

文学语言“集体模式”探究

中文摘要

文学语言不是人们随意遣词造句的结果，而是受自身“集体模式”规定与制约的产物。在这种“集体模式”的规定与制约中，具体的文学作品沿着一整套规则和秩序自动生成，产生了一种普遍性，获得了超越时空的广泛的理解、认可或推崇。全文从“文学语言‘集体模式’的存在及其表现”、“文学语言‘集体模式’的形成根源”、“文学语言‘集体模式’在文学活动中的意义”和“文学语言‘集体模式’的具体生发——文学言语的‘多样态’”四个方面展开论述。

首先，大量的文学现象表明作家对语言的运用并不是完全自主的。语言系统的内部规律及其外部因素长期作用于文学活动，使得文学语言从整体上具有了一种不同于其他话语方式的深层结构。具体作品在这种深层结构的规定中生成，久而久之，就形成了文学语言系统自身稳固而有力的“集体模式”。由于该模式作为一种先在语言规则在整个语言系统中是一种活生生的存在，只有与具体的语词发生作用才是存在的，因而它在具体的文学现象和文学作品中表现出内隐性、稳固性和创造性的存在形态。

其次，文学语言的“集体模式”作为文学语言的一种深层规则与秩序有着深层的形成根源。从语言内部来看，这种“集体模式”是在语言系统的内部规则与秩序下自动生成的，受语言无意识的影响。人类心理深层的集体无意识使人们产生了共同的心理基底，发出了同样的声音，并在文学语言中产生了带有原始心理印迹的“集体模式”。同时，人类各种语言的形成和发展也是与整个社会系统及其活动分不开的，不同的社会环境特别是社会无意识往往造就出不同的文学语言。

再次，作家只有通过文学语言才能进行创作、抒发情感，读者只有通过文学语言的阅读才能体验文学、获得审美愉悦，而作品也是由文学语言呈现的，所以整个文学活动都是经由文学语言才得以展开。又因为文学语言的“集体模式”具有某种不可抗拒的力量，是探索文学奥秘的一条途径，所以了解并遵循这种模式势必有利于文学活动的有效展开和进一步发展。

最后，文学语言的“集体模式”本身是稳固的，但它在生成为具体文学作品

言语的过程中会受到各种各样因素的影响，特别是作家表情达意的创作个性和具体语境设置的需要，因为作家为了作品审美价值的实现，必然会超越性地创造出语言表达的多种途径，具体语境也制约着语言的呈现。也正是由于这些因素的影响，才使得文学言语活动能够行之有效地展开，而且也正是这些生动多样的言语活动，才能传达出每个文学作品的独特内涵，组成丰富多彩的表征世界，吸引大批人关注文学、喜欢文学。

总之，本文的意图在于探究文学语言的潜在生成。具体文学作品的言语遵循着文学语言的“集体模式”，在其生发的过程中又受到其他各种因素的影响而呈现出丰富多彩的表现样态。这使得文学作品既保持了语言的共同性，便于交流，又没有丧失其具体言语的个性化色彩，从而巩固着文学语言的有效生存空间。

关键词：文学语言；集体模式；文学言语；无意识；创造

分类号：I045

Inquiry on “Collective Model” of Literary Language

Abstract

The literary language is not the result of optional word by the people but is the outcome which is stipulated and restricted by own “collective model”. In the certain stipulation and restriction of the “collective model”, the concrete literary works automatically generate by a whole set of rules and orders, and have formed a kind of universality as well as have obtained understanding, approval or admiring beyond time and space. The paper researches from four aspects which are the existence and manifestations of literary language’s “collective model”, the origin of formation of literary language’s “collective model”, the significance in literary activities of literary language’s “collective model” and the concrete generation of literary language’s “collective model”, namely, diversiform states of the literary parole.

First of all, the massive literary phenomena indicate that writers can not completely use the language independently. Inherent rules and external environment of language system act on literary activities for a long time, and they make the literary language have a deep structure which is different from other discourse styles. The concrete works generate in this kind of structure stipulation. As the time goes by, they have formed the literary language system owning stable and powerful “collective model”. For the model as a preexistent language rules in the entire language system is an animated existence, and the model can be existed only by the reaction with concrete words. Thus its existing form shows implicit, stability and creativity in the concrete literary phenomena and literary works.

Secondly, the “collective model” of literary language, as a kind of deep rules and orders, has its deep formation origin. From the internal level of the language, this kind of “collective model” automatically generates under language system’s internal rules and orders, and is influenced by language unconsciousness. The deep psychological collective unconsciousness of the people causes the common psychological basis, and thus gives off the similar sound, and forms the “collective model” with the primitive psychological imprints in the literary language. Meanwhile, the formation and development of each kind of human language also can not separate from the entire

social systems and activities. What's more, the different social environment, particularly, the social unconsciousness, always bring up the different literary language.

Thirdly, the writers can give their creations and express their emotion only by the literary language, and the readers can experience the literature and obtain aesthetic enjoyment only by the literary language reading. Moreover, literary works are also presented by way of the literary language; therefore the entire literary activities can be launched by the literary language. As well as the "collective model" of literary language has some irresistible strength, and it is a way of exploring the literary mystery. So understanding and following this model will certainly be beneficial to the effective development and further research of the literary activities.

Finally, the "collective model" of literary language is stable, but it will be affected by all kinds of factors in the process which the concrete literary works are formed, especially for the demands of writers to express their ideas and establish certain scenes. For the realization of certain literary value, the writers will create many ways to express their language; so the certain contexts will be followed by. The literary parole activity is able to develop effectively just because of these factors' influences. Moreover, only these lively and diversified parole activities can convey each the unique connotation of literary work, compose the rich and colorful world of characterization, and attract large quantities of people to pay attention to the literature.

In conclusion, the intention of this paper is to inquire the potential generation of literary language. The parole of concrete literary works follows to the "collective model" of literary language, and it presents the rich and colorful display states, because in this process the model is influenced by various factors. So it makes the literary works not only to maintain the generality of language which is easy to communicate, but also not to lose the personalized color of the concrete parole, therefore, it consolidates the effective living space of literary language.

Key word: literary language; collective model; literary parole; unconsciousness; create

Category number: I045

独 创 声 明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得_____（注：如没有其他需要特别说明的，本栏可空）或其他教育机构的学位或证书使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：李华筠

导师签字：李华筠

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权学校可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：李华筠

导师签字：李华筠

签字日期：2008年4月22日

签字日期：2008年4月22日

引论

艺术（art）是人们“利用技巧与想象力，创造可与他人共享的物品、环境或经验，以表达美的观念者。……亦可专指多种表达方式中的一种，习惯上以使用的媒介或作品的形式来分类，如绘画、雕刻、影片制作、舞蹈等”^[1]。而文学作为艺术门类的一种，无论是在主题思想、结构安排还是表现方法等方面较之于其他艺术门类都显示出了巨大的差异性。就表现媒介来说，绘画通过线条、色彩来表现，音乐借助于节奏、旋律来传达，而文学则是通过语言文字来呈现的，因而，文学又被称为是一门语言艺术。形形色色的人物、变换流动的场景、曲折离奇的情节等一切内容要素和形式要素都必须依附于文学语言构成的文本得以实现，组成丰富多彩的文学世界。在这琳琅满目、花样翻新的语言世界中，人们领略到的绝大部分都是自身没有甚至是永远不可能经历的一个幻想的世界。但其中所描绘的每个人物、每个场景、每段情节都在我们理解欣赏的习惯范围之内，各种“幻象”一旦进入文学语言，就仿佛是自动生成一样。因此，面对这个由各种语言幻象组成的世界，无论是作家还是读者都没有惊恐万分、避而远之，而是欣喜地走进它、创造它、欣赏它，一种亲切感油然而生。在这里，语言的流淌是那么顺其自然，表达的情感是那么贴近心灵，文学语言与人的心灵世界达到了一种同构对应的状态。不同时代、不同地域、不同文化背景中的文学创造者们不约而同地进行着同一性质的言说活动，这种言说的内在规定性使得读者们也被这个语言世界深深吸引，进行着心灵的“疏导”和“疗救”，甚至连不同种语言文字的文学作品都能通过翻译为各族人民广泛阅读，成为世界名著。

但为什么在这个高扬“独创性”、“个性化”旗帜的文学领域中，具体作品的言语行为能够获得超越时空的广泛的理解、认可或推崇呢？为什么作品语言塑造的人物、情节等总蕴含着某种普遍性呢？为什么文学语言能呈现出其一贯的诗性特征且保持长久的生命力呢？这其中一个十分重要的原因就是作为文学表现媒介的文学语言，不仅有着巨大的个体性、差异性，还有某种一致性、共通性。这种一致性、共通性是随文学语言的发展而逐渐积淀于其中的，久而久之，就形成了相对固定的言说规则，积淀为一定的语言模式，蕴含于各种具体文学言语活动中，指导或影响着文学作品的形成，从而使强调创新、个性化的文学活动通过其蕴含

的共性达到一种广泛的共识。根据这种语言模式形成的因素及其表现的广泛性，本文借用“现代语言学之父”费尔迪南·德·索绪尔（Ferdinand de Saussure, 1857--1913）的语言学理论，将其称之为文学语言的“集体模式”。鉴于“文学语言”这一术语所指概念的广泛性，特说明本文中所论述的“文学语言”主要指文学作品的语言。这种深层的对应不是个人力量的结果，而是沿着一整套规则和秩序自动生成的，并限制着个人的言说行为。本文的研究目的就在于重点指出文学语言中的共性规则，即文学语言的“集体模式”，探究它的形成根源及其在具体文学言语活动中的作用，挖掘文学语言中集体性的深度内涵，避免因过度强调文学语言多样化、个性化的一面所带来的偏颇，使得文学言语活动脱离读者理解和欣赏的范围，流于一种空洞的能指游戏，忽视其千百年来积淀于其中的深厚的文化内涵和言说秩序。文学语言中的多样化、个性化的因素与一致性、共同性的因素共同发生作用才形成了我们所见到的具体的文学作品，孤立地片面地强调任何一方都不能形成对文学语言的正确认识，并会影响到对文学语言特征和形成规律的研究，进而将文学语言的创作和接受活动引入歧途，不利于文学活动的健康发展。

关于语言的“集体模式”，索绪尔曾在他的《普通语言学教程》中有过介绍，认为“集体模式”（高名凯译为“集体模型”）是语言的存在方式，但该书中提到的“文学语言”指的并不是文学作品的语言，而是“在更一般的意义上指各种为整个共同体服务的、经过培植的正式的或非正式的语言”^[2]。因而索绪尔并没有针对狭义的文学语言的“集体模式”进行阐发。其他一些学者也曾运用各种理论对语言的深层模式进行多方面的探讨，如维柯就“精神语言”、皮亚杰就“结构”等所做的一些论述都与此有关，但这些论述只是局限于运用某一种理论或阐述问题的某一方面，没有打破各流派的界限对文学语言的深层结构模式进行多方面的探究。国内学者伍晓明在其文章《表现·创造·模式》中曾明确提出：“文学理论与批评中的语言角度应该以语言作为模式来研究语言。”^[3]

本文在对文学作品中出现的语言现象进行研究的基础上，吸收了国内外有关语言学、社会学、精神分析学、美学、文学理论等学科的研究成果，力图明确说明文学语言“集体模式”的存在、内涵及其表现形态，并深入详细地分析它的形成根源，从而使人们了解其存在的现实性与必要性，进而阐述它在文学创作、接受及形成作品深厚意蕴和深层秩序方面的重大意义。文学语言“集体模式”的存在使得文学语言不再单纯地凸显其工具性、再现性，而是成为一个相对独立的语

言系统，有着自身的言说方式和生成机制，从而使得文学作品散发出特有的魅力，产生一定的审美价值，这也使得我们对文学语言这种人类特有的情感表现形式认识得更全面、更深入。下面将作以具体论述。

一、文学语言“集体模式”的存在及其表现

在我们的日常交谈中，经常会不自觉地出现心口不一的状况。随着语言的流淌，我们会不断地触及一个又一个的话题，滔滔不绝。当我们突然停下回想时，才发现早已离题万里。这种现象也时常出现在文学语言的创作过程中。作家经常会随着语言表达过程的展开，刻画出与构思时不同的人物形象，叙述出迥异的发展情节，其结果往往会令作家本人惊奇不已。例如有人曾经责备列夫·托尔斯泰对安娜太残忍，托尔斯泰就讲起了普希金的一件事：“有一次，他对他的一个朋友说：‘你想，达吉亚娜[《奥涅金》中的主角]使我多么惊异！她竟出嫁了。这是我怎么也料想不到的。’关于安娜·卡列尼娜，我也可以这样说。我小说中的人物所做的，完全……是现实生活中所应该做和现实生活中所存在而不是我希望有的事。”^[4]作者笔下的人物和情节逐渐脱离了作者原有的创作意图，反过来主导着作者写作，这往往使得故事更真实可信，更能表现出人物的真情实感。再比如唐朝诗人白居易的《长恨歌》就由“春宵苦短日高起，君主从此不早朝”的讽喻惩戒之初衷，逐渐谱写成了“天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期”的李杨爱情悲剧之挽歌，感染了一代又一代的读者，成为千古名篇。这时，文学语言渐渐脱离了作家有意识的创作构思，仿佛自动生成一样，作家也随着语言亦步亦趋，直到这一情节或整个故事的完成。而且，强调独创新颖的文学语言总是蕴含着某些人类普遍性的东西，如积淀着人类原始心理和情感的各种“原型”、“情结”等，像奥地利心理学家弗洛伊德在索福克罗斯的《俄狄浦斯王》中提炼出的“俄狄浦斯情结”（又称“恋母情结”）就在莎士比亚的《哈姆雷特》、劳伦斯的《儿子与情人》、曹禺的《雷雨》等作品中反复出现。另外，追求创作风格的文学也总是力图在语言表现上别具一格，作家们在各种形式的变换中表现着作品的内容和他们特有的情感，各种新创造的语言形式逐渐被纳入了人们的接受范围，它们鲜明地表现着文学语言的特征，展示着独具魅力的情感世界，引起读者的共鸣。渐渐地，作家和读者

就习惯了这种新奇的言说方式，并将这种方式逐渐固定下来，就像意识流小说一样。因为它打破了传统小说的叙述逻辑和发展结构，随着人的意识活动，通过自由联想来组织故事。而意识的流动是不定的，这就给读者的阅读造成了很大的障碍。因而，在二十世纪初兴起之时，意识流小说受到了一些责难，并未得到重视。到20世纪60年代以后，越来越多的作家和读者参与到这种小说的创作和阅读活动中，学者们对它的研究也越来越深入。现在从某种程度上，这种小说形式已经成为现代小说的一种传统形式了。其实，这种看似独创性的个人言说，发出的是同一个声音，对应了人们普遍的情感世界，但同时我们又不得不承认文学世界较之我们的现实世界是一个更自由的世界。在这里，作家的创作更具有主体性，他们用语言构造出了一个个充满差异性和个性化的幻象世界。这一矛盾的文学现象使得我们难以相信作家对语言的运用是完全自主的，进而确信在作家自主运用语言的同时，必定存在着另一种力量，它深深地规定和制约着文学语言呈现什么和如何呈现。

