

The Study
about Film
Space-and-Time
Aesthetics from
China-and-West-Merge
view

中西视界

融合中的**电影审美时空**

周清平 著 Zhou Qingping zhu



中国传媒大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中西视界融合中的电影审美时空/周清平著. —北京: 中国传媒

大学出版社, 2009. 12

ISBN 978-7-81127-823-1

I. 中… II. 周… III. 电影美学—研究 IV. J901

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 221239 号

中西视界融合中的电影审美时空

著 者: 周清平

策 划: 蔡开松

责任编辑: 吴 磊

责任印制: 曹 辉

封面设计: 钟雪亮

出 版 人: 蔡 翔

出版发行: 中国传媒大学出版社 (原北京广播学院出版社)

社 址: 北京市朝阳区定福庄东街 1 号 邮编: 100024

电 话: 65450532 或 65450528 传真: 010-65779405

网 址: <http://www.cucp.com>

经 销: 全国新华书店

印 刷:

开 本: 730×988 毫米 1/16

印 张: 14.5

版 次: 2010 年 9 月第 1 版 2010 年 9 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-81127-823-1/J · 823 定价: 46.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

序 言

周 星

因为师生之谊早知清平对于电影时空美学的认识，这一本近 20 万字的书稿，内容相比博士论文丰实不少。

一、作者其人

先说说清平执著研究的精神。他在读博期间，已经给我固定的印象：一个沉醉在理论辨析中自得其乐的研究者。清平来自湖南，执著难免。在求学期间，遇到诘难时，总是以不大的眼睛微笑着倾听，然后再开始阐释，其沉醉思考陶陶然。在他的陶然自乐中，理论思辨就是一种幸福。尤其对海德格尔存在主义哲学的咀嚼最为沉迷。在他看来，活跃的影像并不仅是娱乐的对象，而且是哲学体味感知对象，或者说，他更关注影像呈现的存在意义与形式美感。我总觉得放弃电影鲜活的动人感受而归之于思辨哲学难免乏味，但他不然，影像作品都是研究的佐证或案例，影像世界都是哲学研究的洞烛之物。

在对娱乐世界的观照中，感官的兴味就是全部，在学术世界，思辨的意味才是全部。世界本身就是差异性并存，需要享受的乐趣，也需要乐趣投射的享受。在他看来，追寻学术思辨就是乐趣，而在辨析中得到的就是享受。短暂性与迁变性总是与感官有某种联系，把感受

的获取作为快乐的源泉，因此易逝与厌倦容易相伴一生。学者的探究自是另外一种理性收获，恒常的耐性和不断深入的期待使得看起来烦琐乏味的读书、查询与文字游戏具有悠长兴趣的魅力。思想的光芒就是内在的照耀。太阳的任何一点暗淡和辉煌都牵动着生存——对于研究者而言，这就是快乐。这确实与我们每一个从事学术研究的人有密切的关系。

清平的习性是讲求学理研究而沉浸其中，于是就有了这一本书的洋洋洒洒十数万言，需要耐心才能体味它的趣味。

二、本书掠影

影像研究的确特别，影像的对象无须费劲便容易引发情感的触动。但要洞穿鲜活归纳成哲思，不是易事。文化涵养、学术训练、逻辑思维能力、理论素质都是必备的素质。在他人看来，电影的内外都是表演，在我们看来，影像的后面是内涵的体现，洞穿的其实也是欣赏者的内心。

在清平的研究视野中，不出意料的是对于西方哲学与艺术文化的潜心探究，本书中的文字都沉浸其中，细致梳理阐发。清平特别关注 20 世纪西方美学的重要概念——“生命”问题，认为回归生命才能回答美学的审美体验等问题。对于审美体验的论述涉及到众多的西方学者理论，在本书中都做了概述，围绕叔本华、尼采的唯意志美学、克罗齐的艺术直觉论、狄尔泰的生命哲学、柏格森的直觉美学、马利坦的艺术创造性直觉观以及现象学、存在主义哲学等，都有不同的章节进行分析。他对于西方学者从生命哲学的角度解读艺术的来源、本质、价值等难题有自己的认知和理解。这就为他津津乐道的电影时空美学展开提供了理论依据。我特别注意到他在写作中对于不为人熟知的雅克·马利坦的分析，此人作为新托马斯主义的领袖式美学家具有独特价值，应该对于清平的研究有很好的启发。

在读博士期间，清平对于海德格尔有如同自己的精神支柱般的

熟知和膜拜，原来觉得其过于叫劲理论思辨而忽略对于现实的关注，但是，在务实高涨而学理疏远的年代，这其实是一种值得赞许的精神。在本论著中发现他对现实创作的关注大大增强了。他没有丢弃对学理逻辑的钟爱，也眼光向下注视理论的落实，这是绝大的好事。同时，在对于西方理论关注的同时，也没有失去对中国传统美学的关注。他对于海德格尔的认识出乎我的预料，在论及海德格尔倾向于沉默的意味时，认为正是因为大彻大悟，反而在世俗的“语言之界”觉得无话可说，而他以为这类似于老子的“道可道，非常道；名可名，非常名”的观点。接着他阐释说：“所以，智者寡言，既不是无言，也不是多言，只是在适当时刻说上几句，或者干脆只有几个动作，几个姿势，就能达到沟通的目的。这一点与中国的禅道是极为相似的。”能这样比附，应该有内在的感悟了。

透过书稿也理解清平对于中国古典哲学的体悟，围绕生命哲学与时空关系的辨析，著作开篇从中国哲学文化入手，款款道来，让我十分欣慰。因为只有在中西哲学比较中透现的观念认知，才可能得以观照本土。他的哲学思辨的悟性也在显露，尤其是在本书核心论述——时空观上。比如：在引述哲人王国维对于诗人与宇宙、人生的关系的名言：诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之；出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气；出乎其外，故有高致。然后又延伸开去阐释本著的核心概念——“在世之界”、“疏明之境”和“真理之境”的含义：每一个人的存在，即生存，一定是处于现实世界之中的，按照海德格尔的意思，他是处于“在世之界”。人只有了解自己这些空间上的位置，才会有准确的精神定位。时间上可以说有现实时间上的位置、精神上的历史位置等，人的精神定位一定要有准确的时空定位。只有在空间和时间上进行准确的定位，才能使人准确地了解自己。人，有一个主要的问题：你在哪里？它也应是“认识你自己”这一问题的重要方面，个人在时间和空间上的定位是个人思想行为的基础。而“疏明之境”则是此在于现实中所构筑的精神时空，由于此在于现实中时间、空间的定位从而形成一定的文化视域，使自己对世界形成

不同的观点，从而由此构筑了一个不同于现实时空的精神时空。每个人都会自觉不自觉地构筑一个以自己为核心的疏明之境。每个人都生存在一定的自己构筑的精神时空之中，即疏明之境。“真理之境”则是展现本真存在的境界，它是一定社会群体意向性构筑的理想之境。所谓真理之境，并不是现实世界中客观存在的不以人的意志为转移的事物，其实它是人们主观构造的吻合客观现实的精神时空。

清平最为得意的自然就在对于电影四维时空的阐释中，在学理上做了深入的探究，试图从审美四维空间理论的角度对蒙太奇理论、长镜头理论和电影符号学进行检视，以寻求新的理论蹊径。其分门别类的探索，让我们看到不同视角和观念延展中具有创新意义的论说。

值得赞许的更是他的著作在中西视界融合中对生命时空美学做了自己的研究，这是建立在研读中西哲人思想的基础上独立思辨的结晶。当今中国电影已经具备了相当的经济实力、市场立足、文化自觉和受众拥戴，该放慢一味追逐西方的步伐，认真审视自己的发展之路，中国电影100多年也造就了在世界电影中独有的形态特征，从美学形态角度对中国电影历史和哲学进行文化独立思考应该提到议事日程上来了。

三、余 论

阅读本著作，延伸出一些自己对当下文化情境的美学思考，借此申说。关于本书核心电影时空美学的研究，我不再饶舌。对于本论著涉及的美学问题以及清平在论述当今的DV影像时论及的现实境况，引发了我对于当下情境中的美学传统变化的思考，顺带阐释一二。

在传统意义上，美的纯洁性和审美的纯正性无与伦比，于是典雅、先锋成为美的形态。在新中国美学泰半历史中，无论对于美的争议如何，都没有离开高雅的基本路径。当前社会文化情境已经在

悄悄发生变化，显而易见的变化在时间中划开界限：60年间政治意识形态对于审美纯洁性的改变，使得审美的阶级性和时代性十分清晰。改革开放给予美学走向圣坛的阔大天地，对于美的本质的追问一度造就了文学艺术精神追求的80年代高潮时期。最近十年大众娱乐文化使美的生活化、通俗化成为不由自主的时髦，物质性、技术性、市场性的支配力量都使得美学核心概念出现位移。不言而喻，在21世纪的网络时代环境中，传统美学的认知已经给人时过境迁的感觉，美学核心概念的现实再一次遇到媒介新时代的冲击。

我们不能不正视当前历史发展中美学思考面临的如下事实：

第一，无论何时，人们内心深处对于审美的期求都不会消弭，无论社会意识和文化境况怎样变化，美来自于精神的愉悦都使人们期望美感实现。

第二，美学概念遭遇到与产生核心理念的古典时期大不相同的技术时代，媒介技术对于当下背景中成长起来的新一代人的观念改变明显在文学艺术的多重层面显示出来。而电脑技术对于电影现实观念的改变、图像技术转变人的表演概念等，让美学具有了创新的可能。

第三，在文化上美学所依据的心理现实已经改变。歌德老人描绘的靡菲斯特期望美停留一下的不由自主的仰慕时代已经逝去，崇高的要义、优美的留恋、悲剧的伟大、匀称的魅力似乎都不是这一个时代人们尊崇的金科玉律，在杜尚的小便池的《泉》面前，古典美荡然无存。21世纪对于蒙娜丽莎的几十种恶搞和PS技术下大众幸灾乐祸的自由图解，预示了美学在新形势中的解答难题。

美的生存环境、感知基础、传播背景、理性认识都发生了极大变化：

第一，美学的生存环境在市场经济、大众文化和新媒体技术时代大大不同于以往，人们求取纯净艺术审美的期望已经难以找寻，而艺术创作者自身操守也成为问题。

若干年前，一个得到过诗歌奖的诗人不经意间写下了后来被称为“梨花体诗歌”的诗歌，引发了大众的激烈争辩，显示了娱乐文

化已经势不可挡，全面的娱乐影响力已经渗透在方方面面。文学中的诗歌原本是最为纯正的审美领地，但这位梨花派教主——女诗人赵丽华却呼应着时代大众潮流，以诸如《想着我的爱人》等诗歌而名噪一时：

我在路上走着
想着我的爱人
我坐下来吃饭
想着我的爱人
我睡觉
想着我的爱人
我想我的爱人是世界上最好的爱人
他肯定是最好的爱人
一来他本身就是最好的
二来他对我是最好的
我这么想着想着，就睡着了。

流水一样不加修饰的句子将诗歌高雅、凝练的特性丢到九霄云外。美学遭遇的是大众审美观念的变异，其影响审美内容和对象的问题越来越明显。

第二，感知基础的变化也是美学遭遇的时代问题。

美与丑作为基础的美学命题，在近30年观念演变中两者几乎弥合了界限。前30年端庄匀称的美学观，在丑星成为时尚后越来越复杂化。“奶油小生”式的影星被鄙弃，带来的是谐谑欢悦人性的表达，近几年从芙蓉姐姐之类的自为“美丽”的肆无忌惮、超女不顾自身艺术基础的亮相即是成功的欣赏观、哈韩哈日所充斥的以往审美所不敢不屑的衣饰认知等等，都昭示着审美感知标准前所未有的沉沦。自我炫耀的大胆、无原则宽待他人的背后是审美观念的嬗变。

第三，传播媒介的变化对于美学研究的影响尤其重要。

印刷时代的审美是想象性的审美，以文字为媒介的传播造就了

理想化的审美情趣，字斟句酌的修饰使得审美更多是玄妙性的语言暗示，话剧剧本乃至电影剧本都具有不亚于现场演出、银幕呈现的重要审美地位，说明这一传播时代所具有的影响力。图像时代的到来开始改变这一状态，从注重艺术本体自身的特定性到改变想象性文字构筑形象的观念，图像传播的实体性愈发凸显。而传播特性的加强，使得艺术审美越来越世俗化。近期无所不用其极的作品发布（从文字作品的签售、音乐发布会的浴缸发布、影视创作的大型开幕式等）都在强力冲击着视觉感官。优雅的阅读和审美缺乏环境，传播背景变化导致审美时代氛围的低落。

第四，审美概念的变化。

在新媒体时代，审美的迁变已经影响一代人，泛众的感知给传统美学的坚守带来极大的难题。我们看到审美的要素都在承受冲击。创新不是时代的要求，山寨盛行几成潮流，歌曲乏善可陈、相声衰退、戏曲受众难以提高，电视栏目基本抄袭仿造，成为艺术事实。解构经典、戏仿、调侃的风气代替了尊崇经典的习惯，对于审美精神性内涵和个性化创造的忽视，促使创作越来越揣摩实际需要而不是精神潜在愿望。连以往不敢越雷池半步的主持人都越来越嚣张地取悦大众自卖色相，在结合模仿、自夸、露怯、消解高雅艺术表演、满足粉丝等多重因素的舞林大会中可以看到艺术审美观念的嬗变。

对美学传统到底坚持什么和当下嬗变如何评价的问题还需要研究，对于目前诸多变化的正反向价值评判也是一个复杂问题。确定无疑的是既需要坚持底线也要适应时代变化。最近关于小说《废都》的解禁消息，就是一个典型的案例。管理机构无法接受小说的暴露描写和人们趋之若鹜的阅读感受，是一个矛盾。这可能是事物发展必然经历的冲突。现在被解禁的小说，并非没有超越传统阅读的限度，但是时代已经给予大众多样感官刺激的宽容。这是历史的局限还是历史的进步？开放和封闭、新潮与传统的冲突不能阻挡创作，具备精神探索和个性创造价值的审美应当是超越时代的。

美学自有坚守的领地，角度不同导致认识差异是60年的美学事

实。辩证认知当前美学的时代难题，适应人心变化，是当务之急。在此基础上主动思考美学对于人的精神情感价值的影响是必要之举。电影美学需要在时代发展背景下拓展内涵，电影美学的创新势在必行。

（周星：北京师范大学艺术与传媒学院教授，博士生导师，
国务院艺术学科评议组成员，教育部艺术类专业教学
指导委员会副主任兼戏剧影视广播委员会主任）

目 录

序言 /周 星	1
---------------	---

上篇 中西视界融合中的生命时空美学

第一章 中国古典美学的时空超越精神之旅	3
第一节 中国古典哲学时空统一的宇宙观	3
第二节 重读意境论	8
第三节 禅宗:心·相·慧·境·空	23
第二章 欧洲生命美学的艺术冲动	36
第一节 叔本华、尼采的生命意志本体论及其美学	36
第二节 狄尔泰和柏格森的生命直觉美学	40
第三节 英加登和杜夫海纳的生命现象美学	43
第三章 雅克·马利坦神学美学:艺术中的创造性直觉	51
第一节 审美中的自我与事物	52
第二节 创造性直觉	54
第三节 诗性经验	59
第四章 中西美学视域融合中的海德格尔	65
第一节 从物质到精神的三种存在境域:海德格尔存 在论解读	65

第二节	三重语言观阐释：道说·人语·符号——海德格尔语言哲学阐释	75
第三节	审美四维空间：以海德格尔语言美学核心思想为支点	85

下篇 电影时空美学

第五章	电影美学的反思	103
第一节	蒙太奇理论及电影审美时空建构	103
第二节	巴赞长镜头理论及电影审美时空真实性	113
第三节	电影符号学的歧途与生命现象的意义	120
第四节	数字电影：电影美学新境	138
第六章	电影审美四维空间的构造	145
第一节	生命的表征——主观化存在	146
第二节	时间——空间	148
第三节	影像——声音	154
第四节	电影审美场：作者——观众	166
第七章	电影作为艺术的存在	177
第一节	生存之境的电影艺术	177
第二节	电影作为人的精神存在	184
第三节	真理之境的电影：电影的本真存在	196
参考资料	211
后 记	217

上 篇

中西视界融合中的生命时空美学

时间和空间最抽象,也最具体。古今中外对时间和空间的论述非常多。西方现代美学和中国古典美学对时间与空间的研究有共通之处,时空结构体在艺术作品构造审美境界中具有本质意义。中国古典哲学的宇宙观就是时空观,时空孕育了生命,并成为人的精神生活如想象、情感、气质等“发生化学反应的容器”,人的精神也需要构建一定的时空结构体才能进行活动。意境其实也就是一种时空结构体。从时间和空间角度可以对宇宙、人生与艺术的关系进行深入研究。西方马丁·海德格尔的语言美学关于时间和空间的论述与中国古典美学有相通之处,在审美时空这一范畴上中西美学研究达到了“视界融合”。在审美时空中生命才能得以表征,并促使生命以一种审美的方式得到滋养和艺术化地表达。笔者试着从生命、时间、空间的角度论述审美活动的生成和表达,而这对时空艺术——电影研究具有重要价值,从而可以在审美时空角度研究电影艺术的本质性意义。

第一章

中国古典美学的时空超越精神之旅

第一节 中国古典哲学时空统一的宇宙观

所谓宇宙，宇指八方，宙指四时，宇宙是一种囊括人类生存世界的巨型时空结构。中国古典哲学宇宙观是中国古典文化的逻辑起点，也是中华文化渊源所在。中国古典美学是古典哲学的逻辑延伸，由于古典哲学对时空结构和生存的重视，中国古典美学天然的就具有浓厚的生命存在论色彩。古称天、地、人三才，人是宇宙精华，是万物之灵长，天与地提供生存条件和环境，是一种“整体性基础条件”^①，在此基础上形成生存境遇并使人类进行生活、生产等生存活动。

中国古典哲学的宇宙观是一元论、二元论和多元论的结合系统，由一元演化到二元，然后再到多元，宇宙之间呈现和谐的秩序。世间万物既有一元的贯通，也有二元的对立统一，还有多元的演变进化。万变不离其宗，造化流行，周行不殆。《易传》云：

易有太极，是生两仪，两仪生四相，四相生八卦。^②

① 海德格尔语。

② 《易传·系辞上传》。

太极是世界最后的本原，万物的本体。孔颖达解释“太极”：太极，谓天地未分之前，元气混而为一，即是太初、太一也。“太极”与老子的“道”意义相似。两仪指阴阳。太极生阴阳两仪，混沌一分为二，世间万物或为阴或为阳。四相指春夏秋冬四时，阴阳生四时，这是世间万物时间维度的历史性变迁。八卦是四时变化而来的乾、坤、震、巽、坎、离、艮、兑，分别表示天、地、雷、风、水、火、山、泽。世界上的自然首先划分为八种，这也是人类生存境域的基本单元，是人类生存的八种要素。从太极到八卦生化的过程其实是自然演变的过程，由无到有，由虚到实。更为奇妙的是，八卦两两相交可得六十四卦，用卦象可以象征六十四种事物，人生吉凶都在六十四卦之中。从一到二，由二到四，由四到八，由八到六十四，这有一种数学的运算关系，同时，我们也可以发现宇宙大道变化的秩序：太极（绝对的无，一元）——阴阳（原始的有，二元）——四时（时间的划分，四元）——八卦（世界空间的划分）——六十四卦（人生生存境况）。人生境况运行变化冥冥之中在时间和空间的流变之中已经决定。其中有数的运算逻辑，也有天时、地利、人和综合参量。这是中国朴素的哲学观，成为中国古典文化的智慧源泉，对面对现代物质困惑的人类社会而言，仍然不乏启示意义。

1993年，湖北省荆门市出土的郭店楚简中的《太一生水》的宇宙观是对《易传》的补充，突出了水的作用，水成为孕育生命的源泉，太一蕴于水中，运行在四时之中，周而复始生成万物：

太一生水，水反辅太一，是以成天。天反辅太一，是以成地。天地【复相辅】也，是以成神明。神明复相辅也，是以成阴阳。阴阳复相辅也，是以成四时。四时【复】相辅也，是以成寒热。寒热复相辅也，是以成湿燥。湿燥复相辅也，成岁而止。故岁者，湿燥之所生也。湿燥者，寒热之所生也。寒热者，【四时之所生也】。四时者，阴阳之所生【也】。阴阳者，神明之所生也。神明者，天地之所生也。天地者，太一之所生也。是故太一藏于水，行于时，周而又【始，以己为】万物母；一缺一盈，以己为万物经。此天之所不能杀，地之所不能埋，阴阳之所不能成。君子知此之谓。

《太一生水》对水在宇宙万物的变迁中的作用阐述是极其有意义的，对《易传》中的宇宙观作了重要的补充，水反辅太一成天，天反辅太一成地。这是典型的二生三的衍生。天地生神明，神明生阴阳。所谓阴阳是阳光普照和阳光荫蔽的两面，地球围绕太阳公转，地球自转，太阳光普照大地的一面为阳，与之相反的一面是阴，阴阳变迁而成四季，春夏秋冬其实是地球公转与自转时阳光在不同时间变化的结果。所以，由阴阳而得四时，《易传》陈述的是朴素的真理：空间衍生时间，时间来源于空间。结合现代天文学理解《周易》和中国古典哲学的宇宙观，会获得新的启示和发现。四时不同，寒热天气变迁，湿燥变化，周而复始，365天而成一岁，一岁为一循环。水是万物生命的起源，水和水汽的温度变迁可以表征四季气候的变迁，也可以反映年岁的变迁。其中反应了中国古典哲学的生命进化逻辑。由一元而多元，由多元而孕万物生命。时间蕴于空间，空间衍生时间，中国古典哲学中的时间和空间是融为一体的。在统一的时空结构体中宇宙大化流行，万物生存。其后阴阳逐渐演变为哲学二元观的两个方面，是创造宇宙生命的矛盾两方面力量，但是阴阳同样源于太一，有一个同一的本原。

《道德经》的宇宙本原的论述与《易传》、《太一生水》相似：都是一元、二元和多元的系统：道成为万物的本原，由道逐渐演变而得万物，万物有阴阳之分，内含生命之气。道有神秘色彩，是天地之母：

道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，充气以为和。

有物混成，先天地生。寂兮寥兮，独立而不改，周行而不殆，可以为天地母。吾不知其名，强字之曰道，强为之名曰大。大曰逝，逝曰远，远曰反。

故道大，天大，地大，人亦大。域中有四大，而人居其一焉。

人法地，地法天，天法道，道法自然。

无，名天地之始；有，名万物之母。

道成为万物的本原，由道逐渐演变而得万物，万物有阴阳之分，有生命之气。道是天地之母。宇宙之中道、天、地、人是四大存在。“道”成为中国

古典哲学的核心词汇，道是万物存在的本原，也是哲学解释的最后依据，逻辑的起点和终点。海德格尔认为天、地、神、人是宇宙之中的四大存在，中国古典哲学与之不同的是宗教的代理——神在宇宙之中并不存在，神是人化的宇宙之间的神秘控制力量，其实宇宙之间的控制力量是道而不是神，道并不能人化，道为无，无名无形。四大存在之间的关系就是一种逻辑力量的控制程序：自然→道→天→地→人。远古的人类能够在生存之中体会到宇宙之中的力量冥冥中控制了万物的存在和人类的生老病死。道成为万物的起源，反过来，人类文化艺术的最高目的在于遵循、表现、展现道，“目击道存”。道成为文化艺术的起源和意义终点。

由宇宙观衍生出阴阳五行说，春秋时期《尚书·洪范》云：

五行：一曰水，二曰火，三曰木，四曰金，五曰土。水曰润下，火曰炎上，木曰曲直，金曰从革，土曰稼穡。润下作咸，炎上作苦，曲直作酸，从革作辛，稼穡作甘。

水、火、木、金、土五行原是为五材，指的是组成世界的五种基本材料，在这里已经演化为五种功能：水可润下，火可炎上，木可曲直变化，金可变革，土可收获庄稼。在人类生存的世界中，水、火、金、木、土是基本的物质。这是朴素的元素分析方法。五材组合形成生存世界，而且，水生木，木生火，火生土，土生金，金生水，五材相生相克形成一个完整的可以无尽演化的富有生命力的系统，这是中国古典哲学的系统论。五行还与五种人生滋味：咸、苦、酸、辛、甘直接联系在一起，人类生存的辛劳困苦与五行直接相关。如果按照《周易》的八卦、六十四卦理论，生存的境况和体验与天道运行的时间、空间有直接的关系。阴阳五行说中人类生存和五行还是直接相连。

更加重要的是，五行说还包含了时空统一的哲学思想：

春夏秋冬，阴阳之推移也；时之短长，阴阳之利用也；日月之易，阴阳之化也。^①

^① 《管子·乘马》。

太阴者北方，于时为冬；太阳者南方，于时为夏；少阴者西方，于时为秋；少阳者东方，于是为春。^①

日月之易，产生阴阳，阴阳之易，产生春夏秋冬四时，而且，阴阳变迁还包含了地理的方位变迁。日月运行的空间变化导致时间的春夏秋冬，宇宙运动与时空融合一体建立动态模式，这成为中国古典哲学的重要内容，由此衍化出五音、五味、五色、五谷、五虫、五性、五志。不同事物种类之间可以相生相克，同种类之间可以声气相通，按照这种阴阳五行的运行变化逻辑建构宇宙生命系统。生存与时空结构得到统一。中国是农耕社会，庄稼播种收割与气候、节气关系紧密，农人的命运很大程度上与天气、雨水、土壤有直接关系，“天行有常”，冥冥之中农人的生存境遇有所注定也是可以理解的。农人的生存现实时空状况决定时节变化，决定气候、雨水、虫豸、谷物状况，最后决定农人收获多寡，从而决定人生幸福与否，生存命运与生存现实时空处境密切相关。

中国古典哲学趋向整一，运用的思维方式是综合，在万物之中寻找决定性的历史和逻辑的本原。这与西方哲学的分析的思维方式完全相反，西方哲学趋向单一，寻找宇宙之中最小的单元，由最小单元结构成整体，理解单元个体就能够理解整体。由此决定了中西哲学/美学巨大的分野。

由此我们可以发现中国古典哲学的时空统一的宇宙观，道、太一、太极是中国古典哲学的宇宙观中的本原，是万物生化的力量本原，这本原蕴于万物之中。道生阴阳，阴阳生四时，四时生八卦，八卦生六十四卦。四时春夏秋冬指的是时间，八卦指的是生存环境的八种基本要素，实际上是空间。八卦随四时而变，四时与八卦都融合在一起，时间和空间融合无间。时空结构决定了世间苍生的命运和生存。宇宙——时空——生存在中国古典哲学中三位一体。因此，时空在中国古典哲学中有重要的位置。

如果说宇宙观是文化之根的话，美学观就是枝干，而艺术作品就是鲜花和果实。由于中国古典哲学与美学的逻辑关联，中国古典美学建立在中国古典哲学基础之上。中国古典美学可以说是以道/太极/太一为核心的生命时空

① 《汉书·律历志》。

美学。中国古典艺术对道、时间、空间、生命特别敏感，文学、绘画、音乐、戏曲、舞蹈等特别注意对时间和空间的组合结构，韵律、色彩、节奏、舞台演出等艺术文本结构都符合中国古典美学的生命时空观。时间和空间的意念进入中国艺术理论的“潜意识”，时空结构体的观念不知不觉中渗透到艺术美的形成。这意味着电影电视的中国美学研究离不开对时空元素的关注。更何况影视艺术被称为时空艺术，时间和空间在其中的作用并不仅仅是艺术种类的划分，时空结构体将会成为影视艺术的核心范畴。我们可以从时空结构体这个新的视界重新审视中国古典美学的核心——意境论。

第二节 重读意境论

中国古典哲学的宇宙观的核心是天人合一观念，人是宇宙的一部分，人对宇宙的感悟与体验也就是对人自身的体验，所谓悟道也就是对人与宇宙同一的感悟与把握。意境论其实是古典宇宙观的逻辑延伸，是中国古典美学审美境界的核心理论。意境论与境界论、意象论是直接联系在一起的，在中国古典美学中意义常被视为雷同，其实还是有区别的。意象是寄寓一定意义的具体形象，意象及其所处时空环境形成意境，意象是个体，意境是整体。而境界的意义与意境大致相同，境界更加强调时空的整体结构。意境和境界都着重指精神的时空结构，也就是在艺术生活中精神存在的范畴。

中国古典哲学源头上就有诸多的意象论，《道德经》中有“惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物”，“象”指的是物象。《易传》中有“太极生两仪，两仪生四象”，“象”指的是四季的景象。而《易传·系辞传》中有“《易》者象也，象也者像也”，“象”成为感悟与阐述世界的媒介与方式，“观物取象”，然后“立象以尽意”，得意而忘象，意义蕴涵在形象之中，这是形象思维把握世界的方式，得到的是在精神时空中存在的意象。庄子认为“象罔”可以得道，其实是用形象思维而不是抽象思维超越具体的意象从而理解世界，这具有生存论色彩。感觉、直觉、知觉、情感、想象、感悟等多种心理功能与理智的结合会让思考者体悟道的存在，身心二元的体验使思考者不仅在符号语言上可以把握世界，还会获得强烈的情感体验或审美体验。而且，中

国古代哲人感悟的世界之道本身也是对世界生存论意义上的感悟。这与西方的哲学是不一样的。所以说，象是中国哲学的思维媒介，不只是在美学方面。

一、意境论的起源

在中国古典美学中意象逐渐演变为重要的范畴，在魏晋南北朝时，原本藉藉无名的老庄著作被发掘，魏晋玄学风行于世，品评人物、品评自然、品评艺术成为时尚，三者都成为悟道的方式，对宇宙、生命、时间和空间的感悟，对玄道的追寻与把握成为时代共同的精神旨归。在体味、追寻之中寻找世界运动的根本规律，运行的“道路”和内在的控制力量。象既是思维的媒介，也是品评的对象，在浓厚的审美趣味中，审美意象在文论、画论中成为重要的范畴。开一代风气之先的王弼在《周易略例·明象》中阐明了言、意、象之间的关系：

夫象者，出意者也。言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言出于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象。

王弼所论述的是认识论上的言、象、意，也适用于美学。阐明了言、象、意三者之间循环往复的关系。对立言者而言，先有心中之意，后有形象，象出于意，其实是一种意与象混融的意象，存在于主观的精神之中。言，是表达内在精神的意象的媒介，其实主要是口头语言和书面语言。对于立言者而言，有意→象→言的演变过程，而对于接受者而言，有一个逆反的过程：言→象→意。“寻言以观象”，从言论中可以观照到象，然后“寻象以观意”，从象可以理解言谈者的意义与意味。这与美学上的言、象、意之间的关系是一致的。言和象成为抵达玄妙的意的途径，意是最后的旨归。人类生存于自然、世界之中，观照万千物象，有所感悟获得意，物象进入大脑成为意象，获得思维层面的语言，这是人类语言的一种，意象最后用言语表达出来，言语也是人类语言的一种，言语记录后成为物化的符号文本。

其实言和象是传道的媒介，艺术的存在形式是言和象，潜在的是人的性情和信仰的展现。人、自然和世界存在的大道运行、生命气韵才是艺术的最后旨归。清代贺贻孙在《诗筏》中有：“盛唐人诗有血痕无墨痕”，“墨痕”其实是诗人性情的表露，接受者要超越墨痕寻致性情，从“墨痕”抵达“血痕”。王弼的观点为中国古典美学所尊崇，王国维的意境论与之一脉相承。

至唐代意境论诞生，意境是意象的延伸，意象结构组合形成意境，意象的组合也是一种蒙太奇，这是思维层面的蒙太奇，与电影的画面与声音组合方式极为相似。唐代印度佛教西来，研禅学佛成为文化时尚，中宗时曾迎佛骨。佛教文化逐渐传入中原，成为中国的佛教——禅宗，境界本是佛教用语，逐渐由尚佛文人自然地引入中国文论画论之中。意象在唐代之前已经成为美学常用范畴，与“境界”相结合产生意境的概念。唐代王昌龄的《诗格》、皎然的《诗式》、司空图的《二十四诗品》中提出了意境的说法，并阐明了意境的内涵。

王昌龄在《诗格》中提出了三种诗的境界：

诗有三境。一曰物境：欲为山水诗，则张泉石云峰之境，极丽绝秀者，神之于心，处身于境，视境于心，莹然掌中，然后用思，了然境象，故得形似。二曰情境：娱乐愁怨，皆张于意而处于身，然后驰思，深得其情。三曰意境：亦张之于意而思之于心，则得其真矣。

物境是汇聚自然景观形成的想象境界，追求形似，准确地描摹现实中的自然景象，诗歌中的山水诗和电影中的纪录片追求形似；情境是由意而萌生情绪，以之为推动力而形成情感饱满、意象纷呈的境界；意境是对自然宇宙的思考，把握真理，了然于心。王昌龄的意境论强调的是客观世界的“道”，意境之妙在于对道的理解领悟。后来的意境论意义已经泛化，“意”不仅指思考的理性意义，也可以指一种意味、韵味，了然于心但无法准确言说。

皎然的《诗式》讲“取境”：

夫诗人之思初发，取境偏高，则一首举体便高；取境偏逸，则一首举体便逸。

在诗人开始构思时，便有境界选择的问题，境界高低与诗的格调直接相关。“取境之时，需至难至险，始见奇句”，境界的险奇与语言的险奇是一致的。内心的想象境界与艺术的语言有一种源流关系。

刘禹锡在《董氏武陵集记》中提出：境生于象外。所谓象即意象，超越意象可以获得作为整体的意境，从具体可感的意象品味得到整体时空美感。品味类似咸淡的味觉，所谓咸淡其实是人的味觉器官对菜肴的感觉，咸淡不是菜肴组成而是人的感觉对之产生的一种身体自然反应。意境与滋味在反应机制上类似，意境是意象构成的一种整体的审美境界，但是，意境并不是客观存在的物象，离不开人的想象，是在人的想象之中构建的审美时空中的形象，人的心灵在想象中进行体验可以获得审美愉悦，这也是一种“味道”。所以有人也称意象为心象。所谓品诗、品画是对诗歌和绘画进行审美品评。咸淡是味觉对菜肴的体验，意味是心灵对艺术作品的体验。人的想象对意境的抵达和心灵对意境的品评是同时进行的，在想象中建构意象，意象在审美时空中生存，从而在时间和空间维度上进行叙事和抒情，心灵对想象的审美境界进行品味，获得审美的“味道”，产生审美愉悦。而审美境界、审美意味、品味等都源于象而超越象。

在中国美学史上有重要地位的司空图在《二十四诗品》中用诗歌的方式阐述对诗歌的品评，二十四种诗品其实是二十四种诗歌意境审美品质。司空图用自然景观、人物行貌和诗人感悟来描写不同诗品的特质，庄子曾认为“象罔”可以得道，司空图的《二十四诗品》的诗论本身也是具有诗意之美的四言诗，构建了具有意境之美的意境，是以意境来写意境。

首先，《二十四诗品》中有大量的自然景观描写，自然具有意境美质，对自然的欣赏品味是意境意味的重要源泉。“荒荒油云，寥寥长风”描写的是雄浑气象；“犹之惠风，荏苒在衣”描写的是冲淡之美；“采采流水，蓬蓬远春。碧桃满树，风日水滨。柳荫路曲，流莺比邻”，本身就是极其优美的意境，而且也描绘了纤浓的意境之美；“海风碧云，夜渚月明”描绘的是沉着的意境；“眠琴绿荫，上有飞瀑”，描绘的是典雅的意境；“空潭泻春，古镜照神”是洗练的写照；“雾余水畔，红杏在林。月明华屋，画桥碧荫”描绘的是绮丽的景象；“娟娟群松，下有漪流。晴雪满竹，隔溪泛舟”描绘的是清奇的意境；日月星辰、锦绣大地、山川秀水、春夏秋冬都是自然的意境，都形成了自然审

美时空。而雄浑、冲淡、纤浓、典雅等是对自然意境的品味和提炼。意境论首先是对自然的品论，自然本身可以成为审美品味的对象，本身拥有审美的潜在美质，同时，自然也是其他审美意境的物质基础，这是中国古典美学的重要传统。

其次，《二十四诗品》中有大量对人物行动风貌的描写，在人物活动的情境中构建整体的人文景观，形成以人为核心的意境。“窈窕深谷，时见美人”，描写的是纤浓的幽谷佳人景观；“脱巾独步，时闻鸟声”，描绘的是沉着的诗人行吟图；“畸人乘真，手把芙蓉”、“人闻清钟，虚贮神素”，高古的韵味焕然一新眼前；“座中佳士，左右修竹”、“落花无言，人淡如菊”，描绘的是典雅的人物景貌；“俯拾即是，不取诸邻。适道俱往，著手成春”、“幽人空山，过雨采萍”，描绘的是自然的真性情；“前招三辰，后引凤凰。晓策六鳌，濯足扶桑”，构建的是豪放的诗人气象；“生者百岁，相去几何。欢乐苦短，忧愁实多”，书写的是旷达的人生态度。对人生的滋味进行体味与品尝从而进入人的生命之气充盈的精神境界，这是一种情境，也可以称之为生命审美时空。

最后，《二十四诗品》中还有很多对宇宙的感悟与体会，这是一种超越人自身上升到宇宙大观的精神境界，感悟与形象结合一致。雄浑的意境也是对宇宙之气的感悟：“反虚入浑，积健为雄”，“超以象外，得其环中”。“素处以默，妙机其微。饮之太和，独鹤与飞”，就是冲淡微妙的机心和清奇的景象；“乘之欲往，识之愈真。如将不尽，与古为新”，阐述的也是纤浓的审美特征；“神存富贵，始轻黄金。浓尽必枯，淡者屡深”，陈述的是绮丽的审美品质；“俯拾即是，不取诸邻”是自然的随意化创作神思爆发状态；“真予不夺，强得易贫”是自然的创作要旨；“薄言情语，悠悠天钧”是淡泊随性的审美状态，对自然的判断充满了智慧机巧；“由道反气，虚得以狂”、“真力弥满，万象在旁”写的是豪放之时的精神境况，宇宙真气充满内心，意象纷呈；“道不自器，与之圆方”，讲的是道的现形，圆方自如，委曲之致，千回百转；“情性所至，妙不可寻。遇之自天，泠然希音”，讲的是实境之中情性自然生发，极其精妙，声音美妙，宛如天籁；“俱似大道，妙契同尘。离形得似，庶几斯人”，对人或物的描摹形容能够传神，不拘泥于形象的相似。在“流动”品中，“超之神明，返返冥无。来往千载，是之谓乎”，大道流行，自然流转，变动不居，合乎天道。

所以,《二十四诗品》可以分三个层次进行解读:自然、人文和宇宙大道。二十四种诗品是对自然、人文和宇宙的品评,也可以视为二十四种诗歌的审美品质,其中有着内在的一致。《二十四诗品》既是对自然、人文和宇宙的品评的二十四种审美品质的提炼,也是二十四种诗歌品质的总结。自然其实就是自然审美时空(物境)。人文其实可以说是生命审美时空(情境),构造的是以人为中心的审美境界。宇宙大道超越了人类,上升到展现宇宙大道的境地,可以视为哲理审美时空(灵境)。《二十四诗品》中并没有截然的划分,但是各种诗品中蕴涵了自然、人文、宇宙三层次的审美四维空间,或者反过来说,自然、人文、宇宙在二十四种审美品质中得到同一,人在二十四种审美境界之中与自然和宇宙获得统一。

二、意境论的发展

司空图的《二十四诗品》是中国古典美学中意境论的高峰,一直到明末王夫之在理论上出现了新的内容。王夫之的现量说引进佛家学说,阐释意境的心理特征,称得上是意境论的突破:

只于心目相取处得景得句,乃为朝气,乃为神笔。景尽意止,意尽言息,必不强括狂搜,舍有而寻无。在章成章,在句成句。文章之道,音乐之理,尽于斯矣。^①

“现量”,“现”者有“现在”义,有“现成”义,有“显现真实”义。“现在”,不缘过去作影;“现成”,一触即觉,不假思量计较;“显现真实”,乃彼之体性本自如此,显现无疑,不参虚妄。^②

王夫之认为,创作诗歌应在“心目相取处得景得句”,诗歌应该展现境界,心灵想象出审美意象,主体的心灵和眼前出现的景象能够得到同一,情中有景,景中含情,情景合一。情景交融形成主客合一的审美意境。此处之

① 引自《唐诗评选》卷三张子容《泛永嘉江日暮回舟》评语。

② 引自《相宗络索·三量》。

景亦非现实之景，而是想象之中呈现的审美意象，一旦审美意象寂灭，则审美意味中止，语言也就停息。言、意、象是三位一体的，言由意生，意由景发，言、意、象融合成为统一的审美意境。作者在创作时，其实是一种审美直觉的心理过程，诗人直观现量。

王夫之引用佛家“现量”之说，佛家禅悟的心理机能与诗家审美直觉是相似的，禅家入诗，诗家入禅，在唐代以后的中国古典时代本就是常事。王夫之认为，现量的意义有三层：“现在”，在时间维度上是创作/欣赏诗歌时的现在，具有即时性，用海德格尔的理论就是具有当下性，在这一时刻诗人/读者进入审美境界之中，如果创作/欣赏的过程中止，也就立刻从这种审美境界之中脱离出来，从精神的审美时空回到现实时空。“现成”，是指在审美观照之中瞬时把握作为整体的审美境界，进入作为整体的审美时空之中，审美境界之中的景象完全地展现出来，似乎不假思量，自然地由心生象起，心寂象灭，这里着重强调审美境界的整体性，审美意象组合而成的审美境界展现整体的存在。“显现真实”，审美境界可以展现世界的真实本性，审美主体在审美境界之中可以观照世界的本相。王夫之的现量说阐明了审美境界作为一种精神的审美时空的心理特征。这是中国古典美学意境论逻辑链条中一个重要环节。现量与西方现象学中的“现象”意义相似，都强调一种精神的想象和哲理的观照。王夫之进一步阐明了意境的精神现象特征，相对于王昌龄和司空图而言是一个进步，在影像艺术盛行的今天仍然有着重大价值。

笪重光在《画筌》中论述了意境虚实相生的问题，是意境论的进一步发展：

林间阴影，无处营心；山外清光，何从着笔？空本难图，实景清而空景现；神无可绘，真境逼而神景生。位置相戾，有画处多属赘疣；虚实相生，无画处皆成妙境。

绘画中的光和影本来是无处着笔的，光和影是实景的虚化，可感可知却无形无象。空景和神韵也是难以直接展现的，空景通过实景呈现，绘画中的留白和空明之处通过笔画着墨的实景来呈现，这是绘画用笔的辩证法。实景清则空景自然展现，实景呈现山川、草木、人物，空景呈现整体的意蕴、气

息和神韵。而绘画的神韵，本来无处描摹，通过作为整体的意境达到逼真的效果来展现，意境逼真则神韵自然产生。所谓“外师造化，中得心源”，“造化”即自然之中万物，“心源”即心灵的审美体验。“造化”与“心源”在意境之中得到和谐统一。

自然外景是现实时空之中的存在，“天行有道”，作为万物之灵长的人类在现实时空之中生存与感悟，从而把握现实时空的运行规律，万物生长的法则，领悟道的存在，通过艺术手段展现现实之道，自然之道。“吾师心，心师目，目师华山”（王履语），心灵的感悟最终来源于自然，来源于现实时空，然后通过心灵建构自己的精神时空。在追求与自然统一的艺术心灵建立的审美时空之中，艺术家感悟外在世界的规律与生存论意义上的道，最后通过艺术媒介物化审美境界，得到现实时空中的艺术作品。虚实相生的意境总是审美境界的展现。同时，审美时空也展现了“真景”，呈现了世界的真实性，表现了真理，审美时空的终极意义在于展现真理。千姿百态的世间万物和智慧的人类融合产生的溶溶生命之气凝结在艺术作品之中，成为艺术文本的深层次内涵。

郑板桥在中国古典美学意境论中也有重要地位，他的元气论和“三竹论”为众多学者瞩目：

古之善画者，大都以造物为师。天之所生，即吾之所画，总需一块元气团结而成。^①

江馆清秋，晨起看竹，烟光日影露气，皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也。总之，意在笔先者，定则也；趣在法外者，化机也。独画云乎哉！^②

元气在中国古典哲学中是一个极其重要的概念，如前所述，中国古典哲

① 引自《郑板桥集·补遗》。

② 引自《郑板桥集·题画》。

学是一元论、二元论和多元论的系统，形成一个完整的体系。元气论是一元论，世界上万物均由元气演化形成，元气贯通万物，元气是万物的归依。绘画艺术应以造化为师，展现造化之中作为万物本原的元气。这与中国古典哲学是一致的。三竹论则形象地说明了艺术创作的过程：眼中之竹——胸中之竹——手中之竹。眼中之竹是出现在视觉之中的物象，造化的自然，存在于现实时空。胸中之竹是审美主体的想象之中的意象，由物象演变而来，存在于精神的审美时空之中。手中之竹是胸中之竹的物化，精神的意象演变为物质的存在，其中蕴涵精神的理解和品味。

三、意境论的高峰

王国维一直被认为是中国古典美学的集大成者，也是传播现代西方美学的先驱。在《人间词话》中，王国维论及境界的价值、有我无我之境的类别、造境与写境的手法、人生的三种境界、境界的隔与不隔、写实与理想作品类型、文学形式的历史变革等问题。笔者总结王国维的思想，加以系统化，有机地融合在审美时空理论之中。

首先，《人间词话》分析了境界在艺术中的地位、构成属性和展现途径。

《人间词话》首节即提出境界在艺术中的重要性：

词以境界为最上。有境界，则自成高格，自有名句。^①

这里的“境界”其实就是诗词的审美境界，是一种想象空间，诗人运用语言构造的审美境界。语言是审美境界存在的媒介。就词而言，能否构造审美境界，能否让人领略到美的所在，是区分一首词优劣的标准。“高格”是高雅的格调，“名句”是能够流传久远的语言。诗人精神上进入审美境界后，能够自然地使自己的诗词具有高格和名句，先有境界，再有高格和名句。所以，在第九节中，王国维有点自矜地认为：

然沧浪所谓“兴趣”，阮亭所谓“神韵”，犹不过道其面目，不

① 王国维：《人间词话》，文汇出版社2007年版，第3页。

若鄙人拈出“境界”二字为探其本也。

所谓兴趣和神韵其实是境界的属性，精神上能够进入审美境界，自然就会领略到其中的兴趣和神韵，反过来说，审美境界（审美四维空间^①）如果没有兴趣和神韵，也不能称之为境界。审美境界不是客观存在的物质，而是主客交融的时空，是一种精神和现实结合的美的境界，在其中精神能够得到滋养。对诗人而言，精神上的修养探寻进入审美时空，是最高追求。对自然、生命、宇宙的领悟与把握才能让诗人进入精神上的至美境界，然后才有语言媒介的表达。境界的有无是决定性的。

王国维强调，境界其实不只是指景物，境界也指人的心灵，包括人的情感状态：

境非独谓景物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界。故能写真景物真感情者，谓之有境界。否则谓之无境界。

人类观照自然，能够欣赏到自然的美，也能够观照人心，领略到人文之美。王国维的境界论提供了两种境界：自然和心灵。自然境界就是自然审美时空，是人在自然景观中观照到的审美境界。反映到诗词之中就是描摹自然的作品。《二十四诗品》中也有大量的描摹自然的诗句，自然境界源于自然。人类欣赏到自然的美，体验到自然的境界，然后用语言进行表达。“细雨鱼儿出，微风燕子斜”，描摹的是自然景观，人物形象并不出现。至于心灵的境界，表现的是人的心灵的美好状况，人性之美。“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”，展示的是人的生存境况和悲怅的情怀。由人性真情出发想象意象构建审美境界，与王昌龄和司空图的意境论有着内在的一致性。

王国维还讲述了展现境界的途径：

“红杏枝头春意闹”，著一“闹”字，而境界全出；“云破月来花

① 审美时空、审美境界都可以认为是审美四维空间，此处仍然沿用审美时空或审美境界的说法。

弄影”，著一“弄”字，而境界全出矣。^①

“闹”讲的是人的生存境况，譬如“闹市”或“热闹”，“春意”是人对季节的体会，属于虚无。运用“闹”这一人类的生存境况熟语把“红杏枝头”的生动景象准确展现出来。“弄”亦是人的生活熟语，拟人化运用在“花”上显得生动活泼。人是艺术的核心，诗词的境界其实是人心构造的境界，人的心灵是境界的生产者和接受者。以人心理解和体味世间万物，融合世间万物构造审美的境界，所以万物皆沾有人类的灵气。

所谓境界有大小，其实是审美时空的空间有大小，“落日照大旗，马鸣风萧萧”空间宏大，“宝帘闲挂小银钩”空间细微，不同空间有不同的审美品质，前者壮美，后者优美，其中蕴涵的审美情趣和神韵是不一样的。王国维引用严羽的诗论述审美境界的微妙之处：

盛唐诸公唯在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处，透澈玲珑，不可凑拍，如空中之音，相中之色，水中之影，镜中之象，言有尽而意无穷。^②

境界之美，其实是只可意会不可言传，存在于想象时空之中。在想象中人可以发挥视觉、听觉、味觉、触觉、嗅觉、直觉感知对象的存在，从而获得审美体验。但是审美对象毕竟不是实体存在，而是一种精神存在，不同的人会获得相似的体验，审美境界具有一定的“客观性”，一种相对于个人而言的客观性。审美境界的微妙之处在于宛如“空中之音，相中之色，水中之影，镜中之象”，可以感知却无法触摸。是一种想象的存在而不是实体的存在，这是审美境界的本质特征。古典艺术如文学的意境需要想象才能进入，现代机械/电子艺术如电影能够展现想象的审美时空，观众在看电影的时候不需要想象，能够直接获得体验。这是机械艺术带来的巨大便利，但是电影作为机械复制时代的艺术，无法复制艺术的神韵和趣味，神韵和趣味存在于具体的个

① 王国维：《人间词话》，文汇出版社2007年版，第11页。

② 同上，第14页。

人的想象空间之中，而不是机械制造的时空之中。

其次，王国维对境界进行分类。一种是从作者角度把境界分为造境和写境：

有造境，有写境，此“理想”与“写实”二派之所由分。然二者颇难分别，因大诗人所造之境必合乎自然，所写之境亦必邻于理想故也。^①

造境是按照作者的想象建构审美境界，写境是对外在世界进行描摹和书写。在写实与理想之间，诗家写实时会按照自己的理念超越现实之中的种种限制，在造境时会符合自然的法度，这是写实与理想的辩证法，两者不可截然划分。

另一种是按照创作主体在境界中的地位分为有我之境和无我之境：

有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。^②

有我之境是从创作者眼光出发观照世界，境界之中的事物“皆著我之色彩”，无我之境是创作者力图从世界之中的事物本身的视角观照世界，物我融合。有我之境类似电影之中的主观镜头，从主观观照客观。无我之境类似电影之中的客观镜头，电影作者隐藏自己，保留事物的原始风貌。

再次，王国维阐明了作者生存境况和创作的关系：

古今之成大事业、大学问者，必经过三种之境界。“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”，此第一境也。“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”，此第二境也。“众里寻他千百度，回头蓦见，那人正在灯火阑珊处”，此第三境也。此等语皆非大词人不能道。然遽

① 王国维：《人间词话》，文汇出版社2007年版，第4页。

② 同上，第5页。

以此意解释诸词，恐为晏、欧诸公所不许也。^①

在这里王国维用诗式语言论述了人生的三种境况：第一境是寻求与期盼；第二境是历练与求索；第三境是寻获与抵达。期盼基于主观理念，求索基于在世境况，抵达基于真理的感悟。这是成大事业者、成大学问者的人生必然经历，对诗家/艺术家而言同样如此，诗歌即是人生之写照。

诗人可以分为客观诗人与主观诗人，客观诗人与主观诗人在经历世事上有本质的区别：

客观之诗人，不可不多阅世，阅世愈深，则材料愈丰富，愈变化，《水浒传》、《红楼梦》之作者是也。主观之诗人，不必多阅世，阅世愈浅则性情愈真，李后主是也。^②

客观诗人写境，阅历越多对世界的理解越深刻，情感越浓烈，意象越丰富生动。在人世间的历练提供诗人以万象纷呈的世相百态，提供诗人以喜怒哀乐种种情感历练，使诗人能够感悟把握人生与世界：

世界世界化，它比我们自认为十分亲近的那些可把握的东西和可攫取的东西存在更加完整。……只要诞生与死亡、祝福与惩罚不断地使我们进入存在，世界就始终是非对象性的东西，而我们人始终归属于它。^③

世界是人类生存的现实时空的整体，生存于其中会有种种生存境遇迎面而来，人被抛入世界之中，我们归属于它，而不是相反。

主观诗人造境，面向内心展现情感与性情，阅历越少越能深入内心，阅历越少世俗越少，阅历越少情感性情越真。主观诗人注意的是自身的精神存

① 王国维：《人间词话》，文汇出版社2007年版，第34页。

② 同上，第24页。

③ 马丁·海德格尔著，孙周兴译：《林中路》，上海译文出版社1997年版，第29页。

在，即疏明之境。主观诗人生存在自己所建构的想象空间之中，直指本心。“我们自己所是的存在者之封闭殊不亚于我们自己所不是的存在者”^①，人类自身对人类而言仍然是一个巨大的谜，主观世界的感知、意象、情绪、理智、潜意识、直觉等可以构造审美四维空间，可以进行符合想象逻辑的叙事，可以直观人生本相，抒发内心情愫。所以，“后主之词，真所谓以血书者也”。南唐后主的诗词句句见血，其实是人生的境况写照。

又次，王国维阐述了诗人与宇宙、人生的关系：

诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之；出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气；出乎其外，故有高致。^②

宇宙大道和人生哲理悠悠千古，诗人深入体会宇宙和人生才能理解。只有在生存层面上领悟才能得道，才能直指人性本身和理解宇宙生生不息的轮回，“超以象外，得其环中”。诗人之所以为诗人，在于诗人能够书写感悟，展现本真存在。诗人拥有语言的天赋和艺术的才能。“入乎其内”，心灵才能够把握宇宙人生；“出乎其外”，诗人才能观照、书写宇宙人生。所谓境界，其实是宇宙、人生经历心灵的接纳、改写、重构重新建立的审美四维空间。宇宙、人生的时空是现实的时空，经过心灵的改写后可以超越现实时空的有限性，获得自由的审美时空。审美时空源于现实时空，现实时空的真实存在和人生况味以“易容”的方式进入审美时空之中。

最后，王国维表明了诗词中境界比语言重要的意见。在《人间词话》中，王国维赏析和评定了大量的诗词家的作品，提出了“隔”与“不隔”的问题，“语语都在目前，便是不隔。”语言是诗歌的媒介，也是造境或写境的工具。语言是工具而不是目的。诗人所写之境应该如在眼前，如此能生动活泼，引人入胜。否则诗人所写之境如雾里看花，有所隔阂。诗人如溺于诗词语言的工巧，反而容易忘却诗歌的目的，流连于语言的华丽纤巧，“美成深远之致不及欧、

① 参见陈嘉映著：《海德格尔哲学概论》，三联书店1997年版，第299页。

② 王国维：《人间词话》，文汇出版社2007年版，第76页。

秦，唯言情体物，穷极工巧，故不失为一流之作者。但恨创调之才多，创意之才少耳。”创意比创调要重要，创意才可构建审美境界：

古今词人格调之高，无如白石。惜不于意境上用力，故觉无言外之味，弦外之响，终不能与于第一流之作者也。^①

词到南宋后，世人研习工巧语言较多，造境者少，终致使词缺少言外之意、弦外之音，词的审美境界沉沦，格调低沉。

王国维还论述了文学艺术品种历史演变的规律：

四言敝而有楚辞，楚辞敝而有五言，五言敝而有七言，古诗敝而有律绝，律绝敝而有词。盖文体通行既久，染指遂多，自成习套。豪杰之士，亦难于其中自出新意，故遁而作他体，以自解脱。一切文体所以始盛终衰者，皆由于此。故谓文学后不如前，余未敢信。但就一体论，则此说固无以易也。^②

诗词作为一种艺术品种，诗人所写之境和所造之境在流传千古的佳作之中已经非常丰富。而且，诗词的语言逐渐形成诸多习套，反而远离生活本身，后辈如果要发轫新境其实难度增大。所以，不同的艺术品种会形成不同的艺术境界，不同时代会有不同的艺术形式展现人的生存境况和精神状态。这是文学艺术种类的历史辩证法。

综上所述，中国古典美学意境论的重心在审美意境，审美意象是审美境界的结构个体，由审美意象构成作为整体的审美意境，“境生象外”。而审美意境的建构是一种精神的建构行为，可以为艺术审美提供时空结构，为精神提供栖息地。中国古典美学建构了以意境为核心的理论框架，而意境本身也可以认为是一种精神时空结构，艺术形象和时空环境建构审美意境。在意境中，生命是意境的内核，在意境中人类滋养了自己的精神生命。而生命作为

① 王国维：《人间词话》，文汇出版社2007年版，第56页。

② 同上，第70页。

人类的生存形态，与人类生存的现实时空和现实社会历史文化状况有着密切的关系。生命是人类一切活动的动力和归宿，人的生命活动是为了让自己的生命延续和所属种类生命延续。这包括人类的精神生存活动，审美和艺术活动的基本动力和终极目的都是生命，人类内在的形而上冲动促使人类进行审美活动，创作和欣赏艺术活动的深层次动力源于身体，也源于精神。而审美活动构建的审美精神时空不仅是欲望的宣泄，更加重要的是能够提供人类精神活动的境界，提供精神升华、锤炼、洁净的场域。生命成为意境、境界、审美时空的核心，由此产生意象、心灵、意义等审美元素，共同构造审美的时空结构。中国古典美学对审美时空的缘由、结构、属性、价值等方面的论述深入而系统，在当代技术和文化境况中仍然有着逻辑延伸的价值。

在建构审美意境的过程中，感知、情感、理智、想象、直觉等全部的身心力量构建精神的时空结构，这种精神时空结构源于现实，又超越了现实的时空有限性，进入自由的审美时空之中，可以称之为审美四维空间。之所以提出审美四维空间的概念，是为了与现代艺术/美学相接合，同时审美四维空间相对于意境也意味着在现代艺术中将会有更大范围的适应性。中国古典美学意境论可以有机地融入审美四维空间的理论之中。

第三节 禅宗：心·相·慧·境·空

佛教是中国古代文化三大脉流之一，达摩大师到中土后，佛教逐渐成为中国文化的显学，佛教中国化后形成禅宗，禅宗演变成为中国古代知识分子重要的文化境域和精神生活的方式。儒、道、禅形成中国古文化三足鼎立的稳定结构，儒家强调“仁”，“仁者”个体在社会生活中能够与他人协调相处，儒家文化建构稳定的社会秩序和个体内心的道德理念。道家强调“道”，个体与自然/宇宙的和谐成为核心命题，消解主体的能动性，融入充盈生命活力的宇宙成为道家的精神追寻目标，“气韵生动”成为艺术的圭臬。禅宗强调“佛性”，在个体与宇宙的关联域中，个体要融入宇宙之中方能观照本性，艺术上强调冲淡平和。儒家美学是伦理美学，道家是生命

美学，禅宗则是心灵美学^①。“和谐”是中国古典美学共同核心理念，“和谐为美”。儒家入世，道家出世，禅宗修心，三者构建了中国古典文化的三元结构，形成稳定的社会文化秩序，构建了中国古人多元的精神秩序，同时，对当下中国的文化建构和心灵休养生息也具有建设性意义。

禅宗强调心灵与宇宙际会、融合、体验和领悟，心、相、慧、境和空是禅宗哲学的五个重要的概念，是禅宗心灵修养的五个重要的范畴，厘清这五大范畴能够把握禅宗美学的理论脉络，同时，对于理解审美的心路历程也有重要的意义。特别在现代传媒时代的光影艺术世界中，把握心、相、慧、境、空的关系对于理解影视艺术有着重要的意义。

一、心

说到禅宗的“心”，其实可以从六祖慧能与神秀的偈颂之争说起。神秀呈现给五祖弘忍的偈颂：

身是菩提树，
心如明镜台。
时时勤拂拭，
莫使惹尘埃。

佛祖释迦牟尼在菩提树下修炼，最后彻悟。身是菩提树，是一种比方，身体是彻悟的凭靠、媒介和智性源泉，菩提是智慧，身体是智慧之树，充盈生命之气的身体是智慧的根基与源泉。^②心如明镜台，也是比方，心灵如同明镜台，人生来总有佛性，在尘世之中容易受到污垢的蒙蔽，所以需要勤加修炼，清净吾心。禅宗自五祖后分为南顿北渐，神秀开创渐悟一派，与慧能大师并立。后人总认为神秀不如慧能，顿悟、渐悟其实皆有其理。心的本性是无，在自我的感知之中用具相进行比拟并无不可。顿悟之人，需要抛弃尘世，

① 参见韩林德著：《境生象外》，三联书店1995年版，第315页。韩认为禅宗是心理美学，笔者认为心灵美学，心灵与心理是两个不同的范畴，用心灵美学概括禅宗美学准确些。

