

风格、文体、情感、修辞：用符号学解开几个纠缠〔*〕

○ 赵毅衡，陆正兰

(四川大学 文学与新闻学院，四川 成都 610064)

〔摘要〕风格学、修辞学、情感研究，以及文体学，这四个术语指称的学科，研究的范畴非常相近，在学术著作与普通文字中有相当大的重叠，在很多人的用法中四者几乎是同义词。通过研究可以发现，提出风格是符号文本所有的附加符码之集合，文体(体裁)是风格学领域中的一部分，情感是符号文本的风格附加符码之一类，而修辞(尤其是符号修辞)是文本的基本构成方式。这四者有重叠，有包含，有互相连接，但绝不是混作一谈，必须仔细区分。而从符号学对文本和符码的关系进行讨论，可能是一个较为可行的做法。

〔关键词〕风格学；修辞学；符义符码；附加符码

DOI:10.3969/j.issn.1002-1698.2018.01.009

一、概念与学科的纠缠

首先明确，本文讨论的不是“风格”“文体”“情感”“修辞”这四个术语在中文(或西文中)的用法。在日常使用，甚至在相当多的批评论述中，这四个术语经常来回跳跃，重叠使用，任意搭配。可以看到“优美的文体风格”“优美的情感修辞”“优美的修辞风格”，来回说好像都说得通，也的确说得通。我们无法厘清现代汉语中这四个术语的日常用法，这四者似乎都是近义词，难以区别清楚。在国际学术界中，这些术语的意义也是一个至今未解决的难题，以至于克林肯伯格称

作者简介：赵毅衡，四川大学文学与新闻学院教授，博士生导师，符号学—传媒学研究所所长，研究方向：符号学、叙述学、意义理论；陆正兰，四川大学文学与新闻学院教授，博士生导师，研究方向：艺术符号学。

〔*〕本文系国家社科重大项目“当今中国文化现状与发展的符号学研究”(13&ZD123)成果之一。

风格为“人类认知的黑箱部分”。^[1]

学术的主要任务固然是发现,但首先是厘清整理概念,给予尽量清晰的界定。朗格有一段话很中肯:“哲学是对我们所有的或真或假的概念框架的研究……假如我们用来论说的词语是矛盾或混乱的,那么,这些词语所归属的整个令人激动的知性活动将是无效的”。^[2] 本文想讨论的是:上述四个术语似乎意义差不多,实际上意义很不同,或是说四个术语应当有不同的范畴、不同的用法。它们指的是符号文本分析中四个不同的方面,即符号表意与解释的不同方面。

在开始讨论前应当说清:本文着眼的是跨媒介的广义符号文本分析,因此纳入视野的远远不止文字写作。这四个术语的区分在任何媒介文本中同样存在,同样严重影响到所有符号文本的表意与解释。本文也讨论了“听觉修辞”“视觉风格”等,但是笔者提出的基本原则,希望在所有各种媒介的符号文本中能够通用。

对这四者的关系,本文最后会得出一定的结论,为了清晰起见,可以把结论在这里预先说出来。全文的论证围绕着文本的编码—解码进行。“情感的对象必须是一个被当做整体符号对待的文本”。^[3] 任何符号文本,可以说都是基本文本(核心文本,或中心文本)与伴随文本结合而成的全文本,全文本是接收者进行解释、是作为整体处理的文本与一部分伴随文本(例如标题与作者名、广告代言名人的名声等)的集合。^[4] 全文本的基本解码(指称对象)靠的是符义性解码,风格是全文本所有的附加符码之集合,文体(体裁)与情感是符号文本的符码中的两个大类,部分属于附加编码,部分属于符义基本编码,而修辞是符号文本的构成方式。

用文字描述这些关系,哪怕下面详为讲解,或许依然过于复杂。而用图示,直观的代价有可能是片面,本文先尝试用下表说明其中的关系,下面的分节细论再对此表作详尽说明。

风格附加编码	情感风格编码 体裁附加编码等
符义基本编码	情感符义编码等
全文本 (基本文本+进入解释的伴随文本)	

