

**语言与文学**

**9.1** **概述**

**文体**(Style) 的概念源自古代修辞学。 **文体学**(Stylistics) 则可能是文献 研究者开创的学科(Burton,1990), 它作为语言学的分支，主要研究特殊语 境中语言的特征(即语言的多样性),并试图建立一些规则，以解释个体和社 团在语言使用过程中的特殊选择。(Crystal,1980)

作为一门新近发展的学科；卡特和辛普森(Carter &Simpson,1989)认 为：“如果20世纪60年代是形式主义文体学的十年，20世纪70年代是功能 主义文体学的十年，20世纪80年代是语篇文体学的十年，那么20世纪90年 代将会是以社会历史文体学和社会文化文体学为主导的十年。”除此以外，申 丹(2000)还指出，文体学的发展还呈“多元发展”的趋势，即，不同流派的 文体学竞相发展，新流派层出不穷。例如，从认知角度研究文学就是一个范例。

**9.2** **文学语言的一些普遍特征**

本章主要关注语言与文学的紧密联系，即**文学文体学**(Literary Stylistics), 其研究焦点是与文学文体相关联的语言特征。

从某种角度来看，语言的语音、语法和语义特征显著化或前景化的程度， 可以作为区分语言的文学用法和非文学用法的标志。

前景化(Foregrounding) 的概念来自于视觉艺术，与“背景化”一词相对 应，已经成为文体学的常用术语。俄国形式主义语言学家、布拉格学派学者和 现代文体学家，如Leech(1969), 都曾在文体研究中使用这一术语。它被定义 为“以艺术手法为动机的偏离”(Leech &Short,1981)。这种偏离或非常规 用法，覆盖了语言的所有层面：词汇、语音、句法、语义以及语相等。重复的手法 也是偏离的一种，因为通过不断再现，重复打破了语言使用的常规。重复性模式 (比如语义或语法层面的)被添加到了期待正常用法出现的背景上，显得不同寻 常，从而引起读者关注。因此，许多通过重复使用词汇来实现的修辞手法或者技巧， 如头韵、平行等在文学语言前景化过程中被普遍采用。(Wales,1989)

**9.2.1** **前景化和语法形式**

请看下面的例子。两个例子都描述了美国城市内部的衰颓。例9-1出自 《观察报》(1995年11月29日刊)。

例 9 - 1

The 1960 dream of high rise living soon turned into a nightmare. (1960年生活高速增长的梦想很快就变成了一场噩梦。)

从单词的排列形式看，这个句子在语法上没有任何与众不同或“偏离”。 然而，在下面摘选的诗句中，语法结构却似乎很有挑战性，并且对我们的解释 过程提出了更多的要求：

例 9 - 2

Four storeys have no windows left to smash

(四层楼没有窗户可以打碎)

But in the fifth a chipped sill buttresses

(但是第五层一个破碎的窗台支撑着)

Mother and daughter the last mistresses

(母女也是最后的主人)

Of that black block condemned to stand,not crash

(那尚存未毁的黑色楼房)

诗句的第二行以“But in the fifth”开头，其与常规用法的不同之处，在 于句子的谓语由一系列嵌入成分组成。如果将它们用完整形式写出来，我们 就能看出这一点：“A chipped sillbuttresses mother and daughter who are the last mistresses of that black block which is condemned to stand,not crash.” (一个破碎的窗台支撑着母亲和女儿，她们是那个尚未坠毁的黑色楼房的最后 的女主人。)

在文学文本里，语言的语法系统常常被“开发”和“实践”,或者，用穆卡 洛夫斯基(Mukarovsky) 的话说，就是“使其偏离于其他日常语言形式，结果 是在形式和意义上都创造出有趣的新模式”。其产生的途径之一是使用那些看 起来打破语法规则的、非常规的结构。在下列摘自Angela Carter的小说《聪 明孩子》的一段中，第一句话打破了什么规则?

例 9 - 3

The red-haired woman,smiling,waving to the disappearing shore.

She left the maharajah;she left innumerable other lights o'passing love

in towns and cities and theatres and railway stations all over the world. But Melchior she did not leave.(红发女人微笑着向渐渐消失的海岸挥 别。她离开了邦主，她离开了全世界的城镇、都市、剧院和火车站等无数 其他过往爱情的灯火。但是主她并没有离开。)

我们都知道英语句子通常由一个主语和一个谓语组成，这个谓语通常又 包括一个动词词组。然而，这里的第一个句子却没有核心动词。它看上去似 乎应该与另一个分句相连，所以不该以独立形式存在。但是在这里，它的确是 个独立句。

在这段摘录的文字里，Carter在最后一句中也运用了一个带标记的句法结 构 ：But Melchior she did not leave。同更多英语句子的常用词序即“主语+ 动词+宾语”(常记为SVO) 相比，这个结构要显眼得多。Carter 把直接宾语 (Melchior) 放在主语和核心动词(she did not leave)之前，使得这个句子和 前两个分句之间产生了结构上的对比，从而加强了意义上的对比：

例 9 - 4

She left the maharajah

She left innumerable other lights o'passing love

Melchior she did not leave

**9.2.2** **字面语言和比喻语言**

词典定义中所提供的一个词的第一个意义通常是它的字面意义。例如“树” 一词的字面意义是指“一株大的植物”。然而，一旦我们在谱系树的语境下开 始谈论一棵树时，它就不再是我们所谈论的字面意义的“树”,而是一棵具有 比喻意义的“树”。“树”一词的基本用法是指有皮有枝有叶的生物体。谱系树 也同时具有上述属性中的一部分——从构图上看，家族的平面图和树的图像 看起来相似，而且某种程度上，双方都是一个有机生长的过程，因此我们使用 同一个词表达它们。但是当我们用这个词指植物时，是用它的字面意义，而用 它来描述我们的谱系时，则是比喻意义。

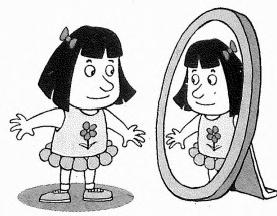
语言中表示比喻用法的另一个词是trope(修辞，比喻)。它是指为了修 辞目的而通过比喻途径来使用语言。例如：

例 9 - 5

Friends,Romans and Countrymen,lend me your ears(朋友们，罗马 人，同胞们，请注意听我说……)

这句话摘自莎士比亚的《裘力斯 ·恺撒》中马可 ·安东尼的演讲。这里的

lend me your ears(把你的耳朵借给我)就是一个比喻，是为了达到修辞目的 所使用的比喻，为的是制造比直接按原义表达(如：listen to me for a moment [请听我说])更好的效果。我们不能按字面意义把句子解释为希望借用观众 “血肉的耳朵”,而应解释为寻求注意力的修辞手法。比喻在语言运用中频繁 出现，并且采用许多不同形式。我们在本章中只能就其中的一部分作简要说明。

**明喻**(Simile) 是把一种事物和另一种事物作比较，并通过展现一种事物 如何与另一事物相似来解释这种事物是什么

样子的方法。它用as或like(像、好像、好似、 如)等词在文本中作为明确标志。短语as cold as ice(冷得像一块冰)就是一个普通 的明喻；coldness (冷)这一概念被表现为一 种实际的、具体的事物。 As 一词就标志着 这个比喻是明喻。例如，下列Robert Burns 作品的第一行就是一个明喻。

例 9 - 6

O,my luve is like a red,red rose,

That's newly sprung in June;

O,my luve is like the melodie,

That's sweetly play'd in tune.

