

第二輯

中國美學

主編 高小康

執行主編 包兆會

上海古籍出版社

论「镜子说」的图像意识内涵（肖伟胜）

《红楼梦》图像研究：从艺术史模式到视觉文化模式（秦剑蓝）

西方美学史上的「语—图」关系（陆涛）

董仲舒的神学美学（包兆会）

中国当代艺术思想图景中的人神向度（查常平）

「气韵」新解（洪毅然）

从「才性之辨」看魏晋文艺批评的人文蕴涵（袁济喜、李俊）

论中国古代的语言美学观（王汶成）

龚自珍的美学思想（祁志祥）

与道合一：道家人生美学之审美域（李天道）

论江南古代都会建筑元素的生态表达（王耘）

中国美学：现代以来的演进（张法）

实践美学与审美形式性（张玉能）

晚清风景描写的发生：以《老残游记》为中心（唐宏峰）

中国表意文字中的「天」（汪德迈）

美学理论建构中的得与失：评叶朗的《美学原理》（张弼）

大美学视野下的创造性阐释——侯敏《现代新儒家美学论衡》述评（邢红静）

改革开放以来中国大陆地区图—文关系研究综述（周展）

第二輯

中國美學

主 編 高小康
執行主編 包兆會

上海古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国美学. 第2辑/高小康主编. —上海: 上海古籍出版社, 2011. 9

ISBN 978 - 7 - 5325 - 5942 - 8

I. ①中… II. ①高… III. ①美学—中国—文集
IV. ①B83 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 107302 号

中国美学(第2辑)

高小康 主 编

包兆会 执行主编

上海世纪出版股份有限公司
上海古籍出版社 出版

(上海瑞金二路 272 号 邮政编码 200020)

(1) 网址: www.guji.com.cn

(2) E-mail: guji1@guji.com.cn

(3) 易文网网址: www.ewen.cc

上海世纪出版股份有限公司发行中心发行经销

上海商务联西印刷有限公司印刷

开本 635 × 965 1/16 印张 19 插页 2 字数 247,000

2011 年 9 月第 1 版 2011 年 9 月第 1 次印刷

印数: 1—2,300

ISBN 978 - 7 - 5325 - 5942 - 8

B · 732 定价: 48.00 元

如有质量问题, 请与承印公司联系

编委会名单

主 编 高小康
执行主编 包兆会
副主编 周欣展 李昌舒

编 委

南京大学文学院	赵宪章	周 宪	高小康	周 群
	孙蓉蓉	包兆会	周欣展	李昌舒
中国社会科学院	高建平	党圣元		
首都师范大学文学院	王德胜			
北京大学哲学系	朱良志			
中国人民大学国学院	袁济喜			
北京师范大学文艺学中心	王一川			
复旦大学中文系	汪涌豪			
华东师范大学中文系	胡晓明	朱志荣		
浙江大学中文系	张节末			
浙江师范大学人文学院	张 法			

目 录

001 一、专题研究

002 专栏名称(一):文学与图像(主持人:赵宪章)

003 论“镜子说”的图像意识内涵(肖伟胜)

015 《红楼梦》图像研究:从艺术史模式到视觉文化模式(秦剑蓝)

032 西方美学史上的“语-图”关系(陆 涛)

049 专栏名称(二):美与神性(主持人:包兆会)

050 董仲舒的神学美学(包兆会)

062 中国当代艺术思想图景中的人神向度(查常平)

083 二、传统美学研究

085 “气韵”新解(洪毅然)

101 从“才性之辨”看魏晋文艺批评的人文蕴涵(袁济喜 李 俊)

124 论中国古代的语言美学观(王汶成)

146 龚自珍的美学思想(祁志祥)

156 与道合一:道家人生美学之审美域(李天道)

167 论江南古代都会建筑元素的生态表达(王 耘)

181 三、现当代美学研究

183 中国美学:现代以来的演进(张 法)

208 实践美学与审美形式性(张五能)

222 晚清风景描写的发生:以《老残游记》为中心(唐宏峰)

