

意 象

(第四期)



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

意象. 第四期/叶朗主编. —北京:北京大学出版社, 2013. 11

ISBN 978-7-301-23405-1

I. ①意… II. ①叶… III. ①美学-文集 IV. ①B83-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 256603 号

书 名: 意象(第四期)

著作责任者: 叶 朗 主编

执行编辑: 宁晓萌

责任编辑: 吴 敏

标准书号: ISBN 978-7-301-23405-1/B · 1167

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 新浪官方微博: @北京大学出版社

电子信箱: pkuwsz@126.com

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752025

印 刷 者:

经 销 者: 新华书店

965mm × 1300mm 16 开本 14.25 印张 220 千字

2013 年 11 月第 1 版 2013 年 11 月第 1 次印刷

定 价: 39.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

目 录

| | |
|------------------------------|---------|
| “意象世界”与现象学····· | 叶 朗/ 1 |
| 现象学态度与美感态度 | |
| ——敌对还是共谋····· | 刘国英/ 9 |
| 贾克梅蒂的真实····· | 孙周兴/23 |
| 从“嫦娥奔月”谈艺术品和商品的存在问题 | |
| ——探讨胡塞尔、茵加尔登和卢卡奇的本体论思路····· | 张庆熊/28 |
| 认识与想象 | |
| ——试谈巴什拉的艺术理论····· | 杜小真/42 |
| 为什么中国书法能成为艺术? | |
| ——书法美的现象学分析····· | 张祥龙/77 |
| 陈洪绶的高古画境····· | 朱良志/92 |
| “辋川图现象” | |
| ——绘画与历史性的建制····· | 宁晓萌/126 |
| 相互调音关系与现象学心理学····· | 游淙祺/149 |
| 时间问题与戏剧语言····· | 黄国钜/167 |
| 试析“艺术作品的本源”与海德格尔的现象学革命····· | 吴增定/181 |
| 艺术与真理之源 | |
| ——关于海德格尔《艺术作品的本源》的现象学省思····· | 吴俊业/196 |
| 美感·真理·表达 | |
| ——现象学与艺术学术会议侧记····· | 218 |

意象(第四期)

北京大学出版社,2013年11月

“意象世界”与现象学

叶 朗(北京大学)

我对现象学没有研究。我读过现象学的一些著作,也读过我国学者研究和介绍现象学的一些著作和论文,但都不系统,也不深入。尽管如此,从20世纪80年代开始,我就感觉到现象学的精神和中国传统美学的精神有相通的地方,感觉到现象学对我们思考美学基本理论很有启发。2009年,我写了一本《美在意象》,以“意象”、“感兴”、“人生境界”三个核心概念建构了一个美学的理论构架。在建构这个理论构架的时候,我的立足点是中国美学,同时也吸收了现象学的一些思想、概念。限于时间,我谈以下三点:

一、美在意象

中国美学认为,美就是向人们呈现一个完整的、有意蕴的感性世界,这就是人们常说的情景交融的意象世界。朱光潜先生、宗白华先生继承了这个观点,我把这个观点概括为“美在意象”。

中国美学的这个观点,和现象学的观点,比如杜夫海纳说的“灿烂的感性”是相通的。

审美意象首先是一个感性世界,它诉诸人的感性直观(主要是视、听这两个感觉器官,有时也包括触觉、嗅觉等感觉器官)。杜夫海纳说:“美的对

象首先刺激起感性,使它陶醉。”^①又说:“美是感性的完善。”^②“它主要地是作为知觉的对象。它在完满的感性中,获得自己完满的存在、自己的价值的本原。”^③

但是这个感性世界,不同于外界物理存在的感性世界,因为它是带有情感性质的感性世界,是有意蕴的世界。杜夫海纳说:“审美对象所显示的,在显示中所具有的价值,就是所揭示的世界的情感性质。”^④又说:“审美对象以一种不可表达的情感性质概括和表达了世界的综合整体:它把世界包含在自身之中时,使我理解了世界。同时,正是通过它的媒介,我在认识世界之前就认出了世界,在我存在于世界之前,我又回到了世界。”^⑤**这种以情感性质的形式所揭示的世界的意义,就是审美意象的意蕴。**所以审美意象必然是一个情景交融的世界。凡·高心目中的农鞋是情景交融的世界,凡·高心目中的星空也是如此。李白心目中的月夜(“床前明月光”),杜甫心目中的月夜(“今夜鄜州月”)都是情景交融的世界。所以中国传统美学用情景交融来说明意象的性质。王夫之一再强调在审美意象中情景不能分离:“景中生情,情中含景,故曰景者情之景,情者景之情。”^⑥“景不虚情,情皆可景,景非虚景,景总含情。”^⑦“景以情合,情以景生,初不相离,唯意所适。截分两橛,则情不足兴,而景非其景。”^⑧“情景虽有在心在物之分,而景生情,情生景,哀乐之触,荣悴之迎,互藏其宅。”^⑨王夫之这些话都是说,审美意象所呈现的感性世界,必然含有人的情感,必然是情景的融合。为什么情景不能分离?最根本的原因,就在于意象世界显现的是人与万物一体的生活世界。在这个生活世界中,世界万物与人的生存和命运是不可分离的。这是最本原的世界,是原初的经验世界。因此,当意象世界在人的审美观照中涌现出

① [法]杜夫海纳:《美学与哲学》,中国社会科学出版社,1985,第20页。

② 同上书,第20页。

③ 同上书,第24页。

④ 同上书,第28页。

⑤ 同上书,第26页。

⑥ 王夫之:岑参《首春渭西郊行呈蓝田张二主簿》评语,《唐诗评选》卷四。

⑦ 王夫之:谢灵运《登上戍石鼓山诗》评语,《古诗评选》卷五。

⑧ 王夫之:《姜斋诗话》。

⑨ 同上。

来时,必然含有人的情感(情趣)。也就是说,意象世界必然是带有情感性质的世界。杜夫海纳说:“审美对象所暗示的世界,是某种情感性质的辐射,是迫切而短暂的经验,是人们完全进入这一感受时,一瞬间发现自己命运的经验。”^①又说:“审美价值表现的是世界,把世界可能有的种种面貌都归结为情感性质;但只有在世界与它所理解的和理解它的主观性相结合时,世界才成为世界。”^②这些话就是说,正是包含着人的生存与命运的最原初的经验世界(即生活世界),决定了意象世界必然是一个情景交融的世界。

所以,意象世界一方面显现一个真实的世界(生活世界),另一方面又是一个特定的人的世界,或一个特定的艺术家的世界,如莫扎特的世界,凡·高的世界,李白的世界,梅兰芳的世界。

总之,审美意象以一种情感性质的形式揭示世界的某种意义,这种意义“全部投入了感性之中”。“感性在表现意义时非但不逐渐减弱和消失,相反,它变得更加强烈、更加光芒四射。”^③

正是从感性和意义的内在统一这个角度,杜夫海纳把审美对象称为“灿烂的感性”。他说,“审美对象不是别的,只是灿烂的感性。规定审美对象的那种形式就表现了感性的圆满性与必然性,同时感性自身带有赋予它以活力的意义,并立即献交出来”^④。

所以,“灿烂的感性”就是一个完整的充满意蕴的感性世界,这就是审美意象,也就是广义的“美”。

二、审美意象只能存在于审美活动中

中国美学家认为,意象世界是“于天地之外,别构一种灵奇”、“总非人间所有”,就是说,意象世界不是物理世界,而是人的创造。柳宗元说:“美不自美,因人而彰。”王阳明说:“你未看此花时,此花与汝心同归于寂;你来看此花时,则此花颜色一时明白起来:便知此花不在你的心外。”王国维说:“世无

① 杜夫海纳:《美学与哲学》,中国社会科学出版社,1985,第28页。

② 同上书,第32页。

③ 同上书,第31页。

④ 同上书,第54页。

诗人,即无此种境界。”这些话都是说,意象世界总是被构成的,它不能离开审美活动。中国美学的这种观点和现象学的意向性理论是相通的。

按照现象学的意向性理论^①,审美活动是一种意向性活动。意象之所以不是一个实在物、不能等同于感知原材料(如自然事物和艺术品的物理的存在),就因为意象是一个意向性产物。意象的统一性以及作为这种统一性的内在基础的意蕴,都依赖于意向性行为的生发机制——它不仅使“象”显现,而且“意蕴”也产生于意向行为的过程中。“意蕴”离不开意向行为。“意蕴”存在于审美体验活动中,而并不超然地存在于客观的对象上。

审美活动的这种意向性特点,说明审美活动乃是“我”与世界的沟通。在审美活动中,不存在那种没有“我”的世界:世界一旦显现,就已经有了我。“只是对我说来才有世界,然而我又并不是世界。”^②审美对象就是这么一个世界,它一旦显现时,就已经有了体验它的“我”在了。只有对“我”来说才有审美对象,然而我又不是审美对象。由于我的投射或投入,审美对象朗然显现,是我产生了它;但是另一方面,从我产生的东西也产生了我,在我成为审美对象的见证人的同时,它又携带着我进入它的光芒之中。

这就是审美体验的意向性:审美对象(意象世界)的产生离不开人的意识活动的意向性行为,离不开意向性构成的生发机制:人的意识不断激活各种感觉材料和情感要素,从而构成(显现)一个充满意蕴的审美意象。

前面引的柳宗元、王阳明、王国维的话,都是说,离开人的意识的生发机制,天地万物就没有意义,就不能成为美。这和海德格尔说的“人是世界万

① 张祥龙对现象学的意向性理论有一个简要的介绍:“在胡塞尔的现象学看来,人的意识活动从根本上是一种总是依缘而起的意向性行为,依据实项内容而构造出‘观念的’意义和意向对象;就像一架天生的放映机,总是依据胶片上的实项内容(可比拟为胶片上的一张张照片)和意识行为(放映机的转动和投射出的光亮)而将活生生的意义和意向对象投射到意识的屏幕上。所谓‘意识的实项内容’,是指构成现象的各种要素,比如感觉材料或质素,以及意识行为;它们以被动或主动的方式融入一个原发过程,一气呵成地构成那更高阶的意义和意向对象,即那些人们所感到的,所思想到的,所想象出的,被意志所把握着的,被感情所体味着的……。”“这也就是说任何现象都不是现成地被给予的,而是被构成着地;即必含有一个生发和维持住被显现者的意向活动的机制。这个机制的基本动态结构是:意识不断激活实项的内容,从而投射出或构成着(在某种意义上是‘创造出’)那超出实项内容的内在的被给予者,也就是意向对象或被显现的东西。”(张祥龙:《当代西方哲学笔记》,北京大学出版社,2005,第189页。)

② 杜夫海纳:《美学与哲学》,中国社会科学出版社,1985,第29页。

物的展示口”，萨特说的“由于人的存在，才‘有’（万物的）存在”、“人是万物借以显示自己的手段”，意思都很相似。这些话的意思都是说，世界万物由于人的意识而被照亮，被唤醒，从而构成一个充满意蕴的意象世界（美的世界）。意向世界是不能脱离审美活动而存在的。美只能存在于美感活动中。这就是美与美感的同一。

三、意向世界照亮一个真实的世界

中国美学认为，意象世界是一个真实的世界。王夫之一再强调，意象世界是“现量”，“现量”是“显现真实”、“如所存而显之”——在意象世界中，世界如它本来存在的那个样子呈现出来了。

要把握中国美学的这个思想，关键在于把握中国美学对“真实”、对世界本来存在样子的理解。

在中国美学看来，我们的世界不仅是物理的世界，而且是有生命的世界，是人生活在其中的世界，是人与自然界融合的世界，是天人合一的世界。

在中国哲学和中国美学之中，真就是自然，这个自然，不是我们一般说的自然界，而是存在的本来面貌。这个自然，这个存在的本来面貌，它是有生命的，是与人类的生存和命运紧密相联的，因而是充满了情趣的。

中国美学所说的意象世界“显现真实”，就是指照亮这个天人合一（人与天地万物一体）的本然状态。

中国美学的这个思想，和胡塞尔晚年提出的“生活世界”的思想有相通之处。

从美学的角度看，在胡塞尔及后来学者（主要是海德格尔，也包括中国学者）对“生活世界”的解释中，最值得注意的有以下几点：

第一，生活世界不是抽象的概念世界，而是原初的经验世界，是与我们的生命活动直接相关的“现实具体的周围世界”，是我们生活于其中的真正的存在。这是一个基本的世界，本原的世界，活的世界。

第二，生活世界不是脱离人的死寂的物质世界，而是人与世界的“共在世界”，是“万物一体”的世界。这里的“人”是历史生成着的人。所以，生活世界是一个历史的具体的世界。

第三,生活世界是人的生存活动本身,包含他们的期望、寄托、辛劳、智慧、痛苦等等。生活世界“从人类生存那里获得了人类命运的形态”。^①因而生活世界是一个活的世界,是一个充满了“意义”和“价值”的世界,是一个诗意的世界。^②这种“意义”和“价值”是生活世界本身具有的,是生活世界本身向人显现的,是要人去直接体验的。

第四,但是,由于人们习惯于用主客二分的思维模式看待世界,因而这个生活世界,这个本原的世界,往往被掩盖(遮蔽)了。为了揭示这个被遮蔽的真实世界,人们必须创造一个“意象世界”^③,这就是“美”,“美是作为无蔽的真理的一种现身方式”。^④

由胡塞尔提出的、由海德格尔以及其他许多现当代思想家(包括中国的学者)阐发的这个“生活世界”的概念,与我们前面谈到的中国美学的“真”(“自然”)的概念是相通的。王夫之说的“显现真实”、“如所存而显之”,可以理解为,意象世界(美)照亮了这个最本原的“生活世界”。这个“生活世界”,是有生命的世界,是人生活于其中的世界,是人与万物一体的世界,是充满了意味和情趣的世界。这是存在的本来面貌。

意象世界是人的创造,同时又是“存在”(生活世界)本身的敞亮(去蔽)。一方面是人的创造,一方面是存在的敞亮,这两个方面是统一的。

司空图的《二十四诗品》有一句话:“妙造自然。”荆浩的《笔法记》有一句话:“搜妙创真。”这两句话都包含了一个思想:通过人的创造,真实(自然)的本来面貌得到显现。反过来就是说,要想显现真实(自然)的本来面

① 海德格尔:《艺术作品的本源》,见《海德格尔选集》上册,上海三联书店,1996,第262页。

② 胡塞尔提出“生活世界”的概念,一个重要原因,就是他认为笛卡尔、伽利略以来的西方实证科学和自然主义哲学忽视了、排除了人生的意义和价值的问题。他指出,实证科学排除了我们这个时代最紧迫的问题:“及关于这整个的生存有意义无意义的问题。”(胡塞尔:《欧洲科学的危机与超越论的现象学》,商务印书馆,2001,第15—16页。)

③ “基本的经验世界本来是一个充满了诗意的世界,一个活的世界,但这个世界却总是被‘掩盖’着的,而且随着人类文明的进步,它的覆盖层也越来越厚,人们要作出很大的努力才能把这个基本的、生活的世界体会并揭示出来。”“揭开生活世界的基本方式是一种‘自然’与‘人’、‘客体’与‘主体’、‘存在’与‘思想’分立的方式。”“为了展现那个基本的生活世界,人们必须塑造出一个‘意象的世界’来提醒人们,‘揭开’那种‘掩盖层’的工作本身成了一种‘创造’。”(叶秀山:《美的哲学》,人民出版社,1991,第61—63页。)

④ 海德格尔:《艺术作品的本源》,见《海德格尔选集》上册,上海三联书店,1996,第276页。

貌,必须通过人的创造。这是人的创造(意象世界)与“显现真实”的统一。

宗白华说,中国哲学的形上学是生命的体系,它要体验世界的意趣、意味和价值。他又说,中国的体系强调“象”,“象如日,创化万物,明朗万物!”^①宗白华的这些话,特别是“象如日,创化万物,明朗万物”这句话,极其精辟。他的意思也是说,意象世界是人的创造,而正是这个意象世界照亮了一个充满生命的有情趣的世界,也就是照亮了世界的本来面貌(澄明、去蔽)。这是人的创造(意象世界)与“显现真实”的统一。

我们应该从这个意义上来理解王夫之的这段话:“两间之固有者,自然之华,因流动生变而成其绮丽。心目之所及,文情赴之,貌其本荣,如所存而显之,即以华奕照耀,动人无际矣。”^②

王夫之的意思也是说,意象世界是人的直接体验,是情景相融,是人的创造(“心目之所及,文情赴之”),同时,它就是存在的本来面貌的显现(“如所存而显之”),这就是美,这也就是美感(“华奕照耀,动人无际”)。王夫之这里说的“如所存而显之”这句话,很有现象学的味道。“如所存而显之”,这存在的本来面貌,就是中国美学说的“自然”、“真”(“两间之固有者,自然之华,因流动生变而成其绮丽”),也就是现代西方哲学说的最本原的、充满诗意的“生活世界”。

我们也应该从这个意义上来理解海德格尔的有名的论断:“美是作为无蔽的真理的一种现身方式。”^③“美属于真理的自行发生。”^④海德格尔说的“真理”,并非是我们平常说的事物的本质、规律,并非逻辑的“真”,也并非尼采所反对的所谓“真正的世界”(柏拉图的“理念世界”或康德的“物自体”),而是历史的、具体的“生活世界”,是人与万物一体的最本原的世界,是存在的真,是存在的无遮蔽,即存在的本来面貌的敞亮,也就是王夫之说的“如所存而显之”。海德格尔认为,在艺术作品(即我们说的意象世界)中,存在的本来面貌显现出来了,或者说被照亮了。我们可以说,海德格尔

① 宗白华:《形上学(中西哲学之比较)》,见《宗白华全集》第一卷,安徽教育出版社,1994,第631页、第629页、第628页。

② 王夫之:谢庄《北宅密园》评语,《古诗评选》卷五。

③ 海德格尔:《艺术作品的本源》,见《海德格尔选集》上册,上海三联书店,1996,第276页。

④ 同上书,第302页。

的这种思想和王夫之的“显现真实”的思想是相通的。

以上我们简单论述了中国美学的关于美的三个命题:美在意象,审美意象只能存在于审美活动之中,意象世界照亮一个真实的世界。中国美学的这三个命题,在理论上最大的特点就是重视“心”的作用,重视精神的价值。这里的“心”并非被动的、反映论的“意识”或“主观”,而是具有巨大能动作用的意义生发机制。心的作用,就是赋予与人无关的外在世界以各种各样的意义。这些意义之中也涵盖了“美”的判断,离开人的意识的生发机制,天地万物就没有意义,就不能称为美。中国美学的意象理论,突出强调了意义的丰富性,对于审美活动的价值,其实质是恢复创造性的“心”在审美活动中的主导地位,提高心灵对于事物意义的承载能力和创造能力。

受中国美学的影响,中国传统艺术都十分重视精神的层面,重视心灵的作用。宗白华讲中国艺术,强调中国艺术是一个虚灵世界,是一个“永恒的灵的空间”,强调中国艺术是“世界最心灵化的艺术,而同时又是自然的本身”;他提醒大家要特别注意中国的艺术作品、工艺器物的虚灵化的一面,并且与《易》象相联系,更多地体验“器”的非物质化的一面,与“道”可以契合的一面。

我们是否可以说,中国美学的这个特点,从一个方面,为我们照亮了现象学的价值和意义,反过来是否也可以说,现象学的理论,也从一个方面为我们照亮了中国美学在理论上的特殊品格。

现象学态度与美感态度

——敌对还是共谋

刘国英(香港中文大学)

一、引言:从朱光潜《我们对于一棵古松的三种态度》一文说起

有幸来到燕南园北京大学美学与美育研究中心与各位学术界先进从事学术报告与交流,心情既兴奋又惶恐。兴奋的是这里是国人以现代学术视野从事美学研究与提倡美育的发源地;一踏进燕南园,不但顿觉优雅脱俗,更有可以与蔡元培先生、朱光潜先生、宗白华先生等诸位美育和美学研究开创性先辈学者神交之感。惶恐的是,笔者在美学方面是门外汉,在各位专家面前只配当学生,实在不敢班门弄斧。

蔡元培、朱光潜等几位先生在20世纪中国文化、思想与国民教育事业上的影响实在极为巨大,以致我们远在香港接受英国式殖民地基础教育的几代学子,无不受他们典范性的行事、思想和文字所感染。朱光潜先生的《给青年的十二封信》和《谈美》中的一些文章,更是数十年来香港初中中文课程的必读文献。而在这批用词浅白、行文流畅,但意义深远的文章中,最脍炙人口的当推《我们对于一棵古松的三种态度》(以下简称《三种态度》)一文。

笔者初中初读此文时,当然未能领会其在美学理论上的深意。其后三十多年虽然未有再读,但对文中分别透过木商、植物学家和画家面对古松时所分别采取的三种不同态度,来说明我们面对世间同一事物之际,可以采取

实用的、科学的和美感的这三种不同态度,留下了极为深刻的印象。数年前在一个现象学导论课中着手解释何谓哲学上的现象学进路时,在课堂上猛然想起,《三种态度》一文的分析进路,可说是在没有用上“现象学”一词之下,贯穿了现象学哲学精神的说明方式,因为现象学之父胡塞尔就是以面对事物时态度(Einstellung, attitude)的转换来说明他的现象学方法的特色。

当我们今天再细读《三种态度》一文时,就不难发现,朱光潜先生不单采用了态度的转换来指出美感态度与实用态度和科学态度之间的不同,还运用了类似胡塞尔现象学意识意向性的相关联分析(correlative analysis)方法,来进一步说明上述三种态度之不同所在。《三种态度》一文指出实用的态度以应付生活需要为目的,其行事意向就每每着眼于“如何利用环境”。^①科学的态度则以探求真理为目的,它采取的是把情感完全抛开的“纯粹客观的、理论的”态度。^②分别持守这两种态度的木商和植物学家,“他们的意识都不能停止在古松元身上面。不过把古松当作一块踏脚石,由它跳到和它有关系的种种事物上面去。所以在实用的态度中和科学的态度中,所得到的事物的意象都不是独立的、绝缘的,观者的注意力都不是专注在所观事物本身上面的。注意力的集中、意象的孤立绝缘,便是美感的态度的最大特点”^③。古松原是日常生活中一个同一的事物,但在观察主体的不同态度下,它显现成不同的对象——实用对象、科学认知对象和美感鉴赏对象。把一物之依于观察主体的不同态度而呈现为不同的对象,视为主体以不同的意识样态或方式(mode of consciousness)关联到其对象上带来的结果,这一分析进路基本上就是现象学的意向性相关联分析进路,尽管这些现象学词汇并未在文中出现。而当朱光潜先生进一步解释何谓美感态度中的“注意力的集中、意象的孤立绝缘”时说:“他[画家]忘记他的妻子在家里等柴烧饭,他忘记松树在植物教科书里叫做显花植物,总而言之古松完全占领住他的意识,古松以外的世界他都视而不见、听而不闻了。”^④换句话说,美感态度把外在世界完全置于艺术家视角之外,对之完全不感兴趣。这种对外在世界完全失

① 《朱光潜全集》第二卷,合肥:安徽教育出版社,1987,第9页。

② 同上书,第10页。

③ 同上书,第10—11页。

④ 同上书,第11页。

去兴趣 (disinterested) 的态度,用现象学的术语来说,就是对世界进行了悬搁 (epoché),是为对世界的任何存在论旨趣 (ontological interest) 或存在信念 (existential belief) 冻结、不下判断的结果。朱光潜先生对美感态度的说明方法与现象学的进路有惊人相似之处,尽管除了意识一词外,他没有用上大家现在熟知的其他现象学词汇。^①

不过,对现象学稍有认识的读者都知道,现象学的格言是“回到实事本身去!” (“Zu den Sachen selbst!”, “To the things themselves!”) 而胡塞尔又强调现象学哲学是“一门严格的科学” (“Philosophie als strenge Wissenschaft”, “Philosophy as a Rigorous Science”)。^② 那么,现象学不就是一种带着实证论眼光从事科学式研究、以知识论取向为主的哲学吗? 这样的一门哲学,怎会有利于说明与美感鉴赏经验相应的美感态度? 特别是,倘若现象学是一门以知识论取向为主的哲学,它是否会像柏拉图在《理想国》中那样,视真理之追寻为优先于一切美感鉴赏活动,因而褒哲学、贬艺术?

二、现象学态度作为对自然态度之悬搁

诚然,现象学以“回到实事本身去!”为它的格言,容易惹来它是一门实证论哲学的误会。实证论在认识论上采取的是经验论的进路,而在形上学立场上则归根究底是一套素朴实在论 (naïve realism),即认定我们所认识的世界是一个独立于认知主体便可以肯定的自在 (in-itself) 的存在领域:它

① 《谈美》是通俗著作,没有提供任何参考书目。同期的《文艺心理学》及由朱光潜先生的博士论文翻译而成的《悲剧心理学》两书的参考书目中,也没有任何与现象学有关的著作。然而,《悲剧心理学》英文文本是朱光潜先生1930—1933年间在法国斯特拉斯堡大学修读博士时写成的,虽然他的博士论文指导老师 Charles Blondel 不是现象学专家,但同一期间在该大学任教的学者,有一名为 Jean Héring 的胡塞尔哥廷根 (Göttingen) 时期的旧学生。Héring 著有 *Phénoménologie et philosophie religieuse* (现象学与宗教哲学, Paris: Alcan, 1925) 一书,是以法文写成的第一本现象学专著。Héring 也是同期在斯特拉斯堡大学求学的莱维纳斯 (Emmanuel Lévinas) 的博士论文指导老师。朱光潜先生会否也曾听过 Héring 的课,以至看过他的著作,从而在某一程度上学会了现象学的分析方法?

② Edmund Husserl, “Philosophie als strenge Wissenschaft”, 原刊于 *Logos*, Bd. 1, 1910-11, pp. 289-340; 后同名单行本 ed. Wilhelm Szilasi (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1965); 再收于 *Aufsätze und Vorträge (1911-1921)*, *Husserliana XXV*, ed. Thomas Nenon & Hans Rainer Sepp (Dordrecht: M. Nijhoff, 1987), pp. 3-62; 胡塞尔:《哲学作为严格的科学》,倪梁康译(北京:商务印书馆,1999)。

一方面信任我们的感官知觉直下揭示的世界就是真实世界,另一方面又认定这一实在世界拥有可以独立于人类认知活动的存在性质与规律。胡塞尔首倡的现象学,作为一种经过康德批判哲学洗礼的思维方式,当然不会接受素朴实在论那种相当于前批判哲学时期、带着独断论色彩的形上学立场。不过,素朴实在论是常识思维的特征,它是人们日常生活中自觉或不自觉地持守着那种前反思状态下对其身处的世界的理解方式。胡塞尔称这种日常生活态度中的理解方式为自然态度(*die natürliche Einstellung, the natural attitude*)。^①在1913年发表的第一部陈述现象学的理念、方法与研究规划的系统著作《纯粹现象学和现象学哲学的观念,第一卷,纯粹现象学通论》(以下简称《观念I》)中,胡塞尔就是透过对自然态度的说明,来展示现象学态度作为哲学反思态度如何脱胎自前者;而离开自然态度进入现象学反思态度这一态度转换的枢纽,就在于现象学悬搁。

胡塞尔首先指出,我们在日常生活的自然态度下,从事着各种感知、情意和意欲活动。我作为这些感知、情意和意欲活动的主体,与各种类型的感知对象打交道。这些感知对象可以是纯物理性事物、生物、他人、文化对象,或者财货。我与这种种对象交感接触的活动,是在一个无限伸延的视觉场或视觉界域中展开,同时也是在一个无限伸延的时间界域中进行。这一切感知对象分布在我的周围,坐落在我的前后、左右、上下各个方位;各种活动也在我的当下、过去或未来的时间向度中开展。这些感知对象有时坐落于我能直接知觉到的范围,让我能直面它们,有时在我的视线之外,但是我还是感觉到它们在我周围,与我共同存在于这一周围世界中,在我有需要时,我就会求助于它们(无论是人还是物),以便完成我要完成的工作。我周围的感知对象与我的关系,并非仅仅是一种认知的关系,还有实践或实用的关系,因为它们可协助我从事我的各种目的性活动。因此,我的周围世界不仅仅是一个认知世界,它同时是一个价值世界(我要作出善恶、好坏、好恶的取舍)、财货世界(我面对生活需要因而从事相关的实用活动),和实践世界

^① Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie* (Tübingen: Max Niemeyer Verlage, 1980) (以下简称 *Ideen I*), p. 48; 胡塞尔:《纯粹现象学通论》,李幼蒸译(北京:商务印书馆,1992),第89页。

(我要树立生活目标并勉力完成之)。在周围世界中,我与他人的关系也并非仅只于认知的关系,他们往往也同时显现为我的“亲属”或“陌生人”,我的“朋友、伙伴”或“对手、敌人”,以及“上司”或“下属”等等。一句话,我的周围世界,也是我的人际关系网络的世界。^①

在日常生活中,由于我的活动不会完全限于知、情、意中的一种,所以我会时而处于认知活动的态度中,时而处于种种情感或意志状态中。我当然可以把我的活动完全专注于某一个范围,例如在从事数学运算,其他活动范围就暂时被搁置,这时我就进入了一个理论科学的认知态度。但我这时仍然同时处于自然态度之中,因为我仍然认定客观世界是存在的,只不过它没有成为我的注意力的焦点,我也没有过问这两种态度(理论科学的认知态度和自然态度)之间的关系。所谓自然态度,就是不管我专注于什么活动,我仍然认定一个自在的、当下实然存在的自然世界,这一态度由认定我的周围世界之实然存在开始。这个自然世界不限于自然科学的知识所构成,它是一个交互主观的世界(an intersubjective world),因为我相信他人与我共同拥有这个世界。我可以认为这世界出现了这样或那样的变化,甚至认为它缺少了些什么,但我从不怀疑世界本身的存在,我对世界之为实在地存在的信念从未动摇。胡塞尔总结说:自然态度就是关于世界之恒常存在的总设定(die Generalthesis der immer daseiende Welt, the general thesis of the ever existing world)。^②

胡塞尔所倡议的现象学反思态度,就是由对我们日常生活所持守的自然态度之彻底转换开始:我们不再视自然世界的存在为理所当然,我们把视世界为自然实在(natürliche Wirklichkeit, natural reality)这一总设定放入括号、中止判断,以便留待对之作进一步考察。胡塞尔称这一对世界存在之总设定中止判断的举措为悬搁(ἐποχή, epoché)。在《观念 I》中,胡塞尔表示悬搁是借鉴自笛卡儿的普遍怀疑方法,即在未有确定无误的明见(evidence)之前,对世界之存在与否不作论断。对世界存在之总设定放入括号,不是直下否定世界的存在,也不是视世界为以虚拟的或其他方式存在(这样仍然

① 以上是《观念 I》§ 27 的综述; *Ideen I*, pp. 48-50;《纯粹现象学通论》,第 89—91 页。

② *Ideen I*, § 30, p. 53;《纯粹现象学通论》,第 94 页。

是肯定世界以某种方式存在),而是把世界之存在设定作出改变(modification),这是一种中立化(neutralization)的改变。故此,现象学悬搁就是对世界存在设定之中立化,它对世界之存在与否不再作出判断。然而,这不表示我们放弃了真理之追寻;反之,现象学悬搁与真理之追寻的精神不相违背,因为它最终是为了让我们以更彻底的反思态度来了解何谓世界,亦即世界之为世界的意义所在。故就如笛卡儿的方法怀疑那样,胡塞尔视现象学悬搁为我们行使自由的显现:我们拒绝人云亦云地接受关于世界的论旨,也就是拒绝接受任何未作反思便事先认定的世界存在设定。^①

现象学悬搁之为对世界之态度的彻底转换,显现于当我从事悬搁之际,不单完全中止了我对落在经验时空场域中的存在物的判断,还中止了采用任何现成科学论说来理解世界及一切世间中的存在物。这意味着,任何科学命题在未被检查之前,其有效性(validity)不会被接纳。这一彻底的反思态度,是现象学追求科学严格性的精神之体现,也就是胡塞尔所宣称的“不作预设”(Voraussetzungslosigkeit, presuppositionless)的意思。^②

由现象学悬搁所带动的态度的彻底转换,却带来了一正面结果:当我们把目光从自然态度下完全投放到世界中的事物,转移到我们的直接经验——胡塞尔称之为“历验”(Erlebnis, lived-experience)——之际,就回到了我们须臾不能离开的意识领域。现象学悬搁使这个当我们忙于各种世俗事务之时一直不受瞩目的内在领域,朗然呈现。^③回到意识这一内在领域,我们就可以重新思考各种知、情、意活动以及与其相关联的对象是怎么一回事,亦即重新考察认知、情感和意志活动的对象是在怎样的意识样态下呈现的。现象学悬搁不单为现象学哲学家打开了意识这全新的研究领域,也为他提供了全新的研究方向,即各种与一定的意识样态相关联着的对象(胡氏称为意向性对象),例如知觉是眼前实物的给予,回忆则是过去了的历验之重新唤起,图像意识则是透过一眼前之物的给予来代表一不在之物,想象则是在意识中虚构一物,给予它一“宛如存在”般的地位。这种种哲学研究的

① *Ideen I*, § 31, pp. 54-55; 《纯粹现象学通论》,第95—96页。

② Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, Band II/1 (Tübingen: Max Niemeyer Verlage, 1980), § 7, pp. 19-22; 胡塞尔:《逻辑研究》第二卷,第一部分,倪梁康译(台北:时报出版,1999),第15—17页。

③ *Ideen I*, § 31, pp. 58-59; 《纯粹现象学通论》,第99—101页。

新可能性,就是由现象学悬搁、即从自然态度转向现象学态度所开启的。

胡塞尔是在1904—1905年左右开始运用悬搁的方法,特别是在1905年的《内在时间意识现象学讲演录》中,察觉到要首先把物理世界意义下的“客观时间搁置”,才能回到内在时间意识。^①把“客观时间搁置”,已是现象学悬搁的运用。随后在1907年夏季课程的引言部分,即后来以《现象学的观念(五讲)》(*Die Idee der Phänomenologie, Fünf Vorlesungen*)为书名出版的讲演录中,胡塞尔首次公开提出“现象学还原”(phänomenologische Reduktion, phenomenological reduction)这一用语,^②作为从对世界存在设定的悬搁,至回到意识领域这整个方法进程的总称。^③自此,现象学悬搁或现象学还原,被胡塞尔视为进入现象学式反思的不二法门。

三、美感态度作为现象学态度的滥觞

胡塞尔是如何发现悬搁在走向现象学反思道路上的关键性作用的?由于胡氏是数学家和逻辑学家出身,并且他自己一直强调哲学要成为一门严格科学,因此论者一般相信数学及形式科学是胡氏哲学思考的典范。然而,笔者发现,对艺术作品的特性的思考,为胡氏现象学哲学的整体构想提供了不可忽视的作用。胡塞尔在1907年1月——发表上述《现象学的观念》五讲之前的三个多月——写给奥地利著名文豪贺夫曼斯特尔(Hugo von Hofmannsthal)的一封信中,^④明白表示在收到贺氏送给他的“美妙的礼物”——相信是贺氏早期的文学作品——之后,“长期以来寻求的思想综合,像从天

① Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893—1917), *Husserliana X* (Den Haag: M. Nijhoff, 1966), p. 4. 胡氏此时用的是“Ausschaltung”一词,并未借用希腊文ἐπιχώρησις一词作为专用术语来命名悬搁这一方法步骤。

② Edmund Husserl, *Die Idee der Phänomenologie, Husserliana II* (Den Haag: M. Nijhoff, 1950), p. 45.

③ 参胡塞尔在《观念 I》的说明:*Ideen I*, § 33, pp. 59-60;《纯粹现象学通论》,第101页。

④ 贺夫曼斯特尔(1874—1929)是奥地利著名小说家、诗人、剧作家和歌剧谱词人,胡塞尔太太的远亲,曾于1906年12月初到当时胡氏任教的哥廷根大学作了一次题为“诗人与这个时代”(“Der Dichter und diese Zeit”)的演讲。贺氏大概稍后寄了自己的一些作品给胡塞尔,胡氏阅后回信答谢。见“Une lettre de Husserl à Hofmannsthal”,法译者Eliane Escoubas的说明,收于*La Part de l'Œil, Dossier: Art et phénoménologie, réalisé par Eliane Escoubas, no. 7, 1991, p. 12.*

而降般突然传递了给我”^①。胡氏跟着指出,贺夫曼斯特尔的戏剧作品对他作为哲学家和现象学家有重大意义,因为透过前者的作品,胡塞尔发现艺术作品所显露的对周围世界的取态,与现象学方法的取态十分接近:

你的艺术所描绘的、作为纯粹美感状态的“内在状态”……就其美感的对象化层面而言,对我呈现出一种独特的旨趣。我的意思是:不单对我作为艺术爱好者来说,还对我作为哲学家和“现象学家”来说。多年来厘清基本哲学问题的意义,继而确立它们的解决方法之努力,给我带来了“现象学”方法这一持久得益。这一方法要求[我们]在面对一切对象性存在之际所采取的态度,本质上与“自然的”取态背道而驰;这一[现象学的]取态与你的艺术作为一种纯粹美感的艺术,在面对其对象及整个周围世界时把我们带往的态度与立场,是一种近亲的关系。^②

现象学方法与艺术作为纯粹美感的取态都与日常生活中的“自然取态”背道而驰,这是什么意思?胡塞尔进一步解释说:

一种纯粹的美感艺术作品的直观,是在对睿智所作的任何存在取态(existenziale Stellungnahme)、以及对情感和意志所作的任何存在取态严格地搁置之下进行的……,艺术作品把我们移置到一种纯然美感的直观状态,这一状态排除任何这种取态。一个艺术作品愈益与存在的世界产生回响,或者从它那里取得其生命,当它愈益要求自己作出存在取态(例如作为自然主义式的感官外表,一如摄影的自然真理),那作品美感上就愈少纯粹性……。自然的心灵态度(die natürliche Geisteshaltung)——那是现实生命的态度——是完完全全地“存在的”。感性地摆在我们面前的事物、现实言谈和科学论说中的事物,我们都把它们设定为实在性,情感的行为和意志的行为就是建立在这些存在设定(Existenzsetzungen)的基础上……它们处于纯粹美感直观的心灵态度之反面,也与相应的感受状态相反。它们处于纯粹现象学的心灵态度之反

① “Husserl an von Hofmannsthal, 12. I. 1907”, Edmund Husserl, *Briefwechsel*, Bd. VII, hrsg. Karl Schuhmann & Elisabeth Schuhmann (Dordrecht: Kluwer Academic Publisher, 1994), p. 133.

② “Husserl an von Hofmannsthal, 12. I. 1907”, *op. cit.*, p. 133; 着重语气出自胡塞尔。中译文参考了 Eliane Escoubas 的法译本, *La Part de l'Oeil*, p. 13。

面的程度亦不遑多让,只有在现象学的心灵态度下各种哲学问题才能获得解答。因为现象学方法也要求对所有存在取态的严格搁置。^①

熟识胡塞尔著作的读者不难看出,胡氏在这封信中用的“自然的心灵态度”(die natürliche Geisteshaltung)与“存在取态”(existenziale Stellungnahme)两词,可说分别就是后来《观念 I》中“自然态度”(die natürliche Einstellung)和“世界之恒常存在的总设定”(die Generalthesis der immer daseiende Welt)两用语的前身。艺术家和现象学哲学家都要求自身严格搁置自然生活中关于周围世界和一切世间事物的存在取态,虽然后来作为现象学专用术语的“悬搁”(ἐποχή)这时还未出现。但透过这一对比,胡塞尔明白到搁置自然生活中的存在取态是现象学反思态度与艺术的纯粹美感态度的共同立足点,故此胡氏总结说:“现象学的观看与在一种‘纯粹的’艺术中的美感的观看是近亲。”^②

对于现象学态度与纯粹美感态度的邻近性,胡塞尔还作出补充,指出两者都有别于自然科学家和心理学家的态度:

艺术家“观察”世界,以便从中达到他作为艺术家去获取关于自然和关于人的“知识”之目的,他对世界的行为与现象学家的行为相似。因此,[他们]不是作为自然科学研究者及心理学家那样的观察者,不是作为实践的人的观察者,就如一如他以取得关于自然和关于人的讯息为目标的观察者。对他而言,他在世界中为他所观察的世界成为现象,世界的存在对他而言无关紧要,就像对(在从事理性批判的)哲学家而言那样。^③

对世界之存在设定采取中立态度,是现象学态度与纯粹美感态度的共通之处。在这两种态度之下,世界都变成仅仅是现象。故此,我们甚至可说美感态度是一种类现象学态度。不过,胡塞尔并无把哲学工作与艺术工作完全等同,他还是指出了二者的重要区分:

① “Husserl an von Hofmannsthal, 12. I. 1907”, *op. cit.*, pp. 133-134; 着重语气出自胡塞尔。

② “Husserl an von Hofmannsthal, 12. I. 1907”, *op. cit.*, p. 135.

③ “Husserl an von Hofmannsthal, 12. I. 1907”, *op. cit.*, p. 135; 着重语气出自胡塞尔。

只是他[艺术家]不像后者[哲学家]那样着眼于深究世界现象的“意义”并以概念来把握之,而是着眼于直观地挪用世界现象,以便收集丰富多样的形式与质料去从事创造性的美感形构。^①

换句话说,现象学哲学与艺术的工作目标不一样:前者着重概念上的理解,后者致力创造美感形构;但二者都以对自然态度的悬搁为出发点。胡塞尔这一看法是否在阅读贺夫曼斯特尔的文学作品之下确立?无论如何,我们有理由相信透过对艺术作品的存在取态之理解,胡塞尔强化了他本来在构思中的悬搁作为现象学哲学的方法。因此,对胡氏而言,现象学态度不会褒哲学而贬艺术,反而就对世界之存在设定的中立取态而言,在一定程度上,美感态度是现象学态度的滥觞。

四、想象和艺术的优越性

上文的讨论倘若无误,会带来重要的理论后果。若果从自然态度转上现象学态度的转折点是现象学悬搁,而悬搁就是对世界的存在设定采取中立态度,则现象学态度下的观看是接近艺术家的观看方式,而远离自然科学家及自然论心理学家的观看。现象学哲学家不单重视直观下的实证给予,也同时重视、甚至更为重视想象力的运用,因为它是对世界的存在取态由自然态度下的肯定转为悬搁下的中立取态的来源。现象学哲学研究与实证科学研究的重要差异,在于后者只满足对自然世界或人文世界的事实层面的认识,而并非以世界的真相、即世界之本质结构,以及世界之为世界的意义为探索目标。为了达到后面这一更深层的对世界的理解,现象学哲学以世界的结构性不变项(*structural invariants*)作为它的认知对象。胡塞尔有时称这些结构性不变项为本质结构(*eidetic structures*),有时简单地称之为“本质”(*eidos* 或 *essences*),有时称之为理念性存在(*idealities*)或理念性对象(*ideal objects*)。故此,胡塞尔把现象学研究界定为由本质直观导引的本质研究。

^① “Husserl an von Hofmannsthal, 12. I. 1907”, *op. cit.*, p. 135.

现象学被界定为本质科学,它所理解的世界就不单是一实在的自然世界,世界也是文化世界,即精神性存在。对胡塞尔而言,一切文化构成都是理念性存在,它们都不属于自然实在的序列,而是属于理念性,即非实在(ir-real)的序列。在芸芸文化构成中,艺术作品作为非实在性序列的特色就特别显著。在《经验与判断》第65节中,胡塞尔对实在性的与非实在性的序列之区分,有清楚的说明:

我们以一特殊意义来指称一切在最广义的实在事物中,根据其意义本质上透过其空间和时间位置而被个体化的东西为实在的;但我们把任何这样的规定性称为非实在的:那些当然是奠基于一个特殊实在事物的时空呈现中,但却可以在不同的实在性中呈现为同一的,而不仅仅是相似。^①

这意味着,尽管一切文化构成都要委身于殊别的时空存在中的实在事物,但这不减它们作为理念性存在的非实在性存在的特性。胡塞尔以文学作品为例解释:

歌德的《浮士德》可以在任何数量的实在的书本中找到,……它们被称为《浮士德》的样本。规定艺术作品的这一精神意义、这一精神性构成本身当然是“委身”于实在世界,但它由于这委身而被个体化。或者[以另一例子来说]:同一的几何命题可以任由我们的意欲陈述多少次,每次实在的陈述都有这一意义,而不同的陈述都同一地有这相同意义。^②

一本文学书固然是一件可以复制的艺术作品,但其理念性意义不受该书印制的册数影响。不能复制的艺术作品,例如绘画、雕塑那种只能容许一次过的时空委身,其理念性意义又如何显现?而音乐作品可以重复演出,但每次演出都是不同的时空委身,都出现不同的效果,它的理念性意义又如何把握?这些当然不是容易解答的问题,但胡塞尔还是提出了一

① Edmund Husserl, *Erfahrung und Urteil* (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1999), p. 319; 着重语气出自胡塞尔。

② Edmund Husserl, *Erfahrung und Urteil*, p. 320.

个原则性的解答：

像拉威尔(Raphael)的《圣母像》(*Madonna*)那样的理念性对象,当然只有事实上的一次世间形式,而事实上不能在一种整全的理念性内容上透过充分的同一性来被重复。不过,原则上这一理念性存在总是可以重复的,一如歌德的《浮士德》。^①

同样,胡塞尔以贝多芬的《克莱塞小提琴奏鸣曲》(*Kreutzer Sonata*)为例,认为音乐作品虽然由不同声音构成,它仍然是一种理念的统一性,因为音乐作品的声音并非物理学研究的声音,也非纯然由听觉系统感知的声响。在这一作品众多次的真实情况下的复制中(不论是现场抑或录音演奏),只有一首奏鸣曲是被复制的。^② 因此音乐作品也是本质性的理念性存在。

现象学既以理念性存在的存在地位之说明以及本质研究为任务,在这一本质研究中,想象力(胡塞尔意义下的自由想象)就有与知觉同等的地位,因为它被视为本质认识的一个合法的来源：

艾多斯(*Eidos*)、纯粹本质,可以在经验所予物中,在知觉、记忆等等的所予物中被直观地例示,但它也可以在纯想象的所予物中被例示。因此为了亲身地并原初地把握一本质,我们可以从相应的经验直观开始,但也可以从非经验的、不把握事实存在的、而“仅只是想象的”直观开始。^③

然而,在一些本质科学领域,例如在几何学的研究中,自由想象(*freie Phantasie, free phantasy*)就较知觉有优先地位,因为研究对象是纯粹本质而非感官资料。数学家出身的胡塞尔当然比一般哲学家或经验科学家要清楚几何学的运作方式：

几何学家研究的是图形或模型,他的思考运作在想象中进行远比在知觉中进行为多;而且对于“纯”几何学家,即舍弃了代数方法的几何

① Edmund Husserl, *Erfahrung und Urteil*, p. 320.

② Edmund Husserl, *Formale und Transzendentale Logik, Husserliana XVII* (Den Haag: M. Nijhoff, 1974), p. 18.

③ *Ideen I*, § 4, p. 12; 《纯粹现象学通论》,第53页;着重语气出自胡塞尔。

学家,甚至更是如此……在想象中他有无比多的自由去任意修改虚构的图形,去考虑一系列连续变样的可能图形,因而去生产无数的新结构;一种为他打开通往本质可能性的巨大空间及其本质认识的无穷领域的自由。^①

现象学作为本质研究,就其操作上的一般特征来说,与几何学家的情况相若,因为现象学家研究的是经现象学还原之后的历验和它的意向性相关项(intentional correlates)的本质结构,因我们的经验可以无穷地开展,现象学研究的本质结构也就是无限的多。单靠知觉提供的原初给予物,现象学家难以掌握一切可能的本质结构;这样,在知觉之外,他就必然也要求运用想象了。胡塞尔指出,在想象的运用中,艺术就较诸其他领域优越:

我们可以从历史的事例中,甚至在更大程度上可以从艺术、特别是诗歌的事例中,汲取极大的益处,后者虽然是想象事物,但它们在形态创新的原初性方面,在独特特征的丰富性方面和动机的连绵不绝方面,都远远高出于我们自己的想象,而且此外,由于艺术呈现手段的暗示力量,它们可在理解层面的把握中极其容易地被转变为完全明晰的想象。^②

艺术不单以丰富的想象力运作,它的内容更往往是虚构的。倘若现象学作为本质研究以艺术为滥觞,则现象学必然包括虚构成分。无怪乎胡塞尔带着夸张的语气说:“‘虚构’(Fiktion)构成了现象学以及一切其它本质科学的生命元素,虚构是哺育对‘永恒真理’的认知之源泉。”^③胡塞尔对艺术在自由想象之运用的典范性地位之推崇,可见一斑。

总结

上文的讨论显示,从胡塞尔的现象学构思出发,与现象学态度对立的并

① *Ideen I*, § 70, p. 131; 《纯粹现象学通论》,第 173 页; 中文译文有改动。

② *Ideen I*, § 70, p. 132; 《纯粹现象学通论》,第 174 页。

③ *Ideen I*, § 70, p. 132; 《纯粹现象学通论》,第 174 页; 着重语气出自胡塞尔。

非美感态度,而是实证的自然科学态度以及日常生活中的实用态度。现象学态度也没有低贬美感态度;反之,二者共同对自然态度下的世界存在设定采取悬搁,故现象学态度与美感态度在面对自然生活之际是共谋。现象学之父胡塞尔不单没有贬低艺术,还承认艺术在发挥想象力的操作性威力中,较诸其他人类智性活动领域占有优越地位。现象学在履行其作为本质科学的任务之际,是知觉与想象力甚至虚构交互运用的。但对世界的存在设定悬搁之后,艺术与现象学哲学便分道扬镳。艺术以创造丰富的美感形构为目标,现象学哲学则“从存在的问题还原到存在的意义问题”(la réduction de la question de l'être à la question du sens de l'être),^①即以理解世界之为世界的深层存在意义为任务。

我们可以进一步追问:艺术作品是透过想象与虚构来创造一个新世界,还是把我们带往世界的新的精神性面向、让我们体会世界的精神意涵的手段?也就是说,艺术是否帮我们通往世俗视看和心灵所不能接触到的不可见(invisible)境域的媒介?若是如此,艺术就是以感性手段担负着打开世界,以及洞悉与体会世界的深层存在论结构与存在意义的任务。这是一个关乎艺术之真理功能的课题。不过,这似乎不是胡塞尔所关心的课题。在现象学运动中,这要留待海德格尔、萨特、梅洛-庞蒂、马尔迪尼(Henri Maldiney)与昂希(Michel Henry)等去继续探索了。然而,胡塞尔在他们之先为艺术现象学提供了一把钥匙。胡氏不单重视想象力在操作层面的威力和承认艺术作品为本质科学提供例子占有优先地位,他亦指出了现象学态度与美感态度的深层共谋关系:对现象学家和艺术家而言,世界与其中的事物都只是现象。

^① 这是利科的提纲挈领说法,见 Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations. Essais d'hérmenéutique* (Paris: Éditions du Seuil, 1969), p. 12。

贾克梅蒂的真实*

孙周兴(同济大学)

—

贾克梅蒂反反复复地解释过一件事:他为什么不做原形尺寸的雕像,而是坚决要把它们做得又细又长。比如贾克梅蒂创作的广场上的人像。那些雕像细长如悬垂的丝瓜,岌岌可危。

这件事并不容易解释,因为事关“真实”,而众所周知,在贾克梅蒂和我们当下这个时代里,人们对“真实”的把握越来越处于动摇不定的状态中了。

贾克梅蒂是如何解释他的所作所为的呢?

他诉诸历史。在他看来,早期文明时代中的人们都是做小尺寸雕像的,早期时代(指文艺复兴时期之前)的艺术家亦然。贾克梅蒂断言:“古文明时代任何一个代表性的雕塑作品几乎都是小尺寸的。无论是埃及人、苏美尔人、中国人,或史前时代的雕塑,或多或少几乎都是相同的小尺寸。而我认为这实际上是本能尚可接受的尺寸,一种人们真正观看事物的尺寸。”^①

* 本文初稿作于2003年,一直未发表过。补充整理后的文本提交给北京大学美学和美育中心与香港中文大学合办的“现象学与艺术学术研讨会”(2011年5月5—8日,北京大学)。

① 贾克梅蒂甚至认为自己并不比旧石器时代人类的艺术更高明。参看席尔维斯特:《观看贾克梅蒂》,皮姆利科1995年;中译文收入许江、焦小健编:《具象表现绘画文选》,杭州2002年,第122页。此处可参看韦德·巴斯金编:《萨特论艺术》,中译本,冯黎明、阳友权译,上海1989年,第80页。

古文明时代的人类到底是不是像贾克梅蒂所讲的那样是做小尺寸雕像的? 此类问题或许最好由艺术考古学的研究来证明,我们在此可以不考。让人吃惊的是贾克梅蒂讲的后面一句话:小尺寸才是“人们真正观看事物的尺寸”。

初听起来,贾克梅蒂的话很不上路。为什么原型尺寸的写实雕像的“真实”并不真,而古文明的雕像作品(以及他自己做的变了形的又细又长的雕像)却是真实的,是“人们真正观看事物的尺寸”? 所谓“真实”,难道不是与“原型”结合在一起的吗?

究竟什么是“真实”? 什么是艺术中的“真实”? 贾克梅蒂意义上的“视觉真实”的根基何在,如何构成? 这些都是问题。

二

贾克梅蒂接着说到文艺复兴。以他之见,文艺复兴是一条分界线,只是到文艺复兴之后,艺术家们才开始做原型尺寸的东西,原型有多大就做成多大的雕像。甚至现代的罗丹在创作时仍旧在运用测量手段,他只是想通过泥土塑造出一个等同物,把一个完全与真人同等量的头摆放在空间里。

原因何在? 从做小尺寸的早期雕像到近代以来的原型尺寸的写实雕像,为什么有这样一种变化?

对此,贾克梅蒂作了一个十分哲学的一般性表述:“在历史进程中,知觉已经被智性地转化成了概念。我可以塑造出原型尺寸的头像,因为我认识它的原型尺寸。我不再能直接地看,我通过我的认识来看你。”^①

道理很是简单:直接的观看已经被认识“中介化”了,概念化的认识阻碍和掩盖了视觉和知觉的直接性和真实性。

问题出在“认识”上:我们再也不能直接地观看,而只能通过认识来观看了。“观看”与“认识”、“知觉”与“概念”,在此构成了某种紧张的对立关系。

贾克梅蒂由此区分了两种艺术以及艺术的“真实”:一是写实艺术的概念性真实,二是前写实艺术和后写实艺术的视觉真实。或者更确切地讲,贾

^① 参看席尔维斯特:《观看贾克梅蒂》;中译文见许江、焦小健编:《具象表现绘画文选》,第122页。

克梅蒂在这里应该区分了三种艺术和艺术的真实：早期的前写实艺术的真实、近代以来写实艺术的“真实”、后写实艺术的真实。

这样一种三分的看法，我们并不生疏：认定一个原初的完好状态，然后是该状态的破损，最后是对这种破损的修补以达到原初的完好状态。欧洲近代思想史上经常出现这样一种“乐园想象”和“乐园缅怀”。在现代思想中，无论在尼采那里还是在海德格尔那里，我们都可以看到这样一幅“乐园—失乐园—复乐园”的历史图景。

我们不妨再来发挥一下：在贾克梅蒂那里，知识学意义上的认识成了罪魁祸首，从早期艺术的视觉（知觉）到近代（文艺复兴）以来的概念性认识是一种失落，是我们时代艺术的病灶所在；而现在的关键词就在于，我们如何从概念性认识的囹圄中脱身而出，达到一种后知识学（后主体主义）的艺术视觉（知觉）的真实性。

我想，这恐怕是当代艺术也是当代思想的一道基本难题了。

三

贾克梅蒂拒斥的是第二种“真实”，即文艺复兴之后近代写实艺术的“真实”。写实艺术力求逼真、肖似，为什么却是不真实的呢？把一个人物画得与原型一样相像，惟妙惟肖，为什么倒是不真实的了？到底什么是视觉真实？

我们在一定空间距离下观看人和物。我们在不同距离下看人和物，比如在10米之远看一个人，或者在100米之远看同一个人，我们真的看到了同一个人吗？显然不是。在我们的视象里，10米之远的人物必定是比较大的，而100米之远的人物必定是比较小的。前者如何可能与后者是同一个？

我们在不同时间距离里看同一个人。10分钟前的一个人与此刻的同一个当然已经不一样了。两者在我们视觉里的视象显然是不能同一的。视象是流动的。

我们在不同环境、不同视域里观看人和物。在画室里，在广场上，在酒吧里；在阳光灿烂的草地上，或者在阴沉沉的大厅里……我们看同一个女人，我们真的看到了“同一个”女人吗？显然不是。我们视觉里构成的这个

女人是当下的,是由视域规定的。环境和视域吸引了——决定了——我们的观看。

是谁说的?——不是我看树,而是树看我。

客观主义的写实艺术是设定性的,总是预设了对象的实在性、稳定性和同一性。对象是摹本,是轴心,是中心。关于对象的概念性认识成为写实艺术创作的基本方式,而在贾克梅蒂看来,它却掩盖了视觉真实。

返回视觉真实的贾克梅蒂也提出了“象”的问题。他使用的是 *Simulakren, likenesses*, 后者通常可以译为“相似性”,实际上我们完全可以把它译成“像”——“像不像”的“像”。在贾克梅蒂那里,问题变得极为朴素:做得“像不像”?

“真实”的问题被等同于“像”的问题。

然而,贾克梅蒂的“像”决不是写实艺术的逼真、肖似。后者指向在场、确定和同一,而前者指向不在场、不确定和非同一。这个“像”是不断接近、保持着差异的构成性的“相同”(das Gleiche),而不是设定性的“同一”(das Selbe, das Identische)。

四

贾克梅蒂的“像”不是对象,而是视觉构成的象,是“视像”。

现象学家胡塞尔说:“图像把事物表现出来(*vorstellig*),但又不是事物本身”^①。胡塞尔进一步还区分了“质料性的图像”与“想象的图像”(即图像客体)。而对于艺术和艺术家来说,重要的是“想象的图像”。

对此,萨特的描述是:一幅画上的“彼得的特性并不像人们所认为的那样,是非直观地存在,而是‘直观地不在场地’存在”。^②

问题在于:人们如何可能通过一幅图画去直观(观照)一个不在场的、甚至并不实存的对象?这是艺术现象学的基本问题了。这个问题也可以表述为:对一个可直观的、但想象性的图像客体的意识是如何可能的?

① 胡塞尔:《想象、图象意识、回忆》,《胡塞尔全集》XXIII,海牙1980年,第18页。

② 萨特:《想象物——想象力的现象学心理学》,德译本,汉堡1980年,第57页。

谁看一幅画,他是通过实在的图像材料直观一个想象的世界。艺术中的真实原是不可能世界(想象的世界)的真实,这一点其实早在亚里士多德那里就确立了。

若然,则问题依然:如何避免落入主体主义(主观主义)的陷阱?那是一种主观的或主观主义的“真实”吗?

贾克梅蒂就曾经遭受过此类批评和责难。在评论贾克梅蒂的作品时,萨特尔为他做的辩护煞是干脆:“我们一眼就能认出迪亚哥和安特妮就是明证。如果需要的话,仅此一点就足以洗清贾克梅蒂身上的主观主义的污点。”^①

毫无疑问,艺术中的客观主义(写实主义)是以主体主义的认识论为前提的,或者说,艺术中的客观主义与主观主义是互为前提的。贾克梅蒂的创作实践意在超越主观/客观的认识范围,以“不像之象”来重审艺术的真实性问题,从而也重新发起关于视觉的真实性难题的追问。

2003年6月20日于沪上同济

2011年4月3日改定于杭州南山路

^① 参看韦德·巴斯金编:《萨特论艺术》,冯黎明、阳友权译,1989,第54页。

意象(第四期)

北京大学出版社,2013年11月

从“嫦娥奔月”谈艺术品和商品的存在问题

——探讨胡塞尔、茵加尔登和卢卡奇的本体论思路

张庆熊(复旦大学)

当某人把一幅“嫦娥奔月”的油画拿到拍卖会上拍卖,这时他就把艺术品转化为商品。这里涉及这幅油画的存在论或本体论的问题。艺术品和商品究竟是在什么意义上存在的?对于这个问题,庸俗唯物论是难以回答的。庸俗唯物论者主张,只有帆布、油漆、木框之类的物质性的东西是存在的,艺术品、商品都是不存在的。为什么把它称为艺术品或商品呢?他们会支吾搪塞地说,这不过是给它起的名称而已。但为什么要起这样的名称呢?这些名称的意义的依据何在呢?他们就不明所以了。现象学家在回答这个问题的时候,主要关注的是意识的意向性:当某人不把它仅仅视为帆布、油漆、木框的结合体,而是把注意力放在它所表现的图像上,并对此做出审美判断,它就成了艺术品。当某人转换关注的意向,主要从其交换价值的角度考虑它时,它就成了商品。马克思主义者在回答这个问题的时候,引入社会关系的维度。如果在一个社会里不存在商品交换的社会关系,那么艺术品就不会成为商品。实际上,马克思主义并不忽略意向性的问题。因为马克思主义是结合社会实践谈论社会关系的。在社会实践中包含了人的目的、计划、价值判断和意义寻求的问题,它们与人的意向性相关。而现象学家在谈论意向性的时候也不能忽略生活世界。在这里现象学与马克思主义存在交汇之处。下面我们详细来谈这个问题。

一、嫦娥奔月

让我们设想某个美术学院举办一次题为“嫦娥奔月”的学生艺术作品展。参展的艺术作品包括绘画、雕塑、剪纸等等。学生们以不同的方式表达嫦娥奔月的主题。嫦娥是一位神话人物,这也就是说嫦娥在现实中是不存在的。既然嫦娥不存在,为什么艺术家们能够明白“嫦娥奔月”意指的对象呢?为什么观众也能明白这些艺术作品表现了嫦娥奔月这个主题呢?

对于这个问题,艺术家和普遍的观众也许会觉得有点古怪。他们以前不太会去想这类问题,这似乎是一个不成问题的问题:我们从神话故事中知道嫦娥是一位从人间飞向月亮的仙女,所以我们能以艺术手段表现嫦娥奔月。但是哲学家却不以为然,哲学家要追问:既然嫦娥不存在,为什么艺术家可以谈论不存在的东西,可以理解不存在的东西,可以创作不存在的东西?这里难道没有逻辑上的矛盾吗?