鉴于文学语言中这种深层力量的普遍性，我们可以得出它不完全是个人创造的结果，还是语言系统的内部规律及其外部因素长期作用于文学活动的结果，这使得文学语言从整体上具有了一种不同于其他话语方式的深层结构。具体作品在这种深层结构的规定中生成，久而久之，就形成了文学语言系统自身稳固而有力的结构模式。这种语言模式一旦生成，就会内化为文学语言主体的一种语言本能，深深地植入个人的语言系统当中成为一种习惯，使得人们在毫无察觉的情况下，无意识地遵从它。又由于它是凭借集体的力量逐渐形成于集体语言习惯中并稳固地发生作用，因而我们将这种深层结构模式称之为文学语言的“集体模式”。在这种“集体模式”的作用下，语言呈现出一种鲜明的自动化倾向，人们难以控制语言的流向，于是顺着语言自身的运动而徜徉，特别是当作家的创作进入佳境时，语言的流淌就像开了闸的河水，滚滚向前。这时的作家反而成了记录语言的一种工具，不是“我说语言”，而成了“语言说我”。在现代作家郭沫若创作的长诗《凤凰涅槃》中，凤凰在经历了千辛万苦之后，终于投入了香气蓬蓬的大火中，其过程虽遭群鸟的嘲讽，但更生后的它们集众多特质于一身，和鸣欢唱着它们的更生、光明、新鲜、华美、芬芳、和谐、欢乐、热诚、雄浑、生动、自由、恍惚、神秘、悠久，但其优秀的品质岂是一时能罗列尽的。这时，作家的情感已达到了顶点，他已经无法再理性地描述凤凰更生后的状态了，他只有随着语言的欢唱继续欢唱

下去:

我们欢唱，我们翱翔。

我们翱翔，我们欢唱。

一切的一，常在欢唱。

一的一切，常在欢唱。

是你在欢唱？是我在欢唱？

是他在欢唱？是火在欢唱？

欢唱在欢唱！

欢唱在欢唱！

只有欢唱！

只有欢唱！

欢唱！

欢唱！

欢唱！^[5]

凤凰在欢唱，作家在欢唱，想必一些读者也在欢唱吧。语言虽然简单，但至此文本中除了反复的“欢唱！/欢唱！/欢唱！”还能再呈现什么呢？一切内容和情感都化为了“欢唱”，除了这种语言的狂欢外，一切便都是多余的了。在这首长达二百多行的浪漫主义杰作中，作家激荡情感的提升作用是关键，但除此以外，我们也不能忽视奔涌向前的语言之流对整首诗歌的带动完成。郭沫若曾对人讲起过这首诗“是在一天之中分成两个时期写出来的。上半天在学校的课堂里听讲的时候，突然有诗意袭来，便在抄本上东鳞西爪地写出了那诗的前半。在晚上行将就寝的时候，诗的后半的意趣又袭来了，伏在枕上用着铅笔只是火速地写，全身都有点作寒作冷，连牙关都在作战。”^[6]这一过程从语言的角度看，表明了语言流淌于何处，文本就会展现到哪里，作家的情感就被调动到什么程度，读者也因此会产生多大程度的心理反应。语言自身的这种强大功能的发挥在文学语言自身内部的结构模式下生成，并由此达成了作家、读者和文本三者的协调一致，使得这种狂欢的语言形式与人们悲壮激昂的情感世界同构对应，于是便有了这首佳作的形成。

当然，我们对文学语言“集体模式”的研究不能因其难以察觉而流于玄之又玄的空谈，而应进一步了解它是如何在具体的言语活动中发挥作用并有所表现的。

由于该模式作为一种先在语言规则在整个语言系统中是一种活生生的存在，只有与具体的语词发生作用才是存在的，因而它在具体的文学现象和文学作品中表现出了独特的存在形态。

首先，文学语言的“集体模式”存在于作家，也存在于读者，但其本身却从不露面。因为这种模式作为文学语言的一种深层结构模式，是凭借集体习惯的力量而不是以外显的命令性方式逐渐形成的，它一旦生成于个体，就会内隐为个体文学能力的一部分。正是这种非外在的强制性力量使得这种“集体模式”的存在形态具有了内隐性。

文学语言的“集体模式”作为文学语言内部的一种潜在力量，是以人们的具体运用为存在方式的。一定的“集体模式”对该种文学语言的主体有着规范作用，被规范者在一种“自适”的文学语言环境中，一般来说是不能体察其所赖以存在的“集体模式”的，但这并不说明它不会被人们发现。例如当我们阅读两种属于不同语言体系的文学作品时，我们会强烈地感受到两种言说方式的差别。与中国传统语言观不同，西方传统文学受逻各斯中心主义和逻辑认知传统的影响，表现出对语言的高度崇拜，追求精确详尽的表述。因而，同是对事件发生地点的描述，中西方文学却表现迥异。像《红楼梦》中对荣宁二府的描绘是在第三回中通过贾雨村与冷子兴闲聊的只言片语，使我们获得初步印象，以后又通过“林黛玉进贾府”、“刘姥姥进大观园”、“元妃省亲”等章节通过不同人物的视角和事件的叙述而逐步勾勒出来的，并没有对贾府作连篇累牍的描写。而在西方文学中同是对场景的描绘却往往会花费作家大量的笔墨，甚至达到细致入微的程度，特别是雨果的《巴黎圣母院》。在事情发展刚进行不久时，作家突然停止了叙述，接下来用了整整一章的篇幅对圣母院及整个巴黎美景做了精巧细致的描绘。这样的语言使许多中国读者感到困惑不已，更没有引起他们足够的阅读兴趣。但这些笔墨并不是冗长直白的客观铺陈，而是抒发了作者对这座建筑的主观感受，表现出作家独到的艺术眼光并成为整部小说的重要组成部分，是西方文学语言中的精彩之笔。这种描述方式的巨大差异，正是根源于人们语言习惯的不同，源于两种语言系统中的“集体模式”的不同。在不知不觉中，文学语言的“集体模式”已经内化为我们的一种言说方式。也正是因为这种内隐性的存在形态使得它不受各种外显命令的束缚，从而持久稳定地发挥着作用。

其次，在人们生动形象、丰富多彩的言语活动中，虽然没有固定不变的形式，

但言语作为一种历史演变的产物，在时间长河的反复言说中会形成某种固有的机制或规则。文学语言不同于人们的生活语言、科学语言等语言类型，它是经过加工的带有文学性的一种语言样式，是文学主体向同一种审美现实的积淀。这一加工过程并不是纯粹随意的个体性行为，而是一种积淀了人类无意识内容和表现经验的为人们广泛认同的行为。索绪尔就指出：“文学语言是凌驾于流俗语言即自然语言之上的，而且要服从于另外的一些生存条件。它一经形成，一般就相当稳定，而且有保持不变的倾向。”^[7]（当然，这里的“文学语言”指的并不是文学作品的语言，而是一种相对于自然语言的概念。）文学语言的“集体模式”作为一种时间生成物，其存在形态也有着抗拒任意代替的稳固性。这也是为什么我们读到一些文学作品会萌发似曾相识的亲切感，为什么古人的文学语言仍在我们理解欣赏的范围之内的原因。我们的文学语言不是没有丝毫的变革与发展，而是这种模式稳固性的存在形态使得文学言说具有了某种共性言说的性质，其存在形态的稳固性又被形象地称为“集体惰性”。这种惰性的力量很难被动摇，有如“因积习而逐渐造成的律法，其中神话以及幼稚的成份常常比理知成份占优势”^[8]。

当然，这种稳定性也不是完全一成不变的，因为语言的能指与所指在各自的发展过程中其内部结构和外部环境均会发生一定的变化，二者的关系也会在某种程度上因为没有什么外在强制力而发生转移。因而，语言固有的时间生成性在促成“集体模式”呈现稳定性的同时，又使它难以抗拒各种变化的因素。但是当差异因素在时间的长河中逐渐沉淀下来成为一种稳定状态时，这种差异就消失了，文学语言的“集体模式”又被注入了新的内容。这正像文学理论家、批评家萨义德论述“表述”时所举的例子：“一个平面上有 20 根磁针，第 21 根磁针的加入首先会使所有其他磁针摇颤，然后又和这些磁针一起形成一个相互协调的新的平衡。”^[9]但这种模式存在形态的稳固性并没有造成具体文学作品语言的一如既往、平板单调，相反却形成了气象万千、别开生面的多彩世界，这是因为文学语言的“集体模式”还具有积极建构的功能。

再次，亚里士多德根据人类活动的区别，将诗学看成是一种创造性的科学。同样表现在文学的语言方面，文学语言的“集体模式”也不是一块固定僵化的模板，等着具体文学作品的机械复制，而是不断地与新的语言材料发生作用，与创作主体的自由的创造性共同生产出充满活力的语言，也正是因为其存在形态具有创造性，才为多样态的文学言语活动提供了可能。

这种模式存在形态的创造性又是与人类的创造型人格协调一致的。法兰克福学派的代表人物之一埃里希·弗洛姆（Erich Fromm, 1900-1980）受马克思社会批判思想的影响，将人的性格分为创造型、消费型和交易型，但三者的划分不是绝对的，它们是同时存在的，其中创造型人格是他心目中的理想人格。弗洛姆认为：“创造性是人使用他的力量实现其固有潜能的能力。如果我们说‘他’必须使用他的力量，我们的含意就是指必须自主而不应该依赖控制其权力的人。我们更进一步地指他必须由理性来引导，因为只是当他明白他的权力是什么、如何予以使用以及在哪一方面使用，他才能够利用其权力”^[10]，也就是人能够自由自觉地运用自身的内在力量，发挥自身的潜能。这种人格是“每一个人都具备的一种态度，除非他在精神和情绪上有问题”^[11]。正是由于这种人格在每个人身上表现出不同程度的普遍性，使得它并不只是影响着人们的物质创造，在精神领域也同样发挥着重要作用。在文学语言方面，受创造型人格影响的“集体模式”也表现出创造性特征。由于作家的创作过程是相对自由的，他们按照自己的构思创造着一个个独立的幻象世界，这样他们就会充分地调动自身的语言能力，当然这其中也包括内隐于主体文学语言能力中的“集体模式”。这种“集体模式”一旦被激活，就会自动引导着具体言语的生成，直到整个幻象世界的完成。因为文学语言“集体模式”的创造性存在形态与作家的创造性活动是一个不分彼此的整体，遵从并实现该模式是人的潜能的一种实现，所以真正的文学创造就成了人自由地运用自身力量的实现。可以说，其创造性的存在形态展示了人的文学语言创造潜能的展开，优秀的文学作品正是作家用一种非异化的方式进行的积极创造。因而，弗洛姆将真正的艺术家看作是最令人信服的创造性的代表也就不足为奇了。

文学语言在生成的过程中，一方面是创作主体的言说，强调的是独创性；另一方面是语言自身的言说，强调的是“作为先在系统的‘语言’（包括一切类语言和准语言的符号系统）对于作为创造活动的‘言语’的规定作用和制约作用”^[12]。那么文学语言的“集体模式”，作为文学语言的一种内在规定与秩序，是如何形成的呢？它又是如何成为超出人们意识之外的一种集体性或社会性的必然产物呢？下面我们将具体探讨这种语言模式的形成根源。

二、文学语言“集体模式”的形成根源

文学语言的“集体模式”是一种先在并发展着的语言模式，它的形成和发展不是人们能够任意改变的，我们也许能够通过撩拨无意识的广阔天地来洞察它得以形成的深层根源。

（一）语言无意识

在现代语言学兴起之前，人们对语言的研究大多从言意关系出发，停留在语言是认识和表达的工具或修辞等方面的工具论研究层面上。亚里士多德就曾明确指出：“言语是正确的还是错误的，取决于事实如何，而不是依靠于言语本身的什么容许相反性质的能力。简言之，言语和意见的本性无论如何是不能更改的。”^[13]语言作为一种传达的工具，就是要与事实保持一致。同样，文学语言的形成也是与事实相统一的结果。用丰富的语言形式描绘了法国十九世纪社会百态的批判现实主义作家巴尔扎克就十分推崇语言的记录功能，他说：“法国社会将成为历史家，我只应该充当它的秘书。”^[14]巴尔扎克虽然创造出大量生动多样的语言形式，但他更为关心地还是语言如何能更为有效地描绘出社会的真实画面，注重的是语言的记录传达功能。这种观念同样表现在我国“文以载道”、“重义轻言”的传统语言观上。这种语言观虽有其合理性并在其主导下创造出大量的优秀作品，使我们对语言有了一定的了解，但它却忽视了语言自身的独立性，限制了人们对语言本质的进一步认识。

二十世纪初，索绪尔在他讲授的《普通语言学教程》中首次将人们的言语活动（*language*）分为语言（*langue*）和言语（*parole*）两个部分。在他看来，语言是一套完整的分类的原则，是言语活动的社会部分，由一系列规则秩序组成，个人是无法改变或创造语言的。而言语指的是言语活动的个人部分，是依赖于语法系统的言说行为。语言强调的是整体、同质、确定，而言语侧重的是个体、异质、变化。因而，他将语言作为语言学的主要研究对象，并着重研究与语言的历史演变相对的共时语言学。他认为：“语言以许多存储于每个人脑子里的印迹的形式存在于集体中，有点像把同样的词典分发给每个人使用。所以，语言是每个人都具有的东西，同时对任何人又都是共同的，而且是在储存人的意志之外的。语

言的这种存在方式可表以如下公式： $1+1+1+\dots=1$ （集体模型）”^[16]另外，“一个社会所接受的任何表达手段，原则上都是以集体习惯，或者同样可以说，以约定俗成为基础的。”^[16]而文学语言作为被某一群体普遍接受的表达方式，其中也必隐含着一种集体性秩序，也就是在每一具体作品（相当于言语）中存在着文学语言普遍的深层结构。这一深层结构就是一种“集体模式”，因而文学语言的“集体模式”是隶属于语言系统的，是文学语言内隐的存在方式。这种“集体模式”是在语言系统的内部规则与秩序下自动生成的，无需酝酿和揣摩，它超出了人们的意识所为，完全是语言系统自身的调节，我们将语言自身的这种运行机制称为语言无意识，文学语言的“集体模式”正是在语言无意识的作用下形成的。有时经过作家反复推敲出来的语句，也正是因为暗合了语言“集体模式”的深层要求才得以最终确定。

