

“形象思维”再考察

——以朱光潜和李泽厚形象思维论为中心

曹 谦

摘 要: 朱光潜和李泽厚自上世纪 50 年代到新时期逐渐形成了关于“形象思维”的原创性理论, 两人的形象思维论各具特色, 但有一点是共同且具有代表性的, 即最终都将“想象”与“形象思维”这两个概念等同起来, 区别仅在于: 朱光潜几乎始终将“形象思维”与“想象”等而视之; 而李泽厚则有一个较明显的演变历程, 最后以“想象”终结了“形象思维”。在中国当代美学史上, “形象思维”只作为一个“过渡型概念”而存在, 但这并不能证明“形象思维”概念及其理论没有长久的学理价值。在今天语言学转向和视觉文化的语境下, “形象思维”的意义被再次凸显了出来。

关键词: 形象思维; 朱光潜; 李泽厚; 新时期; 现代语言学; 视觉文化

作者简介: 曹谦, 文学博士, 上海大学中文系副教授, 主要从事美学和文学理论史研究。电子邮箱: caoqian007@126.com

Title: A Re-Examination of “Imagistic Thinking”: With a Focus on Zhu Guangqian and Li Zehou

Abstract: Zhu Guangqian's and Li Zehou's concepts of “imagistic thinking” were formed in the 1950s and the Post-Mao Period, with each having distinctive characteristics and both having common ground. While both equal “imagination” with “imagistic thinking,” Zhu had always been taking them as the same and Li's concept has evolved into using imagination to replace imagistic thinking. Although imagistic thinking is a transitional concept in the history of contemporary Chinese aesthetics, its theoretical value and significance are highlighted in the present context of linguistic turn and visual culture.

Keywords: imagistic thinking; Zhu Guangqian; Li Zehou; Post-Mao Period; modern linguistics; visual culture

Author: Cao Qian is an associate professor in the Department of Chinese, Shanghai University (Shanghai 200444, China), with research interests in aesthetics and the history of Chinese literary theory. Email: caoqian007@126.com

“形象思维”,是一个曾在上世纪 50—60 年代和 70 年代末在中国学术界被热烈讨论、却在 80 年代逐渐沉寂,到今日几乎绝迹的名词。自 50 年代起,我国学者如霍松林、李泽厚、朱光潜、蔡仪、蒋孔阳等,从不同角度肯定了形象思维。本文从考察朱光潜和李泽厚的“形象思维”论入手,试图从一个侧面揭示“形象思维”在中国的历史命运以及它的学理价值。

一、朱光潜形象思维论: 一个相对完整的理论体系

朱光潜最早提及“形象思维”是在美学大讨论中。1956 年他检视自己前期所谓“主观唯心主义”美学的“反动性”时说:

艺术给我们的是具体形象而不是抽象概念,艺术的思维主要地是形象思维而不是逻辑思维。[……]马克思列宁

主义的美学也指出了形象思维与抽象思维的辩证统一的关系。(5:17)

朱光潜又说:

克罗齐和我的错误在把这种作为知觉素材的直觉和从前人所谓“想象”,即马克思列宁主义美学所谓“形象思维”等同起来。[……]其实作为知觉素材的直觉是极端单纯的活动,而艺术的形象思维却往往是极端复杂的活动[……]时常与抽象思维相起伏错综。(5:18-19)

可见,此时朱光潜便有了“形象思维”等同于“想象”的观点,他是通过间离了“想象”与“直觉”的密切关联在“想象”与“形象思维”之间划等号的。但此时朱光潜重在证明“美是主客观统一”的观点,探讨形象思维问题并没有系统展开,因而也没有引起学术界足够的关注。

美学大讨论之后的20年,李泽厚、霍松林、叶以群等积极肯定形象思维,而朱光潜却反应谨慎,没有发表专论,只在他的1964年出版的《西方美学史》里肯定了别林斯基的“形象思维”。党中央理论刊物《红旗》在1966年第5期推出郑季翘文章《在文艺领域里必须坚持马克思主义认识论——对形象思维论的批判》,将形象思维当作“反马克思主义认识论的”“资产阶级”和“修正主义”理论打入冷宫,于是朱光潜更加沉默了。直到1978年1月《诗刊》发表毛泽东《给陈毅同志谈诗的一封信》,学界再次掀起了形象思维讨论热潮,朱光潜才打破漫长的沉默,一口气写下《形象思维与文艺的思想性》^①《形象思维:从认识角度和实践角度来看》《形象思维在文艺中的作用和思想性》三篇文章,它们构成了朱光潜晚年美学的重要组成部分。

相较于美学大讨论,新时期朱光潜关于“形象思维”的论述大大发展了:首先,朱光潜把“形象思维”作为一个马克思主义美学范畴,他引用马克思《政治经济学批判导言》对古希腊神话的评价来证明“马克思肯定了形象思维”(5:477)。根据马克思主义认识论,朱光潜指出,“形象思维”是感性认识,“抽象思维”是在形象思维基础上形成的理性认识。而感性认识又分为前后两阶

