

# 论艾尔雅维茨的社会主义先锋艺术符号学美学

匡存玖, 王伟

(四川农业大学 人文学院, 四川 雅安 625104)

**摘要:** 艾尔雅维茨大量借鉴结构主义、符号学和逻辑主义等批判方法, 图式化解读了当代视觉文化和艺术的图像转向与视觉文化转向, 建构了“艺术政治符号学批判”“图像与视觉文化转向”“艺术的意义功能”等重要马克思主义符号学美学命题; 揭示了现代与后现代图像崇拜文化实践背后的商品化、全球化等本质特征; 差异化审视现代与后现代先锋艺术与政治的逻辑关系及其理论进路, 在推动后现代性艺术转向及美学全球化等问题上发挥了重要作用。

**关键词:** 艾尔雅维茨; 社会主义先锋主义; 符号学美学; 图像转向; 后现代文化

**中图分类号:** B512.5 **文献标志码:** A **文章编号:** 1674-5639 (2022) 04-0071-08

**DOI:** 10.14091/j.cnki.kmxyxb.2022.04.011

## On the Semiotic Aesthetics of the Socialist Avant-garde Art of Erjavec

KUANG Cunjiu, WANG Wei

(School of Humanities, Sichuan Agricultural University, Ya'an, Sichuan, China 625104)

**Abstract:** Drawing on critical methods such as structuralism, semiotics, and logicism, Erjavec schematized the image and visual culture shifts of contemporary visual culture and art, and constructed such important Marxist semiotic aesthetic propositions as “the criticism of art political semiotics”, “the turn of image and visual culture”, “the significance and function of art”. It reveals the essential characteristics of commercialization and globalization behind the practice of modern and post-modern image worship culture, and examines the logical relationship between modern and post-modern vanguard art and politics and its theoretical approach in a differentiated way, playing an important role in promoting the turn of post-modern art and the globalization of aesthetics.

**Key words:** Erjavec; socialist avant-garde; semiotic aesthetics; image steering; postmodern culture

作为南斯拉夫著名马克思主义美学家和前国际美学协会主席, 阿列西·艾尔雅维茨 (Aleš Erjavec) 从后现代艺术与美学视野对社会主义政治文化展开了系列批判, 在国际学术界产生了重要影响。他主张当代美学“被一系列新的理论方法 (精神分析、符号学、批判理论和解构主义, 等等) 补充”<sup>[1]</sup>, 彼此独立而又互相关联, 建构一种具有鲜明后现代色彩的社会主义先锋艺术符号学美学。其理论特色主要体现在: 一是广泛借鉴吸收了结构主义、符号学、逻辑语义学等批判方法和丰富

理论批判资源, 提出“艺术政治符号学批判”“图像与视觉文化转向”“艺术的意义功能”等一系列重要的马克思主义符号学美学命题; 二是图式化解读了当代视觉文化和艺术的图像转向与视觉文化转向, 揭示了现代与后现代图像崇拜文化实践背后的商品化、全球化等本质特征; 三是涵盖艺术、政治、文化等多个批判维度, 差异化地审视现代与后现代先锋艺术与政治的逻辑关系及其理论进路, 预见当代美学的文化走向, 在推动后现代性艺术转向及美学全球化等问题上发挥了重要作用。目前国内

收稿日期: 2022-03-07

基金项目: 教育部人文社科 2019 年度青年项目“东欧马克思主义符号学研究” (19YJC752013)。

作者简介: 匡存玖 (1980—), 男, 四川中江人, 讲师, 博士, 主要从事马克思主义研究; 王伟 (2000—), 男, 四川宜宾人, 研究生, 主要从事马克思主义研究。

学界较少从符号学维度审视艾尔雅维茨的艺术与文化理论,本文主要对其艺术政治符号学、艺术的图像与视觉文化转向、艺术的意义理论进行探讨,力图为中国马克思主义艺术符号学的研究与发展提供理论参考。

### 一、后现代艺术的政治符号学批判

艾尔雅维茨将艺术与审美纳入现代主义与后现代主义发展的宏大历史语境中考察,广泛借鉴了结构主义、符号学和逻辑主义等批判方法,辩证地分析了先锋艺术与政治之间的互动关系,揭示了 20 世纪先锋派艺术特别是后社会主义审美革命与先锋艺术的历史进路及其理论特征。

