

当代西方著名哲学家评传

第八卷 艺术哲学

山东人民出版社

B5
13

83427



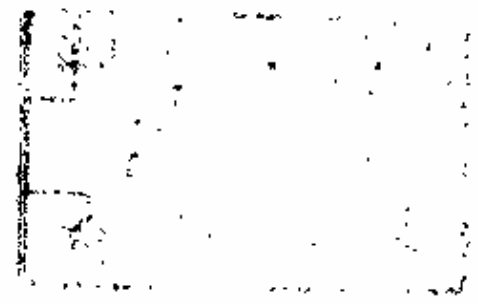
200109809

当代西方著名哲学家评传

第八卷 艺术哲学

滕守尧 张金言 编

0510



山东人民出版社

1998年·济南

当代西方著名哲学家评传编委会名单

主 编 涂纪亮

编委会 (以姓氏笔划为序)

王 炜	王炳文	石毓彬	付乐安	祁秀生
宋慧曾	苏国勋	何兆武	余 涌	张文杰
张尚水	张金言	张家龙	周国平	罗嘉昌
涂纪亮	崔同顺	章士嵘	程立显	滕守尧

当代西方著名哲学家评传

第八卷 艺术哲学

滕守尧 张金言 编

*

山东人民出版社出版

(济南经九路胜利大街)

山东省新华书店发行 山东新华印刷厂德州厂印刷

*

850×1168毫米32开本 17.75印张 5 编页 420千字

1996年1月第1版 1996年1月第1次印刷

印数1—3000

ISBN 7—209—00176—X

B·17 定价：26.30元

DF94/21

编者的话

《当代西方著名哲学家评传》一书，是以哲学中各个分支学科为单位，对当代最有名的西方哲学家进行专题性研究的学术著作。其目的在于向所有对当代西方哲学有兴趣的科研教学工作者、研究生、大学生以及业余爱好者，介绍每一分支学科的概貌及其代表人物的学术观点。

本书共 10 卷，每卷侧重于介绍哲学中的一个分支学科。其中包括：语言哲学、心智哲学、科学哲学、道德哲学、逻辑哲学、宗教哲学、历史哲学、艺术哲学、人文哲学和社会哲学。因篇幅有限，本书未能把教育哲学、政治哲学、法律哲学等分支学科包括在内。

每卷的卷首都有一个较长的导论，概括介绍该分支学科的研究范围、历史演变、主要流派、基本观点以及在当代西方哲学中的地位 and 影响等，以便对该分支学科提供一个比较全面、系统的概貌。

每卷从有关分支学科中挑选 10 名左右最有代表性、最有影响的哲学家，分别对他们的生平和著作、学术观点和学术影响等进行相当详细的论述，并做出适当的评论。为了反映当代西方哲学的最新发展，我们选择的哲学家大部分正活跃于哲学舞台，少数已在二、三十年内去世，只有极少数哲学家死于二次大战之前，由于他们对当代西方哲学的发展有重大影响，不把他们选入就难以反映该分支学科的历史发展。

本书选入的哲学家包罗了当代西方各主要哲学流派的代表人物,其中一部分属于英美的哲学流派,如实用主义、逻辑原子论、逻辑实证主义、日常语言学派、批判理性主义、历史社会学派、科学实在论等;一部分属于欧洲大陆的哲学学派,如现象学、存在主义、结构主义和后结构主义、释义学和法兰克福学派等;还有一部分哲学家不属于以上列举的任何一个学派。

当代西方哲学家往往不限于研究哲学中某一分支学科,而是同时研究几个分支学科。例如,罗素、卡尔纳普、蒯因等人既是著名的逻辑学家,又是有影响的语言哲学家,有的还是科学哲学家。在这种情况下,我们根据哲学家最有成就,最有影响的方面,同时参考各卷人选统筹安排,把他们列入有关的分支学科。例如,我们把罗素列入语言哲学卷,把卡尔纳普和蒯因列入逻辑哲学卷。在语言哲学中,我们侧重于介绍他们的语言哲学观点;在逻辑哲学中,则侧重于介绍他们的逻辑哲学观点。不过也同时兼顾他们在其他方面的观点。

评传的各篇均以客观介绍为主,评论为辅。由于所评介的哲学家大多在世,他们的哲学观点仍在发展和变化,因此,这里所介绍和评论的只限于针对业已发表的著作。我们要求撰稿人根据第一手原始资料,尽量作出准确、如实的介绍。在评论方面,编者充分尊重撰稿人的观点,一般不作改动。

对每卷中人名和地名的译名分别作了统一,卷末附有主要人名译名对照表。对学术名词的译名未作统一,因为这往往涉及撰稿人对学术名词的不同理解。

本书编委会由中国社会科学院哲学研究所现代外国哲学研究室、逻辑研究室、伦理学研究室、西方哲学史研究室和美学研究室,北京大学外国哲学研究所和清华大学思想文化研究所,以及山东人民出版社等单位的有关同志组成,负责本书的选题、组稿和编辑工作。撰稿人主要是北京、上海、武汉等地的科研人员

和大学教师，也有个别在国外的博士研究生。本书之得以顺利完成，主要有赖于以上这些同志的协力合作。此外，汝信同志为本书作序，山东人民出版社在出版方面给予大力支持，其责任编辑祁秀生同志作了大量的编辑加工。对以上所有这些同志的鼎力协助，编者在此深表感谢。

本书“导论”由滕守尧撰写。

目 录

导论.....	(1)
杜威	古城里撰(37)
克 罗 齐	王天清撰(89)
朗格.....	刘大基撰(125)
阿恩海姆.....	滕守尧撰(163)
雅可布逊.....	方 珊撰(209)
英伽登.....	王岳川撰(261)
阿多诺.....	滕守尧撰(319)
巴特.....	古城里撰(397)
伊瑟尔.....	金元浦撰(453)
利奥塔德.....	王若川撰(507)

导 论

西方现当代美学和艺术哲学从本世纪初到现在，已经走过了将近 1 个世纪的历程。这是一个充满了苦难和抗争、创造和破坏、沉思和超越的相当特殊的历史时期，也是一个充满了变化和变革的万花筒般的传奇时期。在这个时期内，西方人民经历了从和平到战争、又从战争到和平的反反复复的磨难和考验；西方社会经过了前工业社会到工业社会，再到后工业社会的变化；西方科学经历了从牛顿力学到爱因斯坦相对论的颠覆；西方文化经历了从现代主义文化到后现代主义文化的转折；西方艺术经历了从浪漫艺术到现代艺术，再到后现代艺术的革命；西方哲学经历了从理性到非理性、从确定论到非确定论的变革。总之，已经步入后现代主义的时代西方，经历着万花筒般的变化，成为一个交叉、立体、多样的世界。

作为西方哲学大厦的一个重要分支的西方艺术哲学和美学，其命运也同科学、社会和文化一样，走过了曲折的行程。当然，不可否认的是，它的发展既有与上述诸领域相同的地方，又有其特殊的地方。

其相同之处在于，它也同其它领域一样，经历了从形而上到形而下、然后再从形而下的经验描述到更高层次的哲学思辨的历程。换句话说，它经历了 20 世纪科学思潮的洗礼，然后又从科学的纠缠和形而上中脱颖而出，进入一个更高的超越的层次，最后成为一个综合性更强的崭新的学科。

但艺术哲学又有其特殊的地方，它的特殊性也许是由它的特殊研究对象决定的，换句话说，艺术发展到 20 世纪后，渐渐有了宗教和哲学的性质，甚至大有取代哲学和宗教之趋势，也就是说，其神秘意味和相对性，已经不是其他领域可望其项背，到最后，人们已经很难给艺术下一个定义，它已经成为一个完全开放的东西，一个永恒的非完成态，一个充满了否定、反叛和怀疑精神的领域。它也和哲学和宗教一样，充满了预言和哲理。这种变化自然引起了艺术哲学的变化，正如西方某些哲人所说，艺术成为一种“哲学的谈论”，艺术哲学则成为“探讨这种谈论的谈论”。也就是说，艺术哲学和艺术的发展几乎是同步的。

为了较为具体和方便地展示西方艺术哲学在本世纪发展的风貌，我们暂时将它的发展分为两个时期，即现代主义时期和后现代主义时期。现代主义时期指从本世纪 30 年代到 60 年代的这段时期，也是正值西方社会从国家资本主义发展到垄断资本主义的时期，后现代主义时期是指从六十年代到现在的这段时期，正值西方社会从垄断资本主义发展到多国资本主义的时期。（必须强调指出的是，这种大体的划分只适宜于西方社会，而不适宜于中国和其它地区，因而没有必要照搬。现代的中国处于一个全面开放的时期，我们的文化和艺术也呈现出多元立体的特征，具体说来，就是现实主义的，现代主义的和后现代主义同时涌现。它们或是同时并存，各领风骚；或是相互交织，相互影响；或是相互敌对，各不相让。这种情况已经渗透到我们社会的每一个角落，即使在一个家庭中，也有明显的表现——如爸爸倾向现实主义，儿子倾向现代主义，孙子倾向后现代主义等。在这种情况下，我们更需要纵观世界风云，特别要弄清现实主义、现代主义和后现代主义思潮的真相，把西方文化和艺术发展的脉络当作镜子，从中更清醒地了解我们自己，以便吸取其教训，发扬其长处。一个国家和民族也和一个人一样，只

有具有自知之明，才有真正的进步和繁荣。)那么作为对艺术现象进行哲学的、社会学的和心理学解释的美学，在这两大时期究竟有些什么特色呢？

西方社会发展到 19 世纪末，就已经进入大规模工业化时期。在这个时期，城市急剧扩大，乡村的田园生活以及与这种生活紧密联系的神秘的宗教气氛和诗的气氛遭到破坏，世界失去了往日的神圣感和魔力，人们开始用科学的眼光审视过去感到神秘和神圣的一切，试图发现那埋藏在表面现象下面的更深层的现实。作为文化之最敏感部分的艺术和审美现象，也不例外地成为科学发掘和穿透的对象。与之相对应，美学家对美学问题的思考也开始由纯形而上学的探讨方式转向经验的方式，也就是说，从“什么是美？什么是艺术？”的终极问题的发问，逐渐转到“美是怎样的？艺术是怎样？”经验问题的发问。这后一种发问必然地使人们用经验的眼光和科学的眼光审查艺术和美，美学随之变成一种经验科学和描述科学。这时候，形而上的思辩让位于经验描述，神秘主义让位于自然主义，空洞的变为具体可见的，纯粹性的变为实用性的。在这股潮流的冲击下，美学的传统对象不再是笼统的“美”，而成为具体可见的艺术。人们开始从心理学角度研究艺术创造和艺术欣赏，从社会学角度研究艺术的起源和功能，从艺术史的角度研究艺术风格的形成和发展。这种联系实际的多层次和多角度的研究，构成了多姿多彩、生动活泼、变化多端的近代美学主体，造就了近代美学的基本性格——不再从抽象的假设和信仰出发，而是从人类活生生的和实际的经验出发；而美感经验本身，又只能从人们实实在在的艺术创造和艺术欣赏中，从人与自然的交流和体验中，从各种艺术风格的产生、发展和演变中产生出来。这种方法的开创者是费肖尔，自此之后，“自上而下”的形而上美学逐渐让位于“自下而上”经验美学。

在这两种思潮相互交替的转型期，出现了两位极有影响的美学家，一是克罗齐，另一个是杜威。虽然杜威美学同克罗齐的美学同时发展起来，二者都是刚要脱离传统的形而上学思想而未彻底脱出，但克罗齐的“艺术即直觉”的表现论带有浓厚的大陆理性主义色彩，与黑格尔、柏格森的大陆美学一脉相承；杜威的“艺术即经验”的自然主义却带有英美经验主义色彩。前者秉承亚里士多德的传统，认为艺术的认识形式是独特的，是一种与其它认识形式极其不同的、自成一体的认识形式，艺术事业是一种完全不同于日常生活之“做事”的“创造”。后者则坚持将这个千年不变的观念颠倒过来，他不愿意把艺术和生活、艺术和科学严格区分开来，认为艺术“提高了人的智力，知识深入地和密切地溶解在艺术品的生产中，”因而也是人类广泛创造行为中的一种。

杜威的经验自然主义美学通过对经验的超越唯物主义和唯心主义的特殊性质，破除传统的形而上学的二元对立，被认为是一种改变了美国艺术家思维方式的美学。多数美国美学家和艺术家都承认，不了解杜威的美学，就不了解战后美国艺术和文学领域发生的深刻变化。这种美学的最大特点是把艺术经验和艺术放到生活经验以及人与环境的相互作用的大背景中，认为艺术经验不过是完美的生活经验，认为人取得自身解放能力的关键，就是通过人与环境的遭遇，通过人的行动的力量，将环境塑造成人所需要的样子。与此同时，他又反过来强调生活和经验的艺术性质，认为生活不过是一种紧张和紧张消除的辩证过程，是生活过程的积极的一面，只要保持这种积极的东西，生活就成了艺术的。在杜威的哲学中，不仅艺术和生活不分离，思想和行动同样不分离。因为思想也是一种介于有机体和环境之间的积极的和不断前进和发展的过程。有时候，杜威干脆把认识或知识看作是一种“做”，而不是“看”。这样他就彻底抛

弃了一切旁观认识论的观念，把审美知觉的问题推向一个更深的层次。如果说杜威极力强调的是艺术与生活的融合，克罗齐则站在另一个极端，极力强调艺术的非科学、非认识、非生活、非经验性质。他不止一次地与杜威笔战，为美学和艺术的特殊性辩护，为与艺术密切相关的特殊认识能力——直觉——辩护。他认为，直觉乃是一切认识的起点，但又不同于普通的认识；直觉可以离开科学和哲学独立存在，而哲学和科学却离不开直觉。对此，杜威回答说，以克罗齐为代表的大陆美学家强调的直觉，不外是一种脱离实际和生活的观照和沉思。这种东西只能取得一种贫血的艺术，因为这种艺术总是处于一个同人的真实生活环境分离的不可能的位置上。为克服这种贫血性，杜威极力强调“行动”，他告诉人们，生活就是一种行动，审美知觉也是一种感性的、类似食欲的积极行动，而观照或沉思仅仅是这一大过程的小要素。这样一来，他的美学就用行动的人代替了观照的人或旁观的人。再者，虽然克罗齐和杜威的美学都强调情感对艺术的作用，但二者的侧重面也相当不同。按照克罗齐，直觉是心灵的一种综合作用，通过这种综合，混沌模糊的情感就具有形式，成为清晰的意象，与此同时，情感也就得到了表现，艺术也就形成。换句话说，直觉与情感的表现，直觉与艺术活动，是一而二，二而一的事情。但是，尽管得到表现的情感是人类普遍的情感，其表现却是个别的，独一无二的；虽然是个别的，但又不是日常生活中的直接情感。因此，这种直觉活动不同于哲学思维，不同于逻辑，不同于自然科学的分类性认识，不是带功利性质的想象力的游戏，不是日常经验，不是教育的工具，不是伦理的附庸。这种直觉是一种特殊性相，而且从不复演。正因为如此，“人类在审美方面是无所谓进步的”。然而在杜威看来，情感只是艺术的一个必要条件或一种动力，而不是它所表现的东西。这样他就与克罗齐的观点发生了深刻的

对立。

我们看到，杜威的经验美学和克罗齐的直觉美学，都是正值现代艺术兴起时出现的美学，二者都融合了哲学形而上学和科学思想，但也不再是纯的形而上学，也都不是纯的科学。也就是说，他们的艺术哲学都已经超越了心理主义和实证主义阶段，摆脱了形而上学和科学主义的束缚，开始以审美的心灵哲学形式，重新研究艺术问题。有趣的是，克罗齐通过其独特的研究所得出的结论，与杜威的结论正好处于对立地位。在现代人的眼里，他们的艺术哲学各有所长又各有偏颇：它们一个出现于北美，一个出现在欧洲大陆；一个强调艺术与生活的融合，一个强调艺术相对于生活的特殊性；一个把情感看成是艺术活动的动力，一个认为情感的表现即艺术；如此等等。虽然分歧巨大，但都对当代美学的发展起了积极的作用，各自都产生了巨大的影响。杜威的“艺术即经验”的观点对生活在资本主义制度下的人来说是那样顺耳，因而对资本主义的文化，尤其是对头号资本主义国家美国的文化，产生了难以估量的影响，难怪西方许多大哲都把杜威哲学看成是“奠定了真正的现代美学基础”的艺术哲学。同样，克罗齐的美学也成了开现代美学之先河者，在他之后的一大批著名西方美学家，如鲍桑葵、科林伍德、开勒特等，都成为克罗齐主义者，甚至苏珊·朗格的“艺术是人类情感的符号性表现”的观点也能见到克罗齐的影子。这一现象究竟如何解释？我们一时难于给出一个明确答案。但有一点是肯定的，这就是：自此以后，美学也同美和艺术一样，进入了一个相对性极强的时代，那种给艺术下一个全面正确定义的年代大概一去不复返了。

第二次世界大战之后，西方美学的中心开始其发源地德国转向美国。这时候，大陆理性主义的影响开始下降，英美经验主义思潮开始占据上风。但这种情况并不是绝对的。在很多时

候，西方美学仍然表现为这两种思潮的交织。在英美经验主义圈子内，美学所研究的问题渐趋明朗，逐渐分成两大类，第一类由经验主义的各种问题组成，它的主要目标是掌握艺术以及与艺术有关的人类行为和经验模式的知识，并试图理解它们，例如，致力于描述和解释各种各样的艺术，包括它们的形式和风格，它们在各种文化环境中的起源、发展和作用，还有作为它们之基础的人类本性及其心理的和社会的过程。对这样一些问题，美学家们多用经验科学的方法解决。第二类是与美学有关的逻辑问题，即关于各种美学和艺术的概念、术语和方法论问题，对这些问题，美学家们多通过哲学分析的方法解决。以后，人们渐渐把第一种方式的研究称为科学美学，把第二种研究称为分析美学。科学美学被认为是科学的、描述性的和自然主义的，如这个时期出现的格式塔美学、精神分析美学，甚至现象学美学等，均属于此类。分析美学则试图把美学研究的中心集中在与艺术和审美判断有关的语言问题和意义问题上。它的基本原则是，通过词了解世界。这个流派对美学的思考相当独特，在相当长的一段时期内，它曾经是一种相当吸引人的思潮。

这一阶段出现了许多经验主义的美学大家。在科学美学的圈子内，有主张建立一门科学美学的早期美学家 T. 门罗（美国）和玛克思·德索（德国），还有把当时最先进的心理学研究成果运用到艺术的阿恩海姆格式塔艺术心理学和弗洛伊德心理分析美学。在分析美学的圈子里，有主张对传统美学推翻重建的美学“重建主义”，有主张进行普遍的语言分析的分析学派——认为哲学美学的任务就是对一切艺术批评的语言和推理过程进行分析，澄清语义，解答由于对语言的误解而造成的疑难，理解语言的特殊功能、方法和依据。

与经验主义美学相并列的，还有以苏珊·朗格为代表的，把艺术视为一种情感的符号的符号美学。在这所有的美学流派和

人物中，苏珊·朗格和阿恩海姆尤为突出。比起杜威和克罗齐，他们的美学更带科学色彩、更加深入，用美国当代美学家提吉拉的话说，这两个人的美学是一种“以经验为依据，更敢于正视艺术的现实，更深入艺术的美学……朗格吸收了卡西勒以系统为基础的符号概念，并根据强调感性和思维之间紧密联系的学说，把卡西勒的符号概念发展为针对人对宗教仪式、韵律、戏剧性、相互作用、游戏、内向性、生存秩序和适应之类的基本需要而产生的能动造型的符号活动，尤其值得一提的是她对感觉、抽象和表现之间的关系的研究。在分析亚里士多德和杜威的著作中的这些概念时，否定了思想和感情、认识结构和表现结构、判断和欣赏之间的二元对立关系。而阿恩海姆则对我们接受和赖以组成世界、负责创造和接受的艺术思维和知觉过程，进行了深入细致的研究，从而对格式塔心理学及其有关形式的哲学（胡塞尔所开创的哲学）的发展做出了独特的贡献。”^①

朗格是西方从战后到50年代走红的美国女美学家，也是世界哲学园地少有的女强人。她和她的老师卡西尔的符号学美学，被库恩等美学史权威认为是继克罗齐表现论之后，西方现当代最重要的美学思潮之一。她的代表作《情感与形式》和《艺术问题》在50年代发表之后，声名大震，被列入《新时代百科全书》美学条目，与康德、伯格森、克罗齐、杜威一起，并列为西方近代的五大美学名星。她的符号论美学以批判克罗齐——柯林伍德表现论为起点，把艺术问题放到人类文化的大背景下研究。在朗格看来，克罗齐表现论的要害，就在于其“唯直觉论”，把艺术说成是艺术家个人情感的表现。朗格通过符号研究，全面地考察了人、世界和文化现象本身，认为艺术现象也和人类一切文化现象和精神活动一样，都是运用符号的方式表达的

^① 李卜曼：《当代美学》，光明日报出版社1986年版第54页。

人类的经验，因此，艺术不仅是情感表现，而且是一种特殊的符号活动，这种活动体现了精神活动和物质制造活动的高度统一，赋予人类一切经验以秩序。朗格之所以给予符号以如此崇高的地位，主要是在她看来，符号并不是单纯在反映客观世界，而且在构造客观世界和主观世界，人类通过不间断地将感觉世界符号化，而不断地干预它的进程。因此，符号也同人的心理结构一样，不是一种绝对的、一成不变的东西，而是一种历史的、流动的和相对的东西。在朗格的心目中，符号似乎永远处于两极之间的中间领域，例如，处于情感与形式、感性与理性、意识与无意识、精神与物质之间，她对这一中间领域的探讨，为人们更深入地理解直觉现象提供了更坚实的基础和根据。她也和同时代的格式塔艺术心理学家阿恩海姆一样，注意从当代心理学和生理学科学研究成果中吸取养分，经过潜心研究，她终于得出了与阿恩海姆异曲同工结论：直觉活动之根深及人类原始本能，贯穿于人类一切本能的观看活动和听觉活动中。也就是说，在这些活动中已经有了某种本能自发的理性实践活动，已经有了抽象思维。具体说来，即使是简单的观看和倾听，也都是感性和理性的融合，任何一个被人感受到的物体，也决非如普通人想象的，是一种纯粹的物质材料，而是由感觉器官的独特的智力构造出的一个形式，它既是被经验到的个别物，又是一类事物的一种符号。

朗格对这一神秘的和不确定的中间领域的探讨，不仅为当时大量出现的抽象艺术找到了理论根据，而且成为以后出现的美学相对主义思潮的先声。可以说，不管是后来分析美学提出的“开放的艺术概念”，还是解释学美学提出的“视界融合”，亦或是接受美学的“未定性意义空白”，都未能逃脱朗格洞察到的这一中间领域。

同朗格一样，作为一个美国籍的德国人，阿恩海姆的理论

中也体现着两种文化的奇妙的融合。更为可贵的是，他的艺术心理学理论，从科学实证的角度，详尽地描述了人类的经验，成为对杜威美学的修正和补充。阿恩海姆一生中写出好几部艺术心理学巨著，被誉为西方当代最伟大的心理学美学家之一。他的《艺术与视知觉》和《视觉思维》在我国出版后，发行各达10万册和6万册，在美学界和艺术界人士中引起强烈反响，成为我国学术界熟悉的西方学者。

一般人认为，阿恩海姆的最大成就，是为抽象的美学提供了感性的和心理学的证明，为其奠定了科学的基础，为人们更好地理解现代艺术，尤其是抽象艺术指出了路径。但是，如果深入阅读他的著作，就会发现，阿恩海姆也是一个从与众不同的角度，攻克美学尖端的人，这个尖端就是一直困惑着西方自古希腊以来历代学者的“直觉”问题和现代主义兴之后的“艺术表现”问题。

阿恩海姆在《艺术与视知觉》的开端伊始就指出，西方文化由于受近代科学主义的影响，已经成为一种病态的文化。其疾病的最主要表现形式，就是理性与感性的严重分裂。它重理性，轻感性；重逻辑推理，轻直觉判断；由原来的两条腿走路，逐渐发展到一条腿走路；由整体地看问题的方式，发展到片面地看问题；由理性和感性的有机融合，发展到二者的严重脱离。他认为，这种脱离主要表现在对知觉，尤其是视知觉的轻视，它忽视了作为人类认识之基础的知觉，不了解在知觉中已经有了理性和感性的微妙融合。为揭开这个秘密，阿恩海姆一方面认真地研究了格式塔心理学，吸收了它的整体地看待事物的方法；一方面又认真地考察了艺术现象，最后将这两个方面的研究融和为一个整体，发展出一套富有说服力的艺术心理学。

阿恩海姆艺术心理学的核心，就是用“场”的理论和“异质同构”说去解释“视知觉”和“艺术表现”。他认为，人们之

所以会把感性和理性分离开来，关键是没有把握住感性和理性之间的一个最重要的“中介物”。这个“中介物”就是位于大脑的“力场”。人们的眼睛之所以能一下子看到事物的形状或形式，主要是由于先有的知觉概念和此时的外物刺激在大脑力场中的相互作用和融和。眼睛看到的形状和形式，只不过是这个力场中不同的力相互作用后达到的稳定状态。人们之所以在艺术品，尤其是抽象的式样中看到力的作用，看到平衡和不平衡，看到张力和紧张，看到生命和死亡的对抗，完全是因为这个实实在在的力场的存在。很明显，阿恩海姆所谓的知觉概念，不过是各种不同方向和不同强度的具体的“力”在大脑力场中的合成，这个“合成物”在视知觉中又进一步与外物的刺激式样在大脑力场中融合，形成真实看到的形状或形式。因此，知觉本身不过是一个多层次的“异质同构”的结果。虽然其层次有高低之分，但都必须以大脑力场为中介。这样以来，他就不仅解决了直觉的“直接性”问题，同时也解释了艺术表现问题——即为什么会在抽象的式样中看到人类感情的问题。由于阿恩海姆的美学置根于艺术和人类心理，又反过来用它说明艺术和人类审美心理，所以对现代美学的发展产生了相当深远的影响。

与朗格美学和阿恩海姆美学并行的，还有执分析美学之牛耳的维特根斯坦、肯尼克等人。分析美学与传统美学的最大不同，就是不承认艺术有一个本质，认为在绘画、小说、音乐、诗歌、雕刻等诸种艺术门类之间，没有一种可以界定艺术之所以是艺术的共同特征，因而艺术是不可定义的。在这些艺术之间只存在着家族的类似，所谓家族类似，就是诸种艺术之间，没有共同点，有的只是一些相类似的，相互有点关系的东西，或者说，只有部分地相似，而没有全部的或本质的相似。因此，寻求艺术的定义，肯定是传统美学犯的一个错误。艺术既然没有一个固定的本质或定义，也没有固定的外延，它就是完全开放

的，就象一个家族不断延续，而一代与另一代又不同一样。维氏的这种消极澄清的美学影响了整整一代人，在他死后，他的美学观得到维兹、肯尼克和齐夫等人的发挥和发展，形成 50 年代的分析美学热。到 80 年代后，这种思潮又重新抬头，形成新的历史条件下的分析美学热潮。

从 60 年代起，西方美学逐渐由现代期进入后现代期。也就是说，现代美学的时代逐渐结束，被后现代美学取而代之。但是，后现代美学和现代美学的最根本区别在哪里呢？关于这个问题，当代美学家已经作了大量探讨，众说不一。我认为，如果单从艺术角度看，这种区别还是好确定的，那就是：现代美学强调的是艺术“表现”的东西，询问“艺术表现了什么”；后现代美学强调的是“表现活动”本身，询问“艺术表现是个什么样子”。在回答艺术“表现了什么”时，不管是克罗齐的“直觉”，还是杜威的“经验”，亦或是朗格的“人类普遍的情感的概念”及弗洛伊德的“无意识欲望”，都不是那种仅仅停留在表面上的、一眼就能看到的東西。用一句形象的话说，它们都是必须经过艰苦的挖掘方能找到的东西。我们看到，这种“表现的东西”与 19 世纪流行的现实主义和浪漫主义所“再现”的东西是有极大的区别的。在再现艺术中，如果再现的是一双鞋子，不管这种再现怎样变换角度，都必须含有鞋子的信息，如果再现的是一个人的感情，就必须含有某个人的真实的感情。但表现艺术就不同了，如果是一双鞋子，这双鞋子就只能是一种表象，或者说，只能是关于某种深层的、神秘的意义或情感的象征，这些深层或神秘的意义都是作者个人直觉或知觉到的，带有强烈的个人风格、视角或色彩，因而包含着如海德格尔说的“土地（物质或客体）和世界（历史或主体）的张力”。例如，在凡高画的那双鞋子后面，是农妇在田野里的辛勤劳作，是她在土地上的行走，是她在田野中踏出的小径，是她的生活或存在

本身。因此，“表现”所要达到的，就是一种终极的真理，最深的层面，无所不包的意义。它必然要求打破现实的空间和时间的局限（如毕加索《格尔尼卡》在一幅画中同时包含过去、现在和将来的情景）、打破艺术表现媒介本身的界限（孟克在绘画中表现愤怒的呼喊），要求在一部小说里写尽人间所有的事情（如乔哀斯的宇宙之书《尤利西斯》），在一幅画中画出整个宇宙的真理（毕加索的《格尔尼卡》），将一首诗变成现代的圣经（如普鲁斯特的《往事的追寻》）。正因为这种艺术有了这种深刻的、无所不包的或绝对的真理或意义，才呼唤着传统意义上的美学解释学，即那种要求找出艺术作品永恒不变的意义解释学。

与这种一味追求深层的表现美学不同，后现代美学反其道而行之，它要打破表现美学的这种深层追求，把注意力转到表象活动本身，回到表现使用的媒介本身。西方学者詹明信曾经总结了这种后现代艺术所要打破的四种主要深层模式，即：一，黑格尔通过现象与本质之对立统一的辩证法追问事物之内在规律或本质的深层模式；二，弗洛伊德通过意识与无意识的辩证追问实际发生的事情中隐含的东西的深层模式；三，存在主义在非确定性的东西下面寻找确定性东西的深层模式（包括人道主义的异化理论）；四，符号学的区分能指和所指的深层模式。（这种深层模式也包括了结构主义人类学的理论。因为按照列维·施特劳斯，一方面自然趋向文化，客体趋向于记号和语言；另一方面，从记号出发，从客体的语言出发，人们应当能够发现客体的一些隐蔽的属性，发现客体所从属的模式和结构——以至心灵的样式。这就把文化——大脑——自然（客体）的结构等同或统一起来。这一切全都归结到语言的内在结构，从而得出语言是一切思想的基础、是意识的基础，因而也是存在的基础的结论。对于施特劳斯来说，如果作为词的体系的语言，是

外在于个人的集体意识的一部分，使集体无意识成为可能，那么言语，即其一谈话对这些词的一次选择，就总是含有深层的东西。）

后现代美学的“打破深层”的倾向和美学解释学思潮，是同时俱来的。而现代解释学的主旨，就是反解释，或反对传统意义上的解释。这种传统意义上的解释，包括古典意义上的解释和浪漫主义意义上的解释。

古典的解释，主要是要使人忠实地理解神喻。例如，亚里士多德就曾经说过，解释就是排除歧义，使读者的理解与经文的原意一致。到了中世纪，就发展出了指导人们如何理解和考证圣经经文、法典内容的专门的释义学和文献学。但是，意图归意图，实际的情形并非如此。真正的解释首先出现在古典时代的晚期。在这个时代，具有博大的支配力量和使人深信不移的神话，已经被科学和启蒙展示出的真实的现实世界所取代，人们与现实的频繁接触，使人们不再能够理解这种神话了。在这个时刻，就出现了一种强大的后神话意识，它的主要特征，就是怀疑种种宗教性符号的得体性和适宜性。一旦有了这种怀疑，那些以原始形式出现的远古的神话文本，就不再能够被人接受了。这样就产生了一种解释的需要。不用说，这种解释必然是要按照当时的形势，把远古的文本加以调整，直到使它们适应当时人们的需要。举例说，按照斯多葛派的观点，诸神是应该有道德的，所以他们在叙述荷马史诗中的故事时，就以嘲笑的方式对待了宙斯的粗暴的性格和他的狂暴的家族。而在实际讲述时，甚至略去了这些东西，将之寓言化和符号化了。举例说，把荷马通过宙斯和列多通奸真正想要标示的东西，解释为力量与智慧的结合。（这一点在中国也有，如孔子把《诗经》中的名句“窈窕淑女，君子好逑”解释为君子追求美好的道德）。这样以来，解释就意味着，先是在本文之清晰的意义和读者需要之

间有一种不一致，然后努力寻求将这种不一致解体。因此，即使是古典时期的解释，也是一种“歪曲”：出于某些理由，本文已经变成不可理解的和不可接受的了，但又不能把它们抛弃掉，在这种情况下，解释就成为一种根本性的战略措施——通过改头换面，让本文保存下来。或者说，这是一种通过改头换面的方式，保存一种被认为太珍贵而不可舍弃的古代文本的根本战略措施。在这种解释中，解释者并没有真正地抹掉本文或重新写出它，而是改变了它。虽然改变了它，又不承认自己对它作了改变。不仅不承认，而且还要再三声明，自己是忠于原文的，他只是想使它变得更容易被人理解，或者说，他只是想揭示它的真实的意义，这些意义原本就包含在文本之中。

浪漫主义时代的解释学从施莱尔马赫和狄尔泰开始，施莱尔马赫专门著有《解释学》一书，他在这本书里解释说，所谓解释，就是理解和说明某个本文作者的原意。但是，由于阅读者和写作者不是生活在同一个时代，各人的历史背景、精神状态都相当不同，所使用的语言的词义也有了很大的变化，所以就不能采取消极的注释方法，这种方法很容易发生误解。在谈到艺术品时，他把它比喻为一棵植物：“一部艺术作品本来就是扎根于其根基中的——即扎根于其周围环境中的，如果艺术作品从这种周围环境中脱离出来并转入到欣赏中，它就失去了其意义，就象是那种从火中救出的具有烧伤痕迹的东西一样。”^①

但是，这种误解是可以通过解释来克服的，解释就是恢复艺术品的发源地，重建它被创造时的条件。他认为，这种再创造工程之所以这是可能的，是因为“人同此心，心同此理”。由于人性都是相通的，只要研究者持一种批判的态度，努力作到

^① 施莱尔马赫：《美学》，转引自伽德默尔《真理与方法》，辽宁人民出版社1987年版第246页。

设身处地，深入作者当时的历史情景，体验作者当时的心理状态，就能理解本文的原意。因此，这种解释学是伴随着广泛的误解而产生的，也就是说，哪里有误解，哪里就有这种解释学。狄尔泰的解释学则首先提出经验和体验的区别，认为解释是一种体验行为，而不是一种经验行为。经验是主体把对象当成一个物，与之处于一种二元对立的状态，是一种单纯的认识关系，如自然科学中的情形，就是如此。体验则是把外物和他物当成一个主体，与之心心相通，交相融合。因此，所谓解释，就是把作为历史内容的作品本文当成一个活生生的主体，通过自己对它的体验，恢复它的原初面目，进入它象征的原初生活世界。

但是，对他人的体验又不是可以直接洞见的，只有通过我们感官与他人手势、声音、和行动的接触，才能大体上体察他人的内心生活。对人的手势、语言和行动等，狄尔泰称之为人的“符号表达”，它们表达的是人的复杂的心理体验，是体验的外化。因此，只有“理解”了这些符号表达，才能把握住别人的体验。

那么什么是理解呢？他指出，所谓理解，就是人与人之间交流通道的开放；说一个人向另一个人开放，归根结底又是向他说的话开放，因为不管是人的内在言语，还是文化传统，都是以语言的形式或书面文本的形式存在的，本文“象一个‘你’一样，可以自己说话，它不是一个死的物，而更象对话中的另一个人。”^①因此，解释本文，就是把本文当成一个主体，与之对话。通过读者和本文的“促膝谈心”，与之达到真正的交流。在这种对话中，解释者对作者的理解，就象对自己的理解，甚至超出了对自己的理解。正是在这种特殊的对话中，古人与今人，现代人与现代人，东方人与西方人之间，达到了体验上的

^① 霍埃：《批评的循环》，加利福尼亚大学出版社 1978 年第 77 页。

一致。

很明显，狄尔泰的解释和理解，不是一种认识行为，而是一种释义的行为，也就是说，凡是人产生的现象，都要意味着什么东西，因为它们被创造出来，都是为了实现一个目的，有目的就具有意义和传达意义，因此人类也只能凭理解来解释意义。“所谓理解，就是揭示隐藏在物质符号后面的精神现象的活动。”

这种解释学显然与古典解释学有了根本区别。也就是说，解释学在浪漫主义时代变得更加复杂了。这是因为这个时代的人有一种对一个庞大的解释计划的热情：不仅仅是出于对一种难以理解的文本的忠实，而是出于一种想透过表面，进入深层的动机激发起来的。二者相比，古典的解释看上去是韧性的和尊敬原文的，但实际上，它又总是在其原来的意义的旁边再树立起另一种意义。浪漫时代的解释风格则是发掘式的，这种发掘是要在文本的下面发掘出一种地下的或深层的意义，认为这种深层的意义才是他包含的真正的东西。后者是一种比古典解释更富侵略性的解释，是一种蔑视表面现象而进入深层的解释，用弗洛伊德的话说，就是把一切表面能观察到的现象称之为显内容，对之打上括号，或是搁置在一边，或是透过它找到底下的潜在的内容或深层的东西。说到底，这种解释就是重新陈述或用另一种方式陈述现象，最终找到它们的等同物。

现代解释学以伽德默尔为代表，这种解释“就是要摆脱狄尔泰论题的占统治地位的影响，摆脱由他创立的精神史的偏见”^①放弃一切挖掘深层的努力，把注意力从所要理解或解释的东西。转移到理解活动本身。它所要证明的是，理解并不是主体诸多行为方式中的一种，而是象海德格尔说的那样，是具有

^① 伽德默尔：《真理与方法》第243页。

根本变动性的“此在”自身的存在方式。从这一角度出发，解释学就是要人们真正认识到，“一切传导物、艺术以及一切往日的其它精神造物，如法律、宗教、哲学等等，都是异于其原始意义的，而且依赖于传导着的精神的……这便是历史意识的诞生，解释学就是要把精神科学的主要功能，归功于这种历史意识的诞生。”^①他认为，一切对作品本来意义的重建工作都是无效的，即使它的生命被再造了，也不再是原来的生命，就象那些按照古老的条件重新恢复的古建筑物，不再是原来的东西，而是观光旅游者的一厢情愿一样。那么，这种解释学所追求的真理究竟是什么呢？他举了这样一个例子：一尊古代神像，当它现在立在我们面前时，一方面仍然包含着神像由之而来的宗教经验的世界，另一方面又作为一种艺术品给我们古人未有过的审美的冥思享受，这样，神像就有了富有意义的效果，即它的那个原初的世界也属于我们的世界，这就形成了包括两个世界的解释学的天地。

他还引用了黑格尔举过的一个例子，一个姑娘把一盘水果端上来，这盘子里的水果就不再是这些果实的真正的生命，因为它们已经脱离了生长它们的树干、土壤、气候等，但是，这个美丽的姑娘呈献的水果，却要比水果在树上的呈现更高级些。这种方式之所以更高级，就是因为它把这些水果的自然呈现以及造成这种自然呈现的一切事物，都聚集到了具有自我意识之眼神和递呈之神情的光芒之中。而这种高级的呈献方式，就是伽德默尔所说的理解，所谓理解，就是对移入到作品中之精神的回忆，就是精神在历史上的自我渗透，就是使之与现时生命的思维性沟通，而不简单是对过去历史的修复。

这些例子中所包含的深刻意思，正是他的重要解释学概念

^① 《真理与方法》第243页。

“视界交融”所要阐明的东西。伽德默尔认为，本文总是代表着作者的视界，这个视界受到作者生活的历史时期和情景所制约；理解本文的人则代表着现今的视界，这个视界受到当今时代的历史氛围的制约。这两个视界本来是有差距的，但是在理解中，却通过理解者和本文的对话活动，使两个视界交融了。这种个人视界与历史视界的交融的结果，是产生了一个新的视界。这个视界一方面包含了现今视界的扩展（消除了偏见）；另一方面又包含着对过去视界的重构，使过去的那些暗示性的东西变得明确起来。它之所以新，是因为它既包括了原来的两个视界，又超出了原来的两个视界，为新的视界的生成提供了可能性。

这样以来，现代解释学与以往一切解释学区别开来：它寻找的不是已经有过的东西，而是全新的东西。

更重要的是，在这种解释中，理解总是发生在语言媒介之中的，因此，不必撇开语言，到别的地方寻找填平过去与现在，本文与解释者鸿沟的桥梁。因为过去和现在、本文与解释者，都是作为对话中正在发展着的活生生的语言过程的部分而存在着。而语言，按照伽德默尔，本身就是一种世界的视界，对话则是两种视界的融合，与这种视界融合相伴随的，就是意义的发展，也就是伽德默尔说的解释。

我们看到，伽德默尔感兴趣的这种对话式的理解，十分接近于我们中国太极图所展示的S式对话方式。在这一图式中，+1加-1不等于零，而是等于无限的生成和无限丰富。因为在这个图中，阴与阳是一种地地道道的对话关系——二者是平等的，又是对立的；二者相互交融，一个进入另一个中，但又不失去各自的个性；二者交融后，发生突变，形成一条生动、活泼、开放的S线，它代表着从二生出三，从三中生万物，代表着不断更新、不断生发，不断从有限走向无限。而这也就是后现代主义中到处出现的“本文”这个词的含义。

本文意味着一种造反，而它造反的东西，用我们现在的话说，就是艺术内容。这个词使人把艺术想象成是一个杏子，中间有一个核心，而本文已经不是内容和形式组成的象那个有一个核的杏子式二元结构，而是象大葱一样的多元和多层结构，也就是说，在本文中只有形式，而没有内容。

这种后现代美学中，内容这个概念已经成为美学的一种主要障碍和一种主要革命对象。它意识到，虽然许多现代艺术的发展，迫使人们不再把内容视为艺术的主要东西，但这种概念今天仍然以一种不同凡常的霸主地位存在着。之所以会出现这一状况，是因为这种观念仍然支配着多数严肃对待艺术的人的观看艺术的方式。而对于内容这一概念的强调，就必然引发了一种永恒的、永远不会达到的终点的“解释工程”。多数后现代美学家认为，今天的大多数解释计划，都是反动的和窒息的，它们就象汽车和重工业的臭气一样，污染着人类周围的空气。这种情况在艺术领域表现得尤为严重：这些解释的过分溢出，已经毒化了人们的神经。在一个文化中，它已经造成一种典型的困境：使思想过度的膨胀，而这种膨胀又是以牺牲人们的“能力”和真切的感受为代价的。一句话，解释成了思想向艺术复仇的行动。不仅是向艺术的复仇，也是向世界本身的复仇，因为解释就是使世界贫乏化，就是耗尽世界本身。这种贫困是通过树立起一个“意义”的影子世界而完成的。既然人们的感性世界已经因此而贫困，甚至耗尽了，人们就应该起来，打倒一切复制品，直到能够更直接地经验到自己拥有的东西。

后现代艺术哲学家还认识到，在现代的艺术中，解释就等于扼杀艺术，就等同于拒绝艺术品的独立自由。真正的艺术本来是有能力使人们激动的，而通过将一种作品还原为它的内容，然后再去解释这个内容，这件艺术品就被转变成解释者的驯服的工具，使其成为可以控制和操作的舒服的玩意儿。这样一种

庸俗的解释，在文学中比在其它艺术中更加普遍。几十年来，文学批评一直把自己的任务理解为将诗或戏剧小说或故事的要素翻译成一种别的什么东西。有时候，一个作家在自己的艺术的赤裸裸的力量面前是如此不知所措，以至于会在自己的作品之中，羞羞答答地插进去许多对它的清晰的和明确的解释。至于别人对作品的解释，那就更是四处开花。举例说，卡夫卡的作品，就曾经被置于至少三种解释者组成的集团军的掠夺之下。第一集团军是那些把卡夫卡当作一种社会性寓言的人。他们在其中看到的是对现代官僚机制造成的挫折和疯狂，以及专政到达极端时造成的病态的研究。第二集团军是那些把卡夫卡读为一种心理分析的寓言的人，他们从中看到的是卡夫卡本人对自己的文学的恐惧，他的阉割焦虑，他对自己无能的感爱，他对自己梦境的束缚的大曝光等等。第三集团军是那些把卡夫卡读为一种宗教性寓言的人，他们把《城堡》中的K解释为一个极力登上天堂的人，把《审判》中的约瑟夫解释为一个受到上帝的秘密的和无情的法官之审判的人。另外一种能吸引那些侵略式的解释者对之做出解释的，是那种类似S·贝可特（Beckett）的作品。贝可特的精美的戏剧（关于退隐意识的），本已经将一切无关的东西都切掉、断绝或剥夺了，成为一种代表着物理上的不能调动或不能流动的东西，但即使这样，仍然被读者解释为现代人与意义或与上帝的离异，或被解释为一种心理病学的寓言。象这样的作家，可以找出一长串，如普鲁斯特、乔哀斯、福克纳、劳伦斯、盖德……等等。总之，围绕着这些人形成一层厚厚的解释之壳。这些解释不再是平凡的人对天才的赞美之词，而成为现代人理解某种事物的一种方式，被运用到任何一种层次和质量的作品。也就是说，不管艺术家本人想不想让自己的作品得到解释，都是无济于事的。

当然，解释也不是永远占优势的。事实上，现代艺术中的

绝大部分，都可以被理解为出于一种逃避解释的情绪。为了逃避解释，这些艺术或是变成一种拙劣的模仿，或是变得极为抽象；或是变得装饰性的，或是变成非艺术的。

逃避解释成为现代绘画的一大特色。从普通意义上说，抽象绘画就是试图达到无内容，既然无内容，你还解释什么？波普艺术则以一种与此相反的手段达到同样的结果：它总以一种大喊大叫的炫耀的方式呈现内容，实际上起到的是一种贼喊捉贼的效果。例如，它会公开地说，这就是一个瓶子，一把刷子等等。这样做实际等于告诉人们：你们用不着再解释了，你们想要解释的，我已经告诉你们了。

同样，大量的现代诗，特别是法国现代诗所进行的那些伟大的试验（包括被误称为符号主义的运动），甚至将“沉默”置于诗里，以此来恢复字词本身的魔力，从而逃脱了解释的魔掌。

因此，现在的所谓的先锋艺术，大都是指那些以牺牲内容为代价的试验。这种试验使艺术处于一种永恒的跑步状态，它们使得艺术品的表面是如此统一和干净，使得它的动量是如此迅速，使得它的说话是如此直接，以至于使得作品看上去就是它的自身，而不是别的什么。

必须指出的是，我们在这里介绍的另外五位西方大美学家，有的生活于从现代主义美学向后现代主义美学的过渡期，如雅可布逊、阿多诺等，其美学兼有现代主义和后现代主义的味道；有的直接生活在后现代主义时期，如巴特、英伽登、利奥塔德等，其美学属于后现代美学。

雅可布逊是从语言角度研究诗学的美学大师，是俄国形式主义的代表者，被称为现代形式主义和结构主义之父。熟悉雅氏美学对了解西方哲学和艺术向语言学倾斜的大趋势，具有纲举目张的作用。雅氏美学一开始就特别重视语言和诗的关系，认为美学的一个最有效的角度，就是从语言的角度研究诗，从诗

的角度研究语言。他孜孜不倦地探讨的，是究竟什么因素使语言具有诗的味道和功能的。他在经过大量研究之后发现，诗性语言乃是人对语言施加一种有组织的“暴力”的结果。这种所谓的暴力，就是平时人们说的字词推敲和风格手法的设计等。施加“暴力”的结果，是使实用的和习惯性的语言变形和扭曲，产生出意外的魅力，这就是它的诗意性。这种诗意性集中表现在，其中的每一个用词，都使人感到它们是词本身，而不是词所指的对象或人的内心的情绪。换句话说，表现在词、词序、词义及其词的外部 and 内部形式不再是现实世界的冷漠的征象，而是具有自身的份量与独特的价值的存在。以后，雅可布逊又特别从语言功能的角度研究诗意性，他把人类语言的交际归纳为六种基本功能，这六种功能又分别取决于六种要素。这六种要素除了包括信息发送者、信息和信息接受者这三种主要要素外，还包括特定的代码、特定的语境和交流双方的接触。与这六种要素分别对应的六种功能分别是表情功能、诗功能、意动功能、元语言功能、参照功能和交往功能。当然，一种语言究竟哪种功能占主导地位，还要看其中哪种要素得到突出。雅氏认为，所谓文学和诗的语言，就是突出了诗功能的语言。在诗的语言中，语言的信息要素起主导作用，因而词语的声音、节奏、格律、句法等形式结构特别惹人注目，反过来，语词与对象的习惯联系，即能指和所指的关系，却受到淡化甚至破坏。

在这之后，雅氏对诗性语言的研究越来越具体和精细，其中最突出的是他对诗性语言中广泛的“对等性”现象的研究。所谓“对等性”，其实就是中国古典文论中说的“阴阳二元对待”，通过这二元的对待或对话，生发出一种多元、模糊、丰富的体验。这一思想同与老子的“一生二，二生三，三生万物”相接近，因为雅氏曾经对中国古代诗学进行了精心研究，对中国古律诗中讲究的阴阳之间的相互对立和生发关系赞叹不已。雅氏

认为，在这种两元对待现象中，最常见的是隐喻和换喻。隐喻体现的是二元间的相似或类比，换喻体现的是两元间的毗连。而当它们同时出现在诗的语言中时，隐喻和换喻本身又构成一组两元对待：选择的过程表现为相似性，是隐喻的，具有共时性；组合的过程表现为毗连性，是换喻的，具有历时性。在诗的语言中，总是呈现出这种多层次的二元之间的对话或融合。通过这种对话式交流，“相似性附着于毗连性上，其结果是使象征性、复杂性和多义性成为诗歌的实质……由于相似性被投射到毗连性上，致使一切换喻都带有轻微的隐喻特征，而一切隐喻也同样带有换喻的色彩。”

雅氏进一步指出，这种二元对待不仅出现在语义层次上，还广泛出现在诗的语音层次、音节层次、措辞用句、段落结构等等方面，如对仗、对偶、长短对立等等。这一系列复杂多样的二元对待，产生出诗的深不见底的含义和迷宫似的神秘效果。

雅氏把这种二元对待扩展到诗歌以外的其它艺术中和人类的广泛行为中，认为它是产生意义的一种普遍的人类行为模式。如立体主义绘画的换喻倾向，超现实主义绘画的隐喻倾向，电影中的换喻式的特写镜头与隐喻式的剪辑手法，等等。在分析波德莱尔的著名的《猫》诗时，雅可布逊在其中找到了隐喻与暗喻、主动与被动、动态与静态，有与无、光明与黑暗、智慧与感情、内在与外在、神话与现实等一环套一环的两元对待，展示了这些对待所生发出的极其模糊和极其丰富的中间领域，这一领域正是雅氏寻找的诗的领域。

我们看到，作为一个美学大家，雅可布逊也同朗格和阿恩海姆一样，对两元之间的中间领域给予了极大的关注和重视，并且专门从语言的角度，精细地揭示出这个神秘领域的风貌，这种研究对现代美学的发展是极其重要的。

西方当代现象学美学的大师罗曼·英伽登，是现象学创始

人胡塞尔的得意学生。胡氏哲学开宗明义地把现象学称作是一种作为严格的科学的哲学，认为这种哲学直接面向事物本身，事物本身又只能从意识中寻找。而这里所说的“寻找”，就是从意识的认识活动角度出发，对认识者与对象之间的关系进行客观描述，尽量排除未经验证的先入之见和前提，对具体经验到的现象采取尽可能摆脱概念前提的态度，以求尽可能忠实地描述它们。因此，这里的意识就只能是关于某物的意识，它“不是反思什么是对象，而是反思对象的现实的给定的方式和表现形式。”他认为，达到这一目的的最好方法是现象学的搁置法和还原法：一方面对一切超出经验的要求加以悬搁和存而不论（包括排除客观世界和历史教给我们的种种观念、思想和理解等），另一方面将一切外在的事物还原为我们意识的内容，成为纯粹的意识对象，最后在意识中完成本质的还原和超验的还原。也就是说，这种哲学除了意识本身外，不再肯定任何实体，它的对一切知识的寻根究底，最终还是追溯到主体或超验的自我，这个超验的自我，就是意向性本身。

“意向性”是现象学的一个极其关键的概念，它一方面是指意识总是指向某个对象，总是关于某个对象的认识，另一方面是指对象总是意向性的对象，或者只能是意识到的客体。

英伽登虽然是胡的得意学生，但并没有全部接受胡的这套哲学，经过长期痛苦的思考和研究，他终于抛弃了胡塞尔“意向性”概念的纯唯心主义色彩，给物质客体留下了一个适当的位置，认为意向性客体既不是如胡塞尔所说，存在于人的头脑中，也不是简单地存在于客观的物质世界中，而是存在于与经验相对应的一种结构中，即他说的本体中。用这种本体理论，他成功解释了文学作品的层次结构、审美经验的构造和审美价值的属性等一系列重大美学问题。

英伽登的理论的最诱人之处在于，他把艺术品是对外在世

界的反映还是对主观世界的表现问题“搁置”起来，既不把它看作是存在的客体，也不看作是观念的客体，而把它看作是一个以意识的“意向”为媒介，使主客交融和对话，在交融和对话中生发出一个作为“幻象”而存在的、超越前二者的“纯粹的意识对象”。这是由一种复杂的、多元的和变化的审美经验生发出的朦胧模糊空灵的审美对象。文学作品即这种对象之一类。也就是说，这种产生出审美对象的审美经验既不同于创作的内心体验，也不同于阅读者的心理感受。

英伽登虽然没有明确提出“对话”这一概念，但是从他的一系列分析中可以看出，文学作品的四个基本层次，语音、意义、再现的客体、观相等，都是客体一方在意识的意向性活动中，上升为一种准主体，对另一主体提出问题，为它的意识活动划定一定的范围和限制。与此同时，主体一方则下降，也是降为“准主体”，这种主体不再能自由想象，而是对另一个准主体提出的问题做出回答，这种回答表现为，或是对它划定的范围加以扩大，或是随它给出的限制加以适应。经过这种对话和融合之后，形成一种既有基本的格式塔结构，又有许多导致丰富多变的“未定点”；既超物质、又超心理的形而上的实体。

值得指出的一点是，为英伽登深刻揭示而没有明言的这种对话理论，在另一个现象学美学家杜夫海纳那儿得到大刀阔斧地发挥。杜夫海纳认为，“意向性意味着人与世界属于同一种族”，因而直接把审美客体称为“作为物体的主体”和“准主体”，认为在审美中，由于意识的意向性作用，客体成为准主体，有了自己的形体和灵魂，它符合我们的灵魂，并迫使我们的灵魂去爱，与我们有了亲缘关系，从而导致了主体和客体之间的一种“原始交流”。这时候，客体不再是被动的、被认识的和被改造的，而是“作为物体的主体”，它“不再是世界的一个事件或部分，不是万物中之一物；它深含世界，世界也含有主体。它

通过成为物体的动作认识世界，世界在它身上认识自己。”与此同时，主体也“不能与先验的主体完全同一了”，它“带着所得到的知识去与真实会面”，具有了“与对象交手的能力”，“感官不完全是用来截获世界图象的工具，而主要是主体用来感觉客体以及与客体相互协调的手段，犹如两种乐器那样相互协调。身体所理解的，也就是身体所感受和承担的东西，可以说就是存在于事物之中的意向自身。”很明显，杜夫海纳所说的这种“意向性契约”关系，是一种地地道道的“对话关系”，正是审美主体和审美客体的互相交谈和交融，才构成了审美经验和审美对象。

阿多诺是当代西方马克思主义美学家，法兰克福学派中坚人物，他提出一套令现代人瞩目的否定美学理论。这种理论致力于用西方马克思主义谈论和解释后现代主义文化，成为西方人用以解释现代艺术的热门美学。这种否定美学的基础是其否定哲学，而这种否定哲学又是在批判继承黑格尔的辩证法和胡塞尔的现象学的基础上发展起来的。我们知道，黑格尔辩证法的前提是逻辑和存在、精神与现实的最终同一，坚信存在一个绝对的真理。而与之对立的阿多诺的否定哲学的前提，则是对“非同一性”和“中介性”的强调，认为既不能把存在归结到精神，又不能把存在归结到物质，认为精神和物质、整体和个别、自然和历史、主观和客观等对立范畴之间，是互为中介关系，而不是从一个中推衍出另一个。因此，在看待这些对立范畴中的任何一项时，都不能用静止的眼光，而是把它们每一个都看成是处于两极之间的紧张的“力场”中，因此，永远不存在什么绝对的真理，只存在对历史性真理的偶然的和片断性的窥视。

阿多诺用这种哲学思想分析现代社会和现代艺术的种种异化现象，发展出一套独特的“启蒙辩证法”。他认为，启蒙也和其它任何想象一样，是一个正反两种力的作用场。从神话到理

性的启蒙，乃是主体对客体的优越，是人对自然的支配，但是，人在支配自然的同时，自己也经历着臣属于自然的反过程，这就是社会分工造成人压迫人、机器压迫人、思维压迫感性的主体性的丧失。主体性的丧失使现代社会中人与人之间的关系成为一种零件与零件之间的可随意置换关系，这就是现代社会的“同一性”。与这种“同一性”对应的是现代社会的“文化工业”及这种“工业”生产的“大众文化”。他认为，后工业社会的这种“大众文化”与19世纪的那种高层次的先锋文化相比，具有天渊之别。也就是说，大众文化是一种消费文化，先锋文化则是一种真正的文化，“真正的艺术品是苦行者和不怕难为情者，文化工业则是卖弄风情者和假装正经者。”

由这种启蒙辩证法，他又进一步发展出“否定美学观”，认为既然资产阶级的“工具理性”（指操纵、计算等狭隘的技术理性）依靠“高效率的专家式管理”导致了人类的种种异化，从而重复了古代神话时代的落后，造成“现代的古代”，就应该以“实质理性”对抗之，也就是说，要“对每一种直接的或刻不容缓的急功近利活动断然而明确地否定”。这种独特的“否定意识”类似于我们说的“以毒攻毒”，它反抗一切形式的科学主义、实证主义和技术崇拜，以空洞、无能为力、无目的性的文化艺术对抗现代社会广泛出现的空洞、无能为力和无目的性；通过展示乌托邦希望在这个社会的必然失败，使黑暗的东西看上去更加黑暗，使人类异化的过程暴露无遗。只所以要这样做，主要是他考虑到，一切艺术之外的反抗，只会造成极其有限的撞击，它反抗的社会现实很快就在社会的广泛的无动于衷中消失。只有这种否定的艺术，才构成了对这个社会反抗的根据地。根据这一思想，阿多诺在其最后一部伟大著作《美学理论》中，提出了“黑色理想”这一美学概念，认为当现代艺术与现代社会极其黑暗的大背景溶为一体时，就造成一种“黑色的理想”，这

种理想造成的贫脊，不可避免地成为对现代社会中那极其不必要的、但又完全可以避免的贫穷的控告。“黑色”又指现代艺术的不可理解和解释，具体说来，就是指用一种与传统“反思”相对立的“第二反思”，来反抗内容的清晰表达，造成与表达明确的感情和清晰的意图相对立的“盲”和“荒唐”，引导现代艺术进入一个黑暗虚无世界，成为对无所不能的“理性”的广泛批判。以此类推，现代艺术中的“丑”不再是对美衬托，而是一种返身对自己的否定，而且越是这样，就越给人以美感。与此同时，美也必须返身自否，以便与丑融合，美如果脱离丑或不与丑融合，就沦落为纯粹的美，而任何展示纯粹美的艺术，在现代艺术中都被视为糟粕。很明显，这种否定美学所揭示的是，正是现代艺术中丑中有美、美中有丑的特殊效果，这与传统艺术中的美丑分离和相互衬托是有原则的区别的。

罗兰·巴特，是一个上承结构主义，下承解构主义的人物，他被誉为当代伟大的结构主义符号学家、作家和批评家。他一生最感兴趣、而且不断研究和不断实践，最后做出惊人的成就的课题和领域，就是“写作”。在巴特的美学中，“写作”成为一个相当模糊的中间领域，成为理论活动和实践活动的交叉，是创造与欣赏、理性与感性、此岸认识与彼岸认识、学术与文学的融合，是一种既积极又消极、即是社会的又是个人的、既在个人生活中展示又在个人生活中缺席的特殊的形式。

他认为，这种写作应该是一种“不及物的写作”，而这样的写作正是人们追求和向往的“自由”本身的形态。这种自由的写作写出的是引发人们进一步写作的“本文”，而不是一般的作品。所谓“不及物的写作”，就是不再把重点放在说的东西，而是追求说话本身的秘密，以说话的行动本身代替写作涉及的外在现实和情景。也就是说，语言不再被当成一种工具和媒介，其本身已经成为一种目的。与之相对应，文学不再是一种关于心

灵的科学，而成为一种关于谈话的科学。

用巴特自己的话讲，写作就是将自己缩写为一个精神的符号，将自己凝缩在这个符号当中，然后投掷出去。这样就要让语言的能指和所指交融，使它既起到一个能指的作用，又起到一个所指的作用。很明显，这样的语言是一种生发性的东西，它的不断的生发最终指向无限本身，发射出丰富无穷的意味。在巴特看来，这种写作不是为了交流，而是意味表达。

巴特自己的写作最好地证明了他关于写作的理论，他写出的东西，很少说教，而是一连串坚实、紧凑、警言式的句子。在这种句子中，能指很少一闪而过，迅速过渡到所指，而是自己“演出”和“舞蹈”，传达自身的意味和哲理。也就是说，这是一种供读者“写作”的本文，而不是供他们阅读的文章。

巴特通过把“本文”同人们习惯的“作品”的比较，对本文进行了独特的解释。他指出，作品是已经完成的静态的东西，而本文却永远处于旅行状态，只有在一种活动和一种生产中才能被经验到；文本属于符号的能指领域，作品属于符号的所指领域；文本是复数的，是意义的立体多元的通道，是一种复杂多变的网络，找不到生养它的父亲，而作品则是一种有机组织的形象，可追溯到一个生身父亲；本文不可阅读，只能是一种生产、实践和演奏，激发的是创造的快乐，而作品则是供阅读的，是一种消费品，给人以消费的快乐。

然而最引人注目的，还是巴特关于“钝义”的论述。“钝”是相对于意义的鲜明性和锐利性而言。“钝”在这儿是一个动词，指对“显义”——鲜明确定的意义——的紧急刹车或对它们的颠覆和阻碍。它颠覆的不仅是内容，而是意义的全部实践。这种颠覆和刹车打开了通向语言的无限领域的大门，使语言进入审美的家族，使意义超出了文化、知识和信息的范围，从而产生出一个比垂直的叙述性的意义大得多的“第三意义”、也就是

他说的“钝义”或“无意义的意义”。

在巴特生命即将终结的时刻，他的“写作”越来越趋向于东方的“空灵”。他承认，在“写作”这一特殊的中间领域中，不仅各种“体系”，而且还有“自我”，都受到破坏和清除，在“空灵的状态中达到新的熔合。很明显，这种坚持“空灵的符号”和“空灵的主体”的“空灵美学”，已经把东方文化和西方文化揉为一体，清晰地展示了这种后现代美学的“对话性质”。

伊瑟尔的接受美学是一个上承格式塔心理学、对想象研究的存在主义美学以及结构主义和现象学美学，下继后现代美学的美学。通过对接受美学的日渐频繁地接触，我们有幸地看到，原来这种所谓的“接受美学”十分相似于中国古代美学中说的由“虚白”造成一以当十的效果的文艺美学。然而在西方美学传统中，这却是一种全新的理论，代表着美学和艺术的一种重大的转折。具体说来，它使美学研究的重点从传统的“作者—本文关系”转移到“本文—读者关系”，从对写作的研究转移到对阅读的研究。具体地说，就是开始把读者的阅读作为美学的立足点，把“意义”当做本文与读者相互作用的结果，当成一种“构成性”活动和“被经验的活动”的结果，而不是象传统那样，被当成一种等待发掘而复原的确定的客体。据说，伊瑟尔是从英伽登的本文“未定性”理论中得到启示，而发展出他的“作品作为一种召唤结构”的理论的。按照这种理论，作品不再是死的和等待读者发掘的东西，而是一种召唤读者参与其中的活的结构。它之所以具有这种强大的召唤力，就是作品留下了许多等待填补的“意义空白”。空白为什么会有如此大的力量呢？在伊瑟尔看来，作品发出召唤，就是召唤读者与作品进行交流和对话。这种交流也同一切一般的社会交流一样，必须以双方的平等为前提，当双方以对称的形式互相传达自己的思想，并通过相互提问和印证的方式交谈时，交流就避免了偶然性，谈

话者就能获得对方的确切理解。但是，缺少空白的本文造成的文学阅读，只能造成读者与本文的一种不对称的交流。在这种交流中，信息发出者的意图语境早已经消失，只在信息载体中留下一些暗示。这样以来，交流就不成其为交流，因为在这种交流中，不能构成任何反馈，读者无法检验自己对本文的理解和阐释是否恰当正确。那么究竟如何才能使反馈进行呢？关键是建立起能在本文与读者之间调节的直接语境，这种语境只能靠读者从本文的暗示或意指中去建立。由于本文无法自发地响应该者在阅读过程中的指示和提问，就只能通过未定性或空白，来召唤读者的合作。这种调节不是靠既定代码进行的，而是通过一种明确与暗隐、展现与隐伏之间相互制约、相互作用的过程来实现。这种不对称交流由于空白的出现，大大激发了读者建构的能动性，把本文和读者同时提升为平等对话的主体。

伊瑟尔还以小说来说明“空白”的召唤力。他认为，如果与客观现实比较，小说就是一种谎言和洞察的混合；而与读者生活的世界比较，它就是一种新奇的境界；正是这种不一致，才产生出一种流动的势能，使交流得以进行。造成这种不一致的就是本文的未定性，而“空白”与“否定”是未定性的两个基本结构。“空白”的作用是造成作品之“形式”的“未定性”，“否定”的作用是造成其内容的“未定性”。小说中出现空白，就彻底打破了逻辑讲理文章的那种内在连贯性，这对读者的思维习惯是一种否定——迫使读者否定了原来的线性的和单向的理解倾向，返身寻找另外的视点和观察方位。这就必然调动读者无意识的想象的领域，使其作立体的和无意识的观察，进而生发出多种理解的途径和多种视点的交替和融合。具体说来，空白可激发出一级想象和二级想象，一级想象就是空白造成的不完整的残破的意象，二级想象就是我们反作用于自己已经形成的残缺意象而生成的意象，它是由未完成的一级意象所引起的

期待产生的。这样一来，人物、叙述者、情节和虚构的读者的视点，就不再构成一个有序的等级序列，而是转化为相互间生成和交混的反射镜，生发出万花筒般的不确定的景象。很明显，凡是熟悉中国古典美学理论的人，都不难理解这种现象，因为这正是中国美学和艺术传统的一个最精华之处。另一个造成小说的未定性的，是其否定性。所谓否定，就是小说引进的离奇现实使读者原有的现实标准遭到否定，使读者原来的期待被抑制，从而产生一个动态的空白，（意味着读者缺乏一个能运用的规范和标准）。但这种否定往往不是针对旧有规范的全盘否定，而是针对其最敏感点的部分否定，这就使先前的规范成为意义再评价的背景。这种抓住敏感点的否定以和填补，造成了旧有规范与新的发现或现存世界之两极间的和谐融合。读者受到两极之间张力的制约，就不得不拼命实现一种新的平衡，建构一种新的意义。

很明显，虽然“空白”偏重于造成形式或句法的未定性，“否定”偏重于造成内容的不定性，但都没有逃出中国美学的“不似之似”的艺术原理和“反者道之动”的哲学原则。很明显，这里讲的本文，是一种内含自我否定的领域。它不仅生发出否定自身的力量，而且对读者发出召唤，使之与本文的否定融合，引导他们也进入自我否定中。这种否定之否定造成新的融合，产生出新的领域和境界。

利奥塔德是现在正活跃在西方文坛上的后现代主义代表人物，由于他对后现代文化和后现代美学的独特而深刻的解释，使他成为最晚近时期的后现代主义美学权威。

利奥塔德以两套标准来界定“后现代主义”。一是历时性标准，按照这一标准，后现代主义指一个不同于现实主义和现代主义的历史时期，自60年代产生和发展，将随历史而不断向后延伸。二是共时性标准，按照这一标准，后现代主义指一种与

现代主义思潮相区别以至对立的西方最新的思潮和价值模式。所谓现代主义，是西方从本世纪初到 60 年代占统制地位的思潮。按照利奥塔德，后现代主义与现代主义的对立是全面的，例如，现代主义追求“本质”的观照和深层的发掘，后现代主义则注重现象和表面；现代主义追求中心和同一，后现代主义则要“去中心”，偏爱多元和非同一；等等。换句话说，现代主义者往往面对世界与自我的“未知”而深感焦虑与痛苦，坚持一种穷尽一切的信念；后现代主义者则清醒地认识到全知全能的不可能，在“未知”中怡然自得。他们就象中国古代的庄子一样，否认人能达到对事物的总体本质的认识，认为概念与对象不能同一；认为任何一种理论体系都不能说明世界，因为人自身是有局限性的，人因为自己的局限性而不能完全超越，从而不能把握世界整体，人根据自己设计的体系所把握到的，不过是事物的假象。根据这样一些前提，后现代主义者就奉行一种“逆向型思维方式”或一种“谬误推理”，采取一种鄙视一切权威和既定模式的反叛态度。它们喜欢一种否定的甚至常常是自我矛盾的表达方式。他们的语言往往模棱两可，充满悖论。他们反对建立体系，反对整体和中心，反对回顾和前瞻，而宁愿安心于差异之中和现时之中。

利奥塔德曾经与现代主义的维护者哈贝马斯等人展开激烈的争论，他不同意他的“对话”理论，认为希望通过对话而达到人与人之间的心灵沟通和普遍的共识，是一种现代乌托邦。他一再指出，随着社会进入后工业社会，文化也进入后现代文化。这种文化模式的主要特征是，随着高科技和信息时代的到来，知识的性质变了，获得知识的方式也变了，其价值标准也随之变了。也就是说，过去的那种由智慧和心灵的训练而获得知识的方法已经落后，转而诉诸一种外在的符号化的方法获得知识。这种变化进而引起人们对道德灵魂之修养的淡漠，转而奉行一种

商品社会的冷冰冰的操作原理。总之，随着知识的崇高地位的消失，它就不再认为是生存的目的，不再具有传统中的绝对价值，不再能够统一人的思想和道德。传统中专门生产知识的知识分子，也就相应地斯文扫地，因为他们也同知识一样，成了商品，有了价格，可以买卖，甚至成为权力压迫的工具。知识和知识分子的这种变化，使得人类价值观具有了极大的相对性，有了一种“什么都是”或“怎样都行”的思想，那种通过对话和交流达到普遍的共识的时代已经一去不复返了。

这种提倡多样性和相对性的思潮，甚至影响到科技领域。科技为适应相对性的商业大潮，把生产“未知”作为自己的第一需要，而这种作为新时代的神秘物的“未知”，不能靠过去的严格的逻辑和推理而获得，而是靠一种机遇性、游戏性、无意识性的活动而获得。这样一来，与之对应的文化，也和科学一样，总是为求新而求新，把新奇本身看成一种价值，自由的想象力受到倍加青睐，游戏式的话语成为推陈出新的标本——因为游戏式的话语被当成一个囊括一切“可能性”的领域，因为这里奉行的是灵活多样的游戏规则，只要语境变了，结构就变了，关系也就变了，答案也就变了。

利奥塔德用“谬误推理”解释这个时期的美学。按照这种美学，阅读不是领会作者原意，而是误读；解释不是构造，而是解构；对话不再是达到读者和作者之间的沟通，而是造成差异，因为读者已经从消费者和接受者转化为生产者，使作品成为本文，成为意味着任何一种东西的领域，不再具有固定明确的意义。他说的本文，只是一大堆不可穷尽的能指的聚合。在他看来，从这一角度看问题，所有文学都是互为本文的，因为作品不再有明确的界限，它不断扩散到周围的作品，不断产生多种不同的情景，这些情景乍一展现，就又一—消失。因此，本文只是联结所有意义网络的一个纽结。利奥塔德极力为“谬误

推理”的合法性辩护，认为谬误推理不同于革新。革新是在社会系统的命令下运作的，而谬误推理，是靠语言游戏的异质多重性质进行的，它正好适合了后工业社会所发现的知识的局限性、断裂性、相互矛盾和不稳定性。

以利奥塔德代表的后现代美学观，源于他对后现代文化和后现代知识的考察。表面上看，这是一种变异的美学，一种走向飘忽不定的过程的美学，一种丧失了价值深度和标准的美学，一种追求丑而不是美、追求反艺术或非艺术而不是艺术的美学，但其真正的依托，仍然是现代艺术开始时奉行的那种先锋精神和叛逆精神。它所反对的是，随着现代艺术的被广泛承认，随着它对文化阵地的全面占领，它已经丧失了先锋精神和反叛精神，开始讲究秩序和等级，讲究肯定和和谐，有了为现存制度辩护的保守性。一句话，后现代主义反对的不是现代主义艺术的某种具体形态或模式，而是它的先锋精神的丧失，它要追回的也是这种先锋精神。正如利奥塔德所说，后现代艺术不是现代艺术的末期，而是现代主义的初期。当然，后现代主义的先锋精神已经有了不同的内容，它们所克服和反对的，主要是后现代时期一切符合当政者意图的正确意象、正确形式和正确叙事。换言之，它要与现代艺术对着干，打破现代艺术造成的正统审美趣味，不满现代艺术造成的一切现状和成规、蔑视现代艺术造成的一切权威和限制、用一种多元、宽容、怎么都行的“反者道之动”的精神与之对抗。最终，它必然是以打破规则为规则，以反抗意义为意义，以扭曲现实生活为最高真实，以排除二千年形而上学的根基和消解终极真理为真理，以反叛抵达虚无的否定为方法，以不断质疑和怀疑和为已任。

杜 威

古 城 里 撰

篇 目

· 杜威的生平及著述	(42)
二 杜威的哲学和美学思想	(43)
(一) 以经验为出发点	(43)
(二) 艺术即经验的完美	(45)
(三) 艺术不是感情的表达	(52)
(四) 艺术形式是对“动的整体”的经验	(54)
(五) 审美价值产生于创造过程与创造结果的溶合	(56)
(六) 反天才观	(59)
(七) 批评—是什么?	(60)
(八) 艺术不是为了艺术, 而是为了生活	(62)
(九) 对艺术的独特的社会学解释	(65)
(十) 艺术的真与科学的真	(67)
三 杜威美学的影响及其在美学史上的地位	(71)
参考文献	(86)



杜威 (1859 年—1952 年)

杜 威

古城里

杜威 (Dewey, John 1859—1952), 是本世纪美国伟大的教育家、哲学家和美学家。他的美学思想至今还深深地影响着美国现代人的思维方式和生活方式。在我国, 人们总爱把杜威的哲学和美学贬之为“实用的”, 这样做显然不太公平, 因为在这个“实用的”字眼的背后, 还倾注着杜威对人生价值之真正源泉——经验——的深切关注。杜威把人生的经验作为美和艺术的基础, 认为经验即艺术, 艺术即经验, 这对那些一贯高喊“为艺术而艺术”, 认为艺术的真正位置是远离人间烟火的象牙塔的某些欧洲美学家听来, 无疑是一种刺耳的噪音, 也是对艺术和美本身的背叛。但这种背叛并不是一种坏事: 他是为了整个人类的幸福而叛逆, 而不是为了个人的利益而迎合多数人的意见。因此, 这种叛逆就充分地体现了杜威伟大的人格。正因为如此, 杜威才受到美国和世界人民的无比尊重, 在他 90 岁生日时, 当时的美国总统亲自登门参加庆祝, 称之为美国人民的顾问、导师和良心, 誉之为美国天才的最深刻、最完美的体现, 这对杜威来说, 都是当之无愧的。

一 杜威的生平及著述

杜威出生于美国北部的一个贫寒的家庭。虽然家境清贫，却有一位知书达理的母亲。由于杜威的母亲在他年幼时对他的成功教育，使他从很小起，就知道理想的追求。在母亲的全力支持下，杜威终于得到了到佛蒙特大学读书的机会。在大学期间，杜威思想活跃，对当时风行世界的达尔文进化论思想产生了浓厚的兴趣。杜威虽然生活困难，却刻苦攻读，在勉强读完大学后，便在家乡的一个中学，谋到一个职位。教师的生涯使他较早地接触到了活生生的人的生活，使他有对正在成长和变化的青少年的精神和心理做出细腻的和独到的观察。在观察中，他遇到了许多一时难以解决的问题，这些问题激起了他对哲学的浓厚兴趣。他不断地向母校的一位哲学教授请教，如饥如渴地阅读黑格尔的哲学，并为当时的哲学权威杂志《思辨哲学》撰写文章，最后终于得到了到霍布金大学攻读学位的机会。在这之后他又在密执安—芝加哥大学获得博士学位，毕业后在该大学任教，4年后成为该校哲学系主任。1904年，杜威离开了这所工作了10年的大学，转到纽约哥伦比亚大学哲学系任教，在那儿工作二十多年，直到退休。这个时期他工作勤奋，完成三十余部著作，九百多篇论文。这些著述不管是哲学的还是教育学的，都产生了广泛的影响，使杜威不仅成为美国哲学界和教育界的中心人物，也成了世界教育和哲学文坛上的风云人物。杜威于1919年应中国教育界的邀请到中国讲学，在中国逗留两年多，访问过中国十多个省，发表过无数次演讲，还当过北京大学的访问教授。杜威于1930年退休，退休后除继续从事研究工作外，还大量从事社会活动，一直到1952年去世，享年93岁。杜威一生著述非常丰富，其中最最主要的有《哲学的改造》、

《人的本性与行为》、《确定性的追求》、《经验与自然》、《艺术即经验》、《哲学与文明》、《人的问题》、《自由与文化》等。在中国期间，出版过《五大演讲》。

二 杜威的哲学和美学思想

（一）以经验为出发点

正是出于一种对人和人的生活的深切关怀，杜威才全心投入了对经验的研究。在杜威看来，离开了对经验的深刻认识，就无从谈教育；没有对经验的洞察，就没有理论；丧失了对经验的重视，人的生活就成了一个空壳。那么杜威所说的经验究竟是什么？在杜威看来，真正的经验，产生于手段与目的的溶合之中。任何时候，只要手段与目的是割裂的，人就无法得到经验。手段主要是指人怎样做一件事情，目的指人做的东西或追求的东西。换句话说，经验不单纯指人们做了些什么和追求什么，也不单纯指人们怎样做的，而是产生于做什么和怎样做二者之间的相互作用和相互协调的过程中。杜威认为，古希腊人之所以轻视经验，重视理性，就是因为在那个时候，人们把生产活动当成了手段，把生产的产品当成目的。又因为当时从事生产和做事的人均是奴隶，奴隶的劳动是不自由的，所以他们就只有痛苦的和不自由的劳动的过程，而没有享受和欣赏劳动成果的乐趣；而那些享受这些劳动成果的主人，又大多四体不勤、五谷不分。所以这二者便彻底地分裂开来。杜威这样说过：

“在古希腊，由于工业大部分依赖于强迫劳动，因此所有的工业活动都被看成纯粹的手段，一种外部要求。这样，由此带

来的满足从一开始就是一种纯粹兽性的目的或占有。”^①

杜威认为，手段与目的的割裂，是文明尚不发达时代的一种必然的和普遍的倾向。“把某些作为手段的事物与另一些作为目的的事物分裂的传统做法，反映了劳动阶级和有闲阶级互相隔绝状况，反映了不完善的生产方式，也反映了缺乏生产能力的完美。这种分割不仅是一种社会现象，而且体现了需要和满足的永久性分离的倾向。这种倾向虽然存在于人类之中，实则是一种禽兽本性。”^②

这就是古希腊哲学中，工具和目的、过程和结果、感性和理性、“什么”和“怎样”之间二元分裂的根本原因。正是这种令人痛心的分裂，才引起了杜威对经验的重视。“哲学一向用以作为金钥匙的工具与目的之间的区别，实际上提出了一个根深蒂固、影响深远的问题。我们可以说，它就是经验问题。”^③

在杜威看来，所谓经验，就是人把世界上的所有事物，以及人自己所做的一切事情，都看成是有意义的。所谓认识到事物的意义，就是不再象动物和生产落后的社会那样，做事无目的，一切做为都是盲目的，而是将自己的一行一动都与某种效果联系起来。这样以来，手段就不再是机械的东西，而是因为与效果联系起来而有了意义；反过来，效果也不再是一种一劳永逸的和一切终止的端点，它出现在过程的每一阶段，在与手段的有机结合中，变成一种活生生的东西。对这种活生生的东西的认识，就不能单靠纯粹的理性和逻辑，而是要靠经验。经验与这种永恒的相互作用相伴产生，它使人有了思想，使事物有了意义。“认识到事物的意义或产生一种思想，就标志着一种

