

艺术符号学：必要性与可能性

◎陆正兰 赵毅衡

摘要：艺术符号学，集中讨论艺术文本特殊表意方式，在当代学术界有无可替代的价值。本文首先回顾艺术符号学大半个世纪的发展过程。这段历史成果固然丰富，但当今的“泛艺术化”社会文化，以及艺术本身的剧烈演变，迫使学界不得不重新审视艺术的特殊表意方式。艺术的意义方式，在三个对立冲突之中展开：艺术是在与“非艺术”对比中实现的，二者没有截然分明的区别；艺术是感性与理性结合的产物，不是纯粹感性的形式“自律”；艺术是个别的，却又是文化决定的，是社会性的“展示”的结果。而要解决这几种对立，剖析日新月异，风格各异的艺术意义及其表达与解释过程，就必须靠符号学，因为符号学就是意义学。

关键词：艺术；符号学；“物-符号”三联体；泛艺术化

DOI:10.19290/j.cnki.51-1076/i.2021.01.005

一 艺术符号学的发展

现代符号学是一门相当年轻的学科，至今只有百年多一点的历史，艺术符号学更为年轻。有不少人认为苏珊·朗格1953年的著作《情感与形式》是艺术符号学的开山之作，^①此说法就史实而言不太恰当，在这之前，已经有不少学者讨论过艺术符号学；此说法也有夸大之嫌，因为卡西尔与朗格的符号美学，把艺术定义为“情感表现的形式”，是一种表现论。表现论已经很难贯通解释当代艺术，如今学界都认为艺术是个复杂得多的文化范畴。就

此而言，至今为止还没有一个学界共同认可的艺术符号学体系。

诚然，艺术的意义，是中西哲人自古以来关心的问题，它们的讨论中不得不遇到符号问题。给予艺术意义最突出地位的，或许是黑格尔，他在《美学》第二卷第一部分讨论“象征性艺术”时，标题就是“象征作为符号”，也就是说，要讨论艺术，必须首先从其符号性质出发。此段开头，黑格尔就点出了一百年后索绪尔才加以阐明的符号“任意性”，而且指出象征“更多地使人想起一种本来外在于它的内容和意义”。^②正如德曼指出的“黑格尔的艺术无保留地属于象征艺术，是建立在符号差异的语境中”。^③这也就是20世纪才出现的符号学最

基本的出发点：任何意义都要靠符号携带，任何符号都携带意义。这是我们讨论艺术符号学这门学科的出发点：艺术是有意义的，讨论艺术必须从其意义出发。观点看似简单，却与许多人拥护的“艺术无意义论”立场不同。

现代符号学的两位创始人索绪尔与皮尔斯，都来不及讨论艺术。索绪尔的遗作是语言学课堂讲课，无法旁逸；皮尔斯的遗作，是巨量的未整理的笔记，其中多处提到 aesthetics，有的地方颇费参详，有的的确是绝妙卓见，本文将有几处讨论到他对艺术的看法，但他并没有系统地讨论艺术。

20世纪上半期，许多符号学家，不得不首先思考回答一些更迫切的文化问题，艺术只是偶然一提，而且大致属于文艺学范围。他们至今有影响的精彩见解，本文还是会郑重对待。第一个把艺术作为专门研究主题的符号学家，可能是布拉格学派的学者杨·穆卡洛夫斯基 (Jan Mukarovsky)。他在1934年发表了著名论文“作为符号学事实的艺术”，第一个提出从符号学研究艺术这个方向，他认为符号学能够消除内容与形式间的鸿沟，因为符号学是一种文化哲学，能把“作品中一切都是形式的”这样说不通的见解，转换成“作品中一切都是意义”。^④

1939年，符号学家莫里斯 (Charles W Morris) 曾有若干重要文章提出“符号美学” (esthetic semiotics)，重点讨论艺术与“像似符号” (iconic signs) 的关系。他甚至提出一个艺术的符号学定义：“艺术符号是指谓项为价值的符号”。^⑤莫里斯未能奠定一个符号学艺术理论，相当重要的原因是他是在卡尔纳普等人的“统一科学”体系中提出这问题的，因此他说：“科学话语用于陈述；技术话语用于控制行为；美学话语与用于展现价值。”^⑥显然这个对比式的划分，太追求整齐，对艺术的定义也过于简单了。人类文化中有“价值目的”的符号文本种类很多，如果莫里斯是说艺术符号有特殊价值，那就必须说清是什么价值，这是莫里斯留给我们要完成的任务。

还有一些并非以符号学鸣于世的学者，对符号学艺术理论做出了贡献，实际上历史学家、考古学

家、宗教学家、人类学家，在研究中不可能不接触到艺术符号，也经常讨论古代艺术或民族艺术。他们不一定把对象当作艺术来讨论，也不一定用到艺术符号学的视角，但是他们为艺术史贡献了大量材料。例如图像学的创始人潘诺夫斯基 (Erwin Panofsky)，被称作“图像学的索绪尔”，虽然他没有直接讨论符号学。

一再讨论过艺术，却并没有建立一个艺术学体系的符号学大师，则有雅克布森 (Roman Jakobson)、列维-施特劳斯 (Claude Levi-Strauss)、巴尔特 (Roland Barthes)、埃科 (Umberto Eco)、德勒兹 (Gilles Deleuz)、利科 (Paul Ricoeur) 等人。可以说，研究符号学不触及艺术几乎是不可能的。反过来说，不多年专注于此，要想从基础上讨论艺术的根本问题，哪怕大师也是不可能的。