② 此处按笔者意思理解，与传统的注译并不一致。

抛弃日常生活净心修持，而且需要极高天赋。常人修行终难登堂入室，其实可以从渐悟入手，艰苦修行后终会抵达顿悟成佛的境界。

慧能大师的后来备受推崇的偈颂是：

菩提本无树，
明镜亦非台。
本来无一物，
何处惹尘埃。

其实已经离开身体在讲精神，智性与心灵皆是精神的一部分。智性、觉性、心灵本是无色无相，在语言的比喻之中或许能够阐明心的某方面属性和特征。该偈深刻阐明了智性、心灵的空灵本性，“菩提本无树”，菩提是人类的天赋的佛性，空灵无际无涯，无色无形无味，菩提是无。弘忍大师从此偈发现了慧能已见佛性，已明本性，于是以衣钵相传。在对佛性的领悟上，慧能确实胜神秀大师一筹。从禅宗这一著名公案中可以发现禅宗对心性的推崇和对身体的排斥。身体一向被佛家认为是超度的工具，如同渡人过河的船，人登岸后船被遗弃，人明见佛性后就会忽略身体，身体只是臭皮囊，灵魂摆脱身体束缚后就能够圆寂升天。

《大乘起信论》认为大乘法体由心构成，法是众生心，心是佛心，心是世界和自我的本体，由此禅宗建立主观唯心主义的哲学观：

心真如者，即是一法界大总相法门体。所谓心性不生不灭。一切诸法唯依妄念而有差别，若离心念，则无一切境界之相。一切法从本已来，离言说相，离名字相，离心缘相，毕竟平等，无有变异，不可破坏，唯是一心，故名真如。^①

心不生不灭，是法相的本原。没有心，境界之相就会消弭，佛家一切法

^① 《大乘起信论校释》第17页。引自张节末著：《禅宗美学》，北京大学出版社2006年版，第190页。加粗为笔者所为。

度皆从心的本原来。有相无相，世相生灭，真如为体，生灭为相。佛心自性清静，入世生灭而生染心，染心则惹世间尘埃。《般若波罗蜜多心经》集中阐述了五蕴皆空、色空相即等问题：

照见五蕴皆空，度一切苦厄。^①

色、受、想、行、识是五蕴，色是一切物质，受、想、行、识是精神，地、风、水、火与坚、湿、暖、冻等都是色。受是心理上的感受，身心与外界接受产生的酸甜苦辣的感受。想是内心与世界接触产生的思想。行是行为，是会带来业果的意志行动。识是对事物进行分别识知的认识。《心经》认为五蕴会遮蔽空明的心，心是本体，五蕴是外化，五蕴会带来不明。其实五蕴乃是精神之河超越的法舟，五蕴固然有迷茫，但只有在形而上冲动的推动之下人才会通过五蕴抵达精神的自由彼岸。“无之无化”就是一条精神超越的精神旅程，“无”不是没有，也不是虚无，无意味着精神超越，从有形向无形超越，从有相向无相超越，从物质向精神超越。五蕴皆空，其实指的是心是五蕴的本体，心的空明是五蕴的根本，五蕴都有空的本性。空易被误认为是空无，一无所有，其实空意味着空灵、空明，这是佛性的本质属性，也是人与万物的自性。在这里，禅宗显示出一元哲学本体观。

二、相

相在禅宗中是一个重要的范畴，相与美学中的“象”意义基本相同，指时空之中具体的存在，是人的知觉与心理活动的对象。《五灯会元》中记载，释迦牟尼在灵山讲道，拈花示众，众皆默然，独迦叶尊者破颜微笑，释迦牟尼说：“吾有正法眼藏，涅槃妙心，实相无相，微妙法门，不立文字，教外别传，付诸摩诃迦叶。”这里的花就是相，释迦牟尼教化时不是运用语言，而是运用一个具体的形象来启示教众，能够领悟其中含义的只有迦叶，相在其中起到了超越语言的媒介作用。在佛经中有大量的譬喻，运用相来阐明佛家教

^① 参见唐代慧净：《般若波罗蜜多心经疏》，简称为《心经》。引自吴言生著：《禅宗思想渊源》，中华书局2001年版，第67～68页。

义，是一种名相之外的阐明佛理的方法。佛家公案大多是用具体的相来启发弟子，以求直指本心，见性成佛。在具体的情境之中棒喝弟子，产生醍醐灌顶的效果。当然，这是对有天性的弟子而言，并不是人人能够开悟的。相以无相为体，离相为无相，离相清净，超越具体的时空结构走向新的境界，看空世相，看破世相，悟解人生百态。

人的感觉与意识作用的机能称为感官，在佛家中称为根，眼、耳、鼻、舌、身是人的五根，也称为色根。与之相对应的是五种境界：色、声、香、味、触。根与境形成能现与所现的关系，境的呈现“任运而生”，并没有固定的时间和空间，无条件和自然地产生，人总是置于一定的时间和空间之中，五根总在运行之中，境界自然地敞开。境界是一个整体的范畴，在境界之中，则只有具体的相，佛家称境界之中的相为现识，对现识和智慧可以分别进行理解，现识呈现的境界是现象界。人在境中观照相、体验相、感知相，从而达到领悟的目的。

佛家认为，世界是世与界的结合，世指前世、现世与来世，界指欲界、色界和无色界。世就是一种时间结构，界是一种空间结构，世界即是时空结构体。前世与来世固然是佛家的说法，并没有科学依据，但在生存论基础上前世与来世对处于现世之中的人有极大的意味，前世与来世在现世之中在场。这种关系类似过去与未来在当下的在场，人生在世，过去、当下与未来是流动的没有断裂的波流，过去是当下的前提与基础，未来导引着当下，“向死而生”成为人生的窘境，也是人生先在的遭际。欲界是欲望与物质组成的世界，色界是物质的世界，无色界是超越物质的精神世界。人在欲界与色界之中总有向无色界超越的冲动，无论贩夫走卒还是精神贵族，其实内心总有希望获得精神安宁的冲动。前世→现世→来世是人生不可逆转的趋势，而从欲界、色界向无色界的升华是精神深处的形而上冲动。相总要超越至于无相，这是从有限时空向无限时空进行超越。所以，人生处于世界之中，在世之界，从有限的时空向无限的时空进行人生的升华是一种基本的人生驱动力量，这是哲学、宗教、美学的终极力量。

处于一定生存之境的人五根接触相，相也称为对境，是与人相对的境遇、境界、境际。人生升华有内在的驱动力，能否彻悟与所遇之相有密切的关系。“一切色是佛色，一切声是佛声”，真如无处不在，唯有智慧之人方能领悟其

中微妙，面对现象，看空现象。“流连万象之际，沉吟视听之区；写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊”^①。生命之河中的纷呈万象、生死别离的人生遭际时时叩响人的心弦，通灵之人由此领悟世界人生本相。“从一粒砂石看世界，从一朵小花看苍天”（雅克·马利坦语）。“月白风恬，山青水绿。法法现前，头头俱足”^②，世间万物皆有本性，皆有佛理。这与黑格尔的“存在即合理”之说意味大致相同。

禅宗经典常用譬喻，那是比量的方法，通过一事说另一事，总没有直接面对事物本身。还有一种方法是现量，面对事物本身，不假文字和逻辑推理，此时人生也处于现量境。现量境中布满世界万象。胡塞尔曾有“面对事物本身”的至理名言。维特根斯坦曾说，不要思想，要看。^③如要领悟禅理，要进入生存境地，展开五根，面对物相、景相、世相，在生存境地之中全身心地感悟人生、把握世界。唯信禅诗曾有脍炙人口的公案：

老僧三十年前未参禅时，见山是山，见水是水。及至后来，亲见知识，有个入处，见山不识山，见水不是水。而今得个休歇处，依前见山只是山，见水只是水。^④

山和水都是相，可以视为相的代表，一个象征。未参禅时见到的山水是自然的山水，与人没有建立关联。人见到山水的原生态本相。亲见知识，指的是处于境遇之中的人五根对“山水”之相进行视听感受，进行体悟。“亲见”着重的是体验，“知识”着重的是领会，“身是菩提树”，身体有感触，然后智性萌动通会世界达到圆融之境。在“亲见知识”的过程中会“破相”，是对原生态本相的否定，“见山不是山，见水不是水”，这是“有个入处”，在否定之中逐渐感悟山水的本真。最后“得个休歇处”，其实是“出处”，了然于胸后领悟到山水的本真存在。无论人感悟与否，山还是山，水还是水，山水

① 引自刘勰《文心雕龙》。刘勰讲的是审美构思的规律，其实思维方式上与禅思极为相似。刘勰也是禅学大师，晚年出家，其主业是佛家经典。禅思即诗思，禅学即文学，很多禅诗其实都是艺术韵味浓厚的诗歌。两者在深层次结构上相通。

② 参见《五灯》卷15《文庆》，引自吴言生著：《禅宗诗歌境界》，中华书局2001年版，第296页。

③ Don't think but look. 甘阳著：《神话与语言》，三联书店1988年版，序言。

④ 参见《五灯会元》卷十七《青原惟信禅师》。

是感悟存在的媒介，山水本身并无变化。相也就是感悟的媒介。“色不异空，空不异色。色即是空，空即是色。”^① 色是物相，物相之中蕴涵佛教真如。

相是禅宗感悟的对象，也是媒介。相与审美中的象同义，象是审美的对象，也是审美的媒介。重要的是生存体验、人生感悟和审美愉悦，至美之境即是至真之境，禅家往往是诗家。诗与禅最后殊途同归，在思维上两者大致相同。审美思维是形象思维，形象就是相。相在禅宗中的地位和价值与象在艺术中的地位和价值相似。特别是在当下读图时代，图像、视像都是相，它们充满现代人类的生存空间，图像文化成为人类文化的主流，这意味着“相”在人类文化中的极其重要的地位。相满足了人类的物质需要和欲望，没有超越动力的人类往往沉溺于色的满足之中。对于大众而言，满足正常的欲望无可厚非，但是人类总需要精英感悟人生世相，解释技术带来文化狂欢导致精神困境的原因。人在欲界和色界之中消费沉沦，其实总需要向无色界的精神升华。在影视艺术中，对相的体验和感悟将会领悟到空明的境界，品味人生，领悟世界的大化之道。这对个人而言意味着精神得到归依，对人类而言意味着文明新的生机活力，毕竟当下人类的精神困境已经是不争的事实，如何从纷乱的物质技术图像世界走向澄明的彻悟之境，这是一个困扰全人类的难题。

三、慧

慧是什么？慧是智慧，慧是般若，智慧是菩提。佛家修行途径有三：戒、定、慧，三位一体。戒是忍受戒律，不为恶，压制欲望，由戒生定。打坐、面壁、念佛都是定，定是排除杂念，静心向佛。定是静思惟修，心定智慧自生。慧与定为一体，不可分割。两者譬如灯与光，有灯则有光，有光必有灯。

我此法门，以定慧为本。第一无迷言定慧别。定慧体一不二。

即定是慧体，即慧是定用。即慧之时定在慧，即定之时慧在定。^②

佛家的核心命题是悟，修行的终极目的也是开悟。慧指修行的主动性，

① 引自吴言生著：《禅宗思想渊源》，中华书局2001年版，第67页。

② 引自《坛经》之《定慧品》。

观照世相百态，于思辨体味之中终极悟解。持定净心是慧的前提，悟解需要空明心境，能否开悟则取决于智慧。修行之中要“无相、无住、无念”：

我此法门，从上以来，先立无念为宗，无相为本，无住为本。

无相者，于相而离相；无念者，于念而无念；无住者，人之本性。^①

无是超越，是向空明升华。在形而上冲动作用下从有向无进行悟解，要超越相，无所滞留，超越个体妄念。如何超越，能够超越即是菩提。“一念愚即般若绝，一念智则般若生。”^②智慧固然会有思量，有念想，俗世的念想容易执著于个体细琐，产生烦恼。但是，“烦恼即菩提”，超越烦恼才会获得领悟的时刻。海德格尔曾经用光明来比喻智慧，是智慧带来了理性的光明，佛家大彻大悟之境就是光明之境。光明还是譬喻，所谓明，其实更多的是明白、理解。现代讲得比较多的是意识，意识可以视为智慧的一种存在方式。逻辑思维和非逻辑思维都是智慧的存在方式。智慧与人生的深层次根性结合，所以佛家常有慧根的说法。眼、耳、鼻、舌、身加上意，形成六门，意指的就是意识。

佛家中称意识为相续识，意识更多指的是俗世之中的妄念，相对于智慧而言，高下立判。如要获得智慧的超越则需要摆脱妄念，净心向佛。相续识如同河流绵绵不绝，其中万象纷呈，世态百相纠集，无化意识，则可超越，否则迷茫。“烦恼即菩提”，从烦恼之中超越可以升华到空明之境。所以，意识也是智慧，意识中也含有智慧，如同盐水中含盐。

海德格尔的存在论阐释学思想奠定了现代阐释学基础，其实与禅宗的智慧说有某种程度的相似。海德格尔认为领会是此在展现世界存在的三种方式之一，领会世界才能够更好地“筹划人生”。“人，诗意地栖居于大地”，而思想的任务是敞开“无蔽的圆融”。海德格尔意义上的思与禅宗的智慧在深层次上相通，西方的哲学大师与中国古典哲学殊途同归。

值得一提的是，禅宗经典中有很多禅师使弟子开悟的公案，这是特殊的

① 引自《坛经》之《般若品》。

② 同上。

智慧案例。《古尊宿语录》曾记载，马祖道一在南岳传法院习禅，一心坐禅，不理世务。他的师傅怀让大师去看他，他也不理睬。怀让大师拿一块砖在地上磨，后来马祖问道：这是干什么？怀让答：磨镜。马祖怀疑：磨砖岂能成镜？怀让答：磨砖不能成镜，坐禅又焉能成佛！马祖刹那间领悟到一味坐禅，执著于定，滞于智慧，是不能彻悟的。怀让的磨镜是一种随机应变，在马祖执著于坐禅一端的情势下，产生了一种“棒喝”的惊讶效果，这是一种机缘，同时，在“棒喝”之中马祖慧根启动，在刹那间明白了佛理。这是一个典型的顿悟的公案。所以，禅宗中的智慧超越理性和非理性的界限，植根于个人天赋和生存体验，在形而上冲动的推动下，抵达光明的境地。

智慧在禅悟中表征的是意义，意义是智慧思辨的结果。在禅家经典著作之中，意义作为符号文本的所指，是一种物化文本的潜存在。禅家讲究“不立文字”，但是禅家的经典还是汗牛充栋。海德格尔曾说：“每一篇对我的哲学的陈述必致不幸，直至《存在与时间》亦致不幸矣。”^① 在现代社会中，文本生产社会化、产业化，符号繁殖蔚为大观，符号文本一方面远离真理，另一方面也可以成为理解真理的媒介/桥梁。

对读者而言，需要从符号文本中读解潜在的意义，从意义中还原生命的意味、万物共通的本质、宇宙的真理之境。符号是媒介，意义亦是媒介。神会大师在五根之上增加了意根，由意生境，人由意根产生意识，意识流动，绵延不绝。在禅悟之中，意识是能否悟解的决定性力量。意识融化在感觉中，感觉融化在意识中，在感觉化智慧和智慧化感觉中人类通向悟解世界的征程。符号是存在者，意义是存在；意义是存在者，思想是存在；思想是存在者，智慧是存在。人在符号、意义、思想、智慧之间进行解读、还原、超越的回环往复。知识、文化、文明、智慧才会逐渐积淀。电影影像构成了审美四维空间，共同构建蕴藉深沉的境界，一切人生大义如盐融水，有慧根者得之。而电影是符号的集大成，影像、文字、音乐等都在启发慧根，使人抵达化境。

① 参见海德格尔著，陈嘉映、王庆节译：《存在与时间》，“写在《存在与时间》中译本前面”。

四、境

按照汉语字面的意思，境是“土地的尽头”的意思。这是境的原初意义，衍化后境的意义逐渐虚化，境与人的精神相关联，实际上成为一种时空结构体，脱离了具体的物象。生存之境的相是与五根相接触的，在色界之中可以测量，具有长度、宽度、高度、深度。进入人的大脑后成为记忆的影像，灵动、虚幻而不可触摸。但是，想象之中的时空意识仍然存在。境此时仍然具有时空方面的特性，虽然与现实之中的时空并不雷同。

禅宗先于诗学运用境的观念，从印度佛教传入中土后，境作为佛教中的重要范畴被中土的知识分子所接纳，并在中国化的佛教——禅宗中得到大力发扬。禅宗认为眼、耳、鼻、舌、身是人的五根，与之相对应的是五境：色、声、香、味、触。五根与五境构成能识与所识的关系，构成五识。所以，五境其实都是与人相对的物境。神会后来加上意根，与意根相对的是法境，意根产生意识。意识能够从具体的相之中解脱出来，意识能够进入法境之中，法境按照现在的理解也可称之为意境，当然，与审美之中的意境并不同义。所以，境不止是指物境，还可以指意境、心境。《楞伽师资记》中归纳出“借境观心”的法门。在境之中离言脱相，以观真如。这与电影构造审美时空以表现内心有一致之处。

《华严经》中对时间和空间在禅悟中能抵达现象圆融的境界。在圆融的时空境界之中，时间维度上的过去、现在和未来在当下融合，过去、未来在当下在场。同时，过去也可以抵达未来，未来也可以抵达过去，时间维度形成自由流转的关系。“过去一切劫，安置未来今。未来现在劫，回置过去世。”^①在时间的交互回流之中产生现实时空中不存在的境界，如“三冬阳气盛，六月降霜时”，“千岁老儿颜似玉，万年童子鬓如丝”。^②《华严经》还有“万年一念，一念万年”的观点，在顿悟的刹那间明白万年历史的本真存在。在人的意识构造的法境（意境）之中，时间交互圆融，从而可以观照世界本相，观照人类本心。

① 引自吴言生著：《禅宗思想渊源》，中华书局2001年版，第225页。

② 同上。

《华严经》还有空间圆融观，“如来安处菩提座，一毛示现多刹海。”^①在一毛孔之中有菩提座存在，宏大的宇宙万物运行法则也蕴涵在细微的毛孔之中。这与“一叶知秋”，“从一粒砂石中看世界”的思维是一样的，都是强调世界万物的共通性，在共通之中达到悟解世界一元的共相。现代物理学建立在对原子、分子、夸克、量子等微粒的模式建构之上，理解了原子等微粒的结构运行规律也就掌握了世界的运行规律，因为世界就是由这些微粒构成的，世界运行的规律最后都需要微粒理论来解释。这是“一微尘一世界”的禅家哲学观的现代科学验证。更重要的是，在意识建构的空间之中，源于现实的世相，但在想象的具象之中蕴涵了宏大空间世界的规律。微小的意境与宏大世界建立圆通的关联。时间和空间融为一体，只是在哲学思辨中可以分开。时间和空间的互摄融合意味着时空的互摄融合。时空的圆融意味着个体生命与宇宙生命的一致、微小事物与宏大人类命运的一致。

五、空

禅宗中常有三种境界：“落叶满空山，何处寻行迹”；“空山无人，水流花开”；“万古长空，一朝风月”。三句诗歌中都有一个“空”字，但三种境界意味着不同的人生境遇和心境。“落叶满空山，何处寻行迹”与《人间词话》中的“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”有些相似，讲的是于寻找中的迷茫，于迷茫中的寻找，两句诗中都有“落叶”的形象，表现了寻觅之中人的迷茫。寻觅者眼中所见到的是具体时空中的实相。“空山无人，水流花开”，“空山”意味着人的缺席，人不在场使得自然回归本性，不是人观照自然，自然在人眼中，而是自然自在自为，回归本性。很有点“花自飘零水自流”的味道。“万古长空，一朝风月”，“万古长空”是宏大的时间和空间，是永恒的存在。“一朝风月”是刹那间的风月，刹那间的存在，两者形成对比。《永嘉证道歌》中有诗句：“一性圆通一切性，一法遍含一切法，一月普现一切水，一切水月一月摄。”其中也有四组宏观与微观的对照，“一尘一世界”，一粒尘埃之中也有一个世界。“万古长空”的存在也虚涵在刹那间的风花雪月

^① 引自吴言生著：《禅宗思想渊源》，中华书局2001年版，第225页。

中，禅宗中的时空圆融境界此时显现。在三种境界之中都出现了“空”，空是有的本性，从有限时空向无限时空超越中，“空”其实是“无”，是一种超越。“空”不是一无所有，而是空明、空灵、澄净、虚无。

禅宗一个重要的观点是：色不异空，空不异色；色即是空，空即是色。巍巍青山，悠悠白云，其中都蕴涵真如。色是人接触的具相，可感可触，空就像盐溶化在水中蕴涵在色之中，智慧的心灵可以感受到其微妙的韵味。“其中有真味，欲辩已忘言。”色、受、想、行、识是五蕴，五蕴容易遮蔽真如，但是五蕴也是通往空灵的路径。就如森林中的路径，虽然不免有迷途的时候，但终究走在路上才能走出幽暗的森林。

心是人的本性，“本来无一物，何处惹尘埃”，说的就是心的空，心空才有灵性，才可感悟禅机。慧也是作为“万物之灵长”的人的灵性，智慧在禅宗中常被称为菩提。心与慧是属于人的本性。而相、境实际上是人的存在环境，六根接触的对象，人在境中，受、想、行、识，体验世相，领悟人生宇宙真谛。人能通灵，可以与宇宙生命建立融通的关联。在精神时空之中，抵达空明的开悟之境。

禅宗追求的是对世界宇宙的共性的领悟，至真之境也是至美之境，诸多哲学意味浓厚的哲理思辨自然包含有美学意义，从美学视界考察可以得到诸多启示。由于禅宗与中国诗学的源通关系，禅诗成为中国诗歌的一个重要部分，有的诗人本身也是禅家。著名唐代诗人王维（佛家称王摩诘）的作品带有浓厚的禅味，现实时空的事物与诗人形成审美的对照，对宇宙自然的品评与鉴赏成为诗歌的主题。中国古典美学大师刘勰也是禅家人，晚年剃度出家专心修佛。禅成为中国古代知识分子的精神生活的重要组成部分。所以，禅理即诗理，禅论入美学，对于领悟艺术真谛有着极大的意义。

从以上论述可以发现，相对中国意境论而言，禅家理论还具有如下不同之处：

首先，禅论重视主体的存在，虽然禅家的目的在于超越身体进入精神，超越有限进入无限，超越人类进入宇宙，但对心的论述揭示了禅悟/审美中的主体性价值。身是媒介，心亦是媒介，宇宙存在的真谛才是旨归。由身体的受到大脑的思，由大脑的思到心灵的悟，或顿或渐，最后抵达的是澄明之境。意境论固然也论述了神思的重要性，但只是强调审美主体与审美对象之间的

关系，而禅论从宇宙与主体之间的关系论述两者之间的关系，并提出心是法相本相，是总法门。心生境生，心灭境灭。在心灵的感悟中超越色、受、想、行、识五蕴。现实时空中的色、受、想、行、识是人类的主体存在，也是禅家进行精神超越的媒介，而心灵的领悟和体味才是抵达澄明之境的具体显现。如果说意境着重的是审美主体构建的精神时空的话，禅家无疑超越审美主体，从另一个角度审视主体和宇宙，视域已经大大拓宽。

其次，意境重心在审美，而禅家重心在领悟，领悟的目的在于宇宙大道。中国古典美学一向重视对形式的感受和体会，对意象、意境的品味，正所谓悦目悦耳，悦意悦心。禅宗着重智慧的领悟，心灵的贯通。静思修养，汲汲修行，以至于彻悟。慧被誉为禅家三宝之一，慧是菩提，心有灵犀才能领悟。所以，智慧在禅宗中得到极大的重视，其实在审美活动之中，智慧也有着极大的价值，只有理解审美对象才能获得深层次的美感，才能从微观具体的审美场景中超越出来，了悟宏大时空的宇宙、社会、人生之道。意境论对智慧还是有所忽视，而禅宗美学弥补了这一不足。

最后，禅宗阐释了禅悟的逻辑秩序：相——境——空。相是现实时空中的具体的形象，在禅悟之中也是一种媒介。禅悟也是一种形象思维。人的眼、耳、鼻、舌、身五根建构色、声、香、味、触五种境界，这是现实时空中人的精神超越的五种途径。在长久的修炼中机缘际会导致醍醐灌顶，达到禅悟。禅宗的境是意境中“境”的本意，境是一种物质或精神的范畴，可以存在于现实时空中，也可以存在于精神时空中。相与境不可分离，境中有相，境生相外。在审美/禅悟的精神活跃状态中展现在主体的面前。在境中的感受、体味和领悟是精神超越旅程的一个环节，最后抵达的是空明，是一种心灵的整体性把握，超越现实和精神的时空，无以名之，故曰无。这是禅悟的最后环节，也是精神超越的最后归宿。

在主客体互动的精神活动中，中国古典美学和禅宗美学阐明了作为主体的人的精神之路，在其中，时空境界的作用至关重要，审美和禅悟都是在时空境界中实现的。但是，精神旅程的深层次动力是人的生命，对于生命中国哲学/美学/禅学论述较少，如果深究生命在审美中的建构性价值，我们的视域可以转向西方现代美学。

第二章

欧洲生命美学的艺术冲动

第一节 叔本华、尼采的生命意志本体论 及其美学

生命是 20 世纪西方美学一个重要的概念，回归生命本身才能回答美学的审美体验等问题。叔本华、尼采的唯意志美学、克罗齐的艺术直觉论、狄尔泰的生命哲学、柏格森的直觉美学、马利坦的艺术创造性直观观以及现象学、存在主义都对生命的存在与艺术的关系进行思考，从生命哲学的角度解读艺术的来源、本质、价值等难题。同时，人的存在是世界的核心，也是艺术的核心。生命的存在是艺术的本原，艺术是生命的表征，也是滋养生命的身体和精神的形式。所以，对 20 世纪西方生命哲学/美学的清理是有必要的。而且，中国古典美学其实有旺盛的生命哲学意味，中国的哲学家把人类的生命和世界的存在融合一处，生命是人类和世界的一致之处，由此构建人类和世界和谐共存的基础。

叔本华是 20 世纪西方非理性主义哲学的开创者之一，虽然在柏林大学和黑格尔正面交锋以惨败辞职而告终，叔本华的思想还是开辟了西方哲学/美学新的领域。叔本华的哲学核心思想是生命意志本体论，其中有两个关键判断：“世界是我的表象”、“世界作为意志”。所谓世界是我的表象，这里的“世界”与唯物主义的“世界”在意义上已经发生变化，叔本华的世界其实更大意义上指的是在世之界，即人类生存的时空境域。“世界是我的表象”因为颠倒主

次而饱受唯物主义的批判，但是，从新的视域进行理解，叔本华的判断有其积极的意义。对人而言，所谓世界只是作为核心的“我”的表象，世界现象在作为主体的“我”面前，“我”的世界是呈现在“我”面前的表象。从生存论角度理解，世界的风花雪月景观和生死离合境遇在人之上上汇聚，从而造成人的种种命运。对人而言，“世界”就是逐渐形成之中的主体“我”的表象。“世界”建构了个人的全部记忆，全部理解。“世界是我的表象”其实是“世界是‘我’的世界的表象”。这是以人为中心的唯心主义的解读方式，与唯物主义对世界和人的理解截然相反。

在表象世界之外还有意志世界，意志是世界的内在本质。人的存在有两个半球，一个是身体，另一个是意志。“这个身体也是表象之一，无异于其他表象，是客体之中的客体”^①。这与海德格尔关于身体的存在是一种客观存在的说法有内在一致之处。人的意志存在是身体行动背后的本质与意义，是身体的内在动力，不受根据律约束，是真正的主体。而且，叔本华认为世界也存在其本质——意志，意志外化形成世界的表象。意志是自在之物，能够获得自由。“意志自身在本质上是没有任何目的、一切止境的，它是一个无尽的追求。”^②意志是一种无止境的追求，一种不可遏止的升腾的力，一种生命的力量。其实，意志是一种生命意志，是存在于世界万物之中的生命的本质力量。而人生幸福是意志得到顺遂，人生痛苦是意志受阻，人生大多数情况下是意志受阻，所以，人生最终无法摆脱痛苦，摆脱悲剧。人生要从痛苦之中解脱则需要禁欲。人生最终总是要消除种种具体的形式，消除普遍的形式如时间、空间、表象、意志，最终归于无。

受印度佛教影响甚深的叔本华认为人的认识方式是直观^③，是一种直接的了知，与中国的古典哲学的直观论相似。形成知识需要直观表象，“直观表象包括整个可见的世界或全部经验，旁及经验，所有可能的诸条件”^④，直观表象从而获得经验，获得理性认识。直观是一种超越感性和理性，在瞬间把握

① 引自朱立元主编：《现代西方美学史》，上海文艺出版社1996年版，第45页。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上。

对象因果性的主体能力，具有锐利的辨别力、透入的观察力和“敏锐”的思维^①。由直观论直接产生了叔本华的审美观审说，从美感谈审美的问题。叔本华引用了黑格尔的“美是理念的感性显现”的著名判断，人对意志的认识必须通过理念进行，意志要具体化为理念才能认识，认识是具体的，受时空条件和因果律的限制，认识主体摆脱意志和欲望的限制进入纯粹直观状态才能表象世界，直接认识普遍的理念，“纯粹的主体”才能睁开“明亮的世界眼”进入观审状态，此时观照到的理念也是纯粹的客体，是永恒的形式。处于观审状态也就是处于审美状态，艺术的审美状态可以让人从意志痛苦中获得暂时的解脱，主体与理念处于物我两忘的审美境界。艺术观审的实质是，个别对象从现实关系中超越，成为虽仍呈个别形态但却直接显现普遍永恒理念（本质）的东西。“就艺术而言，那些关系也消失了。只有本质的东西，理念，是艺术的对象。”^②

尼采承接了叔本华的衣钵，生命意志本体哲学由生命意志论演变为强力意志论，把永恒地进行创造和破坏的生命意志视为世界的本质，人生的意义在于对生命的肯定。美就是对生命进行肯定，丑就是对生命进行否定。美肯定生命，甚至肯定生命意志前进过程之中的痛苦、矛盾、毁灭。“从生存获得最大成果和最大享受的秘密是：生活在险境中！”^③ 强力意志是尼采后期哲学的核心概念，强力意志超越了生命意志，指的是生命力量的扩展和超越，人的身体和精神是强力意志的产物和表现。自然、社会、宇宙的根本力量都是强力意志，意志的强弱矛盾斗争形成冲突。世界就是强力意志的永恒轮回。对人而言，人的认识、理智、逻辑是生命意志的产物。理性实际上是人类在经验背后寻求普遍永恒的真理世界，这一世界并不存在。尼采肯定感性，“我们的感官是多么精致的观察工具啊”，“他们根本不说谎”^④。感官的价值在于显示强力意志的生成、流逝和变化。尼采认为理性追求物质生活和物质技术，与人的精神相违背，科学、理性、真理都是“无用的虚构”，成为伤害生命的危险力量。

① 引自朱立元主编：《现代西方美学史》，上海文艺出版社1996年版，第45页。

② 同上，第59页。

③ 同上，第72页。

④ 同上，第75页。

尼采认为人的生命本能制约着他认识世界的角度，“透视”角度来源于主体，主体因为有利于对生命的保存、生命实践的需要和语言的牢笼（杰姆逊语）而对对象会产生一定的视阈，真理或者谬误都在其中。“人在最后的事物中找到的东西不过是他自己曾塞入事物的东西。”^①人认识世界是通过直觉体验自己生命和强力意志来认识世界的强力意志，体验到生命力的强大和升腾。这为直觉在认识中的作用奠定了基础，直觉不是混沌的感觉，而是一种认识世界的唯一的方式。在这种直觉之中，于瞬间直观世界的本原，生命力的强大。这是尼采美学思想的基础，与东方神秘的禅宗美学思想有内在的一致之处。

在《悲剧的诞生》中，尼采用日神和酒神象征宇宙、自然和人类的两种基本的生命本能和力量。日神是幻觉力量，日神展示梦的幻境和美的形象；酒神是情绪力量，展示为激昂的热情。两种力量都是非理性的力量。日神呈现的是美的世界，酒神的审美是崇高的体验。日神作为一种语言性的美丽是人超越个体，获得人生价值。日神的超越个体化是梦幻的超越。酒神超越现象界进入本体界，在艺术中寻找超越个体的生命意志，从而获得形而上的快感，展现世界的生命不息的永恒本质，从而与宇宙的本原太一融合，“得以领略太一怀抱中的最高的原始艺术快乐”^②。在这一点上，与中国古典美学不谋而合。中国古典美学强调的就是人与世界的同一，在其中获得身心二元的安宁。因为世界和人的本原都是生命意志，所以二者获得统一的可能性，在同一之中能够展现作为世界和人的生命强力意志。所以，尼采认为，以“上升生命”、“作为生命原则的强力意志”为标志，适应生命意志的就是美的，否则就是丑的。美是世界和人的生命力量的肯定。“没有什么是美的，只有人是美的：在这一简单的真理上建立了全部美学，它是美学的第一真理。”^③由此，尼采建立了以强力意志哲学观为基础的生命美学。

① 引自朱立元主编：《现代西方美学史》，上海文艺出版社1996年版，第77页。

② 同上，第83页。

③ 同上，第101页。

第二节 狄尔泰和柏格森的生命直觉美学

德国美学家弗·斯莱格尔（Friedrich Schlegel）曾经在 19 世纪前期提出建立相对于黑格尔绝对唯心主义哲学的以心灵为核心的生命哲学。19 世纪下半页，生命哲学在德、法两国首先出现。狄尔泰是以人为核心的生命哲学的奠基者之一。^① 狄尔泰的生命观是人的集体的精神生命，不是指人之外的生命，也不是指个体生命。狄尔泰认为生命哲学是对人类关于“生命”的形而上学冲动的反应，是对于人的精神文化活动的反思。生命哲学的任务是指导生命实践。认识与思维建立在生命体验特别是内省经验的基础上，“在精神科学中，每一抽象原理归根到底都通过与精神生命的联系获得自己的论证，而这种联系是在体验和理解中获得的。”^② 理性是人类的经验的一部分，理智之网并不能把握整体的世界，生命是人的经验的总和。在生命经验的基础上人类才能把握世界，领悟人类本身。西梅尔认为生命力、生命冲动、对生命的渴望是人类一切活动、人类生活一切领域的终极动力。生命成为人类文化的终极的动力来源和解释依据。这是生命哲学的意义所在，生命哲学在美学、艺术学方面有极大的潜在价值。

柏格森是法国生命哲学的代表人物，以绵延（生命冲动）为核心的生命哲学至今仍然影响世界现代美学的进程。所谓绵延，包括①运动、变化、发展的时间性过程。②绵延指一种心理体验和活动状态。③一种心理或意识状态运动的连续性。绵延就是一种自我的意识形态，是自我的存在方式，自我是一种“纯情绪性的心理状态”，绵延是唯一实在的东西，世界只是自我投入空间的阴影；④绵延有着绝对自由的意志，不受因果律和必然律的限制。绵延作为心理、意识的纯粹运动，是纯粹的质，没有数的性质。⑤绵延是一种创造和进化，是新质的不断涌现，是一种滚雪球似的积累，而不是新陈代谢。^③ 后来柏格森用生命冲动的概念取代了绵延，生命冲动指一种非理性的不

① 引自朱立元主编：《现代西方美学史》，上海文艺出版社 1996 年版，第 289 页。

② 同上，第 291 页。

③ 参见朱立元主编：《现代西方美学史》，上海文艺出版社 1996 年版，第 293～294 页。

断运动着的主观心理体验，又是创造万物的本原和原动力。生命冲动和生命意志一样，都是世界产生的本原，作为一种力量不断地创造世界、自然、人类。生命不只是人类的生命，也是自然中有机生物的生命，甚至是世界无机物质的生命，永悬人类头顶的灿烂太阳也是生命，奔腾的河流也是生命，“生命”概念在这里得到了极大的泛化和推展，这是一种泛生命论，在美学上有着极大的实用价值。

柏格森否定理性的价值，认为理性运用概念、符号、哲学体系试图把握实在，其实只是徒劳，概念与符号只是表示实在的“影子”，并不能进入实在本身。哲学建立符号体系，把深奥的生命包含于抽象的符号组织之中，但是依然无法进入生命之流中。“形而上学家在实在之下掘了一条深长的地道，科学家则在实在之上架了一座高大的桥梁，然而，事物的运动之流却在这两个人工建筑之间通过，而不与它们接触。”^① 理性认识只能认识对象的现象，不能进入生命的本体。只能描述对象的共性，不能解释个性。比如，小说能够描述人物性格的表露与外部的内容，而无法展现人物的本质。“描述与分析只能让我停留于相对事物之中。唯有与人物本身打成一片，才得到绝对。”^② “与人物打成一片”的方式就是一种与人物在精神上达到融合的心理机能，直觉、感悟、领悟的心理机制都可以主客融合，生存在人物之中。在艺术之中，创作和欣赏艺术时主体会进入艺术品传达的审美境界，充分地领悟艺术品承载的艺术信息。视听艺术可以最大化地营造审美的艺术场，视听形象经过艺术加工后会直接地震撼观众的视听感官和心灵，达到艺术传达的目的。柏格森强调直觉的功能，实际上直觉包含了非理性的心理因素，与中国禅宗的直觉妙悟的说法有异曲同工之妙。中国禅宗讲究于刹那之间把握永恒，妙悟宇宙真谛。柏格森认为于直觉之中可以把握绝对。

柏格森认为，所谓直觉“就是指那种心智的体验，它使我们置身于对象内部，以便与对象中那个独一无二、不可言传的东西相契合”^③。直觉是绵延、内在生命相同一的意识与无意识流程，它是意志推动的、非理性和非功利性的。直觉是一种处于本能的、违背理性原则，却能引导人的心灵直接进入对

① 同上，第 297 页。

② 同上，第 298 页。

③ 同上。

象内部、与对象的真实生命相契合，从而把握实在、绝对本身的一种神秘的心理体验和认识方式。^①这是人类一种重要的思维方式，其实应该是一种先于理性存在的思维方式。在科学理性蔚为大观的时代，直觉的思维反而被遗忘。维柯在《新科学》中认为人类在童年时代拥有丰富的想象能力，想象能力、记忆能力和直觉能力很强，成人后反而衰退。^②其实成人后理性思维能力大大加强，而形象思维能力下降，直觉消退。所以说，直觉是人类先天就拥有的能力。对一般人而言，直觉会在人类成年后消退，但是对艺术家而言，直觉是一种不可或缺的能力。

柏格森认为，艺术“把灵魂提高起来，超脱于生活的上面。这种超脱，不是来自反省和哲学的那种有意识的、逻辑的、系统的超脱，而是一种自然的超脱，一种内在于感官或意识的结构之中的超脱”^③，这些超脱的瞬间“足以把我们这样的人造成艺术家”^④。当人类于直觉之中直接地感知事物本身时，从人类的作茧自缚的文化系统的理性知识之中解脱出来，在精神上与事物达到“物我同游”的境地，能够充分地融入事物的绵延之中，领略其生命本相，在一种形而上学的意志冲动之中获得精神的超越。柏格森认为艺术创造是绵延或生命运动的继续，创作过程是从内在直觉逐步向物质符号层面下降的心灵运动^⑤。先有存在，后有符号，用海德格尔的话来说，符号就是存在的木乃伊。艺术创作先要在内心中形成审美的意象，然后用适当的艺术媒介展现审美的境界和意象。首先，艺术家于直觉之中感觉到生命之流的运动，领悟到宇宙的真谛；其次，艺术家孕育个体、特殊的形象，表现生命的绵延；最后，形象形成符号，获得物质的存在方式。这是一个宇宙真谛、生命形象到物质符号的有序演变过程。与海德格尔的道说、人语和符号的序列有异曲同工之妙。

柏格森认为艺术创作是一种生命的绵延，时间不是一个容器，也不是一种衡量工具，而是创作的本身不可或缺的建构元素，创作的过程也就是时间绵延的过程。时间是生命绵延，而计时器实际上只是时间的符号。艺术创作

① 引自朱立元主编：《现代西方美学史》，上海文艺出版社1996年版，第299页。

② 参见朱光潜主编：《西方美学史》，人民文学出版社1984年版，第339～342页。

③④ 引自朱立元主编：《现代西方美学史》，上海文艺出版社1996年版，第302页。

⑤ 同上，第305页。

的内在动力也是一种生命绵延，其本身也是生命绵延。艺术创作是一种把握虚无的过程，在生命的瞬间不断生成艺术作品，每一个瞬间充满了未知。艺术创作的一个重要的推动动力是直觉，在想象境界之中艺术家充分感受、体验世界生命绵延的波流，领悟宇宙的真谛。在想象境地之中，人类利用直觉力量自然地生成艺术形象，形成艺术语言，最后通过艺术的手段和媒介进行表现。而艺术接受，也是一种创作性活动。从符号、形象到生命本真，艺术接受能够在直觉之中感悟到宇宙的生命绵延力量。

第三节 英加登和杜夫海纳的生命现象美学

现象学是欧洲 20 世纪初叶一个重要的哲学流派，胡塞尔开创的现象学关心人类的意识和生活世界，人生问题、价值问题和人类生存目的等是现象学探讨的核心命题，这有别于以往的西方哲学。其实现象学的命题多是关于人类的生存和精神状态，人生存于某种状态之中，生存状态才是一切哲学问题的出发点和归属。胡塞尔认为现象学之前的哲学着眼于概念而忽视生存状态本身，这是一种脱离事情本身的行为，人类文化的谬误之处在于构建了人类和现实之间的纱幕，导致认识事物本身反而不可能。胡塞尔提出了影响深远的哲学口号：“面对事物本身”，这是一种直观事物本质的思维方式，类似中国禅宗的直指本性的思维方式。现象学与中国禅宗在思维上的确有许多相似，而且哲学宗旨都是为了去除遮蔽，更好地把握事物的本真。

“现象”是现象学的核心概念，现象指一种纯粹意识内的存在，不是心理经验，也不同于客观事物的表象，不同于客观存在的经验事实，这是一种带有客观性的意识存在。现象具有意向性，意识能够按照自己意向对印象进行主动的综合形成经验，这是意识的主动的经验构造活动。现象不是主观的经验，也不是客观的印象，而是主客观一致的一种意向性意识。如此，现象实际上在生命的精神层面上是一种普遍现象，对生命的结构和历程具有不可或缺的意义。因为人毕竟是一种有灵魂、精神生活的动物。在文学艺术中有种种现象，比如说“月光”，在中国文化中是一种乡愁的符号，因为中国有很多的诗歌作品都以月光表达乡愁，乡愁就是一种现象，实际上是一种精神现象，

一种具有稳定性、客观性的精神存在。又如“南浦”，在中国的文化中是表达好友离别时的符号，离情别绪就是一种现象。乡愁与离愁可以在人的身体中体验，但是，作为现象的乡愁和离愁与具体的体验中的情绪不一样，现象有稳定的精神结构，并且相对于个人而言具有客观性。同时，乡愁与离愁都是人类意向建构形成的，中国式乡愁与俄罗斯式乡愁在情绪体验上有相似之处，但是在表达上有形式上的不同。塔尔科夫斯基的《乡愁》中的戈尔恰科夫在旅馆房间中背向镜头长久站立的镜头与唐诗中的意境极其相似，但是影像和语言作为情绪在形式方面具有质地上的不同。因为民族文化的不同而使意向建构不一样。

“现象”的概念和王夫之的“现量”概念极其相似。王夫之认为，现量的意义有三层：“现在”，具有即时性，在某一时间进入精神审美状态，从中抽离则现量终止；“现成”，是指在审美观照之中瞬时把握作为整体的审美境界，进入作为整体的审美时空之中，审美境界之中的景象完全地展现出来，似乎不假思量，自然地心生象起，心寂象灭，这里着重强调审美境界的整体性；“显现真实”，审美境界可以展现世界的真实本性，审美主体在审美境界之中可以观照世界的本相。在核心概念上王夫之的“现量”与胡塞尔有内在的共通之处。

现象学的另一位思想家是胡塞尔的学生海德格尔，海德格尔的思想与胡塞尔有许多不一致之处。海德格尔认为在他之前的哲学关注虽然是“存在”，但是实际上只是“存在者”，存在更应该强调动态的过程。存在指的是“河流的流动”，而不是“河流”，是“河流的流动”使得“河流”成其为“河流”。海德格尔的这一思想是现象学后期发展的思想基石，同时也是影响卓著的存在主义的思想基石。意识是一种存在，一种流动的过程，现象也是一种流动的过程，胡塞尔意义上的“现象”是一种静止的范畴，但是，现象更应该是一种在意识中的运动的存在，“现象显形”是现象的运动表现。时间并不是一种存在的属性，时间是人的生命结构的一部分，理解不断建构此在。时间、此在、理解始终是运动的，在完成之中的，而不是已经完成的。从这一意义上，现象就是处于运动之中的现象。对艺术而言，艺术并不是艺术作品，也不是艺术家，艺术展现在艺术家和接收者的创作和接受过程之中。时间性的艺术能够直接地展现这种过程，音乐欣赏时人类审美感观自然地应和艺术的

流动，获得审美体验。电影观众在看电影的时候，随着画面和音乐的流动获得审美体验。时间性艺术的时间本性反映了海德格尔的存在论思想精髓，时间一旦停滞，时间艺术也就不存在。实际上空间艺术也需要在人类大脑中唤起想象，获得时间轴线上的重构，从而在大脑之中建构一个审美的四维空间，获得审美体验。造型艺术抓住的是刹那间最具有启发性的画面，实际上对观众而言就需要从这一瞬间重构缺失的空间，从而获得时间上的充盈。著名的雕塑《拉奥孔》抓住的是受难瞬间的人物表情，观众在欣赏时还需要了解叙事的来龙去脉，才会获得全方位的体验。现象具有时间性，这是现象的一个重要的维度。

在现象学的思想基础上，英加登和杜夫海纳成为现象美学的代表人物，对艺术精神意识的阐释独到而深入。应该说，英加登和杜夫海纳的现象美学直指艺术的本质，理论具有相当的见地，在美学界和艺术学界具有广泛而深刻的影响。

罗曼·英加登（Roman Ingarden）的现象美学的艺术本体论有两个基本问题：什么是艺术作品？艺术作品的结构是什么？英加登认为文学艺术作品是一个独特的存在，是一种意向性的客体。^①这是一个重要的概念。英加登意义上的艺术作品已经成为国际艺术学的共识。艺术作品不是物质存在，所以，作品不同于文本，艺术文本是物质的存在，比如书籍印刷品、绘画纸、唱片、光盘制品等。艺术作品也不是理念，理念是相对静止稳定的观念，作品是具体的精神生命存在，具有时间的绵延性，一次次在四维空间中生成。艺术作品也不是作者和读者的心理体验，具有一定的客观性，“一千个读者有一千个哈姆雷特”，但是，一千个哈姆雷特之间会有相当大的共同性，相对于个人而言，艺术作品具有客观稳定性。

陈子昂著名的诗篇《登幽州台歌》：“前不见古人，后不见来者。念天地之悠悠，独怆然而泣下。”作为艺术作品而言，不是印刷在纸张上的铅字，也不是悲怆之类的理念，作为理念的悲怆毕竟抽象，而且是一个相对静止的名词。也不是诗人和读者的内心体验，诗人和读者的内心体验是一种艺术体验。当然，对诗人而言更多的是人生境遇的强烈悲怆体验，在运

① 引自朱立元主编：《现代西方美学史》，上海文艺出版社1996年版，第489页。

用语言创作诗歌时，诗人获得了艺术体验，从而使得自己的精神得到超越和解脱。读者在解读文本时也会获得艺术体验。但是艺术体验不是艺术本身，作为一种客观性的意向性存在，艺术作品与具体的个人体验之间还有差别。正是因为艺术作品具有客观意向性，所以艺术作品具有通约性。陈子昂的内心激情熔铸成具有通约性、客观性、意向性的艺术作品。《登幽州台歌》的艺术作品是一种审美的时空结构，一种审美的时空境界。这是艺术作品的真正本质。“前不见古人，后不见来者”，具有强烈的时间沧桑感，抒发诗人难寻明主的失落和有志难酬的悲怆之情。“念天地之悠悠”，具有一种宇宙之间的空间苍茫感。在永恒的时间和辽阔的空间面前，人的渺小和短暂之感油然而生。超越个人的微小时空进入博大的时空结构，精神的超越带来深刻的审美体验。艺术作品其实就是一种精神现象，现象美学从现象的视界理解艺术，从而揭示了艺术的深刻的精神本质，这与中国古典美学中的审美境界其实是非常相似的。审美境界也可以说是一种现象。

关于艺术作品的结构，英加登论述的其实是文学作品结构，与其他艺术作品并不一致，如果与影视艺术作品相比较会发现有许多不同。英加登认为文学作品有四个层次：一是语音现象层，包括韵律、语速、语调；二是语义单位层，包括词、句、段各级语言单位的意义；三是再现客体层，文学语言构建虚构的作品世界；四是图式化结构层，作品呈图式化结构，其中有诸多不确定点，读者可以在阅读中进行充实。^① 四层次之外还有形而上的层次，是一种从艺术作品中呈现出来的审美的特质，在一定的审美情境之中成为虚化的气息笼罩在审美时空之中，比如崇高、悲怆、神圣、荒诞等。英加登的艺术作品结构论在文论界和美学界的影响都相当大，在阐明作品文学结构上确实有一定见地。

英加登的艺术作品结构中不包含物质层面，从精神层面把文学艺术作品分为语音现象层、语义单位层、再现客体层、图式化结构层四个层次，与审美的精神历程相一致。其实艺术作品与艺术形式的物质媒介层也具有相当重要的联系，对艺术而言，形式与内容有着辩证统一的关系。艺术作品建立在艺术形式基础之上。文学作为语言符号的艺术，文字的印刷材质固然不是重

^① 引自朱立元主编：《现代西方美学史》，上海文艺出版社1996年版，第490页。

要因素,但是不同国家、民族的语言产生的文学艺术千差万别,给人带来的审美愉悦也不一样,语言符号的不同带来不同的文学审美特质。中国形声汉字容易描写景观,塑造人物,建构境界,西方的字母文字容易刻画心理,进行抽象思辨。所以,中国文学充满浓厚的生命气息,文学中多生活场景、音容笑貌、自然气象,具有比较好的“上镜头性”。欧洲文学则充满思辨色彩,莎士比亚、歌德、福楼拜、雨果等文学大师也堪称思想大家。艺术作品的不同很大原因是因为形式的不同。物质形式还会转化为精神层面的形象,在此基础上才有审美体验。在文学艺术作品结构中,英加登从现象学视界忽略物质基础,论述精神层面的结构,同时也忽略艺术的真理层面,英加登阐述了文学艺术形而上学层面,但是排除在作品结构层次之外。文学作品蕴涵的哲理、韵味、情趣、气质都应该是作品的一部分,是文学精神现象的一部分。从唯物主义的视界看来,“形而上学”的结构并不是客观存在,而是一种相对于个人而言具有客观性的稳定的精神范畴。

在现代风行的影视艺术与文学作品相比就有很大的不同。物质媒介已经发生了本质性改变。影视艺术建构的是光影合成的时空结构,与符号艺术需要解读文本进行想象不一样,影视在某种程度上就是一种精神现象的物化,电影与人的梦境极其相似,以致电影与梦等同,电影制片厂被称为“造梦工厂”。人的想象有时甚至模仿梦境。电影作品的结构方式与人的想象在精神逻辑上一致,精神能够接受的视听时空结构在电影之中就能够出现,电影蒙太奇结构逻辑的语法系统是自然世界、人的感知觉和想象世界。文学用符号建构文学文本,文学艺术作品在精神想象之中获得,文学的想象境界存在于人的想象之中。电影不需要想象,观众可以直接地通过银幕形象获得审美体验。在机械复制艺术的时代,电影借助现代技术的魔力展现了艺术作品精神境界,让没有审美能力的观众获得审美体验。如果是小说改编为电影,电影展现的是文学的精神现象的部分,把文学作品直接展现出来。

英加登的艺术价值论是其现象美学的重要部分,艺术价值的核心分两种:审美质素和艺术质素。审美质素是“美学上有意义的质素”,作品中可以引起美感的元素,是客观地存在于审美对象之中能引起审美主体美感的特质,也是审美评价的对象,如美丽、英俊、潇洒、崇高等。美丽是审美对象的特质,具有客观性,不同的审美主体会有相似评价,而且,美丽是对审美

对象的形式与内容作出的综合评价。艺术质素是“艺术上有意义的质素”，是作品中不会直接引起美感，却是审美质素的基础的形式上的特质^①。例如，美丽的艺术质素有黑亮（眼睛）、白皙（皮肤）、苗条（身材）、摩登等。英加登的艺术质素论对美学而言有着重要价值，类似化学中的元素论，美学中有了艺术质素论，审美不再虚无缥缈。在审美活动中审美质素和艺术质素是审美对象的综合评价，不同的审美境况中会有不同的审美体验、不同的审美评价，审美体味鉴赏的对象是不同的审美质素和艺术质素。英加登晚年曾经寻找到 200 余种不同类型、层次的艺术或审美上的质素。1964 年在阿姆斯特丹国际美学会议上他提出审美价值质素系统的概念和图式表，与门捷列夫提出的元素周期表极为相似^②，是元素分析的思维方式在美学中的体现，意义重大。

艺术作品中还存在一种在审美和艺术上呈中性的质素系统。是艺术作品中除了审美质素和艺术质素之外的结构元素。审美质素和艺术质素融合在中性质素系统之中，审美活动中接受者在心灵中从中性的形式和内容的质素中获得审美质素和艺术质素的美感体验。中性质素的不同结构方式会获得不同的审美体验。在“美丽”这一审美质素中可以有纤小、苗条、白皙、明亮等艺术质素，苗条的中性质素是身材，白皙的中性质素是皮肤，明亮的中性质素是眼睛。英加登的艺术价值系统论阐明了审美的结构层次，美学分析对审美活动的研究可以具体化，从玄奥的论述中摆脱出来。

米凯尔·杜夫海纳（Mikel Dufrenne）是现象美学另一位代表人物，其代表作是《审美经验现象学》，也是现象美学的集大成。杜夫海纳认为艺术品自我显现。审美对象的感性因素具有存在论意义，使审美主体回到感知觉。审美感知的过程是艺术显现的过程，同时，也是艺术存在的过程。艺术品作为一个世界而存在。审美主体与艺术品之间的交往是两个世界之间的交往。按照雅斯贝尔斯的观点，两个世界之间的交往包含时间和空间两方面的交往。审美主体代表了一定的审美经验积淀和文化系统、一定的生活历程。艺术品提供营造的审美境界，作为流动的存在，艺术品会存在时间和空间两方面的

① 引自朱立元主编：《现代西方美学史》，上海文艺出版社 1996 年版，第 499 页。

② 同上，第 500 页。

审美文化内涵，艺术接受者与艺术品之间的交往会产生两者之间在时间和空间上的交流。所以，接受者和艺术品之间的关系是主体间关系。

杜夫海纳按照现象学的哲学观点认为审美是审美知觉的过程。审美主体是类客体，艺术品是类主体，而艺术中的时间是类过去，在想象之中复活过去。在审美活动中，审美主体完成的是类似的生存，审美主体获得时间和空间的自由和永恒。在戏剧表演中，“人作为观众失去自己，但也作为观众得到自己。”^①观众生存于自己的世界，同时也能够在精神上生存于舞台世界中，在虚拟生存之中体验、参与、理解、分享作品世界。观众自身生存与艺术品世界在时间和空间两方面都发生交流。其实，更加重要的是，时间和空间融合在一体形成审美四维空间，也就是一个微型世界，在审美四维空间之中观众获得体验和感悟。观众的世界和作品的世界融合一体建构交流的世界，在其中观众在场，作品展现审美境界，形成审美的回流。这一点为杜夫海纳所忽略。

总之，英加登和杜夫海纳从精神现象视界—现象学的哲学观点出发审视艺术和美，从人的精神视域阐述审美和艺术的本质问题，其论著中闪烁着真理的光辉。值得一提的是，现象美学和中国古典美学在思想上有诸多暗合之处。“悬置”与“面对事物本身”的口号与中国禅宗的“直指本性”、“见性成佛”的宗旨相通。英加登的艺术作品本体论与中国的意境论也极其相似，可以说意境就是英加登意义上的艺术作品，都是属于人的精神现象。意境更加强调整审美境界的时空结构，艺术作品强调的是海德格尔意义上的存在，其实也是一种时空结构，深层次意义是一致的。

西方现代生命哲学深刻地论述了生命的本体性和生命现象的意义，从逻辑上延伸到美学层面，充分阐明了艺术创作中的生命的本原动力及其在艺术创作中的形式演变过程，从宇宙的本原生命活力进入人类的精神时空，是人类进入审美状态，从而推动艺术的形象和审美时空的建构，最后物化成为艺术文本。物化的艺术文本能够使艺术穿越时空进行传播，但是，艺术的本原不在于形式，而在于推动艺术创作/欣赏的生命动力，艺术的价值在于提供滋养人类生命的精神时空。生命是艺术生生不灭的活力源泉。

① 引自朱立元主编：《现代西方美学史》，上海文艺出版社1996年版，第500页。

叔本华和尼采的生命意志论提出了生命意志力的哲学/美学范畴,使得欧洲美学进入关注非理性的现代美学时代,其核心范畴是生命意志,强大的生命意志力推动世界的运行、人类的生存、艺术的滋生。由生命意志力而自然地在直觉中进入艺术创作和接受状态,产生幻象和激情,建构审美时空。柏格森的生命直觉论阐明了生命动力的存在形式,艺术作为一种生命绵延的力量在创作和接受中逐渐具象化,获得绚烂的艺术形式。时间作为生命绵延在艺术中成为本质性的建构力量。生命现象论则着重于呈现生命活力的状态^①,在审美的生命状态中艺术形象和艺术符号呈现出来。英加登的文学作品四层次观点和审美质素与艺术质素论厘清了混沌的审美状态的精神和物质的结构,在美学上具有极大的实用价值。

^① “状态”一词是郭尔凯郭尔哲学的核心词汇,现象学承接了“状态”一词的内涵,现象也可以说是一种状态,审美也是一种精神状态。

第三章

雅克·马利坦神学美学： 艺术中的创造性直觉

在浩瀚的欧洲现代美学中，雅克·马利坦往往为中国人所忽略，作为新托马斯主义的领袖式美学家，他在欧洲却享有盛誉：“20 世纪哲学和文化生活中的一支强有力的力量”^①。马利坦继承了托马斯·阿奎那的宗教思想，在哲学和美学上与之一脉相承。马利坦对阿奎那的思想进行系统、详细的阐述，并且能够融合现代的存在主义、精神分析等西方哲学进行新的阐释，使宗教哲学焕发新的光彩。马利坦一生著述甚丰，主要著作有《艺术与经院哲学》、《诗的境界及其他》、《诗的现状》、《艺术与诗中的创造性直觉》、《艺术家的责任》，其中《艺术与诗中的创造性直觉》是马利坦的艺术哲学代表作，系统地阐述其美学思想。1952 年华盛顿国家艺术馆举办“梅隆美的艺术讲座”，邀请了普林斯顿大学哲学系教授马利坦作第一个讲座，马利坦为此写了讲稿，这就是《艺术与诗中的创造性直觉》，1953 年在美国出版。在该书中，灵魂、艺术、精神、想象、创造性直觉、诗歌、生命、美、诗性体验、顿悟等是关键词，马利坦论述了其内在的关系，全书充盈哲思与诗意融合一致的气息，宗教的神秘色彩和对美的向往、对诗的浪漫气息的品味在鞭辟入里的哲思中端呈于读者面前。马利坦的美学思想阐明了艺术生产中的精神超越的精神动力机制，在审美时空建构过程中艺术家创造性直觉在生命波流中绵延的历程。

^① 引自雅克·马利坦著：《艺术与诗中的创造性直觉》，刘有元、罗选民等译，三联书店 1991 年版，第 1 页。

第一节 审美中的自我与事物

马利坦认为艺术是作为一种精神现象的人类艺术品的生产过程，所以，马利坦意义上的艺术还是从现象学视界进行定义的。而诗是艺术创造活动中主体与客体之间的内在交流。^① 诗是“事物内部存在与人类自身内部存在之间的相互联系”，“诗是所有艺术的神秘生命”。^② 诗依附艺术，诗赋予艺术以生命。艺术是“一种精神现象的人类艺术品的制作过程”^③，是一种“人类精神创造性的或创作的、产生作品的活动”。^④ 按照海德格尔的存在论观点，艺术还是一种存在，一种活动的存在而不是静止的状态，静止的其实是艺术文本。在艺术和诗中包含着精神的创作性，或者反过来说艺术和诗是人类精神创作性的释放。在诗中精神创作自由达到美的目的，美是诗的无目的的合目的性。而在艺术中精神的创作性要依赖于类型的作品的制作，束缚于作品的物质之中。在创作的自由度上诗超越艺术。

马利坦认为在审美中首先要处理的关系是自然和人之间的关系，自然在人类历史中被赋予意义从而显得美。

大地上的这些地方浸透着人的智慧和辛劳。正是历史，使自然与人的结合得以实现。结果是自然散发出征象和意义，使她的美如花盛开，绚丽多彩。^⑤

在审美关系之中，自然和人类保持了自身本质的独立，但在审美之中“被神秘地混合在一起”。在视觉和直觉之中，人类获得审美的愉悦。“自然在

① 引自雅克·马利坦著，刘有元、罗选民等译：《艺术与诗中的创造性直觉》，三联书店 1991 年版，第 5 页。

② 同上，第 15 页。

③ 同上，第 15 页。

④ 同上，第 15 页。

⑤ 同上，第 19 页。

某种程度上是走进了人的血液之中并同他一道吐露自己的情怀”^①。在情感、情怀、血液的波流之中人类和自然达到融合的境界，人获得美感，自然获得审美意义。马利坦认为，自然饱含着情感时更美，这种情感是内蕴认识的情感。

