

· 学科反思 ·

语言主观性与传统艺术主观性的同构

张伯江

摘要：语言学界对汉语主观性的研究兴趣方兴未艾，越来越多的证据指向了其背后的民族文化特性。汉语的主观性不是个孤立的现象，它实际上是汉民族总体文化特征的一个具象化的表现。仅从过去很少有学者注意到的京剧语言中的同位短语这一微观处入手，就可以观察到出戏与入戏相融这一戏剧特点在语言结构中的凝结，揭示开放式的戏剧理念与自由化的名词组合之间的深度吻合。这一观察既为汉语语法研究中的语体解释提供了新的例证，又为语言的主观化研究开拓了文化视角，更为民族文化标识性概念的理论建设提供了扎实的依据。在加强对中华优秀传统文化的挖掘和阐发工作中，这样的研究有提炼标识性概念的独特价值。

关键词：语言主观性 戏剧化的语言 同位短语 标识性概念

作者张伯江，中国社会科学院文学研究所研究员（北京 100732）。

语言的主观性问题，是近年来语言学上的研究热点，汉语被认为是主观表达非常强的一种语言。新近的一些研究明确指出：“主观性表达在汉语中具有十分凸显的地位，汉语中大部分语法形式的建立都与表达主观性相关。”^① 主观性（subjectivity）是指语言的这样一种特性，即在话语中多多少少总是含有说话人“自我”的表现成分。也就是说，说话人在说出一段话的同时表明自己对这段话的立场、态度和感情，从而在话语中留下自我的印记。主观化（subjectivisation）则是指语言为表现这种主观性而采用相应的结构形式或经历相应的演变过程。^② 最近十几年来，学者们对汉语的主观性和主观化问题进行了多角度的研究，关注的事实主要是在汉语句式和虚词等方面，同时对历史演变中的主观化机制也做了不少探讨。越来越多的事实启示我们：汉语里主观性和主观化表现是如此的丰富，不仅遍布各级各类语言单位，且形成和运作的原因和机制也是多种多样的。这里我们就从一个微观的考察入手，讨论戏剧化的语言对生活语言乃至汉语基本句法结构的影响。我们认为，汉语的主观性不是个孤立的现象，它实际上是汉民族文化特征的一个具象化的表现，也就是说，汉语在世界语言之林中显示的主观特性，正是中国传统文化中各种形式间共性的体现。这一研究可以帮助我们寻绎语言结构与其他文化现象相互影响的痕迹，用语言学的证据印证文化表象背后共通性的存在，为进一步揭示文化特征提供一个新的视角。

① 董秀芳：《主观性表达在汉语中的凸显性及其表现特征》，《语言科学》2016年第6期。

② 沈家煊：《语言的“主观性”和“主观化”》，《外语教学与研究》2001年第4期。

一、从中国京剧的出戏和人戏说起

京剧在19世纪和20世纪是中国最有影响的戏剧形式,京剧艺术深入人心,深入了人们的日常生活。京剧的艺术语言也深深影响了人们的语言习惯。

中国京剧的艺术价值该如何认识,近百年来文化界有过截然不同的各种评价。五四时期说的较多的京剧落后观现在没什么市场了,目前比较有共识的看法是:京剧以其“非现实性”区别于世界上其他戏剧表演体系,有代表性的学说,就是20世纪60年代初黄佐临把中国戏曲表演体系跟西方以斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特为代表的戏剧追求做了系统性对比。^①应该说,由此而重视中国戏曲表演特点,是理论自信上一个重要的提升。但遗憾的是,这种比较研究仍然基本是以西方戏剧理论为参照体系的,仍然笃信戏剧必须尽可能地还原生活真实,只不过西方戏剧常用细节真实的舞台设置还原真实,而中国戏曲不依赖布景道具纯靠形体表演来展示剧情与情感。抱着这样的理念,理论家们就过多地把注意力放在寻找京剧表演中那些最能逼近剧中人的情感真实和思想真实的表现手段上,对戏曲传统中一些明显与“真实”脱节的艺术手段有意无意地避而不谈。我们认为这仍然不是发现中国京剧本质特征的正确途径,这样的比较研究仍然不免落入从另一个侧面去印证西方戏剧理论的窠臼。京剧在中国人的文化生活中娱乐性多于教化性,交互性多于观赏性,“还原戏剧真实”并不是根本追求,这不应该成为我们羞于提起的事实。就此,叶秀山曾慧眼独具地谈到京剧演员既在戏内又在戏外的特点,他说:“演员不突出‘自我’,对于理解、把握‘他人’的思想感情与‘他人’沟通,即体验要演的‘角色’,也就比较顺畅一些,并且也可以更为顺利地与台下的观众交流,因为大家都不是那神秘的封闭的‘自我’,本来就是‘你’中有‘我’,‘我’中有‘你’……中国戏剧通过‘演员’把‘角色’、‘观众’沟通起来。”^②叶先生的观点是切中要害的,揭示了传统京剧在艺术表现上既“入戏”又“出戏”的本质特点。入戏是世界上所有戏剧共同的艺术追求,出戏则是中国传统戏曲的特点。值得注意的是,出戏是靠一定的语言形式来显示的,同时又深深影响了京剧的语体特点,对生活语言的语法结构也产生了潜移默化影响。这里我们就从京剧语言最典型的出戏语言表达入手考察,然后讨论隐性的出戏表达法,进而讨论它对普通语法结构的影响。

