

■ 符号学

从符号学看“泛艺术化”：当代文化的必由之路

赵毅衡

摘要 学界关于“泛艺术化”的讨论,由于当代社会文化的演变,由于数字传媒的巨大渗透能力,而更加迫切。文章指出,此问题并不是个“审美”问题,而是艺术的地位问题:艺术在生活化,而生活在艺术化。从符号学的观点来看,这是意义溢出造成符号文本与社会文化向艺术表意一端倾斜。此历史过程已经延续几个世纪,实际上已经不可逆转,已经是超出人为努力可“纠正”的客观事实。对于艺术理论界来说,批判应当,理解更为迫切,而更重要的任务是寻找一个适用的理论,来解释这个正在急剧发展的历史进程。

关键词 泛艺术化;日常生活艺术化;艺术表意;符号学;商品艺术

中图分类号 J02 文献标识码 A 文章编号 1005-3492(2018)11-0030-10

一、问题的由来

新世纪以来,关于“泛审美化”或“日常生活审美化”的讨论,据高建平的看法,构成了20世纪50年代“美学大讨论”和80年代“美学热”之后现代中国美学的“第三次高潮”。^①这场讨论似乎至今没有平息,不过至今也没有看到学界比较一致的意见。这倒是正常,文化领域的讨论,不太可能追求一致同意的结论。激发思索,可能是一个更理想的结果。但是课题既然如此重要,讨论也不应当无疾而终。

作者简介:赵毅衡,四川大学文学与新闻学院教授、博士生导师,符号学—传媒学研究所所长。

基金项目:四川大学社科研究计划支持。

^① 高建平《日常生活审美化与美学的复兴》,《天津师范大学学报》2010年6期,第34页。

更重要的是,迫使这场讨论发生的社会文化局面,不但没有消失,而且变本加厉迅捷发展,全世界皆然,中国尤甚。尤其是数字传媒近年的飞速发展,使当代文化“泛艺术化”的局面更为严重。既如此,这场讨论也就不得不继续进行。须知,所谓第一第二场“美学高潮”,都是中国学术内部逻辑的发展结果——50年代需要总结五四以来的经验以适应社会主义的需要;80年代思想界亟须变革拥抱改革开放——而目前这场讨论,表面上是国外讨论延伸进入中国,实际上是全球社会经济的变化所致,更是理解中国文化的深刻变化倒逼出来的。既然问题的迫切性依然存在,辩论的实际意义比先前更为迫切。

况且,就学术探索本身而言,如果经过十多年的讨论,连最基本的概念依然处于混乱之中,恐怕也不是严肃的学术讨论应该休息的时候。就拿本文的标题来说,所谓“泛艺术化”或“日常生活艺术化”,一直被大部分讨论者称作“泛审美化”与“日常生活审美化”。这不是一个简单的名称翻译问题,它关系到我们对这个问题根本性质的理解。关于“美学”与“艺术学”的关系,关于“审美”与“艺术”的关系,作者有另文详为辩论:这两个借自日文的术语,已经很不方便。^①一词之异,牵涉到对面临问题根本性质的理解,不可不郑重其事地细辨,本文最后会说到计算机创作的艺术,如果称之为“机器审美”,未免荒诞加倍。

不过本文所引文字,如果原文写作为“美学”或“审美”,自然不便擅改,但笔者可以在此郑重提醒:大部分这些场合,代之以“艺术学”或“艺术”意义都更为清晰。因为讨论的问题的确不是主观上对“美”的欣赏,而是艺术与生活的关系。仅仅从这个角度来看问题,重新审视这场讨论都是有必要的。例如本文最后一节引用的鲍德里亚观点,是西方艺术理论界讨论这个问题的出发点,译成“审美化”与“美学”显然不如“艺术化”与“艺术”清晰。陶东风对“审美”这个中国日本的习用词似乎有所不满,他在好几个地方用“审美/艺术”这样的拼合词,^②作为缓冲固然可以,如此写法不是长远之计。

