

艺术媒介论

张 晶

艺术媒介将艺术创作的内在因素与外在表现连通为一个有机的过程。艺术家的全部内在思维活动,包括冲动、灵感、想象乃至构形,都是凭借某一艺术门类的特殊媒介来进行的。艺术家的想象力能够融化艺术媒介中的材料,并形成内在构思时的材料感。媒介的物性特征,内化为艺术家感知世界的方式,从而也形成了某一门类的审美情感生成与调整的方式。因此,艺术媒介是艺术创作中最为重要的总体因素。

一、何为“艺术媒介”

本文为国家社科基金项目“中国古代文艺理论对文艺美学的建构意义研究”(10BZW019)阶段性成果

“艺术媒介”是指艺术家在艺术创作中凭借特定的物质性材料,将内在的艺术构思外化为具有独创性的艺术品的符号体系。艺术创作远非克罗齐所宣称的“直觉即表现”,而有一个由内及外、由观念到物化的过程,任何艺术作品都是物性的存在,艺术家的创作冲动、艺术构思和作品形成这一联结,其主要的依凭就在于媒介。

艺术作品都应该是物性的存在,如果仅仅是在头脑之中的构思,无论怎样宣称作品的伟大,所获取的只能是人们的嘲笑;只存在于头脑中的“作品”,不能称其为作品。恰如海德格尔所言:“一般以为,艺术品产生于和依赖于艺术家的活动,但是,艺术家之为艺术家又靠何和从何而来呢?靠作品。因为我们说作品给作者带来荣誉,这也就是说,作品才使作者第一次以艺术的主人身份出现。艺术家是作品的本源,作品是艺术家的本源。二者相辅相成,缺一不可。”^①艺术家的身份,只有他自己的作品才能使之确立,舍此无他。这种艺术品的物性是怎样的呢?海德格尔指出:“一切艺术品都有这种物的特性。如果它们没有这种物的特性将如何呢?或许我们会反对这种十分粗俗和肤浅的观点。托运处或者博物馆的清洁女工,可能会按这种艺术品的观念来行事。但是,我们却必须把艺术品看作是人们体验和欣赏的东西。但是,极为

自愿的审美体验也不能克服艺术品的这种物的特性。建筑品中有石质的东西,木刻中有木质的东西,绘画中有色彩,语言作品中有言说,音乐作品有声响。艺术品中,物的因素如此牢固地现身,使我们不得不反过来说,建筑艺术存在于石头中,木刻存在于木头中,绘画存在于色彩中,语言作品存在于音响中。”^②所谓“物性”,指的就是艺术品存在于其中的物质化和作为感官对象的特性。艺术家只有凭借这种物性,才能将内在的艺术构思完成为客观存在的作品,作品才可以脱离作者而独立,并成为欣赏者的审美对象。杜威指出,艺术是一个物性的制作过程:“艺术表示一个做或造的过程。对于美的艺术和对于技术的艺术,都是如此。艺术包括制陶、凿大理石、浇铸青铜器、刷颜色、建房子、唱歌、奏乐器、在台上演一个角色、合着节拍跳舞。每一种艺术都以某种物质材料,以身体或身体外的某物,使用或不使用工具,来做某事,从而制作出某件可见、可听或可触摸的东西。”^③杜威从经验的角度谈艺术的物性制作过程,使我们对各种艺术门类的物性状态有了更切实的了解。

另一方面,艺术品虽然不能脱离物性,但又不等同于物性。艺术品表现的是人类的审美情感,而又是以其特殊的艺术形式来表现的。不同的艺术门类,有着属于自己的基本艺术形式,艺术家在进行创作时都必须遵守,如苏珊·朗格所说,“每一种大型的艺术种类都具有自己的基本幻象,也正是这种基本幻象,才将所有的艺术划分成不同的种类”^④。她还指出了不同种类的艺术所具有的基本幻象的创造性质,艺术家在创作具体的新的作品时,是凭借不同的材料进行创造的:“这种幻象不是艺术家从现实世界中找到的,也不是人们在日常生活中使用的,而是被艺术家创造出来的。艺术家在现实世界中所能找到的只是艺术创造所使用的种种材料——色彩、声音、字眼、乐音等等,而艺术家用这些材料创造出来的却是一种以虚幻的维度构成的‘形式’。”^⑤这种幻象的创造也可以认为是一种生命的创造,一件艺术品被宣告问世,就说明它已经是完整而富于生命感的。

