

【主持人语】凡是表意文本，都有形式。文艺研究、文化研究，都少不了研究形式。但是对于形式论，从古代起就有不少批评，至今仍有不少“理论家”还在说那几句老话——无非是说形式论不关心内容。因此，首先要说清楚的是：形式论并非弃内容于不顾，恰恰相反，“从形式出发”，往往更可以击中内容分析的要害。任何文本表达意义，必须通过一定的形式。而且现代文化在各种形式上已经发展得颇为复杂，没有专门化的探讨，大而化之的印象式讨论，已经不可能做形式探究。可以说，排除形式论，现代批评已经不可能正常运作。我们在分析中，应当超越形式层次，进入对文化和意识形态的探究，这是批评的必然方向，但这不是说可以跳过形式分析。哈特曼有言“有很多路子超越形式论，最无用的路子是不学形式论。”本期发表的4篇形式论研究文章，讨论了形式论的各个分支（如符号学、叙述学、风格学），但是它们的理论都归结于当今文学、艺术、文化的实践。王长才仔细辨析了符号学中的一个重要概念“伴随文本”，谭光辉讨论的是形式论中最困难的题目即情感意义的规律，刁生虎深入阐发了中国文学的叙事传统，拙作则试图用符号学的附加符码理论重新定义风格学的基本范畴。我们开拓文学理论研究新领域的努力是真诚的。我们等待同行提出质疑，提出论辩：每位作者，都静等你们的帮助，带领我们一道前行。（赵毅衡）

风格是文本的附加符码^{*}

赵毅衡^{**}

摘要：风格是构成符号文本意义的重要成分，因此是符号学必须讨论的课题。风格研究虽然历史悠久，却留下了大量未能解决的问题，甚至风格的定义都不清楚。本文提出：风格是文本的附加符码的总称，这种附加符码原是弥补口语转成文字丢失的成分的附加因素，实际上遍及所有的符号文本。风格是符号文本的时代的、民族的、个人的各方面区别性特征，因此风格必须在与其他文本的对比中才能显现。但是风格与符号文本本身的构成符码不同，它较少干预文本的指称意义。但是对于艺术文本来说，附加符码反而是最本质的，从风格符号学观察，艺术文本是正常文本的颠倒，因为其中的风格附加符码反而成为艺术文本的

* 基金项目：2018年度四川大学中央高校研究项目中期成果之一。

** 作者简介：赵毅衡（1943—），男，四川大学文学与新闻学院教授，博士生导师，四川大学符号学—传媒学研究所所长，研究方向为意义理论、符号学、叙述学。

基本符码。

关键词：风格；修辞；附加符码；基本符码

一 为什么可以从符号学探寻风格之谜

或许更应当问的问题是：从符号学讨论风格会有什么好处。首先，符号的存在即是为了传达意义，符号学就是意义之学，而风格无论何种定义，都是一种意义行为。尤其风格是一种至今界说不清的意义行为，那就更需要从符号学角度予以审视。

任何符号文本的意义，分别存在于三个环节，风格也是如此：造就风格意义的因素，存在于发出者的意图中，存在于文本的可感知成分中，最终却必须落实于接受者的认知中。符号的定义是“被认为携带着意义的感知”^[1]。既然任何意义都必须靠符号才能表现、传达、解释，那么风格必定是符号文本的某种特殊组成成分。但是本文必须做更精细的论证，必须清楚地回答“风格因素究竟构成符号文本的哪些部分，风格符号与构成文本的其他符号因素究竟有何不同”。毕竟，在风格研究领域，直观感知的观察相当多，具体而微的、经得起挑战的分析不容易做到。

