

# 艺术不是什么 :从符号学定义艺术\*

陆正兰<sup>1</sup> 赵毅衡<sup>2</sup>

(1. 西南大学 中国诗学研究中心, 重庆 400715 2. 四川大学 文学与新闻学院, 四川 成都 610064)

**摘要** 本文试图对定义艺术这个人类思想史上的难题 提出一些新的看法。首先本文简要地总结了迄今为止各种对艺术的定义, 把它们分成功能论、表现论、形式论、体制-历史论四种, 指出其中的最后一种虽然依然不能令人满意, 但一旦与“开放概念”相结合, 就比较接近文化符号学的立场。接着本文根据符号表意的性质, 分析了艺术的“非天然性”、“非实用性”与“非外延性”, 指出“展示”是文化体制加入艺术意图的常用方式。最后, 本文对照这三个“否定式定义”来审视当今文化中的“泛艺术化”现象, 指出这种趋势将使艺术无容身之地, 也将使文化陷入空前未有的危机。

**关键词** 艺术; 文化体制; 开放概念; 非实用性; 泛艺术化; 美学

**中图分类号** J02

**文献标识码** A

## 一、艺术难以定义

艺术似乎是人类创造最不可思议之物。至今什么是艺术, 莫衷一是, 不是说艺术无定义, 而是艺术的定义太多, 所有这些定义, 都会遇到解释不了的艺术现象, 都是以偏概全, 无法作为定义。美学在当代哲学中的地位下降, 很大程度上原因在于艺术成了难以定义之物。“语言转向”的主要推动者维特根斯坦的名言: “对于不可言说之物, 应保持沉默”, 他指的不可言说之物, 至少其中之一是艺术。<sup>①</sup>

悖论的是, 在实际生活中, 什么是艺术似乎一目了然, 无需定义: 我们看到一幅画, 或看到一台表演, 参观一个展览, 马上认出某些东西是艺术, 或“有艺术性”。一旦深问: 这些被称为艺术的“实体”(包括物件、演出、说话等)它们有什么共同点? 究竟为什

么它们被称为艺术? 此时一般人语塞, 因为艺术学专家也莫衷一是。

尤其是 20 世纪以来, 先锋艺术冲破了各种关于艺术的范畴规定, 艺术的范围本身在不断扩展, 出现了许多从传统观念肯定被认为不是艺术的艺术种类。最令人瞠目结舌的是从马塞尔·杜尚(Marcel Duchamps)1915 年把小便池送进展览馆开始的“实物艺术”(object trouve), 从约翰·凯奇(John Cage)1952 年的《4 分 33 秒》开创的行为艺术(虽然凯奇本人认为这是音乐), 以及罗伯特·巴里(Robert Barry)在墙上涂写《我全明白但这刻儿全不想的一切》, 1969 年 6 月 15 日下午 1 点 36 分<sup>②</sup>开始的装置艺术。此后各种艺术实验愈演愈烈, 许多学者只能气馁地放弃对艺术作定义的努力, 定义艺术, 看来是一件徒劳无益的工作。

然而 20 世纪末的重大文化演变, 即社会生活全

\* 基金项目: 本论文为 2008 年度国家社会科学基金艺术学项目国家西部课题项目“中国当代流行歌曲歌词的性别研究”(项目批准号: 08ED81)阶段性成果之一。

作者简介: 陆正兰(1967-), 女, 汉, 江苏扬州人, 苏州大学文学博士, 四川大学中国语言文学博士后科研流动站出站博士后, 西南大学中国诗学研究中心副教授, 硕士生导师。研究方向: 中国音乐文化研究、现代诗学理论。

赵毅衡(1944-), 男, 汉, 广西桂林人, 美国加州大学伯克利分校比较文学系博士, 伦敦大学东方学院讲席教授, 四川大学文学与新闻学院教授, 博士生导师, 四川大学中国语言文学博士后科研流动站(比较文学)合作导师, 兼任北京大学比较文学研究所教授。研究方向: 比较文学, 艺术学, 符号学。

面艺术化,迫使我们再也无法躲开艺术的定义问题。欲面对文化现状,分析当前文化局面,预测文化的发展时,我们不得不郑重思索艺术问题。艺术的定义就成了必须处理的事,哪怕不可为也不得不为。

笔者并不认为这篇文字有可能解决这个复杂问题,符号学也不是解决这个问题的万灵药方,但是符号学的简约化本质,或许能把复杂的问题理出一个头绪。尤其考虑到,我们现在不得不重新理解艺术,主要是由于当代文化发展的压力,而不一定是哲学上解决这问题的理论迫切性,本文的定义主要从文化研究出发,而符号学是文化研究的专用武器。因此,从符号学角度定义艺术,是值得做的一事。

本文将首先简单回顾一下历代思想家所做的努力,从“美学”这个词远远尚未创立之前,一直到当代哲学家的复杂讨论。我们可以看到历代学者对艺术的定义,可以归类为以下四种:功能论,表现论,形式论,体制—历史论。总结了前人努力,笔者才能提出自己的看法。

## 二、功能论

第一种功能论是最明白的:艺术在我们的文化中执行某种功能,这一派常常被称为“功能学派”(functionalism)。最说得通的功能是,艺术是提供“美学价值”(aesthetic value)的工具,因此这一派有时候被称为工具论。