为了表达情感，诗人邀请读者一起去感受其爱人所拥有的一些如玫瑰般 的特征，比如美丽、清新、芬芳、脱俗，以及珍贵。

以上明喻中把一个事物的特性转移到另一个事物的过程，在暗喻 (Metaphor) 中同样有效。但是二者有形式上的差异，即在暗喻里诸如like或 as 一类的词并不出现。和明喻一样，暗喻也是对比两个并不相似的成分；但不 同于明喻的是，这种对比是隐含的而不是直接表达的。试比较以下两个例子。

例 9 - 7

The world is like a stage.( 明 喻 )

例 9 - 8

All the world's a stage,…( 暗 喻 )

我们可以看到，由于暗喻没有给出明确的比喻信号，因此更难以辨认，但 却更加有力。

**转喻**(Metonymy) 意味着“名称的改变”。例如，在以下J.Shirley 的诗 行中，运用了四次转喻：

例 9 - 9

There is no amour against fate;

Death lays his icy hand on kings;

Sceptre and Crown

Must tumble down

And in the dust be equal made

With the poor crooked Scythe and Spade.

在这里，sceptre (王杖)和 crown (王冠)代表国王和王后，scythe( 镰 刀 ) 和 spade(铲子)则代表普通农民和工人。

提喻(Synecdoche) 是更深层次的比喻语言。它通常被视为转喻的一种， 是指用事物一部分的名称来指代整个事物，反之亦可。例如，hands ( 手 ) 在 They were short of hands at harvest time(他们在收获季节缺乏人手)这个句 子里是指工人、劳动者或帮手。

总体说来，语言的比喻用法使得被讨论的概念更通俗易懂，更易于接受。 读者所感知的关于世界的图像，其不确定性和模糊性已被消除。有些语言学 家认为我们对世界和自身的诸多认识都是由语言的比喻用法塑造的。

**9.2.3** **文学语言的分析**

我们可以通过多种途径分析文学作品。根据我们所分析的作品的类型，以 及分析的目的，下列一些程序对分析文本的语法结构和意义可能会有所帮助。

——当词汇层面上呈现前景化时，可运用形态分析来关注词语新的组合 形式。

——当词序和句法层面上呈现前景化时，可运用关于词类的知识(即名词、 动词、形容词等)来分析不寻常的或“有标记的”组合。

——在语法层面上，可以分析句子结构或寻找不同类型词组、名词词组和 动词词组的组合以及模式，因为它们可能有助于语言的文学性用法。

— 在任何情况下，你都会发现：关注语言的系统性，将使你能够把语言 的较为平常的、非文学的用法和语言的“偏离”的、更“有标记的”或者说更 文学的结构区分开来，从而能够更好地理解文本中的结构模式。

——如果你不能确定从哪里着手分析一个文本，你可以试着重写文本。 通过比较原文和重写的版本的差异，你就能够对原文正式或非正式的程度(即 其语域)以及它对读者的影响作出评论。重写一篇文章也是一个发现原文其 他重要特征的好方法。

——如果运用了影响意义的一些结构手法，是哪些手法?例如，有没有运 用词汇意义的交叠或词汇意义的反差?文章是否以一种有趣或不同寻常的方

式采用了对立、矛盾修辞法或上下位关系的手法?

——文章的上下文对于你理解文章有多重要?与你背景知识不同的读者 会不会形成不同的解释?

——某个单词或短语的字面意义在此适用吗?如果不适用，你就是遇到 了比喻性语言。看看文中有没有明喻、暗喻、转喻和提喻。语言修辞手法的功 能是什么?它可能使抽象变得具体，使神秘和恐惧变得安全、平常、熟悉，或 者使司空见惯的用法看起来精彩与特别。

**9.3** **诗歌语言**

**9.3.1** **语音模式**

大多数人都熟悉诗歌的韵律这一概念。事实上对一些人来说，正是韵律 定义了诗歌。尾韵(即在每行的末尾押韵)在一些诗歌类型中非常普遍，尤其 是在儿童诗歌里：

例 9 - 1 0

Little Bo-peep

Has lost her sheep

And doesn't know where to find them

Leave them alone

And they will come home

Waggling their tails behind them 下列莎士比亚的诗句也押韵：

例9 - 11

Fair is foul and foul is fair

Hover through wind and murky air

歌曲也常常是押韵的：

例 9 - 1 2

Hark!The herald angels sing

Glory to the newborn King!

这些都是押尾韵的例子：一行的最后一词和另一行的最后一词尾音相同， 有时两行上下相邻，有时中间间隔一行或几行。

通过像这样重复单词中的音，诗人们能建立非常复杂的模式。对英

语的押韵模式感兴趣的读者可进一步阅读本书最后列出的参考书目，例如 Thornborrow &Wareing(1998)等。

**9.3.2** **不同形式的语音模式**

摘自 Christopher Marlowe的作品《多情牧羊人的情歌》中的下列诗句能 够帮助我们区分几种不同类型的语音模式。

例9 - 13

Come live with me and be my love

And we will all the pleasures prove

押韵(Rhyme) me-be

/mi:/-/bi:/

love-prove /1Av/-/pruv/

我们已经在一些细节上讨论了押韵。Me-be 的押韵是押中间韵，而不是尾 韵。在Marlowe 的时代，love 和 prove 两词的元音可能发音相同，应该是押韵 的，尽管今天看来，这两个词听上去像是押半韵或者押辅音韵。

头韵(Alliteration)

me-my

/mi:/-/mai/

pleasures-prove /pleʒez/-/pruv/

在头韵里，词首的辅音是一致的(Cvc) 。 正如我们所看到的，虽然 pleasures和 prove 都是以/p/ 开头，但拥有不同的辅音音丛：/pl/ 和/pr/。因此 它们不是押完全的头韵。

准押韵(Assonance) live-with-will come-love

/liv/-/wIð/-/wil/ /kʌm/-/1Av/

准押韵通过一个共同的元音(cVc) 来描述音节。

辅音韵(Consonance) will-all

/wIl/-/ɔ:1/

以相同辅音(cvC) 结尾的音节被描述为押辅音韵。

反韵(Reverse Rhyme) with-will

/wIð/-/wil/

反韵是指音节拥有共同的元音和首辅音，即CVc, 而不是元音和尾辅音 押韵。

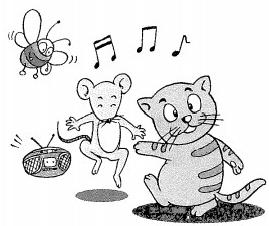
押副韵(Pararhyme) live-love

/liv/-/1Av/

当两个音节具有相同的首辅音和尾辅音，但是元音不同时(CvC), 它 们 就是押副韵。

反复(Repetition) 虽然在《多情牧羊人的情歌》这首诗里没有相应的例子， 但是CVC 的完全匹配当然是可能的，例如“the sea,the sea”。这就被称作反复。

**9.3.3** **重音和韵律模式**

在正常语境下， 一个双音节英语单词的 其中一个音节会较响亮、较高、较长，或比同 一词中的另一个音节发音稍用力一些，这个 音节被称作重读音节。例如，在kitten 一词中，

kit 是重读音节，而ten 是非重读音节。除了

单个单词内部的重读以外，当我们把词放在

一起形成语句时，我们也会更强调其中的一

部分词。哪里该重读， 一部分取决于人们认

为语句里哪些信息是最重要的，一部分取决于词语内部的重音。

诗歌能表现出我们在说话时是如何使用重音来表现节奏的。当重读被组 织成有规律的节奏时，就形成了韵律。

传统上来讲，要弄清楚诗歌的韵律，首先要计算出每一行诗的音节数目。

以莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》中的一句话为例：

例9 - 14

**For saints have hands that pilgrims'hands do touch**

这一行包括十个音节，黑体字标出的是重读音节(根据对句子的不同理解， 可能会标示不同的重读音节)。类似这样的诗句：有十个音节，每隔一个音节

出现一次重读，且以非重读音节开头，在英语诗歌中是一种非常特殊并受欢迎

的形式。这类诗歌被称为抑扬格五音步诗。抑扬格的模式是：一个非重读音节 后面跟上一个重读音节。

抑扬格是韵律单位的一种。韵律单位叫作音步。五音步诗行(pentametre) 是指诗句里有五个音步。《罗密欧与朱丽叶》中这一句诗就是五音步诗，因为 它包含五个音步。在英语诗歌里频繁出现的不同类型音步的名称如下：