虽然十多年来这个问题国内外的讨论已经非常丰富,本文的目的是在一些关键问题的基础上,简要回顾历史发展与现状,重点试图希望展望这个问题的前景。重启这场讨论,不仅对当代艺术学的发展至关重要,更是关系到我们究竟能否对当今社会文化前进方向,有一个起码的整体理解与把握。金惠敏有云:“‘审美化’已经成为当代西方社会理论家把握现代化进程的一个重大命题”,^③笔者认为所言极是,中国社会经济的发展,已经使“泛艺术化”成为一个在中国特别迫切的问题,中国的学界恐怕重视不够。

① 赵毅衡《都是“审美”惹的祸:说“泛艺术化”》,《文艺争鸣》2011年7月号,第15页。

② 陶东风《日常生活审美化与文化研究的兴起,兼论文艺学的学科反思》,《浙江社会科学》2002年1期,第166页。

③ 金惠敏《图像—审美化与美学资本主义:试论费瑟斯通“日常生活审美化”思想及其寓意》,《解放军艺术学院学报》2010年第5期,第9页。

二、现代性是“泛艺术化”的开端

日常生活的艺术化,并不是从亚当夏娃开始的。先民并手抵足求温饱,求种族生育繁衍,其中的快感只是一种生理的需要,与求生存的紧迫性紧密地联系在一起。到社会出现阶级之后,少量的财物使王公贵族家族富裕,才有可能以超出日常生活的需求的艺术,例如住所布置富丽,用品加繁华纹饰,佩剑盔甲涂以色彩等。这样的艺术表意大半依然是实用的,是标记社会体制的要素。只有当宗教领袖与机制构成后,才有可能出现看起来“非功利”的艺术,在标记权力,宣扬教义意义上,艺术依然是功利的。艺术性就是工艺技术制造的精美超出社会平均水平的一部分,正如艺术这个词的希腊含义(techno)所示。因此,可以说,艺术的开端是手工艺品艺术,虽然尚不是“日常生活”的艺术。

情况发生变化,要到19世纪中叶工业化基本立足,中产阶级进入历史舞台之后,英国与法国出现了最早的“唯美主义”,即首先提出“为艺术而艺术”的法国诗人戈蒂耶(Théophile Gautier, 1811 - 1872),以及英国的“拉斐尔前派”绘画与诗歌。第一个自觉地把艺术朝日常生活推进的理论家,应当是拉斐尔前派的领袖之一,著名的“艺术社会主义者”威廉·莫里斯(William Morris, 1834 - 1896),他的艺术社会主义严厉批判资本主义现实。其艺术宗旨是“回到中世纪”,他认为中世纪每位工匠都是“艺术家”。莫里斯是诗人画家,而他最著名的艺术实践是印花布的花样,以及其他日用工艺品的设计。莫里斯的“艺术社会主义”在当年看来是幼稚的乌托邦,马克思与恩格斯批评过这位社会主义盟友。从今天解释“泛艺术化”的需要看来,他的理论或许能给我们一些启示。

工业化给艺术带来的最大特点不是机械复制,而是“世俗化”(secularism),美术史家泽德迈耶尔描述说“再也没有《黛安娜与仙女》这样的绘画,只有《浴女》,已经没有《维纳斯》,只有《斜躺的裸女》或《坐着的裸女》……没了《圣母》,只有《女人和孩子》。”^①权力与宗教的特名,变成了“日常”的共名,艺术明显与世俗结合,至少朝“日常生活”迈出了一大步。泽德迈耶尔称这种标题与内容变化为“绝对美术”,意思是艺术不再以神话的名义立足,一旦画“日常生活”情景,地位就独立了。

继而我们看到了一连串前赴后继的唯美主义者:奇装异服招摇过市的王尔德,走向神秘主义的波德莱尔等。王尔德的名言“不是艺术模仿生活,而是生活模仿艺术”,当初听来是有意惊吓俗人的俏皮话,今天却是社会现实;他的另一句名言“成为一件艺术品,就是生活的目标”出乎意料地为当今的“生活方式美学”开了先河。

