

# 日常生活“泛艺术化”实践的符号学反思

伏飞雄

**摘要:**论文从符号学、传播学的角度,对“日常生活泛艺术化”实践所带来的一些问题进行了论述。笔者认为,“泛艺术”就是“反艺术”,甚至“反文化”,它导致了两个符号系统、两种文化形态的混淆与错置;它更具欺骗性、更带危害性;它只不过是当代消费社会与艺术所签立的一个颇具诡秘性的、浮士德与靡菲斯特式的约定。

**关键词:**泛艺术化;划界;符号暴力;艺术真面孔

## 一 “泛艺术”就是“反艺术”(甚至“反文化”)

在迈克·费瑟斯通对于“艺术的日常生活呈现”的论述中,他基本是在起因与结果的逻辑对应中提到了艺术的“分化消解”问题,比如艺术灵气被消解;艺术、审美感觉与日常生活之间的藩篱被推翻,实在与影像混淆(引述鲍德里亚的观点)美学的神奇诱感到处存在;打破了既有的艺术体制、文化惯例,从根本上使艺术与文化泛化而无以有什么体制<sup>①</sup>等等。在笔者看来,这是远远不够的,因为他没有从理论上根本解决如此存在形态与方式的艺术是不是艺术,或者说没有解决艺术与生活的“划界”问题。这种情形在国内关于“日常生活审美化”的讨论中,也大致如此。

笔者在此打算从符号学的角度,借用俄国形式文论学派及布拉格学派的相关理论做点尝试。众所周知,这两个理论学派首先或重点想要着力解决的问题就是艺术(包括文学)文本与非艺术文本的差异性问题,“化用”此两派理论至为关键的人物罗曼·雅各布森的说法,就是“艺术性”的问题,即使一个文本成为艺术、具有“特异性”的东西的问题<sup>②</sup>(“艺术特异性”, the differential of art)。为此,学者们进行了可以说是接力赛式的深入研究。

俄国形式文论学派主将维·什克洛夫斯基提出了艺术的“陌生化”理论。在对感觉一般规律的分析中,他认为习惯性动作会导致反应的无意识化与自动化。进一步,他认为人们对散文语言(联系整个语篇,除指与诗歌语言相对的散文语言以外,还包括生活实用语言)也会出现自动化的反应。在此基础上,他认为艺术的目的就是为了恢复人们对生活的感觉,使人对事物的感觉如同你所见的视像那样,而不是如同你所认知的那样。换言之,艺术的手法就是日常事物的“奇特化”(остранение,又译“陌生化”)<sup>③</sup>。非常明显,在什克洛夫斯基那里,“陌生化”是相对于“自动化”而

言的。没有自动化,也就无所谓陌生化,前者正是在后者的参照下才会有效。

然而,什克洛夫斯基的“陌生化”理论的简单化与不严谨也是异常显著的。茨·托多诺夫认为,“把一部作品的价值和它的新奇感同等看待,这肯定是一种简单化”<sup>④</sup>,杰姆生则从逻辑上提出反对意见,认为既然“陌生化”概念指的是描写和解释文学作品的可接受程度,那么如果读者逐步意识到“艺术是陌生化”,这个概念会不会也“自动化”,如果真是这样,整个理论也就消失了<sup>⑤</sup>。而真正有力度的反驳则来自于学派内部。按照罗曼·雅各布森的看法,什克洛夫斯基的“陌生化”理论缺乏明确的系统观念。至少,他对于语言的系统性的认识不是很自觉的。原因很简单,包括什克洛夫斯基在内的俄国形式文论学派,在那时根本就没有受到1915年出版的索绪尔的论著《普通语言学教程》的影响<sup>⑥</sup>,而它正是孕育了现代符号学(包括结构主义符号学)语言学之“系统”观念的奠基作。

这种局限在后来的布拉格学派核心人物之一的扬·穆卡洛夫斯基那里得到了相当程度的克服。他所提出的“前推”理论,虽然也是相对于什克洛夫斯基的“自动化”概念来说的,但由于其对索绪尔语言学和符号学理论的熟悉,其理论就更深植根于“系统”的分析之上。

