

# 艺术语言与艺术语言学

艺术语言学是从艺术的角度对语言研究的科学。艺术语言分为广义的艺术语言和狭义的艺术语言两种。

广义的艺术语言是指文学语言和其他艺术门类中起类似文学语言作用的一切表现手段。例如，美术语言以线条、明暗、色彩、体面为词汇，音乐语言以音响、声调、旋律、节奏为词汇，舞蹈语言以有节奏的人体的千姿百态为词汇，来描写和表现情感，使人得到美的欣赏。戏剧语言包括文学语言、音乐语言、舞台上人物动作、唱腔与对话。电影语言除具有戏剧语言的特征外，蒙太奇是它特有的专门语言。蒙太奇是电影艺术的结构方法。电影艺术家按照一定的创作构思，把分散的、不同的镜头组接起来，使不同的画面之间，画面与音响之间相辅相成，产生连贯、呼应、对比、暗示、悬念、联想等作用，从而使整部影片形成一个统一的整体。这种表现方法通常叫做蒙太奇。从电影艺术的特性来讲，把镜头连接起来首先是技术上的必要，但在实践中，电影艺术家把镜头有意识、有目的地组织在一起，跟简单地罗列在一起，其效果不同。依靠蒙太奇的连接方法，电影艺术家获得了一种新的电影导演的语言。电影艺术家从真实的素材中选取一些富有特征的要素，然后重新组合

起来，则可以表现艺术家所要表现的—定的情感和思想。蒙太奇的运用，可以通过画面的对比、交叉、比喻、象征等手法，突破时间、空间的限制，含蓄而又鲜明地表现艺术家对生活的评价，使电影将主观的认识情感与客观生活高度统一，从而产生强烈的艺术感染力。

狭义的艺术语言是指变异的语言。从语言的组合和结构形式上来看，艺术语言是对常规语言的超脱和违背。它的作用在于拉大辞面和辞内、能指和所指、情和理距离。它表面上是悖理、用词不当、句子不完整，但它深层却有特殊的含义。它往往不以语法为据，而追求更高的社会规范，表达难以言说之义。例如：

我的思念是故乡的土地上最高大的植物。我看见，故乡的风正吹过一座荒草萋萋的坟，那里埋着一个女人凄凉的命运。她为了泥土而生过一回，为着丰富土地永恒的内涵。我的生命就是从她开始，是她生和死的最重要的意义。我的思念长在她低矮的坟上，陪伴荒草的生命和那个已死的女人的生命留下的意义，并在每年的清明和女人的祭日变成祭典的雨和飞扬的纸钱。这个荒坟是我思念的语言。我的生命飘流异乡，就是她放得很远很远的风筝……  
我飘泊在异乡，我在岁月的河里流浪。

——陈原《我在异乡寻找故土》

②……道路于某些日子从某些地方浮出，在我的身前，在我的身后，在我的身左，在我的身右。

道路浮出来了，与太阳给予的那些东西织成网。

——何敬君《远足》

这里的“我的思念是故乡的土地上最高大的植物”、“我的思念

长在她低矮的坟上”、“道路浮出来了，与太阳给予的那些东西织成网”，它们没有遵循语法规范，它表面上是悖理，但它们创造的是一种艺术语言，它们借助特定语境，借变异化的语言蕴含着深意。这些语言一经发话人精神化、心灵化后，自然形成自然化的艺术语言，既朴实又深厚，既富思想又有情趣。

艺术语言超越语法，超越现实，也超越现实的发话者自身，它不是对现实的描摹，而是主体的创造。

尽管它是反映现实，从经验事实中提取材料，但是，它建立的却是迥然不同于现实的另一个世界。它和现实世界只不过是表面的相似，而在实质上却有着本质的不同。

艺术语言往往通过反映客体的疏离，来达到对心理世界的描述。

艺术与现实不同：艺术是作为既存现实的异在物而存在着的，艺术的基本审美特质就在于超越既存现实，从而肯定由发话主体所发掘的属于可能和想像的东西。

艺术世界和现实世界不在同一个平面上，二者的关系主要的不是从同一性上去理解，也不是从统一上去理解，而是要从间离与对立上去理解，这才是艺术的真正审美意义之所在。

艺术语言它成其为艺术的，从它的言语形式来看，它和语法也不是同一性和统一性，而是具有间离性和对立性。例如，语法要求主语和谓语要相搭配，但又会出现艺术语言的比拟和比喻。例如：

