

云南高校青年研究者

社会科学探索

● 第二辑 ● 骆小所主编 ●

云南大学出版社

云南高校青年研究者

社会科学探索

(第二辑)

主 编

骆小所

编委(以姓氏笔画为序)

金丹元 骆小所 胥留德

顾士敏 温梁华 潘京京

云南大学出版社

1990年·昆明

责任编辑：朱惠荣

封面设计：周运贤

云南高校青年研究者

社会科学探索

骆小所 主编

云南大学出版社出版 (云南大学校内)
云南师范大学印刷厂印装 云南省新华书店发行

开本：787×1092 1/32 印张：8.8 字数：200千字
1990年4月第1版 1990年4月第1次印刷
印数：0001—2000

ISBN 7-81025-029-9/C·1 定价：3.00元

序 言

骆小所同志主编的云南高校青年研究者《社会科学探索》第二辑即将出版，我为此感到高兴。

一本书的序言写法多种多样，可以作者自己写，也可以请别人写；有的对作者评价，有的对书评价，等等。本书的主编骆小所同志虽然我们过去没有见过面，但他的论文和专著我是读过的，他的学术见解，有一定的深度，特别是他著的《修辞探究》，很有新意，在修辞学史上第一次提出了深层修辞和表层修辞的理论，并详细地进行了论述。对他的研究成果，我曾在1988年厦门召开的中国修辞学年会开幕式上进行了介绍。他著的《实用修辞》、《修辞探究》在学术界有一定的影响，在全国性的一些修辞学理论学术会上，一些专家们不时都提到骆小所同志的观点，并对其进行了充分的肯定。现在他主编的云南高校青年研究者《社会科学探索》论文集，也是有特点的。第一辑出版后，我读了，感到确有特色，表现出一些中青年研究者应有的锐气。一些理论问题的提出，对社会主义精神文明建设和发展科学是很有利的。1989年10月，中国修辞学会在成都召开的修辞理论研讨会上，我们见了面，相谈甚畅。小所告诉我，第二辑即将出版了。第二辑收编了文学、语言学、法学、哲学、历史和自然辩证法等学科领域内研究的论文，这些论文有的是有一定深度的。值得高兴的是，有的融进了一些自然科学的理论，从自然科学和社会科学的有机结合上，从整体上对社

会科学进行研究，这是社会科学研究的一条路子。科学本身不是单一体，它是自然科学和社会科学的结合体。

从社会科学本身来看，它虽然不像自然科学、技术科学那样直接转化为生产力，能够按线性因果关系去测出以至看见增加产值的效果，能够用经济指标去判定其社会效益。社会科学的作用方式可以用杜甫的一句诗来形容：“润物细无声”。在宏观上，它能改变社会的方向，转变发展战略方向，于是在社会的整个发展中引起全面的、普及的、本质性的变化，我们无法从线性因果关系上看到它的作用，也无法从经济指标上来衡量其社会效应的价值。在微观上，它在理想、信仰、道德、智慧、观念、习惯、心理等方面，以先进的或错误的内涵和素质来影响社会每个成员，形成他们的行为目的和方式的、思想的、心理的、道德的动因，从而或者推动社会前进，或者阻碍社会的发展；而这一切，需要社会科学的哲学、历史学、文学、语言学、美学、伦理学、社会学等学科的解决。所以，我认为，社会科学的研究不仅是一个应当重视的问题，而且还有一个社会主义方向问题。

云南高校青年研究者《社会科学探索》第二辑论文集即将出版了，我希望有更多类似这样的书问世。

张其成

1992.12.14

目 录

序言	张寿康 (1)
论艺术语言的心理基础及其美感功能	骆小所 (1)
试谈“直觉”与中国传统思维的关系	金丹元 (20)
论唐代的高利贷业	潘京京 (28)
赞普·父权制·本教	刘伯林 (47)
元初云南宗王统制时期的蒙段关系	方 慧 (55)
值得研究的几种民族宗教艺术	朱堂锦 (69)
“儒家诗教”与孔子思想的两点差异	张国庆 (81)
巫术——从劳动到艺术起源的中介	曾鹏志 (90)
鲁迅文艺思想与苏联早期文艺思想之比较研究	
	张直心 (104)
接受理论对文学史研究的启迪	郝朴宁 (116)
修辞的逻辑分析	韦世林 (129)
现代写作学理论体系构想	张佐邦 (141)
汉语语法本体论	陈保亚 (159)
汉字改革之争及其文化心态	王文松 (171)
试论人与自然关系的演化	胥留德 (187)

