

# 意向与形式

## Intent and Modality

◎段炼 Duan Lian

### 引言：三个概念

意向 (intention) 是二十世纪后半期以来西方批评理论中最重要的概念之一,指艺术家的创作意图或目的。探讨这个问题,可以从艺术发生 (genetic) 的角度来解释艺术现象。本文以美国纽约雕塑家堂·巴兰 (Don Bonham) 的创作为例,探讨作者的意向问题。巴兰最近在法国巴黎举办了个人雕塑作品展,其作品的外观多为机器与人体的整合。我有幸参观过巴兰的展览和雕塑工作室,发现他的作品中似乎存在着观念的矛盾,于是对他进行了电话访谈,讨论他的艺术意向。

本文的另一重要概念是形式。一般说来,形式涉及作品外在的存在和显现方式。用二十世纪前期英国著名形式主义理论家克利夫·贝尔 (Clive Bell) 的术语说,形式是指“有意味的形式”,涉及绘画中线条与色彩的使用,及其相互关系。在本文的语境里,形式指雕塑作品的视觉外观,如机器与人的外形和结构之类。

本文的第三个重要概念是观念,指艺术作品所蕴含的作者思想,如作者的政治态度和社会伦理思想。在本文的语境中,观念这一术语的含义,并不局限于当代观念艺术的所谓观念。

对其他次要的术语,本文将在行文中进行即时界定。

### 二 可能的观念矛盾

堂·巴兰于四十年代初生于美国中部的俄克拉荷马市,十八岁加入美国海军陆战队,驻守日本,后赴越南参战。退伍回国后,巴兰进入大学研读美术史,并学习雕塑艺术,后来任教于美国和加拿大的多所大学。九十年代中期,巴兰迁往纽约,先在布鲁克林设置了一间大型工作

室,后在曼哈顿的苏荷区开了一家画廊,随即又将自己的雕塑工作室移往纽约上州 (Up State New York)。

在纽约上州的工作室里,我看到了巴兰尚未完成的雕塑《米格29》(2004)。这件作品看上去象是前苏联的同名军用战机,但机头却是一个全裸的女人。机头的人体与机身的机械形式融为一体,就像美人鱼的童话中,少女与鱼身融为一体。这件作品既展示了战争机器的优美形式,也展示了女人体的优美形式,更展示了这两种形式的和谐共处之美。观赏这件作品,我们可以看到艺术家对形式的欣赏,尤其是对战争机器之形式的欣赏。

在巴兰的工作室,我还看到了另一类作品,其中一件,是一个站立儿童的大半身像,名《诺亚之子》(1997)。孩子的面部表情忧伤,全身松弛,让我联想到米开朗基罗的奴隶塑像和罗丹的《加莱义民》。我还看到一件平躺的作品,名为《二十世纪儿童纪念碑》(1998),表现一个死去的儿童,人体造型有点像木乃伊,但人头却像高浮雕一样从木乃伊的顶端突出起来。这件雕塑的台基上刻有几行字,“献给二十世纪的战争中消失的儿童”。巴兰告诉我,创作这些作品,为的是纪念二十世纪死于战争的孩子,特别是近年死于海湾战争的孩子。毫无疑问,这些作品传达了反战的思想。

通观堂·巴兰的雕塑,在表面上看,他的作品是战争机器的形式与人的形式的合一。但在更深的文化心理的层次上说,他的作品是形式与观念的互动,意在借用战争机器的优美形式来表达反对战争的意愿。在此种形式与观念之互动的背后,我觉察到一个可能的观念矛盾:艺术家一方面欣赏并赞美战争机器,另一方面却又谴责战争的罪行。这二者是否构成了一个矛盾?

这是一个观念问题,为了解答这个问题,我决定从加拿大蒙特利尔打电话到美国纽约,对艺术家进行访谈,与他探讨意向问题。为了让他有所准备,我先用电子邮件给他传去了三个话题和问题:

其一,军旅生涯与反战思想:你的创作意向是什么,这意向与你的越战经历有何关系?