从1950、60年代符号学第一次大繁荣开始，出现了一波接一波的重要符号学艺术理论家。包括在卡西尔符号学理论上建立第一个艺术符号学体系的朗格 (Susanne Langer)，开创艺术的分析式符号学研究的纳尔逊·古德曼 (Nelson Goodman)，迈尔·夏皮罗 (Meyer Shapiro)，卡罗尔 (Noël Carroll)。半个世纪坚持努力试图建立“信息美学”的麦克斯·本斯 (Max Bense)，成功地建立了艺术史符号学研究的诺曼·布列逊 (Norman Bryson)，费迪南德·圣-马丁 (Ferdinand Saint-Martin)，著名叙述学-艺术符号学家米克·巴尔 (Mieke Bal)，以及由安娜·埃诺 (Anna Hénault) 领衔的法国艺术符号学派。^⑦

应当承认，上述在20世纪从事艺术符号学的专家，大部分人关注的是美术。还有一些学者为各种艺术体裁建立了符号学研究体系，例如从文化符号学讨论文学的巴赫金 (Mikhail Bakhtin) 与洛特曼 (Jurii Lotman)，深入讨论了文学的意识形态符号学的詹姆逊 (Fredric Jameson)；建立了诗歌符号学的理法泰尔 (Michael Riffaterre)，建立了音乐符号学的塔拉斯蒂 (Eero Tarasti)；建立了视觉符号学体系的索内松 (Goran Sonesson)。电影这个当代最重要的艺术式样自然吸引了最多的人才，例如麦茨 (Christian Metz)，米特里 (Jean Mitry)，艾赫拉特

(Johannes Ehrat), 沃伦 (Pater Warren) 等, 以及著名导演兼电影符号学家帕索里尼 (Pier Paolo Pasolini)。

到了1990年代, 艺术研究中出现了所谓“后符号学”(Post-Semiotics)潮流, 代表人物是提出当今文化的“图像转向”(Picture Turn)的米切尔(W T J Mitchell), 以及“反符号学”(Antisemiotics), 代表人物是埃尔金斯 (James Elkins) 与伯恩(Gottfried Boehm)。米切尔的所谓“后符号学”, 回避关于符号意义的复杂讨论, 专注于视觉文化, 实际上是想在符号学艺术研究实现文化转向; 埃尔金斯等人所谓“反符号学”, 是认为符号学无法处理艺术文本中大量混乱、非理性、不可说的部分, 即很难纳入符号学的“表意秩序”讨论的成分。事实上这两种趋势, 只是扩展了符号学艺术研究的范围, 使之适应后现代文化的实践。它们实际上是符号学研究对后现代文化剧变的适应, 这些论者只是从新的角度讨论艺术的意义, 并没有摆脱, 反而扩展了艺术符号学的视野。

本文当然不可能讨论艺术学的全部问题, 只是试图从符号学角度, 重新探讨艺术学理论必须讨论的一些最重要的、躲不过去的问题。当然, 不得不首先要问一声: 有什么必要从符号学角度探讨艺术? 面对多少世纪一直论辩不休的若干艺术学难题, 为什么符号学能给出新的答案?

这就需要回到最基本的问题, 什么是符号? 符号的定义是“被认为携带意义的感知”^⑧。符号是意义的承载物, 意义与符号一体两面, 任何意义都必须靠符号才能被表达、被解释; 反之, 任何符号都可以被接受者理解为携带着某种意义。因此, 符号学就是意义学, 所谓符号学方法, 就是意义分析方法; 所谓符号学理论, 就是意义研究诸原则。

单独的符号不可能表达意义, 符号必然集合为文本, 即可被理解为一个具有合一意义的符号组合。任何艺术作品都是一个符号文本, 也就是被认为携带着意义的符号组合, 正如德里达所说: “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 “没有不承载意义的符号, 也没有无需符号承载的意义”。这是本文的出发点, 艺术

符号学分析的, 就是艺术符号形成意义的过程。

正由于符号学的这个特殊探研角度, 艺术区别于人类文化中其他表意方式的特点, 就只能在艺术的意义过程中寻找。艺术的本质特征, 落在在艺术所携带的特殊意义, 对此意义的特殊追求方式, 以及艺术期盼取得的特殊的意义解释效果上。本文始终遵循这条符号学意义分析路线, 希望能得出了一系列与已有艺术理论不同的答复。这不是说符号学比其他可用于艺术的理论高明, 在人类文化史浩如烟海的艺术理论文献前, 能提出一些“不同”看法, 就值得探索。

符号学艺术理论的确有与众不同之处, 本文将从符号学艺术理论区别于其他艺术理论的三个要点出发: “物-符号”三连体的滑动, 艺术“非利害”理论在当代的变化, 以及“展示”原则对艺术的重大影响, 说明艺术符号学的可能性和必要性。

