

符号结构与感觉重构

马大康 王正中

摘要: 所有符号都是由言语行为与行为语言协同建构的,因此,最终都可以由这两者协同作用加以解释。只有深入了解解行为语言、言语行为、其他符号这三种不同类型的符号系统,特别是言语行为和行为语言的施行方式和性质,才能对文学艺术作出合理解释。符号惯例的变革是文学艺术风格演变的直接原因。当惯例的变革涉及文学艺术观念和制度,也就是说,涉及变更符号背后的言语行为范式,造成注意力的转移,调整言语行为与行为语言的张力结构,它将重构人的感觉配置,重塑人的感官,制造文学艺术发展过程中的重大事件。

关键词: 文学艺术; 符号; 文化惯例; 感觉配置

作者简介: 马大康,温州大学人文学院教授,主要从事文艺学、美学研究。通讯地址:温州市鹿城区车站大道777号东游大厦1102室,325000。电子邮箱:mdk@wzu.edu.cn。王正中,文学博士,湖州师范学院人文学院讲师,主要从事文艺美学研究。通讯地址:湖州市二环东路759号湖州师范学院人文学院,313000。电子邮箱:wzz526@163.com。本文系国家自然科学基金后期资助项目[项目编号:20FZWB019]的阶段性成果。

Title: Symbolic Structure and the Reconstruction of Sensation

Abstract: All symbols are constructed through speech act and behavior language, and can ultimately be interpreted by their interplay. A deep understanding of three different systems of symbols, namely, speech act, behavior language, and other symbols, leads to a reasonable explanation of literature and art. Changes in symbolic conventions are the direct cause of evolutions in literary and artistic styles. When the changes involve the concept and the system of literature and art, that is, involving changes in the paradigm of speech acts behind symbols and lead to the reconfiguration of the tension between speech acts and behavior language, they would reconstruct people's sensory configurations, reshape people's sensation, and give rise to important events in the development of literature and art.

Keywords: literature and art; symbols; cultural conventions; sensory configurations

Authors: **Ma Dakang** is a professor at the School of Humanities, Wenzhou University. His research interests include literary theory and aesthetics. Address: 777 Station Road, Wenzhou 325000, Zhejiang, China. Email: mdk@wzu.edu.cn **Wang Zhengzhong**, Ph. D., is a lecturer at the School of Humanities, Huzhou University. His research interests include literary theory and aesthetics. Address: 759 Second Ring East Road, Huzhou 313000, Zhejiang, China. Email: wzz526@163.com This article is supported by the National Social Science Fund of China (20FZWB019).

一、行为、语言、符号及其文化惯例

在《符号建模与审美创造》中,我们曾专门阐述了符号建模的三个序列:行为建模、语言建模,

以及其他符号建模。行为建模是在生物体与世界打交道过程中形成的,是生物体关联世界所构建的“关系模式”。这种关系模式将生物体与世界融为一体,相互适应,既赋予世界以生命结构,又积淀为生物体自身的无意识经验,形成生物体的

本能。人类就继承了生物体这一珍贵馈赠。语言建模则建立在行为建模的基础上,是对无意识经验的归类、凝聚和抽象,由此形成具有外延和内涵的“概念”,形成“概念/音响形象”的语言。这是一个巨大的飞跃。语言建模享有相对独立性,这使得人与世界之关系模式发生了实质性变化。它在建立人与世界联系的同时,又将人与世界相区分,将万物相区分,进而构建了人类意识与意识对象,于是,一个澄明的世界诞生了(马大康 178—190)。从语言与意识同步形成而言,语言建模本身就已经是皮尔斯意义上的符号活动,也即言语行为。

语言具有对象化能力,并因此具有符号化能力。语言可以将行为(姿态、动作、表情)从人的身体上强行剥离开来,作为“对象”来看待和解释,于是,行为也就成为表征无意识经验的符号。可以说,正是由于语言和意识的诞生,行为建模才转化为皮尔斯所说的“符号”,我们称之为“行为语言”。自此,语言建模携手行为建模共同构建了所有其他符号。

三种不同类型的符号具有不同的施行方式和特性:言语行为构建了人与世界的“对象性关系”,这种二元关系可以通过观察、分析、认识来把握世界,人类意识及精神和理性就建基其上;行为语言则构建“非对象性关系”,这种一元关系只能借助于体验、直觉、悟解来把握世界,构建无意识经验,塑造身体,且直接体现着情感形式和生命形式;由于其他符号是由行为建模与语言建模共同构建的,因此兼有两种迥然不同又相反相成的性质,并且最终可以用言语行为与行为语言的张力关系予以解释。人的感觉、感受背后就潜藏着符号建模过程,并运用所有各种类型的符号来把握世界,以及构建文学艺术的可能世界。

所有符号活动都在不同程度上依赖文化惯例(社会规约),否则,符号就丧失了社会交流功能。这种惯例并非有明确条文规定的规则,而是在符号实践过程中形成的范例。在文学艺术活动中,符号惯例虽然在源头上与生活实践分不开,却直接借鉴自艺术圈公认的文学艺术典范构成的范例。每个文学家、艺术家都以自己的方式来理解典范,择取和分享惯例,并使典范与惯例构成张力关系,由此来继承文学艺术传统。当文学家、艺术家以独特的方式来挑战既成惯例,改造惯例,以致

造成某种断裂,进而获得部分文学家、艺术家的承认,形成新的文学艺术共同体,逐步更新了符号惯例时,一种新的文学艺术风格和流派就诞生了。但是,当文化惯例的更新不仅涉及作品风格,而是针对文学艺术的基本观念和制度,也就是说,这种改变不是停留于符号惯例层面,而且深入符号背后的言语行为,通过宣示行为来再造文学艺术观念和制度,变更言语行为范式,调整言语行为与行为语言的张力结构,改变感觉、感受背后的“建模”方式,它将转移人的注意力,重构人的感觉配置,重塑人的感官,制造文学艺术发展过程中的重大事件。

二、符号·仪式·文学艺术

在《古代艺术与仪式》中,哈里森追溯了艺术与仪式的共同根源,认为它们都源自渴盼生命死而复生的强烈愿望,两者有一种“浑然不分”的共生关系。她指出“艺术并非直接源于生活本身,而是源于人类群体对于生活需求和欲望的集体诉求活动,即所谓仪式。”(哈里森 134)

《吕氏春秋·古乐》记载“昔古朱襄氏之治天下也,多风而阳气蓄积,万物散解,果实不成,故士达作为五弦瑟,以来阴气,以定众生。昔葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阕:一曰《载民》,二曰《玄鸟》,三曰《遂草木》,四曰《奋五谷》,五曰《敬天常》,六曰《建帝功》,七曰《依地德》,八曰《总禽兽之极》。”(《吕氏春秋》101) 古代的诗、乐、歌、舞是用于仪式活动的,以此来沟通神人,调和天地阴阳,而且它们可以统称为“乐”。《礼记·乐记》说“故听其《雅》、《颂》之声,志意得广焉。执其干戚,习其俯仰诘伸,容貌得庄焉。行其缀兆,要其节奏,行列得正焉,进退得齐焉。故乐者,天地之命,中和之纪,人情之所不能免也。”(胡平生 张萌 758) 所谓“乐”并非仅指现代意义的“音乐”,而是同时包含着诗歌乐舞,并含有“使天地相和”“使人(神)愉悦而有所得(德)”之义。至于精致的纹饰图像则主要出现在仪式所用的礼器上。因此,我们今天所谓的文学艺术原本就围绕着仪式活动紧密结合在一起,是多模态共存的,与人类生存活动密切相关,有着明确的功利目的性。“共情”“移情”则是其主要特征,也即行为语言占据着主导地位,致使仪式参与

