

从符号学定义艺术： 重返功能主义

◎赵毅衡

摘要：艺术是否可以定义，甚至是否有必要定义，成为近半个世纪以来艺术哲学讨论的中心课题。在这场旷日持久的辩论中，紧接着维特根斯坦式的“艺术不可定义”论，所谓“程序主义”兴起，在当代艺术界影响巨大：丹托-迪基-莱文森的理论，构成了“体制-历史论”，艺术的社会文化历史定位，代替了艺术本身的定义。程序主义实际上是放弃了艺术内在定义的追求。本文分析了程序主义的几个内在缺陷，这些缺陷可以导致程序主义的衰亡。然而艺术在当代社会的地位越来越重要，迫使人们重新思考艺术究竟何为。本文主张回到功能主义，但不是回到已经被放弃的几种功能说，而是从符号学出发，建议一种新的艺术“超脱说”定义，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。

关键词：符号学；艺术；定义；程序主义；功能主义；庸常生活；精神超脱

一 为什么要定义艺术？

凡是某个概念普遍存在于人的意义世界中，定义就不可避免。尤其当各民族的语言大致都有相仿说法时，更需要定义。对此，艺术不是例外，至于能否定义，则是下一步的问题。

定义本身是人类认知的必然过程：要真正理解一个事物，必然把它归之于一个范畴，范畴就是一个命名加一个定义，定义保证了这个命名有大致稳定的外延和内涵。没有定义，我们对某对象的认知就只是一堆无形态

的感觉。皮尔斯称这种感觉为“第一性质符”，它只是一种质地的显现，无法独立地表达意义。^①人的认知，必须把它与其它品质辨析异同，找出外延边界，加以定义，才能形成论说范畴。

定义过程似乎是高度智性的逻辑展开，其实在我们平时的生活中无处不在。每个孩子都自然而然地把他喜爱的某些东西（例如某些玩具）归在一起，放在他的小篮子里。他已经在心里做了一个“思想-符号”定义，哪怕尚未给它一个称呼。人类意义世界中的任何事物都躲不开这样一个被归类过程，而当一个文化群体共

同重复这一归类认知，就不得不给予这种归类行为以命名和定义。命名就是定义的起跳，一旦命名就必然随之以定义，用来厘清对象。

由此可见，人类为艺术定义，本来就是应当做而且不得不做的事。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，这个类别不得不要求定义。

假若范畴的命名混乱，一物多名，或不同文化中有完全不同的名称，的确就会给定义造成很大困难，甚至不可能定义。但“艺术”不在此列，“艺术”一词在全世界的语言中写法与语音各异，相差却并非很大。随着现代性的全球化，意义更趋向一致。^②汉语词“艺术”本身的独特文化史，并没有妨碍中国学者加入关于艺术定义的讨论，就是一个证明。实际上，人类的文化生活中大量范畴术语，例如“体育”、“宗教”、“仪式”、“神性”，定义比艺术更为模糊而混乱。

必须定义，并不是说必定能做出完美定义，定义与不可定义之间的悖论，单一定义之必要与多线定义之难免，这些困惑贯穿了整个人类思想史，是任何人为的意义范畴所不可免。《道德经》第一句“道可道非常道”，就点出这种宿命。柏拉图借定义几个概念，也提出明察：任何定义都是不充分的，不完整的。^③艺术理论界经常引用的维特根斯坦名言“对不可言说之物，必须保持沉默”^④，维特根斯坦心中的例子是“游戏”，虽然他有点明艺术“不可言说”，显然包括艺术在内。

奥格登与瑞恰慈在《意义的意义》(The Meaning of Meaning)一书中，拿来作复杂定义剖析样品的，是“美”和“意义”这两个范畴。1932年瑞恰慈《孟子论心》一书，就《孟子》的主要章节，逐句翻译并讨论“心”、“性”等在西语中更难说清楚的术语究竟是什么意义。^⑤奥格登后来的《边沁关于虚构的理论》(Bentham's Theory of Fiction, 1932)，瑞恰慈后来的《柯勒律治论想象》(Coleridge on Imagination, 1934)都是测试各种疑难术语如何“在语境中形成复合定义。”^⑥

本文坚持一个观点：人类思想中几乎所有的概念，不可定义是正常的，但定义又是必须的，也是在比较的意义上可以做到的，也就是说，定义至少有较合适与较不合适之分。本文将用定义“艺术”，来证明这个悖论并

不必定阻碍定义。

既然如此，那么为什么定义“艺术”的困难在学术界掀起了轩然大波？如果说艺术的界定成了一个实际问题，让美术学院、展出机构、美术馆、拍卖行，甚至海关都不堪其扰，那么“体育”(Sports)的定义困难更让奥运会和各国体育机构为“上不上某项目”而争吵不休。实际上艺术定义引出的争议还没有进入过于功利的冲突，而体育定义差别，经常成为吵架和行贿的原因。当今这个“闲暇时代”，体育与艺术都越来越重要，只是体育界没有引发学界沸反盈天的“能否定义之争”。

笔者猜想这里的原因是：定义艺术，更是对人类智慧的挑战。奥斯本曾经提出：人类追求定义的动机，“根本上是智力的求知欲……哲学是一种智力上的自我奖赏的兴趣所激励的”。^⑦这话很对，但没有能说明为什么定义艺术，比定义其他文化范畴，更能撩动哲学家和艺术理论家的热情。许多关于艺术的定义，反而把艺术弄得更加神秘：柏拉图的“迷狂”说，克罗齐的“直觉”说，弗洛伊德的“升华”说，都给艺术添了层层神秘面纱。这可能不完全是因为艺术最难定义，而是因为神学退潮之后，艺术可能是人类文化活动中最接近超越性的问题，定义它能给予人们更多的“智力自我奖赏”。尤其是在当代艺术创作成为艺术家斗智斗勇的场地之后，学界更受到挑战的诱惑。

定义艺术的重要性并不完全是无功利的。随着世界进入休闲时代，“泛艺术化”使得艺术成为社会生活不可或缺的分，艺术直接带来了商业利益。不仅艺术品收藏成为套利敛财的重要手段，几乎所有的商品都以增加艺术性作为增加品牌价值的理由，古物古迹成为增加“艺术感”的要素；“艺术化”的包装与广告，成为奢侈品品牌溢价的借口；旅游地的“艺术”设计，成为增加地方吸引力的重要手段。

而在另一方面，当代艺术“已经成为政治和智力的激进主义最后的避难所”。^⑧毕加索《阿维农少女》之后的架上绘画；勋伯格之后的“非调性音乐”，杜尚《泉》之后的现成物艺术，凯奇《4分33秒》之后的行为艺术，罗伯特·巴里(Robert Barry)在墙上涂写开始的装置艺术，^⑨安迪·瓦霍尔的汤罐连续图开始的波普艺术，使当代艺术实践不断突破艺术程式。艺术似乎以推翻自身的定义为乐，每出现一个定义，就给艺术家提供了采取颠覆定义的机会。

在这样的氛围中，定义艺术，就成为既满足实在需

要，又前揽超越性的和未来性的一项事业。无怪乎近三四十年来，哲人云集，新说频出，艺术定义不断更新。艺术哲学一波波新潮，似乎在与艺术实践比赛创新能力。

二 “美学”与“艺术哲学”

在现代之前，定义艺术是一种自然而然的事，毕竟艺术品是人类在生活中经常遇到，而且几乎是人人能无需思考一眼识别的物品。

希腊人称呼艺术为“技艺”(techne)，指与“自然”对立的人手心灵手巧的产物。至今西语art(艺术)保留了“与天然相对的人工技巧或技艺”意义。^⑧其实汉语的“艺术”本意也是如此：“藝”字原意为种植，甲骨文字形左上为“木”，植物；右边是人用双手操作；而“術”字，《说文解字》释为“邑中道也”，指的是“路径”或“手段”，引申为技能、技艺、技术，“艺术”原义与西方古典期几乎完全相同。