**抑扬格(**Iamb): 一个抑扬格音步包括两个音节，即一个非重读音节后面 跟一个重读音节。

例 9 - 1 5

**and palm to palm is holy palmer's kiss**

**扬抑格**(Trochee): 一个扬抑格音步也包括两个音节，但这种情况是重读 音节在前，非重读音节随后。

例 9 - 1 6

Willows whiten,aspens quiver

**抑抑扬格** (Anapest): 一个抑抑扬格包括三个音节，即两个非重读音节后 面跟一个重读音节。

例 9 - 1 7

**Without cause be he pleased,without cause be he cross**

**扬抑抑格**(Dactyl): 扬抑抑格和抑抑扬格相似，但是顺序正好颠倒，一个 重读音节在前，后跟有两个非重读音节。

例 9 - 1 8

**One for the master,and one for the dame**

扬扬格(Spondee): 一个扬扬格包括两个重读音节。诗句很少只包含扬 扬格。

例 9 - 1 9

and **a black-/Back gull bent** like an **iron bar slowly**

抑抑格(Pyrrhic): 一个抑抑格包括两个非重读音节，比如例9-19中的

like an。

与五音步诗行相类似，包含两个音步的诗行(类型不限)被称作双音步 诗行(dimetre); 包含三个音步的称作三音步诗行(trimetre); 包含四个音步 的为四音步诗行(tetrametre); 包含六个音步的为六音步诗行(hexametre);

包含七个音步的为七音步诗行(heptametre); 包含八个音步的为八音步诗行 (octametre) (每个名称的前半部分都与希腊语中表相应数量的词相关)。

**9.3.4** **传统的韵律模式与语音模式**

不同时代有不同的韵律模式和语音模式，并作为构建诗歌的途径而被人 们所接受。这些传统的诗歌结构通常都有名字。如果你想分析诗歌，那么建 议你先去熟悉诗人比较常用的形式。下面是常见的一些韵律模式和语音模式。

**对句**(Couplets): 对句为两行诗句，一般由押韵联系在一起。下面这个例 子摘自Wordsworth 的《疯狂的母亲》。

例9 - 20

Her eyes are wild,her head is bare,

The sun has burnt her coal-black hair,

Her eyebrows have a rusty stain,

And she came from far over the main.

**四行诗(** Quatrains): 即四行为一节的诗，是英语诗歌中很常见的形式。

Oliver Goldsmith写于1766年的《当漂亮女人做蠢事》就属于四行诗。

例9 - 21

When lovely woman stoops to folly,

And finds too late that men betray,

What charm can soothe her melancholy,

What art can wash her guilt away?

The only art her guilt to cover,

To hide her shame from every eye,

To give repentance to her lover,

And wring his bosom-is to die.

**无韵诗(** B lank verse):无韵诗是由不押韵的抑扬格五音步诗组成的。这 一诗歌形式在英国文学里非常普遍。例9-22摘自Robert Browning的诗《裁 缝安德拉》(1855)。

例9 - 22

But do not let us quarrel any more,

No my Lucrezia;bear with me for once:

Sit down and all shall happen as you wish.

You turn your face,but does it bring your heart?

其他许多诗歌形式在英语诗歌里的出现也是相当有规律的。例如十四 行 诗(sonnet) 、 自 由 体 诗(free verse)、打 油 诗(limericks) 等 等 。Jon Stallworthy 写有一篇论文，就《诺顿诗集》中的诗律作了很好的概述。

**9.3.5** **语音和韵律在诗歌中的功能**

为什么诗人要运用语音模式和韵律模式? Thornborrow &Wareing (1998)作出的一些解释，可以让我们对语音和韵律能够产生效果的范围有一 个了解。诗人们使用语音、韵律模式的原因包括：

(1)追求审美趣味——语音和韵律模式从根本上说令人愉悦，正如音乐； 多数人喜欢节奏和重复的语音。孩子们尤其如此，看上去他们喜欢诗歌是因 为这个理由。

(2)适应传统/风格/诗歌形式——和服装、建筑一样，诗歌也有流行式样。 不同形式的语音模式流行于不同时期。它们的创作时代在很大程度上影响了 诗人们对于诗歌形式的选择。

(3)表情达意或者革新一种形式——诗人们为了进行革新而创造新的诗 歌形式，并向那些所谓的适合诗的语言形式提出挑战。

(4)展示专业技巧，寻求精神满足感——诗歌的巧妙构思、形式和意义 的完美结合，都能给诗人带来满足感。运动员们通过奔跑、跳跃、飞跃来表现 自己的能力，而诗人则通过词语来展示自己的才华。

(5)突出强调和对照——有些韵律模式，如 slow spondees, 或者在前面 原本很规则的模式里融入突然的变化，使你对诗歌中的某处加以注意。

(6)拟声现象——如果一行诗的节奏或语音模仿的是被描绘事物的声音， 这被称为拟声现象。

**9.3.6** **如何分析诗?**

Thornborrow &Wareing(1998)所提供的下列清单，将有助于我们了解 诗的分析中需要关注的地方。

1. 关于诗的信息

如果能查到的话，分析诗歌时应在必要处点出诗的题目、诗人姓名、诗歌 创作时期、诗歌所属类型，比如抒情诗、戏剧诗、叙事性十四行诗、讽刺诗等。 你也可以提及主题，例如，它是爱情诗、战争诗，还是关于自然的诗。

2.诗歌建构的方式

这些是你应该小心找寻的结构特征。我们可能已忽略了其他一些特征。 如果在诗歌中你没有找到任何反韵的例子，或规则的韵律模式，不要着急。重 要的是你寻找过了，假如这些例子存在，你肯定没有错过它们。

你不必在文中就下列所有标题进行阐述。对这些问题的思考是了解诗歌 的程序。之后，你便可以选择讨论自己认为有趣的特征。

——布局：每一诗节所包含的诗行的长度是一致还是存在差异?

——诗的行数。

——诗行的长度：数一数音节，诗行的音节长度是否规则?

诗的布局对于理解视觉型诗尤其重要。下列两个例子可表现此类诗的一 些特征。

例9 - 23

seeker of truth

follow no path

all paths lead where

truth is here

(e.e.Cummings,《73 首诗》的第三首)

例9-24

Lord,who createdst man in wealth and store, Though foolishly he lost the same,

Decaying more and more,

Till he became

Most poore:

With thee

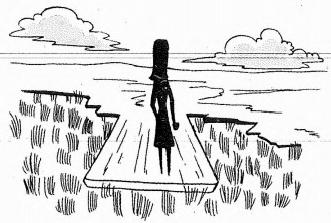
Olet me rise

As larks,harmoniously,

And sing this day thy victories:

Then shall the fall further the flight in me

(George Herbert,《复活节的翅膀》)

——规则的韵律：哪些音节重读? 重读音节之间的非重读音节是否数目 相等?每一诗行包含几个音步(即重 读音节)?对每一诗行的音步类型及 音步数量展开评论——或者指出该诗 歌没有规则的韵律模式。不过，发现

一首诗没有规则的韵律并不等于说该

诗没有使用韵律。 一首诗可能采用自

由诗体，并且偶尔也使用特殊的韵律模式表示强调或制造拟声效果。

——尾韵：如果存在尾韵现象，就要分析一下。你应该求助于一些参考文

献，比如《诺顿诗集》最后面Jon Stallworthy的文章，检查一下该诗的韵律和 尾韵是否符合某类诗的独特风格(如：民歌或十四行诗)。

语音模式的其他形式：准押韵、辅音韵、头韵、侧韵、反韵、半韵以 及反复。

你可以参考以上诸项，对这些形式创造的效果展开评论。你也应该仔细 研究诗歌语言的字面意义和比喻用法、句法层面上的有趣用法、标点、语域， 以及穿插于文中的典故等。

**9.4** **小说中的语言**

**9.4.1** **小说与视角**

根据Mick Short(1996)的观点，我们至少需要三个话语层面来解释小说 (即长篇小说和短篇小说)的语言，因为在角色一角色层面和作者一读者层面 之间插入了一个叙述者一被叙述者的层面：

