

“三联滑动”与“三性共存”

——艺术与产业融合的理论基础

赵毅衡

摘要 艺术品与物—符号之间有个意义连续的过程。具有物理特征的物/事物,可以具有使用性。同时,当其观相感知被接收者解释出意义,它就变成了符号,绝大部分情况下符号意义是实际的,构成人与世界的关联。如果此种物—符号继续滑动,既失去物的使用性,也失去符号的实际意义,它就是无用的可弃物。但在特定的展示条件下,它也可能获得“艺术性”,让接受者获得超越庸常的意义,由此成为艺术品,这就是使用物—实用符号—艺术符号滑动的三联过程。这种三联滑动过程在人的生活中随处可见,某种意义上,组成了人的意义世界。“三联滑动”可以是部分滑动,最终生成“三性共存”,让使用物带上艺术性,让艺术品带上商品价值,这是艺术通过设计与商品联系的基本原理。艺术、艺术产业与产业艺术成为人类文化与经济活动的重要部分,从符号美学视野来看,这种三联滑动造成的文本三性共存,是功能主义符号美学的理论基础。

关键词 使用物 实用符号 艺术品 艺术产业 产业艺术

关于艺术与物的关系,现代美学界讨论极多。但是,大部分相关研究成果并没有注意到物的意义实际上是变动不居的,而艺术正是处于这种随时可出现的变动之中,靠此种永远的动荡提供存在的基本条件。本文提出的“三联滑动”是此种动荡的基本方式,而其结果“三性共存”是当代艺术的符号美学的最基本环节,是我们理解当前社会文化中的“泛艺术化”现象的出发点。本文所提到的一些美学家,虽然敏感地意识到这一点,至今却很少有人为这种普遍现象找到规律。

物作用于人的意识,但是在意识中,物的意义是变动不居的。物的使用性成为人的实践活动的工具或对象,物的观相可能被意识感知为携带意义的符号,当物的使用性与实际意义被搁置时,物的“无用

性”使它可以被称为艺术品。物的意义的这种“三联滑动”,是艺术的符号学研究的出发点。但是,这种“三联滑动”可以是不完整的,经常可以看到某物件同时兼有物的使用性、符号的实际意义和已经“无用”的艺术性。包围着我们生活的商品,是同一物中“三性共存”最明显的例子。

一、(事)物—符号的二联滑动

物有物理性质(例如石头的硬度、空气的流动、汽车的速度),这些品质让它具有使用功能,也具有被意识感知的潜力。事件,是物的变化,例如山崩地裂,鸡生蛋。事物的变化过程,同样具有被意识感知的潜力,这些品质与观相一旦被人的意识感知,就可

能携带意义,符号被认为是携带意义的感知^①。玉石因其温润质感而被认为有君子之风骨,空气流动成风而让人感到暴雨将至,汽车疾速奔驰会让穿越马路者觉得危险将至。

意义是人的意识(或许也包括一部分动植物的“意识”)与世界的关联。物品与事件,在物的使用性与实际意义之间滑动,是我们日常常见之现象,它们是人的意义世界最基本的构成。而事与物都可能提供某些感知,从而被认为是携带意义的符号,这种每时每刻都在发生的现象,可以称为(事)物—符号的“二联滑动”。

此种滑动不是单向的,而是双向的。符号经常可以失去意义而返回事物:一件精美的家具,本用来显示所有者生活的富足,必要时也可用之躲避地震威胁,或垒在街头作为工事;一枚奖章本是荣誉的象征,但也可以碰巧成为盾牌挡住子弹。这种物—符号二联体的“来回滑动”随处可见,可以说,任何被理解为携带意义的符号,都可以回到载体的物理使用性。

