

艺术非意识形态论

林 兴 宅

艺术作品与一般的意识形态作品是两种性质上根本不同的存在。区分这两种不同的存在，是认识艺术本质的关键。那末，艺术作品与意识形态作品的本质区别是什么呢？我们认为，它们的区别在于其载体的性质和意义不同。艺术作品与意识形态作品都具有感性物质形式，但在意识形态作品中，感性物质形式是传达意义的符号，是一种纯粹的手段和工具，没有独立存在的价值。意识形态作品是一种意义和符号的联合体，意义是它的本体，符号是一种工具。因此，意识形态作品是一种符号性存在。但是艺术作品却不同，它的物质形式构成审美感知的直接对象，具有独立存在的意义，是人们的感性直观的客体，是审美价值的本原，是艺术的本体。艺术作品就是一种可以诉诸审美直观的感性物质媒介材料的结构体。因此，我们可以把艺术称之为结构性存在。

“结构”这一概念所指称的并不是某种独立存在的实体事物，而是指称事物的具体存在方式。它是一个形式范畴，是抽象的概念，因此“结构”总是依存于具体的物质事物或精神现象，而具体化为物质结构或精神结构。符号与结构是事物两种不同的存在状态，两种不同的功能实体。它们的区别主要有如下几个方面：第一，符号是一种“能指——所指”的联合体，这种潜在的逻辑关系把人们的注意力从自身的特性引向它所指称或描述的外在世界或意义世界。比如我们看见双叉路口的红灯，会立即联想“禁止通行”的概念，而不会去观赏它的红颜色。因此，符号具有认知性，可以成为认识的工具。而结构则是一种独立的自足体，它的自足性把人们的注意力引到自身的特性上。比如一幅红色的绘画，我们会被它的红颜色吸引住，进行凝神观照，从而唤起热烈的、温暖的、激动的等等感觉。结构具有直观性、体验性，可以成为直观、体验的对象。第二，符号的物质载体是一种纯粹的记号，它已经被抽象化了，它的物质性或感性，即质料是一种临时的、偶然性的替代物，具有假定的、可替代的性质。比如，黑色是哀悼的符号，但哀悼也可用白、黄、绿等颜色。因此，符号所使用的物质材料的独特性是非本质的，它是一种纯粹的媒介手段，只有传达意义的作用，一旦意义表达出来了，它就可以被舍弃，此即“到岸舍筏，得鱼忘筌”之谓也。而结构的物质载体则是它的存在自身，它的感性特征恰恰是它的生命之所系，物质载体的结构特征就是它的价值之所在。结构体就是组织起来的物质系统或者具有一定形式的感性存在物，物质载体就是一种本体性存在，它的创造具有头等重要的意义。物质载体的任何变动都可能损害结构或使结构体发生质变。第三，符号所表达的意义内容是外在于符号的物质载体的东西，是一种抽象的符号意义，它一般表现为确定性的概念，靠联想和思维获得。而结构的意义则在结构体自身的具体内涵意义，这种内涵意义是不确定的，是主体生成的产物，它靠感觉和体验获得。第四，符号与意义的联系是由约定俗成的习惯建立起来的，这种意符关系是间接的、暂时的关系，它们是可以分离的；而结构与意义的联系则是建立在主客体的异质同构关系基础上的，是一种直接的、必然的联系，它们的本质是一种质形关系，而质形是直接同一的。在符号性存在中，符号转化为意义，形式转化为内容。而在结构性存在中，意义转化为结构。

