

绪 论

——影视艺术哲学论纲

影视艺术哲学试图将影视剧的潜能最大化释放，最后给影视剧一个哲学地位。

影视艺术哲学在与影视剧构成的“主体间性”〔1〕的关系中：既为影视剧建立富有解释能力的哲学理论而努力，也为让更多的人感受到现象学的哲学效应而努力。影视剧是在将世界“现象”化〔2〕，影视艺术哲学则研究这种活动何以可能、怎样才能效果最大化。这是提高影视剧“自身思义”能力的理论工作。影视剧艺术是对生存、文化的“感觉”，影视艺术哲学则是反思、整合这种“感觉”的艺术哲学。

影视剧所讲的“故事”都隐括着人生在世的根本问题，

〔1〕主体间性：intersubjectivity，指“诸个主体之间”“诸主体交互间”的意思。哲学的焦点问题从主体性转移到主体间性，体现了西方哲学从近代的主体中心的一元理性到当代的交往对话的多元理性的过渡。作为学术的影视艺术哲学与作为艺术的影视剧的关系正是一种“主体间性”的关系。用这个概念是为了建立它们之间的一致性、共通性、对某一对象性事物的相通理解的可能性，搭建影视剧意识的新平台。再引申一点，主体间性也是“互为主体性”，也是一种自身相关又相互影响的‘反射性’。

〔2〕“现象化”是哲学术语的文学化使用，现象学的“现象”是表现自身或显示自身的存在，自己显示自己的首先是“意识”，于是在胡塞尔那里，“现象”首先是‘纯粹意识’；在海德格尔那里则侧重动词含义“自我显现”。

都是一个相对相关的大故事的投影。影视艺术哲学比任何现象学理论和影视剧理论都更明确、更自觉、更强烈地提出回归“生活世界”的要求。现象学语义的“生活世界”与通常语义的生活世界（日常生活也被胡塞尔称为“外在世界”、“陌生世界”）的关系构成影视艺术哲学的逻辑起点。现象学的“生活世界”粗略地说，是未经“科学”过滤的有着丰富感性内容的“存在”状态，是以作为“前给予”的先验自我为中心的人性共同体。我们可用王阳明的“良知说”、李贽的“童心说”以至拉康的“镜像期”之前的意识状态来想象它。胡塞尔拈出“生活世界”如同王阳明拈出“良知”，既是为了建立一种以“自我明证性”为基础的本体论，将主体性先验化、客观化、公共化，从而超越有限的、任意的、私人的心理开端，使自己的哲学成为一门无限的、严格的、普遍有效的哲学，更是为了建设“更高的人性”、为了“致良知”〔1〕。胡塞尔说“生活世界”的改变就意味着人性本身的根本改变；“生活世界”给予“存在者的有效性”，是“意义的最终给予者”。莱布尼茨的“单子”、胡塞尔的“生活世界”与王阳明的“良知”如出一辙，均可用牟宗三译单子的名称“心子”来统称。关于阳明的良知本体论及致良知理论已成国人常识，不妨借用“良知”来代替现象学的“生活世界”来简明地说清影视艺术哲学以此为逻辑起点的使命：通过影视剧来建设人类的“良知”——从指导影视剧创作和进行影视剧阐释两个角度来建设人类的“良知”。这个使命是

〔1〕“更高的人性”（höheren Menschlichkeit），详见《欧洲科学的危机与先验现象学》的随机论述。用中国的王阳明的话说，就是致了良知的人性。胡塞尔在《危机》中说：“只有通过这种最高形式的自我意识（它本身就涉及到一种无限的努力），哲学才能使得它自身，并因此而使得一种真正的人性有了实现的可能。”转引自《中国现象学与哲学评论》，第四辑 84页。

努力将伦理学变成美学、将伦理的变成诗的〔1〕。正与影视剧大师布努艾尔的提法相契合，影视剧的本质就是诗和道德的实验〔2〕。这样影视艺术哲学也就变成了影视剧心学。《黄土地》和《孩子王》以及对它们具有通识真赏水平的评论都是中国人熟知的显例。