中午颠至黄昏，车子终于在一座火柴盒样的办公楼前吐出我，然后屁股卷起一道烟尘离去。

——庞伟华《鸟语》

记忆是一条蜿蜒转转的河，流淌你的一切，往往不经意的一阵风吹过，便会泛起一簇浪花，绽放你的怀想，

引你重涉记忆之水流。

——北原《怀旧情结》

例 的“车子终于在一座火柴盒样的办公楼前吐出我”，例的“记忆是一条蜿蜒转转的河”，主语和谓语就不搭配。

语法要求谓语和定语相搭配，但又会出现艺术语言的比拟和拈连。例如：

有了春天，意味着拥有一切，亦包括拥有人生中几个耀眼的光环，当亲手编织出属于自己的光环，我们便走出我们自己。

——焦家良《编织青春岁月的光环》

奶奶终于卸掉脊背上太多的重负、太多的束缚，卸下几代人的追求和希望，她缓缓地向西天走去。

——焦家良《脊背》

从语法讲，例 的谓语“编织”和宾语“光环”是不能搭配的，但它们却自然地组合在一起，创造了比拟。例 的谓语“卸下”和宾语“追求和希望”是不能搭配的，但它们却互为语境，创造了语流义变之深义，使人读了神往，它和前面的“卸掉脊背上太多的重负”，共同组成了艺术语言的拈连。

语法要求句子成分要完整，但是由于情感表达的原因，人们往往又创造了艺术语言的跳脱。例如：

真是旷世的幸福，这种美好得近乎毁灭的幸福从此伴随着我走进迷人的大学校园，又走向更璀璨的社会，从昨天走向明天。

我坚信，这些日后才真正憬悟和体味到温馨将永远

永远……

——胡亚才《温馨永远》

要是希望倒在路上，我会痛苦地闭上自己湿热的  
双眼。

要是风轻轻地舞动着青枝，我会在草原上小鸟般快乐  
地歌唱。

要是希望在空中飞翔，我会……

——亚楠《希望》

例 “温馨将永远永远”后面的谓语却没有。例②“我会”后面的谓语也没有了。正是这种句子成分不完整的句子，它给受话人留下了语言空白，它以有限的句子成分，暗示无限，以有形表无形，它不尽则无尽，它有余不尽，令人于言外可想，从中使受话人不仅得到不尽的信息，而且也得到了美。

人们对艺术语言的跳脱的理解并不满足于对它作静态的结构分析，而是进一步展开动态的语境，特别是心境联想而捕捉它不尽之意，同样，也捕捉到美。它往往改变受话人的心理结构，将受话人的情思、想像引导到跳脱所表示的意义空白之中。

跳脱往往只是大致规定了一定的情感指向和想像范围，因此，它的显著优势就在于能发挥和激活读者审美欣赏过程中自发的可能性，给读者的审美想像提供一个广阔的空间。这种艺术效果是那种完整的成分组成的板结的符号语法的语句不可能达到的。艺术语言中的跳脱，它和一般的省略有着本质的区别。一般省略是把那种冗长的、对主题无关的材料省去。它省去的要么是引文的一部分，要么是重复类似而值不得列举的事例。但跳脱是发话主体由于情感的原因，而对与主题非常有关、对情节发展起着关键性作用的没有尽情地写出来或讲出来。它真可谓“大音希声，大象无形”。

语法要求修饰语和中心语要相搭配，但自然语言中，人们又往往创造了艺术语言的偏正式的暗喻、移就和通感等例如：

我们就在这样的春天里生活，阳光暖融融地照亮我们。

从青草鲜活的情感里净化我们落寞的思想，从春天灿烂的精神里升华我们创造的欲望。

哦，春之声荡漾着大地的温情，我在优美的旋律中放飞自己童话般的绿梦。

——亚楠《春之声》

那红，那瀑，摇起一路柿香，溅起一曲柿歌。那红，那瀑，那歌顺着山径流泻着，飞上农家小院的屋顶，隐进袅袅升腾的炊烟，泻入万家灯火。似剪碎的彩霞撒入伏牛山，如漫天的星辰点缀出九月红。伏牛山的九月，甜甜蜜蜜的秋色。