他认为,标准语言(包括日常生活中使用的一般语言)是一种背景,而诗歌语言正是在对标准语言准则的系统违反中,使“诗歌式地使用语言成为可能”,而“没有这种可能性也就没有诗歌”。换言之,“诗歌语言的作用就在于为话语提供最大限度的前推”,而这种“前推是与自动化相对的”。有意思的是,他也看到了标准语言中常见的前推现象,比如在新闻、散文作品中。但他认为,这种前推的目的是服务于更有效的传达,即“把读者的注意力更紧密地吸引到被前推的表达方式所表达的主题内容上来”。相反,在诗

歌语言中,传达作为表达目的的交流被后推,而前推则似乎以它本身为目的,它不再服务于传达,而是为了把表达和语言行为本身置于前景。同时,他认为,诗歌语言实践中所有的语言成分不可能都被前推,“任何一个成分的前推必然伴随着一个或更多部分的自动化”。而难能可贵的是,他还注意到“前推与后推”(或译“前景与背景”)这个“二项式”在整个文化系统本身的动态演化中的辩证转化。

穆卡洛夫斯基对标准语言与诗歌语言的关系、各自功能的论述等是在整个语言系统的框架中进行的<sup>①</sup>。在他的论述中,前景与背景,或前推与后推(自动化)语言的传达功能与语言作为表达本身的目的功能等,都构成了系统意义上的“二项式”。

对于这两人的观点,作为两派理论总结人物的罗曼·雅各布森,则在简化却又深入的意义上提出了自己的见解<sup>②</sup>。在1935年的《主导》一文中,作者以结构主义的系统观念作为理论框架,对俄国形式文论研究三个基本阶段中最为关键、最为精微、最有成果的“主导”概念进行了分析,认为它决定了主要作品主要文类特性和结构特征的功能。以此出发,作者对什克洛夫斯基的早期观点“艺术即手法”的缺陷进行了批评,认为其缺乏有规则有秩序的等级系统,认为系统不是艺术手法的简单堆积,演变也不是艺术手法简单替代,而是各种功能的地位发生变化,新的主导代替旧的主导。

在《语言学与诗学》(1958)这篇符号学文论史上具有里程碑式的论文中,作者更从符号传达的角度对文艺的文类特异性问题进行了全面的总结,这就是大家熟知的言语传达的“六因素六功能说”,即言语传达被作为一个系统加以分解,各个因素相应于传达的不同功能,构成一个“功能序列”,而不同的功能在此序列中属于支配地位时,我们就有了不同的文体(并非只是文学种类意义上的文体,指不同语言功能构成的不同类型的文本)。这样,包括文学在内的艺术与其他语言行为的差别,就不是一种截然不能相通的质的区别,而是同一系统中功能地位的转换。

综合三人论述,我们似乎可以得出下述结论:第一,他们对于包括文学在内的艺术的界定都有一个参照,失去参照,两两相对的概念都失去了存在的合法性。什克洛夫斯基的艺术的“陌生化”是相对于“自动化”,穆卡洛夫斯基的“前推”是相对于“后推”,雅各布森的“主导”是相对于“非主导”,“诗学功能”是相对于“非诗学的其它功能”等等。第二,艺术与非艺术在文化史上没有一个恒定的绝对界限。

在此理论框架中,我们似乎可以对当代中国社会“日常生活泛艺术化”这个文化大事件中的“艺术”进行判断。纵然,在艺术发展史长河中,艺术与非艺术的演变与转化充满动态的辩证法,没有一个恒定的绝对的界限,但中国当代“日常生活泛艺术化”实践,由于使生活与艺术都失去了相互的参照而必然混同。混同的结果就是无所谓什么是艺术,什么是生活。简言之,日常生活的“泛艺术”就是“非艺术”、“反艺术”,甚至是“反文化”——文化系统中的艺术与

生活区别性种类就在此逻辑中消失。这一切使人们改变了对艺术、文化的观念,使人们误以为艺术、文化就是如此。对于人类来说,这很可怕。

顺便提及的是,在以上三人尤其是后二者的论述中,所谓的系统的等级差别,很大程度上也不是传统意义或望文生义意义上的具有压迫性质的等级,而是区别、差别意义上的等级。这也在一定意义上驳斥了当代有些学者不加区别、所倡导的所谓“日常生活审美化”是对文化传统等级秩序的解放的说法。