段:前阶段是“原始的感性认识”,“掌握具体事物的形象,如色、声、嗅、味、触之类感官所接触到的形式和运动都在头脑里产生一种映象”;后阶段是“形象思维”,即将前阶段“各种映象加以整理和安排,来达到一定的目的”。可见,形象思维是一个“寓杂多于整一”的过程,而艺术创造其实就是艺术家将最初“繁复杂乱的映象”“重新组合和安排”,熔铸成“一个叫做‘作品’的新的整体,即达芬奇所说的‘第二自然’”。但是人的认识活动不会停留在形象思维的感性认识上,它将继续发展。朱光潜认为“把许多感性形象加以分析和综合求出每类事物的概念、原理或规律,这是从感性认识飞跃到理性认识,这种思维就是抽象思维或逻辑思维”(5:292-93)。

将形象思维归入到感性认识,这仍是在认识论框架里看待形象思维,而朱光潜真正意图却是突破认识论、并在实践论层面上定位形象思维。他以《资本论》和《劳动在从猿到人转变过程中的作用》中劳动改造人本身、也从根本上创造了美等论述论证:形象思维“不只是一种认识活动,而是一种既改造客观世界从而也改造主体自己的实践活动”,它“涉及作者对自己自由运用身体的和力量的精神所感到的乐趣。也就是在这个意义上,劳动(包括文艺创作)成为人生第一必需”(5:481)。而且,“实践”是本体,是认识的“根源”与“效果”(5:478);人的每一项完整的思维(包括形象思维)都是一个实践→认识→再实践的过程。

可见,在新时期,朱光潜首先为形象思维设立了一个马克思主义的逻辑起点。他在这个马克思主义逻辑起点上,对“形象思维”又做了一系列原创性的理论建构,构成了自己的形象思维论,具体说:

艺术创作中,形象思维与抽象思维往往交叉进行,或者说是形象之中有思维,而不是用一个代替另一个。朱光潜将艺术创作分为“酝酿”“情感白热化”“斟酌修改”三个阶段,其第二阶段最为关键,它“是一种聚精会神的状态”,此时艺术家“只专注在形象思维上,无暇分心到抽象思维上去”。与1956年不同,他此时把“形象思维”拉回到了克罗齐的“直觉”属性中,^②认为形象思维是一种极纯粹的感性活动,在瞬间产生整一的审美意象,没有复杂的分析、演绎等抽象思维介入。但

是,作家在这一阶段的前与后,情形则大为不同:酝酿需要一点一滴收集素材、需要分门别类整理材料,种种琐碎工作会持续很长时间,决非单纯直觉所能完成,因此必须有(抽象)思维的参与;而刹那间的审美意象生成后,又需要通过物质的传达手段才能成为艺术品,这需要通过谋篇布局、绘制蓝图、加工润色、反复推敲,同样少不了逻辑思维参与。这就证明:艺术只能是“形象思维与抽象思维的统一”的活动。但具体看,它又不是形象思维与抽象思维两种精神活动的融合,而是此消彼长、分阶段地“交叉使用”(5:293)。

形象思维是整体思维。朱光潜在论述形象思维相关问题时总强调“辩证的有机观”,其实也就是“人的整体观”,他引用歌德的话说“艺术作品必须向人这个整体说话,必须适应人的这种丰富的统一整体,这种单一的杂多”(5:485-86)。我们知道,审美活动都具“寓杂多于整一”的整体特性。

形象思维是有“情”思维。朱光潜以北海风景为例说明“感情”在形象思维中的“支配”地位:即大自然片段的、繁复杂乱的映象“只有在人的情感的作用下才能创造出‘作品’的新的整体”意象(5:292-93)。这不禁令人联想起朱光潜早年《诗论》的情趣与意象“契合无间”之说(3:54)。“意象”相当于形象思维中的“形象”,它是“情趣”或“情感”作用下的产物。

形象思维是诗性智慧。晚年朱光潜最后一项厚重的工作是翻译维柯《新科学》,并写下长篇论文《维柯的〈新科学〉及其对中西美学的影响》,论文从“诗性智慧”角度系统阐释了形象思维。朱光潜说,古希腊“最初的哲人都是些神学诗人”,“《新科学》全书都在探讨诗性智慧”。而“诗性智慧=形象思维”,维柯“发现了一些关于形象思维的规律”。

朱光潜指出,人在童年时只有形象的感受,长大后“才用清晰的理智思考”。古希腊艺术正如人类的童年,它是“想象虚构”的“诗性智慧”的产物;人类只是到了近代,才进入理性的“哲学的时代”。所以,“诗性智慧”是心灵的、感性的、具体的、文艺的;抽象思维则是理性的、普遍的、哲学(科学)的。拿维柯的话说“哲学把心灵从感官中拖出来,而诗的功能却把整个心灵沉浸在感官里;哲学飞到普遍性(共相),而诗却必须深深

地沉浸到个别具体事物(殊相)里去。”“诗性智慧”还具有象征性,是“以己度物的隐喻”。朱光潜还发现心理美学的“移情”、中国古典文论的“比”“兴”也是隐喻的,都是一种诗性智慧,即形象思维。朱光潜还说,古希腊人把一切“英雄”都称作“阿喀琉斯”,一切“谋士”都叫做“尤利西斯”。他们带有初步的归纳抽象性质,又不失生动形象性,因而是一种“想象性的类概念”,也就是“典型”。

