

“语言的海洋是多么地波涛汹涌！”¹

第一章

语言的再现论

第一节

自古以来，语言都被视为人类沟通交流中最重要的工具，是进行交际往来的表达符号，人类文明通过语言得以保存和发展。人类语言，没有人知道其出现的具体时间和具体方式，但是它的神秘和美丽促使众多学者从不同视角对其进行研究和阐释。在诸如语言学、人类学、美学、哲学、建筑学、数学、逻辑学、人工智能学等很多领域，语言都得到广泛的关注和研究。传统意义上的文学是以语言为媒介的一种特定艺术门类，纵观整个文学史，语言与文学之间永远缠绕着一条无法割裂的纽带，语言对于文学的重要性毋庸置疑。

古希腊罗马时期是西方诗学理论初步形成时期，在这一时期，学者们认识到人们都置身于一张复杂的语言网内，看起来具有个人特性的语言其实与内隐的集体言语模式有着千丝万缕的联系。因此，每个人看似独立的思想其实也是语言的历时纵向发展和语言的共时横向渗透产生的结果，而语言也成为这个社会人必不可少的生存方式。自这一时期开始，学者们都以自己的方式研究语言，借以研究人类本身的生存意义。

“再现”²这一概念历史悠久，它起源于早期诗学理论形成的阶段，并贯穿整个西方文论史，长达两千多年。“再现”指的是文学对客观世界的

1 维特根斯坦，《哲学研究》，第117页。

2 “再现”概念有广义和狭义之分，本书采用的是其狭义概念。

摹仿、复制和反映，它注重的是文学与其外部世界之间的关系，不关注连接两者的中间环节，即人的因素。在古希腊时期，再现呈现的方式是摹仿，亦即对自然的摹仿。“艺术摹仿自然”这一观点是赫拉克利特最早提出的，他认为艺术与自然一样，都是由一些联合对立物而不是联合同类物形成和谐的外形，在构成上具有相似性，因此艺术对自然的摹仿是显而易见的。德谟克利特也持有相同的观点，他说：“在许多重要事情上，我们是摹仿禽兽，作禽兽的小学生的。从蜘蛛我们学会了织布和缝补；从燕子学会了造房子；从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了歌唱”，³ 因此他认为人类的语言是对自然中声音的摹仿。

柏拉图持有的理念式摹仿观，是一种类似于照相的形式上的摹仿。在柏拉图看来，存在两种世界，即看得见的世界和知性世界。在看得见的世界中，包括真实存在的物体和物体的形象（物体的影子以及物体在水中或其他地方形成的映像），这两类的关系是原物和摹本的关系。而知性世界也包括两个部分：由形象而来的对理念的假设映像以及真正的理念，人们不能直接到达理念，只能通过理解力对其关照。柏拉图关于摹仿的最著名的例子是三种床：上帝制造的床（理念的床）、木匠制造的床和画家制造的床。木匠的床是根据理念所制造出来的，不能等同于理念本身，因此只能是对理念的摹仿。而画家的床（艺术世界）是对木匠的床（现实世界）的摹仿，和理念（真理）隔着两层，是摹仿的摹仿，因此艺术摹仿的只是外形，无法真正地摹仿实质，这种“影子的影子”往往误导人们偏离了事物真正的实质——“理念”。

正是基于这种理念式摹仿观，柏拉图在《伊安篇》中论述诗的灵感的作用时，认为作诗的乃是出于诗人得自于诗神所赋予的灵感。柏拉图认为，诗人在作诗时，获得神赋予他的灵感，是神的代言人，因此最平庸的诗人也能在神赋予的灵感之下创作出美妙的诗歌。借苏格拉底之口，柏拉图告诉伊安：“凡是高明的诗人，无论是在史诗或抒情诗方面，都不是凭技艺做成他们的优美的诗歌，而是因为他们得到灵感，有神力凭附着。”⁴ 对于诗人来说，灵感是十分重要的，倘若得不到灵感，不失去平常理智而陷入

