

April 2022

A Study of Pictorial Representation under the Impact of Direct Perception Theory

Manting Yin

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>

Recommended Citation

Yin, Manting. 2022. "A Study of Pictorial Representation under the Impact of Direct Perception Theory." *Theoretical Studies in Literature and Art* 42, (2): pp.75-84. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol42/iss2/29>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

直接知觉论冲击下的图像再现研究

殷曼婷

摘要: 从近现代知觉心理学、哲学、艺术理论研究的走势来看,不同时期特定的视知觉解释范式往往与既定的图像研究及视觉研究阐释模式有着深刻的呼应关系,而以吉布森为代表的直接知觉论便是当代很值得重视的一种。论文论述吉布森三个核心观点,并主张以此途径重新发现并思考图像观看经验中的三个问题。其一是当代图像再现研究中核心的二维图画、三维世界的视觉经验差异及相互关系;其二是新视觉图式,尤其是最初的视觉图式如何获得;其三则是通过观看图像实现视觉沟通共享何以可能?这些问题的发现或重新思考不仅推动了当代图像再现研究,同时也呼应了一种视觉生态主义与现象学的视觉研究路径。

关键词: 知觉心理学; 吉布森; 生态视知觉论; 图像知觉双重性

作者简介: 殷曼婷,文学博士,南京大学哲学系、艺术学院教授,南京大学当代智能哲学与人类未来研究中心研究员。主要从事现代西方美学、艺术理论、视觉研究。通讯地址:江苏省南京市栖霞区南京大学仙林校区哲学系,210046。电子邮箱: yinmanting@nju.edu.cn。本文为国家自然科学基金一般项目:“分析美学视域下的图像再现转向视觉再现研究”[项目编号:15BZX126]的阶段性成果。

Title: A Study of Pictorial Representation under the Impact of Direct Perception Theory

Abstract: Viewed with a reference to the trend of modern perceptual psychology, philosophy and art theory, a specific interpretation paradigm of visual perception often echoes the established interpretation model of visual studies of its time. The direct perception theory represented by James J. Gibson is a noteworthy contemporary theory. This article discusses Gibson's three core viewpoints, and advocates to rediscover and think about three issues in picture perception. First, what is the difference in the visual experience of two-dimensional picture versus that of three-dimensional space? What are their relationships? Second, how could we obtain a new visual schema, especially an initial visual schema? Third, how could we carry out visual communication through observing a picture? Discovering and rethinking these questions not only promote the research of contemporary pictorial representation studies, but also echo the phenomenological approach of visual studies.

Keywords: perceptual psychology; James J. Gibson; ecological theory of visual perception; twofoldness of picture perception

Author: Yin Manting, Ph. D., is a professor in Philosophy Department and School of Art, as well as a researcher in the Philosophy of Contemporary Intelligence and the Future of Humanity Center, Nanjing University. Her research focuses on modern western aesthetics, art theory, and visual studies. Address: Philosophy Department, Nanjing University, 163 Xianlin Avenue, Qixia District, Nanjing 210046, Jiangsu Province, China. Email: yinmanting@nju.edu.cn This article is supported by the General Project of National Social Science Foundation of China (15BZX126).

从近现代知觉心理学、哲学、艺术理论研究的走势来看,不同时期的视知觉解释模式往往与既定的图像及视觉研究阐释模式有着深刻的呼应关系。19世纪中叶,知觉心理学家赫姆霍茨所开启的间接知觉论是其中一种,他假设神经系统信息处理过程所采取的一种符号论模式。这种模式假设,在外部事物刺激与观看者所意识到的知觉经验之间存在着断裂,它们之间并没有因果联系。观看者之所以能“看到”什么,是因为其先在的经验、记忆、想象、思维介入了神经系统的信息处理过程。这种解释在很长时间内都被广泛接受,为视觉怀疑论下人们从建构论出发考察视觉及图式问题提供了依据。不过间接知觉论解释模式的问题在于:其一,视觉问题在此假设下有被转化为符号问题的危险。其二,这种假设难以解释介入知觉过程的最初图式是如何形成的。贡布里希是将知觉心理学引入图像再现研究的关键人物,而他的图式观其实已经体现出这一困难。贡布里希认为,最简单的图式所提供的内在秩序感是艺术的基础,最初图式是从假设开始的,而“作简单假设的能力是我们能学得知识的唯一基本条件”(贡布里希 5)。尽管贡布里希认可知觉主动探索世界并纠正图式的能力,但最初的秩序感与图式从何而来?这个问题依然是悬置而虚浮的。

当意识到这一点,知觉问题便可以再次成为考察的起点。它对应于人们对一些切身体验的反思,我们如何看待自身与这个世界的关系?如果我们眼中的世界仅是一个视觉符号所编织的意义秩序,我们如何看待自己行走在这个世界上,我们的触摸,我们所见与环境的关系?知觉心理学家吉布森问道:我们怎么解释当一个人失明或闭上眼睛时,那一连串的视觉景象会消失?这一疑问似乎暗示着我们的观看与外在世界最基本的互动关系,也指向艺术实践发端之初的人的观看、描绘行为与世界之间最纯朴的某种关系。因此,相对于间接知觉论所指向的人化世界,吉布森对于“我们如何获得对一个具体的视觉世界(Visual World)的经验”(Gibson, *The Perception* 3)的追问或可成为新一轮思考视觉问题的起点。这或许就是他所开创的直接知觉论(direct perception theory)、又称为生态视知觉论(ecological theory of visual perception)的意义。从最基础的空间感与秩序感如何建立开始,吉布森探讨了人的知觉系