自从1735年德国哲学家鲍姆嘉通(Alexander Baumgarten)提出“美学”(aesthetics)成为讨论美的哲学分支，反而引起许多混乱。这个词源自希腊词aisthetikos，意为“与感觉有关的”，因此原意应当是“感性学”。实际上，所谓aesthetics，不久就抛开了关于什么是美的讨论，而成为“艺术哲学”的另一个称呼。

休姆已经把aesthetics的讨论对象定为“趣味性”；康德论“审美判断力”实际上已经是在讨论艺术性的标准；黑格尔《美学》序开始就说：“这些演讲是讨论美学的；它的对象就是广大的美的领域，说得更精确一点，它的范围就是艺术，或则毋宁说，就是美的艺术。”^⑨至今已经很少有人把“具有美”作为艺术的标准，坚持在“美学”或“审美”的旗子下讨论艺术，经常令讨论进入不必要的纠缠。

早在1978年，美国“美学学会”主席门罗·比厄斯利(Monroe Beardsley)就指出：“艺术哲学在今日史无前例地繁荣，aesthetics这个术语也被广泛接受为这个学科的称呼，但是aesthetics越发达，aesthetics这个词就越成问题”。^⑩他接着列举了几种“aesthetics的错误用法”，其中之一就是“与艺术无关”，他认为这种用法“会使我们的整个事业失去根基，因为本来就是艺术作品(artworks)的存在才让我们进入aesthetics”。因此，他的这篇大会主题发言的标题“In Defense of Aesthetic Value”，按他的意思显然应当译成“为艺术价值辩护”，但中文只能违心违意地译成“为审美价值辩护”。^⑪

艺术学界权威的《格罗夫艺术词典》列出“aesthetics”的四个中心议题：“1.何为艺术，如何定义？2.美的判断是客观的还是主观的？3.艺术的价值何在？4.艺术品是如何产生的”。^⑫显然，aesthetics的主要研究对象是艺术，只有第二条，可以说关系到“美的判断”。实际上aesthetics在西方学界，重点很早就集中到艺术上来，aesthetics的目标实际上是“寻找艺术的特征中的共相”，因此aesthetics就是艺术哲学(philosophy of art)，两个词(词组)实际上经常互换使用。^⑬

为避免混乱，很多艺术哲学家拒绝使用aesthetics一词。中文的“美学”与“审美”意义离“艺术哲学”更远，造成的困惑更多。本文尽量不用这个词，这实际上也是大部分讨论艺术问题的中国学者无可奈何的做法。某些学者坚持认为“艺术学”是一门独立的学科，有自己完全不同的学术谱系。^⑭如果这看法能被学界普遍接受，倒也干脆，但艺术哲学的历史就得全盘改写。当代追求艺术定义最活跃最顶真的一批艺术哲学家，中文译为“分析美学派”，他们其实从未讨论“美”。中文译成“美学”，把这门学科的对象铁板钉钉地规定为“关于‘美’的研究”，抹在“美”上不得动弹。^⑮

三 “不可定义”立场

在分析美学兴起之前几千年，所有关于艺术的讨论，都是所谓“功能主义”的(functionalist)，即是弄清艺术对接受者起什么效果，或在人类文化中完成什么功能(此为说明性定义)，而且靠此功能区别于非艺术(此为辨别性定义)，这二者是基本上一致的。在众多关于艺术定义的论辩中，可以看出两种主要路线：一是追溯创作之源，认为艺术来自创作者一定的“艺术意图”(模仿、情感等)，另一种认为艺术出现于艺术为接受者带来的艺术效果(愉悦、美感、经验、意味等)。

功能主义之所以在当代艺术哲学中不再盛行，最主要的原因是艺术外延的急剧扩大，使许多艺术品不再具有原先讨论的功能，反例过多。例如许多艺术品并没有给我们“美的愉悦”；另一方面，“美的愉悦”，也不再是艺术品专有的功能：大量的日常用品也给我们以“美的愉悦”。如果一种功能已经不限于艺术，就只能过时。

虽然某种功能说的过时，并不是功能主义的过时。功能主义的失败，更主要的原因，是思想界的主潮：不可定义说首要原因，是哲学家对任何定义的强烈怀疑主义。海德格尔一生关心艺术问题，他特地写了文章“艺

术作品的本质”，却坦白说：“艺术是什么的问题，是本文没有给出答案的诸种问题之一”。^⑧中国艺术学家也提出了相似的看法，李泽厚说“艺术与非艺术的划分非常困难”^⑨，他虽未直截了当说不可能，也没有谈如何定义这个最基本的问题，就是承认不可能。近年艺术学家周宪改而讨论“艺术的边界在哪里”^⑩，也没有对艺术定义问题做正面回应。

以维特根斯坦为代表的分析哲学，尤其是后期维特根斯坦的“使用即定义”，和“家族相似性”这两种反本质主义立场，启示了很多艺术哲学家。“反定义派”一时大盛，包括莫里斯·韦茨、威廉·肯尼克、蒙罗·比尔兹利，都认为艺术品之间只有“家族相似性”。其中韦茨(Morris Weitz) 1956年的名文《美学中的理论角色》中，“反定义”态度最为明显而坚决，他认为“艺术极易扩张且富有冒险精神的特征，他经常存在的变化和新颖的创造，使得任何一组清楚规定的属性的做法在逻辑上都是不可能的”。^⑪此种断然决然的观点，引起至今未息的波澜，以至于艺术哲学竟然分为“前韦茨时代”与“后韦茨时代”。

“不可定义”论有一种变体，就是高特(Berys Gaut)基于维特根斯坦思想提出的“簇概念”(cluster concepts)方案。这种思维方式，在物理、设计、生物等学科中得到广泛的应用，在逻辑语义学中却是一个有争议的课题，语义哲学家塞尔(John R Searle)与克里普克(Saul Kripke)对此曾有激烈的争论，最近尚未平息。^⑫其他领域的簇概念问题我们暂时不谈，高特想说的是：艺术并不需要单一的定义。

分析哲学界对于“家族相似论”的批评，主要是说它使所有的范畴都变得无边无际。世界上任何两个事物都可以说有某种“相似性”，正如世界上任何两个人都可以说有某种“属于同一家族”的品质。高特的理论强调这个“相似点”的单子并非无边无沿，就艺术品来说，它们分享的只能是他提出的十个相似点中的任意几点，如“情感表现力”、“复杂统一”、“技艺高超”等等。只是他指出“这些属性没有一样是所有艺术品所必需的……这样便避免了范式相似说面临的第一个难题：不完整性。正因为它们无需迎合任何范式，它便不会产生不完整性”。^⑬这话说得坦白：这是一种逃避定义的方式。而且很明显太多的“非艺术”事物，符合其中一条或几条(例如哭泣有“情感表现力”、电脑软件相当“复杂统一”)，“簇概念”就变得无边无沿，无怪乎这个理

论受到冷遇。

其实这种“复数定义”做法，本文前面已经说到过：奥格登与瑞恰慈在20世纪20、30年代，已经做了他们称为“复合定义”(compound definitions)的工作。不同的是，他们在这些定义中分出优劣：各种定义并非完全并列，可以任意挑，而是在某些语境下，某种定义更为适用。例如他们在此书中指出，要定义“意义”，符号学式(symbolist)的定义最合理。^⑭这也就是本文的任务，找一个比较合理的，尽管不会是一个绝对正确的定义。

