

试论艺术作为出场符号

赵奎英

内容提要 在有关艺术是不是符号、艺术是什么性质符号的争论中,有一种观点认为,艺术是皮尔斯符号学意义上的再现符号。再现符号是对某种不在场对象的代替,符号、对象与意义不能同时在场,符号的意义处于符号之外,符号只是一种工具和载体。把艺术归于再现符号不仅受到当代语境中的理论与实践的双重挑战,而且还会造成难以解决的符号学悖论和艺术意义难题。艺术本质上不是一种再现的不在场符号,而是一种显现的出场符号。艺术作为出场符号,不是对某个不在场对象的代替,而是对自身存在及相关意义的显现,是在特定时间和场所中发生的有意义或意味的符号实践。符号、存在和意义是同时出场、不可分割、一体生成的。出场符号概念的提出,有助于更好地理解艺术符号的本质、艺术活动的本体,更深入直观地理解艺术符号与“人物”“出场”活动相关相类的物质性、动作性、展示性、具身性和场域性等特征,从而使艺术符号学及艺术基本理论研究得到真正推进。

关键词 艺术符号; 出场符号; 再现符号; 显现符号; 皮尔斯

一 艺术是不是符号

艺术是不是符号、是一种什么性质或什么类型的符号,是艺术符号学也是艺术理论研究的基本问题,但在该问题上,中西方学界都存在着不同的声音。有人认为艺术是语言但不是符号,有人认为艺术既不是语言也不是符号,还有人认为艺术是图像不是符号。但总的来看,更多的人还是主张艺术可以被视作符号。卡西尔曾提出,应当把“人定义为符号的动物”,并认为“艺术可以被定义为一种符号语言”^①。受到卡西尔的重要影响,苏珊·朗格提出“艺术,是人类情感的符号形式的创造”^②。在索绪尔结构主义语言学、符号学基础上形成的俄国形式主义、布拉格学派、法国结构主义和后结构主义理论的重要思想家、符号学家和文艺理论家,如雅各布森、穆卡洛夫斯基、列维-斯特劳斯、格雷马斯、巴尔特、德里达、拉康等人,也无不把文学艺术视作“符号”。在当今西方的艺术史研究中,新艺术史家布列逊与巴尔在《符号学与艺术史》一文中更是明确“提议一个针对艺术史的符号学转向”^③。

尽管如此,仍不能简单地说艺术当然就是符号。反对艺术是符号的阵容虽不像坚持艺术是符号的阵容那样庞大,但举足轻重的人物不在少数。表现主义美学的代表人物克罗齐和科林伍德,现象学存在论和解释学的代表人物海德格尔与伽达默尔,都认为艺术是语言但不是符号。现象学美学家杜夫海纳则更进一步,认为艺术不是符号,也不是语言,也不是话语,而是一种“超语言”的典型代表^④。在当今西方的艺术史研究、图像文化研究中,同样有反对把艺术看作符号的倾向,如米歇尔、埃尔金斯(James Elkins)都认为艺术是图像不是符号。根据米歇尔的看法,图像转向意味着进入一个“后语言学”“后符号学”时代^⑤。在他的影响下,埃尔金斯甚至更明确地提出反符号学的概念主张。

综观各种相互对立的观点可以发现,艺术是不是符号,是一个非常复杂的问题。“艺术是符号”或“艺术不是符号”都不是理所当然的结论,而是与人们各自的艺术观尤其符号观联系在一起。如果一个人所依据或所了解的符号观不符合他对文学艺术的看法,他就会得出艺术不是符号的结论。这就使得关于艺术是不是符号的争论,实际

上是不同的符号学理论或符号观念之间的较量。从近来国内学界对这一问题的争论来看，否认艺术是符号的，主要是以瑞士语言学家索绪尔的结构主义语言学符号学为参照^⑥，坚持艺术是符号的，则主要是以美国实用主义哲学家皮尔斯的逻辑学符号学为依据。坚持艺术是符号者，不仅对艺术不是符号的观点进行强烈批驳，更对这种观点所依据的索绪尔语言学进行大力批判，而且还呼吁人们把艺术符号学研究奠定在皮尔斯符号学基础上，并认为，朗格那种认为艺术是符号，但又认为艺术的意义不同于一般符号的表义规律的“朗格难题”，也正是由索绪尔语言学的局限造成的。而相比索绪尔的语言符号学，皮尔斯符号学由于“解释项”的加入，极大地增强了符号学的阐释能力和有效性，“可以说开启了当代符号学发展的进路”。这一观点的主张者根据皮尔斯的符号学，把艺术看成一种再现符号，并将之具体归入皮尔斯划分的三类符号中的“像似符号”^⑦。

索绪尔符号学的确存在着明显的问题，它在未经改造的情况下不适合作为艺术符号学研究的基础^⑧。但这里的问题是，索绪尔符号学存在着局限性，皮尔斯的符号学是否就不存在局限性？所谓的“朗格难题”真的是由索绪尔符号学造成的吗？从皮尔斯符号学出发是否真的能够合理地推出艺术是符号？艺术符号是否真的能被归于皮尔斯符号学意义上的再现符号？如果艺术不是再现符号，它究竟是一种什么性质或什么类型的符号？