二、风格学

风格可能是本文讨论的四个术语中最重要的,也是最说不清道不明的,而且与其他术语混用的可能性最大,为此我们必须作出一个必要的界限:风格是符号文本的所有附加符码的共名,其中也包括上一节说的情感和文体符码,但是风格

的范畴远远不止情感与文体。而且，很多论者认为风格与修辞基本上重合。本节的目的首先是找出风格的特殊领域，以及风格与修辞的分界线。

本文说风格是文本的“附加编码”，这个说法并不是毫无由来。著名语言学家，中国最早接触到符号学的学者之一高名凯，明确提出：“组织成风格系统的，既可以是基本系统身上附加的色彩，也可以是不存在于基本系统身上的特有的附加色彩”。^[5]高名凯这段话，两次强调了“附加”而且指出这种附加可以附着在“基本系统”与“非基本系统”之上。巴尔特看来也赞同这样的观点：在名著《写作的零度》中，巴尔特仔细分析了加缪的小说《陌生人》，认为这本小说是“风格零度”的典范，而且巴尔特指出：“语言结构在文学之内，而风格几乎在文学之外”。^[6]哪怕讲述同样的故事情节时，风格是可以更换的。

这种附加符码，是加在“全文本”之上的。全文本有基本部分和与之相连的“伴随文本”，尤其是伴随文本中的“类文本”（标题、作者、出版信息、注解、价格标签等）与“型文本”（文本所述的文化范畴：体裁、作品群体，如流派等）。^[7]风格是两种文本附加编码，全文本的基本文本和伴随文本都要用符码来解读。

风格学研究的领域，包括了所有附加符码的集合。有的论者认为风格是文本全部因素综合起来的后果，“风格是在语言实践中语音、语法、词汇、修辞的基础上形成的特点综合的结果”。^[8]这样就完全无法找出风格学的领域边界，把风格学等同于文本研究。

说“附加”，并不是说“不重要”“非本质”，而是说它在文本的基本语义之外，用明白易懂的话来说，就是同样的主旨的话，可以有不同的语气；同样内容的绘画，可以有风格迥异的画法。这些附加编码，很可能比基本内容更加影响意义解读。风格经常是艺术效果的主导因素、主要价值所在。各种特殊的“风格”，就是附加编码总集合之下的各种可识辨的“次集合”，所谓的“储备风格”（即文本中已有的附加风格编码模式），如“民族风格”“时代风格”“流派风格”“地域风格”“体裁风格”；所谓的“应用风格”（即每部作品个人化的附加编码），如“情感风格”“个人风格”，都是各种在文本的意义传达上的附加编码分类方式。

到底哪些符码是附加的？文本本身的基本“主旨”信息需要符义编码—解码，文本的发送却需要风格性附加解码。比如一个信息发出：“八月秋高风怒号”，“怒”如果形容风的猛烈，在这里可能有两层意思：一是信息的基本符义（风势大），另一是修辞移情（天怒人怨），这二者都是基本文本，都需要符义性解码才能理解。而杜甫表情悲惨地说“八月秋高风怒号”，所以情感性的编码极可能是文本基本符义的一部分，更可能是附加风格的一部分。既可能是文本（例如诗句）表达的意义，也可能是伴随文本（例如标题）表达的意义，更可能是表现方式（例如朗读）的附加编码。

如果我们把“风格学”视为只是研究“附加符码”的学问，那么它的范围就清晰得多：风格是一种加载于文本符号集合整体之上的附加编码—解码方式。风格性附加符码的功能，范围很大，尤其当我们跨出语言文本的边界，进入各种多

