

# 语言符号学视域下的“诗性”与“散文性”

——以中国诗歌古今演变之际的苏曼殊创作为例

唐 珂

(上海外国语大学 英语学院, 上海 200083)

摘 要: 晚清作家苏曼殊的作品凝聚了中国文学转型时期的诸多新变。苏曼殊诗歌的意象周演与典故穿插总是伴随着口语言谈的话语标识,与“散文性”的语法结构结合互动,使其成为检视、反思中国诗歌古今演变的代表者。文章在语言符号学的视域下,从表意系统、修辞机制与话语实践的维度考察“诗”之为“诗”的特性,借由苏曼殊的诗歌创作反思中国诗歌的古今演变,进而探索一种语言学与诗学的汇通。

关键词: 诗性; 散文性; 苏曼殊; 古今演变; 语言符号学

中图分类号: H030 文献标志码: A 文章编号: 1003-0964(2017)01-0122-05

谢冕称苏曼殊为“中国诗史上最后一位把旧体诗作到极致的诗人,他是古典诗一座最后的山峰”<sup>[1]151</sup>。他的旧体诗从中国文学传统之中采众菁华又自成一派,体现出兼收并蓄而又各竞妍芳的形貌。作为新文学发轫之初的重要作家,他的作品同时凝聚了中国文学转型时期的诸多新变。苏曼殊诗歌丰富的意象周演、多样的典故穿插总是伴随着口语言谈的话语标识,与“散文性”的语法结构结合互动。苏曼殊亦新亦旧、溯古还今的诗歌创作,也使他成为检视、反思中国诗歌古今演变的合宜人选。关于文学文本的意义生产机制与深层动力,以及在语言中建构主体与生活世界等问题,语言符号学的方法可以帮助我们寻求深入透彻的解答,它使我们摆脱印象式批评的直观描述。在苏曼殊的翻译和创作实践互动对话中,各种文类的特殊代码规则和信义被重新编排,获得全新多样的动态意义<sup>[2]</sup>。因此在本文中,笔者将在语言符号学的视域下,从表意系统、修辞机制与话语实践的维度考察“诗”之为“诗”的特性,借由苏曼殊的诗歌创作反思中国诗歌的古今演变,进而探索语言学与诗学的汇通。

## 一、古今转型之际的旧体诗

与处于更早年代的维新诗派的诗界革命相比,苏曼殊的诗歌与之所实验的欧化和俗化之诗歌语言革新道路相殊途,在音韵格律、措辞用典、意象境界

方面都较之革命派而显得“古旧”。与此同时,这种对古典文学的尊崇与维护也与五四白话新诗大相径庭。苏曼殊大部分诗歌直抒性情、婉约流丽、灵动自然,在清末民初这个历史转折阶段的文学场中别具一格。

这种亦新亦旧的语言究竟是一种什么样的语言?历史的转折、思想的革新、文学范式的转换从来不是一蹴而就的,或毕其功于一役的,其中复杂曲折的脱轨、过渡、反复、嬗变,都要求我们以开放的视野结合缜密的方法深入探析。总体而言,苏曼殊的诗歌文本首先是一个被书写的初度模式系统,更是一个偏离于自然语言范式的二度模式系统<sup>[3]95-98</sup>。这个系统与历史和其他文学系统互动互涉,同时,系统内部的语形、语义、句法、逻辑各个层级都与日常语言相殊异,受到特定的文学文类符码制约。苏曼殊的诗大多都是七言四行的绝句。不管初度模式系统的语言如何呈现,都必须受制于音韵格律的限制,因而具有抑扬顿挫的音乐美,这是旧体诗语言的第一重特征,但这不足以使诗成为诗。

在此,笔者意欲借鉴“哥本哈根语符学派”的代表人物叶姆斯列夫的内涵符号学路径与罗兰·巴特对其的理论深化作为方法论来考察“诗”之为“诗”的特性。罗兰·巴特认为,在内涵语言系统中,“无论内涵表意以什么方式‘笼罩’被指称的信息,都无

收稿日期: 2016-11-10

基金项目: 中国博士后科学基金(2015M580343); 2015年度上海市“晨光计划”项目(15CG31)