者全身心投入其中 融合为一。

如果我们进一步追问 仪式又是如何建构的,其根据何在,那么,就不得不回到人类符号建模活动。人类文化活动本身就是象征符号活动,而所有的符号都建立在行为建模与语言建模的基础上,是双方相互协作的成果,因此,最终都可以用这两者间的张力关系加以说明。一方面,行为建模强势贯通并融合了人与世界,把人的生命结构赋予世界;另一方面,语言建模却将人与世界相区分,把世界设立为人之意识对象。由于双重建模的协同作用,对象世界已然成为拟人化、生命化的世界,对象也因享有生命性且具有神秘力量而转化为至高无上的“神灵”。这就是万物为神的泛神论世界。仪式就是人类为了自身生存,祈求和利用神灵而建立的特定行为程式,吟诵歌舞则是对神灵的敬献和企盼,是不同类型的符号建构,只不过它们还是原始仪式的有机构成部分,是全体成员共同参与体验的集体活动,并没有从中分化出“观赏者”而成为现代意义的文学艺术。

在《艺术社会史》中,豪泽尔又进一步对巫术与礼仪作出区分,对旧石器时代的自然主义映像与新石器时代几何图形风格作了比较分析。他认为,旧石器时代还处于巫术观念笼罩之下,人们尚未萌生神的观念,艺术与现实的界限是模糊的,映像就是现实对象,是施展魔术的手段,巫术对映像的操控,就是运用魔力对现实对象本身的操控,两者是同一的。这也要求艺术风格是自然主义的,需要有熟练技巧的巫师来制作,模仿过程本身就具有巫术功能。新石器时代,农耕和畜牧替代了狩猎,分散的人群改变了群龙无首的状态,集聚为更加集中的、受统一领导的社群,泛灵论成为主导性世界观,礼拜和祭祀取代了巫术和魔术,映像逐渐演变为象征图像,风格则趋向于形式化、抽象化。“巫术的世界观是一元的,在它看来,现实世界的万事万物全都密切相连,是一个无间隙、无跳跃的连续体;泛灵论是一种二元世界观,它把知识和信仰纳入一个由两个世界构成的体系。巫术具有感觉论倾向,着眼于具体事物;泛灵论具有二元论倾向,喜欢抽象思维。前者关注此岸,后者关注彼岸。正因如此,旧石器时代的艺术模仿生活和现实,新石器时代的艺术则塑造出一个经过风格化和理想化并且和经验现实相对立的超验世界。”(豪泽尔 11)

豪泽尔很好地从人类生存状态变化的角度来阐释原始艺术的演变,但是,假如结合符号系统二维张力结构的变化,便可以更明晰地看到背后隐含的要素。巫术是人类早期的智慧。语言的产生才刚刚破除了混沌蒙昧,开启了人类意识。但是,在符号活动整体结构中,由于行为建模仍然占据着压倒性地位,人也就难以从一元论中摆脱出来,他尚未从混沌的世界中完全超越出来,更未享有由语言构建的形而上世界,未能真正享有精神生活,万事万物依旧是相连相缠、相互感应的。这还只是个巫术世界。只有当社群扩大越来越强调语言交流的重要性,语言愈加增强其规约性及相对独立性,这才逐步夺取了应有的权力。语言的相对独立性,使其具备了超越现实、构建形而上世界的的能力。于是,不仅人与物、物与物被明晰区分,经验世界与超验世界、看得见的世界与看不见的精灵世界、肉体与灵魂也发生了分裂。前者是身体可直接经验的,后者则主要是语言对经验的重构,只能通过想象来体验。尽管行为建模将人自身的影像投射给了现实对象,并赋予对象生命性,却已经无力彻底弥合双方的间距,只能由语言建模把它设立为藏匿在现实对象身后、高高在上的神灵。这就是泛神论的世界,一个既具有神秘力量又朝夕相处、近在咫尺的神灵的世界,一个需要祭拜仪式才能支撑生存信心的世界。与此同时,语言还将具体映像加以概括、抽象,使“艺术”趋向于观念化、风格化、普遍化。

语言是区分,是抽象。自从人类享有了语言,就再也无法停止自身的理性化脚步。言语行为在符号系统张力结构中日趋强势,也就势必推动人类不断地区分世界和认识世界,使原本浑融的世界日渐澄明,人类理性日益健全,物我一体的融贯状态遭逢彻底瓦解。人与世界的分裂、人对世界的认知又渐次破解了神秘,驱逐了神灵。神灵开始从物的世界中撤离,遁入一个遥不可及、不可知的世界。这就是“世界的祛魅”,也是原始仪式消亡的根本原因。于是,仪式中的吟诵歌舞因其激发情感的娱人作用而流落民间,它们不再仅仅被奉献给神灵,而主要成为人类自身观赏、享乐的艺术。失去仪式的支撑,也就注定各种艺术类型间的维系纽带断裂了,文学艺术相互交融的关系也分崩离析。纹饰图像由于依附在独立的物质载体上,势必最容易从仪式中分离出来。

柏拉图对待文学艺术的矛盾态度,就缘于他处身仪式逐步解体的理性化时期。对于文学艺术作为仪式的有机部分,柏拉图十分推崇文学艺术,认为诗人可以借此进入迷狂状态而与神灵相沟通,并因此把握真理。可是,对于沦为娱乐观众的东西,他又认为文学艺术是蹩脚的模仿,应该将其驱逐出理想国。柏拉图自相矛盾的二元态度,正显现了文学艺术脱离仪式而进入民间娱乐的漫长的过渡性阶段。

在《日知录》中,顾炎武说“歌者为诗,击者,拊者,吹者为器,合而言之谓之乐。对诗而言,则所谓乐者,八音兴于诗,立于礼,成于乐是也,分诗与乐言之也。专举乐则诗在其中,‘吾自卫反鲁,然后乐正,雅颂各得其所’是也。合诗与乐言之也。”(顾炎武 228)又说“《诗》三百篇,皆可以被之音而为乐。自汉以下,乃以其所赋五言之属为徒诗,而其协于音者则谓之乐府。宋以下,则其所谓乐府者,亦但拟其辞,而与徒诗无别,于是乎诗之与乐判然为二,不特乐亡,而诗亦亡。”(226—227)

孔子正处在“礼崩乐坏”的年代,周王权衰落,王纲解纽,仪式式微,采诗制度失去了重要性,诗歌乐舞也就散逸了,所以孟子说“王者之迹熄而诗亡。”所谓孔子“删诗”,一方面收集、保存了散逸的诗歌;另一方面又为诗与歌的分裂埋下了伏笔。尽管诗经仍然被人传唱,可以被之以音乐,而历时久远的书面化流传却不能不令诗歌逐渐遗忘音乐。“诗亡然后春秋作”(杨伯峻 177)正意味着:诗歌随仪式废弛而衰落,于是,记载并规范行为的历史著作也就窃取了诗的重要位置。书面文化的兴起,更贬低依赖口头传唱的诗歌的地位,导致散文化的《春秋》诞生。及至汉代发明纸张,唐代以诗取仕和宋代出现印刷术,书写文化、印刷文化日益蔓延、流行,物质化的文字成为一种重要的、间接的交流媒介,诗才终于从诗歌乐舞一体中渐次独立出来而成为“徒诗”,一种特殊的艺术接受方式“阅—读”,也从文字的实用性中超越出来,在艺术感知中日益突显其重要性。最初,诗作为仪式敬献辞,是诗乐歌舞的核心和灵魂,诗的离去,也就导致了歌、乐、舞相互分裂。虽然在民间,各类艺术仍然相互纠缠,这种分离状况主要局限于雅文化中,因为文字仅为少数文士所占有,但是,对文学艺术的走向却产生了巨大影响。在这