统与环境互动中所提供的可能性。

吉布森并未过多涉及艺术问题。不过其理论对于我们理解当下图像及视觉研究中日益受到关注的一些阐释模式转向却颇有价值。20世纪,除了视觉建构论之外,我们还看到了从另一角度来思考视觉行为与世界之关系,以及相应知觉经验性质的美学观。这既体现为以分析美学家沃尔海姆为代表的图像再现观对一种特殊视觉经验的关注,也体现在现象学研究中图像意识与知觉经验的新理解中。就前者而言,这其实是发现一种新的观画方式。在此观看方式下,观看者同时意识到画布本身与图像再现的内容,而且,意识到画面本身的构型因素是观看者能识别再现内容的重要原因。这一发现被概括为视觉意识双重性,或知觉双重性。在此发现下,我们或可在观画中重新安置图画在世界中的位置,并设想观看者无需借助概念等因素,便能通过观看本身获得某种抽象图式的可能性。同样,尽管理论渊源不同,但在胡塞尔对图像意识结构的分析中,在梅洛-庞蒂对知觉经验的讨论中,我们不仅能看到他们与沃尔海姆等人观点的接近之处,还能看到更为具身化的视觉性构想。就此而言,吉布森的理论对于我们深入探索上述阐释模式转向何以出现是有参照价值的。这并不是说直接知觉论直接影响了上述两种视觉观,而是想指出:美学、艺术、认知科学、心理学的视觉研究在20世纪,尤其是20世纪下半叶出现了相对一致的新倾向,这或许暗示了某种理解模式上的变化。因此,通过对知觉心理学中相关成果的梳理,我们能更准确地把握到背后一些核心问题的意义,以及这些问题得以被注意到的契机及其现实基础。当然,如果深究当代图像再现研究与现象学的视觉研究,它们与知觉心理学的某种联系是能追溯到的。

鉴于上述考虑,本文将基于吉布森的“视觉世界”与“视野”、不变量结构、知觉系统、信息拾取这些关键概念,围绕与这些关键概念相关的图像再现及视觉研究的核心问题来展开讨论。

一、三维及二维视觉经验差异与反思 图像型观看方式

吉布森的讨论始于一个典型的视觉难题,即如何看待二维的视网膜图像与视觉“所见”的三

维景象之间的关系？让人们看到三维景象的机理是什么？“考虑到眼内图像的贫乏，人们如何解释视景(sight)的丰富性？视觉(Vision)取决于视网膜图像(retinal picture)。但当与结果相比时，图像看起来是多么不充分啊！[……]物理环境有三个维度；它由光投射在二维的灵敏表面上；然而，它是在三维中被感知的。如何在感知中恢复丢失的第三维？”(Gibson, *The Perception* 2)之所以追问这个问题，是因为吉布森发现，当注意力分别聚焦于二维图画与三维空间时，其视觉经验是有异的。这直接推动了吉布森对视觉世界与视野的辨析，以及对知觉与感觉关系的新思考。

吉布森注意到，眼睛的观看其实涉及两种视觉：即有关视觉世界的经验与有关视野(Visual Field)的经验。

观看视觉世界的经验指的是观看者在现实街道、建筑、山川等场景中所“看到”的内容。在这些第一手知觉中，我们其实不会真的像看画一样去看。我们所看到的是什么呢？是刺激视网膜的光线、光的亮度与色调。视觉世界因此是这些因素所构成的世界，其“最基本的属性似乎是：它在距离上延伸，在深度上建模；它是直立的、稳定的、没有边界的；它是彩色的、有阴影的、被照亮的、有纹理的；它由表面、边缘、形状和空隙(interspaces)组成；最后，最重要的是，它充满了有意义的东西”(3)。这里的列举总结了视觉世界的诸多特征，其中也包含距离、深度、空间感，但这已并非抽象几何意义上的空间，而是由许多其他因素所支撑空间感，即我们能感知到的纹理、梯度、形状、空隙等。在吉布森的视觉世界经验中，这些是令距离、深度等空间感得以形成的因素，也是我们的视觉经验得以形成的恒定背景，吉布森称之为看待视觉世界中的“对自然或空间世界的感知”(10)。吉布森也提到了“由物体、地点、人、信号和书面符号组成的世界”(10)。不过，他主要研究的是前者。

视野所涉及的视觉经验则是另一种观看方式，它以看图画的方式看物体。这类似于单目透视，眼睛聚焦于某个物或焦点上，并把注意力放在目之所及的景象上。这样，一段时间之后，便会看到一个接近于图画的场景。

简要地说，视觉世界的视觉经验与“视野”的视觉经验有着显著区别。视觉世界是无边界的、

全景的、无中心的；而视野是有边界的、有中心、有中心到边缘的清晰梯度的。

所谓“无边界”是指当在现实环境中观看时，观看者并没有空间距离方面的边界感，也不会采用抽象几何空间的方式去观察。吉布森举了个极端案例：当一个人处在一个仅包含空气的球体内时，他会失去平衡感，同时也没法形成远近、上下、左右的判断。这种经验也同样适用于一个人身处无差别环境时的体验。^①吉布森发现，这时人所看见的视觉世界既不是二维平面意义上的，也不是三维深度意义上的。视觉世界的视觉经验此时能够感知周边环境，但它不是将眼睛聚焦于表面的某一点，并按照一种几何投影的规则“看到”。其观看方式是双眼快速转动的扫描方式，它不是聚焦于一个中心，而是所见的每处表面都是清晰而饱含细节的。在视觉世界中，如果人转动身体，世界是稳定不动的，观看者感到是自己在移动。