① 杜威：《经验与自然》，引自 M·李普曼《当代美学》，光明日报出版社，1985年，第72页。

②③ 杜威：《经验与自然》，引自李普曼《当代美学》第72页。

成就，一种在事件的长河中的愉快的或痛苦的经验。”^①

杜威还看到，古希腊两元论哲学的要害，不仅在于它割裂了手段和目的，还在于它轻视手段，重视目的，进而把经验与手段联系起来，把理性同结果联系起来。这样以来，经验就永远“被当做对自然的低级部分，对宇宙中那些受着机运和变化左右的、较无生气的部分的认识……而科学理论却反映了存在的充实和完整。”^②

这样一种片面的，甚至是错误的认识决定了，西方哲学传统对世界的最终的本质、过程的完美的结果、以及相对于感性认识的理性认识的崇拜和追求，对实践、操作、对人生追求过程的轻视。最后竟沦落到不知经验为何物的可悲境地。

（二）艺术即经验的完美

实际上，杜威所说的这种经验，是一种与通常的经验有所区别的经验，而这种特殊的经验，就是他说的艺术和审美活动。

在杜威看来，美不等同于日常经验，但又决不是与之无关，更不是从天上掉下来的，它是从日常经验中升华出来。换句话说，审美的经验决非如传统美学所说，是一种高不可及的东西，而是正常经验的完满和明晰。这意味着，美感不是任意一种经验，而必须是来自正常经验，并由正常经验转变而成。杜威极力强调的这种“转变”或转变过程，又不是任意而为的，必须有一定的条件。在杜威看来，这种条件就是价值观念的形成、伦理和教育的促进等。

杜威认为，人们通常所说的“正常的”，其实就是自然的；既然是自然的，就有必要经过学校和社会的培育，促使它的转

^① 杜威：《经验与自然》，引自李普曼《当代美学》第72页。

^② 杜威：《经验与自然》，伦敦版1933年第287页。

变。但杜威心目中的教育，又不是他的攻击者们攻击他的那样，完全是为了取悦于孩子，教会他们成为自我主义者，而是象亚里士多德所说的，使人们得到良好的训练和良好的习惯，最后获得对一切好的东西加以宏扬和鼓励的能力和激情。在杜威看来，这样一种教育，在一个善的国家里是容易的，而在一个坏的国家里就难了。这样一种基本的估计，促使杜威既关心教育，又关心改革，而把关心改革作为关心教育的前提。这就是为什么杜威决心要发展一种科学研究的逻辑，用它去发现世界的本质，以及发现那种能以维持这个世界中个人和群体之善的生活的新的和持久的联系的原因和动力之所在。

那么正常经验转变到何种程度，才算是审美经验？

在杜威看来，一种正常经验不管有多么好，要想成为审美经验，就必须首先具备强烈性、完整性和清晰性这三个特征。在杜威的心目中，美的，就是美好的；他所说的“社会性的”，则是最真实的和最全面的；而他的所谓正常经验，就是缺乏完整性和清晰性的普通经验。当然，杜威决不认为，把普通经验变得完整和清晰，是一种不正常的作法。在多数情况下，他都称这种转变为“不简单的”或“非同一般的”。也就是说，这种转变，在任何时候都倾向于发生，但又很难发生。正因为普通经验变成完满的经验很少发生的，所以就显得极为杰出不凡。但不能因为它是杰出不凡的，就被排除到经验之外，甚至被说成是天外来客或神仙下凡。在杜威看来，这种经转变而成的经验，乃是普通经验的顶峰，而不是鹤立鸡群；也就是说，尽管长高了，变美了，它仍然是一只鸡，它之所以与其它鸡显得不同，是因为它比所有其它的鸡更完美无缺，成为所有的鸡的理想的样子或应该达到的最真实的样子。

杜威在许多不同的场合解释说，这种完美的经验，就是当人们认真、热切、激烈地作一件事情时的经验。不管人们在干

一件工作、还是玩一个游戏、亦或是与朋友交谈或在某个名饭馆中吃饭，只要事情做得完美无缺，绝对不带任何被动的或不得已而为之的因素，绝对没有任何“死点”，他们所得到的经验就是完善的。他解释说，任何事情的发生，并不单纯是一种“发生”，多数时候，它们既不单单是在“做事”，又不单是享受“快乐”，而是这二者溶合为一体，形成一种与我们一起“漂流”或“放任”的体验。这一认识促使杜威的理论更加深入一步，他声明说，“美”的（经验）的敌人既不是实践活动，也不是思想的活动，而是单调乏味的活动。这种理论显然彻底脱离了那种把审美经验同实践经验以及生命的经验分离、把美同人正在真实地做的和想的事情分裂开来的传统。他毫不犹豫地指出，即使是推理经验，只要是完满的，也可以是审美的。这一事实早已经被许多数学家证明。他进一步指出，与审美经验对立的非审美的经验，则是那种松弛无力、无精打采、混乱不整，在所做的和所得到的之间不平衡的经验。杜威的这一思路还推翻了欧洲传统中把沉思和观照视为最高级的经验，认为观照能把人的无限潜力调动出来的见解。总之，在杜威的美学观中，生活和艺术之间的裂缝消失了，生活的完满就是艺术，对艺术的爱成了真正的生活的内容和艺术创造的继续。

杜威进一步指出，艺术既然被作为普通经验的增强，它就不再与科学技术分离。也就是说，艺术，即使在其最单纯的艺术化的意义上，而不是在其技巧和天才的意义上，也是人类的控制活动和自由的事业，在达到最兴奋和最适合的阶段上的活动。杜威的这一见解，在现代文明的发展中逐渐得到了强有力的证明。现代建筑学和工程、现代工业设计和室内装璜，现代机器的制造，无不证明了这一点。例如。现代人经常说，一栋房子就是一部可住的机器。这样一种说法，决不是让人发明一些稀奇古怪的玩意儿，而是反映了现代人反抗丑，抵制混乱和

封闭，向往自由、开放、幽闲和表演的梦想。当然，这种梦并不总是能实现的，人类必须持续不断地在陆地、水里和空中造就一种新的生活和感受方式，这种梦想才有实现的可能。

杜威的美学还用大量的篇幅解释了，究竟什么是“做和经验之间的平衡”，怎样才能彻底去除了种种无助于二者共鸣和溶和的因素。在他看来，在这二者达到平衡的时候，即使是吹口哨和切菜这样一些简单的活动，其“做”的过程和形式也都变成了值得欣赏的对象，在这种欣赏中，人们有可能会感知到：它们是怎样与周围环境相互作用的，是怎样克服阻力而取得机会的，是怎样通过抵抗和紧张最后达到恢复和一致的，是怎样从动物的低级活动过渡到人的最高级的活动的，等等。杜威说，人们之所以不同意说艺术是从生物的活动中的演化出来的，那是因为人的真实的自然存在总是被阻碍而流产、被压上了沉重的包袱和充满了恐怖。究竟怎样克服这种状态？答案是：不要拒绝自然，而是释放它，不要因为它而感到不安和羞耻，而是十分高兴地具有它和珍惜它，并让它达到对它自身的赞美。根据杜威的这一说法，说生活需要艺术，是片面的，因为这句话仍然带有把生活和艺术分裂的意味。当生活美好和强烈时，艺术就已经在生活之中了。如果艺术被严重地孤立于生活之外，它就失去了自己最基本的原料——人的日常经验。杜威的哲学正是要纠正这种错误的艺术观，并通过这种纠正，维持艺术的独特性。但艺术的独立又不是以取消人的正常的趣味和活动为代价，而是看到这些趣味和活动如何在艺术中得到非同寻常的满足的。

杜威还批判了与以上这种错误的艺术观有关的种种美学学说。例如，许多人很愿意承认，美的欣赏是一种日常经验，但又总是及时地提醒说，它不是一种思想活动，不是一种实践活动，也不是一种伦理活动，如果是那样，审美就会被普通经验所淹没。这一连串的否定，无形中妨碍了这些人原来的那种肯

定的和富有建设性的观点，尤其是关于知觉活动对材料的积极的把握或理解的观点，并迫使他们将知觉活动提高到超出了生命的组织活动及生命体与环境的相互作用的范围。还有人强调审美态度中必须屏除功利心和目的性，这样才能而获得一种心理距离，使心神专注于美的对象之上。杜威认为，这样做的结果是导致一种非现实的感觉，非现实的感觉就是没有感觉。所以在这种态度中，人们最终将什么也得不到。他认为，感觉出现在整个审美过程中，才会有真正的审美经验。审美享受依赖于全神贯注、新鲜感、机灵、警觉、活跃、热切和奋争之中。因此，审美态度说的要害就是有意无意地排斥那个生物性的、实践的和社会的自我，只剩下一个可怜而空洞的审美的自我。这个空洞的幽灵究竟会有什么样的乐趣或狂喜呢，这恐怕谁也回答不出。

杜威对当时流行的“观照说”也进行了激烈的抨击。他认为，把审美说成是一种“观照”，这种活动太过于被动和太过于康德气了，“观照”的要害同样是脱离人的真实情感，所以同样不能成为审美经验的特征。当然，必须指出的一点是，杜威所反对的观照。只是那种窄意的或被人狭隘地理解的“观照”，根据美学家莫瑞斯·维兹的理解，真正的观照并不具有杜威所说的那么多的局限性和缺陷，如：它会将许多东西从知觉中排斥出去、不能解释作品的真正性质、不能对历史的和当前的艺术表现做出应有的反应等等。但是，当我们认真阅读维兹的著作时，就会发现，他与杜威在美学观方面是不矛盾的，甚至大体上是一致的。例如，维兹认为，“艺术所要求的不是别的，而是整体的理解和把握。”杜威则指出，“审美经验是完整的知觉的代名词。”很明显，这两种说法大同小异。维兹在将他自己的观点与贝尔和弗莱的理论作比较时，曾经指责说，这两个人的理论“将日常经验与艺术经验分离得过于厉害了”，但又认为，只要对这种理论稍加修正，就能拯救这种理论脱出困境，但事实

上他所提出的修正已经远远超过了修正的范围。与其说是一种修正，不如说是对这种理论的完全抛弃，他这样说：“艺术置根于正常的和普通的经验，我们没有理由否认这事实。”^①

非常奇怪的是，维兹又喜欢运用“观照”这一字眼解释审美活动，这实际上就等于是肯定了贝尔和弗莱的“艺术欣赏应该是对艺术对象的本质的观照。”的观点。

杜威不仅极其不喜欢“观照”这个字眼，对于“艺术本质”这一概念，他也感到困惑。尤其是当维兹将之同贝尔的“有意味的形式”等同起来的时候，就更是如此。但事实上，维兹之所以强调观照，主要的用意是要指出，在对艺术的完整的欣赏中，有一种独特的东西生发出来，而这一点同样是杜威所强调的。维兹指出：说到艺术品为我们做的或恩赐给我们的东西，我们只能在下面两种选择中选一种；A是某种超验的本质（即美），通过艺术，从外部降临到我们的经验中。B是某种审美效果，产生于艺术对世界事物的独特的模仿中。维兹虽然保留了“本质”这一词，也同杜威一样，选择了第二种可能性，认为艺术置根于日常经验。实际上，杜威给他的主要美学著作命名为《艺术即经验》，就是对“为艺术而艺术”观的一种挑战。而维兹对于“为艺术而艺术”观的“维护”，则是为了修正它，免得使它与艺术的实用工具功能相勃，从而保持了“艺术的整体性”，间接地发扬了“审美经验本质上就是善的”的重要观点。而这一点正是杜威再三强调的。当然，杜威更喜欢强调的是，艺术的基础在于生活，他认为，一种内在的审美经验仍然是一种经验，当美的艺术和实用的艺术的区别被抛弃，以及艺术和科学的亲缘关系被承认的时候，艺术的完整性也就不会因此受到损害和指责。他这样说道：“艺术，这种充满意义而且其意义能

^① 莫瑞斯·维兹：《艺术哲学》，纽约版1972年第186页。

被即刻地和快乐地占有的活动方式，乃是自然达到的完满状态，而科学则是一个能够将自然事件向这样一个幸福的状态引导的最佳的侍女。”^①

杜威坚持用目的和手段的完美融和，来解释审美经验的愉快性质。他指出，从日常经验向审美经验的过渡，并不是一种超越。在手段与目的的区别消失的时候，日常经验就变成了审美经验；当我们正在做的事情与我们做这件事情想要达到的目的结合为一体时，普通经验就变成了审美经验；当我们在奋求的同时进入目的时，就已经进入审美经验。他认为，要想达到审美经验，脱离现实是不必要的，关键是要欣赏这种现实，使我们的手段成为尽善尽美的。单调乏味地做事方式，永远达不到审美经验。举例说，硬逼迫一个不爱音乐的孩子去弹奏钢琴，就属于这种情形。相反，一个孩子即使玩的是手球，并且只知道其中的几个互不连贯的动作，但只要他知道这些动作是怎样在手球游戏中连接在一起的，或者他能感到它们连接起来的快乐，就已经是一种审美经验，而不需要再作进一步的想象。只要达到这一步，就已经得到最终追求的东西，不管这种活动要达到的具体目标是什么，也不管此时离这个目标有多远，甚至不在乎能否达到这个目标。

因此，对杜威来说，审美经验只关乎着爱的行动以及一个人热爱做的事情。在这里，“爱”同“热爱做事情”在手段与目的的完全融和中，已经变成同一回事儿。自我在这样的境界中，是很难遗漏这样一种经验的。所谓物我两忘，就是人在做事的时候全身心的投入，至于所做的事情是实用性的亦或是实践性的，那又有什么关系呢？杜威这样说：“所谓有用，就是要满足需要，而人之需要的典型特征，就是占有事物和欣赏这些事物

^① 杜威：《艺术即经验》，纽约版，1934年第26页。

的意义，而这样一种需要在传统的‘有用’概念中，是被忽视和未被满足的。”^①

他认为，现代美学家们将“用处”从艺术和审美中排除出去，就是这种忽视造成的。而古代的大哲学家，无论是柏拉图还是亚里士多得，都没有忽视这一点。杜威自己当然不会忽视这一点。对他来说，在那些能赋予生活以自由，使生活更有意义，以及能使人明白自己活着是为什么的东西（艺术）中，用处、美和意义是连成一体的。

（三）艺术不是感情的表达

正是出于这样一种基本的认识，导致了杜威对感情表现说的批判。杜威认为，艺术是通过其直接性、形式排列、以及联想的负载，而达到手段和目的的溶合的。对这三个方面的东西，杜威都进行了相当仔细和深入的研究。他发现，任何一种经验，都开始于一种冲动，其中最基本的，是由需要或饥饿所导致的，向外部环境的寻求。这种寻求是要冒险的，因为要寻求就会遇到障碍，而能量和感情恰恰就产生于障碍造成的抗拒和紧张中。如果仅仅停留在这点，把艺术看成是感情的表达是错误的，因为在这儿，感情表现只不过是抛弃焦虑的一种手段。杜威认为，所谓表现一种感情，不仅计是指释放它或去掉它，而是指与这种感情共进共出，同生同灭。他认为，所感受到的东西，即感情本身，只有不是停留在开始时的冲动—纷乱—失调阶段，而是继续发展，从对客观事物的改造继续上升，使有机的自我与它的世界之间的相互作用延长，（尤其是这种相互作用专注于艺术的创造时），才是对艺术表现重要的东西。换句话说，那种促动艺术的感情不能开始于和完成于某种外在的东西对它刚一冲

^① 杜威：《经验与自然》第362页。

击的时候，它还需要来自过去的经验的要素。这些经验要受到处于创造过程的感情的选择，通过摸索和试探，最后到达与之相关的东西，而这就是人们说的启示。这种启示发展到将材料组织成型时，便告完成。

换句话说，艺术冲动不仅仅是一种出现在初始的东西，而是通过使这种新鲜的冲动持续发展，直至超出了艺术家最先感受到的冲力，发展到对各个部分的制造和确定，最后又继续发展到每个欣赏者的反应。杜威认为，人们之所以相信感受的直接性和艺术的自发性，是因为这种经验总是沉浸到眼前的主观感受和对材料的感受中，而不顾及反思活动究竟参与了多少，也不顾及过去的经验有多少参与进来。

了解了杜威的这一深刻见解，我们就会想到，过去人们对杜威的一些指责是十分不公正的。例如，有人曾经指责杜威说，他一方面强调对客观事物的改造，另一方面持“凡是非直接性的东西均不是审美的”的见解，这种说法显然与事实不符。这些人忘记了，杜威曾经与詹姆斯一起，揭示了某些人认为只有来自感官的东西才能被直接经验到的错误想法。他们指出，这种看法是不全面的，因为许多东西，如事物之间的关系、动作、一件作品的动力作用，都可以同别的事物一样，被直接感受到，尽管这种感受需要一定的时间。杜威还强调说，一切所谓的“质”，都是在同其它的“质”的关系中被确定的，我们永远不能脱离具有这种质量的事物——如一幅绘画中的物体、形状或色彩，建筑的要素，小说中的人物和情景，音乐中的段落等——而知觉到“质”。按照这种认识，形式就不是外加到艺术上面的一个性质，而是内在于它的直接的关系中，虽然对其加工，使之精美，是完全可能的。“性质”不仅为单一的事物具有，而且还为那些相互“联系”在一起的事物具有。这些事物总是被有机体根据环境的需要，按照一定的顺序连接在一起，而这就是形

状。不管在背景中潜伏着什么东西，自在之物本身是没有形状的，因为没有一种动物需要寻找它或害怕它，它更不是思想的食粮。把物质和形式分离，或把意味同形式分离，等于剥夺了生物赖以生存的东西。艺术品之所以是强烈而紧张的，恰恰是因为它恢复了动物性经验的整体。

（四）艺术形式是对“动的整体”的经验

形式究竟是什么？在当时的美学界也是各持己见，争论不休。形式主义者认为，生命与艺术的基础不是感觉而是知觉，因为只有知觉才能把握到形式。但他们又自相矛盾地认为，审美经验又不能建立在知觉到的事实上，他们担心，这样下去，就会让实践的东西乘虚而入。因此，他们只赞成把审美经验建立在知觉的形状上，但奇怪的是，这种形状又不应该是形状之外的其它事物的符号，而是它本身。举例说，对一辆汽车的色彩或声音做出审美的知觉，只有当它们显示出它们不属于一种有用的交通工具的性质时，才会造成审美经验。这种观点曾受到桑特亚那的坚决反对。桑氏认为，形式永远是某种物质材料的形式，无有形式的感觉材料是不存在的。在桑特亚那看来，不仅色彩和其它感性要素属于形式，而且联想也属于形式（当联想不是脱离事物，自由驰骋，而是与事物溶为一体时）。后来，现代美学家维兹，也因受杜威的启发，对这个问题的看法又进了一步，提出了“在艺术形式和内容之间没有区别”的观点。

在这个问题上，杜威的看法同样与众不同。他认为，形式与其说是事物的，不如说是行动的或是经验的。形式是一般动物奔跑、转弯、静守的节奏，是其赖以生存的步速、躲闪和攻击等活动的有规律的变化，它是执行、克服障碍、给予、接受、等待、需求、继续等活动的结构，形式是能量的组织，是“做”与经验的溶合，它是在总结后的继续执行，并伴随着惊奇、

错位和补偿等表现。总之，形式是对全部生涯或经历的感觉。

杜威还认为，形式纵然不能反映出艺术家的生平和经历，却能传达出一个艺术家对生活的感受，并把这种感受传达给它的欣赏者，使他们以自己的感受对之做出反应。在任何情况下，人们都能在艺术的形式中见到日常生活中熟悉的紧张力的增加和放松。杜威说，形式不是在瞬间把握到的，艺术品的展开是需要时间的，不管在空间艺术中和时间艺术中都是如此。（正如任何现实中的活动都需要时间一样）。一个好的雕塑，必须绕走一周，才能见出一系列效果，如果仅仅站在一个地方观看它，就会漏掉许多东西。正如一个建筑物必须从各个不同的角度欣赏，必须进入其中，才能对之充分欣赏一样。杜威指出，人们在绘画中必须见到间隔和方向，在音乐中应该听到距离和体积。如果在音乐中只知觉到运动，在绘画中只知觉到静止，音乐就完全失去了结构，绘画就是骷髅。人们在所有的艺术，尤其是音乐中，都能发现，形式乃是一种是经验到的“动着的整体”。他认为，艺术除了通过选择和组织生物体和它的周围环境之间真实的相互作用力之外，就无法具有表现力。如果说形式与生活的感性材料不可分割，艺术的表现力就比外在的伦理道德更重要。艺术是深而不露的，但对那些能读懂是什么驱动和驾驭世界的人，却是敞开的。杜威解释说，动力就是有机体与环境的相互作用，是客观的存在和这种存在的改造之间的相互作用，是真实和理想之间的相互作用。客观物和作用于客观物的力之间的相互作用不仅深刻，而且能把冲动转化为意识，从而达到目的。意志的和思想的因素将这一过程继续推向前进，它们的推动不是从外向内，而是从内向外：当人对自己之所做和所体验东西若有所思，并对之做出新鲜的表现的时候，就成为推动它自身前进的光和热。艺术不纯是事物之先有的状态的展示，更不是它造成的情感的展示，而是唤起做事时的那种欢乐

和紧迫的感受。艺术展示的是一种正在做事或正在创造的生活。艺术甚至将生活的痛苦纳入其中，将之变成形式的要素。

我们相信，杜威的这一系列闪光的观点，将永远给人类以启示，使美学成为有血有肉，与人类的生活紧密联系在一起的东西。

（五）审美价值产生于创造过程与创造结果的溶合

杜威还把审美经验同快乐联系起来，从中找到审美的价值。在《艺术即经验》中，他把审美经验描述为一种“快乐的知觉”；在《关于价值的一些问题》中，他把快乐说成是奋求的作用，它的意义只是将奋求维持下去。有人曾经批评说，杜威所说的这种价值的意义太狭窄了，以至不能包括所有的价值。但事实并非如此，杜威的这种独特的行为主义价值观，并没有排除兴趣、满足或感情等因素的价值，他只是按照科学的统一性的要求，不把这样一些内在的因素作为最终的东西，而是把它们解释为生活过程的原来的样子。杜威指出，任何真正属于物体或事件的性质或性能，都应该说是直觉的、内在的或固有的（本质的），错误在于认为这样一些字眼所代表的东西不再与任何其它事物发生关系，认为它们是终极的或绝对的东西。言下之意就是，内在的价值之所以能使人愉快，是因为它置根于生物的行为方式中，而且受文化条件的影响。

有些人乐意接受杜威的审美价值与人的积极的道德的价值重合的观点，但无论如何也不愿把审美的活动同理智的活动联系起来。他们坚持说，从广义上来说，一切直接的把握或领悟都是审美的，然而一旦把思想活动及其解释加入其中时，就不再是审美的了。他们同意行动具备它自身的直觉的瞬间和动作，但经验只是在狭窄的意义上，即全神贯注于眼前呈现的内容时，才成为审美的。这样以来，他们就把审美同思想和实践

活动彻底分离开来，把被动的观照活动看得高于艺术创造活动，而不是象杜威那样，将创造和欣赏溶为一体，把实践活动中直觉的善划归广义上的美。他们认为，在呈现于眼前的物体中审美地欣赏到的性质，即审美价值，其“检验条件”也象其它性质的检验条件一样，是通过主体或正在观察的组织体进行的。但对这种直接发现的价值的揭示和欣赏，却没有必要通过估价来确定；它的被把握的性质，也没有必要通过与其它的价值比较，做出最后的确定。

杜威十分赞赏艺术家的活动以及这种活动在艺术欣赏中的继续，不愿意把构成完美性或内在价值的快乐同它的形成条件和效果区别开来。更不愿意把艺术品作为过程的结果或依据来接受和看待。他不同意某些美学家的看法，认为只有一件完成的作品才具有强大的内在价值，而它的形成条件，即艺术家的活动，却因为受制于各种各样的障碍和盲目的尝试，而成了工具性的或非审美性的。他认为，作品的“内在价值”或“完美的性质”，并不等同于产生它的过程的顶点，而是充满在这种过程中。在杜威看来，如果把艺术家的努力和创作，看成是最终的作品工具，最终的作品同样也是创作过程的工具。既然对目标的期待指导着导向这个目标的努力过程，制造或创造就既是被创造的东西的结果，又是它的条件。因为它既然是创造性的，被创造的东西就不是以一种机械的方式生产出来的，而是以一种感情的和想象的方式创造出来的。这就是杜威不愿意区别完美的性质以及它的条件和结果的原因所在。他认为，这种性质乃是过程和结果这二者的共同性质。

但批评他的人认为，完美的审美性质，并不仅仅是导向这种性质的努力的完成，亦不仅仅从这种努力中得来，它本质上是由一种快乐的调子区别自身的。例如，在谱写一曲交响乐或写一部戏剧作品时，其中充满了半路流产，初步的准备和脚手

架的拆除等不愉快的经验。对此，杜威反驳说，冲突、挫折、以及创造工作的沮丧，均被压制在有意安排的紧张力中，那种为克服它们而做出的种种努力，即使在它们不在的时候，也能受到欣赏，这在许多伟大的作品中是很明显的。因此杜威坚持认为，在艺术形式中，溶合着与那些造成经验的，或使得经验之所以为经验的同样的“做”和“经历”，因此同样展示着能量的积聚和消耗的关系。作品之所以是审美的艺术品，就是因为它取消了一切不能为相互联系和组织做出贡献的因素的结果。因此杜威仍然认为，审美经验与创造经验有着内在的联系。

杜威要求他的批评者们明白，他使用的一致性、整体性、统一性等字眼，都服从于他使用的另一个字眼——“气势”。在杜威看来，气势作为一种经验，永远不是一种静止固定的板块，而是涉及着某种生涯的活动和过程。生命的过程是综合的或一体化的，但又不排除冲突，也不是象克罗齐和黑格尔那样，将这种冲突埋没在一个上下有关的整体中。他认为，任何一种突出出来的物体，都是置于一种观察场中，——都置于有机体所感兴趣的和在其中活动的场中。一种事物要想成为审美的，只有当那种自我封闭的、分离的和具有个性的特征占绝对的优势，或具有一种压倒一切的气势时，才有可能。换句话说，这种气势激起的兴趣必须不是认识的或他在的（将来的或日后的），而是最终的，它绝对不会再让人们去追求其它的经验。

杜威所说的这种气势当然也可以在艺术之外的其它场合产生。但杜威认为，艺术品的主要功能就是产生这样一种气势。我们看到，杜威对艺术活动的这一解释有点象伏尔盖特和德索，但我们决不能因此而把他说成是一个唯心主义者。虽然这三个人都认为，艺术创造开始于一种兴奋，但杜威把这种初开始的冲动解释为来自于对环境的适应活动受到了挫折。他认为，一种完整统一的经验总是形成于有机体对自己遇到的问题反应

中。伏尔盖特则有所不同，虽然他把这种初开始的艺术活动限制在想象范围之内，但仍然承认艺术家从外部接受启发和暗示。这种更浪漫的想法显然忽视了杜威的生物学方法。杜威极其强调艺术活动中理性反思的重要性，但同时又不愿意象伏尔盖特那样，在意识因素和无意识因素之间造成明显的区分。伏氏极其敬畏无意识，从艺术家不通过明显的思考就可以创作的事实中，得出了形而上学的理论。杜威则象詹姆斯一样，认为形式的统一多半是因为艺术家的心境排除一切与之相异的东西的结果，因此，在杜威这里，无意识就成了一种有机体批判性注意域之下的自然活动。

（六）反天才观

在杜威的思想中，我们绝对找不到浪漫主义的天才观。杜威认为，艺术家本质上与其他的人是相似的，因此，他不认为在伟大的艺术家与完善的人之间有什么区别。人们最多可以说，某些人比其它人做得好一些，另外一些人做得更好一些。有什么必要象伏尔盖特那样大谈天才呢！他同样也强调独创性，但没有把它捧过头，认为它只不过是一种较为“独特的模写”。因为每一种艺术都有自己特有的媒介材料，也有其自身的可能性和困难，艺术家的成功取决于能否将使用的材料的性质明白地显示出来，按照这种观点，如果艺术家不能很好处理媒介材料，他就缺乏调动自己的刺激和力量，从而失去情感和灵感的源泉。

杜威更愿意将艺术看作是“价值”以及“艺术感情”在一种特殊的材料中的表现，认为人感受到的东西，只有在一种制造物的性质中，才能被充分揭示出来。也只有在制造物中揭示出来的感受，才能被别人知觉到，因而才是艺术的感情。更重要的是，那种能将被感受的东西的客观化的东西，是在被“制造”的过程中完成的，而不是说在制造它之先就已经有了现成

的被感受到的东西。这样，杜威便在艺术中为实践留了一个相当显要的位置，这是他同克罗齐不同的地方。还有人把艺术建基于一种从动物性建设本能发展起来的建构冲动，杜威则认为，艺术是有机体在与环境的相互作用中造成的正常经验的完美和明晰化。他同样把这种活动追溯到动物性冲动，但不是仅仅追溯到它的单一的建设本能，而是追溯到原生质与环境作用时表现出来的全部本性，一句话，就是其勇于克服障碍，在必要的时候，调动和使用一切可能得到的资源的本性。在杜威看来，所谓“建设”，已经是一件相当不简单的事情，它可以根据形势的不同而不同。建设活动之所以会发展成艺术活动，不是因为它停止了实践，而是恰恰相反，它必须集中于一种特殊的媒介，超出某一种特殊问题的解决，使之达到符号象征性的，从而能让人停下来对其欣赏。它虽然具有一种不及物性质，但决不能说它此时已经失去了实践价值，只保留下观照价值，正如不能说它一旦有了美好的形式就不再是物质的一样。

（七）批评—是什么？

既然每一个艺术家都有自己特有的表达经验的方式，他就自己为自己提供了批评和判断的尺度。但是，他还必须同其他的艺术家相比较，甚至同其它生物利用自己的智慧、运气和努力找到的那种方式相比较。杜威也同詹姆斯一样，崇尚那种柏格森式的不断创造和不断进取的生活和艺术感受。因此，他认为批评是没有固定的法则的，一个批评家所具有的最好的“设备”，就是深刻、充实、活跃的趣味。他必须熟悉那些在不同的传统中使经验得到实现和完善的不同方式，从而随时能够找到和认识到新的起点和出路。他决不能单纯依靠一种方式或方法，还要学会将偏见转化成洞察。如果他能够保持对生活中的无数不同的相互作用方式的敏感性，他就能担负起帮助别人知觉或

觉察到自己究竟缺少或遗漏什么东西的伟大举动，而不是通过权威的奖励、指责和判断，将人们那生动的知觉加以固定和抑制。在杜威看来，正因为艺术本身的使命之一，就是释放和提高经验，所以才需要批评，用它去帮助去除偏见，打开人们的眼界，使之看到种种可能的东西和将要取得的东西。而批评的标准，就是看其是否具有一种将创造性的过程继续下去的批判性的智力。

杜威的这样一种批判观，并不与当时流行的再现美学相脱节。与那些与他同名的大美学家相比，他的理论有着更加独到的地方。例如，与他的理论相比，桑特亚那的理论就稍加逊色，因为它看上去似乎是在限制艺术而不是解放艺术，桑氏认为艺术必须是美好的、理性的、与其它的兴趣相和谐的，也是达到自由的唯一之路，是每个灵魂的理想状态，而理想状态，也就是其顶峰状态。他的理论与帕克、普莱尔、伏尔盖特、杜卡斯、克罗齐等人的理论也有相通的地方，例如，帕克曾多次提到对材料的独特的和完整的运用。普莱尔则提倡一种全面、充分和完整的知觉，以便与其它那些仅具有一种特殊性质的作用相对照。伏尔盖特要求人们要具备一种感情饱满的视觉、富有趣味的触觉，统一的组织活动，但在要求有一种完全脱离实践的观照这一点上又与杜威分道扬镳。杜卡斯则抛弃一切关于标准的说法，不管是那种老式的凝固的或最终的标准，亦或是新式的自由灵活的标准。他认为，只要能为我们所喜欢的东西给出理由，就已经足够了。克罗齐同样主张取消标准和摧毁批评，除非它们有助于直接的认识。当然，所有这些认为不可能有固定的审美标准的说法，都是在物理的或固定的标尺的尺度的意义上说的。杜威接受这种看法，但并不认为我们不能对之做出估价。他认为，我们必须判断，而且有判断的自由。但是，真正能对经验或经验的表达和表现做出判断的，不是经验之外的东

西，而是组成经验的要素。这意味着，我们必须运用我们自己的判断，但与此同时，如果别人的洞察能够使我们的观察更加明晰和精确，也没有必要排除它们。在杜威看来，真正的批评只有当我们亲自作出判断时，才有可能。所谓“亲自”，就是通过我们的直接印象和知识，直探事物的性质，以我们自己的胆识去感受物体所具有的东西。对判断的最好的保护不是职业的训练，而是面向生活本身。

（八）艺术不是为了艺术，而是为了生活

一句话，杜威的艺术观就是，艺术不是为艺术，而是为生活。更具体地说，是为了以想象的方式提高个人和全体人民的精神生活，是为了使经验成为它本质上应该成为的那种完美和愉快的样子。杜威还发现，艺术之所以具有鼓舞人心的作用，是因为它将真实的和可能的结合在一起，让人在具体的形式中瞥见手段和目的、有用的和美好的东西的完美的溶合。他的这种见解与大哲学家怀特海不谋而合。怀氏曾经这样说过：“审美的产物，是一位于纯粹的实践的人的那种粗糙的专门价值，同纯粹的学者的那种细密的专门价值之间的东西……它需要的是对有机体在适当的环境中取得的无限多样的生动经验的欣赏。”^①

怀特海甚至说，一个工厂同壮丽的落日景象同样是可爱的，关键在于它们是否被欣赏为有机体的具有完美的价值的工作、服务、以及它的潜在的丰富性，这要取决于组织和设计的天才。他的意思是，有机体同环境的再结合越是完整，经验就越是生动和丰富。这一观点与杜威的观点是息息相通的。杜威一再指出，审美活动脱离日常生活太远了，现在的问题是如何恢复审

^① 怀特海：《科学和现代世界》，伦敦版，1929年，第279页。

美的生活同日常生活的连续性。

有人指责说，杜威理论的弱点，就是他不愿意把理智的、伦理的或实践的活动同审美的活动区别开来。这种说法明显忽视了杜威所持的“根本不存在什么本来意义上的理智的活动，也不存在什么单独的伦理的或审美的活动，只存在着具有伦理的或其他的特征的人类活动，它们或多或少都是美的，或是令人满足的”观点。但是，他的理论又的确有陷入自相矛盾的危险。例如，既然杜威认为艺术是日常经验的完成或完美状态，艺术不就成了—种超出了其它任何普通的职业，成为人们追求的和欣赏的一种非常特殊的活动了吗？这不等于仍然承认，艺术同其他活动有着巨大差别吗？但我们不要忘记，杜威并不总是把艺术说成是经验的完美，他还经常在纯粹的经验 and 艺术之间做出区别。但即使如此，他也从来就没有失去自己的信念，从不认为艺术创造了特殊的价值。对杜威来说，艺术使生活更美好，但没有造出比生活更好的东西。表面上看，这种说法是自我矛盾的，如果得不到很好的解释，就会削弱杜威的美学理论，使无论是一个强调审美价值的独特性的人，还是一个专门强调审美经验属于日常经验的人，都会对这种理论不满。

杜威认为，任何经验，只要是令人满意的，就是审美的。但他又坚持说，一种经验除非其结果已经处于想象所选定的某种特定的材料的控制中，就不是艺术的。正如他说的，真正的艺术家是通过他使用的媒介来观看和感受的。但问题在于，杜威并不总是，甚至不想在艺术的和审美的之间做出严格的区分。他希望能找到一个字眼将二者溶合为一体，作为整个过程的一个相互作用阶段。如果艺术的是指生产性的活动，而审美的是指欣赏活动，这并不一定就等于说，其中的一个必须紧跟在另一个的后面，而是说二者是平等的。在一种创造性的和完美的经验中，它们有可能是同时出现的。有人认为，杜威的这种理论

其实暗示着，只有艺术家才能欣赏艺术。这种指责是毫无道理的，虽然说只有艺术家才能象艺术家那样欣赏艺术。但他们毕竟也是人，如果艺术中包含着生活，任何人对艺术做出的人的反应，都会感受到它所意图的东西和专门设计出来让人反应的东西，而不会将它感受为一种偶然出现的东西。这时候，即便看不透作品创造时使用的特殊的技术手段，也同样能将它感受为一种在人与人之间相互交流的东西。

杜威深刻地认识到，艺术既然发源于普通的知觉世界，它就应当是一种不折不扣的社会事业和一种造就公众的事业。它造成的知觉的完美，导致了交流活动。在这种交流中，欣赏活动和创造活动实际上已经结合为一体。因此，艺术既是欣赏性的经验，又是创造性的经验，同时又是公众事物。因为艺术的材料、形式、表达和功能等，只不过都是生活中的同样要素的提高和明晰。这就意味着，美的艺术，是对知觉具有内在吸引力的物体，而艺术品在寻求满足知觉之内需要的过程中，不可避免地造就了更丰富和更完满的趣味。由此推之，艺术对人身心发展起的作用，就不只是在于对它的感性材料和形式按排的欣赏，它还最大限度地延续着生命的过程。它以一种特殊的方式将过去的经验保留下来，但它将它们保留下来，不是让我们成为它们的奴隶，而是使我们从中解放出来，使我们失去往日的满足和平衡，并为我们充填力量和精力，使我们不得不在一种新的和非专门性的目的中找到出口和平衡。因此，艺术不是一种与被象征的事物等同的符号，它与创造它的艺术家是分离的，它有可能是一种工具或媒介，通过它获得一种同艺术家本人自私的欲望所追求的东西完全不同的东西。因此，艺术归根结底是一种最亲切、最能够帮助所有的个人共享艺术的生活方式的手段。“今天世界面临的一个重大任务，是把过去的遗产和现有的知识混和为一个连贯一致的想象性整体，能完成这一

任务的非艺术莫属。”^①

杜威艺术观中的这种强烈的社会学倾向，曾经导致了许多人，包括他的追随者的猜测和不满。他们指责杜威没有充分看到艺术家之视觉的独一无二性，而是一个劲地将它们社会化，把社会尽可能利用艺术家所做的事情，说成是艺术本身应该具有的东西。他们甚至猜测说，杜威对美学缺乏真切的感受，他的许多东西都是从巴乃斯（Baines）那儿借来的，因为他很晚才接触美学这个课题，美学不属于他的思想体系，还说他就象康德那样，是硬把美学塞进他的哲学体系中的。公正地说，即使上述指责是事实，也无损杜威美学的深远意义，因为如果艺术果真不是杜威生活或学问的一部分，那他就有同康德一样的有利条件：既然很少读过过去的美学家的著作，他对美学的一切论述，自然会出自他深刻研究过的伦理和宗教经验。这样做不仅是一种顺理成章的事情，而且能够使他同时兼顾到艺术的根和枝叶。

（九）对艺术的独特的社会学解释

在对艺术的社会学解释中，杜威的观点同弗洛伊德、马克思主义、存在主义等都有一定的分歧和相同之处。

杜威也同弗洛伊德主义一样，非常注重研究究竟是艺术家生活中的什么东西进入了其艺术中，但他认为重要的东西不是隐藏在艺术品后面的东西，而是体现在作品中的新的和具有创造性的东西。杜威反复强调的是艺术对客观事物的转化和改造时的独特性，认为艺术远远不是对它的抄录。他从没有谈论受弗洛伊德主义影响的超现实主义运动或在这之前的符号象征主义、或立体主义、未来主义和达达主义等。也许是因为这些先

^① 杜威：《再构造在哲学中》，Mentor Books 1928年，第211页。

锋派的发言人的那些极为偏激的言论，严重地刺激了他。然而照理说，他本来是应该同情这些派别的艺术家们作的各种努力的，例如，他们为逃避单调和平庸，而创造性地运用科学和工业生产中的种种形式、节奏、和观念的尝试，他们对房屋、家具和汽车的设计所做出的贡献，更不用说他们对人们的生活方式和感情方式的深刻影响。这些都直接或间接地证明了杜威美学的巨大现实意义。

杜威或许不会接受艺术为无产阶级事业服务的马克思主义观点，虽然这种观点同他的艺术的社会基础和影响的观点有相似之处。杜威更强调的是，艺术是通过人改变社会的，他决不会说是科学而不是艺术改变了外部现实和人本身。那种认为科学是外在的，艺术是内在的，从而在艺术和科学之间划一条界限的作法，更是杜威所不取的。

他同样不会同意存在主义的有关个人与任何形势或环境相脱离、艺术能帮助个人实现绝对自由的歪曲的教导，虽然在杜威和存在主义的美学观之间也有一些共同的地方，如：他们都强调艺术是一种活动而不是一种物体，都认为艺术要从属于伦理，强调艺术家开始一种新的尝试时，必定是在寻找自己的方式，最后完全超越了已有的东西或他头脑中已有的想法和概念。

杜威的见解与现象学美学，尤其是与梅洛·庞提的一些观点相去不远。二者均认为，艺术应该展示生活的样子和应该的样子，创造的责任应该超越纯粹的重复、再现或回复现实。在世界和艺术之间是没有选择的，因为二者是相互进入或相互溶合的。人类生活的世界也差不多就是艺术家的作品，而且一直不断地被他们所研究和重做着。在绘画中那些看上去最古典的和最客观的东西本身就是一种创造。但艺术家的作品是通过他同世界的遭遇和冲突中创造出来的。对于一个画家或一个诗人来说，离开这种遭遇，他们就无话可说了。在他们看来，博物

馆、画廊或展厅给艺术品的真正的价值加上了一种虚假的威信，因为它们把这些作品同产生它们的偶然的背景分离开来，它们甚至使我们相信，艺术家的手的动作从一开始就是被迫的或被指导的。梅洛曾经指出过，当我们从事件过渡到表现时，并不是从一个世界进入了另一个世界。而是被呈现的东西和被经历的东西转化为一种意味，只有这一点才能测度它是否是一种创造。这种说法听上去与杜威的见解大同小异。

总之，在杜威看来，艺术的社会功能就是展示生活的可能性，提供关于善本身的经验。

（十）艺术的真与科学的真

在艺术之真与科学之真的区别和联系的问题上，西方美学界也一直是争论不休，莫衷一是。有人认为，在对艺术的内在的或不及物的价值的欣赏中，其认识价值似乎是失掉的或被忘掉的。这就是说，真正的艺术，其表达的真实，在自身中就被吸收了，它自身就是它意味的或做的，它究竟是什么，是不能做出解释的，也不能约简为一种用处。如果它是字眼构成，它就不能用别的字眼来代替，如果它不是字眼构成的，也不能转化成字眼。但它总是以一种非直接的方式，给出一种超越它自身的洞见，从而具有一种认识功能。

还有人提出艺术的目的不是传达命题性的真理或重建社会，艺术除了呈现感性的和形式的价值外，只能暗示生活的价值。至于艺术，尤其是音乐，是否可以完全孤立于生活之外，成为纯粹的审美的，而不具有任何超出其自身之外的任何其它的信息和意义的问题，人们更是争论不休。

那么杜威在这个问题上究竟持什么态度呢？苏珊·朗格在谈到这个问题时，认为杜威属于那些坚持认为符号主义是将生活特色化或典型化的关键的人物之一，在他看来，语义似乎比

语言有更广泛的意义。虽然她在阐述她的关于音乐虽然是高度抽象化的，虽然它不具有明显的文学内容，却仍然是感情的表现，是一种洞察感情之模式的源泉的主张时，并没有提及杜威。但是，当她坚持认为，艺术家，不管是音乐艺术家或其它艺术家，与其说是复制生活，不如说是通过自己的联想对它的设计或重新制造这一观点时，就展现了一种同杜威一样的基本主张：艺术是现实世界的生活的表现。杜威的困难在于，如何说明艺术提供的表现或洞察，是认识性的。杜威在同克罗齐的讨论中，正式放弃了认为审美的题材是一种知识的形式观点。但与此同时，他又极力强调说。他所主张的，主要是艺术不能传达抽象的和概念性的知识。在《艺术即经验》中，他专门讨论了艺术和知识的关系。他这样强调说：“艺术提供了一种豁然开朗的感觉，从而提高了世界的智力，知识深入地和密切地溶解在艺术品的生产中。”他的言下之意是说，在艺术中，知识被改造或转化了，它变得不只是知识了，因为它同非理性的东西混合起来，形成一种真正可称之为经验的经验。这同克罗齐所持的“艺术是认识的”，朗格的“存在着艺术的真理”的见解，其实是大同小异。他们同杜威的意思都是说，艺术提供的不是逻辑的或科学的知识，但是却能提高经验。这就是说，艺术能作到这一点，不仅仅是通过不可解释的感性的表面，而是通过呈现意义和信仰，这些东西之所以被注意和欣赏，完全是因为它们自身的缘故。

杜威的这种主张得到当代著名美学家莫瑞斯·维兹的称赞。维兹曾经在一篇很有说服力的文章中指出，在艺术中，区别再现的和非再现的，富有意义的和没有意义的，是一种不合法的和不明智的作法。他指出，音乐的构成要素和绘画的构成要素一样，都具有表现的特色，这就意味着，它们是作为符号而存在的。对音乐欣赏者来说，它们是传达意义的工具。现代

有机理论将音乐视为一种语言或符号系统，它传达或意味着我们经验的某些特征，其中有很多符号与我们经验的特征是相似的，有些是以一种文化的，而不是以一种确定的方式与它们发生联想；另一些则以个人的或秘密的方式与它们联系着。维兹看到，目前这种视艺术为一种语言的观点，如果不是受制于一种肯定主义的主张，认为艺术使用的符号不是体现命题和陈述真理，它就完全能够站得住脚。维兹特别强调深层意义的重要性，因为它们的功能的确是陈述真理的，不管它们是否出现在表面，也不管它们是不是真实的，当然，他并不是坚持说，所有的艺术都在陈述真理，而是说在绘画和文学中，有很多要素，都包含着真假命题。

如果“真假命题”是科学的特征，价值又是物体的相对性质，那么在与它们发生联系时，美学论述所涉及的世界，也就是科学和技术关心的世界。它们之间的唯一区别，就是科学进行关于价值的陈述，而艺术却偶尔为之。因为艺术主要是为直接的经验提供价值。当然，艺术所标示和意味的东西不仅是真实形势的价值。既然这种价值由审美符号本身体现出来，在美学陈述中，符号的知觉性质就变得至为重要了。

杜威非常乐于接受这种艺术作为语言的观点，虽然他没有来得及讨论他的年轻的同事们所关心的那些问题。他认为，艺术不仅是一种语言。“甚至是多种语言。因为每种艺术都有其独特的媒介，这种媒介只适合一种交流方式。”他又说：“媒介不同于原始材料，它永远是一种语言模式，从而也是一种表现和交流模式。”他进一步肯定说：“艺术是一种更加普遍的语言模式，而不是种种以深奥难懂的形式相互交流的语言。”^①

他甚至极为兴奋地指出：“也许这样一个时代很快就要到

^① 杜威：《艺术即经验》第106、289、335页。

来，在这个时代，人们会普遍认识到，连贯的逻辑系统同诗歌、音乐和造型艺术中的艺术结构之间的区别，仅仅是技术上的和专业性的，而不是深层的。”^①

表面上看，杜威在这里似乎全然放弃了他自己和别人对艺术的洞察和科学技术的真理之间所作的区别。但是如果杜威的基本的或潜在的思想是一致的，他在这儿就再一次强调了，知识和理性的成果是完全可以进入艺术中的。这确实是对那些把美学限制在感性和形式的层次，但又被迫让艺术标示更多的东西的观点的反驳。杜威要求艺术成为一种能够增加人的自由，使手段和目的完美溶合，能成功地将经验转化为任何它能够成为的东西的领域。他明白地表示，审美效果除了要求一事物部分有用之外，还要有点别的什么东西。最后产生的形式只有当它与一个更大些的经验相配时，才是审美的。这就是说，“当那些能够确定可称为一种经验的要素被提高到高于知觉域限，并因它们自身的原因而呈现的时候，一种事物就是特别的和占压倒优势的审美的和能够产生一种审美知觉特有的快乐”^② 这就是说，这样一种完美状态能为创造赋予快乐，在对伟大的艺术家的作品的审美欣赏中，我们所能作到的是捕捉其中能引起快乐的价值，使它们能够填充、丰富和解释着我们生活和创造的兴趣。

杜威坚持认为，虽然艺术的非确实的、非命题的和模糊不定的特色使它与科学区别开来，但二者都是想象的、创造的和试探性的，二者都在理直气壮地寻找一种更加自由和丰富的经验。虽然杜威坚持认为科学的工作主要是助长和引发更多的经验，艺术的工作是构成一种自身快乐的经验，但认为艺术和科

^① 杜威：《哲学和文明》，伦敦版 1942 年第 120-121 页。

^② 《艺术即经验》第 341、357 页。

学在人类生活的同一个社会和物理世界中具有相同的题材，二者都可以被欣赏为一种为得到价值而组织起来的整体。它们是创造活动的两个阶段，二者有着如此大的共同点，以至二者都需要相类似的自由和责任。杜威最后还认识到，艺术和科学中的进步与民主的进步是紧紧地联系在一起的，艺术家和科学家的自由取决于人类解放程度的增加。杜威说过，“要真正进入现代化，除非那些正在干着有用性工作的男女大众有机会指导生产的过程，并有高度的能力欣赏集体工作的结果。”^①

他声明说，没有一个问题能比得上实践科学和观照或内省的审美欣赏之间如何和能否协调一致的问题更有意义。没有前者，人将是自然力的玩物和牺牲者，他将不能运用它和控制它；没有后者，人类将变成奇怪的经济怪物，永无止歇地陷入与自然和其它人类的讨价还价之中。只有在过分的消耗和炫耀式的展示中，才被派上用场和有闲适。^②

三 杜威美学的影响及其 在美学史上的地位

总起来说，杜威的美学观点可以概括为，艺术形式乃是那些最为活跃和最为积极的生活的名称，那些所谓的空洞的形式则是失败的。当其中没有生命或生活的时候，它们就不是艺术。他并不是说艺术就是自然，而是说，艺术是自然经过想象性地改造后的东西。杜威并不认为这种改造仅局限在几种艺术中，而是说，它使整个人类群体耳目清新。杜威通过心理学的和历史的陈述，向我们证明了，想象性的活动决不局限在专门的艺术

^① 《艺术即经验》第 334 页。

^② 杜威：《再构造在哲学中》第 108 页。

活动中，将艺术品视为一种孤立的東西的观念是可笑的和不可思议的。艺术从很早起，就已经通过特殊的媒介，使人类同物理世界，同他们生活和实践，同他们内在的东西的相互作用和互换永恒化了。

杜威坚持的这种艺术具有社会作用的说法，曾经一度激怒了那些认为艺术是个人的事情和主观的表达的人。他们不满意杜威，认为他将艺术社会化是对艺术之本质的曲解。为此他们还提供了大量的名人的名言和批评来证明这一点。他们不明白，杜威想要说的是，艺术形式是对世界上客观事物的改造和转化，这种改造和转化能象变魔术一样满足它们的某种特殊需要。有些人还把这看成是自然主义与非自然主义的问题，认为杜威是在借助科学，尤其是生物学、人类学和心理学的知识，来反对种种关于艺术不可以通过科学或感觉来达到的偏见。那些有教养的人尤其憎恨杜威提出的，艺术应建立在动物和赏识的基础上，因此它是社会的，正如社会是自然的一样的见解。这些人无视形式本质上属于知觉，知觉又是在同别人一起生活中发展起来，受到生活方式和文化环境的影响这样一些基本的心理事实 and 逻辑法则。他们不敢面对这样一种事实：人的艺术越来越被认为是他们的生活之质量的标志。

在对艺术的理解和批评中，美国美学家皮普尔（Pepper）对杜威的美学给予了较清晰的理解和评价。他指出，在对艺术的知觉中，当知觉被作品中的实际存在的東西控制时，它的一切活动都成了审美的。他依照杜威学说的脉络推导说，如果在知觉中仅有感性材料，我们就会遗憾地发现，经验仅仅是感觉，或仅仅是感觉的集合，如此而已。他认为，恰恰是因为意义和记忆渗透到这种感觉的集合中，才将这个整体凝结为那种被知觉的东西。也就是说，在通常情况下，在知觉中都有一个牢固的参照中心，这就是“意义”。对于皮普尔来说，没有一种物体

(或对象)本身就是审美的。因为审美对象都是知觉到的。只有在同欣赏者发生关系时,对象才是审美的,而欣赏者又必须通过自己的知觉才能经验它。因此,美的艺术品就是关于它的种种解释的集合。^①

这一分析同杜威不谋而合,正如皮普尔引用的杜威的话说:“一首新的诗是由任何一个以诗的激情阅读诗的人创造出来的。……每一个人都带有他自己的一种观看方式和感受方式,所以在与旧的材料的作用中就创造出一种新的东西,一种在以往的经验中从未存在的东西。”^②

皮普尔还补充说,从杜威的这种总的立场,还可以进一步确定,审美对象应该是由被控制性对象所产生出的所有的有关的知觉,而不仅仅是一种个别的知觉的构造,它不仅限于某个个别知觉者的知觉内容,而是产生于一种合作性的判断,这种判断是来自于许多有辨别力的知觉者的判断。

反对杜威的人还试图得到一种不带心理学和社会色彩的本体的审美对象。这些人认为,杜威的理论为艺术标准提出了太严格的限制,所以不可能对艺术风格和艺术性本身给予充分的注意。此外,它还因为过多地考虑了艺术的社会价值,而忽略了对作品本身的分析。他们甚至质问说,杜威的《艺术即经验》是那么抽象和一般化,这种美学对那些从不考虑成为民权的保卫者的艺术家难道是公正的吗?他们不满意杜威把所有的艺术都与生活紧密地串在一起。他们提出,在人类的进化过程中,人类也许为了改进自己的条件和环境,需要艺术的帮助,但这种需要是否会成为一种自身有效的标准呢?艺术是否能独立

^① 皮普尔:《对美的艺术品的反思》,载美国《哲学杂志》1952年4月第278--279页。

^② 《艺术即经验》第108页。

于社会，自行其是？是否只有社会的而不是纯粹的美学的判断才适合对一切艺术的实用性检验呢？反对杜威的批评家基本都承认，对某些关乎着广泛的社会问题的艺术，杜威的观点是适合的，但它是否适合纯粹的艺术呢？有人直接指责说，杜威的美学纯粹是一种实用主义美学，虽然杜威在同克罗齐的论战中说，他将把实用主义理论限制在关于知识的理论之内。他们还担心，这种实用主义又会导致相对主义，因为按照杜威的这种理论，个人的成长取决于同社会的接触，而价值，相对于个人和他的社会所达到的发展水平来说，亦是相对的。按照这一逻辑，在艺术中被认为是伟大的和善的东西，就不是一成不变的。它们随时都可能改变，被晚期的艺术所取代。也就是说，任何艺术品的价值，都要联系它出现的社会背景而被重新估价。这就等于说，对于一个实用主义者来说，美学是相对的。那些坚决反对杜威观点的人指出，任何真正好的艺术品，都是个人的和孤立的实体，它们可历经若干个世纪而不会改变，也不会因为从一种文化拿到另一种文化中而改变。但这样一种批评是相当模糊的和抽象的。有什么样的艺术品在人类的经验中会不发生改变的呢？谁能找到一个不存在于人的经验中的艺术品呢？对于杜威来说，一件艺术品永远不会脱离欣赏它的条件，更不会脱离创造它的条件。因此，批评的任务之一就是按照现在的倾向和价值，对过去的作品作出重新估价和判断。

杜威充分认识到，“重新估价”是人类的一项永恒的工作。但这一认识又没有使杜威得出“非完美性永远是相对性存在的本质。”的极端相对主义的结论。对杜威来说，世界的恶及非完美性，并不意味着还有一个比之更高级和绝对的世界。而是意味着。人具有生活和生长在审美经验中的机会、自由和需要。我们的世界给我们留下了足够的创造活动的余地，它允许人们通过耗费时间和努力之后，而得到满足，也允许人们有失败的机

会。杜威同意，无知是使人遇到麻烦的真正原因，但这并不包括对绝对的无知，而是对经验之相对性这一事实的无知，杜威的全部努力都放在反抗我们文化的分裂上——把我们的真实生活和想象同一个在其中有真正的幸福和智慧的绝对的领域分裂开来。对杜威来说，完美和连贯一致，乃是作为人类之成就之一的审美经验的典型特征，把它们延伸到宇宙中是不公正的。只有在想象活动中，宇宙本身才被视为一种虚幻的整体，或一种艺术品。不过一旦进入这种境界，如果再回过头来，把它同人间的事情相比较，进而责备人间的事情，这无疑于一种自我欺骗。因此，杜威不愿意象有些人那样，用绝对的尺度来衡量道德和人类的幸福，而是按照在变换的人类景象中发现的标准来衡量它们，在这种变换的人类的境况中，我们总是尽自己的所能，在做中学习，学会如何改进我们的做事方式、创造的方式、思维方式和生活方式等。

按照美国著名美学家门罗的见解，杜威的探讨也许是太一般普遍化了，以至不能成为科学。但它毕竟是吸收了生物学和社会科学的成果，因而至少可以说是准科学的。门罗在赞扬杜威之后这样说过：“现代美学极力从多个不同的来源中取得它所需要的材料和信息，这种多样性使得哲学的综合变得双倍需要起来。”^①

但杜威决不会把艺术置于哲学之下，他同门罗一样，不满足于抽象美学。他自己曾经说过，他要学习艺术，但不是从哲学家那里，而是从c. 巴乃斯那里，从散文家和批评家那里，从艺术家对其作品的评论以及他们的所做所为里。

尽管人们对杜威的美学有许多指责，但没有人能够否认，杜威美学是一种与美国艺术实践联系极为紧密的美学，他在美国

^① 门罗：《作为科学的美学》，载《美国美学与艺术批评》第9期第206页。

艺术家中，产生了空前未有的影响。

当时美国艺术家协会的杂志《艺术前哨》，曾在多篇文章中指出了杜威理论的无比重要性。艺术家协会召开的大会还特别邀请杜威作开场白（虽然被他拒绝了）。在美国，许多抽象表现主义画家，都曾经专门下苦功，攻读过杜威的美学，许多人对杜威的基本美学论点了如指掌。许多著名画家，不仅本人熟悉杜威，他们的写作和谈话，都动则引证杜威的话，来为他们的艺术辩护，还不时地从杜威的理论中借用重要的词汇和术语，来充实自己的绘画理论和实践。

因此，杜威美学是一种改变了美国艺术家的思维方式的美学，美国的一代名艺术家如皮特·布鲁克（Peter Brook）、约翰·巴泰尔莫（John Barthelme）、约翰·开吉（John Cage）、查尔孙·奥尔迅（Charles Olson）等，都在不同程度上受杜威美学思想的哺育。杜威美学给艺术造成的巨大冲击和影响，还可以在当年美国先锋派艺术的创作特征中见出一斑。据说，美国先锋派艺术在创造中特别注重以一种奇特的布局，去组织经验。为了呈现那种能反映日常生活节奏的经验，他们创造出一种充满空间的场，作为达到这一目的的手段；除此之外，他们还努力打破将现存的各种艺术分离开来的界限，寻求一种接近于共同经验的东西，这就是他们所说的“生活本身的综合”。所有这些措施和做法，显然深深地刻着杜威思想的烙印。

多数美国美学家也都愿意承认，不了解杜威的美学，就不能理解美国第二次世界大战以来艺术和文学领域发生的革命性变化。

杜威在美学方面的特殊造诣是西方美学的一个分水岭，使美国美学与黑格尔、柏格森、以及克罗齐等人代表的大陆美学有着显然的区别。这些大陆美学家一致认为，艺术的认识形式是一种与其它所有的认识形式极其不同的和自成一体的范畴，

这就使得他们的美学观点基本上没有超出亚里士多德的影响。但杜威就不同了，他试图将千百年来人们划分得如此清晰的认识形式溶合，从而成为两千年来第一个向亚氏美学观点开战的人。当然，他这样做，并不仅仅是为了使那种基于形而上学范畴的艺术经验解体。

对亚氏来说，艺术是一种完全不同于日常生活之“做事”的创造。杜威则将这个次序完全颠倒过来，从而使生活过程的积极的一面得到高度的重视和强调。在强调使艺术家生活中那种紧张的时刻被组织成艺术品的“力”的时候，杜威将过去作家们注意的焦点从结果转移到形成这一结果的过程。同样，被亚氏认为是时间、位移和叙述性发展之产物的那些有名的个体和整体，在杜威眼里都变得不是那么重要了，他所突出的是在组织艺术想象的产物时的那种强烈的情感的意义。当然，杜威美学中对于诸如“发展”、“进步”及“秩序”这样一些概念的提及，表明杜威与过去的美学传统的决裂并不是彻底完全的。他的美学因此被人们称为“折中主义美学”，这也许是他觉得，仍然需要维持亚氏的许多的假设，以形成他的理论中的许多子结构。就杜威所坚持的经验的统一特征来看，他已经看到了，任何一种审美事件的基本性质，就在于它是一种将个别现象组织而成的统一体。但他又不认为，在这种统一体内，所有的部分都是从属性的。总之，亚氏所看重的那些被常人视为实用性质的东西，如：紧张、捕捉、冲突、能的扩散、个别运动的力量等，都在杜威美学中得到最大限度地强调，而这样一些性质正是现代艺术所强调的。

杜威的《艺术作为经验》的另一个惊人之处，就在于，在它刚一问世时，就紧紧地与美国艺术家中正在滋长的一种感受方式联系着，这就是艺术家们在美国的萧条达到高峰时为找到

出路和方向的感情。正是大萧条，才使得美国艺术家们把一种巨大的社会意识作为自己工作的总的目标，它大大强化了画家和雕塑家们日益高涨的描述美国景象的激情。另一方面，《艺术作为经验》还被用来说服国家艺术局的官员们，使他们相信，美国艺术家在世界上是有自己的事情可做的。通过各种艺术联盟和协会的成立，艺术家们找到了一种共同目的，创造了一种集合在一种共同的目的之下的氛围。在这种极为特殊的气氛中，即使是那些极其沉醉于欧洲现代主义的巨大成就的艺术家们，也暂时地放弃了他们的“为艺术而艺术”的试验，集中精力于揭示当时美国的贫穷者和失业者的困境，暴露一切被感受为民主国家之传统的东西的虚伪性，总之，当时几乎所有以抽象的方式作画的美国重要艺术家，都一反常态，放弃了欧洲传统的那些纯粹的精神性绘画观念，转而相信绘画可以对生活的环境和生活方式产生深刻的影响。正是这样一种冲击，才使得 30 年代的那些纽约先锋派艺术家们坚信，艺术不能同生活相脱离。

杜威的美学还大大激励了全民性参与艺术的意识。为作到这一点，杜威特别对艺术博物馆现象进行了反思。杜威坚持说，艺术应该走出博物馆，进入人民的日常生活中。对此，他还专门研究了那些不知博物馆为什么的文化，发现在这些文化中，艺术（舞蹈、服装、雕塑、戏剧、音乐、绘画）乃是一个有机的群体之有意义的生活的一个有机组成部分。相反，在那些博物馆事业非常发达的文化中，艺术多半会脱离其源泉和生产它们的条件，这样的艺术对于产生它们的经验的形式，就很少能提供真正的洞察。因此他认为，只有当艺术从原本的背景和关联中发展出来，才能成为生活的有意义的部分。那些脱离了真实的生活背景，被放置在博物馆中瞻仰的艺术，虽然其身价提高百倍，却被剥夺了作为日常生活之有机组成部分的真实意义。以

上的见识，正是那些在三十年代受杜威美学的影响，努力创造一种“生活的艺术”的艺术家们的真实思想。随着大多数艺术家对博物馆环境的不信任情绪的增长，美国国家艺术局对艺术的态度也有所改变，甚至采取了为绘画提供公共建筑物的高大墙壁，以便使艺术同生活更加靠近的措施。要完成这些巨大的壁画工程，就要求艺术家们组成一支庞大的队伍，联手合作，并直接在公共场合绘制。在这种情况下，绘画的每一步进展，都落入公众的眼中。它在人民中创造出这样一种感情：觉得艺术真地成了日常生活的一个方面，因为它是存在在博物馆的围墙之外的。

渐渐地，这种鼓励全民参与艺术的想法，成了左右当时的美国国家艺术局的一种指导思想。这一点在当时美国艺术局主席卡西尔(Holger Cahill)参加庆祝杜威八十岁生日的发言中，已经表达得很清楚。他在发言中强调指出，艺术对集体生活具有深刻的社会意义，并承认，这种认识是杜威对美国艺术家的独特贡献。他还赞扬说，杜威使美国艺术家不再迷信欧洲的艺术杰作，使他们与欧洲流行的“为艺术为而艺术”的观念保持距离，使艺术参与到为社会造福的伟大事业中，这对美国艺术的发展具有划时代的意义。

使艺术冲出博物馆，进入城市和农村的大街小巷，一时之间成为席卷美国的浪潮，在这一浪潮中涌现出许多出色的美国现代艺术家。他们均赞成杜威，强调艺术应该作为社会生活的一个有机组成部分，要求艺术能为造就一个伟大的民族做出独特的贡献。他们认为，在理想的状态下，艺术不应该与多数人脱离，躲到远离普通民众的博物馆中，那样就成了艺术家自我表现的孤立的陈述，等于是艺术的自杀。这种思想成了年轻一代抽象表现主义画家如孔宁、波罗克等人的共识，这些名画家多数都对博物馆背景持敌视态度。他们感到，在一种与产生一

幅绘画的充满情感的情势极不相同的条件下展示这幅绘画，等于是剥夺了艺术品的作为活的现实的一个有机组成部分的原本的背景。他们认为，他们的画的生命是在世界上，当它在博物馆的气氛中被展示时，这个生命便失去了。在批判博物馆气氛时，与杜威更加接近的是巴乃特·纽曼（Barnett Newman），纽曼是原始艺术的主要倡导者，他所在的那个艺术团体，均把对自然的神秘解释，作为他们早期生涯的灵感的源泉。他指出，原始艺术能在艺术家和观看者中唤起一种欲望，一种作一番回到文化的源泉的隐喻式行程的欲望。在这儿，由于人们生活在一比现在更加强调实践的社会中，所以追求超验的作法更能得到理解，并具有更合法的地位。在他看来，西北海岸的印第安艺术决不能从生产它的社会环境中剥离出来，因为它是日常生活的一部分。它来自生活又丰富了生活。

这种观点对以后出现的抽象表现主义绘画同样产生了深远的影响。在他们看来，艺术只能作为一种生活的环境，通过绘画的情感背景而确定自身，这种背景是如此生动和强烈，以至不能被包含在博物馆的围墙之内。

上面我们已经说过，杜威的《艺术作为经验》对创造性过程作了出色的阐述，可以说是一种“过程美学”。这一美学是美国一度出现的“行动绘画”实践的直接理论源泉。

我们知道，杜威的“过程美学”十分强调人和环境的相互作用，认为这是一种典型的动态辩证。他的关于人能促使其自身解放，以及人可以自己支配自身在自然中的成问题的存在的解释，使他成为美国哲学实用主义者先驱。这种哲学一再强调，取得这种支配能力的主要手段，是通过人与环境的遭遇（即正视环境），通过人的行动的力量，将环境塑造成人所需要的样子。这种人的组织同环境的有意的结合或合一，产生出一种从非和

谐到和谐再从和谐到非和谐的持续的辩证运动。正是有了非和谐，才有了导向和谐的进步。这种一种观念，在以后出现的抽象主义绘画中，表现为一种紧张与紧张消除的辩证过程。

在杜威哲学中，这种行动的原则主导了人的本性的各个方面，包括了人的思想。在他的哲学中，根本就不存在思想和行动的分离，因为思想也被认为是一种界于有机体和环境之间的积极的和不断前进和不断发展的过程。思想不可以与认识的对象分离，对这一对象的理解和把握，乃是思维过程的一个组成部分。杜威把认识或知识看作是一种“做”而不是一种“看”。因此他抛弃了一切旁观认识论的观念。杜威的这一观点把审美知觉的问题推向一个更深的层次。在他看来，在观照或沉思中所解决的一切问题，或人取得的某种心理距离，都代表着一种彻底的贫血的艺术概念，因为其中观看者总是站在一个同他的环境分离的不可能的位置上。这样一种审美态度的产物总是一无例外地使观看者倾向于一种具有秩序的和正规的艺术。为反对这种美学观念，杜威风极力强调行动，他认为，生活就是一种“行动”，这一假设迫使他把审美知觉的问题看作是一种感性的、类似食欲的和积极的过程，观照或沉思仅仅是这一过程的一个小小的要素。在他的美学中，作为旁观者的人被行动的人所取代。

正是从这一事实出发，杜威才被视为抽象表现主义的先驱，他的这种思想将一大批象孔宁和波罗克一样的著名的画家团结在一起。这些画家们在杜威的《艺术即经验》出版后的十五年内，一直都集中于对行动绘画的探讨，把绘画看成是一种对画布的高度的积极的接近。为了使他们的绘画成为人的情绪和活动的复现，他们不仅创造了一种完全不同的和更加解放的绘画概念，而且创造出了一个被当代人认为是艺术史上真正的美国成就的绘画。

因此，杜威美学又能反过来指导人们理解行动绘画。他的那些关于审美表现的谈话，是打开抽象表现主义绘画的钥匙。

杜威在这些谈话中指出，如同人的一切认识能力一样，艺术也产生于意识和那个顽固的和不屈服的世界之间的紧张中。当然，人体组织同他的环境之间，完全可以达到完全一致，从而产生出一种“和谐”或一种“人事的团结”。但人作为一种组织，如果在他和他的环境之间没有一种紧张，他就不可能具有生长的潜力。杜威认为，这种紧张的要素，正是应该受到艺术家的重视和培养的东西。因为“正是它们形成了感情、行动和意义合为一体的戏剧”。这样，杜威就把语源学意义上的“表现”，说成是一种“反抗状态”与“表现情感的冲动”的结合或一致。他认为，一件艺术品乃是有机体同其环境的状态和能量之间相互作用，而达到“统一或一致”的经验。进一步说来，艺术对象表现了某种陈述，这种陈述是从艺术家自身内在的冲动中“榨取”出来的。

在杜威的美学理论中，与紧张和行动的作用相应的，是情感。但纯粹的情感，却不被视为最终的艺术表现。情感只是将经验的诸种孤立的特征秩序化，它象一块磁石一样，将种种适合的材料集合在一起，但它本身并不是艺术对象。总之，在杜威和抽象表现主义艺术家看来，在经验的各个部分中确定某种秩序，选择和识别出有待于艺术家使用的材料的，是感情，而不是思想。如同人的意识中所经验的某种事件的正常过程一样，大脑的意识对外部世界的反应中所产生的浪潮和流动，各种不同的精神状态的变化以及感情的起落等，都构成了那种能够整理、支配和安排作品的“流动”。情感感受是作为为审美经验提供连续性和统一性的工具，但它自身却不足以成为他的有意味的内容。情感是艺术的一个必要条件，但从来不是它所要表现

的东西。

抽象表现主义是感情型美国艺术的典型的阶段。这个运动的发言人曾经指出过，美国四十年代的艺术已经从理智型的转化到情感型的。这种见解部分是来自于那种视非理性和荒唐性为情感的性质的态度，这种态度又来自超现实主义。超现实主义的发现人骄傲地宣称，诞生于四十年代纽约的抽象表现艺术揭示出，世界上仍然有人能维护和坚持感情。

抽象表现主义努力的方向是使绘画的内容从感情的基础上发展出来。这就面临着一个将他们的感情转化成内容的问题。为达到这一个目的，感情就不能作为题材出现（就象再现性绘画将自然作为自己的原型一样），相反，画家只是从自己的感情出发作画。他在接近画布时很少想到他要画什么东西。他的创造，是出自一种情感释放的感觉，是他自己对绘画的经验，变成了他的画布的题材。绘画被视为一种事件，是被激发起来的作者感情和身体运动的复现和录制，作者带到画布之前的是他的经验和情感，这些东西又作为一种冲击力，使动作的基本过程启动起来。）

这种“从经验本身发出的力”，成了杜威确定一事物是否是一件艺术品的标准。当我们把这种无限扩大的艺术定义——艺术是对秩序化了的和被控制的力的经验——与当时绘画实践中使用的“总体把握”、“冲动”或“力的组织”等概念联系起来的时候，就清楚不过地理解了波罗克于1947—1950年间创造的那些所谓“滴淋画”的本质。同样，杜威在谈及创造过程时，听上去就好象是对波罗克绘画活动的描述：“在内在冲动和与环境接触的地方充满骚动……它们的遭遇创造出一种酵素。”^①

^① 《艺术即经验》第66页。

有趣的是，波洛克也常常说，西南部的印第安人是他的创作源泉，认为理解他的最感人的作品中的激烈的节奏的关键，在于他作画时滴落和挥洒色彩时在画布前后左右移动时的舞步中。

杜威还敏锐地看到，一种建立在行动基础上的美学，将给那些需要新的经验形态的艺术家们提出新的技术问题。类似抽象表现主义所需要的试验状态，将需要一种完全修正了的艺术创造方式，这种方式是在发展新的技术中产生的。波洛克为了找到一种强有力的创造行动绘画的方式，曾经经历过长期的怀疑和试验，最后终于意识到，有必要抛弃画笔，用他的身体的运动决定他的作品构图。把杜威说成是行动绘画的最早提出者和创立者，当然有点言过其实，但是我们应该看到，他一贯坚持说，正是精神的和物质的冲突，才被发展成审美表现的部分性质。这种坚持预示了抽象表现主义绘画的产生，尤其是波洛克绘画的产生。在这种绘画中，纯粹的行动被转移到了画布上。杜威美学为艺术经验下的定义，将以往所有的对艺术的解释和定义扩大了，以至过去被认为与艺术完全不相干的事物和人类活动，现在都具有了审美的性质。政治的、伦理的以及实践的活动，如果同施展它们的个人以一定的强度关联着或纠缠着，就有可能被视为是审美的。总之，任何人类的行动，都有占有审美特性的潜力，只要它们经历了从开始到完成的行程。相反，那些看上去不具一种事件之确定的过程的事物，就是非审美的，它们或者是因为没有明显的头或尾，或是因为它们如此微小地被经验到，以至其它的事件可能发生，打断了目前的事件的行程。波洛克这样说过：

“当我在作画的时候，我意识不到我自己在作什么。只是在经过了一段由生疏到熟悉的过程之后，我才明白了我曾经一度作的事情。我不怕做出改变，不怕将形象弄坏，因为绘画有着

自身的生命。我试着让这个生命自行萌发出来，只有当我与绘画失去接触和联系的时候，其结果才一团糟。”^①

很明显，按照杜威的定义，当波罗克的作画行动趋于激烈的时候，他就有了一种经验。他是如此卷入，以至物体和快乐合为一体，在经验中分不出来。由于杜威坚持艺术创造过程中的秩序和控制因素，他将会遗憾地发现，波罗克所说的“我不知道我自己在做什么”的话，与他的关于艺术活动的解释相抵触。但反过来说，波罗克在绘画过程中全部感情的卷入，也可以为杜威提供关于一个艺术家在作画的行动中完全沉浸在拥有一种经验中的最好说明。在波罗克看来，他作画时是在经历一种完整的经验，所以他把确定是否与绘画接触或联系视为判断眼前的作品是否一种艺术的标准。如果他在作画时失去了与画布的情感接触，他就把它视为一团糟。这几乎成了他决定是把它扔掉或保存的标准。

按照杜威艺术即经验的观念，许多已经被人确认的艺术形式如果不具备经验必要的条件，就不能说它们具有审美的特性。相反，过去许多被认为非审美的现象，变成了产生艺术经验的原材料。杜威拒绝在经验和构成艺术的材料之间做出区别，因为作品不管对创造它的艺术家，还是对观赏者，都产生经验。艺术是经验，而不简单是一种从审美孤立状态中被观看的对象。

总之，杜威“艺术即经验”的观点打破了艺术和生活的界限，虽然他从来没有说过艺术即生活。但作为一个批评家，我们可以得出这样的结论：在杜威之后的美国，艺术与生活之间的裂痕已经消失了，生活的完美状态即艺术。这也是美国五十年代艺术的一个重要发展。正如卢森堡所说，行动绘画打破了艺术和生活之间的界限。正是通过这两者的溶合，才有了约翰

① 见美国《可能性杂志》，1947年刊登的波罗克的自我声明。

·卡吉（John Cage）的理论和它对美国艺术的巨大影响。

杜威美学不仅对美国艺术，而且对世界美学和艺术也产生了深远的影响。

当《艺术作为经验》刚刚发表的时候，它立即引发了当时在美国的欧洲艺术家的强烈反应。两年之后，德国美学家约瑟夫·阿尔贝斯（Josef Albers）一连发表了两篇论《艺术作为经验》的文章，他试图在这些文章中证明，如果将包豪斯和杜威的观念结合起来，艺术就再也不会从日常生活中脱离开来。德国画家伍夫岗·帕伦（Wolfgang Paalen）则认为，说，杜威奠定了真正的现代美学的基础。更可贵的是，杜威的理论一直得到了美国国家艺术局的赞赏和支持，并在这种理论的启发下从事许多前所未有的项目。这些项目的效力被以后从事这些项目的抽象表现主义画家所吸收，卡西尔（Cahill）的下面一番话是对杜威如何把哲学观念转译成行动的最好总结：

“在我看来，杜威的观念，比我们时代的任何其它哲学家的观念，更容易地被接纳为日常生活领域的行动的计划和被自由地翻译为美国人的常识。这部分是因为它们均是一些健康的和有效的观念。更重要的是因为它们带有浑厚的美国味，它的作者既没有脱离也没有退出，而是积极地参与到他的观念所诞生的人类社会的生活、思想和运动中。”^①

参 考 文 献

1. Dewey, J. Democracy and Education. New York 1916.
2. Dewey, J. Schools of Tomorrow. London, 1915.
3. Dewey, J. Art as Experience. New York: Milton, Balch,

^① 卡西尔：《美国艺术的源泉》，这是他于1939年10月28日的一篇讲演。

1934

4. 杜威：《经验与自然》，商务印书馆，1960年。
5. 李卜曼：《当代美学》，光明日报出版社，1986年。

克 罗 齐

王天清 撰

篇 目

一 克罗齐的生平与著作	(93)
二 克罗齐的哲学体系	(95)
三 克罗齐的美学思想	(100)
四 结束语	(121)
参考文献	(123)



克罗齐 (1866 年——1952 年)

12.

