

[理论研究]

论艺术符号的多重能指

王永祥 潘新宁

(南京师范大学外国语学院 江苏 南京 210097 ;
天津外国语大学语言符号应用传播研究中心 天津 300204 ;
南京机电职业技术学院 江苏 南京 211135)

关键词:艺术符号;多重能指;抽象形式;二度能指

摘要:艺术是情感的符号,这是以恩斯特·卡西尔及其弟子苏珊·朗格为首的文艺符号学派的著名观点。这个观点产生之后,影响巨大。于是,艺术符号具有表现人类情感的能指,遂成定论。但是,艺术符号仅仅表现人类情感吗?无论是苏珊·朗格本人,还是艺术史实本身,给出的答案都是否定的。事实上,艺术符号具备多重能指。而且这些能指相互间的复杂关系又使艺术品产生新的二度能指。本文试图以文艺符号学派以及相关学派主要理论家的理论为学理资源,结合戏曲、绘画、文学、建筑等各种艺术史实,阐释清楚这一问题。

[中图分类号]I0

[文献标识码]A

[文章编号]1003-7535(2013)-021-05

On the Multiple Signifiers of Artistic Symbols

WANG Yong-xiang PAN Xin-ning

(School of Foreign Languages & Cultures, Nanjing Normal University, Nanjing, Jiangsu, 210097 ;
Research Center of Linguistics Signs Application and communication, Tianjin Foreign Studies University, Tianjin, 300204 ;
Nanjing Institute of Mechatronic Technology, Nanjing, Jiangsu, 211135)

Key words: artistic symbols; multiple signifiers; abstract form; second-layer signifiers

Abstract: A famous viewpoint of literary semiotics represented by Ernst Cassirer and Susanne K. Langer is that art is the creation of human feelings in symbolic form. Such a viewpoint, ever since it was raised, has exerted tremendous influences on people's views of symbols. Thus, a final conclusion has been reached that artistic symbols have signifiers representing human feelings. But do artistic symbols merely represent human feelings? The answer is a NO whether given by Susanne K. Langer or inferred from the historical facts of art. In fact, artistic symbols have multiple signifiers. And the intricate interrelations between these signifiers cause works of art to create new signifiers—second-layer signifiers. This paper attempts to expound the phenomenon on the basis of the theories of literary semiotics and those of other relevant schools of semiotics combined with the analysis of the historical facts of art in traditional Chinese opera, painting, literature, architecture, etc.

文艺符号学是上世纪产生于西方的一个重要美学流派。德国著名哲学家恩斯特·卡西尔及其弟子苏珊·朗格分别以《人论》、《语言与神话》和《情感与形式》、《艺术问题》等著作,演绎了这一流派的诸多重要观点,使文艺符号学声名鹊起。尤其是苏珊·朗格,其一系列观点发表之后,“艺术是情感的符号”遂成定论。这固然使人们对艺术本质的理解多了一个文化学视角,但同时也容易使人们对这个经典理论以及整个文艺符号学产生误解。在我们看来,肯定艺术是情感的符号,并不代表艺术仅仅是情感的符号,更

不代表艺术符号仅仅具有表现人类情感的能指。事实上,无论是苏珊·朗格本人,抑或艺术史实本身,都表明艺术符号具备多重能指。而艺术符号表现情感的能指,恰恰是在艺术符号具有其他能指的基础上演绎、生发出来的。那么,究竟如何理解艺术符号的多重能指?艺术符号的多重能指之间又存在哪些关系?这种关系又派生出了哪些新的能指(二度能指)?弄清楚这些问题,无论是对于我们理解文艺符号学,还是理解艺术本身,都具有十分重要的意义。

[收稿日期] 2013-08-10

[基金项目]“江苏高校优势学科建设工程资助项目”(优势学科代码 20110101) 2011年度国家社会科学基金项目(项目批准号:11BY116)

[作者简介]王永祥(1967-),男,江苏大丰人,文学博士,南京师范大学外国语学院教授、硕士生导师,《中国符号学研究》(Chinese Semiotic Studies)主编,天津外国语大学语言符号应用传播研究中心兼职研究员,研究方向:符号学、话语分析、巴赫金对话理论。
潘新宁(1953-),男,江苏南京人,南京机电职业技术学院教授,研究方向:美学理论和中国现当代文学。

一、“艺术符号”的多重能指

那么,艺术符号究竟具有哪些能指呢?

