

审美知觉的特性:知觉即想象

陈本益

(西南大学 中国诗学研究中心,重庆市 400715)

摘要:审美知觉的特性在于那知觉同时又是想象。其实质是:那知觉形象在一定程度上潜在地符合了,或者说体现了审美主体的想象。审美知觉的内在动力是审美情感:正是审美情感使一般知觉变成了具有潜在想象性的审美知觉。知觉即想象,这无论对于艺术品的审美还是对于自然物的审美来说都如此。当然,两者各有不同的特点。

关键词:审美知觉;想象;艺术美;自然美

中图分类号:B83-02 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2008)01-0148-05

审美知觉的特性,在于它既是知觉,同时又是想象。其实质是:那知觉形象在一定程度上符合了,或者说体现了审美主体的某种潜在的想象形象。审美知觉中没有明确的理智思考和意志欲念,这两者已消融在审美情感之中而失去了自身的形式,即概念知识和功利目的的形式。审美情感是审美知觉的内在动力;普通的知觉由于它的作用而具有了想象的创造性质,成为审美知觉。这种看法的美学原理,大约就是康德所说的审美的“主观合目的性”原理^①。审美知觉的上述特性,无论在对艺术品的审美中还是在自然物的审美中,都如此。

理解在对艺术品的审美中“知觉即想象”这一问题,并不很困难。因为艺术品是艺术家想象的产物,是他的想象形象的物化形式,所以欣赏者在艺术品中所知觉到的形象,大体上就是艺术家想象的形象。它们是否也是我们欣赏者的想象形象呢?也是的。因为当我们知觉这些艺术形象时,我们为之一动情,并喜爱它们,于是有理由认为,它们大体上就是我们所愿望的形象,也就是我们潜在的想象形

象或者说理想形象。只是因为我们没有必需的艺术想象能力,所以不能在头脑中把它们产生出来;或者,虽然能在头脑中大致产生出来,却没有必需的艺术技巧把它们物化成艺术品。艺术家却有这样的能力和技巧,他通过想象创造出艺术形象,这种艺术形象大体上也是我们头脑中潜在的想象形象。在这种意义上,我们说是艺术家帮助我们知觉到了我们潜在的想象形象。

当然,对艺术品的知觉并不都是审美知觉。我们知觉某艺术品的形状、颜色、体积、重量、硬度等,或者知觉它被搬运、被买卖、被收藏等,这些都不是审美知觉而是一般知觉。因为这样知觉到的东西,只是艺术品作为物化形式本身的形象,而不同时也是我们的想象形象。这种一般的知觉主要与我们的理智思考和意志欲念相关联。

审美知觉却不直接与理智思考和意志欲念相关联,而直接与情感体验相关联。艺术家主要是通过情感体验而在想象中把一般知觉形象加工、改造成艺术形象的。所以对艺术家而言,主要是情感的作用使一般的知觉形象上升成为艺术形象的形象。艺术想象中也有理智和意志的作用,但在许多时候

^① 在康德那里,“主观合目的性”又叫“形式的合目的性”和“无目的的合目的性”(《判断力批判》,邓晓芒译本第62页)。这一审美原理的实质是,或者说具体表现为,审美主体的“想象力与知性的自由活动”。康德说这主观合目的性“建立在想象力在其自由中的游戏之上”(同上第197页)。所谓“想象力在其自由中的游戏”,依据康德的意思,指想象力不受知性的明确概念的制约,而是在融会着知性的诸多不确定概念的情感(审美情感)中活动。所以康德说:“只有当想象力在其自由活动中唤起知性时,以及当知性没有概念地把想象力量置于一个合规则的游动之中时,表象才不是作为思想,而作为一个合目的性的内心状态的内在情感而传达出来。”(同上第138页)。还须指出的是,在纯粹的审美判断中,康德把想象力“作为先天直观的能力”(同上第25页),因而是与知觉表象联系在一起的。