## 二 两个符号系统、两种文化形态的混淆与错置

“日常生活泛艺术化”之反艺术、反文化的逻辑结果展开就是:艺术如此接近生活,或者说生活如此的接近艺术,使我们弄不清楚什么是生活,什么是艺术,两个分属不同文化形态、符号系统的文化类型被严重混淆与错置。

对此,在这方面用力最多的鲍德里亚近乎悲观虚无的论述颇引人注目。他主要是从当代疯狂膨胀的符号影像与现实生活世界关系破裂的角度来说的。作者对“仿像”的三个历史发展阶段三个等级做了分析<sup>③</sup>。

和文艺复兴一起出现的第一级仿像(“仿造”)导致了封建秩序的解构。这种解构意味着符号的完整禁忌价值(维护残暴的等级秩序)被打破,符号所表征的传统的人与人之间、意味着残忍等级的相互义务被取消,其任意性开始。作者写道:“符号的任意性开始于能指不再用不可逾越的相互性连接两个人,而是指向一个失去魅力的所指世界的时候,这个所指是真实世界的公分母,对它而言,任何人都不再有义务。……这是强制符号的终结,是获得解放的符号的统治,所有的阶级都可以没有区别地玩弄符号。”然而,在作者看来,这个时期的仿造,“影响的只是实体和形式,还没有影响关系和结构”。也就是说,它“永远不能消除差异,仿像和真实之间永远都有可以感觉到的争吵”。

第二级仿像,属于工业仿像。与第一级仿像相比,它是工业时代无限复制性生产的产物。它们构成“系列”,在“系列”中,物体成为相互的无限仿像。它们消除了原型参照,其独特性和来源问题不复存在,它们之间的关系“不再是原型与仿造的关系,既不再是类比,也不是反映,而是等价关系,是无差异关系”;它“通过吸收表象或清除真实”而“建立了一种没有形象、没有回声、没有镜子、没有表象的现实”。这一切使它形成了对“自然”秩序的强力挑战。

第三级仿像,则是当代社会完全受代码支配的“代码的形而上学”,即仿真。在这个阶段,“模式生产”替代了“系列生产”,所有东西不是机械化再生产出来的,“而是根据它们的复制本身设计出来的”,它们都出自“参照的能指”。此时,世界陷入了“参照和目的性越来越彻底灭绝的边缘,相似性和指称丧失的边缘”。各种符号的问题:它们的理性用途、它们的真实和想象、它们呈现的幻觉、它们的沉默或平行意指,所有这一切都被抹去了,而只剩下“代码的黑匣子”。换言之,仿真代码意味着再现性游戏的终结,符号冲

突和符号沉默的空间的终结,它本身不可被解读与阐释,整个世界意味着可以随机相互替换的能指。人们在此世界中感受到的,仅仅是符号能指本身所构成的“代码磁场”或者“超级现实主义”(“超真实”)现实的眩晕。对于“超真实”,作者写道:“从中介到中介,真实化为乌有,变成死亡的讽喻,但它也因为自身的摧毁而得到巩固,变成一种为真实而真实,一种失物的拜物教——它不再是再现客体,而是否定和自身礼仪性毁灭的狂喜;即超真实。……超真实代表的是一个远远更为先进的阶段,甚至真实与想象的矛盾也在这里消失了。非现实不再是梦想或幻觉的非现实,不再是彼岸或此岸的非现实,而是真实与自身的奇妙相似性的非现实。”

