

论文学艺术的“文本意向性”

赵毅衡

【摘要】意向性是意义活动的出发点,它是意识观照对象的产物。意向性包括文本发出者的意向性、文本解释者的意向性以及处于这二者之间的似乎无主体的“文本意向性”。文学艺术的发出意向,既包括艺术家的意向,更包括展示者意向,因为展示指明文化范畴,对于文本的解释更有决定性影响。而在文本传播的过程中,“文本意向性”更是关键环节,它与文本本身的品格联手,共同决定文本的基本意义。文本本身中会留下大量意向性的痕迹,这些痕迹召唤着解释者意向性。文本中的“意义不定点”越多,文本的“解释张力”就越大,对解释的要求就越高,意义解释就越丰富。

【关键词】文学艺术;文本;意向性;展示;不定点;解释张力

【作者简介】赵毅衡,四川大学文学与新闻学院教授(成都 610064)。

【原文出处】《四川大学学报》:哲学社会科学版(成都),2020.4.166~173

【基金项目】国家社会科学基金西部项目“当今中国艺术产业的符号美学研究”(19XZW004)。

意义是意识与世界的关联,意识是这个关联的出发点,是心物发生意义关联的主动一方,意识发出的意向性,维系这种关联。任何关于意义问题的讨论,都不得不讨论复合的意向性:包括意识的发出意向、意义的解释意向,以及另一种更复杂的意向性——处于这二者之间的文本所携带的意向性。文本本身并无意识,不会有意向,但是文本中留下大量意识发出者的意向性痕迹,而这些痕迹是解释者意向的对象。意识的发出与意义的接收通过文本意向性发生碰撞,是文学艺术意义生成的关键。

面对大千世界的万物,人的意识至少可以分成两个大类:事物(包括物、事件、他人的意识)及其再现文本。所谓“文本”,就是能够被解释出一个合一意义的符号集合,它可以通过任何媒介形成,因此本文可能会谈到“图像文本”甚至“心象文本”。因为意义需要文本来传达,上面说到的三种意向性,只有意识发出者有可能面对事物产生文本,意义解释者面对的已经是文本。文学艺术解释者面对的不可能是对物的直接呈现,他们面对的必然是媒介化的符号文本。因此,本文集中讨论文学艺术文本中的意向性,

并没有避难就易,恰恰相反,“文本意向性”是文学艺术研究中的最大难题。

一、文学艺术文本中的意向性

在讨论文本意向性这个问题之前,我们须对组成文本发出意向性的一个容易被忽视的环节——展示意向进行重估。解释者如何知道所面对的是文学艺术文本?主要是因为“展示”凸显了文本意向性的这一特征,在了解了它术语文化中的某种范畴,然后解释者才能加上对应的解读意向。与文本的展示意向相比,创作者意向反而处于次要地位。这个论点听起来有点抽象,下文将用一连串很普通易懂的例子证明。

文学艺术的意义问题,近半个世纪讨论非常激烈,辩论的一个焦点是意向性的地位。“卡夫卡意向之争”,画龙点睛地说明了这个问题的困难。著名艺术学家莱文森指出:艺术性不仅在艺术符号文本之中,更在于文本与文化史的关联。这种关联将文化史意向性置入作品中,迫使作品成为艺术。这就是莱文森主张的“历史主义定义法”:某些文本被看成艺术,是由于它们“郑重地要求用先有艺术品被看待

的相同方式来看待它”，^①所谓“郑重要求”，就是文本的意向性，“相同方式”即同一范畴。文学艺术文本的范畴性，“郑重要求”解读确立它为艺术。

对此，另一位艺术学家科拉克很不以为然，在《艺术与意向性》一文中，他举了个看起来很容易懂的例子：卡夫卡立了遗嘱，要求他的朋友勃罗德烧掉长篇小说《审判》《城堡》的手稿，这说明卡夫卡没有给这些文本艺术意向性，但是偏偏这两本小说成为划时代的杰作。^②对此驳难，莱文森的回答看起来更理由十足：卡夫卡在写作前，写作中，甚至写作后，“他的艺术意向(art intent)显而易见，他的最终意愿表达是否必须优先考虑，应当存疑”。他的意思是：不管卡夫卡临终如何想，其草稿中已经有了艺术意向性，临终之言也无法抹去。对此利文斯通进一步反驳说：卡夫卡对此二本小说，的确有过前后矛盾的意向，何者更重要实为其次的问题，但其小说本身的确是艺术文本，这点才是决定性的，是任何人的意向无法否定的。^③照他的看法，文学艺术是文本品质决定的，与发出者的意向无关。