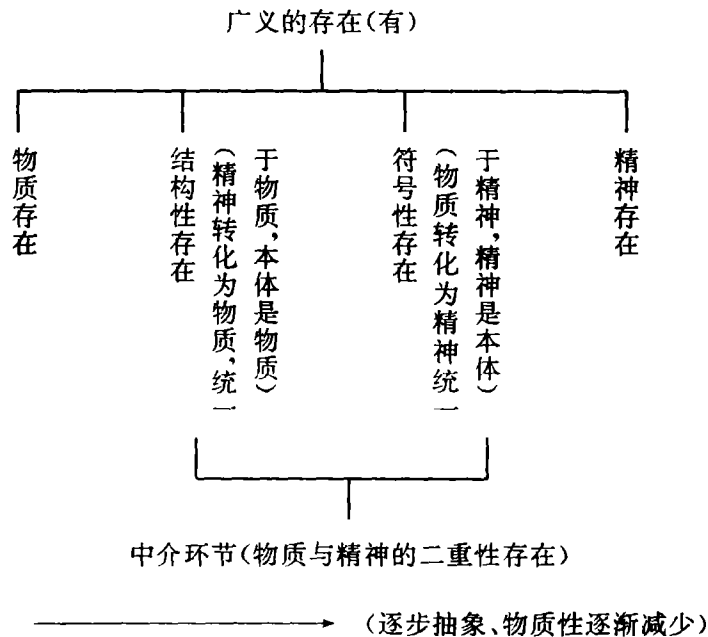
内容内在于形式。第五,符号的价值在于符号的指称喻意功能,在于符号之外的那个意义世界,它只联系于客体、来源于客体。因此符号要力求“透明”,力求不留痕迹,使人们忘记它的存在以求把人们的注意力集中到符号所指称的事物或意义上。而结构的价值则在于它的具体感性的结构特征的表现力,即它的结构特征引发人的情感和想象活动的功能,它联系于主体,根源于主体,因此它特别重视自身的自足性和感性特征,力求把人们的注意力引向自身的结构上来,进行直觉观照,以产生主客体的同构效应。上述关于符号与结构的区别当然不是绝对的,在某些情况下只具有相对的意义,即同一客观存在的事物或现象,当我们关注它的意义和内容时,它就成为一种符号,而当我们关注它的外观形象和形式时,它就成为一种感性结构体。

艺术作品的物质实在作为一种载体具有符号与结构的二重性,它既具有传达一定语义内容的媒介符号性,又具有诉诸人们感性直观的本体结构性。人们既可以把它当作符号,形成认识活动,也可以把它作为直观的对象,引发审美体验,形成审美活动。而艺术作品之成为审美的对象,就在于艺术作品的物质载体已经从符号过渡为一种自在的结构,成为一种直觉形式。比如书法作为艺术是由飞动的墨线构成的,它具有符号指意的功能,但是在审美中,这些墨线已经不是作为文字符号供人读解,而是作为纯粹的线条结构供人们去直观,从那飞动的墨线的力的结构和动态样式中感受到一种生命的力量和韵律。人们欣赏书法艺术时,只是凝神观照线条的结构,而不在于其文字符号传达的语义。那些墨迹线条的符号性已经消融于它的精美的结构之中。如果把书法作品作为文字符号,它就不是艺术,而是一种认识工具了。又如文学作品,它是由语言符号组成的系统,传达丰富的观念内容。但是人们对文学作品的欣赏,就不是停留在对语词符号的读解,而是借助奇妙的想象力,把语词转换成文学形象进行审美观照。作家在文学创作中把语词的表意功能抑制了,而强化它的造型功能,这便为欣赏者的审美转换提供了必要的条件。高尔基说过:“我所理解的‘美’是各种材料——也就是声调、色彩和语言的一种结合体,它赋予艺人的创作——制造品——以一种能影响情感和理智的形式。”这里所说的“结合体”就是艺术作品的媒介材料结构。

综上所述,意识形态作品的物质载体是一种符号,它的本体是符号所传达的意识、思想、观念的内容,而艺术作品的物质载体则是艺术的存在本身,它是审美直观的对象,是艺术的本体性存在。但是艺术的审美本质又不是表现在艺术品的物质载体的物理属性上,而是表现在直接媒介材料的结构上。作为审美对象的艺术品就是一种媒介材料的结构体,而媒介材料的符号性已经消融在其结构之中。我们强调艺术是一种结构性存在,意在说明艺术品的物质实在虽然是艺术的本体性存在,但真正表现艺术品的审美存在本质的不是物质实在自身的物理性质,而是物质实在作为媒介材料的结构。**媒介材料的结构才是真正的艺术存在。**

