

:

Citation for published version (APA):

Viola, T. (2022). .: [Review of German Thought], 19(1), 127-151.

Document status and date:

Published: 01/01/2022

Document Version:

Publisher's PDF, also known as Version of record

Please check the document version of this publication:

- A submitted manuscript is the version of the article upon submission and before peer-review. There can be important differences between the submitted version and the official published version of record. People interested in the research are advised to contact the author for the final version of the publication, or visit the DOI to the publisher's website.
- The final author version and the galley proof are versions of the publication after peer review.
- The final published version features the final layout of the paper including the volume, issue and page numbers.

[Link to publication](#)

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

If the publication is distributed under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license above, please follow below link for the End User Agreement:

www.umlib.nl/taverne-license

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at:

repository@maastrichtuniversity.nl

providing details and we will investigate your claim.

介于模糊性和言语表达之间的图像： 实用主义美学里的一个问题

图利奥·维奥拉 著

邹蘊 译

一 导 论

“每个人都知道，整个思维序列就像很多感觉一样，有时候会在眨眼之间穿过我们的脑袋，还没有被转换成任何人的语言，更不必说文学的语言。”^①这些话是陀思妥耶夫斯基在《一件糟糕的事》(A Nasty Story, 1862 年)中提出的一种时间性的悖论：尽管当思想被语言表达的时候，它必然会在时间中得以延展，然而由第一人称视角所产生的那种经验却只是保持着一种当下直接的感受，这种直接性与那种时间性的延展似乎形成了冲突。

当陀思妥耶夫斯基和其他 19 世纪晚期的作家探寻这种张力的艺术性的暗示时，像柏格森和威廉·詹姆斯这样的哲学家就对这种张力的理论含义进行反思。尤其是詹姆斯在他具有里程碑意义的著作——《心理学原理》(1890 年)中，提出了一种观念，即精神生活就像一条连绵不断的“河流”(stream)一样，这个观念影

^① 陀思妥耶夫斯基：《赌徒·劈劈啪啪·一件糟糕的事》(The Gambler, Bobok, A Nasty Story)，杰西·库尔森(Jessie Coulson)译，伦敦：企鹅出版社，1966 年，第 274 页。

响了后来作为一种文学技巧——“意识流”的发展。詹姆斯的这个观念最核心的问题就是：如何调和思想的过程性特点和它难以诉诸语言的本质。不过，我们可以在19世纪末文化许多其他的表现形式中（包括造型艺术）找到这种类似的反思，也就是对于经验的不确定性和思想诉诸语言的特性之间关系的反思。^①

同时，我们也可以在他所归属的哲学学派，即实用主义的语境中解读詹姆斯的贡献。下述洞见应归功于理查德·舒斯特曼（Richard Shusterman）：他认为只有在杜威出版了《艺术即经验》（*Art as Experience*, 1934年）之后，我们才能谈论一种成熟的“实用主义美学”，而《艺术即经验》这本书中有很多卓尔不群的特质都是滥觞于詹姆斯的《心理学原理》。^②其中有一种特质就是：杜威认为美学理论最主要的研究对象就是关于经验（experience）的过程性的观念，这种观念和专注于物质对象的观念是相对立的。舒斯特曼注意到这种观点的主要来源恰恰就是詹姆斯关于“思想之流”（the stream of thought）的概念。与此同时，詹姆斯和杜威都觉得他们的“过程主义”（processualism）学说还亟须补充一种洞见，这个洞见就是：为了让一些特定的想法或者体验从绵延不绝的河流中清晰地显露出来，我们需要假设在河流的背后留存着一些难以言说尚未被言说的“特性”（qualities），实现一种“结构性”（structuring）的功能。^③于是我们通过不同的线路提出

① 参见达里奥·甘博尼（Dario Gamboni）：《潜在的图像：现代艺术中的模糊性与不确定性》（*Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*），伦敦：瑞科图书，2002年。同时比较本文结尾对戈特弗里德·勃姆的讨论。

② 参见理查德·舒斯特曼：《实用主义美学：美的生活与重思艺术》（*Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*），兰纳姆：罗曼和利特菲尔德，2000年；以及《威廉·詹姆斯的实用主义美学》，收录于《英国美学期刊》第51期，2011年，第347—361页。

③ 同上，第360页。

了相同的问题：我们该如何调和经验的可言说性和它如河流般的直接又难以言说的特性？

本篇论文致力于在两个方面加深我们对这个问题的理解。一方面，我主张将詹姆斯和杜威的思想以一种贯穿整个“实用主义”传统的方式去描述，这个方式就是对于“不确定性”（indeterminacy）和“模糊性”（vagueness）这些概念的反思，这样一来，我们也许能更好地理解他们。依据这样一种反思的路径，“模糊性”既表达了一种无法逃避的经验的向度，从而实现了持续触发新的言说进程的功能，它同时又逐渐地被那些过程所消解。关于这方面的解读，另一个实用主义学家——查尔斯·桑德斯·皮尔士（Charles S. Peirce）的作品将会显得尤其重要。确实，在传统的实用主义学家里面出现了一种分工：皮尔士专注于“模糊性”的逻辑学和符号学的特征；詹姆斯则展示了“模糊性”的心理学和现象学意义；最后，杜威则是把思想的各种线条集合成一种全面的对于经验的言语表达的解释，并由此引出这种解释运用在审美之事上的含义。

另一方面，并且尤为为重要的一点是，我想要关注一个过去并没有被充分探讨的层面，尽管这个层面从实用主义美学的意义上来讲，似乎没有什么讨论的余地了。我指的是“图像”（image）在“模糊性”（vagueness）和“言语表达”（articulation）的辩证关系中所扮演的重要角色。我将要指出：詹姆斯、皮尔士和杜威时常会思考经验中模糊的和含混的元素，仿佛这些实用主义学家天生就是画家一样。在这个意义上讲，形象就是以一种不确定的方式呈现它的内容，也就是一种需要被思维进程充分表达并且清楚展现的方式呈现的。然而，我要思考的这些作者把上述那些模糊的、不确定的图像的观念替换成了另外一种相反的观念，图像完全不是表达模糊的，而是清晰和精确的象征。在第二种意义上，一种