二 “物-符号” 三联体滑动

艺术究竟携带了什么样的特殊意义? 首先必须指出, 艺术并不是孤立的, 艺术作品, 艺术家, 流派风格, 甚至艺术理论本身, 都是历史的产物, 都是在文化中形成的社会性意义方式。本文讨论的并不是一个人类自古以来不变的体系, 而是一个现代和当代密切联系的文化问题。有时候看起来在讨论普遍规律, 实际上更是一个当今文化中凸显的纠结点。

当代分析美学家热衷讨论的课题: 并非“什么是艺术”, 而是“何时为艺术”^⑩, 因为“万物皆可为艺术”。他们认为各种艺术品并没有稳定的“艺术性”, 关键是辨明在何种适当的语境中某物(某事物)成为艺术。这种貌似极端的讨论, 却可以得到符号学的应和: 早在1930年代, 符号学家莫里斯就提出了一个命题“没有实物不能被称为艺术品, 没有什么媒介不能为艺术所用”^⑪, 他没有充分展开此说, 却惊人地预言了半个世纪后美学界的论辩路子。

艺术与非艺术(艺术之外的人类生活)的关系, 并非是艺术文本的空间-时间边界(例如画

框、屏幕)就能区隔,而首先体现为艺术与非艺术意义方式的区别。本来任何物(或事物),都可以成为“使用物-实际意义符号-艺术符号”三联体,因为其意义在物意义-实用符号意义-艺术符号意义三者之间滑动。¹²

符号文本在这三种意义之间滑动,很不稳定。大部分情况下,前二联,即物的使用意义与符号的实用表意意义,经常混杂甚至反转:一只碗可以是汤碗餐具,这是它的物的使用功能;一只碗能有(高或低的、某种特殊文化的)社会地位身份意义,此时它是一个承载实际意义的符号文本。有些时候,这个物-文本在某种特殊情况下只见身份意义,例如当它成为家境标识,搁置物功用被搁置,身份意义升为主导。而当它搁置这两重意义时,它有可能成为超出实用意义而被欣赏的艺术作品,也有可能成为意义归零的垃圾。

当一个符号文本完全失去物功用,也失去实际意义时(例如一个小便池不再有小便池的物功用,也没有身份或时代的价值意义时;或者当一个肥皂擦盒子,不再有装货的物功用,也不再是肥皂擦的商品标识时),它的意义降解到无,此时它很有可能被认为是垃圾,但在某些条件下,它们有可能被当做艺术。这最后一种似乎是现代艺术的魔术(很多人至今顽强认为是后现代艺术批评界的骗局,甚至“作伪”丑闻)。¹³

任何物或文本,要抛开物性或实际意义,成为艺术品,只存在微薄的潜在可能。要实现这可能,需要两个非常难得的条件:第一,它们的各种伴随文本集成艺术性的“展示赋义”;第二,这种展示能诱使该文本的接收者解释出超脱庸常的非实用性意义。

如果它们已经失去日常意义功能,又未能获得伴随文本的“展示赋义”,无法取得艺术功能,它们就只能被视为只有物功用,无实际符号意义,更无艺术意义可言。例如,杜尚的小便池是靠各种伴随文本支持,才成为艺术品:链文本(放到一个美术展览会上);副文本(杜尚签的“艺名”,以及《泉》这个传统美术标题);它高度创新,似乎隔绝了与文化的型文本联系,但杜尚来自法国,法国艺

术家有先锋盛名,有整个超现实主义的潮流为之背书;这件艺术文本一旦生成,及掀起的争论,提供了有效的评论文本,以至于现在很少有艺术批评家敢否认这个小便池是艺术。¹⁴这一小便池的“艺术品格”是社会文化驱动的物-符号-艺术的“三联体滑动”,将它推向“艺术端”造成的。

既然任何物都可以是“使用物-实际意义符号-艺术符号”三联体,也就是说每个事物都可以拥有物功用,实际符号表意,以及艺术符号表意的潜力,只是由于每个具体场合“展示”方式不同,某些意义突出显示成为主导,另一些意义隐而不彰成为潜在可能。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。一双筷子,无论做得如何精美,能用作进食工具,也能承载许多实际意义(例如可以是中国文化的符号),它倾向物功用和实用表意哪一边,要看“展示”语境而定:在中国用筷子,其物功用较多;西方人捧起中国式瓷碗,很可能有欣赏中国文化的意义;而当此碗陈列在美术馆展柜内,其艺术意义被以“展示”语境凸显。

对同一件“物-实用符号-艺术符号”三联体(例如这双筷子),它的物功用,实用表意功能,艺术表意功能,三者可能共时共存,且往往成反比例:前项大,后项就小。当它作为表意符号(例如表示餐馆豪华等级),它的物功用比例就缩小;当它成为艺术,它就只能观看欣赏,前两项都被“悬搁”。

同一文本也可能拆分开滑动:当此物-文本中的一部分,超出物功用,也携带着非实用的意义,该部分就获得了艺术品的品格。这普遍常见于工艺、建筑、时装等领域。“日常生活艺术化”,就是日常物的这种“部分艺术化”形成的,例如一个小便池被精心设计出块面线条,哪怕在洗手间里作为便器,这种造型也可能让人觉得赏心悦目。随着当今社会的“泛艺术化”趋势,越来越多的日常物通过获得“展示赋义”,具有了艺术符号意义。从这个角度看人类文化中大量“部分艺术”文本,即工艺品与带艺术设计的商品,它们都是现在依然有用,或原先有用的物品,其艺术价值,只在超出物

