

从前现代到后现代：艺术符号主导因素的历史变迁

陆正兰 周尚琴*

摘要 任何物或事物，都是意义“三联体”，在物性、实用符号、艺术符号三者之间滑动。前现代社会，主要为本体论的美学思想，观者的主体审美意识尚不自觉，物、普通符号、艺术符号三位一体，统筹于“技艺”的范畴之下，艺术的使用性与实用表意功能占主导，艺术表意功能大多被悬置。现代社会审美现代性出现，在认识论美学的转向下，观者主体性凸显，一种静观式的审美，艺术符号成为物和普通符号的标出项，使用性与实用表意功能被悬置，而艺术表意功能成为主导。后现代社会进入泛艺术化时代，表现为介入式审美，使用性、实用表意功能、艺术表意功能全面凸显。这三联体中主导的变化，其动力是文化的艺术观念变迁。

关键词 艺术 审美 符号 生活美学

Abstract Anything is a meaning triplet, sliding between objecthood, practical signs and artistic signs. The ontology of aesthetics in pre-modern society without the viewer's subjective aesthetic consciousness comes from a kind of trinity of objects, artistic signs, and common signs, which is part of the technique. Therefore, the functions of usability and practical ideographic are above the artistic ideographic function of art. In the modern society, with

* 陆正兰，四川大学符号学-传媒学研究所教授、博士生导师，研究方向为艺术学理论。周尚琴，四川大学符号学-传媒学研究所成员，博士生，研究方向为艺术哲学、艺术符号学。

the independence of discipline of aesthetic and the turning of epistemological aesthetics, the viewer's subjectivity is prominent, the artistic signs becomes the mark versus the object and the common signs, in which the artistic ideographic function becomes the dominant. The post-modern society enters into an era of pan-aestheticisation, which is characterized by engagement aesthetics, the functions of usability, practical ideographic and artistic expression are fully highlighted. It's the change in the artistic concept of culture that motivates the dominant change of the triple.

Key words art aesthetic sign aesthetics in life

从意义理论分解符号文本,任何物或事物,都是意义“三联体”,主导意义在物性、实用意义、艺术意义三者之间滑动。^① 大部分情况下,物的使用功能,符号的实用表意功能,二者混杂,构成一个二联体。但当一种物有可能携带“无用”的意义,它就可能成为一件具有超出实用意义的物品,即艺术品。当代分析美学家热衷讨论的课题不是“何为艺术”,而是任一件物“何时为艺术”。^② 这种貌似极端的讨论,根本的符号学理论根据在此:任何事物(或事物的某个部分)都有可能某个时刻,具有无实用价值的艺术意义。

艺术是一种借着对象的符号、形式与手势致力于制造与世界之联系的活动。^③ 艺术作为一种意义活动,在前现代、现代和后现代社会的不同语境中,具有不同的形式,它的嬗变可表现为“物性-实用符号-艺术符号”三联体之间的比例关系转换。这三联体对应三个构成部分:使用功能部分-实用表意部分-艺术表意部分。比如,当符号文本偏重艺术符号意义时,即艺术符号=(物的使用性+实用表意功能)+艺术表意功能,^④ 括号内的部分(物的使用性和实用表意功能)暂时被悬置,这种符号功能的比例的变化,可以看成西方艺术学理念在前现代、现代和后现代社会变迁的表征。

① 赵毅衡:《符号学原理与推演》,南京大学出版社,2011,第299页。

② 〔美〕古德曼:《构造世界的多种方式》,姬志闯译,上海译文出版社,2007,第70页。

③ 〔法〕博瑞奥德:《关系美学》,黄建宏译,金城出版社,2013,第138页。

④ 赵毅衡:《符号学原理与推演》,第307页。

一 前现代本体论艺术学：物－符号－艺术三位一体

前现代社会的“艺术”概念非常宽泛。在古希腊、罗马，中世纪，乃至文艺复兴时期，艺术等同于制作某种对象所需的“技巧”，包括建筑、雕刻、裁缝、战略、几何、修辞等。举凡技巧都需以某种规则之知识为其基础，是以缺少规则或方案便不能成其为艺术。^①比如在中世纪，“艺术”依据劳心劳力的标准被划分为机械艺术与人文艺术，雕刻、美术等机械艺术的地位低于修辞、逻辑、几何、音乐等人文艺术，“艺术”的概念并未从中标出凸显。作为模仿品和人造物而存在的物、实用符号、艺术符号，依然被纳入“技艺”的总体框架下，呈三位一体的态势。

