

## 第一章

---

# 什麼是「語言風格學」？



## 第一節 語言的空間變體

一個語言會出現三種變體，第一是地理區域不同，形成的變體，這就是我們一般知道的「方言」現象。講同一個語言的民族，走到不同的地方，我們會聽到不同的發音、不同的用詞、不同的造句，腔調變了，用詞變了，但是，相對於其他語言，一個語言的這些地區性變體，又具有許多相同的語言共性，它們在歷史文化上屬於同一個族群，所以儘管有不同，它們仍舊屬於同一個語言。例如閩南方言「刀」念作[tɔ<sup>44</sup>]、「抱」念作[bo<sup>33</sup>]、「羅」念作[lo<sup>24</sup>]、「嫂」念作[so<sup>53</sup>]、「林」念作[lim<sup>24</sup>]、「枕」念作[tɕim<sup>53</sup>]、「侵」念作[ts'im<sup>44</sup>]、「錦」念作[kim<sup>53</sup>]，我們還可以看出發音上跟國語的關聯。這就是一個語言的地區性變體。

方言之間的不同，是一個相同的語言，經過一段時間，由於居住的地方不同，逐漸各自發展出一些特色，這些各自的特色，彼此之間都有密切的對應關係。例如閩南方言上述的「林」、「枕」、「侵」、「錦」，都有一個[-m]收尾，國語都是[-n]收尾，就可以得到一個規律，凡是閩南方言[-m]收尾，對應國語[-n]收尾。又如閩南方言「扁」念作[pĩ<sup>53</sup>]、「面」念作[bĩ<sup>33</sup>]、「甜」念作[tĩ<sup>44</sup>]、「腥」念作[tsĩ<sup>11</sup>]、「生」念作[sĩ<sup>44</sup>]、「見」念作[kĩ<sup>11</sup>]，通通念作鼻化元音，而國語正好都是鼻音收尾，說明了閩南方言的鼻化元音，大部分對應於國語的鼻音收尾。

漢語有七大方言區，亦即存在著七種地區性變體。每一個大方言區又可以一層一層的細分下去，可以分出無數的變體。研究這個領域的學科，叫做方言學。方言學家透過田野調查，穿梭每一個窮鄉僻壤，可以把所有漢語方言都記錄下來。然後觀察它們的特色、共性和對應規律。

## 第二節 語言的社會變體

一個語言，在同一個地區，也可能產生各種各樣的變體。因為同一個社會，使用同一個語言，卻有社會階層的不同、行業的不同、年齡的不同、性別的不同。彼此之間，就可能出現發音的差異、用詞的差異、造句表達的差異。這就是一個語言的社會變體。

例如在不同行業內部，會有一些專用術語，只有這個行業的人員才了解，這就是行話。比如電腦工程師、物理學家、語言學者、醫生等等。軍隊內部（教育班長的措辭）、股票界、網路新詞、年輕人的校園用語、黑社會或江湖用語等等，也都各有其語言特色，他們一樣說的都是國語，彼此之間未必能夠全然聽懂，這些也都是一個語言的社會變體。

有些詞語只見於年輕人，或校園用語，年長的人未必聽得懂，也不會使用在正式場合。例如「掛掉」、「掛了」（死去、壞掉）。「扁」是毆打的意思，如：「他被惡少扁了。」「草」指香菸。「粉」指毒品。「麵粉」就是海洛因的白粉。「梗」指笑料。「哈拉」指閒聊。「馬子」指女朋友、女性。「把馬子」指追求女友。「性子」指男朋友、男性。「條子」指警察。如便衣警察則稱為「便條」，交通警察稱為「交條」，女警稱為「馬條」。「囑屁」則指死去、壞掉。

江湖上的黑話，又稱作切口，也叫春點、寸點、唇點、唇典。許多的幫派都創作出一套複雜的切口體系。這些都是一個語言的社會變體。

## 第三節 語言的風格變體

一個語言，在同一個地區，不分行業、年齡，還會產生另一種變體。這就是**風格變體**。每個人說話都有他自己的風格特色，或者表現在發音

上，或者在用詞上，或者在造句上。

例如你拿起電話，對方一開口，你馬上就聽出來那是阿花的聲音，還是阿雄的聲音。為什麼呢？因為每個人講話其實都不一樣，雖然講的都是國語，或者都講閩南話，一定都會帶著他特有的腔調，或者帶有某些口頭語，自己完全沒有感覺，例如語音上，有的人ㄋ、ㄌ不分，把「冷」念成「ㄋㄌㄨ」，有的人把「熱」念成「樂」，措辭上，不斷的重複「哪有……」、「才不……」、「……這樣子」、「阿你怎麼又來了！」、「阿車子會幾點開？」等等，這就是語言風格。語言風格的不同猶如人的指紋、或者面孔的不同，說話的表現，人與人不會全然相同。一位對語言具有敏銳感受力的人（例如經常觀察語言、分析語言的語言學家），更容易把這種「指紋」清楚的辨析出來。