相反，视野是有边界的，其聚焦中心是清晰的，但越接近边缘，这种清晰度会愈加降低。这就如当人测视力时，他闭起一只眼，聚焦到某个符号上、看清这个符号，而此时他所见的周边其他符号是模糊的。但模糊中，他仍能看到视野边缘的存在，这就仿佛在看一幅画。“视野”的观看方式近似于平面投影的透视方式。吉布森用探照灯原理来描述眼动时视野的变化，这时候视野会随着眼睛从一个聚焦点向另一聚焦点移动。(27—29)它显然与我们用双眼看事物时并不相同。譬如，当我们聚焦于某一点(比如拇指尖)并转动头部时，我们感知到的却是指尖的移动。

吉布森指出“视野”的三个特点。首先，视野运用的观看方式不同于观察视觉世界所采用的方式；其二，观察视野所采用的观看方式实际上是观看图画的方式；其三，观察视野所采用的观看方式正是以往知觉心理学所采用的模式。“一个人只有通过试着以符合透视法的方式来看视觉世界，并像画家一样看到它的颜色，才能得到它。”(27)这种观看方式的实质是内省或分析的。在这一点上，吉布森的理论体现出它的犀利与颠覆性。因为，他旨在批判以往传统知觉心理学的立论基础。它们所考察的其实是视网膜图像如何转化为视知觉的问题。该问题促成了从二维视网膜图像——即从物体在视网膜上的投影——出发的思考，但这并非对眼睛如何感知视觉世界的考察。

当然,吉布森对视觉世界经验与视野经验的区分对图像再现研究相当有冲击力。依据这种观点,图像再现研究便获得一条新的思路。按照吉布森的上述区分,图像知觉并不同于日常观看世界的知觉。以往讨论视知觉的路径恰恰是走上一条以图像方式来看现实世界的路径,而这最大的问题便是会将世界对象化、让人的视觉感知与环境相分离。反而言之,按照吉布森的理解,“视野”的经验是一种遵循图像模式的视知觉,是文明人长期把世界视为一幅画来观察的这种视觉性的产物。这样,图像再现的核心问题——有关二维图画、三维世界的不同视觉经验,及其与观看之间的问题就开启了新的出发点。

托佩尔(David R. Topper)将吉布森为图像问题带来的疑问总结为五个:(1)一个人是如何看图画中所描绘的物体的:他们是在“看”、还是在“读”?前者是根据一直以为人们所信任的所见即所得的视觉假说,即我们以为的以看实物的方式看图画的假定;后者根据符号假说,是以类似于阅读的方式看图画。而吉布森则认为这两种都有误。(2)人们如何观看物理环境中的物体?(3)看图画中对物的描绘与看物理环境中的真实物之间是何种关系?(4)几何透视法是什么地位?它仅仅是惯例吗?(5)吉布森假说应用于图画的相对优势是什么?(Topper, “On Interpreting” 295-296)

吉布森所发现的这种视觉经验上的差异更成了沃尔海姆等人在图像再现问题下重审视知觉问题的契机。它启发了沃尔海姆视知觉研究中最有影响的“看进”视觉注意双重性的看法,并引发了诸多论争。实际上,视觉注意双重性问题在吉布森这里便已是一个被发现的重要视觉现象。吉布森主张,“视觉世界”的视觉经验与“视野”的视觉经验是截然不同的,那当一个观看者看着一幅画时,他会看见什么呢?他会既看见一幅画的表面,又看到这幅画里的那个三维空间。这样,观看者便面临着一个矛盾:“一张图画本身既是一个表面,也是关于其他物体之信息的一次显示。观看者会情不自禁地看到两者,然而这是一个悖论,因为这两种意识是不同的。”(Gibson, *The Ecological* 282)在吉布森眼中,尽管画家似乎是在努力用看真实景象的方式来描绘一幅画,但因为他在一开始便不是按照观看真实世界的方式去

观看的,所以他只会失败。但在沃尔海姆等人看来,这期间却并不矛盾。

从吉布森对“视觉世界”“视野”两种观看方式的评价来看,他其实并不那么重视视觉研究中的艺术与图像问题,毕竟图像型观看方式已经偏离了人们观看世界的真实经验。不过,这并不意味着他的知觉心理学无益于艺术与图像研究。甚至可以认为,正是吉布森的理论让人们关注到图像型观看方式的存在。这也就是一些图像再现的研究者关注到吉布森的原因之一。“正是因为常见的视知觉理论是基于图像的,所以图画很少被专门挑出来考虑。它们被认为与其他视觉现象一样。但奇怪的是,当吉布森讨论图画时,他也不愿意专门看待它们,而是试图将它们纳入基于信息的知觉理论框架中。”(Rogers and Costall 180)吉布森的视知觉理论让我们关注到观看中的图像性惯例问题,并意识到图像再现图式的问题。而这进一步会引发我们去思考:图像再现图式的最初源头是什么?若是如印象派那样,艺术史中出现了一种带来视觉性变革的图像再现图式,那这种新图式何以可能产生?一方面,我们可以认为,正是画家对视觉注意双重性的发现,使他们有意识地离开图像型观看方式,去观察户外瞬间光影变化,并将这种视觉经验描绘于画布之上。另一方面,认可上述人类视觉能力则要求对图像再现图式的形成有更深入的认识。在吉布森理论中,其可能性存在于何处呢?