“诗性智慧”固然需要想象,也不免夸大的虚构,但却是“可”信的,因为这些想象和虚构都是“近情近理的不可能”,具有本质的真实。总之,“维柯关于诗性智慧的一些看法实际上就是他的诗学或美学”(5:703-06)。

文艺应当如何表达“思想”?这实质上在探讨文艺中内容与形式的关系问题。1949年后,居主导地位的反映论主张“内容决定形式”,这一主张被随后越来越“左”的文艺实践简化为“概念”或“思想”先行。而朱光潜在1949年前接受的主要是从康德到克罗齐一脉的形式主义美学,认为:“理在艺术中混化于意象如盐混化于水”,“不复是抽象的可独立的理”,才能成为艺术“直觉的对象”(4:340)。到了新时期,朱光潜则以形象思维为依据否定思想先行的“概念化公式化”艺术,强调“文艺的思想性主要表现于马克思主义创始人经常提到的倾向性(Tendenz)”。 “倾向性是一种总的趋际不必作为明确的概念性思想表达出来,而应该具体地形象地隐寓于故事情节发展之中”(5:296)。

至此我们看到:朱光潜基本形成了一套比较完整系统的美学理论,其中很多方面揭示了一些最基本的艺术规律,为中国形象思维理论做出了原创性贡献。

需要指出的是,朱光潜无论在美学大讨论中还是新时期,一直将“形象思维”与“想象”两个概念等同起来,还在新时期给予了比较详实的学术史说明。

朱光潜首先从词源学角度论证,“形象思维”(imagination)的本意是“用形象来思维”(think in image)(5:496),“在西文中就是imagination,中译为是‘想象’”(5:294)。形象思维“在英法文都是Imagination,在德文是Einbildung,在俄文是Воображение”,“意思都是‘形象’,派生的动名词

就是‘想象’。‘形象思维’和‘想象’所指的都是一回事”(5:469)。

朱光潜又从西方美学史中进一步梳理了“想象”概念,指出:从古罗马到近代的培根、康德、黑格尔、克罗齐等都极看重审美活动中的“想象”;到了浪漫主义时期更把“想象”视作文艺的基本要素^③,而且马克思也很重视文艺中的“想象”。只是到了19世纪,“俄国的别林斯基和德国的费肖尔两人才开始用‘形象思维’来解释‘想象’”(5:294)。朱光潜至此得出结论“‘形象思维’古已有之,而且有过长期的发展和演变”(5:477)。

但是,朱光潜在此打通“形象思维”与“想象”的努力并不成功,因为他只说明了两者的“同”,没有区分两者的“异”。朱光潜形象思维论的真正贡献在于他构造了一个相对完整的关于形象思维的理论体系,合理解释了部分最基本的审美规律。至于“形象思维”与“想象”关系,并非他论述的重点。殊不知,我国学者在新时期关于形象思维的讨论恰恰聚焦在“形象思维”与“想象”关系上。而真正将两者关系做出最精确论证的,是李泽厚,但可惜的是,李泽厚也没有在自己的正确道路上坚持多久。

二、李泽厚形象思维论历程: 从重点突破到亲手终结

李泽厚形象思维论的特点是攻其一点、在关键问题上取得了突破。他从“形象思维”和“逻辑思维”关系讨论开始,逐渐演变为“形象思维”与“想象”关系讨论,每一次论述都具有思想史的背景。

客观上,我国学者从美学大讨论到新时期关于形象思维的讨论,很大程度是围绕“艺术是想象还是认识?”命题展开的。前者强调文艺的感性、具体性和形象性;而后者强调文艺的理性、思想性、科学性和客观性。后者在50—60年代以反映论为依据,自称是马克思主义认识论,从而获得了国家意识形态的支持。最典型的便是在《红旗》1966年第5期上发表的郑季翘文章《在文艺领域里必须坚持马克思主义认识论》,文章认为:“形象思维论这种所谓不要概念、不用抽象、不依逻辑、从形象到形象就可以认识事物本质的认识论”,“在世界上是根本不存在的”。文艺要比实际生活“更典型”“更理想”“更带普遍性”,必须

对具体形象进行一番“去粗存精,去伪存真,由此及彼,由表及里的改造”,而这种改造是通过“概念、判断、推理”等思维来完成的(137—39)。郑文为此提出了一个认识论的艺术公式“表象(事物映象)→概念(思想)→新的表象(新创造的形象,即典型化了的艺术作品)”(145)。

其实,郑文主要是针对美学大讨论后期李泽厚《试论形象思维》进行批判的。李泽厚这篇发表于1959年、形象思维的代表性文章说“形象思维,作为‘思维’,已不是感性的东西了,只是不脱离感性而已。”因为,人作为巴甫洛夫所谓“第二信号系统的动物”“是运用词(概念)来进行认识、反映和思考的”(162)。“人的感觉和体验都已利用了词,都暗地里受概念的渗入和支配;那末在艺术家的感受和体验里”,“开掘事物的本质意义的形象思维里又岂能不以逻辑思维作基础?”李得出结论“逻辑思维是形象思维的基础”(162—63)。李泽厚在此虽然肯定形象思维,却不否认认识(逻辑思维或曰抽象思维)在文艺中的作用,而且给了抽象思维一个基础性的地位,这与郑季翘文也有相通之处。所不同者:李泽厚认为,抽象思维是通过“渗入”等柔性方式对文艺起作用的,而非郑季翘那种机械生硬的思想决定论。但李泽厚毕竟看到了:“形象思维”里也有“思维”,而“思维”就其本质来说是词与词之间的逻辑演绎,对此朱光潜却语焉不详。