功能论派在20世纪最有名的代表是艺术哲学家孟罗·比尔兹莱,他与著名的新批评理论家维姆萨特合作,在20世纪40年代末至50年代初后期把新批评推上最鼎盛时期,50年代成为美国美学学会会长。一直到80年代他始终坚持美学的“工具主义”立场。比尔兹莱为了把他的立场说通,甘愿冒被艺术界嘲笑为“落伍”的危险,完全否认杜尚的小便池(以及类似的“现成品”)是艺术品。<sup>③</sup>

从艺术应当产生的功能效果来定义艺术,是不容易的事。艺术品就是“美的事物”或“引发美感之物”,这个定义似乎同义反复。因为美学常常被定义为艺术学;“美学活动”往往就是对艺术品的欣赏。而美是相当主观的,每个人的“美感”完全可以不一样,艺术却应当是一个文化中的个体,大致上同意的范畴。况且,一件艺术品有可能不产生美感,甚至相反,产生丑的感觉。正因为这个抵牾,某些学者提出“审丑”观念。

在20世纪依然流行的功能论变体,是愉悦说:艺术让人愉悦。这依然不是可以定义艺术的品格:艺术经常让人不快:仅美术作品,让人不愉快的就有很多:毕加索《格尔尼卡》让人恐惧,蒙克的《尖叫》让人悚然,约翰·摩尔的电影《天魔》(The Omen)让人恐怖,塔伦提诺的电影《水库狗》(Reservoir Dog)让人恶心。但是我们不能否认它们是艺术品,而且还得承认它们

是相当杰出的艺术品。

符号学家莫里斯的行为主义符号学,与功能论颇为相近。他认为艺术品的最大特点是像似性与价值的结合,因此他把艺术符号定义为“对象是价值的像似符号”。<sup>④</sup>应当说,符号都有认知价值:一个交通标记(例如“前面有急弯”)绝对有价值,但显然不是艺术。如果这个交通标记,因为某个特殊原因,成为收藏品,也就是其“对象”不再有价值,此时反而可能成为艺术品。况且,艺术并不都是相似符号(图像,或模仿),这点下文会讲到。

## 三、表现论

第二种关于艺术的传统定义,可以名之为表现论(Expressionism)。“情感说”是表现论中最古老的,也始终是表现论的核心。《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》),音乐是“由人心生也”,“人情之所不能免也”(《礼记·乐记》),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,意,情”中最低劣的一级,但是他把诗歌定义为对情感的模仿,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。这种说法一直延续到20世纪,瑞恰慈认为与科学语言对立的诗歌语言,是“感情地使用语言”;卡西尔符号学派朗格的艺术美学,依然把艺术定义为情感的表现,虽然他强调“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”。不管表现的是谁的感情,她坚持的依然是“情感说”。

关于情感是否为艺术的基本特点,经过20世纪学界的论辩,现在已经不必详加反驳了。文学与艺术学者们共同的想法是:情感在许多符号表意(例如吵架)中出现,远远不是艺术的排他性特征,反过来,艺术并不一定以感情为动力。兰色姆批评瑞恰慈立场时指出,泛泛而谈感情,无法解决什么是艺术这个问题:“没有任何讲述,毫无兴趣或感情,而能站住脚”。<sup>⑤</sup>瑞恰慈自己也说“言说者不想获得感情反应的情况,是很少见的”。<sup>⑥</sup>自从艾略特提出“诗是逃避感情”<sup>⑦</sup>之说,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,美学家克莱夫·贝尔一针见血地指出:“到画展找表现纯是徒劳”。<sup>⑧</sup>

## 四、形式论

第三种观点相当现代,就是所谓“形式论”(formalism)。这种理论最早的提法,是认为艺术的形式特征是“形象思维”。这个词,在西语中为imagination,与“想象”为同一词,因此在西语中问题更为复

杂一些。文学的形象思维——想象论,在俄国的别林斯基,英国的柯勒律治那里得到了最热烈的拥护。但是在 20 世纪艺术理论中,这个观念受到重大挑战。俄国形式主义学派的领袖什克洛夫斯基认为“形象是不同时代诗歌中最少变化的部分”,同是莫斯科语言学小组,但是倾向于现象学的施佩特(Gustav Shpet)认为读诗时“努力去感受形象会导致错误理解”。符号学创始者皮尔士看来,形象(image),是许多符号的共同特征,是符号的一大类别,因此形象不是艺术的定义性形式特征。相反,皮尔士认为艺术符号的最大特征不是像似性而是指示性,因为任何模仿只能表现世界的一部分。符号美学家班森认为艺术品的定义是:“指示的现实之像似或然性”(iconic probability of the indexical reality)。<sup>⑨</sup>这个拗口的定义,是说形象不是艺术意义的全部,而只是对世界作一种可能的提示。

经过 19 世纪下半期的唯美主义艺术潮流,服膺艺术自足论的理论家多了起来,而只有把艺术的本质归为形式,艺术才能自足。20 世纪的美学家很多人讨论形式论,其中最为人所知的是克莱夫·贝尔与罗杰·弗莱的“有意味的形式”(significant form):“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。”<sup>⑩</sup>意味(文本携带某种意义)寓于“形式”(这种意义体现在表现层次中),这个观点只是指出为艺术下定义的方向,却没有真正指出艺术的标准。虽然这个论说离定义尚远,却被许多艺术哲学家批评为“本质主义”,即认为艺术必有一个本质特征。应当说,要寻找这个共同的本质形式,并不容易。