媒介符号文本的探究,我们可以发现,除了携带某种情感,各种功能附加符码更有可能影响接收效果。有的可以与文学相通(例如壁画的古朴、陶瓷画的稚拙、微信的简洁、弹幕的直率、歌曲的委婉、史诗的雄壮、抒情诗的缠绵等等);也有各种社会的、历史的附加符码(例如洛可可风格的繁复修饰、浪漫主义的高昂夸张、现代主义的反讽悖论、后现代主义的拼贴杂凑等等);或是民族的、文化的风格(例如律诗的工整、禅诗的平实、俳句的简练、宗教画的庄严、漫画的幽默等等);或是艺术家的个人风格(例如鲁迅的深沉、赵树理的平实、沈从文的悠远;或是张大千的气势、林风眠的雅趣、黄永玉的佻达、吴冠中的空灵等等);或是社群趣味的判断标准(例如风格矫情、做作、媚俗、假大空、高大上等等)。这些因素混杂在一起,可以形成非常复杂的风格综合体,而且我们可以看到,风格贯穿于发出一文本—解释三个环节,但是三者经常不保持一致。这里的配合关系,需要学者作仔细的研究,基本上与符号的解释学相通。其判断标准,笔者多次建议可以考虑从“解释社群”方向解决,在此就不作细谈。^[9]

本文想再三强调:风格是附加编码的集合,这里的关键问题是“附加”。因此风格可能与内容发生协调与否的问题。有的文本,例如程耳导演的电影《罗曼蒂克消亡史》,有些影评家认为“风格化”过分(场面过多“设计感”,情节省略过多而镜头有意放慢,音乐过于异国情调等等),以至于让观众弄不清故事线索,即所谓“风格大于内容”,风格附加覆盖层过厚,叙述的符义编码(例如谁为什么要爱上谁,谁为什么要杀掉谁)反而看不清楚。但是这与难懂的文本(例如杜甫《秋兴八首》)又不同,那是文本本身的构造(即修辞)过于复杂。这个问题,我们到第四节讨论修辞时再回顾。

三、体裁研究与情感研究

在各种风格附加编码集合中,最大的两个种类可能就是“体裁”与“情感”。发出者在创造文本时(例如说一个事件时),第一个必须选择的风格附加符码,是体裁(genre)。由于文本发出者,往往只是一个特定体裁的专家(诗人、画家、电影人、音乐人、布道者等),体裁似乎并不是由他选择的,这只是个别性遮蔽的结果。我们看一下“亚体裁”(subgenre,例如七律、绝句、乐府古体等)的选择,就可以明白,哪怕说同一个故事,用什么体裁是可以选择的。

体裁是文化中形成的文本模式,是贯穿于发出一文本—解释三个环节的定形化表意—解读方式。发出者要表现“八月秋高风怒号”,他首先要决定的是用报告、新闻、史诗、抒情诗、歌曲等语言体裁,还是绘画、漫画、雕塑、摄影等视觉体裁,还是多媒体体裁如影视、MTV,还是新媒介体裁如微信、微博、弹幕,等等。不同体裁的文本,说的可以是同一件事,例如几种体裁的文本都是关于某场战争的报道,但是体裁使它们的风格从表面上看就非常不同。

这就是为什么风格学(stylistics)在中国长期以来被称为“文体学”,因为“文体”这个中文词可以兼指“文字体例”与“体裁”。在过去这并无大碍,因为人类文

化史上大部分文本体裁，是以语言文字为媒介的。各种体裁的选择对表意—解释影响重大，抒情诗与史诗不同，诗与散文不同。也正是因为体裁实在太重要，体裁的选择决定了文本的根本品格，是文本的根本性立足点，应当属于最基本的符义编码控制的范围，不可能被视为“附加符码”的品格，因此妨碍了我们取得对风格问题的真正认识。

从今天风格学的研究领域来看，“文体学”这个学科名称尤其不当，首先因为当今的体裁远远超出了“文字体裁”。而且多数体裁已经不是文字体裁，因此，最好还是分别处理“体裁研究”(genre studies)与“风格学”，清晰地使用两个不同名称，而不再使用把二者合为一谈的“文体学”。不少“文体学”者自己也明白这个名称带来的苦恼，也已经转向使用“风格学”，^[10]虽然新命名的“风格学”依然大量讨论体裁问题。^[11]