在此基础上,鲍德里亚直接提到了当代艺术与日常生活的关系问题。他比较了从前的“超现实主义艺术”与今天的“超级现实主义仿真代码世界”的差别。从前,“超现实主义的秘密已经是最平庸的现实也可能成为超现实,但这仅仅限于某些特定的时刻,而且这些时刻仍然属于艺术和想象的范围”。今天,则是包括艺术在内的“全部日常现实都吸收了超级现实主义的仿真维度:我们到处都已经生活在现实的‘美学’幻觉中了”。于是,“不再有生活可以与之对照的虚构”。他也比较了从前包括艺术品、镜子、图像在内的特殊物品在当代仿真代码世界中的遭遇。它们以前有寓意性,还有一点妖魔性,它们是仿像,但透明,一目了然(人们不会混淆制造与仿造)它们有自己的风格和本事。此时的快乐主要就在于人从人造和仿造的东西中发现“自然”。然而,在今天,真实和想象混淆在相同的操作全体性中,一种无意的戏拟,一种策略性仿真,一种不可判定的游戏笼罩着一切事物,与此相联系的是一种美学的快乐,即阅读和游戏规则的快乐本身。作者还直接指出,当代艺术已进入了自身的无限再生产:一切在自身重叠的东西,即便是平庸的日常现实,也都同时落入艺术符号的手中而成为美学;于是,“艺术死了”,“这不仅因为它的批评超验性死了,而且因为现实本身完全被一种取决于自身结构的美学所浸透,与艺术形象混淆了”。于是,鲍德里亚总结道:当代的“象征”(符号)不再管理社会形式!

在笔者看来,鲍德里亚的论述在总体上具有理论逻辑演绎的特征,有时还很极端化,但也决非毫无事实根据而完全耸人听闻。然而,他对于我们理解当代社会现实非常具有启示意义。

从上文对俄国形式文论学派及布拉格学派的相关理论的论述中,我们知道,论者们都有一个预设或前提,那就是符号世界(包括所指称或代表的社会现实)都是由具有区分性特征的等级秩序构成的,而且,这种预设或前提并非仅仅属于概念,它也是文化成规或由此导致的文化现实、社会现实。正是这种前提,他们才可以对世界进行划分(分节)也才可以对艺术进行区分性界定。而从罗曼·雅各布森符号传达的“六因素六功能说”中,我们更可以清楚艺术符号传达与日常生活符号传达的不同功能区分侧重,同时

也知道生活中也可以有诗性<sup>⑩</sup>。另外,尽管“艺术与非艺术没有一个恒定的绝对的界限”,但是在他们的总体认知框架中,艺术与生活属于两个符号系统,分属于不同的文化形态,也属不爭。

一般来说,在日常生活符号系统中,编码是强制式的,具有绝对权威,解码必须忠实地复制编码。而从符号指称过程来讲,无论是传统还是现代,日常生活中主要运用的是实用性符指,符指过程侧重于所指,即注重其信息交流的层面。对于艺术,尽管我们认为它并非仅仅具有“诗性”这个单一的功能(也具有比较强烈的交际性、情绪性和元语言功能等)<sup>⑪</sup>,但我们还是赋予了其种种“特权”,比如“虚构性”、“符号自成系统性”、“符号任意性”等等。那么日常生活的“泛艺术化”意味着什么呢?意味着我们现实生活中实用符号与大量出现的、经过泛艺术化编码处理(实为叠加了许多艺术性能指)的“泛艺术化”符号的并置与混杂,或者生活实用符号本身被泛艺术符码化。这样,也就打破了现实生活中实用符号的约定性理解,使我们置身于“泛艺术化”符号的嬉戏中。从而使生活太过幻觉化、修辞化,使传统意义上的现实、事实都被“泛艺术符号”游戏化而难以显身。罗兰·巴特也说过,当代符号经常被指称为意义的问题(除了被赋予意义外)而和事实不再相关<sup>⑫</sup>。赵毅衡先生在对当代中国日常生活语言泛滥的“雅”到俗不可耐的“美名”化的考察中,就说到化妆品广告由于使用太接近的“雅”字而使牌子拉不开距离,更有意思的是,一些药品读音和用字几乎没有差别,取名亦如化妆品,却竟然是医治不同疾病的药物,叫人难以区别<sup>⑬</sup>。这种情形随着当代“消费社会”、“经济社会”对社会整体伦理的贬抑或放逐,随着当代传媒的职业伦理的贫乏而更加严重。

