

## 情感、风格、修辞在文本中的关系和存在方式〔\*〕

○ 谭光辉

(四川师范大学 文学院,四川 成都 610068)

〔摘 要〕情感、风格、修辞都可以是文本的非语义内容的附加意义。作为附加意义,情感是一种态度,风格是一种习惯;情感侧重内容,风格侧重形式;情感相对不稳定,风格相对稳定;情感是具体、个别的,风格是抽象、类型化的;情感作用于接受的动力机制,风格作用于解释方向和模式。修辞建立在目的论的基础上,是使文本传达有效的一切手段。情感和风格带上目的性,即成修辞。修辞的存在必须先假定存在一种中性的惯例,然而在实际操作中,中性的惯例只是一个暂时的文化约定,因此,“零度写作”并不真正存在,而是一个文化假设。

〔关键词〕情感研究;修辞学;风格学;文本符号学;零度写作

DOI:10.3969/j.issn.1002-1698.2018.01.010

### 一、情感与风格的区别

从创作的角度看,显而易见,情感与风格不是同一个东西。但是从读者对文本观察的角度看,就会发现情感与风格有着千丝万缕的联系,造成一部分学者把表示情感的词和表示风格的词混用,例如:“欧里庇得斯的戏剧风格和传统的悲剧风格不同”<sup>〔1〕</sup>,还有人试图比较中西传统喜剧风格,<sup>〔2〕</sup>似乎喜剧本来就是一种风格似的。类似的还有“幽默风格”“黑色幽默风格”等。这种说法本身没错,但

---

作者简介:谭光辉(1974—),文学博士,四川师范大学文学院教授,主要从事中国现当代文学、符号学、叙述学研究。

〔\*〕本文系国家社科基金西部项目“文学作品情感表现与接受的符号现象学研究”(项目编号:16XZW007)的阶段性成果。

长期使用,就可能让人误认为情感和风格是一回事,或者误认为情感就是风格的一个分支。如果我们撇开语义学的内容不谈,单就文本携带的附加编码信息而言,风格和情感确实有混在一起的状态。但这并不能说明它们是同一个东西,有必要对二者进行理论上的区分,才不至于在暧昧的地带犯糊涂。

首先必须明确:作为附加意义的情感和风格,都不能由符号携带,只能由文本携带。符号无风格和情感,文本才有风格和情感。符号一旦风格化或情感化,即成文本。因此,情感研究和风格研究都是文本符号学的内容。情感与风格在直觉上最大的一个差别是,情感可以是语义或符号文本直接要表达的意思,而风格只能是文本携带的附加编码。文本不能直接告诉接受者该文本的风格是什么,但其可以直接告诉接受者他想表达的情感。这是因为,情感可以是意义和内容,而风格主要是形式,是表达本身,表达不能在内容上告诉我们关于这个表达本身的情况。那么,就文本携带的附加编码而言,情感和风格的差别也就相应如此。情感是文本携带的内容性附加因素,风格是文本携带的形式性附加因素。

这个判断可能带来一个疑问:为什么情感可以是语义而风格不可以是语义?难道我们不可在文本中直接说明该文本的风格是什么吗?例如元小说,就可以直接分析小说的风格。这个疑问很有道理,风格和情感都可以是语义,也可以是附加意义,但是就接受而言略有不同。若文本的语义是情感,读者自然化地偏向于将文本携带的情感意义理解为与之相同;若文本的语义是风格,读者自然化地偏向于将语义所谈的风格与文本携带的风格意义理解为与之不同。这可能就是因为,情感通常被理解为内容而风格通常被理解为形式。

由于情感和风格都只能来自文本,而文本是符号的组合,所以文本携带附加意义的方式,只能来自某种组合关系。组合关系不仅包括符号与符号的组合关系,也包括文本与发送者和接收者的组合关系。因此,不同的对象之间传达相同的符号文本,情感意义和风格意义可能都不相同。但是,比较而言,不同对象之间传达相同的符号文本,情感理解不同点更多,风格理解不同点更少。“诗无达诂”,主要是指对其携带的思想和情感的理解不能统一,而对诗歌的风格的理解,很少有不能统一的情况。