瑞恰慈从另外一个方向寻找美的形式:1922 年他的《美学原理》一书,卷首题解用朱熹语:“不偏之谓中,不易之谓庸,庸者天下之定理”。他依此为立论根据,分析了十多家关于美的定义,认为都不能满意,他认为美的确切定义,应当是符合中庸之道的“综感”(synaesthesia):一切以美为特征的经验因素都是:对抗的冲动所维持的不是两种思想状态,而是一种。<sup>⑪</sup>这个说法非常有意思,但作为艺术的共同形式,可能太松懈了:冲突的融合几乎是世界万物的特征。

## 五、体制—历史论

第四种观点,被称为体制论(institutionalism),即使把艺术看成一种文化体制。美学家迪基提出“艺术世界”(artworld)理论:如果艺术世界(不一定是全社会)公认一件作品是艺术,它就是艺术,因为艺术只是一种社会共识。

迪基这话似乎很难让人接受,但在当代艺术生活中,我们采用的就是这种体制论:艺术行家(所谓艺术界)确定某个东西是艺术,它就是艺术。但是艺术

行家经常意见不一致,那时就只有等“艺术世界”大致达成意见一致,也就是在艺术权威能压服大多数不同意见者时,艺术的标准就出现了。例如上世纪 50 年代克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)说服大部分人“抽象表现主义”是伟大的艺术,果然他胜利了:波洛克的“滴沥”成为美国美术的主流作品。<sup>⑫</sup>在当代,在学界四分五裂的后现代,这个“艺术界共识”标准变成艺术掮客说了算:有人当作艺术品购买的,就是艺术。

而且,艺术的分门别类已经如此细致,没有统一的艺术标准,艺术各部门各有权威:只有雕塑界才能评定一件雕塑是否真是雕塑;只有书法界才能评定一幅书法是否真是书法;只有现代诗歌界(古典诗是另一界)才能评定几行字是否真是诗;只有流行歌曲界(古典音乐界是另一界)才能评定“绵羊音”是否是艺术的歌声。一件物品或一段文字是否是艺术,是掌握艺术话语权的人说了算。<sup>⑬</sup>

与之相类似的体制论定义是“艺术是艺术家的创作”,确切地说,是被认为艺术家的人生产的东西,这样问题就变成:哪些人有资格自称为艺术家,更确切地说,哪些人可以被封为艺术家。问题换了一种措辞,还是同样问题:谁说了算。

显然,这是违反了当前的文化民主潮流,是“旧式观念”,很少有人愿意接受。当代美术评奖最招人嘲笑,没有一次不引起争议,引起群众嘲骂。连被美术馆捧红的人,也知道这一点,例如毕加索说:“博物馆只是一堆谎言”。<sup>⑭</sup>提出体制论的迪基,在回答谁是“艺术世界成员”时说:“每个自认为是艺术世界成员的人就是艺术世界成员”。<sup>⑮</sup>事实上,远非每个人都有发言权。

与体制论进路有点类似的是历史论(historicism),主张这个定义的学者近年增多。哲学家丹图提出艺术的四条定义,最关键的是第四条:“艺术品的解释要求一个艺术史语境”。<sup>⑯</sup>也就是说文化传统决定题材归属。其实需要历史背景才能定义的不仅是艺术,任何体裁归类(例如哲学)都需要历史传统的支持。

艺术哲学家莱文森,把体制论与历史论合成一个理论。他认为艺术品分成两种,一种属于艺术的体制范畴,例如歌剧、美术,哪怕是劣作,是否属于艺术无可争议;另一类是“边缘例子”(borderline cases),它们被看成艺术,是由于它们“郑重地要求用先有艺术品被看待的相同方式来看待它”,<sup>⑰</sup>也就是说它与已经被认定的艺术品有一定的关联。这样就允许艺术既在传统与体制之中,又有发展出边界的可能。

体制—历史论的优点,是把艺术视为文化的产物:艺术是某种能被人揭示出来的,或解释出来的品格。不管是一批人还是一个人说了算,最终靠的是社会的接受。而社会的接受不会是无缘无故,即使是权

威们说了算,权威也是社会的权威:只有社会认为是艺术的才是艺术。这种定义最大的困难是:它可能在同一文化中有效,异文化的艺术如何靠“艺术史语境”或文化中的“艺术权威”来判别,就成了难题。

## 六、开放概念论

这四种定义艺术的方向,都不能满意,但是没有新的令人信服的定义方式,关于艺术定义的讨论实际上陷于僵局。因此有不少人认为艺术根本不可定义。

为了从这个困境找到一个出路,韦茨,布洛克等“分析美学家”提出:艺术的定义只能是一个“开放概念”。<sup>⑧</sup>因为艺术的任务就是挑战程式,就是颠覆现有规范。也就是说,一旦艺术有定义,这个定义就在邀请艺术家来冲破自己:艺术的定义本身就是反对定义,艺术的本质是反定义的。笔者本人认为开放概念论,的确击中艺术的本质要害。而且开放概念与体制—历史论并不互相取消,因为艺术史延续到当今时代,必须打开自身才能进行下去:开放概念,就是开放体制,发展历史。开放概念,是在艺术的体制—历史基础上开放,是艺术符号冲破自身藩篱,而这种冲破就是艺术性的。

