

表现性的符号形式

——“卡西尔-朗格美学”的一种解读

谢冬冰/著

学林出版社

表现性的符号形式

——“卡西尔-朗格美学”的一种解读

谢冬冰/著

学林出版社

图书在版编目(CIP)数据

表现性的符号形式：“卡西尔—朗格美学”的一种解读/
谢冬冰著. —上海：学林出版社，2008. 4

ISBN 978 - 7 - 80730 - 553 - 8

I. 表… II. 谢… III. 美学理论—研究 IV. B83 - 0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 022876 号

表现性的符号形式

——“卡西尔—朗格美学”的一种解读



作 者——谢冬冰

责任编辑——王后法

特约编辑——张 敏

封面设计——陈 芸

出 版——上海世纪出版集团

学林出版社(上海钦州南路 81 号 3 楼)

电话:64515005 传真:64515005

发 行——*学林书店*上海发行所

学林图书发行部(上海钦州南路 81 号 1 楼)

电话:64515012 传真:64844088

印 刷——上海港东印刷厂

开 本——890×1240 1/32

印 张——8.375

字 数——19 万

版 次——2008 年 4 月第 1 版

2008 年 4 月第 1 次印刷

印 数——3300 册

书 号——ISBN 978 - 7 - 80730 - 553 - 8/I · 106

定 价——22.00 元

(如发生印刷、装订质量问题,读者可向工厂调换。)

摘 要

恩斯特·卡西尔和苏珊·朗格的文化符号学有其独具个性的理论体系,在西方学界他们被称为“卡西尔—朗格学派”。这一学派在上个世纪的50年代在美国和欧洲的影响达到了巅峰。80年代初他们的思想被介绍到中国,并引起了中国学界的广泛关注。但是,从美学角度对卡西尔思想进行研究的除了零星的几篇论文以外,没有一本论著。所以,从研究现状看,中国学界对“卡西尔—朗格学派”的研究,尤其是卡西尔美学思想的研究是薄弱的。

卡西尔的哲学之父是康德。但是卡西尔的文化符号学是在20世纪“语言学转向”的哲学背景下出现的,维特根斯坦、海德格尔、克罗齐等大批的哲学家和美学家都以语言为中心来考察认识论问题,这可说是20世纪哲学研究的大气候。而索绪尔、爱德华·萨丕尔、布隆菲尔德和洪堡等语言学家对卡西尔都有着直接的影响,所有这些都奠定了卡西尔哲学宽广深厚的哲学基础。

之所以说卡西尔的符号论美学是表现论的美学,体现在卡西尔所认为的最重要的两种符号形式语言和神话在起源上都是表现的,并且,他始终是把语言和神话结合在一起考察的。名称是构成语言的最基本要素,而名称产生于直觉的聚合,即是说,语词概念的最初形成并不是依靠抽象的推论的方法,而是通过直觉的凝聚,即把直觉意象融合为一点而形成的。当然,这种凝

聚的方式是取决于主体旨趣的方向的。在人类早期,语词的表现力来源于神圣化命名,人类后来的许多名称都来源于早期的神名,神名在早期人类的思维中是有着决定性力量的。而语言的抽象性来源于早期人类的隐喻思维,隐喻思维是语言的分类功能形成的基础。从语言的生成可以看出,语言从诞生起就是诗性的。

神话和艺术从生成始就有着密切的联系:首先,神话和艺术一样都是一种虚构;其次,神话具有概念和感性、理论和艺术的双重结构;再次,与神话思维的特征相关,神话具有直感性与情感的统一性,但是神话中的情感不同于艺术中的情感;第四,神话情感有交感性的特点。这些特点都和艺术的特点有很多的重合。同时,作为符号圆周中的扇面之一的神话和艺术与其他符号形式相比又有其独特之处。