必须说清，笔者不是第一个提议从符号学研究风格学的人，现代风格学历史上，不少人尝试过从符号学出发进行研究。现代风格学与符号学关系深远，只是至今两个学科结合得不够完美。瑞士语言学家夏尔·巴依（Charles Bally）在1909年的《法语风格学论》中首先提出“风格学”（Stylistique）这个学科名称。^{[2] (p2)}他是符号学奠基者索绪尔在日内瓦大学的亲授学生，是把索绪尔的讲课记下写成名著《普通语言学教程》的领衔编写者，是把索绪尔理论应用于风格学的第一人。此外，对风格学发展做出巨大贡献的雅可布森，是符号学历史上最著名的火种传播者，他的著名的“文本六功能”理论至今是风格学关键文献。著名的《诗歌符号学》作者里法泰尔很关注风格学，他的论辩本文依然要用到。而在中国现代风格学史上的先驱学者高名凯、方光焘，都是留学法国、最早接触索绪尔理论的人物，是符号学进入中国语言学研究的开路者，他们在20世纪50年代关于“言语”与“语言”的争论，是符号学进入中国学界的第一次波澜。

既然那么多风格学发展史上的关键人物兼为符号学大师，那么符号学应当是现代风格学研究的基础理论，至少是方法论之一。关心“意义表达规律”的符号学，和关注“意义表达特点”的风格学，互相靠拢，应当是自然而然的事。但是至今这两个学科的融合并不明显：符号学界几乎没有什么人在研究风格学，而风格学界几乎无人关心符号学。虽然大家都感觉到这个局面不对，但是始终没有找到路径。符号学者克林肯伯格指出，《牛津英语词典》曾经在“Style”词条下列出27种定义，没有一条从符号学角度加以讨论。^{[3] (P1040)}

这件听起来奇怪的事，细思之不见得不可思议，这种隔阂反而是可以理解的。无论是符号学还是风格学，都是极其古老的学科，中西都有极长的“史前史”传统，这两个学科都有自己巨大的文献库。而从符号学进行跨学科讨论，不得不引入新的概念，需要

更复杂的论证。本文可能会遇到的不同意见，相当重要的一个方面就是与已有传统的衔接，希望这个难题能得到比较妥善的处理。

风格研究非常古老，中西传统很不相同：中国人多着眼于文章写作体裁，西方人讨论修辞兼带风格，体裁则以美术为多。中西现代之前的风格论，著作虽然宏富，都重在宗经征圣，描述并分类，明理求本都不够。钟嵘的《诗品》、司空图的《二十四诗品》与德米特里厄斯的《论文体》，讨论方式没有什么不同，均为观点罗列，细说范畴，局限于风格实践。今人整理古典风格学，往往陷入文献整理对比，不得不追溯大量的讨论，却不触及究竟什么是风格这个根本问题。讨论中国文论的其他范畴，同样会出现“一看就明白，一思考就糊涂，一解释就犯愁”（季羨林语）^[4]的局面，那往往是因为现代学术常以西方文学批评话语为标准。而风格研究更为困难：中国范畴如“雄浑”“典雅”人人会用，正如西方人对“崇高风格”“后现代风格”也很明白，但是究竟这些风格指什么，这个问题对中西方使用者一样困难，因为现代风格学的理论体系至今未完全确立。风格学的丰富研究传统与现代方法的承接，实际上比“文论”的其他部分更为困难。

现代风格学学科是在20世纪初提出的，至今成果已经汗牛充栋。但关于风格的本质、风格与作品的其他因素之间的关系究竟是什么，仍众说纷纭。专家们提出无数关于风格的定义，听起来大同小异。笔者觉得原因之一，是在雅可布森与里法泰尔之后，符号学界关于风格的探索停顿了，没有能得出一个结果就半途而废。不仅在中国如此，在世界范围内也是如此，风格学与符号学各自钻进自己车载斗量的文献堆里，画地为城，各守一方，这样风格学就失去了一个重要的方法论支持。

尤其是数字时代来临，电影、电视、网络等现代媒体惊人发展，图像转向迅速发生，文化评论不得不使用越来越多的风格术语。新媒介和新体裁越多，有关风格的讨论越来越多，有关风格的本质我们所知却越来越少。各种风格范畴的形容词，我们都知道怎么用，就是不知道我们究竟为什么如此用。

