2019年2月26日
中国作家网
文学直播间

王 彬

如何使语言具有文学性

语言由音响与概念两部分组成，具有间接性和自由性特点。什么是间接性？间接性是指意向性和模糊性。那么，什么是自由性呢？自由性就是由于间接性而使得语言可以突破时间和空间的限制，因此具有强大的表现力，这是语言的特点。

我们今天讨论的题目是变异话语，如何使语言具有文学性。

文学创作是一种特殊行业，如同任何一个行业一样，文学也有自己的行业用语，俗话说就是行话，这个行话与社会上大多数人所使用的话语有所不同，这就是变异话语。我们首先对语言做一个简单分析。

语言由音响与概念两部分组成，具有间接性和自由性特点。什么是间接性？间接性是指意向性和模糊性。那么，什么是自由性呢？自由性就是由于间接性而使得语言可以突破时间和空间的限制，因此具有强大的表现力，这是语言的特点。

相对于普通的语言，文学语言具有三个特性：第一自足性，李白诗有句：“燕山雪花大如席”，生活中是不可能出现这种情况的，但李白吟哦的“燕山雪花大如席”，我们都认可，而且觉得这诗写得好，非常夸张，原因就在于文学语言不一定和身外的客观事物相对应，即：没有指涉物，因此可以进行不符合实际的夸张。第二是音乐性，即音调，我们说话有音调，我们写文章也有音调，文学作品当然也有音调。 文学作品就跟唱歌一样，有的歌听起来很悦耳，有的歌听起来不悦耳。第三是蕴藉性，包含作家的直觉，情感、想象与思想，具有丰富的内涵。文学语言来源于普通的生活语言，又高于生活语言，我们在这里称之为变异话语，应该怎么理解呢？我们先从语感说起。

我们都读过鲁迅的小说《阿Q正传》，前面有一个小序，我们试举片段：

孔子曰：“名不正则言不顺”。这原是应该极注意的。传的名目很繁多：列传、自传、内传、外传、别传、家传、小传……而可惜都不合。“列传”么，这一篇并非和许多阔人排在“正史”里；“自传”么，我又并非就是阿Q。说是“外传”，“内传”在那里呢？……总而言之，这一篇也便是“本传”，但从我的文章着想，因为文体鄙下，是“引车卖浆者流”所用的话，所以不敢僭称，便从不入三教九流的小说家所谓“闲话休提言归正传”这一句套话里，取出“正传”两个字来，作为名目，即使与古人所撰《书法正传》的“正传”字面上很相混，也顾不得了。

我们读鲁迅这段文字有什么感受，具有何种语感呢？所谓语感就是作家对语言的感受能力，包括这样四个元素：第一词汇、第二句型、第三句组、第四音调。《阿Q正传》的语感，第一多短句，第二多文言词汇，音调也平仄起伏，这些构成了鲁迅的独特语感。

再举个例子，老舍的小说《骆驼祥子》第一章片段：

北平的洋车夫有许多派：年轻力壮，腿脚灵利的，讲究赁漂亮的车，拉“整天儿”，爱什么时候出车与收车都有自由，拉出车来，在固定的“车口”或宅门一放，专等坐车的主儿，不在一个地方，想到什么地方去到什么地方去。弄好了，也许一下子弄个一块两块的大洋，大洋很值钱，碰巧了，也许白耗一天，连个“车份儿”也没着落，但也不在乎。这派哥儿们的希望大概有两个：或是拉包车，或是自己买上辆车，有了自己的车，再去拉包月或散座就没大关系了，反正车是自己的。也没有负担了。

鲁迅的语感和老舍的语感截然不同，老舍是北京人，他的小说中有很多北京话，语感是不一样的。但是他们也有共同点，就是多短句，少用复合型的那种句式。

我们常说作家的语言风格，实际上就是作家的语感风格，有些人说这个作家的语言好，那个作家的语言不好，这是一种笼统的说法，是不准确的，准确的说应该是作家的语感好，或者说作家的语感不好，这是决定作家语言风格的根本要素。预做好作家，作家首先应该从语感入手，从词汇质地、句形，句组、语调入手，从而使得我们的语感，具有独特性与美学性，从而形成自己的语言风格。