这就存在于他对一些核心知觉问题的分析中:人们在视觉世界的观看中是如何获得空间感的?如果这不是一种平面投影规则的应用,如果它有坚实的生理基础和现实基础,那它来源于何处?上文中,吉布森对于艺术与图像所提出的问题,有望在吉布森的视知觉获得信息的“不变量”(invariants)结构的分析中得到进一步的解释。

二、视觉图式何以生成?

从吉布森对视觉世界与视野的态度来看,他显然是将图像知觉模式置于二手知觉的地位,图像知觉模式与世界知觉模式的分离揭示出,如果观看者将前者用于理解世界存在,那这会远离现实。^②但吉布森同样也承认,若要理解图像知觉及其特定观看方式,那么对世界的知觉会影响图像

知觉,它向图像知觉提供了某种图像再现图式。若要理解这种影响何以实现?这可以从吉布森对观看世界过程中如何获得对环境信息的不变量结构开始。这意味着观看者学会看到深度,以及学会看到描绘的深度,并获得一种观看图像的知觉模式。在此问题域下,最初的问题则是:如果观看者并未如所见即所得假说与符号论假说那样,是基于直觉、先天图式或概念而“看到”,如果他仅依靠直接感知周围环境,那他如何能获得空间感?

理解这一问题,首先便是追问:在视觉环境中,眼睛是如何与外部环境互动,获取信息的。吉布森对此提出了截然不同的方案,该方案是从改变对视网膜图像的理解,以及对视网膜图像与刺激的理解开始的。

视网膜图像在吉布森这里不再被认为是一个物体在视网膜上的简单投影,而被认为是动态的,在纹理上、轮廓、明暗上有一定序列变化的图像。与之相应的是视网膜所受到的刺激,“‘刺激’一词总是指落在视网膜上的光能,而不是光反射的物体”(Gibson, *The Perception* 63)。这里理解的要点在于,所谓“刺激”并非如以往知觉论所理解的那样,是物体—感官—神经—对应的关系,而是一种合成的刺激。在吉布森看来,在假定刺激—感官—知觉这一过程成立的情况下,如果有些被我们所感知的东西并没有对应物,那么,就需要假设它们是以某种方式合成的。而知觉因此处理的是信息合成的问题。刺激就是对连续表面信息的综合处理。

那么,刺激又是如何合成的呢?吉布森反对间接知觉论用推理来解释,认为后者把起作用的过程限定于一个主观过程。他主张的是知觉对刺激信息自主的综合组织,从而,人们可以在未经习得的前提下实现刺激的合成,而现实环境为此提供了条件。吉布森所意识到的一个有趣佐证是,为何绝大多数时候,知觉与其对象是相像的?“知觉的特点是,其结果与其说是自发的,不如说是对所感知事物的忠诚。问题不是知觉如何被组织起来,而是为什么它总是像眼睛碰巧所指向的那特定实体一样被组织起来。”(24—25)这个问题是间接知觉论假说难以回答的。该现象吸引人们更加关注知觉与现实世界的密切而直接的关系。

因此,“刺激”不是来自环境中的各个物体,而是来自一系列由连续表面、纹理与边缘共同构成的户外环境。连续表面意味着对视觉空间背景的知觉、纹理梯度是深度感知的一个线索,而边缘则提供了对物体的轮廓与形状的知觉。环境中的纹理梯度等视觉空间属性构成了刺激变量,它们提供给视网膜图像,而这些视觉空间的属性也对应于视网膜图像上渐变的纹理梯度。“视网膜图像的不均匀性可以用数理论和现代几何的方法来分析,形成一组类似于物理能量变量的变量。这意味着,视网膜图像的顺序或模式实际上可以被认为是一种刺激。”(9)视网膜图像体现为一种复合性,是对复杂环境的反应,而非只是对某道光线的反应。

基于对视网膜图像与刺激的上述理解,我们可以更具体地来看视觉世界中空间感如何获得的。在此方面,吉布森提出著名的“地面理论”(Ground theory)。回顾吉布森在辨析视觉世界与视野之间差异时,他一开始便假设纯空气球的实验环境,这个环境是完全提供不了空间感的。然而,我们真实世界的视觉感觉中却有着丰富的空间参照系。视觉世界通过提供参照系来提供空间感,其中包括或细或粗、或密或疏的纹理,包括了轮廓、形状;包括了明暗,其中最重要的参照系便是地平线。

在数百万年的时间里,一些未知的动物物种进化成我们人类物种,陆地和天空给予眼睛和大脑反应持续的视觉刺激。在文明人的室内世界中,天花板和墙壁取代了地平线和天空,但地板仍然相当于地面。这个基本的表面是我们通常关注对象的背景[……]它的水平轴隐含在每个视野中,不管身体的姿势是什么。尽管这很少被注意到,但在平均水平和时间上,它一定已经确定了所有或大多数陆地动物的视网膜图像的基本模式。(61)

可见,空间感是可以实现的,它体现为物理空间投影至视网膜时,视网膜图像表面的倾斜与形状的变化,这其间有一定的相关性。这令吉布森的知觉论根本上不同于符号假说与视觉假说。一

方面,不同于视觉怀疑论的符号假说,吉布森承认环境的视觉空间信息与它投影于视网膜的图像有着一种对应关系,它构成了视网膜图像纹理变化的刺激变量,是视知觉客观基础。“在一个特殊意义上,外部世界确实进入了眼睛。这意味着,至少世界的表面、斜率和边缘在视网膜图像中是有联系的,特别是通过合法的转换与它们的客观对应物有关。如果这是正确的,那么恢复在知觉中丢失的第三维这个问题就是一个错误的问题。”(9)另一方面,不同于持所见即所得观的视觉假说,视网膜图像与环境的视觉空间属性之间是相关关系,而非复制关系。视网膜图像会随着环境的视觉刺激变量而变化,但这种变化既非对世界的复制,也不是如间接知觉论所认为的那样,是知觉的图像,确切地说,它是“一种变化的复合体”(9)。