243 四、理论前沿译介

245 中国表意文字中的“天”(汪德迈著 李晓红译)

255 五、述评与书评

257 美学理论建构中的得与失:评叶朗的《美学原理》(张 弼)

267 大美学视野下的创造性阐释

——侯敏《现代新儒家美学论衡》述评(邢红静)

274 改革开放以来中国大陆地区图-文关系研究综述(周 展)

295 《中国美学》约稿函

一、专 题 研 究



专栏名称(一): 文学与图像

主持人: 赵宪章教授

主 持 人 语

文学与图像的关系研究不仅开辟了文学研究的新视域,而且具有方法论的意义。例如“镜子说”和《红楼梦》,按说已是老话题,但是将“图像”拿来作为研究的参照,就会生出不少新意。这就是新方法的魅力。本专栏另一篇介绍了西方美学史上的语-图关系,为当前中国语-图关系研究提供了借鉴。

论“镜子说”的图像意识内涵*

肖伟胜

摘要: 从历史与逻辑相一致的原则立场出发,采用黑格尔的表象理论对“镜子说”的图像意识内涵进行探究,可以甄别出在共有的“镜子”譬喻之下的“模仿说”、“再现说”、现实主义标举的“典型”理论和“反映说”、自然主义追求的“屏幕理论”和象征神话模式,以及法国新小说的“纯物主义”理论等之间的精微差别。这种新颖的跨学科研究方法不仅深化了对“镜子说”现实主义美学谱系内涵的理解,同时也初步提供了从视觉文化角度对经典文艺学命题进行别样阐发的范例与新的路径。

关键词: “镜子说” 表象理论 逻辑性 图像意识 视觉文化

作者简介: 肖伟胜,(1970—),男,西南大学文学院教授,文学博士,主要从事西方美学与视觉文化研究。

从柏拉图到近代的笛卡尔、黑格尔,视觉作为认知工具越来越脱离了肉体的影响,在把身体的作用最大限度地排除与剔除干净之际,视觉与对象最后就沦为了一种纯粹的“理论关系”,相应地,主体也蜕变为一种化约、物化和技术化的主体。^[1] 这种关于人和主体的观念不仅

* 本文为2008年国家社科基金立项课题“‘文化转向’与视觉文化研究”(编号:08CZW007)、重庆市高等学校优秀人才资助计划项目“视觉文化转向与当代美学的转型”之阶段性成果。

[1] David Michael Levin, (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision* (Berkeley & London: University of California Press, 1993), p. 99.

成就了作为认知测绘的图像意识,同时这种以旁观者姿态观看的方式成为了西方近代主导性视觉模式,并产生出美学上的“镜子说”及其一系列的衍生样式即模仿说、再现说、“典型”理论和“屏幕”理论,以及“纯物主义”理论等。这些衍生样式共同构成了一个具有家族相似性的现实主义美学谱系。如果我们从逻辑性即横向维度来考察这一谱系,就会惊奇地发现,在共有的“镜子”譬喻之下的“模仿说”、“再现说”、现实主义标举的“典型”理论和“反映说”、自然主义追求的“屏幕理论”和象征神话模式,以及法国新小说的“纯物主义”,它们作为认知的图像意识虽然存在着这样或那样的区别,但无疑由于“家族相似性”而构成了一个逻辑自然发展的序列或谱系。正如马列所指出的,“观看像思维一样通过演变而发展”〔2〕。如果我们按照黑格尔在《精神现象学》中的思路,把意识诸形态视作“人的意识在历史上所经历的诸阶段的缩影”,〔3〕那么在逻辑上,我们就可以把“镜子说”的家族谱系视为图像意识即各种表象衍生历史的渐次展开。黑格尔把表象活动分为最初回想阶段的表象,〔4〕再生想像力创生的普遍表象,以及由创造的想像力所产生的象征表象和符号表象,它们是意识在表象阶段逻辑性的顺次展开。依此逻辑顺序,我们来回顾“镜子说”演进的历史,就会发现作为最初图像意识的“模仿说”相对的是回想阶段的表象,而作为次级图像意识的“再现说”相对的是由再生想像力创生的普遍表象,而现实主义的“典型”理论和“反映说”,以及自然主义的“屏幕理论”和象征神话模式等则相对于创造想像力产生的象征表象,最后追求“纯物主义”的法国新小说相对的是同样由创造想像力产生的符号表象。它们作为认知的图像意识在历史上的演进并不只是在时间上的顺次展