在索绪尔看来，语言是一个相对封闭的体系，具体言语并不完全具有独立的意义，它们自身价值的表现要依赖于超越其之上的语言体系。语言的生成以句段关系和联想关系为基础，其中每个成分的选定与其功能作用都取决于它在整个言语活动中所处的位置。在我们的言语中，每个词都是按照时间顺序出现在言语链条上的，排除了同时发出两个词语的可能，从而表现出语言的线性特征。他将这些以长度为支柱的结合称为句段（syntagmes），句段中每个要素与前后对立要素“现场”的关系被称为句段关系。另一方面，有某些共同点的词会在我们记忆中结成一个个的集合，它们因其共同性而产生一种潜在记忆的联想关系，并由无意识唤起。经过加工的文学语言的生成更是离不开由句段关系和联想关系相互交织成的关系网。只有作家的创作构思唤起整个潜在语言无意识，“才能获得构成符号所必需的对立”^[17]，才有了创作的基础和动力。文学语言在作品中不论是明白晓畅还是深奥晦涩，都能形成一个完整的言语活动，但这个完整活动的生成并不仅仅依靠作家对语词的自由选择。因为言语的生成首先要受语言无意识的激发与制约，遵循其内部的语言规则，这种规则作为一种符号系统的规则总会在某种程度上与其外在活生生的世界隔开一段距离。“所有将被选出来给语句明确赋值的义素只能在已有的形态和语义类别中寻找”^[18]（按法国语言学家格雷马斯原文意思，义素即所指的最小单位），按照系统内部规律赋值，文学语言更是如此。因而，“当词语本身而不是什么人在什么情况下为了什么目的而说了些什么在我们的注意力中‘最为突出’时”^[19]，文学语言便随着词语的自然流淌生成了。所以，不仅是

整篇文章规定着单个词语的出现，语言无意识的规定和制约作用更是成为了具体文学言说的先在因素，指引着文学作品的现身。此时，文学主体在语言自身的张显中隐匿了。福柯曾这样阐述过“话语”这一概念：“话语是由符号构成的，但是，话语所做的，不止是使用这些符号以确指事物。正是这个‘不止’使话语成为语言和话语所不可减缩的东西，正是这个‘不止’才是我们应该加以显示和描述的。”^[20]文学语言自身的价值更多地也源自这个“不止”。因为文学总是不断地追求着丰富的幻象世界，文学语言必须在超越符号与事物简单对应的基础上进行积极地建构，也就是在“不止”间不断地拓展自身的表现空间。可以说，通过语言自身扩展而逐渐定型的语言模式，正是在文学主体自行隐匿，受语言无意识规定的语言显现的基础上形成的。因而从这一角度审视文学创作，作家不但没能控制语言，反而成了文学语言体系的一部分，形成语言对文学主体的言说；同样，在文学接受过程中读者也遵循着语言的“集体模式”，因为他们作为文学主体同样也受语言无意识的深层制约。

按照索绪尔的理论，语言具有“符号任意性原则”，即语言符号的能指与所指的对应关系是任意的，这意味着通过所指寻求能指，通过形式寻求概念的努力都是徒劳的，这就使得西方语言中一直被推崇的逻辑认知传统在现代语言学面前黯然失色。人们发现并不能通过逻辑认知传统中自主的语言运用达到认识真理的目的，相反人们在语言面前只有顺从，是语言控制着人们的理性，而不是人们的理性规定着语言。但是，这里强调的是符号的最初形成时期。能指和所指的对应关系一旦确立，就会结成相对固定的符号整体。如在汉语中，一说到“敲”这个词，我们立刻就能反应出这是一个什么样的动作。否则，人们的交流就会出现障碍，诗人的独具匠心也难以为人称赞了（贾岛《题李凝幽居》：“鸟宿池边树，僧敲月下门”中“敲”字的运用）。正是这种符号任意性“实际上使语言避开一切旨在使它发生变化的尝试”^[21]，从而决定了语言“集体模式”的稳固性特征。

这种稳固性特征的形成原因从语言学层面上来看，一方面是这种语言模式的集体生成性，另一方面是这种模式的时间性存在状态。在一个大的生活环境中，人们看到的事物、自身或周围发生的事件、人与人之间的关系以及人们的心理基础都有某种相似性。在此基础上形成的语言系统，无论是其结构关系本身还是由其结构关系所产生的意义都是相对稳定的，这就为人们的自由交谈奠定了基础。久而久之，在人们的交流中就出现了比较稳定的语言习惯。当相似情形反复出现

时，人们会通过语言传达出相同或类似的信息，不约而同的集体习惯力量使得一定的言语行为反复出现，从而形成了固定的语言规则，产生了稳固的语言模式。由于这种模式是在时间中延传下来的，它随着时间的延续存在着，不受什么特定外在力量的支持，从而使得这种模式性质单一，不受外界干扰，独立自由地发展着。由于文学语言相比其他语言类型有着相对独立的空间、更自由的表达方式，因而其“集体模式”也就更稳定。但也正是由于其时间性存在状态使得语言在各种外力面前软弱无力，有时难免飘忽不定，使自身的发展难抵其他因素的影响而发生变化。这就是为什么文学语言能够常用常新，读者们也往往对一些生动新颖的语言形式津津乐道、赞叹不已的原因之一。

虽然语言有自身完整的结构系统和规则秩序，但文学语言“集体模式”的形成根源并不能仅仅诉诸于语言无意识，仅从语言的内部找原因。因为语言作为一种人类初民就已具有的一种能力，势必带有类进化过程中的种种原始心理印迹，受到集体无意识的影响，并在文学语言的创作中表现出来。

（二）集体无意识

语言并不是单个人的杰作，也不是一些个人力量之和的结果，它在“形成‘可见的语言’之前是运动于无意识中的无数无形的踪迹（一种能）。语言并不听从于某个人的意志，语言是一个种族自诞生起自然的积累”^[22]。可以说，语言自开始形成就烙上了人类原始心理的印记，并随着人类无意识的发展而发展着。言语（即“可见的语言”）就遵循着这种根植于无意识的语言显现出来，同样也带有人类心理积累的痕迹。例如人们在对某一情景进行描述或对某种心绪进行表达时，经常会使用大致相似的一段言语，像我国古典诗人在描写“愁绪”时经常以水作比：

过尽千帆皆不是，斜晖脉脉水悠悠，肠断白苹洲。——温庭筠《梦江南》

问君能有几多愁，恰似一江春水向东流。——李煜《虞美人》

离愁渐远渐无穷，迢迢不断如春水。——欧阳修《踏莎行》

便做春江都是泪，流不尽，许多愁。——秦观《江城子》

惟有楼前流水，应念我，终日凝眸。凝眸处，从今又添，一段新愁。

——李清照《凤凰台上忆吹箫》

.....

一向是“我手写我心”，独抒性情的诗人们却不约而同将绵绵无尽的愁绪比作迢迢不断的流水。作家将抽象的情绪具化为流水，通过外在景物的描绘让读者们切实体会到当时主人公细腻的情感世界，以此化虚为实，既形象又贴切，既可视又可感。但为什么很多诗人都喜好这一大致相同的表述方式呢？这种同一的言语表述说明人们可能有着一个基本相同的心理基础，受人类无意识心理的影响，这种影响在文学语言中表现得尤为突出，形成了一些相对固定的结构模式。

那么人类心理深层的无意识是如何影响人们的语言系统进而形成语言的“集体模式”呢？对这个问题的解释，弗洛伊德的精神分析学说为我们打开了一条通道。在对精神病临床医疗实践的研究中，弗洛伊德发现有些曾一度被意识到的个体欲望、本能等情感经验活动因受压抑、排挤或遗忘退出意识领域，进入无意识领域。人们虽然意识不到这些情感经验，但它往往在人们毫无察觉的情况下，决定着人们的思维方式和言语行为。人们意识到的只是精神世界的一小部分，就像一座冰山露出水面的部分，更为复杂深邃的无意识世界，则像冰山的水下部分，是人类精神活动最深层的部分，是人类一切活动的总源泉。由于弗洛伊德较为关注个人的童年经历、家庭背景等个体性因素，因而这种无意识常被人们称为个体无意识。但个体无意识不会永远被封陈起来，它会主动地寻求表现，在人们一些并不察觉的言行中以一种非理智但无危害性的形式表现出来，如做梦、酗酒、文学创作等。只有这种无意识被过分压抑而找不到途径发泄时，才会对个体造成一定的危害，如神经症。在弗洛伊德看来，这种个体无意识的形成主要是由于人的性本能受压抑，即“力比多”无处释放而形成的。但除了性欲望的压抑形成无意识，人们其他的一些愿望、欲求在受压抑而得不到满足的情况下也会被迫进入无意识领域。例如这个句子：“我的婚姻就像从地狱乘坐的过山车”。该句用一种不寻常的方式描述了一个人的浪漫关系，而这种关系正是人的一种生活旅途的折射。^[23]由于人们生活在同一个大的社会环境中，基本相同的心理基础使人们的无意识有了共通性，带有了集体的性质。作为其外在表现形式之一的文学，也出现了集体言说的现象，形成文学语言的“集体模式”。因而，文学语言作为无意识的合理通道常常为不同的人发出同样的声音。

弗洛伊德非常重视对梦的研究，认为梦是受压抑的无意识侵入意识领域的一种重要的伪装形式，将其看作是通向理解心灵无意识活动的“皇家大道”。梦不仅

在我们的睡眠中经常出现，它还常以语言文字的形式出现在文学作品中，其中有些梦是作品中人物的某种愿望或欲求在受压抑而难以实现情况下的一种曲折的满足。像《水浒》中宋江梦遇九天玄女授三卷天书、《红楼梦》中宝玉梦游“太虚幻境”等情节都是作家有意设计的引领故事发展的重要环节，但单从小说人物角度看，这正是反映了他们在生活中个人实际能力的缺失和对各自向往目标的关切与渴望，是人物个人无意识的一种曲折展现。在这两种梦境中，主人公不仅受到神仙的款待，更重要的是神仙们还会传授一些玄机。这些玄机关系着人物的命运、家族或国家的兴衰等重大事项，但大都以不明了的语言传达出来，其中的意味需得细细体味和领悟才行。而这种“不明了”恰恰是与人物无意识心理的复杂性相联系的，不可能像我们日常谈话那样清晰。

在《水浒》中，宋江原本只是一个官府的低级办事人员“押司”，这种职位在宋朝是很难进入文官阶层（也即是权力的中心）的，况且无论智慧、武功，还是出身他都不是出类拔萃的，但他却有着强烈的为朝廷效力的愿望，迷恋着主流社会的功名。当他在还道村遇难得救后，被玄女娘娘称为“宋星主”，并说他“为主全忠仗义，为臣辅国安民。去邪归正。他日功成果满，作为上卿”。^[24]这使宋江的身份与地位在他的心灵深处得到了极大的提升。这一梦境的出现可以说是宋江渴望主流社会功名的欲望在现实社会中得不到满足而产生的无意识，以一种伪装形式现身の結果。这在他梦醒之后领悟的“这娘娘呼我做星主，想我前生非等闲人也”^[25]中得到了进一步地印证。这里的叙述是作家顺从了人物无意识心理要求的結果，也可以说正是有了无意识的这种内在規定，才使得文本呈现出这样的叙述语言。另外，宋江还得到了玄女娘娘传授的玄机，既然是仙人的传授，玄机自然不会是平白直露的。这四句天言为：

遇宿重重喜，逢高不是凶。

北幽南至睦，两处见奇功。^[26]

这几句话可以说概括了宋江的人生命运，整个故事的发展也按此进行下去。这种带有指点迷津意味的语言形式是与人们普遍的心理结构相应合的，也只有细细体味和领悟才能成其为“天言”。这种似真似幻的情景也同样出现在另一部古典名著《红楼梦》中。第五回，宝玉在秦可卿的屋中睡觉时受到了警幻仙子的指引。警幻仙子让他看了“薄命司”中贾府薄命女子之终身册籍，还让他欣赏了新制的《红楼梦》十二支词曲，目的是让他明白这些女子命运的悲惨，用“情欲声色”之事

使他警醒，改过自新，走上正路，也就是所谓的经世之道。但宝玉素来对这所谓的仕途经世不屑一顾，颇为反感，而对身边与自己一同长大的众姊妹关爱有加，他们一起嬉戏玩耍、吟诗作赋，无忧无虑，好不自在。这就是宝玉快乐的童年生活，也是他长大后念念不忘的美好记忆。而在第五回时，恰逢宝钗刚来不久，这使宝玉又多了位姐姐，且宝钗容貌姣好，体态丰美、行为豁达，宝玉自是高兴。此时，宝玉年少，尚未意识到这种快乐的童年生活迟早是要结束的，但是对这种生活的结束与众姊妹以后命运的担忧却早已潜伏进了宝玉的无意识世界。这就使得宝玉一再央求仙姑要进各司游玩时，只对其中记录自己家乡女子命运的“薄命司”甚为关注。警幻仙子让宝玉看了卷册中的天机，却都是一些图画和诗句，这让宝玉难以捉摸。在“金陵十二钗正册”头一页画着：“两株枯木，木上悬着一围玉带；又有一堆雪，雪下一股金簪。”另有四句言词：

可叹停机德，堪怜咏絮才。

玉带林中挂，金簪雪里埋。^[27]

这一画一诗为黛玉、宝钗以后各自的命运做了铺垫。作家在描述玄机之类内容时，几乎都要用类似以上这样隐晦的言词，因为人们一向认为神仙既然有神奇的力量，能洞察天机，在另一个世界俯瞰着芸芸众生，他们的语言也当然会有别于凡夫俗子们那通俗易懂的日常语言，是玄而又玄的，其中的道理要慢慢领悟。当然，能得到这种启示的人物总是有着多方面先在条件的，一般人很难有这种机会。对这两种梦境的叙述虽然在《水浒》和《红楼梦》中所占的篇幅不是很大，但却成为关系整部作品发展的重要一环，成为读者们热衷阅读的章节。这种热衷在表面看是读者对故事情节发展的一种迫切的审美期待，但在深层又反映出人们一种普遍的无意识——对掌握人生命运和世间真理的渴求。大千世界，纷纷扰扰，个体就仿佛是一粒尘埃，起伏不定，个人的前途与命运更是一片朦胧。这种个人能力的缺失促使人们转向了有着超凡能力的神化世界，希望能得到神灵的指引和庇护。这种无意识在对梦境的模糊隐晦的语言描述中找到了突破口，并在有限的具体言语中释放出了巨大的能量。按照弗洛伊德的理论，梦是无意识向意识领域延伸的一个通道，是我们洞察无意识广阔天地的突破口之一。正如杨瑞在解读《聊斋志异》中的影子原型时提到的：“如果人的理性、意识充其量只能算是小明，在集体无意识黑暗的深渊里我们却可以窥见大智慧、大仁慈之光，是谓大明。”^[28]人类有一种强烈的求知欲，我们在阅读的过程中也总是试图在其中找到故事发展的线索、