收稿日期:2007-07-10

作者简介:陈本益(1944-),男,重庆市人,西南大学中国诗学研究中心,教授,博士生导师,主要研究美学和比较文学。

这两者已经消融于情感之中,通过情感体验而潜在地发挥作用。从艺术欣赏看,艺术形象本来是物化在某种客观物质上的东西,如石头上的人像,画布上由色彩、线条构成的图形等,它们本身是无生命的东西。然而,我们欣赏者的情感体验却赋予它们生命,使它们生动起来;同时我们还会自觉或不自觉地对它们的某些形式特征加以一定的变化,如突出、省略、简化乃至一定程度的重新组合,使之尽量成为表现我们欣赏者情感的艺术形象。这种形象也就是我们所愿望、所喜爱的形象,亦即我们潜在的想象形象。可见在艺术欣赏中,我们欣赏者也是通过情感的作用而把对艺术品的普通知觉形象提升成为想象形象的。

对上述观点可能产生两个疑问。一个是:艺术家有时将他所知觉的现实对象直接感悟成艺术形象,似乎并没有经过想象活动,这即所谓艺术直觉。艺术创造中确实有这种情况。不过我们认为,这种艺术直觉的本质正是:艺术家在现实中所知觉的形象,正好大致是他潜在的想象形象。正如康德所说“对象恰好把这样一种形式交到想象力手中”^{[1]377}。这即是说,那知觉形象正好是他自觉或不自觉地想要创造的形象。所以,艺术家的这种艺术直觉,也就是他对现实对象的审美体验和审美知觉,本文第二部分将对此作专门论述。

第二个疑问是:在文学这种语言艺术中,我们读者直接知觉的是语言的文字符号,这种符号形象本身并不是作品中的艺术形象,我们必须在理解这些符号含义的基础上,通过自己的再造性想象才能产生出艺术形象来。那么,在文学审美中如何理解上述“知觉即想象”这一命题呢?文学审美这种特殊情况并不与这一命题相违,在以下几点上可以说能够更深刻地说明这一命题。第一,它说明单纯的知觉,即不同时是想象的一般知觉,是不能成为审美知觉的。对文学作品的语言符号本身的知觉就是一种单纯的知觉,因为那知觉形象不能同时就是我们对文学作品所产生的艺术想象的形象,所以它没有审美性(某些有韵律特征的诗歌语言符号除外)。面对一部外国语原文作品,如果我们不懂得那外语,我们的知觉便是这种情况。第二,它说明在审美中想象是比知觉更本质的东西。从上述可知,对于非文学的艺术作品,我们对它的知觉形象可以同时就是我们的想象形象,因而产生审美效果。而在对文学作品的欣赏中,脱离直接知觉形象的想象形象,即仅仅存在我们读者头脑中的想象形象,也具有审美效果。与第一点结合起来看,便可

以认为审美知觉中形象的想象性是更为本质的。第三,这种脱离直接知觉形象的想象形象之所以也有审美性,一个重要原因却又是因为它与直接的知觉形象紧密关联。这种关联可以分为两层。一层关联是:无论想象形象与知觉形象(主要是现实的知觉形象,语言符号的知觉形象只是一种中介)相距多远,想象形象总是来源于知觉形象的,并且在具体可感性和生动丰富性上也与知觉形象有某种类似性。在这种意义上,可以说想象是精神上的知觉。另一层关联是:文学想象形象的独特性,在于它们是依据作品词语的意义产生的,是对作家想象形象的再创造;并且我们读者往往并不自觉这种再创造,只觉得那些形象在作品中似乎是现存的,我们只是在知觉它们,就如同在知觉现实中现存的对象那样。这在叙事文学作品中尤其明显。在这后一层关联的意义上,可以说我们对文学作品的审美想象也就是对文学作品的审美知觉。对文学作品语言符号的知觉则是一种单纯的一般知觉,它在文学审美中只起中介的作用,即它是现实知觉与文学审美知觉(审美想象)之间的一种中介性知觉。

