

现代性美学思维 之于语言的发展态势

刘真睿

(中国传媒大学 艺术研究院, 北京 100024)

〔摘要〕 文章主要关注如何使语言脱离单纯的语音文字等纯粹之形式性, 并侧重于对其美学层面进行认知。把语言作为一种研究对象, 通过选取特定的现代以来颇具代表性的思想观点作为理论依据进行论证。这些思想观点均涉及美学, 笔者从广义上的西方现代主义思潮中提炼关于语言方面的美学主张, 并希望列析现代主义内在之间的逻辑关联来进一步探讨语言的美学思维观念。因现代语言学自西方而发端且兴盛, 所以笔者将重点诉诸西方语言美学。

〔关键词〕 现代性; 发展态势; 逻各斯中心主义

〔中图分类号〕 I206

〔文献标志码〕 A

〔文章编号〕 2095-0292 (2018) 03-0110-04

一、引言

自受到尼采“上帝死了”及紧随其后的弗洛伊德所开创的精神分析学影响, 现代主义浪潮便如同洪水猛兽般扑涌而来。现代主义虽有主义之称, 实则是一个较为宽泛的概念, 是 19 世纪以来西方各种文艺思潮和艺术流派的总称, 如象征主义、表现主义、立体主义、未来主义及超现实主义等。在西方, 所谓现代是以区别于“传统”而言的。在现代社会中, 语言已经逐渐退去了它古老的外壳, 为了迎接未来后现代的世界而披上了一件名叫艺术审美的新衣, 我们称其为语言的艺术化。这是语言自身历史发展的必然走势与归宿。语言, 过去单单作为一种交流媒介而存在, 并且演化创造出文字 (语言符号化), 而后人类通过文字承载语言本身, 将其予以记录。伴随现代社会尤其是现代文艺思潮的到来, 使语言不再仅作为纸张上冰冷之文字而被动地注视历史, 而是令语言重新回归到其“言语”的本质。无论语言还是言语, 其焦点不外乎是人们更加重视语言审美, 即说话要美, 创作要美。这就意味着语言从过去的“服从性”形式中剥离而出, 与强调审美性的艺术内诸领域相互结合, 并被赋

予浓烈的美学质感。笔者即尝试对少数富于代表性与针对性的美学思想予以概说。

二、语言的现代性美学思维观

(一) 表现主义与结构主义予以语言美学的思想贡献

表现主义是 20 世纪初发端于德国的一场文艺思潮, 涉及文学、绘画、音乐等多个艺术领域。溯其源流, 一是来自康德的“审美无功利”和柯勒律治的浪漫主义诗学等; 二是与崇尚理性主义、人道主义之现代主义思潮并轨一处, 突出了鲜明的时代共性, 但具体落到对语言审美化的理论贡献上, 便以克罗齐和科林伍德创立的表现主义美学学说为巨擘。克罗齐在《美学原理》中说: “诗人是天生的, 可以改为人是天生的诗人, 主张直觉即表现, 就像每个人的每一种活动一样, 都是有意识的活动。没有人不做充分的准备, 不具备充分的文化积淀以及对语义学的必要研究, 就可以阅读但丁。但是这研究须将我们面对印象之但丁, 或者置我们于但丁诗作的直接关系之中。”^{[1] (P23)} 克罗齐继承维科的形象思维论, 提出语言就是艺术, 就是一种形象思维的外化, 在本质上等同于艺术。他根本不承认抽象思维与

〔收稿日期〕 2018-03-13

〔作者简介〕 刘真睿, 中国传媒大学艺术研究院美学方向硕士研究生, 研究方向: 中国美学。

艺术有关,认为把思想当成直觉是荒谬的。所以他大力主张思想就是语言,语言就是一种思想,当思想诉诸语言时,它的本质已然得到了彰显。故人们自认为满腹经纶却又无从谈起,实在是因为该人自身的思想本就贫乏到不足为道。