一文化变迁背后,又潜隐着文字对人类理性的助长。书写文化的繁荣加速了人的理性化进程。

在讨论人类理性发展过程的问题时,韦尔南指出语言从口头向书写转变的重要性。他认为,在口头文明中,诗歌作为一种有节奏、能伴舞的歌唱,占据着智力舞台的前台。“这一口头体系建立在某一种同情活动的基础上,它使听众像中魔一样被诗行流露出的激情所打动。”散文的出现是一个重大的改变,它意味着从口头歌唱到文字作品的转化。这是个根本性转变。文字书写不仅开创了话语逻辑的一种新方式,而且开创了作者与公众交流的新方式。文字作品是可以反复阅读的,在某种程度上会激发批判性思索。“由此,人们不是把纯粹的混沌放在起源,不是让一个强加秩序的至高无上者在这一混沌中诞生,而是探索事物的本原都是些什么,或者作为一切之基础的那个本原(Principe)是什么。”(韦尔南 240—241)文字以其物质性、经久性、间接性,改变了口头语言的直接性、现场性和倏忽即逝的特征,强化了语言的独立性,有效拉开了人与语言的间距、人与自我思想的间距、人与语言所构建的世界的间距,以使批判性反思有了可能。在此过程中,以共情为基础的神话叙述日渐衰微,一种趋向于客观化的全新的陈述诞生了,人类理性成长了,叙事也因往昔神圣性的消退而蒙上人世尘埃。理性化过程势必导致人类活动领域的细分,导致学科畛域的界定,也导致不同艺术类型的划分和感官感觉的分工。

人类理性的诞生扼杀了种种神灵,却无法抹去人类自身的无意识经验,无法抹去行为语言记忆,无法祛除贯通、融合人与世界的凝聚力量。只不过它们不再作为仪式活动的基础,而成为文学艺术活动的必要条件,并在理性的照耀下日渐丧失了神圣性。恰恰是潜藏在无意识深处的行为语言记忆,蓄积着最为深刻的生存经验;也正是行为语言所具有的融贯人与世界的聚合合力,赋予文学艺术如痴如醉的无限魅力,以及无法言说的深长韵味。言语行为与行为语言深度协作,开创了一个想象的世界,在这里蓬勃着人类最为深沉、古老而又鲜活的经验。

在文学艺术活动中,言语行为与行为语言的深度融合所形成的张力关系,使创作者或欣赏者与审美世界之关系总是处于或二元或一元的张力

关系和过渡状态中。在对艺术活动的分析中,梅洛-庞蒂曾力图弥合观看与被观看、把握与被把握、记载与被记载、主体与客体的分裂状态,他将主动性与被动性视为浑然一体、无法区分的共在,把创作视为“任由存在”,或者是“空窍”自行敞开,是我们与世界的肉身相遇,突出艺术的肉身性,以此克服二元对立。究其实,梅洛-庞蒂始终没有真正跳出主客二元论的陷阱。人与艺术世界之关系是极其复杂多变的,双方既是二元的,又是一元的,时时刻刻处于张力关系和过渡状态中。

三、语言、符号的虚拟意指与审美隔离机制

在万物为神的世界中,言语意指指向了神、物合一之对象,而在神、物关系解体之后,言语意指则发生了分裂:其一,指向现实的物质世界;其二,指向不可知之神灵,并且由于吟诵歌舞最终与仪式相分离而失却神灵的依托,言语意指也就不得不指向虚无。这就是文学艺术活动中具有独特意指的言语行为。言语的意指意向终于发生了分化。因此,文学艺术并非“说假话”,它并没有作真假判断,只不过其言语意指不再指涉现实对象,而是指向虚无,指向一个虚拟世界,由此诞生了言语的虚拟意指,一如瑞恰慈所说的“非指称性伪陈述”。语言的这一向度为人类构建了一个非现实的生存维度,一个精神得以安顿、灵魂受到庇佑的家园。

在日常活动中,人们运用语言与他人、他物打交道,言语意指也就必然纠缠于人和物,这势必难以避免功利目的性。特别是语言在构建人际关系时,总是自觉不自觉地将权力带入其中,以命令、祈求、告诫、规劝、承诺等语力来构建利害关系。可是,一旦言语意指虚无,其功利性就失去效用,失去目的,无所附丽,不能不注销言语意指本身的功利性。因此,在人与作品世界之间,言语的虚拟意指行为本身就是无关功利性。^①

约翰·塞尔对虚构话语的逻辑状态作了很好的分析。他认为,日常话语中的断言,需要符合语义学和语用学规则,即遵循真实性和真诚性规则,这些规则构成话语与现实世界的纵向关联。虚构话语则不同。虚构话语虽然需要遵循横向惯例,即语言内部的组织惯例,却中止了话语与现实相关联的纵向规则,即真实性和真诚性,解除了话语

与客观世界的直接关联。“虚构话语构建一部虚构作品是由于存在一套惯例而成为可能,这些惯例悬置了联系言外行为与客观世界关系的规则的正常运作。”(Searle 67)言语的意指性也即语言使用者(创作者或欣赏者)的意识意向性。从言语的虚拟意指来看,由于它放弃了人与现实世界的关联,又遗失了人与神灵世界的关联,重建了人与虚构世界的联系,其现实的功利性、目的性也因此丧失殆尽。可是,从虚构话语构建一个虚构世界来看,它又必须遵从既成的横向惯例,否则,话语就会失去结构功能和交流功能,丧失可理解性。而这些惯例本身是在漫长的社会交流过程中塑造形成的,不能不反映着现实社会的权力关系。因而,虚构话语本身就体现着双重性:对于语言使用者来说,它指涉一个非现实的虚构世界,也因此失去了功利目的性;而话语自身的惯例却早已被权力所玷污,沾染了功利色彩,展示了话语背后的利害关系。虚构话语的双重性也决定着文学艺术与现实的双重关系:文学艺术本身并没有直接的功利性,但是,构成它的话语惯例却折射出现实的权力关系,折射出现实社会的不平等,因此,又隐含着对现实的间接评判。

当语言发展出虚拟意指行为,也就为人构建了一个虚构世界,一如马尔库塞所说的“异在世界”,一个现实压抑被撤销、无意识经验得以充分涌现的世界,一个深层次行为语言记忆复苏的世界。于是,言语行为与行为语言深度融合,自由想象的审美世界诞生了。一方面,言语行为以其意指区分了现实世界与虚构世界,展开了一个形而上的精神空间;另一方面,深层次的行为语言记忆因获得释放而融贯了人与虚构世界,令人不能不陶醉于这个虚构世界。这是人的无意识经验充分敞开的境界,是渗透着最原初、最深刻的生存经验的境界,是人体验自身解放和自由的境界,是人的肉身亲临其境的状态,也是庄子之所谓“游心于淡”的精神状态。这不仅是人类感觉的重大更新,也是心灵的重大提升。