人物命运的安排等。这种未言明的虚幻的言说方式被无意识占领，不仅应合了人们普遍的心理基础，是人物心理描写的一种有力的艺术手段，同时，它作为带动事件发展的关键叙述也大大增强了人们的感知难度，调动起了人们的阅读兴趣，使人们在虚幻难辨的语言中窥见故事的进展，体味文学语言的独特魅力。因可以说，这种语言的叙述模式在根源上是由作品中人物的无意识和人们普遍的心理结构决定的。

作为历时的有生命的文学语言，在延传的过程中虽有变化，但文本之间的一些共通之处却千百年不变。在对多种民族及其文化的研究中，瑞士心理学家荣格（Carl Gustav Jung, 1875-1961）发现个人与种族的往昔甚至与有机界的整个漫长的进化过程是相联的，人类的精神传统在结构上呈现出相似性特征。因而荣格不满足弗洛伊德只是将着眼点主要集中于人的性本能冲动，不认为无意识主要是来自于个人童年经历、家庭影响等早期生活，也不赞同无意识均是意识现身后的退出，而是洞察到在人类心灵的最深处有一个更为广阔、原始领域，积淀着一些自人类早期就已形成的原始意象。它们是人类进化过程中社会文化历史预先在心理上的积淀，具有非个人经验的特征，并在个体身上透射出大体相同的内容，表现出相似的行为方式。这些原始意象在超越不同文化和意识的基础上，构成了人类有史以来共同的心理基底，相对于“个体无意识”，荣格将其称之为“集体无意识”。这种无意识不是通过个人经验形成的，不是一个独立完整的可为人们精确把握定义的实体，而是人类群体从早期生活中就已逐渐形成，并从远古祖先那里遗传下来的一种潜能。“自从个体诞生之日起，集体无意识的内容便向个体的行为施加一种供其遵循的预先形成的模式。”^[29]例如“梦”这种现象，荣格认为它在反映个人经验的同时，还在更深层次上代表了人类无意识对人们未来境况的预测。无意识的内容虽然不被人们所察觉，但却以一种隐性的方式主导着意识的流淌，在人们的言语等行为中发挥着巨大的心理能量，以“原始意象”或“原型”的状态存在着，尽管有时它的作用并不为人所注意。荣格认为集体无意识中的“原型”是包括知、情、意在一切心理反应所具有的普遍先验形式，它们在人类的各种文明还未兴起之时就已积淀在人们的心理结构中，并经过了时间的淘洗遗传给我们，存储在个人的心灵深处。由于它们在历史的长河中不断地重复，逐渐成为无意识领域的一种秩序，成为人们一种普遍的反映模式，构成一种具有符号性质的形式，为人类的无数经验提供先在指引并在人们的言语行为中曲折地表现出

来,如自我、人格面具、阿尼玛(男人的女性特征)、阿尼姆斯(女人的男性特征)、阴影等等。当一种事物或现象触碰到某种“原型”时,人们的情感便被调动起来,趋向一致,开始了又一次古老的集体言说。虽然原型没有十分确定的内容,难为意识所察觉,但它暗中规定着人的言行,我们可以通过人们言行的普遍性来体察这种人类无意识的深层结构。

集体无意识本身作为一种原始素材是难为人们的意识察觉理解的,它为了寻求表现需要转化成另一种为我们所理解的形式。这时,表现自由的文学语言就以其独特的言说方式走上前来,就像“火红的岩浆,要加工的石块便在其中被赋予了形状”^[30]一样。人类祖先经历的无数欢乐和痛苦的心理积淀构成了文学语言的深层结构秩序,并在具体作品言语中以原型的形式呈现出来。因而,荣格发现原型在艺术作品中屡次出现,虽然它在具体作品中的呈现形象是不同的,但其内在意义是同一的,言说方式是一致的。原型在艺术创作中可以是反复出现的母题、意象,也可以是结构模式、叙述方式,总之是一种有规律的造型原则。因而,这种带有集体性质的原型不仅规定着文学言语所传达的内涵,更是指引着作品的具体言说,成了文学语言的一部分。集体无意识通过原型使文学语言有了一种确定的因素,也可以说,原型其实就是文学语言的一种“集体模式”。刻入人类心灵深处的原型是一种起初没有什么具体内容的形式,由此形成的文学语言的“集体模式”本身也并无丰富的内容,其丰富的内容是人们在具体言语实践基础上的运用填充。荣格理论中的原型是否在各种文学形态中都含有相同的普遍意义,这还有些争论,但原型中所寄寓的带有某种普遍性的人类心理结构却是已经为一些精神分析试验和大量不约而同的文学言说证实了。因此,对原型进行言说的文学语言,回到了人类普遍的生活经验上,产生了一种特殊的神秘色彩,从而散发出不朽的艺术魅力,其奥秘正是由于被激活的原型意象成为我们回溯生命源泉的一条途径。但由于原型及其所含有的原始情感没有十分确切的内涵限定,因而在受到外界因素影响时,难免会出现变体。但这些对应深层秩序的外显形态的较多变体是能够被人的意识所觉察的,从而使人们可以体会到各具特色的审美效果。

作家的创作过程总是被来自心理深层的带有集体性质的无意识所左右,在这里,由于原型的强制性显现使得作家成为事件或情境的一个被动的观察者、记录者,在此基础上形成的语言“集体模式”的发展往往决定着作家的创作心理和创作过程。因而作家本人往往不如文学批评家对他们作品的把握更透彻、更深刻。

在歌德创作的《浮士德》的主人公浮士德身上，既有品格高尚的救世主的一面，又有穷凶极恶的魔鬼的一面。他虽然很理性也很有智慧，但最终还是在一声“你真美呀，请停留一下！”的感叹中堕落了。“这种意象自有史以来便暗暗地潜伏在无意识之中，一旦时局动乱，某一重大失误使社会走入歧途，它便被唤醒。”^[31]百年之后，由德国发起的血淋淋的世界大战，便是人类高尚灵魂在难抵靡菲斯特诱惑后的一种必然结果。浮士德作为一个原型人物，就是语言的“集体模式”显现的一个典型。

有了这种集体无意识，文学语言就有了一种独立于意识之外的自主性。人们在创作的过程中不会刻意地遵循什么固定的规则，而这恰恰证明了这种语言自主性的存在及其强大的势能。而且也“只有从已完成之作推论，我们才能重新建造原始意象的古老本原”^[32]，进而体察语言“集体模式”的本来面目。

（三）社会无意识

人，作为一种社会性的存在物，其生活的方方面面都要同先于他存在的社会相协调。同样，人类各种语言的形成和流行也是与整个社会系统及其活动分不开的，不同的社会环境往往造就出不同的文学语言。但文学语言并不是社会的直接产物，因为文学强调的是自由，而社会要求的是规则与秩序。所以，作为“叛逆者”的文学，其表现形态即语言形式必然会有别于社会所流行的语言，即流俗语言，目的是要“用仓谷的‘适宜’去对照地窖的‘忧虑’”^[33]，用一套特有的语言模式去言说一个别样的空间，也只有这样才能取得文学自身独立的地位与价值。也许有时候我们会感到奇怪，为什么会对一部初次阅读的作品中的某个人物或某段情节产生一种似曾相识的亲切感呢？原因当然是多方面的，但其中一个不容忽视的原因就是社会因素对语言发生作用，使人们对这种言说方式有了一种认同感。文学语言在生成其独特性的同时，又必须与社会流俗语言保持一定的联系，进行一定的沟通，因为优秀的文学作品并不是作家个人生活状态或情感世界随意展现的结果，它还需要具备一种超越个人表达的普遍性，满足人类交流的目的。只有这样才能为具有社会性的作家和读者所接受，文学才能以作品的形式在市场上传播或销售。

在弗洛姆看来，“自由”有两种含义：一是充分发展了的且富有创造性的人的性格结构的一个组成部分，二是从对立的可能性中做出选择的能力。其实简单地说，自由就是要充分肯定个人的独特性，发挥个人的力量和潜能，积极地生活。它虽然是人性的一种内在要求，但其意义却随着“人们把自身作为一个独立的和分离的存在物加以认识和理解的程度而有所变化”^[34]。单个人是不可能处于完全孤立隔绝状态下的，他总是要隶属于一定的阶级、阶层或团体，在渴望自由的同时必然受到制约。所以作为“叛逆语言”的文学语言在表现自由的同时，又脱离不了所属阶级、阶层或团体的共性特征。法国语言学家格雷马斯也认为他在研究人物关系时所提出的“行动元”概念（他提出三组行动元模式：主体/客体、发送者/接受者、帮助者/敌对者，并认为这三组关系适合于故事中所有的人物），其性质“不过是社会化了的词汇在个人话语中的具体表征”^[35]。因而，英国诗人雪莱说：“在任何时代，同时代作家总难免有一种近似之处，这种情形并不取决于他们的主观意愿。他们都少不了要受到当时时代条件的总和所造成的某种共同影响，只是每个作家被这种影响所渗透的程度则因人而异。”^[36]于是，在社会因素的影响下，文学语言也相应地形成了某种程度上的一致言说，其规则和呈现方式被社会规定和接纳后逐步定型，从而产生了文学语言的“集体模式”。

弗洛伊德主要侧重从个体或家庭因素出发，而没有过多地从社会诸方面探究人类的心理，但弗洛姆坚信在任何一个特定的社会中，个体总要压抑与他生活的社会思想模式不相符合的意识和情感。关于这一问题，荣格也曾指出社会适应性问题、生活中悲惨的事件所造成的压迫感、声誉的考虑等在受压抑的内容和原因方面占有重要的地位^[37]，并认为“无意识始终为人格系统中的柔弱部分进行补偿”^[38]。无论是作家还是读者都生活在一定的社会关系中，他们必定受一些社会法则、道德规范等的限制，压抑某些与社会意志相违背的意识以适应这个带有普遍性的社会。因此，在认识到社会各种复杂因素对人的无意识抑制状态影响的基础上，弗洛姆借鉴了弗洛伊德的个体无意识理论，又吸收了马克思重视宏观、社会、阶级和政治的分析，从对社会压抑问题批判的角度提出了“社会无意识”的概念。在他看来，社会无意识是“人的经验的某个特定部分，一个给定的社会是不允许达到对这个部分的认识的；社会使之与人疏远的也正是人性的这一部分；社会的无意识即是普遍精神受到社会地压抑的那一部分。”^[39]所以，社会无意识就是受特定社会压抑而未进入该社会绝大多数成员意识范围的一个广阔领域，由社会不允

许其成员所具有的那些思想和情感组成。而且在社会权力机制的运行中，单个人非常害怕因为与众不同而被社会遗弃，处于孤立和精神孤独的境况，从而产生一种渴望与其他社会成员协调一致并获得社会认可的强烈愿望。所以，他们选择了“逃避自由”，恐惧地将各种与社会秩序相违背的认识、欲望、情感（如对社会矛盾洞察而产生的痛苦、对社会权威否定心理的压抑、与社会公德相抵触的感觉等）隐藏起来，深深地埋入社会无意识领域，以达到对现实社会的适应，获得认可。在这个过程中，社会机制通过两个方面发挥着作用。一方面是被弗洛姆形象地称之为“社会过滤器”（social filter）的压抑社会无意识的各种因素，如语言、逻辑和社会禁忌。只有不违背社会秩序要求的思想活动和言语行为才能通过，也只有这样，社会秩序才得以稳固。语言作为构成社会无意识的一种主要机制，是通过它的词汇、语法、句法及固定于其内的整个精神中的各种规则起作用的。“可以说，一种经验，对于无法表达它的语言来说，是难以成为意识的。”^[40]当与社会要求相违背的语言被压制下去时，这种语言作为人的一种潜在表达仍然存在，只是退到了社会无意识领域。另一方面为了补偿个体和更有效地维护社会秩序，社会试图通过一些对自身（即对统治阶级）无害的个人满足方式。因此，一般有悖于社会规则与秩序的语言不会进入流俗语言这个范围当中，而可能会进入其他领域，如受无意识影响较大的表现自由的文学语言。正如伍晓明所说：“文学语言的独特之处，就在于它创造的是一个独立的世界。没有这种‘语言创造’，就没有一切乌托邦的存在。”^[41]正是这种社会无意识的存在，使得文学语言在一定程度上摆脱了社会意识及其理性逻辑的束缚，生成了文学语言特有的“集体模式”，并表现出高度的自主性。在文学语言曲折隐蔽的形式中，被社会所压制的个人欲望找到了合理的疏浚方式，并以一种无实际破坏性的样态被社会接受。正如歌德笔下的浮士德，他自强不息的追求，不过是在他年过半百却一事无成，订立契约成为不可停留的流浪者的被迫之举，是人类生存路径的一种折射，代表了人的一种必然的历史性追求。可以说，在某种程度上，是社会无意识决定了人们的言说方式，决定了文学语言“集体模式”的存在。其实这种乌托邦的营造也只是相对的，因为“凡是有语言的地方也总有权力”^[42]，当然文学语言也不例外。就这样，社会机制通过语言形成了其成员意识形态和心理结构某些方面的一致。

单个的人不仅是家庭的一员，也是社会和整个人类的一员，他总是在脱离社会和失去人性之间徘徊着。在弗洛姆看来，弗洛伊德过于专注自己的家庭和个人

生活经验，使得其无意识理论难以深入开拓更广阔的领域。为此，弗洛姆深入研究了由某个特定社会存在形态所造就的压抑的“社会性格”这一概念。它是“一个团体的大多数人的性格结构的基本核心，是作为这一团体共有的生活方式和基本经验的结果而发展起来的”^[43]，决定着社会中个体的思想活动和言语行为，是特定社会维持秩序的有效工具。但人并不是无限地适应社会，他还遵从着自身的内在本性。因为“无意识代表植根于宇宙中的普遍的人、完整的人；……体现人类的未来至那一天的到来，即人将成为全面的人，成为‘自然化’的人，而自然则成为人化的自然。认识到人的无意识意味着接触到人的完整的人性，摒除社会设在每个人身上的、最终设在每个人与他人之间的种种障碍。”^[44]因而，一个完整的人是一个充满人性的人，是能够超越他的社会成为只受自己本性所支配的人。单个的人总会在社会中扮演某种角色，为了适应社会环境，“发展了那些使他情愿做他不得不做的事的特性……在一个特定的社会中，假如大多数人的性格（即社会性格）也是这样地适应个人在这一社会中所必须要完成的客观任务的话，那么，人们的精力就会成为使这一社会有效地运行的不可缺少的生产性力量”^[45]，集体言说也同样有了不竭的力量来源，表现出创造性特征。虽然社会总是处于发展变化中，特别在现代经济的影响下，更是出现了日新月异的变化，但是在一段相当长的时期内，社会结构仍是相对稳定的。由于社会境况决定着社会性格的形成，而社会性格一旦形成就比较稳定，这使得具体社会境况的变化往往要先于社会性格的形成。当社会性格无法应对变化了的社会境况时，往往就会从其他方面寻找满足，直到产生适应新的社会结构的社会性格为止。于是源自人类心灵流露的文学语言，因其敞开的人性信息，成了合理化人性存在的一种依托。可以说，文学语言独特的言说规则（即文学语言的“集体模式”）是社会无意识的必然产物之一，是人们积极适应社会的结果，否则文学语言世界也不会呈现出如此蓬勃的生机与活力。正如美国批评家约翰·克罗·兰色姆所认为的：“优美的诗几乎就是一个民主国家，在那里，国家利益的实现不以牺牲公民个性为代价。”^[46]人们的日常言行，就是对一系列规则和秩序的遵守，而被压抑的渴望自由的人性终于在文学语言中找到了疏通的渠道。于是文学语言的“集体模式”使得文学成了集体幻想的一种表现，并通过对这种自由幻想的满足形成对整个社会稳定的支持。

