Modern Linguistics 现代语言学, 2025, 13(7), 20-26
Published Online July 2025 in Hans. https://www.hanspub.org/journal/ml
https://doi.org/10.12677/ml.2025.137676

Hans汉斯

桂林渔鼓演唱中的语用策略与表演者身份建构

蔡洋阳，覃宇倩，李佳怡，梁荣思

广西外国语学院文学院，广西 南宁

收稿日期：2025年5月18日；录用日期：2025年6月20日；发布日期：2025年7月3日

摘　要

桂林渔鼓作为广西具有代表性的地方说唱艺术，不仅依托本土方言和通俗语言展现民众生活图景，更在表演过程中彰显出独特的语用特征与身份建构方式。本文立足语用学与社会语言学的理论视角，借助面子理论、礼貌原则及身份表演等研究工具，选取桂林渔鼓的经典唱本与现场演唱语料为分析对象，重点从称谓使用、语气调控、讽刺暗示、互动礼貌等语用维度出发，探讨表演者如何通过策略性的话语运用，在演绎过程中实现多重角色身份的灵活切换与主体形象的建构。

关键词

桂林渔鼓，语用策略，身份建构，表演语言

Linguistic Pragmatics and the Performed Identities in *Guilin Yugu* Narratives

Yangyang Cai, Yuqian Qin, Jiayi Li, Rongsi Liang

Faculty of Arts, Guangxi University of Foreign Languages, Nanning Guangxi

Received: May 18th, 2025; accepted: Jun. 20th, 2025; published: Jul. 3rd, 2025

Abstract

As a representative form of local *shuochang* (spoken-sung) art in Guangxi, *Guilin Yugu* not only relies on regional dialects and colloquial language to portray the lived experiences of ordinary people, but also exhibits distinctive pragmatic features and mechanisms of identity construction throughout the performance process. Grounded in theoretical frameworks from pragmatics and sociolinguistics—particularly face theory, politeness principles, and identity performance—this study analyzes classic *Guilin Yugu* scripts and live performance data. Focusing on pragmatic dimensions such as forms of address, modulation of tone, use of satire and innuendo, and interactive politeness, the paper explores how performers, through strategic language use, achieve flexible shifts among mul-

文章引用: 蔡洋阳, 覃宇倩, 李佳怡, 梁荣思. 桂林渔鼓演唱中的语用策略与表演者身份建构[J]. 现代语言学, 2025, 13(7): 20-26. DOI: 10.12677/ml.2025.137676

tiple role identities and construct their performative self-image during the act of narration.

Keywords

***Guilin Yugu*, Pragmatic Strategies, Identity Construction, Performance Language**

Copyright © 2025 by author(s) and Hans Publishers Inc.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/
Open Access

1. 前言

桂林渔鼓是广西桂北地区富有代表性的传统说唱艺术，深植于本土文化土壤之中[1]。它的艺术魅力，不仅源于桂林方言特有的语音韵律，也体现在其独特的音乐结构和演唱节奏中。演出现场，语言的实用价值尤为突出——它既是声音表达的基础，更是推动故事展开、拉近艺人与观众距离的重要媒介。

当前关于桂林渔鼓的学术研究多聚焦于音乐形态、方言特色或文本内容，为理解其艺术特征奠定了基础。周琳(2013)聚焦桂林渔鼓的音乐功能与保护性传承，强调其作为广西非遗项目的艺术价值和社会功能，提出通过教育传承和旅游融合推动创新发展[2]。游红梅(2019)分析了桂林渔鼓的生存现状，指出地域局限性和传承人断层问题，建议结合“旅游+”模式和政策支持实现文化产业化[3]。唐韵萌(2018)从生态美育视角提出多维传承路径，主张通过学校教育、社区文化、生态旅游和数字化平台构建共生模式，以提升审美教育与文化传播效能[4]。但目前学界对于语言的社会功能与交际机制出发的系统探讨仍较薄弱。尤其是关于艺人在表演中如何借助语言策略塑造社会身份、语言如何在身份识别与人际互动中发挥作用，尚待进一步拓展。

事实上，在真实的表演场景中，艺人并非完全依赖既定唱本，而是灵活调动各种语言资源，实现角色与身份的动态转换。比如，通过称谓词拉近与观众的关系，用通俗语言提升表达感染力，借助修辞手法传达社会认知与价值判断。这些实践显示，桂林渔鼓早已超越民间娱乐的范畴，发展为具有交际功能的叙事艺术。

