

艺术与物

文/陆正兰 赵毅衡

何为与艺术有关之“物”？

从符号美学角度分析，可以发现“物”在艺术表意过程中，扮演了三种完全不同的角色——对象、媒介、载体，发挥截然不同的作用。混淆物在艺术过程中三种角色的根本区别，笼而统之地谈艺术中的“物”“物性”“物感”，很容易混淆不清，耽于谈玄，不解决问题。

首先，作为出发点的问题：何为“物”？“物”经常被认为是“客体”“外界”“景象”“自然”“世界”“宇宙万物”等。这些词语把“物”这个术语扩大成一个巨大的伞形术语。厘清这些词（包括“物”）在哲学上的意义，界定这些词的外延与哲理内涵，不是本文的任务。因为整个哲学史沿着这些概念的演变而发展，远远超出了本文讨论的范围。

与艺术有关的“物”，首先必须包括各种“事件”：事件就是物的运动或变异。动态的物或许比静态的物更能引起艺术的注意，事件是“物”的连贯变动状态，或是貌似静态的“物”蕴含的动势。其次，“物”还必须包括所谓“心灵”：自己之心、他人之心、古人之心……心灵活动，包括各种感情，经常是艺术最关心的“事物”。再次，最极端的“物”或许是“无物”，该有物时，物却不在场。空无的感知，能在艺术过程中扮演物的作用。最后，与艺术相关的“物”尤其重要，即各种体裁的艺术文本，古人的、今人的，甚至自己先前的艺术文本。任何艺术活动必然基于文化的积累，而文化则是“社会有关符号意义活动的总集合”。刘知几在《史通》中指出“夫述者相效，自古而然”；英国诗人蒲伯也说“模仿荷马就是模仿自然”。可以说，没有艺术能够脱离艺术史而出现。哪怕儿童，也有可能是看过其他儿童的画才学会画。

此四种“物态”或其复合体，在艺术产生的过程中，可以起到三个功能：一是艺术的对象；二是艺术的媒介；三是艺术文本的载体。此三者会有许多不易分辨之处，但它们的区别非常重要，不得不说清楚，而且每一次使用这三个词时，必须明白讨论的究竟是哪一种。三者的性质

很不相同：一般说，一幅水墨画竹，竹是再现的对象，纸笔与水墨是媒介，画幅是文本载体。

“竹”作为物，可以贯穿整个艺术过程：对象竹子是艺术家所见或所想；用竹子的各种形态作为媒介（例如用竹做成竹雕）是艺术家所执所用；而在美术馆或画册上展示的画幅或装置用的竹（例如钱亮的《物非物》竹子装置系列），是承载艺术家成果的文本载体。

如果我们强调讨论“物感”在艺术意义过程中的作用，比如讨论日本传统美学的“物哀”，或是日本当代艺术中的“物派”，就必须分辨三种不同的“物”；甚至当我们讨论“物”作为存在者的“遮蔽”，讨论艺术对“物”的存在之“去蔽”，或许也需要讨论三种不同形式的物的存在。在艺术产生的过程中，物的诸种形态很不一样，物的三种功能差距更大，互相交叉，分类就会极其复杂。在艺术学讨论中将其混作一谈，问题误置，答非所问之论太多。从这个角度来看，或许分项说清是必要的。

物作为艺术的对象

对象是艺术作品所再现的事物，可能是自然景色、人物或其他物，还可能艺术家自己心中的喜怒哀乐、想象情景、幻觉梦境或某种模糊概念，也可能是某种替代性变化的事件。哪怕艺术文本对此物的再现变形到完全无法辨认原物的程度，艺术依然在再现一个对象、一个“事物”。再现论因为试图寻找贯穿艺术史的通则，经常被认为已经被后现代艺术理论推翻。但再现论是个底线，艺术作为符号必然携带再现某事物这个基础意义，这是艺术作为意义活动的出发点。艺术作品再现对象的方式，展现为一条非常长的光谱，一端是自然主义、超级现实主义，与纯记录的体裁（如照片、纪实新闻）比美，另一端则是完全推翻与现实对象的对应，如超现实主义诗歌的梦幻，或抽象表现主义的“极简”单色。我们只有承认艺术承载着一定的再现功能，才能把这条光谱，包括其极端，总括起来。

通常来讲，这个对象必是有形体、有状态，

似乎与观者的经验或幻想可以对应的“物”。粗看起来，艺术再现的对象在先，先有狩猎生活才有岩画，先有仪式才有表演，语词不足以表达事物才“歌之咏之，舞之蹈之”。因此，艺术模仿对象，是所有民族艺术理论的出发点。实际上，无论何种情况，哪怕是对着实物写生，艺术的对象物，都是经过艺术家心灵加工的产物，也就是说，艺术的对象物，是“心之物”。