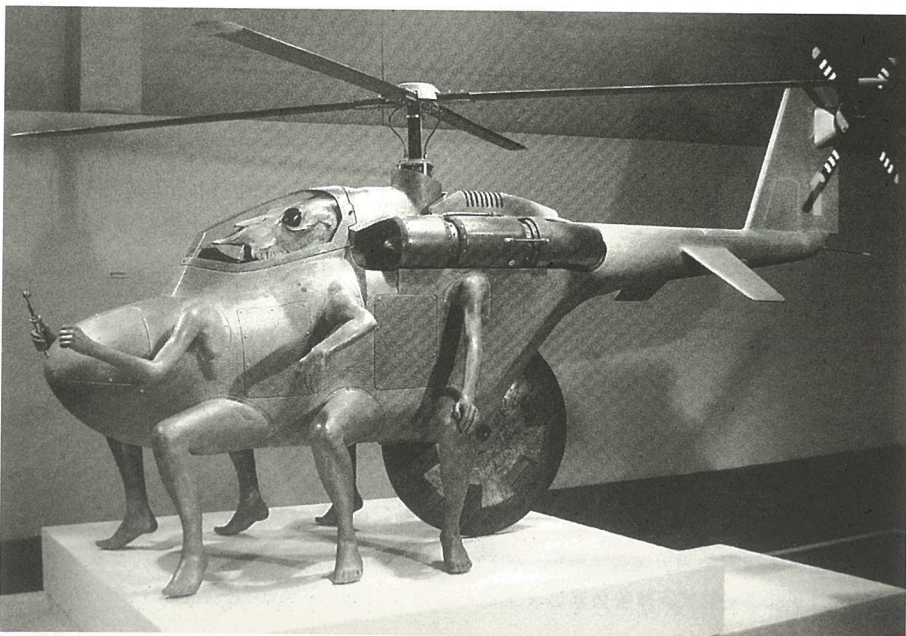
其二,影响问题:你阅读历史书籍是否影响了你的艺术创作?

其三,形式与观念:你的艺术关注什么,你为什么将战争机器的形式与人的形式合为一体?

### 三 意向概念的历史小考

为了给访谈建立一个理论框架,也为了点明访谈的话语语境,本文在此先对二十世纪后半期

直升机——神话与技术 雕塑 堂·巴兰



以来西方批评理论中的意向概念进行简要的历史叙述。

如前所言,意向指艺术家的创作意图,因而这个术语的全称是“作者意向”(authorial intention)。早在二十世纪中期,当时掌握着批评理论话语权的形式主义理论家们,承认作者意向的存在,但反对用作者意向来对文艺作品进行批评的阐释。这派理论家看重文本自治,也即看重作品本身,而不关心作品之外的其他因素。在文学界,这种形式主义理论被名为英美“新批评”(New Criticism),这是针对过去的社会伦理和传记式批评而言的。美国新批评派的著名理论家维姆萨特 (William K. Wimsatt) 在其形式主义经典《语词之象》一书中,写有《意向的谬论》一文,反对过去的文艺批评对作者意向的强调,并在该文结尾处写到:“批评的探讨不得依赖于对神喻的咨询”。他所说的“神喻”,就是指作品本体以外的因素,尤其是作者的意向。

堂·巴兰的雕塑,看上去相当形式主义,因为这位艺术家欣赏并赞美战争机器与人的形式之美,例如他的《米格29》和《直升机》(1992)。但是,巴兰并不是一个形式主义艺术家,他看重形式背后的政治隐喻。“隐喻”是一种修辞设置,在西方文论中,隐喻的表面所指与实际所指不同,后者隐藏在作品的深层结构里,是作者着意所为。巴兰在作品中不仅意欲表达自己对军用飞机之形式的欣赏,更欲表达反战的意图,这意图具有强烈的政治色彩。