情感与风格的另一个不同是:风格是一种表达的习惯,情感是一种关于对象的态度。但是二者常常可以互相转换。表达某种情感成为习惯,即成风格。选择某种风格为了表达一种态度,即成情感。音乐家王允功总结钢琴演奏风格时说:“所谓风格,就是习惯、状态、思想、时地、特色等”<sup>[3]</sup>,习惯排在第一位。苏珊·朗格认为,在诗歌生机勃勃地不断发展的年代里,存在着某种趣味上的统一性,它诱使许许多多的作者去探索那种占支配地位的同一种情感,从而逐渐形成对每一个开拓者来说都是十分纯正的固定的风格体例。这样,一些手段就变成了传统。<sup>[4]</sup>这就说明,情感的统一形成习惯,进而就可能形成风格。什克洛夫斯基说过:“杰尔查文的情绪激昂的风格是习惯了的诗歌语言”<sup>[5]</sup>。当然,当作者在选择某种风格的时候,可能正是为了表达某种情感。徐志啸认为屈原有意识地

运用了一个手法,“以‘展奇’风格表达情感和志向”<sup>[6]</sup>,朱健强认为在广告设计中,“可以通过不同个性特点的字体形象形成不同的格调或风格,表达情感”<sup>[7]</sup>。简单地说,选择某种风格的原因成为解释的内容,就容易被视为情感。表达某种情感被理解成习惯或模式,就容易被视为风格。

由于风格侧重形式,情感侧重内容,所以风格是相对稳定的,情感是相对不稳定的。或者说,习惯是相对稳定的态度造成的结果,所以是风格;而态度本身是相对不稳定的,所以是情感。情感稳定下来成为情绪状态,也是一种风格,稳定使情感“形式化”。如果风格不断变化,一般是为了表达某种情感的需要,它就容易被理解为情感。王群和沈慧萍认为,主持人有什么样的个性特点,就会形成什么样的主持风格,而性格就是“对待一个人或物、处理一件事时所表现出来的稳定的情感和态度、习惯性的行为方式等心理特征”。<sup>[8]</sup>对书法风格而言,“风格是书家稳定情感和人格精神的折射”<sup>[9]</sup>。追根究底,情感和风格最终都指向符号文本发送者的某种态度、性情、习惯等,只不过情感是暂时的,风格是稳定的。例如舞蹈,袁杰雄和谭欣宜认为,同样是旋转动作,在《生死不离》中表现的是坚定、悲痛、不放弃的内心情感,在《秋海棠》中表现激愤、痛苦、不平的情感,在《金山战鼓》中表现激昂的抗战情绪,在《摘葡萄》中表现收获后的喜悦,在《鸣凤之死》中表现鸣凤内心的悲愤。<sup>[10]</sup>同一个舞蹈动作在不同的语境中的情感解释意义差别很大。然而风格则不一样,徐小平在创作藏族舞蹈《翻身农奴把歌唱》时就“选择了不同风格特色的藏族传统舞蹈语汇”<sup>[11]</sup>,说明风格一般是由一些稳定的符号组合来实现的,“藏族风格”放在哪个舞蹈中都能被辨认出来。

正因如此,风格是相对显性的,情感是相对隐性的,风格可识别性较强,情感可识别性较弱。风格识别依靠的是与其产生之前的文化惯例的区别,情感识别依靠的是与人类情感共相的相似。一个文本的风格,可以依靠某种符号或符号组合的重复率归纳出来。判断一个作家的风格,主要是考查该作家不断重复的某种文本模式;判断一首诗的风格,主要是考察该诗重复了另外哪一种诗歌模式,或者该诗模式与之前的所有已知模式有何不同。我们无法通过对重复率或模式的考查判断该文本携带了何种情感,却可以判断其携带了何种风格。比较而言,风格识别是相对稳定而可以达成共识的,情感识别是可能因接受者不同而变化的。风格和情感的识别都需要比较,不过风格的比较对象主要是已经被理解的风格之比较,情感识别主要是与已经被体验过的情感之比较,风格识别是形式感的比较,情感识别是体验感的比较。应该注意的是,风格认知本身可能转化为情感体验,但风格识别在前,情感体验在后,对此二者应注意区分。

如果文本携带一种新型的情感,无法找到与人类情感共相的相似性,人们就会注意到它与之前情感惯例的区别,就会将其视为一种风格。比如第一次接触黑色幽默,因为接受者体验到一种新型的情感,无法找到之前体验过的情感记忆,就容易将其视为一种新风格。如果文本的目的是为了唤起某种接受者已体验过的旧情感,也会被视为一种风格,比如怀旧风格,其目的就是为了接受者

