

杜夫海纳的艺术时空观

尹航

(山东青年政治学院文化传播系, 山东济南, 250103)

摘要: 杜夫海纳的艺术时空观构成了审美对象自律性的理论基础, 成为审美对象“准主体”的重要成因。正是通过建构“时间的空间化”和“空间的时间化”相结合的艺术时空观, 杜夫海纳赋予了艺术作品和审美对象独特的存在方式和崭新的地位, 从而将审美对象与审美知觉置于可逆双向的审美知觉意向性结构加以考察, 实现了审美经验过程的交互主体性, 进而揭示了审美对象“准主体”与审美欣赏主体在交感思考中的主体间性亲缘关系。

关键词: 杜夫海纳; 时间的空间化; 空间的时间化; 自律性; 审美对象“准主体”; 交互主体性

中图分类号: I01

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2011)03-0149-05

杜夫海纳的审美经验现象学秉承胡塞尔“回到事物本身”的严格科学精神, 以现象学还原方法廓清审美经验与日常经验的界限, 严格区分艺术作品与审美对象、一般知觉与审美知觉, 将审美对象与审美知觉置于纯粹的审美知觉意向性结构中加以考察。在庞大的现象学美学家族中, 其理论的最大特点在于, 审美对象不再是由主体意识单向构成的被动物, 而是与审美知觉处于可逆性的交互运动和共存共在状态之中的平等相关项, 即“准主体”, 从而在某种程度上具备了类主体的能动特质。这种特质的获得前提, 是杜夫海纳认为审美对象本身具备一种自足自律性, 在被审美知觉指向和静观时, 能够反过来以“愿在”^{[1](260)}方式召唤和限定后者的意向指向, 甚而“引发知觉, 操纵知觉”^{[1](260)}, 最终“修改了意向性……在我身上通过我瞄准它的行为自我构成”^{[1](268)}, 从而实现审美经验的交互主体性。在审美对象由客体向“准主体”转变, 继而与欣赏主体建立交互主体性关系的过程中, 杜夫海纳对进入审美知觉的艺术作品独特时空结构的理解实际上起到了关键的理论奠基作用。目前国内研究界普遍把审美对象“准主体”的存在方式及其在审美经验意向结构中可逆性交往能力, 归因于杜夫海纳现象学研究方法的固有思路及其审美对象自身蕴含创作主体意识的观点, 却恰恰忽略了这种思路和观点本源于正来源于其独特的艺术作品时空观。

一、杜夫海纳艺术时空观的基本内容: 时间的空间化和空间的时间化

胡塞尔认为, 经过层层还原、不混合任何杂质的

纯粹意识的本质特征, 在于其意向性结构: 意识总是以不同方式与意识中的对象发生着某种关联, 意识总是指向并关涉其对象, 而对象也总是被相应的意识所关照的对象, 这成为纯粹意识的本源结构。杜夫海纳将意向性理论引入审美经验领域, 在纯粹的审美知觉意向性结构中考察审美知觉与审美对象的作用关系。这样, 在对艺术审美经验的考察中, 进入审美知觉的艺术作品便不再是独立于主体意识的客观存在物, 而成为审美知觉指向中的审美对象, 其内部结构也不再是纯粹的客观物, 而应当结合主体的主观意向来把握。于是, 审美对象内含的时间和空间, 就不是纯客观的由钟表计数、由标尺测量的物理时空, 而是结合主体的主观性才能说明的意向时空。在内部经验中, 时、空是交织混合的: 一方面, 时间的流程在空间化过程中显现。因为“时间连续的特性……只能在空间现象即各种运动的不可逆性方面显示出来。”^{[1](282)}另一方面, 空间的延展在时间化前提下才能实现。正如一条直线必须连续地画出来才能完整地显现于主体的知觉一样, “在空间中共同存在的东西只有能看到同时存在的东西的人才能看出来: 看到一群物体意味着同一瞬间看到许多物体。”^{[1](282-283)}时空的相互界定, 在主体的内部意向运动中表现得尤为显著。而在以知觉静观对象的艺术审美经验中, 审美知觉对艺术对象的朝向和见证, 正表现为时间的空间化与空间的时间化并行不悖的运动过程。

