

論漢語語言與文學的學術關係 ——學術方法講話之一

朱壽桐¹

摘要：語言與文學常常被視為一個學科，而兩者其實各自獨立，相互之間有著獨特的內在學術關係。將語言視為文學的表現工具是非常傳統的理解，不過應充分重視文學文本中語言的修辭作用；文學風格總是首先體現在語言層面，但語言不僅僅呈現了文學風格而且直接介入了文學風格的生成以及文學創作主體的思維，語言不再僅僅是一種工具，而且也是一種資源。錯文體風格就是語言作為要素參與文學風格生成的體現，中國現代漢語新文學的錯文體風格展示了中國現代作家異常精彩的語言運用，此外，語言對文學的介入還體現為對作品情緒氛圍的影響與塑造。事實上，語言不僅是思維的物質外殼，也是思維的內在要素，語言決定著思維方式的某些本質方面，同時語言的色彩感直接影響作品的情緒表現，語言主體的位置處理也會對文學風格產生巨大作用。研究者應該把語言作為文學研究的基本體格資源來進行思考與探究，從更深入的角度理解語言與文學之間的關係。

關鍵詞：漢語；文學；學術關係；錯文體風格

一、語言與文學關係的幾種辯證

關於語言與文學之間關係，高校中文系一般往往都把語言和文學置於一處作為一個學科，而實際上，語言和文學在學科體制當中分別都是獨立

¹朱壽桐，男，博士，澳門大學中文系教授，博士生導師，研究方向：中國現當代文學。

的一級學科，已有一些大學開始明確把語言和文學作為相互獨立的學科，比如香港中文大學、臺灣大學，另外有不少學校將語言學獨立設置，語言學與外國語言學類不再按照語種劃分，語言與文學在學科劃分方面相互分離，但在傳統意義上，語言和文學的學科關係還是異常緊密。

當研究者從研究方法視角看待語言和文學的學術關係，首先，語言被認為是文學的表現工具，因為文學是語言藝術，那麼語言在文學藝術呈現中發揮工具性的作用，將語言理解為工具是傳統的，也是相當可靠的。但是對於這種理解也有很大爭議，雖然無論對文學專業學者還是語言學專業學者而言，視語言為工具都很常見很容易被接受，比如，語言學認為語言的工具性表現為語言常被作為一種交流、表述、承載思維的工具，是一種社會交際工具；在文學的意義上，語言則常常被理解為一種表現的工具，情感、藝術、構思的表現都通過語言作為工具；但是，這種語言作為文學表現工具的理解背後，在學術層面蘊藏着許多難題，許多爭議非常大的難題。當人們把語言解釋為文學表現的工具時，使用者的思維和情感表達則很容易被理解為文學內容的承載工具，是一種在文學進入社會運作當中的交流工具，尤其如果僅僅把語言解釋為一種表現工具，會出現語言被視為純客觀的言語的嫌疑，也就是說，它傳達的意義與其本身是不同的。從政治、思想、文化角度看，單純作為傳達的語言本身不具有政治屬性，也不具有政治秩序屬性，於是，一個頗有爭議的話題出現了，比如：蘇聯共產黨的英雄史達林有一個非常權威的理論，而這種關於語言的闡論是在蘇聯社會主義意識形態非常濃厚的政治環境下產生，史達林明確提出：語言沒有階級性¹。這種觀點因為史達林的特殊身份與號召力被迅速推廣，其影響一直延伸到中國共產黨主導的社會主義意識形

¹ 史達林：《論語言學中的馬克思主義》（中譯本）第16頁，“語言的‘階級性’公式是錯誤的、非馬克思主義的公式。”