作者简介: 唐珂(1987—),女,河南信阳人,博士后,讲师,研究方向为比较诗学。

法将其穷尽:总是有‘一些被指称的’残留下来(否则话语就不可能存在),而内涵能指(巴特称为“connotator”)总是非连续的散播的符号,被承载着它们的被指称的语言吸收归化”<sup>[4]91</sup>。内涵的所指与社会文化、生活知识密切关联,“意识形态是内涵系统的所指的形式,而修辞是内涵能指的形式”<sup>[4]92</sup>。诗歌文本是典型的内涵符号系统,二度建模的语言形式在诗歌中得到丰富的表达。

受中日文化濡染的苏曼殊所作的《樱花落》,饱含深情地描写了对日本最典型的自然风物樱花的一种感悟认知与对往事的追忆。他的“叹花词”又因融入双重文化的符号元素而呈现为一种复合机理。

十日樱花作意开 绕花岂惜日千回?  
昨来风雨偏相厄 谁向人天诉此哀?  
忍见胡沙埋艳骨 休将清泪滴深杯。  
多情漫向他年忆 一寸春心早已灰。<sup>[5]27</sup>

从表面上看,诗歌内容是叹惜樱花凋零和往事不堪回首,和《古今和歌集》等日本古典诗歌十分相似,但是明显可辨出对李商隐的《无题》和曹禺的《红楼梦》中《葬花词》等章句的化用,也从而串联出中国古典诗歌感物兴发的传统主题和关联意象。因此该诗被理解为以花落喻示人亡的悼亡诗也不无道理。诗人在描写眼前樱花飘逝时对中国古诗典故的大量化用,与先前文本(如李商隐《无题》、曹雪芹《葬花词》等)的符号系统连成纽带,所谓“与古人同悲”这其中蕴含着诗人的精神原乡,即中国古典文学艺术中感时伤别、兴衰怀古,以及叹惜欢辰短暂、红颜易逝、相思情切奈何天涯的思维意识,使得异国风物——樱花以宛如“故乡草木”的面貌表现于文本之中。诗人通过文本的书写使处于特定的某一时刻某一地点的作者和读者通过语言穿梭于往昔与现在的历史、想象与现实的空间。

关于语言之“诗性”的界定,雅各布森认为,作为语言的六大功能之一,诗性功能即把诗歌的对等原则从选择性的纵聚合轴投射到组合性的横结合轴的功能上;诗性的体现是语言不指涉外物,而指向自身<sup>[6]71</sup>。结合叶姆斯列夫的观点,诗歌作为高度浓缩提炼的语言,其内涵系统的能指总是在关联所指的同时衍生出更深层的表意;内涵能指既是信息又担当语码。在《樱花落》中的落红、葬花、春心等词语的表层语义背后是中日传统的文学典藏,蕴含着中日文学与美学的共同主题。日本文化中“物哀”的审美取向和精神传统,中国古典美学的物我合一、触景生情的审美意识,使苏曼殊笔下的樱花与紫式部、和歌诗人、李商隐、曹雪芹先生笔下的落红在相异的时空取得联系,互动于诗性空间。樱花意象通

过在文本的横组合轴上被观察和思忆的现时性行为与纵聚合轴上的被联想复现,获得全新多样的动态意义,也使诗歌中异域性与本土化的文化意识交融在一起。

因此,旧体诗的“意境”“情韵”,归根结底源自文本在千百年传统积淀中形成的、承载于语词的文化类属性和特殊性,借助认知空间的整合,词典义背后的深层复义及语用意义得以表达。苏曼殊作诗喜爱引用、化用前人诗句和典故。用典是传统语文学常用于诗歌的一种修辞手法,而从语言符号学的视角来看,担当典故的词语,在文本中的功能由信息转变为特殊的语码。如苏曼殊写到葬花,便不仅仅是写一件没有任何附加语义的事物,而是一个已被编码、建构的文化元素,具有明确的语用意图,它所附有的规约性也塑造着新的文学文本,通过内涵表意的发展,为诗歌文本注入生机活力,从而达到言有尽而意无穷的境界。

## 二、参与二度模式系统的“散文化”语法

苏曼殊诗歌丰富的意象周演、多样的典故穿插总是伴随着口语言谈的话语标识,与“散文化”的语法结构结合互动。一方面,这表明苏曼殊切身实践新的文学思潮之“我手写我口”的创作方式,以诗歌的体制模拟即情即景的言说活动,另一方面,这些语法词、语法结构并没有破坏苏诗的诗美,在苏曼殊的诗歌中,词的语法范畴和语法功能得到多样的应用实践,它们同样是重要的诗性装置。