(一) 时间的空间化

时间的空间化在时间艺术的典型代表——音乐作品中得到完美的体现。时间性是音乐的最本质特征, 音乐作品的线性流动是其基本展开方式及客观存在形

式。杜夫海纳把音乐的基本组成元素分为和声(l'harmonie)、节奏(le rythme)和旋律(la mélodie),三大元素构成音乐特有的线性织体,绵延于持续流淌的时间中:和声将一定调性内参差杂乱的乐音整合在特定的音响环境中;节奏规律性地分隔和声化的乐音,把它送入时间的不间断进程中;和声与节奏的合力使乐音流汇集成完整的织体,从而构成旋律,最终把音乐构成一种整体集合,呈现给审美感知。然而在一次审美经验中,知觉主体对音乐对象的指向运动使音乐诸元素以空间的形式呈现于审美知觉。首先,乐音在音域跨度中呈现出阶梯状音高(如一个八度中 do、re、mi、fa、so、la、xi 七个由低到高逐渐上升的音及其之间存在的半音),以区别于相邻乐音。和声的功能是为这些高低有别的乐音确定某种相应于感官的协调的音响环境,即和弦。不管这个环境是由 do、mi、so 组成的表现稳定明朗格调的大三和弦,还是由 do、降 mi、so 所组成的含有婉丽凄美情致的小三和弦,和声都在知觉主体的听觉域中,从整个乐音集合体中选择适当高度或层级的乐音来构成所需要的音响环境。音符总是按照确定它与其他音符之间关系的规则构成的,音乐通过选择音响空间中的某个区域以自身定位。随着音乐线性进程的持续推进,和声不断有规律地在特定音域变换和弦,这便表现为在乐音组合之间游走于不同高低层级的运动。于是音乐在知觉中便呈现为观念空间区域的不停转换。其次,节奏将由和声整合协调的乐音沿时间方向有规律地推进。通俗地讲,这是一个打拍子的过程。节拍按照时间相等的单位划分乐曲,一方面将音乐规定为等比例时间元素的组合,同时以重音的交替作为划分的依据和标志。在乐谱上它体现为小节。节奏的多样性选择能够体现音乐本身的风格特征,四二拍的进行曲激扬奋发、四三拍的圆舞曲轻快明朗、四四拍的柔情曲安适柔美……不管节奏体现为何种类型,都是在重复中不断返回自身并向前方迈进的运动形式。如果说它“凭借它在我们身上唤起的模式化活动的先理性运动,使我们通过时间达到时间过程。我们在心灵深处模拟运动,以便在对象中把握它”^{[1](299)},那么在这种模拟的运动中,我们实际上依次走过了应接不暇的空间单元,音乐的流程在此被空间单位所充实填满。最后,和声与节奏将自身交付旋律,旋律融合和声与节奏,走向意义和表现。表面上看,旋律径直走向声音的洪流,自身奔赴感觉的线性延伸而不再包蕴空间的隐含状态。但旋律模式的存在使旋律在和声与节奏消失于自身的同时,始终伴随旋律而发挥作用。作为高于和声及节奏的乐句的重复、乐段的层叠及乐章的交替,同样保证了音乐空间向我呈现。而作为音乐审美对象表现世界的旋律,在其完

善的最高级形态向再现世界的折返,也就是它作为再现世界的基础而引起再现世界的部分表象时,同样说明了空间化的可能性。这样,在作为最典型时间艺术的音乐中,就不可分割地同时存在着空间元素。

