

再论文学艺术的超符号性质^{*}

——兼答唐小林先生

陈 炎

摘 要 唐小林先生从皮尔斯的符号论出发,捍卫了卡西尔将艺术等同于符号的观点。他不仅对拙作奠基于索绪尔符号论的相反观点进行了有意义的商榷,而且还试图揭示索绪尔符号论在处理艺术问题上的局限性。但由于他误将“非理据性”等同于“约定性”,并反过来认为具有“理据性”的符号不需要“约定”也能传递意义,从而推导出艺术是具有“理据性”的“符号”的结论。由于这一结论抹煞了“符号”所携带的“概念”与“艺术”所表达的“情感”之间的关键性差异,因而值得进一步商榷。在笔者看来,艺术不是有“意义”的“符号”,而是有“意味”的“形式”。

关键词 符号;艺术;理据;约定;形式;意味

中图分类号 I04 **文献标识码** A **文章编号** 1001-8263(2014)05-0122-07

作者简介 陈炎,山东大学副校长、教授、博导 济南 250100

笔者于2012年第6期的《文学评论》上发表的《文学艺术与语言符号的区别与联系》一文,以索绪尔的符号学理论为基础,提出了不同于卡西尔将文学艺术等同于符号的观点:“根据索绪尔的观点,包括语言在内的符号系统是由可供辨识的‘能指’和具有意义的‘所指’组成的。而‘能指’和‘所指’之间的关系又是任意的,是作为特定社会群体的人们‘约定俗成’的。按照这一标准,艺术作品虽然具有可供辨识的形式特征,而且这些形式也要承载一定的意义,但其‘形式’和‘意义’之间的关系却不是任意的,也不是‘约定俗成’的。正是由于艺术作品并非严格意义上的符号,所以在欣赏中往往会产生解释不清的意义纠纷,与此同时又可能获得超越民族的情感共鸣。作为一种特殊的艺术门类,文学恰恰是以语言符号为载体的,文学的这一符号特征使之比其他艺

术门类有着更多的传达社会信息的可能性,与这同时也限定了其跨越民族语言而进行传播和欣赏的可能性。更为重要的是,文学之所以能够成为艺术的一个门类,是由于其具有借助语言而超越语言、借助符号而超越符号的特殊意义。”^①

由于此文使“一个似乎自明的命题,遭到了质疑或颠覆”^②,因而引起了学术界的关注和争鸣。唐小林教授在2014年第1期的《南京社会科学》上发表了《文学艺术当然是符号:再论索绪尔的局限——兼与陈炎先生商榷》,对拙作提出了学理性的质疑:“是否只有非理据性(即约定性),才是判断符号的标准?文学是否超越了语言符号就不是符号?然后在此基础上讨论:索绪尔语言符号学在处理文学艺术问题上的局限。”正像唐先生对拙作的褒奖一样,这篇诘难性的论文也是一篇严肃的“讲事实,摆道理”的文章,使我受益

* 本文是教育部人文社会科学重点研究基地重大课题“文明的结构与艺术的功能”(07JJD751079)的阶段性成果。

匪浅、获益良多。这样良好的学风正是国内学术界所需要的,而随着争鸣的继续,我们也将对这一重要的学术问题产生更加深入的理解。

显然,拙作与唐文的区别,主要不是论证方式的不同,而是理论基础的不同。因为人们使用不同的符号学理论,必然会导致对“符号”概念的不同理解;而对“符号”概念的不同理解,又必然会影响到人们对文学艺术是不是符号这一命题的不同看法。因此,拙作曾开宗明义地指出:“在讨论‘艺术究竟是不是符号?’这一问题之前,我们需要对‘符号学’做一个简单的介绍,或者至少要说清楚,我们所说的‘符号’是哪一种符号学派意义上的概念。”“‘符号学’在英语中有两个意义相同的术语:semiology和semiotics,它们的区别就在于,前者是由索绪尔创造的,欧洲人出于对他的尊敬,喜欢用这个术语;操英语的人喜欢使用后者,则出于他们对美国符号学家皮尔斯的尊敬。”“法国当代符号学家罗兰·巴特(Roland Barthes)曾经指出:‘在索绪尔找到能指和所指这两个词之前,符号这一概念一直含混,因为它总是趋于与单一能指相混淆,而这正是索绪尔所极力避免的。经过对词素与义素、形式与理念、形象与概念等词的一番考虑和犹豫之后,索绪尔选定了能指和所指,二者结合便构成了符号。’因此,本文将延用索绪尔的经典概念,从‘能指’与‘所指’的关系入手来理解‘符号’。”显然,这种开宗明义的解释,就是为了避免引起不必要的误解和纷争。

