

略论文学语言的审美特性

向 新 阳

高尔基曾以“不是蜜，但是它可以粘住一切”的民间谚语，形象地说明语言的巨大表现力。的确，无论是广漠无垠、色彩纷呈的客观世界，还是精细隐微、丰富复杂的主观情感，无一不可借助语言表现出来。构成文学作品的文学语言是一种艺术语言，它是一种个性得到高度尊重、情感享受充分自由、主观被尽量物化了的语言，是一种美的语言。我们把文学语言的美分解为情感美、形象美、音乐美、整体美，并从这四个方面对文学语言的审美特性作一粗略的分析和说明。

一切艺术作品，包括文学作品，都由两部分组成：一是形象，或直接诉诸感官使人感知，或通过物质媒介(比如文学语言)唤起表象和联想而感知；二是寓于形象中的情感。在文学作品中，如果说形象是“实体”的话，那么情感就是赋予“实体”以生命的灵魂。没有情感的作品决不是真正的文学作品；反之，越是情真意笃，就越能超越时间空间的界限去感染读者，艺术生命就愈长久。纵观中国古代文学的历史，从《诗经》导源，延绵二千多年，凡是能够经受历史洪流的冲击，永葆艺术生命的文学作品，它们有一个共同的特点，就是偏重于抒情。情感是艺术生命的所在，没有情感的作品不可能享有艺术的生命。唐人张打油《雪诗》云：“江山一笼统，井上黑窟窿。黄狗身上白，白狗身上肿。”叙事不可谓不信实，造语不可谓不真率，描写不可谓不具体；然而贻笑大方，就因为它毫无诗的意境，没有情感美。这样的文字作品，虽然在一定程度上能在读者头脑中唤起某种表象，但它决不能进一步激起读者美的想象和联想，决不能引起读者任何愉悦感。这类作品的语言决不是艺术的语言。同为咏雪，韩愈、柳宗元的诗则大相异趣。韩诗《春雪》：“新年都未有芳华，二月初惊见草芽。白雪却嫌春色晚，故穿庭树作飞花。”柳诗《江雪》：“千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。”还有岑参《白雪歌》咏雪，历来脍炙人口。毛泽东同志的《沁园春·雪》更是传为绝唱。这些作品的共同特点是有优美的艺术意境，字里行间渗透着动人的情感。韩诗采用拟人、比喻的手法，写春雪自嫌春色来迟，便化作飞花，穿庭越树，以见芳华，自告奋勇充当报春的使者，蕴含着诗人对春雪的欣喜之情，使读者于白雪纷飞的料峭春寒中感受到了春天温暖的气息。柳诗则用极度夸张的语言、特殊的句式和语序，以短短二十个字，描绘出一幅万里寥廓、冷漠荒凉的寒江独钓图，寄寓着钓翁遗世独立、闲适自得的生活情趣，激励读者保持独立的人格、追求超脱世俗的理想生活。韩柳诗与张打油诗两相比较，一则有情，一则无情；仔细品味其语言文字，一则如橄榄，其味无穷，一则如白蜡，索然乏味。前者经受了历史的严格挑剔，成为流传千古的名篇；后者则仅仅作为失败的记录而载入历史。由此可见，情感，在文学作品中占着怎样重要的位置。而这种情感又总是，也必须是物化在文学语言中的，如同雕塑、绘画是物化在石料、颜色和线条中，音乐是物化在声音中，舞蹈是物化在形体动作中。法国著名雕塑家罗丹在《遗嘱》一文中说过：“艺术就是感情。如果没有体积、比例、色彩的学问，没有灵敏的手，最强烈的感情也是瘫痪的。”文学更是感情。同样，如果没有文学语言，感情也是瘫痪的。“语言是思想的直接现实。”(马克思语)文学语言则是情感的“直接现实”。它是作家充满个性特点的极为复杂的精神劳动成果，它以情感作为与其它语言相区别的根本标志，它的最终使命是以情感感染读者。贺铸为荷花“当年不肯嫁东风，无端却被西风误”而惋惜，曹雪芹在《红楼梦》中借贾宝玉之口多次讲“女儿是水做的骨肉，男人是泥做的骨肉，我见了女儿便觉清爽，见了男子便觉

独具逼人。”这些无理而有情的语言，不正是情感的“直接现实”么！从某种意义上讲，美就是心灵情感的自由表现。文学语言的情感美就在于它是作家用以自由表现心灵的物质材料，就在于它能“诉诸”人们的心灵，使之产生一种精神上的快感和共鸣，并引导人们为追求作家业已展现或暗示的某一目的而产生出欲望和行动。