克罗齐

王天清

一 克罗齐的生平与著作

贝内戴托·克罗齐 (Benedetto Croce, 1866—1952) 是意大利著名的哲学家、历史学家、文学批评家和美学家。1866年2月25日出生在意大利南部名城拿玻勒斯附近的佩斯卡塞罗里镇的一个富裕的地主—资产阶级家庭,后随家迁居拿玻勒斯,并在那里受到了良好的中等教育。1883年的一次地震使他失去了双亲和唯一的一个妹妹,随后,他只身来到了罗马的叔叔家。在罗马,他曾在大学学习过法律,后又师从意大利哲学家安东尼奥·拉布里奥拉学习过伦理学。但他对此并不十分热衷,终于在1886年返回拿玻勒斯;从此,开始了他的学术生涯。起初,他主要从事历史的研究(这最早可追溯到1887年),后来,他转向了哲学和美学的研究(其标志是1897年他发表的《转变成艺术一般概念的历史》)。1903年,他在拿玻勒斯创办《批评》(《Critica》)杂志。在以后的四十多年中,该杂志刊登了对当时欧洲出版的几乎所有最重要的历史、哲学、美学和文学作品的评论。

1910年,克罗齐被选为参议员,1920年至1921年曾出任过教育部部长。墨索里尼上台以后,他对法西斯政权的专制独

裁十分不满，采取了抵制和不合作的态度。1925年，他领导起草了反法西斯知识分子的《宣言》。为此，他曾被意大利科学院除名，也失去了1934年诺贝尔奖竞选者的有力地位。法西斯政权垮台以后，他曾短期从政，担任过不管部部长，意大利自由党执行主席和名誉主席，参议员。1947年，他在拿玻勒斯开办意大利学院用以培养年轻的哲学家和史学家，并把他私人的、当时意大利最大的个人图书馆供该院使用，这对延续被法西斯摧残的意大利文化起了一定的作用。1952年11月20日，克罗齐逝世于拿玻勒斯。

在政治上，克罗齐主张思想和学术研究的自由，反对君主制、独裁和宗教。早年，他曾经研究过马克思的著作，后来著文反对马克思主义，成了马克思主义的顽固敌人。

在哲学上，克罗齐是康德主观唯心主义和黑格尔客观唯心主义的集大成者，号称近代的唯心主义大师。在美学上，他受意大利18世纪哲学家维科的影响，是西方近代“直觉表现说”的开山鼻祖。

克罗齐的哲学思想，特别是他的美学思想，在西方曾产生过广泛而深刻的影响。牛津大学的哲学家卡里特（E. F. Carritt）和科林伍德（R. G. Collingwood）对克罗齐的美学十分推崇，科林伍德甚至于在他的《艺术哲学大纲》中一开始便宣称他是忠实于克罗齐的^①。美国哲学家，克罗齐四卷本《精神哲学》的翻译者，昂斯勒（D. Ainslie），在克罗齐《美学纲要》的英译本序言中曾把克罗齐比喻为“哲学界的亚当斯和勒维里耶”，把克罗齐的美学比喻为划时代的天文学上的“海王星的发现”。拉多（M. M. Rader）在《近代美学论文集》中指出，在美学领域，克

^① 见李斯托威尔：（Listowel），《近代美学史批评》（《A Critical History of Modern Aesthetics》）历史部分。

罗齐比起近代任何作家的影响都要大得多。

二 克罗齐的哲学体系

克罗齐的美学思想是建立在他的哲学系统之上的。为理解和批判他的美学思想,有必要简单地介绍一下他的哲学体系。克罗齐的哲学是唯心主义的哲学,它只研究精神活动或心灵活动。克罗齐认为,只有心灵活动才构成唯一的现实,只有心灵活动的生展才构成历史,因而,研究了心灵活动的各种形式就等于研究了哲学或历史。克罗齐把精神(心灵)活动分为认识的和实践的两种类型,但这两种活动相异却不对立,两者彼此循序相生,也就是说,认识生实践,实践生认识。这两种活动的每一种活动又各分为两个层次的活动,并各有其相关的价值和专门的学科负责研究。认识的活动分为直觉的活动和概念的活动。直觉的活动产生对个别性意象的认识,它的正反价值为美与丑,由美学负责研究;概念的活动产生对诸事物关系的认识,即产生普遍的概念,它的正反价值为真与伪,由逻辑学负责研究。在直觉的活动和概念的活动,直觉的活动是基层的,概念的活动是高一层的;直觉可不依存于概念,概念却必须依存于直觉和必然地包括直觉。直觉是认识活动的起点,亦即心灵活动的起点,但这种认识只限于对个别对象的认识。概念的认识是高一级的判断和推理的认识,是在个别性中见出普遍性的认识,它不仅呈现出意象,还要呈现出各有定性的事物或材料的关系。实践的活动分为经济的活动和道德的活动。经济的活动在于求得个别的利益,它的正反价值为利与害,由经济学负责研究;道德的活动在于求得普遍的利益,它的正反价值为善与恶,由伦理学负责研究。这种实践的活动象认识的活动一样,也分两个层次,低一层次的是经济的活动,高一层次的是

道德的活动。经济的活动可以是不道德的，例如偷抢尽管是不道德的，但对作出这种行为的人来说，却不失为有利的，也就是说，这种实践活动具有经济活动的价值。道德活动必然依据和包括经济的活动，因为道德活动是从普遍利益出发的，而普遍利益必然包括和依据个别利益；道德超越了利益打算，“只是因为它本身就是最高的利益”，“善就是在实践活动中对所行之事起的快感”。

但是，上述的四个阶段不是在一个平面上的，每个阶段都是真实的、完整的、具体的，心灵在每个阶段都以它的整体性的真实出现。也就是说，心灵活动的全体除直觉、概念、经济和道德四种之外，没有其他的活动。

基于上述认识，克罗齐把他的所有哲学一起称为《精神哲学》。《精神哲学》共分四部：第一部是《作为表现的科学和一般语言学的美学》（1902），它研究第一阶段的直觉，即艺术；第二部是《作为纯粹概念的科学的逻辑学》（1909），它研究第二阶段的概念，即哲学；第三部是《实践哲学》（1909），它研究第三阶段和第四阶段的经济活动和道德活动，即经济学和伦理学；至此，心灵活动的哲学已经完成，但因为心灵活动的全体的生展就是历史，所以又加上了第四部《历史编纂学的理论和历史》（1917）。

我们知道，近代唯心主义的哲学有一个根本的目的，那就是消灭物质的存在。但无论是康德还是黑格尔，都没有做到这一点，虽然他们强调“理性”和绝对的“理念”。

康德提出了“物自体”，也就假定了物质世界的存在，尽管他认为物质只有在现象方面可知，而本体不可知，尽管他对现象的认识是心灵据“先验范畴”。赋予形式于物质的活动。也就是说康德的唯心主义并没有根本地取消物质的存在，打破心物二元论。克罗齐一方面承续了康德的心灵因赋予形式因造出现

象世界的观点，一方面又摒弃了康德的“物自体”的假定。克罗齐说：“物质就其为单纯的物质而言，是心灵永不能察觉的。心灵要察觉它，只有赋予它以形式，把它纳入形式才行，单纯的物质对心灵为不存在，不过心灵须假定有这么一种东西，作为直觉以下的一个界线。物质，在脱去形式而只是抽象的概念时，就只是机械的和被动的东西，只是心灵所领受的，而不是心灵创造的东西。”物质和心灵赋予物质的形式并不是两回事，而是一回事；没有心灵的打扮和征服，就不会产生出具体的意象和物质。结合克罗齐早期的美学思想看来，这物质就是他所说的“心灵所领受的”“印象”、“感受”、“情感”，顶多是与形式相对立的材料，是心灵活动产生的一种东西。这物质或“情感”在未经直觉前，即是说“作为直觉以下的一个界线”时，它还是无形式的，只有经过直觉，才为心灵所纳入，才能得到形式，才能转化为意象，才能经心灵而“对象化”。直觉这种心灵活动不但表现情感，还创造出表现情感的意象。如果说这种说法还留有康德的“物自体”的假定的残余的话，那么，他后来则干脆否定物质世界：“艺术作为直觉”就已经“否定了在艺术面前存在着一个物质世界”；“艺术干脆把物质看成是我们的理智造出来的东西”。

在黑格尔的哲学体系中，尽管他企图把心灵世界和客观世界等同起来，但他又被迫在历史上，安排了一种“历史哲学”，在自然科学之上安排了一种“自然哲学”。也就是说，黑格尔仍承认有历史、有自然。

克罗齐认为，现实或者真实界的演进过程就是历史。我们在对它进行认识和使它成为思想对象时，必须采取判断的形式，而判断的形式是个别意象和普遍性的混化和交融。我们不认识、不思想则已，一认识、一思想就必须把“事实的真理”和“理性的真理”结合在一起思想。如果不认识、不思想，就无法判

断“史料”是不是真正的，就无历史可言。克罗齐认为，“事实的真理”和“理性的真理”都是在心灵的活动中的产生的，并不是所谓的“事实”在先，“理性”在后，事实经理性分析才产生意义。心灵的发展就是历史，既然思想的活动就是哲学，那么历史即哲学。历史即哲学，就无所谓“历史的哲学”，因为说“历史的哲学”就等于说哲学的哲学，这完全是一种同语反复，毫无意义。克罗齐指出，黑格尔的“历史的哲学”虽然有“第一度的历史”（史实的叙述）和“第二度的历史”（哲学从史实中抽出的真理）之区别，但这种分法恰好是心物二元论。

关于自然和自然的科学，克罗齐认为，自然和自然科学都是为了实用的目的而造成的一些“理智的虚构”，不带有普遍性和必然性。如果有自然，它必然是与心灵是对立，不同质的，是不能相互影响的，它又何以能成为心灵的对象呢？所以，不能离开心灵的活动来谈论自然科学。克罗齐说：“自然科学如果想变成完善的科学，它们必须跳出自己的圈子而进入哲学”。因为真正的科学“只能是心灵的科学，即是研究实在界具有如何共相的科学；那就是哲学”。只有哲学，而无所谓的“自然的哲学”。

由上所述，我们可知，克罗齐的哲学完全是建立在心灵活动之上的，但这心灵活动是如何生展的呢？在这里，克罗齐既采取了黑格尔的辩证法，又去掉了其合理的内核。

黑格尔在给美下定义时说：“美是理念的感性显现”。但这理念是什么呢？按黑格尔本人的想法，它“不是别的，就是概念，概念所代表的实在，以及这二者的统一”。这里谈的统一过程就是辩证发展的过程。在这个定义中，首先是概念（正），其次是概念所代表的实在（反），最后是这二者的统一（合）。概念是理念的抽象状况，它只涉及普遍性，还没有有限事物的定性。但它既然是概念，它本身就潜含着它所代表的“实在”（即

黑格尔所说的“自然”)。这“实在”是概念的特殊性,或者说概念的个别事例,因而它就否定了概念的抽象性与普遍性。也就是说,概念在它自身上设立了对立面来进行自我否定。但这种对立是为了统一。这种否定还要经过再否定,即“否定的否定”而提高到高一级的肯定。抽象地看个别事例,它还是片面的,不真实的;它与概念结合,得到了概念的普遍性,否定了它原有的片面性,抽象的个别性,就完成了黑格尔所说的“否定的否定”。经过这样“否定的否定”,概念的普遍性与实在的个别性统一起来,在统一体中二者又重新肯定了自己,这样,一直到绝对的“理念”。

克罗齐认为,黑格尔虽然看到了“对立面”(opposti),却忽略了“相异面”(distinti)。例如,他所说的直觉(美)和概念(真)、经济(利)和道德(善),应是彼此相生相望,相异而非相反的对立者。美与真、利与善虽有高低之分,但却各是具体的,真实的。直觉产生概念,就已包含在概念里,但直觉并没有失去具体性与真实性,它们相异而不对立。经济 and 道德的关系,或者说,实践活动的这两种关系亦是如此。心灵是认识和实践的同一;也就是说,心灵就是认识,就是实践,在基层为认识,进一步为实践,是一个真实体现的高低两度。相反者(对立面)含有矛盾冲突,相异者却并不相互否定,对立面须克服冲突才能统一,相异者只凭心灵活动便能发展。对立面两项彼此不能独立,相异者却由低而高,低者在高者中成为高者的一个基本要素。对立面两项的每一项都是片面的、不真实的,相异面的每一项都具有它本身的及与其他项的普遍性。也就是说,克罗齐修正了黑格尔的辩证法,取消了对立面的矛盾统一,代之以高一度内含低一度的统一。

但是,克罗齐并没有完全抛弃黑格尔的辩证法,而是把它运用到了美、真、利、善的每一个相异概念上。既然每一个相

异的概念具有具体的普遍性，那么，它本身就是两个对立面的统一了。比如，美丑相反，但纯美，即不含丑的概念的美和纯丑，即不含美的概念的丑是不真实的和无法思议的。相反者相异相成。真与伪，利与害，善与恶亦应做如是观。

综上所述，我们可以看到，克罗齐的哲学体系既吸取了康德和黑格尔的一些东西，又抛弃和修正了他们的一些看法，就这种意义而言，他的唯心主义比康德和黑格尔走得更远，用他自己的话说，他的哲学是“一种绝对的唯心主义或心灵论。”

三 克罗齐的美学思想

在概要地述评了克罗齐的哲学体系之后，现在可进一步地评述他的美学理论和他的文学批评的思想了。

克罗齐的美学和文学批评的形成和发展大致可分为两个主要的阶段。

如果在时间做一下硬性规定的话，那么从 1893 年到 1916 年可算为第一阶段。这一时期，他的美学和文学批评的主要作品有：《作为表现的科学和一般语言学的美学》；《论艺术的抒情品格》（1908）；《论新意大利的文学》（1903—1911）；《美学纲要》^①（1913）；及一系列论述美学和文学的论文。这一阶段，克罗齐美学和文学批评的主要特点是论述艺术的个体性、独立性和抒情品格。克罗齐认为，艺术是一种独立自主的心灵活动，它属于个体性的认识范畴；艺术世界是由直觉和意象组成的；艺术的综合就是直觉和表现的同一，由此，他推论出美学和语言

^① 此书是克罗齐为庆祝美国得克萨斯州休斯敦学院成立而应邀写成的，它由四篇文章构成。此书被译成法文时，克罗齐又增加了两章，其中一章是 1917 年写的《论艺术表现的统一性》，在这一章中，克罗齐又进一步阐述了直觉概念。

学的同一及其他的一些同一)。文学批评是对艺术作品具有自在价值的意象世界的审美批评,是对作者直觉表现出的“情感”或“心灵状况”的批评。

假如我们再次做一下硬性规定的话,第二阶段是从1917年他发表《论艺术表现的整一性》开始的。这一阶段,他的主要作品有:《论阿里奥斯托、莎士比亚和高乃伊》(1920);《美学新论文》(1920);《心智美学》^①(1928);此外还有一些其他的美学论文和著作。这一阶段,克罗齐的美学思想发生了一些变化,纯粹的直觉或抒情的直觉已经具有了普遍性的或“宇宙的”(cosmica)直觉的意义,艺术表现虽然仍具有认识的特点和“非逻辑的”或“前逻辑的”本性,但艺术表现不再只是个体性的直觉表现,而是直觉在其整体性中的生命的普遍性表现和宇宙性表现;与此相应,批评的任务不单是提出特殊的情感,即作者的心灵状况,而是在个体性中找出人类全部戏剧之现实的具有永恒规律的直觉,即普遍性的直觉。

当然,这两个阶段是不能截然分开的。没有第一阶段,第二阶段便失去了基础,而没有第二阶段,第一阶段就失去了发展。为了提供关于克罗齐美学思想的全貌的概观,也为了行文的方便,下面将把这两个阶段合二为一地加以概述,但以第二阶段为主。

克罗齐深受17世纪意大利哲学家维科的影响,把维科的“想象”或“幻想”,即他所说的直觉——心中想象到或觉到外在自然事务的个体形象,作为认识的起点。既然一切认识的起点都是直觉,那么,一切理解或概念的作用,历史,科学,哲学就必须以直觉为依据,因为没有心灵对外在事物的单个的或个体性的认识,便不可能变成概念,研究诸事物之间关系的普

^① 此篇论文即后来的刊登在大英百科全书第十四版上的《美学》条目。

遍性便无所谈起。所以，直觉可离开研究事物普遍性的科学和哲学独立自主地存在，而哲学或科学却不能离直觉而存在。这直觉不是被动的感受，而是心灵的创造和综合。心灵是主动者，“直觉界线的物质”或“材料”是被动者。这“材料”完全是实用活动产生的一些印象，这些印象触动我们的感官，使我们产生一些模糊的、“混沌”的情感，这时，它们仍是没有形式的。只有经心灵的综合，使这印象成了明确的意象，使这情感成了心灵静观的对象，这材料才得到了形式，才能“外射”为认识的对象，才能得到“表现”。克罗齐说：“只有形式，只有表现，才能使诗人成为诗人”。简言之，直觉就是表现，就是艺术活动。艺术活动是化情感为意象，使情感表现于意象，使“材料”得到心灵静观后的形式。如果经过心灵的组织、综合，情感交融于意象，和意象混化为一个整体，这意象便得到抒情的表现。艺术的直觉总是抒情的，或者直接了当地说：“简单地把直觉作为艺术的定义，就已经给艺术下了完整的定义”。但这种直觉，不单是个体性的直觉，而是蕴涵着人类的普遍性的一种直觉，因而艺术表现具有普遍性和广泛性。克罗齐在1917年的《艺术表现的整体性》中说，“在它（指直觉）里边，个别因整体的生命而存在，而整体又寓于个别生命中。一切纯粹的艺术表现都同时既是它自己又是普遍性，这普遍性是个体形式下的普遍性，这个体形式是和普遍性相似的个体形式。诗人（即艺术家）的每一句话，他的幻想的每一个创造都有整个人类的命运、希望、幻想、痛苦、欢乐、荣华和悲哀及现实生活的全部场景”。所以，从本质上讲，“很难设想在艺术表现中能发现纯粹的特殊，片面的个体和单纯的有限”；所以，“艺术大师是超越时代，超越社会，也超越作为现实生活的人的他们自己的”。克罗齐这里所说的“特殊”和“普遍性”和我们所说的“特殊性”和“普遍性”不同。我们的思想基础是“物质”；而克罗齐的是“直觉”，

即“心灵活动”，即把“物质世界看成是我们理智造出来的东西”。所以，我们是唯物主义，而克罗齐是唯心主义。

直觉既然是化情感于意象，那么，情感和意象就构成了诗或艺术的两个永恒的而又必不可少的要素。克罗齐在《心智美学》中指出：诗或艺术是建立在“意象的总体和赋予这总体以生命的情感”之上的。他举了拉丁诗人维吉尔的《埃涅阿斯记》中的一个片断（卷三，第294行以后）来说明此点。他认为，这些诗句都是人物、事件、态度、举止和言语的意象，是纯粹的意象。但在这些意象中流动着一种情感，这种情感不单是诗人的或我们的情感，而是具有普遍意义的人类的情感。这情感是无法用逻辑术语来言传的，只能用诗和诗的方式才能表明。但是，意象和情感不是平行的，也不是交叉的，因为情感已化为各种意象，它是一种静观的情感，一种混化于意象中的更高的情感。诗与诸意象的现实或非现实的历史和批评的表述无关，诗是在它的理想中展现出各种意象并抓取出生命的纯粹跳动的。当然，这并不是说，除了情感和意象之外，没有其他的東西，而是说这些其他的東西，如哲学的反思、道德的劝戒，逻辑的论辩，各种哲理的寓言等，是作为外在的因素混合到诗里边去的，或是从诗的内在结构中剖解出来的，被材料地占有的東西。这些東西，严格地说，不是诗的，而是被引入到和粘附于诗的因素；把诗的这些東西作为诗来读、来理解的读者已不再是诗的读者。这样做的原因在于这样的读者不能在诗的境界中把握自己，在于把诗当成了某种历史研究或实用的目的，或者说把诗当成了文献和工具。

克罗齐认为，上面对诗所说的東西，对人们习惯例数出的绘画、雕刻、建筑、音乐等其他艺术也是适用的。“因为人们对与艺术相比的这个或那个精神产品的辩论应遵循着这样的一种两难推理：它或是抒情的直觉；或是其他的，虽然值得尊敬的

东西，但不是艺术”。比如说，如果绘画是给定的诸客体的模仿和再现，它就不是艺术，而是某种机械的、实践的东西；如果画家是带有新发明和新效果的各种线条、颜色和光线的调配者，那么，他只是各种技巧的发明人，而不是艺术家。无可否认，在艺术中，比如说在诗中，无论在客体还是在主体方面，无论在事实上还是在读者、观者、听者少量的审美判断上，都会混进各种外在的因素，但是，作为艺术批评家，切记要排除或不去注意这些外在的因素，而要在艺术中寻求“诗”。真正的批评家和诗的颖悟者要直接深入到诗的灵魂之中，再次感到其搏动，在那种搏动停止的地方，就要否定诗的存在，尽管那些外在的东西在作品中被堆积起来和占有位置，尽管由于其特殊的技巧、学识、理解的高度、巧思的敏捷和效果是令人赞赏的。

总之，艺术是抒情的直觉或纯粹的直觉，它与精神生产的各种其他形式明显的不同。现在，我们把克罗齐的几个最基本的观点概述一下。

艺术不是哲学 哲学是对现实或实在的普遍性范畴的思维，艺术是对现实的非反思性的直觉；前者压倒和化掉意象，后者却以直觉为王国，活在直觉的。说的简单一点，艺术既然是直觉，而直觉先于概念，不依存于概念，所以，它不是哲学。直觉虽然有着它本身的普遍性，但这种普遍性与哲学的普遍性相对。克罗齐说（1917）：“纯粹直觉的理论认为，艺术表现既然包含了普遍性的情感，就应表现一种完全的直觉的普遍性，这种普遍性就形式而言，与被当作判断范畴加以思考和运用的普遍性是迥然不同的”。当然，艺术不能以非理性的方式，不能脱离逻辑性而得到表现，但这种理性和逻辑性与哲学的理性和逻辑性相异，它们只是为了强调艺术的特质和独立性；因此，美学才有“感性的逻辑学”的称谓。

艺术不是哲学并不等于说，在艺术中不允许哲理的存在。在

艺术中，哲理已混为化意象，如糖溶于水。既然已混化于意象，哲理就已不复存在，就已成为直觉的对象。艺术的产品只是意象和赋予这意象以生命的情感，而不是概念；艺术是意象，只求表现的整一，不求哲学的真。诗的真实不同于哲学的真实，哲学求逻辑上的合理，诗的真实在于意象和表现这意象的情感的“和谐”（armonia）。

艺术不是历史 历史关心的是现实和非现实的区分，事实的现实和想象的现实的区分，行为的现实和希望的现实的区分，并且这些区分是批判性的。艺术根本不关心这些批判性的区分，它只活在纯粹的意象之中。所以，艺术不是历史。评价艺术作品时，历史的事实并不是一个标准。比如说，根据当时的习俗来指责荷马史诗，或根据十字军东征史来指责意大利十六世纪大诗人塔索的《耶路撒冷的解放》，根本不是艺术批评。再如，我们不能把莎士比亚笔下的人物当成历史上的人物，把他的作品当成历史教科书和历史文献；他的人物在历史上存在与否对他的作品的诗的品质来说，完全是外在的。诗不是要排除历史的材料，而是把这些材料变成诗的，混化到诗的生命搏动之中。

艺术不是自然科学 按照克罗齐的说法，自然科学只是按照实用的目的所造成的一些“理智的虚构”，是被抽象和被分类的现实。也就是说，自然科学把实在界分成若干领域或片断，然后加以分门别类，下定义，找规律，这些只可用于一隅；人们由此得到的知识是片面的、不真实的、关于某一具体部门的，只是源于经验的“知识杂凑”和一些“勉强的抽象”。简言之，自然科学以抽象为主旨，而艺术是情感的“静观”。艺术不是自然科学，也就否定了艺术不是“物理的事实”，也就是讲，艺术不研究某些确定的颜色或颜色的关系，某些特定的形体，某些特定的声音或声音的关系，某些热和电的现象，总之，不研究被

称为是“物理的”东西。克罗齐举例说，撇开诗的涵义，不去欣赏诗，而去数一遍诗的词数，并且把单词分为音节和字母；或是我们不去考虑雕像的审美效果，而去称雕像的重量，量它的大小；这都不是艺术的欣赏者所为，更不是艺术家的所为。

艺术不是想象力的游戏 想象力的游戏是从意象到意象的消遣，它是由一种“快感”或“热情”的功利主义态度推动的。比如说，当工作之余，在不得不消磨时间的情况下，我们可能读一些惊心动魄的侦探小说，目的是为了轻松和消遣一下，但我们心里明白，这玩艺儿不是艺术。克罗齐说：“艺术要真是游戏和消遣，就会投入到快感主义学说那一直敞开的宽大的怀抱中去了。”艺术既是直觉，而直觉若按“静观”的意义来讲，同“认识”是一回事，因而艺术也就不可能是功利的活动；因为功利的活动总是倾向求得快感和避免痛感的，所以，考虑到艺术的本质，艺术就和“有用”、“快感”、“痛感”之类的东西无缘。快感之为快感，不论那一种快感，就其本身来讲，都不是艺术的。在艺术中，想象力要受“幻想”的制约，把骚动的情感转变成明晰的直觉。这“幻想”是“诗的幻想或创造性的幻想”，而不是所谈的“想象力”，靠这种想象力编造出的作品，是外在于诗的，“比如大仲马的作品就不是诗”。

艺术的情感不存在于它的直接性中 诗的情感是创造性的，从材料到形式的，是静观的。这种情感已经经心灵的综合，构成了幻想世界的主旨，构成了无穷可能世界中的一个世界。这种情感的表现是“心灵的表现”或“审美的表现”，也就是说，它赋予直接情感以认识形式的同时，已把它转化为言词、歌唱和意象。直接的情感是材料的、原因的、实际的，而不是形式的、幻想的，总之不是抒情的、静观的、心灵表现和审美表现的。正是由于艺术的情感和直接情感的各种区分，艺术才能把人从直接的情欲中解放出来，才能成为“情欲的解放者”，即才

能起到“净化”作用。直接情感是有限的；艺术的情感是“无限的”，即是说，它具有“普遍性”或“宇宙性的”品格。正是由于艺术是静观的，是普遍性的，“它才能弥漫于心灵的所有领域，带来无限的反响：欢乐和忧伤，快感和痛苦，奋发和消沉，严肃和轻浮，等等”。这些东西相互联系，不同程度地相互涵盖。任何一种艺术的情感，尽管保留着自己独有的面貌，特殊的乐旨，都不会自我限制和穷尽。克罗齐指出：“一个滑稽的意象，如果真是诗的滑稽的意象，它本身就带有非滑稽的东西，如堂吉柯德和莎士比亚笔下的福斯塔夫”；因为“艺术表现，即使在形式上完全是个人的，其中也有宇宙的底蕴，世界的反映”。

艺术不是教育的或修辞的 艺术作为认识的一种活动，不能和急功近利的某种实际行为相混。也就是说，艺术不能被某种实践的意图所压倒、驱使和局限，无论是在心境中引入的一定哲学、历史或科学真理的这种实践意图，还是把心境按某种特殊感受和与之相应的行为而排列的那种实践意图。总之，教育的或修辞的艺术去掉了，艺术表现的“无限性”和独立性，使艺术成为某种目的的工具并瓦解于这种目的之中。比如说靠修辞完成的作品本身具有明显的“趋向性”和“定性”，根本没有上升到淡泊的、静观的诗，人性的诗。艺术不是功利的活动，它不但要排除淫秽的作品，也要排除以善、正义和平等的要求所促成的作品，因为诗不需要它们，它们不能成为诗的主人。艺术是独立的，它的目的不是教育，它的实质在于“表现”。

艺术和道德的关系 克罗齐认为，从另一种角度来讲，上面我们阐述的那些否定，就是“各种关系”。艺术活动与这些关系之间是不能断然割裂的，艺术不是什么、什么，并不等于说艺术与什么、什么无关。就艺术这个问题而言，“它既是其他所有范畴的先决条件，又是以其他范畴为前题的，它既制约所有范畴，又被所有范畴制约”。

我们举艺术和道德的关系为例，来说明一下克罗齐的这种想法。首先需要指出，关于艺术和道德的关系，克罗齐第一阶段的思想 and 第二阶段的思想之间是变化较大的。克罗齐在1913年的《美学纲要》第一章曾说：“直觉就其为认识活动来说，是和任何实践活动相对立的。……既然艺术并不是意志活动的结果，所以艺术便避开了一切道德的区分，倒不是因为艺术有什么豁免权，而是因为道德的区分根本就不能用于艺术。一个审美的意象显现出一个道德上可褒或不贬的行为，但这个意象本身在道德上是无所谓褒贬的。世间没有一条刑律可以将一个意象判刑或处死，世间也没有一个法庭或一个具有理性的人会把意象作为他进行道德评判的对象：如果我们说但丁的佛朗切斯卡是不道德的，莎士比亚的考狄莉娅是道德的，那就无异判定一个正方形是道德的，而一个三角形是不道德的。”虽然克罗齐曾解释过，这是从艺术观点出发的，如果从道德实践的观点出发，艺术家通过心灵活动完成一件艺术作品之后，“是否把它传达给别人，传达给谁，何时传达，如何传达等等都还是要待解决的问题，这些考虑就要受效用与伦理原则节制了”，但实际上，他仍是完全否认艺术的教育作用的。后来，他可能看到了这一破绽，又开始修补艺术和道德的关系。他在1928年的《心智美学》中说：“任何诗的根基都是人的人格，由于人格成就于道德，所以，任何诗的根基都在于道德意识”。对这种修补，克罗齐解释说，诗的根基都在于道德意识，并不是说艺术家应该是深刻的思想家和敏锐的批评家，也并不是说艺术家应成为道德典范；而是说他应参与到使他获得生命的思想和行动的世界，人类的全部世界之中。作为实践的人，他可能恶损和污染他心灵的纯洁，也可能是有过失的，但无论在这种形式和那种形式中，他对纯洁和污秽，对正直和罪过，对善和恶，都应有着活跃的情感。他可能不具备大智大勇，甚至惊慌失措和胆怯，但他应感

受到勇敢和尊严。很多艺术灵感的产生不取决于艺术家在实践中如何做人：很多英雄和战争诗篇的作品可能出自不知道或不能拿起武器之手的。反过来说，也并不是具有道德的人格便能成为诗人或艺术家；为了成为诗人，需要心灵的综合或情感的静观，需要赋予情感以静观形式，赋予昏暗印象以直觉表现的诗的幻想及产生出的表象和语言。语言不是逻辑思维，但逻辑思维要有语言，逻辑思维的语言也是诗创造出来的。完全是逻辑的、批判的和科学的人，没有保留幻想和诗的财富的人，那他就不是一个活人，更不是一个思想着和实践着的人。诗不是空虚的心灵和迟纯的头脑之作品，把自己封闭在思考和劳作之外的以纯艺术为职责的或为艺术而艺术的艺术家的，是不会创作的，只能是模仿他人或成为松散的印象主义者。这里要指出的是，克罗齐的所谓“实践”，完全起于“意志”。他说，“意志所以是意志，是因为它运动手和脚，即是说，它也是行动”。

直觉和表现问题 在把艺术确定为“抒情的意象”之后，首先出现的问题是直觉和表现的关系问题和由此向彼过渡的问题。克罗齐认为，直觉就已是表现，它和表现是不能割裂的。它们既不能割裂为内在和外在外在、心灵和物质，灵与肉的问题，也不能割裂为实践哲学中的目的和意志，意志和行为等等类似问题。克罗齐说：“这种二元论必然导致先验论和不可知论”。因为据克罗齐看来，这些术语不是某种哲学原理，而是经验主义的勉强分类。心灵所以是心灵，是因为它同时也是肉体；意志所以是意志，是因为它运动手和脚，即是说，它同时也是行动；内在的事实同时也是外在的事实，外在的事实不能脱离内在性而存在。直觉所以是直觉，是因为它同时也是表现。一种没有表现的意象，不会成为话语、歌唱、绘画和建筑的。举例来说，话语至少是心中轻声地自言自语；歌唱至少是声音在胸中的回荡。克罗齐认为，有人说他何有思想但不会表现，能想出一幅

伟大的图画却又画不出来，这是因为他们想抓住而又没有抓住的东西并不是直觉，而是直觉界线下那些混沌、模糊的感触和印象，这些感触和印象还未取得形式成为意象，所以仍不能算是艺术的。如果它们有了形式，成了心灵静观的对象，根本无所谓表现的困难。克罗齐引用了一句拉丁成语“心中有物，言语紧随”来反证这一点：如果没有紧随的言语，便心中无物；心中无物，就谈不到表现。总之，直觉和表现问题涉及到哲学问题：“在艺术的生命中，美学否认抽象的唯心主义和由此产生的二元论，它首先要提出同时也正在提出一种绝对的唯心主义或心灵论”。也就是说，直觉就是表现。

表现和传达的问题 据克罗齐看来，表现完全是心灵的活动，我们心中直觉到的东西，在心中就已经表现出来了。传达与不传达，只是我们是否要把这表现借助“物理的事实”通过实践活动把它固定下来。传达涉及到的是对一客体的直觉一表现的固定。但请注意，克罗齐所说的客体不是和主体相对立的东西，而是“我们借助比喻所称的材料或形体的客体”，而说实在的，即使在这方面，“客体也不是材料和形体的，而是精神的作品”。所谓的材料和自然，在克罗齐的哲学中，事实上是不存在的，他只是借用比喻才使用它们。

克罗齐认为，当诗人以内心吟唱诗的方式把它表现出来时，诗就已经是完整的了；用清晰的声音吟唱它以使人听到，或让人重唱，或录在留声机里，或把诗写出来和印刷出来，只是一个新的阶段而已。虽然这样做有着很大的社会的和文化的重要性，甚至于必要性，但这已经不是审美的阶段而是实践的阶段了。在画纸和画布上作画的画家也是一样，在他开始着笔或从草图到完成，从直觉到意象，幻想中的被画的线色和着色已存在于着笔之先，否则，他是不能画出的。假如着笔在意象之先，画家在画的过程中会修改着笔的。克罗齐的这种说法，颇类似

我们所说的“胸有成竹”，心中有竹，才能在纸上画出。

在心中直觉到抒情的意象，艺术的表现就已经完成了，如何传达只是技巧问题，而技巧对艺术来说，不是内在的东西。一般地讲，技巧只是某种知识，或是指导实践行为实施的知识总体，对艺术来说，它是为了备忘或为艺术作品的传达这种实践行为而组成的媒介和手段，是有关画布，要画的墙壁、颜色、漆料或其他东西的知识，或是有关好的发声、朗诵等等方式方法的训练。总之，技巧的论述不属于美学的论述，也不构成这些论述的部门和门类。艺术和技巧的混淆，以技巧代替艺术，是无能的艺术家的所为，或者说不是艺术家的所为。

艺术的对象问题 技巧涉及到的是传达的工作，即艺术意象的保存和普及的工作。但一般人往往把传达或固定在某一对象上的直觉一意象当成了艺术，把声音、绘画、建筑、雕刻、文字的记录等等的外在的或实践的活动的符号当成了艺术。克罗齐指出：“艺术作品只存在于创造出和再造出它们的心灵之中”。所以，根据外在的符号对艺术分门别类纯粹是技巧和有关形体的分门别类。询问艺术中每一种艺术能否成立，哪些意象能表现在声音里，哪些能表现在音调里，哪些能表现在颜色里，哪些能表现在线条里，对艺术的表现来说，仍是从技巧和形体的对象出发的，而不是从直觉表现出发的。

自然美的问题 在克罗齐的哲学体系中，自然是不能够独立存在的，他使用自然一词，不是指和精神对立，构成精神活动基础的客观存在，而是指心灵的对象化的材料。既然谈不到自然，就无所谓自然美。如果有自然美，那也是心灵对世界的理解，生命和精神对世界的理解。克罗齐认为，人、物品、地点的自然美，只是由于它们对心灵产生的效果才使它们接近诗、绘画、雕刻和其他艺术品的。人们把自然当成美的，是因为艺术的传达过程是和被创造出的艺术的客体一起显现的，同样，也

是和自然给定的客体一起显现的；但这种客体的显现，如果没有心灵的综合，没有被直觉表现过，也就无所谓美。举例来说，情人眼中的爱人是美的，这个美人是情人幻想的创造；一座山的崇高和一个湖的秀美，是游客经心灵的抒情的表现人格化了。退一步讲，即使有自然美，这种美也是稍纵即逝的：“一个玩笑可以使它消散，饱赏可以使它丧失，时尚的变迁可以把它取代”。而艺术却具有普遍的永久性。所以，“只有对于用艺术家眼光去观照自然的人，自然才显得美……如果没有想象力的帮助就没有哪一部分自然是美的；有了想象的帮助，同样的自然事物或事实就可以随心情不同，显得有时有表现性，有时毫无意味，有时表现这个，有时表现那个，愁惨的或欢欣的，雄伟的或可笑的，柔和的或是滑稽的。”

艺术的分类和美的范畴问题 按照克罗齐的观点，凡是艺术都只是抒情的表现，只是情感和意象的和谐。即然这样，他必然是反对艺术分类和美的范畴的。

一般地讲，批评家把艺术分为文学、音乐、绘画、雕刻、建筑等；又把文学分为诗、小说、戏剧等，诗又分为抒情的，叙事的、戏剧的等。这些分法，在实践上是允许的，比如把一位艺术家的作品分为抒情作品卷、戏剧卷、诗歌卷、小说卷等等；在教学和就作品进行讨论时，用这些名称称呼作品或作品的组群也是方便的。但从美学，直觉表现的科学之观点来看，却应该否定从这些分类到写作的规则及由它们产生出的所谓审美的标准。因为所使用的分类，比如说“悲剧”，是要确定“悲剧”应有着这样或那样的内容，这样或那样的人物品质，这样或那样的情节进展等，而不是用审美的批评去寻求诗，就诗来讲真正的诗，而是用内容及传达的技巧去框定艺术，看看艺术是否遵从这项或那项“种类”和“规则”。实际上，尽管批评家们把种类订得很细，规则分得很严，有着艺术天才的艺术家总会挣

脱它们的，或尽管使用它们，却把它们变成新的自由。

从艺术欣赏的角度来看，艺术也是不能分类的。克罗齐指出：“一个有着艺术感的人，在一行诗，诗人短短的一行诗中，也同时会找到音乐性和绘画性的，找到雕刻的力量和建筑的结构”。在欣赏一幅画时也是如此。“绘画对于有着艺术感的人来说，不只是眼睛的事情，而是心灵的事情；在心灵中，它不仅作为线条和颜色，而且还作为声音和语言（尽管它是不出声的），以它的方式存在的声音和语言。想单独地抓到艺术作品中的音乐性、绘画性、雕刻性和其他的东西是徒劳的”，因为艺术是建立在整一性或整体性之上的，所谓的各种艺术你中有我，我中有你。艺术只有一个，而不能分成各种艺术。艺术只有一个，但并妨碍它是无限多样的，这种多样不是根据技巧、艺术的对象等等外在的东西而言的，而是根据艺术家的心灵状态而言的。

还有的批评家，特别是德国近代的批评家，十分强调所谓美的范畴，如崇高美、悲剧、秀美和幽默。但是，“需要指出，在本质上，它们与文学艺术种类的概念是一样的，”这些概念是“心理学的和经验的观念，它们不属于美学”。艺术科学是抒情的直觉表现。通过抒情的对象化，艺术才能显现。一部完全是抒情的作品，其本质就是诗的，如莎士比亚的《麦克白》和《安东尼与克莉奥佩特拉》，它们的人物和场景都表现这种抒情的不同音调和连贯性。

美学和语言学 克罗齐美学的一大特点是把美学同语言学同一起来。克罗齐所说的语言学不是“修辞学”和“语法学”，而是指关于语言表现性的科学，即他所说的“一般语言学”。克罗齐说：“美学只有一种，就是直觉（或表现的知识）的科学”，是“一种心灵活动的科学”。语言是心灵的创造，是心灵表现的基元。我们开口说新字时，往往改变旧字，变化或增加旧字的

意义，这种过程是一种创造的过程，是用直觉到的意象表现我们心中情境的过程。从实质上讲，语言就是表现，而表现又是不能分类的，所以，艺术活动和语言活动同源同理，美学和语言学同一。表现在本质上是审美，说语言学不同于美学，就无异于否认语言为表现，如果发出的声音不表现什么，那就不是语言。“艺术的科学与语言的科学，美学与语言学，当作真正的科学来看，并不是两回事，而是一回事。世间没有一门特别的语言学。人们孳孳寻求的语言的科学，普通（或译为一般的）语言学，就它的内容可化为哲学而言，其实就是美学。任何人研究普通（一般）语言学，或哲学的语言学，也就是研究普通（一般）语言学。语言的哲学就是艺术的哲学。”

表现总是情感的，即抒情的和幻想的。即使逻辑思维和科学被表现时，也是使用情感和幻想的。所以，我们可以说一本哲学、历史和科学的书不仅是真理，也是美的。反过来说，一本书作为理论、作为批评或作为历史的真实是错误的，但由于情感赋予它以生命和情感在它里边被表现，它却可以作为一部艺术品而存留下来。

修辞学和语法学在教育上是有用的，但它们并没有把语言当作一个整体，当成表现来研究，这就破坏了表现的普遍性和纯洁性，所以，它们的研究是片面的、抽象的，是割掉语言的活的生命的研究。比如说，语法学家所谓修辞的、文法的表现就是被他们弄得支离破碎的表现本身。词的种类说就是艺术与文学的种类说，而这是克罗齐根本反对的，因为表现就是表现本身而不是别的什么东西。总之，语言学和艺术哲学，即和直觉表现的科学是同一的。

批评和文学艺术的历史 克罗齐认为，批评和文学艺术的历史理论，在其内涵上属于历史的理论，只不过涉及到了审美判断和诗及艺术的历史。这里，需要提醒的是，克罗齐所谓的

历史，并不是我们一般人所说的历史。他的历史完全是几种心灵活动生发的过程，是心灵活动的历史，也就是说，心灵活动的全体生展就是历史（请参阅本文的《克罗齐的哲学体系》）；所谓批评，其实就是克罗齐所说的“审美活动”或“审美判断”。我们已经知道，按克罗齐的观点，直觉或艺术活动是精神活动诸形式中的一种形式。艺术活动，即直觉，是其他认识活动的起点，它可离开其他认识活动而存在，所以，它是一种价值，一种范畴。既然是一种范畴，它就需要一种特殊的判断，审美判断。但是，因为它是其他认识活动的起点，也就等于说，它与其他认识活动，即其他的范畴有关，而所有这些范畴加在一起便构成了心灵哲学的整体，亦即构成历史。因此，审美判断便构成了历史的一项内容，虽然是诗和艺术历史的一项内容，是批评和文学艺术的历史。任何历史判断都既是绝对的、又是相对的。审美判断，作为历史判断的一种形式，也是一样的。说它是绝对的，因为它是一种范畴，能够构成它本身的普遍性真实；说它是相对的，因为它与其他范畴有关，它本身就是由它构成的一种受历史制约的对象。在审美判断中，范畴被个体化了，个体化被绝对化了。否认审美判断绝对性的批评家，事实上是否定艺术的质，否定艺术的独立自主性，否定审美判断相对性的批评家，强调艺术作品的作者所处的纯粹的、一般人所说的历史条件和作者的经历，把艺术作品当成了纯粹历史事实的文献，而不是主要地看到艺术本身的历史，即艺术作品的再造。

在真正的批评家身上，审美判断（即鉴赏力）和艺术的创造（即“天才”）是统一的。“天才”所进行的是审美创造，批评家所进行的是审美的再造。“要判断但丁，我们必须把自己提升到但丁的水平”。要提升到但丁的水平，就必须使他的作品在我们心中复活起来，摆在可以判断的地位。要把他的作品摆在

可以判断的地位，就必须再造出但丁的历史情境，再造出一个表现品，即历史……心灵生展活动的描述、叙述和意象。鉴赏力和天才在大体上是统一的。

所以，从绝对性来看，即从艺术活动的独立自主性来看，在判断艺术作品时，要对艺术作品进行审美判断；从相对性来看，历史的材料也是必要的，但这种必要性是为了对所判断的艺术品进行再造，进行意识经营，以使被判断的作品在审美判断中复活起来。

克罗齐反对替艺术寻找出所谓的历史起源。他认为，直觉，即表现，是心灵活动的出发点。表现既是心灵活动的出发点，它就先于历史，既先于历史，何以能替它找到历史的起源呢？

克罗齐也不承认有纯然的历史和纯然的历史学家。他说：“一个人没有一个确定的观点，对于他要预备写的历史所用的事实，没有他自己的一种看法，他就不能就人类的事实作出丝毫的叙述”。“每一篇人类事物的叙述，每一篇人类行动与经历的叙述”，都必须有一种主观主义的原则和标准。既然如此，批评家何以能对作品进行纯然的历史判断呢？

艺术是直觉，直觉是一种特殊性相，而特殊性相从不复演。所以，把人类艺术造就的历史看成一条前进和后退的单线发展是错误的。“莎士比亚不能看作是对于但丁的进步，歌德也不能看成是对于莎士比亚的进步”。即使“野蛮人的艺术，也并不比文明人的艺术逊色，只要它真正能表现野蛮人的印象，而且每个人，乃至每个人心灵生活中的每一刻，都各有它的艺术的世界；这些世界不能在价值上作比较”。克罗齐曾举例说，莎士比亚的《哈姆雷特》和他的一首十四行诗分别在它们各自的限度内尽了表现之能力，所以，它们不能因篇幅的长短和内容的大小而在美的价值上有比较。美是整一的，丑才现为杂多。

克罗齐断言说：“人类在审美方面是无所谓进步的”。如果

说有进步，那是指“我们的历史知识永远在增加积累，使我们对一切时代，一切民族的艺术都能同情。野蛮人与文明人的区别不在人类天赋，即不在直觉表现上。唯一的分别在于文明人用认识和实践的活动，在宇宙中探寻到而且掌握到的疆域，要比野蛮人大得多，广泛得多”。

综上所述，我们可以明白，批评和文学艺术的历史是人类心灵活动循环相生的历史，艺术是无所谓历史起源的，也谈不到审美的进步。这显然是荒谬的。

美学的历史 克罗齐的美学史思想是以直觉即表现这一大前题为基础的。克罗齐认为，美学完全是一门近代的科学。美学是哲学的一个部门。

克罗齐把美学史划分为两大阶段：第一大阶段，包括17世纪文艺批评和哲学以前的两千年，他称这一阶段为“史前阶段”；第二大阶段是从17世纪到20世纪最初几个十年的这个阶段，他称之为“有史阶段”。“有史阶段”又分为四个小阶段。第一阶段是先康德美学阶段，那时主要的问题是探讨审美“功能”以及审美功能在其他心灵功能中的地位。第二阶段是康德美学与后康德美学阶段，这个阶段的特点是形而上学的唯心主义已经走下坡路，心灵的功能脱去了片面的性质，不再彼此并列，而是被理解为心灵的理念史。与此同时，艺术在这个观念的过程中的地位确定了，只是这个过程还是宗教的史诗，因此艺术在其中也就成了神话，一种或多或少带有审美意义的神话。第三阶段是实证主义和心理主义阶段，这个阶段一直延续到19世纪末。这个时期，对形而上学的反对导致用自然主义的方法研究艺术。虽然没有成功的艺术理论，却使人对美学中的形而上学产生一种憎恶情绪。第四阶段就是20世纪开始的美学阶段，它摆脱了形而上学和实证主义的束缚，着手在审美的心灵哲学的形式下重新研究艺术问题。

希腊——罗马时期，虽然有着“语法的”、“修辞的”、“演说术的”、“建筑的”、“音乐的”、“绘画的”、“雕刻的”一些理论，但是并没有把它们提到艺术的地位进行思辨，这还不是“哲学”，而是艺术的“经验科学”。当时，对美学的哲学问题顶多有了一些阐述的迹象：在消极方面，有柏拉图对诗和艺术的价值之否定；在积极方面，有亚里士多德对艺术的捍卫，他企图在历史和哲学的主宰性中肯定诗自身的主宰性。在其他方面，有普罗提诺的思辨，他把过去被分开的两个概念，“艺术的”概念和“美的”概念统一起来，试图把外在事物的美融化为内在的精神的美。古人关于艺术的重要思想也曾出现过，如把“神话”而不是“逻格斯”归于诗；在语言中，把纯粹符号的、修辞的和萌芽状态的诗的表现从逻辑的表达中区分开来。但是，古人在艺术方面的这些判断并没有深入下去和成为真正的哲学科学。由于这种局限性，古代哲学具有一般的客观主义和自然主义的品格。只有基督教教义才把问题提高到了心灵并把它视为考虑的中心。

但是，这种基督教的哲学，犹如从古代推论出的经院哲学形式一样，让先验论、神秘主义和禁欲主义占了主导地位。在经院哲学中，突出了道德问题并使其论述烦琐化了，可是，幻想、鉴赏力问题及其他问题，如政治、经济，并没有被研究。艺术被置于了道德和宗教的范畴之内。

虽说文艺复兴时期恢复、诠释和采用了亚里士多德的《诗学》和《修辞学》，对“逼真”、“真”、“模仿”、“理念”、“美”，对“净化”或情欲的清洗，对传统的和一些新的文学种类等问题进行了不少的努力，但并没有提出真正的美学原则，其哲学仍是自然主义的。

17世纪和18世纪，对欧洲美学的形成起到了重要作用。当时，以意大利人为主的一批修辞学家和批评家，开始比较自觉

地研究艺术创造才能和艺术判断才能问题。艺术创造才能与一般智力不同，更宜创造美，他们把它称为“巧智”，认为它和“想象”或“幻想”相近。艺术判断才能不属于推理，他们称之为“鉴赏力”或“判断力”，它时而和“情感”相似，时而又认为同一种“我说不出什么”的辨别能力和直觉相似。与此同时，还出现了笛卡尔的理性主义。它“推崇理性，践踏想象，把诗当成牺牲去供奉数学和形而上学”。有些人受笛卡尔主义的影响，开始著书立说。巴托试图把各种艺术简化为唯一的一种原理；安德烈和科鲁沙用美的不同形式和不同种类的表现为美下定义；莱布尼茨把16世纪修辞学家的理论同笛卡尔的理论结合起来，指出在认识的理论中“蒙胧的认识”先于“明晰的认识”，“混乱的认识”先于“明确的认识”；鲍姆嘉通用莱布尼茨的理论整理出一门特殊的学科：“感性认识的科学”、“理性类比的艺术”、“低级认识论”，并称之为美学。这时，美学作为一门单独的学科名称便出现了，但“这个新名称并没有真正的新内容”。

鲍姆嘉通学派既把又没有把幻想的形式同理性的形式区分开来。这个学派把幻想的形式视为由它本身的“完善”(perfectio)所提出的“混乱认识”。英国美学家，夏夫兹博里、哈奇生、休谟、荷姆、博克、艾利生等人的思辨和分析只是那个时代不断出现的关于美和鉴赏力的论文。莱辛和温克尔曼的理论及历史的论述，对18世纪美学起到的是时而积极时而消极的作用；比如，莱辛的《拉奥孔》把艺术界线定得过死，但却指出任何一门艺术都不可能生搬硬套到另一种艺术中去。

那一时期，还产生了“语法学”或“语言哲学”。虽然这种研究把语言非理性的、亦即想象的方法理性化，但由于它想从语言的内部规律来理解语言，所以，不论其方法如何，它实际上创立了语言哲学。可是，新出现的这种语言哲学与新出现的

艺术科学——美学之间的相同之处却没有被人发现。只在意大利哲学家维科看到了这一点。他着手从诗的起源去研究语言的起源。在《新科学》中，他提出了“诗的逻辑”有别于“理性的逻辑”，把诗视为先于理性哲学的认识形式中的一种形式，并把诗的唯一原理归于“幻想”，从而“洞察了诗和艺术的本性”。但是，维科在当时是“孤独的”，他的学说并没有形成学派。

康德在《判断力批判》中，指出了审美活动的独立自主性。与功利主义者相对，他认为美是“没有利害关系”的快感；与理性主义者相对，他认为美是“没有目的表现的合目的性的形式”；与享乐主义者相对，他认为美是“普遍快感的对象”。但是，克罗齐认为，由于“他把艺术品定义为概念的合适表象，在这个表象里，天才与知解力和想象力相结合，这样，他就不知不觉地回到了理性主义。他把美解释为道德的象征，这样，他就一直回到了外在目的论”。

在后康德主义的美学中，出现了鲍姆嘉通主义传统的复活，它把诗和艺术视为“绝对”或“理念”的一种形式。这种形式时而等于时而低于时而高于哲学的形式，如在谢林的哲学中，它变成了“绝对”的一个器官。在《黑格尔的美学讲演录》中，艺术、宗教、哲学被安置到了“绝对精神的范围内”。在这样的“三一体”中，到底是艺术还是宗教占第一契机仍是不肯定的，因为在这一点上，黑格尔学说的阐述有多种可能，但下述一点是肯定的：无论是诗还是宗教都是能被克服和“合”于最终的综合，即哲学的；也就是说，艺术被视为低级的、不完善的哲学，想象的哲学。它的内容与它的不合适的形式之矛盾，只有哲学才能解决。黑格尔企图把哲学体系与现实历史的范畴的辩证法吻合起来，这样，他就提出了艺术死亡的谬论，因为艺术无法符合新时代的精神旨趣了。这实际上，是某种意义上的柏拉图主义的翻版。

在 19 世纪上半叶所有的唯心主义美学中，这种把艺术作为直观的哲学或哲学的表征之理解是广为流行的；只有德国哲学家施莱尔马赫的《美学教程》（1825——1833）例外，但其表达形式却是不慎密的。

19 世纪下半叶，出现了对后康德主义的反动。这种非哲学化的运动，一方面是哲学传统的某种中断，一方面也是以经验科学解决美学问题的分散的努力，一方面还是享乐主义、功利主义美学的复活，是变成联想主义、进化论和生理学的美学的复活（如斯宾塞等人）。唯心主义的后继者们象 19 世纪上半叶对被称为“形式主义”（赫尔巴特，齐默尔曼等）及“形式”和“内容”进行调和的折衷主义者一样，也没有带来真正有价值的东西（如费舍尔，斯卡斯莱尔，洛慈等人的著作）。这一时期，关于艺术的精辟见解应在非哲学家和非职业的美学家那里寻找：在意大利要在德·桑蒂斯那里；在德国，要在汉斯里克和菲德莱尔那里；在法国，要在波特莱尔和福娄拜那里。等等。

20 世纪最初的几个十年，美学有了蓬勃的发展，这是由思辨思维的普遍觉醒造成的，克罗齐认为，其觉醒的最显著的标志是美学和语言学的统一。

至此，克罗齐的较为全面的美学思想便介绍完了。克罗齐的美学思想是否是完全正确的呢？我想，没有人会同意这一种说法的。他的美学思想的致命点在于他的“绝对的唯心主义”。但是，克罗齐也说出了一些片面的真理，这完全是我们能用马列主义加以改造和吸收的。

四 结 束 语

我们知道，克罗齐把精神世界或心灵世界认为是唯一真实

的世界,但这涉及到马克思主义认识论的一个最基本的问题,即物质第一性和精神第二性的问题。实际上,马克思主义的反映论对唯心主义的批判已经证明克罗齐的这种“绝对唯心主义”是站不住脚的。此外,他的美学观点只有一些片面的真理,有的甚至是荒谬的。比如,他否定艺术和道德、和历史、和理性的关系,实际上就否认了艺术的社会性和功用性,也为非理性的艺术在理论上开了先河。艺术是一种意识形态,反映的是人在特定历史条件的存在;主观情感是客观现实的反映。艺术不仅具有认识功能,还具有实践性,它能帮助人去认识现实,并促进人去改造现实,因而它具有崇高的教育作用,古今中外的大艺术家都承认这一点。如果艺术只是“直觉”或“直觉”的“抒情的表现”,不能反映客观世界及客观世界对人的情感产生的作用,具有理性的人为什么能在艺术作品中反映出时代的共性和情感的共性呢?如果艺术与历史无关,那么艺术还有本身的历史吗?这个时代的艺术还能与上个时代或上几个时代的艺术有着必然的联系吗?再如,他还把艺术表现和传达等同起来,混淆了两者的界限。实践告诉我们,“直觉”和把这种“直觉”传达为艺术表现品之间是有一大段距离的,是需要艰苦的劳作的。我们可以在心中有很多美好的意象,但如果我们没有经过绘画的专门训练,没有关于画出作品的媒介的基本知识,如对画笔、画布或画纸、颜料的基本知识,仍然是无法把这些意象传达出来的。作家可以在心中有一个故事,但如果他没有得体的方法,没有或缺少运用思想的物质外壳——语言的能力,他仍然是写不出或说不出这个故事的。当然,我们对克罗齐的美学也不该全盘否定。克罗齐对西方的美学或美学思想有着渊博的知识,并对它们进行了整理和一些中肯的批评,扫清了快感说、教育说、同情说、联想说、形式美的片面的解释,为全面、系统地建立起拥有自己特定术语的近当代美学扫清了很多障

碍，也给我们留下了较系统的丰富的资料。克罗齐的美学强调了艺术中形象思维的重要性（虽然有些绝对），突出了艺术的本质特点。他提出“人人都是诗人”的论点，给了艺术创作和艺术欣赏上的贵族论在理论上以沉重打击。也许更值得欣赏的是，他把美学的研究同语言学的研究结合起来，开创了一个新的研究方向。

参 考 文 献

1. 《西方美学史》，朱光潜著，1979年，北京。
2. 《美学原理》，克罗齐著，朱光潜译，1983年，北京。
3. 《作为表现的科学和一般语言学的美学的历史》，克罗齐著，王天清译，1984年，北京。
4. 《美学纲要》，克罗齐著，韩邦凯、罗芾译，1983年，北京。
5. Dizionario enciclopedico italiano, 1970, Roma.
6. Dizionario critico della letteratura italiana, 1974, Torino.
7. Storia della letteratura italiana, C. Cappuccio, 1958, Sansoni.
8. Aesthetica in nuce, B. Croce, 1928, Bari (收在 B. Croce: 《Filosofia, Poesia, Storia》, 1984, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli)
9. Espressione pura e le altre cosiddette espressioni, B. Croce, 1935 (收在 B. Croce: 《Filosofia, Poesia, Storia》, 1984, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli).
10. Ariosto, Shakespeare e Corneille, B. Croce, 1968年版 Bari.

朗 格

刘大基 撰

篇 目

一 朗格的生平与著述	(129)
二 朗格的美学思想	(134)
(一) 符号是人类把握世界的能动方式	(134)
(二) 艺术是人类情感符号的创造	(143)
(三) 关于艺术创作和欣赏：虚象与直觉	(148)
(四) 关于“生命形式”的概念	(153)
三 朗格理论的意义与影响	(157)
参考文献	(160)



朗格 (1895 年—1985 年)

朗 格

刘大基

苏珊·朗格 (Susanne K. Langer 1895—1985)。美国《纽约时报》在报导朗格逝世的消息时，把她称为美国当代“居领导地位的哲学家”。实际上，朗格理论在学术界引起广泛关注和热烈讨论的时间，是从战后到 50 年代。但是，不论 60 年代、70 年代，还是今天，其理论影响始终没有消失，1987 年来我国讲学的美国哈佛大学教育研究院教授、哈佛零点设计主任加德纳博士曾经这样说：“就哲学基础而言，我们立足于零点设计的奠基人尼尔森·古德曼 (Nelson Goodman) 的思想，还有他的前辈卡西勒、苏珊·朗格。这些哲学家的特别兴趣在于人类运用某些符号的能力。”

一 朗格的生平与著述

苏珊·卡纳斯·朗格 1895 年出生于纽约市。父亲安东尼奥·卡纳斯是一位从莱比锡移居美国的颇有成就的律师。母亲艾尔斯同是德国移民，老家开姆尼茨，也就是今天的卡尔·马克思城。安东尼奥是位极有天赋的业余钢琴家和大提琴演奏家。他经常邀请当时杰出的小提琴家来家里，共同演奏贝多芬和莫札特的室内乐作品。朗格后来时常回忆她穿着睡衣，躲在楼下窗

帘后面偷听演奏的情况。在父亲的熏陶和辅导之下，她也成了谙熟这两门乐器的业余音乐家，并终生乐此不疲。或许正是对音乐的痴情和深厚功力，致使她以音乐作为突破点和契机，去建立自己的符号论美学。

朗格在诗歌艺术上也具有相当的修养。这恐怕首先要归功于她的母亲。她的母亲艾尔斯是一个对诗歌有着极大兴趣和真挚情感的人。暮年，她又聋又瞎，却喜欢背诵旧时的诗歌以自娱。她经常让朗格帮助填写她忘却了的诗句。这样，在朗格还很小的时候，就培养了对诗歌的兴趣和感悟能力。还没学会写字，就已经能作诗了。

朗格真正发现自己的哲学才能，尤其是逻辑才能，是在进入了瑞德克里夫（Radcliffe）学院（当时一所极为严格而又与社会完全隔离的学校）并接受十分系统与正规的教育之后。从那时起，她立志将自己的一生献给哲学。不过，她对逻辑问题的天赋和敏感，在儿童时就已显露出来。她曾经告诉她的朋友这样一件事：7岁那年，她学会了一首德国民歌，歌词大意是：睡美人和白雪公主坐在王位上，在她们每人身边，都坐着一位最英俊的王子。朗格总觉得这首民歌有什么地方不对劲儿，她好奇地问：这里到底有几个王子呢？无意中，她产生了对逻辑问题的强烈兴趣。她的姐姐和保姆都说是两位，一个王子如何能陪伴两位姑娘！朗格却不同意，她认为这里只有一位王子，坐在两位姑娘的中间。因为从逻辑上讲，不可能有两位最英俊的王子。若干年以后，当她在大学里把这个问题向怀特海教授提出时，她终于满意了，教授站在了她的一边。

苏珊·朗格 1920年大学毕业获文学学士；1924年获文学硕士；1926年和1962年分别获哲学博士和文学博士学位。她多年从事哲学教学，分别在瑞德克里夫学院，哥伦比亚大学、西北大学、俄亥俄大学、纽约大学等多所高等学府担任过教授助

理、副教授、客座教授和教授。1956年以后，由于得到匹茨堡爱德加·考夫曼基金会的资助，她得以专心著书立说。

朗格不热心社交，深居独处。她生性热爱大自然，热爱万物的自然状态。她将铁杉、桦树和瀑布看成是理性思考至关重要的三个基本条件。她最渴望的休息方式，是在森林中漫步，信手捡拾那些奇形怪状的枝叉和小石子。她经常居住的森林小屋中没有电灯，她习惯在充满林涛和鸟鸣的环境中，在摇曳的烛光下思考与写作。

朗格是一位严肃、有条理的学者。精通英文、法文和德文。在她开始自己的理论阐述之前，总是尽量地搜集各方面的材料与文献，认真考证自己前驱的理论。在她写字台上散乱的稿纸后面，总有一个很大的卡片盒，用来存放哲学、人类学、心理学及其他有关学科的资料索引，其中也存放了自己的思想火花。多少年来，她总是随读、随想，随记，象涓涓细流汇成奔腾大河一样，用日积月累的知识与思想去充实和丰富自己的理论体系。她的卡片盒是经过悉心整理安排的，从而可以在极短的时间内找到需要的条目，她为其高效率深感自豪；称其为“人工电脑”。

朗格习惯在深夜思考，因此培养了在黑暗中书写的熟练技术。随时记录也是她广为人知的特点。据说有一次她突然把汽车停在路边，要把某种想法在从脑际跑掉之前记录下来。当她记完后，竟然忘记了要去什么地方。回到家里，方才醒悟过来：她本来是牙疼去找牙医的。

对于宗教，朗格较为淡漠。她曾经这样解释：“当我是个孩子时，我天生是个教徒。我创立了自己的宗教。我把上帝想象成一轮上升的太阳。就是说，不是太阳，而是一个日出的梦。上大学后，我抛弃了宗教。当我开始有了信仰，动摇不定的感情消失的时候，宗教瓦解了，变成可有可无的东西。”朗格认为，

关于宗教和科学的争论是无端浪费时间，哲学和神学所要求的是完全不相容的态度与精神。

朗格的第一本著作名曰《小北斗星的巡游》（1923年），这是她在坎布里奇当哲学助教期间所写的一本儿童故事集。书中收集了许多美丽动人的德国传说。朗格后来说过：“神话是形而上学思维的初级阶段”“童年的幻想，很可能成为哲学中清晰而系统的理性得以从中产生的非理性的源泉。”她本人的学术经历，恰好成为她的主张的注脚。同时向人表明，朗格的思想深深地植根于伟大的德国民族精神，这种精神绝非偶然地表现在表面上各不相干的领域：音乐、神话与哲学中。

1930年，她写出了第一本哲学著作《实践哲学》。在怀特海、卡西勒思想的影响下，她于1942年写出了奠定其学术地位的重要作品《哲学新解》。1953年出版的《情感与形式》则是她将卡西勒的符号形式哲学和《哲学新解》中首先提出的音乐符号论加以全面、创造性展开的伟大专著。是在哥伦比亚大学出面申请，洛克菲勒基金会赞助之下，花了4年时间，投入全副精力进行研究的成果，为此，她获得了世界性声誉。同年，她还出版了《符号形式导论》，这是一本教科书，研究了抽象系统的结构问题。以后，她又相继写出了《艺术问题》（1957年）、《哲学随笔》（1962年），编辑出版了两本论文集《结构、方法和意义——论M·舍夫尔》（1951年）、《艺术反思》（1958年）

尤其值得一提的是她最后一部鸿篇巨制三卷本《心灵——论人类情感》。

朗格在这部著作的序言中说明：本书是《情感与形式》的续篇，而《情感与形式》又是《哲学新解》的续篇，可见一个较为完整的思想体系被包含在这三篇著作中。如果说《哲学新解》是从符号形式哲学的一般意义上引出艺术亦是符号，是人类情感的符号，《情感与形式》将上述理论进行了全面的推广、

阐述与论证的话,《心灵》就是要为上述全部理论寻找科学的基础,进一步说,是要寻找人类学、生物学、生理学和心理学的基础。朗格说,我们还有一个最基本的问题尚未回答,这就是作为情感表现的艺术形式何以总被称为“生命的形式”?《心灵》一书的主要意图,就是要在非推论和非系统符号表现的标题下,在细节上研究艺术。“艺术品是情感形式的意象,它的表现,可以将心灵和人类个性的所有方面呈现出来,可以引导我们去建立一个情感的生物学理论。这一理论必将指引我们去获得一个关于心灵的适当概念以及心灵内含的一切。表现形式始终具有有机的生命形式这样一个事实,使得情感生物学基础成为可能。在艺术家的投射中,情感是生命的浓缩形式,因此,任何表现着可感受的紧张、节奏以及活动的艺术品,都表现着其不可感受的生命进程的深层结构,它是生命的全部。”^①在这部巨著中,朗格通过对情感、动物行为、行为进化、人的行为、符号与心灵的进化、人类世界与符号、种族集团、精神世界、道德结构等问题的全面考察,从生理、心理、历史和社会等各个角度对人类情感进行说明。

《心灵》第一卷是1967年出版的,从书前致辞中可以得知,朗格在1957年前后即她62岁时便开始为此书的写作进行准备了。《心灵》最后一卷问世的时间是1982年,届时,这位杰出的女哲学家已87岁高龄。可以想见,这部经过25年方才完成的作品,实际上凝聚了她毕生的追求与心血。三年后,她离开了这个她无限依恋的世界。在全书的开头,她深情地写道:谨将此书献给那些我渴望着与他们一起生活的人们;献给伟大的世界和平,献给我的孩子们和他们的孩子们。

^① 苏珊·朗格:《心灵:论人类情感》(Mind: Essay on Human Feeling)第一卷序言,巴尔的摩(美)1976年版19页。

二、朗格的美学思想

（一）符号是人类把握世界的能动方式

从哲学史上看，每一个时代都有自己的问题，其时代的哲学论争，或者围绕它展开，或者以它为契机。然而，自古希腊以来，有一个根本性的问题始终萦绕于哲学家们的脑际，没有谁能摆脱它，回避它，这个问题就是世界到底是什么？

不幸的是这个问题提得过大或过早，尽管哲学家们为其绞尽脑汁，天才地提出诸如原子论等伟大理论加以回答，但就当时的思维方式和科学、实验的水准而言，不可能找到回答这一问题的正确角度。人们逐渐把“外”转向“内”，把研究世界本源转而研究追求着这一答案的人，于是，“认识你自己”就成了哲学的首要任务。人们开始研究人的主体结构，希望从认识者这里产生突破，进而间接地折射出那个难而又难的“世界是什么”问题。苏格拉底首先提出理念论，柏拉图、亚里士多德加以完善。到了康德，则在积累了前人成果的基础上，进一步大胆而鲜明地进行了“哥白尼式的革命”。以后的新康德主义、英国分析哲学、现象学以及20世纪的诸多哲学流派，都在不同程度上继承了这个传统，从各自的角度对认识主体的结构加以研究。这一指向，是人类思维简约原则的结果；是人类调整自己理性追求以适应科学水平的积极举动。以卡西勒和苏珊·朗格为代表的符号形式哲学理论，正是在这个哲学指向的一个光辉片段。

卡西勒是朗格的老师。在《情感与形式》一书的最后部分，朗格曾虔诚地写到：“正是卡西勒在其广泛的符号形式的研究中，凿就了这块结构的枢石。我不过将它放在了适当的位置，用以连接和支持我们所建立的那些东西。”从这段话中，我们不难

看到朗格对其师溢于言表的钦佩,对其师理论无条件的认同。实际上,朗格理论就是卡西勒哲学思想在某一方面的注解和发展。这一点,当我们阅读了卡西勒主要著作,尤其是他死后出版的《符号·神话·文化》后,就会有一种更真切的体会。

卡西勒认为:康德理论的中心在于“经验的规律性和逻辑结构”,然而康德把各式各样的经验所得到的结构看成是静态的,这就错了。事实上,这些结构是动态的,其适用范围要远远地超出康德所想象的。”因此,正确的方法是在我们对物的存在作出任何断言之前,首先阐发经验的范围和准则。”^① 卡西勒声称自己的目的就是要把康德的统一的结构原则改造为动态的文化批判原则;把只研究理性认识的传统认识论,扩展为研究整个人类文化的学说。

卡西勒认为:一切文化现象和精神活动:如语言、神话、艺术和科学,都是在运用符号的方式来表达人类的经验。概念作用不过是符号的一种特殊的运用。符号行为的进行,给了人类一切经验材料以秩序:科学在思想上给人以秩序;道德在行为上给人以秩序;艺术则在感知现象和理解上给人以秩序。符号表现是人类意识的基本功能,人就是进行符号活动的动物。人类创造的符号使得意识内容自我分化为一个更为持续的结构,符号同时连接了意识的流动,并为其加上了某种模式,就象康德的概念和范畴,符号不是反映了客观世界,而是构造了客观世界。这是因为把感觉世界“符号”化是人类意识的特有功能,通过符号活动,人把感觉世界提高到了规律的层次,从而体现出人的主动性:不仅适应感觉世界,而且干预它的进程,使它适应自己。正因为人与世界的关系是相互适应,相互调节的,所以“符号”不是绝对的、静止的,而是历史的,相对的和运动

^① 卡西勒:《近代哲学和科学中认识论问题》,纽约版1964年第56页。

的。人类历史的发展，实际上正表现为符号形式的演进过程，研究各种符号形式的变化过程，就是研究了人的本质、理性的本质。为此，卡西勒宣称：符号概念是哲学家手中具有最大普遍性和灵活性的工具，对符号形式的研究，给人类探讨一般概念形式提供了一把钥匙。

苏珊·朗格接受了卡西勒的符号理论，她的主要贡献在于对不同的符号方式加以确定，从而给符号的创造与理解活动打下更为清晰的印记。朗格的艺术理论是其整个符号理论的重点，一方面她以符号行为这样一个人类特有的活动为支点，详细地解析了艺术活动的方方面面，另一方面，又试图通过对艺术现象这一无比绚丽多姿、无比神奇美妙的人类活动的展示、揭开人类心灵的奥秘。她说：“一个符号总是以简化的形式来表现它的意义，这正是我们可以把握它的原因。不论一件艺术品（甚至全部的艺术活动）是何等的复杂、深奥和丰富，它都远比真实的生命简单，因此，艺术无疑是建立一有效于生动现实的心灵概念这样一个更为伟大事业的序言。”^①

朗格的全部理论，似乎开始于信号概念与符号概念的区分。因为在这里，包含着人类与动物的真正分野，而人类的本质又只能在分野的最初时刻加以准确的把握，这是不言而喻的。朗格指出：就本质而言，信号和符号是截然不同的，尽管二者有着密切的关系，有时甚至交叉和重合。信号是事件的一个部分，“对于经验的观察者来说，它意味着某种显著特征的静止状态，它是事态的征兆。”^② 因此，“信号是指令行为的某物或某种方法。”^③ 符号则不然，它可以传达某种意味或某种内在含义，它

① 苏珊·朗格：《心灵：论人类情感》第1卷第244页。

② 苏珊·朗格：《哲学新解》，1953年伦敦第三版第57页。

③ 同上书第63页。

不是事物的替身而是概念的媒介，因此二者在对应形式上也有所不同：信号与其代表的物体一一对应，符号的内含则包括了多层意思。在基本要素上亦有所不同，“一般信号只包含三个基本方面：主体、信号、客体……最一般的符号功能则包含了四个基本要素：主体、符号、概念和客体。这样，信号意义和符号意义的根本区别就被逻辑地显示出来了。”^①由于符号活动中包含着概念活动能力，而概念抽象为人类独具，所以信号可以为动物和人共有，而“理解符号的能力，即把关于感觉材料每一物都完全看成其所包含的特定形式的力量，是人类独具的精神品质。”^②

朗格实际上明确了以下事实：

第一，符号活动已经包含了某种抽象、概念活动，已不再停留在个别上，经过了一个由个别到一般的抽象过程。

第二，人类所具有的全部原始本能中，必然有某种本能自发地进行了理性实践活动，人类的抽象思维，就是在此基础上发展起来的。这种本能的智力活动就是符号活动。

上述两点在她全部理论推演中至关重要。

朗格进一步认为，理解符号的能力实质上就是把关于感觉材料的东西看成它所体现的一个形式。它发生于一个无意识的、自发的过程中，在人类精神生活中始终继续着。卡西勒所以把亚里士多德的“人是理性的动物”改为“人是符号的动物”，其目的就是为追求一个更为本真的回答。理性动物的定义使人把着眼点放在了思维和意识活动之上，而符号活动开始于一般意义的意识活动之前。无意识的自发抽象，显然还不是意识活动。于是，在被动的感受与完全自觉的意识之间，插入了一个无意

① 苏珊·朗格：《哲学新解》，1953年伦敦第三版第63页。

② 《哲学新解》第72页。

识的抽象——符号活动。在排列次序上它类似康德的感性、知性和理性，然而在具体的阐述上却有了本质性的突破。朗格说：“眼睛和耳朵必然有着它们的逻辑——它们的‘理解的范畴’……一个物体并非一个材料，而是由感觉器官和智力器官构造出的一个形式，它一方面是被经验到的个别物，一方面又是此物和其同类的一种符号。”朗格接着说“这种对形式的无意识的识别，是所有抽象的原始根据，而抽象又是理智的基础，所以，理性的条件，深深地存在于动物性经验之中——存在于我们感觉能力，我们眼、耳、指的基本功能之中。精神生活始于我们纯粹的生理学结构那里。”^①

由具体事物映象向一般概念的转化，包含着一个在实际过程中极难实现的质变。对于这一质变，以往哲学只有猜测性描述，而缺少具体的实验性科学的证明。这就弱减了理论的说服力和可信度。朗格吸取了这一教训，从心理学的最新成就中寻找其认识论原则的依据。她说：“直到格式塔心理学家正确指出格式塔是知觉的真正本质，我才懂得了知觉和感觉，感觉器官和心灵器官，混乱刺激和逻辑反应是如何关联与融合的。一个最早与意义打交道的心灵，首先必须有一个为它提供形式的器官。”^②“一切思想都是概念性的，而概念性起始于对整体的理解。”^③按照朗格的意思，对形式的整体性把握就是符号活动的开始，它先于意识，发生在眼、耳而不是脑。这就是说，我们的感觉活动在到达大脑之前就已经具有了“精神活动”的品质，因为现实世界中并没有形式之类的东西，而我们的眼睛又看到了形式，这就说明我们对可见世界的理解与抽象始于眼看。正因为如此，眼睛看到与耳朵听到的就绝非原本世界的模写而是一种能动的创造。以往哲学中感官被动接受与精神主动创造的

^{①②③}《哲学新解》第89、90、240页。

鸿沟。在这里被一个连续的心理过程所弥合；感性、知性与理性的机械衔接被一种以现代心理学为基础的有机理论所替代。

当然，对于人类符号活动这样一个复杂问题，朗格不会满足于单纯的心理学解释，她还要从历史的角度，从人类文化发展演进的角度加以探讨。事实上，她在《哲学新解》一书中就对人类文化的主要内容语言、祭礼、神话和艺术进行了详实的考察。

1. 语言

在朗格看来，语言是符号活动所取得的最惊人的成就，是符号系统的高级形式，是一种在各个方面都符合符号本质规定的“纯粹符号”。更明确地说，语言是按逻辑语法规则组织起来的语词概念系统。语词的意义由其“所指”及其在句中的地位所定。由于“所指”是确定的，因此尽管语词的意义会随着它在句中的不同地位而变，其表现特征依然以明确性和可传达性为主。也正因为如此，人们在考察语言的产生问题时，往往为它的可传达性所吸引，不由自主地沿着人类之间的交往需要这一思路走下去。朗格对此持不同态度，她赞同赛帕的主张“人们普遍认为语言最初的功能是交流。……儿童的呀呀自语似乎说明语言的纯交流方面被夸大了。我们最好承认，语言从根本上说是以符号方式看待世界的意向的有声的实现。承认恰恰是这样一种性质，使它成为交流的适当工具，恰恰是在社会交流中的发出与接收，它才被复杂化，并被改造成今天这种形式。”^①朗格认为，语言的产生并非因为同类间的交流。猿也有用声音交流的要求，却没有形成语言。语言产生的原因是理智的需要，它是人类符号活动的本能产物。语言有许多种功能，但最基本的是它的描述性功能，由此可以断定，人类创造出语言

^① 《哲学新解》第109页。

的最根本原因，是一种把自己所认识 and 理解的现实世界表达出来的欲望与冲动。人类发展到一定阶段，这种共同的心理本能势必通过创造和运用符号的活动表现出来，因此，无论在何地，亚洲、欧洲还是非洲，无论什么人种，黄种人、黑种人还是白种人，都有自己的语言，都有自己语言单独发生和发展的历史。

朗格指出，经验转化为概念的符号活动，是语言产生的动力。忽视对经验的描述与抽象，把语言的产生想当然地归因于交流的需要，必然将此问题带入自相矛盾的困难境地。“事实是，我们最初的世界是一个词的世界，没有词我们的想象力就不能保持不同的东西及它们的关系，视外即心外。”^① 朗格在这里强调的是智力功能而非实用功能，是语言强化了人类最初的智力，使人类脱离神话世界进入客观实在的世界，是语言这种把握世界的方式的产生，改变了人与自然的关系，使人从一个分离相对的角度去观察理解自然。

2. 祭礼

在人类最初的精神活动中，还有两个与语言同样重要的内容：祭礼与神话，它们与符号又是一种什么样的关系呢？

许多哲学家把语言的产生归因于实际交流的需要。同样，许多哲学家把原始神性活动祭礼、巫术与图腾归因于模仿的本能与娱乐的需要。美学史上著名的“模仿说”“娱乐说”就是源于这样的前提。著名的美国实用主义哲学家杜威就认为原始祭礼是为着行为本身的快乐而对实际动作的重复。原因很简单，祭礼上的动作无一例外是对现实动作的模仿。他曾说：“只要可能，有用的劳动都在祭典和礼仪中转化为艺术，它产生了直接的愉悦。”^② 朗格对此进行了反驳。朗格指出，在原始祭礼中人们的

^① 《哲学新解》第126页。

^② 杜威：《经验与自然》，（商务印书馆1960年）第78页。

确经常舞蹈游戏和狂欢，然而这并不足以说明原始神性活动的本质就在于模仿和娱乐。否则，“我们就无法理解原始祭礼中何以如此经常地施行着可怕的酷刑。”^①朗格指出，人们施以敲牙、断指的酷刑时，显然不是在模仿什么现实行为，这种作法不过是关于力量与意志，死亡与胜利等最初概念的有形的体现。正是在这样一些举动中，原始人为自己的恐惧与理想赋予了鲜明的、印象深刻的形式。朗格由此得出结论：“祭礼是严肃思想的最早反映，它是人们对于生命的想象力与洞察力缓慢的沉积。正因为如此，它才那样的深沉和神圣。”^②人们在祭礼中的行为不是个别的，暂时的和自发的，相反，那是一种集体的、持续的和自觉的行为。因此，它不是自我表现，而是具有逻辑意义的表现，它当然也就不是传达着某种情绪的信号性表示，而是表现着情感意味的符号活动。这种用人体的各种姿势充当符号的作法，或许正是人类符号行为的第一线曙光。而恰恰是对其中所蕴含的模糊生命意义的认识，使人类思想中产生了偶像和图腾象征。当然，这里的符号活动与语言类的符号活动有着本质区别：它不是推论性的，而是表现性的。从人类出现的最初时刻，就具有了用这样两种符号形式把握世界的方式，朗格把后一种称为生命的符号。

3. 神话

宗教行为的原始发展循着这样一条路线，从对生命的盲目崇拜，对死亡巫术方式的躲避逐渐形成图腾崇拜和其他神圣仪式。与此同时，另一种生命的符号以它自己的方式发展起来，它开始于一种无意的过程，却结束于一种永恒的有意义的形式，这种符号就是神话。神话与祭礼不同，从根源上看，它不能追本溯源到任何一种宗教情感，如恐怖、神秘、崇拜以至节庆激狂。

^{①②}《哲学新解》第157、158页。

从形态上看，祭礼始于原动态度，即欲望，它无论怎样开始于个人，都即刻外化，成为一种公共行为。而神话则起源幻想，即主观的个人的述梦，所以可以在心中保留很长时间。

朗格认为，人类很早就会讲故事，这是人类最低阶段的想象力。故事也遵守优利劣汰规律，得到广泛传播的就流传下来。而在传播过程中，它们必然得到了各种修改与发挥，于是，个人性符号渐变成群体符号。但是这并没使故事发生质变。只有当包围着人类的宇宙力量渗入故事时，“它才取得了向神话跨越的伟大一步”^①也就是说，原本幻想的，述梦的，以个人为中心的故事，随着对自然意识的加强，逐渐被赋予现实的、群体的意义，这才形成了神话，神话是关于人们共同命运的生与死，柔情与激情的故事。它的结尾，已不再是对世界一成不变的希望与美化，而是对基本真理的严肃想象。神话中的那些英雄尽管没有神圣化，却被认为比任何人都伟大，其活动的领域已不再是梦境而是真实世界，换言之，他的表现无论怎样地超越自然，他所象征的都属于真实世界。总之，英雄所体现的不再单纯是具体的经验，而且暗示了一种社会洞察力，他就是生命中活的因素的想象。

不难看出，人类早期由故事向神话的转变，是一个符号活动深化的过程，在这个过程中，概念形式得到加强。这个过程也是一个包含中间环节的自然过程，其中间环节，就是所谓的传奇，它创造了“英雄文化”。

神话的传播与发展，不仅要求它包含英雄的行为与命运的叙述性，而且要求它具有诗的形式。于是，那些有创造天才的吟唱诗人便创造了史诗，它是神话“最后和最完满的形式”。朗格为此这样说：“神话是由史诗诗人创造出来的人类伟大的梦。