苏曼殊不少诗句的语法结构都和散文语法颇为相似,如“春色总怜歌舞地,万花缭乱为谁开?”(《吴门依易生韵》之六)“丹顿裴伦是我师,才如江海命如丝”(《本事诗》之三)“多谢刘三问消息,尚留微命作诗僧。”(《有怀》之二)大量的第一、第二人称代词入诗以制造对话交谈的现场情境,也是“我手写我口”的体现,如此例子不一而足。苏曼殊的不少诗歌,如《有怀》之二等确有一定的指涉外在真实生活的实际功能。针对明确交谈对象以设身处地的言谈场景入诗,与日常口语入诗、读之朗朗上口的效果存在一定的因果关联。

苏曼殊诗歌的主体部分是七言绝句。七言的字数十分有利于在创造抑扬顿挫的音韵美的同时展开完整的简单句、复杂句乃至从句和复句,并使大量连词、助词、叹词等传统语法意义上的虚词入诗,极大地扩充了每一个环节的叙事内容和情感的曲折轨迹。大量的第一与第二人称代词、疑问代词、疑问副词入诗,增添了主体性的显现与话语的主观色彩,进一步增强了抒情性。此外,旧体诗多被认为是经常省略语法成分的文

类,复杂主谓句、复句和从句也是四言、五言诗歌无法承载的语法形式。可将苏曼殊的自创七绝与其翻译的四言古体《赞大海》、五言古体《去燕》对比观之。

皇涛澜汗,灵海黝冥。万艘鼓楫,泛若轻萍。芒芒九围,每有遗虚,旷哉天沼,匪人攸居。(《赞大海》)<sup>[6]71</sup>

燕子归何处,无人与别离。女行蓼谁见,谁为感差池。女行未分明,蹀躞复何为。春声无与和,尼南欲语谁。(《去燕》)<sup>[7]88</sup>

禅心一任蛾眉妒,佛说原来怨是亲。雨笠烟蓑归去也,与人无爱亦无嗔。(《寄调筝人》之二)<sup>[7]50</sup>

九年面壁成空相,持锡归来悔晤卿。我本负人今已矣,任他人作乐中筝。(《本事诗》之十)<sup>[7]47</sup>

契阔死生君莫问,行云流水一孤僧。无端狂笑无端哭,纵有欢肠已似冰。《过若松町有感示仲兄》<sup>[7]51</sup>

由上可见,七言诗能够将宾语从句、并列复句等复杂句式纳于七字,并在七字内承载主谓宾完整的单句;四言诗则不得不总是采取将主谓宾这种最普遍的简单句拆为两句的格局——“万艘鼓楫,泛若轻萍”,或是索性摒弃散文语法——“皇涛澜汗,灵海黝冥”,改为旧体诗传统的意象并进行叠加。传统语文学认为汉语是一种广泛使用“题评句”<sup>[8]</sup>的语言。题评句的两部分——“主题”和“评论”,实际上是一种语义层面的划分。在语法层面,可以说是言说者为了表意的需要而采取的主语、谓语、宾语等成分移置的策略。在四言诗中,一个完整的主谓句总是被拆分成两截“旷哉天沼,匪人攸居。”“万艘鼓楫,泛若轻萍。”“芒芒九围,每有遗虚。”不胜枚举。以两行题评句的形式展开内容细部(时空、人物、事件)是四言诗的惯用体制。五言诗已经可以承载简单主谓句于一行——“燕子归何处”“女行未分明”,但是也仅此而已。七言诗的长度则能够附加形容词、副词、连词以构成复杂的主谓句、转折复句(“纵有欢肠已似冰”)、并列结构(“无端狂笑无端哭”)、宾语从句(“佛说原来怨是亲”)。也可以囊括完整的题评句于一句(“契阔死生君莫问”),同时用助词、语气词等增强主观抒情性,表明情感态度(“雨笠烟蓑归去也”)。总而言之,七言的语法形式远较四言、五言自由灵活。语法词的功能是标识时态、语态与因果、从属等逻辑关系,它们的正常使用可保证话语被广泛理解,它们若被反常规、反逻辑、反时间性的编排,就不能确保发话者与受话者之间有效的交际沟通。

苏曼殊的诗总是倾向于以语法词来串联意象和张罗意脉的承转,大量使用完整的主谓句、述宾结构并

辅以复句、从句,极大程度地削弱了词类活用的现象,并很少使用倒装、错序结构。因此这使他的诗歌语法显得与日常口语、散文书写的语法结构颇多相似,消除了诗句的语义模糊和复义性,七言诗的格局也对诗人缩短作为书面语、雅文学之旧体诗和俗白口语的距离发挥了积极作用,正符合“诗界革命”的要求,也就具有“一脉清新的近代味”<sup>[9]281</sup>。