影视剧也的确比任何传统的艺术样式更能够直接呈现运动时空中人的“活动性的存在”〔3〕。人的身体是人类自我意识投射的实际环境，也是人的体验、经验、语境、心境向世界敞开的载体，是“生活世界”（良知、共同人性）与“现成世界”（真善美假恶丑、爱恨情仇俱全）交织的世界。形体表演是人类知觉的橱窗，像样的故事都是人生寓言。影视剧是人的姿态语，乃至潜意识的直接显现，它既是意识的产物，也在显示着人与人之间的意识交流，从而是研究意识之本质的现象学的天然又显赫的素材，也是影视剧心学进行“致良知”训练的最好课堂。这种“功利主义”是建立在严格的意识分析基础之上的，从而不是巫术而是学术。影视艺术哲学强调回归“生活世界”，就为了回到人性的核心，依据意向性的照射而开拓人性的边界，增进人类的自我理解能力，反思文化对人性的的是非功过。这也就是影视艺术哲学的“还原”了。就影视剧而言，如《蓝》、《白》、《红》、《一条

〔1〕 参见拙文《心学与美学》，《美学前沿》论文集，北京广播学院出版社，2002年1月。良知美学的意义就是将伦理学美化了。良知是社会全球化、自我意识原子化的最后的“思想共同体”。莱布尼茨的精神性的“单子”（monad）被牟宗三译为“心子”的概念可以辅证这一点。

〔2〕 详见张红军编著《路易斯·布努艾尔》，第54页，中国广播电视出版社，1992年2月。论者说：“所谓诗和道德的试验，实际上在寻找一个联接点，从超现实主义幻想开始切实地去认识现实的道德。”

〔3〕 怀特海《过程与实在》中的核心概念，指的是富有生气的瞬间性的“经验之流”，是以复合的形式相互依存的事物。

安达鲁的狗》、《去年在马里昂巴德》。

影视艺术哲学何以具有这种能力？因为现象学的基本方法是“本质直觉”。而这是与影视剧的工作方式、人们看影视剧的行为天然一致的——都是在运用直觉。中国哲学的基本运思方式是直觉，在西方哲学中能够将直觉方法论体系化的首属现象学。老子强调对“道”的领悟只能靠直觉，必须“中止判断”（现象学还原的含义在于此，用《老子》的话说叫“绝圣弃知”），必须“载营魄抱一”（十章），回归生活世界（犹如俗话说的守住人生的丹田），才能拥有超越性、内在性、整体性的直觉。胡塞尔说：“认识如何能够超越自身，它如何能够切中在意识框架内无法找到的存在？在思维的直观认识中，这个困难却迎刃而解了。”〔1〕自然关于直觉，西哲们已说过千言万语，笛卡尔、洛克、休谟所标举的理性直觉，叔本华、尼采所弘扬的意志直觉，谢林、胡塞尔所秉持的本质直觉，海德格尔、萨特所恪守的存在直觉，都是建构影视艺术哲学直觉论的钢筋水泥，这里略以爱因斯坦的话以概其余：“物理学家的最高使命是要得到那些普遍的基本定律；由此世界体系就能用单纯的演绎法建立起来。要通向这些定律，并没有逻辑的道路；只有通过那种以对经验的共鸣的理解为依据的直觉，才能得到这些定律。”〔2〕寻找影视剧美学的定律、或曰影视剧之“道”、或曰关于影视剧的“先定的和谐”〔3〕，何尝不是“只有通过那种以对经验的共鸣的

〔1〕胡塞尔《现象学的观念》，第9页，上海译文出版社，1986年。

〔2〕爱因斯坦1918年4月在柏林物理学年会举办的普朗克六十岁生日庆祝会上的讲话。

〔3〕爱因斯坦首肯过的莱布尼茨的术语。“先定的和谐”说一切“单子”之间，特别是心与物之间，存在着一种预先被永远确定的和谐。爱因斯坦认为“渴望看到这种先定的和谐，是无穷的毅力和耐心的源泉”。出处同注〔1〕。

理解为依据的直觉”呢？照搬语言学框架和术语的影视剧符号学就因这种直觉的缺失而不能尽如人意。将私人直觉变成能获得共鸣的意义共享的符号不仅是影视剧书写者的使命，也是影视剧研究者的责任。

