

# 被重构的织物

## ——苏珊·朗格关于感受的思想及其内在矛盾

朱俐俐

(北京大学艺术学院, 北京, 100871)

**摘要:** 苏珊·朗格的艺术哲学思想延展和重构了感受这一概念,但学界对其论述尚不够细致深入,未能把握感受的含义、来源与特征中的诸多内在矛盾。感受所涵盖的范围极广,具有感性学意味,体现出二元论思维,突出了艺术家的创作主体身份。但朗格的论述在感受的范围层级、原型与共性的先在性等方面存在矛盾。感觉材料与经验作为感受的来源,可被划分为直接的感官知觉、事实经验、间接的知识基本经验等,但朗格的划分及其论述不甚清晰。感受在艺术表现与生成过程中,始终处于被动状态,且既是动态的、阶段性的,又是完整的、有结构的,但朗格对特征的假设存在诸多疑点。朗格关于感受的部分思想有其局限性,但仍有启发价值和现代意义。

**关键词:** 苏珊·朗格;感受;悖论;经验;织物

**中图分类号:** J0-02

**文献标识码:** A

**开放科学(资源服务)标识码(OSID)**

**文章编号:** 1672-3104(2020)03-0042-08



感受(feeling)<sup>①</sup>是朗格(Susanne K. Langer, 1895—1985)艺术哲学思想的关键概念,贯穿其艺术思想始终,也是朗格试图重构(reconstruction)的概念<sup>[1](21)</sup>。国内对朗格艺术哲学思想的接受已有三十余年,人们对其思想中的感受概念有所关注,但多集中探讨感受的表象与其一般本质的区别,或整理它与形式的复杂关系。在对朗格艺术与美学思想的整体研究中,或是在对其某一艺术观念的介绍中,或是在对其符号学方法的讨论中,感受这一概念的内涵及其体现的思维方式,以及其来源和特征,常常只是研究的虚化背景。人们泛论它的存在与意义,却缺少细致的梳理与深入的阐释,忽视了朗格论述中内在的诸多矛盾。今天进一步剖析感受概念,有助于多维度理解朗格的艺术哲学思想及其困境,进而探讨其思想的局限性及其启发意义。

### 一、概念及其悖论:感受的三层含义与内在矛盾

在朗格的思想中,感受这一概念的含义颇为丰富。首先,朗格所说的感受涉及范围极广,乃“广义的感

受”;其次,它不是某种具体的感受,而是抽象的感受“概念”,且是“人类的”感受;最后,该感受并非某一个人(包括艺术家自己)的某种感受,而是艺术家所认识到的感受。前人多关注前两点,对第三点有所忽视。并且,在第一点上,前人的研究始终忽视了感受范围的内在矛盾和类别的分类依据,以及感受的感性学意味;在第二点上,前人的研究则回避了该概念所体现的二元论思维中原型与共性所体现的悖论性。

#### (一)回溯感性学:范围的层级矛盾与分类缘由

朗格强调,她所说的感受有其特别之处,即她对感受概念的使用是在最为广阔的范围内进行的——一切被感受的事物<sup>[2](8)</sup>,或曰可被感受到的所有事物<sup>[2](98)</sup>,不仅包含感官知觉到的身体感觉,也包括情绪、感情和态度,甚至包括人类的意识<sup>[2](85)</sup>,绝不限于那些与愉悦感或不悦感类似的同级情感。

朗格对感受概念的这种用法,当然能够包容我们所面对的那些变化着的不稳定的含义,不过笔者认为,其对感受范围的阐述表述不清,暴露了其思想的矛盾之处。

朗格尝试区分感受和与其含义相近的感觉

收稿日期:2019-04-23;修回日期:2020-03-23

基金项目:国家社科基金艺术学青年项目“符号学视域中的艺术生成思想及其关键概念整理与对译研究”(19CA161)

作者简介:朱俐俐,江苏盱眙人,文学博士,北京大学艺术学院在站博士后,主要研究方向:艺术学理论、比较美学、文艺美学,联系邮箱:zhu121@pku.edu.cn

(sensation)、情感(emotion)。她的观点大致体现在三个方面：首先，在对感受概念的使用中，“感受变成了所有精神经验的一般基础，这些精神经验包括感觉、情感、想象、回忆、推理”<sup>[2](11)</sup>；其次，她认为情感是感受的一种——较之冰冷的理性来说，情感是一种温暖的感受(warm feeling)<sup>[2](66)</sup>；最后，她还指出，感受与情感是紧张的复合，每一次情感经验都是这种复合中可以准确测定的一个过程<sup>[3](373-374)</sup>。在其表述中，情感、精神经验和感受三者的关系复杂混乱——情感时而是一种感受，时而是一种精神经验，时而与感受同级并置；精神经验则时而包含了情感，时而成为一个生成过程，在逻辑上生成于情感和感受之后。这是朗格诸多难以自洽的思想之一。