众所周知，军队是一个按严格军规建立起来的组织系统，为了保证任务的完成和作战的胜利，每个军人必须无条件地服从上级的命令，正所谓“服从命令是

军人的天职”。于是在美国作家约瑟夫·海勒的《第二十二条军规》这部黑色幽默小说中，军队成了规则与秩序的化身。在这里，士兵实质上没有要求改变自身状况的权利，也没有获得解释的权利，若想改变命运或生存状况只能选择光荣地阵亡或是成为触犯军规的逃兵。小说主人公约塞连是一名空军基地的飞行员，他渐渐厌恶了战争，一心追求自由。为了申请退役，他尽力完成上级分配的每一次任务，但上级总是不断地追加他的飞行次数。他试图提出免于飞行的申请，但“第二十二条军规”却规定了：你必须服从每一个命令。如果你疯了，可被允许停止飞行，但必须由你本人提出请求。可是一旦你提出请求，就证明你没有疯，你就得继续飞。军规还规定，凡在面对迫在眉睫的、实实在在的危险时，对自身的安危所表现出的关切，是大脑的理性活动过程。这条军规已经深入了人们的内心，人们并不怀疑它存在的合理性，它就像一条无形的枷锁将约塞连牢牢铐住，凭他个人的力量是永远也无法在这一规则范围内打开的。小说中充满了悖论的言行，如科恩中校不愿让军队短训班的学员发问，因为一旦他们能随心所欲的提问，一些骇人听闻的秘密就有可能被泄漏，但是又不能剥夺士兵发问的权力。于是他便制定了一条提问规则：“只有从未问过问题的人，方可提问。”^[47]丹尼卡医生为了获得飞行补贴，把自己的名字编入一个飞行小组中，但不幸的是飞行发生了意外事故，飞行员麦克沃特驾着飞机朝一座大山撞去。虽然丹尼卡医生并不真正在失事飞机上，但他的名字在麦克沃特起飞前已被填写在了飞行员日志里，所以被人们认定刚刚死去了。仅仅因为这份名单，当他再次出现在人们面前时，得到的不是关心询问而是冰冷的提示：“你已经死了，长官”^[48]。原因很简单，既然你在规定中牺牲了，无论什么原因，都不应再在人们的视野中出现。军队中种种虚妄、荒诞、残酷、巧取豪夺的现象使得约塞连逐渐清醒了，他愤慨地说：“当我抬起头来时，我看到人们全在设法赚钱。我看不见天堂，看不见圣人，也看不见天使。我只能看见人们利用每一次正当的冲动和每一场人类的悲剧大把大把地捞钱。”^[49]

为了能够活着回家，有着自由清醒意识的约塞连最终选择了出逃，他以违反军规为代价，逃离了作为一名军人永远不可能摆脱的军规。对这种滑稽规则的控诉，作家超越了传统小说的叙述语言，采用的是黑色幽默的叙述方式，语言极度夸张荒谬，在嬉笑怒骂中演绎现代人怪诞的几近崩溃的生活状态，衬托出社会和人生的悲凉。由于这种言语行为并不是完全虚构的，它是对社会秩序的一种折射，是人们社会无意识的一种流露，因而我们在作家对束缚人的各种秩序给予的无情

鞭挞和对约塞连最终成功出逃的庆幸等言语中，可以领悟到人们对自由生活的向往。重要的是，这种对自由生活的向往是人们对自由人性渴望的表达，言说的是人类社会意识之外的另一个世界。因此，在这种具体的文学言语中，人们可以尽情地享受约塞连对违反人性的军规的有意触犯，约塞连最后的成功出逃更是成了人性重获自由的一种象征。其他像鲁迅《狂人日记》中狂人对几千年来封建礼教“吃人”本质的揭露，卡夫卡《变形记》中格里高尔对人心冷漠的控诉，夏目漱石的《我是猫》中通过苦沙弥等小资产阶级知识分子对警察和侦察的鄙视，批判了当时警察制度残害人民的反动性等均是社会无意识通过文学语言的一种显现。

另外，在人们的生活中充满了大量带有浓重理性色彩的科学话语、生活用语，它们必然会与文学语言产生一种能量的互动。正是在各种语言类型的相互碰撞中，文学语言才因其“集体模式”的内部规定表现出高度的自足性。由此可见，若离开社会的各种制约因素也就没有追求自由的文学语言的存在了。因而，文学语言无论是在意识的严格控制下生成，还是在社会无意识的引领下流淌，都逃不过社会各种规则和秩序的影响。“事实上，绝大多数的文饰都被使用它们的人认为是真的。他不仅想要别人相信他的文饰，而且自己也相信它们”^[50]。现代人在幻觉中生活，自以为表达着自身，其实不过是言他人之言，就像一枚枚棋子，无论怎样，终归是顺着下棋的规则辗转于小小的棋盘中。正因为文学语言与社会意识及其历史的演变有着千丝万缕的联系，萨义德才纠正偏颇地说：“文学和文化常常被假定为与政治甚至与历史没有任何牵连；但对我来说常常并非如此，我对东方学的研究使我确信（而且我希望也能使我的文学研究同行们确信）：社会和文化只能放在一起研究。”^[51]文学语言以人们不易察觉的方式显示着巨大的社会力量，但看上去是那么地风平浪静。可以说文学语言是人们对社会流俗语言不适应状态的一种展现，也正是因为这种语言样态的不适应性引起了人们对其独特性的关注，即以—种理性的姿态，从不习惯的角度凸现并研究习惯行为的深层结构，特别是文学语言中的习惯与不习惯现象。

三、文学语言“集体模式”在文学活动中的意义

作家只有通过文学语言才能进行创作、抒发情感，读者只有通过对文学语言

的阅读才能体验文学、获得审美愉悦，而作品也是经由文学语言呈现的，所以整个文学活动都是通过文学语言才得以展开。又因为文学语言的“集体模式”具有某种不可抗拒的力量，是探索文学奥秘的一条途径，因而，了解并遵循这种模式势必有利于文学活动的有效展开和进一步发展。本文就文学语言“集体模式”在文学活动中的意义，主要从文学创作、文学接受和文学作品这三个方面进行阐发。

（一）从文学创作角度看

作家总是致力于由“形之于心”到“形之于手”的创造过程。当作家灵感到来时，写作过程就像湍急的河水奔涌而出，酣畅淋漓。这时，作家沉浸在自己书写的过程中，体验着驾驭语言的快乐。但具体言语的差异有时会迷惑作家，使他们认为文学语言完全是他们个人创造的结果。但实际上，这一过程在作家自由创作的背后却是文学语言在其既定的词汇和语法规则下对世界万物的重塑，对作家心灵的重构。在此，“语言不是说话者的一种功能，它是个人被动地记录下来的产物”^[52]，作家的创作同样也必须依照文学语言的先在规律进行符号编码。正如荣格所说：“诗人对自己正在绝对的自由中创作的确信便成了一种错觉：他觉得自己好象在游泳，但实际上却是一股伏流在推动着他。”^[53]具体的文本（言语），无论是作品展现的具体内容还是流动的言语形式，虽是个人的理智和感情的表现，但并不完全是作家个人心绪的流露，即并不完全是作家主观化的行为，它还是由深层的“集体模式”决定的。文学创作在显层的作家个人言说的同时，其底层却是语言的言说或人类无意识的言说，就像歌德“处于被一种原型性变化过程的支配，而这一过程，千百年来一直在发生着。他认为他的《浮士德》是一种‘重要工作’或‘神圣工作’。他把它称之为他的‘主要事业’，而他整个一生的行动，都是在这出戏剧的范围之内进行的。因此，在他身上活跃着的便是一种具有生命力的本质，是一种超人的过程，是原型世界的伟大之梦。”^[54]这也印证了荣格所说的“不是歌德创造了浮士德，而是浮士德创造了歌德”^[55]。从这一角度来看，再个性化的作品言语也终究逃不开文学语言“集体模式”的规范与制约，作家想要完全地表达自我就成了一种只能切近而不可能达到的梦想。因而，文学语言与其说是被作家创造出来的，不如说是经作家之笔记录下来的。

文学语言不仅描绘着意识领域，还面向更广阔的无意识领域。语言的“集体模式”通过作家的言语行为发出了超越个人的声音，道出了“一千个人有一千个哈姆雷特”所始终指向的莎士比亚笔下的这个“哈姆雷特”形象。这种集体力量产生一种令人感到亲切的强音，不仅使作家通过无意识的言说得以自我释放和疗救，还使得人们在各自理解的基础上产生某种共同感。因而通过对文学语言“集体模式”的考察，作家的个人行为就“摆脱了偶然与短暂，进入了永恒的王国”^[56]。作家如果了解了语言的这种集体言说的性质，则有利于他们对文学内部规律的把握和语言技巧的积极运用，从而更好地发挥文学语言的媒介功能，展现语言自身的美学价值。

正如美国作家纳博科夫的《洛丽塔》，全书通过主人公亨伯特那滔滔不绝的整本独白，讲述了一个中年男人与一个未成年少女的畸恋故事。单是这个题材本身就已经极大地挑战了读者们的神经，然而作家却将读者们对其有违社会道德的非议抛在一边，并试图让那些为物形象寻找精神根源的读者们陷入滑稽可笑之中。因为对作者自己来说，“虚构作品的存在理由仅仅是提供我直率地称之为审美狂乐的感觉，这是一种在某地、以某种方式同为艺术（好奇、温柔、仁慈、心醉神迷）主宰的生存状态相连的感觉。”^[57]可以说作家为了单纯地达到自己审美狂欢的目的，有意将这个文本设计的远远偏离人们的阅读习惯，并借以摆脱研究者们早已准备好的各种标签，最终使得这部作品在众多的文学流派中难以划归。但在作品的结尾部分却有亨伯特这样一段话：

这就是我的故事。我已经重读过一遍。里面有点点的精髓，有血，有美丽的绿苍蝇。在故事里的这一曲或那一折里，我觉得我难以捉摸的自我总是在躲避我，滑进了深沉沉、黑暗沉沉的汪洋里，我是探不到的。我已把我能隐瞒的东西都隐瞒了，以免伤害人们。我随意为自己设想了许多笔名，直到后来我忽然得到了非常恰当的这一个。我的记录中有“奥托·奥托”，“梅斯梅·梅斯梅”，和“兰姆伯特·兰姆伯特”，但不知何故，我觉得我最后的选择最确切地表达了我的龌龊和肮脏。^[58]

亨伯特声称“把我能隐瞒的东西都隐瞒了”，但他却坦白地说他探不到那难以捉摸的自我。由此可见，亨伯特只能千方百计地操纵或把玩语言表层的文字游戏，对于处于内心深处无意识领域的真正“自我”却实难把握，更无力隐瞒。其实，在这里主人公究竟选择哪一个名字是无关紧要的，重要的是主人公反复拖沓、无聊

琐碎的语言叙述的最终完结。亨伯特作为一个性变态者，竭力地逃脱公众的道德视野，并在他整本喋喋不休的自我辩解中，在明知大批读者对其行为的“非道德”予以谴责的叙述中，成功地道出了整个社会群体普遍性的言说，描绘出世人的面具像。至此，“亨伯特”作为一个符号才被确定下来，他显示自身的目的才算完成。在这部作品中，与其说是亨伯特的自言自语，不如说是现实社会中伪善人群的集体表白。二者究竟谁更龌龊，更肮脏，恐怕已无需言明了。

另外，在具体的言语活动中，语言总是有所意指，表达一定的意思或某种意图。语言的意向性要求语言表达必须完整、准确，一句话没说清楚就会继续出现第二句或第三句。另外，由于语言要素排列的线性特征，使得语言的各个要素不能同时展现，其“单向度”只能在语言秩序的规定与制约中，一个催促着另一个出场，直到组成一个完整的结构形式。这种语言要素的顺序出场，逐渐形成了一种惯性力量，使得语言本身成了自身的主体，出现自动化倾向。“语言的意向性与单向度使语言自身具有一种潜在的伸长性，它在语言链的无限增生中追求言语‘完成状态’。”^[59]“语言链的增生似乎具有了某种自动性，流动起来的语言仿佛具有了某种程度的自主性。就像一切运动起来的物体都具有‘物理惯性’一样，对于语言流动过程中呈现出来的这种难以控制的、沿着既定方向持续运行下去的自动性或自主性特征，”^[60]被称之为“语言惯性”。这种语言的惯性流动在一定程度上削弱了作家创作意识的束缚，更加遵从语言无意识和表现人类无意识的内心世界。而且文学是表达情感的，“不言理而言情；不务胜人而务感人”（《毛诗补疏序》），文学语言往往表现出超越个人的带有人类普遍性的情感。正是文学这种突出的情感特征使得其语言更容易受语言惯性的影响，从而表现出文学语言自身的惯性特征，也更加生动地体现出文学语言的“集体模式”。受文学语言惯性的影响，作家的自觉言说逐渐变得无法按其本意进行了。当作家顺应语言惯性进行创作时，语言就会按照惯性自动化地流淌起来，作家自主的创作意识逐渐隐退，其无意识与语言之间形成了协调一致的关系。其实，这种语言惯性的自动化言说就是作家无意识的言说。因为无意识蕴含着人类更本真、更朴实的情感，所以这种语言更易于表达人类的普遍情感，奏响整个生命的颤音，从而使作家的写作过程文如泉涌、酣畅淋漓。