功用与实际符号意义的部分出现。

关于“三联体滑动”，某些学者有时候也会体会到，例如达顿（Denis Dutton）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”。^⑤人类学家格尔茨也认为：“艺术与集体生活的核心关联，不在于这样一种工具性的层面，而在于一个符号学的层面”。^⑥只是，很可惜，他们没有明确说“三联滑动”为人类文化中所有事物-文本的普遍规律。

人工媒介生产的“纯艺术符号”，比如诗歌，美术，音乐，似乎不太可能被当做“功用物”来使用，（在特殊情况下依然可能，例如广场舞音乐成为噪音，用美术作品作为窃听设备的遮掩），它们是文化体制规定的核心艺术体裁，但它们也可以有实际意义。《论语》指出《诗经》可以“迩之事父，远之事君；多识于鸟兽草木之名”。《集解》引郑玄注《诗经》：“观风俗之盛衰。”朱熹注：“考见得失。”《诗经》也可以有“非艺术”的民俗学或教科书意义。哪怕诗歌是作为艺术文本生产出来的，也只有在某些语境下显示艺术意义。

音乐也常用来携带实用符号意义，孔子认为音乐作为艺术的特征，只是次要的细枝末节，政治教化才是其大用。即使像《诗经》，可以感情意义（“可以怨”），也是它的“实用符号表意”功能，并不是艺术性主导意义。实际上，像音乐这样明确的艺术体裁，实用表意处处可见：欧盟开会演奏贝多芬《第九交响乐》合唱部分，此时音乐性起实用符号表意作用，音乐的艺术意义，只出现在“非实际意义”的接收中（例如在家中“闲听”时）。

甚至，这三种意义可以同时出现在同一物身上。例如最普通的商品中的这三层关：一件衣服，有其物功用，往往与其质材、面料、加工有关；有它的符号实用表意功能，如品牌，格调，时尚，风味，价值，这些社会性的意义，能提高此商品价值；第三部分才是艺术符号表意，如与体态配合的美观，此表意从本质上说与商品价值无关。这三者结合在一件衣服之中，三种功能混合，虽然并非不可区分。

由此可以得出一些貌似奇怪的结论：一件衣服是真名牌，还是“贴牌”，在艺术考量上等值。真正的艺术，无所谓真伪，无所谓原作与赝品。用金钱衡量的艺术品价值，是它的实用表意，而不是艺术表意。哪怕在艺术市场上，“原作”与“赝品”价格相差几百万倍，在艺术价值上，二者可能等价。

例如贾宝玉的“意淫”，常被人看做为“艺术式”的欲望，也就是拒绝实际化的欲望。巴塔耶认为色情“没有任何用途”，但“拥有无用的价值是有用的”。^⑦他认为“色情带给我们极端的，过度的，心荡神驰的特征”，^⑧即是超出实用的意义，因此贾宝玉的“意淫”是对性关系的一种非实用的（因此是极端非儒家传统的）态度，也就是“艺术态度”。

有个别艺术理论家认为艺术，尤其一部分现代艺术，可以不携带任何意义，即所谓“只有能指，没有所指”。尤其是在音乐与舞蹈这样所谓“非再现”体裁中，或在当代先锋艺术中。舞蹈学家坎宁汉一再提出舞蹈没有语义，身体动作除了动作本身，不表达任何别的东西：“在我的舞蹈艺术中没有包含任何想法……舞蹈容纳的是舞蹈本身。”^⑨此类夸张说法，违反人类文化的根本原则：任何人际交流必须是意义的交流，任何人类文化产品必然携带意义，文化就是与社会相关表意活动的总集合。艺术哲学家卡罗尔曾经指出艺术的最简条件是：“X是一件艺术品，当且权当X具有一个主题，关于这个主题它能做出一些评论（说出某些东西。或表达某种观察）”。^⑩那些认为艺术根本无须任何意义的说法，是十九世纪“为艺术而艺术”简单化理论的翻版，是对某些所谓“非再现”艺术体裁或风格的误解。^⑪

考虑到物-文本的三联原则，考虑到工艺与商品装饰等“部分艺术”，可以说，任何艺术品，都是在一定场合下，当艺术意义占主导地位时的物-文本。艺术性，就是艺术占主导地位时，物-文本表现出来的品质。艺术符号学的最重要任务，就是寻找这种艺术意义的本质及其变化规律。穆卡洛夫斯基早就指出：“艺术作品一方面是‘自律的符

号’，另一方面具有‘传播功能’。”^②此说有不可分割的两面：一是有“非实际意义”（自律），另一方面这种意义能在人际“传播”。认为艺术“自律”到无须与世界有任何联系，无须有任何社会功能的看法，是面对复杂艺术学问题作避难就易的退却。

三 艺术的“无利害”与“无目的性”

关于艺术的“非利害”品格，是王国维从席勒、叔本华等德国哲学中得到的观念，却与中土佛教的主旨非常相符，因此王国维兴奋地称德国哲学为“第二佛教”：“然物之能使吾人超然与利害之外者，比其物之于吾人无利害关系而后可，易言以明之，必其物非实物而后可。然则非美术何足以当之乎？”^③他知道这整个概念来自康德美学：“美之为物，不关于吾人之利害者也……德意志之大哲人汗德以美之快乐为不关利害之快乐（disinterested pleasure）”。^④上一节提出的三联体滑动，艺术符号凸显其“无实际意义”，这论点也不得不追溯到康德的复杂论辩。

