

# 论艺术经验的现象学结构

董明来

**内容提要** 艺术经验是一种基于表象的构建性行为。通过这一行为,主体将某些有着特定伴随文本的符号文本构建为艺术作品。这些伴随文本,作为作品的“背景”,是艺术经验的动机,基于人格主体的某种“能力”,这些能力是主体生活历史的结果。阿瑟·丹托(Arthur Danto)所说的艺术知识的意向性结构,不是经验,而是判断;艺术判断在结构上与艺术经验截然不同,艺术判断或许是主体的“艺术经验之能力”的“时间上的起点”。

**关键词** 胡塞尔 丹托 现象学 艺术理论 符号学

从现象学的角度来说,意向性经验与其对象乃是共生的。通过对艺术经验本质结构的描述,艺术对象的本质结构就可以呈现出来。

任何艺术作品都是可感知的,但是并非所有可被感知之物都是艺术作品。这就意味着必须厘清艺术经验与其他感知经验之间的区别。一切感知经验的基础是表象,而艺术经验正是建立在表象之上的多种“高阶意向行为”之一。但其对真实对象的把握既非不可或缺,亦非必须被排除,相反,二者之间是并无本质联系的并行的类。构建艺术经验结构的行为取决于主体在其内时间意识生活之中积累下来的“习惯性能力”。这类习惯形成的场域,是一个主体间性的世界。这种规约性的内容,并不是作为关于艺术的知识,而是以一种消极综合的方式作用于艺术经验。

## 一、艺术经验的现象学结构

一件艺术作品和一件非艺术作品之间的区别,既不是二者所能激

发的情绪反应,亦非二者不同的外在感知品质。正如阿瑟·丹托所说:“既然单凭内在情感无法将艺术品和哭泣区分开来,那么寻找外在的标志就很重要了。但是,正如我们的《红场》所标明的,外在的标志同样也是不存在的。”<sup>①</sup>

根据丹托所言,我们不能把对接收者的感动认定为艺术的本质,因为我们显然不能把一位不幸者真诚的泪水视为艺术作品——虽然我们在看到他人流泪时感到的感动,甚至可能超过一件优秀的艺术作品。实际上,正如谭光辉指出的那样,在艺术现象中即使有情感的出场,其结构也远比“感动”来得复杂。<sup>②</sup>这意味着,内在感动的不存在,也不能否定艺术。对于大多数人来说,安迪·沃霍尔(Andy Warhol)的《玛丽莲·梦露》(Marilyn Monroe)或许很难提供什么心理上的感动,但是在丹托理论的框架内,它毫无疑问是一件艺术品。同时,在当代艺术中,一件艺术作品和一件日常器具,可以“看起来完全一样”。也就是说,外在的、可以通过感知分辨的特征的缺失同样并不能抹杀艺术和非艺术之间的区别。比如,来自不同历史文化的事物,在大多数情况下有着全然不同的感知特征,即使对于一个对艺术一无所知的孩子而言,一幅敦煌壁画与《玛丽莲·梦露》之间的区别,在视觉上也显而易见,但是二者却都从属于同一个类——艺术作品。

虽然艺术作品和非艺术作品之间的区别并不在其感知品质,但一件艺术作品,毫无疑问是一个可被感知的,有着多个侧面的意向性对象。也就是说,它不是一件像“数字1”这样的观念类对象。因此,要讨论艺术经验独特的本质结构,对一个有着多个侧面的可感知物的分析,就仍然是必要的。

一个侧显的对象,是由一种被胡塞尔称为“意义给予”(立义 Sinngebung)的行为所构建起来的。立义行为有着多层次的结构,而其中最为基础的层次,是一个非意向性的、单纯的感知之流。在这条质素(hyle)之流中流动的,乃是诸如“颜色数据、触摸数据、音声数据”

① 阿瑟·丹托著,陈岸瑛译:《寻常物的嬗变——一种关于艺术的哲学》,江苏人民出版社2010年版,第8页。

② 参见谭光辉:《情感间性的符号学研究》,《符号与传媒》2018年第17辑。

等可以被意向性行为所“利用”的质料(Stoffe)。<sup>①</sup>值得注意的是,质素之流乃是属于意向性行为一侧的,而其在对象一侧的对应物,则是“这个东西的颜色、触摸感”等属于对象的“属性”。丹托所说的,属于一个对象的“外部标志”,实际上正是一种被构建出来的,对象的“可感知属性”。关于立义现象的学术讨论,已经积累了大量的成果,因此本文不需要对其中的细节多做赘述。<sup>②</sup>值得一提的是立义行为的诸特征。