符号的意指是与其背后的言语意指密切相关的。^②正是语言的区分功能,言语意指的分化及虚拟意向的产生,致使审美无功利性、文学艺术独立性成为可能。当言语虚拟意指解除了人与现实的关联而指向一个虚构世界,功利目的性也就无所附丽,审美隔离机制就形成了。在现代化的进程

中,当社会分工和商品交换成为一种最为普遍的生活形态,强调审美无功利性和文学艺术独立性,也就不仅成为文学家、艺术家摆脱宗教和贵族附庸地位的一个有力口号,而且为他们提供了一种谋求自保自重的生存策略。言语虚拟意指的无功利特征也得到了片面强调。于是,文学艺术趁机谋取了独立身份,审美与日常态度终于发生了分裂,审美世界成为一块独立的精神飞地。直至后现代思想来临,学者们将目光转向语言的具体用法,转向语言所遵循的惯例,虚构话语与权力的复杂关联才重新显露出来。新历史主义、后殖民主义、女性主义和文化批评就抓住文化惯例来展开批判,从中揭示出篡改、扭曲、操纵惯例的隐蔽权力。

席勒十分推崇审美教育。他痛心于社会等级和分工所带来的人性分裂:人被束缚于整体中一个孤零零的断片上,自己也成为断片了,并因此造成感性与理性、自然与自由、多样性与普遍性之间的分裂。席勒认为,唯有借助于文学艺术的审美教育,人才能重新弥合种种分裂,恢复人性的完整性。对席勒的美学观,韦尔施提出严厉批判。他将席勒的美学思想指斥为“反感性的独断主义”“剔除了世界的独断主义”和“审美独断主义”,并认为,其背后的系统错误是对审美需要的误解。这种美学“没有发展认识和解放感觉的策略,而是发展了控制感觉、消灭感觉和严格管理感觉的策略。这是传统美学最内在的悖论”(韦尔施 90)。其实,是韦尔施误读了席勒。在席勒美学思想中,人类感性被放在极其重要的地位。席勒认为,对于人类总体而言,感性是“先于”理性而存在的,我们应该“给予自然以决定性的最后发言权”(席勒 47)。然而,在现实社会中,理性对人的企望过高,它褫夺了人身上的动物性,这等于在法则之前撤掉了人脚下自然的阶梯。因此,艺术作为自由的女儿,就必须摆脱现实,越出需要,在“游戏冲动”中,将“感性冲动”与“形式冲动”结合在一起,席勒称此为审美心境的“零状态”,同时又是“最高的实在状态”。席勒所谓的“零状态”,即感性与理性尚未分裂的原初状态,也即“感性在先”的状态。在此状态中,理性不再是凌驾于感性之上的权威力量,而成为服务于自然感性的理性智慧。“只有当他的形式活在我们的感觉里,他的生命在我们的知性中取得形式时,他才

是活的形象。”(席勒 87)因而审美心境的“零状态”,又必定是“最高的实在状态”。

在日常生活中,人是不可能处身“零状态”的,他必须“摆脱现实”,进入彼岸的虚构世界。这是一个“无规定性”的世界,又是“无限规定可能性”的世界。在这里,虚构话语构建着一个虚构的可能世界,描述着虚构人物,赋予这个世界某种形式,而行为语言记忆却因此获得了释放,它将丰沛的无意识经验投注于这个虚构世界,投注于虚构人物,使形象成为凝聚着湿漉漉的生存经验、洋溢着自然的生命感的“活的形象”。这是感觉的解放和生命的敞开,也是在一个崭新层次上实现感性与理性的自由合作。

生命总是行动着的身体,正是行为语言充分体现着生命自身的自然特征。而行为语言与言语行为的深度协作,则维护了身体与精神、感性与理性、自然与自由的统一。一方面,人通过言语行为来构造一个形式世界,理解和解释这个世界,他无法背弃逻辑和理性;另一方面,人又充分调动了行为语言投身这个世界,体验这个世界,他回归于自然的存在状态,回归于身体,回归于生命本身,并且这种回归又赋予他一个区别于日常状态的崭新立足点,一个充分享受生命自由的立足点。当他从生命本身出发来解释世界时,一种深刻的人性批判就生成了,理性也不得不服从于生命而作出自我修正。文学艺术活动体现着席勒所说的“审美教育”,体现着马尔库塞所说的“审美解放”和“新感性”,促进着人性的完整完善。

在人类发展过程中,不仅物质世界被不断认识、开发和扩展,人的想象力更使得虚拟世界具有无比强大的扩张力,它一边在现实世界之外开疆拓土,另一边又不断侵入物质世界的领地,赋予物质世界虚幻的光环。

当我们将注意力聚焦于某个现实对象时,这一对象也就可以从具体环境中突出来,甚至剥离开来。认知科学称此为“注意瞬脱与心理不应期”。迪昂说:“一旦注意首先集中在前一项信息上,我们便对其他信息视而不见了。”(迪昂 196)注意力的这种特点,与言语意指意向是分不开的,它使得意识所聚焦的对象与所处现实的功能性环境相脱离,凸显出来,形成叔本华所说的“孤立”状态。这就促成我们去营造一个虚拟语境来弥补空缺,使对象陷入“互文性”之中,萦绕着虚幻、迷

蒙的光晕。我们的无意识潜能因此得以解放,行为语言记忆得以复活,它们既成为展开想象的推动力,又直接参与想象的构建。就如克拉里所说:“当注意力把一个特定的内容从一个更大范围的认知中隔离出来时,这种分离的活动能够成为一种生产性活动的开端。”(克拉里 107)因此,在伍尔夫凝视墙上的“斑点”之际,她也就敞开了自由舒展的意识流,联想不由自主地联翩而至,将她带入想象的虚拟世界。在此状态中,个体并没有与外界失去联系,而是改变了关联方式,改变了感受方式:符号系统的二维张力结构发生了改变和倒转,行为语言重新占据了主导性地位,凝视转换为想象及体验。

虚拟世界的扩展力致使人的审美能力得到了极大开掘。在日常生活与审美活动之间、日常用品与文学艺术作品之间不必再划出明确的界限,也不必跨越物质界限,只需要改变人的态度,改变语言和符号的意指方式,改变人与对象世界的关联方式和感受方式,就可以在现实世界与虚拟世界之间实现自由转换,把日常的观看转变为自由的艺术观赏。这正是杜尚创造“现成品”《泉》的奥秘,也是行为艺术的奥秘。同时,这预示着“日常生活的审美化”和“审美的日常生活化”。“非艺术的事物可以被人自由看待,这才是艺术的生命所在。”(朗西埃 51)

因此,审美能力既是一种区隔能力,又是一种转换能力,是两者的协同作用,并且只有经过必要的审美训练,才具备这种可能性。在《论悲剧》中,韦尔南列举了一个惊人的事例:公元前5世纪,一出讲述米利都陷落的悲剧初次上演,竟引发了一场骚乱。韦尔南指出,正是缺乏时间间距导致了这场骚乱:“悲剧方式是一种悲怆的方式,它提出关于人的问题,它自我询问——而不是询问当代的事件。”(韦尔南 434—435)韦尔南正确地强调艺术欣赏与现实之间的间距,其中最简便有效的途径是设置时间间距,它为观众提供一个自由想象的空间,迫使观众不得不运用自己的想象力来进入艺术世界,并与现实世界相分离。特别是对于尚未将审美与现实生活作出明确区隔的古代希腊人来说,这种时间间距就更为重要,可以避免因混淆两个不同的世界而引发骚乱。这种区隔能力是需要通过审美实践来培养的。“作为取消日常急需且搁置实践目的的普遍化了的能力,作