过去文艺理论一般都把艺术归入意识形态范围,与其他意识形态混为一谈。如果谈它们的区别,也只是从它们的表达方式的差异方面去谈。这种混淆**源于从符号性及其语义的性质这一角度理解艺术的偏颇,源于未能把符号性存在与结构性存在区分开来的理论上的粗枝大叶。**这使我们想起波普的“三个世界”的理论。波普认为世界存在可以一分为三,即客观实在的物质世界、主观的精神世界以及由各种文化产品构成的既非物质又非精神,但又兼有精神与物质二重性的第三世界存在。波普的这一理论构想对于打破传统哲学的心物二元对立的机械模式,深入地理解世界的本质具有重要的方法论的启迪。但是波普的三个世界的划分仍然是不够精细的,他没有把艺术产品与意识形态产品区分开来,这不能不说是理论上粗疏的表现。我们认为,艺术与意识形态作品是两种性质不同的存在,艺术是结构性存在,意识形态作品是符号

性存在,不能不加以区分。因此,波普所说的第三世界(世界3)应该一分为二。这样一来,三个世界就变为四个世界。我们用下列图表表示四个世界的划分:



的确,艺术作品的特殊本质在于它是一个媒介材料的结构体。当代美学家J·H·兰德儿指出:“结构是一切意思和意义的基础,所以,没有结构,任何东西都不存在,都不可以设想。”他以一首交响乐为例作了如下分析:“所有这些不同语言的表现——谱写出的交响乐,演奏出的交响乐,录制的交响乐,复制的交响乐,听到的交响乐——共有的是这样一个东西!它使我们能够说,每一种语言表现出来的都是同一首交响乐,它使交响乐成了‘这一首’,而不是其他的。确定这首交响乐的是一种特殊的结构,无论这首交响乐是以什么方式表现出来的,只要没有这种结构,它就既不可能是‘这一首’交响乐,也无法被设想为这首交响乐,也不可能通过任何语言被表达为这首交响乐。这结构就是‘这一首’交响乐的特有结构。这一结构虽然以不同形式表现,包含在不同的材料里——纸上的字迹、塑料上的纹路、各种乐器产生的空气振动,电流中的音频强弱、复杂的听觉的时间序列等,却又不等于以上任何一种物质的结构。……它是‘这首交响乐’的结构……这就是我们在这首交响乐中理解的、认识的、领悟的、掌握的东西,它就是这首交响乐的基本存在。”^①兰德儿这里所说的交响乐的结构指的就是交响乐的直接物质媒介——音响系列的组合方式。每一首交响乐都有自己独特的音响组合方式,因此每一首交响乐的结构都是不同的。这“结构”就是交响乐的存在自身,至于它的间接的物质载体是什么无关紧要。也就是说,这音响是从乐器上发出来的,或从收录机里传出来的,或者记录在乐谱上的,它们的音响组合方式都是相同的。很清楚,这“结构”并不是物质实体自身,而是对物质实体的抽象,但它又不是一种精神现象,而是具体的物质媒介(比如音响)的存在方式。它看不见、摸不着,但它确实存在着,在物质媒介中直接表现出来,可以为人所感知。

兰德儿的这段话对我们理解艺术是一种结构性存在有着重要的参考价值。他虽然没有对

^① 《当代美学》第146~147页。

艺术的“结构”下一个明确的定义,但他对“结构”所作的描述却为我们理解艺术的“结构”提供了重要的线索。首先,他认为每一个真正的艺术品都存在着一个独特的结构,它使每一个艺术品与任何别的艺术品区分开来,成为“这一个”。因此它是艺术品的基本存在,是艺术欣赏者理解的、认识的、领悟的、掌握的东西。其次,这种结构可以用不同的形式来表现,它包含在不同的物质材料中,如纸上的字迹、塑料上的纹路,各种乐器产生的空气振动、电流中的音频强弱等,却又不等于以上任何一种物质载体。第三,它是艺术品的一切意思和意义的基础,对于艺术来说没有这种结构,任何东西都不存在,都不可设想。这三点恰恰是艺术的结构性的三个特征。