重新体验曾经经历过的情感。总之,风格与其内含何种情感可以没有直接关系,但它与唤起情感经验的方式有关。以荒诞为例,荒诞之中可能包括各种不同的情感混合,对各个不同的荒诞文本的情感体验也可能很不相同,荒诞“既会引起审美主体恐惧、厌恶、嘲讽、蔑视的感情,又可能在给人一种巨大震惊的同时引发人一种自觉的反思和自省”<sup>[12]</sup>。荒诞不仅内含的情感组分复杂,而且分类也很复杂,比如黑色幽默常被视为荒诞的一种,“采用无序倒错的形式来揭示无序荒诞的世界和人生”<sup>[13]</sup>,无厘头式的搞怪也被看作荒诞,被称为“荒诞的无厘头式幽默”,然而这两种荒诞,与贝克特《等待戈多》的荒诞感显然很不一样。这就说明,荒诞可能更适合于描述一种风格,而非一种情感。风格是类型化的、抽象的,情感是个别化的、具体的。各类具体的情感被归纳为类型,就容易被视为风格;而风格的某次具体的运用,很可能被理解为情感的表达,例如戏仿风格。

若形式方面的风格进一步成为一种固定的文化程式,就可能成为体裁,所以体裁一般具有某种无法抹去的风格标记。童庆炳曾说:“恰当的体裁是风格得以生成的基础,富有个性的语体是风格的有机组成部分,而风格是文体的最高范畴和最高体现。”<sup>[14]</sup>风格一般会附着于体裁之上,因为体裁本身就是由某种风格发展而来的。简言之,体裁即风格,体裁是风格的固化,风格是体裁的延伸,所以英语的体裁和风格可用同一个词 style 来表示。同时我们也很清楚,体裁与情感没有直接的关系。

从接受效果来看,情感作用于接受的动力机制,风格作用于接受的解释方向和模式。情感引导接受者以何种态度接受文本内容,或接受或拒绝;风格引导接受者以何种方式接受文本内容,暗含一种接受程式的期待。贡布里希认为:“任何一种风格都会禁止一些选择,也会允许另一些所谓有效的选择”,因而“熟悉某一首乐曲的风格的听众在听这首乐曲的过程中的任何时候都会意识到某些可能的进展,并产生一些相互作用的期待,这些期待的满足或消失是音乐经验的一个必不可少的部分”。<sup>[15]</sup>风格的作用之一,就是保证作者的意图不被歪曲,它也是语境文本得以展现的依托。萨义德在《论晚期风格》中曾说:“任何风格,首先都会涉及到艺术家与他或她自己的时代、历史时期、社会 and 前辈们的关系”,“它在时代之中被创造并且出现”,“它必定与修辞学的或形式上的风格有关系”。<sup>[16]</sup>既然风格是艺术家所处历史语境的产物,那么它也就必然带上历史语境的各种信息。萨义德还认为,身体状况与美学风格之间有着紧密的联系,身体状况属于自然秩序,但是我们对自然、生命的理解,却属于历史秩序。在身体状况恶化、生命逼近终点的时候,艺术家对自然和生命的理解就会很不相同,就会形成晚期风格,晚期风格的第二种类型“包含了一种不和谐的、不安宁的张力,最重要的是,它包含了一种蓄意的、非创造性的、反对性的创造性”。<sup>[17]</sup>风格携带的这些大量的关于身体、意识、历史语境的信息,寄生于一种表意程式之中,其中当然也包含了艺术家的情感信息。反过来看也对,艺术家的情感变化,正是他选择不同风格的原因。风格与情感,因而可以具有一体两面的特点。从风格和情感反推艺术

家的意图,情感指向艺术家理解自然和生活的态度,风格指向艺术家理解自然和生命的方式,所以情感是艺术家心灵的内容,风格是艺术家心灵的形式。情感和风格,是观察艺术家心灵的两个不同维度。