为无实践功能的一种持久的实践倾向和才能,审美配置只有在一种脱离迫切需要的对于世界的体验中,且在本身就有其目的的活动如学校训练或对艺术作品的静观中,才能形成。换句话说,审美配置意味着与世界的距离(戈夫曼提出的‘与角色的距离’是这种距离的一个特定维度),这种距离是资产阶级对于世界的体验的根源。”(布尔迪厄 89—90)因此,具备审美能力的感官只有在审美实践中才能塑造成形,并且与言语意指意向的分化密不可分。

审美活动中的区隔能力根源于言语行为对现实世界与虚拟世界的区分,是语言意指方式的分化,而转换能力则来自语言意指方式的自由转换,及其与行为语言二维张力结构的变化。在日常活动中,人总是启动现实行为来应对具体处境,尽管这种行为受到无意识经验和意识的双重掌控,但是,行为毕竟是真实行为。而在虚构话语的虚拟指涉中,潜意识经验得以复苏,行为语言记忆获得充分激发,并协同言语行为共同构建一个想象的虚构世界。从这里就可以看到审美活动与日常活动间的差异:日常活动所启动的是现实世界的真实行为,它受制于现实活动的目的性及规约性;审美活动所激发的则是虚构世界的行为语言记忆,它复现了深层无意识经验,让欣赏者充分体验审美情境,产生一种身临其境的感受和共鸣,体悟了深刻、纯净的生命感,却并非启动真实行为本身。当人们放弃了日常的目的性行为,而转变为对深层的行为语言记忆的召唤,也就必然摆脱了社会规约的束缚,使行为变身为虚构世界中的想象的自由行为。这就是所谓的“审美抑制”和“审美自由”。因此,唯有语言的意指发生了明晰的分化,虚构世界(虚拟语境)与现实世界之间建立了边界,人类审美能力得到了显著提高之后,审美活动与日常活动之间的自由转换才成为可能。自此,文学艺术创造者和观赏者都能够自由穿行于审美与日常两个世界,而不至于造成淆乱。“注意力不是某个早已成形的主体的一项官能,而是一个符号,与其说是主体的消失的符号,还不如说是主体的不稳定性、偶然性和非实体性的符号。”(克拉里 35)在文学艺术活动中,作为“解释的共同体”实质上就体现于艺术符号上,它同时隐含着两个对立共存的要素,即行为语言与言语行为及其惯例,它们是人类感觉、感受世界的共同尺度,

规定着感觉、感受的方式和秩序。正是符号及惯例的共享性,为“解释的共同体”提供了基础。

因此,在语言意指尚未发生明晰分化,虚构世界与现实世界之间尚未形成边界,审美教育尚不普及之际,人为地设立艺术与非艺术的边界是文学艺术欣赏的必要条件。特别是戏剧往往需要“第四堵墙”协助造成区隔,因为戏剧直接以人体作为表演符号,所以更容易与现实情境相混淆。随着观众审美能力的提升,导演们也就可以不断尝试拆除这堵墙。

四、语言、符号的自我指涉与感觉配置及重构

语言所具有的相对独立性,使它获得了对象化能力,这不仅可以将世界设立为对象,而且可以将语言自身设立为对象,致力于将人的注意力吸引到语言本身,让语言重新焕发生机。此际,语言所指涉的对象不再是语言之外的世界,这是语言的自我指涉,甚至指涉语言的形式、语言的组织结构方式。就如穆卡洛夫斯基谈到诗歌语言时所提出的“前推”:“在诗歌语言中,前推的强度达到了这样的程度:传达作为表达目的的交流被后推,而前推则似乎以它本身为目的;它不服务于传达,而是为了把表达和语言行为本身置于前景。”(穆卡洛夫斯基 19)在文学艺术活动中,当语言和符号本身成为关注的焦点,文学艺术所传达的内容已不再具有分量,处于前景位置的是文学艺术的形式、它的符号结构方式或组织法则,也即惯例,文学艺术于是成为“纯诗”,成为“纯形式”。

在古代中国,无论诗歌作为仪式的组成部分,还是察知民风民情的诗史,或是熏陶品性的诗教,其所指内容都具有非同寻常的重要性,而声律形式则并不是关注的重点,所以,沈约解释说“若斯之妙,而圣人不尚,何邪?此盖曲折声韵之巧,无当于训义,非圣哲立言之所急也。是以子云譬之‘雕虫篆刻’,云‘壮夫不为’。”(沈约 137)

一方面,魏晋以降,权力更替频仍,儒家独尊的地位受到冲击,儒、道、释同时并存,玄谈之风和山水诗流行,都显示了文士逃避现实社会的心理状态,这同时令诗人逐渐厌倦对现实的关怀,转而以赏玩的心态竞逐诗歌形式,特别是声韵之美。另一方面,在诗乐一体的状态下,诗歌语言本身所

具有的音乐性往往湮没于乐音之中,并没有显示自身的独立价值,虽然在实际创作中语言声韵一直被广泛采用,却并非作者刻意而为。而当诗歌与音乐逐步分离而成为徒诗,为了吟诵之畅、之美,语言自身音乐性的价值也就凸显出来了。诗歌语言的指涉从所指转向能指自身,语言能指的声律开始成为诗人目光审视的焦点和特意修饰的鹄的。于是,佛经的模拟转读之声适巧为诗歌语言提供了启示和借鉴。

甄琛曾批评沈约“不依古典,妄自穿凿。”沈约则答复说“经典史籍,唯有五声,而无四声。然则四声之用,何伤五声也。五声者,宫商角徵羽,上下相应,则乐声和矣;君臣民事物,五者相得,则国家治矣。作五言诗者,善用四声,则讽咏而流靡;能达八体,则陆离而华洁。明各有所施,不相妨碍。”(沈约 468—469)这一段辩驳,很清楚地显示诗歌与音乐逐渐分离的途程中,诗歌、音乐两种不同的声律要求在当时仍然有所混淆。甄琛所言“不依古典”强调的是音乐的宫商角徵羽五音,而沈约提出的四声则明确指语言的平上去入。前者指音乐的音阶,后者指语词的调值。沈约明了这一区分,所以他说“各有所施,不相妨碍”。由于文士常常借用音乐用语来比喻语言声韵,也就延续了这种误解。

语言的自我指涉,凸显了诗歌语言声韵的重要性,塑造了感性对形式的敏锐性。在《谢灵运传论》中,沈约提出“夫五色相宣,八音协畅,由乎玄黄律吕,各适物宜。欲使宫羽相变,低昂舛节,若前有浮声,则后须切响。一简之内,音韵尽殊;两句之中,轻重悉异。妙达此旨,始可言文。”(沈约 484)这种过分强调语言声韵的做法,虽然是对文学语言的自觉,却未免堕入形式主义的泥淖。

朗西埃对黑格尔关于“理想对自然的关系”的论述作了进一步阐发。他指出,在艺术转向非功利的过程中,艺术题材的变化产生了重要的过渡性作用。弗莱芒、荷兰画派的题材不再是宏大事件和尊贵人物,而转向了日常生活和普通人。一旦任何现象都可以进入作品题材,题材的重要性就丧失了。于是,绘画不再包含某种深刻寓意,不再颂扬某个威严的人物,不再是一种道德示范和劝诫,作品好像只能展示画面的造型和光亮、画线和上色,只是供人欣赏表面的游戏,供人享受纯