信息发出者 1 ~~— 信~~ 息 ~~— — 信~~ 息接受者1

( 作 者 ) ( 读 者 )

信息发出者2  ~~——~~ 信息~~——~~ 信息接受者2

(叙述者) (被叙述者)

信息发出者3—— 信息——信息接受者3

( 角 色A) ( 角 色B)

上图只能“笼统地”对小说加以说明，因为如果要用它来解释小说是如何 作为一种文学形式发生作用的，要求三个层面和三组参与者同时出现。但是 任何特定的小说都可能迭用这些特征中的一部分，或增加其他特征，或同时采 用这两种手法。小说的基本话语结构包含六个参与者这一事实，本身就意味着， 跟其他体裁(如诗歌)相比较，小说叙述中需要引入更多视角。但是在特定的 小说中，增加必要的叙述视角数量并使这些视角彼此建立联系的机会是无穷 多的。因此，小说成为作家们广泛探究视角的一种写作体裁，实在不足为奇。

**I 叙述者**(I-narrator): 讲述故事的人也可能成为故事虚构世界中的一个 角色，在事件发生后讲述故事。在这种情形下，评论家们称叙述者为“第一人 称叙述者”或 “I 叙述者”,因为叙述者在故事里提到他或她自己的时候，总是 用第一人称代词“我”(I) 。 第一人称叙述者常常被认为“有局限性”,因为他 们并不了解所有事实；或者被认为“不可靠”,因为他们通过保留信息或说谎 来欺骗读者。此类情形常出现在凶杀和推理小说中。

**第三人称叙述者(** Third-person narrator): 如果叙述者不是虚拟世界中

的角色，他或她常常被称为“第三人称叙述者”,因为故事虚构世界中的所 有人物被提及时，用的都是第三人称代词“他、她、它或他们”(he,she,it or they) 。 虽然存在争议，但这种主要的叙述类型是占主导地位的叙述类型。

图式语言(Schema-oriented Language):叙述视角也受图式的影响。值 得一提的是，处于相同情形中的不同参与者会有不同的图式，这和他们的不同 视角有关系。因此，店主和顾客会有商店图式，而且这些图式在许多方面都会 成为相互间的镜像。店主成功与否将部分取决于他们能否考虑到顾客的视角。

小说家们除了通过选择描述对象来表明视角以外，也能通过确定描述方 式来表明视角，尤其是通过具有评价特征的词句。

例9 - 25

She opened the door of her grimy,branch-line carriage,and began to get down her bags.The porter was nowhere,of course,but there was Harry...There,on the sordid little station under the furnaces...

这 个 段 落 选 自D.H.Lawrence 的作品《芬尼和安妮》(Fanny and Annie)。 其中具有浓厚评价性特征的两个形容词：短语grimy,branch-line carriage 中 的grimy 和 sordid little station under the furnaces中的 sordid 使 对于莫雷(Morley) 火车站的描写非同一般，这个描写取自芬尼的视角，显然， 她厌恶这个地方。

**已知信息与新信息**( Given vs.New information):在故事开头，我们应 该能预料到，除了我们文化当中每个人都知道的事物(如太阳),对其他所有 事物的叙述所指(narrative reference)一定是新的，因此应该选用不定所指 (indefinite reference)。Thomas Hardy的作品《卡斯特桥市长》(The Mayor of Casterbridge)的开头就是一个范例。

例9 - 26

One evening of late summer,before the nineteenth century had reached one third of its span,a young man and woman,the latter carrying a child,were approaching the large village of Weydon-Priors, in Upper Wessex,on foot.

第一次提到男人、女人和孩子时，使用了不确定所指(a young man and woman,a child),因为我们尚未与他们谋面。这样造成的印象是，我们倾向 于对这些人物远距离“鸟瞰”。“19世纪”是确定性所指，因为Hardy 认为他的 读者已经知道这个词组的所指。但是请注意：即使在如此直截了当的描述中， 作者第一次提到Weydon-Priors village 时使用了确定性所指，鼓励我们假装 自己已经熟悉了这个地方。通过这种手法，Hardy 把他的读者群“定位”为：

在某种程度上熟悉这个村庄(以及这个地区),但不熟悉其中的人物。

**指称(**Deixis):因为指称与说话者相关，所以它很容易被用来表明特定的、 变化中的视角。在下列选自《间谍》(The Secret Agent)的例句中，我们可以 通过Verloc 先生的视角观察他妻子的行动。

例 9 - 2 7

Mr.Verloc heard the creaky plank in the floor and was content.He waited.

Mrs.Verloc was coming.

除了表示感知和认知的动词 heard,waited, 以及他的内心体验(was content), 我们还能从Verloc 先生的位置看到，Verloc 夫人正在向她丈夫靠近 (coming)。 在小说这个情节处，只从Verloc先生的视角来看待事件，是具有 特殊意义的。他没有意识到妻子正准备杀害他。

**9.4.2** **言语和思维的表达**

1. 言语的表达

根据 Short(1996) 的观点，言语的表达可以有以下几种可能：

1)直接引语(Direct Speech, 简称 DS)

2)间接引语(Indirect Speech, 简称IS)

3)叙述者对言语行为的表达(Narrator's Representation of Speech Acts, 简称NRSA)

4)叙述者对言语的表达(Narrator's Representation of Speech,简称

NRS)

此外，我们从直接引语(DS) 中能得到人物语言最完整的形式。从1)到4) 的过渡中，人物对言语的贡献变得越来越弱。

还可能出现一个更深层次的范畴。这个范畴是直接引语(DS) 和间接引 语(IS) 的特征的结合体，被称为自由间接引语(Free Indirect Speech, 简称 FIS)。 它在言语表达的连续体中位于DS 和 IS 之间：

NRS-NRSA-IS-FIS-DS

以下例子摘自Charles Dickens的作品《老古玩店》(The Old Curiosity Shop), 可以用来阐明言语表达的大多数类型。

例 9 - 2 8

(1)He thanked her many times,and said that the old dame who usually did such offices for him had gone to nurse the little scholar whom he had told her of.(2)The child asked how he was,and hoped

he was better.(3)“No,”rejoined the schoolmaster,shaking his head sorrowfully,“No better.(4)They even say he is worse.”

引号中校长的话是DS 的例子。在句(2)中，可以看到典型的IS:"The

child asked how he was…”, 它提供给我们关于孩子所说的话的建议性内容， 而不是她在表达这些内容时所用的词句。然而，在句(1)的开头“He thanked her many times…” 处，我们甚至不知道校长说了什么内容，更别说他在陈述那 些内容时所使用的词句了。我们所知道的只是他一次次使用了感谢(thanking) 的言语行为。因此，段落的这一部分可被看作是对很长一段话语的总结，从 而比使用IS 更能突出它的不重要性。Mick Short称这种极简类型的表达为 NRSA 。另外，可能还有一种比NRSA 更简单的言语表达，即这样的一种句子： 只告诉我们言语发生了，根本不指明所发生的言语行为，例如 We talked for hours, 此类句子称为NRS。

FIS 的形式乍一看好像是IS, 但又有 DS 的特征。在刚才的例子中，最明 显的FIS 的例子就是句(2)的后半句：“.….and hoped he was better.”(前半句 “The child asked how he was…”明显是IS, 给出了语句的建议性内容，而不 是所用的词语)虽然它肯定不是DS, 但它确实保留了那孩子措辞的一些特点。 这种情况产生的原因是：虽然它与句子前半部分的IS 是并列的(这让我们认 为它同样是IS), 但却省略了转述从句，而这个从句很容易就能从上下文推导 出来。更清晰的 FIS 的版本应该为“...and said that she hoped he was better”。

2.思维的表达

小说家们在表达其人物思维时所采用的区分类别，与用来表达言语时采 用的类别完全相同。

例9 - 29

a.He spent the day thinking.