与其让影视艺术哲学用一种自足的哲学理性外在地审视影视剧现象，不如让它与影视剧一起为人的生存方式的自我显现而“工作”。影视艺术哲学将使哲学理性真正的“重返伊甸园”。这个伊甸园不是别的，是人生在世只此一心的“心”。这“心子”在生活世界里是活脱脱的，在影视剧里也是活脱脱的，在影视艺术哲学中也应该是活脱脱的。拥有活脱脱的直觉才叫重返伊甸园。在这自己的家园里，影视艺术哲学作为影视剧的“自我意识”来审视影视剧将世界现象化的限度和契机、来梳理影视剧所呈现的“生活世界”与“陌生世界”（胡塞尔指称外在世界的术语）交织碰撞出来的意义。影视剧和现象学是显现、解读人类意识的利器，影视艺术哲学则是擦亮这个“显示器”的工艺学和工作哲学。它是对“影视剧之谜”的文化、美学、哲学的解答，而且知道自己就是这种解答。如刘小枫、张志扬所做的那样，当然他们还是在尝试、探索。影视艺术哲学因其哲学品质所决定，它永远是开放性的、无定制的、无定论的。

影视剧，精确地说，具体的影片是个可以信息叠加的“场”。它貌似是“实体”（与场相对的物理概念），其实是虚拟的实体，是维兰·傅拉瑟所说的技术性图像：这种图像的本质是概念，属性是翻译（将事件变为情境、以场景取代事件）；这种从图像中重建的时间——空间特质，简直像魔术一样，一切事务能重复自身，也参与意涵的建构。^①图像具有魔术般的意义。^②图像制作者的想象变成了（图像接受者

的)幻觉”〔1〕。而所有的概念都是观念,所以说到底影片这个信息叠加出来的“场”,是“意识之场”。用胡塞尔晦涩的术语表示:影视剧画面是包含着多个对象、多种立义的图像象征的表象,属于“当下化现象学”的研究范围。想象的本质是“内图像”,图像意识的本质是想象的当下化〔2〕。影视剧画面是图像客体与精神图像叠加射映而成的“图像主体”——图像主体仅仅在图像客体中被意指,但本身并不在图像之中——图像主体借助于图像客体而被意识到。用中国术语说,图像主体是“立象以尽意”的那个“意”,图像客体则是来尽意的那个“象”。图像主体是种想象性的立义,说白了就是只可意会的“意境”。所谓技术性图像的魔术性是由意识的自由变样建构而成的,是心(精神图像)与物(物理图像)、空间与时间两方面相互变义、相互补充的结果。影像本体是种依场而有的“场有”——艺术元素的整体。

影视艺术哲学是阐释这样一种虚拟而真实的影像语言的“语用学”,自然当与日新月异新的影像语言一起与时俱进。阐释的起点是理解,阐释的效果也是理解,所谓理解是借助一个广阔通融的意义系统来体现、来建立起“阐释循环”。说这老生常谈意在强调要珍惜、善用今日之只要想到就能做到的高科技带来的自由。再高的科技手段也只止于物理图像的制造,图像主体更依赖精神。用高科技手段来制作影视剧如同《水浒传》中公孙胜那一套呼风唤雨的手段只是“备用”而已,如同公孙胜是“备员”一样。当然科幻片如神魔

〔1〕《摄影的哲学思考》,李文吉译,第一章“图像”。台湾远流出版公司,1997年11月。

〔2〕倪梁康:《胡塞尔现象学概念通释》,第93页,三联书店,1999年12月。

小说又当别论。说到底，人类分泌出影视剧来本是为了养育人性的，是供人在“认识你自己”的同时，提高“受用”自身的能力的。无论影视剧的物理形态怎样发展，它的本质使命是揭示、呈现生命意识、滋养心灵、提高人类自我理解的能力。

影视艺术哲学也正视影视剧的游戏性，并主张诚实地对待游戏（理解此词义需剔除汉语之游戏的儿戏意味）。不能成为游戏的破坏者。根据现象学的理解，影视剧像任何艺术品一样是在它成为改变经验者的经验中才获得它真正的存在。影视剧游戏并不是创造活动或鉴赏活动的情绪状态，也不是指游戏活动中所实现的某种主体性的自由，而是指影视剧作为艺术品本身的存在形式。因为游戏的真正主体，并不是游戏者，而是游戏本身。影视剧游戏把游戏者吸引入它的领域中，并使游戏者充满了它的精神。影视剧是极富有向造物转化能力的游戏。只有通过转化，游戏才赢得了它所理想的品质。譬如相对于最后的终端显示，原先的编导摄、服化道都是游戏者，他们的游戏活动显然还不是转化，而只是在“伪装”。所谓“转化”是向“真实事物”的转化——说清这“真实事物本身”是百年现象学运动的根本任务。众所周知，现象学方法的主要原则是“回到事物本身”；事物本身（有的译为“事物核心”）的概念具有两方面的内涵：一方面是被给予之物、直接之物、直观之物，它是在自身显现中，在感性的具体中被把握的对象；另一方面，它是指所有那些自身被给予方式展示出来的实际问题，不是那些远离实际问题的话语、意见。事物本身的“基质”含义表现在图像意识中则是上面提到的“图像主体”：胡塞尔将那些在图像表象被展示、被映像的，但本身却不在图像表象中显现的“图像主体”称之为“事物本身”。显然，正视影视剧的游戏

