
抽象艺术与当代设计符号美学

陆正兰

摘要: 为何当代设计爱用“抽象艺术”方式? 为何难以接受抽象艺术的大众乐意却喜爱这种风格的设计作品? 其中有时代趣味历史演变的原因, 也有工业大规模生产的技术原因, 但至今很少有学者从设计美学理论上加以说明。这是设计实践提出的问题, 更是理解当代公共艺术设计、工艺设计、文化创意设计, 甚至产品设计等各种设计美学的关键问题。本文从“设计与器物意义合一”的符号美学出发, 分析当代设计艺术中的部分三联滑动, 以及构成的当代设计艺术“三性共存”的美学效果, 试图提出一种原理性的解释。

关键词: 抽象风格, 当代设计, 符号美学, 三性共存

Abstract Art and Contemporary Design from the Perspective of Semiotic Aesthetics

Lu Zhenglan

Abstract: Why does contemporary design prefer an “abstract art” style? Why are people who have difficulty accepting the abstract style in art willing to accept works of design in this style? These questions raised by design practice are important for understanding various design aesthetics, such as contemporary public art design, process design, cultural and creative design and even commodity design. Possible answers have been found in the historical evolution of interests and the technical factors of large-scale industrial production. However, few scholars have answered these questions from the perspective of semiotic aesthetics. Based on the semiotic aesthetic principle of “the unity of design and utensil meaning”, this paper determines a preliminary explanation by analysing the partial triple sliding between the use of objects, the practical meaning and the aesthetic semiotic meaning in contemporary design, and the aesthetic effect of the “coexistence of three natures” in contemporary art.

Keywords: abstract art, contemporary design, semiotic aesthetics, coexistence of three natures

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202302003

一、问题的提出

当代文化有一个奇特现象, 从平面设计、工艺美术设计产品、产品设计、公共艺术设计, 甚至建筑设计在内的各种艺术设计都经常使用抽象艺术形式。抽象艺术流派多为艺术理论工作者与艺术史家关注的领域, 难以得到大众理解, 普通人敬而远之, 常视之为先锋艺术家的哗众取宠、故弄玄虚。但抽象风格在设计中, 却广泛受到大众欢迎。我们眼光所及的各种设计, 包括建筑、汽车, 公共空间, 书籍、音乐专辑装帧, 电影片头, 甚至家具、家居装饰、时装等私人物件设计等等, 抽象艺术风格运用极为广泛。在当代产品设计中尤为明显, 普通

大众买车或买房时，经常会选择抽象艺术的外形，当然也会有一些人（尤其是比较习惯传统设计的人众）选择怀旧装饰风格：雕梁画栋的装修，龙凤刺绣的衣料，但就大多数城市居民而言，以几何图形为主导的，极简主义的现代风格较占上风。如果说这是艺术家把“现代趣味”强加于大众，那它就绝不会达到如此普遍的程度，因为每件产品，每种设计都需要使用者要真金白银掏钱购买，大众不会任意受人摆布赶时髦。

这个现象同样在学界存在，在设计艺术学院的课堂教学实践很自然，但对此进行深入理论探究的极少。既然此问题关系到社会文化生活的每日实践，关系到各种艺术设计，甚至关系到产品设计艺术等消费经济，它应当是一个重要的设计理论问题，值得探讨。当代设计为何爱用抽象艺术风格？为何难以接受抽象艺术的大众乐意却喜爱这种风格的设计产品？在设计中，抽象艺术应当有其内在的符号美学功能，本文就试图从符号美学角度回答这个悖论。

二、抽象艺术与现代设计发展

与所谓“纯艺术”相比，设计与人类生活关系密切更为密切：设计是一种居间活动，在艺术活动与生产活动之间，技术与人文之间架起桥梁。任何文明的艺术史，几乎都是从产品设计开始。在希腊语中，“技艺”（techno）与“艺术”（artes）几乎是同义词。artes 也包括需要体力工作的剪裁、器皿制造、建筑等，被称为“俗艺”（artes vulgaris）。中世纪加上了医药、造船等，称为“器械艺术”，亦称为“工具性艺术”，这些“器械艺术”（器皿、衣着或居所装饰、建筑等）可能被用于宗教或权力仪式，仪式的器皿必须超常装饰以显示其神圣或隆重。

现代之前人类历史几千年，工艺美术基本是艺术的正宗，直到今天，西语中，art 一词一直有强烈的“人工”含意，类似汉语的“艺”字，指的是人工农耕技巧。“纯艺术”反而是艺术的异类，要到 1746 年，夏尔·巴托（Charles Batteux）才明确音乐、诗歌、绘画、戏剧和舞蹈五种“美的艺术”（Beaus-Arts），此时纯艺术才作为一个概念才正式出现。绘画、音乐等艺术，长期是宫廷或贵族“高贵仪礼”生活的标记，由国王贵族赞助，逐渐获得了似乎独立于金钱之上的地位，到现代靠艺术经济，卖画为生，才成为独立的，不依附于社会的，被单独欣赏的艺术体裁。时至“泛艺术化”的今日社会，产品经济渐渐靠拢艺术，此种发展并不出人意外，而是历史的曲线回归。