这种包含在具体的物质材料中,却又不等于物质材料自身的艺术审美“结构”确实有点不好理解。有的西方文论家干脆把它称之为“神秘的结构”。那末,我们应该如何理解这种艺术审美的“结构”呢?有的美学著作把艺术的物质媒介区分为直接的与间接的两种:直接构成艺术形象的物质媒介称为直接物质媒介,如音乐的音响,绘画的线条、色彩,舞蹈的躯体动作,雕塑的物质材料造型等。不直接构成艺术形象的物质材料称为间接物质媒介,如音乐的乐谱、乐器、演员的歌喉,绘画所用的画布、画框、画笔,舞蹈演员的躯体等等。这种区分看似繁琐,其实对理解艺术的本质是必要的。看来,艺术的物质载体包含两个方面:一是艺术品的承载物本身,二是构成艺术形象的媒介材料。比如文学,它可以存在于文学书籍中,也可以存在于口头传说或艺人说唱中,文学书籍是由纸张和铅印的文字符号构成的,口头传说是由人的发声构成的,它们是文学艺术存在的两种不同的承载物。但是构成文学形象的物质媒介则是文字符号。上述兰德尔所说的交响乐,可以存在于纸上的字迹,塑料上的纹路,各种乐器产生的空气振动,电流中的音频强弱等各种物质形式中,但构成音乐形象的直接物质媒介则是音响。为了把这两个方面区别开来;我们不妨分别给它们以不同的名称;前者可称为物理载体,后者可称为媒介材料,它们共同构成艺术作品的物质实在性。我们所说的艺术的“结构”指的是媒介材料的结构。

艺术的这种“结构”是对艺术品的物质性的超越。苏珊·朗格曾指出:“每一件真正的艺术品都有脱离尘寰的倾向。它所创造的最直接的效果,是一种离开现实的‘他性’。”^[1]朗格所说的是艺术虚象的非物质性,但也可以用来说明艺术的结构性特征。所谓“离开现实”,就是超越物理世界的物质性。比如,舞蹈所创造的形象并不是舞蹈演员本人的躯体、演员的服装、舞台地板、灯光照明,或其他物质设备。“虽然它包含着一切物理实在——地点、重力、人体、肌肉力、肌肉控制以及若干辅助设施(如灯光、声响、道具等),但是在舞蹈中,这一切全都消失了。一种舞蹈越是完美,我们能从中看到的这些现实物就越少。”^[2]朗格对此的分析是很有说服力的。又如绘画,它是由画布或纸、颜料、木炭或墨水等物质材料构成的,但绘画形象却是超越这些物质材料的物理性才产生的,越是完美的美术作品,越要让人忘记它的构成材料的物理存在。的确,艺术作品都具有物质实在性,但真正的艺术则是超越物质实在性的存在,这种存在就是艺术的“结构”。“结构”是艺术作品的物质实在过渡为艺术虚象的中介,通过这一中介,艺术作品超越自身的实在性而转化为审美的存在。这种“结构”是艺术的本体性存在。它是实在的,因为它存在于感性物质之中,但它又超越其物质实在性,因此它又是虚的。它既实且虚,又虚又实。

艺术的创造归根到底就是“结构”的创造。明代戏剧理论家王骥德在《曲律》中从作曲谈到一般为文的规则时说:“作曲,犹造宫室者然。工师之作室也,心先定规式……而后可施斤斫。作

