

论文学的特殊本质

LUN WENXUE DE TESHU BENZHI

■ 金健人 著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

论文学的特殊本质

LUN WENXUE DE TESHU BENZHI

金健人 著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

浙江大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

论文学的特殊本质 / 金健人著. — 杭州: 浙江大学出版社, 2009. 5

ISBN 978-7-308-06797-3

I. 论… II. 金… III. 文学理论—文集 IV. I0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 083027 号

论文学的特殊本质

金健人 著

责任编辑 钟仲南

文字编辑 宋旭华

出版发行 浙江大学出版社

(杭州天目山路 148 号 邮政编码 310028)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

排版 杭州中大图文设计有限公司

印刷 杭州浙大同心教育彩印有限公司

开本 880mm×1230mm 1/32

印张 12.5

字数 360 千

版印次 2009 年 5 月第 1 版 2009 年 5 月第 1 次印刷

书号 ISBN 978-7-308-06797-3

定价 32.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部邮购电话 (0571)88925591

自序

世间万物所表现出来并能被人感觉到的一切都叫做现象；文学作品用语言表现出来并能让人感受到的也是现象，这两种现象有什么差别呢？一个喷嚏，在现实中是个毫不起眼的生活现象，甚至只能算作一个生理现象，但在契诃夫的《小公务员之死》中，却是一个文学理论所须做出说明的艺术现象。因为通过一个喷嚏最终造成一个小公务员的死亡，揭示了沙俄时期权贵们所拥有的无上权势，并且这种权势所形成的对于小人物的生存威压是不露声色无处不在的，对这种社会本质的揭示赋予这短短的作品以宝贵的美学价值。从来的理论文章都是这样分析的，特别是现实主义文学理论更是这样反复强调的：作品的价值体现在通过社会现象对社会本质的揭示之中。这样的理论的确没有错，但却没能真正触及文学——也可以说包括一切艺术的一个最为根本的问题：凡是优秀的艺术作品，都不是一个由现象到本质的过程，而是一个由现象到现象的过程，作为“主角”出场于艺术的只能是现象、现象还是现象，不能是本质，这自始至终都得是一条现象之链，因为本质、概念、推理、逻辑……这些都不可能是美，审美体验只能在可见可闻可味可触的现象条件下才得以产生。但是，问题又来了，假如只是从现象到现象，假如没能从千千万万的现象与现象的联系之中寻觅到那种独特的能包蕴着深广社会矛盾的“现象之链”，那又只能使我们沉溺于可见可闻可味可触的感官享受之中，而无法激起灵魂的震荡，由此展开了一个难题：美只能呈现于感官所能接受的现象之中，艺术始终拒绝本质的直接出场；然而，审美活动又不能仅仅停滞于感性层面，形象的逻辑只有深植于理性之根中才有力量：

任何文艺作品都有这样的一条因果链,它是形象的逻辑,而社会本质的揭示就体现在这样的因果链中,连抒情诗和绘画也不例外。假如没有因果链,那就谁也不能理解其中的内容。当然,这条因果链在不同的作品里有直露与隐曲之分,有简单与复杂之别,这就使得有些作品中的社会本质可以用几句话讲清,有些则讲不清,甚至非得用形象本身解释不可。这正是文艺揭示社会本质的特点:它恰好处在自然形态的社会现象与赤裸裸的社会本质之间。比起自然形态的社会现象来,它被提高了一层,经受过主观的筛选,砍除了芜杂的枝蔓,一切趋向于同一个目标,以其因果联系划出了导向社会本质的确定的轨迹;比起赤裸裸的社会本质来,它又是感性形态的、具体丰富的现象,必须通过读者的认识、理解、分析、抽象,才可对其本质加以把握。

所以,就作品中所出现的现象而言,所能联系的其他社会现象越多,那它所反映的社会本质的侧面就越多,也就是说,它往往是好几条矛盾冲突线的交叉点;它所能联系的其他社会现象的发展阶段上跨度越大,那它所能反映的社会本质的程度也越深,也就是说,它的一个发展环节就可以说明用其他现象需要好几个发展环节才能说明的东西;它所能联系的其他社会现象对人们的生活影响越大,那它所反映的社会本质就显得越重要,也就是说,它往往是现实生活中迫切需要解决的矛盾。一个孤立的行动,如同圆周上的一个点,什么也不能说明,但一个有原因的行动,却是圆周上的一个断片,哪怕是最小断片,数学家也可以据此确定这个圆和它的圆心。创作也一样,当一个行动按照因果性产生另一个行动时,这因果链就形成了。它一形成,就有方向和轨迹。行动越是个别,因果链越是多环节,因果联系越是紧密,人物的性格轨迹就越确定越鲜明。正是在这样的“形象的逻辑联系”中,才会诱使欣赏者沉浸其中,品味生活,体验人生,然后才能这样那样地或深或浅地领悟到其中隐含的社会本质。