它像那种从所有征象以及意义中产生的情感一样饱含着人对自然的侵入；而且我说过，它构成或形成了视觉中的愉悦。^②

在征象和意义之中能够产生情感，马利坦这部书一直在强调这一点。智性和理性能够展现生命，智性和想象都是诗的精髓。智性既包括逻辑上的理性，也包括生命深层次的智慧和领悟。同时，马利坦认为无意识对精神产生不明说的意义，在审美之中也有重要的价值。马利坦意义上的智性是包含生命深层次冲动的领悟，与中国禅宗相通。在蕴涵情感的征象中会产生视觉的愉悦体验，愉悦是主体和客体的情感与形象的交融体验。

马利坦阐明了审美之中对立的双方：事物和自我。事物是世上的事物，包含自然的原始的情感。这不无泛神论的观点。更重要的是，事物还包含种种存在、外形、活动等物质和精神上的方面，其实就是作为艺术家的人的“他者”。自我就是有血有肉的精神生存者，包含艺术家的身体和精神的方方面面。

马利坦旁征博引地引用东方艺术案例分析自我和事物之间的种种关系。东方艺术忽略自我，在艺术中观察事物，对事物的生命力隐含的某种宗教意味进行苦思冥想。艺术属于宗教，甚至是巫术活动的一部分。而艺术品在很大程度上没有作为艺术的独立性，而具有作为精神教育的工具价值。“气韵生动”^③是“让生命力表现艺术家在事物中所捕获到的独特的精神共鸣”^④。活泼的山水画表达了在事物中领悟到的生命的运动和结构的和谐。中国艺术家忘却自我，从而

① 引自雅克·马利坦著：《艺术与诗中的创造性直觉》，刘有元、罗选民等译，三联书店1991年版，第17页。

② 同上，第19页。

③ 谢赫《古画品录》序中提出的绘画六法：“六法者何？一气韵生动是也，二骨法用笔是也，三应物象形是也，四随类赋彩是也，五经营位置是也，六传移模写是也。”

④ 引自雅克·马利坦著，刘有元、罗选民等译：《艺术与诗中的创造性直觉》，三联书店1991年版，第26页。

“空故纳万境”（苏轼语），在心灵中领悟体验事物。印度艺术“把自己的灵魂让给了寓于事物之中并成为感觉惊人的精美的传神的狂热性”^①，事物成为神的“倒映”才有意义，洁净的荷花具有意义是因为神圣的神灵。艺术提供灵魂升华的幻境。艺术为事物所俘虏，沉迷于事物“内在生命的狂热和外在生命的丰饶”。东方艺术朝向事物，朝向群体，表现超自然的事物，同时也隐约地展现自我，这是与西方艺术对立的他者。在西方现代艺术阶段，艺术家强调创造的主观性，对自我的揭示取代了对外在美的描绘，从西方的古典/宗教审美观中解脱出来。西方现代艺术在揭示自我的同时隐约地展现客观事物。“当艺术努力去揭示和表现艺术家的自我时，给艺术以生命的诗性感知，同时，捕获并表现了它们赖以生存的事物最重要的内容、超表面的实在和奥秘的含义。”^② 在创造性直觉/诗性直觉之中，智性、情感和无意识等人类深层次精神与事物融和，艺术展现自我也展现事物。

第二节 创造性直觉

创造性直觉（诗性直觉）是诗和艺术的精神动力，它是“存在于人的灵魂的最高级地带的一种纯精神性的活动”^③，存在于人类的精神之中。诗人和艺术家因为更关心创作性自我同客观实在之间的内在交流从而发掘了创造性直觉。

在它们（艺术）中起主要作用的和极大作用的智性或理性不是概念的、推论的、逻辑的理性，甚至也不是工作的理性。而是处在靠近灵魂中心的隐蔽而高级地带的创造性理性。在这种创造性理性中，位于灵魂的各种力量的唯一本源的智性展开它的活动，并与各

① 引自雅克·马利坦著，刘有元、罗选民等译：《艺术与诗中的创造性直觉》，三联书店1991年版，第23页。

② 同上，第41页。

③ 同上，第59页。

种力量结合在一起。这就是美的艺术对于实用的艺术的超越。^①

这里的创造性理性是艺术的力量之源，艺术与智性的关系类似“玫瑰香味与玫瑰”^②。它与中国禅宗中的禅悟的思维方式极为相似。禅宗动用的是全身心的精神力量，从而实现对世界和人生的把握。创造性直觉具有认识性和创作性，创造性直觉具有感知，在通过意志力和欲望力把握对象，在具体化的生命领悟之中把握事物。这种知性和中国禅宗的悟的思维极其相似。创造性直觉还有一种创作性，这是一种来自生命本原的智性冲动，沉睡在潜意识深渊之中，在生活际遇之中苏醒，从而赋予作品以完形。创造性直觉很大程度上来源于先天，是灵魂的自由想象力，创造性直觉的拥有者倾心于其中，从而更好地发挥创造性直觉。

柏拉图认为疯狂分为人的疯狂和神的疯狂，神的疯狂包括灵感的疯狂、神秘的疯狂、诗的疯狂和情爱的疯狂，神的疯狂实际上可以引申为人的精神带有神性的疯狂，在艺术中人的精神的内在动机很大程度上是神的疯狂。马利坦认为人的精神存在两大类无意识：精神的无意识和与身体本能密切相关的前意识。^③ 精神的无意识与柏拉图的神的疯狂相似，而本能前意识与弗洛伊德的无意识理论就基本重合。弗洛伊德的无意识理论在中国影响盛隆，但是艺术与本能无意识的关系相对于精神无意识而言，笔者以为是不可比的，艺术毕竟是一种精神的超越，是一种“神的疯狂”。而智性作为人的一种基本的精神能力，与人的生命紧密相连，精神前意识潜在控制了智性和欲望，在艺术创作中发挥巨大的作用。逻辑、概念、理性这些都成为智性的外在形式，同时也能够对本能的前意识发挥调控作用。精神无意识是一种从属于人的灵魂的精神力量，是认识和创造力的源泉，也是爱欲的源泉。用尼采的话来说，这是一种形而上学的具有超越性的精神冲动，也是人生的一种基本的建构性力量。“我们知道我们在想

① 引自雅克·马利坦著：《艺术与诗中的创造性直觉》，刘有元、罗选民等译，三联书店1991年版，第59页。

② 同上，第47页。

③ 同上，第79页：“存在两大类无意识……处于生命线上的精神的无意识和由肉体、本能、倾向、情结、被压抑的想象和愿望、创伤性回忆所构成的一个紧密的或独立存在的物力论整体的前意识。”

什么,但我们不知道我们怎样在想”,^① 启发性智性渗入意象之中,从而激发潜在的可理解性,启发性智性推动心灵的运行而本身并不被认识。

马利坦划分了人的精神世界,灵魂是人的精神世界的原点,是人的精神力量的源泉,是一切精神现象的最后本原。灵魂的力量贯穿精神的理性和感性活动。人的精神世界可以划分为三个套叠的圆锥(如图3-1所示)。最外面的圆锥是智性的圆锥,智性从灵魂之中产生,智性的外在表现形成圆锥的下边沿,也就是概念和观念的世界。中间的圆锥是想象圆锥,在智性圆锥的基础上产生,想象形成意象世界。智性是想象的推动力量,想象也可以被外在的感觉激活。想象圆锥的下边沿是清晰的意象,也就是想象的外在形式。最里面的圆锥是外部感觉的圆锥,通过想象而产生,这是不同于现实中的感觉的外部感觉,是一种从想象中产生的具有虚幻性的感觉,这种感觉在艺术中是常见的。外部感觉圆锥的下边沿是直觉性材料,它可以通过记忆与想象唤起,也就是外部感觉的外在表现。

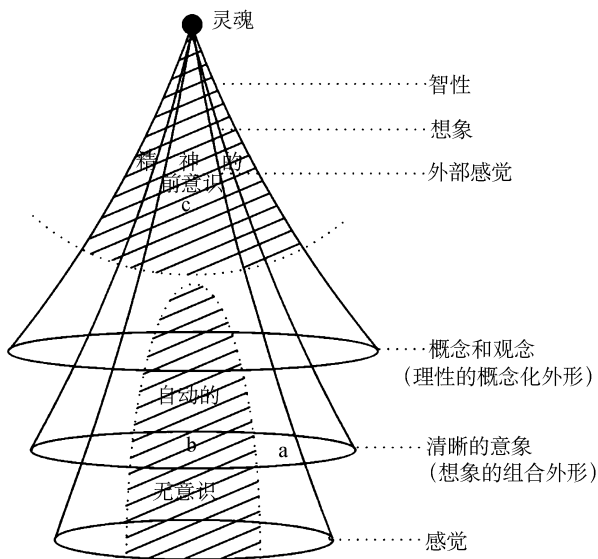


图 3-1

^① 引自雅克·马利坦著：《艺术与诗中的创造性直觉》，刘有元、罗选民等译，三联书店 1991 年版，第 84 页。

三个圆锥体构成精神的层面，其中充盈着象征的生命的活力，智性仿佛领持着神的旨意，从灵魂深处推动着想象和直觉的世界建构。精神的前意识存在于智性圆锥之中，而本能无意识贯穿三个圆锥，包含了理性和感性的力量。灵魂通过智性的力量构建精神世界，同时，反过来，人具有一种本质性的生命力量——诗的力量，艺术的诗歌精神能够让人摆脱概念、规则、逻辑和规律，在想象的世界中展现自由丰饶的生命力量，所以，诗源于人的整体：感觉、想象、智性、爱欲、欲望、本能、活力和精神的融合。诗让人获得一种力量从物象、感觉和意象超越，飞向自由的灵魂故乡。（如图 3—2 所示）

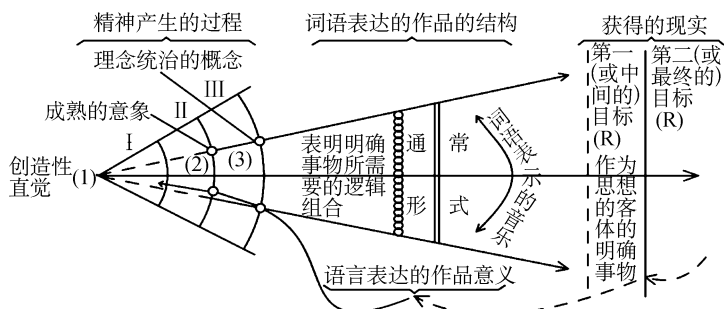


图 3—2

值得一提的是，马利坦的精神结构分析与弗洛伊德的精神分析有着不同的旨趣，弗洛伊德的精神分析强调，无意识具有强烈的生理性，本能与欲望是类似动物的生理性冲动，集中体现在性冲动中。性冲动包括性欲、接吻、乳房、抚摸等异性和同性之间欲望。性欲利比多（Libido）成为一种基本的推动人物行动的力量。这是一种与智性完全不同的生命力量。弗洛伊德晚年提出人格的三重结构理论，提出本我、自我、超我的概念，一如既往，他着重的还是本我，本我类似火山的能量，在潜意识之中流涌，自我在超我和本我之间调节，超我是理想化的自我，是一种道德的自我，对自我和本我进行监管和控制。所以，弗洛伊德认为人的本质力量还是利比多。弗洛伊德的精神分析理论在艺术理论中得到广泛的运用，笔者认为，其实并不妥当，娱乐性强的艺术如娱乐电影、流行小说、网络游戏等其本质的推动力量可以说是利比多，但是在纯艺术领域，真正的人格推动力量应该是带有宗教色彩的灵魂

的力量。诗人必得有所信仰。信仰作为一种精神超越的力量在诗中不断推动想象的运行，推动直觉的运行。在精神超越之中人的本质性力量得到升华，而不是动物性的本能欲望得到宣泄，这是艺术与娱乐本质的分界线。后现代艺术模糊了艺术与娱乐的界线，艺术很大程度上成为欲望的表达途径，至于灵魂早已经被丢进了文化的垃圾箱。

作为一个忠实的托马斯主义者，马利坦认为上帝通过智性认为其本质及其存在中的自我。“它的作品存在于时间中，并在时间中开始，但它在时间中却永恒地处在创造的自由行动中。”^①上帝固然不存在，但是作为精神的幻想物和精神力量的源泉，上帝在西方人的精神生活中举足轻重。“诗人是一位可怜的神”^②，诗人的创造性依靠人类创造出来的形式和美，依靠人类的符号，运用这些艺术的文化媒介表现自己的本质。诗人与上帝的共同之处在于其创造性，上帝不存在，诗人却在世界之中生存。“诗首先意味着一种本质上是创造性的智性活动。诗赋予事物以形体，而不是被事物所形成。”^③在艺术创作中，艺术家担当的职责是揭示存在的本质。灵魂总是一个宁静的黑夜，沉思能够获得宛如星空中的流星的现象。诗人通过认识世界而认识自己，因为诗人是世界的一部分，同时诗人是世界的灵性的集中。在这样的时刻，“事物在他心中产生反响，并在他唯一醒悟的时刻和他一道从沉睡中涌现出来。”^④诗人对世界的领悟是通过与情感相契合的认识方式达到的，类似中国的禅悟，“创造性直觉，是一种在认识中通过契合或通过（产生自精神的无意识中的）同一性对他自己的自我的和事物的隐约把握”^⑤，在诗人全身心地对世界和自身的智性领悟之中唤醒事物，同时也唤醒了自己神秘的灵魂。在诗人的作品中，诗人能够充分地展现这种领悟，展现创造性直觉构建的心灵世界。“从一粒细沙看世界/从一朵小野花看苍天”，在无穷尽的象征符号的世界中变现万物。“一笔之下，作品就能把人的面部表情中的天地万物传

① 引自雅克·马利坦著，刘有元、罗选民等译：《艺术与诗中的创造性直觉》，三联书店1991年版，第92页。

②③ 同上，第92页。

④ 同上，第93页。

⑤ 同上，第94页。

达给心灵”^①。

在创造性直觉中，情感渗透起到决定性的作用，情感会精神化，具有客观意向性，从而成为一种意象。“情感成为智性起决定作用的手段或传达思想感情的工具”，智性融合了情感，这是一种融合了情感的理智，也是艺术的情感，所以，艺术的情感和宗教的情感是相通的。

第三节 诗性经验

马利坦认为，艺术的对象是作品，但是诗没有指定的目的，只有超越的目的，美是超越目的的目的。诗为了超越的目的需要创造对象，以使自己的创造性直觉力量得到表达的途径：

因为如果没有一个对象，那么力量就不能继续起作用。为了丰富，诗必须为自己制造或创造一个对象……它渴望给出的诗性直觉的表达必然地将是某种完成了的、通向外部的东西。^②

诗作为一种内在的精神动力，在艺术活动之中获得表达，诗的对象就是艺术、“灵魂附体”，诗作为精神自由在艺术中获得有限的存在。创造性直觉带来的体验是一种灵魂的诗性经验，是一种“诗人灵魂深处的自我交流”^③，诗性经验分为两个阶段：收缩阶段和舒张阶段，收缩阶段“在宁静中聚集在一起的灵魂的全部力量处于一种实质性状态和休眠的活力状态”^④，舒张阶段是自身表现灵感的阶段，完形的作品在自然而然的状态之中给出。诗之所以成为诗是因为诗性意义，诗性意义包含逻辑意义又不仅限于逻辑意义，诗性意义与词语、意象、韵味有直接的关系。“诗性意义是一种由数种含义所构成

① 引自雅克·马利坦著：《艺术与诗中的创造性直觉》，刘有元、罗选民等译，三联书店1991年版，第104页。

② 同上，第143页。

③ 同上，第9页。

④ 同上，第9页。

的复合的内在意义：词语的概念意义（或由概念、或由意象传达），词语的想象性含义，以及更神秘的含义即词语之间和词语所承载的意义内涵之间的音乐关系。简言之，诗性意义就是诗的内在旋律。”^① 诗性意义可以是概念式的符号，也可以是音乐的旋律，更重要的是，诗性意义是本质的生命存在。

马利坦认为诗歌是“穿过或超越事物的工具”，曾经用图表表示古典诗歌和现代诗歌创作的精神历程^②。创造性直觉是创作的动力源泉，古典诗歌作品的创作分为三个过程：精神生产、词语表达的作品的结构和获得的作品现实，诗人精神生产分为三个阶段：智性的前意识生命阶段、想象阶段、概念与理性阶段，在想象阶段会获得成熟的意象，在概念阶段会获得理念。词语的作品结构包括表明事物所需要的逻辑组合和文本形式，作品中有词语表示的音乐审美结构。作品现实包含第一目标——思想客体的明确事物和第二目标——超现实。第一目标从属于社会理性，诗歌作品具有双重意义。（如图3-3所示）

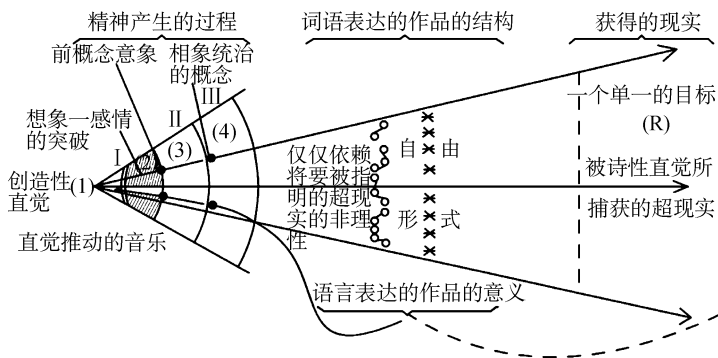


图 3-3

现代诗的精神历程比较复杂，现代诗的目标不是明确的理念。现代诗创作的精神生产过程包含想象—感情的突破、前概念意象和想象统治的概念。词语表达作品结构相对于古典诗歌而言形式比较自由，潜在的是超现实的非理性，非理性思维成为诗歌创作的思维方式。获得的作品现实是一种超现实，社会理性遭到排斥。词语作品结构包含将要被指明的非理性和自由形式。获

① 引自雅克·马利坦著，刘有元、罗选民等译：《艺术与诗中的创造性直觉》，三联书店1991年版，第10页。

② 同上，第233~234页。

得的作品现实是单一的目标：超现实。在这一过程中，“直觉推动的音乐”成为内在的旋律，内在的美质成为诗人内心、作品内在的部分。

值得一提的是，对读者而言，存在一个“回返运动”的过程，读者所获得的作品现实要在精神上回返到想象与直觉的世界。与诗人形成形式上互逆的过程。

马利坦关于诗歌创作的精神过程的解释是极有意义的，把诗歌的生产接受过程划分为诗人的精神、诗歌作品形式和作品现实三阶段，特别是对诗人创作时的精神构成见解独到，对于理解混沌的诗歌创作精神活动极有意义。

动作是戏剧的主要元素，诗歌中也存在动作。动作分为两种：“有转移力的动作”和“内在的动作”，“有转移力的动作”是通过它，一事物改变了另一个事物；“内在的动作”是通过它，一个活的事物完善了自己。诗歌对读者产生作用，这种动作是有转移力的动作。诗歌更重要的是有“内在的动作”，在诗歌内部的冲动之中，诗人表明了自己并超越了自己。诗性意义是诗歌的第一层意念价值，“显现在非概念性感情直觉夜空里的直接表示诗人主观意识的意义”^①，是直接展现在诗人直觉之中的意念。动作是第二层意念价值，诗歌不仅表明什么，而且表明做什么，诗歌也处于内在的变化运动之中。诗歌的主题即动作的意义，主题包含于动作之中，并且包含诗性意义，并根源于创造性直觉。值得注意的是，主题并不是逻辑性陈述，所谓逻辑性陈述是对主题的翻译，“当然，一经翻译，便失去了其实质的本质”。^② 逻辑性陈述实际上是主题的符号化表述，一种文本化结构，主题源于诗人的智性，其理性能力、知觉能力、理解力和驾驭知识的能力。诗性意义先于动作和主题，动作和主题是诗性意义的补足物或客观反映，动作和主题源于诗性意义，但本身是融合理性的感性存在。

马利坦认为诗歌还存在第三层意念价值：节奏与和谐的伸展。

这种多重物的、充满活力的协调一致，这种使那些竭力想表明各自特性的部分归于复杂的管弦乐般统一体的充满活力的规则。就

① 引自雅克·马利坦著：《艺术与诗中的创造性直觉》，刘有元、罗选民等译，三联书店1991年版，第262页。

② 同上，第264页。

是诗歌的节奏或和谐的伸展。^①

这种节奏与和谐成为诗歌作品的音乐性的美的结构，可以诉诸感官。诗歌的节奏有声有色，从而能给予读者以感官和心灵的欢愉，其中包含微妙的心智感受、体验和理性的神秘韵律。马利坦在这里提出了诗性空间的说法，认为节奏与和谐的美质存在于诗性空间之中。诗性空间与中国古典美学的审美境界相似，存在于诗人/读者精神之中，其实都是一种精神自由美感充盈的审美时空结构。马利坦认为诗性空间不是先在于作品的空虚环境，而是作品各部分融合的结果，所以诗性空间是充盈的，充满“意味、含义、紧张和压力”的空间。

当作品的注意力集中于人物的内在深度时……诗性空间变成一个世界，节奏或和谐的伸展变成充满活力的规则——在极致境地时，这种节奏会使杂多融为神秘目的的统一。^②

有意思的是，马利坦也提出了“第四维空间”的说法^③，但是，他认为第四维空间没有宽度、高度和深度，“是一种独特透视或智性观察角度上的性质差异的程度”，诗性直觉进入第四维空间之中。这种意义上的第四维空间反而与佛家中的“第三只眼”的说法相似，都是一种独特的视角，对事物拥有独特的视域从而获得独特的见解。所谓视角，其实就是一种精神时空结构，在主体的精神视角之中具有时间和空间的维度，在对主体的动作、事件和理念理解和体会之后会产生见解，见解是诗歌接受的一部分。第四维空间其实也拥有宽度、高度和深度，只是三者都处于时间的运动之中，时间维度进入空间改变了空间的形态，但是空间的长、宽、高量度仍然存在。

诗性直觉/内在旋律、动作和主题、节奏或和谐的伸展是诗性直觉转化为作品的三次顿悟。在第一种状态中，诗性直觉处于纯净的本真状态，这是一

① 引自雅克·马利坦著：《艺术与诗中的创造性直觉》，刘有元、罗选民等译，三联书店1991年版，第267～268页。

② 同上，第268页。

③ 同上，第269页。

种被马利坦神话化的境界，其实诗人在内心之中拥有“纯洁、原始、自然”的诗性精神生存状态，这就是诗歌创作的源泉和动力。诗性直觉通过诗性意义的媒介成为作品。在第二种状态中，诗性直觉进入“第四维空间”时，诗性直觉通过动作和主题的媒介成为作品，创造性直觉和诗性意义渗透在动作和主题之中。在第三种状态之中，诗性直觉进入作品创作状态之中，通过节奏与和谐的媒介成为作品，“协调和布局的全部法则和规律如果不浸渍着创造性直觉的朦胧之火，它就毫无意义。”^①在三次转化之中，创造性直觉转化成为作品。马利坦认为美拥有三种基本元素：光彩/明晰、诚一（完整一致）、和谐。光彩/明晰出现在作品的诗性意义中；诚一出现在动作和主题中；和谐出现在节奏或和谐的结构之中。由此，马利坦的神学美学思想形成完整的结构。

诗歌是艺术王冠上的明珠，马利坦论述的主要是诗歌的精神运行规律，也牵涉到现代绘画的审美规律。他的美学思想其实适用于整个艺术领域，马利坦阐明了诗歌艺术创作的精神历程，诗歌创作的精神动力和形式，直觉、理性、感性、想象、动作、主题等艺术元素之间的关系。诗歌的文本存在是物质化的符号，但是在诗歌的创作和接受中的诗性精神存在的形式和动力与其他艺术如绘画、电影、电视、音乐等具有一致性，由于现代技术的作用，艺术的想象得到物质的直接外化，艺术形态发生巨大的变迁，但是艺术审美内在的规律还是一致的。马利坦对人在艺术状态中精神的创造性直觉缘由、特性和价值作了深入的剖析，创造性直觉其实是所有纯艺术的内在的思维方式。从生命力本源到艺术形式之间的人的审美精神运作都是创造性直觉，它是一种在生命意志推动下融合智慧、形象和情感的形而上冲动，在宗教性质的灵魂的召唤之下向着自由审美之境飞行。马利坦具体分析了在诗歌艺术创作阶段的三次顿悟过程：诗性直觉、动作/主题和节奏/旋律。诗人在创造性直觉的推动下产生幻象构建审美时空，达到审美境界。马利坦的诗学理论适应于所有艺术领域，极其深刻地阐明了艺术创作者的精神状态。虽然有种种唯心主义的痕迹，但是马利坦诗论在现代传媒时代艺术生产中仍然具有指导

① 参见雅克·马利坦著：《艺术与诗中的创造性直觉》，刘有元、罗选民等译，三联书店1991年版，第270页。

意义。

至此，我们对艺术创作的生命动力机制——包含生命意志、生命直觉、生命现象、创造性直觉等——有了深入的理解，但是，艺术不仅是创作者本人的个人精神行为，个人精神时空是微观时空，其孕育于社会时代的宏大时空之中，而个人在一定时代的社会中生存，然后获得生命的体验，从审美视域观照人生、自然和宇宙进入审美时空，最后能够观照本真存在，抵达澄明之境。对个人生存到澄明的真理之境论述极其深刻的是德国杰出的现代哲学家马丁·海德格尔。

第四章

中西美学视域融合中的海德格尔

第一节 从物质到精神的三种存在境域： 海德格尔存在论解读

一、在世之界

海德格尔的哲学思想可以分为早期思想与晚期思想两个部分，在 20 世纪 30 年代发生了思想上的转向，但早期和晚期的思想有相通之处。

海德格尔早期哲学思想的核心概念是存在（being）。海德格尔的存在的概念，指存在物的显现、在场，不指固定的、既成的存在物。存在是确定存在者作为存在者的那种东西，是使一切存在者得以可能存在的基础和条件，是使存在者显示其为存在者的活动、过程。如果说国王是存在者，那么权力的行使就是存在，没有权力可以行使的国王是不存在的。也就是说，存在者只有存在时才会成为存在者，没有存在就没有存在者。如同没有权力行使就没有国王一样。值得注意的是，存在并不是存在者的普遍性，不是一切静止的存在者的最高概括，它绝不是抽象和绝对的存在。存在是一个名词化的动词，它指的是一种可能的、动态的存在，不是指空间的存在，也不是时间上的存在，它更多的是指空间和时间共同构架的时空体上的活动、过程。研究存在需开启感觉、知觉、领悟，以观照存在之本质。

海德格尔还认为，现象学方法揭示存在的意义是通过揭示人自己的存在

来达到的。也就是说，通过人之存在来揭示存在者的存在，人在存在者之中有特殊地位，人既可以是存在者也可以是追问者，而且只有人这种存在者可以做到这一点。他把这种存在命名为“此在”（being there），专指人的存在。此在不是认识主体，也不是人类学上、生物学上、心理学上的人的存在。^①它是存在者的意义的发问者和追问者，通过情绪（现身）、领会、言谈把这种意义向人类展现出来。

此在可以包含对自身的存在的领会，也包含对一切其他“存在者之存在”的领会。由此，此在就成为通向其他“存在者之存在”的门户。世界的意义呈现在此在中，离开此在则世界无所谓意义。海德格尔的“世界”是相对于此在的世界，是以人类此在为核心的世界，与真实的世界不一样，是已经此在化了的世界。而此在也是“在世界之中存在”，只有在“这一存在机制”中才能“看待和领会此在的这些存在规定”。^②他的这一说法具有浓厚的人类自我中心主义色彩。

此在能否完全地展现世界的意义？海德格尔的答案是肯定的，这正是此在特殊性之所在。然而，此在领会的其实是世界呈现给人类的一方面，而世界呈现给其他存在者的方面对人而言是无法完全领会的。所以，人类最终所领会的世界其实是以人类为中心的“世界”，这一“世界”是相对于人类而言的。它与真实的世界还有遥远的距离，人可以完全领会他把握了意义的“世界”，而在此之外，对人而言，还是茫茫的宇宙，无限的未知之境。

明白了这一点，对掌握海德格尔的理论是极有价值的。海德格尔的世界其实是人生存的现实世界，而不是真实的世界，两者需要区分。所以，海德格尔的“世界”可以命名为在世之界。此在是存在于在世之界中的。在世之界不先在于此在，此在也不先在于在世之界。

海德格尔在《艺术作品的本源》中对“世界”也进行了进一步的澄清：

世界并非现存的可数或不可数的、熟悉的或不熟悉的物的纯然聚合。但世界也不是加上了我们对这些物之总和的表象的想象框架。世

① 引自海德格尔著：《存在与时间》，陈嘉映、王庆节合译，三联书店1987年版，第57～62页。

② 同上，第66页。

界世界化，它比我们自认为十分亲近的那些可把握的东西和可攫取的东西存在更加完整……只要诞生与死亡、祝福与惩罚不断地使我们进入存在，世界就始终是非对象性的东西，而我们人始终归属于它。在此，我们的历史的本质性的决断才发生，我们采纳它、离弃它、误解它，重新追问它，因为世界世界化。（或曰：世界成其为世界）^①

海德格尔认为，世界是整体性的世界之中的物存在的条件和基础，它不是生存于其中的人的研究对象，人归属于世界。世界存在，人才可能有种种生存活动：“诞生”与“死亡”，“祝福”与“惩罚”，等等。

世界不是纯然的物的聚合，也不是我们对“物之总和”的想象，世界是一个整体性的条件和基础。它比“可把握的东西和可攫取的东西存在更加完整”，也就是说，世界超越了具体的物，世界是物存在的总体的条件与基础。然而，实际上，是物提供了世界存在的基础，因为此在“在世”的种种活动，如生产、制作、安排、表演、谈论、照料、抚养等，都必须基于物方才成其可能。物是“世内存在者”，包括“上手事物”（用具）、“因缘关系”（物与人的关系）。世界不是加之于“物之总体的表象的想象框架”，但“由于一个世界敞开着，所有的物都有了自己的快慢、远近、大小”^②。正是由于一个世界敞开，方会有人基于物及其“因缘关系”之上的体验、观照、思想等种种生存活动，而这构成了人之于物及其因缘关系的文化观念总和，即精神活动方式及其产品。

海德格尔突出了世界的整体性，认为世界是一个整体性的物以之作为基础的条件，而不认为是物与物在空间上的聚合，然而，实际上，是物构成了世界成其为世界的一个基础，而不是相反。物提供了一个物理空间，它是生存于其中的人存在的基础和条件，其中也隐藏着人存在的种种奥秘。不幸的是，海德格尔思想的唯心主义倾向使他把两者的关系颠倒了，对物的轻视导致对世界的物理空间的忽视，而只着重于对精神层面的探索。

世界是生存论上的世界，人生存于世界之中，也就是说，人处于在世之

① 马丁·海德格尔著：《林中路》，孙周兴译，上海译文出版社1997年版，第29页。

② 同上。

界，处于一定的现实时空之中。人所处的现实处境、自然条件、社会环境、人际关系、物质基础、技术条件、文化氛围等因素构成了世界。在世之界意味着，人与其所处的世界有一种本质性的关系。人是世界的人，世界是人的世界。人与世界的流变才会有历史。所以，海德格尔对历史极为重视，人生存于世界之中，一定是处于一定的社会、一定的时代之中的。世界可以指人的自然环境，还可以指人的文化环境。生、老、病、死，皆是处于一定的社会文化氛围之中的，不管人自身是否自觉。在此，人是历史性的人。在一定的时间绵延中，我们追问世界、领会世界、理解世界，从而做出“历史的本质性的决断”。

综上所述，在世之界既有空间性又有时间性，它其实是人类生存于之的现实时空。它确定了人的生存的整体条件。形象一点，可以说，在世之界是此在所处的现实生活世界，是人所生存的社会环境、历史时代等现实因素所构筑的时空体。

二、疏明之境

世界是面向此在敞开的场域，那么，这种敞开是怎么实现的呢？是光照亮的。

“此在”的德文单词是 *Lichtung*，原意是林中空地。在林中艰难地跋涉而后削砍出一个空场作为憩息之所，这样的场所是自由、轻松、开放、敞亮之所。陈嘉映先生把这样的场所（*Lichtung*）译为“疏明”，把此在理解为“疏明之境”也是可以的。

既言疏明，则需光的照耀。传说上帝创世的第一件事就是创造光：“上帝说有光，于是就有了光。”光的价值在于照亮在世之界，照亮世界之内的存在者、此在和世界。它对于人而言，是使此在进入光照，使人的感觉、知觉、领悟进入光明之境。光在这里有象征的含义，不只是视觉上的明亮，更多的是指“思之敞亮”、理性之光的照耀。

光照亮了世界，同时也遮蔽了世界。所以，光并不只是给我们带来光明，与此同时它也带来阴影，它遮蔽了不为人知的一面，也就是阴影之下的世界。此在同时也形成了一定的视域，它是人的感性之光和理性之光所形成的范围。

那么，此在的疏明之境是如何建立起来的呢？

海德格尔认为，此在展现世界的方式有：情绪（或现身）、领会、言谈。情绪、领会、言谈三者其实都是精神层面的，是三种精神存在的方式。按海德格尔的说法，世界只有进入精神层面才会被展开，世界呈现于人的精神层面上才是真正的去蔽。

下面分而述之。

首先，何谓情绪？海德格尔说是此在的展开。情绪是心之感受，海德格尔在更广泛的意义上使用这一名词。“情绪”一词的意义与两个德语名词相关：Stimmung 和 BefindlichRei。Stimmung 意为情绪、调弦、定调，而 BefindlichRei 意为身处其境之态之感。情绪指此在在世时的对世界之内的存在者、自身和世界整体的引起一定情感反应的感知。换一句话说，情绪是人生存于世界之中时的所感所思，是一种包含了认识、情感的人生体验。世界之内的存在者作用于人的心灵，引起种种对物的感知的“定调式”的情绪体验是很正常的。

人生在世，悲欢离合，心灵之弦有所鸣响。这是世界与此在相互作用的结果。情绪体验是人的基本体验之一，情绪是人对客观事物的态度的体验，具有主观体验形式，如喜、怒、哀、乐等心理感受；外部表现形式，如面部表情；独特的生理基础，如大脑皮下层等神经系统的活动。人有与其生理需要相联系的生理体验，也具有与社会文化相联系的高级情绪或社会情操（如道德感、审美体验）。在这种种复杂的情绪体验之中，海德格尔认为，世界与此在的真实的存在都得到了展现，世界与此在在此“现身”。

其次，何谓领会？“领会”的“会”指会做某事、能做某事，而“领悟”，则强调世界对此在的进入，类似中国的“悟”，不是一种理性思考然后把握，而是感知、观照之后的领悟、明白、突然地把握。海德格尔突出的是领会的“筹划结构”。无论对自己、对物，此在总是就其可能的发展来发现其现状的。“可能性的意象”可以称之为“虚空”，那么实际状态总是以“虚空”为背景才能呈现出来。如果把“虚空”充塞，就会灭绝可能性，实际状态本身也无法呈现。领会就是开辟空间以使实际事物呈现。此在领会存在，必须以开辟空间的方式进行。我们可以联系海德格尔关于此在的时间性结构理论来作进一步理解。

海德格尔认为，此在是一种动态的过程，包含三个环节：“先行于自身的在”、“在世之在”、“沉沦之在”。三者构成一个统一的完整的结构，三个环节分别代表三种时态：将来、过去、现在。三者之中，过去并未消失，总是在“此在中在场”，而将来则规定着过去和现在，将来是“根本”的，此在是一种先在于自身的存在，是一种可能性、将来的存在。此在之中的时间结构与现实的时间结构不同，现实时间是一条单向的匀速的动态维度，从过去到现在，再到将来，这是不以人的意志为转移的。而此在的时间结构就不同了，它是生存论意义上的。过去稍纵即逝，发生了什么其实无法改变，但过去是现在的根源，过去对现在有极重要的影响。而现在则是一个正在进行的时态。生存论上的此在，进行种种“可能性的筹划”，这种“筹划”无疑是面向将来的，将来更为重要。人是“向死而生”的，死固然很遥远，然而却必定会发生，而人实际上是面向将来而生的，面向将来的种种可能性的计划决定了人处于现在的历史性的决策，将来作为一个潜在的“场”对处于世界之中的此在施加“引力”。

此在就是它……尚不是的东西……只因为此之在就是它所成为的或所不为的东西，所以它能够有所领会对它自己说：成为你所是的！^①

另外，领会还要建立“虚空”，开辟空间来呈现存在，而这一个开辟空间的过程是在大脑之中进行的，其实是一个开辟精神空间的过程。在世之界的人通过建立精神空间来展现存在。反之，也可以说，只有当世界进入人的精神空间，才会对此在呈现其“本真存在”。“空间化为人的安家和栖居带来自由和敞开之境。”^② 精神空间的建立，揭示了世界的本真存在，使人的身体和精神“安居”于自由的境界。

再次，何谓言谈？像情绪、领会一样，海德格尔关于言谈的观点仍是生存论上的，而不是现实意义上的。因此，言谈不是日常意义上的谈话与聊天，

① 参见陈嘉映著：《海德格尔哲学概论》，三联书店1997年版，第77页。

② 孙周兴编译：《艺术与空间》，《海德格尔选集》，三联书店1996年版，第484页。

闲聊在海德格尔看来，只是一种“沉沦”的方式。言谈是古希腊语 logos 的原意，logos 的词义有话语、道、道路种种，它强调的规则性、规律性，是相对于迷误而言的。译成“言谈”，是因为言谈不是随口而言，是必定依于一定的“道”而言的，言谈总是有一定对象，而言谈的价值就是“让（人）看见”（就是呈现）世界之道。所以，言谈是依“道”而为的。

言谈的生存论意义在于，“人是能说出是与否的言说者，而这只因为人归根究底就是一个言说者，是唯一的言说者。这是人的殊荣又是人的困境。”^①言谈是人的特有的功能，这也是此在的特殊之处，“只要我们的本质不植根于言语的力量，一切存在者就仍然对我们封闭着：我们自己所是的存在者之封闭殊不亚于我们自己所不是的存在者”。^②这里对言谈是异常重视的，言谈的价值在于，它为我们敞开了存在者，而且，这是唯一的途径。令人瞩目的是，此在亦是存在，没有言谈，此在同样封闭。言谈的价值就是使存在者面向此在敞开，敞开存在者的本质，呈现本真存在。

而在从存在到言谈的转化过程中，离不开领会，离不开思，关于在、思、言的关系，海德格尔还有一段妙论：

思完成存在对人的本质的关联。思只是把这一关联作为存在交托给它自己的东西向存在供奉出来，这一供奉在于：存在于思中形成语言。语言是存在的家园。人栖居在语言所筑之家中。思者与诗人是这一家宅的看家人……当思思着，思也就行动着。^③

它的意思即是，思建立了存在与言谈的关联，思通过语言把这一关联呈现出来。“思只是把这一关联作为存在交托给它自己的东西向存在供奉出来”，玄妙至极！第一个“存在”是指此在、“世内存在者”的存在、世界的存在，第二个“存在”指的是此在，思源于存在又归于存在。存在于思中形成语言，思于语言中呈现存在，语言于思中展现存在。三者于是形成一种奇妙的循环，思、言、存在形成同一的关系。在这三者背后，“道”的“身影”无所不在，

① 参见陈嘉映著：《海德格尔哲学概论》，三联书店1997年版，第299页。

② 同上。

③ 郜元宝选译：《人，诗意地安居》，广西师范大学出版社2000年版，第24页。

是这三者的深刻的本质。“道”的存在才是本真的存在，“道”的言说才是本质的语言，对“道”的思考才是本真的思。

“语言成为存在的家园。”这一富有诗意的语句被广为传诵，它强调的是，语言是存在的家园，“家园”富有温馨的人情味，存在在语言中就像人在家中，有一种归宿感。存在离开了语言，就像人离开了家一样，会有无家可归的飘零感。存在与语言的关系被海德格尔诗意地表述之后，已有了朦胧的诗意色彩。值得一提的是，语言在海德格尔看来，决不是所谓的语法规则、语词的堆积，真正的语言是在人的精神层面活动着的言语，说到底，它本身也是一种存在，思、言、在三者其实是融为一体的，只是为了分析的方便才分开，存在于思之中回归语言，“归宿感”当然也就油然而生了。

世界是相对于此在而言的在世之界，而此在的展开方式有精神层面的情绪、领会、言谈。一切存在者的存在也是生存论意义上的存在，不是现实的存在，也就是投射到此在精神层面上的存在，这才是展开了的存在。展开的过程离不开语言，因为思即是在语言之中进行的。于是，此在精神层面观照的存在必然是居于语言之中的。同样，“人栖居于语言所筑之家中”，这种人的存在（此在）也是精神层面的存在。

总的看来，从情绪、领会到言谈实际上构成了一个完整的动态的过程，一个完整的此在过程。情绪是一种基调，是领会的“先行存在”，而领会（含解释）是存在者之存在进入此在的过程，是此在的核心环节，而最后都要通过言谈把此在充分表现，同时也间接地展现了世界之中其他存在者和世界本身。生存于人世間，有所感、有所思，才会有所言，从而才能展现整个世界。这样才能构筑疏明之境。

而这一疏明之境与在世之界的关系则在于，疏明之境是依据在世之界而建构的，在世之界是疏明之境的根源。说到底，人之思无论多么神妙，多么地富有灵感，它总无法脱离其所处的世界。而且，依海德格尔的哲学观，疏明之境的敞亮程度取决于它在多大程度上展现存在者的本真之在。这规定了疏明之境源于在世之界的特点。在世之界指的是总体上的真实世界，是人类的视界融合，具有人类的可通约性。而疏明之境指的是个体世界，是个体的视界构造。在世之界有时、空两个维度。所以，生存于在世之界的此在所构筑的疏明之境同样也有时、空两个维度。不同的在世之界有不同的自然条件、

社会环境、文化氛围、时代特征等时间和空间两方面的限制，同样，此在构筑的疏明之境，说到底，还是在世之界的反映，必然也会有不同的自然条件、社会环境、文化氛围、时代特征等时间和空间的限制。在世之界和疏明之境都是有限之域，都有一定的界限，两者都是有限的时空体。在世之界强调的是人所生存的物质和社会的处境，外在于人的精神世界。疏明之境强调的是人的精神世界，情绪、领会、言谈都是属于人的精神活动，在其中观照世界。

三、真理之境

在海德格尔的哲学词典中没有“理式”这样的核心词，与之相对应的是“真理”。真理是“客观化的公开场”，真理不是私人话语，是一种公开化的场域。而且，它不以人的意志为转移，具有客观性，是去蔽之境。疏明之境是讲此在，而真理则指外在于此在的存在者与此在同一而构成的境域，是一种理想的境域，类似柏拉图的最高境界。它不存在于人的大脑之中，是海德格尔建构的理想之境。真理其实就是“本真存在”的境域。

真理之境的“真”并不是通常意义上作为判断标准的“真假”之真，它并不意味着符合判断标准。它指的是“真实”的“真”，指的是境界的去蔽状态，即敞开状态。当此在对本真存在进行观照时，疏明之境便被照亮，此时，处于疏明之境的人就抵达真理之境。

处于真理之境的“世内存在者”被公开，被光亮所照明。从而存在者能是其所是，如其本然地呈现自身。而这一境域是有限的，是“世内存在者”公开之际光亮所照明的空间，这种光包括感性之光与理性之光。真理之境是一种状态，一种自由状态，“真理的本质是自由”，自由是指去蔽，相对而言，不自由则是指遮蔽，而要达乎去蔽之境，去蔽怎样才能？

此在“让存在者存在”，让存在者是其所是，从而使存在者去蔽。此在“进入”存在者的真理之境的同时也“退出”真理之境，以使存在者如其所是。这一“进入”与“退出”令人费解，颇具玄机。此在必然需要进入去蔽之境，如柏拉图所说，要去观照、体验，“孕育优美崇高的思想语言”，这样才会进入本真存在的境界，此在不能缺席，否则存在者的意义就无人追问，

去蔽之境敞亮所需的光则无人提供。然而，此在又不能意识到自身的存在，应该避免自身有意识地歪曲事物（尽管“偏见”总是无法完全避免），让存在者如其所是地存在，人仿佛是一个旁观者，这是此在“退出”真理之境的过程。这与老庄的“无为而为”是极为相似的，是此在的一种辩证的态度。这样才能让存在者进入真理之境，敞亮之域。

这种去蔽之境也有人译为“澄明之境”，“澄明”则是完全的敞亮，没有遮蔽。这只是一种理想之境。正如此在是处于疏明之境一样，这一去蔽之境也是有限的，去蔽与遮蔽同时进行，光明与阴影同时降临，真理之境也是有限的，它只是一个有限的场域。

真理不是判断标准上的“是”，非真理也不是判断标准上的“非”，真理与非真理都是境界意义上的，真理是此在观照到的去蔽之境，非真理则是本质性的反本质。非真理是真理的本质，它与真理又不同，它是此在尚未触及的境界，是人类尚未触及的又总在支配人类和世界之中其他存在者的奥秘之境。

前面讲过，在世之界和疏明之境都是有限的时空体，其根本的原因是，此在存在于一定的空间和时间之中，此在有其社会本质属性，也有其历史本质属性。而真理之境是“本真存在”的呈现，“本真存在”是真理之境的本质，而这“本真存在”就超越了此在的时间和空间的有限性，存在于无限的时空体之中。前面讲的真理的有限性，指的是真理是一种有限的境域，相对于非真理而言是有限的。而真理之境在时间和空间上是无限的。

奥秘之境，“惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。”^① 奥秘之境中必定有物、有象，人凭依有限的光明进入迷误之域，从而有所感、所知、所悟，这光明既可以说是感性的光、视觉之光，更重要的还是理性之光、智慧之光。光在这里只是一个象征，指使人的感知觉和思维得到正确运用的条件，它使人抵达真理之境，世界一片光明。在海德格尔看来，此在真理之境的抵达就使人、世界中其他存在者、世界本身的本真存在得到展现，这既寻获了真知，又能获得审美体验，揭示了万事万物的大真大美之处。所以，海德格尔的真理之境的论说，既有科学价值，又有美学价值。

^① 《老子》第二十一章。

海德格尔的真理之境其实也是美的境界，它可以让人获得强烈的审美体验，柏拉图所述的“第一等人”所观照到的境界其实就是一种美的境界。当个人的认识与现实世界相吻合时，当现实世界满足个人的精神需要时，当个人的情感体验超越了有限的物质而上升到无限的精神时，美感也就会产生。这时，本真存在被解蔽，疏明之境趋向澄明，世界万物的“本来面目”被揭示，奥秘之境的神秘之处被呈现出来。

总而言之，无论是在世之界、疏明之境，还是真理之境，讲的都是人所生存的空间，在世之界强调此在之所在空间的整体性条件，源自现实的物理空间；而疏明之境着重于此在敞亮，此在以何种方式照亮在世之界；真理之境则着重于世界万物和此在自身在思中通过语言得到照亮。三者实际上具有同一性：

首先，在世之界、疏明之境和真理之境都强调空间性，三者都是源于物理的空间，之后才有光明的照亮；其次，三者都需光明的照耀，这“光”是一个象征，它包含感性之光，也包含理性之光，它照亮了空间，使其中物、象、道等如其所是地呈现出来，其中此在有一个进入空间和退出空间的过程；再次，由于此在的三种展开方式：情绪（或现身）、领会、言谈的行为空间是人的精神活动场所，即心灵，所以，三种境域其实最终都要归于此在，归于心灵；最后，这种心灵活动其实离不开语言，语言源于三者，又同时照亮了三者。离开语言，思无法进行，在世之界、疏明之境、真理之境也将无法向人呈现。

第二节 三重语言观阐释：道说·人语·符号 ——海德格尔语言哲学阐释

海德格尔的语言观与中国道家思想有相通之处，在语言学意义上理解“道”：

也许“道路”（Weg）一词是语言的原始词语，它向沉思的人道出自

身，老子的诗意运思的引导词语就是“道”，根本上意味着道路。^①

海氏认为，中国古代先哲老子的核心概念“道”，可以翻译为道路，而不必像有的人翻译成理性、精神、理智、意义和逻各斯等。这种道路是：

一切道路的道路，我们由之而来才能去思理性、精神、意义、
逻各斯等根本上也即凭它们的本质所要道说的东西。^②

海氏还认为：

也许在“道路”（Weg）即道（Tao）这个词中隐藏着运思之道
说的一切神秘的神秘，如果我们让这一名称回复到它的未被说出状
态之中而且能够这样做的话。^③

在“道”之中隐藏着“原始遮蔽”之境（“奥秘之境”）的一切神秘，语言就是这种神秘之道的呈现。

语言之本质就在道说之中，道说就是显示：既澄明着又遮蔽着
之际开放亦即端呈出我们所谓的世界。^④

在这里，海氏把语言与道联系起来，语言具有本质的地位，语言的本质是“道说”，在“道说”的这一“端呈”之中，“原始遮蔽”的“神秘”得以揭示。“既澄明着又遮蔽着”说明了这种揭示是有限的，我们可以揭示某一方面的“神秘”，同时又意味着其他方面的被遮蔽。

语言的本质是道说，道如何说？海氏在《语言》一文中进行了论说。他认为，在诗中，我们可以展现世界和物的本真存在。语言“召唤”来“世界之四重整体”：天、地、神、人。

① 见孙周兴编译：《语言的本质》，《海德格尔选集》，三联书店1996年版，第1101页。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上，第1103页。

把世界唤向物。道说也在自身中唤来唤去。它把世界委诸物，同时把物庇护于世界之光辉中。世界赐予物以物之本质。物实现世界，世界赐予物。^①

在诗中，“世界使物物化，物使世界世界化”，诗使物聚集起来，物与物的聚集从而建立世界，使世界与物之间建立一种“区分”。“区分”是一种“维度”，是一种关联，在其中世界与物既有“分离性”，又有“亲密性”。“区分”的意义类似“矛盾”，既指世界和物的相互区别，世界和物的不同，物是个体，世界是整体；又指世界和物的相互依赖，物与物构成世界，世界是物与物形成的整体，世界是物的整体性的基础和条件。而世界与物的这种关系又可以反映于人的精神层面。

原始的召唤令世界和物的亲密性到来，因而是本真的令。这一本真的令乃说的本质。说在诗之所说中成其本质。它是语言之说。^②

“原始的召唤”是先我们而在的“召唤”，是“本真的令”，它使世界与物的“亲密性到来”。这一“召唤”是语言的本原。是一种“无言之言”，与老子的“大音希声”相似。它使世界与物的“亲密性”向此在展现出来。从而为语言的产生准备了条件。“桃李无言，下自成蹊”，桃李花开，鲜艳灿烂，芳香扑鼻，吸引了大量的观众。桃李自然地开花，自然地散发芳香，这是自自然然的事情，这有它本身的规律，其中有“道”。而桃李鲜艳的花和扑鼻的芳香满足了人的生理和精神的需要，吸引观众到来，这种吸引是一种“原始的召唤”、“本真的令”，“无言”地呼唤人的到来。人到来了，观赏了，满意而归，但人为什么来？为什么要驻足观赏？为什么会满意？深究下去，却不得而知。其中有道，其中有物，其中有象，其中有言，令人恍惚迷离。

区分让物之物化居于世界之世界化中。区分使物归隐于四重整

① 孙周兴编译：《海德格尔选集》，三联书店1996年版，第994页。

② 同上，第999页。

体之宁静中……庇护于宁静之中就是静默。区分使物之为物静默而入于世界。^①

“区分”使物在四重世界整体中处于宁静之中，“原始召唤”中的物与世界在一片“寂静”之中，而这“寂静”是语言的本原。“语言说，因为区分之指令召唤世界和物入于其亲密性之纯一性中。”^②在作为世界和物之“维度”的“区分”中，“召唤”产生了。语言就是对于“区分”而说，这种“原始召唤”一旦面对人的时候，人的语言产生就是自然而然的事了。

语言作为寂静之音说，寂静静默，因为寂静实现世界和物入于其本质。以静默方式的世界和物之实现，乃是区分之大道发生。语言即寂静之音，乃由于区分之自行居有而存在。语言乃作为世界和物的自行居有着的区分而成其本质。^③

在这里，“区分”被海氏赋予本质的地位，“区分之大道发生”，换一句话说，在“区分”中“大道发生”，“大道发生”之后，语言于是产生。诗是能展现世界、物的本真存在的，在海氏看来，世界与物就是我们在诗中所看到的样子，就好像我们通过天文望远镜看到的月球一样。

海氏是一个客观唯心主义哲学家，他认为，精神先于存在，语言先在于人类。而现实的世界与物就是客观存在，这就需要一个转换的过程，笔者以为，海氏所说的世界与物只是主观对客观的反映，是主观所构造的精神世界。海氏所说的四重世界是主观建造的精神世界，在这一世界中，物与世界建立了关联，这种关联也就是所谓的“区分”，包括物与世界的“亲密性”与“分离性”。在物与世界的联系中，大道运转其中，当我们观照世界、世界中的物、物与世界的“区分”时，心灵有所触动，有所反应，自然地寻觅到词语，把这种心灵的反应表达出来。诗于是也就产生了。这是人类语言的源头活水。道与人类开始的时候是通过“无言之言”达到沟通。这种“无言之言”是本

① 孙周兴编译：《海德格尔选集》，三联书店1996年版，第999～1000页。

② 同上，第1001页。

③ 同上，第1001页。

质的语言，也可以称为道说。道就是以这种“无言之言”的方式向人类倾诉的。通达人类，然后让人类用语言系统表达出来。所以，海氏说，是语言在说人，而不是人说语言。

关于语言的来源，海氏还曾说过：

……身体和口都归属于大地的涌动和生长——我们终有一死的人就成长于这大地的涌动和生长中，我们从大地那里获取了我们的根基的稳靠性。当然，如果我们失去了大地，我们也就失去了根基……语言是口之花朵。在语言中，大地向着天空之花绽放花蕾。^①

语言如同在大地之上绽放的花朵，一方面阐明了语言来源于大地，大地可以说是指人的生存所在的混沌的在世之界，语言是大地自然生长的结果；另一方面阐明了语言的美丽、精致，是人类心灵的结晶。大地是“锁闭一切者”，是原始遮蔽之域，是奥秘之境。人类生存于大地之上，一切来源于大地。身体及精神都源于大地，语言亦如是，源于大地又能因之照亮大地，照亮遮蔽之域。

海氏还引用荷尔德林的诗《乡间行》来阐明语言的产生：

当我们开始心有所思，
我们的舌头刚启动，
词语已经寻获，
心灵已开放，
从狂碎的额头涌出崇高的沉思，
于是天空的花朵才吐艳，
恰如我们的花朵，
闪光的天空才向我们的眼睛敞开。^②

在语言行为（言语）之前，“心有所愿”，也即有所思。这样，舌头才有

① 见孙周兴编译：《语言的本质》，《海德格尔选集》，三联书店 1996 年版，第 1109 页。

② 同上，第 1110 页。

所动，而后寻获词语，才能使有所思的心灵开放、敞开，处于光明之境，而后，语言上升到更高层次，才会产生“崇高的沉思”，使语言向天空——神灵居住之域绽放花朵。这里清楚地展现了语言与思的相互作用过程，在世之界的人心有触动，这是思的开端，这样就有了言说的愿望，舌头（言语的器官）才启动，寻获词语以使心灵开放。如若不能，舌头只有“原始的声音话语”，只能发出“驴叫马嘶”之声，即心灵则会依旧“锁闭”。心灵开放又会使“狂碎的额头涌出崇高的沉思”，这使思又上升到新的境界，这种思相对于“心有所愿”的思而言已有质的改变，这种沉思已具有社会品性：崇高。而这种沉思又推动了语言，语言此时会像花朵一样绚烂开放，向着神灵之所——天空倾诉衷肠。语言与思相互推动，而这一切都需要心灵来承载，在世之界的人的心灵有所触动是引发思与语言的“机缘”，同时，这语言如花一样开放，生成词语与诗歌。它们物化后成为人的“珍宝”，形成语言新的生成层，这又会使思能“寻获”新的语言，产生新的思，周而复始，语言和思就这样创建了人类的精神星空、精神家园。

在世之界是思与语言的根源，而后思寻获语言，（其实是言辞，语言的“世俗存在”，人类已有的语言系统。）两者相辅相成，构成人之此在。值得注意的一点是，语言在这里指舌头之上的语言——口语。而所谓印刷体，铅印的文字其实在海氏看来是物化的语言，是语言的化石、标本，它要还原，还需解读与理解。

海氏后期哲学的核心概念是语言，通过语言观照艺术境域，探寻诗的本质、艺术的本质，使海德格尔终生以求的本真存在获得一个呈现的场所。在此，有必要对语言这一概念进行探究。

现代语言学认为，“语言”概念分为“语言”（language，语言系统或代码）、“言语”（parole，个人的说话或信息）和“话语”（discourse，单个的说话者的连续的信息传递或具有相当完整单位的本文）。“语言”总的系统之下的第一部分“语言”（language），其实是指先于个人而在的语法规则、词汇、熟语集合等；而“言语”（parole）是指语言行为，如对话，书写等，是人化了的语言；“话语”（discourse）指的是语言行为的产品，如口语的信息传递与书写文本等。海氏的“语言”概念，不指先于个人而在的语言系统，也不指语言活动产品，他认为这些都是通俗的语言观，与本质的语言无关，而

“言语”中的口语部分，他也不太在意，特别是闲谈，喋喋不休或煽风点火，更令他深恶痛绝，他认为这只是沉沦，是人的非本真生存。

而相反，他更倾向于沉默，但沉默不是“喑哑”。“为了能沉默，此在必须有东西可说，”^① 正因为大彻大悟，反而在世俗的“语言之界”觉得无话可说，颇类似老子的观点：“道可道，非常道；名可名，非常名。”（老子 1 章）所以，智者寡言，既不是无言，也不是多言，只是在适当时刻说上几句，或者干脆只有几个动作、几个姿势，就能达到沟通的目的。这一点与中国的禅道是极为相似的。

这种语言是否指文本？答案也是否定的。文本其实只是物化了的语言，是语言的化石或标本，是属于过去时态的东西，都不是语言的本质性所在，只是语言的衍生物。比较而言，“言语”比“语言”和“话语”更接近于本质的语言，海氏一向重视存在，而不是存在者，“语言”与“话语”是已经存在的，是存在者，而“言语”是活动，是存在者的存在。如前所述，在“言语”中，他其实并不提倡多言，颇有点“沉默是金”的味道，因为他心中有比言语更重要的东西——道，言语只是它的展开方式之一。

前面已经提到，语言的本质是道说。道是道路，其实更重要的是，道是存在之道，这一点与中国古典哲学中的“道”是极为相似的，都指宇宙万物的运行规律、模式。而语言就是把这种“道”呈现出来，无遮蔽地显现。日常语言中的言语只是传递信息，例如，“张家老大昨日去世了”，它无非传递了一个信息，日常生活中人们往往忽视了，张家老大去世意味着一种生活状态的改变，它意味着张家大嫂失去丈夫、张家老大的儿子失去了父亲、张家失去了顶梁柱、张家生活陷入了困境。日常生活中人们往往只注意到言语的符号功能，是用耳朵去听，而不是用心，所以忽略了生存场景的巨大改变，忽略了张家亲人伤心的泪水和哀痛，忽略了张家生活“道路”发生的巨大转变。

就语言的功能而言，主要有两种。一种是符号功能，它传递信息、交流思想。语言主体需要冷静的分析研究，从而做出判断。在科学中语言的这种功能得到重视；另一种是展现功能，它主要是展现生活场景，宇宙规律，大

① 参见陈嘉映著：《海德格尔哲学概论》，三联书店 1997 年版，第 297 页。

道流行，这在艺术中被重视。语言的两种功能在运用中没有绝对的界限，科学语言其实也在展示，而艺术语言其实也在交流信息。但海氏更重视艺术语言。他认为展现才是语言的本质的功能。

语言也有一个演变过程，在远古社会，语言的符号功能很弱，它的功能主要是展现。比如说，中国古文字，最先开始的象形文字，其实都是美妙古朴的绘画，很大程度上是在临摹，“日”最开始是“☉”。这时候的语言与其说是语言，还不如说是图画，主要就是展现出事物的面貌。所以，古希腊时说“言”是“让（人）看见”，是可以理解的。这一历史的本原在海氏看来，其实就被上层的文化所遮蔽的语言的本真存在。从艺术学角度看，所有艺术语言其实都在展现道，“目击道存”，展现人类的生存本相和世内存在者的真理之境。而从科学角度看来，一方面科学语言在揭示自然规律，从自然中“抽象”出信息；另一方面，从生存论角度看来，它无疑也是具有人性光辉的，科学真理展现了我们所栖居的世界的真实的一面，而这真实的一面为我们的生存提供了基础。所以，科学语言深层次的本质还是展现存在，是道说。