朗格依据感受的方式和反映对象，将感受分成两类，即主观的感受(emotivity)与客观的感受(sensibility)<sup>[2](13)</sup>，并主张二者的结合才是感受的完整含义。通过追溯二者的词根与词源，我们可以看到朗格的分类思路与理由，单词“sensibility”衍生自拉丁语“sēnsus”(sense, 感知的能力)，“sēnsus”衍生自“sentīre”(feel, 感受)<sup>[4](467)</sup>。从词源上我们可以得知，“sensibility”大体指身体与精神对外界刺激的反应及反应能力<sup>[5](1652)</sup>。单词“emotivity”衍生自“emotion”，指表现或产生情感的能力<sup>[5](594)</sup>，“emotion”来自拉丁语“exmovēre”，作为组合词，由“ex”(“out”)和“movēre”(“move”的来源)组成，其字面意思是“移出”(move out)，因此有“激起”之意。英语借用其衍生词“émotion”，起初其含义只表示“移动、激动”等，至17世纪晚期，“强烈的感受”这层含义出现<sup>[4](200)</sup>。因此根据词源可以看出，前者是由外向内的接受性的感受，后者是由内向外感发性的感受。

笔者认为，朗格的感受概念体现了她对美学的“感性学”(Ästhetik)含义的回溯。这具体体现在三个方面：首先，从朗格对感受范围与类别的划定来看，感受涵盖了所有可(被)感知、可(被)感觉到的内容，这一范围与鲍姆加登所使用的“感性学”的最初含义一致。“Ästhetik”拉丁语形式为“Aesthetic”，源于希腊文“αἰσθητικός”(aisthetikos)，其最初含义为“凭感觉可以感知”，其最初探讨的对象是可感知的、可感觉的以及可以被感觉到的，涵盖了感觉、知觉等范畴。其次，康德在“感性学”中看到了存在于纯粹理性与实践理性之间的中间领域，他为感性论(感性学)这一名称指出两条发展出路，即让感性学回归感觉、知觉，或让感性论浸染先验的和心理学的思路与思想<sup>[6](26)</sup>。笔者认为，作为新康德主义者，朗格对“感性学”所涉范围的思考与回溯与康德的思路类似，她也试图在

一个中间领域找到平衡。最后，朗格将感受的范围扩大的做法，反驳了鲍姆加登所认为的美学的目标是研究专属于知觉的那种完善，是低层次的认识的偏见。鲍姆加登在其未完成的《美学》(Aesthetica)一书中，指出“美学是感性认识的科学”<sup>[7](13)</sup>，他认为感性学较之逻辑学来说，动用的是较为低级的认识能力。这是一种贴近感觉主义的观念，强调感官对外部环境的反应。栾栋曾经对感觉主义与感性学之间的迥异之处作了探究，指出感觉主义“将主观的感受当作世界的本真，将眼耳鼻舌身等感官的功能，当作真理的源泉”<sup>[8](111)</sup>。朗格对感受的强调显然并不是感觉主义的，其研究亲近人类感知、知觉，但论述范围远远超过感觉主义的围篱，且其思想属于更具审美特性、更强调抽象的美学理论体系。

## (二) 二元思维：作为特性的原型与共性悖论

朗格主张艺术所表现的并非个体的某种具体感受，而是人类感受的概念，是感受的抽象本质，正如语言表达的是事物与事件的概念而非实际事物<sup>[9](7)</sup>。她的这一观点体现了其二元论思维，具体说来体现在三个方面：一是将感受的外观与感受的概念对立；二是将个人的感受与人类的感受对立；三是将人类的感受与动物的感受对立。

朗格主张感受的概念或本质不同于感受的表象或外观，前者具有抽象性，后者则是前者的外在体现。关于这一点，刘大基、文德培等学者早有梳理和介绍<sup>②</sup>，在此不再赘述。值得注意的是，朗格认为这种本质是一种原型(archetype)，一种本质特性，藏在“主要的”形式和“共同的要素”<sup>[10](43)</sup>背后。

朗格所讨论的原型与柏拉图的理念或原型有相似之处。例如，很难通过实证的方式获得它或证实它，或者它体现出抽象性和普遍性。朗格的原型思想确实一定程度上借鉴了柏拉图的理念或理式，具有模仿意味，这也是乔治·迪基等理论家认为其思想是一种模仿论的主要原因<sup>③</sup>。不过，笔者认为，朗格并不认为原型是先于具体感受而存在的，它只是一种抽象而普遍的主要特性，内含于感受之中。朗格以舞蹈为例指出，舞蹈形式中表现出来的感受，并不出现于舞蹈之前或之中，而是感受、情感以及所有其他主观经验出现与消失的方式<sup>[9](7)</sup>。因此，朗格所讨论的原型在时间和逻辑上都理应无先在性，这与柏拉图的原型不同。

