

断桥·艺术哲学文丛

视觉的思想

“现象学与艺术”国际学术研讨会论文集

孙周兴 高士明 编

Shijue de Sixiang

中国美术学院出版社

视觉的思想

“现象学与艺术”国际学术研讨会论文集

孙周兴 高士明 编

中国美术学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

视觉的思想:“现象学与艺术”国际学术研讨会论文集 / 孙周兴, 高士明编. —杭州: 中国美术学院出版社, 2003.10

(断桥·艺术哲学文丛)

ISBN 7-81083-272-7

I. 视... II. ①孙... ②高... III. 现象学 - 关系 - 艺术 - 国际学术会议 - 文集 IV. J0-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 092674 号

责任编辑: 李振鹏

装帧设计: 李振鹏

责任监制: 葛炜光

责任校对: 石同兴



视觉的思想

孙周兴 高士明 编

中国美术学院出版社出版

(中国·杭州南山路 218 号 / 邮政编码: 310002)

全国新华书店经销

杭州长命印刷厂印刷

开本: 787 × 1092 mm 1 / 16

印张: 19

字数: 400 千

2003 年 10 月第 1 版

2003 年 10 月第 1 次印刷

印数: 0001-2000

ISBN 7-81083-272-7 / J · 258

定价: 60.00 元

目录

一、 现象学艺术哲学	1
倪梁康：叔本华与胡塞尔——艺术直观与理念直观的“纯粹性”	2
[德]海克曼：舍勒的艺术表现观	12
刘国英：视见之疯狂——梅洛-庞蒂哲学中画家作为现象学家	26
张庆熊：论存在和意向性问题——一种结合考察艺术创作的探索	42
邱志杰：从《哲学研究》到艺术理论	54
王庆节：解释的真与真的解释——利科尔的文本与解释理论初探	64
范景中：现象学美学二篇	84
二、 现象学与当代艺术	91
陈嘉映：艺术札记	92
宋晓霞 杨 乐：漫议平等对话的可能性	102
张灿辉：分隔与连系——门窗现象学	110
刘昌元：绘画与真实	118
邓晓芒：凡高的“农鞋”	130
高士明：多义的视觉——图像化时代的观看制度	134
孙周兴：森·山方的忧虑	142
三、 具象表现绘画	147
许 江：击鼓传花——从具象表现绘画谈当代绘画艺术发展的策略	148
司徒立：构成的主题——塞尚《泳男》、《泳女》系列分析	154
曹意强：“饥渴之眼”——阿里卡的“描绘”观念	166

焦小健：描述即是一种揭示——读《艺术作品的本源》	176
杨参军：与“青衣”有关的对话	184
张 坚：“看”的方式、视觉艺术形式及反现代性——具象表现绘画理论的思考	192
四、 传统与现代	213
张志扬：日本西学之鉴——海德格尔忧虑东方艺术与西方概念相遇	214
张祥龙：仁与艺	231
张再林：“面向事物本身”与庄学精神	246
杨振宇：在通往图像的途中——对郑板桥一则题画的现象学描述	255
潘嘉来：从现象学到现代新儒家的存有论	264
周 膺：在老之最老者之中逗留	272
陈家琪：看什么与怎么看	280
附录：“现象学与艺术”国际学术研讨会综述	290
编后记	299

一、现象学艺术哲学



叔本华与胡塞尔

——艺术直观与理念直观的“纯粹性”

倪梁康

(中山大学哲学系)

虽然胡塞尔与维特根斯坦都属于不太喜欢读别人书的哲学家，但他们还是都读过叔本华的书，由此可见叔本华在那个时代的影响之一斑。与今天不同，叔本华的思想那时也深入到哲学学者的书斋之中。但根据我的知识，迄今为止还没有人研究过这个课题：胡塞尔在多大程度上受到叔本华的影响；他们之间存在着何种可能的关联。这里的讨论是对此问题的一个初步尝试。

