

“形式需要通过知觉来释读”

——杜夫海纳的审美对象形式理论探析

崔欣欣

【提要】审美对象形式论是杜夫海纳审美经验现象学理论的重要组成部分之一。对意向性理论的发展性运用,以及对审美对象“存在”的追问和审美经验普遍性的探求是杜夫海纳探讨审美对象之形式的理论基础和诉求。审美对象形式指的是在一个具体的审美经验过程中,成为了审美对象的艺术作品的形式在审美主体的知觉中的动态呈现,它是审美知觉意向性活动的产物。整体性、生成性、表现性是动态的审美对象形式的特质。

【关键词】审美对象形式 意向性 存在 审美知觉 情感先验

〔中图分类号〕I01 〔文献标识码〕A 〔文章编号〕1000-2952(2018)01-0081-09

作为西方美学史上具有悠久历史和丰富内涵的核心范畴,“形式”概念自古希腊起便一直居于美学研究的重要位置。“形式”的拉丁文为“forma”,由希腊文“morphe”和“eidos”演变组合而成,因而其最初含义包括了这两个词语的本义,一是指事物可见的外形,二是指适用于概念的形式。“形式”概念之后的发展基本上是以这两个概念为根基的。在审美领域中,“形式”一词主要关联于艺术作品和审美经验。就艺术作品而言,形式指的是作品的可感外形、内部结构或作为作品灵魂的意义、理式,针对的是静态的艺术作品层面的形式。而杜夫海纳则将美学形式问题置于现象学视域中进行考察,描述了一种完全不同于以往的艺术作品形式的新的形式形态——审美经验“之一中”的形式。审美对象的形式指的就是艺术作品通过审美知觉的“释读”转化为审美对象的过程中不断生成的动态形式。这是在审美经验维度对艺术作品形式的进一步探究,为美学形式研究开辟了新的疆土。对杜夫海纳审美对象形式论的阐述和辨析将有助于我们理解审美活动中形式的独特样态,区分艺术作品形式和审美对象形式的异同。

一、杜夫海纳审美对象形式论的理论渊源及理论诉求

在《审美经验现象学》中,杜夫海纳明确指出他是以欣赏者对艺术作品的审美经验为主要研究对象的。他对审美经验的描述和分析以审美知觉意向性为理论根基,借鉴了海德格的存在论和康德的先验概念,把存在论与知识论相结合,着重于对具体的审美经验过程的描述,并试图证明审美

经验的普遍有效性。这一思维和论证方式体现了杜夫海纳审美经验论的理论源头和出发点，即以意向性为理论根基，以及对审美对象“存在”的追问和对审美经验普遍性的探求。同样地，他对审美对象之形式的考察亦是由此而展开的。

（一）以意向性为理论根基

杜夫海纳的审美经验现象学体系是以胡塞尔的意向性理论为基石的。意向性是由胡塞尔发展并确立的现象学的基本方法之一，指的是“意识之必然存在为对异于自身之物的意识”，^① 是人的意识活动的构成特性。杜夫海纳认为，通过意向性概念，主客体的关系得到了重新解读，即“客体的显现总是与针对客体的意向密切相关的。因此，客体对主体的关系，对它的各项说来，就居于首位”，^② 而且，主客体之间的意向性关系是作为“整体”而出现的。简言之，意向性使主客体之间的意识活动，尤其是客体吸引主体前来观照的意识活动成为意向性关注的中心。在杜夫海纳的审美经验理论中，意向性所扮演的角色主要是连接审美主体与审美对象的桥梁和纽带，意向性所包含的意向行为和意向对象，在杜夫海纳的语境中被替换为审美知觉和审美对象。而知觉又是审美主体即欣赏者的知觉，这样，审美主体、审美对象就在审美知觉的作用下融会统一在具体的审美经验过程中。审美对象的形式就产生于审美主体与审美对象“始终一指向”彼此的知觉意向性活动之中。