(叙述者对思维的表达：NRT)

b.She considered his unpunctuality.

(叙述者对思维行为的表达：NRTA)

c.She thought that he would be late.

(间接思维：IT)

d.He was bound to be late!

(自由间接思维：FIT)

e.“He will be late”,she thought.

(直接思维：DT)

考虑到NRT,NRTA 或 IT 产生的文体效果与对应的言语表达类型产生的

文体效果大致相同，我们只讨论两种思维表达类型，即DT 和FIT。

直接思维(Direct Thought, 简称DT):DT 倾向于用来表达有意识的、缜 密的思维。在下列选自Dickens 作品《老古玩店》的例句中，Dick Swiveller 已患重病好几周了，刚刚苏醒过来：

例9 - 30

"I'm dreaming,”thought Richard,"that's clear.When I went to bed,my hands were not made of egg shells;and now I can almost see through'em.If this is not a dream,I have woke up by mistake in an Arabian Night,instead of a London one.But I have no doubt I’m asleep. Not the least."

Here the small servant had another cough.

“Very remarkable!”thought Mr.Swiveller.“I never dreamt such a real cough as that before.I don't know,indeed,that I ever dreamt either a cough or a sneeze.Perhaps it's part of the philosophy of dreams that one never does.There's another-and another-I say,-I'm dreaming rather fast!”

该叙述的幽默体现在：Mr.Swiveller 以为他在做梦，但我们知道当他从昏 迷中清醒过来时，进行的思考却相当缜密。他迅速闪过的梦境不过是日常生 活现实对其意识的冲击。叙述中插入的句子清楚地体现了这一点。

DT 的语言形式与戏剧中独白的语言形式相同：人物到底是在自言自语还 是在对观众倾诉，DT 和独白在这一点上表现出的模棱两可人人皆知。小说中 没有观众可以倾诉，所以，表达思绪一定是DT 的唯一目的。然而，DT 常常被 用来表达人物与自己或与他人的、想象中的对话，这大概就是为什么DT 给人 的感觉往往是有意识思考的缘故。

**自由间接思维(** Free Indirect Thought,简称FIT): 以下是一个FIT 的简 短范例，选自Julian Barnes的《十章半的世界史》(A History of the World in 10¹/₂Chapters) 。Fergusson 上校临终前躺在床上，对正在读宗教手册并等待 他死去的女儿感到恼火。作为无神论者的上校非常恼怒，因为他无法理解女 儿对上帝的信仰：

例9- 31

It was a provocation,that's what it was,thought the Colonel.Here he was on his deathbed,preparing for oblivion,and she sits over there reading Parson Noah's latest pamphlet.

第一句的转述从句和第二句的前半部分采用了FIT 形式。它们同时具有 直接表达和间接表达的特征。我们可通过把它们先“翻译”成IT 再“翻译”

成 DT 来说明其混合性特征：

(1)The Colonel thought that it was a provocation that while he was on his deathbed,preparing for oblivion,she was reading Parson Noah's latest pamphlet.(IT)

(2)“It is a provocation,that's what it is,”thought the Colonel.

"I’m on my deathbed,preparing for oblivion and she sits over

there reading Parson Noah's latest pamphlet."(DT)

从这个例子中，我们能看到FIT 的典型效果。我们感觉靠近了人物，几乎 在他的大脑中和他一起思考，并与他的想法产生共鸣。这种“靠近”的效果或 多或少与FIS 的效果相反：FIS 使我们感觉与人物有距离，并且通常被用来作 表示嘲讽的工具。

FIS 和FIT 为何具有如此显著的不同效果?其中一个原因就是，虽然我们 能把DS 合理地假定为言语表达规范，但要对DT 作出同样假定却要难得多。 与别人的言语不同，别人的思维我们是无法直接感知的。我们只能从人们的 言语、行动、面部表情等来推测他们可能在想什么。因此，把IT 作为我们思 维表达的规范要合理得多。在这种情况下，FIT 的使用远离了规范一端，向天 平的人物那一端移动。FIS 的移动方向则正相反。

**意识流写作(** Stream of Consciousness Writing):“意识流”一词最早是 由哲学家William James创造的。他在《心理学原理》(1890)一书中用该 词描述思维中观念与印象的自由联系。后来该词被William Faulkner,James Joyce,Virginia Woolf 等作家用于小说实验，展现思维的自由流动。然而，应 注意的是：小说中多数思维表达并非意识流写作。上面我们已经讨论过的例 子也不是意识流写作，因为它们太有序了，无法形成思绪的自由组合。或许 最著名的使用意识流手法的段落是Joyce 的作品《尤利西斯》中描写Leopold

Bloom 的一段。文中，Bloom 在一家餐厅里思考着牡蛎：

例9 - 32

Filthy shells.Devil to open them too.Who found them out? Garbage,sewage they feed on.Fizz and Red bank oysters.Effect on the sexual.Aphrodis.(sic)He was in the Red bank this morning.Was he oyster old fish at table.Perhaps he young flesh in bed.No.June has no ar(sic)no oysters.But there are people like tainted game.Jugged hare. First catch your hare.Chinese eating eggs fifty years old,blue and green

again.Dinner of thirty courses.Each dish harmless might mix inside. Idea for a poison mystery.

这个曲折的认知过程全部是通过DT 最自由的形式来表达的。该认知过 程的另一特征是：句子结构高度省略(尽可能多的语法词被统一删掉了),使 读者能够推断当时事态的发展。语言并不十分衔接，并且违反了格赖斯的数 量准则和方式准则。但是我们必须假设：明显违背常理的写作行为是与相应的 作者意图相联系的。这个假设就是：虽然Joyce 明显使我们的阅读变得困难， 但实际上他是在更深的层次上与我们合作。由此我们得出结论：他试图刺激读 者随他一起驰骋想象。

**9.4.3** **散文风格**

1.作者风格

人们谈及风格时，通常是指作者的风格，即“世界观”式的作者风格。 换言之，是指一种写作方式：属于特定作者，可以识别。如 Jane Austen或 Ernest Hemingway的写作方式。这种写作方式使一个作者的作品区别于其他 作者的作品。并且，同一作者的一系列文本都可据此加以识别，尽管这些作品 由于主题不同、描述对象不同、写作目的不同等原因，肯定有所不同。正是这 种从特定作者作品中能够感知作者风格的能力，让我们能够效仿其作品或写 出滑稽仿作。

2.文本风格

文本风格密切关注的是，语言选择如何帮助建构文本意义。正如可以说作 者有风格一样，我们也可以说文本有风格。批评家们能够像讨论George Eliot 的风格一样，去讨论小说《米德马尔契》(Middlemarch) 的风格，甚至讨论该 小说某些部分的风格。观察文本或节选文本的风格时，我们甚至把关注焦点 集中于意义，而不是上面讨论过的作者风格的世界观模式。因此，当我们考察 文本风格时，需要考察那些与意义有内在联系并对读者产生影响的语言层面 的选择。到目前为止，我们在本书中谈到的所有方面，都与其特定文本的意义 及其风格相关：比如词汇方面和语法模式方面，甚至一些明显不重要的东西的 位置，如逗号的位置，有时对文本风格的解释非常重要。

**9.4.4** **如何分析小说语言?**

我们应考察那些能够阐明某一作者的一个文本或其所有文本风格的语言 特征。包括以下方面：

——词汇模式(词汇量);