作为一个对符号学颇有研究的学者,唐先生深知皮尔斯的“符号”要比索绪尔的“符号”宽泛得多:索绪尔的“符号”主要是指以语言为主体的“规约符号”,皮尔斯的“符号”则包含了“相似符号”、“指示符号”和“规约符号”三种。在他看来,这种差别的要义在于,“索绪尔的符号观是建立在‘非理据性’基础上的,而皮尔斯的符号观却奠基于‘理据性’。”他进而认为,在索绪尔那里,“能指”与“所指”之间关系是参与约定俗成的群体“任意”建立起来的,也只有经过“约定”后的意义关系,才是真正意义上的“符号”。而在皮尔斯看来,“再现体”与“对象”之间的关系未必是“任意”的,它们之间的意义联系也并非都需要“约定”才

可能建立起来。显然,我是在前一种意义上得出“艺术作品并非严格意义上的符号”这一结论的;而唐先生则是在后一种意义上得出“文学艺术当然是符号”这一结论的。我们两人的前提不同,结论自然不同,并没有什么可以争论的。

关于这一点,唐先生是十分清楚的:“文学艺术不是符号,我们不能同意。但陈炎先生通篇所要证明的,文学艺术不是‘非理据’符号,我们却完全赞同。”既然完全赞同,为什么还要“商榷”呢?让我们重温一下唐文的标题:《文学艺术当然是符号:再论索绪尔的局限——兼与陈炎先生商榷》。显然,唐先生的真正用意,是要指出索绪尔的符号学理论用于解释文学艺术问题的局限性,而由于拙作恰恰运用了索绪尔的符号学理论来解释文学艺术问题,所以才一并商榷之。也就是说,唐文并不否认拙作论证方式的严谨性,而只是质疑何以拙作不使用皮尔斯的符号学理论而使用索绪尔的。

现在,让我们回到索绪尔和皮尔斯的分歧上来。从表面上看,二者的符号学理论有着“广”“狭”之别:索绪尔的“符号”是狭义的,以语言为主;皮尔斯的“符号”是广义的,它不仅包括语言,还包括一些指示性、象征性的声音、图像和动作等。从实质上看,二者的符号学理论有着“约定”和“非约定”之别:索绪尔的“符号”是约定俗成的,因而是包含确切含义的;皮尔斯的“符号”未必需要约定,但仍然可以包含确切含义。从前一种意义上看,皮尔斯的符号论更宽泛,似乎更容易包容和解释文学艺术现象,因而被唐先生所推崇;从后一种意义上,皮尔斯的符号论却容易混淆“符号”与“艺术”的本质区别,因而未被笔者所采纳。

让我们从唐文中提到的一个具体的例子说起:如果我们在厕所门上看到一个烟斗的图形,就知道应该是男厕所;如果我们在厕所门上看到一个高跟鞋的图形,就知道应该是女厕所。在唐先生看来,“烟斗”的图形作为“能指”与“男厕所”作为“所指”之间的关系并不是“任意”的,因而也没有必要事先“约定”;“高跟鞋”的图形作为“能指”与“女厕所”作为“所指”之间的关系也不是“任意”的,因而也没有必要事先“约定”。换言之,这

种“能指”与“所指”之间的关系不是被“约定”的，而是被人们“猜到”的，人们猜测的“理据”就是二者之间的“相似性”和“联系性”。据此，唐文似乎既推翻了索绪尔关于“能指”与“所指”之间的“任意”关系，也推翻了索绪尔关于“能指”与“所指”之间的“约定”关系，并进而指出：由于艺术作品所包含的“意义”内容也不是“任意”的，而是有其“理据性”的，因而其无需事先“约定”也可以加以表达和传递。于是，作为一种能够表达和传递意义的文本，文学艺术也是一种“符号”……所有这一切，正是唐先生之所以摒弃索绪尔而推崇皮尔斯的原因。