四 程序主义的兴起

20世纪50、60年代反定义热潮之后不久，就卷来对“反定义派”的反对浪潮，一开始或许并不是基于冷静分析，而是对号称“清理现代学界”的失败主义立场之不满。但是新出的“定义派”普遍接受了“反定义派”的一个主要立场，即“反本质主义”。他们不再追求对艺术本质的理解，而是追求如何从文化惯例，文化体制，以及艺术史等外在条件，来辨认艺术。

1964年阿瑟·丹托发表了著名论文《艺术界》(The Artworld)，开启了这一波在艺术学史上被称为“后维特根斯坦主义”的浪潮；丹托认为艺术界是一个“文化-经济网络”，是社会的“职业体系”(system of professions)。属于艺术界的人拥有“可操作的艺术理论，让参与者可以用来区分艺术与非艺术”。^⑮因此，当艺术界公认某件作品是艺术，它就是艺术。乔治·迪基的“体制论”也是在1964年成形，^⑯但要到1969年的“定义艺术”一文中才得到充分的阐明。^⑰迪基修正丹托过分精英主义观念，提出“每个自认为是艺术世界成员的人就是艺术世界成员”^⑱。

体制论者明显不同意“不可定义”立场，认为在艺术品中寻找内在品质(即艺术性)是不可能的。一物是否为艺术品不是由个人的认知理解决定的，而是一定的社会体制决定的。因此，艺术定义问题，不是“什么是艺术？”而是“何时某物成了艺术品”，或用丹托和迪基更为尖锐的说法，定义艺术，是找出为什么“在适当情况下，任何事物都可能变形为一件艺术品”^⑲。

体制论看起来是一种共时分析方式，莱文森提出了“历史论”给予补充：艺术史就是艺术体制的形成与变迁，而任何一件物品要成为艺术品，就是在“郑重地要求用先有艺术品被看待的相同方式来看待它”^⑳。这是一

种艺术判断的“案例法”。

丹托-迪基-莱文森三人观点互补，形成的“体制-历史论”影响极大，他们提出艺术体制论思潮，成为近半个世纪艺术学的主潮。学界认为是“程序主义”(Proceduralism)对“功能主义”的胜利。^④这些艺术哲学家不再讨论艺术的本质定义，而是讨论在社会文化中艺术的辨认程序。在20世纪下半期关于艺术定义的悲观气氛中，程序主义似乎是指明了一条比较可行的出路，西方主流艺术学界基本上接受了这条途径。

也有不少论者提出，这种体制-历史论之提出，目的主要是为了对付“杜尚之后”的西方当代艺术出格的难题，因此有时代限制。斯蒂芬·戴维斯提出关于“原艺术”(first art, 或 ur-art)的探究，因为任何文化的第一批艺术，不存在“历史”先例，也并不存在“艺术体制”。此时必定有某种功能在起作用。实际上这并不限于“原艺术”，对任何先前的艺术都会出现“当时的体制”与我们回顾的出发点“现有体制”的矛盾。另一个类似的挑战涉及非西方的艺术：任何体制-历史，必定是某种文化的体制-历史，而西方文化的体制-历史无法适用于全球。^⑤“历史-体制论”留下的盲区，实际上抽掉了程序主义的基石，最后落到了比尔兹利所嘲笑的“这是艺术，因为被称为艺术”的立场。

如此一来，定义艺术又一次被证明是个绝望的事业：“无法定义论”是自我放弃；簇概念论事实上承认无法定义；近半个世纪最盛行的体制-历史主义，把确定某事物是艺术品的资格，交给了号称“艺术界”的一群代表“文化体制”的人物，也就是一切交给“社会惯例”，还是在回避定义。

其实这种“理论赶不上实践”的情况，在当代文化中普遍存在：文化的各种体裁都在加快速度剧烈变化，旧的样式消失了，新的样式需要新的理解，新的定义，新的命名。只不过艺术样式更新令人眼花缭乱，艺术理论要跟上不得不疲于奔命。艺术的发展似乎是故意挑战理论，理论如果追不上，也无权要求艺术实践停下来等待。鲍德里亚认为当代文化的普遍现象，是对象压垮主体：“诸如科学、技术或政治权利等主体，可能会这么以为，认为它们已经将其研究的对象，比如说自然、大众和世界，置于自己的控制之下了。可是，这种看法（导致了各种各样的压迫和异化）其实是完全可以推翻的。对象也许是在跟主体玩一场游戏，自然现象在跟科学逗着玩儿，大众是在跟媒体逗着玩儿，等等。这就是我们

这个时代对象对我们的反讽”。^⑥可惜的是，艺术是一场人类不可能放弃的“玩儿”，研究对象演变再剧烈，理论也必须能够解释这些演变。

既然定义艺术变成了一个历史任务，学界就不能退缩。程序主义有功绩，但显然没有完全成功。现在是时候了，应当郑重考虑如何用新的艺术定义途径，即使不结束程序主义，至少使程序主义的缺陷得到弥补。

五 回到功能主义

哪怕功能主义不太成功，为什么要回到功能主义？回答很简单：人之所以为人，意识必定需要不断追求意义，而艺术就是人类追逐的一大类意义。^⑦梅洛-庞蒂认为：“意义就是世界中的关联关系，而人就是‘关系的纽带’”。^⑧艺术是有意义的，是任何人类文化中不可或缺的部分，艺术并不是可有可无的奢侈品，或是盲肠一样的进化残留物。我们不可能也不应该离开人的意义需要来讨论艺术。

德里达说：“从本质上讲，不可能有无意义的符号，也不可能有无所指的能指。”^⑨既然任何符号都表达意义^⑩，而艺术必定是表达意义的符号文本，那么我们就必须回到“艺术究竟表达什么意义”这问题上来，艺术作为一大类符号文本，就必然包含着我们可以称作“艺术性”的东西。

程序主义的最大内在矛盾，更在于它实际上在讨论艺术品而不是艺术。著名的“何时是艺术”命题，实际上是问“某物何时是艺术品”(When is something an artwork)。定义艺术就是找出可称作是“艺术性”(artworkhood)的品格，而这种品格应当先于艺术品而存在，艺术品只是这种品格的实例化。卡罗尔曾经对此提出过反驳意见，他认为“一个真正的艺术定义是与我们推定的艺术实践的开放性相一致的”^⑪。他的意思是说艺术的定义，就是艺术品的定义。但是非艺术品的物件，是可以逐渐获得艺术性，从而变成艺术品的，大量古董的艺术性就是如此获得的。由此，我们不得不把对艺术性抽象出来加以定义。

程序主义在当代艺术理论中已经取得了重大成就，也解决了一些让人困惑的问题，但是它解决的主要是当代艺术外延扩张所造成的艺术品“何时为艺术”问题。它并没有解决“究竟什么是艺术”，即“艺术品的共同特征何在”这个根本问题。任何文本大类不可能只有社会文化地位，而没有一定的、内在的社会文化功能。程序

主义只是在解决“何人称之为艺术，才是艺术”，这个“何人”就是手持“艺术史”的“艺术界”。

程序主义是有成绩的，尤其是在反本质主义立场上，在强调社会历史关注上，但是程序主义并不一定需要完全踢开功能主义。实际上功能主义并没有被“祛魅”，而是如影随形地潜藏在关于艺术的哲学讨论中。程序主义一路猛进，似乎是把功能主义作为假想敌，实际上只是把某种特定的功能说作为对手，至今没有一种功能说能够覆盖艺术全域而不受挑战，因此至今的功能说都可以被艺术哲学暂时“悬搁”。功能主义是自古到今人们（包括“艺术界”与“平民”）觉得最自然的选择，只是至今论家还没有找出一种可以覆盖艺术全域的功能说。^⑧