新时期,李泽厚迎来了形象思维论的黄金时代。1978年,李泽厚在《形象思维续谈》中首次发现“形象思维”与“逻辑思维”并非两个对等的概念,他说“‘形象思维’这个词,本身看来似乎就有矛盾,因为在一般习惯中,思维一词通常狭义(严格意义)使用,主要是指脱离表象(即形象)的概念、判断、推理。”这就是说,“形象思维”本身就已经涵盖了“形象思维与逻辑思维统一”的意思。李泽厚接着说“有人说形象和思维连在一起就不通,主张用‘艺术想象’来代替它。形象思维本意确是指艺术想象,但它比‘艺术想象’作为科学术语有一个优点,就是它包含有‘思维’这个词语,可表达出反映事物本质的语义,而‘艺术想象’就不能表达出这种含义。”这的确是李泽厚突破性的真知灼见,标志着中国学者探索艺术的“认识”和“想象”关系方面所达到的最高水平,这是中国在这一关键性问题上为世界美学做出的贡

献。至此,李泽厚将形象思维的讨论重点转向“形象思维”与“想象”关系命题,这一命题也引起了当时国内学界普遍的兴趣。

《形象思维续谈》是李泽厚形象思维论的顶峰之作,却已露出他意欲转向的端倪。文章在坚称“把形象思维简单说成是想象、联想和幻想,是很不准确的”(181)。同时,却又第一次提出“艺术不只是认识。”一旦涉及“认识”自然离不开概念、逻辑、分析、理解等抽象思维。李泽厚开始有意拉开艺术与认识的距离,并自圆其说:1959年“说逻辑思维作为形象思维的基础,是在远为深刻宽广的意义上说的”,“不能作狭隘理解”,“不能理解为在任何艺术创作、形象思维之前,都必须先有一个对自己创作的逻辑思维阶段以作为基础。”此时李泽厚转而认为“美感的一个基本特征,是它的直觉性”(184-85)。一般说,“直觉”是感性的,不是认识,并没有理性的逻辑因素存在,也就谈不上什么(逻辑)思维了。但李泽厚又说“在美感直觉中,潜伏着功利的、理智的逻辑基础”(186)。也就是说,审美艺术中还是有认识、思维等逻辑因素存在的,这等于说“直觉之中还有认识”。一旦把“形象思维”与“直觉”相联系,表述就变得模糊起来,朱光潜在此陷入了矛盾,李泽厚同样陷入了矛盾。看来,把“形象思维”等同于“直觉”在学理上是说不通的。

李泽厚接着说“美感至少是包含知觉(在文学是表象)、情感、想象、理解四种因素的有机构成。”此时他凸显了“情感”因素的“中介”作用(190),却又承认“理解是很重要的一环。在情感和想象的自由运动中,理解在暗中起着作用。”知觉、情感、想象一般说是直觉的,但“理解”决不是直觉,理解的本质是认识,即逻辑思维。李泽厚显然想说,尽管审美艺术主要是感性直觉活动,但也有逻辑思维、概念、分析的成分,而且这还是很重要的成分。此时李泽厚似乎特别忌讳让艺术活动与逻辑、概念、分析等词汇沾边,于是十分新颖地解释说“这种理解是一种领悟而不是说教,它不是概念认识。”这里“领悟”似乎接近于朱光潜“倾向性”的含义。李泽厚还说,中国传统美学最懂得“领悟”的真谛(186-87),但是领悟本质也是认识活动。只要是认识就没有无概念的认识,也没有无概念和逻辑的思维。李泽厚在此陷入了又一矛盾中。

如果说《形象思维续谈》中的转向还是小荷才露尖尖角、瞻前顾后的话,那么,1978年1月几乎与《形象思维续谈》同时发表的《形象思维的解放》则十分肯定地说:艺术创作“是一个创作性的综合想象过程,也即是形象思维的过程。在这个过程中,并不需要硬插进去一个抽象的思维的概念阶段”(《形象思维的解放》)。

李泽厚的变化还在继续,决定性改变出现在1979年6月发表的《形象思维再续谈》中。该文大大发挥了一年前“艺术不只是认识”的观点,说:

“形象思维并非思维”。这正如说“机器人并非人”一样。[……]“形象思维”中的“思维”,也只意味着它具有一般逻辑思维的某些特征、性质、作用,即就是说,它具有反映事物本质的能力或作用,可以相当于逻辑思维。[……]在西文中,“想象”(Imagination)就比“形象思维”一词更流行,两者指的本是同一件事、同一个对象[……]把艺术想象称为“形象思维”,正如把音乐、舞蹈的表达方式称为“音乐语言”“舞蹈语言”一样,[……]其实“语言”“思维”在这里都是一种宽泛的含义。(108)