態，考慮到那個特殊的年代一切都比較左，一切都強調階級性、政治屬性，如果不是史達林這樣一個領袖級的人物，其他人很難有勇氣提出這個看法。語言不具有階級性，即意味語言本身的言語方式和言語結構不具有政治立場和政治屬性，無論深處何種階級，祇要是人、用的是同一種語言，就可以相互溝通，不同政治傾向與立場的人也能夠相互理解。這種承認語言沒有階級性的觀念，其特別之處正在於它強調了語言的工具性，認為語言僅僅是工具。在客觀的社會物質生產中，一個工具其實本身無所謂政治性、階級性，因為作為工具，問題的關鍵是看誰來使用、操控它，史達林關於語言沒有階級性的論述非常科學，在歷史上有效地克服糾正了意識庸俗化、普遍化、擴大化的極左思想。中國革命、中國文學曾深受這種左的思潮的影響，但其實這種思潮也來自蘇聯，甚至魯迅先生在革命文學論爭當中的許多觀點都帶有受這種思潮影響的痕跡，而這種思潮就包括把幾乎一切社會現象、文化現象、語言現象都視為有階級性，把所有現象都視為有主觀性和明確的政治傾向，甚至於很多生理現象、自然現象，比如出汗都被顛覆性地理解成具有階級性。整體而言，這種左的思想顯然是有害的，在此意義上，史達林這位共產國際領導人能夠清醒地指出語言是一種文學表現的工具且不具備階級性政治性，非常難得與可貴。

從文學史與現代文化史視角看，由於社會主義陣營領袖史達林明確指出語言不具有階級性，使得漢語新文學在避免很多彎路的同時也可以深刻理解語言與文學之間的關係，即語言與文學之間是一種基本的工具性關係，語言不具有階級性，在工具性的意義上來說，尤其不應該把語言與政治性和階級性相捏合，不應強行賦予語言階級性限制。應承認，無論何種階級都可使用語言，且可以達到互相交流溝通的目的。所以，認為語言是一種表現工具的理解，是最傳統的理解，也是最方便、最便宜的理解。

雖然語言可以被視為溝通工具，但其語言的修辭作用應受到足夠重視。作為具有文學表現功能的工具，語言不是一個死板的、客觀的、冷漠的、沒有任何可觸性的、消極的工具，語言的工具性在表達文學思維、文學創作理念時有其獨特的技巧性。比如：作家使用語言展現一種文學思維時，表達得好不好，藝術性如何，其書寫是否有效，甚至高效，是否有理想的傳播力、穿透力、影響力——在這些方面，語言有很大的施展空間，能夠做出許多積極的努力，並且達到很高的水準。研究者在具體文學研究當中應充分注意到寫作者創作某中所體現的語言表達技巧，在這方面中學語文老師做得很好，比如他們幫同學分析課文時常常從兩方面切入，一是課文的中心思想或主題思想，二是作者的語言技巧，即作者如何運用語言來承載和呈現文學思維，但是這一點卻往往祇在中學語文課堂裏進行，更多的文學研究常常缺乏對這方面的關注與探索。

不同的作家在語言表達中都會表現出自己獨有的志向與技巧，但是長期以來，對於語言使用技巧的分析，學者尤其是現代文學研究領域的學者往往不太予以重視，當代文學領域的學者也較少關注，其中主要原因在於中國古代文學有一個十分重要的傳統，即十分重視與強調修辭，重視語言表達的技巧性，重視語言表達的精神，杜甫就曾說：“語不驚人死不休”¹，中國古代文人這種聚焦於語言層面的審美追求非常強烈，而現代文學作家則相對比較漠然或者說關注和重視的程度比較有限，儘管，毋庸置疑，最傑出的文學家對語言表現的技巧自然十分講究，比如魯迅先生的經典作品都體現出語言運用方面的高度技巧性，但是大量的文學作品以及文學研究成果卻顯得不是十分重視作品的語言和技巧，被重點關注的往往是作品表達了怎樣的思想，蘊

¹ 杜甫《江上值水如海勢聊短述》：“為人性僻耽佳句，語不驚人死不休。老去詩篇渾漫與，春來花鳥莫深愁。新添水檻供垂釣，故著浮槎替入舟。焉得思如陶謝手，令渠述作與同遊。”

