

《一只马蜂》——丁西林的戏剧语言先锋之作

赵冬旭

(北京外国语大学 国际中国文化研究院,北京 100089)

摘要:丁西林剧作的语言被认为在中国现代戏剧中独树一帜,他不仅通过文体的杂糅而写出一种书面化的白话文,同时利用丰富的修辞来构建语言的文学性与多义性。但是鲜有论者结合白话文运动、早期新剧的发展等历史背景,并具体到词汇、句法与修辞的层面来分析其语言的特点及历史意义。运用文本细读与实证研究的方法,透过跨文化的视野,从文体和修辞两方面来探讨他的处女作《一只马蜂》的语言特征,说明剧中的隐喻表明该剧的确是作家的一篇戏剧语言先锋之作。

关键词:丁西林;白话文运动;戏剧;语言;隐喻

中图分类号:I207.34

文献标志码:A

文章编号:1008-5092(2021)02-0063-07

西方近现代戏剧大多是以言辞对话为主,其“文学性远超过戏剧性”。^[1]深受西学影响的中国现代剧作家丁西林,在创作中无不体现出了对语言重要性的强烈认识。张健曾指出他戏剧的“全部特征都同它的戏剧语言艺术密切相关”,因为中国现代戏剧既然剔除了戏曲唱与做的表现方法,那就不可避免地会造成“巨大的魅力真空”,^[2]其成功则昭示了语言可以用于填补此真空。这一论断鞭辟入里。不过笔者认为需要补充的是,丁剧语言所真正填补的并非戏曲所造成的真空,而是早期新剧使用直陈式白话后所带来的语言魅力的真空,其处女作《一只马蜂》就是最突出的例证。

丁西林于1923年发表独幕剧《一只马蜂》,从而在新剧界崭露头角,并带来了耳目一新的语言风格。该剧刻画了一对爱撒谎的青年男女——吉先生和余小姐——用巧计逃避了吉先生母亲的媒妁之言,而他们却私下自由恋爱,并约定为了纯粹美的追求而拒绝结婚。剧中语言实非“我手写我口”派的白话,^[3]这和早期新剧语言的口语化、白话文运动内部的分化、欧语文法的东渡都有着千丝万缕的联系。《一只马蜂》无论从文体还是

修辞上,都是对新剧语言的反思与创新,在戏剧语言上具有开拓性的意义。

一、文体的杂糅与“净化”

进入20世纪20年代后,白话文运动已经出现了分歧,丁西林等一批知识精英开始倾向于赋予形式高于功能的优先性,追求文学性的美感与文法的“克制”,而非大众白话的“心直口快”和“言文一致”。^[4]丁氏很早就开始了对国语和欧语文法的研究。1928年,在致胡适的一封信中他谈到自己编著了一本英文文法书,其最终意图是希望借英文文法“净洁”中文文法。^[5]胡适后来曾准备拿该书当作北大的试验教材,足以表明丁氏研究语法的功力不弱。虽然此书已佚,但从信中尚能窥见他对白话文及国语运动的主张。他直陈:“如果把一个人口中所说的字直样写到纸上,简直不成话!”因为他认为中国的口头语言没有文法,废话错句很多,同时,口语中音韵的缓急和强弱,又不够直写下来,因此也需要文法来帮忙。可见他所谈的“文法”,其实已经包含了重文法和重修饰两方面,而在当时,文法学和修辞学的界限的确不甚分明。并且,他认为“文法”对“条理”有

收稿日期:2020-10-11

基金项目:北外“双一流”建设重大项目(2020SYLZDXM036)。

作者简介:赵冬旭(1988—),女,重庆人,博士生,研究方向:海外中国戏剧研究。

着直接影响,实际上也认可语言形式与思想的统一关系,如果书面语和口头语合一了,岂不意味着文章亦成了“不成话”的东西了。此后他也不断重申自己的主张,在不同场合都曾表示口语也要“洁而美”,^[6]而戏剧的语言要在平日讲话上加以“艺术化”。^[7]这和“言文一致”以及胡适最初的文学革命论——“有什么话,说什么话;话怎么说,就怎么说”^[8]——有着明显分歧。那么,其剧作的语言特点和他的白话文主张究竟有何种关系?

