

布洛说反了：论审美距离的符号学原理

唐小林

[摘要] 无论是布洛本人还是后来的学术史，审美距离主要被理解为审美态度，而且大都在艺术外或艺术文本外予以探讨，言说路径不外乎实际空间距离的问题。而一旦回到艺术符号内部就会发现，布洛明显说反了：不是艺术符号的外在距离决定艺术美感，而是艺术符号自身的意指距离制约审美态度。说到底，是文本内部的“形式”距离决定观者的心理距离，而不是相反。

[关键词] 爱德华·布洛；艺术符号；心理距离；审美距离；意指距离

[作者简介] 唐小林：文学博士，四川大学文学与新闻学院教授，博士生导师（四川 成都 610064）

—

审美距离 (aesthetic distance)，实际是心理距离 (psychical distance)，通常被作为一条审美的基本原则。它是英国美学家爱德华·布洛 1912 年提出的。^[1] 一个多世纪过去了，这个学说得到了多方面的发展，已大大超出原本的含义。

距离，在实际接受过程中，主要被理解为审美态度。布洛先举了“海上遇雾”这个例子。布洛举这个例子是想说明，对于船上的旅客，海上遇大雾意味着危险，由此带来的惶恐不安按理应该与审美无关。但情形并非总是如此，只要调整距离，“海上的雾也能够成为饱含意味与欢乐的源泉”^{[2](P241)}。如果“你把海雾摆在实用世界以外去看，使它和你的实际生活中间存有一种适当的‘距离’”，那么“海雾却是一种绝美的景致”^{[3](P217)}。在布洛那里，距离的调整所带来的变化是如此的不同寻常：“犹如强烈的亮光一闪

而过，照得那些原本也许最平常、最熟悉的物体成为闪亮的风景”。原因是：“此时我们的实际利益就像一根绷得太紧的金属丝突然断裂”，瞬间“使现象超脱了我们个人的需要和目的牵扯”^{[4](P241-242)}，我们置身事外，海雾就能如此这般地被审美观照了。因此，美不美不在海雾，而在于观者与海雾之间的距离。这个距离并非空间的，哪怕我们就在船上与海雾亲密接触，只要我们跳出自身的心理距离，海雾的变幻莫测就会唤起我们的审美感受。

那么在这种危及生命的处境中，心理距离又如何产生呢？那就是人为地把自己拖出现实环境，居于超出个人利害关系的位置。用时下的流行语：我不能改变对方，但可以改变自己。其实什么都没有改变，改变的只是自己的心态、自己对待事物的态度。

以此推论，布洛的心理距离就是审美主体观照对象或者说打量审美客体的态度：美不取决于对象，只取决于审美主体的心态。从这个意义上

[基金项目] 国家社会科学基金重大招标项目“当今中国文化现状与发展的符号学研究”（13&ZD123）

讲，审美距离就是审美态度。事实正是这样。无论是后来布洛的追随者，还是审美距离的质疑者，大都从审美态度入手去讨论距离问题。

而多大的距离才是审美所需要的，成为布洛接下来关心的重点。布洛的答案是：既不能太近也不能太远。但这“恰到好处”的“度”如何衡量，布洛并不清楚。于是“最正确”的距离，成为布洛及其后继者苦苦追寻的目标。在科学实证、实验美学甚嚣尘上的时代，据说有四种距离类型被分别提出，即所谓客观的类型、生理的或主观的类型、联想的类型和性格化的类型。细细探究，这四种类型实际是四种审美态度。简而言之，客观的类型是“以一种非个人化的态度去对待客体”；生理的或内在主观的类型，是“以个人情感和机体的变化为基础”去对待客体；联想的类型，是以“个人过去的经验所形成的记忆表象所唤起的联想”和情感去对待客体；性格化类型更是根据个人的性格和情绪特征去对待客体。^{[5](P296-297)}四种类型看似表述各异，但距离作为审美态度，无一能出其右。

朱光潜无疑是受布洛审美距离说在中国最有影响的传人，也是布洛审美距离说影响最深的中国美学家。审美距离也因此成为朱光潜美学体系中的核心概念。1927年，在爱丁堡大学心理学研究班小组讨论会上，朱光潜宣读论文《论悲剧的快感》。后来朱光潜以此为基础写成《悲剧心理学》，在书的第二章，朱光潜以“审美态度和应用于悲剧的‘心理距离’说”为题，对布洛的审美距离说重点引介、分析和创造性地发挥，并在“审美态度”和“实用态度”的仔细梳理中，展开自己的悲剧理论言述。^{[6](P225-250)}事实上，全书“几乎每一章都有‘距离’的影子”^[7]。之后的《谈美》、《文艺心理学》等，“距离”都是朱光潜美学框架的重要支撑。正如当代美学家高建平指出，即便在特殊年代，朱光潜不得把自己思想上的“陈年病菌彻底清除掉”，被迫对包括克罗齐、里普斯等几乎所有他介绍过的西方学人的美学思想一律进行清算，但“唯独对‘距离说’仍情有独钟”^[8]。可以说，没有布洛的审美距离说，就没有今天的美学家朱光潜。

