

艺术识别：从历史叙述法到新功能主义符号美学*

周尚琴

摘要：从各种传统的功能主义到20世纪下半期的程序主义，艺术从可定义到不可定义，尤其在当下泛艺术时代，“艺术识别”成了一个凸显的美学难题。本文在分析传统功能主义、程序主义的艺术定义的基础上，仔细辨析了诺埃尔·卡罗尔提出的用历史叙述法识别艺术的重要价值，以及赵毅衡提出的新功能主义符号美学中艺术定义的意义。本文提出，将历史叙述法与符号美学的“物-符号-艺术”三联体理论结合，或许才是泛艺术化时代识别艺术的有效方法。

关键词：艺术识别，历史叙述法，符号美学，“物-符号-艺术”三联体

Identifying Art: From Historical Narratives to Neo-Functional Semiotic Aesthetics

Zhou Shangqin

Abstract: Art has become undefinable since the shift in the second half of the 20th century from various traditional functionalisms to proceduralism. Especially in the contemporary pan-artistic era, identifying art has become a prominent problem for aesthetics. Based on the analysis of the definitions of art in traditional functionalism and proceduralism, this paper demonstrates the important value for the definition of art of

* 本文为国家社科基金重大项目“当代艺术中的重要美学问题研究”（20&ZD049）阶段性成果。

Noël Carroll's historical narratives and Zhao Yiheng's neo-functional semiotic aesthetics. The paper proposes that combining historical narratives with the object-sign-art triad of semiotic aesthetics may be an effective way to identify art in the pan-artistic era.

Keywords: art identifying, historical narratives, semiotic aesthetics, object-sign-art triad

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202201007

随着艺术与生活的融合，现代主义艺术高蹈于艺术之上的景象日益被艺术生活化与生活艺术化取代，整个社会出现了“泛艺术化”趋势。一方面，艺术生活化，就如美国分析美学家诺埃尔·卡罗尔所描述的，“整体主义（the Integrationist）的先锋艺术”（Carroll, 2012, p. 19）将日常生活中的物品、动作、声音、材料等纳入当代艺术的创作：沃霍尔《布里洛盒子》与寻常物在视觉上难以分辨，《曼佐尼的屎》更是挑战感官极限。日常动作在现代舞蹈中随处可见，朱迪斯·邓恩的《阿卡普尔科》融入她缓慢梳理头发、玩牌、熨裙子的动作，露辛达·查尔斯的《街舞》包含聊天和日常生活的其他方面，道格拉斯·邓恩的舞蹈仅仅包含坐下和起立的动作。日常声音在艺术中的使用以约翰·凯奇《4分33秒》为代表，作为一个整体主义艺术家，凯奇选取生活中的真实声音作为艺术内容，“恰好是对艺术与世界分离这一观点的挑战”（Carroll, 1994, p. 93）。另一方面，日常生活借助艺术符号进行艺术化的再现与传播，生活艺术化的结果无论是以经济策略为目的的浅表审美化，还是对以虚拟现实为目的的深层审美化，都“远远超出了设计或美学的狭窄领域”（韦尔施，2006，p. 35）。正是在这种泛艺术化的社会背景下，何为艺术，如何“识别艺术”的命题就显得尤为重要。本文将梳理程序主义和传统的功能主义对艺术的定义，并结合符号美学的三联体理论分析历史叙述法，甄别这些方法识别艺术身份的有效性。

一、艺术识别：传统的功能主义与程序主义

“艺术是什么”或者“什么是艺术”这一问题，在艺术与生活泾渭分明的时代，答案清晰而直接，但到泛艺术化时代，就遇到了挑战。

第一种，传统的功能主义定义。按照斯蒂芬·戴维斯的划分，20世纪60年代之前的艺术定义可归为传统的功能主义（functional）阵营，以艺术再现

论、表现论、形式论和审美论等定义为主。按照传统的功能主义定义，艺术即具有再现对象、表现情感或形式审美功能的实践活动，但当整体主义先锋艺术以反再现、反表现、反审美的全新形式登场时，“艺术是什么”这一问题就让人陷入迷惑，因为“如果艺术品和寻常的汤罐看起来很像，那么艺术品就没必要具有再现、表现、有意味的形式或美等特性”（Carroll, 2012, p. 19）。