康德在《判断力批判》中通过四步推理，解决“美”的判断中感性与理性二者的结合问题，也就是实际意义与非实际意义之间的关系。由此他提出现代艺术理论的最基本命题，即艺术的“无目的的合目的性”。

第一步，承认“美是主观的、无涉利害的快感”。这是审美活动的出发点：美诉诸感性判断，以感官快感为目的，因此欣赏美是出于无功利的感性，与“真”、“善”之类意义，判然分明，因此，艺术无目的性。

第二步：“美无概念又具备普遍性”：“鉴赏判断带有一种普遍性的、即对每个人有效的审美的量，这种审美的量在有关快适的判断中是找不到的。”^⑤审美判断只关涉形式，超出审美中的个人之见，才能获得普遍性。

第三步是前二步合题，推出了“美具有无目的的合目的性”这个审美判断的核心命题。“目的就是一个概念的对象，只要这概念被当作这个对象的原因；而一个概念从其客体来看的原因性就是合目

的性。”^⑥由此，美的心理本体与表象一致，“无目的的”感性获得了“合目的性”。康德强调艺术“包含有一个表象的主观合目的性的单纯形式。”^⑦美的目的性就不纯是主观的，但也不追求客观实际目的。

以上三步，推向作为结论的第四步，“审美具有可能性、现实性、必然性”。个别的感性愉悦，与审美的可传达的品格之间，靠普遍性，靠“美的理想”联系。“理想则意味着一个单一存在物、作为符合某个理念存在物的表象”。^⑧美就成为一个可以社群共享的，可交流的判断。因此，“无目的的合目的性”，是一种从个人到社会，从特殊性进达普遍性的审美机制。美的判断符合某种社会功能需要。

康德的迂回论辩，是在回答现代早期西方理性哲学的特殊难题：艺术如果脱离“真”与“善”的束缚，本质上是“无用之物”，却会成为社会之必需？艺术引发的受众反应，既涉及概念又不脱离概念，既涉及特殊也涉及普遍，既涉及客观也涉及主观，既涉及偶然也涉及必然，既涉及反思也涉及直观。这些矛盾的思想品格，统一在以“无目的的合目的性”为核心的审美判断力体系中。康德本质上是理性主义者。他的格言“美的艺术本身是合目的性的，虽然没有目的”^⑨，在哲学的理性要求面前，为艺术的感性出发点正了名，为艺术争到了独立存在的地位。

由此可见：“无目的的合目的性”命题，实际上分成前后两部分。前面部分是艺术的运作方式，即艺术文本在人的主观意义世界中，“无目的”地自由独立运作；后半部分是艺术作为社会性存在，有其特殊的功能，笔者将其称为“超脱庸常”功能^⑩。这个区分开来的分析法，即“意义方式加存在方式”，这也是本文的基本论辩角度。

此后的艺术理论，在某种程度上均为康德美学的余波，但多数论者觉得康德的“二律背反”式论辩过于复杂，太注重艺术的理性基础。18世纪后期起，浪漫主义思潮渐渐高扬，艺术理论从此理由十足地宣称感性优先：莱辛强调艺术美是自然的；波德莱尔要求跟着感觉走；尼采高扬生命的勃发状

态；克罗齐坚持直觉的完美质地。这些思想家对从王国维到朱光潜的中国现代美学发挥了重大影响。这就是为什么他们都坚持艺术“全为直观之知识，而无概念杂乎其间”。^⑧到了20世纪，非理性艺术理论更是占了绝对上风：弗洛伊德认为艺术是受生命原力驱动的白日梦；海德格尔相信艺术美是存在的本真性的自动澄明；杜夫海纳强调艺术与真与善的绝对区别，在理性前为艺术辩护的需要渐渐淡薄。

20世纪的艺术理论界也有一些人反思浪漫主义艺术的感性倚重，强调艺术包含理性的，可分析的性质。艾略特提出，从18世纪起，艺术出现了历史性的“感觉性解体”（disassociation of sensibilities）：英国诗歌开始变质，“一种感性的脱节开始了，从此我们就没有恢复过来……语言变得更精雕细琢，感情却变得越来越粗制滥造”。到了浪漫主义，更是每况愈下，因为浪漫主义诗人做不到如17世纪的玄学派那样“像闻到一朵玫瑰似地感到他们的思想”。^⑨

当20世纪中期之后，尤其是电影兴起，艺术产业出现于现代社会。许多艺术理论家们对此非常震惊，艺术产业被视为社会文化的重要部分，变成社会“趣味败落”的催化剂，甚至资产阶级手中的意识形态控制器。在霍克海默与阿多尔诺笔下，资本主义社会的艺术（以大众最受欢迎的电影为代表），是一种“有目的的无目的性”（purposeful purposelessness）。^⑩也就是说，以“无目的”为幌子的极端功利的赚钱手法。霍克海默与阿多尔诺翻转康德名言，意思是此“无目的性”是作伪，以此讽刺成熟期资本主义社会中艺术沦为商品。