经过异质文化过滤和特殊语境的清洗，朱光潜对布洛审美距离说进行了创造性转换，内容更

为丰富。但有一点是一贯的，那就是把心理距离主要理解为审美态度。这样，庄子逍遥游的精神、魏晋人超然出尘的人格理想、陶渊明悠然自得置身世外的高迈境界，在朱光潜那里就成为布洛审美距离说的最好注脚。现在看来，朱光潜的批判者抓住的“辫子”也依然是来自“海上遇雾”，论证的是心理距离实际是审美态度的问题：“我们国家这个大船遇着了比浓雾还险恶的狂风暴雨”，“假如有人竟视而不见，听而不闻，要超脱这些实际生活的关系……我们的美学家也绝不会认为这是美，而认为这是丑恶吧”。^{[9](P111)}另一位批判者更为尖刻：“这个‘心理距离’说和朱先生的‘美感经验’是一个十分不健康的学说。”^{[10](P94)}好在这两位批判者或许并不知道，就在布洛发表“心理距离”说那年发生了人类最为惨痛的泰坦尼克号海难，否则文字的暴烈程度更是可想而知。

对布洛审美距离说持异议者，往往也纠缠于审美态度。据美国学者乔治·狄基回忆，1956年，当他开始在大学讲授美学课程时，“几乎所有美学导论类的书籍都在书的开始辟出一章，解释审美态度的性质，并将之与诸如道德的、科学的和经济的等实际的态度作对比”^{[11](P9)}。可见布洛的审美距离作为“审美态度”，在那个时代影响之巨。但就是这位狄基，对这种审美态度是否必要、是否可能抱有质疑，他认为，“在主体和对象之间插入这种所谓的‘心理距离’完全是多余的”，“也不是必然会发生的”，“布洛对这一现象的解释本身还需要解释”^{[12](P300)}，审美态度不过是一种神话，且在事实上误导审美理论。^{[13](P310-321)}

二

学者朱狄指出，布洛故意用“海上遇雾”这一自然现象作例子，是想使审美距离说具有更大的普适性^{[14](P295)}，作为更为普遍的审美原则：它似乎发生于人类一切的审美活动中。后来学术史证明了这一点，在审美距离说那里，各种距离兼容并包，不断与时俱进。审美距离不仅具有巨大的解释力，更具有超凡的理论吞噬力：人类的思想史、哲学史、美学史都可以在“距离”那里得

到解释。^①

往前追溯，审美距离说一直可以被追溯到西方整个的思想传统。这条线索的源头，正是前述的审美态度。布洛以“海上迷雾”作例的心理距离，实质是置身事外、超越实用态度，使审美主体与对象无功利牵挂，进入纯然审美状态。倘若这样的理解是对的，那么上自柏拉图的西方古典思想史，下至康德的西方现代思想史，如此的理路和言述，可谓是源远流长。

柏拉图的“美善区别”说认为，“善涉及欲念”，“是迫向某目的的冲动”，只有“一眼见到就使人愉快的东西才叫做美的”。^{[15](P4)}这种远离目的、直奔愉悦才是美，是否在说审美要和你的“欲念”、“目的”保持距离？18世纪，夏夫兹博里强调审美快感并非来自“对情欲或对利害的关怀”^{[16](P120)}，不应掺杂一己的私欲，不也是要求审美活动应与实际功利拉开“距离”吗？与他同时代的博克，不仅批驳了审美活动中的“功利说”，甚至几乎是直接回应了几百年后布洛的“海上迷雾”例，解决的办法居然就是“距离”。博克在《论崇高与美》中说：“如果危险或苦痛太紧迫，它们就不能产生任何愉快，而只是可恐怖。但是如果处在某种距离以外，或是受到了某些缓和，危险和苦痛也可以变成愉快的。”^{[17](P237)}难道布洛受到了博克的启发？众所周知，康德是这个“审美无功利”说的集大成者。他认为对审美客体采取纯然淡漠的态度，是“纯粹的审美判断”的前提。^{[18](P41)}

那么要如何做到纯然淡漠，没有“距离”？杰罗姆·斯托尔尼兹甚至认为：“除非我们能理解‘无利害性’这个概念，否则我们就无法理解现代美学理论。”^{[19](P17)}与对象拉开距离，保持“无利害性”，据说成了古典美学与现代美学的分水岭。布洛似乎站在了这个分水岭的中间。