意向性理论直接关联于现象学“本质直观”的思想。“本质直观”即悬搁一切主观与客观的先入之见，直接面向事物本身。具体到审美对象的直观中，杜夫海纳以“中止自然的信仰”的方式来实现对对象的本质直观，即在具体的审美经验中，欣赏者以一种“中立”的态度去欣赏艺术作品，把意识转向审美对象的显现方式上，去迎合对象的召唤，也就是站在中立的立场去“见证”审美对象的“存在”。换言之，在杜夫海纳这里，审美对象本质的直观实现于关联着审美主客体的意向性活动之中。相应地，只有在“始终一指向”彼此的主客体的审美意向性活动中，才能够真正面向对象形式的本质。审美对象形式的生成就意味着对审美对象亦即艺术作品形式本质的直观。

杜夫海纳所继承的意向性并非完全是胡塞尔理论意义上的意向性，而是经过梅洛—庞蒂改造的身体知觉意向性。梅洛—庞蒂不满胡塞尔意向性概念中意向活动对意识对象的构成性，主张返回前反思、前科学的原初世界，即胡塞尔后期提出的“生活世界”，直面主体原初的知觉经验。这一主体是投身于世界之中的“身体—主体”，肉体与精神统一于这一“身体—主体”中。在此，胡塞尔意向性的构成性被取消了，知觉对象处在与“身体—主体”相互指向的平等地位，两者关联于可逆的、双向的知觉意向性活动中。经梅洛—庞蒂改造后的意向性称为“知觉意向性”或“身体知觉意向性”。杜夫海纳接受了梅洛—庞蒂对意向性的改造，把知觉引入审美经验的分析中，指出审美主体与对象之间“互逆”的意向性行为是审美对象生成的机制，对象的形式就在这一延续性、持存性的过程中显现出来。对梅洛—庞蒂知觉意向性的继承还体现在对审美对象独立性和“准主体”地位的强调中，对象的独立性意味着审美对象形式的独立性和客观性，同时也为审美经验的普遍性提供了明证。

（二）对审美对象“存在”的追问

杜夫海纳以审美对象的形式而非艺术作品形式为主要研究对象，还受到了海德格尔存在论现象学的影响，因为审美对象的形式就是艺术作品形式的存在形态。对审美对象形式的强调正是从对审美对象“存在”的追问出发的。

^① 倪梁康主编：《面对事实本身——现象学经典文选》，东方出版社2000年版，第647页。

^② [法]米盖尔·杜夫海纳：《美学与哲学》，孙非译，中国社会科学出版社1985年版，第51页。

海德格尔将现象学方法用于描述“人”这个特殊存在者在生活世界中的存在，即“此在”的“在世存在”，“此在”在世界之中的存在是“此在”的自我显现。就艺术作品而言，海德格尔认为，对作品的欣赏是作品自身“真”与“美”之光的闪耀，作品在欣赏的过程中成为它自身，即实现自身的充实存在。海德格尔与梅洛-庞蒂对胡塞尔现象学的改造出于同样的目的——将现象学的“面向事物本身”的诉求归之于“此在”在世界之中的“存在”问题。杜夫海纳正是将这一理论要义引入了对审美对象的探讨之中，把审美对象的“存在”作为其审美经验现象学的研究主题。

对审美对象“存在”的追问使杜夫海纳在对美学形式问题的思考中更加关注审美对象形式的“存在”形态，重视作品形式在审美经验过程中的动态呈现。审美对象形式的“存在”实现于具体的审美经验中，是审美主体和审美对象在知觉意向性中合力完成的。审美对象形式的显现意味着审美对象的形式这一“此在”在前反思、前科学的知觉世界中“存在着”。它实现了现象学“面向事物本身”的理论诉求，在对象形式实现自身的完满存在后，也就完成了对艺术作品形式本质的直观。从这个意义上说，杜夫海纳的审美对象形式论是建立在经过海德格尔改造的存在论现象学理论基础和原则之上的创见。在此背景下，审美对象的形式获得了完全不同于以往艺术作品形式论的内涵：