在这样一个背景上,艺术“世俗化”理论,也就是“生活化”的潮流一直没有中断:尼采最早提出生活的艺术化,他说“只有作为审美现象,生存和世界才是永远有充分理由的”。^②“演员的时代来临了,表演的真实间替代我们生活的真实。”本雅明赞扬机械复制的俗艺术抛开了经典作品的“光

^① 泽德迈耶尔《艺术的分立》,周宪编《艺术理论基本文献》,北京:三联书店,2014年,第69页。

^② 弗里德里希·尼采《悲剧的诞生》,周国平译,上海:上海人民出版社,2009年,第21页。

晕”这是当时批评主流所无法接受的,因此在法兰克福文化学派大出风头的五六十年代,他是个被同仁忘却的人物;到六七十年代,福科才能理直气壮地把艺术演化成对当代文化总体批判原则,他认为人的生活应当艺术化,“自我改变,改变自己独特的存在,把自己的生活改变成一种具有审美价值和反映某种风格的标准的作品。”^①

“生活的艺术化”是瓦尔特·佩特在期名著《文艺复兴史研究》的结论部分提出的。但是今日大部分艺术家身体力行的,还只是是“艺术的生活化”。这两个趋势在当代迎头对接,合起来演化成为“泛艺术化”的宏大的文化潮流。这就是为什么“泛艺术化”的讨论范围宽大得多,与“日常生活艺术化”并非完全同义。

三、什么是“日常生活”?

本文旨在重论“泛艺术化”这个当代社会文化的总体局面,而不是国内论者讨论得最多的“日常生活审美化”。但是本节先讨论后“生活”与“艺术”究竟有什么不同。

究竟什么是“日常生活”?一般有两种看法:讨论日常生活的哲学家,如赫勒(Agnes Heller),列斐伏尔(Henri Lefebvre),如费瑟斯通(Mike Featherstone)等,认为日常生活就是“普通生活”,即日复一日的,循规蹈矩的,人与人之间差不多类似的,个人悲喜与公众无涉的,没有特别事件的生活,即“庸常生活”(所谓 mundanity);而讨论泛艺术化的学者,认为只要是“艺术之外”的,都是“日常生活”。

应当说,后一个界定比较清楚:芸芸众生的生活常态,绝大部分非艺术,但也有艺术化的机会:例如打扮起来参与社交,例如听故事、看表演、舞狮子、贴窗花、画眉毛之类日常活动,至少在普通百姓自己的生活中,是脱离平庸的,一定程度上的艺术化。因此,日常生活中一直存在艺术活动,这是自有人类文明就必有的“人类共项”^②。本文讨论的问题,只是现代以来,这种艺术活动是否在扩张,扩张到何种地步,今后会在这个方向上走得多远。

从符号学的观点来看,“艺术之外的生活”,有非空间一时间式的界定方式。从符号文本意义的分解而言,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。自然物或人造物,事件,事物,都是这个符号学意义上的“物”,三联情况普遍存在于任何事物。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。但是,当一种物有可能携带无实用性的意义,此时它就可能成为一件意义超出实用而被欣赏的物品,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?”^③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)都有可能在这个时刻,具有无实用价值的艺术

① 米歇尔·福科《性经验史》,余碧平译,上海:上海人民出版社,2000年,第261页。

② 宋颖《消费主义视角下的服饰商品符号》,《符号与传媒》2017年第1期,第30页。

③ 纳尔逊·古德曼《构造世界的多种方式》,姬志闯译,柏泉校,上海:上海译文出版社,2007年,第70页。

意义。

符号是“被认为携带着意义的感知”，当一个符号文本或文本中一部分，被认为携带着超出实用价值的意义，它就成为一件艺术品。“日常生活艺术化”，就是讨论这种“艺术化”的日常文本，或日常文本的“艺术化”部分的品格，而“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。