语言惯性作为语言的一种先天因素，在正常的言说中是不易被人们察觉的，但当言意关系不能协调一致时，这种惯性便会受阻，其特性便被凸显出来。“如果

这时作家的无意识与意识存在着抗争,他就会创作出与自己的‘自觉意图’或‘自觉意识’相冲突而与‘潜在意图’或‘无意识’相一致的作品,这时文学作品就会自发形成一种‘潜在秩序’或‘无意识中心’。”^[61]在荣格看来,作家在创作的过程中经常会受到“自主情结”的影响。这种“自主情结”(autonomous complex)是一种独立于意识系统之外的心理形式,它对人们的意识活动起一定的干扰作用,当其能量足够大时,就会越过意识的阈界,按照自己的目的主导着作家的创作过程。这时的作家,要么欣然受命,要么于不自觉中为自主情结俘获。^[62]虽然荣格没有从现代语言学的角度分析自主情结与作家语言创作的关系,但这种自主情结的发生,总是要通过文学语言得以呈现,从而主导着作家的具体言说。因此,作家的“自主情结”一旦被诱发出来,就会加大语言的惯性流动,而语言的惯性力量越大,就越有利于形成语言的“无意识中心”。优秀的作家往往会顺应语言的惯性力量,他们自主意识的弱化使文学语言在无意识领域中表达出更具普遍性的情感,从而产生更强烈的审美效果。俄国作家列夫·托尔斯泰在写作《安娜·卡列尼娜》之前,本打算写一部批判婚外恋的故事,但在具体写作的过程中,语言却不知不觉地流向了安娜追求自由爱情的歌颂,对她不幸命运的同情,从而使作家的创作意图与客观效果严重偏离。作家无意识胜利的结果也使得作品显现出更为强烈的审美效果,安娜也在这种语言流程中被成功地塑造成受广大读者喜欢的人物形象之一。在安娜卧轨前后,作家是这样描述的:

一种仿佛她准备入浴时所体会到的心情袭上了她的心头,于是她画了个十字。这种熟悉的画十字的姿势在她心中唤起了一系列少女时代和童年时代的回忆,笼罩着一切的黑暗突然破裂了,转瞬间生命以它过去的全部辉煌的欢乐呈现在她面前。……那支蜡烛,她曾借着它的烛光浏览过充满了苦难、虚伪、悲哀和罪恶的书籍,比以往更加明亮地闪烁起来,为她照亮了以前笼罩在黑暗中的一切,哗剥响起来,开始昏暗下去,永远熄灭了。^[63]

作家并没有描述安娜卧轨时的恐怖场景,也没有记述当时场面的混乱和人们的惊恐,而是传达出安娜临死时对美好生活的向往,展示了照亮她一生的自由生命之光。对于渴望自由爱情而又日渐陷入孤独无依境地的安娜来说,走向死亡是种无望的解脱,是最后唯一的选择。因而,这种描写死亡的语言没有传达焦灼或恐惧,而是以一种沉静的叙述方式缓慢地描绘出当时的情景。任何人在读到这段文字时都无需多言,我们的思绪随着蜡烛的熄灭也陷入了无言中。这时的语言与情感达

到了和谐一致，语言的流动是那么自然、真挚，语言的停止也是那么恰到好处，从而延长了审美过程，使人们的情感过程更加突出，加深了审美感受。这种顺应语言习惯力量而偏离作家原有创作意图的文学现象还出现在王安石的《长恨歌》、鲁迅的《不周山》、尼采的《扎拉斯图如是说》等很多作品中。当然，语言惯性并不必然地引发主观意图与创作过程的明显偏离，也不只存在于无意识与意识的抗争中，只是当作家的主观构思和无意识相一致时，作家处于一种语言流淌的自洽状态中，难以察觉“自主情结”的诱发和语言惯性的强大势能。

无论如何，作家创作行为的结果最终都要面向读者，而且在当今文学已作为一种产业进入市场的文化背景下，作家必须顺应文学语言的“集体模式”才能建立起与读者交流的平台，而作家总是能动地与世界发生联系，是文学语言“集体模式”创造性最生动鲜明的实践者和体现者。因而，对这种语言内部规则的认识有助于作家更好地了解文学语言的生成，更容易实现他们对语言自由的追求。优秀的作家正是在遵从文学语言“集体模式”的基础上，言说出了既具有普遍性又不失独特风格的语言世界。

（二）从文学接受角度看

荣格回忆他在阅读《浮士德》这部诗剧时曾有过这样的感受：

在我第一次读到《浮士德》的那些日子里，我远未猜出，在很大程度上，歌德这一奇妙的英雄式神话是一种集体性体验，而且它还预言性地预见到了德国人的命运。因此，我便感到自己介入进去了，而当浮士德由于狂妄自大和目中无人而导致费尔蒙和波西斯的被杀害时，我便感到自己有罪，仿佛我自己过去曾帮助他人谋杀了这两个老人似的。^[64]

为什么作为读者的荣格会将作品人物的过错转嫁到自己身上，并产生一种强烈的负罪感而不仅仅是一般的同情或气愤呢？原因在于荣格在浮士德身上看到了自己的影子。在现实生活中，荣格不会做出如此不顾及他人的缺乏理性判断的举动，但他产生的这种负罪感却恰恰说明他的无意识也同样折射出了人的“狂妄自大”和“目中无人”的性格因素。在这里，读者与作品人物的内心世界建立了一种同构对应。这种对应是由作品的语言建立的，更确切地说，是由作品语言的“集体

模式”建立起来的。因为在文学接受过程中，读者自始至终接触到的都是具体作品的言语，他们从作品中获得的全部认知和审美感受都是从文学语言中直接或间接获得的。文学语言之所以能够发挥如此重大的作用，是因为这些具体的文学言语早已被纳入了语言系统之中，在这些具体言语中内隐的语言“集体模式”经由具体的词语或句子与读者的深层语言结构产生对应关系，进而激发读者对该文本言语描述的形象或认知。这样，荣格经由语言与作家、作品达到了协调一致，三者和谐地处于文学活动整体中。这样，读者就不会离开文本漫无边际地想象，也不会出现歪曲作家本意或难以领悟作品真正艺术价值的问题了。

虽然每个作品都有各自特殊的情境，但“集体模式”触动的是人们共同的心理基础。因为语言的线性特征和人们生命、情感的流动同构对应，特别是“当一种原型出现时，我们会突然感到格外的酣畅淋漓，或者是万分激动，或者是被万钧之力所震慑，……我们再也不是个人的，而是民族的。整个人类的声音在我们内心回响。”^[65]正是这种情感的集体性，决定了读者阅读接受的某种普适性。读者只有在“集体模式”的指引下，才能理解具体作品言语的内涵，才能体验作家的情感流动或对作家的观点进行重新判定，才能领悟作家的本意和体验作品整体创造的审美效果，进而产生阅读的快感。同时由于语言符号的顺序排列和语言惯性的存在，使得文学语言保持着“勇往直前”的强进势头，进而激发出人们对“将来完成”的永无止境的欲求。在这个话越说越多，越说越激动的过程中，人们的心理势能得到了两个维度的疏导，一个“爆发性”的维度，一个类似于汹涌澎湃的河流在水平方向上的冲击和涤荡的维度，特别是语言的历时性过程的疏导，正所谓“言之不足，故长言之”（《乐记》）。语言惯性的线性流动与人们生命情感持续不断的进程的同构对应，使读者的接受活动在追求“完成性”的过程中，总能产生一种特别的审美快感，从而使人们的心理得到疏导，进而对人的存在进行一定的疗救。^[66]

当然，读者的接受活动并不是一个随着作家的笔墨亦步亦趋的过程，而是一个能动的再创造的过程，一个文本最后完成的过程。因为每个读者的生活经验、对语词的感知能力、文学修养等均不相同，那么对具体文本言语所激发的想象或感知也会不同，从而产生不同的阅读效果，进而使得文学活动更加丰富生动。作家叶圣陶曾引过他的知交夏丏尊的一段话：“在语感敏锐的人的心里，‘赤’不但解作红色，‘夜’不但解作昼的反面吧。‘田园’不但解作种菜的地方，‘春雨’不

但解作春天的雨吧。见了‘新绿’二字，就会感到希望、自然的化工、少年的气概等等说不尽的旨趣，见了‘落叶’二字，就会感到无常、寂寥等等说不尽的意味吧。真的生活在此，真的文学也在此。”^[67]文学语言所蕴含的“说不尽的意味”正是文学的价值与魅力所在。读者的个性化阅读要求他们跳出集体阅读的窠臼，追求文学语言的自由展示。因而，挖掘文本言语所蕴含的“说不尽的意味”正是读者需要进行的一种再创造活动。当然，也只有在语言的“集体模式”规定的基础上（即理解作家植入文本语言的潜在意义，尊重本文的语言呈现和有效理解），读者的个性化解读才称得上是“再”创造。因此，文学语言的“集体模式”是审美共通性产生的基础，是文学接受活动的必要前提。

（三）从文学作品角度看

无论是作家的创作活动，还是读者的接受活动都紧紧围绕着文学作品展开，所以了解作为文学作品呈现方式的文学语言势必有助于我们对文学作品各方面的把握与研究。种类不同的文学语言，其内部的规则往往有着巨大的差异，这就为不同语言的文学交流设置了障碍。然而这并没有造成不同种类文学语言之间交流的闭塞，因为我们都生活在语言世界的秩序中，遵循着一些共同的规则，在文学语言的“集体模式”中言说，这使文学语言在不同语言体系中呈现出合情合理的表现形式，从而为文学交流提供了实现平台，正所谓“诗只能由另外一些诗构成”^[68]。正是因为有“另外一些诗”的存在，文学活动中才逐渐形成了“诗”所特有的语言程式，也正是这些语言程式的形成使得作家的创作文本有了诗的可能。可以说，文学语言的这种种言说程式构成了作家创作、文本生成、读者阅读得以发生直至完成的一种前提条件。

真正艺术作品的本质在于它能超越个人而面向人类普遍心灵言说，能产生广泛而深远的影响。从文学作品自身来看，其意义便是由文学语言将简单的符号形式提升为充满蕴藉的艺术符号创造的，特别突出的是文学语言的“集体模式”。它由各种复杂的因素共同积淀而成，经历了一个漫长的发展过程，经受了时间的淘洗，所以在某种程度上它代表了人类的思维方式及对人生、对世界的总体看法。同时它还可使作品具有深厚的文化意蕴和深层秩序，从而使作品具有了一定的社

会广泛性和历史厚重感。正如法国美学家杜夫海纳所说：“文学作品的特点，也是它与报道、科学著作或哲学论文相对立的一点，就是文学作品的意义内在于作品的语言和形式结构之中。”^[69]这样，一些经典的文学文本成了人类文化和思维的一种传达形式，成为人们审视世界和反观自身的通道。

“一件文学作品与一个语言系统是完全相同的。我们作为个人永远也不能全面地理解它，正如作为个人我们永远不能完满地使用自己的语言一样。”^[70]但是文学语言本身作为一个客观存在，尽管它有着多种阐释的可能性，但其作为一个完整的符号结构体系，其中语言规则的制约是存在的，它构成了所有语言现象的基础。此外，作品本身的自我展示的空间是既定的，作家的有意寄寓是确定的，读者的接受前提也是一定的。所以，作家、作品和读者都既是具有先在确定因素的客观存在，又是充满变化异质的主体，是这三者的相互交融才最终确定了文学语言这种奇特的语言现象，任何一种单一研究都会造成对作品语言及其价值研究的偏颇。

四、文学语言“集体模式”的具体生发——文学言语的“多样态”

既然文学语言受其“集体模式”的规定与制约，那为什么人人会讲语言，却不一定成为作家呢？这就涉及到文学语言的具体表现问题了。虽然文学语言受其“集体模式”的规定与制约，但各种具体的文学作品言语并不是模式化的、僵硬的，而是生动的、多姿多彩的。因为“没有任何的普遍法则可以用来达到文学研究的目的：越是普遍就越抽象，也就越显得大而无当、空空如也；那不为我们所理解的具体艺术作品也就越多。”^[71]文学语言之所以能够有独立的存在领域，其“集体模式”的规定只是一个方面，另一方面还在于它独特的“多样态”的表现形式。

文学语言的“集体模式”本身是稳固的，但它在生成为具体文学作品言语的过程中会受到各种各样因素的影响，特别是作家表情达意的创作个性和具体的言语情景设置的需要，因为作家为了作品审美价值的实现，必然会超越性地创造出语言表达的多种途径，同时具体语境也制约着语言的呈现。也正是由于这些因素的影响才使得文学言语活动能够行之有效地展开，而且也只有这些生动多样的言语活动才能传达出每个文学作品的独特内涵，组成丰富多彩的表征世界，吸引大

批人关注文学、喜欢文学。否则，每部作品的言语都千篇一律，这种模式化的语言也就渐渐凝固为空洞的符号，束缚了作家和读者的言语自由，从而使语言失去活力，成了语言的一种羁绊。因此，俄国形式主义者认为“文学性”表现在文学语言的结构原则和表现形式中，具体表现就是要呈现一种“陌生化”的语言。这种语言将人们熟悉的事物换一种方式呈现，使人们对对象形式的理解发生困难，产生一种奇特的新鲜感，从而增加感觉的难度和延长感觉的时间，因为在他们看来，艺术的审美目的就是感觉过程。“陌生化”的表现形式要求作家有意背离语言“集体模式”的先在规定，力图赋予作品语言以自由的表现空间。其目的就是要用反常的文学样式消解文本的先语言形式和主体的惯性思维结构，让文本语言充满张力，也让主体模式化的语言审美感知充满张力，积极地参与到文本的再创造中来。例如刘索拉在她的小说《你别无选择》中描写了音乐系的一次讨论会，最后讨论的是关于在排练时作曲系男生冲乐队女生挤眼睛的问题。在双方的相互争辩中，董客突然说了句大家谁也听不懂的话，接着便是：

“假如，”董客接着说下去，“三和弦的共振是消失在时空里只引起一个微妙的和谐幻想，假如你松开踏板你就找不到中断的思维与音程延续像生命断裂，假如开平方你得出了一系列错误的音程平方根并以主观的形象使平方根无止境地演化，试想序列音乐中的逻辑是否可以把你的生命延续到理性机械化阶段与你日常思维产生抗衡与缓解并产生新的并非高度的高度并且你永远忘却了死亡与生存的逻辑还保持了幻想把思维牢牢困在一个无限与有限的机会中你永远也要追求并弄清你并且永远弄不清与追求不到的还是要追求与弄清……”^[72]

不仅讨论会上的同学们不知道董客在说些什么，就连身处事外的读者们也难知董客到底要说些什么，特别是作家不加标点的汉字符号的罗列，这种有违于语言习惯的言语使读者常规的阅读活动被打断，难免使他们不会产生一种焦灼之感。而这种焦灼之感恰恰是作者有意为之的，因为这种感觉有益于读者了解董客那故作高深的烦躁、自私心态。

虽然强调语言“陌生化”的理论是在二十世纪初才出现的，但追求这种语言效果的创作实践与研究早已有之。南朝刘勰就曾在他的《文心雕龙·物色》中提到：“凡摛表无色，贵在时见，若青黄屡出，则繁而不珍。”^[73]在中国古典诗歌中，人们经常要调动词语、韵律、语序等各种手段，打破语言常规，通过新颖别致的