艾尔雅维茨全面注意到了艺术与政治之间的密切关联。在他看来,“艺术、政治和社会中明显的相互依存和极端的发展,构成了先锋美学出现及其演变的前提条件,在这一过程中,激进的艺术运动和社会的革命阶层形成联合和暂时的融合,将话语与实用主义、艺术与生活融合在一起。”<sup>[2]5</sup>在他看来,将艺术纳入政治与社会历史语境中考察艺术的创造、建构和接受状况,不但不会削弱人们对艺术独特个性的认知,而且会在“想像”和“符号”的空间里强化其先锋艺术的风格及其特征。从历史上看,席勒第一次明确将美学和政治领域关联起来,他认为如果要在实践中解决政治问题,就有必要通过美学路径去解决,因为只有通过美学才能获得真正的自由。20 世纪以来,尤其是先锋派艺术,总是与政治、社会历史思潮密切关联,经常在社会主义艺术那里扮演着改革与试验等方面的角色。而在大多数社会主义国家中,“艺术都保留甚至加强了其特殊的政治和社会地位”<sup>[3]9</sup>;而西方艺术概念与前社会主义国家艺术的区别,就“在于后者有没有艺术市场的社会和政治背景。”<sup>[4]</sup>诸如“政治化”“革命”“激进”“艺术社会”“政治诗学”“审美政治”等词语,时常构成先锋艺术运动关注的焦点。他甚至强调,美学与革命本为一体,美学既指向艺术行动本身也会指向政治行动,影响和改变人感受与体验世界的方式。他发现,各种艺术与美学元素诸如感性、体验、想象等分别交织呈现于政治、生活、身体、技术等不同维度中。艺术本身本身就是感性与理性的交织聚集,是人立足于社

会、政治、自然和自我的领域或基础。当然,艺术与政治之间的关系比较复杂,除艾尔雅维茨所说的一致关系或联合关系外,还有平行发展或互相冲突的情况,这对于全面把握艺术与政治之间的关系具有重要作用。

根据艺术与政治之间的密切程度,艾尔雅维茨为考察艺术政治符号学提供了一套较为严密的逻辑分析手续。借鉴莫拉夫斯基的逻辑语义美学批判范式,他将艺术与政治关系区分为三种强弱等级:一是艺术与政治的弱关联,即更多主张艺术自律和艺术的纯粹性,避免艺术与政治之间出现更多的纠葛,事实上强调艺术的独立性以及和政治之间的平等发展。比如俄国形式主义之类,主要强调用纯粹的艺术方式表征世界,延续传统艺术的象征模式及其纯美学特质。二是主张艺术与政治的强关联,强调艺术发挥改变现存世界的革命性力量,诸如 20 世纪早期苏联、南斯拉夫、捷克斯洛伐克等国的社会主义现实主义艺术,就是将艺术视为一种政治宣传的工具或手段,深度介入到社会政治、公共领域及日常生活等各个领域。三是兼顾艺术政治性和艺术性的中和做法,既强调艺术要反映世界,也强调艺术要改变世界。

艾尔雅维茨的初衷在于辩证弥合艺术与政治的二元结构对立。针对 20 世纪早期艺术不关注现实与政治的做法,艾尔雅维茨强调要继承和发扬公共知识分子介入现实的优良传统,突破艺术是自律和非政治的传统认知观念。他注意到,这个世界普遍存在着主观与客观、理性与感性、社会制度与主体意识、自律与他律等方面的分裂,而艺术在弥合上述分裂、推动社会变革和改变个人意识形态等方面具有重要作用。他致力于复兴 20 世纪马克思主义思想两个重要的“人文主义”原则,即解放性和强化艺术从思想到感官体验的转换。一方面,艺术要推动社会变革,但艺术的革命性又不同于政治的革命性,因为它不是颠覆国家政权的暴力革命,而指向艺术体制颠覆的乌托邦式的表达;另一方面,艺术也要关注个体意识,既看到了艺术的独立性及其在想象与符号空间的建构作用,也看到了艺术发展是一种动态、开放和永续的发展过程或行动,而不是一种封闭、静止的单独事件。应该说,这种观念在很大程度上吸收了朗西埃、詹姆逊、比格尔、

齐泽克等人的后现代文化批判与先锋艺术观点。比如朗西埃的政治美学主张社会革命是审美革命的产物, 比格尔强调当代艺术体制正在以拼贴的方式弥合艺术自律与他律的对立, 齐泽克将激进政治的美学维度批判作为理论的重要突破, 米克洛斯·萨博尔奇 (Miklós Szabolcsi) 将先锋艺术与政治革命进行重合等观点。可以说, 艾尔雅维茨创造性地将朗西埃的政治美学纳入社会主义历史语境审视, 看到了艺术在推动现代性发展和人类解放两方面的重要意义和作用。