克罗齐也对翻译学持怀疑态度,称翻译不外是一种减少剥损或是一种译者的经验,使原物转变为一个新表现品。这也正是我们所反对的将中国古代诗词等作品用现代白话文译出的原因。这样既破坏了纯形式之美感,也损害了其中蕴含之韵味。思想即语言这一观点倒是颇具强烈的逻各斯中心主义倾向,虽然克罗齐凸显语言功能性的美学观点只注重了精神性,而忽略了语言自身的物质性(工具性),重视了构思却忽略了传达,但不得不说其对自亚里士多德时期开创的语言审美再现论主导地位进行有力的驳斥,并提出在语言的审美性表达方面,表现性应居于主导地位。事实也的确如此。在克罗齐与科林伍德等人之后,表现主义大肆流行,成为西方乃至全世界共同认可的美学基础。而后期的象征主义、自然主义、现实主义、新浪漫主义等在广义上都均可被纳入表现主义的范畴中。尤其是克罗齐第一次将目光集中投射到语言的思想性之上,强调语言的思想性内涵,这就为之后语言的艺术化走向奠定了坚实的理论基础。

科林伍德深化了克罗齐的观点,提出表现主义艺术观,即真正的艺术涉于情感,但其是表现而非激发情感;真正的艺术涉于创作活动,但是想象性创造而非技艺。科林伍德认为对于语言来讲,如人们读诗,不但是领会了诗句所表现的诗人的情感,而且更多的是凭借诗人的语言表现了他自己的情感^{[1](P58)},所谓借他人之酒杯浇己心中之块垒。于是,诗人的语言就变成了读者的语言。诚如柯勒律治之“我们知道某人是诗人,是基于他把我们变成了诗人这一事实”^{[2](P109)}。我们知道诗人在表现他的情感时,是基于他在使我们得以表现自己的情感这一事实之上。“人人都是艺术家”,只不过诗人与听众的区别在于,诗人比听众更多地掌握了把内心情感表达出来的艺术技巧罢了。

说到现代语言学,也就不得不提到索绪尔与他所开创的结构主义。他的《普通语言学教程》对20世纪的现代语言学研究产生深远影响。索绪尔认为,语言是作为能指的符号和作为所指的意义的结合,二者具有一种对应关系,但这种对应关系不是必然的。一个符号可以表达不一样的

意义,一个意义也可以由不同的符号来表达。因此,不是事物决定语词的意义,而是语词决定事物的意义。所以语言是自我包容的关系整体,即结构。它可以自我调节、转换,以便产生出新的语词和句子(以适应新的经验)。于是,“结构在先”替代了“意义在先”。这就为后来的语言应用领域发展铺设了理论基石。而巴赫金也提出狂欢化诗学,打破逻各斯中心主义,以狂欢化思维方式来颠覆理性化思维结构,运用超语言学的方法,重视语言环境和话语交际分析,努力走出传统语言研究的框架。

另外,在西方符号学中也有提出过针对语言的相关学说。而此之符号学实是从结构主义语言学中推演而出之符号学,是 semiotics,而非 symbol(象征符号学)。因为语言本就是一种能指符号,所以“符号学的发热”也带动了语言学的研究和语言应用的拓展。我们既可以用不同的语言去表达同样的意思,也可以在同一种语言内部,用不同词语表达某种思想和观念。真正的人类符号并不体现其现在的一律性上,而是体现在他的多面性上,他不是僵硬呆板的,而是灵动活跃的^{[3](P46)}。

(二) 形式主义初步论证了语言的本质属性

与表现主义把研究对象放在创作主体本身不同,形式主义则侧重于研究文本的形式与构造,主要成就体现在以什克洛夫斯基为代表的俄国形式主义理论。虽然形式主义流派单方面拔高形式位置,而完全抹杀掉内容意义之做法固有偏颇,但正因其将“形式大于内容”这一命题引入现代思维中,才会让语言真正实现了高度艺术化的发展状态。毕竟语言在逻各斯层面上是“形式感大于内容义”的,毕竟现代社会语言都是起源于最初的“结绳以记”的。俄国形式主义对语言应用上的贡献更多地表现在论及文学之美学观点上。他们认为,文艺创作的本质是一种表现形式,形式主义既不同意把形象思维完全作为文艺的本质,也不同意文艺的主要任务是反映生活。文艺创作有自己独特的目的性,即为人提供感受与体验。欣赏文艺作品能直接得到的首先是一种审美感受和审美体验,而艺术创作也要探寻艺术自身的特性和规律,即作品语言。他们提出语言就是一种艺术构造的游戏。笔者认为,不在于认识什么,而在于通过什么方式来认识。在语言的应用层次上,用诗歌的形式,讲究格律、押韵、节奏的重要性。如《诗经·硕鼠》:“硕鼠硕鼠,无食我黍!三岁贯女,莫我肯顾。”^{[4](P260)}