不过，当论及“一般性感受”的“共性”时，朗格的表述语焉不详，又让这一观点变得模糊起来。如果说将感受的外观与感受的概念相对立体现的是具体与抽象的区分，那么将个人的感受与人类的感受相对立体现的则是个别与一般的差别。笔者认为，朗格所

说的人类的感受有两层含义：第一层含义即前文所说的感受的概念原型——这里不过是换了一个说法。第二层含义强调了人类感受的共性。艺术表现的感受为全人类所共有，是“一个基本模式”<sup>[10](58)</sup>，尽管它由艺术家个体呈现出来，却超越了个人的感性经验与联想，超越了私人差异，让不同的人“可以一起谈论‘同一个’房子”<sup>[10](58)</sup>。

笔者认为，这种一般性感受不同于康德所说的共通感那样的先验能力或属性，同时也无关道德功用，而是一种在作品中表现出来的普遍存在。当然，尽管感受超越了私人差异，它仍难以传达。朗格指出，人类无法洞察为其他个体生命所特有的感受的“潜流”，“如果我们说我们在某件事上明白别人的感受，通常我们的意思是，我们明白他为什么伤心或高兴，为什么兴奋或无动于衷……我们并不是说，我们能够洞察他的感受的实际流动与平衡，也不能洞察那个被看作‘心灵把握客体的指标’的‘特性’”<sup>[10](82)</sup>。

可以看到，共性本该与原型同质，二者在逻辑链条上处于同一环，但在这里，朗格却松口承认了共性的先在性——朗格关于原型和共性的表述，又暴露了其思想的矛盾之处，即她没有厘清感受这种本质存在与原型究竟是何种关系，感受(的本质)究竟是“是”原型(一种本质存在)，还是“有”原型(一种本质特性)？原型与共性之间又有怎样的联系？因此朗格所谓的“共性”在某种程度上也是一个悖论，这是她没能解决的难题。

朗格对人类的强调，突出了人与动物之间，以及人类感受与动物性的纯粹感知之间的绝对对立。今天当我们再来思考这个问题时，我们当然明白鼓吹人与动物的本质差异是武断的。不过，朗格在推崇这种对立性的同时，还是做出了积极的哲学思考。例如，她认为，“我们对世界的感受，不是一种短暂的兴奋，而是一种永久的情感态度……它与人类其他感受一样，都与想象力紧密相关”<sup>[2](151)</sup>，并且它“是一种较为发达的隐喻或一种非推论性的符号，它表现的是语言无法表现的东西——意识本身的逻辑”<sup>[9](26)</sup>。这一认为人类感受具有持久性、逻辑性、隐喻性，以及它与想象力之间具有相关性的观点，对今天探讨艺术生成的过程仍然具有启发意义。

### (三) 个体认知：理解与想象的共振

朗格论述感受时，突出了艺术家及其认识在艺术表现过程中的重要作用。笔者认为，这一论点有两层含义：一是艺术中所表现的感受受到艺术家的认识与理解的积极作用与限制，二是艺术中表现的感受不必

是艺术家亲历过的。

朗格主张只有艺术家才拥有关于感受的专门的知识，艺术家对人类的普遍感受的认识与理解与普通不同<sup>[1](64)</sup>。艺术家所认识到的感受来自其对事物本质的洞察，具有艺术家个人的色彩，与此同时，也受到艺术家的认识的局限。笔者认为，按照朗格的二元论思路，艺术家的个人认识不同于人类认识，那么艺术家所认识到的人类普遍感受与人类的普遍感受本身也应不同，前者是一种个别的个体认识，后者是一般的神秘共性。当然，这里的个性与共性在艺术实践之前，甚至发生在心灵将经验材料符号化之前，与审美个性与共性无涉。

朗格并不认为艺术所表现的感受必须由艺术家亲身经历过，艺术家有能力进行概念性想象，也能够从自己面前可见、可闻、可触的现实中“认识到主观经验的前景”<sup>[3](390)</sup>。不过，朗格承认艺术家所表现的感受有一部分源自艺术家自己的感情。她给出的原因可被概括为三点：首先是因为艺术家对于人类感受的兴趣必须来自实际生活和实际感情<sup>[3](254)</sup>。其次是艺术家不可避免的认识来源，是与人类自己的经验紧密联系在一起。最后是因为艺术家所能想到的任何东西都与艺术家的感觉方式有关。

遗憾的是，尽管朗格看到了艺术家本人个性的成长及其精神视野的变化是与其创作活动密切相关的，但她既没有指出艺术家的认识与理解的基础是什么，也没有预想那些认识与理解可能会面临的变化，以及引起变化的外部要素会有哪些，变化会产生怎样的影响等。换言之，她没能充分考虑艺术创作过程与形式在多个层面的可能性，以及变化中的艺术价值。

