苏珊·朗格的"现代模仿说":艺术是人类情感的象形符号

黄应全

摘 要: 关于苏珊·朗格的艺术观,汉语学界虽有无数研究,但多有浮泛不精之嫌。受乔治·迪基把朗格学说称为"现代模仿说"启发,本文试图对其核心主张作一重新解释。本文首先介绍朗格独特的符号理论,然后重新解释朗格的艺术定义,最后介绍一些英美学界对朗格艺术观的理解和批评。本文认为,朗格艺术观表面上看似乎是以符号论为基础对模仿说、表现说、形式说、幻象说、直觉说等已有著名学说的一种杂糅拼凑;但实际上,朗格虽然的确巧妙地调和了诸多既有学说,但其核心观点却是非常明确清晰的,即艺术是人类情感的象形符号。

关键词: 话语性符号;呈现性符号;象形符号;形式;表现;生命逻辑
中图分类号:B83 - 069 **文献标识码:**A **文章编号:**1004 - 9142(2018)05 - 0101 - 10

苏珊·朗格艺术观是对再现说、表现说、形式说、幻象说、直觉说等著名学说在符号论(以及格式塔心理学)基础上的一种综合。在朗格那里,说艺术是再现,说艺术是表现,说艺术是形式,说艺术是幻象,说艺术是直觉,彼此没有任何矛盾。沟通这些学说的基础乃是符号论(以及格式塔心理学),把艺术(作品)归结为一种与"生命形式"异质同构的特殊符号,即情感象形符号。

一、朗格的符号论

众所周知,朗格艺术观的基础是她的符号论,美学只是其符号论哲学的一部分。因此,我们先来看看朗格的符号论。

1. 人的本质在于"符号转化"

收稿日期:2018 - 02 - 02
作者简介:黄应全,男,四川丹棱人,首都师范大学文学院教授、博士生导师,哲学博士。(北京 100048)
基金项目:本文系北京市属高校高水平创新团队"文艺美学"团队项目成果(项目编号:IDHT20170514)。

虽然朗格否认她的哲学是唯心论的①,但从总体上说,朗格继承的依旧是笛卡尔以来西方现代哲学的基本思路,主张一切皆人类建构,相信不存在离开人的世界,认为人只生活在人自己创造的世界里。朗格不同于笛卡尔、康德等人之处仅仅在于在这种思路中加入了"符号论转向",把意识中心论变成了符号中心论:不再主张心灵直接建构了世界而是主张心灵通过符号建构了世界。人的心灵本质上(naturally)就是符号性的,这是朗格一系列成熟期著作(从《哲学新解》到《心灵:论人类情感》)的核心观点,也是其一生哲学的基本信条。

在《哲学新解》中,朗格用"符号转化"(symbolic transformation)作为表示人类行为根本特征的概念。她认为,虽然唯心主义所假定的那种先验的"人类精神"并不存在,但的确存在"作为一种自然行为,一种高级神经反应形式,一种把人与其他动物区别开来之特征的符号转化功能"②。朗格显然继承了卡西尔"人是符号动物"的基本观点,用符号活动作为人与其他动物区别的标志。"符号转化"一语意味着朗格假定了一种符号化之前与符号化之后的区分,人类通常已经不再处于符号化之前而是处于符号化之后,因为只要人类存在,符号化即符号转化活动就已经在持续不断地进行之中。因此,在朗格看来,我们通常并不是在与感觉打交道,而是在与符号和意义打交道,我们通常并不直接拥有经验,而是只拥有被符号转化之后的经验。

2. 符号与信号,概念和抽象

朗格从卡西尔那里继承的关于符号与信号有本质区别的观点更具体地说明了她关于人的本质在于符号转化的含义。朗格在其成熟期区分了记号(sign)、信号(signal)、符号(symbol)③,所有信号和符号都是记号,但信号与符号属于具有本质区别的两种记号。朗格认为凡记号都必须包含三种基本成分:(1)标记(term):某个处于适当关系网络中的东西(朗格认为标记不能孤零零地存在,只能在与其他标记之间的关联中存在)。(2)对象(object):被意指的东西。(3)主体(subject):使用标记的人,解释者(朗格认为,记号必须对某人而言才能说有无意义,无论信号还是符号都是对人而存在的)。朗格认为,符号与信号的基本区别是:"信号是某种引发行动的东西或指令行动的手段,符号则是思想的工具。"④符号不会像信号那样直接引发对象在场时当事人适当的反应性行为。她举例说,如果我说出"拿破仑"三个字,你不会就像我正在给你引介拿破仑似地向这个欧洲征服者下跪,你此刻仅仅是在头脑中想到拿破仑这个人而已。如果我提到一个我们共同熟悉的人如史密斯先生,这可能会导致你谈起某些他在场时你反而不会谈起的他"背后的"东西。因此,史密斯先生的符号即他的名字引起的却是一种仅适合于他不在场时的行为。"符号与信号的根本区别是一种联想上的区别,以及由此而来的经由第三项即主体对意义功能的使用上的区别,信号把对象宣示于他,而符号则引导他去思考对象。"⑤