—

自然美和艺术美都是美,都给人以审美愉悦,由此我们坚信,对自然物的审美知觉与对艺术品的审美知觉具有共同本质,那种知觉同时也是想象。

对自然物的审美知觉不同于对自然物的一般知觉。朱光潜在《我们对于一棵古松的三种态度》一文中所举的对于一棵古松的三种态度的例子,颇能说明这一问题。他说植物学家、木材商和画家“三人可以说同时都‘知觉’到这棵古松,可是三人所‘知觉’到的却是三种不同的东西”。植物学家“所知觉到的只是一棵叶为针状、果为球状、四季常青的显花植物”;木材商“所知觉到的只是一棵做某事用值几多钱的木材”;画家则“什么都不管,只管审美,他所知觉到的只是一棵苍翠劲拔的古树”^{[2]448}。朱氏说这是三种不同的态度,即科学态度、实用态度和审美态度。显然,伴随这三种态度的是三种不同的知觉,即科学知觉、实用知觉和审美知觉。前两者是一般的知觉。朱氏说,在科学态度中“心理活动偏重抽象的思考”;在实用态度中“心理活动偏重意志”;在审美活动中,“心理活动偏重直觉”^{[2]451}。这里的关键在于理解这种审美活动中的“直觉”:知道了什么是这种直觉,大约就可以知道什么是审美知觉了。什么是直觉呢?朱氏说“脱净了意志和抽象思考的心理活动叫做‘直

觉’”^[2]⁴⁵¹。这种说法是对的。不过,这只是说直觉不是什么——它不是“意志和抽象思考”的心理活动,却还没有明确指出它本身是什么心理活动。看来,我们的探究须从这里深入下去。

从上述知道,伴随一般知觉的是科学的和实用的态度,与理智思考和意志欲念两种心理活动相关联。那么,审美知觉与什么心理活动相关联呢?它只能与情感这种心理活动相关联,因为人的心理活动就主要是理智、意志和情感三种。“脱净了意志和抽象思考的心理活动”,就只能是情感这种心理活动。朱氏在文中实际上也说到这点:他说画家知觉到古松“苍翠挺拔”,观赏“它的昂扬高举,不受屈挠的气概”^[2]⁴⁴⁸。可知伴随审美知觉的是情感体验,与科学家对古松的理智思考和木材商对古松的意志欲念很不相同。对其他自然物的审美知觉也能说明这一点。例如夕阳,当我们把它知觉为美时,就不会对它作理智思考,力图知道它是什么性质的天体;也不会对它心存意志欲念,考虑它有什么用处;而是或显或隐地带一种情感。这种情感往往是宽泛的,不大确定的:或是哀愁的情感,或是悲壮的情感,等等。李商隐《登乐游原》“夕阳无限好,只是近黄昏”、杜甫《江汉》“落日心犹壮,秋风病欲苏”等诗句就带有这类情感。此外,它还可能是别的什么情感,依据审美主体当时的心境而定。

总之,同对艺术品的审美知觉类似,对自然物的审美知觉也主要不是与理智思考和意志欲念相关联,而是与情感体验相关联。同样也可以进而认为,正是情感体验使对自然物的一般知觉具有了想象创造的性质,从而成为审美知觉。为什么也可以这样认为呢?以下分步论说。

在对自然物的一般知觉中,我们知觉到的是自然物本身。自然物本身具有自然的属性和实用的价值。这种属性和价值虽然与主体的理智思考和意志欲念相关,它们本身却可以看做是客观实在的。例如,古松的显花植物特性和它坚韧的树干可以用作木料的功用,夕阳的天体属性和它为人类划分昼夜等的功用,便是客观实在的。这些客观实在的内容就是自然物本身的内容。与这种客观实在的内容相应的外在形式,也是客观实在的,那就是自然物本身的形式。

在对自然物的审美知觉中,情况就不同了。那知觉对象的内容不再是上述自然属性和现实功利的内容,而是一种情感内容。这种情感内容并不是自然物本身具有的,而是由审美主体赋予的,它因而不是客观实在性的,而是主观精神性的。古松本