^① 《哲学新解》第180页。

就象每个人的梦，它是多变的、模糊的、前后不一的。它如此紧密地与符号概念的丰富性连在一起，以致每一种幻想都可以有一百种解释。”^①

在对语言、祭礼、神话等活动进行了全面的考察之后，朗格对人类符号活动的基本意义作了精到的说明。她说：“思维中的每一个进步，每一个划时代的洞察力都得自于一种新型的符号转化。思维的更高水准最初总是一个新的活动，其过程开始于一个语义上的分歧。”^②她举例：从信号向符号的转化，标志着人与动物的脱离；姿势符号从实际情绪中的抽象，使图腾和偶像成为可能；述梦故事第一次形成了事件的想象；自然符号系统亦即将生命样式反映在自然现象上又首先产生了普遍洞察力；等等。她最后总结道：“思维的每一种模式，连同着某种新的符号表现原则，被象礼品一样地赋予了我们。它有一个逻辑的发展，它是适合所有用途的符号体系的开发。”^③就这样，朗格承继卡西勒，将人类活动的一切精神方面，都成功地划归在了“符号活动”的名下，更明确点，划归在了两大符号体系的活动中。一类是科学性的，或推论性的，一类是神话性的，或表现性的，前者由语言而数学而科学，后者由祭礼与神话而艺术。朗格关于史诗的说明，实质上已粗略地描述了某类艺术产生的原始程序。

（二）艺术是人类情感符号的创造

朗格以上的论述，无疑为她艺术符号论的建立作了历史渊源方面的准备：推论符号与表现符号同样开始于人类童年。她更多的工作，则是要在人类现实生活之中去探索两类符号活动

^① 《哲学新解》第196页。

^{②③} 《哲学新解》第200、201页。

的真实情况。

朗格认为，语言的产生固然是人类的奇迹语言的作用，然而语言并非万能，在人类需要表达的范围内还存在着另外一些内容和状态，它们非语言所能表达却又非表达不可。

在人类的内在生命中，有着某些真实的，极为复杂的生命感受。它们相互交织在一起，不断地改变着趋向、强弱和形态，它们毫无规律地时而流动，时而凝止，时而爆发，时而消失。对于这种内在的生命，语言是无法忠实地再现和表达的。语言“只能大致地、粗糙地描绘想象的状态，而在传达永恒运动着的模式，内经验的矛盾心理和错综复杂的情感、思想和印象、记忆和再记忆，先验的幻觉……的相互作用上面可悲地失败了。”“语言对于描绘这种感受实在太贫乏了。”^①

朗格把语言称作推论形式的符号体系，是由于其结构的相应明确与固定。正因为如此，它可以胜任有余地表达确切的事物，确切的关系，确切的过程和确切的状态；可以胜任有余地充当交流沟通的媒介，甚至成为感觉经验赖以进行的构架。但恰恰又是这种表达含义的固定和明确，这种由一而二，由二而三的逻辑结构，排除了它表现情感或内在生命的可能。因为这个逻辑结构中包含着语言与对象的同一性原则，即各种不同可能性相互排斥，非此即彼的原则。显然，这种静态的、机械的结构，不可能有效地表现那种你中有我，我中有你，非此非彼而又亦此亦彼的有机交错状态。人类的情感特征，恰恰就在于充满着矛盾与交叉，各种因素互相区别又互相接近互相沟通，一切都处于一种无绝对界限的状态中。“语言的描述，只能强调它们的区别。”既然语言不能完成情感的表达，人类的符号能力，就必然创造出服务于情感表现的另一种符号，艺术应运而生。从

^① 《哲学新解》第101页。

历史上看，这是一个由姿态而祭礼而图腾而艺术，以及由故事而神话而史诗而艺术的过程。从艺术降生的第一天起，它似乎就接受了两条戒律：它不能是推论的形式；它不诉诸人的推理能力。从而造就了它的两种品格：它是包含多种复杂含义的综合体；它必须直接呈现于人类的知觉面前。准确地讲，艺术就是将人类情感呈现出来供人观赏，把人类情感转化为同态对应的可感形式的一种符号手段。

情感表现有两种基本含义：其一是个人情感的直接流露或称自我表现。其二是指某种情感概念的形象性表达，即表现者对于某种更为广泛的情感的呈现。朗格主张后一种。

自我表现说产生于浪漫主义思潮在西方占统治地位的年代。这种理论时起时落，却从来没有消失过。这派理论主张：艺术就是艺术家内心情感的流露。只有当创作者的情感集聚、浓缩、濒于迸发时，他们才能创作出最感人的作品。创作者与创作的角色必须具有完全相同的内心境况与内心状态，二者融为一体，分不出真假，否则就不能再现这种情感。朗格的观点与此针锋相对，她指出：“发泄情感的规律是自身的规律而不是艺术的规律，”“纯粹的自我表现不需要艺术形式”（重点号为朗格所加）“以私刑为乐事的黑手党徒绕着绞架狂呼乱叫；母亲面对重病的孩子不知所措，刚把情人从危险中营救出来的痴情者浑身颤抖、大汗淋漓或哭笑无常，这些人都在发泄着强烈的情感，然而这些并非音乐需要的东西，尤其不为音乐创作所需要。”^①她嘲讽道：嚎啕大哭的儿童恐怕比任何一个音乐家都表现出更多的个人情感，可谁又会为了听他的哭声而去参加音乐会呢？朗格进而指出，现实中的大量事实，都可以从反面说明自我表现不是艺术的主题。情绪悲哀的画家，可以画出轻松明快的风景

^① 《哲学新解》第216页。

画；寡言沉默的作家却可以爆发出连珠炮似的激昂诗章；高明的导演在引导演员表现激情时，只是用相似的情景去启发他的联想而非真正地激怒他。这一切都说明：艺术家的主观情感与蕴含于艺术作品中的“客观”情感有可能吻合，但绝非必然，事实上它们经常处于尖锐的对立之中。另外，朗格关于信号与符号的划分，也是从根本上对自我表现理论的一种否定。自我发泄、自我表现严格地讲是一种暂时、个别的情感流露，它没有普遍性和典型性，自然没有概念的抽象，因此，它还停留在信号行为的水准上。倘若艺术仅仅是一种自我发泄或自我表现，就无疑就是说动物也能从事艺术活动、进行艺术创造，这种结论恐怕很难为任何严肃的理论家所接受。在上述的驳斥与批判之后，朗格提出了自己的主张：艺术表现的是一种艺术家所认识到的人类普遍情感，一种关于情感的概念。

朗格认为，在人类社会中存在一种普遍的情感，这是一种脱离了每一个人的情感，是人类普遍共有的情感，亦即各具体情感的抽象物，朗格认为人类情感由具体向一般的过渡是个极为复杂重要的过程，人类正是为了获得关于客观情感的知识，掌握一般情感的概念才从事艺术活动的。艺术所表现的是标示情感和其他主观经验产生、发展和消失过程的概念，是再现人类内心生活统一性、个别性和复杂性的概念，这些概念就是艺术形式的内涵、艺术正是那种将这些概念细腻而深刻地表现出来的符号手段。语言无力完成的任务，即呈现情感本质与结构的任务，艺术完成起来却得心应手，艺术表现的正是人类情感的本质。

艺术活动中的个人情感也并非毫不相干，它往往是把握普遍情感的一个媒介。朗格对此作了如下的论述：……“音乐也可以表现我们没有感觉过的情感和情绪，我们过去所不知道的激情，其主题与‘自我表现’的主题相同，必要时，它的符号

甚至可以从各种表情征兆的领域中借用，但借用来的示意性因素则是形式化的，其主题从艺术观点看已有了‘距离’”^① 朗格的意思十分清楚，她是说艺术表现尽管不是自我情感、个体情感而是一种情感概念，但二者主题一致，从而可以通过对自身情感的体验而对其有所感悟，甚至可以从自身情感材料之中实行“移植”和“借用”，不过这种移植和借用过来的情感必须是一种形式化了的情感，亦即抽掉了具体内容的一般形式。由于这种情感与个人具体的情感是一种一般与个别的关系，具有相同的结构，所以可以把握可以理解，但它绝不等同于个人情感，它与个人情感保持着某种“心理距离”。这就是说，艺术内容尽管真实，实际表现的情感却为虚幻。如果艺术的内容是情感、冲动或激情的整个过程，那么表现的手段，就绝不是寻常真的发出的声音，真的行为举止，而是形式化的，包含了更多特定内容的声音与动作。为此，这些声音、动作、姿态形式便都成为一种符号。正如朗格所说：“把这些内容传达给我们理解力的就不是相关的信号而是符号形式。”^② 艺术创作过程中，借用具体真实的情感进行情感概念的抽象，抽象出的形式便成为情感符号。这一点，类似语言与思维的关系。艺术就是这样“成为一种表达意味的符号，运用全球通用的形式，表现着情感经验。”^③ 朗格为艺术下了如下定义：艺术即人类情感的符号的创造。

然而，所谓情感与艺术的关系类似思维与语言的关系，仅仅是一种语义上的说法，仅仅就其中一者充当另一者符号的意义上而言，实际上，两种关系形式之间存在着本质区别。例如，组成语言的每一个最小的单位——词汇都有自己相对确定的意思，它们可以按照固定的法则组成更大的单位。但是艺术中的

^{①②} 《哲学新解》第 224 页。

^③ 同上书第 232 页。

每一组成因素，一旦离开整体就完全失去了它的意义，画鼻子的点同样可以用来画嘴巴，画动物的曲线同样可以用来画植物，“因为艺术没有使各种成分组合起来的现成符号或规律，艺术不是一个符号体系，它们永远是未定的，每一个作品都从头开始一个全新的有表现力的形式。”^①再比如：艺术作品并不代表某种概念或概念所指向的任何具体事物，并不传达某种超出了自身的意义，艺术品的意义就在自身，离开艺术品，其表现的意味就无法把握。朗格如实地描述了情感——艺术关系与思维——语言关系的区别，也恰恰在这里引起了一个对朗格艺术符号理论的重要争议，这点，我们将放在后面再行讨论。

（三）关于艺术创作和欣赏：虚象与直觉

艺术家怎样创造出表现出人类情感的符号形式，是朗格重点论述的另一个问题。朗格从艺术品与非艺术品的区别着手。一座房子、一个杯子，在真实的生活里可看可摸，在绘画中就只可看不可摸了。绘画中的一切都不是真的而只是一种虚的形象，然而又同真物一样地栩栩如生、维妙维肖，充满生机，这一切都是怎样造成的呢？朗格指出，这是因为艺术家在绘画中创造了一个新的空间。它独立自存，与人们生活的空间互不连续，只是一个虚幻的空间或曰空间幻象。在绘画艺术中，人们就是凭赖这个虚幻空间进行艺术抽象，抽象出情感概念来的。那么什么是艺术抽象呢？

朗格认为艺术抽象是一种不同于科学、数学和逻辑的抽象。它不是通过归纳概括的方法从某一类相似的事物中抽离出它们的共同形式。因为在艺术抽象中不可能得到那种帮助我们把握一般事实的理性概念和推论形式。艺术抽象得到的仍然是具体

^① 《心灵：论人类情感》第1卷第82页。

的某物，然而它却包含了比现实某物多得多的内容，包含着一种普遍的意义。这就是说艺术抽象所要达到的目的，是创造一个既不脱离个别，又完全不同于经验中个别、比经验个别容纳更多意味的东西。达到这一目的的唯一方法，就是使创造的东西成为虚的，一切实在性隐遁排除，外观表象得以突出。说得更明确些，就是断绝这个某物与现实的一切关系，与自然脱离；同时，使其外观表象达到高度的自我完满，成为一个不用分析解释便可直观把握的概念性形式。抽象方法实施后，抽象物仍呈现为一个具体形式，然而它的一切方面：形象、轮廓、节奏、色彩、运动……较之自然物，都已附着了人的强烈情感，包含了更多的意义。作为有机整体的艺术形象于是成了一种情感符号。“符号性的形式，符号的功能和符号的意味，全部溶为一种经验，即溶成一种对美的知觉和对意味的直觉。”^① 抽象过程的决定步骤便是创造虚象，或称幻象。

幻象的建立致使艺术抽象成为可能，而艺术抽象又是形成情感符号建立艺术符号理论的前提，因此，朗格在《情感与形式》一书中不惜笔墨，对各类艺术的“基本幻象”逐一进行详细说明。

绘画、雕塑与建筑的基本幻象是“虚幻空间”，不过在三类艺术中，“虚幻空间”各自包含不尽相同的意义，起着不尽相同的作用。

音乐的基本幻象是“虚幻时间”，这是一种不同于时钟标示，为生命直接感受的时间，借助它人们可以随时外化内在生命的律动。

舞蹈的基本幻象是“虚幻力”，即一种可见的力，一种相互作用力的表象。

^① 苏珊·朗格：《艺术问题》，中国社会科学出版社，1983年，第32页。

诗的问题是个麻烦，因为诗的材料不是直接可感的物质而是语言，语言本来就是符号，何以虚上加虚地建立诗的基本幻象，从而使情感抽象成为可能，朗格承认这一问题在自己的学派中也没得到完满解决。不过对此她还是作了说明。她认为诗中的陈述已不是关于现实的陈述，语言在这里已不再行使自己正常的职能，而是充当一种材料，用以进行虚幻经验或往事的构造。“诗人笔下的每一词语，都要创造诗的基本幻象，都要吸引读者的注意力，都要展开现实的意象以便使其超出语词本身的情感而另具情感内容。”^①这就是说任何事件（当然用语言描述一旦进入诗的领域，不管它显得如何逼真，都已成为一种纯粹的意象，不会再与现实相混淆。幻象因此而建立，诗人按照情感模式所构造的艺术形象，就势必准确地反映某种情感概念。

至于戏剧，朗格认为它同样创造了一种虚幻的经验和历史，因此实质上它是一种诗的艺术。在朗格看来，艺术的分类取决于艺术创造的基本幻象。戏剧与诗有着相同的基本幻象，故属同类艺术。它们的区别，只是在于诗是一种回忆的模式，即基本幻象在人们心中唤起的想象由此向前，是“过去时”。而戏剧则是命运的模式，所唤起的想象由此向后的发展，它创造了一种可见的有关未来的幻象。

朗格的思想脉络十分清楚：要表现情感概念就要抽象——抽象结果必须既为具体视听形式又具普遍意义——必须包含超越现实形式的内在意义——与现实鲜明有别，与自然脱离——建立基本幻象。使抽象成为可能。经过这样的步骤，普遍的情感与形式终于被联系在一起。这时的形式是有意义的，表现人类普遍情感的形式；这时的人类情感又是通过形式加以对象化的人类情感，近代美学中的表现说与形式说，终于被巧妙地调

^① 苏珊·朗格：《情感与形式》，第245页。

和统一在一起了。

那么，人们又是如何了解形式的意味的呢？朗格的回答：依靠直觉。

什么是直觉，近、现代西方哲学家们都有自己的定义，柏格森把直觉看成一种与实践相异，与经验和思维相对立的“生命冲动”；克罗齐则表述的更为简捷和明确：直觉即表现。朗格的直觉理论与上述二人有着本质的区别。朗格认为直觉首先是一种最基本的智力活动”在我看来，所谓直觉就是一种基本的理性活动，由这种活动导致的是一种逻辑的或语义上的理解，它包括着对各式各样的形式的洞察，或者说包括着对诸种形式特征、关系、意味、抽象形式和具体事例的洞察和认识。”^①在《心灵》一书中，她又对直觉问题的方方面面进行了全面的说明，指出：“直觉是一种基本的理智的功能。这个字或许曾被用来说明某种没有任何可证原因的知识的假设过程——从理性上无法预言的事件预知的，没有任何事实接近的实际知识等等。它也被用作本能的同义词。实际上绝不是这么回事。我在这里对直觉一词的运用，完全按照洛克在其论文中的严格意义使用的。在这个意义上，直觉是直接的逻辑或语义上的知觉，即（1）关系的（2）形式的（3）例证或形式示范的（4）意味的知觉。”^②在朗格这里，直觉不是单纯的感知，而是情感、想象、感知交融在一起的多种心理功能的综合有机体。它还不算理性认识和逻辑思维，却“是理性的基础”，符号活动的基础，“正是这种以直觉为基础的符号活动——在人那里自发而丰富，在动物那里即使不完全缺乏也极为罕见——划分了从实际环境中获得的对

① 《艺术问题》第 62 页。

② 《心灵：论人类情感》第 1 卷第 128 页。

信号的聪明反应与标志着心灵特征的理智功能的区别。”^①不是把直觉孤立起来，与理性活动对立起来，而是把它们联系起来，这是朗格的高明之处。凡将二者严重对立的理论，都将导致精神现象的断裂和二元化趋向，都将以反理性主义作为理论终结，一个严肃的完整的理论，自然要避免这样的结果。在朗格理论中两者的联系是必然的，因为“直觉根本就不是方法而是一个过程。直觉是逻辑的开端和结尾，如果没有直觉，一切理性思维都要遭受挫折。”^②相反，倘若直觉不发展为一个逻辑方法的推论，它便只是一个火花，认识也将停滞不前，人类思维的发展，就是在直觉与逻辑的共同作用下才得以完成的。

朗格认为，艺术直觉是指人们对艺术品含义的直接把握和评价，它是“一种高级的人类功能……它的根源，与推论的理性有着同样的深度，确切地说，二者是相同的。”^③这就是说，从能力上讲，艺术直觉与那种从语言文字符号中辨别出其中意思的洞察力是一回事，都是人类心灵的一种能力。不同点只在于直觉的方式，它要远为复杂。艺术直觉不是那种从一个基本直觉进入另一个基本直觉，逐渐构成某种较为复杂的直觉过程。它是针对每一个有表现力的形式的直接把握或“顿悟”。艺术创造和欣赏中的审美活动就是一个由直觉开始，“通过沉思渐渐对作品的复杂含义有所了解”^④的过程，这里的沉思并非推理而主要是想象。在首先是直觉而后是想象的参与下，人们才掌握了情感符号的真实含义。

① 《心灵：论人类情感》，第 141 页。

② 《情感与形式》第 379 页。

③ 《心灵：论人类情感》第 1 卷，第 89 页。

④ 《情感与形式》第 379 页。

（四）关于“生命形式”的概念

生命形式概念是朗格理论中一个极为重要的概念。这个概念首先在《情感与形式》一书中提出，在《心灵：论人类情感》中则作了专章讨论。^①它仿佛是一条带子，一端系在了艺术现象上，用来解释艺术表现情感的可能性，界定艺术的本质，另一端系在了心理、生理现象上，用来揭示生命进程中的深层结构。探索人类心灵的奥秘。因此，了解生命形式概念是把握朗格理论体系的一把钥匙。

朗格认为人的感觉能力是组成生命活动的一个方面，某种程度上，生命本身就是感觉能力。因此，作为感觉能力的生命与人们观察到的生命就应该是一致的。只有当感觉基础上产生出来的直觉能力发现观照对象有着某种一致的时候，观照对象才可能包含着某种情感，因为情感实质上就是一种集中、强化了的生命；是生命湍流中最突出的浪峰。如果要使某种创造出来的符号（一个艺术品）激发人们的美感……就必须使自己作为一个生命活动的投影或符号呈现出来，必须使自己成为一种与生命的基本形式相类似的逻辑形式。”^②有了这种逻辑形式，直觉就能把握，欣赏者就能顿悟其中的情感。

那么，什么是生命的逻辑形式呢？或者说什么是生命形式的基本特征呢？朗格对此进行了考察，把它概括为有机统一性，运动性、节奏性和生长性四个方面。

有机统一性是说生命体的每一部分都是极为紧密地联系着，这种联系绝非混杂，简单排列，而是以某种难以说明的内在复杂性、严格性和深奥性结合在一起；每种因素都依赖着其

^① 参见《心灵：论人类情感》第七章：论艺术和自然中的生命形式。

^② 《艺术问题》第43页。

他因素，每一种因素都不能脱离整体。

生命形式的这一特点，在任何一个优秀的艺术品中都充分体现着。这里包含两层意思。第一层意思是说艺术品作为一个整体呈现于人们面前，其中每一成分都不能离开整体，离开整体的成分必将失去意义。相反，从整体中去掉某一部分，比如从绘画中去掉线条，从音乐中抽去节奏，雕塑中忽略光线，诗歌中放弃韵律等等，艺术都将遭到破坏。另一层意思是说艺术的内在结构呈现出一种有机形式，各构成要素之间，如一定的风格与一定的材料选择；一定的情节内容与一定的音韵、节奏的安排；一定的旋律与一定的和声配器等等都有一种神圣的契合，这种契合不可侵犯。就象一个生命体中的组织具有排异性，违背了这种契合，生命形式便被打破，情感的表现便趋于消失。

生命形式的第二个基本特征是运动性。生命体不断地消耗不断地吸收，细胞和生命组织都处于不断地死亡与再生的过程中，整个生命都呈现一种永不停息的运动。运动一旦停止，有机体就解体，生命亦随之消失。

优秀的作品显然都包含着这种运动的形式结构。音乐、舞蹈、戏剧等所谓的“时间艺术”均表现为一种运动的形式。其中尤以音乐表现的最为直接。汉斯立克甚至把音乐的本质说成是“乐音的运动形式”。那么在绘画、雕塑、建筑等非过程艺术中是否也包含运动性呢？朗格的回答是肯定的。她指出：“生命的原则在艺术的原则中得到反映，然而艺术中的创造原则并非自然中的生殖和发展原则。艺术作品中的“生命性质”是一种虚幻的性质，它可以用无数的方法获得。”^①从视觉心理效果的角度看，一次性呈现的艺术依然包含运动性。比如，视觉运动

^① 《心灵：论人类情感》第152页。

有一种自然规律，它使快迅运动的点看上去就象不动的线，这一规律的反向运用，便使线条可以表现快速运动。比如流水、瀑布。另一方面，线条可以作为分隔空间的界线或标示具体物的轮廓线，因而能表示静止。由于虚空的创造，艺术品所描绘的事物与自然脱离，人们观赏艺术时，就会产生运动感觉，静止的东西变成运动的东西。整个艺术品中该动的则动，该静的则静，该快的则快，该慢的则慢，无处不呈露一种生机，无处不与人的生命合拍。

生命形式的第三个特征是节奏性，最明显的节奏活动是呼吸和心脏跳动。在人类生命的全部过程中还有着更多精细复杂的节奏活动，只不过不为我们的感觉所察觉。一个生命现象所以能够持续不断地存在和发展，就在于它按照各种方式的节奏，有条不紊地进行着生命交换。

朗格认为艺术也具有节奏的模式。在动态艺术方面，音乐，舞蹈中的节拍，诗中的诗行与韵律，戏剧中情节展开的速度、情感变化的落差等等。在静态艺术中，人们往往把节奏当作一种比喻。朗格指出：由于看到节奏运动都有频率和周期，从而把周期看成节奏的实质，这是一种误解。周期性不过是节奏活动的一个特例。实际上，所谓节奏是一种连续事件的机能性，是一种经历了开头和结尾的变化过程。“节奏的本质是紧随着前事物完成的后事件的准备……是前过程转化而来的新的紧张的建立。它们根本不需要均匀的时间，但是其产生新转折点的位置，必须是前过程结尾中固有的。”^① 朗格的这一更正，把节奏与机能而非时间联系起来，按照这样的观点，人们就不难理解静态艺术中的节奏并非一种比喻，而是准确地说明着线条的断续、笔触的行止、色彩的落差、质料的粗细，布局形态的柔缓与尖利。

^① 《情感与形式》第126页。

各类艺术都存在着可塑造的节奏因素。

生命形式的第四个特征是生长性。这是说每一个生命体都有着自已生长、发展和消亡的规律。艺术作品中同样可以包含这样一种形式。音乐中的呈现、展开、重复、加强等、都强烈地反应出生命的这一特征。戏剧中的冲突，由发展、展开、激化直至最后的解决，形象地体现着这样一种规律。在静态艺术中，生长性特征表现为一种心理效果。由于运动与线性形式在逻辑上的一致，所以可以互为符号。这是一种在非推理层次上的机能，很早就为人察觉。因此，在线条连续、支承图形并给它以方向性的地方，人们就感觉其充满了动势。换言之，那些实际上静止的永恒的形式，却表现出一种永不停息的变化或持续不断的进程。静态艺术中的“运动”不是位移，而是凭借各种方式都可令人察觉或想象的变化，所以艺术中具有方向性的运动，就表现出生命形式的生长性特征。

生命形式的全部特征都在艺术形式之中找到了，这就说明艺术形式与生命形式有着相同的逻辑结构，按照格式塔心理学原则，人类通过艺术形式来识辩、了解内在生命的活动就是顺理成章的事了。在《心灵》一书中，朗格曾作过一段精彩的说明：“在实际的感受活动中，形式是难以捉摸的，因为经验一经过去，就集成了一个浓缩了的记忆。要理解和抓住它，就需要一个能被注视和把握的形象。但是（自然中）并没有这样一种我们用视觉可以感知的有关我们内在活力的形象，所以，能描绘情感形式的符号就必然以某种投影去呈现超生命结构，传述情绪和知觉过程的运动。这样的投影就是艺术品。它把情感的表相如此直接地呈现给逻辑直觉，以致于使我们仿佛在作品本身中知觉着情感，……它仅仅呈现了一个形式，一个维妙维肖地、完全一致于心理和生命经验形式的形式，对于它，我们直觉地认为是一种极相似于情感的东西。这种对情感的抽象的相似，无

需清醒的意识，就教给了人们情感是什么样子。”^①

朗格关于艺术生命形式的思想是受了席勒思想的启发，席勒曾明确指出艺术有映象生命的能力。在研究过程中，又吸收了格式塔心理学和容格心理学的某些结论。但是朗格的理论终极绝非艺术，她的目的是“通过艺术形式的暗示性去获得生物学和心理学的洞察力”^②是建立一门关于心灵的哲学。正因为如此，朗格的哲学美学理论才不仅引起艺术家和哲学家们的注意，而且引起了心理学家、生物学家，人类工程学家，教育家等等的广泛兴趣。当你阅读她那本《心灵：论人类情感》时，你不难发现，当某些人还在无休止地研究着艺术的起源，艺术的本质等问题时，她已经从艺术的狭隘范围走出来，进入了人类精神历程这样一个更为广泛的领域。

三 朗格理论的意义与影响

朗格“艺术即人类情感符号的创造”的理论提出以后，在学术界曾引起广泛的争议，我们试就两种有代表性的意见进行分析。

一，有人认为，符号的根本意义在于由一物代表或意味着另外的内容，倘若符号代表意味着自身，它就根本不是什么符号。一件艺术品倘若不代表其自身之外的任何意思，我们又何以称艺术品为一种符号呢？语言是符号，语言与其指涉的内容可以分离，假如艺术是符号，艺术当然也可以与其表现的情感分离。

首先，我们来看看朗格理论中的艺术品是否仅止意味自身，

^① 《心灵：论人类情感》第1卷第67页。

^② 《心灵：论人类情感》第1卷第244页。

不代表自身之外的任何意思。

朗格的观点是：由于语言不能表现内在生命的各种状态，因此艺术承担了这一使命。由于它表现的不是个体的情感，而是一般的情感概念，所以是一种符号活动。在她的理论中，符号是艺术品，它显然不光意味自己，代表自己，它还代表和显示着一种为艺术家理解的普遍情感，这里的符号暗示关系是不言而喻的。问题出在了对朗格所谓“艺术不传达超出其自身意义”之结论的理解上面。朗格这句话的意思，并非说明符号传达的内容，而是说明符号传达的方式。在《艺术问题》一书中，她对此有段专门说明“我的意思是说，一个真正的符号，比如一个词，它仅仅是一个记号，在领会它的意义时，我们的兴趣会超出这个词而指向它的概念。词本身仅仅是一个工具，它的意义存在于自身之外的地方，一旦我们把握了它的内涵或识别出某种属于它外延的东西，我们便不再需要这个词了。然而一件艺术品便不相同了，它并不把欣赏者带往超出其自身之外的意义中去，如果它们表现的意味离开了表现这种意味的感性的或诗的形式，这种意味就无法被我们掌握。”^①她的意思很清楚：由于语言无法胜任情感的表述，因此人们不可能从艺术形式中寻找到什么“意义”，因为这个“意义”仍未脱离语言范畴，获得意义的过程依然是推论过程。艺术只能呈现于直觉和想象，它的意味也只能由直觉来领悟，它所泄露的只是生命的内在结构，因此它没有同义词或替代物，否则，就又回到了可以推演的形式中去了。换言之，艺术形式所传达的生命骚动不能通过任何方式和任何手段来解释，它只要求对完整清晰的表现形式的知觉，因为一旦它能够被解释，它便否定了自己非推论形式的特质。符号从来就不是一个符号体系，它如何能传达超出自身的

^①《艺术问题》第128页。

意义呢？然而，不超出自身意义并不妨碍它表现情感的结构，它是通过一种诉诸直觉的意象来传达生命内容的。所以说艺术符号与其表现的情感内容不能分开，是因为离开艺术作品我们无从把握人类情感，但艺术形式与人类情感并没有因此就变成一回事。这个问题上，批评者有一个失误：他们在一个理性形式完全失效的领域中，依然运用推理的法则与模式去规范那里的行为。实际上，朗格艺术符号论中关于符号的含义，早已超出了一般语义学相对概念的狭窄范围，而进入了整个人类文化更广泛的使用中。

二、有人指出，朗格的理论没能说明形式与内容的真实关系。^①在朗格的理论中，非功利状态是艺术抽象活动的前提。这就是说，人们只有排除了功利眼光，放弃了生活内涵才能进行纯粹审美观照。这一前提的另一种说法便是：关于内容的所有问题必须被排除。这种说法与现实的艺术欣赏是不符的。实际上在艺术欣赏时，内容往往起着重要的作用，形式与内容有时跟本不能加以严格的区分。批评者举了如下的例子：佛罗伦萨的美蒂奇墓室中，米开朗琪罗对布局进行了精心的设计，形成了极为完美的整体形式的效果。然而这种形式的知觉，这种对墓室形式构想的抽象，完全依赖那种所谓不相干的内容与主题。

内容与形式的关系问题是美学史上久攻不下的难点，还没有哪个流派，哪种学说能将这个问题解答的滴水不漏，令人诚服。朗格理论尽管严格，仍然存在着就形式避内容的倾向，这一方面与她要讨论的重点有关，另一方面也是其理论出发点所必然导致的结果。在朗格那里，情感似乎只是一种难以言说的生命运动形式，人类就是为了表现这样一种形式才创造了与其

^① 参见伽里·赫伯特：《艺术与不可言说：朗格的逻辑哲学论美学观》，英国美学杂志，1984年秋季。

具有相同逻辑形式的艺术。情感的内容为形式所淹没，不再呈现于理论视野中。

从一般的意义讲，内容与形式是紧密相连不可脱离的。内容所以成为内容，是因为它具有了形式，如果没有相应的形式，就不可能表现特定的内容。反之艺术形式也不可能独立地存在，再抽象的形式也有自己的内容。内容可以是思想也可以是情感，可以鲜明确定也可以似是而非。即便是那种完全说不出的内在心理状态，只要它有所表现，就仍然是掩盖在艺术形式之后的内容。表现主义与形式主义就是在形式与内容的关系问题上或者注重于内容而排斥形式，或者注重于形式而否定内容，从而造成理论的片面性。从客观上讲、朗格理论的目的、恰恰是要调和兼顾这两个方面。她的艺术符号理论所充分体现出的正是这样一种统一，艺术形式与普遍情感的统一。在朗格的前两部著作即《哲学新解》、《情感与形式》中，她确实较少讨论情感的内容，或许正是意识到理论体系的这方面缺陷，她的最后一部著作《心灵：论人类情感》就全面系统地讨论了这个问题。她从各种视角，观察探讨了人类情感发生发展的真实历史进程。倘若赫伯特先生读过了这部著作^①，或许就不会再换这个问题了。朗格在《心灵》一书中就其以往理论所作的论证是否正确，这里很难加以评说，原因之一，它超出了本文的范围。原因之二，它需要来自专门学问家，诸如生物学家、心理学家的判断。

参 考 文 献

1. Susanne K. Langer

^① 赫伯特的文章中只引了《哲学新解》《情感与形式》与《艺术问题》的内容，因此本文作者以为他未读过《心灵》一书。

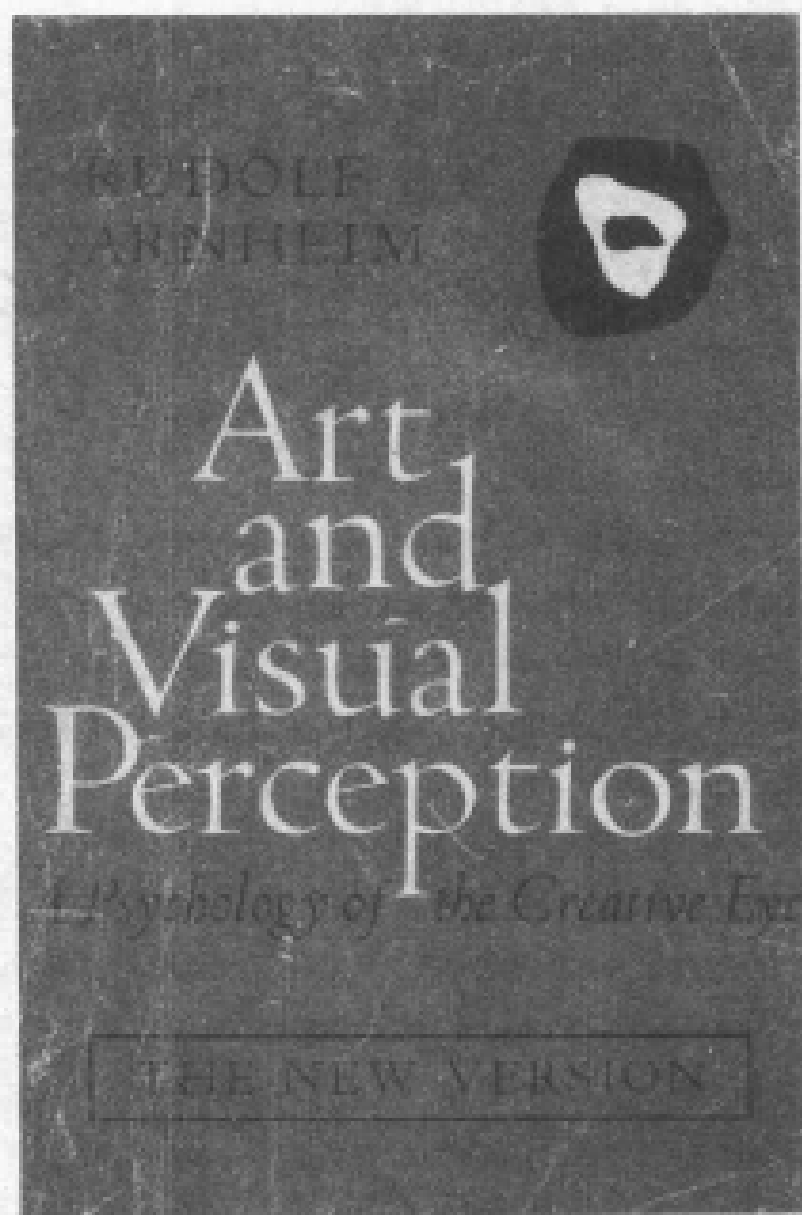
-
2. 苏珊·朗格：《心灵：论人类情感》，巴尔的摩版，1976。
 3. 《哲学新解》，伦敦版，1953。
 4. 《艺术问题》，滕守尧译，中国社会科学出版社，1983。
 5. 《情感与形式》，付志强、刘大基、周发祥翻译，中国社会科学出版社，1986 伽里·赫伯特：《艺术与不可言说：朗格的逻辑哲学论美学》，见英国《美学杂志》，1984 年秋季版。

阿恩海姆

滕守尧 撰

篇 目

一	阿恩海姆的生平及著述	(167)
二	阿恩海姆的艺术心理学理论	(168)
	(一) 张力与“场”	(168)
	(二) 以异质同构说解释艺术表现	(179)
	(三) 视觉具有思维的能力	(184)
	(四) 一切知觉都是思维的	(191)
	(五) 一切创造发明都始于直觉	(197)
三	结束语	(205)
	参考文献	(207)



阿恩海姆《艺术与视知觉》封面

阿恩海姆

滕守尧

阿恩海姆(R. Arnheim 1904—)，当代著名的格式塔艺术心理学家，原籍德国，第二次世界大战后移居美国，是格式塔心理学派创始人之一柯勒的追随者。他在艺术教育和艺术心理学领域，尤其是视觉艺术心理学领域，做出了突出的贡献，为艺术和审美奠定了科学的基础，为哲学认识论开辟了新的思路，产生了世界影响。

一 阿恩海姆的生平及著述

阿恩海姆於 1904 年出生在德国柏林，1928 年在柏林大学获得博士学位。就在这一时期，具有悠久心理学传统的德国，又出现了一个崭新的心理学派——格式塔或完型心理学派，其创始人是韦太默、科勒和考夫卡等人。这种心理学主要是根据当时科学领域中刚兴起的“场”理论建立起来的，它极力反对冯特心理学的元素主义倾向，主张一种整体的世界观。这一革命味十足的新派心理学立刻受到阿恩海姆的关注，他当即拜韦太默为师，在他的指导下研究了一段人格心理学，这种研究为他的知识结构奠定了坚实的心理学基础。希特勒上台，阿恩海姆极其不满法西斯统治，1940 年流亡美国，1946 年加入美国国籍。

美国的轻松自由的研究空气使阿恩海姆的才能和抱负得到施展，他在这里一边教学，一边把自己在德国学到的格式塔心理学知识与艺术的实践结合起来。在1943年到1968年之间的二十多年间，曾经先后就任于纽约社会研究院和沙拉·劳伦斯学院，担任过讲师、访问教授的职务。从1968年起，担任哈佛大学视觉与环境研究中心的艺术心理学教授。1974年退休后，移居美国密西安州的安·阿伯镇，担任密西根大学艺术史系的访问教授至今。

由于他在美学和艺术心理学方面的突出成就，曾三度出任过美国心理学会的心理学与艺术分会的主席，还于1959—1960年期间，担任过全美美学协会主席。1976年，因其突出的学术研究成果，获得“全美艺术教育协会突出贡献奖”。

阿恩海姆一生著作甚丰，主要著作有《艺术与视知觉》（1954）、《电影作为艺术》（1957）、《一幅画的诞生——毕加索的“格尔尼卡”》（1962）、《论艺术心理学》（1966）、《视觉思维》（1969）、《艺术与形式》（1971）、《建筑形式动力学》（1977）、《中心力》（1982）、《艺术心理学新论》（1986）等。其中《艺术与视知觉》出版后一炮打响，受到美国广大读者的好评，随即被翻译成许多种文字，受到世界各国美学和艺术爱好者的欢迎和赞扬。

二 阿恩海姆的艺术心理学理论

（一）张力与“场”

把现代心理学的最新研究成果运用到美学和艺术中，是一项艰难而富有开创性的工作。在阿恩海姆之前，美学研究大都是形而上的，即便有少数几个人涉及到了审美活动中的心理事实，其研究仍然没有脱出形而上的窠臼。可以说，在世界美学

史上，阿恩海姆是第一个试图把美学和艺术理论建立在科学的心理学基础上的人。

开创性的工作本来就是艰难的，又加上心理学本身很不成熟，就使他的这种工作更加艰辛。对于这种困难，我们可以从他的《艺术与视知觉》的序言中的一段引言中看出：

“正如你看到的，我是从位于最底层的土地上开始作起，这在有些人看来，我似乎是在用一种人间化的方式来谈论天国的事情……”^①

但是，阿恩海姆并没有因为这件工作困难而却步，他终生都在执着地追求，最后终于达到柳暗花明的境界。他之所以如此执着，主要是看到了美学研究的种种弊病，以及它们对艺术事业的灾难性的后果。他觉得，再不改变这种现状，就等于是在犯罪。他的《艺术与视知觉》一开始，就发出这样的感慨：

“看起来，艺术似乎正面临着被大肆泛滥的空头理论扼杀的危险……书籍、文章、学术讲演……这一切都是想要帮助我们弄清什么是艺术，什么不是艺术，什么人在什么情况下创造了什么作品，他为什么或为了谁才创造了这些作品等……在我们面前出现的是一具被大批急于求成的外科医生和外行的化验员们合力解剖开的小小的尸体。由于这些人总是喜欢用思维和推理的方式去谈论艺术，就不可避免地给人造成一种印象：艺术是一种使人无法捉摸的东西。”^②

阿恩海姆进一步指出，这种弊病，归根结底，还是文化本身的弊病。这个文化“不仅不适于艺术的生产，而且还反过来促使那些错误的艺术理论滋生和蔓延。”

^① 这里引用的是歌德写给他朋友海涅的一封信，见阿恩海姆，《艺术与视知觉》，中国社会科学出版社1984年版第9页。

^② 阿恩海姆：《艺术与视知觉》第1页。

阿恩海姆指出，由于这个文化重理性，轻感性；重逻辑推理，轻直觉判断；它就由原来的两条腿走路，渐渐发展成一条腿走路；由整体地看问题方式，渐渐发展成了片面地看问题的方式；由理性和感性的有机溶合，发展到二者的严重脱离。他不无感慨地指出：

“我们忽视了通过感觉到的经验去理解事物的天赋，我们的概念脱离了知觉，我们的思维只是在抽象的世界中运动，我们的眼睛正在退化为纯粹是度量和辨别的工具。结果，可以用形象来表达的观念就大大减少了，从所见的事物外观中发现意义的能力也丧失了。这样以来，在那些一眼便能看出其意义的事物面前，我们倒显得迟钝了，而不得不去求助于我们更加熟悉的另一种媒介——语言。”^①

这样一种文化只能导致大多数人不能欣赏艺术的可笑局面。阿尖锐地指出，别看有那么多人经常进出于画廊，别看那么多人热中于花巨款收集艺术品，他们实际上是不懂艺术的。这种视觉能力的退化和潜能的被扼杀，实在是人类的一个大悲剧。

为阻止这种悲剧的继续蔓延，阿恩海姆决心诉诸于语言的心理描述方式，通过语言媒介对艺术经验的清晰描述，帮助人们去唤醒那已经沉睡的潜能。他的几部心理学巨著，都是而运用形象的语言，结合着自己对艺术的敏锐洞察，结合着现代心理学研究的最新成果，去描述艺术的感人之处，以及人类在艺术品面前的复杂心理活动。很明显，这本身就是一种崭新的艺术心理学观。

阿恩海姆之所以要诉诸于心理学的方式，去帮助人们把握艺术，是因为他感到，西方文化长期致力的感性与理性的分裂，知觉与思维的分裂，意识与无意识的分裂，直觉与抽象的分裂，

^① 阿恩海姆：《艺术与视知觉》第1页。

现在已经内化了。也就是说，它们已经变成了大部分人的一种心理的事实，成为人的一种自觉或不自觉的心理趋势。这种心理趋势正在把人类和世界引向罪恶的深渊。这就是说，从现在起，世界和人类的最大威胁，已经主要不是来自人类外部，而是来自其内部。治病要治根，这个根既然在心理领域，就要从心理领域下手。

阿恩海姆不但是一个严肃的学者，以纯粹的科学家的姿态对待心理学，对它研究的普遍作用的规律感兴趣；以一个作家的姿态对待语言现象，对它的描述功能给予重视；同时又是一个充满感情的艺术家，象一个诗人那样对待诗心理学，关心人类的命运。

这就决定了他研究时的理论导向和取舍，决定了他对格式塔心理学理论特别关心。因为格式塔理论，说到底，就是关于人的整体感受和整体把握的理论，它特别关心的，是人的尚未开发的巨大潜能，以及它的本性中的卓越的组织能力。它特别反对西方现代发展起来的从细节入手的原子化的方法，反对把作为整体的有机体加以分解的方法，反对以部分相加得出整体的方法。按照格式塔理论，只有把那些条理的和方便的分析法置于一边时，自然的实体才能揭示出。这种自然的实体不是无定型的，而是拥有自己的结构，拥有内在的动力、独特的运动趋势和客观的美，而这就是格式塔——一个格式塔，虽说是由各种要素和成分组成，但它决不等于构成它的所有成分之和。一个格式塔是一个完全独立于这些成分的全新的整体。这里的新，是相对于原有的构成成分而言。换句话说，它是从原有的构成成分的独特组合方式中突现出来的，它的重要的特征和性质是在原来的构成成分中找不到的。举例说，一个三角形，是从三条线的特定关系中“突现”出来的，但它决不是三条交叉线条之和。按照同样的道理，一个圆也不是相互临近的无数个点的

和，一个曲调不一串乐音的连续相加，一个蛋糕不是金黄色、甜、香、软、等感觉要素的相加，一个人不是籍贯、年龄、高矮、轻重、肤色……等要素之和，一种心理不是感觉、理解、想象的集结，如此等等。说到底，格式塔理论是面对着科学大潮和现代科学迷信而发展起来的，是对西方传统中发展出来的认识论的革命，是对东方天人合一的整体思维方式的科学心理学阐释，是指导人们理解艺术现象的最佳途径。

阿恩海姆把这一原理大量用在对艺术现象的解释上，发展出一系列独创的见解这些见解对种种看似有理的和科学的，实则是机械的艺术理论模式，发出了强有力的冲击。

在阿恩海姆提出的一系列独特见解中，最重要和最具有影响力的是他的“大脑力场”说，以及建立在这一学说基础上的“异质同构”说。按照这一学说，外部物质世界、大脑和人的思想和精神，虽然质料十分不同，但最终都可以归结为一种存在于某种特定力场中的力的式样，因此在一定条件下，却可以达到同构。这也就是人类在看到一定的抽象形式时，会在内心产生一种特定的思想感情的原因所在。也是各种抽象艺术能够感人的秘密所在。

为了证明大脑力场的存在，阿恩海姆是从视觉现象入手。为避免误解，他选取的观看对象，不是外部自然界中的活动着的事物，而是在纸上画出的静止的和抽象的线条。《艺术与视知觉》一开始就给出一个方框，框内有一个稍微偏离方框中心的黑色圆点。阿恩海姆指出，人们在观看这一图形时，眼睛不仅看到了这个黑色的圆点偏离了中心，而且还看到“它具有有一种不安定性，这种不安定性表现在，黑色圆点好象具有有一种要离开原来的位置的趋势——一种向正方形中心运动的趋势。虽然黑色圆点永远被限定在原定位置上，不能向某一方向运动，然而，它可以显示出一种相对于周围正方形的内在张力。这一张力，……

是眼睛感知到的，正如眼睛感知到的（图形的）大小、位置、亮度值一样，张力也是视觉活动的不可缺少的内容之一。”^①

在阿恩海姆看来，任何一种视觉式样，都好像是一种“力场”或力的“风景图”，在这种力的风景图中，线条就好像山脊，能量顺着山脊向两个方向依次减弱。这些山脊实际上成了吸引力和排斥力的中心，它产生的影响遍布山脊的各个角落。那么这种真实感受到的张力式样究竟是一种真实的力，还是一种暗喻呢？如果是一种真实的力，它的形成原理和过程又是怎样的呢？

阿恩海姆认为它在两个领域——心理领域和物理领域中都存在着。这就是说，作为心理力和作为物理力，它都是真实的。

从心理上说，艺术家和欣赏者从任何艺术形式和自然事物的形象中感受到的力，都存在于自己的经验中，他感受到的这些力也和真正的物理力一样，不仅有自己的作用点和方向，而且还有一定的强度。

从物理上来说，这种力也被认为是真实存在的。然而这种物理的存在并不是指在艺术形式中存在着什么力，在任何一条纸上画的线条中，都不存在着什么磁力或别的什么形式的力，那么这种物理力究竟存在于什么地方呢？

阿恩海姆认为，它就存在于大脑视皮层的生理电力场中。所谓“场”，本身是一个物理学概念，麦克斯韦建立的经典电磁场理论指出，场既是一种物质，又是一种力的传递媒介。格式塔心理学家韦太默所作的著名试验也证明了场力的存在：

“按照格式塔心理学家们的试验，大脑皮层本身就是一个电化学力场。这些电化学力在这儿自由地相互作用着，并没有受到象在那些相互隔离的视网膜接受器中所受的那种限制。在这

^① 《艺术与视知觉》第3页。

个视皮层区域中，任何一个点受到刺激，都会立即扩散到周围的区域中。证实这种力的相互作用现象的一个例子，是由韦太默所作的有关运动幻觉的试验：在一个暗室里，让两个光点在极短的时间里相继放光，这时，被试验者报告说，自己不是看到了两个互相分离的光点，而是同一个光点从一个位置向另一个位置移动着。这种运动幻觉是如此真实可信，以至很难把它与同一个光点的真实移动区别开来。韦太默由此得出结论说，这种运动幻觉是由大脑视皮层中发生的某种‘生理短路’引起的。通过这种生理短路，能量从第一个刺激点移向第二个刺激点。换言之，韦太默认为，在大脑皮层中，局部刺激点与局部刺激点之间的相互作用是一种力的相互作用。”^①

因此，在阿恩海姆看来，被试者在纸上的线条式样中感受到的力，乃是活跃在大脑视皮层中的生理力的心理对应物。虽然这些力的作用是发生在大脑皮层中的生理现象，但是在心理上却仍然被体验为是被观看的事物本身的性质。

他解释说，当视网膜受到刺激，把信息传达到大脑视皮层时，就要对视觉信息进行组织，使之变成一个有组织整体。这种组织活动，本质上就是在一个大脑力场中的力的相互作用。大脑视皮层的这种组织活动，最少要产生两种结果：一是使人看到了事物的形状，二是使人同时具有了一种与大脑的动态的组织活动所形成的力的式样同构的心理感受。这种心理的感受也是外部式样与大脑皮层的生理力在对立中达到统一的结果。因此，“知觉过程就是一外部力对机体入侵，从而打乱了神经系统原来的秩序的过程。如果我们把这一过程想象成是把一静止的式样极其温和地打印在某些质料上的被动过程，那就大错特错了。刺激，实际上是在一块顽强抗拒的质料上猛刺一针的过程，

^① 《艺术与视知觉》第19页。

这实际上是一场冲突。在这场冲突中，那入侵的力遭到了生理区域中的力的猛烈反抗：生理力总是千方百计地挫败和改造入侵者，或者至少想把它改造成最简化的式样，那最后产生的知觉经验，便是这两种力相互作用的结果。”^①

运用这一“刺激—反抗”理论，阿恩海姆不仅解决了艺术创造和艺术欣赏中，对力的感受问题，还解释了艺术创造和欣赏中经常遇到然而又难以理解的简化趋势和复杂趋势的双重作用问题。

阿恩海姆认为，人性不等同于物性，但同时又不能把人性同物性完全割裂开来。如果把人性等同于物性，就是承认人与物一样，都服从物质世界中普遍存在的简化律的绝对支配。

所谓简化，是一种最基本的格式塔现象，它是物理的和心理实体中的那种向着（某种情势下能允许的）最简化、最规则、最对称的结构发展的趋势，（这种简化趋势在视知觉中得到最为清晰地证明），以及它们在运动中把紧张力减少到最小的发展趋势。“我们的视觉感知外物的方式与外部事物的存在方式是一致的，造成这种极其有意义的一致的原因是：那反映着大脑视觉区域中所进行的生理活动的视觉经验，与自然界的物体一样，都服从着同一个基本的组织规律，即简化律。”^②

按照这一规律，使一个式样简化，就意味着减少这个式样的内在张力，例如水平—垂直的图形就比倾斜的图形简化，规则的几何图形就比变形的几何图形简化等等。

在实际生活和艺术活动中，人们有时喜欢简化，但又不总是这样。例如艺术家们有时喜欢倾斜的和变形的式样，喜欢充满紧张力的式样等等。这就是说，在人类中还广泛存在着一种

^① 《艺术与视知觉》第 338 页。

^② 《艺术与视知觉》第 92 页。

偏爱复杂和非简化的趋势。阿恩海姆指出：

“假如向简化生成的趋势自始至终一直持续下去，任何形式的视知觉都不复存在了。因为任何非同质的刺激物都会导致紧张力的出现，从而使得视域的简化性大大减少。事实上，从有机体开始卷入整个物理世界的消除紧张力的斗争的时刻，它就已经在尽自己最大的力量将刺激物约简成最简化的式样。但是，我们还曾经指出过这样一个事实：有机体的最典型特征，就是它们对物理学家所称的熵的增加趋势的反抗性。通过不断地从周围环境中吸收能量的方式，有机体的身上便充满了成长和生活动所需要的燃料。与此同时，在它身上又存在着一种使现有的力保持在条件许可的最简化的水平上的倾向。有机体的这种两面性，甚至在知觉水平上也能显示出来。我们知道，在它的知觉活动中，不仅存在着一种偏爱简化和平衡的倾向，还存在着一种通过加强不平衡性和偏离简单式样来增加张力的倾向。”^①

这就是说，阿恩海姆所说的这种大脑力场，包括了生物的，有机物的，物理的，神经的和精神的总体，它历史地与热力学中的熵相接近，虽然这种相近不明显因为格式塔规律被描述为趋向秩序，而熵则趋向非秩序。格式塔规律所反映的是人需要的平衡，而不是熵反映的物理世界趋向的死寂。他看到了这种关键的区别，认为艺术所追求的是一种动态的平衡，这种平衡只有人才能创造出来。正是出于这种考虑，阿恩海姆坚决不同意弗洛伊德的人的“死本能”学说。

“弗洛伊德把人的基本本能描写为生物的保守天性的表现。这种保守天性，就是那种回归到原始状态的内在倾向。在另外的场合，弗洛伊德还指出过‘死本能’（即回归到无机状态的本

^① 《艺术与视知觉》第608页。

能倾向)的根本重要性。按照弗洛伊德的经济(节省)原理,人总是设法使自己消耗的能量尽可能少一些,人从本性上就是懒惰的。但是,事实恰好与上述结论相反。我们看到,一个在肉体上和精神上没有受到疾病损害的人,并不是在不活动状态中实现自己,而是在劳动、运动、变化、成长、向往、生产、创造、探索等活动中实现自己。那些认为生命是由那些想尽快结束自己的动机所组成的观点是毫无道理的。事实上,生命的最为突出的特征,有可能正好与此相反。它其实是代表着一种一反常态的本性,因为它总是通过不断地从周围环境中汲取新的能量来发动着对抗热力学第二定律的斗争。”^①

因此,按照阿恩海姆,要想真正了解人的生命和精神活动,只看到人同物理世界共享的简化规律是远远不够的。只有看到那种能动的生命之力同那种趋向平衡的简化趋势之间的相互作用,我们才能充分了解那种时时驱动着人类精神并在人的产品中反映出来的能动力。

阿恩海姆解释说,在物理世界,简化律只能在封闭的系统内占统治地位,如果没有新的能量进入其中,组成这个系统的力便会重新组织自己,直到达到平衡状态为止。而一旦达到平衡状态,再改变就不可能了。但是,有机体并不是封闭的系统。从物理方面讲,它总是通过不断地从周围环境中吸收热量、氧气、水分、糖分、盐分和其它养料,来补充自己,以对抗有用的能量的消耗。从心理方面讲,生物体总是通过感官吸收信息,然后再在内部对之加工,以填充自己行动所需要的燃料。大脑和心灵总是向往变化和追求变化,它追求生长,总是主动地接受挑战和乐于冒险;它喜欢生而不喜欢死,喜欢活动而不喜欢不活动。因此,懒惰决不是人的自然冲动。一般说来,懒惰总

^①《艺术与视知觉》第38页。

是因为不确定、恐惧、受到抗议或其它一些干扰所导致。与此同时，向简化方向发展的趋势也时时在起作用，它总是在特定的力的式样中创造出最和谐和最统一的组织，因而保证了精神和肉体能最大程度地发挥其功能，使它们与周围的自然环境和社会环境保持和谐的关系。因此，所谓的人的精神，就是“减少紧张力”和“增加紧张力”这两种趋向之间的相互作用。换言之，那种向紧张力减少的方向发展的趋势不可能在不受阻碍的情况下发展，除非到达了死亡这一最终解体状态。

这样以来，阿恩海姆的艺术心理学，就同其它一些格式塔主义者的见解，有着根本的分歧。因为大多数早期的格式塔主义者，都极力强调视觉的简化倾向，而忽视了那种与之对抗的倾向以及这两种倾向在人类知觉活动中的相互作用。以韦太默为例，他实际上是东方天人合一观的一个现代阐释者，也是一个最大的性本善主义者。韦太默反复指出，作为一种自然规律，趋向“好的格式塔”的趋势，首先是一种观察到的事实。在一个系统中，最大限度的秩序状态，具有绝对的益处。举例说，在视知觉领域里，一旦对一种式样的最简单的解释被理解了，它就显得更加稳定，更有意义，更加方便地被掌握，同样，一种平衡的秩序，会使人类的意识，社会和群体发挥更好的作用。他把在自然中发现的那种趋向平衡、秩序和善的趋势，也完全套用到人的基本冲动中，认为人基本上是一种“良好的组织生物”，因此是“善”（发出足够的动能的好的形状）的。

正是出于这个原因，韦太默不喜欢那些津津乐道于人类的复杂的大脑的诡计和圈套的理论和说法。他痛斥所有那些认定人性的主流是自私的和破坏性的心理学和哲学见解，对心理分析的讨论掺杂着相当程度的个人感情在内，但归根到底，这二者的最终目标实际上是一致的——一个是要正本清源，另一个是恢复人的和谐的本性。韦氏基本上是一个乐观主义者，以

“信任”为准则，热爱音乐和艺术。因此，以韦太默代表的格式塔主义，基本上是一种梦想，其精神上的祖先是歌德（歌德曾攻击牛顿，说他发现的白色中含有五彩，正好同眼睛看到的相反）和斯宾诺莎。斯宾诺莎曾经认为，秩序和聪明不是从外部强加到自然上的，而是自然所固有的。他相信知觉和概念的统一，观察和心念的统一，诗的洞察和科学的调查的统一。认为心理的和精神的存在和物理的存在是同一个真实的不同方面，因此互相影响。

但梦想毕竟是梦想，视觉以及与视觉紧密联系在一起的艺术则最大限度地表现着人类的真实，这个真实在阿恩海姆的艺术心理学中，得到了深刻的揭示。

（二）以异质同构说解释艺术表现

阿恩海姆用“异质同构”说来解释艺术表现，使他的理论大有异于美学史上著名的联想说、移情说和符号说等，由于它带有更大的科学性和合理性，所以使人更加信服。

按照这种“同构论”观点，艺术形式与情感的关系，基本上是一种力的结构同形关系。自然和艺术形式之所以有了人的情感性质，同样是因为它们内含一种力的式样。实际上，这种力的式样与人类情感生活中包含的力的式样没有什么根本的不同。因此，每当外部事物和艺术形式中体现的力的式样与某种人类情感生活中包含的力的式样达到同形或同构时，我们就觉得这些事物和艺术形式具有了人类情感的性质。

很明显，这种观点是同二元论针锋相对的。二元论者把人的精神活动与大脑神经活动截然划分成两个互不相通的领域，认为精神状态不是脑的状态，精神事件不是脑神经活动。阿恩海姆不同意这样一种观点，认为情感不是一种独立于人的神经活动的一种超然的东西，而是对总的精神活动（动机、认识、态

度，以及一些不能被准确知觉和推理的东西）发动起来之后，使神经活动达到某种“冲动强度”的体验。他认为，把情感看成是一种独立于大脑物质的精神活动是片面的和有缺陷的，“这种普遍的缺陷就是，在解释一种心理活动的时候，习惯于抽取这种心理活动的某一种要素来代替整体的心理活动。”^①

他指出，如果我们看到的是现象的本质，而不是其表面，就会发现，以上指出的那种冲动状态，乃是整体精神活动所固有的一种兴奋状态。因此，情感不是独立于其它经验之外的另一种经验，而是总体经验的一种性质，是它的一种激活度或兴奋度。他认为，应该把人的精神看作是一个完整的、不可分割的统一体，它的各个组成成分（如动机、认识等）总是相互渗透、相伴发生，甚至是同生同灭的。一味地把这个整体分割为动机、认识情感几大块的作法是不符合事物本来面貌的。虽然这种划分有利于科学研究，但这种划分出来的东西总是一种人为的东西。因此，我们决不能脱离动机去谈认识，又不能脱离动机和认识去谈情感。他发问说，如果我们固执于这种人为的划分，对骄傲、谦虚、羞愧、羡慕、爱情等特殊的精神现象，又该归到哪一类呢？他主张，应该把情感看成是对动机、认识等全部精神活动等活跃起来的情况下的知觉，把情感的各种性质看成是知觉的性质，把引起情感活动的对象称之为知觉对象。这些对象有内外之分，外部的指大脑以外的世界，内部的指大脑内部的世界，即我们通常所说的思想、欲望、记忆、想象等等。这样以来，一种思想也同一张桌子一样，是可以被直接知觉到的，所以，知觉应该是处于心理活动的最高等级中。

他认为，不管是对大脑内部世界的知觉，还是对大脑外部世界的知觉，都可以归结为对一种动力式样的知觉。这种力的

^① 阿恩海姆，《论艺术心理学》，加利福尼亚大学出版社 1966 年版，第 389 页。

式样具有两种基本的特性：

“第一，所有知觉到的张力都有方向性，这种方向性可以在一棵挺拔向上的杨树上知觉到，也可以在一个上升的或下降的音阶中知觉到，还可以在一只在主人的腿上蹭痒的猫的身上知觉到，亦可以在对色彩、声音、气味的刺激中，在人们之间的相互拥抱中，在人呼吸时胸脯的起落中知觉到。此外，大脑内部的活动，如当我们运用自己的视、听、触等感觉对内部或外部世界进行感性探讨时，或是当我们一心想到要看到自己所爱的人或某一个目标时，都可以知觉到其中有一种方向性的张力式样。

第二，所有的张力式样都具有一定的强度……。”^①

阿恩海姆进一步指出，当力的式样的这两种基本性质同一定的象征意义联系起来时，事物就有了表现性质，这就是平常人们说的事物的表现性。

正因为如此，每当人们睁开眼睛，看到周围各种事物的“力的式样”的时候，还会同时看到这些事物的表现的意义。“所有的知觉性质都具有普遍性，我们在个别事物身上看到了红色、圆形、小巧、快速，它们传达给我们的都是某类经验，而不是独特的或个别经验。对动力的知觉同样如此，我们同时在这些事物身上看到的紧凑性、挣扎性、扭曲性、扩张性、后退性等，都是一般普遍性的，但这时候，我们所能知觉到的却不仅仅限于眼睛看到的東西。这些动力性质是“构造性”的，它们可以在声音、触觉、肌肉感觉和视觉中被经验到。还可以进一步描述出人的精神的性质和行为，而这种描述又总是强迫性的。光线的侵略性同它的之字形的快速降临同时俱来；鬼鬼祟祟性同毒蛇的悄无声息的爬动同时俱来。当色彩被知觉为一种动力形式时，它们就会象征人的脾性，就象在许多文化中那样。

^① 《论艺术心理学》第 318 页。

歌特式建筑和罗马式建筑之间在动力式样方面的不同，使它们自动地传达出不同的文化期的人类的不同精神状态。因此，所谓表现，就是在知觉事物或事件的动力式样中展示出来的有机的或无机的行为模式。这些模式的构造性质不局限于被外在感官把握的东西中，它们还明显地见诸于人的精神行为中。它们总是被人们以隐喻的方式来表示无数种非知觉性现象的性质，如：道德的沦丧、费用的高昂、论证的透彻、物价的螺旋上升、顽强的抵抗等等。”^①

我们注意到，在阿恩海姆对表现所作的定义中，他使用了“有机的”和“无机的”两种字眼。这就意味着，不仅人的面孔具有表现性，人的身体也有表现性；不仅人的身体有表现性，许多无机物如桌椅板凳、山丘河流等等，也都有表现性。这就解释了为什么在艺术中大量使用无机物作为题材的原因所在。在解释无机物的表现性时，阿恩海姆抨击了联想说，认为无机物的表现性是被我们直接知觉到的，而不必通过联想。他抨击传统的理论，认为所有的传统理论的一个共同特点就是，“它们都相信，某一事物的表现性质，并不是这一事物的知觉式样本身所固有的，人们从中看到的東西，仅仅起到了从他们的记忆库中唤出知识和情感的导火线的作⽤。这些知识和情感一旦被唤出之后，就立即被移入到了这件事物之中。这就是说，视觉式样与人类赋予这个式样的表现性并不是一回事情，正如一个字与这个字所传达的内容也不同一样。”^②

阿恩海姆因此认为，表现性其实就是事物本身的一种特性。我们之所以在无机物身上看到了“情感表现”，是因为这些无机物包含的“动力式样”同人类的某些情感的“动力式样”同形

^① 《艺术与视知觉》第 445 页。

^② 《艺术与视知觉》第 614 页。

同构。“虽然身与心是两种不同的媒质，前者是物质的，后者是非物质的，但它们之间在结构性质上还是可以等同的。”^①

他指出，许多舞蹈动作之所以能表现悲哀、力量、夜晚等抽象的感情和现象，就是因为这些舞蹈动作的动力式样，同这些抽象的感情和现象本身的动力式样同形同构。但在艺术表现中，人体并不是一种最好的媒介，因为人体总是造成观看者的一些不必要的联想，干扰了他们对其表现性的知觉。相反，“一块陡峭的岩石、一汪清泉、一棵垂柳、落日的余晖、墙上的裂缝、飘零的树叶、甚至一条抽象的线条、一片孤立的色彩或是在银幕上起舞的抽象形状，都和人体具有同样的表现性，在艺术家眼睛里也都具有和人体一样的表现价值，有时候甚至比人体还更有用。”^②

既然表现性的基础是一种动力结构而不是联想，一棵垂柳所表现的悲哀就有可能比人体表现的悲哀更容易被知觉到，因为人体很不容易被约简成为一种简单的形状或动作，而且还容易引起过多的非视觉联想，所以就没有一棵垂柳的简单形状所传达的表现性令人信服。“一棵垂柳之所以看上去是悲哀的，并不是因为它看上去象一个悲哀的人，而是因为垂柳枝条的形状、方向和柔软性传达了一种被动下垂的表现性，那种将垂柳的结构同一个悲哀的人的悲哀的心理结构所进行的比较，却是在知觉到垂柳的这种表现性之后的事情。”^③

阿恩海姆认为，对表现性的敏感知觉，应该是一个艺术家的最基本的素养，因为表现性是艺术的观看方式的主要内容，也是他传达意义的主要媒介。因此，“他总是密切注意着这些表现性质，并通过这些性质来理解和解释自己的经验，最终还要通

① 《艺术与视知觉》第 614 页。

②③ 《艺术与视知觉》第 621 页。

过它们去确定自己所要创造的作品的形式。”^①

（三）视觉具有思维的能力

如果说《艺术与视知觉》是阿恩海姆创造性地运用格式塔理论对艺术之本质的心理学解释，《视觉思维》则是作者把研究的重点由艺术领域向广泛的认识领域，尤其是作为一切认识活动之基础的视觉领域的转移。作者在这本书中以大量的事实证明，视知觉并非象一般人想象的那样，仅仅是一种专为高级的思维活动收集和提供材料的低级认识活动，视知觉并不低级，也不单纯是一种被动接受式的感觉，它本身就包括了对刺激物的复杂而又灵巧的改造、加工和概括活动，因而本身就是一种特殊的思维活动。正是在这个意义上，他才称视觉是一种思维，或视觉思维。这样，阿恩海姆就通过揭示视觉的思维性质，进一步弥合了西方传统在感性和理性、知觉与思维、意识与无意识、艺术与科学之间的绝然划分而造成的巨大裂缝。

阿恩海姆认为，这种裂缝给人性造成的损害是难于估量和令人忧虑的，“在那些致力于培育自己的感性能力的人中——尤其是艺术家中——有不少人对理性采取不信任态度，认为它是艺术的敌人；另一方面，那些从事理性思维的人，又喜欢把理性思维说成是一种完全超越了感知的活动。”他又说，“现在的问题是：一方面，在科学和技术领域中缺乏视觉思维方面的训练；另一方面，艺术家们则忽视或不屑于把某些客观事实变成美好的视觉形象，以便向那些渴望知道这些事实的心灵展现出来。我感到，这是我们所生活的文明的一大隐患。它甚至比C. P. 斯诺不久之前提到的那种使公众震惊的‘文化分裂病’更为危险。斯诺抱怨说，科学家不读文学作品，文学家对科学又所知

^① 《艺术与视知觉》第620页。

甚少。这也许是事实，但他的这一抱怨并未刺中要害。我认为，一个完美无缺的人并不是对任何事情都懂得一点的人，而是在做任何事情时，都把自己的整体心理能力都发挥出来的人。斯诺曾提出：‘科学与艺术的碰撞点可能是创造奇迹的地方’，这一假设似乎忽视了艺术与科学之间的基本血缘关系。它没有看到，要害是科学与艺术之间的疏离。一个科学家在鉴赏某些大师的艺术作品时，可能很内行，但一旦让他将这些作品中展示的知觉想象力运用到他自己的专业思维活动中时，就有可能失败；一个画家在读了一部生物学或物理学著作后，可能会知道不少事情，却发现自己很难能将这些知识运用到自己的绘画创作中。”^①

阿恩海姆认为，把原本具有血缘关系的東西分离成互不相关的东西，这才是最大的危险。长此下去，人们的创造性思维就会丧失殆尽。

他认为，艺术与科学的分裂，最终要追溯到西方哲学和心理学传统中知觉与思维的分裂。这种传统的一个根深蒂固的观念是，知觉和思维属于两个绝然不同的领域，二者互相需要，但又互相排斥。

“知觉与思维互相需要，是指它们相互对对方的功能和作用做出补充。知觉的任务局限于为认识收集材料，一旦材料收集完毕，它便退出舞台，再由更高级的思维上场，对之加工和处理。这就是说，没有思维，知觉收集来的材料就是无用的；反过来，思维如无知觉，就没有什么东西好思维了。然而按照传统，这两种精神作用又是相互排斥的。知觉被认为是对个别现象的处理，不能通过综合而达到一般普遍；一般普遍是思维特有的步骤，所以知觉不可能思维。但对概念的形成来说，必须

^① 阿恩海姆：《视觉思维》，光明日报出版社1986年，第440页。

超越个别才行。因此传统认为，知觉结束，思维方开始进行。”^①

阿恩海姆在《为视觉思维辩护》一文中追溯说，笛卡儿要对这种把直觉同思维分离的习惯负责，因为笛卡儿干脆就把人定义为“思维的存在”，也就是说，思维乃是人的自然，而想象，则是一种感性活动，人需要做出特殊的努力之后才可望得到它，因此，想象不代表人的本质。对人来说，只有一种被动地接受材料的能力是不够的，精神必须有一种能对这些感性形象重新造型和对感性经验纠正的更高级的能力才行。

另一个应负责的人是一百年后的莱布尼茨，他曾经提出过两个层次上的清晰认识的见解。一个层次是思维，它是一种高级的和清晰的认识，能够将事物分析成它的各个组成部分；另一个层次是感性经验，这是一种低级的认识，它也是清晰的，但其中事物的各个组成要素都混淆在一起，构成一个不可分割的整体。因此，那些依靠这种低级的清晰认识的艺术学家们，只能对艺术品做出很好的判断，但如果让他们说出某一个使他們不喜欢的部分错在哪里，他们只能回答说：“不知道”。

后来的巴克莱也曾对这种倾向推波助澜，在他的《论人类知识的法则》中，他曾对人的认识做出绝然两分。他认为，想象是具体的，与普遍性的概念无关。“没有人的脑子里能出现某种概念的图画，如代表着一种普遍的‘人’的图画。在他的脑子里出现的，只能是一个高的人或矮的人，一个白人或一个黑人，而不是人本身。而思维则正好相反，它只能思维一般的人，而不允许出现具体的哪个人。举例说，如果我试图思考人的本质时，任何某个具体的人的形象的出现，都会导向错误。

阿恩海姆认为，现代流行的“发展心理学”同样存在着上

^① 阿恩海姆：《艺术心理学新论》第136页。

述偏见。皮亚杰的追随者 J. S. 布伦那曾经声称，一个儿童的认识能力的发展可分为三个阶段：第一阶段是通过行动探查世界，第二阶段是通过想象认识世界，最后是通过语言认识世界。这就是说，上述三种认识方式中的任何一种，都只能局限于一种特殊的活动范围内。这就意味着，语言的符号形式可以在不接近知觉方式的情况下解决问题；而在知觉形象或再现形象变为主导时，符号过程就被禁止了。布伦那认为，人脑只有在超越感性经验给予的信息时，才能达到知识。如一个儿童，只有当他超越了他直接看到的某种特殊的“星座排列”，而有能力以一种适当的方式对这排列重新构造时，才算有了关于这件事物的知识。因此，他重点探讨的就不再是知觉本身的性质，而是认识活动从知觉阶段的形象向符号阶段的语言媒介的“转换”。

布伦那的证明方式大体是这样的：在被试儿童面前放置两个同样大小的烧杯，内装同样多的饮料，然后把其中的一杯中的饮料倒入第三个更高但细些的杯子。年龄较小的儿童会说，第三个杯子中装的饮料比第一个杯子中的饮料多，尽管他亲眼看到了刚才倒饮料的过程。更大些的儿童会认识到，第三个杯子中装的饮料同第一个杯子中的饮料一样多。那么更大些的儿童的这种认识上的变化究竟是怎么来的？有两种可能性。一种是，较大的儿童经过了从表象领域进入思维领域的转换。因此，他不再被自己错误的知觉形象所欺骗，“一种内在化了的语言公式，从知觉形象的巨大力量的控制中转移了出来”。另一种可能性是，对儿童来说，解决上述问题的第一步，是看烧杯的高低，而他在超越这第一步向第二步深入时，并没有脱离这个最初的视觉形象，而是以一种更加深入的方式观看目前的形势，具体说来，他不仅只看杯子的高度，而且看它的宽度，或者说，从只看到一个空间维度到看到两个空间维度。也就是说，儿童的这种认识能力的发展，并不是抛开了知觉所给予的信息，而是

更加深入到这种信息之中。

在这两种可能性中，阿恩海姆当然极力坚持第一种。他认为，发展心理学家们之所以选择第一种，是出于对语言的过度迷信，认为思维只有通过语言才能进行。他指出，虽然语言对大多数人的思维是一种有效的辅助物，但却不是思维之不可缺少的东西，更不是思维赖以进行的媒介物。不可否认，为了对一事物或一个问题的本质或性质做出有效的思考，均需要有一种思维的媒介物，用来代表所要探查的问题或事物的性质，但有效的思维不是通过语言，而是通过语言所涉及的事物，这种事物本身不是语言的，而是知觉的（或形象的）。换句话说，有效的思维在解决任何问题时，都必须通过知觉形象，因为除此之外，就没有任何其它可任思维进行的媒介。

为了说明这一点，他举了人的大脑是如何解决一个高度抽象问题的例子。他举的第一个抽象问题是“自由意志是否同确定论和谐共存？”他问道，人的大脑在思考这个问题时，究竟发生了什么事情呢？换言之，人的思维究竟是在什么样的媒介中进行的呢？他根据自己的经验，认为人对这个问题的思考首先是从形象开始的。代表“意志”的能动力为了成为操纵性的，是以箭头的形式出现的，这些箭头按照顺序，成为一排，其中的每一个都推动下一个，看上去象是一种相当确定性的连锁，一点也没有为“自由”留有余地。接下来的一个问题是：“什么是自由？”，他说他自己在思考这个问题时看到一束箭头从一个“基地”上发出，其中每一支箭头都是自由的，它们在本“星座”的范围内，向任意一个方向自由运动，可以达到任何一个它想达到的地方。然而在这样一个关于自由的形象中，还有其不完整之处：它是在虚空中进行的。但是，“自由”一旦失去了它所运用的世界的背景，也就失去了意义。有鉴于此，他便在原来的形象的基础上，加上了另一个自我独立的，并且正在

对原来那个正在寻求自由的形象中发出的箭头进行干扰的外在世界的形象。这时他的问题是：这两个形象是否原则上不和谐呢？这样就在他的想象中开始了为这个问题重新构造“星座”的活动：把两个形象作移动，使二者呈现一种新的关系，在保持原来那个形象中的箭头一动不动的情况下，与作为环境的那个形象相适应。这时候，原来的那个形象看上去就不再是其自身的运动的推动者，而是进入到一个由决定性因素组成的顺序中，但不管怎样，这种决定性的因素都没有伤害原来的那个形象中的箭头的自由。

很显然，阿恩海姆对思维模式所作的这一简单描述，在于说明思维活动的这样一个典型性质：思维完完全全是在一种具体的知觉形象中进行，尽管这种形象没有清晰地呈现出“自由”作为一个问题出现的个别生活情景。虽然是具体的，但这一模式又完全是抽象的，只不过它仅仅抽取了所要探查的现象中的与问题有关的结构特征——具体说来，是运动力的某些动态性质。

这是对一个极为关键的问题——我们究竟在什么样的媒介中思维？——的很好的回答。上述例子说明，一个人往往用作为知觉形象的矢量体现运动力。这些作为知觉形象的矢量是视觉形象加上动觉感受。

阿恩海姆由此想到，简图在教学中的到处运用，并不是纯粹为了方便教学，而是人们对问题思维的真实过程的写照。弗洛伊德用水的形象标示的前意识、意识、无意识、超我、自我、伊等，最清晰不过地说明了这一点。

阿恩海姆还进一步证明说，即使是那些对最抽象的逻辑问题的思维，也同样离不开形象。对此，他特别举了数学家欧莱尔（L. Euler）在其1770年的《与一个德国王子的通信》中，为证明“如果A包含在B中，C包含在A中，那么C一定包含在

B中”这一逻辑命题，而使用的简图。他指出，这些简图不是具体的和个别事物的形象，而是它们的一种结构上的等同物。人在看问题时，是将它们“看作什么东西”，一切知觉都是对性质的知觉，而一切性质又都是一般普遍性的，所以知觉本身就涉及着一般普遍性的东西。人看到了火，就总是看到了燃烧；看一个圆圈，是看到了圆形性；看欧莱尔使用的圆圈之间的关系，是直接看到了包容的层次和顺序。在欧莱尔的形象中，“包容”的地志学性质，是以一种极其经济的方式呈现的，这正是—切好的思维所需要的经济方式。

在回答为什么要强调视觉思维，而不是触觉思维时，阿恩海姆回答说：

一切真正有效的思维都必定发生在知觉领域，而知觉思维一般都是视觉的。事实上，视觉是唯一一种可以将空间关系以相当的准确性和复杂性再现出来的感觉模式。这种空间关系可以提供一种类似，通过这种类似，我们看到了逻辑学家和心理学家们思考的那些理论关系。至于触觉和动觉，它们作为感性媒介，也可以传达诸如包容、重叠、平行、大小等空间性质，但与视觉比较起来，由触觉和动觉感受显示的空间宇宙在范围和同时性方面，就差得太远了。因此，思维在大多数情况下都是视觉思维。

但也许有人会问，我们是否可以以一种非视觉的方式解决理论问题呢？（如通过纯粹的概念命题）。阿恩海姆认为，如果说存在的话，也应把语言排除在这一范围之外的，因为语言和词都是涉及已有事实的，有时候，它们还被作为被其它媒介所操纵的事实的确指工具。但除语言外，的确还有一种非视觉的媒介，能够以一种全然的自动的方式解决问题。其前提是：所有与之有关的资料必须充足。计算机即此方式，计算机是不须诉诸知觉形象的。人脑当然也能生产与此相近的自动过程——

但这要受巨大的损失和忍受服从教育的压力。也就是说，虽然人脑那活跃起来的自然倾向，以及它的通过结构组织达到解决一个问题的能力不容易被阻止，此事仍然可以做到。然而这样以来，它就失去了一种创造性的思维能力。阿恩海姆所说的“没有知觉形象就没有思维”，主要是指这种作为一种真正的智慧的思维。他坚决反对把机械的（但极其有用的）机器活动，同人类的构造和重新构造情势的能力相混淆。例如，人的下棋与机器的下棋是根本不同的，人下棋时，把整盘棋的棋局留在脑子里，但这不是对棋局的“抄录”，而是对棋势的能动的把握。所谓棋势，乃是一种高度能动的关系网络，其中每一个棋子都具有一种潜在的运动，都处于一种特殊的危险和特殊的防卫的位置，每一个棋子都是由其总体战略决定的，因此，不是象机器那样，对每一种动作都一一记住，就能获得对棋势的把握。

（四）一切知觉都是思维的

阿恩海姆一方面证明了，一切创造性思维都基于知觉形象，另一方面又证明了，一切积极的知觉，都具有思维的性质。

在《视觉思维》一书中，阿恩海姆的反复向人们论述的一点就是，感知，尤其是视知觉，具有思维的一切本领。这种本领不是指人们观看外物时高级的理性作用参与到了低级的感觉活动中，而是说视知觉本身并非低级，它本身已经具备了思维功能，具备了认识和理解的能力。为了说明这点，阿恩海姆从多个角度列出了大量令人信服的证明，对每一方面的证明，他都开辟专章或专节加以论述。其中既有理论的阐述，又有实验的结果作为证据。阿恩海姆指出，所谓高级的认识，无非包括了积极地探索、对刺激物的选择、最后达到对其本质的把握等，而这一切又都涉及着对外物之形态的简化和组织。而对于视觉来说，它对外物的观看，决不限于录取撞击到视网膜上的意象，

视觉要认出某物是某物，首先必须在外物中寻找一种结构：“如果说投射在视网膜上的视觉形象是对整个外部物理对象的机械录制，与之相应的视知觉对象却不是这样。对形状的知觉就是对于刺激物中发现的结构特征的捕捉，或者说，是把某种结构特征强行加诸到这一物质刺激物上面……例如，在我们看到的圆形物体中，其本身大都不一定真是圆的，或者说，它们只是近似于圆的。然而对观看者来说，他们却不只是拿它与圆形物作比较，觉得它象是圆的或接近于圆的，而是觉得它们真的就是圆的。”^①