当代设计为什么喜欢与抽象艺术联姻？我们首先必须回答什么是“抽象艺术”（abstract art）？顾名思义，抽象艺术的反面是“具象艺术”（imagery art）。有人认为抽象艺术就是“非再现艺术”（non-representational art），这种说法把符号的再现看得过于狭窄：艺术再现的对

象不一定是具体物，有可能是概念、幻想、甚至艺术文本自身（赵毅衡，2019，pp. 77-85）。一旦指称对象非具体物时，再现本身就变得抽象。这种“非实在再现”并不难理解，音乐很少再现自然物（鸟声、风声等），而是再现一种情怀，甚至再现曲调自身。早在十九世纪，佩特（Walter Pater）（1980，pp. 104-105）就明确指出“所有的艺术都追求音乐的效果”。实际上是说，所有的艺术都多少跳越指称，淡化对对象的直接模仿，只不过音乐的“抽象”最明显。

现代与后现代的艺术，不一定是“非具象”：立体主义，野兽主义，达达-超现实主义，未来主义，许多现代艺术流派作品都多少具象，只不过其“象”往往非常扭曲，以至于说象非象。贡布里希数次引用马蒂斯的一则轶事：一位妇人在看马蒂斯一幅肖像画后对他说：这个女人手臂太长。马蒂斯回答说：“夫人，你弄错了。这不是女人，这是一幅画。”马蒂斯的作品还是具象的，因此“女人”是此画的指称对象，只不过此画的主导再现是艺术文本本身。毕加索的《阿维农少女》类似，对象也是次要因素，身体的切面化才是其主导意义方式。实际上所有艺术再现都多多少少与对象保持距离，各种体裁各种风格流派程度不同，都或近或远地推开对象，甚至可以推到无法看出对象的远距。哪怕有对象，也只是一个借口。孙金燕的（2020，pp. 32-45）文章题目为“无法与无需抵达之象”，生动地说明了这一点。

真正的抽象艺术则全剥离具象，基本上只剩与对象几乎完全无像似关系的点线面与色块。因此它往往与概念艺术（Concept Art），“极简主义”（Minimalism）等联系在一起。抽象作为艺术概念，最早可能出于威廉·沃林格尔（Wilhelm Worringer，1881-1965）的《抽象与移情》（*Abstraktion und Einfühlung*，1907）一书。沃林格尔认为南欧的“地中海风格”倾向于从自然世界求得艺术性，谓之“移情”（*empathy*），而中欧北欧艺术家有一种从客观世界“抽离的趋势”，他们不愿在描绘变化无常的外界现象中取得安宁。此书被认为是德国表现主义的宣言，但是表现主义作品大多数依然具象，只有到美国二十世纪的“抽象表现主义”美术，才从名称上就反对具象。

实际上，抽象艺术潮流可能是与现代工艺美术同时产生的，抽象艺术的几位创始人，都是现代设计的参与者，恐非偶然。或许正是设计艺术，而不一定是“北欧气质”，促使设计采取抽象风格。此种风格的兴起，表面看起来，与现代城市景观与工艺技术之线条化，高效化有关，它们迫使艺术家眼光离开大自然的繁复。

抽象艺术的实践，在 1910 年左右几乎同时产生于西欧与东欧。荷兰“风格派”（*Stijl*）画家蒙德里安（*Piet Mondrian*）的抽象，寻找世界的“理性控制的结构”，几何图形方格色块来源于他的“造型数学”，蒙德里安式的抽象往往被称为“冷抽象”。而苏联的“呼捷马斯”

设计学院，是 20 世纪初年俄国兴起的“构成主义”（Constructivism）大本营，其主将俄国艺术家康定斯基（Vassily Kandinsky）直接受到沃林格尔理论的影响。这一派还包括构造主义雕塑家塔特林（Vladimir Tatlin），以及“至上主义”（Suprematism）画家马列维奇（K. C. Malevich）等。康定斯基认为，现代工业的机械运动，已经把世界分解为速度与力量，因此艺术作品也应当降解为形状、线条、色彩、块面。这一派的抽象风格，被称为“热抽象”。其中，马列维奇（Kasimir Malevich）（2019, p. 84）的著作《无物象的世界》（1930）无疑是对抽象概念相当精确的总结，其中说：“导致飞机产生的原因在于对速度、飞翔的知觉，正是这种知觉在不断找寻一种能够达到目的的构造，一种形状。”构成主义是未来主义的延伸，这批艺术家对现代科技的热情，与社会革命乐观热烈关系态度，显然在呼应俄国革命的浪潮。

这几位抽象艺术的开拓者，不仅是画家雕塑家，而且直接参加到工艺设计中来。马列维奇本人受业于“莫斯科雕刻建筑学院”；塔特林的最著名作品不是雕塑，而是建筑设计，他的名作《第三国际纪念碑》是数学曲线的倾斜螺旋，如果建成，早就是莫斯科的现代性地标。但是真正把抽象艺术与现代设计艺术结合在一起的，是德国设计学校包豪斯（Bauhaus），该设计学校成为抽象风格设计的发源地。