面子理论由 Goffman 提出，后经 Brown 和 Levinson 发展，强调个体在社会交往中维护自我形象的需求，区分为积极面子和消极面子。在中国文化语境下，面子观念具有独特的表现形式，研究表明，面子不仅是个人形象的体现，更是社会关系和群体认同的反映。礼貌原则方面，Lakoff 和 Leech 提出的理论模型为理解语言中的礼貌现象提供了框架，尤其是 Leech 的六大准则(得体、慷慨、赞誉、谦逊、一致、同情)在分析语言行为时具有指导意义。此外，身份表演理论强调个体在社会互动中通过语言和行为构建和表达身份，这对于理解桂林渔鼓中表演者如何通过语言策略展现角色和身份具有重要意义。

本文以语用学为切入点，立足面子理论(face theory)、礼貌原则(politeness principle)与身份表演(identity performance)等视角，考察表演者在演出中运用的话语策略及其身份建构方式。研究发现，艺人通过选择性使用称谓、评价性表达、语调语势等手段，能在讲述者、表演者与评论者等多重身份之间自如切换。这一语言实践不仅展现了桂林渔鼓在特定语境中的社会表达能力，也揭示了其在构建主体身份过程中的语用逻辑。

2. 桂林渔鼓的起源与发展

桂林渔鼓，又称“桂林道情”或“桂林鼓子”，是流行于广西桂林及周边地区的传统说唱艺术，属于

中国鼓曲类曲艺的重要分支。其名称来源于表演时所使用的打击乐器“渔鼓”，该鼓体积小巧，便于携带，表演者一人即可说唱伴奏，具有极强的流动性与街头演出特性。从艺术类型上看，桂林渔鼓融合了唱、说、演、奏多种表现形式[5]。以地方方言为基本语言，以民间生活为创作题材，内容多涉及家长里短、教化劝善、历史故事与社会讽喻，具有极强的群众性和现实性。

关于渔鼓的起源，学术界普遍认为其发源可追溯至宋元时期流行于中原地区的“道情”或“俗曲道情”。明清时期，湖南、湖北、江西一带的道情艺人沿着湘桂通道进入桂林，将渔鼓表演技艺带入当地。至清末民初，桂林本地艺人逐渐将其本地化，吸收桂林方言语音与语汇、融合桂北民歌及山歌小调，在长期实践中逐步形成了具有浓郁地方风格的“桂林渔鼓”。20 世纪 30 年代，桂林艺人王仁和对渔鼓进行系统整理与创新，确立了南路、北路两大唱腔体系，并创作出大量富有生活气息的作品，使桂林渔鼓步入成熟阶段[6]。

新中国成立以来，桂林渔鼓作为桂北地域文化的重要代表，历经时代变迁，逐步完成了从传统曲艺到现代民间艺术的转型。20 世纪五十至七十年代是其发展高峰，《王老头子学文化》《新打铜锣》《雷锋送钱》等新作相继问世。这些作品在延续传统表演形式的基础上融入时代主题，体现出曲艺在传播理念、启发民智和凝聚群众方面的重要作用，成为当时文化生活中不可忽视的一环。

进入改革开放时期，随着社会语境的不断变化，桂林渔鼓的表演生态也发生了明显调整。从市井街头走向剧场舞台、学校课堂、非遗展演等多元空间，表演形式与传播渠道不断拓展。2014 年，桂林渔鼓被列入第四批国家级非物质文化遗产名录，不仅标志着这一传统艺术在国家层面的系统认定，也进一步提升了其作为地方文化符号的社会认可度。

从艺术语言角度看，桂林渔鼓在长期发展中形成了鲜明的表达体系。其语言以桂林方言为基础，灵活运用短句、俗语、歇后语和拟声词，展现出浓厚的生活气息与表现力。表演者在说唱之间的自由切换，不仅增强了舞台的感染力，也赋予角色更强的可塑性与叙事张力。正是这种对多样语言资源的灵活调动，使得桂林渔鼓在当代依然焕发着独特的艺术活力。