在人类社会,每一种物或事件,只要有意向性地对之进行关照,都会携带意义,成为二联复合的“表意—使用体”。其中的物使用性与符号实际意义的成分分配,取决于在特定场合中如何使用此物,以及如何读出物或事件所携带的意义。这种常见的二联体滑动,一端可以是纯符号,另一端可以是纯使用体,而绝大部分状态下,此物—符号落在两端之间,二性共存:既保持了物的使用性,也保持了携带意义的符号品质。例如,一双筷子有取食的使用功能,也可以表示“中国风格”,甚至“中国性”;一把刀可以是切菜工具,也可以携带威胁意义,取决于用刀的语境场合。这二联体靠向哪边视语境而定:把筷子陈列在国外的民俗博物馆,则具有人类学意义;外国人拿起筷子,可能是表示亲近中国文化;大部分中国人每天吃饭用筷子,就几乎只在调动物的使用性。说“几乎”,是因为特殊的意义,靠特殊的解释者对特殊的事物予以解释。例如,某盛装名媛拿着粗竹筷子,我们说她“落落大方,不拘小节”,究竟有无此意义,取决于解释者的认知。

诚然,符号的出发点是感知,但有的感知并没有物载体。这些“无物源”的符号主要包括各种空符号(即该有感知而缺如,例如静默可以作为威胁)、幻象

符号(例如VR制造的感知幻象)、心感符号(例如心跳异常往往是心有所悟)、体感符号(例如头痛感觉来自某种精神压力)。“无物源符号”相对来说比较少,多数符号都有物源。

作为符号感知源头之事物,第一类是自然事物。一棵树、一块石头,原本并非用于“携带意义”,只是人类生活世界越来越“人化”,自然物经常携带意义。第二类是人工制造物(工具、武器等),它们原本是派实际用场,不是用来携带意义的。以上二类事物,都可能成为符号。第三类符号的物源,可称为“纯符号”,它们本来就是制造出来表达意义的文化产品,例如语言、文字、仪礼、图案、货币、徽章等等,它们生而携带意义,不会因没有“被认为”携带意义,而不成其为符号。因此,它们的物质性,也是意义所寄生的“符号物”。在现代工业文明中,这种只为意义而存在的纯符号物种类越来越多,数量也越来越多。

上面所分出的三种物(自然物、人造使用物、人造符号物)都有实用性,前两种都有可能因带上意义性而变成符号,此时使用性与意义性共存于一物之中。第三种原来就是符号,但也有可能因失去意义而“物化”。在人化的世界中,一切事物都可以成为“物—符号”,其使用性与意义性的成分分配,却是因解释语境而变化的。

即使文化生产的纯符号产品,其物载体也具有使用性。文化纯符号本身的物价值很有限,其物只是一个载体,但在文化中,意义可以放大到远远超出原物的价值。最简单如纸币,物的使用价值几乎接近零,虽然不能说完全不存在。“投我以木桃,报之以琼瑶。匪报也,永以为好也!”(《诗经·国风·卫风·木瓜》)两种使用价值差异极大的物,一旦作为文化符号,都可以携带相似的意义。

在极端情况下,文化产品符号也可以降解为物,只是这种转换违背原文化产品的特定用途。例如用书擦桌子,把古董用作日用碗盏,此时原符号意义消失。这些场面可能被人解释为携带某种特殊意义,例如用书擦桌子是鄙视此书“不值分文”,此时符号意义又可能突然扩大。《汉书·扬雄传下》载:“钜鹿侯芭常从雄居,受其《太玄》、《法言》焉。刘歆亦尝观

^① 赵毅衡:《符号学:原理与推演》,南京大学出版社2015年版,第1页。

之,谓雄曰:“空自苦!今学者有禄利,然尚不能明《易》,又如《玄》何?吾恐后人用覆酱瓿也。”雄笑而不应。”把鸿篇巨制当作酱缸盖子,把书当作废纸,是完全否定书原定的符号意义,降解为物。我们也常见到符号意义缩小:前辈视若珍宝的纪念品,被后人送到当铺;题赠给朋友的书,见于旧书摊;“梅妻鹤子”变成“焚琴煮鹤”。

而在另一端,世界中是否充满了完全没有意义的纯物或纯事件,这实际上取决于是否被人观察到并且揭示出意义。人类的意识能把任何事物符号化,意义解释是人面对世界的基本方式,无意义的经验让人恐惧。一旦解释,哪怕是看来完全无意义的事物,也可能被“符号化”。犹如鲍德里亚的描述:“只要失去了具体的作用,物品便可以移转到心智用途之中。”^①

