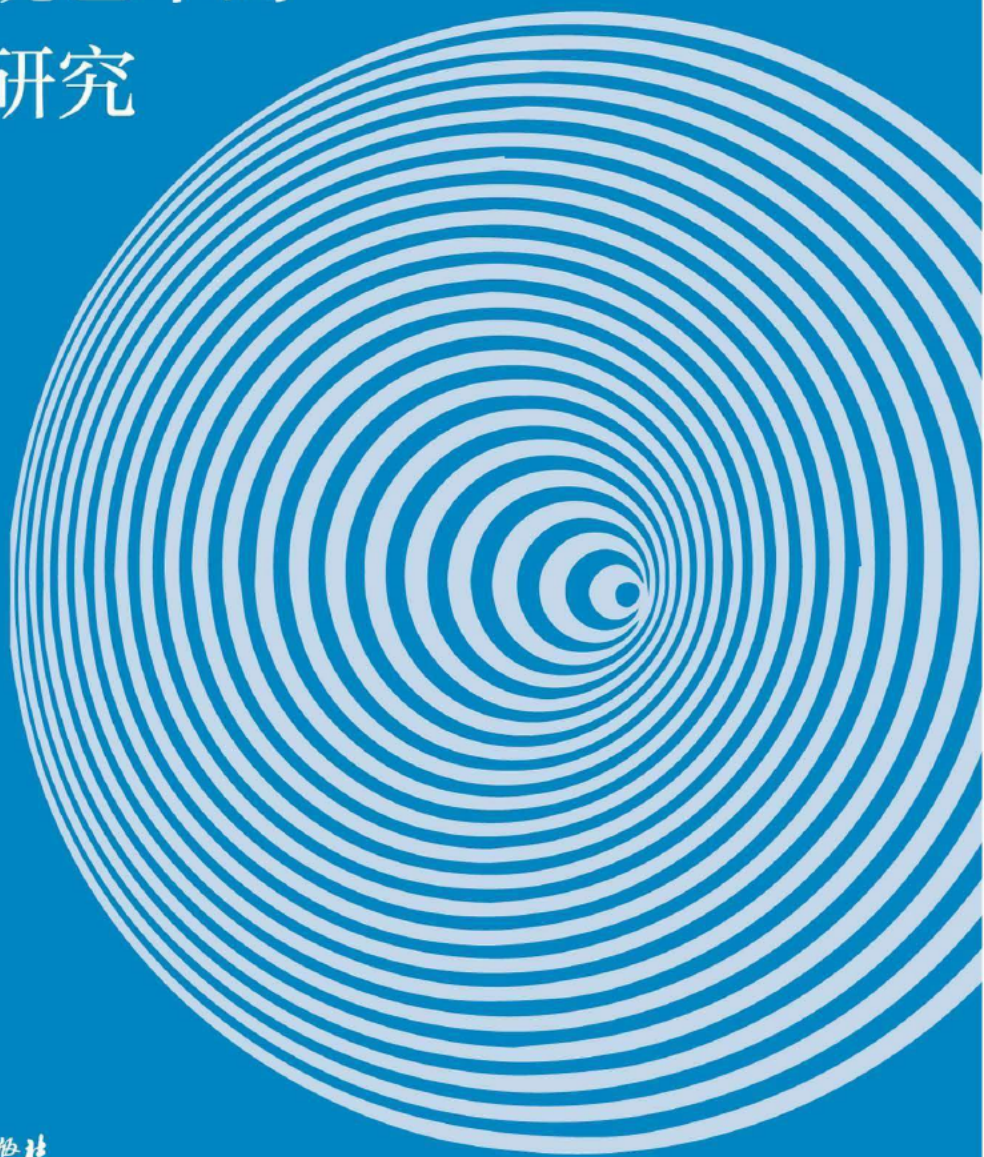


视听的言说

关于影视艺术的 存在性研究

张 恒 著



浙江工商大学出版社
ZHEJIANG GONGSHANG UNIVERSITY PRESS

视听的言说

——关于影视艺术的存在性研究

张 恒 著



浙江工商大学出版社
ZHEJIANG GONGSHANG UNIVERSITY PRESS

杭州

上架建议

影视艺术

ISBN 978-7-5178-3238-6



9 787517 832386 >

定价：32.00元



序 言

一提到“艺术”，我们自然会想起绘画、雕塑、建筑、音乐、舞蹈、文学、戏剧以及影视这些艺术类型。在日常生活中，我们也习惯把一个事物的“美”或“不美”，表述为“艺术的”或“非艺术的”，那么何谓艺术，它的本质究竟是什么，它又源自哪里呢？