然而，如果我们站在索绪尔的立场上，却可以在“任意”“约定”“艺术”这三个关键问题上得出不尽相同的判断。

首先，我们来看“任意”问题。人们可以在男厕所门上画上“烟斗”的图形，也可以画上“礼帽”的图案；人们可以在女厕所门上画上“高跟鞋”的图形，也可以画上“裙子”的图案。这正如人们可以用汉语中的“男”指称前者、用“女”指称后者，也可以用英语中的“men”指称前者、用“women”指称后者一样。换言之，在索绪尔这里，符号形式的“理据性”与其选择和使用上的“任意性”之间，并不存在着必然的矛盾和冲突，除非我们人为地将其对立起来：将男人的用具贴在女厕所的门上、将女人的服饰贴在男厕所的门上。然而唐先生对我提出的第一个质疑却是：“是否只有非理据性（即约定性），才是判断符号的标准？”在这里，唐先生显然把“非理据性”等同于“任意性”，再把“任意性”等同于“约定性”；反过来，也就把“理据性”等同于“非任意性”，再把“非任意性”等同于“非约定性”。他似乎忘记了自己曾经引用过的那句话：“理据性与任意性并行不悖。”^③当然了，如果去掉括号中的“即约定性”四个字，即把这句话简化为“是否只有非理据性，才是判断符号的标准？”这个疑问还是成立的。而对于这种质疑，我的回答当然是否定的，因为在现实生活中，具有“理据性”的符号，即具有“相似性”和“联系性”的符号是大量存在的。然而按照索绪尔的观点，即使是这类具有“理据性”的符号，其“能指”与“所指”

之间的关系也仍然是“任意”的，从而需要约定！

或许从发生学的意义上讲，许多“非理据性”的符号最初就是从具有“理据性”的符号演变过来的，这使我们联想起唐文列举过的另外一个例证：汉字。就像“六书”中所提到的“形象”“指事”“会意”“形声”等造字原理一样，包括汉字在内的许多古老的文字符号最初与对象之间确实存在着某种“相似性”和“联系性”。然而即便如此，这种文字图案作为“能指”与其意义对象的“所指”之间的联系，仍然存在着很大的“任意”关系，从而留下很多的不确定性，所以需要“约定”。关于这一点，在秦始皇实行“书同文”之前的六国文字就是一个明证。从更大的范围看，如果真的像唐先生所理解的那样，具有“理据性”的符号就不是“任意”的，从而也不需要“约定”的话，埃及古代的象形文字与中国古代的甲骨文就不会成为两个截然不同的系统了，我们也无需学习就可以认识它们了。

其次，我们来看“约定”问题。就像法律的发展有着从“习惯法”到“成文法”的演变过程一样，符号的发展也有着从“习惯性约定”到“条文性约定”的发展过程。在第一部字典之类的工具书出现之前，任何一种符号系统都只是一种习惯性约定，这与它们是否“象形”（即唐文所说的“理据性”）无关；而当一种符号系统发展得丰富而复杂之后，都必然会导致辞书之类“条文性约定”的出现，这也与它们是否“象形”（即唐文所说的“理据性”）无关。按照这种观点，唐文所列举的厕所门上的“烟斗”和“高跟鞋”显然属于“习惯性约定”。这种“习惯性约定”虽然没有“条文性约定”那样严格，但还是必须遵守的。否则的话，就像在现实生活中一个男人以未经“约定”、无需遵守为由而随便进入女厕所一样，其结果是可想而知的。

当然了，尽管这类“习惯性约定”的图像同样可以起到“符号”的作用，却还处在符号的初级阶段：一方面，这类符号由于受“理据性”的限制，因而比较直观和简单，很难建立复杂的符号系统和语言逻辑；另一方面，这类符号由于受“语境”的限制较大，因而比较随意和多义，不容易在更广阔的领域中推广和使用。如若不信，则不妨将“烟