难以诉诸语言的形象并不是因为它是模糊的,恰恰相反,是因为它以一种直截了当或是当下呈现的方式呈现出它自身的内容。

我认为,图像的模糊性与它们在“匆匆一瞥”(in a glance)中呈现出的直接明晰的特征,这种两面性很有可能是任何一种严肃的审美观照所无法回避的特征。因此,实用主义学者的问题不在于他们在这两种观念之间摇摆不定,而是他们有时并没有给予这种普遍存在的对立性以充分而又严格的反思。如果我们想重视实用主义对于美学的意义,我们就需要对这个问题有一种更为准确的理解。

二 图像以及思想之流中的模糊性

在《心理学原理》中的《思想之流》(“The Stream of Thought”)一章中,詹姆斯批评了经典经验论者有关心灵(mind)的观念,这些观念把心灵视作是许多完全清楚的、相互联系观念的集合。他反对经验主义者的主张,认为思想的构成物——经验主义者所谓的观念——始终处在一种变化的状态之中。他认为思想是一条没有相互分离的部分的绵延不断的河流,正如他赫赫有名的那句话:“思想并不是什么分离的部分集合而成的东西,它是持续流动着的东西。”^①而且即使我们有可能识别出一些“过渡的元素”(transitive elements)来连接起河流中不同的部分,这些过渡的元素也不会给心理生活带来任何突然的中断。正如詹姆斯在《心理学原理》中所说的:“我们从思考某一个对象转换成思考另一个对象,这种过渡并没有让思想中断,就像竹子上的竹节并不

^① 威廉·詹姆斯:《心理学原理》两卷本,收录于《威廉·詹姆斯作品集》,马萨诸塞州剑桥:哈佛大学出版社,1981年,第233页。

是木质的中断一样。”^①

我们可以由此引入一种思考,也就是把思想之流看作“实质性的”(substantive)状态和“过渡的”(transitive)状态的轮流交替,“过渡的”状态能够引导我们从一种实质性状态的终点走向另一种实质性状态。但是詹姆斯还是坚持过渡的状态和实质性状态一样真实,尽管“过渡的”状态在现象上更容易消逝,并且难以解释清楚。詹姆斯暗示我们可以将“过渡的”状态设想成一种对于“关系”(relation)或是“倾向性”(tendency)的感觉,这种感觉可以衔接起思想之流中的不同阶段,这些阶段既可以是对即将到来的事物的期待,也可以是对已经消逝的事物保留一种黯淡的印象。换句话说,过渡的状态代表的是一种“始终伴随着思想的流动的关于‘从何处来’(whence)和‘到何处去’(whither)的意识”^②。詹姆斯又接着在《心理学原理》中借助众所周知的“边缘”(fringe)的比喻来说明这一点。边缘是一种“光晕”(halo)(或是“半阴影”[penumbra])环绕着每一个实质性状态,从而让我们意识到它和其他思想或者观念的关系。^③

过渡的状态有一个至关重要的标记,就是它们具有先兆性的本质:它们是一种我们还无法充分表达清楚的感受。詹姆斯将这种感受和其他构成我们精神生活的“倾向性的感受”(feelings of tendency)相比照。比如,期待某物却无法说明我们期待的是什么的感受;或是一种伴随着努力回忆一个被遗忘的名字的感受;或是在说出一些事情之前试图想说出来的感受,诸如此类。所有这些案例从现象上看,都有一个共同的特征:我们的思想还

① 威廉·詹姆斯:《心理学原理》,第233—234页。

② 同上,第235页。

③ 同上,第246、249—250页。

“没有确定的对象”(no definite object),但是随着我们感觉到某个对象会被指定,那么我们就产生一种“方向感”(sense of the direction)。或者像詹姆斯英明地指出,在所有这些境况中,我们所体验到的“匮乏感”(feeling of an absence)和“某种感受的匮乏”(the absence of a feeling)绝不是一样的^①。

为了进一步指出这种“匮乏感”代表的是什么,詹姆斯引入了“模糊性”和“言语表达”(articulation)的概念。这种倾向性的感觉包含着“一类迅捷的、带有预见性视角的观点,这类观点是有关尚未表达(not yet articulate)的思想的图景”;这种感觉“通常很模糊(vague),以至于我们完全无法为它们命名”。^②仿佛是为了确保读者不要忽略上述这一点一般,詹姆斯在后文中随即补充了一句之后经常被引用到的话:“简而言之,恢复‘模糊性’在我们精神生活中应有的位置是我非常渴望引起大家关注的地方。”^③

正是在这一点上,“图像”(image)的概念才闪亮登场。在《心理学原理》中的《思想之流》一章及其后跟“想象力”(imagination)密切相关的一章中,詹姆斯提出思想之流中模糊的部分应当被构想成类似于“图像”,并且相应地,我们的心理图像确实“通常都是模糊的”。^④詹姆斯把论战对象再一次地指向了传统经验论者所持的主张,这些经验论者声称:心理图像是心理所观照对象的完全充分且明确的复制品。詹姆斯则通过拥护达尔文主义(Darwinian)的生物学家——赫胥黎(Thomas H. Huxley)的观点

① 威廉·詹姆斯:《心理学原理》,第240—245页。

② 同上,第245—246页。

③ 同上,关于这一点可以参见威廉·约瑟夫·加文(William James Gavin):《威廉·詹姆斯和模糊性的恢复》(William James and the Reinstatement of the Vague),费城:天普大学,1992年。加文在此书中恰当地强调了詹姆斯的模糊性理论和皮尔士的模糊性理论的关系。(也可以进一步参见本文第三章)