关于包豪斯的历史以及其成果，艺术史讨论已经很多，包豪斯既是现代设计史的开拓者，也是抽象艺术与设计结合的源头。第一届校长格罗皮乌斯（Walter Gropius）聘用许多抽象艺术家任教，包括康定斯基与克利（Paul Klee）等多人。此举引发不少争议，但格罗皮乌斯断然要求包豪斯的教学“必须避免堕入实用主义”。包豪斯设计家布罗伊尔（Marcel Breuer）与 1925 年设计的第一把钢管椅，命名为“华西里椅”（Vassily Chair），以他的美术老师康定斯基命名，可见这一学派中艺术与设计交织之密切。其设计风格在一百年后的今日依然可以见到，可见其魅力深入人心。

在包豪斯，艺术家势力之大，甚至“干预校政”。包豪斯第三任校长米斯·范德罗（Mies van der Rohe）曾经在 1932 年要求限制包豪斯的艺术课程，康定斯基反对，认为现代艺术为艺术设计提供的“不是壳，而是仁”，（拉塞尔，2003, p. 205）意思是艺术不是给设计做附加物，艺术即设计的真核。在包豪斯之前，美术与技术的互相靠拢已经成为趋势，例如法国的“新艺术”（Art Nouveau）运动，德国的“青春风暴”（Jugend），比利时的“地铁风格”（Metro），英国的“格拉斯哥学派”（Glasgow School），维也纳的“分离派”（Wiener Sezession），以及前面提到过的荷兰“风格派”等。只不过这些派别大多依然是纯艺术派别，没有像包豪斯那样以设计艺术为中心。

包豪斯的创建者格罗皮乌斯提出“功能第一，形式第二”，此口号是为了把旧的形式降

为次席：十九世纪残留的仿古装饰，例如钢铁制件上加花纹，建筑尖顶加金饰，女性衣帽的蕾丝花边等。提倡“功能第一”，实际上是为现代形式开路，因为旧式装饰是外加的，现代艺术形式与技术功能容易合一。格罗皮乌斯本人在 1911 年设计了法古斯鞋楦工厂（Fagus Factory），历史上首次使用大玻璃幕墙。这是现代-后现代建筑大量使用玻璃幕墙沟通内外空间的开始，即便过了一个多世纪，此设计依然保持着现代形式美感。

设计与抽象艺术的融合，这个现象当然有人注意到过。茅盾（1958，p. 56）五十年代的批评著作《夜读偶记》，高度肯定苏联日丹诺夫式社会主义现实主义，尖锐地否定和批判资产阶级的现代主义，但是他承认现代主义艺术用在建筑设计上很有特色。“我们不应当否认，现代派的造型艺术在实用美术上……也起了些积极作用，例如家具的设计，室内装饰，乃至在建筑上，我们吸收了现代派的造型艺术构图上的特点，看起来还不是太不协调，而且还有点朴素、奔放的美感。”

茅盾的观察很敏锐，在五十年代中期也算很大胆，只是他没有能探讨其中原因。

三、当代设计的意义特征

那么，为什么当代设计需要抽象艺术？再进一步追问：为何大众难以接受抽象艺术，却乐意却愿意接受这种风格的设计？这个问题的关键是：大众观者需要文本有“单一意义”，却不希望文本“无意义”。艺术学家弗雷德（2013，p. 145）的回答很有意思：“恰恰是在设计领域，而不是与功利无关的纯艺术领域，纯粹美最鲜明地成为现代品质的基本内涵。”为什么抽象是现代艺术的“纯粹美”呢？他的解释是因为抽象艺术“是一种零符号的美，或者说是一种冷感的趋于意义零度的美”。（2013，p. 144）从符号美学看，他的这个解释很有道理，奥格登-瑞恰慈提出的文本的“单一意义”原则，是这种现象的符号美学推手。正因为抽象艺术“意义趋于零度”，才适合文本的意义归于“单一”。

现代设计艺术的主要工作，不再是让社会上层活动的日常用品“仪式化”，而是受经济驱使，把日常大众用品，即机械化工业大规模生产的产品“宜人化”。在十八-十九世纪工业化起步时代，机械生产品本身只顾使用功能，形象粗陋可以说是当时工业产品的共同特点。那个时代的娇子是“有产阶级”，即市民（布尔乔亚，常译为“资产阶级”），他们被认为是作风粗野，趣味俗劣的暴发户。1851 年，世界上第一次工业博览会，伦敦“水晶宫”（Crystal Palace）展览，工业产品功能丰富但形态粗劣，直接引发了唯美主义的“拉斐尔前派”的反抗，这一派的理论家罗斯金，推出名著《建筑的七盏明灯》、《威尼斯的石头》，转而赞美的是中世纪教堂石匠手工艺之美。