〔2〕〔德〕希尔德勃兰特:《造型艺术中的形式问题》,潘耀昌等译,中国人民大学出版社2004年版,第112页。

〔3〕〔德〕黑格尔:《精神现象学》(上卷),贺麟、王玖兴译,北京商务印书馆1997年版,译者导言,第21页。

〔4〕黑格尔称为“意象”,为了避免与下面想像力阶段的意象相混淆,我们就称表象。

开,而是一种内在逻辑的自然延伸和外化,因而它们演进的历史遵循了老黑格尔所说的历史与逻辑相一致的原则。

按照黑格尔的阐发,回想阶段的表象来源于作为直接感知的、有形的实物形象,它是“理智把原先在外部时空中的东西(感觉内容)放到主体的内部时空中去,把直观中的东西变为内心的意象,从而摆脱了原先的直观性、个别性而被纳入了自我的普遍性之中。”^[5]因而在模仿说中,外在的题材永远是第一位的,虽然它摆脱了原先的直观性、个别性而被纳入了自我的普遍性之中,但模仿所追求的目标是这样一种东西:虽然它与原物不是同一件东西,但又可以与原物交换(替代原物)。为什么是这样呢?这是由于模仿说阶段的回想表象,尽管它是一个属于理智的东西,但按其内容来说却是一个给予的东西和直接的东西,表象仍然还是摆脱不了存在,正如模仿物仍然受制于原物;同时在此阶段,虽然理智保存了无限多意象和表象,但这些意象和表象又不在意识里,这样一来,概念被理解为是具体的存在。^[6]因而在模仿论这里,才被要求模仿物达到与原物相交换的效果,而它评判的东西也只有一个,那就是被模仿的事物,换言之,不是模仿物本身,而是真正存在于现实世界的事物。如同在此阶段的回想表象,当前直观的东西即外部时空中的东西是回想的直接来源,没有它根本就不可能有内心的意象生成。另外,此时的图像或意象由于是感性——具体的表象,是易于消逝的,但并非消失于无,而是保持在理智的“黑暗的矿井”之内,随时可以通过想像被唤醒。黑格尔指出:“自我通过自己的回想(内在化)直接给予它们以普遍性,并把个别的直观包摄于已经被内在化了的意象。”^[7]也就是说,那些外部时空中的材料通过表象活动得到的普遍

[5] [德]黑格尔:《精神哲学——哲学全书·第三部分》,杨祖陶译,北京人民出版社2006年版,第267页。

[6] 同上,第269页。

[7] 同上,第272页。

性已是一种抽象的普遍性。由此可见,外在物象通过模仿的表象活动而得到的模仿物也已是一种抽象的普遍性,因而想要把它与原物替换,纯粹是一种臆想和幻觉。

从“模仿说”到“再现说”,“镜子”这个比方的内涵也从对外在物象单纯的反射转变为处理题材的方式和方法上。作为次级图像意识的“再现说”之普遍表象,它是由联想力所唤起,不仅重新唤醒存在于它里面的表象,而且把想像力所唤起的意象彼此联系起来,使“再生的内容从属于理智与自身同一性的统一性”。^[8] 由于这种普遍表象具有自身同一的统一性,因而再现说抛弃了回想阶段表象必须仰赖于外部时空中的东西的“他治标准”,而转向于自身同一的统一性的“自治标准”。此时,艺术品不再受制于外在的现实事物之评判,而主要转向于如何满足艺术品本身结构的内在需要即自身同一的统一性,如前后一致性、完整性、统一性或合理性等等。这种图像意识不再仅仅只关注物象本身,而是开始注重物象呈现的方式,也就是人类如何去观看世界。这意味着,普遍表象已不同于作为初级图像意识的回想表象,不再天真地追求模仿物与原物的替换,也就是说已从感性直观中超拔出来,达到了一种理智的自觉。用黑格尔的话讲,在普遍表象阶段,由于回想提高到了想像力,并且由于“理智在从其抽象的自内存在涌出而进到规定性时,打破了那笼罩着其意象宝藏的黑夜般的黑暗并通过意象出场的明亮清晰性消除了黑暗。”^[9] “再现说”的普遍表象特征较为集中体现在新古典主义的模仿说中,在那里,模仿更多地是指“一般地再现自然或人的激情”。这种模仿追求的是“一般地再现”,也就是强调描摹人物的共同性和普遍性,注意对人物类型特征的刻画和表现。正如普遍表象阶段的想像力只与意象打交道,这种再生想像力具有一种仅仅