第二,上文解释了知觉如何在与户外环境的直接接触中获得有关视觉空间的信息,从而无须依靠预先习得、或先天的某种空间法则。那么我们进一步还可追问的是:视觉空间感是如何以某种抽象、结构化的形式固定下来的?从图像再现研究的视角来看,这便是我们一般所关注的图像再现图式如何传达其图式结构,以及最初图式如何获得的问题。对于该问题,吉布森提供的是他知觉变化之下的不变量结构的观点。

“不变量概念是吉布森理论的根本。他认为知觉是一种活动,一种动态过程。无论是观察者、环境,还是这两方相关变化过程中保持了恒定的刺激模式,在这三者之中,知觉不变量都是其中更高阶的属性。”(Sheehy 98)吉布森承认日常知觉是“选择性的、创造性的、稍纵即逝的、不准确的、概括的、定型的”(Gibson, *The Perception* 10),但他也主张“检查知觉充分而准确的那些方面”。(10)也就是说,尽管在吉布森的知觉方案中,观察者不断探索外界,而视网膜图像则相应连续变化。但他仍承认,我们的知觉中存在着人们最终可以获得的关于这个世界事物的客观知识,一种不变的结构,比如大小与形状,但这种不变结构不必如透视法那样有一个确定的消失点。

这也就是吉布森受格式塔心理学启发所认识的事物在视觉上的近似恒定性。“在普通的非批判性知觉中,物体恒定性的传统解释认为,我们通过记住事物的真实大小和形状来纠正我们对事

物的感觉。”(163)但吉布森通过研究鸟类等动物的视知觉发现,鸟类并不能如传统预设的那样图像型观看,但它们仍然能够辨别出远处的大物体。这种对事物客观特征的把握即对不变量的把握,“结构不变量是更高阶的关系模式,尽管视觉刺激发生了变化,但它们仍然保持不变”(Sheehy 98)。它们可以体现为眼睛对位于不同距离的一个物体,依然能看出其大小与形状。而体现在视网膜图像上,这便是视网膜图像呈现出的客观形状上的常数,这是知觉与客观形状的一致性,也是不变量结构的核心。该现象揭示的是一个“普遍经验的视觉世界”,这些变量构成了环境中“永久”结构经验的基础。^③

在之后的理论发展中,吉布森解释了有机体在与环境的互动中,是如何获取这种不变量的。刺激信息包含在环境光中,在户外环境的不同表面及这些表面之间,以及在环境变化所呈现的持续特征之间存在着独特的关系,这体现为光学阵列的某种不变结构。这样,视觉环境就提供给了观看者有关环境持久布局的特定结构化信息。就此而言,透视结构也是一种不变结构,它指定了一个人与环境之间关系的特定变化。(Pick et al 696)

吉布森有关不变量的看法,对于我们重新思考视觉图式及其他问题裨益良多。该分析不但从另一角度让我们思考二维图画、三维世界与观看的关系,而且从更细处说,他对两个具体图像问题提供了反思的契机。问题一是基于知觉恒定性对视觉图式所作的解释,问题二是对透视法的重新阐释。

其一,吉布森揭示了知觉恒定性 with 视觉世界观看经验之间的辩证关系,这为视觉图式留下可讨论的空间。参照麦克劳德和亨利曼的实验成果,吉布森承认自然类的视知觉(即视觉世界的观看方式)与内省类的视知觉(即视野的观看方式)是有可能兼容的,并可能存在着一个中间阶段。一方面,观看者如果偏向个人经验,那他会受到刺激的影响,倾向于看到一个视觉世界,其知觉恒常性受到扰乱;而另一方面,观看者如果偏向客观“原则”,他则会形成更高的知觉恒常性,倾向于看到一个视野。(Gibson, *The Perception* 168)该看法不仅认可视觉注意双重性的存在,同时也承认“图式”的地位,在此兼容关系与中间阶段关

系下,视觉图式成了一个可以从知觉恒定性获得解释的问题。

在普通阳光下的视觉世界中,物体的颜色与相应视野中的拼贴颜色不一样。未经训练的观察者不能看到这些差异,但风景画家可以,因为他必须了解,一个物体的脱离实体的颜色才是他的画布上必须复制的颜色。就像桌面不能再现为一个正方形一样,所以阴影中的白色表面也不能表示为白色。在图像型视觉中,前者是梯形,后者是灰色的。尽管世界不同地区的照明有变化,尽管日出和日落之间整个世界的照明发生了变化,但日常感知的表面颜色仍然相当恒定。[……]体现了“对真实对象的回归”。当然,这对感知个体来说是一项宝贵的成就,因为它有助于在幽暗或浓重的阴影中识别物体。(166,168)

吉布森的理论已经给予了图像研究以充分地灵感。博因顿(David M. Boynton)在论述吉布森的图像知觉理论时指出,在一种超越时空限制的环境下,画家与观看者之间存在着仅凭视知觉本身就能实现一种视觉沟通可能性。“当一个人学会感知一幅画和其他物体的表面,而不是图画平面内的诸表面时,视觉系统就会被修改,这样对一个表面之内的诸表面(the surfaces-within-a-surface)的‘中介性的’或‘间接的’视觉意识就可以实现。”(53)

