

(学术主持:四川大学赵毅衡教授)

符号是用来携带意义的。意义必须用符号才能表达,符号的用途是表达意义。反过来说:没有意义可以不用符号表达,也没有不表达意义的符号。因此,符号学就是研究意义的学说。这个定义,看起来简单而清楚,实际上这定义卷入整个人类文化。文化的定义有几百种,笔者三十年前下的定义可能是最简单的:文化就是“一个社会相关意义活动的总集合”。符号学的主要研究问题,就是人“追求意义的生存”,如何使他成为一个“符号人”,也就是文化的人。意义问题,是所有人文学科关注的中心,而且一旦放弃追求意义,我们就不再是一个“存在于世”的人。

在20世纪上半叶,符号学原本是形式论的一个派别。由于其理论视野开阔,不尚空谈,更由于符号学与文化的紧密联系,六十年代之后,符号学成为形式论的集大成者,从结构主义推进到后结构主义,从文本研究推进到文化研究。当代全球文化的迅速蜕变,使形式研究超越了自身:一方面符号学保持其分析立场,另一方面符号学超越了形式研究,其锐利的批判锋芒,成为整个批评理论的方法论基础。

中国是一个符号学历史大国,对符号意义的重视,超过希腊。《易》以及后世的“易学”,是人类第一个对世界进行抽象解释的符号体系。先秦对“名”的关心,遍及诸子百家:名家的形名论,墨家的名辩论,儒家的正名论,道家的名实论;而从孟子开始的言意关系讨论,一直延续到刘勰、钟嵘、陆机、欧阳建、王弼等。在汉传佛教诸宗中,玄奘的唯识宗,带来了因明学,对意义问题的讨论更上一层楼。有这样富厚的传统,中国符号学派得天独厚。

无论今日还有多少不露声色的疑惑沉默,还有多少不由自主的讥讽之笑,符号学这门学科,在中国已经成为显学。符号学的“可操作性”,使它成为人文社会各科的公分母,我们面临的各种学科,都得到符号学的方法论支持。本专栏发表的这些探索是创新的,试出了符号学这把解剖刀的锋芒。但是我们更期待各位同仁的批评。毕竟,一个学科,必须在争论中才能成长。虽说学而无派,千奇百怪;有派而无挑战,自说自话,也不是一个学派。

# 文学艺术当然是符号:再论索绪尔的局限<sup>\*</sup>

——兼与陈炎先生商榷

唐小林

**摘要** 陈炎先生从索绪尔语言符号学理论出发,认为文学艺术之能指和所指不具规约性,因而不是符号。事实上,规约性或非理据性并非判断符号的唯一标准,非规约性或理据性符号大量存在,文学艺术就是理据性符号。这充分反映了索绪尔符号理论,在处理文学艺术问题上的局限性。只有摆脱这种局限性,文学艺术的符号学研究,才会有实质性推进。

**关键词** 文学艺术;符号学;索绪尔;理据性符号

中图分类号 H0 文献标识码 A 文章编号 1001-8263(2014)01-0138-07

**作者简介** 唐小林,四川大学文学与新闻学院教授、博导 成都 610064

\* 本文是四川省哲学社会科学重点规划项目“当代文学经典问题的符号学研究”(SC11A005)的阶段性成果。

文学艺术是符号吗?陈炎先生作出的否定回答,让人受益颇多<sup>①</sup>。一个似乎自明的命题,遭到质疑或颠覆,常常会给学界新的视角,引发反思,推进问题的思考,甚至带出新的理论成果。