身并无昂扬高举、不受屈挠的气概,夕阳本身也没有哀愁或悲壮等情态,这些都是我们审美主体自身的情绪和感受,被我们赋予自然对象了。

审美对象的内容既然发生了变化,不再是自然物的客观实在的内容了,形式也相应要发生变化,那形式也不再是包含客观实在内容的自然物形式,而成了包含主观情感内容的自然美形式。(这里我们看到,自然美的产生也遵从内容决定形式的规律。)这话也可以反过来说:当自然物的自然形式被我们知觉为美时,那形式便超脱了它原来所包含的自然属性和实用功利等客观实在性内容,而具有了审美主体所赋予的主观情感内容,并与后者融合一体而成为自然美。可见自然美已经不是自然物,而是在自然物基础上的一种创造。我们若不去创造,就只有自然物,而没有自然美。其实,歌德从艺术创造的角度曾经指明了这一点,他说:“艺术家一旦把握住一个自然对象,那个对象就不再属于自然了;而且还可以说,艺术家在把握住对象那一顷刻中就是在创造出那个对象。”^[3]⁴²⁷对自然对象的审美创造,艺术家如此,一般的审美者也如此。所不同的主要是:艺术家所创造出的那个对象往往更典型,更有价值,并且,他能够通过特定的艺术手段把它物化成艺术意象,而一般审美者却不能够这样。

对自然美的创造显然不是客观实在的,因为我们并没有实际触动自然物。这种创造是主观精神性的。按理,在主观精神领域里对感性形象的创造只能在想象中完成。自然美的创造是否也是在想象中完成的呢?我们认为也是的。那创造的实质是:当我们对自然物进行审美的时候,我们对自然物的一般知觉形象在一定程度上体现了或者说符合了我们潜在的想象形象。

这样认识的根据何在呢?那便如上文所说,由于我们审美主体对自然物采取了审美态度,将某种主观情感赋予了自然物形式,从而使它超脱了自身原有的客观实在内容而变成了包含(也就是表现)这种主观情感内容的形象,这种形象就是我们所愿望的形象,也就是我们对它的潜在的想象形象或者说理想形象。

如若进一步追问为什么可以这样认为,就须从创造活动在心理上的根本动力去考虑了。我们知道,无论在现实中创造事物的实体,还是仅仅在想象中创造事物的形象,都是由意志欲念(它起于人对环境的认识和某种需求)发动和推动的。如上所述,我们对自然美的创造并不是在现实中对事物实体的创造,而是在潜在的想象中对事物形象的创

造,这种创造却不是明确的理智思考和意志欲念中进行的,而是在情感体验中进行的。那么,在这种想象的创造中理智思考和意志欲念是如何潜在地发生作用的呢?原来,主体此时的理智思考和意志欲念已经消融在审美情感之中而失去了它们自身的形式,即概念知识和功利目的的形式(下文将谈到这何以可能)。但是,这消融于审美情感中的理智思考尤其是意志欲念,仍然会对想象发挥潜在的支配作用。所以,当我们说在对自然物的审美知觉中是审美情感使知觉形象具有想象的性质时,实际上也是指消融于审美情感中的理智思考尤其是意志欲念在起这种作用;当我们说这样创造的自然美形象能够表现审美情感时,那自然美形象也是符合消融于审美情感之中的理智认识和意志目的要求的,那自然美形象也就是被理智认识和意志目的所支配的潜在的想象形象。

这样的分析也可以使我们顺便明白,为什么美的形象不但具有情感特征,而且具有无概念而又趋向某些概念、无目的而又暗合某种目的的特征。如果换成康德的话说就是:审美判断是“基于主观根据之上的判断,它的规定根据不可能是概念,因而也不能是某种规定的目的”^{[1]63-64}。然而,审美的感性理念应理解为“想象力的那一种表象,它引起很多的思考,却没有任何一个确定的观念、也就是概念能够适合于它”^{[1]158};美具有“某种无目的的合目的性”^{[1]62}，“它具有教养作用,因为它同时教人注意到在愉快的情感中的合目的性”^{[1]106}。