具体点说,朗格认为,符号与信号的不同主要在于,符号在三项之外加上了第四项:概念(conception)。信号是:主体+标记+对象,符号则是:主体+标记+概念+对象。朗格说:"符号不是其对象的替代,而是对象之概念的载体。思考某物或某情境与明确地'对之作出反应'或意识到其存在是完全不同的事情。在谈论事物的时候,我们拥有的是关于它们的概念而不是它们本身,是概念而非事物才是符号直接意指的东西。"⑥朗格的意思是,符号并不直接与事物相关,符号必须首先与概念相关,然后才能与事物相关。这里包含一个朗格的基本观点:符号行为必须以概念行为为基础。

那么,什么是朗格所说的"概念"呢?朗格明确说过,她所说的是 conception 而不是 concept。但实

① 朗格说:"然而,我并不相信一种对实在的唯心论解释是承认艺术为一种符号形式所必需的。"Susanne K. Langer, Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1942. P. xiv.

② Ibid.

③ 记号、信号、符号的三分法并非朗格在《哲学新解》写作时就已清晰采用的,而是朗格后来才意识到的"更好"分法。

④ Susanne K. Langer, Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1942, p. 63.

⑤ Ibid., p. 61.

⑥ Ibid., pp. 60 - 61.

际上,要理解朗格的"概念",必须同时兼顾 conception 和 concept,二者之间的关系乃是具体与抽象、特殊与一般的关系:"concept 是体现在 conception 中的抽象形式。"①一方面,正如骨架永远是与血肉连成一体、永远只存在于血肉之中的一样,一般的概念(concept)并不实际存在,实际存在的只是具体化到注意、感受、想象等实际心理行为中的特殊概念(conception)。(这让人联想到皮尔士的 type-token 关系)。但另一方面,一般的概念(concept)毕竟是核心,所有特殊的概念(conception)都必须围绕它旋转。因而,准确理解朗格那个一般意义的概念对于理解她的全部学说都有至关重要的意义。朗格说:"一个概念(concept)就是一个符号真正要传递的全部东西。"②

朗格举过的一个例子非常有助于说明其"概念"(concept)的含义。同一所"房子"可以呈现在下述这些符号③中:(1)一张照片;(2)一幅绘画;(3)一幅铅笔素描画;(4)一幅建筑师的正面图;(5)一个施工图表。在所有这些东西中我们都可以认出那同一所房子来,为什么呢?因为它们都包含着"同一种部分与部分之间的关系"(the same relation of parts),一种"根本的模式"(a fundamental pattern),这就是房子的"概念"(concept)。由此可见,朗格一般意义的概念指的是部分与部分之间的一种根本关系,一种根本模式。对于理解朗格美学而言,需要特别指出的是,朗格因此明确主张,这种意义上的概念就等于形式(form)。后文将谈到,概念即形式这点对于理解朗格艺术观中的形式说非常重要。

与符号基于概念说相应,朗格提出了另一个对于其全部学说都极为重要的观点:人类的符号能力基于人类的一种独有能力即抽象(abstraction)的能力。因为,符号真正传达的是概念,而概念乃是抽象的结果。朗格认为,人类理性的基础是抽象的观看(abstract seeing)。抽象的观看乃是在不同性质的事物之间看出相同的关系模式或结构,亦即看出概念或形式。朗格认为,抽象不等于概括,不仅科学的基础是抽象,其他活动,如宗教、仪式、神话乃至艺术,其基础也是抽象。所有符号活动的基础都是抽象。

3. 话语性符号与呈现性符号的区分

朗格符号论的另一个核心观点是坚持可言说符号与不可言说符号的区分,此即他所谓"话语性符号"(discursive symbol)与"呈现性符号"(presentational symbol)的区分。这一区分是其艺术观不可或缺的基础,因为艺术在朗格眼里便是最典范的呈现性符号。

这一区分的基础是语言的局限性。朗格认为,语言不足以传达所有的人类经验。朗格和卡西尔两人都把符号分为两大类,朗格不同于卡西尔的地方在于:卡西尔两大类符号的区分并不以两大类传达对象的区分为前提,而是基于同一类传达对象不同层面的区分;朗格两大类符号的区分则直接假定传达对象本身分为性质不同的两大类,坚持两种不同的基本对象需要两种不同的基本符号形式。(这一点乃是何以卡西尔只是认为"艺术 = 纯形式"、朗格却可以提出"艺术 = 形式 = 表现 = 再现 = 幻象 = 直觉 = ……"的根本原因。)我们可以简单地说,在朗格看来,全部传达对象分为"粗的"和"细的"两种,适合于传达粗犷对象的不适合传达细腻的对象。语言式符号适合传达粗犷的对象,但不适合传达细腻的对象。这不只是传达媒介的局限问题,传达媒介的局限本身来源于作为符号活动基础的概念能力的局限。朗格说:"我并不相信存在一个非物理的或不在时空中的世界,但我真的相信在我们经验的这个物理的、时空的世界中存在某些不适于语法式表达框架的事物。但它们并非一定是些盲目的、不可思议的、神秘的事态,它们仅仅是些只有通过某种非话语性语言的符号框架才有望得到思考的东西。"④

朗格认为,人类最基本的经验即感官经验便是一种非话语的符号形式。值得注意的是,朗格把我们与"外界"直接打交道的经验形式即感官经验也视为一种符号形式,主张感官经验本质上也是符号性的。朗格的理由是,感官经验也以抽象活动及其结果概念(即形式)为基础。朗格根据格式塔心理学认为,我们的感觉器官从来不是被动的,而是具有选择能力和组织能力的。我们的接受器官倾向于把感觉

① Susanne K. Langer, Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1942, p. 61. 见注释。

② Ibid., p. 71.