第二种，程序主义（Proceduralism）。程序主义的出场，看上去是解除了“何为艺术”的定义焦虑。程序主义者提出识别一个被制造出来的东西是否为艺术的方法是“根据程式、规则、公式、配方，或是任何与这个东西被生产出来相关的方面”（戴维斯，2014，p. 62）。该阵营的主要代表为阿瑟·丹托的艺术界理论、乔治·迪基的艺术体制论、杰罗德·列文森的历史性定义、纳尔逊·古德曼的“何时为艺术”、贝伊斯·高特的簇概念、约瑟夫·马戈利斯的文化相对主义，以及斯蒂芬·戴维斯将非西方艺术囊括进来的艺术制造理论等。

这两种方法是否有效？对此诺埃尔·卡罗尔提出了挑战，他认为这两种艺术定义都是本质主义的，区别在于程序主义自觉地使用充分必要条件对艺术进行定义，即“自觉的本质主义观”（Selfconscious Essentialism），而传统的功能主义非自觉地使用充分必要条件对艺术进行定义，是“非自觉的本质主义艺术观”（Unselfconscious Essentialism）。他指出，这两种本质主义的定义法都不能为识别泛艺术化时代的艺术提供有效的理论手段。因为非自觉的本质主义定义将再现、表现、形式、审美看作艺术的本质，自觉的本质主义定义将另外一些元素视作艺术的本质。非自觉的本质主义尽管对美的艺术具有一定阐释力度，但它们具有的归纳不全、封闭性和排外性问题使得再现论、表现论、形式论和审美论无法容纳普遍具有反审美和非审美特征的先锋艺术和大众艺术。自觉的本质主义尽管在很大程度上可以识别后现代艺术，但普遍存在的逻辑循环使得反例依然不能杜绝。在卡罗尔看来，封闭的艺术定义无法将具有创新性的艺术实践囊括进来，将新的艺术形式硬塞进一个陈旧的艺术定义中，无异于削足适履。

二、历史叙述法与艺术识别

作为一个反本质主义者，卡罗尔对“艺术是什么”这一问题进行反思，并进一步追问：“存在识别艺术的可靠方法吗？艺术具有一个本质吗？艺术

□ 符号与传媒 (24)

具有一个真实的定义吗?” (Carroll, 2001, p. 78) 他的回答是艺术的本质与真实定义并不存在, 只存在识别艺术的可靠方法。之后他沿着反本质主义的路径, 不再对艺术进行充要条件的定义, 而是提出以历史叙述的方法对艺术进行识别, 以此构建足够开放的艺术识别理论。

卡罗尔发表于 1988 年的《艺术、实践与叙述》一文提出: “面对一个遭到挑战或者可能遭到挑战的艺术品, 应对方式不是一个定义, 而是一个解释。” (Carroll, 1999, p. 255) 历史叙述 (Historical Narratives) 是一种对泛艺术化时代的艺术品、艺术运动、艺术体系进行识别的方法, 这种方法“努力地弄清并界定它们在传统中的位置, 或在历史发展中中和/或在特殊艺术流派或种类中的归属” (Carroll, 2001, p. 16)。在历史叙述法中, “历史性” (historicity) 和“叙述”是这一概念的两个关键词, 历史性保证叙述的准确和真实; 叙述包括复制、拓展、摒弃三种常见手段, 对某一潜在艺术品的历史叙述构成一个具有开头、中间、结尾的整体结构。

历史叙述法对泛艺术化时代的艺术身份在一定程度上可以较为有效地识别。彼得·基维评价历史叙述法为“自从丹托成为此领域的权威人物以来, 出现的第一个新方法” (Carroll, 2001, p. xi), 舒斯特曼也看到历史叙述理论具有面向未来的开放性, 认为“历史叙述理论的开放性, 对把握艺术的开放性是十分必要的” (舒斯特曼, 2002, p. 67)。

历史性作为艺术的本质, 并不像本质主义艺术定义那样, 将此作为区分艺术与非艺术的充分必要条件。从这个意义上说, 历史性的艺术本质观是反本质主义的, 印证了“艺术从来就是历史的, 艺术是历史地观看和判断后的对象” (吕澎, 2013, pp. 24 - 25)。历史性这一特征存在于艺术的生产与接受过程中, 艺术的生产传统和接受传统都具有历史性的维度。

首先, 艺术家的生产与创作处于一个传统中。艺术家的创新不是凭空产生的, 必然以艺术家对某种艺术传统的学习为前提。在学习过程中, 艺术家关注社会习俗、自我理解、经验法则、有联系的价值, 甚至艺术理论, 艺术传统作为艺术家自身历史的一部分而存在, 并对他的艺术创作产生巨大的影响。在生产艺术品时, 艺术家与艺术传统保持对话, 重复、提高、怀疑此传统中的大师的成就, 进而通过自己的作品, 以这种或那种方式, 为这个传统增添某种新的东西。但无论如何, 艺术家一直在延续着传统, 即使那些摒弃大部分传统的艺术家也是在延续传统, 因为对一部分传统的摒弃是与对另一部分传统的继承相关的。