冷静思之，此话虽然是尖刻讽刺，却道出了当代艺术产业的核心问题：艺术依然是“无目的”，它的主要功能依然是让受众感觉到“脱离庸常”的暂时超脱，但是发展这种艺术的目的，也是为文化资本挣得利润。话又说回来，在康德的时代，贵族独享欣赏艺术的机会，艺术虽然高雅清静，受众却要有身份，普通人只能接触街头艺术。当代艺术至少把门槛降低为一张门票，或一幅复制品的代价，大众有了接受艺术的机会。当今艺术转为“有目的

的无目的性”，也就是艺术产业（电影院、电视频道等）不得不靠利润生存。从一定意义上说，艺术品在保持艺术性的同时，也是维持康德命题的一个的途径，虽然妥协，但是有效。

因此，原先以非功利形态出现的艺术，在现代社会里转化为商品，并不全是值得遗憾的事。19世纪中叶威廉·莫里斯就指出：艺术具有从异化而沦为机器的悲剧中拯救人类的能力；20世纪中叶伯明翰学派也认为：底层人民并非被动地接受资本制造的价值观。因此，当代艺术不一定要完全避世，缩进“无目的”的茧壳中：在康德那里感性与理性结合，在当代艺术生产和流通也可以与资本运作结合。

当代艺术产业，已经形成全球经济与文化发展不可阻挡的趋势，演化成为各国经济的一个支柱性产业。艺术已经越来越离开纯精神领域，艺术已经不完全上层建筑，而变成了经济基础的重要部分，人类文化开始了一个新的发展阶段。全面否定艺术产业的理论（例如西方论者对“泛艺术化”的批判）似乎过瘾，却是听任艺术实践在另一条跑道上狂行，放弃理论引导实践的责任。艺术理论家齐森的说法相当典型：“艺术理论已经走向专业化分工了……或许存在一种普遍的艺术理论，但是我还没有看到。总体性理论可以在古典哲学中找到，尤其是黑格尔那样详细讨论所有的艺术，我认为我们已经不需要那些了”。^⑪此种悲观主义，是在困难面前放弃理论的责任，任何理论本身就具有一定的“总体性”，哪怕否定理论之可能，也是一种带总体性的总结，不然如何称为理论？

必须看到，当今我们面对的艺术，已经与康德时代极不相同。可以说，当代艺术产业的各个方面，实际上全都遵循阿多尔诺讽刺的“有目的的无目的性”原则：也就是说，艺术的原始冲动（艺术灵感）虽然无目的，在当今社会中艺术品却必定转化为商品，就是带上利润目的，才能流通到大众眼前。对这种现象当然不能全部赞美，不可能忽视艺术商品化带来的负面影响，但在艺术品的社会功能上，康德“二律背反”可以从这个新的角度理解，让艺术品在现代商品社会有生存甚至繁荣的可能。

四 艺术意义的“展示”方式

就文化体制而言，一件作品“作为艺术品被展示”，是它成为艺术品的转化关键：不仅是艺术家的意向性，而且画廊，策展人，经纪人，艺术节组织者，收藏家等艺术界人士，都参加了“展示”的意向性构筑：他们邀请受众把它当做艺术品来观看，文本本身就落入社会解读压力之下，它们就更有机会变成艺术品。因此，一件物-文本是否成为艺术品，并不取决于单独接收者的解读方式，虽然受众可以否认某件物品的艺术价值，但此物是否艺术品，在很大程度上被“展示”这个文化体制行为所决定。有点不可思议的是：对艺术的“体制-历史论”反复详细讨论的“分析美学”众理论家，却没有讨论过“展示”这个让体制力量浸入作品的关键环节。

在体制性的“展示”作用下，对艺术品的观看，就不可能是纯粹观照，因为观者受到大量文本外“伴随文本”因素，尤其是文本类别的压力。艺术品在文化中的定位被展示出来，就像诗的韵律或分行给诗歌定位。对乾隆皇帝的四万首诗，无法说它们不能归为“诗”这个类别，它们合辙合韵，有诗的外部形态。在现代，某些分行散文落到了“艺术世界”的体裁格局中，印在诗集中，表演在朗诵会上，“展示”让迫使受众朝艺术的方向解释它。至于这些“诗”的艺术质量，那是下一步的问题，看“展示”引发的期待，能否在读解中得到满足。猩猩、海豚等“聪明动物”的“画作”，首先必须被“展示为艺术”，然后一部分受众才会愿意把它们当作艺术作品来观看。展示，是艺术的重要条件，虽然不一定是充足条件。

有了展示的“社会性赋义”大前提，就有可能在表现方式大相径庭的各种艺术体裁，从诗歌散文到美术音乐，到行为艺术，到工艺设计，从内容不同，形式迥然各异的艺术作品中，总结出一些核心范畴。哪怕这些范畴在中西艺术作品与艺术理论中，差异很大，看来完全无法呼应，我们还是需要寻找他们对共同范畴的体现方式，比较他们各自依

靠的文化背景与思想传统。只有把民族和时代特征造成的纷纭万象考虑在内，任何范畴的总结才有可能立足。

当我们说“艺术无利害”时，我们只是说艺术性在最基本的意义方式上，不与生活的日常用途和各种人类利益问题发生关系。不是说艺术不食人间烟火，而是说艺术性与人的利害计算保持一定的距离。艺术品必然与人生实际经验发生联系，艺术中也不可能不采用人生的经验材料，有时只是比喻式地借用到作品中，其数量随体裁、随风格而异，在某些体裁（如纯音乐），某些风格（抽象美术）借用量可以相当少。这些经验材料虽然构成了受众对文本的理解，却并不是艺术欣赏的最根本成分。形成艺术给与受众最重要的效果，即，本文所谓“超脱庸常”效果的，并非这些经验材料，而是文本的形式。