往后追，审美距离说又一直被追到今天的文化研究。不过距离发生的区间，不再仅仅是主体与对象。距离的一端，是作为主体的人及其艺术，另一端则是社会和现实。从齐美尔、阿多诺、哈贝马斯，再到鲍德里亚，这两端的距离越

来越大，构成审美现代性论述的基本理路，也是文化研究的主要路标。

在齐美尔那里，个体和艺术与文化及现实的距离，还只是某种“疏远”和“疏离”。作为主体的人及其艺术，正是在这种“疏远”和“疏离”中，实现物化意识形态的突围。据说这种物化意识形态，深陷“以金钱为核心目的的物质利益诉求”这个“人性形象的欲望法则与生活价值座架”。^[20]齐美尔还意识到，在拉近个体与现实的关系时，“一切艺术还产生了疏远事物的直接性”^{[21](P384)}。

到阿多诺，个体和艺术径直站到了社会和现实的对立面，距离大到不可调和，艺术根本就是对现实世界的拒绝。阿多诺说：“艺术的社会性主要因为它站在社会的对立面。”方法是让它成为“自律性”的东西，艺术“通过凝结成一个自为的实体，而不是服从现存的社会规范并由此显示其‘社会效用’，艺术凭借其存在本身对社会展开批判”^{[22](P386)}。个体及其艺术在自律自为中达成自我拯救。当这种自律自为的艺术，作为社会现实的对立物走向极端自主化的时候，就产生了哈贝马斯的“反文化”。^{[23](P85)}因此，对阿多诺、哈贝马斯们来说，“艺术并不反思社会，也不与社会交流，而是反抗社会。他不再将艺术与现实的关系看成是一种富有洞察力的批评，而是看成绝对的否定。‘纯’艺术是一种清除所有实用目的的媒介，在其中个体（除了实现其他目的外）否定由于工具理性的原因而僵化了的语言和精神上的陈规陋习”^{[24](P15)}。当其艺术成为“反抗社会”的工具时，其与现实的距离就大到“背道而驰”了。

个体及其艺术，与社会和现实的距离，在鲍德里亚的后现代社会理论中，它们之间的关系就彻底分离了，代之而起的是一个“仿真与拟象”的符号世界。在这个世界里，符号经由对某种基本现实的表征，到对这种现实的遮蔽和篡改，再到某种真实的丧失，最后发展到与任何真实无关，而纯粹仅仅成为自身的拟象了。^{[25](P6)}在鲍德里亚的视域里，符号像一个无所不能的精灵，一

^① 参见杨向荣：《从康德到鲍德里亚——基于“审美距离”的多维解读》，载《求是学刊》，2010（2）；杨向荣：《现代性和距离——文化社会学视域中的齐美尔美学》，北京，社会科学文献出版社，2009。

路高歌猛进，终于在现时代挣脱实在世界的羁绊，按照一整套独行其是的运作法，不断地建构属于自己的“幻象”王国。在一个符号世界比任何世界都显得更加真实的语境里，再去谈论个体及其艺术、文化与社会、现实的距离，已经显得毫无必要，这似乎是来自两个完全不同的世界的逻辑。

三

“海上迷雾”的例子，把布洛的审美距离带到了艺术之外，也带到了一个无比宽泛的论域。审美距离被无限言说和生发：从古典时期谈到现代和后现代社会，从美学谈到文化社会学。这些谈论的学术价值和思想史意义毋庸置疑，但从另一个角度又不得不指出，当其被“无限”谈论、内涵被极大丰富时，其实也在被不断地抽空。

布洛要想真正讨论的是“艺术”中的“距离”问题。在那篇文章的开端，布洛就说：“联系艺术来谈距离，这一概念颇能引出一系列饶有兴味或极富思辨意义的思想活动”^{[26](P241)}。可惜的是，这一饶有兴味的关于“艺术”的“审美距离”，并没有得到很好的谈论，其中的关键问题被落下，直到今天才不得不从符号学的角度去说明。

布洛真正要探讨的是：作为一种审美原则，距离如何成为一切艺术的共同因素？他由此提出了一系列重要命题：距离提供判断艺术美不美与“可人”的标准；距离是艺术创造过程的主要环节；距离是判别是否有“艺术气质”的手段；距离是“审美悟性”的主要特征之一等等。他认为，以往关于艺术家和艺术作品所作的“客观”、“主观”、“理想”、“现实”等的划分，不仅会引起理论上的混乱，而且压根儿不存在这样的东西，这些范畴都可以从较之更带根本性的概念——“距离”中找到会合点。接下来，他沿着艺术中距离如何获得、距离的内在矛盾、距离的易变性、距离的极限等思路展开论述。遗憾的是，限于篇幅，他并没能回应前述的所有命题，举例只偏重于戏剧、舞蹈等以“身体”为媒介的艺术，较之“海上迷雾”的涵括性、冲击力都要