这个令人伤透脑筋的本体论或存在论的问题,直到现象学家胡塞尔那里才有了较为令人满意的解答。胡塞尔一方面区分了存在者的领域,另一方面把存在者与意识的意向活动联系起来考虑。

首先让我们来看存在者的领域。胡塞尔区分了实在的存在者、想象的存在者、观念的存在者。它们属于不同的存在者的领域。一个真实的人,如苏格拉底,属于实在的存在者。一个神话故事中的人物,如嫦娥,属于想象的存在者。一个数学中的对象,如数字5,属于观念的存在者。实在的存在者是时间和空间中的存在者。例如,苏格拉底曾于公元前469年至公元前399年生活于古希腊。嫦娥不是生活在现实的世界中,而是作为一个想象的对象而存在的,离开了人的想象的活动,她就不存在。数字1、2、3、4、5等是超时空的存在者,这就是为什么“ $2 + 2 = 4$ ”的真理性不随时间和地点为转移。人们只要承认了这一算术系统的构成规则和运算规则,就必须承认由此而来的真理性。

这里值得一提的是,胡塞尔区分了实质的本体论(*Materialontologie*)和形式的本体论(*Formalontologie*)。我们通常在考虑什么东西存在的问题时,所考虑的是个别的对象与一般的对象的关系。这个问题不难解决。如果我

们不同意柏拉图的理念论,即不同意一般对象(理念)的独立存在性,可以采纳亚里士多德的立场,即主张一般存在于个别之中,一般的東西(理念、本质)是从个别的東西之中提取出来的普遍的规定性。我们说“人是有理智的生物”,这里“有理智”是人区别于其他生物的一个普遍的规定性。因而人这个一般的对象可用从诸多个别的人中提取出来的“有理智的生物”这一普遍的规定性来刻画。但是还有另外一些存在者(可说出的东西),如真、假、有、无、肯定、否定、存在、不存在等,却难以归入到一般对象与个别对象的关系的问题中去。而真是这个问题伤透了巴门尼德以来的西方哲学家的脑筋。

胡塞尔主张这后一类存在者属于形式的本体论的范畴。形式的范畴不应被看作存在者的类,而应被看作能够用具体内容加以充实的逻辑的空形式。例如,一个数并不是存在者的类,而是存在者的类的空形式。因此,必须把考虑个别对象与一般对象关系的一般的问题与形式化的问题区分开来。在考虑形式的本体论的范畴的时候,还要区分基体的范畴(Substratkategorie)和句法的范畴。例如,“1”、“2”、“3”等是数的基体的范畴,而“等于”、“不等于”、“肯定”、“否定”等就是数学中的句法的范畴。按照胡塞尔的看法,“真”、“假”、“有”、“无”、“存在”、“不存在”也属于形式的本体论中的句法的范畴。我们说,“ $2 + 2 = 4$ ”是真的,这是因为它是符合算术的句法规则和运算正确。当我们说“ $A = A$ ”是真的,“ $A = -A$ ”是假的时候,“真”、“假”之使用依赖于逻辑句法的规则。同样,当我们说“苏格拉底存在”的时候,“存在”这个词的使用在此是否正确也依赖于句法的规则。

现在让我们分析以下两对句子:

- (A1) 嫦娥存在,
- (A2) 嫦娥不存在,
- (B1) 存在者存在,
- (B2) 存在者不存在。

句子 A1 和 A2 当正确使用的时候都可以是真的;当不正确使用的时候,也都可以是假的。当说“嫦娥存在”的时候,如果我们意指神话中的人物的存在,即把嫦娥当作一个想象的领域内的一个存在者,那么这句话就是真的。反之,如果把嫦娥当作一个实在的人物,则“嫦娥存在”就是假的。而对“嫦娥不存在”之真假判断所依赖的情况则正好倒过来。

同样,当句子 B1 和 B2 被正确地使用的时候,它们都可以是真的;反之,则都可以是假的。从表面上看,B1 是符合逻辑的同一律的永真的句子,而 B2 是违背逻辑的同一律的永假的句子。但在实际的使用中,这里的存在者(可说出的东西)可能能够用具体内容加以充实的逻辑的空形式。因此,对于句子 B1,如果它被嫦娥取代,并被用作断言想象的东西的存在,那么这句话就是正确的;如果它被嫦娥取代,并用作断言实在的东西的存在,那么这句话是错误的。对于句子 B2 的情况则正好倒过来。严格地说,当这里的“存在者”仅仅作为一种逻辑的空的的形式的时候,是没有真假问题的,只有当它被使用的时候,才有真假问题。

任何一个概念,不论这个概念是“无”、“虚空”、“不存在”,还是“嫦娥”或“苏格拉底”,它们作为概念的存在者都是存在的。但是如果我们超出了概念的存在者的领域,而进入到实在的东西或神话之类想象的东西的存在领域中去,那么以上句子不但不是真的,而且甚至是无意义的。我们说:“嫦娥这个想象的存在者在现实的世界中不存在。”这一点也不自相矛盾。我们甚至还可以说:“无或不存在这样的概念的存在者在现实的世界中不存在。”这后一句话听起来虽然相当别扭,但一点不错。

二、茵加尔顿的“本体论现象学”

波兰哲学家茵加尔顿(Roman Ingarden, 1893—1970)和匈牙利哲学家卢卡奇(George Lukács, 1885—1971)早年都在德国留学,后来又都生活和工作在东欧社会主义国家。他们俩都研究过本体论问题,而且都首先是从文学艺术作品的存在问题入手的。结合胡塞尔的意向性学说,讨论他们俩的本体论思想有助于我们理解复杂的存在问题。

茵加尔顿曾是胡塞尔的得意门生。他在 1931 年发表的《文学艺术作品》受到胡塞尔的高度赞扬。胡塞尔看了这本书稿后欣慰地说,他发现现在至少有一个学生能创造性地先于他自己发表他正在思考的思想。^① 茵加尔顿有关文艺理论和美学的名著除了上述提到的那本书外,还有《艺术本体论

^① 参见赫伯特·施皮格伯格:《现象学运动》,北京:商务印书馆,1995,第 322 页。

研究》(1962)、《美学研究》(三卷本)(1957,1958,1970)、《论文学艺术作品的认识》(1968)、《体验、艺术作品与价值》(1969)等。茵加尔顿的《关于世界存在的争论》(三卷本,1964,1965,1974)是本体论研究史上的巨著,他倾注晚年余力写作,但依然是未完稿,最后一卷是在他死后出版的。《茵加尔顿全集》(Roman Ingarden, *Gesammelte Werke*)正在编辑出版之中,我所看到的已出版的最后一卷是第十三卷《论文学艺术作品的认识》(*Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*)^①。

茵加尔顿是一位持实在论立场的现象学家。他质疑胡塞尔的先验唯心主义的现象学立场,立志阐明为什么从纯粹意识出发说明不了有关世界的存在问题。胡塞尔的先验主义立场是,为了探讨外部世界是否存在的问题,不能事先预设外部世界的存在,而应在意识现象中寻找和考察那些我们认为外部存在的理由。茵加尔顿主张,如果不预先给出一个有关事物存在问题的指导路线,就无法展开对意识在我们有关事物的认识中所起的构成作用的分析 and 估量。这就是说,本体论与认识论必然交织在一起,从所谓先验的认识论(悬置外部世界的存在后对意识的认识结构和认识能力的考察)走向本体论(对存在问题的讨论)的道路是走不通的。

茵加尔顿回忆,他在1916—1917年间曾与胡塞尔就对物理对象的知觉问题展开长时间的个人讨论。他坚决主张在这种知觉中的感觉材料(*Empfindungen*)是某种异于我的,不是我的东西(*ichfremd, nicht ichlich*)。胡塞尔虽然承认这在某种意义上是这样的,但认为这并没有能动摇他的先验主义。胡塞尔认为,从知觉中我们接受感觉材料的被动性看,我们可以认为它不是由我的意识主动构成的东西,因而在某种意义上是不属于我的;此外,从对物理对象的知觉永远不能穷尽这一理由(物理对象在一个无穷的知觉现象的系列中向我们呈现)出发,我们认为物理对象是外在于我们的意识的。茵加尔顿的思想路线正好与胡塞尔倒过来。茵加尔顿认为,只有当我们首先

① 我在瑞士留学时的导师之一奎多·孔恩(Guido Küng)是《茵加尔顿全集》的主编之一,赫伯特·施皮格伯格主编的《现象学运动》中的有关茵加尔顿的一章是他撰写的。另外,他写的有关茵加尔顿的文章还被收入在Arkadiusz Chrudzinski主编的《存在、文化和人们:茵加尔顿的本体论》(*Existence, Culture, and Persons: the Ontology of Roman Ingarden*, Frankfurt: Ontos Verlag, 2005)。我在本章中有关茵加尔顿的部分主要参考的是上述两本书中的相关论述。

肯定物理的东西在外部世界中存在,我们才能区分在知觉中对一个物理对象的统觉的主动性和获得有关它的感觉材料的印象 (Impression) 的被动性,以及才能断定我们不能穷尽对物理对象的知觉。

在确立了物理的东西不依赖我们的意识而独立存在后,茵加尔顿从这种实在论的立场出发,研究存有者 (seiendes, beings) 的存有方式 (Seinsmodi) 的问题。在这里有必要谈一下茵加尔顿对“本体论”和“形而上学”这两个概念的用法。按照茵加尔顿,本体论是从“纯粹的可能性和必然性”出发,对一切存有者的存有方式进行分类。这也就是说,按照各类存有者的本质属性(基本的规定性)对它们进行分类。在此涉及的不是它们是否实际存在的问题,而是它们的可能存在的模式。茵加尔顿认为,有关存有者是否实际存在的问题,不属于本体论探讨的范围,而属于形而上学的或科学的探讨范围。举例来说,上帝是否实际存在,绝对观念是否实际存在,自在之物是否实际存在,外在于意识的物质世界是否实际存在,属于形而上学的问题。月球上是否存在水,是否存在燃素,是否存在大于 100 的素数,属于科学的问题。本体论不探讨对象是否实际存在的问题,而是按照存在环节 (existential moment) (涉及区分存有者种类的基本规定性),划分不同的可能的存有模式。从其中的最基本的规定性看,按照“时间”和“空间”,可以把一切存有者划分为“实在的存有者”(在时空中的存有者)、“观念的存有者”(超时空的存有者)和“作为意识内容的存有者”(仅仅在时间之流中浮现出来的意识内容)。此外,加入其他的一些规定性,又形成新的存有方式。如对于一个原先作为自然物的矿石加入生产关系的规定性,它就成了产品;加入经济的交换关系的规定性,它就成了商品。对于某一种石头(如翡翠)来说,它原先作为自然物存在的,加入了审美的规定性,被人用作装饰品,它就成了“宝石”。音乐本来只是一种声响,是作为物理运动的空气的振动,但加入了人对它的倾听关系,它就成了声音,加入了人按照审美的规定性使它按照一定的旋律形态产生和加以欣赏,它就成了艺术。作为自然物的人,加入了一系列社会关系的规定性,就成了社会的存有者,如:加入家庭关系的规定性,就成了父亲、儿子、丈夫、妻子等;加入国家和政治关系的规律性,就成为公民、选民、总统、议员等。对于各种各样个别的东西,如果加上各种类的规定性,并从“类”的角度看待它们,它们就成了类的存有者。如果进一步加上逻辑

形式、数学形式、语法形式等形式的规定性,并从“形式”的角度看待它们,它们就成为“形式的本体论”的对象。

从以上论述看,茵加尔顿的思路基本上与胡塞尔相一致,认为人的意向活动在对存有模式的区分中起了关键作用,人通过本质直观识别和构成一切存有者的基本的规定性,从而对它们进行分类和形式化,使它们成为实质本体论(区域本体论)和形式本体论的对象。茵加尔顿与胡塞尔不同的地方在于,他强调形式本体论的对象是以实质本体论的对象为基础的,而各种各样的类的存有者是以个别的存有者为基础的,其理由是后者的实在性程度高于前者的实在性程度。

茵加尔顿坚持实在论的立场,反驳胡塞尔的先验唯心主义的观点。为了区分各种存有者的实在性程度,他在《关于世界存在的争论》的第一卷《存在的本体论》中提出了如下四种鉴别方式:

存有上自主(seinsautonom)和存有上他律(seins heteronom),
 存有上原初(seinsursprünglich)和存有上派生(seinsabgeleitet),
 存有上自立(seinsselbständig)和存有上非自立(seinsunselbständig),
 存有上独立(seinsunabhängig)和存有上依存(seinsabhängig)。

“存有上自主”指在自身中有其存有的基础,而“存有上他律”指其存有基础是外在于它自身的。举例来说,个体的存有,如一棵树、一个人,在自身中有其存有的基础,而类的存有(如树的类、人的类)是依赖于其个体的成员(如个体的树,个体的人)而存在的。由此类推,形式本体论上的存有是依赖于实质本体论上的存有的。

“存有上的原初”指一个对象不是由别的对象创造的,或不是来源于别的对象的;“存有上的派生”指一个对象是由别的对象创造的,或来源于别的对象的。举例来说,一个小说中的想象的人物不是存有上的原初的,而是由作家创作的。作家在创作这个人物的时候,或许依据某一个或某几个现实的人为原型。在此,作家和现实中的人物是存有上原初的,而小说中的想象的人物不是存有上原初的。

“存有上自立”指一个对象在存有上是自身充分的,它在本质上能依靠自己而存在,而不是作为包含别的东西的一个更大的整体的部分才存在。举例来说,一个人是自身充分的,是一个完整生命体。但一只手就不是一

个自身完整的存在物,它必须依赖于人的整个身体才能作为手而存在。

“存有上独立”指一个对象不依赖于某种相对的关系就能存有,而“存有上依存”指一个对象只有相对于一定关系中的另一个对象才能存有。举例来说,父亲是相对于其子女而存有的,丈夫是相对于妻子而存有的。与个体的人相对比,父亲、儿子、丈夫、妻子不是在存有上更基本的。

当然,这四对标准尚有许多值得进一步辨析的地方,它们之间的关系也是相互交叉的。茵加尔顿提出这四对标准,一方面肯定存在各种各样的存有者,另一方面为我们提供了一条判别各类存有者的实在性程度的思路,因此在讨论有关世界是否存在和如何存在的本体论和形而上学的问题上意义重大。

下面我想把茵加尔顿本体论思路与卢卡奇的本体论思路作简要对照,这里涉及现象学与辩证唯物主义的关系。

三、卢卡奇的“社会本体论”

卢卡奇在《社会存在的本体论》(1971)中大量谈到胡塞尔、萨特等有关本体论的观点,并从他所理解的马克思主义的本体论观点出发对他们进行批评。另一方面,他的这本著作在一定意义上也是对他早年成名作《历史与阶级意识》(1923)中有关本体论的观点的自我批评。卢卡奇在《历史与阶级意识》中断言马克思主义的本质在于“辩证法”,是否坚持辩证法是区分是否坚持马克思主义的标志。与此相关的一个观点是,他只承认社会的辩证法,不承认自然辩证法。在他看来,辩证法讲的是人的主体改造客体的社会历史的活动,而在自然界没有这样的活动,因此没有自然辩证法。由此,他还反对列宁的“反映论”,认为“反映论”不能充分表现马克思有关主体—客体的辩证运动的学说。在《社会存在的本体论》中,他对上述观点作了反驳。

卢卡奇在《社会存在的本体论》中首先论证方法论和认识论的本体论基础。因为方法论和认识论要运用到现实世界中去;离开现实的对象的存在,我们无从认识,方法论建立在对存有的领域的分类和对它们各自的规律的认识的基础之上,因此本体论、认识论和方法论是不能分离开来的,而且相对于后两者具有优先性。他承认他早期有关认识论和方法论的优先性的观

点受到近代西方哲学的影响。在康德以来的几个世纪中,认识论、逻辑学、方法论一直在哲学界据主导地位,它们在近代的启蒙中起过积极作用,但也带来弊端。卢卡奇写《社会存在的本体论》致力于与这种居支配地位的观点作斗争。他估计到会遇到强大阻力,因此他为这本书写的导言第一句话就是:“人们(至少对于本书作者而言)或许不会感到惊奇,尝试把对世界的哲学思考建立在存在的基础之上,招致来自多方面的反对。因为近几百年来来的哲学思考是被认识论、逻辑和方法论支配的,而且它们的这种支配地位还远没有式微。”^①

为此,卢卡奇一方面反对实证主义把有关本体论的哲学问题归结为纯粹的语言用法的问题,从而试图通过语言分析取消本体论的做法,另一方面反对存在主义—现象学的处理本体论问题的思路。萨特区分“本质先于存在”的自然的存在物和“存在先于本质”的人。卢卡奇批评萨特的这种本体论没有考虑到人的存在与物的存在之间的连贯性。人尽管有意识,但人也是作为物而存在的。有关物的客观规律也会存在于具有意识的人的社会世界中。卢卡奇批评胡塞尔的“把存在放在括号里”,通过本质直觉研究本体论的做法。他认为,既然人是社会性的存有者,人在意向地面对各种对象的时候,势必带有社会存在的维度,一旦把存在悬置起来,是不能说清楚本体论问题的。卢卡奇写道:“纵然萨特向马克思主义靠近,在一系列重要问题上有关交汇点,但他依然不能克服存在主义本体论的难题。即使在胡塞尔那里,正是在本体论的方面,其根基是高度成问题的:人首先是社会性的存在物,而在他那里这种基本的存在规定性消失了。在当今我们看到,正是这种存在规定性才使得处理这个复杂问题的一种原则上新的方法上的立场成为可能。”^②

卢卡奇认为,不能因为人有意识,人是通过意识认识对象的,以及人是生活在社会中的,就忽视人的存在的物质性根基,抹杀物质第一性的唯物主义原则。卢卡奇区分无机的自然、有机的自然和社会。他认为这三者在存

① George Lukács, *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, Darmstadt und Neuwied: Luchterhand Verlag 1984, I. Halbband, S. 7.

② 同上书,第8页。

在的等级系列上,是后者依存于前者的,前者是后者发生的先决条件,而不是倒过来。他写道:“我们的考察首先在于确定社会存在的本质和特性。然而,为了使得对这样的问题的表述更加合理,人们不应忽略存在的普遍问题,更确切地说,忽略三大存在领域(无机自然、有机自然、社会)间的关联和区别。不把握这种关联,不把握这种动态机制,人们就不能正确地表述社会存在的本体论问题,更不用说去正当地处理社会存在的性质问题了。人们不需要高深知识就能确知,人直接并(归根到底)也总是属于生物领域中的东西,人的生存、产生、发展和终结,一如既往地和决定性地是以这一领域为基础的,与此同时还应清楚地看到,人作为生物的存在物,不仅在内在和外在的生命展现中,始终是以与无机的自然的共存为前提的,而且人作为社会的存在不断地与这一领域发生交互影响,离开了这一点人在存在方式上的内在和外在的展现就不可能。”^①

在此我想到了茵加尔顿有关存有者实在性的等级序列的论述。茵加尔顿不想否认胡塞尔有关人的意向性在人认识和划分各种各样的存有者的过程中所起的作用,但他依然清醒地看到各种各样的存有者在实在性的程度上是有区别的,艺术作品之类的想象的存有者归根到底是以具有物理属性的实在的存在物为基础的。卢卡奇在这一点上与茵加尔顿相似。与此同时,在谈到社会存在与无机自然和有机自然中的存在的区别时,卢卡奇也充分考虑到人的意识活动的作用。卢卡奇在此提出了“目的设定”(teleologische Setzung)坐标,以目的论程度上的高低来划分不同的存有者。无机物没有目的;有机的生命体有一定的维持生存的目的,但低端的有机生命体没有对这种目的明确意识;人不仅有维持生命的明确意识,而且在人的劳动中有对劳动目标的明确的构想、计划和安排,人通过劳动实现自己的目的,满足自己的需求。茵加尔顿多次引用马克思在《资本论》第一卷中说的那句话:“最蹩脚的建筑师从一开始就比最灵巧的蜜蜂高明的地方,是他在用蜂蜡建筑蜂房之前,已经在自己的头脑中把它建成了。”^②以此把有无目的和目

① George Lukács, *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, Darmstadt und Neuwied: Luchterhand Verlag 1984, I. Halbband, S. 8.

② 《马克思恩格斯全集》第23卷,人民出版社1972年版,第202页。

的明晰性程度作为区分各种无机、有机和社会的存有者在存在的等级序列上的高低的坐标。他写道：“无机自然的对象根本不知道这一点；在有机体的再生产过程中它是客观地，并仅仅是客观地出现的。但它在社会的存在中被主观地意识到，这是通过它成了目的设定中的一个运动着的环节，成了社会存在本身的一个重要的组成部分。”^①

在此，我们看到，茵加尔顿和卢卡奇在判别艺术作品和劳动产品等社会的存在物与石头、树木等自然的的存在物的区别时都引入意向性或目的设定的坐标系。当然，在他们之间也有重大区别。卢卡奇在引入目的设定的坐标系研究社会存在的时候，是把目的当作实践过程中的一个环节来考虑的，即认为它从属于实践。并且，卢卡奇认为，劳动是社会实践的主线索，他企图通过劳动这条主线索把各种各样的社会存在贯穿起来。人在劳动中认识世界，在劳动中创造世界。世界中各种存在物是随着人的劳动向人展现出来和被人认识的。各种社会关系随着生产关系的变化而变化，各种各样的社会存有者是在社会关系中存在的。在此劳动贯穿于其中，并推动各种社会关系的演变和新的社会存有者显露头角。在茵加尔顿对这一问题的思考中，没有以劳动为主线索。

卢卡奇认为，是否把劳动作为主线索考察社会本体论的问题，是判别是否坚持马克思主义的主要标志。在卢卡奇看来，劳动具有客观性，劳动是在客观的自然条件和社会条件中进行的，劳动的工具和劳动的产品都是物质性的东西，劳动把自然和社会联为一体。在此，卢卡奇考虑“自然辩证法”是否能够成立的问题。他认为，如果承认在社会中存在主体—客体的辩证法的话，由于劳动的这种把自然和社会联为一体的特征，也必须承认自然辩证法。他写道：“既然对于马克思来说，辩证法不仅仅是一种认识原则，而是每一种现实的客观规律，那么如果没有在无机和有机的自然中的一种相应的本体论上的‘前历史’，这样的一种在社会中的辩证法就不能存在和起作用。当辩证法不是普遍的时候，从本体论上所把握的辩证法就是没有意义的。当然，这种普遍性并不意味要把在自然中的辩证法和在社会中辩证法简单

^① George Lukács, *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, Darmstadt und Neuwied: Luchterhand Verlag 1984, I. Halbband, S. 156.

地等同起来；在这里，黑格尔有关同一性与非同一性之间的同一性的立论也是有效的。”^①卢卡奇的这段话，既是对萨特那种把人和自然绝对区分开来，从而只承认社会中的辩证理性的观点的批判，也是对他自己早先在《历史与阶级意识》中只承认社会辩证法，不承认自然辩证法的观点的批判。

马克思在《关于费尔巴哈的提纲》中指出，包括费尔巴哈在内的以前的一切唯物主义的主要缺点是：“对事物、现实、感性，只是从客体的或者直观的形式去理解，而不是把它们当作人的感性活动，当作实践去理解，不是从主观方面去理解。”^②对于这段话，常被包括早期卢卡奇在内的某些西方马克思主义者解读为，马克思批评费尔巴哈等旧唯物主义者不懂辩证法，而辩证法又被解读为主体—客体的实践的方法论，并特别强调其主观的特征。卢卡奇在《社会存在的本体论》中对这一观点作了更正，强调马克思对费尔巴哈的批评的本体论性质。他写道：“马克思的批评是一种本体论的批判。它的出发点是，社会存在作为人对他的周围实践的积极的适应，首先并不可避免的是依赖于实践的。这种存在的一切现实相关的标志只能从对这种实践在其真实的存在状态中前提、本质和后果等的本体论的研究出发才能被把握。”^③由此，卢卡奇赞同列宁的反映论立场。他强调，反映论的要点不在于是否这样的表述容易误解人在实践中的认识的能动作用，而在于坚持唯物论的本体论立场。

简而言之，卢卡奇在《存在存在的本体论》中，以劳动作为社会实践的主线索论证各种各样的社会存有者的特性，在这之中他加入“目的设定”的坐标系，但谨防唯心主义的嫌疑，强调社会实践的物质性的前提。

四、小结

在最后，我想简单地评述这几种思考方式在论述本体论问题上的优

① George Lukács, *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, Darmstadt und Neuwied: Luchterhand Verlag 1984, I. Halbband, S. 395.

② 《马克思恩格斯选集》第一卷，人民出版社，1972，第16页。

③ George Lukács, *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, Darmstadt und Neuwied: Luchterhand Verlag 1984, I. Halbband, S. 37.

缺点。

首先谈胡塞尔研究本体论时引入意向性维度的优缺点。假如某人问,嫦娥究竟在什么地方存在?数究竟在什么地方存在。柏拉图式的客观唯心主义者可能这样回答:数存在于一个时空的世界之外的理念世界中,这个理念世界是一个永恒的世界,而变易的时空世界中的存在物只是理念世界中的存在者的影子或摹写。柏拉图主义者的这一假设不能令人满意,因为人们从来也不能证实这个理念世界的存在。庸俗的唯物主义者则可能这样回答:嫦娥和数根本不存在。但是既然嫦娥和数根本不存在,那么为什么艺术家能够知道嫦娥这个对象指什么,并能创作有关她的作品呢?既然数根本不存在,那么为什么数学家能够进行具有普遍的真理性的计算呢?显然,庸俗唯物论者这种简单化的回答也不能令人满意。

胡塞尔则面对事情本身。神话世界中的存在者和数学的世界中的存在者都是人的意识活动构成的对象。当我们的意识活动展开,并且指向这样的对象的时候,这样的对象呈现在我们的意识面前。我们能直接感知到这一点。因此,我们必须接受这样的直接给与,而不需作任何想入非非的假设。胡塞尔还发现,我们的意向活动是带有存在的置定的。举例来说,当我对我的朋友说,“我真希望在郊外有一套别墅”的时候,我并没有置定我的郊外的别墅的现实的存在的存在,它不过是我所希望的对象。而当我对我的朋友说,“我邀请你周末到我郊外的别墅来玩”时,我置定了我郊外的别墅的现实存在。同样,当美术学院的老师对他的学生说:请创作有关嫦娥奔月的作品的时候,他是置定了嫦娥作为神话人物的存在,而他的学生一般来说也是这样理解的。这就是为什么学生在听到老师的命题后会创作飞向月亮的美女。假如有一个学生画了一个飞向月亮的火箭,上面写着:“嫦娥奔月,神话成真。”这表明这个学生也理解嫦娥是指一位神话人物,而他以现实存在的火箭代替嫦娥,所以“神话成真”。

胡塞尔关于人的意向活动带有存在置定的说法,与分析哲学家奎因关于本体论的承诺的理论在精神实质上是一样的。胡塞尔从意向性的角度谈这个问题,奎因从语言系统构成的角度谈这个问题。让我们设想这样一个场景。一位中学老师对他的学生说:请给出一些有理数的例子和一些无

理数的例子。他的学生以“2”、“0.2”等作为有理数的给出,以“ $\sqrt{2}$ ”、“ $\sqrt{0.2}$ ”等作为无理数的例子给出。这表明老师和他的学生在此都明白有理数的系统中承诺了什么样的存在者存在,以及无理数的系统中承诺了什么样的存在者存在。

然而,仅仅把艺术作品、商品、数等东西当作意向的存有者,这依然是不够的,这会使它们失去实在的维度。艺术作品、商品、数等东西虽然在实在性的程度上低于石头、树木等物理的和生物的实在性的东西,但它们依然是与物质性的实在的东西相关的。茵加尔顿研究存有者的实在性程度,研究它们实在性方面的依存关系,具有启发意义。卢卡奇通过劳动这条主线索把一切存有者在本体论上的关系贯穿起来,通过劳动中的目的设定理解各种社会存有者相对于主体的意向关联性,同时充分论证社会实践的物质前提,使得有关社会存在的问题得到更加令人满意的本体论解释。

意象(第四期)

北京大学出版社,2013年11月

认识与想象*

——试谈巴什拉的艺术理论

杜小真(北京大学)

加斯东·巴什拉(1884—1962)是20世纪法国认识论、科学哲学的最重要代表之一,他是哲学家、科学家,同时也是集诗人、诗学理论家、艺术评论家于一身的杰出学者。在20世纪的法国思想界,巴什拉无疑极其特殊而又非同凡响。

巴什拉在法国20世纪学界的独特性在于他不是通常意义上的纯粹哲学家、科学家或诗人、艺术家、评论家……他有着不平凡的经历^①,纵横驰骋于科学、哲学、批评、诗学和艺术等诸多领域,他运用一种融会贯通的“辩证

* 本文得到2010年度“教育部人文社会科学重点研究基地项目基金”资助,项目批准号10JJD72001

① 巴什拉出生于法国中部 Bar-sur-Aube 的一个贫苦家庭,祖父是鞋匠,父亲是报亭小贩。因为家境贫寒,巴什拉中学毕业没有直接进入大学,而是为了生计早早开始在邮电部门工作。不过,在工作期间,他从没有停止过学习。他如饥似渴地汲取各方面的知识,七年之后,他凭借自己努力获得了数学学士学位。他是大器晚成的天才:35岁才成为中学物理、化学教师,38岁通过大中小学教师学衔考试。1927年以《论相近的知识》获得法国国家博士学位,那一年,巴士拉已经43岁。1930年,他终于进入法国大学殿堂,成为第戎大学文学系的教授。1940年任巴黎大学科学哲学教授,1955年任名誉教授。他一直是法国伦理与政治科学院院士。1961年曾获法兰西国家文学大奖。他给我们留下了28部著作。他的三部最重要的著作是对近代科学哲学思想发展进行思考的论著:《论近似的知识》(1927),《新科学精神》(1934),《应用理性主义》(1949),还有《理性唯物论》(1953)等认识论、科学哲学著作;而且,巴什拉从1938年发表《火的精神分析》起,也发表了大量有关诗学、艺术理论的著作。

法”；也可以说他丰富多产的著述始终坚持着两个方向：一是科学史和认识论的研究，二是看来难以归类的诗学想象的探索，后者超越了学科界限而在文学艺术理论领域获得巨大成功，前者则特别标志着一代法国哲学家理解一种“数学、自然科学以及人的科学同样也特有的新的理性”^①的努力。巴什拉的不一般还在于他脱离了传统的理性和情感（激情）的对立，寻求一种“实践的理性主义”，而这又是立足于他的新科学精神之上的。这种科学精神渗透到巴什拉的各个研究领域，特别是他的诗学和艺术研究。本文试图从巴什拉的这个起点出发，分析他的两个方向研究的关联，特别着重于他的有关文学、艺术理论的独特思考，指出在 20 世纪的法国、乃至西方学界，巴什拉贡献毋庸置疑，他的思考和追求，在今天仍然具有现代性启迪。

一、巴什拉的艺术理论的基础

——作为科学哲学的理性主义

1. 独具特色的法国认识论

因为二次大战前后在法国风行的存在主义思潮的“统治”，在 20 世纪的法国思想界，一个重要的思想倾向或潮流往往被忽视：那就是法国认识论^②。巴什拉是当代科学技术的飞速发展以及这些科学哲学家们在数学、物理、生物学方面的诸多杰出成绩促使他们对前人的理论不断进行更新。他们在科学、哲学的研究过程中，体会到哲学决不能成为置经验于度外的抽象思辩。科学需要哲学，特别是因为科学家对等待更新的原理和方法要进行反思。这里重要的一点是他们要冲破纯科学主义的狭隘性，追求新的真正的科学

① 见《巴什拉和法国认识论》，Bachelard et l'épistémologie française, sous dir. J. J. Wunenburger, PUF, 2003, p. 9.

② 这个潮流应是 20 世纪初期法国实证主义传统影响下由一批优秀的、有自然科学背景的哲学家推动发展的。比如数学家、科学哲学家彭加勒（Poincaré, 1854-1912）；波裔化学家、科学哲学家梅耶松（Meyerson, 1859-1933）；物理学家、科学哲学家杜恒（Duhem, 1861-1916）；布兰舒维克（Brunschvicq, 1869-1944）；而比较晚近物理学家、科学史、科学哲学家康基莱姆（Canguilhem, 1905-1995）；数学家、科学哲学家卡瓦耶斯（Cavallès, 1903-1944）；俄裔科学哲学家柯瓦雷（A. Koyré, 1892-1964）等等。巴什拉就是这个思潮发展中的卓越代表人物。

精神。可以毫不夸张地说,法国在 20 世纪两次大战之间的年代,对于西方认识论和科学哲学贡献重大。还应该指出,法国认识论在西方具有突出的自身特点:它并非单纯的认识理论,而是一种科学哲学的立场和态度,从科学观点出发对世界、对人进行分析的立场^①。

法国认识论对法国 20 世纪哲学思想的发展起了重要作用。首先,法国认识论与纯粹科学主义和纯粹经验主义关系密切又拉开距离。值得注意的是:法国认识论传统虽然总体上讲有否定纯粹经验主义的倾向,但却对科学实验的细节,特别是科学测量的手段予以高度重视,这集中体现在法国认识论大多不推崇“普遍”认识论,因为在法国认识论者看来,用普遍认识观点思考事实、假说、定律或理论,不能适应现代科学的复杂、精确和缜密,所以理性主义是应该被实施和应用的。其次,特别应该注意,作为科学哲学的法国认识论把科学视作一种特殊的文化,泛泛地说什么科学价值没有意义,不应该仅仅将科学等同于技术应用、经济发展服务的工具,而是要赋予它真正的文化价值。这种对待科学的态度表现了巴什拉等法国认识论代表的思想特征,决定了他们对诸多人文科学和文化艺术学科进行分析研究的认识立场。最后,应该看到,以巴什拉为代表的法国认识论,关注一种“历史化的认识论”,是法国人所谓的“地地道道的科学哲学”,历史成为哲学进行陈述的工具,科学史和其他学科的历史一样,并非依靠历史专业,而是根据哲学观点重新剪辑、解释的科学历史。^②

① 我们这里应该确定“法国认识论”的名称。épistémologie 这个词是从英文来的,而法国人予之以不同的意义。一般认为,这个词的发明者是英国学者费雷尔(James Frederick Ferrier, 1808—1864)《认识与存在的理论》(1854),他以这个概念将认识理论(theory of knowing)与存在论(ontology)和不可知论(agniology)相对立。他拒绝把存在和物质分离开来。在英国哲学传统中,这个词具有双重意义:康德意义上的认识的根据和认识的限度,这个词被理解为活动的认识理论。而法语中的这个词却有着自己特殊的含义。正如法国哲学史家拉朗德在《哲学技术和批评词汇字典》(1926)中所说:“英语 epistemology 经常用于指示我们称作‘知识理论’或‘认识论’的东西……在法语中,正确的说法只是指科学哲学和科学(复数)哲学史”(Andre Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris: PUF, 1980, p. 293.) 这里,拉朗德对这个词的解和英语用法完全相反:Epistémologie 只是科学(复数)的哲学,应该与知识理论区分开来。

② 关于法国认识论,本文曾受益于法国里昂三大哲学系科学哲学教授、认识论学者、美学家 Daniel Parrochia 2010 年 5 月在北京大学所作讲座“是否存在法国认识论或法国科学哲学?”。

2. 巴什拉理性主义的出发点

巴什拉的哲学基于一种科学哲学的立场。他的最根本的趋向是希望建立一种超出经验主义与唯心论之外的理性主义。巴什拉看到:20世纪以来,一些哲学家只要谈认识,就要得到直接的、直观的认识,他们认定真正的认识就是普遍的知识,最初的觉醒就已经充满了智慧的光芒,精神具有与生俱来的自明性。而另一些哲学家只要一谈起经验,就要无比迅速地达到自身固有的经验,最终描述的是个人对世界的观点,不必寻找沉思的对象,意识就是个体天生的实验室,每个人都在各自的个体性中找到自己的荣光,似乎如此就能找到整个世界的意义。巴什拉针对的是法国当时存在的两种思想倾向:强调精神自明和强调直觉经验^①与主观经验。正因如此,巴什拉认为,认识的出发点只能是科学。这是因为科学所定义的存在是知识的进步,它所证明的是思想着的存在进化中的实存。思想着的存在思考的是认识着的思想,而不是单纯的一种存在。巴什拉无疑是最先从最高层次思考这个问题的人:任何思想及其进化,都是在精神的重建中间发生的。哲学的任务就

① 这里应该谈到博格森对巴什拉的影响以及巴什拉对博格森的批评。巴什拉在《原子的直觉》一书中,对博格森的直觉有批评:博格森的直觉同时构成了意识的直接材料与与本能相关的反理智的武器:“直觉地思考就是在绵延中思考”(《思维与运动》,1934,法国大学出版社,第30页)。“直觉,就是变成无涉的本能”(《精神潜能》,1919,法国大学出版社,第192页)。博格森认为二者导致“哲学家单纯直觉和他所解释直觉运用的手段之间没有一个公度性”(《思维与运动》,118页)。巴什拉认为这样实际上是使直觉自动解体:“因为人们没有权利谈论不可沟通的知识”(《绵延的辩证法》,1936,42页)。巴什拉的直觉是可以沟通的,直觉有两种水平:可感的和理性的。巴什拉不仅仅满足于描述这种精神的功能,而且要去掉它的不协调的性质以恢复其火力。所以巴什拉指出:“直觉的知识是持久的,但也是固定的。它最终会阻止精神的自由”(《论近似的知识》,第169页)。单纯的直觉很快就会在精神习惯中僵化。情感的直觉是被天生要解释我们周围世界的需求而设定的。这来自笛卡尔所谓的“第一激情”,也就是惊奇的能力:“直觉之前,有的是惊奇”(《火的精神分析》,68页)。可见,巴什拉是主张用一种理性的直觉代替这种可感的直觉。另外,巴什拉的认识论断裂与博格森连续性相对立,“从形而上学出发建立这些绵延中的空缺应该是我们的第一任务”(《绵延的辩证法》,VII页)。巴什拉认为,在此对博格森的虚无观念进行质疑是必要的,这涉及心理创造的断裂问题。他认为,如果存在断裂,它就永远不会在一个人们可以在其中进行特殊考察的领域。比如在知识动机的有效性中,断裂就不在知识的领域中,而是被人放在激情、本能、兴趣等层次上。各种心理的(因果)关联经常成为假设。所以巴什拉认为心理的“连续性”很成问题,人们似乎不可能不认识到,在既没有同样节奏,又没有同样坚固连接和连续力量的多样绵延上面建立复杂生活的必要性。

是赋予科学以与之相称的哲学^①。

康基莱姆曾经明确地总结了这种理性主义的三项原则：一是谬误在理论中的首要地位：“真理的完整意义只存在于争论结束之时，没有最初的真理，只有最初的错误。”（《应用理性主义》，38页）巴什拉说过：“在我们看来，错误问题似乎比真理问题更为重要，人们或者可以这样说，我们发现，除了排除越来越微妙的错误以外，就不能解决真理问题。”^②二是要摧毁知觉，直接让位于具体。三是对象只存在于多样性观念的前景之中^③。对于这种理

① 在《应用理性主义》第一章中，巴什拉以物理学为例阐明他从科学出发希望的“对话的哲学”。巴什拉指出，在近代物理学发展中，应该注意到一种哲学对话正在兴起：那就是应用精密仪器的实验者和要求直接给经验以形式的数学家之间的对话。特别经常发生的情况是：在哲学争论中，实在论和理性主义往往不能谈同样的事情，而在科学对话中，人们谈的是同一个问题。在哲学会议中，哲学家交流论证，而在物理学会议上，实验者和理论家交流的是数据。所以，巴什拉认为，实验者也应该参照数学家的理论数据，否则他们的解释就可能成为个人观点的牺牲品。理论家们也应该参照实验的所有结果，否则他们的结论可能是片面的，或者干脆就是抽象的。物理学于是具有两个哲学之极：它是真正的思想平台，这个平台在数学和经验中非常突出，并且在数学和经验的连接中的活跃达到最高峰。所以物理学作为一种出色的合题，规定了一种抽象—具体的精神。比如，理论家宣告一种新现象的可能性时，实验者则趋向这个角度。物理科学的这两个哲学的极，或两个方面——理性的和技术的，可以归结为这样两个问题：1. 在什么条件下，可以给出一种明确的现象的理性？明确这个词是重要的，因为理性介入的就是这个明确。2. 在什么条件下，可以真实证明物理经验的数学组织的价值？巴什拉认为，把数学视作单纯的物理规律的表达方式的认识论已经过时了。物理学的数学更加“介入”。所以，如果不进入理性和实验的对话哲学，如果不回答上面的这两个问题，就不可能建立各种物理科学。换言之，现代物理学家应该抱有两种信念：确信真实是直接理性上面被把握的，称得上科学的真实。确信触及经验的理性证明已经成为这种经验的环节。总之，不成为空洞的理性，不成为割裂的经验，这就是现代物理学中建立理论和经验紧密而精确合题的两个哲学任务。也就是说，这双重信念，只有通过一种对话，具有双重活动的哲学来表达。但这样的对话，完全没有以往哲学家们习惯的二元论的印记，而且全然不是面对孤独的精神和无关的世界，而是要处于认识的精神在其中被其认识的明确对象所规定的中心之中，在这个中心的交流中，认识着的精神更加明确地规定它的经验。也正是在这个中心位置上，理性和技术的辩证法找到了自己的有效性。“总之，科学教诲理性，理性应该服从最先进的、最进化的科学。理性没有权利夸大一种直接经验，相反它应该与最丰富地结构化了经验保持平衡”。

② 《论近似的知识》，弗兰出版社，1928，第244页。

③ 这里有一个小插曲可以说明（参见《巴什拉传》，东方出版中心，2000）。“在第戎，有一名先生提出‘灭菌的宇宙’。我得到了启发：在消毒的世上生活，人不可能是幸福的，我们应该让微生物繁殖起来，在世上恢复生机。应该恢复想象力，发现诗歌。”这也表现了巴什拉的理性主义的宽容和多样性的特点。巴什拉还批评了物理学上的简单化危险。比如牛顿关于音速的教训：“牛顿在运用他的公式中，发现为979英尺/秒。”但是，当时人们知道声音的速度大约为1142英尺/秒。牛顿并不修改自己的公式，而是把这种差异的原因归结于空气中悬浮的外来粒子，他认为这些外来粒子会造成动量传播的迟缓……巴什拉指出，我们明白了要使公式保持内在的简洁性的愿望是如何驱使牛顿走向外在的复杂化，而且我们知道接踵而来的各种修正又是多么的专断……是拉普拉斯（1749—1827）首先找到了这种误差的真正原因：牛顿的公式没有考虑到由于空气的压缩在声波传递中产生的热量的瞬间散发而造成的弹性增加（《论近似的知识》）。拉普拉斯着重指出：“声波在空气中的传播不仅伴随着热量的散发，而且散发出来的热量来不及消失仍全部留在这段空间中，以致增加了空气的反弹力或是弹性。”（《1816年化学和物理年鉴》。可参见《巴什拉传》，同上书，第36页）

性主义的更加详细的说明,巴什拉在《论近似的知识》中有集中阐述,《巴什拉传》的作者总结了15点^①,其中第一条就是上述有关谬误的问题。

这里还有两点需要强调说明:

1. 巴什拉的理性主义或科学精神是建立在上述认识论的基础上的。应该看到,这种理性主义是一种与实在(或者说现实)相隔有距的科学精神。特别是在科学技术飞速发展的现代社会,如若科学实践总是与现实合二为一,科学就会失去创造性,就不可能继续向前发展。而科学的哲学也同样,永远应该相隔有距才能不断有新的建树和理论。巴什拉这种“分”的思想实际上非常具有现代意义。这里应该提到,巴什拉的重要科学认识论著作《新科学精神》发表在1934年,这一年伦敦大学逻辑学和科学方法论教授卡尔波普在维也纳发表了《科学发现的规律》(还有《推测与反驳》、《开放社会及其敌人》、《历史学的贫困》),这本书的法译本1973年才在法国出版。巴什拉和波普的研究几乎完全是同时代的,他们的研究工作从不曾有什么冲突的苗头。另一方面,波普最出色的学生托马斯·库恩的著作《科学革命的结构》值得注意,他和巴什拉一样持有科学史中有断裂的观点。

2. 巴什拉的理性主义反映了20世纪30年代以来法国思想界要求理性与实践和解的一种倾向。新黑格尔主义的法国重要代表任务让华尔在1933年发表的《走向具体》一书则集中代表了这种倾向。尤其是存在主义的发展,更是赋予具体以最高价值。而巴什拉不希望自己走任何一个极端,他主张在超越本体论的过程中使理性与经验结合起来。

3. 认识论^②的断裂

巴什拉的思想理论体系中最引人注目、最富启迪性的就是他的“认识论

① 参见《巴什拉传》,同上书,第37—39页。

② 构成巴什拉哲学认识论基础的主要著作有:《论近似的知识》,弗兰,1928;《对物理学一个问题演变的研究:固体中的热传播》,弗兰,1932;《相对论的归纳价值》,弗兰,1929;《现代化学的和谐的多元化》,弗兰,1932;《新科学精神》,法国大学,1934;《原子说的直觉,论分类》,波万,1933;《当代物理的空间实验》,阿尔冈,1937;《科学精神的形成,对客观认识的心理学贡献》,弗兰,1938;《否定之哲学》,法国大学,1940;《应用理性主义》,法国大学,1949;《当代物理学的理性活动》,法国大学,1951;《理性唯物论》,法国大学,1953。身后出版的认识论著作有:《认识论》,法国大学,1971;《理性主义介入》,法国大学,1972;《文集》,弗兰,1972。

断裂”的理论。这也是巴什拉的新科学精神形成的根本所在。

1) 认识论断裂是建立在认识论的障碍的基础之上的

巴什拉认为,他的认识论的障碍不是通常意义上的外在障碍,而是在认识活动内部必然出现的迟钝和混乱。当人们要寻求科学进步的心理条件时,立刻就会到达这样一个信念:应该用障碍这个术语提出科学认识的问题。“对真实的认识是一束总是在某处投下阴影的光线,它永远不是直接的、完全的。对真实的揭示总是回返的。真实永远不是人们所能设想的,而永远是人们本应思考的。”^①这个问题的提出,其实是源于巴什拉对当代科学、特别是当代物理学和化学的发展的思考。科学研究学者的成功就在于不断地克服障碍,从认识论的障碍中解放出来。

认识论障碍首先来自“意见”。也就是习惯造成的所谓“自明性”(明证性),这是科学精神的认识论最主要的障碍。科学在完善过程和原则形成中,绝对与“意见”对立的。如果有时科学给予“意见”地位,那肯定是由于与意见确立的原因毫不相干的原因。所以,从权利上讲,意见永远是错的。因为,意见错误地思维,或者说,它不思维,它只是用知识“翻译”需要。用它的“功利”来指定各种对象。所以这是首先应该摧毁的。另外,认识论障碍还来自为了理解自然常识、经验所形成的简单化模式,以及充满泛灵论或人类中心论的现实。

巴什拉认为,科学研究首先要提出问题,而在科学生活中,问题并不会自己提出来。科学精神的标志就是这种问题意识。因为,在科学探索中,从来就没有事先预定的观点,而在科学领域中提出问题的过程其实就是克服障碍的过程。而认识论的障碍则决定了认识过程的断裂。

和布兰舒维克^②相反,巴什拉认为,常识和科学知识之间存在着断裂。因为科学的对象并不是自然界的单纯的物和实体,科学的对象是经过理性加工过的对象,现代科学的对象更是完全与自然界脱离关系,它与常识中的实在的对象之间是断裂的。比如,你能指出一棵自在的树,但你不能指出自在的电。另外,认识论的断裂还在于科学思想史发展中的间断性。在科学

① 《科学精神的形成》,1938,弗兰。

② 他认为,科学的进步是理性与经验接触时的延伸,理性是解释经验、在与经验接触时的连续活动,目的是到达更加易于理解的解释。

思想更新换代时,后面的思想并不是简单地补充前面的思想,而是进行完全的更新和相对化的改造,才会从 19 世纪出现非欧几里德化学,非阿基米德算术学,非拉瓦锡化学,非亚里士多德逻辑学,非笛卡尔认识论等等。巴什拉还特别对拉瓦锡化学与前后化学理论的断裂,爱因斯坦力学体系与牛顿力学体系之间的断裂进行比较。在 19 世纪初期,化学从总体来讲还是实体主义的,化学还没有发展到产生理性主义的程度,拉瓦锡化学由此产生。而后来,随着化学进一步发展,学者们在科学研究中发现了能量与物质不可分割,互相交换,于是超越拉瓦锡化学又成为必然,新的光化学产生。光化学和光谱学共同构成了“非拉瓦锡化学”,构成了一个新的认识论的断裂。爱因斯坦体系与牛顿体系的转变也是同样。牛顿力学虽然已经把质量研究从静态改变为动态,把质量、力和速度互相联系起来,但他的基础仍然是绝对空间、绝对时间、绝对质量。而在爱因斯坦相对理论中,不再存在绝对时间,绝对空间和绝对质量,但三者是相互关联的。所以,巴什拉指出:“在牛顿体系和爱因斯坦体系之间没有什么过渡,从前者到后者不是通过聚集知识、在测量中更为谨慎地对原理进行一些调整的方式完成,相反,必须进行全新的努力”。^① 所以,新的科学理论在巴什拉看来决不是旧的科学理论的派生物。新的科学理论如同在常识和反常识领域之外的一种“改变”。科学经过对包含着不断的否定与涂改、不断扩展的知的更生发展起来。新旧科学之间存在着一个断裂层,是一种“否”关系。

2) 应该在科学思想的发展史和教育实践中研究认识论障碍:无论在科学发展史,还是在教育实践中,认识论障碍的研究都很不容易。历史就其原则来讲的确是任何规范(标准)判断针锋相对的。但是,如果要判断一种思想的有效性,就必须置于一个标准的观点之上。我们在科学思想史中所遇到的一切远远不能真正用于这种思想的进化。甚至某些正确的知识都会过早地停止有用的研究。所以,认识论者应该对历史学家收集的各种材料进行筛选,应该从理性的观点,甚至从进化的理性的观点进行判断,因为,只有在现时,我们才能够全面地判断精神过去的错误。此外,即使是在实验科学中,也总是理性解释确定事实的正确位置。只有理性给予研究以活力,因

^① 《新科学精神》,法国大学,1934,第 46 页。

为只有它超出常识经验(直接和特殊)说明科学经验(间接和繁多的)。理性和构建的努力应该引起认识论者的注意^①。由此可以看到是什么把认识论者的工作和科学史家的工作区分开来。科学史家应该把观念视作事实,而认识论者则把事实视作观念,把它们嵌入一种思想体系之中。在某一时代没有正确解释的事实对历史学家来讲仍然是事实。但在认识论者看来就是一种“障碍”,是“反—思想”。在深化“认识论障碍”的过程中,人们会赋予科学思想史以完全的精神价值。而由于历史学家受到对象性的牵制,而不能在对同一文本的解释中衡量各种心理变化。在同一时代,在同一个词下面,存在着如此相异的概念!欺骗我们的,是既指定又解释的同一个词。指定的是同一个词:但解释却不同。比如电话这个名词,它对应着的概念对于用户、工程师和注意电流计算的数学家是完全不同的。而认识论者应该努力在进步的心理学综合中把握科学概念,同时对每一个概念建立一个观念的水平,指出一种概念是如何制造另外一个概念,又是如何与另一个相联系的。这样,科学思想显现为一种被战胜的困难,被克服的障碍。

在教育中问题更严重,教育障碍的问题还鲜为人知。巴什拉认为,自然科学的教师往往比其他人更加不懂别人其实没有明白。很少有人挖掘错误、无

① 巴什拉的克服认识论障碍的认识活动把历史分成为“过时的历史”和“被认可的历史”。所以科学史和认识论虽然任务不同,但却不无联系。比如科学史应该描述科学文化的动力学,应该同时判断,估价并且指出回到错误的任何可能性。科学史只有以拔丁器(*repoussoir*,陪衬物)的名义才坚持过去的错误。这里我们遇到了认识论障碍和认识论活动的辩证法。在科学思想史中存在否定和肯定。而因为二者分别如此分明,以致赞成否定的学者置身于科学王国之外。谁能够局限于在托勒密一致和谐的体系中生活,他就只能是一个历史学家。而现代科学的观点认为,否定物来源于知识的精神分析。如果它要再生,应该进行阻止。相反,在过去中保持肯定的东西仍然在现代思想中发生作用。过去的肯定遗产构成了一种现时的过去,它在现在时间的科学思想中活动。所以,巴什拉认为,应该充分认识到科学思想特有的历史辩证法。应该用现在活跃的科学不断形成和再形成过时的历史和被认可的历史的辩证法。巴什拉举了“燃素说”(Phlogistique)为例证,认为它是过时的理论,因为它建立在根本错误,即一种可称量(*ponderale*)化学的矛盾之上。一个理性主义者不能不怀有内疚地关注它。而一个认识论者知识因为他找到了对象知识的精神分析动机才对它关注。科学历史学家应该知道他是在已经消失的科学精神的古生物学中工作。他是不可能指望对我们时代的科学教育有所作为。而和燃素说的假说相反,诸如布莱克关于卡路里的研究,涉及了特别热量的规定的实证经验。所以特殊热量(*chaleur spécifique*)的概念是一个永远作为科学概念的概念。布莱克的著作可被视作“被认可历史”的组成部分。从理论上认识这些成分,从认识论观点阐明它们,在理性概念的一个物体中理解它们的结合,这些都是非常有意义的。历史的哲学,认识论的哲学,理性的哲学,在此可能找到一种特殊分析的动机,在这种分析中,一种综合哲学的各种差异显示出来。(现代物理学的理性活动)

知和无反应的心理学。自然科学的教师设想精神是作为一堂课而开始的,总是可以通过留级(重复)改变一种漫不经心的学习,人们在一点一点地重复一个证据时就能够理解它。他们没有思考这样一个事实:若成人上物理课实际已经带着现成的经验知识,所以重要的不是获得一种经验性的文化(学习),而是要改变经验性的知识,推翻日常生活已经积累的知识。唯一的例证:漂浮物体的平衡成为编织错误的日常直觉的对象。以一种多少明确的方式,人们更愿意对漂浮物体进行动作,而不是游动的物体。如果有人要把一块木头浸入水中,木头会抵抗。人们很难对水进行抵抗。如果不先批判和分解最初直觉的不纯的情结(复杂),就很难理解以惊人的数学简明而表达的阿基米德原理^①。如果没有这种对最初的错误的精神分析,就永远不会让人明白浸没(他物)的物体和被完全浸没的物体实际上是服从同一种规律(法则)。

所以,巴什拉认为,任何科学教育都应该像上面所说的那样,从知识的和情感的净化开始。之后的任务也是最困难的:把科学教育置于经常的启动状态,用开放的、活跃的知识代替封闭的、静态的知识。

4. 建立在新科学精神基础上的新理性主义

巴什拉宣扬的科学精神,也就是他的新理性主义的形成,实际上就是克服认识论障碍并且到达新理性主义(也被巴什拉称作完全的或整合的理性主义)的过程。目的就是要“建立理性的精神分析的基础”,以发现与科学精神相对应的不同价值。在《新科学精神》(1934)这部重要著作的导言中,巴什拉就说过,他的“目的是在其辩证法中把握现代科学的精神及其创新”^②。巴什拉在这个方向上的研究的文本,稍前的有《新科学精神》(1934)、《科学精神的形成》(1938),稍后的有《否的哲学》(1949)、《理性唯物论》(1953)。可以说,这一系列的著作是巴什拉调查工作的结果,目的在于在科学思想的发展步骤中研究科学思想,并且构建对科学知识的真正的精神分析。巴什拉从中说明一种新的哲学可能具有的特点,这种哲学同时可以让科学家和

^① 阿基米德(前287—前212)原理:任何在液体中的物体,都会受到由下至上的垂直作用力的推动。这种力和物体所排斥的液体重量及液体作用于物体中心的重量相等。

^② 《新科学精神》,法文版,法国大学出版社,18页。

哲学家满意,因此是建立在哲学家从科学家的研究中获取的哲学结论之上的。因为,“任何科学思想中的真实进步,都会必然引出(精神的)变革。现代科学思想的种种进步在规定了认识的各种原则本身之中变化”。^①而认识显现为一种精神的进化,这种哲学对照哲学家们的教条和完整的哲学,只能建立一种开放的体系,一种批判主义和分化的哲学,换言之,一种“否的哲学”。巴什拉指出,只有这种哲学才能够分析科学的概念。巴什拉在《否的哲学》中,特别通过渐进的知识立场发挥了科学例证的作用——大量的概念的进化:泛灵论、实在论、实证主义、理性主义、复杂理性主义、辩证理性主义。只有这种哲学能够把握我们的哲学文化的多样性,这种哲学使得任何概念、假设、问题、经验、公式都要求哲学。在我们每个人那里,任何概念都是从与上面六种哲学中的一种相关的知识演变而成的结果,都是使为每一个概念建立的认识论的侧面变得清楚明白的结果。而在逻辑的领域里,一种新的思想的最初信号能最清楚地显现出来。在这个领域,非亚里士多德的逻辑学不是建立在作为停滞现象的物的知识上面,而是建立在现象本身的知识上面,这种逻辑学允许并且承认解释的多样性,恢复心理学的创造、活动和开放的任务。^②

① 《否的哲学》,法文版,第8页。

② 参见《否的哲学》导言,特别是V这一部分。这部著作的前两章阐述了准确认识论问题的概况。后三章则研究了科学精神在三个不同领域的开放努力:1. 基本范畴的层次:实体,提出“非康德主义”,摆脱古典理论。巴什拉还使用了一个正确在牛顿科学的哲学概念——实体,开启这个概念,巴什拉认为可以在明天的化学中正确反映它的功能。也就是说,巴什拉论证了非实在论,非唯物论,即实在论和唯物论的开口。化学实体被表象为一个区分过程中的单纯零件(piece),而真实则表象为正确进行的实现过程的一个瞬间。非实在论(实在论的一种),非康德主义(理性主义的一种),巴什拉把它们放在实体的概念之下考察,它们在各自的对立性中显现出精神性的关联。在实在论和古典康德主义的两个极之间,产生了特别有生命力的一个中介的认识论领域,那就是否的哲学所处的位置,这个立场不是否定的立场,而是和解的立场。所以实体的概念,当人们从实在论和康德主义各为一方来理解的话,那就是绝然矛盾的,但如果放在非实体主义的新学说中考察,那就非常清楚地可以互相沟通的。否的哲学可以概括实体规定的任何经验和思想。一旦范畴开放,它将能够统一现代化学哲学的所有差异。2. 直觉的范畴:这是科学思想的哲学要扩展的概念。巴什拉指出自然直觉只不过是一种特殊的直觉,而如果加以以综合的自由,人们会更清楚地理解直觉关系的等级。巴什拉注重的是所谓加工过的直觉的科学思想的活动。3. 逻辑的领域:巴什拉运用不多的科学活动的例证,充分说明,如果要衡量科学的新的命运时,知性的最单纯的框架不能够以其“inflexibilit ”(不屈,严格)存在。在知性的所有原则之中,荒悖的理由能够被悖论辩证化。最后一章是结论“否的哲学的综合价值”,巴什拉特别强调的是,否的哲学,从心理学角度看,并非是一种否定注意,并非到达一种虚无主义。相反,它来自一种构建的活动。认为工作的精神是一种进化的动力。正确思考真实,就是利用它的不断改造和警示思想。思想的辩证化,就是促进科学地创造完整现象的保证,并且重新萌生所有退化或被抑制的种类,这些都是纯粹科学或天真的科学所忽视的。

巴什拉认为这种科学精神的形成是经过以下三个阶段形成的,这种划分和孔德^①的形式很相近。1) 具体阶段:精神在这一阶段乐于接受现象的原始形象,并且依靠的是赞美自然,歌颂世界统一与丰富多彩的哲理性文学。2) 具体—抽象阶段:精神在这个阶段与经验相遇,依靠的是单一性的哲学。在这个阶段,精神尚处在一种微妙的境地:它之所以相信自身的抽象化,更是因为这种抽象化由于可感觉到的直觉而更加清楚地表现出来。3) 抽象阶段:精神在这个阶段自觉地使自己的信息脱离真实空间的直觉,摆脱直接经验,甚至摆脱与最初现实——总是不纯的、不定型的现实的抗争。

这里我们可以看到,巴什拉的科学精神的目的是为了纯化经验,理性应该在与经验的接触中得以自我净化。这种科学精神指引着哲学,排斥实用的经验主义和传统的理性主义。“在现今时代,经验不再对理论问题回答是或不是……现代物理学与化学是我们面对真理的不同近似。文化与技术保留着近似知识的一种结构。为了决定近似的哪一等级上具有最雄辩的证明,必须进行特殊的考虑。因此,文化不断被修正,在细节与基础部分都得到修正。”^②

5. 科学精神是在新理性主义、也就是开放的理性主义上面形成的

1) 新理性主义是完全的或整合的理性主义

现代物理学的认识论研究特别指明的,是上述综合哲学的活动,认识论的不同价值,即“区域理性主义”的存在,比如“电的理性主义”。人们致力于不同哲学的“和谐多元化”,同时在根本上是辩证的“完全理性主义”的基础上整合这些不同的哲学。认识论要成为完全的,就要参与到一种多元哲学中去,不应当与任何一种单值的哲学合流。所以,这种理性主义应该在仔细地研究了各种区域的理性主义之后而确立起来。这些尽可能被组织起来的区域理性主义,和把那些服从特定经验类型的现象联系起来

① 孔德(1798—1857)所说的人的思想发展的三个状态(阶段)是:神学状态,形而上学状态,实证状态。

② 《实用理性主义》,第36—37页。

的活动是同时的。这样,人们就可以考虑学者社会限定的“赞同”,被高度专业化了的“赞同”,而从社会角度规定了一种理性主义的“赞同”不止是一种事实,而是一种结构的符号。巴什拉说,我们努力要成为的,就是“理性主义者”。

2) 完全的理性主义应该是一种辩证的理性主义

问题不在于规定一种收集区域理性主义的共同部分的普遍理性主义,那样人们找到的只是应用于共同生活中的微理性主义,他们可能会抹消各种结构。相反,重要的是要增多和加工结构。这就是从理性主义观点看,应该作为结构化的一种活动、作为繁多公理的可能性的规定——为的是面对经验的繁复多样——表达出来的东西。当代认识论的一个最新特点就是真实的各种经验的近似化共同揭示了理论组织的公理的改变。所以完全的理性主义只能成为一种对各种不同的基础公理的控制(统治)。这样的理性主义是一种辩证的活动,因为各种不同的公理是互相辩证地联结的^①。如前所说,辩证法在这种理性主义中占有重要地位。因为科学需要辩证法的发展,任何科学概念都是通过两个不同哲学观点的互补形式而得到明确。

巴什拉认为,一切科学认识的哲学都应该从这种理性主义出发而依次排列确定自己应有的位置:

唯心主义

约定主义

形式主义

应用理性主义和技术唯心主义

① 在《应用理性主义》中,巴什拉举了原子论在微观物理学和化学中的例子。在微观物理学的区域理性主义“原子论”,人们会把原子的不可分的假设视为公理。在化学中,人们原则上设定同一元素的原子是同一的。人们认定能够通过空间的处境区分同一的原子。共同空间的确是区分的空间。但是,微观物理学的空间,可以说是海森堡公理所证明的细胞的空间,就不一样。所以,化学的假说和微观物理学的假说并不拥有相同的概念结构。一种概念结构,恰恰是一种实在论结构和象征结构之间的中介,一种作为应用理性主义的活跃成分的功能。我们的任务就是还给科学所有的价值,首先是哲学价值。很少的思想从哲学上看比科学思想更加多样化。科学哲学的作用就是清点这种多样性,并且指出如果哲学家们沉思科学思想,他们会多么受益。

实证主义

经验主义

实在论

这个图表表示应用理性主义与技术唯物主义位于现代认识论的中心地位,由此认识论的不同价值显示出来:“一切关于科学知识的哲学都是以应用理性主义为准绳而进行自我调整的。”^①这个图表要说明,唯心主义与实用主义的传统对立由于各自在两个方向上远离实用理性主义,所以具有的真理都最少。这两个极端都不具有科学精神的现实性。前者虽然反对经验主义,声称捍卫法则的登记,但它却忽视应一起进行的科学实验,忽视客观的经验,失去了认识现代科学的可能性。而后者认为现实是非理性的,这与现代科学精神背道而驰。因此,只有处在中心位置的应用理性主义和技术唯物主义最符合现代科学精神,因为它避免了两种极端方向,并不囿于简单的单一的哲学中,而是一下子就表现为二者的和谐。

另外,从辩证的观点看,形式主义和实证主义、约定主义与经验主义大都是互补的概念,它们把自身具有的片面的真理贡献给应用理性主义。而表中两个极端方向上的唯心主义和实在主义都不包含真理,对应用理性毫无用处。“技术的唯物主义从本质讲是与被改变过现实,被调整过的现实……打上了理性主义印记的现时相适应的。”^②

二、理性的精神分析和诗意的想象

巴什拉的著作可分为两个方向:一方面是严格的作为科学哲学的认识论,另一方面是情感的诗学。二者之间在巴什拉那里是确定了清楚的界限的,以致二者之间没有任何可能把真理归结为科学的显示,如果把二者混淆起来,则是有害的。巴什拉自己也多次承认,自己涉及的这两个领域是完全不同的,具有各自不同的特点。但是我们却不能否认巴什拉这两个方向的

① 《新科学精神》,法文版,法国大学出版社,1934,第5页。

② 《理性唯物主义》,法国大学出版社,1953,第8页。

精神的互相渗透和相通。因为二者都是建立在他的科学精神之上的^①。巴什拉的科学哲学是生命的,也是运动的。他与柏格森一样注重瞬间的流动,但他又特别关注断裂:“归根结底,应该解释的是诞生的断裂性,而不是生命的连续性。”^②这实际上构成了巴什拉思想的一个最关键的问题:在科学领域中,诞生意味着发现,而在艺术领域中,诞生意味着创造。

1. 理性的精神分析

排除认识论障碍,为的是奠定理性精神分析的基础。理性精神分析是要发现在智者那里从情感上对应于科学精神的不同状态的各种意义。为了说明对科学精神的三个状态的特点,巴什拉认为要关注构成这三个阶段情感基础的不同特点。而他提出的精神分析可让人进入对象的教育,能够移动各种特点。在这一点上,巴什拉要让人们感到,用理智教育的情感特征,人们可以看到平常没有足够认识到的一种基础和信任的成分。他认为,给出并且特别保留“无关研究”的一种生命特性,应该是教育者不管在哪一个教育阶段的首要任务。而这种特点也有自己的历史,而且应该(可能有被斥为简单热情的危险)始终用“科学耐心”来表明它的力量。这种耐心就是