据说在叔本华那里便已经可以发现这样的主张：哲学研究应当提供小零钱，而不是大钞票。如此看来，在叔本华与胡塞尔之间很可能存着一些共同点，至少是在他们的研究风格上。但是，今天我想讨论的是他们两人在课题上的共同兴趣和共通思路：艺术与哲学的基本方法和基本功能。实际上我们还可以更具体地限定在他们两人对“纯粹直观”（艺术直观和智性直观）方法的看法上。

—

叔本华与胡塞尔有一个共同的老师和对手：康德。他们两人所受到的最大影响都来自康德。叔本华直接采纳了康德对世界的两分：现象界和物自体。但他做了一定的修改，认为“一切客体都是现象，惟有意志是物自体”^[1]。作为现象的世界以外在的方式被我们意识到，作为意志的世界则以内在的方式被我们意识到。当然后一种所谓“意识到”的说法并不很准确，因为既然意志是“物自体”，我们就没有办法将它作为表象来把握，我们所意识到的严格说来只是意志的现象，而不是意志本身。在叔本华看来，这种意志既作为贯穿在我们对现象世界的直观认识之始终，也贯穿在我们的阴暗的生存渴望中。可以说，叔本华一生的努力都在于向人们

[1] 叔本华，《作为意志和表象的世界》，石冲白译，北京，1982年，164—165。以下在正文中直接用括号标出页码。

说明，对意志的摆脱是否可能以及如何可能。曾有一段时间甚至直至今天，国内学界把叔本华和尼采的思想都称作“意志主义”。而事实上他们两人的思想虽然都与意志有关，但一个是否定意志，一个是要弘扬意志，两者正相反，无法纳入到一个定义下面。²

除了对世界的直观认识这种自然的也是机械的（甚至是科学的）观点和认识途径之外，叔本华指出了两种“非自然的”观点和认识方法，即哲学的认识方法和艺术的认识方法。它们都是摆脱阴暗意志的基本途径。前者是通过抽象的理念认识来操作，如今我们已经可以用现象学的术语将它称之为“理念直观”，后者便是叔本华所说的“无意志的直观”。叔本华把这两种认识都称为“纯粹认识”，甚至趋向于将它们都称作“纯粹直观”。之所以“纯粹”，乃是因为它们都摆脱了感性和表象、意志和欲求的束缚，达及世界的本质和理念。而之所以还是“直观”，则是被直观的个别对象“成为它们理念的代表”（271）。

哲学意义上的纯粹直观可以带领我们从哲学上否定意志，明确地用意志去反对意志、否定意志。这个方法也可以分为两种：一条是实践的道路，通过个人的痛苦，并把这痛苦普遍化，即认识到痛苦属于普遍人生。³另一条达到否定意志的途径是对世界本质的理论哲学的认识，就是说，从理论哲学的高度出发去认识这样一个事实：一切都只是我们的表象和意志，生存意志与痛苦交织在一起不可分；只有这样，我们才能对生存意志作出否定。叔本华将这两种摆脱阴暗的生存意志的状况、达到本真认识的状况都称之为“例外”。

除了以上两种途径之外，叔本华还承认有另一种例外，这便是我们在这里所说的艺术中的“无意志直观”，它是艺术的创作者和观赏者所能体验到的一种直观方式。叔本华在《世界作为意志与表象》一书中曾两次将它称为“例外”。这种例外给我们提供了另一种摆脱意志的可能性。叔本华的这一艺术观在艺术史上影响很大。以德国著名作家埃利希·凯斯特纳为例，他在书中写到：“叔本华有个著名论点，他把不带任何意志地观赏艺术作品也称作沉思默想，是最应注重的工作之一。意志与贪欲被撇在一边，惟有真正的人才能接近涅槃。”