逊色得多，而为后世留下了许多言不及义的论述空间。

但有一点必须申明：布洛在考察审美距离时，涉及了艺术的各个环节，包括艺术家、观众、艺术生产、艺术接受、艺术作品与现实世界的关系，甚至艺术文本等基本要素，而在艺术生产，尤其是艺术接受上着墨更多。如果把布洛考察的问题与前述学术史关于审美距离的研究作个对比，就会发现：布洛考察的对象仅仅是艺术，学术史则考察对象宽泛；布洛考察的是艺术的各个环节，学术史则主要集中在两个方面：一是审美主体或者艺术接受者，重点又在“审美态度”；二是创作主体及其艺术作品与社会现实的关系，侧重于其间的距离。倘若再引入艾布拉姆斯的作品、艺术家、欣赏者、世界四要素说^{[27](P4-5)}，我们还会发现，从艺术的角度，布洛这四个方面都基本谈到了。而传统的学术史，几乎不谈“作品”，也就是几乎不从“作品”内部探究审美距离问题。

难道审美距离不需要从艺术文本内部展开探讨？难道不从艺术文本内部出发，审美距离的问题就能谈清楚？至少在布洛那里不是这样的。

联系艺术谈距离，在布洛看来，“最明确的启示”是两种距离的概念：一是“实际空间”距离（actual spatial distance）的概念，即艺术作品与观众之间的距离；二是“再现空间”距离（represented spatial distance）的概念，即艺术作品当中所再现出来的距离。^{[28](P241)}当然还有“时间距离”（temporal distance），但布洛认为其含义模糊，具有隐喻意味，在论述中少有涉及。显然，“再现空间”距离，即艺术文本内部的距离，也是布洛审美距离说的题中之意。

同时，布洛又认为，这三种距离都只是距离的特殊形态，可以从“心理距离”这一“总的内涵之中推行出来”^{[29](P241)}，“心理距离”才是关键。所有的距离对于人而言，都因心理而起作用。

布洛的麻烦在于，在实际论述中他陷入了悖论：本来要谈“心理距离”这个普遍原则，但谈论最多的却是上述三种特殊距离，尤其是“实际空间”距离。这种谈论方式也影响了后来的研究，所以学术史情形也与布洛一样，重在“实际

空间”距离的探讨，只不过范围更大而已。

如果把艾布拉姆斯的作品、艺术家、欣赏者、世界四因素扩展到所有艺术活动，那么凡是考察艺术家与艺术品、接受者与艺术品、艺术品与世界、艺术家与世界之间距离的，都无不落在“实际空间”距离内。正是在这个意义上，布洛本人和传统的学术史都没逃出从“实际空间”距离考察审美距离这个魔咒。只不过，布洛侧重于接受者与艺术品的距离，而其他论者在用审美距离“重述”柏拉图、康德，尤其是齐美尔、阿多诺、哈贝马斯和鲍德里亚的学说时，更侧重于艺术家与艺术品、艺术作品与世界、艺术家与世界的距离。

笔者认为，之所以出现这种情况，其实质在于：解决艺术的审美距离，更根本的出路恰恰是对布洛所说的三种特殊形态的距离的研究。在这一点上，布洛也许弄反了。也就是说，我们必须回答一个问题：使艺术审美得以可能的“心理距离”是如何产生的？是“实际空间”距离使然，还是“再现空间”距离使然？是“时间距离”使然，还是别的什么距离使然？或者是多种距离因素综合作用的结果？

在笔者看来，从“实际空间”距离回答这一问题是不得要领的。原因在于，对这些环节——艺术家与艺术品、接受者与艺术品、艺术品与世界、艺术家与世界之间的距离考察，大都“靠不住”。远古的神话、传说、岩画等，连作者是谁都搞不清楚，如何考证其与艺术品的距离？接收者千差万别，即使是同一接收者，面对同一艺术品，也会因时空不同而态度各异，其与艺术品的距离又如何确定？艺术品与世界、艺术家与世界的关系更加复杂，对其间距离的测量，很可能天文数字般的离谱，如何确定？朱光潜就曾说过：“我们通常以为我们自己所见到的世界才是真实的，而艺术家所见到的仅为幻象。其实究竟哪一个是真实？哪一个是幻象呢？”^{[30](P220)}很难说清楚。“真实”与“幻象”都难区分，距离如何搞定？无疑，“实际空间”距离并不实际，不能以