到二十世纪后期,后结构主义者 (post-structuralists) 掌握了理论的话语权,这派批评家不赞同新批评对意向的否定,但他们所主张的意向,并非作者的意向,而是作品的意向。因此,后结构主义在这个问题上与形式主义一样,仍然看重自治的作品本身。美国后结构主义最重要的理论家保罗·德曼 (Paul de Man) 提出了“意向客体”(intentional object) 的观点,认为作品本身具有特定的意向,因此一件作品就是一个意向客体。在德曼的名著《盲目与洞见》中,有《美国新批评的形式与意向》一文,他在文中打了两个比方来说明何为意向客体。第一个比方是木匠制作椅子。德曼说,制作椅子的每一块木头完成后,这些木头之间的结构关系十分重要,正是由于这种关系,椅子才得以组装起来。在这结构关系的背后,存在着椅子的“被坐”意向。所有木块的组合拼装,都以“被坐”的意向为原则。在这个意义上说,椅子就是一个意向客体,其意向是“被坐”。

德曼还有猎人打野兔的比方。猎人打野兔的意向,或为食肉或为出售,但是,当猎人打靶时,其瞄准的意向仅仅是为了瞄准本身。德曼说,这时的瞄准构成了一个完美的封闭体系,瞄准的目的和意向就是瞄准,而不是瞄准之外的任何其他目的。德曼认为,作为一个封闭的意向客体,文艺作品最重要的因素,是自身的意向和与之相应的结构。我不能苟同德曼的说法,因为猎人打靶的目的,除了游戏,也还是为了练习枪法,而练枪法的最终目的是为了打猎而非打靶。与此相似,即便是椅子“被坐”的意向和结构关系,也是由木匠决定的,木匠的意图就是作者的意向。德曼也看到了作者的意向,不过,他称作者意向为“偶然”因素,认为这无益于批评的阐释。

就巴兰的雕塑作品而言,他的反战意向并非“偶然”,而是着意为之,不是德曼所说的那种作品的意向,而是作者的意向。关于这一点,巴兰在访谈中有清楚的说明。

二十世纪最后二十年,后现代主义者夺取了理论的话语权,在后现代的众声喧哗中,呼声最高的是文化研究。这些理论家们十分关注作者的意向,他们从艺术本体之外的视角,来阐释和评价艺术作品。这

些外在的视角,主要有政治视角和社会伦理视界。英国批评家雷蒙·威廉斯 (Raymond Williams) 认为,文艺作品来自人的思想和语言,所谓价值、真理、观点等等,即便是审美的,也不局限于艺术的形式本身。所谓“人的思想和语言”,便是作者的意向。

要了解作者的意向及其表达,对批评家而言,访谈是一种有效方式,只是我们应该时刻警惕,艺术家所说的话,在多大程度上可靠,这取决于批评家的判断力。

### 四 堂·巴兰谈意向

下面是访谈的几个要点。

问:今天给你打电话,是想请您谈一谈意向问题。你的作品是否隐含着某种信息?

答:我的作品可以从不同的层次去看。一件好作品,应该可以从不同的角度去看。我不喜欢“为艺术而艺术”的观点。文艺复兴时期的画家作画,其实就是表达一种政治态度。如果一个艺术家没有在作品中表达政治意见,我只能说他是一个傻瓜。我喜欢委拉斯贵兹和培根画的教皇肖像,这样的作品里就有政治态度。

在这段对话中,我们可以清楚地看到,堂·巴兰不是一个形式主义者,他所感兴趣的,是在作品中表述个人的政治见解,而这正是作者的意向。尽管巴兰的作品具有形式之美,但正如这位艺术家所言,我们可以从不同角度、在不同的层次上去解读他的作品。这也就是说,除了形式的层次,他的作品还有观念的层次,我们可以因此而从政治的视角和社会文化的视角去探讨他的作品。

如前所言,巴兰的作品在表面上是战争机器与人体形式的融合,但在更深层的文化心理上说,他的作品来自形式与观念的互动,艺术家的政治意见和历史意识,被蕴含在战争机器和人的形式中。巴兰有美术史的教育背景,他喜欢阅读历史,尤其是军事和战争历史。

问:我知道你喜欢读历史书籍,你的历史阅读对你的艺术创作有没有影响?