文学语言之所以具有情感美的特性，首先是因为文学是反映以人（包括作家“自我”）为主体的社会生活的。文学即人学。文学作品的创作者是人（作家），接受者是人（读者），涉及的对象仍然是人（艺术形象），这一切都使文学作品最终归结到一个“情”字上。尤其是它以人的心灵情感为对象，使得它与其它学科有了明显的区别，也使得文学作品的语言成为情感的载体，并具备情感美的审美特性。其次，语言作为人类独有的交际工具，既可以交流思想，也可以交流感情。普列汉诺夫在《论艺术》中指出：“语言对于人们，不但为了只是表现他们的思想才有用，一样地为了表现他们的感情那也是有用处的。”作家总是把充分利用语言的情感性、造成文学语言的情感美作为自己重要的追求目标。瑞士文艺学家沃尔夫冈·凯塞尔认为：“语言的每一个词除掉它的意义之外，在较强或较弱的程度上，还包含着别的在其中起作用的成分。关于这一点，我们只消指出同义词，的确也包含着细微的意义上的差别，但是主要是通过情感的内容和附属的观念来形成区别。”①汉语的情形正是如此。在汉语丰富的同义词中，存在着种种细微的差别，其中之一便是情感上的差别，如逝世、牺牲、仙逝、殉难；死、卒、亡故；完蛋、呜呼、玩儿完、翘辫子等，这三组词都直接显示出不同的情感色彩。不只是在同义词中，就是在一般的词汇中，也总是“在较强或较弱的程度上”表现出感情色彩的差异，这种差异为作家表现心灵情感的丰富性和复杂性提供了最广阔的自由和最根本的物质媒介。

但是，文学语言的情感美更多的不是直接宣泄于词语的表面，而是蕴藏在词语的深层结构之中，读者通过一定的语言环境和情感氛围可以感受到它。高明的作家，往往能摆脱“语言的痛苦”，使他手中的语言文字突破自身的桎梏，获得最大的自由，让有限的文学语言，负载无限的感情信息。历来的名家大手莫不如此，历来的名篇佳作也莫不如此。陶渊明的“采菊东篱下，悠然见南山。”②陈子昂的“前不见古人，后不见来者，念天地之悠悠，独怆然而涕下。”③林黛玉临终绝气时的一声呼叫：“宝玉、宝玉，你好……”④这类优秀的文学语言，都表现出“含不尽之意于言外”（梅尧臣语）。这里的“言”，就是文学语言；“意”，主要是指从作家主观心境中生发的情感。这种情感既不能脱离文学语言，却又往往是隐藏在词语的“字典意义”之后，它是一种潜在的、运动的、变化的存在。在我国，有人（如叶圣陶）把文学语言的词语分析为“意义”和“情味”、或“语表”和“语里”两个方面；在外国，则有人（如苏联心理学家阿·尼·列昂节夫）认为词有“意义”和“涵义”之分。。意义、语表，就是词的“字典意义”；情味、语里、涵义，大体都是指蕴含在词语之中的情感内容。应当承认，无论是在文学创作中还是在文学欣赏中，文学作品词语的“字典意义”首先能在最基本的层次上显示其作用，而隐含在“字典意义”之后的情感内容，则能在更深的层次上显示出文学语言的审美特性。作家对生活的感受越是深入真切，操作运用语言时的心理活动越是细腻丰富，隐含在“字典意义”之后的“情味”和“涵义”越是挖掘得充分深刻，那么，他赋予文学语言的情感内容就越是真挚感人，文学语言就越具情感美。而从文学欣赏的角度来说，只有准确地感受到了这种情感美，才能真正体验作品的情绪，理解作品的意义。“文艺鉴赏还得从透彻地了解语言文字入手。”⑤关键就在透彻了解蕴含在文学语言中的情感。李清照《如梦令》词中的“绿肥红瘦”，字面意思就是绿叶多了，红花少了，但在它的深层却积淀着词人深厚的惜花之情，以及对于韶华流逝的无限眷恋之意。当然，这种情感并不局限在这四个字中，而是充溢于全篇。正如地下油层面积很广，而喷井却是有限的。“绿肥红瘦”正是这种情感的“喷射点”，从中“喷射”出来的感情远远突破了这四个字的“躯壳”的限制。

