

世界艺术史话

Shijie yishu shihua

世界

艺术哲学

下



辽海出版社

世界艺术哲学

(下册)

邢春如 编著

辽海出版社

艺术作品的内在视域

作品存在于作品的内在视域中

以上各节，对于“何为作品存在”这个问题，从几个方面作出了回答，现在简要概括如下：

(1) 根据物之灵化的观点，我们拒斥了关于艺术作品的物质载体问题。同样根据这一观点，我们也拒斥了关于艺术作品的存在在于其“形式美”这种通常看法。

(2) 再看作品的实事性存在。我们通过对作品的双重语境的讨论指出：作品对现实的再现也不是艺术作品的真正存在。作品再现现实的那一方面，只是被艺术作品用作材料。作品通过“综合性陈述”，在材料中建构“想像性关联”，形成“象意”。“象意”是我们杜撰的词，用以表示物的物性特质呈现了人的生存体验，成为“灵化了的物象”。

(3) 作品叙事在双重语调中进行，即在“对象性语调”和“情感评价语调”的叠加中进行。诸情感评价语调之间的相互关系，构成了作品的“形式完成性语境”。形式完成性语境之形成，代表了作品的整体性存在。

但是，“作品存在”问题并未就此结束，我们还应把这个问题引向其最根本的方面，即，在作品中，艺术如何作为“真理的原始发生”？只有通过对这个问题的解答，才能最终确认“作品存在”。

让我们从象意出发来展开讨论。

如上所述，象意是灵化了的物象，是富于意趣的物象，

但它还只是生存体验之片断的呈现。

能不能说整个作品的作品存在，即是“一组象意”，或曰“象意群”？也不能。尽管象意已是物之灵化，因而作品存在离不开象意，然而，若脱离作品整体之存在，象意也无法保持自己，诸象意之间也无法形成关联。从这个意义上讲，作品存在又超出象意。

问：使作品存在超出象意的东西究竟是什么？

答：是一种高于象意的力量。正是这种力量，使象意成为可能，并保持意象，从而造成作品存在。

现在，我们对作品存在的追问，已问到了使象意成为可能的某种力量上去了。这种力量是什么？甚难言说。我们以最简单的实例来讨论，会比较方便。不妨仍以马致远的《天净沙·小令》为例，让我们再来读一下这首小诗：“枯藤、老树、昏鸦，小桥、流水、人家，古道、西风、瘦马——夕阳西下，断肠人在天涯。”

诗人列举了几组物象，目的不在于指认外部对象的存在，而是要把它们作为象意而呈现，此理已明，无需赘言。现在要问的是，这些物象是如何作为象意而呈现的？我们可以通过对这首诗的审美接受而得到指引。

我们读这首诗，所以有所感动，所以有身临其境之感，所以觉得所列举的诸物象各有一种吸引人的独特意趣，所以由之而生一种浩大而深切的乡愁之情，所以进而思及苍茫而孤寂的人生境域，全在于全诗的最后一句。

若抹去最后一句，所谓身临其境之“境”，夫复何存？所谓诸物之“独特意趣”，又如何维持？再所谓浩大、深切之乡愁，又何所寄寓？

因此，在这最后一句中即包含我们所要指认的“某种力量”。此力量来自“夕阳西下”与“断肠人”的统摄和联系作用。以“夕阳西下”四字统摄前面诸物象，同时又使这统摄联系到“断肠人”上。

缘此统摄，缘此联系，前面诸物象皆融入天涯之苍茫之中，从而成功了作品整体之存在，使一种人生体验成为一种世界呈现。

这种统摄和这种联系，是一种呈现生存体验的力量。靠了这个力量，作品存在最终得以实现。

这力量是人类性灵的最高表现力，是最高级的艺术想像力。它带来一样东西，这东西几乎无可名状，却极为真实，是造成“作品存在”的东西。正因为它无可名状，才有了我们在本书一开始就论及的“艺术的神秘性”。

我们现在终于要来说这不可言说的神秘东西了。我们给它一个名称，曰：“内在视域”（用英语讲，即是 internal vision）。

上面讲的那首诗的最后一句中的一个“统摄”和一个“联系”，起到了这样的作用：使“断肠人”（此词语即代表一份生存体验）化入前所列举之种种物象，使这种种物象成了“断肠人”的现身在场。想必王昱所谓“化境顿生”，盖此谓也！而此“化境”，实即我们所谓“内在视域”。