这就是我在大学本科毕业论文《在现象的因果联系中揭示社会本质》一文中所力图表达的观点。该文在《文学评论》得以发表,又经《人大复印资料》和《全国大学生优秀毕业论文选》转载,不仅肯定了一个初出茅庐的青年人的理论探索,同时也确定了一个初涉文坛的青年人的理论道路。以至于不久组织部门找谈话,说要调给某领导做秘书时,我竟会问出“假如不去将给什么处分”的话。当听组织部长说处分倒不至于时,我丢下一句“那就不用谈了”而顾自走了。

随着探索的深入,我发现,现象也好,本质也好,在文学中都得寄身于语言,不,应该说,语言才是文学从肉身到灵魂的直接存在。那么,文学,它作为语言艺术,又有着怎样的奥秘呢?

从来的理论家,都依循着这样两条路径进行着探索:1. 文学,作为语言艺术,它与其他非语言艺术,诸如音乐、舞蹈、绘画、雕塑有哪些联系和区别? 2. 文学,作为艺术语言,它与其他非艺术语言,诸如日常语言、科学语言又有哪些联系和区别?

文学作为语言艺术,与非语言艺术之间的区别看起来似乎是一目了然的,音乐、舞蹈、绘画、雕塑都能以其感性形象直接作用于人们的感官,而文学的语言文字必须通过想象这一中介,间接地作用于人们的感官,媒介的不同所引起的不仅仅是不同艺术样式存在方式的不同,其实质也反映着本质的不同。文学的艺术特性与语言特性形成了难以解开的悖论:审美对象必须作用于感官,非此则不可能被我们直接感觉和欣赏,而没被直接感受和欣赏的东西不会是审美对象;但语言的确是不能被我们直接感觉和欣赏的,所以语言不能成为审美对象;然而,语言写成的文学作品又确实能成为审美对象。这就是伊森伯格试图解决又未能解决的问题。苏珊·朗格也同样裹足其中:她认识到艺术“这样一种对情感生活的认识,是不能用普通的语言表达出来的,之所以不可表达,原因并不在于所要表达的观念崇高之极、神圣之极或神秘之极,而是由于情感的存在形式与推理性语言所具有的形式在逻辑上互不对应,这种不对应性就使得任何一种精确无误的情感和情绪概念都不可能由文字语言的逻辑形式表现出来”。但文学却一方面与其他的艺术

类型一样能与情感的存在形式相对应,另一方面又与其他语言作品一样与推理性相对应。对此她不得不承认:“有关语言在诗的创作中的作用问题,在我自己所属的学派内也没有得到很好的解决。”

关于艺术语言与非艺术语言——也就是文学语言与日常语言、科学语言的联系与区别,韦勒克和沃伦在他们合著的《文学理论》中认为:比起科学语言来,文学语言有很多歧义,是高度“内涵”的,强调文学符号本身的意义和语词的声音象征,深深地植根于语言的历史结构中;比起日常语言来,文学语言更重视发掘和利用语源,更为系统化,更富个性,也更具统一性。但他们总结性的补充是:“艺术与非艺术、文学与非文学的语言的用法之间的区别是流动性的,没有绝对的界限。”兹·托多罗夫的看法显然要悲观得多,他认为所有文学产品的共同点只有一个,“即语言的运用”,而“非文学”的共同点也许根本不存在,每种被人称之为文学的话语与其非文学“近亲”之间的距离,会比其他类型的文学话语更为接近,如抒情诗与祈祷文之间就比抒情诗与历史小说之间有更多的共同性。最后他只好赞同施莱格尔的话:“在任何时候,任何地方,只要是人们称之为诗歌的东西就是诗歌。”萨丕尔在代表著《语言论》中用一个章节来论述“语言和文学”,他写道:“语言不只是思想交流的系统而已。它是一件看不见的外衣,披挂在我们的精神上,预先决定了精神的一切符号表达的形式。当这种表达非常有意思的时候,我们就管它叫文学。”紧接着这句话之后,他在脚注中说明:“我不能在这里确定地说哪样的表达才‘有意思’到足以叫做艺术或文学。再说,我也不确实知道,只能说文学就是文学。”