道在无言地诉说。因此，人类需要倾听，用心倾听，用心去思。这里有一个尖锐的问题，道既然无言，它如何诉说？道与人类在语言上如何沟通？道与人之间的对话如何展开？这些问题的解答也关系到语言的本质问题。

首先，人与世界之内的存在者、世界进行交流可以不经语言，直接产生心灵的感应。一方面，语言其实是人类文化发展的产物，语言系统、文本、言语活动其实是文化发展到一定程度才产生的。远古时，语言还未产生，人类与动物交流方式相似，依赖的是信号系统，信号与符号不同的是，信号只有单一的指称功能，一个信号只具备一个意思，原始人与类人猿表示凶狠的时候都是龇牙咧嘴，表示高兴的时候都是笑逐颜开，表示乞求的时候都会用眼睛干巴巴地看着对方，等等，原始人借此传递信息，展现存在。卡西尔在其名作《人论》中说：“一个信号或暗号总是以一种确定而唯一的方式与它所指称的事物相联系的。任一具体的和个别的信号都是指称一个确定的个别事物的。”^① 这种语言产生之前的信号其实是原始人类在生活中出现的一种自然的身体反应，我们知道，原始人的抽象思维能力极度微弱，而形象思维相对

① 卡西尔著：《人论》，甘阳译，上海译文出版社1985年版，第46页。

发达，拥有强烈的想象力，“在世界的儿童期，人们按照本性都是崇高的诗人。”^① 他们之间进行交流的只是信号，极其简单的身体语言。涉及外界事物，往往直接用摹仿的方法进行，摹仿动物的行为、植物的形状等。栴风沐雨，风餐露宿，直接引起身体感官的感觉和心灵的反应，它们和在世之界之间有一条直接的通道，不需人类语言系统的过渡。

另一方面，就是处于语言文化环境中的人，身体的感觉和心灵的反应与在世之界也有直接的联系，人类语言系统成为表达这种感觉和反应的工具。“恒患意不称物，文不逮意，盖非知之难，能之难也”（陆机《文赋》），“意”就是心灵对在世之界的反应，把这种心灵的反应表达出来，需要运用语言系统。人类身体与心灵直接发生联系的通道相对于人类的语言系统而言，是一种“无言之言”，在世之界中的物象、景象、事件等直接作用于人的身体与心灵，产生类似语言的作用，从而使此在抵达真理之境，把握万事万物的本真存在。从广义上说，这种“无言之言”其实也是一种语言。海氏其实更重视这种语言，认为“无言之言”是语言的本真存在，是尚未被“人化”和“物化”的语言，是“道说”。

其次，疏明之境的抵达意味着人与在世之界达成同一关系，在世之界为人所认知、把握。在疏明之境中在世之界得到展开，而此在则有所领会。此在，在此存在（being there），意味着有一个通过人展开的场所与情景。世界先是作用于人的五种感觉：视、听、触、味、嗅，在疏明之境中世界还作用于人的心灵，“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。”^② 心灵通过语言系统对感官接受的信息进行提取、体验、领会、感悟、归纳、判断、推理等，从而得出结论，产生一定的心理反应。先有感觉，后有心灵反应，语言系统在其中充当了媒介。

所以，通过“无言之言”和人类的语言系统，也就是广义上的语言，道由此与人进行对话。语言成为存在与思之间的桥梁。

在人类与道的对话中，实际上是直接运用形象进行的，因为人类与世界

① 见朱光潜著：《西方美学史》，人民出版社2002年版，第336页。

② 钟嵘著：《诗品序》，据郭绍虞编《中国历代文论选》（一卷本），上海古籍出版社1979年版，第106页。

接触的直接通道是感觉：视觉、听觉、触觉、味觉、嗅觉，而感觉直接接触到的是形象，形象展现了世界。后来才逐渐产生形象化的符号，远古人类直接运用形象化符号展现世界，往往能详尽准确地表达自己的心灵反应，因为信号中能指与所指的一一对应，不易产生歧义，存在反而容易得到准确的呈现。

此后，形象化符号逐渐被简化，而逐渐向物符、形符、音符、影像转化，抽象化符号逐渐产生，思维以符号为媒介直接进行，语言才经过长时期发展逐渐兴盛。通过观察汉字象形、指事、会意、形声等创造方式，可以清楚地看到从形象向抽象发展的脉络。所以，后来的语言符号是抽象化的产物，越来越适于交流，适合于高难的逻辑思维。但是这些抽象的语言符号是从形象符号中进化而来的，能指从形式上看来，虽然已不具有形象性，但能指总与所指相连，抽象的能指总是指向形象的所指，指向一定生活场景，指向人类生动活泼的生存状况。这其中转化过程需要人类能动地解读，把抽象的符号“转译”为形象生动的生存状况展现。维特根斯坦有言：“想象一种语言，就是想象一种生活。”

于是，语言就成为人类言语主体和言语客体之间的媒介而产生，语言产品承载了言语主体要表达的信息。人类交流从此不再像原始社会那样，言语主体与言语客体必须见面。这就使人类的思想情感超越了时空距离，在不同空间位置上的人可以交流，在不同时代的人也可以交流，个人之间可以交流，个人与人群之间也可以交流，人群与人群之间也可以交流。语言这一社会文化发展的产物由此承载了人类文化。“除了在一切动物种属中都可看到的感受器系统和效应器系统以外，在人那里还可发现称之为符号系统的第三环节，它存在于这两个系统之间。”^①

语言的基本功能是展现，展现此在和世界的本真存在。而每个人所处的在世之界都不一样，所经历的生活体验都不一样，所以由之而来的疏明之境、真理之境都不一样。而人与人之间的交流，在语言之中，产生视界融合，经过理解与解读，以语言为中介完成人类世界文化的共通。

语言的本质是道说，道实际上存在于此在（人最深刻的本质其实也是存

① 卡西尔著，甘阳译：《人论》，上海译文出版社1985年版，第46页。

在)、世界之中的存在者和世界之中,道说是把这种规律性的本质表述出来,前面讲过,在世之界通过人的感官,心灵传递经验,从而人类心灵感受到它,在漫长的文化发展过程中,产生一定的符号表达这种感受,通过记忆、判断、推理等方式表达自己的所见所闻、所感所思,这样就间接地展示了世界与世界之中的存在者,直接展示了此在。由此,感性之光与理性之光照亮了疏明之境与真理之境。

所以,最后我们可以从以上所说中归纳出语言的序列:真理 \longleftrightarrow 本真的语言(道说) \longleftrightarrow 此在的语言(人化的语言) \longleftrightarrow 语言产品(物化的语言)。本真的语言是道说,它是本质的语言,前面已经详细论述。此在的语言是已经人化的语言,是人的语言思维、语言活动、语言符号、语言系统、语言活动等,是人对本真语言的阐释与读解。语言产品是已经物化的语言,是人的语言活动的产品,以物质的形式体现出来。这三种语言都属于广义的语言。它们的共同之处是能够传递信息。本真的语言把宇宙大化运行规律与状况的“原始召唤”传递给作为万物之灵的人类;人化的语言把诗人观照本真存在获得的信息在人类之中传递,人类的审美活动就是传递这种信息的活动;物化的语言是人化的语言的凝固,是符号化的过程,人类把自己的“言语”用物质材料记载下来,使不同空间和时间的人类都能通过精神的还原,获得人类记载的信息。而且,道说 \longleftrightarrow 人语 \longleftrightarrow 符号的过程是可逆的,人类在庞杂的文化系统中往往远离现实的生存场景,接触的主要是符号文本,通过理解阐释,人类把抽象的符号文本转化为自己想象的存在,转化为人语。然后人语在实践中逐渐进入本真存在之中,获得道说的语言,道说在“既澄明着又遮蔽着之际开放亦即端呈出我们所谓的世界”。

第三节 审美四维空间:以海德格尔语言 美学核心思想为支点

每一个人的存在,即生存,一定是处于现实世界之中的,按照海德格尔的意思,他是处于在世之界。在现实世界中生存,“烦”是其生存方式,精神上有“畏”之类情绪体验。这在世之界有空间、时间两方面的本质性因素。

空间上可以说有地理上的空间位置、民族性、地域性、社会结构中的位置等，人只有了解自己这些空间上的位置才会有准确的精神定位。时间上可以说有现实时间上的位置、精神上的历史位置等，人的精神定位一定要有准确的时间定位。只有在空间和时间上进行准确的定位才能使人准确地了解自己。人，有一个主要的问题：你在哪里？它也应是“认识你自己”这一问题的重要方面，个人在时间和空间上的定位是个人思想行为的基础。

疏明之境则是此在于现实中所构筑的精神时空，由于此在于现实中时间、空间的定位从而形成一定的文化视域，使自己对世界形成不同的看法、观点，从而由此构筑了一个不同于现实时空的精神时空。每个人都会自觉不自觉地构筑一个以自己为核心的疏明之境。疏明之境的时、空两方面构成都来源于现实时空，是对现实时空的反映，虽然两者会有种种不自知的错误和滑移。每个人都生存于一定的现实时空之中，一定的在世之界，更主要的是，每个人都生存在一定的自己构筑的精神时空之中，即疏明之境。

真理之境是展现本真存在的境界，它是一定社会群体意向性构筑的理想之境。来源于在世之界和疏明之境。海氏的真理之境的学说带有浓厚的唯心论色彩，他总认为人在世意味着沉沦，不是本真的存在。他认为在在世之界、疏明之境以外有一个神圣、奇妙的本真之境。它是一个客观存在，不以个人意志为转移的境界。但究其实却只是一个意向性的产物，具有许多乌托邦色彩。就像人们总以为万能的上帝存在一样，其实世上并无上帝。所谓真理之境并不是现实世界中客观存在的不以人的意志为转移的事物，其实它是人们主观构造的精神时空。

真理之境是去蔽之境，是人的感性与理性之光照亮的场域。它的构筑需要一定的形象和场所，这就需要一个空间容纳此一境界。人的意向性产物——意象来源于现实中的事物，意象存在亦需要空间。这一空间性是真理之境的基本属性之一，它的另一基本属性是时间性。

在《存在与时间》中，“存在”就是时间，不是别的东西：“时间”被称为存在之真理的第一个名字，而这个真理乃是存在的呈现，因此也是存在本身……^①

① 参见郁元宝译选：《人，诗意的安居》，广西师范大学出版社2000年版，第14页。

当本真存在出场时，有一个“现在时式的绵延——在进行着”，^① 时间是本真存在必不可少的，因为海氏之存在的思想本就强调一个动态的过程，这远比静态的空间重要，它牵涉到海氏存在的核心观念的确立。可以说，正是由于对存在的时间性的强调方导致基础本体论的产生，哲学的转折发生。这样，真理之境无疑也具有两个维度：空间与时间。只是海氏的思想重心落在时间之上。真理之境其实可以说是一个对象化的精神时空。当存在者处于去蔽之境时，本真存在趋于澄明。

这种澄明之光在作品中闪耀，它就是美。美是无蔽真理的一种呈现方式。^②

真理之境的光辉就是美，这是海氏对美的理解。这种光辉作用于人，会引起人的心灵的审美体验，人就感受到了美，感受到了美的存在。美成为笼罩在真理之境中的“光辉”，我们可以感觉到它。如果把存在比作佛像的话，那么，美就是佛像辐射的光芒。在这里，海氏终于提到了美，给了美一个定义。但其实也只是简单的几句。美在他的哲学中并不是核心概念。更重要的是存在，美成为存在的附属品。

海氏的真理之境指的是宇宙间天地之道的呈现空间。科学是臻于真理之境的方式。比如说，中世纪地心说占统治地位时，人们就处于地心说主导的疏明之境中，而等到日心说盛行时，人们才明白地球围绕太阳旋转，从而进入真理之境中，此时宇宙才进入去蔽之境，“真相”被揭露，真理进入去蔽状态。而艺术则与科学的方式不一，不是用判断的方式而是运用语言从而使人臻于真理之境。它的方式主要是以构筑审美空间的方式进行，尽管所用的语言媒介不同。文学运用符号；绘画运用色彩、光线；音乐运用音符；雕塑运用物质材料；建筑运用钢铁、石材、木材；影视运用音像；等等。

在艺术作品生成过程中，艺术家固然会运用语言材料塑造一定的物质形象，更主要的是，在这一生成的过程中必然要在大脑精神时空中构筑一个审

① 同上。

② 同上，第 87 页。

美空间。主体投入地浸润客体的存在，深入地把握其本真存在，这一过程也就是海氏所谓的在场与退场的过程。只有此在展现“世内存在者”的本真存在，抵达去蔽之境，才会在思的过程中，运用语言材料，在意象思维过程中逐渐地物化这一真理之境。艺术与其说是在表达主体的思想感情，还不如说是在表现其所“安居”的疏明之境及其所观照到的真理之境，也就是他的整个的内心世界。此在就是这样照亮在世之界，反映其他存在的。

由上可知，在世之界、疏明之境、真理之境均为一时空体所容纳，在世之界是现实时空，是人的精神时空产生的基础。疏明之境是人建立的精神时空，是对现实时空的反映。当人真实地反映了世界时，此时人便进入真理之境，同时也进入了审美境界之中。由于现实时空在构造审美境界中的基础作用，我们有必要对现实的时间、空间进行集中考察。

在现实世界中，物质、运动、时间、空间四者是紧密不可分的。海氏关于存在的思想也证明了，任何存在都是离不开物质、运动、时间、空间的。一切物质皆有运动，一切运动皆离不开一定的物质。物质在这里实际上指的就是存在者，而物质、运动、时间、空间的融合整体即是海氏所谓的存在。也就是说，任何存在者必然有存在，任何存在必然要有存在者。而时空是一切物质运动过程的存在形式，是一切物质内容的外部体现。作为物质，必然存在于一定空间之中，自身必然具有一定的空间属性、空间结构。而物质的运动过程必然会有一定的时间，可以在时间维度上进行度量，运动物性可以用时间进行表征。

现实世界之中的时空固然是一体的，然而，由于科学分析的需要，往往分别从时间、空间两个维度进行剖析判断。现实中时间是单向的，“没有人可以走进同一条河流”说的就是时间的单向流动性，任何事物都会在时间维度上由过去向将来流逝，这无法避免。现实世界是无法从将来回到过去。尽管爱因斯坦生前曾致力于研究四维空间，努力寻找速度越过光速的物质微粒，这样就可以依靠它从现在返回过去，但至今为止，科学家尚未找到速度超过光速的实物。

现实时间的另一特性是匀速性，时间的计量单位秒、分、小时、日、月、年对人类、对世上万物都是等值的，没有地域上的不同，也没有种族的不同。这一特点形成世界有一个共同的时间观念基础。

现实空间则具有长、宽、高三维，具有广延性和伸张性。现实中的事与物一定会占有一定空间，没有离开空间的事与物。物体占有空间为人耳熟能详，而事件同样也占有空间。事件往往发生在一定的行为主体之间，行为主体活动在一定的空间中，因此，事件也发生在一定的空间内。空间的社会属性、民族性、地域性会对事件本身产生深层次的影响。

而且，由于现实时间与现实空间的不可分离性，时间与空间往往是统一的，这一点在科学分析中往往为人忽略，时空一体是现实时空的基本属性，这也是一种格式塔特质，由时间与空间两个部分组合会产生新的属于整体的属性。我们研究对象时，应该在事物的运动过程中进行研究，也就是在海氏所说的存在之中进行研究，不割裂事物的时空体，不片面地、静止地研究事物，这样方可以展现事物的本真存在。

关于时空一体性论述最精辟的是赫尔曼·闵可夫斯基，他在科隆的一次自然科学家和医生的集会上以“时间与空间”为题作了精彩的演讲，他认为，作为运动存在形式的时间和空间，是一个统一体，是不可分割的。他运用坐标系论述了时空的四维性。首先，作为空间坐标的三维 X_1, X_2, X_3 ，是可以自由转换的。旋转 90° ，长度可以转为高度或宽度；其次，三维空间中的一个点的变换意味着宇宙的一种变化，四维世界中的一个点的变换同时也意味着三维物质世界运动状态的变化，时间坐标位置同时也发出变化。 p 点 (X_1, X_2, X_3) 位移到 q 点 (Y_1, Y_2, Y_3)，同时也会导致由时间轴上的 p 点位移到 q 点。

具体而言，现实时空的四维一体性有如下意义：

1. 作为物质运动存在形式的时空，是由事物本身的进程决定的，是由指定物质对象的相互作用关系决定的，两者是可以相互转换的；
2. 任何时空都是具体的，没有抽象的时空。它必然与一定事物相联系；
3. 任何时空都是相对的，任何特定物质对象都具有独特的时空特性。

空间性主要指的是物质的广延性和伸张性，标志着物质系统中各个要素在并存状态之下的特有的联系和相对稳定的相互作用关系。时间性主要指的是物质运动的延续性、间接性和顺序性，表明事物与另一事物，运动过程和另一运动过程的先后顺序、过程之间的间隔长短、事物存在和过程的延续久暂。标志的是物质在并存和非并存状态之下特有的稳定联系和特有的相互作

用关系。因此,时间、空间的确具有一定的意义。但是,时空是运动的时空。空间的广延性、伸张性会同时表现出运动的过程性、方向性、持续性、间隔性和顺序性。过程,是空间相互关系的过程,持续是空间的持续,间隔亦是空间的间隔。两者还是统一的。^①

因此,现实时空实际上就构成了一个现实四维空间。它是一种时间与空间融合的空间,时间的流动性与空间的延展性结合,三维的空间与一维的时间融合形成一个运动的四维空间。(静止的四维空间只是它的一种特殊状态。)这样可以把海氏的核心思想落到实处。同时,也符合马克思主义的关于物质、运动、时间、空间的观点。时空融合无间可以说是此在在世之界的本质属性,在世之界之中的“世内存在者”必然“安居”于一定的现实四维空间之中。物理空间、社会、地域、民族等体现现实四维空间的空间性,而物理时间、历史等体现现实四维空间的时间性。

此在之在世,建筑了一个精神家园,居于疏明之境,实际上就处于一定的心理时空之中。而在审美活动之中,心理情感体验异常强烈,情感、理智、意志、本能等全心灵的运动构筑了一个审美时空,审美主体的一切审美心理反应都发生在其建构的审美时空之中。而这一审美时空是建立在现实四维空间之上的,因为心灵是展现存在的场所,审美其实是对现实的反映。所以,这一审美时空也可以命名为审美四维空间。

什么是审美四维空间?审美四维空间是审美主体构筑的基于现实四维空间之上的进行联想、想象、思维、情感等审美活动的精神时空。它是一种审美境界,是长×宽×高的三维立体空间与时间融合而形成的新的空间。这里为突出与在世之界、疏明之境、真理之境和现实四维空间在时间和空间上的一致性,命名为审美四维空间。关于精神时空的四维性,海氏也有论述:

我们根据那些延展,沿着那些延展,来测量作为距离的切近和遥远;这些延展就是“现在”的前后相继,亦即时间,以及各个位置的上下前后左右的相互并存,亦即空间。^②

在科学中,时间和空间是作为参数使用的,具有时空测量的客观存在性,

① 参见金天逸著:《电影艺术的科学》,中国电影出版社1997年版,第332~334页。

② 参见孙周兴编译:《语言的本质》,《海德格尔选集》,三联书店1996年版,第1113页。

这不以人的意志为转移。如果这一点被改变，将会导致现代科学的崩溃。 $1+1=2$ 是数学学科的基石，如果有人证明了 $1+1\neq 2$ ，那么，整个数学体系就被全部推翻。然而，在审美活动中，时间和空间发生了本质性的改变，时间、空间的测量发生了巨大的改变。可以说，在艺术活动中， $1+1\neq 2$ 的事确实发生了。海氏认为，科学的时间和空间的参数本性，“是对四个世界地带之‘相互面对’的蹂躏，是对切近的拒绝。”^① 也就是说，在科学的时间和空间中，四个世界地带——天、地、神、人是遥遥相对的，没有“相互面对”的机会，没有“切近”的机会。而时间和空间的本质，海氏认为，是“时间到时（或曰时间时间化）”、“空间空间化”。

“时间到时”，用日常用语说就是：“到时候了”，“是时候了”。“到时”意思是“让成熟、让涌现”。时间让什么“到时”呢？让“同时者”。“同时者”是“以那同一种统一的方式进入时间中而涌现出来的东西”。^① 具体而言，“同时者”是“曾在”、“在场”、“当前”。实际上，“时间到时”是说，时间轴上的过去、将来和现在因为某一种共同性而融合为一体，进入一种精神时空之中。

时间到时着使我们出神，把我们摄入它的三重的同时性中，因为时间为我们带来同时者在那里自行开启的东西，即曾在、在场和当前的统一性。^②

在过去、现在、将来融合的精神时间中，存在者的本真存在被“开启”，被展现出来。这一切都是在思中完成的。而且，在精神时间产生之后，因为时间与空间不可分离，时间总是具体事物的时间，而具体事物又总是出现在一定的空间之中的。所以，精神时间产生的同时，精神空间产生就是必然的事情。这就是所谓的“空间空间化”。

有所出神和带来之际，时间为那种东西带来道路——同时者把这种东西赋予给时间并为它设置空间：那就是时间—空间。^③

① 同上，第 1116 页。

② 同上，第 1117 页。

③ 参见孙周兴编译：《语言的本质》，《海德格尔选集》，三联书店 1996 年版，第 1117 页。

这样，时间和空间便得到了统一。空间也因此回归本质，“空间空间化”。这样一种精神时空可以说就是一种审美四维空间。

所以，在这样的精神时空中，天、地、神、人“相互面对”才可能。它们都超越了作为参数的时间、空间，在人的精神时空中汇集，相互接近。这才使人可以对精神时空中的事物的关系进行审美判断、审美思维、审美想象、审美体验。人因此才能接受到“原始的召唤”，接受到“无言之言”。那么，这种关系是怎样呈现在人的面前的呢？

那始终把时间和空间聚集在它们的本质中的同一东西，可以叫做时间—游戏—空间。时间—游戏—空间的同一东西在到时和设置空间之际为四个世界地带的“相互面对”开辟道路……^①

他认为，在时间空间一体化后，天、地、神、人已经“切近”，“切近”能把四重世界的关系呈现在人的面前。在面对这种“切近”时，“游戏”才会发生，“游戏”在这里运用的也是象征意义，“游戏”意味着生命力的畅通和精神的自由。这实际上已抵达至美的审美境界，是一种审美活动：

这种开辟道路本身可以被叫做寂静之大道吗？……当然是的。^②

“寂静之大道”就是为四重世界之“切近”开辟道路，也就是说，我们在体验“寂静之大道”时，就能观照到四重世界的“切近”，于是，精神能抵达真理之境，欣赏到人生宇宙的大美。

所以，海氏也认为，审美活动是需要在审美时空结构中才能进行的。这样的审美时空结构才会使现实四维空间中的事物摆脱时间、空间限制，因为某种同一性聚集在一起，把事物之间的种种关系向人呈现出来。这种关系中蕴涵着宇宙人生的大道，人经验到宇宙人生的大道，就会产生强烈的审美体验。笔者认为，对审美四维空间进行深入的探讨是必要的。

① 同上，第1118页。

② 同上。

我们知道,审美是一个心理体验的过程,在这一心理体验过程中,大脑皮层从抑制到兴奋,相对稳定的审美经验激发流动,重新组合,审美主体对审美对象进行聚精会神的体验从而感受到无穷意味的心灵震颤。首先,审美体验是一种心理体验,它不同于对客体的判断,需要全身心的投入,使自己的感官协调运作,激起心灵的震撼;其次,它有方向性,是一个主动的行为,是主体指向客体的心理体验。充分反映了客体的美质,同时也在体验中体现了自身审美方面的特质;再次,无可非议的是,审美体验需要一个空间,需要将“眼中之竹”转化成为“胸中之竹”(郑板桥语),客观物象变成大脑中的幻象才能使审美成为可能。幻象要存在于一定的精神时空之中,这一空间也就是审美四维空间。

四重世界中的审美对象、审美对象特性、审美对象活动过程都经过大脑改造、反映容纳于其中。形象是艺术活动的媒介,幻象是审美体验的媒介。审美活动过程中的情感、想象、理解、灵感等多种心理因素交融、震荡、回流从而在整体上呈现不同的形态、情状。审美体验有一个逐渐地由外在的主体的客观现实中的事物经过抽象、提取、变形、修补、再造从而进入大脑的过程,审美对象与其说是客观事实,更准确地说应指存在于审美四维空间中的审美意象、审美意境。这其实是此在之境,亦即疏明之境。在进入强烈的审美体验中,能够展现本真存在时,也可以说是抵达真理之境了。客观物象以种种方式从不同感觉通道进入审美四维空间之中,共时性与历时性的结合从而产生新的意象,审美经验得以积淀,在四维空间形成情感、理解、想象、灵感相对固定的运行方式与倾向性,奠定了审美主体的心理基础,形成相对稳定的审美心理结构。

恩格斯曾说,视、听、嗅、触、味五种感觉通道了解事物的属性并不是截然分开的,我们把不同的感性印象吸收到自身,把它们作为“共同的”属性联合成整体。^① 这种感觉的融合是很自然地在心灵这一场所中进行的。来自不同感官的刺激又会由于某种内在的本质同一性而给人共同的本质的认识。反之,这种共同的本质之处的认识一旦在心中唤醒,便会自然地引起幻觉活动。比如说,小号的嘹亮音乐,枫叶满地的色泽,桂花盛开的芳香都会使人

① 参见《马克思恩格斯全集》第20卷,人民出版社1971年版,第576页。

获得一种“灿烂”的美质享受，美质相同或相似的事物组合会产生一种审美反应的心理合力。而在生活某一时刻获得的这种心理反应会积淀下来，在将来的时刻一旦由外物刺激或回忆触发了这种积淀的情绪时，心灵会幻化出种种感觉知觉反应，想象出相应的审美四维空间，得到一种审美陶醉。这其中有着通感的心理因素，也有一个构筑审美四维空间的过程。

上述是审美四维空间的来源、形成过程。从层次构成上看，笔者以为，审美四维空间可以分为自然审美四维空间（或称物境）、生命审美四维空间（或称情境）、哲理审美四维空间（或称灵境）。

首先，自然审美四维空间是指审美主体构筑的以物理事物为基础的审美时空，审美主体的感觉摄取的印象改造、组合而形成的审美四维空间，它以表现客观事物的情态为目的。它往往可以形成感官上的浅层次的审美愉悦。它的基本构成元素是线条、色彩、形式、音响、味道等物象，是可以在现实四维空间中出现的物象。自然、社会中事物可以直接构成自然审美四维空间，它也可以直接物化成为艺术品。在艺术上，构筑自然审美四维空间时往往追求形似。四重世界中的人着重于对天地自然物象进行审美体验，对天地宇宙大道进行探寻与体验。

其次，生命审美四维空间指的是审美主体构筑的具有生命活力的审美时空，经过审美主体心灵摄取物象，经过想象、联想和情感等审美心理过程而形成体现人的生存感的审美四维空间。这一空间从自然、社会物象中领悟、体验到生命活力从而获得一种生命质感，反过来，这一生命质感的审美情绪又会使人的想象力得到激发，构造出充分展现这一本真存在的生命审美四维空间，使人的心灵产生共鸣，身心二者都获得一种和谐的美感。它可以使人世间万物在生命这一层面上获得共通，“情往似赠，兴来如答。”情感是人的精神生命形式之一，情感活动是三种基本的生命精神活动之一。（另两种是认识活动与意志活动。）它始终参与任何性质、任何层次的心理活动。所以，在审美心理活动中，情感活动是非常活跃的，它所造成的情感氛围弥漫在生命审美四维空间之中，往往直接决定了审美心理效果的产生。在一定的自然审美四维空间产生一种情绪之后往往会使主体有一种“家园”之感，在其生命活动中对一草一木会积淀一种深沉的情感，这种情感在一定的现实时空中受到触发时易产生心灵的震撼，获得强烈的审美体验，体验到此在的本真存

在。王昌龄在《诗格》中提出“情境”之说，“娱乐愁怨，皆张于意，而处于身，然后驰思，深得其情。”笔者以为，讲的就是这样的心理过程。这种情感往往具有一定社会性。而另一种情况是，审美主体由于在对世间万物的观照中，由于生命层面上的相似性而对万物情态产生一种共通之感也是可以的，对自己的生物活性、灵性进行审美体验。由此构筑一个生命审美四维空间，产生审美陶醉。这种生命之感有一定的生理性。

生命审美四维空间是人建立的审美时空，从而对自身生存进行体验，经过了心灵的选择、改造、抽象，从而获得了一种已经相对“虚化”的审美体验，是对人生百态的审美体验。

再次，哲理审美四维空间是审美主体构筑的表现宇宙规律、人生哲理的审美时空。此时的时间与空间都得到极大的拓展，由有限时空进入开放的无限的审美时空之中，人与宇宙万物在哲理层面产生共鸣，人认识到宇宙中运行的大化之道并体验到这种大道在时空上的无限之感，从而通道为一，获得一种深层次的心灵体验。审美主体可以由个人的有限时空进入宏大的四维空间之中，“神与物游”，真气弥满，意象纷呈，人的理性、感性心灵因素处于高度活跃状态，从而使主体获得长久的强烈的审美体验。“道”成为哲理审美四维空间的主角，各种物象、形象、意象成为体现大道的媒介，人把握了宇宙人生的本真存在，获得对宇宙规律、人生哲理的深沉的体验。在大道的整合之下，人与宇宙妙合无垠，此在展现了世界万物的本真存在，生命短暂的人获得对永恒的大道的宏大、深沉的审美体验。

唐代柳宗元有一首脍炙人口的五言绝句：

千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。

我们可以通过考察这首诗的审美四维空间来了解其时空轴上的审美境界的变化。

从自然审美四维空间看，这首诗描写的是一幅三维空间场景：大地雪落无垠，没有飞鸟，没有人迹，只有一个渔翁披着蓑衣，戴着斗笠在寒冷的江面上钓鱼。落笔异常简洁，画面异常清楚，一人一蓑一笠一钓在白茫茫的世界之中，寂静无言。不假深思，只作表层的审美体验，会有强烈的视觉冲击，

广阔的白与一点的黑，令人惊奇。空间与时间虽然也是有限的，但却是开放式结构，为深层次的时空开拓埋下了伏笔；从生命审美四维空间看，“渔翁”实指失意、孤独的人（尤指柳宗元本人），“独钓寒江雪”，其中有一种透彻骨髓的孤独感，又有一种锲而不舍、百折不挠的意志，令人肃然起敬。这一种生存感会给人的心灵造成震撼。此时时空场得到拓展，从一个较小的“独钓”场景扩大到宏大的人生场景；从哲理审美四维空间看，千山——万径——寒江——孤舟——渔翁——钓丝这一由宏观到微观的有序系列，体现了一个从茫茫宇宙中悠悠正道正气被吸到处于真理澄明之境的人的小宇宙之中的秩序，具有一种深刻的哲理美，时空场上升到时间的无限与空间的无限的层面，它给人的心灵震撼是恒久的，使人对“道”获得一种深层次的高峰体验。

审美四维空间的三层次的划分也只是大致的，其实这三层次的审美体验是无法截然区分的，它往往是一种混沌的整体的审美体验，三层次的交流互渗是必然的。

最后，我们来考察一下审美四维空间的其他特征。

首先，审美四维空间是时空融合一体的。时间是空间的延续，空间是时间的场所。审美四维空间中的空间是心灵化的空间，心灵对现实时空中的事物进行改造变形，提炼升华从而产生“新”的心灵化的事物，得到审美四维空间中的意象。审美四维空间中的时间是心灵化的时间。现实四维空间中的时间是牛顿所说的等速的、单向的、不受外界对象影响的时间，是一种客观存在。而心灵化的时间则超越了其等速性和单向性，进入一个可以自由流转状态，审美主体可以从过去进入将来，对未来作一番展望；也可以从将来返回过去，对往事进行仔细品尝、回味；还可以在某一时刻作长久的停留，大大长于现实时间。这种心理时空其实就是海氏所说的“时间到时（或曰时间时间化）”和“空间空间化”后形成的四维的精神时空，时间和空间可以进行自由的切割、焊接、延展、压缩、变形、挪位，以形成新的存在于人的大脑中的精神时空。

这样对现实四维空间进行心灵化而形成时空统一的审美四维空间，它既可以指一个庞大的时空统一体，也可以指某一有限的局部的时空统一体。某一段时间会对其中的空间做出种种限定，某一空间范围也会必定有一定的时间表征。它们就成为审美主体构筑的进行审美体验的场所，是一种对现实四维空间进行

心灵化从而又在其中进行心灵体验的场所。审美四维空间的构筑，可以使创作者的意向得到具体显现，使审美主体在一定的时空状态中得到一定的感知、感受和感悟。

其次，审美四维空间的基本材料是审美意象，意象是心灵化产物，渗透了审美主体的感性、理性因素，渗透了理智、情感、意志，进而成为审美思维的媒介。审美思维其实是意象思维，它是运用思维（分析、综合、对照、比较等）把表象和概念联系起来，造成意象，进而以意象作思维材料，经由思维（分析、综合、概括等）把意象结合起来。在意象思维中，联想和想象活动起着重要的作用。

意象与意象的结合方式有两种，一种是连接，另一种是融合。连接是意象之间的组合，是 $1+1=2$ ，从而形成新的组合而成的意象。融合是意象与意象融合，参与了无意识作用，形成新的意象，这种意象也许令主体都会感到惊奇，它渗透了极多的情感因素，是 $1+1>2$ ，因为意象的组合与融合会产生新的美的特质。通过连接与融合，意象与意象形成一个有机统一的审美四维空间。

再次，构筑审美四维空间的动力因素是情感、理智、意志。物象经过心灵化成为意象后，会由于心灵的浸染而具有一定的情感色彩。在审美思维的联想和想象活动中，不同意象的连接和融合主要是由情感所推动的。俄国著名心理学家、教育家乌申斯基在解释感情的联想时说：“假如诗人看出海的啸声和人的吼声相似，诗人从明亮眼睛中看见闪电的光辉，从树林发出的声音中听到诉泣，从美妙生动的风景中看到微笑等，那么，在实质上这不过是相似的联想，不过这种相似性不是理性揭露的，而是由人的诗意情感揭露而已。”^① 由于在情感情绪上的相似性使审美主体可以用某些客观存在的物象来表达内心的情感世界。或者把不同的物象在情感这一点上进行相似粘连，产生新的审美意象。审美情感是一种有力的推动因素，它使审美主体心灵处于审美愉悦之中。强烈的审美情感使审美主体心灵激荡，心理活动活跃，“精骛八极，心游万仞。”（见陆机《文赋》）不同社会、民族、历史上的事件都汇聚在审美主体的审美四维空间之中，“观古今于须臾，抚四海于一瞬”，（见陆机

① 引自胡经之：《文艺美学》，北京大学出版社1999年版，第158页。

《文赋》)发生“聚合”反应,产生巨大的情感能量。

另外,情感逻辑是意象组合的规则之一,它也许不易为审美主体所把握、理解,情感逻辑成为意象思维的基本规则之一。审美体验是一种心理反应,喜、怒、哀、乐种种情绪体验自然地发生,不需推理,这一类似自然现象的东西既合乎理性逻辑,更多时候只合乎情理。它往往与审美主体的无意识层面活动相关,是一种深层次的心理逻辑。

而理智则在审美体验中也扮演了重要角色,认识活动参与了意象生成,因为意象是包含了一定意味的形象,渗入了主体的判断、推理、分析、综合等理性因素。而且,审美主体的情感是一种理智化的情感,理智成为情感一种潜在的控制因素。而人生感性情感经过理智化后会变成理性的情感,变成社会性的情感。个人情感理智化程度如何关系到他的气质和心理结构。特别是审美创造者,如演员,在投入自己感情体验对象的同时应保持一定的理智,清楚地意识到自己所处的形势和艺术品塑造的基本原则。另外,艺术家都被人称为有“第三只眼睛”,也就是说,要从平淡的日常生活中发现独特的具有审美价值的因素,这就需要审美主体有独到的见解、独特的视角,用智慧独辟蹊径,创造新的审美四维空间。

意志在审美四维空间构造中的作用往往易被人忽略。但任何审美创造者如没有意志的作用,他将一事无成。尼采非常重视意志力的作用,提倡超人意志。他认为意志力才是人的深层次的能量,人有意志就可以创造一切,而且,人的意志可以展现出人的强烈的生命活力。由情感或理智都可以产生一种意志力,这种意志力直接推动了艺术品的创造,推动审美四维空间的完成。意志有时也会使审美主体进入狂热状态,热情高涨。凡高的名作《向日葵》可以说是凡高不可遏止的生命力的象征。

最重要的是,审美四维空间的构筑是一个长期的过程,因为艺术心灵的塑造不是短期可以完成的。使自己的审美四维空间从浅层次的自然审美四维空间提升到生命审美四维空间、哲理审美四维空间需要审美主体长时间的努力,这就需要意志的作用,不断促进审美体验的进行,使审美主体获得高层次的心灵体验,使自己心灵逐渐美化,成为品格高尚,气质优雅的美化的人。从中国古典美学和西方现代美学我们可以寻致生命时空美学的本源,中国古典美学可以说也是生命时空美学,其对生命的关注贯彻始终,活泼的生命活

力成为审美的本源性力量。意境其实也就是一种精神时空结构体，是审美精神活动的场域，而禅家论述了精神升华超越的历程。西方现代生命美学对“生命”的论述极其深刻，从身体欲望到精神超越生命作为一种本源性力量总是存在，并发挥着本质性功能。人在生存之境中有着种种人生体验，这是精神时空产生的源泉。

人生精神生活都是从生存之境进行超越得到的。所谓艺术源于生活又高于生活，是同一个道理。人的精神总是生活在自己构建的时空之中，虽然其中有谬误或差错。而真正的审美则需要提炼和升华，在生命的形而上冲动作用之下人类不断通过利用源自现实和想象的形象构建至美的境界。“两句三年得，一吟双泪流”，感动内心的其实不仅是作为形式的句子，更重要的是内心的构建的审美境界。生存之境（在世之界）——精神时空（疏明之境）——审美之境（真理之境）形成一个精神超越的序列。（如图4-1所示）当然，审美之境的欣赏和品味也会反作用于人的精神，会培养审美情趣和陶冶人的情操，使人的心灵逐渐成为美的心灵。高雅情趣的人对生存之境的态度也会发生改变，用审美的眼光去看待人生、自然和社会，从而构筑两者之间的和谐关系。和谐为美，这是当代美学的著名判断。

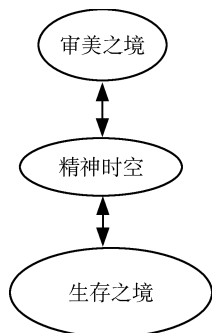


图 4-1

中西美学在生命时空之中交融，深层次地揭示了审美精神的生命动力、非理性的禅悟智慧思维方式和对审美时空的形象、动作、内在节奏韵律的规律。同时，生命时空美学对个体微观生命时空与宇宙/社会/自然的宏大时空的关系也进行了充分的论述，生存于在世之界的人在宏大时空中形成，个人成为文化系统的单子，宇宙、文化、社会意识形态的宏大存在作用于个人，使之获得人生体验，从而进行精神的超越。所以，海德格尔说是语言在说人，而不是人说语言。所以，宏大时空境况与个人之间形成能指与所指的言语言序列，宇宙、社会、文化、人的存在成为艺术文本的深层所指。真理之境——人的语言——物化符号又形成新的序列。（如图4-2所示）

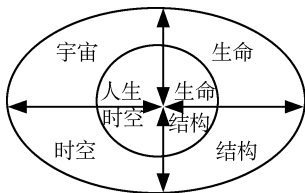


图 4-2

示)

中国古典美学与西方现代美学的结合形成新的现代美学维度,使得中国古典美学焕发新的生机,同时也使得西方现代美学获得东方灵泉的浇灌。跨越时空的聚合产生惊人的学理能量,将会给现代技术传媒时代的艺术带来新的解读方式。

建基于现代科技基础之上的现代艺术——电影、电视和电子视像艺术在全球化的今天已经深入现代人的个人无意识和集体记忆,现代人想象的时空是视像时空,人物成为视像在自由的想象时空中飘动。影视网络的现代视像艺术建构了现代人的想象时空,同时,它本身也可以视为想象时空的外化,从语言学的视界看,就是个人的精神想象物化成为光影文本。在现代视像艺术中,时间和空间成为基本的维度,视像艺术是时空艺术,在审美四维空间中进行展现人类的生存境况、精神风貌和内心理念。随着数字技术进入电影电视,现代视像艺术已经能够按照内心想象自由书写图像。个人想象时空和视像艺术审美时空已经具有很大的一致性。相对于作为符号艺术的文学而言,视像艺术的盛势使得文学日入窘境,视像艺术因为技术的优势使得创作和接受具有时空直接对接的通道。^① 生命时空美学对于解释现代视像艺术将会具有极大的适应性。

下面着重在现代视像艺术的典型——电影范畴内运用生命时空美学进行电影美学研究。

① 参见拙文:《文学困境和现代视像艺术》,《中国图书评论》2007年第2期。

下 篇

电影时空美学

电影产生百年以来,作为一种能够说出产生年代的艺术,技术总是电影演进的基本动力,但是,电影产生家喻户晓的影响力是离不开电影艺术的发展的。光影艺术为大众提供了一个休憩、梦幻、想象性满足的场所。物质基础决定了电影的物质形态,电影的此在之境决定电影艺术对人的精神价值。电影艺术作为一种产生精神力量的媒介,在电影的漫漫长河中形态千姿百态。人们一般按照时间和空间的维度把电影艺术归为时空艺术,对电影而言,时间和空间不仅具有类别意义,更重要的是,时空对于电影而言,具有本体意义。电影是时空艺术,时空就是电影的存在,不仅是物质基础层面上,而且是在对世界的阐释与呈现和对人类精神的表达层面上。对电影进行理论解读就成为一种专业解读方式。对电影作品的结构进行理论解读主要有三种:蒙太奇理论、长镜头理论和电影符号学。作者无意对三种电影理论进行阐释,只是从审美四维空间理论的角度对蒙太奇理论、长镜头理论和电影符号学进行检视,以寻求新的理论蹊径。

第五章

电影美学的反思

第一节 蒙太奇理论及电影审美时空建构

蒙太奇一词源于法语 montage,原意是建筑学上的结构、组合。蒙太奇作为一个电影学基本概念包含三层含义:一是指蒙太奇思维,是人的大脑中以类似电影方式反映现实的思维方法;二是指电影的基本结构手段、叙述方式,包括分镜头和镜头、场面、段落的安排与组合的艺术技巧;三是指电影剪辑的具体技巧、技法^①。蒙太奇实际上指的是电影的材质元素的结构组合。电影作品的结构有两种:剧作结构和材质结构^②。从审美四维空间理论看来,剧作结构属于人的精神层面,是精神时空中的结构,建基于现实时空之上。剧作结构遵循的是现实世界的人类事件发生的逻辑和人类对其事件的理解与阐释的规律,符合事实和想象的内在逻辑。而材质结构则是电影结构的物理材料的结构方式,归属于物质世界。电影是典型的机械艺术,电影摄制是纪录现实物象的过程,胶片、放映机械、银幕构成了电影的物质基础。在物质上胶片的画格是电影胶卷的基本单元,也是电影蒙太奇的基本单元,同时也是电影思维的基本单元。如何结构组合胶片的画格成为电影的基本结构问题。

控制画格结构的内在力量是剧作的内容和情感要求,画格结构是电影语言结构的最表层的物质层面。就作为电影物质表层结构的蒙太奇而言,相关

① 参见《电影艺术词典》,中国电影出版社1986年版,第199页。

② 参见张卫、蒲震元、周涌主编:《当代电影美学文选》,北京广播学院出版社2000年版,第93页。

论述主要有苏联电影大师 C. M. 爱森斯坦和普多夫金的理论,两者相辅相成。米特里曾比较说“爱森斯坦的影片犹如一声呐喊,普多夫金的影片宛若一首歌曲”。

普多夫金认为,“以若干镜头构成一个场面,以若干场面构成一个段落,以若干段落组成一个部分,这就是蒙太奇”,^①这是一种砌砖式的蒙太奇,镜头、场面、段落以时空上的顺应关系进行连接,从而构成新的无缝连接的时空。时空上的顺应关系带来的是情感的累积和叙事上的线性承接。从数学角度看就是一种 $1+1=2$ 的连接,强调的是时空的组合而不是冲突。“任何现象都不仅在空间中而且在时间中发展着。正如按照所选取的各个片段之间的顺序而构成电影空间一样,也应当以实际时间的各个要素来构成电影时间。”^②选取实际时间和空间之中的现象建构电影作品中的现象,电影中的声音和影像来源于现实,而不是想象时空,所以,电影中的现实色彩和韵味是浓厚的,蒙太奇的跳跃是简单的。“两个片段,如果其中一个片段就某种意义或某一方面而言不能成为另一个片段的直接的继续,那么这两者就不能剪接在一起。”^③片段之间的关系是顺应而不是逆反。

蒙太奇固然是一种形式的剪辑手法,“借助于电影技术而发展到极完善形式的分割和组合方法,我们称之为电影蒙太奇。”^④普多夫金的理论更加有意义的是,普多夫金重视蒙太奇作为电影艺术重要手段的价值,其意义在于能够展现事物发展变化的规律,展现现实生活的内在联系,展现一切思维的过程。任何现象都是一个历史的现象过程,都可以展现期过去和未来的发展脉络。同时现象都不是孤立的,个体现象和概括的抽象是连接在一起的,个体展现概括,概括之又体现于个体,这样才有意义。电影的蒙太奇可以表现出辩证思维,反映生活的辩证规律。“如果一个导演不善于哪怕只是直接的分析所拍摄的现象,不善于洞悉现象的底蕴,不善于抓住细节同时又理解这些细节据以融合为有机整体的相互联系,那么导演就不能在银幕上创造出这一现象的

① 参见张卫、蒲震元、周涌主编:《当代电影美学文选》,北京广播学院出版社2000年版,第78页。

② 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社1982年版,第20页。

③ 同上,第136页。

④ 同上,第151页。

鲜明动人的画面。”^①反过来说就是，规律成为控制电影蒙太奇的潜在代码，成为电影语言的文本生成内在机制。蒙太奇组合的不仅是事物的表象，还可以展现事物的内在规律。“蒙太奇还决定与导演作为艺术家的天资高低，这种天资使导演善于把生活现象之间潜伏的内在联系，变为仿佛昭然若揭的鲜明可见的可以直接感受而不必解释的联系。”^②

普多夫金同样重视蒙太奇的展现规律的作用，实际上就是呈现道的作用。电影此时就不仅是一些简单的影像组合而成为传播道的存在的媒介。电影的声像结构能够揭示生活中的一切内在联系。“蒙太奇与任何一个领域中的一切思维过程之间画上了一个等号”，^③也能够展现人类内在精神时空，当然在很大意义上这样的精神四维时空与现实时空是同一的，电影世界成为一个展现真理之境的媒介。这在现实主义的影片中是常见的，《偷自行车的人》中的父子俩演员来自现实生活，是从当时的处于生活窘境中找来的群众演员，场景也是罗马当地的现实景物，没有人工搭景，剧情是在当时发生在罗马穷苦市民生活中的事情中截取的，蒙太奇剪接平实波澜不惊，长镜头的使用保持了生活的原有氛围和韵味。

蒙太奇作为一种剪辑手法在好莱坞发轫，格利菲斯创造、运用了众多的蒙太奇剪辑。好莱坞的经典叙事系统运用的剪辑把虚构的事件、人物和时空自然连贯结合在一起，单一镜头按照事件的时间顺序组成段落，给人真实之感。观众理解比较容易，消解了片段之间的剪辑线，连续性剪辑创造了连贯的时空。观众容易产生身临其境的幻觉。但是把蒙太奇提高到电影哲学本体的地位的是爱森斯坦，爱森斯坦成为蒙太奇理论的旗手。爱森斯坦理解的蒙太奇是冲突式蒙太奇，前一段和后一段在现实时空上并没有直接的顺应关系，产生了跳跃、冲突。“蒙太奇就是冲突”是他的口号。“我认为蒙太奇是一种冲突：由两个元素的冲突而‘涌现’出某一观念。”^④ 电影的画面成为电影的基本单位——“细胞”，由此构成电影作品的有机体。爱森斯坦所倡导的蒙太奇主要适于表现内在的理念与情感。精神时空的结构方式在爱森斯坦的电影

① 《普多夫金论文选集》，中国电影出版社 1982 年版，第 149 页。

② 同上，第 137 页。

③ 同上，第 141 页。

④ 参见张卫、蒲震元、周涌主编：《当代电影美学文选》，北京广播学院出版社 2000 年版，第 82 页。

中得到淋漓尽致的体现。在爱森斯坦的早期电影《十月》、《战舰波将金号》、《罢工》中，因为内心的苏维埃激情，爱森斯坦自觉地保持与苏维埃政府的一致，并成为苏维埃政府的宣传喉舌。爱森斯坦的电影作品成为政策的图码，由于时代的需要，他的宏大话语拥有坚强的现实基础，宣扬了政府的思想同时也表达了人民的心声，作品拥有强大的宣教、召唤魅力。随着苏维埃政府权力斗争的激烈和铁腕政治的到来，社会文化氛围发生本质性改观，宏大话语的魅力逐渐消解，电影作品的召唤功能逐渐失灵。这是时代的悲哀，同时也是爱森斯坦的不幸。但是，爱森斯坦的理论从社会时代宏大话语宣教功能进行解读，可以观照到真理的火花。

蒙太奇成为爱森斯坦表情达意的媒介，“活的人，人的意识和活动，不仅是影片内容（图像）反映的基础，而且也反映在形式的规律中，即作品结构（作品的概括性形象）的规律中。”^① 人的内在精神世界成为控制电影画格结构方式的潜在代码，电影文本编码并不遵循现实时空中的规律，在很大程度上都超越了现实时空的限制，上升到精神自由的层面。值得指出的是，现实时空中的规律潜在地控制了电影作者的思想情感。没有谁能够提着自己的头发离开地球。电影作者生活/生存在现实时空之中，其理念情感源于现实时空。于是形成阐释学上所谓的阐释循环。现实时空规律隐身于电影作者之后控制电影文本的生产，现实同样在场，只是方式隐蔽。

但是，对于爱森斯坦而言，电影的画格成为工作对象，蒙太奇成为表达内心的意念和情感的手段。按照电影史的三个阶段，爱森斯坦把蒙太奇分为三种：单一视点中的造型、多视点中的蒙太奇概括和有声电影的音乐性结构。单一视点中是通过图像的结构来表达“有意识的‘配置’和概括性的‘轮廓’”^②，起作用的主要是色彩和线条。多视点的蒙太奇主要用来“根据阶级观念感受一系列相应现象的经验确定对这一现象的态度”^③，阶级观念是潜在的社会观念，控制了电影作者的文本话语内容和方式，在这种潜在控制力的规训下感受蒙太奇经验，从而获得态度，这种态度是建立在感性经验之上的，具有相对于理性说教更强大的说服力。有声电影的图像和声音要达到内在的

① 引自爱森斯坦著，富澜译：《蒙太奇论》，中国电影出版社2003年版，第6页。

② 同上，第5页。

③ 同上。

同步化，在统一的主题和审美意念的控制下达到和谐一致。“图像是在镜头里，形象则是在蒙太奇里。”^①是蒙太奇营造了镜花水月般的电影形象。由此电影能够反映现象也能反映现象之间的关系。而声音进入电影就像声音进入语言，语调可以决定性的赋予句子的词语以形象、意思和概括含义。印刷品中的句子是静止的符号，而声音中的句子才是语境之中的具有生命活力的言语。电影中的音乐性结构概括了影像包含的情感、理念、艺术韵味，影像和音乐的内在的节律的呼应营造了审美的艺术时空。

爱森斯坦的蒙太奇理论还有两个重要的概念：垂直蒙太奇和杂耍蒙太奇。

从**图像**的蒙太奇组成的角度来说，这里已经不仅是一个镜头接一个镜头在水平方向上的“延伸”，而且还要按垂直方向在每一图像片段上方“附加”一个**另一向度**的新片段——声音片段，也就是说，这个新片段不是与它连续相接，而是同时出现。^②

声画组合就形成相对于图像组合线性关系而言的垂直关系。这种声音主要指的就不是配音和自然界的声响，而是配乐。垂直蒙太奇在一定程度上是爱森斯坦关于有声电影的画面与音乐性结构的继续，爱森斯坦作为杰出的导演，其丰富的创作经验提供了理论思考的灵感源泉，用大量的例证说明了垂直蒙太奇的音乐性结构的规律，能够让画面和音乐做到同步的深层次原因是：“图像和声音之间和它们二者与一定的人类情绪间的绝对对应和相对对应”^③，色彩、声音和时代风格都具有一定的韵律和节奏的对应，在人类情绪感觉的层面上都有一致之处。在具体作品中，色彩、音乐、光线等元素会化合形成具体的审美体系。

在艺术中起绝对作用的不是**绝对的对应**，而是一部作品的**形象体系**所要求的**随意的形象**的对应。……在这里解决的决不是一份永恒不变的色彩符号表，相反，**色彩的情绪含义和作用**只能在作品的

① 引自爱森斯坦著，富澜译：《蒙太奇论》，中国电影出版社 2003 年版，第 214 页。

② 同上，第 333 页。

③ 同上，第 339 页。

色彩形象有机的过程中，在这一形象形成的过程中，在整个作品的有机发展中产生出来。……即使在黑白电影中，同一种颜色也并不是仅仅是某部影片完全明确的形象“色标”，他同时还会因不同影片的整体形象体系赋予它的形象含义而表现为完全不同的东西。^①

也就是说，色彩没有固定的含义，这里牵涉到符号学基本问题，色彩可以说是广义上的能指，但是色彩并没有固定的所指。红色可以表示革命、激情、血液、铁流等，它的所指是一个无穷的范畴，在具体的作品中根据语境会有不同的意义，而且，不同的观众在接受的时候会有不同的反应和阐释。这都影响了电影作品的解释和体验。音乐和风格代码的能指所指关系与此类似。垂直蒙太奇的意义在于，自然属性相差甚远的色彩、音乐和风格、文化代码是在艺术感觉一致的基础上建构具体的作品。而且，这种建构作品的方式与文学的符号建构文本不一样，能指和所指之间的关系呈现游离的关系，在虚无的艺术气氛一致的情况下统一成为艺术作品：

不是我们去服从色彩和声音的绝对“含义”和绝对对应以及这两者与一定情绪之间的绝对对应的某种“内在规律”，而是我们自己去给色彩和声音规定他们应服从于那些我们认为需要的功能和情绪。^②

电影作者才是电影作品结构生成的内在的动力，作者的内心的情绪和理念赋予色彩和声音以意义。所以，电影作者的审美理念和情感通过适当的途径生成作品。而且，这种作用是没有固定的套路和方法的。因为人的生存境遇永远不会重复。社会时代变迁沧海桑田，个人命运瞬息万变。由此而获得的人生体验和感悟也是变化万千。所以，用来表达这些体验、感悟和时代风貌精神内核的媒介和艺术修辞也会变化无穷。艺术创新总是一件艰难的事情，形式和内容的和谐一致在具体的作品中呈现极其艰难。“两句三年得，一吟双

① 爱森斯坦著，富澜译：《蒙太奇论》，中国电影出版社2003年版，第398页。原著已经加粗。

② 同上，第399页。原著已经加粗。

泪流。”

垂直蒙太奇论及艺术的深刻本质，在电影的立体结构中形成诗意的表意空间。音乐是情感语言，诉诸听觉能够直接引发观众的情绪波动。镜头能够展现人的生存时空，身体的行为动作和形象可以表现在银幕上。音乐与形象的结合能够营造纯净的审美境界，展现在观众眼前，取代观众的想象，观众获得直接的情绪体验和理性感悟。特别是在远离爱森斯坦的年代^①，现代传媒文化风行的时代，MTV、艺术电影、PTV、网络艺术中视听感觉的结合已经司空见惯，图像和音乐的结合如今也符合爱森斯坦倡导的艺术规律。在英国著名导演的阿伦·派克的杰作《迷墙》中，视听元素得到了诗歌式的完美结合。《迷墙》是一部改编欧洲著名摇滚乐队弗洛伊德乐队的音乐代表作的电影，全片很少出现台词，主要是弗洛伊德乐队的具有极强思想性的摇滚歌词，这构成了影片的灵魂，音乐的曲调和节奏构成影片内在的艺术氛围和韵律，在这一艺术内核基础之上才构成艺术作品的有机体，平克·弗洛伊德的生平被诗意地揉碎，重新以诗歌的方式展现出来。导演的非凡才华显露在影片的蒙太奇结构上，特别是体现在爱森斯坦所建立的概念——垂直蒙太奇之上。

影片的叙事线索多元，表现的是欧洲二战后一代青年成长的精神历程，形散而神不散，关于父亲的回忆、追寻，在影片中反复出现，父亲虽然已经在战火中遇难多年，但是一直存在于平克的生活之中，影片中的父亲伴随着平克的童年、青春期和成年。在平克成长的过程中，叙事碎片化，更重要的是诗意的延拓与浓墨重彩的书写。现实空间的事实按照导演的意图重新拼贴，展现出来的是精神时空中的平克·弗洛伊德，童年的依恋、青春期的冲动、成年的烦恼与欧洲过去一代战火中的父辈青春、子一代叛逆的青春的交集与纠缠，按照摇滚歌曲提供的艺术氛围和旋律剪接在一起，构成了完美的诗歌电影杰作。镜头的非线性剪接主要遵循诗意的蒙太奇剪辑方式，镜头之间的冲突表现内在的激情。而镜头画面和音乐之间的组合就形成了垂直蒙太奇的

① 爱森斯坦的《垂直蒙太奇》写成于1940年。爱森斯坦以其天才感知到电影的艺术真谛，电影作为艺术的视听结构融合将会产生审美境界。而这视听的一致性深刻根源在于人类的审美感觉和艺术造詣。对爱森斯坦的蒙太奇理论不能仅限于冲突式蒙太奇，垂直蒙太奇和杂耍蒙太奇中也包含了电影真理。

剪辑关系，色彩、事件和声音按照其内在的表情功能和艺术韵律结合，构建具有内在一致性的和谐的审美时空。

爱森斯坦还有一个重要的概念是杂耍蒙太奇：

杂耍（从戏剧的角度来看）是戏剧的任何扩张性因素，也就是任何这样的因素，它能使观众受到感性上或心理上的感染，这种感染是经过经验的检验并数学般精确安排的，以给予感受者一定的情绪震动为目的，反过来在其总体上又唯一地决定着使观众接受演出的思想方面，即最终的意识形态结论的可能性……就形式方面而言，我认为杂耍是构成一场演出的独立的原始因素，是戏剧效果和任何戏剧的分子单位（即组成单位）。^①

杂耍成为戏剧的基本因子，是使观众产生感染的基本元素。在戏剧的感染中观众获得身心的愉悦，同时也接受戏剧中蕴涵的观念，与中国的寓教于乐的说法很相似。杂耍具体而言，对导演来说是设计一个个噱头，对观众来说就是爆发一阵阵笑声。杂耍蒙太奇强调的是剪接的自由随意性。比如说，在异常火爆的周星驰电影中，我们可以发现诸多的后现代剪接，时空的拼合，古装戏中角色说的是现代香港的街头俚语。这可以视为杂耍蒙太奇的一种。在电影中，引进戏剧的杂耍而形成杂耍蒙太奇，因为蒙太奇作为一种电影创作方法，具有很强的表情达意的功能。

把随意挑选的、独立的（而且是离开既定的结构和情节性场面起作用的）感染手段（杂耍）自由组合起来，但是具有明确的目的性，即达到一定的最终主题效果，这就是杂耍蒙太奇。^②

杂耍蒙太奇的作用也是冲突蒙太奇的一种，也能制造陌生化效果。随意挑选的杂耍自由组合能够达到主题宣教的目的。杂耍蒙太奇片段之间的关系

① 爱森斯坦著，富澜译：《蒙太奇论》，中国电影出版社2003年版，第447～448页。

② 同上，第448～449页。

是零散的，形散而神不散。镜头之间的跨时空跳跃营造一定的主题氛围。在现代电影中已经寻常可见。《这个杀手不太冷》中里昂和马蒂尔达在紧张的躲避敌人追杀的时期，插进了一场模仿秀表演，马蒂尔达先后扮演不同的电影明星出场，里昂扮演成佐罗，给紧张的生活增添了一丝轻松的气氛，反映了小女孩的快乐天性在严峻的现实中并未泯灭。对平静生活、美好爱情的向往成为支撑两人拼搏的动力。

爱森斯坦的蒙太奇理论成为蒙太奇理论中的圭臬，其理论是符合当时苏联的政治形势和炽热的群众革命热情的。电影作者的政治理念和审美意志成为电影作品的内核，由此逐渐生成优秀的电影作品的有机体。虽然在后来遭到种种诟病，但是作为杰出的电影导演和电影理论家，爱森斯坦在电影史上的地位是毋庸置疑的。值得重视的是，爱森斯坦在著作中反复强调人的重要性：

作品形象表现的全部经验、全部力量，以及我们这里首先要讨论的全部结构技巧（假如他是以创造真正是为了人的作品为目的的话），其根本和首要的源泉始终是三个字：人，人，还是人。^①