## 二、感觉材料与经验：感受的直接与间接来源

朗格艺术哲学思想中感受的来源问题没有得到前人的重视。该问题是一个知觉问题，知觉问题试图用感觉材料来说明物质，以探讨知觉与知觉知识之间的关系。朗格将人类意识与思考的领域(包含对意义的知觉等)都纳入感受中<sup>[1](55)</sup>，主张以反思感觉知识的有效性来推测人类的观念和信念产生的方式，同时指出这些思维和信念是由人类感官对心灵产生的瞬息万变的报告构成的<sup>[10](10)</sup>。朗格对感受的来源问题的探讨具有一些经验主义色彩。不过，朗格尝试摆脱洛克等人的主观倾向，她所强调的观念也与经验主义者们所强调的观念不一致。笔者认为，朗格所讨论的感受涵盖范围极广，其来源极为丰富，这两者互为因果。不过，

感受来源的分类与感受的分类，并不是准确对应的关系，其复杂性令其无法相应地以内与外、主观与客观为标准进行划分，而应以直接与间接为标准进行区分。

### （一）“不占空间”：感官知觉与事实经验

在朗格关于感受的论述中，直接的感官知觉和事实经验是感受最基础、最直接的来源。直接的感官知觉是动物性的，大脑这一信息中心与感觉器官合作，使神经系统获得大量材料。其中视觉与听觉是最基本的材料来源，它们将外在的感觉材料具体化，以便心灵进行识别、理解乃至转化。关于具体化的功能，朗格主张：“这种‘具体化’的功能，是对客体进行平常性识别的基础……为了这个功能，我们的感觉器官做出习惯性的、无意识的抽象。我们识别各种组合中这种感性分析的要素。我们可以充满想象力地使用它们，去构想熟悉的场景中的未来变化。”<sup>[10](75)</sup>与此同时，朗格认为除了自己获取的经验之外，从他处获得的别人(得到的)的经验也是感受直接来源的一部分。她认同人类的感受除自己的知觉、反应、感觉与思想之外，还通过别人的经验得以丰富。笔者认为，朗格所说的这两类材料非常原始，若采用怀特海的分类思路，那么它们关涉的是直接的“感觉-接受”(sense-reception)，而非复杂的“感觉-知觉”(sense-perception)。在这个过程中，感受具有确定性，这样的感受“不占空间”(unspatialized)<sup>[11](113-114)</sup>，即它们并不会产生新的感受形式与联结。

除直接的感官知觉外，同样不占空间的还有朗格所重视的事实经验。朗格将可以被人类观察到、识别出和共同持有的东西称为事实，她指出人类的知识体系在很大程度上是事实的结构。朗格此处所说的事实指的是用科学可以分辨的、实证之下的物理学事实或科学事实，其所依赖的材料大多是物理学层面的实验痕迹。而与物理科学相比，精神科学或心理学无法以自然科学的方式记录和判断，但朗格同样认可这些领域的经验，认为它们是感受的直接来源。笔者认为，朗格从近代关于经验的生理学、心理学、生物学探索中汲取了养分，试图将哲学与经验科学紧密联系起来，并将它们用于可以通过概括和示例进行验证的概念。在朗格看来，实证的物理事实本身并不值得讨论，因为它们并不提出认识论上的怀疑或问题。朗格将物理学的事实经验与精神科学或心理学领域的事实经验比出高下，正是基于对于经验科学的吸收。

笔者认为，朗格对事实的分类以及相关论述显然还不够明晰。朗格能够分辨物理事实和科学命题的先后关系，也能够辨别物理科学与精神科学或心理学研究在方法与研究对象上的差异，但在感受的来源问题

上，她既没有从认知与心灵角度演绎物理学的感觉材料与科学命题之间复杂的转化和解释过程，也没有仔细区分生物学(这种科学)的事实经验与(被排除在“事实”之外的)心理学的事实经验。她尝试区分事实与事实经验，但表述不够清晰，也未明确说明科学事实与直接经验的关系。这对梳理和解释她关于事实与事实经验的论说，以及区分不同学科的基本经验在感受中的作用，造成了困难。

### （二）间接的“前知识”：逻辑直觉下的知识基本经验

从朗格对(物理)事实的反驳来看，她显然并不过分在意经验的可实证性与可解释性。相反，那些超出解释的东西，那些知识形成之前的重要的、间接的基本经验，成了感受的核心来源。这些知识经验较为特别，它们不能被即刻使用，需要进一步的总结与抽象。朗格主张对它们的把握只能靠直觉。笔者认为直觉和知识是看似不兼容的两个概念，但它们在朗格这里通过各自的自我限定得到了弥合，即朗格所说的直觉是一种逻辑直觉(logical intuition)，而她所说的知识也并非知识本身，而是知识的基本经验。