看起来最容易明白的似乎是情感：情感是贯穿着意义表达与解释的一种主观状态，它是发送者的主观意图，但是在文本中必须有所表现，也在解释者理解文本时必须附带认辨的文本状态，所以虽然情感表现在符义中也会出现(文本就写到“怒”)，它的主要手段是风格附加编码(“八月秋高风怒号”诗句，诗句上下文，诗句表现方式的凄惨之情)。文本经常携带着主观情感，但是并非所有的意义都携带着主观情感。情感并不等于意图，不等于文本，也不等于理解，而是可能贯穿着整个表意过程中某种主观状态，这只是一种可能，完全不带着情感的意义表达和意义解释是经常可以见到的。

雅克布森著名的符号文本六因素论，认为发出者的主观意图成为主导时，符号文本才是“情绪性的(emotive)”。^[12]他的意思是只有发出者的主观意识，才能给予文本特殊的情感。情感是文本的基本信息上的一种附加符码，它可以是发出者给予的(例如“暴怒”语气)，但是必须在文本中出现(文字的粗体或标点、图像的突出细部，照片的色彩应用)，且最后必须被接收者感知到。发出者给予文本的是“情感附加编码”，解释者从文本中解释出来的是“情感附加解码”。

因此无发送文本也可以有情感，它们是接收者在文本中“解释出来”的情感。“危崖”“柔绿”“解语花”这样的自然符号可以被读出情感。没有发送者，只有接收者，情感也可能发生，文本似乎可以有自带的“情感”特征。我们说“暴雨”“震雷”“狂风”“酷暑”，气象并没有发送者，文本却带上了情感。这实际上是解释的“移情”，天气现象作为无发送符号文本，可以被解释者认为文本“带着情感”。

这就是说，符号意义活动的每个环节都可能带着情感。一个暴怒的人，不一定能产生一个暴怒的文本，因为某种原因他说不出口(迫于对方威势、受制于自己的地位)，也可能他的修辞能力有缺陷(所谓不会说话)；一个暴怒的文本不一定能被理解为带着暴怒，因为解释者可能会认为文本中的暴怒可怜、可悲、不得体，当然也可能因为解释者自己的理解能力差(所谓情商太低)，因而没有得出带感情的理解。我们不得不承认：意义传播的发出—文本—解释这三个环节都可能存在情感，哪怕三者不一致，情感在任何一个环节可以独立地存在，而且情

感是一种极端重要的意义范畴。^[13]那么,到底是什么因素让情感能维持贯穿于(哪怕不能保证)以上三个传播环节呢?

这个因素就是情感符码,一般情况下是一致的。说话者可能表现出“暴怒”,文本内容带着“暴怒”,接受者感觉到“暴怒”。能把这种情感带出来的,应当是贯穿于意义过程中的“情感符码”。

四、修辞学

修辞究竟是外加于文本的手段,还是文本本身的意义方式,这问题修辞学界自身也一直争论不休。所谓修辞,一般被认为是文本为了达到在发出者—文本—接受者之间有效地传达某种信息的手段,例如张德明提出“表现风格又叫修辞风格”。^[14]如果这是为了这样那样的效果,那修辞学就与风格学很难区分,事实上很多论者的确二者不分。中国修辞学的元老陈望道先生提出“风格是修辞效果的综合表现”。^[15]因此一定的修辞产生相应的风格,^[16]甚至认为修辞是风格的一部分,即风格包含修辞。

看来大多数论者的意见是风格涵盖修辞,或是说风格及修辞的效果,总之,二者几乎重合。那样的话,何必单独研究修辞?放在风格学里研究,或合在一起研究、讨论不是更全面一些吗?哪怕风格与修辞的区别是一个非常困难的问题,依然必须区分。现代形式文论的核心人物瑞恰慈在1936年出版的《修辞哲学》中已经指出“旧修辞学是争论的产物……是关于词语战斗的理论”。^[17]传统的修辞学,无论是亚里士多德提出的“说服”目的(在每一件事上发现可用的说服手段的能力^[18]),还是《大学》中说的“修辞立其诚”,都是把各种修辞格看成是在语言文字上加的手段,是发出者为了说服效果,对语言做的添油加醋调味工作,这样修辞就与“风格”一样,是文本在基本符义之上附加的成分。