二 艺术作为再现符号的困难

皮尔斯的“符号”概念由三部分构成“再现体”（representamen），“对象”（object）和“解释项”（interpretant）。“再现体”是一个符号的可感知部分，皮尔斯经常用“再现体”代表他所说的“符号”，因为在他那里，“符号”就是“再现”，“再现”就是“代替”，“再现体”与“符号”之间是没有什么区别的。他说“符号或再现体是这样一种东西，对某个人来说，它在某个方面或用某种身份代替某个东西。”他又说“再现（representation）是这样一种东西，它代替（stand for）或被再现出来代替另一个东西，这样一来，其他东西就可以被某种可以代替再现的东西所代

替。”^⑨由此可见，皮尔斯符号学实质上就是一种再现论的符号学，而再现符号的本质就是“代替”。

符号之所以可以代替一个对象，主要原因是它与被代替的东西相似，或者说它与被替代的对象存在着理据性联系。虽然皮尔斯把符号分成三大类，“像似符号”（icon）只是皮尔斯所划分出的三类符号之一，另外还有“指示符号”（index）和非理据性的“规约符号”（symbol），但从总体上看，就像有学者所说的，其符号学主要是建立在一种“理据性”上的。在皮尔斯看来，像似符号之所以具有理据性，是因为再现体与对象之间是靠“像似性”联结的，“像似符之所以是像似符，只是因为它像那个东西，并被当作这种东西的符号来使用”。他还认为，绘画、图表、表意或象形文字，以及语言中的比喻都是像似符^⑩。一些学者正是据此把艺术归于具有理据性的像似符号，并且认为“最直接的像似符号，是电影、摄影、绘画、雕塑等一类作品”^⑪。

把符号划分为三种类型的确是皮尔斯符号学的重大贡献，但由此把艺术归于像似符号，无助于更好地理解艺术符号的本质。实际上，在当代语境中，如果通过把艺术归为像似符号来理解艺术，将会面临更大的麻烦和问题。像似性是与模仿、再现的理论紧密相关的，而20世纪以来，哲学、美学领域中的模仿再现理论几乎成了众矢之的，受到来自实践和理论各个方面的解构，出现了一种所谓的“再现的危机”，以至保罗·利科说“对当代哲学来说，再现是一个罪魁祸首。一些哲学家甚至谈到再现的幻觉，就像康德谈论超越的幻觉一样。”^⑫尽管再现论与模仿论不能完全等同，对它们的批判也并非都中肯合理，但这些批判的确说明艺术模仿、再现理论存在为人所诟病的诸多问题。主张“图像转向”意味着进入一个“后语言学”“后符号学”时代的迈克尔曾经说“不管图像转向是什么，应该清楚的是，它不是回归到天真的模仿、拷贝或再现的对应理论。”^⑬贡布里希曾以艺术家从“画其所知”到“画其所见”描述“再现”的历史，但最后得出的结论却是，由于艺术家总是根据一定的“图式”制像，艺术家中没有谁能够真正地“摹其所见”。“印象主义方案的自相矛盾性”，更是促使再现在20世纪艺术中“土崩瓦解”^⑭，更不用说专门以摧毁再

现艺术为目标的抽象艺术如何从根本上颠覆了相似性原则了。由此可以看出,来自实践与理论的双重挑战,已经使把艺术符号归于皮尔斯意义上的再现符号、像似符号面临重重困难。

把艺术符号归于皮尔斯意义上的再现符号的最大困难,实际上还不是来自当代语境的挑战,而是来自这种再现论符号学本身的那种认识论对象性思维的局限。皮尔斯的符号概念看起来是一个三元结构,因为它包含着符号体、对象和解释项三个要素,强调的是符号与对象、解释项之间的关系。但实际上,皮尔斯主要还是从符号与对象之间的二元关系来思考符号问题的,相比符号与解释项的关系,符号与对象的关系处于更基础的位置,相比于解释者,对象还是最终的决定因素。但由于解释项的提出是皮尔斯符号学的一个重要贡献,再加上他有时有一些自相矛盾的言论,研究者常常把皮尔斯的符号与解释项的关系抬到更高的位置。实际上,皮尔斯的再现论符号学,只有基于符号与对象的关系才能提出,其中最重要的符号分类法,也是基于符号与对象的关系框架提出来的。尽管皮尔斯符号学由于对“对象”的宽泛理解,以及解释项的提出,已经使符号与对象的关系大大复杂化了,但总的来看,皮尔斯的这种再现论符号观,与西方历史上那种传统的再现论或表象论语言观具有相通之处,它也是以符号与对象之间的二元分离为前提的,对象不管是实在之物还是抽象之物,符号都是以它的预先存在为先决条件的。用皮尔斯的话说,“每一个对象”“可能都是一个单一的已知存在物,或者是已知品质、已知关系,已知事实”,“符号不能影响对象而是被对象影响”。即便他也谈到对象的“思想”和“符号”本质,但并不改变对象对符号的这种先在决定关系^⑤。

正因为皮尔斯符号学结构中,对象是预先存在的,它也是存在于符号之外的,符号正是由这种预先存在的符号外的对象决定的。解释项的提出,似乎打破了这种对象决定论,让一个符号的生成变成是由解释者决定的事情,但对符号的生成来说,这种解释的决定作用实际上主要体现在规约性符号上。对像似符号和指示符号来说,符号之所以是一种符号,主要在于符号与对象的实际存在的理据性关系,而不在于解释。皮尔斯

