

PARIS

PRESSE UNIVERSITAIRE DE FRANCE

〔法〕米·杜夫海纳 著

审美经验现象学^①

· 思想者书系 ·

文化艺术出版社



思想者书系

天下之大，物象之繁，由于思想者的存在，才得以构成万类生动的世界。

思想者书系，沿着大师们思想的旅途，荟萃群书，择善陆续刊印，希望对读书界激活思想、激活人文精神的真实努力有所助益。

每个生命都在完成着自己的历程。思想者书系，鼓漾着强烈的探索的气氛，其所含文化、艺术范围内的哲学意理观照，人生生命领受，知识或灵感体悟……会使你久久咀嚼、回味，不胜遥想。

ISBN 7-5039-0990-0



9 787503 909900

ISBN 7-5039-0990-0

J · 153

定价：30.00元

审美经验现象学^①

〔法〕米·杜夫海纳 著

韩树站 译

陈荣生 校

文化艺术出版社

(京)新登字140号

PRESSE UNIVERSITAIRE DE FRANCE
PARIS 1991

根据法国大学出版社 1991 年版译出

审美经验现象学(上、下册)

〔法〕米·杜夫海纳 著

韩树站 译

陈荣生 校

*

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所经销

北京市人民文学印刷厂印刷

*

开本850×1168毫米 1/32 印张21.375 字数524,000 插页2

1996年8月北京第1版 1996年8月北京第1次印刷

印数2,501—8,000册

ISBN 7-5039-0990-0/J·153

定价: 30.00 元

第 二 编

艺术作品的分析

下面我们开始对审美对象进行客观的研究。正是审美对象的那些客观东西允许我们这样做。构成审美对象的感性不是作为难以理解的多样性，而是作为有组织的和有意义的整体显示的。我们知道这是什么缘故。因为审美对象是一种制做的产品，这种制做创造着结构和意义。因此，我们不想描述这种创造活动的步骤，而想更加准确地把握创造活动的结果。这就是说，我们要从审美对象返回到作品，对作品进行研究。因为创造出来的是作品，而作品是物，即那个带有审美对象并按知觉之意自身也转化为对象的特殊之物。作品是可以进行客观研究的，是学校的或非学校的分析练习和解释练习所瞄准的对象。而且，谈论作品，这已经是谈论审美对象了。我们曾经指出，审美对象在一定意义上可以等同于作品。要在对象背后重新发现作品，只须放弃审美态度，采取一种正好适于客观分析的客观化态度。我们不把作品作为已感知之物来考察，而是作为已认识之物，作为先于知觉而存在之物来考察。但是我们将要对作品进行的描述与我们曾经对对象进行的描述在两方面是一致的。研究作品，在我们从作品中找出审美对象的原因的前提下，但也在我们把握审美对象以指导对作品的分析的前提下，既要求审美经验又解释审美经验。因为这种分析只能在参照审美经验的条件下进行，所以不要忘记，分析所揭示的东西仅仅对知觉有意义。

我们已经看到，作品有许多方面可以分析。为了更加清楚起见，我们排除物质实体。这种实体对某些作品来说是作品借以传播的书写符号系统，因为符号给予表演者为实现作品所必须的指令。但是，作品作为物仍有一种材料，即它所做成的、也是艺术家用自己的方式组织的材料。正是这种材料的真实性赋予作品，还有感性，以物的本质，因为感性是审美对象中的这种作为已感

知到的材料。此外，作品有一个它的材料与之相配合的主题，因为作品再现或表示一些其本身应该让人理解的东西。最后，作品还有一种表现力。这种表现力在作品的物质内聚性和逻辑严密性之外，给予作品以一种使作品获得时间性即一种自为的统一性。不过作品的这些不同方面不是孤立存在的。它们只是用抽象方法才出现的。而这种抽象方法，当我们考察处于物的状态的作品，并寻求其结构时，也就是说，当我们无视审美对象也是为我们而存在这一事实时，也是不可避免的。我们还将证明，只有牢记审美知觉实际上对作品的这些成分不作区分，而是直接通到整个作品时，我们才有权作这种区分。指出作品是为知觉而存在的和作品的诸成分趋于统一，这是同一件事，这种统一不只是一种意指物的符号与含义的统一，而且还是一种准为我之物的统一。