① 1961年,巴什拉因为在20年期间确立了人类的“人情化官能”作用的贡献而获得法国文学全国大奖。他发表的10部著作(《瞬间的直觉》,1932;《绵延的辩证法》,1936;《火的精神分析》,1938;《洛特—加龙省雷阿蒙》,1940)被看作是对物质进行的重要的精神分析,对土、空气、火诸元素的实体做精神分析,是从科学认识论出发,绝妙、新颖地应用新理性主义精神。这位“科学理性”的教授毫不松懈地继续这种研究,远远超越了认识论。应该说,《火的精神分析》是一部标志性的作品。之后,开始了他的第二个领域的探索和著述。他的8部作品(《水与梦——论对物质的想象》,1942;《空气和梦幻——论对运动的想象》,1943;《土地和对意志的遐想》,1948;《土地和对静息的遐想》,1948;《空间的诗学》,1957;《梦想的诗学》,1961)可说是与他这位“科学史”和“科学哲学”大师的教研工作构成明显的对照。这些作品可说是构成了一部名副其实的诗学全集。尽管当时作为科学哲学家的巴什拉的诗学受到了一些非议,但应该说“当巴什拉这位科学哲学家根据想象写作时,我们心想:他浮想联翩。只是很久以后,我们才明白在巴什拉作品中实际上有一种思想的一致性。没有两个巴什拉,只有一个,这就是富有想象的著名哲学家。这,不管在科学发现中,或是在艺术或诗歌创造中都一样”(转引自《巴什拉传》,282页)。巴什拉是一种思想的首创者。其实这两个方向的工作与巴什拉更早的作品的主题是一脉相承的(《论近似知识》;《对物理学某个问题演变的研究——固体中的热传播》,1928;《新科学精神》,1934)。他提出诗歌与科学之间的关系问题。提出要建立一门以这些差异、以这些双维丰富自己的哲学,这样的哲学能够使人们在评价诗歌和科学的过程中发现这些精神世界之间的关系。

② 《瞬间的直觉》,Stock,1932,第89页。

一种精神生命。而对科学的耐心做精神分析,就是反过来为科学精神的三个状态的规律补充一种三个灵魂状态的规律:1) 儿童或世俗的灵魂:由天真的惊奇所激起,被在哪怕非常微小的被用于物理学的作为工具的现象所震惊,而进入遐想,以得到一种被动直至思维幸福的严肃立场的借口,同时接受收集者的机会。2) 教师的灵魂:以其在最初的抽象化中的不变教条为荣,这种抽象为了生活依靠的是年轻时代的学习成功,每年都讲述他的知识,把自己的证明强加于人,一切都靠推理的重要性、权力如此方便的支持,像笛卡尔一样教育底下人,或者一切都来源于资产者,就像大学里的学衔资格考试一样。3) 处在抽象和升华痛苦中的灵魂:痛苦的科学心灵(意识),投入永远不完美的归纳的兴趣之中,做思想的危险游戏,而不依靠静止的经验。由于每一时刻都被各种理性的观点所干扰,所以不断地怀疑抽象的特殊权利,但抽象是一个任务,这是肯定无疑的,这是科学的任务,最终拥有被纯化的世界思想^①。

① 这里应该特别指出,巴什拉从对理性的精神分析出发,在《科学精神的形成》中对教育问题有大量精辟的论述,至今仍然具有启发性(《巴什拉传》,第189—192页)。比如,他认为严谨是对直觉的精神分析,代数思维是对几何思维的精神分析。想象实际上是一种纯化,而这种纯化只有对其原则进行精神分析才是有价值的。所以,教育首先是要教会运用想象力。因为从心理学角度讲,没有对谬误的纠正就没有真理,而客观态度的历史实际是我们个人的谬误的历史。在这个前提下,巴什拉提出他的新教育方法的两个基本点:教师们,尤其在中学教学的复杂的不连贯中,传授着凌乱的、瞬间即逝的知识,这些知识打着权威的可怕的烙印……应当推动学生在集体中去取得集体理性意识,换句话说,取得社会客观性的本能,级任们宁可发展那种相反的特性本能而加以否认的本能,却全然不注意从文学领域里学来的奇特性的虚假性质。他还认为:“一种知识对于某种创造性行为来讲应该是一种激励,它应该教授人类谬误的心理经历。”“拒绝接受科学认识的一些人的存在有利于对理性信念做精神分析。人光有理是不够的,他必须有理反对某人。”“巴尔扎克说,单身汉用习惯来代替感情。同样,教师们用课程代替发现。为对付这种逐渐地剥夺我们精神上新鲜感的知性上的懈怠,在整个科学史上,发现的教育是一项重大的补救。为教会学生创造,赋予他们这样一种感情,即他们本来是能发现,这一点很必要。”他还说:“半个多世纪以来,各种物理书本不厌其烦地相互转抄,它们给学生提供一种完全社会化的、完全停滞不动的科学。由于大学入学考试课程十分奇怪地长期不变,这种科学居然被视作‘自然如此’的,但是它根本不是这样,它也不再是这样。”“当代科学越来越成为一种对思考的思考……似乎对立于感觉的科学思维始于二十世纪,似乎应当建立一种对立于对象物的目标理论……从此,大脑不再绝对是科学思维的最恰当工具,也可以说,大脑是科学思维的障碍。大脑是一种障碍,这是从大脑是动作和欲望的协调者的意义上说的。应对立于大脑来思考……”

2. 实体的障碍和阿巴贡情结

在《科学精神的形成》中,巴什拉以阿巴贡为例批判了实体主义倾向。实体的观念是一个清楚、单纯又没有触动过的观念,它应该建立在比任何其他经验都要内在得多的经验之上。以前的各种炼金术书籍的阅读和长期的学习,还有心理调查都使人面对的是实体主义,让我们毫不犹豫地实在论变成一种本能,并且对之进行特殊的精神分析。事实上,不仅最初的实在论没有得到讨论,而且甚至没有被教授。因此,实在论以正当的名义,能够被称作唯一天赋的哲学。而为了正确判断它,应该超越理智范围,并且应该明白一个对象的实体是作为个体财产而被接受的。从精神上拥有它,一如拥有一种明显的利益:实在论者直接地阻挡他的对手,因为他相信他有自己的真实,因为他拥有真实的财富,而他的对手,是精神的宠儿,追逐着无用的梦幻。实在论的信念以其天真的形式、情感的形式拥有一种“怪吝人”式的快乐。从精神分析的观点看,就其过分的天真而言,所有的实在论者都是怪吝人。反过来说,所有的阿巴贡都是实在论者(现实主义者)。医治实体主义的精神分析就是“有”的精神分析。应该废除的是所谓的“小利”情结,简言之,就是阿巴贡情结。这种“小利”情结把注意力放在不应失去的小东西上面,因为如果失去它们,就找不回来。这样一个小东西要用很大的注意来保存。易碎的花瓶会保留最长的时间。什么都不失去,首先是一种规范的先描述,这种先描述随后变成了一种描述:从规范过渡到实证。最终,未被证明的实在论的公理是:什么都不丢掉,什么都未建立,这是一种“怪吝人”的话语。

3. 物质的想象和想象的诗学

巴什拉的诗学理论是建立在对想象的深入探索与研究的基础上的。他的诗学理论在他的研究中占有特殊的地位,并且对当代文学批评理论产生过重要影响。巴什拉在科学经验中发现了“幼稚经验”的痕迹。他受容格思想的启迪,一直高度关注想象问题。他依次对火(《火的精神分析》,1938)、水(《水与梦》,1942)、空气(《空气和梦想——论运动的想象》,1943)、土(《土地和静息的遐想》,1948)四种元素进行精神分析,由此论证了建立在理

性心理学基础上的想象理论。^① 巴什拉认为,在依次把握更为易燃、更为流动的,更为轻的和更为沉重的幻想之后,对物质的诗意想象就与四种元素的基本特征相遇。诗的批评就是要在每个诗人那里揭示物质的四重想象。巴什拉认为,文学批评的功能不是为了使文学理性化。如果文学批评要与想象相称,那它就应该同样研究激情奔放的表达和理智的表达。如果缺少对这两种规律的了解,那文学批评就是不合时宜的判断。巴什拉在最单一、最基础的元素中挖掘出想象的初源。

1) 火的精神分析:《火的精神分析》如前所说,实际上是巴什拉的一部关键性的作品,开创了他的科学精神探索的另一新领域。这部著作是他在第戎大学任科学史和科学哲学教授之前在第戎写的最后一部著作。也是巴什拉的建立在物质想象精神分析基础上的诗学批评理论的出色应用。“想象力是不受心理状态左右的……它构成了一种原地的、自生的统治。”^② 巴什拉在这部书中正是通过无意识、下意识来对“火”进行想象。实际上,他认为,火这种现象的价值的膨胀其实是一个压抑着科学研究^③达数世纪之久的问题并没有得到解决。火不再是一种科学的对象物,它的主体被巴什拉置于其哲学意义上:火于是成为解释一切的特殊现象。若一切缓慢变化着的东西能用生命来解释的话,那么一切迅速变化的东西就可用火来解释。火是超生命的。火是内在的,普遍的,它活在我们心中。所以,应该在科学实验中指出孩童体验的痕迹。这样才有根据谈论科学精神的某种无意识,谈论某种事实的相异性质……火与其说是一种自然存在,不如说是一种社会

① 这里还应该补充上他的两部诗学专著:《空间的诗学》(1957)和《梦想的诗学》(1960)。巴什拉的研究至此涉及了各种物质的所有差异。他一直自发地引用和参考诗人们的作品,他离开了以前的“客观化”的轴心,开始接近“主体性”的轴心,也就是说,围绕这个“主体性”,先于科学概念、并始终独立于科学概念的“原始的价值”在梦想中形成了。哲学家的角色就是使诗和科学互补,把它们作为两个相反物连接起来。想象物的精神分析,只能是物质的,只能是这样一种心理学,在这种心理学中,各种价值自己围绕着四种元素形成,而这些元素显现为梦想、创造想象的初型。

② 在《空气和梦想》中,巴什拉对想象力这个概念有界定:“想象力就是扭曲由感知所提供的形象的那种功能,它尤其是使我们摆脱最初的形象,改变形象的官能。”

③ 巴什拉认为:火的直觉是一些认识论的障碍,由于这些直觉在心理上更加明显,因而障碍就难以克服。所以应当对科学精神做精神分析……精神分析就会是科学家承认自己的不可告人的动机……火提供了实体论和泛灵论的实例,这两种障碍都有碍于科学思想……

存在。^①

巴什拉在《火的精神分析》中指出,对火的各种不同的自发态度是以不同的情结的形式规定的,巴什拉认为,环绕着火的传说和神话进行精神分析,可以避免理性解释的弱点,^②并且使以前的神话和传说得到更加全面、合理的解释。

首先是普罗米修斯情结:也就是对火的敬畏。而巴什拉认为,火在人类社会是极其原始的现象。对火的尊重不是天生的,而是受到教诲后产生的,其中首要的就是社会的禁忌。人在第一次接触它的时候,是不可能有着正确的认识的。常识只会告之这是可以取暖、烧烤的火。而从理性精神分析的角度看,普罗米修斯情结象征着从物质出发迸发的精神光辉,冲破火的禁忌,视之为热情的理性召唤,并且是冒着危险追求火的光明,这时,火的光明已不复是具体的、物质的光明了。

其次是恩培多克勒^③(约公元前五世纪)情结:是对火的遐想,对火的热爱和对火的敬重,生的本能和死的本能在这个情结中结合。要和摧毁一切的火焰化为一体:“爱,死和火在同一瞬间凝为一体。瞬间在火焰中心,以它的牺牲为我们提供了永恒的榜样。完全的,不留痕迹的死亡是一种保证,即

① 巴什拉把火给人及人的精神带来的贡献列为8点:1.火舌所舔的东西在人的嘴里有另一种滋味;2.火照亮的东西保持着一种永不褪去的颜色;3.火抚摩、热爱并酷爱过的东西赢得了回忆并失去了纯真;4.火使一切发生变化……当人要一切都发生变化时就呼叫火……5.由火引起的现象是一切现象中最敏感的;6.应当捕捉火之点,这个点表明一种物质,正像爱的瞬间,它标志着一种存在……7.火的艺术以最戏剧性的形式造成人和形式的激烈争斗……8.火也是最凶险的敌人,是可怕的准确性的体现者,它对置于它的烈焰下的物质所显示出来的绝妙行动,是受某些难以观察到的物理和化学常数的严格局限、威胁和规定的。

② 巴什拉指出,比如原始人用两块干木片摩擦生火是理性主义千篇一律的说法。然而用来解释人是怎样想象出这种方法的客观理由是不充分的:“任何一种原始人用摩擦来取火的做法都不可能直接从某种自然现象中得到启发。尽管精神分析的解释有些冒险,它最终必将是真正的心理解释”。巴什拉还引用了德国神学家、语言学家、东方学家和神话学家缪勒(1823—1900)在《在印度宗教指引下对宗教起源和发展的研究的忠告》一书的精彩论述,其实是把心理直觉引入人类起源的研究。比如缪勒关于火的定义:“火是两块木片之子”,比如把火和俄狄浦斯情结联系起来:“这不纯洁的火,孤独的爱情之果……刚刚诞生就打上了俄狄浦斯情结的烙印……降生之后立即吞噬它的父亲和母亲,即它从冢迸发出来的那两块木片”。缪勒还引证说,火曾经被称作“活跃,敏捷……”——Ag-nis, ignis。巴什拉进一步发挥说:最初敏捷的东西,就是在这种现象产生之前的人的因素……火在成为木之子之前,首先是人之子。(《巴什拉传》,第129页以下)

③ 古希腊哲学家恩培多克勒把火想象为从眼睛薄膜上的细孔穿过的火,这火与外面的火交流,流射到眼睛,产生面对世界的视觉。

我们全部奔向另一个世界。丧失一切以赢得一切。”对火的凝视把我们带到了哲学思考的渊源。巴什拉认为,火之所以被视作构成宇宙的一种元素,就是因为它是思想的一种因素,是遐想的一种理想的因素。

诺瓦利斯^①情结:是对火的起源的情结,由摩擦,即那种分享热的需求所引起的向着火的冲动,这种冲动也许会重新建起史前对火的征服的那种原始性。这种情结是以内在的热意识为特征的。这种意识优于光的纯视觉科学。火不仅是光明的象征,还是热的象征,而且远不是指具体的热。具有满足人的欲望和热的快感的深刻意义。热是一种财富,一种占有。应该把这种热珍藏起来,把它赠给值得沟通,能够相互交融的意中人。光不能在事物表面闪烁、微笑,唯有热才能深入,深入到内在意识中去,深入到人的灵魂深处。一方面,火是原始化的,它往往是被偷来的。普罗米修斯情结涉及所有动物……火的创造曾多次同类似的暴力联系起来:火成为内在的狂怒(怒火中烧),是神经质的双手所产生的客观现象。在各种客观发明的起源上,总能找到一种具有强烈感情色彩的特殊心理状态。另一方面,温暖是幸福意识的起源。是幸福起源的意识。这种发热论同灵魂的物质化或赋予物质以生命是一致的,它是物质与生命之间的过渡形式。若人们对诺瓦利斯的诗作火的精神分析,那么他的诗歌就会有一种新的解释。这诗歌是为重温原始性而作的一种努力。诺瓦利斯认为,故事或多或少是一种宇宙起源论。

于是,重申火是一种元素,实际上就是唤起了性的共鸣,这等于唤起了性的共鸣,产生了性化的火。火成为性活动的形象(中文有“欲火”)。自然的火是雄性的火,非自然的火是雌性的火。反自然的火是腐殖化合物的火。这样“性化的火便成为一切象征的连词符号。它把物质和精神,把恶癖和道德连接起来。它使唯物的知识观念化,又使思想的知识物质化。火在我们身上但又在身外,看不见但又光辉耀眼,是精神又是烟雾”。火于是又升华到一个新的精神高度。深藏的热迸发为诚挚的爱,刻骨的恨,在火的运动中产生无以伦比的强大创造力。这可说是现代哲学理论中欲望的来源,一种真正的创造欲望的现象学。这欲望不是要得到某种东西,而是一种要求创

① 诺瓦利斯(1772—1801):德国作家,浪漫派诗人。

造、要求认识,要求更高创造精神的火一样热切的渴望。巴什拉说:“今天,请给予我日常的饥渴。”有了这种渴望,人才能有创造力。才能真正成为理性的人,他企求的是遐想和活动。这很容易让人联想到所谓“欲望哲学家”德勒兹,他批评传统资产阶级的心理分析把欲望关闭在爸爸—妈妈—孩子的三角封闭领域中,他把欲望看作为类似生命力和生命情结的普遍的流,通过欲望和无意识的力量,人成为一种欲望着的机器,他的欲望具有强大的创造力,这种思想得益于柏格森,更得益于巴什拉。正是最初的直觉使得一种虚假的问题——火的化学——直到 19 世纪还在困扰着科学家。

最后,巴什拉考察了燃烧的水(火水)^①,还有作为纯洁和纯洁化的象征的火。这是火升华的最高点。巴什拉认为火使一切变得纯洁,因为它驱除了令人作呕的味,还因为它分离材料并摧毁物质的不纯性。另一方面,在情感的燃烧中,人就像火中凤凰一样,烧尽污浊,获得新生。情感只能经过火的纯化才能变得高尚。纯洁化能够使我们把深沉的爱的忠诚变得辨证,而又不损害它。尽管纯洁化舍弃了大量的物质与火,但它比自然的冲动具有更多的可能性,而不是更少。只有纯化了爱情才能找到感情,纯化的爱情是个体化的。真正的爱必须经过火的燃烧进行纯化,纯化过的爱情才能经久不衰,永远具有生命力。

这里补充一点:对火的精神分析和对其他物质的精神分析一样,这个从弗洛伊德那里移用的概念,在巴什拉那里其实是一种“非精神分析”。他使用这个词,是要表示自发地产生形象而无须借助于记忆力和感觉,无须先前经验残留物来相助的想象力所具有的特性。活力在心理想象中所注入的不

① 烧酒在法文中是 *eau-de-vie*,即生命之水。“火水”为 *eau-de-feu*。烧酒即火水,是一种会烧烫舌头,遇到一点点火星就会燃烧的水……它随着它所烧毁的东西消亡。它是生命和火的融合。德国医生、化学家霍夫曼(1660—1742)的作品受到巴什拉的关注。火的诗歌贯穿着他的作品,特别是有关潘趣酒的情节,谈到奇迹:在酒精造成的狂乱中,火的幻想频繁出现,自然的现象,正是由于酒精实体达到高度的集中,不需用火柴点燃。巴什拉还以佐拉的《帕斯卡尔大夫》小说为例,说明面对潘趣酒所产生的遐想的霍夫曼情结,马卡尔大叔除了一撮灰烬,什么也没有留下,最终出现了通过火来实现最高荣耀的秘密愿望。这里也有恩培多克勒情结的迹象,马卡尔大叔冠冕堂皇地死了,就像醉汉中的王子那样,自己烧了起来……在最内在的无意识中,人们找到了能从里面烧尽有生命躯体的灼热火焰的灵感。

连贯原则。所以,巴什拉实际上是显露了弗洛伊德精神分析总是要还原回去的弱点,巴什拉对火的精神分析是要突出显现对物质想象的创造力,是要对想象进行净化,以界定新的价值和区别。

巴什拉对火的分析,希求把知识和对物质的现象统一起来,想象总是同时遐想和理解。遐想是为了更好地理解,理解则为了更好地遐想。要把认识的命运和想象的命运有机地结合起来,以达到宁静和谐^①。

2) 水的物质想象:在完成《火的精神分析》后,巴什拉就很少再在著作标题上使用“精神分析”这个词,以示和弗洛伊德拉开距离。随着《水与梦》《空气和梦》《土地与意志的遐想》《梦想的诗学》的发表,巴什拉发展了他的诸元素心理学,这心理学是一种“遐想的权利”和在人的精神和宇宙现实中优先想象力的真正的宣言。

《水与梦》^②就是研究“水的物质想象”的心理学。它的副标题就是“论对物质的想象”。这部著作的内容扩展了,巴什拉更加关注诗人的形象,投入到梦的研究之中。这部著作的第一部分^③论述的是“物质化很差的”形象,清澈、闪光的水,它们使得瞬间的和容易物质化的形象产生。清澈的水,闪亮的水,这种水给人瞬间即逝、随和的形象。而巴什拉要让读者知道,他要展现各总诗歌向水的元诗学的过渡,从多样性向单一性过渡。水成为形象的载体,而且是形象供给和奠定形象的原则。水于是逐渐在越来越深化的静观中成为物质化想象的本原。

第二部分:深水,沉睡的水,死水,爱伦·坡^④遐想中的沉重之水。在第

① 巴什拉由此还提出,要把白天的人和黑夜的人结合起来,即认识的人和想象的人结合起来,人不可能永远生活在白天或黑夜,不但要想象,还要认识,两者相反相成,缺一不可。正如巴什拉本人,他总是希望把握超越对普通人来讲是特定的痛惜,但他还始终在自身中保持两种人的特点:尘世中的人,热爱生命和自然,理解世界上形形色色的事物。另一方面,具有高度智慧的人,想象和追求超出常人的高尚境界。

② 巴什拉在“前言”中就书名《水与梦》为什么没有取《水的精神分析》作了说明:首先是出于真诚。要说精神分析,就要把原初的形象分类,首先确认,然后分解一些把愿望和梦想相混的情结。在《火的精神分析》中就是这样做的。但在水的方面,巴什拉认为自己没有足够的建树。另一个原因不那么富有感情色彩和个人因素。那就是巴什拉认为在这部书中,他并没有像在深刻的机关凝神分析中应该做的那样,系统地发挥物质化形象的有机论特征。这本书仍然是一部文学美学的作品。它有双重目的:确定诗歌形象的实体,确定诗歌形象对基本物质的恰当形式。

③ 第一章的题目是“清澈之水,春水和流动之水,自恋的客观条件,爱恋之水”。

④ 爱伦·坡(1809—1849):美国诗人,作家。波德莱尔曾经把他的《怪异故事集》译成法文。

二章,巴什拉借用了爱伦·坡的作品中缠绕不去的有关重水、死水主题的章节。巴什拉认为,在坡的作品中,在他多样丰富的语言和表达形式之下,隐藏着一种特殊的实体,一种决定表达层次和一致性的积极的试题。这种特殊的物质就是水,特别的水,沉重之水。诗中的沉重之水比自然界所看到的任何沉睡之水、死水、深沉之水都要更加深刻,死亡和沉睡。巴士拉认为坡展现的是被想象的水的生命,被强大的物质想象充分人格化的实体的生命,水提供了被特殊死亡吸引的特殊生命的象征。^①

第三部分:卡龙情结,俄菲利亚情结。巴什拉论述了亡者之流(卡龙^②情结),漂浮的溺水者(俄菲利亚^③情结)。

卡龙的故事,在巴士拉看来是一种死亡航行的象征。“死亡所具有的沉重和缓慢的东西都在卡龙脸上有所显露。满载亡灵的船只总是要下沉:死神怕死,淹死鬼还怕沉船。死亡是一次永无止境的旅程,是充满险象的无际风光。如果说船如此沉重,那是因为亡灵有罪。卡龙的船永远向地狱驶去。这是没有幸福的船夫……卡龙的船于是成为摆脱不了的与人的不幸关联的象征。”^④而在许多文学艺术作品中,水成为死亡中的一种被接受的本原。成为被渴望本质的形象的汇集。

俄菲利亚的形象,她漂浮的、被水冲散的秀发使水的心理象征物充满活力。诗人、文学家笔下的俄菲利亚长发的漂动,使想象的人看到了流水,这有生命力的长发,诗人为之歌唱的长发,必然会启迪一种运动,一种流逝的波纹。水使死亡人性化了,在最无声息的哀叹中掺进了一些明快的声音。另外,俄菲利亚情结也会象征着月与波浪的结合。这种结合也是宇宙中的那喀索斯和宇宙中的俄菲利亚的结合。这使得悲惨的命运,死亡和自杀的

① 巴士拉总结说:寂静的水,沉暗的水,沉睡的水,深不可测的水,这些就是对死的思索的物质教材。但是,这不是赫拉克里特式的死亡的教诲,那种随着流水,像流水那样躺,把我们带到远方的死亡。这是一种静止的死亡,在深处的死亡,始终同我们在一起,靠近我们,在我们身心中的死亡的教会。只要有一阵晚风,水早已默不作声的水就会对我们诉说……只要有一缕月光,温和的,苍白的月光,就可让幽灵又在水上漫游。(《水与梦》,Librairie Jose Corti,1942,第96页)

② 卡龙:希腊神话中在冥河引渡亡灵去冥府的神。

③ 莎士比亚悲剧《哈姆雷特》中主人公的未婚妻,失去理智而投水自尽而死。

④ 《水与梦》,第108页。

遐想同水密切相关。水还是忧伤化的本原。^①或者说，“死亡寓于水……水远逝而去，水流似时光。可是，另一种遐想占据着我们的身心，它告诉我们在整体的散失中我们存在的丧失。各种本原都有自身的消融，土有尘，火有烟。水的消融更为完全。水有助我们彻底地死去”。^②

巴什拉认为，这两种情结都象征着我们的最后旅途和最终结局的思想。消亡在深水中，或消失在遥远的天边，和深度、无限相结合，这象征着人的命运，这命运在水的命运中取得了自己的形象。巴什拉确定了想象的水的表面特性和深刻特性，某些诗歌形式从这双重物质中吸取营养，双重的唯物论有助于物质的想象。

第四部分：合成的水。想象的水的表面特征和深刻特征的研究使得巴什拉转向探讨这种本原和物质想象的其他本原的合成。巴什拉认为，组合的真正典型，对于物质的想象而言，就是水和土的组合。泥团就是这种组合的物质性的基本示意图。在对泥团的体验中，水明显地显现为具有主导作用的物质。当人通过水而感到泥的柔软时，联想到的正是水。巴什拉还通过诗的形象指出，遐想的形象是一元的或二元，比如水与土，还有水与火^③，但从来没有水、火、土三种本原的结合。当然，还有水与夜的结合。有一点值得读者注意，那就是这样的物质想象的二者结合，巴什拉认为是联姻，在想象范围内，对于两种实体来说，对立面就是对立的性，而如果是在两种女性物质之间发生的结合，那就必有一种趋于男性化以统治另一方。

第五章：母性的水和女性的水。巴什拉指出：任何一种物质本原的组合，对无意识来讲都是一种融合，所以朴实的想象和诗意的想象赋予水的几乎都是女性的特征（中文：柔情似水），水具有深刻的母性。而这些形象自然

① 坡的作品中的忧伤并非来自失去的幸福，或来自被生活毁灭的灼热的激情。而是直接地源于溶解的不幸：“我的心灵，是一潭死水。”拉马丁（1790—1869，法国诗人，作家，讲演家）也有类似的思想，他独自在日内瓦湖畔遐想时，听到的是湖水的私语，抱怨，怒气，呻吟和扭曲。他说：“水是忧郁的本原。巴比伦上方的河流流淌着，哭泣着。为什么？因为水和众生一起流泪。”（《隐私集》，306页）《浮士德》的最后一场中，浮士德的最后愿望就是：“我的灵魂，你变成小水滴吧，融入大海里，永远消融”（英国诗人，剧作家马娄[1564—1593]，《浮士德博士的悲惨故事》，1588）。

② 《水与梦》，第125页。

③ 比如法国化学家乔弗瓦（1685—1752）就指出温泉发出硫磺和沥青的味道，认为是火的物质的产物。温泉首先被想象为水和火的直接组成部分。巴尔扎克说“水是被烧着的躯体”，诺瓦利斯则认为“水是被弄湿的火焰”，韩波在《地狱的一季》中要用火烧干在他心中挥之不去的水，追求“火滴”。

而然地赋予诗歌创造以活力。^①波拿巴夫人^②认为“自然界是一位无比扩大的,永恒的和投射到无限中去的母亲”,自然界是母亲的一种投影,比如大海“对于所有人都是最伟大、最持久的母性象征之一”。

第六章:纯洁与净化,水之德。巴什拉认为,和特殊物质密不可分的现象很容易变得更加有价值。水是使人类思维到达极致之物:即使纯洁变得更加有价值。不能想象,若没有清澈明亮的水的形象,没有这种向我们诉说纯净水的优美的同一选用,纯洁这个概念会变成什么?当思考纯洁和不纯洁的行动时,就会理解那种从物质想象向富有朝气的想象的转变。纯洁之水和不纯之水不再仅仅被设想为实体,而被设想为力量。比如,纯洁的物质从物理学意义上讲,应该发扬。巴什拉实际上是从对某种基本实体的思考找到自然道德^③的例证。滋养我们深沉遐想的文学旅程首先是一场关于价值和形而上化学的哲学论战。

第七章:淡水至高无上。这个问题与本体论的纯洁问题相关。巴什拉列举了许多神话传说,大多公认淡水优于海水。现实事物的一些特性,一旦被入遐想,就会变成可歌颂的品质,遐想中的水,成为了温柔和纯洁的英雄,被幻想的物质不复客观。在想象中,很少会考虑支流,水的源头是力量的来源,它对水流的流程有责任并享有水的功德。而海水是非人性的水,缺少可直接为人服务的可敬的本原。神话学家没有重视这个问题,巴什拉则希望

① “水使萌芽变得滋润,使泉源喷薄而出。水是我们到处都看到的在诞生和生长的物质,泉源是一种不可抗拒的诞生,一种持续的诞生。如此重大的形象永远标志着热爱它们的无意识,这些形象激发起无限的遐想。”(《水与梦》,第20页)

② 马丽·波拿巴(1882—1962):法国精神分析学家,弗洛伊德的学生。巴什拉在书中大量引用了她的论述以及评论。比如她说过:“在爱伦·坡的诗歌中占主导地位的形象是濒临死亡的母亲的形象。死亡使之神秘的其他的亲爱者……在坡的作品中,人就是死亡。通过死亡描述生命。”(《爱伦·坡》)

③ 死亡在巴什拉的哲学中,是一种评价诗歌天赋的标准。实际上,相对死亡,各种各样的社会都面对自然。虚无成为对伦理的挑衅。比如克尔特人使用古怪的方法处理遗体:把遗体在某处焚烧,把出生地的树作为焚尸堆的柴火,有的地方把遗体焚烧,把死者生前种的树挖出来用作棺木。棺材入土,或者入水任其漂流,还有的地方把尸体放在他生前种的树的顶尖,露天任凭野兽啄食。巴什拉认为这些作法都是要把人的遗体回归空气,水,土和火,人自出生就归属与植物,人各有自己的树。容格也说过树首先是母性的象征,水也是母性的象征。他认为通过这些神话,我们想象死者被交还给了母亲以再生。而人的欲望,就是死亡的阴沉之水变成生命之水,就是死亡和它冰冷的拥抱成为母亲的怀抱,正像大海那样,尽管它吞没了太阳,却在它的深处使太阳再升起……生命从未相信死亡(转引自《巴什拉传》,第244—245页)。

能够引起人们对实体的重视。因为只有在体验与景观之间建立起平衡,才能更好地理解物质想象的学说。这个问题提出,是由于许多美学著作很少提到具体的美,实体的美,对于物质想象的问题一带而过。就是写水,也只是注意海水。而巴什拉强调自然的水,也就是更为常见的淡水,他追求的是和无须用无限来吸引遐想者的水相关的遐想。

最后一章:狂暴的水。通过各种途径来谈论水的心理学问题。巴什拉说这章不是对物质想象的研究,而是对生气勃勃的想象的研究。

首先,水在其暴力中具有一种特别的愤怒,也就是说,水很容易接受愤怒的各种心理特征。对于这种愤怒,人自诩能够驾驭。狂暴的水很快就变成被人强暴的水。一种恶的较量在人和水流之间展开。水恼恨在心,改变了性别。水变得凶狠,成为男性了^①。巴什拉要为文学创作的心理学有所贡献,特别象征性地谈到与迎风步行者相对的游水者斯温伯恩。^② 泳者精神抖擞地一直攻击,然后是水流的报复,愤怒之潮起潮落,发出怒吼和回声。我们体会到人在频频与狂暴的水的抗争中所获得的刺激。

结论:水的话语。在这一部分,巴什拉要说明水的声音几乎无隐喻而言,水的语言是直接的诗的实在。溪流和江河忠实地使安静的景观具有音响,潺潺的流水声教会鸟和人歌唱,说话,诉说。水的话语和人的话语之间有着连贯性。“从器官上讲,人类语言具有液体性,在整体上有流量,在辅音

① 巴什拉认为,实在只有在人类的活动具有足够的进攻性,具有智慧的进攻性时才可能确实地在人的心目中形成。在这里,巴什拉批评了现象学的意向性,因为世上的万物都接受了它们的对立系数,而意向性不能充分表达上述活动的细微差异。(《水与梦》,第213—214页)。所以四种物质本原就是四种类型的愤怒。心理学如果从行动的进攻性的角度出发,就会在物质想象的研究中找到愤怒的四重根源。狂暴的水是普天下最早的图像之一。没有风暴就没有史诗。愤怒是富有朝气的想象的最早认识……人们发泄愤怒,接受愤怒,把愤怒转嫁给宇宙,又在内心中抑制它,一如在宇宙中抑制它。愤怒是人对事物的最直接的了结。(《水与梦》,第239页)

② 斯温伯尔尼(1837—1909):英国诗人,评论家。斯温伯尔尼情结象征着泳者在水中所感受到的超人力量,是海神尼斯顿的形象。人在水中梦想的是征服大海,狂暴的大海是激发人成为超人梦想的力量。对大海发号令是超人的梦想。在斯温伯尔尼情结中,还有很重的受虐狂的因素。与这种狂暴的水的心理学相对的,还有具有明显迫害狂性质的克塞尔塞斯情结(公元前五世纪,波斯国王,曾入侵希腊)。希罗德德(前484—前425):克塞尔塞斯在塞斯托斯和阿拜多斯之间建桥梁,桥建成后,突起可怕的暴风雨。缆绳被折,船只被砸,克塞尔塞斯愤怒异常,下令鞭打埃莱斯蓬海峡(即达达尼尔海峡)300下,并投下镣铐……他说:苦涩的波涛,你的主子惩罚你,因为你冒犯了他……克塞尔塞斯无论如何都要从你那里经过。没有人会向你献祭……因为你是一条背信弃义的咸水河。(第241页)

中有水。这液体性产生一种特别的精神激励,是已经召唤着水的形象的激励。”^①巴什拉认为水较之其他物质,是最完整的诗的存在,水的各种各样的景象多姿多彩,但它的诗意却是具有一致性的,一种本原的一致性。没有这种一致性,物质想象就无法得到满足,而形式的想象并不足以把杂乱的特征连贯起来。作品缺少生命力的原因,是因为它缺少实体^②。

3) 空气和梦幻——论运动的想象:这部著作致力于集中并分析空中心理学有关的因素。首先,巴什拉分析了这种心理因素在人要飞的梦想中的表现,实际上,这也是许多信仰和无数诗歌发展的起点。巴什拉指出:“飞翔的诗学”能够让哲学家到达在诗歌中的飞翔造物的显现的深刻意义——鸟,灵魂和天使,特别在威廉·布雷克^③那里。在论述了上升(升华)心理的几个章节后,巴什拉继续对想象的下落及其道德意义的研究。在第四章中,巴什拉特别注重垂直的价值:高度,光明和和平……巴什拉对尼采的著作中的有关论述进行了细致的分析,指出其中的上升心理^④的表现。巴什拉接着对一

① 《水与梦》,第22页。

② 参见《水与梦》,第258页:巴什拉引用了许多诗歌的例证,比如吠陀赞歌中把海和语言作了比较:滔滔大海就像语言不断地需要口水湿润。液态是语言的一项原则,语言充满水。查哈(1896—1963,罗马尼亚裔法国作家)曾经说过:从学话起,“百川就充满着我们干涸的嘴”。在象征平静和安静的沉睡的水边,伟大的诗歌产生了。水就像一种巨大的物质化的安静而存在。我们的心灵需要这样一种沉睡的巨大的自然存在。另一方面,众多的例子表明“水还是声音最忠实的镜子”(乌鸦和溪流小溪的和谐与亲缘关系)。水流,江河,瀑布,小溪都具有一种人类自然理解的话语,是“人类的音乐”。

③ 布雷克(1757—1827):英国诗人,艺术家。

④ 上升心理在西方古典神话中早就有很多例证。空中心理的现象一直启迪着人的精神。比如伊卡洛斯神话(用蜡将鸟翼粘在双肩,与父逃亡,后飞近太阳,蜡融翼落,堕海而死):飞是一种美好的梦,梦中的生活尤为纯洁,因为人们从形的压制下解脱,又将我们还给实体和我们自身要素的生命……对于梦中飞翔这种深刻的富于生命力的经理,翅膀已经被理性化了。梦中飞翔从来不是长翅的飞翔,正是这理性化构成了伊卡洛斯的形象。梦中飞翔是“坠落和上升的综合”(《巴什拉传》,第256页)。弥尔顿(1608—1674,英国诗人)的《失乐园》说:“人具有天使特性的时候可能会来临。”巴什拉还赞扬所谓的空间实体诗人,比如雪莱:在他的作品中,空气中的存在:风,味,光这些无形的存在具有直接的行动。风,光,空气,花香使我产生强烈的感情……惟有诗歌才能产生精神生活的隐蔽力量。用叔本华对诗歌的理解来说,诗歌是心理力量的现象。所有的真正具有诗意的形象都有一种精神活动姿态……巴什拉把雪莱称作“诗人中的诗人”,认为他反映了幻影般的轻盈的富有朝气的形象,这些诗歌“会飞,不稳定,热烈,不可称量,随时升华,不再拥有躯体……”巴什拉认为,雪莱的世界是个大摇篮,宇宙摇篮,各种梦幻不断地从那里飞出来。“正像我们已经多次在有关水的物质的想象的研究中所指出的那样,我们再一次看到遐想者的感受上升到了宇宙空间。一个不会把世界放大的梦是诗人的梦吗?空中诗人把世界放大超过一切限定”……巴什拉认为,诗人尤其处于形象的朝气和生活中,所有空中的生命,是它们自身的实体在飞……这时,所有的理性的或客观的还原失去了它们的意义。和雪莱一起感受这些形象,我们会确信,形象不会衰老……想象是青春永驻的原则。想象把原初的富有活力的形象归还给精神,从而使精神变得年轻。

系列与天空有关的现象依次分析：“蓝天”，“星座”，“云彩”，“星云”等。由于有“天树”的形象，我们被告知，一个地球上的存在能够根据天空的原则来想象。在分析了诗人的“风”的基础上，巴什拉以“无言的声明”为名的一章作结束，他指出在人受到对空气想象的制约而承受灵魂和身体时，他所接受的动物性过程。这就引出两个结论：一是文学想象应该被视作一种自然活动。二是一个从运动中得到教益的哲学应当置身于诗人的流派之中。

4) 土地和意志的遐想——论对物质的想象(《土地和静息的遐想》)：

这本书的导言是写给两本书的(《物质想象和说的想象》)。是巴什拉第四部贡献给物质想象的著作。土地物质在一个金属、石头、木头和胶泥的世界里大量地向我们展现。它们稳定而且安静，我们把它们置于我们的视线之中，放在手中感知它们，当我们乐于对之加工时，它们在我们身上唤起了肌肉的快感。所以，对土的分析是我们要通过形象完善对四种元素的哲学要做的最后工作。巴什拉希望通过对土的物质想象，从实证经验到审美经验，以大量的例证提高对实体的美的遐想的激情的意义，这样的美无休止地在我们眼前呈现为美的物质，这些物质忠实地服从我们手指的创造力。

面对火、水、空气，遐想在瞬间形态下寻找实体(性质)，没有用任何被实在拘囿的方式。这里的确是一个想象的问题：对如此活跃、光彩的火，是对深刻的实体的遐想；对流动的水，是固定这种流动实体；而对空气和风的分析，我们应该是想象这种轻的实体，即空中自由的实体本身。所以，真实的物质——非致密和静止的物质，要求被在实体和力量的内在性中深刻地想象。但是，土的实体，带着如此多的实体经验的物质，形式如此清楚、明确、真实，以致看不见人们如何能够给予触及物质内在性的遐想以形体。正如波德莱尔在《审美的惊奇》中所说：“物质在表面上越实证，越坚固，那想象的工作就会越微妙，越费力。”在这本书中，巴什拉批评了实在论者和心理学家的想象观点，他们认为形象的感知规定了想象的过程。也就是人先看见事物，然后再想象^①。巴什拉针对这种普遍观点，提出应该首先确定的是创造想象的心理角度的基本特性，一种原初的特性。被感知的形象和被创造的形象其实是心理的两个非常不同的内容，应该找到一个特殊的词来指示

^① 参见《土地和意志的遐想》，第10页。

被想象的形象。巴什拉认为,所有对再造的想象的工作都应该归于感知和记忆。而创造的想象的功能完全不同于再造的想象。巴什拉把这个功能称之为“非真实的功能”,从心理角度看,它和心理学家们常提到的“真实的功能”同样有用,心理学家为的是说明对打上社会价值印记的现实的现实的精神适应的特点。

《土地和意志的遐想》:第一部分,第一章《想象潜能的辩证法,反抗的世界》,巴什拉首先提出硬与软的对立问题,也就是硬与软的辩证法,这种辩证法制约着所有土地物质的形象。土和其他三种元素不同,它的首要特性就是“抵抗性”。其他的物质元素也可能有抵抗性,但不像土一样总是“抵抗”。认识这样的元素,应该在一种温和和“坏”的“双重”(对立)性中遐想它们。而土相反,它的“抵抗性”是即时的和恒常的。土马上成为我们的意志的客观和诚实的伙伴。为了排列意志,没有比人手加工的物质更加清楚的了。巴什拉的研究其实是要说明抵抗世界^①。

后面的四章中的两章是研究劳动和硬物质的形象,两章是研究泥团和柔软物质。物质的想象在泥团中看到最初的物质,向梦打开了无数条道路。比如奥里维说:“以字母 M 为开始的词,描述局限而又弹性的一切。”*La Main, la Matiere, la Mere, la Mer*, 这些词是弹性的开始。巴什拉首先考察的是潜能的想象,在抵抗硬物质的劳动斗争中自然形成的想象。随后,巴什拉触及了想象和意志的辩证法,企图建立综合物质想象和力量的想象的可能性。软和硬这物质想象的两个极之间,一种综合以融合物质向我们显示。这里就存在一种从物质想象观点出发的完全职业的活跃价值,因为这种职业使用了四种元素。巴什拉用很大篇幅描述了打铁匠的种种形象,他认为这些形象统帅着一种阳刚,深刻地标志着无意识。这第六章对第一部分作了总结,实际上,物质想象和力量想象的特点在这一章中得到了紧密的结合。

第二部分主要针对的是一些想象的存在在其中介入较少的形象。

第七和第八章有关岩石和石化的文学形象的论述,我们甚至可以看到对参与的否定:岩石的形式是在后退并拉开距离中被想象的。但是物质的

^① 参见《土地和意志的遐想》,第 15 页。

遐想不满足于在远处沉思。对石头的遐想寻找内在的力量。遐想者占据这些力量,而当他成为石头的主人,他会感到在自身中感到强力的意志,巴什拉用“美杜莎^①情结”来表现这种心理现象。巴什拉从这些总是和外部形式相连的大量对石头的遐想出发,过渡到对属的形象的考察。曾经在炼金术中至关重要的生命直观自然地活跃在人的想象之中,并且人们可以在许多与矿物相关的文学形象中遇到这些想象的效果。后面的两章巴什拉对晶化实体和珍珠的形象进行同样的分析。水晶打开了与上天的通信,因为这是土中的星星,深藏的雪的结晶。而珍珠则是玫瑰的水珠,价值的极致通过珍珠达到,而珍贵的首饰则成为真正价值化的“心理畸形”(可怕,残忍)。所以巴什拉在这一部分突出的是由物质想象形成的想象的价值。

第三部分只有一章。巴什拉在这一章主要讨论的是重力的心理学。是在飞行与降落之间插入的:也就是说是一个应该分两次论述的问题:第一次是作为飞行的主题用飞行心理学来分析,第二次作为降落的主题以土的心理学来讨论。但这两个从逻辑上讲如此相异的主题在想象中却是相关的,正如在《空气和梦幻》中谈到坠落一样,在这本书中,巴什拉要谈的是土的想象的动力形象,还有再立起来的力量,也就是人与重力的斗争。巴什拉在这里提出了阿特拉斯情结。^② 阿特拉斯或赫拉克勒斯把整个天都背负在肩上,

① 美杜莎:是福尔库斯(希腊神话中的海神,戈耳工和格赖埃的父亲)和刻托的女儿,戈耳工三女妖之一。据说原来是美女,因触犯阿西娜,头发变成毒蛇,面貌也变得其丑无比。谁只要看她一眼,就会变成石头。后来被英雄帕尔修斯杀死,并割下她的头献给阿西娜作为饰物。

② 阿特拉斯:希腊神话中的提坦巨人之一。普罗米修斯的兄弟。他曾经是西方广大地区的国王,反对主神宙斯,攻打奥林匹斯山。失败后被罚,用头和手在世界极西处顶住天。后来在赫拉克勒斯(希腊神话中的伟大的英雄,罗马神话中的赫丘利。宙斯和阿尔克墨涅的儿子,神勇无敌。出生不久,天后赫拉就加害他。派来两条毒蛇,但都被他扼死。他在养父的教育下长大成人,作出许多英雄业绩。娶了第比斯王克瑞翁的女儿为妻,生子三人。母子四人都被他在疯狂中杀死,清醒后悲痛不已。)去夺取金苹果时,由赫拉克勒斯代他背负苍天,他进到圣园引诱毒蛇睡去,并把它杀死。又用计骗过守金苹果的仙女,平安地摘回三个金苹果交给赫拉克勒斯。一说战胜美杜莎的英雄珀耳修斯(希腊著名英雄。宙斯化作金雨与达拿厄亲近生下的儿子。他的外祖父在他出生后把他们母子装在一个箱子里投入海中。后被救起,到仙女那里得到皮鞋,革囊和狗皮盔,终于砍死美杜莎。后和母亲回到故乡,娶了埃塞俄比亚公主为妻,作过十二件大事。后来他误穿其妻从涅索斯那里得到的长袍,被焚烧而死)在归途中路过他那里时,希望能留宿,但遭到拒绝。珀耳修斯盛怒之下让他看到美杜莎的头,他立刻就石化了,变成了一座大山。胡须和头发变成森林,骨骼硬得像岩石,头变成山顶,在世界的尽头顶着天上的繁星。现在,欧洲人常用他手托地球的形象装饰地图集,并称地图集为“阿特拉斯”。

这是超越动力形象的通常例证中的一个,它告诉我们实际上想象的生活和真实生活一样,力量的命运都走得太远太远。在想象的王国里,只有当人是超人时,他才是强大的。对强力的遐想就是对强力意志的遐想。超人无与伦比。他注定要经历自尊(骄傲)的心理学。即使他不承认,他也是一种属于传说英雄的形象中的一种。

《土地和静息的遐想——论亲密(内在)的形象》:

第一章重新审查从事物内部向我们展现的形象。想象在这些形象中完全是为着超越的任务。巴什拉说明想象如何努力地要到达事物的内部,到达被设定为其活动终端的事物的深处。想象是要看到不可见的东西,为实体的结果把脉。想象会让片断有价值,它会直至事物的底部,一如在那里的最终的形象中找到想象的静息。

第二章以“争斗”的“内在性”(intimité querellée)研究那些在平静的表面之下表述动荡物质的形象。这一章表现为前一章的辩证法。静息和动荡拥有往往是并列的形象。

第三章关乎“对实体的质的想象”,这种想象在对象中引入一种想象主体的“印象化”。这接近在意志遐想的主题。在质的想象中,主体要把握实体的基础,同时带着品味的要求在差异的辩证法中生活。

第二部分有三章是关于那些避难所的形象:家(故乡的家,梦中的家),洞穴,肚子,在一种简单的形式下,指出一种深度的形象的同形(同晶)规律。精神分析学家不费事地证明这种同型来自同一种识的倾向:回到母亲那里。但是这样的诊断对于形象固有的价值是错误的。应该分别从上面这三条途径(家,约拿^①情结,洞穴)来解释精神分析的“回归母亲”(恋母情结)。这并不是通过把心理归结为深刻倾向来解释它在各种大量而又总是变换的形象中的发展。

巴什拉分析了许多文学作品中有关洞穴的描述,考察了这样一个更加无意识但不那么想象化的层次。洞穴作为静息的物质形象,是和作为主动

① 约拿情结:约拿是《旧约》中的希伯来先知,12个小先知的第五名。神命他去尼尼微,他不服从,乘船逃走,神使海上风浪大作,只有把他投入海中才能平息风浪。于是众人把他扔到海里,神准备了一条大鱼,把他吞进肚子里三天三夜,他在鱼肚子里向神呼救,神命鱼把他吐出来,于是他去尼尼微,劝告那里的人悔改。神见尼尼微人离开恶道,便不降灾于尼尼微了。

遐想的对象“迷宫”^①有所区别的。在许多方面,洞穴的梦和迷宫的梦是相反的。洞穴^②是一种静息,迷宫则把遐想者重新置于运动之中^③。

第三部分有三个小研究主题,主要列举了所谓“形象百科全书”的例证。第一主题是关于“蛇”的,第二个是关于“根”的,和迷宫噩梦的活动紧密相关。用“蛇”——动物的迷宫,“根”——植物的迷宫,可以找到扭曲运动的所有活跃形象。最后,巴什拉论述了“葡萄酒和炼金术士的葡萄园”,指出何谓具体的遐想,遐想使最多样的价值具体化。本质的遐想自然会提供大量专论的题目,而巴什拉证明,想象并不必然是一种漂泊不定的行动,相反,它在关注一种特殊形象时,会获得其全部力量。

这五部关于物质想象的著作,构成了巴什拉的精神生活的潜意识基础。构成了巴什拉的自发感觉的直观在一切认知和精神活动中的决定性作用。这不仅为这些直观打开了(远不是抽象的思辩和可疑的分级)精神分析的一个广泛而坚实的领域,而且重新赋予作为对世界和自我发现的文学活动、特别是诗歌创造以完全的价值。

巴什拉在写《空间的诗学》的时候,已经是兼哲学家、认识论者、科学哲学和科学史家、文学和诗歌评论家为一身的学者。他始终进行这双重活动。而在诗学领域中,他一开始就遵循着这样的公理:“诗的形象所提出的问题”,处在“当代科学日益增长的理性主义的轴上”。这应该说是一种对诗学

① 巴什拉是以文学分析为出发点来定义“迷宫”：“在梦中艰难地行走,就是迷失,是经历着迷失者的不幸”。梦幻中的迷宫没有角,只有深深的弯曲,这些弯曲接纳着梦幻者,就好像他是一种会做梦的物质……迷宫是一种最早的苦难,是一种童年的苦难……一种机关凝神古风的最明显痕迹之一……

② 在洞穴现象学中,巴什拉认为约拿情结属于炼金术传统。它是“炼金术大船的肚子,有待净化,强化的物质交给了哲学家的原初的水银水……创新的结合将在子宫的水中实现”。约拿情结属于“同一化过程。实际上,无意识具有一种惊人的同化能力。它受到一种不断在再生的同化各种事情的欲望的激励,这种同化如此的完全,以致无意识不可能,如同记忆力所做的那样,脱离它的获得物并使过去返回……”(《巴什拉传》,第346—347页)

③ 巴什拉的评论把象征物置于其实际水平上:“约拿,还有梦幻的房屋和现象的洞穴,是一些原型,它们无须实际经验就回对各种心灵产生影响。黑夜笼罩着我们,山洞、地窖的黑暗就像胸怀把我们保住……母亲的想象在各种各样最意想布道的形式下出现……棺廓是一个肚子,肚子也是一个棺廓。从肚子里出来,就是诞生;从棺廓里出来就是再生。约拿在鲸鱼肚里呆了三天,就像基督在墓里那样,因而是一种复活形象……所有这些形象都有同样的趣味中心:一个被关起来的人,一个受保护的人,一个藏起来的人,一个深不可测的奥秘的人。这人出来了,他就再生了。在此有一种形象的命运,它要求这种复活。”

理论的新的贡献,是“出自一种把诗歌包括在对科学理性主义的重新探求中的新的清醒”。^①

《空间的诗学》(1957),在分析了从对四种物质自发沉思而产生的诗意形象之后,认为诗歌的形象具有来自“直接本体论”的一种活力(诗歌形象有一种自己的存在,一种自己的活力。它属于一种直接的本体论)。在这部著作中巴什拉的“跨主体性”研究是对上面五部著作的充分补充,由于这种“跨主体性”,形象对于异于其创造者的灵魂的其他灵魂的权力仅仅能够得到解释。这种研究是应该是现象学的,也就是说,应该把握在个体意识中的形象的起点。在《梦想的诗学》中,诗歌实际上显现为一种“灵魂的现象学”:作为一种表达的变化(生成),我们存在的变化(生成),就是“创造存在”的表达。巴什拉要探索的领域限于所谓的“幸福空间”,也就是针对敌对力量被拥有和被保护空间,被爱的空间,首先是亲密的空间,避难的空间,而通过遐想和诗人的作品出现的家,则显现为一种世界与我的心理整合的真正原则,家于是和下面这些不同地方一起被不同地价值化:房间、地窖、谷仓。家同时是根源(家居,出生地)和未来(梦想的家)。巴什拉还从拥有者和内容(所存物)出发研究了“物的家”,比如抽屉、箱子、衣柜,实际上表现着一种藏物的美学。巴什拉用两章的篇幅谈论“鸟窝”^②和“壳”^③,这也是两种“有脊椎”和“无脊椎”动物的藏身处,通过二者巴什拉分析了人类对于想象、空间的内在的遐想,这些遐想面对树支分叉,或在石块中像软体动物一样镶嵌着的树枝。巴什拉还通过“角落”的形而上学的分析,探讨孩子在其中为自

① 《巴什拉传》,第55页以下。

② 鸟窝在许多诗人作品中都有过精彩的描写。巴什拉在这些描写的基础上发挥了想象:“在凝视鸟窝时,我们身处对世界的信赖的源头,我们得到一种信赖的推动,一种对宇宙信念的召唤……世界是人之窝……人的窝,即人的世界从未完结。”

③ 巴什拉对壳的论述同样精彩:对于壳,对于从壳里出来的存在想我提示的混合存在,任何动物进化的遐想者,都会想到人(比如化石)。外壳是生命所具有构成外形的伟大力量的最确凿的见证。生命所作出的最初努力就是造外壳……自然界尝试着用一些贝壳来造人……部分生命建造自己的居所正像贝壳动物造自己的外壳一样。而蜗牛在古人看来,象征着充满激情的不可战胜的希望,外壳是躯体的标志,躯体把灵魂关进外在的壳里。在安德尔的考古中发现,一只棺材里装有近三百只蜗牛壳……如从现象学的角度去理解,蜗牛是怎样造房的,最软的存在是怎样造成最硬的壳,宇宙间冬春的伟大节奏又是怎样回荡在这个封闭的存在中的,那么,我们将永远遐想不完了。巴什拉引用一位瓦尔蒙神甫的话:蜗牛的外壳,那栋随着主人长大的房子,是世上的奇迹。贝壳是精神沉思的极佳主题(《巴什拉传》,第369页以下)。

已在大家中建立的小家,他指出最伟大的作家并不轻视这个“角落”^①的主题。“微缩”^②和“无边”(广袤)促进了大与小的辩证法,正如它在诗中所表现的,并且导致哲学以完全个体的方式表述。外与内的辩证法最终从诗人的形象中推出一种“圆的现象学”。巴什拉还在最后高度关注书写言语,使他在词语、形象的表面下,发现它们自己最深处的反响,由此揭示我们无意识的各种结构。

巴什拉的《梦想的诗学》(1960)是对上述一系列诗想象著作的重要总结和补充。他的目的是从遐想开始建立遐想者的我思,针对的是在其机制和形态中的遐想本身。巴什拉认为这是现象学的方法,一种“幼稚”的,为了阐明精神分析由于只关注梦而弃置一边的遐想的过程而使用的方法。然而,遐想给予我们灵魂的世界。诗歌的形象证明了一个发现其世界的灵魂,那时他要在其中生活的世界,是他值得生活的世界。这种研究可称为“灵魂的现象学”^③,表现的是心灵精神的现象活动。

现象学的起步是从“关于遐想的遐想”(梦想的梦想)开始的。在《梦想的诗学》中,巴什拉指出,读者是词的梦想者^④,对着词,我们梦想联翩,离开书页,词的音节开始骚动,有时重读会使所有的词现出别的意思,而写作更能够让梦想说话。另外,安尼姆斯(animus)和安尼玛(anima)的词确实在梦想,即语言在遐想(阴性)和梦(阳性)之间确立了词的意义分化。巴什拉借鉴了荣格的思想:梦想在安尼玛名下存在的。当梦想真正是深刻的时候,来到我们身上做梦的存在,就是我们的安尼玛。人类心灵具有深刻的二元

① 巴什拉把“角落”提高到形而上的地位:角落否定宫殿,灰尘否定大理石,用旧的东西否定光彩和奢华。遐想者在自己的角落里在丝丝入扣的遐想中勾销了世界,这种遐想逐个地摧毁了世间的事物。角落成为回忆的柜子。

② 巴什拉认为,微缩景观是一种新鲜的形而上学的活动。在这样一种被控制的世界的活动中,有何等的静息啊!微缩景物让人静息而从不会使人昏睡。在微缩景物中,想象力是警觉而幸福的……当然,若用大和小的一般相对论来阐释微缩景物的话,就将失去实际价值的意义。一丝青苔完全可以成为松树,但松树却永远不会是一丝青苔。这似乎是一个最初形象的原则:凭着微小容易建立功勋……(比如《小拇指》)。巴什拉告诉大家要取得微缩景物的朝气……参与微观存在影响着巨大存在的新生运动……呆在马耳朵里的小拇指是犁地力量的主宰(《巴什拉传》,第374页以下)。

③ 《前言》:现象学的方法要求我们从形象最微小的变幻的根源上阐明全部意识。我们读诗并不同时领悟有所思。一旦诗的形象在某一单独特征上有所更新,它便会显示出某种初始的纯朴。而现象学就是属于一种纯朴(幼稚)流派。

④ 参见《梦想的诗学》,刘自强译,三联书店,第23页。

性,即用安尼玛和安尼姆斯符号象征的原形。梦想在最简单最纯粹的状态下属于安尼玛^①。梦想最经常把我们导向童年时代,不过是朝向被梦呈现的童年,朝向“钟爱的形象”,这些都保留在记忆的一个角落,因为“童年延续一生”。向着童年的梦想构成了一个难忘的形而上学的开口。梦想的快乐和做梦的快乐完全相反,它是有意识的实显的快乐。夜梦者不能表述一个“我思”,因为夜梦是没有梦者的梦。而梦想者则足以说“是我做了梦想”。这样梦想有了对象,单纯的对象,我们向诗人要求的,就是一个诗意化了的对象,而在体验诗人向他提供的全部诗的光彩时,梦想的“我”发现的不是诗人,而是被诗化了的“我”。当投身梦想的人脱离了日常生活,脱离了烦恼,他就向世界开放,世界也向他打开,他就变成了一个“世界的梦想者”。梦想帮助人在世界中生活,在世界的幸福中生活,巴什拉从那些大作家、大诗人、大画家汲取的例证,对梦想中的极端形象进行研究,为梦想正名。诗人能够将我们带入不断更新的宇宙,在浪漫主义时期,景物曾经是多愁善感的工具。巴什拉则要从对宇宙的梦想中得到存在的扩展,在对宇宙的梦想中,梦想者体会没有责任的梦想,不要证明的梦想。终于,想象一个宇宙成为我们梦想的最自然的命运。

^① 《梦想的诗学》,第27页。

为什么中国书法能成为艺术?

——书法美的现象学分析

张祥龙(北京大学)

书法是将文字写得好看或有味道的技巧。中国书法自古以来就被视为最重要的艺术之一,书法家或书法作品的地位绝不在画家、音乐家及其作品的地位之下。“书画同源”^①早已是被人公认的意见。与此相对,西方文化中的书法却只被看作构造美术字的技巧,^②更多地与实用相关,而与正经的艺术如绘画、雕塑、音乐等不可同日而语。为什么会出现这种差异?换言之,为什么中国书法能够成为一种原本艺术?

一、文字与绘画的关系

文字是一种可视图像,交通标志是图像,(传统的)绘画也是一种图像。

① 比如唐人张彦远《历代名画记》：“是故知书画异名而同体也。”宋人郑樵《通志》三十一卷：“书与画同出。”明人王世贞《艺苑卮言》一百五十五卷附录四：“及览韩退之《送高闲上人序》，李阳冰《上李大夫书》，则书尤与画通者也。”

② 简·弗·比勒特(Jean F. Billeter)在其著作《中国的书写艺术》(*The Chinese Art of Writing*, New York: Rizzoli International Publication, INC., 1990)中写道：“在中国,书写艺术一直被当作纯粹的优美艺术(fine arts)的一种,与音乐、诗歌和绘画比肩而立,有时甚至享有更高的地位。……中国书法与欧洲叫做书法(calligraphy)的东西没有多少关系,后者指一种程序风格化的、煞费苦心的和极其规矩的书写之法(penmanship),或者说是一种被花字化雕琢或其它那些附加装饰的书写之法。在另外的情况下,它也指以阿波黎那(Apollinaire)的《画诗》(*Calligrammes*,将诗文排列成与诗的主题有关的图画)为典范的奇特的排印效果。这种书法是一种二三流的艺术(a minor art),靠的是一种用心的技巧、趣味和愉快的拾得。总之,西方书法是非个性的(impersonal)。”(Jean F. Billeter, *The Chinese Art of Writing*, p. 11)“这些[现代中文的]美术字以某种方式相当于西方的书法。”(Jean F. Billeter, *The Chinese Art of Writing*, p. 12)

它们都与自然的物理图像,比如一块岩石的纹理结构、一棵古树的形状、鸟的足迹不同,因为它们是人构造出来的,尽管两者都有意义,或可以都有意义。这其中,文字与绘画又有独特之处,即它们可能唤出深刻的美感。交通指示图像可以被表现得正确或不正确、端正或不端正,甚至漂亮或不漂亮,但是没有美不美的问题。可是,文字(如果考虑到中文的话)和绘画就有这个问题。

文字与绘画的差异何在呢?从表面上看,绘画直接去描画或表现某个东西,或某个状态,而文字只要是文字,就不仅仅是象形了。不管它的前身与象形可能有什么联系,一旦它成为语言的书面形式,象形就要退居边缘,尽管还可能在某些文字里起作用。语言、包括文字首先有语意(linguistic meaning, sprachliche Bedeutung),而不是直接从表现某个东西来得到意义。通过语意,它表达、指称或暗示某个东西、某种状态。胡塞尔说:

如果我们将兴趣首先转向自在的符号,例如转向被印刷出来的语词本身,……那么我们便具有一个和其它外感知并无两样的外感知(或者说,一个外在的、直观的表象),而这个外感知的对象失去了语词的性质。如果它又作为语词起作用,那么对它的表象的性质便完全改变了。尽管语词(作为外在的个体)对我们来说还是当下的,它还显现着;但我们并不朝向它,在真正的意义上,它已经不再是我们“心理活动”的对象。我们的兴趣、我们的意向、我们的意指——对此有一系列适当的表述——仅仅朝向在意义给予行为中被意指的实事。(胡塞尔,1998: 42)^①

这也就是说,文字作为单纯的物理符号,与一般的外感知对象或者说是

① 这一段的德文原文是:“[W]enn wir unser Interesse zunächst dem Zeichen für sich zuwenden, etwa dem gedruckten Wort als solchem ... so haben wir eine äußere Wahrnehmung (bzw. eine äußere, anschauliche Vorstellung) wie irgendeine andere, und ihr Gegenstand verliert den Charakter des Wortes. Fungiert es dann wieder als Wort, so ist der Charakter seiner Vorstellung total geändert. Das Wort (als äußeres Individuum) ist uns zwar noch anschaulich gegenwärtig, es erscheint noch; aber wir haben es darauf nicht abgesehen, im eigentlichen Sinne ist es jetzt nicht mehr der Gegenstand unserer ‘psychischen Betätigung’. Unser Interesse, unsere Intention, unser Vermeinen-bei passender Weite lauter gleichbedeutende Ausdrücke-geht ausschließlich auf die im sinngebenden Akt gemeinte Sache.” (Edmund Husserl, 1984, S. A40/B40)

物理图像那样的对象没有什么区别;但如果它作为语词或文字起作用,那么对于它的表象方式或意向行为的方式就“完全改变了”。这时,意向行为不再朝向它,但也不是完全没有它,而是通过它但不注意它本身,获得意指的能力、意义给予的能力,并凭借这能力来意指向某个东西或事态。胡塞尔这里对于文字的语词化的现象学描述是不是完整和合适,我们以后会讨论,但他的这个看法是成立的,即作为单纯物理图像的文字与作为语词的文字有重大的不同。由此可见,文字要比绘画多一层,即语意的构造层。

但不管怎么说,两者都要去表现某种状态,而且两者都有一个表现得美不美的问题。这也就意味着,它们的表现方式的不同会产生重大后果。在分析这种不同及其后果之前,很明显,我们必须先说清楚本章在什么意义上使用“美”这个字。

二、什么是美?