说,像似符号“仅仅借助自己的品格去指称它的对象……除非实在地存在着这样的一个对象,否则,像似符就不能充当一个符号”。他又说,指示符号“指示其对象是因为它真正地被那个对象所影响”,“它的动力对象(dynamic object)凭借着与它的那种实在联系,从而决定着这一符号”^⑥。由此可以看出,像似符、指示符都是由对象的存在决定的,解释项的引入并不能从根本上改变这种总体上的对象决定论。实际上,根据皮尔斯符号学,不仅符号是由对象决定的,连解释项也是由符号最终决定的。皮尔斯曾经说“我将符号定义为任何一种事物,它一方面由对象所决定,另一方面又在人们的心灵(mind)中决定一个观念(idea);而对象又间接地决定着后者那种决定方式,我把这种决定方式命名为符号的解释项。”^⑦从这里可以看出,在皮尔斯的三元结构中,对象决定符号,符号决定观念,符号决定观念的方式也由对象所决定,而“这种决定方式”就是“解释项”,这样一来,解释项也成了由对象决定的了。

“解释项”是皮尔斯符号学中最具创造性也最难解的概念。皮尔斯一会儿说它是由符号引起的一个在准心灵中的“观念”,一会儿说它是由原符号引起的一个新的“符号”,这里又把它说成心灵决定观念的“方式”,但综观皮尔斯对解释项的论述和前人的研究,这种千变万化的“解释项”其实也是指符号的“意义”。马丁与瑞海姆曾指出:“再现体在这个定义中是一个发挥符号功能的可感知对象,相当于索绪尔的‘能指’。皮尔斯的对象等同于其他语言或符号模式中的指称对象,而他的解释项则指一个符号的意义。”^⑧赵毅衡也曾认为,“解释项是意义”^⑨。皮尔斯曾把解释项分成“直接解释项”“动力解释项”和“最终解释项”。综合前面皮尔斯对解释项的论述及划分,或许可以说,皮尔斯符号学所谈论的“意义”存在着三个层面:一是指由符号引起的观念;二是指符号所具有的效力;三是指符号所指称的对象。但无论是观念、效力还是指称对象,都处于符号也即那个“再现体”之外,与再现体可以分离。符号引起的观念存在于解释者的心灵之中,符号的效力存在于符号的使用活动之中,符号再现的对象本来就是先于符号预先存在的。

这样一来，意义在皮尔斯符号学与在索绪尔符号学中具有完全不同的情形。在索绪尔符号学中，“符号”不等同于“能指”，索绪尔正是为了避免把词语等同于能指的传统观点，才使用同时包含能指与所指的“符号”概念。能指是声音形象，所指是概念、意义，符号的意义存在于符号内部。尽管他强调语言符号的任意性与差别性，认为意义也是由区分造成的，一个符号的意义不能在一个符号内部孤立地、即时地获得，而要受到语言符号系统内其他相关符号的影响，但意义的产生仍是在符号系统内部运行的，与符号外的对象及人的观念无关。符号的意义永远不可能跑到符号和符号系统之外去，符号与意义不可分离。

但在皮尔斯的再现论符号学那里，“符号”就等同于“再现体”，如果可以把皮尔斯的“再现体”与索绪尔的“能指”相类比，那就意味着皮尔斯的“符号”只是“能指”，而不是“能指”与“所指”的统一，他的“符号”作为“能指”本身，不包含意义或所指，或者说意义不是符号自身携带的，意义存在于“符号”也即“再现体”之外的对象、观念或效力之中。由此，皮尔斯符号学的“再现体”亦即“符号”，与“对象”和“意义”都是可以分开的，符号与对象和意义并非同时在场。正因为符号与对象、意义的这种分离性、不同时在场性，才会出现那种“符号在意义不在”，“意义在符号不在”，符号与意义无法共存的符号学“悖论”。只要符号与意义不能同时在场，就一定面对符号与意义孰先孰后的困境。同时，在皮尔斯再现论符号学视野中，既然符号与对象、意义可以分开，代表或替代某个对象的再现体，也可以被其他类似的再现体所替换，因此可以说不是独特的、唯一的。在这种再现论的符号学视野中，符号主要是一种载体或工具，不具有自身独立的、持存的存在和价值，一旦表达意义的目的达到，符号存在的“必要性就被取消”，就像《庄子》所说的“得意忘象，得鱼忘筌”^②。

但皮尔斯的再现符号的这些特征，显然不适合解释艺术符号。作为艺术作品的物质存在方式，艺术符号不是那种只传达意义而不塑造意义的透明的载体，艺术作品的意义渗透在艺术符号之中，与艺术符号不可分割、一体生成、同时在场。就

像梅洛-庞蒂所说的，“奏鸣曲的音乐意义与支撑它的声音不可分离”，“在那里，意义是由符号的结构本身分泌的”^③。但若严格从皮尔斯符号学出发，必然会得出艺术符号只是一种工具或载体、艺术作品的意义在艺术符号之外的结论。而如果坚持艺术作品的意义在艺术符号之中，便会造成一般符号的意义在符号之外、艺术符号的意义在符号之内的所谓“朗格难题”。