首先,这种理论强调了艺术品这个概念,属于文化范畴:艺术的概念不是艺术自身内在的产物,而是文化给艺术提供的各种隐文本支持在起作用:甚至杜尚的颠覆性艺术,也尊重某些文化定位方式,例如杜尚的小便池这样极端颠覆性的“作品”,也依靠各种文化体制支持:类文本(签名式表示艺术家的展出意图),前文本(美术史上以“泉”为名的作品的联想),超文本(与同时其他艺术品形成连接),前文本(1915年之前已经出现的大量实验美术,以及整个艺术界的实验气氛),元文本(评论界的哗然指责,先锋理论家的热烈辩护)。这件看来相当非艺术的作品,表达情感完全说不上,文本本身(小便池)的形式完全缺乏美术的符形特征,这样的作品也毫无前例可循。然而,在上述这些体制因素被调动起来之后,就被美术界认定为艺术。

其次,艺术品应当是个别符号,艺术的首要价值是独创。而体制—历史论把艺术品放在艺术史和“艺术世界”的大背景中考察,这样就在个别符中加入了类型因素,把它变成了一个类型符。类型的解释就不是独立的,这个类型的其他个别符(可比的艺术品)成了这件艺术品的选择聚合段,从而影响到这件作品在当今“艺术世界”的组合局面,评价,低位等:杜尚的小便池不仅因为利用了体制而成为艺术,而且成为一个历史前例。单个艺术品的解释影响到整个艺术文化,成为新的艺术品解释的前例,这就是“开放概念”与体制论的结合方式。

可以看到:“作为艺术品展示”,是作品成为艺术的关键:展示不仅仅提出了艺术家的意图,而且画廊,

经纪人,艺术节组织者等社会机制,都参加构建意图:他们邀请观者把它当做艺术品来观看,文本本身就积累加上社会性隐文本。这样的物品是否算艺术品,并不取决于一个或一批观众/读者的解读方式,虽然观众/读者可以否认某件物品的艺术价值,但此物是否艺术品,已经被“展示”这个文化体制行为所决定。

在体制性的“展示”作用下,观看就不可能是对艺术的纯粹关照,因为观者受到大量文本外因素的压力。艺术品被展示在文化中的定位,就像诗的分行给诗歌定位。像“梨花体”那样一首分行写出的文字,我们无法判决它不是诗,读者只能争辩它是不是好诗。展示,让符号落到了“艺术世界”的网络中,迫使接收者朝艺术的方向解释它,由此,它成为艺术品。

开放概念,也是符号学的定义方式:符号学的开创者皮尔士认为符号的认识,是“试推法”(abduction),是一个不断“试错”的过程,是以否定为基础的推演。<sup>⑨</sup>因此,循开放概念的方向,来定义不可定义之物,只能用否定方式,也就是讨论“艺术不是什么”,最后看能不能理解艺术究竟是什么。

下文讨论的,就是艺术如何用三个“非”打开自身这个概念。

## 七、艺术的非天然性

艺术品不是一个天然存在物,或一个天然事件,艺术有一种人工性。这点在西语中比较清楚:“art”的定义就是“与天然相对的人工技巧或技艺”<sup>⑩</sup>。其实汉语的“艺术”本意也是如此:“艺”字原意为种植,甲骨文字形左上为“木”,表植物;右边是人用双手操作,而“术”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。中文原意与西文完全相同。

天然物经常被看成艺术品,例如张家界的山岭,例如晚霞的云彩,例如美的人体,我们往往称之为“造化的神工鬼斧”,这是把让人产生美感的天然物,比喻为艺术家的创造:把创造自然物的神(或地质演变史),比喻为一个艺术家。这个比喻终究只是比喻,它并没有把自然变成艺术。上文已经讨论过:艺术品不一定是艺术家有艺术意图的创造物,而是被体制地展示为艺术:一个树根不是艺术,一块奇石不是艺术,展示者加上了意图意义就成了艺术品。人体一旦在画布上,照片加以公开表现展示,就是艺术品,张家界的山岭,一旦展示在旅游观景台的对面,就成了艺术品。然而,一旦展示,这些物品已经不是一件纯天然天然物,而是一件加入了艺术意图的物品。

艺术作为人工制品,其意义来自一定的艺术意图。如果创作者没有这个意图,随手制作,却成为艺术品,那又如何解释?这样的艺术品,意图往往是后来追加的:创造时不一定有艺术意图,展示时却带上艺术意图。因此猩猩或大象的涂抹,即便它们的“作

品”与某些艺术家创作看起来非常像似,因它们并没有艺术创作的意图;“作品”也就不能算艺术。<sup>21</sup>但一旦当做艺术品展示,它们就会成为艺术品。这就像树根与石块的例子:体制在展示中加入艺术意图。

意图观点至今被很多学者接受,例如著名哲学家丹图认为意图非常重要,因为一件艺术品“必须根据其预期意义是否被体现来考虑它成功还是失败”。<sup>22</sup>但然而艺术哲学家们没有看到,展示(而不是创作)才是社会体制决定的艺术意图的来源:展示把作品置于艺术世界的意义网络之中。