这是一种认识，但它首先不是认识，而是一种诗歌的形式美感。这就是在语言应用上，形式主义所提倡的语言主要是为了获得审美的感受和体验，而这种感受和体验是直接从事中获得，与内容无关。

在具体的语言应用上，形式主义者深受索绪尔结构主义语言学影响，将其分为内容与形式，并着重突出形式，认为文学就是形式的艺术，第一次在形式层面佐证文学语言在形式上是艺术的、审美的。以叙事文学作品的构造为例，形式主义者将其分为情节结构和叙述结构。他们从语言学自身角度出发，认为情节结构是对事件的描写，是行为依照时间次序的因果关系的发展，纯属语义的；而叙述结构是语义材料在特定作品里的表现。“情节结构比叙述结构抽象，是一种宏观把握；叙述结构比情节结构具体，是一种微观呈现。比如爱情故事，其情节结构是文学史上此类故事共有的情节构成，叙述结构只是单部作品中此类情节的具体描写”^{[5](P14)}。再比如，什克洛夫斯基就因此提出所谓陌生化手法，即设置并置冲突，使对象陌生，使形式变得困难，增加感觉的难度和时间的长度，因为感觉过程本身就是审美目的，所以必须设法延长。而陌生化的前提就是艺术语言的陌生化。在文学作品中就必须注意到文学语言同日常语言的区别。在生活使用的交际语言中，说话的意义是最重要的，其他的一切均作为手段为意义服务，但文学语言的内容却没有它的语言外壳重要。在文学语言中，形式的表达本身就是目的，意义要么完全被排除（无意义语言），要么本身只成为手段，成为语言游戏无关紧要的语汇材料。散文语言的陌生化程度不高，所以接近日常语言；而诗歌语言的陌生化程度很高，因此它总是处于文学语言的最高层上。

说到这，笔者想特别地将什克洛夫斯基和萨特于文学语言上的主张做一比较。二者均有谈到诗与散文的区别，但二人理论的本质区别就在于形式之区别：萨特更重视散文，因散文表意功能更强，可充分发挥其对于社会的“介入”作用（萨特同时又是一个革命主义者）；而什克洛夫斯基更注重诗，因诗的陌生化程度高，故形式等级最高。经过陌生化处理过的文学语言，不负载一般语言的意义，丧失了语言的社会功能，而只有“诗学功能”。日常语言具有能指（声音排列组合的意义）和所指（内容意义）两项功能。而文学语言只具有能指功能，文学也是自有价值

的语言形式。因此在欣赏文艺时，就是欣赏的形式，不是从内容看形式，而是从形式看内容，形式大于内容。

（三）逻各斯中心主义命题对于语言的现代性释求

德里达在《论文字学》中认为，西方从古希腊时起就存在以言语压制文字的现象。如柏拉图说，文字只是小孩子的发明，断难同语言这成人的智慧抗衡；又如亚里士多德所说：“口说的话是内心经验的表征，书写的话是口说的话的表征。”这表明西方在言语自然表达真理的势头下，标示了一种能够抹杀自身的“中语言”，认为声音是最接近所指思想或事件的媒介，而书写的记号则显得成事不足，只是声音的派生物。这就是德里达所说的“逻各斯中心主义”。坚信有一种存在于语言中的绝对精神，支配着自然和社会的进程。德里达指出：“逻各斯中心主义传统的要害就在于认为意义不在语言之内里，却在语言之外部，这就使语言本身愈显无足轻重，沦为表达意义的一种工具。”^{[6](P78)}在逻各斯时代，即语音主义时代，就是一个排斥文字的时代，文字降格为媒介的媒介，永远游荡在意义外围。德里达同时也引用了汉字文化作为佐证。由于汉字自来不必亦步亦趋地摹写语音，因此它超越了时间和空间，摆脱了逻各斯中心。德里达发现，汉字不仅仅是一种表意文字，同样也可表音。而不同在于这一系统中，言语—文字二元对立关系被颠倒了过来。他说：“汉语这样的非表音文字，虽然很早就有了表音的因素，但在结构上表意始终居于主导地位，这样我们就看到了一个发展在一切逻各斯中心主义之外的伟大发明。”^{[6](P106)}