——王振昌《柿红九月》

从语法讲，例 的“青草鲜活的感情”、“春天灿烂的精神”、“绿梦”和“甜甜蜜蜜的秋色”，修饰语和中心语搭配不当，但是正是这种冲破语法桎梏的语句创造了一种艺术语言。“青草鲜活的感情”、“春天灿烂的精神”是偏正式的暗喻，“绿梦”是移就，“甜甜蜜蜜的秋色”是通感。它们通过拟态表现创造了虚无之美。从功能性来讲，它们所具有的美的特质是没有明确意义的，它的美往往是感情主体对现实的否定。因此，它们的美不在客观现象之中，而在精神存在的可能性之中。它们所描写的是一种现实生活中不存在的虚无的东西。正是虚无，才有比喻意象、移就意象和通感意象建立的必要。虚无使言语之

美挣脱外在遮蔽而获得精神性的可能。它以无限的可能性把美通过语境表现出来。它们是发话主体的精神，特别是情感自律与自足。它们自身既不呈现意义也不给予现象界意义。它们也拒绝对现象界作某种价值判断。

从某一角度来讲，它们的美学功能就是虚无的非意义。这是从客观上来讲的。它们的意义正是言语的内部性。它们非价值的理论要求。也只有虚无化，才为精神主体寻找到一种本质性的存在。它们以自我超越现实世界的可能性，寻找到启动心灵和心情的张力，它们排斥逻辑概念和理性认识。

在这种比喻意象、移就意象和通感意象里，只作为精神的存在方式，它们不能作为思维工具和认识方式，这就又决定它们是本体论意义，排斥认识论意义和方法论意义。

艺术语言的意象具有动力型特点，它意象的生成，是以自然为源，从表象的获取到象与意、象与发话主体共应的运动。在这个运动中，由于发话主体知、情、意融合活动，所以，它总是将理性的东西和感情的东西融为一体，通过发话主体所创造的虚无意象表现出发话主体内心的精神。艺术语言整个创造过程中，始终伴随着发话主体强烈的审美情感的思维活动，它表现了发话主体的审美观点和审美理想。在艺术语言创造的过程中，往往沉淀着发话主体浓烈的审美情感，它是发话主体的美学体验和想像的和谐统一。这种统一，往往构成了艺术语言创造中有我之境的情景交融，以及无我之境的物我同一的艺术世界，从而强烈地激发受话人的想像。例如：

高原的雨，总也来去匆匆。离开龙门，太阳正向我们微笑。蓝蓝的伞，跳着蓝蓝的光，亮丽而幽深，像海，里面储藏了一个人类永恒的命题！

——刘德鑫《雨中情》

生命只是过程。人生本来就是无限消逝的积累。昨日的美丽凋谢在今天的晨光里，今天得意的拥有，明天又会消逝。在时间的江河里，我们只是一朵水花、一滴水珠、一抹湿润。永恒的是生生不息的流动、奔腾，是后浪推前浪。是它推出了人世的沉浮，推出了人间正道的一派沧桑。

——刘志坚《又见沧桑》

这些言语，沉淀着发话主体浓烈的审美情感，是发话主体的美学体验和想像的和谐统一。这样创造了一种物我统一的艺术世界，给受话人以无限的回味。谁读这种艺术语言都为之情动，为之情流，感到一种美在撞击着自己的心灵，而产生韵味，这种新颖的艺术语言，能够创造出新鲜的意象，引发受话人的审美想像活动，使受话人的审美感受处于愉悦与惊奇状态。它可以以怡悦情性的境界去感染受话人的心灵和理智，点燃受话人心中神圣的精神火花，引起受话人强烈的美感共鸣和心灵震撼，具有动情和滋补心智的功能。