因此,艺术品是有意图地创作或展示(因此是非天然存在)为艺术的物品。

## 八、艺术的非实用性

艺术无用途,这个问题康德早就阐明,至今没有受到足以推翻此说的挑战。但从符号学观点来看,康德的讨论过于绝对,因为艺术是一个实体,它的实用功能、表意功能、艺术功能,总是混杂在一起,哪一部分起作用,要看语境而定。

任何表达意义的“物—符号”,由两个部分构成,即使用功能部分和表意部分。一双筷子可以有使用功能,用来取食;一双筷子可以是符号,例如表示“中国风格”;“中国习俗”,甚至“中国性”。这双筷子是实用物,还是表意符号,要看情况而定。在纽约巴黎,西方人拿起筷子,很可能有强烈的欣赏中国文化的表意;在中国,这种表意就少得多。

许多“物—符号—艺术”,由三个部分构成:使用功能部分,实用表意部分,艺术表意部分。其艺术表意的部分,离使用功能更远:一双筷子,可以制作精美,让人欣赏,筷子依然能够用来取食,取食时再精美的筷子也很难被意识为艺术;如果把筷子陈列在镜框里(例如在展览异国风情的人类学博物馆),就不能再用来取食,其使用价值只是潜在,但是子表达的是人类学意义。如果一双精美的筷子镶在镜框里挂在艺术馆展示,此时艺术品格成为主要成分,筷子就成为艺术品。对同一双筷子而言,其使用功能,与可能的符号表意品格,与可能艺术品格,成反比例。

在工艺品上,包括建筑、城市规划,这个反比例关系相当清楚:艺术品不一定必须是没有用的物品,但必须是超出使用价值的部分。我们讨论的艺术“非实用性”,就是指人造物品的可能的艺术表意而言。例如礼品盒或香水瓶的设计,与礼品盒或香水瓶的用途有关系,但是艺术品格存在于超出使用价值,又超出实用符号意义的部分,礼品盒或香水瓶没有用的部分越多(例如设计奇异精美),它们的艺术可能性越大。

这个部分的大小,与具体的接收者有关系:对到鸟巢或水立方来比赛的运动员,对来北京目睹中国的“后现代性发展”的外宾,对来欣赏建筑艺术的人,这些建筑的实用—表意—艺术品质不一样。

对于古物和古建筑,我们可以发现其“艺术性”是随着年代增长而增加,这不是因为越古老越贵重,而是越古老越不可能作为建筑或器皿来使用。艺术品格并不一定随着年代而增长,只能说越不使用,越不具体目的,就越成为纯粹的艺术品。这时候艺术品携带的“艺术意图意义”,是后代社会的体制意图:一件陶器,原先可能作为实用物而生产出来,可能很少甚至完全没有艺术意图,但在历史语境的变迁中,文化体制使此物的艺术意图增长。艺术的“非实用性”,实际上随着文化语境变化的。

除了这种“物—符号—艺术”之外,有相当多“纯符号”,它们不太可能(但并非绝对不可能)当做“物品”来使用,而只能作为表意符号,但它们表达的意义中,只有一部分是艺术意义。

例如一首诗,一首歌,一幅画,它们并非没有使用价值。《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。’”所有这些意义,哪怕是感情意义(“可以怨”),都是意义,而实用意义部分,不是艺术意义部分。例如“观”《集解》引郑玄注:“观风俗之盛衰。”朱熹注:“考见得失。”这是说诗能够帮助读者认识风俗的盛衰和社会的中得失。把《诗经》作为民俗学参考书或教材,而《诗经》作为艺术,是在“兴观群怨”之外。

甚至音乐,一向被认为是最纯粹的艺术,依然有实用意义。《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,政治教化功能才是它的大端。即使不像孔子那样强调政治,音乐的实用性处处可见:得金牌时奏国歌,此时音乐有一定的仪式性表意作用,仪式性表意并非艺术性表意。

可以总结一下,物品有实用功能,有表意功能,有艺术功能,三种功能的强弱,经常是反比例地变化。但无论物—符号—艺术符号三者的关系如何搭配,艺术性总是植根于非实用性。艾柯把符号分成三大类:天然事件,人为符号,诗意符号。<sup>23</sup>诗意符号即艺术符号,艾柯加以分列,是有道理的。但笔者认为,与其说有三种符号,不如说作为符号的物有三种功能。

我们可以以商品为例看到这三层关系:一件衣服,有其实用功能,往往与其物质性生成条件有关,例如面料质量与加工精细度;二是符号的实用表意功能,如品牌、格调、时尚、风味、价值,这是社会型的表意价值;三是艺术表意功能,如美观、色彩,与体态的配合。这三者结合在一件衣服之中,三种功能混合难分,但要定义艺术,还必须分清。

由此我们可以得出一些看来奇怪的结论:一件衣服是真正名牌,还是假冒名牌,在艺术上是一样的。所以真正的艺术,无所谓真伪,没有原作与赝品之分,甚至古董的艺术价值,都不靠真伪鉴定。因为市场价

值,是它的实用表意功能,而不是艺术功能。艺术功能本身无价值可言,说与市场价值无关。

再例如色情:巴塔耶认为色情“没有任何用途”,“因为拥有无用的价值是有用的”。<sup>④</sup>巴塔耶指出“色情带给我们极端的,过度的,心荡神驰的特征”,<sup>⑤</sup>即是超出实用表意的意义,因此色情是一种艺术意义。贾宝玉的“意淫”,就是对人生,对人际关系的一种非实用的(因此是非儒家传统的)艺术性态度。