任何物中都有三个意义结合，也就是说任何物都是“物—符号—艺术”三联体，都有使用功能部分，实用表意部分，艺术表意部分，只是“展示”的语境不同，造成某种意义突出显示，某种意义隐而不彰。因此，当一件物或事物被认为有艺术表意功能，依然可以是一件日用之物。例如一只碗，无论做得如何精美，物性上能用来进食；它也具有许多实用意义，例如可以是中国文化的表征。它的使用功能部分和表意部分倾向哪一边，要看接收语境而定：在纽约伦敦巴黎，西方人捧起瓷碗，很可能有强烈的欣赏中国文化的意义；在中国用此碗，可能用其物功能较多。但如果把此碗陈列在美术馆展柜内，就只展示其艺术意义。

对同一件“物—符号—艺术”三联体（例如这只碗），它的物使用功能，实用表意功能，艺术表意功能，三者成反比例：前项大，后项就小。当它作为表意符号（例如表示餐馆豪华），它的使用功能比例就缩小；当它成为艺术（例如一件“钧窑”珍品），它就只能观看欣赏，前面两项都趋于消失。工艺品是有用或原先有用的物品，但其艺术价值，是超出使用性与实用意义价值的部分。关于这种三分式，西方学者有时候也体会到，例如达顿提出“艺术对象，就其自身而言，皆为愉悦的一种来源，而非实用性工具抑或信息的来源”。^①只是他没有把这种三分明确化为一种人类文化的普遍规律。

艺术品，是人工媒介生产的“纯符号”，它们不太可能当作“物”来使用，它们表达的意义中，也只有一部分是艺术意义。诗歌，美术，是文化体制规定的核心艺术体裁，但它们也可以有实用意义。《论语·阳货》：“子曰‘小子，何莫学夫《诗》？《诗》可以兴，可以观，可以群，可以怨；迩之事父，远之事君；多识于鸟兽草木之名。’”《集解》引郑玄注“观风俗之盛衰。”朱熹注“考见得失。”《诗经》的确有“非艺术”的民俗或教育意义。

音乐常用来表达实用符号意义。《论语·阳货》：“礼云礼云，玉帛云乎哉？乐云乐云，钟鼓云乎哉？”孔子认为音乐的艺术形式只是细枝末节，政治教化功能才是大端。音乐的“实用表意”处处可见：得金牌时奏国歌，欧盟开会演奏贝多芬《第九交响乐》合唱部分，此时音乐起仪式性符号表意作用。音乐的纯艺术作用，却在这些符号功能之外，在“非功能”的接收中才能出现。所有这些意义，即使是感情意义（“可以怨”），都是“实用符号表意”这个部分，不是艺术意义部分。

日常生活艺术化古已有之，却只是有限意义上的艺术化。艺术史从工艺美术开始，只不过局限于“衣食足”的王公贵族与宗教阶层，要让器物精致制作超出平均水平，而且只有贵金属与玉石等存

^① 丹尼斯·达顿《但是他们没有我们的艺术概念》，诺埃尔·卡罗尔《今日艺术理论》，殷曼惇等译，南京：南京大学出版社，2010年，第278-301页。

留至今。到现代,能供得起工艺装饰的阶层,扩大到中产阶级;到了当代,社会财富下渗,商品供给大于需求,形成所谓的“过剩经济”。对生活有多少超出温饱要求的“新中产阶级”,几乎覆盖全部的“白领阶层”,都想表现得供得起一定程度的艺术化。而适当高价的消费物(即所谓“轻奢品”affordable luxury)在向部分蓝领阶层伸手。而生产效率提高产生的大量余暇,使得公共建筑与旅游设计竞相以奇巧炫人。这就是我们称为当今“日常生活艺术化”文化现象的经济基础。