第一章

时间艺术和空间艺术

如何对作品进行分析呢？这只有就某一特定或至少就某一特定艺术加以分析，才能得出完全令人满意的结果。因为每种艺术都有自己的特有技巧，都要求特有的组构方式，绘画的组构与小说不同，舞蹈的组构也与建筑物不同。分析时首先看到的是按照作品的体裁决定作品组构的形式模式。这些模式也是体裁强加于作者的。因为每个作品都要选择一种形式。这里说的形式仅仅是指全部极其一般的规定性。这些规定性使我们可以根据通行的文化标准把作品归入某种艺术和某种体裁^①。审美对象不可能是随便什么东西；它只能是奏鸣曲或交响曲、史诗或十四行诗、壁画或细密画、哑剧或古典舞、悲剧或喜剧。审美对象必须服从一种形式，这种模式强迫使它遵守某些规则，赋予它以正式的地位。当然有些作品混有多种艺术，如歌剧，或混有多种体裁，如悲喜剧。但这些作品仍然遵守某些标准，因而构成清晰的、可以识别和界定的对象，截然不同于那些芜劣矛盾、含意不清、使人难以感知和理解的对象。所以，审美对象是以它想要成为什么和它不愿成为什么来界定的。

决定体裁的那些标准既是物质的又有文化的，这二者是不可

① 艺术家为何选择这种或那种艺术，也就是选择这种或那种语言，仍然是一个属于心理学的问题。如果艺术家讲的东西只能用他所选择的语言来表达，这个问题就属于比较美学并涉及认为各种表现都相类似的这种理论了。

分割的。也就是说，这些标准同时表现特定艺术的特有本性和文化的某些要求，亦即使技术要求系统化并指引技术要求的方向的这些要求。比如，戏剧要求戏词能让观众听清，情节能被观众理解，情节发生的地点变换不太多，以免分散观众的注意力和因布景的不断变换而打断演出的进程；古典戏剧遵循的三一律把这些要求系统化，明确规定了戏剧作品应有的结构。同样，画幅的尺寸是由知觉的条件和绘画要装饰的墙壁的大小即建筑的某种状况以非常灵活的方式决定的。建筑物的气派是由材料的性质和建筑物的用途，因而由规定这种用途的文化——比如说，要为神祇建庙宇或为君王建王宫——同时也由技术状况（不仅是建筑技术状况，还有往往被人遗忘的搭脚手架的技术状况）来决定的。简言之，在一定的文化中，每种艺术都要遵循某些规则。这些规则越是注意到每一种艺术所特有的可能性，就越有权威性，因而成为体裁的模式。我们将不研究这些模式，因为它们是艺术史学家的事情，远远超出本质探讨的范围。然而，它们提出一个问题：艺术在种类上和历史上的差异是否能让我们一般地讨论审美对象呢？我们曾经这样假设过，但是现在必须加以验证，必须看一看对艺术作品的分析能否使我们发现一切作品所共有的结构成分，一些不再是形式的、而且可以说是有机的模式。因为这将不是用越来越广的抽象方法可以发现的，而是相反，要仔细地考察作品的本质，并在确定体裁的一般规定性之外，考察作品之所以成为作品的东西。

所以首先还是要尊重艺术体裁的差异。我们将扼要地分析音乐特有的审美对象，然后分析绘画特有的审美对象。我们之所以选择这两种艺术是因为它们是对立的，尤其在下述两个方面。一、音乐不再现任何东西。从这个意义上说，它没有“主题”。而绘画如果不单纯是装饰性的，或者只要不是“抽象的”画，总再现一些东西。二、音乐是在时间中开展的，绘画则在空间中展现。考

察这两种艺术恰恰可以使我们缩小这些差别。一方面，我们确实会看到，音乐尽管在某种意义上是感性的一种自律组织，它仍然带有一个最高的统一原则，起着“主题”的作用。反之，尽管绘画首先是形象性的，它也要对感性进行处理（这种处理不单单是出于再现的考虑），因而再现永远不像是作品的唯一目的或者不像是给知觉提出的唯一命题。另一方面，我们也会看到，审美对象表面上虽有时间的和空间之分，却同时包含时间和空间；绘画并非与时间无关，音乐也并非与空间无关。