所有的经验、力量和结构技巧都成为表现的手段和媒介，其归宿是人，人不仅是身体概念上的人，更重要的是作为具有社会理念的人，当个人与社会在理念上达到发自内心的一致时，个人的内心理念、激情与社会宏大话语形成共鸣，电影作品也因此获得一种巨大的能够激荡内心的力量。激情和理念的融合会产生强大的内聚力，吸引物象、意象和影像在电影作者的想象时空之中艺术结合，从而导致审美境界的自然产生。蒙太奇之所以切割、重组现实时空，目的就是为了表现电影作者的想象时空。冲突蒙太奇、垂直蒙太奇和杂耍蒙太奇的共同目标是营造审美境界，表达内心的审美理念、审美意味和审美境界。

最后，值得一提的是，爱森斯坦提到了电影中的第四维，他认为视觉泛音在镜头的静止状态中无法标明，只有在实在动态过程中才能成为实在的值，

^① 引自爱森斯坦著，富澜译：《蒙太奇论》，中国电影出版社2003年版，第3页。

这意味着，视觉泛音是四维的：

视觉泛音只有在……第四维中才成为真正的镜头、真正的元素。

在三维空间中，它无法在空间上表现出来，只有在四维（三维加时间）中它才能产生和存在。^①

此时电影声音和影像结合产生的声像与物象的运动，与时间维度紧密不可分离，视像的四维性成为其基本属性。爱森斯坦提到的四维（三维空间加时间）可以成为一个重要的电影学基本概念，遗憾的是至今仍然没有系统的论述。

广义上的蒙太奇是电影剪辑的基本方式，可以说电影的结构方法就是蒙太奇，现在也可以说，电影时空的组合方式也是蒙太奇。镜头的组合其实也就是展现在观众面前的审美四维空间的组合。不同的镜头展现不同的视界，在时空维度上事件逐渐地展开，如同打开一把合拢的纸扇。普多夫金论述的蒙太奇强调的是时间上的连续性，砌砖式地建构与现实时空类似的电影时空。爱森斯坦作为革命家需要表达意识形态和革命激情，其建构的电影时空有较多的想象内容，按照主观愿望选择电影镜头语言。《战舰波将金号》著名的台阶段落，运用了众多的修辞方式，残暴的哥萨克士兵排着整齐的队伍沿台阶追杀无辜的百姓，士兵和惊慌的百姓之间形成强烈的对比。在生死攸关的时刻，熟睡的小孩和轮椅在台阶上缓缓下滑，扣人心弦。其间特写镜头和全景交叉使用，有效营造了紧张的气氛。短短的几分钟时间在电影中得到延宕，浓墨重彩地刻画了大革命前夕的俄罗斯政治面貌，从而使之成为全世界布尔什维克的集体记忆。

爱森斯坦蒙太奇强调冲突和跳跃，目的在于制造社会情感空间，在观众的情感层面自然地打动观众，达到意识形态宣教目的。冲突蒙太奇、垂直蒙太奇和杂耍蒙太奇是三种蒙太奇种类。社会的宏大时空通过蒙太奇结构在银幕上形成，有效地通过个人命运叙事作用于观众个人的精神时空，从而导致观众获得身体、情感体验与理念感悟。蒙太奇剪辑了胶片的画格，

^① 引自爱森斯坦著，富澜译：《蒙太奇论》，中国电影出版社2003年版，第460页。

从而重构了电影的审美四维空间，蒙太奇在这里也可以解读为电影时空的结构方式。

普多夫金的蒙太奇具有较强的现实主义色彩，构筑的时空结构类似于现实生活中的时空结构，跳跃较少，在纪录片、现实主义电影和好莱坞类型片中普遍运用。观众的接受难度不高。

爱森斯坦的蒙太奇遵循的逻辑实际上是想象的逻辑，镜头之间的跳跃符合电影作者表情达意的需要。垂直蒙太奇和杂耍蒙太奇的镜头结合方式也是按照表达内心的需要进行组合，建立诗意化的蒙太奇镜头组合，营造诗意的审美四维空间。在数字技术时代，蒙太奇作为电影的基本结构方式已经细化到像素层面，电影像素蒙太奇就是对电影的像素进行组合，从而形成新的审美时空。电影审美四维空间建构的基本单位是像素而不是镜头，这使电影拥有了一支电子笔，建构电影审美四维空间将会更加适合表现想象空间。电影的时空结构将会在电影中更加重要，镜头将会成为一种意识，摄像机在数字电影中被废弃，电影审美四维空间作为一种“时间晶体”^①在电影结构中更加重要。

第二节 巴赞长镜头理论及电影审美时空真实性

蒙太奇理论强调的是电影作者的主观世界，客观世界成为电影作品的影像资料来源，电影作者按照自己的意识形态、审美理念和电影修辞语言构建具有一定政治意识形态功能的电影作品。与之相对的是，长镜头理论强调尊重客观世界的真实性，并以真实性为基础建构电影作品。长镜头理论的主要旗手是巴赞。巴赞的摄影本体论真实美学影响到欧洲新现实主义电影和新浪潮电影两大流派，到现在成为一种重要的电影美学流派，纪录片和纪实性电影以巴赞电影理论为主臬。巴赞的电影理论与苏联蒙太奇理论形成对峙的局面，与文学理论中的现实主义和浪漫主义争执相似。按照现代的多元文化观，其实都有其合理的因素。

^① 这是吉尔·德勒兹所著的《时间—影像》一书中的基本概念。

巴赞的真实电影美学倡导一种新的电影理念,对意大利新现实主义和法国新浪潮电影影响颇大。巴赞在《摄影影像的本体论》中论述摄影的价值在于满足人们的木乃伊情结,在艺术史上摄影导致超越绘画的再现现实的新的艺术品种的诞生,依靠机器的魔力,摄影能够给时间涂上香料以免腐朽。再现现实是摄影艺术的本体,而电影在这一点上与摄影相似,电影相对于摄影而言就是在时间维度上的变化,摄影只能留存瞬间,电影能够再现事物的时间延续。^①这是根据摄影的本体特性推导出电影的本体属性,艺术对现实的再现一直是梦寐以求的目标。巴赞提倡真实电影美学的理论出发点是再现现实,现实是本体,艺术是现象。这一理论轴心成为巴赞全部电影理论的枢纽,与苏联的蒙太奇理论核心是完全不一样的。巴赞怀有纪录现实的梦想,因而着重研究电影的纪实性,并且认为这是电影的基本属性,实际上这只是与摄影相似的属性,是在时间维度上的电影属性,实际上电影是存在于四维时空之中的,时间是电影的基本元素,在时间维度上的组合构成电影作品,也就是蒙太奇构建电影作品,这是不容忽视的。巴赞执其一端,发现局部真理,有其合理性也有其局限性,进行辩证的思考是必要的。

在《真实美学——电影现实主义和解放时期的意大利流派》一文中,巴赞结合意大利新现实主义电影,集中阐述了自己的电影真实美学理念,在新现实主义电影之前的电影对待现实往往只是把现实作为具有政治意义的象征,或者否定,或者维护,现实本身反而被忽视,“唯有意大利电影在它所描写的时代中,拯救着一种革命人道主义”,意大利新现实主义电影的主题就是芸芸众生^②。巴赞的真实美学于是具有政治上的革命意义和民生伦理价值,影片中的芸芸众生具有深刻的存在主义意味,平淡的电影风格、平实的电影语言和平白的电影动作构造了真实的电影时空,具有一种本真历史的意味,获得了影像史诗的地位。在这一方面,巴赞的真实美学与海德格尔的哲学理念是相吻合的,去除了种种政治谎言的遮蔽,意大利新现实主义电影揭示了战后人民的苦难的真实生活,这种历史价值使其历久弥新,超越有限时间进入永恒

① 引自安德烈·巴赞著,崔君衍译:《电影是什么?》之《摄影影像的本体论》,江苏教育出版社2005年版。

② 同上,第270~271页。

的真理之境。《温培尔托·D》(UMBERTO D.)^①中仿佛是从意大利现实生活中截取的真实故事,孤苦无助的老人的绝望和女佣的无助使整个影片的格调低沉、节奏迂缓,在困苦之中洋溢着人性的温暖与关怀,小狗与老人的生死依恋和老人与女佣的患难真情给人深刻的印象。现实的情节不加编造地自自然然地发生,模仿现实生活中的动作流程和细节集合,看似多余的生活琐细却创造了真实感。巴赞曾经把《温培尔托·D》誉为“纯粹的杰作”、“电影史上的楷模”,主要是因为该片已经摆脱了所有的电影传统,创造了生活的“渐进线”^②。由此影片获得了纪录现实的时间价值,产生真实的巨大震撼力量:

这里重要的是创造性的运动,是情景的十分独特的生成方式。叙述规律具有更多的生物学特点而不是戏剧性特点。故事的发生与发展具有生命的真实与自由。不应当就此判定这类方法在审美价值上注定不及精雕细琢的做法……它近似口述,而不是写作,近似素描,而不是工笔画……他们手中的摄影机具有相当灵敏的电影触感,奇妙而感觉灵敏的触角使得摄影机能够在刹那间准确捕捉到所需要的物象。^③

巴赞强调的是电影中的情境而不是动作,新现实主义电影的镜语体系是典型的长镜头镜语体系,由此产生与蒙太奇相对立的电影语言系统。新现实主义电影常用中全景镜头,少用特写和近景,摄影机的与被摄物之间的远距离产生间离效果,被摄物具有客观化的存在感。生活化的情节编排和动作细节成为现实生活的模仿,艺术时空无限接近现实物质时空。巴赞对现实时空抱有敬畏之心,电影中的情景在大脑中形成具有生物性,是生成而不是有意识的结构。人为地杜撰与精雕细琢会破坏现实时空的完整性,人工总不如天工,所以摄影机要做的是捕捉而不是创造。新现实主义的著名口号就是:“把

① 导演德·西卡(VITTORIO DE SICA'S)。

② 引自安德烈·巴赞著,崔君衍译:《电影是什么?》之《摄影影像的本体论》,江苏教育出版社2005年版,第337~341页。

③ 安德烈·巴赞著,崔君衍译:《电影是什么?》,江苏教育出版社2005年版,第282~283页。

摄影机扛上街头”：

《游击队》的电影叙事单元不是“镜头”（镜头是对分解的现实的抽象视点），而是“事件”。这是具体现实的片段，而现实本身是多面的和多义的，一个事件的确切含义只是在悟出它与另一些事件之间的联系后才能逆推出来。导演对这些“事件”做过精心的选择，但是，事件的完整性受到尊重……每个影像单独看上去只是现实的一个片段，它的存在先于含义……人本身只是存在于其他事物之间的一个事实，不应先验地赋予他任何特殊的地位。^①

巴赞这段论述与存在主义的“存在先于本质”的理念是一致的，是先有现实时空的存在然后才会有电影构建的艺术时空，新现实主义电影作品具有自身的完整性和独立性，在观影后才会有意义的阐释，这是在一定的文化视域之中运用一定的语言符号系统对影片进行解码，然后才会获得理解和阐释，从而使影片具有意义。所谓意义，并不是影片之中具有的存在，而是接受者的理解，是一种后影片的逆推的赋予。由于视域的无限性，接受者赋予影片的意义也有无穷可能，影片本身提供的是事实的纪录。巴赞这段真实美学的阐释具有极强的现象学、存在主义和阐释学内蕴，与海德格尔的哲学理念是相通的。

《康·蒂基》（Kan tiki）纪录的是挪威探险船“康·蒂基”号穿越太平洋的故事，利用由9根圆木和竹子编扎成的原始木筏，6名探险队员历尽艰险，历时101天，从秘鲁穿越太平洋到达印度尼西亚。船员用携带的摄影机记录下沿途的探险经过，摄影质量和技术十分平庸，但是，重要的是《康·蒂基》深深地切入探险的经历，探险的存在。海德格尔认为存在不是存在者，不是一个状态，而是存在过程，存在是being而不是existence，《康·蒂基》的价值就在于纪录了探险过程，保存了存在。摇晃的镜头和随意的切换，不规则的停滞和残缺的叙事，从艺术技巧讲是不合格的，但是影片非常真切地纪录了紧张甚至慌张的、略有情趣的海洋历险，真实的艺术震撼力量如此强烈！

① 安德烈·巴赞著，崔君衍译：《电影是什么？》，江苏教育出版社2005年版，第288—289页。

这部没有导演只有演员和“不合格”的摄影师的影片获得1951年奥斯卡纪录片金奖，这也是至今挪威唯一的一个奥斯卡奖项。巴赞也称誉《温培尔托·D》展现了人的存在，也展现了狗的存在，人与狗之间的脉脉温情使得影片具有强烈的人文主义色彩。《大地在波动》^①叙述的是西西里岛一个小渔村的故事，渔民在逐渐陷入绝境时的孤苦无助、恐惧和忧伤逐渐地展现出来，男主角尼通尼一家在“投资”失败后全家的生存面临危险，弟弟到大城市冒险，父亲被送进教会医院，一个妹妹与警察勾搭成奸，另一个妹妹因为贫穷决心不嫁人，悲剧渐次展开，生存困境得到了现实的情景再现。本真存在的意味的重要来源是全片的演员都是真正的渔民，这些渔民在电影公司举行的庆祝酒会上觉得局促不安！影片景深镜头的运用、内景外景结合、非职业演员的调度相当熟练，艺术上完满地建构了真实感。

在《电影语言的演进》一文中巴赞集中论述真实电影美学的电影语言——长镜头语言体系。1920~1940年的导演分成两派，一派相信影像，另一派相信真实。影像源于造型和蒙太奇，造型包括布景、化妆、表演、灯光、构图，蒙太奇就是影像在时间维度上的组合，不同的组合可以产生不同的意义。关于苏联蒙太奇，巴赞认为：

但影片的最终含义更多取决于这些元素的组织安排，而不是取决于这些元素本身的客观内容。不论影像单独具有的真实内容是什么。叙述的内容主要从它们之间的关系中产生（莫兹尤辛的微笑加死亡的孩子等于怜悯），也就是说，它是一个抽象的结果，而任何一个具体元素都未预先包含这些新意……但是它们都有一个共同特点，即通过隐喻或联想来提示概念……在真正的电影剧本，即最后成型的故事与原始素材形态的镜头之间，插入了一个附加物，一个美学“变压器”（transformateur）。含义不在影像之中，而是犹如影像的投影，借助蒙太奇注入观众的意识。^②

① 导演卢契诺·维斯康提（Luchino Visconti）。

② 安德烈·巴赞著，崔君衍译：《电影是什么？》，江苏教育出版社2005年版，第62页。加粗为笔者所为。

巴赞这段论述具有深刻的意义。苏联蒙太奇理论和欧洲长镜头理论是电影理论中的两大派别，各执一端，虽然偏激但却闪烁着真理的火花。此处就蒙太奇的核心命题：蒙太奇（组合）与意义的关系进行阐释，在电影理论史上是极其重要的。巴赞认为影片叙述的内容（意义）来源于元素的组合，意义是镜头碰撞出来的火花，而镜头本身的内容反而遭到忽视。在叙述内容之上的深层次含义借助隐喻或者联想等修辞进行表达。就电影文本的意义结构而言，巴赞的论述不无道理。无论是造型还是蒙太奇，巴赞并不反对，巴赞反对的是其中隐含的文化霸权，“无论是影像的造型内容，还是各种蒙太奇手法，它们都是帮助电影用各种方法诠释再现的事件，并强加给观众。”^①因为意义来源于电影作者，而不是电影的对象，不是电影表现的物质的现实时空。巴赞提倡的真实美学强调电影镜头的整体性，注意展现一定情境和情境中的人，人是情境的一部分，所以新现实主义电影多用中全景镜头，少用特写和近景，展现的时空是具有整体性的艺术时空，其中存在主义的意味是浓厚的。相反，苏联蒙太奇的电影运用的特写和近景镜头是非常多的，现实时空经过剪接、重组形成新的艺术时空，由细部到整体，时空的整体还需要观众的想象才能构成，强调的是动作而不是情境。从审美四维空间的视域可以发现蒙太奇理论和长镜头理论的时空本质。吉尔·德勒兹（Gilles Deleuze）认为新现实主义电影构建的情境，“这种对环境、物品、家具、器具的‘清点’是维斯科提作品的一个常数。因此，情景不直接在动作中延伸：它也不再是现实主义作品中的那种感知—运动模式，它首先是视觉和听觉的，充满着意义，此后动作才在这种情境中形成，利用或者面对它的成分”。这种模式与动作—影像的结构不一样，形成的是时间—影像结构。^②新的美学形式建立起来，“散漫、省略、游移或飘忽不定，并通过单元和疏松的关联与难以把握的时间发挥作用”^③。因为“存在先于含义”，对于传统的电影文本而言，完整的、客观的情境显得没有条理性 and 秩序感，其实却保留了现实时空的真实性。先展现存在，然后才是理解与阐释，也就是电影含义。所谓含义，无非是对电影文本进行解读，保证电影文本的客观性才会具有无穷角度和视域解读，如果

① 同上，第62页。加粗文字为笔者所为。

② 吉尔·德勒兹著：《时间—影像》，湖南美术出版社2004年版，第6页。

③ 吉尔·德勒兹著：《时间—影像》中文版，湖南美术出版社2004年版，第1页。

电影文本只是电影作者的主观意识形态的编码，电影文本可以读解的视域就会缺乏，可读性差。

在真实电影美学的前提下，巴赞提出了创构时间—影像的景深镜头的价值：

第一，景深镜头使观众与影像的关系比他们与现实的关系更为贴切……影像的结构更具真实性。

第二，所以，景深镜头要求观众更积极思考，甚至要求他们积极参与场面调度……影像的含义部分地取决于导演的注意点和意图。

第三，……景深镜头把意义含糊的特点重新引入影像结构之中……意向的含糊性和解释的不明确性首先已包含在影像本身的构图中。^①

景深镜头拉近了观众与影片的距离，观众参与到影片分镜所设置的场景之中，影片提供含义不明确的具有客观性的分镜。这与蒙太奇镜语体系是不一样的。景深镜头的优势在于不切割自然时空，保留自然和人之间的隐秘含义。巴赞认为 20 世纪 40 年代有声电影的发展已经使得蒙太奇电影的隐喻和象征的修辞作用瓦解，“蒙太奇的表现主义几乎完全消失”^②。因为电影的真实性，电影作者由此获得如同小说家一样的写作能力。

电影因为具有极强的纪录现实的能力，这是现代科技发展的结果，所以，电影可以无限地切近现实而不同于现实。电影可以纪录人类的在世之界、疏明之境的时空状况，也就可以纪录人类的生存境况，这是电影相对于其他艺术而言的独特的优势。这里牵涉到一个电影与现实的关系问题，电影是现实的渐近线，可以无限接近现实，但是无法完全等同于现实。现实时空绵延，不可回归。人无法从现在回到过去，这是人类的宿命。电影的价值在于可以提供记录现实的时空，在电影时空中人类可以重复体验过去，保持对历史的感觉。这是新现实主义电影的价值所在，也是电影中一个重要类型——纪录片的价值所在。绝对的真实是无法达到的，但是真实感的保持是可以做到的。

① 同上，第 72 页。

② 引自安德烈·巴赞著，崔君衍译：《电影是什么？》，江苏教育出版社 2005 年版，第 76 页。

在真实感之中重温在世之界和疏明之境的境况，建立真实人生境界，铭刻真实历史记忆和建立真实人生理念。在多元文化时代，我们可以理解巴赞真实电影美学的意义，他的电影美学理念和长镜头镜语体系成为电影史上一个不可缺少的维度。

其实，艺术在真实与虚拟之间变化，电影是现实的渐近线同时也是非现实的渐近线，电影中没有绝对的现实，也没有绝对的虚拟。此在和现实之间存在一种博弈关系，在某种程度上建立平衡。特别是在数字电影兴盛的时代，摄影的真实本体性已经消解，摄影作品可以用数字技术进行创作，数字图像写作时代已经到来，巴赞提倡的电影真实美学面临很大的挑战。电影虚拟时代已经到来，电影的摄制、传输和接受都已经发生了哥白尼式的变革。但是，电影毕竟无法达到绝对的虚拟。即使《侏罗纪公园》、《黑客帝国》、《水世界》、《第五元素》等数字大片艺术生产的根源还是人类的存在，包括人类存在的世界和人类自身的身体和精神状况。无论是追求真实性还是追求虚拟性，电影多元时代两者可以并存，而且在两者之间还存在广阔的中间地带。

第三节 电影符号学的歧途与生命现象的意义

一、符号

电影符号学已经成为当下电影理论的热点，20世纪70年代以麦茨为代表的电影符号学成为后巴赞电影理论的主流，80年代传播进入中国^①。在西方现代电影文化蜂拥进入中国的80年代，电影符号学成为一个重要的支脉。但是，笔者认为，在电影理论中引入符号学有种种先天的不适，符号与视像、时空之间有着内在的不一致。

符号是什么？“我们把概念和音响形象的结合叫做符号”^②，符号包含所指

① 李幼蒸的《当代西方电影美学思想》被学界视为第一部介绍西方现代电影理论的专著。参见胡克：《现代电影理论在中国》，胡克、张卫、胡智锋主编：《当代电影理论文选》，北京广播学院出版社2000年版，第1、2、6页。

② 费尔迪南·德·索绪尔著，高名凯译：《普通语言学教程》，商务印书馆1980年版，第102页。

和能指两部分，所指是概念，在文本中成为意义的单元。能指是音响形象，但在书面文本之中主要是书面的文字组合，是最小的意义单元。中国远古有“结绳记事”的说法，结绳记事是最古老的语言活动，“绳”是能指，“事”是所指。比如说，某人生一个儿子，在绳子上打一个结。生两个儿子，在绳子上打两个结。“一个结”就是能指，“生了一个儿子”就是所指。绳子本来是一种物质存在，在语言活动中转变为一种媒介，绳子的物理属性没有改变，但是形式发生了人为的改变，从而成为一种符号的能指。值得注意的是，绳结和儿子之间并不具有相似性，它只表述了“生儿子”这件事情。

索绪尔认为符号的第一个原则是具有任意性：

能指和所指的联系是任意的，或者，因为我们所说的符号是指能指和所指相连接所产生的整体，我们可以更简单地说：语言符号是任意的。^①

这是相对于语言系统产生之前而言，在一定的语言系统萌芽时，所指与能指之间具有任意性，在不同的语言系统中，表示同一事物可以用不同的能指，能指与所指之间建立关联具有任意性。但在能指及其语言系统建立之后，能指的使用并不具有任意性，能指的使用必须符合语言法规，符合语言习俗。不同的民族、地域有不同的语言符号、语法规则和习俗，从而导致世界文化系统中语言的千变万化。语言之间却具有通译性，因为人类的生存具有一致性，生老病死、爱恨情仇等生存活动在不同地域、民族的人群之中都存在。人类和动物之间不具有语言的通译性，根本原因是生存不具有一致性，人与动物的生存方式、大脑结构、遗传基因等和人类有本质差别，从而导致生存的不可通达。鹦鹉固然可以学舌，但是鹦鹉并不知道自己在讲什么，它能说出能指，但并不知道其中含义，并不掌握所指。人与动物之间也有“原始召唤”，主人呼唤宠物，宠物也能听懂，但是这种“语言”建立在动物的条件反射之上，并不是真正的语言。所以，语言深刻的基础实际上是生存。

符号的第二个原则是能指属于听觉，它在时间上展开，具有时间维度的

① 同上。

直线性。

①它体现一个长度；

②这长度只能在一个向度上测定：它是一条线。^①

符号存在于人的言语活动之中，人的言语是在时间维度上组合符号的活动，符号的直线性说明与绘画、视像有着本质的不同，绘画在二维空间中进行，视像在四维空间之中进行。如果说索绪尔意义上的符号学是狭义上或者说是严格意义上的符号学，那么绘画与视像艺术并不属于符号艺术。

索绪尔认为符号具有不变性和可变性。符号的不变性是指符号相对于使用者而言具有稳定的结构和性质，“大众也不能对任何一个词行使它的主权”^②。当一定的文化系统把名称分配给事物后，概念和音响系统之间建立了稳定的契约关系，使用者会遵循所指和能指之间的关系，从而在言语行为中准确地运用词语，毕竟普通的语言使用者的目的在于传达意义，而不是行使语言越界行为。在时间维度上，索绪尔认为，符号具有可变性，符号处于新陈代谢之中。时间维度上的新生事物总是不断地出现，新的生存境界不断出现，从而需要新的语言进行表述。比如，当前因为网络媒介的出现，新的文化时空不断涌现，这种建基于技术革新之上的生存新境导致新辞藻层出不穷，文白夹杂、土洋结合、技术误差、随意新创等导致的新新人类的新新词汇、语言花样翻新，新语言的狂欢时代已经到来。人类的交往进入新的技术时代。另外，诗人和艺术家会有意地进行种种语言的越界行为，诗人是天生的语言破坏者。为了追求与众不同，追新逐异，诗人会有意地僭越语言成规，从而导致新的语言产生。真正的诗人其实是因为观照到新的境界从而需要诉诸新的语言进行表达，这导致语言更新。当然，流于语言游戏创作新词并不意味着产生有生命力的新语言。

于是，语言的不变性和可变性得到辩证的统一。

索绪尔意义上的符号其实指的是人类言语中的意义单元，这是狭义上的符号，也是符号一词的原始意义。这就意味着符号并不包括画像、视像、服饰等，后者并不具有不变性，相反，艺术的天职就是追求新异，追求与众

① 费尔迪南·德·索绪尔著，高名凯译本：《普通语言学教程》，商务印书馆1980年版，第106页。

② 同上，第107页。

不同，导致其语言系统并不稳定。语言使用者的目的不在于准确地传达意义，而在于新的艺术体验，语言越界行为成为艺术原则。艺术语言更符合符号的可变性，但是符号的可变性是建立在其不变性基础之上的，符号首先追求准确表述，接受者可以理解，其次才是不自觉地发生语言越界行为。艺术语言的可变性是其根本特征，艺术不断地建立能指和所指之间新的关系，生产新的艺术形式。这是艺术语言和一般语言的本质区别。所以，包括画像、视像、服饰等形象艺术的表意单元不属于索绪尔意义上的符号。

索绪尔认为语言具有历时性和共时性。历时性指语言的历史现实性，在现实空间之中的演变，共时性指语言状态。语言状态是历时现实在时间上的投影。语言的历时性是展现在时间维度上语言的变迁，而共时性是在某一时期语言呈现的状态。在言语活动中可以展现语言的共时性状态特征，在语言系统中也可以发现语言的历时性特征。言语既要依赖稳定的语言系统，同时也会因为生存境遇的特殊性发生种种语言的更新，当一种语言更新行为被人群接受，就成为语言事实，从而导致语言的变化。语言的历时性无疑是指语言在时间维度上的状况，而共时性可以理解为在空间维度上的状态变化。语言具有时间和空间维度的特征。其实，语言的演变就是符号的演变，符号是语言的最小单位，两者具有共通性。

索绪尔认为卡西欧的象征并不是符号，因为象征并不具有任意性^①。但是卡西欧仍被认为是西方 20 世纪杰出的语言哲学大师，其《人论》是西方现代语言学的经典著作。卡西欧给人的定义是：利用符号去创造文化的动物^②。卡西欧认为：

如果人性指称什么东西的话，那么它就指称着：尽管在它的多种形式中存在着一切的差别和对立，然而所有这些形式都是在向着一个共同的目标而努力工作。这个共同的目标是，创造人自己的历史，创造一个文化的世界……在创造文化的活动中必然地把人塑造成为文化

① 参见费尔迪南·德·索绪尔著：《普通语言学教程》，高名凯译，商务印书馆 1980 年版，第 104 页。

② 恩斯特·卡西欧著：《人论》，甘阳译，上海译文出版社 1985 年版，第 4 页。

的人^①……在语言、宗教、艺术、科学之中，人所能做的不过是建设他自己的宇宙——一个符号的世界。^②

人的本质属性与生产符号等同，动物会对信号产生自然反应，只有人才会运用符号进行思考，创造文化。在适应环境方面，人除了有类似动物的感受器系统和效应系统之外，还拥有符号系统，符号系统改变了人的生活，还建构了与人的生存密切相关的文化环境。人很多时候生活在语言的形式、艺术的想象、神话的符号以及宗教的仪式之中。人经常“生活在想象的激情之中，生活在希望与恐惧、幻想与醒悟、空想与梦境之中”^③。人是理性的动物，人是有精神生活的动物，人类文化是人的精神的衍生物，人建构了文化，同时，文化也建构了人。人通过赋予事物以名称从而创造了新的精神生活形式：符号化的想象力和智慧。符号具有普遍适应性，在一定的文化圈层之中符号的使用并没有阶级、身份的区别，乞丐与大亨可以使用同一种语言。符号也具有多变性，在具体的情景之中个别信号都指称确定的事物，符号意义源于具体的生存情境。卡西欧意义上符号的灵活性与索绪尔意义上符号的任意性是完全不同的概念。

极有价值的是，卡西欧还论述了符号对于人类生存来说具有的时间和空间上的超越意义。

没有符号系统，人的生活就一定会像柏拉图著名的比喻中那洞穴中的囚徒，人的生活就会被限定在他的生物需要和实际利益的范围内，就会找不到通向“理想世界”的道路——这个理想世界是由宗教、艺术、哲学、科学从不同方面为他开放。^④

原始社会中的人生存在具体的行动的空间之中，充盈感性的情感的气氛。并没有抽象空间、总体空间的概念，原始人无法想象总体的空间，虽然他们

① 恩斯特·卡西欧著：《人论》，甘阳译，上海译文出版社1985年版，第7页。

② 同上，第8页。

③ 同上，第34页。

④ 引自恩斯特·卡西欧著：《人论》，甘阳译，上海译文出版社1985年版，第52～53页。

拥有敏锐的空间知觉。在长期的实践经验和“劳作”(work)之后,人逐渐产生了抽象/总体的空间概念,因为人能够生产和运用符号。人从具体/感性的空间超越进入抽象/理性的空间,“人在天上所真正寻找的乃是他自己的倒影和他那人的世界的秩序”^①,人能够意识到自己与宇宙的普遍秩序之间有紧密的联系,人的视界转向超越的空间——上天,即使是依赖于神灵,人的精神空间得到了极大的拓展。从某种意义上说,上帝是人类精神文化的拐杖,制造了他同时也依赖他。符号是桥梁,引导人类到达精神升华的文化时空的彼岸。

时间也具有三个维度:过去、现在和未来。莱布尼茨说,现在包含着过去,而又充满了未来。人类的记忆包含了过去文化的全部积累,在生产符号和运用符号的征程中,在不同的时间瞬间,包含着“往事的新生”,在记忆中重新组合过去,在一定的思想的视界和焦点之中进行透视、理解、阐释与把握。面对时间的第三维——未来时,人类的精神文化很多时候目光都不是注意过去,对过去只是回首,而是面向未来,面向未来成为人类生存的重要结构成分。所以海德格尔有个著名判断:向死而生是人类的宿命。宗教先知的预言往往意味着一种允诺,“他们的理想的未来意指对经验世界的否定,意指着‘世界的末日’;但与此同时它也包含着对‘一个新天堂和一个新尘世’的希望和信念。”^②符号构建的文化世界往往面向未来,这一时间上的方向性成为潜在的引力,导引着文化建构的形态和趋势,内在地成为决定性的建构力量。

在符号的属性特征认识上,卡西欧与索绪尔并没有本质的不同,符号是文化系统/语言系统的基本表意单位,人类通过运用符号来传情达意。符号作为语言具有任意性和直线性,在时间和空间维度上具有历时性和共时性特征。卡西欧从哲学角度把符号放在人类生存的存在论本体位置进行研究,索绪尔是从语言学角度,把符号放在语言哲学的本体位置进行研究,视域虽然不一样,但是对符号本质的理解基本一致。

在严格意义上,艺术形象并不属于符号,在罗兰·巴特创造性地把符号的含义植入新的内涵,拓宽了符号的范畴之后,艺术形象开始进入符号的范

① 同上,第62页。

② 同上,第69~70页。

围。绘画、雕饰、服装、街道建筑、音乐等可以作为艺术符号传达情意，但是与严格意义上的符号如口语、书面语中的单词含义有巨大的差别。这种差别罗兰·巴特注意到了，并作了区别。罗兰认为用索绪尔的符号观已经无法理解服装、电影等艺术符号。艺术符号文本（语言结构）已经不是词语构成的流，而是一定的社会集体运用技术语言体系建构的。艺术符号文本在更大意义上是一种想象的产品，植根于生存境域。在艺术文本中存在“无言语的语言系统”，艺术形象构成的作品很少有言语现象，跟文学有本质的区别。罗兰在“言语”和“语言系统”之外增加了“前意指质料或内容”，艺术材料成为艺术语言文本的重要结构。艺术语言文本成为艺术家运用一定的艺术材料按照一定的语言系统进行言语活动的产品。^① 艺术语言与物质存在建立关联，物质提供了基础性结构。存在——能指——所指三者建立了三位一体的关系，经典意义上的符号已经瓦解。

具象的艺术作品拥有作为物质的存在，与抽象的符号如文字、音符相比有本质的不同。艺术形象重构成为艺术作品，物质的存在使得其拥有物质的属性，雕塑可以触摸，绘画拥有颜色、线条，影视艺术拥有画面和声音，形象艺术成为现实世界的模仿而不是抽象，形象具有直接性，接受者直接接受形象而不需要符号的中介。这导致文学与形象艺术的巨大分野，文学是符号艺术，而形象艺术严格地说并不是符号艺术。罗兰·巴特拓展了符号的范围，他的符号复合结构理论、含蓄意指符号理论使符号的意义得到泛化，从另一方面看来实际上瓦解了索绪尔意义上的符号，从而把艺术形象强行纳入符号学的范畴，直接导致电影符号学的产生。麦茨是罗兰的学生，率先亮出“电影符号学”旗帜^②，从而使得电影符号学成为电影学中的显学。但在理论的拓展中总显得磕磕碰碰，最重要的原因是艺术形象不能归入符号，形象与符号有本质的不同。

符号是人类生产出来传达意义的工具，意义是符号的二级结构能指和所指的潜在成分。在电影学中引进符号学方法解决的是电影意义传达的问题。但是电影不仅仅是意义的问题，意义甚至可以说不是电影最重要的问题。

① 参见王一川著：《语言乌托邦》，云南人民出版社1994年版，第176～177页。

② 同上，第180页。

题，这与文学根本不同。文学作品的意义如果无法解读，就无法进行文学艺术接受与欣赏，审美体验也不会产生。观众在电影院看电影直接获得电影体验，并不需要进行解读文本这样艰辛的脑力劳动。电影的画面和声音直接诉诸观众的视听感官，产生审美体验，诉诸观众审美直觉，观众自然地产生直接的喜怒哀乐体验，甚至自然地作用在观众的无意识层面，对观众的身心二元产生改变。经历他人的人生阅历和生存体验，观众观影后会获得人生经验的提炼和宇宙规律的领悟，这可以纳入电影意义的范畴，吊诡的是，这种意义的收获并不仅限于电影符号的解读，更多地来源于观众的身心体验，自然地获得体验从而得到理性的领悟。符号并不是获得电影意义的唯一途径。符号学能够解决电影意义的某些问题，但是对于多维度审美的电影而言，符号学显得捉襟见肘。

值得一提的是，电影观众的接受电影和专家接受电影有着巨大的差别，专家接受电影经常在自己书房/家庭之内完成，而不是电影院，电影接受成为一种个人在私人空间完成的活动。接受空间的变化意味着电影接受方式的巨大差异。电影院电影与家庭电影产生的效应不一样。专家对电影文本进行严密的文本分析，从镜头语言、修辞风格、文化含义、意识形态等文本结构内外方面进行透视，从而从微观理解宏观，采取“一尘一世界”的方式进行解读。专家解读电影，观众接受电影，这是极大的区别。专家需要对电影文本之中的符号进行原子式的解读，从而得出“微言大义”。观众接受电影，直接获得身心体验，电影语言作用于观众的意识 and 无意识，电影符号地位下降，而且，原子式的文本解读对电影观众来说显得艰难，也没有必要。真正的电影接受是由电影观众在电影院中完成的。体验是观众接受电影的核心，而理解是获得体验的途径之一。在书房中阅读电影实际上是潜意识地把电影当做文学进行符号解读，把电影艺术当做符号艺术，在思维方式上，这是重要的区别。^①

从麦茨 20 世纪 60 年代创立电影符号学至今，电影符号学成为西方电影理论的重要部分。所谓符号学，其最基本目的“在于使研究者对研究对象本

① 参见笔者论文《简论声像四维空间——电影理论新路探析》，《当代电影》2006 年第 6 期。

身的内容构成有更准确、更清晰的认识”^①。遗憾的是，电影创作与接受在很多时候都不是“精细化”的认识过程，而是全身心的体验。在电影研究中，运用符号学也只是研究如何认识电影本文的结构，这是研究电影的一个维度。毋庸讳言，麦茨在自己的论文中也曾论及电影符号学研究中的窘境，电影语言缺少语言系统、固定代码和语法，这就使得电影语言概念成立与否面临巨大的问题。罗兰·巴特的第二符号学建立在对第一符号学的超越的基础上，符号的概念泛化。反过来说，罗兰颠覆了第一符号学的核心概念，在新的层面运用符号学研究文化。由于电影语言的语言系统、固定代码和语法的缺失，电影与语言学之间面临重大的摩擦与不适。^② 符号静止，生命运动；符号固定，生命生生不息。电影呈现生命活泼的力量、生存的身体/心灵状态，电影全方位地展现空间结构和时间流动。符号无法完全展现、表达生命。

电影本文的基本单位是镜头，电影本文中固然存在符号，但是更重要的是，符号存在于电影的镜头之内，电影镜头构建了电影本文的时空结构。一个镜头就是一个时空结构体，其中有一定的时间和空间，同时也有一定的人，一定的生命存在。镜头的时空结构与现实时空具有相似性，镜头时空记录现实时空，也可以超越现实时空展现想象时空。同时，人是电影镜头的核心，电影符号、电影镜头语言、电影修辞是塑造人物的手段与媒介，人物的身心二元的展现和生存命运的记录才是电影的目的。电影符号的分析固然有助于精细认识电影，但是正如爱森斯坦所说的，作品结构技巧的首要源泉是人，人，还是人。^③ 人的身体形貌和精神风貌只有在场才能观照，才可呈现。电影提供虚拟现实，电影审美与现实生活中的审美相似，因为电影时空结构和现实时空结构相似，电影中的人直接呈现在观众面前，人物事件在观众面前发生，观众在电影现场观照事件发生，但是隔着一道“时间幕墙”^④，观众不能

① 引自克里斯丁·麦茨等著：《电影与方法：符号学文选》，李幼蒸译，三联书店2002年版，中译本再版前言。

② 关于电影与语言学之间的不适，麦茨在《论电影语言的概念》的开头有准确的描述。参见克里斯丁·麦茨等著：《电影与方法：符号学文选》，李幼蒸译，三联书店2002年版，第90～91页。

③ 参见爱森斯坦著，富澜译：《蒙太奇论》，中国电影出版社2003年版，第3页。

④ 陈凯歌导演在《无极》设计了虚拟的“时间幕墙”，透过时间幕墙，奴隶目睹了昔日雪国的悲剧，但无法进入现场发生的事件之中。奴隶与电影观众有相似之处，笔者认为时间幕墙在电影时空美学中可以得到更高层面的运用。

进入电影事件。观众与电影作者透过电影作品达到身心的交流。

对于以生命现象为核心的电影时空美学而言，电影符号学中的理论有助于细致分析电影形象元素在意义产生过程中的作用过程，在提炼的基础上可以进行理论的转化。

二、电影符号学批评

(一) U·艾柯的电影代码说

艾柯在《电影代码的分节方式》中把电影代码分为十种：

知觉代码
识别代码
传输代码
色调代码
肖似代码
肖似化代码
趣味和感觉代码
修辞性代码
风格代码
无意识代码。^①

各种代码之间并没有绝对的界限，相互交叉、相互重叠，在不同的意指作用中发挥不同的作用从而成为不同的代码。十种代码可以分为两个层次：直接意指层，传输代码、知觉代码、识别代码、肖似代码；含蓄意指层，肖似化代码、修辞性代码、情调代码、感觉/趣味代码、风格代码。^② 其中直接意指层的传输代码其实是电影画面形象的物质媒介层，知觉代码、识别代码、肖似

① 参见克里斯丁·麦茨等著，李幼蒸译：《电影与方法：符号学文选》，三联书店2002年版，第72～76页。

② 麦茨认为含蓄意指作用包括了风格、象征和“诗意氛围”。参见克里斯丁·麦茨等著：《电影与方法：符号学文选》，李幼蒸译，三联书店2002年版，第9页。

代码建基于传输代码之上，从而构成具体的电影形象。这是电影媒介提供的视听对象，在审美之中属于物质层面，构建的是自然审美四维空间。一般的电影观众都可以通过视听接受。小孩与艺术家接受的自然审美思维空间是相同的。

含蓄意指层是通过文化象征的方式进行解读体验的对象，由点及面，电影本文的时空结构得到拓展和升华，具有更广阔的适应性和深层次的意蕴，含蓄意指层牵涉到电影接受者的个人解读，存在于电影与观众的精神交流对话之中。不同的解读会产生不同的含蓄意指层，同时也意味着直接意指层的不同结构，在不同的直接意指层结构基础上产生不同的含蓄意指层。直接意指层和含蓄意指层都是电影意义的解读，可以意会也可以言传。含蓄意指层的理解需要电影/文化的修养，不是每一个观众都可以理解含蓄意指层，不是每一个观众都会获得相同的含蓄意指层。韵味意指层是对电影作品的整体性的把握和玩味，建基于直接意指层和含蓄意指层的整体理解之上，也与电影观众的审美趣味和审美修养相关。韵味意指层实际上是对电影美质的领会和鉴赏，与其他艺术会有相似的韵味体验，此时身心二元获得审美的高峰体验。在电影作品中会存在情调代码、感觉和趣味代码、风格代码，这是电影审美者对电影作品的整体进行体验，然后“反射”到作品之中，对作品中的形象元素进行新的鉴定和审美识别。含蓄意指层和韵味意指层是电影观众理解和审美在电影作品中的对象化，是观众对电影作品结构进行重建的结果。含蓄意指层和韵味意指层存在于观众与作品的交流对话之中。所以，两者存在于电影作品中，也存在于人的精神层面之中，存在于生命审美四维空间和哲理审美四维空间中。

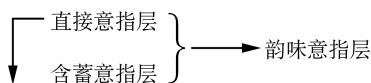


图 5-1

（二）丹尼尔·达扬的古典电影引导代码说^①

丹尼尔·达扬在《古典电影的引导代码》中探讨了电影话语过程系统作

^① 丹尼尔·达扬的《古典电影的引导代码》是电影符号学方面的一篇重要论文，其中缝合系统理论、逆境头的引导代码理论备受瞩目，但是其中还有相当多的思想值得深入思考。

用的潜在控制意识形态机制，电影不是中立地陈述故事，电影作者会潜在地对意识形态进行编码，观众不自觉地接受电影预设的视角、观点、修辞性代码。“它在那儿，但我们看不见。我们透过它看到的是想象的物体。意识形态就藏于我们的眼中。”^① 电影本文类似绘画本文，是物体之外的想象。电影的本文也会超越物质的载体，获得想象的存在。“看”与“思”是两个不同的范畴，电影接受在看中完成，思在潜意识中进行，意识形态也是潜在的。与文学不同的是，电影艺术是具象艺术，不经过符号的“转译”，直接展现在观众视听感官中。而具象与意识形态之间的关系比较复杂，意识形态往往意味着一种理念。“形象独立地存在着，无缘无由，只有存在。”^② 形象本身具有独立性，不会固定携带一定的意识形态，电影中的形象的能指与所指常常滑移，因为形象本身既是能指也是所指，这与文学符号有本质区别。在电影中看到形象与生活中看到形象、想象中看到形象在精神上类似，观众并不需要解读，直接就会产生身心二元的体验。所以，具象/形象与意识形态之间的关联极其复杂，在电影中存在真理，存在意识形态，但只是潜在地存在，“事物在为自己说话，而且它们当然在说着真理。”^③

拉康认为，主体不是认识的基础，主体只是心理机能之一，在幼年阶段就会产生并以特定方式构成，可以改变、停止和消失，主体机能作用被视为“自我”的中心，拉康把这样的主体命名为“想象层”^④，主体于是与形象联系在一起，而不是理念。笛卡尔的“我思故我在”的惊世名言在这里打上了沉重的问号。“‘我’、‘自我’、‘主体’只不过是形象、映象”^⑤。在视觉艺术风行的时代，主体的建构更进一步验证了拉康的论断。拉康认为，在人类面临的现实——自然、文化和两者之间的象征层，象征层是把自然转化为文化的中间层，把结构赋予现实，是语言对现实进行重构从而产生文化的层面。“象征层的法则通过指定一些强制性路线来塑造本来是生理性的冲动，从此后者

① 引自克里斯丁·麦茨等著，李幼蒸译：《电影与方法：符号学文选》，三联书店2002年版，第235页。

② 同上，第245页。

③ 同上，第245页。

④ 同上，第230页。有的学者也把“想象层”翻译为“想象界”，把“象征层”翻译为“象征界”。

⑤ 同上，第231页。

只能顺从这些强制性路线来使本身获得满足。”^① 象征层把自然进行语言的符号化改造，同时象征层本身也由语言符号所结构。活动的象征层是由主体完成的，在想象层中想象的主体与语言结合，与“象征的世界”相遇，主体言说、聆听、观看、记忆、理解和体验。象征层在想象层中得到生命，从而完成自然向文化转化，最后获得文化产品，形成新的象征层，从而意味着新的想象的可能，这是文化生产的精神循环。

拉康指出：“语言不能在想象界之外起作用。语言系统与想象层的结合产生了‘现实效果’：语言的指示面。”^② 语言作用产生于想象层，主体言说形成语言肌体。想象层把陈述的语言转化为形象，从而把陈述句编织进身体之中，由此陈述句获得意义，符号转化为形象。同时，言说的深层次控制机制是“认识型”，也就是意识形态，意识形态在形象之中也能获得表征。拉康的理论被达扬用来阐述形象和语言在电影中的生产机制。这也弥合了意识形态和形象之间的巨大裂缝。电影的生产其实就是一种言说方式，电影作者在想象层中完成陈述语言（比如剧本）的形象转化，语言在想象之中获得生命活动的存在。想象中的形象体系也携带了语言象征体系深层次的控制代码——意识形态。值得注意的是，想象趋于同一的精神动力、无意识和生命活力导致想象层此时建构出一种整体的审美时空结构体，实际就是一种审美四维空间。在其中语言和想象产生结构的合力，共同指向审美体验的最终目的。想象层并不是符号的机械组合和聚合，更加重要的是生命活力的贯注和审美境界的超越。

电影本文的审美时空结构封闭，形成同一、连贯、完整的结构。作者和观众都不能进入电影时空之中。而意识形态只能潜在地起作用。欧达尔认为，在电影中存在一个缝合系统（suture^③），发现缝合系统就把电影观看转变为电影读解，这是两种不同的电影接受方式。看电影时观众会获得空间和时间上的真实感，观众与电影本文发生两次视界融合，对电影的画面、声音、故事信以为真。电影读解则是对电影的语言进行自觉的研究，发现“银幕的框

① 引自克里斯丁·麦茨等著：《电影与方法：符号学文选》，李幼蒸译，三联书店2002年版，第230页。

② 同上，第232页。

③ Suture，也可以翻译为缝合结构，编织体。

架”，电影时空的真实性被否定，愉快的审美体验结束了，取而代之的是专家的语言研究。缝合系统建构了封闭完整的审美时空结构，同时不为电影院中的观众所发觉。

欧达尔认为电影本文中存在不易为人所察觉的幽灵：不在者。不在者成为一种预设的目光在电影中无处不在，电影的导演、表演、拍摄等在这种预设的目光中完成。因为导演和演员、摄影等在工作时必定会预设观众的视角、读解方式。所以，在电影制作时其实这种预设目光就存在，虽然现场并没有观众在场。麦茨关于电影演员和观众的在场问题在《历史和话语：两种窥视癖论》中有精辟的说法：

在影片映出过程中观众出现在演员面前，但演员并不出现在观众面前，而摄制影片时演员出现，观众并不出现。于是电影设法使自己既是裸露癖者又是掩蔽者。看与被看之间的交流被从中心切断，其部分又传至其他的时刻：另一次分裂。^①

戏剧的表演和观赏在同一时空之中进行，戏剧的审美场就是戏剧的表演场。电影的表演和接受不再同时进行，表演时没有接受，接受时没有表演。表演被现代传媒技术所“凝聚冻结”，封存进胶卷、磁带和存储设备之中。电影的物质文本经过复制后，可以在社会中撒播，面对众多的观众，在现代传媒技术的魔力作用下，电影的表演可以在“地球村”被亿万观众欣赏。所以，电影的表演和接受分解，在时间和空间的维度进行延宕、断裂和自由的链接。从而，电影的表演和戏剧的表演就有巨大的差别，演员表演要想象出不在场的观众的目光，这是一种潜在的意识，否则演员的表演就无法进行。所谓表演，一定需要观众，否则表演就不成其为表演。这种不在者的目光诡异，像幽灵一样在电影本文中存在。吊诡的是，不在者的目光与实际观众的目光并不一致。不在者毕竟只是一种预设，预设的视角并不完全准确。更重要的是，这种电影作者预设的目光对应着电影作者的意识形态，预设目光源于电影作者的内心想象，与内心的“认识型”有源流关系。

^① 引自克里斯丁·麦茨等著，李幼蒸译：《电影与方法：符号学文选》，三联书店2002年版，第251页。

欧达尔借用维拉斯奎尔的绘画作品“梅尼纳斯”说明电影本文的潜藏意识形态机制,^①实际上也说明了电影审美时空的封闭系统构造。画家注视着读者,类似电影镜头中的角色注视着观众,这可能会突破电影时空的封闭性,使观众进入电影本文之中。^②但是画中的内容提示画家注视的是国王,而不是观众,于是绘画作品的时空还是封闭的。欧达尔以此类推,认为电影中存在镜头1和镜头2,镜头1相当于绘画作品的画家画面内容,镜头2相当于画面中镜子的内容。镜头1的电影场成为一个能指,而镜头2代表了不在者,成为一个所指。镜头1、2构成缝合系统编织了封闭的审美时空,使想象层在封闭时空之中自由构造。同时缝合系统的逆镜头代表了包涵意识形态的不在者的目光,电影意义的生产亦在缝合系统之中进行。镜头1是不完整的,其意义在镜头2中才能得到完成。镜头1与镜头2都类似文学中的词,而镜头1与镜头2结合才能产生句子,从而产生意义。

缝合系统是电影术系统之一,在古典电影之中常用,还有其他很多电影术系统,如戈达尔电影中独立镜头构成意义,逆镜头并不存在,读解镜头和观看镜头同时发生。但是,电影的不在者却是一个普遍的存在。达扬的《古典电影的引导代码》十分晦涩,结合审美四维空间理论有利于解读,同时,该论文论述的电影本文存在、不在者理论也有很强的借鉴意义。

(三) 麦茨的电影符号学理论

1. 八大组合段类型理论

1965年9月在波兰的库兹涅茨符号学大会上,麦茨提出了八种组合段类型总表:自主镜头、平行组合段、括入组合段、描写组合段、交替组合段、场景镜头、插曲式镜头、普通镜头。^③八种组合段其实可以视为八种时空的结构方式,如果说聚合关系是在同一空间中的结构关系,那组合其实主要是时间维度上的结构方式。麦茨论述的其实是古典电影常见的八种组合方式,现

① 引自克里斯丁·麦茨等著:《电影与方法:符号学文选》,李幼蒸译,三联书店2002年版,第235页。

② 在现代电影和戏剧中有时演员会故意打破艺术时空幕墙,直接和观众交流,可以产生陌生化效果。但是绝大多数电影会维护电影、戏剧的时空封闭性,从而形成完整、同一的艺术时空体和艺术本文。

③ 参见王志敏著:《电影美学分析原理》,中国电影出版社1993年版,第108~114页。

代电影和后现代电影的组合同样已经大大超越，在很大程度上两者在按照想象的逻辑进行镜头的组合。此时电影作者的想象世界中意识到时空的存在，而不是镜头，镜头是记录想象的方式，特别是在数字电影盛行的时代。

审美四维空间存在有三种形式：自然审美四维空间（或称物境）、生命审美四维空间（或称情境）、哲理审美四维空间（或称灵境）。物境主要是对现实世界的模仿与改写，作品遵循现实中的时空原则，这在古典艺术中常见，古典艺术结构的时空关系类似现实时空，线索清楚，秩序井然。情境是人想象中的时空体，超越现实时空的特点，在空间上可以选取、改装、变形现实中的事物进行重构，在时间轴上拥有自由组合构造的能力。灵境是审美主体构筑的表现宇宙规律、人生哲理的审美时空，人类的想象时空超越了有限的现实时空，进入自由的审美时空之中，同时，灵境深刻展现了世界的本相。灵境中的时空关系是想象的结构，自由、灵动。同时也符合现实世界的时空特征，是一种具有普泛性的宏大时空。

在电影艺术领域，电影是最直接的记录/表现审美四维空间的艺术。组合段的结构方式符合现实时空的规律，也遵循想象时空的逻辑。自主镜头是单个具有独立性的镜头，是一个具有独立文本意义的镜头。其实电影镜头都具有意义，自主镜头有别于一般的镜头的是具有电影叙事功能。长镜头经常形成自主镜头，独立完成一次叙事。几个镜头组合具有独立叙事意义会形成组合段。组合段分成非时序组合段和时序组合段，镜头和镜头组成具有严格时序性，称为时序性段落，反之称为非时序性段落。非时序性组合段有平行组合段和插入组合段，平行组合段的视像系列交待多个主题，平行交待多个事件的发生。平行组合段和平行蒙太奇相似。插入组合段是运用照明、融入融出、化入化出、摇镜头、淡入淡出等标点串联的镜头序列。经常在角色回忆时运用。插入组合段打破了其前后镜头段落的时间连续性，在叙事上极其重要。时序组合段分为描写组合段和叙事组合段，描写组合段指的是共时镜头序列，叙事组合段是历时镜头序列。描写镜头组合很大程度上是按目光的先后次序进行组合，事物之间没有时间上的先后顺序，在某一时刻平行交待事物。叙事组合段是叙述事件发生过程的段落。叙事组合段和描写组合段在电影中经常协作运用，电影镜头的共时性和历时性通常结合一体，形成四维的时空结构。叙事组合段有交替叙事组合段和直线叙事组合段，交替叙事组合

段在时间维度按顺序交替叙述多个事件，交待多个事件同时发生。直线叙事组合段是最常见的叙事组合段，就是按照时间顺序交待事件的发生，镜头连续的是场景组合段，不连续的是段落。场景组合段就是一场戏，镜头在时间上是连续的序列。段落中有插曲式段落和普通段落，插曲式段落是非连续的有组织的视像序列，代表一个被压缩的连续过程，具有象征色彩和审美意义。插曲式段落之间有电影标点进行连接。段落没有电影标点连接，只是普通的经过省略的镜头段落。

麦茨的八大组合段理论也可视为八种时空组合方式，镜头和镜头组合成为镜头段落，形成一个类似文学中句群的表意单位，独立完成一定的意义表达。相对于艾柯所论述的十大代码，组合段在电影符号学中是结构复杂、大容量的表意单位，而且更加明显地表现电影时空的组合关系，在电影时空美学中可以直接应用。

2. 想象的能指

《想象的能指》的出版标志着电影第二符号学的诞生，麦茨开始运用拉康的精神分析思想解释电影现象。麦茨认为，电影状态是在人的视网膜上呈现、听觉感官接受和大脑皮层分析过的类似梦的状态。^① 这是生存意义上的状态，由此电影获得了精神分析的解读机制。弗洛伊德曾经对梦进行了深层次解释，在《想象的能指》中电影被理解成“半梦”的方式进行解读，电影成为人的无意识表征方式，欲望的缺失成为电影生产和接受的心理动机，而电影成为“想象的满足”。麦茨认为，艺术的心理动力是视听驱动，而视听驱动是一种性冲动，人天生就有看的欲望和听的欲望，现实中的缺失导致视听欲望的强烈冲动。电影成为欲望满足的机制。电影中观众与对象的距离导致欲望的满足具有虚拟性，观赏时演员的缺席和制作时观众的“不在”导致观淫癖者和裸露癖者的缺席，演员表演面对“不在者”进行想象的表演，而观众在银幕构成的“锁孔”中进行虚拟的意淫。电影视界体系的虚构性其实导致了视角的自由，因为不在者的目光实际上是想象的存在，具有无限的可能性，从而

① 参见克里斯蒂安·麦茨著：《想象的能指：精神分析与电影》，中国广播电视出版社2006年版，第8页。

也使得电影状态具有无限可能。

电影本文系统构成电影作品的能指，其所指指向的是人格系统中的想象界（或者说是弗洛伊德意义上的无意识），麦茨的第二符号学理论存在适应面的问题，身体、欲望、无意识、想象等指向人格底层的范畴成为电影甚至艺术的所指，对于娱乐电影、感官电影和私密性电影而言具有适应性。电影编造了类似望梅止渴的梦，变相地满足了观众的色情欲望需要，这其实并不是艺术的目的。

笔者认为，首先，对于艺术电影而言，拉康的精神分析在电影中并不具有适应性。艺术中的“精神”意味着人格精神的升华，而不是欲望的沉沦与宣泄。艺术冲动也是人类生存的基本冲动之一，是形而上冲动的一部分。艺术会使人格精神升华，从而获得在开阔、延绵的时空维度生存的力量。精神分析的“精神”是一个生理学名词，指人类病理学意义上的精神状况，精神分析可以视为心理分析的一种，具有临床价值。^①《感官世界》淋漓尽致地宣泄了人类的性欲望，提供了满足窥视欲的“锁孔”，但无力提供精神“清洁”（Clean）的力量。^②这两种“精神”虽然能指相同，但是所指迥异。弗洛伊德的三重人格论中，本我是自我和超我的本原，超我意味着秩序和规训，但同时也意味着人生境界的升华。电影艺术作为规训的手段之一，会让人获得摆脱生理本性/动物性束缚的力量，获得精神境界的开阔和绵延，生存的精神支撑，开拓生存境域和视界。这意味着生存的丰盈与人生百味的品尝。本我的欲望、情感、本能其实是人作为一种特殊的动物对动物性的继承。人类作为一种特殊的动物区别在于人类是社会化的动物，生存于一定文化境域之中。人类从而拥有控制本我、升华生命的力量，这种力量很大意义上来源于社会文化的精神精髓，而艺术是提供精神支撑力量的基本元素，而且这种力量是鲜活而影响深远的。

其次，性欲作为电影的基本的推动力量，其荒谬之处毕现。身体蕴藏的力量包含本能，也包含理智，身体也可以作为思考的方式。形象思维的媒介

① 电影也可以作为一种精神治疗的方式，具有极大的临床价值。电影也是一种集体精神治疗的方式，在电影院中观众进行集体的精神按摩。这对于治疗社会中存在的孤独、性冷淡、歇斯底里、偏执、冷酷等精神病极有意义。

② 引用阿萨亚斯导演、张曼玉主演的《清洁》（Clean）片名意义。

是人类的身体形象。把欲望的表达作为电影的旨归，本我作为电影所指的终点，忽略电影的精神升华的人格力量，尤其荒谬。精神分析具有病理学意义，但是忽略了审美的艺术特性，生理精神宣泄与艺术愉悦毕竟不同。电影艺术如果抽空审美内涵就会面临存在的危机。

最后，电影艺术的基本动力是生命力。精神分析认为艺术的动力是性欲，笔者认为艺术的基本推动力量是生命力。所谓生命力是人的生存活力，包含身体、精神和文化的活力，是生存的本原性力量。泛性主义作为电影的本原力量不合适，但是作为一种生命力表征方式，欲望也可以作为一种电影作品建构的基本动力。形而上的冲动、精神升华、人生品味、形式冲动等都可以成为艺术的深层次推动力量，在艺术中获得形式的表征和符号的记载。

第四节 数字电影：电影美学新境

数字电影之前的电影实际上是机械复制时代的艺术，电影是对外在现实的纪录。电影经历无声片到有声片和黑白片到彩色片的技术革命，电影成为梦幻工厂，让大众深层次的欲望和梦幻得到表达和虚拟满足。数字技术进入电影导致第三次电影技术革命产生。电影从20世纪70年代开始，发生了天翻地覆的变化，在世纪之交达到成熟期。如前所述，数字技术改变了电影的剧本创作、导演、表演、摄影、美工、录音、剪辑、放行、放映的物质基础和工作方式。大致可以把数字技术进入电影划分为三个阶段：一是数字技术创造电影奇观，数字技术成为电影摄制的重要辅助工具，主要的作品有《星球大战》、《2001年漫游太空》、《终结者Ⅱ》等。二是电影真实人物与虚拟人物或虚拟场景的巧妙结合，主要的作品有《谁陷害了兔子罗杰》、《聪明鼠小弟》、《泰坦尼克号》、《人鬼情未了》、《阿甘正传》、《黑客帝国》、《珍珠港》等。三是全数字电影产生，数字技术制造的虚拟人物代替了演员的表演，主要的作品有：《侏罗纪公园》、《玩具总动员》、《怪物史莱克》、《恐龙》、《最终幻想》、《星球大战前传》。