对资本主义工业化毁灭艺术之厌恶，促成了十九世纪风起云涌的社会主义浪潮中非常独特的一支，即以威廉·莫里斯为代表的“艺术社会主义”。他对资本主义生产丑陋的指责，敏感地触摸到了工艺设计艺术变化的脉络，他的设计理年与社会改造活动结合，点出了设计艺术的社会向度。从莫里斯开始，现代设计思想倾向经常是“左倾”的：靠拢革命，靠拢大众。德国设计家格罗皮乌斯于1907年时代变革气氛中创办设计学院包豪斯(Bauhaus School)。1923年包豪斯第二任校长迈尔(Hans Meyer)是马克思主义者，带领全体人员到莫斯科参观苏联构成主义展览会，他明确提出设计应当“为大多数人服务”。它们的作品也是如此：1926年包豪斯第三任校长密斯范德罗为德国共产主义领袖李卜克内西设计的纪念碑；构成主义雕塑家塔特林设计的《第三国际纪念碑》，当代巴西著名的建筑设计师尼迈耶(Oskar Nimeyer)设计的法国共产党总部，均以飞跃的曲线为设计主旋律。

抽象的现代设计，也一反现代前装饰的贵族风，自诩亲民姿态。以现代主义艺术保护者自居的MoMA(现代艺术博物馆)，在1932年成立后不久就设立“建筑与设计部”，隔几年就要举行一次设计艺术展出。成为当代设计转向里程碑的1945年的MoMA展览“近五十年现代室内装饰”，策展人考夫曼(Edgar Kaufmann)，他认为装饰现代化运动史继承莫里斯自一百年前推出的社会批判艺术运动。1948年他甚至策划了一个《10美元以下有用物品展》，有意靠拢大众。

悖论的是，抽象艺术本身，是所谓“现代派艺术”中最小众的一端。早在二十世纪二十年代，艺术学家奥尔特加(Ortega y Gasset)(1970, p. 661)就宣称，现代派艺术的典型特征是把大众分成两类：一类懂这种艺术，一类不懂。他声称这是“正常”的，因为艺术“不是面向一切人，而是面向有特殊天赋的少数人”。作曲家勋伯格(2011, p. 84)毫不讳言地指出：“如果他是艺术，它就不为大众；如果它为大众，他就不是艺术”。全面批判资本主义的左翼批评家阿多诺，也是现代派艺术的辩护士，他赞美现代艺术之反大众，认为为了反抗资本主义，现代艺术就是应当“与现实拉开距离，形成对这个应该被否定的世界之否定”，因为艺术的“唯一的道路就是拒绝交流，拒绝被大众接受”(转引自周宪编，2004, pp. 83-84)。阿多诺坚持认为，在资本主义文化中，传统的调性音乐，尤其是产品化的大众音乐，用堕落的产品拜物教欺骗大众，实为社会规范的价值秩序。只有以勋伯格为代表的，大众很难听懂的无调性音乐，才用“异在性”表现资本主义社会的伦理冲突和心灵苦难，只有不协调的现代艺术才拥有思想品格(杨小滨，1995, p. 45)。这恐怕是对抽象艺术“革命性”的最明确的辩护词。

抽象表现主义的主要理论辩护士格林伯格(Clement Greenberg)(1961, p. 4)提出，(在

十九世纪中期)“现代艺术的先锋主义,与科学社会主义同时产生,绝不是偶然的”(他指的是马克思主义与印象主义几乎同时出现),因此抽象表现主义的艺术,“就是未来社会主义革命胜利后的艺术。”这个见解极其大胆,富于挑战,不过他提出的此说法,至今被当做艺术史的乌托邦时后瞻,没有人看到其实背后有符号美学意义上的文化逻辑。

前面提到的,沿莫里斯的思想发展下来的现代设计是左倾的,至少其想法是亲近大众的,而抽象艺术“蔑视俗众”,这二者在文化政治立场上无法调和,迎头对抗,如何能结合合成一体呢?至今这个问题依然是艺术学的难题。我们可以举当今时代影响比较大的两个理论,即“日常美学”与“环境美学”为例,这些论者就反对抽象艺术,虽然在某种意义上,他们也都是莫里斯批判美学思路的继承者。

美国罗德设计学院教授斋藤百合子(Yuriko Saito)的名著《日常美学》(Everyday Aesthetics)反对十八世纪以来(也就是康德以来)现代艺术的精英主义,反对“审美无利害”这个艺术的标准,她就认为包装、烹饪之类的日常生活艺术,即广义的设计艺术,才是真正“尊重他人”的艺术(Yuriko, 2007, p. 12)。应当说,斋藤百合子的观点难以自圆其说。并不是任何物,或任何人造物都是艺术,也并不是任何人造物上的精心装饰都是艺术。博物馆里的古剑装饰再精美,只有当观者忽视它作为杀人利器,忘记曾经有过或即将来到的杀戮,或是考虑到它作为古董不再用作武器也不再作为权力象征时,才能看到它的艺术;一枚奖章,只有当我们不去思考它的含金成色时,不去关心它纪念的政治行动时,才能注意到它的花纹。艺术必然是超脱庸常日用需要的,体现在有用物中的无用层次。斋藤百合子说的“日常生活艺术”,就是本文所说的“三性合一”部分艺术。