含著怎樣的精神內涵，這種思想及精神是否符合現代文明的要求，或者是否符合革命文學的要求，至於其語言技巧之類，常常不被在意，更不被進行學術性的深入分析。

在有限的聚焦於語言表現層面的文學研究中，一些研究者比較多地關注到了語言如何呈現不同作家獨特的藝術風格，關注到了語言運用的個人性，以及語言作為客觀結構形態、作為一種工具被使用時如何反映使用者的主體習慣和獨特主觀傾向。就風格本身而言，它確實可以而且常常首先通過文學語言來展現，作家的語言習慣、修養都可以通過語言體現，包括在不同情況下喜怒哀樂在不同城市之間的比例搭配，都可以通過作家筆下語言文字體現，所以研究者通過分析語言習慣來審視一個作家在語言使用方面的獨特風格是可行而且有效的。比如通過分析作家使用特定詞彙的習慣情況，把這些詞彙分析製作成一種對應的數據模型，這種數據模型實質就是對這個作家在語言運用方面的文學風格和藝術風格的描摹。之後，面對需要對作者身份進行分析判斷的作品，如果這一作品在足夠高的概率比例上符合這個模型，一般則可以將這個作品推斷為是這個作家的作品，對比之後大概率不符合不匹配於這個模型的則基本可以排除相應可能。

文學風格的表現層面很多，語言是其主要體現，對文學風格的理解不應簡單地局限於表現了創作者特有的語言存在狀貌、呈現了某種文學特點，而應注意到文學風格意味着：語言實際上灌注了其自身的資源，語言自身實際上介入了文學風格的形成。如果把語言僅僅理解為工具，某種用來承載他者的工具而已，這種理解顯然是不充分的，如果說某幅繪畫涉及的顏料是工具，那麼不同的顏料顯然呈現不同的顏色，但文學文本中的語言卻絕不僅僅是調色工具或顏色本身，語言直接介入了文學創作主體的思維，幫助創作主體來完成自己的文學呈現，語言是非常重要的因素，更是一種資源。研究者應把

語言與文學之間的關係從一般的工具使用關係當中解脫出來，把語言理解成是一種要素，一種參與文學生成的重要要素，關於這點，首先有必要深入理解語言如何介入文學風格。

二、文學語言風格論

語言作為要素參與了文學風格的生成。就敘事性文學作品而言，其文本必然含有敘事語言、人物語言以及抒情語言，特別對於小說而言，敘事是其理所當然的主體，但是在漢語文學特別是現代漢語新文學的推進和操作過程當中，有一種錯文體風格。所謂錯文體風格，是指這樣一種風格效果：眾所周知，中國小說的敘事語言具有深厚的傳統，比如《儒林外史》中就運用了這種極具傳統的敘事，先交代人物是哪裡人士，然後交代人物命運，中國傳統小說敘事語言都是這個風格，先交代人物是從哪來，他的家裏有什麼人，然後他為什麼會出現在這個地方等等，前因後果交代的非常清楚，與此同時，既把人物關係介紹清楚了，也把人物主要的社會角色、行為訴求展示清楚了，於是，後文的真正故事也就好理解了。而中國現代漢語新文學的敘事語言發生重大變化，除非是作家有意仿古，否則一般來說，都不再先交代人物姓甚名誰，是哪裡的人，家裏有什麼樣的親屬結構，資金能力等，不再這樣按部就班地做介紹，而是一開篇可能連主角名字都不指明，姓甚名誰未知，直接用“我”指稱，到後面才用補敘的辦法來敘述這個人物的來歷，而且文本開頭可能根本沒有情節性的敘事，祇有心理活動，這是現代漢語小說與古代漢語小說敘事語言方面非常巨大而且明顯的差異，這樣的差異自然意味着風格的迥異。

僅從敘事語言來看，古代漢語小說之間的語言風格差異不大，幾乎都在遵循一種相對固定的模式，但是現代漢語小說的敘事語言不在古代敘事語言

的既定道路之上，不再是按部就班地介紹人物身份、背景等等，而是往往以一種極具現場感的描寫直接進入情節，這樣的書寫使得現代漢語小說敘事語言從一種習慣性模式轉化為一個作家獨特的語言風格。由於不再是按照同一個套路模式來展開語言敘述，所以小說敘事風格的個性化效果亦同時獲得增強。魯迅的文章是魯迅的語言風格，葉聖陶的文章是葉聖陶的語言風格，他們每個人的敘事風格甚至敘事語言中的具體句型表述都具有明顯的差異，都會出現一種風格的不同。錯文體風格就是明明是現代小說，卻用傳統小說的敘事來體現它的風格。