其次, 包括艺术家在内的接受者也处于一个传统之中。观者欣赏和理解

艺术作品的传统，并不完全与生产的传统脱离，艺术家就是自身作品的第一个观众。当艺术家转换位置，处在观众的角度对艺术品进行接受时，便明确了艺术欣赏和理解所应遵守的规范和应该达到的目的。在很大程度上，包括艺术家在内的观众对一部艺术作品的理解，就是把它放入一个传统为它寻找合适的位置。

由于受制于艺术史知识、历史敏感性，这种理解对有些人来说可能难度较大，对另一些人来说则非常容易。包括艺术家在内的观众正是凭借事件要素之间存在的“叙述的联系”（narrative connection）来识别艺术。一般意义上，历史被认为是真实的，叙述则被认为是一种虚构，两者并列会产生一种奇怪的悖论。卡罗尔之所以将看似矛盾的两个词并列在一起，是因为他并不认为叙述意味着虚构，他通过对海登·怀特的反对，阐明了自己对历史叙述的认识。

怀特作为新历史主义的代表，断言：（1）历史学家通过（隐喻、转喻、提喻、反讽等）修辞构建他们的描述，（2）历史学家用普遍的故事形式来叙述，（3）历史学家用来预示或用于其他用途的修辞与普遍故事形式是一致的。（Carroll, 2001, p. 141）对历史与故事的类比，使得怀特认为历史叙述做不到原原本本的复制，其真实性是值得怀疑的。

但卡罗尔并不认为任何历史叙述都是虚构的。在他看来，将历史等同于虚构这一命题，预设了对历史事件的选择意味着虚构这一前提，而只有在镜像意义上的复制才不是虚构的，这是在经验主义意义上对真实性的某种预设。卡罗尔认为选择不一定就导向虚构，历史的真实不需要通过这种镜像式的复制也能达到，因为“叙述是一种再现形式，在这种意义上，它们是被创造出来的，但这并不排除它们具有提供准确信息的能力。叙述可以依据它们所追踪的特征提供关于过去的准确知识，也就是事件发生过程中的构成要素，包括背景条件、原因和结果，也包括社会背景、情境逻辑、实践商议及随后的行动”（Carroll, 2001, p. 142）。

因此卡罗尔提出，事件要素之间如果具有“叙述的联系”，叙述就是准确而真实的，叙述的联系包括以下条件：（1）话语再现了至少两个事件/情况，（2）大体上方式是向前看的，（3）至少关于一个统一的主题，（4）事件和情况之间或它们各自内部的时间关系清晰，并且（5）序列中前面的事件/情况至少为后面的事件/情况的出现提供必要条件。（Carroll, 2001, p. 126）

在历史叙述可以提供真实性的前提下，卡罗尔主张依据艺术史知识进行历史叙述，从而对候选的艺术品、艺术运动等进行识别。在这种识别过程中，

□ 符号与传媒 (24)

重复、拓展和摒弃是三种最为常见和最具代表性的叙述工具。三者应用于当下艺术与先前艺术的参照系中，显示出艺术史之间的前后关联。

在这三种叙述中，最简单的形式是重复，即作为候选者的对象对先前艺术的形式、形象和主题具有重复性。“重复 (repetition) 不是精确的复制，直截了当地复制一部先前的艺术品，使它与原型无法区分，这不能在重复的名义下被称为艺术。” (Carroll, 2001, p. 68) 拓展 (amplification) 是对先前艺术的修正，是一种对先前艺术在形式层面的扩展，可被认为是变化的一种进化模式。与拓展相比，摒弃 (repudiation) 虽是革命性的，但不代表传统的结束。“通过对比和先例，摒弃仍然保留着对文化实践传统的延续。对于一位艺术家来说，要使一部新作品以摒弃的名义被艺术家、批评家、观赏者接受为艺术，就必须坚持该作品确定地否定传统中的一部分，但又重新发现和改造了另外的部分。” (Carroll, 2001, p. 70)