就整个符号系统而言,卡西尔认为符号形式是感性的;在符号形式的形成过程中,形式具有运动性,这种运动性主要表现为在符号形式的形成过程中,形式对观念的整理作用;卡西尔特别指出,艺术作为一种符号形式,与科学很不相同。关于艺术形式的创造过程,卡西尔认为这是一个构型的过程,在这种构型活动中,同时需要感性和理性思维,所以,艺术形式是一种“感性—理性结构”。但是,从根本上讲,艺术主要是一种感性的直觉,这一观点集中体现在卡西尔和克罗齐关于直觉的争论之中。艺术形式的功能在于它可以使受众在审美的过程中获得一种精神的自由。

作为卡西尔的学生,苏珊·朗格当然受到了卡西尔的很大影响,对她同样有着较大影响的还有数理逻辑学家怀特海。卡西尔和怀特海从不同的角度给朗格带来了重要的影响。怀特海关于符号是抽象的、有机的、整体的和表现的等思想都直接为朗

格所继承。对于卡西尔,朗格主要是继承了他用符号来规定人的本质的思想,并且在卡西尔的基础上,她更进一步地区分了语言符号和情感符号。在艺术抽象和科学抽象关系的问题上,朗格在卡西尔的基础上,从艺术发生学的角度做了更加细致的对比和区分。对于艺术中的形象,朗格借用一个物理学的术语把它界定为一种“幻像”。她还通过大量的比喻和实证分析,证明艺术是表现的而不是再现的,是一种情感的表现;这种情感是概念性的、普遍性的情感,而非日常生活的情感;艺术情感通过审美直觉表现出来。艺术作为一种形式,朗格特别提出它是一种生命形式。它的生命性的特点主要体现在它的能动性、有机性、节奏性和成长性等四个方面。

朗格把艺术中的情感表现称为“投射”。本章首先指出朗格所说的情感是一种概念性的情感、普遍性的情感,而不是个人的非典型的情感。然后从物理学上的投射引入情感投射的概念,逐层分析了艺术形式表现情感的“非推论性”手段,“比喻性的符号系统”和“张力”论,并逐一指出其合理性和局限性。最后指出,艺术表现情感实质上是表现情感的“品质”,即表现情感的本色或原味。

书中还重点辨析了朗格美学中经常使用的三个概念:表象、意象和幻像,并把朗格的意象概念和中国古典美学中的意象进行了比较:朗格所说的意象的“他性”和中国古人所说的“象外之象”等在意思上有很多相通之处,但中国古代的意象说相对较为辨证,朗格的意象概念其实是把所有艺术形象看作虚像,未免有唯心和泛化之嫌。本文认为,表象偏重于可视的外观形象,在形象来源上依赖于视觉感官;意象可以看作是一个大于或包含表象的概念,它既指可视的视觉形象,也指意识中来自幻想的或清晰或模糊的形象,就是“意中之像”;幻像则偏重于艺术形象和现

实形象的区别,朗格把和现实区别的进入艺术的一切形象都称为幻像。这三个概念在朗格的审美范畴里有时会混用。

最后集中归纳了朗格对绘画、雕塑、音乐、舞蹈、诗歌、戏剧、电影等各门类艺术的研究成果。关于造型艺术,指出绘画艺术本质上是一种虚幻景致;雕塑艺术本质上是一种能动体积;建筑艺术本质上是一种种族领域;音乐艺术本质上是一种时间幻像。并用格式塔心理学分析了音乐欣赏和创作中的一些问题,对于音乐的欣赏也从“实际的听”和“内在的听”两个方面进行分析;舞蹈艺术的基本幻像是一种虚幻的力;文学艺术本质上是生活经验的幻像,并具体研究了诗歌、叙事文学和朗格提出的散文体小说。