粹的乐趣,因此趋向于“无关用途”,趋向于“自治”。如果说,语言和符号虚拟意指从根本上为文学艺术的独立提供了可能性条件,那么,语言和符号的所指从尊贵、威严的题材转向日常普通题材恰恰起到了过渡性作用。作品题材涵义的贬损自然使自身流失了受关注度,它与现实相关联的纽带松懈了,作品逐渐走向“自治”了。当语言、符号的所指内容不再重要,并解除了所指与现实的联姻,一个脱离现实语境的能指就占据了前景位置,非现实的虚拟意指也借机凸显了出来,这就为文学艺术活动带来了更大的精神自由,也使注意力发生了迁移。从史诗到小说,再到先锋小说、后现代元小说的变化轨迹也展示了这一漫长的蜕变过程。

西方现代主义文学艺术就朝着自我指涉这一方向演变,由此造成人的注意力从作品所描述的内容向形式转移,造成感觉的重新配置和重构。这种对文学艺术符号本身的关注,强化了艺术形式及其肌理的重要性。“正是这种肌理,让一个形式、一抹色彩、一段激情、一处留白、一发动作、一层平面上的一点闪光,给人带来了感动,让其成为事件,然后才联系到艺术创作的理念。”(朗西埃 2)这一转向使得文学艺术脱离了普通大众的生活经验,脱离了日常的行为语言记忆,脱离了他们所熟悉的日常感受和情感,成为那些精通艺术符号的专家的专利品,成为文学家、艺术家小圈子内部“自恋式”的自我欣赏。凡是没有经受过专门训练,缺乏对艺术符号及惯例的熟悉和理解的人们,就被拒斥于文学艺术殿堂门外,失去欣赏文学艺术的资格。

在《艺术的去人性化》中,加塞特指出:对于大多数人来说,美学享受与日常生活中通常的好恶态度没有本质区别。当人们对一部戏剧中的人物命运产生兴趣,他们就喜欢上了这部作品。人物的爱恨情仇打动观众的心灵,他们与人物同悲共喜。在诗歌中,读者感兴趣于诗人的内心生活。在绘画中,人们寻找自己熟悉的人物和景象。加塞特认为,这些都并非审美感受。真正的审美感受存在于新艺术中,这些艺术趋向于“纯艺术”。“在这个过程中,最后总会有那么一刻,作品中的人性化成分会减少到几乎看不出来,而这样的作品,便只有具有那种特殊艺术感的人才能有所理解了。这种艺术只属于艺术家,而不属于人民大

众;它将是小众艺术,并不通俗[……]新艺术是艺术化的艺术。”(加塞特 10—11)加塞特所说的“新艺术”抽空了艺术所要叙述的日常内容,以形式创新迫使欣赏者的注意力不得不转向艺术的形式因素,符号的意指意向不得不转向符号形式自身。这些失却所指内容、抹除人物的作品不再引起人们所熟悉的情感,不再具有熟悉的人性。但是,这并非说艺术从此成为单纯的艺术形式,恰恰因为它已经从日常生活语境中超脱出来,所以能够更深入地激发行为语言记忆,释放无意识经验。只不过这种经验不是个人在日常生活中习得的经验,不是那种浅表层次的无意识经验,而是更深层次的无意识经验。由于这种深层次的无意识经验来自生物体,历时久远,对于人类来说已经显得意义模糊、无法解释,它们从熟悉的日常生活和具体物象中抽离出来,只留存着生命体对光、线、色、声音、运动、节奏、形式肌理的生物、生理反应,这些反应已经被“去人性化”了。

以加塞特的角度来看,音乐是艺术中最先“去人性化”的门类。特别是无标题音乐,符号的所指内容被彻底淡化,涵义已经漫漶不清而只剩余乐音的符号形式,只剩余音素、音响、节奏、旋律及和声,成为艺术“去人性化”的范例。现代抽象画则追随着音乐去寻求自己的独立性,与现实物象解除联姻而专注于绘画符号自身。它们所热衷的“格子”就显示了反自然、反模仿、反实在的艺术主张,致使符号所指意义遭到贬值,由此迫使注意力转向能指本身,强调了符号能指的独立性。在抽象画的背后,言语行为发挥了一种特殊作用:既强势地迫使意指意向转向能指自身,又弱化和模糊了绘画符号的概念意义。

一旦绘画转向符号结构,立体主义就进而将物体视为可以拆卸的结构零件,加以重新组装和构建,打破视觉习惯和理性观念,将物体的不同侧面恣意拼合在同一个平面上。“立体主义拼贴画把自然的物的视觉世界换成人造的法定化的符号语法。”(克劳斯 25)舞蹈的身体动作也逐渐摆脱描摹生活、叙述情节、塑造人物、抒发情感这些目标,转向探索身体运动本身的可能性,不断挑战动作极限,展现力的多样形式。就如朗西埃所说:在这种舞蹈中,身体抽离了肉身,消融在形式之中,转化为一种力量的回旋。它描摹飞翔而不画鸟,描绘漩涡而不画浪,描述绽放而不画花。“这

种新艺术,是新身体的艺术,它去除了肉身的重负,简化至线条和色调的游戏,在空中旋回。”(朗西埃 109) 凡此种种,都促成人的注意力的转移,特别是无意识经验从个人转向深层次的原初经验,造成对感性的重新发掘,构造了一种崭新的观看方式。

比较而言,文学则步履维艰。语言几乎难以洗清所指内容,即便将能指形式推向前景,也无法彻底清除概念意义,难以抹去语言所指所表述的人或物或事,难以彻底地去人性化。瓦莱里就深切体会到了这种艰难。一方面,他提倡“纯诗”,致力于改造作为“实践工具”的语言,赋予它虚构的理想秩序,将音乐“纯粹的音素”和“纯粹的组合”视作诗歌的目标;另一方面,他清楚地知道,语言本身是一个五光十色的“大杂烩”,只能把“纯诗”视为一种努力的趋势和希望的境界,一个不可思议的典范思想。艾略特也将语言“意义”比喻作“小偷”为“看门狗”准备的“肥肉”,是诗人为了实现创作目的而随时可以丢弃的手段。与此不同,沃伦则明确批评“纯诗论”,他指出“那种企图从诗中排除概念的努力破坏了我们的存在的统一和我们的经验的统一。”(沃伦 202—203) 尽管如此,文学仍然义无反顾地汇入了这个注重形式的总趋势,语言张力、象征、隐喻、含混、悖论、反讽……都备受关注地登上前台,并培养了欣赏者的“细读”习惯。

这种新艺术运动,“首先是对各种艺术不作分别的艺术,也可以说,是融合它们的艺术。但这种艺术不是把诗歌、交响乐、造型艺术、舞蹈编排的资源组合起来。这种艺术,可以呈现一个‘同质和完整的场所’,反而是因为它否定了材质和手法所谓的特性,因为它呈现的是先于这些特性的力量和形式的展开:舞蹈之前,先有运动;绘画之前,先有姿态和光线;诗之前,先有各种记号和形式的形迹:即世界的姿态,世界的构图”(朗西埃,120)。归根结底,各种不同的艺术符号都有着共同的源头:行为建模。正是深层次的无意识经验,那种生命体行为的共同积淀,使得不同艺术类型趋向于同一个方向:一种展现生命形式的纯粹力量。事实上,当艺术符号指涉符号自身之际,它已经向最深层的行为语言记忆发出热切召唤了。这也正是艾略特主张“非个性”和加塞特指出“去人性化”的根源。