[8] [德]黑格尔:《精神哲学——哲学全书·第三部分》,杨祖陶译,北京人民出版社2006年版,第273页。

[9] 同上,第272页。

形式上的活动的性质,如此一来,意象的再生就成为一种任意的发生,不需要直接直观的帮助,因此与回想表象需要一个当前的直观不同,这就使得新古典主义的再现说能挣脱具体感性的物象束缚,将想像力所唤起的意象彼此联系起来,达到一种缺乏意象特殊性的抽象普遍性。如果说回想表象是指一种外在的东西,它还没有提高到表达一个确定的普遍东西,而普遍表象则更多地是指内在的东西,它虽然已提高到普遍的抽象层次,但它缺乏外在性,即形象性。因此在新古典主义这里,它的模仿要求的是表现个别实在的一般普遍意义,即某一种“兴趣、自在存在着的概念或理念”。^[10] 由于新古典主义注重表现的是抽象的主观理念,因缺乏丰富的形象性而显出严重的概念化、形式化特点。

现实主义标举的“典型”理论和“反映说”,自然主义追求的“屏幕理论”和象征神话模式,甚至包括文艺复兴时期达·芬奇的“镜子说”,虽然存在的历史阶段不同,但如果我们从它们的逻辑内涵来考察,就会发现这些学说几乎有一个共同的特征,即力图综合、提升模仿说与再现论并有所超越,也就是既要具备模仿阶段回想表象的形象性,又要超越它的偶然易逝性而达到普遍表象的抽象普遍性。因此这些命题所要达到的理想就是创造想像力产生的象征表象。象征表象阶段的特点就是“理智使它的普遍表象与意象的特殊东西相同一,因而给予普遍表象以一种形象的定在”。^[11] 这一特点集中表现在现实主义的“典型”理论和自然主义的象征神话模式上。所谓典型塑造就是以现实生活为基础,将自然的、分散的生活现象,真实的细节,经过抽象和概括,提炼成一幅统一的、完整的生活图画。这意味着,作为“典型”理论的象征表象一方面既具有来自现实生活的直观感性形象,同时又通过理智把这种意象的特殊性提升到普遍表象的抽象水平,做到了表象的普遍性与