二

文学的根本特征是以形象表现社会生活，而文学形象的塑造全赖于语言，这就要求文学语言必须是具体的、生动的、形象的。文学语言的形象性特点早已为中外文学家、美学家所公认。我国著名美学家王朝闻指出：“在科学理论著作中，作为外部形式的语言，它所体现的是概念、判断等，而在艺术中，例如文学作品中的语言，其所体现的则是形象。”⑥意大利美学家克罗齐也说过：“思辨和诗尽管都使用语言，但两者的倾向是对立的：前者企图使语言靠近数学定理，后者却靠近形象。”⑦文学语言的特殊功能之一就在于它能绘

声绘影、栩栩如生地描绘各种人物和各种环境，也能活灵活现、形神兼备地再现已经有过的或者应该有的生活，能反映具形的客观对象，也能表现不具形的主观情境。读过之后，读者往往有如闻其声、如见其人、如临其境、如历其事之感。文学语言的这种塑造艺术形象的特殊功能，正是其形象美的所在。诗人作家能否充分发挥文学语言塑造艺术形象的功能，能否巧妙地表现文学语言的形象美，是创作文学作品成败的关键之一。历来的名篇佳作之所以脍炙人口、久传不衰，一个重要原因就是它以优美、形象的语言，描绘了令人视而可见、触而可感的生动的社会生活图景以及与之和谐统一的人物。文学语言的形象美成了这类作品永葆艺术青春的基本因素。相反，那些公式化、概念化的作品，其语言往往抽象空洞、干瘪枯燥，很快地导致了这类作品艺术生命的夭折。在我国文学史上，唐诗宋诗的优劣，在这一点上表现得十分明显。唐人无论抒情叙事，总是那么生动如画，“能使读者看到语言所描写的东西就象看到了可以触摸的实体一样”。^⑧即使是议论，也决不陷入枯燥无味的困境。如杜牧《赤壁》：“折戟沉沙铁未销，细将磨洗认前朝。东风不与周郎便，铜雀春深锁二乔。”这是一首意在感慨周瑜侥幸取胜的怀古诗。诗的语言生动形象，通过对磨洗沉沙折戟、仔细辨认前朝和铜雀台深锁二乔这类具体事例的描写，充分表露了诗人的深沉感慨。宋人则好以议论为诗，其语言往往缺乏形象美。如黄庭坚《病起荆江亭即事》：“成王小心似文武，周召何妨略不同？不须要出我门下，实用人材即至公。”这类诗歌语言难以在读者头脑里唤起具体生动的形象，自然也就很难保持其长久的艺术生命。

文学语言必须是形象的。但是，语言就其本质而言却是抽象的，它只代表抽象的概念。列宁指出：“任何词（言语）都已经是在概括。”又说：“感觉表明实在，思想和词表明一般概括。”^⑨这就是说，任何一个词，即使是一个代表非常具体、非常实在的事物的词，它并不就是事物的任何个别属性，更不是事物的本身，它仍不能直接诉诸人们的视觉或听觉，不象声音、线条、颜色、动作那样带有直观性。它所表示的概念，只是客观对象的共同特征和本质属性在人们头脑中概括而抽象的反映。因此，语言是抽象的，而不是形象的。但是，我们必须记住一个事实：概括不能离开客观对象。经过概括而形成的概念（用词语表示），当然也不能脱离客观对象。所以，作为反映客观对象的词语，总是与客观对象相联系的。由于这个缘故，语言虽然是抽象概括的，但它具有描绘形象、唤起表象的功能。王朝闻指出：“语言作为人类意识的体现物，既具有词义性（作为概念的符号），又具有指物性（作为表象的符号）。"^⑩作家诗人正是巧妙地利用语言指物性的特点，充分发挥语言描绘形象、唤起表象的功能，构成文学语言的形象美，以给读者提供鲜明的形象感，诱发读者产生想象和联想，造成一个个栩栩如生的艺术形象。由此可见，语言的抽象性与文学语言的形象美是统一的。二者在文学艺术构思中得以统一的基础就是词语的指物性，它一方面是语言的属性之一，另一方面又能唤起表象联想，诱发并构成文学语言的形象美。