使用語言，是長時間構成的習慣，使用的人不容易輕易改變，也不容易自我覺察，只有別人才會覺察到這些「指紋」特徵。

我們遠遠看到一個人走過來，看不清他的面孔，但是我們仍然能夠從他的外型、姿態、走路的樣子（大幅地擺手、有點外八字等等），認出這個人。這就是每個人特有的風格特徵。語言也是一樣。

除了聽覺符號的口說語言之外，形諸筆端的視覺符號也是一樣。寫出的文章，書面語言，一樣具有風格。文章的風格會隨著歷史時代而異、隨文體而異、隨個人而異、隨地理分佈而異。這樣，就造成了許許多多類型的書面語言風格。公文體和論文體所用的語言措辭不同，書信體和詩歌散文體所用的語言措辭不同，新聞報導體和小說戲劇所用的語言措辭不同，漢賦、唐詩和宋詞、元曲所用的語言措辭不同，這樣，就形成了「體裁風格」。同樣是新聞體裁，二零年代的報紙用語和現代的報紙用語不同，同樣是公文體裁，民初的公文用語和現代的公文用語不同，同樣是近體詩，唐詩語言和宋詩語言各具特色，初唐詩和晚唐詩也各具特色，這樣，就形成了「時代風格」。同樣是盛唐詩人，王維的詩，一看便知，與杜甫不同，杜甫詩又很顯然地和李白詩各具特色。同樣是現代文學，魯迅和張

愛玲用語表現不同，朱自清和余光中用語表現也不同，這樣，就形成了「個人風格」。山西作家趙樹理和帶北京方言的老舍不同，和台灣地區的作家王文興、賴和、黃春明比起來也各具特色，這樣，就形成了「地區風格」。

探索這些風格特徵，無論是古代或現代，無論是口語或書面，無論是白話或文言，無論是文學作品或應用文，這個學科就叫做「語言風格學」。

王煥遠《漢語風格學簡論》說：

（風格）以往被披上了一層神秘的色彩。古人稱這為「文氣」、「文采」，但很少有人做具體解釋和分析。……語言風格是一種穩定的言語現象。語言風格是運用語言表現出來的個性，是作者文化層次、心理心態、審美情趣、生活積累的反應。……語言風格是一種創造性的言語現象。十個畫家給我畫像，畫出來的都是我，但又各有不同。每一個裡都有畫家自己的風格與創造。……語言風格是一種整體性言語現象。如朱自清在《歐遊雜記》的〈巴黎〉。表現出最顯著的語言特點是用疊音詞，「軟軟」、「弗弗」、「呼呼」、「嗤嗤」、「長長」。……語言風格具有統一性與排他性。如明快和含蓄，不可二者得兼，柔婉同直率也不可能共存於一體。而一部作品中的語音、詞彙、語法、修辭不可能既呈現這種特徵又呈現那種特徵。如果一部作品存在互相排斥的兩種風格，那肯定是不和諧的，不可能是好作品。

這段話說明了每一個作家，他所使用的語言風格往往是他個人的，這種風格特色，會貫串在他的作品裡。

語言風格學關注的既然是語言現象，就不能不先具備語言學的基礎知識。有更充分的語言學了解，就能更敏銳的觀察到風格特徵在哪裡，進而

把這些特徵描寫出來。

如果我們研究的是漢語的風格現象，那麼，語言學的基礎知識包含了漢語語音學、漢語詞彙學、漢語語法學、聲韻學、文字學、訓詁學六個學科，這六個學科是我們進入語言風格學世界的橋梁，是我們鑽研語言風格學的重要工具，工欲善其事，必先利其器，透過這六個工具，在語言風格學的領域中就能夠優游自在，左右逢源了。

語言風格學者就像方言學者的田野調查一樣，把一個陌生的語言變體，或者雖常用，卻習焉而不察的語言文本，其中的各種組成規律，有系統地說出來，把人們驅遣語言、運用語言的秘密揭發出來，這是一件充滿樂趣的探索工作。