在传统的美学里，艺术被归之为“艺术美”，是被置于“美”的范畴之下的概念。那么，“美”又是什么？这是我们随之会提出的问题。传统美学试图将“美”作为研究对象，但是他们所做的努力，其实始终都在回答另一个问题——什么是“美”。至于“美”本身是什么，柏拉图在《大希庇阿斯篇》中也进行了讨论，但最终以一句“美是难的”作为结尾，这就是传统美学的困境和无奈。

此外，我们还会将艺术作为“道”之载体，这体现了中国传统文化中“文以载道”的道统思想。此时的艺术作为“道”之工具而存在，其本质是置于“道”之下的一种“器”，它缺乏根本的自律性，因而是不能自为存在的。

到了黑格尔那里，他将艺术与哲学、宗教并列，这似乎是给予了艺术崇高的地位。黑格尔把哲学看作是纯粹的思，把艺术看作是感性直观的思。思，也就是理性，在黑格尔看来，它是世界的本原，这也体现了其一贯的理性法则。黑格尔认为艺术就是将“理念”显现为“美的形象”；“美就是理念的感性显现”，它是“绝对精神”在感性中自我显现的过程。黑格尔的这一思想其实与柏拉图的“理念”思想是一脉相承的，其最终也是将“美”实体化为“美的理念”。所不同的无非是他将“理念”的来源归结为“绝对精神”，



视听的言说

而柏拉图则将其归结为“神”。

海德格尔对艺术本质的探讨是带有颠覆性的，黑格尔虽然也把艺术与真理进行了联系，但是黑格尔所认为的真理是“存在者”的真理，它是理性的产物。而海德格尔则将艺术看作是无遮蔽的真理的一种显身方式，他认为“艺术就是真理的生成和发生”，所以海德格尔认为的真理是“存在”的真理。当然，海德格尔这里的真理指的是“原初”的真理。艺术是“存在”的真理的生成和发生，它发生在我们的感性世界中，是存在者对“存在”的领会，这就是海德格尔思想给我们最大的启示。

我们通过对艺术本源的探讨，明确了艺术的本质。在此基础上，本书进一步将影视这一艺术类型的“存在”作为研究对象，讨论其作为一门独立的艺术类型如何存在。影视是“视听”的艺术，这也就是说“视听”是影视与众不同的“言说”方式。当视听这种“言说”达到一种“自律”，即它不作为“他物”之载体，而只为“自我”而存在时，影视作为一门独立的艺术类型才真正成为可能。

目 录

第一章 艺术如何存在

第一节 艺术与道	2
一、器：对“现象”的认识	3
二、道：对“生存”的领会	6
三、艺术：对“道”的生成	11
第二节 艺术的发生	14
一、模仿说	14
二、表现说	17
三、游戏说	19
四、巫术说	21
五、劳动说	24
六、对艺术发生的理解	25
第三节 艺术与美	36
一、美如何存在	36
二、艺术的自律性	49

第二章 艺术作品：作为“作品”的存在

第一节 艺术作品的存在	52
第二节 艺术作品的视域	56



视听的言说

第三节 领会存在的本质	60
第四节 艺术作品中意象与意境的审美内涵	66
一、传统文论中的意象和意境	67
二、意象和意境的民族性	74
三、意境的基本类型	79