艺术不可定义论，是从逻辑出发的，却可能是一种逻辑错误。韦茨认为：因为艺术的边界必须是开放的，而定义封闭了艺术，就违反了艺术的本质。艺术被定义，就不再是艺术，因此艺术不可定义。卡罗尔正确地指出：韦茨在这里混淆了两个概念：艺术品的种类或样式不可封闭，但是艺术实践有一以贯之的特征：“区分艺术品与非艺术品的条件，与区分艺术实践与其他实践（如宗教）的条件，也许始终并不相同。”^⑨与别的概念区分，本身就是定义的出发点，否则艺术就消失于万事万物。

我们今天的任务，并不是要让功能主义复辟，取代程序主义，而是功能主义本身至今没有从艺术哲学中消失，更没有从艺术接收者的认知中消失。我们要找到一种能有效地覆盖在当代急剧扩张的艺术全域的功能说：不仅覆盖先锋艺术，而且覆盖当今“泛艺术化”社会的巨量工艺艺术。因此，今日“寻找艺术意义”任务，不是回到过去曾有过的功能说，而是找到新的功能说。为此，我们可以简要地回顾一下历史上几种最主要的艺术功能说。

六 各种曾经的功能说

最明白无需说明的功能说，是“艺术给人以美感”，或者换一句话说，艺术“让观者产生审美愉悦”。这是常识无需解释，似乎也无需学理。aesthetics的产生把这个问题学理化了，结果反而把艺术哲学弄糊涂了。在西语中，幸好这个词并未在字面上就指明研究的是“美”，中译为“美学”，就直接把学科与对象铐押在一处。

很明显，“美感说”无法解释为什么有的作品让我们

忧伤，有的恐怖故事让我们害怕，有的惊悚电影让我们恐惧，有的艺术让我们悲伤，大部分“现成物”并不给我们“美的愉悦”。看来艺术家经常不想给人任何愉悦：蒙克的《尖叫》让人恐惧，塔伦提诺电影《水库狗》（Reservoir Dog）血腥让人恶心。纽曼总结说：“现代艺术内部蕴含着一种摧毁美的冲动。”^⑩我们不能否认它们是艺术品，而且还是相当杰出的艺术品。

如果说艺术品就是“美的事物”或“引发美感之物”，美却是相当主观的，每个人不一样。汉语通用“审美”一词，如果美感是“审”出来的，那么定义审美过程即可，艺术就无须定义。大部分艺术哲学家已经放弃“美感说”，王祖哲在《概念分析：快感、美、美感、审美与艺术》一文中一针见血地指出“这五个美学的基本概念中，前四个都含糊不清，对美学有积极意义的概念只有‘艺术’”^⑪。既然艺术中“美感”不再普遍，从“审美”寻找艺术的共同特征就是徒劳，“美感功能说”已经被过多的反例推翻。

第二种关于艺术的传统定义是“情感说”。《荀子》中说“夫乐者，乐也，人情之所必不免也”；《尚书》说的“诗言志”一直被解释为“情动为志”（孔颖达《春秋左传正义》）；《礼记·乐记》强调音乐是“由人心生也”、“人情之所不能免也”；一直到清代袁枚依然强调“诗者，认知情性也”。

柏拉图《理想国》虽然认为情感是人心“知、情、意”中较低劣的一级，但他把诗歌定义为“诗人表达自己的情感”；^⑫诗歌“表现说”古人的说法比较素朴，但是后世坚持诗歌激情说的人，比坚持其他功能说的人都多。一直到现代，康德认为艺术的基本特征就是表达感情，托尔斯泰也作如是观。瑞恰慈认为诗歌语言不同于科学语言，在于“情感地使用语言”；^⑬朗格依然把艺术定义为情感的表现，只不过转了一个弯：“艺术家表现的不是他自己的真实感情，而是他认识到的人类情感。”^⑭在当代，依然有许多学者为之辩护，例如杜卡斯认为：“艺术并不是一项旨在创造美的活动……而在于客观地表现自我。”^⑮例如古德曼强调由此艺术“不要求提供审美优异性的定义”，但是他还是要求“艺术的首要功能是激起情感”。^⑯

表现情感是否为艺术的基本特点，经过学界一个多世纪的论辩，现在已经不必详加反驳了。兰色姆批评瑞恰慈立场时指出，表达感情无法作为艺术定义：“没有任何讲述可以毫无兴趣或感情。”^⑰自从艾略特提出“诗不

是表现感情，而是逃避感情”^⑧，艺术不能定义为感情的表露，这一点已经得到公认。其实不只是感情，艺术远远不是表现任何东西的有效形式，美学家弗莱说得一针见血：“到画展寻找表现纯是徒劳”。^⑨情感在许多符号表意（例如咒骂）中出现，它远远不是艺术的专有特征，而艺术也并不一定以感情为动力。瑞恰慈自己也承认：实际上“言说者不想获得感情反应的情况，是很少见的”。^⑩

第三种功能说，是形式论（formalism）。此说看起来似乎相当“现代”，形式理论最早的提法，是认为艺术的形式特征是“想象论”（imagination，又译“形象思维”）。在19世纪这个看法很盛行，俄国的别林斯基，英国的柯勒律治提出了最热烈的辩护。但是在20世纪艺术理论中，此观念受到重大挑战。俄国形式主义者都反对“形象思维论”，什克洛夫斯基代之以“陌生化”，布拉格学派的穆卡洛夫斯基继之以“前推说”。这两种学说都是指艺术形式的目的是滞缓感知过程，或凸显了艺术的质感。但日常生活中有许多东西，凡是要吸引人的注意，都追求这两种效应，例如广告就用滞缓认知来取得“记忆效应”，各种招牌都使用背景上的前推。^⑪

在符号学创始者皮尔斯看来，形象（image），是许多符号的共同特征，是符号的一大类别，形象远远不是艺术的排他性特征。美学家班森认为艺术的定义是：“指示性现实之像似或然性”（iconic probability of the indexical reality）。^⑫这个拗口的定义过于卖弄术语，他是说艺术有形象，但并不表达意义的全部，而只是对现实作一种可能的提示。不过，任何形象（例如一张报名照并非艺术）也是非现实全部的形象指示符号。

唯美主义艺术潮流之后，20世纪的美学家提出各种形式论，其中最为人所知的是克莱夫·贝尔与罗杰·弗莱提出的“有意味的形式”（significant form）之论：“艺术品中必定存在着某种特性：离开它，艺术品就不能作为艺术品而存在；有了它，任何作品至少不会一点价值也没有。”^⑬这个定义非常正确地点出艺术的“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？

不过贝尔之说很睿智地指明了一点：为艺术下定义，可以在形式中寻找方向，因为艺术的功能，不管何种功能，都是由形式激发的。这就为本文提出一种艺术的新定义提供了一个基础。他说“对纯粹形式的关注引发了一种非同寻常的快感，并使人完全超脱生活的利害

之外”^⑭。这句话中的“快感”之说，上面已经说过，不是艺术的独有特征，但是他的说法“纯粹形式”使人“超脱生活利害”，给了我们重大的启示。

七 从符号学给艺术下个定义

从符号学给艺术下定义的工作，从20世纪中期起，就有不少人在做。本文只是在总结各家观点之上，试图往前推进一步。

自从格尔茨提出“文化概念实质上是一个符号学概念”^⑮，文化的符号本质说得到学界多数人的支持。既然文化是社会相关符号表意活动的总集合，艺术也必然是一种符号表意形式。只不过与其他符号文本不同，艺术符号文本的主导因素是文本的形式，它的表意反过来指向自身。这点雅克布森已经作了令人信服的讨论。雅克布森认为：当符号侧重于信息本身时，就出现了“诗性”（poeticalness）。这是对文本的艺术品格（不仅是艺术品）的一个非常简洁了当的说明：诗性，即符号把解释者的注意力引向符号文本本身：文本形式的品质成为主导。