現代小說的成熟就在於這種獨特敘事語言的展開，套用舊小說的文體語言對新的小說加以展開，這樣一來反而體現出一種錯風格意趣，作為百年的經典，《阿Q正傳》之所以給人們留下深刻印象有多種原因，其中也有“錯風格敘事”的原因。這種錯風格語言運作的奧秘在於它是一種錯誤文體的風格。特別要強調的是，很多經典文學作品，比如曹禺的戲劇《雷雨》《日出》《北京人》等，讀者應避免直接去看同名電視劇、電影，而要先閱讀作家原始的戲劇劇本。這些劇本一開篇就會清晰地展示其自身具有典型的錯文體風格。作為戲劇，戲劇應該有戲劇的敘事語言，戲劇的敘事語言就是一種關鍵字式的呈現，對時間、地點、人物的表現，比如劇本會在人物下面打破折號或者冒號，隨後介紹這個人物的身份、年齡、甚至性格。這種處理既對人物關係做了介紹，也成為戲劇敘事語言的關鍵字提示。然而，曹禺作品中人物性格和人物之間的關係並不是用傳統戲劇的敘事語言來呈現，曹禺的作品顯示出作家主要著力點不在於通過戲劇來展示故事，作者更期待自己以一個小說家的筆法來刻畫與塑造這些人物，構建他們之間的關係，進而推動整個作品的衝突直至高潮。曹禺戲劇的關鍵一環正是這種小說風格的敘事安排。錯文體風格是現代漢語新文學的一種趨勢，這一趨勢直接呈現了中國現代文學

家異常精彩的語言運用。

當語言介入文學風格，它同時會使作家的創作呈現出不同情緒，不同的語言亦能夠令讀者產生不同的情緒。魯迅的《阿 Q 正傳》最初是應《晨報副刊》之邀發表在《星期附刊》的“開心話”欄目，所謂開心話就是開玩笑，所以一開始魯迅的語言風格是詼諧的、諷刺的、幽默的。我們都知道語言風格會影響到作家作品構思及對人物的性格分析、對人物命運的把握，事實上，語言風格還會直接影響到作品的情緒氛圍。作品開始時的情緒語言是輕鬆的，到了後期的寫作中，魯迅及時修改了這種情緒語言，因為當後面寫到阿 Q 戀愛不成功、不被允許革命及他的革命失敗被槍斃這樣的一個層面時，顯然必須要脫離原來輕鬆的語言風格，這樣才更符合敘事內容的內在要求，所以，在《阿 Q 正傳》連載到第二章時，魯迅將其挪至《晨報副刊》中的“新文藝”一欄繼續連載，因為《阿 Q 正傳》已經不符合“開心話”的輕鬆氛圍。魯迅一開始將阿 Q 寫得輕鬆、滑稽，語言風格屬於喜劇性的、輕佻的風格，但隨着人物命運的發開，作品後來的沈重感已經不是輕鬆語言情緒可以負擔，所以魯迅及時改變了敘事的情緒風格。這個案例說明，情緒很容易使語言被格局化或者同化，語言又反過來可以使情緒被格局化或同化，類似體驗在日常生活中也存在，比如在聚會的場景中，一般來說氛圍都是按照輕鬆愉悅的方向前進，但如果一開始就有一個主導人把話題引到比較嚴肅甚至悲傷的情緒之中，那麼整個聚會的語言、情緒環境亦會變得很沈重。語言是文學人物展現自我的一種方式或工具，但是語言這一工具會影響整個作品的情緒，無論是悲傷的、歡喜的、莊重的、詼諧的，都可能出現，研究者完全可以從語言風格定位這一視角在情緒氛圍層面深入理解一部作品。

語言的表述絕不祇受制於主體的思維，語言對主體亦有反作用能力。無論在文學世界還是現實生活，並非永遠如果情緒是樂觀的、輕鬆的、喜劇化的，

那麼語言必然是樂觀的，輕鬆的、喜劇化的。雖然大部分情況如此，但有時卻是由語言反過來決定情緒。例如，在現實中一場本來輕鬆的聚會，突然有人提起某位大家都敬重的故人，於是，人們很快就會進入沈重的緬懷，情緒隨之而變，而且這種嚴肅的氛圍會一直持續。所以，嚴肅的氣氛亦很可能是由開玩笑的方式開啟，不過帶來的整體情緒風格很有可能各種變化。