之所以说这个视域是“内在的”，是因为我们其实无法通过一个作品的确定的感性形式来指认它（故云“化境”）。比如，一幅绘画作品自有其整体构形，一幅风景画，或由河流、或由山川之形构成，但这样的整体构形并不是 internal vision，而是 external vision（外部视域）。外部视域可被直观

到，内在视域却远非一望可得。

不过，内在视域却仍是“视域”，也即它始终在感性领域之中，而不是在概念的或反思的观念里。对作品存在的真正把握，即意味着进入了内在视域。但是，这绝不是说，通过这个作品的感性形式进而去联想到它要表达的观念和思想。绝不能把观念、思想之类的东西当成作品的内在视域。观念和思想不在感性中，因而不是视域。

对作品进行艺术批评，比如，分析一个雕塑作品的艺术价值，首先自然应当指认它的实际构形，即作品所实际呈现的感性形式，但是，更重要的一步，却是要指出由这些感性形式如何构成了一种内在视域，以及这个内在视域的独特意义何在。只有通过这样的分析，才能使艺术批评不脱离审美接受的真相，才能真实地确认作品的艺术价值。能够通达作品之内在视域的批评，才是真有价值的艺术批评。

内在视域之构成，乃是作品之真正的制作性存在的完成。一幅油画的制作性存在，不在于它使用怎样的色彩、线条，怎样的明暗对比，以及在这些用法上它所体现出来的制作者的匠心，而在于它怎样形成一个内在视域。

内在视域的神秘性在于，它虽不是一个确定的具体形象，却还是感性的，还是形象。比如，我们怎样去欣赏一部雕塑作品？如果我们观看某雕塑作品，只是辨认出它是某个事物之形象，我们就不可能真正欣赏它。我们应当从它的形象上看出它所呈现的内在视域。现代派雕塑作品往往是“非具象的”，形状古怪，莫名其妙。我们去参观现代派雕塑作品展，我们捕捉不到确定的形象，每每就此放弃了，自认“看不懂”，觉得它们无法理解，不可思议。其实，这些雕塑

作品既然都占据空间，就一定有可直观的形体，我们不能说它们没有感性形式。但我们却说“没看到什么”。所谓“没看到什么”，是指没看到我们通常所能认知的物象。我们把这一点叫做“看”。

然而，在真正的艺术接受中的“看”，却是“看内在视域”。

郑板桥说他画竹子是为了看到竹子，他所谓的“看到”，当然不是日常所谓的“看”。他画了竹子给你看，你却还看不到，这是完全可能的。所以，如何从作品的可直观的感性形式进入其内在视域，是关键的一步。只有在内在视域中，我们才可能真正“看到”什么，即真正进入了一个由作品所呈现的生存体验世界。

真正的审美接受，是接受者被卷入到作品的内在视域中去，而非老是停留在它的感性形式上。

作品有大小，但这不是指它们在感性形式上的规模之大小，而是指它们所具有的内在视域之大小。内在视域的大小，就是王国维先生讲的“境界”之大小。一首短诗可以是大的，如果它的内在视域非常广阔的话。一切伟大的作品都有一个非常宽广的内在视域。愈是这样的作品，其内容就愈难用日常语言予以确定。对这样的作品的解释、领会和欣赏是不可穷尽的。因此，每一代人都有每一代人的贝多芬《第九交响曲》。贝多芬作品的不朽性，并不在于它们的乐音形式本身的审美价值是不朽的，而是因为它们所提供的内在视域，在历史的长河中，总是可以让每一代人把自己的生存体验置放进去。

我们怎样去从事艺术批评？把一部作品所反映的现实内

容指认出来，说它在这种反映中揭示了现实之本质？这种批评固然也很有价值，但却不是“艺术批评”。现在许多人都这样做了。人们把注意力转移到对作品之形式和技巧的分析上，认为这才是真正的“艺术批评”。这也许应被视为一种进步。但是，我们仍当记得，艺术批评并不是关于作品制作的“工艺学讨论”，而是要去指认并评判作品的“作品存在”。我们只有牢记这一点，才能给关于作品之形式、技巧、手法的分析以一个合适的意义和位置。对作品形式的分析永远只是路径，而非目标。通过对作品感性形式的分析而去阐明作品的内在视域，才是艺术批评的旨趣所在。

作品的内在视域才是艺术批评、艺术评价的真正对象。由此亦可见到，艺术批评并不是少数“行内专家”们的专利。我们不应迷惑于种种专门术语，以为不懂这些术语就是没有艺术鉴赏的能力。譬如谈到雕刻，自然要谈到某种刀法，某种技巧，某种空间表现方式，某种形体表现手段，等等。专业的批评家们对此感兴趣，是十分自然的，他们从中得到乐趣，也很自然，他们在这些方面对作品作出评价，也是富于意义的，特别是对于“艺术形式史”的研究（即从美学角度理解和总结艺术技巧的发展进程）是有益的，很值得尊重。但是，不能因此就以为艺术欣赏只是由这些趣味所组成。其实，更高境界的艺术享受并不在此。