③ 朗格认为,绘画等造型艺术作品也是符号,这与纳尔逊·古德曼的观点相似,但要早得多。

④ Susanne K. Langer, Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1942, p. 88.

领域组织成感觉材料的种类和样式,倾向于去知觉形式而不是接受纯粹的印象流。"这种对形式的无意识领会乃是一切抽象的原始根基,它又反过来成为理性的试金石。"[①]如前所述,把握形式就是把握概念,因而说感官具有对形式的无意识领会就等于说感官具有对概念的无意识把握,这就意味着主张感官活动无意识地包含了抽象活动。从而,感官活动乃是一种最原始的符号活动。

只不过,朗格强调,感官活动属于非话语性质的符号活动。朗格认为,"感性的概念"即"直接知觉的形式"提供了"真正的符号材料,理解的媒介"[②]。它们也可以进行复杂的链接组合,但这种链接组合不同于语言中的链接组合。朗格说,视觉形式如线条、色彩、面积等就像词语一样也可以进行复杂的组合。"但支配这种链接的规则完全不同于支配语言的句法规则。最根本的不同在于视觉形式不是话语性的。它们对其组成部分的呈现不是相继性的而是同时性的,因此决定一个视觉结构的那种关系是在一个单一的视觉行为中就被把握住的。"[③]语言的复杂性是受到限制的,视觉形式的复杂性则不受限制。语言对复杂性的限制制约了可说性观念的范围。"一种包含太多细微而联系紧密之组成部分、太多关系内关系的观念不能被'投射'为话语的形式:它对话语而言太微妙了。"[④]

朗格认为,语言作为话语性符号有三个基本特征:第一,必须有词汇和句法,必须存在相对独立的意义单元,它们按一定的句法规则结合在一起构成可表达新意义的复合符号。第二,必须或至少原则上能够构成一部词典,某个意义单元可以根据其他意义单元或意义单元组合加以界定。(亦即,语言是一种此意义根据其他意义加以规定的自我指涉系统。)第三,必须具有可翻译性,可以把一种语言翻译成另一种语言,虽然并不存在绝对精确的翻译。

呈现性符号首先就表现为以上三个基本特征的缺乏。以图画这种呈现性符号为例,第一,虽然也存在组成要素,但并不存在组成图画的独立意义单元,自然也就不存在按固定规则把独立意义单元构成具有新意义的复合单元这样的事情。呈现性符号包含太多的成分、太多的关系,不能把它分解为基本的意义单元。第二,图画没有基本意义单元也意味着并不存在可以使特定单元按其他有固定意义的单元来界定的词典。第三,图画也不具备可翻译性,不能把一幅画翻译成一尊雕塑。如果两个符号具有等价性的话,那么话语性符号的等价性可以存在于部分与部分之间,但呈现性符号的等价性却只能存在于整体与整体之间,因为图画的指涉(reference)属于"整体性指涉"(total reference),不像语言那样属于"普遍性指涉"(general reference)。一个语言符号可以应用于多个实例,但一个图画符号却只能是"个别对象的直接呈现"[⑤]。词语"三角形"可以毫无差别地适用于所有具体三角形图画;但没有两个画出来的三角形作为视觉形式是绝对一样的,总是存在细微的差别。朗格强调,话语性符号的呈现方式是相继的、线性的,而呈现性符号的呈现方式则是当下的、整体的。呈现性符号的主要特征之一就是"同时的、整体的呈现"(simultaneous, integral presentation)[⑥]。

朗格便是通过把艺术作品归结为这样一种呈现性符号来理解艺术的。

二、朗格的艺术定义

朗格可谓传统本质主义艺术观在英美世界的最后代表,她非常明确地试图建立一种囊括所有艺术门类的一般艺术理论。《情感与形式》便是这一努力的集中体现。朗格给艺术下过一个定义:"艺术是人类情感之形式的符号性创造。"[⑦]虽然这只是一个"尝试性定义",未把她的幻象说包括进去,但它已

① Susanne K. Langer, Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1942, p. 89.

② Ibid., p. 92.

③ Ibid., p. 93.

④ Ibid.

⑤ Ibid., p. 91.

⑥ Ibid., p. 97.

⑦ Susanne K. Langer, Feeling and Form, New York: Charles Scribner's Sons, 1953, p. 40.