把符号与人的本质联系在一起,卡西尔在谈到人的观念生活时就首先将人的观念生活与符号形式密切联系在一起。他指出:“一切都生活在特殊的影像世界之中,这些影像的世界并非单纯地反映经验给定之物,而是按照各自独立的原则造出给定之物。这些功能中的每一种功能都创造出自己的符号形式,这些符号形式即使不与理智符号相似,至少也作为人类精神的产物而与理智符号享有同等的地位”^{[1](P209)}。显然,卡西尔是将表达“影像世界”的“意象符号”和表达“概念世界”的“理智符号”这两种符号形式相提并论的。苏珊·朗格在谈论符号时也始终是将“符号”与“形式”联系在一起的。她也指出“语言是理性思维的符号形式”^{[2](P119)}。同时又认为人类还有一种“非逻辑”的理性生活即“情感生活”,要表现这种生活,“就需要有一种不同于语言符号的特殊符号形式”^{[2](P120)}。这种符号形式实际上就是艺术的符号。

苏珊·朗格又将艺术的符号分为“艺术符号”和“艺术中的符号”(或者叫艺术中所使用的符号)^{[2](第九讲)}。她把一件艺术品看成是“艺术符号”,而把艺术作品中的某一个意象、某一个要素看成是“艺术中的符号”。“艺术中的符号”问题我们放在后面单论。我们先来看作为一件完整艺术品的“艺术符号”具有哪些功能(能指)。

在我们看来,作为一件完整艺术品的“艺术符号”首先具有“叙事”功能。

这里“叙事”的“事”是广义的。在一部小说或戏剧(曲)中,可以是故事情节;在一首诗歌中,可以是一套完整的意象组合或这套意象组合构成的意境;在一幅画中,可以是整个画面(包括里面所有的意象);在一座建筑、一件器皿中,可以是这座建筑、这件器皿的整体造型和附属在上面的文字、纹饰等等;在一首乐曲中,可以是这首乐曲的整个旋律……总之,无论是哪件艺术品,作为一个“符号”,必先“叙”(再现、表达)某个(或某些)“事”(故事、情节、画面、造型、文字、纹饰、旋律等等)。朗格在《艺术问题》中也谈到了这一点。但遗憾的是,这位理论巨匠在这一点上有些语焉不详^①。而在我们看来,作为艺术品的艺术符号必须首先具备这一能指,这是毫无疑问的。说白了,这里的叙事即营造意象。如果一件艺术品没有“意象”,也就等于创造这件艺术品的艺术家没有意象思维,那么,这件没有意象的艺术品(艺术符号)也就没有了存在的前提和根基,也就没有了存在其他能指的可能性。

那么,是不是艺术品(艺术符号)仅仅存在这一种能指呢?

答案显然是否定的。因为事实上,艺术品(艺术符号)至少还存在着逻辑性的话语(评价)能指和非逻辑性的情感能指。

所谓话语能指,是指艺术品(艺术符号)还具有言说显性的或隐性的话语,即发出显性的或隐性的评论(评价)的功能。

我们知道,艺术品(艺术符号)首先具有营造意象的功

能(能指)。但是任何意象(或意象组合)都不是孤立地存在的。作家、艺术家在营造意象(或意象组合)时可以直接发表自己的观点、看法。我们可以把这看作是一种显性的评价性话语,例如像雨果那样在长篇小说中发表大量的议论。也可以通过笔法、笔调或意象、形象或故事情节本身发表隐性的评价性话语(中国古代就有“一字之间,寓于褒贬”的“春秋笔法”之说),例如契柯夫、鲁迅小说中对小人物的同情,巴尔扎克小说中对吝啬鬼的讥讽等等。即使是像巴黎凯旋门这样不具有情节性、事件性的建筑,由于它的气势磅礴的造型,由于它上面刻有跟随拿破仑远征的286名将军的名字,刻有1792年至1815年的法国战事史,以及刻有《马赛曲》浮雕等等,加上我们结合建筑它的历史背景,也知道蕴含于其中的歌颂拿破仑以及那段时间法国战事史的含意。从更广义的范畴上说,艺术符号的话语能指还包括该作品(符号)甚至创作多部作品(符号)的作家提供给后人发表评论话语的可能性。一部《红楼梦》演绎成一门“红学”,创作多部作品的莎士比亚演绎成一门“莎士比亚学”,这些都是明证。