苏珊·朗格的“艺术，是人类情感的符号形式的创造”这一观点提出不久，就受到人们的批评质疑“艺术是不是符号？如果是符号，它应该符合符号的基本概念：符号是替代，符号的意义在符号之外。而在朗格看来……艺术的意义，不能在艺术作品这个符号之外去寻找。艺术的意义就在艺术作品之中，离开作品，无所谓意义。这显然违背了符号的最一般定义。为此，朗格陷入了自相矛盾，这就是‘朗格难题’。”^④不得不说，“朗格难题”的提出对我们认识艺术意义问题具有重要的启发意义，但这里还要进一步说明的是，这一难题不是由“索绪尔局限”造成的，它恰恰是由那种“皮尔斯式”的再现论符号观造成的。刘大基实际上已经分析过朗格命题遭受争议的原因，他说“符号的根本意义在于由一物代表或意味另一物，倘若符号代表意味着自身，它就根本谈不上是什么符号。”而在朗格看来，艺术作品的意义恰恰就在符号自身^⑤。不难看出，刘大基所说的这种符号是一种“代表”的观点，与皮尔斯的再现论“替代”符号观如出一辙。事实上，处在英美分析哲学和实用语义学传统中的朗格，在自己的符号学研究中几乎没有引用过索绪尔，倒有几处谈到过皮尔斯。虽然她对皮尔斯的直接引用看起来也不多，但就像有研究者所说的，“朗格的符号分析与皮尔斯的符号分析方式颇有相符相契之处”^⑥，几乎就是“皮尔斯式”的。坚持皮尔斯式的“替代”符号观，势必会走向符号只是一种工具、符号的意义在符号之外的结论，并最终走向朗格式的艺术意义“难题”。朗格的自述充分表明了这一演进逻辑“词本身仅仅是一个工具，它的意义存在于它自身之外的地方，一旦我们把握了它的内涵或识别出某种属于它的外延的东西，我们便不再需要这个词了。然而一件艺术品便不相同了，它并不把欣赏者带往超出了它自身之外的意义中去，如果它们表

现的意味离开了表现这种意味的感性的或诗的形式，这种意味就无法被我们掌握。”²⁵这样一来，“朗格难题”也便产生了。

很显然，朗格的困难是由她对艺术意义的理解与她（或其指责者）对一般符号概念的理解不一致造成的。而她的一般符号概念恰恰是皮尔斯或“皮尔斯式”的再现论符号概念，而非索绪尔的符号观。如前所述，根据索绪尔的符号观，符号的意义是在符号系统内部产生的，它与符号外的对象和主体没有关系。结构主义符号学的一个最突出特征，就是把语言符号意义的生产从外部转向语言符号系统内部。俄国形式主义有关文学语言“内指性”“非指称性”的理论，都是建立在索绪尔语言学基础之上的，索绪尔符号学恰恰为那种“内在艺术意义”观提供支持。而那种再现论符号学必然导向外在意义观，这使得朗格在不更新自己的符号学基础的情况下，根本无法解决这一矛盾，当她的艺术是一种情感“符号”的观点受到批评时，她最后只好用“表现性形式”代替“艺术符号”作为妥协。她明确说道“艺术符号是一种有点特殊的符号，因为虽然它具有符号的某些功能，但并不具有符号的全部功能，尤其是不能像纯粹的符号那样，去代替另一件事物，也不能与存在于它本身之外的其他事物发生联系。按照符号的一般定义，一件艺术品就不能被称之为符号。”²⁶朗格这种把“纯粹符号”亦即“一般符号”视作对另一件事物的“代替”的看法，明显与皮尔斯的再现论符号观一致。由此亦可看出，如果把艺术视作再现符号，艺术符号学研究甚至有走向“艺术不是符号”的风险。

但索绪尔符号学能为那种内在艺术意义观提供支持，并不意味着它可以为艺术符号的本质提供更好的解释。从本质上说，艺术符号既不是代替不在场对象的再现符号，也不是一种既无关于世界也无关于人的任意的空洞的纯区分性形式，艺术符号在本质上是一种显现性的“出场符号”。

三 艺术是一种显现性的“出场符号”

“出场符号”（presencing sign）作为一个专门术语，在目前的符号学著作中尚为鲜见，但在现实世界中这类符号确实存在。在现实世界中，最

高领导人或某些重要的、特殊的人物出席某个场合，总是具有某种“意义”或“意味”，其“出场”因此可被视作“符号”。而符号若从现象学角度看，也可以说是显示出意义或意味的“现象”。海德格尔曾说“现象学的现象概念意指这样的显现者：存在者的存在和这种存在的意义，变式和衍化物。”²⁷依据海德格尔对“现象”的这一界定，我们可以说，那种以自身的出场显现自身的存在以及相关意义、意味的符号就是“出场符号”。“出场”与“在场”相近，在英语中都可用“presence”来表达，只是有时也会用“presencing”与“presence”以示区分。但二者在汉语中的意味明显不同，尽管二者也密切相关。从一般意义上说，“在场”必然依赖于“出场”，而“出场”意味着在某一时间一定“在场”，但“出场”不一定就一直“在场”，因为“出场”后也可能会很快“退场”，当然也可以继续“在场”。因此“出场”隐含着“在场”，但比“在场”具有更强的时间性、过程性。海德格尔也曾区分“出场”（presencing/Anwesen）与“在场”（presence/Anwesenheit），认为出场与时间的三个维度的相互作用联系在一起，与作为时间第四维的聚集着的敞开相关联²⁸。此外，按照通常的解释，“出场”，就是“出面”“露面”，一般是指演员、运动员在舞台或运动场上出现。演员、运动员出场包含着一种上场、登场的动作，并且是为了进行“表演”，这又使得“出场”这一概念具有更强的动作性、事件性，并具有一种“在场”概念所不具备的有意识、有目的的“展示性”。因此我们这里用“出场”符号而非“在场”符号命名这一符号类型，以便突出其时间性、过程性、动作性和展示性。