不可否认，这三种叙述形式对先锋艺术的身份识别具有非常有效的解释力度：立体主义者的绘画是对绘画二维平面的挑战，针对的是把线条和色彩作为绘画的基本构成的传统；现成品艺术则是对立体主义等现代主义艺术的挑战，摒弃的是把艺术与生活分离的康德传统；之后的观念艺术、行为艺术、环境艺术等先锋艺术进一步拓展了艺术的疆域。重复、扩展和摒弃既是叙述的方法，也是历史叙述中最为关键的过程，结合统一主题、时间顺序等叙述联系中的因素，构成一个由开始、中间和结尾组成的故事。故事的开始涉及对新艺术出现之前的艺术史背景的描述，只要是已经在艺术史中得到承认的背景都可以作为叙述的援引，不限于对艺术意图、艺术风格、艺术功能等联系的叙述，艺术候选者只要能在某一方面与先前艺术形成某种重复、拓展或摒弃的叙述关联，便具有艺术家族的纯正血统。

按照这一方法，许多先锋艺术都变得有据可凭。以伊莎朵拉·邓肯的现代舞为例，卡罗尔阐述了一个完整的先锋艺术的历史叙述故事。在邓肯之前，19世纪后期美国的舞蹈以古典芭蕾舞为主流，邓肯对此的评价为：陈旧、呆板、沉闷。在此背景下，她寻求一种自然的舞蹈形式。1904到1914年之间，她在交际舞、人体文化、体操和行为艺术中广泛吸收资源，创造了赤脚舞蹈，摒弃了芭蕾舞的足尖触地形式；创造了宽松的束腰外衣，摒弃了芭蕾舞的紧身衣；与此同时，她的舞蹈拓展了跑步和慢步的肢体语言，摒弃了芭蕾舞程式化的舞步，最终形成了颇具个性的现代舞，解决了舞蹈艺术停滞不前的问题。但是，尽管邓肯的现代舞摒弃了古典芭蕾舞的形式，但她并不认为自己创造了崭新的东西，她认为自己使舞蹈回到了希腊艺术对自然价值的崇尚。

可见，作为一种艺术史的叙述，历史叙述法对新艺术，特别是革命性的作品提供了侦察手段，重复、拓展和摒弃三种叙事作为对新艺术“案发现场”进行侦察的工具，找到了足够的证据来证明“艺术”的身份。

然而，无法对没有先例的艺术进行历史叙述，也是历史叙述法饱受诟病的地方。斯蒂芬·戴维斯批判性地指出，很多先锋艺术在努力颠覆、拒绝或评判以往的传统，而不是遵循、扩大或传播这些传统，很难说这些东西是因为与以往传统之间的联系而成为艺术的，历史叙述法“可能也难以解释摄影、爵士乐、电脑互动创造等没有历史先例的门类为什么会被包括在艺术世界中”（戴维斯，2008，p. 44）。卡罗尔的回应是，这些最新的艺术品都不是凭空出现的，而是存在于艺术史的传统之中，新艺术摒弃一部分的同时也显示了对另一部分的回应。如，艺术摄影在某种程度上是通过模仿主流绘画风格而出现的。卡罗尔给出的理由也是历史叙述法能够成立的基石，但先锋艺术以花样创新为标榜，没有先例的开创性艺术极有可能问世，对这一部分艺术候选者应用历史叙述法就显示出一些局限。

三、新功能主义符号美学与艺术识别

2018年，赵毅衡发表长文《从符号学定义艺术：重返功能主义》，开始了“新功能主义符号美学”探讨。在这篇长文中，赵毅衡坚持艺术作为符号文本必有意义的立场，强调定义艺术的必要性：“近半个世纪在学界热火朝天的‘艺术可否定义’讨论，本身就说明了为艺术定义的需要。有这样的需要并不说明艺术是一种特殊事物，恰恰是在肯定它是人类文化中的一种事物类别，与其他任何类别一样，这个类别不得不要定义。”（赵毅衡，2018b，p. 5）他具体地辨析了程序主义和传统功能主义的几个重大缺陷，即便对他所赞赏的克莱夫·贝尔与罗杰·弗莱提出的“有意味的形式”（significant form），也提出了批评：“艺术的‘意味’必然寓于‘形式’，却没有指出艺术必有的是什么意味。反例就随处可见：哪一种文本的形式没有‘意味’呢？”（赵毅衡，2018b，p. 7）在此基础上，赵毅衡主张回到功能主义，但不是回到几种已经被艺术发展抛弃的传统功能主义，而是从符号学出发的一种新功能主义，即把艺术性视为“藉形式使接收者从庸常达到超脱的符号文本品格”（赵毅衡，2018b，p. 1）。这个定义既强调了形式中的结合内容范畴的“超脱”意味，也强调了被传统功能主义忽略的艺术作为一种特殊形式的意义功能。也就是说，艺术的超脱，靠的是艺术形式带来的超脱意义，而“有