经足够凝练,把她的表现说、形式说、符号说、创造说乃至乔治·迪基所谓"现代模仿说"都包括进去了。

1. 朗格的表现论:表现 = 例示性传达

卡西尔是否定表现论的,卡西尔认为艺术的本质是形式,即使涉及的是情感,艺术所呈现的也不是情感本身而只是情感的形式层面。粗略看来,朗格似乎与卡西尔完全一样,也强调艺术呈现的是情感的形式;但实际上,朗格与卡西尔有着根本的区别,朗格是坚决肯定表现论的,她明确主张艺术是情感的表现,并且认为艺术所呈现的就是情感本身而不只是卡西尔意义上的情感的形式层面。朗格并不否认艺术呈现情感的形式,但她认为情感与形式在艺术中并不矛盾①,艺术是通过呈现情感的形式来呈现情感本身的。朗格说:"一件艺术作品便是一种创造出来供我们通过感觉或想象去知觉的表现性形式,它所表现的乃是人类情感。"②

事实上,表现情感对朗格而言可谓艺术存在的最终目的,艺术的存在在根本上就是为了表现情感。朗格认为,艺术作为一种呈现性符号,正是由于存在一个被称为"情感"的"主观性"领域才产生出来的。当然,需要再三强调的是,朗格所谓"情感"(feeling),与克罗齐、科林伍德一样,是一个远比我们通常所谓"情感"(emotion)宽泛得多的概念,指"能被人感受到的一切,从生理性感觉,疼痛与舒服、激动与平静,到最复杂的情感,理智的紧张或有意识人类生活的稳定情调"③。朗格认为,这种广义的情感等于我们常说的"内在生活"。她说:"然而仍然存在大量具有可知性的经验,不仅仅是作为瞬间的、无形式的和无意义的冲动,而且是作为复杂生命网络的一个方面……即我们有时称为经验的主观方面或经验的直接感受的东西……这些东西感动我们的方式就像森林中的光线那样多种多样,相互交叉;当它们没有相互抵消时,便又聚集成形然后解体,冲突,爆发为激情,或变得面目全非。所有这些主观实在的不可分割的成分组成了我们称为人类'内在生活'的东西。"④朗格反复强调,语言不能传达这种意义的"情感":"众所周知,语言对于传达我们的情感本质而言是一种非常拙劣的工具。它只能命名某种含混而粗糙地思想的状态,而在传达永恒运动的样式、内在经验的模糊性和复杂性、思想与印象、记忆及其回声、瞬息的幻觉……这个方面的任何努力,都可悲地遭到了失败。"⑤因此,艺术产生于准确传达情感(内在生活或主观经验)的需要。如果把"语言"二字用作比喻的话(朗格是坚决反对把包括艺术在内的呈现性符号叫做语言的),那么朗格所谓艺术是情感符号的意思就是说艺术是情感的语言,因为正如语言的基本功能是传达一样,艺术的基本功能也是传达。在朗格那里,表现情感 = 传达情感。

朗格反对把表现等同于外露或发泄,认为表现情感不等于呈现情感的种种症状。她说:"我相信,艺术作品中的情感表现——使作品成为表现性形式的那种功能——根本不是症状性的","一个嚎啕大哭的婴儿所释放出来的情感要比任何一个音乐家释放出来的个人情感多得多,但我们不会到音乐厅里去听婴儿的嚎哭"⑥。"一件艺术作品乃是将情感(如前所述指广义的情感,即能被人感受到的一切)呈现出来供我们静观的,是使情感成为可看的或可听的,或者以某种方式通过符号成为可知觉的,而不是成为可从某种症状加以推导的。"⑦朗格又把呈现情感的种种症状意义上的表现等同于"自我表现",宣称艺术不是自我表现,艺术所表现的情感不是个人情感而是具有普遍性的人类情感。她说:"因此,一个艺术家表现了情感,但不是以一个政治家大发脾气或一个婴儿大哭和大笑的那种方式。他把实在的那些通常被视为无形和混沌之物的难以捉摸的方面构造成形,亦即他把主观领域客观化了。因此,他所表现的不是他自己的真实情感,而是他关于人类情感所认识到的东西。"⑧

---

① 朗格把她的美学代表作命名为"情感与形式"就是为了说明过去视为水火不容的表现论和形式论其实并非真正对立的,艺术既是情感的表现也是形式的创造。

② Susanne K. Langer, Problems of Art ,New York:Charles Scribner's Sons, 1957,p. 15.

③ Ibid.

④ Ibid.,p. 22.

⑤ Ibid.,p. 100.

⑥ Ibid., 1957,p. 25.

⑦ Ibid.,p. 25.

⑧ Ibid.,p. 26.

朗格本人或许认为她对自我表现的反对足以把她的表现论与克罗齐、科林伍德的表现论区别开来,但实际上在这方面她与克罗齐、科林伍德并无区别,克罗齐和科林伍德都曾明确反对把表现情感等同于呈现情感的种种症状,并且也反对把表现情感等同于表现艺术家的个人的情感(克罗齐主张艺术表现的是人类情感,科林伍德主张表现的是公共情感)。真正把朗格与克罗齐、科林伍德区别开来的乃是:她主张艺术所表现的情感不是主观情感而是奥托·巴恩斯所谓"客观情感"。也许说明客观情感论的最佳方式乃是借用中国古代嵇康的"声无哀乐论",音乐正好是朗格用来引入其一般艺术理论尤其是表现论的范例。嵇康主张音乐作品不包含哀乐,因为只有人可以哀乐,音乐的声音是物,不能哀乐。可以说,嵇康的理由是,情感必然是主观的,因而音乐不可能包含哀乐之类情感。朗格学说的要义之一恰恰在于主张"声有哀乐",因为她认可"客观情感"的存在。音乐乃至所有艺术所表现的情感不是主观情感而是客观情感。推而广之,在艺术中,情感不像克罗齐、科林伍德所主张的那样存在于人(无论是创作者还是欣赏者)的心灵中(科林伍德有时干脆称为存在于头脑中),而是存在于作为外物的艺术作品中。