艾尔雅维茨把 20 世纪先锋派艺术的发展区分为三种模式: 第一种先锋派艺术, 即 20 世纪早期以表现主义、立体主义、未来主义等为代表的早期先锋派艺术。可以说, 早期先锋派是 20 世纪艺术史上首次将艺术与政治关联, 反对艺术体制及自治问题的行为, 其目的在于打破艺术与生活实践、社会现实的疆界, 将艺术从自律中解救出来。诸如以俄国泰特林为代表的艺术生产主义反对艺术唯美主义, 主张艺术与生产、生活的结合, 并顺利进入政治领域, 变成了实用功利主义的活动。第二种先锋派艺术, 即是以二次世界大战之后的新先锋派或“情境主义”等为代表的中产阶级先锋艺术。这种先锋派艺术模式成功融入艺术体制, 进而受资本主义商业市场的运行逻辑支配而丧失了原有的革命性, 并与之前试图推翻的艺术体制、机构和历史之间融为一体, 失去了往的政治目标和推动社会变革的动力。第三种先锋派艺术, 是 20 世纪 70—80 年代发生在社会转型期的前社会主义国家的后现代政治化艺术, 是“在后社会主义条件下创造的政治化的艺术和文化”<sup>[3]8</sup>, 又称之为第三代先锋艺术或社会主义后现代主义艺术。

艾尔雅维茨更多关注第三代先锋派艺术或社会主义后现代主义艺术。原因在于: 一方面, 由于这种先锋派艺术主要发生在社会主义国家或曾经的社会主义国家的运动, 但经常被以往学界忽视; 另一方面, 由于这种先锋派艺术逃出了支配战后新先锋派的商业市场运行逻辑, 继承了早期先锋派的革命性特征, 强调以革命的姿态介入生活, 彰显艺术的公共实践性, “代表了更广泛的政治和社会转型的顶峰”<sup>[2]277</sup>。在艾尔雅维茨看来, 这种艺术形式“很符合被斯蒂芬·莫拉斯基列为历史的 (即他所

说的‘经典的’) 前卫派所具典型传统的主要前提条件”<sup>[5]168</sup>, 诸如推翻模仿原则和混合艺术范畴及种类, 强调自我反省与理论陈述, 团体活动以亵渎、诽谤等生活方式真实表达态度等。但也存在一些区别, 并集中体现在以下几个方面。

### (一) 后现代主义方式

艾尔雅维茨认为, 社会主义后现代主义在很大程度上移植或挪用了西方现代主义, 并集中体现了文化“折衷主义”、使用后现代主义技巧、关注社会公共领域等三个方面的特征。

#### 1. 文化“折衷主义”

文化“折衷主义”又体现为社会主义后现代主义的开放性、不确定性和文本间性, 表现得既激进又保守, 既抽象又具体, 既具有总体性又具有革命性, 不但挪用第一世界的后现代主义, 而且经常变换和移用第二世界的后现代主义形式, 包括地方及本土独特样式。

#### 2. 大量运用挪用、翻新、变换、移用等技巧和方式

许多作品采用波普艺术或概念主义的方法, 借用社会主义政治宣传口号, 采用隐喻的叙事元素并置在一起。这与第一世界的后现代作品类似, 只是政治意识形态及其符号取代了日常物品和商品。可以说, 先锋派艺术是从社会、政治、历史和象征的现实向另一种现实转变的结果, “必须创造新型的艺术、话语和符号的方法与表达方式。”<sup>[5]199</sup>它经常采用荒诞、偶发、拼贴以及戏仿等元素, 可视为对早期先锋派主题、名称及行为等方面的滑稽模仿或影像建构, 不但体现在小说、诗歌等文学样式中, 而且被广泛用于视觉艺术及其他艺术类型。

#### 3. 关注社会公共领域

后现代社会主义先锋派艺术并非像一般后现代先锋艺术指向某些狂欢式解构或解构的“平面能指游戏”, 而是更多关注社会的公共领域及其艺术实践性。诸如肯定艺术对社会现实的介入、体现用艺术改造社会实践与日常生活的努力、公开要求改变其社会和政治环境等。原因是后现代社会主义先锋派艺术遗留了社会主义主导叙述的痕迹, 它们的需求更多呈现在政治化的符号话语与图像之中, 呈现为“政治化的后现代主义”景观, 并有意识揭