我们也可以比较抽象的音乐为例说明这三层关系:例如“小夜曲”(Serenade)是中世纪一种乐曲,是到情人窗下唱的歌,它有实用功能(作为一种软性骚扰叫爱人不得不郑重考虑你的请求,或者让邻居不胜其烦给她施加压力),有表意功能(提醒爱人注意你的感情),也有艺术功能(表达一种非实用的艺术美)。随着时代变化,艺术表意功能增加,小夜曲成为一种纯然的音乐曲式,很少再到窗下表演。

### 九、艺术符号的非外延性

那么,到底什么是符号的艺术意义呢?有人认为艺术意义的本质是没有所指,只有能指。巴尔特说,文学是“在比赛中击败所指,击败规律,击败父亲”;科尔迪说:艺术是“有预谋地杀害所指”。很多学者认为艺术表意的特点是没有指称(non-referentiality),也就是没有外延。各种艺术符号并不指向其直接的意义,例如艺术电影(非纪录片)中的灾难,飓风,地震,火山爆发,外星人入侵,都因为是艺术,无外延无所指而绝对“不真实”。一旦放在新闻联播中,就有具体所指,就会引发大规模恐慌。故事片中的血腥场面,格斗残杀场面,色情场面,性偏离场面,显然都不能出现于新闻转播,其原因与体裁的接受程式有关:艺术性把指称对象推开了,与实际意义保持了距离。

艺术并不是没有意指,但是这种意指相当复杂:它是外延与内涵反比例混合。不能说所有的艺术符号都没有外延,一幅画画马或画牡丹,肯定这幅画指称了马这种动物,牡丹这种植物。但是艺术符号尽量甩开外延义,艺术“尽量”与外延保持距离。用常用说法,就是追求神似,不追求形似,甚至形似非常少,例如关良的京剧人物,例如毕加索的“阿维农少女”;甚至到达完全没有形似,也就是完全没有外延。

中国古代美术理论,就很关注形似(看得出指称)与神似(看到指称之外的意义)之间的区别。南朝宋宗炳主张“万趣融其神思”。东晋顾恺之说得更明确,即所谓“以形写神”。但这个想法不一定得到所有人的赞同,清代邹一桂说:“未有形不似反得其神者。”笔者只能强调神似压倒形似,内涵压倒外延,但不能要求艺术必须无外延。

摆脱外延意义的程度,不是艺术的定义或条件,不能说摆脱到某种程度,才成为艺术,也不能把艺术摆脱外延的程度,作为艺术优劣的判断标准,然而,艺

术必须有脱离外延的姿态。这就是为什么艺术学院的写生,不能成为真正的艺术品,而稚拙(不管是农民画的无意稚拙,还是大师的有意稚拙)反而成为艺术。但是究竟应当摆脱到何种地步,却无法规定,因为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。

在雅克布森的符号六因素之中,“自指性”(self-reflectivity),即让人注意符号自身的形式,被认为是“诗性”(poeticalness),也就是艺术性的标准。<sup>⑥</sup>但诗性与指称性并不是成反比关系,并不是越无所指,诗性就越强,雅克布森的看法是:“诗性与元语言性成反比”,他没有说“诗性与指称性成反比”,这个观点的确是想要很周到。元语言性是意义的解读,而诗性却正是无法解释的,不说明意义的。艺术的特点正是它并不直指任何意义,而只是提出一种意义的逗弄,一种似乎有意义的样子。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”,<sup>⑦</sup>可望而不可及的原因,正是由于推开明确的外延所指。用朗格的话来说就是“每一件艺术作品,都有脱离尘寰的倾向,他所创造的最直接的效果,是一种离开现实的他性”。<sup>⑧</sup>

### 十、泛艺术化害了谁

一个文化是表意活动的集合,但是任何文化,不可能以“非天然,非实用,非外延”的符号表意为常规,也就是说,文化的正态不是艺术性的。艺术的非正常性,是以社会常态为必要背景,是与正常秩序正成对比的所谓“标出项”。有文化正常表意为对比,艺术才能作为一种特殊表意方式出现。

也就是说:正是文化的这种非艺术的常态,才保证了艺术的存在,不然这个文化本身就不能存在下去。一件造型奇特的雕塑放在广场上时,正与周围的楼台庭树花草,与行人的正常生活形成对比,而凸现其艺术性。如果在一个全是奇特形态物品堆集的疯人院,这件怪雕塑也只能意指疯狂。

由此我们可以讨论当代社会的“泛审美化”现象,这个问题吸引了当代中外许多学者的注意。首先,应当说“泛审美化”这个术语不是很合适:审美是主观的,而本文讨论至此,无非是说明艺术有一定的客观规律。当今社会经历的,不是每个人都以审美态度看待文化,而是当代文化以艺术泛滥强加于每个人。这种艺术不是全体人民“审视”出来的,而是在社会文化演变中产生的。“美学”(aesthetics),原意是“研究美(尤其是艺术)的哲学”,没有“审”的意思,<sup>⑨</sup>因此,“pan-aestheticization”,译成“泛艺术化”可能比较恰当。