此解决审美距离问题。唯一“靠得住”的只有艺术品——那个永远“不变的文本”。一切都在流动，唯有文本永存。艺术文本一旦变动，那就变成新的文本了。因此，从“靠得住”的艺术文本出发，去探查布洛所谓的“再现空间”距离，才是一条可行且必须的路。

四

从艺术文本出发，考察“再现空间”距离，布洛并非毫无作为。这不仅在于他提出了“再现空间”距离的概念，更在于他区分了“两套不同的影响距离程度的条件：即客体所提供的条件与主体所认知的条件”^{[31](P245)}。“客体所提供的条件”就是艺术文本对审美距离产生所提供的条件，这个条件就应当是“再现空间”距离。

由于布洛论述的重心在“影响距离程度的条件”，而不是“距离产生的条件”，因此，此问题既没有引起足够重视，也未能充分展开。但他的确作过努力。当谈到距离的“远”和“近”的时候，他从艺术作品“素材”和“题材”的角度指出，有三种情况都可能在距离上出问题，而使作品降至“距离极限”以下，损伤艺术美感：一是涉及人的本能欲望、肉体存在和两性关系的；二是涉及社会公共伦理和现实社会问题的；三是涉及一些理想主义的抽象概念，比如爱国主义、友谊、爱情、希望、生和死等。^{[32](P245-246)}^①尽管布洛对“再现空间”距离的论述是粗浅的，却给我们开启了一条进一步思考的路径：既然“素材”、“题材”这些艺术文本因素要影响审美距离，那么审美距离的内在动力，会不会源自艺术文本自身？既然审美距离产生的条件，在艺术文本内部而不在外部，那么在艺术家、接受者和实在世界与艺术作品之间探寻审美距离，是不是白费力气？

较早把距离引入艺术文本的是朱光潜。他在博士论文《悲剧心理学》中，细致探讨了“在悲剧中使生活‘距离化’的几种较重要的手

^① 当然，布洛的这些说法并不都经得住追问，已有论者提出质疑。比如李冠华指出：“或许这些例证只具有理论推论的意义，却不甚符合文学史的实际。因为文学史的大量事实告诉我们，许多成功的作品所处理的恰恰就是这些题材。对身体和性的关注、对现存社会制度的质疑、对爱国心的弘扬、对友谊与爱情的歌颂、对希望的憧憬、对生和死的思考，以及对真理和理想的探寻构成了文学题材的大部分。”参见李冠华：《“赋、比、兴”和审美距离的生成》，载《延安大学学报》（社会科学版），2013（6）。

法”^{[33](P242)}。这是对布洛“再现空间”距离的重要推进。考察的对象也与布洛一致——艺术，而且是布洛举例最多的戏剧艺术。可以说，朱光潜是沿着布洛的思路“接着说”、“向前说”，从“文本外”说到了“文本内”，这是了不起的突破。

朱光潜把悲剧中距离化的手法归纳为六个方面：一是“空间和时间的遥远性”。戏剧情节发生的时间在远古的历史时期，地点在遥远的国度。二是“人物、情境与情节的非常性质”。三是“艺术技艺与程式”形成距离。悲剧在本质上“是人为的和形式的”，统一、平衡、对比、幕与场的分布等等这些形式上的特点“是实际生活中的事件绝不会有的”，情节的统一，也是“非写实主义的”，它们都不过是距离化的手段。四是“抒情成分”。悲剧不用日常语言，而以诗歌体写成，是在有意与现实拉开距离。五是“超自然的气氛”。德尔斐的一道神谕、卡珊德拉或忒瑞西阿斯的预言、《哈姆莱特》中的鬼魂、《裘力斯·恺撒》和《李尔王》中的暴风雨等，无不给人以神秘感和惊奇感。六是“舞台技巧和布景效果”。世界毕竟不是舞台，“只要舞台建造和装饰得像一个舞台”就绝不是世界，距离就在“舞台”与世界的差异中间。古希腊戏剧与中国戏剧一样，演员着厚靴、画脸谱、戴面具，以示与生活相区别。夸张和暗示的戏剧动作也与现实拉开距离。正是这六种距离化的手段，使悲剧成为悲剧。^{[34](P242-249)}

美国学者韦恩·布斯把距离引入了小说文本。布斯和其他人一样“越来越清楚，如果艺术与现实间的缝隙接近弥合，艺术将会毁灭”^{[35](P128)}。奥特加的说法是有道理的：“一件艺术品，只有当它不现实的时候，才真正是艺术的。”^{[36](P126)}因此，在小说文本中“强调控制距离的需要，这无疑是正确的”。但布斯深刻地认识到，“越逼近观察距离这个概念，它似乎就越复杂”。布斯说：“如果小说家想去发现适于一切作品的理想距离，他就会遇到困难。‘审美距离’事实上是由许多不同的效果构成的，有些效果对某种作品来讲是非常不适用的。更重要的是，距离本身绝非是目的；追求的距离处于一条轴线，而这种追求的目的，即促使读者的介入，则处在