朗格设想了哲学的逻辑基础，强调直觉是一个过程而非方法，是理性思维的前提与基础。至于逻辑直觉，朗格指出，它是“从一种直觉认识引导向另一种直觉认识，最后建立起一种对某种完形或理想的整体更大的直觉认识”<sup>[9](166)</sup>，她认为该直觉认识始于完形的知觉。朗格还主张该直觉与人类儿时的语言直觉有着相似之处，主张初级的语言直觉与在获取知识基本经验时所动用的直觉属于精神发展的同一个阶段，而“在这个阶段里，几种冲动和兴趣恰巧相符：喃喃的本能、模仿的冲动、对独特声响的天然兴趣、对各类‘表现力’的强烈敏感”<sup>[10](99)</sup>。朗格的观点显然既有着完形心理学的印记，也显示出她对于认知语言的兴趣和热情。

至于知识基本经验，它们是“前知识”，是先于知识的存在。朗格指出，知识是从其题材的知识经验中发展起来的，这些经验是偶然的，但其细节也具有一定的可参考性和精确度。朗格认为，那些可被称作知识的思想体系，在一开始往往是人们根据经验将其作为假设而提出来的，“大多数所谓新的发现本来就一直在哪里，只是突然被看见了”<sup>[1](6)</sup>。她认为我们都拥有感受的(of)直接知识，或者说通过了解知晓得到的知识，但是很少拥有关于(about)感受的知识，或者说通过描述得到的知识，并且在这一点上，不同领域是相似的。朗格所论述的某些知识基本经验，即我们今天所说的常识。例如，在物理学产生之前，有关机械的

无数事实已经为人所知晓;在化学产生之前,食物的保存、烹煮、曝晒等提供了许多化学变化的经验<sup>[1](56)</sup>。而很多常识不属于能够经得住科学验证的范围。在较为原始的社会阶段,当人类无法以常识的意义解释现象的时候,往往会诉诸神话与艺术的意义,而它们的逻辑往往没有事实基础。朗格主张,人们获得常识是快速的、不精确的。

可以看到,朗格所说的常识乃自然与社会中所出现的诸多现象,但笔者认为这些常识现象应隶属于直接经验,与前文所述的事实经验难以分辨。朗格否认其直接性是为了强调它们需要经历假设、抽象和概括,但她并未将这些先于知识的经验与直接的事实经验之间的关系厘清。与此同时,前文所述朗格思想的局限性在此体现了出来。由于朗格没有对事实进行准确合理的分类,她难以在论述中将科学的知识基本经验与非科学的知识基本经验区分开来,这就造成了在论述非科学的知识基本经验的时候,她却以科学题材进行例证,以科学的论证方式进行论说。这给理解她的相关观点造成了困难。总而言之,关于感受的来源问题,不论是直接经验,还是间接经验,朗格的论述都不甚清晰,这确实为梳理其思想脉络增加了难度。

不过,笔者认为朗格关于感觉材料与经验的论述仍有重要的启发意义。她没有将经验的现象与外部世界之间的连续性视作理所当然,没有将现象、感觉材料等视作“给定”(given)的资源,也没有在论述中忽视人类的认知能力和知识结构在不同阶段的变化,而是看到每个社会都进行了自己的构想和观察,这是非常可贵的。

### 三、被捕捉的织物:感受的多重特征

在某种程度上,感受的范围与分类,感受的概念性、人类性、主观性等特征,以及感受的来源等,都可被视作朗格艺术思想中感受的特质。但除此之外,作为艺术表现对象的感受还具有一些核心特征。这些特征在朗格的论述中呈现得不够明晰,笔者将它们大致概括为被动性、动态性、结构性、过程性等。其中关于感受的动态性和过程性等特点,虽然前人已有论述,但研究思路较为单一,往往集中于介绍朗格的同构观念,而感受的被动性和结构性,则往往被前人的研究所忽视。

#### (一) 必然的被动:被捕捉的与被表现的

朗格在论说感受时几乎始终将其置于被动状态。她主张在艺术创作的过程中,心灵的工作逐渐从对感

觉材料与经验的捕捉转变成对它们的使用,前者属于感受的领域,后者属于概念和表现的领域。笔者认为,感受的被动性特征在朗格这里主要体现在两个方面:一是感受是“被”心灵用符号捕捉到的,感受的材料是“被”人类感知与接受的。二是感受是在艺术形式中“被”表现的。其中第二点无需多言,朗格对艺术表现功能的介绍已经明白地显示了这一点。

朗格强调感受在被人们接受时的被动特质。前文已述,朗格对感受概念的使用是在最为广阔的范围内进行的——它指涉一切“被感受”(being felt)的事物。而朗格将感受分为感发性和接受性两类,她并不是要反复地突出情感、情绪等感发特质——它们已经在之前的美学家那里得到了足够的重视。朗格要突出的是感受的接受性,是身体与精神对外界刺激的反应及反应能力,是这些感官材料的被感知特征。从“feeling”的词源上来看,尽管它也有情感、情绪(emotion)之义,但其含义与接受性感受更为接近,表示的是经由感官知觉得到的接触感(sensation of contact)<sup>[5](672)</sup>。