因此，既然视觉主要是一种结构活动，而结构又涉及着视觉之内的组织和简化活动，它对事物之结构的发现就完全是主动的，而主动的组织活动，正是思维活动的一个重要特征。

视觉同时又是符号性的，因为既然一切结构都是普遍性的，我们在知觉个别事物或行为时必然是把它们知觉为某一类事物或行为，因此，知觉到的个别事物实际上代表着这个事物或行为所在的整个范畴，阿恩海姆称其为视觉概念：

“由此而知觉到的形状模式，具有两种性质足以使它们成为视觉概念，一是它的普遍性，二是其容易识认性。严格说来，世界上没有一个知觉对象，仅仅是指一个单独的个别形状，每个知觉对象都指向某一类模式，有时或许只有一个物体适合这种模式，有时又有无数种物体与之适合。但哪怕是一个个别人的形象，也是一种以某些性质组成的这一类人的特定模式。因此，在知觉对象与概念之间，并没有什么原则的区别。”^②

总之，凡是普通思维活动所具有的抽象、分析、综合、补足、纠正、比较、结合、分离等等能力，视觉活动都无所不能。

^① 阿恩海姆：《视觉思维》第74页。

^② 《视觉思维》第75页。

因此，当视觉认出某物时，事实上就等于思维活动中一个问题得到解决，只不过在视觉中，问题的解决是以一系列无意识的思维活动为前提的。

阿恩海姆在论证视觉的思维性质时，对其中发生的无意识抽象活动，给予了高度的重视。

他指出，视觉是具体的，但又是抽象的，这似乎相互矛盾。而要解决这一矛盾，首先要弄清什么是抽象。阿恩海姆在解答这个问题时的一切阐述，似乎都围绕着康德的“没有抽象的视觉为之盲，没有视觉形象的抽象为之空”的观点展开的。阿恩海姆指出，普通人心目中的抽象，事实上并非真正的抽象，普通人对抽象作的大部分解释，也都是不正确的。在普通心理学中，“抽象”多指一种特殊的心理加工活动，它所要加工的材料是个别的感性认识。经过一番加工之后，从中抽取一种代表本质的结构模式，然后再把感性材料整个儿地抛弃。这样以来，抽象的或一般的东西与具体的或个别的的东西，就变成两个互斥的和截然相反的东西。也就是说，一种形象，假如是具体的，就不能是抽象的。这样一来，人们总是把那些看不见、摸不着的东西说成是抽象的，把可感可知的说成是具体的。例如，桌子是具体的，自由就是抽象的；朋友是具体的，友谊就是抽象的。

阿恩海姆指出，这实际上是本体论方面的一个糊涂观念。实际上，不管是大脑以外的知觉对象，如桌子、日食等；还是大脑以内的知觉对象，如某种知觉意象、思想、观念、感情等；都是具体的。尽管它们都是具体的，又随时可以成为抽象的。按照阿恩海姆的规定，一种意象，如果能代表或再现同类中所有其它的个别事物，就是一般普遍性的；如果仅仅涉及自身，就是个别的和具体的。因此，一般普遍性或抽象性，并不取决于意象本身的固有性质，而是存在于该意象同它代表的东西之间的关系中，一旦它被我们看作是从一个比之更加复杂的的实体

或某一类实体中提取或蒸馏出来的东西，就即刻成为抽象的了。

这种抽象有各种不同的层次。儿童从一个无区别的世界中区分出某物，便已经进行了初步的抽象。当观察者的眼睛具有注视能力时，当他的心灵有了足够的警惕性和使精力高度集中的能力时，就已经有了抽象能力；而能够从刺激物材料中抽取一种相当简化的式样时，则表明有了较高的抽象能力。阿恩海姆指出，人们在解释什么是抽象时，最容易犯的错误是把抽象混同于“抽样”。人们一般会想，既然一个抽象的概念总是代表无数个别的事物，这些个别事物中任何一个“样本”都可以被抽取出来，作为代表这类事物之总体的概念。阿恩海姆认为，这是一种最糊涂不过的想法。一种纺织品的“抽样”，决不能成为它的抽象；假如所有的人都是严格等同的，其中任何人都可以成为人的一个抽样，但决不会成为一个代表全人类的抽象物。相反，尽管人与人之间有着某种差异，但如果其中有一人能把所有的人，或绝大多数的人的重要特征都体现出来，就可以通过这个人把“人”的概念抽象出来。汉姆雷特虽然是一个有血有肉的具体的个人，不是成了一个时代的概括了吗？一个美国国会议员，虽然不是美国人的抽样，仍然有代表美国人民制定自己法律的资格和全权力，因而是美国人民的抽象。

然而如何才能得到某一类事物的抽象物？阿恩海姆回答说，大体有下列两个途径：一是把握某类事物的最重要的性质，二是构造出它的动态形式，以达到对其一般结构状态的把握。阿恩海姆认为，找到事物的本质特征是谈何容易的。某些性质或性质的结合，如蓝色和黄色，或许能把某个航空公司同另一个航空公司区别开来，但这些色彩本身并不代表这一类飞机的本性。某些事物的“迹象”或“线索”，如一个罪犯的头发或指甲，同样不能代表罪犯本人。在对某个人或某个事物抽象时，更不可能通过调查某些关于它们的项目而得到，如调查一个人的智

力、语言流利程度、洞察力、耐受力、情感表现力、因袭能力、外倾性等。把这些性质加到一起，充其量也只能得到关于这个人的“个性测试图”，而不是这个人的抽象。只有找到这个人的本质特征，并通过它把握到一个关于他的有机整体时，才能产生出这个人的抽象物。那么究竟什么样的特征才是本质性的特征？阿恩海姆认为，在任何一个整体中，总有某些方面和性质占据着关键位置，起着主导作用。其它的则只起辅助作用。凡是关键性质，总具有一种生发作用：或是通过它们，生发出一种完整的意象；或是通过它们，对事物做出更加完美的描述。阿恩海姆以某些事物的形容词为例，来说明这种现象：某些代表事物之属性的形容词，如“热”和“冷”等，不仅具有生发力量，而且会影响事物的其它的一些性质。如果说一个人“冷冰冰的”，从这个性质就可以推衍出关于这个人的行为模式的更加完整的意象，由之进一步判断出这个人在某种环境中会有什么样的特殊表现等。相反，另外一些形容词，如“礼貌”，“迟钝”等等，就不具有如此强的生发性质。

当然，仅仅选取事物的某些重要的或关键的性质，还不算是抽象，因为对抽象来说，重要的不是对事物之个别性质的抽取，而是通过这种性质把握其整体结构。一个人的冷冰冰不同于一个炉子的冷却和月亮的冰冷，因为人的冷只能同人的各种行为发生关系。因此，只有把握某些生发性的性质或要点，作为整个结构的“极点”、高峰或缩影，以此为基础，扩展到整个结构，才能达到完全的抽象。然而不管怎样，都不能脱离事物的具体显现。它只能伴随着这种具体的显现而显现。用格式塔心理学的话去表达，就是：“许多经验中的现象，都是围绕着一个‘简单而又集中’的阶段组织起来的，这一阶段大都有一种简单而又清晰的结构，一切都以它为取舍，一个93度的角不再是一种合法的存在物，而成为一个不太合格的直角。由于直角

的轮廓清晰，结构简单，所以很自然地成为参照的基础。类似这样的‘阶段’，往往是某些中间概念由之偏离的出发点，又是另外一些中间值趋向的归宿。”^①

阿恩海姆还指出，围绕某些要点组织起一个动态概念，是人类智力发展到一定阶段上才具备的能力。在人类认识的早期阶段，由于心灵尚不具备把握高度复杂性现象的能力，所以只能组织一些静态的概念，这些概念只能以一些简单的形状和整齐一律的动作出现。由于这种概念一般都掩盖了现象世界的复杂过程和动态结构，所以能为人们迅速把握，但却因此使现象世界过于简单、呆板和孤零。阿恩海姆认为，要想获取动态概念，就要有概括能力，而概括能力又不仅仅等于收集无限多个个别事例的能力。它需要对概念的具体形态做出初步想象，并找到具体的例证。在寻找和选择中，要随时想象现象中有哪些具体特征或方面能集中体现事物的本质，与此同时，又要随时抛弃那些模糊不清的方面，防止不必要的重复，在比较中完善它、修正它、修剪它。真正的概念乃是科学家完善其理论，艺术家完善其意象的手段。它当然不是一种机械手段，不需要统计人员、图书馆管理员或分类机所特有的那种能力，它需要的是活动性心灵所特有的机灵和智慧。阿恩海姆曾经举过这样一个例子：一只普通的手表无论如何也不能成为体现手表主人性格的抽象物，但日本长崎博物馆中展出的那些被大爆炸损坏的老式钟表，却可以成为代表一场震动世界的大爆炸事件的抽象物。在这里，所有被损坏的钟表的指针都停留在11点零2分。这就鲜明地指出，这里曾发生了一种使和平安定的正常生活突然停顿的事件。换言之，时间的停顿是一场爆炸事件中最本质的东西，它完全可以使人想起这一事件本身。这种特殊的概括

^① 《视觉思维》第277页。

能力，不管是对科学还是对艺术都是适用的。科学家能从个别事物中抽取原理，并不在于他们能从这些事例或事件中抽取出与这些事件有关的纯理性概念，而在于他们能在这些事件之内追踪和察觉它们，从中发现代表其本质和结构的力的式样。总之，一切创造性思维，只有当它在提出一种理论性命题的同时，又时刻与它描述的现象本身联系在一起时，才能获得成功。这就是说，即使理论性概念的抽象，也不能放弃它由之而来的背景，不能脱离从感知渠道得来的有血有肉的具体材料。“只有与感性世界密切配合，伟大的思想才能产生”。但是，与感性世界的结合并不等于不能从已有的情势中解脱出来，如果不能超越它，同样是达到抽象的障碍。这就是说，为了解决一个问题，人们必须随时随地改变事物呈现于我们心灵中的自然状态，随时改变其固有的关系、重心、组合方式和选择方式，以便产生出一种可以使问题得到解决的新的模式。而这一切，都是视觉特有的功能。

（五）一切创造发明都始于直觉

在当今这个复杂的推理活动可由计算机完成的时代，人们的注意力开始转向计算机不能问津的直觉能力。直觉是不好理解的。因为我们只能从它的高超的效果中得知它的高超的能力。而它的具体作用方式和步骤却逃过了我们的意识。他好象中国古人说的“羚羊挂角，无迹可求”。因此很多时候被认为是一种超人的灵感和天生的本能。柏拉图曾经把直觉列为人类最高的智慧，因为它使我们能够直视我们经验中的所有事物的超验本质。

阿恩海姆心理学理论所解决的一个重大问题，就是直觉的功能和性质问题。

那么直觉究竟是什么？

阿恩海姆认为，直觉与推理，乃是贯穿认识活动之全程的、不可或缺的活动。这二者在知觉和思维活动中，总是以一种复杂的关系交织着进行。直觉，是知觉的一个特殊的性质，是它的一种直接把握发生在某种“场”或某种格式塔情势中的那种“相互作用”效果的能力。直觉只限于知觉领域。因为在认识活动中，只有知觉是在“场过程”中进行的。但是，既然知觉与思维永远不会分离，所以直觉也就相应地参与到了任何一种认识活动中，不管这种认识活动是以知觉为主，还是以推理为主。

在西方历史上，K. W. Wild 曾经列出过关于直觉的 31 种定义。笛卡尔在其《指导精神的法则》中提出，人们可以通过两种活动达到对事物的理解：直觉与演绎（或颖悟和洞察）。根据笛卡尔的理解，直觉不是对感觉的动摇不定的证据，也不是从想象的错误的构造中产生出的错误的判断，而是一种明晰的和注意力集中的思想所给出的极为现成的和最为清晰的概念，这种概念能够作到完全从我们想要理解的事物的怀疑中解放出来。因此，笛卡尔所说的直觉，是一种比推理更为可靠的心理能力。这种直觉比演绎更简单，因而更为确定。“每一个人都能对他存在和思考的事实达到精神上的直觉，如三角形由三条边组成，一个球体只有一个表面等。类似这样的事实要比人们想象得多得多，只是他们不屑于注意这些简单的事实罢了。”

至于笛卡尔所说的演绎，主要包括所有从其它确定的事实的推演——即从直觉到知识的继续推演。

在本世纪，对本质的直觉或直视。被胡塞尔的现象学看作是达到真理的辉煌之路。

随着不同的时代和不同的风格的转换，人们对直觉和推理的认识也就不同。它们或是被说成相互合作者，或是被认为互相需要，或是被说成相互竞争的对手，或是被认为是相互干扰者。这最后一种，即认为二者相互干扰的见解，是浪漫主义的

产物。持这种见解的代表人物是维柯，克罗齐在其美学史中对此作了阐述。维柯把推理与哲学等同，把直觉同诗等同，认为形而上学同诗天生对立。前者拒绝感性判断，后者则把它视为自己的首要的指导者，因而得出“推理能力越强，诗的能力越弱”的结论。

19世纪浪漫主义对直觉和推理的分裂，导致了直觉的崇拜者和推理的崇拜者们的争吵。前者对科学和逻辑学家的推理法则持蔑视态度，后者则贬低直觉的非推理特征为“非理性的”和无理取闹的。

阿恩海姆认为，这种争吵是有害无益的。因为二者都各持一端，陷入片面。在教育领域，直觉能力被认为是不可教和不可学的，属于天生、天才和艺术领域。

阿恩海姆通过心理学研究证明，直觉乃是感知的一种特殊的认识能力，因为直觉只有通过场过程才能进行。而感性知觉正是通过这种场过程提供知识的，普通视觉即一例。视觉开始于视刺激投射到亿万个视网膜接受器上的生理过程，那些点状的记录最终必须被组织成一个统一的、由各种不同的形状、大小、颜色和空间的不同位置组成的意象。而控制这种组织活动的法则，正是格式塔心理学研究的对象。这些研究的主要发现是，视觉主要是以场过程的方式进行的。这意味着，其中每一成分的位置和功能都是由整体的结构决定的。在这个空间和时间在其中延伸的整体结构之内，所有的成分都是相互决定和相互依赖的。举例说，我们所知觉到的某些事物的色彩，就要取决于与之相邻的另一些事物的色彩。因此，所谓的直觉，或是指知觉的“场”，或是指格式塔性质。

他指出，作为一个法则，知觉形象的呈现是迅速的和无意识的。我们睁开眼睛，就发现了那个已知的世界，只有在极为特殊的环境中，我们才会意识到，形成一个意象是一个多么复

杂的过程。例如，当作为刺激的情势极为复杂或极为不清晰和模糊时，我们就得有意识地争取一个确定的组织，以确定某一部分，某一成分和每一种关系，从而确定一种最终的状态。在日常的实践倾向中，就不大需要这种稳定的组织活动，因为在这种情况下，我们只要大体粗略地将环境的有关的特征作一番大体的浏览就行了。

然而当我们观看一幅画时，就需要一种比较稳定的意象，这就需要我们对构成整体的所有的关系作彻底的检查，因为一件艺术品的组成成分不仅仅是我们认出的一匹马或一头鹿，而是通过它们的视觉性质，传达作品的含义。面对着这样一个任务，观看者，不管他是旁观者，还是艺术家本人，都要探查诸如重力，方向性的紧张力等作品的各种成分特有的知觉性质。这样以来，观看者就会把形象经验为力的系统，它们就象是一个力场内的各种成分那样行动着。换言之，它们都努力追求一种平衡的状态，向最简化的状态生成的趋向。其中最重要的是，这种平衡状态是完全由直接的知觉经验来检验、估价和纠正的，就象是一个人骑在自行车上，通过身体内的动感来维持身体的平衡一样。

很明显，审美知觉是知觉的一种极为特殊的情形。我们在这里谈论艺术，主要是因为它提供给我们观看正在工作的直觉的经验。在音乐和演出中，一种争取平衡的秩序的斗争可以被直接地感受到。在那些正在表演的舞蹈演员、杂技演员的那些指导其身体动作的运动中，重复着骑自行车者的动感控制，幼儿学习站立和走路的斗争，乃是直觉之动态控制的最早的和印象最深刻的例证。

阿恩海姆认为，直觉认识的一个最基本的视觉产品，是一个由确定的事物构成的世界，是图—底之间的分离，是各个构成成分之间的关系以及感知的组织和其它性质和方面。

我们感知的这个已知的世界，并非是一个由慷慨的物理环境赠送给我们的简单的和现成的礼物，而是发生在观看者的复杂的神经系统中的复杂活动的产物，这种复杂的活动处于人的意识域限之下。

因次，直觉是认识的基础，是基础的基础。

但是，单凭直觉本身，又不能使认识深入，因为直觉只是赋予我们关于某种情势的总体结构，确定整体内每一成分的位置和作用。但是如果某种事物因为更换了背景而变成完全不同的样子，综合和概括就变得极其困难和不可能了。概括是认识活动的主干，它使我们有能力认出我们在过去见过的东西，使我们过去所学过的东西运用到现在。它还使我们能够对事物分类，把一组不同的事物归结到同一类中。它创造出普遍性的概念，没有这些概念就没有认识，而这样一些基于标准的心理内容的活动，都属于推理活动的领域。

但是，这样以来，在认识的这两种基本的倾向之间，就存在着一种永恒的拔河比赛和激烈的竞争。换言之，把一个特定的形势视为相互作用的力造成的统一的整体倾向，与构成一个由稳定的和可知的实体构成的世界的倾向之间的斗争。

阿恩海姆指出，如果单独看，这两种倾向都是片面的。举例说，如果我把某个人的“个性”视为一个不变的东西，不受特定环境加于他或她的力量的影响，个性就将变成类似一块模板似的东西，这就无法说明人在特定的情势下的那种真实的行为。事实上，人在特定情景下的真实行为并不是这个样子的。但是，如果走向另一个极端，如果我们不能从任何一种特定的情势的背景中分离出一个人的稳定的形象，我们每一次遇到的将只是某些具有特殊的特征样品。每一种都异于其他，因此每一种都不能使我们认出我们想要识认的事物。

因此，这两种倾向从一开始一直到最后，都必须合作共处。

阿恩海姆描述说，我们最先给予的是一种作为整体的感受场。在这种场中，处处是力的相互作用。这个场决不是同质的，它是由种种不同但又相互联结的单位构成的“组织”。每当背景改变时，这种组织就反过来又对每一个单位的性质和作用做出改变和修正。投射到这个场是为了识认出有关的要素，把这些要素从背景中脱离开来，给予它们以稳定性，使之经历了背景的万花筒式的变化而保持不变。以学生认识的教师为例。教师的形象在儿童心目中是与一种特定的背景，即教室联系在一起的，但最终却成了一个自我独立的实体——由某些持久的性质组成的实体。这种实体可以从任何一种特殊的背景中独立出来。这种分离不仅可以使儿童在任何一种背景中将老师认识出来，还能使他们把在各个不同的场合遇到的“不同的老师”归纳到一个可以称为“老师”的共同概念之中。这种坚挺的概念单位，正是推理活动所需要的材料。

对认识过程的上述描述，是很容易被误解的。所以阿恩海姆又作了如下解释：

1 概括活动所需要的那种稳定的实体，有可能被人们同一种知觉“图象”混为一体。知觉图象是知觉任何事物的必要前提。但他在这儿所说的不是那种使知觉进行的最初级的图象，而是通过了第二次“淬火”的图象，通过这种淬火，知觉实体从它们的直觉背景中独立出来。

2 推理在这儿不是一种更高级的活动。换言之，不是一种在大脑发展过程中取代了最初的直觉性知觉的更高级的活动，而是说，为了避免上面所说的那种片面性，场的总体的各个部分必须被知觉为既是整体背景的不可分割的部分，又是一些持久不变的标准要素。

3 对场的各个组成成分的淬火，使之成为独立的单位，并不意味着认识活动从直觉领域转移和完全变成一种推理活动。

相反，这些独立的单位的形成，本身就是典型的直觉过程。通过这种过程，一种实体的不同方面和不同的样相，以及同一类事物的不同的例子（个体），都被锻造成为一个再现性的（代表性的）结构。这就是说，普遍概念“猫”，可以通过对同一只猫的不同方面的直觉构成，也可以是在对多种多样的猫的经验过程中形成的。这样一种直觉的概念的形成——这种对个别事物的整体结构作重新组织和化合的直觉概念的形成，原则上区别于传统逻辑的推理步骤，因为它是通过根除和灭绝共同要素来分类的。

阿恩海姆还进一步论述了推理认识和直觉认识的区别。

推理活动所处理的是标准单位之间的关联，因此，它只限于线性联系。 $A+B=C$ 即线性连锁，其中有两种要素和三种关系，可以正读，也可以反读。其中一头是总体，另一头是部分。但不管怎样，同一个时间都只能处理一种，再多一种陈述就超出了它的能力和范围。这就是说，推理只能一个接一个地进行，而不能同时进行处理。因此，凭借理性决不能对“场过程”进行描述：因为与场过程有关的任何格式塔都是同时性的，而不是顺序性的，正如一个历史学家不能在同一个时刻列出导致第二次世界大战的诸种并行的原因一样。同样，艺术理论家也不能以推理方式将一幅画的各种成分在相互作用中创造出的整体构图的大过程描述出来。因为陈述性的语言，只包括由标准单位构成的线性链条，自己便是推理的产物。语言适合于推理，但在对场过程、意象、物理的或社会的星座、气候、人的个性、艺术、诗、音乐等进行描述时，就会遇到极大的困难。

那么语言能够解决这些难题吗，如果能，它是怎样解决这些难题的？

阿恩海姆指出，语言，作为一种线性媒介是可以处理概要性结构问题的。这种问题之所以能够得到解决，是因为，虽然语言是线性的，但能唤起联想性的意象，因此又能服从于直觉的综合。诗即属于此种情形。把语词译成意象，是诗的特权，语词尽其最大的努力，提供某种意象的片段，意象又进一步提供对整体结构的直觉性梗概，但梗概并不是唯一不可缺少的条件，对于理解一个有机整体来说，同样重要的还有结构的分级：我们必须能够看到在这个整体中，每一个特殊的成分的位置，它是在上方还是在下方？是在中央还是在边缘？是独立的还是同其它的成分合作的？如此等等。理性对这些问题的回答，只能通过确认单个项目与单个项目之间的线性联系而达到：或是把它们加起来，或是把所有的联系补缀成一个综合的网络，最后得出结论。直觉通过同时把握其整体结构，直接看到每一成分在整体之级别中的位置，从而对这个过程做出补足。如果没有直觉的帮助，理性只能象瞎子摸象那样，通过一个一个的线性联系而慢慢地得出一个整体。

直觉对全局的把握不仅是一种快乐的事，而且是一种必不可少的事。

阿恩海姆论证说，即使在那种通过推理手段的线性过程来获取知识的数学证明中，直觉也必不可少。数学证明从一个问题出发，分步骤一个接一个地进行，每一步骤都要通过直觉的自明真理的证据，或者说，它必须通过前面已有的一个证明的核准和认可后，方可进行下一步，直到证明到最后，才能得出结论。在这一过程中，每一个步骤都要直接追溯到它的权威或是非直接地回到公理。公理，即自我明了的事实（不是公认的事实，而是直觉的、自我明了的事实）。这一切都证明了，人类除了通过自明的直觉和某些必要的推导之外，没有别的方法能达到知识。对任何命题的直觉把握，都是对它的整体的同时性

把握，而不是一个部分一个部分的按顺序的把握。这对于顺序性的证明来说，是相当困难的。在这个长长的链条的每一个环节，可能是直觉自明的，在结构上都独立于它的邻近的环节，因此，这个顺序看上去更象是一个货运列车，而不象是一个曲调。学生们只能努力理解每一个单独的事实，只能凭耦合来与下一个环节相联系，从而与理性的东西交臂而过。正是在这个意义上，叔本华才把欧几里德证明贬低为“变戏法”。阿恩海姆幽默地指出，真理几乎总是从后门进入的，总是从一些第二性的环境中推衍出来的，例如用来证明毕达哥拉斯定理的辅助线，就是此种典型事例。

三 结 束 语

阿恩海姆是当今世界少有的把艺术和心理学有机地结合为一体的人。虽然在一般人看来，观察艺术需要的是敏锐细腻的感觉和知觉，而心理学研究需要的则是理性思维，二者差距甚大，难于同时顾及。但在阿恩海姆的身上，这两个方面都表现出杰出的才能。他在《艺术与视知觉》中，利用格式塔心理学原理，对艺术经常涉及的平衡、形状、形式、光线、色彩问题进行了独到的探讨，特别论述了传统艺术和现代艺术在处理上述问题时的区别，这些论述不仅符合艺术本身的规律和实际，使那些深得艺术之奥妙，但又说不出所以然的实际艺术工作者心服口服，还使那些习惯以抽象的理论眼光看待美学和艺术的专业研究人员，首次触及到艺术的真实的生命。他的这本书之所以能影响一代又一代人，其学术生命经久不衰，关键就在于上述两个方面的有机结合。这种有机结合使他的论述既深刻严密，又生动丰富，具有很强的说服力。美国当代美学家 V. 提吉拉在《当代美学潮流》中专门谈到阿恩海姆，说他的著作“以经验为

依据，更敢于正视艺术的现实，更深入艺术”^①因而更有助于人们廓清艺术的实践，帮助人们欣赏和理解艺术。正因为如此，这本书出版后，不管是大学教师和学生，还是专门的研究人员，不管是艺术家，还是哲学家；不管是美学家还是心理学家，都能从中找到自己感兴趣的东西，都能受到启发。英国美术史和美术评论家赫伯特·里德在读完这本书后拍案叫绝，称赞它是“系统地将格式塔心理学应用于视觉艺术的一部极为重要的著作，艺术心理学的各个专题，在本书中第一次获得了科学基础，它势必会产生深远的影响，艺术家们也将会从中大受教益。”^②美国最权威的美学杂志《美学与艺术批评》也曾专门撰文对此书评论，说它“思想新、风格新、对美学做出了独特的贡献，是一部写得很美的、可读性很强的书……一切艺术爱好者，不管他们懂不懂艺术心理学，都将发现本书对他们的巨大价值。它不仅会使他们对艺术会有新的发现，而且会使他们对世界的统一性有一个更加深刻的理解。”^③这一评论是非常中肯的，因为它不只提到这部书的可读性，而且指出了它在理论上的独特建树。所谓对“世界的统一性”的理解，就是他用“异质同构”理论解答艺术表现性的问题的尝试。表现性问题一直是美学中的大难题，在这之前的许多解释，如“移情作用”和“客观性质说”等等，都不能自圆其说，因为它们都是哲学的假说，从未与科学挂钩。阿恩海姆的“同构说”就不同了，它不仅有艺术中的大量例证，还运用了当时兴起的场的理论和熵的理论，具有较强的说服力。当然，有人也指出过，阿恩海姆的“同构说”所依赖的大脑组织化理论，至今未得到经验研究的支持，但这并不妨碍这种学说的生命力，尤其是当我们用这种学说看待

① 李卜曼：《当代美学》，光明日报出版社1986年版，第54页。

②③ 阿恩海姆：《视觉思维》前言，光明日报出版社1987版，第1页。

中国的书法艺术时，就愈能感到这种解释的合理性。

阿恩海姆的第二部巨著《视觉思维》同样产生了巨大的影响，它从艺术和心理学角度提出的“知觉就具有思维能力”的见解，对统制西方千余年的感知与思维分裂的认识论，提出了严重的挑战，填补了西方认识论在对感知觉和思维之间人为造成的鸿沟，为艺术与科学的统一提供了有力的理论基础。这种理论当然不是无事实根据的简单假说，他在这本书中提出的大量证据，是很难驳倒的。

阿恩海姆毕生辛勤地耕耘，每写出一本书，都给人以耳目一新的感觉。一直到退休，都在追求最新的东西，从而使他的理论一直位于美学研究的前沿。他不断开辟的新领域和他的一系列新发现，他的一系列新的思想和见解，值得我们认真地研究和借鉴。

参 考 文 献

1. Arnheim, R. *Toward a Psychology of Art*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966.
2. Arnheim, R. *New Essays on the Psychology of Art*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966.
3. Arnheim, R. *Emotion and Feeling in Psychology and Art*, *Confinia Psychiatrica*, 1958, pp69-88.
4. Arnheim, R. *The Gestalt Theory of Expression*. *Psychological Review*. 1949, pp156—171.
5. 阿恩海姆：《艺术与视知觉》，滕守尧、朱疆源译，中国社会科学出版社 1984.
6. 阿恩海姆：《视觉思维》，滕守尧译，光明日报出版社 1987.

雅可布逊

方 册 撰

篇 目

一 雅可布逊的学术生涯	(213)
(一) 生平	(213)
(二) 精神氛围	(214)
(三) 形式派首领	(218)
(四) 布拉格学派之父	(222)
(五) 誉满全球	(229)
二 雅可布逊的学术思想	(230)
(一) 语言学与诗学	(230)
(二) 隐喻与换喻	(235)
(三) 对等原理	(240)
(四) 分析《猫》	(243)
(五) 语法结构	(247)
(六) 《我爱过您》	(252)
(七) 符号学思想	(254)
三 结束语	(257)
参考文献	(259)



雅可布逊 (1896 年—1982 年)

212

雅可布逊

方 珊

罗曼·奥西波维奇·雅可布逊 (Roman Осипович Яко́всон 1896—1982) 是本世纪最杰出的语言学家、诗学家与符号学家之一。

本世纪以来，语言学获得了飞跃的发展，它与哲学、人类学、心理学、美学、文艺学等人文学科进行广泛的联姻，不仅成为当代人文科学发展的强大动力源，而且也成为联结社会科学与自然科学的桥梁。尽管当代西方学术界所掀起的以语言学为模式去重构社会一切现象的热潮已成过去，但西方的“语言学时代”仍在继续。曾经作为语言学时代最强有力的推动者的雅可布逊，以其毕生精力致力于语言学的发展，并把现代语言学的最新成果积极推行于诗学、心理学、符号学等学科，在西方学术界产生了深远而持久的影响。

一 雅可布逊的学术生涯

(一) 生平

1896年10月11日，雅可布逊生于莫斯科的一个富裕家庭，他的父亲是一个化学工程师兼实业家。雅可布逊并未禀承父亲的事业与兴趣，而是对语言、诗歌深怀兴趣。开始，他在

拉扎列夫东方语言专科学校学习，后转入莫斯科大学语文史系。1918年毕业于莫斯科大学，随后任莫斯科戏剧学院俄语教授。1920年移居布拉格。1933年任教于捷克马萨里克大学（今普基涅大学），教授俄罗斯语文学与捷克中世纪文学。1939年因德国占领捷克，他流亡北欧，于1940年定居美国并加入了美国籍，执教于著名的哥伦比亚大学。1949年任哈佛大学斯拉夫语文学及普通语言学教授。1982年卒于波士顿，享年86岁。

雅可布逊的一生可依其居住地区，大致分成俄国时期、捷克时期、美国时期。与此相应，他的学术思想的发展，也经历了三个发展阶段，即：俄国形式主义时期，捷克结构主义时期、美国结构主义时期。

（二）精神氛围

20世纪初的俄国，文艺学正处于十字路口，迷漫着庞杂的精神氛围。

19世纪中期兴起并在19世纪后半期达到极盛的学院派文艺学，此时已日趋衰落。学院文艺学家以实证主义方法论为原则，用繁琐的考证研究诗人生活中的微末细节，不遗余力地考证诗人的风流韵事、财产数目等琐碎小事，沾沾自喜于作品的版本考证与作家的生平考证，这不仅使文艺学放弃了对文艺作品进行美学分析与判断的权利，而且也使文艺学变成了历史学、社会学、心理学与思想史研究的文献学。因而，经验主义、浅薄的注释、烦琐的传记文献学、各种材料的堆积以及缺乏理论概括等等情况已表明，学院派文艺学已日暮途穷。亦如俄国形式派的著名代表埃亨巴乌姆所说：

“在形式主义者出现之前，‘学院派’的科学完全忽视理论问题，并且刻板地运用陈旧的美学、心理学以及历史学的‘定理’，已经丧失了研究的对象感，以致这门科学本身是否存在都

值得怀疑。跟‘学院派’的科学几乎没必要作什么斗争：用不着破门而入，因为连门也没有。我们看见的不是堡垒，而是一个穿堂大院。”^①

与此相对的象征派则采用哲学概括来把握创作个性与时代精神。他们要求深入生活现象的秘密与本质，去探索不可感知，只可“象征”的永恒绝对，从而揭示生存的真象。尽管象征派文艺批评家大多是从作品来解释作家的创作，但他们关注的是作家的世界观、宗教观，其中虽然不乏精辟的论述与有价值的创见，然而却远离了一般读者对作品的欣赏与感受，不免带有浓厚的主观主义倾向。形式派则声称：“我们决心以对待事实的客观的科学方法，来反对象征主义的主观主义美学原理。由此产生了形式主义者所特有的科学实证主义的新热情：哲学和美学的臆想被抛弃了。”^② 他们要摆脱象征派的本体论解释，试图寻找文学科学的方法论与一般规律，其目标是要根据文学材料的内在性质建立一种独立的文学科学。

当然，形式派在批判学院派与象征派时，也吸收这两派的某些长处。如学院派的严谨作风、科学态度以及把语言学与诗学联系起来的观点。象征派重视寻求艺术的表现手法与技巧，讲究诗歌形式，对形式派影响颇大。

据雅可布逊晚年在《关于诗歌理论专著的回顾与述评》中的回忆，安德烈·别雷这位象征派大诗人兼诗学理论家曾使他受到重大影响。1910年，别雷出版了一部大部头的《象征主义》一书，该书有1/3的篇幅来研究诗学。别雷认为，俄罗斯

① 鲍·埃亨巴乌姆：《文学》，列宁格勒“浪潮”出版社1927年第119页，参见《世界艺术与美学》，第七辑文化艺术出版社1986年第7页。

② 鲍·埃亨巴乌姆语。引自J·布洛克曼：《结构主义》，商务印书馆1980年第41页。

诗歌的当前任务是给节奏与格律定义，确定它们在诗歌创作中的作用，并以自己的研究，阐明了俄诗四步抑扬格的实质，四步抑扬格重音类型的多样性与 18 世纪至 20 世纪初诗歌格律所经历的变化，从而向人们指出，诗学当前应主要研究诗歌节律学的问题。由此，别雷还领导了一个“节律研究小组”，以对诗歌节律进行广泛研究。不过，由于别雷对语言结构，特别是对现代语言学的发展缺乏了解，因而受到了学术界的一些批评。象征派的另一位著名诗人兼理论家勃留索夫，批评别雷在书中忽视了作为整体性的各种节奏成分的综合体，尤其是诗行中词划分的布局问题。

雅可布逊因不满于当时最常见的对文学理论的非科学态度与批评家的肤浅的印象主义批评方式，故对别雷的研究方法，特别是他对诗的写作技巧的精心研究使之发生了浓厚的兴趣。雅可布逊也曾尝试采用别雷的方法，去研究 B·特列季科夫斯基的作品，因为他的四步抑扬格和扬抑格表现了诗行节奏模式的极其丰富的多样性。

以马雅可夫斯基、赫列勃尼科夫等著名诗人为首组成的未来派，是当时俄国文坛上代表先锋派的一支重要力量。他们既反对学院派，也反对象征派，是形式派的支持者与同盟军。他们重视语言艺术，提倡无意义的语言。未来派认为，无意义的语言是指那种没有确切含义、却又生动活泼的语言。这种无意义的词是野性的、炽热的、富于爆炸力的，它们可以唤起并提供创作幻想的自由，因而它们本身就是一种最简明、最普通的艺术。“语言首先应当是语言，如果说它应当像点什么，那么多半像野人的锯子或毒箭。”^① 未来派把语言艺术看作是一种语言

^① 克什乔内赫·赫列勃尼科夫：《词本身——论艺术作品》，见《文艺理论研究》1982年第2期第135页。

技巧，强调对语词的加工，主张革新词和词组的意义，都使雅可布逊与形式派受到深刻影响。雅可布逊也曾诗兴大发，用笔名发表了《无意义的书》。可见，雅可布逊早年对诗歌创作的体验，使其后来在诗学分析和研究获益非浅。

当然，作为莫斯科大学语文史系学生的雅可布逊直接受到的是德·索绪尔和B·德·库尔特内的语言学思想的影响。德·索绪尔把语言视为一个独立的系统，认为应把作为系统的语言与作为具体运用语言的言语相区分，把语言符号的能指与所指相区分，并把语言的研究重点从历时性转到共时性上，等等观点，与B·德·库尔特内的音位学思想，都在当代语言学的发展上占有重要地位。雅可布逊在接受这些观点的同时，又在许多方面作出了重要发展与推进，这就使他立足于当代语言学的最新成果之上来进行诗学分析。这不仅使雅可布逊的语言学理论带有强烈的诗学色彩，而且也使其诗学理论带有强烈的语言学与符号学色彩。由此，雅可布逊成为本世纪一位把诗学、语言学、符号学结合起来进行研究的独特思想家。

值得指出的是，雅可布逊是一位艺术气质浓厚的学者。1966年，他在与法叶的一次晤谈中说：“对我影响最大的是艺术家而非学者，他们是毕加索、勃拉克、赫列勃尼科夫、乔伊思和斯特拉文斯基。从1913年到1914年间，我和画家生活在一起；我是马勒威奇家的朋友。他要我和他一起去巴黎。”^①

尽管形式派否定自己有某种哲学前提，然而胡塞尔的现象学曾是他们热烈讨论的议题。形式派对现象学感兴趣的是，对待事实的一种实证主义的态度与意向性理论。形式派的旨趣并不在以现象学为基础的一种新心理学与新哲学的建立上，而在通过胡塞尔的“纯语法”概念，从哲学上把语言视为一个符号

^① J·布洛克曼：《结构主义》，商务印书馆1980年第37页。

系统。在语言艺术中，意义也是一种语言学现象。无论哪种语言，都可以视为诗性语言，总表现出一个意义场。这样，语言学与文学都是联结客体世界与读者经验世界的一个独立领域，要正确理解它们，就必须进入构成性意识与被构成的符号系统间的强力场。

这就是雅可布逊大学期间所处的庞杂的精神氛围：一方面俄国文艺学正陷于对象迷失的困惑中，它不知道该何去何从，另一方面各种新的思潮正纷至沓来，使青年一代以新眼光来看待文艺学，为摆脱混乱与迷惘，勇敢地尝试迈出一条新途径。

（三）形式派首领

俄国形式派的发源地是莫斯科与彼得堡。1914年，以年仅18岁的雅可布逊为首，莫斯科大学语文史系的七位血气方刚的年青大学生组成了莫斯科语言学小组。他们宣称，小组的宗旨是要“研究语言学、格律学以及民间文学等方面的问题。”^①小组活动得到了东方语言专家科尔什的大力支持，他尤其欢迎研究诗律学与民间口头创作问题。

同年，彼得堡的几位大学生则以维·什克洛夫斯基为核心，组成了一个文学小组。后来，该小组命名为“诗歌语言研究协会”，俄文缩写为《опорз》，简称奥波亚兹。奥波亚兹与全由语言学家组成的莫斯科语言协会不同，它的组成成员分为语言学家与文学理论家两部分。他们提出的主要目的是研究艺术作品的语言与风格。

莫斯科语言协会与彼得堡语言研究会遥相呼应，密切合作，关系极为密切。两会经常举行小组会议与学术报告。马雅可夫斯基、帕斯捷尔纳克和曼德尔什坦姆等著名诗人都是讨论会的

^①《罗曼·雅可布逊著作选》，莫斯科进步出版社1985年第240页。

座上客。语言学家、诗学家与诗人的直接讨论，显然会有助于他们去深刻理解艺术的本质。

作为形式派领袖人物的雅可布逊，除了主持与参与了各种各样的学术活动和讨论外，相继撰述了《未来派》，《俄国现代诗歌》等著作，以批判当时流行的对待文学的非科学态度和文艺批评家的肤浅的印象主义批评方式。他指出，文学研究不能依赖于对艺术家的生平琐事、传记材料的搜集与分析，也不能依据艺术家的政治、哲学、宗教和道德观点，更不能根据心理学与社会学的分析。

在雅可布逊看来，如果从艺术家的生平传记与世界观等文学的外在因素入手，不仅不能恰当地解释文学作品，而且还有可能误解与歪曲作品的含义，使文艺研究不是走进作品之外的死胡同，就是变成收集各种趣闻轶事的大杂烩。

雅可布逊认为：“诗对它所陈述的对象是毫不关心的。”^①因此，“指责诗人犯有思想罪”，“控告普希金犯有杀害连斯基的罪行，都只能是奇谈谬论”^②

雅可布逊不仅批判了那种把文学等同于某种“载道言志”之工具的传统观点，而且也批判了把文学史研究等同于“闲聊”的不科学作法。传统观点不是把文学视为作者生活时代的摹仿与再现，就是把它作为作者个性和内在世界的表现，而雅可布逊则认为，无论把文学是视为摹仿与再现，还是当作个性的表现，其实质都只是把文学当作表现或再现的工具而已，这就把艺术作品当成哲学、社会学、宗教、心理学等学科研究的历史文献，其后果是把文学当作其它学科研究的材料，却对文学的审美价值视而不见，致使文学科学的特殊性丧失殆尽。

① 雅可布逊：《俄国现代诗歌》，布拉格 1921 年第 10 页。

② 同上书，第 16—17 页。

由此，雅可布逊认为，为了使文学成为一门独立的系统科学，就必须立足作品本身来进行文学研究，并且首先必须弄清文学科学的特殊性，以明确文学科学的对象，从而把文学与其它学科严格地区别开来。他的这一看法就成为俄国形式派的理论原则：

“文学科学的对象不是文学，而是‘文学性’，也就是使一部作品成为文学作品的东西。不过，直到现在我们还是可以把文学史家比作一名警察，当他下令拘捕某人时，就要把罪犯屋里和街上偶然遇到的每一个人，连同行人一起抓来拷问。文学史家就是这样无所不用，诸如个人生活、心理学、政治、哲学，无一例外。这样便凑成一堆雕虫小技，而不是文学科学；仿佛他们已经忘记，每一种对象都分别属于一门科学，如哲学史、文化史、心理学等等。而这些科学自然也可以使用文学现象作为不完善的二流材料。”^①

既然研究文学要根据文学本身的理由，要立足于作品本身，那么，文学作品的语言、技巧、程序、形式、结构，就是文学研究中的重要问题，尤其是艺术程序应成为文学研究中的主角。因为，只有通过作品构成方式和构成要素进行分析，才有可能真正揭示作品为何具有文学性（亦即艺术性）的奥秘，从而使文学真正成为象语言学那样的独立科学。

传统的文学研究家习惯于把研究重点放在文化史或社会生活、时代背景方面，形式派则依据语言学来探讨诗学。雅可布逊是语言学家，不免要从语言学的角度来看待文学，何况诗歌语言也是一种语言现象，自然可以把它视为语言学的范畴。

B·德·库尔特内曾把语言现象区分出：日常语、庄严语、

^①《俄国现代诗歌》第11页。参见《俄苏形式主义文论选》，中国社会科学出版社1989年第24页。

布道语和授课语。雅库宾斯基受其启发，从语言的使用目的上对语言现象分类。他把语言现象分为两大类：一类是为了交流目的的日常语言系统，一类是为了实现艺术任务的诗性语言系统。前者是交际手段，人们注重的是交流的内容，而语词在会话中一旦满足交流目的，它们就会被遗忘、销声匿迹。而后者的语言组合获得自我价值，实用目的则退居次要地位，亦如雅可布逊所说，诗性语言就是“着重于表达的话语”。^①它是为着表现本身的表达，是为艺术表达服务的，因而艺术品不是为其它目的服务的工具。正是这一点，不仅成为形式派批判学院派与象征派的突破口，而且也成了形式派建构以作品为中心的文学自主论的理论基石。语言学与诗学相联结的纽带也由此而牢固地建立起来。

雅可布逊还经常与艺术家直接对话来共同探讨文艺问题。1919年，雅可布逊对赫列勃尼可夫的诗进行韵律研究，他就首先与马雅可夫斯基在其乡间宅邸花园进行讨论，与诗人直接探讨诗歌技巧问题。通过讨论和研究，雅可布逊发现了诗歌和语音、语法问题存在着密不可分的联系，这不仅为他几年后《俄国现代诗歌》与《论捷克诗》的撰写作了充分准备，而且尤为重要，为他以后对诗歌语法所作的革新贡献奠定了基础。

俄国时期是雅可布逊学术理论的奠基期，此时，他的语言学、诗学、符号学一些重要观点都已开始萌发。俄国形式主义运动只是他的小试锋芒，由此，作为语言学家的雅可布逊，却与诗学结下百年之好：

“在我整个学术生涯中，诗学的广阔领域和这些领域中各种各样引人注目的、仍然还悬而未决的问题始终在吸引着我。”^②

^① 见《雅可布逊诗学》第16页。

^② 见《雅可布逊著作选》，莫斯科世界出版社，1985年，第242页。

（四）布拉格学派之父

雅可布逊移居布拉格后，就着手筹备布拉格学派的创立工作。根据马提休斯的倡议，雅可布逊与穆卡洛夫斯基、特鲁别茨科伊于1926年创立了布拉格学派，他们仿效莫斯科小组的前例在大学校园举行集会，后来把集会改在咖啡馆的私人集会厅里。形式派代表蒂尼亚诺夫与托马舍夫斯基也参与了布拉格学派的一些活动。1928年，第一届国际语言学大会在海牙举行，布拉格学派与日内瓦语言学派制订了一个结构和功能语言学的纲领，以此闻名于世。自1929年首届国际斯拉夫语大会后，布拉格学派更以其一套丛书，引起了举世关注。

雅可布逊不仅以其组织活动，而且更以其思想奠定了布拉格学派的理论基础，从而与穆卡洛夫斯基并称为布拉格学派之父。

1923年，雅可布逊的《论捷克诗》出版，三年后，该书的捷文译本发表，在捷克产生了重大反响。此书力图对捷诗与俄诗进行比较研究，以奠定普通格律学的基础。书中的观点对捷克所进行的在捷诗中是质还是量的韵律系统更为合宜的辩论有着重要影响。雅可布逊认为，从语言学看，量的韵律系统最合宜。他还阐明了诗体语言中音素成分的关系，并首次把韵文中有意义的语言成分间的区别确定下来。这是雅可布逊通过诗学研究来推动语言学研究的代表作。

1928年，雅可布逊与蒂尼亚诺夫合著的《文学和语言学研究的课题》一文发表了，这篇著名提纲是布拉格学派的极为重要的文献。它不仅是俄国形式派理论成果的总结与发展，而且更重要的是，为布拉格学派的结构主义思想提出了重要的理论原则，构成了布拉格学派在首届斯拉夫语大会上所提提纲的核心思想。

此时,雅可布逊的一个重要功绩就是通过对诗歌的分析,发现了语言音位系统赖以存在的基础。他强调指出,格律学中具有辨义功能的音位学成分有着举足轻重的作用。分析音位学系统的基本任务是寻求组成成分,由此,他阐述了音位学系统的结构原理。这样,音位学作为一种模式来分析诗性语言的方法,就成为布拉格学派特有的方法,它也影响到结构主义的发展。因此,法国结构主义的巨头列维—斯特劳斯对音位学分析推崇备至,他说:

“音位学对于社会科学,必然象核子物理学对于整个精密科学领域一样,起着同样一种革新者的作用。”^①

捷克时期的雅可布逊,逐步发展出一种功能观。这种功能观不仅把语言看作是一个功能系统,而且也把文学作品与文学视为是一个功能系统。这样,不仅把语言学与诗学进一步通过功能观紧密联结起来,而且对于文学与社会的既相联系又相对独立的复杂关系作出了一定的说明。

俄国形式派是从使用语言的目的不同区分出诗性语言与实用语言,认为诗性语言是对实用语言的变形与扭曲,是一种“反常化”(通译陌生化)的结果。通过“反常化”,即使语言不断创新,也就使语言获得了出乎意外,非同凡响的迷人魅力,产生了诗意性,由此来说明文学作品的艺术性奥秘,揭示欣赏者产生审美感受的重要原因。

雅可布逊认为,“反常化”固然是语言向诗性语言转变的重要原因,但从诗歌是一种突出文字自身表现力的语段来说,诗性语言更是人对语言施加一种有组织的“暴力”之结果。施加“暴力”的目的非它,只是为了使语言诗意化,使诗性语言以实用语言为背景鲜明地突出自身的表现力。正是为了达到这一目

^① 《结构主义》第41页。

的，作者才在遣词用字上精心推敲，用心良苦。他所采用的创作方法、艺术技巧，篇幅设计、风格手法等，从构思经创作到成稿，无不围绕这一目的的实现。而实现这一目的的标志，就是看语言是否具有了诗功能。于是，在雅可布逊看来，实用语与诗性语的区别是一种功能性区别。

以诗歌的节律为例。雅可布逊指出，实用语的动力节律是一个由讲话人自动调节其呼吸的过程，由于其节拍是随意的、模糊的，往往难以被人所感受。而诗歌节律则是使言语摆脱自动调节的一种手段，它突出的是言语的节拍。这样，诗歌语就被主观地分割成一些相等的小节，通过特定的信号，使读者期待着这一信号在一定的时间后再次出现，从而突出了这一信号所代表的那个音，这就把一种人为的规整性强加于口语的节奏，并使之转化为诗歌的节律因素。这就表明诗歌形式确实向言语材料施加了某种“暴力”。

毫无疑问，强调诗性语与实用语的重要区别是必要的，把语言分成诗性语、实用语、科学语、激情语等等，有助于人们去分门别类地仔细研究这些不同类型的言语活动的特点与规律。不过，作为语言学家的雅可布逊明确地意识到，不论是诗性语，还是实用语，或是其它言语，也不论它们之间的区别是何等巨大，不可否认的事实是，它们都属于人类的语言现象，都毫无例外地属于人类的言语活动。因此，在人们忽视不同类型的言语活动的各自特点时，着力强调一下这些区别，以有助于人们去研究这些区别。可是，不能把它们各自孤立起来，把这些区别绝对化，而应全面地看待这些言语类型的既相联系又相区别的关系。

如何科学地把握这些言语类型的复杂关系呢？雅可布逊基于音位学分析，提出应从功能观来看待人类的各种言语活动。功能是主体相对于外部世界来理解自己的一种方式，不应采取那

种以对象为主去考察功能的态度，这会导致单功能主义；由于人类的行为与活动的功能是多样化的，故必须持多功能主义的态度。因此，人类各种言语活动会具有不同的功能，各种言语活动的区分就应是一种功能区分。

由此，语言仍被视为是一个整体，一个完整的系统，而人类的各种言语活动是构成语言系统的成分，它们不仅与语言系统紧密相联，而且它们作为系统的组成部分也是紧密相联的，组成该系统的各个成分必须由其与其它所有成分对立的特征来定义，来区分的。这样，当人们从语言中区分出诗功能时，实际上，诗功能不仅与整个语言系统相关联，而且也与语言的其它功能相关联。因此，在研究诗功能时，绝不能把诗功能与其它功能截然分割开来，而应注意文艺之外的诗功能与文艺之内的诗功能的相互关联与相互转换，关注诗功能与其它功能的相互关联与相互转换。

由功能观出发，雅可布逊看到俄国形式派的两个不足之处。第一，是突出了共时性，却忽视了历时性。第二是强调了文学的独立性，却忽视了文学与整个社会的联系。

雅可布逊明确认识到，共时性与历时性是密不可分的。一个系统的历史本身也是一种系统，纯粹的共时性只是形同虚设。因为每一个共时系统都有自己的过去与未来，它们都是该系统不可再分的结构成分。这样，每个系统都必然有一个演变过程，而所有的演变过程也都不可避免地具有系统的特点。

由此，文学也应象语言一样视为一个系统，文学批评、文学史都是文学系统中的组成部分，那么，文学研究就应依据功能观，把文学看作是一个整体，而传统所采用的分门别类地机械方法就不再适合了。文学研究的一个重要前提是，文学作品形成了一个功能结构，它的各种要素只能在此统一的框架之内才能理解并进行科学的解释。

雅可布逊告诉我们，对语言和文学的结构规律及其演变的分析研究，必然会引导人们去确立一系列实际存在的结构类型。研究语言和文学，首先必须找到和发现它们自身所特有的复杂结构规律，在未弄清这些规律之前，不可能在文学系统和其它系统间建立关联关系。然而，在社会大系统中研究其各个子系统间的相互关系，如不考虑每个子系统本身的内在规律，也会犯极大的错误。对文学这个子系统进行内在结构的分析，也应当放到社会这个大系统中去研究。文学是社会大系统中与其它系统相联系的组成部分，因此，在分析文学内在规律的基础上，应当把研究的视野扩展到文学外部因素以及整个社会的影响。雅可布逊指出：

“其实，无论蒂尼亚诺夫、穆卡洛夫斯基、什克洛夫斯基，还是我本人，我们都不曾鼓吹艺术是自足之物，正相反，我们指出，艺术是整个社会大厦的一部分，是一个与其它结构成分相联系的结构成分，一个可变的结构成分。因为艺术领域及其与社会结构其它部门的关系始终是处于辩证关系之中，我们所强调的并非某种艺术的独立主义，而是审美功能的自主性。”^①

他曾以烹调油为例来形象地说明诗功能。对于烹调油，人是不能单独食用它的，然而，当把它与食物一起进行烹调时，它就能显出自己的作用：改变食物的味道与色泽，甚至使一些菜与未加油烹调的同一菜面目全非。当艺术家对语言材料与各种社会素材进行艺术加工，使它们组合成艺术品，也就是用食油对食物进行烹调，使食物变得可口、美食一样，艺术品里的素材与艺术外的素材也已截然有别。我们既不能说二者截然无关，又不能把二者混为一谈。

^① 雅可布逊：《何谓诗》，转引自《美学文艺学方法论》下卷，文化艺术出版社1985年第530页（译文有所改动）。

正因为这样，雅可布逊认为，文学不能与社会完全割裂，它是社会大家庭中不可缺少的重要成员。但它有自己的独特性。它有自己的目标。使我们避免盲从，使我们表达爱与恨，反抗与和解、相信与否定的方式免遭锈蚀之害的，恰恰就是诗、文艺。文艺有其自主性，它并不唯命是听。当一个时代寿终正寝，其各种结构成分间紧密的相互依存关系解体之时，只有在这时，文艺的“里程碑”才会在历史的坟墓中，卓然屹立于各式各样的陈年旧货之上。文艺是永恒的，尽管它是时代的骄子、社会的产儿，然而它却不会随着时代的过去而消逝，它能超出时代与社会的限制，具有一种超越性，这或许也是文学自主性的鲜明表现。

当然，文学自主性的内在根据是由于文学是一种语言艺术。诗与小说首先是通过对话词的运用、选择和配置等方式使语词获得艺术性，一部作品如果具备了起主导作用的诗功能，也就可以谈论诗与艺术性。诗是语言的一种自我表现、自我参照、自我扩张，它鲜明地表现出语言自身的价值和意义。因此，要分析文学，首先必须运用语言学分析方法，这是由艺术性（亦即诗功能）正体现在语词自身的价值上所决定的。雅可布逊说：

“诗意性表现在哪里呢？表现在词使人感觉到是词，而不只是所指之对象的表示者或者情绪的迸发，表现在词、词序、词义及其外部和内部形式不再是现实世界的冷漠的征象，而是具有其自身的份量与独特的价值。”^①

这样，通过系统功能观，雅可布逊把文学视为社会系统中的必要组成部分，它以其显豁的诗功能与其它部分相区别，并保持着自己的独立性，由此，诗学与语言学的关系也更趋紧密。

^①《何谓诗》，引自《美学文艺学方法论》下卷，第530—531页（译文有改动）。

例如，雅可布逊曾在《民歌——诗歌创作的特殊形式》一文中，运用语言与言语这对语言学范畴来分析民歌与文学。

他认为，一首民歌的存在，只有在它得到某一社团接受时才开始的，并且也只有被某一社团接受，它才能存在下去。反之，它就会消失。这恰与语言相似。语言中新东西的产生是随着语言的社会化而出现的，因此，语言中的新形式必须在得到语言社团承认，即成为社会事实时开始的。文学却不同，一部作品在其历史中会被不同的文学潮流作出不同的解释；褒贬不一，甚至会截然相反。

对于民歌传播者，民歌相当于一个语言事实，它超越于个人，独立于传播者，尽管它经历了各种变化。对于作品的作者，文学作品是一个言语事实，它经历了独立的创作过程。由此，雅可布逊批判了那种认为民歌与文学没有重要区别的看法。在他看来，二者不论怎样关系密切，也不能因此把二者混为一谈。二者的基本区别在于：

1. 民歌与语言有特殊关系；而文学却与言语相关。
2. 对于民歌，社团的审查是绝对必要的。民歌的典型特征就是，社团审查与民歌作品紧密结合。而文学作品则与社会需要、社团审查原则会出现一定矛盾。它只会大体上迎合社团的需要，它也会无视社团的愿望与要求，文学作者甚至有改变环境、反抗社会需要的意图，尽管可能徒劳无益。
3. 从作品与接受者的关系看，民歌作品与消费者的关系遵循“按订货生产”的原则；文学作品与消费者的关系则是“按销路生产”。

基于这种看法，雅可布逊认为，只有把握民歌与文学的区别，认真研究民歌的基本特点，才能建立起真正的民歌学，也才能更好地揭示民歌的结构原则、功能与特征。

（五）誉满全球

二次大战期间，雅可布逊移居美国。他与人类学家列维-斯特劳斯成了纽约新社会研究学院的学术同事。他的音位学分析方法以及二元分析模式对列维-斯特劳斯有着极大的影响。列维-斯特劳斯在分析神话与原始思维时，也采用隐喻与换喻的区分。列维-斯特劳斯的《语言学 and 人类学的结构分析》也堂而皇之刊登在雅可布逊及其同事创办的《言词：纽约语言集团杂志》上。他们无非是力图把普通语言学与文化人类学相结合，其目的是要建立一个普遍理论和普遍适用的解释原则，以结构主义语言学来提供一种普遍原理，以文化人类学来为之提供论据。

由此为契机，以语言学模式来寻找系统的内在结构的分析方法被迅速地扩展到文学、心理学、美学和哲学，在60年代的法国巴黎，涌现出了被称为结构主义的新思潮。如果离开了现代语言学这一基础，结构主义思潮就象无源之水，绝不会形成波及世界的汹涌浪潮，正如丁·布洛克曼所指出的那样：

“整个说来，结构主义是以这样的观点为基础的：这些语言学概念，以及与其相关的那些概念，不但可以用于阐明语言学的问题，而且还可用于阐明哲学、文学和社会科学的问题，以及与科学理论有关的问题。并且也只有遵循这种思想方式，才可以使这些问题得到适当的解决。”^①

学术界公认，索绪尔和雅可布逊的语言学理论是结构主义的基石。雅可布逊不仅作为结构主义语言学大师，直接影响结构主义运动的诞生与发展，而且他本人就是一位贯穿结构主义运动发展史的核心人物。他的学术生涯，可以说就是结构主义

^① 丁·布洛克曼：《结构主义》，商务印书馆1980年第13页。

的演变史。他初始是俄国形式派的领袖，继而是布拉格结构主义的创始人，最后又通过列维—斯特劳斯和巴黎“太凯尔（Fel Quel）”团体直接影响和推动了法国结构主义的兴起。这样，由俄国莫斯科与彼得堡经布拉格到巴黎，是结构主义运动发展的三站。

“太凯尔”是1960年在巴黎成立的一个先锋派文学理论社团，出版同名期刊，提倡对作品进行结构分析和阅读方法的研究。雅可布逊是该刊的撰稿人。1966年，该刊连载了托多洛夫编选的《文学理论·俄国形式主义文论选》一书，雅可布逊为该书写了序言，使早期的法国结构主义文评与俄国形式主义诗学观紧密相联。而雅可布逊的《普通语言学论文集》法文本于1963年出版，为法国结构主义者直接送去了语言学理论。他的《诗学问题集》于1973年在巴黎结集出版，更引起了强烈反响。

美国时期的雅可布逊已是誉满全球的杰出语言学家。他多次主持国际语言学大会，使语言学在本世纪有了长足的进展，并在世界各国进行广泛的交流。他多次应邀去苏联作学术报告和讲演，推动苏联对结构主义与符号学的研究。他还以其在哈佛大学的教学活动有力地促进了美国语言学的繁荣与发展，培养了大批优秀人材，其中有N·乔姆斯基和M·阿勒等。无疑，他是当代西方学术界一位重要的风云人物。

二 雅可布逊的学术思想

（一）语言学与诗学

雅可布逊在语言学、诗学以及两者的关系上所作的贡献突出，成绩斐然。他几乎开创了一门新的学科——语言学诗学。他在一次国际语言学大会所作的报告《语言学与诗学》是一篇著名的理论纲领，西方学术界已广为人知。它论述了语言学与诗

学的关系，功能观与对等原理，奠定了语言学诗学的理论基础。

雅可布逊认为，诗学是一门研究文学作品的构成要素及其构成方式的学科，它以“文学性”、“诗功能”为自己的研究对象，这大致相当于我们所谓的文艺美学。一般说来，雅可布逊很少正面阐述美学问题，其兴趣似乎只限于美学中的具体艺术门类（如文学、诗歌等），然而他孜孜不倦追究的是文学的“文学性”、“诗功能”，亦即人们称之为“艺术性”、“审美功能”问题，这就关涉到艺术品的艺术性源自何处，它是怎么产生的，它的构成要素与构成方式如何等等问题。而这些问题恰是今天文艺美学的核心问题，也是今天美学应当关注的重要问题，因为这些问题与审美价值的实现紧相关联。这样，雅可布逊是诗学家，我们仍把他视为美学家。

在雅可布逊看来，诗学的目的首先要回答这样一个问题：是什么因素使得语言材料转变成艺术作品的？显然，要解决这个问题不仅涉及到语言艺术与其它艺术的联系与区别，而且也关系到诗性语言与人类其它言语行为的联系与区别。由此，就可弄清两个问题：

①诗学在文学研究中的地位如何？

②诗学与语言学的关系怎样？

雅可布逊认为，对于第一个问题，应该回答道：诗学在文学研究中应占据首要地位。文学分散文（指科学论文、政论文等非艺术文学）和诗（指诗歌和小说等艺术文学）。研究非艺术作品即散文的结构学科称为修辞学，而诗学则研究的是具有艺术价值，使人产生审美兴趣的诗的结构，它以揭示文学作品本身的构成方式、要素及结构原理为己任，从而说明诗中究竟是什么东西表现出诗意性，小说中究竟是什么东西表现出诗功能。显然，诗功能就成了文学与非文学的区别所在，也是文学之所以具有艺术性、诗功能的根据所在。这也就是文学研究的

对象。由于诗学紧紧地围绕诗功能这一核心来实施自己的研究，也就理所当然地在文学研究中占据首要地位。它对诗功能的产生、发展及构成等问题的解答，使文学研究的其它一切问题迎刃而解，为判断文学作品的价值提供了客观和科学的根据。

至于第二个问题，雅可布逊认为，文学是一种语言艺术，它的材料是语言。这样，研究诗学，从材料、程序、结构、功能以及艺术性等无论哪一个问题来进行研究，都与语言学结下了不解之缘，分析诗学也就不能不联系语言学。如果把语言学看作是语言结构的总学问，那么诗学就可以看作是语言学中的一个分支。

由此，研究诗学就不仅仅是囿于诗歌、小说等艺术品的诗功能问题，更重要的是，对语言本身的性质需要有独特的认识，因为，诗的本质必须通过语言的本质去理解。当诗学使语言的本质得到真正的显示，从而突出了语言自身的性质与功能时，诗的本质才会得以透视。

这样，语言学与诗学不仅应该联姻；而且必须联姻。从语言学来看诗学，诗学意味着用语言学方法来研究一般信息的诗功能，尤其是研究艺术文学的诗功能。语言是诗学的生命，是诗学赖以生存的世界与家园。诗学问题的实质就是一个以语言出现的问题，研究诗学也就必须建立在语言学模式的基础之上。语言学分析方法不仅提供了详尽说明人类文学行为的多种可能性，而且也开辟了推广这种方法的道路。

从诗学来看语言学，又可以说诗学把语言置于前景，使语言自身的本质显豁，并使人专注于语言本身的各种特点。可见，只有诗学才能使我们透彻、全面地把握语言的本质。因此，研究语言学不仅不能置诗学于不顾，而且恰恰相反；只有通过诗学研究，才能促进和丰富语学研究。诗学是语言学的核心所在，对它的研究会展示出语言的无穷的迷人魅力，同时也会预示语言

学研究的种种可能的前景。

显然，如果把诗学的目的设定为询问文学的价值，就会把诗学研究引入歧途。因为这种观点既没有看到诗学在文学研究中的首要地位，也就无法把握文学作品之具有诗功能的关键所在，因而询问文学的价值就如空中楼阁，形同虚设；它又没有看到诗学与语言学的密不可分的联系，往往把二者割裂开甚至对立起来，好象二者如水火不相容。这样，不仅在诗学研究上导致以主观武断的评判来肆意取代对作品内在美的探索，和以批评家的个人观点来取代语言艺术的客观科学分析的后果，而且也在语言学研究上导致把语言艺术中的言语与人类其它言语行为的既相联系又相区别的关系简单化的恶果，从而把许多问题混为一谈。

雅可布逊指出，文学作品首先是作为一种独特的语言现象存在的，无论是语言学家还是文学家，都要以此作为研究的出发点。他一再告诫人们：现在每一个人都应该深刻意识到，语言学家无视诗功能，就象文学家无视语言学问题、对语言学方法一窍不通一样，从现在起都注定要被时代所淘汰。

可见，雅可布逊建立语言学诗学的基础就在于，语言学与诗学二者间的牢不可破的关系。当然，我们可以认为他所提出的根据与理由是不充分的，也可以批评他把语言学与诗学联姻，把诗学视为语言学中的一个分支，把复杂的诗学问题简单地归结为语言学问题，似乎过于语言学家气了，这是因为他是语言学家，免不了要从自己的专业立场看待诗学。不过，雅可布逊也会争辩道：诗学研究的毕竟是语言艺术，它首先面对的是人类的一种独特的语言现象，只有基于这种认识，才可能去把握诗学研究的中心问题：即人类的言语材料是如何转变成语言艺术的。

雅可布逊在全面研究语言的一切现象后，把人类语言交际

归纳为六个基本功能，成为著名的六功能图。这六个功能又依赖于六种因素，与此相应还有六因素图。两图如下：

(1) 六因素图：

语境
信息发送者……信息……信息接收者
接触
代码

(2) 六功能图：

参照功能
表情功能……诗功能 ……意动功能
交往功能
无语言功能

从以上两图可以看到，人类任何语言交际行为都离不开六个要素。信息的发送者，信息与信息接收者构成语言交际的三个基本要素。不过，交流的完成必须以一定的代码作为形式，有赖于交流双方的接触，并且总是在一定的语境中进行。缺少了上述任何一个要素，交流不是无法进行，就是毫无意义。要使任何语言交际行为得以完成并且有意义，这六个要素就是不可缺少的。这样，交际的意义存在于全部交流行为中，它的产生与变化取决于这六个要素，是如何使用，如何组合的。一旦某个要素在语言交际行为中起主导作用，这就会决定或支配交际行为的倾向。

交际中的六个要素各自都具有一种对应的功能作用。任何一个信息的语言结构，首先须取决于占主导地位的那项功能的情况。如语境在交际中起主要作用，则参照功能占主导地位，一旦信息本身起主要作用，诗功能或审美功能则占主导地位。

雅可布逊通过对人类语言活动方式的全面考察与分析，证实了他对语言艺术本质的看法，即语言艺术的审美性质是一种功能性的性质。诗功能不是把人引向外在现实，而是一种自我

表现、自我宣扬，它使语词以其声音、节奏、格律、句法等形式结构引人注目，加剧了符号与对象间的对立，破坏了能指与所指、符号与对象间的任何自然联系，极大地增强了符号的可感性，从而与其它功能鲜明地区别开来。

当然，诗功能与其它功能又紧密相关，也就与人类整个交际行为紧密相关，这是诗功能赖以存在的必要条件与基础，没有这样一个前提，诗功能就不可能产生。显然，包括诗功能在内的六个功能都不会是单独存在的，它们在一个信息的结构里形成等级差别。这样，当诗功能占主导地位时，并非是指它仅只一家，而是说，它在人类整个交际活动的背景衬托下，与其它功能相互突现，相互影响、相互渗透、相互转化。

可见，诗功能并不是语言艺术的唯一功能，它只是具有决定意义的功能，它也广泛存在于人类其它言语现象中，只不过是居于次要地位。由此，雅可布逊把诗学定义为，语言学中将诗功能放在同其它语言功能的关系中来研究的部分。广义的诗学范围不仅包括在语言艺术中研究诗功能，而且也包括在语言艺术以外的领域里对诗功能进行研究。这样，不仅把语言学与诗学更紧密地联结在一起，而且也把文学与社会生活及其它方面紧密地联结起来。

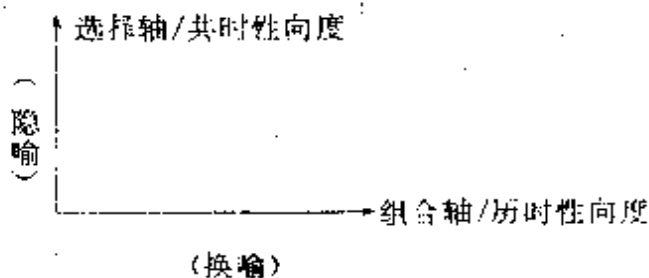
由此，雅可布逊把对诗功能的研究建立在人类学的基础上。因为，诗功能是人类创造活动的结果，它广泛存在于人类的创造活动之中。实际上，美和艺术并不是少数人的专利品，也不限于艺术品的范围。它们是人类共同财富，是人类漫长文明发展的伟大历史成果。它们孕育于人类的一切创造性行为之中，是人类主体自我实现、自我肯定、自我观照的一种独特方式。

（二）隐喻与换喻

众所周知，隐喻与换喻是文学中两种重要的修辞方式。隐

喻是以二者间的相似性或类比为基础，换喻则以二者间的毗连性为基础。雅可布逊在研究失语症这种语言错乱现象时，发现了两种主要的组合错乱。它们相互间彼此对立：一种是相似性出现障碍，其结果是使隐喻无法实现，一种是毗连性出现障碍，其结果是使换喻无从进行。

由此，他把本是两种普通修辞方式的隐喻与换喻，看作是语言的二元对立的典型模式，当作形成语言符号的两种基本运作方式的基础。选择的过程表现为相似性，是隐喻的，而组合的过程表现为毗连性，是换喻的。这样，隐喻与换喻的对立不仅相当于共时性与历时性的对立，而且它们还体现了人类语言的两种基本向度。见图：



隐喻与换喻也是语言两种基本模式的产物，它们表明了语言是怎样通过选择与组合来运作的。雅可布逊把隐喻与换喻提升为了解人类一般行为（不只是言语行为）的普遍模式，它们也就获得了普遍的美学意义。它们不仅表明了语言的运作方式，包括了其它修辞方式，如明喻可归于隐喻、举隅法则归于换喻，而且还可以说明，特定的个人正是通过选择与组合即隐喻与换喻的运用来显示个人风格、趣味和语言偏好。

从这个角度来看诗功能，诗功能是把对等原则从选择轴投影在组合轴上。这是语言诗功能的鲜明标志：“相似性附着于毗连性上，其结果是使象征性、复杂性和多义性成为诗歌的实质。

……在诗歌中,由于相似性被投射到毗连性上,致使一切换喻都带有轻微的隐喻特征,而一切隐喻也同样带有换喻的色彩。”^①

隐喻与换喻间的相互作用在语言艺术上表现得尤为显著,它们在语言的任一层面:形态、词汇、句法、措辞用句等等方面,都有鲜明的表现。诗歌格律就有这一关系的极为丰富多彩的表现形式。如《圣经》诗歌、俄国口传诗歌中,前后相继的诗句必须遵从对偶原则。在俄国抒情诗中,占优势的是隐喻结构,而在英雄史诗里则以换喻为主。

隐喻与换喻还可作为文学风格、文学流派的大致标志。浪漫派、象征派都注重隐喻,而现实主义作家却注重换喻的采用,他们在情节、人物、气氛、时空背景等上都非常讲求换喻与提喻。雅可布逊指出:

人们已经多次指出过隐喻手法在浪漫主义和象征主义流派当中所占据的优势地位,然而却尚未充分认识到:正是换喻手法支配了并且实际上决定着所谓现实主义的文学潮流。后者属于介乎浪漫主义的衰落和象征主义的兴起之间的过渡时期并与两者迥然不同。

如托尔斯泰注重换喻与提喻的采用,他在描写安娜自杀的一幕时,集中对安娜的手提包进行艺术描写。

这绝不限于语言艺术,它同样存在于非语言的其它符号系统中。在绘画中,人们可以发现立体主义具有明显可见的换喻倾向:它把物体改变成为一系列提喻;而超现实主义绘画则表现出一种明确的隐喻方式。在电影艺术中,早期电影因具有变换角度、景深与调节镜头等能力,常采用诸如提喻式的特写镜头与换喻式的剪辑手法,而在卓别林的影片中,则采用一种淡

^① 雅可布逊:《语言学与诗学》,参见T·A·塞比奥克编:《语言的风格》,1971年第370页。

化出入的全新的隐喻式剪辑手法。

以隐喻与换喻这种二元分析模式运用于艺术家的个性研究，也会有全新的开拓。如俄国小说家格·伊·乌斯宾斯基晚年有言语障碍，他把自己的名字与父称视为是两个人的名字，自己的名字具有高尚的品行，父称则是代表恶习的名字，表现出同一人格的割裂，说明相似性发生障碍，从而与换喻倾向相联。而乌斯宾斯基的文学风格正好对于换喻，特别是对于提喻具有特殊的偏好。这也说明了，乌斯宾斯基的换喻风格尽管受当时居主导的现实主义潮流的明显影响，但是他的个性也迫使自己去追随这一艺术潮流，以致最终在精神病的言语障碍上突出表现自己的特点。

雅可布逊认为，隐喻与换喻的二元模式也存在于符号与象征过程的研究之中。在梦幻结构的研究中，关键的问题是必须了解梦幻使用的象征符号和时间序列基于毗连性，或基于相似性。弗洛伊德的“转移”（换喻式）与“凝聚”（提喻式）基于毗连性，而他的“认同”与“象征表示”则基于相似性。拉康就认为，组合、移位和历时性等概念比作换喻，替代、压缩与共时性等概念可比作隐喻。于是，弗洛伊德对梦进行解析时所依据的两个重要语言轴心就是：

组合—移位=换喻；替代—压缩=隐喻。

列维—斯特劳斯则运用隐喻与换喻来分析原始思维与神话，认为它们是理解神话与原始思维的一把钥匙。他认为：“当物种（人和动物）之间的关系，被社会想象为隐喻性关系时，它们的命名制度之间关系则是转喻性的；而当物种之间的关系被社会想象为转喻性关系时，命名制度之间关系则又是隐喻性的了。”^①

^① 引自埃德蒙·利奇：《列维—斯特劳斯》，三联书店1985年第107页。

这与弗雷泽把巫术仪式的支配原则归结为两大类型不谋而合：一种是称为“同体感应”或“摹仿”巫术，它是以相似性原则为依据的咒语；一种是“传连巫术”，它是以毗连性原则为联想基础的咒语。

既然隐喻与换喻这种二元分析模式具有普遍意义，为何人们不能发现而仅仅把它作为修辞方式呢？雅可布逊认为，原因在于人们对隐喻解释较为容易，而对换喻却有一定的困难，因此有关隐喻的理论成果十分丰富，而有关换喻的理论却十分欠缺，于是往往忽视了换喻的作用。由于这一原因，我们能发现浪漫主义和隐喻间的紧密联系，却常常对现实主义与换喻间的亲缘关系视而不见。

除此以外，还有一个研究对象问题。在诗里，隐喻突现，而在散文中，换喻则突现：“由于诗歌的注意力集中在符号本身，而注重实际效用的散文则首先集中于所指物，人们以往便主要地把比喻手法和修辞格作为诗学手段来研究。”^①忽视散文中的换喻原则，造成只重视隐喻，不太注意换喻的片面现象：

“在诗歌当中支配一切的原则是相似性原则；诗句的格律对偶和韵脚的音响对应关系引起了语义相似性和相悖性的问题；……散文则相反，它主要在毗连性上面做文章。结果使隐喻之对于诗歌，换喻之对于散文分别构成阻力最小的路线。这便是对诗歌比喻手法的研究主要围绕着隐喻的原由。”^②

在雅可布逊看来，诗学研究的当务之急是要运用隐喻和换喻二者来建立诗学分析的普遍模式。这不仅对于诗歌和散文的研究，而且对于艺术家的个性、艺术风格以及艺术流派的研究

^① 雅可布逊：《隐喻和换喻的两极》，参见《西方文艺理论名著选编》下卷，北大出版社1987年第434页。

^② 《隐喻和换喻的两极》，参见《西方文艺理论名著选编》下卷第434—435页。

都具有重要意义。雅可布逊甚至把它推广于人类一般行为和符号系统的分析。他强调指出，隐喻与换喻是相互联系、相互对立的两极，二者必须并重，不可偏废，如果我们把实际存在的两极结构人为地割裂开来，变成了残缺不全的单极模式，就会导致片面性。

（三）对等原理

我们已经知道，诗性语言是以诗功能为主要标志区别于其它语言现象的，那么，它在诗歌中表现在哪些因素上？又是如何表现的？对这些问题的回答，需要运用对等原理来进行说明。在某种程度上，隐喻与换喻已是对等原理的一种表现，尽管是一种非常特殊的表现形式，但它们与对等原理的基础是一样的。

雅可布逊认为，诗歌、文学作品作为语言艺术都是一种用词艺术，突出的是词本身的语音和语义效果。他把语言交际归纳为选择与组合两种基本方式。选择是以相似或相异、同义或反义等因素为基础，而组合以及句段构造是以毗连为基础。在语言活动中，各种语言成份（字、词、音节等）能具有传播功能，一方面是由于这些语言成份间的对立，另一方面也是由于语言的各成份在组合之后产生的相互关系。例如，当我们说：“我们去看电影”时，就用了“我们”、“去”、“看”、“电影”几个词，它们是从许多词中挑选出来的，这就是选择。我们把这些挑选出来的词按照一定的顺序，构成“我们去看电影”这样一个句子时，就是组合。这时，语言的各个成份作为一个整体（句子）中的组成要素就会存在着某种结合力，形成一定的张力场，它会随着组合方式的各异而呈现或紧或松，或明或暗的不同状态，从而引起人们不同程度的注意，产生各种意想不到的效果。

一般说来，对等易被人理解为“相似”或“同义”。其实，对等绝不限于相似性，它也包含有“相异”或“反义”在内。在对等原理中，相似与相异，同义与反义占有同等重要的地位。有学者指出，基于相似性的对等关系，就造成隐喻或明喻，而基于相异性，就构成对比句。实际上，将任何两个不同的成份并置在一起，二者既不可能完全相同，也不可能完全不同，总是相同与相异并存。

对等不仅由于其规则性的复现使人感受到语句的节奏，而且它还是诗语中句段构造的基石。雅可布逊指出：“诗功能将选择轴上的对等原则投影在组合轴上，这样，对等原则就成为句段构造原则之一。”^①这种对等在语言的各级上都有明显的表现，从音位到语义，从词法、句法到语义照应，都无一离不开对等原则。它贯穿于选择与组合之始终，并在选择与组合的全过程中突现出诗功能，从而显示出语言本身的艺术魅力。

以诗歌的格律为例，雅可布逊把诗歌格律的结构归纳为三种主要类型：

- (1) 音节韵律，它表现为音节峰与非音节峰之间的对立。
- (2) 重音韵律，它表现为音节峰之间各种等级的对立。
- (3) 音量韵律，它表现为音节峰之间或整个音节之间长短差别的对立。

可见，韵律的分类原则就是基于对等原则。不管是不同事物之间的对立（如音节韵律），还是同一事物之中不同因素的对立（如重音韵律、音量韵律），都体现了相似与相异二者并置而产生对立的特点。依据对等原理，我们会对诗歌格律的结构有了新的认识，开辟了新的探索途径。

^①《语言学及诗学》，参见T·A·塞比奥克编：《语言的风格》，第358页。

实际上，对于二元对立性原则，中国古典诗学已早有认识。中国律诗讲求阴阳合之，注重对偶。每种格律结构都包含着两个相互影响、彼此对应的成份。阴阳相互对立，然又相互补充、相互更迭，达到统一。中国古典诗歌已具有声调的二元对立性原则，这是一种以起伏声调（仄声）与不带起伏声调（平声）的音节对立。雅可布逊对中国古典诗学认识到二元对立原则在诗行结构中的重要性感到惊叹不已，他曾对中国古典诗学进行了精心研究。

他认为，中国古诗与古希腊诗都属长短音节对立。中国古诗的音节对立是以量的原则为基础，是音量韵律的一种表现形式。尽管它也建立在长短对立的基础上，却是长声调与短声调调峰间的对立。可古希腊诗虽也属音量韵律，但它是长音节峰与短音节峰的对立。