[1] 《情感与形式》中译本第 55 页。

[2] 《艺术问题》中译本第 5 页。

曲者,亦必先分段数,以何意起,何意接,何意作中段敷衍,何意作后段收煞,整整在目,而后可施结撰。此法,从古之为文、为辞赋、为诗歌者皆然;于曲,则在戏剧,其事头原有步骤……”这里说的虽然是关于文章的布局,是指狭义的结构,但认为艺术创作“犹造宫室者然”,却接触到了艺术存在的“结构”本质。从这里可以引申出来,艺术创作之所以要遵循一定的法则规式,最根本的原因就在于艺术创作就是运用一定的媒介材料营造某种“结构”,或者说,艺术作品就是艺术家营造的某种结构体。那些抽象的艺术形式,如抽象绘画,抽象雕塑,它本身就类似于几何结构,是道道地地的“结构”体。即使是具象的、写实的作品,也不是纯粹的复制物,而是包含着艺术选择或创造而产生的“结构”。奥斯本对此作了分析,他说:“艺术家们的确是经常选择有着内在审美情趣的对象和场景,或者用审美形式的基本原理来构成静物画主体,然而当用颜料描绘这些对象和场景时,却需要作出修辞和选择。至少,当一个三维的对象被再现在一块二维平面的画布上时,必须放弃二维的对应,以便给三维的暗示留出空间。用色彩再现的写实主义甚至更不确定……媒介中所固有的这些写实主义的限制,不可避免地要引入艺术作品自身的形式和结构的特性,因此,艺术作品就不可能是简单地对所描绘对象所作的镜子似的反映。”^①这里明确指出了写实作品的结构性,这正是艺术与纯粹复制品的分野。再现性的艺术仿佛是把再现对象的整体打碎,然后把各种碎片组合在一个全新的结构之中,成为“第二现实”。或者说,艺术所再现的对象总是处在一定的秩序之中,这秩序是作者赋予的,作者创造的,它是客体对象的结构形式化。

艺术作品是由三个基本要素构成的,即:再现的对象(题材)、艺术家的主观评价(情志)、题材和情志的组织方式(结构)。在艺术构成的三个要素中,结构是主导的、决定性的因素,题材与情志在艺术作品中实际上是一种抽象的存在,它们只有构成一定的结构才是现实的艺术存在。它们不可能独立地成为审美的对象。比如把作品所采用的生活题材从作品中抽离出来,成为一些生活事件的碎片,或者把作者的主观情志抽出来用语言符号直接加以表达,它们能成为审美的对象吗?显然不能。只有把它们转化为独特的媒介材料结构体,才能成为感性直观的对象、成为审美的对象。而且,有些抽象艺术没有再现的对象,也不表达某种思想情感内容,而只是一种纯粹的几何形体结构,但也不失为一种艺术。可见,艺术品构成的三个要素中,如果缺乏前两个要素,艺术仍然成立,但如果缺乏“结构”这一要素,艺术就不复存在了。在艺术的内容和形式的关系中,语义内容可以直接影响其形式结构,但若从审美的角度看,更重要的是形式结构直接影响作品的审美内容。

艺术作品的这种“审美结构”是严格意义上的艺术的本体,是艺术的具体存在方式。每一个完成了的、成功的艺术作品都有自己独特的、完全个性化的、不可重复的自我协调的“结构”。它是一种有机的生命形式,具有不可入性。也就是说,它的任何局部或细节变动都可能对整体造成损害,它就是艺术的存在本身。这只要引用德华·戈特沙尔克在《典型结构》一文中的一段话就足够说明问题了,他说:“任何一种完成性结构,不管是简单的或复杂的,都像包含有完成性结构的艺术品那样,是具有个性和不可重复的。你要把丁托勒托任何一幅画的构图再现出来,你就必须把画家用众多的形式描绘出来的一切形象,一切线条和色彩加以摹制,你就必须把发生戏剧性相互关系的全部人物都加以再现,因为,他们也同样参与作品的总的结构。当画家把他们画进去的时候,哪怕只改变一个形象,例如,把丁托勒托的《奴隶的奇迹》或《圣马可的奇