在魯迅的第一篇白話小說《狂人日記》中，從語言來看，一開始是以純粹的古漢語表現方式來寫引言，後期卻多用現代白話文展開，語言的形態由傳統的、古老的語言形態轉到現代的、白話的語言形態。文中文言文的前言部分多是比喻性語言的開場，從屬於一種喜劇風格情緒，但是後面從“今天晚上，很好的月光。我不見他，已經三十多年”¹的白話文寫作開始，儘管行文中也有幽默的元素，但是作品主要呈現的是一種悲劇性風格，完全沒有前期文言文所傳達的那種輕鬆幽默，這是作者運用不同語言風格來設定“狂人”在不同語境下的情緒面貌，這也是非常典型而且經典的通過語言運用對文學風格的改造，雖然這是魯迅第一篇白話文文學作品，也是中國現代文學的第一篇作品，但是作品風格營造方面的老道，尤其是語言風格、情緒風格把握方面的成熟令人驚歎，而通過這種視角下分析，讀者就容易理解魯迅為什麼要採用文言文與白話文銜接的方式展開作品，其原因簡單地說就是通過情緒風格的轉換達到鮮明對照的目的。

語言介入文學風格意味着人物語言、不同人物的不同語言風格反映了這個人物的修養、性格以及獨特的情感表達方式，語言本身完成了對人物的塑造。除了敘事語言，還應該關注抒情語言。上世紀40年代中國新詩流派著名詩人袁可嘉曾批評當時的詩歌創作不成熟，並提出“詩的戲劇化”觀點²，

¹ 魯迅：《魯迅全集·第一卷》，第444頁，人民文學出版社2005年版

² 袁可嘉用五篇文章分別作證這一觀點，分別為《新詩現代化——新傳統的追尋》、《新詩現代化的再分析——技術諸平面的透視》、《詩的戲劇化——三論新詩現代化》、《談戲劇主義——四論新詩現代化》、《詩與民主——五論新詩現代化》。

他認為詩歌應該用私密的抒情語言來進行表達，他反對用戲劇性的對話方式來寫詩，即反對用寫戲劇的語言來寫詩歌，反對通過設定人物角色之間對話的方式來寫詩，他認為這種寫法影響了詩歌抒情語言的創造法規。袁可嘉這裡的“詩的戲劇化”實際上就屬於錯文體風格的運用，當然袁可嘉的批評是站在那個時代詩人的角度，他們心中對詩歌純粹性有十分強烈的追求，是對20年代王獨清、穆木天等人提出“純詩”觀點的延續¹，在類似“純詩”理論家看來，這種錯文體風格的詩歌是不被鼓勵的，然而這些不被鼓勵的創作正是語言介入文學風格的體現。

三、語言作為思維文化因素

（一）語言不單是思維的物質外殼，還是思維的要素

語言對思維文化的影響已經超越了人們的傳統認知。在傳統認知中人們僅僅認為語言是思維的物質外殼，但實際上，語言不僅僅是思維的外殼，它還是思維內在的一種要求。如果把語言僅僅理解為思維的一種外包裝，那就意味着接受者可以將思維的物質外殼扒開，僅僅祇要思維本身，作為外包裝的語言將失去意義。可是，每一個民族，每一個重要人物思想成果最精彩的表述往往與他的語言方式、語言形態密不可分，人們不可能將某人的語言扔掉了，祇使用剩下來的思維成果。

（二）語言決定思維方式的某些本質方面

客觀上，所謂的思維成果與其語言表述一起構成了其自身的全部精彩，語言在表現思維時，其本身已經介入了這種思維，所以在此意義上，思維文化本身就包含承載思維、表現思維本身的那個載體。語言可能會決定思維方

¹劉匡漢、劉福春《中國現代詩論》（上編）廣州：花城出版社，1985年版。王獨清：“要治中國現在文壇審美薄弱和創作粗糙的毛病……有提倡 Poesie Pure 的必要”穆木天：“我們的要求是‘純粹詩歌’。我們的要求是詩與散文的純粹分界。我們要求是‘詩的世界’”。

