

试论作为审美对象的艺术形式的审美层次

邹元江

本文试图对作为审美对象的五种主要审美层次的抽取(即:生命的形式、情感的形式、运动的形式、有意味的形式和自由的形式),论证艺术审美形式不论处在哪一个审美层次上,都有其相应的审美价值,但“自由的形式”是艺术审美形式所追寻的“终极的实在”,感性具体地显现美的本质存在的形式只能是“自由的形式”。

“美学上最显著最有特色的问题是形式美的问题。”对乔治·桑塔耶纳这句很有名的话我们长期以来感到困惑。由于对艺术的审美形式与内容的关系在理解上存在的某种偏差,有时甚至让人怀疑形式美对于艺术来说是否可能,进而对艺术的本质特征也产生了疑窦。无疑,对作为审美对象的艺术形式的审美层次问题进行深入地探索,是一个确证艺术的本体存在、进而确证作为美的本质存在所具有的感性具体的自由形式的特征的至为关键的命题。

对作为审美对象的艺术的形式作审美层次的把握,是试图从艺术创造主体和审美欣赏主体的深层心理结构上探寻、把握作为审美对象的艺术形式的美学特征。这是具有艺术本体论意义的命题。艺术形式的审美层次不是或然的存在,而是必然的存在,它是历史地生成,它“积淀”了人类文化发展对艺术形式全部探索的丰富蕴含,这些蕴含以物化的形态呈现出来时并不是杂乱地排列着,而是有序地隐含、消失在艺术作品的全部感性形式里,形成了可被我们的审美知觉感悟观照的不同的审美层次。对艺术的形式美之所以应当作不同层次的审美理解和观照,是因为艺术形式所突出具有的感性直观的特征和多种形式构成要素具有巧妙组合的无限多样的可能性,尤其是体现在艺术审美形式上不可重复、却又能成为典范和评判准绳的创造主体的个性特征,这使艺术形式的审美层次具有多种可供破译、解读的密码(虽然更多的则是一种只可意会而不可言传的心灵感应)。如果对作为审美对象的艺术形式的审美层次进行一番考察,我们可以对五种主要的审美层次的蕴含作理论的观照和把握。这五种主要的审美层次即:生命的形式、情感的形式、运动的形式、有意味的形式和自由的形式。

生命的形式

把艺术的审美形式视为生命形式的投影,这在中、外的古代艺术理论中都有不同程度的把握和摄取,但只是到了近代,尤其是当代才对这个艺术哲学命题作了深入地理论观照,这种观照一般从以下四个方面来展开:第一,关于情感和情绪与有机生命体的关系;第二,真正的有机体的特征也即生命的形式的基本特征;第三,产生与生命体相类似的艺术品的艺术创造的最一般的特征;第四,天才的艺术家是如何利用艺术品与生命体之间的类似性,从而

把多种多样的人类精神、情感、个人经验和想象向人们展示出来的^①。这种观照虽尚缺乏现代心理学等诸学科的科学论证，但它已展开的认识思路为进一步的探索确立了基本的坐标。

对艺术形式与生命形式对应关系的感悟恩斯特·卡西尔是相当深刻的（他直接影响了苏珊·朗格）。卡西尔认为，艺术不是经验对象的真理，而是纯形式的真理。由于这种形式与人的感情和感觉相联，因而艺术是一种有生命的形式。他说：“美感就是对各种形式的动态生命力的敏感性，而这种生命力只有靠我们自身中的一种相应的动态过程才能把握。”^②例如，几个性格各异的画家即便画同一个风景，也不会画出同样的风景来。这是因为他们所呈现出艺术形式总是依凭着他们个人独特的气质、直觉来领悟，并以不可摹写的生命的形式投射成的。这也就是说，艺术形式是缘于生命形式的发现和再造，而这种发现是具有无限多样可能性的，因为每一个独立个体生命形式的存在，都是具有无限多样的可能性的。诚如卡西尔所指出的，艺术形式对生命形式“强化和照亮的程度才是艺术之优劣的尺度”。