首先，现象学视域下的审美经验对主客体的融合，以及它的过程性、时间性和延展性均赋予了审美对象的形式完全不同于艺术作品形式的动态特质。相较于20世纪以及之前各个流派和美学艺术家对艺术形式问题的探讨，杜夫海纳的审美对象的形式呈现了一种完全不同的风貌。无论是柏拉图的“理式”，还是亚里士多德的与质料相对的形式，抑或康德的先验形式、黑格尔的与内容相结合的形式，以及俄苏形式主义对语言“陌生化”的要求，都是站在艺术作品的角度对形式做出的规定，更多地倾向于对创作过程中形式问题的考察，因而都是对形式的静态描述，都是形式进入审美活动之前的状态。与这些对艺术作品的构成形式或对作为本身的共同规则和本质特征的形式理性的关注不同，杜夫海纳将视角转向了具体的审美经验中持续生成和展开的审美对象的动态形式。在此，形式具有了艺术作品的结构形式和形式理性所不具备的生成特性、时间特性和表现特性，是比静态的作品形式更为完整且更加鲜活的形式形态。

其次，审美对象形式的生成伴随着感性和意义的显现。杜夫海纳对审美经验进行现象学的分析，其目的之一就是为了通过审美知觉的直观，达到对审美对象原初感性的体悟，即回归到前反思、前科学的原始感性。根据杜夫海纳的阐述，在艺术作品层面，形式是内在于感性的，形式的功能之一是为感性划定范围。而随着审美对象形式的展开，内蕴着的感性得以显现，并在这个审美经验的过程中实现其完满存在。倘若仅停留在作品层面，形式就只是静态的、没有生命力的轮廓和结构，内蕴于其中的感性无法得到呈现。所以，感性的回归只有在具体的审美经验中伴随着审美形式的展开才能完成，故而以审美经验为前提探讨形式问题是回归感性的必要途径。

（三）对审美经验普遍性的论证

在《审美经验现象学》的第四编《审美经验批判》中，杜夫海纳专门探讨了审美经验的普遍性问题，提出了“情感先验”概念，论证了先天的“情感范畴表”的存在，以及实现“纯粹美学的可能性”。

“情感先验”是对康德先验概念的继承和发展。继承的是先验的客观性，以此来证明审美经验不只是个体的经验，同时还具有可为他人所感知和理解的普遍有效性；发展的是先验的二元性，杜夫海纳扬弃了主客间的二元对立，视情感先验为关联创作者、欣赏者与审美对象的先在条件。这种先验的情感特质处于对象世界的根源之处，是审美对象的世界能够被感知的条件，同时也是主体存在

的先存条件，它既不倾向于主体一方，也不偏向于客体一方，是连接主客体的原初情感。对于审美对象而言，情感先验建构了审美对象的世界；对于欣赏者而言，情感先验则是其实现与创作者、审美对象、他人之间彼此沟通的情感特质。在杜夫海纳看来，艺术作品中的情感特质并非毫无根由，它来源于作品的创作者，是创作者将自己直观到的某种先在的情感特质置入艺术作品中，使之成为建构审美对象世界的“灵魂”和“意义”；同时，情感先验也是审美对象的一种特殊属性，在对象的表现阶段，以一种气氛整体构成了表现世界，从而感染欣赏者，使欣赏者在这种气氛整体中实现与艺术作品、创作者以及其他欣赏者之间情感上的沟通与交流。正是在审美对象的存在过程中，创作者、欣赏者、审美对象都逐渐达到了情感上的契合，这是先验的情感特质的作用。故而，“情感先验”是审美经验普遍性的前提和保证。

情感的先验性使其成为可以被领会和认识的知识，杜夫海纳由此提出存在一个先天的“情感范畴表”。情感先验、情感范畴的先天性和普遍性说明了不仅有知识的必然性和普遍性，还有审美的必然性和普遍性，也即审美对象形式的客观性。在杜夫海纳看来，情感先验同康德的先验概念一样都是先于我们的审美而被认识的。我们对情感先验的认识，正如我们在几何学产生以前就认识空间一样。情感特质先于具体的审美感觉，正如先验性的知识范畴先于具体的经验知识。我们之所以能够通过音乐感受巴赫的开朗明亮、贝多芬的哀婉悲伤，就是因为在具体的审美感觉产生之前，我们对于开朗明亮、哀婉悲伤已经有所认识和体悟。杜夫海纳认为，情感范畴的先天性使欣赏者在审美经验中能够作为一个“公众”去“见证”审美对象的存在，而不被个人的主观情绪和偏见所左右。情感范畴是对审美对象的世界的一种肯定，“肯定作品揭示出的某个世界并成为这个世界的基础”。^①例如，同为弦乐四重奏，弗朗克和弗雷的音乐作品却给听众带来完全不同的审美感受，前者以“粗狂”著称，后者则以“纯净”感人。“粗狂”和“纯净”都属于先天性的情感范畴。当众多欣赏者在面对弗雷的弦乐四重奏时，能够感受到相似的“纯净”。同样，在面对弗朗克的作品时，又能得到另一种相似的“粗狂”之感。于是，欣赏者在审美对象面前成为了公众性的“见证人”，他们都能感受并承认对象本身的情感特质。如此，审美对象就在众多的个体的审美经验中获得了普遍的统一性。