上述物—符号复合体的分裂、成分比例变化,以及使用性—意义性品质的来回滑动,是物—符号使用语境压力的结果。譬如,一个人举起杯子喝水可能是纯生理的物行为,没有特殊的意图意义,而此场面的观察者有可能看出各种不同的意义:学生认为可能是老师讲课辛苦口干舌燥,医生可能认为口渴是糖尿病预警症状,警官可能认为是一个人心中有罪而掩盖焦虑,学者认为此人又在苦思理论问题,同乡认为沏茶喝水是怀乡之情的表现。符号表意可能出于无心,解释却必有意;即使一个人喝水时带着某种意图,其意义也只取决于解释者的理解。

历史文物最明显地表现出物—符号的滑动:文物在古代绝大多数是使用物,年代久远使它无法再用,符号意义却越来越多。祖先修一城门,是派具体用场的,今日此城门已无原功能,甚至当时的符号意义(宣扬威德)也早已消失。现在我们依然能解释出此城门的符号意义,例如看出该城市历史上的地缘政治重要性。所以,物的意义性变化规律是:随着时间流逝,物使用性渐趋于零,而意义性愈加丰厚。

二、物—符号—艺术品三联滑动: 艺术与垃圾是邻居

上一节说的是事物使用性—符号实际意义的二联滑动,让符号意义问题变得更加复杂的是,这种二联滑动可以延续为三联滑动。当二联滑动滑到使用

性与实际意义性之外,既失去物的使用功能,也不再具有符号的实际意义,它会变成什么?

大多数情况下,它会落入一种普遍的境况,即遭到弃用,变成垃圾。但在一定的文化条件下,它也有可能变成一个艺术文本,携带超越日常功利的意义。这听来似乎在开玩笑,或是危言耸听:艺术被称为人类智慧和灵性的最高结晶,难道可能与垃圾为邻?就符号意义方式分析而言,的确可能如此。分析美学讨论的出发点,就是承认任何物都可以成为艺术品。他们认为艺术定义问题,不是“什么是艺术”而是“何时某物成艺术品”。定义艺术是找出何以“在适当情况下,任何事物都可能变形为一件艺术品”^②。

康德与18世纪的美学家早就阐明艺术的非功利性本质,此命题至今没有受到足以被推翻的挑战。可以说,所有的艺术品原是“物—符号”二联体,在事物的使用功能与符号的实际表意功能之间滑动,但如果它在某种情况下失去此两种功能,它就有可能变成一个艺术文本,获得艺术意义,即“超脱庸常”的功能。这种物—实际表意符号—艺术表意符号之间的三联滑动,也是经常发生的。上文谈到的筷子如果不再使用,也不再具有实际意义,而是展示在陈列架上,筷子的艺术意义成为主要成分。

与二联滑动相似,在物—符号—艺术三联滑动中,在使用功能、实际意义、艺术表意之间,前项大,后项就小。实际表意让使用功能减弱甚至消失;而一旦成为艺术品,前两项则式微。艺术并非无用之物,一旦作为艺术品,使用性与实际表意功能只能作为“可能性”悬置,暂时存而不用。艺术品大多是人工生产的“纯符号”,例如绘画、雕塑、文学,但它们表达的意义中只有一部分是艺术意义。诗歌绘画是文化体制规定的艺术体裁,却也可有实际意义。《论语·阳货》曰:“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。”艺术品的确可用于风俗教化,甚至识字启蒙。这些意义不是艺术意义,

① 让·鲍德里亚:《物体系》,林志明译,上海人民出版社2019年版,第131页。

② 诺埃尔·卡罗尔:《导论》,载诺埃尔·卡罗尔编著《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。

《诗经》的艺术表意功能在此类实际意义功能之外。原因是孔子“删削”的《诗经》，固然是一本“纯艺术”的诗歌集，却依然有可能用于表达实际符号意义，例如团聚社会的仪式功能，或传达知识和道德的教科书功能。甚至音乐这种明显属于纯艺术的表意文本，也处于三联滑动之中。在人类文化早期，音乐常用来表达实际意义。《论语·阳货》曰：“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，教化功能方为其大端。当今音乐实际表意处处可见：作为电话铃声、门铃声、电影片头曲，此时音乐起指示符号作用；奥运会得金牌时奏国歌，此时音乐起仪式符号作用。音乐的纯艺术作用，却在“非使用”时，在这些实际功能之外，才可能充分出现，例如在音乐厅演奏中，或静心听音乐时。

