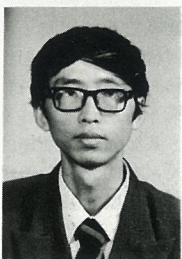


## “統一——分離”的藝術觀

王 林



### 比較：藝術性質的二重性

1. 藝術和科學：自然科學研究對象的實在性，研究在空間和時間上可以確定的東西。藝術成爲自然科學的對象有三點理由：藝術形式要依靠一定的物質材料；藝術內容常常包含空間——時間性的對象；藝術交際涉及一些確定的個人。

但藝術作爲一種精神活動，它憑借人的想象和幻想，傳遞人的感情和情緒。想象是超越時空的，所謂“觀古今于須臾，撫四海于一瞬”<sup>①</sup>而“幻想其實無非就是從時間和空間的秩序裏解放出來的一種記憶”<sup>②</sup>所以石里克認爲，“要想確定感情和情緒的空間位置那肯定是荒謬的。”<sup>③</sup>人的情感是無法度量的，因此，藝術作爲傳遞情感的文化科學，其客觀性必須在交際雙方的感覺中加以確定。

另一方面，藝術總是用有限的空間形式（如二維的繪畫、三維的雕塑）去反映四維性的現實，“藝術不能提供原物。”<sup>④</sup>和現實對象本身的時空形式比較，藝術存在着非現實性。

可見，藝術包含雙重的時空性質，既有實在性，又有超時空性，通過非現實的形式達到在內容上超度量的目的，用詩人布萊克的話說，就是“在一粒沙裏看見世界／在一朵野花中看見天堂。”超時空性是藝術的特殊性質。

2. 藝術和語言：按語言學家厄本的意見，人類的交際活動分兩個主要的範疇：傳達某種行爲或感情狀態的活動和傳達某種知識或理智的活動，<sup>⑤</sup>在任何社會中，知識或理智的交際活動都是由語詞的語言來執行的，所有其他的傳達理智內容的形式，如手勢、旗號、電碼等，最後都必須翻譯成語詞的語言，而行爲或感情的交際活動則常常由藝術的“語言”來執行。執行理智交際的語言儘管也可能喚起某種感情狀態，但“在這裏感情的方面相對於理智的內容來說總是第二性的，而且是通過後者的中介而傳達給別人，”<sup>⑥</sup>而藝術總是形成感情與感覺的明確觀念的主要手段，這種形成的過程，是直接通過藝術家和詩人，間接通過觀衆對詩人和藝術家所創造的符號與形象的運用。<sup>⑦</sup>因此語義學家沙夫認爲：“音樂的或意象的‘語言’，比語詞的語言，更適宜於直接傳達感情。”<sup>⑧</sup>

藝術並不是只能傳達行爲或情感狀態，它也能傳達知識或理智內容。作爲人類交際活動的工具，它有雙重性質：一方面是直接進行行爲或感情交際的符號系統，用歌德的話說，“藝術是傳達舌頭無法道出來的東西的一種手段”；<sup>⑨</sup>另一方面它又是能夠翻譯成語詞語言的某種交際形式，音响的、圖象的、形體的或動作的“語言”，這種翻譯並不就是對直覺的破壞。但就區別性而言，庫克的話是對的，“藝術的最重要的方面從來是無法用言語表達的，”<sup>⑩</sup>藝術的特殊性質在於它是人類直接傳達超語義信息的工具。這種超語義信息被哲學家們表達爲無意識、超驗、直覺和內在綿延，成爲合理的神秘論和不可知論的依據。在具體的藝術作品中，它可能是主體對於未知世界的心理體驗，也可能是從客觀對象上生發出來的感情傾向，還可能是一種有交際效能的選擇行爲，等等。

3. 藝術和哲學：藝術傳達情感而具有超時空性，它的界限是由交際雙方所受到的社會制約性來劃定的，藝術的客觀性必須歸結爲相互感覺的可傳達性和可証實性。越過這條界綫，則進入了哲學的分析。世界的本原是物質的還是精神的，是一元的還是二元的，這是哲學家研討的事，藝術表現可能源於現實，也可能源於心靈。如果一種情感狀態所由發生的現實對象無法確定，那追尋來源的來源，就越出了藝術的範疇。所以，哲學上的一元論不能否定藝術的多元論。藝術作爲哲學對象的個別，對世界有自己的判斷和掌握方式，列寧說過：“任何個別都不能完全地包括在一般之中。”<sup>⑪</sup>