符号学“形式论”方法立场是不是“形式主义”？不是，虽然中文中这两个概念来自同一个西文词，为示区分，建议“形式主义”西文用大写 Formalism，而“形式论”用小写 formalism。当然无论中文西文的写法说法区别，不足以完全分开二者，对形式主义的怀疑，会波及形式论。而且形式论发展的历史上，不乏纠偏过头之论，很容易被抓住不放。甚至王国维也说过“一切美，皆形式之美也”^⑧这样过满的话，很容易招致攻击。

我们仅举布洛克一段典型的说法，因为其他对形式论的攻击，与此大同小异：“让我们分析形式主义提出的‘只有艺术品的抽象形式才具有美学意义’的主张。如果它的意思是这是多数人在观看或倾听一件艺术品时的真实倾向，那他就明显错了。在我们倾听贝多芬或巴托克时，实际上并不是为了听它们那‘纯粹的形式关系’，在我们阅读陀思妥耶夫斯基、莎士比亚或但丁的作品时，同样不是为了获得这种关系，即使观看米开朗琪罗或梵高的绘画，我们也不完全是为了欣赏这种狭隘形式主义者所说的平衡和秩序。”^⑨

布洛克这段话说得似乎很合情理，在行文中却透露出对形式论的关键性误解。首先他认为关注形式不是“多数人在观看或倾听一件艺术品时的真实

倾向”，这话看来是正确的。这不是说艺术形式只有专家才能领会，而是说“多数人”，也就是大部分受众在接收艺术文本时，并没有自觉地把形式与内容区分开来，他们把二者作为一个整体欣赏。但是受者，无论文化修养高低，首先看到内容，采取了艺术式的关照后，才能看到形式。因为内容的表意是外露的，可以直观得到的；形式的表意方式是潜伏的，必须在一定的心理距离上才能感觉到的。不奇怪，大部分受众表面上只看到内容（故事情节），因为容易与自己头脑中积累的经验材料挂钩。实际上感动他们的，是形式包裹的内容，因为他们脑中的经验材料的存在，是以形式方式存留。例如，他们看到《蒙娜丽莎》觉得很动人，但受众没有与蒙娜丽莎本人交往的经验，这个内容需要另一种方式才能充实：他们头脑中被此画触发的，主要是见到过的美女这经验留下的普遍形式，而形式（女性的神秘笑容）就是这种普遍化的途径。

布洛克在上引反对形式美感的话之后，继续说道：“莎士比亚戏剧中的‘情节’，从形式上看绝对不比康格莱夫或康奈尔的完美，可是莎士比亚的作品显然又优秀得多”。^⑥他这话完全正确，显然，情节故事在戏剧演出中，并非主导，不然观众只消看“情节提要”，就能分出作品高低上下，无须再观剧，实际上莎士比亚戏剧的“情节提要”并不一定比其他剧作家高明。让莎士比亚优异胜出的，恰恰是他对情节材料与与众不同的再现形式，恰恰是莎士比亚掌握语言形式和叙述形式的力量。

而艺术品的这种“形式包裹内容”特征，只有在社会性地“展示”艺术作品时，才会显现出来。在各种社会性艺术场合“展示”《蒙娜丽莎》（例如复制于画册），催促推动受众对此作品给予“艺术式的凝视”。而此画作为艺术品的各种意义，超越一般的女子肖像的诸种效果，会在凝视中产生，此种凝视关照，才是观者经验模式与艺术的超脱庸常潜力的碰撞出火花的机会。

无论在什么时代，艺术文本携带意义的方式，与非艺术很不一样。优秀的艺术作品，也与次一等的艺术作品很不一样。各种体裁，各种题材的艺术文本，携带意义的方式很不一样，期盼接收者的理

解方式也不一样。因此，承认理论的普遍性，与分析欣赏的个别性，这是艺术符号学必须顾及的两端。本雅明一针见血地指出：“艺术语言在与符号理论最为深奥的关系中才能被理解。”^⑦符号学能够深刻地回答艺术理论一些最本质的问题，符号学不仅是艺术理论合适的工具，而且是艺术欣赏与品质判断的重要的方法依托。

归根结底，艺术理论试图理解的是人类经验方式，只是人对人类自己的理解，而不是客观规律的精确描述；进一步说，今日的艺术理论是对当今时代中人类的经验方式的理解，它不可能取得一种从古直至未来的亘古不变的规律，对这点笔者有清醒认识。

到当代，艺术的发展远远超出了任何古人的想象，艺术在社会生活中的重要性也远远超出任何艺术理论的预料，艺术理论本身也远远落在艺术实践之后。艺术符号学也是一种紧跟实践的追赶。赶上或超前当代艺术实践是不可能的，绝大多数情况下，文艺理论只能总结实践成果。本文唯一能希求的，是不至于完全看不见艺术实践前行的身影，不至于成为一味怀旧的书斋之文，或成为自言自语的架空之论。