首先,立义行为的结构中,最底层的,有着行为特质的层面,是一种“纯表象”(bloss Vorstellung)。这一基础性的立义行为的功能,是“对象化”(objektivierenden)。也就是说,通过表象,作为杂多的诸感知材料被“统一”,从而构成一个自我同一的“纯然物”。这个与最基础的表象行为相对应的纯然物,同样也是意向行为中最为基础的部分。用胡塞尔在《观念 I》中的术语来说,对于一个“不只是纯然物”的对象而言,纯然物充当了这个对象的“对象核心”,这个对象的“空洞的 X”。<sup>③</sup>通过这个核心,对象被确立为一个自我同一,同时又与其他一切对象有所区分的東西,一个与“那些”不同的“这一个”。要注意,因为对象之同一性基于行为,而非行为的质料,因此两个不同的对象,完全可以拥有完全同类的可感知属性。比如说,安迪·沃霍尔的作品《布里洛盒子》(The Brillo Boxes)和一般的布里洛盒子之所以是完全不同的东西,首先因为二者是通过不同的表象而被赋予了不同的对象之盒。值得注意的是,沃霍尔的作品实际上包含了多个盒子,但是它仍然是一件作品,而不是多个作品——但是,主体仍然随时可以把它们分别构建为不同的对象,亦即“赋予”它们不同的对象核。

在构建了“这一个纯然物”的表象行为层次之上,其他的“高层意义”可以被投射。关键的是,根据胡塞尔,一个可以被投射的“意义”

① Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Erster Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Hague: Martinus Nijhoff, 1950, S172. 中译本见埃德蒙德·胡塞尔著,李幼蒸译:《纯粹现象学通论》,商务印书馆 2009 版,第 246—247 页。本文中一律引为《观念 I》。为方便查检以及与国际胡塞尔学界的一般规范相符合,本文之后对此书的引用,均会在中文页码之后的方括弧中注明德文页码,亦即各类译本中的边页码。

② 关于这一问题,见 Dermot Moran, *Introduction to Phenomenology*, London: Routledge, 2000, p. 164.

③ 参见胡塞尔:《观念 I》,第 366—369 页[S. 271—273]; David A. Smith. “Husserl and Externalism”, *Synthese*, Vol. 160, No. 3, 2008, pp. 313—322.

(Sinn)首先是一种本质,一种观念:在《观念 I》中一个关键段落里,他说道:“这个树本身可烧光,可分解为其化学成分,如此等等。但此意义——此直觉的意义,即必然术语其本质的某种东西——不可烧光”。<sup>①</sup>在同一本书中一个更靠后的章节里,他更是直接宣称,“物的观念”(die Idee des Dinges)必须被卷入对一个“物”(Ding)的构建之中。<sup>②</sup>显然,一件艺术作品,也需要“艺术作品的观念”。这一观念的给予需要奠基于一个表象之上,这就意味着它不构建对象的感知属性,因为后者乃是表象的产物。换句话说,将某物构建为艺术作品这一行为,并不是任何具体颜色、触感或者音质的充分属性,因此任何诸如此类的属性都可能在这件艺术品身上“缺失”。比如说,在传统音乐中至关重要的调性,在现代音乐中可以缺失;而现代流行音乐中必不可少的爵士鼓点,在许多传统音乐作品中也不是必需的元素。

通过投射“艺术作品”这样一个作为意义的本质,意向性主体构建了一个有着“艺术作品”这一属性的意向对象。因为这一属性对应的行为层次高于纯粹表象,这个属性本身也是一个“高阶”的属性。胡塞尔指出,这样一个属性是一个“非自足”的属性,也就是说,虽然主体可以单纯地进行表象,但是却无法单纯地构建一个艺术作品,因为在这个行为内部,起码还有一个表象的层次。这意味着,它可以被“添加”,也可以被“去除”。<sup>③</sup>同一个自我、同一的对象可以通过主体行为的改变成为一件艺术品,也可以从一件艺术品成为一件普通物。此处不妨以翠西·艾敏(Tracey Emin)的名作《我的床》(*My Bed*)为例。该作品乃是1999年特纳奖的提名作品,其展出是当代西方艺术的一个重要事件。当艾敏在1998年将她的床移入艺术展,并且加上标题之前,她将之构建为一件“实用物”。要注意,“实用物”作为一个意义,显然也通过一个“高阶”的行为层次而被给予。因此,当艾敏将她的床视为自己的作品时,她必须停止将“实用物”这个意义投射在她所使用的感知材料之上,并且开始投射“艺术品”这个意义。但是在这个改变行为的过程中,她所使用的感知材料必然是同样的,因为在这个主体性的改变中,她并未物理性地改变她的床的颜色、触感,甚至有意地保留着