另一条轴线。”^{[37](P129)}布斯的意思是说，追求距离是文本中的事情，而追求距离的目的是文本外的事情，它们各自处在两条不同的轴线上。问题是：这两条轴线能够相交吗？

布斯没有正面切入这个问题，他很快把“控制距离”转换为“促使读者介入”。在他看来，“任何的文学作品——不论作家创造作品是否想到了读者——事实上都是根据各种不同的兴趣层次，对读者介入或超脱进行控制的精心设计的系统。唯一限制作家的便是人类兴趣的范围”^{[38](P129-130)}。于是，布斯的考察重点就转到了文学兴趣与距离的种类等问题上。

然而，在谈到“叙述的类型”时，布斯注意到了两种审美距离。一种是文本世界与实在世界的距离：“时间与空间的距离，社会阶层和谈吐。服装的风尚之不同——这些，加上许多其他的因素，都能使我们意识到，我们在对付一件审美的东西”，这正如舞台上纸做的月亮所产生的间离的效果。^{[39](P164)}另一种审美距离则是布斯的独特发现，“即存在于作者、读者、叙述者以及作品人物身上的信念和性质”的距离。^{[40](P164)}这种距离存在于“四者中的任何一者，与其他任何一者的关系”中，“可能在道德的、智力的、关系的、甚至肉体的层面上发生”^{[41](P163)}，它与前一种距离具有“同样重要的效果”。布斯认为有五种这样的距离存在：叙述者与隐含作者、叙述者与故事中的人物、叙述者与读者、隐含作者与读者、隐含作者与其他人物之间，都或多或少、或隐或现地存在距离。^{[42](P164-166)}

布斯上述的精细分析，至少有三点贡献：一是以小说史的丰富事例说明，文本内部就存在各种距离，而且这些距离可能是“信念”的、“性质”的，这就越出了时间、空间、心理距离的范围，并启发我们认识到，审美距离存在的方式还未彻底敞开，大有探讨的空间存在。二是描述了文本内部距离存在的某些方式。三是经由隐含作者、叙述者等叙述学概念的转换，不仅将前述“追求距离的轴线”与“追求距离的目的的轴线”交汇起来，而且还与“追求距离的文本轴线”交汇起来，这就有可能为我们后面打开“文本距离”与“审美距离”连接的通道。

五

如果说朱光潜的悲剧研究剖示了艺术文本内部距离化的手段，那么布斯的小说修辞学则证明了艺术文本内部各种距离的存在。他们做的都是同一个工作：考察布洛所谓的“再现空间”距离，用的几乎是同一种方法：叙述学。只不过朱光潜的前两部分更侧重于西摩·查特曼意义上的“故事”，而布斯的全部重心可以说都在“话语”分析上。^{[43](P9-12)}但他们都没能在更加抽象、更为深刻的意义上告诉我们：艺术文本的距离究竟是如何产生的？对于艺术而言，它是一个普遍规律，还是一种特殊现象？更没有能够说明：艺术文本的距离，为何必然会在接收者那里转化为审美距离？这种转化的原因是什么？如此等等。

在符号学的视野下，朱光潜关于悲剧距离化手段的如下结论特别值得重视：“写实主义与悲剧精神是不相容的”^{[44](P249)}，它们之间隔着一段距离，“悲剧表现的是理想化的生活，即放在人为的框架中的生活。它在现实生活中不可能找到现成的艺术作品”。实际生活中的痛苦、灾难，之所以不是艺术中的“悲剧”，是因为“它们没有‘距离化’，没有通过艺术的媒介‘过滤’”^{[45](P250)}。朱光潜的这个结论是大胆的，也是颇具洞见和启发性的：现实生活中永远没有艺术上的悲剧，距离化才使悲剧得以可能。

如果再向前推演，就可得出这样的结论：既然距离化使悲剧得以可能，由于悲剧是艺术，那么距离化也使艺术成为可能。由于观照艺术的活动是审美活动，所以艺术文本内部的距离化，又使艺术的审美得以可能。倘若真如布洛所说，审美距离是审美的前提，那么艺术文本内部的距离化就是艺术审美的前提：文本内的距离使外在的审美距离得以可能。

这就完全走到了布洛的反面。布洛谈到，戏剧之所以像日常经验中的真人真事那样打动我们，是“它们的吸引力中往常那种以其个人身份直接影响我们的那个侧面暂时失效”了。也就是在我们观赏戏剧时，与我们生活休戚相关的那部分不再发挥作用。这种情况的发生，一般都认为