作品内在视域中的真理

在更高境界中的艺术享受是什么？是感官的极高愉悦吗？是人类审美趣味得到最大的满足吗？我们既然用了“享受”一词，这样的误解就很容易发生，因为这个词完全可能导致对审美经验作出一种心理主义的解释。

因此，要明确指出，我们所说的“艺术享受”，乃是指人的生存体验在一个象意世界中获得了自我观照。这才是“艺术享受”的本义。只要从这个意义出发，就不难理解，生存体验的自我观照是人类心灵可能有的最高享受，这种享受意味着自由的静观与最高程变的情感之间的统一。

倘若我们最深切的生存体验被置入了某部作品的内在视域中，这部作品就成为一个具有无穷魅力的世界，这世界让我们感动，让我们卷入其中，流连忘返，也就是说，我们忘情于一个非现实的世界之中。

这种“忘情”绝不能被解释成“一场梦幻”，好像我们在其中被麻醉，暂时地躲开现实的烦恼或苦难。这种意义上的“艺术享受”观，仍是心理主义的。

凡伟大的作品让我们忘情于其中的那个“非现实的世界”，并不是一个虚假的世界。恰恰相反，这个世界乃是“真理的原始发生”。

真理的原始发生，是感性的，因此，它于发生之时，最深刻地感动了人类的性灵，我们在此意义上谈论最高境界中的“艺术享受”，它与任何关于情感和愿望之虚拟的满足毫无关系。

虚拟的满足只是来自对作品的感性形式本身的迷恋（在这种迷恋中甚至可以包括对作品中的“色情”因素的喜爱），而我们如何可以把这种迷恋径直称为“艺术享受”呢？

作品在我们对它的直观之中显然就是它的感性形式，但感性形式的真实意义却是制作内在视域。因而作品的感性形式便具有了双重性：它既制作又遮蔽内在视域。

如何突破感性形式的遮蔽而通达作品的内在视域？关键在于要把内在视域作为作品的“被创作存在”来把握。我们不能把内在视域误解为一种现成给定的客体，好像它随时等待着我们的直观。

这一点常常被忽略了。人们习惯于把作品只看作是一个具有审美属性或审美价值的给定客体。按照海德格尔的理解，在这种通常的看法中，作品无法成为作品，因为作品之所是，乃是其“被创作存在”。他说：“作品在其被创作存在中才表现为现实的，也即以作品方式在场。”他另有一段话是这样说的：

“任何生产品，只要它是被制成的，就肯定会被赋予某些被生产存在。确实如此。不过，在艺术作品中，被创作存在也被寓于创作品中，这样的被创作存在也就以独特的方式从创作品中，从如此这般的生产品中突现出来。如若果真如此，那我们就必能发现和体验到作品中的被创作存在。”

这里所说的被寓于创作品中的“被创作存在”，就是我们讲的作品的“内在视域”。只有进入此视域，才能让作品作为“作品”（即“制作品”）而存在。然而，作品的感性形式的炫目动人，却经常会遮蔽作品之“被创作存在”：我们会把那些“本身即美”的形式直接就当作作品之存在，从而遗忘了真正的“作品存在”。

我们现在来谈谈这种关于“本身即美”的形式的观点是如何偏离艺术的本质的。我们先来看一段法国当代哲学家萨特的话，他在《想像的心理学》一书中写道：

“我们不妨开门见山地说，艺术品是一种非现实。

……我们必须看到，只有笔触的效果、画面上的粘性和纹路以及色彩的光泽才是真正现实的东西。然而这些东西却并不是审美的对象。我们不能通过知觉体验“美”的东西，它的本性决定它在这个世界之外。……这里的秘密在于：画家根本没有把自己头脑中的意象原封不动地搬到油画上，他只是创造了这意象的物质摹拟物。人们一旦看见这一摹拟物，就同时了解了这一意象。但是，尽管这一意象有了外在的表现，毕竟仍然是意象。这种意象不可能现实化，也说不上客观化。画上的每一笔的目的都不在其自身，甚至不在于构成一个统一的现实的整体。它伴随着一个非现实的综合体而产生，而艺术家的目的是要用现实的色彩构成一个整体，这个整体使那非现实的意象得以表现。因此，我们应当把这张画视为一件物体，它不时（每当观赏者发挥其想像时）接受一种非现实的意象的光临。这种非现实的意象才是这画中的客体。使我们上当受骗的是这画面上的某些现实的色彩给予我们的实在的感官的愉悦。……审美快乐是实在的，但是审美的目的并不是去获得似乎是由现实的色彩所造成的快乐本身。审美只是我们认识非现实的对象的一种方式，它的对象远不是这幅现实的画。”