——语法组织模式；

——文本组织模式(从句子到段落以及更大文本，各层文本结构单位是 如何组织的);

——前景化特征，包括修辞手法；

——是否能观察到任何风格变化的模式；

——各种类型的话语模式，如话轮转换和推论模式；

——视角处理的模式，包括言语和思维的表达。

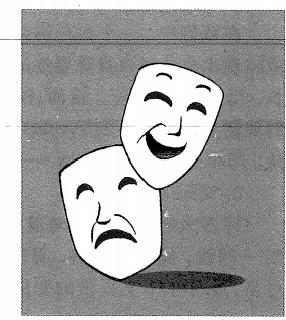
**9.5** **戏剧语言**

戏剧以两种方式存在——在剧本里和在舞台上。这使文艺评论者进退两 难，因为两种呈现方式非常不同，需要不同的分析方法。语言学家关注戏剧时， 通常是关注剧本文本，而不是舞台表演。毕竟，剧本是静态的和不变的。文体 学家可以轻而易举地将剧本翻回前一幕，并对剧中不同部分的台词作比较，或 者甚至拿起另一本书，在不同戏剧间作比较。但是，戏剧的现场演出却转瞬即 逝。不经意间听到的某段台词的一部分，在那个场合不可能再次听到。但是， 这并不是说演出永远不能被分析，尤其是现在，我们可以对表演进行录制。不 过，在本书中，我们的兴趣在于剧本中戏剧的语言。

**9.5.1** **如何分析戏剧?**

1.像分析诗歌一样分析戏剧

像分析诗歌一样去分析摘录的戏剧文本——如我们在9.3中所做的那样。 既然语音和韵律在剧本里与在诗歌里一样，都具有价值，那么前面章节中讨论过 的所有处理韵律、语音模式、句法和比喻性语言的方法都同样适用于戏剧分析。

2.像分析小说一样分析戏剧

可以分析戏剧中的角色和情节，把戏剧 大体上看作小说。很明显，情节和人物两个 组成部分，在戏剧文本中和在小说中同等重 要。因此，这显然是个有价值的出发点；前面 章节中所描述的某些方法可以用在这里。

但是从根本上来说，戏剧是不同于小说 的，因为戏剧往往欠缺一个叙述性声音。这 种欠缺为小说成功改编为戏剧增加了难度。 在1995年BBC 改编自Jane Austen的小说《傲 慢与偏见》的剧目中，公认的问题之一就在于，

剧中带有嘲讽口吻的叙述声音所呈现出的对人物与事件的看法，和小说中诸 人物在观察时或评论时不可避免地用到的叙述性声音相比，是不一样的。因此， 通过叙述性声音所传达的信息和态度，就必须通过其他的戏剧手段来实现。

戏剧中有一些尝试处理小说叙述性声音的方式。如希腊悲剧中的合唱， 也已被T.S.Eliot 借鉴于戏剧中，如《鸡尾酒会》(The Cocktail Party),并为 人物行为或情节发展提供了另一视角。Dylan Thomas 在《米尔克丛林》XUnder Milkwood) 全剧中应用了一个叙述性声音来阅读；Dennis Potter 在电视剧《唱 歌的侦探》(The Singing Detective)中运用了画外音技巧。在剧本中，剧作家 有时通过明确的插入语给出关于情节和人物的信息，就像给出舞台指令那样。

3.像分析会话一样分析戏剧

我们已经说过，文体学在分析剧本时，把剧本假定为诗歌，或把剧本假定 为小说。这并不能真正解释戏剧与诗歌及小说的不同之处，即那些它本身具 有的、使之称得上一种体裁的特征。戏剧不同于诗歌和小说的一个关键方面 在于：它强调语言的交流，以及通过会话来建立和发展人们之间相互关系的方 式。在这里，语言学可以大显身手，因为我们需要做大量的工作，才能弄清楚 人们交谈时做了些什么,以及成功交际和失败交际是如何产生的。语言学，特 别是话语分析的技巧，可以帮助我们分析人物之间的交流。目的在于：

a. 更好地理解文本；

b. 更好地理解会话产生效果的方式；

c.更好地欣赏剧作家在描写人物言语的方式中所表现出的技巧；

d. 找出剧本中那些如果用别的分析形式就可能导致我们忽略掉的东西。

**9.5.2** **分析戏剧性语言**

在这一节，我们将探讨剧本中的言语，并介绍一下为了研究角色间的关系， 语言学家是如何把分析自然会话的技巧运用到对于戏剧对话的分析中去的。

1.话轮数量和长度

在戏剧中，一个角色讲话内容的多少，能够体现出该角色的相对重要性， 或体现出角色对自身重要性的理解。一般说来，中心角色比次要角色的言语更 长，出现频率更高。然而，Bennison(1993:82-84) 认为：在 Tom Stoppard

的戏剧《职业邪恶》(Professional Foul)中 ，Anderson 这一人物逐渐发展为主 角，却很少发表长篇大论——这暗示着他倾听别人讲话的能力逐渐增加。

2.交际序列

许多人已经尝试着对英美人认为恰当的交际模式进行归类(例如，像问 候—问候，提问一回答，要求一响应和邀请—接受/拒绝等两部分的交际)。 可是，由于上下文提供的变化空间很大，类似的尝试实际上是徒劳。然而，在

分析那些与预想中的交际模式有出入的戏剧对话时，交际结构模式就可以派 上用场了。例如，Harold Pinter的戏剧以其非常奇怪的对话而著称。在这些对 话中，预想中的模式不会出现。下列摘录出自《夜出》(A Night Out)。两个 人物，即Albert 和一个女孩，出现在女孩的公寓里，女孩在街上搭载他并把他 带回住处。

例9 - 33

(His hand screws the cigarette.He lets it fall on the carpet.)

GIRL(outraged):What do you think you're doing?(She stares at him.)Pick it up!Pick that up,I tell you!It's my carpet!(She

lunged towards it.)It's not my carpet,they'll make me pay 一 (His hand closes upon hers as she reaches for it.)

GIRL:What are you doing?Let go.Treating my place like a pigsty.

Let me go.You're burning my carpet!

ALBERT(quietly,intensely):Sit down.

GIRL:How dare you?

ALBERT:Shut up.Sit down.

GIRL:What are you doing?

ALBERT:Don't scream.I’m warning you.

GIRL:What are you going to do?

ALBERT:(seizing the clock from the mantelpiece)DON'T MUCK ME ABOUT!

这段对话在几个方面都不“符合”我们的交际结构模式。首先，Albert 在 女孩对掉在地上的香烟发出惊叫时，以及女孩命令他捡起香烟时没有作出任 何反应。其次，她问了他一系列问题(“你怎么敢?”“你在干什么?”和“你 想干什么?”)后，他没有对其中任何一个问题作出直接回答。无视她的问题 和命令，是Albert 用来证明他们之间不平等权利分配的一种方式，这种不平

等在他进行暴力威胁时达到了极致。

3.产出性错误

有时，作家有意采用一些形式，比如话语中的犹豫，来表达人物受到了干 扰：如不安、害羞、困惑或者尴尬。下面《职业邪恶》的例子中，Anderson 这 一角色遇到了他所崇拜的一个足球明星，并对即将到来的比赛中的反击提出 建议。例句中的黑体字部分传达了他的尴尬：

例9 - 34

ANDERSON:I've seen him twice.In the UFA Cup a few seasons

ago.….I happened to be in Berlin for the Heel Colloquium,er,bunfight..(in **a rush** )I realize it's none of my business- **I mean** you may think I'm an absolute ass,but-(**pause** )Look,if Hahas takes that corner he's going to make it short- **almost certainly** — .