因此，从符号学重新探究风格，一个最主要的目的，就是解剖风格这种意义表达方式，解读它内藏的秘密。没有一种符号表意活动会没有风格，那么风格成分应当是任何符号文本必定携带的。本文从符号文本基本构成出发，或许可以窥见风格这个黑箱的内部结构，而不再泛泛地讨论风格现象。当然这需要一步步论证，不过本文目标明确：“风格的构成”将是本文最终试图得出的结论。

二 无处不风格

关于风格的讨论，最大的困难是它无所不在，反而无处上手。对此，风格学者并没有给我们比较清晰的说法：“语言风格，是指语言运用中所表现出来的各种特点的综合。”^[5]^(P232)如果风格是文本全部因素的综合，就找不出风格学的边界，因为所有的符号文本都“由全部因素”组成，风格学就等同于“文本研究”。实际上风格学家布朗夏真的如此建议，他还为此专门发明了一个词“符号风格”（semiostyle），意思是所有的符号因素必有风格。^[6]^(P297)风格就是符号文本的一切，这论断不仅大而无当，实际上把风格淹

没于一切意义活动中。

宋振华、王今铮提出“特点说”：“风格是在语言实践中语音、语法、词汇、修辞的基础上形成的特点综合的结果。”^{[7](P15)}如果风格就是特点，那么是否任何作品的特点都是风格？看来这也并非无懈可击。西方词典中的定义，大部分也是沿着“特点”路线。《韦伯斯特大辞典》说 Style 是“表现”“行为”“生活方式”等的“特殊方式”（distinctive manner），这依然在说“特点”，却没有说清究竟什么“特点”。^[8]

另一些风格定义，几乎是同义反复：“作为最上层的风格概念，是个人、语体、时代、表现等各类语言风格的总概念。”这里的几个概念“风格”“语体”“语言风格”实际上是同一个词“style”的中文对译。定义过于笼统，无所不包，也就无法成为一个界限分明的学科。西方学者一样有类似推磨式的定义，例如恩科维斯特给出的定义“风格是语言运用中对不同表达方式的选择”^{[9](P10)}。任何文本的组成都必须选择，显然并非所有的选择都是风格。以上列举的各种定义如此宽泛，以至于符号学者克林肯伯格感叹说，“风格”这个术语，人人会用，却无人说得清其构成，是个“认识论黑箱”。^{[3](P1040)}刘勰讨论风格，用了“波诡云谲”（刘勰《文心雕龙·体性》）。此四字后来成为成语，“不可捉摸”，这也是风格研究之难留下的历史印迹。

风格学在中国长期以来被称为“文体学”，“文体”这个中文词可以兼指“文字体例”与“文章体裁”。从历史上看，用此词问题不大，中西文化史上大部分文本体裁都是以语言文字为媒介的，中国的风格学传统，从曹丕、陆机、钟嵘、司空图起一直到明清，都是分别文体讨论风格。体裁及其体例决定了文本的根本品格，是文本的根本性立足点，这点在西方亦是如此。亚里士多德认为最重要的是弄清“表达的适合方式是什么？（是演讲？是诗歌？是散文？）”^{[10](P26-27)}。他也是首先关心体裁的决定性作用。

今天来看，“文体学”作为学科名称已经很不方便，因为当今绝大多数符号文本，已经不是文字体裁，关于风格的讨论也远远离开语言文字，遍及各种媒介。在数字时代，传统文字体裁大多已经边缘化。不少“文体学”学者明白这个译名过于不便，便转向用“风格学”作为学科名称^[11]，尤其是研究图像、动作、体态、设计等的学者更不得如此。虽然“风格学”依然讨论语言问题，关于风格的讨论已经远远越出“文体”范围。