④ 威廉·詹姆斯:《心理学原理》,第691页。

来反对那些传统经验论者的主张,他认为心理图像无法准确地复制心理所观照的对象的每一个细节,反而留下了很多没有具体说明的内容。心理图像不过是将印象和记忆进行了不同层次的区分,从而处在一种许多细节都交织在一起的进程之中,于是变得模糊。在这个意义上说,心理图像是“原型的草图,而不是画像”^①。

文章论述至此,需要提醒的一点是:在《心理学原理》一书中,詹姆斯诚然在一种宽泛的意义上使用“图像”这个词去指代各种各样的心理现象,并且因此也涵盖了一些非视觉性的感觉,例如“听觉的”或是“触觉的”现象。然而,詹姆斯把他的注意力还是主要聚焦在了视觉领域,这是为他提供了术语和隐喻的主要领域。这样看来,我们似乎就可以在一种显著的视觉意义上来解释他所说的心理现象的模糊性指代的是什么:詹姆斯想要传达的是一种在图像或是图画(picture)的意义上的“模糊性”。

詹姆斯讨论“想象”的事实可以进一步佐证上述的假设,在讨论的过程中,他引用并支持赫胥黎将心灵中模糊的“图像”和一种特殊的图画类型进行比较,也就是“混合的”(compound)(或是“复合的”[composite])相片。^② 这些相片之所以能够产生,要归功于知名的英国科学家弗朗西斯·高尔顿(Francis Galton)发明的方法。这个方法让拍摄相似对象的不同的相片能够叠加在一起——最典型的的就是关于人脸的相片。这项技术的结果就是让不同相片能够叠加在一起,从而让一张能够体现它们共同特征的图像凸显出来;当那些个性化的细节以模糊不清的方式出现时,它们也逐渐消失了。高尔顿引入这种技术,是想将其作为一种工具来构想出人类平均的或是普遍的特征,并因此有助于人类

① 威廉·詹姆斯:《心理学原理》,第692页。

② 同上,第693页。

类型学(human typologies)(一种富含优生学甚至是种族学假设的科学计划)的科学研究。然而,复合相片很快就越出了这种思想框架的边界,并迅速成长是一种非常成功的视觉隐喻,通过这个隐喻把握一种从个别的感受中构建出普遍图像的过程。^①皮尔士,作为詹姆斯后续的实用主义者,也使用了同样的隐喻来反思一种普遍的概念是如何从心灵中产生的。^②尽管詹姆斯自己并不十分赞同将复合相片看作是一般观念(general ideas)的模型,而更愿意将其看作是模糊图像(vague images)的模型,尤其是那些围绕着河流中实质性部分的思想的模糊边缘。^③

詹姆斯在《思想之流》一章中又进一步扩展了自己的观点,认为心理图像是模糊的,正如他说道:“当前的图像有一种向前延伸的视角,照亮了思想尚未诞生的区域。”图像给人“一种永无止境(a plus ultra)的模糊感觉”,使得主体“一直奋力挣扎着趋向于一种更为确定的表达”。^④然而詹姆斯也暗示出模糊的图像并不能涵盖心理图像的全部。“传统心理学中确定的图像”着实存在着,尽管它们“构成我们活动着的心灵中极其微小的部分”。^⑤因此图像模糊而又确定(詹姆斯也把“确定的”图像称为“感觉的

① 参见卡洛·金斯伯格(Carlo Ginzburg):《家族相似性与家族谱系:两种认知性的隐喻》(“Family Resemblance and Family Trees: Two Cognitive Metaphors”),收录于《批判研究》(*Critical Inquiry*)第30期,2004年,第537—556页。

② 参见克里斯托弗·胡克威(Christopher Hookway):《一种复合相片:实用主义、观念和系统性》(“A Sort of Composite Photograph: Pragmatism, Ideas, and Schematism”),收录于《皮尔士学会学报》(*Transactions of the Charles S. Peirce Society*)第38期,2002年,第29—45页;以及《透过皮尔士和高尔顿看复合相片和对一般性的寻求》(“Composite Photographs and the Quest for Generality: Themes from Peirce and Galton”),收录于《批判研究》第42期,2016年,第547—549页。

③ 关于普遍性和模糊性之间的差距,可进一步参见本文第三章。

④ 詹姆斯:《心理学原理》,第247页。

⑤ 同上,第246页。

介于模糊性和言语表达之间的图像：实用主义美学里的一个问题

图像”[sensorial images]) 的二元性似乎也遵循了实质状态与过渡状态之间的区分：

感觉的图像是稳定的心理事实，我们可以让这些图像静止不动，并且尽情地观察它们。相反，那些逻辑运动中的空洞图像仅仅只是心理的过渡，可以说它总是在飞行着，并且只有在飞行的时候我们才能匆匆看它一眼。它们的功能是引导一组图像到另一组图像。当它们经过时，我们以一种非常奇特的方式和截然不同于它们充分呈现的方式，感受到逐渐增强和渐趋衰退的图像。^①

实质性图像和过渡的或是模糊的图像之间是什么关系？詹姆斯所写的另外一段打算澄清这个问题：

我们心灵中每一个明确的图像都浸染在自由流动的水中，这些水环绕在这些图像的周围。和图像在一起的还有我们对于或近或远的关系的感受，还有正在消逝的回响，这是我们心中关于“它从哪里来”的回响，以及心中逐渐开始出现的“它到哪里去”的感觉。这个图像的意义和价值全部在于环绕和陪伴着它的光晕和半影，或者毋宁说，它的意义和价值全部在于和它融为一体的光晕和半影之中。留下的图像是之前同一事物的图像，但却使得它成为一种以新的方式被采纳和理解的那同一事物的图像了。^②

这时候，我们似乎就能通过詹姆斯的文字看出一些歧义了。

① 詹姆斯：《心理学原理》，第 244 页。

② 同上，第 246 页。

一方面,詹姆斯在字面上说确定的图像是被一种模糊的光晕或是半影“环绕”(surrounded)着,但他很快又纠正了自己的说法,然后说:随着光晕融化到图像中,从而把图像转化成其他的事物之后(我们也许可以理解成,这个光晕把确定的图像转换成了模糊的图像),这个光晕就不会那样“环绕”着确定的图像了。然而,确定的图像有一个模糊的边缘或是光晕,这一事实就意味着确定的图像并不真的如此,它会转化为一个模糊的图像。换句话说,这个问题就是:我们是否可能设想出一种完全确定的图像,这个图像恰好被一种模糊的光晕环绕着?或者问题换成:模糊性是否就是每个图像最基本的组成部分?正如我们将要在之后看到的,这个问题映射出了杜威对詹姆斯有异议的一个观点:如果边缘和实质性的状态是相互分离的,那么边缘是如何实现它本来要实现的统一的并且结构化的功能呢?