(二) 空间的时间化

空间的时间化充分地体现在空间艺术的典型代表——绘画作品之中。绘画是对客观世界的图像场景的不同程度的模仿和再现。它以空间的延展形式呈现在审美知觉面前,而不是追随时间的线性推进而将自己交付知觉。然而随着欣赏者观看目光的游移及知觉意向的指向,画板上的某些再现元素转化成运动的轨迹,而成为某种运动的见证和标志。这种运动本是囿于不动中的运动,而审美知觉恰恰是由于自身视线的运动,而将看似不在场的运动在一个区别于客观空间的内在维度显现为在场。在运动中,空间召唤着深藏不露的时间:“如果绘画空间作为一个有结构、有方向性的空间呈现于我们,在这空间中某些特殊线条构成轨迹,同时如果这些轨迹不像是运动的惯性残余而是相反,像是孕育着一种它们在不动中完成的运动的话,那么,绘画空间就一定会实现时间化。”^{[1](314)}通过音乐作品三元素——和声、节奏和旋律本身固有的时间性,杜夫海纳考察了绘画作品的空间布局所蕴含的时间因素。首先,色彩的选择与搭配,具有与和声协调差异性的功能相类似的作用。处于同一系属却有种差的色调(如暖色调的红、黄、橙与冷色调的黑、蓝、紫,第一组色的红、蓝、黄与经第一组色混合而得的第二组色紫、绿、橙)体现为多种不同的色彩,而对它们做具体的选择、比重的确定和特定的加工方法方面的协调与整合,将显现不尽相同的格调:红黄相配表现激情和炽热,绿蓝结合表现凉意和冷静,黑白反差是萧杀静肃的象征,不同色系之间色彩的串用则将作品罩上明快活跃的光环……存在一种色调方案,类似于音乐作品的调性方案。高庚就曾经指出色调搭配的和声特点:“总的调性:深暗、阴暗、紫蓝、阴暗和铬黄 I。台布等布制品是铬黄色 I。因为这种颜色‘暗示’夜晚,但又不说明夜晚,它还是桔黄和绿色之间的过渡,这就完成了音乐的和声。”^[2]所以,色彩整合各种颜色元素,并使之在画布上渐变过渡,随着欣赏主体目光的指向与移走而表现为时间性的流淌更替。其次,绘画中的空间层次处理,如音乐中的节奏一样起到对绘画对象的线性推移的作用。杜夫海纳在比喻的意义上说,绘画作品的节奏“就是组织空间的那种规律的恒稳定性。这种规律提供了节奏为表示运动所不可或缺的重复要素:被重复的东西就是作品在各细部中的基本形式”^{[1](334)}。也就是说,绘画作品再现世界的形象要素在二维空间上不可避免的多次再现,体现了绘画结构

布局的反复性与节奏性。形象要素的交替出现与细部反复，造成绘画作品空间延展的多维层次性。而后者在审美知觉的视觉域里，是在时间流动过程中被注目、观察到的，它由此成为呈现在视觉域的一场线性精神运动。“绘画中形象隆起的模式决定明与暗分布及其相互作用：明处把暗处推向欣赏者，暗处又把明处推向无限远的地方，直到另一个暗处又来到前方。”^{[1](355)}最后，绘画作品也有类似于音乐旋律的东西，那就是由再现元素上升得到的表现世界。作为统摄零碎再现形象的整体性存在，绘画作品的旋律表现为一种效果和气氛，它具体化为作品画面凝结、静止的那一瞬间。这个细小的时间点既承接了源远流长的过去与历史，又开启了无限推进的未来。它化为含有永恒时间的质点所在，在静止中蕴藏着无限的运动潜能和无尽的时间走势。由此，以绘画为代表的空间艺术，实质上也是时间化当中的空间艺术。

二、杜夫海纳艺术时空观的理论导向： 表现世界的生成与审美对象向“准 主体”转化

通过探讨艺术作品的时空转化现象，杜夫海纳的主要用意在于弥合传统所谓时间艺术与空间艺术的差异性，找到二者之间的亲缘关系和共同属性，从而为把各种类别的艺术作品作为一个整体转化为意向性关系中的审美对象加以研究提供理论支持。然而从审美经验现象学的理论整体加以审视，可以看到这一探讨的意义远不止于此：时间的空间化和空间的时间化，不仅消解了两种艺术形态之间的界限，更打乱了艺术作品作为外在物所具有的客观的、物理的、机械的时空架构，使其在审美主体的意向结构中转化为原初知觉中混沌的整体，成为审美对象“自己特有的那个世界的本原”^{[1](201)}。这个特有世界具有充分的独立性和自律性，意义在其内部的超时空境域中产生，而不必从外部给予。这正切合审美对象与审美知觉之间现象学意义上的意向关系：即在审美经验活动中，主体意识总是在其内部的意向体验中以原初内在的运动轨迹指向着审美对象，而审美对象也总是以一种切合主体内部知觉域限的原初混融的时空形式呈现于主体意识。