李泽厚这里明确指出“形象思维”就是“想象”或“艺术想象”,可见他已完全否定先前关于形象思维与逻辑思维的基本判断,与朱光潜“形象思维与想象是一回事”的观点不再有什么区别了。至此李泽厚“形象思维”论演变到了终点,基本否认了艺术与思维有任何直接的关联。

此时他甚至把“理解”也纳入到“艺术想象”里,说“艺术想象或形象思维中有没有认识、思维呢?回答是:有。但这种认识、思维或理解,由于与情感、想象、感知交融在一起,成为形象思维这个多种心理功能综合有机体的组成部分,就已不是一般的理性认识、逻辑思维了。钱钟书教授《谈艺录》有一段话说得很好:‘理之在诗,如水中盐,花中蜜,体匿性存,无痕有味’”(李泽厚210)。李泽厚虽然还不至于完全否认认识、思维在审美艺术中的作用,但他已从根本上否定了艺术的认识(或“思维”“理解”)属性,其“水中盐体匿性存”说也与朱光潜曾经的说法几乎一模一

样了。^④

李泽厚公开发表《形象思维再续谈》的1979年似乎成为我国学者讨论形象思维的一个标志性节点,是年,中国社会科学出版社推出《外国理论家作家论形象思维》译著,该著上编“西欧古典理论批评家和作家部分”由钱钟书、杨绛、柳鸣九、刘若端选译,他们在该部分“前言”中明确说“在西欧的文艺理论和哲学著作里,‘形象思维’(imaged thought) [……]在西欧至今还是一个陌生的名称。”“大体说来,所谓‘形象思维’相当于古希腊人的 *phantasia* 和古罗马人的 *imaginatio*”,前者指“高级的、富于创造性的想象”,后者“则指低级的幻想或梦想”,而英、法学者恰好相反,“常以 *imagination* 指高级想象”。前言还特别指出:译者将与审美艺术活动直接相关的“高级心理活动”一律译为“想象”或“创造的想象”(4-5)。

从此学界关于“形象思维”讨论逐渐减少,以至于完全沉寂;而讨论“想象”的逐渐增多,以至于如今“想象”成为学界普遍认同的美学范畴。

三、“形象思维”学理价值: 以当代新兴理论为视角

从50到80年代,朱光潜几乎始终将“想象”与“形象思维”等同看待;李泽厚则从起初坚定维护“形象思维”的独立价值到后来转向了“想象”论。两人可谓殊途同归,共同参与并见证了中国形象思维讨论的主要过程。总体看,我国学界关于形象思维的讨论经历了“认识”→“形象思维”→“想象”三大阶段,而“形象思维”在这一历程中成了一个“中间过渡型”概念,最终没有被确立起来。

80年代后期以后,当“想象”取代“形象思维”成为中国当代美学主导范畴时,学界围绕“想象”也形成了下列共识:1. 文艺主要不是认识,而是审美活动。这就意味着:文艺主要不是思维或思想活动。2. 文艺的审美本质主要表现为审美的“想象”活动。这就意味着:文艺主要是感性的形象(或意象)活动,而不是理性的认识(或思维、思想)活动。3. “想象”是具体的、感性直觉的,而不是抽象的、理性逻辑的。可见,80年代后期以后,我国学界对文艺“审美想象”的理解是建立在近代西方二元对立、即主要是感性/理性二元对立

观念之上的。

那么,艺术真的与认识无关吗?“形象思维”果真毫无价值了吗?

其实,“想象”在西方美学史上是一个比较暧昧的概念。比如,黑格尔虽然认为艺术是想象性的,但他说“诗的想象”,“应该介乎思维的抽象普遍性和感觉的具体物质这两者之间”(11)。其实,德国古典美学对“想象”的理解正如黑格尔,既包含了具体的感性,也包含了一般的抽象理性,并非如80年代我国学界普遍认为的那样——“想象是单纯的感性直觉的”。既然如此,“形象思维”这个词不是比“想象”更能清晰地表达出审美活动的感性与理性相统一的基本特征吗?

而如今,当我们依据新的理论资源则会发现,一些现代和后现代理论恰恰证明:文学艺术正是“形象思维”的。自从20世纪符号学、分析哲学、语言学大发展以来,美学和文艺理论经历了语言学转向。从俄国形式主义创始人什克洛夫斯基起,人们普遍认为,文学的第一属性是语言性。那么,语言是什么呢?根据现代语言哲学理论,“语言是一种符号系统”(陈嘉映 18)。而只要是符号都是有意义的,实际上“很多语言哲学家把意义理论视作语言哲学的中心问题”,比如维特根斯坦早期的“意义的图象论”、中期的“意义的可证实论”以及后期的“意义的使用论”都是关于语言意义的理论。^⑤而任何一种活动一旦致力于“意义”的找寻,就天然地具有了认知属性或者说认识功能,所以,从这个意义上说,语言从来都是认知性的。如今方兴未艾的认知语言学认为“语言本身也是一种知识,因此要将其作为知识进行分析,并将分析的焦点放在意义上”(Dirk Geeraerts 3)。