文学作为艺术语言与其他非艺术语言的区别,和文学作为语言艺术与其他非语言艺术的区别,人们一直来把它们看作是两个问题,这是使包括萨丕尔、苏珊·朗格等不少人陷入困惑的所在,也是使人们对文学本质的认识一直裹足不前的原因。其实,这不是两个问题而是一个问题的两个方面:文学既具有语言的推理性,又具有艺术的非推理性。由于无法摆脱任意关系,能指与所指必然受编码的严格约定,运行机制必具推理性,整个系统也就必具语言的性质;由于无法摆脱自然关系,

能指与所指只能在松散的编码中对应,运行机制必具类比性,整个系统也就必具艺术的性质。而语言的推理性运行机制向艺术的非推理性运行机制的转换,取决于文本字面义向联想义的延展:在一个科学文本中,字面义即等于文本义,联想义没有容身之所;而在文学文本中,字面义加联想义才是文本义的全部,甚至可以说,字面义仅为联想义而存。字面义是言语集团成员所共有的语言“共同体系”的一部分,相当于“词典义”,任意性和强制性是它的特点,通过严格的集体编码实现着推理性的运行机制;而字面义与联想义的结合,从古至今都是个人性的,它体现着以经验的相互关联为基础的思维间的联系,其编码是自然形成的。所以,因个人的素质和经历的不同,字面义与联想义之间的结合便具有极易变化、不可限定的特点。从作者创作到作品存在到读者接受便不是一个一般的编码解码过程,而是由个体编码转换成集体编码后再转换成个体编码的过程。

因此,文学的审美效应来自于两个方面:第一,在语言平面上尽力“堵截”,使能指不至于太顺利地导向所指,这种对语言符号任意关系的否定,破坏了语言的意指“惯性”,避免过快地从语音能指导向字面义,而是唤起人们对语音的关注,使语音的自然音响效果得到强化,把语音本身的音韵美和节奏美激发出来。第二,在艺术平面上尽力“引导”,使字面义作为能指迅捷地趋向所指内容联想义,这种对字面义与联想义之间的自然关系的强化,把感性具体的人生体验从被心理惰性尘封的暗室里驱赶出来,形象、意象、幻觉等便在人们眼前凸显出来,语言的推理性于是便转化为艺术的造型性,所获得的非推理性存在形式便与情感的存在形式形成了真正的对应。

这样,文学作为语言艺术品,在两股对立力量的作用下形成了一个多层次的复合体,文字与语音、语音与字面义、字面义与联想义、浅层的联想义与深层的联想义……它们有的被任意关系拉拢,有的被任意关系推开,有的被自然关系拉拢,有的被自然关系推开,这种种或排斥或趋同的双向运动,使文学成为地道的艺术品,

同时也不失为地道的语言品。而文学作品的语言张力,就存在于这艺术平面与语言平面的矛盾与统一之间,存在于这自然关系与任意关系的冲突与协调之间,存在于这两个平面与两种关系交相作用的各个层面:文字与语音、语音与字面义、字面义与联想义、浅层的联想义与深层的联想义……它们的对立与同构之中,谁能想方设法把这些层面之间的对立强化得越剧烈,同时又能把这些层面之间的同构强化得越紧固,那么,作品的艺术张力也越扩展深蕴。

这是我关于文学的最为核心的认识,此后我所有关于文学的研究,包括申报国家社科课题《文学本质研究》,获得立项和完成结题,都围绕着这一核心展开:本论文集的第一组文章,可以说大多是沿着这一思路力图对文学的一些基本问题所作的理论尝试;第二组文章,则可以说以小说这一当今最为重要的文学文体为实证对象,沿着上述思路所作的理论分析;其中,又以小说的时间观念为经,以小说的空间观念为纬,以叙述者的功能处理为视角,表述了我对于叙事文学的理解。

目 录

论文学的特殊本质·····	1
论文学的艺术张力·····	14
在现象的因果联系中揭示社会本质·····	27
宗教与艺术之差异论·····	39
理论原创的相对性	
——以文学理论为研究中心·····	59
中国新时期文学向何处发展·····	67
“改革文学”的改革·····	75
文学的当代困惑·····	82
文学研究:正在越来越远离文学吗?	
——当代文学研究变化轨迹的理据分析·····	97
文学经典的结构与功能·····	114
文学语言学的体系建构·····	128
“艺术与语言统一论”的内在矛盾·····	142
意义·意思·意味·····	156
小说的时间观念·····	161
小说的空间构成·····	178
小说节奏的构成要素与运动形式·····	192
艺术结构的外部联系初探·····	205
各类小说结构特点·····	214
小说结构演进的美学意义·····	225