朗格认为,巴恩斯对"客观情感"现象的揭示是极具启发意义的,但巴恩斯把客观情感视为外物所包含的一种性质(quality)却是错误的,所谓"客观情感"不是一种性质而是一种符号成分,即通常所说的符号的"意义"(meaning)部分。朗格强调,只有把艺术作品视为一种符号才能正确解释"客观情感"现象。艺术作品本质上是一种符号,凡符号都包含了意义,情感便是艺术作品的意义部分。一首乐曲包含了哀乐是因为一首乐曲作为一个符号包含了哀乐作为它的含义部分。因此,艺术作品=情感符号,艺术作品传达情感,情感是艺术作品的唯一传达对象,可谓朗格表现论最基本的观点。

由于把艺术作品视为情感的符号,朗格还认为,艺术表现的不是作为主观状态的情感本身而只是"情感的观念"(the idea of feeling)或"情感的概念"(the concept of feeling)。事实上,这是朗格符号论必然的结论。朗格认为,符号既不同于引发行动的信号也不同于把我们注意力引向某物的纯指示性记号,符号是一种让我们去思考某种"观念"的东西,它所表达和呈现的不是物而是物的"概念"。朗格说:"一个符号只有当我们思考它所呈现的观念的时候才能得到理解。"[①]这适用于语言,当然也适用于艺术。因而,她得出艺术表现的只是情感的观念或概念的结论乃是顺理成章的。在《艺术问题》中,她说:"艺术作品所表现的是生命、情感、内部实在的概念。"[②]

但是,表现=传达只是朗格表现论的一个方面,其表现论还有另一方面:表现=例示。如果说前一方面属于艺术表现的一般性方面的话,那么后一方面就是艺术表现的特殊性方面。把表现情感理解为传达情感,有助于我们把艺术视为像语言一样是传达意义的符号,从而有助于理解"客观情感"现象;但它不能说明艺术与语言之间的根本区别,没有说明艺术作为情感符号的独特性。于是,朗格反复说明,情感作为艺术作品的意义是不同于普通语言中的那种意义的。事实上,朗格在其成熟期有意识地回避用"意义"(meaning)一词来指艺术作品的所指部分,而喜欢采用"意味"(significance)或意蕴(import)这样的词汇。在谈到音乐的时候,她说:"然而,音乐不是一种语言。其意味真的是某种不同于传统上正确地称为'意义'的那种东西的。"[③]朗格在《情感与形式》的"情感的符号"一章开头说,她在《哲学新解》"论音乐中的意味"一章所提出的音乐理论也许可以扩展为一种普遍的艺术理论:"一种假说势必浮现出来:常说的艺术基本统一性不在于各类艺术相关要素的对应性和技巧的类似性,而主要在于其特有意蕴的唯一性,即在于对任何一种艺术而言作为意味的'意义'。'有意味的形式'(其确实有意味)乃是各门艺术的本质,是我们称某物为'艺术'时所意指的东西。"[④]这段话可谓朗格表现论的一种集中表述,基本意思不过是说艺术统一于情感表现,但她用"意味"、"意蕴"而不用"意义"来指作为艺术表现"内容"的情感,显然是为了表明艺术作为符号在表意方式上的独特性。

那么,艺术在表意方式上有何特殊之处呢?朗格的观点可借用纳尔逊·古德曼的"指称"

① Susanne K. Langer, Feeling and Form, New York: Charles Scribner's Sons, 1953, p. 26.
② Susanne K. Langer, Problems of Art, New York: Charles Scribner's Sons, 1957, P. 26.
③ Susanne K. Langer, Feeling and Form, New York: Charles Scribner's Sons, 1953, p. 29.
④ Ibid., p. 14.

(denotation)与"例示"(examplification)之别来说明:艺术不是指称情感而是例示情感。

可以这样理解指称与例示的区别(注意:这不是古德曼的观点):指称性符号是惯例性的,记号与其所指物之间不需要任何共同点;例示性符号则不然,记号必须与其所指物之间在相关方面包含很大的共同点,必须成为所指物的一个样品。在例示性符号中,记号只有通过具体展示所指物的某些必要特征才能指示所指物。比如,古德曼所举裁缝布样的例子。假如要指示一件衬衫(这是朗格喜欢的例子),其布样必须在质料、颜色、款式等方面具有实际衬衫本身也具有的相应特性,以便让人直接了解到实际衬衫将会是什么样的。例示性符号通过使记号成为样品直接把所指物展示(show 或 exhibit)给我们(解释者,解读符号者)去看,而不像指称性符号那样只须按约定俗成的规则把所指物述说(tell 或 say)给我们去听。在这种意义上,朗格所谓呈现性符号就是例示性符号。艺术作为呈现性符号的一种,当然也是例示性符号。艺术作品作为符号不是把情感告知于我们而是把情感展示给我们,其方式当然是通过让其记号方面即狭义的艺术作品(广义的艺术作品同时包含记号与意义两方面)成为情感的样品去例示情感。朗格的下面一段话就暗含了这样的意思:

> 艺术符号的意蕴不能像话语的意义那样建立起来,它首先必须被整体性地看到,也就是说,对一件艺术作品的"理解"必须始于对整体呈现的情感的直觉,然后我们的观照行为才能逐渐揭示其片断的复杂性及其意蕴。在话语中,意义是通过一系列直觉综合性地得到理解的,但在艺术中,复杂的整体才是首先被观看到或预想到的。这就创造了一种认识论困境:艺术的意蕴不像词语的意义,它只能被展示(exhibited),但无法显示(demonstrated)给任何一个无力领会艺术符号的人。①

这段话强调了情感作为艺术符号的所指(意蕴)不同于词语的所指(意义),它只能整体性地呈现,因而她的表意方式不是讲述而是展示。值得注意的是,朗格的直觉说便直接出自表现=展示,她所谓艺术知觉是一种直觉,基本意思无非是说对艺术符号的理解不是间接的而是直接的,艺术符号的展示性表意方式决定了理解艺术符号的方式必然是直觉而非推理。

2. 朗格的形式论:艺术的基础是"生命的逻辑"

古德曼把表现说成是"隐喻性例示",不仅认为表现是例示而且认为这种例示属于隐喻性的。对隐喻性的强调不无道理,比如就音乐而言,诚如嵇康所说,乐曲只是物,如何能有哀乐呢?因而即使承认音乐是一种符号,可以包含哀乐(声有哀乐);那么,最好的方式似乎是同时主张,音乐并非直接意指哀乐而是隐喻性地意指哀乐。朗格隐约把表现视为例示,朗格也承认这种例示属于隐喻性例示,但她显然没有把表现明确规定为隐喻性例示。也就是说,她并没有强调表现的隐喻性。那么,问题就出现了:即使我们同意朗格,所有艺术皆为情感符号,但众所周知(朗格也不例外),艺术作品的记号部分(如音乐的声音)乃是物,而情感(如音乐中的哀乐)本质上属于人,如果不含实质性的隐喻成分,死的物(声音)如何能表现活的感受(哀乐)呢?我们认为,朗格的形式论就是用来解答这一问题的。朗格之所以能够把表现论与形式论天衣无缝地结合起来,正是因为她主张:形式沟通了人与物,使物表现人成为可能。音乐的声音可以例示情感,乃是因为乐音与情感之间具有异质同构关系,二者同时包含一个共同的东西,即形式。

现在我们就来谈谈朗格艺术观的形式论方面。

关于"形式"的含义,早在《哲学实践》中,朗格就指出:"形式的不同,无论对命题还是对几何图形、乐曲或别的任何东西而言,都只依赖于所在事物结构中不同种类关系的存在。"②任何事物的形式都是"其部分组合在一起的方式"③。朗格强调,形式在于部分之间的关系而与部分本身的构成材料无关。比如,衬衫如果是同一形式的衬衫,就不依赖于它们是否是由同一材料构成的,就像棋子之为同一棋子

① Susanne K. Langer, Feeling and Form, New York: Charles Scribner's Sons, 1953, p. 379.
② Susanne K. Langer, The Practice of Philosophy. New York: Holt, 1930, P. 87.
③ Ibid.

不依赖于棋子的材料、曲调之为同一曲调不依赖于演奏的乐器一样。对形式之为关系样式的这种理解贯穿朗格一生。比如,在《艺术问题》中,朗格说:"它们是在一种更广的意义上使用'形式'一词的,它一方面接近于那种最普遍、最通行的意义,即仅指一物的形状;另一方面它又接近于在科学和哲学中存在的那种非通行意义,意指某种更抽象的东西。'形式'在更抽象的意义上意指结构、链接、由相互依赖的部分之间的关系产生的整体,或者更明确地说,构成整体的方式。"①朗格以灯罩的相同形状(大小、颜色等可以不同,组成部分间的空间关系却相同)、左右手的相同形状(方向相反但结构相同)、列车时刻表的相同路线(往返路线相反但属于同一路线)为例说明,最普通意义上的形式即形状已经是指一种部分与部分之间的关系样式。随后,朗格由静态的形式谈到动态的形式,如原子弹形成的蘑菇云、激流形成的漩涡等。朗格进而又从非固定的动态形式谈到相对固定的动态形式,如瀑布(貌似静态实为动态的形式)、河床(呈现河流曾经的动态形式)等。

如前所述,朗格区分了一般意义上的"概念"(concept)和具体意义上的"概念"(conception);与此相应,朗格似乎也区分了一般意义的"形式"和具体意义的"形式"。她把一般意义的形式称为"逻辑形式",认为逻辑形式并不单独存在,只存在于具体化形态之中。她说:"逻辑形式本身并不是另一事物,只是一个抽象概念或更好地说是一个可以抽象的概念。我们通常并不刻意把它抽象出来而只是使用它,正如我们在说话时使用声带而不先搞清它的所有运作然后再应用关于它的知识一样。"②人类很多时候对逻辑形式的把握都只需要依靠直觉。