示原作与复制品、艺术与其政治语境的特殊关联。

## （二）概念主义

在艾尔雅维茨看来，概念主义是政治化艺术“先锋派”的观念。几乎所有的后社会主义艺术都是观念艺术，而几乎所有的后社会主义艺术家也都是概念主义者。这首先是因为日常生活各个方面的政治意识形态被强制同质化，观念艺术经常有意识地公开表达政治声明。艺术家以诗歌或比喻的形式批评社会现实及其意识形态，阐述他们的个人观点及其政治主张，创造属于他们自己的乌托邦社会。诸如科马尔、梅拉米德用概念化、虚构化的方式表征他们眼中的国家、语言、社会主义形象和意识形态话语等。一方面，他们通过先锋姿态寻求身份认同和引领社会，寻求本国在世界政治体系中所处的地位；另一方面，他们延续现代主义的一些做法，把技术和隐喻仍表征为一些迷人的、新奇的事物，极力通过回归物质本身将被异化的概念艺术复归于自身。诸如匈牙利艺术家桑德尔·平克泽希利的摄影作品《锤子和镰刀》中的人物手里握着的锤子和镰刀，展示了艺术家将共知的政治象征融入身体，同时借助同义反复等方式直接展示对象，既可以让人在重复中产生视觉疲劳，又可以在艺术结构与符号层面建构一种崇高而又神奇的概念价值。

## （三）共产主义意象

艾尔雅维茨强调：“社会主义后现代主义最明显的特征就是它对共产主义和社会主义意象的充分运用。”<sup>[3]41</sup>后现代社会主义先锋艺术经常以视觉艺术为主导，取用、调度社会主义与共产主义意象及其意识形态话语，诸如镰刀、锤子、红星、列宁等具有政治意义或神秘色彩的视觉符号、几何图像和官方画像等，以及口号、话语和民族象征等其他能唤起崇拜的符号与对象。诸如弗拉维奥·加西亚用锤子和镰刀暗示苏联改革的复兴。应该说，这些意象深深扎根于他们的意识深处。

## （四）二元感知

艾尔雅维茨认为，一方面，许多后现代社会主义艺术家身上几乎都存在对至上主义和结构主义的迷恋，进而引导他们同时采用纯审美和政治化的象

征结构形式，形成类似利奥塔所说的“塑形的悖论”，即艺术与政治的二元效果；另一方面，后现代社会主义艺术意象与叙事似乎存在两种不同的空间，“在我们的感觉中并不产生一个统一的，而是产生一种双重的或平行的效果。”<sup>[5]184</sup>诸如海报之类，既可以看成是一种政治宣传作品，具有纯意识形态的陈述，又可以将其视为纯审美的对象，具有明显的审美功能。这是一种典型的二元结构感知，因为这两种感知处在不同的平面或空间里永远不会相遇，如果强行将两种感知杂糅一起，就会影响彼此的感知与接受。

## 二、图像与视觉文化的转向

图像转向是后现代主义艺术与文化发展的重要特征。艾尔雅维茨提出著名的“拼贴全球美学地图”观念认为，“无论我们喜欢与否，我们自身在当今都已处于视觉成为社会现实主导形式的社会”<sup>[5]5</sup>；“文化的商品化和景象的流行，或作为它的最显著部分的视觉文化，都是当代社会的典型特征。”<sup>[5]8</sup>为此，他全面考察了现代和后现代的视觉艺术与文化转向的前因后果，揭示了后现代艺术与文化的视觉化、全球化、商品化的趋势与特征。

艾尔雅维茨发现，图像崇拜与反崇拜贯穿了整个西方艺术与文化发展的历史。按照法国学者里吉斯·黛布雷的说法，人类社会可划分为语言与偶像统治的书写时代、艺术与书写统治的印刷时代、视觉与视图统治的视听时代三个时期，也就是说，西方文明的每一个时代都与“视觉中心主义”密切相关。海德格尔较早发现，从古希腊开始，图像一直在公共文化发展中扮演着极其重要的角色。诸如隐喻、修辞等形式都普遍源自视觉领域，并被当作人类智力活动的高级结构和其他各类感知活动的标准。亚里士多德较早就指出，人在诸感觉中最关注视觉，原因是人特别爱观看；奥古斯丁在《忏悔录》中也将眼睛视作求知的一种“目欲”；而在后来，无论是早期基督教的“破坏偶像运动”，还是希伯来人禁止制造偶像等系列行为，都在极力遏制人们对图像的热情，反过来又证明了视觉图像在人们心目中所处的重要地位；后来，笛卡尔甚至声称视觉是最普遍、最敏捷的感官。当然，这一论断显得比较超前，既预示着对眼睛和视觉的关注进入到

哲学研究的理论视域, 其中蕴含的“透视主义”观念为现代性视觉体系的发展奠定了基础, 又同时备受学者的责难, 原因是用孤立的感官割裂了同其他感官的整体性、联系性, 导致了主客体之间的分裂。

