

从《情感与形式》到《感受与形式》：新译本的意义

魏云洁

苏珊·朗格的《情感与形式》是一本在国内影响力广泛的经典美学著作，其之所以能够产生巨大的影响，一定程度上是因为赶上了80年代的“美学热”，并作为由李泽厚主持编写的美学译丛著作之一，由刘大基、周发祥与傅志强三位学者共同翻译成中文。李泽厚在丛书总序中写道，1980年他在全国第一次美学会议简报中指出，国内对于美学的译介严重不足，限制了国内美学研究的发展，使其与国外的研究成果严重脱节。因此，有价值的翻译比在没有任何美学知识的基础上进行冥思苦想试图创造庞大的体系更有意义。^①在这一背景下，大批西方的美学著作被引进，其中就包括苏珊·朗格的《艺术问题》(Problems of Art)以及这本《情感与形式》(*Feeling and Form*)。毋庸置疑，这本译著对中国美学、文艺学以及文学的研究影响巨大，几乎成了相关研究者的必读书目之一。但这一译本也存在一些问题。正如李泽厚在序言里指出的，出于种种客观原因以及对于译本的迫切需求，对于译本中存在的一些问题我们应该接受与容忍。^②

对这一情况及其历史语境我们理应予以充分的理解与宽容，但这并不意味着译著不需要修正。在前辈工作的基础上，利用更丰富的资源，对照国外的相关研究成果，对之前的译本进行重新审视与校对，从

① 苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基、周发祥、傅志强译，北京：中国社会科学出版社，1986年，“序”。

② 李泽厚在《美学译文丛书序》中指出：“译文则因老师宿儒不多，大都出自中青年之手，而校阅力量有限，错译误解之处可能不少。但我想，值此所谓‘美学热’，大家极其需要书籍的时期，许多人不能读外文书刊，或缺少外文书籍，与其十年磨一剑，慢腾腾地搞出一两个完美定本，倒不如放手先译，几年内多出一些书。所以，一方面应该提倡字斟句酌，力求信达、雅，另一方面又不求全责备，更不吹毛求疵。总之，有胜于无，逐步提高和改善。”

而进行经典的重译就成了一个应当被高度重视的工作。高艳萍的新译本对苏珊·朗格的这一力作进行了重译,不仅对书名进行了改动,在细节上也进行了调整和完善。比如,上一译本将“ethos”和“pathos”译为“偶然因素”和“必然因素”,本书中这两个词第一次出现是在第二章,与音乐理论家、乐器研究权威 Curt Sachs 有关,参考他 1946 年出版的《艺术的联合体:经典艺术、音乐及舞蹈的类型》(*The Commonwealth of Art: Style in the Fine Arts, Music and the Dance*),能够找到关于这两个词的详细解释:“ethos 表达完美、永久、静穆、严密、节制,而 pathos 则表达激情、痛苦、自由、夸张。”^①“这两个名词不是各种各样的状态,而是两个相反的指向,在这两极中,风格像潮水一样流动。”^②随后,还是在第二章,苏珊·朗格写道:“‘ethos’与‘pathos’在艺术史上的更替是一个引人注目的事实,而且必定意味深长;但是将它当作二元论‘原则’的启示(在中世纪的意义),或认为它解释了艺术的本性,并不能解决悖论,而恰是将其作为定论接受下来。”^③熟悉艺术史的人就应该能够意识到这是理性与感性的多次交锋。因此,新版本将其译为“德性”与“感受”更为贴合原文。

除了对上一译本的一些细节进行了补充和修正外,新译本相对于旧译本最大的不同在于用“感受”一词替换了“情感”,这一改变在题目当中便已一目了然。在这里没有使用改进等有评价性质的词语,而是用了替换、改变这样较为中性的说法,是因为一定会有研究者认为这一改变是没有意义或是无足轻重的。但是,本文将从这两个词的语义本身、朗格思想的出发点及其延续以及符号学三个层面,来论证这一改变的积极性。

一、“感受”与“情感”的语义

在苏珊·朗格的书中,“feeling”是一个核心词汇。值得注意的

① Curt Sachs, *The Commonwealth of Art: Style in the Fine Arts, Music and the Dance*, The Vail-Ballou Press, 1964, p. 202 - 203.