当今社会文化中的“泛艺术化”可见于以下五个方面。

商品的艺术化,是商品经济发展的必然,是商品不得不以附加因素参与竞争,给自身以溢价理由。追求过度消费会越来越无法满足,但是也让普通人得到艺术的满足;

公共场所的艺术化是人类社会“城市化”进程的必然,财富向城市集中,必然会要求艺术在城市中得到展现。这个过程已经继续了几千年,只是近年进程特别加速而已。城市的美化,能使城市化过程给大部分人以利益;

先锋艺术取自日常生活,即“现成物”装置与行为艺术,经常给人印象是无事生非,甚至是骗局忽悠。但多样化的惊喜本身就是艺术的目的,惊喜本身是自我消耗的;

生活态度的艺术化,却是最容易引发争议,因为标新立异往往挑战社会既成规范。但是排除一部分失去控制的悲剧例子,生活方式的多样化是现代社会给人的获得意义的方式,生活态度的艺术化不一定是唯美主义的放纵,也可以是工作与生活中的快乐感;

而数字艺术,却是人们无法阻挡的社会进步。互联网的确造成了一些质量很差的网络小说,或粗制滥造的微电影,但任何新出的媒介开始时都有这种情况。尤其是人工智能创造的艺术,现在已经几可乱真,艺术创造已经不再是神秘莫测,人工智能艺术将用史无前例的方式彻底地“泛艺术化”。

四、重论“泛艺术化”的意义

关于“泛艺术化”这场辩论,早在20世纪上半期就已经肇端,那时讨论只是集中于个别艺术现象,或是个别大众艺术体裁。艺术作为一种历史现象,一直是精英主义的。著名的法国实验戏剧家阿尔多公然声称观众不是戏剧艺术的元素之一:“倒并不是怕用超越性的宇宙关怀使观众腻味得要死,而是用深刻思想来解释戏剧表演,与一般观众无关,观众根本不关心。但是他们必须在场,仅此一点与我们有关。”^①西班牙艺术哲学家奥尔特加的名文“艺术的非人化”明确声称“一切现代艺术都不可能是通俗的,这绝非偶然,而是不可避免,注定如此”。但他已经嗅到了艺术命运的转折:“现代艺术的所有特征可以概括为一个,即它宣称自己是多么地不重要”。^②艺术已经开始成为日常生活现象。

^① Antonin Artaud, *Theatre and Its Double*, New York: Grove, 1958, p. 93.

^② 奥尔特加《艺术的非人化》,《艺术理论基本文献·西方当代卷》北京:三联书店,2014年,第25页。

一百多年来的“泛艺术”理论与实践所主张的说法,与艺术植根于生活体验的反映论,或是主张艺术“日常化”的杜威式经验主义艺术论,听起来相似,实际意义相反。反映或经验论说艺术应当反映生活,拥抱生活,并没有说生活就是艺术,这似乎是一场艺术与生活的捉迷藏游戏。生活与艺术本来就是互相渗透的,但是一般认为艺术“高于生活”而且“指导生活”。上述这批先锋艺术家,却反过来说生活就是艺术,或是说生活应当变成艺术。甚至最强调经典传统的哈罗德·布鲁姆,也提出“生活文学化”:“对于文学与生活所做的任何人为区分或拆分,都是误导的。对我而言,文学不仅是生活中最精彩的部分,它就是生活本身,除此以外无它”。^①他的这个立场,强调的是生活本身即是艺术,而不是说生活可以成为艺术的材料,不是艺术将生活经验转换成艺术形式。所以,主张艺术泛化,生活即艺术的人士,实际上是在用艺术代替生活。

首先看穿这个秘密,并且系统抨击艺术泛化现象的,是以阿尔多诺为代表的法兰克福学派,他们主要动机是看到好莱坞电影与流行音乐的对文化的冲击。这场辩论引出了现代学术的一个重要特点,就是对文化艺术的批判,总是归结于资本主义的市场和商品经济操纵,此传统一直延续至今,而且应当说不是没有道理。问题是这些批判不能完全解释,更不能解决我们面对的文化现象。