20 世纪以来, 图像崇拜与反崇拜所引发的激烈论争仍然此起彼伏。金元浦教授在采访艾尔雅维茨时也指出: “图像与资本、图像与语词的矛盾冲突, 构成了我们时代新的美学现实与文化景观。”<sup>[6]359</sup> 其中, 一方是以欧洲知识界为代表所形成的反视觉主义传统, 另一方则是以美国为代表的高新科技推动下的图像转向新潮。围绕这两种不同的发展取向, 两方进行了频繁的论争, 为当代社会的发展带来了一系列的不确定性。事实上, 马丁·杰在考察 20 世纪法国哲学与艺术发展时发现, 许多法国哲学家和艺术家都带有一种反视觉主义的倾向: 诸如杜尚的艺术作品就带有明显的反视觉和反形象的倾向; 而哲学家中, 诸如海德格尔对图像转化的批判、梅洛庞蒂的存在主义现象学、阿多诺对文学和音乐的强调、波德里亚对媒介社会的批判, 以及盖伊·德堡对景观社会的批判等, 都曾向图像占统治地位的理论方法提出挑战。当然, 这是有原因的, 主要与 20 世纪欧洲长期以来形成的逻辑中心主义、语言中心主义等思潮密切相关, 影响到了整个世界艺术与文化发展的走向。

但不可否认的是, 在后现代主义语境下, 声音和图像越来越占据世界的统治地位。艾尔雅维茨敏锐地意识到, 当代社会已经全面进入图像时代。随着资本主义和工业时代的发展, 出现了越来越多以视觉为中心的工具与设备。19 世纪中期出现的照相机, 在很大程度上改变了人类的现实感知状态; 20 世纪 20 年代出现的电影, 又把动作变成连续图像并附载上了声音。艾尔雅维茨认为, 虽然这两种技术属于技术和非艺术的身份, 带有现代主义的特征, 但却在后来发展中最终被归入艺术形式, 带上了后现代商业文化的特征。特别是随着 20 世纪下半叶电视、电影等艺术表达方式以及大众传播媒介的持续兴起, 以互联网为代表的全球化、信息化时代的来临, 全面强化了视觉的中心地位, 并使“图像社会”得到了真正的建构和发展。与欧洲形成的反视觉传统相对, 以美国为代表的学界在科技

的引领下“更加欢迎图像转向与视觉文化的转向。因为他们是这一转向的设计者和引领者。他们以数字化、网络化——所谓新经济就是直接把新媒体时代的文化引向市场化、符号化、商品价值化。”<sup>[6]361</sup> 后现代主义的艺术大多都属于视觉艺术, 诸如绘画、表演、摄影、设计等形式。在后现代语境下, 视觉商品及其工业发展正全面主导着工业化生产的方向, 构成社会现实的主导形式。视觉也在全面改变着原来囿于传统语言文字的艺术表达观念, 并越来越走向数字艺术, 构成了大众文化的核心内容, 并发展成了一种世界范围内的技术实践与文化现象。

视觉转向受到了当代众多学者的关注和解读。在现代主义那里, 视觉转向已经得到了阿多诺、马尔库塞、本雅明等诸多文化学者的关注, 他们在批判大众文化、消费文化的同时, 对当时广泛兴起的摄影、电影、收音机等新技术展开了一系列的探讨。20 世纪 60 年代, 麦克卢汉率先提出了一种视觉文化的社会理论, 并把电视当成电讯和媒体发展的转折点。受媒体文化和视觉文化的影响, 从日常物品的装饰到人们居住的整体环境, 人们的审美化程度都在不断提高, 加快了社会总体层面的直观化与视觉文化的发展进程, 呈现出普遍的日常生活审美化趋势。随着后现代主义时代的到来, 包括詹姆逊、居伊·德博尔、让·波德里亚、齐泽克等学者相继看到景象社会、图像时代的到来, 并把影像纳入符号经济与超现实中展开研究, “揭示了一个正在出现的镜像世界”<sup>[5]26</sup>。利奥塔转向为眼睛做辩护, 其不仅指向视觉本身, 而且指向身体与感觉。米歇尔基于罗蒂的“语言转向”提出了“图画转向”的概念, 纳入符号学与文化视野中进行批判性的审视。这种转向似乎也预示着言语“钝化”和文学转移到后台, 而中心舞台则被视觉文化所占据。而且, “在 80 年代, 视觉研究出现的时候, 它们与文化研究(它也代表了它们的理论来源之处)、视觉文化和符号学有着关联”<sup>[7]</sup>, 诸如英国的文化研究。正是在西方马克思主义、法兰克福学派、符号学(在苏联发展出来)以及后结构主义的影响下, 视觉文化分析突破了形式主义的研究框架, 纳入了艺术的社会批判视野。