哲学·宗教·世界 观·····	罗秉森 (199)
论反映的能动性的内在根据和具体 内容·····	毕国民 (209)
空想社会主义者对私有制的批判和马克思公有 制思想的形 成·····	高焕文 (220)
善、良心与法 公平·····	林 喆 (236)
波普的科学评价观 述 评·····	韩跃红 (246)
一部求实开拓创新的高校《现代汉语》教材 ·····	更 晓 (256)
跋·····	骆小所 (260)

论艺术语言的心理基础及其美感功能

骆 小 所

艺术语言，也叫变异语言。从语言组合和结构形式上来看，艺术语言是对语言常规的超脱和违背，所以，有的也把它叫做对语法偏离的语言，西方一些文论家和语言学家也把它叫做破格语言。

艺术语言表现思想和感情往往通过各种语项的超常设置来实现。这种超常设置在语言的各种单位，如音节、语素、短语、句子、语段，大至篇章都可能出现。常见的如词与词的组合和搭配不合语法、句子不完整，辞面意义不合情理，词语运用不合习惯，等等。它的作用在于拉大辞面表层和深层的距离。它表面上是悖理、病句、用词不当、句子不完整，但它深层却深藏着更特殊的含义。它往往不以语法规则为据，而追求的却是更高的社会规范；表达的是难以言说之义。所以，我们这里讲的艺术语言是指艺术化的语言。

艺术语言是变异的语言艺术，具体来讲，从主体对客体的反映情况来分，它可分为变形、幻形、变质、移觉等。例如：

①孔明庙前有老柏，柯如青铜根如石。霜皮溜雨四十围，黛色参天二千尺。

(杜甫《古柏行》)

- ②太阳刚刚升起，
向日葵朝它扬起脸来，
向日葵的花瓣荡漾着金黄的幸福，
一阵手风琴声来自围墙院里。

(刘白羽《新世界的歌》)

- ③去年今日此门中，人面桃花相映红。
人面不知何处去，桃花依旧笑春风。

(崔护《题都城南庄》)

- ④微风过处，送来缕缕清香，仿佛远处高楼上渺茫的
歌声似的。

(朱自清《荷塘月色》)

例①使老柏变形，变成了“霜皮溜雨四十围，黛色参天二千尺”客观生活中没有的东西。例②使抽象的“幸福”幻形为有颜色的“金黄”色的东西。例③使无生命的桃花变质为会“笑”的人。例④使嗅觉感知到的“清香”转为听觉听到的“歌声”。

从符号转化的客观效果来看，艺术语言所制造的是一个抽象化的虚拟世界，它具有超越性，它所描写的世界与实际生活是不等值的，它所具有的抽象性使它不同于事物的简单记号，只能指向单一有限的感性实在；相反，它超越了这种个体的有限性，从感性个体性的存在转为一种功能性的存在，它突破了事物一时一地的狭隘意义，而变为具有普遍意义的象征形式。艺术语言具有不可还原性，它经过符号转化所创造出来的观念形态与对象世界的物理实在有质的不同；人们无法使这种语言所描述的对象还原为事态本身；所以，我们不能用实际生活中

的事态去比附它，也不能用日常事实的尺度去衡量它。可以说，艺术语言所创造的是一个独特的艺术境界，它空间开阔，幽远。艺术语言所创造出来的观念形态虽然和对象世界的物理实在是不对等的，有质的不同，但它和对象世界具有对应的关系。例如前面例③中的“桃花依旧笑春风”，“桃花”怎样会“笑”呢？这并非是和对象世界一点关系也没有，原来是诗人触景生情，他看到那盛开的桃花，思念着他心目中那个如同桃花一样美丽的姑娘。在诗人眼里，那姑娘的笑容正是眼前盛开的桃花，桃花的艳丽和姑娘的容貌融为一体；这里的“桃花”“笑”，其实就是姑娘笑。这种创造出来的观念形态和对象世界的物理实在是不对等，但却是对应的。艺术语言，从修辞学来讲就是变格的修辞语言，如前面的例①是夸张，例②是移就，例③是比拟，例④是通感。但是，传统的修辞学只注意对它们命名，即立辞格，却没有对它的产生及其特点进行研究。