“是由于人们已经认识到剧中的人物与情境‘并非真的’，而是‘想象中’的”。但布洛不赞成这种看法，他指出：“事实上，这种想象中的感情反映所赖以存在的那种‘假设’，并不一定是距离的前提条件，反而往往是距离的后果。”颠倒因果关系才反映了事实的真相，“是由于距离改变了我们与剧中人物的关系，它们才似乎显出其虚构性，而不是由于剧中人物的虚构性改变了我们对他们的感情”^{[46](P243)}。一言以蔽之，布洛的观点是：不是剧本的虚构让观众产生距离，而是观众的距离让剧本产生虚构。朱光潜的结论，完全与此相反。

笔者完全赞成朱光潜的观点，并进一步认为：对于艺术的审美而言，根本无须在审美主体和审美客体之间插入一段“心理距离”。只要艺术文本存在，审美距离也就存在。或者说，审美距离是艺术文本的题中之意：距离已内在于文本，审美距离不过是其外现而已。

我们举例来看。“911”恐怖事件，无论在现场，还是在远东，也无论多么旁观和超脱，只要是正常人，只要不站在反人类的立场，谁也不会认为它是美的，谁也不可能把它当风景看，这跟距离没关系。泰坦尼克号海难、唐山大地震也是如此。但如果它们被“艺术化”，比如被搬上银幕，转换为电影体裁后，情况就会发生根本改变。观看电影《911》、《华氏911》、《世贸大厦》、《泰坦尼克号》、《唐山大地震》等，即便是这些灾难的幸存者、亲历者，也能在观赏中产生美感，甚至感受到震撼人心的艺术力量。更无须在观众与电影之间插入一段心理距离，才能证明这些电影是虚构的，或者它们的虚构性才能显现出来。无疑，布洛真的弄反了。

既然是文本的内部距离决定了艺术的审美距离，那么艺术文本的内部距离究竟是什么？朱光潜只分析了使悲剧中距离得以可能的手段，布斯也只说明小说文本存在“信念”和“性质”上的距离。他们都没能从根本上厘清艺术文本内在距离的成因。

要弄清艺术文本的内在距离，就必须进入艺术符号内部，符号学就派上用场。一个艺术作品就是一个艺术符号。索绪尔从语言符号学出发，认为符号是能指和所指的一种意指关系。能指是

声音形象，所指是概念，语言符号是声音形象和概念的两面一体。由于艺术既包括语言媒介的文学符号，又包括身体、线条、音符、画面等为媒介的舞蹈、戏剧、绘画、音乐、影视等多种符号，那么仅以索绪尔的语言符号学来说明艺术符号就显得捉襟见肘，需引入皮尔斯的逻辑符号学来进一步说明问题。在皮尔斯看来，符号是再现体、对象和解释项的三元构成。再现体相当于索绪尔的能指，索绪尔的所指则被二分为对象和解释项：“符号所代替的，是对象”，“符号引发的思想”，是解释项。^{[47](P97)}

那么，艺术是什么符号呢？罗兰·巴尔特是主张符号学归属于语言学的符号学家，在他看来，包括文学在内的艺术符号，是二级符号，属于叶尔姆斯列夫称之为“内涵符号学”研究的范围。^{[48](P323)}以文学作品为例，呈现在我们眼前的语言符号，其能指和所指构成一级符号，一级符号成为新的能指，与其所指形成的二级符号才是文学符号。而符号归根到底是一种“意指关系”，或者说，符号是“意指作用”的结果。推而广之，正是“一级符号”和“二级符号”之间的意指关系生成了艺术符号。由于“一级符号”与“二级符号”存在或大或小的差异，这个差异即是距离，也即是“意指距离”。正是这个“意指距离”产生了艺术文本的内在距离。直言之，艺术文本的内在距离，即是“意指距离”。

参考文献

- [1] Edward Bullough, “ ‘Psychical Distance’ as a Factor in Art and an Aesthetic Principle”. *British Journal of Psychology*, volume 5, 1912 (6).
- [2] [4] [26] [28] [29] [31] [32] [46] Edward Bullough, “ ‘Psychical Distance’ as a Factor in Art and an Aesthetic Principle”. In Dabney Townsend (ed.), *Aesthetics: Classic Readings from the Western Tradition*. Belmont, California: Wadsworth Publishing Company, 2001.
- [3] [30] 朱光潜：《文艺心理学》，载《朱光潜全集》，第一卷，合肥，安徽教育出版社，1987。
- [5] [12] [14] 朱狄：《当代西方美学》，北京，人民出版社，1984。
- [6] [33] [34] [44] [45] 朱光潜：《悲剧心理学》，载《朱光潜全集》，第二卷，合肥，安徽教育出版社，1987。
- [7] [8] 高建平：《“心理距离”研究纲要》，载《学人》，2001（5）。
- [9] 蔡仪：《新美学》，上海，群益出版社，1950。
- [10] 黄药眠：《论食利者美学》，载《文艺报》编辑部编：《美学问题讨论集》，北京，作家出版社，1957。
- [11] George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1974.
- [13] George Dickie, “The Myth of the Aesthetic Attitude”. In Dabney Townsend (ed.), *Aesthetics: Classic Readings from the Western Tradition*. Belmont, California: Wadsworth Publishing Company, 2001.

