

艺术情感：纯粹符号创新能力的保障

谭光辉

内容提要 在艺术理论发展史上，“什么是艺术”一直是一个哲学难题。究其原因，大多是因为没有谈及艺术之所以存在的那个更高目的，而是对已经被认可为艺术的东西进行描述。从生存的角度看，人的一切情感都服从于更有利于人类生存这个目的，所以艺术情感也必然服从于这个目的。人类进化出艺术情感，目的就是保护人类的符号创新能力。艺术情感与日常情感的核心区别在于，日常情感需要情感的符号化主体参与，需要接受者做出自我保护的应激反应，而艺术情感不需要。艺术情感是对于纯粹的符号创新能力的追求、赞赏、敬畏等情感。艺术就是在某种语境中，以唤起接受者艺术情感为目的的符号文本。

关键词 艺术情感 情感符号学 艺术定义 艺术符号学 情感研究

一、“什么是艺术”的哲学难题

研究艺术情感，首先要解决的问题是“艺术是什么”。然而，艺术理论发展史上各种学说似乎都很有道理，大家都有道理之后反而证明了这个问题基本无解。在解决“艺术是什么”这个问题的过程中，一般有两种思路，第一种是概括艺术的一般共性，第二种是从艺术起源论的角度回答“人为什么需要艺术”。吴炫一针见血地指出了这些艺术起源观的问题所在：这些艺术起源观“都是先形成‘什么是艺术’的艺术观，然后再推测艺术起源观的，或者干脆把艺术起源和艺术观混为一谈，以艺术观的张扬代替艺术起源观的提出”。更严重的问题在于，

这些艺术起源观“都是在确立人成为人之后，才来考察和分析艺术的起源的，从而把艺术起源和人的起源视为一种‘非同步’现象”。^① 这大约是点中了要害。

从逻辑上说，第一种思路必然面临这样一个麻烦问题：如果要概括艺术的一般共性，得先确定哪些是艺术，不然如何概括呢？然而要确定哪些是艺术，就得先有一个艺术观，并给艺术一个定义，所以这种思路就必然走进循环定义的死胡同。第二种思路回答“人为什么需要艺术”，则会面临吴炫所提的问题，必须先定义人，而且必须认为人的存在在先。然后还是得面临第一种思路的问题，先有一个艺术观，确定了哪些是艺术，再去推测艺术的起源。所以，对“什么是艺术”这个问题，穆尔(Moore)和布鲁德(Bruder)给出了极其悲观的结论：“没有什么是一切艺术品的共同点，也没有什么能把一切艺术从一切非艺术中区分开。”所以他们认为使艺术成为艺术的，“是它们被解读的方式，或者是它们从中被制作出来的那个语境”，“我们应当把艺术视为社会现象”。^② 然而，结论如此说，其实是回避了问题，因为我们仍然需要进一步追问：人们以什么方式解读从而使艺术成为艺术？艺术作为社会现象跟其他社会现象有何不同？这样，我们又只得无可奈何地回到问题的起点。

概括艺术一般共性的很多回答都是描述性的。描述性的定义看起来是对的，但是往往不着要害。比如威尔森(Edwin Wilson)和戈德法布(Alvin Goldfarb)所说的“艺术是生活的镜子或反映：一种对于我们如何生活、思考和感受的延展和推测”^③，试问有哪种符号文本不具有这种功能呢？描述性的回答往往不具有排他性，无法通过定义反推，即无法根据定义去判断一个具体的作品到底是不是艺术品。人类历史上一些著名的艺术定义，大都有致命的弱点，只要拿到实践中去检测，马上就会面临尴尬，很容易被举出反例。下面举几个例子。