3 德谟克利特，“著作残篇”，1988，第4-5页。

4 柏拉图，《柏拉图文艺对话集》，第7页。

迷狂，诗人就不能创造、不能作诗。在柏拉图看来，诗人写诗依靠的是诗神的迷狂（灵感），“若是没有这种诗神的迷狂，无论谁去敲诗歌的门，他和他的作品都永远站在诗歌的门外”，而“他的神智清楚的诗遇到迷狂的诗就黯然无光了”。⁵此外，他还认为，陷入这种迷狂的人一旦见到尘世间的美，就会回忆起上天真正的美，这是一种对理念的直接摹仿，只有这种摹仿能够创造出真正优美的诗歌。

在《斐德若篇》中，柏拉图借苏格拉底之口对当时流行的修辞术进行了批判，认为真正的修辞术首先应该追随真理，其次才需要研究如何提高技艺。在这篇文章里，苏格拉底与斐德若谈论了什么是真正的修辞术以及怎样创作完美的修辞等问题，并以当时著名修辞家吕西阿斯的修辞为例对当时的修辞术进行了剖析和批评。苏格拉底对诡辩术与真正的修辞术进行了比较和区分，并通过对吕西阿斯修辞的分析指出本真的言说是需要在灵魂里播种的。苏格拉底的批评主要集中在两个方面：其一，或许像众人认为的那样，吕西阿斯文章中的词藻十分炫目华丽，但是这些华丽的词藻掩盖不了一个事实，即他不断采用不同的方式重复地谈论同一件事情而没有多少实质性的讨论，这仅是堆砌语言以炫耀其谈论同一件事情及说服众人的修辞能力；其二，吕西阿斯对自己谈论的事情没有进行定义并加以区分，修辞的各部分安排也比较混乱。

对吕西阿斯的批评并非针对其一个人，而是指向所有到处兜售诡辩术的“修辞家”，也就是对诡辩术的批评。那个时期，修辞家们往往会使用华丽的词藻修饰他们的演说和写作以迎合听众，他们的语言一般都很生动，有时甚至令人眼花缭乱。但是，苏格拉底是这样揭露他们的：

“那班谈修辞术的先生们说，在这类事情上用不着那样郑重其事，也用不着兜大圈子找出源原本本。……人们所关心的只是怎样把话说得动听。动听要靠逼真或自圆其说，要照艺术说话，就要把全副精力摆在这上面，事实有时看来不逼真，你就不必照它实际发生的情形来说，只要设法把它说得逼真，无论是辩护或是控告，都应该这样说。总之，无论你说什么，你首先应注意的是逼真，是自圆其说，什么是

5 柏拉图，《柏拉图文艺对话集》，第111页。

真理全不用你管。”⁶

依此看来，修辞家们利用当时流行的伪修辞术（诡辩术）制造出的文章就好像孩童吹出的泡泡一样，在阳光的照耀下它们熠熠生辉、五彩缤纷，足以吸引人们的眼光，但是这些泡泡因为缺乏真理，自身没有任何内容，没有任何实际意义和价值，随时都会随风飞逝，不留一点儿痕迹。因为没有真理的支持，利用伪修辞术所产生的文章不可能长久流传，最终会被人们遗弃到故纸堆中。苏格拉底对所谓修辞学的法宝批评得可谓一针见血，有时真理可能并不十分生动，但真理的地位却不是那么容易就能被取代的。修辞家们牺牲事实去取悦他们的听众，话语尽管娓娓动听，表达的思想却不是真理，只能是伪真理。