人類的歷史是一個不斷地從必然王國向自由王國發展的歷史，人類的一切正常活動可以說都是爭取自由的活動。所謂“自由”，從哲學意義上講，是對必然的正確認識（思辨地掌握世界），是對規律的正確運用（實踐——

精神地掌握世界）。這種自由以現實的眞爲其界限，它是人類和外部世界發生聯繫的必然結果。在藝術領域中，“自由”具有雙重含義，一是哲學上的，藝術可以通過“形象——類型——典型”的方式來認識對象世界的必然性。另一方面，藝術則表現爲和必然抗爭，幻想地把握自然。藝術按可然律行事，從而突破了一條條具體的自然規律對人類的限制，爲精神活動開闢出無數非現實的空間。歌德說，“藝術并不完全服從自然界的必然之理，而是有它自己的規律”，藝術家“既是自然的主宰，又是自然的奴隸，”<sup>⑫</sup>抗爭必然、主宰自然，這種自由大胆的精神正是藝術思維的獨特之處。

4. 傳統的藝術理論并不是沒有認識到藝術性質的種種二重性，但爲了機械地服從哲學唯物主義一元論，拒絕承認藝術作爲情感的文化科學超時空、非必然的重要特點。傳統理論在承認藝術多因素構成的時候，認定藝術只能是這些因素的完全統一，并簡單歸結爲現實的社會生活，因而很難解釋現代藝術紛繁複雜的現象。傳統理論對藝術的界定既缺乏對外的排他性又缺乏對內的普遍性。

現代藝術以否定傳統藝術的面貌出現，但並不是推翻、而是分離了傳統，所以庫克認爲：“有生氣的空間效果、有表現力的繪畫風格、色彩對比的科學性、以及非寫實派藝術的所有其他特徵——這些東西在最近幾年已被分離、選擇和擴大——都在十七世紀的繪畫中得到了表現。”<sup>⑬</sup>可以說，現代藝術既包含統一的形態也包含分離的形態，而主觀表現對於客觀對象的分離，形式對於內容的分離，功能對於作品的分離，是現代藝術的主要特徵。藝術理論作爲“先前的藝術創作的事後反省，”<sup>⑭</sup>應該對這些分離作出明確的說明。

### 分離：藝術構成的多元論

5. 獨立的主觀表現：瑞士畫家克利認爲，現代藝術的傾向“就是不去反映物質世界，而去表現精神世界。”<sup>⑮</sup>精神世界的理智內容是知識性的，離不開實在的物質世界，不可能成爲藝術獨立表現的對象。但精神世界的情感內容則不同，它有可能直接生發於具體的現實對象，在這種情況下藝術的主觀表現常常和客觀對象結合在一起。更有可能的是，一種精神體驗、一種情緒狀態，其所由發生的對象無法確定，它們對現實生活的反映是間接的、混合的，而且常常失去了聯系的環節，經過精神活動的積累和醇化，主體成爲一個充滿自身感情的世界。正如但丁的詩句：“我的精神專注在這裏面，所有的外物都不入我的感覺。”<sup>⑯</sup>這時候的藝術表現實際上被限制在心靈的範圍之內，擺脫了內容的外在性質而成爲內部觀覺和自我表現。藝術家的情感活動直接通過藝術符號獨立地輸出出來，從而使欣賞者在直覺的瞬間吸收到儲藏在靈魂深處的生命信息，這是非語言、也無法翻譯成語言的交際活動。視覺藝術在抽象主義中所尋找的那條出路，正是和這種特殊的交際形式有關。有如康定斯基所言：“抽象畫家接納他的各種刺激，不是從任何一自然片段，而是從自然整體，從它的多樣的表現，這一切在他內心裏累積起來，而導致作品。”<sup>⑰</sup>哲學當然可以推論任何情感的終極原因，但在上述情況下對藝術却毫無意義，因爲藝術只需要界定在感覺中傳達和証實的東西。在藝術中，“規律是對於感覺結果的一個公式，并且須重新成爲感覺的佔有物。”<sup>⑱</sup>我們不可能、也沒有必要去尋找康定斯基種種構圖的客觀對象，達利的夢幻和蒙克的表現不是現實的描寫，而只是顯示心靈的圖象。