上述最后一点值得先加探讨。读者也许会准许我们在这里插上一段话，以便至少弄清几个概念。这些题外话不会是无益的，因为时间和空间在审美对象中的联系具有双重重要性。一方面，它可以使我们缓和时间艺术和空间艺术的对立，阐明这两类艺术的相似点，即“艺术的一致性”^①——我们将不讨论这个问题，但要为研究这个问题铺平道路。另一方面，它可以说明审美对象享有的准主体地位，和审美对象既是自在又是自为这个事实。因此，我们必须强调两点：一是时间和空间的连带关系，这是一个经常被先验的思考和宇宙论忽略的中心课题；二是与审美对象相关的时间和空间的特点。因为这里指的不是客观世界的时间和空间——作品因自己的年龄或自己展出的地点是处于客观世界之中的——而是作品本身就是的时间和空间。由此，我们将再结合到我们就被表现的世界的基本维度所说的话。这就是对象的构成时间性和构成空间性，就是对象在其存在中与时间和空间保持的作为时间与空间的基础的某种积极关系。而这种审美对象借以成为准主体的关系，只有参照主体才能说清楚。

的确，我们必须结合主体才能首先把握时间和空间即一种原始的时间和空间的连带关系。这种原始的时间和空间是被设想为

^① 指苏里奥的《艺术的一致性》。——译注

现象的框架的客观时间和空间的根本。自我同时包含时间性和空间性，“在此”（即“定在”）的“此”，既有时间的意义又有空间的意義。海德格尔在康德那里找到了这种思想的根源。原始时间不是一个空框架，不是一个形式，如果把形式理解为预先给与的，感觉在其中得到理顺的一种容器的话^①。康德在对时间和空间的直觉中识别出想象的行为，并把形式的直觉和直觉的形式区分开。由此他提出形式先于任何形式论的见解^②。事实上，时间是自我与自身的关系，或如康德所说，“是对自我的情感”^③。它是走出自我又返回自我的一种纯粹运动，通过这个运动形成一种内在性。一种活动产生了这种活动不与瞬时思想(mens instantea)中的自我，即非为自身存在而存在的自我，完全符合一致。它构成一个“我”，即一种内部距离，在这个距离中，自我不同于自身，以便把自身作为自我确定下来。用另一种话来说，时间性不是入迷的境界，而是诸多入迷境界的统一，也就是永远返回自我。自我就是那个持续的东西，那个既是别的又是人同样的东西。假如不是这样返回自我，那就只有诸瞬时的分散(diaspora)。可是，客观时间恰恰是不再属于某个主体的一种时间，一种只是外在性的、没有中心的时间，而时间性则在放松时抓紧，离去时折返：它是主体的本质^④。最后，被时间性界定的作为一种自我与自身关系的那个主体构成一个有机的整体。成为一个自我就是把自己分割开，以便使自己统一起来，形成一个整体。人们说的人的特有时

① 让·纳贝尔确实已经指出，原始感觉不可能形成先于“成形综合”而存在的原始材料（参看《康德的内部经验》，载《形而上学和伦理学评论》，第31卷，1924年，4—6月号，第205—268页）。

〔让·纳贝尔（1881—1960）：法国哲学家。——译注〕

② “形式”一词不仅具有逻辑的意义，即可能有任何一种经验的条件，而且还具有本体论的意义，即它所指的立体的一种存在方式。“形式的”用来形容一种原始行为。

③ 《纯粹理性批判》第86页。

④ 所以，时间是人的深度的一个方面：我们的过去和儿时的经验是最触动我们的经验，未来则是激发我们的东西。

间，其意义与物理学赋予钟表时间的意义不同。钟表时间是在客观时间中提取的。人的特有时间则表现生命的内在性和康德所谓的生命内部目的性。我们将会看到审美对象也含有这种内部目的性，它是有生命的。这不仅因为它由于鉴赏判断的历史性而进入历史，而且还因为它是由一种内部运动给予活力的。

如果说，时间是内部意义的形式，因而是主体性的根本，那么，空间是外在性的根本^①。按照同样的做法，如果我们设想一种与时间化类似的空间化，我们又将得到一种原始的空间。这种做法，海德格尔根本没有尝试过^②。这或许因为他把本应留给空间的东西——尤其是提供一种“形象综合”的因素的能力——归到了时间方面的缘故。而康德则非常清楚地看到“内部直觉不提供我们任何形象”^③。这或许也因为海德格尔归根结蒂是从纯时间方面来解释“在此”（即“定在”）的“此”字的。在这一点上，梅洛-庞蒂或许更接近康德。他指出：“空间是存在的，存在是空间的。”^④当然，梅洛-庞蒂批判的是康德的空间概念，按照这种概念，空间是万物的地点，因为它是思想所作出的联系体系。但是当梅洛-庞蒂把被空间化的空间和进行空间化的空间——它是全部在思想中构成的一种形式——对立起来时，他抨击的是形式主义僵化的形式概念。康德在把空间作为感性的一种形式，作为先于任何给定物的一种给定物时，似乎同意这种不同意见：他确