第一个著名的例子是“模仿论”。上文所说的威尔森等人的反映

① 吴炫：《本体性否定：穿越中西方否定理论的尝试》，浙江工商大学出版社 2008 年版，第 401 页。

② 布鲁克·诺埃尔·穆尔，肯尼思·布鲁德：《思想的力量》(第 9 版)，李宏昶、倪佳译，北京联合出版公司 2017 版，第 577—578 页。

③ 埃德温·威尔森，阿尔文·戈德法布：《戏剧的故事》，孙菲译，北京联合出版公司 2016 年版，第 9 页。

论就是摹仿论的一种。摹仿论由德谟克利特提出,苏格拉底、柏拉图、亚里士多德将其发扬光大。摹仿论的核心在于,它认为艺术是对某种对象的摹仿。两千多年来,摹仿论一直雄霸欧洲,成为主流的艺术理论,而且不断得到完善。完善过程一般是不断地抽象被摹仿的那个“对象”。比如柏拉图认为“诗的模仿对象是在行动中的人,这行动或是由于强迫,或是由于自愿”^①。在柏拉图看来,现实世界摹仿理式世界,艺术摹仿现实世界,所以艺术世界因与真理隔着三层而不真实。亚里士多德同意模仿说,不过他认为艺术世界也是真实的,而且比现实世界更为真实,因为它揭示了世界的本质和规律。亚里士多德认为诗或艺术的模仿对象有三种:过去有的或现在有的事、传说中的或人们相信的事、应当有的事。^② 亚里士多德看似是把他的老师柏拉图的理论向前大大推进了,实则仍是一种对艺术的描述性定义,只是把摹仿的对象从现实世界拓展到了理想的世界和可能的世界。后来,摹仿论有一大批继承者。比如别林斯基认为:“艺术是现实的再现;因此,它的任务不是矫正生活,也不是修饰生活,而是按照实际的样子把生活表现出来。”^③ 别林斯基是在谈诗歌与道德的一致性时说这番话的,当然也代表了他的艺术观,这是柏拉图艺术理论的另一种说法。他接着说:“一部真正富有艺术性的作品,把人的精神提高和扩大到洞察无限事物的地步,使人和现实和解起来,而不是使人去反对现实。”^④ 这就好比说艺术是现实的延伸。以别林斯基为代表的现实主义理论家,对艺术的理解,总是围绕着“艺术”与“现实”的关系在谈问题,比如车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫等人,都持这一看法。然而,与所有摹仿论天然具有的缺陷一样,反过来一思考,问题就非常明白:模仿了某种对象的作品是否就一定是艺术呢? 科学发明不也是在模仿“应该有的事”吗? 历史叙述不也是模仿过去有的事吗? 新闻报道不是在摹仿现在有的事吗? 后来的模仿论无论如何发展,都无法回避这些问题,而且无法很好地解决,所以,模仿论是描述性的定义。

① 柏拉图:《柏拉图文艺对话集》,朱光潜译,人民文学出版社 1956 年版,第 126—127 页。

② 亚里士多德:《诗学》,罗念生译,上海人民出版社 2006 年版,第 90 页。

③ 别林斯基:《孟采尔,歌德的批评家》,《别林斯基选集》第二卷,满涛译,上海译文出版社 1979 年版,第 73 页

④ 同上,第 77 页。

与模仿论一样,很多“表现论”也是描述性的。诺埃尔·卡罗尔(Noël Carroll)总结了表现论的一般观点:“艺术在本质上涉及把感情带到表面上,把感情带到外面,如此就可以被艺术家和受众感知到”,“艺术的特色在于它主要关心感情的表现或者交流”。^① 卡罗尔认为,从涵盖性的角度看,表现论确实比摹仿论和再现论高明,理由是“表现论不仅以比以前的对手理论更有涵盖力的方式解释是什么把某事物搞成了艺术,而且也解释为什么艺术对我们是重要的”。^② 但是表现论也有跟摹仿论一样的致命缺陷,正如卡罗尔所说的那样:“有些艺术,或许大多数艺术,可能从事传达或者探索感情;但并非全部艺术都干这个。”^③ 所以表现论也是描述性的,它只描述了一部分艺术作品的某种特征。

跳出模仿论和表现论之外,20世纪艺术理论中最富创见性的理论可能要算阿瑟·C·丹托(Arther C. Danto)的“艺术界”理论了。丹托认为,之前理论的最大问题,是因为艺术概念的逻辑构架出现了问题,是因为“人们已经理所当然地把艺术品看成是一类相对同质的事物,认为它们可以轻易、迅速地与其他东西中识别出来”^④。然而,20世纪以来的现代派艺术已经证明了实际情况并非如此,比如杜尚用小便器做的作品《泉》和沃霍尔的名作《布里奥盒子》。因此,丹托和迪基提出了“艺术界”的理论,认为“作品只有在特定语境下才能确立其作为艺术品的历史位置”,这个复杂语境就是“艺术界”,或叫“艺术体制”,“艺术资格的获得在根本上取决于作品成功地与外在于它的特定历史语境——艺术理论与艺术史氛围——建立了联系”。^⑤ 但是,这个“艺术理论与艺术史氛围”到底是什么,却并不是明确的,它只能是一种文化的累积。最终,丹托并没有具体地提出定义艺术的办法,而是认为“最稳妥的做法也许还是让专业人士遵照实际艺术实践来为艺术