值得注意的是, 视觉转向又进一步导致了真实与虚拟界限的模糊。在后现代社会, 人们普遍感受

到图像时代带来的真实与虚构、真理与现实界限的模糊。符号与所指之间的关联似乎被切断,而图像或影像却能创造自身现实,甚至代替真正的现实而充当所指对象的“虚构现实”。这也让我们意识到,人们对真实的感知可能一直都在建构,而不是永恒不变的现实固定模式。

艾尔雅维茨将图像转向视为现代性和后现代之间的重要区分。他指出:“正是这种视觉的、‘图像的’的丰富,以及媒体文化的过剩,常常被看作是现代性和后现代之间彻底断开的分水岭的论据。”当然,现代主义和后现代主义、现代性与后现代性之间存在连续性。与现代主义更多关注分裂性、表现性等相比,艾尔雅维茨深刻揭示了后现代主义艺术的一个重要悖论性特征,即崇拜图像和害怕图像的矛盾性融合:一方面,人们全面进入电子复制、图像仿真的时代,以史无前例的力量发展出了图像仿真、幻象等技术新形式;另一方面,人们也因图像力量过于强大而感到恐惧,担心这种力量最终可能会毁掉艺术的制作者与创造者。

艾尔雅维茨考察了图像转向中的“拟仿”“造型”等方式。在他看来,拟仿即是仿制、翻新,涉及位置、重置和移置等。诸如卢布尔雅那音乐组合对南斯拉夫官方音乐的重复与模仿,是将其置于新的历史语境,呈现出一种反讽效果和解构意识形态的作用。一方面,对于支持官方意识形态的人而言,这种重复意味着对官方音乐及其意识形态的嘲讽,具有持异见者的批评姿态;另一方面,在不同于官方意识形态的人那里,又被当作是对现存体制的献媚或赞美。而在造型方面,艾尔雅维茨认为,造型源于想象,并以不同形式在不同层面上展现。诸如山脉被认为是以理念想象的方式对意识形态的表征,人们有意或无意承认山脉作为民族特性的代表,丰富并强化民族特性。造型渗透在语言和图像当中,是一幅绘画的视觉的和造型的空间。诸如一个字可以被看作是一种线条,而被感知为一个图像。话语中使用的带修辞色彩的造型依赖语言学性质,包括把它们与视觉图像、借喻、比喻性质等连接起来的喻形,呈现出文本和比喻并置。

### 三、艺术的意义化与去意义化

艾尔雅维茨全面考察阿多诺之后的艺术观念变

化及其美学任务,得出了艺术功用不再是揭示真理,而是创造新的意义的结论,深刻揭示了从现代主义艺术到后现代主义艺术语境的转换趋势,特别是从对“存在”问题的关注到对“生成”问题关注的一般发展规律。

在西方文论史上,真理一直被当作艺术的本质或根本任务,艺术就是为了揭示真理而存在。在前现代或现代主义那里,真理一直被看成与人性和文化观念、文化理想等密切相关的价值观念,特别是在个体性占据主体的时代就更是如此。像基督教文化就将艺术看成是对宗教真理的揭示,而在现代主义那里,甚至将艺术等同于被隐藏起来的真理。与之对应的意义,则只能由艺术所蕴含的真理、趣味或某种普遍性风格提供,退居次要地位,必须要借助真理才能够得到确认。

但在后现代主义语境下,情况悄然发生了变化。对于这一转变过程,艾尔雅维茨将其称之为“真理艺术—意义艺术”的转向。一方面,后现代主义艺术的发展使艺术意义问题得到凸显,人们开始重新思考艺术边界、功能、基础等一系列问题;另一方面,后现代主义与符号学思潮的兴起,也使许多主客观、理论与实践等二元区及其差异性、结构性被消解或打破,并让心灵及其真理性问题的追问被各种符号、意义及其指称理论所代替。对此,艾尔雅维茨敏锐意识到,“艺术揭示真理的功能就似乎已被抛弃”<sup>[5]254</sup>,并将关注焦点放在艺术意义的创造上。无独有偶,德里达、鲍曼、詹姆逊等后现代学者也都充分意识到了艺术意义的重要性。例如鲍曼就宣称,“后现代艺术的意义就是向意义的艺术敞开大门。”在一般意义上,后现代艺术提供的意义应该理解为“创造意义的意义”。这是因为,在后现代主义语境下,要想成为一种真正的艺术品,就必须在保留原有意义的基础上同时创造“新的意义”。