理解了这种艺术作品的时空观，也就不难理解为什么杜夫海纳认为艺术审美对象的最高逻辑形态是表现的而不是再现的，审美对象内部的世界是表现世界。在他提出的审美对象三重逻辑形态中，感性将经过协调整合的诸多感性材料交付知觉，自身转化为由一定表象片断组成的场景，并将作品具体化为逻辑严整的

时空存在。这个场景在一定程度上模仿客观外在在世界，组成一些理解力可以辨识的图象，成为审美对象的再现世界。它是按现实时空的逻辑规律构建的、类似于现实世界的形象元素集合体，其结构根据是传统的物理时空框架，因而总是不完整和非自足的：阅读一部小说，人们总无法超越特定的叙述视角而观察到其所不及的盲区；欣赏一幅绘画，总有二维平面未及覆盖的某个侧面为我所不见。片断化的再现世界于是成为充满缺口、纷杂零乱的世界。一个个再现形象于其中无限延宕，形成了充满空白和未定点的结构图式，等待意识的填补来完成，无法构成自足的整体以获得独立性。然而，“如果我们注定要面对这种永无止境的混乱状态，不断地从一个对象返回到另一个对象，那么，我们又怎能说是一个世界呢？我们必须从什么地方得到这种可能的整体性的观念，这种无限的统一性的观念。”^{[1](213)}按照杜夫海纳的思路，“这种可能的整体性”与“无限的统一”性，只能在表现世界中找到，审美对象只有从再现世界进一步转化为表现世界，才能获得统一完整性而真正成为一个独立自足的世界。表现是笼罩弥漫在审美对象整体存在之上的一种气氛与效果，是再现世界诸元素排列组合的某种特定方式所造成的内部统一性。如果说再现世界是遵循客观逻辑而拼接形成的有限的时空架构，具有一定现实世界的面貌，那么表现世界则是前逻辑、前客观的超时空统一体，以其永恒性与无限性成为再现世界现实面貌特征的基础和本源，表现为再现世界所折射出来的气魄与灵韵。这也是审美对象与一般能指对象的重要区别。后者只是对理解力所及的自然世界的指称，而审美对象同时超越指称而达到超时空、前理解的表现，在一种时空交融的状态中达到浑然一体的境界：达·芬奇的《蒙娜丽莎》之所以能够超越现实中人物肖像的有限图像，就在于画面上宁静的田园背景和恬淡的人物面孔所生发而出的平和安适的统一环境氛围；贝多芬的《月光》之所以不是一股由单纯的音符和响动所构成的音流，正因为这音流在审美知觉中幻化成了静秘柔美的整体乐境。从感性材料的组合，到再现世界的产生，再到表现世界的生成，审美对象经历了否定之否定的辩证发展而最终在最高形态上构成了自身。而在这自我扬弃过程的最后一步，从零散到整一，从碎片到凝聚，正是作品内部时空之间相互的转化融合，使审美对象的全部元素浑然一体、不可分析。在表现世界中，人们已不能截然分清何为空间何为时间，所感知到的只是时空相遇交错之后形成的统一混沌体的整体蕴含与意味向其开放涌现。可以说，艺术作品中时间的空间化和空间的时间化，正是表现世界得以生成的基础。

三、杜夫海纳艺术时空观的意义所在： 审美经验交互主体性的理论基础

正是这种整体性和不可分析性，使审美对象在与审美知觉的意向关系中具有了自律性和独立性。与胡塞尔意向性理论中对对象被意识所指向并建构不同，自律的审美对象不等待审美知觉而自我构成，后者对它只能指向与静观，而无法构成、左右和改变它。这样一来，由作品本身时空特点所决定的审美对象的自律性和整体性，就使审美对象在面对审美知觉时，其地位在无形中被大大提升，而能够似另一个相应主体以“愿在”方式召唤和限定审美主体的意向指向，甚而“引发知觉，操纵知觉”，从而“使审美对象成为一个能带有它表现的一个世界的准主体”^{[1](283)}。这样，意向性结构中审美对象与审美知觉之间的相互关系，便可以表述为审美经验中审美对象“准主体”与欣赏主体的相互关系。