## 第四節 兩個腳色的不同：創作者與詮釋者

當我們進行語言風格研究，把文學語言拿來做分析，不論是一首詩，一篇散文，作品中，找出詩人使用語言、驅遣語言的規律，例如杜甫「瞿塘峽口曲江頭」，一連串用了七個塞音，來表現灘險水急，白居易「嘈嘈切切錯雜彈」，一連串用了七個舌尖音，不斷重複塞擦音，來表現琵琶的聲音。

韓愈古體詩「利劍（[k-]）光（[k-]）耿（[k-]）耿（[k-]）」，連續使用爆發音的見母字，來表現強悍的發音效果，呼應了詩句的內容。王維「出洞無論隔山水」，讓鼻音共鳴的字交錯出現，使陰聲韻和陽聲韻間隔發音，構成明顯的節奏。李白詩「常存抱柱信」，利用開合交錯的聲音效果，構成開口合口替換的節奏。

看到這樣的分析，有人會懷疑，難道每個詩人在創作的時候，都會刻意地先做這樣的分析，然後才寫定的嗎？當然不是。

作為一個詩人、創作者，詩句的寫定，的確有一些事先做了刻意的

經營，例如杜甫在創作時，就強調了「語不驚人死不休」，這是語法上的雕琢，又說「晚節漸於詩律細」，這是聲韻上的雕琢。可是，還有許多作家、詩人，是不假雕琢的。他們很自然地寫出一個句子，覺得還蠻順口的，就寫定下來了，本身並不曾刻意的安排要如何的經營句子，如何的設計韻律。他只覺得這樣寫很好、很順，至於為什麼會讓人感到很好、很順，作者自己也從來沒想過。

從另外一個角度看，作為一個研究者、詮釋者，他就必須說出這個作品如何塑造了語句，分析其中的運用技巧，找出語法上、聲韻上的規律，具體的說明是怎樣的排比句法和聲音，才造成了這種順口的感覺。無論這些詩句是作者刻意雕琢的，還是不經意寫出來的。只要順口悅耳，其中一定有造成順口悅耳的語言因素。所以，詩人、創作者和研究者、詮釋者，是不同的腳色。一邊可以不顧風格如何，不必在意其詩句是如何寫出來的，另一邊則必須要能找出這些作品的風格特色如何，把詩人運用語言的特色具體的說出來。

以前，在美國有個小故事，可以說明這個道理。在一場宴會當中，餐桌中有一位小朋友，他說，我想吃那邊的小豆豆。他不經意的說了一句：Pass the peas please! 這時，座中有一位語言風格學教授，聽了這個句子，眼睛為之一亮，趕快把這句話記下來，成為他教材中常用的一個例子。因為，這個句子聽起來很順口，很有韻律感，這位教授想告訴學生，是什麼因素造成的呢？

原來，短短的句子中，竟然出現了三個頭韻（alliteration）現象，聲母都用 [p]，又出現了三次用 [s] 收尾的現象。最後兩個字，又有押韻的效果。這種聲韻上的反覆性，正是造成讀起來順口的原因。可是，值得注意的是，說這句話的小朋友根本不知道這些語音分析，這裡反映了說話者和研究者腳色的不同，語料使用者和語料分析者腳色的不同。因為，詮釋者必須要說出所以然。

另外一個故事，也說明了這個道理。1773年在當時的英國殖民地波

士頓發生了一場抵抗運動，殖民地的民間反對英國政府對茶葉徵收重稅，於是群眾打扮成印第安人的樣子，衝上英國運茶船，從大帆船上把一箱箱的茶葉丟到海裡。一面丟，一面口裡重複地喊著 *Dump the tea, into the sea!* 這是一句很有韻律感的句子，民眾並沒有刻意的雕琢，只是很自然地喊了出來。後來，語言風格學者也試著從其中找出順口的因素是什麼？除了 *the tea* 和 *the sea* 可以押韻之外，同時也出現了大量頭韻現象：大量的舌尖塞音 [t, d] 反覆出現，最末一個字 *sea* 的聲母也是舌尖音。這就是這句話所以順口的所以然。但是，塑造這個句子的群眾是無意的。

諺語能夠傳誦民間，往往也有其獨特的聲韻組合。「不聽老人言，吃虧在眼前」，這句諺語，讀起來朗朗上口，其中的秘密就在「言、眼、前」三個字押韻，之外，上聯和下聯開口度最大的主元音 [a] 都落在正中央的一個字，「老、在」。「老、在」的前兩字、後兩字，其主元音都比較小，因此，在朗讀的時候，嘴巴的張口狀態，形成兩次拋物線的變化。都是由小到大，再由大到小。於是產生了節奏感。（詳細討論請見本書第五章第五節）