□ 符号与传媒 (24)

意味的形式”又必须是包含“超脱”的意味的形式。这个定义，拉开了与纯粹的形式主义和传统的功能主义的距离，也拉开了与程序主义的“不可定义论”的距离。

在某种意义上，新功能主义符号美学也是对历史叙述法的一种扬弃。新功能主义符号美学中的文本间性和卡罗尔对艺术候选者与艺术史传统的关系的叙述，有着异曲同工之处。赵毅衡在著作中强调了六种伴随文本在符号文本与社会文化历史之间的连接功能。“我们对符号文本的解读，不得不从文化中借用各种文本联系，伴随文本就是文本和文化的联系方式。”（赵毅衡，2011，p. 151）我们可以对两者做个对比：“历史性”是副文本、型文本和前文本，“叙述”即链文本、评论文本等解释性伴随文本。副文本包括文本的标题、作者身份、印鉴、包装等“框架因素”。型文本是文化背景规定的文本归类方式，包括从创作者、演出者、时代、派别、题材、风格类别等角度进行的归类。前文本是一个文化中先前的文本对此文本生成产生的影响，“狭义的前文本比较明显，包括文本中的各种引文、典故、戏仿、剽窃、暗示等；广义的前文本，包括这个文本产生之前的全部文化史”（赵毅衡，2011，p. 143）评论文本是对文本的评论，链文本是“接收者解释某文本时，主动或被动地与某些文本‘链接’起来一同接收的其他文本，例如延伸文本、参考文本、注解说明、网络链接等”（赵毅衡，2011，p. 145）。

再具体分析，我们从新功能主义符号美学审视伊莎朵拉·邓肯的现代舞，将其归于艺术阵营的主要依据是这一实践活动与已有艺术文本具有的文本间性：前文本为19世纪后期美国的舞蹈以古典芭蕾舞为主流，邓肯对此的评价为陈旧、呆板、沉闷；型文本为该实践活动处于20世纪初期的现代舞流派背景下；副文本为邓肯是具有开创精神的舞蹈家；评论文本为邓肯现代舞是一种自然的舞蹈形式；链文本即与邓肯舞蹈相关的日常行为，如交际舞、人体文化、体操和行为艺术。从生产性伴随文本到解释性伴随文本的多个文本互相指涉，共同印证邓肯的现代舞艺术身份。可见借助历史叙述与伴随文本识别艺术候选者的身份，关键在于解释这一候选者与先前艺术史之间的联系。

而对泛艺术化时代中没有先例的艺术，如电脑软件合成的绘画、音乐、诗歌，如何进行历史叙述？同样的候选者出现在不同时间、不同语境，如何对它的身份进行界定？卡罗尔的历史叙述识别法又显示出它的不足。而新功能主义符号美学却对古德曼的艺术认识论做出了推进。

纳尔逊·古德曼将艺术看作一种认识论，将“什么是艺术”转换为“何时是艺术”。“躺在公路上的石头往往不是艺术品，但是在艺术博物馆里展览

时它也许就成了艺术品。……另一方面，伦勃朗的绘画在被用来替换一扇坏掉的窗户或是被当成垫板时便不再是艺术品。”（古德曼，2011，p. 208）古德曼指出，普通物借助特定语境在某一时间嬗变为艺术的主要途径是获得艺术符号的五个特征，即句法紧凑、语义紧凑、相对饱满、范例性、多样和复杂的指称性。

“何时为艺术”在新功能主义符号美学的三联体结构中得到了进一步说明。在“物-符号-艺术”（赵毅衡，2011，p. 300）三联体中，正如赵毅衡的概述，“‘泛艺术化’就是文化的符号文本越来越多地进入第三联‘艺术意义’这种文化现象”（赵毅衡，2018a，p. 34）。“在绝大部分的事物中，符号的使用性、实用表意、艺术表意三联意义都是潜在地存在，只是在非艺术的场合中，艺术意义被有用的‘物性’所遮蔽（例如农鞋在泥泞中的跋涉），被意义的实用性所遮蔽（表示农民清苦的消费身份）。”（p. 39）当这两种有用性被悬搁，观者会注意到被我们忽视的艺术意义，比如凡·高画中的农鞋。“物-符号-艺术”三者通常呈反比，由具体语境决定倾向于哪一部分：