总之，语感包括四个方面，第一词汇的选择；第二控制词汇之间的节奏，也就是句形；第三不同句形的组合；第四声调和谐。语感的实质是作家内心活动在语言上的反映，其本质是作家生命的律动，是作家情绪和意象的流动，使读者在语感中享受一种审美愉悦。

第二个问题，变异修辞。我们都学过语法知识，普通修辞是指语法符和规则，内容也符合语法规则，比如说“昨夜狂风吹过，路旁的大树被吹得倾斜了”，语法是对的，内容也是对的，这是普通修辞。现在我们把它修改一下：“昨夜的狂风吹过，路旁的大树弯了腰”。我们分析：第一它符合语法规则，但是词语搭配出现了变异，我们把这种符合语法规则但内容发生变异的称为变异话语。再举个例子：她嫁给了李华就嫁给了城市，城市和李华之间怎么出现“嫁”的关系呢？按照正常思维，我们用生活中的语言来表述，她是农村人，李华是城里人，农村户口与城市户口不相兼容，她嫁给李华于是进城了。如果这样写，毫无味道。“她嫁给了李华就嫁给了城市”，味道就不一样，具有文学性了，这就是变异修辞的效果，通俗说是把水变成了酒，把没有诗意的文字，变成了文学语言。

变异修辞在文学中是常见的现象，我们阅读诗歌、阅读散文，经常遇到这种变异话语，但是很多批评家和语法家，对这个不太理解，认为这是语法错误，这是不对的。因为他们混淆了不同语体的特征。我们都知道语体有三种，即：科学的、应用的和文学三种语体。

科学语体是指社会科学与自然科学的文章，基本没有变异修辞。应用语体，是指在日常交往中所写的文章，也很少变异修辞。再有就是文学语体，指小说、戏剧、诗歌、散文，这里边出现了大量的变异话语。这是什么道理呢？因为科学语体和生活中的应用语体，基本都是有指涉物的，是和社会、自然、宇宙之间相对应的。文学作品中的话语有些是没有指涉物的，很多作家不懂这个道理，四五十万字的小说，没有一句变异修辞，完全是生活语言，完全是大白话，没有一句可以打动读者，从而没有文学味道。

然而，同样是四种文体，话剧、小说、散文、诗歌，变异修辞出现的概率也不一样，诗歌最多，小说、散文次之，话剧最少。美国著名诗人威廉·斯塔福德的《夜》一共两节，第一节是这么写的：

我阴影中的一个声音唤醒了我，
一个灼热的声音：“我太爱
黑暗了……我睡不着”，她已经很久
没有来找我了，
她的脸在烛光中闪闪发光。

“一个灼热的声音”，“灼”，是烤灼的灼，声音怎么会被烤热呢？通常的说法是：一个急切的声音，或者很迫切很渴望的声音，但是这种正常修辞是不会打动人的。而变通一下，用体温这种感受，用感受灼热的写法，写出声音的感觉，“灼热的声音”就非常动人。在这里运用了移觉也就是通感的修辞手法，将感觉与听觉打通，从而形成非常具有感染力的诗句。我们经常说作者的语言苍白无力，很大的原因就是说，你这个语言没有对话语进行修改，没有进行变异。