艺术品在诞生之前,在艺术家的内在世界里必然有一个孕育的过程。创造冲动的产生、主题的生成、审美想象的涌现、整体的审美构形的完成,都是内在于作家或艺术家头脑之中的。从作家、艺术家的内在构思到作品的物化形成,这其中是如何连结的呢?我认为,是以特定的艺术语言作为凭借的艺术媒介。艺术媒介可以说是艺术创作中最为重要的总体因素。它将艺术创作的内在因素与外在表现连通为一个有机的过程,因而,媒介问题受到一些美学家或艺术理论家的高度重视。鲍桑葵将媒介问题视为“探讨美学基本问题的真正线索”^⑥。“因为这是一件无比重要的事实。我们刚才看到,任何艺人都对自己的媒介感到特殊的愉快,而且赏识自己媒介的特殊能力。这种愉快和能力感当然并不仅仅在他实际进行操作时才有。他的受魅惑的想象就生活在他的媒介的能力里,他靠媒介来思索,来感受,媒介是他的审美想象的特殊身体,而他的审美想象则是媒介的惟一特殊灵魂。”^⑦鲍桑葵对艺术媒介的论述很多,但这句话能够道出它最为关键的本质。在他看来,媒介并非是艺术家将艺术构思付诸外在的表现阶段才“现身”或发挥作用的,而是在内在的构思与想象中就成为其工具。进而言之,艺术家之所以为艺术家,其构思与想象就是以媒介进行的,而不同于一般人的想象活动。鲍桑葵所说的“审美想象”,可以视为艺术家在创作活动的内在阶段构思、想象和构形等一系列思维活动的概指,而这些都以媒介为其生成的凭借,媒介则由于审美想象的活跃而被赋予生命。媒介是具有物性的,这种物性也内化在艺术家的头脑中。克罗齐强调艺术创造的内在直觉,认为“直觉即表现”,这里的直觉所表现的是情感,一切直觉是“抒情的表现”。他说:“审美的事实在对诸印象作表现的加工之中就已完成了。我们在心中作成了文章,明确地构思一个形状或雕像,或是找到一个乐曲的时候,表现品就已产生而且完成了,此外并不需要什么。如果在此之后,我们要

开口——一起意志要开口说话,或提起嗓子歌唱,这就是用口头上的文字和听得到的音调把我们已经向我们自己说过或唱过的东西,表达出来;如果我们伸手——一起意志要伸手去弹琴上的键子或运用笔和刀,用可久留或暂留的痕迹记录那种材料,把我们已经具体而微地迅速发出来的一些动作,再大规模地发作一次,这都是后来附加的工作,另一种事实,比起表现活动来,遵照另一套不同的规律。”^⑧克罗齐将艺术家内在的审美直觉与艺术传达活动分离,进而对立。他认为只有前者就可以认为是“表现品已经完成了”,而后者是“附加的工作”,或许可以视为“多余的”。这种“直觉即表现”的美学观念,我们认为并不符合艺术创作的实际情况。缺少艺术传达、只存在于艺术头脑中的直觉形象,是无法成为艺术品的。朱光潜对克罗齐上述观点的评述客观而清晰:“否定艺术的‘物理的美’,就是否定艺术传达媒介(如线条、颜色、声音或文字符号之类)可以单凭它们本身而美,这是可以理解的,甚至可以接受的。不过克罗齐还更进一步,从否定传达媒介的‘物理美’,进而否定艺术传达是艺术活动。我们一般都知道艺术创造分为两个阶段:前一阶段是构思,例如把一部小说的计划先在心中想好;后一阶段是表现或传达,例如把大致已构思好的小说写在纸上。克罗齐把直觉(构思)本身就已成表现,构思完成了,艺术作品便已在心里完成,至于把已在心里完成的作品‘外现’出来,给旁人看或给自己后来看,就只像把乐调灌音在留声机片上,这种活动只是实践活动而不是艺术活动,它所产生的也不是艺术作品,而是艺术作品的‘备忘录’,仍只是一种‘物理的事实’。依克罗齐看,一个诗人只是‘一个自言自语者’,作为艺术家,他没有传达他的作品必要,作为实践的人,他才考虑到发表作品的利害问题。传达本身既有实益,即应受重视,但这种实践活动与艺术活动在本质上不同,不应相混。”^⑨克罗齐认为,只要内心有了审美直觉,就已经是艺术作品的完成了。他否认媒介在艺术创造中的功能。克罗齐将艺术传达作为另一个“实践的活动”而与内在的直觉分离,这是我们所不能认同的。我认为,在艺术创作在内在构思阶段(这个阶段包括创作冲动的发生、审美想象的生成和审美构形的形成等环节),艺术家便是以艺术媒介贯穿前后的,正如前引鲍桑葵所说:“媒介是审美想象的特殊身体”。鲍桑葵明确指出:“在这里,我不由得觉得,我们只好很遗憾地和克罗齐分手了。他对一条基本真理非常执著,以至于好像不能懂得,要领会这条真理还有什么绝对少不了的。他认为,美是为心灵而设,而且是在心灵之内。一个物质的东西,如果没有被感受到,被感觉到,但是我不由得觉得,他自始至终都忘掉,虽则情感是体现媒介所少不了的,然而体现的媒介也是情感所少不了的。说由于美牵涉到一个心灵,因此美是一种内心状态,而美的物质体现就是次要的、附带的东西,仅仅是为了保存和交流的理由而搞出来的——这种说法我觉得是原则上的一大错误。”^⑩鲍桑葵的剖析是切中要害的,他本人非常重视媒介的作用。与克罗齐恰好相反,他认为媒介的物性力量对于审美想象(构思)非常必要,如同身体之于灵魂。

