

审美知觉的语言分析

田春

2012-12-06 10:43:54 来源:《华南理工大学学报:社科版》2008年第5期

【英文标题】A Linguistic Analysis of Aesthetic Perception

【作者简介】田春, 武汉大学哲学学院。(武汉 430072)

1

【内容提要】知觉研究对于解决美术与设计的种种问题有着十分重要的价值。借助分析美学的研究成果,从语言分析的角度探讨审美知觉问题。正如分析美学对看、听等日常知觉概念的分析所认为的,审美知觉的意义也在于具体的审美知觉活动之中。日常知觉与审美知觉的差别,只有在对具体“生活形式”的描述中才能真正区分,这正是回答关于美的一系列提问和理解美术与设计的问题的关键。语言是密切介入知觉的,语词在来源上与直接的知觉经验密切相关,当我们知觉这个世界之时,就已经准备好了用以整理客观事物并对它进行处理的工具——语言。

【关键词】审美知觉 语言 分析美学

中图分类号: B83-06文献标识码: A文章编号: 1009-055X(2008)05-0030-04

美术与设计的基础是知觉,对于美术家与设计师而言,仅知觉经验就足以引导他们走向创作。在这个意义上,知觉研究对于解决美术与设计的种种问题有着十分重要的价值。美术与设计关于空间、深度、错觉、动觉等问题,其实正是知觉心理学研究的课题。无论是早期如希尔德布兰德(Adolf Hildebrand, 1847-1921)的《造型艺术中的形式问题》(The Problem of Form in the Figurative Arts),李格尔(Alois Ridgl, 1858-1905)的《罗马晚期的工艺美术》(Late Roman Arts and Crafts),沃尔夫林(Heinrich Wölfflin, 1864-1945)推出的“观看的历史”(History of Seeing),还是后期如贡布里希(Ernst Hans Josef Gombrich, 1909-2001)的《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》(Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation),阿恩海姆(Rudolf Arnheim, 1904-1994)的《艺术与视知觉》(Art and Visual Perception),都以成功的分析强调了知觉研究与美术与设计研究之间的紧密联系。这是一个如贡布里希所说的“广袤”的领域,切入的点很多,本文想借助于分析美学的研究成果,从语言分析的角度来探讨审美知觉问题。

一、审美知觉语言分析的哲学基础

每个美学家都有自己思考和谈论美学问题的方式。诚然,我们可以只思考而不谈论,就像我们能够欣赏一件艺术品,却并不觉得有必要把经验的感受用语言表达出来。但如果没有谈论,显然也就没有美学。我们也正是从各种美学“谈论”(语言)中获得对美学问题的理解的。当代美学中的分析学派从一个极端的方式,把一切美学问题归结为美学的“语言”问题,力图从语言分析的角度探究美学问题。如布洛克认为:“美学涉及的,乃是我们一般情况下思考和谈论艺术的方式,它围绕着下述字眼如模

仿、写实、再现、表现、内容与形式、直觉、意图、艺术品等去考虑艺术概念的问题，并且试图去理解和阐明艺术的概念和上述种种术语。”^[1]分析美学犹如抽身美学之外，对美学的命题、概念、术语进行一系列冷静的解剖。无论是对整个传统美学，还是其中的审美知觉问题，这当然是一种特别的探究方法。