物 = 使用性（+ 实用表意功能 + 艺术表意功能）

符号 = （使用性 + ）实用表意功能（+ 艺术表意功能）

艺术 = （使用性 + 实用表意功能 + ）艺术表意功能

在新功能主义符号美学的视野中，艺术性在一个文本中的存在是动态的，“物-符号-艺术”三联体是滑动的，只有当物滑动到艺术一端，艺术表意功能才具有艺术的超脱性。而何时为物，何时为艺术，也靠不同时期的“动态的解释社群”的社会真知识别。（赵毅衡，2017，p. 260）非艺术的物向艺术的擢升或艺术向非艺术的物降格需要借助特定语境、特定时间。

若用 X_1 、 X_2 、 X_3 分别代表艺术、符号、物， t_1 、 t_2 、 t_3 表示不同时刻，艺术、符号、物三者此消彼长、互相独立的三种情况可用以下公式表示，本文称之为“物-符号-艺术”三联体独立论：

当解释者在 t_1 时刻将 X_2 、 X_3 悬置，将意向性指向 X_1 时， X_1 若具有艺术表意功能，便为艺术；

当解释者在 t_2 时刻将 X_1 、 X_3 悬置，将意向性指向 X_2 时， X_2 若具有实用表意功能，便为符号；

当解释者在 t_3 时刻将 X_1 、 X_2 悬置，将意向性指向 X_3 时， X_3 若具有使用功能，便为物。

以上情况可借助坐标图进行更加直观的展现：

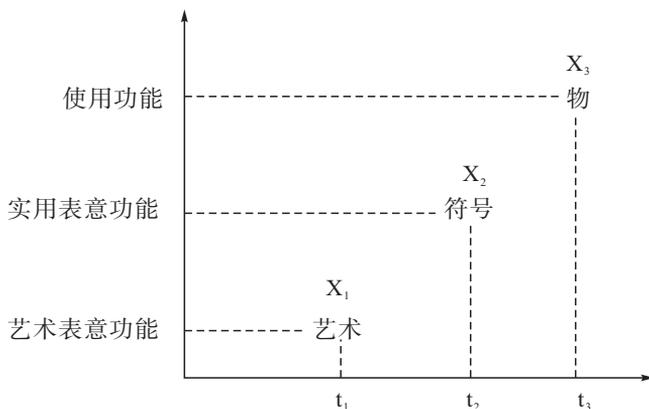


图1 物 - 符号 - 艺术三联体

通常情况下，在与生活像似性极低的现代主义艺术中，物、符号、艺术相对比较独立，区分明显，艺术品与生活中的寻常物不易混淆，即便是以线条、色块为主要呈现内容的极简主义绘画，占据观看者知觉场的依然是绘画的“艺术”身份，物的功用性和符号的实用表意功能很容易被悬置。但在无限融合的泛艺术化时代，艺术与符号、物互相融合、彼此纠缠，观看者在实际情况中是否能够总是不受干扰地悬置日常生活？如何避免使用功能与实用表意功能对艺术表意功能的干扰？这是对新功能主义符号美学的挑战。

显然，后现代艺术与日常生活的高度像似性使物的使用功能无法被轻易悬置，当我们面对杜尚的作品《泉》时，难以回避小便器的使用功能与作品艺术表意功能之间的斗争与博弈，小便器的功能性作为模糊但在场的边缘域，在主体感知周围世界的知觉场中必然存在着，此时“现实被知觉的东西，多多少少清晰地共在的和确定的（或至少某种程度上确定的）东西，被不确定现实的被模糊意识到的边缘域部分地穿越和部分地环绕着”（胡塞尔，1992，p. 104）。因此在泛艺术化时代，物与符号的使用、实用表意、艺术表意三联意义很可能在知觉场中以知觉中心与边缘域的关系共现，我们可以以迈克尔·波兰尼的默识整合理论进行论述。

波兰尼将默识分为中心意识和辅助意识：“我把我指着的手指称作辅助性的东西，或者工具性的东西，它通过指向处于我们注意中心的对象而起作用。而且我认为这里有两种不同的意识。我们附带地意识到指着的手指和集中地意识到手指指着的对象。通过认出手指将我们指过去的方向和通过跟从

这个方向，我们确立了两种意识之间的整合关系。”（波兰尼，2006，p. 562）根据波兰尼的默识整合理论，我们观看一幅画时，可以对画布、颜料、色块有选择地运用集中意识和辅助意识，从而看到不同的视觉内容（见表1）：

