，小說家如康拉德¹⁷力求文筆的「視覺化」¹⁸，¹⁹籍著書寫文字讓你聽、讓你感覺，..讓你看²⁰。意象詩人竭力「顯示」物象而避免概念性的敘述。無非是不滿於知覺的概念化、化石化，嘗試以「具體化、形像化、視覺化」來分解知覺，重現人的原始感知。（註二十三）複雜的心理活動，很難用言語表達，以抽象的知性概念來表達也很難不落老套從具體物像、原始感知出發才能自創新意、體現個人特色。這類「變異」大體上可分為以下幾種類型：

- (1) 具像化—化抽象的知性概念為具體感知（量化、呈現）
- (2) 形量化—將不可計量之無形知覺轉化成可計量之有形存在
- (3) 「有生化」與「擬人化」

以下逐條舉例分析，這類「變異」在「文學語言」中確實是不可或缺的甘草與功臣。

4.1.1. 化抽象的知性概念為具體感知（量化、呈現）

《水滸傳》第十四回，潘金蓮勾引武松不成，惱羞成怒：

我是個不戴頭巾男子漢，叮叮噹噹響的婆娘！拳頭上立得人，胳膊上走得馬，人面上行得人，不是那等搨不出的鶩老婆。自從嫁了武大，真個螻蟻也不敢入屋來，有甚麼籬笆不牢，犬兒鑽得入來！你胡言亂語，一句句都要下落；丟下磚兒瓦兒，一個個也要著地。

看了這段描述，我們會覺得潘金蓮的潑辣形像活靈活現，所說的話符合她的身份個性。如果我們將這一段描述列入B項，而將相對的概念意義列入A項，我們就會發現二者的基本意義相同而表達色彩不同：A項抽象、老套、個性特點方面的訊息貧乏，不及B項具體、新穎、人物個性突出，有立體視覺化效果。其關鍵在於B項描述打破了概念話描述的框框，由人的原始感知的層次進行創意重組。

| | |
|-------------|--------------|
| A項 | B項 |
| 「不怕事」 | —— 不戴頭巾男子漢， |
| 「沒有甚麼見不得人的」 | 叮叮噹噹響的婆娘！ |
| | 拳頭上立得人， |
| | 胳膊上走得馬， |
| | 人面上行得人， |
| | 不是那等搨不出的鶩老婆。 |

「行爲規舉」 —— 螻蟻也不敢入屋來，
有甚麼籬笆不牢，犬兒鑽得入來！
「說話要有根據」 —— 你胡言亂語，一句句都要下落；
丟下磚兒瓦兒，一個個也要著地。

4.1.2. 將不可計量之無形知覺轉化成可計量之有形存在

「愁」、「愛」、「恨」等詞爲抽象情感表達，無實際的形體可計量，其「常規」用法只能以「很、非常、最」等副詞或「～得很、～得不得了、」等後加成份來區分其程度差異，表現力貧乏。像「愁得吃不下飯／睡不著覺、恨之入骨、愛得要死」等表達方式，在初次出現時應屬(1)類之「變異」，而今約定俗成，融入了「常規」的慣性用法中，其所含訊息量也因而減低。下列詩句從情感的特質層面尋求突破，將「愁」的「多、來勢洶湧」量化爲「春水」、「長」量化爲「三千丈的白髮」、「沉重」量化爲「舟不能載之重」，因其直接運用到人的原始感知而訊息量豐富。現代詩也常用這類表達方式（如3.1節所舉辛鬱〈順興茶館所見〉）。

「愁」—— “問君能有幾多愁，恰似一江春水向東流。”（李後主）
“白髮三千丈，緣愁似個長。”（李白〈秋浦歌〉）
“只恐雙溪舴艋舟，載不動許多愁。”（李清照〈武陵春〉）

4.1.3. 「有生化」與「擬人化」

「有生化」賦予無生命之物如「雲、山」以生命特質，「擬人化」是將包括有生、無生在內的一切非人如植物、動物以人的特質。這是文學作品特別是詩歌、兒童作品中慣用的「變異」手法。（註：本刊林淑娟文對此有深入獨到的見解。）