斗”的图形贴车门上试试,将“高跟鞋”的图形画在柜台上试试。那时候,人们恐怕就不会得出“男厕所”和“女厕所”的结论,而可能会做出“车里可以抽烟”,“这里只卖女鞋”之类的猜想了。因此,在更为广阔和更为复杂的环境下,当一种符号系统发展得丰富而多样的时候,即使其具有“理据性”,人们也必须将“习惯性约定”上升为“条文性约定”。这正如我们在考取驾驶执照之前,必须认真学习《交通符号规则》上的“条文性约定”一样,尽管大量的交通符号都是具有“理据性”的。因此,如果把唐先生对我提出的第一个质疑“是否只有非理据性(即约定性),才是判断符号的标准?”改变为“是否只有约定性,才是判断符号的标准?”我的回答是肯定的,因为从索绪尔的符号学理论来看,无论是具有“理据性”的符号,还是“非理据性”的符号,“能指”与“所指”之间的关系,都需要“约定”。从表面上看,“能指”与“所指”之间的关系被“约定”与否只是一个程序问题。而在实际上,只有被纳入理性网络并具有确切概念的东西才可以被“约定”,而这才是艺术作品与符号相区别的关键点!

最后,我们来看“艺术”问题。唐先生也许会追问:难道厕所门上的“烟斗”和“高跟鞋”就不可能是艺术品吗?必须承认,这是一个非常机智而又非常深刻的问题。我们知道,将任何一种生活用品作为艺术题材都是合理的,这很容易使我们联想起马格里特笔下的那只“烟斗”和梵·高笔下那双“农鞋”。然而,厕所门上的“烟斗”和“高跟鞋”却与之不同,当它们不是符号的时候,它们有可能是艺术品;而一旦它们成为符号的时候,它们就失去了艺术的价值和功能。关于这一点,可以借用唐文中说过的一句话:“相似符号由于较为充分的‘理据性’使‘再现体’与‘对象’之间具有某种‘透明性’”。这种“透明性”将具体的“能指”与意义的“所指”一一对应起来,从而将“所指”之外的所有“意味”统统抽空了。这样一来,“能指”就变成了“所指”的皮囊,成为一个抽象“概念”的“标记”,没有任何可供回味的“形式”了。而这些被抽掉的“意味”和可供回味的“形式”则正是艺术品之为艺术品的价值所在。

首先说“形式”。我们知道,作为符号的形式图像一般都是没有个性的,而且越简约、越概括就越容易被辨识,这就像厕所门上的“烟斗”和“高跟鞋”一样。因为任何具有个性的形式都会吸引我们的注意力,从而干扰从“能指”导向“所指”的过程,减低符号的使用效率。而艺术形象却恰恰相反,它一定是有个性的,而且越具体、越独特越有价值。这就是为什么标准的印刷体汉字只是“符号”不是“艺术”,而真正的“书法”必须具有个性才能成为“作品”的原因所在。其次说“意味”。我们知道,符号的内容一般都是具有明确内涵与外延的概念,而且越具体、越清晰越容易被理解,就像厕所的使用非男即女一样。因为任何矛盾性、模糊性的意义内涵都会导致“能指”和“所指”之间的暧昧关系,最终失去符号的功能意义。而艺术的内涵却恰恰相反,它一定是丰富而复杂的,而且越深邃、越含蓄越有意义。这就是为什么会出现“蒙娜丽莎神秘的微笑”和“说不尽的哈姆雷特”的原因所在。显然,艺术在“形式”与“意味”这两个方面与符号的尖锐对立,正是拙作得出“艺术作品并非严格意义上的符号”这一结论的原因所在,也正是笔者从索绪尔那里得到的启发之处。反之,如果我们像唐先生那样采取皮尔斯的概念,认为任何携带意义的形象都是符号,那么我们则不难判断:艺术也有形象,艺术形象也携带意义,进而得出“艺术当然是符号”的简单结论。而这一结论,却恰恰忽视了艺术作品的独特属性。

其实,人们不仅在理论上有可能忽视艺术作品的独特属性,在实践中更是如此。在创作上,人们常常用艺术形象来图解某种思想观念,使作品成为“时代精神的传声筒”;在欣赏中,人们常常将艺术作品概括成某种“主题思想”,以认识符号的形式来理解作品。然而在我看来,正是为了反驳前者,才有了马格里特创作“烟斗”的动机;正是为了纠正后者,才有了海德格尔解读“农鞋”的言论。

我们知道,《图像的背叛——这不是一只烟斗》是比利时画家马格里特著名的系列绘画中的一幅。他画了一只烟斗,一只普普通通、没有个性的烟斗,然后却用文字庄严地在画布上写上:“这