在现象学美学理论体系中，这种关系最显著的特点在于关系双方的平等性和共在交往性。传统的美学和文艺理论一般把艺术作品归为某种物而作为客体而存在，审美经验实质上是欣赏者运用理智的理解力对这个外在的物加以辨别、分析、把握的活动，经验的主体与这个物的关系往往被界定在认识论的主客二分的模式之内。现象学的研究思路把作品视为与主体意识紧密关联的对象，在意识对其对象的指向关系中把握作品的存在方式，却又更加偏重这一关联中意识对对象的指向与构成。特别是当胡塞尔把“意向行为——意向内容——对象”的意向性结构推进到“意向作用——意向对象”，从而把对象纳入其意向性描述框架而更加注重对意识与对象之间关系的思考时，意向对象是被作为“完全的意向对象”而从内部掏空后，等待意向作用所赋予的多种意义来构造的。这样，与其说胡塞尔将重点放在对意向作用与意向对象相互关系的探讨上，倒不如说更是在强调前者对后者单向的指向、构造作用，归根结底侧重于对意向作用，即意向性结构中的自我极。意向对象在此被剥夺了独立性，其存在、生成完全依赖于意向作用中多种意义的填补与构成。于是，意识在此成为一个根源和绝对。这一思路对现象学美学的艺术作品观产生了很大影响。比如萨特沿着这条思路出发，就认为审美经验中的艺术作品是主体意识所想象出来的东西。而现象学美学家茵伽登对艺术作品的分析则更具有代表性。以文学作品为例，他认为艺术作品的四个逐级上升的层次都内在地渗透着阅读意识的参与和再构造，特别是在充满了空

白处和未定点的图式化观相层，更是需要由阅读意识通过意向指向与补足，以能动的想象力去联接和填充。文学作品实为一个非自足和他律的存在，只能依靠主体的充实化与具体化才能获得完整的存在。这样，虽然他明确地把握到艺术作品与欣赏主体的内在关系，并指出“作品成为主体际的意向客体，同一个读者社会相联系”^[3]，初步看到了审美经验的交互主体性，但本质上还是把作品和欣赏主体定位于主客对立的关系上。

与此相对，杜夫海纳的艺术时空观表明，作品自身独特的时空架构，使审美对象在与欣赏主体审美知觉的意向关系中保持着自己的独立自律性，能够不依赖主体的构成而完成自身。面对这样的审美对象，欣赏主体就不能再调动理解力的构成作用将其各个机械组成部分进行拆卸、分解，而后分析综合，也就是遵理解力据以把给定物的多样性归入“我思”先天的统一性规则而对其加以认识，而是必须放弃批判分析的态度，不再把意义当作外在于对象而必须额外加以寻找的对象，而视对象本身为它的意义，使自身停留并依附于对象。也就是让自己放弃特权而自然而然地面对作品，从而“把它看成一个自发地直接地具有意义的物(即我不能说清这种意义)，亦即把它看成一个准主体。”^{[1](432)}这种与作品相依附的思考走向对作品意义与内涵的整体领会，体现了我们与对象的共同存在。它是一种交感思考，凭借它我们进入了作品的深度，即那个时空交融一体的表现世界。也是在这种思考中，审美对象是作为一个与欣赏主体平等相遇的对应主体而存在的，在意向活动中与后者形成“共谋”，实现了平等交往。而这种审美经验中的交互主体性活动，归根结底就肇源于艺术作品本身独特的时空结构。

目前理论界一般认为，审美对象之所以被杜夫海纳称为“准主体”，是因为他认为审美对象作为人工制品，是艺术创造者的个性世界和个人风格的体现物与凝聚者。“艺术作品的本质特征在于它总是与作者及其世界联系在一起，也正是这个特点使它不再是一般的物，而成为一种准主体。”^[4]艺术作品本身毕竟只是以物的形态而存在，只因其自身表现出主体人的世界才在某种程度上可被当作主体看待，故也只能称作“准主体”(一个“准”字作为限定词，即有力证明了这一点)。而审美经验的交互主体性也就仅体现在这个隐藏在作品背后的创作主体意识通过作品这一中介而与欣赏主体进行的精神对话活动。但结合杜夫海纳的艺术时空观，可以看到在体现出一个创作主体的踪影与痕迹之前，以一种独特时空形式而表征着一个独立世界的艺术作品本身就具有了与欣赏主体在交往中对话的能