法國諺語：*Petit a petit, l'oiseau fait son nid!* 也是一樣，讀起來很順口，因為前半句有 [p] 的雙聲效果，後半句有兩次 [s] 的呼應，上下兩聯又有 [-tit] 和 [-nid] 的押韻效果。這就是這個諺語的韻律風格。

諺語是群眾的創作，當然不會知道構成其中韻律的因素在哪裡。另一個例子，就是詩人刻意經營的了，愛爾蘭詩人湯瑪斯摩爾（Thomas Moore, 1779 ~ 1852，《夏日最後的玫瑰》的作者）的詩句 *The light that lies in women's eyes.* 這裡安排了三個句中韻相呼應 *light*、*lies*、*eyes*，又利用兩個雙聲字相呼應 *light*、*lies*。

由上面的例子，我們可以了解，創作者和研究者腳色的不同。詮釋者分析出順口的原因，找出其中的奧秘，並不表示創作者（語料提供者）都是有意為之，也不表示他都和研究者一樣，先做了語言分析。就創作者來說，絕大多數狀況，句子是自然而然產生的。

## 第五節 語言風格學的四個原則

### 一、不談「價值」、「美感」與「藝術性」

我們受傳統文學的影響，對於作品總是比較關注它的內容、表達的意境、情感，探索其中的言外之音、弦外之義。欣賞其中的美感，表現的藝術價值，品評其好壞，因此有上品、中品、下品之分，最典型的代表就是南朝梁鍾嶸的《詩品》三卷，取梁代以前，五言詩作者一百二十餘人，分為上、中、下三品，逐一品題，定其優劣。這是中國第一部詩論專著，反映了傳統文學對「價值」的重視。影響至今，人們閱讀文學作品或詩歌創作，仍然以藝術性為第一要務，以美感為論述的核心。在中學裡的國文課，講授與學習，莫不先講述這篇作品的寫作背景、作者生平、藝術價值、意境內容，最後再通篇了解其文意，闡明前後呼應之處在哪裡？弦外之音在哪裡？至於這篇作品的語言形式，極少講述，最多也只稍稍介紹詩的押韻、平仄、對偶、雙聲或疊韻，這些都是建構於一千年前六朝時代對語言的認知水平，一千年來，文學研究始終停滯於這個水平，沒有什麼發展和更新。教學者在中學裡的國文課，很少運用到現代聲韻學、詞彙學、語法學的知識和方法，對作品的語言形式，做進一步的討論和介紹。

現代語言風格學看待文學作品，正好從另外一個層面切入，重視的焦點不是「價值」問題，而是客觀的「分析」。對作品不但只停滯於感性的賞析，更能做理性的分析，不只認識「美」的重要，也重視「真」的重要，把作者如何運用語言的技巧、塑造語言的特色真相，具體的說出來。讓學習者了解，「美感」不是唯一值得追求的目標。更懂得透過現代聲韻學、詞彙學、語法學的知識，分析作品的語言特色。不但重視作品的內容情感，也關注作品的語言形式。這樣就能夠把感性的認識，提升到理性的認識。從綜合的整體印象，提升到認識每一個組成的語言板塊。這個道

理就像我們到國家音樂廳欣賞維也納愛樂管弦樂團演奏貝多芬（Ludwig van Beethoven，1770～1827）的《田園交響曲》，初入門者，首先感到的是整個樂曲的優美動人，情不自禁的沉醉於優美的旋律當中。更深入一點，你就會注意這個將近百人的大樂團，由哪些樂器組成？有多少銅管樂器？多少木管樂器？多少弦樂器？多少打擊樂器？分配比率如何？其中的低音大提琴表現如何？雙簧管表現如何？法國號表現如何？定音鼓表現如何？相對於「綜合」的印象，這就是「分析」的認識。這樣的角度，提升了你對這個交響樂團、這首樂曲的認識和賞析能力。**整體的美感經驗和客觀的分析，原本是相輔相成的。**