[10] [德]黑格尔:《精神哲学——哲学全书·第三部分》,杨祖陶译,北京人民出版社2006年版,第274页。

[11] 同上,第273页。

意象的特殊性的统一,这就是典型要达成的所谓既具有鲜明个性特征又是类的样本的人物或环境。这种通过典型化手段所塑造的象征表象,做到了普遍东西的形象化和意象的普遍化的统一,用黑格尔的话说,“理智产生普遍东西和特殊东西;内在东西和外在水东;表象和直观的统一;并以这种方式把在直观中存在的总体重建为一个证实了的总体”。^[12] 这也就让我们明白了,为什么现实主义作家是从“总体”上全景画式地反映社会生活,并力图重新构建一幅能反映社会生活真实的史诗般的画卷。在黑格尔看来,象征表象已达到了真理水平,而要达到“表象的普遍性与意象的特殊性相统一”的真理层次,就必须运用批判的眼光,像一位炼金术士那样,从自然的、分散的生活现象中提炼、淬取出反映生活的本质特征来。巴尔扎克在《人间喜剧》前言中,曾说过要尝试用小说来进行社会研究,“研究产生这些社会现象的原因,寻出隐藏在广大的人物、热情和事故里面的意义”。^[13] 并把《人间喜剧》分为“风俗研究”、“哲学研究”和“分析研究”等三大类。另一位批判现实主义的大师列夫·托尔斯泰也像巴尔扎克一样,对俄罗斯社会人生的剖析几乎贯穿了他创作的整个过程,像《战争与和平》、《安娜·卡列尼娜》以及《复活》等作品,可以看作是他进行艰苦探索分析的心灵记录与透入社会生活本质肌理的形象书写。由此我们也就可以理解,以巴尔扎克为代表的现实主义者为何要作者的见解愈隐蔽,对艺术作品来说就愈好,因为只有这样才能让生活的本质真实呈现出来。为此,巴尔扎克“不得不违反自己的阶级同情和政治偏见;他看到了他心爱的贵族们灭亡的必然性,从而把它们描写成不配有更好的命运的人”。^[14] 这些具有象征表象之特征的优秀现实主义小说,能够将丰富

[12] [德]黑格尔:《精神哲学——哲学全书·第三部分》,杨祖陶译,北京人民出版社2006年版,第276页,着重号为原文所注。

[13] 转引自朱维之、赵澧主编:《外国文学史》,南开大学出版社1985年版,第373页。

[14] [德]恩格斯:《恩格斯致玛·哈克奈斯》,载《马克思恩格斯选集》(第4卷),北京人民出版社1972年版,第463页。

多彩的生活画面和多种多样的人物形象,熔铸在完整有机的情节结构中,表现出深刻丰富且具有真理内涵的社会内容,因而它们常常被称为反映社会生活的“百科全书”,成为了一面面真实烛照社会人生的“镜子”。难怪恩格斯不无感慨地说,在《人间喜剧》“这幅中心图画四周,汇集了法国社会的全部历史,我从这里,甚至在经济细节方面所学到的东西,也要比从当时所有职业的历史学家、经济学家和统计学家那里学到的全部东西还要多。”^[15]

作为追慕现实主义“屏幕理论”的自然主义者而言,他们可以说进一步推进了“典型化”理论,并更加彰显了象征表象之特征。他们的意图实际上是要更好地促成“普遍东西的形象化和意象的普遍化”的统一。但由于象征表象是把贮藏的意象和表象自由联结并“明确地向自己内在化”,^[16]也就是说,在此阶段的理智是有条件的、仅仅相对自由的活动,黑格尔把这种理智活动称为象征性的幻想。而自然主义所构建的象征表象就集中体现了象征性幻想的特点,在这种幻想中,理智“不是作为模糊的贮藏和普遍东西,而是作为个别性,即作为具体的主观性,在这种主观性里面自相联系才既被确定为存在,又同样被确定为普遍性”。^[17]黑格尔这段话说明了这样一个事实:象征表象虽然是作为个别性即具体的主观性而存在,但这种主观性由于其真理内容而又具有普遍性,换句话说,它是一个个别性与普遍性、具体性与抽象性、主观性与客观性相结合的统一体。这也让我们明白了左拉所提出的那个充满悖论性创作原则的深义,即要在人的主观创造的同时抹掉人的主观色彩,从而使作品呈现出一种赋予个人色彩的客观性。自然主义阶段的象征表象,一方面尊重意象的被给予的内容,并在使其普遍表象形

