

从物、符号构成的世界全域看文艺

——赵毅衡教授的“艺术符号论”述评

伏飞雄

摘要:赵毅衡教授的艺术符号论本身是一个体系,它内在于其精心构建的符号学大体系。自然物不能转换成艺术符号,而能转换成“审美符号”,并非所有的人造物、人造表意纯符号都能通过“艺术展示”转换为艺术符号。“艺术展示”定位艺术意图,有变相的“体制论”艺术论的嫌疑。我们主要从价值论层面定位文艺符号文本的“艺术意义”,文艺符号文本完全可以以文艺方式表达政治、社会、历史等“认知内容”,这些“认知内容”当然具有价值论意义上的价值,这与直接把文艺用于服务政治、社会、历史等现实实用意义不一样。

关键词:赵毅衡;世界全域;文艺;符号;艺术展示

赵毅衡教授的《符号学:原理与推演》一书自2011年出版以来,引起了学术界的广泛关注,不少学者撰文评述该书。目前,该书的大陆版售罄(2012年出了台湾版),已经再版。但是,至今没有人对他的艺术符号论做系统的考察。笔者以为,这一部分颇值得学界考量。一则,这一部分思路新颖,立意宏阔。作者完全是从“事物—符号”所构成的世界全域在审视文艺,在其所建立的颇具创见性的符号学体系中解释文艺。简言之,这一部分隐藏着一个富于逻辑的体系。二则,这一部分论析独到,新见迭出,但也留下一些需要进一步思考的问题。

论文评述了赵毅衡教授艺术符号论的新颖独特之处,也提出了笔者的一些困惑,并尝试性给出我们的理解。

赵毅衡教授艺术符号论的最大特色,在于他完全从“事物—符号”所构成的世界全域在审视文艺,在他所精心创建的符号学体系中寻找文艺的“方位”。

首先,作者对物与符号作了规定。

符号不等于物,这是符号学家们的共识。但是,“物”(thing)这个提法却不利于符号的规定,因为行为或事件都可以成为符号,比如一场表演、一个眼神、一个梦、一首歌等等(这里不涉及作者对“非物质”符号的讨论)。于是,作者把“物”修改为“事物”(entity)。事物要经过符号化携带意义后,才变成符号,准确地说是变成符号载体(“符号化是给某种载体以意义”),从而行使表意的功能。简言之,符号是

“‘符号载体’(sign vehicle)的感知与其携带着的意义之间的关系”^①。反过来,符号也可“降解”为物,行使物的使用性功能。这样,物与符号就构成一个“符号—使用体”(sign—function)。一般情况下,“符号—物”都是一个在物的使用性与符号表意功能之间作偏移程度不一滑动的混杂二连体,很少只具使用性的物,或只具表意性功能的符号。

其次,对“事物”、“物—符号”构成的世界全域进行“分节”。根据符号的物源与意义的关系,作者首先分出两大类:自然物或事物(岩石、地震),与人造物或事物(石斧、食品、打斗)。自然物,原只具使用性,但可在被人类意识符号化后成为携带上意义的符号(载体)。人造物又分两类:为使用而制造、原只具使用性的人造物,它“被认为携带意义时”,可成为符号(博物馆里的石斧);以及完全为了表达意义而人工制造出来的“纯符号”(文艺、姿势、游戏)。“纯符号”再分为表达实用意义的“实用表意符号”,与表达非实用性的艺术意义的“艺术表意符号”。这样,此两类事物、三种符号,构成了世界的全域,如下表^②:

1—1 自然物 (使用性)	1—2 自然物→实用意义符号	
2—1 人造物 (使用性)	2—2—1 人造物 实用意义符号	2—2—2 艺术意义符号

作者强调指出,这不是简单的符号分类,而是对事物、符号—物在不同语境中所表现出的不同功能进行区分。因此,与其说分为上述两类物、三种符号,不如说区分为五种

功能。

作者认为,在一定的接收方式中,世界中的每一件东西都可以在上述五种功能中很自然地转换。这样,由物之使用功能与符号表意功能混杂而成的“物—符号”二连体,就可演变成“物—表实用意义功能的符号—表艺术意义功能”三连体。此三者分别构成如下的图式:

物=使用性(十实用表意功能十艺术表意功能)

实用符号=(使用性十)实用表意功能(十艺术表意功能)

艺术符号=(使用性十实用表意功能十)艺术表意功能^③

对于这三个简图,作者有个说明:括号中的部分表示“有此潜在可能,只是暂时被遮蔽或暂时搁置,在适当语境中又可以复现”。围绕笔者的论题,可做如下解释:(1)物(事物)、实用符号都可以在适当语境中成为具有艺术表意功能的艺术符号,比如一双用来取食的筷子(物—使用性)、或者表“中国习俗”的筷子(表实用意义的符号),挂在墙上展示,就成为表达艺术意义的艺术符号;(2)艺术符号的艺术表意功能,则是在悬置它的物性载体的使用性与所传达政治、社会、文化等实用意义的前提下体现出来的,比如,《诗经》的艺术表意功能,就在“兴观群怨”之外^④;(3)当然,艺术也可以被用于表实用意义,甚至降解为只具使用性的物,例如国歌用于金牌授奖仪式(表实用性的仪式意义),印有文字或类语言符号的文学书页,可以用来擦桌子。

如此看来,赵毅衡教授的艺术符号论本身就是一个富于逻辑的体系,这个体系内在于他的符号学大体系。无疑,这个体系异常简明地勾勒出了“艺术表意符号”在其与“事物”、“实用表意符号”所构成的世界全域中的功能性方位,准确地说,勾勒出了它们三者在这个全域中各自完整、基本的“功能结构”或“意义结构”,它们之间的关系与可能存在的转换。简言之,作者并非孤立地,以简单寻找文艺本质的“本质论”方式在理解文艺。这可能就是作者所倡导的“开放概念”、关系论的文艺符号论。在笔者有限的阅读中,论述艺术的这种方式,这种艺术理论本身,还是第一次见到。

另外,作者的论述过程始终充满理趣,说理、例证平实有力,理论建构与当代符号现实阐释相映成趣,重要的是,亮点(新见)频出。所有这些,无论是对他的符号学大体系,还是他的艺术符号论小体系,都提供了非常有力的支撑。这里只强调一下几个亮点。上述第一个“亮点”,把“物”修改为“事物”,使以动作或行为、声音等为载体的艺术符号得以纳入上述图式。第二个亮点,从功能着手符号—事物的分类,为上述“三连体”之间的转换奠定了理论基础——是否艺术只在于符号功能的转化,并非一定有一个绝对的艺术符号存在。作者就强调,“实用意义符号,与艺术意义符号,两者的区别不在符号本身,而在于接收者如何解释”^⑤。另外一点也值得提出来。作者在分析意义的实用化时强

调“实用化只是程度区分,并非有绝对界限。这无疑为半实用化艺术的艺术类型的存在留下空间。甚至,为反思“纯艺术论”也提供了理论基础。高建平教授通过艺术史考察就认为,“纯而又纯的艺术是不存在的”^⑥。应该说,这种情况自古而然(仪式),而当代社会勃兴的工艺美术,尤其是日常生活“泛艺术化”的现实(城市绿地安排、旅游景点规划等),则更是如此。现实如此,理论就应正面立论进行有效解释,而不是一意孤行。

二

但凡创建性探索,都会引发一些疑问,留下一些困惑。笔者以为,赵毅衡教授的艺术符号论,也留下一些可做进一步讨论的问题。

作者的艺术符号论,实际上就浓缩为上述三个简图。单就这三个简图来说,看不出什么问题,作者说得很清楚,括号中的部分只是表示可能性。但在作者的具体解释中,这些可能性在事实上完全变成了现实性,即它们都可自然地转换。然而,笔者深入考察发现,这种说法只对第三个简图充分有效,即艺术符号完全可以转换成表实用意义的实用符号,甚至降解为物。而对于第一、第二个简图来说,这种说法会遭遇相当的困难。我们逐个考察一下。

困难一:自然物能不能转换成艺术符号?