因此，傳統文學擔負了前一部分工作，語言風格學擔負了後一部分工作。價值問題、美感問題與藝術性問題，交給了傳統文學研究者，不再納入語言風格學的範圍。

## 二、論述必須建築在具體的語料上，落在抽象階梯的下層

語言風格學帶有科學性，講究客觀的證據，因此，任何討論都必須建構在文本上、語料上。不能脫離文本、語料而空談理論。先有證據，才有推論和結論。有一分證據說一分話。

因此，語言風格學所做的論述，都是抽象度比較低的措辭用語，都是學術上已有確定意涵的術語，不像文學理論、哲學思想使用高抽象度的措辭用語。語意學家曾提出「抽象階梯（Abstraction Ladder）」的概念，說明我們語言中的詞彙系統有不同的抽象程度，依照詞彙的抽象程度，分成好幾級，有如一箇階梯，越上層，抽象程度越高。這就叫做「抽象階梯」。不同階層的詞語，有其各自的用途。當需要歸納、抽取事物的性質、特徵，往往使用比較上層的用語，例如雄偉、慈悲、財產、金融等。當需要具體說明某一件個別事物本身，往往使用比較下層的用語，例如水牛、李白、茶杯、引擎等。不同的學科，適用哪個階層的詞語，各有其特色。文學、哲學較多使用高抽象的詞語，語言學、科學較多使用低抽象的

詞語，日常言談中，我們會自由來往於上下階梯，抽象詞與具體詞交相應用，以求達到交際溝通的最大效果。

「抽象階梯」的概念可表列如下：

抽象最高層 (Level Four: Abstractions) 例如 life, beauty, love, time, success, power, happiness, faith, hope, charity, evil, good 各詞。

抽象次高層 (Level Three: Noun classes: broad group names with little specification.) 例如 People, men, women, young people, everybody, nobody, industry, we, goals, things, television 各詞。

抽象次低層 (Level Two: Noun categories: more definite groups.) 例如 teen-agers, middle-class, clothing industry, parents, college campus, newborn child, TV comedies, house plants.

抽象最底層 (Level One: Specific, identifiable nouns.) 例如 Levi 501 jeans, my blue, three bedroom house on Hollis Street, In Living Color, Bud commercials, African violets, Tina's newborn sister, Mina.

加拿大日裔學者早川 (S. I. Hayakawa) 在他的《語言與人生》(Language in Thought and Action) 一書中深入的討論了「抽象階梯」的概念。他從階梯最下層的「母牛阿花」講起，舉例描述了這個階梯的概念：

1. 科學上的母牛，照今日的科學知識，包括原子、電子等等。
2. 我們察覺到的母牛，是經驗到的一個對象，我們的神經系統，抽出（選出）一些特徵造成的符號。
3. 「阿花」（母牛 1）這個符號，是我們給察覺到的那對象起的「名字」，這名字並不就是那對象本身，它只是代表那對象而已，那對象的許多特性都略去不談了。
4. 「母牛」這個詞，代表從母牛 1、母牛 2、母牛 3……母牛未知數中抽出來的共同特徵。每一隻母牛的殊性都不問了。
5. 「家畜」，當我們稱阿花為「家畜」時，我們只管到它和豬、雞、山羊等相同之點。

6. 「農莊財產」，當我們把阿花附屬於「農莊資產」內時，我們只顧到它和農莊上別的可售的對象相同之點。
7. 「資產」，當我們稱阿花為資產時，它的個別特性又有好些被略去了。
8. 「財富」，「財富」這詞，處在最高的抽象階層上。阿花的個別特性，差不多完全不提了。

早川強調，「阿花」（母牛1）這個符號是語言上最低的抽象階層，因為它只抽出了共同點，把其他的殊性——昨天的阿花和今天的阿花的不同，今天的阿花和明天的阿花的不同——都不管了。

「母牛」這個符號，只顧到阿花（母牛1）、阿黃（母牛2）、小花（母牛3）……間的共同點，對這阿花本身，漏掉得更多了。

「家畜」這個符號，只抽出或選出阿花和豬、雞、山羊、家羊相同的地方。

「田莊的資產」這個符號，只顧到阿花和倉庫、籬笆、家畜、家具等相同之點，因此所佔的抽象階層就很高了。

早川強調，講到概念的抽象層次，作為純粹數學的運算，停留在同一抽象階梯上可能是有用的。但是在日常交往中，倘若如此，就使人不知所云了。有效的語言運用，應能在抽象階梯的上下層來往自如，能以底層語言描述的，尤忌以上層詞語表達。