二、审美对象形式论的构成

（一）审美对象形式内涵划分

在阐述审美对象形式的具体形态之前，须要先厘清形式在杜夫海纳语境中的内涵。总的来说，杜夫海纳对审美对象形式的描述可以划分出三层含义，即“外部形式”、“内部形式”、“最高形式”，分别对应于形相层、本质层、形上层。^②

所谓“外部形式”，指的是对象的外部轮廓、形状、结构，以及音乐的和声配置、绘画色彩的适应和配合。在《逻辑形式主义和美学形式主义》一文中，杜夫海纳明确指出：“对于现代的形式心理学来说，形式是对象或一组对象在一个未分化的背景上清楚显现时用以引人注目的一种图形和形状。”^③“图形和形状”就是对象的“可感外形”，是对象与其他事物或背景区分开来的界限，即对象

^① [法] 米·杜夫海纳：《审美经验现象学》，韩树站译，文化艺术出版社1992年版，第505页。

^② 本文对审美对象形式内涵的划分借鉴了张云鹏和胡艺珊两位学者在《审美对象存在论——杜夫海纳审美对象现象学之现象学阐释》一书中对审美对象形式内涵的分层描述。参见张云鹏、胡艺珊：《审美对象存在论——杜夫海纳审美对象现象学之现象学阐释》，中国社会科学出版社2011年版。

^③ 《美学与哲学》，第121页。

的轮廓。杜夫海纳认为这是形式的“第一意义”。外部形式的作用在于“确定感性的范围、赋予感性以形式的根本”，^①即界定感性的范围，统一感性的内容。

“内部形式”在杜夫海纳的审美经验论中指的是“意义”、“灵魂”、“本质”等构成对象内在在精神、观念或骨架的东西。例如，对诗歌来说，“内部形式”就是“诗意”：“诗的形式，不仅是语言材料的排列（语言通过排列又获得了它的音乐性），而且也是诗的意义。这种意义主要不是从诗歌中可以提取的，改变成散文语言的逻辑意义，而是诗的真正外貌、像香味一样散发的诗意”。^②这段对诗的形式界定包含了形式的两层含义，即作为“外部形式”的“语言材料的排列”，以及诗本身蕴含着的情感和感性的“诗意”。“内部形式”是艺术作品的灵魂，意义使艺术作品和审美对象自身得以统一，使之成为内外和谐的整体，成为可以被“理解”的对象。

“最高形式”的表述还有“绝对形式”、“审美形式”、“形式的形式”。在杜夫海纳看来，“最高形式”关乎审美对象的完满“存在”，是对象本源之“真”的显现，即对象“是”其所是的过程，也即“此在”的“在世存在”。“最高形式”实现于审美对象的表现世界，是感性和意义的完全融合及充分显现。二者在这种统一中超越自身，走向表现，达至审美对象的“最高形式”，即“意义的意义”。