“卡西尔—朗格学派”虽然当下似有中落之感,但是,它的影响是巨大的,比如美国著名哲学家、美学家古德曼的哲学和美学思想,在较大程度上受到了卡西尔的影响。

目 录

绪 论	(1)
一、“语言学转向”背景下的文化符号学	(6)
二、符号:内感外化之桥	(18)
三、研究思路和研究现状	(27)
第一章 艺术——文化圆周中的一个扇面	(31)
一、“先验图型”和“符号形式”	(32)
二、卡西尔—朗格符号论美学的整体观	(42)
三、“符号”还是“象征”?	(47)
第二章 表现的起源——诗性的语言与神话	(55)
一、语言生成于心灵的直觉	(56)
1. 名称产生于直觉的聚合	(56)
2. “神圣化命名”——语词表现力的源泉	(60)
3. 隐喻思维——语言的艺术品性	(64)
二、神话和艺术	(72)
1. 神话符号中的艺术品性	(73)
2. 作为象征形式的神话和艺术	(76)
三、《国家的神话》:一种政治的去魅	(80)
第三章 艺术的表现形式	(91)
一、卡西尔的形式论	(94)

2 表现性的符号形式

二、艺术形式的构型	(98)
三、艺术形式的功能	(104)
四、“感性—理性”结构	(106)
五、克罗齐、卡西尔表现观的比较	(112)
1. 两种功能的“直觉”	(112)
2. 表现与艺术	(119)
第四章 苏珊·朗格的表现论	(126)
一、苏珊·朗格符号论的来源	(127)
二、艺术抽象与科学抽象	(134)
三、苏珊·朗格的表现观	(147)
1. 艺术幻像	(148)
2. 艺术的表现性	(151)
四、苏珊·朗格的直觉观	(158)
五、苏珊·朗格的艺术形式论	(164)
六、艺术作为一种生命形式	(174)
第五章 艺术中的情感投射	(180)
一、概念性的情感	(180)
二、艺术中的情感投射	(183)
第六章 表象、意象和幻像	(193)
第七章 艺术幻像的基本分类	(206)
一、虚幻空间的意蕴	(206)
二、虚幻空间的表现形式	(209)
1. 绘画艺术的虚幻空间——虚幻景致	(209)

2. 雕塑艺术的虚幻空间——能动体积	(210)
3. 建筑艺术的虚幻空间——种族领域	(212)
三、音乐符号——一种时间幻像	(215)
1. 虚幻的时间意象	(215)
2. 音乐符号中的完形	(220)
3. 听觉符号	(223)
四、舞蹈艺术的基本幻像——虚幻的力	(225)
五、文学艺术——生活经验的幻像	(227)
1. 诗歌符号	(227)
2. 叙事文学——虚幻的记忆	(232)
3. 散文体小说符号	(233)
六、戏剧、电影的基本幻像	(235)
结 语	(239)
主要参考文献	(245)
后 记	(251)

绪 论

“卡西尔—朗格”的文化符号学无论在西方还是中国都有很大的影响。表面上看,文化符号学应该是一种形式主义的哲学和美学学说,但实质上,透过符号形式的表面,“卡西尔—朗格学说”无论从其哲学基础,还是从其哲学总体上看,他们通篇讨论的都是“表现”。拙著就是要透过文化符号学形式的外衣,去还原他们的表现观,并探究其表现理论的独特性。

恩斯特·卡西尔(Ernst Cassirer, 1874—1945)是德国的一位“百科全书式”(encyclopedic)的哲学家。他一生著述 125 种,所研究的对象主要集中在两个方面:一是康德,一是“符号形式”。如果按类型划分,其著述也可以分为两类:一类是构成他的系统哲学的论著;一类是关于哲学史和思想史的论著。但其中心工作集中在前者,其成体系的哲学思想主要反映在多卷本的《符号形式的哲学》(*The Philosophy of Symbolic Forms*)之中。第一卷《语言》,第二卷《神话思维》,第三卷《知识现象学》,第四卷是开始写作于 1928 年的《符号形式的形而上学》,但是在他逝世前没有发表,直到 1996 年由后人整理出版。然后,在他去世的前一年,即 1944 年,出版了《人论——人类文化哲学导论》,这是他第一本英文著作,在书中,他对自己的符号哲学作了总结和修正。在他逝世一年以后,出版了《国家的神话》,这本书也是用英文写成的,标志着卡西尔将其学说延伸到了政治系统。