在书中,作者对“艺术”一词做了语义考察,明确了它在中西文中“人工技艺”的基本含义,进而对艺术做了明确规定,“艺术作为非自然符号”^⑦,它是“人工制品纯符号”。这样说来,就不存在笔者提出的这个问题了。但是,作者又同时指出自然物可以成为艺术符号,只是它必须经过“艺术展示”。作者认为,张家界的山岭,在旅游观景台前展示(也就是旅游时观景)就成了艺术。因为,它“已经不是一件纯天然物,而是一件加入了艺术意图的物品”^⑧。笔者以为,作者在这里已经“偷换了概念”:把自然物置换成了完全未经“人化”的“纯天然物”。我们暂且不管这个“艺术展示”本身的内涵,只想想看,旅游时观景,谁会认为眼前的张家界山岭不是自然物?

在笔者看来,自然物是不能转换成艺术符号的。这是我们赋予艺术基本规定的逻辑。那如何看待人们把大自然看成艺术品这种现象呢?赵毅衡教授的解释是“比喻”。这符合人类思维的“修辞性”习惯。我们有表动词意义的艺术创作,有表名词意义即作为艺术创作结果的艺术品,也有赋予事物性质、状态和特征的形容词“艺术的”、“艺术性的”。前两者,行为或对象,意义基本确定,后者则往往具有比较强的主观性。而人类的比喻修辞思维,往往就喜欢在形容词上做文章。但是,比喻就是比喻,它是“似”、“好像”,而不是“是”。这决定了不能把两种对象划等号。也就是说,人们的这种习惯性看待,只是一种“修辞”,而不是说,自然就是或成了艺术。关键还在于,这种现象本身反映了汉语学界长期以来存在的混淆:把“审美”混淆于艺术。人类对自然美景的赏玩,是一种脱离日常功利的纯观赏直感体验,属

于“美感体验”。这种体验也可以发生在我们对艺术的把玩中,但决不等同于“艺术体验”,它是一个外延大于艺术的概念。由此,我们倒似乎可以得出这样的图式:

自然物=使用性(十实用表意功能十审美意义功能)

困难二,是不是所有的人造物(事物),包括实用性表意纯符号,都可以转换成艺术符号?

在作者的解释中,只要经过“艺术展示”,都是可以的。

先说人造物件。我们设想一下:把一些生活垃圾,或者就是日常生活中任意一个物件,比如梵高用于作画的那双粘满烂泥的农妇的鞋,直接放到名为“艺术展示”的橱窗里,会不会被人们认为是艺术品?再说实用性表意纯符号。想象一下,有谁会在“文学”这种“型文本”的压力下,被“询唤”到文学接收者的地位上,从而把完全失效的古代法律文书,或者就是任何表实用意义的文本,比如政治宣传、家谱记载,当成文学文本来阅读?

答案恐怕不容乐观。一则,它不符合人们的生活常识,这些常识往往就与“型文本”规范意识相关;二则,人类总有这样那样的禁忌;三则,这里的“艺术展示”依然是一个成问题的概念——这个问题比较复杂,放在下文集中讨论。

另外,“人造物=使用性(十实用表意功能十艺术表意功能)”这个图式,对于以语言文字为载体的文学来说,尤其存在转换的困难。

作为工具使用的物,注定无法转化为直接用人造纯符号表达意义的文学符号。那么人为“事物”呢,比如自古以来与日常生活、劳动联系在一起,为调节生活、轻松劳动的口头传唱或吟诵?也只能说具有虚构倾向的能转换,其他就难说。文学与艺术都属于其假定异常明确的意义构造、表达方式,即非实用性与虚构性。但是,文学的虚构表达模式相对来说容易识别一些,因为它直接使用语言符号来传达意义。这也是文学在当代较少引起像艺术那样争论的一个原因(狭义艺术载体的非直接语言文字性,导致其意义表达模式与艺术标签之间一定程度的分离性)。

三

我们已经看出,上述“困难”主要源于作者强调的“艺术展示”。它的涵义到底是什么呢?