这似乎是自然的，对象的意义等着符号来承载。然而，虽然事物可能存在于先，但其意义并非在先，而是需要心灵的“获义”意向性的关照来攫取。事物的存在并非先于再现，无论是艺术的再现，还是一般的非艺术的再现。实际上在先民那里，这两者并无区别，其文本（无论是岩画、陶纹，还是歌谣记载）让我们看到今人赋予的艺术性。巴什拉说，“艺术创作的萌芽，产生于艺术家对物之元素进行想象的探索之时”，这是非常确切的，而且适用于任何体裁、任何题材的艺术，它是从意义的产生上来说的。中国思想家和艺术理论家，都认为艺术的对象不是“物自体”式的对象，而是人的心灵改造过的自然。《中庸》有言：“诚者，物之终始，不诚无物。是故，君子诚之为贵。诚者，非自成己而已也，所以成物也。”君子因其至诚之心，不但成就了自己（“成己”），还让万物成为万物（“成物”），物是己的延伸。此言非常干脆：“不诚无物。”

在中国文艺学早期（汉魏两晋南北朝）就出现的“物感”创作论，更确切地说是“感物”论，认为艺术是“心物相发”而后“物随心转”的产物。《礼记·乐记》对此有过清晰的描述：“乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其声躁以杀；其乐心感者，其声憺以缓；其喜心感者，其声发以散；其怒心感者，其声粗以厉；其敬心感者，其声直以廉；其爱心感者，其声和以柔。”

在中国艺术理论中占主导地位的理论，即艺术对象并不等于客观存在物，艺术再现的物的感知不一定来自对象。这一点，坚持亚里士多德模仿论的西方美学，很晚才逐渐认识到，最典型的是李普斯提出的“移情说”。此说认为艺术家对自然物的审美观照，不是心灵被动地感受对象，而是一种心灵的外射活动，将主观的感情投射于对象之上，改造了对象的感知和认知。由此，事物被“人格化”，成为心物交融的

产物。

因此，作为“物感”的第一种，艺术家对事物之感，实际上是艺术家与艺术对象的心与物的“相摩相荡”。艺术的“对象”，虽然不一定是心的创造，至少是心灵意向性获义投射的结果。“物感”不是直接对自然物象意蕴的描述，而是一种内化于心的自然，是心象，然后“上手”为艺术创作。由此，艺术的意义不再指向自然对象本身，是纳于胸中后的物、心灵之物，如此产生的“物感”，实为“感物”中之物、“感物”后之物。

这样复杂的一种“物感”是创作过程的开始，艺术家的意向性会在作品中留下各种痕迹。固然，观者从作品中能觉察到艺术家的意向性。艺术家究竟如何体味世界的“物性”，这种体验如何显现于艺术创作过程，此过程最后会如何在文本中有效地显示出来，却需要等待下一步，即艺术创作。唯有如此，才能够让观者感知到，让意义能够落实。

物作为艺术的媒介

媒介是任何意义之所以得到承载与传送的关键。有论者称为“中介”，其中被动意味较多，故本文不用。意义必须经过“媒介化”，才能被意义接受者关注。媒介有两层不同的意义，一是文本传播（例如展出、复制、传送）的工具物，一是文本形成的工具物。在艺术学中，媒介经常指艺术文本形成的工具，即构成艺术作品的材料：黏土釉彩之于陶器，颜料画布之于油画，录音或录像技术之于电影，乐器与播放器材之于音乐。

此时艺术的“物感”意识，从对象的质感，变成媒介材料和技法的质地感，质材成为现代艺术注意的核心。媒介的“物凸显”不仅是使用材料的物理性质凸显，也是艺术家对于材料挑选的质地意识。从现代到后现代，艺术家不再努力遮掩媒介的工具性，反而突出此种品质。现代艺术渐渐排除对象主题，排除事件叙事，艺术本身以“媒介物性”的呈现为主导。由此媒介物凸显成为现代艺术最引人瞩目的特征，甚至成为决定性因素。