这不是过分追究对一个词的翻译,因为,用“泛艺术化”来称呼当今这个文化演变,更容易看出它的问题所在。如果问题出在“审美”,“泛审美化”,让全

体人民都来关心美欣赏美,有什么太大的害处呢?应当说比其他“运动”都好:比全民大炼钢铁,全民学大寨来的无害,比全民打麻将,也更高雅一些。但是日常生活“泛艺术化”就不同了。泛艺术化,一切社会活动都成为艺术,或者突出艺术功能,会造成许多意想不到的后果。本文上面讨论过了,艺术功能是与使用功能和实用表意功能反比例增长;“泛艺术化”发展下去,整个人类文化将陷入一场史无前例的艺术泡沫泛滥危机。

当代社会的“泛艺术化”,是一个铺天盖地越来越深远的文化演变。韦尔施的描绘如下:“艺术化运动过程最明显地出现于都市空间中,过去几年内,城市空间中的一切都在整容翻新,购物场所被装点得格调不凡,时髦又充满生气。这股潮流长久以来不仅改变了城市的中心,而且影响到市郊和乡野。差不多每一块铺路石,所有的门把手,和所有的公共场所,都没有逃过这场艺术化的大勃兴。‘让生活更美好’是昨天的格言,今天它变成了‘让生活,购物,交流,还有睡眠,都更加美好’”。<sup>①</sup>

在后现代,身体成为一个主要的艺术化场所。身体的重要性被重新发现,而且各种形象指定了身体艺术化的标准,每个人为达到这标准努力减餐,方式其实是雷同的。

我们看一下代替简单的肥皂,我们现在有多少各种奇怪的商品名称:“丝滑柔顺型润发精华露”“水润丝滑洗发乳”“乳液修复去屑润发精华露”“玉兰凝萃清爽润泽沐浴露”“清透玲白珠珠配方洗面乳”。谁能记得住分得清这些用辞差不多的品牌?应当说,这个社会懂得这套词汇的人还是很多,她们脑子中已经灌满美的词汇,而没有感觉这些商品名称把“身体的艺术化”强加于每个人。

泛艺术化让艺术超出文化和日常生活的范畴,渗透到经济,政治中去,使所有的表意都变成了艺术符号,都具有艺术符号的各种特点。波德利亚称之为“超艺术”(Hyperaesthetic)。超艺术的危险现在尚未完全显现,但我们已经可以看出一点端倪。

经济的“艺术化”,明显地表现于过分依赖旅游来“拉动内需”,各地竞相出花招来吸引游客。自然风光与历史胜迹,总要消耗完毕,旅游资源的开掘,就只有朝“艺术”方向走,人工造景成为旅游的自救方式。

更有甚者是政治的艺术化,政府办公建筑越造越漂亮,造大楼变成政绩。在建筑等表面光鲜的事情上做文章,图个让大众愉悦。艺术的实质是非功能,非实指,脱离外延意义,而政治却是应当追求务实,解决实际问题。当今各国政治越来越成为作秀场所,许多欧洲国家有明星政治家,意思是政治家有明星风度(例如奥巴马),或是政治家原来就是演剧明星,他们都是靠艺术积聚人气。

这种现象在中国一样有:不少政协委员,人大代

表,是演艺界、体育界明星。不是说他们不是优秀人物,不是说他们不可能代表人民利益,而是说艺术与政治是两回事。这些人应当证明自己的政治品格和才能,不能说艺术就是他们的政治表现。同样,让艺术明星到学术界来当教授,是学术艺术化。学术应当研究艺术,一旦自身就是艺术,如何能保持客观立场研究艺术和泛艺术化?

悖论的是,受“泛艺术化”危害最大的是艺术,因为艺术是个反正常的标出行为。一旦正常生活都艺术化了,艺术就不得不更加标出来证明自己存在的必要性。随着“泛艺术化”的加速发展,这个压力只会越来越大。这就是当今艺术的困境:传统的艺术形式已经被消化为日常生活方式,艺术家只有出奇招走偏锋,才能使自己的“作品”成为艺术。然而任何令人惊奇的手法,很快就无法再出奇制胜,艺术家不得不弄出新的花样。不断花样求新,使得艺术喘不过气来。这就是为什么行为艺术大行其道,所有的艺术都带上行为艺术的味道,而且行为艺术也不得不越做越危险,直到最后不成其为艺术,而成为耸动视听的玩命表演。

艺术今天的任务,只能是不跟着泛艺术化大潮走,不再进一步把生活,把各种非艺术领域艺术化,而是反艺术功利化,急流勇退,返回艺术本身,把艺术“重新艺术化”。这不是一条容易走的路,这样做的艺术家,会从热闹的名利场消失。但从历史的维度来看,泛艺术化的潮流必将使艺术走向消亡,艺术这种符号表意方式,原应是“非常规”的;一旦这个文明只剩下艺术,文化就把非常规作为正常,艺术就会消失在这个疯人院中。(责任编辑 楚小庆)