① 当康德接下去说，对自我的认识是受时间条件支配的，因而我们只认识一个现象的自我，他说的是另外一种观念，因为这时指的是客观的、已经空间化的时间。彼埃尔·拉奇兹-雷伊以一种主体哲学的名义提出抗议或许是有道理的（见《康德的唯心主义》，1931年，巴黎阿尔康版，第184页）。但是，只要区别出作为主体存在的构成要素的时间性和作为客观认识主体条件的空间，亦即区别出主体借以作为存在而出现的那个运动和主体借以作为本质而认识自己的那个运动，也就够了。

② 他只是在《康德与形而上学》一书中有所暗示。见该书第191页。

③ 《纯粹理性批判》，第75页。

④ 《知觉现象学》，第339页。

是想发现一种原始空间，根据这个空间，所有空间概念和所有空间对象的组构都将成为可能。这种空间到底是什么？在梅洛-庞蒂看来，它之所以先于任何构成活动，它之所以永远是已经构成的，那是因为它表明“和比思维更古老的世界的一种沟通”，表明我们肉体的存在这个事实，即我们在世界上的成形。但是我们可以从先验的意义上阐明这种现象学的描述。这时，空间似乎把给定物作为给定物来确定的。人们说，躯体通过把自身向诸物开放并溢流到诸物之中，从而与诸物体持一种基本关系。如果真是这样的话，那么我们可以说，主体就在没有达到体现之前，它在与客体的对立中，在转向一种主体所不是的东西中，在准备接受这种东西中构成自身。对于这种预期和接受，对于这种转向运动，海德格尔进行了出色的分析。但他将这一切都归到时间性方面，那恐怕是错了。这种开放运动指的是空间——作为他人的、不论远和近总在外面的东西的、与我所在的此处相对的那个彼此的面貌的空间。根据这种理由，所以我们认为“此”字应该从时间和空间两方面来理解。如果“此”字表示一种绝对存在的出现，那么这种存在只有通过构成一种存在（不是一个准确的瞬间，而是一个自在其中集中合着的、而且入迷境界被统一在其中的这种完满性）才能给予自身。这一存在也有一种空间意义。它是存在于某处的存在，是一种空间的入口处。在这种空间里，主体可以与一个客体发生联系，并且在极端情况下，可以变成诸多客体中的一个客体。海德格尔有句名言：“只要‘在此’（定在）时间化，就有一个世界。”假如把“时间化”改为“空间化”这句话就更清楚了。换句话说，就在海德格尔的语言中“在此”（定在）也确是一种光，但这种光为了在反照于客体时照亮一个世界，首先应该传播，因此应该开辟一个空间。对世界的意识只有在有退步、出现距离的情况下才能产生。难道不是原始空间的作用使我面对我所不是的一个存在，或者更确切说，使这种面对存在的形势成为可能吗？

在原始的时间性和空间性共同存在于主体的基础上，从现象学层次推移到思维层次，我们就可以理解像认识所揭示和确立的那种时间和空间在客体中的连带关系。在这方面，康德还能给我们一些说明。他认为，在时间性和空间性对这种“想象的纯粹综合”都有必要的情况下，时间性和空间性是彼此合作的，这种综合的“统一性，先于纯觉，是任何认识的可能性的根本”^①。康德不是在海德格尔引用的篇“思考”中说过“空间和时间是世界观的最初形式 (Raum und Zeit sind Formen der vordildung in der Anschauung)”^②吗？模式是主体想象力的一种内部运动，这种运动使得对客体的把握成为可能。不过，可以说，这是从主体方面而不是从客体方面说的，因为模式“根据它的形式的条件，只确定一般的内部意义”^③，而不是外部意义。但一般东西的外貌不是在空间中才能呈现的吗？此外，当时间和空间作为直觉的形式变成对象、继而变成认识的工具时，它们二者的一方上能通过对方来确定自己。

让·纳贝尔曾经明确地指出了时间，这种“本身不能被感知”的时间（这一点不足为奇，不仅因为“尽管一切都在流逝，但流逝本身却不能被感知”，而且还因为时间是主体性的空间），这种“如无空间的再现便无法确定的”时间。^④在这里，我们又遇到了模式论的问题。时间的各种先验的规定性不属于作为一种直觉形式的原始时间。它们来自一种知性行为（或者说是出于一种想象行为也没关系），这种行为本身参照的是外在直觉。所以要建立模式清单必须要有范畴表，对模式的界定必须求助于要交付外