因此，我们可以说，现代艺术符号学研究的一个重大转向，是从符义学（semantic）意义主导转向符形学（syntactic）意义主导。也就是说，形

象不指向对象，作品构成形态起了更大作用。哪怕某些作品依然获得对象外形成分，往往也只是个障眼的烟幕。在传统艺术中，媒介服务于艺术的对象再现，理想的效果是让媒介隐没在再现效果之后；而在当代美学中，媒介成为关键概念，因为艺术的对象渐渐在再现中边缘化，艺术越来越成为“自身再现”，因而媒介反而成为艺术的核心。在当代艺术中，媒介越来越重要，让艺术对象再现的重要性剧烈降低。这使得艺术中的媒介地位进一步抬升。

物作为艺术文本的载体

如何清楚地区分“媒介物”与“载体物”？媒介物是作品构建过程中的材料技法，载体物是文本最后展示的“容器”形状。对油画来说，颜料画布等是媒介物，在展览会上挂在墙上的画幅是载体物；电影的色彩技术、光影技术、录像设备是媒介物，放映在屏幕上的影像综合体是载体物；对舞蹈来说，身体姿势、舞台灯光与音乐等是媒介物，呈现在舞台上舞剧的是载体物。对传统艺术而言，这二者的区分并不难。

但在许多当代艺术中，载体却不一定是物质性的，而很可能是完成艺术的行为。大卫·戴维说，“在毕加索的《格尔尼卡》中，载体可以是一个物质对象；在柯尔律治的《忽必烈汗》中，载体是诗这种语言结构类型；而在杜尚的《泉》中，载体是一种特殊的行动”。他的意思是说，在传统艺术体裁上容易看到最后呈现的文本如何从媒介材料中诞生，但当代艺术则不然。马塞尔·杜尚的小便池，约翰·凯奇的静默音乐演奏，安迪·沃霍尔的布里洛肥皂盒子，玛丽亚·阿布拉莫维奇与参与者的长久凝视之类，说它们是艺术文本媒介，于理不通，因为小便池的瓷器质料、肥皂盒子、静默、凝视，都不是作品的物质媒介，而直接就是作品载体。观众的认可才使它们变成艺术文本。在后现代，艺术不再是静态的，而是由作品的实际“活动”，即创造性的艺术“符用学”活动，让这些平常物变成艺术载体。

因此，后现代艺术，尤其是现成物装置艺术与行为艺术呈现在我们眼前的，是文本载体之物。当我们欣赏这些艺术的“物感”时，我们究竟说的是哪一种“物”？不是对象物，因为他们不再再现对象而是呈现自身；不是媒介物，因为它

们不适用媒介工具；它们没有逃离物性，而是凸显作品载体的物性。

当代艺术的“物转向”及其前景

“物转向”的根本目的是让艺术借助物性，与人的生存关联。艺术不再是对对象的模仿替代。拷贝对自然的感受不再是艺术的主旨。艺术启发我们，推动我们重新思考艺术究竟为什么在当代文化中越来越重要。在一个科技实用占绝对主导的世界，平庸的实际不断玷污而且压制人的生存，让人的生存性淹没在庸常性之中。因为日常物质生活的越发庸常化、非艺术化，艺术不得不面对这个挑战。现当代艺术用两种方式，使“物”全面地与艺术结合，或是说，艺术全面渗入物质生活，使日常生活艺术化，让物质生活逐渐增加艺术的超越性功能。

让艺术更加凸显“物性”，表现为三种趋势：在艺术与物对象的关系上，是解脱艺术符号文本的再现对象功能，解脱庸常对物存在的压制；在艺术生成过程上，是暴露而不是抹平媒介物的质感；在作品最后的展示上，让艺术载体的物性与文本熔成具有艺术超脱性的合金。不同的艺术体裁化物为艺的途径不同，实现这三种效应的方式各有千秋，但这三条是自古以来艺术凸显物性一直用治的方式，只是偏向随时代而变。

在另一头，物质产品的设计与大规模生产，本是日常生活的基本活动，在今日也渐渐成为艺术的阵地。不仅产品的整体可以成为艺术载体；产品的部分或某些因素（一般称为“装饰部分”），也可以成为艺术的载体。这是现当代产品的品牌经营之重要部分，是产品的品牌增值的重要方式。

论述至此，就是想证明本文开始时提出的论点：“物性”在艺术中实际上有三种不同的功能——对象、媒介、载体。传统艺术注重“物对象”质地感觉的再现，现代艺术突出“物媒介”本身的表现力，而后现代的各种艺术样式，凸显“物载体”的物存在性。这样说至少解释了“物性”与艺术的复杂关系，其历史性的演变与当今特征。如此表述可能过于精简，或许有点武断，边界不会非常清晰，但是物性三分及其演变大趋势，还是容易看出的。⁵

（作者单位系四川大学文学与新闻学院；摘自《文艺争鸣》2022年第1期）