语言形式来追求神思之感。像杜甫的《船下夔州廊宿雨湿不得上岸》中有这样两句：

晨钟云外湿，胜地石堂烟。

杜甫途中遇雨，清晨钟声穿空渡水而来，余音又渐渐消失在天边。句中用“湿”来形容钟声，显然违背常理，但仔细一想，联系诗人当时所处的环境和心情，却恰是这一“湿”字鲜明地传达出诗人在“苦雨”中因湿而不得上岸的霎那间的审美感知，看似矛盾实为精妙。这种“语不惊人死不休”（杜甫语）目的就是要使语言摆脱那些僵化的言辞，使作品富于新意和创造性，从而把创作主体内心深处的审美体验表达得更贴切、更细腻，使审美效果更强烈、更独特。否则，鲁迅先生就不会害怕去“天堂”了，因为那里“四时皆春，一年到头请你看桃花，你想够多么乏味？即使那桃花有车轮那般大，也只能在初上去的时候，暂时吃惊，决不会每天做一首‘逃之夭夭’的。”^[74]除了语法规范方面，作家们有时还会突破业已形成的文体，使文体产生流变与融合，像四言诗向五言诗的发展，诗体小说、散文诗等文体的形成等。这样一来，既延伸了作家的创作能力，又使得读者的阅读活动充满新奇。

然而，如果没有文学语言“集体模式”的深层规范与制约，或“陌生化”的言语与语言结构规范之间的关系处理不当，这种“多样态”的文学言语就会成为令人困惑的呓语或单纯的文字游戏，所以语言的创新要适度。正如亚里士多德所批评的：“不知母鹿无角而画出角来，这个错误并没有画鹿画得认不出是鹿那样严重。”^[75]语言的创新有时是作家对语言有意识的创造性运用，有时却并不是作家的有意为之，而是受作家个体无意识的支配或受作家意识把握之外的其他因素的影响。可以说，文学语言的创造性特征与集体模式的制约，形成了一对有待于在具体文学言语中消除的矛盾。“一切创新的文学家和理论家们一直尝试的——借助语言、通过语言来超越语言”^[76]，正是为了调和这个矛盾而做出的努力。因此，从某种意义上说，作家能不能在现有语言模式的基础上，创造出最适合自己的且带有鲜明特色的语言表达方式，已成为检验作家创作能否成功的准则。这种“多样态”文学言语的形成有着多方面的原因，本文暂且仅从作家的创作个性和文本的具体语境两个方面加以简要阐述：

首先，由于作家的生活经历、思维方式、性格特征、气质禀赋、审美情感、写作能力等个人因素不同，久而久之，作家就在其创作过程中逐渐形成了各自的

创作特征，产生了独特的创作个性。在这种创作个性的引导下，作家会在无意识地遵循语言深层秩序的基础上，有意识地对具体的言语进行一定的加工、变异，生成既暗合了文学语言“集体模式”，又产生独特审美效果的文本话语。例如我国当代作家莫言就有着异常敏锐的艺术直觉。为了能够鲜明独特地将其瞬间捕捉的原初信息表达出来，他经常会调动各种感觉经验，使用一些看似不合逻辑的搭配，而且他还十分擅长对色彩的把握，这使得他的语言世界总是那么的色彩缤纷，尤其突出的是对红色的情有独钟，像：

刘大号对着天空吹喇叭，暗红色的声音碰得高粱棵子索索打抖。——《红高粱》

八月初九血红的、悲壮的大半个月亮边上，护卫着几朵绿色的云。——《高粱酒》

红得发紫的野茄子花在水草的夹缝里愤怒地开放。——《高粱殡》

(林岚)你穿着一双紫红色的小皮鞋，雪白的短袜上缀着两颗毛绒绒的小球。——《红树林》

一个小姑娘，穿着一条好像用红旗改成的裙子……左手托着一个鲜红的苹果，……苹果红得像一块血，光滑得像一块玉。——《爆炸》

……

另外，像阿城的淡泊、汪曾祺的平实、池莉对俗世琐碎生活的意义挖掘、残雪对“丑”的突出……这种种语言特色的形成，正是源于作家们创作个性的差异。正如王晓明对莫言的评价：“他并不在乎他写出的词句是否圆熟，是否严整，他只是心一意要把自己的感觉表达出来，别的什么他都不管。”^[77]

因为文学语言的好坏直接影响到整个作品的艺术价值，所以作家在进行文学创造时，总是力图使其文学语言能够有效地传达出其主观意图和尽可能多的审美信息。其中，运用修辞手法这种可以使语言由直白变得更加生动的一种语言手段，往往能起到事半功倍的作用，收到良好的艺术效果。例如隐喻作为一种修辞手法，是用一种字面上所指事物来隐含替代与它相类似的事物。这是一个从无意识记忆库的聚合关系中垂直选择的过程。它的运用是文学语言更有效地展示自身的过程，也是延长认知过程从而使人们的审美感知更为丰富、深刻的过程。英国作家劳伦斯就很擅长用隐喻来表达他笔下人物的内心世界。例如在小说《恋爱中的女人》中，他用冰雪象征死亡，用杰拉尔德粗暴地对待兔子的形象来暗指他性格中凶残

的一面，用已经绽开露出桔红色的籽的粉红色浆果隐喻厄秀拉和伯金的美好爱情等。这种隐喻的多次运用，一方面是因为大自然的生命与人类情感激荡的对应，另一方面也出自作家的个人喜好——对大自然美好事物的眷恋和对工业生产的抵触。再比如我国唐朝诗人李白就偏好浪漫夸张，像他的

危楼高百尺，手可摘星辰。不敢高声语，恐惊天上人。——《夜宿山寺》

白发三千丈，缘愁似个长。不知明镜里，何处得秋霜！——《秋浦歌》

君不见黄河之水天上来，奔流到海不复回。君不见高堂明镜悲白发，朝如青丝暮成雪。——《将进酒》

… …

李白为了突出山寺的“高”，将其夸张到人站在上面可摘到星星的程度，以此显示山寺的峻峭挺拔、高耸入云。一个人的头发再长也绝不可能长到“三千丈”，这一夸张的描述首先带给人一种视觉上的冲击。为什么会有这么长呢？原来“缘愁似个长”。这“发”正是由愁而长，因愁而白。心中无限的愁绪外化为长长的白发，抒发了诗人怀才不遇的苦衷。他还将汹涌奔腾的黄河之水视为从天而降，早晨还是满头青丝，傍晚却变得如雪一般，以此来慨叹时光流逝、人生苦短。他的这种喜好浪漫夸张的创作个性既源于他所生活的时代，也源于他的生活经历、性格禀赋等因素。李白生活在气象万千的大唐盛世，有着“济苍生”、“安黎元”的理想抱负，在他四处游历的过程中，还结交了很多朋友，包括不少社会名流。虽然他才华横溢，但强烈的自我意识，纵放不羁的自由个性，蔑视权贵，追求自由和理想，使得他最终也没能得到重用。正是这种种因素使李白的诗作呈现出豪迈潇洒，飘逸不群，想象丰富，情感强烈的创作个性。在这种创作个性的指引下，李白偏爱极度夸张的语言形式，其诗作总是那么地荡气回肠，且有很多作品表现出求仙出世和及时行乐的思想，形成了自屈原以来积极浪漫主义诗歌的又一高峰。比李白小十一岁的杜甫处于唐朝由盛转衰的历史时期，他目睹了安史之乱前后社会的混乱、人民的疾苦，其人也是终生潦倒，颠沛流离。其诗作反映了极为广泛的社会现实，始终贯穿着忧国忧民之情，而且他讲求炼字炼句，善于细节描写。这使得杜诗语言朴实、通俗、写实，却又极见功力，与李白洒脱豪迈的风格形成了鲜明的对比。像他的

朱门酒肉臭，路有冻死骨。——《自京赴奉先县咏怀五百字》

平生所娇儿，颜色白胜雪。见耶背面啼，垢腻脚不袜。——《北征》

万国尽征戍，烽火被冈峦。积尸草木腥，流血川原丹。——《垂老别》

……

他的诗作将触目惊心的社会现实，特别是底层百姓的艰难生活真实描画出来，成为现实主义文学的杰作。也因此李白被后人称为“诗仙”，而杜甫被称为“诗圣”。

第二，具体语境。文学语境是文学语言存在的现实环境，个个语言要素在这里互相结合，互相作用，并传达出各种审美信息。每个语词都有它自身规定的某些涵义，但由于具体语境的千差万别，在不同的主观体验作用下能生成不同的意义，这就为形成具体言语的“多样态”局面创造了条件。格雷马斯将“义子”(sémème，即一个词或词组在具体的上下文中所显示的具体意义)的公式表达为：

义子 $S_m = N_s + C_s$

$N = \text{noyau}$ (核心), $C = \text{contexte}$ (语境), $S = \text{sème}$ (义素)。——译者注^[78]

这表明语词依具体语境的不同而显示出不同的意义，从而展现出不同情境下独特的情感和意蕴。例如中国的古典诗词中经常出现“倚阑”这一动作场景，借以表现人物心情的抑郁无聊，但具体语境的差异又使它生发出不同的意义：

倚遍栏干，只是无情绪！人何处？连天衰草，望断归来路。——李清照

《点绛唇》

春物岂相干，人生只强欢。花犹曾敛夕，酒竟不知寒。异域东风湿，中华上象宽。此楼堪北望，轻命倚危栏。——李商隐《北楼》

记得当年草上飞，铁衣著尽著僧衣。天津桥上无人识，独倚栏杆看落晖。
——黄巢《自题像》

……

李清照“倚遍栏干”是因为良人远行未归，描绘出一位深闺思妇百事俱厌的千缕愁思。人生最宝贵的莫过于生命了，而当所有的人生追求都渐渐落空时，生命也就不足惜了。一句“轻命倚危栏”道出了诗人的绝望、伤痛至深。虽然《自题像》这首诗是否为黄巢本人所作，现在尚有争议，但从诗作中对“独倚栏杆”这一悠然形象的刻画，体悟到黄巢从戎马岁月到静如止水的僧侣生活，从英雄迟暮的悲哀与苍凉到对岁月依旧、人生短暂的释然。这时文学语言就通过具体语境从抽象、概括的语言符号体系转变成充满感性特征的言语行为了。

另外，在人们的认识中经常会出现这样一种偏见，认为对一个事物或行动的描述，运用的修饰成分越多，描述得就越确定、越清楚。其实结果有时恰恰相反，

提供的说明越多，作品越不确定。这是因为修饰词在描绘具体性质时会不断地提示人们进行想象，修饰成分越丰富就越会激发主体的想象力，而人的想象是无限的，作家的写作过程就会顺着语言的流动不断地延伸下去。这就是为什么相同题材的内容却会被不同的作家创作出差别迥异的作品来，一个哈姆雷特形象却能被一千个读者解读成一千个哈姆雷特的原因之一。另一种情况是若不加任何修饰限定成分，只要语言处理得恰到好处，比精雕细刻更能达到对文学审美蕴含的创造，带给人们无限的想象空间。例如鲁迅散文诗《秋夜》的开头部分有这样一句话：

在我的后园，可以看见墙外有两株树，一株是枣树，还有一株也是枣树。

[79]

同是两株枣树，鲁迅却不加修饰地将其并列展开，这样的语言形式是有违于人们的阅读习惯的。当我们见到这句话时，阅读往往会中断，会考虑像鲁迅这么优秀的作家为什么会做出如此重复、堆砌的描述呢？这一中断加深了枣树给我们的印象：它不是一株，而是两株；不是相互缠绕，而是坚强不屈地并列在一起。于是，简单的语言形式开拓出恰当的审美想象空间。正如王晓明所做的比喻：“在艺术上，不修边幅可能正是一种刻意的修饰，它远比笔挺的裤缝更能表现一个作家对自己艺术风度的精心考究。”^[80]

当然，文学言语的“多样态”表现可以通过多种途径生成，在此不作一一赘述。现在，反语言习俗可以说成了中国当代新潮小说的一种标志，像同语重复、词典小说等。因为优秀的作家不会完全受外在思维和感觉模式的支配，而是在集体言说的同时极力地展示真正的自我，使语言的运用远离自动化，把自己的艺术才能成功地展现出来。作家们既要顺应语言的先在模式，又要创造单个作品个性化的言语，只有这样才能保持文学语言的勃勃生机并顺利地传达出作家的的心声。可以说，正是有着对文学语言内部规则和秩序的深刻感触和把握，才形成了具体作品中的反语言习俗的倾向。

总之，具体的文学言语活动既是一个接受、遵循“集体模式”语言规范的过程，又是一个超越“集体模式”并逐渐形成新的语言模式的过程。借用十九世纪德国语言学家威廉·冯·洪堡特的一句名言：“语言必须无限地运用有限的手段”^[81]，正是文学作品“多样态”的言说赋予了文学语言“集体模式”以生命，使它的规范与制约作用能够不断地得到有效发挥。

结语

语言不是简单的可由人们任意支配的遣词造句的结果，不是完全听从指挥的外在表达工具，而是有着先于个体而存在的潜在生成因素。具体文学作品的言语遵循着文学语言的“集体模式”，在其生发的过程中又受到其他各种因素的影响而呈现出丰富多彩的表现样态，既让人似曾相识，又让人耳目一新，也只有这种既有新奇感又有亲切感的文学语言，才能引起人们的审美注意，增强人们的审美感受。这使得文学作品既保持了语言的共同性，便于交流，又没有丧失其具体言语的个性化色彩。总之，文学语言的“集体模式”与语言的创新是一对“对反”，文学语言的形成过程就是在二者的冲突与斗争中赢得平衡的过程，它们是一而二，二而一的关系，这也正是文学语言的有效生存空间。

注释

- [1]《简明大英百科全书》(第2卷,中文版),台湾中华书局,1988年版,第87页。
- [2][瑞士]费尔迪南·德·索绪尔:《普通语言学教程》,高名凯译,商务印书馆,1980年版,第273页。
- [3]伍晓明:《表现·创造·模式》,《文学评论》,1988年第1期,第61页。
- [4]鲁萨诺夫:《雅斯那亚·波梁那之行》,梁香译,转引自段宝林编:《西方古典作家谈文艺创作》,春风文艺出版社,1980年版,第549页。
- [5]郭沫若:《凤凰涅槃》,《郭沫若选集》(一),人民文学出版社,2004年版,第37页。
- [6]郭沫若:《我的作诗的经过》,《郭沫若论创作》,上海文艺出版社,1983年版,第205页。
- [7][瑞士]费尔迪南·德·索绪尔:《普通语言学教程》,高名凯译,商务印书馆,1980年版,第194页。
- [8][古希腊]亚里士多德:《形而上学》,吴寿彭译,商务印书馆,1959年版,第37页。
- [9][美]爱德华·W·萨义德:《东方学》,王宇根译,生活·读书·新知三联书店,1999年版,第349页。
- [10][美]佛洛姆:《自我的追寻》,孙石译,北方文艺出版社,1988年版,第70页。
- [11]同上,第71页。
- [12]伍晓明:《表现·创造·模式》,《文学评论》,1988年第1期,第60页。
- [13][古希腊]亚里士多德:《范畴篇 解释篇》,方书春译,商务印书馆,1959年版,第18页。
- [14]巴尔扎克:《人间喜剧·前言》,《巴尔扎克全集》(第一卷),人民文学出版社,1984年版,第8页。
- [15][瑞士]费尔迪南·德·索绪尔:《普通语言学教程》,高名凯译,商务印书馆,1980年版,第41页。
- [16]同上,第103页。