与斋藤百合子观点类似的另一个学派,是1966年由英国艺术学家罗纳德·赫伯恩(Ronald Hepburn)(1984, p. 9)首先提出的所谓“环境美学”(Environmental Aesthetics),而真正推动“环境美学”运动的,是《当代美学》刊物的创办者,著名美学家阿诺德·伯林特(Arnold Berleant)。伯林特在理论上受到著名符号学艺术理论家纳尔逊·古德曼(Nelson Goodman)的“世界建构”(world-making)理论的启发,于20世纪七十年代提出“审美域”(aesthetic field)理论(Berleant, 1970, p. 49),20世纪九十年代初他出版《艺术与介入》(Berleant, 1991)进一步明确提出“参与式美学”。他认为:“环境中审美参与的核心是感知的持续在场”。他的分析实例是现代城市:现代化工业化对城市进行了“美学破坏”,造成审美剥夺(aesthetic deprivation)。而城市景观一旦被破坏(例如资本主义制造的贫民窟与城市污染),就是整个“审美域”的整体破坏(柏林特, 2010, pp. 5-11)。

这就与本文的讨论有关:城市景观的确是设计艺术的最大规模检验场所,也是关于设计

艺术以及各种学问的最重要考验，这也是关于伯林特“环境美学”的最大用武之地。城市环境证明他的名言：艺术是普遍的“经验感知”，因为“人与（经验）场所是相互渗透并连续的”，取消了康德理论强调的“审美距离”。因此，城市建筑等现代设计艺术，是为大众创造可以参与“审美环境”。

这一系列艺术理论家强调了当代艺术实践，尤其是设计艺术，对纯艺术为主要分析对象的美学理论的挑战，值得我们思考。设计艺术是否已经把器物完全变成了艺术呢？艺术与物是否完全合成一体了呢？如果真是“物-艺术”不可分，那么关于“泛艺术化”的讨论就不得不一元化：强调其有害，则泛艺术化一无是处；论证其有益，则“泛艺术化”让使当代世界美奂美仑。

对此难题，可能建筑美学家詹克斯（Charles Jenks）的“双重编码”（double coding）理论可以说是一解。詹克斯（1986, p. 296）认为在后现代，各种设计的产品，都具有杂糅性，而非纯粹单一。现代主义理论上的“明显合一”让位给后现代主义的各取所需。精英上层，与凡俗大众，各见到自己的所需与所喜，既让专业人士满意，又让广大公众高兴。这个说法，应当说有说服力。仔细观察后现代的社会文化现实，可以看到：现代抽象艺术与设计在结合，设计艺术与大众趣味结合。在“纯艺术”层面上似乎极端“脱离大众”的抽象艺术，通过设计艺术，深深地楔入当代生活，形成一个让人深思的三者结合，成为当代社会文化“泛艺术化”的基础。

但无论是历史意识，还是生产技术条件，都不足以解释，为什么偏偏是抽象艺术与现代设计结合？从符号美学，即意义发生的角度审视，或许能得出一个可供进一步思考的路径。

四、现代设计需要的艺术性从哪里来？

设计艺术与纯艺术不同的地方，在于纯艺术文本不包含可使用的部分。人工制造物，目的本是为了使用。制造必须要有工艺技术，技术是实用主导的，但一旦有可能，人工制品上就会有超越制造技术需要的艺术添加。在现有出图最早的陶器上，我们就看到“多余无用”的添加物，包括纹饰、插图、雕花等。在比较“神圣”的器皿上，添加物越多：象征王权的盔甲布满雕饰，比士兵用盔繁复得多。它们在当时不是纯艺术，而是有明显实际意义（地位、等级、指挥权）的符号。今日的考古学家依然用此纹饰考察权力关系，而其余人今天把它们看作艺术，是因为一般人对披甲者的权力地位已经不感兴趣。一旦武器不能用来杀人，一旦纹饰也不表明实际意义，那么在“物-符号-艺术”三联滑动中，这些物件就借助“无目的”获得了艺术性。

使用物上可以叠加艺术性，这点容易理解。困难的是回答这两者究竟是什么关系？符号文本并不是符号的随意堆集，而是一种组合原则控制下的有机集群。一个文本，必须满足前文讨论过的“单一原则”意义要求：即一些符号元素被组织进一个组合中，而且此符号组合能被接收者理解为具有合一的时间和意义向度（赵毅衡，2015，p. 43）。

物件，与其设计艺术，是否已经成为一个具有合一意义的文本，要看语境的变化。一件贵族使用的瓷器花瓶，可能画上了历史故事，此图与此器物的使用功能无关，只不过落在同一物载体之上。古人实际使用时，艺术方面暂时被忽视，或相反只看瓷器精致，图画只视为装饰；一旦放到当今的考古考察中，此器物提供许多实际意义，说明当时的制瓷工艺精美普遍。而一旦出现在艺术拍卖公司中，此器物使用功能被忽视，实用功能（贵族身份）凸显，卖价因器物的实际意义而增高；一旦在美术馆中展出，用工艺美术史眼光考察，艺术功能（瓷画之精美）就开始占主导。此物件既然构成一个符号文本，它的文本“合一意义”实际上在随解释而不断变换。