雅可布逊进一步对诗结构进行研究。他指出，诗歌赖以存在的基础是平行现象，诗中人为的形式归根到底是以平行原则为轴心，这是诗结构的特点。平行分两种：①对立突出而鲜明；②对立不太突出，只具过渡或点染性质。诗结构的平行属前者，它具体表现在节奏、格律、头韵、元音叠韵或韵脚之中。诗中重复手法具有的功能，可以产生某种与词语或思想相对应的循环结构或平行结构。明喻、暗喻，反衬、对比等都可看作是不同的类型的平行手法，都可视为对等原理的具体运用。这样，诗学中各种程序的作用通过对等原理得到了一定程度的说明。因此，雅可布逊告诉我们：

“对一首诗中的众多的词态和句法结构的选择、分布和相互关系进行不带偏见的、细心的、彻底的和全面的分析，分析者就会对自己意外发现十分惊讶：鲜明的对称与反对称，平行结构，对等形式和强烈对仗的巧妙的积累，最后还有对诗中的词法与句法成分的类别的严格限制。正是这种限制才使我们看到

各构成部分之间巧妙的相互作用。”^①

诗歌中的意义问题也极为重要。雅可布逊不仅指出了语音的对等投射到句段层面就形成句段构造的一条原则，而且他也正确地指出，语音的对等将不可避免地导致语义的对等。他说：

“在诗歌中，不仅是语音序列，任何语义单位的序列都致力于建立对等……在诗歌中，任何语音的明显的相似都被判断为意义上的相似和（或者）分歧。”^②

这就告诉我们，一旦诗歌在文字的各种形式上表现出对等，即便是语音上的对等，也自然会导致语义的对等，并带来语义上的歧义，造成语义的多重性，其结果是使象征性、复杂性与多义性成为诗歌的实质。

雅可布逊通过运用对等原理分析诗歌，使诗性语言呈现出复杂多变、朦胧不定的特性，揭示出了模糊性是诗性语言的内在属性，也是诗歌的必然结果。这样，雅可布逊不仅指出了对等原理为识别诗功能提供了一个客观标准，说明对等是突出诗歌信息的最强有力的手段，而且也指出了形式上的对等必然导致语义对等，二者的对等一旦相联，就会使诗歌变得意趣盎然，令人回味无穷。这就使人们对于对等原理如何增强诗歌审美效果，增添艺术魅力有了初步了解。这是他在诗学分析上的一个全新开拓。

（四）分析《猫》

雅可布逊在学术上有一个显著特色，那就是他所提出的理论原则都依据于大量具体诗歌作品的分析，都是从具体分析的

^① 引自安纳·杰弗森·戴维·罗比等著《西方现代文学理论概述与比较》，湖南文艺出版社1986年第46页。

^② 《西方现代文学理论概述与比较》第51页。

例证中总结出来的。他从不沾沾自喜于某些抽象模式的发现，而是从具体作品的分析与概括中总结出抽象原则，然后又回到作品分析中去反复验证，以证明这种原则的普遍性与科学性。

这里，我们将以雅可布逊与列维-斯特劳斯对波德莱尔的《猫》一诗的著名分析为例，来简略说明对等原理的具体运用。在此，我们只限于谈语法与语义的对等问题。

猫^①

第一节

1. 热恋的情人和谨严的学者们，
2. 到了成熟的年纪，都同样爱猫，
3. 家中的骄傲，强毅而温柔的猫，
4. 畏寒而又深居简出，一如他们。

第二节

5. 它们乃是学问和喜悦的朋友，
6. 它们探求沉默和黑暗之恐怖；
7. 如果它们肯屈尊为冥王服务，
8. 可以代替马匹拉出殡的柩车。

第三节

9. 它们在沉思时的高贵的风姿，
10. 像陷于孤独的巨大的人面狮，
11. 睡意沉沉地进入无边的梦乡；

第四节

12. 它们的丰腰发出魔术的火花，
13. 它们神秘的瞳孔充满像细沙
14. 一样的金粉，闪着朦胧的星光。

^① 引自波德莱尔：《恶之花·巴黎的忧郁》，人民文学出版社 1991 年第 150—151 页。

“猫”诗整首只由三个复合句构成，两组四行诗（即第一、二诗节）分别由两个复合句构成，两组三行诗（即第三、四诗节）则由一个复合句构成。若将本诗分成三部分，就意味着两韵的诗节与三韵的诗节存在对立；若分为两部分，两四行诗节与两三行诗节的偶分方式虽符合诗文本身的特点，但也包含第一部分四韵体与第二部分三韵体的矛盾以及第一部分四行诗节与第二部分三行诗节的矛盾。由此，雅可布逊认为，这首十四行诗的分段形式很多，无论从语义方面，还是从语法方面来看，这些分段方式都很鲜明。以四种分段方式来分析。

(1) 分三段，即 1 至 4 行、5 至 8 行、9 至 14 行三段。第一段通过客观、静态的画面表现事物，第二段则赋予猫以一种倾向，可猫却拒不接受。这两段都是从外部考察猫：第一段考察猫的被动方面，情人和学者对此感兴趣，第二段考察猫的主动方面，它是猫对冥王威力作出的反应。第三段是从内部证明猫以主动的方式来实现其被动性，从而消解了前二段的对立。

(2) 分两段，即 1 至 8 行与 9 至 14 行两段。从整体上看，两四行诗节与两三行诗节的对立，突出表现了第一节与第三节、第二节与第四节的紧密联系。

①两四行诗节与两三行诗节的对立。在两四行诗节内，猫被置于观察者（情人、学者、冥王）的力量之下，猫是被动的。在两三行诗节中，观察者的态度已被取消，猫变成主动的了。

②第一节引入时空界限（家、年纪），第三节则取消它们（无边的梦乡），将猫置于一切时空界限之外。

③第二节是从猫的黑色处所对猫进行规定，第四节则以猫身上发出的光（火花、星光）来消除猫在黑色处所对猫的规定。

(3) 分二段。这是第二种分段方式的变体。第一、四节为一段，第二、三节为一段。第一段（一、四节）中，独立的介

词使猫具有补语功能，第二段（二、三节）则赋予猫以主语功能。第二、三两诗节的相似性正以对等关系为基础，其中猫与马的关系在第二节中被否定，猫与人面狮的关系在第三节被接受。其结果是，猫与马的近似关系被否定，在第三诗节，猫被安置于孤独之中。第一段与第二段恰好相反，猫与情人或学者同室而居的换喻关系奠定了他们间的暗喻关系。猫与人的亲密关系引出了双重相似性。最末三行诗节中，近邻关系变为近似关系，由换喻关系奠定。其暗喻性描写由明确转向朦胧。第二段里，对等关系由相似性所突出，并借助暗喻向近邻关系（属换喻）转变，这种近邻关系既可肯定，又可否定。

（4）分三段，即 1 至 6 行，7 至 8 行、9 至 14 行三段。这种分段方式别具一格，体现出诗歌由现实向超现实的发展。中间两行（7 至 8 行）在结构上与其它两段迥然相异，使上述发展得以完成。它承接了第一段的客观性特点，转而奏响了第三段的神话旋律：其作用似乐曲中的转调，造成了色调和主题的大幅度变动。如下图：

1 至 6	7 至 8	9 至 14
外在的		内在的
经验的	神话的	
现实的	非现实的	超现实的

转调的目的是为了解决暗喻与换喻的对立，它一开始就或明或暗地存在着。第三段解决的方法是在换喻内部转而使用暗喻。9 至 11 行，禁锢在宅子中的猫从桎梏中解放出来转向自由，运动由内向外。12 至 14 行，各种疆界的取消是在暗中进行，转变借暗喻来实现。第三段的暗喻把第一行形成的潜在对立移植到宇宙等级上。结尾是猫在时空的膨胀和时空在猫本体内的缩

减。这里集中了一切对立成分：猫的丰腰象征着情侣们耽于享乐，猫的眸子象征学者的睿智，“魔术”象征着情侣们的热情，“神秘”则象征学者凝思的神态。

可见，此诗既可视作是一环套一环的对等关系所构成的一个封闭体系（如第三种分段方式），又可视作一种逐级跳跃式的开放体系，对等关系使诗自始至终的发展都充满了强大的活力（如第四种分段方式），也使读者由现实跃入超现实的极为朦胧的境界。

雅可布逊的这种以对等原理来说明诗歌艺术效果源泉的方法，尽管我们只是简略地介绍一、二点，但它确实是另辟蹊径，极富启发。当然，它是否就是通入艺术迷宫的唯一幽径，还极待研究，不必过早地就作出肯定或否定的结论。不过，不可否认的是，这种方法确能从某些方面（如语言学）揭示语言艺术的一定奥秘，应值得我们深入探索。

（五）语法结构

雅可布逊在诗学上与对等原理并称为富于革新贡献、最富启示同时又最引人争议的，就是对诗歌语法特殊功能的研究。确实，对诗歌中语法的重视与对语法功能的具体分析构成了雅可布逊语言学诗学的又一个显著特色。

1973年，雅可布逊的引起强烈反响的《诗学问题集》在巴黎结集出版了。作者在该书后记中声称，自五十年代后的二十多年以来，他在诗学研究的重点已转入诗歌的语法分析。

其实，雅可布逊自1919年着手韵律研究，就开始发现诗歌与语法问题紧密相关。他在与诗人有关诗歌技巧的讨论中已经领悟到押韵与语法有关，有语音与词形统一的语法押韵，或者与统一相对立的反语法押韵，因为差异和巧合同样会产生语音和语法的强烈效果，但不存在非语法押韵。

1937年，雅可布逊在校订普希金诗的捷文译本时发现，尽管译文在韵律、押韵方法、修辞法和基本风格等许多方面与原作极其接近，然而，让人读后仍觉别扭，令人大失所望。这是由于译者没有重视原诗的语法结构而使译诗面目全非，使原诗的光彩夺目已黯然失色。雅可布逊认为，普希金的诗中语法起着明显的主导作用，它们与词语的比喻交织媲美，常常贯穿全诗并成为诗歌内在象征意义的主要的、甚至唯一的载体。

50年代，他在处理语言学与诗学间的相互关系时竟然发现，无论是哪个时代，无论何种语言，大部分不同诗人的作品中都存在着种种语法对立的相称与规律性。这说明了语法结构及其功能的研究在诗学研究里有着十分重要的意义。

雅可布逊非常重视霍甫金斯和波德莱尔对语法的看法。霍甫金斯把语法视为与语音修辞格同等重要的一种修辞格，他甚至认为语法格可以超越或不顾词语的含义，使人觉得语法格确在自我表现。波德莱尔也认为，语法尽管枯燥无味，但在诗歌中却成了一种类似招魂魔法的东西。它使名词带着实体的威严，使形容词象透明的服装为名词增姿添色，使动词象运动的天使，使所有的词语都得到复活，从而使句子迈开了步伐，步入神秘的艺术迷宫。

实际上，语言是由一整套语法规则所产生的完整语句所构成的整体。雅可布逊认为，语法具有强制性的特点，它在诗歌中就表现为迫使诗人重视它。诗人在诗歌创作中可以符合语法，也可以反语法（即偏离语法规则），但不能非语法（即无视语法规则），这就是诗人对语法应采取的总的态度。诗歌语法的作用类似于绘画结构中的几何原理。几何原则对造型艺术和绘画是极其必要的，语法结构对语言艺术也是不可缺少的。

雅可布逊由此指出，语法蹒跚的系统决定我们整个语言的形式，它在诗歌中会变得更为富于装饰性和更加意味深长、耐

语所属的语法范畴及这些范畴与分范畴的句法功能构成语言的骨骼和肌肉，语法结构则是诗性语的大部分内在价值的源泉。

自此以后，语法结构问题一直是雅可布逊研究诗学的重点。他认为，一首诗中所有的语法范畴与分范畴的聚集与对立（这是日用语中所没有的），无疑都是诗性语具有诗功能的重要源泉。语法范畴分布同格律与诗节奏的种种关联关系息息相通，组织语法对偶与语法对比就很自然地成为诗歌艺术的特殊属性。因此，雅可布逊使用十几种语言，对选自过去十几个世纪内纷繁众多的诗歌进行语法结构分析，用以证实自己关于诗歌语法格的观点。他的研究涉及到的诗歌有宗教诗、哲理诗、抒情诗，也有歌词、韵文、民间诗、文人诗，无论在诗的风格上，还是在诗的主题上，都是五光十色，代表着各种文学流派和文学传统。他的详尽研究不仅表明了诗歌语法分析可以对艺术流派与传统作出新的解释，而且也在语法方面提出了诗歌、诗人以及诗歌流派的个性与比较这一迫切的文学理论问题。

雅可布逊在其《语法的诗与诗的语法》著名论文中指出，句法、词法、词汇的对应和区别之相互关系，各种语义相同、近似、同义和反义的结构以及独行诗的类型与功能等，所有这些语法现象都需进行系统的研究。他说：

“在诗歌中用于类似或对比的语法范畴有各种变化或不变化词类、数、性、格、体、式、态，各类抽象和具体意义的词，否定式、人称定式和非人称动词形式，定指和不定指代词或成分，以及各种句法单位和结构。”^①

显然，诗的语法结构是一个极为复杂的诗学问题，诗学研究者决不可视而不见，或把它视为无足轻重而不屑一顾。既然

^① 雅可布逊：《语法的诗与诗的语法》，见斯捷潘诺娃编《符号学》，莫斯科虹出版社1983年第469页。

诗的语法问题迫使诗人重视它，那么，无疑也会迫使诗学研究者重视它。否则，人们对诗性语言的骨骼与肌肉就无从认识，也难以体会诗歌所具有的类似招魂魔法的魅力。

1980年，雅可布逊与克雷斯蒂娜·波莫斯卡的《对话录》法文版问世，三年后又译成英文出版。该书以对话的形式，把雅可布逊一生的学术思想进行了总结。雅可布逊不仅在书中再次强调诗歌分析的重要性，而且回答了人们容易产生的几个疑问。由于他的诗歌分析方法主要限于数十行内的短诗，人们往往会问：这种分析方法是否也适合于长诗？雅可布逊认为，在长诗中也如短诗一样，语法极为重要，但短诗的结构规律与长诗的结构规律会有所不同，这样，对长诗进行语法分析时，也就不能依样画葫芦地完全套用短诗的分析方法。因为，对诗歌语法结构的特点与功能进行研究，只有采取整体分析才有意义和价值，任何割裂整体的办法只会适得其反。分析短诗时，即使谈到诗的末尾，人们仍能清晰地记住整个原文，因此短诗分析可使读者从整体上感受诗作及其全部艺术效果，从而确定其结构规律。如果对长诗原封不动地采用短诗的分析方法，就会把长诗分成部分，这样往往容易导致肢解作品，割裂整体，从而使长诗丧失了整体的艺术效果。当然，这不是说长诗分析就不能作，实际上，雅可布逊也曾作过长诗分析的可贵尝试。如对普希金的《青铜骑士》、捷克诗人卡·玛恰的《五月》等长诗，雅可布逊都作过精彩的分析。可见，雅可布逊并没有放弃对长诗的语法分析。在他看来，无论短诗还是长诗，都存在一个语法结构分析的问题，而语法结构分析又以整体分析为基础，由于短诗与长诗二者的整体结构有不同，故需区别对待，不要把二者的分析方法混而为一。

人们会问，拙劣之诗的语法情形如何？雅可布逊认为，拙劣之诗的语法情形大致有两种：或者诗中充斥着一种彻头彻尾

的语法混乱,或者诗中的语法结构表现为毫无意义的陈词滥调。可见,尽管语法结构不能完全决定一首诗的艺术价值,但它仍能从—个侧面反映一首诗的优劣情形,因为它是作为诗歌好坏的必要条件存在的。如果一首诗的语法已混乱不堪,人们至少据此判定它决非是好诗。当然,如果一首诗的语法合乎规范或偏离规范,显然具备了一首好诗的必要条件,但还并非就同时具备了充分条件,因此,还并非—定保证它是一首优秀的诗作。

从诗歌的语法研究中是否可以推断出有关诗人的个性、学派、风格与时代特征?对此,雅可布逊持慎重态度。他认为,可以肯定地说,语法研究是摆在这些重要的研究任务之前。诗学研究的第—步,只能是对作品本文进行分析和理解,首先应对作品本身的各种因素及其相互关系进行透彻的研究,不应先入为主地带着任何条条框框去套艺术作品。—旦人们以作品内在规律为研究的出发点,对艺术家的各种艺术技巧有了详尽的了解,并达到展现艺术品原文的语法结构与突出其艺术效果的目的之后,才会更—步地去发现,某—特定时期诗人在使用语法格上的不同程度的差异,从而找到某个诗人的个性、学派、风格等等。如同属未来派的赫列勃尼科夫与马雅可夫斯基的两诗人,在语法手段的采用上却不同,前者要比后者更丰富也更重要。而波德莱尔表现出对语法修辞的强烈爱好,其诗作标志着从浪漫主义向象征主义的直接过渡。

既然语法结构这样重要,诗人是否有意识地去组织诗中的语法成份呢?雅可布逊认为,诗人在创作时,艺术中的—定成份处在下意识状态,但诗人在表达时,又经常表现出他对语言材料的间接理解,语法材料也是如此。这就是说,诗人创作时虽可处于无意识状态,但到了—定阶段就会不自觉地意识到自己对语法材料的组织。欣赏的情形也与此相似。能够领会作品奥秘的行家毕竟是少数,而且各人理解的程度也会参差不齐,但

只对作品作泛泛地欣赏与自觉地对作品进行分析仍有重要区别。况且，语法结构能赋予读者一种艺术感受力，使之更敏感地去辨别和感受艺术的有力表现形式。因此，语法结构的研究是诗学研究的一个非常重要的必要环节，它是诗歌内在结构研究的组成部分，由于长期以来受到诗学研究者的忽视，雅可布逊对此的大力强调，以引起诗学研究者的重视是有重要贡献的。

（六）《我爱过您》

雅可布逊对诗进行语法分析的例子很多，鉴于中文与西文在语法方面差距很大，中文读者难以体会他对语法结构分析的细妙精微。下面以一首俄文诗为例简略地介绍一下，以便有所体会。为分析方便，我们列出中俄两种文字。这是普希金的《我爱过您》一诗。

(1) Я вас любил; любовь еuse, бить может,

(2) В гуще моей узаала не соьсем;

(3) Но гуусть она вас болвде не тревожит;

(4) Я не фочу печалить вас ничем.

(5) Я вас любил безмолвно, безнадежно,

(6) То роботью, то ревностно Томим;

(7) Я вас любил так искренно, так нежно,

(8) Как гау вам бог мобимой бить гпутит.

（我爱过您，也许，这爱情；

尚未完全在我心头熄灭；

但它不会再使您心绪不宁，

我不愿再让您有任何伤悲。

我默默地、无望地爱过您，

有时愁于怯懦，有时苦于妒嫉；

我爱您时是那么专一，那么温存，

但愿别人爱您也会如此。

雅可布逊指出，此诗是无形象诗的一个范例。所谓“无形象诗”就是全诗广泛采用“语法手段”以取代比喻的诗。《我爱过您》一诗的词汇中无一生动的隐喻。全诗共有47个词，其中29个变化词，14个是代词，10个是动词，5个是抽象名词。整篇没有一个形容词，付词却多达10个。变化词中，代词占主要地位，而名词很少，且属思辨范围。本诗中最频繁、最有规律出现的词是“您”(ВЫ)，唯有它用于第三、四格，并且只用于这两个格(如 Вас、Вам)。它出现了6次。频率次之，且与 ВЫ 紧密相联的是“我”(Я)，它出现了4次，并且每次出现时都只用于主语和诗行的开首。这意味着该诗除了对上帝的祈祷(гая Вам бог)外，都是以第一人称来描写心理世界的，意味着全诗是一首内心独白诗。诗中没有依附名词的形式，除了 В душе моеи(在我心头)外，再无前置词结构。而“在我心头”这一词组也恰好点明诗的内心独白性质，说明了诗中所描写的是“我”的内心愿望、祈求与渴望。

“Я вас любил”(即我爱过您)是全诗的中心。从俄文原文中可以看到，它在诗中重复了三次，并且每次出现时都是在诗行的开首，三个词的位置都未发生任何变化。它的三次重复，把这首两节独白诗切分成三段：第一诗节从1行到4行，第二诗节为5行到6行，第三诗节为7、8两行，其形式为4、2、2式。这种三段结构以不同方式把中心公式(即我爱过您)扩展了三次，使中心公式似乎并未完结。动词(爱)采用的体是未完成体，而不是完成体，故使人感到，“Я”(我)要强调的是行为本身与行为过程，而不是行为的界限。这意味着，“我”的爱并无界限，就是说，这种爱并不涉及开始、完结、短促等意义，而是相反，恰好指出这种爱正处在过程之中：“我”对“您”的爱

并未结束，还处于发展中。

第一诗节充分扩展了谓项主题，即扩展了“爱”。这种扩展使主题的去时表达，实际上什么也没结束，也使此节结尾的虚构主题归于乌有。诗节中采用了大量虚词，如 *euge*, *быть может*, *не совсем*, 等，正是为了服务于这一目的。

第二诗节扩展的是主项主题，即扩展了“我”。诗节一开始就重复了中心公式，一方面回应第一诗节，另一方面又是为了说明，“我”在“爱您”时的内心状态。由于第一诗节主要扩展谓项，似乎现在的“我”成了无所作为和自暴自弃的“我”，因此，第二诗节采用各种否定词语（如 *Без Мольно*, *без надежно*）把这种情形归结于过去。通过“我”在“爱您”时的内心描绘，暗示这种爱之深。

最后，第三次重复中心公式后，产生了对比：“作者”与“别人”。作者对另一人的承认与以前难以忍受的醋意相矛盾，这就巧妙地回避了：过去的醋意与现在的祝福是针对多种“别人”，还是指同一个人，因而对两种不同的解释都留有余地。最后一行诗既可理解为诅咒，又可解释为某种“非现实式”，*гаû вам бол* 在句中出现，表示若无超自然力的干涉，“您”未必得到这种爱情。这犹如一种“暗中否定”，似乎肯定的仍是“我”对“您”的爱。

可见，普希金的“我爱过您”一诗中，语法结构起着举足轻重的作用，如果无视普希金诗歌中的语法分析，置语法情形于不顾，就会把普希金诗歌的艺术魅力丧失殆尽。不信，大家一读中文，就知原文的魅力失去了多少。

（七）符号学思想

雅可布逊是国际知名符号学家，曾任国际符号学会副主席。他在符号学方面进行大量的研究，著有《语言与其它交际系统

的关系》、《语言学与其它科学的关系》、《符号学发展一瞥》、《语言本质的探索》等。他还多次访问苏联，推动了苏联的结构主义与符号学的发展。

符号学由于现代语言学的发展，特别是结构主义的兴起，有了飞速的发展。索绪尔把符号学叫作 *semiology*，雅可布逊则采用 *semiotics*。它首先由洛克提出，后被 S·皮尔士采用。但开始时，雅可布逊受索绪尔思想的影响。

第一次世界大战前夕，雅可布逊与莫斯科的一些年轻画家曾进行过热烈讨论。他们讨论的主要题目是多种艺术形式之间的联系与差别，尤其是绘画符号作为绘画的一个要素与文学符号作为语言的一个要素，以及这两种符号的转换，从而进入抽象的绘画同超意识的诗歌之间的联系与差别等问题。通过对这些问题的讨论与研究，使雅可布逊在研究语言和艺术的领域里，始终是把语言和艺术现象作为符号来进行研究的。

在三、四十年代，以穆卡洛夫斯基、雅可布逊为首的布拉格学派在符号学方面的研究享誉世界。在所有符号形式与所有艺术形式之中，语言和文学艺术是布拉格学派最重要的课题。雅可布逊针对当时迷信语言，使语言符号极度膨胀的观点指出，语言仅仅是许许多多可能的符号系统其中的一个系统，如电影、绘画等都是一种符号。于是，他不反对语言学与符号学之间的关系进行研究，而且也开始分析文化中语言的位置及其在其它符号系统的综合体中的意义这一问题。

雅可布逊认为，如果符号学是关于符号研究的科学，那么，就如关于词的词汇学包括了所有的词汇一样，它也不应当排斥任何一种符号。符号学是一具有广阔而又丰富多彩的领域的学科，我们没有必要因为语言符号在符号系统中占有举足轻重的地位，而忽视或排斥其它符号系统的研究，这样的结果只会导致坐井观天，把符号学缩小为语言符号学。不管语言与其它符

号之间存在何种等级关系，我们必须毫不迟疑地进行语言与所有其它符号群的比较研究。

雅可布逊一方面对语言符号的本质特征进行研究，另一方面也注重语言符号与其它符号的关系的研究。他的《语言本质的探索》一文的重点就是放在语言本身的纯本质的符号学特点研究上。在该文中，雅可布逊指出，索绪尔把符号解释为能指与所指的统一体，实际上这一观点是对两千年前斯多葛派的借用。斯多葛派已经把符号理解为由能指与所指关系构成的实质。而美国思想家 C·S·皮尔士毕生致力于符号本质的研究，并开始了符号的分类。他把符号分成具象、指示、象征三种符号，认为分类的依据是能指与所指之间不同关系相互作用的不同。雅可布逊则进一步推进皮尔士对符号的分析，认为索绪尔所谈到的语言本身的两基本属性，即符号的任意性与能指的线性，同等重要并决定着整个语言的看法并不可靠。他指出，具象中的图象符号关系以隐蔽潜在的形式存在于语言结构和形态体系并表现在词汇上，图象与语法模式有惊人的相似，它的形成依赖于约定，这就摧毁了任意性原则。而能指的线性属性也由于音位分解成各种不同的特征而产生了动摇。

雅可布逊通过对语言符号与其它符号的比较研究指出：“如果我们从特殊上溯至一般，首先可看到符号学包含了语言学，其次则看到整个传播（通信）科学包含了符号学。”^① 这个观点一直持续到 70 年代他为联合国“教科文”组织编写的《社会科学和人文科学研究主要趋向》丛书中《语言学》卷，在该卷中，他仍说：“如果符号学学科的圆周是包含语言学在内的最近的一个圆周，那么下一圈较大的同心圆就是通信学科的总体了。”^② 这

^① 雅可布逊：《普通语言学之试析》巴黎，1963 年第 87 页。

^② 引自保罗·利科主编《哲学主要趋向》商务印书馆 1988 年第 348 页。

样，雅可布逊既看到了符号学的范围远比语言学宽大，因而包括了语言符号与非语言符号，但是，它也不是无限制的，它仍在有关传播、通信的学科范围内，又看到符号学需要一个更广的范畴来限制，这就为符号学划定了一个大致的范围。

当然，雅可布逊在符号学上的重要贡献并不限于为符号学划范围，他的许多思想成为符号学的基础，例如隐喻与换喻，语言交流的功能模型等，也为符号学美学建立起基本原则。

三 结 束 语

雅可布逊是本世纪西方学术界的风云人物，他以涉猎广泛、著述宏富，风靡了当代，并在语言学、诗学、符号学等领域以其杰出的贡献，为当代西方学术思想的发展立下了自己的丰碑。

语言学在当代西方学术研究中占有显赫的重要地位。皮亚杰曾指出：“语言学，无论就其理论结构而言，还是就其任务之确切性而言，都是在人文科学中最先进而且对其他各种学科有重大作用的带头学科。”^①今天，语言学不仅成了自然科学与人文科学联系与统一的桥梁，而且也成为引起各门学科发生重大转折的强大动力源。本世纪自索绪尔创立、经雅可布逊发展的结构主义语言学思潮对当代西方学术界的冲击已鲜明地表现出这一点。西方学术界已公认，索绪尔与雅可布逊的语言学理论正是结构主义思潮的基石。雅可布逊对音位学理论，语言层次结构分析、语言的区别性特征的分析以及系统观、功能观、结构观的强调，使结构主义语言学有着重大的发展。

雅可布逊在诗学上的最大贡献就是建立起一门新学科——语言学诗学。他并不满足于自己在语言学上所取得的成绩，而

^① 陈明远编著：《语言学 and 现代科学》，四川人民出版社 1984 年版，第 3 页。

是把语言学与诗学进行广泛联姻，不仅促使语言学与诗学的双向发展，而且也使这两门学科携手合作，产生了一系列丰硕的成果。他把诗学视为是语言学中不可缺少的部分，认为诗学所面对的主要问题是，文字信息是怎样成为艺术品的，并从信息的文字结构入手，深入地论证了语言学与文学研究的密不可分性。不仅如此，雅可布逊还以大量的诗歌分析为例，详细地阐明了对等原理、语法修辞格、隐喻与换喻、结构分析在理解诗歌文本中的重要作用，说明了语言学分析方法能揭示出非语言学批评家所难以发现的结构特点，而这些特点正是诗歌审美效果的重要源泉。

雅可布逊在符号学方面也作出了重要贡献。他认为，诗学是语言学的一部分，而语言学又是符号学的一部分。他不仅详细地研究了语言本身的符号学特点，而且也分析了文化中语言的位置与它在其他符号系统中的意义，通过把语言符号与其他符号的比较研究，说明了语言符号在整个符号学的地位与作用。正因为雅可布逊在深入研究语言与艺术现象本身的各种特点时，注意把它们作为符号来看待，使他的研究视野极为广阔，所得的成果也极富于启发。

雅可布逊除了学术上的成就斐然以外，他还以自己毕生从事的教育活动培养了各种人材，尤其是语言学人材。他也并不固守书斋，而是积极投身于学术活动，以引起社会的关注。他不仅积极地参与并领导了俄国形式主义，布拉格结构主义，而且还是贯穿结构主义思潮的核心人物。

当然，雅可布逊注重的是作品本身，对于作品与作家、作品与读者的关系重视不够。他把读者更多地看作是具有一定语言学水平的读者，忽视了一般读者的欣赏，这不能不说是个重要遗憾。他对诗学进行分析的二元模式被当作行之有效的普遍原则，实际上，二元模式的分析方法应与多元模式的分析方法

相结合，就象仅用语言学分析方法（或符号学分析法）去分析诗学仍是不够的，需要把语言学分析法与其它方法相结合。因此，结构主义思潮逐步被后结构主义所取代也是历史之必然。因为结构主义思潮所采用的语言学分析方法需要与其它方法相结合，无论是哲学、还是美学与文学，都应是多元方法的整合分析与综合，才可能对之作出较为全面、较为科学的结论。

参 考 文 献

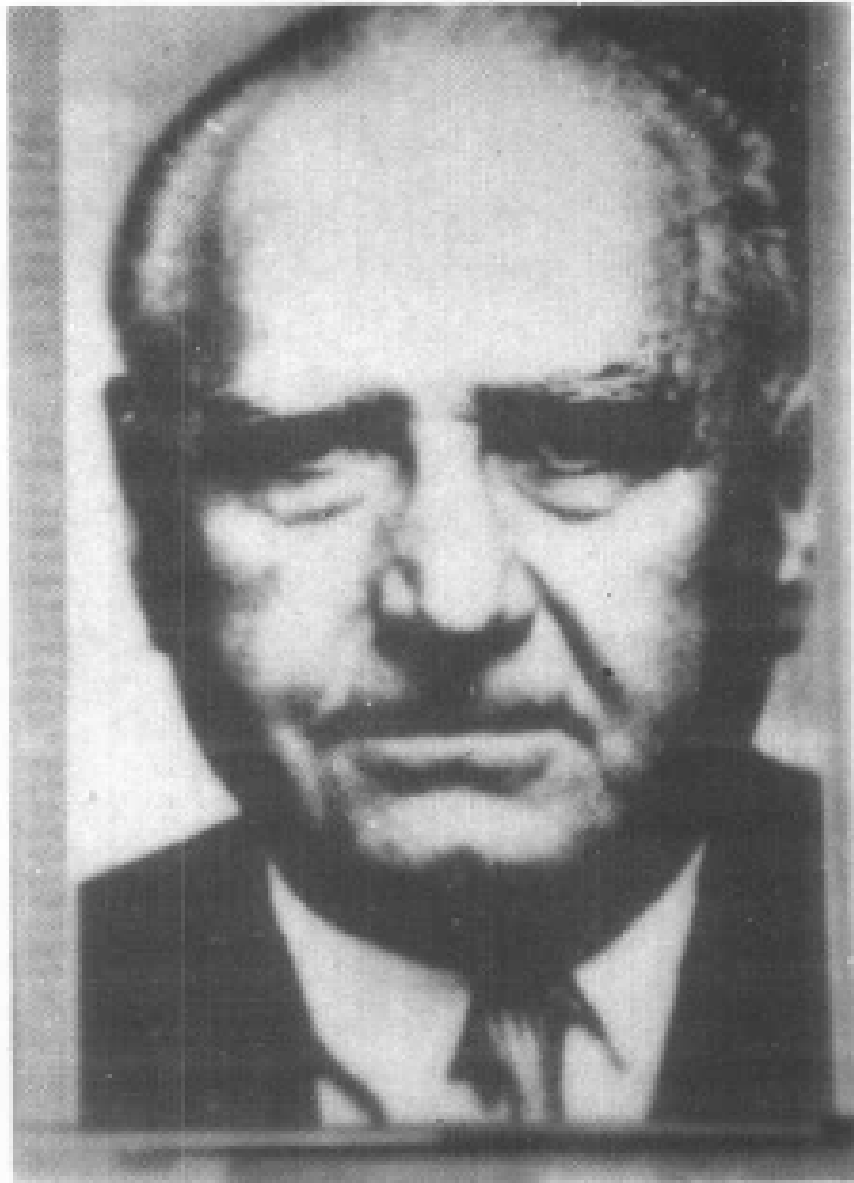
1. J·布洛克曼：《结构主义》，商务印书馆，1980年。
2. 雅可布逊：《语言学与诗学》，参见 T. A. 塞比奥克编《语言的风格》，1971。
3. 雅可布逊：《普通语言学之试析》，巴黎版，1963。
4. 《罗曼·雅可布逊著作选》，莫斯科进步出版社，1985。
5. 雅可布逊：《俄国现代诗歌》，布拉格，1921。

英伽登

王岳川 撰

篇 目

一 英伽登的生平及其现象学思考·····	(265)
二 艺术作品本体论研究·····	(276)
三 对文学作品的认识·····	(289)
四 艺术价值与审美价值·····	(308)
五 英伽登现象学美学的意义·····	(316)
参考文献·····	(317)



英伽登 (1893 年—1970 年)

英 伽 登

王岳川

现象学是伴随一代代哲人对绝对的确定性、明晰性的追求而产生的。如果说，德国哲学家H·朗贝尔特、康德、黑格尔是这一学科的先驱的话，那么，胡塞尔则是现象学哲学的真正创始人，而胡塞尔之后的学者罗曼·英伽登、米盖尔·杜夫海纳则是现象学美学的建构者。

罗曼·英伽登 (Roman Ingarden 1893—1970)，作为胡塞尔最喜欢的学生，以自己的真知卓识和等身著作，在20世纪的美学史上留下了坚定而清晰的脚印。他心中的律令是“给不确定之物以确定”（柏拉图），他的思与写是将看不见之物转化为可看之物，把不可言说者言说出来。

与其说他完成了思与写，不如说，思与写完成了他。

一 英伽登的生平及其现象学思考

波兰哲学家、美学家罗曼·英伽登，早年在波兰里沃夫入学习哲学，后又在德国哥廷根及弗赖堡大学跟随胡塞尔研究现象学。1918年获博士学位，1924年任里沃夫大学哲学系讲师，1933年升任哲学教授。1945—1949年任克拉夫费日龙大学哲学教授。1949年当选为科学院院士。1964年起任波兰国际哲学

院院上。1970年在故乡——波兰克拉考城逝世。其主要著作有：《文学的艺术作品》（1931）、《文学艺术作品的认识》（1937）、《在艺术作品中真理的不同观念》（1957）、《美学研究》（1957）、《艺术作品本体论》（1962）、《体验、艺术作品和价值》（1969）等。

英伽登的一生，经历了哲学美学本体论、艺术作品认识论和艺术审美价值论三个阶段。纵观其寻找“明确性”的一生，可以清晰地看到胡塞尔对其深刻而持久的影响。因此可以说，不了解胡塞尔的现象学哲学，就无法深入了解英伽登的现象学美学。

胡塞尔在哲学上反对“心”“物”二元论，而努力寻求绝对的确定性。19世纪末，当尼采竭力摒弃绝对确定性而追求一种不确定性时，胡塞尔却反其道而行之，他将绝对确定性的追求看作是自己生命的意义所在。1906年，他在一篇日记中写道：“我正由于欠缺明晰而萦绕不散的怀疑而倍觉痛苦……我必须赢得明晰性，否则我就不能生存下去了……。”^①1905年元旦那天他写信给老师布伦坦诺说：“……我为自己选择课题，走自己的路，这么做不是为了殉道，而是出于不可违抗的必要性……想想看我必须忍受多大痛苦！我不喜欢与那些从不为事业而生存的邀名逐利者为伍……。”可以说，尼采和胡塞尔这两位对20世纪西方思想影响甚大的哲学家，一位从事破坏，另一位从事建设，由此象征了本世纪西方思想界无法调和的冲突。尼采刚去世，胡塞尔的现象学就宣告诞生，从此胡塞尔开始了在意识界和确定性之间建立合理联系的哲学构想，并终其一生孜孜以求。

胡塞尔认为，哲学的真正任务是寻求绝对真理。他说：“作

^① 斯皮格伯格：《现象学运动》，1965年英文版第81页。

为真正科学的哲学，其目的就在于寻求超越于一切相对性的绝对、终极的有效真理。”^①但是他认为，在他以前的哲学家中没有人能够提供这种真理，相反，却在这个问题上制造了许多混乱，从而使整个科学，以至于使整个欧洲文明深深地陷入危机之中。因而，他的哲学的任务，就在于批判种种有关真理的谬论，为人类提供永恒的绝对真理，以拯救科学的危机和欧洲文明的危机。在胡塞尔看来，驱使人们超越其特殊的周围世界而朝向无限世界的内在冲动，发端于古希腊精神。而哲学上有三次朝向这个目标的重要的“哲学革命。”第一次革命是苏格拉底、柏拉图提出存在（being）的理念；第二次革命是笛卡尔强调经验和理性两方面的主观性；第三次革命是康德提出先验性是必然性知识的来源。然而，胡塞尔认为，这三次革命都没有达到在人类精神中发现真正科学基础的根本目标。胡塞尔强调，自己的追求严密科学哲学的现象学是欧洲哲学史上第四次哥白尼式的革命，也是最后的、最彻底的革命。^②因为，现象学比康德哲学向前推进了一步，不仅把认识形式的客观性，而且把内容的客观性都建立在主观性的基础上了。这样一来，知识的必然性、普遍性与客观性似乎就都“还原”到了主观性。这种“现象学”的革命，是如此彻底地改造了认识活动，以致客观性在主观性中有着自己的源泉。

胡塞尔坚持，哲学是一切科学之本，而普遍地、理性地认识世界，是哲学永远不可丢弃的任务。因此，胡塞尔为自己提出的任务是，哲学如何才能近代科学的条件下成为可能，即建立一种与近代精确科学相称的作为严格的科学的哲学。在胡塞尔看来，现象学就是这样一门“精确的科学”。胡塞尔提出

① 见 M·基正编：《实在论与现象学的背景》，1960 年英文版第 131 页。

② 劳尔编：《现象学与哲学危机》“前言”，1960 年英文版第 31 页。

“面向事物本身”（zu den Sachen selbst）^①，也就是回到认识过程的起点和客观性，去研究对象与构造对象的主观心理经历之间的独特的关联作用和关系。具体地说，即从意识的认识活动角度出发，对认识者与对象之间的关系进行描述。尽量排除未经验证过的先入之见和前提，对具体经验到的现象采取尽可能摆脱概念前提的态度，以求尽可能忠实地描述它们。

毋庸讳言，胡塞尔的现象学是一种返回“始源”的哲学。西方哲学以求真知开始。然而，“绝对知识”是不变的、永恒的，而人何以能得到真知？这是自古希腊以来西方哲学要解决的一个核心问题。古代希腊从苏格拉底开始，把感性的人与理性的人作原则之区分，使“理念”论与“主体”论结合起来，于是哲学求真知则由外求诸万物（包括人与万物关系）转向求诸自己（“认识你自己”），这是西方哲学史第一次确立了与“客体性”相对立的“主体性”原则。这就是说，理念性的知识，即真知，不能外求万物，而要内求于己——“主体”。这种主、客分立的原则到康德那里更为明确起来，所以苏格拉底和康德成为西方哲学史上两大划时代的人物。在西方人眼中，正在于他们在古代和近代树立了一个绝对的、主体性的原则，使人们沿着这个方向寻求真知识。胡塞尔正是在这样一个确定了的道路上探索前进的。在胡塞尔看来，通过现象学还原和本质直观，我们似乎觉得真的又回到了一个“开端”，不仅是理论上的、逻辑上的，而且也是历史上的开端。我们不再在“事实”的经验的汪洋大海中飘泊不定，我们发现了坚实的基地，回到了我们的立足点——理性、人性自身。我们回到了哲学的历史起点——古代希腊哲学，也回到了逻辑的起点——理性。“本源”、“始基”、“原则”毋须外求，就在自己。于是胡塞尔走上了奥古

^① 胡塞尔：《逻辑研究》，1900年德文版第116页。

斯汀式的道路：“Noli foras ire in te redi, in interiore homine habitat veritas”（不复外求，回归自我，真理寄寓在人的心中）^①。

英伽登对胡塞尔的“面向事物本身”的口号十分欣赏，认为这正是哲学家所应该寻求的回到真实开端的方法，因为只有认识的始源处才能有“真实的实在性”（Leibhafte Wirklichkeit）。英伽登发现，胡塞尔现象学的一个与众不同的重要思路是：真理的获得既不是在知识积累中去发现新事实，完成新理论，又不是主观与客观的相符，而是要排除一些东西以后，使真理自身显现出来。真正意义上的“真理”，不是要人“得到”些什么，而是要人“去掉”些什么。可以说，现象学要告诉我们的是：必须摆脱、丢掉一些非本质的东西，真理才能从遮蔽中显现出来。

英伽登对胡塞尔1900—1901年发表的《逻辑研究》十分推崇，爱不释手，终日研读。他认为老师的这部著作，标志着整个20世纪哲学的基本倾向，既开了科学主义的先河，又是人文主义哲学的先声。英伽登对早期胡塞尔现象学中的本质直观（早期又称观念觉 Ideation）思想很感兴趣，同时，也为胡塞尔的“把意识作为关于某物的意识提到哲学研究中心”^②的法而振奋。可以说，英伽登终身都偏重胡塞尔《逻辑研究》的理论。然而，胡塞尔却对英伽登说，自己的《逻辑研究》所代表的描述现象学只不过是现象学的初阶，并提醒英伽登注意自己最近思想的发展。

1913年，胡塞尔与盖格、莱那赫、舍勒等人合作，创立了《哲学与现象学研究年鉴》，在第一期上，胡塞尔发表了《纯粹现象学与现象学哲学的观念》第一卷。这部书是自胡塞尔1907

① 胡塞尔：《巴黎讲演》第39页；《笛卡尔沉思》第157页。

② 《胡塞尔全集》第9卷第31页。

年以来一直在苦苦思考的重要著作，其课题远远超出了本质直观的现象学范围，而进入先验哲学领域。在胡塞尔看来，不是去反思什么是对象，而是反思对象的现实的给定方式和表现形式，便是一切先验哲学的特征。胡塞尔认为自己有权将自己的现象学命名为先验现象学。尽管胡塞尔对“先验”这个词日愈喜好，但却很少解释这个名词。^①只是到了胡塞尔晚年著作《欧洲科学危机和超验现象学》中才彻底讨论了“先验”一词的意义。他认为使用“先验的”一词是为表达一种原初的动机，“这是一种可以说使所有这些哲学都回到自身中去的动机；这是一种寻求获得真正的和纯粹的任务的形式和它的系统发展的动机，这是一种追索一切知识形成的最终源泉的动机”。^②也就是说，在胡塞尔那里，对现象学而言，先验的意义在于，对于一切超验的要求都加以悬搁，存而不论，除了意识本身以外，不肯定任何实体。因此，先验现象学是指溯本求源，对一切知识都要寻根究底，从而将知识的最后渊源的自我（主体性）寻绎出来。

英伽登注意到，从《逻辑研究》到《纯粹现象学和现象学的观念》，经过13年的艰苦研究，胡塞尔将自己的描述现象学向前推进到超验现象学阶段。他批判的论敌由心理主义转为自然主义；研究的内容由对意识的意向性结构的描述发展对先验自我及其相关物的描写，而在研究方法上创立了现象学还原法。

英伽登曾向胡塞尔请教现象学研究的具体方法和步骤。胡塞尔明确指出，为了“面向事物本身”，首先必须运用“现象学

^① 参阅兰德·格莱博：《胡塞尔现象学是否是先验哲学》，载《哲学研究》1954年第9卷。

^② 胡塞尔：《欧洲科学危机和超验现象学》，上海译文出版社1988年版第117页。

悬搁”(phänomenologische Epöche),一方面是“存在的悬搁”,即排除客观世界,把现实世界是否客观存在的问题搁置起来不予考虑;另一方面是“历史的悬搁”,即把思维的历史教给我们的对世界的种种观念、思想、理解抛在一边,不以它们为前提和出发点,这便形成现象学在立场上的独立性和方法上的自由性。

胡塞尔认为,要认识世界的本原,还必须进行“现象学还原”(phänomenologische Reduktion),即排除一切直接经验以外的东西,将外在事物“还原”为我们的意识内容即被当作纯粹意识对象的现象,这是胡塞尔现象学的钥匙。“还原”包括三个步骤^①:第一步是现象的还原,通过还原,一切已知之物就变成感官中的现象,这现象存在于意识之中并通过意识被直觉认识到。这种强调直觉、想象、回忆作用的还原,倒转了人们的视野方向,从面向客体到面向主体、意识。第二步是头脑中映象的还原(eidetische Reduktion,有人又称为“本质还原”),即通过本质直观,以从变化多样的意识中直觉到其不变的本质及其结构,在诸种现象中直觉到保持不变的同一的东西。第三步是先验的还原(transzendente Reduktion),这是引起英伽登困惑的还原阶段。胡塞尔解释说,本质还原之后,最后留下的部分即现象学剩余——纯粹意识,它包括自我(ego)、我思(logito)和我思对象(logitota)三方面。所谓自我,即先验的自我,这是一切意义的基础和意识构成性的基础;所谓我思,即意向性活动,包括意向主体、意向行为、意向对象以及意向方式;所谓我思对象,即指先验自我通过我思活动所构成的对象。胡塞尔提醒说,前两步还原是使人们从事实的经验普遍性向本质的普遍性的推移,而先验性还原则是从现象学中排除事实性(factuality),从而返回到作为一切意义的基础和意识构成性基础的先验自

^① 参阅 S·史泽拉舍:《胡塞尔现象学导引》,1959年德文版。

我。

然而，英伽登没有料到，胡塞尔的“先验性还原”的提出及其现象学转向，在他的追随者中引起轩然大波。一些人交口称赞，而他的大多数学生却严辞反对。不少学生认为老师背离了《逻辑研究》奠定的原则，而与胡塞尔分道扬镳。哥廷根大学校园内出现了现象学运动史上有名的“现象学危机”。在胡塞尔孤独之际，英伽登仍守候在老师身边，尽管他不能完全接受胡塞尔的全部理论，却仍尽可能去理解他。1914年，第一次世界大战爆发，胡塞尔与其追随者之间的争论暂告一段落，早期现象学运动亦随之解体。1916年，胡塞尔受聘为弗赖堡大学教授，英伽登也随师去了弗赖堡。

在弗赖堡大学的日子，英伽登就作为先验现象学中心问题的“意向性”(Intentionalität)多次向胡塞尔请教并进行讨论。胡塞尔希望英伽登接受自己的理论，他解释说，经过“悬搁”将事物是否客观存在的问题加上括号，存而不论，再经过“还原”把握纯粹意识以后，我们便发现作为先验现象学还原剩余留存物的纯粹意识就是意向性本身。在纯粹意识中，被悬搁的那些存在之物仅仅作为意识的可能的意向对象的总体而被给予。胡塞尔坚持意识和意识对象不可分割这一现象一元论或意识一元论观点，认为这可以克服笛卡尔和康德的二元论。按照他的一元论，意识存在着一种基本结构，即意向性。意向性作为意识的基本结构意味着：意识总是指向某个对象，总是有关某对象的意识^①；而对象也只能是意向性对象，只能是被意识到的客体。^②因此，意向性是意识的本质所在，它构成了主客体之间的桥梁和媒介。可以说，正是意向性使“意识的本质和对象

① 参阅《胡塞尔全卷》第3卷第1分册第167—168页。

② 胡塞尔：《逻辑研究》第2卷第1分册第50页。

本质呈现出来”。^③

“意向性”是胡塞尔先验现象学的核心概念，贯穿于胡塞尔哲学思想发展的全过程。从《逻辑研究》开始，他就详细讨论了意向性问题，虽然他尚未摆脱布伦塔诺的影响，但这毕竟是后来的“意向活动”的前身。在《理念》中，他把意向性定义为对某物的认识，并将它视为纯粹意识的一个基本属性。到了《笛卡尔沉思》，胡塞尔进一步把意向性视为先验意识的本质结构，上升到本体论地位来考虑。“意向性”一词，原为经院哲学用语，后来为布伦塔诺所接受，胡塞尔的理论则来自老师布伦塔诺。

根据意向性的学说，所有意识体验都是“意向性”体验，都是对某物的体验。如果人们对这些体验进行现象学的还原，那么一方面人们可以把握意识的纯粹自我，这是意向性的关系中心，而将经验自我悬搁起来；另一方面人们可以获得一个客体，它在经受现象学还原之后，只是一个意向地被给予主体的东西，或纯粹自我的东西，即意向对象，它的客观存在也被悬搁起来。这样，在意识之中，有朝向主体的一端和朝向客体的一端，即发出意向的一端和通过自身的被给予而使此意向得到充实的一端，沟通这两端的便是意向性。意识与对象的关系是对应的、相互的，但又不是因果的相互关系；因为事物并不是现成地把它自身印刻在意识上面的。意识和对象、世界之间的关系是“构成”的过程，这是现象学的一个重要的基本观点。意识的这种积极能动的活动就是所谓“构造”。意识的这种“构造”活动是“先验的”，换言之，先验的“构造”是意识的一种形式的的能力或规范的能力。由于意识的这种活动，这种“构造”是先验的，所以胡塞尔也称意识的这种积极能动作用为“先验的意

^③ 参阅所罗门编：《现象学与存在主义》，1972年英文版第252页。

识”或“先验的主观性”。胡塞尔确立了意向性在现象学本体论中的特殊地位，他说：“意向性概念是在我们所说的无限广度上加以把握的，它是要进入现象学时一个必不可少的、作为出发点与基础的概念。”^①胡塞尔不仅将意向性作为意识的本质特征所在，而且将意向性与先验自我相联系，断定意向性是先验自我的本质属性，从而为先验自我的构成作用寻找支撑点。可以说，正是由于意向性，先验自我的绝对构成能力才得以体现。

在跟随胡塞尔的6年中，英伽登对胡塞尔的意向性理论问题作了精确的研究，并接受了这一理论。他认为现象学强调意识主体与被意识客体之间的关系结构的意向方式（mode of intending）问题，有重要意义。但英伽登不同意胡塞尔通过“悬搁”的方法不再关心被意指的客体本身，从而变相地否认客体客观存在的立场，不同意这种先验唯心论理论，反对把意识的能力看成是真实世界呈现的条件，并将真实世界归结为意识活动的唯一结果。英伽登提出，独立于认识主体的物质客体是存在着的，世界的实在性是不可避免，因而，他试图通过研究知识对象的物质构成和物质的存在方式，分析各种实在的与可能的客体的基本结构，最终解决现象学内部的先验实在论与唯心论之间的争论。于是，他从最初的对认识论的研究转向本体论的研究，并建立了自己由物质、形式、存在三个方面组成的本体论。

英伽登认为现象学的现象直观方法是唯一正确的哲学方法，而“意向性”是哲学中的最基本的概念。英伽登进一步分析意向性客体，认为存在着两种意向性对象，一种是认知行为的意向性对象，如实在对象和观念性对象，这类对象具有依赖认识主体而独立的“自足性”；另一种是纯意向性对象（如艺术

^① 胡塞尔：《纯粹现象学的一般导论》，1960年英文版第246页。

品),这类对象除了部分特性可以借作品加以呈现以外,则必须依赖于观赏者的想象力去加以填空,因而纯意向性对象就不是自足的,无法将其还原为观念性的东西。这时,年仅26岁的英伽登已经意识到自己与胡塞尔先验唯心主义的根本区别,他决定要走自己的独特道路,并为自己确立了新的研究方向:紧紧围绕意向性对象,走本体论研究之路。

1918年,英伽登在胡塞尔的指导下,完成了自己的博士论文《柏格森的直觉和理智》,结束了他到德国的求学生涯。回到波兰,英伽登以《本质问题》的论文取得了在一所中学教数学的资格。在中学任教6年,他一直没有忘记研究现象学的使命。同时也从没有中断过与胡塞尔的通信联系。1924年,英伽登获得利沃夫大学一个哲学讲师的教席,从此,他一面教学,一面开始为撰写《文学的艺术作品》的准备工作。

1927年,作为英伽登在弗赖堡的好友海德格尔发表了《存在与时间》,英伽登很快读完这本他称之为“精深博大”的著作,但他也隐隐感到海德格尔与胡塞尔之间的巨大裂痕。英伽登给胡塞尔写信谈了自己对《存在与时间》的看法。胡塞尔回信中,也谈到自己与海德格尔为《大百科全书》撰写“现象学”条目时的分歧:“海德格尔似乎没把握到现象学的还原方法的整个意义”^①。1929年,胡塞尔认真读了《存在与时间》,在给英伽登的信中写道:“我认为,《存在与时间》根本不能列入现象学的范围。”^②英伽登不断同胡塞尔和海德格尔交换意见,并清楚地看到他们在现象学上的根本区别:胡塞尔是通过超验现象学还原获得纯粹的自我,将自我从外在世界中彻底隔离出来,而海德格尔认为不能离开世界来考虑自我,只能“在世界中的存

^① 《给罗曼·英伽登的信》第13页。

^② 《给罗曼·英伽登的信》第37页。

在”中去寻找亲在（Dasein）的内在结构；海德格尔认为，不是在悬搁以后的孤立的自我纯粹意识中，而是在具有特殊的纯存在的类的实际存在中去寻找关于存在本身的意义的答案；胡塞尔认为意向性是意识的结构，海德格尔认为意向性是人类亲在的基础结构，从而将意向性从意识的束缚下解放出来，建立起自己的基础本体论。海德格尔放弃关于意识的研究的传统认识论立场，转向研究人的存在结构的本体论立场，对英伽登触动很大，使得他不断摒弃胡塞尔先验现象学观念，同时又继承了现象学基本原则，开始了自己的本体论研究。

在英伽登看来，现象学并不是一种哲学体系，而是一种分析意识对象的方式，以确定它们基本的必要特征。同时，英伽登认为，通过现象学分析和反思而获得的知识是自明的和自我证实的，但他反对把知识的基础建立在纯粹意识之上，而企求分析意识对象存在的性质和方式，确定独立于意识的实在世界的存在。英伽登在认识论方面基本上遵循胡塞尔的思路，即把“意向性”作为自己哲学、美学研究的重要概念，但在本体论上他与老师决裂了，而趋向实在论。正唯此，英伽登对本体论十分重视，认为本体论研究应先于现象学研究。

英伽登走上了一条本体论之路。在《文学的艺术作品》和《艺术作品本体论》中，他为纯粹意向客体建立了一种局部本体论，以期使文学研究成为一门精密科学；通过阐明审美对象如何呈现于意识，以及人们可以期待从中获得实在的知识。英伽登从本体论角度思考美学和文学问题，他的思考给当代美学增添了新的视角和维度。

二 艺术作品本体论研究

1931年，英伽登用德文写成的《文学的艺术作品》出版，这

部重点研究“文学艺术作品的基本结构和存在方式”^①的美学著作，以其对艺术本体论的独到精深的研究，震动了现象学界。从此，38岁的英伽登成为一位令人瞩目的青年哲学家。

英伽登在自己的艺术本体论研究中，接受了胡塞尔现象学方法的可取部分。首先，他将作品是对外在世界的反映还是对主观世界的表现问题“悬搁”起来，直接从作品本身出发，强调艺术作品的本体论地位，从而建立起自己的现象学美学和艺术理论。其次，他将现象学还原方法运用到美学研究上，对艺术作品的本质结构和审美经验的完整过程加以描述，对呈现在意识的“本质直观”中的自明的艺术作品本体进行详细的分析。再次，他强调意识的意向性活动，将艺术看作纯意向性客体，将艺术活动看作纯粹意向性行为，但同时，他又不同意胡塞尔那种否定有独立于主体意识的客观对象的说法，而坚持作品尽管是一个意向性对象，但也是一种客观存在的实体。因为，艺术作品本体同观者意识的“具体化”既相联系，又有本质的不同。

在《文学的艺术作品》一书的序言中，英伽登就表明自己研究的目的在于，描述文学艺术作品的基本结构与存在模式。第一部分澄清最基本的问题，诸如当代对文学作品定义的欠缺以及对文学作品无关紧要的因素的取消。英伽登首先提出文学艺术作品的存在方式是什么问题。他认为，作品是一种独特的存在领域，它既不是实在的客体，亦非观念的客体。因为，如果说把艺术作品当作实在的客体，就无法说明作品是由句子构成这一事实，如果将其当作观念的客体，那就不能说明为什么文学艺术作品产生于某一特定的时间，并在其存在过程中发生变化。艺术作品既带有实在客体性质（任何艺术作品必须以文字、音符、石膏、油彩等材料为物质基础），又带有观念客体的性质，

^① 英伽登：《文学的艺术作品·序》，1973年英文版。

它是一种“纯意向性客体”(intentional object)，这是艺术作品的基本存在方式。在英伽登看来，这种意向性客体完全不同于心理主义将作品等同于作者创作的内心体验或读者阅读时的心理感受^①，因为艺术作品以物质存在的方式与世界相联系，而物质又藉作品本体论基础呈现自身。英伽登不满“长期以来，人们将文学作品本体论与文学创作心理学两个领域混为一谈”。他主张：文学理论应集中研究文学作品本体，而作品本体只有在作品全部完成之后才真正诞生。

英伽登指出，作者与作品具有亲缘关系，同时又强调了二者的差异性。他说：“作者的全部经历、经验和心态完全外在于文学作品，而且，特别需要指出的是，作者在创作作品过程中的体验并不构成作品的任何一部分。也许会发生这样的情况：作品与心理生活和作者的个性之间存在着种种密切联系。文学作品的产生，尤其可能特别地取决于作者的根本经验，或许，作品的整个结构及其个体特性在职能上取决于作者的心理特性及其才能，以及世界观和情感类型，作品因而或多或少地透露出他全部人格的迹象，并以他的独特方式“传达”它。但所有这些事实都根本不能改变那个最初却又常常得不到赞同的事实，也即作者及其作品构成了两种异质客体，它们基于其根本质的差异，必然完全不同。只有这个事实的确立，才会使我们正确地展示多方面的关系以及存在于它们之间的依赖性。”^②

在本体论上把文学作品的存在方式界定为“意向性客体”以后，英伽登进而详细描述文学作品的艺术结构。英伽登认为，文学作品是由四个异质的层次构成的一个整体结构。这四个层次是（1）语音和更高级的语音组合层次；（2）不同等级的意义单元层次；（3）再现的客体层次；（4）图式化观相层次。

^{①②} 《文学的艺术作品》第22页。

英伽登认为，语音层次是文学作品的最基本的层次。任何一部文学作品都包括语音成分，都由字词、句子组成，而其中的语音素材（语调、音的力度等）在每一次语言活动中都是绝不雷同的，因此，英伽登将文学作品中的语音素材与字音区别开来。他认为，一个字的语音，就是指说出这个字时藉以确定语音素材的那种“不变的语音形式”，也即典型化的语言（typical word sound）。字音负载字的意义，并通过语音素材而得以具体化，字词就是被赋予意义的和具体化的字音。英伽登指出，诗歌语词的一大特点是具有“活生生”的词，因而不仅表达一种意向的意义，而且还使说话者“显现”出来。真正具有独立性的语音构成不是词而是句子。句子的意义的统一使得从属该句子的字词的音结合起来。英伽登认为，从语言层与其他层次的存在关系这一本体论角度看，语音层次和意义层次有着必然的联系，意义在本质上同字音紧密相连，意义就是字音的意义，没有字音，意义就无所依附，不能存在。“当一个确定的字音被一个心理的主体理解时，这种理解直接导致一种意向性行为的施行。在意向性活动中，一个确定意义的内容被意指了。在此，这种意义不是作为一个观念的客体被给予，而是被赋予为一种职能。就此而言，这种功能确立产生了这样一个事实：属于字意或句子意义的对应的客观性被意指，文学作品的紧密相连的四个层次因此被揭示出来。”^① 语言层次为文学作品其他三个层次提供了物质基础，从语音层对读者接受作品所起作用的现象学观点看，语音层次的作用在于显现其他层次；特别是意义层次，因为字音使得读者能直接领会字音所负载的意义。

文学作品的第二层次是意义单位层。英伽登认为这个层次在构成文学作品其他层次上具有决定性的作用，它影响着以下

^① 《文学的艺术作品》第60页。

几个层次的意义正确性。因此，英伽登几乎用了《文学的艺术作品》一书近一半的篇幅来讨论有关意义的现象学问题。英伽登将“意义”定义为“一切受制于字音的东西，它在与字音的联系中构成词语”。^①在他看来，意义层次依赖于人的主观意识活动，也就是说，一个字的意义指这个字通过意向性所指称的客体即与该字字音结合在一起的“意向性对应物”。一个词的意义并不是固定不变的，“同一个字，意义相同，在不同场合含有不同的用法，因此，尽管存在着词意的同一性，但其变化却是难免的”。^②英伽登认为，在每一种词义中实现的该概念的某一方面都创造出一种意义，而且，这种具体化还创造出意义的物质和形式内容，同时，特定概念中所包含的从具体内容具体化中产生的素材内容构成了给定意义的潜在蕴含。将某个名词的潜蕴转换为现实的蕴含，那么，全部的意义也就发生了改变。“如果一个潜在的蕴含向一个实在的意义的转化以如此方式发生：即物质内容的每一种刚刚具体化的因素在一个对应的词或许多词的展示中发现其自己的“表述”，那么，以新的方式具体化的蕴含就明显地出现于给定的表述的意义中。同样，我们得出了一个整合性表述。潜在之意向实在之意转化，同样能以如此方式进行：潜在的意义与具体化了的的意义都受制于相同的字音或字音的相同的展示（如“方形”一词）。在这种情形中，实在的含义刚刚具体化的部分并没有发现它自己的任何特殊表述，这种含意‘含蓄’地包含在相应的词意中。”^③

英伽登进一步指出，一旦某个词与句子中的其它的词相互联系，词的意义就会发生变化，但这个词的原始意义并没有完全消失，只是成为更大的意义单位，即作为整体的句子的功能性成

①② 《文学的艺术作品》第63页和第85页。

③ 《文学的艺术作品》第88页。

份。但是,在句子中,该词与其它词之间的界限被打破了,该意义也必然会发生变化,因此,英伽登认为,确定的意识作用规定的句子的存在方式和句子的内容与形式,意识的意向性活动开启了一系列意义发展过程,主体的意义授予活动中包含的意向性思考,规定着意识投射,而词义正是由意向投射完成的。

英伽登认为,句子的意义也是意向性的,也就是说,它指向某种不同于自身的事物并指示其“意向性关联物”,正如个别的词与意向对象相关,句子则与意向的“事物状态”相关,意向性对象和意向性的事态都称为意向关联物。在英伽登看来,句子关联物往往是“纯粹的意向关联物”,即句子关联物是由意义单位的意向性所意指,并超越意义单位的意向性。英伽登说:“句子纯粹的意向关联物以一种特有方式意向性地介入现实,它不仅与现实真正存在的事物相一致,而且,还要认识与现实同在的意向性关联物。”^① 英伽登还指出文学作品中的句子与科学著作中的句子之间的不同。科学著作中句子不真即伪,而因是“真判断”,而文学作品中的句子只是“准判断”,我们并不断言其事态的真实与否,而只是将其看作纯意向性事态。^② 英伽登进而对“原本的纯粹意向性”(originally purely intentional)客体和“派生的纯粹意向性”(derivel purely intentional)客体加以区别。前者是说话者或作者置于意识的那一时刻的纯粹的意向客体,它直接从意识的具体活动中获取其存在和本质,并超越了这些活动;后者则是产生于听众和读者的纯粹的意向客体,其存在和本质归于语言的构成,特别是归于那些包含一个“借鉴”(borrowed)的意向性的具有不同程序的意义单元。然而,英伽登确认由于这些语言的构成又追溯作者意识活动的原初意向性,因此,甚至是派

^① 《文学的艺术作品》第 110 页。

^② 《文学的艺术作品》第 142 页。

生的纯粹意向客体也在这些活动中有其“终极根源”。

在“纯粹意向客体性状况”(instances of purely intentional objectivity)的探讨中,英伽登提出一个论断,纯粹的意向客观性是一种“本体虚无”(ontic nothing)。^①由于只有作者或感知者能够构成一种意向客体性,这种意向客体性是被创造而非自足的。纯粹的意向客体也象意义单元一样,是一种“幻象”。在书中第21节,英伽登将原初的纯粹意向与意义单元的派生的纯粹意向性相互联系起来观察。从而指出,意义单元有一种从作者的意识活动“借鉴”而来的意向性。意义单元投射了纯粹的意向性相互关系,而其本体的关联又直接追询存在于意义单元中借鉴而来的意向性,而且,仅只是直接追询作者意识的意向活动。当根本的纯粹意向性相互关系只受创造它们的有意识的主体影响时,派生的纯粹意向性客体却完全处于作者的意识活动之外而自身独立,它们缺少只有主体性活动能够提供的想象的丰富性及其直观内容。

英伽登认为,文学作品的句子作为纯粹意向的关联物与现实事物完整性、明确性相比,是不完全确定的,是图式化的、意义含混的。而文学作品的“基本特征和特殊魅力”,正在于作品中所包含的意义的含混性。这些含混“使人们能够欣赏朦胧与空灵的审美境界”,如果文学作品失去了含混多义性,也就失去了它的独特魅力。

英伽登还注意到并开始“改写”狄尔泰的“解释学循环”问题。他认为,恰象单独的词意在与其他的词组成一个句子时词意会发生变化一样,句子也如此。当一个句子与其他句子构成复合句,意义也会发生变化,其结果是一个“全新的整体”产生出来。“整体”决定并构成单句的意义,也就是说,整体使单

^①《文学的艺术作品》第122页。

句拥有自己本来不具有的新的意义。但另一方面，单独的句子又决定并建立了“整体”。那样，要对整体加以把握则必须首先对单句加以把握，进行正确解读，按恰当的顺序解读。

英伽登接下去讨论文学作品第三层：再现的客体层次。再现的客体指作者在文学作品中虚构的对象，这些虚构的对象组成一个想象的世界。文学作品中再现客体具有一种现实的“外在形态”(external habitus)，它们是具有一种现实特征的模拟物，但绝对不是现实的。“被想象的客体”(imagined objects)不同于“想象的客体”(imagenational objects)。前者超越了想象活动，却又是这种活动通向意向性内省过的目标；后者不必经过一种意向活动的内省，相反，它们具有自己特殊性质规定和自己的秩序，亦即，它们可以不被意指而自由存在。所谓想象空间坚实地处于想象的客体中，与被想象的客体相反，想象的客体存在于想象的体验中，因而是主观和心理的。但是，如果想象的客体履行一种再现的职能，它将作为被想象的意向性客体的代言者。意义单元所投射派生而来的意向性客体决不与想象的客体一致，事态所再现的空间也决不与想象的空间相同。因而文学作品的再现的客体只具有实在的外貌、而并不独立存在于实在的时间和空间之中。再现的客体摹仿真实的现实存在，但这种存在是不真实的，不能等同于现实世界中实在事物的存在。

事实上，由再现的客体层次描绘的“再现的实在”有空间和时间两个方面。文学作品中再现的空间并不是几何抽象的空间或现实的客观的空间，也不同于心理主义的想象的空间，这是一种再现的实在空间，因而具有空间连续性特征。再现空间的倾向中心是作品的再现世界，但是被再现的丰富多样的世界中的中心位置发生变化：在某些作品中，中心是某个被再现的叙述者的自我(ego)，其存在是不变的；在其他作品中，中心逐渐从人物移向人物。当读者理解被再现的空间时，他们就虚构

地把自己转化为文学作品的倾向中心，以致忘了作为他们自己现实存在的中心。如果文学空间是想象的话，那么对这一想象空间的认知将出现读者心中，而他们自己的倾向中心也必然置换为文学空间的中心。但事实是被再现的空间并非是想象性的（或个人心理式的）空间。再现的时间具有文学作品的历史性特点，它既不同于现实的客观时间，也不同于意识主体的主观时间。在内在主观时间流程中，我们全部生活本质凝聚化了，而成为一种绝对主观时间。再现的时间是一种类推，而且仅仅是具体的主体间性时间或主观时间的一种类推。象主体间性时间和主观时间一样，再现的时间被与相联系的特殊事件的本质赋予色彩，这样，惊恐的片刻似乎并不一定比日常活动的片刻长。然而，文学作品的世界提供了再现时间的色彩化，而个人时间的色彩化却是由主观或主体间性的事态决定的。在英伽登看来，现实的时间，现在始终比过去和将来具有更大的实体优越性，而文学作品的再现的时间中，现在、过去和未来根据再现的事件的秩序依次排列；现在的时间是绵延而连续性的，而作品再现的时间则表现为一系列各自独立的断片；现在时间中的过去是不可复返的，而作品再现的时间则能使过去和现在都活生生地呈现在人们面前，甚至过去的时间也可以表现为“现在”。

在“再现的客体层次”中，英伽登提出一个关键性的概念——“未定点”（spots of indeterminacy），在他看来，“未定点”是再现的客体的重要特点，需要读者填充这些不确定的点，通过读者的具体化，作品才能完成表达的形式意向。只有当真实客体的确定性通过主体的观察区别于其他确定性，并使它们在自身中得到理解时，它们才能够被有意识地从其原始混沌状态中显现出来，也只有在这个时候，它们才构成一种无限而不可穷尽的呈现。无论某个客体在某一时刻被我们掌握了多少确定性，现实的客体的确定性是难以穷尽的。因此，在原初的认识中我

们永远不可能知道某个真实的客体如何在每一方面被确定。英伽登认为，现实的客体是完全确立不容含混的，不存在任何同时是A又是非A的“未定点”，因而具有具体的统一性，而文学作品再现的客体都充满“未定点”，它是不确定的，它的意义永远无法穷尽，因此，再现的客观性只是由不同类型的未定点构成的图式化观相。在许多不定点中，有能够完全基于本文的补充而被“填充”或具体化的，也有并非如此容易就能填充的。在前一种，再现的事态为不确定部分可能性的实现规定了严格的限制。读者必须从这些由本文划定的边缘线的“完成”操作中加以选择。也就是说，作为虚构的文学作品，完全可以具有在日常经验看来不大可能发生的、或自相矛盾的、或绝对不可能出现的图景事态。实际上，反映“一种纯属虚构的荒诞不经的文学作品所具有难测的深度和无所羁绊的丰富性内容，能够造成读者充分自由的具体化中一种特殊真实的“审美效应”。然而，英伽登还有其附加条件：这样一个“纯属虚构”的世界能被展示到何种程度？它给予何种审美价值特性和价值？这无疑需要为“不定点”正确填充制定严格的界限。这样，英伽登的讨论就推到第四层次上了。

第四层是图式观相层次。英伽登首先探讨图式化观相与现实客观性的联系，然后讨论观相与再现的客体的联系。英伽登认为，观相与客体之间的区别在于，某物作为客体不管是否为人所意识到，它自身都存在着。而某物的观相的存在却离不开意识主体，如果主体闭目不看，物体的观相就不存在。因此，“观相”也就是客体向主体显示的方式，实在的客体向我们显示（被我们知觉）为客体的观相内容。^①观相不是心理的，但又依赖于主体的行为；观相是一种观念化的东西，它是对于这种观

^① 《文学的艺术作品》第256—257页。

相的不同感知的“图式”。这个层次不是由一个精神个体的体验创造，相反，它在意义单元所投射的再现客体中潜在地存在着，这种有着先定范围的潜在性在每一个读者那里得到不同程度的实现。换言之，读者在先定的范围内，具有很多不定点的“图式化观相”转化为丰富生动的“具体化观相”。这些具体化观相因读者不同的意向性填空而各异其趣。这一点在英伽登所举作品的例子中可以清楚了解。罗曼·罗兰在小说《欣悦的灵魂》中，再现巴黎各种各样的街道。对巴黎有感性认识的读者会根据自己对这些街道独特经验和先前了解，而使这些相关的图式化观相具体化。在这样做的时候，他们超越了本文所限制的规定性，而依照产生于先前对该城市的感受和体验的具体问题使街道重新丰富化、具体化。而不熟悉巴黎的读者只有就书中提供的描述，在图式化和预先规定的范围之内有限地了解它们。他们对这些图式化观相的进一步具体化，则仅仅只能凭借类似经验加以想象了。可见，上面这两类读者所进行的具体化常常各不相同。图式化观相一方面要区别于观察的主体，另一方面又要区别于被观察的客体，在文学的感性认识中也如此。图式化观相分别区别于观者与被再现的客观性。英伽登因而指出，文学作品要把再现的客体显示为实在的东西，就必须使读者对于这些客体获得直观的认识。潜在的图式化观相的实现，尽管有其自身的先在规定性，但仍然是根据读者的不同，实现的图式化观相也有所不同。也就是说，作品中的实在客体只是出现于某个方面，因为有限的文句只能提供有限的观相，这些有限的“观相”所组成的层次只是骨架式或图式化的，其中充满许多“未定点”，有待读者去想象性联接和填充，从而使文学客体丰满化具体化。

存在于被再现客体之外的因素对于图式化观相的具体化来说是必需的。这其中一些因素可由文学作品的各种特性引起，而其他因素则存在于经验的心灵个体之中。就文学作品所产生的

因素而言，作品的语言是这样构成以致它所引起的因素反过来又为具体化作“准备”。换个说法，一些因素影响了图式化观相，因而它成为某一特定的具体化的“有待实现”状态，而读者就只能依据图式化观相为之准备的独特的具体化加以创造。一个客体随着表象的展示，带来了期待实现状态。在英伽登看来，对一部文学作品而言，完美的修辞语言和凝练的语音构成（如声词、韵律等等）引起实现期待状态中把握图式化观相的因素虽不至关重要，但这种实现期待（preparedness）却标志着一部作品自身在美学上的成功，因为缺少它文学就变得没有血肉和僵死抽象。英伽登对“内在观相”（internal aspects）加以概括，认为就如同无生命之物的观相显示了该事物死的特性一样，内在观相显示了生命体鲜活的心理状态。如果相关的内在观相不把握在实现期待状态中，一部小说或一首诗的人物就变成“没有生命的‘纸’人”。

英伽登在对文学作品的四个基本层次进行分析以后，提出的文学作品的“形而上质”（metaphysical quality）问题。英伽登提出四层次理论的一个难点：文学作品的其他三个层次的主要目的和功能在于共同作用于客体的再现、积极地构建再现的客观性，而再现的客观的功能却言人人殊，有人认为再现的客体产生某种“情绪”，或伦理教诲，或观念表达。英伽登独到地指出，再现的客体所指涉的是一种“形而上质”。所谓“形而上质”是指“崇高、悲剧、恐惧、震惊、玄奥、丑恶、神圣、悲悯”的性质，这些性质不是客体的属性，也非心态特征，但“通常在复杂而又往往根本不同的情境或事件中显露出来，作为一种氛围弥漫于该情境中的人与物之上，并以其光芒穿透万物而使之显现。”^①形而上品质不是对象物的特性、品性或精神状

^① 《文学的艺术作品》第291页。

态，但在环境和事件中表现出它们的存在。实际上，显示于文学作品之中的形而上属性呈现了再现客体的本体层次并象这些客体一样，成为了纯粹意向性的。英伽登断言，形而上属性所具有的特别的本体层次在文学中的作用实际上有利于读者。当在现实中实现的形而上属性则可使人在相对的宁静中去静观默想。当然，形而上属性并不组成一种必不可少的文学层次，它们仅仅在一些伟大的作品中出现，它是伟大文学的一个标志。作品的形而上质使我们不可能用纯理智的方式去把握它们，只能在生活情境中去体验和感悟，在一种近乎迷狂中“领悟”那种“使生活值得一过”的东西。

英伽登认为，这些不可言传的性质揭示出生命和存在的更深的意义，“当我们领悟到生命意义时，恰如海德格尔说过的那样：我们往往忽略的在日常生活中几乎没有感受到的存在之深度和本源，向我们的心灵的本性突然敞开。”^①作品的形而上质如此重要，但又难具体把握，我们只能渴望和沉思默想它们，当它突然来临之时，它便成为我们生存全部行为的最终源泉。英伽登指出，再现的客体层次最有意义的功能是显现作品的形而上质，通过显现，形而上质进而去“实现自身”。这些属性在得到具体化时就获得了审美价值，文学作品中的“真理”就是形而上质在文学本文中的显现。而文学作品的“观念”建立在一种“原初的对应上，它是直觉性自身显现的，存在于确定性的再现的生活环境与形而上质之间。‘观念’是作品发展的极致”。^②

毫无疑问，英伽登的美学观仍有传统的唯心主义美学色彩，他标举文学形而上质和文学作品“观念”，认为文艺的重要功能就在于显现这种形而上质。在英伽登那里，形而上质成为了文

^{①②}《文学的艺术作品》第291、304页。

学艺术作品的最高的审美价值属性，它同作品各层次的审美价值属性相互关联，构成作品的复调和谐。文学作品层次不仅是作品的存在的基础，而且是其基本组成部分。这些层次构成多种类型的审美价值，各层次之间的多样性产生复调和谐。文学作品正因为具有复调和谐性质，才能以成为审美对象。

英伽登所坚持的艺术本体论认为，文学作品不仅是一个客观存在的实体，而且也是一个意向性对象。从本体论观点看文学作品只是一种图式化结构，其构成要素大部分都处于潜在状态。只有在阅读中被读者具体化之后，文学作品才成为审美对象。

《文学的艺术作品》的第三部分，英伽登研究了文学作品和具体化之间的关系，并涉及到文学的有效的意义问题。但这些问题都仅仅是初步提出来，并未系统加以解决。可以说，《文学的艺术作品》集中解决了文学艺术作品的存在方式和本体结构问题，至于人们怎样认识文学艺术作品问题，则是在英伽登的另一部著作《文学艺术作品的认识》中加以解决的。

三 对文学作品的认识

1937年，英伽登出版了《文学的艺术作品》的姊妹篇《文学艺术作品的认识》。这部用波兰文写成的著作，集中讨论作为纯意向性客体的文艺作品怎样被我们认识，分析了这个认识对象的接受意向，论述了对象如何呈现于意识，我们怎样得到关于它的知识和得到何种认识结果，以及我们如何可以评价它们的有效性。

在《文学艺术作品的认识》中，英伽登认为，必须将文学作品与作品的具体化区分开来。文学作品只是一种图式化的构造，它永远不可能通过有限的词句把某个对象的无限丰富的性

质完全表现出来。文学作品是一种“纯意向性的客体”。未经阅读的作品只是“潜在的存在”或“可能的存在”，文学作品中包含了许多“未定点”和“空白”，有待于读者在阅读过程中予以填充和具体化。因此，文学作品只有通过阅读才能转化为现实的存在。在英伽登看来，“具体化”是“作品被理解的具体形式”，具体化是阅读中构成的直接关联物，构成作品的显现形式。但英伽登认为，具体化既非心理的，又非经验性的，相反，读者阅读一篇文学作品时，并不是内省自己的内在心理活动，而是集中注意力于文学作品本身，这是一种现象学本质直观活动。英伽登严厉地批判用心理因素解释具体化的作法，“只有那些靠吃理论饭的文学批评家才会别出心裁，钻到读者头脑中去寻找文学作品。”

在《文学艺术作品的认识》一书中，英伽登没有考察包含在了解和认识一部作品中的个性心理学，而是考察一种经验——如果它有资格成为关于文学的艺术作品的认识经验——中必然存在的本质的和必要的特征。他首先为“认识”下了一个非常宽泛的定义，甚至把通过普通阅读对作品的了解也包括在内。同时，他把他的分析限于区别同文学研究以及各种对象相关的各种认识，文学的艺术作品本身，文学作品的重构，文学作品的具体化，审美对象——每一种认识方式都是同一种对象相适应。

考察那些把文学的艺术作品构成知识对象的功能或活动是英伽登的首要工作，他首先从最简单到最复杂的心理活动方面全面研究了作品的四个层次，讨论了为使每一个层次呈现出来必须进行的主观活动。在读者怎样才能意向词语的意义以及他如何可以肯定他是正确地意向它们这一点上，英伽登面临着怎样才能保证艺术作品的主体间性的可接近性和同一性问题，正是意群层次使作者有可能使一部文学的艺术作品充满他的意