感受的被动性很大程度上源自感官的被动性。朗格赞同这样一种观点,即声音之所以特别适合具有符号性,原因在于耳朵(健康且自然情况下)的不可封闭性使得声音的传播与接收十分自由,而这样的自由“使听觉印象能够在任何时候强迫自己进入意识,不管听觉印象对动物的主要欲望来说是否有趣。在欲望检查它们的入场权之前,可以说,比起那些能够被一次眨眼或一次转头所覆没的印象,这些印象进入了意识的更深层次”<sup>[10](105)</sup>,并且“即便是有意的听,也包含了一定程度的被动,也要取决于外部原因”<sup>[3](135)</sup>。即使对感官的动用在很大程度上是有选择的,人们可以能动地将不想要的信息或材料剔除,也不可避免地还会有一定的不相干的声音漏进来。在这种被动状态下,“一种感受”(a feeling)成为一个有机体感受到某些事物的现象。

朗格的这种观点一方面是对康德思想的延续,另一方面也可从她的老师怀特海那里找到蛛丝马迹。康德将主客两分,强调二者的矛盾对立,认为人类的认识过程是我们凭先验的认识结构或者说先天固有的认识之网去“捕捉”经验中所获得的知觉和印象,获得经验材料,然后组成一个知识体系。这种认为外界材料是被动地被人类感知到的观点具有很长的历史。推崇感觉与经验重要性的经验主义哲学家们常常默认经验是被人们被动接受的。作为新康德主义者,朗格将符号引入这一思想,指出心灵用符号进行捕捉,而不是像杜威那样,以一元论思维从思考方式上做出根本的突破<sup>④</sup>。怀特海的思想也涉及感受与捕捉的关联,怀

特海试图采用一种新的描述感知的普遍方式，于是在《科学与近代世界》中提出了捕捉(*prehension*)这一概念。该单词来源于拉丁语“*prehensio*”，意为“抓住”。在《过程与实在》中，怀特海将“捕捉”替换为“感受”(feeling)<sup>⑤</sup>，捕捉即感受，捕捉或感受的过程帮助实有(*actual entity*)完成自我创生。不过，怀特海强调的是作为动作与过程的感受的主动性，朗格的观念与他的观点之间的连续性尚有待进一步分析。

## (二) 疑似组合：有意义的结构

感受还具有动态的、织构的特征。该特征体现在两方面：一是感受的运动特征，即动态性、节奏性和绵延性；二是感受的织构性特征，即感受是有意义的、有规则的结构。关于感受的运动特征，已有多位学者反复介绍和阐述过，这里只简单提及。首先，感受是动态的，有张力，有强度，会变化，会消失，难以把握，难以名状。其次，感受处在一个活的有机体中，包括感受在内的所有活动都是有节奏的活动，并且感受与某种复杂却又明晰的思想活动相伴而生。最后，感受是绵延的，其绵延性与动态性直接相关，感受的绵延性的主张受到了柏格森的影响。柏格森主张“同一情感只要重复一次就变成一种新的情感”<sup>[12](149)</sup>，他认为生命的冲动是一种不能截断的“绵延”，它充分体现个性，会不断变化与运动，并且最终会创造出完全的自由。这些论述是有价值的。

而在运动性之外，感受的织构特征同样重要。正是感受的运动性和织构性的结合，使感受拥有了动态结构性，使得感受的结构既动态又完整。但这一特征往往被前人的研究所忽视。

朗格主张感受是有意义的结构，尽管感受是动态的、绵延的，但它们并不是毫无章法的，它们在人类心灵中也并不是被随意置放或任意处理的。既然是一种结构，就表示它具有一定的构造性，尽管它难以以具体的方式被捕捉。朗格指出，虽然人类的精神与思想难以把握，但语言在把握它们的时候遵循了一定的规律，起到了织构的作用。感受也是一样，因为广义而言，任何有着形式的事物都可以说遵循着某种类型模式、展示规则、内在关联。她的这一论述借鉴了卡西尔的观点。卡西尔认为人类所面对的认知材料不可能完全没有结构，更不可能是被凭空捏造出来的，否则人类无法认识它们。不过，卡西尔所论述的对象的领域是科学的领域，注目于逻辑或概念性的科学知识。朗格在此基础上将范围扩大，她指出人的感受并不是某种模糊混沌的东西，而是一片织物(*fabric*)，有经纬排布，具有复杂的且动态的图案。它的组合或织构有着各种可能性，能够涌现许多新的现象，其图案“是