艺术的本质寓于形式，也表现在所谓的“亲历原则”（Acquaintance Principle）：艺术给我们的感受，无论我们称之为为什么，都必须亲自感知才能得到，很难用另一种媒介向别人描述，哪怕是摄影等“绝似符号”（absolute icon）也难以传达原感受。当然艺术之外某些其他事物，也要求亲历（例如试开新车的感觉），但是艺术对亲历的要求最高。^⑯原因是艺术感受内在于艺术品的形式之中，换了形式，哪怕内容“相同”，原来的感受也就不存在了：如果小说改编成电影很成功，那也是另一个艺术品。

雅克布森在上述文中还作了一个有趣的观察，他认为：“‘诗性’与‘元语言性’恰好相反，元语言性是运用组合建立一种相当关系，而在诗中，则使用相当关系来建立一种组合。”^⑰这个说法似乎有点费解，笔者的理解是：元语言性指向意义，重点是文本的解释；诗性让文本反诸自身，重点不在如何引导正确解释。

这样就引出本文所谓艺术功能的第二个特点，即艺术“跳越对象”现象。艺术品，是人工生产的“纯符号”，它们只能作为表意符号，而且它们表达的意义中，无使用价值的意义占据主导。以音乐为例，音乐不一定是纯符号，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，教化功能才是它的大端。例如欧盟开会演奏贝多芬《第九交响乐》中的合唱，此时音乐起仪式性符号表意作用。音乐的纯艺术作用，却在这些实用功能场合之外，在“非功能”语境中才能出现。至于用于表达实用意义的音乐，它们有艺术表意“部分”，也有使用表意部分。我们讨论艺术定义，二者必须分开，只涉及艺术部分。

这个“跳过指称”现象，没有人如钱锺书说得那么清楚。钱锺书借《史记·商君列传》，称艺术符号为“貌言”、“华言”。^⑧因为它们有意牺牲指称，跳过对象指向解释项。艺术符号指称的对象，哪怕可以找到，也多多少少只是一个姿势，一个存而不论悬置的因素。由此，艺术扭曲了符号表意的“文-物-意”三元关系，第二项是虚晃一枪，出现文意不称。正因为表意过程多少越过所指之事，艺术解释获得自由。

瑞恰慈称艺术的语言为“non-referential pseudo-statement”，钱锺书译此语为“羌无实指之假充陈述”，他认为这个说法与现象学家茵伽顿（Roman Ingarden）的 Quasi-Urteile，奥赫曼（Richard Ohmann）的“quasi-speechact”类似，都是“貌似断语”。^⑨“假充”“貌似”，点明了与对象的关系。而且钱锺书指出：《关尹子》关于“无实指”的说法，比西人之说更为生动：“比如见土牛木马，虽情存牛马之名，而心忘牛马之实”。^⑩艺术只是“情存而心忘”，借用对象而已。

不少研究艺术的符号学家，认为艺术是“没有所指的能指”。例如巴尔特说，文学是“在比赛中击败所指，击败规律，击败父亲”；科尔迪认为艺术是“有预谋地杀害所指”。但是，人类文化中没有无意义的符号。艺术符号文本只剩下一个形式，完全没有意义，这样的艺术就是非传达的，不可想象的。这些论者没有看到，艺术只是多少“跳过了”意义的实指部分，直接进入解释项。艺术只是意义比较特殊，哪怕对艺术符号的指称对象，按钱锺书的说法，不能“尽信之”又不能“尽不信之”，因为“知物之伪者，不必去物”。^⑪

因此，索绪尔的符号学体系，在分析艺术时并不适用。一旦用皮尔斯的三分式，就可以看到，艺术符号的特点是对象指称尽量虚晃一枪，甚至完全取消对象（例如无标题音乐），而专注于解释项。艾略特有名言，“诗的‘意义’的主要用途……可能是满足读者的一种习惯，把他的注意力引开去，使他安静，这时诗就可以对他发生作用，就像故事中的窃贼总是背着一片好肉对付

看家狗。”^⑫传统上认为艺术给“真善”的内容加上“美”的包裹，艾略特说法正好相反。兰色姆的比喻更清晰：诗的“构架”即其“逻辑上连贯的意义”，起的作用只是一再给艺术文本的“肌质”挡路，艺术就就像跨栏跑，不断跳过对象。^⑬中国传统艺术理论，很关注“形似”与“神似”之间的区别：南朝宋宗炳主张“万趣融其神思”。东晋顾恺之说得明确，即“以形写神”，“形似”就是指向对象，只是“写神”的幌子。

这就是为什么艺术学院的写生，技巧精准，肖似对象，却不成其为艺术，而用笔稚拙（民间的无意稚拙，大师的有意稚拙），不像对象，反而成为艺术。究竟应当跳越对象到何种地步，却无法规定：各种艺术的要求不同，各种文化的习惯不同，各个时代的欣赏口味也不同。

艺术并不直指对象，它只是一种似乎有对象的姿态，从而开拓解释项无限衍义之可能。司空图说：“诗家之景，如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前”，^⑭可望而不可及的原因，正是由于推开符号的直接对象。朗格作过一个非常敏锐的观察：“每一件艺术作品，都有脱离尘寰的倾向，它所创造的最直接的效果，是一种离开现实的他性”^⑮由此，朗格把她的老师卡西尔的认识论，推进到艺术的本体论地位。艺术不再是人把握世界认识世界的环节或补充，而是人类生命的创造方式，人类存在的方式。^⑯

八 崇高说

因此，在组成文化的各种符号文本中，艺术的这种跳越对象现象，演化成反庸常的精神超脱感觉，而不一定是“美感”或“愉悦”，因为不美的、不愉快的艺术，也能给人超脱感。席里科1819年的《梅杜莎之筏》，满画幅的尸体，是美术不美的先例，哪怕是席勒指出的描述美狄亚杀死子女，俄瑞斯特杀死母亲的希腊悲剧，哪怕是描绘山崩地裂，狂风暴雨的画幅，尽管此时我们得到的感性认知是恐惧，却都让人在痛苦的激情中，在巨大和可怕的对象前，得到“对意志敬畏”的超脱感。^⑰

熟悉艺术史的朋友马上明白我这里用“超脱”来代替了艺术史上许多人谈过的“崇高”。自从罗马时代朗吉弩斯的名文《论崇高》之后，讨论艺术的“崇高”概念者极多：贝克特、布瓦洛、博克、康德、席勒、谢林、黑格尔、叔本华，各有各的一套理论，到19世纪中期后现代艺术运动兴起，持此说的人就比较少了，“崇高说”似乎已经从艺术哲学中消失。或许的原因是艺术题材的

重大变化，“崇高说”看来很难为先锋艺术与工艺美术辩护。实际上“崇高”的原文sublime，也可译成“超脱”，意义相近，本文的“超脱”的确是继承了“崇高”论而来。但是“崇高说”讨论的基本上是文本的品质，而本文的“超脱说”则着重于艺术的效用功能。

朗吉弩斯的《论崇高》认为艺术的崇高有5个来源：庄严伟大的思想；强烈而激动的情感；运用藻饰的技术，高雅的措辞，整个结构的卓越堂皇。语言艺术中能引发“崇高”的，主要是形式的特点，而其共同点是“一切使人惊叹的东西，无往而不使仅仅讲得有理，说得悦耳的东西黯然失色”。他说得很清楚：崇高超过“悦耳”，其根本原因是“人天性好追求崇高”。^⑧