通过“语言批判”分析美学，发现传统美学由于语言的误用而造成了一片混乱，“‘美的’这个词比其他词更频繁地出现在某些句子里，如果你注意一下这些句子的语言学形式的话，你就会发现，像‘美的’这样的词更容易被误解。‘美的’（还有‘好的’）是一个形容词，因而你不禁要说：它有某种性质，即‘美的’性质。”传统美学由于奠基在这样一个词的基础上，因而“整个被误解了”。^[2]美的，就像好的、漂亮的、可爱的等等词汇一样，是作为感叹来使用的，其效果如同我不说“这真可爱”，而只是说一声“啊”，并笑了笑，或者只是摸了摸肚子。“在实际生活中，当人们做出审美判断时，诸如‘美的’、‘好的’等审美的形容词，几乎不起作用。”^[2]对这些词语的运用其实质是“语言游戏”，语言游戏同棋类游戏、牌类游戏、球类游戏、角力游戏一样，既然被称为游戏，显然有某种相同之处，不然就不会都叫做游戏，但是，我们仔细地具体地“看”，而不凭空地“想”，我们是看不到所有这些活动有什么共同之处的，只能看到相似之处、亲缘关系。“这种考察的结果是这样的：我们看到了相似之处盘根错节的复杂网络——粗略精微的各种相似。”维特根斯坦将这种相似称为“家族相似”。^[3]“家族相似”的提出，使传统美学所谓“美的本质”（“美是什么”的追问方式）的观念被消解殆尽。“尽管维特根斯坦并不是有意把家族相似的想法运用于一切词语，但人们很快意识到这个观念特别适用于诸如‘艺术’和‘审美’这样的概念。”^[4]乔治·迪基（George Dickie）、韦兹（Morris Weitz）、肯尼克（W. E. Kennick）等当代美学家对诸如“艺术能下定义吗”等问题的探讨，正是对维特根斯坦这一思想的继承。正如韦兹所说的那样，维特根斯坦已经给“当代美学的任何一种发展提供了出发点”。^[5]传统思辨美学在此遭到了一种新的批判。

如何纠正这种语言的误用从而纠正对美学的误解呢？维特根斯坦最终回到了“日常语言”，他认为，“当我们讨论一个词的时候，常常问自己，人们是怎样教会我们这个词的。这样做一方面摧毁了大量的错误概念，一方面为自己提供了一种这个词被用在其中的原始语言。”^[2]从日常语言交际来看，“一个词的含义是它在语言中的用法”。^[3]所以，维特根斯坦特别强调语境对语词的意义的作用。同一个词，在不同的具体语境中使用，每次都是独特的、不可重复和不能归类的经验事件，也就具有不同的意义。比如“看”这个词，维特根斯坦详细考察了它的两种用法：

“其一：‘你在那儿看见什么啦？’——‘我看见的是这个’（接着是描述、描绘、复制）。其二：‘我在这两张脸上看到了某种相似之处’——听我说这话的人满可以像我自己一样清清楚楚地看着这两张脸呢。”

重要之点：看的这两种‘对象’在范畴上的区别。”^[3]

“看”是一个日常用语，维特根斯坦严肃的分析，实际上是从实例上表现出了一种与传统美学有着显著差别的立场。顺便说一句：维特根斯坦这里的“看”所对应的哲学（美学）用语正是“知觉”。

二、审美知觉语言分析的思路与结论

受维特根斯坦的影响，分析哲学家艾耶尔（A. J. Ayer）也对诸如“看到”等一些知觉（的日常）用语进行了分析，通过一番考察，他发现，知觉一词有两种意义。其一，“说一个对象被知觉并不包含说它有任何意义上的存在”，其二，“说到一个对象被知觉确实包含它存在的含义”。^[6]艾耶尔以“看恒星”为例，我们可以说“看到一颗比地球大得多的恒星”，也可以说“看到不大于六便士的一个银色小点”，之所以得出两种不同的结论，原因在于我们在不同的意义上使用“看到”这个词，前者的意义是所看到的对象必须存在，但不必具有它所呈现的性质，后者的意义是所看到的对象具有它所呈现的性质，但不必一定存在。艾耶尔在此所做的也正是维特根斯坦要探讨的内容。但分析哲学家奥斯汀对此提出了批评。奥斯汀认为，“看恒星”的结果显然还可以给出更多的说法，如“看到望远镜第十四镜片中的影像”等等，“看恒星”的不同结果，只是我们在以不同的方式进行描述、识别、分类、赋予特征和命名，并不能说明知觉有两种不同的意义。知觉本身通常只有单一的意义，而没有不同的意义。