文化是一个社会的表意文本集合，风格研究的范围延展到整个人类文化。文化史家常用风格作为划代的标志。中国艺术风格学开拓者滕固对艺术史的独特贡献，就是试图用风格史来代替中国史家喜欢用的朝代史，风格的兴代才是真正的艺术演变。^{[12](P12)}而方光焘的提法相当宏大：“风格是一定世界观表达手段的体系。”^{[13](P158)}张坚的说法可能更准确一些：“风格史是文化普遍史的隐喻。”风格变迁，至少是可以把握文化演变的入手方式。

所谓的“应用风格”（即每部作品附加的个人化符码）如“情感风格”“独家风格”“文本的表现风格”，那就更为多端：有的与体裁和媒介结合（史诗悲壮、古歌简朴、砖画稚拙、微信简练、弹幕肆无忌惮等）；或是艺术家的个人风格（托尔斯泰宏大、陀思妥耶夫斯基深沉、屠格涅夫悠远；瓦格纳气势、肖邦雅趣、斯特拉文斯基佻达、德彪西空灵等）；或是艺术特点，歌唱家可以有“华彩风格”，棋坛高手可以有“宇宙流风格”，

足球名将脚法可以有“桑巴风格”，甚至理论家可以有“通脱不羁”；或是社群或阶层趣味的判断标准（例如风格矫情、做作、媚俗、假大空、高大上等）；甚至夸人外表，说此人举止有风度、言语有风采，夸女子，则说她神采风雅、外貌有风韵。

甚至“风格”二字本身，在中国一直是相当高的赞语，仅仅说“有风格”就是足够的赞美，以“风”而有风度、风气、风神。刘勰说“亦各有美，风格存焉”。《世说新语》品藻人物说“风格秀整”（《世说新语·德行》）。后人不断用此词描写人物风貌：唐人说高僧“鉴虚为僧，颇有风格”（李肇《唐国史补》卷中），说女子美貌“风格容仪，真神仙也”（赵璘《因话录·商上》）。不管是说文，说艺，还是说人，“有风格”成了赞语，“没有风格”成了平庸的标志。到今天，风格学作为一门学科应当维持学术中性，“风格”这个词，甚至风格研究依然不是完全中性，而是暗藏着一层赞美。实际上西文的“stylish”赞美程度更高，此时中文风格两字还不够。这一切的原因，来自风格的对比性质：雷同而风格过少，即为不值得注目。

风格一方面是文本特点，另一方面又遍及各种人类行为。英国风格学家劳利甚至说风格“从文学开始的‘笔法’比喻，扩大到其他艺术，扩大到整个人类活动，扩大到体育，甚至小偷，甚至动物”^{[14] (P5)}。一句话，所有的意义行为，动物的某些活动被人类认为有意义（例如豹的奔跑捕猎“凶残”，狗的亲近姿态“晒颜”），就会有风格。以上所有的例子，都可以说是表达意义的“符号文本”，而任何符号文本要表达意义，就必然具有风格性附加符码。

因此，我们可以简单地说风格有两大特点：第一，风格是符号文本形式上与别的文本比较的相异之点；第二，风格无所不在，凡是符号文本在表达意义上都会有风格。

这两点如何调和呢？在符用学上调和，在接受者的认知中是一致的。如果两个文本，在我们需要进行对比的关注点上相似，那么这些点就不落在我们注意的范围中。风格是区别性的形式特征，因此必须相比较才能出现。一位彝族姑娘的头饰富丽，风格性的确很强，但是与其他民族，尤其是汉族女孩的发型风格对比而言的，相比于其他维吾尔族女孩，她只是在遵循传统而已，她的头饰并不显示为风格特征。一本线装书很有风格，但那是针对现代装帧的书而言的，在国故书库中，或对于一个成天看线装书的人，没有区别性风格特征，此书装帧很可能缺乏风格。