看来文学艺术意向性问题，比一般理解的复杂得多。作者本人的意愿，不一定在文本中显现来，科拉克与莱文森一开始争论的是卡夫卡本人的意向，最后讨论的却是展示者一出版者的意向能否取消作者的意向。卡夫卡的作品已经有历史定评，如果我们讨论的是不久前突然蹿红的小猪“毕加索”，问题就显豁了：此位小猪的作品卖到10万美元一幅；另外，2005年伦敦拍卖会上，猩猩“刚果”的三幅画，卖出14000英镑，显然被当做艺术品。^④至今，生物学界未能确认动物有艺术创作意向，但是展示者(画廊与拍卖行)的意向却再明确不过，展示者在文本中注入的意向，迫使我们按“美术”这个文化范畴，来解读小猪的作品。由此可见，解释者面对一个符号文本，不得不处理多重主体的意向性的竞争或协同，对卡夫卡的小说，遗嘱执行人勃罗德的“展示”意向，作用比卡夫卡本人的意向更大。

无论在中国还是西方语言中，“艺术”这个概念

就蕴含着人工性，在西语中art定义为“与天然相对的人工技巧或技艺”(Human skill or workmanship as opposed to nature)；中文的“艺”字源起于种植，上是禾木植物，手执农具耕作；而“術”字是“邑中道也”，即“路径、手段”。相较之下，中、西原义极为相似，均为人工技巧。“艺术”既是人工所为，创作者的意向性就不可忽略。西语art至今“人工”含义非常明确，与“人造”(artificial)同一词根。本文在中文里讨论艺术，不得不再次强调一下艺术的人工性。

既是人工制品，必有一定的创作意向。猩猩或大象的“作品”，哪怕与某些艺术创作看来相似，动物却至今未能被证明有艺术创作意向，实际上许多人根本不承认这些所谓的“作品”是艺术品。但是这些动物生产的文本，由于作为艺术品在画展上展示或拍卖，就带上艺术意向，获得了足够的文化范畴压力，迫使人们用艺术品眼光审视。用上引莱文森的话，它们“郑重要求用先有艺术品被看待的相同方式来看待它”。尤其当我们不知是动物所作之时，解释无法从创作意向来否定这些艺术作品。

一个肯定会出现的问题是：难道艺术品不可能是自然的吗？难道自然物或自然事件不是经常被视为艺术，它们哪有创作的人？人们往往称之为“造化的神工鬼斧”，但除非真的相信神灵，地质或生物演变史不可能具有艺术意向性。只有一个途径能把自然物变成“人工性的”艺术品，那就是艺术展示：树根非艺术，奇石非艺术，人体也不是，只有被当作艺术品展示，才变成艺术品。崇山峻岭，大川长瀑，可以用观景台或取景框，或者用“观景方式”展示，这才成为艺术。有时“展示”这个意向性关键环节，相当隐蔽，容易被忽视，但是它必然存在。通过展示，这些物已非纯自然物，而是渗入了艺术意向性的文本。

而一件媒介化的文本，一旦意图意义、文本意义、解释意义三者都有足够的明晰度，就无疑地成为艺术品。丹图认为艺术意向性极端重要，艺术品“必须理据其预期意义是否被体现，来考虑它成功还是失败”。^⑤笔者觉得这个说法有些片面：在文