三、文化的“点金”魔术

“物—符号”一旦滑动到第三阶段，不再有物的使用功能，亦无符号的实际意义功能，为什么此时是垃圾，也可能是艺术品？垃圾与艺术品都具有“超越庸常意义”的性质，但二者的文化意义处于两个不同极端。这个垃圾/艺术变换的文化魔术是怎么出现的？

这个魔术就是“展示”：只要用社会文化体制性的方式，展示某“既无使用性，又无实际意义”的符号文本为艺术（或垃圾），就会迫使观者不得不郑重地用看待艺术（或垃圾）的方式看待它。“看成艺术”即所谓“进行审美”，有很大可能让其带上艺术意义，有了“超脱凡庸”意义的可能，虽然不能保证每个观者都会认同如此结果。杜尚的小便池、沃霍尔的布里洛盒子、曼佐尼的粪便罐头，可以直截了当地说，都是无用途无实际意义的可弃之物。垃圾之所以成为“艺术”，其首要条件就是在艺术展览会上展示为艺术品。行为艺术之所以是艺术，首先在于被展示为艺术，那样就迫使我们不把它们看成是某些人在装模作样瞎胡闹。海豚或猩猩等动物的画之所以是美术，而不是动物园的垃圾，首先也是因为它们被当做美术作品展示出来。

艺术与垃圾的近亲关系，最戏剧化的例子莫过于英国著名涂鸦艺术家班克西（Banksy）的作品。

他的《气球女孩》（*Girl With Balloon*）2018年在伦敦苏富比拍卖，落槌成交时，班克西遥控预先安装在画框内的碎纸机将其画切碎。这是班克西的声明：你们当作艺术品购买的，只不过是我的垃圾。但是2021年这幅碎画在苏富比卖出1850万英镑，垃圾又变成了艺术品。

班克西继续花样翻新来证明他大受崇拜的作品是垃圾。《傻子》（*Moron*）创作于2006年，是以速写风格画出一场拍卖会的场景，场景中被拍卖的作品装裱在精美的画框中，画幅上有一句话：“我不相信你们这些傻子真的要买这垃圾。”^①更有甚者，《傻子》再次被当代最新的数字技术经典化。2021年3月4日，一群“艺术爱好者”烧毁了这位涂鸦艺术家的作品，整个烧毁的全过程被一个名为Burnt-Banksy的账号公开发布，画作在几十秒内化作灰烬。但是他们事先已经将《傻子》的NFT（Non-fungible Token）加密数字版本，以38万美元的高价拍出。因为区块链的特殊设计，《傻子》这幅画永远不可能被摧毁，也不可能被复制，只可以观赏或“拥有”，这样反而取得了“机械复制时代之前”的“艺术品原作的灵韵（aure）”^②，垃圾又滑回成为独一无二甚至“永垂不朽”的艺术品。

班克西垃圾与艺术的来回翻转，说明艺术是按某种文化范畴展示出来的符号文本，在观照这个文本时，接受者不一定已经认同对象为一件艺术品，却已经承认了对象文本内蕴艺术意向性之可能。接受者开始解释（例如走进一个画廊，打开一本诗集）之前，就已经按艺术体裁的程式来看待由此被展示的文本，如此关照这个对象文本，就有可能识别出其中内涵的艺术性。

不一定每个人都自觉地进入这个认知过程，解的模式化是社会文化长期以来形成的程式，并不一定需要观者深思熟虑的思辨与主动挑选，而且这个过程也不一定能够保证观者最后能在每个作品中看到所寻找的艺术性，并符合经验中对此艺术体裁的“前理解”。例如一首诗的读者最后可能叹为“好诗！”也可能说“这不是诗！”这两种结论的得出必然

① 英文原文为：I can't believe you morons actually buy this shit.