小说基调的各种制约因素·····	231
叙事艺术之新变·····	239
叙述者的叙事功能·····	250
叙事方法的游戏功能·····	275
中国的叙事学研究·····	284
通俗文学的写作特点·····	314
被放逐的灵魂	
——评吴正长篇小说《逆光中的香港》·····	321
“新写实”的美学品格·····	332
金万重的叙事艺术·····	346
韩国天君系列小说与中国程朱理学·····	357
上方重阁晚 百里见秋毫	
——新时期浙江当代文学研究鸟瞰·····	374

论文学的特殊本质

就文学的一般本质而言,它与其他样式的艺术一样,属于一种特殊的意识形态,都是对社会生活的形象反映。然而,当把研究的视线投向更为深远的层次,就不难发现:(一)尽管所有的社会意识形态最终都是经济基础的反映并都反作用于经济基础,但它们与基础并非处于等距离,比起政治、法律、道德来,包括文学在内的艺术与哲学、宗教都属于“更高的即更远离物质经济基础的意识形态”^①;(二)包括文学在内的艺术虽与哲学、宗教处于同一层次,但它们从对象到内容到形式以及把握世界的方式和过程都是各不相同的;(三)艺术作为一种特殊的意识形态表现出与其他意识形态的不同点,文学又作为一种特殊的艺术样式与其他艺术样式表现出不同点。所有这些都归结到一点:要求回答文学的特殊本质是什么?而这,又是一个被国内外学者视作斯芬克司之谜式的难题。

—

一个众所公认的事实是:文学既是艺术现象又是语言现象。因此,古往今来的研究者,在探讨文学的特殊本质时,几乎都明确地看清了这样两个问题:(一)文学作为语言艺术与非语言的艺术之间的区别;(二)文学作为艺术语言与非艺术的语言之间的区别。而以往的研究者,又

^① 恩格斯:《费尔巴哈与德国古典哲学的终结》,《马克思恩格斯选集》,人民出版社1996年版,第4卷,第253页。

的确是照着这样两个问题进行探索的。

韦勒克和沃伦曾经说过:解决文学本质是什么这个问题的“最简单方法是弄清文学中语言的特殊用法”^①。他们与许多人一样认为,把科学语言与文学语言的区别,仅仅看作是“思想”和“情感”的区别,这是不够的。因为文学必定包含思想,而情感的语言也决非文学所独有。所以,他们把语言区分为三类:文学语言、科学语言、日常语言。比起科学语言来,文学语言有很多歧义,是高度“内涵”的,强调文学符号本身的意义和语词的声音象征,深深地植根于语言的历史结构中;比起日常语言来,文学语言更重视发掘和利用语源,更为系统化,更富个性,也更具统一性。他们总结性的补充是:“我们还必须认识到艺术与非艺术、文学与非文学的语言用法之间的区别是流动性的,没有绝对的界限。”^②

兹·托多罗夫对此问题的看法显然比韦勒克他们要悲观得多。他觉得既难以给“文学”找到一个共同点,也难以给“非文学”找到一个共同点,因为所有文学产品的共同点只有一个:“即语言的运用”;而“非文学”的共同点也许根本不存在,因为从日常会话、谈笑、官场应酬、外交辞令,到新闻、政治以及科学用语,凡此种种“并非同属一个统一体”。假如选用结构的观点,那么每种被人称之为文学的话语与其非文学“近亲”之间的距离,会比其反类型的文学话语更为接近,如抒情诗与祈祷文之间就比抒情诗与历史小说之间有更多的相同性,因此“文学与非文学的区别就让位于话语的类型划分”。但话语的类型越多就越难说明文学的本质,最后,兹·托多罗夫只好赞同施莱格尔的话:“在任何时候,任何地方,只要是人们称之为诗歌的东西就是诗歌。”^③

特里·伊格尔顿在他的《文学原理引论》的“引言”部分,即开宗明义地探讨“文学是什么”。他从各种角度探讨文学得以确立的标准,如“虚构性”、“非实用性”、“语言的特殊用法”、“可靠而不会改变价值”等等,但最后只能绝望地哀叹:“要从所有形形色色称为‘文学’的文本中,