1902年电影草创时期，梅里爱利用特技和手工动画摄制了《月球旅行记》，从此浩瀚的太空成为电影制作者实现科技梦想和电影梦幻的重要题材。

1968年美国宇航员阿姆斯特朗登上月球,引发新一轮科幻片热潮,库布里克《2001年漫游太空》,开始运用数字技术制作了飞行甲板的平台和在太空中飞行的轨道空间站。1978年卢卡斯导演摄制的《星球大战》引发美国的青年一代的太空狂热,也成为美国20世纪70年代的重要的文化现象。《星球大战》利用计算机技术控制摄影机运动控制,并控制宇宙飞船的飞行轨迹,把宇宙空间呈现出来。《星球大战》成为数字电影的先行者。《终结者Ⅱ》中的终极杀手的身体可以发生变形,变成液态金属在地面一滴一滴地汇聚,最后恢复原型。杀手的手可以变成利刃。这种类型的电影让观众“见所未见,闻所未闻”,制造电影奇观,把导演和数字技术工作者想象的景观变为银幕现实。这是数字电影的最初的动机,也是巨大票房利润的源泉。

1988年泽梅斯基导演摄制了《谁陷害了兔子罗杰》,卡通人物与真实人物在电影中互动。全片中众多的卡通人物与三位真实演员进行动作和表情的互动。卡通人物具有立体感,身体特征与人非常相似。惟妙惟肖的卡通人物与真实人物无缝对接,生存在共同的时间和空间之中。1999年好莱坞哥伦比亚影业公司推出《聪明鼠小弟》,聪明鼠的脸、50万根毛发、服装和手掌都是由数字合成,形貌和机灵程度与现实中的老鼠相比有过之而无不及。小巧可爱的聪明鼠与利特一家和睦地生活在一起。聪明鼠拥有人形的手掌和人性化的心灵。获得亿万观众的青睐。1997年派拉蒙公司出品了横扫全球票房的《泰坦尼克号》运用了500多个数字特技,利用数字技术使得泰坦尼克号航行英姿出现在世人面前,还营造了在大洋中航行的幻觉,特别是泰坦尼克号断裂沉没一场戏,制造出众多的船员和游客。著名的“船头飞翔”一场戏其实是在摄影棚中完成的,海洋和晚霞的背景是后期抠像合成。众多特技的运用完成了常规电影无法完成的动作和宏大的场面。在时间和空间维度获得了相当大的自由度。《阿甘正传》中利用数字技术制造了片头片尾袅袅飘落的羽毛,为电影营造了美好的情愫。阿甘曾经先后与猫王普莱斯利、约翰·列农和肯尼迪总统见面,在摄制影片的时候三人已经逝世,影片没有聘请真实的特型演员,而是利用数字技术让已经逝世的三位名人风采重现,并且与杜撰的电影角色阿甘见面。数字技术参加电影的叙事,并使时间倒流。在《黑客帝国》中,数字技术制造了虚拟现实,尼奥、崔妮蒂等黑客生存在22世纪的电脑数字世界之中,数字世界比现实世界还要真实。人类被电脑魔王置于虚拟的20世纪末的时空之中。尼奥最后完成解救人类

的任务。数字技术改写了人类的时间和空间观念,人类可以通过时间机器自由穿越,数字技术营造出来的是虚拟现实,而不仅是角色。《珍珠港》则运用数字技术制造了宏大的飞机轰炸场面,电影机械无法拍摄的高速运动的画面如子弹时间等在银幕上都得到表现,给观众带来全新的视听体验。《人鬼情未了》则运用数字技术是阴阳相隔的恋人再次聚首。《美国丽人》运用数字技术制造了梦幻时刻,从两人身旁缓缓滑落的美丽的花瓣完美地展现了美好的梦境。这一类数字电影技术有机地融合进电影作品生产之中,数字技术制造的角色、场景、时间和空间是电影获得了相当大的自由度,可以自由地书写电影制造者的想象世界。电影叙事还是传统叙事占主体,数字角色拥有人类的情感、思维和文化模式。

1993年大导演斯皮尔伯格导演摄制了《侏罗纪公园》,早已灭绝的恐龙在现代生物科技的作用下复活,形象生动、动作敏捷、表情逼真的恐龙在城市中席卷一切,导致一场城市灾难。这些电影的主角是电影工业魔光公司(ILM)公司的杰作。数字恐龙在数字世界中演绎传奇故事。《玩具总动员》的所有画面都是电脑绘制而成,影片的情节跌宕起伏,一波三折。2000年推出的《恐龙》一片具有强烈的视觉震撼力,精彩的画面运动和剪辑节奏、波澜起伏的配乐完美配合,强烈震撼观众的视听感官。《最终幻想》出现了真正的虚拟角色,虚拟角色具有生命的质感,眼睛瞳孔、血管、睫毛、皱纹、雀斑、嘴唇纹路等细节都再现出来,而且角色的身材比例都经过测试,符合黄金分割比例。虚拟角色的身体上的特征比自然人还要完美。虚拟角色完全取代了现实生活中的演员进行表演,还可以不支付高额薪水和忍受演员的坏脾气。《最终幻想》代表了数字电影的一个新的时代,虽然目前代价昂贵,但是从技术上证明了演员由虚拟角色代替的可能性。1999年推出的《星球大战前传——幽灵归来》、2002年推出的《星球大战前传——克隆人的进攻》和2005年推出的《星球大战前传——西思复仇》利用数字技术制造了史诗般的战斗场面,影片的画面效果达到惊人的逼真效果,制造视听奇观的电影语言和20世纪70年代的《星球大战》是一致的,只是手段更见丰富,电影数字技术手段更加自由。《星球大战前传——克隆人的进攻》实现了从制作到放映的全数字化。《星球大战前传——西思复仇》则因为场面太激烈逼真而被列为限制级,并遭到许多美国家长谴责!全数字电影的产生标志电影完全进入数

字时代，此时的电影与30年前的机械电影相比拥有了艺术手段上的极大丰富和创作上的极大自由，人类的想象世界已经可完全呈现在银幕上。

从20世纪90年代后，信息技术革命浪潮进入电影，计算机成像技术在电影制作方面获得广泛应用，电影进入第三次技术革命阶段。数字电影逐渐蔚为大观。好莱坞电影又一次独领风骚，《星球大战》、《终结者Ⅱ》、《谁陷害了兔子罗杰》、《侏罗纪公园》、《泰坦尼克号》、《玩具总动员》、《星球大战前传》、《E. T.》等数字大片席卷全球票房，给观众带来全身心的震撼，视听奇观极大地增强了电影的吸引力。中国也产生了一部纯数字短片——《青娜》，在《紧急迫降》、《极地大营救》、《天上草原》、《英雄》、《无极》等影片中也使用了数字技术。数字电影是新的电影形态，革命性地改变了电影的物质形态、艺术形式和电影美学体系。

数字电影是指在电影的拍摄、后期加工以及发行放映等环节，部分或者全部以数字处理技术代替传统光学、化学或物理处理技术，用数字化介质代替胶片的电影。^① 数字摄影机利用半导体器件实现图像的数字化存储，免去传统电影的拍摄、洗印的烦琐程序。传统电影建基于胶片之上，数字电影建基于数字之上。光栅扫描的像素成为电影画面的质量的决定因素。像素是组成图像的最小单位，许多像素点组成的图案构成了一幅屏幕上所看到的影像。在拍摄制作时，数字摄影机芯片会将图像分解为精密的单元——像素，图像的红、绿、蓝色分量分配到转换器，色度等参量也会得到数字控制，由此图像转换为数字并把信息存储在硬盘上。传统电影摄影、录音是对现实中的视听现象进行记录，人类可以操纵机器但无法操纵画面本身，人类可以在画纸上自由地绘画，但是无法在银幕上自由地绘画。数字技术可以拍摄外界的视听景象，也可以自行制造自然中不存在的景象。提供的是虚拟现实，计算机成像时可以离开摄影机，直接制造具有视觉意识的画面和声音结合的时空结构。画面转换不再是开机—关机，镜头仍然是电影作品的基本单位，镜头还有切换、角度、景别、运动，但是不需要开机与关机，镜头之间的变换已经成为一种想象空间的意识。新的电影时空诞生了。巴赞的摄影本体论和克拉考尔的还原物质现实论在此完全被颠覆，数字技术制作的画面是人脑想象的结果，并不具有客观记录现实的功能。“摄影

① 参见《电影艺术词典》，中国电影出版社2005年版，第24页。

机是一支笔”，这是电影理论一个著名的判断，新时期具有更加深刻的内涵，“笔”不只是镜头语言，更加重要的是人类获得了自由书写影像的能力。

计算机成像技术产生了对画面本身进行自由书写的能力，人类可以将自己的想象通过计算机转化为银幕上的现实，而不需经过烦琐的布景、美工、灯光处理、拍摄、洗印等程序。电影的美学革命由此产生，电影直接展现人类的想象空间。《阿甘正传》中袅袅飘落的羽毛和回归过去的虚拟历史握手、《泰坦尼克号》中沉船时刻的上千旅客、《玩具总动员》中具有人性特征的玩具、《英雄》中的如同梦幻般的刺杀搏斗场面等，都是想象场景与情景的直接展现。数字技术不仅可以拍摄、制造画面，还可以对已拍摄的画面进行修改、加工、合成，甚至可以对历史上已经老旧的胶片电影画面进行修正，还原历史的原版电影。目前数字技术与胶片电影制作相结合，电影摄制部门除了编剧、导演、演员、摄影、美工、录音、剪辑、美工之外，也出现了新的部门——数字技术。

数字技术对导演、演员也形成了颠覆性的变革，制造画面的能力使得虚拟演员/角色产生，虚拟演员是数字技术的产物，纯数字电影在技术上具有使全部演员失业的可能性。虚拟演员能够完成演员不能完成的动作，能够超越现实时空的有限性，摆脱万有引力的控制，进入人类的想象空间。电影作为人类的梦幻工厂将会在数码时代获得真正的体现。同时，虚拟角色、虚拟灯光、虚拟场景改变了传统电影的操作方式，演员表演面对的是虚拟现实，在虚拟的时空环境中做出表演的动作和表情。导演的工作也受到极大的冲击，虚拟现实使得导演成为计算机技术员的指令师，根据导演的需要技术员输入数字信号完成表演。

计算机成像技术（CGI）是数字技术在电影中应用的一部分，电影后期制作也产生巨大的变革。传统的电影剪辑基本是手工机械操作，用摇片机以 24 格/秒的速度转动副片，肉眼找到需要剪切的点，切断后在接片机上粘接，最后得到剪辑决定表（EDL），然后根据 EDL 剪辑正片，复制拷贝。传统剪辑由于技术上的原因往往完成异常艰难，而且工作效果并不理想。数字技术引进电影剪辑后，使电影剪辑发生革命性变化。数字非线性后期制作将拍摄的胶片用胶片扫描仪转化为数字信号，胶转磁后在视频操作平台上完成剪辑，可以多画面显示、反复试验修改、随时观看效果。剪辑结果获得 EDL，按照

EDL 就可以对正片进行剪辑复制。非线性剪辑可以根据需要自由地沿时间线进行剪切、修剪、复制、拼贴、插入、删除等操作,大大提高剪辑人员的工作效率,同时可以使电影按照导演的想象进行剪辑,剪辑对电影艺术的贡献今非昔比。

三维动画电影是纯数字电影,运用计算机软件制造出电影画面,数字技术制造虚拟的人物、虚拟时空、虚拟现实、虚拟的故事,软件的功能多样化和方便使得三维动画电影与以往逐格拍摄的卡通动画有很大差别,传统动画用手画,然后再用摄影机拍摄。三维动画片运用 3DMAX 等电脑技术制作,利用数字模型连续生成,会有真实的空间感,人物造型立体化,声音效果也能够产生立体化效果。

DV 电影是以 MiniDV 格式数字摄影机摄制的影片,代表了电影一个新时代。制作电影的高门槛因为 DV 电影的出现而降低,大众电影时代到来,电影发烧友自己配置 DV 机,在电脑上可以进行剪辑制作短片。家用 DV 可以记录生活点滴,DV 获得了类似照相机的作用。在网络时代还可以自由地在网上发布自己的作品,接受网友的点评。从而完成电影的制作、剪辑、发行和接受过程。数字技术和网络的结合使得电影的草根时代来临。由于优良的画面效果,专业电影制作者也运用 DV 拍摄作品,丹麦著名的“Dogma95 宣言”发起者拉斯冯蒂尔用 DV 的升级版 CAM 制作的《黑暗中的舞者》获得戛纳电影节的金棕榈大奖。“Dogma95 宣言”规定了制作 DV 电影的规则,被广大电影爱好者奉为金科玉律:

1. 影片实景拍摄,不使用道具或搭景;
2. 音响不脱离画面,画面不脱离音响;
3. 手持摄影机拍摄,影片拍摄须在故事发生地点拍摄;
4. 影片须是彩色的,不接受照明;
5. 禁止光学加工和滤镜;
6. 不包含暴力、谋杀等表面行为;
7. 时间和空间不分离;
8. 不接受类型电影元素;
9. 影片规格为 35 毫米;
10. 导演名字不出现在职员表中。

网络电影是在网络上以流媒体形式播放的电影作品。其实所有在网上播放的电影都可以称为网络电影。所有的视频资源包括电影电视都可以在网上进行传播。所谓流媒体是指边下载边观看，中间并不经过存储。这是一种发行放映意义上的网络电影。更加重要的是，网络电影改变了电影制作者和电影观众之间的联系方式。网络光速传输的迅捷性导致制作者和观众之间的时空距离消失，观众可以直接进入电影的制作！观众可以对电影的剧本发表意见，编剧可以及时综合观众的意见，对剧本进行修改。导演和演员在制作影片的时候可以边摄制影片，边播出，吸收观众意见同时对影片进行修改。成千上万的网友参加电影生产后会使得电影的制作形式发生革命，观众成为电影真正的主人。制作电影类似制作电视节目，互动性会得到极大的发挥。西方现代美学中的接受美学在网络电影中得到具体的实现。

第六章

电影审美四维空间的构造

所谓审美四维空间是审美主体构筑的基于现实四维空间之上的进行联想、想象、思维、情感体验、品味、感悟等审美活动的精神时空，也是审美境界。时间和空间是审美四维空间的基本元素。电影审美四维空间是在电影审美活动中构建的审美时空结构体。电影审美四维空间集中体现了审美四维空间的特点，并且产生与审美四维空间不同的新的特质。审美四维空间存在于审美主体的精神之中，而电影审美四维空间还可以外化，成为现实中的存在物，电影院中的电影可以认为是一种外化的审美四维空间，电影观众在观看电影时大脑停止思维，利用身体感官获得感性和理性的体验，而思维的过程在银幕上由电影作者完成，这是电影审美四维空间一个本质性特征。反过来讲，电影审美四维空间集中表现了审美四维空间的本质特征，表现在结构、组合、特征、种类等方面。

电影审美四维空间如何构造？

电影审美四维空间是由电影中的时间和空间通过剪裁、连接、重构、创造等方式形成统一的电影审美时空。电影作者创造了电影审美四维空间，而电影观众接受了电影审美四维空间。电影审美四维空间是电影体验的发生场域。

时间和空间是最抽象，也是最具体的存在。时间和空间建构统一的时空体，电影审美四维空间是一个整体性的存在。时空是一切物质运动过程的存在形式，是一切物质内容的外部体现。物质、运动、时间、空间四维一体，不可分割。了解时空的运动状态也就能把握物质的存在状态^①。这里可以把物

① 参见金天逸著：《电影艺术的科学》，中国电影出版社1996年版，第318页。

质置换为人，人、运动、时间、空间也是结合一体的，通过了解时空的状态变化可以把握人的存在状态变化。所以，对时空的研究不只是了解具体时间和具体空间那样简单，更重要的是，要把握物质和人的存在状态。对艺术的时空进行研究的重要意义在于可以获得对人的身心状态的体验和人生哲理的领悟，回到艺术的本源。

在电影审美四维空间的建构过程中，美是生命活力的表达和生命本质力量的展现，生命的内在冲动成为电影作品的创作动力。人是电影审美四维空间的核心，人的身体呈现在其中诉诸观众视觉，人的精神内核成为电影的深层次内涵。电影审美四维空间作为整体的结构意义在于成为一种“对象化的存在”，构成一个大脑之缸，电影作者在自己构建的审美四维空间中想象、观照、体验、思考、表达，最后形成物化的符号系统固定下来。电影观众在观看电影时会进入电影呈现的作为物质存在的视听系统，在电影审美四维空间中观众观照、体验、领悟，最后获得身心二元的艺术体验。

在电影审美四维空间的构建中，形成了三对关系：时间—空间、影像—声音、电影作者—电影观众。时间和空间形成一组纵横坐标轴，声音和影像形成一组纵横坐标轴，电影作者和电影观众形成一组纵横坐标轴，三组坐标轴融合成以人（身体和心灵）为核心的统一的审美四维空间。时间、空间、声音、影像^①、作者、观众是电影的六大基本元素。沿着三组坐标轴可以发现电影审美四维空间的构建规律。

第一节 生命的表征—主观化存在

电影审美四维空间的核心是人，审美四维空间之所以能够成为审美的对象是因为人的精神的辐射，成为主观化的存在。电影中的审美四维空间其实也是一种视域，电影作者的眼睛或者观众的眼睛如同上帝之眼总是潜在的存在。这种视角其实就是电影审美四维空间的中心，电影镜头展现在眼睛之前。

① 准确地说，应该是彩像而不是影像。影像是黑白电影时代的习惯说法，当时银幕形象是灰色的，类似人的影子，所以称之为影像，在彩色电影时代，应该把电影的视觉形象称为彩像。在这里继续沿用习惯说法。

电影镜头提供的内容经过电影眼睛的选择和处理。电影眼睛代表的不仅是生理的眼睛,更重要的是思维层面的视域,正如海德格尔的视域中心观点所认为的,人的想象思维建立在视域基础之上,人在观察、分析、判断时会有潜在的视域选择,在电影镜头中,一切都是经过了电影作者的选择处理,电影作者是电影镜头的核心。在电影播放时,观众的眼睛代替了电影作者的眼睛,观众的理解和感受构成了电影审美四维空间的核心,在电影审美四维空间这一主观化存在中,电影视域和观众视域发生视域融合,从而产生审美体验,电影作者和电影观众的视域也发生了融合。

参照英加登的文学作品四个层次观点,电影作品也可以分为如下四个层次:

(1) 自然现象层:电影中的声音、色彩、光线、物像、人像等;比如说,蓝色的光、山脉、河流等。

(2) 基本语义层:电影中观众在接受时读解到基本的叙事层面意义。

(3) 再现客观层:电影作品再现的客观事实。《北方的纳努克》再现的是爱斯基摩人的生活,陈英雄的故事片《三轮车夫》表现的是越南底层社会生存状况。

(4) 象征意义层:真实客体在电影中总是图式化存在,更丰富的含义需要进行形而上学的阐释。

电影作品往往可以从社会、时代、文化、人性、精神分析等角度进行多角度、多层次的解读。电影中的物质存在经过主观化处理改造,符合电影作者的文化观念和审美意旨,带上人的感情色彩,成为主观化存在。文学中审美四维空间——主观化存在是存在于作者和读者的想象之中,电影则把这一主观化存在用物质展现出来。

雅克·马利坦认为,感觉是直觉的外化,想象外化成为意象,智性外化成为概念。智性在灵魂力量的推动下建构直觉和想象的世界。人具有一种本质性的生命力量——诗的力量,艺术的诗歌精神能够让人摆脱概念、规则、逻辑和规律,在想象的世界中展现自由丰饶的生命力量,所以,诗源于人的整体:感觉、想象、智性、爱欲、欲望、本能、活力和精神的融合。诗让人获得一种力量从物象、感觉和意象超越,飞向自由的灵魂故乡。诗成为生命的表征。电影与诗在艺术上同样如此,电影是多媒体艺术,文字是电影的一

部分，电影展现了直觉、想象、智性融合的世界。电影成为生命的表征。

电影表征了电影作者的生命，使电影成为主观化存在。电影作品中角色是核心，主题是人的主题，故事是人的故事，视听语言是表现人的审美精神工具。电影不仅展现了作者的生命，也展现了他人的生命，生命的波流在电影中流动。人的生存境况、命运遭际、精神状态都会在电影中得到展现。生命的群像在电影中得到塑造。演员在表演时生命进入双重状态，一方面要活在自己的生命形态中，另一方面要活在角色的生命形态中。本色派演员活在自己的生命中多一些，演技派演员活在角色的生命中多一些。演员在身体和精神两个层面进入角色的生命，身体的服饰、发型、妆容、动作等要与电影剧本规定的角色形象一致，精神的心理、情感、潜意识、气质、修养等方面要与角色一致。精神的合一通过外在的身体来表现。身体成为精神的表征。演员的身体呈现在观众眼前，内在的精神力量形成情感的氛围感动观众，电影的人物影像成为电影作者的生命表征。

第二节 时间—空间

电影时间指的是在电影的时空运动范畴内，电影对象本身的延续及各种对象之间在非共时或序时交替中存在的关系。^① 在电影中存在两种时间：放映时间、表现时间。放映时间是电影中影像、声音形态表现的可以用时间单位度量的时间。一部影片片长 90 分钟，这就是放映时间。一个镜头有 12 秒，这也是放映时间。放映时间可以度量和标示。表现时间是电影叙事表现的现实时间，表现时间与放映时间并不一致，90 分钟的影片可以表现数十年的人生历程，1 分钟的镜头也可以表现 1 刹那的现实时间。电影时间还包括时间关系，电影中的非并存影像和声音会形成一种时间上的联系，例如，电影镜头的节奏、人物运动的节奏等。希区柯克曾认为导演的首要任务是完成电影时间的压缩和拉长，其实就是处理电影时间及其关系。具体而言，电影时间包括镜头延续长度、对象运动过程、声音延续长度、间隔、节奏、旋律、变化

^① 关于电影时间和空间，金天逸在《电影艺术的科学》一书中有比较详细的论述。

过程、接受心理时间等。

电影的蒙太奇按照法文原意是“组合、结构”的意思，狭义上的蒙太奇处理的主要是电影时间。如前所述，蒙太奇包含三层含义：蒙太奇思维、电影的基本结构手段/叙述方式、电影剪辑的技巧。电影剪辑是对电影的物质载体——画格进行剪裁、粘连，从另一角度讲就是对电影时间进行处理，一定的画格段落是发生在一定的时间段中的事件在电影胶片上的记录，事件在一定的时间内发生，处理画格就是对事件发生的时间进行处理。电影是叙事艺术，也就是时间的艺术。在数字技术时代，非线性剪辑技术中在时间轴上对电影按照想象进行自由剪辑。而电影的基本结构手段/叙述方式指的是对镜头、场面、段落进行安排，画格剪辑可以对镜头内容进行组合，结构手段的剪辑就是在镜头基础上对电影时间进行组合。画格剪辑形成不同的镜头内容或镜头组合，镜头剪辑可以形成不同的镜头段落。而蒙太奇作为一种思维方式则是对现实中的现象进行剪接组合形成不同的电影内容。这是广义上的蒙太奇，现实中的事物被重新组合意味着从现实时空向想象时空的超越，在新的时间组合序列中形成新的事件。

爱森斯坦认为蒙太奇分为单视点蒙太奇、多视点蒙太奇和音乐蒙太奇，单视点蒙太奇对图像结构的色彩和线条进行处理，其实是对电影空间进行处理。多视点组合的意图在于反映一定的“阶级观念”，在于反映一定的理念。电影镜头成为能指，而理念成为所指。多视点蒙太奇意味着电影时间的新的组合，新的电影时间和新的电影事件的形成。音乐蒙太奇是电影画面和声音的新的组合，可以形成新的审美意味。不同的音乐会形成新的电影审美时空。

巴赞的摄影本体论的核心理念是电影能够保存时间的现实性，“给时间抹上香油以免腐朽”，记录现实成为电影的最高宗旨，但是其实这也是一种艺术神话，在艺术中不可能。电影艺术是虚拟与真实的共存，没有绝对的虚拟也没有绝对的真实，只有一个虚拟度和真实度的平衡，巴赞强调的其实是一种真实度较高的电影。在这一原则下，巴赞提倡一种与苏联蒙太奇学派不同的新的电影语言体系：长镜头电影语言体系。巴赞理论的实践者新浪潮和作者论电影都强调现实时间的意义，巴赞的电影美学实际上是电影中的时间哲学。从审美四维空间的角度看来是，艺术审美四维空间作为一种精神的审美四维空间其价值在于记录现实审美四维空间。但是在电影语言层次上产生的结果

是反对电影时间维度的组合结构，提倡不进行时间剪辑的长镜头，最为理想的方法是一个镜头拍摄完一场电影。^①长镜头强调的是镜头内的元素进行结构，爱森斯坦认为这也是一种蒙太奇，但是其实这已经是镜头内空间的组合结构，主要还是强调空间的组合关系，景深镜头展现空间结构而忽视时间的构建作用。

电影空间指的是电影时空运动范畴内，对象的广延伸张性及其共时并存的关系。电影的物质媒介影像和声音的一切外延、伸张及其共时条件下的并存关系。电影空间的范围广泛，角度如水平度、垂直度、倾斜度、弯曲度、弧度、角度、纵深度，摄影机的镜别、方位，三维空间大小、形状、颜色、光影明暗，质地，声音的高低强弱、音质的润噪浮沉、音色的纯杂明暗、音域宽窄、音响方位方向等。电影空间不是静止的空间，而是在时间维度上运动的空间，一方面拍摄对象处于运动之中，另一方面是拍摄机器处于运动之中。电影空间的运动是拍摄对象运动和拍摄机器运动的合成。电影空间还包括影像和声音的分布、排列、间隔、包含、接触、比例、接受距离等共时并列关系。

电影的时间和空间具有独立的意义但是没有独立的存在。电影体验是电影审美四维空间整体对电影观众进行作用的结果。而电影意义则是对电影符号进行分析理解的结果。研究者可以对电影的时间和空间进行分析，但是电影时空是统一整体，所以在这里用电影审美四维空间概念以强调统一性。电影审美四维空间的时间和空间维度的各种元素构造整体的审美时空，电影作者的想象得到实现，而电影观众在电影院视听感官上会进入电影审美四维空间，观看电影事件进行，并获得视听体验。时间和空间上的变化导致电影审美四维空间的变化，并且产生不同的接受体验和意义解读。时空——体验——意义三位一体，电影审美四维空间是基础，体验是接受的身体感受，电影直接诉诸体验而不需间接的解读，电影意义的解读把电影作品作为类似文学文本的电影文本，对其中的符号进行意义阐释。

电影审美四维空间有物质和精神两个层面，前面所讲的属于物质的电影时空范畴，在现实时空中能够感知和组织，是电影创作和接受的媒介。作为

① 这样的电影迄今只有《俄罗斯方舟》，还是特意做的实验。

物质的电影时空是电影艺术的基础，海德格尔在《艺术作品的本源》中认为艺术作品的物质是基础，在此基础之上作品开启存在者的存在，这种开启是一种“解蔽”，存在者的真理在解蔽之中自行置入作品。^①对电影而言，电影作为物质奠定了电影艺术的基础，电影的价值在于展示人类的本真存在，光影世界的物质存在如幻如影、虚无缥缈，与人的精神世界形态极为相似，电影是艺术手段最为丰富的艺术种类，也是与人的精神世界最为接近的艺术。特别在电影进入数字技术时代，电影能够展现想象的世界，有时甚至超越想象！

电影蒙太奇遵循现实的逻辑和想象的逻辑，在电影中存在虚拟和真实的平衡。在纪录片和纪录风格的叙事影片中，电影结构在很大程度上倾向于巴赞的长镜头电影语言体系。以维持现实空间的整体性和可信度。新现实主义电影《罗马，不设防的城市》、《德意志零年》、《偷自行车的人》、《温培尔托·D》、《大地在波动》等电影真实地记录了二战结束后的欧洲人的生存状况，产生了史诗般的艺术效果。在突出表现人类的内心精神存在状况的电影中，电影结构在很大程度上遵循想象的逻辑，这方面比较突出的是表现主义的电影，德国表现主义电影代表作《卡里加里博士的小屋》、《一条安达鲁狗》等利用电影首次展现了人类的虚幻的内心世界，电影结构遵循想象的逻辑。苏联蒙太奇电影主要目的在于宣传意识形态，所以对来源于现实的素材进行蒙太奇剪辑，按照内心理念重构现实四维空间形成电影四维空间，例如《战舰波将金号》、《十月》等。数字技术进入电影以后，好莱坞生产的具有视觉奇观效应的数字大片其实就是想象的结果，《侏罗纪公园》、《黑客帝国》、《第五元素》、《星球大战》系列、《魔戒》系列、《夺宝奇兵》等运用数字电子笔按照内心想象对技术神话的未来展开尽情想象。所以，电影中的镜头实际上也可以视为电影审美四维空间的物质形态。

镜头主要可以分为两种：现实性镜头和想象性镜头。现实性镜头力求反映现实的审美四维空间，老子曰“天地有大美而不言”，电影镜头可以比较客观地记录现实状况。想象性镜头力求反映内心世界和人的精神状况。在一部电影作品中，两种镜头经常是根据实际情况结合运用。表现中有再现，再现

① 参见海德格尔著：《林中路》，孙周兴译，上海译文出版社1997年版，第23页。

中有表现。现实性镜头可以形成自然审美四维空间，观众可以获得冷静、客观的审美体验和判断，观众的主观参与度并不高。想象性镜头可以形成生命审美四维空间，观众的精神可以全方位地进入生命审美四维空间之中，从而获得身心二元的强烈体验。观众的心灵（包含情感和理智）全方位进入电影审美四维空间，从而进入一种新的生存境地，一种新的生存四维空间。由虚拟生存而获得虚拟的人生体验。

中国古典美学意境论阐述了意境的种种特征，意境和电影审美四维空间有着密切的关系。从阐释学的角度看来，审美境界^①在诗歌中具有一定的客观性和稳定性。李白的脍炙人口却明白如水的《静夜思》：“床前明月光，疑是地上霜。举头望明月，低头思故乡。”每个读者阅读的时候都会在大脑中想象建构一个审美境界，每个人建构的“静夜思”有不同之处，但大致上却具有相似性，人物、地点、时间、环境、运动、情绪、心理等范畴相同，但每个读者心目中想象的“月亮”都有不同之处，更重要的是其中包含的意味也不同。所以，读者想象的相似性意味着《静夜思》相对于读者个人而言具有一定的客观性和稳定性，而不同则意味着《静夜思》具有一定的主观性和变化度。诗人李白创作《静夜思》时固然有其本来意味，但是作品面世后会拥有独立性，作者的理解只是诗歌意义的一种。而且，作者意义总是一种神话，因为作者的本来意义在如今已经无处可寻。所以，审美境界因为诗歌艺术的存在而存在，所谓意义其实是对审美境界的想象和抵达，从而获得体验和解读。相对于读者而言，审美境界是他者。这种审美境界（审美四维空间）作为一种精神存在潜藏在诗歌作品之中。文学的媒介是文字，文字不能直接展现审美四维空间，只能通过读者的接受引起想象从而使之抵达审美四维空间。文字作为一种思想和语言的符号现实，可以直接展现思想和语言，但是无法展现形象，这是文学的宿命，也是文学的困境。

电影镜头的价值在于使审美四维空间展现在观众面前，在视听艺术中，想象变成现实。在其他的艺术中，审美四维空间存在于人类的精神时空中。人类在想象中对审美对象进行四维时空完型才会获得审美体验，相对于电影而言，文学、绘画、音乐、雕塑等艺术都是残缺的，因为它们都只是时间和

① 包括王昌龄曾提及的“物境”、“情境”、“意境”。

空间某一维度的艺术，在审美时还需要在大脑中想象进行完型，以获得审美体验。只有在欣赏电影艺术时人类的想象才会停止，只需在视听感官上接受电影的影像和声音，直接无意识地获得审美体验。

下面重点分析李少红的现代主义电影：《恋爱中的宝贝》，它是一部女性心灵化的作品，淋漓尽致地展现女性的内心世界，并以宝贝为中心通过“宝贝”视角展现世界的奇幻和虚无，以致无法信赖。电影情节、场景设计、配乐、镜头语言、人物造型也带上“疯癫”的色彩。周迅精彩的表演表现了都市女孩内心的古怪、疯狂、敏感、魔幻。宝贝和刘志的住房是巨大的厂房，空旷的空间表达了城市女孩潜意识中对巨大生存空间的向往。两人的婚床上堆满了彩色的气球洋溢着浪漫情怀，海滩相爱时升起来的巨大月亮象征了宝贝内心的美好向往，宝贝作为不速之客闯入刘志家在其床上手持玩具飞机旋转是神经质的表现。这些细节使得电影具有一种现代的艺术意味。宝贝的表哥的发型是极度夸张的鸡冠头，像一把扇子插在头上还被染上暗黄色，而且表哥还参加到宝贝的恋爱中，不由分说强迫刘志去看望宝贝，当宝贝看到被绑架来的刘志时扑到他怀里，表哥还志得意满以为办了件好事，而刘志根本就不知道是怎么回事，整个情节中充满癫狂意味。宝贝到刘志家大显身手，伴着高昂的进行曲，宝贝做好的菜肴从空中飞到菜桌上，宝贝做着鸽子翻身的动作端上菜碟，整个段落极度癫狂。这样的时空结构高度想象化，按照内心的癫狂结构情节，设计造型，布置空间。

怀疑是宝贝对世界的态度，惊恐是宝贝内心的情结，电影因此略带“他人即地狱”的存在主义色彩。对自己出生的疑问、对爱人的“疯狂”追寻、对惊险刺激但结局美好的爱情向往、孕育生命的期盼都是女孩的内心情结。而这些合理不一定合法的内心需求在世界之中不能得到满足时，疯狂成为一种情绪宣泄的出口，宝贝由此成为千万女孩倾诉内心的“树洞”（引用自《花样年华》）。怀疑和惊恐代表了女孩对世界的缺乏信任 and 安全感，从而导致怀疑甚至疯狂。与亲人、爱人、他人的无法交流导致宝贝产生“自闭症”，拒绝与人交流，导致悲剧的产生。宝贝在家庭、爱人、孩子三大女性梦幻破灭后离开现实的世界。影片开始部分巨大的铲车撤除房子的屋顶，而房子中的小女孩在惊恐地尖叫；黑猫成为惊恐的象征，在片中不断出现。小同学把黑猫扔到宝贝的身上，在结束部分，宝贝产生强烈幻想，“看见”黑猫来抢她的小

孩。惊恐成为宝贝内心一种潜意识，也是一般女孩内心的潜意识。惊恐作为一种内在的情愫成为影片的时空结构的核心，影片的情节和电影语言风格具有一种心理化品质。经过变形、数字特技处理的镜语体系具有强烈的现代魔幻色彩，巨大的厂房中建立的家、揭顶的房子中的小女孩、飞翔的菜肴、舞蹈的厨师、幻觉中的黑猫等建构了宝贝生存的现实和精神错乱的境地，疯癫的宝贝和魔幻的世界展现了女性特有的潜在的癫狂、任性和对安全之地追寻的精神向往与对世界的怀疑。《恋爱中的宝贝》的思想深度、人文关怀、性别自觉意识和精湛的电影艺术语言成就了一部电影佳作。《宝贝》叙述了具有普泛性的女孩情节和内心情愫，在心灵叙事中编织了一部现代都市女性电影。而其审美四维空间的结构方式和审美品质具有内在的一致性，癫狂、惊恐、敏感的精神特质内在地建构了电影的情节、场景、造型和电影语言风格。

第三节 影像—声音

影像和声音是电影的另一种二元组合，光影世界其实是声像的结构，影像和声音构建了电影审美四维空间的内容。电影是视听艺术，影像和声音投射到视听感官，反过来，观众的视听感官接受到视听信号后会产生强烈的在场感，与电影的角色和摄影机视角形成认同，从而观照电影的叙事过程。在这里我们比较电影与文学的形象可以突显电影影像的特殊性。

一、象

在中国古典美学意境论中，“象”是一个重要的范畴，《易传》中有“观物取象”和“立象以尽意”的说法，可以发现物——象——意的逻辑链条，从客观世界的大千万物中摄取形象，然后在构建形象中融合主体的理解和理念。审美主体运用审美意象建构审美境界，在其中寄予审美主体的理念。“象”是建构审美境界的基本元素，象包含物象和人象，象在审美四维空间中运动，展现人生阅历、生存状态和精神世界。物境主要展现世界景貌，情境揭示人生情态，意境表达精神理念。刘禹锡著名判断：境生象外，也就是说，象形

成整体性的境界，境界作为一种范畴实际上是一种审美时空结构，境超越象形成一种具有审美意味的审美时空。在诗歌作品中，直接呈现在视听感官中的是抽象符号，由符号再转译为人类的想象，在想象中构造审美时空，象在审美时空中运动、变化。人象在行动、言说，物象随着人的运动而变化，人与物在时间和空间轴线上完成生存历程。而诗歌的意味在读者想象中获得。所以，文学的象是审美主体想象的结果。

在电影审美四维空间中，文字成为一部分，电影的媒介是影像、声音，而不是文字。电影摄影机器的客观纪录功能导致电影审美四维空间和现实四维空间具有强烈的亲近性，电影中的象就是现实中的象的纪录，当然，数字电影中的象甚至是想象的现实。现实世界和想象世界的象不需要文字的转译直接呈现在观众的视听感官中。这导致一个重大的结果是电影审美四维空间在某种意义上使得心灵化的想象变成现实，想象世界得到外化。外化的审美时空成为呈现在观众视听感官中的事实，电影成为一种虚拟的现实。《黑客帝国》描述的是未来世界在数字技术非常发达时期的神话，人类能够获得网络的生存方式，只要连接网线，人类能够像幽灵一样在网络世界进行爱情和战争。这是典型的好莱坞技术神话在银幕上的展现。《泰坦尼克》中众多场景的数字化书写使得人类对历史进行想象化写作，经典的船头飞翔的镜头中男女主人公只站在数字模板前，飞翔的海豚、灿烂的夕阳都是数字成像，这些手段使得电影作者充分表达了人类历史的乡愁和对神话爱情的向往。

值得注意的是，电影影像现在已经进入让·鲍德里亚（Jean Baudrillard）指出的拟像阶段。鲍德里亚认为，图像经历了四个阶段：

1. 它是某个深度真实的反映；
2. 它遮盖深度真实，并使其本质化；
3. 它遮盖着某个深度真实的缺席；
4. 它与无论什么样的真实都毫无关联，它是自身的纯粹拟象。^①

第一种图像再现“神圣秩序”，具有反映真实世界的能力。第二种图像再

① 雅克·拉康、让·鲍德里亚等著，吴琼编：《视觉文化的奇观——视觉文化总论》，中国人民大学出版社2005年版，第85页。

现“邪恶秩序”，它掩盖世界的真相。第三种图像再现“巫术秩序”，遮盖真实的缺席，制造假象。第四种图像进入自在自为阶段，图像自身衍生繁殖，图像此时成为拟像，与真实世界毫无关联。在凸现视觉艺术的时代，满足视听欲望成为电影的目的。娱乐电影的生产与消费形成封闭文化圈层，生产电影消费品同时也生产视听欲望，在欲望的生产与再生产中进行影像的自行繁殖。中国近年连创电影市场票房纪录的大片是典型的拟像写作。《英雄》、《十面埋伏》、《满城尽带黄金甲》、《夜宴》、《无极》等影片在视听感官上的精彩绝伦让观众在电影院获得绝佳的视听奇观享受，但是中国大片缺乏真实性。把时间放在古代本身就是对当下性的“谋杀”，^①同时，也意味着真实性的缺失，众所周知中国大片并不具有历史的真实性，所有叙事皆是电影作者的编造。虚构是艺术的特征，但是更重要的是，中国大片缺乏精神的内核。亚里士多德曾经认为诗比历史真实，因为诗能够反映人的精神内核。中国大片没有展现人类的精神品质，也没有揭示生存哲理。^②《英雄》模仿《罗生门》的叙事方式，从四个角度进行叙事，但是真实性的缺失让精美的画面成为漂浮的能指，美丽却空洞。

二、光

电影中的影像通过光影变化形成，电影艺术实际上也是光影艺术。爱因汉姆认为：

物体的表象就被看成是物体本身固有的亮度值或色彩值与外部光源加于该物体的亮度值和色彩值互相混合之后，形成的混合物。^③

物体的表象是光线照射的结果，是不同光线照射物体使之获得亮度值和

① 对鲍德里亚的拟仿，参见鲍德里亚的著名论文《拟像的进程》，雅克·拉康、让·鲍德里亚等著，吴琼编：《视觉文化的奇观——视觉文化总论》，中国人民大学出版社2005年版。

② 虽然陈凯歌有哲学的欲望，在《无极》中企图塞进哲理思辨，但是为了适应市场，陈的哲理显得羞羞答答，哲理和娱乐之间的首鼠两端使之备受指诟。

③ 引自鲁道夫·爱因汉姆著：《艺术与视知觉》，滕守尧、朱疆源译，四川人民出版社1998年版，第446页。

色彩值的综合。这是物体在现实时空中获得的表象。电影媒介的作用是纪录物体的表象,摄影师在操作摄影机时会运用一定的手段以获得理想的光影效果,所以,胶片上获得的物体和人像光影效果实际上是其自然效果和人的视野的综合,从而获得一种视像。摄影者在视像中溶入了主观的感觉、艺术语言和理念,从而导致视像携带电影作者的主观密码而成为一种艺术语言媒介。电影的物质媒介固化了客体的表象,同时也固化了主体的感觉。

爱因汉姆认为光线最大的意义在于把物体(其实也包括人)从黑暗中拯救出来,而阴影不是光明的缺席,它是一个独立存在的实体。物体给人视觉效果在于物体本身的形状和光线的照射,照射的作用使得物体具有更大的偶然性和变化。^①虽然他论述的是绘画规律,但是其揭示的美学原理在电影之中仍然适应,只是电影相对于绘画要复杂得多。电影作为光影艺术,电影照明的众多方式形成了丰富的电影语言,从而为电影作者按照内心的想象塑造电影形象。电影照明形成的形象成为一种主观性影像,这使得现实时空中的形象经过主观精神改造,成为一种精神形象。而且,布光、光线设计、光线方向、光线效果、薄膜照明、模拟照明、修饰性照明、形象性光线、戏剧性光线、光斑、剪影等成为电影形象的修辞方式,成为视觉语言的媒介。光线的影调和明暗效果是重要的情感语言,能准确描写人物的情绪状态。西方有句著名的熟语:上帝说有光,于是就有了光。这里可以引申为:电影作者说有光,于是就有了光。电影摄影师是利用光线进行艺术创作的工匠。

在《一个陌生女人的来信》中,摄影李屏宾充分地利用了淡黄色光线塑造了老北京的城市形象,烘托了电影怀旧、幽怨的情绪气氛。许小姐少年时代居住在老北平,北平的四合院、街道、邮差、风筝等还原了老北平的建筑和生活形态,而煤油灯这一古老的照明工具为电影提供了淡黄色的影调,这成为影片中重要的情感语言。作家房间内的摆设洋溢着浓浓的古典意味,木质书架、长椅、床透出淡淡的光泽,厚厚的书本排列得像城墙一样,而煤油灯淡黄色的灯光“像一个邀请”样烘托了少女敏感、单纯的心境。片中最后一个镜头是典型的回顾性镜头,煤油灯下的少女的脸洋溢着向往、期望、幸

① 引自鲁道夫·爱因汉姆著:《艺术与视知觉》,滕守尧、朱疆源译,四川人民出版社1998年版,第444页。

福，在一生的悲剧发生后此时煤油灯下的少女让人无限伤感和心碎。越南著名导演陈英雄的《青木瓜滋味》和《夏天的滋味》光线的运用成为影片重要的修辞方式。《青木瓜滋味》中少女仆人和少爷居住在木质建筑内，园内种植越南青木瓜藤，当切开青木瓜后，白色瓜籽和淡黄色瓜瓢亮着光泽，晶莹剔透。园内的阳光清静明朗，照亮了少年时代的少爷和女孩单纯美好的心境。光线给予电影一种诗歌般的气质和意境。《夏天的滋味》中越南阳光更加明朗，姐妹在光波闪亮的亚热带泉水的洗濯中窃窃私语。长发黑亮浓密，妹妹的头发在甩水的过程中弯曲盘旋，慢镜头中记录的是生命旺盛的青春。阳光下的村口，三三两两的牛群在怡然回刍，巨大的古木静静伫立，夏天的蝉不断嘶鸣，像一幅美丽的风景画。明亮的阳光和澄洁的月光构建了梦境一样的审美四维空间，洋溢着诗意生活气氛。

三、色彩与形状

人对色彩的经验和对情感的经验有相似之处，色彩是情感的外延。色彩产生情感体验，形式对应理智判断。色彩诉诸感觉，形式诉诸知觉。^①这与人类的生存经验和生理密切相关，人类生存环境中充满了色彩和形式，各种各样的色彩和形式给人带来种种生存体验，快感、痛感、安宁感、迷失感、困惑感、愉悦感、崇高感、悲壮感、优美感，等等。生存体验和事物的色彩形式建立一种潜意识的关联，看到有关的色彩和形式会自然产生相应的感知觉和体验，相反，有关的感知觉可以自然在大脑中想象出与生活经验相似的色彩和形式，也就是形象。两者之间有直接对应的关系。人在睡眠状态，如果把脚露在被子外，很容易做梦，在冰天雪地里游走。梦境此时也是一种深层次潜意识的想象，与现实中人的生存境况也有种种曲折隐含的关联，所以中国有句俗语：日有所思，夜有所梦。梦也是建构形象和形象运动世界的过程，这与电影或形象艺术非常相似。在一定意义上，现实生存世界的生存规律是电影的语法，其深层次地决定了电影中形象的建构和形象的运动。

影像这一名词实际上是黑白电影时代的遗留，当时电影只有黑白两色，

① 参见鲁道夫·爱因汉姆著：《艺术与视知觉》，滕守尧、朱疆源译，四川人民出版社1998年版，第452～457页。

银幕上的人物和物体的形象是黑色/灰色，电影形象称之为影像。在彩色电影时代，影像颜色由黑白变为彩色，影像实际上变成了“彩像”，色彩成为电影形象的现实，也成为电影作者的艺术语言。现实时空中色彩和形状在生存境况中与人的感觉、情绪、理智建立种种关联，从而使得色彩和形状与人的精神产生对应关系，形成类似符号的能指与（含蓄）所指的关系。现实生存境况中形成的表达关系在电影不同的语境中会得以表现，现实时空的生存逻辑是电影语言的基础，在一定程度上可以说，现实生存逻辑是电影视听语言的语法。比如说红色，在现实生活中红色的东西有血液、果汁、服装、蛇冠、旗帜、太阳、红眼病等，在不同的生存境况中人会获得不同的感觉、体验和认知，从而赋予红色不同的含义。血液的红可以意味着活力，也可以意味着恐怖；服装的红鲜艳，令人悦目；蛇冠的红令人害怕意味着惊恐；太阳的红灿烂辉煌令人景仰。而这种种意义被置入红色后成为其在一定的语言文化系统中相对固定的意义内蕴，红色成为形象能指，意义成为所指。在相似语境中同一语言文化系统的人会对红色作出相似的感觉、体验和认知。在具体的生存时空中会形成快感、痛感等感觉。在宏大的语言文化环境中可以形成象征意义，红色可以象征革命，也可以象征恐怖主义。电影的视听语言正是利用人类感知的相似性进行审美四维空间的建构，从而使观众获得相似的感觉、体验和认知理解。这也为电影作者和电影观众之间建立传播的桥梁。同时，由于人的生存境况、文化结构和审美趣味的不一致，观众接受时的感觉、体验和认知会发生“偏差”，不同的“偏差”会赋予色彩和形状不同的意义，这符合接受规律。所谓意义与体验是同与不同的具体存在。

在电影中，色彩和形状的语言围绕着人的感觉、知觉、理解、体验等精神存在建构，后者是电影语言的旨归和目的。摄影师在拍摄之前会根据剧本构思和导演意图设计色彩总谱、色彩基调，人、场面的色彩造型、场面转换或镜头转换的色彩转换和色彩结构等从而使得电影具有总体色彩效果，并奠定电影的情绪基调和视觉氛围。色彩、色调和影调可以形成一种情感语言诉诸人的无意识，使观众得到审美体验。色彩的明度、饱和度、冷暖、重量等都是针对人的感觉进行测量和标准设计，意味着色彩的电影参数以人为核心建立，色彩直接与人的感觉建立关联，一定的色彩意味着一定的感觉。并因此具体的情境之中产生意义。

《红高粱》中张艺谋把红的文化元素发挥到极致，高粱红、太阳红、土地红、棉袄红、女儿红、血红、夕阳红等在影片中形成红的审美体系，《红高粱》的审美四维空间是红色的空间。红形成的色彩体系强烈刺激观众的视觉感官，构成强烈的生命力象征，成为电影的形象核心魅力，震撼了观众的心灵。《蓝》中影片的色彩基调是蓝，电影名字与电影色调一致，电影中出现大量的蓝色物体和蓝色的色调，女主角的衣装、游泳池的池水、天空等与人物的忧郁气质吻合，奠定了电影把人物从绝望中的进行拯救的带有宗教意味的气氛。《白》中也出现了大量的白色，女角的白色婚纱、北欧波兰的白雪、墙壁、蜡烛等，《白》叙述的是身体拯救的故事，男主角的不幸遭际和女主角的欲望与白色有着内在的一致，白色的凄惶与白色的欲望，片尾男主角在白雪中远望着女主角时，女主角打出的手语——“下次我们再来一次”，女主角的欲望在寒冷的北欧苏醒，夫妻关系得以还原。白色意味纯洁，或者欲望，或者平等，或者凄惶，色彩与情节相一致。《红》中出现的巨幅广告背景红色、围巾红等，主色调不像《蓝》和《白》那样明显，但是全片的主题是博爱精神的拯救和苏醒，孤苦的老人在女主角的拯救下重燃爱心，主题和主色彩的情绪意味一致，红色有效地烘托了博爱的拯救主题。

形状在电影中主要是人和物的形状，主要诉诸观众的知觉。形状被识别其实与符号被辨认类似。甚至反过来，符号也是一种形状识别。电影中物体的识别和现实生活中的物体识别极其相似，电影中的世界是现实世界的记录，现实时空中建立的识别在电影中延续存在。观众看见了形状，识别了形状，由此眼睛被置于电影审美四维空间的现场，成为电影叙事如影随形的旁观者。这是对单个人与物的观看和识别。同时，观众还有对形状组合的观看和识别。电影空间中的人群会形成一定的关系状态，如队形、群形。物体也会形成一定的形状关系，并且，人和物之间也会形成形状关系，从而形成不同的美感。在《奥林匹亚》中运动员的队形、运动员和体育设施等构建了具有独特美感的画面。电影中的形状具有独特的形式美，在审美四维空间中，物体和人处于运动之中，运动的人形和环境中的物体形状产生形式美感。在电影视听语言中具有摄人心魄的魅力。

形状是物体的面孔，巴拉兹·贝拉认为孩子天生就能够了解物体的面孔，

能够自然地把各种没有生命的物体想象出富有生命情态的形式。^① 这是一种类似原始人类的思维方式，与自然通灵，孩提时代往往形象思维能力活跃。世界万物都在运动之中，有机体生物有生命运动，而无机体物质也有运动情势，在运动之中往往给人一种生命活动的感觉，这是建立在生存基础上的想象的同一性表现。所以，对世界缺乏理解的孩子反而能够自然地根据本能的想象万物的生存运行，人性化地想象自然。爱因汉姆曾举例说，利用摄影技术可以展现自然植物的生命情态，生长的植物的嫩芽像触须一样向周围摸索着、侦察着、伸展着，最后抓住可以依靠的物体，通过长时间的摄影记录，可以看到植物生存的焦急、盼望和成功的喜悦。^② 当然，这种表情是人类的想象，但是，植物的生存境况、情势确实存在，这种生存境况往往和人类生存具有统一性，因此成为人类想象的源泉。世界万物皆在运动之中，运动皆处于生存/存在状态之中，在审美四维空间之中往往可展示生存境况，展现存在的本源。所以，中国古典作品中讲究“登山则情满于山，观海则意溢于海”，内在的情势使得自然和人类产生强烈的共鸣。巴拉兹·贝拉甚至认为，电影中人物可以对物体进行“导演”，从而体现出一定的情势和意图。^③ 在电影中，万物都可以成为电影中的形象，万物的生存境况都可以得到展现。物体形状的意义往往可以在电影中揭示出来。

四、身体

在电影中，身体是其形象体系的核心，生命是其象征体系的核心。身体是演员的身体，演员运用自己的身体按照编剧和导演的意图进行表演。对演员而言，面临生存时空复合化的过程。演员在表演时一方面是自己生命的存在，意识到自己在表演，在精神上要按照剧本安排和艺术意图进行身体的运动；另一方面要在精神上进入角色的虚拟生存时空之中，按照角色所处的生存境况、内心意愿和行动方式进行体验、动作设计和表情，演员总是“生活

① 参见巴拉兹·贝拉著：《可见的人·电影精神》，安利译，中国电影出版社2003年版，第63页。

② 参见鲁道夫·爱因汉姆著：《艺术与视知觉》，滕守尧、朱疆源译，四川人民出版社1998年版，第528页。

③ 参见巴拉兹·贝拉著：《可见的人·电影精神》，安利译，中国电影出版社2003年版，第78页。

在别处”。在演员的身体上呈现出的是角色，而在精神上是一种复合状态的生存。^①在银幕上呈现的只是演员的身体，观众通过演员的身体“看到”角色而不是演员的境况。一个优秀演员让观众只是看到角色而不是演员本人，一个拙劣的演员让观众看到演员自身而不是角色。^②

身体是演员的资源，在电影中展现为形象。形象并不等同于身体，形象是经过电影语言修辞修饰过的身体。身体有重量，形象拥有超越地球引力的能力，银幕上形象能够自由飞翔。身体可以触摸，形象无法触摸，观众可以触摸到银幕而无法触摸到形象。^③身体有痛感、愉悦感、撕裂感等，形象没有，形象展示了身体的感觉。身体可以有味觉和嗅觉，形象只能展示味觉和嗅觉，而且往往这种展示还需要借助言语进行。身体有复杂的生理化学反应和心理反应，形象只能通过面容展示这种反应。身体有病痛，形象有病症。所以，形象实际上是身体在视觉上的展现。身体处于一定生存境况之中，而形象在电影的审美四维空间之中，身体和形象的区别类似现实生存时空和审美四维空间的区分，前者处于现实生存逻辑和文化逻辑之中，“人不能提着自己的头发离开地球”，后者处于审美的想象之中，按照电影作者的想象逻辑展现生存状况和精神体验。身体向形象的转化意味着实在与虚拟的转化，演员的身体转化为角色的形象。电影中的形象我们可以称之为身体—影像。

电影导演在选择演员时已经开始了创作，这时，他赋予影片中各种人物决定性的基本性格……电影中的演员的性格从第一分钟起就由其外表决定了。电影导演不是在找一个演员，而是在找性格，他选择形象的同时就进行着创作。^④

① 参见拙文：《简论声像四维空间——电影理论新路探析》，《当代电影》2006年第6期，第115页。

② 演技派的演员给观众留下深刻印象的是角色而不是演员本人，比如费雯丽在《乱世佳人》、《欲望号街车》中的表演。而本色派演员更多地是角色与演员之间在身体、性格和气质上具有相似之处，观众看到了角色也看到了演员，而演员在表演其他类型的角色时往往面临难题，比如赵薇在《还珠格格》中的表演。当前比较突出的是偶像派的表演，观众只是看到演员，反而看不到角色，在现在数目众多的偶像明星的表演中往往如此。

③ 有兴趣的观众可以做实验，去触摸银幕上的形象，观众只能触摸到银幕的帆布，而形象的色彩和形状会贴在观众进行触摸的手背上。

④ 引自巴拉兹·贝拉著：《可见的人·电影精神》，安利译，中国电影出版社2003年版，第35～36页。

巴拉兹·贝拉认为电影导演在创作时根据性格选择形象、选择演员，这是电影导演工作的开端。形象是身体的视觉呈现，而性格是角色的内在精神存在。银幕上的角色一方面是视觉呈现，另一方面更加重要的是内在的精神表露。形象和精神形成一个富有生命力的统一整体。演员的最高境界在于毫发毕现地呈现角色的形象和精神。我们在银幕上看不到痛苦，我们只是看到泪水。泪水是痛苦的符号，也是演员的面部表情。演员的面部表情是外在形象和内在精神的通道，特别是演员的眼睛。从生存论角度看来，角色的全部生存经验、全部生存体验、全部内心境况都在眼睛和面容之中表现出来。《城南旧事》整个影片的灵魂和核心聚集在英子那双天真纯洁的眼睛中，通过它展现了成年人/老北京的陈年旧事，上帝赋予的眼神使得影片的内在审美境界得到升华。

人的脸是人际交流的主要通道，同时，脸积淀了时间的在人生之旅上的烙印和刻痕。人生的沧桑都写在脸上。罗中立的著名油画《父亲》最让人震撼的是父亲脸上沟壑纵横的皱纹。所以，脸成为时间形象。同时，在不同时刻的表情是不同生存境况、不同时空条件的符号。电影相对于其他艺术优势之一就是拥有在时空之中无所不在的摄影镜头，它是观众眼睛的物质存在。电影中出现具有本质特征的特写镜头，能够超近距离地观察演员的面容。自然的表演就成为戏剧表演和电影表演的界限，任何脱离现实逻辑和想象逻辑的表演都会让观众觉得虚伪。演员必须生存在角色之中，而不是仅仅表演。电影演员的表演具有强烈的生存意味，因为戏剧式表演已经不能产生电影的逼真效果。演员必须毫发毕现地展现角色的身体和精神。费雯丽在《欲望号街车》中表演了一个有些变态地注意衣着打扮的漂亮女生，因为与村中少年产生“不合法”的恋爱而遭到驱逐以致生存处于绝境，投奔自己的妹妹结果被彪悍如牛的妹夫强奸，最后精神完全失常。费雯丽的表演非常精彩，凭借在该片中的表演她获得奥斯卡最佳女演员奖。但是，费雯丽入戏太深自己最后无力自拔，患上与电影中角色一样的精神分裂症，结果导致自己的人生悲剧。费雯丽的表演达到了人戏不分的境界。角色影响到演员的人生境况，所以，演员的生存总是双重的，演员的身体属于自己，更重要的是属于角色。

在意境中,形象是想象的结果,文学艺术通过一种冷媒介^①引发想象从而建构审美四维空间。文学形象是一种想象的存在,正如意境是想象的存在一样。电影利用现代传播技术把想象变成了视听现实。在身体向形象的转换过程中,时空从现实时空转化为审美时空,在电影审美四维空间中观众看到了身体—影像。处于一定生存境况中的身体—影像在运动之中,面孔表情在不断变化中。角色的生存状况通过身体—影像展现出来。在时间维度的身体—影像运动完成人物叙事。叙事是人物和人物生存命运的集体展现。我们看不到命运,我们只能够看到个体的身体—影像和集体的身体—影像。命运、生存情势、情感状态、文化象征等是对电影身体—影像及其运动的解读,而不是电影本身。而且,身体—影像处于在世之界,在一定的社会、时代之中,身体—影像成为重要的参数。

身体在我们对世界的解释、我们对社会身份的假设和我们对知识的获得中,扮演了一个关键性的角色……身体形象包括围绕它的空间,任何一个个体都可以根据她/他与自己和他人的距离生产不同的身体形象。^②

电影中的身体不是私人的事件而是属于社会大众的事件。电影必须呈现在社会公共空间之中才能获得审美价值和娱乐利润。所以,电影作品的生产和消费在社会公共空间完成。电影的身体—影像承载世界解释、社会身份和知识的意义,社会意识形态成为身体—影像能指的(含蓄)所指。苏联电影和中国主流意识形态电影就承担了为国家政治服务的意识形态宣教任务。就身体而言,身体必与其所在的时空联系在一起,身体形象是由身体和其所在的时空一起构成。身体—影像在时空轴上的运动形成叙事。这是一个极其重要的思想。在电影审美四维空间之中,角色的身体语言的变化与时空环境有着内在的关联。所谓社会、时代、世界、知识等意识形态均会落实到电影的时空之中。电影的审美时空是社会时代大时空的凝聚。这与马利坦的“从一粒砂石

① 麦克卢汉意义上的冷媒介,他把媒介分为热媒介和冷媒介。纸媒介属于冷媒介,电影属于热媒介。

② 引自丹尼·卡瓦拉罗著:《文化理论关键词》,张卫东、张生、赵顺宏译,江苏人民出版社2006年版,第106、107页。

中看世界”的哲理一致。身体—影像成为联通宏大话语与微细话语的媒介，在具体的审美四维空间之中身体—影像及其时空从不同视角被体验、被解读，身体—影像因此而获得体验和阐释的价值。

五、声音

在现实时空中，声音是人类接受到的客观世界的重要维度，自然界的音响和人的话语构成听觉接受的内容。在电影审美四维空间中，声音的进入完善了审美四维空间，使得电影时空与现实四维空间相似，从而具有真实性。观众在有声电影中可以获得类似在现实时空中获得的真实的感觉。而在观看无声电影时，总会产生隔岸观花的感觉，无声电影只有视觉画面，没有声音，这是与现实时空一个重要的不同，观众无法在精神上与电影审美四维空间融合一致，从而无法与角色和视角达到一致，影响了电影接受体验的深度和广度。无声电影与文学和绘画等艺术种类一样，审美四维空间残缺。