## 二、修辞与风格、情感的关系

修辞学必然建立在目的论的基础之上。《易传·文言》中的“修辞立其诚”,有多种不同的理解,陈望道、刘大白、郑奠等人均将其作为中国最早的修辞原则,郑子瑜依据孔颖达的解释将其理解为“修理文教”,宗廷贞、袁晖、谭全基、戴婉莹、李金苓等人综合以上二说,认为孔颖达的解释是对的,但又与我国修辞学传统有着渊源关系。<sup>[18]</sup>王玉琴则据朱熹之说,将修辞理解为“沟通个体的心灵世界、道德世界与外部世界的重要途径”<sup>[19]</sup>。不论何解,有一点毋庸置疑,“修辞”这个动宾结构短语,已经表达了为某种目的而发生的行为。从英文单词 rhetoric 的词源来看,拉丁词源是 rhetorica,希腊词源是 rhēotrikē,两个词都表示“演讲”,修辞学就是演讲艺术,古罗马时期,主要指文体修辞,19 世纪中叶后主要指作文修辞。<sup>[20]</sup>不论哪种理解,修辞都是为了加强说服力或认同感,是一种有目的性的言语技巧。修辞的目的,就是为了使言辞更加有效,修辞是为了使表达有效而使用的一切手段。李宝玲曾给修辞下过这样一个定义:“以认同(形成态度或导致行为)为目的,以‘选择性’为认知基础,以多元化(客体的可选性)为前提,以对话(接受心理)为原则,以个性化为机制,追求最佳交际实效(审美)的语言运作。”<sup>[21]</sup>简单地说,没有某种特别的目的和运作,就不存在修辞。

情感和风格与修辞天然具有的目的性不同,很多时候,情感和风格都是被解释出来的。即是说,作者不一定必然意识到自己的作品是携带着某种情感或风格的,而是时代和语境逼迫它不得不带上这些附加编码。文本无法摆脱风格,是因为文本无法摆脱伴随文本,伴随文本就是文本所在的语境。伴随文本规定着文本的风格,而不仅仅是文本本身携带着风格。情感体现的是发送者—文本—接受者三者间的关系,只要将文本纳入这个思考体系之中,我们就不得不考虑它与发送者和接受者的关系,文本也就不得不携带情感。修辞与前二者的不同是,修辞更多地倾向于对发送者意图的判断,它是一种改变日常表意习惯的表达方式,修辞存在的原因就是与日常语言区别。利科认为:“修辞学只关注非本义的东西,也就是说,只关注借用的灵活的语境意义。”<sup>[22]</sup>值得注意的是,修辞借用的语境义,往往彰显了发送者的意图,解释出来的语境义一般不会被认为修辞。

问题在于,确认修辞,必然先假定存在一种中性语言,修辞就是在中性语言基础上的加工。然而利科明确地说:“中性的语言并不存在。”<sup>[23]</sup>语言一旦被使用,就必然被纳入各种关系之中,必然附加上发送者或解释者的意图。利科说:“修辞学不可能专注于纯粹的论证性学科,因为它是面向听众的,它也不能不考虑说话者的性格和听众的情绪。简言之,它坚持公开运用话语的主体间向度和对话向度”,“考虑情绪、情感、习惯、信念仍然是修辞学的功能”<sup>[24]</sup>。正是由于语



言及符号必然是被使用的,而且不可避免地总是与语境、主体相关,所以赵毅衡认为修辞是文本的基本构筑方式。李宝玲也有类似观点:“人主要是通过语言来改变态度并诱发行动,一旦运用语言就不可避免地进入修辞环境,因此,修辞环境是永远存在的。”<sup>[25]</sup>

然而这样理解修辞,又有将修辞泛化的问题,文本问题就全部转变成了修辞学问题,而日常语言与修辞语言也就没有了区别,事实上相当于取消了修辞学。就风格和情感而论,情感、风格都可能是使意义表达有效的手段,因此,表达者主动让文本携带情感、风格基本上都可以视为修辞。但文本表达的情感语义却不宜被看作修辞。风格也不一定都是修辞,风格有可能仅仅只是表达者的一种习惯,这种习惯可以既无说服目的,也无寻求认同的目的,那么这种风格就不宜被看作修辞,例如郭敬明小说中的忧郁,可以说是一种情感,也可以说是一种风格,但如果说是一种修辞,恐怕就难于被接受。文本携带情感也不一定都是修辞,情感可能仅仅是说话者由于情绪失控而无意识带上的附加意义,没有目的性。比如愤怒到极致的人,用极为愤怒的声音说“不”表达拒绝,就不是修辞。然而如果他用愤怒的声音说“是”以表达拒绝,就是修辞。修辞总是让意义表达相对曲折,目的是促进人的思考,因而加强了对话语的注意,达到更好的效果。当然,修辞既可以使表达更曲折,也可以使表达更简洁(比如用典),不论是更曲折还是更简洁,都改变了通常的表达习惯。以此观之,表达是否被认为是修辞,必须有一个参照系,这个参照系,就是一个被解释社群公认的日常表达方式。