回顾新文学运动以前的白话戏剧、小说等创作,会发现它们在语言的口语化上其实已经取得了相当大的成绩。^[9]^[4]尽管多数早期新剧在舞台提示中仍采用了文言或者半文半白的形式,但无论是胡适的《终身大事》(1919),还是早期新剧的成熟之作《新村正》(1918),甚至于任天知写于辛亥革命前后的《黄金赤血》,^[10]^[8]基本上通篇人物对话都已经采用了通俗易懂、文法简单的白话。但这反而成了知识精英眼中的不足之处。陈源和杨振声就曾在文章或演讲中批评“文明戏”里的语言是“无味”的,直到丁氏独幕剧的出现,新剧才有了“流利”“俏皮”又“漂亮”的对白。^[11]而丁剧中所采用的文体的确不再是简单上口的白话,而是杂糅了口语、文言、欧语的词汇和句式结构,且运用了大量修辞手法,是口语和书面语的折中。^[12]^[253-254]

首先,《一只马蜂》中半文半白的舞台提示就已经暗示了他在语言上的另辟蹊径。早期新剧,如《黄金赤血》还在舞台提示中使用具有程式化特征的戏曲术语,如情态说明“惊介”“看介”“指介”“急介”“恨介”“笑介”等。到1918年,南开学校新剧团的《新村正》则采用半文半白的语言,如人物动作提示“自外入”“由内室上”“起立前行数步”“趋至/行至……前”等等。而胡适在一年后发表的《终身大事》里,就已经用完全的白话来书写舞台提示,他把早期新剧常用的走位和动作提示,如“自/由……入”写作“从……进来”,“趋至/行至……”作“走到……”,“起立”作“立起(身)来”,且不再使用代名词“之”“其”等。^[13]

而值得注意的是,《一只马蜂》的舞台提示虽比多数早期新剧更加口语化,相较于《终身大事》却又重新拾起了部分文言用法和“之”“其”“亦”等文言字,如“由右门入”、“吉倒了一杯茶送给老太太,自己亦倒了一杯,慢慢饮之”、“释其手作欲抱状”等。^[14]对胡适的“反叛”,恰恰说明他是仔

细反思了前期新剧创作后的有意而为。唐钺就在《告恐怖白话文的人们》(1925年)一文中指出了其中逻辑:文言的代名词“之”“其”在丁氏的独幕剧中“曾一再见过”,因为白话“没有绝对摒弃文言的字”,只要这些字在白话里是“很有用的”便可。^[15]也就是说,到20年代中期,丁氏和他的同人基本上已经认可白话文是可以杂糅文言词汇的,只要它有益于表达即可。而舞台提示大多是为读者和演职员而写,追求的是简洁和达意,所以丁氏才会如此大量地使用书面化的表达。

就人物对话而言,不少早期新剧基本上都已采用了通俗易懂的简单白话。以《新村正》第二幕村妇刘氏及其子的对话为例:

刘子 得啦,吾不玩啦。娘呀,吾饿啦!(跑向妇前)

刘妇 别闹啦,等你爸爸回来,咱们就做饭。

刘子 从昨几个晚上您就这么说,咱们真做饭么?

刘妇 今天准做饭,昨几个你爸爸挣来的钱,不是全给了房钱了吗?

刘子 吾饿么!(哭不止)

刘妇 别闹,今天你爸爸回来,咱们就好了。^[10]^[549-550]

这段对话由短句构成,文法简单,没有长的复合句和复杂句,且出现了很多北方方言里的口头词汇,基本是按照话怎么说就怎么写,因此节奏明快、容易上口。像“得啦”“别闹”等,都属于省略了主语的零句(minor sentence),是口语对话中常见的句式。剧中其他知识分子角色的语言虽然没有村妇等这般简短,但也相当直白平实,语句结构简单,口语词汇较多。所以,有论者认为在后来五四时期白话文运动中,“文人创作的剧本都没有达到文明戏的现代白话水平”。^[9]^[63]

相较之下,《一只马蜂》人物对话所使用的文体则展现出更丰富的变化和层次。剧中的台词仍是以口语为基础,而且可以看到很多现代白话里才新兴的用法。开场吉先生代吉老太太执笔写信时所发生的一番对话,就完全能呈现出日常口语的活泼生动:

(1)吉 ……叫张宏同江妈雇一支船到港口接一接。(问)是不是?