本质，反而是坚持了回到事物本身的立场，用中国影视剧学的术语说，这样会深化影视剧艺术的现实主义道路。用“热衷于恰当”的布莱松的话说“真可从其效能和力量上辨认出”〔1〕。

影像（画面）的本质是“呈现”，这个呈现是将世界“现象”化了。犹如李白、苏东坡等诗人咏明月的诗句，将那个冰冷冷的星球“现象”化了。一旦成了现象就是“自己能够敞开自己的东西”，可以“自我显现”了。所谓影像本体，兼含了“本”和“体”。本是根源，是人性，是“生活世界”的历史性、空间的时间性、生活方式的内在性；体是艺术元素的整体性，是形式的功能体系，是形式的空间性。在“呈现”中本体与意义是合一的，意义是道体的基础。人的心灵对意义的体会导向对真理的理解，即使当真理的呈现已经消失，人的心灵还能透过对意义的体会与意义的创造而从心头呈现真理。这时，语言的意义也就有其真理性了。所谓影视剧语言应当具有这种“法力”。这种“法力”是对意义空间的一种开拓。从客观的角度说是意义的发生，从主观的角度来说则是意义的创造，是个“互动缘起”的辩证过程。影视艺术哲学与影视剧都应该持一种诗意的把握世界的方式——用移情的眼光打量一切，让影像呈现出来的人、物成为“就其自身显示自身者、敞开者”。用哲学老话说，就是人心物情的和谐是人的生存之道，一山一河、一花一草、一木一石，均有其内在的生命、灵性和情感，影视剧应该以天人感应、物我相通、物我相融作为影视剧之道的最高境界。这固然显得抽象而神秘，对于呈现感性经验的影视剧来说似乎有些夸张牵强，对于将影视剧视为娱乐的人来说更是

〔1〕 布莱松：《电影书写札记》，第12页，三联书店，2001年9月。

如此，但娱乐是人性的一种表现，随着人性需求的变化，娱乐片的形式也必将变化。《情书》的导演就纳闷情书为什么在中国这样受欢迎。这就是一个信号。

尽管世界是不确定的，但人并不追求不确定，而是在寻找确定。僵化的确定是死寂，中国儒、释、道三家共奉的经典《易经》及先秦其他典籍所共同体认、表述出来的“中和之道”，无疑具有“中和”这确定和不确定的功用。它是诗意直觉的哲学基础，它依“生活世界”而起念，又一出手就强调对实体直接把握的重要性，是一种具有形而上姿态、形而下能量的本体直觉，这套哲学方法讲求“诚则明”“明则诚”。“诚”是由本人所体认的本真；“明”是有直觉、表现能力的状况。影视剧和现象学都要求恢复这种伟大的思想态度，复活直观、重建真实问题与思想的直接关系，复活影视剧哲学语言的思想幅度与生命的真切关系。哲学本是思想文化塑造自身生命的艺术，影视艺术哲学作为诗意直觉的哲学应该成为影视剧的精神支柱。就像精神分析法已融入人们日常语境中，影视艺术哲学之无偏见、无定质的求真务实的思维方式也终将会融入影视剧书写、影视剧评论的语境之中。

在这一层面，我们将更多的借重海德格尔的思想方法。海德格尔有点像心学革命的王阳明，要把一切的本原确立在生命本身，海德格尔说的是存在，阳明说的是心。海德格尔说“存在被遗忘”了，阳明说“架空度日”遮蔽了心头的良知。西方实证科学的大语境决定海德格尔也不例外的要“面向事物本身”，东方美学化的大语境决定阳明提出“面向心本身”，好像一个重视“物”，一个重视“心”，其实他们的目的是一样的：抓住本真。海德格尔现象学的“物”是要纠正亚里士多德将形而上学变成物理学的那个“物”，阳明的“心”也不是个人的主观心情，他们都是为了本真得以自