4.合作原则

哲学家格赖斯(Grice,1975) 创立了合作原则理论。在该理论中，他断 言，人们常常通过区分句子意义(Sentence Meaning)和话段意义(Utterance Meaning) 来斟酌会话的含义(请参考第八章)。与此同时，格赖斯认为人们在 交谈时，事实上相当经常地打破这些准则——例如，在下面摘自Pinter 的《夜出》 的另一例句中，Albert 回答女孩的问题时显然违反了关联准则：

例 9 - 3 5

GIRL:And what film are you making at the moment?

ALBERT:I'm on holiday.

GIRL:Where do you work?

ALBERT:I'm freelance.

Albert的答复并未直接回答女孩的问题——他没告诉她自己正在制作什 么电影，也没告诉她自己在哪里工作。然而，大多数人可能会通过假设来理解 这个信息交换，即假设上述回答与上述问题在潜在层面上相关。这种假设的 结果是：“我在度假”被理解为“我现在没有制作电影，因为我在度假”,对第 二个问题的答复意思则是“我没有任何一个确定的地点，因为是自由撰稿人， 所以我到处工作”。

5.通过语言标记地位

上面讨论的许多语言的特性，都可以用来标记人物的相对地位，以及人 物地位的变化。尤其是，语言也可以用来标记说话者和受话人之间的关系在 多大程度上基于社会地位的差异，以及在多大程度上基于社会地位的一致性。 人们如何称呼对方通常标志着他们如何定位自己与受话人之间的社会关系：是 和受话人地位平等，还是地位低于或高于受话人。我们对语言的相当一部分 运用都取决于这些心理定位。

剧作家能通过角色在舞台上的彼此称呼，向观众交待关于角色之间关系 的信息。例如，曾存在于伊丽莎白时代英语里的所谓的tu/vous 称呼的差异， 至今仍存在于很多语言中。但是，这个差异在现代英语里已经消失。莎士比 亚常用tu/vous 的差异来交代人物间的关系。早期现代英语里的 thou 形式， 是第二人称单数代词(即：用来称呼某人),相当于法语的tu, 用来表示亲密 关系，或用来表示说话者的社会地位高于受话人。在早期现代英语里，形式

you 相当于现代法语的vous, 用作第二人称复数(即：用来称呼两个或两个以 上的人),但同时也用作第二人称单数，以强调社会距离、冷漠感和/或者尊敬。 Thou 这一形式在莎士比亚时代已经开始逐步消亡。然而，在莎士比亚戏剧的 一些场景中，角色仍在交替使用you 和thou, 以此来显示他们之间关系的波 动：从亲密到疏远，从尊敬到蔑视。例如，Calvo(1994) 指出，在下面摘自莎 士比亚戏剧《随你所愿》(As You Like It)的例子中，Celia 和 Rosalind 这对堂 姐妹称呼对方时就使用了不同的代词。狂热地爱着Orlando 的 Rosalind 所作 的关于女人的评论以及她的自我陶醉激怒了Celia, 因此Celia 使用了表示疏 远和礼貌的形式you。但是，完全沉浸于自己情感世界的Rosalind却显然未 觉察到Celia 的烦恼，更不知道Celia 可能会因为自己对Orlando 着迷而感觉 到被抛弃，答复时仍采用了亲密形式 thou。

例9 - 36

CELIA:You have simply misused our sex with your love-prate.We must have your doublet and hose plucked over your head,and show the world what the bird hath done to her own nest.

ROSALIND:O coz,coz,coz,my pretty little coz,that thou didst know how many fathoms deep I am in love!But it cannot be sounded.

My affection hath an unknown bottom,like the Bay of Portugal.

CELIA:Or rather bottomless,that as fast as you pour affection in, it runs out.

ROSALIND:No.That same wicked bastard of Venus,that was begot of thought,conceived of spleen and born of madness,that blind rascally boy that abuses every one's eyes because his own are out,let him be judge how deep I am in love.I'll tell the Aliena,I cannot be out of sight of Orlando.I'll go find a shadow and sigh till he comes.

CELIA:And I'll sleep.

如果不知道tu/vous 的区别，以及这对称呼是如何表示社会关系和~~人际关~~  系的，我们就会忽略这一场景的一些重要信息。

6.语域

语域是语言学里用来描述一种特定的语言风格及其与语境之间关系的术 语。作为语言的使用者，即使我们可能没有能力积极地创造风格，但却能识别 出许多不同的风格。语言学中语域的一个例子就是法律语篇——当我们看到一 个法律文件时，我们会识别出它是法律文件，但是，通常只有律师才是被培养成 选择适当语言来制定它的人。在莎士比亚的《仲夏夜之梦》(A Midsummer Night's Dream) 里，很重要的主题是：社会秩序和行为的重要性，而这行为在生活里必须

适合你的身份。戏剧中的人物包括仙女、贵族和普通的劳动人民，并且，每个群 体不同的社会地位都通过他们不同的语言风格表现出来了。

7.言语和沉默——剧中女性人物的语言特征

有证据表明：在男女混合的交谈中，男人比女人往往谈得更多。这暗示了 为什么人们会赞同这种说法的原因：女性是健谈的性别并不是说将她们与男人 的谈话量相比，而是从沉默方面来比较的。事实上，在家长制社会里，人们更 喜欢保持沉默的女人。至少在英国戏剧传统里，这个假设能得到一些支持：莎 士比亚作品中的一些人物显然认为女人的沉默是一种高尚的品德。例如，在《驯 悍记》(The Taming of the Shrew)里，具有“悍妇”头衔的Katherina 就因为 她直言不讳而受到辱骂，而她的姐姐Bianca 却因其沉默而得到赞扬。

例 9 - 3 7

TRANIO:That wench is stark mad or wonderful forward.

LUCENTIO:But in the other's silence do I see Maid's mild behaviour and sobriety.

9.5.3 如何分析剧本?

Walter Nash(1989)提出，剧本的分析是有一系列步骤的，先分析最基本 的和可信的，再分析最难且有争议的地方。如果你要进行剧本分析，你会发现 参考这些指导方针是有用的。他提出的步骤大致如下：

——释义剧本，就是说用你自己的话来表达。这是一个很笨的办法，但它 能确保你对原文的基本理解是合理的，是一个检验任何不熟悉的词和语法结 构的机会。你也可以检验每个人物是如何推动剧情发展的。虽然你的释义应 尽可能地接近原文的内容，但是，对模棱两可的东西和不同的解释而言，仍留 有余地。在不同的释义里，通过各种各样可能的解释，尽可能地注意这些问题。

——评论剧本。在此你阐释你所分析的节选部分对整个剧情的重要性：

它怎样推动剧情的发展和人物的演变?这也是一个辨识任何文学典故和语意 模糊的机会，正是这些典故和歧义使我们对剧本有不同的理解。

——挑选一种理论方法：或许这正是来自上面的讨论。这将是一个专门 的做法，在这里，你可以通过采用一种语言学方法和理论模式来从一个具体的 视角考虑剧本。这需要做得非常彻底和详细，并且更可能会引起争议：即你所 选择的方法是否合适。采用一种理论模式，会使你觉得你所学到的新东西非 常少，或者觉得你学到了很多——就你从中学到的东西而言，采用一种理论 模式比起释义或评论要有更大风险。

**9.6** **从认知角度分析文学**

**9.6.1** **理论背景**

随着认知科学的发展，认知语言学兴起于20世纪70年代，并且从80年 代开始，认知方法开始被应用到文学分析中。正如其他任何语言理论一样，认 知语言学的框架还不够完善，但从认知角度分析文学，可与我们在前面讨论过 的文学分析诸方法互相取长补短。前面讨论过的方法更关注使用语言学工具 分析和解释文学语言。对比而言，认知方法更注重认知结构以及文学语言的 选择过程。

Michael Burke 对 Philip Larkin的诗歌作品《离去》(Going) 的分析，是 一个恰当的例子。在分析中，Michael Burke使用了三种认知工具：图形与背景， 意象图式，以及认知隐喻。下面将概括介绍Michael Burke对这首诗歌的认知 分析。首先看一下对三种认知工具的说明。(Burke,2005)