化中,经常是艺术展示(而不是创作),使文本得到决定性的意向。因为展示启动了文化体制,把作品置于艺术世界的文本关系网络之中。文学艺术的展示,是一个强有力社会性意向行为:原始人壁画的洞穴,中世纪的教堂,选家的编辑,当代画廊与艺术节,都是构建文学艺术意向性的重要机制。例如音乐的演奏者与演唱者,他们在词作家与音乐家的意向性上叠加了“超意向性”,成就了音乐的真正生命状态。^⑥

以上种种例子证明,虽然展示意向性是“二度意向性”,却比原初的意向性更为重要,因为原初意向性也许根本不存在(如动物“画家”),也许再也无法找到(如荷马史诗),也许被展示遮蔽而不再重要(如卡夫卡的遗愿)。读者往往没有觉得,他们把文本作为艺术品来审视,是社会文化附加的意向性:一首诗如果没有分行写,没有用韵,标题、副标题也没有说明是诗,读者就不一定会当一首诗来读,或许敏感的读者有可能觉得文字“有诗意”,但是如果当诗来读,无深意也会读出深意。创作者个人的艺术意向,不能保证生成艺术品,^⑦展示才能准确地把一个符号文本的身份定位为文学艺术。面对此种被整个体制支持的展示,接收者不可能作脱离文化程式的纯粹静观。^⑧借用阿尔都塞的术语来说:解释者是被文化体制“询唤”(interpellated)到解释者地位上来的。这种询唤压力之所以能起作用,是因为我们对艺术的接受,已经被文化“格式化”。

艺术性展示,迫使解释者朝艺术意向性的方向解释它,就是将文本与文化的艺术体制联结而“定位”。朱青生妙语云:“没有人是艺术家,也没有人不是艺术家。”^⑨从展示意向性而言,或许应当说“没有文本绝对是艺术文本,也没有文本绝对不是艺术文本”。或许日内瓦学派的布莱说得更加到位:艺术品“等待着人们将其从死气沉沉的物质性中释放出来”,不然,花瓶或雕像都是“密封的,我被关在外面”,只有在艺术中,“平时不可调和的主客观对立被抛开”。^⑩分析到最后,符号文本发出者的意向性,不

可能定位文学艺术;起决定作用的,是作品被展示为文学艺术的意向。

二、文学艺术的文本意向性

意向性的学术史表明,这个重要概念是逐步演化的,从心理活动,变成纯粹意识的表现,变成意义世界的构成方式,最后成为凝结文化社群的解读方式。

这个概念是19世纪德国哲学家布伦塔诺首先提出的。按他的看法,“每一种心理现象都以某物作为对象而包容于自身之中”,^⑪因此意向性是一种面对对象的心理活动。胡塞尔接受了其师布伦塔诺关于意识具有指向性的观点。但是胡塞尔从意向性中排除心理学构造,而是以意识的抽象内涵结构来说明意向性。因此,胡塞尔说的意向性是一种意义意向性。

胡塞尔以意向性作为现代现象学哲学的基石:“意向性是现象学不可或缺的起点概念与基本概念。”^⑫意识的“我思”(noesis)都指向所思的对象(noema),“在每一活动的我思中,一种从纯粹自我放射出的目光指向该意识相关物的‘对象’,指向物体,指向事态等等,而且实行着极其不同的对它的意识”。^⑬意向的对象可以是一般意识活动的“物理对象”,也可以是内省意识活动。意向的内容即意义,反过来,现象的意义是它落入的意向性结构来决定的。

上文已经提到了“文本意向性”,但是文本非主体,怎么会有意向呢?一个容易的解释是文本中看得出创作主体留下的意向。实际上文本的意向性还超出这个别主体的控制范围,文本不仅仅是作家、画家们个人创作的结果,更重要的是展示者加诸文本上的社会范畴,因此是社会历史主体性的产物。各种因素的结合,使文本成为文化意向性的一个实例。

实际上,除了演出的创作成员会直接面对观者,在大部分文学艺术文本解读中,解读者不会面对创作者,而是面对文本,直接作用于解读者的,是文本意向性。至今还没有人明确提出过“文本意向性”(textual intentionality)这个概念,但是许多讨论已经以