作为一种意义创造,艺术是正在发生的意义行为,也是一种处于动态、开放语境下的事件。在艾尔雅维茨看来,“艺术在艺术的范围内为我们提供了一种对于世界和对于我们自身的特殊的‘认知图绘’,因为它建立了一些特定的意义类型,把我们置于我们所栖居的符号的和想象的领域之内。”<sup>[5]265</sup>也就是说,意义赋予不同于一般非艺术性



的直喻, 而是充满艺术性的独特意义赋予, 具有丰富的社会历史内容与政治意蕴。诸如《折断胳膊之前》等艺术作品就是利用复制、意义移置等方式在现成品艺术、观念艺术上增加了大量的“诗性”元素和陌生化感受, 为现成品赋予新的意义, 使现成品的使用得以合理化, 并顺理成章跻身于艺术的行列之中。

更为明确地说, 这一过程称之为符号化的意识形态化, 即意义化或话语化。比如德米特里·普里戈夫的“签名的罐头盒”, 就是艺术意义化的一个典型案例。这个罐头盒一旦被签上名、插上标签, 就意味着它被符号化和意识形态化, 同时还意味着它作为罐头盒的物质性被遮掩, 失去了它作为工具的原始意义, 并完全被具有象征意义的政治意识形态所笼罩。可以说, 这是在利用罐头盒的物质性表明一种政治态度。众所周知, 意识形态在社会主义艺术中占据统治地位, 并广泛渗透于社会生活的各个领域, 包括日常生活。而在社会主义背景下, 艺术完全服从于政治意识形态。可以说, 艺术的意义化超越了简单的政治意识形态, 有利于把握整个社会领域, 特别是在媒介文化语境中, 艺术超出了作为一种表现符号的意义, 成为具有历史关系和时代性的社会与文化标志。

必须强调的是, 后现代艺术的意义化必须纳入特定语境中进行审视。这是一种重新语境化的过程。后社会主义、后现代主义不仅在某些方面不同于西方后现代主义, 而且在不同的国家之间也有所不同。当然, 过去的一切都不会回到原来的状态, 因为它总是脱离语境, 然后重新语境化。对此, 艾尔雅维茨强调, 任何东西自身都是没有意义的, 任何东西只有当它与语境联系时才会有意义。意义来源于语境, 任何事物就其本身而言并没有什么意义, 只有纳入特定的语境, 才能够显现出丰富的意义。这也是后现代艺术之所以特别重视语境的原因。事实上, 后现代艺术大多是现成品或复制品艺术, 本身所承载的意义有限, 因此必然要求纳入不同的语境, 赋予新的意义, 才能建构为一种新的艺术品。

值得注意的是, 在后现代社会, 语境在很大程度上是被建构而来, 并处在不断地变化当中。艾尔雅维茨指出, 后现代艺术的语境主要是艺术复制品

的理论性、描述性或批评性等话语形式建构而来。正是这些理论、描述或批评性话语为后现代艺术提供了强大的阐释语境。正是在这种语境下, 后现代艺术不再像传统艺术那样被看成是独一无二的审美对象或无功利的凝神观照物, 而被看作是一种理论分析、反思与论证的话语对象, 是意义阐释的产物。也正是在这一意义上, 后现代主义艺术不仅要寻找和确证意义, 而且要对意义展开批评性审视。因此, 后现代艺术也可能被看成是理论或批评话语的延伸, 并且语境还处在不断的建构和变化之中。历史上, 语境在很大程度上是固定的。而在后现代社会, 艺术在世界范围内成为一种全球化行为, 使意义具有了无限的归属感。艺术提供意义与哲学构成了互补, 并强化哲学存在的必要性。哲学让我们更加充分地体验到了艺术的魅力。在现当代, 艺术与哲学越来越趋于一体两面, 甚至在某种程度上可以同义置换。即使哲学与艺术看似存在天然合一性, 但也潜藏着不可避免的矛盾与冲突。诸如美学总是相对落后于艺术的发展, 无法及时有效地为艺术提供阐释、评价与身份确认。而且, 美学的价值判断有时也会损害艺术体验的审美愉悦和感性存在。