式的某些本質方面，語言不僅僅參與思維，思維的某些本質方面是由語言來定義，使用什麼樣的語言，很可能思維的某種本質屬性就在這個語言的承載之中，比如，語言對藝術和文學的創作思維非常具有啟發性，它不僅僅承載，而且還具備某種牽引力。有位外籍友人喜歡寫中文詩，指出用每當中文寫詩時，腦海中自動就會出現中國的意象，如：梅花、柳葉之類，而用英文寫詩又會自動產生不同的與英語語言英語文化相聯的意象，這就是語言的牽引力，通過語言引導創作者進入該語言最頻繁、最經典承載的藝術情境。

語言對藝術以及文學的創作思維具有啟發性、牽引力，甚至是一種規約力。在運用某種語言進行文學構思時，創作者之前學習該語言時所熟悉的文本、意象、詞彙會自動進入文學藝術構思。例如，在寫書法、寫舊體詩的過程中，語言會成為一種思維、一個導向、一個通道，引導創作者進入傳統文化藝術的場景當中，在傳統詩歌裏經常出現的植物、意象等等會自動浮現，並且左右創作者的思維，令創作者不由自主往顧於眼前的景色，這就是語言介入。

（三）語言的色彩感與文學藝術的色調

語言對文學和藝術創作思維的介入不是一般的介入，它還給予創作者啟發力，成為一種引誘的力量，甚至是一種規範的力量。語言對於文學藝術創作的第二種影響力是本質性的。語言的某種色彩感，語言的冷色調還是暖色調的這種色彩感，它與文學藝術情緒表現之間的聯繫非常緊密。語言通過文字體現出來的某種體格對文學藝術表現風格的影響力非常大，在描寫一個事物的過程中，在語言方面如果總體傾向認同，那麼表現的範圍一般也會在認同的狀態。假如語言的設定是在崇敬的語境之下，那表現的對象一定是作者所崇敬的對象，這點在宗教情懷、宗教色彩的語境中格外明顯。

四、語言作為情感文化因素

語言色彩感的選擇和語言語體的選擇對文學最終呈現出的情緒風貌影響非常大。語言不僅可以幫助人們思維，而且可以通過某種方式決定人類思維的某些本質方面。語言的環境設定、色彩設定、語言的體格設定都可以幫助作家決定最終所呈現內容的面貌。所以，研究文學就有了另外一種可能，研究者可以通過關注作家對語言環境的處理來理解分析作品，這種研究經常被忽略。在分析文學作品及分析文學現象時，研究者完全可以抓住語言的要素來進行更加富有學術性的本體性研究。

當語言作為思維文化因素時，它的色彩能夠決定作品的情感走向。比如：丁玲在延安時期創作的小說《在醫院中》，在延安發表後就受到批評，在1958年又被批判，毛澤東在延安座談會上的講話中認為這是丁玲站在“小資產階級知識份子的立場上”用“舊的現實主義的方法”¹對延安的生活、對工農兵來進行寫作，是一篇缺少熱愛、缺少認同、缺少知心朋友的作品。實際上，丁玲從紛亂的上海投奔到延安，投奔到解放區，她願意洗心革面與工農民這個打成一片，願意跟抗日根據地人民和睦相處。這部作品主要揭示八路軍一個後方醫院管理不善，在條件很差的大背景下，醫院的領導人同時也是共產黨的幹部對醫院的醫生和護士缺乏關愛，缺乏理解，缺乏內心團結的一種隔閡狀態，表現了在這個醫院中領導對知識份子缺少認同感，而這個醫院的知識份子即醫生和護士也對那些工農兵病人缺少關愛、缺少理解，在作品中醫院的領導管理者象徵黨內，醫院的醫務工作者象徵知識份子。醫院領導不懂科學，不懂醫學，不尊重醫務人員，醫院裏面的醫務人員也不了解工農兵，於是產生了兩層隔閡。這個作品本質是希望化解隔閡的，所以才有了主人公陸萍的自我反省，承認自己的缺陷，認為自己應該在環境改變當中成長，