对于艺术创作而言,艺术媒介是最为重要的因素之一,也是艺术品从观念形态到物性存在的惟一途径。艺术媒介并非仅在作品的表现阶段才发挥作用,而是从创作冲动的发生时便已启动了。换言之,正是艺术媒介,才使创作的发生成为可能。

二、艺术媒介作为艺术分类的内在依据

媒介是艺术分类的内在依据。否认媒介的存在和功用,也就否定了艺术分类。黑格尔对此有特别明确的认知:“分类的真正标准只能根据艺术作品的本质得出来,各门艺术都是由艺术总概念中所包含的方面和因素展现出来的。在这方面头一个重要的观点是这个:艺术作品既

然要出现在感性实在里,它就获得了为感觉而存在的定性,所以这些感觉以及艺术作品所借以对象化的而且与这些感觉相对应的物质材料或媒介的定性就必然提供各门艺术分类的标准。”^⑩对于艺术形态学而言,这无疑是一个相当可靠的分类依据。略加延伸地理解,也使我们能够探知不同门类的艺术家在艺术构思阶段的方式与途径。

不同的艺术门类,其艺术媒介是有质的区别的,这种区别也在于物性的区别。媒介是艺术家由内在构思到外在传达的联结。文学的艺术媒介是创造出内在视像的文字符号系统,绘画则是颜色、线条构成的符号系统,诸如此类。但是,我们在这里要区别开作为元素的材料(如雕塑中的大理石、音乐中的音符等)和媒介,它们之间当然关系密切,但又不能等同。这个问题将在下面论及。这首先要说是的媒介起到的连通内外的功能。

刘勰曾说:“夫情动而言形,理发而文见,盖沿隐以至显,因内而符外者也。”^⑪说的虽然是文学创作,但也适用于其他门类艺术。这个由内到外的过程,是以艺术媒介为联结的。诗歌创作以语言为媒介联结内外。黑格尔认为诗歌有其独特的掌握方式^⑫,这种掌握方式体现为媒介的特征。他说:“它所用的语文这种弹性最大的材料(媒介)也是直接属于精神的,是最有能力掌握精神的旨趣和活动,并且显现出它们在内心那种生动鲜明模样的。”^⑬作为诗的媒介,语言文字一方面是作为其表现的物化工具,另一方面,则是在诗人内心呈现出“鲜明模样”的想象凭借。刘勰论“神思”道出了诗的内在构思过程中的语言媒介功用:“古人云:形在江海之上,心存魏阙之下。神思之谓也。文之思也,其神远矣。故寂然凝虑,思接千载;悄焉动容,视通万里;吟咏之间,吐纳珠玉之声;眉睫之前,卷舒风云之色,其思理之致乎。故思理为妙,神与物游。神居胸臆,而志气统其关键;物沿耳目,而辞令管其枢机。枢机方通,则物无隐貌;关键将塞,则神有遁心。是以陶钧文思,贵在虚静,疏瀹五脏,澡雪精神。积学以储宝,酌理以富才,研阅以穷照,驯致以怪辞。然后使玄解之宰,寻声律以定墨,独照之匠,窥意象而运斤,此盖驭文之首术,谋篇之大端。”^⑭刘勰的“神思”,众人说法不一,或以为“构思”,或以为“想象”,或以为“灵感”,总之,是诗人内在的审美运思活动。我认为,“神思”在国古典美学系统中的地位是非常重要的。它包括了有关艺术构思、艺术想象、创作灵感、审美意象创造以及艺术表现等艺术创作思维的整体过程,是关于艺术创作思维的核心范畴^⑮。无疑,“神思”属于艺术创作的内在思维环节,在这个环节里,刘勰其实以很重的分量论述文学的内在构思以语言为媒介。然而,文学创作中的语言有其特殊的功能,即用语言描绘出内在的审美意象,或曰内在视像。所谓“思理为妙,神与物游”,也是就内在构思所言,“物”即内在物像。刘勰着重指出“辞令管其枢机”,就是语言的媒介功能。“枢机方通”,是说作家用语言形成一个内在的完整的统一体。“物无隐貌”,指对所描写的物象的呈现,也即王国维所说的“不隔”之境界:“问‘隔’与‘不隔’之别,曰:陶谢之诗不隔,延年则稍隔矣。东坡之诗不隔,山谷则稍隔矣。‘池塘生春草’,‘空梁落燕泥’等二句,妙处惟在不隔。即以一人一词论。如欧阳公《少年游·咏春草》上半阙云:‘阑干十二独凭春,晴碧远连云。千里万里,二月三月,行色苦愁人。’语语都在目前,便是不隔。至云:‘谢家池上,江淹浦畔。’则隔矣。白石《翠楼吟》:‘此地,宜有词仙,拥素云黄鹤,与君游戏。玉梯凝望久,叹芳草,萋萋千里。’便是不隔。至‘酒拔清愁,花销英气。’则隔矣。”^⑯情境的透明、整一,“语语如在目前”,便为“不隔”之境,反之,晦涩、湮泊,不能构成整体的、莹彻的境界,则是“隔”了。“不隔”,是王国维所高度赞赏的境界,它的造成,决非虚空所致,恰恰是由语言的媒介所呈现的。