（二）“轨迹”——审美对象的存在形态

如上文所述，杜夫海纳对审美对象形式的考察是出于对审美对象的“存在”亦即艺术作品之“真”的追问，是受海德格尔艺术存在论的影响。海德格尔把艺术作品之存在的追问关涉到真理的被揭示状态，认为艺术作品之“真”被揭示的最佳方式，就是人以最切近的行为与作品“打交道”，也就是看、听、读等审美行为。在杜夫海纳的语境中，人与作品“打交道”指的是审美知觉对艺术作品的“释读”，即审美主体“始终一指向”由艺术作品转化而成的审美对象。艺术作品只有在审美经验中被知觉“释读”，自身的真理才能由遮蔽状态走向明朗化。相应地，艺术作品的形式只有转化为被知觉着的审美对象的形式才能最终完成自身的“存在”，实现自身的审美价值。如果作品不是被审美知觉所“释读”，那么，它就只能作为万物之一而存在。试想，假设我们只是去分析希腊神庙的石柱结构为何会带来视觉上的雄伟，那么神庙在我们眼中就只是一个具有特殊结构的建筑物，而非神圣庄严的建筑作品。所以，“形式需要通过知觉来释读”，^③“对象的形式在审美经验中格外完整”。^④

杜夫海纳认为，审美对象动态形式的存在形态主要表现为“目光”、“运动”所形成的“轨迹”。在这里，“目光”泛指审美主体的诸感觉器官的感知，包括听觉、视觉、触觉等等。“目光”的“运动”就是身体知觉的“运动”，如耳“听”、目“看”、手“触”。“目光”、“运动”所形成的“轨迹”就是身体知觉意向性活动的意向行为过程。随着审美主体与对象之间的知觉意向性的持续，主体的“目光”、“运动”会在知觉中留下痕迹。这些存留于主体知觉中的痕迹构成了一幅知觉意向活动的“轨迹图”，也就是知觉主体对对象的直观外观在知觉中的呈现。艺术作品的形式因为欣赏者的“目光”、“指向”而重获生机，形式由“存在于时间之中”转向“属于时间”，开始建构自身的时空世界。这时，原本静态的外部轮廓和内部结构成为欣赏者意向活动中的运动着的浑然整体，“目光”所走过的“轨迹”就生成为审美对象的形式。

钱钟书先生在《管锥编》中论“乾”时引用了杜夫海纳对于审美对象形式形态的描述“icon”，

① 《审美经验现象学》，第 171 页。

② 《审美经验现象学》，第 176 页。

③ 《审美经验现象学》，第 267 页。

④ 《审美经验现象学》，第 267 页。

即“迹”，将其作为“《易》之象”与“《诗》之象”之间区别的概括。他说：“故《易》之拟象不即，指示意义之符（sign）也；《诗》之比喻不离，体示意义之迹（icon）也。”^①从字面意义看，钱钟书是用“指示意义之符”指示《易》之象的特质，用“体示意义之迹”指示《诗》之象的特质。所以，“体示意义之迹”已经体现出了《诗》之象在具体的阅读活动中的形态。“迹”即轨迹、踪迹，有“‘延伸着’的、‘绵延着’的、‘持存着’的‘过程’的含义”，^②是在具体的审美活动中的动态意象。所谓“体示意义之迹”指的是在阅读活动中，词句在读者知觉意识中形成的意象图式。它随读者的“目光”也即意向活动的“运动”而生成，是读者的知觉对作品意象的客观化再现。

杜夫海纳对审美对象再现和表现阶段的描述与英伽登文学作品四层次理论中的图式化观相层极为相似。根据英伽登的论述，在文学作品也即阅读活动的图式化观相阶段，读者通过生动地再现文学作品的材料，创造性地领会和体验作品所描述的“直观外观”。图式化外观是作品固定的框架和结构，然而，在被读者阅读之前，这些图式化外观处于一种潜在的状态。随着阅读活动的进行，读者体会到这些图式化外观时，就会在知觉中通过想象和联想等活动把外观现实化。这也就是钱钟书所说的“体示意义之迹”的含义。图式化观相相当于杜夫海纳审美经验理论中的审美对象再现世界的显现，是审美对象的外观形式在欣赏者知觉意识中的再现。只是在英伽登那里，图式化外观的实现凭借的是读者的“具体化”，对象是由读者的意向活动建构的；而在杜夫海纳这里，审美主体是再现世界呈现的“见证人”，审美对象自己敞开自己的世界，吸引审美主体对其进行领会和感知。

（三）审美对象的“最高形式”