类似的概念作为出发点,尤其是分析哲学一脉的思想家。不少人以为意向性问题是现象学一系论者的核心问题,其实符号学等学派,更关心文本中体现的意向性,给本文的论辩提供了更为直接的支持。

例如符号学家艾柯提出“文本的意向”(text's intention),认为意向必须表现在文本中,才能被解读。^①他甚至认为:“文本不只是一个用以判断解释合法性的工具,而是解释在论证自己合法性的过程中逐渐建立起来的一个客体。”文本本身都是解释作为意义根据“论证自己的合法性”,而建立起来的。艾柯承认这是个循环定义——“被证明的东西成为证明的前提”。^②凯·米切尔则称之为“形式的意向”,文学文本形式携带着某种意向性。^③历代学者的论著中尤其值得仔细研读的,是布拉格学派穆卡洛夫斯基1943年的论文《艺术的意向性与非意向性》,以及语言哲学家塞尔1983年的名著《意向性》。

穆卡洛夫斯基把文本中的各种因素分成“意向性成分”与“非意向性成分”两大类。所谓“意向性成分”指的是“作者意向性”产生的文本构成因素,体现了作者意向的“有效性部分即符号表意部分”。但是他认为文学艺术不像使用符号那样,不是“交流符号”,不以有效地传达某种意义为目的。因此在艺术作品中,更重要的是意向性成分与非意向性成分联合构成的“涵义统一性”。他解释说“只有以意向性为背景,才能感觉到非意向性:只有当欣赏者追求艺术作品的涵义统一性的努力受到阻碍时,欣赏者才会产生非意向性”。^④他所谓“非意向性”实际上是“非创作者意向性”,也就是文本中无法归入创作者意向性的部分。这些因素形成了解释障碍,需要“欣赏者”加以补充。穆卡洛夫斯基从符号学角度呼应了英加登的文本“不定点”观念。

塞尔的专著对意向性这个术语做了一个精彩的解释,很接近本文讨论的“文本展示意向性”。他说“一般来说,为了解意向,我们可以问‘这行为者想干什么?’那么,他做一个声言时想干什么?他想用再

现某物为某态,来造成此物为某态”。^⑤塞尔这句话似乎有点绕口,却是我们无时无刻不在做的事,也是本文对“展示意向性”的理解:靠再现某文本为文学艺术,来造成此文本是文学艺术文本的局面。因此,文本意向性,是符号文本体现出来的创造与展示意识,它更多是一种文化推动力,不同于现象学说的作为“意识的基本品格”的个人意向性。^⑥

文本意向性看来抽象,却很实在地落到文本的体裁分类上,因此它是“文本自携元语言”的重要部分,是文本对解释施加的文化压力。^⑦对于艺术文本的意义而言,文本意向性比文本形式上的“艺术性”更为重要。体裁是一个文化形式问题,体裁归类决定意义。就文本意向性的表现而言,体裁形式范畴比内容更为重要。关于意向性卷入的诸问题,现代思想史上的研究极为丰富,无论是现象学运动,还是分析哲学运动,还是符号学运动,都注意到意向性的重要,也都关心意向性在艺术中的作用。本文面临的困难是,意向性讨论者虽众,却没有人明确讨论过文本展示意向性。只有仔细分析各家之论,才能从他们的讨论中找到可支持本文论辩之处。

三、展示与“不定点”

那么文本意向性如何导向解释出来的艺术意义?胡塞尔对丢勒的铜板画《骑士·死神·恶魔》做过仔细分析。观者首先把铜板画纸当作“形象载体”之物,然后意识到表现的人物形象,而后从散乱形象中看到了文本形象的意义:骑士面对死神与恶魔。真正的艺术观照,在第三层面上发生。观者依靠意识中的想象,构成形象载体—形象客体—形象主体这三步。由此,胡塞尔认为艺术认知的对象,“对我们来说既不是存在的又不是非存在的”,因为“当我们采取纯审美态度时,重新又把它当作‘纯图像’,而不赋予它关于存在或非存在,可能的存在或推测的存在诸如此类的任何标记”。^⑧这是胡塞尔对观画者从感知到认知过程的一个生动的描绘,他认为意义的发生需要观看者解释意向性的综合。