但意义在解释中的即时优先原则，并不能让我们完全忽视其他意义：瓷器与其配图，一旦合在在一起，会有“般配”的要求出现。这尊贵族加花瓶，一旦被（考古资料，收藏史资料）证明的确来自某王侯家，装饰的画意义，就会突出当时富贵人家的“家教”问题。一盒包装精美的月饼，在食用月饼时，与包装无关；在作为礼物送人时，包装与月饼的质量同时起作用；在商场展销时，外观却起主要作用。但再出色的艺术化包装，无法改进月饼的滋味，味道过差，令人吐槽；反过来，月饼再好，无法改进装帧艺术。而月饼声誉极佳后，市场就会反馈给制造商，提醒下季值得高价升级包装。

赵毅衡提出，“使用物-实用符号-艺术符号”的三联滑动过程，在许多情况下只是“局部滑动”，最终生成兼有“物使用性-实际符号意义-艺术符号意义”的“三性共存”之物，也就是说，它可以部分继续为使用物，部分变成实际性表意符号，部分变成艺术符号（赵毅衡，2022，p. 81-87）。三种成分同时存在，才给了设计艺术的无所不在的空间，设计才成了某种程度的“泛艺术设计”。这就是所谓“三性共存”，文本三层意义可能互补共存，合成文本意义。当然，在皇家夜壶例子中，因为历史间隔，三性已经无法共存，正如在杜尚的小便池上无法共存。但是在当今高级宾馆设计精美的厕具上，三性可以共存：可以使用、可以炫耀、可以欣赏。三性共存是物-符号文本的相当普遍的意义不变现象，也就是解释设计风格难题的理论根据。

五、抽象艺术与产品设计的“合一编码”

如此来看，当今设计之所以常常采用抽象艺术风格，形式原因明显：抽象艺术的“几何图形”方式，简练、流畅，比较容易适合各种器皿的需要，在产品的“三性合一”文本中，容易与产品本身结合。

艺术文本是有意义的，这是符号美学的出发点。可讨论的是一件物与设计，究竟如何合成一个文本？在设计艺术主要为了装饰时，例如中世纪陶瓷花瓶（或今日的“仿古”陶瓷），瓷器上的绘画是单独的故事：或是《八仙过海》，《刘海戏金蟾》，富贵人家则用（例如“岳母刺字”或“三娘教子”或“目连救母”）。民国初年生产的茶壶，甚至绘着大总统袁世凯与副总统黎元洪的肖像。此时花瓶的意义解释就会裂解，有人欣赏瓷器的精美，有人看到画面的训诫，实际上这是两个文本分别解释。

哪怕加上的不是故事场面，装饰也可能有独立意义，现代之前，富人家“八仙桌”边上的喜庆回纹，“太师椅”背上的“游龙戏凤”，茶具盖纽上的福蟾，都体现了器物的社会身份。此时我们见到的是主导意义的游移。这种一物多义的情况，几乎出现于各种艺术体裁，一本歌词集《诗经》编者孔子的编选标准就是“兴观群怨加多识”。现代诗歌批评所津津乐道的认识、教育、审美三大作用，也就是把纯艺术文本都看成三性共存。花瓶之类非纯艺术品，带上的各种教诲图画，可以是富贵人家使用于家教，更可能是富贵人家自诩有家教传统。

此时器物与其装饰能否作为合一意义的文本，就发生了游移：我们解释器皿的意义时，装饰可能结合进来讨论（例如探究其仪式功能或当时的社会习俗），也可能只起参考作用（例如从画工的笔触考究烧制工艺）。器物作为物使用性的载体，指向一个偏向工艺的意义（例如从烧窑技术考察其历史年代），其装饰可能指向另一个意义（例如文化风格意义等）。也可能各有其意义。可以说装饰艺术与器物载体意义分离，当一者为主导意义时，另一者只是背景。在某些语境中，甚至可以说这是两个不同文本。因此，解释时（例如家长教育儿子时）两个文本之一可以暂时悬搁，但有时（例如考古推测墓主的社会地位）这两者结合得很紧。

这里讨论的是当代设计，当代是个物质“丰裕时代”，一个物-文本多意义，经常没有必要，例如没有诗人会把他的作品写成“鸟兽虫鱼”的博物志。上文提到的包豪斯“华西里椅”为例：其几何图形式的框架设计，是抽象风格的设计艺术，一旦摆脱了具象，其意义方式，就几乎全部跳过了对象指称，也就是说，除了一把椅子及其形式，人们难以认出具体的指称对象。指称明确的设计有时也会出现，只是容易弄巧成拙，例如沈阳“方圆大楼”，燕郊“福禄寿大楼”，四川宜宾“五粮液大楼”等，月饼盒上有金碧辉煌的嫦娥飞月画像，也往往被视为土豪的选择。现当代各种设计，无论是车辆、工具、装修、钢琴、舞台，都力求流