还应注意的是, 后现代艺术复制的无限衍生会造成形象和讯息的内爆, 意义呈现技术化消亡。在很多方面, 信息直接破坏了意义和意指, 吞噬了自己的内容, 进而吞噬了交流和社会。信息在交流过程中消灭了自身, 在意义的过程中耗尽了自身。在当代美国即是如此。因此, 艺术也需要去意义的过程。艺术的解构过程就是去意义化的过程, 就是让所有的标签全部剔除, 让物如其所是, 是其所是, 真正回到自身的过程, 也是海德格尔所谓“大地化”的过程。正如艾尔雅维茨说: “真正的后现代作品往往是那些漠视我们所要求的艺术意义的作品, 此外, 还有那些阻止我们赋予作品以如此意义的作品。”<sup>[5]268</sup> 所以, “无意义”“去深度”是去意识形态化的一个必然程序。

综上所述, 艾尔雅维茨大量借鉴了结构主义、符号学和逻辑主义等批判方法, 全面揭示了 20 世纪先锋派艺术特别是后社会主义审美革命与先锋艺术的历史进路及其理论特征, 提出“艺术政治符号学批判”“图像与视觉文化转向”“艺术的意义

功能”等系列重要马克思主义符号学美学命题；深入考察了现代和后现代的视觉艺术与文化转向的前因后果，图式化解读了当代视觉文化和艺术的图像转向与视觉文化转向，揭示了现代与后现代图像崇拜文化实践背后的商品化、全球化等本质特征；探讨了从现代主义艺术到后现代主义艺术语境的意义生成，差异化地审视现代与后现代先锋艺术与政治的逻辑关系及其理论进路，预见当代美学的文化走向，在推动后现代性艺术转向及美学全球化等问题上发挥了重要作用。

### 〔参考文献〕

- [1] 艾尔雅维茨. 全球化的美学与艺术 [M]. 成都: 四川人民出版社, 2010: 28.
  - [2] ERJAVEC A. Aesthetic Revolutions And Twentieth-Century Avant-Garde Movements [M]. Durham: Duke University Press, 2015.
  - [3] ERJAVEC A, MILLER T. Modernism Revisited [M]. Ljubljana: Filozofski inštitut ZRC SAZU, 2014.
  - [4] JAY M, ERJAVEC A. Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism, introduction [M]. Berkeley: University of California Press, 2003: 161.
  - [5] 艾尔雅维茨. 图像时代 [M]. 胡菊兰, 张云鹏, 译. 长春: 吉林人民出版社, 2003.
  - [6] 施惟达. 中国文化产业十家论集·金元浦集 [M]. 昆明: 云南大学出版社, 2015.
  - [7] 王璜生. 大学与美术馆: 美术馆的公共性与知识性 [M]. 上海: 同济大学出版社, 2011: 109.
- 
- (上接第 70 页)
- [13] 贾晋华. 皎然年谱 [M]. 厦门: 厦门大学出版社, 1992: 110.
  - [14] 司马光. 资治通鉴 [M]. 胡三省, 注. 北京: 中华书局, 1956.
  - [15] 毛汉光. 从土族籍贯看唐代土族之中央化 [M] // 毛汉光. 中国中古社会史论. 上海: 上海书店出版社, 2002.
  - [16] 郭声波, 周振鹤. 中国行政区划通史: 唐代卷 [M], 上海: 复旦大学出版社, 2017.
  - [17] 赵振华, 何汉儒. 唐代洛阳乡里村方位初探 [M] // 赵振华. 洛阳出土墓志研究文集. 北京: 朝华出版社, 2002: 99 - 101.
  - [18] 张慧霞. 唐代的权葬及迁葬研究: 以墓志铭为中心 [D]. 北京: 中央民族大学, 2012: 36.
  - [19] 陈长征. 《唐方镇文职僚佐考》增补 [J]. 唐都学刊, 2010, 26 (5): 32 - 36.
  - [20] 吴廷燮. 唐方镇年表 [M]. 北京: 中华书局, 1980: 189.
  - [21] 朱德军. 中晚唐中原藩镇“防秋”问题的历史考察 [J], 宁夏社会科学, 2011: 97.
  - [22] 韩愈. 韩愈文集汇校笺注 [M]. 刘真伦, 岳珍, 校注. 北京: 中华书局, 2010.
  - [23] 宋敏求. 唐大诏令集 [M]. 北京: 中华书局, 2008: 664.
  - [24] 严耕望. 唐代方镇使府之文职僚佐 [M] // 严耕望. 严耕望史学论文集. 上海: 上海古籍出版社, 2009.
  - [25] 石云涛. 唐代幕府制度研究 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2003.
  - [26] 赖瑞和. 基层文官 [M]. 北京: 中华书局, 2008.
  - [27] 戴伟华. 唐代使府与文学研究 [M]. 南宁: 广西师范大学出版社, 1998: 48 - 49.