文学以语言为其艺术媒介,在作家头脑中构形,并表现为具有感性性质的整体情境,也即诗人梅尧臣所主张的那样:“能状难写之景,如在目前,含不尽之意,见于言外,然后为至矣。”^⑰

黑格尔揭示了诗歌语言作为艺术媒介所形成的整体性情境,他说:“在诗里凡是普遍性的理性的东西并不表现为抽象的普遍性,也不是用哲学证明和通过知解力来领会的各因素之间的联系,而是一种有生气的、现出形象的、由灵魂贯注的、对一切起约制作用的、而同时表达的方式以使得包罗一切的统一体,即真正灌注生气的灵魂,暗中由内及外地发挥作用。”^①这也是文学的媒介所产生的审美功能。由这种整体性的统一体而造成了感性化特征。鲍桑葵专门指出过诗歌语言的这种媒介性质:“使媒介具有体现情感的能力,是媒介的那些质地,诗的媒介是响亮的语言,而响亮的语言也恰恰和其他的媒介一样有其种种特点和具体的能力。”^②诗在这里可以代表一般的文学性质,它的媒介是语言,语言给人的感觉,似乎与其他艺术门类的物性不同,不具备那种占有空间的广延性。鲍桑葵对此的申辩是有力的:“诗歌和其他艺术一样,也有一个物质的或者至少一个感觉的媒介,而这个媒介就是声音。可是这是有意义的声音,它把通过一个直接图案的形式表现的那些因素,和通过语言的意义来再现的那些因素,在它里面密切不可分割地联合起来。”^③鲍桑葵认为,作为文学的媒介,语言中和其他艺术的媒介一样,都呈现出物性,因为语言能够在想象中构形,就像雕刻和绘画一样,在想象中处理形式图案。我们是在审美的意义上指称“文学”的,将文学的艺术性质与一般文字加以区别。茵加登将文学作品称作“文学的艺术作品”,看似啰嗦,却使人明确了文学的艺术性质。他用“文学的艺术作品”指美文学作品,并说:“美文学作品根据它们独特的基本结构和特殊造诣,自认为是‘艺术作品’,而且能够使读者理解一种特殊的审美对象。”^④他将文学作品的基本结构分为若干层次,其中最要紧的应该是“图式化外观层次”,“作品描绘的各种对象通过这些外观呈现出来”^⑤,这可以和刘勰的“神与物游”、“物无隐貌”打通了看。同是使用语言,茵加登强调,“与科学著作中占主要地位的作为真正判断的句子相对照,在文学的艺术作品中陈述句不是真正的判断而只是拟判断,它们的功能在于仅仅赋予再现客体一种现实的外观而不是把它们当成真正的现实”^⑥。这便是在作家头脑中呈现出的“图式化外观”,读者在欣赏阅读时也以产生这种内在视象为审美价值产生的依据。茵加登又指出:“文学的艺术作品(一般地说指每一部文学作品)必须同它的具体化相区别,后者产生于个别的阅读。同它的具体化相对照,文学作品本身是一个图式化构成。”^⑦应该说,他以现象学的方法明确揭示了文学的艺术属性。