相对于文字符号而言，声音在电影中出现使得符号转化为存在。角色的话语首先在剧作者的想象的审美四维空间中出现，这是具有生命活力的想象的存在。然后话语在剧本中以文字符号的方式凝固。演员在表演时根据编剧、导演的安排和自己的理解对话语进行生命的还原，使之呈现为审美四维空间中的声音。而音响是自然界的聲音，音响的出现使得角色所处的空间真实地呈现出来，音响是自然在电影审美四维空间存在的重要维度。音乐是电影作者制造的人工声音，在电影审美四维空间中一种基本的艺术语言。音乐是情感的语言表征，音乐可以直接展现角色的情感状态和电影作者对角色生存境况的理解与寄予的情感状态。音乐成为电影审美四维空间的艺术媒介。主题音乐表达影片的基本情绪，表露主要角色的精神境况。抒情音乐直接抒发情感，表现角色的内心情感状态。戏剧性音乐参加情节叙事，表现矛盾冲突中的人物情感状态。色彩性音乐与画面配合形成影片的审美特质。气氛性音乐渲染环境气氛，烘托主题。电影音乐构建审美四维空间中的音乐形象，成为电影审美四维空间一个重要的维度。所以，声音直接展存在，声音即是存在。声音不仅可以再现现实四维空间，还可以展现审美四维空间。电影声音直接作用于观众的听觉神经，打动观众的无意识使之自然地获得审美

愉悦。观众处于审美四维空间中就同时置身于电影的声音时空之中。《一个陌生女人的来信》中主题音乐晶莹剔透，婉转幽怨，非常有效地传达了女性内心的纯净心灵和款款深情，极其深刻地打动了观众的内心。《红高粱》中高昂的唢呐声烘托了生命的激情。《海上钢琴师》中的剧作音乐成为影片情节的一部分，影片本身成为以音乐为主题的电影作品。钢琴师传奇的一生与音乐始终结合在一起，不曾分离。诗性人生通过浑然天成的钢琴曲得到了有效的表现。

在强调视听愉悦的大众电影艺术盛行的时代，电影声音成为吸引观众的重要参数，电影院中优良的音响设备制造了高纯净度、高质量的音响效果。大众艺术电影的叙事性降低，主题日趋平庸，但是画面和声音效果却得到重视。在“视觉凸现美学”（王一川语）时代电影声音成为视听奇观的重要组成部分。强行制造的电影声音逐渐脱离现实的真实性，营造出悦耳的电影声音织体，构建声音审美四维空间。香港电影《伤城》中配乐从电影的开始到结束居然很少停顿，密集的音乐配合情节安排让观众的听觉一直处于忙碌状态，听觉愉悦构成作为大众艺术的电影审美四维空间的一个重要构成部分。

第四节 电影审美场：作者—观众

所谓审美场是审美主体以审美客体为对象构建的审美时空结构。在审美场的构建中，审美主体是建构完成的主体，审美主体在面对审美客体时在精神上进入审美境界，从而获得审美体验。国内有专家提出审美场概念，主要指的是审美主体和审美客体建构的四维空间状态。在审美主体和审美客体建立的审美关系中形成，审美主体获得强烈的审美体验。^① 这是微观的审美场论，还有一种宏观的审美场论，指的是一定社会时代的审美气氛，潜在影响处于其中的审美主体的审美方式、审美理念和审美体验。

审美场与审美四维空间是两个不同的概念。首先，审美四维空间强调审美主体的想象，即使审美主体没有面对审美客体，还是可以凭借想象进入审

① 参见葛启进著：《审美场论》，《四川大学学报》（哲学社会科学版）1991年第1期，第71～76页。

美四维空间。审美四维空间可以是虚拟的想象时空。而审美场强调的是处于审美关系中的主体和客体建立的审美状态之中的场域。^① 审美主体必须面对审美客体。其次,面对自然的审美和面对艺术作品的审美是在现实生活中发生的精神生活,审美场是主体与客体建立的关系场域,而审美四维空间可以超越现实时空,进入精神时空和真理时空之中,审美四维空间有三个层面,审美活动本身就是一个从现实时空向精神时空、真理时空超越的过程。最后,审美场论者对其内部结构认识还是比较模糊,审美场的内部结构与审美四维空间相似,人物、形象、话语、动作、色彩、形状、线条、声音、光影等构建审美场。审美场产生于审美主体和审美客体之间审美关系的建立,但是审美体验的获得还会使审美客体在时空上产生超越,从二维或三维空间向四维空间升华,具有生命的形象特征和精神气质。雕塑是三维空间艺术,其艺术特征建基于其物质特征之上。《拉奥孔》抓住的是悲剧的高潮瞬间,但是欣赏《拉奥孔》还需要了解“木马屠城”的典故,这就是说要在时间上由悲剧高潮一瞬间还原历史的四维空间。这样才会理解《拉奥孔》的悲剧意义。审美场的内部结构在一定意义上类似电影构筑的审美四维空间。

电影接受过程中,观众与其审美对象之间建立了审美场。电影的特殊性是审美时不需要想象的四维时空还原,电影本身提供的审美四维空间丰富而充实,现代的数字电影提供的画面、音响往往超过观众的想象力。观众在无意识之中精神上与电影同一,目光在场,直接获得审美体验。电影语言展现了电影审美四维空间,电影声画效果也制造了电影审美场,观众在审美场中获得视听经验和审美体验。电影院是一座审美场,而银幕上展现的是审美四维空间。而电影审美场笔者认为不应该仅限于电影院或其他场合,范围还应该拓宽。电影作者、电影作品和电影观众共同建构了电影审美场。所以,在这里电影审美场的概念和之前的审美场概念相比也发生了质的变化。

在观众接受电影视像的过程中,电影作者不在场,但是电影视像是电影作者塑造的结果,并因此构建了电影审美四维空间,电影作者的影响在电影

① 场是物理学中的概念,指的是一种力对物体的作用范畴。比如说,地球是重力场,整个地球都是重力的作用范畴。场对处于其中的物体都会施加作用力。在电磁场中,磁场力超越视听感官之外又无处不在地施加作用力,这一点与审美场中电影作者、潜在叙事者和潜在接受者对电影作者和电影观众的精神作用力相似。

作品中无所不在。电影作者是电影审美场不在的在场者。电影作品是联系电影作者和观众的媒介。电影作者通过作品对观众施加作用，观众的体验和理解都会受到电影作者的预设安排，电影作者是施动者，而观众是受动者，两者通过电影作品建立审美场。同时，更重要的是，这意味着电影审美四维空间的建构过程受到电影作者和电影观众两方面的直接影响。电影审美四维空间一方面是电影作者创作的作品，另一方面也是观众直觉的结果，同一部电影作品会产生不同的体验和理解，也就意味着会产生不同的审美四维空间。

赵毅衡先生在《当说者被说的时候——比较叙述学导论》中认为，小说的叙述者背后还有潜在的叙述者，即是一定社会时代的文化元素潜在地控制了叙述者的叙事行为，文化元素成为潜文本，而叙述者反而成为文本。在这里同样可以引进赵毅衡先生的观点，在电影作品摄制中同样也有“潜在叙述者”，文化、审美趣味、社会无意识、精神心理等会成为无所不在的在场者影响到电影作者的创作意识和无意识。同样，观众的文化、审美趣味、社会无意识、精神心理等也会形成电影接受意识和无意识，在观众接受的背后也有“潜在接受者”在场。于是，电影审美场形成了微观和宏观的双层结构。电影作者通过电影作品和电影观众建立具体的审美场，在具体的审美场之外还建立了宏观的社会时代宏大的审美场，对具体情境之中的电影作者/观众施加影响，控制审美四维空间的建构和审美体验与理解的形成。电影审美场理论需要阐释潜在叙述者、潜在接受者、电影作者、电影作品、观众在电影审美场中的表现特征和相互之间的作用关系。如图 6-1 所示：

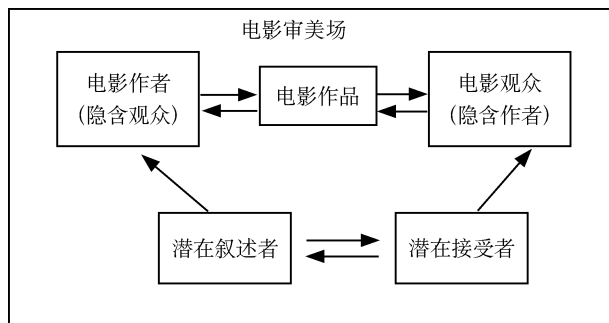


图 6-1

一、潜在叙述者

潜在叙述者是电影叙事中控制电影作者创作电影作品的存在于一定社会时代中的意识形态。作为文化个人的电影作者在一定社会时代之中生成，会接受存在于社会中的意识形态，文化个人成为实践意识形态的个体。^① 社会意识形态存在于社会文化产品如报纸、书籍、电影、电视、网络等之中，个人阅读在体验和理解中有意识或无意识地接受它。电影作者的经验、理念、审美趣味、艺术观念是一定社会文化和意识形态的代言，最后转化成为一种艺术语言控制电影作品的创作。电影作品的形式和内容构成能指和所指的关系，这是电影的一级符号。电影一级符号形成能指，作者的意识形态成为电影作品的所指，这是电影的二级符号。电影二级符号形成能指，社会意识形态成为其所指，这构成了电影的三级符号。在电影作品生成的过程中，社会和作者的意识形态逐渐具体化，结合艺术形象及其生存境况建构审美四维空间，展示人物的生存境况和精神状态。在作品生成过程中，意识形态获得感性的形式，获得生命之气的灌注，从而产生有生命活力的艺术感染力强大的艺术形象。艺术形象在一定的时空之中建构，从而创构审美四维空间。如果换用黑格尔的著名论断，我们可以说，电影是意识形态的感性显现。感性显现是指审美四维空间中具体的形象、光影、色彩、形状、运动、声音等，而意识形态是需要阐释才能解读的理念。

潜在叙述者由此成为电影审美场宏大叙事中的意义生产者，是电影意蕴的最后所在，潜在叙述者的艺术意识形态成为潜在的场力对处于其中的人物（包括作者、观众、演员、角色等）施加作用，产生接受或拒斥的反应，并成为人物理念、命运和形象的最后解释者。场力的作用结果是符号的生产和文本的形成。基耶斯洛夫斯基的《蓝》、《白》、《红》表达的社会意识形态是西方的普世价值：自由、平等、博爱。法国国旗三色旗的颜色就是：蓝、白、红，颜色具有国家理念象征意义。在电影作品并没有出现直接的口号式理念宣传，颜色成为电影作品的主色调，与人物的心境吻合，与自由、平等、博

① 参见胡克、张卫、胡智锋主编：《当代电影理论文选》之郝大铮著：《电影意识形态散论》，北京广播学院出版社2000年版，第74页。

爱的感性色彩相吻合，于是，抽象的理念获得了具体的感性存在，在电影的叙事中完成理念的无意识宣教。值得注意的是，电影作品产生后获得自身的独立性，电影审美四维空间作为虚拟存在形成类似存在的客观性，作者意识形态固然在电影作品生产中拥有内在的控制力，但是，电影作品面世后会获得作品的阐释史，观众对电影作品的体验和理解可能与作者大相径庭，这都是合理的。潜在控制观众的体验和理解潜在接受者与潜在叙述者并不一致。当然，如果两者一致，就会获得相同的体验和理解。观众视角无限，所以获得的体验和理解会有差别。合理的差别是合理的“误读”的结果。

二、电影作者

电影作者是电影审美四维空间的直接塑造者，由于电影是一项复杂的艺术工程，电影审美四维空间物质基础的建构是由电影编剧、导演、表演、摄影、录音、美工、数字技术等部门合作完成。电影编剧与文学作者相似，在想象中完成审美四维空间的塑造，然后用文字进行固化。编剧在剧本中展现作者意识形态，同时也会间接展现其所处的社会时代的集体意识形态。编剧主要完成电影情节的编排、人物形象的塑造、台词的设计和艺术修辞手段的初步安排。编剧提供创意，是电影作品的艺术形态的意念源泉。中国电影创作曾经以编剧为核心，著名的导演往往也是著名的编剧，编导合一。电影情节是人物在审美四维空间中的运动，不同的时空条件意味着人物不同的生存境况、身体表现和精神状况。与他人、环境（包含社会环境和自然环境）构成种种关系，从而形成不同的时空状态，人物的身体和精神在其中会有种种自然的反应，电影情节展示人物在不同时空条件下产生矛盾冲突时的言语、行动、表情。人物形象主要在摄制影片阶段完成，编剧在剧本中能够通过人物的言语、行动、表情、塑造人物的内在性格、情感、理念和意志，外在形象最后在演员中具体化，编剧主要塑造内在的人物形象，当然也会涉及人物的服饰。人物形象仍处于想象之中，尚未最后完型。台词的设计是编剧一项重要的任务，海德格尔认为言谈是此在的存在方式之一，台词无疑是人物存在的基本方式。人物形象、情节与台词有密切的关系，《日落之前》全部情节在男女主角的不断地对白之中完成。《去年在马里昂巴德》全片也是男主角在

喋喋不休地劝说女主角，最后与女主角联袂而去，由此可见台词的功用。台词是在电影中出现的文字符号和声音符号，是直接意义上的符号，是人物的存在重要内容。符号是社会/个人意识形态的直接表象，凝聚了丰富的个人精神信息和社会文化信息，可以揭示个人的精神状态和思想状况。符号是精神的直接现实，言谈的意义在于能够揭示精神、情感和思想。精巧的台词能够表现角色的身体和精神状况，同时也能融进编剧的艺术理念、艺术修养和意识形态。社会、作者、角色的意识形态在台词之中都可以得到展现。编剧中会初步设计一些电影语言修辞，为电影导演、表演和摄影作粗线条的方案设计。

电影剧本是文本，表演让物化的文本得到生命的还原，表演是让存在于编剧精神想象之中的人物、情节在现实时空之中呈现出来。身体是表演的媒介，演员是导演的媒介。同时，演员表演会形成演出本文，同一个角色让不同的演员来表演会产生不同的人物形象。演员有不同的身体条件和精神状态，不同导演对剧本会有不同阐释，不同演员也会对人物有不同的理解，所以，不同演员表演会形成不同的演出本文。演员首先需要阅读剧本，准确把握人物性格、动作和精神状况，理解整体的冲突，了解剧本叙事发生的时代社会状况。从宏观和微观还原剧本的人物、情节和文化特征。对演员而言，表演时会产生双重生存现象，一方面作为演员而生存，意识到自己在表演；另一方面作为角色而生存，生存于角色所在的时空之中。演员的身体属于角色，神经系统属于演员，精神属于演员和角色共有。演员通过神经系统控制身体表演，身体产生动作、表情、言说，演员精神则体验到角色的痛苦与喜悦等精神状况，同时也会有目的地控制自己的表演。演员的身体成为电影审美四维空间的主要内容和精神内核，身体的表情和动作展现人物的外在形貌和内在精神状况。演员的身体生存在现实四维空间之中，在表演时要进入电影作者营造的艺术时空之中，面对摄影机、录音机、数字设备等机械电子设备以及摄制人员，在精神上进入剧本设计的审美四维空间中。于是，演员的表演时空和现实时空之间无形地产生一道时空幕墙，把艺术时空和现实时空隔离开来，演员生活在艺术时空中，从现实时空超越出来。表演的艺术时空成为电影审美四维空间的来源，摄影机和录音机记录下艺术时空。数字技术进行修饰或者直接创造审美四维空间，而演员的形象则成为一种资源，人物在不

同的时空条件下活动。

阿斯图克 1948 年发表著名论文——《新先锋派的诞生：摄影机笔》，认为摄影机是一支笔。此观点后来被中国电影理论引进。摄影机是电影视觉语言实现的媒介，视觉语言是塑造电影审美四维空间的手段。摄影机如同作家手中的钢笔一样能够自由地按照电影作者的审美意图塑造出理想的审美四维空间。摄影机在摄制现场的现实四维空间之中运动，从不同的视角摄取视觉信号，在模拟目光中营造审美四维空间。摄影机提供的视角在摄制时是摄影师的视角，模拟电影角色的视角和观众的视角。反过来，摄影还会影响表演，演员有时之间面对镜头表演，也就是在观众的目光中表演，或者在一定的角色的目光中表演。正如丹尼尔·达扬所认为的，观众虽然不在摄制现场，但是观众的目光无处不在。电影要面对观众，观众的欲望、趣味成为满足的方向，从而影响到电影艺术形态。此时观众是以隐含观众的角色在场，并深刻影响到电影语言和电影作品的形态。值得注意的是，摄制现场的观众在一定意义上只是电影作者的想象，电影作者想象作品所要面对的观众的心理、精神、需要和审美趣味，从而满足想象观众的想象欲望。隐含观众与真实观众不一致，结果往往导致电影预期的失败。

电影审美四维空间的主体—影像、光影、色彩、形状通过摄影机获得，摄影机是机械的眼睛，摄影机的运动是眼睛目光的运动。现实时空中的光色影像均在摄影机的目光选择中通过胶片得以物化固定。摄影机的仰、平、俯和远、全、中、近、特及推、拉、摇、移、跟、甩、升、降实际上都可以视为想象观众的目光及其运动，由此展现审美四维空间。观众的眼睛如同上帝的眼睛无所不在，世界在目光之中得到展现。所谓审美四维空间并不是客观存在的四维空间，而是在审美主体的目光和想象中完成，审美主体的选择和意图潜在地影响审美四维空间的建构。所谓电影镜头只是展现在观众目光之中的镜头，世界上没有客观镜头，观众对电影形态进行潜在的影响。电影艺术语言是按照电影作者的审美意图对现实四维空间之中的人、事、物进行处理，电影作者的审美理念、趣味、思想都在电影语言中得到间接的体现。电影作者在艺术电影中拥有强大的主动性，作者的审美意识形态通过对电影的语言元素进行艺术性的运用，在时空维度重构电影的审美境界。灯光、影调、布景、色彩结构、镜头变化等都可以创建电影的审美四维空间。在艺术语言之中蕴涵了电影作者的审美信息，

从而把现实四维空间转化为审美四维空间。

电影录音正如前所论，音乐在电影中是纯粹的艺术语言，在审美四维空间中表达了情感状态，音乐直接诉诸观众的听觉，无意识地让观众进入审美四维空间，从而获得审美体验。而电影音响和言语是审美四维空间不可缺少的一部分，言语展现人物的思维，音响展现审美时空的自然声音，塑造完美的审美四维空间。

数字技术部门现在已经是电影一个重要的部门，数字技术进入电影带来革命性的美学转变，“摄影机是一支笔”不再是一种比方，而是事实。电子笔的获得可以让电影作者按照自己的想象描绘画面和制造声音，想象的审美四维空间可以直接用电子笔展现出来。电子笔的功能丰富性远超画家手中的画笔，电影呈现的时空也比图画要精彩得多，更重要的是，电影审美时空是四维，而绘画只是二维，在时间上并没有流动性。《黑客帝国》展现的是未来的网络文化高度发达的想象景象，是美国科技神话的又一次显灵，好莱坞凭借强大的技术展现惊人的未来人类生存境况和文化状况，给世界观众以视听强烈震撼。《英雄》中众多精妙绝伦的武打动作画面都借助数字技术，漫天的飞箭、散落的水滴、湖面上的搏杀、胡杨林中的女子搏命等都展现了传统电影技术所无法提供的画面和音响效果。而《魔戒》、《星球大战》已经成为一种重要的青年文化风景，其情节和视听效果正证明了想象不只是文学的专利，电影已经进入描绘精神的想象时代，直接展示人物的内心。塑造电影审美四维空间既可以遵循现实的逻辑，也可以遵循想象的逻辑。

三、电影作品

电影作品在电影作者和电影观众的合力作用下完成，电影作品可以反映两者的意识形态，并且可以间接体现潜在叙述者和潜在接受者的宏大意识形态之间的博弈与调和。电影作品的形态是社会时代多种控制力的作用的结果。比如，影片最后在审查时要受到社会管理机构的直接删减，从而影响到电影影片的形态。在宏观和微观层面的角力导致电影形态的变化。

电影作者提供了电影的物质形式，按照现代语言学的观点，电影作者提供了电影文本，电影文本在观看中成为电影作品，观众在观看时接受视听效

果和理解电影内涵,电影中的形象、色彩、光线、声音等元素才产生效果。电影文本变成电影作品,电影审美场才能建构。对于心有旁骛的观众来说,即便电影视听效果精彩也毫无价值。对于无法理解哲学味道浓厚的欧洲艺术影片的观众而言,看电影不是享受而是遭受体罚。

传统观点认为电影作品的最小单位是画格,在数字技术时代,电影作品的最小单位是像素。电影在光学时代能够进行艺术和技术处理的最小单位是画格,电影作者可以控制摄影机的拍摄方式,无法控制一幅画格上的化学染料的光合反应,化学颗粒的成像结果无法进行修改、增加、删减等操作。传统电影蒙太奇建立在对画格的处理基础上。现在电影蒙太奇可以延伸至像素层面。数字技术可以制造视听奇观,也可以隐蔽地增加画面内容,提供新的叙事。数字技术可以对电影画面的内容进行色彩校正、影响合成、动作变形、制造动画、影像修改、缺憾消除、多层叠加、影调调整、电子音效,从而深刻影响电影影像—声音内容结构,^①从而改变电影形态,导致电影从结构到美学的全方位变革。

电影画格是二维画面,记录下某一时刻的场景区貌,但是电影画格类似绘画,绘画利用光学的透视原理在二维画面上建构三维立体的空间感,电影镜头拥有一个纵向的能够拍摄清晰画面的距离,即景深。景深使得电影画面具有一种长×宽维度上的第三维度的纵深感。电影由二维画面获得了三维立体空间的幻觉。这种幻觉与人眼获得的幻觉相似。现实空间是三维立体空间,但是人眼只能从某一角度看到现实空间的一定视域的内容,视觉的视域性限制了人眼对世界的视觉把握。万能的视域并不存在,人所把握的世界是人的感官之上的世界,从而建构对世界的体验和理解。眼睛的光学结构和电影镜头一致,电影的三维幻觉和人眼的三维幻觉具有内在的一致性。

在艺术上现代电影源于对镜头景深的发现和运用,《公民凯恩》中在第三维度——纵深上有效展现电影的立体空间,从而使电影从蒙太奇的二维画面结构过渡到三维空间结构,电影长镜头能够展现真实的现实时空,从而拓展了电影的艺术范畴,长镜头镜语体系成为电影语言不可或缺的部分。景深镜

① 参见王建一、刘思妍著:《数字时代电影蒙太奇在像素上的延伸》,《哈尔滨工业大学学报》(社会科学版)2006年第2期,第22页。

头、焦点透视、影调透视、大气透视、线条透视、色彩透视、运动透视等方法营造了电影的空间感。这一方面使得电影展现类似现实空间的三维空间，另一方面使电影艺术语言在新的维度上得到极大的拓展。

电影机器不仅可以记录/建构一定的空间，还可以记录/建构一定的时间，空间和时间融为一体，不可分离。照相只能记录某一时刻的景象，而摄影机可以连续记录一段时间的景象。摄影的历史价值在于记录某一时刻的形象，而电影的历史价值在于记录某一段时间的事件。时刻形象和时间事件的区别是摄影艺术和电影艺术的本质区别。而且，在数字电影时代，因为不再是记录现实时空的状况，现实时空不再是电影时空的物质基座，数字技术制造的画面和声音表现电影作者的想象时空。由于数字电影的画面不是通过摄影机摄取，声音不是通过录音机录制，而是通过数字技术制造，所以，数字电影的时空结构成为自由建构行为，而不是客观记录。数字电影瓦解了电影的客观记录性。但是，数字电影需要展现人类的视域，于是，数字电影在形式上与传统电影相一致，都要诉诸视听感官。给观众营造类似现实时空之中的视听镜像，时空成为一种意识存在于电影作者大脑中。数字电影制造的镜像存在于一定的视域中，同时也存在于一定的时空之中，提供一种虚拟的时空，一种虚拟的现实。正是在数字电影时代时空结构才成为电影结构的基本形式，现代电影人越来越自觉地意识到电影时空的存在，从而有意识地运用时间—空间维度的种种媒介和手段，使得电影语言进入新的时代。

四、电影观众

在电影审美场中，观众不是电影的旁观者而是参与者，观众因为视听感官深深地嵌入审美四维空间而导致进入一种虚拟的生存状态。现代电影甚至可以使观众看电影时获得嗅觉和味觉的体验，三维视镜可以使观众身临其境，这样会使观众获得强烈的在场感。观众会置身于审美四维空间之中，而不再是冷眼观看电影的画面，类似阅读文学文本。观看电影时电影时间处于进行时态，观众看到正在发生的事件。观众潜在地影响电影作者创构审美四维空间，同时，审美四维空间在观众的视域完成，观众感知到电影画面和声音，与电影中的人物视角和摄影机视角同一，从而成为电影现场的在场目击者，

进而获得体验和理解，并从而获得对潜在叙述者的认同，接受社会时代的宏大话语逻辑。

电影审美四维空间由电影作者塑造，但是观众潜在地在场，电影语言目的在于向观众提供适宜的展示方式。反过来，电影观众在观看电影时，观众视角与电影中预设的视角一致。但是在艺术影片中，电影作者对电影的形式往往有着个人化理解，喜欢在电影中建构自己想象的精神时空，忽略观众的存在。电影作者按照自己的私人记忆、审美情趣和文化理念进行叙事和审美时空建构。观众在接受电影时，思想处于休眠状态，感知觉开启接受视听信号并能够获得浅层次的身体体验。电影作者的潜在的意识形态会作用在观众的有意识和无意识层面，通过影响观众感觉知觉进而影响到观众审美心理结构和深层次意识形态观念。接受电影时，观众相对比较被动，观众展开视域进入电影状态。结束电影观看后，电影会成为观众大脑中的记忆，观众会“回当”式对电影作品进行理解和领悟。从而在形而上层面上获得新的认识和把握。

五、潜在接受者

正如电影作者是一定社会时代意识形态的代表，电影观众也是一定社会时代意识形态的“被询唤”的个体，社会意识形态凝聚在观众的意识 and 无意识中。观众的意识形态和作者的意识形态形成一定的视界融合，形成对话关系。观众或者顺从作者的意识形态宣教，或者产生排斥。电影观众作为意识形态的个体对电影进行感知、体验和解读，从而深刻理解电影作品的意蕴。艺术电影不仅是观看的对象，还是阅读的对象。所以，电影观众和电影作者的意识形态会进行对话，往往二者并不一致，差异成为电影意义的新的源泉。同时，电影的文本意义在于解读，不同社会时代的观众对电影进行解读从而赋予电影文本新的意义，电影文本由此获得自己的存在意义。《小城之春》在拍摄后并没有产生很大的影响，在 20 世纪 80 年代后被重新解读，获得新的意义，被誉为中国古典电影的高峰之作。同一文本在不同时代会获得不同的意义。电影作品在电影作者和电影观众的视界融合之中完成。

第七章

电影作为艺术的存在

第一节 生存之境的电影艺术

一、崇尚物质技术的电影

电影作品来源于在世之界，这包括物质技术状况和社会境遇。海德格尔认为，世界是整体性的世界之中物存在的条件和基础，它不是生存于其中人的对象，人归属于世界，而不是相反。世界存在才会有人的存在。这个世界包括自然，自然是人类存在的根基，电影也根源于自然，自然之道是电影技术的基础，同时也是电影艺术的形式基础。电影中的光线、色彩、造型、运动、声音等都来源于自然。自然的物质技术成为电影存在的阈限。电影形态的可能性源于电影技术的可能性。更重要的是，自然往往成为人物活动的时空条件。电影中的人生存于一定的自然环境之中，自然提供了人物生存的基础。自然经过艺术改造后形成审美四维空间。《那山·那人·那狗》的山水风景成为纯朴返真的电影艺术韵味的来源，自然营造了一个纯净的乌托邦王国。“并非冷漠的大自然”成为电影艺术语言的重要方面。

无声电影发展到有声电影，有声电影的技术比无声电影技术先进，建构的电影时空结构也完全不一样。有声电影中声音元素的引入使得电影时空更

加具有吸引力,尽管有声电影问世时遭到了鲁道夫·爱因汉姆的讽刺,^①有声电影还是以其不可抵挡的魅力很快地取代了无声电影,受到了观众的热爱,无声电影由此迅速消亡。最根本的原因在于,有声电影的声音元素进入,它所营造的艺术时空比无声电影所营造的艺术时空要完美,与现实时空更加相似,更容易使观众进入审美场域之中,对观众更有吸引力。

彩色电影和数字电影所营造的艺术时空都是越来越完美的。^②彩色电影当然使电影制作者模仿自然的能力得到进一步加强,原来黑白电影中出现的物质的颜色都不是原色,与人们看到的物体的颜色是不一样的,有一定的抽象性。彩色电影出现之后,电影呈现出来的世界是一个彩色的世界,这与现实世界的色彩和光影结构已经基本雷同,现实的本相可以通过电影得到记录。这是电影的影像本体性。电影审美四维空间和现实四维空间的形式基本雷同,电影甚至在后现代社会中可以作为虚拟现实而被接受。更重要的是,电影制作者获得了自由选择语言元素的能力,色彩和光线成为重要的电影语言,电影作者运用色彩、色块、色调、影调等视觉元素和声音建构客观现实形象和艺术语言结合的电影审美四维空间。

数字电影是第三次电影技术革命,它的革命性意义在于电影从此进入书写人的主观世界的时代,在数字电影中视角仍然存在,数字电影书写的就是人的大脑展现出来的世界。电影此时更像一支笔,能够按照内心的构思自由地书写。也就是说,人的存在——此在直接与电影建立关联,人的此在可以即时地转化为电影的影像存在。电影审美四维空间已经摆脱再现现实的窠臼,进入想象建构的时代,数字技术给电影插上了想象的翅膀。

现代技术的产物——电影诞生后,它是真正的四维艺术,对时空的四维展现导致与之前的艺术完全不同的艺术形态和接受体验出现。电影观众第一次在银幕上看到火车时吓得抱头鼠窜。这是一个很有意思的现象,人们在现实中看到火车就会自然避让,当电影中第一次出现火车时观众仍旧会避让,电

① 爱因汉姆在《电影作为艺术》(邵牧君译,中国电影出版社2003年版,第120页。)中说:“由于电影技术的发展,对自然的机械的模仿很快就发展到极端。添加声音,这就是朝这个方向迈出的明显的第一步。”

② 在美国现代好莱坞电影中,出现技术崇拜类型的数字大片,其中对技术的炫耀是一种电影内容的内在因素,能够吸引观众的眼球。技术由此渗透到电影的内容层面。这与作为电影艺术基础的技术是不一样的。

影四维空间和现实四维空间发生了错位。后来习惯了光影世界构建的审美时空后，电影被认为是具有魔力的艺术。而且，随着电影技术的进步，电影展现的世界越来越精彩，对电影画面的痴迷转化为对物质技术的无穷能量的崇拜。在当代带来一种新的电影风格——崇尚技术的电影。这使得对数字技术带来的魔力崇拜情结转化为能导致浅层次身体视听愉悦快感的艺术品味。这也是电影技术神话带来的艺术境遇。

数字技术进入电影带来的重大革命是电影作者想象力的解放和精神时空的展现。但对数字技术的崇拜成为电影的主题，技术不仅仅是潜在的物质基础。在好莱坞的数字大片中可以看到对数字技术神话的渲染和未来科技社会的尽情想象。1968年，库布里克的《2001，遨游太空》利用特技拍摄未来的太空场景。其后，特技、太空、未来等是好莱坞科幻电影的关键词，也成了票房保证。《星球大战》系列、《终结者》系列、《外星人》、《E. T. 》、《第五元素》、《黑客帝国》等制造了惊世的视听奇观，数字技术神话成为影片魅力的重要艺术指数，描绘了未来人的生存形式，战争与爱情仍然是生存方式，但是其物质形态已经发生本质改观。《黑客帝国》集中反映了数字技术神话影片的哲学理念、视听特征和叙事模式。

首先，《黑客帝国》在对未来的想象中设计了人类新的数字化生存形式，人的生存和世界的存在完全成为数字化设计产物，对未来时空进行天才的哲学构思，影片具有浓厚的生存论色彩；200年后的人类成为彻底的数字化生物，程序可以制造婴儿，生育不再是身体的功能而是电子技术的产物。在经过仪式化洗浴^①后一个自然人变成了电子人，身体被植入各种芯片，人的智力、能力都可以由数字程序直接输入而不需要后天长时间的训练，尼奥学习柔道过程中，搏击水平的飞速增长只是因为输入程序的升级。身体接上线路后灵魂可以在操作员的控制下来到200年前，电线成为穿越时空的通道。

尼奥在影片开始部分是现实世界的一名黑客，后来被墨菲诱惑吞食红色药丸，穿越时空进入2199年的数字化世界之中，并在船长的训练中逐渐接受数字世界并怀疑现实世界，最后认为现实世界只是数字世界的程序制造的产

① 尼奥身体插满电线在电子液中受洗的场景与阿喀琉斯在魔水中受洗的过程十分类似，富有象征意味。

物，改变程序就可以改变世界，而且，世界之中的人可以通过程序进行生育。现实中的人类被认为是病毒，未来的人类是纯种的电子人种——锡安人。未来和现实的时空结构混溶，对现实的怀疑和对未来的天才构思使得《黑客帝国》具有浓厚的哲学意味，这也吸引了观众的眼球，增加了票房价值。船长墨菲像一位未来使者颠覆了现时存在，并且竭尽全力寻求救世主以求拯救核爆后的世界。

其次，《黑客帝国》运用数字技术制造了未来世界的视听奇观，未来时空的电影形象极具想象力，给观众以强大而新鲜的感官冲击，从而获得身体的视听愉悦；浅层次身体愉悦是大众艺术的体验方式，大众艺术并不需要高深的哲理思考。《黑客帝国》设计的场景、道具、人物造型描绘了未来世界的景况，虚拟的未来时空状况展现在观众面前。巨大的飞船舱体遍布密密麻麻的电线和机械设备，颇具未来派艺术的韵味。黑色风衣和墨镜建构了“酷”的服装形象，迎合了当下时尚青少年的品位。从中国香港请来的动作设计师^①为西方演员设计了颇具东方色彩的柔道、太极拳法的动作，电影身影飘忽，虽然不符合现实中的武术要求，却带来了极佳的视觉效果。东方武术与西方的手枪、电子武器形成复杂的混合体，身体搏击与枪械射击构成了影片动作场面的主要内容。全球化文化交融最终的目的在于世界电影票房的保证，《黑客帝国》在东亚的优良票房成绩验证了这一点。

最后，《黑客帝国》的物质技术外壳中包含传统叙事的模式，现代与传统的融合成为数字技术电影的时空结构方式。拯救、爱情、救世主、先知、梦境、冷兵器、肉搏等传统文化元素在 200 年后依然是叙述的主题。好莱坞经典叙事的基本结构：二元矛盾冲突、曲折情节、正义定胜、最后一分钟营救、圆满结局等仍然是《黑客帝国》的叙事主要结构。尼欧生活在 1999 年但是被 2199 年的墨菲认为是能够拯救核爆后的人类“诺亚方舟”的救世主，在穿越时空的重重疑虑中尼欧开始适应新的人生角色。与崔妮蒂^②产生了爱情，并在危急关头重返 20 世纪解救墨菲，最终拯救了 22 世纪的人类文明“诺亚方舟”。

① 香港著名武术设计师袁和平。

② 崔妮蒂也是服用红色药丸从 20 世纪来到 22 世纪，并且认为 22 世纪的世界是真实的，而 20 世纪反而只是虚构。

二、展现生存之境的电影

生存之境也是电影来源于在世之在的重要方面，现实时空是电影时空的基础。电影作为一个文化文本在一定的社会中存在，电影艺术要表现一定的社会时代的存在境况。电影叙事中重现人类的生存境况。电影表现生存之境有着独特的优势，正如巴赞影像本体论认为电影本质是记录现实，其实就是保存现实时空。现实时空对人而言是生存之境，也就是在世之界。电影的四维空间可以直接真实地记录现实时空中的人、事、物。再现现实成为电影艺术的重要部分。展现生存之境的电影艺术着重客观再现现实时空景象，再现人物的生存境况，电影作者力求个人文化理念和审美趣味不进入电影语言之中。

大自然空茫宇宙大化流行，道蕴其中，万种生灵生老病死，物竞天择。纪录片可以记载自然的景象和生命神韵。雅克·贝汉的《微观世界》、《迁徙的鸟》等享誉世界的名作让动物成为镜头的主角，展现了动物的自然生存状况，鸟类在不同环境中的生命选择和生存情态。精彩的镜头语言准确把握了动物的行动、表情和声音，画面精美绝伦，营造了自然的诗意栖居境界，从而使得影片在美学上获得巨大的成功。人类作为自然宇宙这一宏大的生态系统一部分，“栖居于大地之上”的人类的自然生存境况同样也是电影的纪录对象。人在此时作为镜中之人与电影中动物同样处于生存之境中，有某种相似性。弗拉哈迪的《北方的纳努克》、《亚兰岛人》、《路易斯安那的故事》等尽管也部分运用了摆拍，荒域人类的捕猎、建房、禁忌、友情、爱情、婚姻等原生态生活状况进入电影审美四维空间。整个作品营造了强大的真实感，从而使影片获得历史真实性。远离现代城市生活的荒域人类生存境况进入电影后产生陌生化效果，影片因此也获得人类学意义。存在的河流飘忽而逝，只有镜头能够抓住瞬间使之获得永恒。克拉考尔有著名观点：电影是物质现实的还原。物质现实在电影之中获得“重生”^①。在这里我们可以换用为：电影是生存之境的还原。在世之界在电影之中得到救赎重生。

对现实时空的纪录还有巴赞倡导的现实主义电影，意大利新现实主义电影成为巴赞电影理论的实践者。新现实主义电影能够保存现实时空的整体性

① 参见游飞、蔡卫著：《世界电影理论思潮》，中国广播电视出版社2002年版，第145页。

和连续性，从而形成了长镜头镜语体系：写实主义风格、真实场景、非职业演员表演、日常生活、隐蔽拍摄、同期录音等。这类电影并不具有魔幻的想象力和技术神话，只是真实生活的影子。所以并不能创造大众文化的票房，也不具有美轮美奂的画面和精彩的音响效果，一切类似现实的单纯与“无味”。《罗马，不设防的城市》、《偷自行车的人》、《温培尔托·D》、《擦鞋童》、《大地在波动》、《德意志零年》等记录了二战结束后欧洲人的生存状况和精神状态。纪实风格的电影在当代影坛仍然影响深远。中国导演贾樟柯的《小武》、《站台》、《三峡好人》在当代中国电影独树一帜，《小武》描绘了边缘城市的边缘人物的边缘生活，与第五代电影之前的“卡里斯马典型”人物产生巨大的差异。《站台》则记录了20世纪80年代中国青春的流浪，现实生活的情景进入电影时空，迂缓的节奏中叙事具有独特的韵味，重现了那个并不遥远的时代青春。《站台》曾经被法国《电影手册》评为“20世纪世界十大电影”之一。戛纳电影节的主席德诺芙认为《三峡好人》有一种“触摸皮肤”似的真实性。《三峡好人》延续了贾樟柯纪实风格，展现了边缘角落的中国人的平凡静止的生存境况。相反，作为中国现代象征的世界第一水利工程的三峡水电站在电影中完全被忽略，昏黄的水体、破碎的建筑和生存困境中的人成为电影再现主体。陆川的《可可西里》是近年中国一部创造了新的美学境界的电影（李泽厚语），片中自然与人之间的关系成为重要的主题，在巨大的高原之上，作为盗贼的人和作为猎警的人在自然面前同样渺小，同样面临生存的重大抉择。盗贼与猎警对自然之灵——藏羚羊展开了猎杀与保护的生死角逐。自然与人的存在哲理使得电影拥有丰厚的内涵。^①近年饮誉全球的伊朗电影《樱桃的滋味》、《白气球》、《小鞋子》、《生生长流》等通过叙述儿童的生活和精神状况使得作品拥有独特的真实感和温馨的诗意。在世纪之交伊朗电影成为世界电影的一道独特风景。

2006年在柏林电影节获得金熊奖的《图雅的婚事》代表了中国导演新生力量的艺术水准。首先，作为一部纪录风格的电影，《图雅的婚事》对中国人生存自然环境的刻画和命运的客观性记录使之获得了史诗般的艺术品质。图

① 据报道，陆川本人原想进西藏拍一部带有悬疑色彩的惊险警匪片，进藏考察时被高原的伟力震撼，舍弃原有的剧本，拍摄了中国电影不可多得的纪录风格的叙事影片《可可西里》。

雅一家生存在条件异常艰难的大草原，缺水、缺粮、风雪蚀骨。图雅丈夫半瘫在床，两个孩子年幼，自己担当了家中的繁重劳务，同时因为劳累过度也面临脊椎瘫痪的危险。家人面临生存危机。在影片前半部分，展现了图雅的辛苦劳作，在大地之上图雅艰难而又真实地生存着。海德格尔在《林中路》中分析凡高的《一双鞋子》时说：

在这鞋具里，回响着大地无声的召唤，显示着大地对成熟的谷物的宁静的馈赠，表征着大地在冬闲的荒芜田野里朦胧的冬眠。这器具浸透着对面包的稳靠性的无怨无艾的焦虑，以及战胜了贫困的无言的喜悦，隐含着分娩阵痛时的哆嗦，死亡逼近时的战栗。这器具属于大地，它在农妇的世界里得到保存。^①

凡高的《一双鞋子》和《图雅的婚事》在内在的审美品质上相似，展现了人的艰难的存在，鞋子展现了自己的存在，同时也展现了农妇的存在，“一个存在者，一双农鞋，在作品中走进了它的存在的光亮中。存在者之存在进入其显现的恒定之中”。^② 绘画是静止的艺术，只能刻画时刻。在《图雅的婚事》中电影艺术的四维性优势体现出来，农妇——图雅的生存劳累都呈现在观众面前。在风雪之中寻找儿子一场戏给人强烈的震撼，裹着羊皮大袄的图雅冒死在茫茫风雪中骑马寻找牧羊失踪的儿子，当图雅把儿子拥入怀中时，人性的伟岸和生存的艰辛展现在暴风雪构筑的时空结构中，生存总是一个巨大而艰涩的难题。海德格尔认为人生是“被抛入”世界之中，个人无法选择。

当图雅想改变自己的生存境况时，难题仍然如影随形。图雅最后接受姐姐的劝告决定和丈夫离婚然后再婚，在现代社会这也是改变女性命运的方式，然而，图雅的条件是丈夫跟自己过日子。携夫再婚的社会奇观在影片中出现，这构成了影片的核心魅力，伟大的人性在矛盾重重的再婚过程中一次次震撼观众的心灵，当然也征服了柏林电影节的评委。图雅和丈夫的患难真情含而不露，再婚的过程一波三折，因为生存困境而离婚和再婚在感情的洪流冲击

① 引自马丁·海德格尔著：《林中路》，孙周兴译，上海译文出版社1997年版，第17页。

② 同上，第19页。

之下人物的命运多蹇，影片呈现出强烈的存在主义艺术韵味。最后的开放式结尾意味着艰难的生活仍然持续。

其次，《图雅的婚事》运用沉稳内敛的纪实电影镜语构建了客观化的电影审美四维空间。图雅的扮演者余男的表演极度真实，在与王全安合作的系列电影《月食》、《惊蛰》中余男塑造的农妇形象已经成型，演员的身体动作、言语和眼神、表情等情感表征与真实蒙古女人已经没有区别。从蒙古人中选出来的真实演员表演自己的生活，并不标准的蒙古普通话和地道的蒙古人生活劳作再现使得影片的真实韵味异常浓厚。在图雅见到自杀未遂的丈夫一场戏中，余男的表演异常精彩，编剧的情节编排合乎蒙古人的生活逻辑。图雅不是像现代爱情故事那样抱着丈夫痛哭失声，而是相反，“想死是不是？那还不容易！”图雅喝下了医院里的酒精，“死”给丈夫看，还“强迫”女儿也喝酒精，内心的愤怒在亲人面前喷发，只有最后一句“咱家谁都不能死”表露了图雅的真情。在妻子“以死相逼”情形下丈夫放弃了自杀的念头，图雅放弃了富裕的生活愿景带着丈夫回到了草原。表面的愤怒和内心的真情都表现了不朽的人性。

《图雅的婚事》中的事件如其自然地存在，演员真实地进行演绎，同时，电影的镜头语言也极度内敛，服从于记录事件的目的，沉稳内敛毫不张扬。长镜头镜语体系、自然光效、农人服装、舍弃化妆等形成零度叙事的风格，令人感觉不到电影语言的存在。根据真实事件拍摄的《图雅的婚事》完成了一次真实叙事的电影语言旅程，构建了真实感强大的电影审美四维空间，从而充分地展现了处于生存之境的人。

第二节 电影作为人的精神存在

一、电影与此在

电影艺术表现的是人的存在，包括人的身体存在和精神存在。人是电影艺术的核心。人是电影文本的制作者和接受者。电影艺术是人类精神的表征，电影影像可以直接进入到人的精神层面，成为人类记忆。电影的精神内涵和形式结构动力都来源于人类精神冲动。

电影艺术存在与人的存在在时空结构上极为相似，如同客观存在的世界与电影艺术世界存在的相似。电影作品源于在世之界，客观世界、社会和人都是电影作品的书写对象。电影与人的存在相比较，可以发现在空间和时间方面有下列相似之处：

从空间角度看，电影投影到银幕上形成一个二维图像，由于镜头具有一定的景深，在纵向范围内能清晰地记录世界的影像，电影因此可以获得一个三维空间，可让观众在银幕上产生立体幻觉。从物质层面看，胶片和电子荧屏是二维画面，在电影院播放电影时能够在观众的视听感官上形成三维空间幻觉。由于人眼和透镜的光学机制是一样的，都遵守透镜成像原理，眼睛中的立体三维空间和电影中立体三维空间极为相似。更重要的是，由于人具有记忆能力，在大脑中人可以记录下发生在在世之界的事物的声音和影像。电影机械的“记忆”是把影像保存在胶片上。人拥有想象能力，通过对自己记忆的影像进行组合、重构、创造、变形等处理从而形成新的影像世界。同样的，电影也具有这种能力，通过蒙太奇和长镜头等丰富的镜头语言处理从而产生新的电影影像。这种创造新的影像世界的能力首先在电影作者的大脑中构思实现，然后通过电影手段物化。可以说，电影世界就是人的想象世界的外化，由此，电影与人的此在建立一种紧密的关联。经过种种艺术化处理后，电影的三维空间已经不同于客观世界的三维空间，是经过人的眼睛、摄影机透镜和电影机械选择、重构的三维空间。

从时间角度看，电影的基本时间性就是进行时态，电影中展现的故事总是以一种进行时态发生着，此在是一种向死而生的存在，也是一种进行时态的存在。正如海德格尔所说：

“存在”就是时间，不是别的东西：“时间”被称为存在之真理的第一个名字，而这个真理乃是存在的呈现，因此也是存在本身……“存在”的意义是：表现出来，在场……此一在场过程，不知不觉和隐蔽地，一种现在时式的绵延在进行着——用一个名词来说就是“时间”。^①

① Existentialism from Dostoevsky to Sartre, the World Publishing Company, Cleveland, 1956, p. 215.

也就是说,存在的本质就是时间,这种时间性是一种“现在时式的绵延”,海德格尔反复强调,存在不是静态的,它是一种正在进行的绵延。所以,此在与电影的时态就具有天然的一致性,毕竟电影是在世之界的存有,以一种四维空间的模式保存了在世之界的生命与灵魂。电影纪录的四维时空能够长久地保存,这也使电影具有超越现实四维时空的品性。此在的现在时态发生变更,向死而生的人生瞬间与人生片段获得了一种时间绵延的拯救。

在人的精神境界之中,影像获得本质性的存在方式。疏明之境的影像指存在于人的精神时空中的影像,人的精神世界中的影像由此获得一种此在式的存在。电影创作过程首先是影像及其环境的想象,在精神时空中构建审美境界。建构人物形象,进行生存境遇设计和人物命运叙事。人的精神生存在想象之境中,获得人生体验和领悟。电影的影像先以此在方式存在,然后在电影的拍摄制作后转化为物化的影像。想象之境的时空结构得到保存。

在电影作品接受过程中,电影和人的双向交流一直存在。电影作品的时空因为蒙太奇的使用镜头之间存在时间缝隙,接受者发挥自己的想象进行填补,从而形成一个存在于接受者感觉、心灵的精神世界的完满的电影时空。同一部电影在不同的接受者心中会形成不同的电影时空。电影由此与人类的内心和精神建立一种紧密的联系,电影展现了人类的此在——生存、内心和精神,同时,影像也成为人类精神存在的一部分,建构人的想象、心灵和精神。

影像经过接受后超越物质性,获得了一种人的精神存在。物质的电影是存在于物质世界的电影,光线、胶片、电影机械和现实世界中的电影人是在世之界的电影,受到现实世界的种种约束和控制。在人的想象的精神世界里,影像获得了自身的自由,超越现实时间和空间的限制,摆脱物理、化学自然因素的控制。“故寂然凝虑,思接千载;悄焉动容,视通万里。”^① 电影由此获得一种四维时空的存在形式,在空间维度上获得一种自由存在,可以自由地在不同的空间中驰骋想象,构建自由的艺术空间。在人生经验的基础上发挥创造性的想象能力,建构新的审美境界。“吟咏之间,吐纳朱玉之声;眉睫之

① 见刘勰:《文心雕龙·神思》。

前，卷舒风云之色；其思理之至乎。故思理为妙，神与物游。”^①

海德格尔在论述关于思、在、言的关系时，有一段著名的诗一样的论述：

思完成存在对人的本质的关联。思只是把这一关联作为存在交托给它自己的东西向存在供奉出来，这一供奉在于：存在于思中形成语言。语言是存在的家园。人栖居于语言所筑之家中。思者与诗人是这一家宅的看家人……当思思着，思也就行动着。^②

人的思的过程，也就是一个精神思索的过程，一个融会了各种各样的心理因素活动的过程。在这个过程中，存在与人完成了本质的关联，存在向人展现了它的本真存在。语言、存在、思三者建立了统一的关联，存在、语言与思在活动的过程中展现道。电影展现出来的审美境界实际上也是一个四维审美时空，一种精神时空。思的过程与电影在四维性上具有一致性。电影时空与现实时空、想象时空无缝对接。正如海德格尔所言，真正的属于艺术的电影是可以反映本真存在，成为一种存在与人之间的关联，成为存在的家园。在道的言说性上思、语言与电影有着极强的同一性。

电影作者与电影观众大脑中呈现电影作品，电影获得一种精神存在形式。在银幕上构造的电影已经被在大脑中构建的审美四维空间所取代，电影由此获得了一种更高层次的自由境界。融合理念、意象、影像、节奏、旋律等元素的电影在人的大脑中可以自由地链接、重组、生长，产生新的审美境界。身体获得愉悦体验，精神得到滋养、升华、润泽。正如爱森斯坦所强调的，人才是电影艺术的核心。套用马克思关于美的著名判断：美是人的本质的对象化，电影也是人的本质的对象化。人的存在，包括身体、想象、潜意识、本能、欲望等在电影中得到展现，人的生存时空和精神时空都进入电影之中，成为审美的场域。

电影对人的精神时空表现最充分的是西方的现代艺术电影，在此之前的电影，好莱坞电影着重于制造大众梦幻，苏俄电影完成社会意识形态宣教，

^① 见刘勰：《文心雕龙·神思》。

^② 参见郁元宝选译：《人，诗意地安居》，广西师范大学出版社2000年版，第24页。

新现实主义电影纪录流逝的现实时光，西方现代电影开始对人的本身存在进行思考和描绘。纪录片和纪实风格的叙事影片纪录客观世界中存在的人类生活场景，而现代电影开始描绘人类精神生存状况，本能、症状、梦幻、想象、理想、情感、意志等内心建构性元素成为电影的主题，人的精神存在成为电影审美四维空间的主要内容。西方现代艺术电影从个人的存在角度展现角色的存在，同时也用富有个人色彩的电影语言展现电影作者的存在。

《公民凯恩》通过记者的追记从不同视角展现凯恩的富有传奇色彩的一生，然而凯恩的生存最后依然成为一个谜，无法解读，临终时说出的“玫瑰花蕾”的意义最后仍然没有答案。阿兰·雷乃的电影《广岛之恋》、《去年在马里昂巴德》、《莫瑞尔》、《普罗旺斯》等折射时光的流逝和人的记忆构建的精神存在，过去的事件像梦一样缠绕着当下的人类存在。《广岛之恋》中的女演员在日本广岛与一个日本男建筑师产生了炽热的爱情，在核弹爆炸制造的灾难之地，女演员总是沉溺在二战与德国军人的恋情回忆中，历史的宏大灾难改写了个人的命运并使得当下存在充满困惑。《广岛之恋》成为叙述人类战争伤口的“树洞”^①，从而在全球获得盛大的知名度。《去年在马里昂巴德》则是通过男主角的不断劝说使得心怀疑惑的女主角最终信任并且随之而去，过去的存在成为疑问导致当下存在飘忽不定，语言的巨大功能重建了人的个人记忆，并对将来的存在产生直接影响。瑞典的国家艺术象征伯格曼的《野草莓》创造性地把人的远逝的岁月与人的当下存在无缝剪接，年已老迈的医学教授在青年时代的故居面前“碰到”了昔日自己热恋的表妹，故居生活慵懒、平淡而令人无限怀念。《芬妮和亚历山大》带有自传色彩，父亲的幽灵总是若有若无地存在，对童年中的亚历山大的精神施加影响。《假面》中女演员患自闭症后拒绝与人交流，精神生存面临危机，护士以对待病人的态度竭尽所能使女演员开口说话，甚至泄露自己的隐私，最后护士发现自己只是女演员试验和分析的对象，在双重错乱中人的存在成为一个困惑的谜团。

安东尼奥尼的《放大》中，摄影师拍摄了一次隐秘的幽会，回来洗出胶卷时，不断放大画面却发现幽会现场有一把手枪和一具尸体，摄影机参加事

① 取意于《花样年华》，传说人的心事无法言说时，可以对树洞说出心中的秘密，然后用泥封好树洞就能够获得解脱，同时也能保守自己的秘密。“树洞”成为安全的叙说心事的对象。

物存在，改变了事件流程。后来在混乱中摄影时丢失了胶卷，暗杀案件就成为一个真实性成疑的存在。维纳尔·赫尔佐格的《阿奎尔·上帝的愤怒》中莽苍的原始森林和永无尽头的河流构造了自然审美思维空间，营造了迷茫、原始的气氛，个人的狂妄的征服欲望和大自然的博大苍茫形成强大的对比，赋予影片强烈的存在主义色彩。最后阿奎尔殖民队在印第安人的围攻之下逐渐死去，孤身一人的阿奎尔站在河流中木排上抱着自己的女人/女儿的尸体咆哮，亚马逊森林中的野猴围绕着阿奎尔，令人震撼的镜头在大幅度的上升旋转中结束。塔尔科夫斯基的《索拉里斯》拍摄了未来太空站的人类存在，技术神话可以制造已经死去的妻子，使她死而复生，^①但是现实中的丈夫却陷入无法接受的绝望处境中。《乡愁》和《镜子》中过去的回忆和当下存在融为一体，忧愁中的角色总是陷入精神分裂状态之中，过去与当下的诗意剪接使得影片呈现出恍惚迷离的精神时空而不是现实时空。

对人的存在展现最为充分的莫过于费里尼的《八部半》，《八部半》被誉为意大利国家电影艺术的代表。在新现实主义方兴未艾的时期费里尼独树一帜，拍摄了这部现代电影史上开创性的电影。首先，《八部半》叙述了三个层面的故事：影片、影片中的影片和影片背后的故事。影片是电影《八部半》呈现的电影时空结构体。影片中的影片是指《八部半》叙述的是导演古依多拍摄电影的过程，这使得电影《八部半》成为具有复合结构，成为一种元电影。^②影片背后的故事是复合的结构，古依多在片中是导演，他在筹拍电影过程中遇到了艺术创新上的极大困惑，在挑选演员过程中陷入对女性态度和思考的极端无奈和迷惑中。另一方面，古依多其实只是费里尼的替身，古依多的苦恼和困惑只是费里尼的内心写照，古依多在电影中的妻子、情人和儿时的性幻想对象在费里尼的生活中也有据可查。古依多筹拍电影的过程展现了电影背后的故事，是通过电影时空展现电影时空。三重复合结构的电影导致《八部半》作为元电影记录了电影文化的人物关系和操作过程，展现了电影人

① 现代医学的克隆技术已经可以复制人，但是存在伦理上的困惑，所以文化角度的克隆人仍然不能存在。所以，塔尔科夫斯基的天才构思现在已经成为可以实现的现实。

② 语言学上一般有元小说之说，指的是关于小说的小说，中国（大陆）第一部元小说是马原的《冈底斯的诱惑》，小说的第一句话是：我叫马原，我写一本小说《冈底斯的诱惑》。这里借用元小说的说法，称《八部半》为元电影。

的生存状态，复杂的结构呈现电影丰富和模糊的存在状态，使得电影具有多角度的视域和可解读性。

其次，《八部半》展现了电影导演的生存境况和复杂的精神状态。艺术导演的最大困惑是内心的艺术创造性冲动与陈旧艺术形式的冲突，内心的艺术冲动作为内在的精神能量奔涌，寻找形式表达的出口。费里尼的困惑是电影导演的困惑，最后导致导演为了逃避电影投资人和媒体记者的纠缠钻入桌底开枪“自杀”。导演和演员特别是女演员之间的关系处理成为致命难题，导演与他的妻子、情人、女友、母亲、童年性幻想对象等女性建立复杂的关系，他在妻子和情人之间的表演充分展现导演的生存处境多重性和性格的多面性。在影片中导演不仅展现古依多外在的生存处境，还深刻展现其内在的精神状况，导演深层次无意识以梦境、幻想等形式在电影中狂欢式地自由剪接在一起，使电影的时空结构灵活多变。

著名的导演酒浴一场戏展现了导演作为男性导演和众多女性的复杂关系，披着白色浴袍的众女性围绕着导演女演员逐渐从追随、讨好到觉悟，形成性别关系的多声部合奏效果。象征意味浓厚的场面、服装导致这场戏像舞台戏一样充满戏剧色彩。教父作为宗教在导演心中的文化态度的象征在电影中不断出现，儿时因为偷看妓女跳黄色舞蹈（伦巴）被教父处以鞭刑，导演一直对宗教持保留态度，但是教父在电影中还是作为精神父亲而时时对导演进行开导，而在浴场中教父受浴一场戏描绘了人性化的教父，同时也隐喻了费里尼对宗教的人性化理解。父亲和母亲作为导演的生活和精神的依赖是导演恋父（母）情结的表征，父亲穿着白色的衣服从坟墓中出来进入导演的生活场景，这是导演的幻想和内心恋父情结的表现。电影中现实、梦幻、本能等境象构建自由的电影审美四维空间，充分展现了导演的身体和精神存在境况。

最后，费里尼在《八部半》中创造性地运用众多的新的电影语言方式，准确传神地展现人的身体和精神存在境况，还开创了新的电影语言，也构造了电影时空的新境界。令人印象深刻的是场景营造了奇异的电影空间，在桥梁下压抑的堵车场景令人昏昏欲睡，陷入梦境。酒店前堂布置得像个大舞台，电影圈的投资商、制片人、导演、编剧、演员在其中交往宛如舞台表演。酒浴中众人穿着白色的浴袍类似作宗教礼拜，仪式化表演让场景中充满神圣而怪异的气氛。后半段的高入云端的钢铁做的梁塔象征导演的精神形而上的冲

动，梦幻般的场景中导演被胁迫宣布电影摄制开始，而导演此时正为电影艺术和女人心力交瘁，最后在铁塔下众人在魔术师的指挥下围成圆圈跳起舞蹈。费里尼让场景与情节现实场景发生分裂，使电影空间成为一种语言，营造了奇异的审美四维空间，按照梦幻的逻辑自由剪接电影审美时空。

《八部半》因为费里尼的天才创造深刻、准确地展现了人的身体和精神生存状况，此在在电影中以诗意的方式得到重现。《八部半》创造了奇幻的电影审美四维空间，人的本能、潜意识、梦境、幻想、现实等场景在电影中都魔幻般呈现出来。在现实时空、精神时空之间作自由的穿越，体现了人的存在的困境和梦幻。对于揭示此在和电影之间的关系而言，因为其复合性结构和诗意电影语言，没有比《八部半》更加详尽而准确的了。

二、电影：想象的艺术

在电影诞生之时，卢米埃尔兄弟放映的《火车进站》、《水浇园丁》等可以认为是纪录片的雏形，记载的是生活中的琐碎事件，而稍晚梅里爱制作了《月球旅行记》，该片可以认为是想象性电影的鼻祖。电影利用特技开始表现人类的想象，虽然当时显得笨拙，但是到了数字技术时代，技术的魔力使得想象时空可以再现于银幕。再现性电影和想象性电影在电影诞生初期出现，意味着电影的两支重要脉流出现。^① 电影因为想象而获得精神超越的动力，使观众能够进入人类的精神时空，获得内心深刻的体验。