“生命的形式”这一命题是有其理论意义的，因为“一般所谓形式美的法则，如均衡对称、多样统一、节奏、韵律等等，从本质上看都同和情感活动直接相联的生命运动形式分不开。情感上的快与不快，仅从生命活动来看，就在于它是否符合生命运动的形式。”^③正是由于“生命的形式”与艺术形式美的法则在本质上看有着直接相联的始基，因而可以把“生命的形式”作为艺术形式的审美观照层次，但必须扬弃掉它那与格斯塔心理学所提出的“异质同构”命题中“把人生物化学化了”的缺陷，因为虽然“生命的形式”是艺术审美形式的自然基础，但却不能对“生命的形式”只作生理化学的自然观照。同人类审美形式感的形成一样，“生命的形式”这种“内在的自然”也在漫长的历史生成中“人化”了。这种“生命的形式”内在自然的人化是在人类社会实践的过程中与“外在自然的人化”一同实现的。虽然“生命的形式”仍具有自然生理的内在规定性，但它已不再是纯生理的生命形式了。艺术的审美形式看上去象是一种“生命的形式”，这是“暗喻”着艺术的审美形式具有一种“生命的形式”不可重复、生生不息的独特魅力和自然活力。艺术的审美形式与“生命的形式”的相似对应性，是一种双向生成的历史成果，而双向生成的唯一前提就是人自身的实践。

“生命的形式”这一艺术形式的审美观照层次的确立，将会对审美主体深刻理解艺术形式的深层蕴含洞开一扇感悟体验的窗口。

情感的形式

“我们每谈及一件艺术品的形式时，往往是指一种特殊的形式，即一种以某种方式能够打动我们的形式。”我们姑且撇开这位英国当代美学家H·里德所说的“特殊的形式”是指什么（他更多是指创造愉悦性的形式），我们只是借用他的话，探寻“能够打动我们”的“特殊的形式”究竟是什么。乔治·桑塔耶纳有一种表述，他“把形式的固有属性称为形式的感情渲染或独特价值。”可谓一语中的。而苏珊·朗格则比他表述得更为直接，她认为艺术就是人类情感的符号形式，她给艺术所下的定义就是“人类情感的符号形式的创造。”这是否就可以说，这种“能够打动我们”的“特殊的形式”就是一种“情感的形式”呢？如果是，那么这种“情感的形式”的蕴含又是什么呢？是否可以说这种艺术的审美形式有一种象老黑格尔所说的“生气灌注”或如V·C·奥尔德里奇所说的“灌注生命的内容”呢？答案是不言而喻的。

苏珊·朗格说：“如要使得某种创造出来的符号（一个艺术品）激发人们的美感，它就必须以情感的形式展示出来；也就是说，它就必须使自己作为一个生命活动的投影或符号呈现出

来，必须使自己成为一种与生命的基本形式相类似的逻辑形式。”这似一种文字游戏，但确有其深刻的蕴含。这里边出现了三个“形式”的界定，一是“情感的形式”，二是“生命的形式”，三是“逻辑形式”。首先是“情感的形式”与“生命的形式”之间的关系；其次是“情感的形式”与“逻辑形式”之间的关系；第三是三种“形式”之间的对应关系。

“情感的形式”的“情感”，按照苏珊·朗格的说法不是一种物理的组合，而是精神的组合成份，它“看上去就好像是那生命湍流中的最为突出的浪峰。”这也就是说，“情感的形式”是以“生命的形式”为基础的（苏珊·朗格在论述这个问题时是前后矛盾的，她一方面肯定了“情感的形式”是以“生命的形式”为基础的，另一方面她又含混地把“情感的形式”等同于“生命的形式”。而实际上她在论证时又是把“生命的形式”视作自然生理的节律形式与艺术形式作对应研究的），它比“生命的形式”更具有理性的蕴含，它更能给艺术的审美形式以“生气灌注”而“打动我们”。正因为它是精神的组合成份，更具有理性的蕴含，因而它总是以有序的情感逻辑形式投影或呈现在艺术的审美形式上，使艺术的审美形式的情感呈现是一种内在的逻辑形式的体现，而不是情感的无节制放纵、渲泄（正是在这一点上，苏珊·朗格的“情感的形式”与中国儒家传统的“丧致乎哀而止”“乐而不淫、哀而不伤”等思想有相通之处），而生命形式的节奏、结构、消长等特征也正是近似于逻辑形式的组合统一体。总之，“情感的形式”同“生命的形式”相关联，但它又以“灌注生命的内容”（理性精神）超越了“生命的形式”层，使艺术的审美形式进入了康德所说的最高的“理想的美”（“依存的美”）的审美层次。虽然康德更看重纯然形式的美，但“情感的形式”作为艺术形式的审美层次它能更强烈地“打动我们”，其情感的形式层也是能够被广泛深刻地领悟和解读的。如果按照康德那样只把“花卉、自由的图案画，以及没有目的交织在一起的线条”等作为艺术形式的纯粹审美层，甚至连音乐、造型艺术、诗歌、文学等都排斥在“纯粹美”之外，那么，我们对艺术形式的审美关照不就显得太单调、乏味了么？！