在苏格拉底和斐德若的对话中，他提出修辞术是一种在公共场合和私人场合用语词来影响人心的技艺，但是掌握这个技艺首先要学习真理，否则不知道什么是真理而只学习了修辞术中一些皮毛技巧的所谓修辞家只能误己误人。苏格拉底认为语言自身具有巨大的力量，比如提西亚斯和高尔吉亚两人就能够运用这一力量，使微不足道的东西显得很重要，使重要的东西显得微不足道，使新颖的东西显得陈旧，使陈旧的东西显得新颖。但是，伪修辞家们常常滥用语言，蛊惑人心，这种粗劣的简单摹仿只会误导人们走向真理的对立面。因此，“在言辞方面，脱离了真理，就没有，而且也永不能有真正的艺术”。⁷

苏格拉底用医学来比拟修辞学，认为人们可以用语言和行为规则来培养信念和向往的美德。随后，他借用一个埃及的传说贬低了文字的作用。他认为，人学会文字以后，就会依赖写下来的东西，不再用心记忆和回忆，通过文字人们无法拥有真正的智慧，只能是智慧的赝品。⁸但是如真正的修辞家们那样寻找一个相契合的灵魂（一个知晓真理的灵魂），把自己建立在知识基础上的话语播种到灵魂中，那么这些话语非但不是华而不实的，而且还可以结果传种，可以在别的灵魂中生出许多新的话语来，生生不息，

6 柏拉图，《柏拉图文艺对话集》，第151-152页。

7 同上，第133页。

8 同上，第155页。

直至永远，也能使拥有这些话语的人享受到凡人所能享受的最高幸福。⁹

同诗歌创作一样，柏拉图通过对伪修辞术的批判，让人们看清理想状态下的修辞应该采用的方式，即通过使用语言对理念直接进行摹仿，将语言直接播种到连接到真理的灵魂之中，使之生出的话语开出真理之花，结出真理之果，并进一步进行传播，帮助人们到达真正的幸福彼岸。在柏拉图看来，语言本身是不具有生命力的，单纯的词藻堆砌没有任何意义，只有通过真理的结合，语言才能被激发出巨大的能量，焕发出真正的、恒久的光彩。

柏拉图的理念式摹仿注重摹本与原型之间外在的相似性，作为“摹仿的摹仿”的艺术难以逃脱与真理相隔两层的命运，即便摹仿得很好，艺术也因自身的不完美而饱受责难。相比之下，亚里士多德¹⁰的摹仿则更强调事物之间的内在联系，而正是因为艺术对原型的摹仿永远不可能是完美无缺的，它走向了艺术化的摹仿，从而得到了救赎。¹¹正如哈利维尔所言，柏拉图和亚里士多德的摹仿概念也存在相同之处，即在对现实世界进行摹仿复制的同时也意图构建出一个“独立的异宇宙”。¹²

亚里士多德的《诗学》是西方第一部较为全面的文艺理论著作，影响极为深远，给后人以极大的启示。在《诗学》第四章，亚里士多德指出诗艺的产生都与人的摹仿天性有关，因为“人从孩提的时候起就有摹仿的本能（人和禽兽的分别之一，就在于人最善于摹仿，他们最初的知识就是从摹仿得来的），人对于摹仿的作品总是感到快感。……摹仿出于我们的天性，而音调感和节奏感（至于“韵文”则显然是节奏的段落）也是出于我们的天性，起初那些天生最富于这种资质的人，使它一步步发展，后来就由临时口占而作出了诗歌。”¹³在这一章，亚里士多德就非常明确地提出了诗的起源问题，即摹仿理论。

9 柏拉图，《柏拉图文艺对话集》，第158页。

10 本书引用亚里士多德的著作选用罗念生的译本，而罗念生的译本中将Aristotle译为“亚里斯多德”。本书中统一采用“亚里士多德”。

11 Terry L. Givens, *Aristotle's Critique of Mimesis: The Romantic Prelude*, p. 131.

12 Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, p. 5.