第三章 影视作为艺术的存在方式

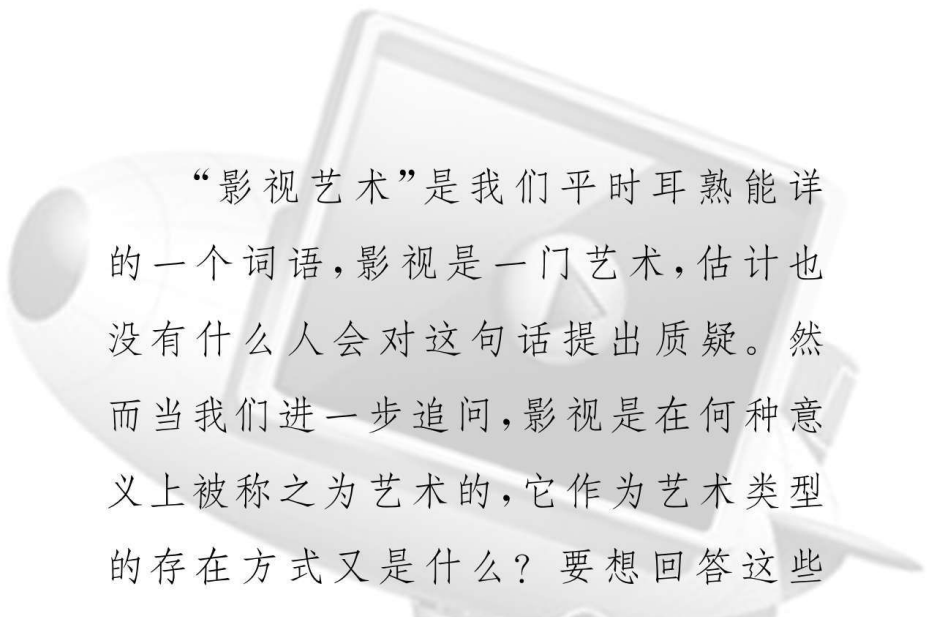
第一节 影视的产生与发展	99
一、电影技术发展简史	99
二、电视技术发展简史	102
三、作为媒介的影视特性比较	103
第二节 影视艺术作品存在的方式	110

第四章 影视艺术作品的言说方式

第一节 镜头	114
一、画面	115
二、声音	132
三、视听关系	137
第二节 蒙太奇	140
一、蒙太奇历程	140
二、长镜头理论	144
第三节 作为语言的视听	147
一、视听时影视时空建构的特性	147
二、视听陈述的超越性特征	150

第五章 影视艺术作品的类型

第一节 纪录片	156
一、叙述语境的现实性	157
二、纪实影像的索引性	160
三、影像存在的自律性	165
第二节 剧情片	167
一、“故事”产生的文化基因	167
二、剧情片的虚构与真实	174
参考书目	191
后 记	193



“影视艺术”是我们平时耳熟能详的一个词语，影视是一门艺术，估计也没有什么人会对这句话提出质疑。然而当我们进一步追问，影视是在何种意义上被称之为艺术的，它作为艺术类型的存在方式又是什么？要想回答这些问题，或许就不那么容易了，因为在回答这些问题之前，我们首先需要回答艺术是如何发生和存在的，这是影视这一艺术类型成立的根据。



第一章 艺术如何存在

对艺术本质问题的追问,我们采用了“艺术是如何存在的”这种提法,而没有采用“什么是艺术”的提法,提问方式的改变体现了我们对艺术认识思想境界的变化。“什么是艺术”是西方理性本体论中知识论的研究路向,它将艺术实体化,作为客观知识的认识对象。在这种思维之下,艺术与人分离的,它作为人的客体和对象而存在,我们对艺术的认识无非是一种对知识的把握。此时,我们实际上遗忘了艺术与人的原初关联。因此,我们将问题的提法换成“艺术是如何存在的”,主要讨论“艺术的原始发生”与“人的生存”之间的关系,这是当代以海德格尔的理论为代表的生存本体论给我们带来的启发。

第一节 艺术与道

说到艺术与道的关系,我们自然会想到“文以载道”的说法,这一观点的源头是儒家“诗言志”的思想,《尚书·尧典》中说:“诗言志,歌永言,声依永,律和声。”到了中唐时期,韩愈、柳宗元等古文运动倡导者,为了反对六朝绮靡之风,曾把“文以明道”和“文以贯道”作为其理论纲领。“文以载道”在宋代被明确提出,北宋的理学家周敦颐在《周子通书·文辞》中说:“文,所以载道也。轮辕饰而人弗庸,徒饰也,况虚车乎?”意思是说“文”是“道”的载体,就好像车是人的载体一样。如果车不载人,装饰得再好也没有用。周敦颐在文中接着说:“文辞,艺也;道德,实也。笃其实,而艺者