这是一个被古今中外的哲学家们、美学家们争论不休的巨大问题。由于本章所做的是现象学分析,所以就仅在这个视野中来给出一个简略的提示或说明。

胡塞尔在他致德国诗人霍夫曼斯塔尔的一封信(1907年1月12日)中写道:“现象学的直观与‘纯粹’艺术中的美学直观是相近的。”(胡塞尔,1997:1202)两者都“要求严格排除所有存在性的执态”。(胡塞尔,1997:1203)其含义是:美学直观与现象学直观都要排除任何对于现象的存在预设,比如认定这个现象是个物理对象,那个是个心理对象;或这个只是个体,那个是个普遍者,等等;而是只就现象的纯粹显现方式来直接地观察它、理解它。所以他又写道:“一部艺术作品从自身出发对存在性表态要求得越多(例如,艺术作品甚至作为自然主义的感官假象:摄影的自然真实性),这部作品在美学上便越是不纯。”(胡塞尔,1997:1202)

总结胡塞尔的意思,就是艺术美一定要摆脱任何纯显现之外的存在预定,也就是说,美不是任何纯显现之外的对象,不管是物理对象、精神对象,还是波普尔(Karl Popper)讲的“世界3”中的对象。美只能在人的显现体验之中出现或被当场构成。那么,美可能是在这种纯体验之中被构成的意向

对象 (noema) 吗? 或者说, 可能通过这种意向对象或意向观念被直接体验到吗? 胡塞尔没有讨论。他的现象学思想中, 既有非对象的 (objektlos) 重要学说, 比如内时间意识流和后期发生现象学的被动综合的学说, 又有意向对象式的, 即所有有认知意义的构成都要以意向对象为客体化成果的学说。他之所以很少对于美学问题发表意见, 其中的一个原因可能就是他在这两种倾向间的犹豫不定。

海德格尔完全赞同胡塞尔的这样两个主张, 即: 首先, 美不来自心理现象, 而是来自意义和现象的原本被构成态; 其次, 美的出现一定不能落实到现成存在的对象上。而且, 海德格尔将后一个思路大大彻底化或存在论化了; 对于他, 美感也不能落实到任何意向对象上来。所以, 他在《林中路·艺术作品的本源》中认为:

艺术就是真理的生成和发生 (*Dann ist die Kunst ein Werden und Geschehen der Wahrheit*)。(海德格尔, 1996: 292) (Martin Heidegger, 1977: 59)

我们知道, 海德格尔反对真理的符合论 (即主张真理是命题与其表达对象——比如事态——的符合), 认为真理是揭开遮蔽 (a-letheia) 的当场发生:

真理唯作为在世界与大地的对抗中的澄明与遮蔽之间的争执 [遭遇、二对生] 而现身。(海德格尔, 1996: 283)①

争执被带入裂隙, 因而被置回到大地之中并且被固定起来, 这种争执乃是形态 (*Gestalt*)。……形态乃是构造 (*Gefuege*), 裂隙作为这个构造而自行嵌合。被嵌合的裂隙乃是真理之闪耀的嵌合 (*Fuge*)。(海德格尔, 1996: 284—285)②

这种真理出现的途径是, 艺术作品创造和保留了某种裂隙 (*Riß*) 或形态

① 引语的德文是: "Wahrheit west nur als der Streit zwischen Lichtung und Verbergung in der Gegenwendigkeit von Welt und Erde." (Martin Heidegger, 1977: 50)

② 德文是: "Der in den Riß gebrachte und so in die Erde zurückgestellte und damit festgestellte Streit ist die *Gestalt*. Geschaffensein des Werkes heißt: Festgestelltsein der Wahrheit in die *Gestalt*. Sie ist das Gefüge, als welches der Riß sich fügt. Der gefügte Riß ist die *Fuge* des Scheinens der Wahrheit." (Martin Heidegger, 1977: 51)

(Gestalt, 格式塔构形), 而这裂隙引起了两极——比如大地与世界、遮蔽与敞开, 或阴与阳——的争执与对抗, 于是一个生动的敞开领域(Offene)或澄明(Lichtung)在深黑的隐藏背景中出现了。所以, 凡·高画鞋的油画, 就它是一件真正的艺术品而言, 既不只是引出心理的遐想, 也不只是在道出鞋的有用性, 而首先是开启出这鞋的原本真理。“凡·高的油画揭开了这器具即一双农鞋真正是什么。这个存在者进入它的存在之无蔽之中。希腊人称存在者之无蔽为 *aletheia*。”(海德格尔, 1996: 256)

这种从遮蔽中闪现出来的澄明之光就是美。海德格尔写道:

如此这般形成的光亮, 把它的闪耀嵌入作品之中。这种被嵌入作品之中的闪耀(Scheinen)就是美。美是作为无蔽的真理的一种现身方式。(海德格尔, 1996: 276)^①

美既然是由艺术作品引发的真理现身方式, 即去蔽时的澄明闪耀, 那么它绝不可能被落实为任何意向对象, 也跟胡塞尔讲的先验主体性、柏拉图讲的美理念或经验主义者讲的由经验对象形式引起的愉悦感无关。美是人体验到的原初真理喷发出的辉煌光彩。

总结胡塞尔和海德格尔的观点, 可以看出美的这样几个特点: (1) 它在艺术作品制造的裂隙处闪现。(2) 它是真理的现身方式, 或真理出现时的光辉; 让人认同, 让人被它征服。(3) 它是彻底非对象的, 纯境域发生的; 也就是说, 它永远超出可对象化的概念思维或形象思维, 不可被确定为某一个意义, 而是那让人被充溢的丰富意义的同时涌现。(4) 它是居中(Zwischen)的, 处于遮蔽与敞开、大地与世界、阴与阳之间。后期海德格尔称这种原引发的居中为“自身的缘发生”(Ereignis), 它就是存在的真理及其表现方式。

三、汉字字形与西文字母的不同

西方的拼音文字以字母为基本单元, 而字母以造成经济的辨别形式、以

^① 德文原文是: “Das so geartete Licht fügt sein Scheinen ins Werk. Das ins Werk gefügte Scheinen ist das Schöne. Schönheit ist eine Weise, wie Wahrheit als Unverborgenheit west.” (Martin Heidegger, 1977: 43)

便代现语音为目的,所以其笔划很简单。以英语或德语为例,字母一共不超过三十个,每个字母由一至三笔写成,手写体笔划更少,近乎一笔书。一个单词由一些字母按线性排列组成。中文汉字则由笔划组成,“永”字八法显示最基本的八种笔划,但它们的组合方式极其多样,是非线性的,构造一种类似《易》卦象那样的、但又更丰富得多的空间。一个汉字,可以由一笔到三十来笔构成,因为汉字有构意(指事、象形、会意等)和代现语音(形声字的一半)的功能。可见,汉字与西方拼音文字的笔划丰富性不可同日而语。

而且,笔划的组合方式,字母要呆板得多。字母的笔划关系大多只是接触,交叉较少,分离的更少(似乎只有“j”与“i”的那一点)。汉字笔划的结合和组合方式,可谓千变万化。而且,字母用来表音,用来组词,本身无意义,所代表的单音一般也无意义。汉字笔划本身就可能有意(如“一”、“乙”),其组合更是既构意(如“木”、“林”、“森”;“火”、“炎”、“焱”),又构音(如“城”、“枫”)。

所以,汉字笔划与组成字母的笔划不同,与组成词的字母也不同,也不等同于由字母组成的、有意义的词,它是根本不同的另一种构意方式,更近乎语音学上讲的“区别性特征”(distinctive features)。^①这种区别性特征是一对对的发音特征,比如送气还是不送气、阻塞还是不阻塞、带声还是不带声。汉字笔划从根本上讲也是一对一对的,横对竖、撇对捺、左勾对右勾、点对提,等等。正是由于这种根本的“对交”性,当我们看前人的书论,在它们

① 参见 R. 雅各布森(Jakobson):《语音分析初探:区别性特征及其相关者》(*Preliminaries to Speech Analysis: The Distinctive Features and Their Correlates*, The M. I. T. Press, 1952),特别是1、3节。他发展了布拉格学派的想法,认为:被人们当作语音的基本单位的音位(phoneme,用音标记录)其实也不是最根本的结构因子,因为每一个音位都是由一束区别性特征所构成的。每个区别性特征是一个发音特征的对立,比如升音对非升音、送气对不送气、鼻音对口音、受阻对不受阻、紧张对松弛、钝音对锐音、带声对不带声等。这些区别性特征都可以被表示为“A对非A”或“A/非A”。“就说话而言,这样一套二分(binary)选择对于交流过程是固有的”(第9页)。不多的一些区别性特征就可以构造出一个语言的语音音位系统。当人们说话时,一般并不意识到区别性特征的存在和运作。它们以隐蔽的、“边缘域”的方式参与着语音的构成。这些思路启发了后来的法国结构主义者,比如阐发结构人类学的莱维-斯特劳斯。雅各布森著作的中文译本有《雅各布森文集》,钱军、王力译注,长沙:湖南教育出版社,2001。其中有上述《初探》的大部分内容的中译文。

笔划与区别性特征有一个不同,即单个的笔划也可能是字,而仅仅一对区别性特征不能构成音位。

讲到字的形势、结体乃至篇章行间的安排时,常常会看到如阴阳般相对互补而构势取象的表述。比如汉代蔡邕的《九势》讲:“夫书肇于自然,自然既立,阴阳生矣,阴阳既生,形势出矣。……凡落笔结字,上皆覆下,下以承上,使其形势递相映带,无使势背。转笔,宜左右回顾,无使节目孤露。藏锋,点画出入之迹,欲左先右,至回左亦尔。”(《汉魏六朝书画论》,1997:45)唐人欧阳询《八诀》则有“分间布白,勿令偏侧。……不可头轻尾重,无令左短右长,斜正如人,上称下载,东映西带”(《初唐书论》,1997:3)之类的对交制衡的建议,以及《三十六法》的“穿插”、“向背”、“相让”、“粘合”、“救应”等结构考虑。(《初唐书论》,1997:13—15)唐代大书论家张怀瓘在《书断序》中写道:“固其发迹多端,触变成态,或分锋各让,或合势交侵,亦犹五常之于五行,虽相克而相生,亦相反而相成。”(《张怀瓘书论》,1997:57)

因此,汉字有内在的动态冲动和构造空间。比如“宝”的上部(宀)一旦写出,就引动着下部的出现与应合;“北”的左边引发右边。这样,当我们看一个已经写成的字时,就有上下左右的呼应感和结构感,所谓“上称下载,东映西带”也。字母内部没有或很缺少这种阴阳构势,倾向于静态。一旦写出字母的形状,如“a”、“b”、“c”,它就落定在那条水平横线,既不吸引什么,也不追求什么。汉字却有性别和性感,相互吸引,有时也相互排斥。嘀嘀咕咕,参差左右,里边含有无数氤氲曲折。如“女”字,“人”字,本身就是字,但一旦处于左边或上边,则邀请另一边或下边。所以汉字的构形本身就有构意的可能。许慎讲汉字的“六书”构字法,以“指事”为首,比如“上下”,因为“指事者,视而可识,察而可见”(《说文解字记》),有直接的显意性,而象形(如日月)、形声(如江河)、会意(如武信)、转注(如考老)、假借(如令长)都在其次。

四、文字的书法美与文字的意义有关吗?

汉字本身有天然的构意冲动,但是,汉字书法之美与汉字的意义有关吗?或广而言之,文字的书法与文字的意义有关吗?看来是有关的。一个完全不懂汉语的人,或虽听得懂汉语但不识汉字的人,能欣赏汉字的书法美

吗?似乎是不可能的。^① 汉字对于他只是一种奇怪的形状,就像阿拉伯字对于一个清朝的儒士那样。我20世纪80年代中期到美国留学时,虽然早已在电影中见过外国人,在北京的大街上偶然见过外国人,但在初到美国的头一年,完全不能欣赏校园里的“漂亮”美国女学生,看谁都差不多。这样说来,文字的书法美与文字的意义有内在的相关性,我们欣赏书法时并不是将它们只当作一种纯形式来欣赏。这一点与欣赏绘画就有所不同,尽管欣赏绘画也不只是在欣赏其纯粹的物理形式,也有文化的潜在意域的托持。

可是,书法的美与文字的观念化意义,或“可道”出的意义却没有什么关系。从来没有听到古今的书法家或书论家讲,某个字因其字义而多么美,某个字又因此而多么丑。即便“美”字也不一定美,“丑”字也不一定丑。但繁体字与简体字却有书法上的后果。减少笔划,影响了汉字的书法美,所以主张汉字改革“必须走世界文字共同的拼音方向”(《第一次全国文字改革会议文件汇编》,1957:14)^②的毛泽东,他写自己诗词的书法体时,终身用繁体字或正体字,从来不用他提倡的简体字。而拼音化后的汉字,无疑将完全失去其书法艺术。到目前为止,还没有见过成功的简体字书法作品,尽管中国人历史上的书写,也用行书、草书和某些简体,但那是出自历史与书写脉络本身的风气所致,与行政颁布的硬性简体字系统大大不同。

可见,书法家在创作时,或人们在欣赏书法作品时,他们必须既懂汉语、识汉字,但又绝不只是在观念对象化、语义(semantic)和语法(syntactic)层次上的懂。反过来,书法肯定与汉字的结构讲究有关,很多书论家都讨论“结体”、“书势”的问题,但又绝不只与这结构的可对象化的纯形式有关。汉字字体的变异或变更(Variation)的可能性极大,虞世南《笔髓论》曰:“故兵无常阵,字无常体矣;谓如水火,势多不定,故云字无常定也。”(《初唐书论》,1997:75)因此,无法确认一种理想美的汉字形式,就像毕达哥拉斯(Pythagoras)确认“一切立体图形中最美的是球形,一切图形中最美的是圆形”(《古

① 不少人一再讲,音乐是超民族和文化的普遍人类语言,谁都能欣赏。首先,书法与音乐的表现形式不同;其次,音乐是超文化的吗?一位清朝的儒士,一听巴赫所作乐曲,就会被打动吗?或一位维多利亚时代的英国绅士,会一听中国的古琴曲,就悠然神往吗?我怀疑,并倾向否定这种可能。

② 毛的具体建议是先搞简体字,为汉字的拼音化或完全废除汉字做准备。见同页吴玉章所引毛泽东的话。

希腊罗马哲学》,1961:36)那样。

这样的话,汉字之美就既与它的语义和字形内在有关,但又都不能在任何对象化、观念化的意义上来理解这义与形。汉字美与其义相关,也就隐含着与这语言、特别是这文字的真理性相关,但这真理如海德格尔所言,不可首先作符合某个对象或事态来理解,而要作非对象化的“揭蔽”式的理解,而这样的真理就与语言的原本的创构(dichten,诗化)式的语境意义无何区别了。汉字与其形相关,表明它与空间相关,但这不是去描摹某个对象、甚至是理想对象的线条和构架,所以它既不是西方绘画的素描,也不是字母美术字的线条,而是与时间不可分的“势多不定”的时—空完形(Gestalten),起到海德格尔讲的裂隙(Riß)的作用,引发出阴阳相对的争斗和全新感受的当场生成。

五、汉字书写如何导致居中体验?

(一) 引发构意时的边缘存在

除了以上所涉及的美感体验的前三个特点(裂隙处闪现、真理之光、非对象化)之外,汉字如何使美感经验所需要的“居中”性实现出来的呢?要说明它,可以从以上第一节引用的胡塞尔《逻辑研究》中的那段话入手。胡塞尔认为人们打量文字的方式有两种,一种是将文字当作物理对象来打量,就像我们这些不懂阿拉伯文的人看那些“奇怪的图符”(我小时候,随母亲多次去一家清真饭馆,门上的招牌中就有这种图像)一样,这时这文字就是与其它物理对象并无两样的东西。另一种打量方式是将文字当作语词来看,“那么对它的表象的性质便完全改变了”(胡塞尔,1998:42),即从一个寻常的物理对象转换成了一个激发语意的文字现象。它一下子丧失了它的直接对象性,退居到意识的边缘,“它还显现着;但我们并不朝向它,在真正的意义上,它已经不再是我们‘心理活动’的对象。我们的兴趣、我们的意向、我们的意指……仅仅朝向在意义给予行为中被意指的实事”(胡塞尔,1998:42)。这时候,这文字的可辨识结构只起到一个引出赋意行为,从而让语意和意向对象出现于意识之中的作用。它成了意识的垫脚石,踩着它去朝向语意的对

象。在这种情况下,这文字结构本身的表现特点就完全不被注意了。如果情况是这样,那么这文字的书法美就几乎不可能被体验到。

那么,如果我们回到打量文字的第一种形态,即关注它本身的物理特点、形式特点,美的体验有可能出现吗?还是不可能,因为按照胡塞尔,那时这文字与其他物理对象无何区别,也就是与它的语符身份无关;而按我们前面的分析,这种对象化的东西,这种非语符或者这种为观看者所不懂的外国字,无法引出书法美感来。“水”不是对水的绘画,它的物理形式本身与美感无涉。可见,胡塞尔向我们描述的文字被意识体验的两种形态,都达不到书法美,因为它们或者是物理对象化的,或者是物理销象(image-demolishing)化的。所谓“销象”指物理对象性在注意力中被销去,原来构成物理对象的形式降为参与语义构成的意向要素,其自身的象(image, Bild)结构完全不被注意。这种“销象”与美感要求的“非对象化”不同,它是注意力中的“对象”的正反面,即对象形态的无“痕迹”(Spur, trace, 德里达)的退场,实际上成为了“被立义”意义上的边缘对象(即材料, hyle 或 Stoff);而非对象化是指该对象被现象学还原,其存在执态或确定形态被悬置,从而暴露出它的各种表现可能。它介于被直接注意的物理对象和不被注意的感觉材料之间,实际上是一种更原初的状态,可大致比拟于康德和海德格尔讲的“纯象”(reines Bild, pure image)状态。(Immanuel Kant, 2003: 243; A142/B182) (Martin Heidegger, 1929: § 20-22, § 32-35)①

这里的要害是,要让文字的书法美出现,就必须在将文字当作有意义的语符时,不让它完全消失在对于意指功能的激发上;而是让它本身的形式结构的特点还有存在的余地,并以非对象化的方式被保留在文字的语词形态中。也就是说,文字即便在作为文字、而非仅仅是物理对象引起我们的注意时,也不止是一堆引发意向行为和相应的意向对象的垫脚材料,而是与意义一起被共同构成者,一种非对象化的被构成者。西方文字的书法之所以不能成为重要艺术,就是因为西方文字的特点以及西方人的思维方式(这方式与其语言和文字的特点有内在关系),使得文字本身在参与构意时,其象结

① 有关此“纯象”的讨论,可参见拙著《海德格尔:二十世纪最原创的思想家》,台北:康德出版社,2005年,第十一章;或《海德格尔思想与中国天道》,北京:三联书店,1996,第四章。

构的非对象化的显身不可能,或相当微弱,充其量只能在一会儿是物理对象、一会儿是构意材料的“一仆二主”两栖变更中达到美术字的程度。而汉字,由于上两节所阐发的那些特点,就可能在作为语符起作用时仍保有自己的活的身体(*lebendiger Leib*, *living body*),而不只是一个物理对象、文字躯体(*Körper*, *physical body*) 的消失。

汉字笔划的构意性,使得汉字在“阅读眼光”中也有自身的存在,尽管是边缘化的。比如“一”、“二”、“三”,“木”、“林”、“森”,其字形的象结构在阅读中也要参与意义的构成;“政者正也”(《论语·颜渊》),“仁也者人也”(《孟子·尽心下》),“道可道,非常道”(《老子》1章),“王道通三”(《春秋繁露·王道通三》),其字形甚至可能在构意时暂时突显一下;等等。而且,这种自身存在不是对象化的,或者起码可以成为非对象化的。以上讲到的汉字笔划的阴阳本性,使其更多地作为互补对生的区别性特征而非构字原子而起作用,所以“木”、“林”、“森”的笔划不是在绘画般地象形,而也是“指事”和“会意”,其中有动态的生成。我们的注意即便在转向它们的字形本身时,也不是转向这些笔划的物理对象形式,而是转向它们正在参与构成的意义形成过程。换言之,汉字的阴阳化的笔划,其本身就既不是对象化的,因为它本身总在隐匿,但又不是销象的,因为它的结体方式在影响着意义的构成。笔划的裂隙性就在于此,它总在有形有象之间,引出赋意,包括对于自身的赋意。字母却没有这种裂隙式的居中性,因为它本身追逐语音,代替语音,没有直接赋意功能,也就不可能在赋意时有反身的赋意。所以,当它们被当作对象打量时,就是物理形式的对象;而被当作语音符号时,就是被销象化了的材料。

六、汉字书写如何导致居中体验?

(二) 汉字全方位的语境化

1. 汉字的境象性、气象性

汉语的非屈折语的(*non-inflectional*) 或“单字形式不变”(*character-for-*

mal-invariability) 的特点,使汉字获得语境的整体意义生命。西方语言比如希腊语、拉丁语、德语、俄语等是屈折语,它们的词形会随词性、词类、单复数、语态、人称、时态等改变,有时是相当繁复的改变,比如希腊语的动词变化,由此而传达出语法乃至语义上的信息。由于这种单词词形层次上的形式变换,造成了一定程度上的单词独立性,减少了语境或上下文对于句义乃至篇义的影响。比如一个由冠词和词根形式变化定位了的名词,可以放在句子中的不同位置上(例如句末或句首),而不改变句子的基本含义。又比如,词性的形式区别使得词与句有原则区别,无动词不能成句,系动词构成判断句;句子与篇章也有原则区别,句子被不少语言哲学家认为有自身的意义,等等。这些都减少了单词、句子的语境融入能力,增大了单词、句子的形式独立性,由此也增加了对于标点符号的依靠,因为语境本身无法有效地决定句读的节奏。

汉语没有所有这些形式上的变换,所以汉字对于语境的依赖和融入是全方位的。汉字不是“单词”,它们都是意义不饱和的构意趋势,从根本上等待语境来完形成词意。一个“红”字、“道”字,可以是西方语法分类中的动词、形容词、副词、名词等,由不同语境构成不同的表现型。一个字就可以是一个句子,似乎只是名词词组,也可成句,如“枯藤老树昏鸦”。所以,对于汉语,语境就是一切。字的顺序、句子的阴阳对仗结构等等,都实质性地参与意义和句子的构成。无须标点符号,因为语境本身就有自己的构意节奏。“推敲”一字,或可使一整篇焕然一新。尽管汉语表述的意思可以非常恢宏、诗意,但也可以非常准确仔细。只有外行人,如黑格尔,才会怀疑汉字说不清道理。从汉字书写的角度看,则一笔可以是一字,一字也可以有二十多笔;一字(如“竹”)可以由不同部分组成,而它又可以是其他字的部分(如“簇”)。

总之,汉字无论是就它的构成方式,还是由汉语赋予的特色,都是全语境化的(radically contextualized)。这样,单个汉字的物理形式的对象性就被大大淡化。尽管如上所言,汉字在构意时不销象,而是以自身的结构特点参与语意的构成,并且同时也被构成,但这种参与构意的象结构,还要被更充分地语境化、篇章化。《念奴娇·赤壁怀古》起头的“大江”两字,只是一个牵引和造势,其书体与后边全词全篇的书体一气相通,而好的书法作品必是全篇风波相荡,左右映带,上下感激的。正是由于汉字本身这种语境化特

性,才会有那充分体现此特性的草书境界。如窦冀形容怀素:“粉壁长廊数十间,兴来小豁胸中气。然后绝叫三五声,满壁纵横千万字。”(《中晚唐五代书论》,1997:232)杜甫《八仙歌》形容张旭:“张旭三杯草圣传,脱帽露顶王公前,挥毫落纸如云烟。”这与西方那种经营于一个个字母的线条装饰的“书法”,完全是两个天地。以这些特点,汉字书法的确能够在才者手中成为居中风行的畅游,在物理形象与完全无象之间获得境界、气象,以真、行、草等变化无端的显现方式来“云行雨施,品物流形”(《易传·乾·彖》)。

2. 毛笔的书法效应:构造内在之势及时机化的揭示

最后,汉字书法的美感生成与毛笔书写亦有内在关系。硬笔书写,静则一点,动则一线一形;其点其线本身无内结构,只是描摹成形而已。毛笔则不同,笔端是一束有韧性的软毛,沾水墨而书于吸墨之纸,所以充满了内在的动态造势和时机化的能力。蔡邕的《九势》讲:“阴阳既生,形势出矣。藏头护尾,力在其中,下笔用力,肌肤之丽。故曰:势来不可止,势去不可遏,惟笔软则奇怪生焉。”(《汉魏六朝书画论》,1997:45)让毛笔藏头护尾,含笔锋于点划书写之内,委曲转折,则所书之点划,有“力在其中”。就像卫夫人《笔阵图》所言,每书一横,“如千里阵云,隐隐然其实有形”;每书一点,“如高峰坠石,磕磕然实如崩也”;每写一竖,如“万岁枯藤”之悬临;每作一钩,如“百钧弩发”;等等。(《汉魏六朝书画论》,1997:95)之所以能这样,其重要原因之一就是“笔软”:“惟笔软则奇怪生焉”,其笔划中可含绝大势态,并让人有“肌肤之丽”这样的感受。这是硬笔书法做梦也想不到的。而且,此含墨之毛笔与吸墨之纸张风云际会、阴阳相生,片刻不可迟疑,不可反思重来,唯乘时造势而开出一番新天地不可,不然便成墨猪污迹。笔墨之时义大矣哉!

“故知多力丰筋者圣,无力无筋者病,一一从其[即笔墨]消息而用之,由是更妙。”(《汉魏六朝书画论》,1997:51)由此钟繇(三国时魏人)知用笔势之妙,也就是让笔墨在乘势、构势的运用之中,牵引激发出只有当时即刻(Jeweiligkeit)才能揭示者。于是他说:“故用笔者天也,流美者地也。”(《汉魏六朝书画论》,1997:51)笔如游龙行于天,则有美感涌流于地。

这种书写就是真正的时机化(zeitigen)创作(dichten),让人的天才在当场实时的挥洒中发挥出来。张怀 这样来说此创作:“及乎意与灵通,笔与

冥运,神将化合,变出无方,……幽思入于毫间,逸气弥于宇内;鬼出神入,追虚捕微:则非言象筌蹄所能存亡也。”(《张怀 书论》,1997:60)这样的“时中”笔意就先行于反思之前,挣脱“言象筌蹄”的物理形式束缚,达到去蔽传神的黎明境界。“范围无体,应会无方,考冲漠以立形,齐万殊而一贯,合冥契,吸至精,资运动于风神,颐[养]浩然于润色。尔其终之彰也,流芳液于笔端,忽飞腾而光赫。”(《张怀 书论》,1997:54)钟繇则写道:“点如山摧陷,摘[钩]如雨骤;[牵带出的痕迹]纤如丝毫,轻如云雾;去若鸣凤之游云汉,来若游女之入花林,灿灿分明,遥遥远映者矣。”(《汉魏六朝书画论》,1997:51)运笔的势与时,构造出让风云际会的裂隙,让真理在阴阳相合中来临,闪发出“灿灿……远映”的曙光。

结语

以上讲到的这些汉字及汉字书写的特征,相互内在关联。比如汉字笔划的特征,像阴阳相对的构意性,构意方式的多维丰富性、变换性等,与汉语的非屈折语的或语境化特征,就既不同,又有某种相须相持的关联。而且,像我们这个缺少构词和语法的形式变化指标的语言,如果像文字改革主义者主张的,用拼音来书写,就必面临大量的同音异义字,使得那种拼音化的汉语文字不堪卒读,只能表达最日常口语化的东西。又比如,汉字笔划的多维丰富性和可变换性,只有通过水墨毛笔的书写,才能发挥到无微不至和充满生机灵气的程度。

由于这些特征的有机共存,终使得汉字书写在才子手中成为艺术,他们的书法作品揭示出了汉字的真理,就像凡·高的画揭示出一双鞋子的真理所在。汉字的原发丰富的构意能力使它能在扮演语符的角色时,隐藏或保存住了自身的边缘存在,总能留下语境化和势态化的痕迹,总在进行潜在构势的“被动综合”。而毛笔水墨与宣纸遭遇,以纯时机化方式泄露出汉字的匿名隐藏,笔与冥运,追虚捕微,牵带挥洒出非对象化的字晕书云,迎来汉字真理的喷薄日出。

参考文献

- 《中晚唐五代书论》(1997),潘运告编著,长沙:湖南美术出版社。
- 《古希腊罗马哲学》(1961),北京大学哲学系外国哲学史教研室编译,北京:商务印书馆。
- 《初唐书论》(1997),萧元编著,长沙:湖南美术出版社。
- 胡塞尔(1997):《胡塞尔选集》,倪梁康选编,上海:上海三联书店,1997年。
- 胡塞尔(1998),埃德蒙德:《逻辑研究》第二卷第一部分,倪梁康译,上海:上海译文出版社。(Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen*, Zweiter Band, Erster Teil, The Hague: Martinus Nijhoff Publishers, 1984.)
- 海德格尔(1996):《海德格尔选集》上卷,孙周兴选编,上海:上海三联书店。
- 《第一次全国文字改革会议文件汇编》(1957),全国文字改革会议秘书处编,北京:文字改革出版社。
- 《张怀 书论》(1997),潘运告编著,长沙:湖南美术出版社。
- 《汉魏六朝书画论》(1997),潘运告编著,长沙:湖南美术出版社。
- Martin Heidegger (1929). *Kant und das Problem der Metaphysik*, Bonn: Friedrich Cohen.
- Martin Heidegger (1977). *Holzwege, Gesamtausgabe*, Band 5, Frankfurt am Main: V. Klostermann.
- Edmund Husserl (1984). *Logische Untersuchungen*, Zweiter Band, Erster Teil, The Hague: Martinus Nijhoff Publishers.
- Immanuel Kant (2003). *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg: Felix Meiner.

陈洪绶的高古画境

朱良志(北京大学)

引子

文人画发展到元代,渐成智慧之业,绘画被视为表达人生命智慧的艺术。绘画通过“感”——真实的生命冲动,发而为人的生命之“思”,不是概念的推理,而是生命智慧的传达,从而将中国文人画推向“以图像来思考”的新阶段。在这其中,明末画家陈洪绶(1598—1652)是一个代表人物。

陈洪绶绘画具有独特的风格,中国绘画史上,还没有哪位画家像他这样,对高古之境如此迷恋^①。看他的画,如见三代鼎彝,他似乎只对捕捉遥远时代的东西感兴趣,他的画风渊静,色彩幽深,构图简古,画面出现的东西,几乎非古不设,往往一个镇纸,一个小小的如意,侍女浇水的花盆,都来历不凡,锈迹斑斑,似乎都在向观者倾诉:我是多久多久之前的宝物。

老莲之后不少论者认为,陈的画有太古之风、晋唐意味,他的画体现了

^① 前人多有所论,朱谋 说他的画,“有秦汉风味,世所罕及”(《画史会要》)。徐沁《明画录》说他“刻意追古”。秦祖永评他:“深得古法,渊雅静穆,浑然有太古之风。”(《桐阴论画》)钱杜说他:“以篆籀法作画,古拙似晋唐人手笔,如遇古仙人,欲乞换骨丹也。”(《松壑画忆》)清连朗评他的山水画:“作钩斫法,长松杂树,阔水遥山,苍赤交映,愈觉古藻可爱。”(《湖中画船录》)

文人画所普遍具有的好风雅的习惯,体现出一种古拙美和装饰美^①,很多论者从复古的角度来理解他的高古趣尚。20世纪以来也有不少论者认为,陈刻意创造的高古境界,就是为了恢复绘画的正脉,那种被董其昌南北宗等弄乱的传统。^②

这种看起来合理的解释隐藏着深层的问题:如果陈洪绶的高古只是显示其正统性一面,宋元以来的画家很少不具有这种特点,陈洪绶绘画的独特性又表现在哪里?如果说陈的高古只是表现文人好古之雅趣,那么我们如何理解陈洪绶绘画尤其是后期绘画那深邃的内涵?难道他的天才创造,原来传达的只是优雅闲适甚或有些无聊的趣味?张岱说他“才足一天,笔能泣鬼。”(《陶庵梦忆》)周亮工说:“章侯画得之于性,非积习所能致。昔人云‘前身应画师’,若章侯者,前身盖大觉金仙,何画师之足云乎?”(《读画录》)大觉金仙,即佛陀。两位当世文豪竟然对朋友有这样的评价,绝非等闲之语,他们说出了陈洪绶绘画的不凡穿透力,陈洪绶所孜孜张扬的高古画境,具有深邃的内涵,值得我们重视。

在中国艺术论中,“古”大概有三层含义:一指对传统的崇奉,赵子昂所提倡的“古意”就属于这种。二指一种艺术趣味,像《小窗幽记》所说的:“余尝净一室,置一几,陈几种快意书,放一本旧法帖,古鼎焚香,素麈挥尘,意思小倦,暂休竹榻。饷时而起,则啜苦茗,信手写《汉书》几行,随意观古画数幅。心目间觉洒空灵,面上尘当亦扑去三寸”^③,就是一种古雅的趣味,明清以来不少文人深染此一风习(如吴门画派几乎个个是好古的高手)。三指一种超越的境界,通过古——这一无限时间性概念,来超越人时间性粘滞所带来的束缚。而这第三层意思正是潜藏最深、对文人画观念产生重要影响的因素。

在中国美学中,这第三层意思的“古”又常与“高”相联,合而为“高古”

① 如吴德慧《陈洪绶人物画的演变》一文即有此观点。见《朵云》丛刊第六十八集《陈洪绶研究》,上海书画出版社,2008,第7页。

② 如徐沁《明画录》说章侯“长于人物,刻意追古,运毫圆转,一笔而成,类陆探微”(华东师范大学出版社,2009)。陈洪绶重视古法,他有诗云:“一笔违古人,颜面无所掩。”(《作饭行》)但不能说他的高古就是复古。

③ 《小窗幽记》,一名《醉古堂剑扫》,十二卷,一说是明陈继儒所辑,一说是明陆绍珩所辑,此书曾传入日本。今传有日本嘉永六年(1853)刻本,题为松陵陆绍珩湘客选,溪于汝调鼎石臣等同参。

之概念。《二十四诗品》有“高古”品云：“畸人乘真，手把芙蓉。泛彼浩劫，窅然空踪。月出东斗，好风相从。太华夜碧，人闻清钟。虚伫神素，脱然畦封。黄唐在独，落落玄宗。”清杨廷芝解此说：“高则俯视一切，古则抗怀千载。”^①“高”和“古”分别强调时间和空间的无限性。人不可能与时逐“古”、与天比“高”，但通过精神的提升，可以膺有此一境界。精神的超越可以“泛彼浩劫”（时间性超越），“脱然畦封”（空间性挣脱），完成精神性腾踔。从而直达“黄唐”——中国人想象中的时间起点，至于“太华”——空间上最渺远的世界，粉碎时空的分别性见解，获得性灵的自由。

陈洪绶艺术孜孜追求的高古境界，所彰显的正是这时空超越特性。他的高古不是取三代之意，不是复古，不是诗必盛唐、文必秦汉之类的眷恋，更不能为赵子昂式的绘画复古之意所概括。他的高古也不能简单理解为好古雅的文人趣味，不是西方一些学者所说的“贵族气”^②。

陈洪绶绘画所追求的高古之境包含超越和还原两层含义。就超越而言，高古境界旨在超越时间和空间的有限性，将人的精神从窘迫的状态中解放出来。就还原而言，现实的、当下的、欲望的世界，包含着太多的矫饰、虚伪，太多的与人的真性相违背的东西，在无限的高古世界中，还原人质朴、原初的精神，让生命的真性自在彰显。正因此，古并非是今的反面，不是面向过去，对当下的逃遁，而是对古与今、生与死、雅与俗等一切分别的超越，返归性灵的清明，从而肯定当下直接的生命体验^③。如果说陈洪绶的高古表现一种历史感的话，那是一种超越历史表相的历史感，是一种超越有限和无限相对性的永恒。

① 《二十四诗品浅解》，清光绪三年（1877）刻本。

② 英国当代学者柯律格（Craig Clunas）在有关《长物志》的研究中（*Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China*. Cambridge: Polity Press, 1991），将“古”解释为“高贵的精神”（morally ennobling），古主要是和雅相联的，物品中有一种古的感觉（antique feel），意味着一种华贵生活。他是从西方的“贵族气”的角度来理解“古趣”的。而陈洪绶绘画的高古显然不在突出贵族气，而是表现人与“俗”世欲望相对的精神品性，一种在永恒中思考生命意义的境界。

③ 方闻教授在论及陈洪绶的高古风格时，曾提出“以复古为原始风格”的观点，对我很有启发，接触到陈高古画境的真实性问题，但方先生更多地从风格入手来谈这一问题。Wen Fong. “Archaism as a ‘Primitive’ Style.” in *Artists and Traditions: A Colloquium on Chinese Art*. May 17, 1969, The Art Museum, Princeton University.

本文通过醒石、味象、缥香、寒沽四个方面^①，来剖析陈洪绶高古境界所包含的颇有趣味的内涵，为元代以来文人画所具有的智慧特性提供一个特别的观照点。

一、醒石

《隐居十六观》册页的《醒石》图，画一人斜倚怪石，神情迷朦。唐李德裕好奇石，他的平泉别业中有一石名“醒酒石”，醉则卧之。老莲此图画其事，意不在醒酒，更带有“人生之醒”的意味。他有诗说：“几朝醉梦不曾醒，禁酒常寻山水盟。茶熟松风花雨下，石头高枕是何情？”^②高枕石头，在一个千古不变的事实前，寻求人生困境的解答。



《隐居十六观》之《醒石图》

陈洪绶艺术高古的格调在晚年绘画中愈发浓重，这与他的现实处境有关。甲申之后，滞留家乡的陈洪绶极度痛苦，次年战争的硝烟蔓延至浙江，直到 1652 年他离开这个世界的数年时间中，陈洪绶内在世界的平衡完全被打破，他的“心事如惊湍”^③，充满了撕裂感。在万般无奈之中，削发为僧，自号悔迟，在自责和迷惘中苦度时光。

这数年中，他碰到的就是人生最基本也是最大的问题：“生”的问题——他是不是还需要继续活着？人的生命是唯一的，不可重复，但对于陈来说，

① 1651 年的中秋节，也就是陈离开这个世界的前一年，他与朋友在西湖边大醉，作《隐居十六观》书画共 20 页，赠画家沈颢。仿佛经《无量寿经》十六观法之名，制隐居十六观，这十六幅图虽可能出于醉后率性而作，但不似临时创作，当早有腹本。陈有一画多本的习惯，可能他曾经画过类似的图作。十六观之名依次为：访庄、酿桃、浇书、醒石、喷墨、味象、漱句、杖菊、浣砚、寒沽、问月、谱泉、囊幽、孤往、缥香、品梵。这十六观，是他晚年隐居生活的写照，也是他此期精神追求的缩影，更是理解晚年陈绘画的一个重要进路。本文论述的四观之名，便由此转出。

② 《宝纶堂集》卷九《灯下醉书》。下引此书同。《宝纶堂集》，据清光绪十四年（1888）董氏取斯堂重刊本，并参浙江古籍出版社 1994 年出版的吴敢《陈洪绶集》校注本。

③ 《宝纶堂集》卷四《丁亥人日至奕远蒋氏山庄，示予新诗索和》。

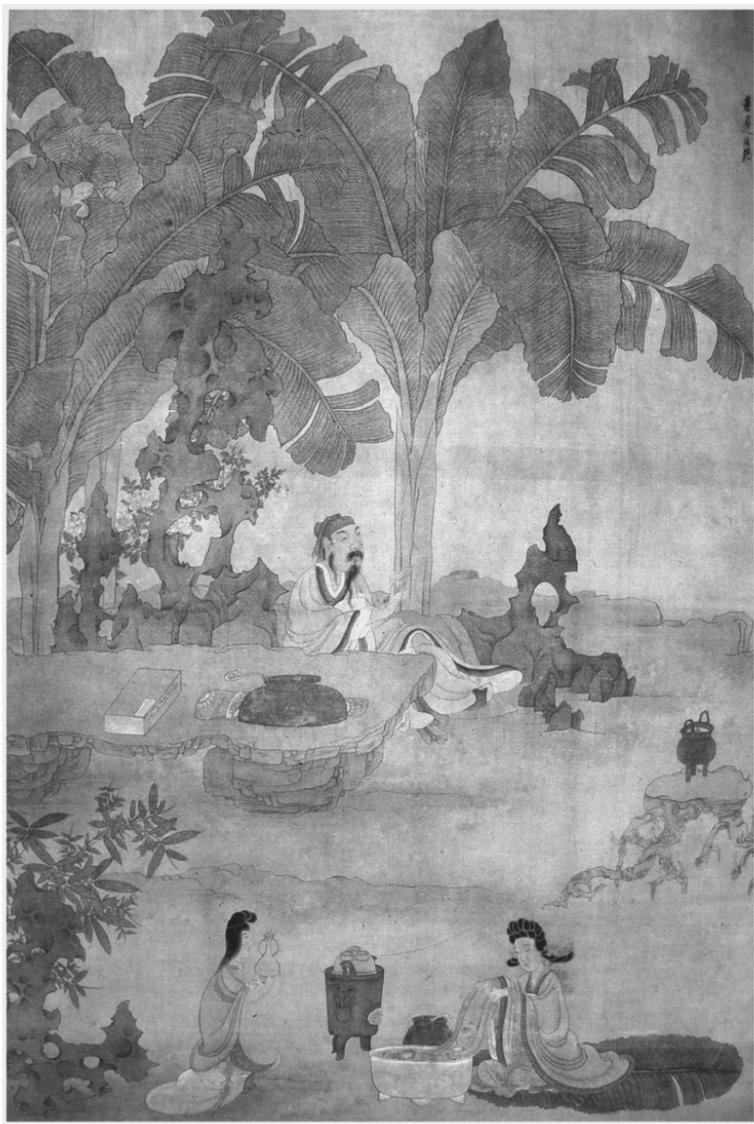
国破家亡,儒者的责任,理想的情怀,以及国破后老师(黄道周)、朋友(倪云璐、祝渊、祁彪佳)等都一一以死全志,深深动摇他的信念,使他基本失去了再活下去的理由。他没有迅速跟随师友而去,一半勾留是他一大家的生计,他的几个尚未成年的儿女们,还有就是这位旷世奇才那份挚爱世界的敏感情怀,他有诗说:“此身勿浪死,湖山尚依然。小债偿未了,楮素满酒船。”(卷四《南山》)

从国乱到他离开世界的几年中,他这个“未死人”、“废人”、“弃人”(陈自谓)深深感到,生对于他来说是多么困难之事。他说:“国破家亡身不死,此身不死不胜哀。偷生始学无生法,畔教终非传教材。”(见《宝纶堂集》《拾遗》之《入云门化山之间觅结茅地不得》)他有诗道:“不死如何销岁月,聊生况复减青春。”(卷八《失题》)“不坐小窗香一炷,那知暂息百年身。”(卷八《暂息》)他强烈质疑自己这样活着的意义:“生死事不究,何必住于世。究之不忧勤,久住亦无济。”(卷四《鸡鸣》三首之三)

于是,他放弃了苟且偷生的念头,做好了死的准备。他痛苦地写道:“死非意外事,打点在胸中。生非意中事,摇落在桐风。”“草木黄落日,老夫憔悴时。草木芬芳日,老夫未可知。”(卷六《绝句》)他说:“滥托人身已五十,苟完人事只辞篇。”(卷八《寄金子偕隐横山》)这时他在做“辞”的安排。

陈洪绶大量激动人心的作品,就诞生于这生死恍惚之间。他解脱了自己肉体的生死问题——死对于他来说,就是不久之后的事,但精神上“生”的问题并没有解决。人为什么要活着?每一个人都会永远从历史的天幕消逝,生命的真正价值又何在?陈洪绶晚年的作品有一种异乎寻常的清醒,他似乎是一个局外人,冷静地剖析人的生命意义。他有诗说:“兵戈非不幸,反得讲真如”(卷五《学佛》),悲惨的遭际使他有了机会亲近佛门。他的“偷生始学无生法”中的“偷生”,说的是当下之处境,“无生”,指佛门解脱之法、超越之法,也就是大乘佛学所说的不生不死的智慧,所谓“无生法忍”。陈洪绶要在这变化的世界中追求不变的意义,在生死相替的转换中发现无生无死的秘密。

陈洪绶通过他高古寂历的艺术,来表现宇宙和人生的“不死感”,他晚年的绘画可以说是佛学“无生法”的转语。



《蕉林酌酒图》

我想以陈作于1649年的《蕉林酌酒图》(藏于天津艺术博物馆)为线索,来看他这方面思考的痕迹。这幅画的背景是高高的芭蕉林,旁边有奇形怪状的假山,假山之前有一长长的石案,石案边一高士右手执杯,高高举起,凝视远方,若有所思。画面左侧的树根茶几上放着茶壶,正前侧画两女子,拣

菊煮酒。从画面幽冷迷朦的格调可以看出,当在微茫的月光下。整个画面极有张力,作品带有自画像的性质。

《蕉林酌酒图》创造了一个高古幽眇的境界,画面出现的每一件物品似乎都在说明一个意思:不变性。这里有千年万年的湖石,有枯而不朽的根槎,有在易坏中展现不坏之理的芭蕉,有莽莽远古时代传来的酒器,有铜锈斑斑的彝器,还有那万年说不尽的幽淡的菊事……在一个颤栗的当下,说一个千古不变的故事。青山不老,绿水长流,把酒问月,月光依然。陈洪绶创造这样的高古境界,将易变的人生放到不变的宇宙中展现它的矛盾,追问生命的价值,寻求关于真实的回答。晚年他的艺术充满了追忆的色彩,所谓“人惭新岁月,树发旧时香”。他有诗云:“枫溪梅雨山楼醉,竹坞茶香佛阁眠。清福都成今日忆,神宗皇帝太平年。”(《忆旧》)在追忆中,现实的处境漫漶了,时间的秩序模糊了,人我之别不存了,天人界限打通了,千古心事,宇宙洪荒,一时间都历历显现于目前。

陈洪绶的画有突出的程式化倾向,程式化是中国戏曲的重要特色,在中国传统绘画中也广有运用。陈洪绶作品中有很多反复出现的“道具”,这些“道具”被赋予特别的意思。像《蕉林酌酒图》出现的诸种物品,在他的画中反复出现,陈洪绶通过这些“道具”,创造出一个个独特的艺术境界。我们可由分析他的这些“道具”入手。

一、石头。石头在中国画中一般作为背景来处理,如庭院中的假山,案



《南生鲁四乐图》局部

头上的清供。但陈的画却不是这样,石是他的主要道具之一,尤其晚年的人物画中,石和人相伴,形象极为触目。在陈的人物画中,家庭陈设,生活用品,多为石头,少有木桌、木榻、木椅等表现。《蕉林酌酒图》几乎是个石世界,大片的假山,巨大的石案,占据了画面的主要部分。晚年陈的大量



《高隐图》局部

作品都有这石世界。如《南生鲁四乐图》中《讲音》一段，南生鲁倚卧于一个奇怪的湖石上，石头是其唯一的背景。《华山五老图》中几位老者如坐在巨石阵中，石头奇形怪状，或立或卧，为案为坐，如同与人对话。即使是一些侍女图中，人物所依附的也多是石头，如作于1646年的《红叶题诗图》，一曼妙的女子，坐在冰冷而奇怪的湖石上构思她的诗。台北故宫所藏的《观音罗汉图》，连观音也坐在湖石上。

不是他喜欢石头，而是要通过石头表现特别的用思。稍长于他的博物学家文震亨（1585—1645）在《长物志》中说：“石令人古。”这里的“古”不是想起过去的事，而是强调石的不变性，中国人常常以石来表示永恒不变的意思，人的生命短暂而易变，人与石头“千古如对”，如一瞬之对永恒，突出人对生命价值的颖悟。他早年曾画过《寿石图》，以嶙峋叠立的石头为岁月绵延之意^①。陈洪绶《同绮季》诗云：“松风已闻三十载，却与姜九不曾闻。买个笔床随汝去，三生石上卧秋云。”^②三生石，本是佛教中的说法，传说人死后，走过黄泉路，到了奈何桥，就会看到三生石，他在奈何桥边，看红尘中的人准备喝孟婆汤，轮回投胎。陈洪绶取三石之石并非着意于小乘佛教的轮回之意，而是执着于他的永恒思考，将易变的人生，放到永恒不朽的石头面前审视。

① 此图约作于1633年，为承训堂所藏。

② 《十百斋书画录》上函申卷有《陈洪绶诗笺》，其中有此诗，款“醉后书，悔”。三生石是佛教中的一个说法，邵梅臣《画耕偶录》卷二《为赵绮园画竹石跋》：“皱漏透露，贞而弥固。缘非三生，谁能一遇。”



《何天章行乐图》局部

二、芭蕉。陈酷爱画芭蕉。芭蕉是中国南方庭院中常见之物，中国画中多有她的身影。《蕉林酌酒图》中有大片的芭蕉，而且画面中那位滤酒的女子，就坐在一片芭蕉上，如坐在一片云中，这是陈绘画中常见的表述。类似的情况在他晚年的绘画中也有表现。如作于1645年的《品茶图》（藏上海朵云轩），正对画面的那位高士

就坐在巨大的芭蕉叶上。作于1649年的《饮酒祝寿图》（私人藏）背对画面的高士，身下也是芭蕉。作于同年的《何天章行乐图》（藏苏州博物馆），一位女子坐在芭蕉上。作于1650年的《斗草图》（辽宁省博物馆藏），也有女子坐在芭蕉上的描写。陈洪绶晚年曾暂居于绍兴徐渭的青藤书屋，那里就种有不少芭蕉。他搬进新居，曾作有《卜算子》词云：“墙角种芭蕉，遮却行人眼。芭蕉能有几多高，不碍南山面。还种几梧桐，高出墙之半。不碍南山半点儿，成个深深院。”表现自己挚爱芭蕉的心意。

芭蕉乃佛教中法物，《维摩诘经》说：“是身如芭蕉。”用芭蕉的易坏（秋风一起，芭蕉很快就消失）、中空来比喻空幻思想。中国诗人以“芭蕉林里自观身”来抚慰生命的意义，“夜雨打芭蕉”是中国诗人、戏剧家喜欢表现的境界，夜雨点点打芭蕉，如细说人生命的脆弱。但中国人又从芭蕉的易坏中看不坏之理，芭蕉这样脆弱的植物又成了永恒的隐喻物。不是芭蕉不坏，而是心不为之所牵，所谓无念是也。传王维《袁安卧雪图》中，有雪中芭蕉，这不是时序的混乱，所强调的正是大乘佛教的不坏之理。一如金农所说：“王右丞雪中芭蕉，为画苑奇构，芭蕉乃商飙速朽之物，岂能凌冬不凋乎。右丞深于禅理，故有是画以喻沙门不坏之身，四时保其坚固也。”（《冬心题跋》）

陈洪绶的人物画中，芭蕉并非装饰物，而带有这样的暗示。陈洪绶的

《蕉荫丝竹图》，图中巨大的湖石假山和芭蕉之前，女子弄琴，高士倾听，如倾听生命的声音。这是陈洪绶精心创作的作品。芭蕉表达了陈洪绶对生命的咏叹。传达的正是觉后始知身是客、况闻细雨打芭蕉的意思。芭蕉是对物质执着的否定，又是对心灵永恒寂静的肯定。



《茶图》局部

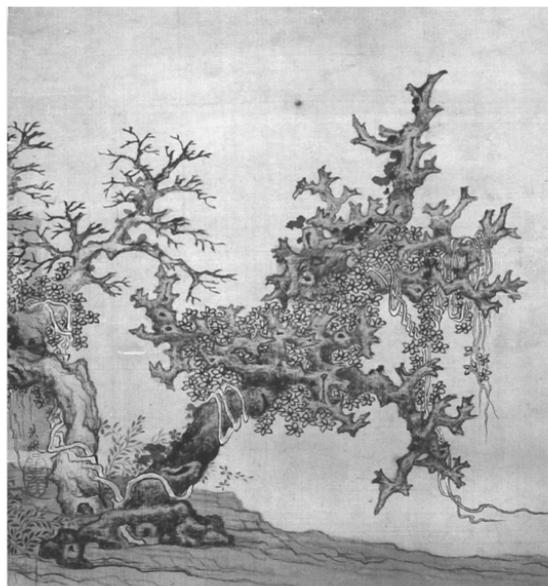
三、斑驳的铜器。《蕉林酌酒图》有数件青铜器物，锈迹斑斑，斑驳陆离，高古寂历。高士

手中所举不是平常的杯子，而是上古时代人们使用的酒器罍。树根上的茶壶是铜壶，石案上的盛酒器也是铜器，都是锈迹斑斑，有所谓“烂铜味”。明代中后期以来，在崇尚金石风气的影响下，有一种酷爱“烂铜”的嗜好，尤其体现在篆刻艺术上。这也成了陈洪绶绘画的重要面目。他的画中出现的很多用具，如茶具、酒具、花瓶，甚至是作为文房器玩的如意、镇纸等小玩意，往往都取铜器，都是一样的锈迹斑斑。甲申之前，他的作品中已有此种倾向，如作于1639年的《和平呈瑞图》，花瓶就有浓厚的铜锈味。作于1639年的《阮修沽酒图》，一酒徒，左手执杖，杖头挂着铜钱，右手拈着酒壶，酒壶也有烂铜迹。甲申之后此类表现更为寻常。如作于1649年的《吟梅图》，就是石案上的镇纸，也是青铜的，暗绿色的斑点给人印象非常深刻。

《小窗幽记》说：“香令人幽，酒令人远，茶令人爽，琴令人寂，棋令人闲……金石鼎彝令人古。”陈洪绶的绘画大量地画青铜器物，铜锈斑斑，不是证明器物年代久，来历不凡，也不是说明主人博物好古，而在突出其斑驳陆离的意味，突出其背后的历史感。迷茫闪烁，似幻非真，如同打开一条时间的通道，将人们从当下拉往渺渺的远古。就像《吟梅图》中那个镇纸一样，一个铜制的小物件，似乎在几案上、诗语间游动，在和人作跨时空的对话。当下和往古、永恒和脆弱的界限没有了。陈洪绶由此寄寓关于生命意义的思考。



《南生鲁四乐图》局部



《樵古双册》之《枯木苍藤图》

四、瓷器的开片。他的人物画中常有瓷器出现,而这些瓷器几乎无一例外地布满了裂纹,瓷学中叫做“开片”。在《蕉林酌酒图》中,石桌旁,有一花瓶,上面布满了裂纹。作于1651年的《索句图》,案头上的花瓶也有裂纹。类似的表现还有很多。

中国自宋哥窑、钧窑等提倡开片以来,历经千年,蔚成风尚,嗜好开片之风,成为中国文人博古的重要组成部分。文人喜好开片,一是爱它自然形成的纹理(其实像哥窑等就是人工做出的,但做得就像没有做过一样,就像自然本来的样子一样),二是爱它的斑驳陆离的风味。徐渭有《画插瓶梅送人》诗说:“苦无竹叶倾三罍,聊取梅花插一梢。冰碎古瓶何太酷,顿教人弃汝州窑。”自注:“瓶作冰裂纹。”淡淡的裂痕,如同经过历史老人巨手的抚摩,

在空间中注入了时间性因素,为宁静的瓷器带来了历史的幽深感。陈洪绶刻意表现的这些开片,其实还是出于永恒的考虑。

五、古木苍藤。清代著名学者全祖望本来对老莲有误解,但看到老莲的一幅画后,完全改变了看法:“一画为枯木,附以水仙,呜呼,老莲好色之徒,然其实有大节,试观此卷,古人哉。”^①其实,陈洪绶的古木苍藤并非都是节操

① 《明待诏老莲画》,见《鮎埼亭诗集》卷三。

的象征,而具有另外的含义。

陈洪绶很喜欢画枯藤古树,作于1651年的《古双册》中,有一幅古木茂藤图,画千年的古藤缠绕在虬曲的枯枝之上,非常有气势。树已枯,藤在缠,绵延的缠绕,无穷的系联,在人的心中蜿蜒。也是在这一画册中,有高士横杖图,一高士弃杖而坐,后面有老树参差,可以说是万年老树,这“苍老润物”,是他的至爱,也是他画中常设的风景。

他将这古木苍藤当作参透人生的凭依物。在作于甲申之后的绝句中他写道:“今日不书经,明日不画佛。欲观不住身,长松谢苍郁。”他的《题扇诗》说:“修竹如寒士,枯枝似老僧。人能解此意,醉后嚼春冰。”他要通过这古木苍藤,来观照生命的永恒,看“不住身”,看“不死意”。

古人云:“古木苍藤不计年”,他的此类图式显然具有这层含义。其《时运》诗说:“千年寿藤,覆彼草庐。其花四照,贝锦不如。有客止我,中流一壶。浣花溪人,古人先我。”(卷四)春天来了,在古拙而虬曲的老枝上,又有紫色的小花浅斟慢酌,是那样的灿烂,在陈洪绶看来,这是世界中最美的花(所谓“贝锦不如”),花儿给人以信心,也给人生命以安慰,青山不老,绿水长流,春来草自绿,秋去江水枯,世界的一切都是这样,何必忧伤无已。他爱青藤,爱藤花,爱的就是这样的永恒感。他有诗道:“藤花春暮紫,藤叶晚秋黄。不举春秋令,谁能应接忙。”(卷六)

老莲的古木苍藤,有一种苍莽浑厚的历史感。晚年的他在“老子暮山下,残梅落照中”丈量生命的意义。他有诗云:“画将一幅如虬树,换得三朝似桂柴。”(卷九《赠桑公》)老莲的画充满了这样的历史沧桑感,暮霭沉沉,秋色苍苍,一落拓的长者拄杖前行,望西山梦幻之中,看落叶随水而流,一双醉眼就这样打量生命,衡量生命,也将息生命。

类似于以上所举的“道具”,陈洪绶表现它们并不在其审美价值,也不在其作为人生活的直接关系物,陈洪绶其实是有意消解物品的实用特性,使其成为人生命存在的关系物,它们是人生命意义的对话者,人生命价值的印证者。

他精心处理的这些“道具”,都与时间性超越有关。确如高居翰所说,运用古今重叠的双重意象(use of double imagery that overlays past on

present) ①。但这样的重叠,似非高先生所强调之时间错位感,而主要目的在超越时间。陈洪绶画中画中反复出现的“道具”,都有一个特征,都是“往古”之留存,都是一个“寿星”,千古之物,就出现在当下,如他画的千年寿藤和微花四照的关系,他将当下的活络和历史的幽深糅搓为一体,突破时间性因素,将人带到时间性的背后,而观其生命意义。倪云林有一联诗最清晰地展现中国文人画这方面的永恒之思:“千年石上苍苔碧,落日溪回树影深。”石是永恒之物,人有须臾之生,人面对石头就像一瞬之对永恒,在一个黄昏,落日的余晖照入山林,照在山林中清澈的小溪上,小溪旁布满青苔的石头说明时间的绵长,夕阳就在幽静的山林中,在石隙间、青苔上嬉戏,鲜活的当下与幽深的历史叠合,从而彰显一种超越历史表相的历史感。陈洪绶引入“石”而使人醒者,其妙意正在于此。

二、味象

“醒石”一节,侧重从时间性超越角度,来接近陈洪绶的高古世界,此节则从他的绘画形式结构方面来谈他的空间性超越问题,进一步体味他高古画境的风味。前者突出的是“古”,此中突出的是“高”——高出世表,脱略凡尘,不类世目所见,惟取生命之真实。

《隐居十六观》中有“味象”一图,画一人在石桌旁,双手持纸神情专注地凝视,旁边石桌上散放着一些书法、绘画、图书之物。南朝宋画家宗炳有“澄怀味象”之说,这幅画画的就是在万卷诗书和一片山水间,寻找绘画形象的灵感。他的“味象”,不是外观世界,模仿实物,而是内观于心,用他的诗书、他的生命来融汇世界。但古往今来的大师名迹、山川丽影,经过他的心灵浸染,流淌出来的“象”,却是荒诞的象、变形的象,是神秘莫测、高古寂历的象。陈洪绶绘画的荒诞形象浸染在他浓郁的高古气氛中。他的“怪”是与“古”结合在一起的,是一种真正的“古怪”②。

① James Cahill: *The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644*. New York, Weatherhill, 1982, p. 248.