陈炎先生持索绪尔的符号观。索绪尔的符号是能指与所指的二元构成、两面一体。能指和所指的关系是任意的、无理据性的、约定俗成的。陈炎先生据此认为,音乐、舞蹈、绘画等艺术作品不具有符号的基本特征“在艺术作品中,‘标识’和‘意义’、‘能指’和‘所指’之间的关系既不是‘约定’的,也不是‘任意’的。所以,从严格意义上讲,艺术作品不是符号。”<sup>②</sup>他还以艺术史上的有关事例证明“不仅艺术家使用的媒介不具有符号的特征,而且艺术家的创作方法也不同于符号的运作。”<sup>③</sup>最后,他引用海德格尔的理论,原初的语言是对人的存在的发现,是诗意的,沦为为日常语言,约定为符号后,诗意便消失,文学性殆尽。文学语言是对作为日常语言的符号的叛逆,是对符号规则的突破,他由此得出结论“文学也必须超越一切符号模式才能达到其‘诗’的境界”,“尽管我们并不否认文学家所使用的语言是一种符号体系,尽管我们并不否认文学家借助这种符号体系传达了很多社会信息。但是,文学之所以能够成为一门艺术,就在于它有着借助语言而超越语言、借助符号而超越符号的功能。进而言之,超越语言的目的是为了抒发比语言更为精微的情感,超越符号的目的是为了表达比符号更为复杂的意义。”<sup>④</sup>这样,陈炎先生就从“艺术”到“文学”完成了“文学艺术不是符号”的全部论证,推翻了恩斯特·卡西尔关于“艺术可以被定义为一种符号语言”,<sup>⑤</sup>“美必然地、而且本质上是一种符号”的观点<sup>⑥</sup>。

陈炎先生立论高远,文风朴实,事例丰富,分析透彻,不炫耀新名词、新概念,绝不强词夺理,讲事实、摆道理,入耳入心,表现出著名文艺美学家值得后学追慕的风范。本文要向陈先生请教的只是: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模式就不是符号?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。

非理据性,即能指与所指之间的约定俗成,也许是判断语言符号的标准,但不是判断所有符号的标准,更不是判断符号的唯一标准。

说清这一点,必须暂时越过索绪尔,引入他同时代另一位符号学家皮尔斯的符号观。皮尔斯的符号是三元构成“符号,或者说再现体,在某种程度上向某人代表某一样东西。它是针对某个人而言的。也就是说,它在那个人的头脑里激起一个相应的符号,或者一个更加发达的符号。我把这个后产生的符号称为第一个符号的解释项。符号代表某样东西,即它的对象。它不是在所有方面,而是通过指称某种观念来代表那个对象的。”<sup>⑦</sup>也就是说,符号由“再现体”、“对象”和“解释项”三者构成。

皮尔斯的符号观与索绪尔到底有什么不同?皮尔斯的“再现体”相当于索绪尔所说的能指,但索绪尔的所指,在皮尔斯那里分成了两个部分:符号所代替的是“对象”,所引发的思想,称为“解释项”。<sup>⑧</sup>显然,皮尔斯在索绪尔的符号构成里,加入了新的元素——“解释项”。“解释项”的加入,意义非同凡响,极大地增强了符号学的阐释能力和有效性,扩展了符号学应对复杂多变的文化局面的能力,赋予了“与时俱进”的学科品格,可以说开启了当代符号学发展的进路。今天符号学的主流越来越偏向皮尔斯,很大原因就在这里。

皮尔斯的符号观与索绪尔的区别,不仅在于“解释项”,还在于“再现体”与“对象”的关系,或者说“能指”与“所指”的关系。剔除“解释项”,皮尔斯的“再现体”和“对象”,其实大致相当于索绪尔的“能指”和“所指”。“再现体”和“能指”,都是符号的可“感知”部分,<sup>⑨</sup>在实质上没有根本不同。“对象”在皮尔斯那里明确为“指称某种观念”,这一点与索绪尔的所指是“概念”几乎一致。

“再现体”与“能指”,“对象”与“所指”的大致相当,并不能掩盖皮尔斯与索绪尔符号观的深刻分歧。索绪尔也承认,象声词、复合词等表现出符号能指与所指之间的某些“理据性”,但这不足以影响语言的整体,在总体上,语言符号的能指与