此后讨论“崇高”的论者，无不发现这个概念中有超出“美感”的因素。1759年艾德蒙·博克认为崇高是“恐惧”和“愉悦”融合而成。只是这种恐惧是“张而未发”的，与观者有距离的。^⑨也就是说一种可以与美感混合的感觉。1763年康德写出《论优美感与崇高感》，但在《判断力批判》中则对崇高做了更仔细的讨论，他认为崇高也是一种审美判断，同样是无功利的，但是美有形式，而崇高无形式。美可以在对象的形式上找到根据，而崇高只能从我们主观的心灵中找到；^⑩1793年后席勒连续发表论文讨论崇高，他认为在崇高中“理性与感性不协调，矛盾冲突、动态激荡”；^⑪而黑格尔则认为：崇高“要溢出外在事物之外，所以达到表现的只不过是这种溢出或超越。”^⑫他们的论述对本文有很大启发，但是我们可以看出他们互相矛盾之处甚多，我们不能直接采用任何一种“崇高说”。而且，所有这些崇高论者，都认为崇高艺术的对象是威严的、巨大的、令人敬畏的，而美是柔顺的，这有点类似中国传统美学说的阴柔与阳刚。如果二者区分如此显而易见，那么崇高只是另一种美感，上述那么多复杂的讨论就失去目标。叔本华曾经仔细讨论过崇高，他把美-崇高分成六个等级，美是最弱的，然后是从弱到强五个强度的崇高，最后是人同大自然合一的“最崇高”。^⑬叔本华反陈说，把美看成崇高的一种，但他依然认为崇高与美是同一类艺术感。

19世纪初期之后，一直到当代，讨论崇高的论著较少出现，弗洛伊德的“性力升华说”，可以被视为“崇高论”的一种变体。当代艺术哲学的困境，主要是先锋艺术的实践造成的。先前美学家还能坚持说“艺术基本上是美或崇高的”，在面对先锋艺术时，这个标准已经无法维持。1948年先锋艺术家巴尼特·纽曼写了一篇

“Sublime Is Now”的宣言，然后在几十年中，他创作了一系列的绘画与雕塑。利奥塔受纽曼作品的启发，成为几乎是唯一重新讨论sublime的当代思想家，他认为：“sublime也许是构成现代性特征的艺术感觉模式……正是在这个名词的范围内，美学使其对艺术的批评有了价值。”^⑭

无论是纽曼的艺术，还是利奥塔的分析，都没有涉及传统sublime观念的宏大阳刚，而是用之说明艺术的普遍规律，利奥塔说“现代艺术正是从sublime美学那里找到了动力，而先锋派的逻辑正是从那里找到它的原则”。^⑮什么原因呢？因为艺术需要“动用感觉官能，用可感知的去表现不可言喻的……一种纯粹的满足会从这种张力中油然而生”。^⑯因此当论者将sublime作为艺术性，合适的翻译，就是“超脱”，而不再是与宏大阳刚联系的“崇高”。下一节将详细讨论究竟是什么样的“不可言喻”的“张力”，导致超脱感。

九 超脱说

艺术使接收者脱离庸常，感受到人的存在可以有超脱意义。是人们在—书中感到“别样”：别具一格，别有新意，别有天地，这种别样让人想到生存并不只是平凡的日常事。人的意识不断地寻求意义，但是不会满足于实用的意义，而需要追求（虽然不一定得到）对平庸的超越，用以把我们世俗功利中解脱出来。这是我们的意识的本质存在所决定的。人的心灵需要超脱，不是作为点缀，而是人的意识的自我肯定的需要。人的这种超脱的需要，是中西古人今人都观察到的。《淮南子·泰族训》：“从冥冥见熠熠犹尚肆然而喜，又况出室坐堂，见日月光乎？”；德国当代论者伊瑟尔说艺术：“超越世间悠悠万事的困扰，摆脱了束缚人性的种种机构的框架”。^⑰

马克思对艺术的超脱感，总结最为精辟。他认为艺术“有音乐感的耳朵，能感受形式美的眼睛，总之，那些能成为人的享受的感觉，即确认人的本质力量的感觉”。^⑱在这里，马克思已经点出了艺术性的三个要素：艺术性是接收者的一种“感觉”，“形式”是其来源，而这种感觉是平时感受不到的“人的本质力量”。这也就是本文讨论的艺术的“超脱说”定义的三个组分。而且，马克思总结这段讨论时说：“五官感觉的形成是以往全部世界历史的产物”。对人的本质力量的感悟，是人类在文化史中发展出来的能力。

人的平日生活不得不为之的实用追求，使艺术在对

比中成为标出项，即在“日常-艺术”二元对立中比较少见少出现的一项。日常使用的各种符号表意，必然以“达意”为目的，必然以实践效用为价值标准，因此，实用的符号表意于传达，不得不以“得意忘言”为代价。诚然，在日常生活中很多人，也会有各种脱离庸常的机会：行善者能为急需者服务时，僧人传教士能救人于苦海时，母亲迷醉地看着婴儿的脸时，哲学家或诗人突然得到神启时。为什么能让我们从庸常超脱的事物很多，而艺术地位特殊呢？为什么黑格尔认为艺术是一种意义对有限的事物、现象的溢出或超越？

首先，哪怕对上述人而言，超脱感也不是即唤即来。而艺术是唯一能让每个接收者有可能脱离庸常，只要静心去感受。艺术是一大类的符号文本的共同品格，而其他超越感来自某种符号意义行为的“特殊时刻”。无怪乎上一段列举的各种特殊时刻，经常被感受者惊呼“这真是（造化的）艺术”，但是它们转瞬即逝，不像艺术似乎是专门为超脱而存在。这也就是为什么对于以此盈利的艺术品收藏家来说，艺术品是他的庸常，并不给他们超脱感受。

而最主要的是：艺术让人脱离庸常的途径，不是靠其所描述的对象，而是其形式。应当说，任何符号的解读都是无限衍义的，接收者解读各种符号，最后都有可能取得超越性的解释。例如仪式也能给人超脱感，但必须通过其元语言，凭借其历史文化资源获得；例如科学或讲经也能给人超越感，却是通过其指称，凭借对其表意对象的理解才能得到。而艺术不同，艺术凭借形式，让解释更直接地进入超脱感，正因为艺术的符号形式尽可能跳越对象，丢开指称，解释项就成了它的意义主导。

“形式直观”是人的意识对事物最根本的直观，形式可以不借逻辑的分析思索而得到，因此艺术形式的观赏，是获得超脱感的方便途径。从艺术得到超脱感，方式有如“禅悟”，指心可得；禅说“即心皆佛”，而艺术让人感到“人自己的本质力量”。既然任何符号都是有意义的，而艺术丢开了（或冲淡了）指称意义，回避了实用的意义，那么人如果悟得艺术的意义，就能够比较直接地进入超脱感。

如果超脱本来就是人类精神追求的“共相”，只是被淹没在动物性的庸常需求之下，那么艺术性就是人性的揭示。尼采说过：“没有什么是美的，只有人是美的。在这一简单的真理上建立了全部美学，它是美的第一真理。”^⑧虽然19世纪的尼采说的是“美”，但他点明了艺