认知语言学中最重要的理论是“认知语法”理论,语言学家 Ronald W. Langacker 认为,语法结构“本身就是象征性的(*symbolic*),是为概念内容的组织和约定俗成的符号化提供工具的”;“不考虑语法单位的语义值(*semantic value*)而对其进行分析,就如同编词典却忽略词条的意义一样,是完全没有意义的”(Dirk Geeraerts 30)。这就是说,作为语言功能单位的句子,其实是一组象征性符号组成的概念,其基本目的是为了表达“语义”。可见,语言是一种形式,目的主要是为了获取这种形式背后的意义,即语义,而“语义就是概念化”(Dirk Geeraerts 32)。

“概念化”在认知语言学中的理解是广义的,“它既包括新奇的想法,又包括固定的概念,既涉及感觉、运动、情感经历,又涉及对周围环境的认识(社会的、身体的和语言的),如此等等”(Dirk Geeraerts 32)。Langacker 又进一步指出,概念的最底层往往“和各种知觉有关”,如色彩感觉、声音感觉、与身体状况相协调的温度感觉,还包括“情感域(emotive domain)”等(Dirk Geeraerts 34)。

以康德美学为代表的近代美学认为,审美活动主要是涉及情感经历和感觉等感性经验的心理活动,与概念化的理性和知性思维无关。而认知语言学则拓展了我们的视野,告诉我们,语言必然是关乎抽象“概念”的,而“概念”也不尽是传统上认为的那种抽象思维,它也涉及情感等感觉活动;而且传统上视作感性活动的感觉、运动、情感等也是“概念”的生成因素。至此我们看到,现代语言学一方面确立了“认识”(或者说“概念”)在语言中的基础性地位,另一方面在方法论上打破了近代以来感性/理性二元论的理论范式,将情感和感觉纳入到了广义的“概念”之中。

除了语言具有认知功能外,语言作为一种符号的另一个重要特性是:具有形象性或意象性。认知语言学所谓的“意象”(imagery)或“知觉意象”(sensory image),“是概念化的一种类型”,指:“运用不同方式对域的内容进行组织或识解(construe)的能力”(Dirk Geeraerts 35),也就是说,“意象”是一种认知能力;具体地说,意象是构成语法的方式。Langacker 认为,“词汇和语法构成了象征元素的连续体。和词汇一样,语法为概念内容提供组织和符号化(symbolization),因此在本质上具有形象性(imagic)。”比如,“在描述一个情景的时候,语言的符号资源(symbolic resource)往往提供大量的可供选择的形象(image),而我们在句子的范围内常常可以自如地进行转换。语言表达所激起的规约性意象(conventional imagery)在大脑中会一闪而过”(Dirk Geeraerts 45)。这就是说,“意象”是语言中那些具体“形象”内容的符号化,必然是具有“形象”性的。而且“意象”和“形象”都是从 image 一词衍生而来,或者说两者就是一个词,因此本质上当然是一致的。

认知语言学家 Leonard Talmy 指出“在任何时刻从某个整体的视觉场景中记录下来的混乱的光学感觉通过贯穿其中的结构轮廓的感知而变得

连贯一致。比如说,在餐厅内看整个餐厅,你所看到的不只是由色彩和曲线构成的大杂烩,而是感知到一个有结构的整体。”“人类在儿童时期就具备了从视觉场景和场景的组成部分中抽象出结构的能力”(Dirk Geeraerts 115)。这一认知心理的描述与艺术审美经验大体吻合:我们在审美鉴赏时,总是将杂多的感觉印象“直觉”为一个“整一”的审美意象,这就是审美的“整一性”(正如这里所谓“一个有结构的整体”)。其实,近代美学如克罗齐美学就是这么理解审美“直觉”的整一性的。由此可见,语言根本是一个认知的心理过程,审美也是这种认知活动之一,所以,审美就是使用语言,它们在本质上是一致的,而且在此过程中离不开“形象”的参与、转换与整合。我们知道,所谓“认知”就是一种思维活动,所以,我们可以从这一认知语言学的分析中明确地看到,艺术审美(包括文学)其实就是一种形象的思维活动。

认知语言学还特别关注“隐喻”问题。我们知道,现代西方文艺理论一向将“隐喻”作为文学的基本特征之一。认知语言学家 George Lakoff 认为“隐喻主要是概念性(conceptual)和规约化的(conventional),是思维和语言的一部分。”还说:“支配诗歌隐喻表达的一般原则不在于语言,而在于思维”(Dirk Geeraerts 199-200)。Lakoff 同时也看到,在文学中还有许多对“规约化隐喻”的“新奇的扩展”现象(Dirk Geeraerts 209),而这些“新奇的扩展”则大多与形象性密切相关,比如“形象化习语”“意象隐喻”、拟人、谚语、类比等。^⑥Lakoff 还说“表现规约化隐喻的方式有很多。漫画、文学作品、梦境、幻象、神话等显而易见的虚构产物都可以使隐喻变得有形”(Dirk Geeraerts 254),可见,文学艺术是通过形象化的形式来表达较为抽象的概念性意义的。Lakoff 又进一步指出,产生“新奇隐喻”包括三种机制,即“规约化隐喻的扩展、一般层隐喻(如“拟人”“谚语”等——笔者注)和意象隐喻。在最让人感兴趣的诗歌隐喻中,三种机制会相互重叠、同时出现”,如同《神曲》的诗句“在人生之旅的中途,我身陷遮天蔽日的树林”(Dirk Geeraerts 249-50)。可见,诗句是以上三种机制重叠的隐喻,而这三种机制显然既包括了概念性机制又包括了意象性(形象性)机制。