答:影响很大。这影响是多样化的,包括古代神话和圣经的影响。我在作品中采用这些经典里的故事做原型,但不是直接使用,我会扭曲这些故事,例如我的《精灵炸弹》。那时候里根收拾卡扎菲,人们都在谈论精灵炸弹。但是我制作的精灵炸弹,却具有人的形式,暗含着一种幽默。

堂·巴兰的雕塑《精灵炸弹》,来自历史阅读和政治时事。这件作品的外形是一个空对地炸弹,即所谓“精确制导”的炸弹,然而弹头却是一个人头,与弹身融为一体。二战以后世界上最大的军事行动之一,是美国在海湾地区的军事行动,巴兰的作品显然对此有所指涉。弹头的人像,可能是荷马史诗中的大英雄,但这个英雄却双目紧闭,他那向前伸出的双手,也以摸索的动势,在寻找着陆点或弹着目标,这可能是艺术家的反讽所在。在西方当代批评理论中,反讽 (irony) 类似于中文里的“指桑骂槐”,看似言不由衷,实则精心策划。堂·巴兰的精心之处,是指涉冷战政治,具有二十世纪政治和战争的含义,既有历史性,又有现时性。

当然,我们对这件作品也可以做出相反的阐释。如果说卡扎菲代表了国家恐怖主义,里根便是神话英雄。不管是哪一种情况,《精灵炸弹》的目的都不在于形式上的悦目。艺术家制作的人格化了炸弹,内藏政治信息,表达的既是艺术见解,更是政治态度。正因为堂·巴兰



的政治态度是反战，我们才能够理解他在欣赏战争机器的同时哀悼死于战争的儿童。

问：可否谈谈军旅生涯对你的艺术创作的影响，尤其是越南战争对你的影响？

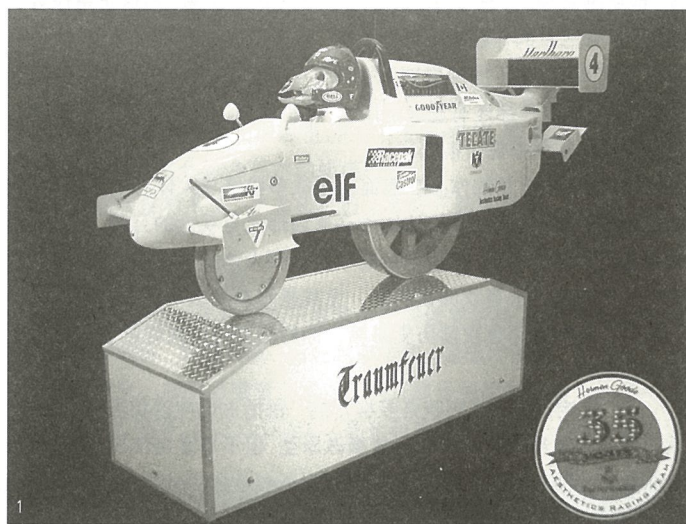
答：越战经历对我的影响，其实不如电视的影响。你别觉得奇怪。我在军队的时候，还是个傻小子，根本不知道这场战争是怎么回事。我们成天关心的就是吃饭、活命，不喜欢长途行军。但是当你坐下来看电视时，你会看见士兵们在装棺材、运送棺材。这才是影响。

我在海军陆战队的时候，对神话感兴趣，对军事技术着迷，觉得武器的形式之美，真是妙不可言。是啊，战争机器很漂亮，从审美的角度说，绝对漂亮，比如军用飞机的形式之美。

在我们关于军用飞机的形式之美的语境中，形式指的是战争机器的物理外形和机械结构，也指仿生学（bionic）意义上机器与人体形式的相似关系。堂·巴兰的艺术中的观念，无法与形式相分离，他的观念与他对武器形式的迷恋分不开。在他的作品中，武器形式同人体形式的合一，正是观念之所在。

问：这是不是说，你关注武器的形式，超过了关注武器的功能？

答：是这样。就说现在人们使用的电动工具吧，它们看上去就



像武器。如果你拥有一把手枪，你就会理解那枪是多么美妙。你扣动枪栓，会感受到枪之美。这种感觉，也是我要在作品中表达的。

问：那么，你为什么要把武器的形式同人体的形式融合起来？

答：我并不是仅仅制作一架米格飞机，我的作品中还有别的东西，是飞机的一部分。我喜欢用人格化的方式来处理战争机器，这就是从有机形式到几何形式，又从几何形式再到有机形式，最后你并不知道这究竟是几何形式还是有机形式。这就是我对战争机器的人格化处理。