語言風格學的論述語言正是如此，必須落在抽象階梯的下層，避免像文學或哲學論述一樣，在形而上的世界，高來高去。

### 三、避免聲情論的主觀比附

早期的文學研究，觸及聲韻問題時，由於這方面認識的不足，往往會產生一種主觀的聯想，把某一種聲音和某一種情感畫上等號。明代戲曲理論家王驥德《曲律》：

各韻為聲，亦各不同。如「東鍾」之洪，「江陽」、「皆來」、「蕭豪」之響，「歌戈」、「家麻」之和，韻之最美聽者。「寒山」、「桓歡」、「先天」之雅，「庚青」之清，「尤侯」之幽，次之。「齊微」之弱，「魚模」之混，「真文」之緩，「車遮」之用雜入聲，又次之。「支思」之萎而不振，聽之令人不爽。至「侵尋」、「監咸」、「廉纖」，開之則非其字，閉之則不宜口吻，勿多用可也。

他把每個韻的發音，和主觀的情緒聯繫起來，這就是聲情論。和語言風格學講客觀的原則是背道而馳的。韻律風格學主要在描述作品表現韻律的特色，描述每個聲音元素在作品中如何產生規律性的反覆，藉以傳達音韻鏗鏘，朗朗上口的感覺。發音狀態有時可以和某種情緒相關，但其間並沒有必然的關係。例如陽聲韻有鼻音的共鳴，聲音迴盪不絕，自然會用來描寫豪爽雄偉的心情，不會用來形容閨中的哀怨悲泣。入聲的短促收藏，一發即逝，自然會用來描寫緊張急迫的心情，不會用來形容凱旋榮歸的慷慨高歌。聲情的討論，必須建築在語音性質的分析上，先要說明這是一種怎樣的發音方法，然後才能說明為什麼這樣的發音方式，會產生這樣的情緒。而且，同一種發音方式，能表現的情感，也不會是只有一種。例如[-ang]韻母，聲音的性質宏大高昂，這樣的聲音效果既可以表現志得意滿的高歌，也可以表現悲痛時的嚎啕大哭。這兩種極端不同的情緒，都有可能發出這種響亮的聲音。

「風格」兩個字，古人談的很多，我們要注意古人的觀念論點，和今天的語言風格學不全然相同。也有學者區分為文藝風格學（或傳統風格學）和語言風格學，以避免混淆。此外，語言風格學和屬於文學範疇的修辭學，也不是一回事，一個求真，一個求美，我們也當仔細區別。

## 四、能指與所指

能指 (signifier) 和所指 (signified)，是二十世紀瑞士語言學家索緒爾 (Ferdinand de Saussure, 1857 ~ 1913) 提出的概念。成為符號學裡很重要的一個概念。索緒爾認為，任何語言符號是由「能指」和「所指」構成的，「能指」指語言的聲音形象，「所指」指語言所反映的事物的概念。比如「天空」這個詞，它的發音和字形就是「能指」，而「天空」的概念內容就是「所指」。「能指」和「所指」是不可分割的，就像一個茶壺，你從這個角度看是一個樣子，從另一個角度看，是另一個樣子。合起來才是一個完整的茶壺形象。因為它是立體 3D 的。

作品的文學研究，看到的是作品的內容、情感，這就是「所指」。語言層面的研究，看到的是作品的形式，包含音韻、詞彙和語法，這就是「能指」。兩方面會合起來，我們就能看到作品的全貌。作品的認識與賞析，這兩個層面缺一不可。正如那個茶壺，你只看了一面，沒看另一面，可能你就不知道另一面彩繪了一幅花鳥圖案。你還是無法真正認識這個茶壺。

### ■ | 思考與討論 | ■

---

1. 一個語言會產生哪些不同的變體？猶如一個人在不同的場合，會有不同的打扮和穿著。
2. 觀察你的每位朋友、每位同學、甚至每一個家人，他們講話的時候，一定都有自己的特色，或許是腔調口音，或許是措辭、口頭語，或許是講話的速度，這就是語言的風格變體，請指出每個人的特色在哪裡？
3. 文學創作者不一定具有語言學的分析訓練（例如聲韻學、詞彙學），語言風格學者卻用語言學的方法來分析作品，試思考看看，

原因是什麼？依據何在？

4. 文學家追求「美感」，語言學家追求「真相」，兩者互補的地方在哪裡？
5. 什麼是「語言階梯」？我們使用語言的時候，哪些狀況要往階梯上層走？哪些狀況要往下層走？什麼時候又需要上下自如？使用不當，會產生什麼困擾？
6. 「風格」兩個字，一千年前的文學家就討論過，試比較古代的風格概念和現代的語言風格學有什麼異同？語言風格學和修辭學又有什麼異同？