这种“出场符号”本质上不同于皮尔斯所说的那种“再现符号”（representation sign），也无法归于他所划分的三类符号中的任何一种。出场符号不是对某个不在场的对象的代替，而是对自身存在及其意义或意味的显示，因此本质上是一种“显现符号”（appearing sign）。在再现符号中，符号体与对象是存在着距离的，“符号的载体与表意对象必须有所不同，符号表现绝对不会等同于对象自身，不然就不成其‘再现’，符号就自我取消了”²⁹。如果借用皮尔斯的符号与对象的表述框架，可以清楚地看出，在出场符号中，显示对象存在

的“符号体”就是对象本身，出场符号的符号显现体、符号对象、符号意义是同一的，是同时在场、不可分割的；显示对象之存在的符号显现体也是独特的甚至唯一的，不能被其他符号显现体随意替代。它只能用这个符号的出场来显示这个对象也即它本身的存在，并具有与这个对象存在相关的意义，当出场符号的显现体改变时，对象的存在便会改变，意义也会随之改变。这也可以说，出场符号具有一种“亲自”出场的“亲在性”或“具身性”。出场符号也不是代表对象的工具或载体，它就是对象的存在本身，因此也是不能随着意义的显现而被取消掉的。出场符号就是由出场符号所显现的对象本身所充当的，出场符号的意义就在于符号对象本身的存在，如果取消掉这个出场符号的存在，也就取消掉了这个出场符号所显现的对象的存在，这个出场符号的意义也就不存在了。而这个符号的存在意义只能由这个对象的出场也即只能由这个出场符号显现出来。符号、存在、意义在这里一体生成、同时在场。就像梅洛-庞蒂所说的“这种存在意义不仅由言语表达，而且也寓于言语中，与言语不可分离。”^③

而出场符号的这些特征显然也正适合解释艺术符号的本质。就像马丁·泽尔所说的，“艺术图像（大多数是独特的）是让所有图像的自我指涉变得醒目的符号”，对艺术“图像符号的存在来说，最根本的毋宁说是：它们显示出某物，它出现在它们的平面上，或者说，和它们的平面一起出现”^④。作为让自身的存在变得醒目或要把自身的存在显示出来的图像符号，艺术与它所显示的东西是一体的，艺术作品的符号体也是独特的，不能被随意替换，它的物质细节也是具有意义的。就像卡西尔所说的，“如果在一首抒情诗中，我们改变了其中的一个语词、一个重音或一个韵脚，那我们就有破坏这首诗的韵味和魅力的危险”^⑤。艺术作品的符号参与艺术意义的生成，一个艺术作品的世界、存在和意义只能由这个艺术作品的物质符号创造出来，如果它的艺术符号被改变、被替换，这部艺术作品可能就不是艺术作品，或者就成了另外一部艺术作品了。由此，艺术作品的符号也不只是一种工具和载体、手段或途径，而是艺术活动的直接现实，是艺术作品的血肉之躯，而非“得意”后就可忘掉或就能忘掉的东西。

正如钱锺书所说，在诗歌中“得意不能忘言”，“诗也者，有象之言，依象以成言；舍象忘言，是无诗矣，变象易言，是别为一诗甚且非诗矣”^⑥。当艺术作品的符号被取消或被忘掉时，艺术作品、艺术意义也就无从存在了。在艺术符号中，“符号不仅指出它的意义，而且也被意义占据，在某种意义上，符号也是符号所表示的东西”。艺术的意义并不在艺术符号之前或之外，而是寓于艺术符号中，“就像灵魂寓于身体中”^⑦，“就象本质包含在现象中”^⑧。

艺术符号的这些特征显然没法在那种再现符号中得到很好的解释，而当我们把艺术作为出场符号来看待时，正好可以切中艺术符号的显现本质，不仅可以消解从再现论符号观而来的艺术意义难题，那些反对艺术是符号的观点也可以被转化过来，支持艺术是一种出场符号的观点。前面提到，米歇尔、埃尔金斯都具有一些反符号学倾向，因为他们都主张艺术是“图像”而不是“符号”。其中米歇尔之所以坚持这样的观点，正源于他看到了艺术是一种类似“人物出场”一样的现象。他说，艺术“形象不仅仅是一种特殊符号，而颇像是历史舞台上的一个演员，被赋予传奇地位的一个在场或人物”^⑨。米歇尔的这个比喻，在某种意义上正可以支持把艺术视作“出场”符号的看法。而当我们把艺术作为显现自身存在的出场符号来看待时，也有助于矫正埃尔金斯所批评的、当今艺术符号学研究所丢失了的“作为图画的图画”问题，从而有利于加深对“图画本身”的认识^⑩。