① 《纯粹理性批判》第153页。海德格尔在《康德与形而上学问题》第75页引用了这句话。

② 海德格尔在上书第135页引用了这句话，不过没有注明出处。

③ 《纯粹理性批判》第178页。

④ 见《康德的内部经验》，载《形而上学和伦理学杂志》1924年，第254—256页。

在知觉的对象。时间的表现不但在有外在知觉时得到实现，而且以这种表现的内容为依据。然而有人会说，根据先验美学，时间至少含有它自己特有的与空间完全无关的一种维度：连续性。因为康德说：“不同的时间不是同时的，而是连续的。”但他已经在括号中补充说：“同样，不同的空间不是连续的，而是同时的。”这样，时间只能根据空间来确定了。我们应当补充说，时间连续的特性，即不可逆性，和一种时间顺序观念，只有根据因果关系才会出现。正如让·纳贝尔所说，因果关系的有效性只能在空间现象即各种运动的不可逆性方面显示出来。总之，时间比空间具有较少的直觉属性。因此，各种时间关系可以而且应该通过一种外在直觉来表现。甚至因为时间可以用空间来表明所以时间在康德眼里确是一种直觉。由此得出时间的空间化。时间通过空间化脱离主体。经验的时间通过空间的中介变成已认识的、可以测定的时间，变成一种我可以控制的时间。它不是我^是的流量，而是一种我^有的时间，同时也是一种有^我的时间，如果我把自己作为对象来认识，将自身加入时间之内，并放在各种事件之中的话。

反过来空间也不能在时间之外得到确定，如果直线时间的图形表现，那么这条直线必须画出来，而且只能连续地画出来。同样，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。最后，如同旅行者估计路程一样，我们是用时间来测量空间的。因此，时间也是空间的符号，就像上面所说空间是时间的符号一样。任何旅行——包括直线的图形这种纯旅行——都把我们引回自身，引回自我意识赖以建立的一种连续综合的行为。空间只有依据模式，也就是只有通过有一个主体参与的、像计数这样一些活动才能理顺。在这种活动中，主体在时间方面模拟空间的种种规定性。没有构成时间的原始综合，我们就什么都不会想，因为没有人去想。反过来说，不开辟一个空间作为对象的环境，我们也什

么都不会想，因为没有任何东西可想。由此可见，与时间的空间化对称的是空间的时间化，后者影响认识的命运：我只认识空间，它是任何客观性的本原；但我只是根据时间来认识的，也就是我投入认识只有并在我的一段时间内完成认识才能认识。对空间的直觉是一种连续性行为；必须按一种内在运动去走遍空间。此外，认识还把他人附加于我并为此把他人时间化。空间因时间而获得活力。它就是这样变成外在诸运动的场所。运动在我所是的时间和我不所是的空间之间建立起联系。

事实上时间和空间的这种连带关系在运动概念中表现得最为显著。“被认为是描绘一个空间的运动（康德把这种运动对立属于经验科学领域的一个对象的运动）乃是一种纯粹的、通过创造想象力在一般外部直觉中进行的连续综合的行为。它不但属于几何学，甚至也属于先验哲学”^①，这是说：（一）空间的描绘以时间为出发点；（二）这种关联是在一个主体内部建立的。也就是说，运动之所以能在世界上受到理解，只是因为它首先是一个主体的行为。这个主体是在给自己提出有一个世界的可能时属现的。主体同客体的关系就在主体之内由时间同空间的预示的，而运动——先是立体中的运动，然后是客体中的运动——就在客体中表示出这种关系。

这样，时间性和空间性在主体中的连带关系使我们懂得客体中的时间的空间化和空间的时间化。这种相互关系在审美对象中尤为显著。但这时应该从相反方向去进行思考：先从作品中空间的时间化和时间的空间化凭借一些结构模式所建立的客观时间与空间出发，再去发现可以说是审美对象内部特有的时间和空间。这种时间和空间像是审美对象所承受的，它们使审美成为一个能带有它表现的一个世界的准主体。

① 《纯粹理性批判》第155页。

上述思考方式，我们现在在先后考察音乐作品和绘画作品时就要采用了。它不是我们讨论的中心，但它自然是在我们的讨论范围之内。因为在探寻作品的结构，特别在探寻作品中最适于分析的感性材料的结构时，我们必将引用和验证时间规定性和空间规定性之间的连带关系。同时我们也将明白，同样的结构范畴——和声、节奏与旋律——可以在一切艺术中看到。所以我们以上的
那些插话或许不是无用的。