“自报家门”是最明显的逸出剧情之外的语言,一般是在一个人物首次出场时,不进入剧情,而是面对台下的观众说一番话,内容主要是介绍自己的姓名、身份以及当前所处的情境等情况。如京剧《四进士》里宋士杰第一次出场时,自报家门是这样的:

(1) 老汉宋士杰,在前任道台衙门当过一名刑房书吏,只因我办事傲上,大人将我的刑房革退,就在这西门以外,开了一座店房,无非是避嫌而已。今日闲暇无事,不免到街市上走走啊!(《四进士》)^③

为什么我们说这样的语言是出戏的呢?这从人称上就可以看出来。首先,“老汉宋士杰”这就是

① 黄佐临(署名“佐临”):《梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特戏剧观比较》,《人民日报》1981年8月12日,第5版。又,此观点最早正式披露,见于《人民日报》1962年8月9日第6版田汉的文章《追忆他,学习他,发扬他!》。

② 叶秀山:《论艺术的古典精神——纪念艺术大师梅兰芳》,《哲学研究》1994年第12期。

③ 本文语料来源主要包括《四进士》(整理自吴晓玲、马崇仁编:《马连良演出剧本选》,北京:中国文联出版社,2001年、《红娘》(整理自上海文艺出版社编:《荀慧生演出剧本选集》,上海:上海文艺出版社,1962年、《李七长亭》(根据《李七长亭》1956年录音整理)、《白帝城》(根据《白帝城》1960年录音整理)等。

一个自我介绍的判断句，因为除了自我介绍，人们一般不会用自己的名字称自己；其次，自称“老汉”显然是面对观众说的，因为他的装束和扮相就是一个老汉的样子，说“老汉宋士杰”相当于说“你们看到的这个老汉他的名字叫宋士杰”，是个第三人称角度的称呼方式。拿下面这个例子做个对比就看得更清楚了：

(2) 小人宋士杰，在西门以外开了一座店房，无非是度日而已。那年小人去往河南上蔡县公干，偶遇杨素贞她父……（《四进士》）

这是剧中人宋士杰跪在公堂上回答官员审问时的一段话。自称“小人”是作为剧中草民身份相对于官员而言的，说“小人宋士杰”相当于说“我是跪在您面前的一个小人，我的名字叫宋士杰”，是个第一人称角度的称呼方式。所以我们说，例（1）的“老汉宋士杰”是出戏的表达法，例（2）的“小人宋士杰”是入戏的表达法。

值得注意的是，例（1）里很快就切换到第一人称“只因我办事傲上……”虽然如此，但仍然是出戏的，因为他这里并不是与剧中其他角色在对话，仍然是在与观众对话。不过，这一过渡足以说明，观演双方对人称的切换，甚至对出入戏的切换都是非常习惯的。

再看所谓的“打背躬”。打背躬指的是在剧情进行过程中演员暂时脱离剧中情境而转过身来面对台下观众说话的情形，例如：

(3) 杨素贞：客官哪！我公爹在世之时，留下金镯一对，命我夫妻各戴一只，言道：夫死妻不嫁，妻死夫不娶。如今我那丈夫被田氏害死，望求客官将此镯收下，放我回去，好与我那屈死的丈夫报仇雪恨哪……

杨春：唉！听她说的实在可怜，我放她回去，也就是了。待我对她说明。这一娘行，银子我也不要了，放你回去了。（《四进士》）

这是剧中人杨素贞和杨春的一轮对话，基本是按生活语言对话的第一、二人称进行的，但是其中有两句“听她说的实在可怜，我放她回去，也就是了”、“待我对她说明”却用的是第三人称，这就是临时跳出剧情对观众说的话，就是戏曲界称为“打背躬”的形式。

打背躬可以说是一种内心独白，但与西方戏剧传统中的内心独白有所不同。话剧的内心独白一般是表现人物的自言自语，是自己对自己说话；而打背躬虽然内容是自己的思考，但形式上却是与观众交流的，表演时的表情和眼神都明确指向观众。因此我们说，西方话剧传统的内心独白是入戏的，而京剧的打背躬是具有出戏性质的。出戏的标志之一就是切换为第三人称。

为什么中国戏曲有着如此自由的以人称切换为代表形式的出入戏切换？我们认为这与中国戏曲的说唱传统有关——戏曲不过是早期说讲形式的角色固定化的结果。一个人说评书的时候就是演员跟观众完全的直接交流，两个人说相声基本是两人封闭的对话系统，但时而也会跳出系统来与观众对话，如传统相声《报菜名》（马志明、黄族民合说）中甲乙两人说到请客吃饭时：

(4) 甲：我说你这小子可太难伺候了！打刚才这不吃那不吃，你要吃什么你？

乙：合着他倒给我扣上了！是我不吃啊还是你不请啊？

在“你”、“我”的对话中有一句第三人称的“合着他倒给我扣上了”，这就是角色乙面对观众说的一句话。到了戏剧形式成熟后，剧中角色固定在故事情节里，却仍然保留了这种偶尔跳出剧情与观众直接交流的打背躬方式。