可见在前现代社会，以规则为准的模仿远大于主观性的创造，从背后支撑着古希腊、罗马的客观美学和中世纪神学美学对普遍抽象的“美”的模仿。“图画和一切类似艺术都表现这些好品质，纺织、刺绣、建筑以及一切器具的制作，乃至动植物的形体也都是如此。这一切都各有美与不美的分别。”^②

古希腊、罗马的实际艺术观，中世纪神学艺术观，总体上都属于超时空的本体论艺术学，普遍性的理念和上帝压制着个体性，“独立的个体性自我，或湮没于宇宙体的必然性之内，或湮没于社会群体之内，而没有凸显出来”。^③前现代社会的主体性还很不自觉。只有在笛卡尔主客二分的基础上，才会出现康德的先验主体，以及黑格尔的绝对主体。

西方传统观念，从苏格拉底之前，到近代哲学创始人笛卡尔，以至黑格尔哲学，是一个从“我们”优先到“自我”优先，然后发展到吹胀“自我”的过程。^④

在这种现代性尚未萌发，以至于个体性尚未独立出来的审美文化语境中，艺术尚未自律，而是作为宗教、政治、历史等的再现品而存于古希腊的神庙、意大利的教堂，或者是柏拉图的理想国幻想中，承担外在的道德、

① [波] 瓦迪斯瓦夫·塔塔尔凯维奇：《西方六大美学观念史》，刘文潭译，上海译文出版社，2013，第14页。

② 北京大学哲学系美学教研室编《西方美学家论美和美感》，商务印书馆，1982，第23页。

③ 张世英：《中西文化与自我》，人民出版社，2011，第58页。

④ 张世英：《中西文化与自我》，第58页。

教育等功能。

在前现代社会的本体论美学语境下,三位一体的艺术符号、实用符号、物同属于模仿理念或上帝的人造物。此时,艺术符号的艺术表意功能被宗教、政治、历史等使用功能和实用表意功能所遮蔽,在这几千年的岁月中,可以说艺术符号的三联体关系,是使用性+实用表意功能+(艺术表意功能)。此处加括弧,表示艺术表意功能在文化观念中被悬置,或被忽视,被主导因素边缘化。对大多数观者来说,艺术不是目的,而是通往彼岸的桥梁和工具。

二 现代的认识论美学:艺术符号是物与实用符号的标出项

在现代艺术概念的确立过程中,最早做出定义的是法国哲学家夏尔·巴托神父(Abbé Charles Batteux, 1713~1780),发表于1746年的著作《内含共同原理的美的艺术》中。在此书中,巴托初步确立了标准的现代美的艺术系统。^①此时的“艺术”从古希腊“技艺”的语境中跳出来,挣脱了宗教和政治的桎梏,不再是范围宽广的人造物的概念,其内涵和外延都逐渐缩小,它将工艺和科学排除,逐渐形成包含诗歌、音乐、绘画、雕塑、舞蹈在内的所谓的“美的艺术”(Fine Art)。

古老的概念终于让位于现代的概念,新的艺术意味着美的产物。^②在实用符号和普通物中,艺术符号成为标出项,“美”和“创造力”凸显。18世纪晚期开始,浪漫主义创造性变得前所未有的重要,表达情绪开始被看作理所当然,19世纪晚期开始的现代主义艺术时期将绘画从三维透视法中解放出来,还原到二维平面的媒介——印象派凸显再现物的体积、色彩等符号,立体派解构再现物的空间,至抽象派时自律艺术发展至顶峰。

自主性审美领域不仅仅提供了一个心灵的避难所,而且,由于工业革命以及扩张的经济市场急剧改变了传统文化,引起了社会上广泛的不满,艺术自主性原则也为这样的不满提供了正当性辩护。^③在审美现代性的促动下,艺术符号不同于寻常物的使用性和普通符号的意义结构,而是本身处

① 转引自彭锋《艺术学通论》,北京大学出版社,2016,第170页。

② 〔波〕瓦迪斯瓦夫·塔塔尔凯维奇:《西方六大美学观念史》,刘文潭译,第26页。

③ 朱国华:《两种审美现代性:以郁达夫与王尔德的两个文学事件为例》,《扬州大学学报》(人文社会科学版)2017年第5期,第5~28页。

于优势，艺术表意功能明显。作为物与实用符号的标出项，现代的艺术符号可以理解为（使用性 + 实用表意功能）+ 艺术表意功能，也就是说，在一件艺术品中，使用功能和实用表意功能都被边缘化。