问题的难点在于,这个解释社群公认的日常表达方式是动态的、可变的。每一种新鲜的表达方式,开始都是修辞。但是随着社群使用频率的增加和文化累积,该表达方式逐渐成为一种惯用的日常表达,就不再被视为修辞。比如“网”,本义是捕鱼鳖鸟兽的工具,后来人们用它比喻指法律、法令,“法网”一词,开始使用的时候是修辞,随着该词被普遍使用,就不再被看作修辞。“互联网”“网格线”“网络”“视网膜”等词语,都有这样一个认识的发展过程。

不论是古典修辞学还是新修辞学,都必然承认修辞存在的共同前提是选择,“必要的选择空间是修辞存在的根本性前提。没有选择可能的地方,就没有修辞。”<sup>[26]</sup>符号被创建之初,由于没有可选项,就不存在修辞。动物符号行为,一般都有固定的表达某种意义的功能,所以动物基本上不会修辞,而人却“不可避免的是修辞的动物”,因为“修辞不仅蕴藏于人类一切传播活动中,而且它组织和规范人类思想和行为的各个方面”。<sup>[27]</sup>这大约是人类符号系统高度发展的结果,是历史造成的,而非符号的普遍规定性。情感、风格本身不是修辞,但是一旦有了可选风格、可选情感,选择就会使被选择的情感和风格带上目的性,它们也就可能成为修辞。

修辞有多种类型,但就其构成而言,至少有两种类型还是比较明确的,一种是情感修辞,一种是风格修辞。情感修辞,主要方式是将熟悉的情感变得陌生(例如通感、委婉),或将无情感的事物说得有情感(例如拟人),总之是突破惯性

情感期待(例如低调陈述、反语、夸张),达到出人预料的效果,引起情感突转。风格修辞,其中一个大类是文体风格修辞,大多数是形式上的变换花样,最终可能达到某种情感效果,但它着力的起点是文本的风格。这类修辞也很多,例如排比、对偶、迭音、叠字、反复、仿词、顶真、回环、拈连,等等。视觉修辞大多是风格修辞,风格修辞可以达到一些特殊的效果,包括一定的情感效果。例如海维清认为,舞蹈文本可以通过诸多手段,“产生类似‘身体修辞’的符号信息,在观者心中产生一种虚幻的‘力’,成为舞蹈创作者情感、意念和意识流动的符号解释与替代。”<sup>[28]</sup>因此,修辞既可以是内容方面的反常规,也可以是形式方面的反常规。

一般而言,只要使用修辞,都会使文本带上一定的风格特征。经常使用某种修辞方式成为文本显现出来的习惯,更是风格。鲁迅杂文喜欢用反语,艾青诗歌喜欢用排比,郭沫若诗歌喜欢用拟人,都是风格。如果有目的地突然突破之前的风格,则很可能是修辞,例如歇后这种修辞格,前半句的风格和后半句的风格往往都有很大的反差,一般是前半句严肃,后半句俏皮,或者相反。

修辞讨论的是带有一定目的性的对常规表意惯性的突破,情感讨论的是发送者或接受者的态度,风格讨论的是文本的程式和习惯,论域很不相同。这几者,都可以不是语义,但都能产生意义,而且可以是比语义更重要的意义。同一个术语,分别放在三个角度中观察,意义就很不相同。比如“幽默”,当用以表示一种态度时,是一种情感;当用以表示一种话语习惯时,就是风格;当用以表示一种话语技巧时,就是修辞。上述三种意义,都不是语义,而是从话语中体会到的附加意义。书法作品的语义基本上被忽略,意义大都存在于风格。朗诵的语义不再显眼,被注意最多的常常是情感,其次是风格。据说有位意大利演员用凄凉的声音读阿拉伯数字1到100,听众竟然潸然泪下,演员赵丹朗读菜谱像诗歌一样优美动人。<sup>[29]</sup>无语义的声音,完全可以既携带情感和风格,又可以有修辞效果。当然,朗诵文本,已经不同于文字文本,朗诵本身是另一种文本,但对朗诵文本而言,首先被注意的,仍然是情感,然后才是风格。中国古诗的平仄、押韵、对偶、谐音、节奏等手段,都可以看作声音修辞的实践,刘英凯、廖广莉等人著有语音修辞专著,韩锺恩、谷宝田等学者都写有音乐的声音修辞专论。视觉修辞与听觉修辞一样,都可以与语义无关。修辞、情感、风格三者的相同性是,它们都可以是文本携带的与符号或文本的语义无关的意义。