力。杜夫海纳的现象学思路是与梅洛-庞蒂的知觉现象学一脉相承的。《审美经验现象学》英译本前言的作者爱德华·S·凯西曾评论到：“《审美经验现象学》是梅洛-庞蒂关于‘知觉第一’的论点在审美经验方面的延伸。”^{[1](614)}在梅洛-庞蒂看来，身体—主体的在世生存是知觉世界中被显现的对象与显现的主体的混沌统一，就像左手摸右手的同时有如右手摸左手那样具有交融一体性。知觉世界是身体—主体向本己域外的延展。身体—主体在与知觉世界的相遇、接触及对话中，既实现了自身的外在化和向世界的投射；又实现了世界的内在化，将外在世界显现于自身。这个双向开放的世界肉身化过程导向了身体—主体与知觉世界的可逆性。知觉意向性是在世界肉身化前提下的“身体—主体——知觉世界”之间可逆的相遇关系，也是二者在一种暧昧混沌的同一性中的交感关系。这就像画家和树木之间是一种双向的看与被看的关系一样，这种关系超越了认识论的科学反思和语言表述，而具有逻辑上的在先性和原初性，体现的是意识(知觉)与对象的初始本源关系。杜夫海纳所研究的审美对象与审美知觉的关系，首先悬置了人与外在世界的目的、功利、认识、掌控的关系，而直接就是这种具有前反思和逻辑在先性的关系，关系的双方在相遇互视和双向投射中平等交往。相遇的双方代表的是同一世界的不同角度、不同方面、不同样式及其产生的差异性体验，而正是彼此对另一方的静观和感受构成了各自一方完整的世界。回到对艺术作品的审美经验上来，欣赏主体也正是通过对其独特的时空构成的那个独立自主的表现世界的交感思考，在静观的对话中丰富了自己对世界的领受与体悟，充满着世界的观念，并完善着自身的存

在。所以，站在知觉现象学的立场上，欣赏主体面对蕴藏着独特表现世界的审美对象“准主体”，所进行的就是一种平等共在的主体间性交往活动，它在逻辑上先于欣赏主体对作品背后那个创作主体的发现。

综上所述，杜夫海纳运用现象学的研究方法，把艺术作品的内部结构置于审美经验活动中艺术欣赏主体的内部意向运动中加以考察，结合审美知觉揭示出其以时间的空间化和空间的时间化融合统一为基本特征的内在时空架构，以及在这种时空架构之上生成的艺术审美对象浑融一体的表现世界。这种艺术时空观保证了审美意向活动中由艺术作品转化而来的审美对象具有内在的自足性和自律性，从而在相当程度上提升了审美对象在审美知觉的指向活动中的现象学地位，使其以“准主体”的身份和姿态与欣赏主体建构起一种奠基於交感思考方式之上的共在交往关系，取代了认识论美学理论中的主客二元对立关系，同时也超越了传统现象学美学对审美经验意向结构的认识，而真正实现了审美经验活动的交互主体性。

参考文献：

- [1] 米盖尔·杜夫海纳. 审美经验现象学[M]. 韩树站译. 北京: 文化艺术出版社, 1996.
- [2] 洛特. 从调色板到文具盒[C]//审美经验现象学. 韩树站译. 北京: 文化艺术出版社, 1996: 327.
- [3] 罗曼·茵加登. 对文学的艺术作品的认识[M]. 陈燕谷, 晓来译. 北京: 中国文联出版公司, 1988: 12.
- [4] 苏宏斌. 现象学美学导论[M]. 北京: 商务印书馆, 2005: 310.

Dufrenne's idea of artistic time and space

YIN Hang

(Department of Culture and Communication, Shandong Youth University of Political Science, Jinan 250103, China)

Abstract: Dufrenne's idea of artistic time and space is the theoretical base of the autonomy of aesthetic object, as well as the important contributing factor of "quasi-subject". By elaborating the combination of the spatialisation of time and the temporalisation of space, Dufrenne gives a new idea on the existing mode and position of artistic works and aesthetical objects, and researches aesthetic object and aesthetic perception by placing them into the reversible intentional structure of esthetic perception, which realises the inter-subjectivity of the process of aesthetic experience. Furthermore, he reveals the inter-subjective affinitive relationship in the profoundness and symathique reflection.

Key Words: the spatialisation of time; the temporalisation of space; autonomy; "Quasi-Subject"; inter-subjectivity

[编辑：苏慧]