艺术品(艺术符号)的第三种功能即它的表现“情感”的功能,也即审美功能。这里的情感显然并不是一般心理学意义上的爱、恨之类的情感。而是指美学意义上的瞬间对审美对象产生的审美(包括审丑)情感,也即康德所说的审美判断力。审美情感(或美学情感)作为一种所指,相对于上述两种能指所派生出的所指(“事”、意象或评论性话语),似乎与艺术符号这一能指粘得更紧密,是直接依附于艺术符号本身的。例如一般说来,长篇小说无论它表述的故事情节、人物意象(事、意象)或观点(评论性话语)如何,它在美学上总给人以结构繁复、气象宏大的感觉。而一篇短篇小说,也无论其表述的是什么故事、人物或观点,它在美学上也总给人以玲珑隽永的感觉。表达同一段文字,楷书总给人端庄凝重的感觉,草书总给人飘逸流动的感觉。而一些以固定程式为表达方式的艺术品,这一特点显得更加突出。中国戏曲中武生的那些舞台动作(例如甩水发),配以紧锣密鼓,总给人紧张激烈的感觉;而丑角的那些舞台动作(例如屈膝、蹲裆、抖翅等),又给人以滑稽幽默的感觉。中国山水画中表现中近景高大岩石山体的披麻皴,给人以坚固硬朗的感觉;而表现远处低矮丘陵山体的雨点皴,就给人以柔和圆润的感觉。总之,这种运用程式来表现内容的作品,其情感内容(所指)是直接依附于符号(形式)本身的。这也正是克莱夫·贝尔所说的那种“有意味的形式”。

二、情感能指与抽象形式

一般说来,艺术作品(符号)的话语(评论)性能指与叙事(意象)性能指结合得比较紧密。作品(符号)演绎、营造出什么样的情节和意象,作品(符号)也就会流露出什么样的评论性话语。这一点比较好理解。问题是,艺术品(符号)在演绎出意象性所指和话语性所指的同时,为什么又会生发出紧紧依附于艺术品(符号)本身的情感性所指呢?有些意象性所指和话语性所指不同的作品,为什么会产生大致相同的情感性所指呢(例如两幅内容完全不同的草书,都

给人飘逸流动的感觉)？

如果我们仔细研究一下艺术史实,就会发现,艺术品(符号)的情感能指,与抽象形式有很大关系。

我们知道,任何一种形式都是具体的,但是这具体的形式中又包含了抽象的形式。而艺术的抽象形式中,恰恰又积淀、隐含着人类的情感。关于抽象形式,苏珊·朗格举过一个很好的例子:一个人去买灯罩时选中了一种看上去比较舒适的灯罩,拿过来后突然又觉得这灯罩的紫色与他房间的色调不太谐调,又重新去挑选另一种形状与刚才的灯罩相同,但色彩与它不同的灯罩(如绿色的灯罩)。朗格认为,这个人在货架上一眼看见他想要的灯罩时,就意味着他把这一灯罩的“形状”从他第一次选择的灯罩的真实表象中“抽象”了出来^{[2](P15)}。这个例子能说明两个问题:第一,不同事物的具体形式中存在着共同的抽象形式;第二,人有把这种隐含在具体形式中的抽象形式给“抽象”出来的能力。我们不难理解,这种“抽象”能力恰恰是人类认识、鉴别、欣赏对象的基本能力之一。我们看见一个上尖下宽的塔,它给我们一种伟岸、沉稳的感觉。以后,当我们看见塔形的松树或形状和塔相似的其他建筑时,也同样会产生伟岸、沉稳的感觉。这就是因为它们共同的形状给“抽象”了出来。为什么诗人会把澄江比作白练?就是因为二者有共同的东西——都是白色的,弯曲的,而诗人把它们给“抽象”了出来。为什么诗人还会把“嘈嘈切切错杂弹”的弹奏声,比作“大珠小珠落玉盘”?就是因为二者中都有轻快、明朗的节奏和声响,诗人也把它们给“抽象”了出来。艺术中的比、兴、联想甚至通感等等现象,其实都和这种“抽象形式”有关系。由于社会的和生理的原因,人类情感就积淀、隐含在这些抽象形式中。一般说来,高大而不稳定的体积或形状,总给人以崇高的感觉。上小下大的形状,总给人以沉重、稳定的感觉;反之,上大下小,则给人以危险、恐惧的感觉。音节急促,给人以紧张、激烈的感觉;音节缓慢,给人以从容、舒展的感觉。红色,给人以热烈的感觉,青色,给人以沉静的感觉……等等。所以,以卡西尔和朗格为首的文艺符号学派,从艺术的这些因素出发,认为艺术是人类情感的符号,确实是有合理因素的。