艺术语言中的“艺术”，产生于现实的极限处，即产生于常式极限处的一种变式，它是对常理的偏离。艺术语言的基础仍是常规语言，它使人们自觉和不自觉地超越现实的极限，超越发话主体自身，由超越自然的客体来实现。艺术语言的创造，是审美创造中为构建既顺应客体的必然，又适合于审美主体需要的审美意象，而对审美主体因素提出的审美变形的要求。这个要求的提出，是因为审美创造带有强烈的主观随意性，由此呈现出发话主体无限的艺术创造力。艺术语言往往体现为以下特点：

1. 长于直觉思维和内心体验，淡化抽象形式的逻辑推理；
2. 强烈的主体意识和浓厚的情感因素；

3. 动态的表情功能而超越形质；
4. 归顺审美，而淡化分析；
5. 随情造文，而淡化以理造文；
6. 重视心理时空，而超越客观时空。

艺术语言的创造，由于情感的原因，它往往表现为一定的空间体验模式。空间体验模式是情感形象的产生而给发话主体的特殊体验。情感形象指融合着发话主体情感的艺术形象。

空间体验模式，是指发话主体掌握和建构世界的倾向。这融注了发话主体对世界的认识和特殊的审美体验，是发话主体涵照外物或审悉内心时所采取的自觉非自觉的观照态度和观照方式。在艺术语言中，发话主体的空间体验模式与艺术语言无限丰富、不尽相同的反常美、新颖美、形象美、感染美等有直接的联系，因为艺术语言的发话主体，由于其心理本身具有的流动性、联想性、跳跃性，以及虚幻性和假定性，而往往使现实时空变形，打破现实时空的秩序，创造出现实中不曾存在过的东西，呈现主体无限的创造力。规范的、日常的语言所涵蕴的信息往往是低维度的，信息的来源囿于存在的具体性。多维的、新鲜的生活在以线性展开的语言序列中被消解和被抽象。而艺术语言的生命和神韵是流转在艺术家语言创造时的生命感觉空间、心理想像空间、智性认知空间等多层次多向度的空间体验中的，这些空间体验还原或表现了主体的自由性，展现立体多维的世界及情感，赋予艺术语言特殊的形式美，使之具有流传久远的魅力。艺术语言往往表现为一定的体验模式，常见的有凝聚式空间体验模式、发散式的空间体验模式和复组式空间体验模式。

凝聚式空间体验模式是发话主体凝情于胸，主体对物理世界感受的自由度与其审美感知图式对客观物象的潜在要求是密切相关的。换句话说，主体的情感体验在瞬间内是有选择地把

握物象和改变物象；这其实是一个凝聚式的审美空间，主体的思路处于空前活跃的状态，在主体与客体合一，主体与客体交互渗透的状态中来升华主体的情感和情思。如元代马致远的《天净沙·秋思》：

枯藤老树昏鸦，  
小桥流水人家，  
古道西风瘦马，  
夕阳西下，  
断肠人在天涯。

散曲违背常规的语言范式而呈变异的反常美。这种美源于发话主体凝聚式的空间体验：曲中对枯藤、老树、昏鸦等外景的选择构筑起了一个能印证、反衬和交流旅愁之情的艺术空间。在这里，艺术空间里的景物与发话主体的愁情之间是互相寻找的内敛式联结关系，而这种非实证的非客观的、非单因单果一对一的联结，使发话主体不由自主地选择了跳跃式、镜头式的语言呈现。而恰恰是这种艺术语言，最能蕴藉无限缠绵、无限凄凉的天涯零落人的孤寂与苦涩 并引起受话主体无尽的遐想。又如：

呼伦贝尔，散懒的马。黄色牧人、灰色毡包，灰的羊、绿的川，天上有黑色的鹰，听不见声音，生命在安详里游动。

——洪峰《勃尔支金荒原牧歌》

从语法和逻辑上讲，语言是有序次的东西，但在这里，艺术语言的生命胀破了用于限定秩序的语法框架，没有支离原生状态的介词“在……之下”；没有表明逻辑因果的连词“和、跟、