作者认为,它是这样一种社会性符号行为:画廊、经纪人、艺术节组织者等组织一种名为“艺术展示”的展示,邀请观者把展品当做艺术品来观看^⑩。其内涵、逻辑是:“艺术展示”启动了社会文化中的艺术体制,即一整套伴随文本,使观者在这种语境中遭遇“艺术型文本”的压力,用对艺术的期待或者被迫使把展品当艺术品看待。这个过程,也就是观者被艺术体制“询唤”到艺术接收者地位上来的过程。

显然,这是一种作者所倡导的“开放概念”论的艺术观,

它与“体制—历史论”艺术观相互补充。艺术史传统生成艺术体裁(“型文本”),成长于艺术史传统中的“艺术世界”根据艺术“型文本”范型制定艺术评价体制,开放、以创新为天命的艺术,又不断调整已有的艺术“型文本”范型、艺术评价体制。如何调整呢?就是顺应文化发展所带来的接收符码的不断变异,开放艺术“型文本”(体裁)接受解释的方式,比如用艺术方式去接受解释一些与艺术“型文本”有某种关联的文本,通过把它们解释成艺术的方式,丰富艺术型文本的范型。

从笔者的归纳来看,“开放概念”论艺术观的确是一种有较强逻辑、动态性的艺术观。但问题在于,这里有两点并没有说清楚:第一,接收符码的变异到底是怎样一种变异?第二,被解释成艺术的文本与艺术型文本之间到底构成怎样的关联?而这种艺术论的核心则在于:用已有的艺术“型文本”范型去解释体裁归属待定的文本。那么,这种艺术观还是绕不开一个根本问题,最初的艺术型文本是怎么规定出来的,即怎么定义艺术的。

这也是笔者想对作者的“艺术展示”提出的问题。作者所说的“艺术展示”,既不是鉴别展品是否是艺术的活动,更不是寻求艺术定义的活动,只是观者运用已在艺术传统中形成的艺术观念把展品解释成艺术品的活动。从这个意义上说,甚至从实质上说,作者在这里所做的,仅是对“艺术展示”活动本身的解释。它是否有效,恐怕难以确定(“艺术展示”还不是一般意义上的“语境意义论”,况且后者也有意义不确定的一面)。对某物是否艺术的界定,从根本上说涉及到我们对艺术本身的理解。作者认为,是“艺术展示”决定艺术意图的定位,而不是传统意义上的艺术家的创作——艺术家只是“其作品被展现为艺术品的人”。这实在是一种变相的体制论艺术观。

但是,联系作者的整个符号论体系,笔者倒是认为,这个“艺术展示”隐藏了作者的一种艺术观:“无用即艺术”。这内在于他对意义类型所做的基本划分。他把意义划分为表实用功能的意义,即实用意义,与表非实用功能的意义,即艺术意义这样两种类型。在他看来,没有实际目的的意义,即艺术意义^⑪。按照这个逻辑,“艺术展示”就是:使展品完全失去物的使用性,失去实用表意功能,从而成为“艺术”。

也就是说,这样来理解作者的“艺术展示”,或许还有些说服力。但问题在于,表非实用功能的意义是否就只是艺术意义?这个问题,已在上文论述自然物可转换成审美意义的符号的讨论中得到部分解决。我们已经提到不等同于艺术意义的,同样表非实用意义功能的美感意义。实际上,人类许多超日常实用功利的体验、行为或活动,都不能简单划归为艺术。比如,自由游戏、对大自然种种景观作纯粹观赏的种种体验、纯哲学的思考,甚至对意义本身的体验,等等。我们可以说艺术无用,但并不能反过来说,无用即艺术。