3. 桂林渔鼓表演中的语用策略分类

在桂林渔鼓的现场表演中，语言承担着双重职能：既是传递信息的表达工具，也是推动互动与身份呈现的重要手段。艺人所说的每一句话，不仅关涉表层的语义内容，更折射出背后的社会立场和文化意图。语言不只是为了“说清楚”，更是为了“说得恰当”，以适应特定的表演语境与观众期待。

实际演出时，表演者会根据现场氛围灵活调整表达方式[7]。这种调整并非纯粹的即兴发挥，而是一种有意识的语言策略。艺人通过选择性的话语设计，持续建构自己的舞台身份，并与具体语境形成有效衔接。

随着表演推进，身份的展现也在不断变化——从说书人、评述者，到角色扮演者，每一次语言选择，都是对身份的一次重构。语言在这里不只是沟通工具，更是身份转换的媒介与表演逻辑的重要组成。本文将从“身份标记策略”“关系协商策略”“叙事权威策略”三方面展开分析，并结合面子理论与礼貌原则进行系统解读。

3.1. 身份标记策略

在桂林渔鼓的表演过程中，艺人借助语言手段，在叙述者、角色扮演者与评论者三重身份之间灵活切换。这种身份转换主要依赖语言形式的调控，而非舞台动作或布景变换，从而形成一套具有稳定规范的语言标识体系。其背后的理论支撑正是 Goffman (1955)提出的“面子”概念[8]，以及 Brown & Levinson (1987)所阐述的“正面子”与“负面子”需求[9]。

以经典曲目《王老头子学文化》为例，其中唱词“我这个老倌啊，读书读得夜都唔敢闭眼——惊梦里啲字飞咗”中，“老倌”作为桂林方言的典型称谓，展现出双重语用功能：一方面，它用以指代剧中角色；另一方面，则蕴含对人物社会经历与性格特征的隐性表达。通过这一称谓，表演者不仅完成了角色身份的确立，还在潜移默化中传达出“朴实”“勤奋”等与情节发展高度契合的性格意涵。这种称谓既建立了角色的身份认同，也通过“褒义评述”方式满足了观众的正面子需求。

在实际表演中，身份的转变往往伴随着语态的切换[10]。例如，表演者在描绘角色行为之后，常突然插入评论性语句，如“讲真啊，书读得多唔一定识做事”。此时，其身份已由角色演绎者转化为社会观察者。整个转换过程完全依托语言形式的调节，充分展现了艺人对语言资源的娴熟掌控。通过对人称代词的巧妙运用，表演者能自如地在多重身份之间游移，维持表演的连贯性与层次感。既保持了叙事的连贯性，也避免了过度侵犯观众的负面子。

在涉及多人对话的情境中，语言的身份标识功能尤为突出。如在《三姑记》中，“阿姐话：你做事唔要命咩”一语，通过明确的话语来源提示，有效划分了叙述者与角色之间的语用界限。此时，语言结构不仅承担叙事功能，也成为身份标记的“仪式行为”，进一步增强了现场表演的真实感。通过“说”与“演”的有机融合，表演者展现出高度的语言重构能力，这一特征正是桂林渔鼓艺术表现力的重要体现。

3.2. 关系协商策略

桂林渔鼓的表演高度依赖现场情境，具有显著的互动性特征。观众的即时反应往往对表演节奏与内容发展产生直接影响，因此，表演者需灵活运用多样化的语言策略，以调节与观众之间的心理距离，保持表演的生动性与感染力。此处可借助 Leech (1983)的“礼貌原则”——特别是“同质化原则”(Solidarity)与“间接性原则”(Social distance)——来分析艺人的互动策略[11]。

在具体表演实践中，方言语气词是最具表现力的互动工具之一。例如，在曲目《五分钱》中，唱词“哎呀娘咧，五分钱，现在连一碗油茶都冇得买啦！”中的“哎呀娘咧”，作为典型的方言感叹词，生动传达了角色的情绪状态与现实处境，同时有效唤起观众的情感共鸣。这类语言元素不仅增强了表演的情绪张力，也成为连接表演者与观众的重要语用纽带[12]。

此外，表演者还擅长借助模糊指称与开放性话语结构来引导观众参与。例如，“你哋讲吓看啵，现在啲细伢，读书读到唔识起身拜人”这一表达中，“你哋”作为集体指称，将部分话语权交还给观众；而“讲吓看啵”这一鼓励性表达，则体现了“间接性原则”——通过开放性问题让观众自主参与，而非直接要求回应。“啵”这一方言尾音助词强化了亲切感，满足了观众的正面子需求。