在哲学史和思想史研究上,卡西尔最庞大的著述应该是开

始于1906年的《现代哲学和科学中的知识问题》(*The Problem of Knowledge in Philosophy and Science in the Modern Age*)。沿着问题发展的轨迹,从卡撒努斯(Nicolas Cusanus)到康德(Immanuel Kant)(第一卷和第二卷,1906—1907),接下来是黑格尔(第三卷,1920),最后从黑格尔写到19世纪30年代的科学史(第四卷,1950)。除此之外,卡西尔关于文艺复兴哲学的研究、关于柏拉图主义在英格兰复兴的研究和对启蒙运动的研究,都可以看作是对这一巨著的补充,他认为启蒙运动可以看作是表现了一种“哲学精神的现象学”(phenomenology of the philosophic spirit)。《康德的生平与思想》是他的一部重要的关于哲学家的个案研究,从中也可以看出作为一个“新康德主义者”,他对康德的认识和评价。

卡西尔还写了大量的论文,论述了各种各样的文学形象,特别是歌德作品中的形象。他认为歌德的作品融汇了西方文化的思想史和文学史。总之,卡西尔的“百科全书式”的写作,其范围贯通了现代思想的大部分领域——从数学到语言学,从历史学到心理学等。

然而,尽管卡西尔著作的内容涉及面很广,但是他从来没有写过一本关于艺术或美学的书。不过,在他的各种论述符号形式的著作中,每当谈到符号形式的种类时,他无一例外地把艺术列入其中。事实上,卡西尔也确实曾经有过写一本关于艺术美学的著作的计划。1942年5月13日,在他的一封信中,他提到在《符号形式的哲学》的写作计划中,本打算写一本关于艺术的书,但是,由于纳粹分子迫害犹太人,他遭到了放逐,使他不得不一次又一次地推迟这个写作计划,以至最终也没有写成。但是综观三卷本的《符号形式的哲学》,每当他谈及神话和宗教的时候,总是把艺术也列入其中,从而使神话、宗教和艺术

在他的符号形式哲学中成了三位一体的统一体。尽管相对来说,他谈论艺术的篇幅比较少。我们今天理解他的观点,主要是根据《人论》中的谈论艺术的那一章,以及在他逝世后由后人整理,直到1979年才发表的《符号、神话、文化》一书中“语言和艺术”部分。另外还有一篇论文《神话的、美学的和理论的空间》,是在1931年的一次美学大会上发表的。

既然文化符号学是卡西尔一生研究的中心,本文研究其美学中的表现性,理所当然地也必须以他的文化符号学为考察对象。^①

苏珊·朗格(Susanne K. Langer, 1895—1982)是美国著名美学家,其理论体系很受卡西尔影响,代表作《情感与形式》的开头题献就是“谨以此书纪念厄恩斯特·卡西尔”,尽管卡西尔和朗格从未谋面,但朗格一直对卡西尔视之以师。

但是,在中国学界有一个已几乎被普遍接受的观点,认为朗格的美学体系在学理上比卡西尔似乎要略显肤浅。这种说法只是从一个层面看问题,事实上,卡西尔主要是一个文化人类学家,作为新康德主义者,他自然要深入哲学的堂奥,从哲学本体论来探讨人类的知识现象。但是,如果就此认定朗格学说是肤浅的则显然失之偏颇。

从拙著对朗格的研究可以看出,朗格的哲学思想吸纳了大量的先贤前辈的思想精粹。怀特海、卡西尔、柏格森、克罗齐、荣格、贝尔、弗莱、巴恩施、阿恩海姆等人的思想都有机地融汇在朗格的美学体系中。正如她在《情感与形式》的结尾处说:“我在此提出的艺术符号论,实际上并不是我一个人的功劳。它是在许多美学家曾为之付出辛劳的艺术哲学——关于有表现力的形式

^① 以上材料得自 *Encyclopedia of Aesthetics*, New York: Oxford University Press, 1998, pp. 347 - 348.