在文学创作中，为了充分显示文学语言的形象美，塑造优美、生动的艺术形象，作家运用语言时的一个重要任务，就是千方百计地选用那些最能反映客观对象的形象特征、最能反映形象思维结果的词，即一般所谓表示具体概念的词。这类词的指物性强，它们所表示的概念与客观对象联系比较紧密，所唤起的表象本身也比较明晰而稳定。因此，人们接触这类词语时，比较容易引起对有关表象的联想，容易产生鲜明的形象感。语言中还有一类表示抽象概念的词，这类词的概念性强而指物性弱，它们的情况正好相反，不易引起人们对有关表象的联想，难以产生具体的形象感。在复杂的艺术构思和创作过程中，作家必须努力准确地选用前一类词，（当然，这丝毫也不意味着排斥后一类词和那些不具词汇意义的虚词。）这是充分挖掘语言词汇审美潜力以表现文学语言形象美的一个重要方面。文学作品中大量地运用比喻、拟人、象征等手段，化抽象为形象，正是这种努力的表现。比如李煜的“问君能有几多愁？恰似一江春水向东流。”^⑪贺铸的“试问闲愁都几许？一川烟草，满城风絮、梅子黄子雨。”^⑫“愁”是一种心理状态，十分抽象，用“一江春水”等具体事物作比，就使得视之无影、触之无形的“愁”，变得十分具体形象了。

三

英国文艺批评家丕德曾经指出：一切艺术发展到精微的境界都在于逼近音乐。^⑬语言艺术更是如此。历来的作家诗人，都在自己的作品中自觉或不自觉地追求语言的音乐效果，造成文学语言的音乐美。文学语言的

这一审美特性,在汉文学语言中表现得尤为明显突出。作为汉语言物质外壳的汉语语音有着强烈的音乐性,突出地表现在两个方面:一是乐音(元音)占优势,它使得汉语语音和谐悦耳,给人以愉悦感;二是有声调,一连串音节由于四声的变化而形成声音的抑扬顿挫,给人一种相似于音乐的流动感。汉语语音的这种音乐性是构成汉文学语言音乐美的物质基础。诗人作家正是利用汉语语音的音乐性,依照整齐和谐与参差变化相统一的原则,调整语句中音节与音节的关系,使之音韵和谐,节奏鲜明,旋律优美,自然流畅,从而赋予汉文学语言以音乐美。文学语言的音乐美,与语言本身的音乐性密切相关。同时,从文学史的角度来考察,还有其历史的渊源。世界各国各民族的文艺史表明,在诸多文学形式中,诗是最早出现的文学形式,而诗又总是与音乐紧密关联,以至于诗被称之为“诗歌”。郭沫若把诗看作“一种兼含着明确意识的音乐”,说“诗歌对于音乐似乎只是一种分枝或者变种。”^⑭朱光潜则论断:“诗歌与音乐、舞蹈是同源的,而且在最初是一种三位一体的混合艺术。”^⑮其实,这一点早在《诗经》序中就有所披露:“诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗。情动于中而形于言。言之不足,故嗟叹之;嗟叹之不足,故永歌之;永歌之不足,不知手之舞之足之蹈之也。”在这里,诗歌与音乐的关系已揭示得十分清楚。从历史的角度考察,还有一个情况不可忽视,由于文字远远落后于语言,在文字产生以前,作为文学的最早形式诗歌是以口耳相传的,而“由口到耳,必涉及到语言的音乐性”。^⑯为什么呢?这是由说唱者和受听者双方的生理和心理要求决定的。因为富于音乐美的语言和谐流畅,说唱者易于说唱,免去喉吻劳苦;受听者也可得到愉悦的享受而无厌倦之感。诗歌与音乐后来虽然分道扬镳了,但诗歌从此深深地打上了音乐的烙印,诗歌语言也因此而呈现出音乐美。又由于诗歌在诸种文学形式中的特殊地位,诗歌语言的音乐美必然深刻地影响到其它文学形式的语言,使之同样具有音乐美的特性。