所指之间的关系是“非理据性”的、“约定俗成”的、任意武断的。而在皮尔斯那里,从“再现体”与“对象”的关系来看,符号可以划分为三类,即像似符号、指示符号和规约符号。除规约符号(主体是语言符号)在“再现体”与“对象”之间,呈现为一种“非理据性”、“规约性”外,其余的两类符号都是有“理据性”的。也就是说,皮尔斯通过考察“再现体”(能指)与“对象”(所指)之间的关系,认为符号的很大部分,至少像似符号和指示符号是具有“理据性”的,而并非索绪尔的“非理据性”。这样,一个显豁的结论就可以得出: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”。

所谓“理据”,就是有理有据,意指“能指与所指的自然关系”<sup>⑩</sup>。在皮尔斯看来,像似符号之所以具有“理据性”,是因为“再现体”与“对象”之间是靠“像似性”联结的“一个符号代替另一个东西,因为与之像似。”<sup>⑪</sup>最直接的像似符号,是电影、摄影、绘画、雕塑等一类作品。据说,今天已进入“图像时代”。“图像转向”后的符号,大多为像似符号。像似符号由于较为充分的“理据性”,使其“再现体”与“对象”之间具有某种“透明性”,看到我的近照,亦如看到我自身。<sup>⑫</sup>另一类较为直接的像似符号,是任何感觉上相似的符号。瞎子阿炳《二泉印月》的某些段落,如诉如泣,像似悲惨人生;大型琵琶曲《十面埋伏》,鼓角争鸣、金戈铁马,楚汉之争的壮烈场面如在眼前;科萨科夫的《蜜蜂飞舞》,蜜蜂嗡嗡的歌唱从音符中飘出。佛教寺院的菜单,满是尘世间的各种“荤菜”名目,其实全是“素食”,但都能吃出对应的“荤菜”的味道。川菜馆的“凤尾”,不过莴笋叶而已。

皮尔斯的像似符号,除具体的像似外,还包括抽象的像似。他把像似符号又分成三级:形象式像似、图表式像似和比喻式像似,抽象程度依次逐级加深。形象式像似如前所述。图形像似“与对象的像似,不是在其外形上,而是各个部分之间的关系上”,是一种“构造类似”。代数公式,或化学反应式,其内部关系与对象形成所谓“结构同型”。而今流行的各种排行榜,不过是把符号之间的关系变成图表的位置关系。比喻式像似,就

近乎于思维相似或“拟态”像似了。<sup>⑬</sup>比如各种源远流长的民族仪式。历代帝王泰山封禅,就是一种比喻像似:“故升封者,增高也;下禅梁甫之基,广厚也;皆刻石纪号者,著己之功绩以自效也。天以高为尊,地以厚为德,故增泰山之高以报天,附梁甫之基以报地,明天地之所命,功成事就,有益于天地,若高者加高,厚者加厚矣”。<sup>⑭</sup>文革时期的“忠字舞”,今天的体育活动对昔日战争的模拟,均可作如是观。当然,三级像似之间的界线,未必了了分明,许多时候还取决于符号的解释者。

像似符号的“再现体”与“对象”之间,似乎总是前者模仿后者。但有学者认为,实际情况未见得一味如此。比如,麒麟、凤凰、龙等图腾之物根本不存在,但这不影响有麒麟、凤凰、龙等的各类图像符号存在。这是“对象”对作为语言符号的“再现体”的模仿,是符号对虚构对象的再现。<sup>⑮</sup>对此,皮尔斯指出:“像似符号可以不必依靠对象的实在性,其对象可以是纯粹的虚构的存在。”<sup>⑯</sup>这条对作为虚构的各类艺术符号,颇具理论意义,也使我们进一步思考王尔德的名言:不是艺术模仿生活,而是生活模仿艺术。