13 亚里士多德，《诗学》，第10页。

摹仿理论是亚里士多德《诗学》中的重要理论。他在第一章就曾指出，一切艺术总的说来都是摹仿，只是摹仿的媒介、对象和方式的不同产生了艺术形式的不同。从这个意义上说，亚里士多德通过摹仿理论对艺术体裁进行了分类，从而引出本书重点论述的一种艺术体裁——文学，可当时还没有“文学”这一术语，“……而另一种艺术则只用语言来摹仿，或不用不入乐的散文，或不用不入乐的‘韵文’，若用‘韵文’，或兼用数种，或单用一种，这种艺术至今（没有名称）”。¹⁴但亚里士多德按照当时人的习惯把这一艺术体裁的制作者称为“诗人”，将摹仿作为文学的性质提出，以区别其他非文学的文字作品。亚里士多德认为，在艺术中摹仿无处不在，而语言在艺术摹仿尤其是文学摹仿中有着十分重要的地位，“像前面所说的几种艺术，就都用节奏、语言、音调来摹仿”。¹⁵

从《诗学》的第六章开始，亚里士多德用了17章的篇幅来讨论悲剧，一开始亚里士多德就给悲剧下了一个定义：“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿；它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用；摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法；借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。”¹⁶

亚里士多德认为“整个悲剧艺术包含形象、性格、情节、言词¹⁷、歌曲与思想。”¹⁸ 根据摹仿理论，言词和歌曲是摹仿的媒介；形象是摹仿的方式；情节、性格和思想则是摹仿的对象。言词、思想、情节和性格是亚里士多德最为看重的部分。因为悲剧是对行动的摹仿，思想和性格决定了行动的性质，情节是行动事件的组合，而言词是格律文本身，是悲剧的物质形式，亚里士多德在《诗学》中用了三章内容论述言词，足以看到言词这一要素在悲剧中的重要性。

在亚里士多德的悲剧理论中，“情节乃悲剧的基础，有似悲剧的灵魂”。²⁰

14 亚里士多德，《诗学》，第4页。

15 同上，第4页。

16 同上，第16页。

17 即悲剧中具体使用的语言。

18 在陈中梅2002年的译本中，这六要素被翻译为“戏景、性格、情节、言语、唱段和思想”。

19 亚里士多德，《诗学》，第18页。

20 同上，第19页。

虽然“语言的表达占第四位”，²¹但是“诗人在安排情节、用言词把它写出来的时候，……还应竭力用各种语言方式把它传达出来。被情感支配的人最能使人们相信他们的情感是真实的，因为人们都具有同样的天然倾向，惟有最真实的生气或忧愁的人，才能激起人们的愤怒和忧郁”。²²发生不同情感的人使用不同的语言方式，例如生气的人使用谩骂或侮辱的语言方式。诗人写作时须注意听人物所说的话，看他们所使用的语言方式是否合适。

亚里士多德对言词所包含的各个部分，即“简单音、音缀、连接词、名词、动词、词形变化、语句”以及各种字，即“普通字、借用字、隐喻字、装饰字、新创字、衍体字、缩体字、变体字”都进行了详细的描述和分析。²³亚里士多德认为，使用不同的言词以及选择不同的字要恰当，因为“每一种奇字的使用都要有分寸；滥用隐喻字、借用字或其他奇字，以引人发笑，都会产生同样效果。但是适当地使用这些字却完全是另一回事；若于史诗中插进普通字，就可以看出其间的差别。若用普通字代替借用字、隐喻字或他种奇字，也可以看出我所说的是真理”。²⁴而在谈论史诗时，他也提到了这个观点，“雕琢的词藻，只应用于行动停顿，不表示‘性格’与‘思想’的地方；因为太华丽的词藻会使‘性格’与‘思想’模糊不清”。²⁵

亚里士多德对语言的表述更多见于他的《修辞学》中，该著作分为三卷，每一卷都有讨论的主题，第三卷共有十九章，而其中的十一章讨论了演说中的语言使用问题，即怎样通过言词使演说更具有说服力，结论是应根据不同的作品类型采用适宜的语言和风格。他认为，“（演说）风格的美可以确定为明晰，既不能流于平凡，也不能拔得太高，而应求其适合”。²⁶而“风格太繁缛，就不明晰；太简略，也不明晰。显然，只有不繁不简的风格才是适合的”。²⁷