② 清初程正揆题老莲《乞士图》云:“章侯人物原得龙眠三昧,其面骇,或有古怪者。”此图今藏北京故宫博物院,作于1639年。



《隐居十六观》之《味像》

陈洪绶早年绘画就已显露出怪诞的色彩，到了晚年则更加浓厚。这可能与他的个性有关，也与当时的绘画整体环境有关，如晚明时期画坛流行怪诞之风，像吴彬、崔子忠、丁云鹏的绘画都有怪诞倾向。同时也与陈洪绶的个性有关，朱谋《画史会要》说他“赋性狂散”，周亮工《读画录》说“章侯性诞僻”。但就其晚年绘画浓重的怪诞倾向而言，显然与他现实人生的处境和他对艺术的独特理解有关，其怪诞形式有其独特的追求。这种荒诞性不仅体现在他擅长的人物中，在花鸟、山水画中也有体现。他在空间布局上追求荒诞的表达，在色彩上也多有出人意料之处。他的画往往在不经意中，有一种“大气局”。他的怪是



《观音罗汉图》

极似中的极怪，一方面，他的造型能力很好，另一方面他又极端怪诞地处理形象，细节的真实和某些方面的荒诞处理，形成很大的反差，更突出其“不可理喻”。如他的《拈花图》、《授徒图》等，人的肌肤鲜嫩，几乎可以弹破，形式

逼真,妩媚万方,但却通过局部的荒诞,打破原有的存在关系,造成特殊的效果。宋刘道醇论画“六长”有“狂怪求理”一条,然陈洪绶的绘画突破古训,他非但不以理序去允执厥中,而将狂怪一路推向极至,从而显示出他的特别用思。

陈洪绶被称为晚明绘画变形主义大师^①。对于陈绘画的荒诞性,在陈当世时,就有论者提出异议,他的生平挚友周亮工说他的画,“皆故作牛鬼蛇神状,展阅数过,心目无所格也,只觉其丑犷耳”。周还说:“但讶其怪诞,不知其笔笔皆有来历。”^②虽是回护朋友,但对其绘画的荒诞不经,还是持批评态度的。方薰谈到陈的“僻古”时说:“僻古是其所能,亦其所短也。”^③而陈本人却不这样看,周亮工曾批评陈的仕女画得过胖,不欣赏他的造型。而陈说,虽然很胖,不美,却也“十指间娉婷多矣”——他的丑陋的造型^④,也有至美在焉。今天研究界也有论者将荒诞视为陈的缺点,认为他的荒诞构图令人“不舒服”,影响他的艺术表达。

变形荒诞是陈洪绶绘画形式创造的重要特色,从怪诞上质疑他的艺术,也就等于否定陈洪绶绘画的价值。他的荒诞不是造型能力缺乏所致,也非有喜欢丑陋之嗜好,更不是精神不正常后的涂鸦。他的荒诞有深长的用思,是攸关对陈洪绶绘画理解的关键性问题。

陈洪绶绘画的荒诞性,受到传统哲学和画学思想的影响。其一,我们说他的画怪诞,就有一个先行的不“怪”的“范形”——一种被看作正常形式的东西。这样的东西在中国艺术领域是常常受到质疑的。晚明以来,受狂禅之风影响,质疑所谓“范形”的思潮则更加明显。第二,陈洪绶绘画怪诞的形式是丑的,不美。中国人的美丑观念与西方不同,道禅哲学认为,我们说一个东西是美的或者是丑的,并不可靠,因为它必然有一个标准,这个标准是知识的,知识是人所给定的。中国美学中有一个质疑美的传统,不是反对美,也不是以丑为美,而是超越美丑。陈洪绶说自己所画胖女“十指间娉婷

① 台北故宫博物院于1977年曾举办《晚明变形主义画家作品展》,展出了丁云鹏、蓝瑛、崔子忠、吴彬、陈洪绶五位画家的作品,陈洪绶被称为变形主义画家。

② 《读画录》,画史丛书本。

③ 《山静居论画》,知不足斋本。

④ 见周亮工《书影》卷四。

多矣”，就是对美丑观的质疑。第三，他绘画的怪诞形式，也是对传统画学中“求之于物象之外”思想的回应。中国绘画自中唐五代以来，超越形式上的简单模仿，强调在形式之外着力。通观地看，水墨的表现就是怪，梁楷的人物也是怪，倪云林的山水就是怪。怪是中国绘画中一种超越形式的方式。在陈的怪诞表达中，可以明显感到他对传统画学的继承。如他有诗说：“莫笑佛事不作，只因佛法不知。吟诗皎然为友，写像贯休为师。”（卷六《绝句》）贯休的佛像就是怪诞的，虽然我们今天很难见到他的真迹，但历史上流传的大量仿作，也大致可以看出贯休的画风。晚年陈的佛像深受贯休风格的影响。学术界有一种观点认为，陈的怪诞是对传统美学的叛逆，这样的观点似有未核。因为中国传统美学在唐代以后发展有两条线，一条是儒学的温柔敦厚，一条是道禅的自然朴拙。陈继承的是道禅哲学的美学传统，而不能说是对传统的叛逆。

陈洪绶的怪诞虽然不是他精神不正常状态下的疯狂表现，但不代表与他的心理状态无关。陈洪绶在国变后最初的年月里，是以“哭”为常态的。《戴茂齐日记》载云：“既遭亡国之痛，辄痛哭，逢人不作一语。姬人前问好，绶径执姬手，踞地，复大哭。”1647年，他从山中回到绍兴的青藤书屋时，有诗写道：“佛法路茫茫，儒行身陆陆。酣身五十年，今日始知哭。”（卷四《青藤书屋示诸子》）其心理压力之大，他人难以想象。他有诗云：“千秋莫看如弹指，一卷休轻论簸扬。”（卷六《雨中读书》）他的一切似都处于“簸扬”中，失去了平衡。此时艺术几乎成了他唯一的活命手段了，既安慰颤栗的心，又支撑一家人的生计。他说：“千山投佛国，一画活吾身。”（卷五《且止》）这个“活”字，实在是将此时的处境表露无遗。陈洪绶中年时期的绘画就已显露出荒诞的特点，至其晚年更甚。荒诞的岁月，促进他绘画形式的荒诞处理，而生命的困境加剧，更使他的荒诞向着幽深寂历方面发展。此期的绘画带有强烈的灵魂拯救的意味，有明显的幻灭感，撕裂感。平常的规范被抛弃，留下的是惊心动魄的形式；平淡的风格在这里没有了立足的地方，代之而起的是幽冷、荒僻、桀骜、生硬和追问。此时他再也难以以平素的目光阅世，他说自己是“几点落梅浮绿酒，一双醉眼看青山”；“若能日日花下醉，看了一枝又一枝”。一切存在的样态，在这双醉眼扫视中，变形了，空幻了：“五十明年至，千秋今日嗟。强为宽大语，佛法眼前花。”（卷五《且止》）



《樵古双册》之《水仙寒泉图》

陈洪绶绘画怪诞具有自己的特色,他将“怪”与“古”融合在一起,以荒怪来渲染其高古气氛,更以高古来统摄他的荒诞。前人以“高古奇骇”来评他画^①,是非常恰当的。“奇骇”就是荒诞,奇形怪状,令人骇目惊心。“高古”强调他的造型具有强烈的非现实特征,给人以陌生的、新奇的感觉,是人们通常难以见到的,是不正常的,不熟悉的。怪诞奇骇更强化了高古的感觉。

他绘画的荒诞造型,通过非现实感,来突出作品的古趣。他的画的空间关系不类凡眼所观,一朵小花可以高过参天大树,曼妙的少女变成比例失调的怪物(如《补袞图》)。他大胆突破物象存在的比例关系。如他1651年为林仲青所作《古双册》,其中有一幅画水仙寒泉,水际有老树三株,旁侧有两棵水仙,神清气爽,凛凛开放,其姿态几与老树平齐,这完全是夸张的画法,世间没有这样的物象,老树的枯暗和水仙的清爽形成对比。甚至他绘画色彩的处理也染上荒怪幽邃的意味。北京故宫有一幅《品砚图》,是他晚年一幅重要的变形作品,作品的色彩处理很微妙。祁彪佳殉国后,其子奕庆以父所藏之印赠友人陶去病,并向陈洪绶索题。陈洪绶题有诗云:“歌咏忠魂满霜林,郎君遗赠爱人深。陶生解此深情否,敬赠先人一片心。”汪远孙《祁忠敏公遗砚序》说:“砚为余家所存,形圆而椭,旁镌七言绝六,首僧悔二诗,次祁李孙、释明孟、寓山樵各一诗,而一诗居末,僧悔诗后有跋。言公嗣奕庆以公遗砚赠陶生,属作诗纪其事。”其中的明孟,是云门显圣寺的僧人,字三宜。此画石青石绿作人脸的变形处理,给人非常突兀的感觉。

^① 周亮工引杨犹龙说:“为予作画数幅,高古奇骇,俱非耳目所玩。”(见《读画录》)

同时,他绘画的荒诞造型,还通过超越人们的视觉经验,强化高古寂历的风味。如他的《观音罗汉图》(台北故宫藏,1647),画一个丑观音,一个怪罗汉,可谓丑与怪的结合。中国自六朝以来有长期的观音崇拜,为了表现其柔美、善良、慈爱、宽容、拯救人类苦难的神性,艺术家笔下的观音图像渐渐有女性化、美貌化的倾向,使其成为美的化身。



《观音像》

但陈洪绶笔下的观音却是道地的丑观音,不合比例的身体,硕大的面部,古怪的神情,坐在一块冰冷的大石头之上,完全超过了人们的视觉经验,强化了高古的气氛。1646年所作之《观音像》图轴(吉林博物馆藏),下画一观音端坐,上书《心经》全文。观音像一反常态地留着胡须,但又作女装,戴着大耳环,手上还拿着一把小小的纨扇,其神情怪异,令人忍俊不禁。

陈洪绶大胆突破人的感觉表象,以荒诞的绘画,似在反复说明这样的道理:人们习以为常的世界并非真实,执着于这世界的幻象是一种妄见,超越现实世界以及对这世界的妄念,方可归复真实。这就像禅家偈语所言:“空手把锄头,步行骑水牛。人在桥上走,桥流水不流”,通过七颠八倒的荒诞,打破人们现实的迷思。

我们可以看他两幅有关佛教题材的绘画。《婴戏图》是一幅有争议的作品。有的论者认为,这是一幅取笑佛教的绘画,表现出他晚年有意脱离佛教的思想,这样的判断与实际情况正好相反。这幅画通过荒诞近于玩笑的图像结构,表达的却是一个严肃的主题,就是对佛的敬心——陈一生虽深受心学影响,但晚年思想中,佛家思想占有主要位置。画中突破传统佛画的比例关系,小小的塔,小小的佛,孩子都比佛像大,有意渲染这样的差别,这在以前的绘画中是难以想象的,还有拜佛孩子露出小屁股。如果将此理解为对佛的不敬则大错特错,它通过对比关系,强调佛在心中的大乘佛学的核心思



《婴戏图》

出一种永恒的寂寞感。他的代表作品之一《高隐图》(本为王己千藏,1647)就表现了这样的境界。这幅作于国破之后的作品,画一些报国无门的文人,逃命山林,这里没有翳然清远的林下风流,却是无声的寂寞,在嶙峋太古色中展现宇宙永恒中的寂寞。这里有无边的凝滞——一切都停止了,风不动,水不流,叶不飘,人的心亦不动。怪石上的清供,燃起了万年不灭的香烟,一卷没有打开的书卷,一盘没有终结的棋局,五老默然相对,在这静寂的世界中,似乎一切都没有发生,一切也不可能发生。这正是陈洪绶追求的永恒安宁。这幅画要表现的是,海可枯,石可烂,但人的心不可变,天风飘荡,大地起舞,人的真实生命在静寂中行进。在恐慌绝望逃进山林的人,以山林安顿生命,而山林的清响中回应的是神秘的天音,陈洪绶的画就在捕捉这样的天

想,如一首禅诗:“佛在心中莫浪求,灵山只在汝心头;人人有个灵山塔,莫向灵山塔下修。”陈洪绶画的是他人心灵中的灵山塔。他通过荒诞的处理表达了他对真实世界的思考。

他晚年所作的《无法可说图》,也是一幅有震撼力的作品。图中所表现的高僧说法,强调的是无法可说、无须读经的思想,禅宗所谓“说一个佛字都要漱漱口”。而那位怯生生地求道者,似在问“如何是道”、“如何是祖师西来意”之类的话头,即落入言筌而不得真法。他的怯懦和委曲,都通过形式的变奏表现出来。二人相对,高僧是那样的澹定,门徒是那样的支离,由此突出他的思考。

老莲在荒诞中确立的这个世界,具有石破天惊的荒古意味。他的很多画,皆非人间所见,似是鸿蒙初开之景,又似天国之景象,荒古寂历,体现

音。陈洪绶通过他的古怪,再造一个活络的生命世界,一个给人以永恒安顿的宇宙。在他看来,与现实世界相比,到底谁更荒诞还真很难说呢!

三、缥香

陈洪绶的高古,不是高出世表,不及人事,不是通过古来排斥今,不近人情,正相反,他的高古,是通过荒古寂历中的叙述,来彰显人最为切近的生命故事。

陈洪绶境界高古的绘画,表现的是他当下的感觉,解决的是他人生的困境。他刻意创造高古的境界,用意却在“今”的跃现。高出世表,却有热烈的人情,有带血的呼唤。他晚年的画总是这样,三代的鼎彝,莽古的怪石,万岁的枯藤,幽冷而不近人间趣味的色彩,静穆得没有一点声响的空间,但往往就在这沉寂之中,有一点两点妙色忽然从画面中跃起,案台上的梅花清供正对着你展示她的鲜活,如在寂然的天幕中飘来一朵浪漫的云霓。就拿上节所举的《高隐图》来说,在幽人空山的荒古寂历之中,童子事茶,轻扇炉火,炉火正熊熊,而在万年的枯石上,有一个显然被放大的花瓶,花瓶中就插着一枝梅花,梅花就几朵白里略带些幽绿的嫩蕊,突然点醒了静寂的世界,带着这万年的寂寞旋转。

这可以说是老莲之所以老莲的重要标志之一。他的这朵“莲”,是亘古不变的“莲”,是在地老天荒中展现的“老莲”,一朵永不凋谢的“莲”,一个超越事实表象昭示真实存在的“莲”。陈洪绶绘画的高古,都是为了映现这“莲”的鲜活——在永恒寂寞的世界里(老),一朵莲花绽放了。晚年的他“趋事惟花事,留心只佛心”,



《隐居十六观》之《缥香图》

花事与佛心,于此两相倚。

《隐居十六观》中第四观为《缥香》,画一女子在山林中读书,女子体态纤细,面容匀柔,陈用写实的笔触,轻轻勾出山石的形状,以双勾法画出竹的轮廓,女子高髻娥眉,衣纹、坐垫花纹以及头饰都经过精心的描绘。从女子的神情和幽冷的格调看,确如翁万戈所说,画出了“天寒翠袖薄,日暮倚修竹”(陈洪绶诗句)的感觉。古书有以缥帙作套的,故书卷也称缥帙,所以此图名《缥香》,当与读书有关。图中的女子就是在读书。但此图又不限于表现读书的内容,图中通过对一位曼妙女子的追忆,表现他对一切尘世风华的眷恋,缥香传达的是他心灵中对冷香逸韵的把玩。读世界这本大书,在花开花落背后体味出生命的“香”意。我们可以将此画与他的一首诗比照而读:“难以解孤臣,春风吹泪落。山梅数十株,周匝予小阁。看花之盛衰,慰我之魂魄。”(卷四《楼上》)诗意正在“缥香”中。

这组册页共有20页,前4页是书法,后16页是画图。前四页中的第一页书隐居十六观之目,接下的三页书自作诗词四首,诗词的内容当与后面画图的内容有关。第一首七绝云:“老莲无一可移情,越山吴水染不轻。来世不知何处去,佛天肯许再来生?”写对山水的挚爱已入膏肓,无法将此情感移去(尘染不轻,是说爱山水病很重)。绝望中的他,通过来世的幻梦,表现他不忍舍弃大好山河的忧伤。第四首是词:“山水缘,犹未断,朝暮定香桥畔。君去早来时,看得芙蓉一片。青盼青盼,乞与老莲作伴。”此生淹留,就在山水,在世界的幽情美意。他曾说:“老悔一生感慨多在山水间,何则?既脱胎为好山水人矣。每逢得意处,辄思携妻、子,栖性命骨肉归于此,魂气则与云影、山色、水光、花色共生灭,吾愿足矣。”^①这是他的尘缘,是他没有还清的香债。

山林之想,美色之爱,乃至他对生命的挚爱,对人类情感世界的眷恋,是他尘世的牵系。寸断柔肠般的眷恋融在他高古幽冷的艺术世界中,使他的作品有一种迷离闪烁的意味。陈洪绶具有超乎常人的感觉,他脆弱而又敏感,生性忧郁,风流蕴藉,感情极为细腻。尚未成年时他就与比长他二十余岁的儒者来风季一起读《离骚》,屈子的缠绵悱恻和惊采绝艳对他有很深的影响,他还从晚唐诗人李贺那里感受到幽冷而靡丽的精神启发。

^① 《游净慈寺记》,见《宝纶阁集》卷二。

他画牵牛花一事,在艺坛传为美谈。他有《牵牛》诗说:“秋来晚轻凉,酣睡不能起。为看牵牛花,摄衣行露水。但恐日光出,憔悴便不美。观花一小事,顾乃及时尔。”(卷四)清朱彭《吴山遗事诗》中就记载着这样的“小事”。其诗云:“老莲放旷好清游,卖画曾居西爽楼。晓步长桥不归去,翠花篱落看牵牛。”后有注云:“徐文紫山云:长桥湖湾,牵牛花最多,当季夏早秋间,湿草盈盈,颇饶幽趣。老莲在杭极爱此花,每日必破晓出郭,徐步长桥,吟玩篱落间,至日出久乃返。”^①用今天的话说,陈洪绶真是一个懂得欣赏美的人,他怜爱外物,挚爱生命,因而他的画有缱绻徘徊、楚楚可怜的风致。他有《归来》诗说:“冒雨开蓬观,红树满江墅。”(卷四)切近人情,是老莲绘画最须体贴处。

他的《拈花图》,是一幅画得非常干净的画,一个含愁的女子,拣起一片落红,在鼻下轻轻地、贪婪地嗅。构图很简单,表达的意思却很丰富。真所谓:一点残红手自拈,人自怜花人谁怜?这是典型的楚辞式的表达。它画的不是女子爱花的主题,而是画家对生命的感受,时光流逝,生命不永,似乎画中的衣纹都与这感情倾向有关,飘动中似有凝滞,优游中似满蕴忧伤。陈洪绶的仕女画深受周、张萱等的影响,在线条的描绘和设色方面都不让周、张,而在用意上更胜一筹。周、张的仕女画多画宫中女子的慵懒无聊和寂寞(如周的《簪花仕女图》),而陈的《拈花图》,多了一份生命的咏叹,在艳丽的气氛中,有生命的寄托。



《红叶题诗图》局部

陈洪绶俨然为一“花痴”,

^① 朱彭《武林遗事诗》,据武林掌故丛书本,清光绪钱塘丁氏嘉惠堂刻本。

他有诗云：“宜居山水处，几案芰荷香。”（卷五）陈洪绶晚年的绘画带有浓厚的迷幻色彩，在非古非今、亦真亦幻的境界中，展示他的心灵。如他一首诗中所说：“所以爱日暮，醉睡神不惊。有时得佳梦，复见昔太平。顶切云之冠，为修禊之行。携桃叶之女，弹凤凰之声。胜事仍绮丽，良友仍菁英。山川仍开涤，花草仍鲜明。恨不随梦尽， 辟鸡鸣。”（卷四《鸡鸣》三首之二）这是晚年国破之后的作品，是梦幻的追忆。他类似的咏叹很多：“春山深

有情，朝暮行不已。醉归山月来，瓶花落满几。”（卷六《即事》）：“上元逢风雨，酒客叹寂然。宁独此五野，乃发高兴焉。梅花桃花时，荷花菊花天。何日无花月，何处无高贤。开筵与索酒，事事得以便。即无花与月，饮性或未迁。惟作花月观，随处张花筵。”（卷四《正月十三》）他以迷朦的眼，对这个世界作最后的流连。

陈洪绶的艺术所“缥”（卷舒）出的就是这世界的香，美人香草，楚楚可怜，传达的是他对生命自珍自怜的心情。他的香不是嫩香，而是“苍艳”（前人有以此语评老莲画）。他的艺术是苍逸中的秀气，荒率中的灵光，读他的画，总是色沉静，意迷朦，境荒阆，所谓山空秋老色，人静夜深光。论人事，他是无穷勋业事，半世万山中，说不尽的悔意，道不完的沧桑；论艺道，他是青盼青盼，乞与老莲作伴，那花情柳意，荷风月影，都是他灵魂的牵系。正是这苍凉人生和好“色”情性的杂糅，使他的晚年绘画



《吟梅图》

具有一种“冷艳”的魅力。

前人曾以“冷心如铁，秀色如波”评其画^①，我以为最是切当。他的画有铁的感觉。无论是山水、人物甚至是花鸟，都有冷硬的一面，黝黑冰冷的直来直去的石头，如铁一样横亘，仕女画的衣纹，也“森然作折铁纹”。他以篆籀法作画，晚年笔致虽柔和了些，但冷而硬的本色并没有改变。张岱《题章侯枯木竹石臂阁铭》云：“枯木竹石，雪堂云林，迟笔如铁，惜墨如金。用以作字，阁臂沉吟。”近人震钧说：“又陈老莲人物册八幅，纸本。树石细钩，笔如屈铁，敷色浓艳。白描则大略，钩勒神气，古厚如晋唐人手笔。”（《天咫偶闻》卷六）翁同龢题其《三友图》说：“我于近人画，最爱陈章侯。衣带劲气，仕女多长头。铁色眼有，俨似河朔酋。次者写花鸟，不似院体求。愈拙愈简古，逸气真旁流。”钱杜说他：“老迟有篆籀法作画，古拙似魏晋人手笔，如遇古仙人欲乞换骨丹也。”（《松壶画赞》卷下）都强调他的画有“铁”的特色。意象是冰冷的，人无法亲近；是往古的，人间不存；是遥远的，人不可及；此之谓“冷心如铁”。而“秀色如波”，则是当下的，亮丽的，流动的（波就强调其流动性）柔媚的，细腻的，宜人的。陈洪绶艺术的高妙之处，在于古中出今，苍中出秀，枯中见腴，冷中出热。一句话，在如铁的高古境界中，表现当下的鲜活。

历史与现今的糅合，使他的艺术有不同凡常的厚度。没有历史，当今只是浅薄的陈述；没有历史的当今，很容易流于欲望的恣肆，会缺乏伸展度和纵深感。但如果画面只是强调古雅，没有当下的鲜活，只是一个古老的与我无关的叙述，那就不可能产生打动人心的力量。陈洪绶的艺术就像一盆古梅盆景一样，“百千年藓着枯树，一两点春供老枝”，幽冷古拙之中的一点引领，使他的艺术染上了浓厚的浪漫气质。

陈洪绶曾画过多种铜瓶清供图，一个铜制的花瓶，里面插上红叶、菊花、竹枝之类的花木，很简单的构图，但老莲画得很细心，很传神。看这样的画，既有静穆幽深的感觉，又有春花灿烂的跳跃。

画中的铜瓶，暗绿色的底子上，有或白或黄或红的斑点，神秘而靡丽。这斑点，如幽静的夜晚，深湛的天幕上闪烁的星朵，又如夕阳西下光影渐暗，

^① 周亮工《读画录》所引。

天地上留下的最后几片残红,还像暮春季节落红满地,光影透过深树,零落地洒下,将人带到梦幻中。

他的《吟梅图》,作于1649年,藏南京博物院。这幅画古色古香,一高士坐在长长的石案前,紧锁眉头,双手合于胸前,作沉思状,案台上放着一张空纸,铜如意压着,毛笔已从笔架上抽出,砚台里的墨也已磨好。非常细腻地表现出诗人吟梅作诗的状态。与高士对面而坐的是一位女子,当是高士的女弟子,这女子侧目注视画面一侧的女童,女童手上举着一个花瓶,花瓶里插着梅花折枝和水仙,女子观梅作画。吟梅之作,一作诗一作画,二人相对,一紧张,一轻松,显得趣味盎然。画面中出现的人都沉静不语,石案假山等以冷青敷出,而女童的面部、花瓶等涂上白粉,越发增加画面的幽冷。陈洪绶最具匠心的布置,是色彩的点提,石案下高士露出的红色的鞋底,案头上香炉下红色的垫子,而假山旁有红色立脚的凳子。几点红色,虽不多,但却艳艳绰绰,从幽冷的画面中跳出。梅清冷高洁的宁静和吟梅者欲出未出的

内在汹涌就这样交织在一起。冷调子中,一点红色闪烁,给人满幅惊艳的感觉。

陈洪绶绘画程式化中有一样东西令人难忘,这就是簪花,女子簪花倒是平常之事,但他多画男子的簪花。最著名的是作于1637年的《杨升庵簪花图》,画明代文学家杨慎之事,杨被贬云南,心情郁闷,曾醉酒后,脸涂白粉,头上插花,学生们抬着他,女乐随后,游行于街市。此为文人圈中流传很广的故事,陈洪绶借此传达他的生命感悟:压抑中的风华。1639年,他曾画有《阮修沽酒图》,阮修,号宣子,晋诗人,性好饮,常以百



《调梅图》局部

钱挂杖头，遇酒店便独酌（八大山人曾有“不及阮宣随处醉，兴来即解杖头钱”诗，颇羡慕他的人生境界）。陈洪绶这幅画的阮宣子衣带飘举，形容其潇洒倜傥的意味，手握拐杖，杖头挂着铜钱，陈洪绶还特地在杖头上加上花果，阮宣子旁若无人，昂首阔步，一手提着酒器——照例是锈迹斑斑的铜器，而头上也有簪花。1645年的那个端阳，就是在这前后，他的几位师友先后自杀，在那最恐怖最为难的时光里，他应友人之请作《钟馗图》，驱鬼的钟馗怒目远视，威风凛凛，而他的头上也有簪花。簪花之描写，在作于1645年的《倚杖闲吟图》（高士头上也簪花）、1649年的《南生鲁四乐图》（其中醉吟一段，画一人风流飘举，头上插满了花）等画中也有表现。

唐寅有诗谓：“头插花枝手把杯，听罢歌童看舞女。”^①男人簪花，成为陈洪绶绘画的特别主题，寄托着他特别的用思。我以为，首先其中包含着自珍的情怀，楚辞以香草美人来比人清洁的节操，所谓“扈江离与辟芷兮，纫秋兰以为佩”，“高余冠之岌岌兮，长余佩之陆离。芳与泽其杂糅兮，唯昭质其犹未亏”，虽然未直接言及簪花，但这位爱香如命的诗人，以香花异卉来装点自己，这应该是陈洪绶簪花描写的直接根源。其次，陈洪绶借簪花之描写表现他所推崇的潇洒不群的境界，簪花之反常，多出现在醉态之人的形象中，不拘常法，自由飘举。他有诗云：“药草簪巾醉暮秋”，是沉醉的，是秋色苍老中的沉醉，是一种放旷的沉醉。第三，这一描写也体现出陈洪绶作品特有的幽默的气氛，以从容化去困窘，以潇洒目对血腥。老莲之作有一种沉着痛快的意味，端由此而漏出。



《阮修沽酒图》

① 《唐伯虎全集》卷一《默坐自省歌》。



《钟馗图》

陈洪绶的“缥香”，是要“缥”出心中的永恒灿烂，表现他不灭的理想境界，传达一个“未死人”的深层生命信念。他的《酿桃》之作^①，是一件神秘的作品。画一文士（当是画家自谓）坐于溪涧旁的石头上，老木参差其上，此文士神情肃穆，凝神注目于眼前的古铜器皿，此当为酿酒之器。铜盆中浮出几朵桃花，此应是他所指之“酿桃”也——酿酒者以桃果酿出，何以以桃花代之？他是要酿酒，还是要酿出心灵的桃花？不谙中国哲学与艺术之背景，则难以理解此图。

中国哲学和艺术中有追寻心灵桃花的说法，禅宗中有灵云悟桃花的著名传说。

汾山的弟子灵云志勤向汾山问道，苦苦寻求，难得澈悟，一次他从汾山处出，突然看到山间桃花绽放，鲜艳灼目，猛然开悟，并作有一诗偈以记：“三十年来寻剑客，几逢花发几抽枝。自从一见桃花后，直至如今更不疑。”白居易《大林寺桃花》也是类似的解道诗：“人间四月芳菲尽，山寺桃花始盛开。长恨春归无觅处，不知转入此中来。”以桃花灿烂比喻永恒的悟境。中国哲学与艺术观念强调，在生命的沉醉中，无处不有桃花的灿烂。海枯石烂，桃花依然。

只要心中有超远的坚持，桃花会永远盛开。陈洪绶的《酿桃》不是说一个关于酿酒的事实，而是要酿造心中的永恒灿烂。

他有一首诗这样写道：“笔墨合成姿态，人心想出色香。画师粗粗举止，禅者细细商量。”（卷六题《画赠内生禅者》）参陈洪绶的画，正需注意这样的“色香”。

^① 此为《隐居十六观》之二。

四、寒沽

陈洪绶的高古画境，于冷寂中体现出活泼的生命。本节讨论陈洪绶高古寂历的绘画是否有生命感的问题，用禅宗的话说，它到底是“活泼泼地”，还是“死搭搭地”？《隐居十六观》中有一观名“寒沽”，陆游《村居》诗有“草市寒沽酒，江城夜捣衣”之句，此图可能与陆诗有关，但所表现的却是陈的独特意思。该画画一人头戴斗笠，一手持杖，一手提着酒桶，匆匆去沽酒。人物被放置到一片空旷的山林中，天气阴沉，寒风凛冽，地下衰草倚靡，正面画两棵老树，当风而立，老树的枝干穹窿满布，迎风呼号。内在的酒兴与严冬山林中的荒寒气氛相与表里，身因寒而需酒，心孤寂而渴望沉醉。在荒寒中追求沉醉，在沉醉中更见荒寒，沉醉是解脱，荒寒是寂然，其中所包含的微妙情怀，正是陈洪绶高古画境最值得重视的内涵之一。老莲有《自遣》诗写道：“不负青天睡这场，松花落尽当黄粱。梦中有客 肠笑，笑我肠中只酒香。”这样的诗令人无法卒读！由此我们也可看出他是怎样的沉醉，怎样的荒寒。



《隐居十六观》之《寒沽图》

荒寒境界是中国文人画的崇高理想。明李日华说：王安石“有诗云：‘欲寄荒寒无善画，赖传悲壮有能琴。’以悲壮求琴，殊未浣箏笛耳，而以荒寒索画，不可谓非善鉴也”。在李日华看来，王安石以“荒寒”评画，最得文人画之要领。明代中期以来，画界以“荒寒”为元人绘画之根本特点。如恽南田说：“画家尘俗蹊径，尽为扫除，独有荒寒一境，真元人神髓，所谓士气逸品，不入

荒寒境界是中国文人画的崇高理想。明李日华说：王安石“有诗云：‘欲寄荒寒无善画，赖传悲壮有能琴。’以悲壮求琴，殊未浣箏笛耳，而以荒寒索画，不可谓非善鉴也”。在李日华看来，王安石以“荒寒”评画，最得文人画之要领。明代中期以来，画界以“荒寒”为元人绘画之根本特点。如恽南田说：“画家尘俗蹊径，尽为扫除，独有荒寒一境，真元人神髓，所谓士气逸品，不入

俗目,非识真者能赏之。”^①而清初吴历则直接以“冷”为元人之根本特点,他的画要追求“冷元人气象”。陈洪绶的绘画正触及到文人画发展这一重要问题。

陈洪绶的高古画境有强烈的冷寂气氛。“偷生始学无生法”,陈这句诗是理解他晚年艺术的一个关键点。“偷生”是其现实处境,他的“未死人”的身份特征。而“无生法”是他所奉行的最高哲学,支撑他晚年艺术的不二法门。陈洪绶晚年的艺术其实就是由这无生哲学所玉成的,他的高古寂历,所呈现的是一种“无生无死”的境界。我们可以通过以下三个方面来讨论此一问题。

第一,超越生灭。他的高古寂历的画境是超越生生灭灭、荣枯崇替的。我们可以唐代禅宗大师药山与弟子一段对话来看此一思想:

道吾、云岩侍立次,师指按山上枯荣二树,问道吾曰:“枯者是,荣者是?”吾曰:“荣者是。”师曰:“灼然一切处,光明灿烂去。”又问云岩:“枯者是,荣者是?”岩曰:“枯者是。”师曰:“灼然一切处,放教枯淡去。”高

沙弥忽至,师曰:“枯者是,荣者是?”弥曰:“枯者从他枯,荣者从他荣。”师顾道吾、云岩曰:“不是,不是。”^②

这段对话所强调的是“荣枯在四时之外”的道理。陈洪绶绘画的荒寒寂历通过枯拙生冷的境界创造(如《寒沽》一画所体现的),放弃对荣枯生灭的表相世界的执着,如禅家所谓“休去,歇去,冷湫湫地去,一念万年去,寒灰枯木去,古庙香炉去,一条白练去”。



《樵古双册》之《罗汉图》

① 见《瓯香馆集》卷十四《补遗·画跋》。

② 《五灯会元》卷五,药山惟俨禅师。

着意于无生意处,是陈绘画的重要特色。陈洪绶晚年绘画充满了“无生感”,没有绰约的生命,没有活泼泼的生机,是枯淡的、古拙的。他的高古人物,非现实中所有,有突出的“黄唐在独”的特征(所谓“衣冠唐制度、人物晋风流”也);他的花卉之作,冷逸深邃,无绰约之姿,有幽昧之味。正像药山话中所示之道理,陈洪绶晚年的绘画放弃“荣枯”的表象,颠覆生意的美学追求,到花开花落的背后去谛听落花的声音,在长河无波的宁静中感受意绪的奔突。陈洪绶晚年绘画的典型境界就是陈的绘画着意于无生意处。我们知道,中国绘画自北宋以来恰恰用心在追求“生意”处。北宋以来中国文人画受理学的影响,绘画中流行着一种生生不已的哲学观念。董《广川画跋》说:“凡赋形出像,发于生意,得之自然。”韩拙《山水纯全集》说,绘画“本乎自然气韵,以全其生意,得于此者备矣,失于此者疾矣”。这样的传统发展到南宋,又在强调诗画一体的思想统摄下,以画中的诗意表达来深化对生意哲学的理解,马夏就是代表。

陈洪绶以自己的高古格调撕去文人画传统的温婉面纱。他所承继的是元代文人画的传统。元代文人画发展就出现了重大转向,它不再像北宋那样着迷于生机活泼表相的表现,也不像南宋的马夏传统追求诗意盎然的境界^①。如倪云林的绘画,以寒山瘦水创造了独特的寂寞境界(如其代表作《幽涧寒松图》、《容膝斋图》、《六君子图》等都是一湾瘦水,几片顽石,还有几株枯树当风而立,使人见画便有瑟瑟之感),云林的寂寞境界是无法以“气韵生动”的传统画学思想来解释的,他的画中没有生生不已,只有不生不死。陈洪绶的“无生”艺术与冷元气象有深刻联系。他所追求的不是形式的活泼感以及对天地生生秩序的表现,而是通过对生生世界的否定,肯定无上永恒的超越境界。

二、追求“静气”。陈洪绶晚年绘画有一种突出的“静气”,这里的一切似乎都不动了。如其最晚之作《古双册》20开,约作于1651年,虽是仿古之作,却有老莲独特风味。如老子所说:“损之又损,以近于无为。”陈洪绶于

^① 在中国画史研究中,存在着一种观念,认为中国绘画尤其是北宋以来文人画的发展就是追求“生意”的表达,有一种活趣,喜欢表现活物和生动活泼的事情。如 1. Susan Bush. *The Chinese Literati on Painting*. Harvard University Press, Massachusetts, 1971, p. 18. 2. Michael Sullivan. *Symbols of Eternity*, Stanford University Press, California, 1979, pp. 17-18.



《高隐图》尾段

此只在做“损”的文章，荡去了一切喧嚣，平灭了一切冲突，去除了人世间的一切繁华，惟留下千年静寂的寻觅。如其中一幅《陶渊明像》，画陶渊明拄杖独行，目光幽邃，神情凝重，衣纹折转，如铁块堆积，色彩幽冷，千年的悠然和无奈注入笔端。又如册中有一幅《罗汉图》，也是以幽冷的笔调画一罗汉席地而坐于茂林之下，罗汉衣纹如浪卷，如山石相呼应，神情古异。款“弟子陈洪绶敬图”。静寂的气氛森然逼人。

陈洪绶绘画的“静气”，不是相对于喧嚣的安静，也不是彰显宁静如止水的心灵气象，而是中国艺术哲学所张扬的“永恒的寂静”。如用佛学的话说，以“寂”来表现则更确当^①。唐韦应物《咏声》诗说：“万物自生听，太空恒寂寥。还从静中起，却向静中消。”诗中所言寂寥境界，是宇宙永恒的境界，它不增不减，不生不灭；它只在静中存在；在这至静至深的寂寥中，万物自生听，一切都活泼泼地呈现。禅宗有“青山元不动，浮云飞去来”著名话头^②，青山云飘水绕，花木扶疏，怎么能不动呢？但禅却不这么看。有位禅宗上堂说

① 《维摩诘经》说：“法常寂然，灭诸相故。”又说：“寂灭是菩提。”断灭烦恼，归复寂静之本然状态，佛教将此称为寂静门。

② 灵芝志勤有此语，见《景德传灯录》卷十一。

法：“柳色含烟，春光迥秀。一峰孤峻，万卉争芳。白云淡泞已无心，满目青山元不动。渔翁垂钓，一溪寒雪未曾消。野渡无人，万古碧潭清似镜。”^①陈洪绶晚年的画几乎是在活画这“青山元不动”的境界，不是画外在环境的无声无息，不是对运动感的排斥，而是张扬心灵的静寂，超越纷纷扰扰的世界表相，进而探索内在的真实。

三、无生处求生。陈洪绶等所创造的“无生”境界，并非对活泼泼生命境界的反驳，而是换一种显现世界的方式。因为在中国艺术观念中，有两种不同的“活”，我将其称为“看世界活”和“让世界活”。

儒学等影响下的“生意”观是从形式美感入手，进而发现宇宙天理之活，属于“看世界活”。而受道禅哲学影响的寂寞世界不是在形式本身追求活意，而是让人放弃对物质形式的执着，让世界自在呈现。深受道禅哲学影响的倪云林、陈洪绶乃至后来八大山人、渐江等的绘画不是看起来“活”，而是让世界“活”。不是画出一个活的世界，那是物质的，而是通过寂寥境界的创造，荡去遮蔽，让世界自在活泼——虽然没有活泼的物质形式，但却彰显了世界本原的真实，所以它是活的。

“看世界活”和“让世界活”，反映了两种生命态度。前者从世界的“有”入手，承认外在的世界是实在的，承认人对世界的控制作用，强调世界的活意是在“我”的观照中产生的，“看”的角度决定了我和世界的关系，可以说是一种“有我的生命观”。而后者则是一种“无我的生命观”，按照道禅哲



罗汉图局部

^① 《五灯会元》卷十四，襄州石门清凉法真禅师语。

学的观点,在“看”的方式中建立的我和世界的关系,是主体和客体、我心与外物的关系,在这样的态度中,我为物立法,物我互为奴役,我让世界活,人从世界的对岸回到世界中,不是停留在色相上看世界,色相世界也不是引起我情感的对象。一个绚烂的世界变成一个淡然的世界,绿树无法可说,图变成了疏林,山花脱略为怪石,潺潺的流水顿失清幽的声响,溪桥俨然、人来人往的世界化为一座空亭,丹青让位于水墨,“骊黄牝牡”都隐去,盎然的活意变成了寂寥的空间。这时,“我让世界活”,我淡去了,解脱了捆缚世界的绳索,世界在我的“寂然”——我的意识的淡出中“活”了,或者是世界以“寂然”的面目活了。

结语

我喜老莲的画,几乎是以受虐者的心理来读他的画,任凭他撕碎一切,折磨着你的心。我读他的《鹧鸪词》四首,别是一番滋味:

行不得也哥哥。我也图兰不作坡,无山无水不风波,是非颠倒似飞梭。飞不起,可奈何。行不得也哥哥。

行不得也哥哥。凤雏龙种已无多,败鳞残甲堕天河,南阳市上鬼行歌。飞不起,可奈何。行不得也哥哥。

行不得也哥哥。霜风夜翦向南柯,老翁卧哭山之阿,翠鸟难脱虞人罗。飞不起,可奈何。行不得也哥哥。

行不得也哥哥。华面鸥头舞婆娑,紫髯碧眼塞上歌,老年生日喜无多。飞不起,可奈何。行不得也哥哥。

晚年的陈洪绶就如同一只落入罗网的翠鸟,想飞飞不起,想死死不成,处于绝望、迷惘、忏悔的状态中。他几乎是在迷幻的境界中,刊破表相,目视千古,寻找一个微弱生命存在的价值。老莲的高古画境不啻为生命警悟之语。

本文取陈洪绶生平中最为重要的作品之一《隐居十六观》中的醒石、味象、缥香、寒沽四观,也即从四个方面来分析陈洪绶“高古”画境所包含的特别内涵。醒石论“古”,侧重于时间性超越;味象论“高”,则从陈怪诞的形式

结构中谈其空间性超越;缥香说“今”,分析陈的古不是对今的否定,而是在生命超越的境界中肯定当下直接的生命体验,陈绘画的冷艳风格便与此有关;寒沽说“活”,分析陈高古画境所体现出的永恒寂寞的特点,是大乘佛学“无生法忍”的转语,它通过对绘画意象“无生命感”的处理,悬置人们对外在物质世界的执着,让世界自在活泼。本文认为,陈洪绶的高古画境,展现了元代以来文人画发展重视生命智慧的新趋势。

“辋川图现象”*

——绘画与历史性的建制

宁晓萌(北京大学)

元佑丁卯,余为汝南郡学官,夏,得肠癖之疾,卧直舍中。所善高符仲携摩诘《辋川图》视余,曰:“阅此可以愈疾。”余本江海人,得图喜甚,即使二儿从旁引之,阅于枕上。恍然若与摩诘如辋川,度华子冈,经孟城坳,憩辋川庄,泊文杏馆,上斤竹岭并木兰柴,绝茱萸泚,蹑宫槐陌,窥鹿柴;返于南北垞,航欹湖,戏柳浪,濯樂家濑,酌金屑泉,过白石滩,停竹里馆,转辛夷坞,抵漆园,幅巾杖履,棋弈茗饮,或赋诗自娱,忘其身之匏系于汝南也。数日,疾良愈,而符仲亦为夏侯太冲来取图,遂题其末而归诸高氏。

——秦观《书辋川图后》^①

传为王维所作的《辋川图》,是中国古代画史中久负盛名的杰作。自晚唐以来,历代画家文人无不慕其雅致,遥想其风采,渴望游目其中。然而由于此画久已失传,虽于画史中时有记载,却几已不可能为人们提供一份可靠的物质资料,以资赏鉴。加之自晚唐以来,特别是有宋一代,大量摹本、仿

* 本文为2009年度教育部人文社会科学研究青年基金项目《二十世纪法国绘画哲学研究》(09YJC720003)的阶段性成果。

① 据丛书集成本,《淮海题跋》,秦观撰,毛晋订,丛书集成初编(1592),上海:商务印书馆,1937,第11—12页。

做、假托之作极之繁盛,更为原本已无从追寻的《辋川图》掩上了层层幔帐,使人更加无从想见王维画风与《辋川图》之原貌。在这样一种情况下,关于《辋川图》的研究实际上陷入这样一种困境:一方面,作为一幅文人墨客梦想一见,相传在题材、样式、笔意、风格上都独具一格的典范之作,释读《辋川图》可以说是研究者的终极追寻;而另一方面,实物以及第一手支撑材料的稀缺,以及大量鱼龙混杂的仿做、题跋、著录、评论的充斥,使得这种研究往往如堕入浩瀚烟海之中,渺无头绪。如何去获得一种接近《辋川图》的可能路径,如何去研究这样一幅尽管已成传奇却毕竟在当下依然能够打动人、依然散发着意义的古代作品?这正是引起本文探索的问题。

一、《辋川图》——流传与误读^①

1. 流传

人们关于《辋川图》的印象多半来自于一些早期的文字著录。譬如唐人张彦远的《历代名画记》与朱景玄的《唐朝名画录》中的记载。

张彦远《历代名画记》卷十记载:

王维,字摩诘,太原人。年十九进士擢第,与弟缙并以词学知名,官至尚书右丞。有高致,信佛理,蓝田南置别业,以水木琴书自娱。工画山水,体涉今古。人家所蓄,多是右丞指挥工人布色,原野簇成远树,过于朴拙,覆务细巧,翻更失真。清源寺壁上画辋川,笔力雄壮。常自制诗曰:“当世谬词客,前身应画师,不能舍余习,偶被时人知。”诚哉是言也。余曾见破墨山水,笔迹劲爽。^②

朱景玄《唐朝名画录》将王维列入“妙品上八人”之中,有如下记载:

^① 庄申先生所著《王维研究》(上)一书,历考“王维的交游”、“王维的行旅”、“王维的道家生活与思想”、“王维山水画源流的分析”、“王维在山水画史中地位演变”、“王维的人物画与其源流”以及“王维辋川图的历史”,其材料之充实、分析之绵密、论题之独特皆为王维研究与辋川图研究提供了最充实可靠的典范。笔者深感自此书中获益良多,以下行文中对此著作有诸多借鉴,特先标注于此,后文中有引述、转述处再另行标注。

^② 据于安澜编《画史丛书》本,《画史丛书》第一册,第117页,上海:上海人民美术出版社,1963。

王维字摩诘,官至尚书右丞。家住蓝田辋川,兄弟并以科名文学冠绝当时,故时称朝廷左相笔,天下右丞诗也。其画山水松石,踪似吴生而风致标格特出。今京都千福寺西塔院掩障一合,画青枫树一图。又尝写诗人孟襄阳浩然马上吟诗图见传于世。复画辋川图,山谷郁郁盘盘,云水飞动,意出尘外,怪生笔端。尝自题诗云,“当世谬词客,前身应画师。”其自负也如此。慈恩寺东院与毕庶子郑广文各画一小壁,时号三绝。故庾右丞宅有壁画山水兼题记,亦当时之妙。故山水松石并居妙上品。^①

自上述两段记述中可以看到,《辋川图》原本在“清源寺壁上”,乃是壁画的形式。清源寺亦即王维辋川别业之旧址^②。张彦远《历代名画记》的写作,据文中所出现的年号(如卷一末作“大中元年岁在丁卯”等)以及宿白先生推测,当在宣宗朝(大中 847—859 年间)^③。朱景玄,如今生卒年不可考,仅知其为会昌(841—846)时人。亦即是说,二人都曾经生活于会昌年间,且极有可能两部著作的写作也都是在会昌时代或晚于会昌年间。这意味着张彦远与朱景玄都曾经历过会昌灭佛这一在他们的时代惊心动魄的事件。而尤其经过会昌五年彻底的灭佛事件,天下佛寺悉遭毁灭。如张彦远本人所记:“会昌五年,武宗天下寺塔,两京各留两三所。故名画在壁者,唯存一二。”^④这些看似支离破碎的资料为我们表明,在张彦远与朱景玄生活的时代,已施为清源寺的王维辋川别业极有可能已遭毁灭,“清源寺壁上”所绘之辋川图,亦极有可能随之毁灭,张、朱二人在谈论“辋川图”时,不管从历史背景上看,还是就其论画的口气而看,都极有可能只是根据当时的传闻而作评论,而非出于亲眼所见。(尽管如此,作为目前我们所能看到的最早的关于王维画和《辋川图》的记录者,他们尽管未必曾亲见《辋川图》,却极有可能

① 据《中国书画全书》本。《中国书画全书》第一卷,卢辅圣主编,上海:上海书画出版社,1993,第166页。

② 《长安志》卷十六:“清源寺在县南辋谷内,唐王维母奉佛山居,营草堂精舍,维表乞施为寺焉。”李肇《唐国史补》卷上:“王维……得宋之问辋川别业,山水胜绝,今清源寺是也。”以上均转引自《王维集校注》卷五,《王维集校注》第二册,陈铁民校注,北京:人民文学出版社,1997,第413—414页注。

③ 参考宿白:《张彦远和〈历代名画记〉》,北京:文物出版社,2008,第7—8页。

④ 唐张彦远《历代名画记》卷三“记两京外州寺观壁画”,据于安澜编《画史丛书》本,《画史丛书》第一册,第52页,上海:上海人民美术出版社,1963。

见过其他王维作品、对王维画风有较多的认识,也因而他们对于王维画的品评依然相比于后来者更具可信性。)

另一方面,由于自敦煌壁画获得研究以来,学者们发现唐代的壁画亦多有画稿,且画稿形式多为卷子,所以倘若我们假定此图不仅有壁画的形式,亦有画稿传世,亦是十分有可能的事情。因此,在叹惋于辋川图壁画不存之余,我们依然可以追索有可能存在的《辋川图》的画稿。

据洪迈《容斋随笔》记载:

辋川图一轴,李赵公题其末云:“蓝田县鹿苑寺主僧子良贻于余,且曰:鹿苑即王右丞辋川之第也。右丞笃志奉佛,妻死不再娶,洁居逾三十载,母夫人卒,表宅为寺,今冢墓在寺之西南隅。其图实右丞之亲笔,余阅玩珍重,永为家藏。”宏宪题其前一行云:“元和四年八月十三日宏宪题。”宏宪者,吉甫也。其后卫公又跋云:“乘闲阅篋书中,得先公相国所收王右丞画辋川图,实家世之宝也。先公凡更三十六镇,故所藏多用方镇印记,太和二年戊申正月四日,浙江西道观察等使检校礼部尚书兼润州刺史李德裕恭题”。又一行云:“开成二年秋七月望日,文饶记”。……虽今所传为临本,然正自超妙。但卫公所志,殊为可疑。^①

这段记述为我们带来了一个信息,即依上述唐跋(姑不论其真伪),或许《辋川图》真有画稿,且此画稿存于原右丞辋川别业、后名鹿苑的寺中,再由寺僧献于当世收藏大家李赵公(李栖筠)^②,再由李氏世代家传保存下来,一直流传到宋代,这样一种推断是具有可能性的。即便上述唐跋是伪托之作,也说明按照当时人的逻辑,是有可能存在这样一个画稿并流传下来的。洪迈的《容斋随笔》已是12世纪时的记述,事实上早在北宋时已有关于带有唐跋的《辋川图》的记述。

米芾《画史》为我们提供了关于此作品较为具体的描述:

① 洪迈:《容斋随笔》“容斋三笔,卷第六,李卫公辋川图跋”,洪迈:《容斋随笔》,上海:上海古籍出版社,1978,第485页。

② 张彦远《历代名画记》卷第二“论鉴识收藏购求阅玩”载:“又有从来蓄聚之家,自号图书之府。……近则……李太尉德裕。”

王维画小辋川摹本,笔细,在长安李氏,人物好,此定是真,若比世俗所谓王维全不类,或传宜兴杨氏本上摹得。^①

文彦博太师小辋川,拆下唐跋,自连真,还李氏。一日同出,坐客皆言,太师者真。唐张彦远名画记云,类道子,又云,云峰石色,绝迹天机,笔思纵横,参于造化。孙图仅有之,余未见此趣。^②

此外,黄伯思《东观余论》中也有类似的记述:

世传此图本,多物象靡密,而笔势钝弱,今所传则赋象简远,而运笔劲峻,盖摩诘遗迹之不失其真者,当自李卫公家定本所出云。大观四年三月初吉会稽黄某书。^③

辋川二十境,胜概冠秦雍,摩诘既居之且画之,又与裴生诗之,其画与诗,后得赞皇父子书之,善并美具,无以复加,宜为后人宝玩摹传,永垂不刊……政和二年六月五日常山宋洹、武阳黄某于河南官舍同观。^④

黄伯思与米芾生活年代较近,皆为北宋神宗朝至徽宗朝重要的鉴藏大家。根据上述三段记述我们可以看到,米芾曾见长安李氏所藏小辋川摹本一幅,断为真本,此图上有唐跋,且据传在文彦博借阅时已做了改换,唐跋被拆下装在了另外一幅几可乱真的临本上(或许自此流传);而黄伯思亦看到一本有赞皇父子跋的摹本,并推断其可能出自于“李卫公家定本”的临/摹本。由其言谈中我们也可以看到,在黄伯思的时代,似乎鉴藏家们对于“李卫公家”所藏图本有共识,以其为真本。也就是说,在11世纪的流传中,已经出现了一本鉴藏家们较为认可的《辋川图》,即有李赞皇父子跋、由长安李氏收藏的《辋川图》。

然而,与此同时,我们也不得不注意到这样一个现象,即亦是在同一时期,在米芾、黄伯思的时代,大量的记述也同时表明在当时市面上出现了大

① 据《画史集注》(一),古原宏申集注,刊《美术史研究集刊》第十二期,第88—89页,台北:台湾大学艺术史研究所印行,2002。

② 同上书,第95页。

③ 宋黄伯思《东观余论》卷下《跋辋川图后》,据《中国书画全书》本。《中国书画全书》第一卷,卢辅圣主编,上海:上海书画出版社,1993,第872页。

④ 同上,《跋辋川图后》,第876页。

量的仿做或假托之作的王维画。如黄伯思所言“世传此图本，多物象靡密，而笔势钝弱”，米芾亦云李氏所藏“若世俗所谓王维全不类”。可见在他们生平所见图画之中，已不乏各种版本的《辋川图》。而于这种多版本的《辋川图》中唯有两本，比较受到鉴藏家的认可。即山谷所言“高本”与“矮本”：

王摩诘自作辋川图，笔墨可谓造微入妙，然世有两本，一本用矮纸，一本用高纸，意皆出摩诘不疑，临摹得人，尤可见其意于林泉之仿佛。^①

依据黄庭坚所记，我们可以看到，米芾所记长安李氏与文彦博所藏“小辋川图”多半即是使用“矮纸”的版本，黄伯思所载“当自李卫公家定本所出”者，从流传著录的联系上看，亦有可能是此“矮本”。由是可知，至少在北宋熙宁至宣和年间，市面流传的《辋川图》已经不在少数，当时鉴藏诸家亦是在见过诸多平庸的摹本之后，谨慎地辨识着较为符合记述的摹本。其中，除米芾断长安李氏本为真之外，其余皆已被看作是能见其仿佛的较好摹本。而长安李氏本，在经过传为文彦博改换之典故之后，也几无后续的交代。在徽宗朝宣和年间所编纂的《宣和画谱》中，并没有出现《辋川图》字样的作品，而于其所藏凡 126 种王维画中，有“山居图一”、“山庄图一”、“雪景山居图二”。

明董其昌《画禅室随笔》云：“京师杨太和家，所藏唐晋以来名迹甚佳，余借观，有右丞画一帧，宋徽庙御题左方，笔势飘举，真奇物也。检《宣和画谱》，此为《山居图》，察其图中松、石脉，无宋以后人法，定为摩诘无疑。向相传为大李将军，而拈出为辋川者，自余始。”^②

或许动用徽宗御藏之盛、玄宰收藏之丰，真有此《辋川图》真作传世也未可知。然而董氏所见之图，与米芾所见、黄伯思所见是否相同，又是否为真，这些版本的图卷又何去何从，却是再难追索。现如今一幅确真无疑的《辋川图》已再难为人们所认定。目前我们所能看到的、被认为接近原作可能性最大的《辋川图》乃是明（神宗万历四十四年）郭世元依据传为北宋郭忠恕的

① 《山谷题跋》卷三，据《中国书画全书》本，《中国书画全书》第一卷，卢辅圣主编，上海：上海书画出版社，1993，第 678—679 页。

② 明董其昌《画禅室随笔》，据《中国书画全书》本，《中国书画全书》第三卷，卢辅圣主编，上海：上海书画出版社，1993，第 1016 页。

一幅摹本而重刻制的石刻的拓片^①,此外尚有其他元、明、清各代的摹本、临本传世。而无论是根据拓片还是根据后世摹本、临本,王维原本的“用笔”都已不得而见了。《辋川图》的形象在如上的历代流传著录之中越来越模糊。事实上,我们不仅早已无从查考其原本,甚至连是否曾经真实存在过这样一个原本都不知道,因为我们所能追索到的源头,已经是关于传说的记载。

2. 误读

或许上述关于《辋川图》流传的考察尚偏重于物质层面。一幅作品的价值当然不仅仅在于其物质存在本身,而《辋川图》之为传奇,尤其不固着于这一层面。然而当我们把考察的焦点落于图画风格,我们旋即会发现,在历代著述中,关于《辋川图》与王维画风的记述也存在着较大的偏差。

在《历代名画记》中,张彦远对于王维画的印象是“工画山水”,然经营位置尚不成熟(“过于朴拙,覆务细巧,翻更失真”),而其尤为特别之处或许在于用笔,其评《辋川图》曰“笔力雄壮”,论王维破墨山水曰“笔迹劲爽”。在“论画山水树石”一章,以“重深”概论摩诘画。在张彦远看来,唐代画家之中,唯有吴道玄堪称“画圣”,“古今独步”,若论画山水,则有“始于吴,成于二李”之说。即在他看来,论唐代山水画,吴道玄与大小李位次略高,而王维与上述诸家亦各具特色,却略逊一筹。

这种看法与朱景玄的品评相近。在《唐朝名画录》中,朱景玄以神、妙、逸、能四品论国朝画家,其中神品上仅一人,即吴道玄,李思训列于神品下七人之中,而李昭道与王维则列于妙品上八人之中,王维尤以“写真、山水、松石、树木”而具其位。在前述引文对王维的记述中,我们可以看到,朱景玄对王维画的印象是“踪似吴生,而风致标格特出”,所记辋川图“山谷郁郁盘盘,云水飞动,意出尘外,怪生笔端”,并且似乎王维画树格外使之印象深刻,特别提及“其画山水松石”、“青枫树”、“山水松石并居妙上品”。

由两段记述可以看到,张彦远与朱景玄印象中的王维,是一个诗名远播

^① (传)王维《辋川图》,石刻线画,高31cm,此拓片现藏日本市立大阪美术馆及美国普林斯顿大学艺术馆各一本。此外,美国华盛顿州西雅图美术馆馆藏绢本《辋川图》一卷(后附元人李珣跋文,言图上有集贤院御书印、内合同印,郭忠恕款)。

的文人,其山水画有独特的风格,却并非当时最上乘的,其画风独特之处或许在于用笔。张之所谓“笔力雄壮”、“笔迹劲爽”,朱之所谓“踪似吴生”,都着力于此。在唐代山水画中存在着两种不同的风格,亦即吴道玄与李思训所分别代表的两种风格。在《中国绘画三千年》中,巫鸿引用张彦远所谓“疏密二体”来谈论这种分别。在他看来,身为皇室成员的李思训所擅长的青绿山水画代表着一种密体画风,比较具有装饰性,这也多半与其职责常在于为宫廷及墓室装点壁画有关;而“吴道子所代表的是成千上万修造佛道寺观的工匠画匠”^①,以水墨画见长代表着一种疏体画风。这种风格在朱景玄的记述下表现为“不以装背为妙,但施笔绝踪皆磊落逸势。又数处图壁只以墨踪为之,近代莫能加以彩绘者”^②。两种风格在当时并无绝对的高下之分,且处于一种相互较量的竞争之中。朱景玄记李思训与吴道玄为玄宗画蜀道嘉陵江一事或为杜撰,但“李思训数月之功,吴道子一日之迹,皆极其妙也”之评,却是中肯的。在两种画风并存且互有较量的背景下,王维的画风受到双重的影响。巫鸿称其山水画“至少具有两种风格:一种是‘承古启今’的彩色绘画,另一种是泼辣明快的水墨画——有时采用‘泼墨’法。第一章风格类似李思训一派的青绿山水,而第二种风格似是受了吴道子的启发”^③。庄申也特别分析了李吴两种画风对于王维的影响,在他看来,王维早年诗画具有富于色彩表现的特徵,就画之技法(用金粉、大青绿设色)或许与李思训画风的影响有关。另一方面,就朱景玄称其“踪似吴生”,庄申认为可以分为两点来解释和讨论:“第一,朱书所说的‘似’,可能是指王维的画就好像是被朱景玄特加描写的、吴道子的那种‘只以水墨画成’的山水画一样。……王维之‘似’吴生,是在表现方法上的一种似。第二,朱书所谓‘似’,可能是指在笔端的,表现的形式上的似。”^④这种“在笔端的”“表现形式”,如果以庄申、滕固诸家所采用的语汇说明,就是“写”的特质,是“‘挥霍如神’的笔法”(滕固

① 杨新、班宗华等:《中国绘画三千年》,台北:联经出版事业公司,第71页。

② 朱景玄:《唐朝名画录》,据于安澜编《画史丛书》本,《画史丛书》第一册,上海:上海人民美术出版社,1963,第164页。

③ 杨新、班宗华等:《中国绘画三千年》,台北:联经出版事业公司,第89页。

④ 庄申:《王维研究》,香港:万有图书公司,1971,第118页。

语)^①,其妙处正在笔之遒健、果敢。由此可见,为张彦远与朱景玄所看重的王维画的特色,在于其水墨画的风格以及笔法之“雄壮”、“劲爽”。

而在后代的评论中,王维画却呈现出另外一种形象。

苏轼在《凤翔八观·王维吴道子画》中这样评价吴画与摩诘画:

道子实雄放,浩如海波翻。当其下手风雨快,笔所未到气已吞。亭亭双林间,彩晕扶桑暾。中有至人谈寂灭,悟者悲涕迷者手自扞。蛮君鬼伯千万万,相排竞进头如鼋。

摩诘本诗老,佩芷袭芳荪。今观此壁画,亦若其诗清且敦。祇园弟子尽鹤骨,心如死灰不复温。门前两丛竹,雪节贯霜根。交柯乱叶动无数,一一皆可寻其源。

吴生虽妙绝,尤以画工论。摩诘得知于象外,有如仙翻谢笼樊。吾观二子皆神俊,又于维也敛衽无间言。^②

徽宗朝《宣和画谱》亦对王维赞赏有加:

维善画,尤精山水,当时之画家者流,以谓天机所到,而所学者皆不及。后世称重,亦云维所画,不下吴道玄也。观其思致高远,初未见于丹青,时时诗篇中已自有画意。由是知维之画,出于天性,不必以画拘,盖生而知之者。^③

这样一种评断,与徽宗本人及其画院所代表的当时文人的审美取向有着极大的关联。根据《宣和画谱·山水叙论》所论,

自唐至本朝,以画山水得名者,类非画家者流,而多出于缙绅士大夫。然得其气韵者,或乏笔法;或得笔法者,多失位置。兼众妙而有之者,亦世难其人。……至唐有李思训、卢鸿、王维、张璪辈,五代有荆浩、

① 滕固:《关于院体画和文人画之史的考察》,载《文人画与南北宗》,张连、古原宏申编,上海:上海书画出版社,1989,第82页。

② 据《苏轼诗集》(卷三),《苏轼诗集》第一册,(清)王文诰辑注,孔凡礼点校,北京:中华书局,1982,第108—110页。

③ 《宣和画谱》卷十“王维”,据《画史丛书》本,《画史丛书》第二册,第102页,上海:上海人民美术出版社,1963。

关全,是皆不独画造其妙,而人品甚高,若不可及者。……^①

品鉴王维画的标准正在发生着变化。若从画的技法工巧而言,王维画并非六法具备,在唐人眼中,其长在笔,在画山水树石。而在苏轼与徽宗(或宣和画谱的编纂者)眼中,论画不必以画工画之标准,反而宣扬“不必以画拘”,王维诗的风格及其透过文字记载所彰显出的作为诗人、隐者、佛家弟子的人格风度前所未有地影响着人们对王维画的印象和品评,一种后世称为“文人画”的气质散发出来,弥散在关于王维画的各种传说之中。亦即是说,在宋人的品评中,王维画更多以文人气质取胜,与文人士夫在志趣上天然有一种亲切之感,诚如苏轼所言“于维也敛衽无间言”,其画史地位由是不在吴道子以下,甚至在苏轼眼中还要高出吴道子。

这样一种倾向发展至明董其昌时候,益发达致极致。

《画禅室随笔》论:

文人之画,自王右丞始,其后董源、僧居然、李成、范宽为嫡子,李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿,皆从董巨得来。直至元四大家,黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭,皆其正传。吾朝文、沈则又遥接衣钵。若马、夏及李唐、刘松年又是李大将军之派,非吾曹易学也。^②

又论:

禅家有南北二宗,唐时始分;画之南北二宗,亦唐时分也,但其人非南北也。北宗则李思训父子着色山,流传而为宋之赵幹、赵伯驹、伯驸,以至马、夏辈;南宗则王摩诘始用渲淡,一变勾斫之法,其传为张璪、荆、关、郭忠恕、董、巨、米家父子,以至元之四大家。亦如六祖之后,有马驹、云门、临济子孙之盛,而北宗微矣,要之摩诘所谓云峰石迹,迥出天机,笔意纵横,参乎造化者。东坡赞吴道子、王维画壁亦云:“吾于维也

① 《宣和画谱》卷十“王维”,据《画史丛书》本,《画史丛书》第二册,第99页,上海:上海人民美术出版社,1963。

② 明董其昌《画禅室随笔》,据《中国书画全书》本,《中国书画全书》第三卷,卢辅圣主编,上海:上海书画出版社,1993,第1016页。

无间然”。知言哉!^①

至此我们可以看到,在宋以来的画史中,自苏东坡、徽宗直至董其昌,王维的画史地位越来越高。在晚唐时尚十分明确地被列为吴道子之下,至宋则被看作不逊于吴、乃至胜于吴,至董其昌则已无吴,直以王李论南北。愈是年代久远,似乎王维盛名愈是高筑。这样一种变化使得后来人往往笃定地认为王维画乃南宗之祖,其所擅长的是水墨(泼墨)山水,其风格在于恬淡、天然无匠气,而画题则多半为山居、水村、雪景山水,形式则长卷。这与前述唐人眼中的王维画可谓相去甚远。

然而自米芾始已有如下表述:

世俗以蜀中画骡纲图、剑门关图为王维甚众,又多以江南人所画雪图,名为王维,但见笔清秀者,即命之。如苏之纯家所收魏武读碑图亦命之维,李冠卿家小卷亦命之维,与读碑图一同,今在余家。长安李氏雪图,与孙载道字积中家雪图一同,命之为王维也,其他贵侯家不可胜数,谅非如是之众也。^②

亦即是说,在米芾的时代,人们已经普遍形成了对王维画风的某种误解,即认为王维画“笔清秀”,题材上多画江南雪图或写蜀道风景。尽管米芾本人尚能指出这种误解,而作品之流传、世人对于王维画风的认定,已是无可挽回。

庄申直论说:“王维之能享盛名于中国绘画史,完全由于后世的误解。”在他看来,“这种误解的形成,大致说来,似乎不外乎下述两点:第一,后代对于王维绘画的真相缺乏认识,或者说,王维在绘画上的真面目与后人的经验脱节;第二,后人对于权威批评的盲目崇信”^③。

上述苏轼与董其昌两段评述恰恰对庄申先生的这一分析构成了佐证。或许人们会认为,苏轼作为几乎是最早的王维画的推崇者是亲见过王维绘

① 明董其昌《画禅室随笔》,据《中国书画全书》本,《中国书画全书》第三卷,卢辅圣主编,上海:上海书画出版社,1993,第1016页。

② 据《画史集注》(一),古原宏申集注,刊《美术史研究集刊》,第十二期,第90、93页,台北:台湾大学艺术史研究所印行,2002。

③ 庄申:《王维研究》,香港:万有图书公司,1971,第137页。

画的,《凤翔八观·王维吴道子画》正是对此观画经历的记录。这并非虚话。然而细考苏轼所见之开元寺王维画,乃是王维所画雪竹,而非山水。苏轼对于王维画的亲历与品评都是画史上最为宝贵和权威的记录。然而后来的赏鉴者却并未完全忠实于苏轼的记载,去赞美王维所画的雪竹,而是着重于“雪图”,并更加引申至江南雪图。而董其昌深感于苏轼所言“吾于维也无间然”,从意趣上说,这当然合情合理。然而董其昌亦忽略了“雪竹”这一画题,而是在一种杂糅了苏轼诗与关于摩诘山水画的诸家评论的印象中,将其梦想之中的摩诘山水画奉为文人画的开风气之作。而事实上,董其昌作为一代画家兼鉴藏大家,也在长时间中以亲睹右丞山水画为梦想,却迟迟未得实现。直至见到冯祭酒(开之)家所藏雪图(《江山雪霁图》),方“如渔郎出桃源,再往迷误,怅惘久之,不知何时重得路也”。^①而根据米芾之说,笔迹清秀的雪图,正是当时仿做最盛的“王维画”。董其昌往往以“秀润天成”、“笔势飘举”之语论右丞画,或似右丞画、大年画者,这本身亦与米芾所言“世俗之见”相类。由是观之,姑不论董其昌所见是否右丞真迹、为玄宰所推奉为南宗之祖的王维画风是真知抑或流俗之见,至少应当看到,我们透过历史流传所接受和形成的王维画风的印象存在着误读的可能,尽管评判其为误读或正解的标准已不得见。

由上述考察我们可以看到,在画史中堪称典范之作的《辋川图》实际上并不是以实物的形式在延续和发扬其自身的意义,我们已经无从追考这一作品的原本,且这一作品的形象建立于后世的误传之中。然而原本的缺失与风格的误读似乎并不会动摇这一作品的画史意义或改变其为文人墨客所宝爱的事实。即便是在任何王维真作都不得见的情况下,历代画家仍然会遥追摩诘古意,以自己的方式复原和重构王摩诘式的辋川图。亦即是说,即使我们能通过确凿无疑的考据说明上述流传与误读的问题,这种实证式的研究也丝毫改变不了《辋川图》在画史中已经构成的形象和意义,甚至还愈加远离了对于这种意义的揭示。对于这样一种作品的考察,或许还需从其他的角度切入。

^① 明董其昌《画禅室随笔》“写寒林远岫图并题”,据《中国书画全书》本,《中国书画全书》第三卷,卢辅圣主编,上海:上海书画出版社,1993,第1020页。

二、绘画中的历史建制

梅洛-庞蒂中后期哲学中的一个论题或许能够为这种考察提供一种新进阶路。梅洛-庞蒂在1954年的法兰西学院课程“个体与公共历史中的建制”(L'institution dans l'histoire personnelle et publique)中,致力于“建制”(institution)论题的考察。

在此,“建制”明显是针对“构建”(constitution)概念而提出的一个新论题。在梅洛-庞蒂看来,“建制”论题的提出来自于对“主体”的重新理解,以及相应的,对于下列四个方面问题的重新考量,即1)主体与世界的关系;2)主体与他者的关系;3)主体与行动(faire,在此指做事情)的关系;4)对于时间的重新理解。^①这样一项重新构造的任务是极庞大的。然而在此我们可以以一种概要的方式看到,在由上述四个问题搭建起来的理论框架中,梅洛-庞蒂正在整体地转换视角,或者说正在转换以上述问题结构一种哲学的方式。在其早期的哲学架构中(特别是在《知觉现象学》中),梅洛-庞蒂以“身体”概念作为“主体”,并以之为基础阐发了身体与世界、身体与他者之间的关系,以及基于这种理论架构的时间观念。在这种早期的架构之下,作为感知主体的身体乃是投身世界的主体,是在世界中存在的锚定点,是一个有构建能力的“绝对的这里”,是胡塞尔意义上的“我能”(Je peux)。从某种程度上说,这是一种非常积极的构建性的现象学。尽管梅洛-庞蒂已经在理论阐发的每一个环节刻意指出这样一种构建活动乃是在一种“身体(主体)—世界”间的悖论式的紧张关系之中展开,但身体作为“我能”的一面,作为一种起构建作用的基本因素,是极为突出的。然而这样一种理论架构在其中后期的研究中却得到了修正。主体优先性的一面愈来愈模糊,而其有限性、或者甚至是被动性越来越被凸显出来。“身体”由一个“自然的自我”、“感知的主体”,渐渐转变为一种双面的存在,即“主体—客体”,其所充当的角色是既具有感知能力、又作为可感知者被感知到的存在(亦即梅氏后

^① Maurice Merleau-Ponty. *L'institution, la passivité: notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris: Editions Belin, 2003. p. 33-37

期哲学中的“肉身”概念)。身体能感知的一面与作为被感知者的一面共同实现着早前提到的那种构建活动,而这样一种既透过积极的构建(亦即“构建”原本的意义)、又透过非主动性的(被动性的)构建共同实现的构造活动,为了有别于先前的“构建”论题,则获得了一个新的名字——“建制”。在他看来:

建制这个词对意识而言毫无意义,从“被安置在某处”的意义上说,一切对于意识而言都已经被建立(*institué*)。与他人的关系被看作是一种契约或合同的关系。即便是考虑到合同的精神,依然维系着这样的合同关系,即囚犯正是自己的看守者,他并非被他者本身束缚着,而是被他自己关于构建他人的决定束缚着。从这个意义上说,构建几乎是建制的反义词:被建立者在没有我的情况下获得意义,而被构建者则仅仅为我、且仅为那个当下的“我”而有意义。构建意味着延续进行之中的建制,它从未完成。被建立者侵入它的将临之中,拥有它的将临,它的时间性;而被构建者完全有赖于作为构建者的我(身体、时钟)。^①

在此意义上,“建制(意味着)一种在关于各种维度(普遍地说,笛卡尔意义上的维度:参照体系)的经验(或被建构起来的装置)之中的奠立,全部其他经验正是维系于它而获得意义和获得后续的结果,获得一段历史”。^②由这些表述可以看出,“建制”的论题要求着梅洛-庞蒂突破一种意识/主体/自我优先性的哲学架构,而直接进入一个公众历史的视野,不再通过某种推己及人式的理论推进,以某种线性的模式实现从私己生活到交互主体性的历史文化世界的构建,而是直接从立面上揭示一种个体(构建)与公众(建制)历史的交织,以一种纵向的方式揭示“在其历史性之中的生活世界”。

“建制”论题的提出,并不代表对于“构建”论题的取消,也不意味着梅洛-庞蒂的研究转向某种宏大的叙事。事实上,倘若抹杀“建制”与“构建”的这种交织,恰恰是对“建制”论题最大的误解。“建制”是对意义创生问题的另一种解读。在奠立(*établissement*)之中,在建制活动的发生进程之中,

① Maurice Merleau-Ponty. *L'institution, la passivité: notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris: Editions Belin, 2003. p. 37.