海德格尔后期也反对把艺术看作符号，在他看来，符号通常被视作一种任意的、空洞的标记，但艺术则是一种诗意的本质的语言，这种诗意的本质的语言作为存在的家园和澄明，是“显示地负重”的。语言所负之重也即“天地万物”之重。他说，“一切艺术，一切的知与识，都将必须从群山与大海、天空与岛屿，从（已被谈滥了的）光与光所给予的任一有限的上场物，甚至从那种因为它的存在才使光一亮与幽暗成为可能的东西中原初地经验”，在这种原初的经验中，有“一切在场物在其上场和退场中的展开与回归”^⑪。这就是说，在海德格尔看来，艺术本质上是一种把天地万物带向“上场”、让天地万物得以“显现”的语

言。我们也必须把艺术作为一种“上场物”从渊源处来经验。正因为艺术是一种“上场物”，那种“出场符号”的概念才适合它。只有当我们把艺术看作一种出场符号时，我们才能更清楚地看到，艺术的本质不是对对象的再现，而是对存在的符号显现，艺术的意义正是存在于艺术作品作为出场符号所显现出来的存在之中。

艺术作为出场符号所显现出来的存在，不是由艺术符号构成的一个任意的空洞的纯粹形式世界，也不是一个孤立的封闭的绝缘体，而是由艺术家、欣赏者、艺术作品以及艺术作品所由生成并存在于其中的周遭世界和时机场所共同构成的一个“因缘整体”、一个“存在场域”，艺术作为出场符号，正是要把这个世界整体、把这个存在场域显现出来。从这一意义上说，艺术作为出场符号的显现不仅显现符号自身的存在，以自身的出场显示自身的存在，又以自身的出场照亮那个不曾被注意的关联世界，并把与其相遭遇的所有存在者都带向这个存在的场域，在各种因素的共同作用中生成艺术作品的意义。这也意味着，艺术作为出场符号的意义，发生于艺术出场符号本身，并从来不能抛离开艺术符号，但并不局限于艺术作品符号的内部，它弥漫于艺术符号的整个存在场域之中。这样来看，那种建立于索绪尔符号学基础上、认为艺术作品的意义只存在于艺术作品内部的想法也是有问题的。同时，艺术符号显现艺术作品的整体世界，显现存在场域，也不是显现一个消融了一切差别的存在整体，而是让其中的每一元素都在相互关联中以自身所是的方式现身出场。

四 艺术作为出场符号的本体特性

把艺术视作一种出场符号，不仅可以更好地理解艺术的显现本质，而且可以更深入也更直观地理解艺术作品的特征。如前所述，按照通常的解释，“出场”，就是“出面”“露面”，无论是演员、运动员还是其他重要人物、特殊人物的出场，都是活生生的人物的出场，都是人物在一定时机、一定场所中的出现，这就使得“出场”符号就像一个“行为”“物体”，既具有一种“物质性”，又具有一种“动作性”“事件性”，还具有一种

“场域性”。同时，由于人物的出场是要进行“表演”或“演出”，出场符号又具有高度“展示性”。人物的出场，还暗指是由人物“‘亲自’或‘本人’呈现给我们”³⁹，这又使它具有一种具身出场的“具身性”和“亲在性”特征。同时，就像出场演出直接预示演员出场并要求着观众出场一样，出场符号不仅指符号自身的出场，还内含着符号发出者和接受者的同时出场。在这里，就好像演员、演出和观众在特定的时间和空间中共同构成一个出场活动整体。我们提出艺术是一种“出场符号”，也正是想运用“出场”这个概念的本来意义和联想意义，更好地说明艺术符号所具有的这些与“人物”“出场”活动相伴相类的诸种特征。

当代艺术的发展，已经使人越来越注意到艺术不仅具有物质性，而且具有事件性、动作性，综合起来也可以说，越来越使人注意到艺术具有“出场性”⁴⁰。但无论是索绪尔作为区分标记的建构符号，还是皮尔斯作为代替的再现符号，都既无法很好地解释艺术符号的物性，也无法很好地解释艺术符号的动作性、事件性，更无法很好地解释包含比二者相加更多内容的艺术符号的“出场性”。现代符号学的困境和当代艺术的发展都呼唤着一种新的出场性的艺术符号观念或理论。尽管出场符号的概念在今天也鲜为见到，但对艺术语言的身体动作性的关注早就有了。科林伍德就把艺术看成一种身体动作和姿势体系的语言⁴¹，只不过在他看来，艺术语言作为一种身体动作，无法被抽象化、符号化。梅洛-庞蒂则明确地谈到语言的身体动作性，在他看来，语言不是思想的表象或再现，“言语是一种真正的动作，它含有自己的意义”⁴²，与科林伍德不同的是，他认为动作性语言也是一种符号，艺术因此既是语言也是符号，并且，语言并不局限于人的身体动作，整个世界都是言说的身体，“言语动作就在这个世界上展开和展现其意义”⁴³。与强调艺术语言的动作性相一致，文学艺术的事件性、施行性也受到人们越来越多的关注，阿莱·让纳就提出一种“面向文学事件的理论”⁴⁴，大卫·戴维斯则把艺术作品界定为一种“标记施行”⁴⁵。