赵毅衡从皮尔斯的符号学理论出发，明确指出，“艺术意指跳过对象”直接引向解释项，是艺术符号的特征。而艺术符号的“再现体”跳过“对象”所形成的“意指距离”，既是艺术符号文本的内在距离，也是接受者在长期的艺术“训练”中学会保持的“意指距离”。^{[49](P307)}这样，赵毅衡实际上将文本内和文本外的距离，有意无意地关联了起来：“艺术符号把对象推开了，与实用意义保持了距离”^{[50](P307)}，而这个距离，在笔者看来，恰好就是布洛的“心理距离”，也即“审美距离”。赵毅衡举了孟子、荀子、宗炳、司空图、钱钟书、瑞恰慈、雅各布森、朗格等大量的古今中外文论、诗论、画论予以证明。

毋庸置疑，是艺术文本的“意指距离”决定了“审美距离”，而不是其他。当然，除了艺术文本内部的“意指距离”外，还有没有“文本边上”的距离？这些距离形成的条件又是什么？或者追问：“艺术意指跳过对象”，究竟“跳过”了什么？“一级符号”与“二级符号”之间的距离是怎样产生的？艺术文本的内在距离，又是在何种条件下转化为了接收者的“审美距离”？它从“文本内”走向“文本外”的动因是什么？“意指距离”与什克洛夫斯基的“陌生化”理论、布莱希特的“间离效果”之间是何关系？如此等等的问题，限于篇幅，只能留待以后再作探讨。

- [15] 朱光潜：《朱光潜美学文集》，北京，人民文学出版社，1986。
- [16] 汝信、夏森：《西方美学史论丛》，上海，上海人民出版社，1984。
- [17] 朱光潜：《西方美学史》，上卷，北京，人民文学出版社，1985。
- [18] 康德：《判断力批判》（上），北京，商务印书馆，1964。
- [19] 中国社会科学院哲学研究所美学研究室编：《美学译文》，第3辑，北京，中国社会科学出版社，1984。
- [20] 李胜清：《消费文化的“形象异化”问题批判》，载《湖南科技大学学报》（社会科学版），2008（6）。
- [21] 齐美尔：《货币哲学》，北京，华夏出版社，2002。
- [22] 阿多诺：《美学理论》，成都，四川人民出版社，1998。
- [23] J. Habermas. *Legitimation Crisis*. Boston: Beacon Press, 1975.
- [24] 比格尔：《先锋派理论》，北京，商务印书馆，2002。
- [25] J. Baudrillard. *The Precession of Simulacra, Simulacra and Simulation*. Michigan: The University of Michigan Press, 1994.
- [27] M. H. 艾布拉姆斯：《镜与灯：浪漫主义文论及批评传统》，北京，北京大学出版社，2004。
- [35] [36] [37] [38] [39] [40] [41] [42] 韦恩·布斯：《小说修辞学》，南宁，广西人民出版社，1987。
- [43] 西摩·查特曼：《故事与话语：小说和电影的叙事结构》，北京，中国人民大学出版社，2013。
- [47] [49] [50] 赵毅衡：《符号学原理与推演》，南京，南京大学出版社，2011。
- [48] 罗兰·巴尔特：《符号学原理》，载赵毅衡编：《符号学文学论文集》，天津，百花文艺出版社，2004。

Edward Bullough Says the Reverse: On the Semiotic Theory of Aesthetic Distance

TANG Xiao-lin

(College of Literature and Journalism, Sichuan University, Chengdu, Sichuan 610064)

Abstract: Whether for Edward Bullough himself or the academic history, the theory of the distance of psychology is not only understood as an aesthetic attitude, but also mostly explored outside of arts or artistic text. Also their research path is nothing but the actual space distance. Once returning to the internal artistic sign, we may find that Edward Bullough says the reverse; not that the artistic aesthetic feel is determined by psychical distance, but that aesthetic attitude is determined by semiotic distance. In the final analysis, it is the “formal” distance that determines the psychical distance of the receiver, but not the other way around.

Key words: Edward Bullough; artistic sign; psychical distance; aesthetic distance; semiotic distance

(责任编辑 张 静)