这个观念,自20世纪中期“新修辞学”的诞生,发生了很大的变化。新批评派的肯尼斯·伯克(Kenneth Burke),开始了“新修辞学”潮流。他认为修辞不是强求对方接受,而是寻求接受者的“认同”(identifying),修辞的基础是寻找与接收者的“同质”(consubstantial)之处。例如一位农家出身的政客,竞选演说争取选票,就必定强调他与农民选民的出身同一,这样就可以“诱使那些本性能对符号做出反应的动物进行合作”。^[19]伯克认为修辞是符号的必有品质,贯穿于人类的一切意义场合,包括促销、求爱、教育等语言行为,也包括礼仪、巫术等非语言行为。在这样的修辞过程中创造的意义,接受者可以怀疑、反驳、批判、思考,以决定是否认同。在当代修辞学看来“修辞不仅蕴藏在人类的一切活动之中,而且组织与规范人类的思想行为的各个方面,人不可避免的是修辞动物”。^[20]在当代娱乐体裁文本数量极大,我们一样可以看到玩家是否认同电子游戏的修辞设计(例如“代皇上选嫔妃”的隐喻),是否认同一个旅游公园的修辞处理(例如“与白雪公主拍照”的提喻),是游戏或旅游地是否能成功的关键。

用符号学来观察,修辞就是文本本身的内部组成方式,而不是文本背后的符

义编码或附加编码。新修辞学的重要理论家布斯一再强调：“修辞学不再是传授从别处得来的知识，不是‘劝使’人们相信在别处发现的真理，修辞本身就是思考的一种形式”。^[21]他的意思是：修辞不是说话的修饰，而是思想的根本形式。人用不着对自己修饰语句，但是人必须理解自己，因此，修辞是自我的存在方式。中国学者王委艳也指出：“修辞并没有以积极的论辩与说服的形象出现在法庭上……而是作为案件事件左右了读者对判决的看法”。^[22]例如艺术文本，从来就不是为了说服或论辩。召唤接收者想象力的“认同”，是艺术修辞的主要目的。^[23]王希杰曾经列举汉语艺术取得美感的几种修辞手法，例如“均衡”“变化”“侧重”“联系”。^[24]显然，这些都是文本的构成方式，而不是附加的风格特征，风格（例如嫔妃的诱人服饰、游乐场的异国华彩）只能加强这些基本的修辞构造。本文必须把这一点再三强调清楚：修辞与风格本质上不同，不是为了表现特定的意图，或取得特定的效果，才对文本进行修辞。修辞是文本的一般构成方式，它们不是文本之上的一种附加符码—解码，修辞就是文本构成。这一点应当说不难理解，且这一区分就是本文立论的关键。

而与新修辞学同时兴起的符号修辞学，则把对修辞本质的理解转换更推进一步。现代符号学的源头之一是修辞学，我们仔细观察一下，就可以看到符号学的基本概念，起源之一是对符号文本的修辞构成的分析。索绪尔的符号学虽然基本上以语言为模式，讨论局限于语言符号体系，但是他提出的作为符号学基础的二元对立，已经让修辞进入了符号文本的构成。例如他提出任何符号文本都必有“组合/聚合双轴”，就是符号文本的修辞构成法。雅克布森 1956 年的名文《语言的两个方面，与失语症的两种类型》，^[25]指出组合关系就是邻接（contiguity），聚合关系就是相似（similarity），他又往前推论一步，提出依靠相似性形成关系的，正是组成比喻（metaphor）的方式，因此聚合轴上各组分，互相关系类似比喻。而邻接的组分之间，形成转喻（metonymy，雅克布森说的转喻包括提喻）。这样，雅克布森就把符号文本的双轴，都拉到显现文本的修辞运作平面上。索绪尔—雅克布森的讨论是一个非常简明扼要，却异常深刻的见解，至今依然是任何符号文本不可避免的修辞构成原理。