- [17]同上,第180页。
- [18][法]A·J·格雷马斯:《结构语义学:方法研究》,吴泓缈译,生活·读书·新知三联书店,1999年版,第47页。
- [19][英]特里·伊格尔顿:《当代西方文学理论》,王逢振译,中国社会科学出版社,1988年版,第145页。
- [20][法]米歇尔·福柯:《知识考古学》,谢强 马月译,生活·读书·新知三联书店,2003年版,第53页。
- [21][瑞士]费尔迪南·德·索绪尔:《普通语言学教程》,高名凯译,商务印书馆,1980年版,第109页。
- [22]郑敏:《语言观念必须革新——重新认识汉语的审美与诗意价值》,《文学评论》,1996年第4期,第72页。
- [23]Raymond W. Gibbs, Jr., *The Strengths and Weaknesses of Conceptual Metaphor Theory: A View from Cognitive Science*,《外国语》,2008年第2期,第4页。
- [24]施耐庵 罗贯中:《水浒传》,人民文学出版社,1997年版,第559页。
- [25]同上,第560页。
- [26]同上,第559页。
- [27]曹雪芹 高鹗:《红楼梦》,人民文学出版社,1996年版,第76页。
- [28]杨瑞:《解读〈聊斋志异〉故事中的影子原型》,《北京大学学报》(哲学社会科学版),1996年第5期,第102页。
- [29][美]卡尔文·S·霍尔 沃农·J·诺德拜:《荣格心理学纲要》,张月译,黄河文艺出版社,1987年版,第34页。
- [30][瑞士]荣格:《荣格自传·序言》,刘国彬 杨德友译,国际文化出版公司,2005年版,第2页。
- [31][瑞士]C·G·荣格:《心理学与文学》,《人,艺术和文学中的精神》,孔长安 丁刚译,华夏出版社,1989年版,第103页。
- [32][瑞士]C·G·荣格:《论分析心理学与诗歌之关系》,《人,艺术和文学中的精神》,孔长安 丁刚译,华夏出版社,1989年版,第80页。
- [33]转引自[法]A·J·格雷马斯:《结构语义学:方法研究》,吴泓缈译,生活·读书·新知三联书店,1999年版,第50页。

- [34][美]埃里希·弗洛姆:《逃避自由》,陈学明译,《弗洛姆著作精选——人性·社会·拯救》,上海人民出版社,1989年版,第70页。
- [35][法]A·J·格雷马斯:《结构语义学:方法研究》,吴泓缈译,生活·读书·新知三联书店,1999年版,第353、354页。
- [36]雪莱:《〈伊斯兰的起义〉序言》,王科一译,转引自段宝林编:《西方古典作家谈文艺创作》,春风文艺出版社,1980年版,第238页。
- [37][瑞士]荣格:《荣格自传·序言》,刘国彬 杨德友译,国际文化出版公司,2005年版,第138页。
- [38][美]卡尔文·S·霍尔 沃农·J·诺德拜:《荣格心理学纲要》,张月译,黄河文艺出版社,1987年版,第51页。
- [39][美]埃里希·弗洛姆:《超越幻想的锁链》,张燕译,《弗洛姆著作精选——人性·社会·拯救》,上海人民出版社,1989年版,第457页。
- [40]同上,第459页。
- [41]伍晓明:《表现·创造·模式》,《文学评论》,1988年第1期,第60页。
- [42][英]特里·伊格尔顿:《当代西方文学理论》,王逢振译,中国社会科学出版社,1988年版,第10、11页。
- [43][美]埃里希·弗洛姆:《逃避自由》,陈学明译,《弗洛姆著作精选——人性·社会·拯救》,上海人民出版社,1989年版,第113页。
- [44][美]埃里希·弗洛姆:《超越幻想的锁链》,张燕译,《弗洛姆著作精选——人性·社会·拯救》,上海人民出版社,1989年版,第470页。
- [45][美]埃里希·弗洛姆:《逃避自由》,陈学明译,《弗洛姆著作精选——人性·社会·拯救》,上海人民出版社,1989年版,第117页。
- [46][美]约翰·克罗·兰色姆:《新批评》,王腊宝 张哲译,江苏教育出版社,2006年版,第35页。
- [47][美国]约瑟夫·海勒:《第二十二条军规》,扬恕 程爱民 邹惠玲译,译林出版社,2005年版,第48页。
- [48]同上,第384页。
- [49]同上,第502页。
- [50][美]埃里希·弗洛姆:《心理分析与宗教》,李莉译,《弗洛姆著作精选——人性·社会·拯救》,上海人民出版社,1989年版,第211页。

- [51][美]爱德华·W·萨义德：《东方学》，王宇根译，生活·读书·新知三联书店，1999年版，第36页。
- [52][瑞士]费尔迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，商务印书馆，1980年版，第35页。
- [53][瑞士]C·G·荣格：《论分析心理学与诗歌之关系》，《人，艺术和文学中的精神》，孔长安 丁刚译，华夏出版社，1989年版，第73页。
- [54][瑞士]荣格：《荣格自传》，刘国彬 杨德友译，国际文化出版公司，2005年版，第198页。
- [55][瑞士]C·G·荣格：《心理学与文学》，《人，艺术和文学中的精神》，孔长安 丁刚译，华夏出版社，1989年版，第102页。
- [56][瑞士]C·G·荣格：《论分析心理学与诗歌之关系》，《人，艺术和文学中的精神》，孔长安 丁刚译，华夏出版社，1989年版，第81页。
- [57]廖世奇：《重读〈洛丽塔〉随感（代译序）》，《洛丽塔》，时代文艺出版社，1997年版，第7页。
- [58][美]V.纳博科夫：《洛丽塔》，于晓丹 廖世奇译，时代文艺出版社，1997年版，第407页。
- [59]赵奎英：《混沌的秩序》，花城出版社，2003年版，第151页。
- [60]同上，第154页。
- [61]同上，第200页。
- [62][瑞士]C·G·荣格：《论分析心理学与诗歌之关系》，《人，艺术和文学中的精神》，孔长安 丁刚译，华夏出版社，1989年版，第74页。
- [63][俄]列夫·托尔斯泰：《安娜·卡列宁娜》（下），周扬 谢素台译，人民文学出版社，1989年版，第842、843页。
- [64][瑞士]荣格：《荣格自传》，刘国彬 杨德友译，国际文化出版公司，2005年版，第229页。
- [65][瑞士]C·G·荣格：《论分析心理学与诗歌之关系》，《人，艺术和文学中的精神》，孔长安 丁刚译，华夏出版社，1989年版，第81页。
- [66]赵奎英：《混沌的秩序》，花城出版社，2003年版，第212-216页。
- [67]叶圣陶：《叶圣陶论创作》，上海文艺出版社，1982年版，第136、137页。
- [68]王鸿生：《无神的庙宇》，上海人民出版社，2001年版，第207页。

- [69][法]米盖尔·杜夫海纳:《美学与哲学》,孙非译,中国社会科学出版社,1985年版,第164页。
- [70][美]雷·韦勒克 奥·沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,生活·读书·新知三联书店,1984年版,第160页。
- [71]同上,第5页。
- [72]刘索拉:《你别无选择》,《你别无选择:刘索拉小说集》,文汇出版社,2005年版,第12页。
- [73]刘勰:《文心雕龙注释·物色》,周振甫注,人民文学出版社,1981年版,第494页。
- [74]鲁迅:《厦门通信(二)》,《鲁迅散文》(第四集),中国广播电视出版社,1992年版,第37页。
- [75]亚里斯多德:《诗学·诗艺》,罗念生译,人民文学出版社,1962年版,第93页。
- [76]伍晓明:《表现·创造·模式》,《文学评论》,1988年第1期,第60页。
- [77]王晓明:《在语言的挑战面前》,《当代作家评论》,1986年第5期,第20页。
- [78][法]A·J·格雷马斯:《结构语义学:方法研究》,吴泓缈译,生活·读书·新知三联书店,1999年版,第60页。
- [79]鲁迅:《秋夜》,《野草》,人民文学出版社,1979年版,第1页。
- [80]王晓明:《在语言的挑战面前》,《当代作家评论》,1986年第5期,第20页。
- [81][德]威廉·冯·洪堡特:《论人类语言结构的差异及其对人类精神发展的影响》,姚小平译,商务印书馆,1997年版,第114页。

参考文献

著作部分:

F. de. Saussure, *Course in General Linguistics*, Roy Harris 译, 外语教学与研究出版社, 2001 年版。

[法]A·J·格雷马斯:《结构语义学:方法研究》,吴泓缈译,生活·读书·新知三联书店,1999 年版。

[美]爱德华·W·萨义德:《东方学》,王宇根译,生活·读书·新知三联书店,1999 年版。

巴尔扎克:《人间喜剧·前言》,《巴尔扎克全集》(第一卷),人民文学出版社,1984 年版。

段宝林编:《西方古典作家谈文艺创作》,春风文艺出版社,1980 年版。

[瑞士]费尔迪南·德·索绪尔:《普通语言学教程》,高名凯译,商务印书馆,1980 年版。

[美]佛洛姆:《自我的追寻》,孙石译,北方文艺出版社,1988 年版。

郭沫若:《郭沫若论创作》,上海文艺出版社,1983 年版。

黄颂杰主编:《弗洛姆著作精选——人性·社会·拯救》,上海人民出版社,1989 年版。

《简明大英百科全书》(第2卷,中文版),台湾中华书局,1988 年版。

[美]卡尔文·S·霍尔 沃农·J·诺德拜:《荣格心理学纲要》,张月译,黄河文艺出版社,1987 年版。

[美]雷·韦勒克 奥·沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,生活·读书·新知三联书店,1984 年版。

李荣启:《文学语言学》,人民出版社,2005 年版。

廖世奇:《重读〈洛丽塔〉随感》,《洛丽塔》,时代文艺出版社,1997 年版。

刘勰:《文心雕龙注释·物色》,周振甫注,人民文学出版社,1981 年版。

鲁枢元:《超越语言——文学言语学刍议》,中国社会科学出版社,1990 年版。

鲁迅:《厦门通信(二)》,《鲁迅散文》(第四集),中国广播电视出版社,1992 年版。

[法]米盖尔·杜夫海纳:《美学与哲学》,孙非译,中国社会科学出版社,1985 年

版。

[法]米歇尔·福柯：《知识考古学》，谢强 马月译，生活·读书·新知三联书店，2003年版。

[瑞士]C·G·荣格：《人，艺术和文学中的精神》，孔长安 丁刚译，华夏出版社，1989年版。

[瑞士]荣格：《荣格自传》，刘国彬 杨德友译，国际文化出版公司，2005年版。
唐跃 谭学纯：《小说语言美学》，安徽教育出版社，1995年版。

[英]特里·伊格尔顿：《当代西方文学理论》，王逢振译，中国社会科学出版社，1988年版。

王鸿生：《无神的庙宇》，上海人民出版社，2001年版。

[德]威廉·冯·洪堡特：《论人类语言结构的差异及其对人类精神发展的影响》，姚小平译，商务印书馆，1997年版。

[古希腊]亚里士多德：《范畴篇 解释篇》，方书春译，商务印书馆，1959年版。
亚里斯多德：《诗学·诗艺》，罗念生译，人民文学出版社，1962年版。

[古希腊]亚里士多德：《形而上学》，吴寿彭译，商务印书馆，1959年版。

叶圣陶：《叶圣陶论创作》，上海文艺出版社，1982年版。

[美]约翰·克罗·兰色姆：《新批评》，王腊宝 张哲译，江苏教育出版社，2006年版。

赵奎英：《混沌的秩序》，广州：花城出版社，2003年版。

论文部分：

Raymond W. Gibbs, Jr., *The Strengths and Weaknesses of Conceptual Metaphor Theory: A View from Cognitive Science*, 《外国语》，2008年第2期。

王晓明：《在语言的挑战面前》，《当代作家评论》，1986年第5期。

伍晓明：《表现·创造·模式》，《文学评论》，1988年第1期。

杨瑞：《解读〈聊斋志异〉故事中的影子原型》，《北京大学学报》（哲学社会科学版），1996年第5期。

郑敏：《语言观念必须革新——重新认识汉语的审美与诗意价值》，《文学评论》，1996年第4期。

致谢

在论文完成之际，我谨向三年以来关怀和指导过我的老师们、鼓励和帮助过我的同学和朋友们，道以真诚的感谢！

首先要感谢我的导师赵奎英老师！第一次见到赵老师是在刚入学时的一次师生见面会上，那时，赵老师和蔼的面容与朴实的话语给我留下了很深的印象。幸运的是，我成为了赵老师门下的弟子。赵老师的广博的学识令我佩服，对学术严谨的态度令我感叹，高尚的人品令我仰慕。特别是在我毕业论文从开题到最后成稿的整个过程中，无论是文章的结构安排、思路调整，还是字词修改、格式转换，赵老师都给予了无数次耐心的指导。赵老师正是用她的一言一行教育着我们，指导着我们，感染着我们。在这尊师学习的三年中，赵老师无论是对我的学习还是生活都关怀备至，我也从赵老师为学为人的言行中学到了很多，让我终身受益。但同时我又为自己的不足汗颜不已，真希望这三年时光的脚步能够走得慢一些。在这毕业之际，请再允许我说一句：谢谢您，赵老师！祝您及您的家人身体健康，幸福美满！

在此，我还要衷心感谢文艺学教研室的李衍柱老师、夏之放老师、杨守森老师、周均平老师、周波老师、杨存昌老师、孙书文老师、刘蓓老师、李辉老师、李红春老师、吴承笃老师、邹强老师等其他老师对我的教育和培养。另外，我还要感谢关心和帮助过我的同学和朋友们，三年的酸甜苦辣虽然短暂，但它是温暖的，衷心祝愿你们一路走好，生活幸福！

同时，我还要感谢一直给予我无私的爱和家人，他们不仅给了我生活学习的物质支持和精神动力，还是我遇到挫折和困难时的避风港，正是他们的爱使我能够在异地安心地学习，幸福地生活，我永远爱你们！

李华筠

2008年4月22日

攻读学位期间发表的学术论文目录

- 1、《对自然界崇高根基的探究》，《当代学术月刊》，2006 年第 12 期，第 45 页。（独立完成）
- 2、《对“习惯”语言观的探析——对苏格拉底、亚里士多德与贺拉斯的语言观的分析》，《濮阳职业技术学院学报》，2007 年第 3 期，第 71 页。（独立完成）