从语言表面形式来分，艺术语言可分为语音变异、词语的义位变异、词性变异、词语搭配变异、词语色彩的变异等。为什么会产生这种变异的语言，它的功能是什么，这在学术界还是个未解之谜。本文重点讨论的是从主体对客体的反映情况而产生的艺术语言，目的是从深层来揭示艺术语言产生的奥秘。

二

从主体对客体的反映情况来看，不管是幻形、变质、移觉等，其实都是对客体变形的反映。这种变形可以说是时间上的、空间上的，也可以是心理上的，有的往往是综合性的。具体来讲，变形又可分为对动、听、色彩、气味和质感等描写的变形。

对客体变形描述变异的艺术语言，它主要是强调主体的主观因素，但是主体的主观作用又不能脱离客体以及描写对象的特点而凭主观随意来变形。这种现象一些艺术理论家把它概括为“意识对现的介入”、“艺术对现实的偏斜”和“审美知觉变异”，等等。

其实，变形作为一种艺术描写或反映的普遍规律存在于一切艺术的发展之中。无论是艺术的实践，或者在艺术理论的总结和概括上，变形是人们经常碰到的问题。文艺复兴时期，画家达·芬奇、德国古典美学家康德和歌德都提出艺术是第二自然的理论。歌德说过：“每一种艺术的最高任务，即在于通过幻觉，达到产生一种最高真实的假象。”（《西方文论选》，第446页）歌德这里讲的“真实”是艺术的真实，“假象”是一种虚幻的世界。作为一般艺术是这样，作为艺术语言的艺术难道会是例外的吗？英国浪漫主义诗歌理论家赫斯列特认为，艺术的创作是通过想象的变异，冲破描写或反映对象的外在形态，不能忠于自然。他在《泛论诗歌》中说：“想象是这样一种机能，它不能按事物的本相表现事物，而是按照其他思想情绪把事物揉成无穷的不同的形态和力量的综合来表现它们。这种语言不因为与事实有出入而不忠于自然；如果它能传达出事物在激情的影响下，在心灵中产生的印象，它便是更为忠实自然的语言了。”（《古典文艺理论译丛》第一册，第60—61页）这说得很清楚，艺术创作在想象与情感的作用下变形是一种极为正常的现象。我国古代艺术是非常重表现的。艺术实践中的变形表现得尤为突出。那种变了形的神话和童话的语言艺术就是事实。

艺术语言的变形，不是随心所欲，胡编滥造的，也不是无凭无据，而是有所遵循，有所依托，有所凭借的。变形本身就

是一种创造，它要创造艺术美，它所遵循的是“美”的规律。总之，变形不能脱离艺术描写对象。主体对描写对象作变形的处理，目的在于充分展示内在的艺术美，这种变形是在掌握描写对象的质的规定性的前提下进行的。变形不能随意超越描写对象自身所固有的精神特征，也就是说，变形不能随心所欲地改变描写对象的本质特征，而是一种自然的现象。由于不同的主体对客体的感受不同，所以对客体的描写就有不同的变形。

从广义上讲，意识的反映都是变形的，只不过变形的程度不同而已，因为主体对客体的反映并非是机械的照镜，其中必然存在着主体的能动作用。正象列宁说的：“反映可能只是对被反映者的近似正确的复写，可是如果说它们是等同的，那就不同了。”（《唯物主义和经验批判主义》，第324页）当然，我们这里讲的是艺术的变形，而不是广义上的变形，这种变形就更非同一般的了。

从我国古代一些研究者的理论来看，“形”和“象”并非是一回事，两者是有区别的。《易·系辞上》说：“见乃谓之象，形乃谓之器。”所谓形，指形体、形状、形器，它是物体占有一定空间的广延性存在；而所谓象指意象，它是通过心灵对物体的映象。“形”是客观的，而“象”是主观对客体的特定反映；“形”不以人的感受为转移，而“象”却不能不受人的感觉方式所决定。换句话说，“形”是物质的形，“象”是感受的象，是对“形”的变形的反映，一个不系于感受，一个系于感受。感受的，并不等同于物理的。比如我们都说太阳升起来了，或者说太阳落下去了，这是我们的感受；但是，从科学上讲，太阳却是固定不动的。这说明，感觉本身就是变形，科学要求是对形的认识，但艺术要求的是对形的直接感受性。

艺术语言所体现的形象，既然是直接诉诸感受的，那么，

它只能是一种对客体的变形的反映，它并不等于形体，对科学来讲，它是片面的、不真实的，但它在人的感受中却是真实的。我们所说的艺术语言的真实，是指感受的真实，即情感的真实，而并不是指科学的真实。