[15] [德]恩格斯:《恩格斯致玛·哈克奈斯》,载《马克思恩格斯选集》(第4卷),北京人民出版社1972年版,第463页。

[16] 同上,第274页。

[17] 同上,第277页。

象化时还是依照这个内容,这是自然主义追求所谓的“屏幕”效果;另一方面这种对外在现实的“屏幕”映现并不是没有个人印记,而只不过让作者在创造时尽量做到“客观而无动于衷”,就像福楼拜所说的,“作者在他作品里,必须像上帝在世界上一样,到处存在而又到处不见”。作品到处都是作者的个人主观印记,但这种主观性不是普遍表象那种抽象的理念,而是在尊重意象的被给予的内容的基础上的形象化,也就是在“形象的形式中表现真正普遍东西或理念”,所以这种个人的主观也就抹上了客观性的面容,因此又似乎消隐于无。正如黑格尔所说的,在象征性幻想中,“普遍表象是那种在意象中给予自己以客观性并由此而证实自己的主观东西”。^[18] 这意味着,由象征幻想所产生的意象只是主观上直观的,因此,当自然主义作品像摄影机镜头下的一幅幅生活实景展现在读者面前时,创作者对此直观的内容所带来的“屏幕式”的客观性有着清醒的自觉,也就是说,他们认为这种在意象中给予自己以客观性的内容实际上被证实是自己的主观东西,换言之,这一幅幅生活图景是他们从一种特定的立场或角度出发,对现实所做的再现和解释而已。因此,黑格尔认为,象征首先是一种符号,其意义和它的表现的联系是一种完全任意构成的拼凑。象征,对应的英文词:symbol,除了象征、符号的意思外,在皮尔斯哲学中,还可以译为“任意符号”,同“肖似符号”、“指示符号”相对立。^[19] 此外,象征一般“总是一个形象或一幅图景,本身只唤起对一个直接存在的东西的观念”,^[20] 这就使得貌似很客观的意象被给予的内容即生活图景实际上成了主观心灵的映照或象征,这也就是为什么黑格尔说,象征一般是直接呈现于感性观照的一种现成的外在事物,对这种外在事物并不直接就它本身来看,而

[18] [德]恩格斯:《恩格斯致玛·哈克奈斯》,载《马克思恩格斯选集》(第4卷),北京人民出版社1972年版,第277页。

[19] [法]托多罗夫:《象征理论》,北京商务印书馆2004年版,王国卿译,译者序,第4页。

[20] [德]黑格尔:《美学》,第二卷,朱光潜译,北京商务印书馆1995年版,第12页。

是就它所暗示的一种较广泛、较普遍的意义来看的原因所在吧。如此一来,自然主义所展现的生活画面就成为了具有深刻现实性意蕴的象征表象或象征形象。

在象征表象中,由于在此阶段的理智幻想把“自己的东西和被发现的東西、内在东西和外在东西……完全被实现为一的中心点”,^[21]做到了普遍东西的形象化和意象的普遍化的统一,但由于象征性的幻想是有条件的、仅仅相对自由的理智活动,而理智“必然从在象征中存在的主观的、由意象所中介的证实前进到普遍表象的客观的、自在自为地存在着的证实”。^[22]这就进入到了创造符号的幻想阶段,即理智产生出了符号表象。在某种程度上,法国新小说对“纯物主义”的创作追求可以说体现了从象征表象向符号表象的过渡和转型,或者说兼有这两种表象之特征。按黑格尔的说法,创造想像力产生出了象征与符号两种表象形式,而象征首先是作为符号,^[23]而符号最为典型的是语词,从更大范围来看,象征包括了语言符号,但它不单单包括语词。从某种意义上说,语词是象征的极端发展形式。法国新小说的“纯物主义”,一方面非常尊重意象的被给予性内容,主张像摄影机一样,用不带任何主观感情色彩的语言,冷静、仔细地去描写他们视线所及的外部世界,力图达到对“视像”的零度呈现,这一点体现了象征表象的特征;另一方面他们对像摄影机镜头下所呈现的客观内容有着清醒的自觉,他们不再像自然主义者那样满足于运用象征隐喻去映现主观内在的心灵或真实,而是对再现中隐藏着的本质主义提出了质疑。这一点就已突破了象征表象的边界,已进入到符号表象的领地。

法国新小说家意识到,世界既不是有意义的,也不是荒诞的,它就是这个样子,非常简单。因此,意义只是附加在事物上的,甚至是多余

[21] [德]黑格尔:《美学》,第二卷,朱光潜译,北京商务印书馆1995年版,第277页。

[22] 同上,第278页。

[23] 象征对应的英文词:symbol,本身就可译为“符号”。