区分点大部分是有范畴的，即在某些共同方式上相区分。实际上所有的风格，不论是“备用”还是“应用”，都是在对比中才能出现。一旦处于对比条件中，任何风格都是应用风格。社会符号学家霍奇与克雷斯把风格定义为“元符号”（meta-sign）^{[15] (P82)}，大致即是范畴：说出某种风格，必然归之于某种范畴，说某人“风姿绰约”或“风格清朗”，都是归入这个文化中理解的范畴。风格本身承载着重要的社会意义，也就是文化类型的范畴区分。其实任何类型都是元符号，只是风格比较明显地以范畴作区分。但这点并非完全正确。艺术的创新就是破坏现有范畴，除非把“创新”也看作一个范畴。

因此，风格学界有过关于“异变说”的争论：王德春认为“语体风格是言语功能的变体”^{[16] (P43)}；弗里克（Fricke）认为必然有一个风格的“正规”（norm），任何可辨认的风格都是其变异^{[17] (P45)}；恩科维斯特则进一步认为这个“正规”即“风格的非标出项”，

应当说他这个看法既弄错了风格的本质，也弄错了标出性。^{[18](P15)}张德明对“异变说”有不同意见，他认为风格不一定是“常规”的变异。理由是“民族风格”“时代风格”并不是变异，它们就是常规。^[19]我想这里恐怕双方都有点误会。如果某读者认出某个文本有“民族风格”，肯定这位读者看出来它与别的民族的符号文本有所不同，“时代风格”也同理。“异”在这里指的是对比中看出区别。王德春说的是“言语”的风格，那就是说他认为“语言”比较稳定，这是索绪尔的观点，应当说是讲道理的。骆小所提出：“艺术语言的风格是常规的变异。”^{[20](P23)}他讨论的是“艺术语言”，相对于非艺术的语言，的确有所变异是艺术文本之必需。

笔者认为，没有对比就没有风格，实际上风格研究起始于笔语与口语的对比。口头表意有明显的风格：语气声高、抑扬顿挫、流畅度、面容身体表情、语音身份等，这些“类语言”保证意义的顺畅接受，这就是为什么德里达贬低口语，认为口语的表意是透明的，人类文明基本上是“口语中心主义”，而文字笔语的意义可以因歧解而丰富，像中文这样的非拼音文字，才是意义的真正源泉。^{[21](P86)}他的说法在这一点上是对的：文字虽然是人类文明的一大进步，却不能依靠大量口气等附加成分的帮助，取得多元播散的品格。由此，在每个民族的笔语中，都发展出一套补救措施，那就是风格。许多关于风格的讲究，实际上是对文字写作落入孤立语境后的补充符码。所以里法泰尔明确地说，正是因为“书面文本没有口头交往的姿态、表情、语态，而又需要超越枯燥的纯交流，防止读者作‘最低解码’，即看到上文就猜到下文”，所以“文学风格产生于作者在克服讯息传达给读者时遇到的困难所倾注的努力”，是为了追慕口头交流效果而在书面文本（“最低符码”）上添加的各种附加符码。上面这段讨论似乎很学术，其实非常容易理解。口语中说“回去”，口语有各种口气、姿势、场合的帮助，让人明白这是威胁，或是命令，或是规劝，或是恳求。笔语不得不借助于标点、段落、转述等手法，让读者不至于停留于“最低解码”的干涩字面意义理解。张德明认为语言风格因素有两种：语音、词汇、语法是“语言性风格手段”，这些因素与口语共享；而修辞、标点、篇章、图表等表现方式，是“非语言风格手段”，它们是书面方式的风格手段。^[19]