中国的戏剧演出参与者——演员与观众——对这种人戏和出戏自由切换的方式接受起来是非常的自然，以至于戏内戏外的语言甚至可以是交融在一起的：

(5) 万氏：你不知道，这道台衙门，上下人等勒索成性。再者说你是远方来的女子，

你这状子递不上去，岂不是废物了吗？（状纸递给杨素贞）

杨素贞：听妈妈之言，我这满腹含冤，就不能申诉了哇……（哭）

万氏：别哭，别哭！哎哟！她这一哭呀，真怪可怜的。可惜我跟她不沾亲，我要跟她沾这么一点儿亲哪！这场官司我就替她打啦！

杨素贞：如此干娘请上，受干女儿一拜。（跪拜）

万氏：哟！起来，起来！哎呀！好孩子！真机灵！你坐下，都有干娘我呢！（《四进士》）

这段对话里万氏的“哎哟！她这一哭呀……这场官司我就替她打啦！”是典型的背躬语言，但有趣的是，紧接着剧中人杨素贞说出了“如此干娘请上，受干女儿一拜。”这表明杨素贞竟然是听到了万氏的“内心独白”的！再看另一个例子：

（6）李七：我正要打那王良，见他的妻子将他搂抱在怀。是俺昨晚三更时分偶得一梦，见一和尚追赶一只白虎，空中降下了一只锦凤，将那白虎搂抱在怀。后来又闪出一位白发公公，叫道声：李七呀！李七！你不将王良攀扯在内，日后自有孝衣天官搭救于你。是俺言道：这孝衣天官是谁？那白发公公言道：明日午时三刻在你面前口称“男女授受不亲”，那就是孝衣天官。看，这天已正午了，这孝衣天官他，他，他是谁呢？哎呀！他，他是谁呢？

解差：哎！七爷，七爷！八成这孝衣天官是我吧？（《李七长亭》）

剧中犯人李七的话到底是“内心独白”还是与观众的对话？乍一看会以为是自言自语，但我们观察其语言特征，就可以看出是在对观众说话。这特征就是“我正要……见……”，我们此前做过论证，这是说讲语体的典型特征。^①因此准确的解释应该是：剧中人李七跳出剧情，向观众讲说他此时的联想，而剧中人解差也成了听者的一员，直接插嘴问话：“哎！七爷，七爷！八成这孝衣天官是我吧？”这两个例子生动地显示了“中国戏剧通过‘演员’把‘角色’、‘观众’沟通起来”^②的特点，说明出戏与入戏不是截然分别的两种手段，其实是融为一体的。

二、从京剧人称表达的语法特征看出戏和入戏的融合

对话中某些句子的出戏现象并不能满足我们的研究兴趣。这一节，我们进入一种习以为常的语法现象的细微观察，那就是京剧中同位短语的使用。语法学上把居于一个语法位置上指称同一个事物的两个名词相邻的情况称作同位现象。京剧中这种用同位方式组合而成的短语用得特别多，不管是话白还是唱词里。相比于小说、散文等一般文学语体，京剧里同位短语出现频率高得多，且集中于几种类型里。

（一）人称代词与专有名词的组合

首先讨论由第一、第二人称代词与其他指人名词组合的情况：

（7）哼！我杨春有心事在怀，若无心事在怀，定不与你干休！（《四进士》）

（8）宋士杰你好厉害的衣襟呀！（同上）

（9）杨素贞，你今天也打官司，明天也打官司，打到太太我的手心儿里来啦！（同上）

① 参见张伯江：《以语法解释为目的的语体研究》，《当代修辞学》2012年第6期。

② 叶秀山：《论艺术的古典精神——纪念艺术大师梅兰芳》，《哲学研究》1994年第12期。

(10) 状子上面写的叩告人宋士杰，宋士杰不来告状，你杨春拦轿喊冤，岂不是谎状？
(同上)

(11) 大人你好厉害的板子呀！（同上）

(12) 我宋士杰打的也是抱不平。（同上）

(13) 法本：寺中僧众听了：张相公有书信一封下到蒲关，搬请白马将军。谁愿前去，前来答话。

惠明：咱惠明来也！（《红娘》）

(14) 崔夫人：我将你送到官衙问罪。

红娘：我红娘有什么罪哪？（同上）

(15) 老夫人有言在先：有人计退贼兵，必将小姐许配。如今贼兵既退，老夫人悔却前言，不讲信义，难道说戏弄我张君瑞不成？（同上）

这些同位组合，如果仅留其中的第一、第二人称代词项，去掉与它组合的另一名词项，都是正常的对话语言（如“我有心事在怀”、“你好厉害的衣襟呀”、“打到我的手心儿里来啦”、“你拦轿喊冤”、“你好厉害的板子呀”、“我打的也是抱不平”、“咱来也”、“我有什么罪哪”、“难道说戏弄我不成”）；如果去掉其中的第一、第二人称代词项，仅保留与它组合的另一名词项，则句子都失去了对话中自称和称呼对方的意义（如“杨春有心事在怀”、“宋士杰好厉害的衣襟呀”、“打到太太的手心儿里”、“杨春拦轿喊冤”、“大人好厉害的板子呀”、“宋士杰打的也是抱不平”、“惠明来也”、“红娘有什么罪哪”、“难道说戏弄张君瑞不成”）。这个现象，明确地告诉我们一个事实：这些同位组合里的两个词项事实上代表着两个表达角度，一个是剧中人的自称和面称，另一个是演员对角色的他称，他称的听话对象是观众。