符号学常识告诉我们,符号的第一根据性基本上是任意的,但形成之后却有相对的社会约定性。现在的问题是,由于现实生活中实用符号与大量出现的经过泛艺术化编码处理(叠加了许多艺术性能指)的“泛艺术化”符号的并置与混杂,必然导致日常生活中使用的符号的约定性的打乱与含混。法国符号学家皮埃尔·吉落认为,“约定越是含混,符号的价值就越是随使用者的不同而有变化。”<sup>⑭</sup>于是,也就出现了鲍德里亚笔下的符号的疯狂与轻浮,以及由之带来的“代码的黑匣子”。

实际上,“日常生活泛艺术化”自身就充满辩证法。一则,汉语雅字、美名毕竟相对有限,日常生活老是使用它们,必然导致其太泛太滥太相近而俗。二则,从符号学角度说,生活中叠加美的和艺术的符号越多,生活越 marked out(标出)但当整个社会都被“泛艺术化”后,marked out 仅反过来了。

### 三 甜腻的泛艺术化符号暴力

在对鲍德里亚“仿像理论”的分析中,我们可以明显感受到当代轻浮、疯狂的仿像代码(第二、第三级)对人类生活秩序的暴力。这种暴力的最大表征就是:打乱了符号世

界的秩序,使人类难以分清真实和想象(现实与虚构),破坏了符号系统的一般约定,能指难以找到所指(在《完美的罪行》一书中,作者更是完全从哲学的角度对此作了更悲观的论述,他把这一切称为“完美的罪行”。“在模拟的前景中,不仅世界消失了,连其存在与否这个问题也不能再提出”<sup>⑧</sup>)。进一步,如许多理论家所说的,这种仿像符号由于其运作特性所导致的超强的繁殖功能和任意特性,在时代语境中的“交换价值化”,以及现代媒介强大的“爱你没商量”的“暴力”,使它都前所未有地轰炸着我们的视听感官,渗透着我们的意识与潜意识,影响了我们的生活。

美国传播学学者苏特·杰哈利在谈到广告历史发展过程的类型变化时说道,广告“文字的说明减少,而相应的‘丰富的视觉影像’在增加。……由于使用的是视觉刺激,它也就在不知不觉中提高了我们对广告的关注程度”<sup>⑨</sup>。这些丰富的视觉影像多是艺术“工艺化”的结果,它们和当代社会泛滥的听觉形象一起构成了当代文化的“神话”。这种神话由于其形象化、感官性的特征而具有超强的催生、再生产人们世俗欲望的能力,并与当代社会充斥的其它强调抽象交换价值的符号之流一起,使人们对现实“幻觉化”<sup>⑩</sup>。它们无疑迎合了人类由于文明发展导致的文明的概念化、太过观念化而压抑多年的所谓感性欲求<sup>⑪</sup>(实被简化为感官化欲求)。在此,笔者想到维柯所留恋的“诗性智慧”。在他那里,它具有无上的价值。但正如马克思所说,人类不可能回到童年。况且,当代社会的视听狂欢并非能与维柯的“诗性智慧”相提并论。在很大程度上,那只是“跟着感觉走”。因为人们对这一切,往往采取了“快餐式”的感官化消化态度(这也带来了现代人思维的惰性,理性、抽象思维能力的衰退)。

这还是鲍德里亚仿像理论意义上的暴力。还有斯图亚特·霍尔符号理论意义上的符号暴力。他认为,符号的所谓“中性化”完全是一种幻觉,社会根本就没有完全“自然化”的符码,符号都是以特殊方式组织起来的(符码的“意识形态化”运作)书写进了权力与利益<sup>⑫</sup>。泛艺术化当然也不例外。罗兰·巴特曾对这种泛艺术化符码的阴谋诡计作了极为微妙的揭示:“为什么流行要把服装说得天花乱坠为什么它要把如此花俏的语词(更别说意象了),把这种意义之纲嵌入服装及其使用者之间?原因当然是经济上的。精于计算的工业社会必须孕育出不懂计算的消费者。如果服装生产者与消费者都有着同样的意识,衣服将只能在其损耗率极低的情况下购买(及生产)。流行时装与所有的流行事物一样,靠的就是这两种意识的落差,互为陌路。为了钝化购买者的计算意识,必须给事物罩上一层面纱——意象的、理性的、意义的面纱……意象系统把欲望当作自己的目标(希望符号学分析把这一切变得昭然若揭),其构成的超绝之处在于。它的实体基本上都是概念性的:激起欲望的是名而不是物,卖的不是梦想而是意义。”<sup>⑬</sup>