“风格”一词的西语词根 *stylus*，原是拉丁文中用来刻字的“铁笔”。风格原先就是指帮助表现各种附加意义的“文笔手段”，后来成为其他符号表意体裁，如图画、装饰、礼仪、音乐、仪态、交际、治理、争端甚至打仗等都成为用来帮助表意的手段。任何符号文本要表意，而且要与别的文本的表意方式有所区别，就不可能完全没有这些手段。一个文本要隶属或归类于某个民族、某个时代、某个体裁、某个流派、某个社会阶层、某个人，就必须与别的民族、时代、体裁、流派、阶层、个人有所不同，文本本身会有所区别，但是风格直接作用于接受者的感官。风格无所不在，因为它是符号文本力图获得某种效果的功能性构造。风格研究的重点应当在符用学（*pragmatics*）上，在这一点上，不少研究者逐渐殊途同归，笔者的争论点只是：风格是哪一部分符码？

三 风格的定义：文本附加符码

风格是文本的附加成分，是加于狭义的文本之上的附加符码。符码是解读文本基本

意义的依据，附加符码是帮助确定文本附带意义的各种增添的符码。著名语言学家高名凯明确提出：“组织成风格系统的，既可以是基本系统身上附加的色彩，也可以是不存在于基本系统身上的特有的附加色彩。”^[22]高名凯这段话两次强调了“附加”，而且提出了“双附加论”：既可以加在“基本（文本）体系”之上，又可以加在“非基本（文本）体系”之上。笔者认为他说的“非基本体系”指的是各种附加文本。这是非常了不起的真知灼见，却并不难理解：一部电影可以有大量风格，电影的片头片尾、彩蛋、NG花絮、字母设计等都可以有风格。

现代风格学创始人巴依把文本的意义分成两层，“理性（或概念）内容”是文本意义的核心，而风格却落在文本的“表情（或表达性）内容”。因此，风格是在文本编码—解码之上的附加符码。理法泰尔指出风格重点是一种“后符码”（code a posteriori）。^{[23] (P78)}巴尔特看来也赞同这样的观点，在名著《写作的零度》中，巴尔特仔细分析加缪的小说《陌生人》时指出：“语言结构在文学之内，而风格几乎在文学之外。”^{[24] (P4)}这话应当如何理解呢？如果我们把巴尔特此言说得更清楚一些，可以理解成“语言结构在文本之内，而风格几乎在文本之外”。讲同样的故事，风格一旦不同，写出来的小说、拍出来的电影，就会完全不同。说风格“在文本之外”，就是附加符码。

巴尔特提出有两种艺术类型是“风格缺席”，一种是他所谓“莫泊桑、左拉、都德以及他们的追随者”，他认为这些“现实主义/自然主义者”是“艺匠”，他们的写作只是“为了表现一种像某一客体一样的惰性现实”，因此他们是“无风格的作家”^{[24] (P20)}，也就是“不够艺术家资格的作家”。另一种是加缪《局外人》式的不动声色，“完成了一种‘不在’的风格，这几乎是一种理想风格的‘不在’”^{[24] (P36)}。一个文本无法让大部分接收者感受到它的风格附加解码，也就是很难找到可识别的“显性”风格，那么它似乎只有“中性风格”，或者称“低调风格”，或“白色写作”。但是此小说的情节（主人公无故杀人而被判决死刑）却相当令人震惊，加缪能让风格“理想地不在”，读者却感到有意为之的强烈风格：文本失去了外壳，风格更加赤裸残酷。

意大利符号学家埃柯（Umberto Eco）并不是第一个提出从符码角度研究风格的人，但是他讨论符码问题最为详细。他指出接收者在解释一个符号文本时，首先要对付文本的“现存符码”（existing codes），但是解释者会不断地加上自己的“另外符码”（extra-coding），用来挑战并且改变现存符码，从而形成带有色彩的“增添符码”（over-coding）。^{[25] (P129)}这样就形成了双层解释：“符码把意义赋予一个最简表述，而增添符码把增加的意义给予一个扩大了表意系列……例如一个词的表意，可以用不同发音方式，产生不同的意义色彩。”^{[25] (P134)}埃科这段话指出解释者累加“增添符码”会由此增添“风格与意识形态”，但解释者追加的“增添解码”只是风格的来源之一。他没有看到风格性符码实际上在创作意图、文本结构、接收解释中都存在，它附加在基本语义的核心部分之上，因此附加符码的对照物是核心指称符码，不仅是埃科说的读者在面对的文本“现存符码”上添加符码，文本本身可以携带附加符码。同样意思的文字，可以有完全不同的口气；同样对象的绘画，可以有迥异的色彩笔触；同样一套情节，可以有完全不同的讲述方式。