不是一只烟斗”。这种相互矛盾的表述意义何在呢？因为在人们的阅读习惯中，这只普普通通、没有个性的烟斗很像符号的“能指”，很容易让人们陷入符号性的思维方式，从认识论的角度得出“这是一只烟斗”的逻辑判断。这种判断将“能指”的所有意涵都指向人类意识的一个网节点，一个理性思维的逻辑空间，一个能被语言所表述的概念。而艺术形象的独特性和艺术内涵的丰富性则在这种判断中荡然无存了。在这便是我们面对厕所门上的“烟斗”时的符号化的思维方式：图像 = 烟斗 = 男厕。这也正是许多所谓艺术工作者的创作方式：用艺术来表达思想，用形象来图解理念。这种符号化的处理方式是何等的简便、何等的快捷、何等的富有效率！然而，也正是在这种符号化的运作过程中，艺术作品的独特价值被磨损掉了。这无疑是一种“图像的背叛”！所以，正是为了反其道而行之，马格里特才别出心裁地完成了那幅充满悖论的绘画：《图像的背叛——这不是一只烟斗》！以警示人们：不要用习惯性的思维方式，以处理符号的方式来理解艺术！然而，人们的习惯是如此的顽固，以至于很少有人能够理解马格里特的真正用意。于是，在若干年之后，马格里特对这个母题又做了新的拓展：他将原来的烟斗连同画框画在新的画布上，又在此画的上方重新添置了一幅一模一样的巨大烟斗。在完成了这幅画中画的奇特组合之后，他再一次用文字斩钉截铁地写道：“这不是一只烟斗”！可见，要将人们从符号运作的思维习惯中拯救出来有多么的困难！

与马格里特这一创作可以相提并论的，是海德格尔对梵·高的另一幅作品的赏析。正像马格里特的油画不同于男厕所门上的“烟斗”一样，梵·高的油画也不同于女厕所门上的“高跟鞋”。“从梵·高的油画上，我们根本无法说出这双鞋是放在什么地方。除了一个不能确定的空间外，这双农鞋的主人及用途只能归于无。鞋上甚至连地里的土块或田垅上的泥浆也没有粘带一点，这些东西本可以暗示出它们的用途。只是一双农鞋，其他什么也没有。但是，从农鞋那内部磨损了的黑洞洞的敞口中，凝聚着劳动者步履的艰辛。

在这硬邦邦、沉甸甸的破旧农鞋里，显示着在寒风凛冽中迈动在一望无际的永远单调的田垅上的脚步的坚韧和迟缓。鞋面上的粘着湿润而肥沃的泥土。当暮色降临之际，这双鞋底在田野小径上踉跄而行。在这鞋里，回响着大地无声的召唤，显示着大地对成熟谷物的宁静的馈赠，表征着大地在冬闲的荒芜田野里朦胧的冬眠。这器具弥漫着对于面包来源的无怨的焦虑，以及再一次战胜了贫困的无言的喜悦，隐含着分娩阵痛时的哆嗦、死亡迫近时的战栗。这器具归属于大地，并在农妇的世界里得到保存。正是在这种保存的归属关系中，这器具在其自足的存在中得以显现。”^④海德格尔的这番鉴赏曾引起评论家夏比罗的异议，后者通过精心考证，认为这幅作品应来自梵·高一幅名为《三双皮鞋》的画，他进而指出：这些作品分明画的是艺术家自己的鞋而不是某位农民的鞋！夏比罗的这番考证使我们联想起唐文中所说过的一句话：“最直接的像似符号，是电影、摄影、绘画、雕塑等一类作品。……看到我的近照，亦如看到我自身。”如果从这种符号学的逻辑来看，海德格尔的鉴赏显然出现了“错误”：因为他没有从“能指”的背后发现“所指”，而是信口开河地谈论了一番自己的感受。然而我们知道，海德格尔所使用的方法既不是考据学，也不是符号学，而是现象学，即“让人从显现的东西本身那里，如它从其本身所显现的那样来看它”！^⑤也就是所谓“走向事情本身”！——“走向事情本身”，而不是走向事情背后，不是从“能指”的背后发现“所指”，而是从“作品”的本身发现“存在”！而他所说的“存在”就是“此在”的在世过程。于是，在农鞋那黑洞洞的敞口中，海德格尔所发现的不是一个僵死的概念，而是一种活着的意义。在这里，农鞋挣脱了其自身所固有的实用性，把我们带进了农妇那充满艰辛和喜悦的世界之中。“世界世界化了，它比我们自以为十分亲近的那些可把握、可认识的东西在存在中更加完整。世界从来不是立于我们面前让我们可以观看的对象。只要世界作为诞生与死亡、祝福与诅咒从而使我们进入存在的道路，那么世界便从来不是作为相对于我们主体的对象。无论在哪里，只要那些与我们的存在密切