① 诺埃尔·卡罗尔:《艺术哲学:当代分析美学导论》,王祖哲、曲陆石译,南京大学出版社2015年版,第68页。

② 同上,第74页。

③ 同上,第84页。

④ 阿瑟·C·丹托:《艺术和意义》,见诺埃尔·卡罗尔:《今日艺术理论》,殷曼婷、郑从容译,南京大学出版社2010年版,第165页。

⑤ 殷曼婷:《“艺术界”理论建构及其现代意义》,社会科学文献出版社2009年版,第17—18页。

下定义”^①。很遗憾,丹托在终结了传统艺术定义之后,也没有最后找到他所说的“第三个条件”,不得不把问题抛了出去。

丹托启发了两个重要问题:第一个是从“意义”的角度,而不是从艺术品的实物本身去寻找艺术品与非艺术品的差别;第二个是他认为不能从艺术品本身,而是应该从艺术品所处的语境中去判断某物是不是艺术品。丹托的思考非常深邃,但也有缺陷。他给艺术定义设了三个条件,第三个条件没有找到,第一、二个条件也有问题。第一个条件是“艺术品总得要有关于某物”,第二个条件是“艺术作品要具体地展现出某种意义,即展现出它们是有关于什么”。^②虽然丹托为这两个条件做了长篇辩护,但这个辩护仍然显得比较苍白。就反对派提出的“非具象绘画”的反例,他认为脱离具体事例,这种反例就会变得“无聊之极”。反对派的难点在于无法拿出一个不依靠物质而存在的艺术品,因为没有物质性的作品,是“拿”不出来的。但是,随着科学技术的进步,我们不能排除在未来某一天,艺术作品也许并不需要实存之物就可以实现。或许某一天,科学技术可以进步到只为我们制造“艺术品形象”,而且无须通过感官,只通过电波的形式直接作用于意识。科幻电影《降临》讲的正是这样一种设想:也许某种外星生物,或将来的人类,可以绕开传统的感官交流信息。那么,艺术作品的创作和欣赏,或许也可以绕过传统感官实现,当然也就不需要物质实存。艺术并不必然依附于某物之上,它只是一种特殊的感知。画家在头脑中构思成熟的画作,还没有落在纸上,你可以辩称这时还不存在艺术品,但对画家本人而言,艺术实际上已经存在了,他能够切切实实地感受到他脑海中作品的艺术之美。又比如,文学作品的物质实存是什么呢?更有极端的情况,一个笔名叫“比目鱼”的作家,写了一本书就叫《虚拟书评》,他还在书的前面做了一个注:“所谓‘虚拟书评’,就是为那些并不存在的、‘虚拟’的书撰写的书评。”^③虽然这只是作家创作小说的一个技法,但从创作过程上讲,要按书评体裁写出这个作品,作家恐怕还不得不在心中先大致构思一个作为评论对象的文学作品,而这个文学作品并无物质形态,只是一个“心象”。艺术品的最初形式,都是“心象”,

① 阿瑟·C·丹托:《艺术和意义》,见诺埃尔·卡罗尔:《今日艺术理论》,殷曼婷、郑从容译,第178页。

② 同上,第166、168页。

③ 比目鱼:《虚拟书评》,上海书店出版社2010年版,第1页。

而这个“心象”的特征，可能才是使艺术成为艺术的关键。归根结底，艺术之所以是艺术，是因为它具有某种形式，而不是因为它所附着的物质。艺术是抽象的，而不是具体的。

丹托第二个条件中的“某种意义”是什么意思呢？解决这个问题，就需要第三个条件。可惜的是，丹托给不出第三个条件。陆正兰、赵毅衡把历史上各种对艺术的定义分成四种：功能论、表现论、形式论和体制-历史论。丹托的观点属于第四种，他们认为体制-历史论与“开放概念”结合，就比较接近文化符号学的立场。“展示”是文化体制加入艺术意图的常用方式。^①后来，赵毅衡又写了专文论述“展示”之于艺术作品的意义，认为“艺术品就是被展示为艺术品，从而促使我们当作艺术品来进行理解的符号文本”^②。这个洞见非常深刻，艺术必须被解释为艺术。

至此，对艺术的认识应该说已经达到了相当的深度，而且可以解决诸多现代艺术中的难题。在丹托的基础上，赵毅衡指出了使艺术成为艺术的一种基本途径——“展示”。在某种艺术观念或解释艺术的历史语境或艺术体制之中，将某作品作为艺术品展示，就逼迫解释者按艺术品的方式对其进行解释，它就被解释为艺术品。这样，艺术品就不再是具有某种特殊性质的东西，而是被解释为艺术品的东西。艺术定义的重心，就从“发送者”的意图，转向了“接受者”的解释。问题是：如果使艺术品成为艺术品的重点在艺术接受者，那么接受者按什么规则将其解释为艺术品呢？如果接受者是按艺术体制来解释，这个艺术体制是如何形成的呢？杜尚的《泉》刚出现的时候，把它解释为艺术品的艺术体制还没有出现，为什么它（至少被一部分人）被解释为艺术品呢？

二、从生存论角度解释艺术的尝试

艺术品确实能够给人带来一种独特的体验，没有这种体验，人就无法感受到某种“艺术性”，也就没有依据将感受到的对象归入“艺术

① 陆正兰、赵毅衡：《艺术不是什么：从符号学定义艺术》，《艺术百家》2009年第6期。

② 赵毅衡：《展示：意义的文化范畴》，《四川戏剧》2015年第4期。

品”。因此,定义“艺术品”的关键,就在于合理地描述这种独特的体验。这种体验,是一种心灵的感知。表现论将这种体验称为“情感”,或称“艺术情感”。可惜的是,表现论并没有很好地区分一般情感和艺术情感,造成“情感”这个概念无助于将艺术品与非艺术品区别开来。艺术情感是一种什么情感?它与日常情感有区别吗?