¹黃曼君、朱壽桐：《中國現代文學史》，第610頁，武漢大學出版社2012年版。

作品的整個基調希望書寫在抗日根據地裏建構比較和諧的社會關係和人際關係，本身是積極的作品，但是這個主題一直受到批判，其中很重要的一個原因是作品所設定的語言環境有問題，在這部作品中，人物的隔閡被誇大，全文始終都從受資產階級教育的知識份子陸萍的觀點出發，以她的眼光來分析醫院裏不同人群之間的關係，並將之處理成隔閡的關係，而不是一種和諧融洽的關係。在作品中，作者從語言跟身份的定位方面對文中人物加以了區分，製造了一個知識份子的“我”在陌生環境中無法認同的一種境遇、一種隔閡，這樣的語言環境自然會把知識份子及工農幹部這之間本來可以和諧的情感，一步步地導向無法溝通，這在很大程度上是語言導向和風格設定所造成。假如作者一開始在語言環境和風格設定上就處理為：一個醫院、一個家庭，儘管有矛盾，有隔閡，但是這是一個團結的整體，是處於溫馨的、充滿和諧的語言環境中的故事，整體效果就會完全不同。雖然作為作者，丁玲希望最終達到和諧的狀態，但是產生出來的閱讀效果卻沒有實現她的希望，因為她的語言環境的設定和語言風格，包括那種冷色調的措辭使得小說並沒有真正能夠體現出作者和人物之間良好、和諧、溫馨的情感。儘管確實是有積極的、溫馨的情感，但是並沒有被表現出來，並沒有被作者通過合適的語言環境設定和語言風格的區分來做規約和引導，所以這樣一種積極方面的情感未被人們所體驗與理解。而歷史的批判者就抓住這一點，覺得丁玲是格格不入的，作家雖然很冤枉，但是其自身也是有責任的，作家並沒有做到將作品積極、溫馨的情感用適合的語言環境和語言風格來表現，在色彩和溫度上沒有調整好，於是麼情感導出現了容易令人誤解的狀況。

同樣是表現後方醫院的作品還有曹禺的戲劇《蛻變》，該醫院是國民黨領導的一個醫院，這部作品也曾經多次遭到批判，批判者認為曹禺這是給國民黨後方醫院進行一種粉飾，因為作品是正面書寫國民黨管理的後方醫院，

作品中的醫院一開始腐敗不堪，但是後面發生了改變，因為國民黨的一個官員——梁專員來到醫院後進行了大刀闊斧的改革，清除了醫院的腐敗氣息，最終使好人得到了正義，壞人遭到了打擊。儘管作品正面描寫了這位梁專員，但是作品主題是揭露醫院的腐敗及醫院裏面的種種醜惡現象，並且作品語言的環境和風格的設定完全是負面的、否定性的、喜劇化的。作品的整個語言環境設定都是在否定這個醫院，否定醫院裏面各種各樣的制度及管理者，對於醫院當中的腐敗現象作者表現出來的是深惡痛絕，作者完全是從不屑的、諷刺的、完全不認同的角度去完成對它的描寫和刻畫。通過對比兩位作家對兩個醫院的不同表現，可以看出語言環境和風格的設定可以使作家真實情感表達得到不同的處理，產生非常不同的效果。

作家對語言主體的位置處理也會對文學風格產生巨大影響。對小說而言，語言主體就是敘事者，語言主體的位置處理與文學的風格表現的關係非常密切，敘述者站在什麼樣的位置發出自己的聲音，這本身對語言，對於文學的風格，對於文學表現的情感就會產生很大影響，而且這個影響一直未被充分關注與研究。

莫言的貢獻在於其小說把敘述者，也就是語言主體的規格處理得特別精緻。儘管他的文學表述很粗獷，甚至很粗野，但他對文學表述主體的細微精緻的設計非常高妙，《紅高粱家族》中的敘述語言主體是一個“我”，這個“我”在故事當中主要是核心主人公的第三代，也就是主人公的孫子。對於這種設定，很容易讓人聯想到這是為了營造敘事的歷史距離感以及合理性，因為對於 50 年代出生的作家來說，抗日戰爭是爺爺奶奶那一輩子的事，所以這裡具有一種敘事歷史的合理性，它是一種歷史的必要的間距。但是，如果僅僅這樣來理解就太簡單化了，應該注意的是，作家在這樣的設定當中，是要把敘述語言主體的位置置於一種更有距離的位置，從而讓敘事更加自由，