现象学文学理论家英加登对此作了进一步的解释:解释者面对的艺术作品,既不是实在的对象,也不是观念的对象,而是二者结合的纯意向性对象。英加登发展了胡塞尔的图像三层次说,提出文学文本四层次说:“文学作品是一个多层次的构成。第一,语词声音和语音构成以及一个更高级现象的层;第二,意群层次:句子意义和全部句群意义的层次;第三,图式化外观层次,作品描绘的各种对象通过这些外观呈现出来;第四,在句子投射的意向事态中描绘的客体层次。”^②英加登的贡献,在于强调解释者对艺术文本的“补空”。他指出解释者意识中第三层,即图式化,不可能再现真实客体的一切,这个层次包含一系列的许多“不定点”,文本中有许多不完整或不明确的地方,解释者往往填补了这些“空白”,英加登称之为“再现对象的具体化”。然后才能达到第四个层次,即再现客体层。

英加登自己认为这是“非主观主义亦非客观主义的美学原则”,因为“不定点”既在文本中,又在解释者心中。因此,这种“不定点造成的意向性张力”,正是激发解释的地方。与其他文本相比,艺术文本保留了最大量的“不定点”,从而形成解释过程的张力。由此文学艺术文本对解释者的召唤,唤出解释者的意义意向性,引发解释者对意义完整性的追求。例如无标题音乐、抽象美术、先锋戏剧,不定点的数量都极大,迫使解释者用最大的努力得出意义。作家和艺术家不一定知道这个理论,却本能地在这一点上竞争,其结果是创新性的作品“意义不定点”数量增大,一直到作品几乎让“不定点”占了主导,此时文学艺术文本对解释者提出了几乎全部重建文本的要求,文本也由此成为“意义开放”文本。

很多论者都会体会到“不定点”引灰的这个过程,只是对此的命名和论辩方式各有不同。卡勒提出过“自然化”(naturalization,有译作“归化”),类近与此。^③叙述学家莫妮卡·弗鲁德尼克提出,“自然化”的标准是口述故事传达,叙述文本一旦能被读者归

化到像口头讲述那样“自然”,文本的各种紊乱已经理顺,就取得了可理解性。弗鲁德尼克此说让“二次叙述”又一次成为热烈争论的问题,理查森等一批学者对此激烈反对,针锋相对提出“非自然”叙述学。^④他们认为很多叙述完全无法归化到像口头讲述那样“自然”,也就是说“理不顺”。笔者也曾试图推进这个理论,提出了解释者“二次叙述”的四种方案:对应、整理、妥协、创造。四种方式需要解释者的意向性才能走得通。^⑤不管哪一种解释,都是读者对艺术文本“不定点”的意向性回应,文学艺术靠重构意向性,才得以导出意义。

对这个“不定点”问题,可能中国古人的理解更为深刻。禅宗诗学称之为必须突破的“文障”:文本的语言帮助理解,同时也妨碍理解,它推进解释,却更可能遮蔽意义。汤显祖对此有一精彩论述:“达摩西来,扫灭文字。《五灯》出,文字复为祟矣。大都此方教体,最伊声闻。而支那传心,文为结习……尝谓迦叶拈花,别开一路,持衣示信。只因此土文习业深,因缘依文不舍。故其五叶儿孙,惟用一翻字法门,扫除文障,直指心地法门。”^⑥王夫之对读者对“不定点”的重构作用说得更清楚,认为文本“谓之有托亦佳,谓之无托更佳:无托者,正可令人有托也”。^⑦

文学艺术文本的“不定点”,可以说是已经退场的发出意向性留下的依据,用来召唤正要进场的解读意向性。这二者的会合,使文学艺术成为英加登所说的“纯意向性对象”。在这个基础上,我们可以进一步说清“展示”的本质。

四、展示与文化范畴

海德格尔曾提出过:意义的产生,就是意识把对象“作为”某个种类的事物,“意义就其本质而言是相交共生的,是主体与对象的契合,世界万物只有为我所用才有意义,因此,我们把物‘作为’(Als)什么,他才能是什么”。他又进一步说明“作为”的重要性,“在理解中敞开的东西,总是按照下述方式被通达的,那就是在它身上可以明确地提出它的‘作为’什