文学语言的音乐美是以语音为物质材料,并通过对语音的调配来实现的。就汉文学语言而论,是利用汉语的声、韵、调,构成双声、叠韵、押韵、平仄、节奏、同音(谐音)、重言(叠音)等,它们合规律而又有变化地在文学语言结构中出现,便形成了文学语言的音乐美。除了语音这种物质因素之外,文学语言的音乐美还与创作主体(诗人、作家)的情感因素密切相关。大家知道,音乐与情感是水乳交融的,所以音乐往往被看作是“对于感情的回忆”(列夫·托尔斯泰语),被称之为一种“表现情绪与情感的语言”(泰戈尔语)。因此,我们可以说,音乐是感情的声音。在文学作品中,创作主体情感的起伏、张弛、疾徐、抑扬、强弱、隐显形诸于语言文字,就会形成抗坠抑扬的节奏,就能或强或弱地构成文学语言的音乐美。比如情绪高昂时,或义愤填膺,或喜形于色,这时写下的文字往往节奏明快急促,句子偏短,用字响亮洪亮,读起来有如行军曲;情绪低沉时,或悲痛欲绝,或萎靡不振,这时写的文字往往节奏缓慢,句子偏长,用字响度暗哑,读起来有如悲哀低回的曲调。前者如杜甫的《闻官兵收河南河北》,后者如韩愈的《左迁至蓝关示侄孙湘》。仔细体味这两首诗,可以明显感到诗人情感在字里行间的流动有抑扬起伏、显隐强弱、疾徐弛张之分,它使两首诗具有不同的节奏和旋律,呈现出不同色彩的音乐美。唯其创作主体情感因素与文学语言音乐美的密切关系,所以作家诗人总是努力通过对音韵的调配(如声律安排和节奏变化等),制造一种感情的氛围,以传达自己的感情心绪,增强文学语言的感染力。人们在评价一部优秀的文学作品、尤其是优秀的诗歌散文作品时,往往以“声情并茂”相誉。这四个字既说明了“声”与“情”的重要,也揭示了“声”与“情”的关系——以声传情,情以声见。这里的所谓“声”,也就是具有音乐美的文学语言。音乐是一种极其灵敏的艺术,是一种十分活跃、十分动人而富于感染力的艺术。而具有音乐美的文学语言由于它传达的感情比音乐更具体、更广阔、更深邃,因而比音乐更富于感染力。它是沟通作者和读者情感的重要渠道,是引起他们情感共鸣的振动源。

在所有的文学形式中,诗歌语言最集中、最明显、最突出地体现了文学语言的音乐美,尤其是我国古代诗歌(包括词、曲),充分地挖掘了汉语语音的艺术表现潜力,把汉文学语言的音乐美发挥到了极至。但我们应该注意到,一切形式的优秀的文学作品语言几乎都具有音乐美的审美特性。诗歌、散文、小说、戏剧,或谱之于曲进行歌唱,或配以乐曲讽诵吟哦,或大声疾读缓读,或通过对话传布口耳,这些都涉及到音节节奏、平仄声腔等问题,都与语言的音乐性有着直接的关系。我们完全有理由要求,优秀的文学作品不应该只是一种静止的供人看的语言艺术,而应该也是一种流动的供人听的语言艺术,抒情文学作品的语言尤其是这样。郭沫若指出:“语言能够流体化或呈流线形,那么抒情诗和抒情散文也就写到美妙的地步了。”^⑰所谓语言的“流体化或呈流线形”,就是要求语言具有音乐美,念起来朗朗上口,听起来铿锵悦耳,而不是拗嗓戾吻、诘屈难通。我们平时说的语言流畅,古人所提倡的文气贯通,都要求文学语言具有这种与音乐的流动性相一致

的流体感、运动感,它是文学语言音乐美的一个重要表现形态。我国诗歌,尤其是古代近体诗和词曲,对语言音乐美极为重视,要求十分严格,并力求通过声韵格律来实现,表现出人工人巧的特点。我国散文语言也有着讲究音乐美的优良传统,尤其是到了清代桐城派散文家刘大櫆,以神气论文,把“音节”当作体现“神气”的物质媒介;并认为“音节”的调配“无一定之律,而有一定之妙”,^⑩表明散文语言音乐美有着自然天成的特点。无论是人工人巧,还是自然天成,对今天的语言艺术仍然有着重要的借鉴作用。文学家叶圣陶曾在给语言学家王力的信中指出:声音之美不只及于诗,也当及于文;不只及于古文,更当及于今文。他批评一些今文“仅供目治,违于口耳”,毫无声音之美,原因就在于“今人为文大多数说出算数,完篇之后,惮于讽诵一二遍”。^⑪完全听任自然,丝毫不注意利用语言的音乐性以构成音乐美,必然会大大减弱文学语言的艺术表现力和感染力。