①② [美]韦勒克、沃伦:《文学原理》,三联书店1984年版,第10、13页。

③ [法]兹·托多罗夫:《文学的概念》,《外国文学报道》1985年第5期。

将某些内在的特征分离出来,并非易事。事实上,这就像试图确定所有的游戏都共同具有某一特征一样,是不可能的。根本就不存在文学的‘本质’这回事。”^①“从现在起,当我在这本书里使用‘文学的’和‘文学’这两个词时,我将它们置于无形的注销符号之下,以表示这两个词其实并不中意,只是我们现在还没有更好的词可用。”^②

关于文学作为语言艺术与非语言的艺术的区别,在艺术类型学中,一向存在着纷杂的看法。有的把文学看作是“自态的音乐”与“造型艺术”的综合,有的看作是“主观的艺术”与“客观的艺术”的综合;有的把它与“同时直观的静态艺术”相对,放入“相对直观的动态艺术”群,属于精神性最大而物质性最小的类型。自莱辛在《拉奥孔》中从表现对象、媒介材料、心理效应等方面划定了诗与画的界限后,由空间并列关系的同时性、静止性、共存性和时间先后关系的相继性、运动性、推移性出现的空间艺术和时间艺术的差异明确了,有人在此基础上提出同属时间艺术的音乐与文学应在表现与再现上再作界定。施马尔卓等人则在相对应的时间、空间两艺术系列里建立起三对特殊关系:把时间艺术分成以声音为艺术形式的音乐,以动作为艺术形式的舞蹈,由声音和动作综合而成的以语言为根本要素的文学;把空间艺术分成作为立体形成者的雕塑,作为空间形成者的建筑,由立体和空间的综合构成的形象为表现手段的绘画。这类观点成了现代艺术分类的基础。各类艺术品的物质构成,“对于艺术创作的特点也可以这样说——它们也取决于被创造的物品性质:图画创作同交响曲、诗或电影都不相同,因为在每一种情况下创作过程的结构都由被创造物体的结构所决定”^③。“在艺术中精神性——即人的”意识活动的结果——不能不物化地体现出来,而且对于艺术思维(即令把它称作为‘直觉’)来说,物化手段不是某种绝对外在的东西。而相反,这些手段决定这种思维的结构本身,这种思维历来是、并且在任何情况下都是材料中的思维(声音、颜色、体积、手势

①② [英]特里·伊格尔顿:《文学原理引论》,文化艺术出版社1987年版,第11、14页。

③ [苏]卡冈:《艺术形态学》,江苏教育出版社1990年版,第176页。

等中的思维),而不是‘纯精神’思维(甚至也不是后来‘转译’成声音实体、颜色实体、造型实体的语言一概念思维)。”^①马克思曾深刻地指出过这一点:“就像颜色和大理石的物理性质没有超出绘画和雕塑的范围一样。”^②

然而正是在这一点上,即语言艺术的“物质材料”是什么的问题上,又出现了恼人的纠纷。费肖尔父子与哈特曼等人注意到了物质对象与审美感情的关系,弗·费肖尔认为艺术是用“形状”来思想,不是用“字母”而是用“意象”来“翻译宇宙”。哈特曼认为艺术家的工作就在于创造物质对象使美感能投射在这物质对象上。所以,他们都认为语言艺术的特性,就在于用语义所唤起的想象直观像来作为其表现手段。玛克斯·德索对此提出了反驳,他在一般语言的心理学研究基础上,发现了语言文学所激起的“这些意象都太弱了,它们不足以解释审美经验的力量”。因此,他认为语言艺术不是以想象直观像为媒介而是依赖于语言本身的艺术,“审美效果并不依赖于偶然由语言激起的感觉意象,而依赖于语言本身及其特有的结构”^③。这与俄国形式主义者们达成了共识。这等于又把探讨的结果引回到探讨的起点:能使文学成为语言艺术的,就在于这语言的特殊用法,或在于这语言具有特殊本质。

萨丕尔在《语言论》第十一章,论述的是“语言和文学”。他写道:“对我们来说,语言不只是思想交流的系统而已。它是一种看不见的外衣,披挂在我们的精神上,预先决定了精神的一切符号表达的形式。当这种表达非常有意思的时候,我们就管它叫文学。”紧接在这句话之后,他在脚注中说明:“我不能在这里确定地说哪样的表达才‘有意思’到足以叫做艺术或文学。再说,我也不确实知道。只能说文学就是文学。”^④这是一位语言学家的坦白,也是他从语言学角度审视的结论:语