向，而又使读者有可能重新意向一部作品的意义；也正是由于这个层次我们才可以说文学的艺术作品本身的存在越出了我们个别的意识行为。

文学作品具有语音层、意义单位层、图式化观相层和被表现的客体层。英伽登认为，语词意义既不是观念的，也不是实在的，他把它的描述为心理行为客观的意向性关联物，只有意向有同样的意义，它们就有同样的结构。意义超越了这些行为；它在许多意向它的行为中都是同一的。它不是一个理念实体；在时间的某一点上它被赋予一个语词声音，或同它联结起来。对语词意义的这种解释和英伽登对文学的艺术作品的存在方式的解释在结构上是类似的。理解一个句子意味着在那个句子中现实化了它的意义意向。由于语言层次的主体际的可接近性，所以一个人的理解总是可以根据同一语言社会其他成员的理解来检验的，当一个词不是被意向为模糊状态时，由阅读句子前几个词造成的句子生成活动所引起的期待和语境就基本上排除了歧义性问题，而以前意向的意义也影响着人们以后的阅读。

读者在进入作品语音层和意义单位层以后，必然遵循语义层次的线索，以便在想象中投射作品世界，使再现客体具体化以及获得一种整体意义。每个句子意义都投射一个事态作为它的意向性关联物。事态投射出构成作品世界的客体，但是为了从互不联系的事态过渡到一个综合构成的再现客体世界，必须对再现世界的事态所提供的信息加以概括和贮存，将影响作品世界在我们的具体化中的形式结构加以把握；如果没有在理解句子意义的基础上对事态进行客观化的综合活动，读者就不能同作品世界建立直接的审美联系，因为作品是一个图式化构成，所以就要求读者填补再现客体中的不定点，并且想象包含在感性的图式化外观之中的对象。

文学作品与具体化之间存在差别。文学作品既是主体间性

(intersubjektiv) 可理解的, 又是可以重构再创的, 因而, 它成为主体间性的意向性客体。而在具体化过程中, 每个读者总是按自己的知觉方式和审美情趣进行, 不同读者对同一作品具体化不可避免地会出现各种差异, 甚至同一读者每次阅读同一作品时所完成的具体化也不会完全相同。英伽登在详细论述了文学作品在四层次上与具体化活动的细微区别后, 认为具体化有两种不同形式:

第一种是忠实原作者意向的“恰当的具体化”方式。英伽登认为, 要完全与作者意向一模一样是既不可能又无必要的, 因此, 在阅读中没有那一个读者能够在一次阅读中将一部作品的全部质素发掘出来, 因而, 这类具体化最多也只能接近正确地理解和认识作品。可以说, 恰当的具体化构成了科学地阐释作品的外部极限, 而文学批评家通过多次阅读也许能够接近这个极限。^①

具体化的第二种形式是“虚假的具体化”。英伽登认为, 某一具体化可能会由读者自己想象和虚构去任意对未定点和空间加以填充, 从而背离作品愿意, 甚至成为一部面目全非的“新作品”,^② 而仅仅与原作存在或多或少的一点联系, 这种“具体化”会导致原作品质量的丧失和对作品的错误理解。英伽登指出, 一部作品的真相“可能被一种虚假的具体化迷惑, 掩盖几个世纪之久。最后终于有人发现自己对这部作品的理解才是正确的, 自己恰当地观察了它, 并以某种方式揭示了作品的真实形式, 并将其公诸于世”。英伽登认为, 这就是文学批评的重要性所在, 正是通过文学批评使作品的本真意图得到重新表现。当然, 作品本身所包含的丰富潜能, 任何一个个别读者(或批评

① 英伽登:《文学艺术作品的认识》, 1973年英文版, 第11-12节。

② 《文学的艺术作品》第340页。

家)的阅读都不可能全部实现,只有通过所有读者的共同的“具体化”活动,才能充分得到实现。就这个意义而言,文学作品的“意义”是恒定的,而因不同人的具体化而拥有不同的“意思”。在本文所允许的范围内,每个人的理解和具体化都具有合理性。

文学作品一经诞生便拥有了自己的“生命”,拥有自己的生命的“历史”。作品是“有机的”,这就是说,在具体化中使作品现实化的各种功能是互相适应的并按照等级次序从属于一个主要功能,就象一个生命有机体那样。一个生命机体的主要功能是保持生命。在英伽登看来,艺术作品的主要功能是用接受者可以构成一个可能的审美对象,并揭示出同艺术作品相应的审美价值。艺术作品所具有的任何其他功能,传达有关现实存在的实体的信息,表现伦理或政治立场,等等,就艺术作品的本质来说都不是根本性的。我们只能根据实现其主要功能的好坏来判断艺术作品。英伽登认为最重要的文学研究领域之一就是考察审美价值性质之间的关系,以及它们是怎样在艺术作品本身的艺术的(潜在的)特性中形成的。作品的生命表现在,一方面,作品在具体化的多面复合体中得到表现时,它才能生存。具体化通过想象将作品活生生地呈现出来,作品通过具体化获得了鲜活的生命,而没有具体化的作品只具有图式化形式,缺乏血肉丰满的生命形式。具体化的历史,归根到底是文学作品,而活生生的存在所遭遇到的一切事件的总和。另一方面,当作品的生命随着新的具体化的结果而不断变化时,它才生存。英伽登坚持说,不仅具体化能赋予文学作品以生命,而且文学作品的生命会在具体化过程的影响下产生变化。因此,具体化是与原作保持同一性与读者创新的变异性的统一。作品与作者的意向,读者与作品的意向之间的相符与相背的实现,都会在再现客体层造成明显的变化。但作品在变化中仍保持其自身的同

一性（不会真正变成一部“新作品”），因此，英伽登得出结论，同一的文学作品会发生变异，而变异的历史则构成艺术作品的生命。这种生命既是永恒的，又是历史的。它的永恒性显现为它具有某种不变的基本结构，而不会在历史变迁中完全改变；它的历史性表征在作品结构所体现的意义在不同历史时代的读者将其具体化时出现的差异上。这种永恒与历史的统一形成作品的动态本质结构。

艺术作品与审美对象之间是存在着差别的。从现象学角度出发，认为作品主要靠意义层次才成为一种主体间性客体，但文学艺术作品本身还不是审美对象，要使作品这个包含许多潜在因素和不定点客体成为审美对象，必须加有读者的具体化。

就阅读而言，人们可以以各种不同态度对待文学艺术作品。^①一种为读者的态度，他们希望形成作品的一个审美具体化。还有一种学者的态度，他们为研究目的而阅读，他们总是想看到作品后面所隐藏的意蕴，或者以为作品是作者隐晦曲折的自传，甚至干脆将作品当作某种文献加以考察。英伽登更为关心以下三种“态度”：（1）构成审美对象的审美态度。英伽登认为，只有在这种审美态度中，具体化才会达到与原初呈现给艺术家心灵的东西相似或相符，观赏者的填充才能与艺术家的创造达到完美融合。^②（2）获得关于文学艺术作品本身而非其具体化认识的前审美态度；（3）获得关于具体化的审美对象的认识的后审美态度。英伽登根据不同的对象分析这三种态度，并考察了使对象呈现于意识的经验的本质特性，以及每种态度可以提供何种认识结果。

^① 《文学艺术作品的认识》第23节。

^② 参阅英伽登：《文学的艺术作品》导论，以及英伽登的《艺术的和审美的价值》载《英国美学杂志》1964年7月号。

从文学认识论角度，英伽登进一步考察了文学作品在具体化中显示的时间背景问题。在《文学的艺术作品》中，他曾认为，文学作品及其具体化之间的差异清晰易见，因此，读者对一部文学作品的理解，可以说是一个在时间上延伸的过程，而随之产生的具体化同样在延伸。但值得注意的是，文学作品本身却并不是一个时间序列，如果是的话，同一部文学作品就会因特定阅读时间的长短而取得不同的时间延伸性。而实际上文学作品本身是“各部分共时性地存在着”，“这些部分根本不存在时间上的先后早晚，而读者对文学作品的领悟是时间性伸展过程，由此产生的具体化也是时间延续的。”^①

在《文学艺术作品的认识》第二章，英伽登进一步讨论了这个问题，他声称，文学艺术作品是一种完成了的客体共时性地拥有其所有部分，但是读者却只能以一系列在时间中延续的意向性行为来接近作品，所以，作品的各个部分在具体化过程中就成为阅读的各个阶段。在作品阅读行为中，读者体验作品的时间透视(temporal perspective)的效果和对作品认识的时间透视可能的结果。在某种意义上作品作为一个已完成的对象同时拥有其所有部分；读者只能通过一系列在时间中延续的行为接近作品，所以在读者的具体化中作品各部分成为阅读的各个阶段，随着阅读的进行，较早的阅读阶段总是由于时间透视而发生某种变化。随着具体化的构成，只有一个作品阶段生动地呈现我们，它占据了我们的目前时刻并使它具有质的确定性。在文学的艺术作品的阅读中占据我们目前时刻的东西，在某种意义上受到围绕着每一目前时刻的双向视界——通向过去和通向未来——的影响。我们还要在阅读的目前时刻和在它之前的作品阶段之间建立一种联系，使它们成为同一种经验。我们主要

^① 《文学的艺术作品》第308—309页。

依靠“积极记忆”才能够使阅读中的当前时刻与以前的阅读阶段衔接起来，感到二者都属于同一经验。积极记忆是一种边缘感觉，即这个目前时刻和作为同一经验组成成份的其他时刻联系起来。积极记忆似乎包括上述客观化过程以及一种对各个句子或较长作品的整个章节的概括。保留在积极记忆中的主要是客体层次。我们看待过去的方式随着阅读的进行将要发生变化，由于受到再现世界的新信息的影响，所以新的目前时刻也有一种起反作用的影响。英伽登认为，作品共同性存在被我们时间性具体化时，决不会完全在其现实性中呈现给我们，即便结束阅读时，我们仍不可能同时拥有整个作品，相反，我们只是从结局的透视角度拥有具体各个部分，而每部分都因时间透视而发生了或多或少的变化。因此，在讨论对于作品的认识时，必须清楚地了解这种认识是以记忆行为为基础的。文学作品只能呈现于互相贯通、前后连续的观相之中，而不能一览无余。这也表明文学作品并不是什么存在于意识中的东西。

在阅读过程中我们感知到（在某种意义上体验到）构造的这些特征，但并不总是以同样的方式感知的。我们感知这些构造特征的方式取决于作品以及读者对作品结构的特殊性、接受性和开放性。英伽登从以上研究中得出如下结论，当我们在阅读中慢慢地把作品从头读到尾，我们是从一个不断更新的时间角度，但总是在一个时间外观之中来理解具体化的作品的，这个时间外观和读者的角度、态度以及作品正在阅读的部分是相一致的。这些图式化外观和这些时间透视“缩短”现象中，没有一种能够单独在阅读中将艺术作品的整体在其现实性的形态中呈现给我们。它们中的每一个都只在一种“缩短”现象中显现作品的一个片断。只有在阅读作品所有部分的连续性中我们才能获得它的时间外观的整个体系，如果我们一下子就具有所有这些外观，它们就能够在单一的一个审美理解中形成艺术作

品的整体性。但是这种可能性被文学的艺术作品各部分按顺序排列的性质排除了。文学的艺术作品只能在一个时间中展开的时间透视现象的连续统一体中对我们呈现出来，当然，这要以阅读没有被打断为条件，这种中断在读小说时每每发生。所以不能要求对一部艺术作品的理解在一个单一的“现在”就能够完成，而且包括了它的所有阶段和层次。这种要求只能证明人们既没有领悟也没有理解文学的艺术作品的一种本质特征。文学作品只能在一系列相互连续的图式化外观中出现，不可能在一个单一的活动中就立即被理解——就象不能一下子看到一个塑像的所有方面一样，这个事实就是文学的艺术作品超越了阅读时的各种理解活动，以及它所赖以呈现出来的各个图式化外观的最明显的证据。我们的意识活动有时候指向它，它们企图成功地或不成功地理解它，但它总是超出这些意识活动。

在《文学艺术作品的认识》的第三章，英伽登考察了对科学著作的认识和对文学作品认识之间的差异所在，认为科学著作的功能是传达关于一个独立于作品存在的客体的知识；文学艺术作品的功能是为审美经验提供基础。科学著作中的所有陈述句都是真正的判断，即旨在尽可能精确地确定一个独立存在的对象，就象在现实中被确定的那样。而艺术作品描绘的对象之所以存在，仅仅因为句子的意向性关联物与事态相结合把它投射出来。阅读科学著作的结果是读者的注意应超出作品而达到所论述的对象，而文学的艺术作品的读者则应当专注于作品中所构成的对象，仿佛它们具有自己的准实在性。审美性质对于科学著作是无关紧要的，并且甚至可能对它的主要功能是有害的。在科学著作中再现客体层次应当是透明的；语义层次则应当把读者直接引向外在对象。外观层次可以完全不存在而又不会造成任何损害。理解科学著作，比理解文学的艺术作品要简单。它主要限于理解语义层次，而对文学的艺术作品则必须

考虑到所有层次，因而所有层次都可能包含着审美价值性质，并且它往往是作为一个层次的要素与另一个层次的要素之间特殊关系的结果。

毫无疑问，英伽登《文学艺术作品的认识》第四章是全书的重点所在。在本章中，英伽登开始描述各种认识对象的方式，其目的是为建立一种文学研究的认识论铺平道路。他根据认识活动的意向以及它所涉及的对象来划分对文学的艺术作品或其具体化的认识的种类。英伽登主要考察两种态度：学者的态度，他们为了研究的目的而阅读；读者的态度，他们希望形成作品的一个审美具体化。如果以第一种态度为主，那就可能有两种对作品的认识，以艺术作品本身为对象的前审美研究认识，以及对作品审美具体化的反思认识。在文学研究的更高阶段上，这两种认识可以结合起来，以评价作品本身与其具体化的关系；正是在这个阶段，我们得到关于具体化的审美价值性质在作品本身的艺术特征中的基础的知识，我们可以根据它们同作品的相适性来评价各个具体化。

在讨论读者对待作品的审美态度上，英伽登提出审美经验及其审美对象问题。他认为，审美经验始于我们从情感上受到作品某种性质的影响。英伽登把人们对这种性质的反应称为原始情感。它使人们的日常态度发生变化；它使人们执着于这种性质，忘却了自己的实际事务。在原始情感的影响下，人们寻求其他同我们感知的性质相和谐的性质。在文学的艺术作品中，人们试图构成一个具体化，它包括最大限度的处于一个相互联系相互依存系统中的审美相关性质。原始情感对于审美经验进一步发生的直接结果。这些分支出自许多不同的方向。尤其是：原始情感在人的意识流中的出现，首先造成以前经验的“正常”过程以及针对现实世界中围绕他的对象的行为方式的中断。他在日常意识中断的一刹那所热衷的事情立即丧失其主要

性，变得兴味索然，成了一个无关紧要的东西，所以他放弃了那些活动（也许只是暂时的），在这些活动中产生原始情感的那种性质占据了他。同这种中断相联系，关于现实世界的事物和状态的实际经验也减弱甚至消除了。关于这个世界的意识的领域变得狭小了，尽管人们仍然不自觉地感觉到它的存在，人们仍然觉得自己是在这个世界上。然而，人们关于世界存在的信念在某种程度上转移到意识的边缘域或丧失其影响和力量了。在深入的审美经验其后的各阶段中，会出现一种奇怪的但又是众所周知的半忘却现实世界的现象。这同人的态度的变化——作为原始情感的结果——是直接联系的。

原始情感使人们在态度上发生了根本的变化，即从现实生活的自然态度到特殊的审美态度。它的结果是人们原先注视着现实世界的事实的态度转移到注视着直观的质的构成的态度，并且同它们建立了直接联系。在一刹那间保持为纯粹性质，以便在审美经验以后的各阶段中变成一个新对象的结晶核心：审美对象。审美经验构成一种非常积极的、细致的、创造性的人类生活的一个阶段。然而，它所包含的“活动”没有在我们周围的世界中造成什么变化，它的“目的”仅仅是重塑人们的审美意识。

构成一个有组织的（结构的）具有最终确定性质的质的和谐是审美经验整个过程的最终目标，或至少是其最终创造阶段的目标。审美经验的范畴构成从属于它的结构。这意味着：范畴构成应当以这样的方式来完成，即我们得到一个尽可能丰富和有价值的质的和谐。这种和谐，尤其是其确定性质是审美对象构成和存在的终极原则。艺术作品提供审美对象的最高性质和结构来帮助我们构成审美对象，这要么导致构成一个精确确定的质的和谐，要么为艺术作品所允许的并暗示给感知主体的一系列可能的质的和谐提供基础。审美经验的整体特性是由一

种研究性的探索而导致的不安，和可变动力造成的不稳定。与此相对照，审美经验的最后阶段显示出一种宁静。一方面是沉浸于一种更宁静的反思中，在审美对象中对质的和谐进行观照，以及接受各个成为可见的性质。另一方面，与此相一致，开始出现对已构成的质的和谐第二种情感反应形式。这就是说，承认审美对象价值的情感以及同它相适应的赞赏方式开始出现。

审美对象的最终构成以及对价值的肯定情感反应在审美经验的终极阶段中导致一种进步的因素出现。在原始审美情感的影响下，关于对象的知觉的转化，这种知觉发挥着为最初打动经验主体的审美价值性质提供背景的功能。英伽登指出，在审美经验中存在着各种“独断的”要素（象胡塞尔所说的），即假定有某种东西存在的要素。这些要素首先同艺术作品，尤其是文学的艺术作品中再现的客体相联系，并且同认识经验，尤其是实在对象的知觉中存在假定要素相联系。但是这种存在假定要素，同意某种东西存在的要素只在某些审美经验中出现，在同雕塑，再现性绘画和文学作品的直接审美联系中出现。所以它们不是必不可少的。这些特殊的“独断的”要素表现为，在每一个实在对象的理解中，特别是在整个感觉经验的领域中出现的承认存在的要素的特殊变种。当然我们并不是完全认真而毫无保留地相信，一部小说或戏剧中描绘的对象、人物、命运、战争、胜利和失败都是实际存在的，但是我们的所做所为就仿佛我们假装是完全地绝对地相信它们。同时我们在一定程度上不承认我们只是在假装，对待它们就“仿佛”它们是真实的一样。这是对事物的实在性的信念和确信的一种非常特殊的改变和修正。审美对象中描绘的事物人物和事件的准实在性构成这些被修正的“独断的”要素的意向性关联性。正象对实在的存在承认一样，它是一个承认存在的要素，但是决不能把这个存在等同于实在存在。尽管审美经验是创造的，但是只要它构成

一个全新的对象，这个对象不仅超越了任何实在事物而且超越了作为基础的艺术作品，它就同时在某种意义上是一种发现的经验。因为按照从艺术作品的知觉中产生的暗示，它在纯粹性质，尤其是审美价值性质中发现了某些必然的联系。在理解了这些联系之后，它就可以在想象中把握包含在审美对象中的质的和谐。特别是，审美价值格式塔性质在审美经验中借助于艺术作品所显示的审美价值性质铭刻在审美对象上。但是这个过程一旦完全构成这个对象，审美经验主体就在下一个阶段中感知这个对象，在审美经验中就出现了一个特殊的存在承认要素，它就是确信实际存在着这样一种审美价值性质的和谐。

总体上说，作为一个整体的审美经验有着不同的变种及其各个阶段。它的构成取决于相关艺术作品的结构，取决于经验主体的心理特性，取决于审美经验得以展开的变化的环境。经验主体的审美感受力，他的情感与理智的类型，他的一般的和审美的文化教养，等等，都在这里发挥着很大的作用。

在英伽登看来，存在以下四种文学经验：1. 文学消费者的非审美或外审美经验；2. 文学消费者的审美经验；3. 在研究态度中对文学的艺术作品的前审美认识；4. 在审美经验基础上以研究态度进行的对文学的艺术作品的审美具体化的认识。

文学的审美经验以特有的方式和其他审美经验区分开来。首先，除文学的艺术作品的语音层次中出现的性质以外，所有其他层次的其他性质之可以接近，都不是以感觉材料为基础，而只是以直观的心理意象为基础，即它是由对句子单元意义的理解的认识性活动指导的。所以，尽可能充分地使在作品中处于待机状态的再现客体的各种外观再现实化，对于文学的艺术作品的审美理解发挥着很大的作用。这些图式化外观本身使得再现客体并且首先是其中的审美价值质素的直观呈现或半呈现成为可能。

其次，文学的审美经验在一定程度上与绘画、雕塑、建筑的审美经验相区别，即文学的艺术作品只能在持续若干阶段的审美经验中理顺，在其中作品相续部分必须一个接一个地重构，整个作品不可能在这个经验的任何一个阶段中一下子就在其现实性中被理解。对文学的艺术作品的审美理解的每一新阶段都提供了作品的新细节，它和以前的不再呈现的部分结合构成新的性质组合，使读者产生不同的行为方式、情感、意向性情感，并且使他正确地对待或重新对待作品审美经验其后的各阶段。审美具体化或审美的文学对象的构成决不可能发生在一个瞬间而是持续一定的时间，它的长度取决于作品本身的长度，它也决不会实际完成。因为在它最初完成时，它就不在其整体性中对读者呈现并且不可挽回地离开他进入过去，所以他只能在回响和回忆的形式中，在时间透视的回溯方面中拥有审美具体化的整个文学的艺术作品。

第三，区别文学的审美经验和其他审美经验的另一个重要因素，是它们对进入文学作品的语义单位的纯理智的理解成份。所以，我们总是通过概念图式来接近作品再现客体的世界，我们决不能在其直观的可接近的特性中理解它们。我们必须首先客观化这些对象并借助于待填充的图式化观相给它们以直观的外衣。与此相联系的是下述事实，文学的审美经验决不可能象某些音乐作品那样是非理性和纯粹情感的。即使在纯粹情感的抒情诗中，这种理智理解因素也鲜明存在着。

第四，在文学作品的审美理解过程中可以构成和谐体的性质的异质性和丰富性，是文学的审美经验及其意向性关联物的特有特征。在其他审美经验中这些性质的这样深远的异质性是不可能的。因为实际发生的经验在这方面甚至接近于穷尽了真正的文学的艺术作品提供给经验主体的可能性，读者必须对不同的基本类型的性质具有非常好的洞察，以及具有有效的技巧

以现实化并在其和谐中理解审美价值质素。许多性质都在文学的艺术作品的审美理解中现实化了。

英伽登在对文学艺术作品的“前审美”研究以后，进入了文学作品“具体化”讨论。他认为，对文学的艺术作品的分析研究，可以使我们概观各种可能的解释而没有去实现这些具体化本身。与此相关，文学的艺术作品中未定点的问题又一次出现了，需要从不同的透视角度即从四个方面加以研究。首先，必须确定在作品中存在的未定点是什么。判断哪些未定点具有意义不是容易的事情，要以充分理解在作品语言层次中实际明确陈述的东西为前提。于是没有说出的东西，读者单单根据作品本文尚不了解的东西，也就显现出来。其次，是要确定哪些未定点可以排除，相反，哪一些应当在作品中保持为不确定的。这可以通过我们关于在分析本文时，我们还缺少再现客体及其命运的某些情况，并且实际上并不是理解了每一个东西的意识来完成。第三，必须确定未定点可能完成（这是确定它们的语境固定下来的）的可变性的范围。这种可变性的界限必须以两种方式来看：a. 只确定相关未定点，不考虑更大范围的其他未定点；b. 注意相关未定点完成的可变性界限，如何由于其他未定点的完成以及本文对连贯性的要求而缩小了。对构成审美价值质素的可能性的考察，导致了必然进一步缩小个别未定点在艺术上可允许的完成的可变性界限。第四，当我们应该考虑在具体化中未定点的特定完成的结果，可以构成哪些审美价值性质时，文学的艺术作品的分析研究中最困难的任务才第一次出现。研究者可以预料到这里存在着各种可能性。这意味着他不得不构成各种尝试性的审美具体化，以检验在它们中出现的审美价值质素，同时还要确定，作品中存在的未定点的哪些完成，可能使这些审美价值质素达到现实化。

在文学的艺术作品的审美经验和作品审美具体化的反思认

识的区别问题上，英伽登提出，审美经验在很大程度上是创造的，至少是共同创造的，只要它构成文学的艺术作品的审美具体化，而反思认识则是涉及一个已经完成的和给定的对象，它不应当是创造的。审美经验在其若干阶段中也包含一系列感知和理解因素，以及一系列按其本质来说必须认为属于认识方式的因素。然而，它们只是构成审美对象整个构成的某些过渡阶段。这些因素在审美经验中的功能是不同于它们在反思认识中的功能的，它们的目的是为读者提供文学的艺术作品的理性化知识，而是构成使读者沉浸于观照审美相关性质以及它们的和谐的手段，以便使他在直接联系中赏心悦目。相反，在对作品本身或其审美具体化的反思认识中，这种理解功能消失了，它的过程被获得关于审美对象的真正认识的概念所制约。在这里，认识努力旨在尽可能恰当地正确理解价值和谐，它的结构和它的基础，尤其是诸审美相关性质和文学的艺术作品本身的价值中性的确定性。

而且，这两种过程在其终级阶段是根本不同的。审美经验是由情感确定的价值反应，并且在审美对象所构成的审美价值中的观照的喜悦，而在反思认识中它是表现在适当阐述的价值判断中的审美评价，并且以确定该对象的审美价值为终结。在前者，最终阶段沉浸在典型的情感经验的深处，而在后者中清醒而谨慎的理智思考占据主导地位。

关于文学的艺术作品的各种认识成果的认识论的价值问题是《文学艺术作品的认识》第五章所要解决的问题。同作品本身的前审美研究相联系的核心问题是，我们对作品的重构是否忠实于作品并提供有关它的客观知识。我们怎么能够肯定我们处理的是作品本身而不是我们对它的重构呢？在英伽登看来，我们可以在连续的阅读中不断根据作品来检验我们的重构，从而获得一个比以往更精确的重构。因为在我们的意识经验之后作

品仍然存在,我们可以不断地重新意向它并提炼我们的重构,直至我们的重构精确地类似于并反映了作品本身。在英伽登看来,阅读文学作品有两种情况,前者主要是消费者利用作品来使自己得到娱乐,他只是把它用作一个构成他自己的具体化(重构)的工具,以便从中得到乐趣,相对说来不那么关心作品本身,他只是在构成他的重构所必须的范围认识作品,他没有作出努力以前进到作品本身的本来形式,并且基本上没有理解它,而只是追求自己的创造行为,以便构成他自己的作品具体化。因此有两种构成:文学的艺术作品本身和它的“重构”或“具体化”和在创造一个新的重构之前,读者的(尤其是学者的)全部努力旨在把握作品特有的形式,只有根据已经揭示的作品特有的形式,我们才能衡量一个已有的重构在什么程度上确实是忠实的或正确的,或者它同作品的本来形式发生了多大偏差以及在什么程度上歪曲了它,如果我们不是通过它把握本来形式,而是相反,仍然保留着重构并且错误地把它当作作品本身的话,于是它的所有不精确之处都是对作品的曲解。除了阅读之外,没有别的办法可以恢复作品的本来面目,以及检验构成的重构忠实于它的程度。

英伽登认为,有两种解读作品的方式,其一是普通阅读,它促使我们提出各种有关艺术作品本身的确定性和特性的问题以及有关艺术创作的问题,从而导致了和艺术作品的反思认识。另一种是对艺术作品的反思认识,它促使我们重新专心地和慎重地阅读艺术作品,这种阅读反过来使我们更精确地并以一种更恰当的方式进行反思认识,并且在分析的考察之后进入到对作品的综合理解。这就导致了和艺术作品性质的新的洞识,也导致了关于它的各种确定的新的疑点,于是又促使我们进一步研究。

在阅读文学的艺术作品时所产生的审美经验并没有给我们

提出一个关于审美对象的知识任务。它的功能最初只是构成这个对象，因此只是构成这种特殊认识的出发点。许多审美经验是以审美经验为主而展开的，但也有许多经验是以读者为主展开的，尤其是当他不仅接受艺术作品中所提供的东西，而且采取了一种非常能动的态度。它的能动性的增加甚至可以为作品的特征所刺激。所以，即使对于同一作品和同一读者，审美经验也可以采取完全不同的进程，并构成不同的可允许的审美对象。在对文学的艺术作品认识的前审美方式的认识论考察中，核心问题是这种认识的客观性以及通过它得到的判断的真实性问题。审美经验的客观性问题在自足的审美经验中是没有什么意义的。反之，其他三个问题占据了突出的地位：（1）审美经验的有效性问题；（2）读者和同一部文学的艺术作品相联系而产生的审美经验可接受的可变性和多样性的问题，它又带来了审美经验和构成这种经验的来源的艺术作品的关系问题；（3）审美经验在人类的生活中所起的作用及这种作用如何根据经验的实际能力而改变的问题。

审美经验的主要任务不是提供知识而是构成审美对象。英伽登考察了我们如何判断审美经验在使作品中潜在价值现实化方面的有效性问题，我们如何确定在现实化潜在要素方面可接受的变化问题，以及我们如何选择最佳填补不定点的方式，以便构成作品所允许的最有价值的审美对象问题，而不要混淆对价值的反应和对作品或其具体化的艺术的或审美的价值判断。文学审美经验的核心永远是一种理性的理解行为，这种行为在阅读中是必不可少的。在阅读文学作品时对审美对象进行认识，具有重要的意义。在审美经验完成之后，就只能根据记忆对已经构成的审美对象进行认识。审美对象是一个独一无二的实体，它那独一无二的时间性是何其它东西所没有的。但是如果我们将这种时间性加上括号，我们就可以发现审美具体化中重复

的和主体间性可接近的东西了。这就是审美具体化的反思认识的任务。这种认识的另一个而且是主要的任务，是确定审美价值性质间必然的相互联系以及这些性质和它们所确定的价值之间的关系。只有确定了审美性质间的实体联系以及这些性质和它们在审美经验中构成的价值之间的实体性联系，我们才能理解审美对象的结构。

最后，英伽登提出，对于文学的艺术作品的审美具体化的认识没有终结于对具体化直接的和直观的理解。它也包括把这个认识的结果固定在一系列判断和相应的概念中。文学研究作为一门学科的可能性，取决于我们可以在何种程度上成功地把这种结果固定在判断和概念之中。如果说，英伽登以前曾经相信具体化主要是文学批评的领域，即一个严格地局限于接受者对作品的主观经验的领域；那么，现在他相信具体化至少可以部分地成为文学研究的对象，尽管这还仅仅处于一种关于审美对象的科学的初始阶段，但无疑比前人迈进了一大步。

英伽登研究了关于文学作品本身而不是它的具体化客观知识的可能性问题，而且提出有关文学作品的各种认识成果的认识论价值问题。他研究方法的新颖和缜密，考察角度的独特，使他的现象学艺术认识论研究达到一个相当深入的水平。

如果说，英伽登的文学作品本体论解释对现代西方文艺中新批评派和布拉格结构主义产生过巨大的影响的话，那么，他的文学认识论对当代艺术阐释学和接受美学也产生过很大的影响，尽管在《文学的艺术作品》和《文学艺术作品的认识》中，英伽登已经论及艺术价值和审美价值问题，但真正深入系统研究，却是在其晚期。可以说英伽登晚年美学研究的重要特点是从作品结构描述和审美具体化方面扩展到价值论领域。他的主要工作是进行作品结构与审美价值关系的考察，并厘定艺术价值和审美价值的界限。

四 艺术价值与审美价值

在第二次世界大战全面爆发期间，大学被迫关闭达五年之久。英伽登在战争时期，经历了太多的血腥恐怖场面，真切地感受到纳粹对整个波兰知识界的迫害。他的这种面临生死存亡的存在处境，这种目睹非人残暴的可怕经历，使他感到胡塞尔晚年的努力——针对非理性主义的泛滥，而努力建立起一种全新的理性主义的堤坝，去帮助人们认识理解和克服那种作为人类困境的欧洲科学危机的打算落空了，而胡塞尔终身向往的建立一种全新的精确的哲学的努力，也被英伽登看作是一个梦，最终没能得到实现。相反，海德格尔的人的生存的基本本体论，在战争期间使人们醒悟到人类处身在世的“烦”与“畏”绝非是“意识”的现象学问题，而是人的“亲在”的本体论问题。死亡威胁着每一个人，死成为亲在在世的最根本的特殊可能性，它意味着不再在世。死把消融于日常浑噩烦心之中的亲在，从异化状态中唤醒，从而使人要自由地畏着为死而生。

处在战争疮痍之中的英伽登，重新回到利沃夫中学教数学，他的研究方向也有了新的调整，他开始在艺术作品本体论、认识论问题渗入了价值论的思考。这几年，他完成了关于一般本体论的重要著作《关于世界存在的论争》。战争结束后，英伽登到克拉科夫的雅哥隆尼安大学教哲学。1949年，波兰政府认为英伽登在课堂上公开宣讲唯心主义，背离了唯物主义哲学原则，因而禁止他在大学教书。但英伽登没有停止他的研究，他仍然继续自己的工作，并且忘怀一切地投入到将康德的《纯粹理性批判》译成波兰文的工作中去。

1956年，英伽登又被允许在大学教学。这一年，英伽登出席了在威尼斯召开的第三届国际美学会议。会上，英伽登认为，

审美价值已经在美学研究中成为不可忽视的重要课题,因此,他提出应将下列事实作为我们研究美学定义的出发点:即艺术家或观察者与某种客体尤其是艺术作品的独特接触和交流。这种接触一方面导致作为审美对象的艺术作品的出现,另一方面导致艺术家或审美体验着的观察者或批评家的诞生。英伽登强调,只要当已被理解的和重构的艺术品刺激欣赏者从观照阶段过渡到审美经验阶段,那么在这种审美经验中理解的主体就超越了艺术品本身的图式化并以创造的方式完成它,这时,欣赏者就从他经验开始时被动性接受阶段转移到主动性创造阶段。他用由作品发展的“审美意味性”(aesthetically significant qualities)来充盈包容他的作品,进而构成作品的审美价值。英伽登的观点表明了建立一种新美学或进行一项新的美学定义的勇气和开拓精神。然而,这届分会的主席托马斯·芒罗和国际美学学会主席艾迪纳·苏里奥带着某种程度的轻视而忽略了英伽登的建议。^①这使英伽登感到相当沮丧,但反过来,也促使他下决心要系统地考察审美价值问题。

英伽登的晚期,越来越注意把审美价值问题作为自己美学研究的核心。1962年底,在波兰克拉考美学分会会议上,英伽登说,我早年写作《文学的艺术作品》及其姊妹篇《文学艺术作品的认识》时,就曾考虑过价值问题,尽管那时主要偏重本体论方面,“但我没有否认而且也不想抛开价值问题,我只过打算一步一步地完成全部工作,显然,在这一本体论基础上审美意味性和艺术意味性(artistically significant qualities)将显现出来,甚至会进而产生价值。”^②也就是说,自己的研究程序是先考虑艺术作品本体论层次结构和认识论(“具体化”及“重

^① 参阅英伽登:《现象学美学——试界定其范围》。载《英伽登美学文选》。

^② 《克拉考美学分会会议录》1962年12月15日第6页。

构”理论)，然后必然进而研究作品的价值体系，即“审美意味性”。

1964年在荷兰阿姆斯特丹国际美学会议上，英伽登首次提出了审美价值意味性系统的概念和审美意味性图式表。并在同年发表《艺术价值与审美价值》^①，全面系统地阐述自己的价值论思想。1968年9月英伽登出席在维也纳召开的第十四届国际哲学会议美学部第二次会议，会上英伽登作了题为《哲学美学论》的讲演，他非常自信地说，自己的作品本体层次研究开拓了美学研究的一个新维度，同时，他表示自己对近来一直考虑的艺术的和审美的价值问题的有效性和科学性是深信不疑的。他说：“我们探索的道路是漫长而充满障碍的，但这是唯一之途，不然，我们就无法对艺术品的价值和它的审美具体化作出精确而充分的评价。”^② 1969年英伽登出版了他一生中的最后一部著作《体验、艺术作品和价值》。这部书从不同的侧面讨论了作品本体结构同价值的关系问题。可以说，英伽登为致力于寻找艺术作品对人产生功效和价值结构的基础，试图建立艺术价值的形式结构系统而终身作了不懈的努力。

英伽登的审美价值论究竟有什么内容？他的“审美意味性”和“艺术意味性”的含义是什么？他的一般艺术价值结构系统是怎样的一个系统呢？

英伽登明确指出，他的艺术价值论的基础是奠定在发现和确立艺术品的价值与其结构形式的对应关系上，他以这种客观的、科学的价值论体系去反对那种从人的主观方面去考察艺术的价值体系。同时，英伽登将“审美意味性”和“艺术意味

① 英伽登：《艺术价值与审美价值》，载《英国美学杂志》64年7月。

② 英伽登：《哲学美学论》，载波兰《辩证法与人道主义》杂志英文版1983年第1期。

性”作为价值论的中心范畴。为了说明这两个概念，英伽登先对几个与此关系紧密的概念加以严格地区别。

首先，英伽登将艺术作品本身与它在阅读过程中作为读者的审美对象性质相区别。英伽登认为，艺术作品是一种客观存在，而审美对象则在欣赏者的具体化中才能转化和生成，因而就不全是客观的。“由观赏者所诞生的审美对象，在诸多关键的细节方面与艺术作品本身有别，正唯此，在对同一部作品的不同‘构建’中，作品的基本特性就会发生变化。”^① 审美对象是由主体的审美态度所“构建”的，由于具体化方式不同，同一文学作品可以演化为许多不同的审美对象。审美对象既与作品具有同一性，同时二者之间又有差异性，审美对象比不以主体为转移客观存在着的作品更为丰富。

其次，英伽登严格区分了艺术价值与审美价值的差别。英伽登认为，“艺术价值即在艺术品本身中呈现的、并存在于作品之中的某种东西。而审美价值则是某种仅仅在审美对象中、在决定对象整体性质的特定时刻才显现自身的东西。”^② 也就是说，存在着两种价值，在作品本身是艺术价值；在审美具体化则是审美价值。但是，由于作品本身作为骨骼包含在具体化的具体躯体之中，在具体化本身中骨骼的艺术价值以及具体化的整体的审美价值都可以揭示出来。艺术价值属于艺术作品，它包含着一种同它有质的区别的价值，即审美价值现实化必要的但非充足的条件。审美价值出现在艺术作品的具体化中。艺术价值是一种手段、一种工具的价值，如果条件许可的话，它有能力使审美价值呈现出来。审美价值现实化的这个补充条件是

① 英伽登：“《艺术价值与审美价值》。

② 英伽登：《哲学美学论》，载波兰《辩证法与人道主义》杂志英文版 1983 年第 1 期。

作品的观赏者，他懂得如何利用它的能力以便现实化一个相应的具体化，审美价值在具体化中达到现象的存在。这种现象的存在具有双重的基础：具有相应艺术价值的艺术作品和观赏者，借助于艺术作品尤其是它的艺术价值，使它在具体化中达到现象的自我呈现。艺术价值是一种明显的关系价值，它作为一种价值的实质在于，它是某种自在自为地具有价值的东西现实化的必要手段，因此，后者在这个意义上是绝对的，并且使任何作为它的条件的东西具有一种价值。艺术价值处于文学作品的“艺术极”，而审美价值则处于文学作品另一极——“审美级”。因此，艺术价值存在于作品所创造的本文中并自身呈现出来，而审美价值则存在于读者的审美具体化中。审美价值只能在忠实的“构建”作品特性时才可能同作品价值具有同一性，从现实中大多审美接受活动而言，审美价值一般只能体现作品的部分艺术价值。

英伽登认为，艺术价值是否实际属于作品，是以读者的行为为条件的。但是另一方面，读者也不能完全独立于艺术作品的确定性这一事实，这增加了审美价值依赖艺术作品的程度。艺术价值在于下述事实，在艺术作品中贮存着许多性质，它们在艺术作品的一个特定的具体化中为构成审美价值质素（或形式因素）的骨骼提供了实体基础。这些性质本身构成审美价值的基础。为构成审美价值提供充足基础，进一步需要的因素必须由读者来提供。他有时候可以完全独立于艺术作品来提供这种因素，但也可以由于艺术作品某些性质的推动而提供它。所以，艺术作品的艺术价值存在于那些影响着审美观赏者的性质中，它们推动他在具体化中构成审美价值的实体基础仍然缺少的部分。如果艺术作品缺乏艺术魅力，那么在一个特定的具体化中构成审美价值，就完全有待于读者的能力了，尽管构成审美价值必要的纯粹实体基础存在于艺术作品中。

再次，英伽登从强调价值的客观性方面，区分了艺术价值和审美愉悦的不同。英伽登认为“艺术价值属于艺术作品本身，并主要在于作品本身的某种功能及其某些要素和特性。”^①而审美愉悦，是完全存在于作品之外的人的主观感受，是一种主体的心理状态。英伽登批评那种价值主观论的观点，认为这种将主观审美愉悦等于艺术价值本身的作法，无异于将不属于艺术作品本身的价值归属于艺术作品，这样就不能真正探索作品所具有的客观价值所在。

正是基于上述的区别，英伽登提出他的艺术价值结构系统理论，而这一理论关注的焦点在于：作品本体结构与作品价值结构之间的关系。这样，审美价值问题就被归结为审美意味性和审美价值如何建立在作品本身属性上的问题。在英伽登看来，艺术价值结构系统包括：“有价值特性的”和“非价值特性的（即中性的）”两个方面。

“有价值特性的”即构成作品的价值特性部分，这部分又可分为“审美意味性”和“艺术意味性”。所谓审美意味性，即作品审美中的形而上质，也就是指作品中直接引起美感的性质，如“漂亮”、“纤美”等。而艺术意味性就是作品中不直接引起美感，但却构成审美意味性基础的一些形而上学的性质，如语言表达中的“清晰”、“透澈”等性质。英伽登认为，“必须把在艺术的或审美的或道德意义上有价值的各种意味属性（即价值的规定性）与在对象中出现的价值区分开来，这种价值在给定的范围里对象具有的诸种意味属性的特殊集合体基础上，无论对它的价值程度，还是对它的类型来说，它都特别依赖于这种集合体。”^②英伽登认为，作品的价值系统存在着不同的意味特性层

① 英伽登：《艺术价值与审美价值》，载《英国美学杂志》1964年7月号。

② 《英伽登美学文选》，英文版第97页。

次。如一件艺术品，可以有审美的、道德的、或经济的、功利的等多种价值，而正是借艺术意味性和审美意味性，才能把艺术作品的艺术价值和审美价值类型同其他道德、功利、价值类型区分开来。

“非价值特性的”即艺术作品中在艺术技巧性上或在美学上呈中性的，这些成分组成了文学艺术作品的“中性骨架”，审美意味性和艺术意味性就依凭在这中性骨架中。英伽登认为，这种“意味特性”包括各门艺术的类型特征，如文学作品是一个时间的多层次结构，因为它的各部分在时间的顺序中互相联接，这使其能够在它所描绘的世界的时间里来叙述事件。而绘画则是以色彩与线条等手段凭借在视觉空间中二维或三维的延伸来显示特性的，这些类型特征在价值论上是中性的。英伽登认为，除了这些决定艺术作品基本类型的价值论上的中性特征外，还有另一层的中性特征，即文学作品的语言、语词、语法的组织结构等。这些中性特征被英伽登称为“作品价值论上的中性骨架”。英伽登声称，如果缺乏这种骨架，这作品就不作为只是唯一的而非其他的艺术作品而存在。但是，这骨架并不构成完整的艺术作品。尽管那些属于艺术作品骨架的特性在价值论上是中性的，但它们对于价值论上有意味的一整系列特性并非无关紧要。英伽登认为，“只要恰当地赋予这骨架，它的特性就会导致种种似乎本来属于艺术作品而其实不同的全新特征出现，因为这些特征是在价值论上有意义的、艺术上有价值的特征，它们在这个或那个集合体中出现，并赋予作品以种种艺术价值。”^①

艺术作品意味属性结构概念，为审美价值的研究提出了一种全新的方法。但这一方法的难点在于两种意味特性系统的自

^①《英伽登美学文选》第160页。

身组合和相互组合方式，以及这个系统同作品中四个层次结构的关系。英伽登在晚年尽管制定过“审美意味性图表”，企图为繁多的审美意味属性找出一些简洁的共同性因素，但他十分清楚他所列的七种派生的审美意味性：精湛、新颖、自然、真实、实在等以及这些属性范畴只不过是临时性和假定性的，是不能真正加以科学地考察的。英伽登想寻找出艺术作品“客观的”价值属性，然而他又无法使作品离开人的“审美经验”，他感到离开主体的孤立的审美价值是不存在的，因为审美价值属性是因作品类型、作品诸意味属性间关系的类型、作品结构的紧凑性类型而改变的。正由于读者的介入，使得艺术品的存在是“开放性”的，作品意味性结构成为“可变的”。

英伽登晚年孜孜不倦在研究艺术价值和审美价值问题，其目的在于建立一般艺术价值论。为此他花了相当多的心血。但由于他的企图在价值与作品形式结构之间建立一一对应关系的机械立场，以及他强调价值脱离主体的“纯客观”态度，使他无视审美主体的能动性，在主体客体两个极点上走向了“客体”一极。这便使得他的艺术价值论中有浓厚的新实证论色彩。从审美实践方面看，英伽登所苦心制定的审美意味性图表，并不能以不变应万变、到处套用，它只是局部的经验性描述而已，并不能解释丰富复杂的艺术作品的价值现象，更无法穷尽其无比多样的组合方式。可以说，在英伽登的现象学美学中，他为艺术价值论费尽心力，却收效甚微，其影响远比他的艺术作品本体论和艺术作品认识论要小得多。

英伽登并不缺乏明晰性，也不缺乏孤独地走自己的路的意志力，但他缺乏精细的审美鉴赏力，他属于康德式的审美鉴赏力匮乏而哲学天分颇高的美学家。毋庸置疑，英伽登以其艺术本体论、认识论和价值论为当代美学作出了巨大的贡献，并以《文学的艺术作品》、《文学艺术作品的认识》、《体验、艺术作品

和价值》等著作在美学史上为自己竖起了一块真正的纪念碑。

五 英伽登现象学美学的意义

现象学美学在 20 世纪美学思想史上占有重要的位置。

英伽登的现象学美学思想由艺术本体论、艺术认识论和审美价值论构成。

在艺术本体论方面，英伽登依据胡塞尔的“意向性”原则，从艺术本体论之维将文学艺术的存在方式界定为不同于实在客体和观念客体的“意向性对象”，并对作品加以本体层次结构划分。认为作品层次构成多种类型的审美价值，各层次之间的多样性产生复调和谐。文学作品正因其具有复调和谐性质，才得以成为审美对象。本体层次的划分展示出艺术本体论由传统二元论走向当代多元层次论的历史轨迹。

在艺术认识论方面，英伽登依据胡塞尔的现象学“还原”理论，对直接呈现于意识中的东西作出非因果性的描述。他将审美活动看作一种特殊的“还原”，即排除一切前定的东西而凝神直观直接呈现的审美对象。同时，审美主体又是一种能动的创造主体，他可以通过阅读，将文学作品这一“潜在存在”中的“未定点”加以“填空”和“具体化”，从而使作品在阅读活动中转化为现实的存在。这种极大调动阅读主体重建“创造”力的艺术认识论，对二十世纪美学的重心转移（从作家中心、作品中心向读者中心转移）起了相当重要的作用。

在艺术价值论方面，英伽登致力于寻找艺术作品对人产生功效和价值结构的基础，试图建立艺术价值的形式结构系统。总体上看，英伽登的艺术价值论的基础是奠定在发现和确立艺术品的价值与其结构形式的对应关系上，他以这种客观的、科学的价值论体系去反对那种从人的主观方面去考察艺术的价值体

系。这样，在区分艺术价值与审美价值、审美愉悦的同时，将“审美意味性”和“艺术意味性”作为艺术价值论的中心范畴，强调艺术作品审美价值的客观性，认为作品中存在着的种种审美价值属性同作品的“中性骨架”相结合，形成作品的审美价值和艺术价值。英伽登晚年以不懈的努力去建立一般艺术价值论，这对二十世纪下半叶西方美学热衷于谈论审美价值论无疑有着重要影响。

英伽登的现象学美学对后世影响巨大。就美学思潮而言，他对法国现象学美学家杜夫海纳、利科尔起了重要的影响作用。同时，他的美学思想对存在主义美学、日内瓦学派、结构主义美学、解释学美学、接受美学等也产生过重要的影响。使艺术本体论、艺术价值论成为二十世纪美学的热门话题，使作者中心让位于作品中心和读者中心，实现了文学艺术审美研究的精密化和系统化。

参 考 文 献

1. Husserl, E. *Logical Investigations*. Trans. J. N. Findlay, London: Routledge & Kegan Paul. 1970.

2. Husserl, E. *Phenomenology and the Crisis of Philosophy. Philosophy as Rigorous Science and Philosophy and the Crisis of European Man*. Trans. with Notes and an Introduction by Quentin Lauer, New York: Harper & Row, Publishers, Inc. 1965.

3. Husserl, E. *The Idea of Phenomenology*. Trans. W. P. Alston and G. Nakhmian. The Hague: Martinus Nijhoff. 1964.

4. Ingarden, R. *The Literary Work of Art*. Trans. G. C. Grabowicz, Evanston: Northwestern University Press. 1973.

5. Ingarden, R. *The Cognition of the Literary Work of Art*.

Trans. R. A. Crowley and K. R. Olson Evanston; Northwestern University Press. 1973.

6. Ingarden, R. The General Question of the Essence of Form and Content. *Journal of Philosophy*, vol. 57, 1960, pp. 222—233.

7. Ingarden, R. Aesthetic Experience and Aesthetic object. *philosophy and Phenomenological Research*, vol. 21, 1961, pp. 289—313.

8. Ingarden, R, Artistic and Aesthetic Values. *British Journal of Aesthetics*, vol. 4, 1964, pp. 198—213.

9. Dufrenne, M. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Trans. E. S. Casey, A. A. Anderson, W. Domingo, and L. Jacobson. Evanston; Northwestern University Press. 1973.

10. Iser, W. *The Act of Reading; A Theory of Aesthetic Response*. London; Routledge & Kegan Paul. 1978.

11. Magliola, R. *Phenomenology and Literature; An Introduction*. Indiana; Purdue University Press. 1977.

12. Spiegelberg, H. *The Phenomenological Movement; A Historical Introduction*. The Hague; Martinus Nijhoff. 1960.

阿多诺

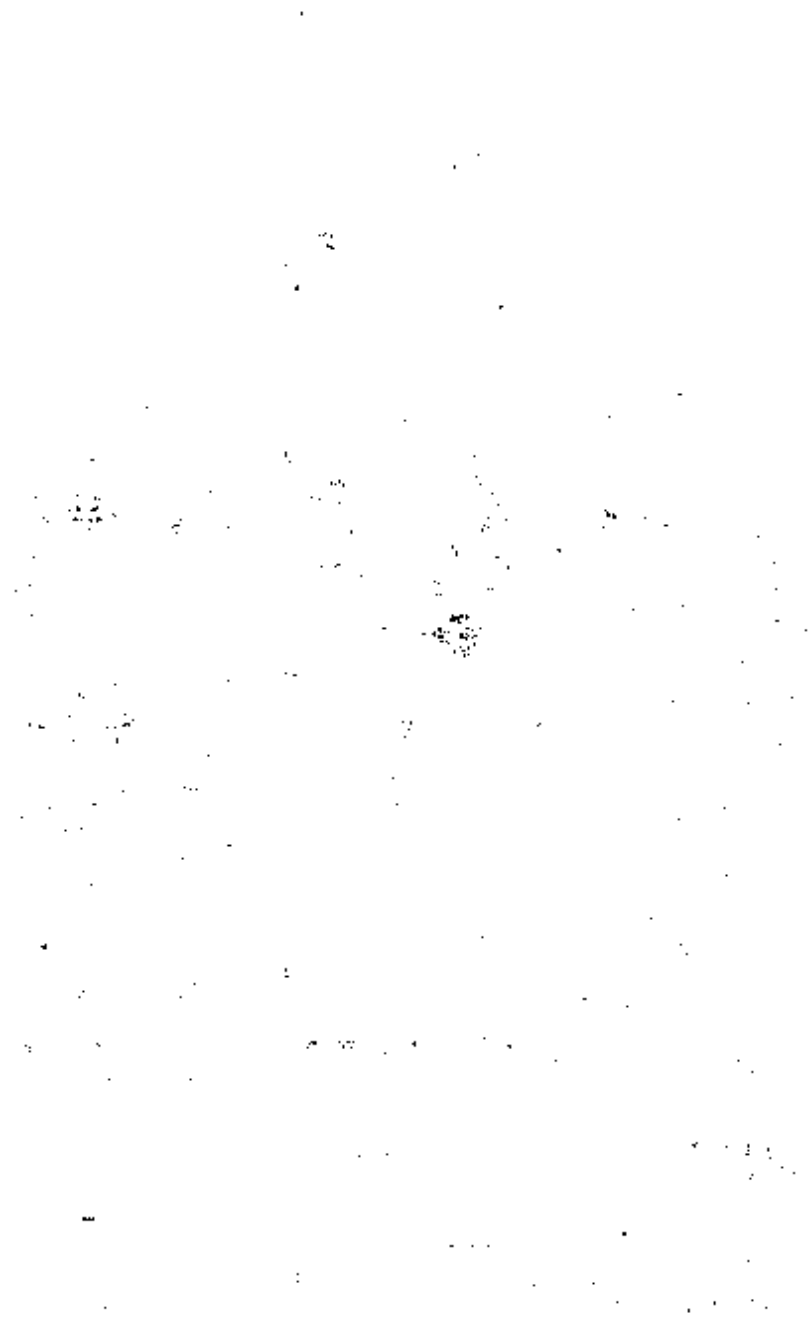
滕守尧 撰

篇 目

一	阿多诺的生平及学术生涯	(323)
二	阿多诺的哲学和美学理论	(338)
	(一) 否定辩证法	(338)
	(二) 启蒙辩证法	(340)
	(三) 现代音乐哲学	(349)
	(四) 阿多诺的否定美学	(360)
三	结束语	(394)
	参考文献	(396)



阿多诺 (1903 年—1964 年)



阿多诺

滕守尧

阿多诺 (T. W. Adorno 1903—1969)，联邦德国本世纪最著名的哲学家、美学家和社会学家，法兰克福学派的重要成员。在中国，他一直以西方马克思主义美学家著称。阿氏一生著述甚丰，其中《否定辩证法》、《启蒙辩证法》等，都产生过划时代的影响。在阿多诺生前，由于他那艰深的文笔和其它种种社会历史原因，他的哲学和美学思想未能得到广泛传播，但在他逝世十多年后，即 80 年代初，却在西方国家，如美国和西德，出现了阿多诺热。美国美学学会于 1982 年召开四十届年会时，还把阿多诺的艺术理论列为重要讨论课题。西德美学界亦有很多人试图以阿氏理论解释现代艺术。他的著作纷纷被非德语国家翻译和介绍，成了许多青年学生和学者的热门书。

一 阿多诺的生平及学术生涯

阿多诺于本世纪初出生于西德法兰克福的一个富裕的家庭。他的父亲是一个相当精明的酒商，由于他的成功的经营，保证了他的儿子一生都能安心地沉浸于对哲学和音乐的追求和研究中。阿多诺的家庭中总是充满音乐气息。他的母亲是一个歌唱家，姨姨是个钢琴家。他自小免不了受母亲和姨姨的音乐薰

陶。他的姨姨不仅自小教他弹钢琴，使他在音乐技术上和素养上受益非浅，还以自己对音乐的痴情和热爱为幼小的阿多诺树立了一个良好的榜样。总得说来，阿多诺是在一个有相当美学教养的德国资产阶级家庭中成长起来的。

阿多诺的故乡法兰克福，是一个有着悠久的自由传统的城市。在1914年第一次世界大战爆发时，阿多诺还只有14岁。战后，阿多诺开始就读于法兰克福大学，专攻哲学。由于他的勤奋和聪明，到1924年时，便拿到了博士学位。他的导师汉斯·卡耐留斯是一个非正统的新康德主义者，对阿多诺以后的发展产生过不小的影响。

在阿多诺就读的研究生班上，还有后来成为法兰克福学派首脑人物的玛克斯·霍克海默。从一开始起，阿多诺就与这位同窗成为知己，以后两人成了终生的朋友和战友。他们的友谊是建立在共同的哲学兴趣上的——他们当时都对胡塞尔的现象学产生了浓厚的兴趣。在这种哲学中，他们敏锐地感到了资产阶级唯心主义的危机，以及它将要解体的趋势。

阿多诺在毕业时，选择胡氏哲学作为其博士论文题目。这篇论文主要探讨了胡塞尔在客体世界中寻找可靠知识的努力。特别强调了胡塞尔对现象世界的担心：这些短暂的现象是否能成为“真实”的基础？在写这篇论文之前，阿多诺还受到恩斯特·布劳克于1918年提出的“乌托邦精神”的影响。布劳克曾运用乌托邦表现主义的主题，把拯救的希望同一种带有末世学色彩的马克思主义联系起来。众所周知，当时的另外两个马克思主义者卢卡奇和本杰明，同样受这种精神的影响，但他们侧重于强调它的启示录式的梦幻。阿多诺则感兴趣于它的表现主义形式，认为在表现主义哲学中，知识与表现是同一种东西。阿多诺的这一倾向表明，他一开始就十分关心当时已处于被动设防状态的主观表现精神。

1924年，奥地利大音乐家舒恩堡的信徒之一阿尔班·波尔格，为他的表现主义音乐作品演出事，从维也纳来到法兰克福。他的作品在法兰克福的成功演出，深深地打动了年轻的阿多诺，当时他就暗下决心，一定要在演出后见一见作品的作者。他的愿望最后终于实现了，他受到波尔格的接见，二人在交谈时一见如故，当场便达成协议：阿多诺到维也纳，向波尔格学习音乐。

在1925—1926的两年间，阿多诺一直留在维也纳攻读音乐。这两年对阿多诺以后的成长具有关键意义。为他以后成为一个杰出的美学家和思想家奠定了坚实的教育基础。当时的维也纳，可以说英才济济。一大批现代主义作家和音乐家如姆西尔、布洛克、克劳斯、舒恩堡、波尔格、维伯尔恩、卡夫卡等人，全都聚集在这儿。在同他们的交往和听他们的讲演过程中，阿多诺大受其益。当然，阿多诺并不满足于对他们的思想和观点的被动接受。他总是一边听讲，一边不断地思索着现代主义的含义。这时他已敏锐地看出，这些作家和音乐家已深深认识到自己的局限性，知道自己还远远没有从传统的社会和文化模式中解放出来。阿多诺与他们达到这样一个共识：要想得到真正的解放，就必须从这些传统形式内部入手，清晰地展示出它们的自我毁灭和自我耗尽的历史过程。这种观察问题的“内在观点”，即传统只有通过对它自身的必要的历史性否定才能克服的观点，实际上就是马克思主义的“扬弃”观点（在否定的同时，对之提高和保存）。这种观点后来一直是阿多诺进行社会和美学的分析时使用的历史方法的关键。

在此期间，阿多诺还对舒恩堡代表的现代派音乐给予了极大的注意。在舒恩堡个人看来，他的多音调音乐的产生，完全是由于19世纪出现的那种音乐的内在逻辑的演化，他个人所做的，只是将它的古典音调中心向其最后解体方向的发展过程，作

出了客观的展示。阿多诺则认为，舒恩堡的这种激进的文化观，是由于他对历史传统的关心造成的，反过来，那些拒绝对传统作出任何改变的保守分子，实际上并不关心传统，他们只是以保留传统为名，作着破坏传统发展的事。具体说来，他们是以保护历史传统为名，来攻击现代主义。

到1929年时，阿多诺对保守分子拒绝改变传统的意识的批判，又前进了一步。他认为，这种抗拒意识，实际上已发展成一种维护特定的阶级利益的文化观念。在人类历史上，任何对艺术作品自身解体的阻止，都服务于某种反动的目的，而作为维护某种阶级特权的文化观念，决不会原谅它的整个产品的不断解体，因为这些产品的永恒性，被认为是这个阶级自身之永恒存在的保证。

其实，早在1920年时，阿多诺就已经指出过，对传统应该批判地继承或辩证地取代，而不应该是断然地抛弃。此时他又从这个角度看舒恩堡的音乐，认为舒恩堡的音乐改革，实际上代表着一种文化的革命，这种革命甚至不仅仅是美学的和政治的，它最终标志着浪漫主义的个人主义的终结和逆反。他具体分析说，舒恩堡的表现，是通过客观的音乐材料进行的，他的音乐中不仅有爆炸性的动力，还有着丰富而又强烈的感情负载，这就使他区别于那些纯粹的主观表现主义者。

此外，阿多诺还亲眼见到了，舒恩堡同资产阶级的斗争并不是无意识的，在1918年后，这种斗争便采取了一种有组织的形式。例如，舒氏组织的“私人音乐演出会”，就是他和他的拥护者们组成的一个斗争团体。这些人在1918—1921年间，经常聚集在一起，共同寻求一种使音乐的生产 and 接受避开商业性压力的手段。这个由一批激进的现代派组成的志同道合的圈子，曾经尽最大的努力，对他们所生活的世界的日益大众化和商业化倾向，进行抵抗和牵制。他们的活动和观点，深深地吸引着年

轻的阿多诺。他对这块先锋派领地的亲身感触，对后来形成的他的对后期资本主义的批判的否定观，起了重要的作用。当然，应该指出的一点是，虽然阿多诺的否定观深受马克思学说的影响，但他在自己的“否定”概念中，已剥去了马克思的政治和阶级分析的要素，也剥去了一个集体性革命主体要素。我们从他的这种否定观中所能看到的，是先锋派对一个高压性的社会整体的抗议和先锋派作品中表现的辩证的乌托邦超越要素。

阿多诺在完成其博士论文后，便于1930年移居柏林，随即加入了由本杰明、恩斯特·布劳克和布莱希特等革命知识分子组成的阵营。这些人聚集在一起，不仅对现代主义的社会思想和艺术观进行了深入探讨，而且试图发展出一种与以往不同的批判的马克思主义美学。在这之前，阿多诺曾受卢卡奇的著名的马克思主义著作《历史和阶级意识》的影响，首次接受了马克思主义分析方法。到1928年时，便已经把卢卡奇对资产阶级的批判精神，灵活地运用到他自己的作品中。但是，他和他的同伴霍克海默一样，并没有对卢卡奇的思想采取全盘接受的态度。具体地说，二者都抛弃了卢卡奇的“同一理论”。这种“同一性”理论声称，无产阶级对历史的客观理解和对自我的自我理解（即它的阶级意识），假如能受到共产党的正确领导，就会统一起来，达到同一。阿多诺和霍克海默都认为，理论与实践的关系，必须受到一个强大的中介的调整，换言之，理论的效力，是严格独立于党和工人阶级的工具性需要之外的。因此，阿多诺的哲学观是建立在一个个人主义的理性主体上面的，只不过他把个人看成是一个历史的存在，而且位于一个作为中介的社会整体之中。从1920年起，阿多诺就反复强调说，作家和艺术家作为“个人”，其服务于社会性目的的最好的方式，就是发现和检查出他使用的美学材料的内在问题，而不一定要使他的作品对眼前的社会整体作出贡献。正是在这一点上，他和本杰

明，卢卡奇及布莱希特等人发生了严重的分歧。当然，在1928—1931年期间，阿多诺曾深受本杰明的影响，尤其在方法论方面受到的影响，就更为显著。但这并不能削弱他们之间的分歧。我们知道，在法兰克福社会研究所于1931年成立时，阿多诺没有立即加入，之所以如此，也许这是主要原因。

在同本杰明的论争中，阿多诺坚持认为，哲学的目的，不是试图发现任何普遍绝对的、超越历史的真理，因为这种真理是虚幻的。哲学的目的是建构由非连续性的和短暂的个别物组成的“星座式排列”，从而为那些尚未被“现象的制造者们”的意图瞄准的、流动不居的历史性真实，赋予尺度。阿多诺所坚持的对“细节”的微观分析，具体说就是对非概念性的个别文化产品的分析。这些细节的意义，在于它们作为社会整体的一种独特的、具体的物质画面的偶然性的存在。他这样解释说：“哲学必须读的课文是非完整品，是一些自相矛盾的片断……真正的哲学解释不是针对那些早已存在的问题背后的固定意义，而是偶然地和突然地将意义展示出来，随后又将之毁灭……通过对那些可经分析而独立出来的要素的并置而达到对意想不到的事物的解释，以及通过这种解释的力量而达到对现实事物的解释。这是一种真正的唯物主义认识的程序，因为人的大脑的确不能把握‘实在’的整体，但是它却能穿透其细节部分，将这个纯粹存在的现实的整体炸成小片。”^①

在阿多诺看来，历史同样不是空洞的，它只有联系我们目前的情势，才能获得自身的意义。具体来说，就是要有一个哲学的知的主体，去解析和译解历史积淀在文化材料中的细节，才能获得意义，正是在这一思想的指导下，阿多诺展开了对音乐的社会学分析。早在法兰克福学派办的《社会研究季刊》的第

^① 阿多诺：《哲学的实现》，见Telos，第31期第126—127页。

一期上，阿多诺就开始把现代音乐的形态，同“管理资本主义”相提并论。^①在这之后，即1932年，他又连续发表了两篇专论音乐的社会状态的文章。

他在这些文章中指出，在1920年代魏玛文化中的音乐，已发生了向“管理化”方向变化的历史性进程，这种变化与整个社会的变化是对应的。这一见解显然带有反潮流精神，因为当时与这一潮流有关的许多作家、艺术家和音乐家，均对美国文化中的技术崇拜倾向，持肯定的看法，因而总是想方设法地消除他们作品中的浪漫主义和表现主义主观性痕迹。阿多诺对此持否定态度，他坚定地站在舒恩堡一边，反对斯特拉文斯基等人代表的新客观主义音乐体系。他在同一篇文章中指出，由特权阶级操纵的联合组织对工业经济的操纵，忠实地反映在这种新客观主义的音乐中。在这里，它是以一种与之一一对应的形象出现的，不管是它的作曲方式，还是它的演奏方式，都展示出对自由的限制和一种导向技术化和管理的趋向，这种趋向已经在音乐之外的社会经济领域中发展起来。机器的完美化和机器力量对人工力量的代替，都在音乐中变成现实的东西。但是，这种由竞争资本主义向垄断资本主义的过渡，明显被一种表面的社会合理化过程掩盖着。这样一种转变必定创造一个比旧的自由资产阶级更为非合理化的秩序。这儿所说的非合理化，是指它错误地引导社会力量来反对人的需要的真正实现。

这是阿多诺首次在他的文章中发表的对现代资本主义社会的批判，这种观点以后又在他同霍克海默合写的《启蒙辩证法》中得到充分发挥。

有人曾经指出过，阿多诺的思想经常在两个极端之间摆动，

^① 即几年后由波劳克命名的“国家垄断资本主义”。在这儿，国家行使全面的技术行政控制，以竞争的手段，对经济进行全面协调。

一极是“乌托邦式的希望。另一极是一种阴郁的悲观主义估计。前者来自于1918—1922年间乌托邦表现主义文化对他的影响，后者来自于1924年之后，德国经济、政治、文化的复苏期间他的救世观念的破产。但是，这种说法对阿多诺是不公正的，因为说这种话的人忘记了，阿多诺的表现主义主要形成于维也纳的文化熔炉中。而且自1925年之后，他的思想中的乌托邦色彩便已处于从属地位。面对着资产阶级“自治性的个人”解体的暗淡景象，阿多诺实际上并没有消沉，而是把悲痛化为对现代工业社会的分析和批判。他所批判的那种社会的技术化和合理化倾向，当时已在魏玛经济中清晰地展示出来。阿多诺对它们再熟悉不过了。

在1928—1937年间，阿多诺虽然继续发表论音乐的文章，但他此时的批判矛头所向，既不是针对现代资本主义制度，也不是从艺术和美学角度对它的检讨，而是对新近出现的资产阶级哲学的批判。这种哲学批判主要是围绕着“真理”问题（他认为只有一种社会历史的真理，而没有绝对永恒的真理）进行的。也正是在这一阶段，他开始与法兰克福学派的一号人物霍克海默正式合作。当然，阿多诺的侧重点是在哲学而不在社会学，而霍克海默则主攻哲学社会学。但是，这种差别并没有影响他们之间在1936年之后的紧密合作。在1936—1938年期间，阿多诺同霍克海默的研究所联系密切，到1938年时，他便在美国正式加入了研究所的工作。当然，在这之前，他对克尔郭凯尔的研究（1928—1933）和他对胡塞尔的研究（1934—1937），都是独立于研究所之外的。

正如他在音乐研究中指出的，他此时的研究意在证明，在存在主义及现象学等晚期资产阶级哲学中，传统辩证法已经自我毁灭。他指出，如果说叔本华、波尔格、维波尔恩等人完成了对浪漫主义个人主义的扬弃，克尔郭凯尔和胡塞尔则不自

主地揭示了，一切资产阶级唯心主义，一切试图通过一种纯粹的主观性来构造世界的唯心主义的自我毁灭。阿多诺的分析不仅仅揭露了唯心主义在观念上的偏见，还不自觉地揭示了这些偏见所掩盖的社会现实。这些偏见既包括把世界视为一种完全的“自我构成”的谬见，还包括那种认为后资本主义管理体制下有真正整体经验的错误的历史认识。他还指出，资产阶级总是把客观归诸到主观，而不是用辩证的方法把其中的一个作为另一个之形成的媒介。反过来，马克思主义机械唯物论者和资产阶级实证主义者，又从另一个极端，拼命地抵消一个积极的主体在认识和历史中的作用。

这样以来，阿多诺便同一切“同一性”理论对立起来，他批判说，在这种“同一性”理论中，个别与整体、历史与自然、客观与主观之间的矛盾取得了虚假的和谐一致，有时干脆就被取消了，就象它们在现代工业社会的实践中逐渐被取消一样。

他还同霍克海默一样，从黑格尔的对立范畴之间的辩证式的转换和颠倒中，学到了许多东西。在这种转换中，每当矛盾的一方发展到它的逻辑的终结时，便揭示出另一方，但却不与它同一。但是，黑格尔的辩证法的前提，是假定逻辑与存在、精神与现实之间的最终同一，以及存在着一个本体论的绝对真理。这与阿多诺的更加现代却更加局限的抱负是大相径庭的。在这一点上，阿多诺同他的其他法兰克福派同事，包括马尔库斯，都是一致的。他们都认为，不存在最终的真理和知识，只存在对历史性真理的偶然的和片断性的窥视。这种历史性真理存在于主体和客体之间的那个不可分解的和不断变化的“力场”之中。

在当时，法兰克福学派除了发展出这种关于“管理资本主义”的理论和哲学上的辩证中介论外，还于1930年初，开始把心理分析概念用于社会分析中。他们这样做，在很大程度上是出于他们对工人阶级的革命潜力所持的悲观主义的态度。换句

话说，他们如此做，是希望弗洛伊德的理论能帮助他们找到大众之本能性保守趋向的心理源泉。

至于阿多诺自己，早在1926年时，就已经根据弗洛伊德的理论，试图在无意识作用中发现合理的知识，并利用弗氏的研究成果，去反对从1920年代就已经在德国流行的各种非理性哲学。到1930年时，他又受弗洛姆《关于权威和家庭的研究》和霍克海默的几篇论文的启发，写出了《论爵士音乐和大众文化》的文章。他在这篇文章中特别强调了弗洛伊德关于“对权威的受虐式依赖”的分析，从而使心理分析理论为解决现代社会中大众依附倾向和权威主义问题，以及“一个受技术支配的社会”中个性消失的问题，提供了答案。

当研究所于1930集中研究和关心“个性主体的消失”问题时，阿多诺便就这个问题与他的同事们展开争论。他于1935—1938年间写给本杰明的信中，批评本杰明“与侵略者同一”，攻击他否认一个理性的主体在认识过程中的作用。当本杰明独立于弗洛伊德，发展出一套他自己的关于“无意识”的观点时（这种无意识在个人心灵中以一种超现实主义的和公共的“意象空间”——一种非个人的形式存在着），阿多诺则进一步看到了，这种“个性主体”的毁灭，乃是那种“对于一个与现在不同的和更光明的未来”的希望的最巨大的灾难。他一再坚持说，随着那种“真正的否定”的余光从“集体性的主体”身上的消失，只有在脆弱个人那残缺不全的存在里，才能找到对一个渐趋平衡的社会整体反抗的最后痕迹，对这种痕迹必须小心保养才行。他于1940年初在美国写的一篇题为《对毁灭的生命的反思》的较为朴实的文章中，他强调指出，当个人也同个体生产过程一样，被技术进步抛在脑后，变成历史的古董时，他就变成真理的保管者。

阿多诺是1938年在美国纽约加入法兰克福学派的工作的。

可以说，在当时的法兰克福诸成员中，阿多诺是最留恋欧洲文化的一个，也是最迟到达美国的一个。事实上，早在1934年时，阿多诺就看到了流亡的必要性，但他选择的第一个流亡地点，却不是纽约，而是维也纳，但不幸的是，他的要求被拒绝了。他的第二个选择点是英国，最后终于得到了在牛津的麦尔登学院从事研究的机会。虽然他很喜欢英国的良好的研究风气，但在以后的几年里，却频繁地回到德国。他有时是回法兰克福老家，有时是到柏林看望他未来的夫人格雷特·卡普露斯。在到达美国后，他比其他的研究所成员更加感到美国生活的生疏，有时甚至感到与美国社会格格不入。这种感受很可能与他在前纳粹时期的德国所过的稳定的和与政治远离的生活环境有关。

在美国期间，他曾参加了保尔·拉扎斯费尔德教授指导下的普林斯顿大学的无线电广播研究项目，但对这位教授的纯经验主义的和量的研究（关于无线电节目的观众接受问题），极为反感。他认为，这样一种技术，只投合了那些商业性的主张。这些主张是：大众的观念是自发的，消费者是生产出来的东西的仲裁等。他的看法则正好相反，认为只有批判的社会理论，才能真正地证明，这些“管理性”的趣味形式和选择形式，乃是一种异化的和操纵型意识的生产方式。而这种生产方式是很少能够有自发性的经验的，因为大众的反应是“操纵”出来的，是机器的“命令”在大众身上的“内在化”。正如他自己所说：“在我1938年刚到美国时，我万万没有意识到，合理化和标准化是多么广泛和深入地渗透到了所谓的大众媒介中。”

阿多诺的文化自卫在美国无疑遇到了强大的阻力，因为他在这儿所面对的是一个更加集体化和更加技术化的现代资本主义形态。这种阻力更增加了他的政治悲观主义，但反过来又逼使他的思想更接近于马克思主义的框架。正是这种美国式的文化和社会形态，治愈了他那迟迟逗留不去的唯心主义假设（即

对精神和审美修养的头等重要性和它们的“自治性”的假设)。美国社会中文化生活的全面商业化,以及交换价值在这个社会中的主导性(这种趋势对欧洲的影响越来越大,成了一种未来的潮流),使他比以往任何时候都注意那个负责做出最终决策的“全体性官僚机构”。早在1920年时,他就曾经希望,大众文化自身的平衡功能,以及人们对一种虚假的平等观念的赞护,乃是造成至今仍然盘踞在社会经济领域中的不平等或悬殊的差别的真正原因。来到美国后,他的上述信念动摇了。他于1940年同霍克海默合写的《启蒙辩证法》的中心论题就是,技术性的进步,在社会和经济结构未作革命性变革的情况下,只能引起野蛮时代风行的神秘主义的回潮,成为现代资本主义社会的首要特征。这显然是一个最容易被人们忽视的马克思主义观点。事实上,阿多诺流亡美国期间的三部主要著作《启蒙辩证法》、《现代音乐哲学》和《最低限度道德》,都是在对当时的美国资本主义社会和战前欧洲的前资本主义结构的对比中写出的。在欧洲,虽然旧的社会不会回来,但它的封建主义残余还在,这些“残余”仍然足以使它摆脱“交换价值”的支配。这种“交换价值”总是把事物导向虚假的“同一”,因为它把事物都转化成了纯粹的量上和货币的等同物。他在《启蒙辩证法》中这样写道:

“正是前法西斯主义的欧洲,才没有紧紧追随文化垄断的潮流,然而正是这样一种‘落后’,才为思想活动和创造活动保留了一定程度的独立性,使它们的最后的痕迹得以留存。在德国,民主控制在进入生活时的失败,导致了一种自相矛盾的境况,虽然市场机制已经侵入整个欧洲,但德国的许多东西却不为它左右,德国的教育机构、大学、剧院、博物馆、音乐团体等,都享受到保护。各种政治力量、国家机构和市政府等从封建主义中继承的体制,给以上的部门留下了一定程度的自由,使它们不受市场机制的支配,正如王公贵族在19世纪的大革命期受到

的保护一样，这就支持了艺术在这最后的阶段去反抗供需机制的支配。”^①

在阿多诺看来，这种旧的文化在衰落时，竟然激发了先锋派艺术对资本主义异化的抗击，在一小块领地上开出了欧洲思想和文化的最后花朵，这的确是德国人的幸运。然而在美国就不同了，在这儿，对市场供需机制及其标准的抗拒；批判性文化存在的可能性，全都被无所不在的和内在化了的“交换价值”，特别是在文化工业产品中显示出来的交换价值挫败了。“美国展示出的资本主义，是资本主义的最纯粹的状态，不带有任何前资本主义的痕迹。”阿多诺还从自己的亲身经历中得到启发。他自己的父母虽然是生意人，有很多钱，但只有他们用这些钱扶植自己的儿女，使他们得到高深的思想和美学教育后，才感到心安理得。然而在美国就不同了，这是一个直率地渴望财富的社会，它崇拜的是生意的实际的成功，而对于审美价值、反思性和批判性的思想等，却明确地不尊重，而这正是一个有教养的欧洲之力量所在。阿多诺几乎把具有封建残余的欧洲同美国置于两极，他这样写道：

“前资本主义社会之残余在欧洲的持续，可以在人们对于个人服务后获取好处或报酬时的羞涩态度中见出。‘得到酬劳’被认为是有损于一个艺术家或学者之名誉的事情，也是他们竭力反叛的东西……艺术家在‘雇佣’中都经历过上述经验，这些经验导致了他们站在这个社会之主导意识的对立面。即使资产阶级实用功利的强大力量能克服这些反抗，人们仍然对它持有深刻的怀疑：人这样下去，是否也会被它塑造成能够被交换的东西？因此，这种旧的残余在欧洲意识中成了新的东西的酵素。然而在美国却正好相反。这儿的箴言是：‘下工作就是挣钱，

^① 阿多诺：《启蒙辩证法》，纽约 Herder and Herder，1972，第132—133页。

这决不是耻辱的事’。这种挣钱的民主原则以及坦率无遮的市场关系，实际上助长了那些完全反民主的东西和经济上的不公平，促进了人的堕落。在这儿，谁也不会想到会有不以交换价值为表现的工作和服务。”^①

阿多诺对美国社会的评论揭示出，他对那种“工具化”的艺术和思想的反抗，以及他对商业诱发出的“同一性”的厌恶，是多么激烈！

但阿多诺并不是要人们回到 19 世纪贵族的和学术具有特权的德国。他主要是不信任工具理性、实用价值和实用主义，厌恶它们对一个现代技术性的大众社会的保护。他既不是以现代庸俗唯物主义反对现代庸俗唯心主义，也不是狭隘的民族主义者。虽然在阿多诺的思想中仍然保留着旧的知识精英特有的社会观点的历史痕迹，但它们均经历了美学现代主义和马克思主义社会学的之棱镜的折射。

阿多诺的上述见解，与卢卡奇也有深刻的分歧。

如果说卢卡奇总是试图通过支持一种为大众接受的现实主义艺术，对他的贵族开端进行补偿和纠正，阿多诺则从不为他持的文化先锋派立场的贵族源泉感到任何歉意。虽然在他的批评中有着真正的社会主义和民主主义血缘，但其中包含的上层阶级对一个商业性大众文化的美学鄙视，却是不言而喻的。他以一种独特的批判精神证明了，“正是欧洲意识的旧的残余，成为新的意识的酵素”。

他的这种贵族式的左翼态度和他对美国大众文化的攻击，与 30 年代美国思想生活中的带保守色彩的大众化潮流，也恰成对照。

当时的美国，正值其新交易政策对付大萧条取得成功，这

^① 《启蒙辩证法》，第 132-133 页。

就使得那些自由派和激进派作家开始对美国“本土”的民族价值和美国政治的一致性大加赞美，美国文化一时被誉为大众意志的真正民主表现。而这种文化同资本主义经济的密切关系，却因世界上民族冲突的加剧而被回避了。由于阿多诺和他的法兰克福同行们很少提及美国的这种“本土意识”，他们关于美国大众文化的大部分争论，都可以看作是对那种对美国资本主义的“大众捍卫”的一种严厉的批判。他们常使用的“工业文化”一词，就是用来揭露包含在“大众化”概念中的自动的或自由的选择的虚假性的。

在第二次世界大战后，阿多诺是在他的法兰克福同事中第一个极力想返回德国的人。其中的原因，除了“思家心切”外，恐怕还有他对德国语言的特殊感情。他认为，德国语言与哲学语言有着一种天生的亲缘关系，因为它最能体现哲学的思辨性特征。从这一点可以看出，他对美国文化环境是多么地不适。

阿多诺回到德国定居后，就在法兰克福学派的中心，继续他的研究和写作。在这里，他赢得了大批读者，在五十年代和六十年代，相继写出了大批社会学、音乐批评和哲学著作。当然，虽然他在家乡感到的异化和隔离比美国轻微得多，他的作品仍然带有浓厚的悲观主义忧郁色彩。