的理论中——迈出的一步,我认为,这是重要的一步。尽管在各自的学说中存在各种缺点、盲目的线索以致错误,我依然相信:贝尔、弗莱、柏格森、克罗齐、巴恩施、卡西尔,都在实际中曾经或正在从事着这项哲学工程。”^①从这一自述可以见出,朗格的学说可以说是一个集大成的体系,她的学说和卡西尔的关系,和克罗齐的关系,和怀特海、贝尔、弗莱等人的关系后文将有详细的论证,此处不再赘述。所以,从朗格学说的参照系来看,说朗格的学说肤浅绝对是对朗格的误解或一知半解。

朗格只是把抽象的玄虚的美学理论具体落实到了每一个具体的学科体系,使学术从谈玄说理回到了活生生的艺术形式,重新贯注生气于美学理论之中。正如阿恩海姆在《艺术与视知觉》的“引言”中所说,当代艺术正遭受着两种厄运:一是面临着被大肆泛滥的空头理论扼杀的危险;二是被大批急于求成的“外科医生”和外行的“化验员”合力解剖成了“小尸体”;此外,人们又喜欢用推理和思考去谈论艺术,艺术就变得好像不可把握。于是,他试图用格式塔心理学的知觉力的整体式样理论来解释艺术的整体性问题,试图把艺术从厄运中拯救出来。朗格也强调艺术的整体性,但是她又很注重分别研究的方法,她首先将每一门艺术看成是一种独立的领域,然后分别找出每一门艺术都创造了什么,创造每一门艺术所遵循的原理是什么,它们各自涉及的范围和使用的材料是什么。她认为,一切艺术都是创造出来的表现人类情感的知觉形式。每一门艺术都创造了一种基本幻像。但同时,由于每一门艺术都创造了一种完全不同于其他艺术的独特经验,每一门艺术在构成自己的最终创造物时,都有自己独

^① 苏珊·朗格:《情感与形式》,刘大基、傅志强、周发祥译,中国社会科学出版社1986年版,第477页。

特的创造原则,每一种艺术都有自己独特的材料,因此,每一门艺术都创造了一种独特的基本幻像。

但是,朗格又指出每一门艺术中也都有“他性”(otherness),即艺术门类之中是你中有我、我中有你的。通过这种“他性”理论,又把各门艺术连接在一起。从这一点看,朗格的理论在借鉴他人的基础上又有自己的合理安排。

当然,为朗格正名并不是说朗格的学说没有缺点,较为突出的是其美学思想存在着一系列的内在矛盾。朗格试图把她的艺术符号论作为整个艺术种类的共同原则,可实际上,她的艺术符号论基本上是在音乐与绘画,特别是在西方的现代音乐与绘画的基础上发展起来的,当用她的这套理论来阐释诗歌等语言艺术时,有些地方难以自圆其说。又比如,她认为,推论性符号的特点在于表现对象的概念,正是在这一点上,艺术等表象性符号与此不同;但她又认为艺术表现的也是概念,是人类情感的概念。尽管朗格对情感概念做了详尽的论析,但这一矛盾显然存在。再比如,朗格的艺术定义与优劣艺术间的区分发生了矛盾:朗格试图证明艺术是一种特殊的符号。她认为,艺术之所以可称作一种符号,是因为它实现了某种功能,即它赋予了情感表象以形式,而每一件优秀的艺术品都具有这种功能。这一论述对优秀艺术没有意义,因为所有艺术(优秀的和低劣的)都是情感表象的形式化。这是一个矛盾,正如迪基所批评的:“这一问题的关键之点是,艺术的定义必须独立于优秀艺术的标准之外,否则,我们将很难谈到低劣的艺术品,而实际上我们却经常谈起低劣的艺术品。朗格正混淆了这一区分。”^①

^① George Dickie: *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*, Oxford University Press, 1997, pp. 61 - 62.