由许多有机地相互倚赖、相互决定的张力和分解力组成的，它具有无限复杂的活性和韵律。我们的感受性的整个幅度，都包括在这个图案里面——这里面有着紧张思维的感觉，有着一切精神态度和动向。它们都藏在我们情绪的表面波浪下，属于更深的层次”<sup>[2](89)</sup>。笔者认为，对结构的强调也体现了朗格的整体观思想，即感受是作为一个整体起作用的，感受的内部成分与结构上的改变，会造成整体意义上的差别。不过，朗格的论述十分谨慎，她强调感受“像”(like)是动态的有节奏的结构<sup>[1](64)</sup>。这一模糊措辞规避了对感受的结构性的进一步追问。

## (三) 可疑的“阶段”：机体活动与假设遗憾

朗格曾从语言学角度梳理感受概念，作为动词的感受(*feel*)表示行为——去做某事，而非拥有某个事物，而作为一个动名词，感受是一个活动，它“发生”在有机体内，不是一个孤立的事件<sup>[2](8-9)</sup>。因此，尽管“我感到如此这般”与“我有了如此这般的感受”这两种表述的意义类同，但它们背后有着不同的构思方式：作为名词的感受，其背后的构思方式与对事实的构思方式等同<sup>[1](20)</sup>。这种等同性与句法有关，而句法往往会控制我们的理解过程。

在单词形式与结构的这层外壳之下，感受具有怎样的特征？朗格在《心灵》中指出，感受是一种活动，是一个过程(*process*)，若将它视作一种与某种心理关联的产物(*production*)，它就不再是一个活动，而变成活动的结果。用更准确的表述来说，则“被感受”是过程本身，感受是生命过程本身的一个阶段(*phase*)。与此同时，它既是有机体之中的一个过程，也是各种过程的结合。朗格对过程的强调与重视仍然有着怀特海思想的印记。怀特海将过程分为宏观过程与微观过程，前者指向对现实性的把握程度，后者则突显实在与现实的差别<sup>[11](214)</sup>。怀特海的过程哲学认为机体的根本特征是活动，活动则表现为过程。

朗格对感受过程性的描述把握了怀特海关于机体活动性的主张，但笔者认为从思想深度到观念的准确性，朗格都未能超越她的老师怀特海，尤其是朗格试图以“内有机”(intraorganic)阶段的假设，去与感受的阶段性及其形式与生命过程的成长、运动、发展、衰退等阶段进行类比。朗格主张“感受是生命的浓缩形式”<sup>[1](20)</sup>，她假设感受是一个严格的内有机阶段，每一个有机体一旦进入这个阶段都会感受到自己的行动，而不会感受到别的有机体的行动。她再一次企图以一种“同构”观去进行概念阐释<sup>⑥</sup>。笔者认为朗格的这一假设至少存在两个问题：一是她混淆了形式与形式的特征之间的区分。朗格对这一阶段的假设实际呈

现的只是一种特征上的类似,它们并不是结构上的类似,更不是本质的同一。二是朗格所述的生命阶段大致以时间为线索,但根据感受的感发性和接受性的分类,其阶段显然无法也不应以此为线索进行划分和概括。相较于怀特海,朗格的这一假设缺少思辨性,也没能提出一个新的哲学本体问题。正如英尼斯(Robert E. Innis)所指出的那样,朗格从生物学和心理中所学习到的正是将这种行为概念和感知的普遍概念视作生物过程的一个阶段,而不是一个新的“本体论”层面<sup>[13](5-6)</sup>。

## 四、结语

今天重新审视朗格关于感受的思想,既有惊异也有失望。朗格的论述当然有遗憾,她的观点和表述还存在一些问题,在感受的范围、原型特性、经验的分类、特征假设等方面都呈现出表述上的自相矛盾,甚至她的论证常常退让、回避。但客观来说,这些并没有影响她实现重构感受概念的意图。

正如朗格自己所评价的那样,她关于感受概念的论说确实重构了这一概念。她将感受所涵盖的范围扩大,令其不再仅仅作为人类自内而外的情绪的呈现,或是人类对外部环境的反应,而是将感发性感受和接受性感受结合起来,共同构成感受的范围。她的二元论思维方式既突出了感受的本质与原型的抽象性,也突出了其普遍性、一般性及人类性,而感受与艺术家的个人联系让感受离不开个体的体认。她对感官知觉、事实经验及逻辑直觉下的知识基本经验的论述,体现出对人类知觉问题的关注。感受在艺术表现和艺术生成过程中所体现的被动性、动态组织性与阶段性特征并非由朗格独创,而是来自朗格对其他艺术哲学思想的思考和借鉴,但的确具有创造价值。

### 注释:

- ① 在20世纪80年代的中译本中,“feeling”一词往往被译作“情感”。但书中一些相近的概念,如 emotion、passion、affect、sentiment 等也常被译作“情感”,这就造成阅读和理解上的困难。在2006年出版的译著《西方美学简史》一书中,高建平将朗格艺术理论中的“feeling”一词译作“感受”,并给出说明。《Feeling and Form》一书于2013年被重新翻译出版(高艳萍译,江苏人民出版社),该译本沿用高建平的译法,将“feeling”统一译作感受。本文采用“感受”这一更准确、更具有区分性的译法。
- ② 参见刘大基《人类文化及生命形式》等相关内容。
- ③ 迪基认为朗格的艺术思想是一种“现代模仿论”(a modern

imitation theory of art)。参见 George Dickie. *Aesthetics: An Introduction*. IN, USA: Pegasus, 1971: 78-82.