藝術家的主觀表現并不是任意的，藝術創作應該“從心所欲，不踰矩。”藝術交際在感覺中的可傳達性和可証實性規定了自身感情的客觀界限，這個界限標誌着人類在不同社會歷史階段的發展程度。從內容上講，誠如黑格爾所說：“靈魂的欲望和心靈的感情只有處於它們所具有的普遍、堅固和永恆的狀態中，才是詩歌構思的素材。”<sup>⑲</sup>也如康定斯基所說，畫家表達的情感，“必須從所謂個人的和不明確的東西中解放出來，”<sup>⑳</sup>因此朗松認爲“偉大而強有力的抒情并不是那一種使詩人與衆不同的抒情，而是使他成爲人類代表的那一種抒情。”<sup>㉑</sup>從形式上講，則如愛默生所說：“藝術家須運用在他那個時代和那個民族中流行的符號，來把他的經過放大的感覺傳達給人類。”<sup>㉒</sup>

形式創新的意義在於提供了新的約定符號和組合方式，它應該追求認可。獨身主義的藝德家並不存在，即使是“獨白”的藝術，要達到整理感情、協調自我的目的，也必須以藝術的社會交際爲基礎，正如語言作爲思維的工具必須以它作交際工具爲前提。自我價值實際上是自我在社會中的價值。

獨立的主觀表現既進入藝術交際，就必有其社會價值。人類的感情是最容易泛濫的，它需要平衡和協調、需要維繫和引導，藝術的感情交際正是起着整理、純化和提高社會感情的作用。藝術發掘出人類情感的同一性，超地域和超時代地把人們聯繫起來。同時，藝術家作爲自然進化的最高生命和生活在一一定社會歷史階段中的個人，本身就是一個袖珍的現實世界，在藝術創造中，他以自我表現的方法，顯示出同時代人對宇宙萬物的精神體驗和對未來世界的感情傾向，從而也顯示了不可觀照的精神主體所達到的高度和廣度。從這個意義上講，自我表現的藝術研究了人類情感世界和精神歷史的“黑箱”。

6. “有意味的形式”：形式和內容的關係，過去的觀察是兩分的。但如果把藝術形式所包含的歷史積淀的東西（歷時性內容）和它所反映的現實生活的東西（共時性內容）加以區別，我們實際上得到“形式——意味——內容”這三個層次。荷蘭語言學家拉塞羅·安他勒曾在《內容、意義、與理解》一書中把語言符號分成“形式（符號）——意義——內容（所指）。”哲學家弗雷格在《論意義與指示》中曾舉出兩個表達式：曉星（the morning star）和黃昏星（the evening star）說明它們意義不同，但所指都是金星（Venus）。這些看法對本文的分析是有啓發的。把藝術符號分析爲三個層次，從根本上講并不違背兩點論，因爲“意味”對形式來說屬於內容，對於內容來說則屬於形式，我們只不過用一分爲二的觀點分析多層次的對象而已。

具體說來，在藝術符號中，“形式”指的是構成藝術作品的綫形墨色等各種元素及它們相互的組合關係。“意味”是形式所包含的非語義的審美感情，這種“意味”一方面是人類“實踐——自由”和“藝術——自由”精神的外在見証，另一方面又反映了人類在長期社會歷史生活中形成的內在心理結構。“內容”則是通過“有意味的形式”所表現的現實生活以及藝術家的理性認識、功利評價乃至情感傾向。

“有意味的形式”作爲人類長期社會實踐和藝術創造的結果，是心靈自由的產物，是生命運動的標誌，是人類感情的外化，是社會心理和民族心理的約定符號。貝爾在《藝術》中正確地提出了這個命題。奧斯本在《美學與批評》中認爲，“從邏輯上說，這大概是現代藝術理論中最令人滿意的。”但貝爾錯誤地把形式的“意味”作爲藝術唯一的內容，從而否定了藝術反映現實生活的價值。