② Ibid., p. 38.

“意义沉积着(不再仅仅作为意识在我自身之中沉积,也不是在复原的时刻才被重新创造或构建出来),但却不是作为已成陈迹的事物、或仅只作为剩余物或某种延续存在下来的残余物。意义作为某种有待延续的东西沉积着,在其自身并不对结果起决定作用的情况下完成着这种沉积。被建立者(l'institué)会发生变化,但这种变化正是建制(stiftung)自身所要求的。歌德说,天才是一种死后的生产力。所有的建制正是这个意义上的天才”^①。从这个意义上说,“建制”的论题,意味着一种双重的视角,一方面从创生动机和意义发生的内部揭示这一进程,另一方面从外部、从他者的目光中揭示这种在积淀中创生的意义。从根本上说,关于“建制”的这种构想来自于胡塞尔的“stiftung”(奠基、奠立)概念,这样一种奠立(奠基)不仅仅是一个时间点、一个事件,而是一个“一直延续着的开端”,是总在创建之中发生着的、尚未以完成的形态成为结果的意义。而同时,这样一种“延续”并非单线程的进展(意识的构建与沉积),而是一种交织的、立面的进程。亦即是说,建制的发生并不仅来自于原始的构建意图,而是在实际的发生处境之中与并行于这种构建意图的发现、接纳、误读、传递、交流、重构等等各种可能的事实交织在一起。从这个意义上说,建制的论题必须在与另外两个论题——历史(性)与交互主体性——的联系中获得理解,也可以反过来说,梅洛-庞蒂正是透过提出“建制”这样一个论题而形成对上述两个论题的新的表述和理论推进。

“建制”的论题并非以一种宏大而普泛的方式展开。梅洛-庞蒂中期阶段的研究恰恰为我们展示出他要以一种“具体的”方式呈现出这一论题。而绘画的传统,恰恰是他在实现这一尝试时尤为偏爱的主题。在此我们可以简略地透过他对艺术中的“风格”概念的重新诠释看到他的这种尝试。

在作为其中期研究仅存之硕果的《间接的语言与沉默的声音》一文中,梅洛-庞蒂几乎以同样的方式诠释了“风格”的概念。他借马尔罗的观点表达了这样的看法:“画家放入绘画中的东西,不是直接自我,感觉的细微差别本身,而是他的风格,画家用他的风格景象自己的作品,也用他的风格景

^① Maurice Merleau-Ponty. *L'institution, la passivité: notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris: Editions Belin, 2003. p. 38.

象其他画家的绘画或世界。”^①然而风格却并不是画家所刻意追求的东西,他的每一特定的主题、别具一格的笔触以及色彩的基调和画面的安排,都并不是仅仅以、并且有意识地以获得一种风格为目的。相反,对于风格的关注,往往并不出现于正在作画的画家的视野中,因为他们“总是忙于表达他们与世界间的交流,而来不及为风格而感到自豪,风格对他们来说总是在不经意间诞生”。^②在此意义上,对于风格的理解体现为两个方面:一方面,对于画家而言,风格不是有意识形成的东西,它在画家在世界中栖居、与世界打交道的实况性的生存演历中、在画家个人的成长和成熟过程中默默地积淀着;另一方面,风格在他者的目光中成形,它借他者的目光揭示出画家自己对于世界的观看,借他者对于一套符号体系的重新组合揭示出画家对世界的重新塑造,就好像是画家把自己看待世界和与世界打交道的方式借给了大家。

在此意义上说,“风格”恰恰意味着一种“建制”,意味着一种个体的构建/沉积与在这种沉积运行之中发生着的集体创建的交织。画家的活动总是在事后的评论中成为一种风格的彰显,而这种并非纯然由画家意图构造出的风格却总是已经盖过了画家自身的原始意图。尽管之所以有一种被称为凡·高的风格,总是毕竟有赖于画家经年累月的创作,然而我们却已经无从追考凡·高在哪一个时刻成为画家凡·高、具有了凡·高的风格。因为风格并非仅仅来自于画家自身有意识地构建,事实上风格不会存在于创作之前,它根本不可构想、不可规划,也没有原型。风格的形成发生在内部与外部双重的沉积活动之中。并且,对于风格而言,没有优劣、高下、真假、对错的品评,每一种风格都意味着一种“一致性的变形”^③,它仅仅透露出构架这个世界的某一种等价体系。

上述梅洛-庞蒂的“建制”论题以及在此意义上获得重新诠释的“风格”概念为本文的研究带来了如下的启发:

1) 无论是“建制”还是“风格”都为我们揭示出一种历史性的维度。开创典范并非仅仅是一个历史事件,创立更加意味着“始终在创立之中”,意味

① Maurice Merleau-Ponty. *Signes*, p. 84. 梅洛-庞蒂:《符号》,姜志辉译,北京:商务印书馆,2003,第62页。

② *Ibid.*, pp. 53-54.

③ 马尔罗语。*Ibid.*, p. 88.

着一段历史的开启。

2) “建制”论题为“被动性”赋予了构建的力量。在“建制”论题的启发下,我们对于作品、事件的解读进入一种历史性的和发生学的视野之中,作品/事件的意义不再仅仅透过创作意图的单线的演历展现给我们,而是也透过陆续累积在作品(事件)身上的、作者本身所无从预料和规划的各种“将来”事实,呈现给我们这种仍在其流变之中的意义的生发。

3) 从“建制”的意义看,风格没有一个“原本”或“原型”,风格自身仍在风格化着。并不是说由一幅作品或者一个事件确立起一个固定的原本或原型,关于此作品或事件的释读唯有在符合这一原本或原型最初的构建意图的意义上,才是真实、有效的。作品或事件更是意味着进入一段历史的有着特殊意义的入口,其之为特殊的,正在于它开始了一种风格化的进程,开始了一种独特体系的建立,而这种建立会以一种不可预知的方式延续下去,它或许是一种“盲的逻辑”^①,却于不断的形变之中维系于一种内在的一致性。

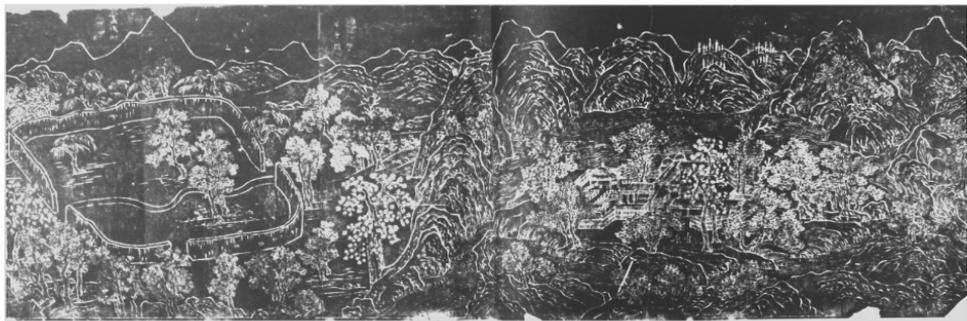
由此,让我们回到关于辋川图现象的考察之中。

在本文的第一部分,我们已经看到,关于《辋川图》的研究面临着如下的困境,即(1)《辋川图》原作不可见;(2)画史著录中对《辋川图》形象的记载存在着差异;(3)画史流传中对王维画风的记载存在着差异;(4)对王维画风极有可能存在着“误读”,且这种误读由来已久。这种困境,在一种传统的画史研究视野中,或许意味着对《辋川图》展开主题化研究的不可能性,因为这一研究几乎无法建基于充足的实质性支撑材料。然而,“建制”论题的引入,恰恰在这一考察的困难之处做出了一种根本性的扭转,原本被视为对此研究具有破坏性作用的许多材料,可以在这种新的视野中转化为一种支持性的材料,以一种对待艺术自身历史的方式、而非对待外部事物的方式,参与艺术作品的创生。从这个意义上说,关于《辋川图》的研究可以由如下几个方面获得意义:(1)《辋川图》与“辋川样”;(2)“辋川诗”对“辋川图”的建构;(3)“辋川图”在画史中的重构。

^① 梅洛-庞蒂语,见 Maurice Merleau-Ponty. *L'institution, la passivité: notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris: Editions Belin, 2003. p. 78。

1) 《辋川图》与“辋川样”

在前述关于辋川图的记述中,我们或许只能获得关于这一作品零星而模糊的印象。在唐人的记述中,我们仅能知道此图原为壁画,图画的内容,概括地说,即是王维所居于其间的辋川。此外便只有关于风格的非常概括的描述。而至宋人记述,则自秦观、黄伯思跋可见,图中描绘的景观乃“辋川二十境”,与王维《辋川诗》(二十首)一一对应,形制有“高”、“矮”两本,“高”本如何未见描述,“矮”本则“赋象简远”、“运笔劲峻”。在米芾的记述中,更以“人物好”为特别的鉴定标准,说明此图中除山水树石外亦应有的人物。至明代,董其昌认为其所见《辋川图》或为《宣和画谱》中所记之《山居图》,原本被误认为是大李将军(李思训)所做,而自他始命为“辋川”。这说明被董其昌视作《辋川图》的作品具有与李思训着色山水相混淆的风格,又具有世所传《山居图》的样式。除了上述这些来自于文字记述的零星印象,我们也可以从现存的(明)郭世元所刻郭忠恕摹本石刻拓片,粗粗窥见《辋川图》的可能样貌:



(明)郭世元所刻郭忠恕摹本《辋川图》石刻拓片(局部),
现藏美国新泽西州普林斯顿大学博物馆

尽管此本传为郭忠恕摹本的《辋川图》并不一定就意味着《辋川图》的原貌,但由于世传各种不同的摹本皆在形制上较为接近,故而我们可以推测,被称为“辋川图”的作品已经形成了一个固定的样式。



左图:元赵孟頫临王维辋川图(局部),现藏大英博物馆



右图:明文征明临辋川图(局部)



清王原祁仿郭忠恕辋川图局部

(以上图片取自《文人画粹编王维卷》)

暨唐贤跋尾。公薨后,寻多散失。其孙今为太常少卿,刻意搜求,颇有所获。少卿乃余之祖舅。如江都王马,韩晋公牛,王摩诘辋川样,常得观焉。^①

在这段文字中,我们可以看到,王维的“辋川样”与江都王(曹霸)的马,

根据庄申先生的考察,在郭若虚《图画见闻志》中已经有关于“辋川样”的说法:

江表用师之际,故枢密使楚公适典维扬,于时调发军饷,供给甚广。上录其功,将议进拜公。自陈愿寝爵赏。闻李煜内库所藏书画甚富,辄祈恩赐。上嘉其志,遂以名笔仅百卷赐之。往往有李主图篆

^① 宋郭若虚《图画见闻志》卷六,“枢密楚公”条,据画史丛书本,《画史丛书》第一册,于安澜主编,上海:上海人民美术出版社,1963,第82页。

韩晋公(韩滉)的牛,并列为图画样式的典型。这种说法让我们想起米芾在《画史》中的表述:

世俗见马,即命为曹韩韦,见牛即命为韩滉、戴嵩,甚可笑。^①

又云:

故谚云:“牛即戴嵩,马即韩干,鹤即杜荀,象即章得也。”^②

可见,在北宋时,人们对图画的样式已经形成了某种通俗而普泛的认识,往往以某一种样式图画中最具典型性者来支撑此一类的图画,亦即米芾所谓“今人以无名命为有名”之意^③。在这样一种背景下,根据郭若虚“辋川样”的字样,以及将之与曹霸马、韩滉牛并列的提法,就如同米芾谈论这种现象时引用“谚语”一般,反映出一种当时的流俗之见。从这个意义上说,在北宋人的眼中,王维的“辋川图”并不仅仅作为一件单一的经典作品而有意义。事实上,一般人或一般的收藏者并不是特别地追究他们所见到的“辋川图”是否王维真迹,对他们而言,这一类的图卷具有一个普遍的名字。正如米芾记载时人见“雪图”即命之王维,见“笔清秀者”即命之王维。在此意义上,“辋川图”之于许多人而言,更普遍地说,带有一种山水图卷的“典型”意义。

而“典型”并不仅仅意味着对于一类事物事后的总结。开创典范的意义恰恰在于一种后世的因袭和发展。

苏轼云:

唐人王摩诘、李思训之流,画山川峰麓,自成变态,虽萧然有出尘之姿,然颇以云雾间之,作浮云杳霭,与孤鸿落照,灭没于江天之外,举世宗之,而唐人之典刑尽矣。^④

① 据《画史集注》(一),米芾着,古原宏申集注,刊《美术史研究集刊》第十二期,第109页,台北:台湾大学艺术史研究所印行,2002。

② 同上书,第120页。

③ 以“x x样”来指称某一种类型的画,在唐代已经比较普遍。如张彦远《历代名画记》卷二“叙师资传授南北时代”载:“曹仲达师于袁,靳智翼师于曹。曹创佛事画,佛有曹家样、张家样及吴家样。……吴道子师于张僧繇。”此外,“样”有时也用来表示某一种画的题材,如张彦远称薛稷画鹤有“屏风六扇鹤样”(《历代名画记》卷九“薛稷”)。

④ 苏轼《东坡题跋》卷五《又跋汉杰画山》,据《中国书画全书》本,《中国书画全书》第一册,卢辅圣主编,上海:上海书画出版社,1993,第638页。

葛康俞先生在《据几曾看》中也这样分析说：

古之作者，每创一图，皆有格制，其笔墨足以副之，后之因承其意者，即其题意、即其局格、即其笔致，不差改定也，不如是，即谓之杂。^①

在此意义上，我们可以看到，尽管王维的《辋川图》真迹久已不可考，而“辋川样”的创格则已成为事实，并对后世山水画的发展有着久远而深刻的影响。

更值得注意的是，作为一种“典型”，“辋川样”不仅仅意味着一种山水长卷的形制。如葛康俞先生所言，一种创格，从“题意”、“格局”、“笔致”各方面产生着影响。今观各家“辋川图”摹本，都是长卷的形式，较早的摹本（宋人摹本）多半画辋川二十境，并在相应的位置题以景致的名字，如“辋口庄”、“鹿柴”等，元以后的摹本，多半不再一一对应景致，而更重视山脉、水系的气息，笔意则诸家各具风格，甚至出现师仿其他摹本笔意的现象，如“宋旭仿王蒙辋川图”等。据清张庚记载：

摩诘《辋川图》，真迹不得见，见郭忠恕复本，然是贋本，非忠恕真迹。……后见元人盛子昭一本，变原本直致为纵横。又见明人宋石门一本，用黄鹤山樵法更变盛本而精密之，丛山峻岭，幽深奥折，密林曲院，窈窕清闲，云影岚光，沙痕水气，各极其致，可谓后来居上矣。原本起辋水，结漆园，盛本结辛夷坞，坞前多鹿苑寺母塔坟，宋本与原本同。^②

从上述记载及现今可见诸摹本，我们都可以看到这种“辋川样”在其历史“建制”之中富有生命力的呈现。关注“辋川样”的建制，于今日而言，对于“辋川图”的考察能够成为一种更具可行性的切入点。

2) 辋川图与辋川诗

对于辋川图的流传而言，辋川诗的构建作用功不可没。事实上，在本文第一部分引述唐人对王维的记述时，我们已经可以看到，王维的诗人形象是更加突出的。历代画论记王维，皆不忘引王维自题的诗作为佐证“老来懒赋

① 葛康俞：《据几曾看》，北京：三联书店，2009，第150页。

② 清张庚《图画精意识》“辋川图”，转引自《王维集校注》“附录四‘画评’”，《王维集校注》第四册，唐王维撰，陈铁民校注，北京：人民文学出版社，1997，第1320页。

诗,唯有老相随。当世谬词客,前身应画师,不能舍余习,偶被世人知。名字本习离,此心还不知。”^①或许王维以其平生遭际之种种原因,而自认为“画师”,而在后世文人的眼中,他的诗人形象,或者说隐居山林的文人形象则是更加引人瞩目的。甚至很多对于王维画的评论也是依托于对其诗风的理解而作出的。譬如前引苏轼《凤翔八观》“王维吴道子画”,“今观此壁画,亦若其诗清且敦”,正是在诗与画的比照中作出的评论。而苏轼更加著名的评论,则可见于《东坡题跋》,“味摩诘之诗,诗中有画,观摩诘之画,画中有诗”^②。自苏轼以来,“诗中有画,画中有诗”的评论便成为王维诗画的代名词。历代论王维画者,皆以诗取胜。尤其是对于真迹久已不得见的《辋川图》,人们更是凭借着《辋川诗》中所描述的景象去放任自己的想象。

韦宾教授在其《“辋川”意向与熙宁后的文化转向——王维绘画作品作伪现象与江南文化的崛起》一文中亦考察了辋川诗与《辋川图》的关系。他特别考察了董 所著《广川画跋》卷六《书辋川图后》一条,“《辋川集》总田园所为诗,分序先后,可以意得其处。古传辋水如车缚头,因以得名。维自罢官居辋口者十年,日与裴迪浮舟往来,弹琴赋诗,此图想像见之。然诗有南、北、华子冈、欽湖、竹里馆、茱萸、辛夷坞,此画颇失其旧。当依其说改定。其后维舍此地为浮图居,今清源寺是也。”^③在他看来,董氏之语恰恰表明,其所见《辋川图》极有可能是根据《辋川集》所记景观,想象而画;并且画中缺失了“南、北……”诸景观。而此后著录中出现的《辋川图》则多半与辋川诗的内容一一切合。“这不但不能说明是王维真迹,反倒是此地无银三百两,依诗而造假。”^④

另据庄申先生所考察,米芾《画史》中记载世人以蜀画、江南雪图、“笔清秀者”、“读碑图”(历史人物题材)作王维画,亦多半是依据王维诗而断定或

① 据《王维集校注》卷五,《王维集校注》第二册,唐王维撰,陈铁民校注,北京:人民文学出版社,1997,第477页。此诗在历代传本中皆作《偶然作》之第六首,唯陈铁民校注本以此诗为《辋川图》题图诗,作《题辋川图》。

② 苏轼《东坡题跋》“书摩诘蓝田烟雨图”,据《中国书画全书》本,《中国书画全书》第一册,卢辅圣主编,上海:上海书画出版社,1993,第636页。

③ 转引自韦宾文,韦宾:《“辋川”意向与熙宁后的文化转向——王维绘画作品作伪现象与江南文化的崛起》,刊《艺术与科学》卷七,李砚祖主编,北京:清华大学出版社,2008,第5页。

④ 同上。

假托^①。

然而这样一种现象却并非是负面的。一方面,无论诗画,原本都是来自于王维的风格。借用梅洛-庞蒂的话,“画家与其生活的关系属于同一种秩序:画家的风格并非就是他生活的风格,然而他在表达中勾画他的生活”,“他在自己的语言中构建着这种身体和生命的处境”。^② 王维的诗、画及其生活表现为一种发自内里的一致,最是合乎情理的事情。这也正是苏轼于王维处所看到的超乎画师画之上的文人生活的展现。另一方面,当《辋川图》已为陈迹,人们怀抱着对于辋川的梦想,借助辋川诗带来的想象而去重新构造梦想中的辋川诸胜,也事实上为可灭没的《辋川图》延续了生命。在前文所述的“辋川样”的创格之中,辋川诗也起到了结构图画和营造意境的作用。从这个意义上说,正是辋川诗协助着辋川图在其形变之中而维系于一种内在的一致性。

3) “辋川图”在画史中的重构

基于上述两个方面,我们可以看到“辋川图”的形象实际是在画史建制中形成的。在这样一种建制的过程之中,我们已经无从追索这一形象是否有一确定的“原本”,并且在考察中我们也发现,对于“辋川图”的建制而言,“原本”的意义远不如“风格”意义更具效用,因为我们已经不是在考证一件文物的真伪,而是在探索一种艺术风格,一种中国画格制的历史。从这个意义上说,“辋川图”的意义更在于其在画史建制中具体的“一致性的变形”。由于涉及此一部分的考察,繁杂且篇幅巨大,就本文而言实难估计,故将此部分的系列考察列为本研究后续的工作。

由上观之,本文着意于透过“辋川图现象”与梅洛-庞蒂“建制”论题的结合实现两个方面的尝试,即一方面希望能够借助梅洛-庞蒂的“建制”论题为一个一手支持材料不充足的古代作品的研究寻求可能的进路,同时亦希望透过一个画史个例的研究具体地展开一项梅洛-庞蒂式的对于文化历史世界之构建的考察。本文距离实现这一愿望还很遥远,限于篇幅,也仅能以概括和简陋的方式暂时停顿于此,希望能够得到各位专家的批评指教。

^① 关于庄申先生的考察,见庄申:《王维研究》,香港:万有图书公司,1971,第137—142页。

^② Maurice Merleau-Ponty. *Signes*, p. 64.

相互调音关系与现象学心理学*

游淙祺(台湾中山大学)

前言

舒兹在借胡塞尔的现象学为社会学寻找哲学基础时,一再表明他刻意与超验现象学保持距离,甚至严厉批评胡塞尔以超验现象学处理互为主体问题的方式。二者之间看似存在思想上的重大差距,但他们的内在关连性却也不容漠视。从1920年代末期开始,舒兹可以说终其一生都在使用胡塞尔的现象学概念进行他的社会理论思考,就算到了晚年也不曾否定胡塞尔的思想对于人文社会科学基础方法论的贡献。究竟这个内在关连要如何解读,胡塞尔本人的思想提供了什么样的线索可以帮助我们回答这个问题?舒兹自己早在1932年即已表明他所从事的工作无非是“纯粹互为主体性的心理学”,而这样的心理学即是胡塞尔所说的“自然态度的构成现象学”或是“现象学心理学”,这一点便是本文思索上述问题的重要线索。顺此脉络下来,我们接着要问,什么是现象学心理学?就胡塞尔的思想发展来看,它是什么样的一个学问?当舒兹自承持续发展胡塞尔的现象学心理学时,又赋予它什么特质,以使之有别于胡塞尔?为了讨论这个问题,本文在厘清胡塞

* 本文为教育部人文社会科学重点研究基地重大项目(04JJD720003)成果,曾发表于《北京大学学报(哲学社会科学版)》2009年第3期。

尔的现象学心理学之涵义后将阐明舒兹论述社会世界之基本结构的方式,最后则藉由引介“相互调音关系”此一概念以说明舒兹如何为“纯粹互为主体性的心理学”作了最佳的阐释。

一、舒兹的自我定位与现象学心理学

舒兹曾经在早期代表作《社会世界的意义构成》(*Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt*, 1932)中表示,他所从事的研究工作乃是“自然态度的构成现象学”(die konstitutive Phänomenologie der natürlichen Einstellung) (Schutz, 1932: 56)。“自然态度”这项语词来自胡塞尔,意指尚未进行反思活动的人所持有的素朴意识状态。自然态度拥有自己的认知模态与事情的确切方式,它的实践特质导致人们沉湎于眼前的事物而未能进一步思索当下活动的意义,这是自然态度的限制。着眼于反思活动的胡塞尔倡导悬搁现有信念的必要性。对他而言,基于自然态度本身不能够形成一套哲学论述,所以若想要阐述自然态度本身,就非得脱离自然态度不可,也就是执行现象学还原,甚至进入超验态度。相对而言,致力于阐述平常人意识基本结构的舒兹,不像胡塞尔那样主张现象学还原的必要性,尤其不愿承认超验现象学的绝对价值。唯如此一来,便产生一个问题:我们如何能够阐述自然态度的意识模态?是内在于自然态度中进行吗?抑或别有他途?早在1930年,舒兹便已经接触了胡塞尔发表于《哲学与现象学研究年刊》(*Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. XI, 1930)而后来被收录于《观念第三册》(*Ideen III*)的《我的〈观念〉后跋》(*Nachwort zu meiner Ideen*)这篇相当长的文章,使得他在《社会世界的意义构成》一书导论第六节的附录里明白指出,他所从事的工作无非是“纯粹互为主体性的心理学”,这样的心理学即是胡塞尔所说的“自然态度的构成现象学”或是“现象学心理学”(phänomenologische Psychologie) (Schutz, 1932: 56)。依据舒兹的解释,这门学问主要是去描述自然态度意识的本质结构,他说:

处在世俗社会界之中我们与现象学还原领域中的构成现象无关,反而只和自然态度的相应项(entsprechende Korrelate)有关。一旦我们

在本质描述中正确地掌握到“内在时间领域中的内在时间性之问题”，我们就可以毫无疑问地把我们的研究成果应用到自然态度的现象上，此外让我们作为“现象学的心理学者”停留在“内在直观，也就是，属于心灵本质的直观”中。如此一来，我们的目标就不是建立有关内在直观领域之事实的经验科学，而是本质的科学，它所要探求的乃是个别心灵的不变之本属结构，或者，社会心灵（精神）生活不变之本属结构，换言之，追问它们的先天特质（Apriori）。（Schutz, 1932: 56）

乍看之下，这段文字就整部书的结构来看显得有些突兀，因为在这本书的其他章节里都未再度出现“自然态度的构成现象学”或是“现象学心理学”等用语。只不过，如果据此断言上述这段文字只是信手拈来，无关宏旨之作，则也不免失之偏颇。在一篇由舒兹晚年录音讲稿所整理出来的短文《胡塞尔及他对我的影响》（Husserl and His Influence on Me）里面，舒兹又再次提到类似的说法：

我与胡塞尔哲学的相遇，一方面是受到我在社会科学受过科学训练此一事实的高度影响，另一方面则与我非正统的现象学研究进路脱不了关系：从一开始我就对胡塞尔后来在《我的〈观念〉后跋》所称的“自然态度的构成现象学”比对“超验现象学”的诸多问题更感兴趣。（Schutz, 1977: 126）

只要我们了解舒兹 1940 年流亡美国之后仍不断提到相似的看法，就能够明白为什么对出现在《社会世界的意义构成》导论第六节的附录中的那段文字必须加以重视。舒兹在 1940 年刚抵达美国不久便发表了《现象学与社会科学》（*Phenomenology and the Social Sciences*）^①一文，他在该篇论文指出胡塞尔透过现象学还原所得到的研究成果，其效力仍旧保留在研究“自然态度的心理学统觉”（*psychologische Apperzeption der natürlichen Einstellung*），这个所谓“自然态度的构成现象学”或胡塞尔偶而使用的“意向性的心理学”

① 该文由美国学者 Marvin Farber 出面邀请，为纪念胡塞尔逝世而写作，原先以德文起草，但正式发表时，前言的部分文字没有写成英文，是以未收录在英文版论文集（*Collected Papers*，简称 CP）的该篇论文文字以德文版论文集的页码出现（*Gesammelte Aufsätze*，简称 GA）。

(*Psychologie der Intentionalität, psychology of intentionality, GA I, 138; CP I, 132*) 这门学问中。这样一门“本质而世俗的科学”(GA I, 138, CP, 132),也就是如前所说,针对“个别心灵的不变之本属结构,或者,社会心灵(精神)生活不变之本属结构”(GA I, 138)进行研究之科学,在舒兹看来,正是各个社会科学方法论与理论的起始点,他并且强调胡塞尔所获得的研究成果对于社会文化科学的理论奠基工作极具意义。^①

为什么舒兹对胡塞尔的现象学心理学给予如此高度的重视?这究竟是什么样的学问?底下让我们回到胡塞尔本身的思想脉络去了解现象学心理学的具体内涵。

二、胡塞尔的现象学心理学

胡塞尔所展开的现象学心理学,其具体内容为何?首先,胡塞尔指出一般心理学处理心理现象的方式是先将心理经验还原为意识单元,之后再经由因果法则将它们联系起来。然而胡塞尔认为意识的综合并非外在的联系而已,它们不是物理现象,所以并非只借着因果关系互相连结着,而是“一个包含着意向性的紧密结合存在,一个动机性存在,一个相互意指的决定存在,它与物理的形式及原则大不相同。”(Hua IX, 37) 反思(Reflektion)使得心理活动被意识到,而与这个被意识到的领域有关的学问就是现象学心理学。如前所言,它的核心概念是意向性,也就是看到意识体验都是意向性的体验。意向性具有综合统一的作用,让意识对象得以作为同一的对象,而且是以它的本质类型(Wesenstypik)呈现出来,虽然在每一个知觉活动的当下我们都只是看到该对象的某个侧显(Abschattungen)而已。同样地,意识的各种判断、评价等活动各有其本质类型。心理学的新任务就是去研究各种

① 胡塞尔思想对于社会科学理论基础十分重要,这项看法在舒兹于1959年过世不久前为纪念胡塞尔百周年诞辰所写的短文《胡塞尔对于社会科学的重要性》里仍旧未曾改变,而且也再次肯定胡塞尔在现象学还原之后所获得的研究成果,其效力仍适用于自然态度的领域。换句话说,1932年的看法也好,1940年的观点也好,到了晚期基本上都没有重大改变,唯一不同的是,受到1930年代中期胡塞尔晚年对生活世界概念的重视,以及1950年代胡塞尔遗稿逐渐整理出来正式出版的影响,舒兹也援引了生活世界的概念,进而指出胡塞尔在生活世界概念上所做的相关阐述,那些朝“哲学人类学”(philosophical anthropology)发展的许多见解跟“自然态度的构成现象学”是息息相关的。(CP I, 149)

心理经验与其相应对象关系的基本类型。

作为新的心理学,胡塞尔的现象学心理学有几项根本特质,分别是“先天性”、“本质性”、“直观”或是“纯粹描述”,“意向性”以及停留在“自然的独断态度”(natürliche, dogmatische Einstellung),而非“哲学的超验态度”(philosophische, transzendente Einstellung)。

1. 先天性意味着这个心理学所着重的乃是本质上的普遍性与必然性,少了这些特性,心理现象就无法被辨认。

2. 先天性的根源在于直观,唯有基于内在直观以及直观内容所做的分析才能得到普遍的必然性,本质是绝对不能出于臆测而得到的。胡塞尔在此提到自由变异(Variation)的方法,藉由想象脱离事实性的束缚,以便最终达到不变的本质,这是世界经验(Welterfahrung)与被经验的世界(erfahrene Welt)之相关性的普遍结构(Hua IX, 64),也就是意向性的结构——意识无非就是意识着什么(Bewußtsein als Bewußtsein von etwas)。

3. 心理学家不同于哲学家,至少他们没有必要像哲学家那样关心科学的基础问题,为完成科学奠基的工作而走上超验之路。心理学家驻留在世界之中,针对自然态度的心灵模态进行探讨。换句话说,作为先天科学(die apriorischen Wissenschaften)的现象学心理学是对于世界以及与之紧密相关的主体性所做的本质性研究。

世界首先是知觉的世界,此一知觉世界是所有科学的共同预设,但这个由知觉世界所构成的前理论世界不能与自然科学中的世界混为一谈,后者实际上预设了一些知觉世界中的原初材料。前科学的世界是个“前理论的直觉的世界”(Welt vortheoretischer Anschauung)(Hua IX, 56)。胡塞尔用了许多不同的说法来加以指称,例如“当下生活的世界”(Welt des aktuellen Lebens),又如“在纯粹经验中的真实前理论世界”(eine wirklich vortheoretische Welt in reiner Erfahrung, Hua IX, 56),“首要的经验真实界”(erste Erfahrungswirklichkeit, Hua IX, 57),“直接当下存在的真实界”(unmittelbar gegenwärtig daseiende Wirklichkeit, Hua IX, 61),“作为素朴经验的世界”(Welt... rein als Welt schlichter Erfahrung, Hua IX, 65)等等。

胡塞尔指出,前理论的世界有其系统结构性,而且此一结构是先天必然的。假若这个世界与“对世界的经验”(Welterfahrung)是一体两面且不可分

离的,则胡塞尔要我们更把焦点摆在“对世界的经验”以及“被经验的世界”两者的对应关系(Korrelation)上,而这个对应关系正是有其典型普遍性(typisch Allgemeinen)的。胡塞尔强调,我们需要一门“普遍的科学”(universale Wissenschaft)去研究这些普遍性,它是一门“对作为纯粹经验世界的世界之普遍性进行描述的科学”(deskriptive Wissenschaft von der Welt als purer Erfahrungswelt und nach ihrem Generellen)。这门探求世界普遍结构的学问正是“现象学心理学”。其首要方法除了先前提到的“本质还原”(eidetische Reduktion)之外,在1927年以后的许多著作里,例如《〈大英百科全书〉的现象学条目》(Der Encyclopaedia Britanica Artikel, 1927)、《阿姆斯特丹演讲录:现象学心理学》(Amsterdamer Vorträge: Phänomenologische Psychologie, 1929)(以上两篇收录于《现象学心理学》(Phänomenologische Psychologie, Hua IX))、《我的纯粹现象学与现象学哲学观念后跋》(Nachwort zu meinen Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, 1930)(收录于《观念》第三册[Ideen III, Hua. V])、《从心理学迈向现象学的超验哲学之路》(Der Weg in die phänomenologische Transzendentalphilosophie von der Psychologie aus, 1936)(收录于《危机》[Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie, Hua. VI])则是包括了“现象学—心理学还原”(phänomenologisch-psychologische Reduktion)。

胡塞尔主张,假若世界不是在经验中或是当下的生活中预先被给予,那么我们将不可能进行有关于世界的理论化工作,因为理论性的思想活动将无根基可言。经验与世界紧密相连,只要经验持续着,世界的呈现也就永不停息。这也正是我们伫立在自然态度当中的情况。就在这个自然的生命型态里,世界被认定为持续地存在着。这个世界就是我们的“周遭世界”(Umwelt)(Hua IX, 56)。无论我们所从事的是实践活动或是理论活动,我们所提出的问题都将朝向这个周遭世界而去。不容否认,这个世界不断在改变其面貌。尤其受到前人的影响,这个世界或多或少已经被塑造出各种各样的文化风貌,尤其是近代以来,因为科学思想的发达,这个世界早已蒙上浓厚的科学色彩。当人们与这个世界接触时,难免不会受到既存观念的影响。如此一来,我们还有可能找到那个“在纯粹经验中所谓的真实前理论世界”吗?胡塞尔指出,藉由还原我们可以达到这个目的,但这里的还原不是“超

验现象学还原”(transzendental-phänomenologische Reduktion),其作用在于:

获得动物实体的心理之物及其纯粹特有本质和其纯粹特有本质性的联系。这些心理之物即使在本质研究中也仍保留着世界现存之物的存在意义,它仅与可能的实在世界相联系^①。(Hua IX, 290-291)

心理学家所专注的是人们的心理现象,为了要获得这些经验内容,他们也要进行还原的工作,也就是将与被研究的人之意识活动无关的一些想法或概念等等搁置一旁,例如他所经验到的是否真的客观存在,又或者他的意识活动与他的生理结构是否有关等等,他们所关心的问题在于这个被研究者的意识活动及其意识对象为何,唯有透过如此这般的还原程序,他们才能建立起自己的研究领域,并进行“作为心灵自身本质直观”的“内在直观”(Ideen III, 144)。此外,作为一门本质科学(Wesenswissenschaft),如前所述,其目标是得出个体心理存在或群体的心理存在之内在的不变结构,或其先天性。

在《〈大英百科全书〉的现象学条目》一文胡塞尔一方面提到现象学心理学是经验心理学的基础,但是另一方面它与经验心理学一样都仍然是科学,它们都还是在自然态度中,所探讨的对象都是世界中的个人或团体之心理现象,都是把研究对象看成是世界中的一份子。胡塞尔说:

心理学在其所有经验科学和本质科学中都是“实证科学”,都是在自然观点中的科学,而在自然观点中,始终现存的世界是研究的基础。无论心理学想研究什么,它的对象都出现在这个世界中的心灵和心灵共同体中。(Hua IX, 290;倪译 95)

透过作为现象学心理学方法的现象学心理学还原,心理学家把“对他来说自然有效的世界之内将出现的主体性还原为纯粹心灵的主体性—世界之中的主体性”(Hua IX, 293;倪译 98),这个“‘心灵’(自我主体)”始终被当作是“一个可能空间世界中现存的人和动物”(Hua IX, 290-291)。换句话说,现象学心理学家所面对的,从主体面向来说是“世界之中的主体性”,从

^① 这段翻译参考倪梁康译本,见“现象学(1927)”(《面对实事本身》,倪梁康主编,北京:东方出版社,2000),第95—96页。以下简称倪译。

世界的面向来说,则是稍前一再提及的“在纯粹经验中的真实前理论世界”,“世界”与“主体经验”或“被经验的世界”与“对世界的经验”之间所构成的原初共属关系(Ursprungszusammenhang)正是现象学心理学所探讨的主题与描述对象(Hua IX, 58)。

超验还原不同于心理学还原,它要对所有对象领域以及实证科学进行悬搁,心理之物以及相关的心理学也不例外,正如胡塞尔所言,“我们在这里将引入‘超验还原’,它是比心理学还原高一层次的还原,心理学还原是随时都可以进行的,并且同样借助于悬搁来进行的纯化,先验还原则是在此纯化之后进一步的纯化”(Hua IX, 293; 倪译 98)。也就是它不仅要求对这个世界进行普遍的悬搁,也要求把纯粹心灵和与心灵有关的纯粹现象学的心理学放入括号。通过这种方式,纯粹的心理现象变成了超验现象。简而言之,心理学家把在世界之内出现的主体性还原为纯粹心灵的主体性,而超验现象学家则通过他的绝对普遍悬搁把心理学纯粹的主体性还原成为超验纯粹的主体性。

现象学心理学与超验现象学两者之间虽然有所区别,却也存在着平行(Parallele)的关系。胡塞尔的观点是,当我通过彻底的悬搁而将世界,包括我的存在都设定为仅仅是现象,并且探讨在其中构造着整个对世界的统觉(Apperzeption),尤其是对我的心灵、我的心理感知体验的统觉等等的意向生活,则那种心理学的被给予性便会变成我的超验体验。这时,我的感知体验内容之特有本质将完全保留下来。他说:

我们因此看到被执行的现象学心理学与超验现象学之间值得注意的平行关系。一方面每一个本质的确定(Feststellung)或是经验的确定都必定互为平行关系。但另一方面这些完全属于理论的内容,当它在自然态度中作为心理学,作为一门实证的科学,一门与先给予的世界息息相关的科学被获取时,它完全是非哲学的,在超验态度中却也有着“相同”的内容,也就是被理解为超验现象学,一门哲学的科学。(Ideen III, 146-47)

平行关系不表示两者的位阶相同,而是如前所言,现象学心理学是超验现象学的前阶段或预备阶段,胡塞尔解释理由:

超验的观点意味着一种对整个生活形式的改变,它完全超出了迄今为止的所有生活经验,因此,超验的观点由于其绝对的陌生性而必定难以被人了解。超验科学面临的也是同样的情况。现象学心理学尽管相对来说是新的科学,有着新的意向分析方法,却仍具有所有实证科学所具有的那种可接受性。一旦人们哪怕是从其精确严格的观念上理解了现象学心理学,人们便只需弄清超验哲学问题以及超验还原的真正意义便可以明了,超验现象学只是对现象学心理学的学说内容的超验改造而已。(Hua IX, 295-296; 倪译 100)

一般人不易明白的超验现象学,在胡塞尔看来可藉由现象学心理学的导引而被了解,因为两者有着相同的学说内容,差别仅仅在于反思程度的彻底与否。在此,现象学心理学与超验现象学之间呈现出一种手段与目的之间的关系,诚如耿宁(Iso Kern)所言,现象学心理学是迈向超验还原的途径之一^①。

胡塞尔坚持我们必须区分“直接经验到的世界”以及“加在这被经验世界的各种思想”,他肯定世界随时随地都被经验着,“被经验的世界”是任何的科学研究都不得不预设的。他致力从事的工作便是去说明及描述“经验”与“被经验世界”之间的关系,藉以反对实证科学中所谓“真正的世界”之优先性。稍前提过,由这个知觉世界所构成的前理论世界与自然科学中的世界是不能混为一谈的,后者在理论建构中往往被认定为是“在己的真正的世界”(an sich wahre Welt)(Hua VI, 177; Hua IX, 57),殊不知这只是经由对于“经验中的被给予者”(Erfahrungsgegebenheit)加工改造而成的知识成果。人们往往不能够认识到那个所谓的“真正的”、与人无关、独立存在的、“在己”的世界其实是理论思想,特别是近代科学的产物。基于这种科学式的认知,客观的自然被当作是世界的首要基础,人的心理或是精神活动则被看作次要或衍生的现象。胡塞尔大力抨击这种被自然科学所误导的思维方式,沉痛指出在此情况下不仅人文精神日渐萎缩,就算自然科学所谈的自然也未必得到彰显。胡塞尔于是呼吁,人们必须重视世界与人经验之间的

^① Kern, Iso. in F. Elliston & P. McCormick (eds.), *Husserl. Expositions and Appraisals*, University of Notre Dame Press, 1977, 135.

原初共属关系,体认素朴的经验世界在先,科学研究的“真正的世界”在后的道理。(Hua IX, 58)

三、舒兹论社会世界结构与相互调音关系

胡塞尔的现象学心理学既注重个别主体的心理本质结构也重视群体的心理本质结构,这个情况到了舒兹略有转变,基本上他重视群体的社会性,将现象学心理学直接视作“纯粹互为主体的心理学”,他致力于阐述“我们”关系的真切涵义并探讨构成我们关系的最后根基。究竟要如何才能说明“我们关系”的真正涵义,如何在说明过程中避免让自我主体占据了优先性?借自于音乐现象的“相互调音关系”在这里究竟扮演着何种角色?这些都是本节所涉及的问题。

在舒兹论述社会世界结构的理论中,“社会的周遭世界”与“社会的共同世界”之区分是很重要的一点。前者就是所谓“面对面的关系”(face-to-face relationship),后者则是藉由“类型化”(Typisierung)而建立起来的社会关系。在“周遭世界”中,他人以具有明证性的方式自我呈现,他和我共享一个空间和时间,他人的表情、语言和沟通意向都直接展现在我的眼前,反之亦然。在“共同世界”之中,他人只是以类型化的方式出现,我只是以我在周遭世界对他人的经验为基础来推断“共同世界”中的他人之可能经验。基本上我们可以说,我所能直接经验到的人非常有限,大部分的人都是以类型化的方式为我所经验的。

“社会的周遭世界”与“社会的共同世界”之区分的意义主要在于舒兹想藉它说明社会科学思考的特质。社会科学家以所谓“共同世界之观察”(mitweltliche Beobachtung)的方式面对社会世界,它既不同于“周遭世界的观察”(umweltliche Beobachtung),更不是周遭世界当中的社会互动经验,因为基本上社会科学家与被观察的对象彼此之间完全没有互动的关系,它们只是以置身事外的方式面对对象,而且是以概念的建构为主——正如韦伯(Max Weber, 1864—1920)——藉由理念型(Idealtypus)来面对对象。社会科学家的观察当然可以回溯到“周遭世界之观察”而作修正,因为后者的对象是活生生地呈现在眼前,而非只是藉由理念型概念间接的被认识而已。

舒兹在此所强调的乃是社会科学的概念不是凭空出现,而是以具有明证性的生活世界经验为基础的。说明科学概念与明证性经验之间的关系乃是现象学的基本课题之一,就这点而言舒兹与胡塞尔的思路可以说是相互一致的。如果说胡塞尔完成了逻辑、数学和自然科学概念与前概念或前描述经验之间的关系的的话,则舒兹的贡献无非在于说明社会科学概念与前概念的社会世界经验之间的关系。^①

所谓“社会的周遭世界”之基本涵义是:社会周遭世界中的他人是以活生生的方式(*leibhaftig*)自我呈现,亦即,他的表情和肢体动作都表现为具体鲜明的样态;当我在经验眼前的你之时,我是把以前对你的认识尽可能派上用场,这种认知有可能在眼前的经验中再度得到证实,但也可能得到修正或补充;在此世界中,你我眼神的交换有助于掌握彼此的意识流;双方都有机会参与另一人行动构想的实现过程;我的周遭世界与你的周遭世界是相同的;我们有着相同的周遭世界。我总是可以检验我对他人的意识经验之诠释是否恰当。在周遭世界关系中,人们有着实质的互动关系(*Wirkensbeziehung*),我可以预知他的行动构想,并依据此了解调整我自己的实质行动。在此互动中,我的意识流和你的意识流处于同步状态。(Schutz, 1932: 236-240)

根据上述理解,舒兹强调,“只有从社会的周遭世界关系,从我们对于世界的共同经验才有所谓的‘互为主体性’被建构起来”(Schutz, 1932: 237)。

然而舒兹说这是一个“充满内容的我们关系”(inhalterfüllte *Wirbeziehung*),它不同于“纯粹的我们关系”(reine *Wirbeziehung*),两者有所区别,不可混为一谈。^②所谓“纯粹”指的乃是不具任何内容,因此不出现在任何具体的经验中,如同舒兹所说的“你的存在”(Dasein von Du)是不存在于任何经验当中的,因为在具体经验中总是已经有着某种样态(*Sosein*)的存在。“纯粹的我们关系”可以说是一种极端状况,舒兹把它称为“极限概念”(Limesbegriff)。去除任何内容以后的“纯粹的我们关系”是由两个纯粹的“朝向你

① 这当然不意味着胡塞尔完全没有思考或处理人文社会科学基础的问题。见 *Ideen II*

② 不少研究舒兹的学者并没有注意这两种“我们关系”的区别,而将“纯粹的我们关系”直接当作“社会的周遭世界”,见 List 1993: 26, Psathes/Waksler 1973: 161f.; Thomas 1982: 74.

态度”(Dueinstellung)所构成的。后者意味着“我对你做好准备,将注意力朝向你”,此时它没有任何的内容,只是纯粹的形式,它也是“极限概念”。如果“朝向你态度”是相对应的,即对方对我有“朝向你态度”,则此时便构成了“社会关系”,即“纯粹的我们关系”。“纯粹的我们关系”可说是“社会的周遭世界”的根本基础。这意味着,生活世界中活生生的社会关系预设了纯形式的“我们关系”及“朝向你态度”,这是社会关系,也就是任何具体被体验的“我们关系”的最终基础。

在此我们要提出两个问题:为何生活世界中活生生的社会关系必须预设了“我们关系”及“朝向你态度”这些纯粹概念?此外,所谓的“极限概念”在舒兹的思想中扮演着怎么样的角色?

舒兹在《社会世界的意义构成》(1932)一书中曾把“他人的主观意义”称为“极限概念”,在1936年的《社会世界之人格问题》(Das Problem der Persönlichkeit in der Sozialwelt)一文中则提到“你的内在时间流的现在式”这一“极限概念”。在他流亡美国之后的作品中甚少提到“极限概念”,却提到了相类似的“所在地点之可变化性的理想化”(the idealization of the interchangeability of the standpoints)和“关涉系统之一致性的理想化”(the idealization of the congruency of the systems of relevance)(CP I:315f.)。如果我们接受舒兹学生 Maurice Natanson 对舒兹思想所作的诠释,舒兹的工作主要在说明“常识世界的结构及其默认条件”(Introduction to CPI:xxv),则舒兹藉由“极限概念”和相类似的“理想化概念”来说明社会世界之实际经验的基础乃是可以理解的。由此看来,在舒兹欲说明社会经验如何可能时,仍然是从主体的先验条件去进行的。尽管该主体非胡塞尔超验现象学当中的超验主体,而是日常生活世界中的行动主体,但舒兹仍未脱离以“主体性”来阐述“社会性”的思路。那么舒兹是否一直都是采取这个方式思考社会世界的最终基础问题?在晚期著作中我们看到舒兹采取了不同的思路。

舒兹借助“相互调音关系”(mutual tuning-in relationship)这个概念来取代“极限概念”,使得“主体式取向”的观点在晚期著作中不再扮演重要角色。在一篇名为《一同演奏音乐:社会关系之研究》(Making Music Together: A Study in Social Relationship)的论文中,舒兹探讨了社会关系的最终基础,

并指出“相互调音关系”可以作为所有社会沟通形式的根基。所谓“相互调音关系”意指同时从事同一项活动的两人或多人都将注意力调整到这项活动上。这种关系明显地表现在两个正准备摔跤的角力选手身上,从事棒球运动的投手和捕手之间或投手与打击手之间,也表现在两个正准备进行辩论的人身上。不过舒兹认为,两个或多个一同演奏音乐的音乐家之间最能彰显这种“相互调音”的情况。

舒兹区别两种合奏音乐的方式,一个是作曲者和演奏者之间的关系,另一则是演奏者和演奏者之间的关系。就前者而言,演奏者可以藉由演奏作曲者的乐曲而与他拥有同一个时间流程,两者的意识流是同步的,舒兹说:

我们因此有着如下的情况:在内在时间中的两个事件序列,一个属于作曲者的意识流,另一则是属于演奏者的意识流,它们同时都被经历着,此一同时性乃是被音乐过程的持续性所创造出来。此篇论文的主旨在于指出,于内在时间中参与他人的经验之流,或者说一同度过鲜明的当下,构成了我们在前言部分所提及的“相互调音关系”,这是一种“我们”的经验,它是所有各式各样沟通的基础。(CP II: 173)

演奏者在演奏作曲者的乐曲时,演奏者和作曲者两人几乎是处于面对面的关系,当然他们并没有真正的面对面,但是两人的意识流却是处于同步状态。在此值得我们注意的,于《社会世界的意义构成》一书中,舒兹并未将这种非面对面关系当作同步状态,顶多只不过是“类似同步”(Quasi-Gleichzeitigkeit)(SA: 145)。这里透显出舒兹在这个问题上观点的若干转变。不只如此,即使在面对面关系当中的意识流同步问题,在早期的书中也不似晚期的作品讲得那样明确。舒兹在《社会世界的意义构成》当中确实是已经表达出这样的看法,即“我”与“你”的意识流同步,所谓的“我们的意识流”或“我们一起成长或老化”(wir altern zusammen)是“我们关系”的基础。但在此书当中,舒兹却将以我同步的意识流视为一种假定(Annahme),它只不过是具有类似于“我”的意识流之结构而已,本身并未具有独立性。换句话说,舒兹在其早期作品中,论述的方式是由“我”走向“我们”,“社会性”的议题仍须藉由“主体性”来加以说明。Waldenfels 批评舒兹的社会哲学理论仍是“自我中心取向”(egozentrisch)看来并非没有道理,虽然 Embree 为舒兹

辩解,说他的“自我中心取向”是方法论上的意涵,而非存有论的。^①无论如何,舒兹在《社会世界的意义构成》表现出藉“主体性”来说明“社会性”的色彩是相当明确的。这种情况在晚期可以说不复存在,舒兹不仅不怀疑面对面关系中的你我在意识流上具有同步性,就是非面对面关系中的你我也具有同步性。

前面提到,作曲家与演奏者非真正的面对面关系,真正有面对面关系的乃是同台合作演出的音乐家们。在后一种关系中,人们不仅在时间上同步,也分享着同一个空间,他们可以彼此知觉和感受对方的存在,更在意着对方的一举一动,舒兹说:

每个演奏者都必须考虑到其他人所要执行的部分…此外,他也必须顾及其他演奏者对他的执行表演之诠释。(CP II:176)

这种密切的互动性当然只限于小型的演奏团体,大型的演奏团体,各个成员彼此之间的协调显然必须由指挥来完成。

在舒兹看来,音乐演奏最能表现作为社会关系基础的“相互调音关系”,在此关系中不带有任主体的色彩,所谓“纯粹我们关系”或“纯粹对你态度”等主体预设条件既非“相互调音关系”的基础,更不再被当作是社会关系的最终基础。社会关系的真正基础存在于“我们”共同意识流和你我彼此的相互关注,所有的沟通行动都不得不预设“相互调音关系”,这种关系是介乎主体之间,而不在主体身上。

舒兹在另外一篇讨论音乐的论文《莫扎特与哲学家》(Mozart and Philosophers)中提到交响乐团在莫扎特的歌剧里所扮演的角色。在他点出狄尔泰对于莫扎特诠释的不足之后指出:

莫扎特的交响乐团附带具备的功能在于:决然确定的是他利用这项工具为不同的内在时间流程架起了同时性,亦即,台上人物与观众两者意识流之间的同时性他藉此建立了在两者之间的互为主体社群,毕竟两者都参与了同一个内在时间之流。(CP II, 198)

^① 见 B. Waldenfels 1980:210; L. Embree 1991: 210。

我们明显地看到舒兹再一次地利用音乐现象解释何谓“我们”的涵义。莫扎特利用交响乐团的演奏过程使得演员以及观众在音乐的进行中融为一体,这是他的独创与贡献。在舒兹眼中,音乐家和哲学家一样都能让我们了解所谓“我们”是怎么回事。莫扎特利用歌剧来显示社会关系最终是奠定在哪里,而对这项基础的体认不折不扣也正是哲学家在致力于为社会学找寻最后基础时不得不肯定的一项体认。舒兹进而指出,只要莫扎特的首要关怀在于致力阐明“人文世界中人与人之间的相处”以及“在纯粹社会性的人文宇宙存在中的形上学秘密”(CP II, 199),则莫扎特这个音乐家被视作哲学家应是当之无愧。在舒兹看来,莫扎特可以说用音乐的手段“解决了”互为主体性这个艰难的哲学问题。

于是我们又再一次看到被舒兹理解为纯粹互为主体性心理学(Schutz, 1932: 56)的现象学心理学是如何与音乐现象紧密关连着。而这个音乐现象正是不折不扣地显示在舒兹所谓的“相互调音关系”之中。

结论

“相互调音关系”的意义,正如我们在本篇论文的第二部分所揭示的那般,被舒兹解释为介乎主体之间的共同意识流以及你我彼此的相互关注情况,无论是作曲者与听众、演奏者与听众或是演奏者彼此之间都存在着这种关系。这是一种十分特殊而微妙的“我们”经验,在这个经验里“我们”是不能硬生生地被拆散成两个个别独立的自我。换言之,在此情况下“我”相对于“我们”而言不再有绝对的优位性。这点是舒兹在早期的“社会世界的意义构成”中想藉由“纯粹朝向你态度”、“纯粹我们关系”等概念来阐述“我们”的意义时所办不到的。藉由“相互调音关系”所呈现的“我们”本身便具有原初性,不必再回溯个别自我,为此缘故我们可以说舒兹所遭到那些自我中心主义之类的批评便可豁免。所以当我们理解舒兹如何处理其毕生最关怀的现象学心理学——那个作为纯粹互为主体性的心理学时——我们是无法略过“相互调音关系”这个舒兹借力于音乐现象的重要概念。进一步说,肇始于胡塞尔的现象学心理学在舒兹引入“相互调音关系”概念的情况下不也正是在阐述互为主体的“我们”关系这点上获得了更加向前推进的发展?

参考文献

- Embree, Lester. "Notes on the specification of meaning in Schutz," in *Human-Studies* 14(1991), 207-218, 1991.
- . The Nature and Role of Phenomenological Psychology in Alfred Schutz, in *Journal of Phenomenological Psychology*, 39(2008)
- Galler, Bastien et Laurent Perreau (traduction, introduction et postfaces). *Écrits sur la Musique 1924-1956*, Paris: Éditions M F, 2007.
- Gurwitsch, Aron. "Introduction to CP III," in Alfred Schutz. *Collected Papers*, Vol. III, The Hague: Martinus Nijhoff, 1966.
- Hamauzu, Shinji. "Schutz and Edmund Husserl: For Phenomenology of Inter-subjectivity". in Hisashi Nasu et al. (Eds.) *Alfred Schutz and his Intellectual Partners*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2009.
- Husserl, Edmund. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologische Philosophie*, Buch II (Hua IV). Den Haag: Martinus Nijhoff, 1952. (Abbr. Ideen II)
- . *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologische Philosophie*, Buch III (Hua V). Den Haag: Martinus Nijhoff, 1971. (Abbr. Ideen III)
- . *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, (Hua VI), Den Haag: Martinus Nijhoff, 1954. *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, tr by David Carr, Evanston: Northwestern University. 1970.
- . *Phänomenologische Psychologie*, (Hua IX), The Hague, 1962.
- Kern, Iso. "The Three Ways to the Transcendental Phenomenological Reduction in the Philosophy of Edmund Husserl", in F. Elliston & P. McCormick (eds.) *Husserl: Expositions and Appraisals*, University of Notre Dame Press, 1977.
- Kockelmans, J. Joseph. *Edmund Husserl's Phenomenological Psychology: Historical-Critical Study*, Atlantic Highland, N. J.: Humanities Press. 1967.
- List, Elisabeth. "Leiblichkeit, Sozialität, Intersubjektivität: Ein Problemsfeld für Alfred Schütz", in Bäumer, Angelica and Michael Benedikt (Hg.), *Gelehrten-Republik-Lebenswelt: Edmund Husserl und Alfred Schütz in der Krisis der Phänomenologischen Bewegung*, Wien: Passagen Verlag, 1993.
- McDuffie, Michael. (1998). "Literature, Music and the Mutual Tuning-in Relationship," in Lester Embree (ed.), *Alfred Schutz's "Sociological Aspect of Literature"*, Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers.
- Palmer, Richard. "'Phenomenology,' Edmund Husserl's Article for the *Encyclopedia Britannica* (1927)", In Peter McCormick et al (Eds.), *Husserl:*

Shorter Works, University of Notre Dame Press, 1981.