与”，“因为、所以”，在我们的美感意识里，似乎是一瞬间的经验在空间里逐渐弥漫，最后又从周围慢慢地伸向核心，“安详”两字所凝聚的是整个空间的自由舒展状态。所以此时，艺术语言所表现出来的语词的跳跃、语序的自由散漫等反常美、新颖美是发话主体空间体验的自然运行结果。

我们再来看李商隐《锦瑟》：

锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。  
庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。  
沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。  
此情可待成追忆，只是当时已惘然。

《锦瑟》一诗的语言具有简约性、跳跃性、可重组性、非线性等特征，因摆脱了线性思维、语法思维、逻辑思维的定势，诗句焕发出无限强大的张力空间，欣赏者可以从各种角度去贴近和进入，所以有的解读者可以把原诗拆解、重组为“杜鹃、明月、蝴蝶，成无端惘然追忆。日暖蓝田晓梦，春心迷……或锦瑟、蝴蝶已惘然，无端珠玉成华弦、庄生追忆春心泪，望帝迷托晓梦烟……等”这些同样优美的画面反衬了《锦瑟》诗语言的灵活美、多变美、立体美、新颖美。但无论如何，诗中众多的意象、风景都统一于寥落怅惘、扑朔迷离、无奈哀怨的心灵场之中。

《锦瑟》，是李商隐的代表作，历来为爱诗的人乐道喜吟，然而它又是最不易的一首蕴意丰富的难诗。有的认为这是一首咏物诗，有的认为是一首借瑟以隐题的“无题”之作。它确实是一首不同于一般的咏物，但也并非只是单纯以“锦瑟”二字以发端比兴而与辞毫无关系的无题诗。《锦瑟》的空间体验模式，是无线索中的有线，有线中的无线，无序中的有序，有序

中的无序，而又最终统一的凝聚式空间体验。

发话主体以凝聚式空间体验而创造的艺术语言的形式美是一种和谐的、在质的宁静中存在的语言美，因为在这个艺术空间里，发话主体内心情感与客体是亲和关系，是相依互存的关系；艺术语言的形式美，是由内形式和外形式组成，在凝聚式空间体验模式里，我们不说内形式制约外形式或外形式反过来约束内形式，因为在审美主体的感知中，艺术语言内形式与外形式就如同是骨骼与肌肤的亲密关系，语言的外观样式的呈现往往得之自然。发话主体在寻找内心情感对应物的同时，不由自主胀破语法的框架。以最直接的面对展现了异于常态，异于逻辑理性的内心冲动。这时显现在艺术语言形式美中的反常美其实也可称之为合情之美。

在凝聚式空间体验模式中，主体内心情感与客体互证共存，艺术语言的形式美因洗净了语言与心灵之隔而呈现；但对于发散式空间体验来说，发话主体的情感思浸溢了客体，主体强烈喷发的情绪甚至不需要与外物之间的异质同构，主体的情感信息以辐射的方式、不容置疑的语气弥漫开去，从而使整个天地、整个时空为之变形。例如，郭沫若《天狗》：

……我是一条天狗！我把月来吞了，我把日来吞了，  
我把一切的星球来吞了，我便是我了！

我是月的光，我是日的光，我是全球 energy 的总量！

……我在我的神经上飞跑，我在我脊髓上飞跑，我在  
我脑筋上飞跑……

郭沫若把自然世界和工业世界都溶化入“自我”爆发的狂暴语态里，这个自我爆发的空间散而不收，它完全被激情所推动，主体已不需要去寻求与客体的秘密感应而得以审悉内心；语句

的跳跃、无序、重复与顿呼随情绪的倾出而发散开去，这时，艺术语言形式外观的反常美，打破了和谐、宁静，却表现为狂暴、躁动，它与凝聚式空间体验模式中的反常美是大不相同的。又如：

淡淡的还有农舍上缕缕的炊烟，老农旱烟袋里模糊的记忆；淡淡的还有办公桌上的龙井茶，泡在茶水里的闲暇的心思；淡淡的还有一条胡同里的邻居，以及淡淡的爱情……以及淡淡的性格、信念、老根盘错的伦理，在淡淡的时间里，我们一代一代走过去，走进淡淡的遗忘。