表1 运用默识整合理论对画作观看的分析^①

集中意识到	辅助意识到	没有意识到	看见结果
颜料	色块	画布	有颜色的幻觉图像
色块	画布	颜料	常规具象绘画
颜料	画布	色块	绘画的色彩

同理，在泛艺术化时代，若用 X_1 、 X_2 、 X_3 分别代表艺术、符号、物， t_1 、 t_2 、 t_3 表示不同时间， X_1 、 X_2 、 X_3 将有三种共现情况出现，我们可称之为“物-符号-艺术”三联体共在论，以区别于“物-符号-艺术”三联体此消彼长的独立论：

当解释者在 t_1 时刻，集中意识到艺术候选者的 X_1 ，辅助意识到 X_2 、 X_3 时，如果 X_1 、 X_2 和 X_3 代表的艺术表意功能、实用表意功能和使用功能在知觉场中以知觉中心-边缘域共现，那么艺术与符号、物共在；

当解释者在 t_2 时刻，集中意识到艺术候选者的 X_2 ，辅助意识到 X_1 、 X_3 时，如果 X_1 、 X_2 和 X_3 代表的实用表意功能、艺术表意功能和使用功能在知觉场中以知觉中心-边缘域共现，那么符号与艺术、物共在；

当解释者在 t_3 时刻，集中意识到艺术候选者的 X_3 ，辅助意识到 X_1 、 X_2 时，如果 X_1 、 X_2 和 X_3 代表的使用功能、艺术表意功能、实用表意功能在知觉场中以知觉中心-边缘域共现，那么物与符号、艺术共在。

因此，艺术、符号、物这三者在观者的知觉场中，既有彼此独立的时刻，也有共在的时刻。那么，回到前面的问题：对于没有先例的艺术和出现在不同时间、不同语境中的相同的艺术候选者，该如何进行身份识别？

如果用符号学理论来解释，则可以暂时悬置对艺术史知识的叙述，只要证明某物在某时具备有超越性的艺术表意功能即可。即当解释者在 t_1 时刻，

^① 表1参考了彭锋《美学导论》（复旦大学出版社，2011年）。

□ 符号与传媒 (24)

集中意识到艺术候选者的艺术表意功能 X_1 ，辅助意识到实用表意功能和使用功能时，如果艺术表意功能、实用表意功能与使用功能，能够在知觉场中以知觉中心 - 边缘域共现，那么对于该候选者而言，艺术就与符号、物共在，该艺术候选者作为物和符号的同时，也是艺术。

假设一个自称为艺术家的人根据艺术史对躺在公路上的随便某块石头进行历史叙述，并将这块石头捡回去放在艺术博物馆展览，按照历史叙述法，只要在艺术史知识范围内，依据艺术史这一隐性的血统，能够找到这块石头与艺术史的关联，就可以认定它为艺术。然而，当这块石头重新回到路边，它的艺术品身份就难以为继。

用符号美学的方法对同一块石头的两种情况可做如下解释：

首先，当解释者在 t_1 时刻，集中意识到博物馆里石头的艺术表意功能，辅助意识到石头的使用功能与实用表意功能，此时石头的使用功能、艺术表意功能、实用表意功能在知觉场中能够以知觉中心 - 边缘域共现，那么对于这块石头来说，艺术与物、符号共在，这块石头作为艺术品的同时，也是物与符号。

其次，当解释者在 t_3 时刻，集中意识到路边石头的使用功能，辅助意识到石头的艺术表意功能与实用表意功能，此时这块石头如果在形式上具有超越庸常生活的意义，便具有成为艺术的可能性，石头的使用功能、艺术表意功能、实用表意功能在知觉场中能够以知觉中心 - 边缘域共现，那么对于这块石头来说，物、符号与潜在的艺术共在，这块石头作为物的同时，有可能成为艺术与符号。

同理，伦勃朗的绘画被偶尔用来当作垫板时，垫板的使用功能占据知觉场的中心区域。刘益谦以上亿港元拍得明成化年间的鸡缸杯并用这杯子喝了一口茶，杯子的使用功能占据知觉场的中心区域。在两种场景中，作为垫板的绘画和作为茶杯的鸡缸杯，至少在使用意图明显强于艺术意图的那一刻，是物的使用功能占据知觉场中心，作为边缘域的艺术和符号身份暂时变得模糊，但并未完全悬置。

也就是说，当解释者在 t_3 时刻，集中意识到伦勃朗的画作或鸡缸杯作为物的使用功能，辅助意识到二者的艺术表意功能与实用表意功能时，二者的使用功能、艺术表意功能、实用表意功能在知觉场中，以知觉中心 - 边缘域共现，因此伦勃朗画作或鸡缸杯的物、符号、艺术身份共在，接受者不必因为它们的使用功能占据主导而否认其艺术身份。