再看刘勰的“神思”,它并非指一般的文字写作,而恰恰是指“文学的艺术作品”的内在想象与构思,而更强调语言作为媒介在其中不可或缺的功能。黑格尔在《美学》中提出“诗的掌握方式”的命题,他更为注重诗对精神性内涵的表现。黑格尔说:“诗所特有的对象或题材不是太阳、森林、山水风景或是人的外表形状如血液、脉络、筋肉之类,而是精神方面的旨趣。诗纵然也诉诸感性观照,也进行生动鲜明的描绘,但是就连在这方面,诗也还是一种精神活动,它只为提供内心观照而工作。”^⑧然而,黑格尔也非常重视材料(媒介)在运思中的作用:“语文这种材料就应用研究来完成它所最胜任的表现,正如其它各门艺术各按自己的特性去运用石头,颜色或声音一样。”^⑨艺术家在其内在运思的阶段,就已通过媒介来孕育作品的胚胎。达·芬奇也这样认为:“不须动手,单凭思维就足以理解明亮、阴暗、色彩、体量、形状、位置、远近和运动、静止等原则。这是存在于构思者心中的绘画科学,从这里产生出比上述的构想或科学之类更为重要的创作活动。”^⑩很明显,达·芬奇所说的“明亮、阴暗、色彩、体量、形状”等媒介要素,都是在画家的内在构思时便被依凭的。黑格尔在谈到绘画的透视时说:“颜色感应该是艺术家所特有的一种品质,是他们所特有的掌握色调和就色调构思的一种能力。所以也是再现的想象力的一個基本因素。艺术家凭色调的这种主体性(即上文中‘颜色感’)去看他的世界,而同时这种主体性仍不失其为创造性的,正是由于具有这种主体性,画家所绘出的色彩的千变万

化并不是出于单纯的任意性和对某一种不符合自然规律的着色方式的癖好,而是出于事物的本质。”^②黑格尔这里所说的“颜色感”,正是具有内在的媒介性质的主体性,也即画家掌握世界的方式。

再如,音乐是以声音为媒介而形成其独特的艺术美感的。“声音和它所组合成的曲调是一种由艺术和艺术表现所造成的因素,和绘画雕刻利用人体及其姿势和面貌的方式完全不同。”^③黑格尔强调音乐的精神性内涵以及其感染力量,同时又非常重视音乐的感性因素,认为“只有在用恰当的方式把精神表现于声音及其复杂结合这种感性因素时,音乐才能把自己提升为真正的艺术,不管这种精神内容是否已由乐词提供详明的表现,还是用比较不明确的方式,即单从声音及其和谐的关系与生动美妙的曲调中体会出来”^④。黑格尔对于音乐的感性媒介是有相当充分的论述的,黑格尔这里所说的便是声音作为音乐的媒介使内心情感得到生动表现的性质。

媒介的物性特征,内化为艺术家感知世界的方式,从而也形成了某一门类的审美情感的生成与调整的方式。杜威尤为清楚地阐述了媒介连通艺术创作内在构思和外在制作的一脉相承:“关于进入到艺术作品构造之中的物理材料,每一人都知道它们必须经历变化。大理石必须被雕凿,色彩必须被涂到画布上去,词必须组合起来。在‘内在的’材料、意象、观察、记忆与情感方面所发生的类似的变化却没有得到如此普遍的承认。它们也一步步被再造,同样,也必须对它们实施管理。这种修正是一种真正的表现动作的建立。像动荡的内心要求那样沸腾的冲动必须经历同样多、同样精心的管理,以便像大理石或颜料,像色彩和声音那样得到生动的表现。实际上,并不存在两套操作,一套作用于外在的材料,另一套作用于内在的与精神的材料。”^⑤他指出,内在的创作冲动和构思与外在的材料并非两套操作,提醒我们内在的意象和观察、记忆等和外在表现中物理材料的被改造有类似的变化,这一点是以前未曾得到普遍承认的。他提出了一个艺术价值的尺度,即内外两种变化功能的操作的单一性程度:“作品的艺术性程度,取决于两种变化功能被单一的操作所影响的程度。画家在画布上布色,或想象在那儿布色之时,他的思想与感情也得到了调整。当作家用他的语词作媒介组织他要说的东西之时,对他来说他的思想也有了可知觉的形式。”^⑥杜威还指出,艺术家的构思不只是根据精神,而且也根据媒介的物性特征:“雕塑家不只是根据精神,而且也根据粘土、大理石和青铜来构思他的人像。一个音乐家、画家和建筑家是用听觉或视觉的意象还是实际的媒介来展现他的独创的情感化思想,这并不重要。意象拥有经过发展了的客观媒介。具体的媒介可以在想象之中,也可以在具体材料之中被调整。无论怎样,物质的过程发展了想象,而想象则是以具体的材料构思而成的。只有通过逐步将‘内在的’与‘外在的’组织成相互间的有机联系,才能产生某种不是学术文稿或对某种熟知之物的东西。”^⑦