② 同上, p. 334.

③ 苏珊·朗格:《感受与形式》,高艳萍译,南京:江苏人民出版社,2013年,第16页。

是,苏珊·朗格经常将“feeling”和“emotion”连用。比如:“音乐是‘有意味的形式’,它的意味就是符号的意味,是高度明晰的诉诸感官的对象的意义。通过它的动态结构,音乐可以表达生命经验的形式,这是语言尤不适合传达的。而感受(feeling)、生命(life)、运动(motion)、情感(emotion)构成了音乐的意蕴。”^①再比如:“假如感受和情感真的是张力的各种综合体,那么,每一种情绪经验就应该是这种综合体独特而确定的活动;于是,每一件艺术品,这种综合体的一种形象,就应该毫不含糊地表达一种特别的感受;它不是《哲学新解》假设的‘不完全符号’,它也许事实上拥有单一的指称。我想事实可能正是如此,艺术品赋有的不同情感价值更多地仰赖于理性的层面,而不是它的本质意蕴:因为艺术品展示的东西——感觉(sentience)、感受(feeling)、情感(emotion)和生命活力的过程——没有任何词汇上的对应物。”^②两个词并列出现在同一个句子中,且用以解释同一个事物,意味着这两个词的意义既有共通之处同时也有区别。因此首先应该对“feeling”与“emotion”的释义进行明晰。

在《牛津英语词典》中,“emotion”这一词条下有五个解释,“feeling”有近20个。基于此,如果单就数量而言,“feeling”所涵盖的含义更为广泛。但我们还需要在与本书相关的释义中找出更确切的证据,经比照,与本书语境最为接近的是两个词的心理学相关的解释。在心理学的解释项中,“emotion”指精神上的情感,与其他的典型的物质现象相区分。比如欢乐和痛苦、欲望和厌恶,惊喜、希望或恐惧等等。“feeling”则包含更多解释:第一,一些作家用来表示意识的一种事实或状态;第二,另一些作家则将其与感觉、欲望、情感(emotion)通用,但不包括知觉和思想;第三,一种不需要证据承认和支持的直觉认知。基于此,我们可以得出这样的结论,即不仅在一般释义中,同时也是在与本文相关的语境中,“feeling”比“emotion”意指更为宽泛,甚至包含了“emotion”。能够更加肯定,在苏珊·朗格的这本美学著作中同时出现这两个词,含义显然不同。明确了这一点之后,问题就转向了应该如何翻译。在《现代汉语大词典》中,“情感”被解释为人受外界刺激而产生的心理反应,如喜、怒、悲、恐、爱、憎,这与英语中

① 苏珊·朗格:《感受与形式》,第30页。

② 同上,第390页。

“emotion”的释义基本相同,因此基本能够确定,“emotion”应该译为情感,如此一来,再将“feeling”译为“情感”就不太合适了。那将其译为“感受”是否就是贴切的?词典中对“感受”一词的解释有两条,一是接触外界事物得到的影响;二是体会。其中,接触外界事物这一释义与《牛津英语词典》中“feeling”的前两条释义完全相符,都是指通过各种感官与外在对象发生关系以致产生反应,是有动词意义的;而“体会”的意义则进一步与“feeling”的心理学的解释相合,根据《现代汉语大词典》,体会在中文中是指体验领会,其对象是不固定的,可以是状态,可以是情感、感觉,也可以是事实等。由此而言,“感受”是比“情感”意义更为丰富和宽泛的,也更契合“feeling”在英文中的释义,基于此,仅就词语本身的语义来说,将“feeling”译为感受是比情感更为贴切的。当然,仅有这样的语义支持显然还不够充分,下文将从苏珊·朗格在其著作中对“feeling”一词的解释来进一步说明问题,同时还会复归到语义问题。