人类情感积淀在这些抽象形式中,然后再通过这些抽象形式,转移到具体的艺术作品中。这就是一些明明各不相同的艺术作品,却会给我们大致相同的直觉上的审美情趣的缘故。上文讲到戏曲中武生的甩水发,假如那不是武生在甩水发,假如我们在大街上看见一个卖艺人头上扎着长长的水发,当他激烈地旋转头部,甩动水发时,我们仍然会有一种紧张、激烈的感觉。这两者已经完全是不同的东西——前者是戏曲(有故事情节这样一种叙事性所指),后者是杂耍(无叙事性所指)。它们所以能产生大致相同的情感效果,就是因为二者有共同的抽象形式。

三、叙事所指与情感所指的关系

能指总是蕴含着一定的所指。现在,我们有必要再来研究一下叙事所指与情感所指之间的关系。

我们知道,叙事能指作为一种功能,它的所指或是一组故事情节,或是一组意象。这种所指是一种显在性的内

容,而情感能指所包孕的则是一种审美(美学)情感,相对来说它是一种积淀性、隐含性的内容。它们都包含在艺术品(或艺术符号、艺术形式)这一母体中。但是,已经积淀、隐含了某种美学情感(隐含性内容)的某一具体的艺术形式(符号)是否可以随意表现某种叙事性的所指(显在性内容)呢?反之,某种叙事性的所指(显在性内容)是否又可以随意由隐含了某种美学情感(隐含性内容)的一定的艺术形式(符号)来作为自己的载体呢?在我们看来,答案是否定的。例如,京剧《野猪林》中的林冲在白虎堂受刑之后有一段甩水发的表演,甩水发这一程式既表现了林冲此时蒙冤受刑后肉体的痛楚,又表现了他此时激愤、痛苦、不平的内心情感(显在性内容)。撇开这一特定的剧情不谈,就程式(形式)本身来说,当我们在急切的锣鼓声中看见演员在激烈地旋转着头部,不停地甩着水发,这动作(程式)本身就有一种激昂、紧张、庄严的情感在感染着我们,使我们产生一种庄严、激昂、悲壮的美感。假如演员不用这种强力度的甩水发的程式来表现此时的剧情和人物情感,而是用丑角那种挤眉弄眼、屈膝耸肩的动作来表现此时的剧情和人物情感,那么,它给我们的效果将恰恰适得其反。显然,叙事性所指与情感性所指之间的关系不是随意性的。

那么,二者之间究竟是一种什么样的关系呢?我们认为二者之间是一种相互谐调、对应的关系。已经积淀、隐含了某种情感的艺术形式(符号)必须寻找与这种情感相对应、相谐调的叙事性内容(所指)去表现;反之,一定的叙事性所指也必须寻找与之相对应、相和谐的艺术形式(符号)作为自己的载体。事实上,一个有经验的艺术家在想表现某种叙事性内容的瞬间,他已经把包孕着与之相对应情感性内容的艺术形式选择定了。而且,只有沿着这个方向去努力,才能使艺术作品达到历史情感(积淀的情感)与现实情感(叙事性内容的情感)的统一。历史上那些卓有成效的艺术家创造出来的艺术程式、艺术作品都比较完满地达到了这种统一。中国戏曲起霸这一程式最初起于明代传奇《千金记》,用来表现霸王半夜起身穿盔甲的威武风姿。正因为这一程式本身已积淀了一种威武、庄严的情感,后来的戏曲表演家们就顺应这一积淀性的内容,大多拿它来表现武将的出场,并在实际运用过程中发展、完善了它,于是这一程式才在数百年的过程中经久不衰地流传了下来。中国画的皴法,种类很多,其大体情感虽一致,但每种皴法所表现出来的情感,又有细微的差别。卓越的画家总是选择有对应关系的皴法,来表现画中的叙事性内容。我们试取两幅画作一比较。一是南宋李唐的《万壑松风》^{[3](P294)},一是五代南唐董源的《潇湘图》^{[4](第38幅图)}。前者表现深山万壑,取中近景,所以多用斧劈皴,并用深厚的积墨,把陡峭山崖森严磅礴的气势酣畅淋漓地表现了出来;后者则是写江南平滩浅汀之外蓊郁葱茏的远山,所以皴法浑圆,形如雨点(雨点皴),再加上多用渲染和苔点,把江南湿润华滋、明晦变幻的气象特点表达了出来。显然,这两位中国画史上的高手是深谙艺术之道的。他们根据自己所要表现的不同的叙事性内容,而采取了包含与之相对应的情感性内容的程式(形式),才达到了上述的效果。优秀的建筑艺术也是如此。古希腊人用爱奥尼亚式柱象征女性(叙事性内容),就采用了柔和的轮廓(形式、符号);用多利克式柱象