### 三、诗语言的修辞“筋骨”

诗语言与散文语言、诗人用语和日常用语之间从来不存在泾渭分明的界限,诗性、非诗性之间没有绝对的畛域,而是始终处于互动对话的关系之中。但是,以语言符号学的视域观之,诗性的语言除了因为经常被限制在固定的形态之中而为人所识外,它的特征从根本上说还是言说本身的话语行为重于言说的信息,诗语言更侧重于指涉自身而非指引外部现实世界。用新修辞学主力之一的列日学派观点来说,“诗”的属性在于特定文类/语用场所的话语所凸显的修辞功能和修辞效果。

在西方古典修辞学已衰落一个多世纪的20世纪60年代,语言学家、符号学家、哲学家在各自的理论视野下掀起复兴修辞学的运动。比利时列日大学诗学研究中心于1970年出版的《普通修辞学》,将索绪尔普通语言学的思想引入修辞学,作为解释和涵括所有辞格的共同基础。同时他们援引叶姆斯列夫、本维尼斯特、热奈特等人的研究成果,从分解话语至最小意义单位入手,从语形变换、义素变换、句法变换和逻辑变换四个向度探讨辞格的内在机制。语形变换和义素变换是词及其以下层面的内容与形式的辞格,句法变换和逻辑变换分别是句子及更大层面的内容与形式的辞格。列日学派把雅各布森意义上的诗性功能称为修辞功能<sup>[9]16</sup>,还借助巴特“写作的零度”的概念,以修辞上的零度界定作为一种语言偏离(deviation)的修辞<sup>[10]13-45</sup>。其中也吸取了格雷马斯《结构语义学》的成果,关注“义素的补充与隐藏”如何扩展意义的空间;修辞的终点是情感力量传递于读者的情感效果,读者据此情感现象的生成做出价值判断。总而言之,列日学派以结构主义语言学的方法论重建修辞学的研究体系和概念系统,规避主观主义、印象式描述的研究,致力于探索一种操作性强、深入细致、条理明晰的方法,并将逻辑学、诗学、美学纳入互动联系的视域。

列日学派继承雅各布森语言学的观点,把诗学界定为关涉诗歌基本原则的全部知识,诗歌代表着文学的典型范式。他们把具有诗性效果的、与语言常规(语言零度)的偏离称为修辞,正是这种偏离导

致雅各布森在《语言学及诗学》中关于“诗性功能”的提出。列日学派把这个诗性功能称为“修辞功能”，偏离可有四种操作模式：损抑、增添、增损、更序。诗歌章法是一种特殊的约定俗成，如音步、节奏、韵律都要遵循固定的规约，但是“习俗是一种偏离的形式，它自身试图吸引我们对信息的注意而不是对信息的意思的注意，因此，它可以被看作一个修辞的程序并依辞格分类”<sup>[10]39</sup>。所以说，诗歌较之日常语言的偏离是制度化的偏离，是让读者关注话语建构本身。

如果借用列日学派的研究方法观照苏曼殊诗歌之“诗性”与“散文性”的问题，首先是诗歌尤其是旧体诗对声调格律有特殊的要求，这是语形层面最明显的诗性特征。双声叠韵、渐重复沓都是典型的语形辞格，即便是散文化的日常书写形式如“雨笠烟蓑归去也”，也必须规限于七言、四行的体制并通过音韵格律要求进行筛选，已与日常语言疏离；隐喻、用典、复义双关、矛盾形容法都是苏曼殊最常使用的语义修辞装置，是词在纵聚合轴上的替换所造成的辞格，此般例句不胜枚举；对偶也是最能体现诗性的句法辞格之一。苏曼殊的诗歌尤为突出的一个特征是人称代词“我”“吾”“卿”“余”与疑问词“谁”“几”“何”所表征的强烈主体性干预，呈现为带有表演性的、对自然语言的系统性转化，它们在设问、反问、疑问、感叹句式之中的调配，创造出现实与联想、此时与彼时并置交融的场域，制造出令读者观看诗人自导自演的情景剧的效果。苏曼殊的诗歌另外擅长的是运用重复、对比、夸张、反讽等语义辞格和逻辑辞格以构造字面意义与潜藏意义之间的沟壑，如《过若松町有感示仲兄》中的“无端狂笑无端哭，纵有欢肠已似冰”。这些辞格与“语言零度”偏移的主要作用是损抑、增添、增损。更序的情况较少。