指示符号之所以具有“理据性”,是符号“再现体”与“对象”之间存在因果、邻接、部分与整体等关系。皮尔斯举出的此类例子极多:名字、专用名词、物主代词、关系代词、风向标、敲门声、手指指点等等。看见高跟鞋,我们知道是女厕所,烟斗一边是男厕所。驾驶员看见红灯,立刻制动。猎人一见新鲜的粪便,就会屏住呼吸,抓牢猎枪,因为动物可能就在附近。村头的消息树倒了,游击队立即进入战斗状态(亦如古代将士望见烽火升起):鬼子快进村了。巴甫洛夫的实验狗,听见铃声,就会流出唾液,等等。在这里,高跟鞋、烟斗、红灯、新鲜粪便、消息树、烽火、铃声都是指示符号,其目的都是将符号接收者的注意力引到对象上。

不仅像似符号、指示符号诚如皮尔斯所论是有“理据性”的,还有不少论者力图证明,即便是典型的“规约符号”——语言符号,也存在理据性。拼音文字是语音中心,主要靠索绪尔之“规约性”表意,似无异议。但唯一现存的非拼音文字,汉语的情形并非如此。有人对“六书”中的造

字四法象形、指事、会意、形声进行具体分析后指出,象形源出描摹对象的图画文字,是像似符号,有“理据性”没有问题。指示字,不过是象形字上加符号,是指示性的像似符号。会意字,实际上是形象的组合,是复合的指示。形声字,才更多的语音成分,接近规约<sup>①7</sup>。因此,“中文实际上沿着皮尔斯的符号三分法,从像似符号,演变成指示符号,再演变成规约符号”,<sup>①8</sup>在其发展过程中,理据性普遍存在。丁尔苏则通过大量例子说明,在汉语里,“理据性与任意性并行不悖”<sup>①9</sup>。更有青年学者,进一步向前推进,从“符号的图像性”入手,认为“普遍像似性”是所有符号的特征。<sup>②0</sup>也就是说,一切符号其实都是像似符号,都具有理据性。

不管上面的论述是否全部正确,但只要理据性符号的普遍存在是事实,我们就不能把“非理据性”作为判断符号的唯一特征。当然,也就不能得出这样的结论:因为不是“规约性”的,所以文学艺术不是符号。何况文学艺术是不是规约性的符号,还需要仔细辨析。只是在哪个层次上规约的问题。

## 二

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。虽然他的理据,即文学艺术的能指和所指之间不存在规约性,还大有商榷的空间,这个我们留待以后去做。在这里,我们需要说明的只是:文学艺术为什么是“理据性”符号。

要证成艺术符号是理据性符号相对简单,难的在文学。文学之所以难,在于其媒介是语言符号。而语言符号按索绪尔的观点是“非理据性”的。“非理据性”的语言符号,怎么摇身一变文学就成“理据”符号了?这中间经历了怎样的转换?这一转换对文学符号意味着什么?因此,下文的展开以文学符号为重点。

最直观、最简单的理由是,媒介符号并不是文学艺术符号本身。任何一根线条、一点色彩都不是凡高的《向日葵》,任何一个音符、一段旋律都不是约翰·施特劳斯的圆舞曲《蓝色多瑙河》,任何一个镜头、一帧画面都不是戈尔·维宾斯基导

演的《加勒比海盗》,任何一块玻璃钢,都不是四川美术学院的大型人物群雕《收租院》,任何一个舞台姿势、身体动作,都不是莎士比亚的《哈姆雷特》。艺术如此,文学符号莫不如此。任何一段文字,哪怕再精彩,都不是曹雪芹的《红楼梦》。这点陈炎先生的论辩是清楚的,他沿用苏珊·朗格的观点,区分了“艺术符号”和“艺术中的符号”,并明确指出“艺术符号不是艺术中的符号”。

但区分以后还存在问题。问题之一是,为何文学艺术符号不是其所运用的媒介符号?当然也就不同于媒介符号的特点。问题之二是,既然文学艺术符号不同于其所运用的媒介符号,我们就不能用媒介符号的特征去论证文学艺术符号的规律,比如对于文学符号而言,我们就不能用语言符号的特征,去说明文学符号的规律。但事实是,在具体论述中,我们总是混淆这两类符号,而且常常将媒介符号就等同于文学艺术符号。这在文学领域,情况更加严重,以致于在许多时候,文学作品的解读,直接将“可能世界”混同于“实在世界”,将“虚构叙述”混同于“实在叙述”,将“文本”等同于“经验”,并且已经到了难以不让人啼笑皆非的地步。文学作品的此种解读法,被文化惯例程式化、规约化以后,文学被挪用、被御用就在所难免了。