我显现。

公认的现象学大家舍勒将人类的知识类型划分为三种：一是统治——事功型知识，二是本质教养型知识，三是获救型知识。他认为：现象学可以提供让一个多年被囚在暗牢中的人走向春光明媚花园的最初步骤。这囚牢便是我们的环境，这环境的造成，乃是因为井底之蛙式的只知求助于机器技术，将眼睛只盯在地上，只注意区区小利，却忘掉了上帝和整个宇宙。怎样才能走出囚牢步入花园呢？舍勒的方法可以总结本文的要旨：1. 注重体验，以彻底体验的直观经验这一生命的投注方式，直接深入事物本身。2. 注重本质（想起上帝和宇宙）。3. 留意先验（生活世界），也就是注目本质之间的根本联系。这种方法是“获救型知识”的方法：从个人自身的拯救开始，从日常生活那种自我束缚于自我之中的“紧张状态”和“本能的冲突”中解放出来，进而把人的整个精神内核以充满爱的主动行动“投入”或“参与”到“一切存在的源泉”之中去。人是活生生的生命体，人的身体是渗透精神、秉持意味和价值的主体。获救型知识不是一种说明、推论的体系，而是一种唤醒人的存在直觉的活动，一种描述人的存在意义的体验过程。〔1〕

影视剧，说到底人类通过“心理投影”活动来自我反思、自我拯救的一种文体，它通过展现人类的自我折磨来实现人类的自我拯救，倘无此能力，影视剧不可能成为现代社会的文化工业。举个粗俗的例子，《泰坦尼克号》显然是商业娱乐片，它为什么具有娱乐功能呢？是因为那个“救助故事”满足了人们的内心情感需求。从而在娱乐观众的同时，

〔1〕参见《舍勒选集》上下卷，刘小枫选编，上海三联书店，1999年1月。

让观众获得了一种“拯救的意识”。

影视剧作为向造物转化的游戏，天然浑成地提示了现象学的“玄机”，而现象学也是刺激、启发影视剧新理念的最现成的哲学武器。因此让它们交接、互动起来，对于影视剧和现象学是互惠、双赢之事：影视剧有了自己的哲学基础，现象学有了再生性的传播媒介。

影视艺术哲学要做的工作是将哲学感觉回归“生活世界”本身，从而恢复现象学的直接性并建构这种哲学意识对影视剧的文化构造能力。借助于影视剧的传播能力，影视艺术哲学将成为在所谓全球化后，现代语境中坚守人文学术之文化精神和自我意识的理性建设重镇，因为它具有将形而上的理性反思与形而下的意象经营一炉出之的天然优势。影视艺术哲学可以借助现象学的原理、分析技术、阐释能力，来探讨影视剧的‘呈现方式’‘影像思维’‘叙述功能’等影视剧诗意地把握世界的独特方式，来提示影视剧“呈现意义”的特性与其“意义呈现”的原理。影视剧是感觉的艺术，现象学是思想的艺术，影视艺术哲学至少可以获得这两者主体间自我陈述的一致性，也许因此能够成为进入影视剧本体的新的影视剧艺术哲学。

第一章

影像本体论

一、从现象之美到影像自由

影像自由的哲学前提是承认“现象之美”。

现象之美的理论能够为影像向无限的领域迈进提供观念上的支持。因为现象之美的提倡是为了向时间形态的生命寻找更多的原动力，使影像这种特殊的“意识的物质”随着日新月异的新感性而花样翻新。它已经能够表现任何可见的世界了：从太空到海底、从动物到植物、只要是人能到达的地方就可以用影像截取对象的时空存在样态，提取这样态潜在的含义——反过来说，不能如此呈现的话就不能呈现出现象之美。

法国电影理论家让·米特里以格式塔心理学为依据，探讨了作为电影基本要素——影像的格式塔质。他认为，电影影像是被再现物的“摄影性再现”，既具有现实的客观性，又有艺术家的主观性，“被再现之物仍寓于再现形式之中”。既“是实物通过折光和透镜的作用映在胶片上的自体复现”，又“是一个被结构的现实，一个形式”——“透镜捕捉到的