我们通常都会有这样的体验:曾经某个时候令我们震撼的艺术作品,如果接触久了,就再也感受不到最初接触它们时的那种惊奇,也领略不到其艺术性了。一幅画的复制品,其艺术价值得不到承认。一部被公认的文学作品,如果出现仿作、续作、跟风作品,其艺术价值也会大打折扣。精美的设计,批量生产进入日常生活,使日常生活“艺术化”,但这些进入日常生活的物品,也不被视为艺术品。丹托最常举的例子《布里奥盒子》,作为沃霍尔的作品是艺术品,但与其外观极其相似的超市肥皂包装盒却不是艺术品。这是为什么呢?

要解释这些现象,我们就得首先追问情感的目的和艺术情感的目的。人为什么会有情感?笔者在多篇文章中反复论及这一问题,情感是生物在进化过程中为求生存或更好地生存而进化出来的一种应激能力,是一种自我保护的机制。为了保护自我、群体,为了更好地争取生存空间、生存环境,人进化出情感的能力。人的情感能力能够对现实情况进行评估,为之后的行动做出选择。比如,恐惧感可以对直接威胁人生存的环境做出评估,抑制行动以避免危险。爱的情感是出于群居本性,人类必须通过保护他人以实现间接地保护自己并延续种族而存在的情感等。那么,艺术情感是为什么目的而存在的情感呢?通过追问艺术的目的来解决艺术问题,或许才是解决问题的根本之道。

我们可以简单地做一个思想实验,来使问题明确,就像我们成长过程中第一次体验到艺术情感那样。人从类人猿逐渐进化成人类。在类人猿时期,他们大概有了基本的符号表达,以使信息得到沟通,互相配合,猎杀动物。因为这个优势,类人猿们得以领先其他动物,逐渐成为生物界中的王者。在这个过程中,越是能够善于准确传达、领悟符号意义的类人猿,越是有优于其他类人猿的符号能力,越是能够为人类的生存繁衍做出贡献。当然,最初的简单符号传递,逐渐不能满足更复杂的社会分工和群体配合,所以需要发明越来越多的复杂符号。每一个新的符号的发明,都会引发群体的欢欣鼓舞,都会打开人类智慧的新领域,也为人类的生存繁衍带来新的可能。对于类人猿来

说,生存技能的提升就是新符号的发明,发明新符号就是人类提高生存能力最为重要的途径。发明了新的符号,有其实用性,可以提高人类生存的能力,久而久之,人类逐渐懂得了对发明新符号能力本身的痴迷和赞赏。简单地说,人类的情感中多了一种对单纯的符号创新能力感到欣喜的情感,这是喜感的一种。由于符号创造和创新能力可以保证人类更好地适应生存,它本身逐渐成了人保证其存在感的一种技能,所以要保证这种能力持续不断地进行下去,就需要有一种对之加以欣赏的情感,以确保这种能力得以延续。艺术情感,正是这样产生的,它在大的类属方面,属于喜感。研究发现,许多动物“都具有使用信号进行相互交流的能力”^①,但是却没有证据显示动物会欣赏符号创造行为。所以,迄今为止,艺术情感可能是人类特有的一种情感。当然,思想实验仅仅是思想实验,得出的结论也只能说是推测,这需要在更多伟大的人类敏锐的感觉中去寻求证明。

第一个提出自然的一切都有一个“目的因”的人是亚里士多德。在亚里士多德看来,一切事物的发展,最终都是由目的因控制的。亚里士多德的“四因说”(质料因、形式因、动力因、目的因)表明,在整个宇宙体系中,真正起作用的是第四因,就是目的因。^②当然,这几种因是相互交织的,不能简单归结为一种。但是他指出了重要的一点,即万事万物的产生,都有一个目的。用目的论的方式解释人类世界的发展,比起因果论来,更具说服力。在这个思想指导之下,我们或许可以做出许多因果论给不出来的对人文社会科学知识的解答。人文社会科学不同于自然科学的关键,正是在于人类为了生存这个最高目的,发展出了各种关于人文社会科学的知识 and 体系。因此,情感、艺术情感之所以被进化出来,也就必然有一个更高级的目的,就是生存。受此观念影响,康德在《判断力批判》中,把人的审美(艺术)定义为“无目的的合目的性”,就显得非常深刻。“无目的”所说的那个“目的”,可以理解为实用的目的。这就符合上文推测的,艺术情感没有指向一个符号的实际目的。“合目的”中的那个“目的”,可以理解为人类为了生存而必须具有的创造符号的能力这个目的,所以艺术情感又是合目的性