四

荀子早就提出过“君子知夫不全不粹之不足以为美”的观点,^⑫意大利哲学家托马斯·阿那奎把“完整”视为美的第一个“要素”,^⑬法国哲学家获德罗则在《论戏剧艺术》一文中断言:“任何东西,假使不是一个整体就不会美。”这就是说,只有完整的东西才是美的,完整是美的重要品质。因为完整总是与内容上的完美和形式上的和谐相联系,而这些正是美的品质;反之,不完整总是与内容上的不完美和形式上的不和谐相联系,而这些正是丑的品质。就文学而论,构成一部真正具有审美价值的完整的文学作品的语言,是一个有机统一的语言信息系统,它必然具备整体美的品质。文学作品以外的文字作品语言也并非绝对不具备文学语言的某些审美特性,比如形象性、情感性和音乐性,在一些优秀的科学著作(包括政治、哲学、历史等)中也间有显现。但是,这类文字作品语言并不是真正的文学语言,因为它不是一个和谐统一的语言艺术整体,没有形成一个完整的艺术语言系统。这是区别文学语言与非文学语言的一个重要标志。

闻一多先生曾在《诗的格律》一文中提出过以节的匀称和句的均齐为特征的诗歌语言“建筑美”的概念,从诗歌语言的外在形式入手,初步涉及到了文学语言的整体美。但我们认为,“建筑美”只涉及到了外在形式,而整体美则包括内容和形式两个方面,是二者的和谐统一。文学语言的整体美首先是由文学作品思想内容的完整性和艺术形象的完整性决定的,它是构成文学作品完整性的重要因素。只有表现了完整的思想内容和艺术形象的文学语言,才能构成相对独立的、完整的语言系统,才是具有整体美的语言。所谓完整,最根本的是要有一个完整的、和谐统一的艺术意境。有人集成句为诗,讽刺那些艺术意境支离破碎的文艺作品:“村外桃花两三枝,携妇将雏鬓有丝。无边落木萧萧下,恨不相逢未嫁时。春宵苦短日高起,最可爱的人啊,最真实的诗。飞流直下三千尺,滩头立两个鸬鹚。”分割开来看,其中许多句子出自名家,堪称美言佳句,但合在一起毫无意义。因为它在内容上完全是七拼八凑,根本谈不上完整的、和谐统一的艺术意境,没有整体美可言。当然,文学创作中象这样的笨拙拼凑是少见的,而更多的是以外在形式上的完整掩盖思想内容上的贫乏和混乱,造成内容与形式的严重失调,从而破坏了文学语言的整体美。钟嵘在《诗品》序中批评沈约过分追求声律,而使“文多拘忌,伤其真美”;张炎在《词源》中讥讽“吴梦窗词如七宝楼台眩人眼目,碎拆下来,不成片段”。沈吴的毛病都在于忽视了艺术意境和艺术形象的完整性,从而也就削弱了作为表现艺术意境和艺术形象的物质材料——文学语言的整体美。其次,从内容和形式相结合的角度出发,对文学语言的整体美可以从三个方面来考察:一是就文学语言结构的各个部分自身的变化而言,可运用比喻、借代、比拟、夸张、谐音等,造成文学语言的参差变化、奇正虚实;二是就各个部分之间的联系而言,可运用对偶、排比等,造成文学语言的对称、均衡;三是就部分与整体之间的配合而言,可通过对照呼应等,实现协调适宜,和谐统一。这里所说的“部分”,可以是词、句,也可以是段落(律诗中的“联”、词中的“片”);这里所说的“整体”,是指全篇而言。以上三个方面互相配合,相辅相成,使得文学语言既有变化差异而又协调和谐,充分显示出整体美的审美特性。其中,正确处理部分与整体之间的关系,对体现语言的整体美尤为重要。文学语言的各个部分只有在整体之中才能确定其妍媸美丑:部分与整体协调相宜时,部分是美的,整体也是美的;反之,则是丑的。比如,缅怀悼念一类的诗文,要求端庄凝重,含蓄哀婉,一般节奏舒缓,语调低沉,字音啞哑,色彩暗淡;如果多用方言俗语,或用押韵快板,就显得活泼风趣,节奏快促,显然是不协调的,

会破坏作品语言的整体美。又如顺口溜式的语言出自李翠莲之口，是美的，因为它与全篇的思想内容和人物形象相协调；但如果把成串成串的顺口溜移入林黛玉的口中，则会失去艺术语言的光泽。当然，倘若让李翠莲口中说出林黛玉式的《葬花词》来，也会不伦不类。由此可见，部分与整体之间的协调相宜、和谐统一，对整体美是至关重要的。