这段评述关系到观看者可以通过观画行为本身习得视觉图式,建构新观看方式的能力。相较于传统视知觉论,这种解释的优势在于它不但可以解释画家对透视法图式的应用,它也支持了诸如印象派再现方式这样新型视觉性的出现。同样,这也提供了改变至其他再现图式的机会。这是由于,不是我们主观上从以往印象中建构出来的东西,也不是空间几何规则支撑着视觉图式的确立,支持观看者形成视觉图式的是知觉恒定性。而这种知觉恒定性根本上依赖的是对事物的直接观看,依赖于对环境中的光学阵列的检测,它形成于对刺激的辨析与区分,乃至将其形式化。于是,当光学阵列所传达的信息结构发生变化时,观看者

可以获得一个新图式。这其实也就是支持了一种新视觉性的出现。当博因顿跳出吉布森仅将图像型观看视为次要视知觉问题的局限时,他便敏锐地发现了这一点:“学习感知艺术家所提供的信息,这会导致意识上的变化,这样成年人就可以把一幅画看作为一个表面和一个场景[……]在学习感知透视图的平面时,也有可能学习到图画制作和观看的某些假设,这些假设可能有助于在通常的无约束观察条件下观看图片。这些假设将由惯例来提供。”(Boynton 53)

其二,基于上述观点,透视法的形成也可以获得另一解释。我们如果沿着博因顿的论证思路,也可以发现从吉布森视角来看待透视法的解释。所谓的单目透视可以这样实现:观看者站在一个特定位置上,让自己所见的自然光学阵列与图画所传递的光学阵列相同。因此,透视法既非复制、也非欺骗,而是人类视知觉能力的一种体现。这就是把一幅画看起来似它所描绘的东西,但又不只是像那样。(60)同时,从图画的二维平面及其三维再现空间这视觉注意的双重性来看,透视法也获得了另一种解释,这并非语言符号意义上的,而是从某个视角、按照既定知觉恒定性标准去看的图式。进而,博因顿也启发我们去思考一个颇为有趣的观画位置问题。当观看者绕着一幅画四处移动时,他的视角是变化的,由于此时图画不能如视觉世界一样传递出光学阵列的相对变化,从而某种特定的知觉恒定性不再发挥作用,幻觉就被打破了。

之前的讨论中,吉布森的理论已经展现了其理论无论是在解释人们的观画经验,还是理解人们发现新视觉图式上都有着别具一格的解释力度。第一个问题揭示了观画时对二维画面与三维图像再现空间的双重注意力问题。而第二个问题则分析了新视觉图式的出现是否有其客观基础,而不只是出于主观建构。实际上,当我们将这两个方面联系起来思考时,就会意识到,这其中还涉及一个未曾解决的问题:知觉恒定性可以解释图式的形成,但如果画家运用了一种有违于惯例的颠覆性图式时,那么这种观看方式是如何发明的,变革的契机存在于何处?观看者有没有可能在不经教导与观画训练的情况下掌握一种新观看方式?也就是说,支持画家一开始发明新图式并坚持下来的那个小圈子是如何能理解这种图式的?

这基本上不仅需要我们关注知觉恒定性与不变量结构,还需要我们进一步了解吉布森为我们的视觉与世界,画家—画—观看者之间的视觉交往提供了什么方案。简而言之,跨时空的视觉经验的直接沟通与共享如何可能?当有关视觉图式与视觉性的问题推进至此阶段时,我们就到达生态视知觉论层面。

三、生态视知觉视野下的视觉沟通及共享

生态视知觉路径在吉布森看待“视觉世界”的视知觉能力中已经有所体现,而这在他1966年的《作为知觉系统的感觉》(*The Senses Considered as Perceptual Systems*)与1986年的《视知觉的生态路径》(*The Ecological Approach to Visual Perception*)中得到更系统的阐述,这也就是他著名的生态光学说。吉布森将包括眼睛、视神经等在内的视知觉系统看作某类感知器,这个知觉系统从环境光的周边环境中获得某种结构性信息。正是在吉布森的后期理论中,我们不仅可以更系统地构想某种新图式是如何可能在个体与环境的直接经验中生成的,而且还可以构想在更为普遍的意义,一种跨时空的、同时又不借助于文化惯例的画家与观看者的视觉共享与沟通是如何实现的。

吉布森的生态光学关注行动中的感知者与其所身处的那个世界环境的直接互动。其结果一是感知者在此过程中形成对世界的认识,二则是感知者自身的知觉系统随着他与环境连续的密切接触而进化、自我调整。因此在吉布森的知觉心理学中,感知者是一个积极探索世界、有能力通过自我调整与环境相协调的行动者。环境则是支撑行动者在其中移动、感受的环境。这是一种无须人们反思而是去体验的环境。“环境”的生态性与“知觉系统”共同构成吉布森直接知觉论的条件。下文也主要会围绕这两个关键词加以了解。

其一,环境的生态性体现为它是人与其他生物在其中安居、行动的环境,是人可以在其中感知的环境。环境是“能刺激一个有知觉的有机体”(Gibson, *The Senses* 29)的环境,而非单纯的物理世界。观看者在“环境”中不断地、真实地看到事物变化,直接感受并把握到的刺激进而形成对事物的认知。因此,观看者对周围事物的了解不是

凭借推理性地反思,不是凭借记忆的印证,也不是通过观念联想。环境的另一特征是,它提供了能被感知者直接感知到的信息,即光学阵列所提供的信息。这也就是上文中所说的不变量结构及作为结构的信息。正是为了更精确地获得这些信息,并适应不断变化的环境,人的知觉系统不断进化。