由此我们揭示了一个重要事实：京剧既入戏又出戏的特征并不一定要以句子为单位实现，而是可以内化在短语里边的。这一点其实并不足奇，因为汉语的短语就是紧缩的句子，许多语法性质都是纵贯句子和短语层面的。

（二）同位组合中的关系阐释

当我们有了这样的眼光，我们对京剧中其他类型的同位短语也就有了新的认识。刘探宙正确地指出，汉语同位同指组合的基本语义是后项对前项的阐释关系。^① 这样看，京剧里每一个同位组合都是一种阐释，是演员向观众做阐释。由于演剧是口头艺术，人物关系交代一次未必能给观众留下深刻印象，于是多借助同位短语的阐释功能，就可以让观众多些机会记住人物关系。这是京剧中同位组合用得多的另一个原因，以下第三人称的例子就是以阐释关系为功能的：

(16) 哎！我这还有包耗子药，先把二弟姚廷美给毒死，再花俩钱儿买通杨素贞的哥哥杨青，把杨素贞给卖了。把她儿子保童往外这么一轰，那个老的就得急死。这份家产不就都归了我们的吗？我就是这个主意。（《四进士》）

(17) 大奶奶，您赶紧找您兄弟田伦，求他写一封求情的书信，咱们好打上风官司呀！
(同上)

(18) 这田伦是哪一个呢？我想起来了，我干女儿言道：她嫂嫂田氏有一兄弟叫田伦。
(同上)

这种阐释显然也是说给观众的，可以说是既在戏中又在戏外。演员有必要随时向观众提示剧中

^① 参见刘探宙：《汉语同位同指组合研究》，北京：中国社会科学出版社，2016年，第24—47页。

人物的身份和人物关系，入戏和出戏的效果可以说在这里是浑然一体的。

这种阐释不仅可以是必要的关系性交代，也可以是说话人的主观评价：

(19) 按院大人有告条在外，有人拦轿喊冤，先打四十大板，然后递状。想我偌大年纪，焉能经得起，我看杨春这个娃娃生得倒也精壮，不免将这四十板子我照应了他吧。（《四进士》）

(20) 想你我弟兄得中二甲进士，可恨严嵩老贼与你我弟兄作对。多蒙海瑞恩师上殿保奏，才得帘外为官。（同上）

(21) 刘备：唉，实指望与二弟、三弟报仇，杀得东吴堪堪大败，不想中了陆逊小儿用火之计，烧孤连营七百余里。因此兵败白帝城，身染重病。（《白帝城》）

“这个娃娃”是年老体弱的宋士杰对年轻体壮的杨春的评价，认为他的体格足以经受挨打四十大板；“老贼”和“恩师”是剧中人毛朋对两位朝臣的评价，一贬一褒；“小儿”是战败的刘备对东吴将领陆逊的评价，表达他对陆的憎恨。

至此我们就找到了京剧语言中为何如此偏爱同位短语的原因，它是京剧这种艺术形式入戏出戏自然融合这种艺术特点的必然结果。

（三）糅合形式

京剧语言里同位短语不仅用得更多，而且有一些创新形式：

(22) 倘若你胞兄再将你变卖旁人，再找我第二个杨春哪！嘿嘿，恐怕就无有了！（《四进士》）

(23) 哈哈，我幸亏遇见你这一个干父，若遇见几个，我这两条腿也就打烂了！（同上）
例(22)“我第二个杨春”是“a. 第二个我这样的人”与“b. 第二个杨春这样的人”的糅合形式，而a和b这样的通指性的形式，是说明性语言，不是典型的口语形式，显然在具体的戏剧情节中不如“我第二个杨春”这样的单指形式更为简洁、生动。例(23)“你这一个干父”则是“一个像干父你这样的人”的简洁说法，同样是用单指形式取代通指形式。由此可见，同位组合短语这种短语形式，在戏剧对话中，有着特殊的表现力。

（四）反思单项名词

有两种现象，似乎有悖于我们前面的观察。一种是，说话人以单项亲属名词自称：

(24) 崔夫人：哼！不听母言，便是不孝。难道我家世代官宦，能招那白衣秀才么？

崔莺莺：非是女儿不孝，违抗母命。只是孝服在身，这亲事暂且不提。看天色已晚，女儿还要往花园焚香，愿母亲福寿绵长。（《红娘》）

(25) 田母：儿呀，不在婆家，回家做甚？

田氏：母亲有所不知，只因杨素贞在信阳州将女儿告下来了。是女儿回来，叫我兄弟修书一封，前去说情，我好打个上风官司，他不肯写。妈，您跟他说说得了。（《四进士》）

(26) 田母：儿啊，与你姐姐写封书信吧。

田伦：孩儿实在难以从命。

田母：儿啊，你再若不写，为娘我跪下了。

田伦：哎呀，折煞孩儿了。母亲，孩儿书信写便写，还需三百两银子押书。（同上）

这些例子中的“女儿”、“孩儿”完整形式应该是“女儿我”、“孩儿我”，否则指称不明。应该说，这种用法是很受限制的，王力认为，“当咱们说话的时候，若要对于听话人特别表示敬意，