② 瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社2002年版，第87页。

是在读者把这个文本“当作诗来读”之后。

应当说,这个原理并不局限于艺术,任何文本都具有一定的社会文化范畴身份,没有身份的符号文本不可能表达意义。一个社会文化中的任何文本范畴,都靠展示获得文本身份,然后产生不同的文化功能,只是在同一物件或同一文本展示为艺术与非艺术时会有天壤之别。如果艺术展览会的参观者看到杜尚的小便池被人“实际使用”了一下,它就会回归“物使用性”,它作为艺术品的展示就被完全破坏,就不再是艺术而是垃圾了。反差之巨大,超过任何其他文本范畴变异的落差。

对此现象,符号美学家古德曼曾一针见血地指出:“正是根据其以某种方式作为一个符号起作用,一个对象才成为一件艺术作品(在它这样起作用时)。石头在车道上时,通常不是艺术作品,但当它被陈列在一个艺术博物馆时,就有可能。……另一方面,一幅伦勃朗的画,可能不再是艺术作品,当它被用来糊在一面破玻璃窗上,或者被用作毯子的时候。”^①他也认为一件物品在展示艺术的场合被展示为艺术,才有可能成为艺术。

在符号的三联滑动中,反向滑动原则上是可能的,实际上最后因为物载体的朽败,绝大部分成为垃圾,只有极少数幸运地成为艺术品:杜尚的小便池装回男厕所的可能性几近于无,被抛进垃圾箱的可能性却是非常大的。事实上,当我们今天回想当代艺术史上这伟大的一页是如何打开的,不禁冷汗遍体:机缘巧合,太偶然了!当然,“现成品艺术”趋势或许总会有某人在某个年代,以某种方式开创,但创造历史的风云际会落到这件“艺术品”上的可能性,实为许多偶然因素合成^②,其中,“展出”,展示为艺术,看似艺术外因素,实为前提条件。

四、三联体“部分滑动”与“三性共存”

以上详细讨论了“物—实用符号文本—艺术符号文本”的三联滑动。但在当今社会文化中,我们更多见到的不是三联整体滑动,而是部分滑动,即“部分使用物—部分实用符号文本—部分艺术符号文本”之间的滑动,结果是三种品质共存于同一物。也就是说,变成艺术品后,艺术的“无用性”并不吞没整

个物—文本,而是让其中一部分依然保留了物的使用性,或符号的实际意义。这个物—符号部分地获得了艺术非利害的超越庸常品格,另外部分却依然可以作为实际符号在起作用,甚至作为物在使用。这种三性共存体可以滑动,完全变回实际意义符号,甚至完全变回有使用性的事物。

三联体“部分滑动”与“三性共存”是本文要讨论的重点,这种情况自古有之,实际上,在人类文化中,此种“部分滑动—三性共存”比整体滑动的情况更多。这也是当代我们讨论“工艺美术”“设计艺术”与“艺术产业”等重要文化问题时,不得不首先弄清的一个基本原理。实际上整个“泛艺术化”就是建筑在这一根本性的文化现象之上。

在整体三联滑动时,后出功能完全取代前行功能,一件“物—符号”文本成为艺术品后,除非特殊情况,例如上引古德曼的例子(把伦勃朗的画当作糊窗纸或毯子,它不再具有物的使用性)。但人类文化的大部分物品并非如此,而是三者兼顾:一条挂毯可以是遮光布或保暖品,也可以是身份符号或艺术品。三种功能同时存在,并没有何者被抛弃,至多是某种品格被暂时“悬置”。一条做工精良的工艺品毯子,哪怕作为保暖品时,我们也不太会忽略它的工艺价值与身份价值,这与古德曼说的一幅伦勃朗的画完全不同。对于工艺品毯子,三联滑动是题中应有之义;而将伦勃朗的画用作遮窗物,是艺术品回归物态的极端例子,只是存在于“思想实验”中,实际生活中极不可能。

人类生活中有无数例子可以说明三性共存关系:一件衣服,其使用性与物质组成有关,例如面料质量与加工精致程度;其实际表意价值与品牌、格调、时尚、风味有关;而其艺术表意功能,如美观、色彩、与体态的配合,因接收者的欣赏品味而异。这三种功能共同存在于一件衣服中混合难分,此为“三性共存”。由此可以得出一些看似奇怪的结论:一件衣服是真正名牌,还是假冒名牌,在实际意义上大不相同(因为直接影响价格),而在艺术价值上却是一样的——艺术意义超越价格之上,因为艺术价值来自