法国风格学者依利加雷有个绝妙的说法：“男人们意味着更多的信息……据说女人不能保持中立。”^{[26] (194)} 男人的意义表达是否比较干涩而直截了当，女性是否比男性更富于风格讲究情调，这问题很有趣，但本文篇幅有限，无法讨论。不过这个说法至少不难体会：风格的确是在“信息”之上的附加因素。

参考文献：

- [1] 赵毅衡. 重新定义符号与符号学 [J]. 国际新闻界, 2013 (6).
- [2] Charles Bally, *Traite de stylistique francaise*, Paris: Klincksiecke, 1951.
- [3] Jan van Klinkenberg, “Style”, *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, Revised and Updated Third Edition, (eds) Thomas A Sebeok, Marcel Danesi, Berlin: De Gryuter Mouton, 2010.
- [4] 转引自党圣元. 如何在文化通识视野中阐释“文气”说: 兼评《文气话语形态研究》[J]. 中国图书评论, 2015 (3).
- [5] 张静主编. 现代汉语 (下册) [M]. 上海: 上海教育出版社, 1983.
- [6] Jean-Marie Blanchard, *Semiostyles: Le ritual de la literature*, *Semiotica*, 1975, 14.
- [7] 宋振华, 王今铮. 语言学概论 [M]. 长春: 吉林人民出版社, 1957.
- [8] “Style”, *Marriam-Webster New Collegiate Dictionary*. 1883.
- [9] Nils Eric Enkvist et al, *Linguistics and Style*, Oxford University Press, 1964.
- [10] 转引自胡壮麟. 理论文体学 [M]. 北京: 外语教学与研究出版社, 2000.
- [11] 刘颖, 肖天久. 《红楼梦》的计量风格学研究 [J]. 红楼梦学刊, 2014 (4).
- [12] 腾固. 中国美术小史//郑昶, 腾固. 中国美术史二种 [M]. 上海: 上海书店出版社, 2011.
- [13] 方光焘. 语言与言语问题讨论的现阶段//语言和言语问题讨论集 [M]. 上海: 上海教育出版社, 1963.
- [14] Walter Raleigh, *Style*, London: Edward Arnold, 1905.
- [15] (英) 罗伯特·霍奇, (英) 冈瑟·克雷斯. 社会符号学 [M]. 周劲松, 张碧译. 成都: 四川教育出版社, 2012.
- [16] 王德春. 现代语言学研究 [M]. 福州: 福建人民出版社, 1983.
- [17] Harald Fricke, *Norm und Abweichung*, Muchun: Back, 1981.
- [18] Nils Erik Enkvist, *Linguistic Stylistics*, The Hague: Mouton, 1973.
- [19] 张德明. 论风格学的基本原理 [J]. 云梦学刊, 1993 (4).
- [20] 骆小所. 艺术语言学 [M]. 昆明: 云南人民出版社, 1992.
- [21] (法) 雅克·德里达. 论文字学 [M]. 汪堂家译. 上海: 上海译文出版社, 2015.
- [22] 高名凯. 语言风格学的内容和任务 [J]. 语言学论丛, 1960 (4).
- [23] Michael Riffaterre, *Essai de stylistique structural*, Paris: Flammarion, 1971.
- [24] (法) 罗兰·巴尔特. 写作的零度 [M]. 李幼蒸译. 北京: 中国人民大学出版社, 2008.
- [25] Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1976.
- [26] (法) 吕斯·伊利加. 三种风格//闫嘉编. 文学理论读本 [M]. 南京: 南京大学出版社, 2013.