二、苏珊·朗格思想的延续性

苏珊·朗格相信,艺术哲学开始于创作室,而不是画廊、音乐厅和图书馆。因而艺术哲学要求以艺术家的观点来检测概念的力量并避免空洞或幼稚的概括,但同时,还需要用哲学家的知识来建构理论,而不是“创作的神话”^①。于是,朗格从创作出发,将艺术哲学具体地落实在了各门类艺术上面,并努力使自己的理论适用于每个艺术门类。在本书中,朗格重点阐释了什么使艺术成为艺术,即艺术到底创造了什么。在将各艺术门类分别作为整体进行分析后得出结论,即艺术创造了幻象。当然,各门类艺术创造的幻象是不同的,比如绘画创造了空间幻象,音乐创造了时间幻象。苏珊·朗格的艺术哲学理论,众所周知,一方面继承了卡西尔,而另一方面,在其一系列理论著作中环环相扣,互相解释与呼应,因此需要对照阅读。遗憾的是,目前关于苏珊·朗格的著作,国内只翻译了《艺术问题》与《感受与形式》两种,《哲学新解》与后来三卷本的《心灵:人类感受随笔》等都未被翻译过来。这一

^① 苏珊·朗格:《感受与形式》,第4页。

情况可能导致在翻译过程中,由于没有前后文本的支持,产生一些偏差。

卡西尔在《人论》中写道:“艺术使我们看到的是人的灵魂最深沉和最多样化的运动。但是这些运动的形式、韵律、节奏是不能与任何单一情感状态同日而语的。我们在艺术中所感受到的不是那种单纯的或单一的情感性质,而是生命本身的动态过程,是在相反的两极——欢乐与悲伤、希望与恐惧、狂喜与绝望——之间的持续摆动过程。使我们的情感赋有审美形式,也就是把它们变为自由而积极的状态。在艺术家的作品中,情感本身的力量已经成为一种构形的力量……企图以某种情感特征来刻画艺术品的特征,那就必然不能得出正确的看法……艺术必须始终给我们以运动而不只是情感。”^①我们从艺术中所感受到的,是一种运动着的状态,朗格后来将这种状态概括为生命运动,这种状态不是一种单纯的情感所能够承载的,而是一种感受,一种不断地感受感性世界的无限丰富性与可能性的状态。因此,对卡西尔而言,单纯的情感不足以承载艺术形式所传达的内容。

在本书中,苏珊·朗格在字里行间对“feeling”这一概念进行了一些解释,尽管不多且通常都是作为括号中的注解而进行,但这些解释仍然具有重要的参考价值。在分析诗的幻象时,朗格写道:“诗向来是创造感受的符号,这不是因为它再现了那些激发感受本身的事物,而是因为它以某种方式组织词语,这些词语承载意义并因文学联想染上色彩,由此贴合了感受的动态性(这里,‘感受’的范围大于‘状态’,因为感受是过程,它不仅可以是相连续的阶段,而且也可以几种状态同时展开,它是错综复杂的因而很难获得明晰的表达)。”^②在这里,朗格指出,感受不仅仅是一种静止的状态,而是一个或多个状态展开的一种过程,因此,感受可以是主动的、积极的。

在本书的总结部分,朗格又写道:“艺术爱好者从‘观众的角度’观看、聆听或阅读作品,他直接建立的是与艺术作品的联系,而不是与艺术家的联系。他回应艺术品犹如回应‘自然符号’,就是去发现它的意味,他会认为这就是‘作品内的感受’。这种‘感受’(从转瞬即逝的微小经验到整个人类生活的主观形式)无法‘交流’,只能表露,创造的形

① 恩斯特·卡西尔:《人论》,甘阳译,上海:上海译文出版社,2013年,第254页。

② 苏珊·朗格:《感受与形式》,第241页。

式是‘拥有’这种感受的,因此,对虚幻对象——比如,著名的帕台农神庙的中楣——的知觉也就是对它惊人的凝聚和紧张感受的知觉了。”^①这里对于“feeling”的解释其实是更加宽泛的,从“转瞬即逝的微小经验”到“人类生活的主观形式”,这基本上已经囊括了所有人类能够通过官能感知到的因素。