老太太 是,最好叫到李老四家的船,干净,要

是李老四船出了门，叫邓祥发家的也可以。

吉（写）最好叫到李老四家的船（一面写，一面口中作低声的念。）……邓祥发家的也可以。（问）还有什么？

老太太（自己想她的心思。）这几天太阳已经很利害，不如叫他们先把南房里的皮衣服拿出来晒一晒。

吉 好，还有什么？

老太太 没有什么。（自言自语。）王妈回家，说过了节，就回来，不知现在已经回来了没有？……

吉（走至椅前，将信送出。）要不要看一遍？

老太太 你念一念吧。^[14]

在词汇层面，作家在这段对话中使用了大量“接—接”“晒—晒”“念—念”这种“V（动词）—V”的口语形式，它主要来自南方口语，后又被北方方言所吸收。^[16-17]同时，作家用口头词“什么”取代了文言里的疑问代词“何”，而且此处的“还有什么”和“没有什么”还在肯定句里指代了上文出现的事物，都是新兴的白话用法。^{[18]261}在句法层面，“不知现在已经回来了没有”使用了“VP（动词短语）+没有”式，为北方方言所常见的一般疑问句结构。^[16]“是不是”后接名词，以及“要不要”接动词这类“A（系词）—不—A”式反复问句，则从“是否”演变而来，可能是在清末民初才进入北京话与白话写作中。^[19]此外，整段对话以零句为多，如“是，最好叫到李老四家的船，干净”中，“是”直接就能表示态度，而“（因为他家的船）干净”则是原因状语从句的省略，本应放在主句之前，但由于是说话人是边说边想、无计划的，所以就追补在了主句后。^{[20]76}

但是，丁氏并不止步于朗朗上口的戏剧语言，而是随着剧情的发展和余小姐的登场，渐渐将文体往书面化靠拢。全剧最为精彩且最能代表作者语言特点的部分并不是在开场，而是吉先生、余小姐在表露心迹前的那番针锋相对的谈话。为了突出两人话语间的锋芒和伶俐，作家放弃了前面例（1）那种他完全有能力驾驭的直陈式白话，转而选择了一种句法复杂、修辞格偏多的书面化的形式。例（2）就是充满隽语妙言的经典“西林风”对话：

（2）吉 一个人什么都可以不讲究，惟有衣服不可不讲究。……

余 那与穿衣服有关系么？

吉 关系大得很！因为报答社会，有种种不同的方法。有职业的籍他的职业，有技能的用他的技能。当兵的可以替我们杀人，做律师的可以替我们打官司，做医生的可以替我们治病。不过还有一种人——就像我们——既无职业，又无技能，最少也应该著几件好看的衣服，才不至于走到人家面前，教人家看了难过。

余（笑）哈，我明白了，愈无用的人，愈应该穿好看的衣服，对不对？

吉 对，……假若一个女人，因为她已经结了婚，就不管她头发的高低，因为她生了儿子，就不管她袖子的长短，或是一个男人，因为他能够谄得几句诗词歌赋，就不洗清他的面孔，因为他能够画得几笔山水草虫，就不剃光他的下颌，拉直了他的袜筒，那都是社会的罪人。^[14]

即便只论台词段落的长短，例（2）和例（1）也有着明显差别。在和余小姐的交锋中，就算是回答最简单的问题，吉先生也会洋洋洒洒地使用长复句。王力表示，主张文法欧化的作家，往往就倾向于写长句，这是因为欧语中的修饰语较多，且修饰语既可以由短语担当，也可以由完整的句式担当，如果作者“像西洋人那样运用思想”，自然就会用许多长句；^{[18]397}尤其是复杂句的嵌入形式会比较缜密，“逻辑性比较强”。^{[12]122}所以，一心要用英语文法来“净洁”中文文法的丁西林，会倾向于在对白中采用更多的长句结构，来表达逻辑更为复杂和严密的意义，因而其语言在结构上也愈加书面化。

例如，吉先生说：“不过还有一种人——就像我们——既无职业，又无技能，最少也应该著几件好看的衣服，才不至于走到人家面前，教人家看了难过。”这一长句就借鉴并使用了多种欧化的文法与结构。作家先用双破折号引出插入语，表面上看是插入了一个释例，实际上则是为了起到强调“我们”的修饰作用。虽然中文里本来就有插入语的用法，但以前一般只见于感喟、呼名等不相干的话，用来做附注、修辞且加以标点则显然是受到了欧语文法的影响。^[21]破折号后紧跟一对后置定语，再嵌入以“最少……才不至于……”结构来连接的条件复句。而在这个条件复句中，又在递系谓语结构“教人家看了难过”前嵌入时间状语“走到人家面前（时）”。最后一句长并列句，更是