么”，“这个‘作为’(Als)造就着被领会的东西的明确性结构。‘作为’组建着解释”。^③意义是世界万物之所以能被主体构成的原因，而意义的获得，取决于意识把对象“作为”什么，说实在一些，即是理解它的文化范畴。海德格爾的这个理解很接近奥格登与瑞恰慈名著《意义的意义》中所列举的意义定义之一：“意义就是一个符号被解释为即是某种东西。”^④既然意义是意识与世界万物的关联方式，作为范畴的意义，就必然取决于解释者把符号“作为”什么，而解释者不可能不受文本从展示中得到的意义压力。展示将意向性直接呈现于解释者，首先让他们感知到的是范畴，具体来说就是体裁。

一个文本被生产出来，就必须按其所属体裁规定的方式得到解释，“期待”是文本意向性造成的。例如，对同一文学文本有“散文读法”与“诗歌读法”的区别。^⑤一篇短文字，放在文集里是散文，放在诗集里就是诗，而当作散文读与当作诗读，哪怕同样的语句，解释意义会大不相同，诗句必须读出象征的深度，因而需要补足更多的“不定点”。卡勒认为，“各种文学体裁不是不同的语言类型，而是不同的期待类型”，“戏剧之所以存在，真是因为把某些作品当作戏剧来阅读的预期，与读悲剧和史诗完全不同”。^⑥对其他的艺术，更是如此。行为艺术之所以是艺术，动物绘画之所以是美术，不过是因为它们被当做美术作品陈列出来。艺术是人造物，是媒介化的符号文本。一旦按某种文化范畴展示，解释者识得这个范畴，就已经明白它内蕴的体裁意向性，于是调动出其经验中对此体裁的“前理解”。观者开始解释前，就与文化传统签了一个约定：按某种已有体裁的范畴程式来解读它。观者对这个过程不一定自觉，因为解读的模式化是文化所给与的本能反应，几乎不经过思辨。

胡塞尔描述过这种“纯粹美学的艺术作品的直观”。他说“艺术直观”与“现象学范畴直观”一样，都是排除“自然”的观念，对存在判断的存而不论：“艺

术家为了从世界中获得有关自然和人的‘知识’而‘观察’世界，他对待世界的态度与现象学家对待世界的态度是相似的……当他观察世界时，世界对他来说成为现象，世界的存在对他来说无关紧要。”但是他又说“艺术直观”与“现象学直观”又有很大不同：“前者的目的不是为了论证和在概念中把握这个世界现象的‘意义’，而是在于直觉地占有这个对象，以便从中为艺术创作采集形象材料。”^⑦简而言之，“现象学直观”用范畴把握现象的意义，而艺术直观以直觉方式，用个别的感性直观把握世界。

胡塞尔的描述是对的，但是“艺术直观”是艺术家创作时面对自然对象的体验方式，而不是解释者面对艺术文本的认知方式。解释者面对具有艺术符号文本，不可能不去区别范畴而直接把握到“形象材料”。面对文本时，我们首先把握它作为文化范畴的存在，这可以说是一种“文化范畴直观”。但是英加登认为，“艺术直观”与“现象学范畴直观”的区别，也适用于面对艺术文本时。他用了维纳斯雕像作为例子，认为解释者面对这个雕像，看到的不仅仅是“一个共相形体”，而是“一个特殊的女性形体”。“艺术直观”把世界万物把握为一个感性对象，因为“审美事件始于纯粹的感性知觉”。^⑧笔者认为，解释者首先看到的不是“一个特殊的女性形体”，而是其文化范畴，即作为“共相形体”的雕像，一个大理石的女性形体再现。雕像中的意向性当然需要解释者的“文化签约”配合，才能落实到解释中，这与面对“自然”的女体不同。1917年上海美术专科学校首开裸体写生课时，引起社会上轩然大波，也就是因为女模特形体，可以被看成是一个文化范畴的“共相形体”，更可以(如当时大众的意见)被看成是一个自然的“特殊女体”，那样的对象就被剥离了艺术意向性。展示这个形体的艺术意向性(无论雕像或模特儿)，必须要有“艺术的解释”才能落实。艺术解释者必须把握的，远远并非是纯粹的“形象材料”，而是浸透文化展示