三

艺术语言所表现的是形象，但并不是任何形象都可以成为艺术的表现对象，它只有与主体的主观感情相契合的形象才可称之为真正的艺术语言的形象。艺术形象，它作为一种艺术的、审美的感受，并不是单纯对客体的感受，而是在感受客体的同时，也感受到了主体自己。所以，在艺术语言的形象中，主体已把对象自我化了，同时，也把自我对象化了。

主体感受客体时，能保持对客体印象的鲜活的原生形态，这对艺术语言来讲是极为珍贵的。这说明感觉本身是一种主观的体验，从某一角度来看，它是由主体的心理定势所决定的。艺术语言所表现的是形象，但是，只有可以成为艺术的表现对象的才可称为真正的艺术形象。艺术形象，它作为一种艺术的、审美的感受，并不是单纯对客体的感受，而是在感受客体的同时，也感受到主体自己。这一艺术形成的过程，是由一种不寻常的心理，即艺术的变态心理所决定的。艺术病态心理是一种非病理型的心理变态，它是情感冲动而导致主体的一种异常的心理状态。它是人类普遍存在的现象。感觉错幻，情绪异常，人格精神分裂等，都是人们所具有的。它是人们心理的正常体验和感受。从内在的机制来看，使用艺术语言时的变态心理是一种物我两忘、如醉如狂、混淆现实与幻景的界限，心往神驰、全心灵的一种想象和联想的状态。所以，处于这种状态

的语言当然就不寻常了。例如：

当太阳破晓时光，它呐喊着，打开了黑沉沉宇宙的大门。那时，它红得那样发亮，发烫，然后把红光普照大地。于是大地苏醒了，树叶从沉睡中扬起头，水波从凝静中张开眼，一切曾经被黑夜掩盖了的，都露出了鲜红的笑靥，花朵带着珍珠般的露珠，在第一线战颤的阳光中，显得那样的鲜艳可爱。

（刘白羽《平明小札》）

正是艺术的变态心理，作者笔下才会出现会“呐喊”，会“打开”“宇宙大门”的太阳。才会出现会“苏醒”的大地，会“张开眼”的水波。此时的作者混淆了现实与幻景的界限，在他的视野里，出现了万物皆有灵性，绝然不同于客观世界的另一个奇妙世界。

修辞中的夸张、比喻、比拟、移就、通感、反饰和拈连等艺术语言都是由于艺术的变态心理的感受而产生的。它们往往挣脱了语法和逻辑的桎梏，表现的是人最初的经验 and 感受，特别是那种在常识世界之外捕捉到的东西。从某种意义上讲，语言的变异，即语言规范被违背，实际上是作者不得已而采取的一种弥补语言不足的方式。语言的各种结构规则本身是不传达信息的，但一旦被无意或有意违犯，那它就完全可能传达出一般符合语法规范的语言未能传达出的信息。语言有序法则的无序，这正是作者建构他所希望传送的信息方法，这种信息就是饱和着情感而感觉到的信息，它并非是理性信息。

当人们主体情感起作用时，往往不能遵循理性的概念和推理的逻辑。客观信息光被主体的理性反映，就会产生抽象的概

念和公式，人们就往往按语法规律和形式逻辑所规定的法则组织词语来反映客体，这种语言就是对客观之“形”的真实的，或者说近似真实的描写或概括；就很难产生形象。只有当客体信息与情感起作用了，才能产生一种原初感觉的形象美。情感和理性遵循着不同的规范，由情感冲动出现的艺术变态心理造成对客体的反映的模糊性，使它与形式逻辑的同一律有矛盾。情感作为一种综合性的内在体验，它在心理上难以定型，在大脑的两半球难以定位，使它成一种朦胧的感觉。它的性质的浮动性，使它不符合矛盾律和排中律；所以，对由于艺术变态心理而产生的艺术语言我们不能用形式逻辑和语法对它进行分析。如果用形式逻辑和语法来死套，无疑这些艺术语言是不规范的。情感往往带有绝对的特征，爱之欲其生，恨之欲其死。这说明情感有特殊的功能，那就是冲击人的知觉和感知，使客体产生多彩多异的变异。所以，反映心理变态的艺术语言，往往是理之所无，情是所有的，它是一种“无理而妙”的情感语言。从形式逻辑和语法的“理”上讲，它是不对和不通的，但从作者所要表达的情上来讲，它又是绝妙的。它往往通过表情进而达到表意。