第二个问题的解决,是以第一个问题的解决为前提的。就文学而言,有必要再问一次:为何文学符号就不是其所运用的媒介符号——语言符号呢?顺着前面的思路回答:因为“非理据性”的语言符号转化为文学符号后,就变成了“理据性”符号,所以文学符号不同于语言符号,一个是非理据性的,一个是理据性的。

文学是理据性符号,其实早在十年前,江久文就在姜可立教授的指导下专文论述过这一问题。<sup>②1</sup>2011年,姜可立教授出版专著《文学语言符号学》<sup>②2</sup>,对这一问题的研究更加系统和深入,其关于文学理据性的论证,已经涉及到文学符号的发送、文学文本、文学符号的接收等各个主要环节,只是在每个环节上展开的程度不同。本文力求在他们的基础上,看能不能进一步跳出指称论、有机论的影响,在更为彻底的形式论意义上,就文学文本环节的理据性,作更简单明了的说明。

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。如果按照罗兰·巴特的分类,文学属于“二级符号系统”。<sup>②</sup>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“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”。至于构筑这样一个“能指”,要传达怎样的“意义”,抵达怎样的“所指”,无论对于作者曹雪芹,还是对于接收者来说,都绝对不是事先“约定的”,而是“理据性”的。

江久文举的例子很有说服力。“懂点汉语的外国人读了马致远的《天净沙·秋思》后,整首词的28个字均认识,但怎么也体会不出‘古道西风瘦马’三个风马牛不相及的东西放在一块儿所体现出来的怅然苍凉的文学意味。倘若将类似的诗一字一句地译成英语,其诗之味也就不复存在了——原诗的艺术符号能指被破坏,其构成诗韵的程式失去,诗将不诗了!”<sup>③</sup>这还不仅是对外国人,即便是以汉语为母语的中国人,认识字、不懂诗的情况比比皆是。也不仅是翻译中“诗韵的程式失去”,即便是不失去,语言也翻译得相当地道,外国人读不懂,也无可厚非。语言符号本身并非文学符号,哪怕是颇具“能指优势”的诗歌依然如此。

苏珊·朗格正是在这一点上没有说清楚。所以,当别人指责她的“艺术符号”论的时候,她退却了,最后以“表现性形式”取而代之。她的问题出在不能对自己如下的观点自圆其说:艺术的意义不能在艺术作品之外去寻找,艺术不可能传达超出本身之外的意义。因为按照符号学的一般原

理,意义不在场才需要符号,而符号总是指向一个外在意义。苏珊·朗格后来的辩护,差点将文学艺术是“二级符号”的观点说穿。“我的意思是说,一个真正的符号,比如一个词,它仅仅是一个记号,在领会它的意义时,我们的兴趣会超出这个词本身而指向它的概念。词本身仅仅是一个工具,它的意义存在于它自身之外的地方,一旦我们把握了它的内涵或识别出某种属于它的外延的东西,我们便不再需要这个词了。然而一件艺术品便不相同了,它并不把欣赏者带往超出了它自身之外的意义中去,如果它们表现的意味离开了表现这种意味的感性的或诗的形式,这种意味就无法被我们掌握。”<sup>④</sup>苏珊·朗格这里所说的“这种意味的感性的或诗的形式”,其实就是由文学作品的全部语言符号的能指和所指所构筑的新的“能指”,如果直接把这个“能指”看作文学符号的意义的话,它当然还在文学符号之内。只有当这个“能指”指向新的“所指”的时候,它才回到了符号的一般原理,指向一个外在的意义。

文学艺术符号的意义,不指向一个外在的世界是不可能的,就如文化符号学,只有“文化的文本化”这个前提和动作,而不能解决“文本的文化化”问题,就始终说不通,就永远无法躲避来自各方的明枪暗箭。