与此相对应的是现代艺术学基础的认识论美学的兴起，它们主张静观式的审美，视觉现代性成为主要的观看模式。乔纳森·克拉里认为视觉现代性意味着知觉被悬置，注意力开始出现。注意力的出现，必须具备两个重要条件。“第一个是古典视觉模式，及其所预设的稳定、精确主体的崩溃。第二个是认识论问题的先天解决方案的失败。这必然导致精神统一和综合的任何永恒或无条件保障的丧失。”^①

1750年，德国美学家鲍姆嘉通以 Aesthetics（感性学）为名开创了美学。康德继承和发展了鲍姆嘉通开创的美学研究的新方向，用审美判断力作为强有力的论证，为自律艺术的存在和非功利性的审美正式开创先河：如果艺术与对于一个可能对象的知识相适合，纯然是为了现实地制作出这对象而做出为此所需要的行动，那么，它就是机械的艺术；但如果它以愉快的情感为直接的意图，那它就叫作审美的艺术。^②

在康德看来，审美判断力作为理论理性和实践理性之间的桥梁，连接了自然和自由。当知解力和想象力构成的感知对艺术符号给予形式直观，审美主体便从中获得无关功利的愉悦，并且这非功利性使自我在与艺术的交融中超越感性抵达自由。康德作为德国古典美学的代表，结合了经验主义的感性和理性主义的理性，将两者统一于“人”这一先验主体中，使“艺术”第一次作为目的而非工具被提出。个体的独立、美学的独立，最终导致审美主体性的高扬。直到黑格尔的绝对主体，康德学说中不可被认识的“物自体”被取消，绝对精神的主体成为无所不能的上帝。

艺术符号正是在这种审美现代性的观看下，不断挑战自身的边界，并且与普通符号得以明显区别开来：“大部分符号表意，是科学的/实用的，必须是‘所指优势’符号，以明确地传达意义。……艺术的/仪式的/文化的符号行为，表意过程的主导环节正相反，是能指优势。”^③

正是伴随着个体的人的觉醒，艺术挣脱禁锢自身的政权和神权，争取

① [美] 克拉里：《知觉的悬置：注意力、景观与现代文化》，沈语冰、贺玉高译，江苏凤凰美术出版社，2017，第17页。

② [德] 康德：《判断力批判》，李秋零译，中国人民大学出版社，2011，第130页。

③ 赵毅衡：《符号学原理与推演》，第89页。

自己为自己立法。艺术的自律发展与主体性的独立，二者相互印证。

三 后现代生活美学：物 = 符号 = 艺术

后现代社会，艺术符号活动一反唯美主义、现代主义为代表的现代艺术，以主动的姿态介入生活，表现为艺术生活化和生活艺术化两种方向的生活美学。

1917 年，杜尚的现成品艺术《泉》质疑了康德美学体系下艺术与美的共生关系，以反艺术的姿态向艺术发起挑战，为观念和意义的出场开锣鸣鼓。他挑选寻常的“现成物”（objet trouvé），而非创造艺术品，让事物的“艺术本质”从实用性的外壳中解放出来。把表面上看起来只具备物性，至多只有实用意义的符号，强行推入只具有“非实用意义价值”的艺术品地位中。如此“强加于人”的艺术性，造成了现代艺术观念的巨大变革。

此种先锋艺术思想到 20 世纪下半叶，被劳申伯格等艺术家极度发挥。装置艺术、行为艺术、环境艺术等先锋艺术为现成品和普通物赋予意义，通过符号化将物擢升为艺术符号，此为艺术的生活化。高雅艺术与通俗艺术的合流，也促使流行艺术、广告设计、工艺设计等通俗艺术将艺术符号运用于物，此为生活的艺术化。