线型简略，不仅不会回到十九世纪的画栋雕梁，也不会回到世纪初的富丽堂皇。

“自身再现”的自反性，在意义理论中也经常称为“自我指称”(self-reference)(Bartlett & Suber, 1987, p.56), 在艺术学中,“自身再现”一词比“自我指称”清楚,“指称”或“指涉”是符号的逻辑过程,而“再现”着重于符号的表意过程。“指称”是逻辑的,到对象为止;而“再现”则是一个意义认知过程,到解释才暂停。对于当代艺术的跳越对象,法兰克福学派的阿多诺和马尔库塞提出比较透彻的理解。勋伯格的“无调性音乐”相当于音乐中的抽象主义,阿多诺为提出这种音乐是在表达一种“异在性”,“异在”就是“非此世的”,“非人间的”(杨小滨, 1995, p. 45)。“自身再现”让艺术文本在多少跳越对象之后,朝更丰富的解释项开放。

艺术表意的特点,就是同时有外在与自身两个“再现”对象:当外指对象趋向虚化,自身形式作为对象趋向增强。抽象艺术定义上就是虚化再现的指称对象,它的再现对象就主要是艺术文本本身。雅柯布森指出:一个符号文本同时包含多种因素,符号文本不是中性的,平衡的,而是在这些因素中有所侧重,一旦到让某种因素成为文本的“主导”,文本的某种品质就凸显出来。“主导成分是核心成分,它支配、决定和变更其余成分”(雅各布森, 2004, p. 8)。当文本让其中的一个因素成为主导时,文本就会召唤相应的解释。诗性,把解释者的注意力引向再现文本本身:再现本身成为主导。此时再现文本并非没有其他功能与意义,文本再现自身占据了意义的主导地位。

符号学家诺特(Winfred Nöth)提出:“自身再现”其对立面,是科学/日常符号文本的“对象再现”(object-representation)(Johansen, 2022, pp. 174-288);这些作品唯一清楚的指称,往往落到标题之上,许多艺术家甚至逃避标题,命名作品为“无题”、“非物”,或仿照音乐写成“作品X号”。艺术品既无主题,又无标题(或标题有意避免说清对象,甚至作反讽),就只能认为它们再现的是作品自身。

回到产品艺术设计的讨论上来,艺术的自身再现,使产品的意义行为变得专一,泛艺术化使构成社会文化的总意义流量大幅度提高,这就是为什么“泛艺术化”对当今社会文化的发展非常重要。此种“三性共存”在我们生活中每时每刻都在发生。最简单最便宜的一次性纸杯,一般是没有装饰的,如果加了三条色环,让人眼睛一亮。色环除了图案本身的“自身再现”之外,此种设计艺术没有复杂意义,但是这三条色环时纸杯加入日常化的平庸物性洪流,它们活跃了意义的社会流通量,却没有增加人们的信息疲劳。

设计的此种细枝末节当然不可能成为力挽信息热寂狂澜的救世主,但是,当这些“自身再现”的抽象设计风格在文化中达到一定的数量级,社会风景线就会变得更加宜人,物品就

让人觉得舒适而丰富，积溪成河，文化就会起变得生动而活跃。这就是为什么我们应当看到“泛艺术”好处，因为任何艺术品多少给文化增添意义，从而对文化有“熵减”作用，能拯救人类文化于信息热寂和意义死亡（赵毅衡，2020，p. 68-75）。

抽象主义的“纯艺术”，的确是一种看不起大众的精英艺术，这些艺术家毫不讳言他们的反大众，反市场态度，作品只能存活于“博物馆坟场”（当然不排除商业操作造成拍卖抬价）。但是设计如果采用抽象艺术风格，就冲淡了甚至跳过了传统图像的指称意义，容易融入工艺设计中。比起传统工艺设计的孤立意义，第一个明显后果就是比较容易与器物意义结合，形成文本定义要求的“意义合一”。

不管理论家对所谓“大众趣味”的形成做何种解释，偏偏这个“背离大众趣味”的抽象主义，找到了设计这条通向大众趣味的道路。可以总结说：现代之前，设计与产品之间的关系，是“分列附着式”的，设计与器物的意义关系，经常可以（虽然不一定必须如此）作为分裂的主导意义。这不是因为器物本身永远是主导，设计是纯“装饰”，今日考察瓷器历史意义时，工艺瓷画的艺术的意义及其身份标识作用，可能远大于瓷器本身。但可以说二者分成两层，合用同一载体，意义却不一定结合，所以我们看到不少器皿，巧匠手工装饰华丽，层次纷繁，精工细作，其身份意义与美学意义，可以与器皿关系不大。

而现代设计中，抽象艺术代替了中世纪繁复雕琢？材料与工作方法，时代风气演变，都是原因，但符号美学的深层原因是最主要的。摩天大楼之间的广场，大都有雕塑装饰，一旦其风格抽象化，就不会喧宾夺主另立意义，而是与广场的城市空间意义结合；旅馆大堂常有间隔，如果译抽象艺术为主题，就不会另立意义；器皿如果不再以“龙凤呈祥”的图案表现社会地位，而是用抽象线条呈现姿态。这样表意就合成一体，不再是两个意义分离的文本凑在一起，而是“单一意义”方式出现的合一的文本。