### 三、是否存在“零度写作”

巴尔特在《零度写作》一书中并没有说明他指的是哪一个方面的零度,但就其书中所表达的意思来看,恐怕修辞、情感、风格三者都有。巴尔特从“零度写作”出发,还发展出“不及物写作”“白色写作”“纯洁性写作”“中性写作”“毫不动心的写作”“直陈式写作”等词语。<sup>[30]</sup>巴尔特讨论“零度”“中性”等概念,目的是要摆脱社会语言秩序的束缚。有趣的是,“零度”“中性”等词语很有象征意义:“零度”也是“度”,“中性”也是“性”,要真正摆脱,只是一种理想,除非什么也不说。

简言之,只要纳入某一观察系,对象就必然在该观察系中占据一个位置。

“零”(zero)这个词,是数轴上并不存在的一个假想点,正负方向都有数值。更有趣的是,任何具体的“零”都是人为规定的,比如摄氏温度计和华氏温度计的零度就很不一样,而且零度也是一个温度的读数。这就说明,所有的“零度”,都只是阐释社群可以大致接受的一个中间状态。冷漠是对爱人杀伤力最大的武器,白描是一种修辞手段,巴金晚年追求的“无技巧、无风格”本就是一种很成熟的技巧和风格。对此观念的理解,中国古人早有高论。司空图《二十四诗品》中论“含蓄”：“不着一字,尽得风流。语不涉己,若不堪忧。”无言处即是有言,无声处胜似有声,无情处却是有情。零度可能包含了更大的野心,想要达到的正是“浅深聚散,万取一收”的效果。巴尔特对加缪《局外人》的误读,真正目的是要反对萨特的“介入”式文学观,提倡一种远离政治的写作态度,然而《局外人》的不介入状态恰恰是一种很高明的修辞,而且可以达到激起更大情感波澜的效果,具有一种与众不同的风格。

在现实的文学写作或符号操作中,几乎不可能存在真正的无情感、无风格、无修辞写作。这是由于文化和符号已经积累到了一定程度,已有太多的选择项。只要进行符号操作,就必然在聚合轴上选择,必然表明一种态度,哪怕是选择“零度”的态度,或者选择创造一种新的态度。选择“无情感”,是要表明对当时经历的人事的厌恶;选择无风格,是要表明对已知各种风格的厌倦;选择无修辞,是要表明一种写作立场。零度必然存在于一种文化语境,选择零度就是对该文化语境的反叛,因此在当代文化语境中,“零度写作”根本不可能真正存在。

写作既不可能无情感,也不可能无修辞,更不可能无风格。广告人张大旗宣称:“‘无风格’是广告的最好风格”<sup>[31]</sup>;童庆炳说过:“没有无情感的作品,也没有无文辞的作品”<sup>[32]</sup>;博克的新修辞学理论的基本观点,就是认为修辞活动的本质和标志是认同(identification),与文本活动的根本目的相同,因而也就不存在无修辞的文本。阿·基比迪一瓦尔加说:“‘纯洁’的、严格意义上的无修辞文本原则上是可以想象的”,他同时又认为:“但这种文本是无法实现的”,因为“任何文本都归属于某种体裁,而任何体裁都离不开修辞,因为‘体裁’概念是一个社会性概念”。<sup>[33]</sup>赵园也表达过类似的看法:“摄取即选择,即修辞。无技巧也正是一种技巧。”<sup>[34]</sup>这个观念可能来自巴赫金,我国学者在80年代就已经介绍并接受了它,认为“对语言手段的选择就是修辞”。<sup>[35]</sup>

以此观之,本文讨论修辞的“目的性”的观点就需要适度修正和解释。只要进行文本操作,就不可能真正做到无目的性。作为修辞之参照系的“日常”和“惯例”,仅仅是解释社群在某个阶段暂时达成的一个妥协。无论情感、风格还是修辞,判断其有无,都没有一个绝对的标准。如果非要有一个标准,那么这个标准也只能是一个暂时的文化约定。