审美对象的“最高形式”体现为一种“气氛”整体。那么，这种“气氛”整体具体指的是什么呢？对此，杜夫海纳并未给予明确的说明。然而，根据他对审美经验普遍性的阐述可以推断，统一的“气氛”整体是潜存于作品内部的先验的情感本质的显现。例如，当我们在欣赏德彪西的交响乐《大海》时，并非真的需要在自己的意识中开启波光粼粼的海面、阵阵浪涛或者海水撞击礁石而激起的白色浪花的想象。因为这是一部正在被“聆听”的交响曲，而非一道需要静观、凝视的现实风景。而我们之所以仿佛看到大海，甚至听到大海的声音，正是归因于内蕴于作品本身的一个先在的“情感本质”：“这时显示于我的是像大海的本质一样的某种东西，与它相比，任何形象都是粗劣的、无用的。因为关键是我面对大海时我的感受，是大海的那些真正是‘海’的东西：它的情感本质”。^③作者将自己对大海的感受表现于作品中，它不是具体的海的形貌，而是大海的“现实”，是真正表现“海”的本质的东西。在杜夫海纳看来，这种本质比所有经验性的体貌特征更为可靠、更易领会。但海的这种情感本质并非等同于所谓的作品的内在灵魂，它的充分显现所营造的气氛世界是包含了外在感性形式与内在形式于一体的形式整体，是杜夫海纳所说的“形式的形式”。所以，审美对象的“最高形式”的呈现相当于回到了主客体、客体内部未分之前的那个圆融统一的原初世界。

如果说审美对象的形式在再现阶段的表现形态相当于英伽登四层次理论中的图式化观相层，那么，审美对象在表现阶段的“最高形式”就类似于英伽登所说的再现客体层。再现客体层指的是当读者完成对作品材料的客观化再现时所达到的一个自足的、充满气氛的气氛世界，这是一个包括人物、景物、现象、事件的自足的世界，是一个有着自身独特的情感氛围的世界。这个充满了情感氛围的世界正是杜夫海纳对审美对象“最高形式”阶段的形态的描述。

^① 钱钟书：《钱钟书集：管锥编（一）》，三联书店2011年版，第20页。

^② 刘彦顺：《时间性——美学关键词研究》，人民出版社2013年版，第42页。

^③ 《审美经验现象学》，第560页。

三、审美对象形式的特质

(一) 生成性

生成性是审美对象形式区别于艺术作品形式最为鲜明的特质。如果说艺术作品的形式是一种静态的、已经被揭示的存在结构和存在形态，那么，审美对象的形式指向的则是对作品形式的“领会”，亦即对“此在”之“在世存在”的“守护”，对艺术作品本质的“直观”。对艺术作品的本质直观实现于审美主体“始终—指向”审美对象的意向性活动中，这意味着对艺术作品形式的“领会”发生在一个时间性的审美经验过程中，审美对象的形式在这一“过程”中持续生成。因而，审美对象形式的生成性与审美经验本身的时间性密不可分，生成的过程就是审美经验的“持存”过程，就是主体与对象之间的意向性行为的展开过程。当从具体的时间性的审美经验出发考察形式问题时，审美对象的形式就是持续兴发着的，具有动态的生成特性。

杜夫海纳对绘画艺术的“时间化”描述充分地体现了审美对象形式的动态的生成性。杜夫海纳认为，绘画作品虽为空间存在物，但其本身不能显现出囿于不动中的运动。通过借助欣赏者的审美知觉意向性活动，空间作品实现了“时间化”，成为动态的、兴发性的审美对象。欣赏者视线的“运动”是绘画作品实现“时间化”的关键，“通过运动，空间显示时间，必要时还测量时间。当然还应该区分运动和运动的轨迹：运动是一种时间性的活动，但它有轨道，它留下航迹……轨迹表示时间”。^①在审美活动中，当欣赏者面对绘画作品时，呈现在欣赏者知觉意识中的绘画空间随着内时间意识的流动获得了“运动”的活力。空间艺术正是通过欣赏者视线的“运动”来显示其时间性的。视线的“运动”使作品的线条、色彩重获生机与活力，静态的作品形式在欣赏者游走的目光中仿佛变成了动态的场景图。审美对象的形式正是在视线的“运动”中生成了自己的知觉“轨迹”。例如，当欣赏者观赏一幅插着郁金香的花瓶的静物画作时，其目光在某个时刻往往集中于作品中的某个点，或者是花瓶圆润的瓶口，或者是花瓶中静然立着的郁金香金色的花瓣，而此时其他的画面则处于已被注视或将被注视的边缘视界。当目光由花瓶移向花朵，原先处于视域中心的花瓶便渐渐淡出视线，沉入意识的边缘，尚未被欣赏的花朵则不断接近视线的中心。但是在这个目光转移的过程中，欣赏者的意识中依然会留存有花瓶的形象。此时，在其意识中，目光由花瓶到花朵就呈现为一段“滞留—原印象—前摄”的内时间意识结构。