当艺术符号本身占据前景位置,艺术家不再醉心于表现现实生活,而是热衷于尝试艺术形式本身,热衷于玩弄艺术符号,符号指涉不再是现实物象,而是艺术符号自身。于是,符号惯例就成为艺术家有意识地违犯、挑战和革新的对象。以勃勃雄心来篡改和废除既成惯例,谋求建立新惯例的合法性,不断地进行形式创新,以及向人的感觉、感受挑战,成为文学艺术自身的历史使命。意识形态也趁机借道于改变惯例来夹带私货。

只有经过特殊训练,熟悉艺术符号惯例的专家才能专注于艺术符号本身,并且仔细琢磨特定艺术品与符号惯例的关系,体验艺术符号的意味。就如布迪厄所说:艺术作品只对懂得它的编码的人产生意义并引起兴趣。“这种能力往往是无意图训练的产物,经由家庭或学校获得合法文化而获得的一种配置,使得这种无意图训练成为可能。这种可移植的配置配备着一整套可普遍应用的认识和评价模式,它是倾向于其他文化经验的东西并允许以其他方式认识、划分和记录这些经验。”(布尔迪厄 40—41) 布尔迪厄所说的“一整套可普遍应用的认识和评价模式”是艺术训练的成果,其中,符号惯例起着核心作用。惯例是艺术圈协商所形成的“公约”,普遍的认识和评价模式就是适应艺术符号惯例而建立起来的。符号惯例的稳定性保证了认识和评价模式的普遍有效性;惯例的变革则导致艺术风格、流派的演变,艺术认识和评价模式的更新。

对传统艺术作品的解读,自然也不能脱离对艺术符号及惯例的了解。艺术“有属于自己的‘语言’,人们需要努力了解隐含的复杂意图、惯例、风格、技巧,才能真正理解它”(Haskell 10)。即便如此,在传统绘画中,符号知识对欣赏者的影响并非决定性的,作品所表达的重点还是人们熟悉的日常情感和日常经验,因此,对作品的解读并不存在不可克服的困难。但是,随着现代艺术转型,艺术符号及其惯例已经占据前景位置,艺术本身成为欣赏和评价的核心,并且惯例也已经发生了重要变化,假如缺乏对符号及其惯例的掌握,也就完全失去了艺术欣赏和评价的可能性。

当语言、符号的自我指涉愈加凸显符号惯例,当符号惯例的变革不仅仅涉及艺术风格、流派的革新和嬗变,而是直接指向艺术观念、艺术制度,并对艺术观念和制度提出尖锐质疑,甚至对艺术

“定义”作出重新阐释时，“元艺术”就诞生了。艺术家更为大胆地颠覆传统艺术，打破艺术与非艺术的边界，向艺术观念和制度发起突击。观念创新则成为艺术家的癖好。杜尚的《泉》、曼·雷伊的《礼物》、马格利特的《这不是烟斗》、沃霍尔的《布里洛盒子》、劳森伯格的《共鸣版》、莫里斯的《自发声响的盒子》，以及种种行为艺术等，都意图动摇、解构，乃至抛弃“什么是艺术”这一基本信念，对艺术观念和制度造成了巨大冲击。然而，无论观念或制度的变化，都主要是言语行为建构的成果，这种转向充分显示出言语行为在艺术活动中的强势地位。

“艺术不择手段地采取各种伪装以避免貌似艺术”（莱文 152）。关于《泉》，杜尚所重视的已经不再是艺术符号自身的“语法”，而是“语境”，他从符号“语法学”转向了“语用学”^③，借用现成品《泉》完成了一次“宣示性行为”，以此宣告：拆除原有艺术与非艺术间的藩篱，让现成品成为新的艺术品，并且让任何东西不经改变就可以成为艺术品，进而与艺术界，乃至公众达成了新契约。杜尚以选择性的态度来对待艺术惯例，他利用艺术外部（即展览厅空间）的制度性惯例来废除艺术符号自身的惯例，以此凸显原本隐身于艺术符号惯例阴影下的制度性惯例，造成艺术观念和感知配置的改变，终于让《泉》成为20世纪新艺术的标志性事件。

在文学领域，元小说、历史元小说则成为时髦。库切的小说《福》以《罗宾逊漂流记》的成书过程作为反思对象，揭示隐藏于叙述话语中的殖民主义思想倾向。朱利安·巴恩斯的《福楼拜的鹦鹉》则抓住一个细节来颠覆福楼拜传记的历史叙事，重新审视历史叙事与现实的关系：究竟是历史叙事描述了现实，还是现实模仿了历史叙事？作家和读者的注意力作了重新配置，“叙述话语”则从隐蔽走向前台，成为新历史主义、新殖民主义、女性主义、文化批评挖掘各种隐形权力的焦点。

当符号指涉的是艺术观念和艺术制度，艺术就回到了概念本身，艺术成为关于艺术的“理论”，成为一种观念化的哲学，成为不断受到艺术自身攻击和解构的事物。创新则成为针对一切创新观念的不间断反对。艺术与非艺术之间的物理界限被拆除，艺术自我防护的甲冑被撕烂，坚固的

围墙土崩瓦解了。“艺术家不再是创造者，他们变成了批评家、评论家和缺席的表演者，恰似一个受着无形力量控制的木偶。”（莱文 160）对这种艺术状况，丹托作了这样的概括：“我们所看到的却是某种越来越依赖理论才能作为艺术存在的事物”这些作品显示了另一种特色，“那就是对象接近于零，而其理论却接近于无限，因此一切实际上最终只是理论，艺术终于在对自身纯粹思考的耀眼光芒中蒸发掉了，留存下来的，仿佛只是作为它自身理论意识对象的东西”（丹托 101—102）。艺术本身成为理论，成为对艺术观念和制度的反思、商讨和论辩，成为黑格尔所说的精神发展的终极阶段“哲学”。隐藏于艺术符号阴影下的言语行为急欲直接现身，以非凡胆识和嚣张气势来宣示己见。因此，丹托仿照黑格尔的说法，称艺术的这种状态为“艺术的终结”。

注释 [Notes]

① 在此，我们所说的虚构话语不同于假话。虚构话语只是放弃了现实维度，不指涉现实世界，而假话却仍然指涉现实，它有意地以扭曲的方式来指涉现实、构建现实，以此达到欺骗他人的目的。

② 符号意指与言语意指密切相关，但又有其复杂性。正如我们所说，任何符号都由行为建模与语言建模协同建构，因此，其意指意向与两者相关。行为语言的趋向性随外来刺激的变化而改变，与刺激的新颖性、陌生化（即新刺激）密切相关，可是，一旦它贯通双方，融合一体，也就取消了趋向性。行为语言的趋向性也必然影响着言语行为的意指意向。但是，从符号意指来说，最终取决于言语意指。因为言语意指即语言使用者的意识意向，而人的意识意向又与符号意指相统一，所以，言语意指、意识意向、符号意指有着内在统一性。为表述方便，我们省略了行为语言的相关性。

③ “惯例”不同于“语法”，它没有明确的规则，无法如语法那样作出明确的归纳，而是范例性的。因此，我们所说的“语法学”和“语用学”只是一种譬喻性表述。

引用作品 [Works Cited]

皮埃尔·布尔迪厄 《区分：判断力的社会批判》，刘晖译。北京：商务印书馆，2015年。

[Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trans. Liu Hui. Beijing: The Commercial Press, 2015.]