文学作品中之所要通过修辞变异，把日常生活语言改造为变异话语是为了新颖，从而制造陌生感。为什么要这样？因为日常用语太平淡了，不会引起读者注意，那么通过修辞把它变一下，变成变异话语，让作家与读者为之一振——觉得这好，有味道，就是这个道理。但是变异修辞是有条件的，首先是语体要求，科学语体、社会语体，很少出现变异修辞。但作为文学语体，则应该出现变异修辞，这是第一个要求。 第二是语境要求，语境是变异修辞的基本条件。语境有广义与狭义两种语境，广义语境是指社会、时代、情感、场所等等。狭义语境，则是指单纯的上下文之间的关系。20世纪80年代有个作家叫张一弓，写过一篇小说《挂匾》，其中有这么一句话：“乡党委书记和乡长都很年轻，他们的祝酒词也很年轻，为了落实党的富民政策，请干了这杯”。我们读起来觉得很有味道。但是，如果我们换一种语境，“乡党委书记和乡长都是外地人，他们祝酒词很年轻，为了落实党的富民政策，请干了这杯”。外地人和年轻祝酒词有什么关系？这个我们不接受。但是，前面我们可以接受，“党委书记和乡长都很年轻”，是上面的语境，因此下面的“他们的祝酒词也都很年轻”，二者之间是粘连关系，因此我们可以接受。所以说创造变异话语，第一考要虑语体，第二要考虑语境。第三则要考虑美学要求。变异话语出现是不是就好了呢，这个不是绝对的，变异话语要符合美学原则，当然即便是文学作品，样式不同，变异话语出现的概率也是不一样的，我刚才谈到小说、散文、话剧，相对稀少，诗歌则多，因为它是一种情绪化的文学样式，我们不可能设想诗歌本身没有变异。当然，我们创作出来的变异话语一定要符合美学原则。美学是什么？美学是对生活的一种补充，当作家运用平常的话语不足以感动自己与读者时，便要采取特殊的表达手段，而这个手段便是变异修辞，通过这个手段而制造特殊的话语效果。

总之，我们在进行文学创作的时候，把普通的日常的语言变成文学语言，是有入口、有路径可寻的，比如语感：通过词汇、句型，句组、声调，形成自己的话语风格；再如通过变异修辞，把平常话语通过修辞手段使其成为源于生活而又高于生活的文学话语。通过学习和努力，是可以使语言具有文学性的。当然，还有很多方法，但是时间有限，今天只能讨论这两种方法。

文学直播间

百川汇海·作家大讲堂
系列讲座第九期

梁 鸿

努力发现生活的多样性与可能性

社会是由人组成的，人是由人的精神组成的。文学虽然并没有直接对社会的改造发挥作用，但是文学一定是对人的精神发生某种作用的。

最近重新读了美国黑人作家爱丽丝·沃克的《紫色》，其中写了几位黑人女性的生活。虽然是20世纪70年代写的，但是到今天，当我们再读书中几位女性的命运，对于我们思考整个人类的命运依然是有价值的。好的书籍是超越时空的，其中蕴涵着具有人类普遍的某些价值，或者某些感受。不管任何时候去读，不管在什么样的心境下去读，什么样的国度里去读，可能都会激起不同层面的思考。

在中国的语境里，我们最熟悉的可能是报告文学，在近七八年以来才开始兴起非虚构写作的概念。其实，分析近10年或近20年中国文学甚至是世界文学史，非虚构思潮是一个非常重要的潮流。什么是非虚构？在西方，非虚构概念是non-fiction，就是非虚构，虚构就是编造或者讲故事。当然不是说非虚构就不讲故事，它也要讲故事。

有一个美国的文学家批评家，提出非虚构的概念，说是用类似新闻的客观调查，用文学的技巧来表达人类某种道德或者是良心的某种作品。这个界定是非常窄的。

在美国，普利策奖有个专门奖项叫非虚构奖，比如非虚构小说、非虚构报道等等。中国到了近10年以来才开始有这个思潮。在2009-2010年，时任《人民文学》的主编李敬泽提出一个叫非虚构的栏目，我的《梁庄》当时就放在非虚构这个栏目下面，后来又出版了慕容雪村的《中国，少了一味药》等。从这个栏目开始，慢慢延伸出“非虚构”的概念。