例一：「植物」因其形似「齒」而有了「齒」的功能：「嚼」。

“羊齒植物／沿著白色的石階／一路嚼了下去。（洛夫〈金龍禪寺〉）”（見呂文）

例二：春天因其「溫暖」與「孕育生命」的特質而化成「媽媽」。

“隔壁媽媽／生小孩／哇哇哇哇／好大聲／嬰兒誕生了”（棕色果〈春天〉）（見林文）

例三：「雲、花」均爲不能思考之物，而李白〈清平調〉：“雲想衣裳花想容”卻突破了「常規」約束，使二者人化。連飄逸多變的「雲」、美豔的「花」都相形失色，楊妃的形神之美便因而有了視覺化、立體化的呈現。突破慣性的思考模式之束縛而觸及本能感知，所傳遞的訊息量也因此擴大了無數倍。

在語言創新方面獨樹一格的詩人余光中曾提到“我嘗試把中國文字壓縮、拉長、磨利，把它拆開又拼攏，摺來摺去，爲了試驗它的速度、密度，和彈性。”（註二十四）這實際上涉及了突破語言單位的共存限制之後所產生的效果問題。語言單位的共存限制主要涉及了下列幾方面：

1. 語音共存條件— 此處暫不討論

2. 詞彙共存條件— 詞彙、語義、語法

(1) 詞性變異：

形 > 動：“春風又「綠」江南岸”

名 > 形：“真夠戰爭”“多麼音樂”（張騰蛟〈如果〉）

名 > 動：“它終將一字一字的「拳頭」下去。”（菩提〈人在天馬塚口〉）

(2) 詞序變異

香稻 啄—餘 鸚—鷓 粒，碧梧 棲—老 鳳凰—枝。

綠—垂 風—折—筍，紅—綻 雨—肥—梅。

竹—喧 歸—浣女，蓮—動 下漁舟。

(3) 搭配變異：

「雲—想」衣裳「花—想」容

「窗—含」西嶺千秋雪

詳細舉例分析參見本文3.1.3（頁3—6）；3.2.2.、3.2.3.節（頁8）；及本刊：呂珍玉文「改變詞性」「詞的搭配」兩段論述；林淑娟文對走樣句之定義及童詩分析。

3. 語體共存條件—「語域」變異

見本刊呂珍玉文中論語域部份及本文3.1.5節所論述

4. 語用共存條件— 語用（以小說、戲劇所提供的語言現場爲對像）

詳見本刊賴慧齡文及本文3.1.4節所論述。其他系統性分析將另文發表。

(1) 語用前題變異 > 笑點（本刊賴慧齡文論之甚精）

(2) 會話准則變異 > 個人話語特色、個性呈現

我們在3.1節由「文學語言」與「日常語言」的共同特點入手，分析了語言學理論可用於文學語言研究之能力。又於3.2節著重發掘了二者的不同之處，論述了需要作重點突破之處。我們的探討顯示：「文學語言」與「日常語言」雖在選擇「變異」方面差異甚大，關鍵並不在「變異」的有無、「變異」類型的多寡——如一般所認定的那樣。而在於：(1)量的多寡、(2)是否有系統地有意為之、(3)「變異」容忍度的彈性幅度。這些是屬於「常規」和「變異」的發生和處理方面的差異。語言學角度的探討是可行的。

下面這段話雖是羅伯特·休斯Robert Scholas在其所著《文學結構主義》中討論結構主義對文學研究的貢獻的，卻也可以涵蓋以語言學理論進行文學研究的特色及其可發揮之潛能

結構主義思想的最顯著特點，是在過去似乎僅存著未加區別的現象之處看到了秩序或結構。在這種思維活動中，我們放棄了對所有可觀察到的現象的籠統看法，但因而獲得了對一些具體物體的深刻瞭解。

... 我們放棄對某個「整體」的看法，以求看到其各個「組成部份」之間的某種形式關係。

... 每當我們發現結構時，我們就在過去僅存在著「組成部份」的地方發現了整體。
。（註二十五）

由這段話，我們不難總結出以下幾點：

- | | |
|---------------------------|--|
| 1. 由過去未加區別的現象中看到了秩序或結構 | |
| 2. 放棄籠統的整體印象，深刻了解個別具體物象 | |
| 3. 由基本組成部份入手探求各組成部份之間的關聯， | |
| 從而了解整體系統 | |