叔本华并没有从哲学方法上说明，这种从机械论的、主观的直观形式摆脱出来而进入到“无意志直观”的具体途径是怎样的，在方法上是如何可能的，是生来具有的，还是后天习得的。他只是认为，普通人只能“窥视”而不能“观察”，并且不能驻足于“观察”中。惟有真正的艺术家才能进行“无兴趣”、“无意志”的直观。“艺术给人带来美的享受和安慰，使艺术家忘掉生活艰辛的那种狂喜都建立在这样一个基础上，即：生命本身、意志是永恒的痛苦，生活和意志一部分是可悲的，一部分是可怕

[2] 当然，叔本华在生命后期也对肯定意志的可能性作了说明和阐释。可以看出，他在暮年流露出对生命的牵念。

[3] 中国古代孟子也有“天将降大任于是斯人也，必先苦其心志，劳其筋骨，饿其肌肤，空乏其身，行拂乱其所为”之说，但孟子认为如此这般的磨难，只是为了“动其忍性，增益其所不能”，因此主旨上不同于叔本华的否定意志要求。如果要寻找叔本华的思想渊源，则可以回溯到印度佛教的相关理论上去。

的。”

而在美感的观察方式中，那种日常的、自然的、为意志和科学服务的认识方式可以得到摆脱。从叔本华的分析来看，在美感的观察方式中有两个不可分割的成分：其一是把对象不当作个别事物，而是当作柏拉图式的理念，当作事物总类的常住形式的认识；其二是把认识的主体不当作个体，而是当作纯粹的、无意志的认识主体的自身意识（Selbstbewußtsein）。

这两个成分，是艺术的“无意志直观”的基本因素。但我们看到，这两个要素也是现象学的理念直观或本质直观所具有的。我们在后面涉及胡塞尔时还会回到这个问题上来。

在举例说明这种“无意志直观”时，叔本华和以后的梅洛-庞蒂都把荷兰人的画当作首选。叔本华主要是指荷兰的静物画。他说，这些荷兰人“把这样的纯客观的直观集注于最不显耀的一些对象上，而在静物写生中为他们和客观性和精神的恬静立下了永久的纪念碑”（275）。这里所说的“纯客观的直观”，意味着“我们已不再是个体的人，而只是纯粹的认识主体，个体的人已经被遗忘了。我们只是作为那一世界眼（Weltauge）而存在”（276）。这时，无论这只观赏的眼是属于国王，还是乞丐，无论这只眼是在皇宫中，还是在监狱中看日出，都是无关紧要的、没有区别的⁴。这种心境，“是认识理念所要求的状况，是纯粹的观审，是在直观中的沉浸，是在客体中自失，是一切个体性的忘怀，是遵循根据律的和只把握关系的那种认识方式之取消。”（274）这个意义上的美，即通过无意志直观而把握到的美，被叔本华称作“壮美”⁵，与此相反的美，即不纯粹的、迎合意志的、“直接对意志自荐、许以满足而激动意志”的美，则被他称作“媚美”⁶。

但是，从整体上说，艺术只是一种对意志的暂时的镇静剂。艺术的解脱力在于对实在的遗忘，但只是暂时的遗忘。每个艺术作品都是残篇，因为在艺术结束的地方，生活又抓住我们。“只要这纯粹被观赏的对象对于我们的意志，对于我们在人的任何一种关系再又进入我们的意志，这魔术就完了。”（276）因此，归根结底，叔本华认为，艺术必须把生命痛苦的问题转交给哲学。只有从哲学上对意志所作的否定才是“意志自由的惟一直接陈述”，是一个生命的“再生”，是哲学的“奇迹”。

叔本华本人并未发展出一种特殊的、直接把握理念的哲学方法。而对于艺术中的“无意志直观”，他也只是描述，并未说明具体的操作方式。

我在“康德‘智性直观’概念的基本含义及其在东西方思想中的不同命运”的系列研究中曾试图指出“智性直观”（intellektuelle Anschauung）概念在康德之后的东西方思想的不同发展。在这个发展中尤其值得注意的

[4] 如陀斯妥耶夫斯基说：“在监狱里面也可以有伟大的生活。”