我们从认识论的角度也可以接近同样的问题。詹姆斯以某种貌似悖谬的方式主张,思想序列的实质性终点(substantive conclusions),和表达过程中的模糊预兆(vague premonitions),都是认知的最高目的。唯一不那么重要的是思想序列中还未达到终点的实质性图像:“唯一本质性(intrinsically)重要的图像是思想中那些停止的地方、实质性的终点、临时的或是终止的地方。思想之流的所有其他部分,对关系的感受就是一切,而相关项(terms related)什么也不是。”^①这样我们就很容易理解,这种双重性可以产生一种对确定和模糊的图像之关系的不同理解。如果我们关注“对关系的感受就是一切”(the feelings of relation are everything)这一观念,我们就会非常自然地倾向于思考:所有的心理图像或多或少都会被模糊性浸染着;并且倾向于如詹姆斯在

① 詹姆斯:《心理学原理》,第259—260页(最后的强调为作者所加)。

上述引文中所说的，图像的意义“都在于环绕着它的光晕和半影”。从另外一方面来说，如果我们关注“实存性的终点才是本质性重要的图像”这一观念的话，我们则需要一种图像的观念，也就是图像的表现价值不在于它模糊且预见性的特征，而是在于它的确性和精确性。

在詹姆斯最为明确地讨论其观念的美学意涵的章节中，一种相似的张力涌现出来了。詹姆斯认为，思想的过渡状态的存在，在解释我们对一件艺术作品所保持的挥之不去的印象的时候具有关键作用（“歌剧、戏剧或是书籍的‘轮廓’的残影 [shadowy scheme of the ‘form’] 还停留在我们的心灵中，并且当我们对作品的观赏已经完成之后，我们还会根据这些残影进行判断”），同时，这种过渡状态的存在，在解释艺术家创作一件新的作品时所拥有的“预见性的一瞥”（premonitory glimpses）也具有重要作用。^① 詹姆斯接着举了一个音乐方面的例子：他引用了一封他相信是莫扎特所写的信（然而学者们如今认为这封信是伪作），在信中，这位奥地利作曲家说到他能够在脑海中形成一幅作品的图像，“如此一来，只需一眼，我就能在心中看到整个作品的面貌，仿佛它就是一幅美丽的图画（painting）”^②。然而，这个引用讽刺性地颠覆了詹姆斯使用类比的最初意图。因为这封信的作者所说的并不是作品的“素描”（sketch）或是“复合相片”（composite photograph），而是借以一瞥整个作品的“美丽的图画”，为作品的许多细节一次性提供了清晰明白的图像，仿佛它们在我们的眼前“铺展得越来越广阔和清晰”。^③ 这么看来，确定的和清晰

① 詹姆斯：《心理学原理》，第246—247页。

② 同上，第247页脚注。

③ 同上，还可参见沃夫冈·阿马德乌斯·莫扎特……值得注意的是，信件的德文原稿用的不是一幅“绘画”（Gemälde），而是一个“图像”或是“图片”（Bild）。

的图像就代替了模糊的图像,而詹姆斯却没有充分地领会到这种转变。

三 皮尔士：模糊性和像似符

如果我们现在转向皮尔士的话,我们会发现他与詹姆斯的一些重要联系,尽管他们是借助不同的术语来表达。皮尔士并不是从心理学的角度开展他的论证,而是从逻辑-符号学(logico-semiotic)的视角来论证的;他的兴趣主要不在于讨论意识或是精神生活河流一般的特征,而在于讨论思想的逻辑结构。通过讨论思想的逻辑结构,他发展出了一种对于“模糊性”非常精细的符号学上的理解,这个理解在他的符号理论中扮演了至关重要的角色。

上溯到20世纪上半叶^①,在皮尔士的一系列作品中,他将“模糊性”定义成一种符号学的不确定性(semiotic indeterminacy),也就是所有那些无法被完全说明的符号的一种特征,这些符号因此拥有某种“解释的空间”(latitude of interpretation)^②。但是不确定性反过来可以在两个相反的路径上显示自身:要么是模糊性,要么是普遍性。当一个普遍的符号一下子指涉了许多个体的时候,它就是不确定的,但是这个普遍的符号却把个体描绘得非常精确。比如,普遍的概念“三角形”指代的是所有具有三个角的多

① 尤其是在查尔斯·桑德斯·皮尔士的作品《实用主义问题》(*Issues of Pragmaticism*, 1905年)中,收录于《皮尔士论文选集》(*Collected Papers of Charles Sanders Peirce*)第五卷,查尔斯·哈茨霍恩(Charles Hartshorne)和保罗·韦斯(Charles Hartshorne)编,马萨诸塞州剑桥:贝尔纳普出版社,1935年,第438—463段;还可参见“Consequences of Critical Common-Sensism”,同收录于《皮尔士论文选集》第五卷,约1935年,第502—537段。(由于皮尔士研究的习惯,从他的《论文选集》中引用的原文都是按照段落,而非页码来引用。)

② 皮尔士:《实用主义问题》,第447段。

边形,并且只能指代它们。一个模糊的符号则是在相反的方式上运作:(1)它只能指代个体,从而显得很精确;但是(2)这个符号无法充分说明个体。只有“一些其他可能的符号或是经验”^①才能更好地描述个体。皮尔士举的一个例子可以说明这一点:“我可以说起某个人,他似乎有一些傲慢。”^②这个命题通过精确度挑出了某个具体的人(普遍的命题则相反,例如“所有的人都是会死的”),但是却不足以揭示出这个人具体的身份。因此这个命题是模糊的。