- ④ 杜威不强调这样的对立两分,而是认为人类与环境接触所产生的经验既包括“受”(undergo)也包括“做”(do),即经验既可以是被动的也可以是主动的。参见杜威:《艺术即经验》,高建平译,北京:商务印书馆,2010年,第51-56页。
- ⑤ 这一单词的中文翻译有不同译法,如李步楼译为“包容”,杨富斌译为“摄入”等。
- ⑥ 朗格主张艺术形式与生命形式同构,这一观点存在很多问题,但不是本文论述的重点,在此不做批评。

### 参考文献:

- [1] LANGER S. Mind: An essay on human feeling: Vol.1[M]. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1967.
- [2] LANGER S. Philosophical sketches: A study of the human mind in relation to feeling, explored through art, language, and symbol[M]. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1962.
- [3] LANGER S. Feeling and form: A theory of art developed from *Philosophy in A New Key*[M]. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- [4] AYTO J. Dictionary of word origins[M]. New York: Arcade, 1990.
- [5] Webster's dictionary of the English language [Z]. Glasgow, Scotland: William Collins Publishers, Inc., 1979.
- [6] 康德. 纯粹理性批判[M]. 邓晓芒,译. 北京:人民出版社,2004.
- [7] KANT I. Critique of pure reason[M]. Trans. DENG Xiaomang. Beijing: People's Publishing House, 2004.
- [8] 鲍姆加登. 美学[M]. 简明,王旭晓,译. 北京:文化艺术出版社,1987.
- [9] BAUMGARTEN A G. Aesthetica[M]. Trans. JIAN Ming, WANG Xuxiao. Beijing: Culture and Art Publishing House, 1987.
- [10] 栾栋. 感性学发微[M]. 北京:商务印书馆,1999.
- [11] LUAN Dong. Elaboration on aesthetics[M]. Beijing: The Commercial Press, 1999.
- [12] LANGER S. Problems of art: Ten philosophical lectures[M]. New York: Charles Scribner's Sons, 1957.
- [13] LANGER S. Philosophy in A New Key: A study in the symbolism of reason, rite and art[M]. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1942.
- [14] WHITEHEAD A N. Process and reality[M]. New York: Macmillan Publishing Co., Inc., 1979.
- [15] 柏格森. 时间与自由意志[M]. 吴士栋,译. 北京:商务印书馆,2009.
- [16] BERGSON H. Time and free will[M]. Trans. WU Shidong. Beijing: The Commercial Press, 2009.
- [17] INNIS R. Susanne Langer in focus: The symbolic mind[M]. Bloomington: Indiana University Press, 2009.
- [18] 门罗·比厄斯利. 西方美学简史[M]. 高建平,译. 北京:北京大学出版社,2007.



- BEARDSLEY M. C. Aesthetic from classical Greece to the present[M]. Trans. GAO Jianping. Beijing: Peking University Press, 2007.
- [15] 刘大基. 人类文化及生命形式[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1990.
- LIU Daji. Human culture and living form[M]. Beijing: China Social Sciences Press, 1990.
- [16] DICKIE G. Aesthetics: An introduction[M]. Indianapolis: Pegasus, 1971.
- [17] 杜威. 艺术即经验[M]. 高建平, 译. 北京: 商务印书馆, 2010.
- DEWEY J. Art as experience[M]. Trans. GAO Jianping. Beijing: The Commercial Press, 2010.

## Reconstructed textile: Susanne Langer on thoughts of feeling and related internal contradictions

ZHU Lili

(School of Arts, Peking University, Beijing 100871, China)

**Abstract:** Susanne Langer's art philosophy extends and reconstructs the concept of feeling. Nevertheless, studies on this issue have not yet been detailed and profound in the academic circle, failing to grasp various inherent contradictions in the implications and source of feeling. Feeling covers a wide range, holds an aesthetic touch and dualist thinking, and highlights the subjective identity of the artist. But Langer's statement is contradictory in the scope of feeling, and in the apriority of archetype and commonality. Sense data and experience, as sources of feeling, can be divided into direct sensory perception and factual experience, and indirect basic experience of knowledge, but Langer's division and interpretations are not clear enough. Feeling is always in a passive state in the process of artistic expression and generation, and is both dynamic and phrased, and integral and structural. But in Langer's hypothesis of the characteristics, there exist many doubts. Some of Langer's thoughts of feeling, though bearing limitations, are still of inspirational value and modern significance.

**Key Words:** Susanne Langer; feeling; paradox; experience; textile

[编辑: 胡兴华]