到此,似乎可以做出如下小结:如果说,符号制造诱惑,具有欺骗性,具有权力与欲望书写,(可能)具有对世界秩

序破坏性的话,那么,泛艺术化符号更使这一切表面合法化,更带隐蔽性,欺骗性,也就更具有危害性。因为“艺术的名义”至少在表面上很容易取得合法性。也就是说,对于当代商品生产者来说,他们大可以为所有的现代商品叠加艺术化的符号使经济意图蒙上艺术化的光晕而完全合法化;对于消费者来说,他们也完全可以以艺术的名义使自己感官化的消费披上高雅、“有品位”、“有文化”等社会流行的时尚标签。进一步,当我们的日常生活都完全被艺术性的、诗性的、修辞性的符号所充斥,其结论就是,谎言也是艺术,因为做假只不过是艺术化或修辞而已。于是,社会诚信、沟通、责任、道德等都有了堂皇而艺术化的被愚弄的借口。这是最隐蔽也是最大的暴力。

#### 四 中国当代日常生活“泛艺术化”的真面孔

这种真面孔已在上文的反思中有所表露。在笔者看来,当前的日常生活泛艺术化实际上是在打艺术与生活的擦边球,如前文所指出的只是在叠加美的和艺术的符号,即叠加了艺术或美的一些“形式化”元素,而艺术与美的深层的意蕴却并没有一并出现。这些美的和艺术的符号并非真正融入我们的日常生活,我们的生活并非真正艺术化。从泛艺术化的生产者来说,实际上,他们多是讲究“形式美”的“技术美学”(艺术的“工艺化”),主要注重的是艺术的技术层面的编码,即注重泛艺术化的符形,所有这些从符号发送者的意图来说,其实用的经济目的意图是异常明显的。而从符号的接收者来说,由于对其多采用“消费化”的态度,其所具有的艺术功能也就很少,从而也只能说是“泛艺术化”,即艺术的美的意蕴没有内化为人的心灵力量。从泛艺术符号的所指来说,这些所叠加的符号的共同所指,就是极具轻浮气的与流行、时尚密切相关的“品位、时尚或富有”等等。

为什么这么说呢?我们可以从艺术在当代社会的真正位置,或者说当代社会大众(生产者与消费者)到底如何对待艺术的态度考察中看出来。在当代社会,尽管整个社会经历了打破艺术与日常生活边界的、近乎全球化的“解构”运动,但由于传统所积淀的集体(无)意识,整个社会还是“心仪”艺术,只不过,它不再像过去那样高高在上、居于深宫,在神坛上、在遥远处神秘而被无条件的敬畏,而是被整个社会“狂欢式”的生产与消费。对于一般大众,艺术是什么或怎么样,他们并非很明确,但他们也模糊知道它与“高雅”、“有品位”、“有文化”等身份意识相关;对于艺术家、准艺术家或略通艺术的现代新型媒介人、文化专家来说,他们也并非完全在内心里完全“解构”了艺术,只不过在他们内心多了对艺术的“诡秘式”的市场策略运作而已<sup>⑭</sup>。

正因为如此,“艺术”在当代中国社会日常生活中扮演了一个“现代淑女”或“花花公子”的角色。换言之,对于艺术的正面反面的认识与利用都说明了,在当代社会,人们与艺术有一个诡秘的浮士德与靡菲斯特式的约定!