- Psathes, George & Frances C. Waksler. "Essential features of face-to-face Interactions", in George Psathes (ed.), *Phenomenological Sociology: Issues and Applications*, New York/London/Sydney/Toronto: John Wiley & Sons, 1973.
- Schutz, Alfred (1962). *Collected Papers*, Vol. I, The Hague: Martinus Nijhoff. (Abbr. CP I); *Gesammelte Aufsätze*, Bd I (1971), Den Haag: Martinus Nijhoff (Abbr. GA).
- . 1962. *Collected Papers*, Vol. II, The Hague: Martinus Nijhoff. (Abbr. CP II)
- . 1966. *Collected Papers*, Vol. III, The Hague: Martinus Nijhoff. (Abbr. CP III)
- . 1996. *Collected Papers*, Vol. IV, Dordrecht/Boston/London: Kluwer. (Abbr. CP IV)
- . 1977. Husserl and his Influence on me, ed. by Don Ihde and Richard M. Zaner, *Interdisciplinary Phenomenology*, 124-129.
- . 1991 (1932). *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt: Eine Einleitung in die verstehende Soziologie* (Abbr. SA), Frankfurt a. M. *Phenomenology of the Social World*, Evanston: Northwestern University. 1967. (Abbr. PSW)
- . 2003 (1936). *Das Problem der Personalität in der Sozialwelt*, in *Theorie der Lebenswelt 1: Die pragmatische Schichtung der Lebenswelt*, Konstanz: UVK. S. 35-90.
- Smith, F. J. (ed.). *In Search of Musical Method*, London/New York/Paris: Gordon and Breach Science Publishers, 1976.
- Srubar, Ilja. (Hrsg.) *Theorie der Lebensform*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.
- . Kosmion: Die Genese der pragmatischen Lebenswelttheorie von Alfred Schütz und ihr anthropologischer Hintergrund, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988.
- Thomas, Burke C. (1982). *Making Sense of Reification: Alfred Schutz and Constructionist Theory*, London and Basingstoke: The Macmillan Press.
- Waldenfels, Bernhard. *Der Spielraum des Verhaltens*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980.
- Wagner, Helmut. (ed.) *Life Forms and Meaning Structures*, London: Routledge & Kegan Paul, 1982.
- . *Alfred Schutz: An Intellectual Bibliography*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1983.
- . *Phenomenology of Consciousness and Sociology of Life-world*, The University of Alberta Press, 1983.

——. “The Limitation of Phenomenology: Alfred Schutz’s Critical Dialogue with Edmund Husserl,” in *Husserl Studies* I, 1984: 179-199.

Zaner, Richard. Introduction to *Relevance*, in Alfred Schutz, *Reflections on the Problem of Relevance*, in Ricahrd Zaner (ed.), New Haven and London: Yale University Press, 1970.

汪文圣(2006):《胡塞尔的现象学心理学是一种艺术? 就康德的“反思判断”来看》,《哲学与文化》第381期,第133—144页。倪梁康主编(2000):《面对实事本身》,北京:东方出版社。

游淙祺(2007):《社会世界与文化差异:现象学的考察》,台北:“国立”编译馆/漫游者出版社。

时间问题与戏剧语言

黄国钜(香港浸会大学)

西方哲学关于时间问题的讨论,围绕着几个大问题,其中一个,时间作为赫拉克利特(Heraclitus)一切都在流动的河水,人如何去掌握、描写、理解它,以及如何从中把握一些不变的事物。从柏拉图到奥古斯丁,哲学家都试图响应上述的问题。然而,他们一般都是从被动的感知、记忆等知识论的角度去解答这些问题,但这种企图似乎必然面对一个难以克服的困难,就是说,时间作为无时无刻处于流动的对象,如果人要去从接收的一端,企图去描述或理解这对象的时候,会发现这对象时时刻刻从自己的掌握中流走。

西方自柏拉图以降的知识论和形而上学,都围绕着如何在变幻中掌握不变,从这样入手理解或描述时间,然而,无论作为一种有外延性的瞬间、还是作为在流动中的永恒,这方法必然会自相矛盾,因为若我们从站立不动的位置去看时间,要将之试图当作恒常的对象去掌握,而拒绝跟时间一起流动的话,那么,时间必然是一条不断流动的河流。而当我们站立于恒常看时间,必然与作为一种时刻流动着的经验抵触,瞬间必然顷刻成为过去、不变也必然成为逝去。奥古斯丁的名言:“当没有人问我的时候,我知道时间是什么,但当有人问我的时候,我就不知道是什么。”这个似乎是千古不解的所谓难题,其实可能只是来自一个简单的方法错误:当他要用语言“说”出时间是什么,而这种言说要求一种不变的存有(*esse*)时,结果一定是失之交臂。但这并不代表我们不知道时间是什么,因为时间作为一种实在的流动经验,我们实在时时刻刻经历着,甚至不需要哲学家告诉我们,我们都知道时间的流动是怎么回事。奥古斯丁的所谓千古之谜,归根到底可能不是认识的问

题,是语言如何掌握和描述时间流动的问题。然而,当哲学家把时间还原为纯粹的流动的时候,无论是康德、谢林还是胡塞尔等,他们都只能以“没有事物停留”^①、“绝对的流动”等形容之,再多亦无话可说,胡塞尔甚至说“这一切缺乏名字”来总结时间作为绝对的意识流动。^②

那么,如果不从被动的角度去讲,我们还有什么方法去讲时间呢?从人类学的角度讲,人作为一种时刻处于时间流动的存有物,其实也时时刻刻,通过各种主动创造性的行为来响应时间,一方面人类在时间的不断流动中创造不变、持久、甚至恒常的事物,另一方面,他们同时又会创造一些与时间一起流动、甚至必须在时间流动才能产生作用或意义的文化创造物。从制造器具、繁衍下一代、建造建筑物、写历史、认识上发明概念和词语、使用语言、创造艺术音乐等,人的创造性活动也不断从这两方面跟时间打交道,而当中语言扮演特别重要的角色。

保罗·利科(Paul Ricoeur)在他的代表作《时间与叙述》(*Time and Narrative*),就从这角度,即创造性的描述、叙述及所谓“情节设置”(muthos, emplotment),尝试克服困扰奥古斯丁、康德、以及胡塞尔的时间问题。本文试图把问题再推前一步,不只要从叙述开始讲如何克服时间问题,而是更根本,从所有叙述的必要条件——语言——来看人类如何克服时间问题。

若果以时间作为分辨的准则,各类艺术形式可以分为时间艺术和非时间艺术,即以是否牵涉时间流动作为分界,如后者包括视觉艺术和造型艺术,如建筑、绘画、雕塑等,前者则包含音乐、电影等。有趣的是,牵涉语言的艺术,似乎处于中间的位置,而又会因为不同语言艺术的形式,如小说、散文、诗等等,跟时间有不同的关系。本文选择语言艺术里的戏剧作为讨论例子,原因有两个:

第一,音乐虽然是与时间关系最密切,最纯粹的时间艺术,然而,语言艺术除了音韵和节奏等音乐性的部分,还包含字词、概念、意象、意义等部分,更能够响应上面提到时间问题的里关于时间的流动与外延性、变与不变、流

① Kant, I. *Kritik der reinen Vernunft* (A364, A382).

② Husserl, Edmund. *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1980), § 36, p. 63.

动与恒常等关系,以及人如何通过创造回应时间的流逝;

第二,相对于其他语言艺术,如小说、散文、诗等,戏剧作为表演艺术,与时间的关系最密切,一出舞台剧的演出,它的节奏,是演出的与剧本诠释的重要部分。除了演说(rhetoric)、唱歌、吟诗等之外,它是一种跟时间关系最密切的艺术。

关于第二点,有趣的是,在西方戏剧传统里,戏剧与演说有密不可分的关系。亚里士多德在《诗学》(*Poetics*)和《修辞学》(*Rhetoric*)的讨论里,也充分说明两者的关系,他更说明,关于悲剧里语言的力量,如证明、否认、煽动情绪、强调某些东西等等,是属于《修辞学》的范围。^①他在《诗学》中也强调,希腊悲剧是语言的艺术,尤其是通过说出来的思考(dianoia),剧作家往往把角色写成一个演说家一样,用类似演说的方式表达他的决定和当中牵涉的道德问题。^②悲剧与演说相似的地方,是通过情和理的演说,赢得观众的同情(eleon)。悲剧和演说不一样的地方,在于悲剧有多过一个人在说话,而且如亚里士多德,它是通过行动而非纯粹叙述达到它的效果。

回到时间的问题,从文化史的角度去讲,在古希腊的文化发展史里,悲剧跟荷马史诗有千丝万缕的关系,而荷马史诗创造于书写文字尚未出现的时代,即大概公元前八世纪,而因为没有书写文字,为了达到记载历史和传递知识的目的,用诗的格律来陈述历史故事,通过游吟诗人(rhapsodist)的到处表演,故此,史诗形式的出现,很大程度是帮助记忆、加深印象的功能。^③拉丁文有一句成语:“*verba volant, scripta manent*”,大意是“言语飞逝,文字停留”,古希腊人明白如何通过原始的语言技巧,如节奏、韵律、意象、成语等,在没有书写文字的时代,让讲者和听者可以留下记忆。同样,戏剧演出与书写文学不一样的地方在于,在戏剧里,在没有阅读文字帮助之下,观众只能用耳聆听演员的台词。正因为如此,戏剧的历史里,戏剧的台词,发展出一套跟日常语言的不一样的语言。

本文将戏剧语言的三个主要部分来分析它跟时间的关系:

① Aristotle's. *Poetics*, 1450b, 1456a-b.

② Aristotle's. *Poetics*, 1450b.

③ 参考 Ong, Walter J. *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*, London: Methuen, 1982, chp. 2, p. 17-30.

一、节奏

二、修辞技巧 (figure of speech)

三、字词的意义

首先,在西方戏剧史里,于 19、20 世纪自然主义出现之前,从古希腊到文艺复兴,戏剧的台词大部分是有节奏规律的,或所谓 meter。如希腊悲剧和莎士比亚所用的 iambic meter。这些节奏的基本原理,简单地说,是长音节和短音节的交替互用。这种技巧有趣的地方是,作者利用文字本身音节的长短,嵌入了这些 meter 的律则里,再加上适量使用押韵,使听者听起来觉得舒服自然,不其然地跟随了这些节拍,但又不会像音乐一样,明显地听到这些节奏。譬如说,看过莎士比亚剧的人都有类似的经验,就是觉得他写的台词铿锵明快,纵使听不懂演员那些艰涩的古式英语,都会觉得这些台词很悦耳动听,因而恍惚觉得演员刚才一定是讲了一些很重要的话。关于这点,叔本华有一段有趣的话:

节奏和韵律是文艺所有的特殊辅助工具。节奏和韵律何以有难以相信的强烈效果,我不知道有其他什么解释,除非是说我们的各种表象能力基本上是束缚在时间上的,因而具有一种特点,赖此特点我们在心里追从每一按规律而重现的声音,并且好像是有了共鸣似的。^①

如果我们要试图解释叔本华讲的那种难以解释的“本质上跟时间紧密结合在一起的表象能力”(an die Zeit wesentlich gebundenen Vorstellungskräfte),那么,这表象能力,是我们内心用来量度时间的能力,把时间分段为小的单位,然后通过单位的重复来量度,或用亚里士多德对时间的定义,“时间是对运动的量度”,而所谓 meter 本来的意思,就是衡量一些本来没有被分成单位的对象。古时人类以日换星移、四季变化等重复出现而间断一样长短的自然运动现象来衡量时间,而在发明音乐和语言之后,人类可以摆脱星月这些

① 叔本华:《作为意志与表象的世界》,石冲白译,(北京:商务印书馆,1982),第 337 页。原文:“Ein ganz besonderes Hilfsmittel der Poesie sind Rhythmus und Reim. Von ihrer unglaublich mächtigen Wirkung weiß ich keine andere Erklärung zu geben, als daß unsere an die Zeit wesentlich gebundenen Vorstellungskräfte hiedurch eine Eigenthümlichkeit erhalten haben, vermöge welcher wir jedem regelmäßig wiederkehrenden Geräusch innerlich folgen und gleichsam mit einstimmen.“ Schopenhauer, Arthur *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, buch iii, § 51, (Zürich: Haffman, 1988), pp. 322-324.

外在而时段比较长的时间现象,以接近人身体的活动(如心跳)的节奏,以创造性的方式,主动借助平均的运动来衡量这些自然现象不能衡量的、比较短的时间。或借用伽达默尔的话,在时日之间空的时间(*leere Zeit*)里,人类通过创造性的活动得到一种填满的时间(*erfüllte Zeit*)。^①

进一步讲,叔本华这段话告诉我们,原来人类响应时间作为一条川流不息、转瞬即逝、看不到开始和结束的长河最原始最有效的方法,就是把这条长河切成一段一段,然后以有秩序、有规范地重复这段时间,制造一种重复的印象。这种重复有一个有趣的效果,就是聆听者会有一种我暂且称之为“永恒的模仿”(semblance of eternity),即是说,时间的长河本身是不断流走,没有一段时间会回头、重复的,而一旦人的意识加入后,通过比较、记忆、综合、判断等活动,一种在时间上再现仿似重复出现的事物,仿佛成为一种超越时间的存在,无论是知识论上的表象、概念或词语。而因为时间本身不会回头,在时间上出现的任何经验不会简单重复,绝对相同,我们只能以近似的经验想象一个超越时间流动的存在,而在事物仿佛变成超越时间的恒常存在。^②而且,这种创作性的模仿永恒,跟知识论或感知的创造模仿不一样的地方,在于这种永恒的假设并非对时间流动的逃避,以一种类似恒常的存在脱离时间的流动,而是它必须通过时间流动才能有其真实的存在,才能有这种永恒的模仿才能生效,所以,这种创造性的活动更能容纳时间的流动。

同样,在修辞学上的某些技巧,也是通过重复达到悦耳的效果,而常用的方法是重复和变化(*repetition with variation*),无论是元音、辅音、用字、句构的重复,甚至是递进。下面是一些例子:

第一,Alliteration,即辅音的重复,例子:“A sable, silent, solemn forest stood.” (James Thomson, *The Castle of Indolence*)

第二,Assonance,即元音的重复,例子:“And old, mad, blind, despised, and dying king, Princes, the dregs of their dull race, who flow Through public scorn-mud from muddy spring.” (Percy B. Shelley, *England in 1819*)

① H. G. Gadamer. “Über leere und erfüllte Zeit”, in: *GadamerGesammelte Werke*, bd. 4, pp. 137-153.

② 这正正是胡塞尔所讲,把时间物抽掉之后,时间还原为作为绝对主体(*absolute Subjektivität*)的意识流(*Bewußtseinsfluß*)的刚好相反。

第三, Anaphora, 即每句首一个或数个字重复, 例子: “Now are our brows bound with victorious wreaths; Our bruised arms hung up for monuments; Our stern alarums chang'd to merry meetings, Our dreadful marches to delightful measures.” (Shakespeare, *Richard III*, act 1, scene i)

第四, Epistrophe, 即每句最后一个或数个字重复, 例子: “I'll have my bond! Speak not against my bond! I have sworn an oath that I will have my bond.” (Shakespeare, *Merchant of Venice*, act 3, scene iii)

第五, Epanalepsis, 即每句首尾两字重复, 例子: “Blood hath bought blood, and blows have answer'd blows: Strength match'd with strength, and power confronted power.” (Shakespeare, *King John*, act 2, scene i)^①

总的来说, 好的剧作家应该避免写一些文法上主词、动词不清楚、没完没了的句子, 而是借用这些字词的排列, 制造一种听得到的、有单位、有重复模式(pattern)的句子。

我们来到本文的第三部分, 即字词意义。有创作剧本经验的人都知道, 写作舞台剧台词与小说、散文、诗等文学作品不一样的地方在于, 台词除了铿锵悦耳之外, 也要顺口易读, 观众也容易听明白, 要做到这点, 文字的意思不能太复杂, 但不代表一定要浅白通俗, 因为角色有时候要表达一些复杂甚至矛盾的情绪。为了解决这个问题, 编剧最常用的技巧是用象征(metaphor)来表达复杂的情绪, 观众脑海里随着产生一连串流动的图像, 整段台词变得容易接收。所以, 好的剧作家并非以抽象的概念表达角色的思想或情绪, 而是将一些充满感情的图像和意象印在观众心里。

另一方面, 台词还有一个有趣的地方, 一旦台词写得铿锵悦耳, 观众就会自然跟随着, 而不管他讲的话合理与否。关于这点, 叔本华也有类似的说法:

于是节奏和韵律, 一面由于我们更乐于倾听诗词的朗诵, 就成为吸引我们注意力的手段, 一面又使我们对于[人们]朗诵的东西, 在未作任何判断之前, 就产生一种盲目的共鸣; 由于这种共鸣, 人们朗诵的东西

① E. P. Corbett. *Classical Rhetoric for the Modern Student* (New York: Oxford University Press, 1990), pp. 388-392.

又获得一种加强了了的,不依赖于一切理由的说服力。^①

叔本华的说法,提出一个有趣的问题,就是当语言顺着时间和节奏的时候,我们会停止用理智去聆听一段台词,反而会用音乐节拍,一连串的图像去聆听。究竟这种作用是如何产生的?叔本华以下一段话颇有启发性:

理念本质上是直观的。所以,在文艺中直接由文字传达的既然只是些抽象概念,那么,[文艺的]宗旨显然是让读者在这些概念的代替物中直观地看到生活的理念,而这是只有借助于读者自己的想象力才可能实现的。但是为了符合文艺的目的而推动的想象力,就必须这样来组合那些构成诗词歌赋以及枯燥散文的直接材料的抽象概念,即是说必须使这些概念的含义圈如此交错,以致没有一个概念还能够留在它抽象的一般性中,而是一种直观的代替物代之而出现于想象之前,然后诗人继续一再文字按他自己的意图来规定这代替物。^②

叔本华清楚指出,柏拉图式理念(Ideen)的表现,在诗里必须有某种活动性,它既不能纯粹以抽象、普遍的智性对象出现,而必须如视觉对象一样,既可以被直观(anschaulich),但同时又是活生生、有血有肉。这里叔本华用“意义圈”(Sphäre),可以理解为,每个字词和概念既有边缘的空间,一种想象和诠释的含糊性,而通过这些每个字之间的意义圈与意义圈的连接、重迭、交错,使一首诗不是纯粹的文字与概念的排列,而是整首诗在时间上与

① 《作为意志与表象的世界》,第337—338页。“Dadurch werden nun Rhythmus und Reim theils ein Bindemittel unserer Aufmerksamkeit, indem wir williger dem Vortrag folgen, theils entsteht durch sie in uns ein blindes, allem Urtheil vorhergängiges Einstimmen in das Vorgetragene, wodurch dieses eine gewisse emphatische, von allen Gründen unabhängige Ueberzeugungskraft erhält. “Die Welt als Wille und Vorstellung I, buch iii, § 51, pp. 322-323.

② 《作为意志与表象的世界》,第336—337页。“Ideen sind wesentlich anschaulich: wenn daher in der Poesie das unmittelbar durch Worte Mitgetheilte nur abstrakte Begriffe sind; so ist doch offenbar die Absicht, in den Repräsentanten dieser Begriffe den Hörer die Ideen des Lebens anschauen zu lassen, welches nur durch Beihülfe seiner eigenen Phantasie geschehn kann. Um aber diese dem Zweck entsprechend in Bewegung zu setzen, müssen die abstrakten Begriffe, welche das unmittelbare Material der Poesie wie der trockensten Prosa sind, so zusammengestellt werden, daß ihre Sphären sich dergestalt schneiden, daß keiner in seiner abstrakten Allgemeinheit beharren kann; sondern statt seiner ein anschaulicher Repräsentant vor die Phantasie tritt, den nun die Worte des Dichters immer weiter nach seiner Absicht modificiren.” Die Welt als Wille und Vorstellung I, buch iii, § 51, pp. 322-323.

流动勾上关系,成为有活动性的艺术作品。

进一步解释,叔本华的意思是说,只要一首诗押韵,节奏清楚,我们会不知不觉地在内心认同着,而不会以理性的方式去理解诗的词语和意义。如果我们把这段话跟先前一段结合起来理解,那么,韵律和节奏有某种“溶解”或“分解”字词概念的作用。意思即是说,字词概念如果纯粹作为知性的概念,会存在于一种僵硬的抽象性之中(starre Abstraktheit),它们之间会互不相关,而我们必须逐一地去分析理解,但一旦它们经过节奏和韵律处理,会立刻活动起来,而帮助我们联想它们之间的关系,在接收的过程里让我们更容易把它们穿起来理解。相反,从创作的角度讲,就是把流动的时间、韵律、音乐感,凝固成概念,叔本华也用化学里的沉淀物来形容这关系:“化学家把[两种]清澈透明的液体混合起来,就可从而获得固体的沉淀;与此相同,诗人也会以他组合概念的方式使具体的东西、个体的东西、直观的表象,好比是在概念的抽象而透明的一般性沉淀下来。[诗人]在文艺中的本领和化学家[在试验室]中的本领一样,都能够使人们每次恰好获得他所预期的那种沉淀。”^①

综合上面两个问题,我们现在看一个例子。上面提到,我们看莎士比亚戏剧演出的时候,往往不理解台词,也会觉得悦耳。这里有一个相反的例子,就是当戏中的角色遇到非常强烈的情绪,如绝对悲惨的情节,常人只会呼天抢地、放声嚎哭,但戏剧里的角色却不会、也不能这样,而会做出常人做不到的事,就是用长而丰富的台词表达这种极端的情绪。如莎士比亚早期的作品《泰特斯》(Titus Andronicus),在第二幕,Titus 被仇人设计陷害,发现自己心爱的女儿 Lavinia 双手被砍掉、舌头被割掉、又被强奸,而自己也刚刚被骗而剁掉一只手。在这种情况下,一般人已经痛苦得无法出话来,或只能狂哭大叫,但 Titus 却用很长的台词、丰富的象征来表达他如此极端的情绪:

TITUS ANDRONICUS

O, here I lift this one hand up to heaven,

① “Wie der Chemiker aus völlig klaren und durchsichtigen Flüssigkeiten, indem er sie vereinigt, feste Niederschläge erhält; so versteht der Dichter aus der abstrakten, durchsichtigen Allgemeinheit der Begriffe, durch die Art wie er sie verbindet, das Konkrete, Individuelle, die anschauliche Vorstellung, gleichsam zu fallen.” 同上。

*And bow this feeble ruin to the earth :
 If any power pities wretched tears ,
 To that I call ! (To LAVINIA)
 What , wilt thou kneel with me ?
 Do , then , dear heart ; for heaven shall hear our prayers ;
 Or with our sighs we'll breathe the welkin dim ,
 And stain the sun with fog , as sometime clouds
 When they do hug him in their melting bosoms .*

MARCUS ANDRONICUS

*O brother , speak with possibilities ,
 And do not break into these deep extremes .*

TITUS ANDRONICUS

*Is not my sorrow deep , having no bottom ?
 Then be my passions bottomless with them .*

MARCUS ANDRONICUS

But yet let reason govern thy lament .

TITUS ANDRONICUS

*If there were reason for these miseries ,
 Then into limits could I bind my woes :
 When heaven doth weep , doth not the earth o'erflow ?
 If the winds rage , doth not the sea wax mad ,
 Threatening the welkin with his big-swoln face ?
 And wilt thou have a reason for this coil ?
 I am the sea ; hark , how her sighs do blow !
 She is the weeping welkin , I the earth :
 Then must my sea be moved with her sighs ;*

*Then must my earth with her continual tears
 Become a deluge, overflow'd and drown'd;
 For why my bowels cannot hide her woes,
 But like a drunkard must I vomit them.
 Then give me leave, for losers will have leave
 To ease their stomachs with their bitter tongues.*

(William Shakespeare *Titus Andronicus*, act iii, scene i)

正如 John Barton 的评论,观众在听这段台词的时候,往往不能决定应该去感受演员澎湃的情绪、还是细心咀嚼台词的意思。^① 这个两难,其实也是角色所遇到的不可能的情况,即如何以丰富、有节奏、有规律、甚至有音乐性的台词和意象,表达、疏导、甚至管理自己澎湃汹涌的情绪?^② 其中一个值得我们注意的是这段台词所用到的象征 (metaphor), 观众脑海一会出现一连串活动的图像,如太阳、雾、云、天、海等等,但重要的是,这些图像,并非如图画一样,纯粹并排出现,而是好像有某种横向的统一性、一种通过音乐、节拍、韵律的流动把这些图像串连起来的能量,使之成为活动的图像,或如叔本华所说,并非一些抽象的意念,而是能不断修正自己的图像,或如尼采对荷马史诗的评论:“这篇史诗如《伊利亚特》的计划,不是一个整体,不是一个有机体,而是串起来的结果,一个根据美学律则进行的反省而得到的成果。这必然是一个伟大艺术家的准则,就像他同时以一个总体洞察看到全部,又将之有韵律地模塑。荷马史诗那些无止境地丰富的图像和场景,可能会令这样一个总体洞察不可能,但人不能在艺术上看到全部的时候,会尝试以一个又一个的概念连续起来,而再根据一个概念上的图像,构想出一个秩序。而当这个安排秩序的艺术家越来越有意识地掌握到一些美学基本原则的时候,他就越来越迈向完美地成功:他甚至可以得到一个幻象,好像这个整体,在

① 参考 John Barton's *Playing Shakespeare* (Princeton, NJ: Films for the Humanities, 1990), 留意著名莎剧演员 Patrick Stewart 的示范,一个激情、一个冷静,两个不同的演绎。

② 所以有论者认为莎士比亚其实承继了古罗马剧作家塞涅卡 (c. 1 BC-65 AD) 演说悲剧 (rhetorical tragedy) 的传统,即以演说的修养来控制自己的情绪。参见 Hill, R. F. "Shakespeare's Early Tragic Mode" in: *Shakespeare Quarterly* 9 (1958), pp. 455-469.

一个强烈的瞬间, 如一个直观的总体在他的眼前摇荡。”^①

故此, 到了这文章关键的部分, 我们探讨一下象征的神奇作用。保罗·利科认为象征有两种, 一种是死的象征 (dead metaphor), 它的意义是通过字典的规范, 而活的象征 (living metaphor) 会通过语言在不同的句子运用, 不断发现新的意义, 而且它有趣的地方是, 它是一种既是创造、又是发现的过程, 通过非一般、创造性的语言运用, 发现我们看世界的另一种方式, 这方式既非纯粹感官性, 如看到天是天, 也非纯粹概念性, 如痛苦的感觉就用“痛苦”这个字来表达, 而是界乎于两者之间: 我们发现, 我们从感官的感知, 到概念的判断, 中间有一个含糊但自由的地带, 而这地带是必须存在的, 因为它是感知和判断的中介, 而象征的运用, 容许人的意识可以在感知和判断之间不断来回游走, 它既让相同的感知可以作不同的判断, 又可以让我们的感知随着判断和概念的发现, 不断重新发现相同的对象可以作不同的感知。利科最后又说, 解释这种运作的必然性, 是超验哲学的任务。^② 于是有评论认为, 利科所指的是康德的图像论 (Schematismus)^③、而利科自己也提过图像论和生产性想象力 (produktive Einbildungskraft)。^④

不论利科的意思为何, 我们可以先用 Titus 刚才的一段话来分析象征这东西, 当他说: “I am the sea.” 的时候, 光看这一句, 意思简单, 但不明确, 读者心里不知道 Titus 要借用大海来比喻自己的什么特征、性质、或心情, 两者

① “Der Plan eines solchen Epos, wie der der *Ilias*, ist kein Ganzes, kein Organismus, sondern eine Auffädung, ein Produkt der nach ästhetischen Regeln verfahrenen Reflexion. Es ist gewiß der Maßstab der Größe eines Künstlers, wie viel er zugleich mit einem Gesamtblick überschauen und sich rhythmisch gestalten kann. Der unendliche Reichtum eines homerischen Epos an Bildern und Szenen macht einen solchen Gesamtblick wohl unmöglich. Wo man aber nicht künstlerisch überschauen kann, pflegt man Begriffe an Begriffe zu reihen und sich eine Anordnung nach einem begrifflichen Schema auszudenken. Dies wird um so vollkommener gelingen, je bewußter der anordnende Künstler die ästhetischen Grundgesetze handhabt: ja er wird selbst die Täuschung erregen können, als ob das Ganze in einem kräftigen Augenblicke als anschauliches Ganze ihm vorgeschwebt habe.” Nietzsche, F. “Homer und die Klassische Philologie”, *KGW* II. 1, p. 264. 笔者中文翻译。

② “Its necessity proceeds instead from the very structure of the mind, which it is the task of transcendental philosophy to articulate.” Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor: the Creation of Meaning in Language* (French: *La Métaphore vive*), tr. R. Czerny, K. McLaughlin & J. Costello, SJ (London: Routledge, 2003), p. 355.

③ Cazeaux, Clive *Metaphor and Continental Philosophy: from Kant to Derrida* (New York; London: Routledge, 2007), p. 193.

④ *The Rule of Metaphor*, p. 351.

关系处于不确定的状态,借用利科的说法,在语言层次上,读者不断通过对主体(subject)和属性(predicate)的判断,来收窄两者关系的可能性。然而,利科指出,同时又有另一种力量在起作用,属性又会不断去寻找它可以指涉的对象,即大海应该代表 Titus 的什么。^①问题是,这种来回活动,并不保证两者会在中间的同一点相遇,而是反而会不断发现主体和属性不同的判断和指涉的可能性,于是,读者在听的时候,会处于不确定、但又不断活动的状态,随着那些字句和韵律,脑海又不断出现一连串活动的图像,而因为他无暇一一作出确定的判断,就宁愿随着音乐和节拍,让脑海的图像不断流出。在这意义底下,诠释是一个创作的过程。他会发现 Titus 并非纯粹一个罗马的将领,而大海也不是一个纯粹自然的事物,而当他不断联想两者的关系的时候,会发现他一个平常用理性判断看世界的时候看不到的世界,脑海出现一连串联想:“我变成大海,大海变得很痛苦,我的痛苦一望无际,一望无际的大海在呼号……”等等,之后加上他女儿 Lavinia 是天空,以及天空和大海的关系, (…hark, how her sighs do blow! She is the weeping welkin, I the earth: Then must my sea be moved with her sighs; Then must my earth with her continual tears become a deluge, overflow'd and drown'd…) 这些意象之间的关系越来越具体、又越来越丰富和实在。

最后,关于时间在当中发挥的作用,我们用三点来总结:

第一,从知识论去讲,无论利科讲的是康德的图像论(Schematismus)、或生产性想象力(produktive Einbildungskraft),两者共同的地方,是跟时间有紧密的关系,即是说,在康德的感知(Sensibilität)和理智(Verstand)之间,有一个容许自由联想的空间,让我们对在不同时间出现不同的感知印象,归纳为同一恒存对象的判断,而在时间的形式里,这对象最终会以所谓实体的恒存(Beharrlichkeit der Substanz)为穿越时间的存在,但因为这个实体是没有具体形态和内容,所以这想象有一个有趣的地方,就是它在时间的流程里,既仿佛是自由,但又似必需围绕着同一个穿越时间存在的对象。

① “One movement aims at determining more rigorously the conceptual traits of reality, while the other aims at making the referents appear’ (that is, the entities to which the appropriate predicative terms apply). This circularity between the abstracting phase and the concretizing phase makes this power of signifying an unending exercise, a ‘continuing Odyssey.’” p. 352.

第二,故此,正因为第一点,被象征而引发的想象,就不会漫无目的,风马牛不相及,向四方八面散出去的连串图像,而是围绕着同一个对象,来回想象,把它的意涵变得越来越丰富,或用黑格尔关于主体和属性之间的思辩结构,属性之于主体,并非一个随意自由加上去,而是属性表达了主体的本质,让思想可以进一步以此属性作为它的实体(Substanz),再来回思考它更多的属性,而黑格尔更明说,这种不断来回的思想活动是不能自由游荡,而是通过这来回活动得到的物质作为这钟摆活动的重力点。^①

第三、关于戏剧语言,它与其他语言艺术,有一个关键性的分别,就是同一段台词,无论它的象征引伸的图像多丰富,但有一点是必然的,就是这段台词必需由同一个角色讲出来,因此,这段台词也必然在某个处境,表达某一个人的思想或情绪。正如上面 Titus 的一段话,无论它意象怎样丰富,都离不开他的痛苦、他跟女儿抱在一起哀号这情景。亚里士多德在《诗学》也明说,角色不能不着边际地讲话^②。或者有人说,这是因为 Titus 这场戏的特殊情况而已。举另外一个例子,在《仲夏夜之梦》(*Midsummer Night's Dream*)第二幕里,精灵女王 Tatiana 有一段冗长的台词,里面提到天崩地裂、四季混乱,但最终还是归结到,这所有都是因为她跟精灵之王 Oberon 之间的嫉妒和纷争造成的。^③ 故

① Hegel, G. W. F. *Phänomenologie des Geistes*, (Hamburg: Meiner, 1988), " Vorrede ", p. 45.

② " Character in a play is that which reveals the moral purpose of the agents, i. e. the sort of thing they seek or avoid, where that is not obvious—hence there is no room for Character in a speech on a purely indifferent subject. " Aristotle's *Poetics*, 1450b, tr. I. Bywater, in: J. Barnes ed. *The Complete Works of Aristotle* (Princeton: Princeton University Press, 1984), vol. ii, p. 2321.

③ Tatiana: " These are the forgeries of jealousy: And never, since the middle summer's spring, Met we on hill, in dale, forest, or mead, By paved fountain, or by rushy brook, Or on the beached margent of the sea, To dance our ringlets to the whistling wind, But with thy brawls thou hast disturb'd our sport. Therefore the winds, piping to us in vain, As in revenge, have suck'd up from the sea Contagious fogs; which, falling in the land, Hath every pelting river made so proud That they have overborne their continents: The ox hath therefore stretch'd his yoke in vain, The ploughman lost his sweat; and the green corn Hath rotted ere his youth attain'd a beard: The fold stands empty in the drowned field, And crows are fatted with the murrion flock; The nine men's morris is fill'd up with mud; And the quaint mazes in the wanton green, For lack of tread, are undistinguishable: The human mortals want their winter here; No night is now with hymn or carol blest:—Therefore the moon, the governess of floods, Pale in her anger, washes all the air, That rheumatic diseases do abound; And thorough this distemperature we see The seasons alter: hoary-headed frosts Fall in the fresh lap of the crimson rose; And on old Hyem's thin and icy crown An odorous chaplet of sweet summer buds Is, as in mockery, set: the spring, the summer, The childing autumn, angry winter, change Their wonted liveries; and the maz'd world, By their increase, now knows not which is which: And this same progeny of evils comes From our debate, from our dissension: We are their parents and original. " William Shakespeare, *Midsummer Night's Dream*, Act 2, scene i.

此,除非是所谓现代主义的作品里没有角色、没有情景、甚至没有失去逻辑的喃喃碎语,否则,任何有剧情的戏剧都离不开这情况。^①那么,讲话的角色作为主体(Subjekt),在时间的流动里扮演了实体(Substanz)的角色和作用。这样,穿越时间的主体,并非如康德的实体般,是不变不动的恒存,而是一个有创造力,以节奏、韵律、不断从他的内在滚动出活动图像的活动主体。

这样,响应时间的流动,语言在时间问题的角色,不只是创造永恒的模仿,而是把流动的时间的动力,换成人的内心的活动,然后通过时间的形式,变成一种既有活动力,但又不是纯粹盲目无状的流动,而是有形态的时间活动。所以,演员必须注意自己内心的节奏、意象的联系、以及角色在当时的的情绪,三者之间的关系,而如果这些关系掌握得好,时间便不再是纯粹转瞬即逝的流动,或固定不动的图像,而是一连串跟我们观众自己的内心节奏有共鸣的一连串情绪动力和它们产生的图像。观赏戏剧的中时间艺术,就如柏拉图在对话录《克拉底鲁篇》(*Cratylus*) 反复强调,说话作为滚动(*rho*) 产生的活动,其乐趣就在这里。

① 如贝克特(Samuel Beckett) 的作品等,则需要另议。

试析“艺术作品的本源”与 海德格尔的现象学革命*

吴增定(北京大学)

引论

在人们的通常印象中,海德格尔与现象学的相关性仅仅局限于其思想的早期,而自1930年代,也就是在海德格尔的思想发生所谓的“转向”之后,他就基本抛弃、甚至否定了现象学^①。泛泛地看,这种印象当然不是没有道理。只要简单对比一下海德格尔的前后期文本,我们便可以轻而易举地得出这样的结论。譬如说,在《存在论:事实性的解释学》、《时间概念的历史导引》、《存在与时间》和《现象学之基本问题》等早期文本中,海德格尔非常明确地把自己的哲学命名为现象学,即便他对现象学的理解与现象学的创始人胡塞尔已经有了很大的不同。与此形成鲜明对比的是,自1930年代思想转向之后,海德格尔无论在正式出版的著作、论文,还是在讲稿中,都很少将现象学作为一个专门论题来讨论,甚至在具体行文中很少出现与现象学相关的概念、术语和命题。

* 本文系国家社科基金课题项目“真理与明证性:胡塞尔的知识论研究”(课题编号:08CZX019)的阶段性研究成果。

① 施皮革伯格的看法比较有代表性。他在《现象学运动》中认为海德格尔后期与现象学无关。施皮革伯格:《现象学运动》,王炳文、张金言译,北京:商务印书馆,1995,第566—568页。

但非常意味的是,这种通常的印象却与海德格尔本人的看法相悖。因为即便是在后期所谓的思想转向之后,海德格尔本人仍然坚持认为,他非但没有放弃和否定现象学,反倒是更加忠实和彻底地坚持了现象学的原则。在“时间与存在”的讨论班上,海德格尔明确地宣布他的思想坚持了真正的现象学原则。^① 在《致理查森的信》中,海德格尔也认为,他自始至终都忠实地坚持现象学原则,甚至比其创始人胡塞尔还要更加忠实于这一原则。^② 倘若我们严肃地对待海德格尔的这些论断,而不是将其看成是纯粹的修辞,那么我们就有必要进一步追问:海德格尔后期究竟是在什么意义上坚持了现象学的原则?对这个问题的思考和回答将构成本文的主要任务。

为了回答这一问题,本文将首先简要地论述现象学的创始人胡塞尔对现象学的看法,然后探讨海德格尔在《存在与时间》中对胡塞尔现象学的批评与改造,最后将重点分析海德格尔后期思想转向与现象学的关系。为避免使论述过于浮泛,本文将选取海德格尔思想转向之后的一篇重要文本《艺术作品的本源》(1936)为分析个案。至于选择该文本的原因,正文中将有具体论说,兹不赘述。

一、意识与世界:胡塞尔的现象学

提起胡塞尔的现象学,我们首先会想到的应该是他在《逻辑研究》和《观念(一)》等著作中反复强调的现象学基本原则——“回到事情本身”(Zu den Sachen selbst)。这一原则还有其他不同的表述方式,如“明证性”(Evidenz)和“无前提性”(Voraussetzungslosigkeit)等。这些说法的含义虽因不同的语境而略有差异,但其要点无非是强调,现象学是对“现象”(Phänomenon)的忠实描述,而不是依据某种形而上学或实证科学的前提和原理对现象进行解释。换言之,现象学意义上的“现象”即是自身显现(sich erscheinen/sich darstellen)或自身给予(selbst geben)的一切,并没有某种所谓的本质、本体

① 海德格尔:《面向思的事情》,陈小文、孙周兴译,商务印书馆,1996,第46—47页。

② 海德格尔:《致理查德森的信》,选自《海德格尔选集》,孙周兴选编,上海三联书店,1996,第1274页。

或实体等隐藏在其后。正是基于这种原则,现象学与一切以往的形而上学划清了界限。早在《逻辑研究》中,胡塞尔就已经明确地指出,现象学“自始至终都不包含丝毫有关实体存在的论断;就是说,任何形而上学的论断、任何自然科学的论断以及特殊的心理学论断都不能在它之中作为前提发生效果”。^① 在《纯粹现象学和现象学哲学的观念》第一卷(简称《观念(一)》)中,胡塞尔进一步认为,以往的哲学或形而上学都不言自明地预设了某种自然态度(*natürliche Einstellung*),也就是关于世界之存在的信念;只有现象学才通过“先验还原”真正地搁置了存在的信念,返回到了真正的现象或事情本身,也就是所谓的“纯粹意识”或“先验自我”。^② 在《欧洲科学的危机与先验现象学》等后期著作中,胡塞尔指出,现象学最终所要返回的现象或“事情本身”就是前科学的“生活世界”(Lebenswelt)。^③ 简言之,胡塞尔现象学的根本意图就是澄清各种形而上学和实证科学的前提、偏见或先入之见,力图让“现象”或事情本身直观、忠实和充分地显现出来。

不过,胡塞尔的现象学并非意味着简单地回到现象或事情本身。实际上,现象学的“无前提性”恰恰包含了一个根本和唯一的前提,也就是“意识”(Bewusstsein)。换言之,正是意识使得现象或“事情本身”得以显现。在胡塞尔看来,意识并非如自然主义所说的那样仅仅是被动地接受外物的刺激,而是具有某种意向性(Intentionalität)的功能。^④ 意识的意向性意味着意识能够超越自身去指向外在超越物(Transzendent),或者换一种表达方式,意味着意识能够让外在超越物向意识显现。

这样一来,胡塞尔的现象学就包含了一个内在的张力:现象学究竟是让事情(Sache)自身显现,还是让事情相对于意识而显现?在《逻辑研究》中,

① Edmund Husserl, *Hua XIX, Logische Untersuchungen. Zweiter Teil. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis* (In zwei Bänden. Edited by Ursula Panzer. Halle: 1901; rev. ed. 1922. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff, 1984), A21/B121. 中译文参考了倪梁康先生的翻译,个别术语按照笔者自己的理解稍有改动。参见:《逻辑研究》[修订本](第二卷),倪梁康译,上海:上海人民出版社,2006。

② 胡塞尔:《纯粹现象学通论:纯粹现象学和现象学哲学的观念》(第一卷)[简称《观念(一)》],李幼蒸译,商务印书馆,1992,第135—136页。

③ 胡塞尔:《欧洲科学的危机与超越论的现象学》,王炳文译,商务印书馆,2001,第64—69页,第90页。

④ 需要注意的是,胡塞尔并不认为所有的意识都具有意向性的特征,例如那些单纯的感受(Empfindung)或感觉材料就是非意向性的。参见:《观念(一)》,第213—215页。

胡塞尔多少还保留了一丝实在论色彩。他认为,尽管包括感性对象和一般对象在内的超越物可以向意识显现,或者说被给予意识,但它们本身却是独立于意识而存在,不可以被还原为意识的内在组成物。不过,胡塞尔对这种二元论式的实在论始终感到不满意。在他看来,这将导致这样一种“主体性的悖谬”:作为世界一部分的意识,如何能够同时反过来指向世界?

为了解决这一困难,胡塞尔在《现象学的观念》(1907)中开始了现象学的“先验转向”,并且在《观念(一)》(1913)中完成了这一转向。构成“先验转向”的关键就是《观念(一)》中所进行的“先验还原”(transzendente Reduktion)。根据胡塞尔的描述,“先验还原”意味着现象学搁置一切关于外在超越物的存在信念,完全回归意识本身;由此,意识成了一个绝对明证、自身显现或自身被给予的领域,相应地,一切超越物都成了意识的意向相关物(Noema / intentionale Korrelative)。推而广之,不仅是一般超越物,就连世界本身也不再具有独立的自在存在,而是变成了某种“为意识”(für Bewusstsein)或相对于意识的存在(相关物)。说得更明确些,意识具有赋予意义(sinngeben)的意向性构造功能,而世界则是被赋予或被构造出来的意义。^①

经过先验转向之后,胡塞尔的先验现象学不仅使世界的自身显现变成了世界相对于意识的自身显现,而且最终变成了意识对其自身的显现;相应地,意识也就成了唯一的绝对存在,或者用胡塞尔本人的话说,成了绝对的主体性(Subjektivität)。在先验现象学的视野中,现象或事情本身就变成了意识,而所谓“回到事情本身”也最终成为回到意识本身。

问题在于,即使从先验现象学的角度来看,世界也不能被意识这样简单地吸纳,存在(Sein)也不可能被简单地还原为被意识的存在(Bewusstsein)。胡塞尔本人也清楚地看到,世界并不是世界中的某个具体对象或现成事物,而是任何对象的可能背景或视域(Horizont)^②。即使世界之中的对象可以被对象化,或者说可以向意识显现,但作为对象的背景或视域的世界本身却是不可能被对象化,不可能成为意识的对象或论题(Theme)。世界是随着对象的自身显现而共同显现或预先显现,或者用胡塞尔现象学的专门术语来说,

① 《观念(一)》,第132—136页。

② 《观念(一)》,第131—132页。

世界是随着对象的自身被给予而一道被给予 (mitgegeben) 或预先被给予 (vorgegeben)。这意味着,世界作为背景或视域虽然让背景中的具体对象相对意识而显现,但世界本身却并不是相对意识而显现。换言之,世界的自身显现相对于意识而言却恰恰意味着自身遮蔽。因此,世界的自身显现与世界相对于意识的显现之间并非如胡塞尔所设想的那样完全一致,而是存在着深深的裂痕和紧张的冲突。

胡塞尔本人并非没有认识到这个困难。他的解决方案是引入意识的时间性和发生学维度。自《观念(一)》之后,胡塞尔的现象学逐渐从静态的结构描述转向了动态的发生学描述。在发生现象学的视野中,世界不再是一个静态的意识相关物,而是一个随着意识的时间性到场或到时 (Zeitigung) 而拥有了历史性的内涵。按照胡塞尔的描述,意识的时间性构造的最低层次是滞留、原初印象和延展,它们共同构成了意识的“现在”时刻。在此基础上,意识的时间性构造进入较高的层次,也就是过去、现在和将来。与时间性这两个层次相对应的就是两个层次的世界,即原初的生活世界和一般意义的生活世界。而在生活世界的基础上,意识最终构造出一个超时间、主体间性或客观的意义世界,一个包括科学在内的文化和价值世界。胡塞尔再三强调,生活世界作为一个前科学的世界,恰恰是一切科学的意义根基和源泉。

看起来,生活世界似乎应该是胡塞尔的现象学最终所要返回的现象或“事情本身”。但是,生活世界显然并没有消除世界的自身显现与它相对于意识显现之间的张力。一方面,胡塞尔并没有将生活世界当作先验现象学的终极目标,而是希望通过对生活世界的描述最终返回到构造这一世界的纯粹意识、先验自我或先验主体性。另一方面,胡塞尔同时也强调生活世界是一个预先被给予的世界,一个主体间性和与他人共在的世界。作为一个这样的世界,生活世界并不是某个具体意识的当下和直接的意向性构造,而是具有某种时间性和历史性的视域,承载着某种文化传统或意义沉积。

因此,不管胡塞尔在发生现象学的意义上将意识的意向性构造拓展得多深、多远,但总是无法让世界自身充分地显现出来。意识至多只能让世界中的事物或对象向意识显现,却无法让作为“预先被给予”的视域或背景的

世界显现。世界的确自身显现。但对意识而言,世界的自身显现却同时意味着它的自身锁闭,是意识的意向性构造无法触及的幽暗深渊。终其一生,胡塞尔的现象学都没有能够成功地克服世界的自身显现与世界向意识显现之间的紧张冲突。

二、此在与世界:海德格尔在《存在与时间》中对现象学的改造

众所周知,海德格尔在《存在与时间》中的主要意图是澄清“存在”(Sein)的意义,而现象学不过是一种用来澄清“存在”之意义的方法。单从现象学的基本原则来看,海德格尔与胡塞尔似乎并没有根本差别。譬如在《存在与时间》的导言中,海德格尔便清楚地指出,现象学“不是从关乎实事的方面来描述哲学研究的对象是‘什么’(Was),而是描述哲学研究的‘如何’(Wie)”^①。换言之,海德格尔同样认为,现象学并不关心事物的“本质”、本体或实体(什么),而是关心事物的自身显现(sich zeigen),也就是现象。这是现象学区别于一切以往哲学或形而上学的关键所在。对于现象学来说,现象就是一切,别无其他。“在现象学的现象背后,本质上就没有什么别的东西。”^②海德格尔还通过现象学一词的希腊文构词法指出,现象学的本义就是“使自身显示的东西公开出来让人看”^③。由此,海德格尔重申了胡塞尔所强调过的现象学基本原则——“面向事情本身”。

正是通过现象学,海德格尔将自己对存在论(Ontologie)的理解同传统的存在论或形而上学划清了界限。存在(Sein)不是某种现成(vorhanden)的存在者(Seiende),如本体、实体、本原或本质等,而是纯粹的自身显现或现象。正是基于这种对“存在”的现象学理解,海德格尔做出了关于“存在”和“存在者”的著名区分,也就是所谓的“存在论区分”。说得更清楚些,存在就是现象学所要返回的现象、自身显现或事情本身。如此一来,在海德格尔那里,现象学同存在论变成了一回事。

① 海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,熊伟校,陈嘉映修订,三联书店,2006,第32页。

② 《存在与时间》,第42页。

③ 《存在与时间》,第33、38页。

既然存在不是现成的存在者,而是纯粹的现象或自身显现,那么它就不可能成为一个具体的认识对象,不可能被我们对象化。因此,若要澄清存在的意义,就必须从某一类特殊的存在者入手,这就是作为此在(Dasein)的人。海德格尔指出,此在的“本质”就是去存在(Zu-sein)、生存(Existenz)或能在(Können-sein)。^①存在作为自身显现的意义,恰恰是通过此在对其自身存在的理解和筹划得以展开。因此,现象学和存在论,在海德格尔那里最终变成了生存论的解释学。

正是基于这种生存论和解释学意义的现象学,海德格尔对胡塞尔的现象学进行了深刻的批评。海德格尔认为,胡塞尔现象学的错误在于,他仍然局限于笛卡儿以来的先验主体性哲学传统,将意识或自我看成一种绝对明证的存在,或者说看成是现象或事情本身,并且同时将世界变成了一种相对存在(意识的相关物)。这种做法的结果是必然导致世界消融在意识之中,或者说导致世界的去世界化(Entweltlichung)。与之相对,海德格尔认为此在的原初存在方式并不是与世界相对的意识或认识,并不是一个孤零零的主体,而是一种具体的、事实性的存在,一种“在一世界中—存在”(In-der-Welt-sein),也就是操心(Sorge)。与这种在世界的存在或操心相比,意识本身恰恰是此在的一种外在和衍生现象,一种非本真的存在方式。

作为一种在世界中的存在,此在原本就已经在世界中存在,或者说,他原本就已经被抛入(geworfen)到世界之中。这就意味着,世界对此在来说是预先被给予的。世界的这种预先被给予性就是此在的事实性(Faktizität)。在海德格尔看来,世界的预先被给予性,或者说此在这种被抛状态(Geworfenheit)或事实性是通过某种情绪(Stimmung)显现出来。在《存在与时间》中,海德格尔通过用具(Zeug)这种特殊的存在者揭示了世界之为世界或世界性的自身显现。任何用具都具有某种因缘(Bewandtnis)结构,它总是凭借其自身的“何所用”(Wozu)而指引其他的用具。这些用具的相互指引(Verweisung)就构成了一个指引语境(Zusammenhang)或意蕴(Bedentsamkeit)。进而言之,这一指引语境或意蕴整体就是世界之为世界的结构,任何具体的用具都被嵌入到作为这一指引语境或意蕴整体的世界之中。因此,海德格

^① 《存在与时间》,第49—51页。

尔认为,世界必定先于具体的用具而向此在自身显现,或者说预先被给予了此在。

当然,强调世界的预先被给予性并非意味着海德格尔倒退回某种前现代的素朴实在论。恰恰相反,海德格尔认为,事实性只是此在之在世的要素之一。事实上,此在与一切非此在式存在者的根本不同恰恰在于,他的生存或实存(existentia)总是先于其本质(essentia)。此在的存在是一种能在,一种去存在(Zu-sein),他能够对自身的存在进行筹划(Entwurf)。这意味着,此在并非只是被简单地抛入到一个预先被给予的世界之中,而是同时理解、领会和筹划自身的存在。还是以用具为例。事实上,任何用具的何所用、意义或指引都是此在一种“为了”(Um-willen),而世界本身作为一个指引语境或意蕴整体也是此在对其自身存在之筹划的结果。从这个角度来看,此在对其自身存在的筹划反而成了世界之自身显现的条件。

这样一来,海德格尔似乎又陷入了与胡塞尔类似的困境。一方面,海德格尔反对胡塞尔的先验主体性哲学,强调此在在世界中存在的现实性,或者说世界相对于此在的预先被给予性。但另一方面,海德格尔同时又认为,世界的自身显现恰恰依赖于此在对其自身存在的筹划。这无异于承认,世界的自身显示归根到底意味着此在的自身显示,存在的真理也最终被还原为此在的真理。这一点,在《存在与时间》的后半部分体现得尤其明显。在这一部分,海德格尔把此在之存在的意义界定为时间性(Zeitlichkeit)。而在时间性的三个维度——曾在、现在和将来——中,将来显然被海德格尔赋予了更优先的地位——“原始而本真的时间性的首要现象是将来”^①。因为恰恰是在向着将来(死亡)的先行筹划或决心中,此在的本真存在或真理才能得以揭示出来。

因此与胡塞尔殊途同归,海德格尔最终还是用此在的自身显现取代了存在或世界的自身显现。正如他在《存在与时间》中所说,“只有当此在‘存在’,也就是说,只有当存在之领会在存在者层次上的可能性‘存在’,才‘有’存在。当此在不生存的时候,那时,‘独立性’也就不在,‘自在’也就不

^① 《存在与时间》,第375页。

‘在’”。^① 在海德格尔的生存论现象学之中，此在不仅将世界内的存在者打上了自身的烙印，而且将世界本身变成了一个向来属我（*jemeinig*）的世界。此在的自身显示取代了世界的自身显示，此在的存在也最终取代存在本身。由此看来，海德格尔不仅没有克服胡塞尔现象学的困难，反倒比后者更深地陷入先验主体性和唯意志论的困境之中。^② 毫无疑问，正是这种困难最终导致了海德格尔在 20 世纪 30 年代的思想转向。

三、世界与大地：海德格尔“艺术作品的本原”中的现象学革命

正如包括赫尔曼（*Friedrich-Wilhelm von Herrmann*）等在内的多数研究者所指出的，海德格尔在 20 世纪 30 年代思想转向的根本原因，就是要克服《存在与时间》中潜在的先验哲学倾向。^③ 在这一时期的一系列授课、讲稿和笔记中，尤其是在《哲学文集：论本有》（1936—1938）中，海德格尔不遗余力地强调，世界或存在的自身显现与世界向此在的显现之间存在着根本的张力。对于这一张力，我们既不能像自笛卡儿以来直至胡塞尔（包括尼采）的现代主体性哲学那样将世界的自身显现化约为世界向此在（或主体）的显现，也不能像前现代的形而上学那样将此在完全融入世界的自身显现。相反，对于思想转向之后的海德格尔来说，这种张力本身恰恰就是存在（*Seyn*）作为本有（*Ereignis*）的命运。就存在而言，一方面，存在已经向此在自身显现或敞开，并且已经预先被给予了此；但另一方面，存在的自身显现或敞开同时意味着存在的自身隐退或锁闭。就此在而言，一方面，此在已经被抛给存在并且力图让存在向此在显现或敞开；但另一方面，这种让存在向此在显现的努力却又同时造成了存在的遮蔽或遗忘。就存在与此在共同而言，存在与此在既相互需要，又相互冲突；存在对此在既自身显现或敞开，又自身

① 《存在与时间》，第 244 页。

② 对于这一问题的详细讨论，我们还可以参考黑尔德（*Klaus Held*）的研究。参见，克劳斯·黑尔德：《世界现象学》，孙周兴编，倪梁康等译，三联书店，2003，第 119 页，第 154—155 页。

③ *Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Wege ins Ereignis: zur Heideggers "Beiträge zur Philosophie"*, Frankfurt am Main: Klostermann 1994, s. 17.

锁闭或遮蔽;此在既已经被抛给存在,又对存在进行筹划和基建(Grundung)。^①

问题在于,倘若承认存在的自身显现同时意味着自身锁闭,那么这样一种思想还能被称为现象学吗?毕竟,不管在胡塞尔、还是在早期海德格尔那里,所谓“现象”都意味着自身显现,而不是自身锁闭或遮蔽。恰恰在这一点上,海德格尔后期思想对现象学的革命性意义才显示出来。因为在思想转向之后的海德格尔看来,任何现象或自身显现都来自于并且归属于自身隐退或自身遮蔽。换言之,真正的现象绝非意味着单纯的自身显现,而是同自身遮蔽共属一体。海德格尔的这一思想贯穿了他在1930年代的几乎所有文字,尤其在1936年的《艺术作品的本源》中得到了最清晰的表述。

《艺术作品的本源》当然不是简单地表达一种艺术理论。实际上,在这篇文章中占据核心地位的仍然是海德格尔一直关心的存在与真理问题。正如他在该文“附录”中所强调的,“《艺术作品的本源》全文,有意识地、但未予挑明地活动在对存在之本质的追问的道路上。只有从存在问题出发,对艺术是什么这个问题的沉思才得到了完全的和决定性的规定。……艺术属于本有(Ereignis),而‘存在的意义’(参看《存在与时间》)唯有从本有而来才能得到规定。”^②那么,艺术作品究竟在什么意义上与存在和真理问题发生关联呢?

海德格尔思考的出发点是艺术作品中一个最直接的因素,也就是物的因素。一切艺术作品都包含了某种物的因素,如绘画的颜色、音乐的声音、雕塑的石料、诗歌的词语等。在传统的哲学中,物要么被规定为特征的载体,要么被规定为感觉的复合,要么被规定为质料和形式的组合。尤其是第三种规定,也就是把物理解为质料与形式的结合,无论在哲学还是在艺术理论都占有主导地位。但在海德格尔看来,这种规定实际上把物理解为器具。在器具中,物的因素完全被漠视,甚至消失了。一个器具使用得越得心应

① Martin Heidegger. *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Gesamtausgabe, Band. 65, herausgegeben von Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main: 1989, ss. 293-300.

② 海德格尔:《林中路》,孙周兴译,上海人民出版社,1997,第69页。个别术语根据德文原文略有修改,以下同。《林中路》的原文参见:Martin Heidegger. *Holzwege*, Gesamtausgabe, Band. 5, herausgegeben von Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main: 1977.

手,它的物的因素就越不为人所注意。但在艺术作品中,物之物性恰恰回归了自身。海德格尔以希腊神庙为例说,“神庙作品由于建立了一个世界,它并没有使质料消失,倒是使质料出现,而且使它出现在作品的世界的敞开领域之中:岩石能够承载和持守,并因而才成为岩石;金属闪烁,颜色发光,声音朗朗可听,词语得以言说”。^①

在艺术作品中,物的因素并不是可有可无的质料,而是构成了艺术作品的一个重要维度——大地(Erde)。在海德格尔那里,大地是一种涌现着和庇护性的东西。“大地是一切涌现着的反身藏匿之所,并且是作为这样一种把一切涌现者反身藏匿起来的涌现。”^②作为这种涌现着的和庇护性的东西,大地在本质上是自行锁闭的。它拒绝一切哲学的解释和科学的计算。只有在艺术作品中,自行锁闭的大地才进入敞开域之中。正是在这个意义上,海德格尔说,艺术作品制造(herstellen)了大地,“作品让大地成为大地。”^③

艺术作品不仅制造了大地,而且在地球上建立了一个世界。“立于大地之上并且在大地之中,历史性的人类建立了他们在世界之中的栖居。”^④与在《存在与时间》中相似,《艺术作品的本源》中所说的世界同样是不可以被对象化的,不可以被当成一个现成的事物或对象被我们认识。“世界决不是立身于我们面前能让我们打量的对象。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。”^⑤如果说大地意味着自身锁闭,那么世界则意味着自身显现和自身敞开。在这个意义上,世界和大地刚好构成了一种对立。在海德格尔看来,世界和大地虽然彼此对立,但却共属一体:

世界和大地本质上彼此有别,但却相依为命。世界建基于大地,大地穿过世界而涌现出来。但是世界与大地的关系决不会萎缩成互不相干的对立之物的空洞统一体。世界立身于大地,在这种立身中,世界力图超升于大地。世界不能容忍任何锁闭,因为它是自行公开的东西。

① 《林中路》,第30页。

② 《林中路》,第26页。

③ 《林中路》,第30页。

④ 同上。

⑤ 《林中路》,第28页。

但大地是庇护者,它总倾向于把世界摄入它自身并扣留在它自身之中。^①

海德格尔把世界和大地的这种对立看成是自身显现与自身锁闭之间的争执(Streit)。但这种争执既非形而上学意义的二元对立(所谓现象与物自体或本体之间的对立),也不是黑格尔式辩证法意义的对立统一。这种争执同时包含了二者的亲密性(Innigkeit):“大地离不开世界之敞开领域,因为大地本身是在其自行锁闭的被解放的涌动中显现的。而世界不能飘然飞离大地,因为世界是一切根本性命运的居有决定作用的境地和道路,它把自身建基于一个兼顾的基础之上。”^②

正是通过建立一个是世界并且制造一个大地,艺术作品才使“存在者的真理自行设置入作品”。^③在海德格尔看来,艺术作品之所以是一种真理的发生方式,是因为它赋予世界与大地的争执以固定的形态。在艺术作品中,真理作为无蔽(aletheia)不再意味着单纯的显现或敞开(世界),而是同时意味着非真理或遮蔽(大地),或者说是显现与遮蔽的相互争执和共属一体。

倘若以《存在与时间》为参照,我们似乎不难发现,《艺术作品的本源》中的世界和大地的争执,在很大程度上是《存在与时间》中世界的自身显现与世界向此在显现这一张力的另一种表述。只是与在《存在与时间》中不同的是,在《艺术作品的本源》中,海德格尔不仅正视并且完全肯定了这种张力。他不再单纯地强调显现或敞开,而是认为任何显现或敞开尽管与遮蔽产生争执和对立,但都同时植根于、来自于和归属于自身遮蔽。换言之,现象学所要面对的现象或事情本身同它要排斥、拒绝和否定的遮蔽原本就是共属一体的。正是由于这种深刻的洞见,海德格尔在《艺术作品的本源》中尽管没有明确地谈论现象学,但他对现象和现象学的理解不仅超出了现象学的创始人胡塞尔,而且超出了《存在与时间》时期作为现象学家的海德格尔。

① 《林中路》,第33页。

② 同上。

③ 《林中路》,第20页。

结语：现象学与形而上学

海德格尔晚期在《致理查森的信》(1962)与《我进入现象学之路》(1963)《哲学的终结和思的任务》(1964)等好几篇文章和思想自述中谈到了自己和现象学的渊源,其中讨论得比较充分的是《哲学的终结和思的任务》。在这篇文章中,海德格尔将胡塞尔的现象学放到了自柏拉图以来的整个西方哲学的历史之中。对于海德格尔来说,哲学就是形而上学,而胡塞尔的现象学在根本上仍然不过是自柏拉图以来的西方形而上学的延续。

哲学之所以是形而上学,是因为它从古希腊时期开始就以追求终极本原、存在或真理为己任。真理意味着光明,它将一切存在者都带入到敞开之域,让一切存在者都得以自身显现或自身在场(Präsenz)。在形而上学真理的照亮下,没有任何黑暗、偏见和遮蔽。这种哲学图景在柏拉图的太阳比喻和洞穴比喻中得到了清楚的表述,并且一直延续到中世纪的经院哲学之中。即便是自笛卡儿以来的现代哲学,也仍然处在这一形而上学历史的笼罩之下。只不过在笛卡儿及其后的现代哲学家那里,真理之光的光源不再是柏拉图所谓的至善(the Good),也不是经院哲学的上帝(God),而是作为主体(Subjekt)的人。

不可否认,胡塞尔现象学的初衷恰恰是要批判和否定这种形而上学。在《哲学作为严格科学》中,胡塞尔明确地指出,自柏拉图以来的哲学之所以一直都不能成为严格的科学,是因为它预设了某种不言自明的形而上学前提,未能实现哲学作为严格科学所要求的彻底“无前提性”。在《观念(一)》中,胡塞尔进一步指出,自柏拉图以来的哲学家都不加反思地默认了某种自然态度,也就是说相信世界的存在,因此都陷入形形色色的自然主义。而在胡塞尔看来,一切存在都是意识的意向性相关物,都是相对于意识、自我或主体性而存在的。因此,只有意识本身才能成为真正的现象或事情本身。换言之,在胡塞尔的(先验)现象学之中,意识不仅照亮了自己,而且照亮了整个世界。

胡塞尔并非没有看到,世界作为一个视域或背景的自身显现同世界向意识的显现之间存在着紧张的冲突。但他坚持认为,这种张力只是暂时性

的,假以时日一定能够被克服。但在海德格尔的眼里,胡塞尔对纯粹现象的追求不过是重蹈了形而上学的覆辙,仍然执著于形而上学对于光、真理和在场的追求。^① 对于这一点,珀格勒(Otto Pöggeler)有过非常精辟的论说:“或许,胡塞尔的悲剧恰恰在于他对现代之危机的克服最终刚好重蹈现代形而上学的覆辙。胡塞尔的真正悲剧并不是由于政治原因所遭受的不公正,也不是那些在他的帮助下走进一种新的思想自由之境的前后期追随者们没有最终追随他的思想道路。胡塞尔的深层悲剧在于,他虽然捍卫事情本身并且反对一切形而上学建构,最终却重蹈了现代形而上学体系的覆辙;他甚至没有意识到这一点:他并没有看清楚那些已经变得昭昭若揭的前提。”^② 胡塞尔没有认识到,现象学所谓的现象或自身显现,“必然在某种光亮中进行。唯有借助于光亮,显现者才显示自身,也即才显现出来。但从光亮方面说,光亮却是植根于某个敞开之境,某个自由之境:后者能在这里那里,此时彼时使光亮启明出来。光亮在敞开之境中游戏运作,并且在那里与黑暗相冲突。”^③

海德格尔这里所说的光明(显现)与黑暗(遮蔽)的冲突与共生,同《艺术作品的本源》中世界与大地的争执与共属一体在思想上完全是一脉相承的。这种让光亮得以显现的敞开之境,被海德格尔称为澄明(Lichtung)。对他而言,澄明甚至比光亮更原初,因为光亮恰恰是从澄明中自身显现。海德格尔强调说:

光可以涌入澄明之中,并且在澄明中让光亮和黑暗游戏运作。但决不是光才创造了澄明。光倒是以澄明为前提的。然而,澄明,敞开之境,不仅是对光亮和黑暗来说是自由的,而且对回声和余响,对声音以及声音的减弱也是自由的。澄明乃是一切在场者和不在场者的敞开之境。^④

① 当然,尽管未曾明言,但海德格尔对胡塞尔的这一批评其实也可以适用于《存在与时间》时期的海德格尔。

② Otto Pöggeler. *Der Denkweg Martin Heideggers*, Verlag Günther Neske: Pfulligen 1983, ss. 79-80.