通过语言分析，奥斯汀还对知觉对象问题进行了探讨，提出了对传统哲学的批判。在哲学（美学）史上，关于知觉对象问题总结起来有两种理论：直接实在论和感觉材料论。直接实在论认为知觉的直接对象只能是物理的存在物——物质事物，它独立于知觉活动而存在。感觉材料论包括表象论和现象论，认为知觉的直接对象是感觉印象或感觉材料，它不能独立于知觉活动而存在。对哲学（美学）史上知觉论的考察中可以看出这两种理论的对立，如洛克“外知觉”与“内知觉”的划分，正是建立在对知觉对象的划分的基础之上，胡塞尔的知觉分析，就是典型的感覺材料论。奥斯汀则认为，所谓的“物质事物”、“感觉材料”都是哲学语言，是日常语言所不用的，在日常语言中是它们被实指为“山川、河流、声音、颜色”等等，普通人是不会指着其中的某物说是“物质事物”或“感觉材料”，这不是他们的说话方式。而且，更为严重的是到底哪是感觉材料，哪是物质事物，就连接着哲学语言的实在论者和材料论者自己都不能回答清楚，换言之，“物质事物”与“感觉材料”这两个词的意义都不清晰，从根本上说是“缺乏内容”。所以，将知觉问题的解答诉诸这两个词，是一种误用。奥斯汀认为，知觉的对象既不是物质事物，也不是感觉材料，知觉对象是多种多样的，它们是个别的、异质的，不应该进行抽象的类别划分。

显然，维特根斯坦、奥斯汀等分析哲学家都将知觉问题视为语言问题，为探究知觉问题提供了一条新的思路。维特根斯坦强调语词在不同语境中使用时的差异，从而突出概念的多义性，以此提出了对“本质主义”的批判。但有趣的是，当代美学家曼德尔鲍姆（M. Mandelbaum）以对“家族相似”一词的分析提出了对维特根斯坦的反批判，他认为所谓家族相似，并不仅仅指外貌上的相似，其中必然有“生物学上的亲缘关系”，“那些家族相似的人都有一种共同属性，即他们都有共同的祖先”。^[7]隐而不见的遗传因素使他们与不属于他们家族的其他人区别开来，其中显然有某种“本质”的东西。奥斯汀认为知觉一词本身只具有单一的意义，也是对维特根斯坦的一种纠偏。但他反对对事物（知觉对象）的分类，又与维特根斯坦走到了一起。他们都没有认识到，如果没有对事物的分类，我们是不能获得对事物的清晰认识的，这是他们的缺陷所在。

维特根斯坦、奥斯汀等分析哲学家虽然没有直接分析“审美知觉”这个概念，但他们对知觉的分析对探讨审美知觉问题有着直接的指导意义。审美知觉是美学术语，为日常语言所不用，对它的分析同知觉一样要落实到“看”等词语上，从乔治·迪基《艺术与美学》一书第六章的标题“审美知觉，看作……”就可看出这一点。如果像维特根斯坦一样承认“看”有不同的用法，那也就承认了存在这一种日常的“看”和一种审美的“看”，即存在日常知觉与审美知觉的区别；但若同意奥斯汀所持知觉只有单一的意义，则日常知觉与审美知觉之间也就毫无分别。前者如美学家奥尔德里奇（V. Aldrich），后者如美学家布洛克。一些美学家还根据对知觉对象的划分——物质事物与感觉材料来区分日常知觉与审美知觉。这一问题引起了西方当代美学家们热烈的争论（详见朱狄《当代西方美学》，北京：人民出版社，1984年，第三章第二节）。

审美现象是一种独特的精神现象，这是我们首先要承认的。海德格尔虽然已经将审美扩展到感性生活的整个领域甚至工具领域，但是，要把持现象学的态度、进入“游于物”而不“攻击物”的状态并不是十分容易的，亦即审美知觉与日常知觉有着本质上的差别。