其二,“知觉系统”概念体现了吉布森有关生态知觉论更复杂的理解。因此,他用此概念取代了最初的“知觉”,以强调观看者主动探索,以及整体地回应、介入环境的特征。“我们将不得不以一种新的方式构想外部感官,即是主动的而非被动的,是作为系统而非渠道,是相互关联而非相互排斥的。如果它们的作用是提取信息,而不仅仅是唤起感觉,那么这个功能应该用一个不同的术语来表示。它们将在这里被称为知觉系统。”(47)这主要包括了知觉系统“信息拾取”(Pickup of Information)的能力、知觉系统的全觉性与综合性特征、以及知觉系统的进化性。

第一,知觉系统的重要能力是“信息拾取”的能力。

知觉系统是一种主动注意力感官,“为了搜索,一个能动的知觉系统必须是本体敏感^④的,也必须是外部敏感的,也就是说,它必须是自我引导的,这样才能在追踪外部信息。看、摸、闻、品尝,甚至听都是真实的”(250)。作为主动注意力感官,知觉系统的神经系统作用方式与间接知觉论所假定的方式有所不同。在间接知觉论那里,神经系统在脑内构造信息,该信息处理过程与外部刺激源是分离的。但在吉布森这里,知觉系统却能与外界信息共鸣。这就是为什么吉布森喜用感知器来指知觉系统的原因,“感知器是一个自调谐系统”(271),它不是盲目而无选择的接收所有信息,而是提取能让它产生共鸣的信息。而知觉系统的进化可以理解为是信息收集能力的增加。其基本过程是,观看者在环境中移动,他扫描四周,持续接触环境。他的每一次移动都改变着他周边环境光的信息,并在这些视觉刺激不断变化之间感受到它们彼此的关系。这不能理解为是刺激源源不断地输入,而应理解为他在环顾四周的过程中,获得对这个视觉世界的整体体验,这并不像全景照片那样是对视觉环境一帧帧拼接似地把握。知觉系统探索环境,检验环境中某种结构性

信息,该过程也包含着知觉系统对信息的分析合成,它们之间具有相关性,而不是单纯的复制或无关。知觉系统通过此过程对视觉世界获得一种全局、整体的把握,其主要目的就是“要在这些变换中分离出保持不变的东西”(264)。

吉布森对知觉系统的这种理解,对于我们设想视知觉与环境的直接互动并获取知识及视觉图式的能力而言,是非常重要的。他尽管并未完全拒绝知觉过程中记忆、联想等因素的介入,但却保留了人在与环境的直接接触中以更基础、更单纯的途径形成经验并学习的能力。我们从而可以推想某种视觉图式最初的源头。

第二,知觉系统考虑的是全觉知觉的综合,而非仅关注视知觉。从上一点可以看出,吉布森的知觉方案设想并论证了人在与世界直接接触、持续互动过程中获取视觉图式的能力,同时该过程也体现出人与世界接触时具有直接性、整体性、无意识等特征。

知觉系统的知觉是协同工作,吉布森以火灾为例,指出我们是通过声音、气味、热和光这些不同的刺激来获得信息的。这四种刺激指定了同样的事,即作为结构的信息。我们判断火灾,可以凭借其中任意类型的刺激组合,或是其中的某种刺激所提供的信息。(54)无论是通过听觉、味觉、触觉、还是视觉得到“失火”的信息,它们给人的感觉都是整体而直接的,不需要人有意识地去综合、推理。“如果对火的知觉只是信息的拾取,那么无论激活什么(五感)系统,知觉都是一样的,[……]在这个理论中,知觉的问题不是感觉如何联系在一起;而是声音、气味、温暖或指定火灾的光线如何与所有其他没有指定火灾的声音、气味、气味和灯光区分开来。”(54—55)也就是说,信息拾取不是全觉感觉的复合,而是对相关信息的辨别,并将之于其他信息相区别。

吉布森对知觉系统的理解可以加深我们对视觉行为的把握。如果回想起鲍姆嘉通等大师对纯审美经验的阐述,我们便会发现,这种早期所预设的审美经验特性如何与直接知觉论意义上的理解暗含着共通之处。尽管,康德等学者倾向于以知性、先验形式来解释纯审美经验如何能与快感相区别,但当吉布森方案出现时,我们对审美经验的理解则可获得另一种解释。比如,从全觉联合及信息区分的角度来理解直观、整体的审美经验。

并且,当视觉拓展至全觉时,该方案也有助于理解当下具身性框架下的视觉行动。我们从而能切身地体会现象学意义上的身体在世界之中是一种怎样的实践途径。也就是说,理解视觉应该在视觉系统与其他知觉系统的关系中进行,视觉系统是与其他知觉系统是相配合的。

第三,知觉系统的另一特征是其进化能力。人的知觉系统随环境而进化,这是有机体与环境交互的一个重要能力。吉布森的实验观察发现,包括人与动物在内的有机体都发展出适应其环境的视知觉系统。这种知觉系统进化学习的能力有一定条件:首先,信息拾取加强了器官在探索中自我协调、适应环境的可能性。其二,神经系统与外界信息的共鸣引导知觉自我调整的方向,并可能达到某种最优平衡状态。知觉不似感觉那样被动地接收刺激,而是当观看者在移动时,他感受环境的刺激及刺激的不断变化,通过知觉系统对流动环境中的不变量结构的检测,提高自身知觉系统的处理能力。这种知觉系统的学习能力是人能随环境变化、在与环境接触中进化的源头。“知觉系统显然是可以学习的。人们预计,一个人在练习之后可以更准确地确定方向,更仔细地倾听,更敏锐地触摸,具有更精确地嗅觉和味觉,并且比练习前观察起来更敏锐。”(51)这也就是吉布森所说的“知觉系统中的注意力教育”(51)。