意向性的对象。

其实胡塞尔与英加登也明白,当意识面对符号文本(想象存在者,如虚构;观念存在者,如数字)时,与面对物(实在存在者)时,意向性悬搁的部分很不同。文本对象受制于“形式本体论”,只是作为意识活动的相关项而存在,他们不是构成仪式活动的对象,而是意识活动的构成对象,英加登更是指出了艺术文本是“主体间际的意向对象”(intersubjective intentional object),因为它“超越了各种卷入的意识经验,既包括作家的,也包括读者的”。^⑧因此它们的本质与存在处于分离状态,它们只是做出“本体承诺”的一个意向性环节。

一个自然会出现的问题是:这种文本展示意向性,只局限于艺术吗?难道我们面对一本词典,一次宣判,一个笑话,不也是首先就直观地把握它们的文本身份,在与文化的约定中解读这些符号文本吗?是的,意识面对任何符号文本,首先需要文化范畴化。但是在文学艺术中,这种文本展示意向性特别清晰。相对于其他文本范畴,艺术文本最难判定,而且一旦被当作艺术文本来解释,造成的意义变化特别剧烈,也就是说,文本展示意向性造成的意义魔术特别炫目,维纳斯雕像的例子就是明证。

回到本文开始时关于卡夫卡小说的争论,科拉克说:“有许多作品有其本有的明显品格,无论创造者意图如何,都是艺术。”^⑨他的意思是艺术文本的特有品质,决定了它们是艺术品。而莱文森的看法正好相反:“艺术品格(artworkhood)不是事物内在的品质,而是此事物与人类思想活动(human activity of thought)的正确连接关系。”^⑩此二人何人说的对呢?应当说都有道理。乾隆皇帝作诗几万首,无一流传,没有多少“艺术品格”,但是合韵合律。按莱文森的说法,就无法否认他写的是诗,但文本没有内在的艺术性无法满足诗的读法要求,就很难给整个社群的解释者以艺术的满足。因此二者必须结合:只有先承认其为艺术,我们才能看出它“本有的艺术品

格”。但是由展示意向性凸显的文本范畴,必须由解释者的意向性来补充完成,此时文本的艺术品格,就不能让解释者的“期待”落空。

注释:

① Jorrrd Levinson, "Defining Art Historically," *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, Spring 1989, p.25.

② Daniel Kolak, "Art and Intentionality," *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, Spring 1990, p.160.

③ Paisley Livingston, "Intentionalism in Aesthetics," *New Literary History*, Autumn 1998, p.837.

④ 岳玉苓:《大猩猩涂鸦伦敦拍卖行拍出天价》,《环境教育》2005年第8期,第31页。

⑤ Arthur Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, N. J: Princeton University Press, 1997, P.90.

⑥ 迈克尔·克劳兹:《音乐表演:超意向诠释》,卢广瑞译,《人民音乐》2006年第1期,第65页。

⑦ H. G. 布洛克:《现代艺术哲学》,腾守尧译,成都:四川人民出版社,1998年。

⑧ 董明来:《意向性的句法与局发的意向性:胡塞尔对表象与判断,及其对符号表达的研究》,《符号与传媒》第17辑,成都:四川大学出版社,2018年,第135页。

⑨ 朱青生:《没有人是艺术家,也没有人不是艺术家》,北京:商务印书馆,2000年。

⑩ 玛格欧纳:《文艺现象学》,王岳川译,北京:文化艺术出版社,1992年,第18-19页。

⑪ Franz Bretano, *Psychology from the Emperical Standpoint*, London: Routledge & Kegan Paul, 1974, p. 88.