术的第一感觉，是人性的存在。如朗格所说“真正能够使我们直接感受到人类生命的方式，便是艺术方式”^⑨。

如果存在本身是超越的，只是被日常的平庸所遮蔽，那么艺术就是在剥离平庸，敞开存在本有的超越性之门。海德格尔明确宣称：“美是真理作为无蔽性而显现的一种方式。”^⑩海德格尔说的是“一种方式”，是非常正确的，揭示存在的超越意义，有多重方法，艺术只是其中之一，但它是最方便的方法。海德格尔也明确地指出：“艺术可能是什么这个思考，只有与存在问题相联系才能得到圆满的决定性的确定”^⑪，他没有提出一个如何联系的艺术哲学方案，却给我们指出了从形而上学方向定义艺术的可能。研究后现代艺术的卡谢尔进一步指出，后现代的“越轨艺术”，目的就是“对抗‘审美静观模式’，创造一种观念化倾向”^⑫。

由此，本文得出对艺术的定义：在组成文化的各种表意文本中，艺术是藉形式使接收者从庸常达到超脱的符号文本品格。这样一个定义，或许能弥补现代艺术思想的一个重大断裂：康德在感性领域分析“美”，在精神领域分析“崇高”，二者是隔断的；黑格尔认为艺术是绝对精神自我觉醒过程的关键，但是其感性特征使它不能达到纯粹理念的终极目标，形式与超脱依然是无法融合的。

先前的各种功能说为什么不能覆盖全域，总是遇到反例？为什么只有这种“藉形式达到超脱”功能说，能覆盖艺术全域？任何符号文本都具有形式，只不过艺术具有形式的主导性。所有的符号文本形式都有“意味”，因此贝尔之定义不能成立，只有艺术文本的形式具有超越庸常的意味。远非所有的艺术品都能“提供美感”，但所有的稚拙的、惊悚的、恐怖的艺术品，哪怕不能回应观者的“审美观照”，都让观者有脱离平庸而得以精神超脱的机会，这样我们就摆脱了艺术定义与“美”、“美感”或“审美”的多少世纪的纠缠。

“超脱说”也能回答程序主义为什么是不够的。迫使程序主义祭出“体制-历史论”以挽救艺术的，是当代实验主义艺术，如杜尚的小便池，凯奇的无声钢琴曲，沃霍尔的肥皂擦子盒等等。这些作品以其创新的大胆使我们惊奇，使我们不仅在日常之物中看到摆脱庸常的可能，而且也看到艺术摆脱陈陈相因的可能，它们有可能给接收者双倍的超脱感，因此它们是符合“超脱说”的艺术；同样，人造物品的形式部分（例如设计新颖的盆碗杯盏，例如后现代设计的博物馆歌剧院），电子技术产

生的令人惊奇的图像（例如滴水的高速摄影，例如射线望远镜拍到的天外星系之灿烂），也能让人感到超出庸常的超脱，它们也是艺术。甚至本文提到过的“古物逐渐获得艺术性”也变得容易理解：因为它们的日常使用性越来越少，最后尽归于无。

“超脱说”这个定义是开放的，能容纳将要出现的新的艺术，这点很重要，因为艺术家永远不断地在创新。创新本身是艺术取得超脱效果的原因，因此创新本身就是艺术的目的，如果一个艺术的定义在邀请艺术家来突破，这个定义本身就必须面向尚未出现的未来艺术。“超脱说”包含了自身的突破。它是一个无边界的开放定义，突破超脱说更是一种超脱，恰恰符合它的定义，这一点是其他定义所无法做到的。

本文前面举出的所有的定义都无法躲过反例的摧毁，而这个艺术定义是不可能反例的：一件艺术品可以没有美感（例如描绘地狱场面），可以不带感情（例如所谓零度风格小说），可以缺乏崇高品格（例如微型工艺品），可以缺乏“体制-历史”支持（例如没能进入画廊展出的作品），但其形式必须有超脱品格。因为一件艺术品如果不能给观者脱离庸常的感觉，它就是日常生活的实际表意文本，本身就是庸常的一部分。

“超脱说”这个定义也不是本质主义的，本质主义是现代理性思维的一种话语霸权，它强调从本质的唯一性（一物不可能拥有两种本质）与普遍性（外延所及无例外），用这二者开始，作为研究的基本要求。而“超脱说”定义包容了艺术可能具有其他的品格，例如本文上述的各种功能说：美感、强烈感情、形式感，都能符合“超脱说”的要求，日常平庸就是缺乏美的，感情不强烈的，形式上不引人注目的；而崇高感本身就是一种超脱，虽然并非全部超脱感都是崇高感。

尤其是这个定义吸收了程序主义的成果：今后将会出现的新的艺术，只要它们的形式能给相当一部分接收者以从庸常超脱的感觉，就符合莱文森要求的“郑重地要求用先有艺术品被看待的相同方式来看待它”，尤其如果让程序主义者强调的所谓“艺术界”得到超脱感，它们也将成功地成为艺术。

笔者可以想象将会听到的质疑是：“谁得到超脱感才能算数？”“要求多少人得到超脱感才能算艺术？”任何定义都躲不开这个价值与真知的普遍性问题，此种质疑首先应当要求主张“艺术界”的程序主义者来回答，其实他们一直没有回答清楚。笔者只能说这个问题并非无

解，但需要另文解决。^⑥

注释：

①赵星植编译：《皮尔斯：论符号》，四川大学出版社2014年版，第50页。

②艾欣：《从比较语言学角度再探西方艺术定义问题》，《美术研究》2017年2期。

③[古希腊]柏拉图：《柏拉图对话集》，王太庆译，商务印书馆2004年版。见以下诸篇：关于“正义”（《理想国》第一卷），关于“美”（《斐多篇》），关于“知识”（《美诺篇》）。

④Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, London: Routledge, 2001, p.89.

⑤C.K. Ogden & I.A. Richards, "Preface to the Fourth Edition", *The Meaning of Meaning*, New York: Harcourt Grace Janovich, 1989, p.8.

⑥IA Richards, *Mencius on Mind: Experiments in Multiple Definition*, Richmond, Surrey: Curzon Press, 1996.

⑦Harold Osborne, "What Is a Work of Art", *British Journal of Aesthetics*, 1981, No.5, p.56.

⑧转引自彭佳：《艺术的符号三性论》，《当代文坛》2017年第5期。

⑨All Things I Know But of Which I Am Not at the Moment Thinking, 1:36, June 15, 1969.

⑩Concise Oxford Dictionary 至今对art定义为：“Human skill or workmanship as opposed to nature”。

⑪[德]黑格尔：《美学》第一卷，朱光潜译，商务印书馆1994年版，第3页。

⑫Monroe Beardsley, "In Defense of Aesthetic Value", in *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, August 1979, p. 723.

⑬刘悦笛：《作为“元批评”的分析美学：比尔兹利的批评美学研究》，《外国语文》2009年第6期。

⑭“Aesthetics”条目，*Grove Dictionary of Art*, ed. Jane Turner, New York: Oxford University Press, 2003.