我们可以用不那么专业的术语来解释这件事情:皮尔士对模糊性的坚持是想表达符号总是能够被后续的符号更进一步地详细说明。在这个意义上,模糊性确凿无疑地会影响到所有的符号;因为没有符号能够穷尽它所指涉的对象原则上所能传达的无限可能的信息。关于这方面,皮尔士说模糊性“在逻辑世界中无法被消除,正如摩擦在力学中无法被消除那样”^③。即使科学的推理也是奠基于它的概念的模糊性,那是因为,模糊的符号所具有的知识缝隙恰恰需要进一步的科学探究作为方法来填补这个缝隙。与此同时,模糊性与指号过程(semiosis)和思想的过程性(processual)解释有着紧密联系。因为模糊的符号是符号链——或许有人想要称之为“符号之流”——中必要的组成部分,每个环节都在前一个符号上添加了新的信息。但是我们可以更进一步地说:模糊性恰恰可以体现出符号链在运动中设定自己的过程性。因为正是模糊性需要对即将产生的符号做出进一步的详细说明。换句话说,在符号的过程中存在某种指向性:

① 皮尔士:“Consequences of Critical Common-Sensism”,第505段。

② 皮尔士:《实用主义问题》,第447段。

③ 皮尔士:“Consequences of Critical Common-Sensism”,第512段。

这是一种从模糊的符号趋向于更为精确和明晰的符号的指向性,这种指向性类似于詹姆斯或是杜威所提到的“言语表达”(articulation)。同时,这个指向性并不需要我们能够完全预见一个模糊的符号是如何被之后的符号所说明的。符号的过程不可消解地依赖于创造性并向创造性开放。

再者,皮尔士对于模糊性符号学的描述看上去和詹姆斯所展示的现象学特征非常契合。詹姆斯所讨论的“匮乏感”可以和皮尔士的模糊性的双重结构比照起来看。在这两种情况中,尽管我们还不能言说几乎任何关于对象的事情,但是对象却已经有了相对的精确度而被我们挑选出来。因此,模糊性在预见和增进思想的连续性表达中扮演了重要的角色。

是否有一种方法能够把这种比照推进到模糊性和图像之间的关系呢?这个问题不容易回答,因为皮尔士对于图像的反思极其复杂,并且至少跨越了他的哲学的三个主要领域:现象学,知觉理论和符号学。我在本篇文章中将试图关注后面这个领域,既是因为它在皮尔士的体系中扮演了主要的角色,也是因为模糊性本身就是一个符号学的概念。但是聚焦皮尔士的符号学,意味着我们无法像处理像似符(icons)——皮尔士符号分类中的一个核心概念那样去充分地处理“图像”(images)这个概念。像似符和图像是不一样的。但是这两个概念却是以多种方式紧密联系着(我们可以发表如下评论:正如心理学家詹姆斯在心理学的范畴中反思图像那样,符号学家皮尔士则倾向于通过谈论像似符将他的讨论转向符号学的层面)。

皮尔士把像似符定义为这样一种符号:这种符号与它所指示的对象共享某种“特征”(character)或“特性”(quality)。换句话说,这种符号既不需要和它的对象共享一种物理上的关联(比如以指示符[indices]为例),也不需要依据一种普遍的规定来决

定如何理解它(比如以规约符[symbols]为例)。^①换句话说,一个符号只要碰巧和对象共享某种特性,它都可以成为那个对象的像似符,而毋须考虑那个特性是如何产生的。但是由于特性按照定义是不确定和潜在的,所以一个像似符能够指示无限潜在的对象,并且能够为这些对象揭示出永远新鲜的信息。出于这个缘故,皮尔士将像似符视作创造力和生产力都出类拔萃的符号。

在这个意义上,把皮尔士对待象似性(iconicity)的态度与他在符号学上对于模糊性的理解联系起来,就很合理了。像似符可能是模糊的——我们可能会说——它们只是享有了符号对象的任何一种特性,就可以指示一种对象,却不需要对那个对象进行任何进一步的说明。让我们想象我所面对的一个图像:一个“年迈的老人从一朵云上弯下腰张望着”^②。这个图像并不能立即向我清楚地呈现出一种精确的理解。我可以猜测出这个图像和上帝有一种模糊的关联,但即使我已经正确地辨认出这个图像所指涉的对象是什么,这个图像也不会给我提供关于对象的精确说明(换句话说,图像本身是不会为我提供一种神学或是哲学的对于上帝观念的表达)。但是,我却可以通过一种探究和言语表达的过程增加我对对象的了解,从而降低符号的模糊性。

但是像似符可能就扮演了一个非常不同的角色:这是一种更接近于某些图像清晰明了或是直截了当的本质的角色,我此前已经在有关詹姆斯的论述中描述过那些图像。也就是说,像似符

① 可参见皮尔士:《某个逻辑选题的课程大纲》(*A Syllabus of Certain Topics of Logic*, 1903年),选自《皮尔士精华作品集》(*The Essential Peirce*)第二卷的《哲学作品选读》(*Selected Philosophical Writings*,),皮尔士编辑计划(“Peirce Edition Project”),印第安纳波利斯(Indianapolis):印第安纳大学出版社,1998年,第291页。

② 皮尔士:《连续性的逻辑》(*The Logic of Continuity*, 1898年),选自《皮尔士论文选集》第六卷,查尔斯·哈茨霍恩和保罗·韦斯编,马斯诺塞州剑桥:贝尔纳普出版社,1935年,第199段。