⑫ 倪梁康:《胡塞尔现象学概念通释》,北京:生活·读书·新知三联书店,1999年,第248页。

⑬ 胡塞尔:《纯粹现象学通论》,李幼蒸译,北京:商务印书馆,1996年,第210-211页。

⑭ Umberto Eco, *Interpretation & Overinterpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p.64.

⑮ 艾柯:《诠释与过度诠释》,王宇根译,北京:生活·读书·新知三联书店,1997年,第78页。

⑯ Kaye Mitchell, *Intention and Text: Towards an Intentional-*

lity of Literary Form, London: Continuum, 2008, p.x.

⑰杨·穆卡洛夫斯基:《艺术的意向性与非意向性》,波利亚科夫编:《结构—符号学文艺学:方法论体系与论争》,佟景韩译,北京:文化艺术出版社,1994年,第171页。

⑱John R. Searle, *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*, Cambridge: University of Cambridge Press, 1983, p.172.

⑲Ronald McIntyre and David Woodruff Smith, *Husserl and Intentionality: A Study of Mind, Meaning and Language*, Dordrecht and Boston: D. Reidel, 1982, pp. 2-3.

⑳关于“文本自携元语言”,参见赵毅衡:《符号学:原理与推演》第十章第四节“元语言的构成”,南京:南京大学出版社,2012年,第232页。

㉑胡塞尔:《纯粹现象学通论》,第270-271页。

㉒罗曼·英加登:《对文学的艺术作品的认识》,陈燕谷、晓未译,北京:中国文联出版公司,1988年,第56、10页。

㉓乔纳森·卡勒:《结构主义诗学》,盛宁译,北京:中国社会科学出版社,1991年。盛宁把naturalization译成“归化”,相当传神。

㉔扬·阿尔贝·斯特凡·伊韦尔森、亨利克·斯科夫·尼尔森、布莱恩·理查森:《什么是非自然叙述的非自然?对莫妮卡·弗鲁德尼克的回应》,《叙事》第三辑,广州:暨南大学出版社,2013年,第132-143页。

㉕赵毅衡:《论二次叙述》,《福建论坛》2014年第1期,第121-127页。

㉖汤显祖:《五灯会元序》,《汤显祖诗文集》卷三十二,上海:上海古籍出版社,1982年,第1072-1073页。

㉗王夫之:《明诗评选》,《船山全书》第十四册,长沙:岳麓书社,1996年,第1626页。

㉘马丁·海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,北京:生活·读书·新知三联书店,1987年,第186、185、182页。

㉙C. K. Ogden & I. A. Richards, *The Meaning of Meaning*, New York: Harcourt, Grace & World, 1946, p.191.

㉚Paul Franklin Baum, *Principles of English Versification*, Cambridge: Harvard University Press, 1922, p.6.

㉛Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Ithaca: Cornell University Press, 1975, p.129.

㉜倪梁康选编:《胡塞尔选集》下,上海:上海三联书店,1997年,第1203-1204页。

㉝罗曼·英加登:《对文学的艺术作品的认识》,第196页。

㉞罗曼·英加登:《对文学的艺术作品的认识》,第12页。

㉟Kolak, "Art and Intentionality," p. 158.

㊱Levinson, "Defining Art Historically," p. 24.

"Textual Intentionality" in Art and Literature

Zhao Yiheng

Abstract: Intentionality, the speculation projected by consciousness onto the object, is that starting point of any meaning activity. It includes the intentionality of the sender of the text, and that of the receiver, as well as the seemingly subjectless "textual intentionality" between the two. Within the sender's intentionality, there are both the artist's and, more importantly, the demonstrator's intentions. Demonstration reveals the cultural category of the text and, therefore, exercises more decisive influence on the interpretation. During the reception of the artistic or literary text, the "textual intention" is a crucial link, determining the "artifacthood" together with the intrinsic quality of the text. In the text of art and literature there is left a huge amount of intentional traces that calls for the interpretive intentionality. The more those "meaning indeterminants" in the text, the higher the interpretative tension, as the demand on the interpretation is higher.

Key words: Art and Literature; Text; Intentionality; Demonstration; Indeterminant; Interpretative Tension