① 胡塞尔:《观念 I》,第261页[S. 184]。

② 胡塞尔:《观念 I》,第412页[S. 309]。

③ 胡塞尔:《观念 I》,第277—278页[S. 197 - 198]。

它的混乱状态。同时,她也并未将床、床单,以及床上混乱的垃圾视作不同的东西,而是仍然将它们视作同一张床的不同部分。也就是说,构建“实用物”和构建《我的床》奠基的,是同一个表象,虽然艾敏随时可以改变这一表象。

## 二、艺术经验与对实在的经验

以上的现象学描述表明了这样一个事实:造成艺术品和非艺术品之间的区别,不在于对象的“外部标志”,也不在于对象的“不同存在”。沃霍尔所制作的艺术品“盒子”也可以被视作一件实用物品,即使这些盒子实际上完全无法承重,我们也可以将之构建为“一些做得很差的实用物”。从最基础的形式层面上说,真正造成这一区别的,是主体的行为类型。在《普通物的转变》中,丹托讨论了艺术作品和“真实事物”(real things)之间的区别。他宣称柏拉图误解了艺术的事实:艺术品之所以能够给人以快感,并非因为人们混淆了真实与幻想,反而恰恰是因为人们可以通过相应的知识区分表现与真实。<sup>①</sup> 这似乎是在说,不但艺术本身是非真实的,而且艺术所从属的类,亦即显像(appearance),也是非真实的。不得不说,丹托的论述在现象学和符号学的意义上,都欠精确,虽然他的见解或许仍然多少靠近了事实。

要说明丹托理论的不精确,我们需要回到真实物和再现的现象学和符号学本质层面进行分析。关于这二者的现有研究极为丰富,因此在此只需要提及与我们的论题相关的几点。

从现象学的角度来说,一个真实之物并非一个“纯然物”;相反,“真实”“虚假”或者“想象的”这些对象属性,都是被更高层次的行为所构造的。胡塞尔将这种行为称为“采取立场”(Sezung),或者说是“意见”(doxa)。<sup>②</sup> 这一类行为所构成的对象属性,自然也可以被添加和取消。<sup>③</sup> 同时,主体还可以对对象是否为真“停止采取立场”。在此,关键

① 丹托:《寻常物的嬗变》,第17—21页。

② 胡塞尔:《观念I》,第297—299页[S. 214—215]。

③ Dong Minglai, “Actual Objects as Productions of Meaning: How Are Actual Objects Constituted Phenomenologically”, in: *Signs & Media*, vol. 15, 2017, pp. 28—29.

的不是这些已经为人熟知的内容,而在于,给予这类“真值属性”的行为,是否一定无法与对艺术的构建行为并存?确实,根据现象学美学的一般理解,审美经验同时也是一种对对象真实与否这一问题的悬置。然而,艺术经验是否完全就是审美经验,这尚是值得探讨的问题。众所周知,丹托本人一再拒绝将美学理论引入艺术理论之中。<sup>①</sup>即使是现象学美学对艺术作品的论述,也并不完全将艺术作品等同于被中立化了的审美对象,杜夫海纳就花了不少精力讨论“审美对象和艺术作品之间的距离”。<sup>②</sup>不过,本节的关键并不是讨论审美对象和艺术对象之间的关系,而是这样一个问题:艺术作品,是否一定如审美对象那样,是一个完全没有真值属性的、中立化的对象?这个问题的现象学解答或许相当清晰。

真值属性,确乎与“艺术作品”这一属性没有任何本质关联。我可以想象一段旋律,并且仍然将之把握为一件艺术作品,一件音乐作品,但同时,当我如此把握这件只存在于我的想象空间中的艺术作品时,我并未直接“忽略”其虚构性。实际上,我把这段没有实际物理存在的旋律构建为“一件被我想象出来的艺术作品”。在此,“作为一件虚构物”的对象属性和“作为一件艺术作品”的属性可以同时被添加。艺术作品的这一特性,可以类比于食物这一类对象:我可以想象一块蛋糕,亦即将之把握为“一份虚构的食物”。在此,同样作为高层次行为的想象和对食物的构建,在作为奠基层次的表象之上同时<sub>·</sub>进行。

简而言之,一件艺术作品和一个真实之物并非必然不同,虽然主体用以构建二者的意义本身,并不相同。丹托所说的“再现”,实际上乃是一个符号,他用悲剧作为例证,认为它与宗教仪式类似,二者都“与日常现实划清了界限”。<sup>③</sup>比如,在基督教的圣餐礼中,红酒与饼成了永恒生命的符号。在《艺术的终结之后》(*After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*)中译本序言中,丹托更

① 阿瑟·丹托著,王春辰译:《艺术的终结之后——当代艺术与历史的界限》,江苏人民出版社2007年版,第86—108页,以及Auther Danto,“The End of Art: A Philosophical Defense”, in: *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, 1998, pp. 133—135.

② Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, trans. by Edward S. Casey, Albert A. Anderson, Willis Domingo, and Leon Jacobson, Evanston: Northwestern University Press, 1973, pp. 14—18.

③ 丹托:《寻常物的嬗变》,第23页。

是明确地提出,艺术作品乃是意义的表达。<sup>①</sup>即皮尔斯意义上的一个符号再现体(representatum)。我们在此不需要讨论丹托对艺术的理解是否合宜。我想说明的是,一个被作为符号再现体所给予的对象,也可以同时被把握为了一件真实之物。根据皮尔斯的理论,符号的一个重要类别乃是指示符号(index),而一个指示符号与其被意指的对象之间的关系之一,就是一种因果关系。比如说,水银柱之所以能够是温度的符号,是因为温度乃是水银柱高度的原因。重要的是,恰恰唯有当符号再现体处于真实之物的网络之中时,它才能指向意义。在此,水银柱显然同时被意向性地把握为一个再现体,和一个真实之物。

这一现象学-符号学洞见在艺术领域内同样适用。无论《我的床》可能的衍生含义(巴尔特意义上的“神话意义”)是怎样的,它的第一层所指,总是艾敏生活中的一个片段。这种符号关系之所以可能,恰恰是因为,被意指的生活事实,乃是这张床如此混乱的物理原因。当然,美术馆里的床或许是被艾敏本人,甚至是被她的助手再次有意搞乱的。但是对于这个艺术文本的解读者来说,它首先应当被理解为艾敏生活史片段的一个指示符号,才能得到其艺术力量。也就是说,解读者并未排除这张床的物理实在,反而需要将之把握为物理世界因果之网中的一个部分。

我们还可以用另一个思想实验作为例证。倘若我们把匹兹堡大学卡耐基自然历史博物馆(Carnegie Museum of Natural History)中的恐龙迪皮(Dippy the Dinosaur)化石移入一墙之隔的卡耐基艺术博物馆(Carnegie Museum of Art),那么它就会成为一件艺术作品,我们不妨将之命名为《迪皮:一件艺术品》。根据丹托的表达理论,这件作品自然可以表达丰富的艺术意义,但是这些意义,都是艾伦·退特(Allen Tate)意义上的“内涵意义”;而作为符号的《迪皮:一件艺术品》的“字典意义”,显然就是具体的一只恐龙在自然历史上的物理实在。换句话说,《迪皮:一件艺术品》的“艺术意义”及其全部的张力,都依赖于作为其符号再现体的化石本身;这一再现体唯有在它也是一种物理实在时,才能真正发挥其作用,一件想象中的化石显然不能。

无论艺术作为一个符号文本的真正重点是否在其意义,它作为一个符号再现体的品质和它作为一件真实之物的品质,至少没有绝对的

<sup>①</sup> 阿瑟·丹托:《中译本序言》,载丹托:《艺术的终结之后》,第8页。

矛盾。我们可以得出这样一个简明的结论：从现象学-符号学的角度来说，一件非艺术的真实之物，一件真实的艺术作品，一件非真实的虚构之物，和一个被想象的艺术作品，都是可能的；而一个具体的被表象的对象究竟从属于这四者中的哪一个，则首先取决于意向主体的具体行为类型。

### 三、主体的“人格能力”作为艺术经验的能力

以上对艺术经验的分析，或多或少显得太过形式化。如果艺术与非艺术之间的区别首先在于不同的意识行为，那么一切就都可以是艺术了，因为主体可以随时开始这样一种行为。<sup>①</sup> 在某种程度上来说，这个说法本身并无问题：是否将某物把握为艺术作品，首先当然取决于主体的自由权能。但是在常识的意义上，人们确实并不会经常把所有事物都视为艺术。也就是说，一个具体的主体，总是会倾向于将某些东西把握为艺术，而把另一些东西把握为非艺术。这一常识的现象学基础在于，意向性的主体并非只有作为“纯粹自我”的形式功能，而且也是一个有着具体“内容”的主体：通过其积极的生成，自我将自身构建为留存着的诸“自我属性”(Ich-Eigenheit)的自我同一的基底。在更进一步的序列中，它将自身构建为“固定的和留存着的人格自我”。<sup>②</sup>

据此，可以说，人格的本质乃是诸“个性”的集合。这样一个人格主体，乃是文化世界的核心。<sup>③</sup> 而作为意向对象的艺术作品，正是在这样一个交互主体性的世界中得以呈现。换句话说，把一个事物把握为一件作品的意向性主体，往往也是一个有着具体内在倾向性的“容器”。

值得注意的是，被“包含”在这样一个人格主体内的“个性”，绝非所谓的“天性”，而是主体在其内时间意识的“生命历史”中所形成的

① Danto, “The End of Art: A Philosophical Defense”, p. 133.

② Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen*, The Hague: Martinus Nijhoff, 1963, S. 102.

③ Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, The Hague: Martinus Nijhoff, 1950, S. 185 - 190. 本文中一律引为 Husserl, *Ideas II*.

“习惯”。也就是说,一个对于艺术经验而言至关重要的自我人格的结构,必须放在内时间意识的视域中,才能得到真正的澄清。众所周知,根据胡塞尔对时间意识的研究,处于意识之流中的经验总是处于一个有所延展的“此刻场”之中。<sup>①</sup> 这些经验持续地从这个包含了“前瞻”和“后顾”的延展中流入“更为深远的,死寂过去”;但是正如许多学者已经意识到的那样,这些经验却并未消失,而是“沉淀”入主体之中。<sup>②</sup> 胡塞尔本人如此描述这种沉淀:“被构建的对象,亦即自我同一的元素,不再鲜活地被构建;因此,它也不再具有积极的鲜活性。但是,意义却仍然以一种‘死寂’的形式隐含地存在;它只是不再有一个流动的生命。”<sup>③</sup>

在以上这段引文中,有两点值得注意:首先,沉淀入主体的过去经验不再被积极地构建;其次,作为“死寂的过去”而存在的人格能力,乃是一个“意义”。如上文中曾提到,一件艺术品需要通过艺术的“意义”,亦即艺术的本质而被构建。也就是说,过去被构建的具体的艺术作品,在流入遥远的过去后就不再被积极地构建。这意味着,它们不再是意识注意力的对象,不再是对象。但是它们遗留在主体内部的,关于“艺术作品”这个类的意义,却会在某些特定的场景下被“唤醒”,并被用来构建新的艺术对象。

根据胡塞尔的理论,一个被作为人格之个性而“储存”的意义,是被过去的对象和当下的对象之间的“质料相似性”所“唤醒”,并激发的。<sup>④</sup> 也就是说,如果当下我的表象行为所利用的颜色、形状和气味质料,和我以前用来构建苹果的质料类似,那么我就会倾向于在这个行为中将“苹果的意义”给予这些质料,而不是给予它们“梨子的意义”或者“树的意义”。当然,在“唤醒”苹果的意义并且再次利用它的这个过程中,我并没有积极地再度构建起过去我所见过的那些苹果,甚至并

① Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, The Hague: Martinus Nijhoff, 1966, S. 14.

② 参见 Klaus Held, “Einleitung”, in: Edmund Husserl, *Phänomenologie der Lebenswelt*, ed. Klaus Held, Stuttgart: Philipp Reclam, 1992, S. 27 - 28; Lanei Rodemeyer, *Intersubjective Temporality: It's About Time*, Dordrecht: Springer, 2006, pp. 86 - 91.

③ Edmund Husserl, *Analysen zur passive Synthesis*, The Hague: Martinus Nijhoff, 1966, S. 178.

④ Husserl, *Ideas II*, S. 223; *Analysen zur passive Synthesis*, S. 179.

未意识到我正在利用这一本质,并未将这一本质作为我的本质直观的对象。<sup>①</sup>因此,用胡塞尔的术语来说,这一过程是一个“消极综合”。

一个显而易见的问题在于,我们在前面已经提到过,艺术作品并没有某些必然的感知品质:它们不像苹果或者树那样,有着某些“显而易见的外部特征”。但是这却并不意味着对艺术作品的构建设没有一个“唤醒习惯”的结构。这是因为,一个对象的给予性,也总是伴随着其背景中被“共同给予”的东西。主体的注意力并不积极地落在这些事物之上,但是它们仍然作为“共在”而与积极地注意的对象共处于同一个主体的视域之中。<sup>②</sup>显然,对于一件艺术作品而言,它的背景,就是丹托称为“框架”(framework)的东西。正如杜夫海纳所指出的那样,在观看歌剧时,歌剧院内部的诸般陈设都与艺术相关,但是却只能是其“边缘性”的部件,而意识的注意力,则只集中在格局本身之上。<sup>③</sup>经由胡塞尔本人的理论,杜夫海纳的例子可以得到更为清晰的分析:对于一个对歌剧有所了解的主体而言,包括灯光、舞台、观众席等种种在内的一切,在过去的经验中总是伴随着歌剧本身而被共同给予。因此,当通过类似的灯光、颜色、形状等感知要素所消极地构建的背景再次被给予时,主体就倾向于再次将当下舞台上的文本构建为一个歌剧,而不是一场宗教仪式或者选举活动。一件艺术作品乃是一种再现,一种文本。因此,这些框架的功能显然就是歌剧的伴随文本。<sup>④</sup>这些伴随文本,作为符号再现体,必须有某种感知属性。这些感知属性,显然也通过某些感知材料而被构建。因此,激发了主体的,不是作品本身所利用的感知材料,而是主体用来构建作品的伴随文本的那些材料。事实上,我可以以一种面向未来的“期待”的方式将即将上演的事件构建为歌剧。在这个情况下,我的注意力仍然不在剧院的背景,而在于“即将到来”的事件。但是在这一期待中,未来的对象只是“空洞地”被把握的,它的感知材料,在这一时刻甚至尚且付诸阙如。