① 韩蕾:《论〈老子〉的人类主体世界建构:一个生物符号学观点》,《符号与传媒》2018年第2期。

② 邓晓芒:《古希腊罗马哲学讲演录》,北京联合出版公司2016年版,第139页。

的。艺术的目的,不是为了解决某个具体的符号交流目的,而是为了展示人的符号创造和创新能力。所以康德反复强调审美判断的“无功利”性特征。审美(艺术)愉悦,是无关功利的,因为它与其真实的功利隔着两层。同时,我们也不能说艺术是无用的,因为它总归是有目的的,这个目的,服从于更宏大的人类生存目的。

艺术情感的关键,在于对“独特”的创造性的欣赏和喜悦。它无关所创造的具体的事物或符号能解决什么问题,而仅仅是有关这种创造性的能力。所以,对于作品的“艺术评价”也往往不关乎艺术作品的思想内涵,而是关乎创造性的“技艺”。但是,艺术又不仅仅是关于“技艺”的,因为“技艺”是可学习的,是可以通过模仿和熟练达到的。艺术是关于创造的,是不可学习的,是模仿、熟练之后的飞跃。仿作、续作、跟风作品的艺术价值得不到人们的承认,大概正是由于其缺乏创造性只能算是“技艺”而不是艺术。艺术都讲究“独创性”。现实主义文学作品的生命在于创造典型,而典型的核心要点,不在于其“共性”,而在于其“个性”。童庆炳认为,“典型是具有特征的、能够激发人们美感的人物形象”,他进一步解释说,“‘特征’是一个关键词”。^①希尔特、黑格尔、别林斯基、泰纳、阿·托尔斯泰等人都对“特征”有过强调和论述,黑格尔还将其发挥成“特征化”的原则。恩格斯对黑格尔的这一原则非常赞同,他广为人知的论述艺术典型的一段话,表达了他的这一观点:“每个人都是典型,但同时又是一定的单个人,正如老黑格尔说的,是一个‘这个’,而且应当是如此。”^②恩格斯借黑格尔的理论说明的,正是艺术的真正要义,在于它的独创性。关于艺术与其他文化的主要不同在于其创造性的观点,我们可以在古往今来许多的艺术家的发言中看到。聂鲁达(Neruda)说他不相信“独创性”,但他相信艺术必须具有“个性”:“我不相信独创性。它是我们这个飞速崩溃的时代制造出来的又一个偶像。我相信通过艺术创作的任何语言、任何形式、任何立意所表现出的个性。”^③朱立元在《美学大辞典》中把独创性称为“艺术

① 童庆炳:《现实主义文学的审美范型》,《文学审美特征论集》,北京师范大学出版社 2016 年版,第 127 页。

② 恩格斯:《恩格斯致明娜·考茨基》,《马克思恩格斯文集》第 10 卷,人民出版社 2009 年版,第 544 页。

③ 巴勃罗·聂鲁达:《我坦言我曾历尽沧桑》,林光译,南海出版公司 2015 年版,第 337 页。

的基本属性之一”，“是艺术本性的要求”。^①李保钧在谈文学创作时说得更彻底：“独创性永远是艺术生命的核心。独创性是作家、艺术家毕生捕捉的目标，它是艺术创作、写作艺术的生命线。”^②刘勰在《文心雕龙》“通变”篇中，详细论述了“变”和独创性的艺术功能。他总结道：“文律运周，日新其业。变则堪久，通则不乏。”^③即是说，只有不断地变化、不断地创新，才可能使艺术生命持久。所有的艺术，之所以吸引人，也正是因为它具有创造性，能够开启智慧，拓展生命可能性，艺术情感正是针对这种创造性本身的情感。