而接受美学的中心思想是在艺术（美学）的角度上探讨语言的施事者和受事者的内在关系，即说明艺术鉴赏同创作一样，是人类主体在审美中的自我实现。只不过一个是编码，一个是解码。姚斯赋予读者以创造的意义，目的是侧重在文学层面上来论证“读者中心论”。其认为，“任何真正意义上的读者都是接受美学意义上的读者。这种读者实质性地参与着作品的存在，甚至决定着作品的存在”^{[7](P125)}。所以文学作品从根本上来说，注定是要为接受者创作的。姚斯还严格区分了文本和作品，关键就看是否能被读者阅读和欣赏。而伊塞尔也提出召唤结构，空白理论以及“隐含的读者”等一系列思想观念来配合强调读者之中心。他们都是在接受层上尽可能地说明语言逐渐走向了审美化与艺术化，而这种

大趋势就必然导致创作者的天平向接受者倾斜。这在语言高度艺术化的今天仍具强烈的现实感。

其实笔者认为,西方重再现,中国重表现,在很大程度上和思维体系的不同取用有关。西方逻各斯中心主义下的文字以标引符号体系展示,重在以书写形式对语音进行再现。中国“天人合一”思维下的文字是以表意体系展示的,重在表意传神,而不深究其形式如何,尤其体现在文字从具象象形进化为抽象线条之后。所以思维差异导致语言差异,语用差异导致中西文化精神差异。

所谓逻各斯中心主义的出现也不无它自身的客观道理,毕竟语言究其本质来说实难简单概括为语音主导还是文字主导。语言本身就包含语音、语音背后的语义、书写的文字、写成的文学作品,还有发展而成的现在诸如台词剧本、播音艺术等,都是语言艺术范畴内的,我们并不能统而言之地认为何者为第一性。虽然对于语言历史存在来说,的确声音在前,文字在后,但在文字发展过程中,语言之声音就已不再是最初记录了;在现代化时代进展中,语音也不再是单一的口语,而逐渐成为影像时代的人物念白、新闻评述等,艺术性的具备正是语言发展的必然走向。自然,语言逻各斯的终极意义就是它的社会意义了,故我们一定要辩证地看待语言。

三、结语

在高度艺术化的今天,诚如卡西尔所言:“艺术不是对现实的模仿,也不是一般性的情感流露,而是人的生命外化而成的感性符号形式。”^{[8](P66)}其实对于语言的美学态势,笔者倒颇为认同存在主义的理论观点。萨特认为存在先于本质,即语言之本质乃是自由。说明写作的深层动机即在我们需要感到自己对于世界具有存在价值的。而写作则是为了召唤读者以便把读者借助语言进行之揭示转化为客观实在,即“当作者

通过写作把呈现于其意识中的东西固化在文字上,而这种东西的再度呈现就需要阅读过程中的读者意识了。阅读的本质也是自由的,读者可以这样读,也可以那样读,甚至可以把书摆在那里不予理睬。但真正的语言自由是一种负责的自由,是那种尊重作品的呼吁并服从艺术品价值要求的自由。而语言的自由即是创作者与接收者的合力支撑”^{[9](P66)}。而这种兼具性的“视听”语言必将成为语言艺术未来的前进方向。其实不用去刻意地纠结于现代性之于语言是利是弊,我们应该试着用辩证的眼光来看待所谓现代美学思维观念为我们思考语言发展态势所带来的一切好坏。诚如狄更斯在《双城记》中所写的:“这是一个最好的时代,这是一个最坏的时代;这是一个智慧的时代,这是一个愚蠢的时代……在人们面前应有尽有,在人们面前一无所有。”^[10]而我们终将在大地上诗意地栖居,聆听时代的布告。

【参 考 文 献】

- [1][意]克罗齐.美学原理[M].朱光潜,译.北京:作家出版社,1958.
- [2][英]科林伍德.艺术原理[M].北京:中国社会科学出版社,1985.
- [3][美]苏珊·朗格.情感与形式[M].北京:中国社会科学出版社,1986.
- [4]高亨,注.诗经今注[M].上海:上海古籍出版社,1980.
- [5][俄]什克洛夫斯基.感伤的旅行[M].李玉波,译.兰州:敦煌文艺出版社,2014.
- [6][法]德里达.论文字学[M].汪堂家,译.上海:上海译文出版社,2015.
- [7][德]姚斯.接受美学与接受理论[M].沈阳:辽宁人民出版社,1987.
- [8][德]卡西尔.人论[M].上海:上海译文出版社,1985.
- [9][法]萨特.想象[M].上海:上海译文出版社,2014.
- [10][英]狄更斯.双城记[M].北京:清华大学出版社,2013.

【责任编辑 薄 刚】