就不自称为‘我’，也不称对话人为‘你’或‘你们’……凡该用人称代词的地方，最好是用一种身份的名称来替代。”^① 我们认为，这种现象最值得注意的特点是，主要用于关系明确的二人对话中，而且往往是接应上文对方的称呼，如例（24）上文有“不听母言，便是不孝”，例（25）、（26）都有“儿啊”等呼语。这种紧密的接应语保证了单项的“孩儿”等词不会造成误会。可以说，这是一种代词项为零形式的凸显阐释内容表达法，王先生所说的“敬意”就来自这里。

另一种情况，大多出现在唱词里，如：

（27）杨素贞在柳林将言告禀，尊先生与客官细听分明。（《四进士》）

（28）宋士杰当堂上了刑，好似鱼儿把钩吞。（同上）

（29）看小姐做出来许多破绽，对红娘偏用着巧语花言。（《红娘》）

（30）田氏女上车轮心神不定，回家去见兄弟修书求情。（《四进士》）

（31）崔氏女在深闺一声长叹，理容妆开玉镜瘦损朱颜。（《红娘》）

（32）八台官在一旁暗自思忖。（《四进士》）

（33）骂一声小杨春瞎了眼睛，把按院当作了算命先生。（同上）

这些例子里都有把人名、他称词、官职等第三人称词语用作自称的现象。如果说成“杨素贞我”、“宋士杰我”、“红娘我”、“田氏女我”、“崔氏女我”、“八台官我”、“按院我”等，指称才更明确，为什么没有出现第一人称代词呢？我们想到的原因，其一是唱词节律的限制，添加一个“我”字可能不好安排唱腔；其二，歌唱比起对白来，跟剧情的紧密程度更疏远些，以上几个例子，大多属于比“背躬”还要独立性强的、演员面对观众（而不是面对剧中另外角色）演唱的情况。从这后一个特征看，可以说完全是出戏的情况了。其实，不管是用“女儿”自称还是用“杨素贞”自称，都可以说是“你中有我，我中有你”，观众眼中不分你我，都是“她”，或者说，是演员和观众在一起关注“她”的故事。

三、戏剧化语言研究的理论意义

以上我们聚焦于京剧语言中的同位短语，观察出戏与入戏相融这一戏剧特点在语言结构中的凝结，看到的是开放式的戏剧理念与自由化的名词组合之间深度的吻合。这一观察带来多方面的理论思考，既为汉语语法研究中的语体解释提供了新的例证，又为语言的主观化研究开拓了文化视角，更为民族文化标识性概念的理论建设提供了扎实的依据。

（一）语体研究的新视角

语言学界对汉语同位组合的研究不少，但关注其语体倾向的不多。一般来说，含有第一、第二人称代词的同位短语多出现在对话中，不含第一、第二人称代词的多用在叙述性语体里。但“对话”、“叙述”这样的语体类别显然是不够用的，无助于对语法现象做出精准的解释。我们认为，语体类型实质上是与语法特征相伴相生的，“有什么样的特征视角就有什么样的语体实例”。^② 这里，我们提出“戏剧化的语言”这一语体视角，用以解释汉语的同位同指组合。

“戏剧化的语言”这一概念借自井苗（Zhuo Jing-Schmidt）的著作，他认为汉语的“把”字句具有高度戏剧化（high dramaticity）的特点。他所说的“戏剧化”，主要包括两个方面：一是

^① 王力：《中国现代语法》，北京：商务印书馆，1985年，第201页。

^② 张伯江：《以语法解释为目的的语体研究》，《当代修辞学》2012年第6期。

认知方面的显著性 (cognitive salience), 二是感情和主观方面的表现性 (emotive expressiveness and subjectivity)。他在比较了“把”字句和与之相关的非“把”字句的功能后提出, 现代汉语“把”字句的核心功能是对所表达的事件加以戏剧化。^① 井著用“戏剧化”这一概念对“把”字句的语法解释是非常妥帖的, 同时也引发我们多方面的思考, 正如陶红印在评述中讨论到的: 是不是只有“把”字结构才能表达戏剧化? 有没有其他手段来表达戏剧化?^② 我们认为, 戏剧化是个非常有用的重要概念, 它可以帮助我们观察文化中戏剧化因素在语法结构上的投射。

我们认为, 汉语的戏剧化表现, 不光在句式上, 也在短语里; 不光符合一般意义上的戏剧化特征, 还有民族性特征。上面我们观察到的指称立场的表现形式, 既符合井著所论人类文化中戏剧化语言的普遍特征, 又精准体现了中国文化中民族戏曲的形式特点。

汉语同位短语的实质特点是什么? 我们认为, 是典型的戏剧化的表达。

我们知道, 同位短语历来游离在汉语基本句法结构的边缘, 学者们在把它归入联合结构还是偏正结构的选择上举棋不定, 在讨论汉语基本句法结构的典型例证时都不会提及。与此同时, 早有学者指出, 同位现象的存在是起着修辞上的作用的,^③ 近年来, 对指人名词同位组合的研究更多地强调了其语用属性。^④ 刘探宙的著作是迄今所见从形式和意义两个角度给出的最新的全面说明, 她指出两个关键点: 一是在线组合, 二是阐释关系,^⑤ 前者解释了同位组合句法上的非基础性, 后者解释了其基本语义关系, 两者结合起来, 可以很好地解释各种语用意义的来历。而且, 刘著正确地指出, 这是汉语的同位组合与西方语言不同的特点。