征男性(叙事性内容)就采用了刚直的轮廓(形式、符号)。李泽厚在《美的历程》中分析过聚集着理性精神,象征着皇权威力的对称划一的建筑结构之后说:“大概随着后期封建社会中资本主义因素的萌芽,园林艺术日益发展。显示威严庄重的宫殿建筑的严格的对称性被打破,迂回曲折、趣味盎然……表现着封建后期文人士大夫们更为自由的艺术观念和审美理想”^{[5](P65-66)}。这个观点是存在疏漏的。其实,园林本来就是展示人工风景,供人游玩的(叙事性内容),自然要采取隐含着比较自由的情感的富于变化的形式(符号)。而宫殿本来就是朝拜天子,显示皇权的(叙事性内容),自然要采取隐含着肃穆庄严情感的对称划一的形式(符号)。二者之间归根到底还是由艺术形式(符号)中叙事性内容和情感性内容的对应关系决定的,而不是什么“文人士大夫更为自由的艺术观念和审美理想”的结果。那同样是在“资本主义因素萌芽”的明清之际落成的故宫,照样是那样的方正划一,那同样是在皇权至上的秦代落成的阿房宫,却照样是“盘盘焉,囿囿焉”,富于自由的形式,难道不都是有利的佐证?音乐艺术也是这样。《二泉映月》要表现明月沉浸在水中的意境(叙事性内容),就必须采取比较沉缓悲凉的旋律(形式、符号)《西班牙斗牛舞》要表现斗牛士的强悍矫捷,就必须采用热烈奔放的旋律(形式、符号)。因为这两种旋律中隐含的情感性内容是不同的。京剧中的西皮、二黄等各种不同的唱腔程式,隐含的情感内容也各不相同,演员在扮演角色时,必须选择与叙事性内容相对应的唱腔程式(形式、符号),而不能随心所欲。

四、符号组合生成的二度能指

以上我们基本是以艺术品为例阐释了符号的能指及其派生出的所指方面的问题。下面,我们再回到开头谈到的问题,单独以“艺术中的符号”为例,考察一下艺术作品中的符号因组合而生成的二度能指具有什么样的美学指徵。

所谓艺术中的符号,实际上就是指艺术作品中单个的意象。单个意象作为一个符号,当然有它的能指和所指。例如绘画、雕塑或文学作品中的人物、动物、植物、背景等等。但是,艺术作品一般说来都不可能由单个意象构成,而是由若干意象或一组意象构成。那么,我们怎样来理解艺术作品中若干意象或一组意象的能指及所指呢?是把它们看成是若干个或一组毫不相干的意象?抑或是若干或一组意象的简单叠加?显然,答案是否定的。我们不难发现,一件艺术品中的一组意象组合在一起之后,它们的能指之和会产生一种新的二度能指。这种新的二度能指产生的所指,远不是原先一组意象所指的简单叠加,而是具有更为宽广的蕴涵和题旨,它丰富并拓展了艺术品的艺术张力,使艺术品的艺术内涵得到进一步的张扬与升华。