在今天的美学界,已没有人怀疑苏珊·朗格的符号论美学在美学史上的价值与地位,究其原因,我想大概在于她的学说是立足于艺术实在的,而且她所分析的作品面广量大,包容性极强,她的研究对象包括了作品和中国古代的美学思想,这在当代西方的美学家中也是难能可贵的。

一、“语言学转向”背景下的文化符号学

一般认为,西方哲学史的发展模式大致可以描述为本体论→认识论→语言哲学。古代哲学所研究的问题主要集中在本体论问题上,比如赫拉克利特、柏拉图、亚里士多德等人,中国的老庄哲学、《易经》、佛家思想等也是如此;近代哲学所探讨的中心便是认识论问题,在关于知识的来源、范围、标准以及人们如何认识世界等一系列问题上,哲学家们对此进行了激烈的争论,比如康德和黑格尔等;进入20世纪以来,随着语言学的不断进步,哲学家们逐渐把注意力转向了语言哲学,卡西尔的文化符号学就是在这样的背景下诞生的。

20世纪西方哲学最核心的问题应该就是“语言学转向”问题,形成这一转向的原因是多方面的。“其中一个重要原因是,传统的探讨意识、精神和观念的哲学,不但不能把哲学的问题加以澄清,反而导致了許多混乱。维特根斯坦坚信,哲学中的许多问题是由于语言运用的混乱导致的。语言的误用虚设了许多并不存在的哲学问题。”^①既然是因为语言运用的混乱带来了这些问题,那么要解决这些问题,还是应该从语言入手。

在席卷整个西方哲学界的“语言学转向”中,现代西方人实

① 周宪:《20世纪西方美学》,南京大学出版社1997年版,第14页。

际转到了两种完全不同的方向上去了：以罗素等人为代表的英美理想语言学派是要不断地巩固、加强、提高、扩大语言的逻辑功能，因而他们所要求的是概念的确定性、表达的明晰性、意义的可实证性；而当代欧陆人文学者以及后期维特根斯坦等人却恰恰相反，他们要竭尽全力地弱化、淡化、以致于拆解、消除语言的逻辑功能，因此他们所诉诸的恰恰是语词的多义性、表达的隐喻性和意义的可增生性。要而言之，他们所要做的就是：把语词从逻辑规定的规定性中解放出来，把语词从逻辑句法的束缚中解放出来，归根结底，则是要把语言从逻辑法则的压迫下解放出来。在这两种方向中，尤以维特根斯坦和海德格尔为代表的后者势力最为强劲。后期维特根斯坦说：“我们所要做的就是将语词从其形而上学的用法中带回它们的日常用法。”^①并反复强调，“语词的意义就是它在语言中的用法”，^②海德格尔之所以也极为相似地一再申言，“语言之生存论本体论的基础乃是言说”，^③实际上都是力避从定义、概念等抽象固定的逻辑规定性上来把握语词、语言，以返回到语言的具体性、生动性以至诗意性；维特根斯坦说：“想象一种语言就意味着想象一种生活方式”，^④海德格尔说语言是存在的家园，实际上都是在强调：语言的本质绝不在于逻辑，它不是逻辑的家园，而是那些先于逻辑的东西的家园。

但是，语言又怎能脱离逻辑呢？只要人们开口说话，提笔著文，那么说出的和写出的必然都是某种逻辑表达式，但是，正如中国人所说——言不尽意。语言总是不能完全地表达我们自

① 维特根斯坦：《哲学研究》，三联书店 1992 年版，第 116 节。

② 同上，第 43 节。

③ 海德格尔：《存在与时间》，陈嘉映、王庆节译，三联书店 1987 年版，第 34 节。

④ 维特根斯坦：《哲学研究》，三联书店 1992 年版，第 197 节。