当今对“泛艺术化”批评,来自八九十年代鲍德里亚对后现代消费经济的批判。他批判的对象却是整个社会生活的“艺术化”:“今天政治、社会、历史、经济等全部日常现实,都吸收了超现实主义的仿真维度:我们都已经生活在现实的‘美学’幻觉中了”。^②“艺术不再是被纳入一个超越性的理型,而是被消解在一个对日常生活的普遍审美化之中,即让位于图像的单纯循环,让位于平淡无奇的泛美学”。^③

沿着鲍德里亚的批判路线,首先提出“日常生活艺术化”的是英国学者费瑟斯通1991年的《日常生活审美化》一文,^④系统提出“泛艺术化”的是德国哲学家韦尔施1996年的著作《重构美学》,^⑤两位的著作迅速被翻译成中文出版,得到中国学者的广泛注意,并且因为与中国占领社会的消费文化实践密切相关,引发了国内学界的争论,在新世纪形成了本文前面说到过的“美学讨论高潮”。

无论是这两个术语的提出者,还是继续发表意见的学者,绝大多数人对这个文化现象持批判态度,忧心忡忡地担心人类文化的未来。韦尔施称“泛艺术化”为“浅层艺术化”,指出其危害性在于“用艺术因素来装扮自己,用艺术眼光来给现实裹上一层糖衣”。^⑥他指出这种肤浅的“泛艺术化”是

① Harold Bloom, *The Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life*, New Haven & New York: Yale University Press, 2011, p. 4

② 让·鲍德里亚《象征交换与死亡》车槿山译,南京:译林出版社,2006年,第108页。

③ Jean Baudrillard, *The Transparency of Evil, Essays on Extreme Phenomena*, tr. James Benedict, London: Verso, 1993, p. 11; 转引自金惠敏《图像—审美化与美学资本主义:试论费瑟斯通“日常生活审美化”思想及其寓意》,《解放军艺术学院学报》2010年第5期,第9页。

④ Mike Featherstone: *Consumer Culture and Postmodernism*, London & New York: SAGE, 1991.

⑤ Wolfgang Iser: *Grenzgänge der Ästhetik*, Ditzingen: Reclam, 1996. 此书英文本第二年就出版 *Undoing Aesthetics*, London: Sage, 1997.

⑥ 沃尔夫冈·韦尔施《重构美学》陆扬译,上海:上海译文出版社,2002年,第5页。

粗滥的艺术,是配合消费目的的泛滥复制,导致日常生活美感钝化(韦尔施用了个双关语称之为“麻醉化”anaesthetization)。韦尔施还特别反对公共空间的“艺术化”,因为他认为艺术在那里应当“拙朴、断裂”,因为那里应当有“崇高”的气氛。“在今天,公共空间中的艺术的真正任务是:挺身而出反对美艳审美化,而不是去应和它”。^①

在中国的讨论中,也是批判的声音占了绝大多数,而且至今反对批判者在论争中占多数,这是知识分子对庸俗文化的自然反应:文化市场兴起,许多现象让知识分子不满。例如电视上跟风造成同质化,例如超女风、快男风、相亲风、达人秀,大部分是国外节目的克隆。各种名著改编的电视剧粗制滥造,穿帮过多,糟蹋原著,“手撕鬼子”式的电视剧充斥市场。^②文化市场化也造就了一批艺术中间商,他们决定了百姓的艺术标准。费瑟斯通描写的“新型文化媒介人”,在中国以策划人、娱乐记者、导演等身份出现。周宪称之为“文化中产阶级”。尤其在新世纪初期,贫富分化还特别明显的时候。童庆炳对“日常生活审美化”的评语一针见血:“那是二环路以内的问题”,“是部分城里人的美学”。^③这是中国文化批评的第一场论争,应当说专家们的态度都很严肃,表明自己的立场也是认真坦率。赵勇、姜文振、耿波等人的批判也是文辞激烈。