谦逊表达同样构成桂林渔鼓表演中的关键互动策略。诸如“我讲得唔中听你哋莫嫌弃”这样的开场语，此类自谦话语体现了 Leech (1983)所说的“谦逊原则”，艺人主动降低自身地位，以消减观众的负面子顾虑，使得观众更易接受后续内容，并愿意投入互动。长期以来，这类语言实践在实际表演中屡被验证为提升观众接受度与增强演出效果的有效方式，已逐渐内化为桂林渔鼓的重要表演范式之一。

3.3. 叙事权威策略

在桂林渔鼓的演出过程中，艺人并非单纯的故事讲述者，更是整个叙事流程的主导者与引导者。他们不仅讲述事件发展，还会对事件进行即时的评价、分析与引导，从而牢牢掌控表演的节奏与情感走向。此类策略可视为 Leech (1983)的“关心原则”(Tact)与“赞美原则”(Approbation)在曲艺语境中的具象化运用。

在语言运用层面，艺人常借助“预设句式”巧妙引导观众的认知与情感反应。例如，“做人，第一要诚实，你信唔信？”表面上为提问，实则通过前置的价值判断，预设了观众的回应方向。这种语言结构

在保留互动性的同时，实现了话语主导权的掌控，使艺人能够在潜移默化中引导观众接受其立场与观点，增强了表演的说服力与引导力。这种策略兼顾了“间接性原则”与“赞美原则”，既保留观众正面子，又实现了观点传达。

反问与双重否定也是艺人常用的语用策略之一。如“咁样的人都唔惹事，边个惹事啵？”这类句式通过反问表达明确的态度判断，在形式上回避了直接批评，但其语义立场却清晰有力，降低了对观众面子的威胁，符合“面子保全”策略。尤其是“啵”等具有地域色彩的语气词，既提升了语言的亲切感和自然度，也增强了与观众的情感联结，使评价性语言更容易为观众所接受。

在叙事结构安排上，艺人常于情节转折或段落收尾处嵌入总结性语句，如“讲到底，做人要厚道，唔系光讲得响。”此类句式不仅起到承前启后的结构作用，更明确传递了表演者的价值取向，实现了从叙述者向评论者的身份转换。通过“讲述”与“评判”的交织，艺人得以在艺术表达中兼顾娱乐性与教化性，展现出其在价值引导和社会传播中的双重角色，使得观众在娱乐之余得到教化意义。这种“讲评并置”结构体现了艺人对“关心原则”与“赞美原则”的综合运用：既肯定人物行为，又强调社会价值观。这种灵活的身份切换与多层次的语言策略，正是桂林渔鼓叙事艺术深厚文化内涵的集中体现。

4. 语用策略与身份建构的互动机制

桂林渔鼓的演唱实践，不仅是一种传统艺术形式的展示，更是一个持续进行的社会身份建构过程。在表演过程中，艺人通过语言策略的灵活运用，在叙述与评论、扮演与交流之间不断切换，由此动态地塑造和调适其多重社会身份。此处的语言不仅作为信息传达的媒介，更成为身份生成与认同协商的重要工具。

表演者借助多样的语言资源，在演出现场激活、重构乃至重新定义自身的身份位置。这些身份包括职业身份(如艺人、教育者)、地域身份(如本地人、乡音代表者)，乃至性别身份(如男性或女性的社会角色认同)，在语言实践中以流动的方式被不断显现与协商。身份的建构并非静态固定，而是随着表演语境的演进不断展开，其边界在语言行为中被持续调整。结合 Goffman (1959)的“自我呈现”理论与 Butler (1990)的“身份表演”观点，本文从职业身份、地域身份与性别身份三方面展开讨论[13]。

4.1. 职业身份建构

桂林渔鼓艺人最初的社会身份是“街头说书人”，他们的生计依赖于卖艺，表演多在圩市、庙会或城市街头进行。在这种语境中，语言的首要任务是吸引听众、调控节奏和获得回应。因此，表演语言高度口语化，充满了表演意识。艺人常通过亲切的称呼、幽默的语调以及自嘲的方式，塑造出“可亲”“可笑”“可信”的形象。