运 动 的 形 式

“一个生命的形式也是一种运动的形式。”苏珊·朗格认为，要使艺术形式成为生命的形式，它就必须抓住以下几点：第一，它必须是一种动力形式，也就是说，它那持续稳定的式样必须是一种富有变化的式样；第二，它的结构必须是一种有机的结构，也即结构的构成成份并不是互不相关的，而是通过一个中心相互关联、彼此依存；第三，整个结构都是由有节奏的活动结合在一起的，也就是说整个结构是由同一串互为因果的要素组成的；第四，应具有每一特定阶段的生长活动和消亡活动的辩证发展的规律，也即情感、欲望等充满着张力的生与灭的过程。由此可见，苏珊·朗格所紧紧抓住的艺术的审美形式的特征都是生命运动的形式特征。这种“动力形式”、“变化的式样”，这种“有机的结构”、“有节奏”的律动，这种消长、生死的“张力”过程，无不都给艺术的审美形式注入了生命运动的活力。

而艺术形式对作为它“运动的形式”的审美层次并不仅仅停留在一般的“生命运动的形式”的观照上，而是把处在“生命湍流”中最突出“浪峰”上的情感投射到“运动的形式”的构成要素里。“情感”是形式艺术形式具有“运动的形式”审美层次的根据。而这种“情感”已不是一般的情感，而是一种充满强烈感染力的情感，因为艺术使我们看到的是人的灵魂最深沉和最多样化的运动。但是这些运动的形式、韵律、节奏是不能与任何单一情感状态同日而语的。我们在艺术中所感受到的不是那种单纯的或单一的情感性质，而是生命本身的动态过程，是在相

反的两极——欢乐与悲伤、希望与恐惧、狂喜与绝望——之间的持续摆动过程。

这种充满强烈情感的“运动的形式”都是具象化地由各构成元素组成的。仅就视觉艺术审美形式的构成元素而言，点、线、面、形、色、质、量、结构等都能产生张、弛、离、合、升、降、滑、涩、进、退、快、慢等等运动的感觉。直线显示了生长、延长和力度，“在它最简洁的形式中表现出运动的无限可能性。”^④曲线则表现了生命的涌动和力量的跳跃，难怪里德把“弹性的线条”视作“艺术和生命的基本法则。”中国艺术中那线条的动态美更是令人目不暇接，那敦煌“飞天”飘带的神髓灵动，那戏曲三尺水袖的卷云走蛇，那“张颠”狂草线条的盘礴樛曲……几令西人折腰瞠目，叹为观止。线条如此，色彩也莫不如此。内森·卡伯特·黑尔说：“色彩很少是静态的或是无变化的。色彩最主要的特征之一是它能在极微小的影响下发生变化。”^⑤他这主要是从光学的基础上说明色彩的动态特征。而艺术家更多注意到的是使人的感官和情感与色彩产生了同构对应的动态情感效应，而这种情感效应是人类在长期的社会实践里在对色彩的感知中逐渐建立起来的与情感的对应关系。康定斯基写道：“往黄色的方向去是生气活泼、年轻、愉快；往蓝色去是沉思、静默”，“在红里是咆哮和火焰。”^⑥“生气活泼”、“年轻”、“愉快”、“咆哮”、“火焰”，这些莫不是动态元素，即使“沉思”，即使“静默”，它们也是动态的另一种存在形式。“艺术作品的静谧（calmness）乃是动态的静谧而非静态的静谧”，因为任何运动的形式元素已历史地形成了它们的情感效应，而“情感”总是“生命湍流”的“浪峰”，它永远是一种运动的形式，总是能被审美的心灵感知的。

“运动”是“形式”的基本存在式样，构成“形式”的诸元素使“运动”得以呈现。“生命的形式”、“情感的形式”以及“有意味的形式”、“自由的形式”，都是由构成“运动的形式”的诸元素感性具体地体现的。因此，构成“运动的形式”的诸元素是艺术形式审美层次中不可逾越的重要层次。虽然各种“形式”的呈现都复合着“运动的形式”，但确立艺术形式审美的运动形式的层次，能够使构成“形式”的诸元素成为具体观照的审美客体，使艺术形式的审美观照呈现出多维的视角，能够多层次地、动态地把握艺术形式的美。