艺术媒介具有明显的物性,这种物性是从媒介的元素材料中来的,不同的艺术门类有着客观存在的不同物性。文学的材料是语言文字,绘画是线条、笔墨、颜色等,音乐中的声音、节奏和旋律等,雕塑中的青铜或大理石等,然而材料不等同于媒介。但是,在艺术家的内在构思是凭借着有着材料感的媒介,而非材料本身,媒介内化也就是不同的艺术家所具有的不同的材料感,由此而生成的具有生命力的有机体。卡西尔指出:“因为艺术家把事物的坚硬原料熔化在他的想象力的熔炉时,而这种过程的结果就是发现了一个诗的、音乐的、或造型的形式的的新世界。”^⑧我的理解是,艺术家的想象力熔化了艺术媒介中的材料而成为内在构思时的材料感。

三、材料感是创作中从内到外的艺术媒介之基质

到创作的物化传达阶段,艺术家使用客观存在的材料构成的媒介使作品定形。艺术媒介包含材料感,并作为它的基本元素,而媒介以这种特殊的材料感生成融化艺术家情感的统一结构。鲍桑葵在谈论媒介时说:“如果你能把这个问题回答得彻底,我相信你就探得艺术分类和情感转变为审美体现的秘密了;一句话,你就是探得美的秘密了。”^⑧这话可作如是理解:艺术媒介可以作为艺术分类的依据,是从艺术家的内在情感到作品传达的通道。媒介当然是有质地的,却不是那些材料本身。鲍桑葵借木刻、泥塑和铁画的不同艺术家的不同媒介指出了媒介所具有的整体的生命感:“这些图案本身就象纸上的线条一样,可以有其种种性质和趣味。但是当你将这些图案实现在媒介里面,而且显得很合适,或者被你采用很成功时,那么这些图案就一一成了你处理泥土或熟铁或木头或烧融玻璃时体现你整个‘身一心’愉快和兴趣的一个特殊方面了。它在你手里活了起来,而且它的生命长成为,或者毋宁说魔术似地涌现为形状,而且这些形状是它,并且包括你在里面,好像在想望的,并觉得是避免不了的。对媒介所具有的情感,对媒介里能做出什么样合适的东西,或者在别的媒介里做不好的东西,诸如此类的感觉,以及这样做时所感到的情趣。”^⑨鲍桑葵对于媒介的阐述是透彻中肯的,既指出了媒介的不同质地,又寓示了主体运用媒介时的整体感觉。