③ 《海德格尔选集》,第1252页。

④ 《海德格尔选集》,第1253页。

在澄明之境中,光明与黑暗或显现与遮蔽并非只有截然对立,而是相互共生,在对立和争执中共属一体。由此反观,海德格尔指出,自柏拉图以来直至胡塞尔的西方哲学虽然都在谈理性之光,却对澄明一无所知。

在《哲学的终结和思的任务》中,海德格尔借用歌德的话将这种澄明称为“原现象”(Urphänomen),或“原事情”(Ur-sache)。^① 与现象不同,“原现象”是显现与遮蔽、光明与黑暗的对立和共生。在“查林根的讨论班”(Seminar in Züringen)上,海德格尔甚至认为,真正的现象学是一种“未显现者的现象学”(Phänomenologie des Unscheinbaren)。^② 假如现象学真如胡塞尔所说的那样真正地面对现象或事情本身,那么它就必须克服包括胡塞尔现象学在内的整个西方哲学或形而上学历史。因为只有当形而上学、甚至哲学本身终结时,“思想的事情本身”(Sache des Denkens)——作为“原现象”或“原事情”的澄明——才会真正地敞开。

① 《海德格尔选集》,第1253页。另外,Ursache(原事情)在德语中的本义是“原因”。

② Martin Heidegger. *Seminare, Gesamtausgabe*, Band. 15, herausgegeben von Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main: 1986, s. 399.

艺术与真理之源

——关于海德格尔《艺术作品的本源》的现象学省思

吴俊业(台湾清华大学)

西方的哲学传统奠立于哲学与艺术的区分。在二者之分立中,逻各斯备受尊崇,而诗歌、修辞、技艺、神话等则或遭贬抑,或仅被给予从属地位。然而,当代欧陆思想却普遍对艺术高度关注,哲学不但视艺术为重要的对话伙伴和思想资源,甚至于论述方式上也向艺术表达靠拢。“思”与“诗”原来似是泾渭分明,但在当代思潮的冲刷下,它们的疆界渐变得模糊不清。

哲学与艺术之分与合,真理问题是关键因素。柏拉图传统猛烈批判艺术,乃至倡议把诗人逐出城邦,其根本理据,即在于质疑艺术能否表征真理。在《城邦篇》(*Politeia*)第十卷的著名论述中,画家之绘制被评定只如镜中影,仅止于虚构幻相,而诗人之吟唱则更是根本颠倒是非,扭曲诸神之真实,只会荼毒青年人心灵,败坏城邦的根基。^①于是,依据真理的尺度,艺术之罪行便是在双重意义下掩盖真相:首先,它颠倒事物的真相,让事物呈现为非其自身;但更为根本而言,它颠倒关于自身的真相,它本来只是现象,却假冒为真实。

毋庸赘言,在柏拉图传统的艺术批判中,有待商榷之处甚多,其具体论点历来不乏修正与反驳的尝试,但是,它所秉持的理念,明显仍然具有说服力:哲学既以追求真理为志业,而真理在于“解蔽”(a-letheia),若艺术尽皆是幻相、假相,则哲学家鸣鼓而攻之,不正是忠于其志业的应有表现吗?毕竟,

^① 参 Plato. *Politeia*, X, 597-599 a,另参 *Sophistes*, 234 b-236 c。

在真理的名义之下,许多远比艺术更显得神圣、更不容冒犯、置疑的权威与传统,也未能逃离哲学的攻讦。况且,艺术具有迷人的魔力,又往往肩负教化的功能,若艺术确是充满欺诈骗谬,则哲学还有比之更为危险,更应防犯的敌人吗?于是,由此观之,我们当前的学术活动便似乎是种通敌的行径,隐含着某种对于哲学的背叛。对此指控,我们可以如何辩解——替艺术,也替我们自己?

辩解之道,途径众多,然而扣紧真理的议题而论,则大概可以分判出两大取向。一者毅然斩断艺术与真理的关系,视艺术为自主自足,自有独立的规范与功能,而不必接受真理与知识判准之管辖。在当代艺术观中,这种辩解取向相当盛行。艺术品可以是纯粹形式美的体现、创意的表达、情感的宣泄、以图腾通灵,甚或谎言与讽刺的巧妙编织,但它却跟真理无关。在哲学中,立场如此鲜明者虽然较为罕见,但我们却不难从种种形式主义、情感主义与表达论的美学里,指认出类似想法的蛛丝马迹,而且,更可从某类通俗化的康德式美学中,找到这种取向的哲学依据。据之,柏拉图主义对艺术的贬抑尽管有失公允,但其原则却并非全然错误。艺术与知识确实截然分离,然而在柏拉图的理想城邦以外,艺术另有合法的领土,而纯净的真理国度自身的确无待于艺术,只不过在驱离诗人以后,它也不再是圆满人生可以安顿之所而已。故此,艺术纵然不涉真理,但不失其价值,因其有疏导情感、为心灵缔造内在和谐、凝聚社群等等非认知性的功能。

然而,上述的辩解取向虽看似干净利落,却隐含重重问题,例如由此引发艺术领域的萎缩、抽象与主观化,当代诠释学的美学批判对此便言之甚详。^① 面对柏拉图挑战的另一个方式是重建艺术与真理的关系,展示艺术于真理有着不可取代的地位。与前述替艺术另觅合法居所的取向相较,这个辩解路线较为迂回,而牵涉层面则更为深广,推衍至极,它不但涉及艺术的合法地位的证立,还牵涉到真理概念的修正,甚至触及逻各斯与哲学志业本身的重新理解。就康德以后的发展而言,这个取向系统地开展于黑格尔的

① 伽达默尔于《真理与方法》(Wahrheit und Methode)中对于审美意之批判是一个著名的例子。参考 Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Gesammelte Werke Vol. 1 (Tübingen: J. c. B. Mohr (Paul Siebeck), 1990, pp. 94-106。

美学思想中,并根本影响着欧陆后继的主流哲学思想。在现象学传统中,则应以海德格尔于1930年代中期开启的艺术论述,最具典范意义^①。

海德格尔的艺术哲学集中表述于《艺术作品的本源》(Der Ursprung des Kunstwerkes)一文之中。《艺术作品的本源》成文于1935—1936年,为海德格尔中期转向存在史思想后的代表性著作。以该文为据,海德格尔的艺术论述建立在两个基本洞见之上:

- 1) 真理即解蔽事件(das Geschehnis der Unverborgeneheit)。
- 2) 艺术是真理事件发生的本源模式。

依据第一个洞见,海德格尔拓展了真理概念的内容,使之不再局限于判断和陈述的层次。依据第二个洞见,海德格尔重写了真理发生的历史,使艺术不再只是逻各斯真理发生过程中派生的产物、过渡的环节、甚至仅为可有可无的垫脚石。下面我们尝试从海德格尔思想发展的理路出发,依据现象学的学理来阐明这两个想法,并检讨其特点及隐含问题。

一、海德格尔的真理解构:从陈述的真理到存在的真理 ——符合、真相与解蔽

上述第一个洞见涉及海德格尔对于真理传统的著名“解构”(Destruction)。在柏拉图至亚里士多德之间,西方渐渐建立起以指陈的逻各斯(*apophantic Logos*)为焦点的真理观传统。^②据之,与真理关系至为密切者,乃下判断、作陈述、提出宣称、建立信念等等活动。而所谓“真理”,则渐渐局限为某类语句、判断或现代哲学分析所说的命题。“真”与“非真”,吾人认定之为命题专有的“属性”,吾人甚至使用专门术语,称之“真值”(truth value)。在这个观点之下,命题或判断这类存在物——不论我们如何进一步规定其

① 《艺术作品之本源》一文原为海德格尔于1935—1936年写成的演讲讲稿。本文所据的版本为 Martin Heidegger, "Der Ursprung des Kunstwerkes" in: *Holzwege*. Heidegger Gesamtausgabe Vol. 5 (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1994, 7th edition), pp. 1-74。此文中译本可参《艺术作品的本源》,孙周兴译,收录于孙周兴选编:《海德格尔选集》卷上,第237—308页,上海三联书店,1996。

② 参 Plato. *Theaetetus* 188 c-189 b; *Sophistes* 237 ff.; *Cratylus*, 429 d 4ff.; Aristotle, *De anima*, III 8, 432 a 11。

存在份位——与笼统所说的“现实”之关系若何，即成了探讨真理问题的自然始点，而“符合说”则顺理成章构成了说明命题真理的最朴素的理论模型。

针对这个朴素形成的真理观，海德格尔予以两个层次的解构：一者可称之为“摄所归能”的解构。真理在于真理化，我们应将仿佛既有已成的真理——真的语句、判断或命题——回溯于让之得以建构的、活活泼泼的经验、行动与实践去理解之。语句、判断与命题是人类心智活动的产物，其真理性格对应于这些活动的特定的开展方式。正如胡塞尔揭示支持记号的赋义意向与意识作行，梅洛-庞蒂将“已说的语言”（le langage parlé）回溯于“在说的语言”（le langage parlant），^①海德格尔的解构亦将陈述（Aussage）的真理回溯于其得以成就的整组陈述活动（Aussagen），而后的根本意义则具体展现于指陈事态（Aufzeigung）、与以述谓规定（Prädikation）与传达分享（Mittelung）三个环节之上：作出一个陈述就在于指陈出一个事态、规定之并传达分享之；而作出一个真的陈述，就在于如实地指陈出一个事态、规定之并传达分享之^②。

《存在与时间》当然并不止于谈论命题真理。但对于用具，周遭世界、存在者一般，甚至对于存在自身之真理，同样的解构思路依然有效。在这组思路下，我们有所谓存在者的“发现”（entdecken）、周遭世界与此在自身的“开显”（erschließen），也有更为强调真理为动态去蔽过程的剥夺（Raub）^③与涉及本己真理之打开的“决断”（entschlossen）等说法，以及稍后在《论真理的本质》中，突显真理活动应摆脱任意与执持的“开放挺立”（Offenständigkeit）等等。^④及至在《艺术作品的本源》中专注讨论艺术真理时，海德格尔亦是按照同样的思路，点出艺术品的真理之发生，一方面固然有待于艺术家的“创

① 参 Maurice Merleau-Ponty. *The Prose of the World*. J. O'Neill (Trans.) (Evanston: Northwestern University Press, 1973), p. 10.

② 参 Martin Heidegger. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993 (17. Aufl.), pp. 154-156.

③ 参 Heidegger. *Sein und Zeit*, p. 222.

④ “发现”、“开显”、“剥夺”、“决断”乃《存在与时间》里的术词。后成文于1930年的《真理的本质》（*Das Wesen der Wahrheit*）中，海德格尔的焦点则扣紧于真理的规范性格，反复探问“richten”、“Richtmaß”与“Richtigkeit”的可能性基础，而相应于所谓“主观”一面，也将重点放在此在的行动能接受事物真相之指引的自由与开放性之上，因而削弱此在于真理事件上的主导地位。参 Martin Heidegger. “*Das Wesen der Wahrheit*”，*Wegmarken*, Gesamtausgabe Bd. 9, pp. 182-191。

造”(schaffen),另一方面则笼统地有待于其他观者的“保持之为真”(bewahren)^①。

除了“摄所归能”以外,海德格尔的解构还有另一重回溯,我们可以称之为“追本溯源”的进路。在每个真理层次的内部,以及在各个层次之间,海德格尔皆试着区分开本源发生的真理与派生的真理。例如在存在者的发现上,陈述被回溯于诠释(Auslegung),前者实为后者的派生模式(Abkünftiger Modus)。这层回溯在《存在与时间》中有明确的阐释。^② 陈述之所以亦为诠释的一种模式,因其同样包括着诠释所具有的“先行结构”(Vorstrukturen)与“作为结构”(Als-Strukturen)。例如,吾人藉由陈述句“钥匙在抽屉内”指陈出钥匙在抽屉内之事态,但在履行此指陈以前,钥匙早已展示于相应经验之中,是为“先行拥有”(Vorhabe),而“钥匙在抽屉内”所指陈的事态,乃相对于既定视角而显现,并透过既有概念而陈构,是为陈述之“先行视见”(Vorsicht)与“先行掌握”(Vorgriff)。在此先行结构底下,“钥匙在抽屉内”揭示出“钥匙”此物,并以“在抽屉内”去述谓规定之。而陈述之所以是诠释的派生模式,乃因其先行结构与作为结构并非根本,而是对于早已在吾人的日常践行中展开的结构之整理。吾人原来已藉由周察整个周遭世界,关顾于钥匙的种种使用可能性与相关的整体器具配套以理解之,现在则把早已揭示者去除脉络,将目光锁定在钥匙自身与其客观的空间位置之上,器具的功能指涉于是被置换为对象的范畴规定,而“陈述句的指陈性

① 以“保持之为真”(bewahren)论真理之动态发生的讲法,已见诸《存在与时间》,但并未独立作为术语使用,参 Heidegger. *Sein und Zeit*, pp. 20, 62。《艺术作品的本源》以“bewahren”规定观者与艺术品的关系,除了突显此关系与保持艺术真理发生相干以外,其消极用意不难理解。海德格尔显然不愿意沿用“体验”、“鉴赏”、“表象”、“判断”甚或“知觉”、“享受”与“诠释”等传统美学概念去理解一般观者的艺术经验,而仅使用“bewahren”这个中性但笼统的字眼。关于如何进一步理解“bewahren”,海德格尔虽然提供了一些提示,但它们却是同样笼统,例如将之规定为“于作品中发生的存在者开放性之中挺立”(Innesteher in der imWerkgeschehendenOffenheit des Seienden) (Martin Heidegger. “Der Ursprung des Kunstwerkes”, *Holzwege*, Gesamtausgabe Bd. 5. Ed. Friedrich.-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1977, p. 54),或指出它既有知(Wissen)的一面,也有“意”(Wollen)的一面(Ibid., pp. 54-55)。至于实际我们应该如何实践“bewahren”,在一定程度上,海德格尔是直接交付个别艺术品自身及相应的具体经验去作答,“何谓正确将作品‘保持之为真’的方式,乃首先并独自通过作品自身而连带创造并先行规划而成的”(Die Weise der rechten Bewahrung des Werkes wird erst undallein durch das Werk selbst mitgeschaffen und vorgezeichnet) (Ibid., p. 56)。

② 参 Heidegger. *Sein und Zeit*, pp. 157-158。

的‘作为’ (apophanischeAls) ”则取代了原来“周察理解的诠释中的存活的、诠释性的‘作为’ (existenzial-hermeneutischeAls) ”。^①

海德格尔对于真理事件之“追本溯源”却不限于区分本源与派生的发现存在者的模式,还涉及较之更为根本层次的真理发生。从《存在与时间》开始,海德格尔在批判传统真理观时,即已企图整体超越“指陈的逻各斯”的领域,揭示更为本源地位的真理现象。首先,命题之真在于与实事相符,而指陈要切合实事,却预设了实事如其所如地、如实地呈现。于是,较命题真理更为根本的是实事的真相:存在者显示其自身。再进一步,存在者之自身显示是发生于一个先行敞开的场域之中。这个场域并非显现之物,却是让任何存在者得以呈示自身、让所有现象得以显现的“土壤”或“空间”。这个场域的开放,是一个比实事真相更为根源的事件,海德格尔借用古希腊文对应“真”的语词,称呼之为“解蔽”(aletheia)。用当代的哲学术语,我们可以称此场域为“理由空间”或“意义空间”,或者在贴近现象学传统下,称之为“可能性空间”、“界域”、“世界”。海德格尔则提炼其形上学含意,称之为“存有的真”(Wahrheit der Sein)。^②用《存在与时间》的著名区分来表达,解蔽事件是“ontological”而非“ontic”意义的“真”;于存在发生之际,真也已发生。

显然,存在真理的概念距离我们习以为常的命题真理观甚远。然而,海德格尔的回溯对于现代哲学以前的中世纪与古希腊思想传统却并不陌生。在柏拉图的理相论及中古哲学的超越性相论(transcendentalien)中,均已有就存在自体谈论真的想法。但海德格尔提出存在的真理观,并不是单纯对于传统的复辟。正如《存在与时间》的时间性分析所揭示,真实地“重提”(wiederholen)过去同时也就是本源地诠释历史。对于海德格尔的重新诠释之思想根源而言,比古典传统的形而上学与神学思辨更为重要者,是现象学所揭示的真理经验。

若就现象学思路考察理解海德格尔存在真理的概念,则胡塞尔在《逻辑研究》(Logische Untersuchungen)的“第六研究”对真理所作的现象学分析具

① 参 Heidegger. *Sein und Zeit*, p. 158.

② 这些概念与海德格尔所说的解蔽或存在之开放性 with 真理,有着类似的理论地位。笔者相信,若详细阐释和判定它们的同异,将有助于在义理上打通海德格尔的思想与现象学,甚至与英美哲学的当代讨论之关系。但这并非本文重点,也远超我们现时的研究规模。

有先驱的意义。^① 在《逻辑研究》中,胡塞尔的分析虽然在规划上是以逻辑判断的意义建构为焦点,并且顺取传统的符合说真理观为其立论依据,但其具体分析却并未受限于狭窄的“判断”领域,而是将之回溯于所判断的事物自身的显现之上。判断之真在于符合,但对于“符合”(Adäquation)这个真理现象之分析,却显示出其意向结构内含对事物真相之指涉。符合不再是语句或判断与外在现实相合与否的问题,而是“意向”(Intention)与“充实”(Erfüllen)两组活活泼泼的意识活动之间互相配合的关系。原来素朴设定为关系项的“intellectus”与“res”,现在被具体诠释为“意义意向”(Bedeutungsintention)和相应的“所思事物之给予性”(Gegebenheit des Gemeinten),而二者的关系不再单纯是非“0”即“1”的选项。真理成为了可强可弱的事件,取决于所关涉的事物以甚么程度充实地当下呈现,而相应于真理事件者,则是作为“真理的体验”(Erlebnis der Wahrheit)的“明见意识”(Evidenzbewußtsein)。^②

判断的真理在于意义意向之充实,故而指引于另一个层次的意义建构以及真理的。在胡塞尔现象学中,此前判断层次的意义与真理的来源被设定为知觉活动。所思与所予之迭合(decken),预设了事物确实如其所如地呈现自身,即:在知觉中显示自身同一之对象。由是,逻辑意义与真理的现象学分析便隐然导向对一个更为源生的意义与真理领域的探索。这个现象学发展中的“隐默意向”不但驱动胡塞尔其后对于前述谓层次的经验(vorprädikative Erfahrung)与被动综合(passive Synthese)等议题之研究,也成为引导着梅洛-庞蒂后来对知觉世界与知觉真理之思索。

在基本方向上,《存在与时间》的真理理论是依循着胡塞尔所开出的路径继续探索的。在题为《此在,开显性和真理》的第四十四节中,海德格尔举出了一个寻常的例子,并与以跟胡塞尔立场非常接近的分析:某人背对墙壁说出陈述语句:“墙壁上的画挂歪了。”他可以通过实际转身,查看画是否确挂歪,以证明陈述。如同在胡塞尔以真理乃事物作为所思与作为所与之叠合,海德格尔在这处也强调,无论是最初的陈述,或是后来的知觉印证,所涉及

① 参 Edmund Husserl. *Logische Untersuchungen*, 2. Band, 2. Teil, *Husserliana* Vol. XIX/2. Ursula Panzer (ed.) (The Hague: Martinus Nijhoff, 1984), § 36-39, pp. 645-656.

② Edmund Husserl. *Logische Untersuchungen*, 2. Band, 2. Teil, p. 652.

的皆总是那幅画本身——关键的不是内在的心灵表象与外在实物之间符合关系,而是同一幅事物在对应于两种与之打交道方式时的呈现状态。陈述不是单纯一些位于心灵内部的表象之组合,而是直接指向所陈述的事物,它是对于所陈述的事物的“发见”(entdecken)或“揭示”,将之指明为如此这般的事物。陈述为真,即在于在知觉印证中,事物正如同陈述的那样(“……挂歪了”)揭示自身。“被揭示状态的证实在于:命题之所云,即存在者本身,作为同一个东西显示出来。证实意味着:存在者在自我同一性中显示。”^①

《存在与时间》的真理理论由此显示:命题的真理指向事物之真相。我们已见到,海德格尔的观点在义理上与胡塞尔十分接近,而且,以存在者或实事自身为“真理”一义的想法,也已见诸《逻辑研究》。于是乍看之下,海德格尔在这个阶段的分析除了一些术语的转换外,实质上与胡塞尔并无重大差别。然而,若关连于《存在与时间》的论理脉络,则情况便有所不同。《存在与时间》的真理篇章乃全书前半部的最后一节,故而,其义理是该书前半部对于“此在”的“预备性分析”之整体理论成果为背景的,并且也是参照于这个脉络,此篇章对于真理现象的说明方能明显披露出其独特性:

首先,海德格尔对日常状态的此在之分析已经显示,知觉(perception, Wahrnehmung)并不是此在与世内事物打交道的最原初的方式。如我们先前提到,在践行周察中诠释世界、使用器具、沉浸于实用的关顾中,才是此在根本的在世存在方式。是以,例子里关于陈述语句所回溯之印证,原则上不必要即是一般意义的亲身知觉。在日常处境中,由于各种实践条件使然,别人的查察与证言往往可以取代我的知觉,印证我对于事物的陈述的。

其次,依据《存在与时间》的此在现象学分析,此在对于各式存在物的揭示却必须基于其对存在自身意义之先行理解,简而言之,存在者的发现预设了存在的理解或开显。这种存在的理解或开显是落实于此在的存活之中。吾人作为“此在”(Dasein)即存活于一个开放的“此”之中,而这个开放的“此”就是存在彰显其意义之“所”。“此在”之“此”乃一切对于存在者进行论题性(thematisch)的关注和揭示之基据,其自身之开放性却是前论题性的、前对象性的。如所周知,海德格尔称此开放性为此在之“开显性”(Ers-

^① Martin Heidegger. *Sein und Zeit*, p. 218.

二、在主体性哲学残影下的存在真理

类似的真理解构屡见于海德格尔同期的其他讲课纪录中,例如《现象学的基本问题》(*Die Grundprobleme der Phänomenologie*)、《从莱布尼兹出发论逻辑之始基》(*Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz*)、《哲学导论》(*Einleitung in die Philosophie*),它们篇幅不一,也各有偏重。^①至于后来在1930年正式发表的《论真理之本质》(*Vom Wesen der Wahrheit*),其义理固然有重要的推进,但基本上仍保留着以上真理现象的三层区分,即从命题的真理到事物的真相,再从事物的真相到存在和此在自体之开显。单纯在形式上考虑,这种追本溯源的解构无可厚非,它有助于我们明白辨识不同的真理概念,厘清分析的层次。然而,在这种层次分明的真理排序的背后,却隐伏着一连串互相关连的理论问题:是否唯有此在本身的“开显”才能直接参与建构存在自体的真理?是否除此在之外,一切存在者都只是“世内现象”,其呈现或发现皆预设了某个既定的开放性之开显,而其呈现与否,皆不会对此开放性自身带来任何本质的影响?是否只有此在的存活之真理才配称与“世界自体之真理”(*Wahrheit der Welt*)相关,而其余一切事物之真理则只能称为“世内的真理”(*innerweltliche Wahrheit*)?或者简而言之:海德格尔的真理现象学会否只是一种变相的主体性哲学?

当然,我们可以辩说,海德格尔的立场纵然貌似接主体性哲学,但其旨

① 参 Martin Heidegger. *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, Heidegger Gesamtausgabe, Vol. 24. Friedrich-Wilhelm von Herrmann (ed.) (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1975), § 17-§ 18, pp. 292-320; Martin Heidegger. *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz*, Heidegger Gesamtausgabe, Vol. 26. Klaus Held (ed.) (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1978), § 9, pp. 153-171. 在《哲学导论》(*Einleitung in die Philosophie*) 这个19年的讲课纪录中,真理与科学关系是第一部分的主要焦点,相关的讨论所占篇幅超过200页,与上述真理解构有关者,参 Martin Heidegger. *Einleitung in die Philosophie*, Heidegger Gesamtausgabe, Vol. 27. Otto Saame & Ina Saame-Speidel (ed.) (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1996), §§ 10-12, pp. 46-83; §§ 16-17, pp. 126-137; §§ 21-22, pp. 149-167; § 28, pp. 203-214, 而 § 21, pp. 149-156 则扼要综述了该部分的真理现象诠释的初步结论。要之, *Die Grundprobleme der Phänomenologie* 较着重从存在(*Sein*)的系词功能引导至更为基本的存在开显, *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz* 着重带出此在的超越(*Transzendenz*)为开显存在的基本运动,而 *Einleitung in die Philosophie* 则专注于科学观如何随真理的解构而变化,并特别重视从此在的共在阐释科学追求真理的实践的社群性格。

趣却与一般推崇理性主体概念者根本迥异。无论依据《存在与时间》或后来的《论真理之本质》，存活真理（开显性）之发生都并非全然取决于此在的自发活动。海德格尔一再强调，“情感”（*Befindlichkeit*）与“情调”（*Stimmung*）本身也是真理本源地发生的基本方式；存在理解故此并非纯然理解而已，存在真理不仅是此在主动理解的成果，也是其被动经受或感受的事件。此在既是筹划（*Entwurf*），也同时是被投掷（*Geworfenheit*）。

然而，即使此在的存在理解皆全幅为被动的“经受”或“感受”所渗透，其筹划总与其被投掷性纠缠，这也不必意谓，此在之于“真理事件”的优越地位因而有所动摇。堪称为真理之存活根源的“情感”或“情调”，是完全可以被理解为固守于此在自身存活当中的某种“自我感受”（*Selbst-Affektion*）——此在之存活受其自身所触动，并在触动中发见其自身，而当中无需包含任何牵涉他异之物的关连性。^①而且，也许正因为无法完全超脱主体性哲学之窠臼，以至海德格尔在《存在与时间》出版的十年间的哲学发展除了带有浓烈的唯意论色彩外，却偶然对反地透露出某种隐然的实在论立场。例如存在者之真相的揭示及存在之开显皆全依赖以此在之意志性超越为基础，但存在者却可以与其揭示状分离，可以独立于此在之存在理解及其世界之外。^②

但所谓“主体性哲学”不过是一个标签，现象学上的关键在于我们能否具体阐明，存在真理之源初模态的发生有着非主体性的根源？是否有某种真理经验足以显示，除了此在以外，还有其他存在物能够打开和重塑存在或世界之“开显性”——或海德格尔后来常说的存有之“澄明”（*Lichtung*）？海德格尔中后期哲学对艺术现象之特殊关注，其学理意义即可由此脉络来理解。我们可以由此切入，理解何以艺术被视作解蔽真理事件发生的本源模式，诠释本文开首谈及的海德格尔的第二个洞见。

① 如同其荷尔德林诗作解读的情况一样，海德格尔在《康德与形而上学问题》中对于康德关于时间的自我感受性格之诠释，亦可视为其自身立场的间接表达。参 Martin Heidegger. *Kant und das Problem der Metaphysik*. Gesamtausgabe Vol. 3. Friedrich-Wilhelm von Herrmann (ed.) (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1991), § 34, pp. 188-195。

② 参 Martin Heidegger. *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz*. Gesamtausgabe Vol. 26. Klaus Held (ed.) (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1978), pp. 250-252。

三、从主体性的真理建构回归于非主体性的真理事件

《存在与时间》以后的十年是海德格尔通往其中后期思想的过渡时期。在不断的迂回探索中,海德格尔企图摆脱现代主体性哲学的困囿,并进一步揭示与批判其他隐藏在西方形而上学传统中的机括。海德格尔后来称这段时期所涉及的思想转折为“转向”(Kehre),而在此思维的“转向”中,《艺术作品之本源》一文占有特别重要的地位。它在时序上是介乎海德格尔首次尝试诠释荷德林诗篇的讲课^①与其中期力作《哲学论文集》(*Beiträge zur Philosophie*) (1936-1938) 之间;^②海德格尔在该文的论述远较同期作品规模完备和清楚明晰,足以勾勒出其中后期思维的基本的轮廓。

清理其思想中主体性哲学的元素,是推动海德格尔探讨艺术现象的理论动机之一。这个用心首先表现于文章布局之一。对比于《存在与时间》以此在为分析始点,《艺术作品之本源》将艺术品视为首出,由之切入分析艺术现象,便已隐含着尽量清理其理论根基中的主体性哲学因素的意味。近代美学一般惯于从主体层面探讨艺术现象,出发点或定于艺术鉴赏者的审美经验,或定于艺术家的创造能力。《艺术作品之本源》提出艺术为存在真理本源发生的模式,然而所谓艺术,却实为艺术作品、艺术创造者、艺术保存者三方共同参与、互相协力促成的真理事件。于是,一般美学向主体审美能力之倾斜,便得到纠正。

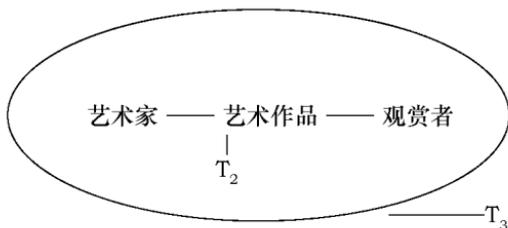
再者,为了强调作品在艺术的真理事件中的积极地位,海德格尔在布局上更一反现象学的寻常进路,刻意不从分析作品向人的呈现方式出发,反而是直接从作品参赞世界开显的角色切入,探讨作品之为作品的存在性格。直至文章的最后一部分,人与作品的关连才正式成为探讨的课题,并且只是在艺术事件整体的发生与运作的脉络,方给予正面的规定。用《艺术作品本

① 参海德格尔于1934至1935冬季学期在弗莱堡大学讲课记录: Martin Heidegger. *Hölderlins Hymnen Germanien und Der Rhein*. Heidegger Gesamtausgabe, Vol. 39. Susanne Ziegler (ed.) (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1989, 2nd edition)。

② Martin Heidegger. *Beiträge zur Philosophie*. Heidegger Gesamtausgabe, Vol. 65. Friedrich-Wilhelm von Herrmann (ed.) (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1989)。

源》内的说法,作品之为作品,就在它自身便启动“真理”并让之设入自身当中(Ins-Werk-setzen der Wahrheit)。海德格爾的观点可以统整为以下图示:

艺术作品与存在之解蔽



T_1 = 艺术作品对于实在(存在者)之正确表征[]援引凡·高所谓“晨鞋”绘画的含意?

T_2 = 存在者层次的真:艺术品如其所如呈现其真相

T_2 = 存在层次的真;存在之解蔽

T_2 与 T_3 = 交织:Ins-Werk-setzen der Wahrheit 之变义性

1) $T_3 \rightarrow T_2$:存在之解蔽将自身置定作品之揭示当中

2) $T_2 \rightarrow T_3$:作品之揭示启动存在之解蔽

再次,除了整体布局外,更重要的是《艺术作品之本源》的实际分析。海德格爾透过具体的现象学描述,展示了一个非此在的存在者——艺术作品——如何藉其显现带起存在真理的发生。海德格爾于本文援引凡·高所谓“农鞋”画作以及相关的进一步诠释,其目标即在于演示艺术品引发真理发生的功能。然而,更为细致并具现象学说服力者,则为文中对于艺术品与器具用品的呈现方式之对比阐释。

海德格爾指出艺术品在现象上有一特色,即能够通过持续突显呈现自身独特之存在,动摇吾人习以为常的世界。在日常世界中,此在习惯以“利用”的态度与周遭事物打交道。它因应自己的实用兴趣,将周遭的存在物揭示为各式各样可供使用的资具。用《存在与时间》的说法,此在“首先与通常”(zunächst und zumeist)遭逢之存在物为“器具”(Zeug),而器具的存在性格为“上手性”(Zuhandenheit)。器具乃我们使用的资具,若其功能发挥良好,则我们习用之而不知,而无须对之投以特殊关注。只有在反常的情况下,如器具有缺、坏或余赘之时,我们才会各按实践环境之不同,而予不同程

度不同方式的关注,或补足之、或修理之、或清除之。是故,器具一般有退离呈现焦点,隐匿自身的现象学特点。

与器具的自我隐匿对比,则艺术作品的现象学特点反之在于恒常呈显。我固然有种种与艺术品打交道的方式,可以让我们认识和利用艺术品,将之融合于我们熟悉的意义脉络当中。但无论我们的艺术经验如何丰富、艺术知识如何完备、艺术市场如何发达,真实的艺术品似乎总是带有一丝余韵,无法被我们习常的意义罗网所穷尽。它不像器具般顺从我们的实用目的、被动地听任我们的安排布置,而是仿佛出乎主动意愿,不断从其周遭环境中冒升、突显、摄引和诱惑我们的目光,质疑甚至否定我们习以为常的意义与真理。由此,经验艺术现象,即在于经验到由他异源头引发的存在事件、真理事件。

海德格尔把艺术作品如此在世界里的呈现方式视作一种冲击(Stoß),并与以具有现象学意味的描述:相对于日常的实践与经验脉络而言,艺术的出现多少带着颠覆性;它中断了我们惯常追求实用的兴趣、悬搁了正常规范的效力、干扰了常识对于世界自明的理解。正因如此,艺术作品拥有与我们日常使用的器具迥异的现象性格。如前所述,后者通常不受注意而默默协助我们的实践工作目标,即使偶然因为破损、赘多、欠缺而引起我们注意,也只有待改善的例外状况,一旦恢复正常,器具便回归其退居幕后的隐匿性格。在《存在与时间》,海德格尔称之为器具的不触目性(Unauffälligkeit),到了《艺术作品的本源》,海德格尔则称之为可靠性(Verlässlichkeit)。反之,艺术作品却不会完全安顿在寻常的脉络之中,而总是旨在冲破寻常的闷局,在闪耀中突显自身。艺术现象由此是名符其实的“extra-ordinary”——它的呈现不是简单的出现,而是在突破尺度,撕破无聊中逾越平常、显出自身。

然而,何故艺术现象有此独特的冲力?为什么艺术作品的出现会震荡惯常的世界脉络?若在诠释学的传统,我们或会倾向如此回答:艺术品触目的显现是来自其意义丰富、内容之复多,它容许多重的解读,让人可反复揣摩、在其身上流连忘返。然而,海德格尔于此点上思路偏离诠释学的预期路线。据之,艺术品的耀眼的现象特质——也就是说,它的美的光芒——并非在于真理多重开显的承诺,而是在于它带入某种刚巧对反于真理运动的维度:在于隐匿、退离理解、锁闭自身。

这个维度的“展现”，海德格尔首先寄托在作品的所谓“实是”(Daßsein)或其个体存在的实然性之上。^①就如恋人之美不在她的身份、地位，甚至也不主要取决于她能力的高下或品格的类别，而在她的个体性本身；同样，艺术作品之美也不在于其是“什么”的内容，而是在于其实然存在。然而，艺术作品的实然存在乃由相关之感性材质所构成。当下这首乐曲在于如此这般的声音；眼前这幅画作在于如此这般的颜色、笔触；这尊雕像在于如此这般的青铜或石块、如此这般的刀刻斧凿的痕迹，等等。艺术作品的实然性即呈现于这些让作品构成的感性材质之中，或者更准确地说，它呈现于后者带有隐匿性格的显现当中：“只有当它们保持为未解蔽和不被解释之中，它们才会自我呈示。”^②海德格尔认为，随着艺术作品，存在自身的隐蔽维度也连带如如地涌入世界的开放维度，而与后者交互激荡与角力。这个存在之隐蔽维度，海德格尔称为“大地”(Erde)，而存在真理的其中一种本源地发生的方式，即在于由艺术品所燃发的“世界”与“大地”之争。艺术作品之所以能让世界源地开显运作，不是因为它能缔造出一纯粹的无蔽性，而恰巧是因为它能让本质地牵绊着世界的掩蔽性维度如其所如地呈显出来。艺术品让世界开显，在于它能让大地成为大地。

“大地”是海德格尔用以遥契古希腊哲学的“*physis*”(自然)之概念。但说作品能让大地作为大地呈现，却并不意味着要退归于一个与文化对立的、作为实存领域的自然。犹如现象学意义下的“世界”一样，“大地”所指的并不是某类特殊的存在者或某个划定的实存领域，而是意指存有事件发生的一个基本维度。大地所突显的是在存在的开显中，一种与世界相反相成的运作。它是制限着解蔽运动之“锁闭性”(Verschlossenheit)或“掩蔽性”(Verborgenheit)。因此，大地的呈现不是见诸作品所述说之物，而见诸作品如何展示的方式之中。如前所述，艺术品的呈现是一种突显，可是当作品的突显把隐蔽的大地拉进开放的世界之时，它却不会剥夺大地之隐蔽性。艺术品让大地呈显，并不是要把大地变为世界；相反，正是因为作品之呈现并非毫无保留、毫无余韵地坦露自身，而是在显现之际，同时将自身及藉之而解蔽

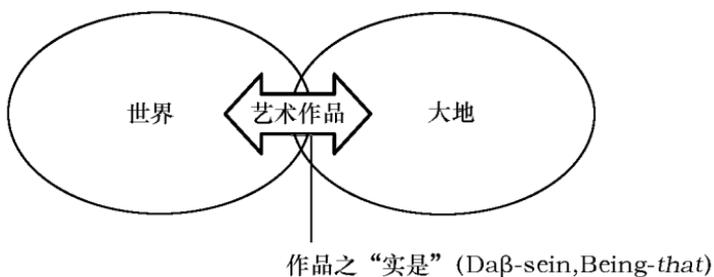
① Martin Heidegger. “Der Ursprung des Kunstwerkes,” pp. 52-53.

② Martin Heidegger. “Der Ursprung des Kunstwerkes,” p. 33.

的事物持留于掩蔽之中,此既显又隐的呈现,才让我们在世界中如如地接触到大地自身。用海德格尔自己的词语来表达,作品是因着“把自身置回大地之中”(stelltsich in die Erdezurück),大地方能作为覆掩世界的大地而触动我们。^①

我们用以下简图表征海德格尔的观点:

海德格的存在真理:世界与大地之争 (Streit)



四、真理与非真理: Aletheia 中的隐显关系

总括言之,艺术于真理发生占有原初的地位,乃因:

1. 一般存在者(例如器具)之显现默认存在之解蔽,即世界之开放性,其真理只是存在者层次的、即世界中的真理(innerweltliche Wahrheit)。反之,艺术之显现会连带存在的解蔽及世界的开放性之发生与重构,它既是存在者层次的真理,也是存在层次、世界自身的真理(Wahrheit der Welt)。

2. 艺术之所以能引发存在真理本源地发生,乃因艺术作品的展现其既显且隐的个体实然存在,并藉以让存在的隐蔽维度——所谓“大地”——如如涌现于世界的开放性之中。若如海德格尔般以“解蔽”和“隐蔽”言“真”与“非真”,则艺术是让存在之“真”与“非真”互相关连地发生的本源方式。

除了消除现象学真理观的主体性因素外,海德格尔在真理问题上最重要的贡献是他尝试去思想“真理”是如何内在地连结于“非真理”。“存在之

^① Martin Heidegger. “Der Ursprung des Kunstwerkes,” pp. 32-33.

真理”不外就是让存在者得以呈现真相的“解蔽性”或“无蔽性”。但如上述阐释,解蔽性并非既予既成之物,而建构于解除掩蔽或去除障蔽的活动之中。然而所谓“解除掩蔽”即已蕴涵,存在的解蔽须关连于某种遮蔽性,由此,思索存在的真理,思索呈现得以发生的土壤,最终便涉及对于显现与不显现的关系之思索。

在海德格尔那里,解蔽与遮蔽的内在关系很早便通过回溯于“真理”的古希腊对应字词“*aletheia*”而被标示出来。依据海德格尔一个著名的字源学阐释,“*aletheia*”是由表示否定的前缀“*a-*”与字根“*lethe*”组合而成,“*lethe*”意指“隐蔽”,故真理的原初(古希腊)含意就是无蔽或解蔽(*a-letheia*)。我们这里无须深究,海德格尔对“*aletheia*”的字源学阐释以及对古典哲学真理观变革的说法是否能够通过严格的古典学考证。较诸历史上的正确性而言,更重要的是,解蔽与隐蔽的关系应如何连结于“实事”上去理解呢?“*Aletheia*”之中的连字符或破折号究竟意指甚么?“真理在其本质上即非真理”这种极大胆但亦极形式化的断言,实质上具体上应如何理解?^①

若撇除海德格尔从前期重于此在身上揭示隐与显之连结,而后期重于从存在自体的“本有”或“自化”(Ereignis)论“存在遗忘”(Seinsvergessenheit)、“存在的退隐”(Entzug des Seins)这种焦点转移不论,则综观海德格尔的中后期思路,针对解蔽与隐蔽的关系可以概括出两组不同的规定:

A. 解蔽与隐蔽为互相角力的力量:解蔽是针对或逆反于(*gegen*)隐蔽而开展之活动,它的目的就在于去除掩蔽、消除障蔽;反之,隐蔽也是一种对反于解蔽的活动,犹如某种持续可能危及存在底无蔽状态之力量。“*Aletheia*”的前缀单纯表达否定的含意。然而,正是在双方互相逆反的角力之中,解蔽与隐蔽真正迎向对方的挑战,并互相诱发出各自的“本质”(Wesen)。通过在一再撕破和克服隐蔽性,解蔽真正表现其为解蔽;同理,也是通过一再重新覆盖无蔽状态,隐蔽方展示自身为一原生的“力量”(Macht)。这种“隐显互角”可说是一种赫拉克利特式的思路。它首先表现在《存在与时间》针对此在同时处于“真理”与“非真理”的论述之中,并引导海德格尔将此在描述为持续面对“假像”与“伪装”威胁的实践处境:“因而,此在本质上

^① 参 Martin Heidegger. “Der Ursprung des Kunstwerkes,” p. 41。

便必须明确地对反于 (gegen) 假像 (Schein) 与伪装 (Verstellung) 去占有已经被揭示之物,并一再重新确立保持揭示状态。”^①在《存在与时间》后,这种隐显互角的关系并没有随着焦点从此在转移到存在自体之上而消失,反而强化为贯串于存在的历史中的内在张力,并在如《形而上学导论》(1935)和《艺术作品的本源》(1935/36)这些作品中更为显著。隐蔽之退离 (Ent-zug) 被诠释为一种针对开显的逆反运作 (Gegen-zug)。而所谓大地与世界之“争” (Streit),也应从这个脉络来理解。

B. 解蔽是为隐蔽之故而发生:在 1930 年代的中后期,通过重要的手稿《哲学文集》(Beiträge)、1937 年的讲座课《哲学的基本问题》(Grundproblem der Philosophie),以及 1934 年起对于尼采的讲授,海德格尔逐渐发展出另一组对于解蔽与隐蔽,真理与非真理的关系之理解。真理的解蔽活动的斗争性格渐渐削弱,解蔽不再纯然是为消除隐蔽而作的、追求揭穿事物真相,反而变为某种重视隐蔽、让隐蔽得以保持隐蔽的活动。关于这组规定,“哲学的基本问题”这个讲座课有一个重要的说法:开放性乃是为了某种犹豫的自我隐蔽〔而发生的〕澄明 (Die Offenheit als die Lichtung für das zögernde Sichverbergen)。解蔽之开展,是为了 (für) 让隐蔽而发生的解蔽解蔽所敞开的开放性。反之,非真理的掩蔽活动亦不再单纯是对于真相的蒙蔽或颠倒。海德格尔在后期的著作中,常将“verbergen”与“bergen”两个概念一并谈论,以显示所谓“隐蔽”,不仅只具有负面的含意。“隐蔽”固然会遮挡我们目光,覆盖事物的真相,但它也有把东西收藏起来,将使之不暴露之意,可以说,隐蔽本身就是一种保护。由此,“aletheia”中的“alpha-privative”不再单纯代表某种逆反的否定活动,反而带有“成就”,“使之成为可能”之意。在 1942/43 年冬季学期以“巴门尼德”为题的讲课中,海德格尔指出,在“Entbergen”(解蔽)这个海氏自创用以翻译“aletheia”的字词当中,对应于“alpha-privative”的“Ent-”不但有去除之意,亦同时具正面成全之义,犹如以前缀所构成的日常字词“Entzünden”(点燃)所显示。^②于是所谓解蔽,便不是意指消除隐蔽,而是指解

① Martin Heidegger. *Sein und Zeit*, p. 222.

② Martin Heidegger. *Parmenides*. Heidegger Gesamtausgabe, Vol. 54. Manfred S. Frings (ed.) (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1982, 2. Aufl. 1992), p. 197 f.

放隐蔽、释放隐蔽,使之能如其所如呈现出来,成为在无蔽性中披露的“奥秘”(Geheimnis)。相应地说,隐蔽也不再是为了掩盖而掩盖,掩盖的目的是为了保护;犹如庇护(Bergung)某件珍宝般庇护着存在之奥秘。

五、结语:真理之争的限度

我们是否有一判准,指导我们去选择上述两种描述的那一种吗?赫拉克利特式的争斗?还是较为神秘诗化式的隐显关系?我们尝试从现象学的实事本身去思索此点,对海德格尔的真理回溯施以后设一层的解构。

假使我们以一种形式性的理解为始点,将“真理”或“解蔽”规定为涉及物事得以自我呈现之事件,则其“对立面”——“非真理”或“隐蔽”——可以有两个方式的规定。“非真理”既可以意谓,所涉的物事保持于隐藏状态,而并不呈现其真相,但亦可以意谓,所涉的物事自身虽然呈现,但却呈现为非其自身,也就是说,颠倒真相,只呈现出假象。据此,广义的呈现事件便总括分为三种状况:

- 1) 物事呈现自身为其自身,即:在其真理中如如呈现;
- 2) 物事不呈现,不向我们展露其真相;
- 3) 物事呈现,但却不呈现自身,而是呈现为非其自身。

上述的分类法首先只是一静态的概念划分,而海德格尔则进一步将之动态地(dynamisch)理解为建构呈现事件的本源关系(Urverhältnis)。

针对此点,海德格尔在不同时期的文本中有不同方式的论述,例如:

1. 在《存在与时间》中,当海德格尔将“存在”阐明为隐藏自身(或仅仅连随呈现自身)以成就存在物之呈现者,并将之确立为现象学首出意义的“现象”以后,他引入了以下对于现象底不同掩蔽方式的反省:

首先,一个现象可以在以下的意义是遮蔽的,即,它尚未经揭示。关于它的存在,既谈不上知识,亦谈不上没有知识。再则,一个现象可以是被掩埋的。这里要点是:它之前曾一度被揭示,但却又重新掉进遮蔽状态当中。这种遮蔽状态可以是完完全全的遮蔽状态,又或者——一般常规情况是——先前揭示的东西依然可见,但却作为假象……

这种遮蔽乃“伪装”，它是最常见又最危险的，因为在这里，假象与误导是特别牢不可破。^①

在这里谈及的二种意义的遮蔽与我们以上形式地分出的两类“非真理”大同小异。至于针对“未经揭示”(unentdeckt)、“动摇”(verschülltelt)和“伪装”(verstellt)的划分与说明，则或许略显得刻板，仿佛它们只是具体认知活动在自然时间中开展的不同阶段而已。但在《存在与时间》以后的著作却愈加清楚显示，关键问题不在于此。

2. 在先前提及的《论真理的本质》一文中，海德格尔重新谈论到这组问题。在《论真理的本质》的第六、第七节中，海德格尔同样论及到两类与真理事件息息相关的“非—真理”(Un-Wahrheit)，即遮蔽(die Verbergung)与迷误(die Irre)。所谓“遮蔽”，海德格尔称之为涉及存在者整体开放性之“奥秘”(Geheimnis)。存在者整体的开放性之所以为“奥秘”，乃因其开放性只能通过“情调”(Stimmung)才能发生，并因而总是隐含着无法规定、不能预期、不可掌握的特点的。一切解蔽活动皆以此奥秘为其源头，故这种遮蔽被海德格尔名为“对真理本质而言最本己(eigenste)与本真的(eigentliche)‘非—真理’”，又名为“真理之本真的‘非—本质’(Unwesen)”，其运作在于“拒绝给aletheia与以解蔽，不容许它作为steresis(剥夺)，反是为之保存最本己之物”。

上述所谓“遮蔽之非本真”是在真理事件最本己的自身之内发生的事情。反之，“迷误”却是“针对于真理原初本质的、本质性的‘反本质’”正如《存在与时间》中的“常人”或“沉沦”的概念一样，所谓迷误，乃指此在内部的一种基本倾向，即：遗忘存在者整体之隐蔽性，并且“胶着”(insistieren)在一时一地触手可达之物。海德格尔认为，人类易为流行的事物所摄引而完全远离奥秘，此即根本迷误，而根本迷误乃人类存活的一种根本上的颠倒，为种种错谬之源头：“由最寻常的弄错、认错、盘算错误，以至在本质性的态度与决定上的迷失与冒失。”奥秘与迷误可说是非真理的两个极，而人的真理开显则在此两极往返回荡。

^① Martin Heidegger. *Sein und Zeit*, p. 36.

3. 在“转向”(Kehre)之后,海德格尔积极开发存在史思维的角度,并以此进一步诠释其他论题。在先前说过的1935/36年冬季学期的著名讲座《形上学导论》当中,海德格尔通过他对于巴门尼德的哲学诗之现象学解读,将历史性的此在之涌现展陈为一个夹缠在三条路径之间的事件:存在(真理)之路、非存在之路与假像之路。此三条道路,亦即历史此在所处的“解蔽”、“隐蔽”与“伪装”的道,与我们以上的三重区分大体重迭。^①

就此可见,海德格尔大体呼应我们上述的形式区分。既然在“隐”与“显”、“真理”与“非真理”的内在关连之中,触及的隐蔽性既有两种,那么关键的问题便是:《艺术作品之本源》所说的互角关系是否两者皆适用?诚然,真理与非真理不是两个互不相干的领域,真理并非存于空中楼阁之物,而是落实在解蔽活动之中。真实的解蔽活动则取决于有一此在敢于挺身面对假像和颠倒之胁迫,承担捍卫真理之责任。由此,真理与假像意义的非真理两者之间显然充满张力,而“互角”或“斗争”便似乎是对此张力关系的适切表征。然而,对于解蔽与非假象意义的隐蔽之间的关系,互相角力是否亦为恰当的表征呢?

让我们回溯海德格尔的互角概念的根源。在《艺术作品本源》一文中,海德格尔通过对世界大地某种趋向之描而引入“互争互角”的课题:

世界和大地本质上彼此有别,但却互相依待。世界建基于大地,大地穿过世界而涌现出来。但是世界与大地的关系,绝不会萎缩成互不相干的对立之物的空洞统一体。世界立身于大地;在这种立身中,世界力图(trachtet)超升于大地。世界不能容忍(duldet)任何锁闭,因为它是自行公开的东西。但大地是庇护者,它总是倾向(neigt)于把世界摄入(einzuziehen)它自身并扣留(einzubehalten)在它自身之中。世界与大地的对立是一种争执。

在这个段落中所提及的“企图”(Trachten)、“不容忍”(Ungeduld)与“倾向”(Neigung)等描述是最后出现“争执”概念之前奏。世界与大地不是互不

^① Martin Heidegger. *Einführung in die Metaphysik*. Heidegger Gesamtausgabe Vol. 40. Petra Jaeger (ed.) (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983), pp. 117-122.

干涉的两个毗邻领域,而是在有意针锋相对地互相关连的。形像地说,它们都企图在对反于情况下超越自身,将自己的本质贯彻于另一方之中,并将他者收纳于自己的力量与本质当中。世界与大地之争即以此种对反运作的意志力量为基础而发生。是以,总括而言,互角关系是以一种唯意论 (Voluntarism) 角度去诠释存在的真理的发生为依据的。

从海德格尔 1930 年代经由尼采的批判才转入其后期思想时期来看,唯意论与海德格尔思路的曲折发展关系密切。而单就艺术现象而论,这种唯意论与互角式的真理经验对描述我们的艺术经验而言是否总是恰当,亦成怀问。即使它在一定程度上可以用以描述古希腊神庙如何屹立于天地之间,汇聚文化与自然的交锋之处,但以之理解 Paul Klee 或 Mark Rothko 的绘画,是否合适? 以之理解《平沙落雁》、《梅花三弄》等曲调,是否妥贴?

在现象学地思索艺术与真理关系的议题上,海德格尔开拓了重要的思想之路,树立了一些重要的“路标”。我们以上论述更只是勾勒了其理论的主要关节,并对当中一些基本论点施以后设的解构,而诸多的细节之处则尚待进一步的探究。

意象(第四期)

北京大学出版社,2013年11月

美感·真理·表达

——现象学与艺术学术会议侧记

2011年5月5日—6日,由北京大学美学与美育研究中心与香港中文大学郑承隆基金亚洲现象学中心联合主办的现象学与艺术学术会议在北京大学燕南园56号举行,来自香港、台湾以及大陆的各地学者就现象学与艺术的各种学术问题展开了热烈的讨论,这次学术会议议题丰富,思想深刻,讨论内容既涉及现象学经典作家的文本这一类传统问题,还涉及了艺术对于理解现象学的观念所提供的经验支持、中国传统美学与现象学沟通的可能性以及现象学如何在美学领域延伸等诸多新颖的议题。

现象学作为欧洲大陆占据主导地位的哲学传统,具有很强的解释力,近些年以来,现象学与艺术的内在联系逐渐成为了现象学界核心讨论的问题。这次会议给两岸三地的学者提供了一个适当的机会就真理、美感与表达的关系做出相关的阐释。

在5月5号的开幕式上,香港中文大学刘国英、张灿辉教授先后致辞,共同表达了对于北大深厚哲学传统的思慕以及有幸光临燕南园的兴奋之情,北京大学哲学系主任王博以及系党委书记尚新建到场祝贺,王博热情致辞,北京大学美学与美育中心主任叶朗兴致勃勃地介绍了燕南园的历史渊源,来自台湾的学者游淙祺也表达了渴望与内地增进学术交流的愿望。

为期两天的会议分成四个单元举行,在5月5号上午的会议上,叶朗教授首先发表了题为“意象世界与现象学”的报告,他首先指出,美就是向人们呈现一个完整的、有意蕴的感性世界,这就是人们常说的情景交融的意象世界。随后,他又将中国传统美学与现象学融通起来,中国美学认为,意象世

界照亮了一个真实的世界,这一思想和胡塞尔晚年提出的“生活世界”的思想有相通之处,它是人生活于其中的世界,是人与万物一体的世界,是充满了意味和情趣的世界,是一个充满意义和价值的世界。同时,意象世界是不能脱离审美活动而存在的,美只能存在于美感活动中,这就是美与美感的同一。按照现象学的意向性理论,审美活动是一种意向性活动。这篇报告引发了与会人员的热烈讨论,大家纷纷就此问题各抒己见。张庆熊认为叶朗先生对现象学和中国美学做了很好的沟通,游淙祺则质疑审美是否是突破主客二分思维模式的唯一途径,孙周兴则指出我们在看到中西方审美共通性的同时应当看到中西方美感的差异性何在,吴俊业则加入西方哲学的背景来理解叶朗的“意象世界”,叶朗最后指出,他本人并不是用西方的理论来解释中国美学的东西,而是一方面,中国美学的某些思想照亮了现象学的价值和意义,另一方面,现象学也照亮了中国美学在理论上的特殊的品格。

随后香港中文大学的张灿辉教授对高空摄影艺术赋予了现象学探究,他图文并茂的讲解为我们展示了一个“地象”(landscape)的世界,他认为在高空航行的过程中,我们可以获得一种立于大地之上和身处外太空之间的直接体验。我们可以通过胶片,从一个不寻常的角度欣赏大地,从而让地面呈现出超现实的、抽象的形象。张灿辉的报告给我们提出了一个问题:摄影的“看”、绘画的“看”与现象学的“看”都有所不同,又有多少内在的关联。来自同济大学的孙周兴教授则具体地探讨了贾科梅蒂的艺术和哲学理论,贾克梅蒂认为,从小尺寸的早期雕像到近代以来的原型尺寸的写实雕像的变化在于:在历史进程中,知觉已经被智性地转化成了概念。贾克梅蒂的“象”不是对象,而是视觉构成的象,是“视像”。谁看一幅画,他是通过实在的图像材料直观一个想象的世界。贾克梅蒂的创作实践意在超越主观和客观的认识范围,以“不象之像”来重审艺术的真实性问题,从而也重新发起关于视觉的真实性难题的追问。

下午的会议环节主要集中在艺术与真理的探讨上,复旦大学哲学系的张庆熊教授则从“嫦娥奔月”这个不存在的神话所引发的艺术创作、商品交换等现象出发,来探讨艺术品和商品的存在问题,他主要从胡塞尔、茵加尔登和卢卡奇的四条本体论路径思考,最后指出,仅仅把艺术品、商品、数当做意向的存有者是不够的,应当注重它们的实在性,茵加尔登和卢卡奇的实在性维度则弥补了这个缺憾。北京大学哲学系的吴增定教授则选取了海德格

尔的《艺术作品的本源》作为个案,着重探讨了海德格尔后期思想转向与现象学的关系。经过一番唇枪舌战之后,北京大学艺术学院彭锋教授的论题《在观念与感觉之间——一种当代艺术的探索》则为我们开启了一个全新的视野,他的报告主要探讨的是他在第54届威尼斯双年展中国馆的策展思路,主题是“弥漫”,也就是用五种气味作为载体来阐释中国的艺术和哲学,它们分别是:中药、白酒、绿茶、熏香和莲荷,彭锋认为他选择的这五种气味载体并不只是中国传统文化的符号,而是当代的实物,其中满含着中国人的精神寄托,他试图通过这次展览将“艺术作品”转变为“日常生活”,值得思考的是,这种作品不再是供人观赏的对象,而是供人消费的实物,中国馆的作品将为参观它的观众消耗殆尽,对它们的任何复制都无法再现它们的原貌。最后,来自香港中文大学的梁宝珊女士则从伽达默尔解释学中的“聆听”这一观念出发,解释了艺术与真理。

5月6号上午,北京大学哲学系的杜小真教授重点探讨了法国哲学家巴士拉的艺术理论,她分别从巴士拉的想象、诗学理论以及现象学对巴士拉的影响几个层面论述理性认识和想象之间的联系。紧接着,来自台湾中山大学的游淙祺先生则从舒茨的现象学心理学角度出发,让我们转换了一个思考维度:我们通常从哲学看音乐,如果从音乐看哲学会怎么样。舒茨的“相互调音关系”理论从音乐演奏延伸到社会关系,让我们了解:互为主体的间性是如何作为社会互动,进而成为了社会沟通形式的根基。中国社会科学院的高建平老师则从中国传统艺术的“描写之辩”看中国艺术的特征,他论述了“书画同源”说、中国古代对“线条”的理解、历史与艺术分层的交汇,最后得出,中国绘画不是像欧洲绘画那样走一个从“作”到“配”的道路,而是走了一条从“描”到“写”的道路。随后,香港浸会大学的黄国钜老师从戏剧语言的三个部分:节奏、修辞技巧和字词的意义来研究语言艺术和时间的关系。

下午的报告环节把会议推向了高潮,首先,台湾清华大学的吴俊业做了《艺术与真理之源》的主题发言,这篇文章也是对海德格尔《艺术作品的本源》所做的个案研究,与前一天吴增定老师的报告构成了对话,他旨在阐明海德格尔为艺术辩解的理论基础以及海德格尔真理解构的两个层次,最后指出了主体性哲学残影下得存在真理如何转向艺术的契机。北京大学美学与美育中心的宁晓萌老师则为我们提供了一个现象学方法开启中国艺术研

究的个案,她将中国画中的“辋川图”现象与梅洛-庞蒂后期的“建制”理论建立了某种联系,《辋川图》据传为王维所作,然而此图本身不可见,研究资料也很稀缺,我们如何能够接近这幅绘画作品,梅洛-庞蒂的“建制”观念为这个研究开启了一个历史性的维度,这篇文章可以说是西方哲学方法论与中国艺术相结合的一个大胆尝试,给我们带来更广阔思考空间。随后,北京大学朱良志教授则把我们引向了中国艺术的幽深之境,他为我们娓娓讲述了明代后期画家陈洪绶的“高古”画境,他从陈洪绶最为重要的作品《隐居十六观》中的醒石、味象、缥香、寒洁等四个方面来论述画境中的特别内涵:醒石论“古”,侧重于时间性超越;味象论“高”,则从陈怪诞的形式结构中谈其空间性超越;缥香说“今”,分析陈的古不是对今的否定,而是在生命超越境界中肯定当下直接的生命体验,陈绘画的冷寂风格便与此有关;寒洁说“活”,分析陈高古画境所体现出的永恒寂寞的特点,是大乘佛学“无生法忍”的转语,它通过对绘画意象“无生命感”的处理,悬置人们对外在物质世界的执着,让世界自在显现。朱良志最后认为,陈洪绶的高古画境,展现了元代以来文人画发展重视生命智慧的新趋势。最后,香港中文大学的刘国英教授关注的是胡塞尔对于艺术现象学的贡献,在胡塞尔那里,现象学态度和美感态度究竟呈现出怎样一种张力呢?刘国英分别从悬搁、知觉、想象力三个层面论述,最后得出:与现象学态度对立的并非美感态度,而是实证的自然科学。现象学态度并没有低贬美感态度,相反,二者都对自然态度下的世界存在设定采取悬搁,所以现象学态度与美感态度是同谋。因此,现象学哲学不单没有低贬艺术,还承认艺术在想象的运用中占有优越地位。现象学在履行其作为本质科学的任务之际,是知觉与想象力交互运用的。

最后,在朱良志教授的主持座谈下,现象学与艺术学术会议最终画上了句号,然而关于哲学与艺术的思考并没有就此停步,这次会议触及很多问题,不仅有现象学界的重要问题,也有美学、艺术界的很多重要问题。与会学者们虽然来自两岸三地,学术背景也不尽相同,但是人类面对的问题都是共通的,大家都怀抱着求真寻美的态度来到了燕南园 56 号,为日后交流的深入开启了一个契机。