有意味的形式

克莱夫·贝尔作为把西方美学史上的形式主义推进到一个新阶段的形式主义美学的主要创始人，他提出的“审美形式”、也即艺术是“有意味的形式”被誉为“是现代艺术理论中最令人满意的。”可见，虽然西方也有人指责说这个理论在逻辑上有比较明显的循环论证的毛病，但它仍有其理论意义。

所谓“有意味的形式”按照贝尔自己的解释就是“在各个不同的作品中，线条、色彩以某种特殊方式组成某种形式或形式间的关系，激起我们的审美感情。这种线、色的关系和组合，这些审美地感人的形式，我称之为有意味的形式。”贝尔所说的这种“形式”，是由艺术品各成份和元素构成的纯粹关系，而这种关系只向敏感力很强的人呈现。而贝尔所说的这种“意味”，则是一种极为神秘不可言传的“审美感情”。这种“审美感情”不是一种“日常生活感情”，而是敏感力很强的人由艺术唤起的“特殊感情”。在这里，贝尔将形式中的“日常生活感情”排斥掉，因为这样形式就会“暗示和传达”了思想和信息，而贝尔是竭力贬抑艺术再现和写实的。因而，在贝尔所说的“形式”中的“特殊感情”，似乎就成了某种不可理喻的神秘存在。

其实，贝尔的这“特殊感情”或者说“审美感情”，也即形式中的“意味”并不神秘，它所包含着的不过是一种由线、色的组合关系所引起的主体的审美快感，而这种快感又是只可意会

而不可言传的。这与中国美学思想中“言有尽而意无穷”的审美意境有某种相似之处，虽然这种意境在贝尔那里是由剔除了“日常生活感情”的抽象的形式关系营造的。徐复观在解释“文有尽而意有余”的诗句时，有一段对我们改造和吸收“有意味的形式”的合理成份多有启思的关于“意味”的诠释：“意有余之‘意’，决不是‘意义’之意，而是‘意味’之意。‘意义’之意，是以某种明确的意识为其内容；而意味之意，则并不包含某种明确意识，而只是流动着的一片感情的朦胧缥缈的情调，……一切艺术文学的最高境界，乃是在有限的具体事物之中，敞开一种若有若无、可意会而不可言传的主客合一的无限境界。”^⑦徐复观在这里所说的“意味”是指“在有限的具体事物之中”的“意味”，即与贝尔纯抽象表现形式呈现出的“意味”相对应的具象形式层传达出的“意味”，但二者在审美引起的“流动着的一片感情的朦胧缥缈的情调”，一种“若有若无、可意会而不可言传的主客合一的无限境界”上却是相似的。如果将贝尔把从社会生活中抽象和孤立出来的“审美感情”还原成在形式中实际上是无法排斥掉的“日常生活感情”，并将贝尔在“有意味的形式”中也否定了的“美的”性质作为理解“有意味的形式”不可或缺的本质规定，那么，贝尔的“有意味的形式”便可成为艺术形式的一个更高的审美层次，更有益于对艺术形式的深层意味作审美的观照，而这种“有意味的形式”是比前几种审美形式层能更直接通向艺术审美形式最高的审美层次——“自由的形式”的。

自由的形式

“美是人在改造世界的实践创造中所取得的自由的感性具体表现。”^⑧自由是人类对客观必然性的认识和实际的支配。恩格斯说：“自由不在幻想中摆脱自然规律而独立，而在于认识这些规律，从而能够有计划地使自然规律为一定的目的服务。”^⑨而美学意义上的自由不是简单地遵循自然规律，而是既遵循客观必然性，又不被客观必然性所束缚而富有创造性，达到一种高度自由的境界。正象康德对美所下的定义那样，美是一个对象的符合目的性的形式，但感觉到这形式美时并不凭对于某一目的的表现。也即美没有明确的目的而又符合目的性，美处处显得是合规律的而又无规律、无规律而又合规律性的。

“自由的形式”必然也是美的。而审美形式只有引起想象力和理解力自由活动才是美的。这里的“自由活动”是从主体方面讲的一种审美的“自由的感受”，也即“没有非常确定认识或意向内容的情感倾泄和感受。”^⑩而与之相对应的，这种“审美形式”也应当成为一种“自由的形式”，唯有“自由的形式”才能引起主体的想象力和理解力的“自由活动”、“自由的感受”。