奥尔德里奇对于艺术媒介有更为深入的分析,尤其是将材料和媒介做了明确的区别。“材料”一词来源于拉丁语“materialis”(物质的),指艺术家在创作过程中用来体现艺术作品的东西。作家凭借语文来描写生活现象,表现自己的情感与思想。乐音是音乐的材料。雕塑家使用粘土、木材、花岗石、大理石和青铜,画家则使用画布和颜料。在戏剧和电影中,演员的身体条件(演员的外表、运作、手势、面部表情、嗓子等等)也是创作的材料。材料在艺术中有极其重要的意义^⑩。媒介是离不开材料的,或者说是以材料为其基本元素,而媒介可以说是整合材料、连结艺术家内在构思和外在传达的整体。奥尔德里奇对于材料做了进一步区分:“例如物质本身,或者在某种一般意义上的物质,但并不属于艺术材料。石化物质(石头)、有色物质或喧闹的事件本身也不是艺术材料,当我们的探究接触到艺术的‘器具’——在这个词的简单而通俗的意义上——例如乐器中的小提琴、钢琴、长笛、单簧管时,我们就接触到了艺术的基本材料。这些东西是生产或制造出来的。画笔、颜料、彩色蜡笔和油画布同样如此。石料和青铜块亦复如此。所有这些都是作为器具的艺术材料。——在‘物质’同艺术有关的那种基本的、亚审美(subaesthetic)的意义上,这些东西便是作为器具为艺术家服务的艺术材料。”^⑪他认为艺术材料是经过工匠加工过的、进入艺术创作的某些物质,它们已经有了亚审美的属性。即便如此,它们并不能称为艺术媒介:“即使基本的艺术材料(器具)也不是艺术的媒介。弦、颜料或石头,即使在被工匠为了艺术家的使用而准备好以后,也还不是艺术的媒介。不仅如此,甚至艺术家在使用弦、颜料或石头时,或者在艺术家在完工的作品中赋予它们的最终样式中,它们也还不是媒介。在这种最终的状态中,基本的艺术材料已被艺术家制作成一种物质性事物——艺术作品——它有特殊的构思,以便让人们把它当作审美客体来领悟。当然,在创作的过程中,材料本身对于艺术家来说是物质性事物,而不是物理客体。艺术家首先是领悟每种材料要素——颜色、声音、结构——的特质,然后使这些材料和谐地结合起来,以构成一种合成的调子,这就是艺术作品的成形的媒介,艺术家用这种媒介向领悟展示作品的内容。严格地说,艺术家没有制作媒介,而只是用媒介或者说用基本材料要素的调子的特质来创作,在这个基本意义上,这

些特质就是艺术家的媒介。艺术家在进行创作时就要考虑这些特质,直到将它们组合成某种样式,某种把握住了他想要向领悟性视觉展示的东西(内容)的样式。艺术家用这些特质来进行创作,而不是对这些特质来进行加工。艺术家通过对基本材料的加工,有这些材料的特质进行创作。后者就是艺术家的媒介。”^⑩这种区分对于艺术创作和研究来说,都是具有重要意义的。

媒介具有明显的物性,这是由其以艺术材料或内在的材料感为元素而决定的。对于媒介的认识,是为了更深入地洞悉艺术创作的内在奥秘。艺术家的内在创作冲动、灵感和审美想象,乃至到构形阶段,这些内在的艺术思维活动都不应该以一般的语言来进行,而是凭借此一门类的特殊媒介进行。因而,媒介有很强主体色彩,黑格尔正是在这个意义上称之为“主体性”;另一方面,媒介又直接关乎作品的物性存在,在其内在构思过程中,是以材料感为元素的,在艺术作品的外在的传达阶段,则是以材料为其物性的前提的,而媒介是贯穿内在构思与外在传达的整体联结。杜威在论述艺术媒介时重点表述了这层意思,他说:“‘媒介’首先表示的是一个中间物。‘手段’一词的意思也是如此。它们是中间的,介乎其间的东西,通过它们,某种现在遥远的东西得以实现。然而,并非所有的手段都是媒介。存在着两种手段,一种处于所要实现的东西之外,另一种被纳入所产生的结果之中,并留存在其内部。”^⑪艺术家在创作前和创作时都需要媒介的支持,媒介在长期的艺术实践所获得的材料感,艺术家以这种材料感来获得创作冲动,并以此进行审美想象及构思。杜威的这段论述也特别能够说明媒介这种内在的功能:“每一件艺术品都具有一种特殊的媒介,通过它及其他一些物,在性质上无所不在的整体得到承载。在每一个经验之中,我们通过某种特殊的触角来触摸世界,我们与它交往,通过一种专门的器官接近它。整个有机体以其所有过去的负载和多种多样的资源在起着作用,但是它是通过一种特殊的媒介起作用的,眼睛的媒介与眼睛相互作用,耳朵、触觉也都是如此。”^⑫不同的艺术有着不同的媒介,而在具体的艺术家创作中,媒介的能量得到最大限度的激活,特定的材料感进入出神入化的状态,也即如杜甫所说的“下笔如有神”。只有凭借媒介的不同质地加以改造和构形的情感,才能产生真正的、强烈的艺术魅力。杜威于此论述道:“在一开始,一种情感相对而言是粗疏而不确定的。我们就会发现,只有在它通过一系列以想象材料来进行的自我改变,它才成形。要想成为艺术家,我们中绝大多数人所缺乏的,不是最初的情感,也不仅仅是处理技巧。它是将一种模糊的思想和情感进行改造,使之符合某种媒介的条件的能力。”^⑬他还指出凭借媒介所产生的极大的创造能量:“在美的艺术中,‘媒介’表示一个特殊的经验器官的专门化与具体化发展到这样一个程度:其中所有的可能性都得到了利用。最具活动性的眼睛或耳朵在负载着只有它们才使之得以形成的经验之时,并不失去其特殊特征及其特殊的合适性。在艺术中,普通知觉中分散而混杂的看与听不再处于散乱状态,被集中起来,特殊媒介的特别功能不受干扰,以其全部能量而起着作用。”^⑭这是媒介功能发挥到极致的状态。媒介在艺术创造中还以其强烈的生命性状,体现出鲜明的个性,这也是独创性艺术产生的前提。唐人符载评张璪画时云:“观夫张公之艺非画也,真道也。当其有事,已知遗去机巧,意冥玄化,而物在灵府,不在耳目。故得于心,应于手,孤姿绝状,触毫而出。”^⑮作为画家的媒介,在其创作中由内及外地发挥到了极致。