21 亚里士多德，《诗学》，第21页。

22 同上，第47-48页。

23 同上，第57页、第61页。

24 同上，第66页。

25 同上，第77页。

26 亚里士多德，《修辞学》，第164页。

27 同上，第206页。

亚里士多德认为散文作家著文的原则应该是：明晰、纯正和适宜。明晰即自然流畅，不露痕迹。多用日常生活中使用的字，少用复合字、生造字、奇词异字，反对过度使用附加词和隐喻等修饰手法。在散文选词上，亚里士多德建议多使用普通字，因为“在名词和动词中，只有普通字²⁸才能使风格显得明晰”，虽然在格律诗中可能使用很多手法产生效果，但是在散文中并不适合，因此亚里士多德建议演讲者从日常生活中选择词汇，使自己的风格带上异乡情调，将手法巧妙地遮掩起来，并且表达明晰的意思，从而展现所谓的演说语言的美。²⁹

在亚里士多德看来，隐喻字和附加词（指性质名词和性质形容词）可以使风格有所提高而不流于平凡。因此，他非常重视隐喻字的使用。他认为，“我们应当在散文里对隐喻字多下苦功，因为散文的手法比韵文少一些。隐喻字是最能使风格显得明晰，令人喜爱，并且使风格带上异乡情调，此中奥妙是无法向别人请教的”。³⁰但是，他也谈到滥用不适宜的词或字会造成风格的呆板，如“滥用双字复合词、滥用奇字、使用过长的或不合时宜的或过多的附加词以及滥用隐喻字”。³¹

纯正要求按自然顺序排列连接词，“必须像散漫的酒神颂那样串联起来，用联系词联系起来，或者像旧诗人的回舞歌那样回旋”。³²但明晰和适宜绝非枯燥和冷漠，相反它们要求谈话中有丰富的情感、多样的性格和缤纷的现实。风格要能表达演说者的情感和性格，并与题材相协调，这就要求适宜，例如痛斥暴行应该用愤慨的风格，谈到丑恶行为应使用厌恶的口吻，而提及可称赞的事物时应使用欣赏的口吻。同时，风格也要符合不同种类的人或不同习惯的人的性格，例如年龄不同、性别不同、种族不同的人都有不同的风格，而慷慨的人不会展现其寒酸的一面，正如豪迈的人不应故意扮忧郁。只有以恰当的方式表现演讲的内容和演讲者的个性，才能产生强大的感染力和说服力。

28 详见亚里士多德在《诗学》中对普通字、借用字、隐喻字、装饰字、新创字、衍体字、缩体字和变体字的讨论。

29 亚里士多德，《修辞学》，第164页。

30 同上，第165页。

31 同上，第170页。

32 同上，第186页。

亚里士多德认为散文作家使用的各种手法要合乎时宜，因为他们“必须把他们的手法遮掩起来，使他们的话显得自然而不矫揉造作；话要说得自然才有说服力，矫揉造作适得其反”。³³ 在《修辞学》中，亚里士多德认为针对不同类型的演说或者针对不同的演说家，可以使用不同的语言以增强演说的效果。如他认为寓言最适合政治演说，而历史事实则对政治演说更为有用，因为很多发生在将来的事情都与过去的事情相似；至于格言，这种语言更为适合老年人，因为他们可以用来讲述自己亲身体会过的事情，而“用格言来讲述自己没有体验过的事情，是愚蠢的，没有教养的”。³⁴

虽然柏拉图和亚里士多德的摹仿理论在本质上有很大区别，但他们都强调在不同体裁（如诗歌、悲剧、散文和演说）的文学摹仿中语言使用的重要性。他们认为，在作品创作的过程中，并不需要非常华丽的词藻，语言使用应该讲求适宜。而对于什么样的语言是适宜的语言，除了柏拉图和亚里士多德之外，贺拉斯的《诗艺》、朗吉努斯的《论崇高》和西塞罗的《演说家》等早期文论家的相关论述中都有具体的阐释。