相关的历史性决断发生了,被我们采纳或放弃了,或者因新的询问被重新认识和重新发现了,哪里世界也就世界化了,一块石头是无世界的,植物和动物同样也没有世界。只不过,它们属于与之相依为命被遮蔽的环境群体。与此相反,那位农妇却拥有一个世界,因为她居于存在者以及世界万物的敞开之中。她的器具也随之而可靠地产生了对于这个世界的必要性与亲和性。”^⑥在海德格尔看来,美与真之间并没有什么原则性的区别。真理不是什么先验的本质和规定,也不单单是符合对象形态的逻辑命题。“迄今为止,真理长期以来被视为知识和事实的一致或者符合。然而,事实必须首先显示自身为事实,知识和用于构成和表达知识的命题才能够去符合事实;否则,事实根本不可能去约束命题。如果事实不可能从遮蔽之中挣脱出来,它又如何能够显示自身呢?”^⑦因此,真理不是某种现成的结论或经验的判断,也不是什么符合“能指”的“所指”内容,它首先是存在物之存在意义的揭示,是一种不断“去蔽”、“澄明”的过程。而这个“去蔽”、“澄明”的过程也正是审美活动的关键所在。因此,为了走向事情本身!不是走向作品本身!我们必须事先扔掉符号运作的认识方式,把图像作为“作品”来加以“欣赏”,而不是作为“能指”来加以“辨识”!因此,正像卢西恩·米勒所指出的那样:“海德格尔认为,艺术是一种超功能指向的功能性工具,也就是说,它具有一种揭示存在、真理以及存在与存在者关系的超越性品质。美,并非某种做成的东西,而是真理的显现、存在的揭示。”^⑧

在这里,我们甚至可以用唐文所举过的照片这种最为极端的例子来说明问题。一张照片究竟属于符号还是艺术品,既不在于照片上的人物是否美丽,也不在于照片上的人物是否酷似本尊,而在于我们究竟在这张照片上看到了什么?如果我们像唐先生那样,“看到我的近照,亦如看到我自身。”那么这张照片只是一个符号,一个极为接近“所指”的“能指”;反之,如果我们像海德格尔那样,在这张照片本身中看到了一种生命的状态和存在的意义,那么这张照片就不再是一个符号而是一部作品。从这意义上讲,艺术品之所以为艺

术品,既取决于创作者的能力和水平,又取决于欣赏者的感受和态度,这正是海德格尔的现象学最终会导向解释学的原因。倘使唐先生进一步追问:如果我们把马格里特的“烟斗”和梵·高的“农鞋”分别挂在男女厕所的门上,那么它们究竟属于符号还是作品呢?回答这一问题并不困难:如果我们看到这些图案时立即想到的是男厕还是女厕,它们就是符号;如果我们在它们面前流连忘返,甚至忘记了上厕所的事情,那么它们就是作品。总之,就一个对象的完整意涵而言,至少在同一时间和同一环境下,它们不可能既是符号又是作品,这也正是笔者所要论证的“艺术作品并非严格意义上的符号”的理据所在。

或许,将这种判断用于一般的艺术门类还是比较容易理解的,但将其用于以符号为媒介的文学作品则需要特别加以说明。我们知道,文学是一种“语言艺术”,而“语言”本身就是“符号”。然而,在艺术作品中,“语言”之于“文学”,就像“物象”之于“绘画”一样,只不过是材料而已。在绘画艺术中,我们常说画什么并不重要,重要的是怎么画!同样的,在文学艺术中,写什么并不重要,重要的是怎么写!从符号学的角度上讲,绘画中的“物象”和文学中的“语言”都会携带某种信息,从而具有某种程度上的符号功能。但是,如果说绘画是借助符号而超越符号的艺术,那么文学则是借助语言而超越语言的艺术。因为无论是绘画中的“物象”还是文学中的“语言”,其作为符号的功能只是携带某种既可“意会”又可“言传”的“概念”,而借助“物象”的“绘画”和借助“语言”的“文学”则要表达某种“只可意会、不可言传”的“意味”。从这一意义上讲,无论是绘画,还是文学,其作为艺术作品的特殊意义就是要弥补人类符号行为所剩余的那一部分意义空间,使那些超越概念、超越逻辑的感受和体验得到呈现与传递。这不由地使我们联想起有人对“诗”所做的颇为俏皮的解释:什么是诗?诗就是在一种语言被翻译成另一种语言的过程中遗失的那部分意味。因为概念性的“意义”是可以被翻译的,而概念之外的“意味”是无法翻译的。