- ① Ludwig Wittgenstein, *Tractus Logico-Philosophicus*, London: Routledge, 2001, 89.
- ② All Things I Know But of Which I Am Not at the Moment Thinking, 136, June 15, 1969.
- ③ Monroe Beardsley, *The Aesthetic Point of View*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982.
- ④ Charles Morris, “Esthetics and Theory of Signs”, *Writings on General Theory of Signs*, The Hague: Mouton, 1971, 412.
- ⑤ Morton Dauwen Zabeł (ed) *Literary Opinion in America*, New York: Harper and Brothers, 1951, 641.
- ⑥ I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London & New York: Routledge 2001, 269.
- ⑦ T. S. Eliot, “Tradition and Individual Talent”, *Selected Essays*, London: Faber and Faber, 1932, p. 8.
- ⑧ Clive Bell, *Vision and Design*, 1930, 294.
- ⑨ 转引自 Noth, 424.
- ⑩ 克莱夫·贝尔著《艺术》,中国文联出版公司,1984年版,第4页。
- ⑪ I A Richards, C. K. Ogden and James Wood. *The Foundations of Aesthetics* 2nd edition with revised preface, New York: Lear Pub-

- lishers :1925.
- ⑫ Clement Greenberg, "After Abstract Expressionism", *Collected Essays and Criticism*, Chicago: University of Chicago Press, 1986, Vol. IV, p, 124.
- ⑬ Harold Osborne: "艺术史适宜维系经过适当训练和准备的观察者之审美沉思的客体", *Aesthetics and Art Theory: A Historical Introduction*, London: Lonmans, 1968, pp. 10 - 11.
- ⑭ 转引自约翰·凯里《艺术有什么用》,译林出版社,2007年版,第6页。
- ⑮ George Dickie, *Art and Value*, Oxford: Blackwell, 2001, 45.
- ⑯ Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1981, 67.
- ⑰ Jorrolod Levinson, *Music, Art, and Metaphysics*, Ithaca: Cornell University Press, 1990, 8.
- ⑱ 见 H. Gene Blocker, *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytical Aesthetics*, New York: Charles Scribner's Sons, 1979; 又见 Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1956, no. 15, 27 - 35.
- ⑲ Thomas A Sebeok and Jean Umiker - Sebeok, "'You Know My Method': A Juxtaposition of Charles S Peirce and Sherlock Holmes. In Dupin, Holmes, Peirce, *The Sign of Three*, (eds) Umberto Eco and Thomes A Sebeok, Bloomington and Indianapolis: University of Indiana Press, 1983, p. 19.
- ⑳ Concise Oxford Dictionary 对 art 的定义: "Human skill or workmanship as opposed to nature".
- ㉑ 见布洛克《美术新解》。但是据 BBC News 2005 年 6 月 20 日在伦敦的美术拍卖会上,猩猩“刚果”的三幅画卖出 12000 英镑。
- ㉒ Arthur Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997, 90.
- ㉓ Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1976, 16 - 17.
- ㉔ 乔治·巴塔耶著《色情史》,商务印书馆,2003年版,第6页。
- ㉕ 乔治·巴塔耶著《色情史》,商务印书馆,2003年版,第85页。
- ㉖ 罗曼·雅克布森“语言学与诗学”,赵毅衡编《符号学文学论文集》,百花文艺出版社,2004年版,第181页。
- ㉗ 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。
- ㉘ 苏珊·朗格《情感与形式》,中国社会科学出版社,1986年版,第58页。
- ㉙ 参见《简明牛津词典》。
- ㉚ Wulfang Welsh, *Undoing Aesthetics*, London: Sage Publication Ltd, 1997, p. 5.

## Art Is Not What : Defining Art in Semiotics

LU Zheng - lan<sup>1</sup>, ZHAO Yi - heng<sup>2</sup>

( 1. Center of Chinese Poetics, Southwest University, Chongqin 400715 ;

2. School of Literature and Journalism ; Sichuan University, Chengdu, Sichuan 610064 )

**Abstract** :The present article attempts to put forward some new ideas on the difficult problem of defining art. Firstly, it briefly summarizes the various definitions of art up to now, dividing these definitions into function theory, expression theory, form theory, and institution theory. It points out that the system theory, although not satisfactory, is close to the stand of cultural semiotics once combined with "open definition". Then, according to the nature of semiotic meaning, the present article analyzes the "un-natural", "un-practical", and "un-extensional" nature of art, pointing out that "manifestation" is the common way for the cultural system to be added to artistic intention. Finally, it studies the "pan-artistic" phenomenon in contemporary culture according to the three "negative definitions" and points out that the tendency will endanger art and put culture in unprecedented crisis.

**Key Words** :cultural system ; open definition ; unpractical nature ; pan-artistic ; aesthetics

( 上接第 136 页 )

## On the Uniqueness and Self - regularity of the Artistic Existence

HUANG Yong - jian

( College of Arts, Shenzhen University, Shenzhen, Guangdong 518060 )

**Abstract** :Religion, philosophy, morality, science model, language definition, and ideology can all actually be regarded as people's setting of the world according to their natural rational principle, and also approach to alienate themselves. Only art sticks to the visibility, expression and manifestation of people's sense and in the process of the permanent dialogue with rationality, art resists people's self alienation and tries to enable people to return to the oneness of heaven and human from the already alienated existence. Therefore, the uniqueness of artistic existence is that it is people's sensual existence and permanent evidence that the human being always has emotional pole. No matter in what social system or civilization, art will develop endlessly through different forms and expressions and will always follow the way of art development - dialogue, mutual understanding and manifesting truth, which is what we call the self - regularity: self existence and self development.

**Key Words** :art ; artistic culture ; artistic ; mutual understanding ; conversational existence