---

① 关于消极综合和积极构建之间的区别,见 Husserl, *Ideas II*, pp. 222 - 223; *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, pp. 35 - 37, S. 46. 相关的二手研究,见 J. N. Mohanty, *Edmund Husserl's Freiburg Years*, New Haven: Yale University Press, 2011, pp. 180 - 181.

② 胡塞尔:《观念 I》,第 104—105 页[S. 49]。

③ Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, pp. 7 - 11.

④ 赵毅衡:《符号学:原理与推演》,南京大学出版社 2011 年版,第 141—145 页。

实际上,作为背景的框架与伴随文本不但能够推动主体将某些特殊的对象构建为艺术,把另一些没有相应背景的对象构建为非艺术,而且可以推动主体将一件具体的作品构建为某种特定的艺术。比如说,对于音乐而言,表演者手持的乐器本身(不是乐器的声响)乃是背景。音乐的对象是声音性的,而要知道表演者实际上手持什么乐器,我必须通过视觉来加以确认。在聆听音乐,甚至是将要聆听音乐时,作为视觉对象的低音琴、萨克斯和爵士鼓等乐器,只能处于我意识的边缘,因为此刻我的注意力正在当下或者未来的声音对象之上。但是这些背景本身,已经足够让我将这音乐构建为一段爵士乐而不是一段摇滚,只要我拥有关于这两种音乐类型的起码知识。当然,并不是说特殊的节奏和乐句不能激发我将之构建为一段爵士乐,而只是表明,这些属于作品本身的感知属性,在此并非必须。

一个显而易见的事实是,主体关于艺术框架的习惯性能力,必然是在一个交互主体性的世界中产生的。这意味着,在艺术经验之先验结构中填充的,是由社会规约所规定的内容。在这个意义上,丹托的一个著名论断就切中了要害:对于艺术而言,历史主义和本质主义乃是“互相包含的”。<sup>①</sup> 简单而言,没有历史地形成的内容,主体的行为就是任意的;而如果没有本质的结构,那么历史地形成的主体倾向性,就不可能形成具体的经验。

#### 四、对艺术框架的知识与对艺术框架的经验

一个主体之所以会倾向于将某些对象构建为艺术,而将其他一些事物构建为非艺术,是因为当下被构建为艺术作品的某些框架性共在,与主体过去所经验到的对象的框架类似。这些与过去框架类似的框架,作为主体的动机而运作,并激发主体使用储存在其内部的“主体能力”。这一关于艺术框架的理论,似乎只是简单地回到了丹托关于艺术知识的理论:对艺术的把握,本质上是一种关于艺术的知识性理解。但事实上,关于艺术框架的知识,和对艺术框架的经验,

---

<sup>①</sup> Arthur Danto, “The End of Art: A Philosophical Defense”, in: *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, 1998, p. 128.

有着本质的不同。丹托对于知识的强调,实际上多少错失了事实的细节,而这些细节,恰巧可以从符号学和现象学的交叉视域中,得到澄清。

要讨论关于艺术框架的经验和知识,就需要讨论经验和知识之间的区别与关联。从本质上说,经验与知识属于两种完全不同的意向性的类,因为知识的基本形态是判断(Urteil),而判断也是一种行为。<sup>①</sup>在《观念Ⅱ》中,胡塞尔如此描述经验与判断的不同:“意识到天是蓝色的是一件事,而在一个有意识的,明晰地把握着的特殊意向性方式中进行一个判断(这个判断是:此刻天空是蓝色的),则是另一件事情……感知-经验,或者说对这种或者那种特别种类的活生生的经验,确实是活生生的;作为意向性的活生生的经验,它们同样也是构建性的;它们为被论及的对象构建了新的对象性层次;但是与这些层次相对应,主体并不在理论态度之中。”<sup>②</sup>