我们先来欣赏杜甫的一首题为《绝句》的小诗,就可以看出其中奥妙:“迟日江山丽,春风花草香。泥融飞燕子,沙暖睡鸳鸯。”第一句“迟日江山丽”,是视觉所见;第二句“春风花草香”,是嗅觉所闻;第三句“泥融飞燕子”,是写阳光晒软了冻泥,燕子衔泥在屋檐下飞来飞去筑巢,是动态;第四句“沙暖睡鸳鸯”,是写沙地被晒暖了,鸳鸯戏水后在沙

地上伏地而眠,是静态。这一视一嗅,一动一静,本来是不相干的四个意象,但组合在一起之后,则相映成趣,相得益彰。它产生一种巨大的艺术张力(新的能指),使我们全方位地感受到了春的意境以及诗人面对春暖花开,万物复苏的春天而迸发出的一种喜悦而充满生命力的诗性豪情,那种对春的由衷喜悦,那种对明丽江山的惊羡赞美,那种对幼小生命的舔犊之情……统统洋溢在字里行间。显然,这四句诗构成了一种新的能指和所指。它既在意象组合之内,又在意象组合之外。这就是杜甫这首景物诗的高妙之处:它既有春的意象,又有一种象外之象,韵外之韵,使我们领会到诗人对春的感悟、讴歌与赞美。实际上这就是杜甫“顿挫”风格在这首景物诗中的表现——诗人的情思不是直接说出来,而是通过组合意象产生新的能指暗示、象征、派生出来,令人一咀三嚼,回味无穷。

如果说杜甫这首诗四句意象都包孕着春天的情思——它们的美学旨趣是沿着同一个方向滑行,那么,柳宗元的《江雪》则表现出另一种旨趣,两组不同美学旨趣的句子在组合之后,同样迸发出巨大的艺术张力,产生出巨大的美学效果:千山鸟飞绝,万径人踪灭——这是大意象,毫无生机,一片萧条,然而作者笔锋一转,在大意象之后突然滑向一组小意象:孤舟蓑笠翁,独钓寒江雪。这里无论是“孤舟”,还是“蓑笠翁”,都显得那么孤独、渺小,与“鸟飞绝”的“千山”和“人踪灭”的“万径”,形成巨大反差。然而就在这巨大的反差中,一种新的能指以及紧紧依附于其中的所指产生出来——与“千山鸟飞绝”和“万径人踪灭”所渲染出的肃杀、萧条的氛围相反,“孤舟蓑笠翁”在“独钓”,在与命运抗争,它给我们带来了向上的生命感和震撼人心的悲剧感,它使我们的的心灵升腾起一种崇高的感觉。这种生命感、悲剧感和崇高感是在这四句诗的所有意象中产生的——少掉任何一个意象都会黯然失色。这正是意象组合产生的二度能指所激发出的审美效应和审美功能。

美术作品同样显示了这一原理。意大利名画家丁托列托的名作《凯奥纠斯与恶龙》有四个主要意象:恶龙、骑士、牺牲者与公主。四个意象可以说各有其能指与所指。但是它们组合在一起之后,就产生了新的能指与所指——骑士的无畏,恶龙的凶恶,牺牲者的无辜,以及公主的惊慌,还有整个画面的动荡不安的感觉,都是在这种组合之中由意象的相互映衬而产生出来。四个意象单独存在,不可能产生这种效果,四个意象少掉任何一个,这种效果也会削弱^{[6](第16幅图)}。法国席里柯的《梅杜萨之筏》^{[6](P50幅图)}、英国透纳的《遇难船》^{[6](第52幅图)}等优秀作品,都有异曲同工之妙。

雕塑作品同样可以找到类似的印证。世界名作《拉奥孔》便是最好的范例。拉奥孔父子三人以及蛇四个意象,单独看固然有它们各自的能指及所指,但组合在一起之后才能产生今天世所公认的艺术效果。拉奥孔向上举蛇的动态身姿如果没有他右侧次子几乎已窒息的后仰的身姿的衬托,便不能充分表现出他为拼命救子付出的巨大努力。其左侧大儿子形体上虽未完全被蛇缠住,但他面部极度的惊慌感,则非常有力地映衬、渲染出了整个雕塑的悲剧感。同样,因为有了蛇的缠绕的形体意象和凶残的面貌,以及拉奥孔躯体上每一根突起经络,才显示出父子三人濒临死亡