在图形与背景的关系中，图形占据重要地位。图形类似于前景化特征。

图形可以是一个角色、一个地点、一种事物，通常是“新的”或者“运动着的”, 因此很引人注目。(Stockwell,2002:15) 前景化的文学成分，如图形，在认 知语言学中被称为“关注点”或者“抢眼点”。与图形相反的特征，即背景，则 被称为“忽略”。(Burke,2005)

意象图式大致可描述为我们日常的感知交往和身体经验的反复呈现模式。

例如，每当我们从凳子上站起来或者在凳子上坐下，或出入房间的时候，我们 会分别体验到“上去和下来”以及“进来和出去”等不同的意象图式。其他意 象图式的模式有源头一途径一目标、平衡、中心一周边等等。我们使用这些意 象图式模式的目的，是为了在新情况出现时，给予世界合理的解释。(Burke,

2005)

认知隐喻通过把源域特征映射到目标域产生效果。有三种重要类型：1)结 构认知隐喻，如“人生是旅行”;2)本体认知隐喻，如“思维是海洋”;3)方

向认知隐喻，如“不要感觉低落”“他今天高高在上”。在实际分析中，认知隐喻 图形与背景、意象图式经常有着密切的联系。

**9.6.2** **认知分析举例**

例9 - 38

Going

There is an evening coming in

Across the fields,one never seen before,

That lights no lamps.

Silken it seems at a distance,yet

When it is drawn up over the knees and breast

It brings no comfort.

Where has the tree gone,that locked

Earth to the sky?What is under my hands,

That I cannot feel?

 What loads my hands down?

Burke(2005) 就这首英国诗人Philip Larkin(1922—1985)的诗讨论了 三个问题。

1. 诗的开头用了哪些主要的抢眼点?

题目《离去》是一个表示运动的动词。所以，它是一个抢眼点，并被前景 化了。从语言学层面上，我们可以支持这种说法，因为表示运动的单个动词不 被经常用作题目。如果用意象图式术语的话，我们可以说此处包含有中心一 周边的概念；中心是自我或者“我”的位置，事实上，是出发点。另外，如果 用认知隐喻的术语，我们可以观察到，“离去”有一个基本的“进一出”结构， 即从这儿到那儿，或者从左边到右边。这里也有一个源头一途径一目标的框架， 只是目标或者目的地是未知的。一般来说，“离去”一词告诉我们的只是大致 的起点和轨迹，而不是目的地。这个可望却不可及的省略，以某种方式暗示了 人们对来世的不可预知，可以被看作是一个认知文体前景化，如果单纯从语言 学角度来分析的话，这一点在很大程度上是会被忽略掉的。

2.诗的前两节中，图形(轨迹)和背景(路标)是什么?

在第一节中，“黄昏(evening)”一词是图形(轨迹),“原野(fields) ”一 词是背景(路标)。“穿过(across)” 一词是“途径”,即图形是运动着的。这 些是形式的方面。然而，我们感觉到这里有某种冲突。很明显，“离去”这个 词表示离说话者越来越远，从空间上的近距离移向远距离。以此看来，用方向 认知隐喻来描述的话，该诗拥有“走来一离去”的结构；用意象图式术语来描 述的话，该诗拥有源头一途径一目标(未知的目标)结构。但是，诗中的黄昏 正在“走来”,也就是说，黄昏源自外面，正在向说话者走来。用图表方式来 呈现的话，可以用下列图表表示：箭头从右指向左，仿佛标志着“走来”与“离 去”的特征恰恰相反。

There is an evening coming in/Across the fields(lines 1-2)

(说话者?)←(黄昏)←原野←(黄昏)←(源头?)

在这个图式表现中，“离去”来自的源头以及所朝向的说话者都是未知的， 所以图表中用问号来表示。另外，“黄昏”既可以看作在“原野”之前，又可以 看作在“原野”之后，因为它还在运动中。用意象术语来体现的话，可以如下 图所示：

目标(说话者?)←途径(穿过原野)←(源头?)

最后，用方向认知隐喻术语来表现的话，图式结构看上去会是这样：

说话者?(里面)←(走来)← 一 黄昏(外面)

在这一步需要注意的一点是，接收某件事物通常被看作是积极行为，例如 接收到一件礼物，但是在本诗中，接收是否是积极的我们无法确认。

在第二节中，主语依然是黄昏，但是未被直接提到。相反，诗人使用了代 词来指代它。

Silken it seems at a distance,yet/When it is drawn up over the knees and breast/It brings no comfort.(lines 4-6)

在这里，我们又一次观察到，黄昏的动态结构不是“离开”,而是正相反：

“走来”。但是，这次不同的是，能量的源头不再单纯是外在的，而且也是内在 的，如第五行中的drawn up所示。用图表表示的话，这一行由右向左表示如下：

(说话者)←膝盖和胸膛←超过←一靠近←黄昏←远方 这可以用意象图式的术语表示如下：

膝盖和胸膛(说话者的?)←超过←(黄昏)在远方

目标←途径←源头

也可以从方向认知隐喻角度出发，用下图表示：

超过(说话者的?)膝盖和胸膛←(拉上)←一远方丝绸般的~~黄昏~~  ( 里 面 ) ← ( 外 面 )

我们可能又一次会想，接收到往往是积极事件，但是如前面例子所示，积 极与否却一点也不明显。另外，我们还可以说，“上升”在认知隐喻术语中总 是被看作积极的，如在“上升是好的”中。但是在这里，在短语“拉上”中，它 无疑是被放在消极的上下文中了。就好像童年时候毛毯带来的舒适感觉，被 成年人寿衣的沉沉死气所代替了。在短语“拉上”中用这种方式使用“上升”, 好像偏离了我们对“上升”一词文化的、具体化的认知理解。由此看来，这个

词可能是另一个认知文体前景化的例子。

第三节包括消极的认知结构“下降”,即“下降是坏的”,并且以消极词“下 降”为诗歌结尾。最后一节只包含一行，“是什么把我的手压得下降了?”偏 离了我们在读此诗开头时的预料。因此，结尾被前景化，并成为诗歌的焦点。 最后一行的最后一词最为引人注目。诗歌以非常消极的认知隐喻方式“下降” 结尾，事实上，“死亡降临了”。(Burke,2005)

3.基于上面所述，那么是什么或者是谁在离开呢?

诗歌被命名为“离开”,但是如前面分析所示，几乎所有的意象图式、认 知隐喻、比喻和背景，都是在“走来”。为何诗人要这样做?可以产生什么效 果?这些问题可能没有确定的答案，但是一些可能的答案也许是，不论是否出 于有意，Larkin 在讨论一个与生和死相关的深奥而又复杂的问题，诗歌所用词 语暗示着诗歌的一个主题，而潜在的认知却在暗示着诗歌的另一个主题。词 语与认知之间的这种张力带来的结果就是，读者可能从诗歌中体验到一种无 形的消长感觉，从而象征性地映射生活本身的节奏特征，正如在认知隐喻“生 命是轮回”中所体验到的一样。此诗很可能是描写死亡(an evening)正在临 近，而生命(说话者)正在离开。可以认为，类似上述对于图形和背景、意象 图式，以及对方向认知隐喻的分析，能够抓住诗中隐含的动态。与单纯的语言 分析相比，这种分析的结果可能更为令人满意。(Burke,2005)

**9.6.3 结语**

文学的认知分析，是对我们在9.1—9.5中讨论过的语言的文体分析主流 方法的最新补充。主流的文体分析更关注用语言学工具分析和解释文学语言。 比较而言，认知分析方法则把注意力集中于认知结构和文学作品的语言选择 过程。语言学和认知分析这两类文学分析方法事实上是互为补充的。两种方 法的结合，即综合性方法，可能是对文学最可行的分析方法。(刘世生、曹金梅， 2006)