事物受到赋予事物以具体意义的形式化意图的制约。因此，再现体就是一个形式，一个与空间现实不同的有机‘整体’，它只是空间现实的影像。”〔1〕

所以我们说，影像既是人的思维产品，又是电子机械的产品。在制作影像时，人的思维既支配着电子机械又必须受电子机械属性的制约。所以影像既是一种自在的存在，又是一种自为的存在，影像的价值是一种复合的价值，它是一种特殊的物质，也是一种特殊的意识，并不是一种简单的虚拟的现实，而是一种物质的意识、意识的物质。这种特殊的“意识—物质”能以影像的二度空间反映客体的三度空间——在接受者的意识里完成它的三度空间的样态，它的存在是影像化的存在，就像我们看见二十年前自己的照片一样，二十年前的自己是那样存在过，但现在并不那样了，还这样存在的只是自己的影像。还比如，我们看见桌子上一张白纸，我们转过身去，这张白纸已经不在眼前，但它的影像依然存在于我的大脑中。

人们对影像反映客体表层组织的真实、细腻，反映客体空间结构的完整、有机，对反映客体时间的同步、一致，反映客体的色彩、光影的相近、酷似等等技能有了高度的认识，这是技术“生产”出来的影像的自由，也是影像带给人的自由。但同时存在着另一面即影像自身属性的“任性的自由”，如受光学镜头的限制，形成影像的变形和短视、由于景别的限制造成体积相对于人眼观察的变异，还有胶片性能带来的色彩的偏差。有人戏剧性地利用这些特性形成夸张的效果是一回事，这些因素任性得不由人支配是另一回事。

〔1〕让·米特里：《影像作为符号》，《外国电影理论文选》，第299～300页，上海文艺出版社，1995年9月。

影像当然是人造出来的，但一旦造出来就像人从瓶子放出来的魔鬼，具有了独立存在于世的价值和功能。后来的人们可以充分利用前人留下来的影像，让它们表达另外的含义。德国宣扬纳粹精神的纪录片《意志的胜利》被前苏联改变成一个揭露法西斯罪孽的纪录片《普通法西斯》，是“反着用”的显例；爱森斯坦在美国无法施展才能，他由小说家欧普顿·辛克莱和他的朋友供给资金，到墨西哥去拍摄影片。他在那里住了很久，拍了将近五万米的胶片，寄给好莱坞一位名叫索尔·雷塞尔的出资人——以前是贾克·柯根影片的制片人，后来又是系列影片《泰山》的制片人——请一些没有才能的导演，剪辑出一部商业性的影片，名叫《墨西哥风暴》。这部影片含有一些很美的画面，但是它和爱森斯坦原来规定的剧本和蒙太奇却很少有关系，而且有很多底片没有用上。以后人们又从这些底片中剪辑了两部纪录片：一部名叫《悲惨的狂欢节》，另一部名叫《爱森斯坦在墨西哥》。此后又有爱森斯坦的两个门徒从这些底片中剪辑了两部向他们的老师表示不同程度敬意的影片，即玛丽·斯迪的《在太阳下》（1939年）和杰·莱达的《爱森斯坦的墨西哥影片——供研究用的几个插曲》（1955年）。1945年以后，剩下的底片被一家摄制短片的电影公司买去，他们在一些商业性影片中利用了那些画面。这是“正着用”的显例。还有一些“游戏”的非正式发行却很有趣味的作品，如用《列宁在十月》的影像，还配上中央电视台分家事情的声带《分家在十月》，则是声画错位的好例子。

这些重新编组的事实告诉我们，人的意识乃至无意识是可以编制任何影像的。影像经由不同编组会产生不同的意义。影像是由一些“相对相关的关系”而相互联系起来的“意识的物质”，那些“相对相关的关系”几乎是不以个人意

志为转移的“既定力量”这“相对相关”的关系抽象起来就是我在序言中提出的“天地人神”四维矩阵，每一组具体的影像都是这四维矩阵中的“点”。这个大的四维矩阵的框架是给定的，既定的。但艺术的自由品质是要寻找突破和“分变”（德里达语）的。确立现象之美的理念应该能够启发我们自觉地走向将无意识画面化的探索中，或者说应该自觉地向无意识画面的自由创造，冲出“人”的牢限，走向“神”的无垠。