很多人在理解艺术情感的时候，都把“艺术情感”和“艺术作品中的情感”视为同一个东西，在谈艺术“本质”问题的时候，都把艺术表达出来的那种作为对象的情感作为最重要的内容加以论述。以“艺术情感”为篇名的论文，基本上都是指的这个意思。比如易中天就持此论：“我们可以从三个层面来分析艺术的本质概念，即：1. 艺术是人的确证；2. 艺术是情感的表达；3. 艺术是情感的对象化形式。”^④其中第2点，可以算是表现论的代表观点，第3点，则是借用苏珊·朗格的情感符号学理论，可以算是形式论艺术观的一种。苏珊·朗格认为艺术是“情感的形式”“生命的形式”，或者是“情感符号的创造”，她把情感视为艺术的来源。在她的理论框架下，“生命形式”是出发点，生命形式直接表现为情感、欲望和特定的知觉行为，艺术形式与生命形式有着象征性的联系，艺术家创造的，就是与生命形式相对应的艺术形式。艺术形式需要符号来表现，所以，艺术就是人类生命形式的情感符号。朗格的理论看起来完备自足，其实从根本上说，也只是一种无法取得实证的推测，更不能从她的定义去反推和判断到底哪些是艺术。她的定义仍然是描述性的。正如刘纲纪所言，柯林伍德和苏珊·朗格一样，“虽然他们反对把艺术看作个人情感的发泄，但却始终讲不清艺术与非艺术的区别究竟何在”^⑤。朗格所说的艺术情感，是区别于个人情感的人类普遍情感，表现人类情感中的共同性。然而，不但无法把“共同情感”从“个人情感”中表现出来，而且也难于识别出来。哪一个“共

-
- ① 朱立元：《美学大辞典（修订本）》，上海辞书出版社2014年版，第649—650页。
 ② 李保钧：《相似论的文学实证及研究》，四川大学出版社2016年版，第161页。
 ③ 刘勰：《文心雕龙》，王运熙、周锋译注，上海古籍出版社2016年版，第305页。
 ④ 易中天：《艺术：情感与形式》，《艺术学研究》2007年第1期。
 ⑤ 刘纲纪：《艺术哲学》，武汉大学出版社2006年版，第377页。

同情感”能够在具体的艺术作品中不通过“个人情感”来实现呢？把人的一般情感作为艺术理论的出发点，注定要走向死胡同。

不过，朗格把分析艺术的出发点确定在“生命形式”，倒是把艺术理论向前大大推进了一步。遗憾的是，她立足于人的生命之内来看艺术，必然被生命本身的局限所困。任何一个定义，只有置身事外，才能看到它的种属关系，也才能说得更为清楚。如果站在人类生命视野之内，当然也就看不到人类生命的目的。如果站在一个更高的视点审视，就会发现人类的一切行为不过都是为了人类的生存繁衍而在努力，问题就豁然开朗了。人类一切文明成果、一切喜怒哀乐情感欲望、一切宗教政治意识形态，不过都是为了人类这个物种的繁衍兴盛，还有什么不能归于这个最高目的之下的呢？处于生命之中的我们被情感左右，因情感而做出选择，这是人之为人不能逃离的宿命。试想，如果人不是被情感左右，而是可以左右情感，那情感还能促使人类不断地创造、繁衍昌盛吗？所以，情感是人最不能控制的东西，因为造物的设计，就是让人不能控制它，而是受它控制。情感并不是生命的形式，而是生命的动力和方向。艺术也并不是与生命形式有象征性联系，而是人类特有的一种生命动力、生命需要和生存技能。人类对艺术的需要是在进化过程中已经注入我们血液的本能。尼采说得很诗意：“艺术，除了艺术别无他物！它是使生命成为可能的伟大手段，是求生的伟大诱因，是生命的伟大兴奋剂”，“艺术是生命的本来使命，艺术是生命的形而上活动”。^①

艺术本能在人出生后只是一种潜能，随着对符号的掌握和运用逐渐被激发出来。首先，所有的艺术只能用符号来表达，没有符号，连以“心象”的形式存在的艺术品也不可能。所以，符号是艺术存在的前提。看不懂符号的幼儿，也就不可能懂得艺术。甚至于有些符号能力较弱、没有“艺术细胞”的成人，大约也体会不到艺术带来的那种感觉。艺术感觉能力的差异，首先是符号能力的差异。其次，丧失生命冲动、“万念俱灰”的个体，大约也不可能会有欣赏艺术带来的那种震撼。所以能否对艺术进行欣赏，还得需要一个接受者的期待视野。很多人看到艺术品中的内容，就会忽略艺术品的符号创造，也就领略不到艺术的魅力。所谓“道家看见淫，经学家看见易”，如果专注于艺术品内

^① 弗里德里希·尼采：《瓦格纳事件：尼采美学文选》，周国平译，上海译文出版社 2017 年版，第 413、415 页。

容,或无视艺术品的创新点,也就无法领略艺术的美妙,艺术的创造和欣赏,都需要一个主体意向性的参与,需要有一个“元艺术”能力的培养。最后,文化氛围、历史语境、个体倾向、符号现实,都参与人的元艺术能力的养成,所以艺术之所以为艺术,必然与这些都有关系,这就可以很好地解释丹托之问。艺术之所以为艺术,与艺术创造者、历史语境、接受者的元艺术能力,有着深层的联系,所以,对艺术之为艺术的看法,又必然是动态的、变化的、随个体不同而不同的。

三、艺术情感与日常情感的区别

问题的难点在于,很多艺术作品都要表达情感,我们应该如何把艺术情感和艺术表达的那种情感或日常情感区分开来呢?