### 三

问题可能真出在索绪尔的语言符号学上。因为,陈炎先生正是引用索绪尔语言符号学中能指与所指之间“约定性”关系的论断,展开推论,得出文学艺术不是符号的观点的。看来有必要再一次就索绪尔语言符号学处理文学艺术问题的局限性,作些说明。

所谓再一次作些说明,是因为我曾经在拙文《索绪尔局限与朗格难题:论符号诗学推进的几个关键问题》中,讨论了索绪尔语言符号学可能使我们关于文学艺术、符号诗学的研究束缚在语言符号学的狭小空间,而很难突破简单的“指称论”、“有机论”的封闭框架,文学艺术的符号学研究,不过老调重弹,甚至退步,很难有实质性推进<sup>⑤</sup>。说过的话不再重复,这里我想说的还不是

索绪尔语言符号学自身的局限,对语言符号学领域我愿保持足够的敬畏和缄默。我只想谈谈索绪尔语言符号学的适用范围。

任何学说都有自己的论域和应用边界。索绪尔的语言符号学也是如此,虽然可以有方法论的广泛借鉴。索绪尔的符号学首先是语言符号学,因此在非语言符号领域的应用就需特别小心:越出语言符号学的范围,在处理其他符号,比如在处理除文学以外的其他艺术符号的时候,它是否“放之四海而皆准”,具有“普适性”,需要仔细辨析。再比如,语言符号的能指与所指二分,是否符合文学艺术符号的实际?再比如,能指与所指的“约定性”关系,就不能说明文学艺术符号的特征。尽管关于“符号”与“语言符号”谁从属于谁的问题,索绪尔与罗兰·巴特并不一致,学界的看法也并不统一。但树立“语言符号学”的学科意识,对于我们正确运用索绪尔理论,无疑大有裨益。

其次,即便在语言符号学里面,索绪尔对自己的理论也有所限定。他只考察共时态的“语言”符号,而把历史演变过程的语言符号称为“言语”,留给了别的学者去探讨。如果按照莫里斯符号学三分,索绪尔只重点研究“语言”符号的“符形学”、“符义学”,而将“符用学”搁置。而我们的具体研究,比如关于文学符号的研究,相对索绪尔的语言学,显然是“符用学”的问题。因为文学不过是对语言符号的应用。当然,即便在这个“符用学”的层面上,也不妨作出“符形学”和“符义学”的研究,诸如俄国的形式主义、美国的新批评等。由于进入了“符用学”的领域,索绪尔语言符号学关于能指和所指之间的“约定性”关系,就很难照搬到文学符号上。何况,有人已经论成符号的“普遍符用理据性”,也就是说,符号一旦进入使用,就可能普遍带上“理据性”。<sup>②7</sup>而“普遍语用理据性”是语言艺术立足的基础。<sup>②8</sup>总之,对于象文学艺术这样的“二级符号”或“二度符号”,理据性的存在,已是不争的事实。倘若对此漠然不视,结构主义隔离社会文化的流弊,就仍然会在文学符号学上阴魂不散。