当我们把文学语言当作一个多样变化、和谐统一的语言信息系统来考察其整体美的时候，必然要涉及到文学语言的风格。这是因为形成文学语言风格的因素之一是语言本身的语音、词汇、语法及修辞等所能提供的语言表达手段的总和，而文学语言的整体美，则是通过对诸种语言表达手段的合规律而又有变化的运用而实现的。正是在这个意义上，我们认为文学语言的整体美是体现文学语言风格的重要标志。瑞士语言学家索绪尔指出，风格就是个人对于语言的使用。这种“使用”，自然不是孤立地指对某一个词、某一种句式或某一修辞手段的“使用”，而是从整体上来讲，根据总体艺术构思和表现需要，对作品全部语言的“使用”。作家在处理文学作品语言的部分与部分、部分与整体的关系时，总是根据个人的生活经历、文学修养和艺术情趣等，采用多样统一的艺术加工手段，对语言进行艺术加工，从而形成一定的语言风格。确定文学语言的风格，可以从语言材料的角度，也就是从物质标记上去捕捉，但必须是从整体上去把握、去认识，否则就会把一个完整的艺术语言系统弄得支离破碎、东鳞西爪。

在以上论述中，我们把文学语言的审美特性分析为情感美、形象美、音乐美和整体美，它们之间存在着十分密切的关系。优秀的文学语言在抒情和写景两方面所发挥出来的效果往往是同步的，所体现出来的情感美和形象美往往是水乳交融的。这是因为文学作品中的情感大多总是寄寓在艺术形象之中，而形象只有表现情感才能成为艺术。文学语言的音乐美，则以其特有的外在形式——声音，为抒发感情、描绘形象服务，它有如文学作品这个艺术机体的荣卫，对情感美和形象美是一个必要的补充。至于整体美，则是体现其余三者和谐统一的总体框架，它对其余三者的规定和调节，使得文学语言最终成为具有艺术生命的语言信息系统。

毋庸置疑，深入地对文学语言进行研究，首先是对文学语言的审美特性进行研究，必将提高人们对文学语言的运用能力和鉴赏水平，从而有力地促进文学创作的繁荣和文学批评的发展。但是，从文学语言研究的历史和现状来看，这个领域仍然是一块耕植甚少的荒地。虽然人们从传统的训诂学、语法学和修辞学的角度对文学语言进行过某些研究，但较之文学语言本身，这种研究显然是苍白无力的。“对文艺作品语言的长期不注意，使文学和批评都遭到损失。”^②这种局面一直严重存在。笔者不揣浅陋，特就文学语言的审美特性提出了初步看法，以就教于大家，并以期引起人们对文学语言经常的、认真的、高度的“注意”。

注释：

① 《语言的艺术作品》159页，上海译文出版社，1984年版。

② 《饮酒》（其五）。

③ 《登幽州台歌》。

④ 《红楼梦》第98回。

⑤ 《文艺作品的鉴赏》，见《叶圣陶论创作》135页。

⑥ 《美学概论》218页。

⑦ 《作为表现的科学和一般语言学的美学的历史》162页，中国社会科学出版社，1984年版，王天清译。

⑧ 《本刊的宗旨》，见《高尔基论文学》215页，人民文学出版社，1978年版。

⑨ 《黑格尔〈哲学史讲演录〉一书摘要》，见《列宁全集》第38卷。

⑩ 《美学概论》270页。

⑪ 《虞美人》。

⑫ 《青玉案》。

⑬ 参见《朱光潜美学文集》第一卷308页，上海文艺出版社，1981年版。

⑭ 《诗歌与音乐》，见《郭沫若论创作》57页。

⑮ 《诗论》，见《朱光潜美学文集》第二卷13页。

⑯ 老舍：《戏剧语言》，见1962年4月10日《人民日报》。

⑰ 《怎样运用文学的语言》，见《郭沫若谈创作》218页，黑龙江人民出版社。

⑱ 《论文偶记》，见郭绍虞、王文生主编《中国历代文论选》第三册436页。

⑲ 见王力《龙虫并雕斋文集》第一册477页，中华书局，1980年版。

⑳ 《荀子·劝学》。

㉑ 《神学大全》，见北京大学哲学系美学教研室编《西方美学家论美和美感》65页，商务印书馆，1980年

版。

㉒ 苏联《文学报》专论《文学语言中的几个问题》，见《文艺报》1952年第1期。