## 注释:

① [英] 迈克·费瑟斯通:《消费主义与后现代主义》,刘精明译,译林出版社 2000年版,第 99—103页。

② 参见鲍·艾亨鲍姆:《“形式方法”的理论》,《俄苏形式主义文论选》,茨维坦·托多罗夫编选,蔡鸿滨译,中国社会科学出版社 1989年版,第 24页;赵毅衡:《文学符号学》,中国文联出版公司 1990年版,第 103页。罗曼·雅各布森使用的术语是“文学性”(литературность),而实际上两个学派都是在解决包括文学在内的艺术的“特异性”问题。此处也“化用”了赵毅衡先生的相关引述与论析。

③ 参见维·什克洛夫斯基:《艺术作为手法》,《俄苏形式主义文论选》,茨维坦·托多罗夫编选,蔡鸿滨译,中国社会科学出版社 1989年版,第 63—65页。为了更好地理解语篇信息,也请参阅《作为手法的艺术》,《俄国形式主义文论选》,什克洛夫斯基等著,方珊等译,三联书店(北京)1989年版,第 6—7页。

④ 茨·托多罗夫:《编选说明》,《俄苏形式主义文论选》,茨维坦·托多罗夫编选,蔡鸿滨译,中国社会科学出版社 1989年版,第 6页。

⑤ 转引胡壮麟著:《理论文体学》,外语教学与研究出版社 2000年版,第 92页。略有改动。

⑥ 赵毅衡:《符号学文学论文集·前言》,赵毅衡编选,百花文艺出版社 2004年版,第 24页。

⑦ 扬·穆卡洛夫斯基:《标准语言与诗歌语言》,《符号学文学论文集》,赵毅衡编选,百花文艺出版社 2004年版,第 16—23页。

⑧ 赵毅衡编选:《符号学文学论文集》中的“编者按”的引述,百花文艺出版社 2004年版。

⑨ 以下所引均来自让·鲍德里亚所著的《象征交换与死亡》,车槿山译,译林出版社 2006年版,第 67—122页。

⑩ 按照罗曼·雅各布森的说法,诗性即符号的“自指性”。他认为诗性不一定只出现在艺术中,在日常语言中也常出现。这里我们有必要指出的是:诗性不等于艺术性,即有诗性的对象不一定是艺术。这也纠正了一些学者把生活中出现的诗性与艺术性混同的倾向。参见赵毅衡:《文学符号学》,中国文联出版公司 1990年版,第 49页。

⑪ 参见赵毅衡《文学符号学》,中国文联出版公司 1990年版,第 149页。

⑫ [法]罗兰·巴特:《神话学——大众文化诠释》,许蕾薇、许依铃译,上海人民出版社 1999年版,第 169—170页。

⑬ 赵毅衡:《天下最俗事,“美名”满中华》,《女友》2008年第 2期。

⑭ [法]皮埃尔·吉落:《符号学概论》,怀宇译,四川人民出版社 1988年版,第 27页。

⑮ 参见[法]让·鲍德里亚:《完美的罪行》,王为民译,商务印书馆 2002年版,第 9页。

⑯ 苏特·杰哈利:《广告符码——消费社会中的政治经济学和拜物教现象》,马姗姗译,中国人民大学出版社 2004年版,第 26页。

⑰ [英]迈克·费瑟斯通:《消费主义与后现代主义》,刘精明译,译林出版社 2000年版,第 98—105页。

⑱ 人类对感性的认识一直存在误区,常在与理性的二元对立中思考感性,这样的结果就是片面追求感性而导致感官化。按照李泽厚先生的理解,应是经验积淀为先验,先验中积淀有经验。参见《历史本体论》,三联书店 2002年版,第 6页。

⑲ [英]斯图亚特·霍尔:《编码、解码》,《文化研究读本》,罗钢、刘象愚主编,中国社会科学出版社 2000年版,第 345 352 350—351页。

⑳ [法]罗兰·巴特:《流行体系——符号学与服饰符码》,敖军译,上海人民出版社 2000年版,第 4页。

㉑ 由于当代知识的“解构”性质(世界的建构性、权力性、策略化、叙事性、修辞性等),在当代社会,流行着一个极端有害的“日常生活意识形态”,即对所谓“世界解构性”的日常生活使用,在相对于人类负面价值的层面上运作,极其不负责任。

(作者单位:四川大学文学与新闻学院,宜宾学院中文系。本文系四川省社科规划项目“日常生活‘泛艺术化’与中国现代美学重构”系列论文之一,项目编号:SC09Z029)

责任编辑 陈林  
实习编辑 陈晓敏