- [1]乔丽:《外国戏剧史》,郑州:河南大学出版社,2014年,第9页。
- [2]卮荣本:《文艺美学范畴研究:论悲剧与喜剧》,南京:南京大学出版社,2002年,第242页。
- [3]王允功:《音乐的基本学习》,上海:商务印书馆,1949年,第82—83页。
- [4][美]苏珊·朗格:《情感与形式》,刘大基等译,北京:中国社会科学出版社,1986年,第324—354页。
- [5][俄]什克洛夫斯基:《作为手法的艺术》,童庆炳、马新国主编:《文学理论学习参考资料新编(下)》,北京:北京师范大学出版社,2005年,第2646页。
- [6]徐志啸:《〈楚辞〉展奇》,杭州:浙江古籍出版社,2012年,第125页。
- [7]朱健强:《广告视觉语言》,厦门:厦门大学出版社,2000年,第11页。
- [8]王群、沈慧萍:《电视主持传播概论》,上海:华东师范大学出版社,2008年,第162页。
- [9]高天成:《大学书法》,西安:陕西师范大学出版总社有限公司,2013年,第137页。
- [10][11]袁志雄、谭欣宜:《舞蹈表意的符号学分析》,《符号与传媒》2017年第2期,第162—177页。
- [12]朱立元:《美学大辞典(修订本)》,上海:上海辞书出版社,2014年,第114页。
- [13]李万文:《现实与超现实:鲍里斯·维昂作品多维度研究》,南京:南京大学出版社,2015年,第233页。
- [14]童庆炳:《文学理论教程(第四版)教学参考书》,北京:高等教育出版社,2008年,第255页。
- [15][英]恩斯特·贡布利希:《论风格》,[美]唐纳德·普雷齐奥西:《艺术史的艺术:批评读本》,易英、王春辰、彭筠等译,上海:上海人民出版社,2016年,第153页。
- [16][17][美]爱德华·W·萨义德:《论晚期风格:反本质的音乐与文学》,阎嘉译,北京:生活·读书·新知三联书店,2009年,第134、5页。
- [18]周策纵:《经典训诂》,上海:世界图书上海出版公司,2014年,第1—2页。
- [19]王玉琴:《朱子理学诗学研究》,南京:南京大学出版社,2014年,第174页。
- [20]胡曙中:《现代英语修辞学》,上海:上海外语教育出版社,2013年,第2页。
- [21][25]李宝玲:《语言文化单位的修辞学研究:描写与阐释》,广州:世界图书出版广东有限公司,2015年,第48、43页。
- [22][23][24][法]保罗·利科:《活的隐喻》,汪堂家译,上海:上海译文出版社,2016年,第190、190、36页。
- [26]王彬:《当代流行歌曲的修辞学研究》,成都:四川大学出版社,2007年,第50页。
- [27][美]肯尼斯·博克等:《当代西方修辞学:演讲与话语批评》,北京:中国社会科学出版社,1998年,第73页。
- [28]海维清:《舞蹈符号学初探》,《符号与传媒》2016年第2期,第106—119页。
- [29]欧阳周:《实用文秘语言艺术》,长沙:中南工业大学出版社,1996年,第60页。
- [30]司文会:《符号·文学·文化:罗兰·巴尔特符号学思想研究》,北京:中国书籍出版社,2016年,第133页。
- [31]张大旗:《“无风格”是广告的最好风格》,袁乐清、吴国坤:《广告潮(第三辑)》,广州:岭南美术出版社,1997年,第504页。
- [32]童庆炳:《〈文心雕龙〉“风清骨峻”说》,李春青:《手握青苹果:童庆炳教授七十华诞学术纪念集》,桂林:广西师范大学出版社,2005年,第248页。
- [33][荷]阿·基比迪—瓦尔加:《修辞学与文本的生产》,[加]马克·昂热诺、[法]让·贝西埃、[荷]杜沃·佛克马等:《问题与观点:20世纪文学理论综论(修订版)》,史忠义、田庆生译,开封:河南大学出版社,2010年,第216页。
- [34]赵园:《窗下》,成都:四川人民出版社,1997年,第139页。
- [35]王德春:《外国现代修辞学概况》,福州:福建人民出版社,1986年,第128页。

[责任编辑:李本红]