经典的“西林风”长句。这句话的最外层是以“假若”引导的条件从句,该从句则使用了并列的结构“一个女人……,或是一个男人……”,两个并列句又分别嵌套了两个并列的、以“因为”引导的因果主从句,而在最后一个因果从句里又再次嵌套了并列——“剃光他的下颌,拉直了他的袜筒”。从例(2)可以看出,丁氏显然不是无意识地在堆砌长句,而是有章法、有组织地在构建自己的语言大厦,这和例(1)中偏口头习惯、无计划的语言形成了鲜明对比。

王力曾指出,无论是长句的结构,还是欧化的文法,在当时往往都只在文章里出现,而较少出现在口语里。^{[18]382}所以,《一只马蜂》的对话和舞台提示一样,文体明显是偏向书面语的。丁西林俨然已经掌握了纯粹白话的创作技巧,却在全剧最精彩的部分有意选择了一种杂糅了文白词汇、结合了中欧文法的文体,这足以说明作家明确想要探索这种具有杂糅性和书面化特征的白话文在戏剧中的适用性和可能性。不仅如此,即便剧中长句的修饰语较多,位置却灵活多变,且很少嵌入超过两层以上的前置定语,因而有较强的语言节奏感。这说明他不似有的同辈剧作家,在采用欧化文法时完全不顾口语习惯,而是在考虑了口语特点的情况下,采取了折中的办法来把握白话文的文体,有意识地做出了他自认为有益于“净化”和“美化”中文文法的选择。

二、修辞的多义与“美化”

语言的另一层面——修辞,也是丁剧语言之所以不同以往的关键。修辞是西方近现代戏剧用于获取观众/读者注意力的重要手段,萧伯纳就曾表示戏剧其实是一种工具和诡计,而他所使用的诡计就是通过妙语连珠的幽默和讽刺吸引观众/读者,否则谁又愿意听他那些长篇大论的人生道理呢?^[22]作为言说的艺术,修辞的目标是以艺术的手法吸引读者/听众,并在他们心中产生预期效果,^[23]这与戏剧恰恰一脉相通。不过,文言中的骈语、排句和对偶等手法曾一度被白话文学所排斥。胡适就在《文学改良刍议》中写道:“后世文学末流,言之无物,乃以文胜。文胜之极,而骈文律诗兴焉。”因此,他认为“有用之精力”不应用于这“微细织巧之末”。^[24]在早期的新剧创作中,修辞的价值的确是被遮蔽的。如《新村正》以及《终身大事》无不是以语言的简单、明了为目标,因而

呈现出较少的文学性。

至20年代,新文学运动的白话策略已不似早期般笼统,像丁西林的《现代评论》同人唐钺于1923年就开始系统介绍西方的修辞学,对文言文中的修辞现象进行了系统梳理。唐钺将修辞视为“变常的语法”,^[25]也就是说属于语法的一部分,赋予了在文学创作中探索和试验修辞的合理性及合法性。因此,丁氏在戏剧语言中大量使用排比等修辞手法,即便“反叛”了胡适的倡议也有其充分理由。

在某种程度上,修辞甚至构成了丁氏戏剧创作的核心,《一只马蜂》就近乎其语言探索历程的一个完整讽喻。剧中的修辞格使用之多样、之频繁,全然不符合纯粹白话的特征,而分明是在探索语言的文学可能性。例(2)中,吉先生有这样一段台词:“有职业的籍他的职业,有技能的用他的技能。当兵的可以替我们杀人,做律师的可以替我们打官司,做医生的可以替我们治病。”每个分句的主语都是用“的”字跟在动宾短语后,构成表示一类人或从事一种职业的人。这一意义上的“的”相当于文言的“者”,^{[20]152}是非常民间、口头的语法结构,同“唱戏的”“掌柜的”一样。然而,两句话所使用的修辞却非常书面化,前一句是错综的对偶修辞,后一句则是错综的排比形式。^[26]并且,前一句在错综对偶中更镶嵌了反复格,“职业”和“技能”在各自的分句中重复,且两次构成不同的语法成分。由此形成一种独特的语言结构:把口语词汇和语法作为基础“素材”,却增加了非转义修辞来进行“美化”作用。例(2)最后一句同样是经典的“西林风”长句,在修辞上大到章句上是运用了错综的排比,小到词法上也讲究对仗,如对立词“高低”和“长短”,并列词“诗词歌赋”和“山水草虫”,构成极为匀称、优美的语句形式。