同理，在艺术生活化与生活艺术化的泛艺术化时代，艺术与日常物、日常声音、日常动作以“物-符号-艺术”三联体的共在形式存在于艺术世界与生活世界中，我们的目光所及之处，“物-符号-艺术”三联体的使用功能、艺术表意功能、实用表意功能在我们的知觉场中以知觉中心-边缘域共现，它们在某一时刻是艺术还是物，取决于接受主体的意向性在何处。泛艺术化时代艺术与物的共在关系导致艺术身份的不确定性与流动性，这既是现代性的后果，也反映出鲍曼对现代性之流动性的解释：“既不固定空间，也不绑定时间。”（Bauman, 2000, p. 2）流动的现代性使艺术身份的永恒性成为一种幻象。

从历史叙述法到新功能主义符号美学，诸学说之所以能将艺术身份授予潜在艺术品，主要方法都离不开“解释”。阿瑟·丹托说：“世上本没有艺术品，除非有一种解释将某个东西建构为艺术品。不过这样一来，某物何时成为艺术品这一问题，就会等同于对某物的某个解释何时成为艺术解释这一问题。”（丹托，2012，p. 167）而在数字技术进一步推动下的泛艺术化时代，技术与艺术的联合既带来艺术生产与消费的高效便捷，也导致艺术识别变得愈加困难。在新的语境中如何识别艺术，依然是每个艺术研究者不可回避的挑战。

引用文献：

- 波兰尼，迈克尔（2006）. 社会、经济与哲学——波兰尼文选（彭锋，译）. 北京：商务印书馆.
- 戴维斯，斯蒂芬（2008）. 艺术哲学（王燕飞，译）. 上海：上海人民美术出版社.
- 戴维斯，斯蒂芬（2014）. 艺术诸定义（韩振华，赵娟，译）. 南京：南京大学出版社.
- 丹托，阿瑟（2012）. 寻常物的嬗变——一种关于艺术的哲学（陈岸瑛，译）. 南京：江苏人民出版社.
- 古德曼，纳尔逊（2011）. 何时是艺术. 载于 Thomas E. Wartenberg（编）. 什么是艺术（李奉栖，张云，胥全文，译），201-210. 重庆：重庆大学出版社.
- 胡塞尔（1992）. 纯粹现象学通论（李幼蒸，译）. 北京：商务印书馆.
- 陆正兰，赵毅衡（2018）. 泛艺术化的五副面孔. 云南社会科学，5，166-171.
- 吕澎（2013）. 如何学习研究艺术史. 北京：北京大学出版社.
- 舒斯特曼，理查德（2002）. 实用主义美学（彭锋，译）. 北京：商务印书馆.
- 韦尔施，沃尔夫冈（2006）. 重构美学（陆扬，张岩冰，译）. 上海：上海译文出版社.
- 赵毅衡（2011）. 符号学：原理与推演. 南京：南京大学出版社.
- 赵毅衡（2017）. 哲学符号学：意义世界的形成. 成都：四川大学出版社.

□ 符号与传媒 (24)

赵毅衡 (2018a). 从符号学看“泛艺术化”: 当代文化的必由之路. 兰州学刊, 11, 30 - 39.

赵毅衡 (2018b). 从符号学定义艺术: 重返功能主义. 当代文坛, 1, 4 - 16.

Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.

Carroll, N. (1994). Cage and Philosophy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1, 93 - 98.

Carroll, N. (1999). *Philosophy of Art: a Contemporary Introduction*. New York: Routledge.

Carroll, N. (2001). *Beyond Aesthetics*. New York: Cambridge University Press.

Carroll, N. (2010). *Art in Three Dimensions*. New York: Oxford University Press.

Carroll, N. (2012). *Living in an Artworld: Reviews and Essays on Dance, Performance, Theater, and the Fine Arts in the 1970s and 1980s*. Louisville: Chicago Spectrum Press.

作者简介:

周尚琴, 博士, 西南交通大学人文学院讲师, 四川大学符号学 - 传媒学研究所成员, 研究方向为艺术哲学、艺术符号学。

Author:

Zhou Shangqin, Ph. D., lecturer of School of Humanities of Southwest Jiaotong University, member of the ISMS research team, Sichuan University. Her research direction is Philosophy of Art and Semiotics of Art.

Email: 498370164@qq.com