讨论到这里,一个核心问题已经无法回避,那就是作者

到底是怎么定义艺术的?毕竟,作者是在系统地建构他的艺术符号论。

与艺术哲学史上种种正面定义“艺术是什么”的思路不同,作者是以否定的方式,从符号意义论的角度讨论“艺术不是什么”,比如前文已经提到的对艺术符号的基本规定,“艺术作为非自然符号”,“艺术符号的非实用意义”等等。在作者看来,正面定义艺术的方式,最终“都会遇到解释不了的艺术现象,都会落入以偏概全,结果无法作为定义立足”。当然,完全以否定的方式讨论概念,一则自身难以展开,二则从逻辑上说无法给予概念任何直接的规定。因此,作者还是先验地、提示性地借用了学术界已达成共识的对于艺术之“艺术意义”的理解(所谓艺术,就是指作者上述图式中表艺术意义功能的部分):他正面强调了康德的“艺术无功利”论,提到音乐的纯艺术作用在“非功能”语境如独处静心时听音乐时才能出现,提到作为商品的衣服之“美观,色彩,与体态的配合”这一部分所体现出来的艺术表意功能^⑩。

在笔者看来,这对于理解艺术符号的“艺术意义”来说,还是不够的。关键是,笔者发现,虽然作者是从意义角度来解释艺术,但由于对意义范畴本身的理解不够明确,导致了他的艺术符号意义论的讨论有些模糊。

四

符号学就是意义之学,从符号意义角度讨论艺术,无疑是一个明智的选择。作者这样定义“意义”范畴:意义就是一个符号可以被另外的符号解释的潜力,解释即意义的实现。^⑪很明显,这是一种形式论的定义。它的确简单清晰,但对艺术符号意义的讨论来说,适用性非常有限。事实上,作者对意义范畴的理解与使用,多少显得有些模糊。

考察意义范畴,我们发现,它的“含义”至少涉及两点:表“意思”、“含义”义,表“作用”、“功能”、“价值”义。现代汉语这样解释“意义”一词:①)语言文字或其他信号所表示的内容(事物所包含的思想、意思和道理);②)价值;作用^⑫。在英文中,meaning一般的“含义”,除了指“表达式”“字面”所表达的东西外(总是与“涵义”、“内涵”以同样的方式被使用),还指人的生活规划与目标——它赋予生活以“意义”^⑬。而signify与significance同源,前者表非直接“含义”的“意蕴”,后者表“有意义的”,也就是“有重大意义的”或“有价值的”之意。两者相互关联。在德文中,Bedeutungsarmheit和Bedeutung同源,前者表示“意味”,后者则表示“价值、重要性、含义”等^⑭。

而以上两种“含义”,都有着深厚的哲学基础。先说第一种含义。在胡塞尔那里,具有奠基性的意向性意识行为,当然是感性直观——对在意向意识中某些凸显出来的一堆感性材料的感性直观。但是,它还不是确切意义上的认识行为。确切意义上的认识、完整的认识,是“含义意向”(意指)在直观中的充实,即“含义充实”,认识论所感兴趣的必定是那些仅仅在含义体验和充实体验本身的内涵中,并

且作为本质之物被指明的东西”^⑮。只有语言符号化的“含义充实”(与“含义意向”一道),才真正赋予一堆感觉材料一个统一的意义,从而使一个对象能够对意识成立(胡塞尔:“所有实在都是通过意义给予而存在”)^⑯。在胡塞尔看来,语言符号的意义来源于思想,即为其奠基的意向行为的意向内容^⑰。这就是学术界所说的观念论的意义理论。

再说第二种含义。狄尔泰认为,人的生命是一个有机整体,理解、意图、目的、价值(“有意义”)、经验、历史等等就是这个有机整体的“构件”,而“意义”这个范畴则是连接这些“部件”与生命整体之关系的“枢机”或“纲”^⑱。“意义”首先出现在与生命理解过程的关系中。这种关系从本质上说与语法关系有所不同——通过生活的各个部分对心理内容的表达,不同于运用一个语词对意义的表达”。