可以说,所谓的直接性与整体性最终体现为交互中知觉系统与环境双方沟通、自我协调、彼此适应乃至参与共建的能力。而从这一基础出发,我们进而可以设想艺术家与欣赏者在诸多情境下隔空沟通的可能。也就是说,我们能更好地把艺术家与欣赏者看作是积极创造图式、学习图式,并通过图画实现视觉交互、建构视觉世界的共同体。正如希娜·罗杰斯(Sheena Rogers)与艾伦·科索尔(Alan Costall)发现的那样,当人的这种主动能力应用于观看画时,知觉系统的学习能力依然是起作用的。这展示了知觉系统在视觉文化语境中参与建构世界的力量。

图画不是“自然”的物体,它们是构造的,因此可能尊重一些组织规则,这些规则并不在那些原本控制真实场景和光学阵列的关系之内。这并不是说作画者和观画者只是坚持一套有关图像再现空

间的惯例。图像可以与共谋,以某种自然环境所不能做到的方式来变得有意义。在绘画中有一个传统:试图抓住什么是所需要的,以便使图画对其观众有意义。从这个意义上说,图画是某种超出了吉布森定义所允许的存在。(Rogers and Costall 182)

这是画家与观看者能够跨越时间、空间,实现视觉直接交流的关键。我们甚至在一些艺术创作及VR实践中已经看到了这种尝试。这种理解方向上的变化,是直接知觉论能带给我们的。人们在视觉上能达成一致的基础可以存在于现有的刺激信息中。在经过注意力训练后,以图画为感知中介,视觉交流乃至身体交流可以成为文化交流的另一种有效形式。从而,我们可以有一种途径来设想:当数字技术时代来临时,我们的知觉发生了什么,我们与世界的关系发生了什么变化?

总体上,吉布森直接知觉论为生态视觉意义上的视觉图式发现、学习,乃至视觉交互、沟通提供了知觉心理学上的支撑。它不是颅内大脑的建构,而是人与世界亲密交往中的自我发展。本文一开始提出一个疑问:如果不是假设的,也不是先验的,那么最初的视觉图式可能出自何处?那么在该解释模式下,它才可能有一个解答的途径。并且,这种解释也更有助于说明19世纪印象派出现之后在视觉性及图像再现方式方面的变化。反而言之,如果说绘画方式的变化预示了一种新的观看世界与理解世界模式的出现,那么,直接知觉论正是在一种坚实的基础上呼应了人们及其眼睛对这个世界的理解。同时,吉布森的理论对于图像再现核心的二维图画视觉经验、三维世界视觉经验,以及图像再现图式的问题都提供了极有启发的见解,推动了当代图像再现研究中的视知觉革命。同样,他的视觉生态主义的分析路径也呼应了现象学领域的视觉研究。

注释[Notes]

① 这个例子所模拟的是一种假设,即一个人所身处的环境中,大气中没有云彩、没有灰尘、没有轮廓与阵列、也没有形状、固体性、没有水平轴与垂直轴,在这种情况下,观看者就不会看到空间,他只是感知到了该空间中的东西。(Gibson, *The Perception* 4-5).

② 但在他与贡布里希的论争过程中,艺术地位有所提高。(Topper, "Art" 72, 74).

③ 吉布森的知觉讨论主要限制在人观察自然界这样的情境下,但可以想见,当时下观看者往往通过屏幕或是虚拟现实来感知时,这种结构性经验会变化。吉布森在另一处谈及了本体敏感问题,“由于知觉系统是本体敏感(propriosensitive)的,这些变化只是指定了探索性的反应。并不需要传统意义上的存储的记忆痕迹”(Gibson, *The Senses* 264-265)。因此知觉系统的本体敏感保证了其信息拾取的直接性。

引用作品[Works Cited]

- Boynton, David M. "Relativism in Gibson's Theory of Picture Perception." *Journal of Mind & Behavior* 14. 1 (1993): 51-69.
- Gibson, James Jerome. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1986.
- . *The Perception of the Visual World*. Cambridge: The Riverside Press, 1950.
- . *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Westport, CT: Greenwood Publishing Group Reprint, 1983.
- 恩斯特·汉斯·约瑟夫·贡布里希:《秩序感——装饰艺术的心理学研究》,范景中、杨思梁、徐一维译。长沙:湖南科学技术出版社,1999年。
- [Gombrich, Ernst Hans Josef. *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. Trans. Fan Jingzhong, Yang Siliang, and Xu Yiwei. Changsha: Hunan Science and Technology Press, 1999.]
- Pick, Anne D., et al. "James Jerome Gibson: 1904-1979." *The American Journal of Psychology* 95. 4 (1982): 692-700.
- Rogers, Sheena, and Alan Costall. "On the Horizon: Picture Perception and Gibson's Concept of Information." *Leonardo* 16. 3 (1983): 180-182.
- Sheehy, Noel. *Fifty Key Thinkers in Psychology*. London and New York: Routledge, 2004.
- Topper, David R. "Art in the Realist Ontology of J. J. Gibson." *Synthese* 54. 1 (1983): 71-83.
- . "On Interpreting Pictorial Art: Reflections on J. J. Gibson's Invariants Hypothesis." *Leonardo* 10. 4 (1977): 295-300.

(责任编辑:王嘉军)