而皮尔斯的符号学最基本的理据性符号三分法，即像似符号（icon），指示符号（index），规约符号（symbol）。像似符号实为隐喻，指示符号实为转喻，那么规约符号是一种替代，它们完全从修辞格演变出来。由于把修辞格作为符号理据性的最基本条件，修辞就不再是文本追求的效果，而是符号文本构成最重要的依据。如此观察，意义就是符号，符号就是修辞。而符号文本的基本构成，需要符义符码来解读，不是靠修辞附加符码来解读。或者用莫里斯提出的符号学领域三分来说，风格研究的属于符用学的范畴，而修辞研究的属于符形学与符义学的范畴。^[26]

符号文本的修辞构成，不是个别前辈学者的见解。20 世纪大量学者，尤其是形式论学者，虽然没有上引几位符号学奠基人说的那样清晰明确，却多少都点

明了文本的修辞构成：俄国形式主义的什克洛夫斯基指出“陌生化”这种修辞的技巧，实为艺术之所以为艺术的根本原因；20世纪中期新批评派领袖兰色姆，反驳瑞恰慈的“诗歌是语言的情感用法”之说，指出那是“心理主义”，诗的语言并不诉诸接收者的情感。他再三强调，所谓“诗歌技巧”远远不是为取得某种效果而添加的因素，而是诗歌文本的“本体性”。^[27]新批评派群起响应这个立场：燕卜森认为“远距比喻”不仅是修辞技巧，而且是诗歌文本本质；布鲁克斯认为“反讽”“悖论”不仅是修辞技巧，而且是思维方式；退特认为语言内涵与外延之间形成的“张力”不仅是修辞技巧，而且是诗歌这门艺术立足的本质特征。弗洛伊德在名著《梦的解析》提出的梦的工作机制——移置和凝缩，拉康认为实质上也就是隐喻与转喻；^[28]而电影符号学家麦茨进一步推论认为，这也就是白日梦和幻想，乃至电影文本的基本修辞构成方式。^[29]从凯尔克郭尔起，许多现代与后现代的思想家，都强调反讽修辞的力量，从德曼到罗蒂，都再三提出“反讽主义”（ironism），“反讽主义”承认语言无法穿透表象看到本质，因此依赖传统的“形而上学世界观”的交流，不可能达成社会“共识”。反讽是时代要求的最基本的思维方式。在他们看来，反讽绝不是一种风格特征。^[30]

传统修辞学讲究说服，新修辞学着眼于认同，都是为了加强效果，但是“认同”依然与风格的目的相似。而符号修辞学是为了理解文本的意义功能是如何产生的。说服—认同—意义生成，这三者之间的变化，是修辞学的巨大进展，对本文的讨论则是关键区别。如果把修辞看成是文本之上附加的行文方式，是为了增加文本的说服或认同效果，那的确与风格很难作本质区分；而在当代符号修辞学看来，修辞是任何符号文本本身的构造方式，是人类意义活动的根本方式，如果说有目的，就是意义生成本身。^[31]

从这样的理解出发，也就可以在具体的文本分析上，看出“风格学”“文体学”“情感研究”“修辞学”四者的不同：例如一张人物照片，可以说是一连串修辞的结果，它们是文本的根本构成方式：像似为“比喻”，拍半身以喻全身为转喻、帽子衣饰为某个民族或某阶段文化的象征等等，这些都是文本本身的符义编码，是这张照片本身的之所以为表达特定意义的根本原因。而采用彩色照片是文体学的亚体裁选择；在照片上做浓淡冷暖色调选择，是文本的风格性附加符码；如果让这张照片带上情感（例如“可爱”或“欲呕”），此种情感可能是照片文本本身（人物造型）表现出来的，也可能是情感性附加风格符码（例如PS过分）的效果。这四者虽然都是文本的品格，但是并非必定混作一团，而是可以区分清楚的。

注释：

[1] Jan van Klinkenberg, “Style”, in (eds) Thomas A Sebeok and Marcel Danesi, *Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Third Edition*, Berlin: De Gruyter Mouton, 2010, pp.1040—1041.