可以看到,在本书中,尽管“feeling”这一概念在书名中就被抛出来,但苏珊·朗格并没有特别对其进行解释。但随后,朗格又写了名为《心灵:人类感受随笔》(*Mind: An Essay on Human Feeling*)的三卷本著作,来专门讨论人类感受。值得注意的是《心灵:人类感受的随笔》的第一卷中,上半部分探究了审美现象的特点,下半部分却是研究了当时大量的关于各种有机体的并行符号特征的生物学文献。“理由是,在某种程度上,艺术家投射到艺术作品中的感受恰恰单纯就是有机体自我生理进程中的意识,包括肌肉、骨头、肌腱和神经问题。生长的因素,节奏、张力、消退等等,我们在有机体中能够找到的也能够在艺术品中找到,反之亦然”^②。这就是苏珊·朗格艺术哲学的一个核心观点——艺术蕴含着生命形式,那么,这种艺术与生命有机体共有的生命形式是什么呢?“这最后被证明是‘生命力’——感受(包括所有的精神生活,可以被理解成是生理过程的感受)的隐喻性展示,是区分出艺术家和艺术作品的本质。假如业余者展示出了这一目标或一种对于这一目标的兴趣,不管这种展示是有意还是无意的,尽管他也许是个不怎么好的艺术家,但他一定是个艺术家。但如果他没有展示出这一目标,他就不是。因此每一种艺术都是美的,就像每一种生活都是美的,出于同样的原因,它将感觉具体化,从最基本的有生气的感觉、个体生命和连续性、到人类感知的完全扩张。”^③由此我们能够得出结论,生命形式就是生命力,生命力就是 *Feeling and Form* 这本书里“feeling”的具体含义,在这里,无论是“feeling”所关涉的所有精神生活,还是对生理过程的感受,显然都不是汉语中“情感”一词所能容纳的。

还是在第一卷中,苏珊·朗格终于详细解释了“feeling”这一概

① 苏珊·朗格:《感受与形式》,第410页。

② McGill, V. J.: *Mind: An Essay on Human Feeling (Book Review)*, *Philosophy and Phenomenological Research*, 1 September 1968, Vol. 29(1), pp. 141 - 143.

③ Ibid.

念：“我认为，从伯伊滕蒂克(Buytendijk)的意义上讲，一个基本的错误就在于关于‘feeling’作为任何物种的条目或存在的假设(这些假设包括感觉、情感等等)，不管是产生于生理学的过程，还是独立于这一过程，‘生命’或‘灵魂的’非实体的真实功能是‘偶然利用了’身体机制。这是一个真正的形而上的谬论。但是那些想要将这一结论当作语义学来对待的理论家们是有一个本质上正确的想法的，因为一些心理学的‘因素’的概念，这些概念在被称为是‘feeling’的东西是如何进入到心理过程的这一问题中被表达出来，并且这些概念也许就是语言起源的本质。事实上，我们但凡给一个东西命名，比如说‘feeling’，就使得它看起来像是一种物，像是自然或产品中的某个成分。但是，‘feel’是一个动词，当开始说感受到的是‘a feeling’也许就是语义学家们不断将其带入我们视野的语言结构中固有的令人迷惑的常识推论。‘feeling’是被心理分析理解为一种实在的动名词——就是从动词中得到的名词，去感受就是去做一件什么事情，而不是去拥有一个什么东西，但是要‘拥有’‘a feeling’，一种感觉，一种恐惧或是一个观点，却像是设想通过感受这一动作传达出的事实的绝佳等价物。”^①从这里我们能够直接得出结论——“feeling”是与动词“feel”密切相关的，“feeling”是“feel”这个动作的结果和内容，从这个层面来讲，情感并非是“feel”的唯一内容或对象。

苏珊·朗格对于“feeling”的解释现在可以归纳为——这是一种蕴含着生命形式的人类感性生活，也是能够通过人类感官得到的各种经验，最后，将朗格关于动词和动名词的说法与上文已经分析了的语义学内容相呼应——“感受”是既可以作为名词也可以作为动词使用的，也就是说，它既可以是动作，同时也可以内容是内容。因此，基于以上从苏珊·朗格的著作中找到的对于“feeling”的解释，笔者认为译为“感受”的确是要比“情感”更为恰当。鉴于苏珊·朗格符号美学家的身份，如果不从符号学角度出发来进行论证，似乎仍然不够有说服力，因此，下文将继续从符号学的角度来论证为什么“感受”在苏珊·朗格思想的符号学语境中更为贴切。

① Susanne K. Langer: *(Mind: An Essay On Human Feeling, Volume I)*, The Jones Hopkins Press, p. 19.