作为呈现性符号的形式显然属于具体化的形式,属于朗格所谓"表现性形式"(expressive form),比如地图。朗格说:"一种表现性形式就是任何可知觉或可想象的整体,该整体展示出其内部的部分或点乃至性质和部分之间的关系。以致于它可以被视为再现了另一个与其包含相似关系的整体。把这种形式用作符号的理由常常在于它所再现的东西是不可知觉的或不易想象的。"③朗格这里所谓"表现性形式"可理解为符号(指呈现性符号)的记号部分(即狭义的符号),属于具体化的形式。朗格的意思是说,一个记号与其所指物之间之所以构成符号关系乃是因为它们具有同样的形式(指抽象的形式)。由于具有同样的形式(抽象的形式),二者必然表现出形式(具体化的形式)上的一致性,因而可以用一方再现或代表另一方。至于为何是用此再现或代表彼而非用彼再现或代表此,乃是易得性、便利性、经济性等因素使然。朗格说:"选择的理由通常是这样的:一者要比另一者更容易知觉和掌握。"④例如,就音乐来说,"声音是一种可商谈媒介,可以随意组合和重复,而情感却不能。这一点决定了音调的结构更符合符号的需要。"⑤

无论如何,符号的基础乃是记号与其意义之间的形式一致性。朗格说:"这种形式的类似或逻辑结构的一致乃是符号与其任何意指之间关系的首要条件。符号与符号化对象之间必须具有共同的逻辑形式。"⑥显然,格式塔心理学的异质同构学说在这里起了关键作用,朗格的符号论实际上就建立在对符号与所指之间异质同构的基本信念基础上。因此,正如很多人早已注意到的,朗格的符号本质上也就是一种象形(形=形式)符号(iconic symbol)。

在朗格看来,艺术乃是情感的象形符号,因为艺术对情感的表现乃是建立在艺术作品与人类情感之间的形式一致性基础上的,或者换句话说,艺术作品乃是通过例示人类情感的形式而表现人类情感的。

要理解朗格这方面的思路,不妨把她与克罗齐和科林伍德关于情感的基本看法对比一下。克罗齐和科林伍德二人对情感有一个共同的基本假定:情感是无形式的。他们以此为基础认为,艺术乃是赋予本无形式的情感以形式的活动。与此相反,朗格则坚决主张:情感本来就是有形式的,艺术不是由混沌创造秩序的活动而是发现和把握秩序的活动。她的艺术观乃是以此为前提的。最能说明这一点的莫过

① Susanne K. Langer, Problems of Art, New York: Charles Scribner's Sons, 1957, pp. 15 - 16.
② Ibid., p. 19.
③ Ibid., p. 20.
④ Ibid., p. 27.
⑤ Ibid.
⑥ Ibid., 1957, p. 27.

于她关于音乐的一段话:

> 我们称为"音乐"的音调结构,与人类情感的形式——增强与减弱、流动与停滞、冲突与解决、以及加速、抑制、迷狂、平静、或微妙的激发与梦幻般的消失等形式——包含着惊人的逻辑相似性。这种相似性也许不是在单纯的喜悦和悲哀方面,而是在二者或其中之一的深刻性方面,在活生生地感受到的一切事物的伟大、简洁和永恒消失方面。这是一种情感(sentience)的样式或逻辑形式。音乐的样式正是用纯粹的、可度量的音响与静默构造出来的相同形式,音乐是情感生活的音调类似物。①

显然,在朗格看来,情感本身就包含着最微妙复杂的形式,艺术(比如音乐)认识情感的方式不是像克罗齐、科林伍德所说的那样是赋予情感以形式从而让情感变得清楚明晰,而是创造与情感具有同样形式的类似物以便把情感具体展示出来。艺术作品作为情感符号的基础是它必须与情感具有同样的形式。

因此,朗格一方面接受贝尔艺术是"有意味的形式"说,另一方面又对其作了完全不同的解释。贝尔"有意味的形式"是能唤起审美情感的形式,形式本身不包含任何内容,实质上不包含任何"意味"(其"意味"不过等于具有唤起神秘的所谓终极实在感的能力),等于纯粹形式即空的形式。但对朗格来说,艺术作品不等于纯粹形式,形式(具体化的形式)与意味的关系乃是符号(或记号)与其意义的关系。朗格的"形式"是确实包含了内容的,因而是名符其实的"有意味的形式"。如前所述,意味就是情感。朗格认可"有意味的形式"说,也许在于她觉得这一提法最好地表明了艺术乃是表现与构形的统一:艺术作品既表现了情感(包含了意味)又创造了形式(作为一种形式而存在),是情感与形式的统一体。②