与此同时,悖论则是作家最常用来产生惊喜和愉悦效果的转义修辞。例(2)中余小姐和吉先生透过着装来讨论人与社会的关系时,吉先生首先抛出一个包含双重否定的,且看起来似乎与常识相悖的结论——“一个人什么都可以不讲究,惟有衣服不可不讲究”——,接着再加以阐释并赋予其真相的意义。余小姐则用连锁式复句进一层发展此悖论:“愈无用的人,愈应该穿好看的衣服”。两人的言辞交锋可说的不相上下。所以丁西林的同人好友张嘉铸才会批评《一只马蜂》是

萧伯纳式的戏剧，里面的角色“只记得讲漂亮话”。^[27]虽然剧中的一些漂亮话对于剧情的发展和人物性格的刻画并未起到多大作用，但是，就像萧伯纳戏剧里的隽语妙言至今仍然被人津津乐道，吉先生在剧中关于道德的悖论——“‘所谓’道德，不是多数人对于少数人的迷信，就是这班人对那班人的偏见”，以及余小姐的唯美主义宣言——“什么谎都可以说，只要说得好听。做贼赌钱都可以做，只要做得好看”，即便放在今天也是毫不过时、饶有风趣的真理。并且，这些悖论在句式结构上确实做到了前辈和同辈戏剧家所达不到的匀称美观，读起来也充满节奏。所以，香港学者刘绍铭才会赞叹丁氏的白话文技巧之精湛，“几乎没有同代戏剧家可与之媲美”，其语言“甚至比郁达夫、茅盾等颇负盛名的小说家还要略胜一筹”。^{[3]117}北美学者雷勤风(Christopher Rea)则大赞他为“中国20世纪最伟大的文体学家(stylist)之一”。^[28]

不过，这种富于修饰性与文学性的语言有其不足之处，毕竟戏剧不同于小说，除存在于书纸中，还需呈现于舞台上。正如独幕剧作家珀西瓦·怀尔德(Percival Wilde, 1887-1953)所说，戏剧台词首先应考虑意义的传达是否清楚和适当，有的台词虽然读起来不好看，却正是舞台表演所需要的。^[29]《一只马蜂》虽然阅读起来酣畅淋漓、妙趣横生，但作家降低了口语化程度，其代价便是在一定程度上牺牲了戏剧的可演性。

三、语言的隐喻与讽喻

尽管丁西林在语言的运用与创新上有其精英意识的局限性，但本文更想强调的是，这其实体现了作家对社会文化语境的反应，对白话文运动的反思，《一只马蜂》也有更深层的讽喻意义。该剧恐怕原本就旨在首要强调语言风格上的创新，而把戏剧当作了其语言试验的载体。从文本本身来看，《一只马蜂》的白话文经历了一个从口语过渡到书面的过程：开场吉老太太与吉先生之间的对话简短日常，及至高潮前的部分，余小姐与吉先生的对话要明显曲折、复杂且书面化得多，对比例(1)和例(2)的文体就可不证自明。

不仅如此，作者还借助吉先生写信的由头，直接展现了白话和半文半白两种书信体的区别。开场吉先生替母亲写信时，是原原本本记录下了她所说的话。老太太后来看似随意地问道：“你们

现在写信，都是这样写么？”实则是作者想通过吉先生之口点出纯粹白话文之特点：“这是最时行的直写式白话文，有一句，说一句”。^[14]然而，接下来吉先生写/读信的笔/话锋一转，开始用半文半白的文体，谈起母亲来京为子女做媒之事：

吉先生……“因此上，这几日来，(指吉太太，笔者注)口中不言，心中闷闷。不过那位表侄先生，现已广托亲友，多方物色。夫诚能动神，勤能移山，况在佳人才子聚会之首都，求一称心合意之老婆乎。故数月之内，定有良缘。将来一杯喜酒，或能稍慰老年人愿天下有情人无情人都成眷属之美情也。”说的对不对？不要生气啊。^[14]