[5] “das Erhabene”，在康德那里也被何兆武译作“崇高”。

[6] “das Reizende”，相当于以后在昆德拉那里被韩少功译作“媚俗=Kitsch”的东西。

是，一方面这个概念在费希特那里，尤其是在日后的现象学中得到发挥。它与胡塞尔、海德格尔、舍勒等人倡导的“范畴直观”或“观念直观”、“本质直观”基本吻合，虽然他们都没有提及这些概念的可德渊源。这可能是因为，“智性直观”在康德那里是一个贬义词，类似于“圆的方”之类的悖谬概念或“语词矛盾”。另一方面，谢林和西田几多郎则把“智性直观”与“艺术直观”联系在一起。谢林认为，“智性直观的……客观性就是艺术本身。因为美感直观正是业已变得客观的智性直观。”^[7]西田几多郎则把“智性直观”看作是一种“理想的，即通常所说的经验以上的那种直觉，也就是对可以辩证地加以认识的东西的直觉。例如美术家和宗教家等所具有的那种直觉”^[8]。他举例说，音乐家对一个长的乐谱的总体直观、画家在作画时所感受到的动力、宗教家对彼我合一的直觉，均与“智性直观”认识方式有关。

这个宽泛意义上“智性直观”的概念，似乎已经在叔本华所说的“艺术直观”和“理念直观”之间建立起了一座桥梁，它相当于叔本华所说的“无意志直观”与“理念直观”之间的共同特征：纯粹直观（或纯粹的观审）。它在叔本华这里，也像在西田几多郎那里一样，不仅是指对最高的美（壮美）的直接把握，而且同时也是对最高的善和最高的真的直接把握，是“神的心境”（274）。

但叔本华并不想把他的“纯粹直观”和“智性直观”联系在一起。或许“智性”一词对他来说过于使人联想到“意志”、“筹划”、“审慎”等等，或许他过多受到康德的相关影响，因此他对“智性直观”持否定态度，甚至把它看作是“瞎吹牛和江湖法术”的代名词（13）。这是他与他的死敌黑格尔的一个相同之处：他们都在说明或运用“智性直观”，但都不喜欢这个词。

可以说，叔本华没有刻意地去关注和把握在艺术直观与理念直观之间可能存在的共通点。以后在这个方面作出一定努力的是胡塞尔，他在1907年初给作家胡戈·封·霍夫曼斯塔尔的一封信中较为集中地谈到了艺术直观与现象学直观的关系问题。

二

胡塞尔在信中认为，现象学的直观与纯粹艺术的审美直观是相近的。这种相近表现在，现象学直观对“客观性”持一种根本不同于自然态度的态度。它要求我们严格地排斥所有存在性的执态，当然首先是在认识批判中严格地排斥所有存在性的执态。这样，“所有的科学、所有的现实（也包括自我本身的现实）都成了‘现象’。剩下要做的只有一件事：在纯粹

[7] 谢林，《先验唯心论体系》，273—274，中译本根据德文本有所更动。

[8] 西田几多郎，《善的研究》，30。——引文中“理想的”一词，应当是指“观念的”。还须指出的是，西田在这里对“智性直观”的“辩证”解释，也是与康德本意不符的。

的直观中(在纯粹直观的分析和抽象中)阐明内在于现象之中的意义,即阐明认识本身以及对象本身根据其内在本质所指的是什么。同时,我们不能在任何时候、任何地方超越出纯粹现象一步,即是说,不把任何在现象中被误认为是超越的存在设定为是被给予的并且不去利用这些超越的存在。”(《胡塞尔选集》下卷,上海,1997年,1203)