三、审美知觉的语言描述及具体化

既然分析美学认为对同一个词的使用，每次都是独特的、不可重复和不能归类的经验事件，那么，所谓“美”、“艺术”的确切定义，亦即美的本质、艺术的本质，当然也是不存在的。这就从根本上抛弃了传统美学的基本问题，由此，美学要做的就像我们要向别人解释什么是游戏一样，我们只能选择一些实际的例子对它们作出描述了。由于每一种语言游戏都包括了整个文化，维特根斯坦特别强调要描述审美构成的“整个文化”、“整个环境”，就像要理解一个语词的意义必须要掌握其所在的语境一样。同一个词，每次使用都代表着不同的经验，那么，不同的时代，不同的个人对同一对象也会以全然不同的方式去“看”、“听”，去审美知觉并作出审美判断。于是，维特根斯坦最终认为：“为了澄清审美用语，你必须描述生活形式（form of life）。”^[2]只有在对具体“生活形式”的描述中，我们才能回答关于美的一系列提问。同理，也只有在对具体“生活形式”的描述中，我们才能真正地去理解美术与设计的问题。

虽然，维特根斯坦与胡塞尔的“描述”绝不等同于文学家所做的文学描述，它在放弃了对美、艺术等对象做形而上的“阐释”的同时，仍然需要在“描述”中进行分析，简言之，这种描述的结果仍然是一堆理论文字，美学文本与文学文本之间仍然有所区别，但是，显然它也不同于传统美学家的理论文本。面对这种情况，正如罗蒂所说：“我们大家（包括德里达主义者和实用

主义者)都应该通过自觉地模糊文学——哲学的界限和促进一种无缝隙的、未分化的‘一般文本’观念,来设法使我们离开我们的行当……我认为我们最好把哲学只看作古典与浪漫之间的对立在其中表现十分突出的另一种文学样式。”^[8]从这个角度来看,既然将美学转嫁给语言对“生活形式”或者“事物本身”的描述,文学家也就应该是最有资格来进行这一美学“描述”的人了。维特根斯坦的一句话也透露了这一点:“想像一种语言就是想像一种生活形式。”^[3]我们来看看诗人纪伯伦对“美”的谈论:“请你们仔细地观察地暖春回、晨光熹微,你们必定会观察到美。请你们侧耳倾听鸟儿鸣啭、枝叶渐嫩、小溪淙淙的流水,你们一定会听出美。请你们看看孩子的温顺、青年的活泼、壮年的气力、老人的智慧,你们一定会看到美。请歌颂那水仙花般的明眸,玫瑰花似的脸颊,罂粟花样的小嘴,那被歌颂而引以为荣的就是美。请赞扬身段像嫩枝般的柔软,颈项如象牙似的白皙,长发同夜色一样黑,那受赞扬而感到快乐的正是美。”^[9]如果我们再往前走一步,将诸如“看”、“听”这些知觉词语舍弃,再将“美”隐蔽(“愈隐蔽愈好”——恩格斯语)起来,就像宗白华所做的那样:

“啊,诗从何处寻?

在细雨下,点碎落花声,

在微风里,飘来流水音,

在蓝空天末,摇摇欲坠的孤星!”^[10]

我们获得的也就是所谓纯粹的文学了。而如果按照海德格尔“思就是为诗”^[11]的说法,从“纪伯伦们”到“宗白华们”之间,也就并不需要再“前进一步”了。这情形印证了罗蒂所说,“一种新形式的文化出现了,这就是文学家们的文化,他们是这样一类知识分子:写作诗歌、小说和政论并批评其他人的诗歌、小说和政论。……诗人和小说家取代了牧师和哲学家,成为青年的道德导师。”^[8]