童庆炳曾就这个问题展开过专门的讨论,他认为,要区分的是自然情感和艺术情感,艺术情感来源于自然情感,但必须要有一个转换、移置,“在这里的关键是回忆与沉思,或者说是‘再度体验’”。接着他举了华兹华斯创作诗歌时的例子,以过去自己的情感为基础,然后平静地回忆,由回忆进入沉思,于是这种情感就进入了艺术的境界,把这种情感传达给读者,读者也会“带有极大的愉快”。^①然而问题是,如果不是华兹华斯写诗,而是一个普通人在回忆往日的痛苦,是不是也可以获得这种“艺术情感”呢?很显然,回忆中的情感,如果不将其符号化,如果不表达出来,在内心深处隐藏着,那它就不会变成艺术情感。再做一个假设,如果不是华兹华斯把这种情感写出来,而是由一个拙劣的诗人用拙劣的打油诗的形式把它写了出来,读者还能感受到读华兹华斯诗歌的那种情感吗?这就说明,即使作者用“回忆”“沉思”的方式处理了自己的情感,它仍然不会自然地变成“艺术情感”。

笔者曾撰文论述过现实情感与虚构情感的差异。虚构情感之所以存在,是因为情感叙述的对象物化的可能性更小。回忆、沉思等处理,只不过使文学作品所表现的情感离现实情感更远一些而已,不见得就必然会转化为艺术情感。本文想要说明的是,艺术情感,从根本上说,就是不同于日常情感的东西,它既不同于现实情感,也不同于虚

^① 童庆炳:《维纳斯的腰带:创作美学》,北京师范大学出版社2016年版,第372页。

构情感。艺术情感与它们是两种不同的东西。“情感反映的是符号化的主体与客体的关系,现实情感的接收者符号自我是现实人格,虚构情感的接收者符号自我是约定的可能人格。”^①不论是现实情感还是虚构情感,都需要接受者的符号化主体参与。而艺术情感,不需要接受者的符号化主体参与。简言之,艺术情感,不需要接受者做出应激反应,不需要接受者将情感付诸行动。

比如说,悲伤这种情感,在现实情感的层面,弗朗索瓦·勒洛尔等人认为它至少有这样几种功能:教您避开类似的触发情境;使您停止行动,反思自身的过错;吸引他人注意,引发同情心;暂时保护您不受他人攻击;使您对他人的伤痛产生同情或同理心。^②总之,悲伤通过抑制自身的行动,积极地参与了对自我的保护以及对他人的保护,从而使生存变得更为有利。需要说明的是,抑制行动,也是行动的一种。从虚构情感的层面来说,“在虚构的世界中体验悲感,正是为了抵抗因日常生活中悲感匮乏引起的恐慌”^③。它的产生原理与现实情感产生的原理是一样的,只不过参与其中的情感主体,是一个虚拟的人格。

但是,艺术情感则非常不同。在现实中我们遭遇悲伤之事,唤起现实的悲感,我们会伤心哭泣。在虚构故事中看到悲惨之事,唤起虚构的悲感,我们可能也会伤心哭泣。但是如果我们意识到,虚构故事中的悲惨之事,都是经过巧妙的、别具匠心的设计的,这种设计让我们体验到了一种在日常生活中久违了的悲伤感,唤醒了我们快要僵死的情感和遐想,我们便折服于艺术家的匠心和巧妙,惊叹他非凡的编织故事的能力,佩服他创造力的伟大。这个时候,我们的艺术情感便被唤醒了,虽然仍沉浸在虚构故事的悲伤感之中,但我们的灵魂似乎受到了一次升华和洗礼,感受到一种激动和欢欣。由此可见,悲伤感,不论是现实的还是虚构的,都不是本文所说的艺术情感。艺术情感与个体的悲伤、喜悦、恐惧无关,它只与创造力有关。个体不必为艺术情感做出具体的应激行动,只需在精神之中体验、惊叹、玩味、折服、升华。不论是现实情感还是虚构情感,都可以是“艺术中的情感”,只不过越是靠近虚构的情感,越是容易引发艺术情感。而“艺术情感”,指的是

① 谭光辉:《论现实情感与虚构情感》,《西南民族大学学报》2017年第4期。

② 弗朗索瓦·勒洛尔,克里斯托弗·安德烈:《我们与生俱来的七情》,王资译,生活·读书·新知三联书店2015年版,第177—190页。

③ 谭光辉:《论悲感的叙述学原理、作用和化解方式》,《兰州学刊》2018年第11期。

人对于“艺术”本身的情感，只有拥有了这种情感，人才能被催生出源源不断的艺术创造力。一部小说所表现的情感与对这部小说的赏析文章分析出来的都是同一种情感，但如果没有从小说中分离出艺术情感，我们怎么能够区别赏析文章和小说本身的艺术价值？