萨特在这里断然否定了感性形式本身的审美价值（注意：他实际上把“审美价值”同“审美快乐”区分开来了），既否定了个别感生形式所造成的感官愉悦具有审美价值，也否定了作品构形之整体具有审美价值。这些现实的、可直观到的东西都没有审美价值。作品的审美价值寄寓于“非现实的综合体”，它本身不可被直观到，但却是艺术家运

用可直观到的形式所要追求的东西。显然，这“非现实的综合体”即是我们讲的作品内在视域。用语不同，思想一致。

他还进一步指出这“非现实的综合体”的作用在于“让那非现实的意象得以表现”。这“非现实的意象”是什么？他说：它“才是这画中的客体”。唯有这客体才是“美”。因此，艺术作品作为审美对象，一方面是美的，另一方面又是非现实的。我们可以把它称为“审美意象”。

审美意象的本性决定了它在现实世界之外，所以它归根到底不是通过知觉来感知的。只是由物性特质及其感性形式所引起的审美快乐，不能与作品存在划等号，因为审美快乐并不是审美意象之形成。

在萨特看来，直接的、实在的审美快乐不是艺术的目的本身，而是艺术所采用的手段。

有人对西洋乐器的音色的喜爱可以达到这样的程度：他坐在音乐厅里，乐队演奏还未开始，只是在调试琴弦，发出的声音虽然杂乱，他已感到满足，很是愉悦了。这种愉悦是很可以理解的，但不能说这种愉悦已是审美愉悦了。假如某人对单簧管的音色本身即有爱好，他绝不能认为这便是他的音乐欣赏能力的表现。正如萨特所说，“如果我们把这种享受孤立起来考虑，那就没有任何审美性质，只不过是单纯的快感而已”。

倘若不孤立地加以考虑呢，必须承认，这种享受确实参与了对作品的审美接受，因此具有审美意义，因为在艺术欣赏中总是含有对作品的物性特质的愉悦。不能以为，把对西洋乐器音色的所有愉悦和爱好都清洗掉，还能欣赏西洋交响

乐。没有愉悦是不行的。没有对物性特质之魅力的感受是不行的。有时候正是由于对某种物性特质的疏远、隔膜或者拒绝的态度，我们就总是进入不了某种类型的艺术。

在音乐领域中，乐器的独特音色，男低音低沉的噪音，等等，都是音乐作品的物性特质，由于它们在音乐作品中被开启，达到了“物之灵化”，便构成了我们的整个音乐审美经验的知觉基础。

因此，审美意象虽然不是通过知觉来感知的。但知觉仍是通达审美意象的必要途径。作品对于观者，首先就是可直观到的感性形式。观者必须通过感知和体验这些感性形式，才能进入作品的内在视域。

问题的实质在于，必须重新理解“知觉”在艺术接受中的意义。

在艺术接受中的知觉，是一种怎样的知觉？它不是单纯被动的感知，而是对作品内在视域之构成的能动的参与。正是在这种能动的参与中，那寓于作品中的“被创作存在”才可能面对观者而突现出来，从而真正地让作品“以作品方式在场”。也只有当观者参与作品内在视域之构成时，审美意象才可能如萨特所说的那样光临到作品这个物件上来。

萨特关于真正的艺术享受的想法与海德格尔是一致的。他们两人都把艺术享受看作是对真理之发生的领会，只是表达得不一样。海德格尔说：“在这里，存在者之无蔽发生了，而这种发生还是第一次。”萨特则说：“实在的东西永远也不是美的……美意味着对现实世界的实际结构的否定。”此言不假，真理确实发生于对直接的现实性的否定之中。

萨特认为，审美活动是我们认识非现实的对象的一种方

式。我们同意他的这一判断。当我们感受到某种色彩的独特魅力或某种乐器音色的独特魅力时，这些魅力之所以存在，是因为它们导向超越性存在之呈现。它们好像是安排了一个通道，通向生存体验的呈现，以及在这种呈现中的真理之发生。

真理之发生，意味着超越那作为“事实状态”的现实，而去通达一个非现实的世界。因此，真理的原始发生，在本质上即意味着想象力的高度激活。最高境界的艺术享受，应当从这一根本点上来理解。