我们看看“戏剧性”为什么是这个现象最好的解释角度。先看在线组合, 这本身就很有戏剧性, 人们说话一般都是在说出之前组织好结构的, 在线组合往往是迫于某种现场的压力, 什么压力呢? 我们说, 一般说话之前组织句子主要是顾及信息的压力, 如听话人对信息的熟知程度、一次可以接受多大的信息量等, 而在线组合顾及的主要是说话现场的情境压力, 即一些现场的压力迫使说话人匆忙补充一些信息。我们常说“事情发生了戏剧性的变化”指的就是情境的变化, 这种变化造成的给说话人的压力, 便促成了在线组合的语法现象。其次, 我们看两项之间的阐释关系。人称代词与专有名词的组合是汉语同位同指组合的原型, 第一、第二人称代词与专名的组合, 其实就是两种视角的组合, 而不同视角的交融, 正是“戏剧性”最典型的特征。井苗曾经详细讨论了汉语里使用“把”字句的一个必要条件就是说话人视点的交融。^⑥ 而文章第二部分的讨论已经展示了视点交融在戏剧中的表现, 那么生活语言为什么要借用戏剧中专用的这种视点交融的手段呢? 原因就在于生活谈话中也有戏剧性表达的需要。以往的同位指人短语研究中, 学者们刻画出诸如“不屑、不满、怀疑情绪”等多种多样的语用意义, 就是很好的说明。

一个重要的问题是, 为什么说是生活语言借用了戏剧语言, 而不是相反, 生活语言带进了戏剧语言呢?

① 参见 Zhuo Jing-Schmidt, *Dramatized Discourse: The Mandarin Chinese ba-construction*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2005, p.114. 书中还讨论到, “大宝把苹果吃了三个, 只剩一个给我”和“大宝吃了三个苹果, 我吃了一个”相比, “把”字句具有明显的主观性和视点交融特点。

② 陶红印:《〈戏剧化的言谈: 论汉语把字句〉述评》,《当代语言学》2008年第3期。

③ 如王力在《中国现代语法》中曾指出代词复指有“加重语势”的作用(第304页)。

④ 如黄瓊辉:《人称代词“他”的紧邻回指和紧邻预指》,《语法研究和探索(十二)》,北京:商务印书馆,2003年;韩蕾:《现代汉语指人名词研究》,北京:中国戏剧出版社,2007年。

⑤ 参见刘探宙:《汉语同位同指组合研究》,第47页。

⑥ 参见 Zhuo Jing-Schmidt, *Dramatized Discourse: The Mandarin Chinese ba-construction*, pp.116-122.

首先,作为一种临时性的在线组合,有强烈的语境依赖性,不具备超越一时一地现场语境的普适性,也就不那么容易固化为汉语里一种常用的句法形式。而戏剧表演为这种视点转换和融合提供了充足的条件,中国戏曲又是一种非常程式化的戏剧形式,习惯了的表达法,很容易就固化为程式。在线组合源于生活,在戏剧中固定下来,以固有的形式反过来影响生活语言。

其次,京剧对现代汉语的影响有多大?作为一种艺术形式,是不是足以影响现代汉语的语法习惯?我们的回答是肯定的。可以说,自18世纪后期京剧在北京形成直至20世纪中叶的近二百年间,京剧一直是中国最有影响力的口头艺术形式。^①它的语言形式深刻影响了人们的生活语言,是自然而然的,它不仅给现代汉语普通话贡献了“跑龙套”、“打出手”、“唱大轴”等词汇,也提炼出了“有板有眼”、“人走茶凉”、“一个唱红脸一个唱白脸”等成语,更带来了人称代词与专有名词组合这种典型的“入戏+出戏”的语法表达形式。

于是,这里我们最主要的观点就是,现代汉语普通话里人称代词与专有名词组合的同位表达法是来自近现代京剧艺术的影响。

诚然,汉语同位组合古已有之,^②上古汉语的例证大多集中于官职名与人名的组合,到了中古,出现了“你平王”、“秋胡汝”这样的形式,^③而这两例的出处——敦煌变文——正是现代讲唱文学的源头。因此,我们说这种表达法来自于讲唱文学传统是无误的。这种传统在近二百年最有影响的艺术形式里固化为程式,进一步影响了现当代的生活语言,其间的脉络是清楚的。当生活中发生了戏剧化的冲突时,人们会让主观色彩浓郁的同位短语冲口而出;当生活中复现一些程式化行为如谢师、道贺等场合,戏剧式的语言和行为方式也就成套地使用在生活中了。^④

这项研究在语体研究中的意义在于,揭示了语言系统之外的艺术门类对语言系统的影响。我们曾经强调过,语体本身的特征彰显了使用条件,也就成为对语言事实最好的解释。^⑤这一次我们从中国戏剧的艺术特征角度,重点考察指人同位组合的特征,进而观察它进入生活语言后的表现,用“戏剧性”这一概念使普通语言现象得到更为精准的解释。