在对自然物的审美知觉中,当审美情感把对自然物的知觉形象提升为想象形象时,那自然物的知觉形象往往不是全然不变的。为了更充分、更恰当地表现审美情感(实际上也是为了更好地符合上述消融于审美情感中的理智认识和意志目的),审美主体往往要对知觉形象加以一定的变化,有时还是较大的变化(所以,上文只是说审美知觉的实质是一般知觉形象“大体上”或者说“一定程度上”符合了审美主体潜在的想象形象)。这种变化包括对自然物形象的某些特征加以突出、夸大,对另外一些特征则加以省略、简化,对某些形式因素加以组合乃至变形。例如,当我们把夕阳知觉为带有哀愁情绪的美的形象时,除了突出其由明变暗的特征外,还可能把它与其下黑色的山峦或者地平线组合起来,以强化其逐渐下沉的特征。相反,如若把夕阳看成一种悲壮的乃至雄壮的美,则可能突出它血红而硕大的特征,并可能以它上面的广阔天宇为背景来显示和突出其光线向上飞扬和染红半边天的特

征。在这种意义上,我们也可以认为审美知觉具有想象性质,因为一般的想象就是对知觉形象加以变化而创造出新的形象。所不同的主要是,一般的想象是单纯在主体头脑中进行的,它不是对直接的知觉形象而是对知觉后的印象加以变化,因而那变化可以是很大的,可以是随意的。而在对自然物的审美知觉中,想象活动却不脱离直接的知觉形象,其实质是对那知觉形象加以一定程度的(而不是完全随意的)变化,使之与审美主体的某种主观情感相对应,与他的某种潜在的愿望相契合,从而具有想象的或者说理想的性质。

人的一般知觉也会在一定程度上改变对象本来的形象,那一则是由于感官的先天作用,一则是由于主体已有的经验和知识的作用。不过,这种改变局限在认识对象的自然属性和实用功利的范围内,不可能发生像上述审美知觉那样大的变化。例如,在审美中我们可以把“浮云”知觉为“白衣”、“苍狗”,而在科学和实用态度中的一般知觉就不可能这样。所以,与审美知觉比较而言,一般知觉是客观性的,不具有想象的性质。

三

对本文的上述论说,还需要补充说明两个相关的问题。

(一)从上文可知,无论是对艺术品的审美还是对自然物的审美,其审美活动都包括审美情感和审美知觉两方面。这两方面不可分割,不过审美情感更为根本,它赋予对象以美的本质内容,从而使对对象的知觉形象具有想象的性质,成为审美知觉的形象即美的形象。

审美情感来自具体的生活情感。生活情感又发生于我们对生活中具体事件的认识反应,包括是否符合目的、满足愿望的认识反应。因此,生活情感往往包含着明确的理智思考和意志欲念,即关于具体生活事件的概念知识和功利目的。审美情感却不等同于生活情感,它是在某些类似的生活情感及其相关生活事件经过一段时间的疏离、淡化之后,从它们中逐渐过滤、澄清出来的。所谓“过滤”、“澄清”,是指对这类生活情感进行抽象、扬弃,使这类生活情感逐渐变成一种不再关联关于具体生活事件的概念知识和功利目的的情感(这时便可以认为我们关于生活事件的理智思考和意志欲念已消融在那情感之中)。所以,审美情感是一种抽象的、具有普遍意义的情感。

由于审美情感是抽象的、普遍的,不再拘执于

作为其根源的诸多特定生活事件,它便能以类比、象征、暗示等方式赋予多种相关对象,从而造成丰富多样的美的形象。所谓“相关对象”,是指与作为这种审美情感根源的特定生活事件有类似特征的对象。例如,当我们把夕阳知觉为表现哀愁情感的美的形象时,那哀愁的情感便是抽象的、普遍的,它来自于我们生活中由于诸如身体衰老、事业败落或者失去某种美好东西等经验事实而产生的具体的哀叹、悲伤、惋惜等情感,是从这些具体生活情感中逐渐抽象、扬弃而来的。由于夕阳具有逐渐下沉以及由辉煌而暗淡的形式特征,它就能被赋予这种情感而造成那特定的夕阳美。这种情感还可以赋予其他具有类似形式特征的对象,如枯树、衰草、暮鸦等,从而造成多种多样的美的形象。这里,我们便窥见了美的创造何以如此丰富多彩和如此不确定的秘密。