“自由的形式”在康德那里是“自由的美”，与“依存的美”相对应，即“纯粹形式的美”，超功利地不涉及概念和利害计较，符合目的性而无目的。康德虽然看到了“自由”与“形式”的关系，但他却抽掉了“形式”中的社会内涵。而“自由的形式”是人们在长期的社会实践的基础上认识并支配客观规律创造出来的，它是既符合人们的知觉规律，又历史地“积淀”着一定的社会内容的形式。“自由的形式”是以自由的生命活动的充分实现，也即马克思所说的“自由的实现”、确证自己是属人的本质力量的实现为前提的。这也就是说，“只有当这种创造性的自由的生命活动所唤起的艺术的、审美的情感在人类改造世界的实践活动的方式和产品上获得对象化、物质化或客观化之后，人类才能实际地感知到和这种情感相适应的种种形式。这种种形式不是别的东西，它就是社会的人创造性的自由的生命活动的对象化、物质化或客观化的形式。”^⑪这种“创造性的自由的生命活动的对象化、物质化或客观化的形式”必然就是“自由的形式”，它是艺术审美形式中最具审美意义的层次，是“最高的准则”。

由康德开始,从贝尔到卡西尔、苏珊·朗格,从阿恩海姆到杜夫海纳,西方近现代、尤其当代的美学家,多把“形式”这个概念视作具有本体论意义。如果说在艺术形式审美层次“生命的形式”、“情感的形式”、“运动的形式”、“有意味的形式”和“自由的形式”中确有应被视作具有本体论意义的形式的话,那就是“自由的形式”。在对“自由的形式”的审美观照中,审美主体能够感受到“生命的形式”的勃勃活力的震颤和每一个生命的太阳都放射出迥然不同的光辉;也能注视到“情感的形式”中那生命的湍流最为突出的浪峰——情感的火花跳跃闪烁;也可以领悟“运动的形式”中那由点、线、形、色等组合的欢乐与悲伤、希望与恐惧、狂喜与绝望的节奏变化和消长的张力;更能体验到“有意味的形式”里那流动着的一片感情的朦胧缥缈的情调。“自由的形式”是肯定人的自由存在的形式,因而它是合规律性又合目的性的完美的形式,是充分体现着人的情感、愿望、理想的感性形式,是人的自由实现的物化形式。虽然艺术形式不论处在哪一个审美层次上都有其相应的审美价值,但“自由的形式”是艺术审美形式所追寻的“终极的实在”。

综上所述,对作为审美对象的艺术形式的审美层次进行理论的观照和把握,这对进一步深化对艺术审美形式的认识有重要的意义。当我们面对批评家有时指责作品“缺乏形式”时,我们完全可以提出质疑,对于艺术作品来说,对于题材来说,对于任何对象来说,“缺乏形式”是否可能?正确的答案应当是,这要看我们对“形式”作何种理解。同样,当我们面对指责作品是“形式主义”时,我们也完全可以提出质疑,面对作为审美的艺术形式所具有的多种审美层次,批评者又是从哪一个审美层次上指责作品是“形式主义”的呢?正确的答案应当是,要对作品的审美形式所已达到的审美层次作具体的分析。作为审美对象的艺术作品的审美形式无论是处在“生命的形式”或“情感的形式”层,还是处在“运动的形式”或“有意味的形式”层,我们都不能轻易说它是“缺乏形式”的或是“形式主义”的。但作为不同的审美层次,它处在何种层次上确又具有不同的价值。正是从这个意义上,我们可以说它是“缺乏形式”的或是“形式主义”的,因为真正具有最高审美价值的审美形式才是完全不“缺乏形式”或不是“形式主义”的。而真正具有最高审美价值的审美形式层就是“自由的形式”。“自由的形式”不仅仅是作为艺术审美形式的最高的审美层次,它也是作为美的本质存在所具有的形式的特征。离开了感性具体的形式,美是不存在的,而美的形式只能是“自由的形式”。正是从这个意义上我们可以说,美在形式,美是自由的形式,美是人在改造世界的实践创造中所取得的自由的感性具体表现(形式)。

注 释:

① 参见苏珊·朗格:《艺术问题》第四讲。

② 卡西尔:《人论》第九章。

③⑪⑧ 刘纲纪:《艺术哲学》,第353、354页;《美学与哲学》,第5页。

④⑥ 瓦西里·康定斯基:《点·线·面——抽象艺术的基础》,第40页;《欧洲现代画派画论选》,第137页。

⑤ 内森·卡伯特·黑尔:《艺术与自然中的抽象》第七章,第八节。

⑦ 徐复观:《中国文学论集》,第114页,台北,学生书局,1980年。

⑨ 《马克思恩格斯选集》第三卷,第153页。

⑩ 李泽厚:《美学四讲》,第233页。

(本文责任编辑 涂赞琥)