以苏曼殊《本事诗》之一为例，“无量春愁无量恨，一时都向指间鸣。我亦艰难多病日，哪堪重听八云箏”<sup>[7]45</sup>。这首诗运用的辞格有：(1) 语形辞格：双声、叠韵。若以现代汉语拼音识读，“艰难”可作叠韵，“春愁”是双声。(2) 语义辞格：复义。“无量”常见于佛教语境，指“多大而不可计量也。又数目之名”<sup>[11]2176</sup>。苏曼殊用“无量”形容非宗教语境下的愁肠怨绪。(3) 句法辞格：反问。反问是增添形式的修辞偏离，与陈述式“不堪”相比，“哪堪”更加突出主观情感的张力，从而增强主体性的显现，也导致读者接受时的情感反应和价值判断有所不同。(4) 逻辑辞格：通感、并列重复、相反对比。通感兼有语义辞格和逻辑辞格的性质。绵延不止、萦绕于心的“春愁”和“恨”与婉转弦乐在逻辑上产生关联，

情感震荡胸中对应于音乐击于弦上，转化于诗歌文本，便是抽象的情感代替具体的声音鸣于指间，这种转化还需要读者对不同概念空间的整合联想才能完成。“无量……无量……”的复沓强调情感之累积浓烈，上句的张力与下句“一时”之迸发形成心理时间与物理时间的鲜明反差，致使“无量”情感的力量愈显强烈，指间乐音愈加不堪忍受。与隐喻等基于纵聚合轴上进行替换的辞格不同，重复、对比的辞格传达于读者的情感现象是借由横组合轴上前后关联的语境完成的。

此外，副词“都”标识情感的瞬时强度并划定概念空间的面积，“重”则在语义上标识时间历史的维度，这个与前文并无逻辑关联的语用预设，召唤想象的空间构成文本语境的今昔对比，也是诗性效果的体现。这个蕴含记忆的指涉也参与构成作者苏曼殊的创作风格。即使“泪眼更谁愁似我？亲前犹自忆同人”“多谢刘三问消息，尚留微命作诗僧”等诗歌确有一定的指涉外在真实生活的实用功能，它们也绝非透明传“真”的再现，更不消说其中所容纳的对比、夸张、反讽等语义辞格和逻辑辞格。表层话语结构是说话者召唤友人与之对话，深层的逻辑构形则是说话者向他预期的读者展演他的言谈，这些具有强烈语用意义的话语已不再直接指涉外物。因此，苏曼殊的诗歌看似“散文化”的表达形式实际兼具语形、语义、句法和逻辑的修辞装置的共同配合，同时也是抒情的主要载体。

在当代符号学奠基人之一、美国逻辑学家普尔斯基创立的诸种多维度的符号三分法之中，普尔斯基于亚里士多德对主位和述位的辨别，提出了一组述位符号、命题符号、论证符号的三元逻辑关系。尽管普尔斯基的这组三元符号原本关涉的是传统逻辑符号的领域，但它也可以帮助我们辨识旧体诗表意机制的语义逻辑构形。在普尔斯基看来，述位符号相对于主位而言，总是提供一些新信息，就其表意机制而言，它是一种表示可能存在的符号，它可以被理解为表征某种可能的符物。命题符号是指涉一种实际存在的符号，它由述位符号构成。论证符号则是一种表示推理的符号，它必定是一个象征符号，它能够代表一种规则。论证符号必须包含一个命题符号作为它的前提，它的另一部分——结论代表的是它的符解。苏曼殊的诗歌不仅有对事物性质、特征、境况的描述，而且还有大量的论点表达和自我说服。文学语言的意义建构不可能用形式逻辑式的证实证伪，但是这些论点表达和自我说服，共同见证了苏曼殊对建立属于自己的文学世界的表意规则的尝试。

例如，“我已袈裟全湿透，那堪重听割鸡箏”（《题

《静女调箏图》》,“我已袈裟全湿透”可以看作命题符号,在语义上它指涉一种实际存在境况,是下句结论“那堪重听割鸡箏”的前提。反问句“那堪重听割鸡箏”的意思是“不堪重听割鸡箏”,是附着强烈情感的主观判断。虽然“不堪”和“哪堪”都指涉的是话语外部的现实相同,但是“哪堪”却强调论证符号的结论是出自主观情感与现实处境的互相干预。这种论证符号的符解关涉一个以说话者相信的“意义真值”为目标的话语时刻,如果说文学文本中的述位符号仅作为表达事物某种属性的符号被理解,命题符号的主要功能是指涉言说者所处的外部现实实情,论证符号则引导受话者/读者把语言符号作为理解对象本身来关注。