——姚村《淡淡的美》

句中淡淡的心情铺散开去，一切的空间、时间遂为之变形，在发话主体的时空模式中，生命情感、外物、自然无不着“淡淡的”质料，不需要“审美对象的形式美与审美主体的运动感官在形式结构上的巧妙对应关系”，这时，主体对客体的变形是全方位的，全主观的。

在发散式空间体验模式里，发话主体以其外向型的情感态势改变对象原本的形式与性质，使其脱离通常印象中的状态，并使艺术语言的形式成为具有人为表现力和审美感染力的美的载体。发话主体以发散式空间体验模式所创造的艺术语言的形式美虽然也具有反常、新颖、感人等特征，具有语象的跳跃、语序的散漫等对语法的偏离性，但是在这里，发话主体联想、想像的伸展方向与凝聚式空间体验模式是相反的，这种不同在艺术语言的形式美上表现为：凝聚式空间体验模式因其主客体的互证与对应而使语言的形式呈内敛的和谐美；受话主体在某一圆心内展开其丰富的再造想像，在“象与意浑”的层面上获得审美快感；发散式空间体验模式所对应的形式美呈外向型的

激越，受话主体在超越现实时空的境界里品味如同江河之水倾泻而下的艺术语言的躁动和诉说。它们两者虽然都存在违背常规的语言范式的反常美，但是两种反常美不论从发生过程、表现形态或审美感受上说都是不尽相同的。

从根本上说，艺术语言是人类精神自由本质的象征和载体，在对自由的追寻与实现的过程中，艺术语言的发话主体可以选择不同的路径，一种是审美主体居于自然和心灵的中心，以纯粹的精神状态去捕捉内心万千细微的变化，在对现实时空的超越中诉说情感的深层涌动，凝聚式空间体验、发散式空间体验都是以这样的审美观照方式去寻找和确证主体的精神自由。所以它们所对应的艺术语言的形式没有内外的鸿沟，语言形式上对语法的偏离是情感及体验自然运行结果。而另一种途径，却以反叛语言本身作为实现主体精神自由、生命自由的手段在当代的许多作家、诗人的语言实验中，这种情况显得更为显著。复组式空间体验模式所对应的艺术语言，往往就表现了发话主体对语言本身的反叛。例如：台湾诗人商禽的《荒原》：

死者的脸是一无人见的沼泽  
荒原中的沼泽是部分天空的逃亡  
遁走的天空是满溢的玫瑰  
溢出的玫瑰是不会降落的雪  
未降的雪是脉管中的眼泪  
升起来的泪是被拨弄的琴弦……

我们会注意到，诗中采用的是一种叙述的程序，但这种叙述却是“假叙述”、“反叙述”。“是”字在这里并不是像往常一样用来做隐喻的，从一个空间到另外一个毫无关联的空间，从可以联想的空间到艺术家个人臆造的世界，就好像是放映机快速地

将一个镜头复加于另一个之上，这时，具有传统欣赏模式的受话者往往受骗，他们无法寻找任何两个空间、两个意象的相仿之处，也无法像在凝聚式空间体验模式中寻找与客体的感应；像在发散式空间体验中感受情绪的倾泄。这时，从语言的形式上说，它对于常规的语言反叛得更为彻底：语项的反常搭配，语序的随意、缠绕、叙述的虚假……发话主体对自身精神自由的追寻借助于对语言形式的直接否定，从艺术语言的形式上说，发话主体直接是从外形式入手，通过对外形式的叛逆式创造而确证其内形式。语项的搭配变异，语序的颠倒、缠绕成了出发点，于是艺术语言表现为迷乱的反常美，焦灼了各种叠加、复组的空间体验。

又如更为极端的管管的《过客》：

他哪会知道    昏黄找不到鞋子回不了家    海穿着破裙子躺在沙滩上一个劲儿的哭泣    而狗子在咬着一颗照明弹  
她相信这一定是一个堕落的太阳    这家伙我看着就不顺眼一枚炮弹出口了    夜就有了眼睛夜就牧着一群老鼠……  
因为猎户星来偷吃他的兔子，这家伙排长就是看着不顺眼  
他明天又要去买票    又要去喝酒