“意义”无疑构成经验、历史之间的联系,经验(包括历史经验)的连贯性是由“意义”这个范畴造成的。“意义”自然与人类的意图、目的或价值发生必然的关系,“意图”必然关联“目的”——人们既通过某种历史形式看待意义,也在生命所具有的各种确定无疑的价值观念之中寻求这种意义”,反过来,人类生命的“有意义”、“重要意义”(“有价值”)必然存在于某种意义脉络之中。总之,“意义”这个范畴所包含的关系,界定和阐明了我们所具有的、关于我们的生命的观念”,它是生命本身所特有的范畴——生命本身所内在固有的东西,是人类领悟生命的方式。海德格尔进一步发展了狄尔泰这种“意义”观。他首先把“意义”理解为“可理解性”,即“理解”本身,理解与话语的“分环勾连”同构,而“意义”成就这种“分环勾连”,它本身是“理解的展开状态的生存论形式构架”:在理解着的解释加以分环勾连的东西中必然包含有这样一种东西——意义的概念就包括着这种东西的形式构架”,只要理解和解释使此在的生存论结构成形,意义就必须被理解为属于理解的展开状态的生存论形式构架”^⑲。进一步,他把“意义”理解为人之“在世存在”的筹划。这种筹划,具有“何所向”的目的与价值选择。

如果说胡塞尔从认识论的角度于知识的明见性中阐明了意义的认知内容的话(还主要限于逻辑之域),那么,狄尔泰、海德格尔则从本体论的角度于人的生命形式、存在结构的考察中,追问了意义与人生目的、价值的内在关系。

实际上,意义范畴的这两个维度是内在融合的——上述海德格尔的意义论就体现了这一点。杨国荣教授在《意义的意义》一文中对此做了较为充分的阐释^⑳。在他看来,人之“成己成物”的过程,就是“意义”的生成过程。在这个过程中,“人类关心‘是什么’与‘意味着什么’这样两个层面的问题。前者关乎人类对‘实然’的理解与认知,其‘意义’涉及逻辑上的‘可理解性’,‘意义内容’体现为‘认知的内容’。这是理解—认知之维的意义。后者关乎人类所追求的目的与理想(‘如何’、‘应然’),其‘意义’更多呈现为价值的内涵(从成己与成物的目的性之维看,有意义就在于有价值”),同时涉及到功能、作用等(‘与之相关的有意义’,宽

泛地看,也就在于对成己与成物过程所具有的价值、作用或功能”。这是价值之维的意义。关键是,此两者并不决然分离。在广义的认识过程中,认知与评价无法彼此相分,而价值的意蕴中也相应地渗入了可理解的认知内涵”。

如此看来,我们既可以从认知—理解层面,也可以从目的—价值层面,对(文艺)符号的“艺术意义”做出解释。同时,我们也理解了作者在论述艺术符号时,为什么可以交替使用“意义”、“功能”、“价值”等术语,以及它们各自在具体语境中的“含义”,比如作者从意义—功能角度对符号进行分类,直接指出艺术符号所传达的政治、社会、文化等实用意义,主要从功能角度说符号的“艺术意义”(作者提到“非功能语境”也表现出其理解模糊的一面)等等。

文学艺术,属于主要从目的—价值层面来定义的话语类型。因为它侧重于人类的终极目的与理想,追求不同于“工具价值”的“终极价值”(“工具价值”,指服务于社会现实日用的价值,是一种“为他”的外在价值;“终极价值”,是一开始就超越“有没有用”问题,使“工具价值”获得工具性、衡量一切东西有没有用之最终标准的、自为的、内在性价值^②)。实际上,所谓文学艺术所表达的“人文意义”,也就是从这种价值层面(终极价值)来说的。从直接的意义表达层面,我们无法区分哪种意义才是或不是“人文意义”,即并不能简单说文学语言文字直接表达的“涵义”不具有“人文意义”,而语言文字“言外”之“意味”才指向超验精神的境界的人文意义^③。

具体来说,(文艺)符号的“艺术意义”,表现为一种无用的(非实用的)作用或功能,表现为对文艺本身进行“艺术体验”的价值,表现为人们在这种艺术体验中其心灵、精神境界的自由提升。