书之,美则爱,爱则传焉。贤者得以学而至之,是为教。”所以文学在儒家看来是传播儒学之“道”的工具和手段。这种艺术“工具论”的观点对中国人的影响极其深远,我们强调艺术作品要表达一定的思想和主题,就是“文以载道”思想的延续,只是不同时期对“道”的理解各有不同罢了。

一、器:对“现象”的认识

当我们把“文以载道”的“道”看作是某一种学说,或者某一种道理,抑或是某一种思想时,其实就已经落入“道可道,非常道”的窠臼了。“形而上者谓之道,形而下者谓之器”,要了解“道”,我们首先要弄清楚与之相对应的“器”。何谓“器”?用西方哲学的语言来说,“器”是“现象世界”中的存在物,人类创造的一切文明成果都可以统归之为——“器”。“器”是社会存在物,它可以是有形的,也可以是无形的;有形的“器”,如生活日用之物,无形的“器”,如各类典章制度。凡“器”者,皆可作为对象被经验所把握,它在我们思维规定的范畴之中,因此凡谓“器”者,皆为事实性存在之物。

自然界中的自然之物,如果它们可以被我们认识和把握,也属于“器”。马克思说:“自然界的属人的本质只有对社会的人来说才是存在着的;因为只有在社会中,自然界对人来说才是人与人之间联系的纽带,才对别人说来是他的存在和对他说来是别人的存在,才是属人的现实的生命要素;只有在社会中,自然界才表现为他自己的属人的存在的基础。”^①“抽象的、孤立的、与人分离

^① [德]马克思:《1844年经济学—哲学手稿》,刘丕坤译,北京:人民出版社,1979年,第75页。



视听的言说——影视艺术的存在研究

的自然界,对人说也是无。”^①这一说法也许有人会提出质疑,比如一块天然的石头,它非制造产生,可能在人类文明出现之前,石头就已经“自在”地存在了,它和我们的文明成果有何关联?“石头”在未进入人的生活之前,用康德的话说,它属于“物自体”或“自在之物”。“物自体”虽是现象的基础,却在人类的认识之外,是绝对不可认识的存在之物。当然此时并无“石头”这个名称,因为它只是“物自体”的“石头”。所以对人类的文明来说,给事物“命名”是极其重要的,我们千万不能小看了这一举动。当人给一个事物冠之以名时,它实际上表明了人与这一事物之间建立了原初的关联。事物不再是“自在”地存在了,它被卷入了人的生存之中。之后我们可以用各种方式去看它,比如可以用物理的方式去“看”它(如石头的重量、体积、硬度等),也可以用化学的方式去“看”它(如石头的分子结构等),总之它是属人的“石头”。所以,一切所谓“物质的”存在物,其实都是社会的存在物。

因此,对康德“物由心造”的理解,我们不能从字面上去臆想。“物由心造”的意思是说,作为我们认识客体的物之观念是由“心”所规定的,而不是说作为物质实体的“物”是由“心”制造出来的。在“心”所规定的范畴之中的“物”,都是我们认识和可知的对象。在中国哲学史上,王阳明“心学”的观点与之有些相似,在王阳明的《传习录》中有这样的记载:

先生游南镇,一友指岩中花树问曰:天下无心外之物,如此花树在深山中自开自落,与我心亦何相关?先

^① [德]马克思:《1844年经济学—哲学手稿》,刘丕坤译,北京:人民出版社,1979年,第131页。



生曰：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。^①

这段文字现在常常会被别人贴上唯心主义的标签，如果我们这么去理解王阳明的思想，未免过于简单，同时也容易对其思想产生一些误解。

误解之一来自对两种“花”的理解。在深山中“自开自落之花”属于“未名之花”，它还未进入人的生活世界，不在人的认识范畴，是“花”的“物自体”状态；而被人“看到的花”属于“名之花”，它与人的生存产生了关联，因而是人认识范畴之内的东西。因此按照王阳明的心学思想，这两种“花”之所指是不同的，但是问题在于“未名之花”一旦被人用语言说出来，它就不再是原来的东西了，正所谓“名可名，非常名”。这是我们中国哲学在语言表达上的特点，它不像西方哲学那样充满逻辑和推论，并拥有一套精确的哲学术语。中国哲学的语言充满感性和文学色彩，哲学论著所用词汇也都是日用之词，所以像王阳明友人所问的“深山中之花”，它本是“未名之花”，但他一用语言表达出来，花就成为了“名之花”。这与王阳明所说的“看此花时”的“花”，在语言层面上的概念是相同的，这是误解的根源所在。如果我们试着用西方哲学语言来表述，那么王阳明这位友人所说的“自开自落之花”指的是“物自体的花”，而王阳明“看此花时”则是“思维对象的花”，经过这样转换，我们或许可以消除在字面理解上的一些误会。

^① 任继愈：《中国哲学史》（第三册），北京：人民出版社，1996年，第313页。



视听的言说——影视艺术的存在研究

误解之二来自对文中“看”的理解。“看”其实是人对思维和观念的“看”，康德说，“思维无内容则空，直观无概念则盲”，这两者只有相互结合，才能产生知识。如果没有“纯粹理性”作为经验世界的逻辑前提，呈现在我们面前的是一片混沌，是浩转流变。我们“看”的是由我们的“心”所造的“物之观念”，思维与存在只是在这种意义上才具有同一性，因为它们两者在本质上是同构的。人的思维与外部实在的逻辑同构，其实我们是无法进行证实的，因为它只不过是人的一个信念而已。至于物之本体（物自体）虽是“物之观念”的基础，但它并不为人所认知，我们能“看”到的都是我们能思及到的东西。“花之实体”，即“花”的“物自体”状态，它是“花”存在的物质前提；而“花之观念”则是“花”存在的逻辑前提。所以王阳明所“看”到的“花”，虽然以“花之实体”为基础，但它却是要以“花之观念”为认识前提的。

二、道：对“生存”的领会

我们对“器”进行讨论，目的就是要说明“器”是人可以认知的对象。“器”的存在并非实体，凡是那些可以被人规定，可以作为概念，可以进行定义的东西，皆可归之于“器”。

与“器”相对的是“道”，“道”不仅无形，而且还不可作为经验和知识的对象。“道可道，非常道”，“道”是不可言说的，一旦言说出来的“道”就一定不是“道”本身了。所以当有人将“道”解释成某一种观点、学说或理论时，这个所谓的“道”其实并不是“道”，而是一种“器”，无非它是一种“无形”的“器”而已。

既然“道”不可知，也“不可道”，那么“道”与人何关？“道”虽“不可道”，也不可作为知识的对象，但它却可以被我们体验和感悟。悟“道”是人对自身存在的终极领会。艺术、宗教、哲学都是



悟“道”之路径，都是人对生存之“思”。这种“思”被黑格尔概括为“感性直观的思”（艺术）、“纯粹的思”（哲学）和“超验表象的思”（宗教）。在黑格尔看来，这是艺术、哲学、宗教共同构筑精神发展的最高阶段，它们都使人的精神达到了自觉。黑格尔这里所说的精神自觉的境界，我们可以理解为“道”的境界。但是有一点我们需要指出的是，黑格尔这里的“精神”乃是“绝对精神”，它是作为宇宙万物共同本质和基础的精神实体。虽然这种“精神的种子”在历史的发展中展开，但它说到底还是一种理性，黑格尔最终也没有走出柏拉图理念论的局限，只是相比而言，他的理论表现出了更强的严密性和辩证性。

“器”由“道”生，因此所有的“器”在制作中，无不体现出对“道”的领会。在我们生存的社会中，“道”是无处不在的。《庄子》中有这么一段对话，或许可以帮我们更好地理解“道”。

东郭子问于庄子曰：“所谓道，恶乎在？”庄子曰：“无所不在。”东郭子曰：“期而后可。”庄子曰：“在蝼蚁。”曰：“何其下邪？”曰：“在稊稗。”曰：“何其愈下邪？”曰：“在瓦甕。”曰：“何其愈甚邪？”曰：“在屎溺。”东郭子不应。^①