(二) 整体性

审美对象形式的整体性主要体现在三个方面：

首先，审美对象的形式生成过程本身就是一个持续生发的、完整的审美“事件”，这是审美对象形式的整体性的最基本含义。形式对感性的赋形、对意义的赋义使艺术作品成为有机统一的整体，而这都是为审美对象形式的持续兴发而服务的。作品的整体性是审美经验这一时间性“事件”发生的基础与前提，而审美对象形式的生成是作品整体意蕴的显现。

其次，审美对象形式的生成意味着流畅的审美经验的获得，而流畅的审美经验建立在艺术作品各部分完整和谐、统一协调的基础之上，所以，审美对象形式的生成必定是以艺术作品的整体性为前提的。艺术作品的整体性以作品诸要素如感性、形式、意义等的和谐统一为表征，在审美对象形式中则表现为感性、形式和意义的同一显现。杜夫海纳所说的“形式内在于感性，意义又内在于形

^① 《审美经验现象学》，第 314 页。

式”就是对审美对象形式整体性的概括表述。^①艺术作品的整体性只有在审美经验中才能得到体现。在被审美知觉释读之前,作品的整体性还只是“潜在”的,以何种方式对待作品将决定其整体性是否能够得到彰显,倘若是以认识的方式分析作品的结构、语句、情感、意义,则其整体性就随之消解了;只有以审美知觉的方式去释读,感性、形式、意义等要素才能在知觉中融合为一体,相互牵连、彼此交融。所以,整体性是审美对象形式所独有而艺术作品形式所不具备的特质。

再次,审美对象形式的整体性还体现在,审美对象的“最高形式”即由表现世界的充分敞开而营造的气氛整体,是一个形式、感性与意义统一“到场”的意蕴整体。这一气氛整体是被先验的情感范畴所笼罩的、模糊而浑整的、无边界的非现实世界。审美主体以及审美对象的所有要素在表现世界中达到了融合统一。

(三) 表现性

对审美对象形式表现性的理解需要回到审美对象的再现世界和表现世界的关联中进行。审美对象首先是作为一个可以识别的形象出现在审美主体的知觉之中的,对于造型艺术来说尤其如此。当欣赏一座雕像或者一幅绘画时,我们总是会对作品中的形象进行探索,以自己的理解力来识别可以识别的形象。对象的再现往往以一些具有现实性的形象元素来实现,例如梵高笔下的向日葵等。对于小说等文学作品来说,尽管其所描写的是一个非现实的超时空世界,但作者总是会用一些可理解的事物使读者进入这样一个世界:“这个世界我们容易接受,它有某些明朗的侧面和某些阴暗不明的侧面,但它毕竟有着世界的形象。”^②再现世界对于欣赏者的价值就在于,这个世界充实的客观性使其能够被欣赏者辨识为一个客观的、可理解的世界。所以,在杜夫海纳看来,审美对象的再现阶段是必不可少的,它应该相对客观地出现在欣赏者面前,以便欣赏者可以有所遵循。