再次,又即便是研究共时态的“语言”,索绪尔符号理论主要关照的是印欧语系。印欧语系是

拼音文字,从中得出的结论,是否适合而今唯一存在的非拼音文字的汉语?拼音文字主要靠约定俗成,能指所指间“非理据性”似无问题,但从“象形”、“指事”、“会意”和“形声”中发展和丰富起来的汉语,“理据性”普遍存在。如再用索绪尔的符号理论,去分析以此为媒介符号的汉语文学,其切合度和有效性是否会大打折扣?我认为,美国诗人庞德,正是在“中国象形文字”中发现了“理据性”,即他与费诺罗萨都非常羡慕的那种“直接表现事物的能力”,才成就了他的“表意文字法”,以及所谓的“汉字诗学”,扩展了美国意象派诗歌的实验范围和影响。法籍华人、著名学者程抱一的专著《中国诗画语言研究》,也是从这个“中国表意文字”的特点出发,对唐诗为主体的诗歌语言进行考察,“以构成诗歌语言基础的宇宙论中的虚实、阴阳和人地天关系为依据,分别从词句、格律、意象三个层面,展现这一符号系统在对文字的探索中如何进行自己构成。”<sup>②9</sup>程抱一还进一步认为,“这一文字系统(以及支撑它的符号观念),在中国决定了一整套的表意实践,除了诗歌之外,比如还有书法、绘画、神话,以及在某种程度上包括音乐。”<sup>③0</sup>他因此将这种分析方法推向中国的书法、绘画等其他文化领域。可以说,程抱一的这种研究不仅是对庞德“汉字诗学”的延展和推演,而且将汉字的“理据性”特征上升到某种“方法论”甚至“哲学”的高度。此外,哲学家德里达、符号学家克里斯荅娃对中国文字表意特性的注意,“引出一系列对西方文化及其语言基础的质疑”。<sup>③1</sup>

相比索绪尔的语言符号学,皮尔斯的符号学理论在处理文学艺术问题上,也许更加好用,也更容易与古今中西文论传统融通。这里举两个例子说明。一个例子,是有学者在谈到皮尔斯的“符号意指三分式”时,列了一张简表:

钱锺书: 符号—事物—思想或提示
皮尔斯: sign—object—interpretant
瑞恰慈: symbol—referent—thought of reference
墨子: 名—实—举
刘勰: 辞—事—情
陆机: 文—物—意

陆贽:言一事一心<sup>⑫</sup>

这张简表虽简,却显示了皮尔斯符号观沟通古今中西文论传统的可能性与途径。

另一个例子,是赵毅衡先生在处理包括文学在内的艺术符号时,没有引用索绪尔的“能指”、“所指”概念,而是直接采用皮尔斯的符号三分法,认为艺术符号的特点,就是“艺术意指跳过对象”直接引向“解释项”。<sup>⑬</sup>这其实与文学艺术是“二度符号”的观点基本一致,却不但简洁明了准确,而且由于引入了艺术符号的接收者,使结论本身保持开放姿态。“解释项”是什么?皮尔斯说:“该符号在此人心中唤起一个等同的或更发展的符号,由该符号创造的此符号,我们称为解释项。”<sup>⑭</sup>文学是以文本为单位的符号,文学作品的全部语言符号,在接收者心中“唤起”和“创造”的新符号,也就是“二度符号”,不就是皮尔斯的“解释项”么?而文学作品中语言符号的那些具体指称——“对象”,却被“跳过”。“诗无达诂”,说不尽的哈姆蕾特,不又意味着“意不尽言”,文学作品的意义因人而异无法穷尽么?所以,皮尔斯又说“解释项变成一个新的符号,以至无穷”。<sup>⑮</sup>

文学艺术符号的全部秘密,其实就隐藏在这“艺术意指跳过对象”直接引向解释项,就隐藏在“二度符号”这一关键环节。如果是叙述作品,如小说、戏剧文学、叙事诗等,就必须从“实在世界”的真实人格中,分裂出一个叙述者,相应地,接收者也要分裂出一个受述者,以展开文学艺术的叙述活动,来满足“艺术意指跳过对象”或“二度符号”的需要,此时,文学艺术的“潘多拉魔盒”就悄然打开,好戏开始上演,文学符号学也据此找到了自己的起点。

注:

- ①②③④⑥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。  
⑤恩斯特·卡西尔《人论》,上海译文出版社1985年版,第213—214页。  
⑦皮尔斯《符号学的逻辑:符号理论》,伊尼斯编《符号学文集》,第5页;转引自丁尔苏《符号与意义》,南京大学出版社2012年版,第54页。  
⑧⑨⑩ Charles Sanders Peirce, Collected Papers, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931-1958, vol 2, p. 228, p.

228, p. 303.