与此相同的是纯粹的审美直观。它也是一种与自然态度相对立的感觉状况。在这一点上,胡塞尔与叔本华是一致的。胡塞尔认为,“存在性的世界显露得越多或被利用得越多,一部艺术作品从自身出发对存在性表态要求得越多,这部作品在美学上便越是不纯。”(同上,1202)因此,胡塞尔认为,现象学直观和审美直观一样,都是在搁置了所有自然观点的情况下研究“现象”这个惟一的被给予性。“艺术家为了从世界中获得有关自然的和人的‘知识’而‘观察’世界,他观察世界的态度与现象学家对待世界的态度是相似的。就是说,他不是观察着的自然研究者和心理学家,不是对一个人进行实际观察的观察家,就好像他的目的是在于自然科学和人的科学一样。当他观察世界时,世界对他来说成为现象,世界的存在对于他来说无关紧要,正如哲学家所做的那样。艺术家与哲学家不同的地方只是在于,前者的目的不是为了论证和在概念中把握这个世界现象的‘意义’,而是在于直觉地占有这个现象,以便从中为审美的创造性刻划搜集丰富的形象和材料”。(同上,1023—1024)

在胡塞尔的这些论述中,艺术直观与现象学直观之间的主要共同点被看作是对自然观点的排除或对存在判断的存而不论。我曾在一篇文章中将这种艺术的和现象学的态度称之为“忘我”和“出世”。我认为它就意味着对作者身份和观者存在的“搁置”,或者说,对自己作品有用性的“无兴趣”。契诃夫曾在小说中借主人翁之口说:写小说并不蠢,但将写好的小说给别人看便是蠢。这也就是说,写小说是私人的事情;它与胡塞尔所言“哲学是私人的事情”有相通之处。本雅明则说得更明确:“在鉴赏评论艺术作品或者艺术形式时,顾及接受者的反应从来就不会有什么益处。……没有一首诗是为读者而写,没有一幅画是为观众而作,没有一部交响乐是为听众而谱。”——在这里的“没有一首”或“没有一幅”后面其实应当加上限定词:“真正的”或“纯粹的”。

当然这并不是说,只制作、不发表艺术家才可能是真正的艺术家,或者只有猿人泰山在森林中的喊叫才是艺术。我们至多只能说,制作时总想着作品效益的艺术家不太可能是纯粹的艺术。托尔斯泰不知道自己为何让安娜·卡列尼娜投身于车轮之下;普希金诧异自己的达吉亚娜竟然会拒绝了奥涅金……凡此种种,都可以被视作对作者、读者存在之不设定的佐证。

这种可以说是摆脱了“主—客体模式”的审美观察方式或认识方式后来也在许多现象学家那里得到进一步的展开,例如在海德格尔的《艺术作品之起源》中,在梅洛—庞蒂的《眼与心》中。

胡塞尔之所以对这个共同点津津乐道,可能是因为他1907年期间开始从《逻辑研究》中的描述心理学的立场转向先验现象学的立场,并提出进入现象学领域的现象学还原方法。由于这个观点和方法上的突破是在给霍夫曼斯塔尔的这封信中第一次得到文字上的公开表露,因此胡塞尔的兴奋之情油然而纸上。

但也许正是这种心情妨碍了他,使他在这里没有去关注和表述在艺术直观与现象学直观之间可能存在的另一个共同点,即前面所说的“智性直观”上的共同点。他在信中更多地是强调现象学的观念直观与艺术直观的不同点:前者是通过论证和在概念中把握世界现象的意义,后者则是以直觉的方式把握世界现象的意义。也就是说,艺术直观与现象学直观只是共同地对自然态度进行悬搁,并因此而共同地站在自然观点的对立面(叔本华所说的两种“非自然的”观点),但在具体的直观方式上,它们之间并不存在可比性。

胡塞尔在手稿中更多地是对艺术直观以及在其中将艺术直观对象的存在搁置起来、存而不论的现象作了较细的分析。也就是说,艺术直观本身的本质结构成为现象学本质直观的考察课题。我在“图像意识现象学”一文中曾经论述过在图像意识中的三类客体的问题,即每一个图像意识中都必定含有三种客体:图像客体、图像事物(物理图像)和图像主题(精神图像)。因此,胡塞尔所说的在艺术直观中的对存在判断的搁置,可能涉及三个客体:按照胡塞尔的分析,在图像意识中惟一本真地显现出来的是图像客体。