① [苏]卡冈:《艺术形态学》江苏教育出版社1990年版,第282页。

② 《马克思恩格斯全集》第46卷,人民出版社1979年版,第121页。

③ [德]玛克斯·德索:《美学与艺术理论》,中国社会科学出版社1987年版,第340页。

④ [美]萨丕尔:《语言论》,商务印书馆1985年版,第137页。

言艺术中的语言既无特殊用法也无特殊本质。再听听一位美学家的意见。苏珊·朗格从美学角度审视了艺术与语言的功能,认为艺术“这样一种对情感生活的认识,是不能用普通的语言表达出来的,之所以不可表达,原因并不在于所要表达的观念崇高之极、神圣之极或神秘之极,而是由于情感的存在形式与推理性语言所具有的形式在逻辑上互不对应,这种不对应性就使得任何一种精确无误的情感和情绪概念都不可能由文字语言的逻辑形式表现出来”。^①但文学却一方面与其他艺术类型一样能与情感的存在形式相对应;另一方面又与其他语言品一样与推理性相对应。在这一矛盾面前,苏珊·朗格也不得不承认:“有关语言在诗的创造中的作用问题,在我自己所属的学派内也没有得到很好的解决。”^②

二

问题的症结到底在哪儿?

文学作为艺术语言与其他非艺术的语言的区分,和文学作为语言艺术与其他非语言的艺术的区分,人们一直把它们看作是两个问题,以致解决了此问题又悖离了彼问题,解决了彼问题又悖离了此问题。这是使包括萨丕尔、苏珊·朗格等不少人陷入困惑的所在,也是使人们对文学的特殊本质的认识一直裹足不前的原因。其实,这不是两个问题而是一个问题的两个方面。文学作为艺术语言与其他非艺术的语言在本质上没有什么不同;文学作为语言艺术与其他非语言的艺术在本质上也没有什么不同。文学具有语言本质和艺术本质的二重性。造成文学本质二重性的深层根由,在于语言与艺术的本质差别。

语言,以其在人类发展史上所起的特殊作用而获得了特殊的地位,以致不少人用语言来定义人类。语言是人与世界联接的中介;“语言是

①② 〔美〕苏珊·朗格:《艺术问题》,中国社会科学出版社1983年版,第87、142页。

思想的直接现实”^①。马克思主义把语言看作是“思维本身的要素，思想的生命表现的要素”，“语言和意识具有同样长久的历史。”^②索绪尔也说过，思想如果离开了词的表达，那只是一团没有定形的、模糊不清的浑然之物。思想本身好像一团星云，其中没有必然划定的界限，所以，在语言出现之前，一切都是模糊不清的。“语言对思想所起的独特作用不是为表达观念而创造一切物质的声音手段，而是作为思想和声音的媒介，使它们的结合必然导致各单位间彼此划清界限。思想按本质来说是浑沌的，它在分解时不得不明确起来。因此，这里既没有思想的物质化，也没有声音的精神化，而是指这一颇为神秘的事实，即‘思想——声音’就隐含着区分，语言是在这两个无定形的浑然之物间形成时制定它的单位的。”^③这从实质上来说，语言就是提供给人掌握世界的一种“格网”。这“格网”本身与世界并无必然的联系，而是任意约定的关系，所以各民族语言都可能准确地掌握世界，在对世界的真理性认识上可以达到一致的结果，尽管各民族语言相互间如此千差万别。这种语言符号能指与所指之间的任意约定关系与艺术符号能指与所指之间的非任意的自然关系，造成了两者的根本区别。

一方面，语言符号由于“语音”能指形式与“语义”所指内容以及“世界”所指对象之间不具必然的内在联系，才可能让人“随心所欲”地建立起一个高度形式化的系统，以致“任何观念上的差别，只要被人们感到，就会找到不同的能指表达出来”^④。能指与所指之间的关系越是任意，人们对它们的掌握就越须依赖代码（规则），反过来它们对人们又越具有强制性，其意指关系也就越显出单义、可逆、稳固、严密的性质，整个运行机制也便越具有逻辑性和推理性。另一方面，艺术符号的能指与所指之间，即绘画的线条色彩、音乐的旋律节奏、舞蹈的形体动作、建筑的几何图形与我们心中被唤起的感受、情绪、情感、形象、思想之间，具

① 《马克思恩格斯全集》第3卷，人民出版社1960年版，第525页。

② 《马克思恩格斯全集》第42卷，人民出版社1979年版，第129页；第3卷，第34页。

③④ [瑞士]索绪尔：《普通语言学教程》，商务印书馆1980年版，第157—158、168页。