影视艺术哲学不能成为自我解构主义，而应该是自我建构主义。在参与的世界观的支配下，它的基本理念是“关系”，所谓关系是相对相关性，这种理念认为，真正的实在不是孤立的实体，以“物”为本的物本主义和以“人”为本的人本主义，都是片面的“实体”论。而物我合一、天人互动的状态才是真正的活性实体。影视艺术哲学是这样一种独特的语言学，它强调一切现象都没有固定的结构，强调语义的不确定性，不存在语言与实在、符号和所指、语言与真理的必然联系，决定语言符号的语境是变化不定的，语言的意义也就不确定了，如蒙太奇可以重组任何语义。语言的意义具有多样性，这正是影视剧艺术的空间。语言游戏有其规则，但没有不变的客观基础。于是，现象之美就成了我们最该关注的现象。因为它是影像自由的表征。而且可以放胆预告：我们已经进入了“表征时代”。

是该正视“影像的自由”的时候了。网络、多媒体快将传统的电影、电视剧推到墙角了。当这边还没有为它们是“第几艺术”正名成功时，就要被后起的新样式抄了后路了。犹如宋人议论未定而金兵已经渡河。

二、影像的自由本身排除了许多画地为牢的成见

比如，从现象之美以及电影史的角度，可以正面回答电影和电视剧的关系是同一性的关系而非异质性关系。首先它们在影像构成上没有任何实质性的差异，至于电视剧多用中、近、特，电影多用高、大、全，则完全是一种不完全归纳，即使能够成立也只是多少的关系，即使是有无的问题，也只是“镜组的习惯”而已。丝毫不能证明它们是两种不同的影像。就是所用的材料，也因为胶转磁等技术消除了差别。观赏环境更是外在的条件，已经由于电视转播电影、电影频道放单本剧等实际变化作了回答：它们是没有差别的。而且1912年随着爱迪生的《玛丽奇遇记》的上映，就开始出现了多集电影。尔后，1914年的白珍珠主演的《宝莲历险记》总在“且听下回分解”中吊着观众的胃口。1918年有了上百集的“泰山连续剧”——多集电影与电影连续剧只是语词差异。电影连续剧与电视连续剧随着放映条件的一体化，也可以说只是语词差别了。辨论这种问题只是在回应市井村谈，毫无理论意义。

确立现象之美的本体地位，是为了扩大影视艺术的自由度，反正影像世界是个营造现象之美的自由王国，最聪明的选择就是用自由的态度对待它，从而在自由组合的“万花筒”里变换新的花样。这也是重返自然之路。一些不必要的争论实在是白白浪费精神。就连历史上有名的争论也只是关于“地图”的争论，土地本身该怎样变化还是怎样变化。因为他们都是在画地为牢地在那里划界限，而没有用开放的眼光放开本来开放的影像本身。

比如大名鼎鼎的爱因汉姆作为电影形象本性论的代表人

物之一，他是想解放影像的，然而不够彻底。在他的代表论著《电影作为艺术》中，以艺术应追求表现媒介特有潜力为基本出发点，认为艺术作品不单纯是模拟现实或有选择的复制现实，而应是一种现实的对等物；所以用机械手段重现现实的电影之所以能成为艺术，正是来自于它与现实的差异。由于电影不能完美的重现现实的那些特性，爱因汉姆只能提出“局部幻想论”。这还是以现实为比照的“反映论”，只是承认电影的独特性以及电影艺术与现实的差异是合理的而已。其实，现实也是种现象，影像也是种现象，没有必要通过日常生活中的感知方式与电影影像之间的本质性比较论证电影是一门艺术。现在出现了数字化的电影，出现了科幻内容的、未来世界的用数字艺术制作出来的以超越现实感受为追求的电影，这些电影就不是艺术了么？而且“局部幻想论”解释了一个三维的、有声有色的和连续的世界是如何被再现在二维的矩形照相平面上的，影像是真实世界的经过选择的某些方面一次受限定的再现。现在出现了用“三维再现三维”的动画和高科技制作的影像，爱因汉姆本想预支 500 年新意，没想到过了 50 年就转而陈旧了。他所强调的影视艺术与现实的差异性因了现实的镜像化而显得无关紧要，就像他反对彩色、有声电影一样。

与爱因汉姆的电影美学观点恰好相反的巴赞，为了给电影赢得名门正派的出身而强调“摄影影像本体论”。核心论点是强调影像与客观现实中的被摄物同一。他的“摄影影像本体论”大胆地标举“现象学”理论，甚至把他心爱的新现实主义称为“现象学现实主义”。他认为“新现实主义首先是一种本体论立场（译者注，指注重表现事物原貌，注重保