的巨大惊恐与绝望。这里,每个意象除去各自的能指和所指外,组合在一起之后,又产生出新的丰富的蕴涵,其能指和所指显然得到了扩张与拓展。

通过上述分析,我们可以看出意象组合后形成的能指与所指,要大于单个意象能指与所指的简单叠加。这是为什么呢?“格式塔”学派的“整体说”,恰恰道出了其中的原理。“整体说”认为,任何艺术品都是一个整体,也叫“格式塔质”。而整体总是大于部分之和。“格式塔”学派的领军人物之一阿恩海姆曾说过一段耐人寻味的话:“任何一件作品的内容都必须超出作品中所包含的那些个别物体的表象”^{〔7〕}(P609)。这实在是一语切中肯綮的哲学话语。实际上,自二十世纪系统论、控制论等学说产生之后,整体大于部分之和的思想正逐步覆盖了各个学术领域。“格式塔质”的学说恰恰是整体论思想在艺术与美学领域里的表现之一。这也正是我们把握艺术中的意象(符号)在组合之后产生新的二度能指及所指的一个关键学理。

五、结 语

综上所述,我们可以看出艺术的符号(无论是艺术符号或艺术中的符号)至少具有叙事功能、话语功能和情感功能三重能指。而情感能指又与抽象形式和叙事能指有着密切的协调关系。同时,艺术中的符号(意象)经组合之后又会产生新的二度能指,形成巨大的艺术张力,从而拓展

艺术品(符号)的蕴涵空间。在我们看来,只有全面把握了上述所有的内容,才能真正理解文艺符号学及其相关学派艺术理论的基本内涵。

[注释]

①朗格认为某些类型的艺术品具有再现功能,而诸如建筑、陶器、曲调等没有再现任何事物。朗格这里的所谓“再现”显然是狭义的。这属于另一话题,笔者将另文加以辨析。

[参考文献]

- 〔1〕(德)恩斯特·卡西尔著,于晓等译.语言与神话〔M〕.北京:三联书店,1988.
- 〔2〕(美)苏珊·朗格著,滕守尧、朱疆源译.艺术问题〔M〕.北京:中国社会科学出版社,1983.
- 〔3〕王伯敏.中国绘画史〔M〕.上海:上海美术出版社,1982.
- 〔4〕天津艺术学院美术理论教研组.中国古代绘画百图〔C〕.北京:人民美术出版社,1978.
- 〔5〕李泽厚.美的历程〔M〕.北京:文物出版社,1981.
- 〔6〕外国绘画选集〔C〕.石家庄:河北美术出版社,1983.
- 〔7〕(美)鲁道夫·阿恩海姆著,滕守尧译.艺术与视知觉〔M〕.北京:中国社会科学出版社,1984.

(上接第20页)

expériences méthodiques qui puissent arracher leur secret à des choses. Durkheim, Émile: Les règles de la méthode sociologique. édition complétée le 15 février 2002 à Chicoutimi, Québec. p.79. Site web: http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html 中译本(法)埃米尔·迪尔凯姆:《社会学方法的规则》第118-119页,胡伟译,北京:华夏出版社,1999年第2版。

[参考文献]

- 〔1〕(美)田辰山著,萧延中译.中国辩证法:从《易经》到马克思主义〔M〕.北京:中国人民大学出版社,2008.
- 〔2〕赵毅衡.文学符号学〔M〕.北京:中国文联出版公司,1990.

- 〔3〕周振甫译注.周易译注〔M〕.北京:中华书局,1991.
- 〔4〕(法)伏尔泰著,梁守锵译.风俗论——论各民族的精神与风俗以及自查理曼至路易十三的历史(上册)〔M〕.北京:商务印书馆,1995.
- 〔5〕辜鸿铭著,陈高华等译.中国人的精神〔M〕.西安:陕西师范大学出版社,2005.
- 〔6〕(德)洪堡特著,姚小平译.论人类语言结构的差异及其对人类精神发展的影响〔M〕.北京:商务印书馆,1999.
- 〔7〕(美)爱德华·霍尔著,何道宽译.超越文化〔M〕.北京:北京大学出版社,2010.
- 〔8〕(德)格奥尔格·西美尔著,刁承俊译.生命直观——先验论四章〔M〕.北京:生活·读书·新知三联书店,2003.
- 〔9〕(德)马丁·布伯著,刘杰等译.论犹太教〔M〕.济南:山东大学出版社,2002.