我不怕机器，我怕的是人。技术是上帝的恩赐，就像天火降落人间，但这天火也可能是核弹。技术本身，并不是问题的结症，问题的结症在于人，在于使用技术的人，在于人们滥用技术。

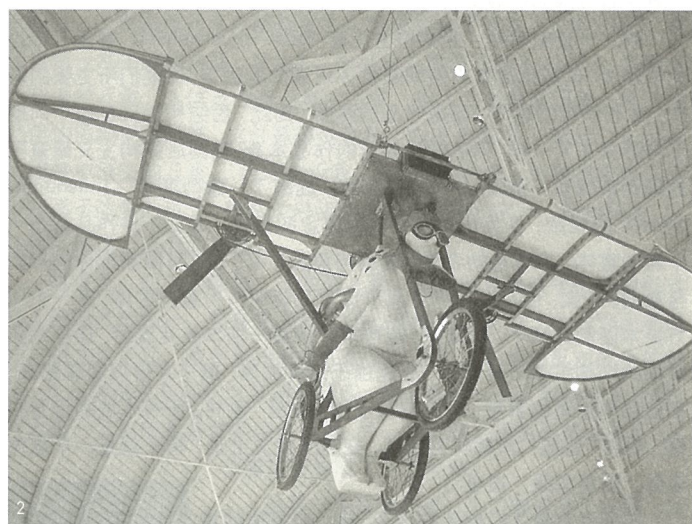
这是艺术家对问题之关键的把握和阐述。照艺术家所说，他在欣赏战争机器的形式之美时，以及欣赏武器的形式与人体的形式之融合时，他对武器的实用功能和人类的邪恶一面有清醒的认识。照我的理解，战争机器的形式与人体的形式是不可分的，武器之美与战争之罪有着复

杂的政治、历史、文化、经济关系。同样，武器之美与人的善恶两面，也有着复杂的关系。在形式的层面上说，人类之天使的一面，由人体的形式之美来反映，这同武器的形式之美相对应。不过，在人类文化心理的层面上说，人类之魔鬼的一面，则与战争的罪恶相呼应。

我对堂·巴兰的电话采访，从艺术家的视角探讨了作者意向的问题，尤其是这位雕塑家为何要融合战争机器的形式与人体形式的问题。艺术家的意向，是要在欣赏战争机器的形式之美时，表达自己的反战态度。在这位艺术家看来，武器本身并非罪恶，罪恶在于使用武器的人。由于这样的意向，我在本文前面提出的可能的观念矛盾问题，便迎刃而解了。换言之，艺术家对战争机器的欣赏和赞美，与他对战争罪行的谴责，这二者间并未构成矛盾。

#### 五 问题尚未结束

但是，问题并未这样简单地结束，与上述可能的矛盾相关联的其他问题，仍然有待解答。首先，就观念而言，既然战争罪行并不在于战争机器，而在于发动和从事战争的人，那么，为什么艺术家不在他那机器与人合为一体的作品中，呈现人类丑恶和邪恶的一面，而是展现美丽的一面？



其次，就二十世纪西方艺术的发展历史而言，观念主义产生于形式主义之后，并以反对形式主义为号召。那么，堂·巴兰既然强调艺术中的政治态度，他为什么又对机器与人的形式之美有浓厚的兴趣？如果一言以蔽之，说艺术家是复杂的，艺术作品是多样的，这样的解答是否过于聪明？

为了探讨这些问题，我们需要超越作者意向的论题，而作进一步的研究和考察，涉及作者的态度。

1、梦中之火 雕塑 堂·巴兰  
2、双轮推进 雕塑 堂·巴兰

## 跨越式时空的东方文化之旅

### Spatio-temporal Voyage of Going Across East-West Culture

●吴松 宋刚 Wu Song Song Gang

在西方社会，文化以一种特殊的方式

扩张。文化的张力，使一切活动充满了“文化化”的意义。研究东方的历史就是对现实的折射，是现实的需要，因此，其研究不仅是代表学术知识本身，而且业已成为文化政治、符号政治的必然。东方主义在当下几乎成为激进的话语，并展示其自身力量的特殊性。从感性上讲，西方人更愿意接受东方的过去，这在大英博物馆、意大利国家东方艺术博物馆的收藏状态可见一般。