在这段引文当中有几个关键性的观念值得澄清:经验与判断都是主体性的构建方式;更重要的是,与某一类判断相应的经验,构筑的是一个“新的对象性层次”。也就是说,意向性经验是一个有着不同层次的构建性行为。本文后面会进一步清晰地提出,判断性的行为正是知识所对应的意向性形态,而艺术知识,正是被一种特殊的判断行为所构建起来的意向性对象。判断的对象乃是命题(Satz),而非被判断的对象。<sup>③</sup>也就是说,一个关于《我的床》的判断的对象,是“《我的床》是一件艺术作品”这个有着一个复杂的句法结构的整体。在这个句法整体中,“《我的床》”只是一个“主语项”,而后者乃是一个命题的“句法部分”。<sup>④</sup>而当《我的床》成为意向对象时,它所对应的行为乃是一个广义的表象。换句话说,在关于一件艺术作品的判断中,艺术作品被包含于意向对象的结构之中,而在关于它的经验中,它作为对象,将一系

① Edmund Husserl, *Erfahrung und Urteil: Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, Prag: Adademie Verlagsbuchhandlung, 1939, S. 235. 亦见 C. Beyer & M. Weichold, “Philosophy of Language”, in: *The Routledge Companion to Phenomenology*, eds., Sebastian Luft & Soren Overgard, New York: Routledge, 2012, pp. 406 - 407.

② Husserl, *Ideas II*, S. 3 - 4.

③ Edmund Husserl, *Formale und transzendente Logik: Versuch einer Kritik der logischen Vernunft*, Halle: Max Niemeyer Verlag, 1929, S. 261; *Ideas I*, S. 194.

④ 董明来:《意向性的句法与句法的意向性:胡塞尔对表象与判断,及其符号表达的研究》,《符号与传媒》第17辑,第155—156页。

列完整的结构收纳于自身之内。同时,对这一作品的判断,实际上是一个复合的因果判断。它的形式是:“因为这张床有一个标题,因此它是一件名为《我的床》的艺术作品。”在这个复合命题的句法结构中,关于框架(标题)的命题和关于作品本身的命题都必须在场,并且作为其句法部分而存在。也就是说,在关于一件艺术作品的知识中,这件作品和它的诸框架都是最低层次的句法部分。直接关于作品和框架的判断,则是次一级的部分;而这一知识的完整形态,则是包含了这两个层次的一个复合命题。

事实上,在关于《我的床》的知识中,作为最基础的,有着奠基功能的句法部分而收纳于命题的句法结构中的,不是这件具体的作品和它的具体框架本身,而是一种关于它们的“思想”。胡塞尔指出:“与言说的统一性相对应的,乃是意义或者含义的统一体;与音声之分环勾连相对应的,乃是意义或含义的分环勾连与形态。然而,后者并非外在于语词的;实际上,在言说之时,我们持续地进行着一个内在的意义行为,这一行为与语词相融合,并且如其所是地使之活化。”<sup>①</sup>也就是说,在“这张床有着一个标题”这个前件命题中的“标题”,并非具体地立立在作品面前的标牌,而是“标题”这个概念;而在“因此《我的床》是一件艺术作品”这个后件命题中所包含的,也是《我的床》的观念。这些观念都必须通过语词,亦即符号而被我所把握。<sup>②</sup>显然,在这里,作为思想事实的“《我的床》的观念”乃是作为一个符号的解释项(interpretatum)而进入意识的。而被作为意向对象本身而构建起来的《我的床》,在关于它的符号关系中,则只充当着符号的对象。

关于作品的知识采取了一个复合命题的形式,并且与一个符号文本一同被主体所把握。这一命题中的一个句法内容,乃是“艺术作品”这一观念。前文提到,在对一件艺术作品的经验中,这一观念是处于行为一侧的,有构建性的意义。而在上述复合命题分析中,它却属于对象一侧,是对象的一个部分。更重要的是,在一个意义给予的行为中,意义显然不能是注意力的对象,因为一个构建了艺术作品的行为显然不是反思性的,而唯有反思性的行为,才能将行为一侧的东西作为其注意力的目标。

① Husserl, *Formale und transzendente Logik*, S. 20.

② 参见宗争:《符号现象学何以可能?》,《符号与传媒》第 15 辑,第 14—17 页。

在是否能够作为意识注意力之焦点这一点上,作为复合命题之一部分的“艺术作品的概念”的情况,恰恰与被给予的这一概念不同。根据胡塞尔,一个复合命题必然在内时间意识中占据多个“瞬间”;在这一延展的经验中,注意力在命题的多个部分之间有一复杂的游移。<sup>①</sup>在这一过程中的一个瞬间,注意力必然会落在作为后件命题之谓词项的“艺术作品的观念”之上。