可能会引起图表式(diagrammatic)表象。皮尔士说,一个图表就是“一个能够将一般性的谓词具体化的像似符或是示意图”^①。再者,图表是一个能够以最大程度的清晰性表现出它所指涉的对象符号。图表在所有类型的科学推理中都有很重要的作用,因为它使得我们既可以清晰地表象出思考的一般对象,也可以凭借所有像似符所固有的创造力和生产力派生出更多有关符号的信息。虽然一个纯粹口头的规约符(symbol)可能会非常顺利地传达出符号对象的大量信息,那也只不过是规约符中包含什么信息,什么信息才能被派生出来。相反,如果我们对规约符的对象构建起一个图表的话,包含在规约符中的信息将再一次地被“象似”(iconized)起来:也就是说,它们再一次地成为可感觉到的对象,并且因此又可以产生新的信息。例如,我可能会在规约符的意义上将三角形描述成“一个有着三条直边和三个角度的平面图形”。但是如果我在这个定义之外构建出一个三角形的图表,我会突然能够察觉到一些新的关于三角形的知识,而这些知识并不包含在像似符自身中——例如,“三角形各个角度的总和是180度”。^②

皮尔士进一步声称,虽然一个图表可以存在于思想中,不必在严格意义上是可见的,但是如果它以一种可感知的图像在我们

① 皮尔士:《新的元素》(*New Elements*, 1904年),选自《皮尔士精华作品集》第二卷的《哲学作品选读》,第303页。

② 参见弗朗切斯科·贝卢奇(Francesco Bellucci)和阿赫蒂-韦科·皮耶塔里宁(Ahti-Veikko Pietarinen):《像似的时刻:关于皮尔士的科学想象和反绎推理的理论》(“The Iconic Moment: Towards a Peircean Theory of Scientific Imagination and Abductive Reasoning”),安赫尔·内波穆塞诺·费尔南德斯(Ángel Nepomuceno Fernández)、奥尔加·庞博·马丁斯(Olga Pombo Martins)和胡安·雷德蒙(Juan Redmond)编:《认识论、知识和交互性的影响》(*Epistemology, Knowledge and the Impact of Interaction*),多德雷赫特:施普林格,2016年,第463—481页。

的眼皮下呈现出来的时候,它的启发式力量就会得到显著的增强。“其他类型的符号都不能让真理显现出来。因为显现出来的是图像中所能呈现的内容,在这样一种呈现当中我们只需要解释规约符中的这一图像。”^①因此像似符和表达过程之间的关系是非常复杂的。由于像似符的不确定性,它们可能需要推陈出新的表达过程;但是它们也可能体现出思想中最为清晰明了的内容,留给规约符的任务是把它们的内容“嵌入”(embedding)到一个概念的网络中去。

四 约翰·杜威论艺术、审美经验及定性的思想

约翰·杜威集合了皮尔士和詹姆斯哲学中一些最有意义的部分,同时将讨论重新定位于一种清晰明白的美学理论以及关于经验(experience)的普遍理论。尤其是在我们已经提到的美学著作——《艺术即经验》(*Art as Experience*, 1934年)和《定性的思想》(*Qualitative Thought*, 1930年)^②这两篇论文中,这两部作品最为清楚地反映了杜威受惠于我们先前一直讨论的两位实用主义学家的思想。在这两部作品中,当杜威讨论到模糊性和言语表达之间的关系时,很多次都引用到皮尔士和詹姆斯的理论。^③尤其是在《艺术即经验》里名为“拥有一次经验”(“Having an

① 弗朗切斯科·贝卢奇、阿赫蒂-韦科·皮耶塔里宁:《像似的时刻:关于皮尔士的科学想象和反绎推理的理论》,第472页。

② 约翰·杜威:《艺术即经验》,选自《约翰·杜威晚期作品集》(*The Late Works of John Dewey*)第十卷和第十一卷,乔·安·博伊兹顿(Jo Ann Boydston)编,卡本代尔:南伊利诺伊大学出版社,1987年;还可参见《定性的思想》,同收录于《约翰·杜威晚期作品集》第五卷,第243—262页。

③ 杜威和皮尔士的联系要比他和詹姆斯的联系更为隐晦一些。但是如果读到他的《皮尔士论“特性”》(*Peirce's Theory of Quality*, 1935年),收录于《约翰·杜威晚期作品集》第十一卷,第86—94页。杜威从皮尔士那里汲取到的最重要的思想就是坚持认为特性具有一种内在的生产力和潜力。

Experience”)的第三章中,杜威很多次都提到了詹姆斯的“思想之流”,以至于读者很容易把这一章看作对詹姆斯的注释。(事实上,《艺术即经验》这本书原本就是杜威在哈佛大学所做的有关“威廉·詹姆斯”的系列讲座,所以从这方面看,他和詹姆斯的联系就很明显。)

杜威通过清楚地使用“思想之流”的观念来解释“经验”的概念,从而为我们开启了第三章的探讨。不过,他这样做反而让他和詹姆斯之间的一些轻微的差异凸显出来了。正如詹姆斯一样,杜威也声称经验“是在连续地发生着”。但是,相较于詹姆斯,杜威更主张的一点是:整体的连续性并不阻止局部的断裂发生,如他所说的:“生命整体上都是有断裂的行进或是河流。”^①换句话说,这条河流也许可以用不同的部分来表达。为了描述生命中这些断裂的部分,杜威引入了“一次经验”(an experience)的概念,和一般意义上的“经验”(experience)的概念形成了对比。我们应当在描述的和规范的这两个层面上来理解“一次经验”的概念的特殊之处:它之所以是描述性的,是因为这个概念致力于描绘经验之流中两个不同的方面;但同时它也是规范性的,因为杜威明确地认为,和一般意义上的没有断裂的“经验”之流相比起来,拥有一次特别的经历应当成为人类的目标。

那么什么是“一次经验”呢?它是生命中具体的、自足的部分,它有着开端和结尾,有着叙事的结构。在“一次经验”中,“被经验的材料完成了它的整个流程”。这次经验的结果或“完成”(consummation)和经验所开展的过程具有一种本质性的关联。这就使得“一次经验”是有节奏的或是有叙事感的:“它是有历史的东西,它的每一个情节、它的开启以及运作都朝向它的结局,每