由以上可知,一旦将文学艺术的本质视为语

言性的,那么与语言相关的诸如分析哲学、语言哲学以及现代语言学等一系列现代理论,就更加支持文学艺术的“认识”说或“概念”说,这就启示我们将视线拉回到三十多年前的形象思维理论,形象思维论的基本观点能够被上述现代理论所证明,说明朱光潜、李泽厚的形象思维论并没有过时。^⑦

“形象思维”其实包含两方面内涵,即一是形象,二是思维;而思维就是一种认知直至生成概念的活动。上述以“语言转向”为核心的诸多现代理论支持形象思维论,而近年来迅猛发展的视觉理论,也同样对形象思维构成了有力的支撑。而且,代表着当代“文化转向”的视觉文化理论还启示我们“形象思维”具有极强的现实意义。

1969年出版的由格式塔心理学创始人阿恩海姆所著的《视觉思维》一书指出,视(知)觉并非低级感觉,它本身已经具备了思维功能,即具备了认识能力和理解能力,比如,认出某物是某物,都是在视(知)觉中发生的。阿恩海姆又通过对视觉的“选择性”“在注视中解决某个问题”、视觉的“深度识别”“形状作为概念”、视觉的整合作用等等(63-83)的大量论证,得出结论“视觉是思维的一种最基本的工具(或媒介)”,“是思维工作时不可或缺的东西”(62)。至于艺术活动,阿恩海姆始终反对将艺术与科学分离,认为“在艺术家、科学家乃至任何一个脑子中正思考着解决某一个问题人的想象中,也都进行着思维活动。”总之,格式塔心理学始终致力于“知觉与思维之间的统一”(424)。可见,艺术创造活动中的视觉感知,同时就是一种思维活动,而“视觉思维”就是形象思维。

而在当代西方大放异彩的视觉文化理论的主要内容之一是探讨图像和语言的相互关系,它强调“从视觉符号学的角度看,形象就是语言”。视觉文化理论的任务之一是“在现代社会的工作与消遣、生产与消费的关系中分析形象借以制造意义的象征性机制”(陈永国9);究其实质,视觉文化理论“是对图像的一种后语言学的、后符号学的重新发现,将其看作是视觉、机器、制度、话语、身体和比喻之间复杂的互动关系”(米歇尔7);在这样的理论背景下,视觉文化理论把“隐喻”视为“具有图像意义的一个名词的传递”,而“把文学写作看作比喻的‘形象’写作”(陈永国55)。

图像研究是视觉文化理论中最具代表性的理论。图像学的开创者潘诺夫斯基将“四个术语——形式、主题、形象和象征——相互叠合,构成了阐释的一个三维模式,从‘原始或自然主题’的‘前图像描写’到‘次要或传统主题’的‘图像分析’到‘内在意义或内容’的‘图像阐释’到‘象征价值’的(图像)世界。这一运动涵盖了从表层到深层,从感觉到思想,从直接的细节到‘用特殊主题和概念表达人类精神的重大倾向’的深刻洞察”(米歇尔17)。这里最重要的环节是从“图像分析”到“象征意义”的解读,而这种由浅入深、由“感觉到思想”的过程就是一个认知的过程,也是一个形象思维的过程。

另外,图像研究之所以被归入文化研究,是因为其最“关键步骤”是试图“与意识形态话语进行批评对话”(米歇尔16),W. J. T. 米歇尔称之为“超图像”或者“批判图像学”。米歇尔宣称“我们要对一个不同场景——显然是意识形态的场景——进行图像学的分析”,“这就是阿尔都塞描述的意识形态过程”,因此,他的批判图像学是“要让意识形态批判具有图像的意识”(19-21)。米歇尔还说“当个体的意识形态招呼发生时,这个阶段就像是一个镜像厅”(23)。

米歇尔强调“意识形态具有一种‘认识(误认)的功能’”(21),又说他的批判图像学是“从‘认识论的’认知场(主体对客体的认识)转向了伦理的、政治的和诠释的场(属民对属民的认识,甚或主体对主体的认识)”(25)。实际上,米歇尔自称的“伦理立场”也是认识性质的,更重要的,他发现了:意识形态具有“认识”抑或“误认”的功能。这就表明,他的意识形态批判的图像理论前提是承认:图像具有认识功能。而对图像进行分析和解读就是一种形象思维的过程。

一个重要的例证是,如今当我们面对后现代的抽象绘画艺术,因其明显的隐喻性质,无论创作还是鉴赏都不可能是纯直觉的、也不可能是纯情感的,我们在创作与鉴赏中一定要有所思考,甚至有意识形态方面的分析,毫无疑问,这一过程当然需要思维的参与,因此这一过程也当然是一个形象思维的过程。米歇尔的图像学研究证明了这一点,他引用克莱格·欧文斯的话指出,后现代主义抽象绘画的特点是“语言进入视觉艺术领域的爆发”,如果“画家以标题、叙事线索或主题形式提