诗句的语言形式，可以说是为反常而反常、有意制造的反常，发话主体的这种空间体验方式异于凝聚式的和谐、均衡、肯定，也异于发散式的情感的单一、铺陈。这个空间的面貌已经纳入了焦虑、动荡、残暴、非理性和混乱，为什么以这样一种奇特的空间体验来创造艺术语言，管管自己解释说：“揽镜自照，我们所见到的不是现代人的影像，而是现代人残酷的命运，这些语句即是对付这残酷命运的一种报复手段。”我们认为，出现这种艺术语言的根本和内在原因，乃是在于艺术家对

语言本身的关注，对语言本质的困惑，对语言樊笼的认识与突围，对语言与世界、语言与发话主体关系的思考与探询，以及更深一层的艺术家对现代人自身命运的焦灼与诘问，对现代人处境的荒谬感及困惑感。例如：

金色的土壤在翻耕收获的回忆，年轮的圈层上无形中又增加了一层金圈，这是历史沧桑的足迹。

——赵伦芳《秋日意象》

冬天在大巴山区走着，满身的疲惫，在广袤的大地上化为云雾，沐浴在寒风中的山民，把生活卷成旱烟卷，装进烟杆的嘴用火点燃。大巴山人的背篓里，背着对大山的深情。

——赵伦芳《走入冬季》

这些艺术语言内蕴着一种动感或姿势的凸现和虚幻力的表演，在其梦幻般超验的冥暗中，语言完全打破了我们的现实感觉，打破了语言历史积淀而成的文化性厚积，让我们所有的感官陷入一种沉迷的超现实状态。这是以语言对现实时空及存在的抵抗。

如果说凝聚式空间体验、发散式空间体验的艺术语言的创作者仍与“现实世界”或“理念世界”保持着可以辨识的或隐或显的联系的话，那么在复组式空间体验模式中，艺术语言的变形是“二度”甚或是“三度”的，不同的意象、不同的感觉，主观先验化的、打破常规的重组，使这个审美空间、体验空间弥漫着飘忽的虚幻性和超现实色彩。

而且，从根本上说，复组式空间体验模式所对应的语言的反常美已超出传统“合情之美”的范畴，在这样的空间体验里，两种甚至多种的情绪情感也在对话、交织、互相诘问，从

而张裂和复组出发话主体迷乱、多维的内心世界。

总的来说，复组式空间体验模式所对应的艺术语言的形式美，既焦灼了对语言形式本身的诘问与反叛，也充满了发话主体灵魂深处的分裂、怀疑和否定，这时的反常美，走得更远，超验的时空成为主观营造的结果。艺术语言的发话主体在复组式空间体验中是带着疑惑与叛逆来完成对主体精神自由的追求的。

艺术语言和普通语言以各自的特点，组成了语言的整体。

艺术语言和普通语言往往表现为对立性和对应性的关系：

1. 普通语言用的是语法的定法，艺术语言用的是话法；
2. 普通语言往往是以理造言，艺术语言往往是以情造言；
3. 普通语言用的是理性逻辑，艺术语言用的是情感逻辑；
4. 普通语言的语义在言内，艺术语言的语义在言外，或者说是在象外；
5. 普通语言是科学的，艺术语言是艺术的；
6. 普通语言是认识的，艺术语言是审美的。

可见，艺术语言和普通语言正是以各自的特点组成了自然语言的整体。艺术语言和普通语言学是语言学的两翼，组成了语言学的整体。但是，长期以来，我们只注意对普通语言学的研究，艺术语言学成为学术的沙漠和荒原。我深信，将来荒原上一定会长出艳丽的鲜花的，只要我们肯开垦。

艺术语言反映了人文精神的特点，普通语言学是自然科学的社会科学，它反映了科学精神的特点，人们正是由于这两个精神的互渗互补建筑了一个完整的人格。

因此，在对艺术语言的研究中使我们得到如下启示：人文精神与科学精神必须融通共建，融通共建是在人文与科学的全面理解中塑造当代人类精神，促进人文文化与科学文化的健康互动与协调发展。我们不能使精神家园迷失，也不能让科学家