在批判者阵营中,鲁枢元的立场是很典型的,他认为“泛艺术化”是少数人控制的话语,多数人只是受商业的操纵,中国社会被引向四个陷阱:价值陷阱、市场操控、生态危机、全球化陷阱。^④如果这些争议之词尚属于争论早期,潘知常则在去年著文,认为当代中国的大众日常文化是“华丽衣服下根本无国王”。面对这个局面,中国的知识人“哪怕最后只剩下虚无,但假如因此而稍显真实,假如因此而打击了‘日常生活审美化’的虚妄,那便已经获得精神上的胜利”。^⑤这个表态语气激愤,知识分子与市场化的庸俗的确很难妥协。困难在于:我们面对的现实并不因为我们的批评而消失,下面如何做文章呢?

鉴于50年代法兰克福学派的批判形成伯明翰学派的反弹,也有文化研究专家主张谨慎对待“泛艺术化”,这一派主要有朱立元、高建平、陶东风等。朱立元的立场相当典型:“在当代中国语境下,不能采取法兰克福学派批判大众文化那种态度,而应当对大众通俗文学热情地批评、规范、引导,提倡雅俗共赏之路”。^⑥这番话的基本要求,是容忍和改造。高建平也认为学界在任何情况下“应当坚持批判的立场”;^⑦陶东风认为自己是阐释者而非立法者,也就是说,他无权立法取消俗文化,但是阐释

① 沃尔夫冈·韦尔施《重构美学》陆扬译,上海:上海译文出版社2002年,第168页。

② 孙敏《影视传媒的泛审美化与审美救赎》,《艺术百家》2015年第1期,第234-235页。

③ 童庆炳《“日常生活审美化”与文艺学的“越界”》,《人文杂志》2004年5期,第3页。

④ 鲁枢元《评所谓“新的美学原则”的崛起,“审美日常生活化”的价值取向析疑》,《文艺争鸣》2004年第3期,第7页。

⑤ 潘知常《“日常生活审美化”问题的美学困局》,《中州学刊》2017年6期,第169页。

⑥ 朱立元、张诚《文学的边界就是文艺学的边界》,《学术月刊》2005年2期,第12页。

⑦ 高建平,《日常生活审美化与美学的复兴》,《天津师范大学学报》2010年6期,第43页。

也“并不包含有为之辩护的立场”。^①

至今对“日常生活审美化”明确发出赞美之声的是王德胜,他提倡一种“新的美学原则”:“即非超越性的、消费性的日常生活活动的美学和理性”。^②他认为这种美学主张“感性生存的权力”是“世俗大众的梦想”。^③王德胜教授敢于力排众议,为“消费美学”服务,应当说这是有勇气的。但他的“新的美学原则”是一种“存在即合理”式的为现状辩护,并非一个艺术理论的结论。这样的辩护,只是立场独特,而无法对当今艺术理论做出一个新的推动。

本文的立场是:当今“泛艺术化”的现状,并非无须批判。土豪式的夸富浪费,无聊的小资炫耀追求,老百姓的拜金俗习,艺术家剑走偏锋图出名,豪门寡头(包括富二代)对社会趣味的操纵,都是当今“泛艺术化”文化中不可忽视的问题,不仅让知识分子忧心忡忡,也让有良知的百姓为文化现状忧虑。第三世界生活在赤贫线上的许多城乡居民,以及在欧美国家靠救助金生活的底层,以及移民大众,构成相当大的一部分人口,是被排除“泛艺术化”之外的。因此,所谓“艺术化的日常生活”,依然是一种多少有点特权的生活,远不是一种“全民艺术化”,“泛艺术化”依然包含着文化权利的分配问题。任何讨论者,不可能将这点置之脑后。