從語言學角度研究文學，是把「文學語言」作為特殊語言現場的產物來進行研究，以上所論三點基本上屬於知性的分解組合範疇。似乎正可針對著歷來文學研究的死角一展身手。這也正是迄今為止的眾多語言學角度的文學研究所努力的方向。但本人認為既然我們涉足的是語言學與文學接壤的邊緣地帶，分析的對象又是以心靈感知為出發點的文學語言，僅僅作到知覺的分解還不夠，應該還包括感覺的還原這一步，使肢解後的文學語言恢復出整體美感，並一一道出美的組成部分與形成過程。這樣，文學領域的研究者也能分享成果。這是本人及本人的學生們竭力追求的目標，雖然我們在嘗試過程中發現困難重重。

... 對一篇文學作品來說，「變異」表現的總和就構成了這篇作品的獨特「風格」；對一個作家來說，他在不同作品中所反映出的帶傾向性的「變異」之總和，就構成了他本人的個人風格。（註二十六）

語言學理論是否能用於文學研究？語言學家是否有能力進入文學研究的領域？自從現代語言學發生以來，就有人思索並從事嘗試了。文學研究領域曾多次受過語言學理論的衝擊，語言學理論用於文學研究的能力與局限都會被過度誇大過。語言學的知性解析將文學作品分解得支離破碎，美感盡失。語言學的這一無情機械之舉（從另一面看是科學客觀），令文學愛好者及研究者心有餘悸，敬而遠之者有之，嗤之以鼻不肖一顧的亦有之。語言學家多半堅持以「日常語言」為對象發展出來的語言學理論不適用於「文學語言」。認為此路可行或有興趣嘗試此一方向探討的語言學家並不多。對於這一現象，羅伯特·休斯Robert Scholas曾批露其癥結所在。照他這樣嚴格的標準，本人與同學們也只好算作知其不可為而為之了：

「語言學家所從事的那種文學批評的實際結果，也往往確實可怕。」（二十七）

假如一些批評家仍然懷疑語言學家進入詩學領域的能力，那麼，我個人認為，這是因為一些偏執的語言學家的拙劣詩歌分析能力被錯當成了語言學科學本身的不足。然而我們在這裡都明確認識到：一個對語言的詩歌功能充耳不聞的語言學家，和一個對語言學問題毫無興趣、對其方法也知之甚微的文學學者都同樣是全然不合時宜的人。（二十八）

註 釋

註一：黃宣範1976：105，〈語言結構的共通性〉指出：“整個語言學歷史的發展可以說是語言結構通性的追求，只是不同的時代對「通性」一詞各有不同的理解而已。”

註二：程祥徽《語言風格學》，頁2

註三：此處所提到的均為本人教授『語言學概論』、『語言與文學』及『文學語言研究』等課時，指導學生所作的語言學角度的探討。本刊所登呂珍玉、賴慧鈴、林淑娟三篇亦在此列。因為從事此一角度的嘗試者不多，可供參考的中文示範文章搜求不易。本校同學的文學素養不錯而語言學根基薄弱，在進行語言學角度的知覺分解時倍感艱辛。一方面要披荊斬棘地開僻邊緣地帶，一方面還要試圖突破慣性的思維模式。本文及其他三篇的疏漏之處甚多，還望各位指教。

註四：俄國形式主義大師什克羅夫斯基語。轉引自劉豫譯(休斯，羅伯特Robert Scholas著)《文學結構主義》，頁95

註五：同上，頁95

註六：黃宣範1976：286

註七：Richard Ohmann (1970) <Literature as sentence> in 《Reading in Applied Transformational Grammar》，ed. Mark Lester (N.Y.)，P.132-3

註八：G. N. Leech 利奇(1966) <Linguistics and the Figures of Rhetoric> in 《Essays on style and Language》，ed. Roger Fowler (London)，136

註九：李文彬 (1983) <變換率語法理論與文學研究> 《中外文學》(17)8：頁151-3

註十：見秦秀白《文體學概論》，頁100

註十一：見劉豫譯(休斯，羅伯特Robert Scholas著)《文學結構主義》，頁34

註十二：全詩見本刊呂珍玉文，該文從語法的角度切入，另有一番斬獲。

註十三：鄭昭明《認知心理學》：頁32-39、41 以多位學者的實驗證明：人儲存句子是

(1) 以「深層結構deep structure」的方式(頁39)；(2)以「核心句 kernel sentence」為深層結構。這種句子是最基本的SAAD句型：

S (simple簡單) A (active主動) A (affirmative肯定) D (declarative陳述)