可见“道”并不远离我们的生活，宋代思想家邵雍说：“不离日用常行内，直到先天未画前。”意思是说，“道”并不远离人的日常事物，它在天地尚未开辟之前就存在了。但是在这里，我们对“先天”应该理解为以下两点。其一，“道”先于“天地开辟”，应该是指

① 陈鼓应：《庄子今注今译》（中），北京：中华书局，2009年，第613页。



它在逻辑上,而不是在时间上早于“天地开辟”。因此,“道”是“天地开辟”的前提。其二,“天地开辟”不是在“自在的自然”中发生的,而是在“人化的自然”中发生的,因为对人来说,只有“人化的自然”才是具有意义的。因此,所谓“天地开辟”指的是人成为“精神”存在者之时。此时的人具有了“主体性”,才算得上是真正意义上的人。

“道”不是某一理念,也不是理性的存在,它是“理性前”的。也就是说,它是理念存在的前提和基础。“道”是一个民族对自身存在的领会,这种对存在的领会是感性的,它是一个民族之所以为“这一个”民族的根基。对“道”的领悟,不是指对具体的某一理论或学说的理解,它是一个民族的生命实践,是一个民族的人民对自身生存的一种领会。因此,每一个民族对“道”的领会都是独特的,它们对“道”的阐释方式也是独特的。对“道”的领会不同,所产生的文化也就不尽相同。各民族间文化的交流,也就意味着不同民族之间“道”的沟通和对话。这种交流有失败,也有成功。失败了,意味着我们没能领会另一民族的“道”,所谓“道不同,不相为谋”;成功了,意味着我们对另一民族的“道”有了一份领会,同时我们对其他文化也会获得一份认同。这种交流和沟通有时会对一个民族的发展产生深远的影响,有的甚至是根本性的。

譬如佛教的中国化,就是不同民族之间“道”的交流和融合的过程。佛教起源于古印度,在西汉末年传入中国,因其思想与中国固有的文化和思想存在较大差异,所以刚开始在中国的发展非常缓慢。魏晋时期玄学盛行,佛经翻译者将老庄思想和佛家思想进行融合,如僧肇的般若理论,以“般若”代“道”,以“色空”代“有无”,是佛教中国化的典型。东晋南北朝时,因长期战乱,民不聊生,人们为了摆脱现实生活的痛苦,将生活的希望寄之于宗教。



因此佛教思想在中国有了广泛的传播,诸如因果报应、六道轮回等思想,被人们广泛接受。由此,佛教也逐渐成了中国社会的民间信仰。人们相信一切都是命运的安排,现实的生活是每个人前生所做所为的结果,生处乱世中的人们从这种信仰中得到了心灵的宽慰和解脱。到了隋唐时期,佛教的发展达到鼎盛,六祖慧能法师融儒道释三家之思想,创立了禅宗,提出了“顿悟成佛”的思想。禅宗的出现标志着佛教中国化的完成,它的教义与最早传入中国的印度佛教已经大不相同了,成了我国本土重要的宗教之一。至此,中国的文化和思想中形成了儒道释三家并存的局面。此外,儒道释在发展的过程中还会相互影响,相互融合,这也是中国文化的显著特点,比如宋明理学,就是在继承孔孟正统的基础上,吸收了佛教心性学说,由此开辟了新儒学之路,将中国的文化和哲学的发展又推向了一个高峰。

对“道”的领会是一个民族对当下“存在”或“生存”的领会,这里的“生存”不是指生物学意义上的“存活”于自然界中,而是指人之所以为人的“存在”,正如马克思所说:“意识在任何时候都只能是被意识到了的存在,而人们的存在就是他们的实际生活过程。”“不是意识决定生活,而是生活决定意识。”^①马克思这里提到的“生活”是“理性前”的,指的就是人的“生存世界”,而作为理性的意识则是对这种“生存”观念的表达。人的“生存”意味着人与周围事物打交道,这是一种社会关系的建立,而“道”正是由这种社会关系内化而成的。人与其周围的事物建立的社会关系是“感性的社会存在”,也就是“非观念性的社会存在”(有别于理论

^① [德]马克思,恩格斯:《马克思恩格斯选集》(第一卷),北京:人民出版社,1972年,第30—31页。