① 纳尔逊·古德曼:《作为一种符号的艺术性》,转引自大卫·戴维斯《作为施行的艺术:重构艺术本体论》,方军译,江苏美术出版社2008年版,第302页。

② 赵毅衡:《符号学:原理与推演》,第146页。

其形态,名牌与精制的假名牌形态看不出区别,因此,艺术功能相同。名牌与赝品价格差别可以非常大,这种巨大的价格差绝大部分来自此衣服的实用符号表意(即品牌与时尚样式)。艺术性本身无法标价,真正的艺术无所谓真伪,没有原作与赝品之分。任何商品在设计包装营销之后,呈现在消费者面前时,都是这种“部分滑动”的结果。至于三种成分各自所占比例,必须就具体接受语境做具体解释。三联部分滑动造成的三性共存,是商品设计学中最基本的理论原则,遗憾的是,至今没有见到关于这一问题的讨论。

而文化艺术产品因为最初就以“纯符号”形态出现,似乎三联部分滑动情况不多。拿最简单的唱歌为例:有人唱歌是为了锻炼气息,此时主要目的是其物的使用性;有人唱歌是向意中人表达情感,突出的是情歌的实际意义;也有人是在自娱自乐,没有特指对象。作为一种符号行为,唱歌是在三联滑动的哪一阶段?应当说,每一次符号表意是不一样的。拿歌唱家的演唱为例,即使歌唱家唱得不好,但气息的物使用功效犹在;表演必须富有激情,假情假意无法让听众认同,因此表演依然有实际表意品格。歌唱家的表演是艺术,却并没有完全否定三联活动的前二者,而是“三性共存”,只是使用功能与实际表意都被悬置了。

五、现代产业艺术的符号美学基础

三联体部分滑动原则适用于整个“艺术产业—产业艺术”系列,当代社会艺术—产业综合体所有的活动中都有“三联体部分滑动+三性共存”现象。只有厘清这一“部分滑动”原则,才能理解当代社会艺术与产业的关联关系。

在当今社会,艺术渗入到各种“艺术产业”与“产业艺术”实践活动中。今日的艺术哲学,不得不面对林林总总的艺术实践。但艺术理论界却没有清晰地回答如下问题:“产业化的艺术”还依然是艺术吗?同时,“艺术化的产业”是否能跻身艺术?如果这二者依然是艺术,那么是什么样的艺术?如果不是,那么我们如何分辨二者,即从艺术中隔离产业,又如何从产业中隔离艺术?至少在理论上,如何在艺术与产业之间划清界限?如何对这种现实提出一种艺术

学的理解?艺术产业与产业艺术是考察如上问题的两个不同的方向。它们虽然都基于三联部分滑动原则,但滑动的出发点以及滑动的方向正好相反:“产业的艺术化”是从使用物出发,获得实际意义,获得艺术意义,同时依然保留前面两种品格;“艺术的产业化”则是从文化制造的“纯艺术”符号文本(绘画、歌曲、影视等)出发,获得事物的使用性,同时保留艺术性。

产业就是通过预定的方式,在原料上注入一定的劳动,消耗一定的代价(包括经济代价,即资本),有计划地生产商品。对艺术产业而言,原料就是艺术品,通过有计划的设计,在已经是艺术的事物/文本中注入劳动与资本,让它们具有产业价值。正如王一川所言,文化产业生产的都是“符号产品,需要高附加值,而这附加值来自艺术”^①。一幅画或一首诗,都可以继续加工复制,印成书籍画册,制成纪念品,或是置于展览会上,让它们产生一定的价值。产业艺术则相反,对原先与艺术无关的使用物,或携带实际意义的物品,通过有计划的设计,用艺术给予它们新的外形,附加上新的表意方式。例如,让一张沙发具有一定的形状,更加令人赏心悦目。此时设计者不得不考虑三方面的问题:他们在设计中追求的第一方面是物的选择,例如工艺设计的沙发的质地,用乳胶代替弹簧棕榈,在形态上“仿生”更适宜坐者身形,目的是更加舒适,更适合现代生产方式。设计追求的第二方面,是用设计让沙发更符合一定的风格要求,例如一定的形态,用一定的面料代替棉麻织物,使产品具有某种社会性“身份格调”,或是精美豪华,有富贵之态。设计的第三方面追求,是艺术追求,让沙发的形态(色彩或形状)新异,能产生某种超脱庸常的感觉。