莫罗·卡波内 《图像的肉身：在绘画与电影之间》，曲晓蕊译。上海：华东师范大学出版社，2016年。

- [Carbone, Mauro. *The Flesh of Images: Merleau-Ponty Between Painting and Cinema*. Trans. Qu Xiaorui. Shanghai: East China Normal University Press, 2016.]
- 乔纳森·克拉里 《知觉的悬置：注意力、景观与现代文化》沈语冰、贺玉高译。南京：江苏凤凰美术出版社 2017年。
- [Crary, Jonathan. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Trans. Shen Yubing and He Yugao. Nanjing: Jiangsu Phoenix Fine Arts Publishing House, 2017.]
- 阿瑟·丹托 《艺术的终结》欧阳英译。南京：江苏人民出版社 2001年。
- [Danto, Arthur C. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Trans. Ouyang Ying. Nanjing: Jiangsu People's Publishing House, 2001.]
- 斯坦尼斯拉斯·迪昂 《脑与意识》章熠译。杭州：浙江教育出版社 2018年。
- [Dehaene, Stanislas. *Consciousness and the Brain*. Trans. Zhang Yi. Hangzhou: Zhejiang Education Publishing House, 2018.]
- 高诱注 毕沅校 徐小蛮标点 《吕氏春秋》。上海：上海古籍出版社 2014年。
- [Gao, You, Bi Yuan, and Xu Xiaoman, eds. *Master Lü's Spring and Autumn Annals*. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 2014.]
- 奥尔特加·伊·加塞特 《艺术的去人性化》莫妮妮译。南京：译林出版社 2010年。
- [Gasset, Ortega y. *The Dehumanization of Art*. Trans. Mo Yani. Nanjing: Yilin Press, 2010.]
- 顾炎武 《日知录集释》黄汝成集释。石家庄：花山文艺出版社 1990年。
- [Gu, Yanwu. *Collected Annotations to Daily Understanding*. Ed. Huang Rucheng. Shijiazhuang: Huashan Literature and Art Publishing House, 1990.]
- 简·艾伦·哈里森 《古代艺术与仪式》刘宗迪译。北京：生活·读书·新知三联书店 2008年。
- [Harrison, Jane Ellen. *Ancient Art and Ritual*. Trans. Liu Zongdi. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2008.]
- Haskell, Francis. *History and Its Images: Art and Interpretation of the Past*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- 阿诺尔德·豪泽尔 《艺术社会学》黄燎宇译。北京：商务印书馆 2020年。
- [Hauser, Arnold. *The Social History of Art*. Trans. Huang Liaoyu. Beijing: The Commercial Press, 2020.]
- 胡平生 张萌译注 《礼记》。北京：中华书局 2017年。
- [Hu, Pingsheng, and Zhang Meng, eds. *The Book of Rites*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2017.]
- 罗莎琳·克劳森 《前卫的原创性及其他现代主义神话》周文姬、路珏译。南京：江苏凤凰美术出版社，2015年。
- [Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Trans. Zhou Wenji and Lu Jue. Nanjing: Jiangsu Phoenix Fine Arts Publishing House, 2015.]
- 吉姆·莱文 《超越现代主义：70年代和80年代艺术论文集》常宁生等译。南京：江苏美术出版社，1995年。
- [Levin, Kim. *Beyond Modernism: Essays on Art from the 70s and 80s*. Trans. Chang Ningsheng, et al. Nanjing: Jiangsu Fine Arts Publishing House, 1995.]
- 马大康 《符号建模与审美创造——兼对“总体符号学”的质疑》，《浙江学刊》1(2021)：178—190。
- [Ma, Dakang. "Semiotic Modeling and Aesthetic Creation: Querying 'Global Semiotics'." *Zhejiang Academic Journal* 1(2021): 178-190.]
- 扬·穆卡洛夫斯基 《标准语言与诗歌语言》竺稼译，《符号学文学论文集》赵毅衡编选。天津：百花文艺出版社 2004年。15—32。
- [Mukalovsky, Jan. "Standard Language and Poetic Language." Trans. Zhu Jia. *The Collections of Semiotics in Literature*. Ed. Zhao Yiheng. Tianjin: Baihua Literature and Art Publishing House, 2004. 15-32.]
- 雅克·朗西埃 《美感论：艺术审美体制的世纪场景》赵子龙译。北京：商务印书馆 2016年。
- [Rancière, Jacques. *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Trans. Zhao Zilong. Beijing: The Commercial Press, 2016.]
- 弗里德里希·席勒 《美育书简》徐恒醇译。北京：中国文联出版社 1984年。
- [Schiller, Friedrich. *Letters upon the Aesthetic Education of Man*. Trans. Xu Hengchun. Beijing: China Federation of Literary and Art Circles Publishing House, 1984.]
- Searle, John R. *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- 沈约 《沈约集校笺》陈庆元校笺。杭州：浙江古籍出版社 1995年。
- [Shen, Yue. *Annotations to Collected Works of Shen Yue*. Ed. Chen Qingyuan. Hangzhou: Zhejiang Ancient Books Publishing House, 1995.]
- 让-皮埃尔·韦尔南 《神话与政治之间》余中先译。北京：生活·读书·新知三联书店 2001年。

[Vernant, Jean-Pierre. *Between Myth and Politics*. Trans. Yu Zhongxian. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2001.]

罗伯特·潘·沃伦《纯诗与非纯诗》,蒋一骠、蒋平译,《“新批评”文集》,赵毅衡编选。天津:百花文艺出版社 2001 年。176—208。

[Warren, Robert Penn. “Pure and Impure Poetry.” Trans. Jiang Yifan and Jiang Ping. *Collected Essays of New Criticism*. Ed. Zhao Yiheng. Tianjin: Baihua Literature and Art Publishing House, 2001. 176—208.]

沃尔夫冈·韦尔施《重构美学》,陆杨、张岩冰译。上海:上海译文出版社 2002 年。

[Welsch, Wolfgang. *Undoing Aesthetics*. Trans. Lu Yang and Zhang Yanbing. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2002.]

杨伯峻译注《孟子译注》。北京:中华书局 2010 年。

[Yang, Bojun, ed. *Mencius: Translated and Annotated*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2010.]

(责任编辑:王嘉军)



· 书讯 ·

《西方美学艺术思想研究——从柏拉图、康德到
马克思的传承与超越》(上、下卷)

作者:尹德辉

出版社:社会科学文献出版社

出版日期:2022 年 1 月

西方美学和艺术理论的基础是西方哲学。从古希腊神话、前苏格拉底哲学到二十世纪的西方哲学史,是一个由若干核心概念形成不同逻辑体系的不断传承与超越的思想历程,其最终成果是马克思哲学。因此,西方美学和艺术理论的必然归宿是马克思的尚未完成的美学和艺术思想。本书以柏拉图、康德和马克思为核心,以“自然、美、艺术”为关键词,在对西方哲学从古代的“神、理式、技艺”到近代的“人、劳动、艺术(美的技艺)”的逻辑转换的阐明中,将西方美学和艺术思想的发展尽可能简明的揭示出来。在此基础上,一方面,对马克思本人的美学艺术思想进行文本学的综述性研究,另一方面,也对马克思的美学艺术思想做出一些开拓性的理论尝试。作为西方美学和艺术理论的必然归宿,马克思主义美学和艺术思想将在新时代发展中越来越呈现为现实的美学和艺术。