如何才能对这个图像的特征作出描述呢?这个问题也可以这样来表达:图像究竟是什么?胡塞尔在1921年再一次提出这个问题并且提出两种解释的可能性:第一个可能性在于:“我们并不指向图像客体,但它显现出来。”(《全集》XXIII, 472)第二个可能性在于:“它(图像客体)不显现出来,但图像意识具有这样一种特性,以至于我可以把想象(Imagination)转变为一个假象—感知(Schein-Perzeption)。”(《全集》XXIII, 472f.)

第二个可能性与胡塞尔1904—1905的早期观点有关(参见《全集》XXIII, 40)。而第一个可能性则反映出他当时(1912年)的摸索思考的一个结果。尽管胡塞尔在他思考的开端上还在这两个作为“后果严重的问题”(《全集》XXIII, 473)的可能性之间动摇不定,他还是很快就选定了第一种可能性:图像客体不是假象图像。胡塞尔以他妻子马尔汶纳的画

像为例分析说：“在看马尔汶纳的这副小肖像画时，我并不必定把在此被直观到的东西看作是‘假象’……它已经是单纯被表象的东西，它不是一个感知地被设定的东西，它的特征不会被描述为假象。”（《全集》XXIII，474）最后胡塞尔达到这样一个结论：“我们必须区分图像客体立义和一个感知性假象的意识。”（《全集》XXIII，474）图像客体意识与假象意识不是一回事。胡塞尔认为，将前者与后者区分开来的关键就在于他们所具有的各不相同的信仰特征：“前者是不设定的，后者是设定的。”（《全集》XXIII，474）

胡塞尔将这个在图像意识中不被设定的或者说中性的图像客体在下列意义上称之为“非现实性”（《全集》XXIII，45）：图像客体虽然显现为当下的，但它并不被当作是现实的。（《全集》XXIII，40）在这里我们可以说，一个感知表象可以是不设定的，只要我们把对图像客体的表象看作是感知表象。这个观点以后在《观念I》中也得到加强：“为构像提供中介和可能的关于‘图像’的意识现在是一个对感知的中立性变异的例子。这个构像着的图像客体既不以设定的方式，也不以不设定的方式，也不以某个其他的设定样式的方式处在我们面前。”（《观念I》，226）。

我们几乎无须讨论图像客体的非设定性：很明显，我们通常对图像客体（如在照片上或在图画上的这个小的人物形象或小的睡莲）的存在不感兴趣。如果我们相信有什么东西存在的话，那么这个东西是由这个图像客体所代现的图像主题（现实的人或现实的睡莲）。

这里需要考虑的仅仅是，我们是否可以将图像客体意识标识为一个在感知表象意义上的不设定的感知性意识行为。图像客体意识本身不是一个独立的表象，而只是总体图像表象（图像意识）的一个部分。图像意识的质性（即设定或不设定）并不取决于我们是否相信图像客体或图像事物的存在，而更多地在于图像主题是否被设定。因此中立的图像客体意识并不是说明感知的中立性变异的典型例子。

图像客体意识是不具有存在设定的。但图像意识却像单纯的再造一样，可以是具有存在设定的，也可以是不具有存在设定的，这要取决于图像主题是否被设定。（《全集》XXIII，475）更确切地说，“有可能存在着一个信仰意识，但它并不涉及这个感知立义的对象，而是关系到这个以图像的方式被直观到的对象，关系到这个不是当下的，但确在当下拥有中成为图像表象的，恰恰只是被当下化的人。”（《全集》XXIII，40）因此，图像意识中的存在信仰首先是指那个通过图像客体而被代现的客体的实存。故而我们可以将这个对图像主题的存在信仰称之为图像意识中的“本真信仰”。这个信仰事实上是一种当下化的信仰，即类似于回忆中的信仰或设定性想像中的信仰，这取决于在图像中被表象的是什么：如果我看一张