艺术语言为了表达不寻常的情感，它不得不挣脱了语法和形式逻辑的桎梏，去寻求一种自然的语言，去表现人最初的经验和感受，以及那种在常识世界之外捕捉到的东西。有时，人们为了表现这种感受，往往把感官所能直接感受到的具体感觉和抽象空泛的观念嵌合在一起，使一些很少能组合起来的词强行地组合起来，而造成一种现实生活中从没有过，也不可能有的物象。例如：

①最是那一低头的温柔，

像一朵水莲花不胜凉风的娇羞，

道一声珍重，道一声珍重，

那一声珍重里有蜜甜的忧愁——沙扬娜拉！

（徐志摩《沙扬娜拉·赠日本女郎》）

②村庄呀，山坡呀，河岸呀，

颓垣与荒冢呀，

都染上了土色的忧郁……

（艾青《北方》）

例①的“蜜甜的忧愁”和例②的“土色的忧郁”都是诗人感官所能直接感受到的具体感觉和抽象的空泛的观念嵌合在一起，而形成的一种现实生活中没有过的物象。这是艺术家表现一瞬的直觉感受和印象。直觉和印象是感受世界的一种方法，它总是伴随着形形色色的意象而闪现，带有主体内心深层情绪的强烈的个性色彩，是瞬间启开可以窥见心灵特别是情感的一扇小窗。艺术家有时并不轻视瞬间的感受，即直觉、印象乃至由这些组合的情绪，而是认真地，细微地把它们原原本本地描写出来，他宁愿把理性思考的飞跃留给读者去续完。所以，艺术语言它并非是乱组词语，而仍是遵循着由情感而导致产生新的物象的规律，它辞面上是使人不可解释的，但从深层来分析，它是可理喻的。如前面的例①的“蜜甜的忧愁”，从辞面上看，它是客观世界中不可存在的物象，但正是它绘神绘色地描写了在特定场景中日本女性的鲜明形象，正是它才绘态传神。“沙扬娜拉”是日语“再见”的音译。“蜜甜”写出了送别时日本女郎的语言，“忧愁”写出了送别时日本女郎的难舍难分的神态。“蜜甜的忧愁”真是使人物形神兼备了。

使用艺术语言时的艺术变态心理，它往往表现为幻觉和错觉。幻觉是在没有客观外界刺激的情况下，由于人体内部原

因，特别是大脑的不异常状态所产生的“无中生有”的虚幻的知觉。幻觉和错觉不同，错觉只是知觉映象没有正确反映客观事物的本来面目，被错觉反映的对象是客观存在的；而幻觉是虚幻地看到，或听到，或闻到，或接触到实际上不存在的东西。幻觉有幻听、幻视、幻嗅、幻触等等。在使用艺术语言时，由于情感的原因，主体往往是幻觉和错觉同时产生，表现为全心灵的跃动。所以，如果说在人的多层次的心理功能和内心世界中，直觉是理性认识的基础，那么，表现错觉和幻觉则是为了开掘和揭示更深层潜意识域。人的心理功能范围并不只是限于意识，有些思想情绪在潜意识领域内反而能够很好地加以表现。幻觉和错觉往往被人不可理解，但它是事出有因的，总是或多或少，或正或反，或直或曲地折射出现实世界的本质和主体对现实世界的理解，以及潜伏在心灵底层的某种情绪。正因为如此，所以对那些变异的艺术语言，人们可以对它破译。

从语言的作用来看，规范的语言能从概念上表述现实世界和人的复杂的思想感情；但它往往不可避免地滤去了现实生活原生美的鲜味，消蚀了主体原初经验的新异感、模糊感以及由此而产生的心理的真实感。它往往反映出来的感知常常蒙上一层厚厚的千百年来文化积淀。艺术家们在自己的创作实践中感觉到，在那波动的情感、朦胧的印象、稍纵即逝的直觉和非理性的感觉面前，规范的语言的承受力竟是那样的脆弱，那样的无能为力；无论怎样生动的规范语言，也难对那些意蕴丰厚，飘忽空灵的情感表述出来。现实生活中那些有血有肉的活生生的情感行动，并不是经过理性的慎审筛选的；这样，规范语言就必然表现出它自身所固有的局限性。由艺术变态心理而产生的变异语言，它和规范语言相反，它在很大程度上带有原