在国内学界，高建平曾明确提出“从‘事件’看艺术的性质”⁴⁶，卢文超也曾以“从物性到事性”来梳理当今艺术理论的重要变化⁴⁷，高建平还由

“事件”进一步提出以“身心一体”的、既具有精神性又具有可操作的活动性的“行动表征”概念来解释艺术的本体的思路^⑧。艺术本体论不同于艺术本质论，它追问的是“艺术作品是哪种实体”，或称艺术作品的存在方式。在西方历史上，人们不是把艺术本体归结为一种“物理实体”，就是归结为一种“想象实体”或“抽象实体”，心灵性与物理性往往处于一种对立的状态^⑨。英加登把艺术作品归为“意向性客体”，尽管最大程度地克服了这种心物二元论，但由于意向行为是一种意识行为，而并非物质性的实践活动，意向性客体仍然具有较强的内在性，此外，意向性客体的概念也忽视了艺术的事件性。从“心物”本体到“行动表征”本体的转换，则有助于实现艺术作品心理性与物理性、物质性与事件性的统一，这无疑是艺术本体认识上的一个重要推进。沿着这一“行动表征”本体所开启的思路，如果再往前走一步，或许就到了我们所说的“出场符号”了。“符号”的概念，意在标出艺术事件不是普通的行为事件，而是一场在特定时机和场合发生的有意义或意味的形式实践，而“出场”的概念，则可以更直观地同时突显艺术符号的物质性、动作性、展示性、具身性和场域性。这样一来，我们或许可以对艺术作出这样的总体描述：艺术的本体就是一种出场符号；艺术的本质就是对存在的符号显现，就是一场有意味或意义的形式实践；艺术作为出场符号具有物质性、动作性、展示性、具身性和场域性等特征。“出场符号”的概念让艺术符号成为一种活着的、活动着的、有生命有活力的符号，它让艺术的物质性、动作性、具身性、场域性与符号性终于可以兼容。

阿诺德·伯林特曾集中分析过文学言语的出场特性。根据他对各种艺术门类的分析，不仅舞蹈、音乐、戏剧这些传统的表演性艺术是一种出场活动，也不仅行为艺术、偶发艺术、光效艺术等这些当代参与性艺术是一种出场活动，像诗歌小说这类文学艺术也是一种“言语的出场”。伯林特指出，“诗歌语言集中体现了词语充满活力的出场”；“作为吟诵的气息，作为言说的体态，作为叙述的声音，诗歌、戏剧和小说，各以自己独特的方式，使词语作为有生命的动态力量卷入表演之中”。他还认为，真正的出场词语“实现了身体化与物质化，极大地远离了抽象的王国，充满了

具体的生命振动”^⑩。2016年，美国民谣歌手鲍勃·迪伦获得诺贝尔文学奖，实际上正可以将之看作对长期以来一直被人们所忽视的文学言语的出场性的一种重新肯定。实际上不仅文学言语是一种出场，绘画雕塑以及其他艺术语言也都是一种出场，“当艺术被直接地呈现出来时，艺术展示自己的出场”。正因为艺术语言是一种出场，艺术语言的每一个物质细节都是显示性的，“在舞蹈的姿势中，在绘画的线条、色彩和质感中，在雕塑的体积中，在音乐充满活力的声音中，在戏剧的情节和活动中，人类现实都呈现出自己的实质和形态”^⑪。

伯林特对艺术出场的分析，有助于我们理解艺术作为出场符号的特性，但遗憾的是，他并未提出“出场符号”的概念，相反，他还对艺术符号理论颇有微词，有意回避符号概念^⑫。因为在他看来，目前的一些艺术符号理论主要坚持一种认知性的模仿再现符号观，无法解释作为“出场活动”的艺术。伯林特对认知性再现论艺术符号理论的不满没有错，这也是我们要对它进行批判反思的原因，但他或许没有注意到20世纪80年代以来法国巴黎符号学派中出现的那种“新符号学”。根据马丁与瑞海姆的观点，这种新符号学运动，是以格雷马斯1987年发表的一篇《论不完美》的开创性论文为先导的，“格雷马斯向符号学引进了一种新的美学观念，亦即美被理解为一种知觉的身体的出场。对格雷马斯来说，美界定了事物显现的模式，一种独一无二的在被任何预先处理之前向我们显示它们自身的方式”^⑬。正是在格雷马斯的引领下，新符号学运动越来越重视符号的形象层面，越来越重视身体的出场对意义的构成作用。这种“新符号学”也可以为理解艺术作为出场符号提供某些支持。

但要想更好地理解艺术作为出场符号的本质、本体和特征，既不能依靠索绪尔的形式主义符号学或皮尔斯的再现论符号学，也不能完全依靠这种“新符号学”。这种新符号学，为了矫正早期结构主义符号学纯客观研究的误区，越来越偏向知觉主体的作用，以至导向一种“激情的符号学”。而如果过分突出知觉主体的作用，并不能很好地理解艺术符号的本质和特征。因为艺术作品的存在是一个因缘整体，是一种存在场域，是一种由各种因素共同实施和参与完成的物质化的行为事件，因此只有那种在实践活动和存在根