三、艺术与符号学

上文涉及了苏珊·朗格对卡西尔艺术观点的继承,这里首先要从其对卡西尔符号学观点的继承开始。卡西尔最著名的观点是:人是符号的动物。他认为,“对于理解人类文化生活形式的丰富性和多样性来说,理性是个很不充分的名称。但是,所有的文化形式都是符号形式,因此,我们应该把人定义为符号的动物。只有这样,我们才能指明人的独特之处,也才能理解对人开放的新路——通向文化之路”^①。这一观点为人类在不断进行的自我确证找到了一个新的维度,是对人自身存在的哲学符号学的思考,在他看来,人类存在的最根本的意义就是创造属于自己的符号化的宇宙:“一切伟大的自然科学家都不是从事单纯的事实搜集工作,而是从事理论性的工作,而这也就意味着创造性的工作。这种自发性和创造性就是一切人类活动的核心所在。它是人的最高力量,同时也标示了我们人类与自然界的天然分界线。在语言、宗教、艺术、科学中,人所能做的不过是建造他自己的宇宙——一个使人类经验能够被他所理解和解释、联结和组织、综合化和普遍化的符号的宇宙。”^②在这一宏大的价值理念的指导下,卡西尔进一步对艺术进行了阐释,他认为,艺术确实是符号体系,但是艺术的符号体系必须以内在的而不是超验的意义来理解,它与日常言语及书写的语言学的语词符号之间有着确凿无疑的区别,既不使用同样的手段,也不趋向同样的目的。艺术的形式不是静止的成分,它显示的是运动的秩序,是内在生命的真正显现。^③也就是说,艺术的形式是动态的,同时传达了一种内在生命。

由此可见,苏珊·朗格的艺术符号理论确是在很大程度上受到了卡西尔的影响。首先,她认为,既然艺术品是一种在某些方面与符号相类似的表现性形式,这种形式又可以表现某种与意义相类似的意味,那么创造一件艺术品的过程也就必然成了一种逻辑抽象过程。但

① 恩斯特·卡西尔:《人论》,上海译文出版社,2013年,第45页。

② 恩斯特·卡西尔:《人论》,上海译文出版社,2013年,第378页。

③ 同上,参见第269、288、289页。

是,艺术的表现性形式或者说艺术符号本身,是与被她称作是“纯粹符号”不同的:艺术品所呈现出来的本身作为一个整体,它就是一个艺术符号,而这个符号向我们展示的,就是“生命的形式”。^①这里,苏珊·朗格先是以推理性符号的创造过程来对艺术符号的创造过程进行观照,在此过程中,她预设了“艺术是符号”这一基本前提,在这一前提下,艺术创造的抽象过程成为可能,但是,与纯粹符号不同的是,其抽象的结果不是一个具体的物,而是一种幻象,这就是本书书名中的另一关键词“形式”的具体意涵。