总结全文说的几种艺术研究的难题：为什么用符号学研究艺术是必需的，也是可能的？因为艺术的意义方式，在三个对立冲突之中展开：艺术是在与“非艺术”对比中实现的，二者没有截然分明的区别；艺术是感性与理性结合的产物，不是纯粹感性的形式“自律”；艺术是个别的，却又是文化决定的，是社会性的“展示”的结果。而要解决这几种对立，剖析五花八门而且日新月异的艺术，体裁风格艺术各异的艺术意义表达与解释过程，就必须靠符号学，因为符号学就是意义学。

注释：

①吴风：《艺术符号美学》，北京广播学院出版社2002年版，第41页。

②[德]黑格尔：《美学》（第二卷），朱光潜译，商务印书馆1979年版，第20页。

③Paul de Man, "Sign ad Symbol in Hegel's Aesthet-

ics”, Critical Inquiry, 1982, n.4, p.116.

④ [俄] A·A·格利亚卡洛夫、朱涛:《杨·穆卡洛夫斯基美学:结构-符号-人》,《外国美学》第21辑。

⑤ Charles W Morris, “Science, Art and Technology”, The Kenyon Review, 1939, no.1, pp.401-423.

⑥ Charles W Morris, “The Significance of the Unity of Science Movement”, Philosophy and Phenomenology Research, 1946, Vol.4, no.6, p.515.

⑦ 包括但米士(Hubert Damischi),马林(Louis Marin),阿拉塞(Daniel Arasse)等人,请参见埃诺主编《视觉艺术符号学》,怀宇译,四川大学出版社2014年版。

⑧ 赵毅衡:《符号学:原理与推演》,南京大学出版社2011年版,第1页。

⑨ [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。

⑩ [美] 纳尔逊·古德曼:《构造世界的多种方式》,姬志闯译,柏泉校,上海译文出版社2007年版,第70页。

⑪ Charles W Morris, “Ethetics and the Theory of Signs” The Journal of Unified Science, Vol 8, nos 1-3, 1939, pp.131-150.

⑫ 关于“物-实用符号-艺术符号”三联体,详细讨论请参见赵毅衡《符号学:原理与推演》,南京大学出版社2016年版,第27页。

⑬ [以] 齐安亚菲塔:《艺术对非艺术》,王祖哲译,商务印书馆2009年版,第122页。

⑭ 参见赵毅衡:《符号学:原理与推演》,南京大学出版社2016年版,第151页。

⑮ [美] 丹尼斯·达顿:《但是他们没有我们的艺术概念》,载[新] 诺埃尔·卡罗尔编《今日艺术理论》,殷曼梓等译,南京大学出版社2010年版,第278-301页。

⑯ [美] 格尔茨:《地方知识:阐释人类学论文集》,杨德睿译,商务印书馆2014年版,第116页。

⑰⑱ [法] 乔治·巴塔耶:《色情史》,刘晖译,商务印书馆2003年版,第6页,第85页。

⑲ N·V·Dalva, “The I Ching and Me, A Conversation with Merce Cunningham”, Dance Magazine, March, 1988.

⑳ Noel Carroll, Philosophy of Art: An Contemporary Introduction, New York: Routledge, 1999, p.26.

㉑ 参见赵毅衡:《论艺术的“自身再现”》,《文艺争鸣》2019年第9期。

㉒ [俄] 穆卡洛夫斯基:《作为符号事实的艺术》,转引自布洛曼《结构主义》,商务印书馆1987年版,第76页。

㉓ 王国维:《红楼梦评论》,载周锡山:《人间词话汇编汇教汇评本》(增订本),上海三联书店2013年版,第403页。

㉔ 王国维:《孔子之美育主义》,载周锡山:《人间词话汇编汇教汇评本》(增订本),上海三联书店2013年版,第404页。

㉕㉖㉗㉘㉙ [德] 康德:《判断力批判》,邓晓芒译,人民出版社2002年版,第51页,第55页,第58页,第68页,第147页。

㉚ 赵毅衡:《从符号学定义艺术:重返功能主义》,《当代文坛》2018年第1期。

㉛ 王国维:《叔本华之哲学及其教育学说》,载周锡山:《人间词话汇编汇教汇评本》(增订本),上海三联书店2013年版,第427页。

㉜ T·S·Eliot, Selected Essays, 1917-1932, London: Faber & Faber, 1933, pp. 35-39.

㉝ [德] 霍克海默、阿多尔诺:《启蒙辩证法》,渠敬东、曹卫东译,上海人民出版社2003年版,第148-149页。

㉞ 周宪:《当代艺术与理论建构:与马克·齐森的对话访谈》,载周宪:《艺术理论的文化逻辑》,北京大学出版2019年版,第285页。

㉟ 王国维:《古雅之在美学上之位置》,载周锡山:《人间词话汇编汇教汇评本》(增订本),上海三联书店2013年版,第408页。

㊱㊲ H·G·布洛克:《美学新解》,滕守尧译,辽宁人民出版社1987年版,第246页,第248页。

㊳ Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, (eds) Theodor W. Adorno and Gretel Adorno, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1955, vol.2, p.418.

(作者单位:四川大学符号学-传媒学研究所。本文系四川大学创新火花项目库成果,项目编号:2018hhf-63)

责任编辑:刘小波