藝術的形式單位和組合關係既包含着有概括性的審美感情，那藝術家就有可能通過組合形式單位（貝爾稱爲“構圖”）來創造獨特的藝術品，有效地排除無益聯想，將欣賞者直接導入審美反應的狀態（建築就常常是這樣）。“有意味的形式”在現代藝術中成爲藝術家獨立表現的對象。某一個藝術家完全可以這樣認爲：“所謂‘表現’對於我并不是在臉上爆發出來的熱情，或通過一個強烈動作的表示。它更多地是存在於我的畫面上的完美的布局：各物體所佔取的空間，環繞它們的空處，各項比例：這一切都對‘表現’有他的一份。”<sup>㉓</sup>其實歷史也爲我們留下這樣的啓示：內容喪失了，形式及意味保存着（如原始的圖騰藝術）。現代藝術中的結構主義即是如上所說的分離了傳統意義上的形式和內容，把媒介、結構、關係作爲對象，放棄綫條、色彩、空間、體塊的描述功能而創造出所謂非相關性的作品。這種積淀着歷史性內容，甚至也可能潛伏着現實性體驗的創作，可以說是人類心靈狀態的無意識的升華。從哲學上看，當然不是只有它自己而與其他事物全然無關，但這種“藝術作品是形式和色彩的具體因素的結構，形式和色彩經過綜合或安排而變得富於表現力：藝術作品的形式本身就是內容，藝術作品的任何表現力都起源於形式。”<sup>㉔</sup>作爲審美刺激物，它是不通過其他事物而直接作用於心靈的，它是一種獨一無二的創造，或許會成爲“世界的神秘的內在構造的象徵，”<sup>㉕</sup>向欣賞者提供某種暗示、感受和頓悟。

表現“有意味的形式”這樣一種藝術觀念引動了現代藝術創作中一種明顯的趨勢，就是把某種藝術分離爲各種元素，比如把繪畫分析爲顏色、光影、形體、綫條、空間、質地等等；把雕塑分析爲觸覺的感受、空間的佔有、光綫的捕捉、陰影的組織、層次的重疊、體積的量感，綫條的方向、動態的啓示等等，而藝術家只突出其中的某一元素和某些元素。這樣作品所表現出來的東西，不再是自然形體的摹仿，而成爲藝術家直接傳達精神體驗和審美感情的自由形式。

7. 選擇即是創造：藝術功能和藝術品的分離似乎不可思議，讓我們舉例加以說明。一位美國藝德家把四個巨大的水泥圓筒，按東南西北的方向放置在荒原上。水泥構件本身並非藝術品，但當我們通過它，在兩個同心的圓環中觀看輝煌的落日，壯麗、宏偉、雜亂的外在對象被藝術家有序化了，一種絕緣行爲規定了視覺的方向和範圍。非藝術品的水泥構件使我們得到了超越自然所能給予的美感和通常只能在藝術作品中獲得的暗示。嚴格地說，這是傳達某種行爲的交際活動，在這裏，選擇即是創造，實現了

藝術功能，却沒有傳統意義的藝術品，超自然超功利的藝術功能被賦予到自然物和勞動產品上面。

達達派的“創作”常常爲人耻笑，其實，當杜桑把添上鬚鬚的“蒙娜麗莎”和題上“泉”字的小便池送進展覽館時，他無非是想創造一種所謂的“知覺行爲”，以反藝術和非藝術的“構件”來表達嘲笑傳統的心理。這種開玩笑式的“創作”也就是選擇。你可以不同意他這樣做，但這種“選擇客觀物體予以展出的行爲”却提供了另一種可能性：賦予勞動產品或自然事物以藝術的審美功能。畢加索的雕塑作品“牛頭”，就是用車把車座組合而成的。這種創作并不只是發生在現代西方，把精心挑選的貝壳串起來掛在胸前的原始人，是公元前的畢加索，那截取樹根製成工藝品的生產者又何嘗不是中國的畢加索呢？