艺术情感之所以难于从“虚构情感”等日常情感中析出，主要原因可能是与这些情感结合得过于紧密。由于很多艺术都倾向于表现情感，而表现出来的情感由于其并非日常生活中常见的情感，就会被误认为是艺术情感。比如爱德华·蒙克的名作《呐喊》，如果把这幅画传达出的那种惊悚、恐惧、痛苦、孤独等复杂情感本身视为艺术情感，恐怕就走偏了。因为不论你从画作中读出了什么情感，那也是“艺术中的情感”，这些情感与日常生活中的情感别无二致。我们在欣赏这幅画作的艺术性的时候，当然首先要分析这其中包含的情感，但仅仅分析这些情感又是远远不够的。我们之所以获得了艺术情感，是因为：1. 我们首先折服于画家敏锐的感觉力、洞察力，他捕捉到了如此复杂的情感；2. 他将如此复杂的情感表现于一个画作之上；3. 他如此准确地传达了一种时代的情绪；4. 在蒙克之前没有人如此表现过这种情感；5. 画家展示了一种非常特别的心理形象……总之，我们在分析画作的具体情感之余，更关注的是画家的独特性、创造力、观察力、表现力等，然后才产生了艺术情感。

艺术情感也并非完全不诱发人的应激反应，它只是不诱发像日常情感那样的、可以分析为自我保护措施的应激反应。艺术情感可能使人激动、欢愉，产生敬畏感、崇高感，并有可能诱发创作的冲动，还可诱发探索其奥秘的行为。但是，这些冲动、探索，都与人的现实生存境况无关。这些行为指向的，仅仅是如何使人类的符号表达更丰富、更美、更趋近真理和善。

结论

艺术必然起源于符号产生之后，没有符号就不存在艺术，任何艺术都必然是符号性的。任何符号产生之初，都是具有创造性的。随着被反复使用，这些代表了人类智慧闪光的符号逐渐被抹去了创新的光环，变成了日常的表意方式。但是人类只有具有创造新符号的冲动，

才能使符号系统不断完善、提升,才能发现更多的关于宇宙和生命的秘密,提升人类的生存能力。对于纯粹的符号表现能力的追求、赞赏、敬畏等情感,就是本文所说的艺术情感。“现代艺术本身对标出性的追求是显而易见的”^①,艺术情感的存在,正是现代艺术大多都追求“标出”的原因。它可以保证人类永不停止符号创新脚步,用不同于其他物种的特有优势,保证自己的生存和发展。反过来看,我们就可以冒险给艺术下一个新的定义:所谓艺术,就是在某种语境之中,以唤起接受者艺术情感为目的的符号文本。

这个新的定义,可以解决一些艺术难题。首先,这样定义绕开了表现论和再现论的困境。表现论和再现论描述的只是创作艺术品的手段或者部分艺术的目的,只能概括部分艺术作品的特征,涵盖面较小,且无法区别艺术品和非艺术品。本定义可以概括更多的艺术品的特征。无论摹仿再现也罢,表现也罢,都只有具有了艺术情感,才能被人作为艺术品接受。模仿、再现、表现都不是艺术之所以为艺术的原因,传达了艺术情感才是原因。其次,这样定义可以解释丹托的“艺术体制”难题,回答丹托留下的问题。丹托的“艺术体制”并不明确,而现代艺术、后现代艺术之所以为艺术,恰恰是反体制的。本定义说明,符号文本恰恰是因为“反体制”而具有创造性,反而容易被视为艺术品。再次,本定义也能够很好地解释为什么“展示”是艺术品形成的一个重要手段。因为把日常经验中不可能被“展示”的东西展示出来,本就是一种创造性的符号活动,而且“展示”通常能够使作品的创造性得到足够的重视,逼迫人以艺术的方式去欣赏它,它就“更容易”被视为艺术品。最后,本定义可以将苏珊·朗格的“情感符号”“生命形式”具体化,以更直观的方式说明艺术情感与日常情感的区别。这个定义还有一个好处是可以照顾到个体差异,虽然某些接受者看不懂艺术,但是如果他看到了作品具有唤起艺术情感这个目的,仍然得承认它是艺术品。不同个体被唤起的艺术情感不一样,对艺术品的价值判断也就具有差异。而这些,正是“艺术体制”“语境”等形成的原因。

(作者单位:四川师范大学文学院)

学术编辑:张冰

① 彭佳:《论文化“标出性”诸问题》,《符号与传媒》2011年第1期。