贺拉斯在《诗艺》中提出了标准的古典主义教条，鼓励人们学习摹仿技巧，然后到生活中、到风俗习惯里去寻找模型，并从那里汲取鲜活的语言。贺拉斯认为，诗人在使用语言时，要仔细考究，如果可以用巧妙的安排使家喻户晓的旧字焕发出新的意义，表达就更加趋向完美。但是如果表达的东西无法用已有的语言进行描述，那就需要创造出一些新鲜词汇，这些词汇要具有时代特征，要有希腊渊源，使用时还需要有节制。语言是不能永存的，有些可能已经衰亡，有些又涌现出来，有些消亡的语言可能会复兴，而有些被人崇尚的语言也可能会在未来消亡，这些全凭习惯来裁定。

贺拉斯认为人物所使用的语言应该和个人的身份和生活遭遇相一致，他要求文学家在创造不同身份的人物的同时也赋予他们不同的语言，语言与其身份相符，与其表情相协调，“忧愁的面容要用悲哀的词句配合，盛怒要配上威吓的词句，戏谑配嬉笑，庄重的词句配严肃的表情”。³⁵ 语言风格也要恰到好处，“努力想写得简短，写出来却很晦涩。追求平易，但在

33 亚里士多德，《修辞学》，第164页。

34 同上，第129页。

35 贺拉斯，《诗艺》，第142页。

筋骨、魄力方面又有欠缺。想要写得宏伟，而结果却变成臃肿”，都不是恰到好处的语言。³⁶在贺拉斯看来，戏剧要保持结构上的一致，戏剧中的人物因其身份、性格、年龄以及居所等方面的不同，所使用的语言也有很大的差异，从而表现整体上的和谐。比如神、英雄、经验丰富的老人、热情的少年、贵妇、货郎、农夫、科尔库斯人、亚述人和底比斯人，他们使用的语言应该有很大的差别，并具有自己的特点。此外，贺拉斯还强调语言应该具有崇高的内在内容与典雅的外在形式。他认为在艺术形式上对粗鄙的语言和典雅的语言进行辨析是有必要的，作家应该学会依据“合式”原则³⁷来进行作品创作。

朗吉努斯在其著作《论崇高》中谈到，只有通过“崇高”（sublimity）才能创作出好的文学作品。而崇高包括五个要素：其一是对具有说服力的思想的掌握；其二是强烈的情感；其三是适当的比喻；其四是高雅的措词；最后是庄重崇高的一般效果。由此而言，朗吉努斯认为获得崇高有两个途径，其一是先天的，包括对具有说服力的思想的渴求和强烈的情感；其二是后天可以获得的，包括修辞手段、措词和庄重崇高的一般效果。对于能创作出好的文学作品的作者来说，除了本身具有比常人更加敏锐的思想和更为强烈的情感，更重要的是要磨炼自己的技艺，即善于使用比喻的修辞手段，善于雕琢词语。在朗吉努斯看来，语言使用技艺的精湛直接影响到作品中崇高情感的表达，因为“文学作品就是一种用词语表达的和谐的音乐——词语是人性的组成部分，不仅触及人的听觉，而且触及人的灵魂……通过把多重音调混合起来，它把说话者的真实情感带入观者的心灵之中……能把我们的思想转向雄伟的、庄严的、崇高的和它所包含的一切事物……”。³⁸没有系统的语言技巧的应用，表达的思想就会缺乏载体，无法展现动人的情感。要想创造出令人们永久尊敬的具有崇高性的作品，作家就必须使用高尚的语言，并具有庄严的思想和崇高的心灵，这是缺一不可的。

36 贺拉斯，《诗艺》，第138页。

37 “合式”原则，即要求文艺作品在艺术上应该做到一致、恰当、妥帖、得体，符合艺术原则的规范。

38 Longinus, *On the Sublime*, p. 71.