如果借助索绪尔能指与所指的二元概念来解释,形式就是艺术符号的能指,那么,其所指是什么呢?“符号的最主要的功能是将经验形式化并通过这种形式将经验客观地呈现出来以供人们观照、逻辑知觉、认识和理解。每一件艺术品都应该具备这样的功能,有了这种功能,就能为情感、主观经验的表象或所谓的‘内在生活’的种种特征赋予形式。那些真实的生命感受、那些互相交织和不时改变的其强弱程度的张力,那些一会儿凝固一会儿又流动的东西,那些时而爆发时而消失的欲望,那些有节奏的自我连续,都是推论性的符号所无法表达的。主观世界呈现出的无数形式以及无限多变的感性生活,可以在一件优秀的艺术品中呈现出来。”^②在这里,苏珊·朗格认为,艺术符号所能表现的,是感性生活的无限可能,这一观点是与卡西尔一脉相承的,苏珊·朗格后来将这种感性生活的无限可能归纳为“feeling”,同时将她思想的一个核心概念——“生命形式”与之相关联。生命形式的特征是节奏性、统一性、运动性和生长性。也就是说,一方面,艺术符号意指人类感性生活的所有可能;另一方面,艺术符号所表现的意味具有“生命”的特性。这样一个复杂而又难以用语言描述的意味就是朗格所认为的艺术符号的所指。基于此,如果单将“feeling”翻译为“情感”,是无法完全涵盖这两层意味的。

在这里我们会发现,由于艺术符号所表达意味的复杂性与可变性,索绪尔的符号意指二元论结构即能指与所指的表述在艺术符号中并非特别适用。在苏珊·朗格的艺术符号中,能指是确定的,即形式;

^① 苏珊·朗格:《艺术问题》,滕守尧、朱疆源译,北京:中国社会科学出版社,1983年,第123页。

^② 苏珊·朗格:《艺术问题》,北京:中国社会科学出版社,1983年,第136页。

但是,所指的内容却是不固定的,是可以进行无限衍义的,具有无限的丰富性。因此,用皮尔斯的意指三分式来分析艺术符号会比索绪尔的二元论更为合适。因为相比起能指与所指的二元方案,皮尔斯的意指三分式更强调了符号表意展开延续的潜力。“皮尔斯把符号的可感知部分称为‘再现体’,这相当于索绪尔所说的能指;但是索绪尔的所指,在皮尔斯那里分成了两个部分:‘符号所替代的,是对象’,而‘符号引发的思想’称为符号的‘解释项’。对象比较固定,在符号的文本表意过程中就确定了,不太容易随解释而变动,而解释项完全依靠接收者的努力解释才能产生。”^①苏珊·朗格这里的“感受”,一方面是符号的对象,即艺术家蕴含于艺术品中的关于人类普遍感受和情感的传达;另一方面,由这一符号对象衍生出来的,是不同的接收者对于这一符号对象的各种不同的理解和解释,这些理解和解释使得艺术品的意味不断地变化或丰富。

最后,从最本质的角度,即符号的定义出发,也能看到将“feeling”译为“感受”的合理性。正如赵毅衡对符号的定义:符号是被接受者认为携带意义的感知。意义必须用符号才能表达,符号的用途是表达意义。反过来说,没有意义可以不用符号表达,也没有不表达意义的符号。意义同样有一个清晰的定义:意义就是一个符号可以被另外的符号解释的潜力,解释就是意义的实现。^②赵毅衡没有将符号定义为具体的事物,而是一种感知;由于符号必须要被接收,因此,符号载体必须能被感知,才能触发符号表意过程。而感知就涉及人类的一切感官以及由此产生的对外部世界的可能的全部反应,也就是卡西尔和苏珊·朗格认为的人类感性世界的所有可能性;因此,相比于“情感”而言,“感知”所携带的,更应该是“感受”。基于以上种种,新译本将“情感”改为“感受”,是有理据性与积极意义的。

从对这一重要概念的改变出发,见微知著,能够看到高艳萍对于之前译本的谨慎审视。新的译本不仅更加符合苏珊·朗格的思想线索,具体准确地把握了其艺术美学及艺术符号学思想,同时在细节上进行了反复斟酌,一方面使所用术语更为统一与贴切,另一方面使译本更加顺畅易读。文章开头提到过,20世纪80年代的美学翻译热潮

① 赵毅衡:《符号学:原理与推演》,南京:南京大学出版社,2012年,第98页。

② 同上,第1页。

促使了本书第一个译本的出现,但由于很多客观原因,对旧译本的修正成了亟待解决的问题。高艳萍的新译本,可以说是出色地完成了此任务。对于读者来说,这的确是个好消息。

(作者单位:四川大学符号学—传媒学研究所)

学术编辑:赵彦芳