我哥哥的照片,那么这里涉及的便是一个回忆信仰或再辨认信仰,而这个图像意识便是设定的。反过来,如果我看的是睡莲的图像画像,并且我此时对睡莲不执态,那么这个图像意识便是不具有设定的。

另一方面我们还不能忽视对物理图像(图像事物)之存在的信仰。我们可以将这个信仰称作“非本真的信仰”。胡塞尔几乎没有顾及在对图像事物的存在信仰和对图像主题的存在信仰之间的关系问题。因此可以说,胡塞尔在信中所说的艺术直观中的不执态,基本上涉及的只是指图像客体与图像主题之间的关系。但这里并不是展开我对这个关系的思考的地方。

三

从上面的分析来看,胡塞尔在具体操作中并没有,或许也并不想对艺术直观和现象学直观进行相关比较研究,他更多地是在通过现象学直观来分析、描述艺术直观(包括其中的图像意识和审美意识),把握艺术直观的基本要素及其本质联系。

如果我们要想在“艺术直观”和“现象学直观”的具体操作方式之间找到除了终止判断以外其他更进一步的契合点,那么这将是一个极为困难的论题。这不仅是因为,艺术家和艺术理论家迄今为止在艺术直观问题上没有形成一致的看法,他们的惟一共同之处大概就只在于承认有艺术直观这种东西;而且也是因为,在哲学家这边,也不存在对各种名义下的理念直观、本质直观、范畴直观所达成的共识。也许这就是人文学说的宿命所在。甚至即使在那些主张理念直观的哲学家那里,对这种直观的理解也各有差异。在这里找到的叔本华与胡塞尔的一致以及在现象学家胡塞尔、海德格尔、舍勒、梅洛-庞蒂等等思想家之间可以发现的一致,是思想史上难得见到的景观。

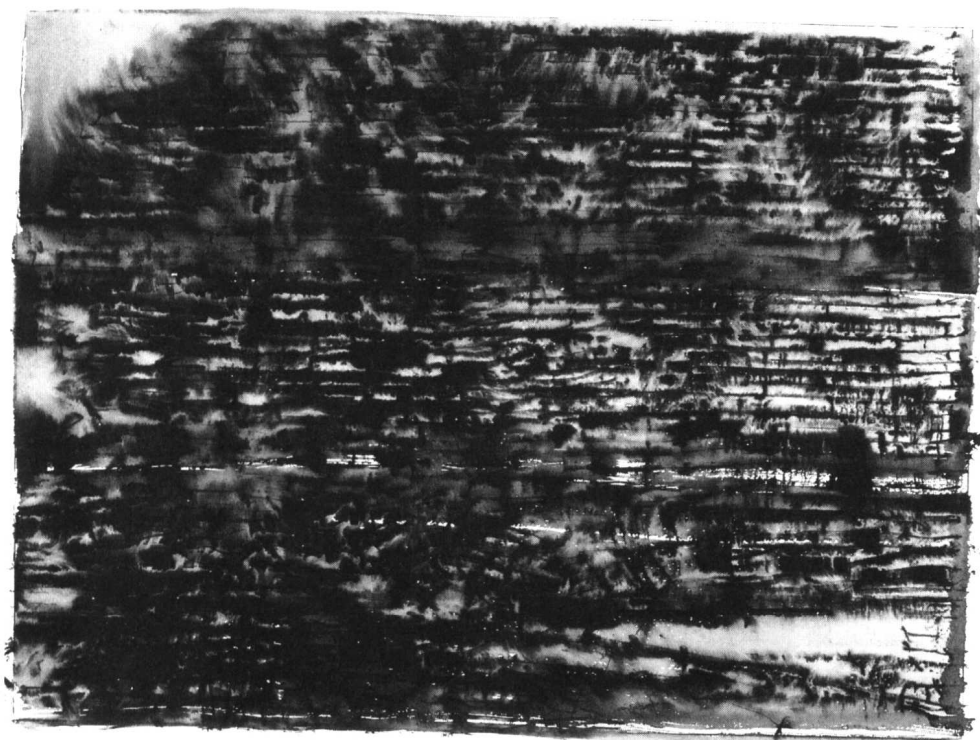
但细分起来,胡塞尔的本质直观、海德格尔的存在领会、舍勒的伦常明察,都是具有迥然不同的直观相关项,一如牟宗三把“智性直观”理解为纵向的生命本质直观、西田几多郎把“智性直观”理解为“审美直观”或“至善直观”一样。甚至在同一个哲学家那里,如胡塞尔,本质直观也被赋予不同的意义,它既可以是对超越的世界即外部世界的本质把握,也可以是对内在的世界即内心世界的本质把握。