朱光潛曾經說過：“如果你覺得自然美，自然就已經藝術化，成爲你的作品。”<sup>㉖</sup>這話許多人不同意，認爲自然有自在的美，這裏姑且不論。但經過選擇和整理的創造性活動，可以達到自然的藝術化，這恐怕是不成問題的（比如旅遊區的發現和開發）。藝術以幻想把握世界，選擇作爲一種藝術創造，正是賦予自然物以超自然的審美意義。中國風景勝地的題刻，常常就是選擇的標誌。黃山鯊魚石上的“大塊文章”幾個字，給遊人帶來的審美感受，決不僅僅是自然美可以解釋的。

自然教會了人們去創造藝術，藝術也教會了人們去創造自然。那千姿百態的金魚和菊花不就是選擇、創造的結果？它們的觀賞價值不就是一種獨立的藝術功能嗎？藝術由此而具有生態學和環境學的意義，它甚至已經成爲人類外在生存條件的組成部分。

8. 現代藝術的種種分離，并不証明傳統藝術已經瓦解。許多聲稱反叛傳統的藝術家正在用分離傳統的方式繼承傳統。以沖動甚至是粗暴的姿態闖進社會生活的現代藝術，開始進入理論的反思。以主觀和客觀、形式和內容、作品和功能諸因素統一爲特徵的傳統藝術並沒有喪失其存在的價值，西方現代藝術已出現重新接受傳統的苗頭。當然這種接受并不意味着恢復傳統藝術的統治和宣告現代藝術的破產，它不過使現代藝術的多樣化有更加完整的意義。

在前面的分析中，我們肯定了以內部觀覺爲對象的自我表現藝術，肯定了以“有意味的形式”爲對象的結構主義藝術，也肯定了作爲一種功能，把藝術實體動態化爲交際過程的“藝術”創造。應該指出，這種承認分離的多元論沒有排他性，構成藝術的諸因素既可能相互統一，也可能相互分離，開放的藝術觀應該是“統一——分離”的藝術觀。以此來觀察藝術現狀，傳統藝術和現代藝術并非相互排斥，而是相互補充。

本文認爲，創造之成爲藝術的必要條件，即是以人類的自由精神，賦予物質形式以超時空性，從而實現用語言無法完成的交際。這也許是最低限度的藝術概念，不過“藝術品等級的高低取決於它表現的歷史特徵或心理特徵的重要、穩定與深刻的程度，”<sup>㉗</sup>并不一定取決於傳統形態或是現代形態、構成的複雜或單純、具象或抽象。康定斯基曾比較說：“一個三角形的尖角和一個圓圈接觸產生的效果，不亞於米開朗基羅畫上的上帝的手指接觸着亞當的手指。”這似乎很難使人信服，但他接着解釋道：“如果說這手指不是解剖學、生理學的，而多過於此，它們是繪畫手段；同樣，圓圈和三角不是幾何學，而多過於此，它們也是繪畫手段。”<sup>㉘</sup>關鍵在“多過於此”。

從藝術與自然這種關係出發，我們相信藝術王國的疆域比人們以前設想的要廣闊得多。

註釋：

- ①陸機《文賦》
- ②柯爾立治《文學生涯》，引自《外國理論家、作家論形象思維》P.43
- ③石里克《自然哲學》P.7
- ④雨果《“克倫威爾”序言》、引自《歐美古典作家論現實主義和浪漫主義》（二）P.131。 ⑲引自P.240 ⑳引自該書（一）P.333愛默生《論藝術》
- ⑤引自沙夫《語義學引論》P.126 ⑳P.131
- ⑦里德《現代繪畫簡史》P.154 ⑳P.2 ㉑P.95 ㉒P.110
- ⑧《歌德格言與感想集》P.93
- ⑨庫克《西洋名畫家繪畫技法》P.67 ⑳P.8
- ⑩列寧《談辨證法》
- ⑪《歌德談話錄》P.136—P.137
- ⑫赫斯《歐洲現代派畫論選·導言》，引自《宗白華美學文學譯文選》P.202 ⑳康定斯基，引自P.297 ⑳霍采爾引自P.311
- ⑭馬蒂斯，引自P.242 ㉑馬克，引自P.283 ㉒康定斯基，引自P.303
- ⑮但丁《神曲》（王克維譯）
- ⑯孔子《論語·爲政》
- ⑰《朱光潛美學文集》第一卷P.487《談美》
- ⑱丹納《藝術哲學》P.364