(二) 主观化研究的新维度

我们用戏剧艺术解释语言现象的来历,还有一个重要的意义,那就是,主观性的表达理念和主观化手法的使用,其实是贯穿于中国多种传统艺术门类里的。就拿绘画来说,中国画的画

① 王芷章《中国京剧编年史》记载,乾隆六十年(1795)前后,三庆徽部“为京都第一”,“每当演戏,肩摩膝促,笑语沸腾。”(北京:中国戏剧出版社,2003年,第30页)苏移《京剧二百年概观》说,同光年间,仅北京常年固定在城市内演出的戏班“就有五十多家”,同治后北京戏园,“有四十多处”。不仅北京,即便在上海,同治年间,三庆班首赴上海演出,“沪人初见,趋之若狂。”(北京:北京燕山出版社,1989年,第55—59页)有人写《竹枝词》:“子有京班百不如,昆徽杂剧概删除。门前招贴人争看,十本新排五彩舆。”(上海市文史研究馆编:《京剧在上海》,上海:上海三联书店,2009年,第17页)

② 参见刘衍生:《现代汉语同位组构研究》,武汉:华中师范大学出版社,2004年,第243—248页;刘探宙:《汉语同位同指组合研究》,第48—54页。

③ 《伍子胥变文》:“却回报你平王道:即日兴兵报父仇。”《秋胡变文》:“正见慈母独坐空堂,不知儿来,遂叹言曰:‘秋胡汝当游学,元期三周,可(何)为去今九载?为当命化零落?为当身化黄泉?命从风化,为当逐乐不归?’”均见王重民等编:《敦煌变文集》,北京:人民文学出版社,1957年。

④ 比如人们在写贺卡的时候往往用名字自称、用身份词称对方(“值此辞旧迎新之际,志强给老师拜年了”),而不会径直使用“我”、“你”相称。

⑤ 参见张伯江:《以语法解释为目的的语体研究》,《当代修辞学》2012年第6期。

家并非不懂更符合客观真实的焦点透视关系，但他们在理念上却主动抛弃了这一点，宋代沈括在评价同时代画家李成追求客观真实的画法时说：“李成画山上亭馆及楼塔之类，皆仰画飞檐。其说以谓‘自下望上，如人平地望塔檐间，见其榱桷。’此论非也。大都山水之法，盖以大观小，如人观假山耳。若同真山之法，以下望上，只合见一重山，岂可重重悉见，兼不应见其溪谷间事。”^①这说明，创作者是有意识地用主观视角去驾驭整个画面的。现代学者把中国画的传统总结为：“中国画的观察认识方法，受传统哲学思想的影响，主张以大观小、小中见大，往往在流动中从多方面进行观察……中国画的观察方法，还充分体现了中国人民特有的审美习惯，善于缘物寄情，对于山水花鸟等本来无情之物的观察体味带有浓重的感情色彩，努力捕捉对象与人类审美感情及精神生活有联系的特征。”^②而中国传统戏曲的主观性也已成为学者们的共识，王元化说：“在西方戏剧观中，演员或观众的自我溶解在角色里，审美主客或心与物双方，不是相反相成，互补互动，有你也有我，而是呈现了有我则无你，有你则无我的非此即彼的逻辑性……这与京剧或中国传统戏剧观中两者并存，亦此亦彼，对立而统一，你中可以有我，我中亦可以有你的原则是不同的。”^③钱穆说：“中国京剧亦如作画般，亦要抽离不逼真，至少在这点上，中国京剧已是获得了中国艺术共同精神主要之所在。”^④汉语“戏”字本来的意思就是含有浓厚的主观评述意义的（正所谓“言语戏剧，华饰文辞”^⑤），从古至今一直用“戏”这个字指称戏曲、戏剧艺术形式，表明了中国人对这种艺术形式的理解——总是伴有表演者的主观评价在其中的。谈到汉语的主观性，沈家煊说：“跟英语等语言相比汉语是主观性较强的一种语言。”^⑥董秀芳则认为“主观性突出的特点是影响汉语全局的一个重要特点”。^⑦综合这些前辈时贤的说法，可以看出，中国文化的主观性特征是贯穿在不同表现形式中的，而这里我们的研究则试图说明，这些表现形式之间，又是相互渗透、相互影响的。

以上同构性的揭示，使我们看到的更深一层的事实是，主观和客观，在西方文化中是两相对立的分立概念，非此即彼；而中国文化中固然也存在主观和客观的区别，但二者之间是包含关系，主观包含客观。就是说，客观区别于主观这不是最重要的，重要的是，中国文化里的客观表达总是同时表达着主观意义。这与沈家煊对中国哲学的总结是相吻合的，他说：“[西方哲学和中国哲学]两种范畴观的差别可以用‘对立’和‘对待’这一对名称来概括。‘甲乙分立’，甲和乙是‘对立’关系；‘甲乙包含’，甲和乙是‘对待’关系。说‘甲乙包含’，强调乙也是甲；说‘甲乙对待’，强调甲不都是乙。中国哲学和中国语文，‘对待’关系是常态关系、正常关系，不是非常态或过渡态，它是世界一切的出发点……但是在西方学者看来，这样说的‘对待’关系毕竟缺乏明确的定义，这是中国传统哲学的欠缺之处。我们把‘对待’关系明确化，确定为一种‘甲乙包含’关系，意在弥补上述缺陷。”^⑧主观与客观，就是这样的一种“对待关系”，客观是“体”，主观是“用”，主观与客观的关系，在中国文化里正好就体现了一贯的“用