在剧目《新打铜锣》的开场中，艺人说：“啧啧啧，我这个老鼓子一条街唱到尾，唱得脚都打泡，还系赚唔到两文钱！”这里，“老鼓子”作为自称，明确了其艺人身份。“唱到尾”“脚打泡”“赚唔到钱”这些表达形象地呈现了其作为底层劳动者的生活状态。这类语言让观众感到亲近，强化了表演者的草根特质。此处的“自我贬低”属于 “谦逊原则”，通过主动降低自身面子，博取观众同情与笑声，进而获得互动反馈。

随着桂林渔鼓进入国家级非物质文化遗产保护体系，艺人的身份也发生了转变，从“民间艺人”逐步转向“文化传承人”。这种转型带来了语言策略的调整。原先市井化、调侃式的表达逐渐减少，取而代之的是更为规范、正式的说话方式。语言功能由表演转向讲述，由吸引观众转向推广文化，话语权也随之改变。

职业身份的变化与语用策略的演变紧密相关。艺人逐渐放弃以求生为导向的“生存型语言策略”，

转而采用强调认同和价值传递的“认同型语言策略”。通过语言，他们不再只是技艺的执行者，而成为文化的解释者和传播者。这一转变不仅反映出语言使用方式的变化，也反映出社会对于艺人角色的重新定位，进一步说明了语言在身份建构中所具有的关键功能。

4.2. 地域身份建构

桂林渔鼓的语言系统以桂林方言为基础，其唱词、对白、插科打诨与评论说明等内容，都依赖本地语音与词汇体系的支撑。方言不仅是语言表达的工具，也是建构地域身份、明确文化归属的关键资源[14]。表演者通过使用具有地域特色的词语、语音节奏和语气助词，塑造出鲜明的“桂林人”语言风格，从而唤起听众对“桂林文化共同体”的认同。通过 Goffman (1959)所强调的“框架”与“仪式行为”，“本地语境”成为表演者确认自身“桂林人”身份的重要场域。

在剧目《三姑记》中，艺人演唱道：“讲咧讲咧，讲到中山路——你哋晓得咯，中山路啲路摊多，八卦又多！”其中，“你哋晓得咯”是桂林方言中常见的共识表达方式，“咯”这一语气词带有亲切和共享语境的意味，能够增强观众的参与感。“中山路”作为桂林的地标地名，不仅用于交代故事背景，还具有突出的地域指示作用。通过地名的运用、语调的地方性和词汇的乡土性，艺人不断确认自身“本地讲述者”的身份，使地域文化特征在语言层面得到强化。艺人以不断确认自身“本地讲述者”身份的方式，使观众在语音层面感受到强烈的地域归属感。

方言的使用还带有一定的边界功能。在某些推广演出中，表演内容被普通话改写，但艺人往往通过语言策略维护方言的地位。例如，当台下观众对方言词汇产生困惑时，有艺人解释说：“你哋听唔明‘扯噶’系乜意思？——就系吵架啰，呢个字桂林人一听就知。”其中，“桂林人一听就知”不仅是在阐释词义，也是一种明确的身份界定。通过“我们理解，而你们不理解”的区分机制，这样的解释既满足“正面子”需要，让方言听众获得“优越感”，又凸显了普通话观众的“陌生感”，从而构建出“我们/他们”的二元对立。这正是通过语言实现区域文化边界的典型范式。在这里，方言不仅传递内容，更成为身份认同与文化边界的语言标记。

语言在划定地域身份的同时，也承担着文化传承的功能。艺人坚持使用方言词汇，不仅是语言习惯的延续，更是对地域身份的主动表达。这种身份意识体现在语言的层面，也贯穿于表演的语气、节奏和韵律之中，构成了桂林渔鼓语言系统的核心特色。通过对方言的不断重申与解读，艺人使观众在娱乐中再次确认“桂林文化共同体”的认同，实现了语言作为文化传承工具的价值。

4.3. 性别身份的语言表演

桂林渔鼓艺人常需“一人分饰多角”，尤其在传统题材剧目中，男女角色的语言特征区别较为明显。这种性别角色差异在语言层面通过语气、词汇选择、句式结构等方面表现出来，构成了“性别表演”的语用机制。