“先锋艺术”这一概念，在一些主张现代性的连续性的理论家看来，是用同一名词指称现代主义和后现代主义两个阶段，但是笔者认为，先锋艺术从本质上说就是后现代式的，20 世纪初似乎现代性尚未成熟，何来后现代性？但是艺术往往是超前的。此阶段的先锋艺术家不断擦抹艺术与日常物的界限，除了利用现成品之外，也将物与图像符号、语言符号拼贴在画幅上。装置艺术、行为艺术、环境艺术等先锋艺术对生活的介入，使得艺术不再是单纯自律的领域。大量艺术品从美的艺术领地逃离，奔向日常生活的领地，从而弥平自律艺术与社会生活之间的沟壑。比格尔（Peter Burger）在《先锋派理论》中，指出后现代艺术创作的“意指不再以自律性和私有性空间，而是以人的关系与其社会脉络作为其理论与实践之出发点的艺术创作”。^① 他将自律艺术看作资产阶级的意识形态，即“现代性”的意识本

^① [法] 博瑞奥德：《关系美学》，黄建宏译，第 146 页。

质，并揭示出先锋艺术在这一历史化过程中的重要意义：

欧洲先锋主义运动是一种对资产阶级社会中艺术地位的打击。它所否定的不是一种早期的艺术形式（一种风格），而是艺术作为一种与人的生活实践无关的体制。当先锋主义者们要求艺术再次与实践联系在一起时，它们不再指艺术作品的内容应具有社会意义。对艺术的要求不是在单个作品的层次提出来的。相反，它所指的是艺术在社会中起作用的方式。这种方式与作品的具体内容一样，对作品的效果起着决定性的作用。^①

观者从传统保持距离的审美静观，转为介入式的互动接受。比起以往的古典艺术和现代艺术，后现代艺术对观者的互动和介入要求更为明显——当代艺术常常通过驱使我们运动或行动，或通过迫使我们调整自己的视野和想象而坚决要求介入的经验。^② 约翰·凯奇（John Cage）的《4分33秒》需要现场观众的声音完成作品，“行为艺术之母”阿布拉莫维奇（Marina Abramović）的许多作品要通过与普通人的互动而共同完成。许多装置艺术不仅要求观众变换角度观看，还创造空间引导接受者走进作品置身其中，新媒体艺术更是借助高科技多媒介，召使参与者的多感官沉浸式介入。

当“现成物”脱离了原来语境的使用性，被选中在展览馆进行展览从而成为艺术品时，通过与接受者的互动发挥认知、道德等使用功能和实用表意功能。此时的艺术走出博物馆和美术馆的静观式束缚，与科学、道德一样，成为通往多元世界的一条路径。审美现代性冲破昔日的禁锢而得以泛化，康德以来审美、知识、道德三者的分化在此类艺术中被推到极致，艺术的认知属性、道德实践属性同审美属性同样存在于艺术作品中，甚至前两种属性在先锋艺术中所占据的比例要大于审美属性。

现成品艺术的出现，使得寻常物和普通符号在艺术活动中占据重要地位，冲破自律牢笼的后现代主义的艺术走下神坛，走向身体、观念以及生活，以往贴在艺术品内在属性上的并标出于普通符号与物的“美”的标签

① [德] 比格尔：《先锋派理论》，高建平译，商务印书馆，2002，第120页。

② [美] 贝林特：《艺术与介入》，李媛媛译，商务印书馆，2013，第28页。

开始脱落,艺术符号趋近于寻常物和普通符号,使用性、实用表意功能与艺术表意功能共在。因此,从符号学的意义理论角度来看,此时艺术 = 使用性 + 实用表意功能 + 艺术表意功能,三种功能互不遮蔽。

四 日常生活的泛艺术化

在艺术广谱的另一头,日常用品也越来越泛艺术化。^①而这些“泛艺术化的商品”,也呈现出使用性、实用表意功能与艺术表意功能共在的特征。

鲍德里亚对物体系的探究,可以移用来描述人与物在商品艺术中的关系,即物的解放能够带来人的解放。鲍德里亚指出:“我们的实用物品都参与一到数个结构性元素,但它们同时持续地逃离技术的结构性,走向一个二次度的意义构成,逃离技术体系,走向文化体系。”^②也就是说,在商品化的体系中,物超越自身的使用功能,个性化和形式的文化意义增强,功能物成为符号物。

此时的物的符号表意性,是相对于传统功能物而言的。艺术和虚荣这两种很不同的物符号附加值都明显增加。艺术附加值,主要是设计、包装、出售方式的美观,让人感到赏心悦目;虚荣附加值,即品牌、潮流、时尚、“格调”,给人社会地位意义感觉。^③在审美现代性与消费社会的合谋下,艺术添加的主要是艺术符号的能指优势和艺术表意功能,虚荣添加的是符号的实用表意功能,物 = 使用性 + 实用表意功能 + 艺术表意功能,这成为后现代消费社会中,商品制造和流通的秘诀。