^① 《20世纪艺术中的抽象和技巧》。

迹》中有力的圣马可的形象换成一个毫无生气的小人物的形象,全部人物形象的结构就会明显改观。只要改变一个人物,如把基督和刽子手的位置对调一下,整个悲剧的结构就会骤变。为要再现绝对饱满的作品的完成性结构,就要绝对饱满地再现全部作品。改变一个特征,就意味着立刻破坏从这个特征产生出来的表现关系或再现关系,从而改变画家赋予自己作品的完成性结构本身。”这段话很有说服力地论证了艺术作品的“审美结构”的本体性特征。这种作为本体存在的“审美结构”是直接唤起人们的审美经验的东西,因此,它是真正的艺术审美对象。

谈到这里,我们有必要再一次明确申明:我们试图用“结构”这一概念来描述艺术的本体存在,指称艺术的审美对象,把艺术看成结构性存在,这是理解艺术存在本质的关键。苏珊·朗格在艺术本体研究中使用“幻象”概念描述艺术存在的本质,过于强调主观心理因素,具有心理主义倾向,而形式主义文论把艺术的本质归结为形式结构,又过于强调客体形式因素,具有自然主义倾向。我们认为,用“结构”概念描述艺术存在的本质,可以避免上述的两种倾向。我们不像形式主义文论那样把“结构”看作形式范畴,而是把“结构”作为艺术的本体范畴,它是艺术的全部复杂性和神秘性的深刻根源。因为“结构”是一种非常特殊的存在,它既虚且实;既抽象又具体;既是主观的,又是客观的;它依存于物质材料,但又超越材料的物质性;它是确定的,但又不确定的。“结构”是一种真正中介性质的存在,它是“非此即彼”的思维方式永远无法理解的。而艺术不正是这样吗?中介性质的存在是一种二重性存在,表现为“既是又不是”的逻辑结构。艺术本质的复杂性、神秘性就是这种中介性引起的,它可以在“结构”的特性中得到解释。抓住了“结构”,也就抓住了艺术的复杂性和神秘性的秘密。

(作者:林兴宅,厦门大学中文系教授;责任编辑:凌立)

(上接第52页)

见皇上,不知再见何时?”神宗无可奈何地答道:“朕也要与先生每常见,只是朕体不时动火……”^①言外颇有有心有余而力不足的感叹。

神宗天性至孝,经常在去慈宁宫向生母慈圣皇太后请安。由于身体肥胖,又多病,步履维艰,他还是每月数回去慈宁宫,不过是“膝行而前,忘其委惫”。^②为了便于行动,内侍为他特制了一辆驴鞦——规度精巧、转折如意的手推车,以车代步,又绝无声响。^③神宗怠于临朝的原因,于此也可窥见一二了。

万历三十年二月,神宗的病情突然加剧。二月十六日紧急召见高级官僚,又单独召见元辅沈一贯,当着慈圣皇太后、太子及诸王的面,向沈一贯嘱托后事,要他辅佐太子做个好皇帝。^④足以表明,多年身患疾病的神宗,身体已虚弱到极点,否则决不会有此一场虚惊。自从这场虚惊后,神宗更加怠于临朝了。

就是在这种情况下,神宗并未放弃他的

权力欲,事事仍由他独断。他处理朝政的主要方式是透过批阅奏疏、发布谕旨来进行的,始终牢牢地掌握着朝廷的大政方针。这从万历三大征、妖书案、挺击案等事件,可以看得非常清楚。终万历一朝,再也没有出现如同冯保、张居正那样的权臣,可谓“柄不旁落”,与这种强烈的权力欲是不无关系的。权力欲与怠于临朝,看似矛盾的两种倾向,在神宗身上如此巧妙地融为一体,这种畸形心理着实令人迷惑不解。帝王心理是常人难以理解的,不过究明了这一点,人们便可进一步理解帝王之为何物了。

(作者:樊树志,复旦大学历史系教授;
责任编辑:乔宗传)

① 《明神宗实录》卷二二六,万历二十一年十一月己巳。

② 史玄:《旧京遗事》。

③ 《定陵注略》卷一,圣明天纵。

④ 《明神宗实录》卷三六八,万历三十年二月己卯。