更能夠容納想像的成分和發揮的餘地，創造出一種人格距離和位格距離。以“我”的身份來寫，“我”的爸爸告訴“我”的關於“我”的爺爺和奶奶的故事，這樣的一種位置設定，就說明作者在鼓勵讀者可以在其中填充許多的想像，填充許多我們能夠理解或者不能理解的一種人格風範和一種故事情節，也就是通過一種主體規格的設定使得它的語言策略產生不同效果。莫言在語言主體位格設定方面所做的貢獻是極為出眾的，莫言的語言特色、文學風格特色往往就源自這種語言主體位格設定上的特別精緻，所以他的語言非常與眾不同。

在《豐乳肥臀》中，敘述者是一個非常特別的角色，是一個不知父親是誰、來歷不明、身份非常可疑的“雜種”，這樣就使得他在敘述自己家族與自己家族產生各種各樣關係等各個領域問題都非常自由，祇有這個角度才能非常客觀，也祇有這樣才可能對各種人物，包括對他的母親魯氏進行非常不符合倫理性行為的描寫，作者可以自由評判他們心理，分析他們情感訴求。正是因為這個人物設定來歷不清，與父、母、姐姐的關係都處在一種不確定當中，才有可能沒有那麼多的負擔，甚至即使以一種性的心理去分析這些人物也不會產生那種倫理關係上的違和感。而這種設置就是作者通過語言主體位格處理得以實現，使作者自己的敘事變得更加自由，更具發揮的空間。

五、語言作為文學研究的體格資源

通過反思關於語言與文學之間的學術關係，可以使我們更好地通過語言來研究文學，目前有些資源研究者已經很好把握，而有些資源研究者未能完全把握，甚至未曾從這些角度去思考，這些資源亟待進一步的開掘與展示。通過語言來研究中國現代文學和中國當代文學儘管已經引起一些學者的注意，但是基本上停留在聚焦於語言表現的文字風格、語言風格的特性等領域，

沒有在把語言作為一種重要的資源基礎上，對文學進行一種學術的、文化的把握，研究界缺少這樣的一種系統的開發和認知。研究者應該把語言當作文學研究的一種基本的體格資源來進行一種系統性的開發。這種系統性的開發包括關注新體與舊體語言的語言體式不同，包括不同的語體和文體之間的對比分析，比如白話語體與文體的對應關係，就像白話語言分為真正的口語語體、現代的書面語體，還有翻譯語體等等。除此以外，還有語言的主體和客體之間的關係也需要進一步深入思考。

以上主要是從文學的角度來闡述語言跟文學之間的關係，總的來說，語言研究跟文學研究目前存在在這些三種可能性：

一種是相向而行。比如像大數據的語言學研究，它最經典的就是文本研究，也就是文學文本的研究，它跟文學研究處於一種相向而行的狀態。古漢語大師王力先生《古代漢語》中的經典文本都可看作是對文學的定義，這就是語言學研究跟文學研究呈現的相向而行。

一種是交叉性，比如說我們的文學研究和語言學研究，它有許多方面是可以交叉的。前面提到過的比如修辭學，它是文學和語言很重要的交叉點。一般來說，無論是古漢語還是外語，或者現代語言，語言裏面的各種詞彙學研究，對詞彙跟文學風格之間關係的研究，都是文學研究和語言學研究相交叉的重要節點，具有很強的可行性與重要性。

一種是背離狀態，我們也可以看到，語言學研究有不少方面正走在與文學研究相反的方向，處於相背離的狀態，特別是語言學的研究正走向機器分析，例如語言的機器分解，語言的神經系統分解等，特別是從語言自然科學的解析方面來看，它越來越離開了語言藝術，離開了語言的表達，是從語言的生理解剖學問中發出聲音，討論聲音跟語言的關係，這樣的語言學研究與文學最強調意義的、心理的變化研究顯然是處在背離狀態的。