最后,在这个复合命题中,作为符号的《我的床》的解释项,并不如丹托所说的那样,是一系列丰富的,有启发性的意义。在“因为这张床有一个标题,因此它是一件艺术作品”这一段知识中,作为符号再现体的《我的床》所表达的解释项,只有“这张床”或者这样一个简单的意义。而那些复杂的意义,唯有当《我的床》被直接地经验为一件艺术作品,亦即一个特殊的文本之时,才有可能被当作解释项。当然,形式主义者会宣称,这些复杂的解释项或许不是艺术作品最为重要的东西,但是这是另一个问题,并且显然与本文的目标没有直接的相关性。而且,当我把《我的床》作为一件特殊的艺术文本而经验时,它的框架也只是作为伴随文本,作为背景中的共在而消极地被给予;而在一个关于它的复合命题中,这些伴随文本的观念必然在某个时刻被积极地注视。

虽然在形式上,关于艺术作品及其框架的知识并不就等同于对它们的经验,但是二者却并非全无关系。胡塞尔在《逻辑研究》中指出,一个构建了“有着属性  $p$  的  $S$ ”这个对象的经验,必然基于一个判断;而后者所对应的命题,正是“ $S$  是  $p$ ”。<sup>②</sup> 也就是说,“作为艺术作品的《我的床》”虽然是经验的对象,但是这个经验必须基于“《我的床》是一件作品”这个命题。当我有着关于艺术作品的主体能力时,这个判断实际上并不是必需的。我不需要每次在走进美术馆时,都先做一番“这些都是艺术作品”的论证,再开始将它们作为作品而欣赏。事实上,胡塞尔后来也更多地强调经验对判断的奠基作用,而非相反。但是,因为关于艺术的主体能力是主体生活历史的结果,它就必须有一个起

① Husserl, *Erfahrung und Urteil*, pp. 243 - 244. 亦见董明来:《意向性的句法与句法的意向性》,第 156—158 页。

② 参见 Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, The Hague: Martinus Nijhoff, 1984, 468 - 469. 中译本见埃德蒙德·胡塞尔著,倪梁康译:《逻辑研究》,商务印书馆 2018 年版,第 919—920 页。

点；而一个理性的判断，确实可以是一个理性的判断，是一段知识。丹托所说的艺术知识，或许能够成为主体“第一次”进行艺术经验的动机。基于这一时间上的起点，关于艺术的主体能力才能逐渐形成。

当然，正如丹托所说的那样，关于作品和框架之间的知识，乃是规约性的。这就意味着，主体或许并非是经由一系列理性认识才接受它的。在绝大多数情况下，它或许是作为意识形态的一部分而被无意识地内化的，亦即，我们只是无意识地接受了“在美术馆中展出之物是作品”，而从未对其进行反思。但是即使这种无意识的内在才是社会总体规模上的事实，但个体却总是可能反其道而行之，因为这一可能性，扎根于主体的先天能力之中。

## 结论

艺术作品的经验，是一种基于表象的，有着复杂层次的意向行为。从最宽泛的意义上说，主体可以将有着任何感知品质的被表象对象构建为一件艺术作品。但是在社会的层面上，主体往往倾向于将有着某些框架性伴随文本的符号文本经验为对象。这些伴随文本作为背景中的共在，唤醒了一个人格主体“储藏”在自身内部的主体能力，而这些能力，是主体的生活历史的结果。这一系列关于生活历史的起点，可以是关于艺术和艺术框架的知识，后者通过判断而非经验被给予主体，因此在结构上与艺术经验有着本质上的不同。

事实上，我们关于一个非艺术文本的经验，往往也遵循以上所说的诸种结构。比如说，当我打开一部康德的著作时，即使这部作品我还一个字都没读，我已经开始前瞻性地将我即将阅读的著作构建为一部哲学著作了。在此，康德的名字乃是这个文本的伴随文本。我之所以会倾向于如此意向性地构建这部作品，在绝大多数情况下也是基于我的习惯——过去我读到过的所有康德作品，都是哲学类作品。而关于哲学和哲学家康德之间之关系的知识，则可能是这一系列过去经验的起点，也可能不是。也就是说，艺术经验和对哲学著作的经验，或许有着某种类似的意向性框架。那么，究竟是什么区分了这两种经验呢？这或许就要求我们深入讨论艺术经验与审美经验之间的关系，虽然这一思路为丹托所拒斥。前面说过，有关美学与艺术理论之关系的

诸问题,溢出了本文狭小的问题切口。但是,本文对艺术经验本身所做的现象学研究,或许就为后续的研究提供了某种可能的理论准备,无论这种准备,是多么微不足道。

**【本文为作者主持的国家社科基金青年项目“文艺符号学的现象学基础研究”[批准号 19CWW003]的阶段性成果】**

(作者单位:四川大学文学与新闻学院)

学术编辑:张冰