或许这种“设计与器物意义合一”的符号美学原理，最直观的表现是舞台设计。舞台演出文本连贯，意义实在而具体，而舞台设计（人物打扮，现场布景、灯光音响）在现代演出中，越来越多地采用抽象艺术风格，经常走不具像路子。例如2018年人艺演出《哈姆雷特》，导演李六乙与舞美设计迈克尔·西蒙继《李尔王》之后再度合作：舞台布景简约抽象，舞台中央是一个每幕变换角度的圆形平台，以及吊坠在空中的球形装置，是舞台上一直使用的最简主义视觉形象，它们并不实指任何景色。这与先前《哈姆雷特》演出布景必须指向城堡宫室等大相径庭。抽象艺术背景设计，更突出了哈姆雷特的心境：世界苍凉，存在即悲剧。这正是当代设计的目的。

当代大部分产品是“三性共存”的文本，当代设计充分应用抽象艺术，摆脱单独表意，

而是利用“三性并列”原则，让设计的“居间性”，即以器具为载体的文本意义的分离性，变淡，甚至消失，从而让难以接受抽象艺术的大众乐意接受抽象设计。从二十世纪初发展起来的现代产品设计，大多让物品与抽象艺术联姻，由此形成了当代设计艺术，甚至各种创意设计的主导意义方式。

引用文献：

- 阿诺德，伯林特(2010). 远方的城市：关于都市美学的思考. 上海师范大学学报, 2, 5-11.
- 查尔斯，詹克斯(1986). 什么是后现代主义(李大更，译). 北京：中国建筑工业出版社.
- 弗雷德，迈克尔(2013). 艺术与物性(张晓剑、沈语冰，译). 南京：江苏美术出版社.
- 拉塞尔，约翰(2003). 现代艺术的意义(常宁生等，译). 北京：人民大学出版社.
- 马列维奇，卡西米尔(2019). 无物象的世界(张耀，译). 重庆：重庆大学出版社.
- 茅盾(1958). 夜读偶记. 天津：百花文艺出版社.
- 孙金燕(2020). 无法与无需抵达之象：贡布里希艺术思想核心理念讨论. 符号与传媒, 21, 32-45.
- 勋伯格，阿诺德(2011). 风格与创意(茅于润，译). 上海：上海音乐出版社.
- 雅各布森，罗曼(2004). 主导. 载于赵毅衡(编)符号学文学论文集, 7-14, 天津：百花文艺出版社.
- 杨小滨(1995). 否定的美学：法兰克福的文艺理论和文化批评. 台北：麦田出版.
- 赵毅衡(2015). 符号学：原理与推演（第三版）. 南京：南京大学出版社.
- 赵毅衡(2019). 论艺术的“自身再现”. 文艺争鸣, 9, 77-85.
- 赵毅衡(2020). 艺术与动势. 文艺争鸣, 9, 68-75.
- 赵毅衡(2022). “三联滑动”与“三性共存”——艺术与产业融合的理论基础. 天津社会科学, 6, 81-87.
- 周宪(编).(2004). 二十世纪西方美学. 北京：高等教育出版社.
- Bartlett, S. J., & Suber, P. (Eds.). (1987). *Self-Reference: Reflections on Reflexivity*. Dordrecht: Nijhoff.
- Berleant, A. (1970). *The Aesthetic Field: A Phenomenology of Aesthetic Experience*, Springfield Ill, Thomas.
- Berleant, A. (1991). *Aesthetics of Engagement*. Philadelphia: Temple University Press.
- Greenberg, C. (1961). “Avant-Gard and Kitsch”, *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press.
- Gasset, J. O. (1970). “The Dehumanization of Art”. In W. J. Bate(Ed.) , *Criticism: The Major Texts*, 661, New York: Harcourt.
- Hepburn, R.W. (1984). “Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty”,

in "*Wonder*" and *Other Essays: Eight Studies in Aesthetics and Neighbouring Fields*.

Edinburgh: Edinburgh University Press.

Johansen, J. D. (2002). *Literary Discourse: A Semiotic-Pragmatic Approach to Literature*.

Toronto: University of Toronto Press.

Pater, W. H. (1980). *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Berkeley and Los Angeles:

Univ of California Press.

Paul, C. & Isabel, W. (Eds.). (2012). *Meaning of Abstract Art: Between Nature and Theory*. New

York: Routledge.

Yuriko, S. (2007). *Everyday Aesthetics*. London: Oxford University Press.

作者简介:

陆正兰，博士，四川大学文学与新闻学院教授，博士生导师，主要从事艺术符号学，艺术传播学及艺术理论研究。

Author:

Lu Zhenglan, Ph. D. , Professor and doctoral supervisor of School of Literature and journalism, Sichuan University, mainly engaging in the research of art semiotics, art communication and art theory.

Email: luzhenglan69@163.com