然而,再现世界并不等同于审美对象的世界,因为它是不完整的、非自足的。在再现世界中,“作品永远只向我们提供一些零散情况。因为不管作品多么慷慨,不管描述有多么细腻,总存在着未描述的那一面,就像画面缺少第三维度一样。”^③再现的这种非自足性使得它必然会走向表现。例如站在希腊神庙面前,我们的视线可达的只是神庙的某些侧面,其全貌是不可能直接呈现在我们的视觉中的,但这些处于“阴影”中的部分并不影响我们对于神庙的整体把握。这些空白的结构图式之所以能够在欣赏者的知觉中被填补,就在于审美对象形式所具有的表现特性。表现性使对象作为一个统一的整体被感知,使原本不完整的、存在缺憾的再现世界成为一个具有无限统一性的独立自足的世界。因而,同整体性一样,形式的表现性只有在具体的审美经验中才能得到显现。如果说审美对象打开了一个“三维”的表现世界,形式因而具有了立体性,那么,艺术作品还只是一个“二维”的画面,其形式仅仅具有平面性。

当然,表现性不只体现在单纯的感官外形,其更重要的内涵在于它是一种先验情感的表现性。真正伟大的艺术作品即使难以用理解力去进行认识,它自身也带有统一的特性。而发挥统一性作用的就是先在的情感特质。如上文所述,情感先验的显现对应于审美对象的“最高形式”,而审美对象的“最高形式”就是审美对象表现世界的敞开。杜夫海纳认为,表现是再现的“形式”、意义的意义,标志着意指作用的顶峰。意指作用的顶峰即表现才是审美对象的最高形式和最高意义,是审美对象最终得以确定的“灵魂”。审美对象的形式之所以能够到达“最高形式”,也是由其自身的表现

^① 《美学与哲学》,第130页。

^② 《审美经验现象学》,第206页。

^③ 《审美经验现象学》,第212页。

性所决定的。所以，审美对象的表现世界对应于对象的“最高形式”。

情感先验营造了表现世界这一整体，因而表现世界的气氛具有某种先验的情感特质。同样地，与表现世界对应的审美对象的“最高形式”也表现出先在于作品的情感特质，先验的情感特质的呈现正是审美对象达到最高阶段的标志。在杜夫海纳看来，先验的情感是不能被完全把握的。也就是说，情感先验不能再现而只能表现。情感先验以表现的方式充满了审美对象“最高形式”的气氛“世界”。从这个意义来说，当审美对象的形式达到了最高阶段——对象表现世界的充分敞开时，审美主体与审美对象以及审美对象的各要素共同“存在”于一个情感氛围“世界”。审美对象即艺术作品在此时实现了自身的完满存在，而欣赏者也在这个审美的过程中完成了一次情感的浸润。审美价值在此得到了彰显。

四、结语

综上，杜夫海纳对审美对象形式的考察是建立在以审美经验为美学研究对象的基础和前提之上的，具有兴发性的审美经验为审美对象的形式带来了全然不同于艺术作品形式的鲜活特质。对动态的审美对象形式的阐释为美学形式的研究开辟了新视角和新路径。首先，传统形式论中形式与内容之间的对立二分被消除，艺术作品真正作为一个有机整体被审美地感知。其次，对形式需要知觉来释读的强调使审美活动中的主体与对象在审美知觉意向性中被紧密地关联在一起，审美主体“始终—指向”审美对象的知觉意向性促成了审美对象形式的生成。再次，杜夫海纳对审美对象“最高形式”的规定和描述使审美对象的独立性和自主性得到了保证，审美经验因而具有了普遍性和纯粹性，不再仅仅是个体的体验。

本文作者：中国社会科学院马克思主义学院 2017 级博士研究生

责任编辑：左杨

“The Artwork’s Form Needs to Be Perceived as Aesthetic Interpretation”: A Study of Dufrenne’s Theory of the Form of the Aesthetic Object

Cui Xinxin

Abstract: The theory of the form of the aesthetic object is one of the most important parts of Dufrenne’s phenomenological theory of aesthetic experience. The development and application of intentionality theory as well as the questioning of the existence of aesthetic object and the universality of aesthetic experience are the theoretical foundations and demands of Dufrenne’s exploration into the form of the aesthetic object. The form of the aesthetic object refers to the dynamic presentation of an artwork’s form in the process of a specific aesthetic experience, which is the product of aesthetic intentional activities. Integrity, generation and representation are the characteristics of the dynamic form of the aesthetic object.

Keywords: the form of the aesthetic object; intentionality; existence; aesthetic perception; transcendental emotion