由此,在艺术和生活相交互的两种生活美学中,物与符号的关系从垂直移动变为水平并置,原先暂时被遮蔽被搁置的功能,在后现代语境中得以复现。物与符号在后现代审美文化场域的淬炼中再次发生嬗变,物 = 符号 = 艺术,物的使用功能、符号的实用表意功能、艺术符号的艺术表意功能,在生活艺术的土壤中共时同生。

后现代社会中,主体性的消解、消费社会拜物思想的蔓延成为物 = 符号 = 艺术的动力机制。胡塞尔提出回到生活世界,主张形而上的理念世界向着生活世界的回归。后现代社会的个体从对主体性的彰显,转向对他者

① 赵毅衡:《都是“审美”惹的祸:说“泛艺术化”》,《文艺争鸣》2011年第13期。

② [法]布希亚:《物体系》,林志明译,上海人民出版社,2001,第5~6页。

③ 赵毅衡:《符号学原理与推演》,第373页。

的承认和对交互主体性的关注，自此西方文化走完我们－我－他人的历史性演变。

对绝对主体的质疑和消解，使得以往张扬个性体现主体性的艺术符号，失去本身独有的能指优势，无限趋近于寻常物和普通符号。这不仅表征了后现代社会自律艺术走向生活艺术，无功利审美走向生活美学，同时也暗含了日常生活压抑论和日常生活反抗论两种相对的论调。

日常生活压抑论的代表为法兰克福学派的阿多诺。阿多诺对大众艺术持批判态度，认为“乍一看来像是艺术的扩展，到头来则转化为艺术的萎缩”，坚持“自律性依然是艺术的一个不可更易的方面”。^①

日常生活压抑论作为精英立场的论调坚决反对艺术从精英向大众的“堕落”。日常生活反抗论的说服力暗含一个悖论：一方面，它把日常生活当作一个具有艺术性的领域，把各种日常生活中的现成物剪贴到作品中来，或者把日用品直接看作艺术品；另一方面，艺术超越于日常生活高高在上的权威受到了质疑，在长达一个世纪的艺术实践中，先锋艺术家和通俗艺术生产者把艺术与生活之间的分界线推到了消亡的边缘。^②

从符号学艺术哲学的角度来说，既然任何物都是符号三联体，那么任何物都包含艺术的本性。这也是纳尔逊·古德曼（Nelson Goodman）打破科学和艺术的樊篱，将符号普遍化的原因：“‘符号’（symbol）被用作一个非常一般而无任何色彩的术语。它包括字母、词语、文本、图片、图表、地图、模型等，但不带有任何曲折或神秘的含义。”^③在他的论述中，艺术符号与普通符号都是为认知世界而创建的，艺术符号趋向于普通符号，这毫无疑问也为生活美学提供了一种哲学基础。

美学家韦尔施的日常生活审美化观念，也为美学从康德体系中走出，从自律走向他律，从艺术走向生活指明了方向。艺术符号活动在此消除了现代审美的高蹈姿态，成为一种生活美学。

物性－符号－艺术的距离在前现代、现代、后现代形成近－远－近的拱形抛物线，这从某种程度上呼应了汉学家梅勒（Hans-Georg Moeller）对前现代－现代－后现代三种社会的评断：前现代哲学是一种存有思维，将包括符号在内的一切都视为存有，符号也具有现实的意义；现代哲学是一

① 〔德〕阿多诺：《美学理论》，王柯平译，四川人民出版社，1998，第1～2页。

② 周宪主编《文化现代性与美学问题》，中国人民大学出版社，2005，第74页。

③ 〔美〕古德曼：《艺术的语言》，彭锋译，北京大学出版社，2013，第2页。

种再现思维，将符号视为存有的代表；而后现代哲学是一种符号思维，将包括存有在内的一切都视为符号。^① 从前现代社会到现代社会再到后现代社会，艺术符号与物、符号之间的比例关系不断发生嬗变。西方艺术学的观念的变迁，背后的动力是社会文化总体表意方式的演变。

^① 〔德〕梅勒：《冯友兰新理学与新儒家的哲学定位》，《哲学研究》1999 年第 2 期，第 54 ~ 55 页。