(二)本文旨在论述审美知觉的普遍本质,在论述对艺术品的审美知觉和对自然物的审美知觉时强调了两者的共同性。两者显然也有许多差别。就本文论述的范围看,主要的差别有以下两点。

第一,上文曾说,无论是对艺术品的审美知觉还是对自然物的审美知觉,都是审美主体的创造。不过,这两种创造有一个重要的不同点:由于艺术品是艺术家创造的,我们对它的审美知觉就是再创造。相比之下,自然物则是天生的,所以我们对自然物的审美知觉就可以认为是原初创造,而不是再创造。不过,如果把自然物也看成是大自然的创造,我们对它的审美知觉也是再创造了。这样看来,无论是艺术美还是自然美都是双重创造的结果。就艺术美而言,艺术家的创造是原初创造,其结果是艺术品,但那艺术品还不是艺术美,而只是艺术美创造的第一步;欣赏者对那艺术品的审美活动是再创造,这再创造才将艺术品变成了艺术美。就自然美而言,大自然的创造是原初创造,其结果

是自然物,但那自然物还不是自然美,而只是自然美创造的基础;观赏者对那自然物的审美活动是再创造,这再创造才将自然物变成了自然美。

第二,自然物本身并不包含我们观赏者的思想、欲念和情感,所以我们在对自然物的审美中比较容易对它采取纯粹的审美态度,即纯粹情感体验的态度,而中止对它的科学的和实用的态度,即理智思考和意志欲念的态度。结果是,我们对自然物的审美知觉往往是纯粹的,创造出的自然美往往也被认为是纯粹的美。

对艺术品的审美知觉就不同了。由于艺术家创作时不但有情感体验,而且常常掺和着明确的理智思考和意志欲念,这样,我们对艺术品的审美知觉就不容易做到纯粹,往往也有理智思考和意志欲念掺和其中。只有当我们欣赏偏于纯美的艺术品时,或者当我们有意识地中止理智思考和意志欲念而专门以纯粹审美的态度去对待艺术品时,我们对它的审美知觉才是较为纯粹的,那知觉到的艺术形象才是较为纯粹的艺术美。本文第一部分是就艺术品的较为纯粹的审美知觉而论的,所以能与第二部分对自然物的审美知觉的论述显出很大的统一性。但若就完整的艺术欣赏而论,对艺术美的欣赏要比对自然美的欣赏复杂许多。因为从上文论述可知,艺术往往并不纯粹是美——美只是艺术的特质,艺术往往还包含明确的真和善(指明确存在的、而不是已经消融于审美情感之中并作为其基础的概念知识和功利目的),是真、善、美三者的结合。

参考文献:

- [1] 康德. 判断力批判[M]. 邓晓芒译. 北京:人民出版社, 2002:62-158.
- [2] 朱光潜. 我们对于一棵古松的三种态度[M]//朱光潜美学文集:第1卷. 上海:上海文艺出版社,1982:448-451.
- [3] 朱光潜. 西方美学史(下卷)[M]. 北京:人民文学出版社, 1979:427.

责任编辑 韩云波

The Specific Property of Aesthetic Perception: Perception As Imagination

CHEN Ben-yi

(Modern Chinese Poetry Research Institute, Southwest University, Chongqing 400715, China)

Abstract: The specific property of aesthetic perception lies in the statement that the aesthetic perception is imagination. The essence of that view is that, to a certain degree, perception unconsciously coincides with, or in other words, reflects the imagination of aesthetic subject. The internal motive of aesthetic perception is aesthetic emotion, which changes ordinary perception into potentially imaginative aesthetic perception. Perception being imagination is true to appreciation both artistic beauty and natural beauty.

Key words: aesthetic perception; imagination; artistic beauty; natural beauty