在剧目《三姑记》中，女主角“阿妹”由男艺人饰演。其语调提高，语速变缓，语言中穿插大量细腻情感词汇和重复表达，例如：“哎呀，你讲得我心头打鼓，手都抖咯啵……”其中，“心头打鼓”“手都抖咯啵”构成了一个典型的“女性语汇系统”。“打鼓”用作情绪隐喻，而“啵”作为语尾助词强化了情感流动。这种语言形式的选择使得“阿妹”的形象具有柔弱、羞怯的性格印象，即便由男性饰演，观众亦能通过语言辨识其性别角色。

性别身份在语用策略上的体现并非仅仅是角色模仿，还涉及表演者自身性别认知与社会期待的互动。男性艺人在饰演女性角色时，往往通过“柔化语言”来增强真实性，例如使用减少主观判断、增加疑问语气、降低句尾力度等手段：“你真系要咁做咩？我有啲担心噶……”此类表达通常用于塑造温顺、体

贴的女性角色形象，表现出“性别说话方式”的社会建构属性。而在表演结束、回归说书人身份时，语言风格迅速变为直接、干练，体现出表演者在不同性别语用风格间的流畅切换能力。

随着女性渔鼓艺人的日益增多，她们在演唱中对男性语汇的运用方式亦构成了对传统性别语言的反向挑战。例如一位年轻女艺人在剧目《打工仔回家》中以“老哥样”语言出场：“讲句粗咯——老板啲话，听得我耳朵都发麻啦！”此类语言不再是传统的“女性语汇”，而是带有男性口吻与职场强势感的表达方式。这显示出现代女性艺人对性别身份的语言主动操控，也体现了桂林渔鼓语言风格在社会性别观念影响下的不断更新。

5. 结语

桂林渔鼓不仅是一种带有显著地域特征的说唱艺术形式，它还是一种深度嵌入社会语境的语言实践。在表演过程中，语言的功能不仅限于讲述故事或传达信息。更重要的是，表演者借助具体的语用策略，在不断变化的语境中建构和调整自身的多重社会身份。研究发现，渔鼓的表演语言不仅体现艺术风格，还承担着表达文化身份、社会认同以及价值立场的功能。艺人通过讲述来完成表演，通过唱词来传递个体经验。在这一过程中，语言与身份之间形成了动态的互动关系。语言既是身份建构的工具，也是身份呈现的方式。两者在表演实践中不断相互作用，并共同构成渔鼓表演的社会意义。

参考文献

[1] 杨莹. 桂林地方音乐文化在高校大学生美育浸润实践中的创新路径研究[J]. 文化创新比较研究, 2024, 8(15): 131-135.

[2] 周琳. 桂林渔鼓音乐的功能价值与保护性传承[J]. 艺术百家, 2013, 29(S1): 261-262+260.

[3] 游红梅. 桂林渔鼓文化生存现状及发展研究[J]. 现代职业教育, 2019(30): 118-119.

[4] 唐韵萌. 生态美育视域下的桂林渔鼓传承发展探究[J]. 教育观察, 2018, 7(21): 136-138.

[5] 崔文琴. 《桂林渔鼓文化》校本课程开发研究[D]: [硕士学位论文]. 南宁: 广西师范大学, 2020.

[6] 雷金息. 桂林渔鼓敲响三百年时光[J]. 旅游纵览, 2020(9): 47-51.

[7] 王建楠. 抖音平台夫妻情侣类短视频的自我呈现研究[D]: [硕士学位论文]. 呼和浩特: 内蒙古大学, 2021.

[8] Goffman, E. (1955) On Face-Work. *Psychiatry*, **18**, 213-231. https://doi.org/10.1080/00332747.1955.11023008

[9] Brown, P., Levinson, S.C. and Gumperz, J.J. (1987) Politeness. Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/cbo9780511813085

[10] 幸洁. 大小舞台间的性别表演中国当代电影的女性主体困境[J]. 北京电影学院学报, 2009(6): 30-34.

[11] Leech, G. (1983) Principles of Pragmatics. Longman.

[12] 庄欣鳢. 戏曲艺术对现代器乐音乐作品创作的重要借鉴价值分析[J]. 江西电力职业技术学院学报, 2024, 37(4): 142-144.

[13] Butler, J. (1990) Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. Routledge.

[14] 马琴. 基于文化认同的地区方言语法特征比较分析[J]. 新传奇, 2024(24): 29-31.