对意大利国家东方艺术博物馆的介绍，我们以馆藏资料藏品及展品侧重点的不同，以我们接触的范围大体分为中国、中国西藏与尼泊尔；南亚印度等国；东南亚；中东地区及附近的传统史脉（包括公元前4000至公元前1000年古代中东的介绍）等几个部份。

博物馆犹如是一种诠释文化历史的触媒。艺术史学家，往往是通过实物考证来描述历史与艺术，阐述作者的观点。像所有收藏中国艺术品的博物馆一样，它们有史的连线，有主题倾向化。因此，展示中国古代社会某一个时期中国的社会历史断层也是一件有意思的尝试。意大利国家东方艺术博物馆所展示的中国古代文明，以古代中国的视觉景观来渲染东方价值观。

传统的中国古典视觉艺术的典范是书法与绘画，尽管国内学者在反思与修正这一命题，但这丝毫不影响我们对此的研究。从中国的新石器一路沿此走来，通过出土的罐、瓶、盆等样式以及所显示的礼仪，历史留下了片语残文。意大利东方艺术博物馆第九展厅的中国商朝和周朝的展示，显示了“黄河文明”商与周的原型。历史入秦至汉，秦汉文化的霸气丰满，强悍强盛凸显在大漠孤烟直，长河落日圆的诗情画意里，凸显在壮士断腕，金戈铁马的悲情壮怀之中。其相关的展品出自于墓穴，它们展示在博物馆第十二展厅。就汉而论，整个文化思潮至上而下，其内在结构进化的显示方式是准哲学式，并带有泛宗教式的忧虑，这是需要我们

去阐释的艺术式的文化现象。在汉代，除了正宗的儒学以外，道家也有一席之地。炼金术与金、木、水、火、土是外表，犹如青铜镜子的映像，这些“像”给我们提供了一种静然沉思的对象。在博物馆第十三展厅的青铜镜子系列，第十四展厅的翡翠玉器系列，都给我们一种厚重的历史感。

自公元一世纪以来，印度的文化哲学西渐东进。佛教在中国的渐进意味着进化与解构的双重变奏。佛的表象依然存在，谱依然是那个谱，但调式是禅，那是中国式的。这些文化现象反映在公元四世纪至公元六世纪之间。其相关的文化现象在博物馆第十三展厅得到实证。通过展品间的相互比较，我们回到十四展厅，散步在隋唐之前，感受着美的气息。这些具有代表性的佛像亦出自于墓穴，其殉葬品十分巧妙地将生与死结合在一起，世俗而又泛宗教的情绪与佛的目的性结合在一起。就瓷器而言，明代至清代，是中国烧制工艺的又一个高峰。欧洲一些讲究的人家通常也摆设一些

中国古代的陶器及字画。

中国西藏与尼泊尔

从地缘角度而言，中国西藏与尼泊尔邻位，文化相互影响。1995年6月意大利国家东方艺术博物馆为中国西藏和尼泊尔举办了专题展览。这个展览的作品，材料上有木、金属，而有关西藏的绘画（唐卡）大多数是彩绘在棉布上，雕像则采用相应的金属材料的舍图呢（CEFTULE）的图式，壁画、家具多是贯穿着宗教仪式的语言，这些都是西藏艺术方面的重要藏品。这种“唐卡”的图式与内涵，带有延绵不断的宗教性质，而它又是“审美”的，又是神性的，如“晒佛”这种大型的宗教活动；它是一种纪念碑式的特殊仪式。就尼泊尔的艺术而言，那些历史上的珍贵的木板雕刻忠实地记录和反映了那个时代的社会风貌和文化艺术。由于这些木版

1、文化部驻博物馆负责人罗伯特·强南博士  
2、博物馆考古学家罗伯特·费卡博士  
3、博物馆远东馆馆长马利亚·路·乔基博士