^① 杜威:《艺术即经验》,第42页。

一个都有它自己运动的节奏。”但是，尽管经验之流具有叙事性和相对断裂性，它和思想之流的相似之处在于不同的经验持续地交织在一起。“在一次经验中，某物流向某物。随着某一部分引出另一部分，并且随着某一部分接续前一部分，每个部分都在自身之中增添了新的内容。”^①

最后，杜威也从詹姆斯那里借来一种观念，也就是：正是专属的“特性”使得不同的经验有了一种统一的特征，而这种“特性”遍布每一个经验中并且授予经验中不同的部分以统一性。每一个经验都有“它不可重复的、贯穿始终的特性”。^②为了明白杜威在这里所说的是什么意思，我们需要转向杜威讨论“定性的思想”的部分，杜威在这部分中解释了“我们当前所生活的世界”在开始的时候必然是定性的：“我们所行动的、承受的或是享受的对象都已经是被给定的。”^③特性是“笨拙”的，仍然还是我们的经验中无法被言语表达的内容，它代表的是“我们所有思考中的背景材料、出发点以及规范原则”^④。如果不是因为特性并非是纯粹主观的，而是同时包含了主观性和情境的要素，它就可以和感觉相提并论。抑或我们也许可以将“特性”的概念和詹姆斯的“边缘”的概念进行比较，虽然正如我所预料的，杜威认为“边缘”的隐喻存在一种风险，这个风险就是把经验所具备的“特性”维度视作一个附加的因素，而并非认为特性对经验中的其他内容有着无孔不入的影响^⑤。

不过，杜威的“特性”概念和詹姆斯的“边缘”概念恰恰都能

① 杜威：《艺术即经验》，第43页。

② 同上。

③ 杜威：《定性的思想》，第243页。

④ 同上，第261页。

⑤ 同上，第248页脚注。

够开展言语表达的过程。思想总是开始于对某一情境的静态的难以表达的经验,这一情境被经验为成问题的。经过一系列的探寻,我们能够把原初模糊的经验逐渐转化为一种对手头问题更加清晰和明确的表达。关于这方面,我们可以再一次地参考詹姆斯所说的“匮乏感”和“某种感受的匮乏”并不是一样的。因为杜威在讨论探寻的最初阶段时,也有一个相似的论述:“探寻的最初阶段是一种不确定的、复杂的且有待解决的感觉,标志着存在着某些遍及所有因素和考虑情况的东西。思想就是把这种棘手的感受转换成适当的和连贯的术语。”^①

如果我们现在更确切地转向这个讨论的美学意涵,那么正是经验的定性的维度解释了艺术生产和艺术欣赏在什么意义上都是理智的活动。因为二者都是基于我们能否控制住我们经验中的特性。尤其是艺术作品“通过一个定性的整体,以强化的和精炼的形式体现出对于细节和关系模式的筛选或统合的控制”^②。换句话说,特性是艺术——更不必说造型艺术(这是杜威特别关注的研究领域)的最重要的材料。

文章论述至此,杜威理论中的规范性就再一次地闯入我们的视野。为了区分出图像中好的艺术作品和并非好的艺术作品,杜威借用了自己讨论两种意义上的“经验”来作为判断的标准。和他的“一次经验”的概念相似,一幅真正具有艺术价值的绘画包含一种无处不在的具有统合力的特性,“一方面使这幅作品区别于其他的绘画,而另一方面,这种特性遍布这幅艺术作品的每一种细节和关系当中,使其带上它特有的色彩、腔调以及分量”^③。

① 杜威:《定性的思想》,第249页。

② 同上,第251页。

③ 同上,第245页。

相反,如果这一过程不发生的话(也就是因为艺术家没有充分控制住她的表达媒介),那么这幅绘画就会因为贫于引发真正的审美经验,从而无法成为严格意义上的艺术作品。

杜威对于审美经验中定性维度的坚持与他对艺术过程性的解释是密切相关的。在杜威的《艺术即经验》的一些篇章中,为了强调这种关联,杜威再一次地开始几乎冗赘地论证“定性的思想”。他指出,艺术家和接受者与艺术作品的互动都是开始于“一种或许可以被叫作全包(total seizure)的一个尚未被表达清楚的包罗万象的、定性的整体,该整体的组成成分未被区分”。再者,这种“情绪”(mood)或者定性的维度“在区分出现之后就持存为基底;事实上区分出现的时候就成为这个整体的特性”^①。审美经验就是这样一种在时间中展开的、对定性整体进行持续表达的动态过程。

如此看来,我们就不会惊讶为什么杜威会最小化——事实上是完全否定一种对图像的即时的、闪电般的感知具有任何美学价值。

之前我所说的可能夸大了知觉的时间性层面,但是除了在时间中去感知对象之外,没有其他知觉对象的情形。如果没有时间性层面,一种刺激诚然是可以存在的,但却没有对对象的感知,而只有对一种熟悉的种类的识别(recognition)。如果我们关于世界的观看包含的只是一连串的瞬间一瞥,那么我们既无法观看世界,也无法观看世界中的任何东西。^②

更准确地说,杜威并没有否认我们可能会有一种对于对象的

① 杜威:《艺术即经验》,第195页。

② 同上,第179页。

真正即时的、几乎是非时间性的知觉。但他并不认为这种知觉就能够产生一种真正意义上的审美经验。即使它产生了,那也只是因为“它是一个漫长而缓慢的成熟过程中的顶点而已”^①。但是,如果这个即时的知觉和“缓慢的成熟过程”都没有什么联系的话,那么它将没有任何美学价值,并且正如上面引文中所显示的,我们只能希冀“识别出”一种“某种熟悉类型的”对象。