⑮例如1942年美国美学学会（ASA）创立，学会的刊物就重床叠屋地称作 *Journal of Aesthetics and Art Criticism*；再例如 H Gene Blocker, *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytical Aesthetics*, New York: Charles Scribner's Sons, 1979，标题就是把二者当做同义词。

⑯李心峰：《艺术学的诞生与历史》，《艺术学论集》，北京时代华文书局2015年版。

⑰参见赵毅衡：《都是“审美”惹的祸》，《文艺争鸣》2011年第7期。

⑱[德]马丁·海德格尔：《艺术作品的本质》，载《林中路》，上海译文出版社1997年版。

- ①李泽厚：《美学三书》，安徽文艺出版社1999年版，第548页。
- ②周宪：《换种方式说“艺术的边界”》，《北京大学学报》（哲学社会科学版）2016年第6期。
- ③Morris Weitz, “The Role of Theory in Aesthetics”, *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, 1956, 15(1), p.30.
- ④Martin Kusch, “Rule Skepticism: Searle’s Criticism of Kripke’s Wittgenstein”, *Philosophy*, 2007.
- ⑤Berys Gaut, “The Cluster Account of Art Defended”, *British Journal of Aesthetics*, 2005, 3, pp.273-288.
- ⑥赵毅衡：《意义的意义之意义》，《学习与探索》2015年第2期。
- ⑦Arthur Danto, “The Artworld”, *Journal of Philosophy*, 1964, no.19, pp.571-584.
- ⑧George Dickie, “What Is Art? An Institutional Analysis”, in (ed) Kennick, *Art & Philosophy*, New York: St Martin’s, 1964, pp.82-94.
- ⑨George Dickie, “Defining Art”, *American Philosophical Quarterly*, 1969, 6, pp.118-131.
- ⑩George Dickie, *Art and Value*, Oxford: Blackwell, 2001, p.45.
- ⑪⑫⑬诺埃尔·卡罗尔“导论”，见[美]诺埃尔·卡罗尔编《今日艺术理论》，殷曼婷、郑从容译，南京大学出版社2010年版，第10页，第10页，第9页。
- ⑭Jerrold Levinson, “Defining Art Historically”, *British Journal of Aesthetics*, 1979, 19, pp.232-250.
- ⑮Robert Stecker, “Defining ‘Art’: The Functionalism/Proceduralism Controversy”, *Southern Journal of Philosophy*, 1992, vol.30, issue 4, pp.141-152.
- ⑯Larry Shiner, “Western and Non-Western Concepts of Art”, in (eds) Alex Neil & Aaron Ridley, *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*, London & New York: Routledge, 2008, pp. 85-98.
- ⑰[英]克里斯托夫·霍洛克斯：《鲍德里亚与千禧年》，王文华译，北京大学出版社2005年版，第136-137页。
- ⑱宗争：《符号现象学何以可能》，《符号与传媒》第15辑。
- ⑲[法]梅洛-庞蒂：《知觉现象学》，姜志辉译，商务印书馆2001年版，第571页。
- ⑳[法]雅克·德里达：《声音与现象：胡塞尔现象学中的符号问题导论》，杜小真译，商务印书馆1999年版，第20页。
- ㉑文一茗：《“意义世界”初探：评述赵毅衡的哲学符号学》，《符号与传媒》第14辑。
- ㉒Stephen Davies, “First Art and Art’s Definition” *Southern Journal of Philosophy*, 1997, Issue 1, pp.19-34.
- ㉓Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, New York: Knopf, 1990, p.172.
- ㉔王祖哲：《概念分析：快感、美、美感、审美与艺术》，《济南大学学报》2011年第4期。
- ㉕[古希腊]柏拉图：《理想国》第三卷，吴献书译，商务印书馆1957年版，第56页。
- ㉖①I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London: Routledge, 2001, p.267.p.269.
- ㉗[美]M. H. 艾布拉姆斯：《批评理论的类型与取向》，见M. H. 艾布拉姆斯《以文行事》，赵毅衡、周劲松译，南京大学出版社2010年版，第10-16页。
- ㉘[美]杜卡斯：《艺术哲学新论》，王珂平译，光明日报出版社1988年版，第12页-14页。
- ㉙[美]纳尔逊·古德曼：《艺术的语言：通往符号理论的道路》，彭峰译，北京大学出版社2013年版，第40页。
- ㉚Morton Dauwen Zabel (ed) *Literary Opinion in America*, New York: Harper and Brothers, 1951, p.641.
- ㉛T.S. Eliot, “Tradition and Individual Talent”, *Selected Essays*, London: Faber and Faber, 1932, p.8.
- ㉜Roger Eliot Fry, *Vision and Design*, New York: Dover Publications, 1998, p.294.
- ㉝蒋诗萍：《品牌视觉识别的符号要素与指称关系》，《符号与传媒》第13辑。
- ㉞转引自Winfred Noth, *Handbook of Semiotics*, Bloomington: Indiana Univ Press, 1990, p.424.
- ㉟①[英]克莱夫·贝尔：《艺术》，薛华译，江苏教育出版社2004年版，第4页，第39页。
- ㊱[美]克利福德·格尔茨：《文化的解释》，译林出版社1999年版，第4页。
- ㊲[Malcolm Budd, “The Acquaintance Principle”, *The British Journal of Aesthetics*, October 2003, pp.356-392.
- ㊳Roman Jakobson, “The Dominant”, in Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska (eds), *Readings in Russian Poetics*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1987, pp.82-87.
- ㊴①②③钱锺书：《管锥编》第一卷，《毛诗正义》，北京三联书店2007年版，第166页，第168页，第167页，第167页。
- ㊵T.S. Eliot, *Selected Essays 1917-1935*, London: Faber & Baber, 1932, p.125.
- ㊶John Crowe Ransom, “Criticism as Pure Speculation”, (ed) Morton D Zabel: *Literary Opinions in America*, New York: Harper, 1951, p.194.
- ㊷司空图“与极浦书”，于民、孙海通编：《中国古典美学举要》，安徽教育出版社2000年版，第481-482页。
- ㊸[美]苏珊·朗格：《情感与形式》，中国社会科学出版社1986年版，第58页。
- ㊹①[美]苏珊·朗格：《艺术问题》，中国社会科学出版社

1983年版,第66页,第66页。

⑩[德]席勒:《论崇高》,载《席勒美学文集》,张玉能译,人民出版社2011年版,第54页。

⑪朗吉弩斯“论崇高”见《缪灵珠美学译文集》第一卷,章安琪编订,中国人民大学出版社1987年版,第34页、第37页。

⑫Edmund Burke, A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of Sublime and Beautiful, London: Routledge, 2005.

⑬[德]康德:《判断力批判》,宗白华译,商务印书馆1996年版,第84页。

⑭张玉能:《席勒的崇高论:崇高与美》,《甘肃社会科学》2014年5期。

⑮[德]黑格尔《美学》(第二卷),朱光潜译,商务印书馆1997年版,第91页。

⑯[德]亚瑟·叔本华,《作为意志和表象的世界》第一卷,刘大悲译,哈尔滨出版社2015年版,第121页。

⑰[法]让-弗朗索瓦·利奥塔:《非人》,商务印书馆2000年版,第103-105页。

⑱[法]让-弗朗索瓦·利奥塔:《后现代与公正游戏》,谈瀛洲译,上海人民出版社1997年版,第135页。

⑲[法]让-弗朗索瓦·利奥塔:《呈现无法显示的东西:崇

高》,载利奥塔等:《后现代主义》社会科学文献出版社1999年版,第23页。

⑳[德]沃尔夫冈·伊瑟尔:《虚构与想象:文学人类学疆界》,吉林人民出版社2003年版,第12页。

㉑[德]卡尔·马克思:《1844年经济学哲学手稿》,载《马克思恩格斯全集》第42卷,人民出版社2002年版,第92页。

㉒[德]尼采:《悲剧的诞生》,北京三联书店1980年版,第71页。

㉓[德]马丁·海德格尔:《诗、语言、思》,黄河文艺出版社1989年版,第65页,第61页。

㉔Kieran Cashell, Aftershock: The Ethics of Contemporary Transgressive Art, London: Taurus, 2009, p.4.

㉕参看赵毅衡《哲学符号学》第5章第3节,“解释社群观念重估”,四川大学出版社2017年版,第249页。

(作者单位:四川大学文学与新闻学院、四川大学符号学-传媒学研究所。本文为国家社科重大项目“当今中国文化现状与发展的符号学研究”成果之一,项目编号:13&ZD123)

责任编辑:刘小波