其实不管是虚构还是非虚构，文学里面的真实就是生活本身。我们千万不要简单地理解文学里面的真实，因为没有哪一个人能够穷尽生活本身，没有哪一个人能够把生活的全貌给写出来。我们所有人写的都只是一部分真实，或者说我们所能看到的都是部分真实。在这部分真实上我尽可能地把握准确，这就是我们所说的文学真实。

当我们在说非虚构客观的时候，一定要知道每一种客观的背后都有作家的声音，这是非虚构里面的真实——只是无限可能地接近某种真实，而非真实本身。因为每一个作者都是有限度的，每一个作者都要受到自己的思想、出身背景、知识谱系的局限，受到观察事物的理解能力和观察能力的局限性，所以说只能是无限接近某一个真实。当然，非虚构要讲究作家一定要推远、要相对的低调、要相对的客观。虚构就是编造或者讲故事，非虚构也要讲故事。

其实文学本身就是文字的编排，它不像电影全方位一下子呈现出来，文学是文字，文字是先后排序的，既然有安排，那么就意味着文学里面的即使是真实，也一定是有叙事性的。所以在这个意义上，非虚构写作的“真实”，只是无限可能地的接近某种“真实”，而不是就是“真实”。一个非虚构写作者，可能有一个整体的把握性。但是整体的把握，并非意味着就能够去说出这个事件的全部，你只能告知大家这个事情是什么样子。所以说在非虚构写作里面，作者要战战兢兢，要非常谦卑，尽可能地进入生活里面去写作。非虚构写作很重要的一点是“到现场”。只有深入生活和群众，才明白写作的逻辑和生活中一层层像褶皱一样的东西到底是什么，作家才能写出生活内部的“褶皱”。

当作家用这样的态度去写作的时候，笔调和语言是完全不一样的，里面不会有感叹号的，或者非常少的感叹号。一个写作的人首先要意识到，其实我是有限度的，是基于生活的。这也是非虚构文学和报告文学的区别。报告文学可能大部分的时候告诉你，这个事情是这样的，是唯一的、类似于某种真理的声音，确定无疑的回答。但是非虚构文学也是关于真实的，但却是有可能性的，它告诉你：我写到的是我看到的真实，我在尽可能地接近真实，我作为一个作者，我并不是真理的所有者，我也不是真理的把握者。这就意味着在非虚构写作中，作者的位置非常重要。是站在上面俯瞰众生还是在下面仰望众生，还是坐在人群里面看人群？这个位置说起来好像有点太抽象，太夸张，但是其实非常重要。如果说你是站在人群里面看人群，那你要知道你没有高于人群，你也是生活在其中的人之一，所以你是谦卑的，你是战战兢兢地表达你所看到的东西。那如果你是俯瞰的话，那么你能够看到所有人，你能看到所有人的心中所想。

所以在进行非虚构的写作的时候，我们应当特别注意我们的“个人视角”。因为在所有写作里面都不可避免地携带有个人性，要承认这一点再开始写作。只有承认这一点，才能够意识到个人性，尽可能回避个人性。

生活内部充满无限的可能性，文学反对用一种确定无疑的结论性写作来解释生活、来书写生活。当你用一种个人的有限的视角来看待生活的时候，那你就会发现生活内部充满了无限的可能性。哪怕是一个生活场景，不同的人来写，可能也会有不同的通道。所以我们要警惕一些已经成为“常识”的词语，像农民工，像乡愁，像知识分子，这些大而化之的词语，都是人类为了叙说方便把它简化掉了，把很多复杂个性东西抽取掉，只取共性。但是作为一个写作者而言，我们恰恰要明白，所有概念的背后，都是以牺牲个性，牺牲多样性为代价。如果文学作品不能够把这种多样性、复杂性，把暧昧的地方给呈现出来，那就不是一个好的文学作品。