苏曼殊的诗歌经常运用夸张、对比、设问、反问等语义辞格和逻辑辞格辅助展开表意的层次和波折。他一方面利用论证符号的推理过程推进文脉,有力地说服读者和自我说服。例如“近日诗肠饶几许,何妨伴我听啼鹃。”(《西湖韬光庵夜闻鹃声简刘三》)“词客飘蓬君与我,可能异域为招魂。”(《题<拜伦集>》)“日日思卿令人老,孤窗无那正黄昏。”(《寄调箏人三首》之三)另一方面又将矛盾的前提和结论并置,以取消自然逻辑的方式制造修辞——诗性效果。例如“九年面壁成空相,持锡归来悔晤卿。”(《东来与慈亲相会忽感刘三天梅去我万里不知涕泗之横流也》)一个“悔”字推翻漫长修行后的“空”悟“还卿一钵无情泪,恨不相逢未髻时”(《本事诗》之六)，“无情”泪向读者揭示的是多情难愈的心“空山流水无人迹,何处蛾眉有怨词”(《东居杂诗》之十八),上句是写自然的自洽“无我”,对句则在该山水画卷上突然点上“哀怨”一笔。

#### 四、结语

综上所述,“诗性”的语言除了因为经常被限制在固定的形态之中而为人所识之外,它的特征从根本上说还是言说本身的话语行为重于言说的信息,诗语言更侧重于指涉自身而非指引外部现实世界,诗的属性在于特定文类/语用场所的话语所凸显的修辞功能和修辞效果。旧体诗的意象、用典、意境,归根结底源自文本在千百年传统积淀中形成的、承载于语词的文化类属性和特殊性,借助认知空间的整合,使词典义背后的深层复义及语用意义得以表达。

处于古今转型之际的苏曼殊诗歌是自然语言之上的精心建模,是带着旧体诗文类特制的“镣铐”的个性书写,又在符码规范上承先启后。在苏曼殊看似“散文性”的诗歌中,汉语的语法单位和语法功能极为显著地得到多样的应用实践,成为不可或缺的修辞装置,它们所构建的句法辞格、逻辑辞格与其他辞格一同发挥诗性功能。苏曼殊的诗歌将多种多样的辞格浓缩于一体,让诗性效果和情感力量强烈而丰富地瞬时展现,使他的诗歌既有真率晓畅的一面,又有很强的可读性和感染力。

#### 参考文献:

- [1] 谢冕. 1898:百年忧患[M]. 济南:山东教育出版社, 1998.
- [2] 唐珂. 兼译而作的互文系统——再论苏曼殊的诗歌翻译[J]. 信阳师范学院学报(哲学社会科学版), 2014, 34(4): 105-110.
- [3] JURI M. LOTMAN. "Primary and Secondary Communication Modeling Systems." [C]//Soviet Semiotics: An Anthology. Ed. Daniel P. Lucid. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977.
- [4] ROLAND BARTHES. Elements of Semiology [M]. Trans. Annette Lavers and Colin Smith. Hill and Wang: New York, 1968.
- [5] 苏曼殊. 苏曼殊文集(上册) [M]. 马以君, 编注, 柳无忌, 校订. 广州: 花城出版社, 1991.
- [6] ROMAN JAKOBSON. Linguistics and Poetics. Language in Literature. Eds. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, Cambridge: Belknap - Harvard University Press, 1987.
- [7] 苏曼殊. 苏曼殊全集(第1册) [M]. 柳亚子, 编. 北京: 中国书店, 1985.
- [8] YUEN REN CHAO. A Grammar of Spoken Chinese [M]. Berkeley: University of California Press, 1965.
- [9] 郁达夫. 郁达夫全集(第10卷) [M]. 吴秀明, 主编. 杭州: 浙江大学出版社, 2007.
- [10] GROUP μ ( JACQUQUES DUBOIS ET AL. ). A General Rhetoric [M]. Trans. Paul B. Burrell and Edgar M. Slotkin. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.
- [11] 丁福保. 佛学大辞典 [M]. 上海: 上海佛学书局, 1994.

(责任编辑: 韩大强)