在这三性中,最后一项艺术性设计,追求“合目的的无目的性”^②,与康德对纯艺术性的定义“无目的的合目的性”相反,因为当代艺术不得具有产业的一面。产品的艺术部分,主要功能依然是让受众愉

① 王一川:《文化产业中的艺术:兼谈艺术学视野中的文化产业》,《当代文坛》2015年第5期。

② 关于当代艺术的“无目的的有目的性”,与康德的艺术性定义“有目的的无目的性”之区别,参见赵毅衡《为“合目的的无目的性”一辩:从艺术哲学看当今艺术产业》,《文化研究》2018年第4期。

悦,甚至感到“超脱凡庸”的升华,这种艺术性与物实用性与实际意义共存于一体,艺术性不得不为商品价值服务,为文化产业挣得利润。

早期现代艺术对受众有身份的要求,普通人只能接触民间艺术。当代艺术至少把欣赏艺术的门槛降低为一张电影票,或手机流量的代价。如此一来,大众有了接触艺术的机会,但反过来,艺术不得不靠大众的购买力与点击量生存。从一定意义上说,艺术品在保持艺术性的同时,三联体的物使用性与实际意义必须起作用。只是在过去,艺术与产品结合并不明显,所以显得“纯粹”。而当代艺术要让多数人接触到,必须与商品结合。

在“艺术产业”的考量中,起始的文本是文化制造的艺术品,靠产业化来运作。所谓“纯艺术”也要借助出版、展览、演出、教育、收藏、拍卖等营销手段。而“大众艺术”如电影、电视、广播、网络艺术等,本来就依靠大众传播才能存在。这些都是营业额巨大的文化产业,它们经营的都是已经具有充分艺术性的文本,产业化推动它们向实际表意能力(例如展览品的文化身份价值、电影的教育功能),甚至物功用(例如电视插播广告、艺术品可作“雅贿”)滑动。

在“产业艺术”的考量中,原本并非艺术的实际使用商品,可因设计与包装艺术而增加价值,甚至借此做到与同类商品相区别而产生名牌效应,从而大规模地升值,这可能是当今社会经济重要的一面。哪怕是个人日常生活的“类艺术”,例如时装、美容、文身、装饰等。值得重视的是,这种“类艺术”现在被大量推向公共空间:商场、公园、广场设计、公共设施装饰、休闲地设计、旅游地设计等,而且往往规模做得很大,成为国民经济的重要部分。

部分滑动后造成的“三性共存”,最重要的效果是商品艺术增值:商品的设计、包装、广告、营销等。不管艺术加工如何让商品显得华丽高档,商品依然

是商品,其价值取决于物的使用性。三性共存普遍出现于商品上,只是在奢侈品上表现得更为明显,增值方式更为戏剧化。三性共存听起来复杂,却保持了现代产业艺术的有效运转。例如没有汽车作为物的使用性,作为符号的实际表意,以及外形设计之“超脱凡庸”的艺术性共同起作用,一种汽车就难以在出售时定价。显然,这三者是完全不同的考量,但成功的产品设计缺一不可。

艺术产业的设计要点是把艺术向营销实践端推动,产业艺术的设计要点是把使用物向艺术端推动,其目的都是尽可能按需要调节这三个层次,最后的产品就成为三性共存的商品。当然,究竟哪一部分占比多少,不同的设计有不同的考虑。每个人在购买商品时,多少都在考虑三层意义的不同搭配方式,才会觉得物有所值。

这些产品的三层意义在实践中会进一步滑动,因为每个人寻求意义的方式不一样。符号携带的意义随解释者不同而变化,一成不变的解释是不存在的,随着时间流逝,三联体的局部滑动也在不断变化。艺术产业与产业艺术总是处于流变中,产品设计不得不对社会趣味多层次欣赏标准保持高度的敏感。我们要理解当今社会文化新局面,或许必须先弄明白物三联体的“部分滑动—三性共存”。同样,要建立一门符号美学,也必须以对这个现象的理解与应用为整个论辩体系的出发点。

本文系国家社会科学基金重大项目“当代艺术中的重要美学问题研究”(项目号:20&·ZD049)的阶段性成果。

(本文作者:赵毅衡 四川大学符号学与传媒学研究所教授)

责任编辑:时世平