但是对整个社会的变迁做一个符号学的分析,就可以看到眼前文化图景比这些问题宽阔得多。当今艺术理论界或许应当多看全局走势,更应该寻找对当今文化有解释力的理论资源。我们可以看到,“泛艺术化”的五个方面,每一个都是人类文化自身发展的结果,不以任何个人的意志为转移的,不可逆的历史趋势。对任何人,任何社会,这种趋势都有利有弊,既然大趋势不受控制,如果我们相信人类社会终究是要前进的,那么“泛艺术化”有利于人类社会方面会渐渐占上风。

文化的“泛艺术化”有助于社会的构造意义原则得以顺利贯穿,商品作为符号三联体,都是在表达意义的。社会文化的构成,必然以一定的伦理意义(例如民族大义、例如道德要求、例如公益素质)作为构造原则。^④厄尔文提出,艺术能成为社会运作的润滑剂,因为“道德需要自我牺牲……但是艺术力量可以消除这种不适感,使人更倾向于做一个道德的人。”^⑤这看法很有见解的:人的本质,既是艺术的(所谓“艺术人”homo estheticus),更是伦理的(所谓“道德人”homo ethicus),人性的这两个维度总在冲突中,而“泛艺术化”有助于它们最后得到贯通。

而从符号学艺术哲学的角度来说,“泛艺术化”就是艺术的本态,是人类文明一开始就注定的前程:既然任何物都是符号三联体,那么任何物都包含着艺术的本性。从符号学的观点来看,这是社会的大规模意义溢出,造成符号文本集合而成的社会文化向艺术表意一端倾斜,本文说的各种现象概

① 陶东风《日常生活审美化与文化研究的兴起,兼论文艺学的学科反思》,《浙江社会科学》2002年1期,第168页。

② 王德胜《视像的快感:我们时代日常生活的美学现实》,《文艺争鸣》2003年6期,第8页。

③ 王德胜《为“新的美学原则”辩护:答鲁枢元教授》,《文艺争鸣》2004年5期,第10页。

④ 方小莉《形式“犯框”与伦理“越界”》,《符号与传媒》14辑,2017年,第99页。

⑤ Sherri Irvin, “The Pervasiveness of Aesthetic in Ordinary Experience”, *British Journal of Aesthetics*, January 2008, pp. 29-44.

由此而出。“泛艺术化”这个历史过程已经延续几个世纪,可以明确地说不可逆转。对于中国艺术理论界来说,批判应当理解更为迫切。

海德格尔讨论梵高画的农鞋时,说了一句常为人津津乐道,却很少有人能解释得比较清晰的话:“艺术的本质或许就是,存在者的真理自行设置入作品”。^① 笔者的看法是:在绝大部分的事物中,符号的三联意义都是潜在地存在的,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),而梵高的画去除了这两层遮蔽,它不是这两种有用性的描写,而是这两种有用性的悬搁,从而让观者注意到被我们忽视的艺术意义,使我们意识到人生与世界之间的意义之网。

至于梵高用架上画,杜尚可以到展览会上放一双现成的农鞋,沃霍尔可以印出农鞋的连续画,劳森伯格可以把农鞋画拼贴起来,张伯伦可以把农鞋与其他物用胶水粘合……它们取得的艺术效果很不同,但对不同的观者都可以成为艺术,因为他们都可能感到物性被取消、实用意义被悬置,艺术性这个“自行置入作品的真理”(das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit)对人们敞开。

上面说的是纯艺术,同样,一件商品,一只碗,制作得很悦目,这艺术化部分,哪怕只是碗的一部分,这个部分也可以搁置碗的工具性和工艺意义。显现了碗这个“艺术作品”中本来植入的真理。如果我们的社会文化中有越来越多的事物,被“泛艺术化”朝本来隐而不彰的“真理”推进时,当我们的文化越来越多地揭示生活发人深省的地方,我们的学界有什么理由不为面对挑战而兴奋呢?

责任编辑:王望

^① 马丁·海德格尔《艺术作品的本源》,《林中路》,孙周兴译,上海:上海译文出版社,2004年,第21页。