供的文字提示越少,观众需要用语言来填补的空白就越大。”这就意味着,对抽象绘画的欣赏和理解有赖于通过语言对绘画进行深度阐释,对此米歇尔干脆说,后现代的抽象绘画就是一种“作为图像的理论(ut pictura theoria)”,他还引述沃尔夫的话说“如今,若没有与之相应的理论,我就看不见一幅画”(米歇尔 201-04)。既然绘画是一个关于图像的理论,那么当然就是形象思维了。看来,“形象思维”论与视觉文化理论形成了一种同构关系,它们可以帮助我们理解当代艺术的基本规律。

综上所述,当代新兴的符号学、现代语言学以及视觉理论均在学理上支持“形象思维”,“形象思维”也能够合理解释视觉文化潮流下的新兴艺术现象,可见,“形象思维”至今依然是一个有生命力的概念。因此,中国学者有责任正视前辈苦心建构的“形象思维”传统,沿着朱光潜和李泽厚等人曾经开创的形象思维理论“接着说”。

注释[Notes]

- ① 该文是1979年新版《西方美学史》结束语中的增写的部分,稍加改动后作为《谈美书简》的第八章。
- ② 参见《我的文艺思想的反动性》,《朱光潜全集》第五卷,安徽教育出版社,1989年,第17-19页。
- ③ 参见《美学拾穗集》,《朱光潜全集》第五卷,第475-76页。
- ④ 参见《克罗齐哲学述评》,《朱光潜全集》第四卷,安徽教育出版社,1989年版,第340页,以及《谈美书简》,《朱光潜全集》第五卷,第297页。
- ⑤ 参见陈嘉映《语言哲学》,北京大学出版社,2003年,第51-55页。
- ⑥ 参见Dirk Geeraerts主编《认知语言学基础》,邵军航、杨波译,上海译文出版社,2012年,第209页,第239-40页。
- ⑦ 近年来,高建平提出,中国学者对“艺术”理解经历了“是认识”→“是特殊认识”→“不是认识”三个阶段,现在应该进入到“还是认识”第四阶段。参见高建平“‘形象思维’的发展、变容和终结”,《社会科学战线》,2010年第1期,第177页。

引用作品[Works Cited]

- 阿恩海姆《视觉思维:审美直觉心理学》,滕守尧译。北京:光明日报出版社,1986年。
- [Arnheim, R. *Visual Thinking*. Trans. Teng ShouYao. Beijing: Guangming Daily Press, 1986.]
- 陈嘉映《语言哲学》。北京:北京大学出版社,2003年。

[Chen, Jiaying. *The Philosophy of Language*. Beijing: Peking University Press, 2003.]

陈永国主编《视觉文化研究读本》。北京:北京大学出版社,2009年。

[Chen, Yongguo, ed. *Visual Culture Study: A Reader*. Beijing: Peking University Press, 2009.]

盖拉茨主编《认知语言学基础》,邵军航、杨波译。上海:上海译文出版社,2012年。

[Geeraerts, Dirk, ed. *Cognitive Linguistics: Basic Readings*. Trans. Shao Junhang and Yang Boyi. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2012.]

黑格尔《美学》第三卷下册,朱光潜译。北京:商务印书馆,1981年。

[Hegel. *Aesthetics*, Vol. 3. Trans. Zhu Guangqian. Beijing: Commercial Press, 1981.]

李泽厚《美学旧作集》。天津:天津社会科学院出版社,2002年。

[Li, Zehou. *Collected Writings on Aesthetics*. Tianjin: Tianjin Academy of Social Sciences Press, 2002.]

郑季翘“在文艺领域里必须坚持马克思主义认识论”,上海师大政宣组编《关于形象思维的材料》。内部出版,1980年。

[Zheng, Jiqiao. “We Must Adhere to Marxism Epistemology in the Field of Literature and Art.” *Materials on Imagistic Thinking*. Ed. Political Propaganda Department of Shanghai Normal University. Internal Publication, 1980.]

——:“形象思维的解放”,《人民日报》,1978年1月24日。

[——. “The Liberation of Imagistic Thinking.” *People's Daily*, January 24, 1978.]

中国社会科学院外国文学研究所编《外国理论家作家论形象思维》。北京:中国社会科学出版社,1979年。

[Foreign Literature Institute of Chinese Academy of Social Sciences, ed. *Foreign Theorists and Writers on Imagistic Thinking*. Beijing: China Social Sciences Press, 1979.]

W. J. T. 米歇尔《图像理论》,陈永国、胡文征译。北京:北京大学出版社,2006年。

[Mitchell, W. J. T. *Picture Theory*. Trans. ChenYongguo and Hu Wenzheng. Beijing: Peking University Press, 2006.]

朱光潜《朱光潜全集》。合肥:安徽教育出版社,1987—1993年。

[Zhu, Guangqian. *The Complete Works of Zhu Guangqian*. Hefei: Anhui Education Publishing House, 1987—1993.]

(责任编辑:王峰)