这段话的字里行间都透露着讽刺的味道。单从内容上看，吉先生是在批判陈腐的婚恋观：他一边用夸大的语词，如“夫诚能动神，勤能移山”“称心合意”，反讽情敌表兄(即“表侄先生”)把婚姻当作一件功利的任务来完成；一边用仿词的手法，造出“愿天下有情人无情人都成眷属”的新典，讽刺老太太过分担心和热心子女的婚姻之事。仔细审视文体，还会发现吉先生刻意改用了半文半白来进行讽刺，讽刺结束后又立马转回直说式的白话。也就是说，这段台词是意义与形式上的双重讽刺，吉先生在讽刺过时的婚恋观念的同时，实际上也在讽刺文言的不合时宜。

更重要的是，作者在这个地方提出了一个贯穿全剧的核心隐喻。吉先生在解释自己为何不结婚时说：新式的小姐“都是些白话诗”，而旧式的小姐又是“八股文”，两者“同样的没有东西，没有味儿”。^[14]从而使得全剧在喻旨(tenor)“女性”与喻体(vehicle)“语言”之间建立起了相似和互动的关系。^[30]中国的语言身陷困境，八股文陈词滥调，白话诗风韵全无；而中国的女性同样进退两难，维持旧习俗则是自缚手脚，想接受新风尚但又不明就里。就连吉先生也不知道自己心目中的理想女性是何面貌，因为“找老婆”不同于解“代数方程式”一样，无法按部就班地得到正确且唯一的答案。^[14]同样，作者此刻或许也正在苦苦思索白话文和国语到底应是何种形式和面貌。虽然把对文艺的追求譬喻为对理想恋人的追求，已不是什么新鲜的用法，但是，《一只马蜂》所用的喻体却是语言本身而并不是戏剧。如果说，吉先生在追求异性的过程里，最终找到了自己的缪斯余小姐，并为了不失去“最宝贵的”“美神经”^[14]而约

定一起不结婚,那么我们是否也可以认为,在对语言的探索历程中,作者最后也找到了他以为最“美而洁”的形式,即一种富于修辞和意义,杂糅了文白词汇和欧语文法的白话文。

因此,《一只马蜂》全剧本身即可被看作是一个完整的讽喻,吉先生一波三折的恋爱故事,寻找美之缪斯的坎坷之路,实际上喻示了作者自己在夹缝之中、中西之间的语言探索历程。与此同时,作者非常巧妙地融入了不同语言文体的直接以及间接对比,既有整体上从口头化的白话到书面化的白话的变化,又有个别部分白话与文言之间的直接转换,以凸显各方优劣。而只有剧作最终取得文学意义上的成功,这种杂糅、多义、书面化的白话的优势,才能真正得到确立、受到认可。其实,相较于纯粹的爱情喜剧,丁西林的这部处女作

或许更应被视作是一次以语言为主体、戏剧为载体的开创性试验。

丁西林的戏剧语言有别于早期的新剧和“爱美剧”,形成了自己独一无二的风格。他的白话文从一开始就不是以直说式的口语为绝对标杆,就词汇、句式和文法的选择与运用上,都在一定程度上是向书面化的文言和欧语倾斜的。其次,他游刃有余地进行文字的游戏,将自己的作品层层包裹于或明或暗、或实或虚的修辞之下,处女作《一只马蜂》实际上就是作家对自己进行语言探索的一个讽喻。这足以表明他不仅深谙近现代戏剧其实是语言的游戏与“诡计”,而且是有意识、有策略地在构建自己“美而洁”的“西林风”语言,由此才为我们留下了即便在今天读来也熠熠生辉的戏剧文字。

参考文献:

- [1] 马森. 中国现代戏剧的两度西潮[M]. 中国台北:联合文学出版社,2006:178.
- [2] 张健. 中国现代喜剧论稿[M]. 北京:中国人民大学出版社,2015:164.
- [3] LAU S M. Oppression as a Situational Comedy: A Note on the Stagecraft of Ting Hsi-lin[M]// Niehauser William H. Critical Essays on Chinese Literature. Hong Kong: Chinese University of Hong Kong, 1976.
- [4] 皮埃尔·布尔迪厄. 区分:判断力的社会批判[M]. 刘晖,译. 北京:商务印书馆,2019: 277.
- [5] 耿云志主. 胡适遗稿及秘藏书信:卷23[M]. 合肥:黄山书社,1994:287-294.
- [6] 丁西林. 谈中国文法[J]. 苏州女子师范学校校刊,1934,29:2.
- [7] 丁西林. 戏剧语言与日常讲话有别[M]//孙庆升. 丁西林研究资料,北京:知识产权出版社,2010: 58.
- [8] 胡适. 建设的文学革命论[J]. 新青年,1918,4(4):290.
- [9] 刘莱琳. 晚清至“五四”的白话文运作[D]. 广州:暨南大学,2010.
- [10] 王卫民. 中国早期话剧选[M]. 北京:中国戏剧出版社,1989.
- [11] 陈源. 新文学以来的十部著作:下[M]// 陈源. 西滢闲话. 上海:上海书店,1982: 343.
- [12] 刘世生. 文体学概论[M]. 北京:北京大学出版社,2006.
- [13] 胡适. 终身大事[J]. 新青年,1919,6(3):311-319.
- [14] 丁西林. 一只马蜂[J]. 太平洋,1923,4(3):1-23.
- [15] 唐钺. 告恐怖白话文的人们[J]. 现代评论,1925,3(54):7.
- [16] CHEN P. Modern Chinese: Its History and Sociolinguistics[M]. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- [17] 陈建民. 汉语口语[M]. 北京:北京出版社,1984.
- [18] 王力. 中国现代语法[M]. 北京:中华书局,2014.
- [19] GUNN E. Rewriting Chinese: Style and Innovation in twentieth-century Chinese Prose[M]. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- [20] 赵元任. 汉语口语语法[M]. 吕叔湘,译. 北京:商务印书馆,2005.
- [21] 王力. 汉语语法史[M]. 北京:中华书局,2014.
- [22] 李奭学. 从启示之镜到滑稽之雄——中国文人眼中的萧伯纳[M]//李奭学. 中外文学关系论稿. 中国台北:联经出版社,2015:303-309.
- [23] 刘亚猛. 西方修辞学史[M]. 北京:外语教学与研究出版社,2008:240-241.
- [24] 胡适. 文学改良刍议[J]. 新青年,1917,2(5):9.
- [25] 唐钺. 修辞格[M]. 上海:商务印书馆,1933.

[26] 陈望道. 修辞学发凡[M]. 上海:复旦大学出版社,2011:178-180.

[27] 张嘉铸. 评“艺专演习”[N]. 晨报副刊,1926-06-17(4).

[28] REA C. “Three Dollars in National Currency”: A One-Act Comedy by Ding Xilin[J]. Asian Theatre Journal, 2008,25 (2):173.

[29] WILDE P. The Craftsmanship of the One-act Play[M]. Boston: Little, Brown, and Company, 1931:14.

[30] 陈韦翰. 隐喻的存有学:以邓恩、华兹华斯、及史帝文斯为例[D]. 中国台北:台湾大学,2013:7-11.

A Wasp , Ding Xilin’s Pioneering Work for Dramatic Language

ZHAO Dongxu

(International Institute of Chinese Studies, Beijing Foreign Studies University, Beijing 100089, China)

Abstract:The language of Ding Xilin’s drama has been considered unique and distinct from other modern Chinese playwrights, but few critics have combined historical background like the vernacular movement and the progress of early xinju (new drama) at the time to analyze the characteristics and significance of Ding’s language in terms of vocabulary, grammar and rhetoric. This essay attempts to use the methods of close reading and empirical research to explore the linguistic features of his debut work A Wasp in respect of both style and rhetoric through a cross-cultural perspective. Ding not only created a kind of written vernacular Chinese with stylistic hybridity, but also used schemes and tropes to construct the literariness and ambiguity. The metaphor and latent allegory in the play shows that it was Ding’s pioneering work for vernacular language of drama.

Keywords:Ding Xilin; New Culture Movement; Chinese drama; language; metaphor

(责任编辑:李 军)

(上接第 51 页)

Research on Investment Pricing of
OLD-AGE care Projects in PPP Mode

LIAO Jiannan

(Nanchang Hangkong University School of Economics and Management, Nanchang Jiangsu 330063, China)

Abstract:The PPP mode pension program is different from general project, it has the nature of quasi – public products, therefore, not on the basis of market pricing method to the PPP model endowment project pricing, but need to consider the social capital, the balance of interests between and among groups and government departments in the elderly group, in as much as possible to meet the old people’s ability to pay level minimizing government subsidies and the social capital of utility maximization " tripartite" reasonable goals. As an investment decision maker, social capital needs to consider the accepted price level of the elderly, the reasonable expected return of the project and the subsidy given by the government to the project, so as to choose whether to invest in the project.

Keywords:PPP mode; investment in pension projects; pricing

(责任编辑:陆 勇)