马利坦认为，艺术的对象是作品，但是诗没有指定的目的，只有超越的目的，美是超越目的的目的。诗为了超越的目的需要创造对象，以使自己创造性直觉力量得到表达的途径。

因为如果没有一个对象，那么力量就不能继续起作用。为了丰富，诗必须为自己制造或创造一个对象……它渴望给出的诗性直觉的表达

① 20世纪初叶致力于谋取经济收益的爱迪生也倾力研制有商业前途的电影，1904年鲍特制作了《火车大劫案》，满足大众文化需要的电影语言——悬念、动作等开始出现。美国商业影片初露端倪。这是电影的第三支脉流的源头。

必然将是某种完成了的、通向外部的东西。^①

诗作为一种内在的精神动力在艺术活动之中获得表达，诗必须有一个对象，诗的对象就是艺术，诗作为精神自由在艺术中获得有限的存在。创造性直觉带来的体验是一种灵魂的诗性经验，是一种“诗人灵魂深处的自我交流”^②，诗之所以成为诗是因为诗性意义，诗性意义包含逻辑意义又不仅限于逻辑意义，诗性意义与词语、意象、韵味有直接的关系。这里的诗是艺术的本质，是艺术创造活动中主体与客体之间的内在交流。^③ 电影艺术的内在精神力量也可以说是诗的力量，创造性直觉建构想象的形象，融合感情、感觉、理性、意味、品味等精神元素进行影像叙事，然后在现实时空中再现想象时空，通过摄录设备进行物质化的固定。

电影艺术是四维空间艺术，虽然不能留住生命，但是电影能够留住生命的影子。生命的影子——影像存留在胶片上，在银幕上能够展现人的存在的生命波流：身体、面容、行动、言语、情感、意志、精神、文化等。想象成为电影艺术的本质性构建元素，电影能够记录客观世界的景象，呈现处于生存之境的人，也能够展现人的梦境和幻想，更加重要的是，电影已经能够再现想象之境，同时展现人的内心世界，电影作者的奇幻艺术想象通过电影审美四维空间展现出来。电影构建想象之境从而导致电影具有强烈的作者色彩，电影作者的精神世界——审美趣味、艺术品味、文化意念、想象时空等都能呈现出来。展现想象的电影时空与呈现生存之境的电影相比具有一种强烈的艺术家个人色彩。从而使得影片呈现另一种艺术风味。

1982年英国导演阿伦·派克拍摄一部艺术电影的典范之作：《迷墙》，它深刻地体现了电影作者灿烂的想象力，展现了二战后欧洲青年的存在境遇（包含身体和精神，着重点在精神）。成为电影主要的描绘对象，电影作者的艺术才华带来的是电影狂放的艺术形式，淋漓尽致地抒发了欧洲青年内心的压抑情绪和存在的哲学思考。《迷墙》展现了人的精神和身体存在，同时也展

① 雅克·马利坦著：《艺术与诗中的创造性直觉》，刘有元、罗选民等译，三联书店1991年版，第143页。

② 同上，第9页。

③ 同上，第5页。

现了作者的天才的想象，从而使《迷墙》成为一部欧洲青年的心灵史。

首先，《迷墙》呈现了欧洲二战后的男青年的命运和精神历程，在狂放的形式背后是迷幻的青年精神存在；由英国著名的迷幻摇滚乐队——平克·弗洛伊德（Pink Floyd）乐队的贝司手 Roger Waters 编剧，讲述了一个名叫平克·弗洛伊德的摇滚歌手的人生经历：孤独的童年、迷惑的少年和迷乱的青年。展现了欧洲青年生存的命运和精神的具有普遍性的不同方面：

（1）父亲虽然早逝，对父亲的依恋却贯穿始终，父亲总是在 Pink Floyd 的现实生活中在场。平克对缺席的父亲的想象的存在寄托了内心的父亲情结。童年时在游戏场中留恋别人的父亲，少年时父亲的幻影总是出现在脑海，父亲保存了岁月的痕迹的军装装饰了少年时的平克的稚嫩梦幻。成年后在孤独苦寂的情境下依然在幻想中寻找父亲阵亡的遗骸，梦想在火车站迎接凯旋的父亲，虽然知道父亲不再会回来。这是二战后欧洲青年的具有普遍性的生命遭际和内心情愫。

（2）战争的噩梦一直伴随着平克的成长。片首出现父亲被炸身亡的镜头，父亲与自己因为血肉的情感关联，所以战争对平克来说意味着伤害和痛苦，战争的幽灵一直如影随形伴随着平克的成长。影片中运用了大量的动画表现战争的残忍和意义的缺失。战争撕碎了平民的生活，但是牺牲奉献的归宿却了无意义，米字旗在战争中化作碎片零落，鲜血流入城市的下水道，这表现了反战的思想。二战的幽灵和冷战的现实构成了欧战青年成长的宏大生存空间结构，对生存于其中的人的精神的压抑显而易见，反战成为 20 世纪 60 年代欧洲青年的文化运动的重要主题，这也成为《迷墙》的深层次意蕴。

（3）性的解放与精神的迷乱成为影片的重要内容。二战后欧洲文化面临反思阶段，在文化上逐渐进入后现代时期。欧洲青年文化运动方兴未艾，对传统文化的否定和抛弃、对未来的迷茫、对身体的发现和解放成为其主题，“要做爱，不要战争”在冷战时期成为响亮的口号，解放身体和性自由成为青年的反文化运动的极端反抗方式。法国“红五月”文化运动把这场青年文化运动推上了高潮。当时著名的学者和思想家如萨特、加缪、波伏瓦、福柯等走上街头支持青年的文化解放运动。砸毁教室、焚烧教材成为反传统文化的象征性行为。反对僵化的教育系统以免成为资本主义社会文化之墙的一块规范的砖。《迷墙》的文化意义在于对传统文化的彻底颠覆，这与当时的青年文

化运动的主旨一致。一直到今天，性与身体依然是西方文化的一个重要的关键词。身体与文化运动连接在一起，平克少年时对女性进行窥视，青年时和妻子陌生相处，与妻子分开后性自由带来的空无感最后导致歇斯底里的情绪爆发，性自由导致身体的解放却使得精神更加虚无，精神危机仍然存在。压抑导致的歇斯底里最后以极端的形式爆发，在毒品的刺激下产生强烈的迷幻，破坏一切，砸碎一切，穿着类似党卫军的服装，剃着光头走向街头，进行暴力的法西斯宣泄，结果遭到“蠕虫”法庭的审判。荒谬的是，判决的结果是被处以撤除围墙。一切美好归于平淡，一切激情变成绝对的虚无，一切变得像鸡毛一样无意义地纷飞。

(4)《迷墙》展现了欧洲青年孤独、迷惘的精神存在。影片中诸多细节表现了人的存在的荒谬性，平克的妻子来见平克时对他说：“我是（婚姻）登记处派来的。”这表现了夫妻之间陌生的关系，人与人之间的“墙”造成的隔膜以极致的方式表现出来。作为摇滚歌手，平克拥有丰厚的物质财富，但是精神的困惑无法解脱。虽然在毒品的刺激下精神^①可以获得亢奋的快感，成为幻想的“精神领袖”实施暴力，最后仍旧要陷入一地鸡毛式的虚无空洞的精神存在之境。欧洲当时宏大的社会文化时空结构形成强大的压力造成境中之人的极大危机感。所以最后砸碎高耸的围墙成为共同的心声，当围墙倒塌的时候，不同肤色的小孩在一起玩耍，他们倒掉了瓶子中肮脏混浊的水，意味着隔阂的消失和新的生存场景的产生。

同时，《迷墙》的结构是想象时空按照内在的激情作诗性的跳跃剪接，平克的童年、少年、青年时代在影片中混合剪接在一起，过渡时按照动作、灯光、情绪的相似性进行连接，在想象中让意识自由流动，从而建构了能够带来强烈身心体验的电影审美四维空间。影片主体是平克·弗洛伊德乐队富有文化哲学意味的摇滚歌曲，按照歌曲组合画面和连接时空，形成狂放、激情四溢的审美四维空间，^②给观众带来强烈的身心体验。内心的激情成为艺术形

① 值得一提的是，“精神”的含义是双重的：生理性的精神和身体之间相关，弗洛伊德的精神分析其实诊治的是生理上的精神，精神在这里其实和心理在一定意义上雷同。真正的精神是一种超越身体的人的灵魂的一种状态。毒品带来的亢奋其实刺激的是人的身体和生理意义上的精神，最后却导致真正的精神的进一步堕落。

② 一般认为《迷墙》是MTV的鼻祖，《迷墙》导致一门至今影响深远的艺术形式的产生。

式狂欢的推动力，激情导致想象的爆发，从而组合画面和音乐。片首父亲战斗沙场的场面和学生运动的场面交叉剪辑在一起，两者形成对比，父亲与法西斯敌人战斗，而儿子与警察战斗，场面相似，父亲战斗的意义和儿子战斗的意义却完全不同，从而消解了当权者控制的意识形态的意义，虽然父亲战死得到国王的嘉奖。片尾少年的平克在刚刚结束战斗的战壕中寻找父亲的遗体，为父亲整理衣装，后来走到灰蒙蒙的教堂大厅中遇到了痛苦不堪的青年平克，魔幻的手法建构了诡异的艺术空间，时空结构完全摆脱现实时空的逻辑，自由地按照想象无缝融合时空，战争导致的伤害情绪和青年时期的迷惘情绪充盈电影时空。

电视画面成为电影中的一部分，交代了当时处于核战阴影、越战、民族矛盾等社会的宏大话题和时代气氛，社会时代的宏大时空进入个人的空间，电视——现代传媒文化的代表对个人的生存构成压力，平克在深夜里砸碎宾馆的一切，把电视扔下了高楼，在高楼上呐喊，表达了个人对宏大时空文化气氛的反抗。动画也成为影片的一部分，成为内心思想情绪的能指，诗意地表达了平克对战争、女性、父亲、母亲、强权暴力的体会和理解。影片中的现实时空随时跳跃到精神时空之中，电影中的影像发生种种诗意的变形，现实与想象的交叉产生了迷幻的艺术效果。个人的生存时空和宏大的社会时代时空结构诗意地融合在一起，建构了《迷墙》独特的时空结构。

最后，《迷墙》带来一场艺术形式狂欢，其电影语言成为音乐/诗歌电影的典范。《迷墙》是以音乐为主体的电影，音乐是情感语言，结合充满哲理意味的歌词给人以纯艺术的体验。贯穿始终的摇滚音乐给人美的享受和哲理的领悟。全片没有一以贯之的情节，没有现实时空的长段事件。现实只是作为精神的引导存在，现实影像、想象影像交叉出现，从而导致一场电影影像的狂欢。极端情绪化的结构方式使得影片结构复杂多变，按照想象的逻辑呈现影像，展现电影作者的精神世界：形象、情绪、意念、冲动、潜意识、本能等。电影镜头语言的运用达到极致，远、全、中、近、特景别变换多样，仰、俯、平视根据艺术气氛渲染的需要进行选择，剪辑的节奏符合音乐的内在节奏，过渡采用动作、情绪、画面相似连接，自然流转吻合精神时空的想象逻辑，音乐与画面的对应结合形成巨型的音乐电影结构。《迷墙》的电影语言完全根据艺术表达的需要进行选择，从而有效地构建了电影审美四维空间，电

影的语言成为精神的想象能指，从而成就了一部艺术电影的高峰之作。

第三节 真理之境的电影：电影的本真存在

电影可以展示人类存在，此在是世界中的一种特殊的存在方式，通过这种存在方式可以展现整个世界的存在。所以，电影能够向人类展现世界的本真存在。此时的世界是此在的在世之界，也就是反映于人类的世界。由此，电影就获得了展现真理之境的能力，因为真理之境是人类的智慧之光照亮的奥妙之境。电影与真理也就建立了关联。

电影的真理之境指的是通过展现生存之境和想象之境的电影呈现出来的人生本相和世界本真存在。这样电影就能获得一种“传道”作用，电影此时去除了人生遮蔽、世界假象，进入一种融和、本真的状态，观众从中得到人生启迪和至美享受。超越了在世之界和疏明之境的电影此时超越了有限的时空进入到无限的真理之境中，时间和空间的自由带来人生体验的自由，这是一种高峰体验。

真理之境是一种自由状态，真理之境是人类正确把握的世界，是一个没有迷误的本真之界。奥秘之境有物有象，人类在“恍惚”之中凭借感性和理性的光明抵达真理之境，在现代，电影作为光影艺术，在表现真理之境方面有得天独厚的优势，从而可以深层次地震撼人类的灵魂，启迪人类的智慧。

语言之本质就在道说之中，道说就是显示：既澄明着又遮蔽之
际开放亦即端呈出我们所谓的世界。^①

电影作为海德格尔所谓语言之一种，有着极为丰富的语言方式和手段，它是人类有史以来的语言最为丰富的艺术。世界中的各种物质都可通过影像、声音的方式进入电影，获得一种艺术的存在形式。而且，作为万物之灵长的人类还可以用电影语言表现自己的审美精神。电影世界是一个在世之界和疏

① 孙周兴选编：《海德格尔选集》，上海三联书店1996年版，第1103页。

明之境共同构造的艺术境界。在这种艺术境界中自然、社会和人类本身都能够展现出自己本真的存在，展现出审美特质。“超以象外，得其环中”，^①通过声音和影像展现世界万物的奥妙。“天地与立，神化攸同”，^②在这种至美之境中，天地正气屹立，天地之神韵贯穿其中。

道可道，非常道；名可名，非常名。无，名天地之始；有，名万物之母。故常无欲，以观其妙；常有欲，以观其微。此两者，同出而异名，同谓之玄。玄之又玄，众妙之门。^③

电影展现的是客观存在的世界，按海德格尔的说法，此在进入客观存在又退出客观存在，在进入之中把握领悟世界的玄妙，在退出之中不参与事物之存在，让事物如期自然地存在。这与“常无欲，以观其妙；常有欲，以观其微”是一个道理，“有欲”就是有理解世界之妙的愿望，“无欲”就是不参与此在的意志以求反映事物本相。在电影审美四维空间中，世界以其本来面目呈现在人类面前，道的呈现以无名的状态进行，因为世界中一切在电影中都是按照其本相出现的，观众可以观照现象但是不参与事件的进程，不影响事物本身的存在，透过时空幕墙在场但不进入。这种观照的态度与海德格尔和老庄倡导的把握领悟世界的方式相通。

刘勰在《文心雕龙》的开篇《原道》中仔细论述了道与文之间的关系：

文之为德也大矣，与天地并生者，何哉？夫玄黄色杂，方圆体分，日月叠璧，以垂丽天之像；山川焕绮，以铺理地之形：此盖道之文也。仰观吐曜，俯察含章，高卑定位，故两仪相生矣；惟人参之，性灵所钟，是为三才。为五行之秀，实天地之心。心生而言立，言立而文明，自然之道也。旁及万品，动植皆文，龙凤以藻绘呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿；云霞雕色，有逾画工之妙；草木贵华，无待锦匠之奇。夫岂外饰，盖自然耳。至于林籁结响，调如竽瑟；泉石激韵，

① 见司空图著：《二十四诗品》之雄浑。

② 见司空图著：《二十四诗品》之劲健。

③ 《老子》一章。

和若球鍙。故形立则章成矣，声发则文生矣。夫以无识之物，郁然有彩；有心之器，其无文欤！^①

《文心雕龙》是中国古典文论之集大成者，开篇《原道》阐释文之缘由，这第一个自然段可以说是整个著作的核心，也是整个中国古典文论的最重要章节之一。对于电影美学而言也极有启示。

刘勰的“文”的范围是极为广泛的，可以指文章、文采、文化、学术和事物的形状、颜色、花纹、声韵、节奏等表象。首先说明了天、地、人、文之间的关系，文是与天地并生的，有天地即为有文，天玄地黄即为文，玄和黄是天地的颜色，是天地的表象，也是天地之文。天圆地方、日月叠璧和山川焕绮等自然景观都是世界的表象，在这里理解为道之文，也就是道的外在的表象。于是，自然的表象和人文艺术的表象便建立了一致性，都是属于“文”，都是属于与天地同生的文。所以，文就具有极大的价值，文在世界中具有不可取代的地位，自天地生便有文。山川焕绮是自然之文，文化艺术是人之文。在天地之间，人作为第三个元素出现，人生存在天地之间，天与地构成宇宙，形成人所生存依赖的世界。天地孕育了人，人是天地的精华，是万物之灵、天地之心。天地万物的表象都展现在天地之心中，人摄取万物，构成心灵世界，万物的表象融会在人类心灵中生成新的表象。“心生而言立，言立而文明。”这阐明了人之文的产生程序，在天地风云际会所在——心灵中，人的神思运行，然后言语产生，因为言语是心灵运思的工具与媒介，语言是存在的家园，反映在心灵中也同样如此，语言产生后，文章辞彩于是衍生，这是一个自然的流程。天——地——人的三元结构运行，文是天地在人心中的反映从而形之于语言，再通过文章辞彩表达出来。

天——地——心——言——文的流程结构与海德格尔美学相通，天地构成人存在的世界，心是人之思所在，“在思中，在成为语言。”^②人生存于世，生存的种种经验存留于心，然后形之于语言表达出来。这种语言是与人的生存共同一体的，是心灵内在的想象的语言和口头语言。与生存融于一体的语

① 标注参见王运熙、周锋编：《文心雕龙译注》，上海古籍出版社1998年版，第2~4页。

② 郜元宝选译：《人，诗意的安居》，广西师范大学出版社2000年版，第54页。

言就是生存的一种方式之一。思维其实是心的存在方式，而思维的媒介是语言。思维内在，而语言显形。文又是语言的显形，文是心灵之思的语言的物质外化，文学是语言的文字外化，绘画是语言的色彩形状的外化，音乐是语言的声音外化，电影则是语言的声音和影像的外化。在人的生命中，天——地——心——言——文构成一个美的程序，道是其中的内在的力量，也是美的表征对象，内在的逻辑力量根源。宇宙中的万物的表象是道之文，而天——地——心——言——文的演变过程是道的自然表现，道才是最终的决定力量。

声音、影像在这里获得了本真存在的地位，自然中的声音和影像是道之言说，文中的声音和影像是人心的外在表达。于是，电影的意义在这里也显现出来，电影的声音和影像来源于客观世界，自然之文鬼斧神工，巧夺天工。能够充分展现世界的本真存在，世界之道在世界之文中得到展现。而人是万物之灵，自然也能够以人之文展现本真存在。电影的声音和影像来源于世界，其目的就在于展现世界的本真存在，展现世界的内在蕴涵和运行状态，展现世界的本真之真、善、美。电影的声音和影像直接或间接地来源于人生存的世界，一方面可以直接记录客观世界，另一方面可以由电影制作者创造新的事物，以表现人的内在心灵，而这内在心灵我们知道不是完全属于制作者主观世界的，而是人在世之界生存时对世界的反应，人类的心灵世界相对于单个人而言也具有一定的客观性，具有一定的集体无意识和集体话语。同时，展现人的命运和心灵也是一种展现本真存在的方式。

让我们来考察《文心雕龙》的《神思》，它与海德格尔关于“思”的论述又是惊人相似的。

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，舒卷风云之色；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。

疏瀹五藏，澡雪精神。积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照，驯致以绎辞。然后使玄解之宰，寻声律而定墨；独照之匠，窥意象而运斤。此盖取文之首术，谋篇之大端。夫神思方运，万涂竞萌。规矩虚位，刻镂无形。登山则情满于山，观海则意溢于海，我才之多少，将与风云而并驱矣。

方其搦翰，气倍辞前，暨乎篇成，半折心始，何则？意翻空而易奇，言征实而难巧也。是以意授于思，言授于意。密则无际，疏则千里。或理在方寸，而求之域表；或意在咫尺，而思隔山河。是以秉心养术，无务苦虑；含章司契，不必劳情也。^①

这一段第一层次讲述的是神思的形式。“思接千载”，讲的就是神思超越时间的限制，在时间维度上自由连接。“视通万里”，讲的是神思跨越空间的限制，在空间维度上自由组合。这样形成一个审美四维空间，精神在审美四维空间中运行，获得审美体验。在神游之际“吐纳珠玉”与“舒卷风云”，言语的精妙与想象的美好汇于一处。神思的精妙之处在于精神与物质的合一。这就有很强的移神论色彩，人的精神与物质形成一种对话关系，或者共体，或者对语，两者交融无间。

第二层次讲述的是神思、志气和物质的关系。人的精神胸有成竹，处于稳定状态。人的志向、气息是精神的关键，是精神的深层次内涵，主导文本的结构和意义的倾向。物质出现在视觉和听觉中，这时出现的是视听形象。这种形象的表达途径是辞令语言，文章的文字语言。语言通达则物体将全部呈现出来，志气如果不通，则精神将会隐逸。神—气—物—言形成一种关联域。

第三层次讲述的是写作中酝酿神思，筹划篇章的方法。“疏瀹五藏，澡雪精神”，其实指的是作者自身的修炼，“五藏”就是“五脏”，指的是人的心灵，“疏瀹五藏，澡雪精神”就是排除心灵杂质，保持纯净的内心。为文之道，“积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照，驯致以绎辞。”阅读与研究是积累学问的方法，思考与感悟可以培养才情。然后，可以使玄妙的感悟按照

① 标注参见王运熙、周锋编：《文心雕龙译注》，上海古籍出版社1998年版，第245～247页。

声音的韵律得到表达，根据大脑中涌现的意象进行写作。这里又说明了思、语言（词）、写作之间的关系，三者是共存的，阅读其实也是一个思考与语言韵致把握的过程，写作可以把内心的思考感悟表达出来。在开始运思的时候，“神思方运，万涂竞萌，”千头万绪，不知从何处下笔，“规矩虚位，刻镂无形”，写作遵循的规矩还没有确定，意象尚未构成。此时运用的是形象思维，在形象世界中体验与感悟，“登山则情满于山，观海则意溢于海”，人的情意与物象共存共游，人的诗意才华与世界风云和谐共存于精神世界中。形象成为思维的载体与媒介，在尚未形诸语言时，作者进行感悟与品味。疏明之境逐渐形成，智慧光亮让蒙昧逐渐敞亮。

第四层次讲的是在语言表达过程中，思、意与语言的关系。语言不能够完全地表达思中之意。在审美直觉中，作者把握的审美境界是一个浑一的世界，意念、景观、形象和言语等都内蕴其中，相对于语言是比较丰富的。语言实际上只能够表现审美境界的一部分。“方其搦翰，气倍辞前，暨乎篇成，半折心始”，“气”是中国古典美学中的基本概念，是作者身体内流动的对世界的感悟的虚无，是审美直觉的体现，心则是心灵，审美的内在感官。语言表现内在心灵和感悟总是有点缺憾。语言毕竟只是审美境界的一部分，它能展现的也只是审美境界的一部分。审美境界是由形象建构的，在“登山则情满于山，观海则意溢于海”阶段，人的精神与物象并游共存升华到唯美的审美之境。

刘勰的理论证明了声音和影像在世界中的地位，声音和影像是世界之文的表现方式，声音和影像与世界是统一的。电影中的声音和影像无非是这种声音和影像的集中与凝练，代表了作者对世界的理解和经验，电影中的声音和影像的本原是世界中的声音和影像，所以，声音和影像的真理之境是存在的。电影声音和影像的价值就在于能展现这种本真的声音和影像，展现真理之境。根据海德格尔的真理之境理论，真理之境并不是理念，而是境界，形象是真理之境的形式，人的感官与心灵是展现/感悟真理之境的媒介。真理之境通过语言达到澄明，去除遮蔽。电影的声音和影像无疑是语言，形象化的语言对于揭示本真的世界是很合适的，从某种意义上说，电影语言对本真世界的展示相对于符号语言要更加合适，以形象展示形象更加直接，也更加能够展示世界的全部。“方其搦翰，气倍辞前，暨乎篇成，半折心始”，这里使用的语言其实是一种符号语

言，抽象的符号语言表达形象的世界总是不恰当的，先天的媒介不足决定了表达的无力。

安德烈·塔尔科夫斯基在《雕刻时光》中，阐述了自己对电影的理解。伯格曼曾经这样评价塔尔科夫斯基的电影，“他创造了崭新的电影语言，捕捉生命一如倒影，一如梦境。”^① 在富有象征意味的审美之境中，塔尔科夫斯基在浑一的时间中雕刻生命，浓郁的诗意在镜头中流动，镜像宛如生命的奇迹。在时空中对生命进行观照，使得塔尔科夫斯基的电影作品充盈着浓厚的哲学意味和诗意魅力。

那正是电影诞生的时刻；它不只是技术问题，也不只是一种再现世界的新方法，而是一种全新的美学原则于焉诞生……因为在艺术史和文化史中，人类首度发现留取时间印象的方法。同时，也可以随心所欲地在银幕上复制那段时间，并且一次又一次地重复它。人类得到了真实时间的铸型，时间一旦被发现、记录下来，便可被长期（理论上来说，永远）保存在金属盒中。^②

塔尔科夫斯基把时间置于电影艺术的本原上的位置，认为电影艺术就是时间艺术，时间是电影成其为艺术的关键。电影是人类首次获得保留时间的能力，历史从此可以重现，并且在机械复制时代可以一次次重现。时间成为电影艺术的本质。时间不是抽象的时间，而是与空间结合的时间，电影时间也不会是空洞的时间，而是与电影声音和影像相结合的时间。所以，塔尔科夫斯基的时间实际上是时间和空间结合的四维空间。在电影艺术中就成为审美四维空间。

雕刻时光！……

由于时间感和导演与生俱来的生活体认牢不可分，而且剪接又由影片中的时间压力决所定，因此导演的笔触将流露于剪接中呈现

① 伯格曼语，参见安德烈·塔尔科夫斯基著：《雕刻时光》，陈丽贵、李泳泉译，人民文学出版社2003年版，封底。

② 同上，第63页。

出他对电影观念的态度，进一步终极体现它的人生哲学。^①

电影导演对时间的体认与感悟就成为电影剪接的内在动力，镜头内在的情感动力成为剪接遵循的原则，镜头依其内在节奏与韵律连接，也就是生命运行的内在韵律。剪接充其量只不过是镜头最理想的排列组合，必然已经存在于软片所记录的素材之中。正确、完整地剪接一部电影，意味着让分离的场景、镜头自然地结合起来。就某种意义上来说，它们系自我剪接，根据自己的真正模式组合，因此剪接只是辨识并遵循这一模式的问题而已。^②

电影的节奏由记录于画面中的有形物体的生命所传达，恰如从水草的颤摆，我们可以知道河川中的潮流和水压，同样地，我们从复制于镜头的生命流程也可以知道时间的推移。^③

镜头是影片的基本单位，镜头的影像具有如其所是的自然规律，生命波动与艺术韵律其实是剪接应该遵循的规律，因为这才符合时间的内在规律。这种规律是天地之道的表现，也是真理的展现。不断穿流过镜头的时间，其绵延或舒缓，可称之为时间压力：于是剪接可被视为根据镜头内的时间压力，将其加以排列组合。保持有效的压迫或推动力可以结合不同镜头的冲击力。时间如何在镜头之内让自己被人察觉？当我们感觉到某种东西既有意义又真实，而且超越了银幕上所发生的故事；当我们相当有意识地了解画面上所见，并不限于视觉描绘，而是某种超越图框、进入无限的指标——生命的指标，那时时间便具体可触了。^④

在这里，塔尔科夫斯基对具体可触的时间进行说明，导演可以感受到时

① 安德烈·塔尔科夫斯基著：《雕刻时光》，陈丽贵、李泳泉译，人民文学出版社 2003 年版，第 132～133 页。

② 同上，第 126 页。

③ 同上，第 131 页。

④ 安德烈·塔尔科夫斯基著：《雕刻时光》，陈丽贵、李泳泉译，人民文学出版社 2003 年版，第 129 页。

间穿越镜头，可以令导演感觉到它的舒缓与绵延。时间压力构成导演剪辑影片的依据，时间具体而言既有意义又真实，能够超越具体的故事上升到一种无限的层面，银幕上的图像不只是限于具体的图像，而具有超越图框进入无限的生命域限，生命是具象而充满活力的，影像具有这种普泛的活力，从生命深处打动观众的内心。此时时间的质感便呈现在我们面前。真理的本真存在也呈现出来。塔尔科夫斯基导演的七部半作品的电影节奏舒缓，电影中的人物和时空状况类似客观世界的运行节拍，生命运动合乎自身规律。《镜子》中苍莽的森林、潮湿的草地和流淌的河流无声细诉往昔岁月的幽怨和离愁，农舍中的猫咪、溢出的牛奶、狂野的风吹响树林等慢节奏的事物构建了现实性强的审美时空。而母亲和妻子的生存状况极其类似，面临与丈夫离婚独立抚养孩子的责任，当下与过去交融，现实与梦境离合交融，时空的交错制造了梦幻般的艺术效果，并使得电影作品具有艺术的时间质感和哲学韵味，影像呈现了生命的活泼、无奈和延绵，片尾老年的母亲拉着童年的自己走在旷野里，是想象的建构，并不符合现实逻辑，但是画面呈现出一种魔幻的心理现实，时空倒错令人无限怀念往昔的岁月。

波兰著名导演基耶斯洛夫斯基导演的《蓝》、《白》被誉为哲学电影的典范，自问世以来以其深邃的哲理性、深沉的宗教关怀和沉郁的电影语言风格受到世界电影观众的喜爱和高度评价。其实，《蓝》、《白》、《红》展现了人类生存之境，并且揭示了人类生存及其境界的哲理性。真理之境是一种展现，而不是言说。^①

首先，《蓝》、《白》、《红》展现了人类的生存状态，这使得影片具有强烈的存在主义色彩，影片的生存处境设计、情节编排、细节处理都展现了人物的存在状态。三部影片的主角和配角处于生存的困境之中，镜头语言平淡迂缓，也没有引人入胜的情节，但是人物的处境艰难，平淡的生活之中寄寓奇崛的人生历练。《蓝》中朱莉因为车祸同时失去丈夫和女儿，《白》中卡洛因为性功能障碍而被妻子抛弃并失去所有财产，《红》中退休法官陷入自闭症之中，拒绝与世交往，因为情伤失去与女人打交道的兴趣。影片系列的配角在

① 国内有专家从法国的国旗三色象征自由、平等、博爱的角度解读《蓝》、《白》、《红》，笔者认为稍显牵强，笔者尝试从生存哲学进行解读。

主角的命运中扮演了重要角色，但是人生也都处于艰难之中，《蓝》中的妓女靠表演脱衣舞谋生，并面临父亲坐在观众席第一排的无比尴尬时刻。《白》中米高拉严重厌世，想找人杀死自己。《红》中的奥斯卡特当上法官后却失去女友，并目睹女友与他人做爱的场景。《白》中卡洛被装在一皮箱中偷渡回国。《蓝》、《白》、《红》中人物生存都经历一种“极端时刻”，失去丈夫和亲人，在父亲面前表演脱衣舞，目睹女友与他人做爱，被装进皮箱、见到丈夫外遇已怀上孩子、听到妻子与别人做爱的叫床声等可以说是人生极端时刻，它使人生陷入绝望之中，容易导致悲剧，在影片中成为情节发展的节点。《蓝》、《白》、《红》展现的是人从极端时刻中逐渐获得拯救，超越生命不能承受之重的精神旅程，于平凡之中展现奇崛，影片给人的灵魂以深层次的精神力量。

其次，《蓝》、《白》、《红》中人物之间存在生存时间和空间的关联，形成共时和历时关系，超越具体的事例而具有一种哲学意义，从而使影片蕴涵丰富的人生哲理和韵味。《蓝》、《白》、《红》中人物生活在巴黎，导演让灯光显得阴暗，人好像幽灵一样在城市中存在，影片的色调渲染一种弥撒曲式的幽暗情愫。在空间上《蓝》、《白》、《红》具有共时性关系，三部电影中总是出现蹒跚踉跄的老太，慢慢地把瓶子放进垃圾桶中。而朱莉去法院找丈夫生前的情人时，不小心推开了正在审判卡洛离婚案的法庭后门，《蓝》中的朱莉在《白》中也出现在推开后门的时刻。而在《红》中，最后，一场海难后获救的七人中出现了朱莉、奥利弗、卡洛、多米尼克、瓦伦蒂娜、奥斯卡特，《蓝》、《白》、《红》中的主要人物全部出场，《红》的结尾也是全部影片系列的结尾。这样的安排强调了影片系列之间的共时关系，也建立了三者之间的文本间关系。

三部影片的时间关联建立更具有哲学意味，朱莉的邻居妓女小时候就喜欢站在蓝色的灯饰下面仰望蓝色的链坠，这与朱莉已逝的女儿建立人生的承接关系。《蓝》中在街旁的流浪音乐家吹出朱莉丈夫生前创作但从未发表的音乐，并对朱莉说人生总是要给自己留下点什么，仿佛是朱莉丈夫重新回到这个世界。《红》中的法官年轻的时候也曾经看见自己的女友“两腿之间夹着一个男人”，这与奥斯卡特的人生有某种相似，同时两人都喜欢养狗，可以说导演是在共时状态中展现法官年轻时的经历，时间上的变形带来一种哲学意味：法官年轻时候的故事在瓦伦蒂娜面前演绎，法官做梦看到瓦伦蒂娜 40 多岁时

的生活状况。法官与奥斯科特之间建立一种神秘的人生关联。基耶斯洛夫斯基曾经在《维洛尼卡的双重生活》（又名《两生花》）设计一种双重生存，法国的维洛尼卡和波兰的维洛尼卡，两人长相一样，都有心脏病，都有很好的音乐天赋，有机会成为高音演员，法国的维洛尼卡在演唱时心脏病突发去世，另一人拒绝了别人的邀请，安然无恙，“两人都想去端一杯热水，只是一人被烫伤了手，另一人手缩回来了”。维洛尼卡的人生双重设计反映了导演对世界/人生的哲理思考，这与《蓝》、《白》、《红》中的人生设计相似。在遮蔽和澄明之际端呈出哲理的世界。

再次，《蓝》、《白》、《红》叙述的是人生从绝境之中获得拯救的故事，《蓝》中拯救的是生命，《白》中拯救的是婚姻，《红》中拯救的是伦理。《蓝》中朱莉从丧失亲人的巨大悲痛中逐渐获得精神的解脱，情感和生命得到挽救。朱莉从昏迷中醒来时知道丈夫和女儿离开人世，巨大的痛苦让她无力承受，选择自杀却未遂。于是朱莉决定生活下去，但是无法面对原来的生存场景，朱莉变卖一切逃离过去。朱莉一次又一次跃入蓝色的水体中，让忧郁的水抚摸自己因悲痛而麻木的皮肤和神经。朱莉此时对世界采取拒绝、回避的态度，她的台词中出现相当多的“no”。转机是在偶然中出现，朱莉得悉丈夫在生前有个情人，而且已经怀孕。在感情上因为丈夫的背叛行为而得到解脱，孕育中的婴儿让朱莉看到了新的生的希望，朱莉让他继承丈夫的遗产，同时自己也开始新的生活。新的生命拥有如此强大的力量，拯救了朱莉濒临绝境的生命。

《白》叙述的是对婚姻的拯救，卡洛因为作为波兰人在巴黎，沉重的生活/生存压力使自己丧失性功能，妻子多米尼克因此起诉申请离婚。卡洛在巴黎身上仅有两法郎，不得不到地铁站乞讨，陷入人生的困境。通过睡在箱子中的极端方式卡洛偷渡回国，通过倒买倒卖地皮、帮助米高拉“杀死”自己^①等方式成为富翁，但是内心仍然对多米尼克念念不忘，设计“假死”的圈套让多米尼加来到波兰继承自己的遗产，当两人重逢时卡洛发现自己恢复了性功能，多米尼加顺利地达到高潮。最后，多米尼加因为谋杀前夫的嫌疑被关进监狱，

① 卡洛“杀死”米高拉一段富有趣味，米高拉一直想自杀，但是没有勇气抛弃妻儿，于是花钱雇人杀死自己，卡洛因为经济窘境答应了他的请求，但是卡洛内心不愿意杀死他，开第一枪时上的是瓦斯弹，但是此后“死”过一次的米高拉拒绝再被杀，这里与朱莉的自杀相似，自杀未遂后决定活下去。

远远地对来看望自己的丈夫打出手语：出去后我们再来一次。^① 性在《白》中是关节点，多米尼加因为丈夫性无能而要求离婚，因为丈夫性功能的恢复而重归于好，卡洛因为身体的拯救而拯救了婚姻。影片揭示了身体/性在婚姻中的意义，性在这里成为男人能力的象征，卡洛在巴黎因为生存巨大压力丧失性能力，也因为在波兰的发迹而唤醒了身体的性功能。

《红》的情节主线是瓦伦蒂娜，但是真正的主角是退休法官，而奥斯卡特的遭遇只是在展现退休法官青年时期的生活，最后瓦伦蒂娜和奥斯卡特因为海难而相识，瓦伦蒂娜的忧郁的表情展现在红色的背景上正好印证了红色广告的忧郁一刻。亦真亦幻的人物情节设计给人深刻的人生哲理况味。退休法官的危机是因为青年时目睹“女友两腿间夹着一个男人”而丧失对女人的兴趣，并在长期的法官生涯中对人的生活真实与虚伪产生怀疑，利用窃听装备了解人的生活真实一面，从而验证了人类成为文明的虚伪与虚无。电话作为现代传媒文化的代表在电影中不断出现，但是电话的意义在于让我们拉近还是推远距离？是遮蔽还是敞亮我们的生活？退休法官的极端行为表达了自己的怀疑态度。在和瓦伦蒂娜的交往中，善良、美丽的瓦伦蒂娜唤醒了他的激情，退休法官告发了自己，从一场伦理的危机中获救。使他从偏执、自闭的环境中挣脱出来，开着已经锁上很久的汽车去看瓦伦蒂娜的模特演出。美和善拯救了陷入危机中的人。

《红》的结尾也是《蓝》、《白》的结尾，三者形成严谨的结构，从片中的情节来看，《红》中瓦伦蒂娜帮街上老太扔瓶子，而朱莉只是注意到，卡洛甚至在讪笑着看着老太艰难地扔瓶子，这个细节揭示了人的善的苏醒。《红》的结尾中出现的海难是一则寓言，显示了导演对西方文明的悲观态度，就如《圣经》中记载的大洪水一样，终将淹没充满罪孽的世界，而正义、善良、仁慈、美也终究会成为拯救人类的诺亚方舟。《蓝》、《白》、《红》中人物无疑是优良品质的化身。基耶斯洛夫斯基以深沉的宗教关怀为人类描绘了一幅精神的乌托邦。

最后，导演运用简单凝练的电影语言营造了沉郁的意境，时间和空间上没有大的跳跃，电影语言平淡，多用长镜头记录现实时空中的事件，客观展

① 从《红》的结尾可以看出，两人已经重归于好。

现人的生存状况，对人物、情节的设计蕴涵导演的哲学思辨，运用简练的电影语言如配乐、灯光、道具、镜头语言等营造富有哲学意味的境界。《蓝》、《白》、《红》的片名在西方象征了自由、平等、博爱，虽然与电影主题并不十分切合，但是片名具有深刻的文化哲学意味。电影中绝大部分的镜头光线阴郁，巴黎笼罩在阴影之中，这样的空间气氛与人物的生存处境一致。在《红》中退休法官与瓦伦蒂娜在书房说话时，一束灿烂的阳光从山顶直射进书房，阴影消散，这意味着退休法官的精神获救。光线在电影中也成为一种哲学语言。

《蓝》中主色调是蓝色，这是影片命名的原因。影片中的蓝色灯链坠饰是女儿喜欢的物件，保留着昔日生活的痕迹，朱莉抛弃了一切但是仍然提着链坠搬迁到新的公寓，过去的美好成为朱莉生命的不可切割的一部分，朱莉要摆脱却欲罢不能。《蓝》中朱莉无力自拔，一次次跃入蓝色的水中，让自己的身体浮在水面，宛如子宫中的婴儿，等待拯救。蓝色象征忧郁，朱莉在水中游泳犹如在忧郁中艰难游动。致命的窒息最后让朱莉不得不浮出水面，面对现实。《白》中出现的白色是多米尼加的婚纱和波兰的雪景，多米尼加身披婚纱的影像成为卡洛萦绕的梦境，卡洛奋斗的一切就是为了实现这个梦境。而现实中卡洛却被妻子抛弃面临人生的绝境，在隆冬睡在箱子里偷渡回国，波兰的雪原成为卡洛人生处境的象征。《红》中出现的红色是瓦伦蒂娜的大幅口香糖广告背景色和退休法官书房的灿烂阳光，在片尾瓦伦蒂娜忧郁回望海平面，表情的背景色也是红色，类似口香糖广告的造型，这使得口香糖的忧郁表情成为一则神秘的谶语。颜色在影片系列中不仅是物件的颜色，可以提供视觉效果，而且包含有自身的文化意义，这深化了影片的内涵。《蓝》、《白》、《红》在全球深入人心，与形象化的视觉语言和深邃的哲学内涵有直接关系，形象展现了哲理，哲理蕴涵于形象之中。

在《蓝》中出现了许多大特写镜头，朱莉的眼睛瞳仁出现在银幕上，可以清楚地看见瞳仁上出现的人物形象，昏迷初醒的朱莉处于极度悲痛之中，在这样的极端时刻，导演运用极端的电影语言，生命的脆弱和生存的艰辛表露无遗。《蓝》中出现很多的黑幕镜头，但是这不是电影中常出现的过渡镜头，而是朱莉心中极度的悲痛导致的心灵刹那“昏厥”的时刻，这种独出心裁的电影语言处理方式与人物的心理一致，准确地表现了朱莉痛苦至极的生

存状态。更多时候,《蓝》、《白》、《红》中的电影语言不露痕迹,所谓“大道无言”就是这样的语言境界。

《蓝》、《白》、《红》中的审美四维空间可以说是生存之境和想象之境的融合,基耶斯洛夫斯基展现了城市中的人的生存状态,影片系列具有纪录片般的真实感,但是又超越了现实中的真实,达到艺术真实的效果,影片中人物、情节、生存命运、色调等都体现了导演匠心独运的艺术语言和深厚的哲学功底,影片系列也可以说是导演的想象的结果。而且,三部影片主题都是拯救,刻画人物的精神状态多过刻画身体状态,影片也具有深刻的精神内涵,是关于人类的精神生活的艺术片。人的存在:生存状况和精神状况在电影中展现出来,从而达到一种新的哲理电影的境界,展现了存在的真理之境。

参考资料

- [1] 周星：《电影概论》，高等教育出版社 2001 出版。
- [2] 周星：《新世纪中国电视文艺研究》，北京师范大学出版社 2004 出版。
- [3] 程季华：《中国电影发展史》，中国电影出版社 1963 出版。
- [4] 王志敏：《电影美学分析原理》，中国电影出版社 1993 出版。
- [5] 大卫·波德维尔、克莉丝汀·汤普森：《电影艺术——形式与风格》，彭吉象等译，北京大学出版社 2003 出版。
- [6] 周安华：《现代影视批评艺术》，中国广播电视出版社 1999 出版。
- [7] 姚晓濛：《电影美学》，东方出版社 1997 出版。
- [8] 朱辉军：《电影形态学》，中国电影出版社 1994 出版。
- [9] 尼尔·波兹曼：《娱乐至死》，章艳译，广西师范大学出版社 2004 出版。
- [10] 尼尔·波兹曼：《童年的消逝》，吴燕荃译，广西师范大学出版社 2004 出版。
- [11] 罗冈、顾铮：《视觉文化读本》，广西师范大学出版社 2003 出版。
- [12] 雅克·奥蒙、米歇尔·马利：《当代电影分析》，吴佩慈译，江苏教育出版社 2005 出版。
- [13] 布鲁斯·F·卡温：《解读电影》，李显立等译，广西师范大学出版社 2003 出版。
- [14] 丹尼斯·谢弗、拉里·萨尔瓦多：《光影大师——与当代杰出摄影师对话》，郭珍弟、邱显忠、陈慧宜译，广西师范大学出版社 2003 出版。
- [15] 李显杰：《电影修辞学：镜像与话语》，文化艺术出版社 2005 出版。
- [16] 金天逸：《电影艺术的科学》，中国电影出版社 1997 出版。
- [17] 周月亮、韩骏伟：《电影现象学》，北京广播学院出版社 2003 出版。
- [18] 周月亮：《影视艺术哲学》，中国广播电视出版社 2004 出版。
- [19] 王迪、王志敏：《中国电影与意境》，中国电影出版社 2000 出版。
- [20] 克里斯丁·麦茨等：《电影与方法：符号学文选》，李幼蒸译编，三联书店 2002 出版。
- [21] 游飞、蔡卫：《世界电影理论思潮》，中国广播电视出版社 2002 出版。
- [22] 斯坦利·所罗门：《电影的观念》，齐宇译，中国电影出版社 1983 出版。

- [23] 李幼蒸:《当代西方电影美学思想》,中国社会科学出版社1986出版。
- [24] 蒲震元、杜寒风:《电影理论:迈向21世纪》,北京广播学院出版社2001出版。
- [25] 张凤铸等:《影视艺术新论》,北京广播学院出版社2000出版。
- [26] 高鑫:《影视艺术欣赏》,北京广播学院出版社2001出版。
- [27] 陈默:《影视文化学》,北京广播学院出版社,2001出版。
- [28] 胡克、张卫、胡智锋:《当代电影理论文选》,北京广播学院出版社2000出版。
- [29] 巴拉兹·贝拉:《可见的人:电影精神》,安利译,中国电影出版社2003出版。
- [30] 孙玉胜:《十年:从改变电视的语态开始》,三联书店2003出版。
- [31] 大卫·麦克奎恩:《理解电视:电视节目类型的概念与变迁》,苗棣、赵长军、李黎丹译,华夏出版社2003出版。
- [32] 巴拉兹·贝拉:《电影美学》,中国电影出版社1986出版。
- [33] 鲁道夫·爱因汉姆:《电影作为艺术》,邵牧君译,中国电影出版社2003出版。
- [34] 安德烈·巴赞:《电影是什么?》,崔君衍译,江苏教育出版社2005出版。
- [35] 劳拉·穆尔维等:《电影与新方法》,张红军编,中国广播电视出版社1992出版。
- [36] 克里斯蒂安·麦茨:《电影的意义》,刘森尧译,江苏教育出版社2005出版。
- [37] C·M·爱森斯坦:《蒙太奇论》,富澜译,中国电影出版社2003出版。
- [38] 安德烈·塔科夫斯基:《雕刻时光》,陈丽贵、李泳泉译,人民文学出版社2003出版。
- [39] 张卫、蒲震元、周涌:《当代电影美学文选》,北京广播学院出版社2000出版。
- [40] 斯蒂文·小约翰:《传播理论》,陈德民、叶晓辉译,中国社会科学出版社1999出版。
- [41] 南帆:《双重视域:当代电子文化分析》,江苏人民出版社2001出版。
- [42] 王逢振:《网络幽灵》,宁一中译,天津社会科学出版社2000出版。
- [43] 陆扬、王毅:《大众文化研究》,上海三联书店2001出版。
- [44] 本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人》,张旭东、魏文生译,三联书店1989出版。
- [45] 雅克·马利坦:《艺术与诗中的创造性直觉》,刘有元、罗选民等译,三联书店1991出版。
- [46] 鲁道夫·爱因汉姆:《艺术与视知觉》,滕守尧、朱疆源译,四川人民出版社1998出版。
- [47] 贾磊磊:《电影语言学导论》,中国电影出版社1996出版。
- [48] 谷时雨:《多媒体艺术》,文化艺术出版社2005出版。
- [49] 张歌东:《数字时代的电影艺术》,中国广播电视出版社2003出版。
- [50] 王岳川:《发现东方:西方中心主义走向终结与中国形象的文化重建》,北京图书馆出版社2003出版。
- [51] 庞朴:《一分为三》,上海古籍出版社2003出版。
- [52] 毛峰:《神秘主义诗学》,三联书店1998出版。
- [53] C·J·格雷马斯:《结构语义学》,蒋梓骅译,百花文艺出版社2001出版。
- [54] 刘小枫:《沉重的肉身》,华夏出版社2004出版。

- [55] 孙隆基：《中国文化的深层结构》，广西师范大学出版社 2004 出版。
- [56] 特里·伊格尔顿：《审美意识形态》，王杰、傅德根、麦永雄译，广西师范大学出版社 2001 出版。
- [57] 张首映：《西方二十世纪文论史》，北京大学出版社 1999 出版。
- [58] 陶东风：《文化研究：西方与中国》，北京师范大学出版社 2002 出版。
- [59] 乔安妮·恩特维斯特尔：《时髦的身体：时尚、衣着和现代社会理论》，郜元宝等译，广西师范大学出版社 2005 出版。
- [60] 安德烈·马尔罗：《无墙的博物馆》，广西师范大学出版社 2001 出版。
- [61] 马丁·海德格尔：《海德格尔选集》，孙周兴译，上海三联书店 1996 出版。
- [62] 马丁·海德格尔：《林中路》，孙周兴译，上海译文出版社 1997 出版。
- [63] 马丁·海德格尔：《存在与时间》，陈嘉映、王庆节译，三联书店 1987 出版。
- [64] 郜元宝：《人，诗意的地安居》，广西师范大学出版社 2000 出版。
- [65] 陈嘉映：《海德格尔哲学思想概论》，三联书店 1995 出版。
- [66] 张祥龙：《海德格尔思想与中国天道——终极视域的开启与交融》，三联书店 1996 出版。
- [67] 彭富春：《无之无化——论海德格尔思想道路的核心问题》，三联书店 2000 出版。
- [68] 倪梁康：《现象学及其效应——胡塞尔与当代德国哲学》，三联书店 1994 出版。
- [69] 萨特：《存在与虚无》，陈宣良等译，三联书店 1997 出版，第二版。
- [70] 朱立元：《现代西方美学》，上海文艺出版社 1996 出版。
- [71] 胡经之：《西方文艺理论名著教程》，北京大学出版社 1989 出版。
- [72] 刘小枫：《现代性中的审美精神》，学林出版社 1997 出版。
- [73] 牛宏宝：《西方现代美学史》，上海人民出版社 2002 出版。
- [74] 张法：《中国美学史》，上海人民出版社 2000 出版。
- [75] 郭绍虞：《中国历代文论选》，（一卷本），上海古籍出版社 1979 出版。
- [76] 敏泽：《中国文学理论批评史》，人民文学出版社 1981 出版。
- [77] 伊格尔顿：《二十世纪西方文学理论》，陕西师范大学出版社 1986 出版。
- [78] 刘象愚、罗钢：《文化研究读本》，中国社会科学出版社 2000 出版。
- [79] 印顺：《中国禅宗史》，江西人民出版社 1999 出版。
- [80] 弗洛姆、铃木大拙、马蒂诺：《禅宗与精神分析》，贵州人民出版社 1998 出版。
- [81] 吴言生：《禅宗诗歌境界》，中华书局 2001 出版。
- [82] 吴言生：《禅宗思想渊源》，中华书局 2001 出版。
- [83] 弗里德里希·杰姆逊：《快感：文化与政治》，王逢振译，中国社会科学出版社 1998 出版。
- [84] 陈方、刘庆华译注：《老子·庄子》，广州出版社 2001 出版。
- [85] 刘文典：《庄子补正》，云南人民出版社 1959 出版。
- [86] 库尔特：《叙述与话语符号学》，怀宇译，天津社会科学院出版社 2001 出版。
- [87] 弗里德里希·杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，唐小兵译，北京大学出版社 2005 出版。

- [88] 索绪尔:《普通语言学教程》,高名凯译,商务印书馆 1980 出版。
- [89] 马·布雷德伯里、詹·麦克法兰:《现代主义》,胡家峦等译,上海外语教育出版社 1992 出版。
- [90] 河清:《现代与后现代》,中国美术学院出版社 1994 出版。
- [91] 弗里德里希·杰姆逊:《晚期资本主义的文化逻辑》,三联书店 1997 出版。
- [92] 韩林德:《境生象外》,三联书店 1995 出版。
- [93] 格雷马斯:《结构语义学》,百花文艺出版社 2001 出版。
- [94] 朱光潜:《诗论》,上海古籍出版社 2001 出版。
- [95] 李泽厚:《美学三书》,安徽文艺出版社 1999 出版。
- [96] 易中天:《艺术人类学》,上海文艺出版社 1992 出版。
- [97] 卡西尔:《人论》,甘阳译,上海译文出版 1985 出版。
- [98] 弗洛伊德:《弗洛伊德后期著作选》,林尘等译本,上海文艺出版社 1986 出版。
- [99] 马尔库塞:《审美之维》,李小兵译,广西师范大学出版社 2001 出版。
- [100] 胡经之:《文艺美学》,北京大学出版社 1999 出版。
- [101] 王春元、钱中文:《文学理论方法论研究》,湖南文艺出版社 1987 出版。
- [102] 王一川:《语言乌托邦》,云南人民出版社 1994 出版。
- [103] 王利敏、吴学夫:《数字化与现代艺术》,中国广播电视出版社 2006 出版。
- [104] 雅克·德里达:《声音与现象》,杜小真译,商务印书馆 1999 出版。
- [105] 雅克·德里达:《多重立场》,余碧平译,三联书店 2004 出版。
- [106] 雅克·德里达:《论文字学》,汪堂家译,译文出版社 2005 出版。
- [107] 托马斯·C·奥汉年、迈克尔·E·菲利普斯:《数字化电影制片》,施正宁译,中国电影出版社 1998 出版。
- [108] 马歇尔·麦克卢汉:《理解媒介——论人的延伸》,何道宽译,商务印书馆 2000 出版。
- [109] 道格拉斯·凯尔纳:《媒体文化——介于现代与后现代之间的文化研究、认同性与政治》,丁宁译,商务印书馆 2004 出版。
- [110] 杜定宇:《西方名导演论导演与表演》,中国戏剧出版社 1992 出版。
- [111] 雅克琳娜·纳卡什:《电影演员》,李锐、王迪译,江苏教育出版社 2007 出版。
- [112] 尼古拉斯·米尔佐夫:《视觉文化导论》,倪伟译,江苏人民出版社 2006 出版。
- [113] 马克·波斯特:《第二媒介时代》,范静哗译,南京大学出版社 2005 出版。
- [114] 吉尔·德勒兹:《时间—影像》,谢强、蔡若明、马月译,湖南美术出版社 2004 出版。
- [115] 阿雷恩·鲍尔德温等:《文化研究导论》,陶东风等译,高等教育出版社 2004 出版。
- [116] U·埃科:《符号学与语言哲学》,王天清译,百花文艺出版社 2006 出版。
- [118] 龚鹏程:《文化符号学导论》,北京大学出版社 2005 出版。
- [119] 王志敏:《现代电影美学体系》,北京大学出版社 2006 出版。
- [120] 罗兰·巴特、让·鲍德里亚等:《形象的修辞》,吴琼编,中国人民大学出版社 2005 出版。

- [121] 雅克·拉康、让·鲍德里亚等：《视觉文化的奇观》，吴琼编，中国人民大学出版社 2005 出版。
 - [122] 斯蒂芬·李特约翰：《人类传播理论》，史安斌译，清华大学出版社 2004 出版。
 - [123] 王岳川：《媒介哲学》，河南大学出版社 2004 出版。
 - [124] 张节末：《禅宗美学》，北京大学出版社 2006 出版。
 - [125] 郑君里：《角色的诞生》，中国电影出版社 1981 出版。
 - [126] 迈克尔·哈特、安东尼奥·奈格里：《帝国》，杨建国、范一亭译，江苏人民出版社 2005 出版。
 - [127] 许南明、富澜、崔君衍：《电影艺术词典》，中国电影出版社 2005 出版。
 - [128] 彼得·奥斯本：《时间的政治——现代性与先锋》，王志宏译，商务印书馆 2004 出版。
 - [129] 乔纳森·弗里德曼：《文化认同与全球化过程》，郭建如译，商务印书馆 2003 出版。
 - [130] 阿尔布莱希特·维尔默：《论现代与后现代的辩证法——遵循阿多诺的理性批判》，钦文译，商务印书馆 2003 出版。
 - [131] 米克·巴尔：《叙述学》，谭君强译，中国社会科学出版社 2003 出版。
 - [132] 罗冈·帝国：《都市与现代性》，江苏人民出版社 2006 出版。
 - [133] 丹尼·卡瓦拉罗：《文化理论关键词》，张卫东、张生、赵顺宏译，江苏人民出版社 2006 出版。
 - [134] 戴维·莫利、凯文·罗宾斯：《认同的空间——全球媒介、电子世界景观与文化边界》，司艳译，南京大学出版社 2001 出版。
 - [135] 汪民安、陈永国：《后身体：文化、权力和生命政治学》，吉林人民出版社 2003 出版。
 - [136] 李恒基、杨远婴：《外国电影理论文选》，三联书店 2006 出版。
 - [137] 戴锦华：《雾中风景——中国电影文化 1978—1998》，北京大学出版社 2000 出版。
 - [138] 邱紫华：《东方美学史》，商务印书馆 2003 出版。
 - [139] 菲利普·马尔尚：《麦克卢汉——媒介及信使》，中国人民大学出版社 2003 出版。
 - [140] 林洪桐：《表演艺术教程——演员学习手册》，北京广播学院出版社 2000 出版。
 - [141] 玛·阿·弗烈齐阿诺娃：《斯坦尼斯拉夫斯基体系精华》，中国电影出版社 1990 出版。
 - [142] Michael Levenson, *Modernism*, Cambrige University Press, 1999
 - [143] Raman Selden \ Peter Widdowson \ Peter Brooker, *A Reader (s Guide to Contemporary Literary Theory*, Foreign Language Teaching and Research Press and Pearson Education, 2004
 - [144] Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Foreign Language Teaching and Research Press and Cornell University Press, 2004
- 常用资料来源网站：中国期刊网 (<http://www.cnki.net>)
- 学术中国 (<http://www.xschina.org>)
- 中国学术论坛 (<http://www.frchina.net>)
- 银海网 (<http://www.filmsea.com>)
- 现象网 (<http://www.fanhall.com>)
- 电影时光网 (<http://www.mtime.com>)

后 记

关于审美时空的思考已经持续很长时间了，2001年初次接触西方现代美学时有种豁然开朗的感觉，西方诸多的现代哲学/美学的确让人耳目一新。在阅读海德格尔后期语言美学理论时，海德格尔从时间和空间的角度论述艺术的本质，结合存在主义的思想，印证了我对诗歌的阅读和创作时的体验。“他乡遇故知”的感觉异常强烈。时间和空间最抽象也最具体。时空结构体无疑是一个非常值得研究的范畴，而中国古典美学中意境与审美时空结构体也颇为相似，时空结构体可以连接中国古典美学和西方现代美学。我的硕士论文《语言视域中的审美境界——海德格尔语言美学阐释》集中阐述了硕士阶段的阅读、体验和思考，提出了审美四维空间的概念。

2004年到北京师范大学跟随周星老师研究电影理论，阅读了大量的西方和国内电影理论，研究的视域变化不大，于是尝试从时空结构体的角度解读电影的审美体验机制。传统电影美学苏联蒙太奇学派、巴赞长镜头理论和电影符号学的优势和缺点都异常明显，而数字技术时代带来的电影理论挑战非常强烈，电影理论新路的探讨十分必要。电影一直被认为是时空艺术，但是很少有人从电影艺术的本质角度研究电影时空的意义，特别是生命层面上。生命是审美时空的内核，而时空是生命的外在环境。时空会深深进入生命的内涵。文化人的塑造其实就是外在时空嵌入生命的过程。在电影中，人类生命的状态、故事、言语、想象、美感等都会凝聚在电影审美时空结构体——电影审美四维空间中。所以，电影时空美学应该也是一条研究电影的途径。博士论文《中西视界融合中的电影审美时空》对这一新视界做了系统的研究，集中阐述了电影审美四维空间的概念。

在后现代文化盛行的年代，进行系统的理论阐述似乎不符合时代潮流。

从20世纪80年代中国开始引进西方理论，西方现代理论为中国学人开拓思路、开阔眼界发挥了重要作用。但是，在西方理论引进中，发生的水土不服、翻译偏差、人为抬高、盲目跟风等文化病症不一而足。生吞活剥到营养吸收需要一个漫长的过程，“为我所用”应该是引进西方现代理论的治学态度，学习的重要原则是不要忘记自己。中西视界融合应该是中国学人的视角选择。

在研究过程中一直获得导师周星教授的支持，一直铭记导师第一次上课时系统讲授的治学方法。“大胆假设，小心求证”。感谢导师的指导、关怀和提携。治学道路并不是一条坦途。在北京辗转求学，得到众多老师的点拨，感谢王志敏教授、张同道教授、张颐武教授、周月亮教授、王一川教授、王德胜教授、胡克教授、钟大丰教授、丁亚平教授的教导和帮助。

在此还要感谢我的硕士导师刘鸿庥教授、林树明教授的教导和支持。感谢刘老师每月从自己微薄的工资里挤出我的生活费。感谢我的父亲和母亲，胼手胝足，为我带来贫穷的幸福。

感谢湖南大学广播影视艺术学院的赵智勇书记、彭菊华教授，学院的支持让本书出版获得了资金保障。

感谢中国传媒大学出版社的吴磊老师，吴老师的高度责任心、严谨细致的工作让本书能够顺利出版。

时常在深夜里感念帮助我的人，怀着感恩和愧疚的心情入眠。

周清平

2010年8月