杜威对于“识别”的使用也可以和他在书中的第五章——名为《表现性对象》(“The Expressive Object”)^②——所提到的“表现”(expression)和“陈述”(statement)这两个术语的差异联系起来。如杜威所说,艺术寻求表达,科学和说明性的语言是以陈述的形式来传达的。表达总是很个性化的,并且更重要的是,表达总是有历史性和节奏感的:它通过创造性地重新组织材料和其中的特性,从而使得一个漫长的成熟过程得以完整和结束。相反,陈述是“一般化”(generalized)的:它只是能够识别出一种给定类型的对象。如果我们现在把这种差异运用到图像中,我们也许会说真正艺术性的绘画才是真实的表达。相反,非艺术性的图像比如图表式表象和广告牌则是陈述。我们同时也可以说它们是糟糕和失败的艺术产品:它们能识别对象,却不能真正在美学上欣赏对象,它们没有什么难懂的含义,所以我们很容易就能在语言上把它们都表达出来。

我们不希望从整体上怀疑这种过程性的方法,但应当指出它的一些潜在的局限和缺点。首先,这个理论在把图像解释成一种直截了当和当下呈现自身内容的现象时(这是我在本篇论文中一直示意给读者的)还是存在困难。用艺术史的语言来说,让观

① 杜威:《定性的思想》,第29页。

② 同上,第90—98页。

介于模糊性和言语表达之间的图像：实用主义美学里的一个问题

赏者产生有力的“一瞥”的探索艺术作品潜力的悠久传统，杜威对其缺乏兴趣，并且很难和他的理论调和起来。^① 第二点，杜威对于规范性的要求促使他把过程的和即时的知觉之间的差异具体化，就好像既有一组特定的能够在过程中真实感知到的图像（原因在于它们表现的特征和美学的特性），又有一组只能短暂识别的图像（因为它们或是糟糕的艺术品，或是图像式的陈述之类）。最后，艺术作为经验的过程性解释，很可能导致低估审美经验中实物所扮演的特定角色的重要性。艺术作品很有可能以一种杜威的理论所描述的方式触发一种复杂的言语表达的过程，但是一种模糊的特性当中难以表达的特征和实物中难以表达的特征之间还是存在一个重要的差异，后者在言语表达的过程中对观赏者保持不变。在我看来，杜威太过草率地想把这种两种观念等同。

五 结语：图像特定的逻辑

在一篇名为《不确定性：论图像的逻辑》（“Indeterminacy. On the Logic of Images”）的论文中，德国哲学家和艺术史学家戈特弗里德·勃姆（Gottfried Boehm）已经指出了19世纪末20世纪初的欧洲艺术在最初探寻图像不确定性的审美含义时所具有的历史意义，人们可以很容易地联系起宽泛意义上的19世纪末的艺术对于模糊性和言语表达之间的兴趣，这一点我在本文开篇就

^① 参见霍斯特·布雷德坎普（Horst Bredekamp）：《意外的认识力量：霍格雷贝的场景瞥视与“一瞥”的传统》（“Die Erkenntniskraft Der Plötzlichkeit. Hogrebes Szenenblick Und Die Tradition Des Coup d’Oeil”），收于约阿希姆·布罗曼德（Joachim Bromand），吉多·克赖斯（Guido Kreis）编：《无法自我诉说之物：科学与艺术中的非概念性》（*Was Sich Nicht Sagen Lässt. Das Nicht-Begriffliche in Wissenschaft, Kunst Und Religion*），柏林与波士顿：德古意特出版社，2010年，第455—468页。

提到了。^① 不过,勃姆进一步认为,这种对于图像的模糊性所进行的历史语境的探索有着更为普遍的意义,因为它有助于让一种更为普遍的图像的特性浮出水面,勃姆借助胡塞尔的现象学来说明这种特性,并给它起了一个名字叫“图像的差异”(ikonische Differenz)。

图像差异是每幅图像里发生在人物和背景之间的张力,也就是表象和支撑人物的背景材料之间的张力。和格式塔心理学家(Gestalt psychologists)所认为的相反,这不是一幅图像内部不同元素之间的差异,而是一种功能性的差异。因为根据不同的语境和视角,图像的元素既可以是背景,也可以是人物。更具体地说,背景代表的是图像中潜在的和不确定的方面,而人物则是从背景中凸显出来并实现了一种表象的功能。不过这两个方面总是同时存在,并且这种共处和永恒的张力,恰恰被类似于塞尚这样的印象派或是点彩派画家所抓住并进行反思。

本文想要提出的是,那些经典的实用主义哲学家为我们遗留下了一种有力的理论,这个理论是以一种更为普遍的、过程性的解释经验的方式来看待模糊性和言语表达之间的关系。然而,由于他们无法充分说明勃姆所指出的不确定性和确定性之间永恒的张力,因而他们未能达到一种更为坚实的对于二者关系的把握。诚然,他们已经至少在两个意义上看到了我们所讨论的图像在表达过程中的位置。让我再次重申这两个意义:一方面,图像是一个模糊且难以用言语表达的元素,它需要进一步的言语表达的过程;另一方面,它是一个直截了当、清晰明了的对象,从而能

① 戈特弗里德·勃姆:《不确定性:论图像的逻辑》(“Unbestimmtheit. Zur Logik Des Bildes”),收于氏著《图像如何产生意义:显现的力量》(Wie Bilder Sinn Erzeugen. Die Macht Des Zeigens),柏林:柏林大学出版社,2007年,第199—212页。

介于模糊性和言语表达之间的图像:实用主义美学里的一个问题

够当下即时地传达内容。不过,他们倾向于把这种功能性的差异具体化,从而没有注意到我们所面对的是一种描述每个图像的两极,不管这个图像具有什么样的现象学意义(詹姆斯)、逻辑功能(皮尔士),和美学价值(杜威)。

对实用主义美学的遗产感兴趣的学者们需要完成这样一个任务:通过沿用经典的实用主义学家所开创的符号学、现象学、心理学和艺术史的概念,从而更深入地来理解图像和言语表达之间的关系,这样才有可能弥补上述缺陷。

商务印书馆

商务印书馆版权所有 仅供审校使用