艺术媒介是一个具有普遍意义的话题。以往的有关论述还颇为零散,内涵也多有不一致之处。这里所讲的“媒介”,不同于现在说的“电子媒介”概念,而是立足于艺术思维和艺术传达之关系。从媒介的角度切入,或许可以从理论上得到一种豁然贯通。文中涉及或未尝涉及的

一些美学家、理论家对于艺术媒介问题的阐述是值得我们高度重视的,尽管他们的角度各有不同,但都揭示了媒介的性质所在。我认为,对艺术媒介的相关论述应该得到学理性的整合,使其作为艺术美学的基本问题浮出水面。这不仅是有重要的理论价值的,而且是有明显的现实意义的。

- ①② 海德格尔:《艺术作品的本源》,《诗·语言·思》,彭富春译,文化艺术出版社1991年版,第21页,第23页。
- ③②③③④①②④④ 杜威:《艺术即经验》,高建平译,商务印书馆2007年版,第50页,第217页,第217页,第81页,第217页,第80页,第80页,第8页。
- ④⑤ 苏珊·朗格:《艺术问题》,滕守尧、朱疆源译,中国社会科学出版社1983年版,第39页,第76页。
- ⑥⑦⑩②②③③⑦ 鲍桑葵:《美学三讲》,周煦良译,上海译文出版社1983年版,第31页,第31页,第34页,第34页,第33页,第30页,第30页。
- ⑧ 克罗齐:《美学原理·美学纲要》,朱光潜译,外国文学出版社1983年版,第59页。
- ⑨ 朱光潜:《西方美学史》下卷,人民文学出版社1979年版,第630页。
- ⑪②③③ 黑格尔:《美学》第三卷上册,朱光潜译,商务印书馆1981年版,第12页,第282页,第335页,第344页。
- ⑫ 刘勰:《文心雕龙·体性》,范文澜注《文心雕龙注》,人民文学出版社1958年版,第505页。
- ⑬ 朱光潜注云:“掌握方式译原文Auffassungsweise, auffassen的原义为‘掌握’,引申为认识事物,构思和表达一系列心理活动,法译作‘构思’,俄译作‘认识’,英译作‘写作’,都嫌片面,实际上指的是‘思维方式’。”(黑格尔:《美学》第三卷下册,朱光潜译,商务印书馆1981年版,第19页)。
- ⑭①②⑥⑦ 黑格尔:《美学》第三卷下册,第19页,第21页,第19页,第19页。
- ⑮ 刘勰:《文心雕龙·神思》,范文澜注《文心雕龙注》,第493页。
- ⑯ 张晶:《神思·艺术的精灵》,百花洲文艺出版社2006年版,第28页。
- ⑰ 王国维:《人间词话》,上海古籍出版社1998年版,第210页。
- ⑱ 梅尧臣语,引自欧阳修《六一诗话》,何文焕辑《历代诗话》,中华书局1981年版,第267页。
- ⑲③④⑤ 茵加登:《对文学的艺术作品的认识》,陈燕谷、晓未译,中国文联出版公司1988年版,第5页,第10页,第11页,第12页。
- ⑳ 《达·芬奇论绘画》,见陆梅林、李心峰主编《艺术类型学资料选编》,华中师范大学出版社1997年版,第82页。
- ㉑ 卡西尔:《人论》,甘阳译,上海译文出版社1985年版,第209页。
- ㉒ 参见程孟辉《艺术哲学·译序》,中国社会科学出版社1986年版。
- ㉓④ 奥尔德里奇:《艺术哲学》,程孟辉译,第51页,第56页。
- ㉔ 符载:《观张员外画松石图》,周积寅编著《中国历代画论》上册,江苏美术出版社2007年版,第22页。

(作者单位 中国传媒大学艺术研究院)

责任编辑 张颖