作品凭着它的内在视域，为超越现实的想象力提供了空间。伟大的作品在此意义上是人类永远的导师，它们提高了我们作为人的存在，不断地启发我们去保存和发展那种去想象一个非现实世界的能力。真正的艺术滋养了我们的的心灵，培育了我们的想象力。艺术的想象力一旦枯竭，任何创造，甚至在自然科学领域中的独创性，都不再可能。

爱因斯坦在物理学领域里作出巨大的贡献，得益于艺术给予他的想象力。事实上，科学研究的基础性成果并非起源于逻辑思维。由科学的危机所导致的“理论范式的革命”，其深刻的基础是对某种超越性存在的伟大的想象，而不是逻辑上的推理。

因此，在深入地讨论艺术享受的本质时，我们尽可能避免使用诸如“审美趣味”这样的字眼，因为，审美趣味之满足常常充任了艺术欣赏和审美经验的代名词，而我们正应当指出在“审美意象的形成”与“审美趣味的满足”之间有着原则的区别。

艺术作品并非是提供给我们审美趣味之满足的一个客

体。作品之为作品存在，即在于它以其内在视域为审美意象之形成提供了“空间”，也即为真理之发生提供了可能性。“真理之发生”与“趣味之满足”，代表了两种截然不同的艺术观。

我们主张前一种艺术观，并且认为，只有根据这种艺术观，才能真正地划分艺术品与工艺品。如果我们把美看作是实体性的存在，看作是某种人工制品固有的属性，这就在原则上取消了艺术品与工艺品的界线。

人类并不是在如下一种意义上需要艺术的：仿佛人的感官总是需要某种满足，即对外物的感性形式总有一种审美趣味上的要求。如若如此看待艺术，艺术就永远是生活的一种附加品，是一种伴随的现象，一种调剂枯燥生活的手段，一种娱乐。

综上所述，“美”即是“审美意象”，而审美意象的形成，即是真理之原始的发生。正如海德格尔所说，“作品的本质就是真理的发生”。这就是人类生活在根本上需要艺术的原因。

三、审美意象的基本类型

审美意象的民族性与世界性

审美意象与象意的比较

美学中本有“意象”一词，我们将它颠倒了一下，另造了一个词：“象意”。“象意”这一概念理解起来有困难，但很重要。我们构造此词的目的，是为了说明在作品中的物象并不是对外部对象的单纯再现，而是通过一定的形式对物性特质的开启，使物性特质自身得以言说，从而使物象有一份独特的意趣。这就是从“象”到“意”，故云“象意”。

因为由象而意，由表象而达其意趣、气韵，诸物象才成了“灵化之物”，成为作品内在视域的基础，并且也在内在视域中得到了保存。

这是讲“象意”，现在来看“审美意象”。

观者一旦进入作品的内在视域，即得了作品之“意”；“得意”即有“感动”，在感动之中激发起高度的想象力。从而获得审美意象，也即进入了一个非现实世界之形象。此种形象才是真正的“美”。所以，审美意象是“由意及象”，其方向正与“象意”相反。

凡优美、崇高之美、悲剧之美等等，均为审美意象，而非象意，因为这些“形象”都是由意及象的结果——得其意而成其象。

审美意象不是观念，不是理念，它在感性中。先前直接的物象变成了象意，而现在则又由象意而到意象。意象之象，虽如幻象一般，却更加真切，用海德格尔的话说，是存在者的存在“进入了敞开领域之中”：“于是，自行遮蔽着的存在便被澄亮了。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就是美。美乃是作为无蔽的真理的一种现身方式。”海德格尔强调了美是存在之无蔽状态。

何谓“存在”？这是本体论问题，很难，无法在此详述。但有一点应当在此说明：存在是在人之为人的“生存”中被领会到的；对存在的领会，去除了存在者的“既与性”对于存在本身的遮蔽。

存在者作为知识的客体，是给定之物，是认知的对象，但不是人的生存之基础。人的生存的基础，是“存在本身之澄明”。真正的艺术帮助人们去赢得这种澄明。在这种澄明中，人的生存情感（对存在的领会）得到呈现，获得了自我观照，亦即，成了“审美意象”。

“存在本身”是超越了存在者之“事实状态”的，故而我们一直称之为“超越性存在”。唯在审美意象中，超越性存在才得以感性地呈现出来。

凡伟大的作品，都呈现出超越性存在，所以，它们所形成的审美意象，长久地、乃至永远地启发着人类的思想，影响着人类的情操，参与着命运的决断。