行文至此,唐先生对我提出的另一个质疑,即

“文学是否超越了语言符号就不是符号?”的问题,似乎就不需要再回答了。对于这一问题,唐先生自己的回答方式是:“文学是符号的集团作战。或者说‘集团符号’才构成文学作品。文学是以文本为单位的符号。借助索绪尔‘能指’和‘所指’的概念,文学作品的全部语言符号的能指所指之和,才构成文学符号。而这个文学符号还仅仅是‘能指’,它还有自己的‘所指’。文学符号的‘理据性’就发生在这个新的‘能指’和‘所指’之间。如果按罗兰·巴特的分类,文学属于‘二级符号系统’。进入‘二级符号系统’的文学符号与‘一级符号系统’的语言符号之间,已经发生了‘质’的改变。不仅《红楼梦》的一个词、一句话、一个段落、一个章节,不是《红楼梦》,即便是贾宝玉和林黛玉两人的故事,也不是《红楼梦》,贾史王薛四大家族、金陵十二钗的所有故事,总之,整个全文本才构成《红楼梦》这个文学符号的‘能指’,隐藏在这个‘能指’背后的‘意义’才是《红楼梦》的所指。”

在我看来,文学的与符号的关系确实不是“量”的差别,而是“质”的差别。正如断臂的维纳斯仍然是艺术一样,八十回本的《红楼梦》仍然是文学!因为无论是《红楼梦》中的一个词、一句

话、一个段落、一个章节,还是《红楼梦》中贾宝玉和林黛玉两人之间的爱情故事,以及《红楼梦》中贾、史、王、薛四大家族之间的利益纠葛,都不能被彻底地还原为某种主题、某种思想、某种概念。从这一意义上讲,即使以全部文本为单位,《红楼梦》也不是一个指向确定“所指”的“能指”!也正是在这一意义上,我愿意重申一下自己的观点:“艺术作品并非严格意义上的符号!”

注:

- ①陈炎《文学艺术与语言符号的区别与联系》,《文学评论》2012年第6期。
- ②唐小林《文学艺术当然是符号:再论索绪尔的局限——兼与陈炎先生商榷》,《南京社会科学》2014年第1期。
- ③丁尔苏《符号与意义》,南京大学出版社2012年版,第158页。
- ④【德】海德格尔《诗歌·语言·思想》,文化艺术出版社1991年版,第33—34页。
- ⑤【德】海德格尔《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,三联书店1987年版,第43页。
- ⑥⑦【德】海德格尔《诗歌·语言·思想》,【美】阿尔伯特·霍夫斯达特编,文化艺术出版社1991年版,第44—45、51页。
- ⑧【美】卢西恩·米勒《为旋风命名:曹雪芹与海德格尔》,段小光、刘东译,载《文化:中国与世界》第一辑,三联书店1987年版,第147页。

(责任编辑:青末)

Rethinking of the Extra-semiotics Nature of Literature: Begin with the Icons of Tobacco Pipe and High-heel on Toilet Doors and Answer to Mr. Tang Xiaolin

Chen Yan

Abstract: Based on Peirce's semiotics, Mr. Tang Xiaolin attempted to defend Cassirer's claim about the identity between art and symbol. He has proposed a discussion about my contrary view based on Saussure's semiotics and attempted to reveal the inadequacy of Saussure's semiotics when it meets art as well. It seems that he firstly mistakes 'non-warrant' as 'convention' and conversely supposes symbol with 'warrant' is able to convey meaning without the help of 'convention', so he concludes that art is a sort of symbols with 'warrant'. A further discussion should be necessary for his conclusion ineptly repudiates the key difference between concepts with symbols and feeling with art. In my view, art is the form with significance rather than the symbol with concept.

Key words: symbol; art; warrant; convention; form; significance