与此相似,在艺术家的大范畴下面,画家对外部世界和人物内心的刻画,作家、诗人对自然本性和生命本质的揭示,音乐家对外在命运、内在精神的吟诵,也具有千差万别的形式。而且这种艺术直观形式并不是一套可以现成拿来使用的工具。许多迹象表明,艺术直观不同于意识技巧,它不是一种可传授、可习得的方法,而更多是一种每个人都生来具有的自

然能力，用胡塞尔的话来说，是意识固有的本质结构。而且，即便掌握了这种艺术直观的具体方式，也并不意味着对人生真谛的把握。叔本华曾说一个诗人可能具有对人之本质的最深刻洞察，但这并不意味着可以防止他在经验上一再地受到普通人的欺骗，甚至可能由于更关注深层的东西而更容易受到表面的欺骗。叔本华本人几乎算是个例外。所以，他在与破产的但泽银行谈判，如愿地获得了自己的财产赔偿之后说，“一个人可以成为一个哲学家，而又不必因此就是一个蠢人。”



许江作品



许江作品



许江作品

舍勒的艺术表现观¹

W.海克曼

(德国慕尼黑大学哲学系)

一、关于舍勒的现象学思想

舍勒生活在一个艺术受到种种歪曲的时代。他当时出来直面各种歪曲,并对它们表达了自己的态度。开始,他对当时艺术事件的一些正面和反面的评价,颇带情绪性特征。因为,舍勒和其他人一样,认为价值评价就是情绪性的,所以他觉得重要的是对情绪进行分析,从而可以把偶然的、受环境影响的情绪内容与纯粹的、先验有效的情感行为区别开来,并形成自己的评价可能。舍勒把受生活世界影响的行为和反应归纳为“自然的世界观”,让这种世界观回归到其真实的本源上去,是舍勒现象学的一种典型的反思形式。现象学家在把握生活世界的现实视野中模糊地领会的真实内容之前,必须先“撇开”一切受实在性原则制约的有限内容,这样才能显现出它的不变的真实内容,并使之能完全成为一种精神性的直观。胡塞尔的一句名言是:“回到实事”(Zurück zu den Sachen),此名言应当从直接的精神性的直观上来理解,然而,若不对受实在性原则规定的此在要素进行反思性地有控制的揭示,“回到实事”是无法实现的。这种揭示,也就是真实内容的“显现”,既发生在意向的客体方面,同样也发生在意向的主体方面。因为实事内容及与之相应的主体行为之间存在着严格的、完全合法的关联。这种关联的规则以其变化的多样性贯穿于人类的所有世俗关系中。

[1] 本文是慕尼黑大学哲学系沃尔特哈特·海克曼(Wolthart Henckmann)教授2002年10月19日在“现象学与艺术”国际学术研讨会(中国杭州)上作的报告。——译注

这些简单的说明对勾画舍勒现象学知识观的思路,在这里是足够了。作这些说明是必要的,因为舍勒关于美学和艺术现象所发表的意见一再受到人们的追问,追问他的这些意见在多大程度上真正是以现象学观点为依据,或者只不过是他的个人看法而已。也就是说,舍勒本人往往没有进行真正的现象学分析。