- ⑪赵毅衡先生认为“符号是携带意义的感知”(参《符号学原理与推演》,南京大学出版社2011年版,第1页),在我看来,这个符号定义里的“感知”,就相当于索绪尔符号的“能指”和皮尔斯符号的“再现体”。  
⑫皮埃尔·吉罗《符号学导论》,怀宇译,四川人民出版社1988年版,第28页。  
⑬ Charles Sanders Peirce, Collected Papers, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931-1958, vol 3, p. 362.  
⑭由此引出了“图像转向”和米切尔的“后符号学”,认为“符号学可能无法处理基于‘像似性’图像,因为图像不必是一个符号”(参见W. J. T. 米切尔《图像理论》,陈永国、胡文征译,北京人学出版社2006年版,第7页)。对此有学者赞成(参见韩从耀《图像:一种后符号学的再发现》,南京大学出版社2008年版),有学者提出异议(参见胡易容《论图像的符号性:驳米切尔图像转向论的“后符号学”命题》,《社会科学战线》2012年第10期)。笔者以为,从“语言符号学”可能无法处理基于“像似性”图像这个角度而言,米切尔的“后符号学”说法还是很有道理的。  
⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓赵毅衡《符号学原理与推演》,南京大学出版社2011年,第79、79、88—89、247—249、88、100、307页。  
㉔班固《白虎通》(卷三上·封禅),中华书局1985年版,第141—142页。  
㉕ Charles Sanders Peirce, Collected Papers, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931-1958, vol 4, p. 531.  
㉖不过,笔者以为,形声字是“形”和“声”的双重指示,依然是指示符号,具有理据性。  
㉗丁尔苏《符号与意义》,南京大学出版社2012年版,第158—172页。  
㉘胡易容《论像似:符号的图像性》(四川大学博士论文),未刊稿。  
㉙㉚江久文《文学符号理据性初探》,《西南民族学院学报》(哲学社会科学版)2002年第6期。  
㉛姜可立《文学语言符号学》的全部论述,可以说就是建立在文学符号理据性基础上的(四川人民出版社2011年版)。  
㉜罗兰·巴尔特《符号学原理》,李幼蒸译,中国人民大学出版社2008年版,第55—61页。  
㉝苏珊·朗格《艺术问题》,滕守尧等译,中国社会科学出版社1983年版,第128页。  
㉞唐小林《索绪尔局限与朗格难题:论符号诗学推进的几个关键问题》,《文艺争鸣》2013年第3期。  
㉟赵毅衡《理据滑动:文学符号学的一个基本问题》,《文学评论》2011年第1期。  
㊱程抱一:《中国诗画语言研究》,涂卫群译,江苏人民出版社2006年版,封底、第10页。

(责任编辑:青末)

(下转第156页)

## Althusserian Theories Reconsidered in Semiotic Perspectives

*Zhang Bi*

**Abstract:** A series of Louis Althusser's theories embodied obvious semiotic feature. He indirectly expressed his semiotic thoughts of global structuralism through criticizing Levi-Strauss' semiotic thoughts of analytic structuralism; His semiotic analysis of ideological discourse, scientific discourse and aesthetic discourse, and the homologous relation between ISAs and Saussure's linguistics, embodied his references of structuralism; Furthermore, his theory of symptomatic reading embodied the value of "blank signs".

**Key words:** Althusserian theories; semiotics; structuralism; reconsider

---

(上接第 144 页)

## Literature and Art is Certainly Sign: The Limitations of Theory of Saussure's is Further Discussed and Concurrently Discuss with Mr. Chen Yan

*Tang Xiaolin*

**Abstract:** Starting from the Saussure's linguistic semiotics, Mr. Chen Yan doesn't think that literature and art is sign, because the signifier and the signified of literature and art do not have the conventionality. In fact, the conventionality is not the only measure of sign, motivated signs are abundant. Literature and art is motivated sign. This fully reflects the limitations of Saussure's linguistic semiotics in dealing with the signs of literature and art. Only get rid of this limitation, the semiotics research of literature and art can have real advance.

**Key words:** literature and art; semiotics; Saussure; motivated sign