① 沈括：《梦溪笔谈校证》，胡道静校证，上海：上海古籍出版社，1987年，第546—547页。

② 《中国大百科全书》（第2版）第29卷“中国画”，北京：中国大百科全书出版社，2009年，第26页。

③ 王元化：《京剧与传统文化》，翁思再主编：《京剧丛谈百年录》，石家庄：河北教育出版社，1999年，第12—13页。

④ 钱穆：《中国京剧中之文学意味》，翁思再主编：《京剧丛谈百年录》，第88页。

⑤ 《礼记正义卷第二》，阮元校刻：《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第1244页。

⑥ 沈家煊：《汉语的主观性和汉语语法教学》，《汉语学习》2009年第1期。

⑦ 董秀芳：《主观性表达在汉语中的凸显性及其表现特征》，《语言科学》2016年第6期。

⑧ 沈家煊：《名词和动词》，北京：商务印书馆，2016年，第415页。

体包含”关系。至此，我们就找到了民族艺术形式同构背后的民族哲学思想基础。

（三）强化文化自信，探索标识性概念

我们的研究也引发出对传统文化研究的进一步思考。一个时期以来，不同文化艺术门类的研究者往往局限于本门类内部来刻画特征，这些特征在特定行业内部获得较多共鸣，而所揭示特征有没有跨门类的共通之处，一般研究者很少有这种意识。拿戏曲研究来说，学者们常说的“写意性”、“抽象性”几乎是行业内的共识，而其他行业的研究者却难免质疑于这些概念准确的内涵与外延，尤其是，戏曲的“写意性”与国画中的同名概念是否相通？戏曲的“抽象性”与哲学上的同名概念是否相通？我们觉得，孤立地成立于个别门类的特征揭示，在宏观的文化研究中终究意义有限，我们应该有意识地寻找具有跨门类共性的特征，这样的特征才是对于文化研究具有深刻认识价值的所在。“主观性”就是我们看到的贯穿于中国语言、绘画、戏剧等不同文化艺术形式中的一个深层次的特征，它显示了中国文化表现者强烈的情感付出和交互意愿，这应该是中国文化人文性的重要构成因素。

这种跨门类共通特征的揭示有助于在民族文化研究中力避外来视角，在论及自身文化个性时更加自信。以戏曲研究来说，以往的理论研究总侧重于讲京剧表现手法如何表现力强，如何更能进入角色，不敢大大方方讲我们“出戏”的一面，主观性强的一面。早在20世纪初关于旧剧艺术价值的讨论中，张厚载就曾谨慎提出，背躬是旧戏最能表示意思和感情的地方；^① 吴祖光在戏曲革新问题的讨论中也曾提出京戏中自报家门的方法“是很高明的”。^② 但这些洞见既没有形成广泛共识，也没有得到系统的理论支撑，几乎湮没在对戏曲的现实主义表现力的赞颂中了。近年来，也不断有有识之士主张尊重戏曲自身特点的艺术研究，如穆海亮提出：“若要提升戏曲批评的审美品格与文化功能，不仅依赖批评生态的整体优化，也要摒弃工具主义，超越文学定势，尊重戏曲美学，坚守戏曲本体，开展真正‘戏曲化’的戏曲批评。‘戏曲化’的戏曲批评，应该以深厚的戏曲史论学养为根基，以较强的戏曲鉴赏能力为储备，以对戏曲创作及舞台规律的稔熟把握为保障，是在坚持戏曲美学原则的前提下，融艺术品鉴和理论提升于一体的审美判断。戏曲批评应该‘戏曲化’，也能够‘戏曲化’。”^③ 毋庸讳言，如果不能这样正视中国艺术形式自身的优长，而总是站在西方理论观点上看我们民族的东西，看到的就总是各种“缺陷”。

强化文化自信，给学者提出的重要任务之一就是要加强对中华优秀传统文化的挖掘和阐发，而挖掘和阐发的根本目的就是“提炼标识性概念，打造易于为国际社会所理解和接受的新概念、新范畴、新表述”。^④ 我们认为，所谓标识性概念，应该是深刻反映传统文化内在特征的，同时体现现代学术价值的重要概念。提出和设立这样的概念，其目的，一是揭示贯穿于不同门类文化载体间的共同特征，二是寻绎不同门类形式之间影响与渗透的规律。前面从一个具体现象入手，观察中国传统艺术形式中主观性特征与民族语言主观性之间的联系，进而指出艺术语体对生活语言的影响。在这个过程中一以贯之的，就是“主观性”这一民族文化特征。

〔责任编辑：王婷婷〕

① 参见张厚载：《我的中国旧戏观》，《新青年》1918年第5卷第4号。

② 吴祖光：《谈谈戏曲改革的几个实际问题》，《戏剧报》1954年第12期。

③ 穆海亮：《戏曲批评应尊重戏曲美学》，《光明日报》2017年2月3日，第2版。

④ 习近平：《在哲学社会科学工作座谈会上的讲话》，《人民日报》2016年5月19日，第2版。