从“认知—理解”层面理解符号的“艺术意义”,笔者以为,涉及到一个基本区分,即以文艺方式所表达的政治、社会、历史等“认知内容”,即“意义”,与文艺直接被用于服务政治、社会、历史等现实实用意义的区分。没有人能说文艺不能表达这些意义,相反,似乎也没有哪种文艺一点都不表达这些意义。孔夫子的问题只在于,他直接从服务其“儒教”实用目的来解释《诗经》,即“兴观群怨”。同时,从这个层面理解文艺,还涉及一个根本问题,文艺符号文本所表达的“认知内容”是否具有“认知价值”。有学者曾认为,把文艺理论置于哲学认识论的基础之上,可以说是找错了家门,安错了基座”,认为“艺术从根本上来说不属于认知—真理系统,而属于价值—感情系统”^④。现在看来,这种说法一则混淆了理论研究(理论、方法、认识形式)与文艺表达(创作、作品)^⑤,二则混淆了虚构性文艺话语的真理认知与非虚构性话语的真理认知在认知方式与内容上的差异,三则割裂了认识论与价值论的内在统一性。有谁会否认海德格尔对梵高油画《农鞋》所蕴含的存在真理的释读呢^⑥?众所周知,海德格尔甚至最后走向了以“诗”(道)、向“诗”(文学)

探问真理的不归路。

另外,笔者以为,文艺符号的“艺术意义”,应该是符号发出者的意图意义、符号文本的文本意义与接收者的释读意义三者的统一。芬兰符号学家塔拉斯梯(E. Tarasti)就强调,文艺作为一种“行动”,而非纯直感性的、偶发性体验“事件”,它总有行动元(主体),我们应该对这符号发出者所思所做进行探讨^⑦。毕竟,符号发出者的主体意向,无论是从其意向意义的解释层面,还是从其主体伦理层面来说,都是不能完全忽视的,我们把符号意义解释的权力全部交于接收者,也会导致解释暴力。

最后,需要指出的是,与其说笔者解决了赵毅衡教授艺术符号论中可能蕴含的疑问,不如说抛出了这些疑问。但愿一些问题能得到深入的讨论。

注释:

①②③④⑤⑦⑧⑨⑩⑪⑫赵毅衡:《符号学:原理与推演》,南京大学出版社2011年版,第25页,第30页,第307页,第306页,第28页,第303页,第304页,第304—305页,第39页,第306页,第2页。

⑬高建平:《全球与地方:比较视野下的美学与艺术》,北京大学出版社2009年版,第181页。

⑭《现代汉语词典》(第5版),商务印书馆2005年版,第1618页。

⑮Nicholas Bunnin and Jiyuan Yu: *The Blackwell Dictionary of Western Philosophy*, blackwell, 2004. p417, p919.

⑯⑰[德]狄尔泰:《历史中的意义》,“译者前言”,艾彦、逸飞译,中国城市出版社2001年版,第29页,第13—62页。

⑱[德]胡塞尔:《逻辑研究》(第二卷)“第一部分”,倪梁康译,上海译文出版社1998年版,第155页。

⑲倪梁康:《胡塞尔现象学概念通释》,三联书店2007年版,第76页,第81页,第436—440页。

⑳参见郑辟瑞:《胡塞尔的意义理论》,中国社会科学出版社2012年版。

㉑Martin Heidegger, *Time and Being*, Trans. John Macquarrie & Edward Robinson, Southampton: The Camelot Press Ltd, 1962. pp. 192—193.

㉒杨国荣:《何为意义:论意义的意义》,《文史哲》2010年第2期。

㉓翟振明:《论艺术的价值结构》,《哲学研究》2006年第1期。

㉔汪正龙:《文学意义论》,南京大学出版社2002年版,第5—48页。

㉕黄海澄:《艺术价值论》,人民文学出版社1993年版,第24页。

㉖参见黄玉顺:《超越知识与价值的紧张》,四川人民出版社2002年版。

㉗[德]海德格尔:《艺术作品的本源》,《林中路》,孙周兴译,上海译文出版社2008年版,第15—17页。

㉘Eero Tarasti: *In the Search for Aesthetic Experience*, 载《中国符号学研究》第3辑。

(作者单位:宜宾学院文学与新闻学院)

责任编辑 黄莲