因为深知非虚构写作的复杂性，我在写《出梁庄记》这本书时，为了写好梁庄人在梁庄的生活，我要求自己每到一个地方，至少住一个星期以上，我也尽量要求自己跟采访对象在一块吃，一块住，能“全天候”就尽可能“全天候”地跟他们在一起，这样才能够对他们的生活有一个相对深入的了解，包括老人、妇女、儿童，还有梁庄在外的打工者等。因为只有把他们写出来加在一起，梁庄才是一个完整的村庄。所以说，非虚构的写作者能否真的进入到现场、体会当事人的情感非常重要。我是用别人给我讲故事的方式写出来的，不加入个人判断，但这里面并非没有我个人的声音，只不过是尽可能地把自己压下去。所以当你在听他们讲故事，把它写出来的时候，其实你个人的观点已经出来了，所以也不要把自己打扮得像我没有观点，那都是他讲的。这是不可能的。所以就这个意义而言，对非虚构的写作者要求更高。

我为什么写梁庄？首先写梁庄是跟个人有关系，是自己生活了20年的故乡。其次想投射一种无家可归的感觉。这种无家可归并不是说之前的家有多好，而是说“不管你的好家或者不好的家，不管你家是富裕的、贫穷的，它都消失了”。中国近20年农村的变化是非常大的，自然生态的、人文结构的统统都在变化。梁庄的变化在某种意义上，恰恰是中国生活文化性的一个巨大变化。我想留下一个样本，我想把这些活生生的生命给体现出来，写出来，让你们读到，让你们为之感动，或者为之流泪，为之思考。另一个层面，我想写一个大的文化标本。在这个时代里面，有这样一种人类生活、一种大规模的迁移、大规模生活的变动，到底意味着什么？一个写作者重要的东西，就是把时代内部的各种脉络呈现出来，把社会场景内部的复杂性，如一片叶子上的每一个脉络般呈现出来。

非虚构作者更要是一个博学者，一定得具有更高的思想要求。不管哪个国家的非虚构作品，实际上都是关于这个社会非常重要的生活书写。一个事件出来，如果用非虚构的方法来写，都是非常重要的、关乎民族、生活内部的重要事件。在这个意义上写作者的观点、价值观、理解力是极为重要的。非虚构写作者并不容易。哪怕只写一个人、一个故事、一种人生，背后也一定是跟整个人类的生活相关联的。也就是说，每一个人的人生都是人类生活的一部分。

当我说非虚构写作中“主观的真实”时，并非意味着没有真实，而是说真实是用来无限接近的，而不是说真的就可以做到真实。

生活内部充满了无限的可能性，是因为“我们貌似了解生活，其实我们一点都不了解生活。”貌似所有的生活都在我们身边。在这个全球化的时代，所有的信息瞬息之间到达我们的手机上，我们通过手机新闻，通过公众号，通过私聊、群聊，了解各种各样的事件。好像我们的内心特别的丰富。但是想一想，10分钟之后，浏览了100个新闻，我们还能记得什么呢？

我们既记不住前一分钟的哭喊，也记不住后一分钟的欢笑。在这样一个时代，在这样一个看似信息爆炸的时代，其实我们的内心是非常贫乏的。我们内心很难真的留住什么东西，或者很难真的有什么东西在你心里留下一道划痕，很深很深的划痕。

社会是由人组成的，人是由人的精神组成的。文学虽然并没有直接对社会的改造发挥作用，但是文学一定是对人的精神发生某种作用的。在这个意义上，每一位非虚构文学写作者都不应该妄自菲薄。要用一种平常心，在非虚构写作中，尽最大可能把社会、人类精神的某些层面呈现出来，哪怕有一个人来读，哪怕有一个人用一分钟来为我们的作品发发呆，这种作用也许非常小，哪怕是一颗微尘，只要在那，相信就一定会慢慢发酵出某种东西来，这就是文学的作用！

（整理：曾金胜）

可登陆网站或扫描二维码
进入中国作家网文学直播间
收看讲座视频
http://video.chinawriter.com.cn