與其他句型相比，由於最直接、最簡單，回憶效率也最高：

回憶字數— SAAD>P>N

SAAD核心句：The man bought the house

P 被動式：The house was bought by the man

N 否定式：The man didn't buy the house

註十四：簡政珍《語言與文學空間》，頁25

註十五：黃宣範1976：頁285

註十六：同上

註十七：同上

註十八：同上，頁284

註十九：見秦秀白《文體學概論》，頁100

註二十：引文見趙毅衡（1990）《文學符號學》，頁142-143。

布拉格學派文論家Jan Mukarovsky 從符形學角度首先提出「文學語言」是“系統地違反規範標準”（英譯文〈Standard Language and Poetic Language〉刊於費里曼編（1970）《語言學與文學文體》，頁42）。

從符意學的角度看，法國當代符號學家Gerard Genette則提出「文學語言」“與語言的實質有密切的聯繫”，是為糾正「常規」語的缺陷而設的。文見其所著〈詩的語言、語言的詩學Language Poetique, Poetique du language〉。

註二十一：劉豫譯（休斯，羅伯特Robert Scholas著）1992，《文學結構主義》，頁34

註二十二：同上，頁32：“...雅各布森把詩歌解釋為將其語言從隱喻或縱向聚合軸線投射到轉喻或橫向組合軸線上。這樣，詩歌就故意用空間的、起阻礙作用的共時特點，與語言之線性的、不斷前進的歷時特徵相對立。我認為，這個觀點在實質上是站得住腳的。”

註二十三：簡政珍1990：頁89-90

註二十四：余光中(1965)，《逍遙遊》頁208

註二十五：同註二十一，頁47

註二十六：秦秀白《文體學概論》，頁98

註二十七：劉豫譯（休斯，羅伯特Robert Scholas著）1992，《文學結構主義》，頁25

註二十八：見Roman Jakobson〈語言學與詩學〉，收於Sebeok(1960)《Style in Language》頁377。譯文轉引自劉豫譯(休斯，羅伯特Robert Scholas著)《文學結構主義》，頁26。

參考資料

(以姓名筆劃分)

- 伍鐵平 (1994) 《語言學是一門領先的學科— 論語言與語言學的重要性》，北京：北京語言學院出版社
- 李文彬 (1983) <變換率語法理論與文學研究> 《中外文學》(17)8：頁151-3
- 余光中 (1965) 《逍遙遊》，台北：水牛出版社
- 竺家寧 <語言風格學之觀念與方法>，《紀念程旨雲先生百年誕辰學術研討會論文集》，頁275-298
- 桂文亞 (1976) <訪黃宣範教授談「從語言學看文學」>，《翻譯與語意之間》頁283-291，台北：聯經
- 秦秀白 (1987) 《文體學概要》，湖南教育出版社
- 程祥徽 (1985) 《語言風格學》，香港（原版）；臺北：書林出版社（再版）
- 葉青主編(1994)《新興學科百萬個為甚麼—語言學類》，北京：中央民族大學出版社
- 黃宣範 (1974) <從語言學論文學體裁的分析>，《語言學研究論叢》頁225-234台北：黎明文化事業有限公司
- 黃宣範 (1976) <語言結構的共通性>，《翻譯與語意之間》頁67-82，台北：聯經
- 黃宣範 (1979) <從語意學看文學>，《翻譯與語意之間》頁67-82，台北：聯經
- 趙毅衡 (1990) 《文學符號學》，北京：中國文聯出版公司
- 劉叔新 (1990) 《漢語描寫詞匯學》，商務印書館
- 鄭昭明 (1993) 《認知心理學》，台北：桂冠圖書公司
- 簡政珍 (1989) 《語言與文學空間》，台北：漢光文化事業股份有限公司
- Chapman, Raymond (1982), *Linguistics and Literature*. 王晶培譯，《語言學與文學》，台北：結構出版群，1989
- Leech, Geoffrey N. (1966), <Linguistics and the Figures of Rhetoric> in *Essays on style and Language*, ed. Roger Fowler (London)
- Jakobson, Roman <Closing Statement: Linguistics and Poetics 語言學與詩學>, in *Style in Language*. Ed. Thomas A. Sebeok. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960. Rpt. in *Essays on the Language of Literature*. Eds. Seymour Chatman and Samuel R. Levin. Boston: Houghton Mifflin Co., 1967
- Ohmann, Richard (1970) <Literature as sentence> in *Reading in Applied Transformational Grammar*, ed. Mark Lester (N.Y.), P.132-3
- Sholas, Robert (1986), *Structuralism in Literature*。劉豫譯《文學結構主義》台北：桂冠圖書公司，1992