[2] [美]苏珊·朗格：《感受与形式：自〈哲学新解〉发展出来的一种艺术理论》，高艳萍译，南京：江苏人民出版社，2013年，第3页。

[3] 谭光辉：《情感直观：情感符号现象学的研究起点》，《当代文坛》2017年第5期，第45页。

- [4]关于文本、伴随文本、全文本三者的关系，请参看赵毅衡：《哲学符号学：意义世界的形成》，成都：四川大学出版社，2017年，第119页。
- [5]高名凯：《语言风格学的内容和任务》，《语言学论丛》第4辑，上海：上海教育出版社，1960年，第879页。
- [6][法]罗兰·巴尔特：《写作的零度》，北京：中国人民大学出版社，2008年，第4页。
- [7]赵毅衡：《符号学：原理与推演》，南京：南京大学出版社，2016年，第143页。
- [8]宋振华、王今铮：《语言学概论》，长春：吉林人民出版社，1979年，第72页。
- [9]赵毅衡：《解释社群观念重估》，《哲学符号学：意义世界的形成》第5章第3节，成都：四川大学出版社，2017年，第264页。
- [10]刘颖、肖天久：《〈红楼梦〉计量风格学研究》，《红楼梦学刊》2014年第4期。
- [11]张兰芳：《艺术风格类型的初步构建》，《美与时代(下)》2017年第6期，第13—17页。
- [12][俄]罗曼·雅克布森：《语言学与诗学》，赵毅衡编：《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004年，第175页。
- [13]谭光辉：《重回葛兰西的“情感维度”》，《符号与传媒》2016年第2期，第53—63页。
- [14]张德明：《论风格学的基本原理》，《云梦学刊》1993年第4期，第74页。
- [15]陈望道：《陈望道修辞论集》，合肥：安徽教育出版社，1985年，第45页。
- [16]姜恩庆：《律师文书的修辞风格》，《应用写作》2001年第9期，第19—20页。
- [17]I.A.Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, London: Oxford University Press, 1936, p.24.
- [18][古希腊]亚里士多德：《修辞术》，《亚里士多德全集》第九卷，苗力田主编，北京：中国人民大学出版社，1994年，第332页。
- [19]Kenneth Burke, *A Rhetoric of Motives*, Berkeley: University of California Press, 1969, p.43.
- [20]Douglas Ehninger, *Contemporary Rhetoric: A Reader's Coursebook*, Glenview, IL: Scott, Foresman, 1972, p.9.
- [21][美]韦恩·布斯：《修辞立场》，《修辞的复兴：韦恩·布斯精粹》，南京：译林出版社，2009年，第39页。
- [22]王委艳：《叙述转向与交流叙述学的理论建构》，《符号与传媒》2016年第1期，第91页。
- [23]J.A.Blair, "The Possibility and Actuality of Visual Arguments", in *Argument and Advocacy*, 1996, p.33.
- [24]王希杰：《汉语修辞学》(修订本)，北京：商务印书馆，2004年。
- [25]Roman Jakobson, "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances", *Select-ed Writings II*, The Hague: Mouton, 1956, pp.239—259.
- [26]胡光金：《莫里斯话语类型及其符用思想分析》，《符号与传媒》2017年第2期，第72页。
- [27]John Crowe Ransom, *The New Criticism*, New York: Greenwood Press, 1979, p.145.
- [28][法]雅克·拉康：《拉康选集》，褚孝泉译，上海：三联书店，2001年，第442页。
- [29][法]克里斯提安·麦茨：《想象的能指》，王志敏译，北京：中国广播电视出版社，2006年，第267页。
- [30]Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- [31]方小莉：《形式“犯框”与伦理“越界”》，《符号与传媒》2017年第1期，第98—108页。

〔责任编辑：李本红〕