三、英美美学界对苏珊·朗格艺术观的一些解读和批评

塞缪尔·布福德认为,苏珊·朗格有两种互不相同的艺术哲学,一种是与克罗齐、科林伍德、杜威、杜卡斯等人一样的表现说,另一种是她自己后期独有的可知觉性(perceivability)说。布福德认为,朗格的第二种理论乃是主张,艺术作品把我们周围世界或我们经验中的某些方面抽象出来以使我们可以更清晰地知觉它们。日常生活中,我们出于实用目的观察事物,我们只注意到一般性的方面,我们只是在阅读贴在事物上的标签;艺术作品让我们停下来专注于事物在我们知觉中的直接呈现,比如注意空间是什么样子的、时间是什么样子的、生命是什么样子的,等等。布福德这里所谓的可知觉性理论显然便是朗格的幻象说。布福德敏锐地发现,朗格的幻象说与她的表现说是很难统一成一种理论的。这不是因为其中的任何一种理论离开了对方照样可以成立(因为事实也许正好相反,两种理论都不太可靠),而是因为两种理论的基础完全不同,不同的基础导致它们强调的是艺术作品的不同方面。表现说认为艺术作品是艺术家情感认识的表现,艺术家的情感认识被投射到了艺术作品中,艺术作品是情感的符号,情感是艺术作品的意蕴;而可知觉性说则认为艺术作品使周围世界的某些方面对我们变得更容易知觉了。这显然是同一理论的两个具有互补性的方面。③ 简言之,布福德认为朗格后来把幻象说综合进其表现说中去的努力是不成功的。事实上,朗格理论最缺乏说服力的的确正是幻象说部分。

乔治·迪基谈到,朗格艺术理论遭到恩斯特·纳格尔等哲学家的猛烈批评。这些人批评的要旨在于:按照定义,符号乃是根据或明或暗的惯例意指别的某种东西的东西,然而朗格的艺术符号观却不需要惯例方面。朗格认为整个一部艺术作品就是一个符号,每一部作品都是一个独一无二的艺术符号。但是,

---

① Ibid., 1953, p. 27.

② 限于篇幅,本文略去了朗格的幻想说部分。

③ Samuel Bufford, Susanne Langer's Two Philosophies of Art, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 31, No. 1 (Autumn, 1972), pp. 9 - 20.

"独一无二的符号"却是一个自相矛盾的说法,因为凡是符号都必须包含惯例,因而必须是可以不断重复的,不存在独一无二的符号。比如,朗格所谓与"艺术符号"不同的"艺术中的符号"(如绘画中的光环),它们都是高度惯例化的东西,可以在一个漫长的艺术传统中反复出现。朗格说艺术符号是人类情感的象形符号,但是"象形性"(iconicity)本身如果没有惯例(convention)作基础也并不足以使某物成为一种符号。因为"象形性"本质上就是一种相似性,但一物相似于另一物并不等于它就是另一物的符号,否则任何东西就都是别的某种东西的符号了,因为任何东西在某种程度上都相似于别的某种东西。一张桌子相似于另一张桌子并不意味着它就是另一张桌子的符号。"即便象形符号也是靠惯例建立起来的。"①十字路口的十字标牌是一个象形符号(因为它是"十"字形的,类似于十字路口的形状),但它也是根据惯例才成为符号的。很难看出如果缺少惯例一面,作为一个整体的一件艺术作品如何可能成为一种符号。

迪基本人对朗格理论的看法是:如果去掉了使其显得新颖和有价值的符号论方面,朗格艺术理论就不过是一种单纯的艺术模仿论。只不过,这种模仿论是一种限定了模仿对象的模仿论,其模仿对象不再是"自然"而是"人类情感"。这种情感模仿论貌似很有原创性,但其实在亚里士多德那里已经可以发现端倪。

迪基还批评说,朗格的幻象说是一种类似于传统心理距离说的观点,它像后者一样古怪地担心观众会混淆艺术与现实,比如担心观众会像把手伸到窗户外一样试图把手伸进画中去。此外,朗格的整个艺术观都存在一个带有普遍性的缺陷,即混淆了艺术的定义问题和艺术的评价问题,没有给坏艺术的存在留出空间。

不难看出,上述这些批评意见虽然带有英美美学尤其是分析美学自身的某些"偏见",但对于我们准确理解和评价苏珊·朗格的美学遗产而言,显然是有极大的启示意义的。苏珊·朗格艺术观在今天看来或许已经过时了,但其作为情感模仿说的独创性还是无可否认的。

Susanne Langer's Theory of "the Modern Theory of Imitation": Art as the Iconic Symbol of Human Emotion

HUANG Ying-quan

Abstract: Despite of tons of research on Susanne Langer's theory of art in Chinese academia, their crudeness has left much to be desired. This paper, inspired by George Dickie's calling Langer's theory "the modern theory of imitation", aims to make a reinterpretation of the core proposition. It first introduces Langer's theory of symbols, then reinterprets Langer's definition of art, before finally offering some interpretation and criticisms of Langer's artistic view by Anglo - American scholars. It argues that Langer's concept of art seems to be a mixture of the theory of imitation, expression, form, illusion, intuition, based on the symbol theory; but in fact, although Langer indeed cleverly reconciles many existing theories, its core idea is very clear, i. e., art is the iconic symbol of human emotion.

Key words: discursive symbol, presentational symbol, iconic symbol, form, expression, logic of life

(责任编辑:若峦)

① George Dickie, Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach, New York &Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 60.