其实,“语言是密切介入知觉的”^[12]。阿恩海姆的研究提醒我们注意语词与直接的知觉经验之间的密切关系。现在看上去与知觉经验无关的词语,在它们刚出现时是与知觉经验相关的,现在很多词语仍然是比喻性的。如“深入思考”一词,对思考程度的描述,只能借助于对物理实在如“井”的“深”的知觉才能完成。^[13]这正印证了马克思所说的:“思维本身的要素,思想的生命表现的要素,即语言,是感性的自然界。”^[14]在中国古典诗、词、曲中,尤其可以看到语言同知觉之间的亲近关系,这已经是目共睹的事实了。艺术史家贡布里希进一步认为,“词语构成的语言跟视觉表现方式之间的相同之处比我们一般所能承认的要多。”^[15]意即不仅仅是文学,从(视觉)艺术中也能够看出语言同知觉的亲近关系。贡布里希相信,我们在知觉这个世界之时,就已经准备好了用以整理客观事物并对它进行处理的工具,即语言。艺术家看似是“画所见”,其实是“画所知”,“我们的知识往往支配着我们的知觉,从而歪曲了我们所构成的物像。”^[15]贡布里希显然是从卡西尔那里获得了理论支持,卡西尔曾明确地说:“不仅在组织和阐明概念世界时,而且在知觉本身的现象构造中(在这里也许更明显),都揭示出语言的构造能力。”^[13]在这种理论的支持下,所谓的艺术“语言”(符号)不再仅仅是一种“拟语言”,而是真正与语言相通(即语言符号与非语言符号的相通)。因此,贡布里希认为:“正如对散文的语言没有认识,诗学研究终有欠缺一样,我认为艺术研究也会由于探索视觉物像(visual image)的语言学而日益得到丰富完善。”^[15]

从这个意义上来讲,通过对文学、艺术语言的分析也就真的能够获得对审美知觉的认识了,这的确为研究审美知觉开辟了一条新路;其实,如果回溯到美学的源头,发现文学艺术与知觉本就属于同一个系列,这一点也就显得更为理所当然了。

【参考文献】

[1] 布洛克. 现代艺术哲学[M]. 滕守尧, 译. 成都: 四川人民出版社, 1998.

[2] 刘小枫主编. 人类困境中的审美精神——哲人、诗人论美文选[M]. 上海: 东方出版中心, 1996.

- [3] 维特根斯坦. 哲学研究[M]. 陈嘉映, 译. 上海: 上海人民出版社, 2001.
- [4] 周宪. 20世纪西方美学[M]. 南京: 南京大学出版社, 1999.
- [5] 朱狄. 当代西方美学[M]. 北京: 人民出版社, 1984.
- [6] 杨玉成. 奥斯汀: 语言现象学与哲学[M]. 北京: 商务印书馆, 2002.
- [7] 李普曼编. 当代美学[M]. 邓鹏译. 北京: 光明日报出版社, 1986.
- [8] 罗蒂. 哲学与自然之镜[M]. 李幼蒸, 译. 北京: 三联书店, 1987.
- [9] 纪伯伦. 纪伯伦散文精选[M]. 北京: 人民日报出版社, 1996.
- [10] 宗白华. 美从何处寻? [M]//美学散步[C]. 上海: 上海人民出版社, 2001.
- [11] 徐友渔, 周国平, 陈嘉映, 尚杰. 语言与哲学——当代英美与德法传统比较研究[M]. 北京: 三联书店, 1996.
- [12] 安德鲁. 电影理论概念[M]. 郝大铮等, 译. 上海: 上海文艺出版社, 1990.
- [13] 鲁道夫·阿恩海姆. 视觉思维——审美直觉心理学[M]. 滕守尧, 译. 北京: 光明日报出版社, 1986.
- [14] 马克思. 1844年经济学哲学手稿[M]. 中共中央马恩列斯著作编译局, 译. 北京: 人民出版社, 2000.
- [15] 贡布里希. 艺术与错觉[M]. 林夕, 李本正, 范景中, 译. 长沙: 湖南科学技术出版社, 1999.

责任编辑: 杜洋

文档附件:

隐藏评论

用户昵称: (您填写的昵称将出现在评论列表中) 匿名

请遵纪守法并注意语言文明。发言最多为2000字符 (每个汉字相当于两个字符)

8559

中国社会科学院电话：010-85195999 中国社会科学网电话：010-84177865；84177869 Email：skw01@cass.org.cn

投稿邮箱：skw01@cass.org.cn 网友之声信箱：skw02@cass.org.cn 地址：中国北京建国门内大街5号

版权所有：中国社会科学院 版权声明 京ICP备05072735号