基础上把人与世界统一起来的符号学才能为艺术研究提供更可靠的支撑。由此我们认为,当今的艺术符号学应该以马克思主义实践观为指导,融合借鉴现象学存在论等的符号观和中国传统符号文化资源,在生存实践活动基础上提出一种有中国特色的“显现符号学”,如此才能让我们更好地理解艺术作为出场符号的本质、本体和特征,并让我们的艺术符号学研究既切近艺术作品本身,又保持在与存在、与世界、与人的内在而又深广的意义关联之中。

[本文系南京大学双一流建设“百层次”科研项目阶段性成果]

- ①② [德] 恩斯特·卡西尔 《人论》,甘阳译,第34页、第213—214页,第213页,上海译文出版社1985年版。
- ②③ [美] 苏珊·朗格 《情感与形式》,刘大基等译,第51页,“译者前言”第12—13页,中国社会科学出版社1986年版。
- ③ Bal & Bryson, “Semiotics and Art History”, *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2, June, 1999, pp. 174—208.
- ④⑤ [法] 杜夫海纳 《美学与哲学》,孙非译,第79页,第163页,中国社会科学出版社1985年版。
- ⑤⑬ [美] W. J. T. 米歇尔 《图像理论》,陈永国、胡文征译,第7页,第7页,北京大学出版社2006年版。
- ⑥ 参见陈炎 《文学艺术与语言符号的区别与联系》,《文学评论》2012年第6期。
- ⑦⑪ 唐小林 《文学艺术当然是符号:再论索绪尔的局限——兼与陈炎先生商榷》,《南京社会科学》2014年第1期。
- ⑧ 详见赵奎英 《艺术符号学基础的反思与现象学存在论重建》,《南京社会科学》2017年第4期。
- ⑨⑩⑮⑯⑰ [美] 皮尔斯 《皮尔斯:论符号 李斯卡:皮尔斯符号学导论》,赵星植译,第32页、第31页,第51—54页,第42—43页,第51页、第55页、第57页,第31页,四川大学出版社2014年版。
- ⑫ 转引自 Jonathan Bate, *The Song of the Earth*, London: Picador, 2000, p. 248.
- ⑭ [英] 贡布里希 《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》,林夕等译,“序言”第Ⅶ页,浙江摄影出版社1987年版。
- ⑱⑳㉑ Martin & Ringham, *Key Terms in Semiotics*, London: Continuum, 2006, p. 241, p. 8.
- ⑲⑳㉑ 赵毅衡 《符号学》,第104页,第47页,第61页,南京大学出版社2012年版。
- ㉒⑳⑳㉑⑳⑳ [法] 梅洛-庞蒂 《知觉现象学》,姜志辉译,第238页、第404页,第238页,第212页、第405页,第405页,第239页,第252页,商务印书馆2001年版。
- ㉒ 唐小林 《索绪尔局限与朗格难题——论符号学推进的几个关键》,《文艺争鸣》2013年第3期。
- ㉔ 沙凯 《苏珊·朗格符号理论研究》,第14页,南京师范大学2014年博士学位论文。
- ㉕⑳ [美] 苏珊·朗格 《艺术问题》,滕守尧等译,第128页,第127页,中国社会科学出版社1983年版。
- ㉗ [德] 海德格尔 《存在与时间》,陈嘉映等译,第45页,三联书店1987年版。
- ㉘⑳ Illai Rowner, *The Event: Literature and Theory*, Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2015, p. 62, pp. 161, 239.
- ㉙ [德] 马丁·泽尔 《显现美学》,杨震译,第210页、第214页,中国社会科学出版社2016年版。
- ㉚ 钱锺书 《管锥编》第1册,第12页,中华书局1979年版。
- ㉛ [美] W. J. T. 米歇尔 《图像学:形象,文本,意识形态》,陈永国译,第5页,北京大学出版社2012年版。
- ㉜ 参见刘晋晋 《图像与符号——艺术史和视觉文化中的符号学与反符号学》,第122页,中央美术学院2014年博士学位论文。
- ㉝ [德] 海德格尔 《思的经验(1910—1976)》,陈春文译,第188页、第120页,人民出版社2008年版。
- ㉞ 彭锋在《美学与艺术的当代博弈》(《文艺研究》2014年第11期)一文中曾认为,进入21世纪之后,当代艺术的一个重要变化是艺术家“由缺席到在场”。但是艺术家的“在场”也首先依赖于艺术家的“出场”。
- ㉟ 参见[英]科林伍德 《艺术原理》,王至元等译,第243—250页,中国社会科学出版社1985年版。
- ㊱ [加] 大卫·戴维斯 《作为施行的艺术——重构艺术本体论》,方军译,第285页、第306页,江苏美术出版社2008年版。
- ㊲ 高建平 《从“事件”看艺术的性质》,《文史知识》2015年第11期。
- ㊳ 参见卢文超 《从物性到事性——论作为事件的艺术》,《澳门理工学报》(人文社会科学版)2016年第3期。
- ㊴ 参见高建平 《艺术作品的“本体”在哪里》,《当代文坛》2016年第2期。
- ㊵ 参见[美]彼得·基维 《美学指南》,彭锋等译,第65页、第73页,南京大学出版社2008年版。
- ㊶⑳㉑ 阿诺德·伯林特 《美学再思考》,肖双荣译,第199页、第202—203页、第207页,第124页、第132页,第199页,武汉大学出版社2010年版。

[作者单位:南京大学艺术学院]

责任编辑:何兰芳