在此期间，他有两部主要著作问世，一部是1966年出版的《否定辩证法》，另一部是在他1969年死后，於1970年出版的《美学理论》。在此期间，他还帮助战争期间死去的好友本杰明整理出版了其生前的丰富的著述，使这位重要的西方马克思主义者的丰富的思想不致湮灭。

二 阿多诺的哲学和美学理论

（一）否定辩证法

阿多诺哲学和美学的基础是他的否定辩证法。这种辩证法的核心概念是“非同一性”和“中介性”。对“中介性”的强调，使他坚决拒绝从一个终极的原因中推衍出现实，认为不管是整体的还是个别的，不管是自然的还是历史的，不管是主观的还是客观的，都不能从其中的一个直接推衍出另一个。换言之，这些对立的范畴中的每一个都处于两极之间紧张的“力场”当中，而且每一个都保留着使它自身与另一个区别开来的要素。“所谓辩证”，他写道，“乃是一种对‘非同一性’的持续感觉。辩证活动不是从一种确定的立场和观点开始的，以我自己思想的形成为例，它是从其自身的不足性开始，而渐渐趋于它自身的完成的。与此同时，一个整体，其所有部分都处于一种持续的‘调整’关系中。这种关系不是外在于它们的，而是整体的结构所固有的。调整存在于对象自身之中，而不是位于对象和产生对象者之间。”^①

阿多诺所说的这种调整关系，实际上就是主观和客观之间的中介关系。他对这种关系给予特别的重视，而且总是喜欢从其中每一极的内在结构中，揭示出对这种结构发生影响的另一极的结构倾向。熟悉阿多诺的人都能注意到，他总是先是把那些看上去对立的两极（自然和历史、心理与社会、肯定与否定）并置在一起，然后又通过其中的一个，找出另一个的明显的自我矛盾之处，使二者互相批判，最后达到二者的调和。

阿多诺的这种否定辩证法来自对黑格尔的唯心主义辩证法

^① 《否定辩证法》，纽约 Seabury Press，1973 年第 5 页。

的批判性继承。在阿多诺看来，如果说黑格尔的辩证法是把存在归结到精神，机械唯物论的辩证法则是把意识直接归结到物质。因此，二者各有偏颇，每一个都不能反映真实。阿多诺同样不同意黑格尔的“历史进步观”以及与之有关的对绝对真理的形而上学的肯定。作为一个现代主义者，他强调的是真理的相对性以及一切知识探求的短暂性和偶然性，认为绝对的肯定或确定是企图索住不断变化的时间作用的空想。^①

对于阿多诺来说，所谓辩证关系，并不是一种因果关系，更不是一种外在于人的意识的客观过程，而是一种内在的相互作用关系。他的这一认识可以在他对“文化发展”现象的研究中看出。在这种研究中，阿多诺把“生产力”看成一种内在的东西，认为它就包含在审美活动之内。他举例说，如果说舒恩堡不断生发出的“音乐生产力”是某种特定形式的逻辑发展结果（即音乐自身发展的结果），异化的“生产关系”则外在支配着为商品消费服务的“文化工业”的技术。前者是辩证的关系，后者是因果的关系。阿多诺虽然经常借用马克思的“生产力”这个词，却一直对那种异化的和压迫性的技术持怀疑态度。

阿多诺把现代社会视为一种越来越不能协调和严丝无缝的“同一”网络，在这种网络中，自愿屈从的个人和一个压制性的社会整体相协调，工人阶级与管理机构之间同一，经济支配和政治支配之间相协调。这意味着，马克思主义通过某个阶级控制生产而发展出生产力的观念（这是一种可用来不断增加那种可以集中于一个目标和方向的集体性行动和力量的杠杆）被侵蚀了。它逐渐被一个具有魔法的、连锁性的“系统机制”所取

^① 早在纳粹执政之前，阿多诺就指出，不能单从工业工人阶级的立场来理解社会，因为工人只是整体的一个组成部分，认为在这一整体中，包含着整体社会过程中的无穷尽的相互作用。

代。根据马克思的辩证法，一种超然力量可以从一个稳定的统治结构中生发出来，如无产阶级，就是从一种集体的和非个人的资本主义生产经济中生发出来的。阿多诺则在无产阶级的这种表面的解放中，看到其中隐藏的那种对现实的肯定的和顺从倾向。他认为，无产阶级的生成是对资本主义制度的消极顺应和服从，而不是一种积极的肯定。因此，只有那些孤独的“先锋”们，能在保留否定性的反抗因素和真正的乌托邦希望的同时，完全地逃避对那种“管理化整体”的顺从性“反映”。

阿多诺认为，在人的抽象形式的性质及它的交换能力与制度、机器和系统的同一的背后，是一个官僚性管理和经济贸易的交织性结构的不断稳固及其支配能力的不断增长，这样一种结构对于一个非个人的和无个性特征的现代资本主义制度平稳地发挥其功能，是至关重要的。

（二）启蒙辩证法

由阿多诺与霍克海默于1944—1945年合写的《启蒙辩证法》，是这两位马克思主义哲学家在对西方历史发展的最悲观主义的估计中，对欧洲从野蛮到文明，然后又重新回到野蛮的发展过程的深刻反省。本书一开始就开宗明义地指出，自古以来启蒙的最大的追求，就是消除人类对自然的恐惧，最后使人类成为自然的支配者。然而奇怪的是，为什么这个到处受到启蒙的地球，目前却灾难深重？人类被启蒙了，为什么还处于水深火热之中而不能自拔？为什么人类没有获得真正的人性，却反而沦落到一种新的野蛮状态？

本书作者回答说，其中的主要原因，是过去的人们对启蒙本身的认识过于片面。他们指出，真正的启蒙，其实比那种曾经使18世纪欧洲从中世纪的束缚中解放出来的进步思想。具有更广泛的意义。因为这种启蒙包括着“解体神话，消除幻想，凭

借知识”等贯通整个人类史文明化过程的普遍意义上的理性活动。进一步说来，这种启蒙不仅包含着人类在认识上从神话到科学，在实践上从野蛮到文明的单向进步过程，还包含着人类由文明再次进入新的野蛮的反向过程。

《启蒙辩证法》所要阐释的，就是这种同时涵盖着文明中正反两种进程的辩证过程。它在解释人类为什么在到达文明后，还会返回到野蛮时，主要运用了对“同一性”概念的解释，以及对原始时代的“同一性”和现代社会的“同一性”的比较。

他们解释说，在原始巫术时代，人、外物和神，都是同一个具有灵性的自然的一部分。在这个时代，万物都有灵，物不分大小，都与神沟通。人、物、神都互相交混、互相贯通和互相替代。

但这种原始的“同一性”不久便解体了。随着人对自己和自然的越来越清醒的认识，一种有距离的理性认识逐渐形成。与此同时，一种界限分明的主—客关系开始代替原来的那种原始的同化模拟关系。当人与自然拉开了一定的距离时，表明人已走上对自然的支配的进程，这时的自然也就相应地丧失了“质”和意义，成为混沌材料的累积。人类为了把握它，遂通过对它的量化而赋予它以统一的形式。理性对这类被量化的自然支配的标志，是为它重建起一种语言的统一体系。

一句话，这种从神话到理性的启蒙，乃是主体对客体的优越，是人对自然的支配。但是，在人支配自然的同时，人也经历着臣属自然的反过程。人为了对付自然，不得不团结成为社会群体，所以人对自然的支配，最终成为社会对自然的支配。

然而遗憾地是，社会一旦成立，主体便因社会分工的不同而发生分裂，如劳动者与非劳动者的分裂，命令者与服从者的分裂，经验与思维的分裂等等。因此，人类欲使自然服从自己和隶属于自己的斗争史，同时也是人奴役人，思维支配经验的

历史。那些牺牲了思维能力的劳动者固然不能用自己的耳目去见闻，独占思维的支配者的感觉经验也陷入贫困之中。这种思维与经验的双重贫困必然导致主体性的丧失，主体性的丧失则加强了社会机器本身的重要性。因为既然人不能自己控制自己，就要社会机器管理自己。人一旦置于机器的制约之中，自己的个性不久也就消失，最后沦落为整个社会机器的一个零件。而人与人之间的关系，随即便成了零件与零件之间的那种可以随意置换的关系。这种状态就是本书作者所说的现代社会的“同一性”。

如果说，与原始时代的同一性相对应的文化，是一种“模拟文化”，与现代社会的同一性相对应的文化，就是一种“大众文化”，或阿多诺说的“文化工业”。在对这种大众文化的批判中，阿多诺指出，它的要害在于助长了现代资本主义社会的“全体化倾向”。

阿多诺所说的“全体化的资本主义”，即完全取消个人能动性的晚期资本主义。阿多诺认为，在晚期资本主义“管理化倾向”中，19世纪中的无产者和资本家、个人和社会、高级文化和低级文化的矛盾，似乎完全被掩盖了和消除了。现代工业社会所展示的是一种“均匀的全体”——一种由相互联结的“碎片”交织成的严密的网络。在这里，到处充满了可以相互交换的“同一体”。所谓“同一”，用哲学的话说，就是对立面之间的辩证的统一让位于一种“完全的同一”。具体说来，就是在个人与个人、阶级与阶级、商品与商品、（大众）歌曲与歌曲、（大众）电影与电影之间的“同一”。这种普遍的“同一”所引致的结果，连最后残存的一点“否定”和“自治”的空间都消失了。面对着一个到处出现的“工具理性”及其压倒一切的支配力量，对客观世界之结构上的改变和超越，就变得越来越困难了。这种“工具理性”在逃避了理性对实质性的社会目的的

监视的同时，却又操纵着和剥夺着内部和外部自然。

阿多诺认为，“文化工业”的存在，就是帮助掩盖“工具理性”的上述功能的。如果说 19 世纪的高层次文化和现代先锋文化，总是通过其艺术升华真诚地抗议它们所在的社会的情感贫乏，“工业文化”则是到处散发一种虚假的满足，因为它只是诱人，却永远不能兑现。它与真正的文化和艺术有着天渊之别。“真正的艺术品是苦行者和不怕难为情者，文化工业则是卖弄色情者和假装正经者。”^①

阿多诺认为，当这种“文化工业”所导致的虚幻的快乐，取代甚至毁掉真正的艺术的那种“和谐”的快乐时，就使得人的那种对于非正义的清晰的知觉被破坏了。与之相对应，消费者大众出于自己的本能需要，越来越被紧紧地绑在资本主义的“管理”机器上。

阿多诺还区分了 19 世纪“市场经济”资本主义和现代“管理资本主义”，认为现代“管理资本主义”的主要特征是：它几乎全部地摧毁了原来的那种完整的和独立的资产阶级“主体性”。这种主体性过去是通过一种较灵活的经济和社会力量的作用而维持的。比较起来，阿多诺显然更喜欢 19 世纪资产阶级个人主义时代，而不喜欢一个更“进步”和更“同一化”的资本主义。

阿多诺对异化概念的分析，直接同他对“个人的困境”的分析联系在一起。阿多诺的好友本杰明曾把人的异化解释成人对死的物体的崇拜，阿多诺则认为，异化指现代社会群体中“原子化”个人的那种死人一般的可交换性。换言之，在人与人之间的这种不断同一的背后，是这个经济贸易和官僚管理相互交叉的结构中人与人之间的抽象的、形式上的平等性和可交换

^①《启蒙辩证法》第 140 页。

性。他这样说道：

“个人……是作为经济活动中的一个能动的细胞出现的。但他在经济发展的早期不受监护，这时他仅仅感兴趣于他自己。如果他是一个无产者，就会通过劳动市场和通过不断适应新的技术条件而出租自己的劳动；如果他是一个企业家，就会通过不倦的努力而达到一种理想的、与自动平衡的经济相同型的状态。正如心理分析所揭示的，这种个人的内心是一种‘内心的小企业’，是一种由意识和无意识、伊德、自我和超我组成的动力系统……这种复杂的精神机器使主体间的自由相互影响成为可能，而且正是依赖这种自由的相互作用，市场经济得以建立起来。但是，在大的商业性企业和战争年代，这种整体的社会过程中的无数单子的调整和协调的作用开始变弱。相应地，经济的主体在心理上也被剥夺了自由，从而使经济被社会本身以一种更理性的方式操纵，人不再需要通过一种内心的良心和自我保存的欲望之间的痛苦的辩证，来决定自己干什么。具体说来，人作为一个工人，他的任何决定，都是逐级做出的（从工会到国家管理机构），而在私人领域，其决定则是由大众文化系统做出。这种文化将个人的最后一点内在冲动剥夺，使个人不得不动地接受和消费社会赋予他的东西……在自由主义制度中，其人口的任何一部分的‘个性’，都隶属于作为一个整体的社会对技术发展的适应过程。总之，在今天的社会中，经济机器的运作，要求大众的行为绝对不受个性的干扰。”^①

在解释个人向压制性机器“自我投靠”的心理根源时，阿多诺曾一度求助于弗洛伊德和尼采的理论。为了对这种大众社会作出较民主的批判，阿多诺曾把弗洛伊德关于“个人——群体——群体的权威”三者之间的“同一”理论与他关于“管理

^① 《启蒙辩证法》第202—204页

资本主义”的理论联系起来。他这样写道：

“按照弗洛伊德，大众心理学问题与经济发展时代特有的一种新型的心理折磨有关。这个时代出于社会—经济的理由，促成了个人的衰落，使他变得日益软弱。由于弗氏不关心社会的变化，他的研究就仅限于作为单子的个人领域中发生的事情——一个人的深刻危机，以及他对强大的外界和集体的屈服和让步等。”^①

弗洛伊德所指出的那种大众中处处可见的受虐被动、自我抛弃和依赖权威，为个人主义主体的全面崩溃铺平了道路。在“全体性管理社会”中，实际上已没有多少“自我”好丢失的了；在它的法西斯形式中，个人与社会的协调完全停顿了。“法西斯心理产生于操纵……在这里见出了取消个人的心理动力的趋向……法西斯主义是通过社会控制而剥夺人的意识活动的。主体因为向客体的投靠而导致心理的贫乏，这就预示着一种‘后—心理’的、非个性的社会原子的形成，由这种原子组成的，必然是法西斯主义的集体”^②

阿多诺对法国启蒙理性（一种趋向于对外部自然和人的内部自然加以工具性支配的理性）的批判，以及他对大众文化和经济理性中受虐成份的分析，都从尼采那儿受到不少启发。虽然尼采当年没有把这些东西与一种特殊的资本主义倾向联系起来，而是对这种社会采取了一种完全贵族式的态度，他在检查和审视现代大众对秩序性、确定性、强迫性工作和家庭常规的需要时，发展出一种处于胚胎阶段的关于“阳萎式恐惧”的深层心理学。这种恐惧恰恰是阿多诺在爵士音乐和电影观众中，以

^① 阿多诺：《弗洛伊德理论和法西斯宣传模式》，见《法兰克福学派基础读物》纽约 Urizen Books，1977年，120页。

^② 同上书，第135—136页。

及在法西斯群体中，所译解出的那种恐惧。为消除那种对“确定性”的渴望和对那种能够包罗一切的系统的饥饿感，阿多诺吸收了尼采的反系统哲学，甚至模仿了他的特殊的用词和论述方式（如写的文章是片断式的和发人深省的警言式的），并极力反对使“否定”依照固定不变的原则进行。阿多诺对资产阶级理性的进步观的攻击，在他的《启蒙辩证法》中达到高峰。他在这里攻击和指斥的不仅是资本主义社会，还包括了西方自古希腊以来一直保持的操纵、控制、计算和狭隘的技术理论传统。

阿多诺指出，没有一个真正民主的社会主义社会，“启蒙”就只能意味着“管理型”剥削形式的不断延续，而不是社会的进步和发展。在这儿，他把这种理论分析的焦点，从特殊的历史性阶级分析转移，强调指出，资产阶级的“工具理性”（指操纵、计算、狭隘的技术理性），不仅重复了古代的落后，而且把中心和重心放到技术对自然的支配上。这种倾向后来侵入到西方的科学、哲学和经济生活的全部历史中。他还指出，科学体现的是一种屈从式认识论，理性就必然屈从于已有的现实，从而重新创造出原始人类面对残忍的现实时所创造的那种神话。因此，现在所需要的东西是“对每一种直接性的或刻不容缓的急功近利活动的断然和明确的否定”。在坚决反对一切形式的科学主义、实证主义和对技术崇拜的同时，他强调了一种“实质的理性”，即黑格尔区别于理解的那种理性，认为这种实质性理性有能力形成一种“球形的”或全面的判断，它不仅指向达到目的的手段，而且指向手段之后的目的，而这两者都是以非理性的方式所确定的。很显然，他在这儿吸收了韦伯对现代世界的工具和官僚理性的悲观主义分析，但又未被其束缚。

在《启蒙辩证法》中，阿多诺和霍克海默在根本无视工业

现代化的正面成就的情况下，展开了对机器时代和集体性社会中异化的生活方式的攻击。他们指出，由于工业劳动导致了某种动作的无休止的重复，人类便被当做一种可以无限重复的原子而对待，（他自己也这样对待自己。），最后被转换成一种可以随意交换的物件。这里显然隐含着对那种“对自然的生产性操纵”的批判。对阿多诺来说，启蒙传统乃是那种逐渐发展起来的、通过工业资本主义而得到提高和高扬的、将物理的和人的自然作为剥削的对象的“社会实践理论”的表达，启蒙希望从神话和压制人的权威下解放，“但当它把自然（包括人的自然欲望）视为一种独立的形式，并与知的主体对立起来时（因为这种知的主体出于实用利益，必须学会操纵自然自身），就已经背叛了自己。这就促进了‘理性’对“高效率的专家式管理”的依从，从而导致了自然以及异化了的自然的异化。”^①

事实上，这种启蒙的自然律，只不过表现了那种不断增长的商业经济对神话的重复，成为一种现代的神话。

这种被压抑的自然，必然会对现代工业社会施行报复。这就是，驱使这个社会全部异化力量变得明显化，使这种严密管理化的结构变得不可动摇。由于个人总是处于相互合作和相互牵制状态，就十分有利于这种从事合作和协调的机构，使它不仅可以永远继续下去，而且进而有能力操纵和支配着亿万消费者。在这种对“自然的支配”的中心，是一种原始的“无能”，是在一个晚期历史时代创造出的一个由社会构造的、工业化了的“第二自然”。丧失了主体的自立性的人，成了社会（第二自然）和被压抑的“内在自然”的俘虏，或是全面地服从发号施令者，或是完全遵从本能的感觉。这就是说，使工人无助无能，不纯粹是统治者的一种战略，而是工业社会的逻辑结果。

^① 《启蒙辩证法》，第11—13页

野蛮主义又在 20 世纪通过“自然的回归”重新出现了。这种“回归的自然”，是一个已经被技术治理的文明社会所异化了或野蛮化了的自然。在这里，在自我和身体中被压抑的本能，通过一种精于计算的理性，周期性地爆发出来。在这样做的时候，就表达了它们对文明的破坏性报复。阿多诺认为，法西斯主义即“被压抑的东西的回归”。对于回到自然状态的渴望之可憎的“克服”，就是一种野蛮，这种野蛮是流产的文明创造出来的，野蛮主义是文化的另一面。

阿多诺对大众文化中的“现代古代”的批判，构成了他的一个更广泛的批判的一部分。这个更广泛的批判主要是针对现代资本主义社会的那种重复出现的“神话”特征的。这种批判在《启蒙辩证法》中的焦点，是对准一种不可逆转的历史过程以及它对自由和正义的不可避免的反叛上。他认为，对付这种反叛的“乌托邦希望”或许包含在那些个别的孤立的文化局外人的被损害的生活中，但这决不意味着他们的作品可能与将来的某个更大的要求变化的运动联系着。既然是“乌托邦”，就意味着不能实现。它仅仅是作为一种对“存在”的必要的哲学否定，以及一种拒绝与现状妥协的批判理论的前提而存在着。既然这种乌托邦不能靠历史性的推论，而是靠一种“艺术和哲学总是包含着一种乌托邦要素”的观点，对它的社会确定性作出证明，就很自然地把“对已有物的超越”，变成了一种非历史的抽象物。

按照阿多诺对“真正的革命性超越”的哲学期待，仅有工人阶级或任何其他集体性群体（不管他们现在处于什么样的意识状态），都是不够的，因为“它将永远不是对‘制度’本身的一种纯粹的否定”。阿多诺还特别批判了一种“宽恕”的形式，指责这种宽恕只爱“人们自然的样子”，而憎恨他们的“可能的样子”。阿多诺所偏爱的“可能的样子”，不是那种历史的可以

实现的东西的推衍，而是一种不可实现的“希望”，它的必然的失败使黑暗的东西更加黑暗，而这就是“乌托邦希望”的主要功能。“在那种能揭示自身处于一种完全无能状态的东西中，以及那些能揭示自己同时是完美的又是空虚的魔法中，无所不能的幻觉被否定地反映为希望，它已经避免了任何实质的尝试，成为一种完全的无目的性的东西，并把那个支配整个世界的目的性变成了谎言。只有这种否定才能使现存秩序变得彻底完美，而且只有通过它从自身的理性原则中得出的结论，现存的社会才能意识到那个可能性的“另一个”东西。”^①

总之，正是这种希望的“乌托邦”性质，才使得它的拥有者能够不断地站在辩证法的反的立场，进行在野党式的抗议，以避免全体性的肯定。

（三）现代音乐哲学

在对音乐的分析中，阿多诺把音乐看成是整个社会大变革的真实写照，用音乐自身的辩证发展说明社会的辩证发展进程。

阿多诺的《现代音乐哲学》是从探讨维也纳音乐传统开始的。他高度赞扬舒恩堡、波尔格和韦伯恩等人的“第二维也纳派”的音乐（相对于贝多芬、莫扎特、海顿的音乐而言），认为这种音乐是在一个极为独特的音乐和历史背景中发展起来的，并且代表着对传统的大破坏。通过这种破坏，这种音乐抗议的是现代管理性社会创造的新的“神话”。他称这些音乐为“维也纳辩证法”，认为这种辩证法乃是一种真正的世界语言，它同一切伟大的音乐一样，都是批判的否定和肯定的和谐之间的辩证。以舒恩堡的音乐为例，它不仅反对与社会的“共谋”，而且通过其固有的结构逻辑，表现了对社会的否定，从而展现出一切伟

^① 阿多诺：《最低限的道德》，伦敦“新左派书局”1974年，第60—61页。

大艺术都包含的“幸福的许诺”和“乌托邦希望”。当然，它在作出这种展示的同时，又不是绝对不反映它所反抗的那种总是对这种“乌托邦希望”加以挫败的压制性“管理化社会”。他指出，音乐作品包含的微观宇宙，总是以一种“缩样”的和高度清晰的形式，展示出一个时代的社会矛盾。它同这个社会的分离不造成对社会超越的许诺，而是构造出这种许诺受到无休止挫败的过程。现代音乐如果忠实，其社会价值就在于它的纯粹的否定，而要达到这种否定，它就必定同外在的商业社会分离。音乐之外的反抗，只会造成极其有限的撞击。因为它反抗的社会真实，很快便在社会普遍的无动于衷中消失。所以，现代社会特别需要音乐，因为只有它，才构成了对这个社会反抗的小小根据地。

阿多诺在解释贝多芬第二期音乐中带个人色彩的“音乐主体”的解放时，认为它表达了欧洲资产阶级在其最能够具体实现自己的时刻的那种革命的抱负和渴望，特别是在其奏鸣曲的快板运动中，其中的客观化结构都是从个别的主题中生发出来，从而使“自治性主体”比音乐史上任何一个时期，都更能自由地存在于一个对它的行动高度负责的整体之内。这就是说，它不再是一种外加的“秩序”，个性化的音乐生产力成为一种客观的潜力的实现。每一个细节都从具体的音乐整体中取得其意义，并通过整体获得它的抒情的和表现的性质。然而在今天的大众音乐中，整体乃是“包装”而成的和预先计划好的，其中的每一个细节都是孤立的和可以替代的，就象机器的一个螺丝钉一样。阿多诺认为，贝多芬的音乐同黑格尔的辩证逻辑有着异曲同工之妙。在这儿，作为社会劳动的形象出现的那个发展着的变体，通过对那些已经假定和判定的东西的准自然形式的直接呈现和对它们的断然否定，而不断地生发出新的东西。贝多芬代表着维也纳古典主义中音乐主体解放的顶峰，预示着晚期维

也纳舒恩堡学派中的辩证逆反。

他由此而认为，贝多芬的第二期风格绝对不是反映社会现实，它表现的是历史上一个自由平等的社会中，个人对自我的维护和它的巨大的激情。这种激情曾一度激励了法国资产阶级和它的德国的哲学同盟者。因此，这些作品不是社会结构的反映，而是表达了一种广泛传播的批评态度和一种对现存秩序超越的期望。贝多芬在其生命的后期就已经意识到，那种对个人自由和社会总体之间统一的许诺，已经被一个实行全面压制的和非人的社会整体埋葬。后期贝多芬作品对真理的追求，抛弃了主体与客体之间统一的虚幻外表（这种统一同原始意识中的同一是一回事），主体已经不能安全地存在客观的形式中，已经不能靠自己生产这种形式。这种作品在一种外在原则的支配下，不懈地控制着一切填充主体性的东西。面对着这种客观权威的支配，音乐主体为了保留自己的完整，必须通过逐渐增加音乐形式的断裂和异化的特征而表现自己。它必须放弃那种能从自身中生产出客观世界的主张。主体能作到的，就是运用音乐自身的技术，创造一种与主体之自由和个性表达相敌对的结构。这样，虽然贝多芬晚期音乐已经不能达到主客体的和谐，却通过这种古典型式的和谐的被粉碎，揭示主体如何在控制它的客体中异化自己，从而抗议了对表现性主体的压迫。

贝多芬第三期音乐则集中展示了一种异化了的主体性。在贝多芬以后的以舒伯特和舒曼为代表的浪漫主义音乐中，贝多芬音乐中的那种音乐主体的辩证展开，已经被一种更加静态的和能够相互交换的单位所取代。在这儿，不再有主题的演变和展开以及新的单位的不断再生产，个体将自己定形化为一个独特的、自给自足的主题。这种主题不再具有一种从自身中生产出一个发展过程的权力，它总是以一种非时间性的和无历史演化特征的形式，不断地重复着自己，最终变成瓦格纳那种神秘

的和强制性重复出现的主旋律，和德彪西的那种非人格化的和空间化的音乐形态，从而导致了印象主义音乐对表现性主体的抛弃。但阿多诺这样说，又决不是在简单地批判浪漫主义。他认为，早期的浪漫主义音乐中的主体所保留的那种表现性质，其热量仍然发挥着一种批判作用，只是它在到达晚期的时候，才变得虚假和肤浅起来（这里主要指柴可夫斯基的音乐）。“当其细节部分赢得其自由时，这种浪漫主义音乐便变成反叛性的。早在浪漫主义向表现主义的过渡的时候，它便宣布自己是自由表现主义，并声称自己已经成为抗议‘组织’或‘结构’的工具。”^①

阿多诺进一步指出，20世纪音乐的要点，不是对浪漫主义的主体性的抛弃，而是把它转化成一种正在克服和征服这种主体性的过程。如它对“丑”和“不和谐”的高扬和解放即一例。舒恩堡音乐的无可比拟的成就，就是通过一种客观化的音乐结构，去表现一个正在遭到毁灭的主体的个人的极度痛苦。

阿多诺在论述中引用了舒恩堡对世纪初维也纳的美学潮流的挑战：“音乐不应该是装饰性的，而应该是真实的”，紧接着他便分析了舒恩堡让人们听到的那种恐怖的和使人极端不舒服的“真实”。

“这种真实建立在音乐本身的表现性质上。起进音乐感知的是人的那种未变形的痛苦，以及他的那种连幻想和游戏的能力也已经消失的极端程度的无能为力。对于那种充满冲突的动力的“性”的发源，舒恩堡的音乐则毫不怀疑。这种音乐所呈现的力具有病例研究的特征——因为这种力完全真实，不为音乐提供任何舒服和安慰因素。为了充分展示他的作品无意地揭示出的社会材料的真实，舒恩堡不得不突破表现主义的界限，向

^①《启蒙辩证法》第125页。

一种极端的客观主义美学发展。这一方面是因为他感到绝对的主体性和个人的自治性是一种幻想——因为它们总是通过那种作为其中介的整体的社会过程和通过现有的音乐材料中的客观问题，而被客观地呈现出来的。另一方面是因为，20世纪中主体性领域正处于一种解体的过程中。但是，舒恩堡并没有抛弃那个痛苦自我，没有把它消溶在新客观主义展示的那种快乐的层面中，而是象弗洛伊德那样，客观地展示出它的毁灭的极度痛苦过程。”^①

这种音乐之所以抛弃了美，是因为有机的美倾向于忽视存在的痛苦和恐怖，使艺术成为一种虚伪的幻觉。阿多诺反复强调说，现代艺术的美，必定存在于丑对“平静”和“安慰”的拒绝中。而这也就是舒恩堡对自鸣得意的“装饰性”发起攻击，和要戳穿的东西。舒恩堡在戳破装饰性之本质的同时，还发展了在古典主义和浪漫主义音乐中占次要地位的“非和谐”。这种“非和谐”此时已成为一种“未消除的紧张”的准确表现形式，是对一切“紧张消除”的拒绝。按照阿多诺的解释，现代主义中的“丑”，具有认识价值，它从艺术作品的技术发展方面开刀，将艺术作品非审美化了。它表现了被压迫者抗击文化工业中流行的和谐及其呈现的肯定性的幻觉。“在这儿，除了对恐怖的凝视外，不再有美和安慰……那在恐怖中仍然活跃的美，实则是一种嘲弄或是‘丑’本身”^②。

阿多诺认为，舒恩堡的音乐拒绝了所有令人多愁善感的感伤成分，而保留了一种“始终无法表达的痛苦”因素（阿多诺认为，这是我们时代的最典型的特征）。然而即使在这个被表现主义梦魇笼罩的世界的最边远的区域，因而也是具有最清醒的

① 阿多诺：《现代音乐哲学》，纽约 Seabury Press 1973 年第 191 页。

② 阿多诺：《最低限度的道德》，第 121 页。

现实的区域，艺术也不足以表达这种痛苦。因为作为艺术，它总是包含着一些安慰性的意象和声音，“它们仍然有力量唤起快乐，……把某些恐怖的因素去掉……甚至那些绝望的声音，也成为那些使人毛骨悚然的现实的肯定性赞歌。”^①

但阿多诺还是肯定了舒恩堡的音乐，认为这种音乐有能力稍微表达现代社会的恐怖。因而还是有点希望的。只要这样一些不和谐的刺耳声音仍然能被新鲜的耳朵听到，它们的力量就会不仅仅被感受为一种对那种作为社会性存在的痛苦的“真实”的反映，而是建立在一个“和谐的乌托邦”上面——这种乌托邦的许诺总是处于活跃状态，而这种活跃状态恰恰又是通过衷心承认它的希望的“缺少”或“不在”而达到的。这就是这种乌托邦希望的否定性。因此，舒恩堡的音乐不仅仅表现了解体的个人的痛苦，也不是为他们提供一种乌托邦替代物。通过对舒恩堡十二调系统的详尽分析，阿多诺在这种音乐的内在结构中看到了，由“工具理性”支配的社会整体的渐渐增长的支配作用。在这里，那最初的自由的音调连续，变为音符的静态的反复，它们从一个权威的中心音调出发，按照一定的等级顺序，逐渐转向一种荒谬可笑的系统。这种系统将结构冷冻了。

“贝多芬从主体的自由中重建了音调的意义，而最新的 12 调技术的结构，事实上毁灭了主体性”^②

阿多诺认为，面对着一个在音乐逻辑中重新出现的压制性的社会全体，舒恩堡对于“解放音乐主体”的尝试必然要失败。对此，阿多诺说道：“这些作品正是因为这种失败，才显出它们的宏伟博大。这种失败不是作曲者创作上的失败，而是历史对

① 阿多诺：《论赞助》，载安德逊编《美学与政治》，伦敦“新左派书局”第 189 页。

② 《现代音乐哲学》第 67—69 页。

艺术作品本身的拒绝。”^①

“在舒恩堡的音乐中，主观冲动的客观化成为关键的东西……通过舒恩堡的多调音乐，主观的音调冲动被辩证地消溶于它的客观的多义性组成成分中……表现原则的逻辑性结果，就是对它自身的否定，具体说来，就是那种把爱转化成客观的抗议力量的真实形式。”^②

阿多诺认为，艺术如果基于那种与“害怕”等同的纯粹表现观念，就不成其艺术了。“但是，那种以不和谐出现的痛苦和快乐表现，又总是在真正的现代艺术作品中无法摆脱地交织着。”^③

在论卡夫卡时，阿多诺又说道：“纯粹的主观性，必须与它自身疏离，直到变成一事物，这时它便呈现出客观性的样子。在这种情况下，它便通过自身的疏离和异化表现了自身。但是，在这种完全疏离的主观性中，卡夫卡比任何激进的表现主义走的都远。他迫使表现主义（他比他的朋友们更加感到了它的幻想性质），成为一种史诗形式……在卡夫卡的小说中，个人的梦在现代世界的真正恶梦似的现实中粉碎了。它们所显示出的，是那些面对着一个由管理力量体现的、完全异化的和不可穿透的‘理性’而感到无能为力的受害者的形象。……个人的社会根源最终被暴露出是一种消灭它（个人）自身的力量。”^④

阿多诺进一步指出，当法西斯组织消灭了最后一点“自由的痕迹”时，当先进的资本主义制造出“生产线上的人和机械复制的产品”时，卡夫卡的方法便得到了充分的证实。在卡夫卡的作品中，主体退化为一种动物状态，展示出他们在垄断统

^① 《现代音乐哲学》第98—99页。

^{②③} 阿多诺：《棱镜》，伦敦Spearman，1967年第153—154页。

^④ 《棱镜》，153—154页。

治系统前的无能状态和多余状态。卡夫卡以一种毫不妥协的批判方式，展示这种漫性自杀。实际上，放弃了对那种无所不能的权力的挑战，本身就证明了一种制度的存在，这种制度已经摧毁了除异化的艺术之外的一切反抗。卡夫卡不是通过服从来赞美这个世界，而是通过非暴力对它抵抗。因此他认为，决不能撇开历史，在它之外来定义艺术，而是象卡夫卡的否定那样，从它的特殊历史背景中汲取力量。

阿多诺认为，斯特拉文斯基的音乐属于一种“新客观主义”。这种音乐以肯定的态度，接受了机器技术。在他的音乐中，个人被鼓励愉快地调整自己，以适应这个单调的环境。他的《春之祭》是对一个图腾崇拜群体的牺牲的庆典的再现，是个人和社会向蒙昧状态的倒退。在这儿，历史被颠倒了，呈现出一个对文明进行报复的野蛮的自然的那种静态确定的形象。这种音乐引起的震动是不能被吸收的，因为这儿既没有焦虑的期待，也没有一个反抗的自我，而只是服从一个从外部强加于它的有节奏的敲击。这里有一种强烈的施虐成分，一个同“破坏性全体”同一的东西，正如法西斯权力诱发出的大众心理一样。

他认为，斯氏自觉地抛弃了“主体解放”传统，以及自巴赫和莫扎特以来的在时间中展开的西方音乐传统，试图重修古老的、前个人主义的音乐语言。与表现性的非和谐性的否定性相反，斯氏对古老音乐语言的重修，避开了冲突和紧张，用种种安慰性的和舒服和谐性的要素代替了恐怖的要素。这就含蓄地肯定了巫术实践留下的美学遗产（起安慰作用要素），而这一点正是一切表现主义，尤其是舒恩堡的革命性艺术所抗议的东西。这种占绝对优势的和谐性使斯氏成为肯定性音乐的最大的代言人。^①

^① 阿多诺：《现代音乐哲学》，第194—195页。

那么为什么大众又那么容易地接受了斯氏的音乐呢？阿多诺指出，这是因为，这种音乐极快地适应了现代世界的非主体性的管理社会。这种适应的一个最典型的特征是对内在感受到的时间经验的侵害，以及它的对已经存在的东西的顺从。“这种对音乐的时间意识的搁置，与总体的资产阶级意识恰成对立。这种资产阶级意识不再能看到它以前的事情，它拒绝了时间过程本身，在向空间的退却中找到了乌托邦。斯氏对形式的追求可归结为一种诡计——尽量使音乐描绘的时间就象在马戏场上那样，使呈现的时间综合体看上去就象空间的东西。”^①

在这种空间化中，音乐退化为“绘画”，这样以来，它就否定了自身的“变化”意义。他认为，斯特拉文斯基的这种音乐从德彪西的“空间印象”中汲取了很多东西：

“印象主义作品中的感情忧郁，乃是瓦格纳的哲学悲观主义的合法继承者。在这里，声音不是在时间中超越自身，而是消失在空间中。‘抛弃’或是对‘生的意义的否定’，乃是支撑瓦格纳作品的主要形而上学范畴。它抛弃了法国音乐的一切形而上学因素，甚至悲观主义的形而上学也被它抛弃了。他越是满足于一种已经不再是好运气的运气——这种好运是作为一种纯粹的‘此时此地的现在’，作为一种绝对的昙花一现而呈现的——就越是强调这种‘抛弃’。这样一种抛弃的‘步骤’，即个性毁灭的‘前一形式’，是斯特拉文斯基的音乐所特有的。”^②

这样，阿多诺就把从海德到贝多芬到舒恩堡一脉相承的主题性的和动力型的音乐，同德彪西和斯特拉文斯基的那种绘画性的、具有色彩性的声音的音乐，放到了两个对立的极端。这

① 阿多诺：《现代音乐哲学》，第194—195页。

② 同上书第198页。

后一种音乐的形式规律,是把各个水平上的音调作静态的并置,是对主观性时间的有意抛弃。这种音乐要么直接位于肯定性的文化工业之内,要么就是极其适合它的口味和功能。总之,它们已经沦落为一种广告性的东西,具有直接的商业功能。但是,如果说非写实绘画是面对着机器照相造成的商品冲击的自卫,舒恩堡音乐就是对传统风格的商业性堕落的反抗。因此,舒恩堡的音乐,也代表着一种最最非概念和非写实的艺术对商业性服务的拒绝。

依照这种标准,阿多诺就把符号象征艺术看作是对在工业社会中已经“解体的美”的虚幻的保留,而不是对美的断然的抛弃。他认为,虚幻的保留决不是真正的保留,断然抛弃反而能将它保留。在这种艺术中,那个“面对着一个全面的非个人化大潮的主体,已变得毫无生气,它事实上已经死了。”这种艺术的那种照相式的直接性呈现,将物质碎片集合在一起,构成了对那些处于异化状态的事物的肯定,它的梦的探讨,“实际上是反对梦的心理学解释的”,因为它用客观的形象代替了它们。

“超现实主义是反有机性和反生命的,它置根于无生命中,它消灭了身体和物的世界之间的界限,为的是把社会转变为一种身体的存在。它的形式是蒙太奇式的,这与舒恩堡是完全相异的。在超现实主义中,主体越是过多地放弃它对物的世界的权力,并主动承认这个世界的优越性,它就越愿意运用传统所确定的这些事物的形式。”^①

虽然阿多诺对法国和俄国的先锋派持敌意态度,但他支持的并不仅仅是奥地利和德国表现主义传统中的现代派。他还支持过瓦莱里、普鲁斯特、乔哀斯、毕加索、贝开特等人的批判的、非连续的艺术。他支持他们,不完全从表现主义立场出发,

^① 《现代音乐哲学》第 51 页。

因为他一贯就支持在艺术和批评中对形式的贯注和自我的反射。他对古典式的有机整体、浪漫主义的主体和现实主义的反映的抛弃，都说明他与现代潮流的一致。他一再支持作为异化现象之旁观者的美学先锋，支持他们的“自治”，反对大众艺术。

必须指出的一点是，阿多诺对现代小说的支持，也同他对现代音乐的支持一样，都是出于他的否定美学观。阿多诺坚持认为，19世纪现实主义文学传统中的那种描述性的叙述，已经历史地不适合了。只有普鲁斯特和乔哀斯小说中的那些断裂的个人，以及其中随时出现的“作者的观点和评论”，才能充分地揭示出这个时代个人的“自我疏离”、痛苦和无能为力的程度。以一种单一的和叙述性的声音讲述一个传统的现实主义故事，告诉人们个人是怎样自我奋斗的，将会很容易地掩盖现代社会的非人性特征，向人们暗示出，个人在社会整体中仍具有独立的意义和影响。现代小说家已经能作到不时地打断叙述，从多个不同的角度呈现它，并揭示出在那些自己已经无力量的人物的思想和无意识中，“外物”所具有的巨大力量。通过一种联想和蒙太奇逻辑建立起的整体，就能迫使这种“建立”以一种潜在的批判形式，说明个人主义的解体。

卢卡奇曾经攻击现代主义呈现出一种孤立的和原子式存在的人的那种本体的、非时间的特征。对此，阿多诺抗辩说，那些伟大的现代派作家所展示的社会化了的个人的极端孤独，为它们赋予一种有意义的历史性内容。阿多诺对第二次世界大战后出现的一个杰出作家萨迈尔·贝克特赞不绝口。他于1969年去世时尚未完成的书稿《美学理论》，就是献给贝克特的。他于1959年写的一篇题为《终点的游戏》中，把贝克特的作品看成是卡夫卡对个人在一个异化了的现代世界中的萎缩的无情揭露的继续。但在贝氏的作品中，个性的磨损更进一步。他的戏剧和小说不再是一种与历史无关的“存在关系”，而是强有力地暗

示出，一个历史地确定的“个人”范畴的来生或来世：他不是从存在中排除时间，而是减去了作为历史趋势的时间准备废除的现实的東西。他把“主体毁灭”的轨道延伸，直到它缩小为“此时此在”的东西。在这儿，历史被排除了，因为它榨干了意识思考历史的能力（即记忆的能力）。历史所能呈现的一切，只是它的最后的结果，即它的毁灭。最后的游戏展示的模仿形式清晰地展示出“主体性的尾声”。“自由所剩下的一切是一种空洞的决定的无力状态以及对它的可笑的反射。”

阿多诺指出，贝开特还继承卡夫卡，在他的戏剧中运用了戏剧成分，即“活动——揭示——阴谋——突变——大灾难”，从而在一个比卡夫卡晚些的时期，使戏剧能对模仿寄以批判性地信任。在这儿，人成为象“死人”一样的个人。这些人欲死不能，只能象半死不活的僵尸一样活着，处于一种象木钉子一样的僵硬的状态。他们被不能死的恐惧折磨着。他们的希望，意味着什么都是。他们的动作则是以动作的缺席表现的，或者说，是动作的缺少构成该剧的动作。总之，这是一种批判性的、使社会爆炸的艺术，它的非和谐性和否定性，断然拒绝成为目前这个“全体性社会”的任何形式的安慰。

（四）阿多诺的否定美学

阿多诺的否定美学，主要体现于对种种传统的或不言而喻的美学和艺术观念的彻底否定上。例如，传统认为，艺术应该是美的；阿多诺则认为，艺术应该是丑的。传统认为，审美经验是快乐的；阿多诺则认为，它应该是痛苦的；传统认为，艺术应该是彩色的，阿多诺则认为，艺术应该是黑白的；如此等等……。阿氏的这一连串美学的否定，其哲学基础是他的“否定辩证法”，其经验基础则是他对现代艺术的丰富体验和认识。他的否定美学的所有命题和解释，都凝缩在他最后一部著作

《美学理论》中^①。为了对这种否定美学有一个概括的认识，我们不妨对这些否定性命题，择其一二，略加描述和分析。

1. 计黑当白——“黑色理想”

阿多诺认为，现代艺术如果想在一种极端黑暗的背景（指社现实）中生存下去，就必须坚决避免被当成一种可以导致舒适和快乐的东西被买卖。或者说，现代艺术要想使自己的现代性延续不衰，其唯一出路，就是与这个黑暗的背景或现实“同化”或“同一”。他认为，当现代艺术与这个黑暗的背景融为一体时，它就传达出一种黑色的“理想”，而这种黑色的理想所铸造成的贫瘠，就不可避免地成为对社会现实中那极其不必要的，但又完全可以避免的“贫穷”的控告。他指责说，许多现代艺术（主要指法国超现实主义）热衷于使用鲜明的色彩，恰恰是因为它们忽视了上述事实，同时又误认为艺术是以快乐为本，所以就脱离了艺术的主要轨道。

阿多诺指出，认为艺术可以补充现实中失去的或现实中没有的快乐，这种想法不仅过于天真了，而且极不合理，因为它忽视了人的存在的一个最主要的方面：那积淀于人的意识深层的和不可言传的关于“死”的痛苦。

按照阿多诺的标准，即使是超现实主义艺术中的黑色幽默，也算不上是现代意义的“黑色艺术”。之所以这样说，是因为这种艺术仍然赋予其黑色性质一种近似快乐的东西。当然，现代艺术的“黑色的理想”并不是绝对不造成快乐，而是绝对不能通过肯定的方式造成快乐。也就是说，现代艺术只有站稳其否定的立场，才能导致真正的审美快乐。由否定造成的这种审美快乐，从内部照亮了一切美感对象；正如在那些彻底否定性的艺术中，精神透过最不可穿透的现象，看到其本来的面目

^① 本节的内容大多参照阿多诺：《美学理论》法兰克福 Suhrkamp, 1970年版

一样。阿多诺指出，黑暗，作为辉煌的文化的外观所具有的欺骗性感觉的反面，具有一种特有的感性的魅力；在它的非和谐中有比和谐更多的快乐。那种从一个点能动地展开的，以及那种从肯定的要素群中清晰地生发出来的不和谐要素，本身就成为快乐的刺激物。正是这样一种刺激，才同那种具有虚弱的肯定性的“厌恶”一起，引导现代艺术进入一个黑暗的虚无世界。非和谐的整体和虚无的细节的统一，构成了现代艺术的本质。这种否定性可以转向快乐，但不能转向肯定性。

现代艺术的“黑”还来自于它的难于为常人和正常理性理解的事实。阿多诺指出，现代艺术与传统艺术的一个绝然不同之处的是，它不仅不隐瞒自己是人制造和生产出来的事实，而且对这一点加以着意地渲染和强调。在现代主义艺术中，人造过程所占的比例大幅度增加，任何取消这一制造过程的企图，都注定了从一开始就失败。这就进一步引发了“用创造过程代替造物即作品本身”的大趋势，从而使今天的任何作品看上去都是“作品正在创造之中”的样子。艺术越是强调它的正在被制造、寻求和发明，就越是不能确定这些制造、寻求和发明活动最终达到的“目的”是什么。这就是说，艺术的彻底人造化，使我们直接面对的是它的“制造过程”，而不是它的最终结果。但是，艺术越是“过程化”，就越是变得难于为通常的理性能力把握，也就越是变得“黑暗”。因为艺术每向“制造过程”的方向迈进一步，便越是为那种“绝对的自发性倾向”所制约。从五十年前的“自动式写作”，一直发展到如今的“乱涂乱画”和“碰运气音乐”，都为这一点做出铁证。事实上，到今天为止，那种绝对偶然性的作品与那种有机的和完全人造的技术性作品，已经全然溶合为一体，从而使得那些看上去越是不象人造的东西，就越是人造的东西。

阿多诺指出，事实上，这种对“意图性”的摆脱，已经生

发出一种新的真理内含。与这种新的真理有关的理性能力，与传统的“反思”完全对立。因此，这是一种完全新型的“第二反思”。“第二反思”正好是一般哲学用语中所指的那种“反思”的对立面。传统的“反思”相当于席勒哲学中的“情感”，它能使作品贯穿着一种“意图”。“第二反思”则是另一种东西，它所做的一切，就是把握住艺术品中广义的方法和语言，但它这样做的目的，却是为了达到与“意图性”相对立的“盲”和“荒唐”。举例说，现代作家拒绝解释其作品，但对各种题材以及对各种具有言外之意的语言材料，却具有敏锐和清醒的理解。他们这样做，并不是出于一种个人的主观喜好，而是反抗传统的反思方式。随着这种“第二反思”的增加，艺术的“内容”变得更模糊了，解释起来也相当困难了，这就是现代艺术中越来越增加的“黑暗”性。概括说来，现代艺术的黑暗性来自其内容的巨大变化。作为对绝对观念的否定，它的内容再也不能象唯心主义那样，把它与理性等同，这种内容反而成为对无所不能的理性批判，因此，它再也不是推理性思维所说的那种理性的东西。荒唐性造成的黑暗，则是因为旧的东西浮到新的东西的表面。这种黑暗所需要的是解释，而不是闪闪发光的“意义性”。

2. 丑——作为对美的压制

阿多诺认为，仅仅把丑看作一种否定，认为艺术和美需要丑，并通过丑实现自己的见解，乃是一种陈词滥调。

他一再指出，丑，在日常语言和美学中，一般指不和谐。但不管它被怎样解释，都是艺术中的一种不可或缺的真实或潜在的要害。西方艺术自希腊出现丑陋的半人半兽形象之后，丑的题材层出不穷。但是，在现代艺术中，丑的含义和作用，已经同传统有了本质的不同。在传统艺术中，丑一般与支配一件作品的形式规律相冲突，因此，必须对它实行修整，以此肯定

形式的主导地位和主体对材料的自由支配。因此，丑的题材，在一种更高层次意义上说，仍然是美的。这是因为，丑有助于在艺术品中产生出一种动力平衡，具有维持绘画构图的有机统一性和整体的功能。这同黑格尔的美学观是一致的：美不是本来意义上的平衡，而是经过一番修正后，使紧张消失后达到的平衡。也就是说，和谐必以紧张为前提，和谐如果不具有一种紧张，就是虚假的、讨厌的和谐，甚至会成为非和谐。

然而有意思的是，在现代艺术中，上述种种观念已经破产。在这里，丑已经发生了质和类的变化。在贝克特戏剧以及其它的现代戏剧中的那种“粪学倾向”和令人作呕的肉体展示，与十七世纪荷兰画中的那种原始的粗野，已不可等同而语；原来的那种病态的快乐以及将快乐吞并的自我满足，已让位于形式规律向丑的完全投降。而丑的概念本身，也完全变成动态的和不可定义的，从而与传统美学中的那种相对明确的丑的范畴完全相背离。在现代艺术中，丑的印象来自于一种残暴的破坏原则——这种原则发生在人的目的与自然的目的完全对立的时刻。同样，技术对自然的控制和镇压，也不再象传统那样，通过艺术的手段间接地反映出来，而是直接呈现于人的面前。阿氏指出，在现实世界中，人们为了治疗理性和技术强加于自然的这种致命的伤口，曾想出类似“使建筑同周围的风景一致”这样一些温和的和折中的手段来加以弥合，这样的小打小闹是不解决根本问题的。这样的伤痕，只有当人与自然之间的关系摆脱了强制性和镇压性时，才能最终消失。这种机会是靠技术和工具理性自身的和平解决而得到的，而不能诉诸于在一个被技术蹂躏的国土上建立一个和平的小岛。至于在艺术中，并没有本来意义上的丑，艺术只要不受那种烹调式快乐主义的束缚，其中的任何丑，都能自己将自己抛弃。从历史的角度看，丑属于一种历史的和经常在历史中调整自身的范畴。在历史的长河

中，它总是同包括艺术在内的启蒙联结在一起，而且永恒不断地重复着。最早的原始图腾艺术中的丑，是原始“恐惧”的写照，其中充满着种种教人“悔悟”的形式。当这种神秘的恐惧逐渐变弱和主体性逐渐变强时，原始艺术中的丑，就变成了“禁忌”的对象。（最初是被当做加强“禁忌”的工具）也就是说，只有当主体性形成，并且主体对自由有了初步感觉，自身有了和谐一致时，才有对丑的禁忌。然而遗憾的是，那个古老的原始丑怪，并没有在未来消失。历史无法完成自由的许诺，相反，主体再次成为不自由的代表者，这就使丑代表的神秘的咒语永恒化了，主体总是同时服从它又反叛它。

阿多诺运用尼采的话说，所有善的东西，都曾经是可怕的东西。他借用谢林的话说，在时间开始时，是恐惧感。在历史的某一特定时期，那种一度被取代，但又永远再生的神秘内容，就被升华为想象和形式。美同样是一种历史的产物。它同样出现于远古某一时期。在这一时期，人们的注意力开始从丑代表的可怕的神秘力量转移（这种神秘力量在回忆中是丑的），并对丑的和可怕的东西进行诅咒。因此，美乃是加于咒语的咒语，或者说，是丑代表的恐惧感的一个遗产。丑的模糊性产生于这样一个事实：主体总是将主观领域中种种被它视为有缺陷的东西，从种种残废的和被压制的东西，直到“死的”等种种抽象的形式的范畴，都统统归到丑的名下。与此同时，与丑相对的另一个范畴（美）也不断重新出现，对之产生影响。因为没有它，艺术就不再是它的概念所示的样子。通过否定，作为美之对立面的丑，就最终吞没了艺术的肯定精神，美的概念被吸收到丑的辩证运动中去了。从这一角度看问题，所谓艺术的糟粕或拙劣的艺术，就是失去其对立面（丑）的美或美减去丑。这种纯粹的美，通常被视为糟粕，也是艺术和美学的禁忌物。它们以美的名义声称，纯美即丑。

阿多诺继续指出，艺术越是浸透着主观性，它就越是与一切客观呈现的东西敌对，因而也就有更多的主观理由发展成为一种绝对的形式原则和美学规律。然而对于那些追求文明进步的人来说，他们占有的基本人权之一，就是记忆权。这种权利与那种肯定的解放观念相反，要求屈辱的标志以想象的形式进入记忆。这就决定了，艺术必须将那些引起丑的东西纳入其中。在这样做的时候，艺术决不是象传统艺术那样，去兼并丑或平息丑，也不是运用幽默，使之与自己的存在和谐相处。艺术应该利用丑，用它来批判和谴责这个一再制造出的丑的世界，而不是用丑制造虚假的和谐。有时候，即使那种对被压迫者的极端审美同情，也会导致对“压迫”和压迫者的肯定，与它们同流合污。艺术从根本上谴责压迫，展示被压迫者的权利，即使在幻觉的领域，这一主题也仍然是批判的和唯物主义的。

阿多诺认为，社会丑能释放出巨大的审美价值。

在艺术中，丑与残酷不能等同于丑的和残酷的事物的图象。应该看到，艺术本身就是残酷的。在所有的艺术形式中，想象把一个活的整体残酷地强加于语言、声音和视觉上面。因此，艺术的形式愈纯和自治性程度愈高，它就愈是残酷。艺术既然作用于事物，就必须压迫它们。

现代艺术的残酷是其自我反思的结果。伟大的现代艺术作品通过自己获得权威，始终保留着一种巨大的粉碎性破坏力。它们发出的光是黑色的，它们通过压制“美”而造成一种否定性，这种否定性贯穿其始终和整体。即使是出现在现代艺术中的那些中性的事物，也发射着实实在在的丑。

3. 非和谐与痛苦——作为对快乐的否定

阿多诺指出，在康德美学中，快乐以非功利的假象出现，这种非功利的假象使快乐面目全非。他认为，一般语言和正统美学所说的那种同普通快乐相类似的艺术快乐，是从来没有的，在

将来也决不会存在。个人对艺术经验的分享是极其有限的，这种分享因为艺术品质量的不同而有所不同。换句话说，艺术品质量越高，其中的主观性成分就越少，人们从中得到的主观快乐也就愈少。他认为，迷恋艺术快乐的人，一般是粗浅的和不敏感的人，当他们将艺术描述为“眼睛或耳朵的享受”时，就已经把自己出卖了。

阿多诺继而指出，上述批判也许是片面的。因为快乐的最后痕迹虽然已经在现代艺术中得到清除，人们还是要面对这样一个问题：艺术究竟是为了什么？一个不容忽视的事实是，人们从艺术中得到的快乐越少，对它知道的就越多；反之亦然。如果我们不得不讨论对艺术的态度，正确的说法应该是，传统的态度不是一种快乐的态度，而是一种赞美的态度。它所赞美的是艺术作品自身，而与观看者自身无关。观看者从艺术中看到，并使之狂喜的东西，是它们的“真”，而不是一种制造快乐的高级手段。观看者与作品的关系，不是与作品混合，而是消失于其中。现代艺术作品对观看者的吞食，就象是初期电影中向观众迎面扑过来的那个火车头。一个被这样吞食的观众，是不关心“快乐”的。艺术家和演奏者同样如此。如果你问一个音乐家，他演奏音乐时是否快乐，他的回答也许是：“我恨它”。那些与作品保持一种真诚的关系的人，宁愿沉浸于艺术之中，而不是把艺术贬低为一件物品。他们的真切感受是，离开艺术就不能活，但艺术的个别呈现又不是他们的快乐的来源。毫无疑问，任何一个人，如果不是想从艺术中得到点什么，他就决不关心艺术。但这并不一定意味着，因为今天听了贝多芬第九交响乐，就感到如何快乐。

然而不幸的是，这样一种贫乏的见解今天却变成了一种常识和法则。资产阶级希望其艺术奢侈，以弥补其生活中的苦行。这种苦行一旦将人们直接感性经验领域中的真正的满足剥夺殆

尽，异化的意识便以一种替代物填补它。这种替代物以一种具有美的外表的艺术形式呈现，从而给人以快乐，但这样以来，艺术就失去了其应有的尊严和崇高地位。表面上看，这种“补充”战略，似乎通过强调艺术的感性吸引力，而把它推到更靠近消费者的地方，但在一个更深的层次上，却导致了艺术离人更远，最后变成了人的一种异己力量。人把它当做一种商品对待，将它占为己有。但因为它能随时随地被没收和被剥夺，人免不了会时时有一种恐惧感。一般地说，这种对待艺术的虚假态度，同一种随时可能失去自己财产的焦虑，紧密地联系着。艺术的物化观念把艺术转化成一种可以拥有和可以随时丢失的货物，使它成为心理和精神之屋的一件家具。

阿多诺指出，这种将艺术视为一种用来制造快乐的工具或手段的观念，乃是历史发展的产物。如果说巫术的、泛灵论的原始艺术，是原始礼仪实践的一个组成部分，因而缺乏审美自治性，但这种艺术无论如何不是为了快乐而存在，因为它们是一种圣物。当艺术变得完全精神化之后，那些不懂艺术的人便开始叫喊着要求一种新的消费艺术，或一种能为他们提供快乐的艺术。与此相反，那些真正的艺术家，却对这种要求充满了反感，不得不寻求一种更加独创的方式，去进一步将艺术精神化。幸运地是，现代艺术家非常高兴地在古希腊艺术中发现了一种从自然物象和人的欲望中抽象出来的艺术类型。

阿多诺遗憾地指出，为了抗议那种通过商品对生活异化的普遍作法，艺术中的快乐要素本身也被异化了。这是因为，许多沉浸于艺术中的人，事实上是想从生活的贫乏中解脱，这种解脱造成的快乐有点象醉酒时的快乐。阿多诺认为，这样一种审美快乐是相当可怜和贫乏的。它是如此贫乏，以至不值得我们追求。更为遗憾地是，那些把主观快乐单独挑出来，作为美的基础的美学理论，自己就从未严肃地分析过这种快乐感受，

对它的描述一律缺乏深度。这种主观主义的艺术探讨方式万万不能理解，艺术的主观经验本身是无意义的。为了把握艺术的重要性，我们应该对准艺术对象，而不是艺术热爱者的快乐。

因此，审美快乐这一概念，乃是在艺术的社会本质和艺术的固有批判倾向之间的妥协。在这种妥协的背后，乃是一种典型的资产阶级的心理。这种心理在注意到艺术对自我保存的无用之后，勉强地为艺术在社会中留了一个位置，假定它至少可以提供一种有用的价值——一种以审美快乐出现的价值。这样一种期望违背和颠倒了艺术的本质，也违背了真正的审美快乐的本质。这是因为，艺术是不能提供这种快乐的。不可否认，一个人如果不能感性地区分一种美的声音和一种不和谐的刺耳声音，不能分辨明亮的色彩和灰暗的色彩，就是缺乏对艺术的经验能力。但这种能力决不能被异化。艺术经验的确需要相当的感性区别能力，作为其创造的手段。但是在真正的艺术中，快乐成分并不能毫无拘束和自由膨胀。相反，它们必须根据不同的时间和场合，或多或少地受到限制和约束。阿多诺认为，在苦行主义年代以后，快乐曾经一度变成一种解放力量。相对于中世纪艺术的文艺复兴艺术，以及相对于维多利亚时代艺术的印象主义艺术，都是这样一种积极力量的代表。然而在其它的时代，一直贯穿于艺术形式中的，却是“悲哀”的形而上学内容。纵然那种要求快乐复生的力量很大，快乐一直停留在幼年水平。也就是说，这些艺术不是在“制造”快乐，而是在“直接吸收”快乐，就象它在直接吸收人的记忆和期望一样。在这种吸收中，对之不加任何修饰和控制。

阿多诺继而又论述了、现代艺术中的“不和谐”（这是现代主义的标志）同快乐的关系。他指出，这种“不和谐”通过把感性快乐转变成其反面——痛苦——而导致愉快，这本身就是一个头等自我矛盾的现象。自波德莱尔和瓦格纳之后，“不和

谐”旋风席卷了整个现代艺术，几乎成为现代艺术的代号。之所以如此，是因为自治性艺术品的内在动力与外部现实中越来越发展的那种压迫主体的力量，只能在不和谐中会合。不和谐虽然是一种内在机制，却赋予艺术品一种“性质”，这就是庸俗社会学所说的“艺术从社会的异化”。通过对快乐的特殊否定，不和谐保留了快乐的要素。在现代社会中，艺术作为一种异化的文化遗产而延续着，快乐是艺术中的一种偶然要素，它比那种伴随艺术而来的艺术认识所激起的快乐还要少得多。一句话，那种认为快乐乃是艺术之本质的观念，应该坚决放弃。艺术真正需要我们的，是一种认识或一种正确的判断能力。换句话说，它需要我们有能力认识哪些是真实的，哪些是虚幻的。

阿指出，要想进入艺术，唯一的一个通道是持有这样一个观念：有一种帷幕把真正的现实掩盖了，这种帷幕是在人的各种各样的虚假的需要与“社会制度”的相互作用中交织而成的。人们需要艺术，是因为艺术能表现藏在这个帷幕后面的东西。艺术不同于推理活动，因此不是理性地认识现实。然而理性认识在批判性方面又有一个极大的局限性，这就是，它不能克服痛苦和受难。理性认识最多可以把痛苦归纳到某一概念之中，可以提供减轻痛苦的手段，但永远不能以经验为媒介表现痛苦。如果它能够这样作，就脱离了理性本身的标准，不再是理性了。这就是说，即使痛苦被理解了，它仍然未受到克制，因而是毫无效果的。因此，真正值得推荐的是这样一种观念：在一个不可理喻的恐怖和痛苦的时代，在世界真正变得黑暗时，艺术是唯一剩下的一种真理媒介，艺术的非理性变成唯一的理性。尤其是当艺术自身成为“黑暗”的时候，就更是如此。现代艺术的否定性，乃是一切被现有的文化压抑的东西的缩影，通过对被压抑的东西的把握，艺术将压抑原则内在化了。这比那种仅仅说出一些抗议言词的表面文章深刻得多。艺术正是通过与这种

压抑原则的同化，而预期着它的被克服。

4. 现代主义——作为毁灭传统的大爆炸

阿多诺对现代主义作出了独特的解释。那么什么是现代艺术？

阿多诺首先把它与现代社会联系起来，他指出，艺术所特有的批判性锋芒，是由社会决定的，是对社会肌体造成的那种使人麻木的压力的反抗。“内在的审美生产力”造成的“内在的审美进步”，是同外部物质生产力的发展密切联系的。具体说来，人们把现在的艺术称为“现代艺术”，与现代工业的迅猛发展密切相关。

但是，“现代艺术”中所说的“现代”，要比那个作为历史哲学范畴的“现代”古老得多。也就是说，这个概念不是历时性意义上的。它主要是指，艺术代表着它所在的时代的最先进的意识。在这种意识中，深奥微妙的技术步骤同那些同样深奥微妙的主观经验互相渗透着。这些置根于社会的步骤和经验，总是具有批判性的倾向。按照这样一种“现代”的标准，真正的现代艺术，必须坦白地承认先进的工业社会，而不是从一个外在于它的立场去指责它。这就是说，现代艺术的行为和风格，必须是对客观条件的本能性反应。这就造成了现代艺术的一个永恒的自我矛盾：它既然把本能性反应视为一种原则和标准，就不可避免地要面对对客观条件的经验。任何现代艺术，如果假装能逃避开客观条件的制约，注定是没有意义的。许多真正的现代艺术品，如克立的艺术，一方面认真地使其主题和题目等集中于工业现实（如以一种令人讨厌的“机械艺术”），另一方面又允许这种现实反身报复，以一种批判的姿态出现。这种报复就是通过不断增加其结构的简化性而造成对现实的否定。这就展示出一种奇特的自我矛盾：一方面，工业化是人类生活过程的一个组成成份，另一方面，人类又对其否定。现代艺术的

这样一种自我矛盾的性质从来就没有改变过，美学对现代性的这一认识同样也难于改变。然而这一切都不否认，现代艺术和现代工业生产，两者都在不断底地变化着，尤其是在近百年的时间内，就更是如此。

阿多诺指出，现代艺术的本质要素是吸收外部世界的“激烈”程度或强度，他认为，最先进的生产过程，不管是从技术方面，还是从组织方面，并不局限于生发它们的领域。相反，它们总是以一种为社会学家所熟知的方式，在那个离现实生活较远的领域做出反弹。这个遥远的领域即主观经验领域。然而极为荒唐的是，这个主观领域却拒绝承认这种反弹的存在，认为它的经验乃是它固有的珍藏。他认为，艺术，只有当它有能力按照自己的方式，在吸取资本主义生产关系中的工业化成果的同时，又对它的危机做出表达，才是真正现代的。现代艺术决不否认经验和技术中现代的东西的存在。这样一种带有肯定的否定，几乎成了它如何做和做什么的肯定的标准。这就是说，艺术中的现代性，不仅仅是人们模糊理解的时代精神或现代感，它还与生产力的解放有关。

现代艺术是由社会决定的——这是通过它对生产关系的反对。它同时又是审美的决定的——这是通过一种可以使某些做事方式显得陈腐过时和应该放弃的固有的过程。可以说，现代艺术多数时候都反对它所在的时代的那些受人尊敬的时代精神，而不是同意它。某些作品倾向于摧毁同时代的一切，但又不能达到现代性的标准，其阻力来自那些具有良好教养的人们亲眼见到传统艺术的价值被现代性那杀伤性的历史动力摧毁时的愤怒和不快。一个为我们熟悉的陈词滥调是，如果现代艺术走的太远，就成问题了。阿多诺认为，真理往往是这种陈词滥调的反面：如果现代艺术不能走得太远，它就是成问题的了。现代艺术如果要持续下去，创造它的人就必须敢于冒险；羞羞答

答，不时回头张望的人是不能成功的。温和现代主义只能导致一种不能为公众接收的反动意识。

因此，现代主义决不是一个肯定的口号。现代主义的概念本身就是否定的。因为这个概念本身就暗示出，哪些东西必须经过否定和怎样才能对其否定。

阿多诺还指出，现代主义艺术之所以是现代艺术，还在于它与以往艺术的否定方式不同。浪漫主义艺术，风格主义艺术，以及巴洛克艺术等，全都把某种非存在的东西描述得象是一种实际存在的东西。它们的发明意在创造出对经验的现实进行修正的实体，其结果是使不真实的东西看上去是真实的。现代艺术则把现实的忧患极其严肃认真地对待，以至一切幻想和虚构都被认为是一种对它的亵渎。真正的现代艺术一方面对现实作出毫不妥协的复制，同时又避免受到它的污染。他举例说，卡夫卡作为一个作家，其力量就源自于他对否定性现实的忠实感受。他绝对服从“这是怎么样”的原则，不掺杂任何虚构成分，亦不作任何粉饰。他还尖锐地指出，在以往，是一种风格和一种艺术实践被另一种新的风格和艺术实践否定，现代主义则是否定“传统自身”。换言之，在现代主义中，传统不再是一个时代，一种风格，一个个大师之间的无穷无尽的接力赛，不再是把它们艺术的接力棒一个个地传下去。传统作为历史发展的媒介，自身也随着经济和社会结构的变化而经历着质的变化。因此，现代主义与传统的关系，乃是干脆抛弃传统。这种关系受到了传统概念自身的内在动态性质的影响。这样以来，现代主义在其最早的解释中，就有了宿命论的色彩。这就是说，“新的”同“死的”紧密相连，艺术的否定必须同社会条件的否定性质同一。用阿多诺的一句形象的话说，就是“世界的讨厌和消沉，跑到它的批判者（艺术）那里去了。它的一小部分与整个现代艺术混为一体，就象发酵素一样，悄悄地发生着作用。”

也就是说，在现代艺术中，已经消失了任何直接的抗议的影子。在这儿，任何直接的抗议，都被视为是反动的。即使是批判性的艺术，也不得不向它所批判的东西投降。如果现代艺术否认这一点，就必然归于失败。

现代艺术与现代社会同一的突出标志，就是二者都追求新奇。现代社会的一个最突出性质就是新奇。这是由它的消费特征决定的。这个消费社会的典型特征，就是通过新颖性，摆脱产品的千篇一律性。任何用于刺激消费者的决定，都服从商品的需要，一旦商品不能提供新的东西，就不能再扩展，就失去竞争的能力。现代艺术照抄了这样一个经济学的范畴，艺术中的新颖即社会中商品扩大再生产的美学对应物。二者都是为了不减少产品的丰富性。阿多诺不无遗憾地指出，在一个发达的商品社会中，艺术的消极就是它的积极，它表面上是眼睁睁地看着这个社会，并与之随波逐流，实际上正是通过这种随波逐流而瓦解它。艺术超越这个不自治的资本主义社会的唯一方式，是把他的自治性溶合到这个社会的图象当中。

这就是说，艺术的现代性取决于它同一个失去活力的异化的现实保持一种模仿关系。只有这样，而不是拒绝这种缄默的现实，艺术才能脱离缄默而进入表现。这样做的一个结果是，现代艺术决不原谅任何一种散发着无关痛痒性和妥协性气味的东西。波德莱尔的艺术既不再现（修正）异化的现实，也不责骂这种现实，而是通过对它的实实在在的经验的，间接地对它抗议，艺术形式只是被当做这种经验的媒介使用。正是由于这一点，他的艺术才提高到大大高于晚期浪漫主义的水平。总之，波氏作为一个作家的力量，来自于对这种商品形式的极为客观的反映（这种商品形式将所有人类的渣滓都吸收其中）以及使作品本身成为一个完全客观性的中介，从而使绝对的艺术品与绝对的商品合并。

阿多诺进一步指出，正如在垄断资本主义阶段，所消费的不是物品的使用价值，而是其交换价值一样，现代艺术那令人不愉快的和经常使人感到莫名其妙的抽象，已经变成了标示艺术本身性质的密码，这种抽象同过去形式主义美学的形式，尤其是康德所说的那种形式毫无共同之处。现代艺术的抽象，乃是对维持生命的种种幻觉的挑战。另外，这种抽象还是取得审美距离的手段，这种距离是传统的幻觉所不能提供的。现代艺术拒绝脱离“真相”一步，它的抽象是通过与过去一刀两断的关系进行的；它坚定地和毫不妥协地反对巫术，决不表达从未有过的东西和将要有的东西，但又时刻希望它们的出现，从而与它视为耻辱的“一成不变性”相对抗。

波德莱尔的现代主义的密码，把新的和不可知的等同起来。这种作法不是偶然的。不可知的既是一种隐藏的密码，又是一种对“虚无”的偏爱，同时又是恐惧感的根源，因为它同种种确定不变的东西是不可比较的。

阿多诺批评说，对艺术中的“求新欲望”大加指责，对“新奇”概念的虚无肆意攻击，表面上看似乎有道理，骨子里是虚伪的。新奇不是一种主观范畴，而是客体本身的一种必要的延伸。没有这种延伸，客体便不能发展自身，也不能摆脱它的依从性。旧的东西本身的内在动力把它推向新的，而新的也是旧的所需要的——如果旧的想实现自己的话。艺术家如果存心将旧的东西保留在新的之中，就必然要冒着因自己的作品与众不同而被丢掉的危险。所以旧的东西的唯一藏身之处，不是在新奇的东西的前锋，而是在它的后卫。它可以在新奇的东西的间隙中存身。但是如果想让旧的东西一直延续，那是绝对不可能的。“那些不寻求的人，将永远无所发现”，这就是“创新”原则的箴言。作品如果不是同这种原则有着内在的一致性，那就很不完美。

“新的”把批评和主观的反抗转化为艺术的客观要素，即使是现代主义的追随者，也比那些仅依赖于别人已经实验过或检查过的东西过活的人重要得多。

如果新的与它的经济领域中的物性崇拜那样，自身也变成了一种崇拜形式，它就必须从内部，而不是从外部得到批判。通过这种作法，就能最终发现新的手段和旧的目的之间的不一致。

一旦一系列的发明被穷尽了，或者在同一个方向上发展变得没有意义了，发明就必须改变方向或改变角度。抽象的“新”，能够而且真正能做到，把发明状态转向停滞僵化状态，“崇拜”这个字眼是对艺术处于一种自我矛盾的非确定性状态的概括。这种自我矛盾就是，艺术作为一种人造产品，怎么可能为了它自身而存在？如果它是一种别的东西的产物，就不会是新奇的了。但是，意志又喜欢把“新的”牢牢裹住，不让它改变，这就解释了现代主义与神话的联系，它向往的是非统一性，通过这种向往，又会导致一种统一性。换句话说，现代艺术持续不断地实践着一种不可能的机巧——试图把非统一性的东西统一起来。

那么究竟什么是现代艺术的最可靠的性质？阿多诺形象地指出：是现代艺术对“确定性”和“不变性”那光滑的表面肆意破坏和分裂之后造成的“疮疤”。他使用的另一个有意思的字眼是现代艺术的“爆炸性”，认为这种“爆炸性”乃是现代艺术的一个永恒不变的特性，“爆炸”就是现代艺术反传统的有效手段，爆炸造成的巨大能量，形成一个吞食一切的漩涡。从这个意义上说，现代主义乃是神话转向反对自身。通过现代艺术，神话的非时间性质变成一个大变动时刻。在这一时刻，所有的时间性的延续都被破坏了。即使现代主义保留了传统的成就，尤其是技术方面的成就，它们也被这种爆炸的震动所否定和扬弃了。所有的传统的因素都被震散了。爆炸与新奇血肉相联，新

奇这一范畴产生于历史过程中，如今它先是毁灭了一个特殊的传统，然后是传统自身。因此，把现代主义视为一种应该加以纠正的对常规的脱离，那就大错特错了。试图回到一个再也不存在的坚实的土地上，是没有用的。因为它已经不存在了，而且再也不会存在了。因此，现代主义的基础就是无有基础。即使有一个基础，也要被它断然抛弃。

因此，阿多诺认为，对新奇性做出正确的哲学透视，乃是认识现代艺术的关键。“新的东西”真正吸引人的地方是它造成的新旧之间的冲突。虽然艺术品创造出来，原本是要留芳百世的（因为这种持久性与“客观性”是极为相近的东西），但艺术通过持久，又造成对死亡的抗议。因此，应该把艺术视为某种“死亡”不能触及的事物的表象。

但是，对“新奇”的欲望，又造成了对持久性的反抗，从而使那些创造持久性艺术品的努力遭到挫败。那些抛弃了以往传统的现代艺术品，不再希望自己的风格长期延续。更有甚者，即使那些曾一度被赋予永恒性的古典主义作品，也在现代主义的冲击下，永远地死去了。同这些永恒的东西一起死去的还有“永恒”概念本身。在这种思潮的冲击下，古体成了旧体，因为这个概念不再表示艺术发展史上的一个阶段，而是一种造成艺术品之死条件。可以想象，如果一个艺术家摒除了他作品中一切与时间有关的层面，只留下他认为的非时间性的东西。他就不再希望取得“永恒”，因为他已经把“永恒”赖以成立的基础放弃了。阿多诺正确地指出，“永恒”是一个神秘无助的古语，只是在艺术史的开端时，人们才关注它；只有在某些特定阶段上，人们才谈及它。在这些阶段上，或是“永恒”作为一种事实已经受到人们的怀疑，或是其艺术缺少实质的东西。

阿多诺提醒人们记住席勒曾说过的“甚至美也会死”的格言。他指出，现在这种格言要有比这句格言的作者所想的更广

泛的适用范围。它不仅适宜于那些已经被摧毁、忘记和已经被寄售到象形文字博物馆中的美的创造物，而且适宜于美的一切构成要素，如一度被说成不可改变的形式构成成分等。以悲剧为例，既然悲剧是艺术中恶与死的印记，那么认为只要有恶与死，悲剧就要继续存在的想法，就是合乎逻辑的。然而事实却并非如此。现在写作悲剧已经是不可能的了。“悲剧是对死的肯定，而不是纯粹的悲！”，这种被美学学究们认定的悲剧的典型特征，也已经丧钟敲响。今天的那些激进的否定性艺术作品，以嘲弄悲剧及其特有的观念（即认为痛苦具有更高、更深的意义，在“有限”的东西的死亡中闪烁出“无限”的光芒）为能事。对现代主义者来说，与其说一切艺术都是悲剧的，不如说一切艺术都是悲的，而这种说法对那些自以为是快乐的艺术更为适宜。

在“永恒性”这样一个概念中真正残留的东西是哲学。但是随着那种作为哲学系统的哲学的消亡，哲学最终逃向孤立和异化，因此，哲学的永恒性也面临着严重的挑战。

阿多诺指出，艺术品追求的永恒性是一种极为反动的东西，它与那种持久的和遗传的占有物之间，有极大的相似之处。当艺术走到这一步时，精神性的东西已经沦为物质性的，它也同物质性的东西一样，变成人的财产了。这其实是精神对自己犯罪，是它自己对自己的不可饶恕亵渎。一旦艺术将自己对永恒的希望变成对它的崇拜，便从一种病态转向死态——就好象被罩上了一层永恒的、不可剥离的硬壳一样。这种硬壳直到把它们闷死，也不会去掉。某些高层次的艺术品试图完全抛弃时间要素，以免成为它的猎物。这种努力同那种朝向永恒化或客观化的倾向是势不两立的。阿多诺以赞美的口吻，把这种艺术同焰火相比。他高度赞扬焰火的独特的高贵品质，认为焰火是唯一一种不想持久的艺术，因为它只是满足于那瞬间即失、斑斓

多彩的火花。阿多诺很高兴把焰火当成一种对时间艺术（如音乐戏剧等）做出批评性解释的典型。

阿多诺指出，艺术如想抛弃这种早已失去其神秘性的永恒性的外壳，转而同情“短暂和短生”，将自己与“死者”或“凡人”结合为一体，它就必须符合一种具有“非时间内核”的真理概念。这种真理是“非时间”的，因而不指向某些永恒的抽象本质。正如所有的艺术是对世俗的超越一样，它们同时也参与到启蒙辩证法之中。艺术必须发展出一种“反艺术”的概念，才能面对这种辩证法的挑战。也就是说，从现在开始，艺术不携带“反艺术”的要素，就是不可想象的。艺术必须超出自己的概念才能忠实自身，即使是那种主张废除艺术的观念，也表达了对艺术的尊重，因为它严肃地提出了艺术的真理要求。让已经解体的艺术继续延续下去，乃是一种文化的落后现象，或者如马克思所说的，是上层建筑的一种过迟的转换。艺术只能从下述事实中获取反抗的力量：唯物主义的实现，同时也是唯物主义的废除。所谓唯物主义，就是物质利益的主导地位。艺术预示着一种精神，这种精神必将在唯物主义同时实现和废除自己的时刻呈现出来。

艺术与新的关系，类似于一个正在钢琴上寻求一种从未听到过的和弦的孩子同这种未知的和弦的关系。和弦在钢琴中总是以一种“可能性”存在着。当然，在钢琴琴键中包含的这种可能性是有限的。“新”，就是对“新的东西”的追求和期待，而不是新的东西本身。作为对旧的东西的否定，新的从属于旧的，同时把自己视为乌托邦。现代艺术的一个重要的自我矛盾之处在于：它向往成为乌托邦，而且必须是地地道道的乌托邦；但是，由于社会现实不断地阻止它成为乌托邦，它就是一种永远实现不了的乌托邦，从而不具有向人们提供真正的舒适和幻想的罪过。如果艺术的乌托邦被实现了，艺术的生命就结束了。因

此，艺术也同理论一样，决不能将乌托邦具体化，即使以否定的方式也不行。“新的”作为一种密码，乃是“转换”或“让位”现象的意象。艺术通过对世界的彻底否定，说出这种不可言说的东西。这种彻底否定的意象，是现代艺术中一切被辱骂为丑的和讨厌的东西的集合。当然，现代艺术在抛弃“和谐一致”的表象的同时，仍然坚持在一个敌对的世界中的和谐一致观念。因此，艺术乃是一个时代中的真实意识，它展示出，这个世界的乌托邦（这种乌托邦相信，这个地球能在此时此地，即刻地通过其现有的生产力的巨大潜力，变成一个天堂），既是一个真实的可能性，又是一个破坏性的大劫难。当然，这个大劫难的意象，不是一个真正的大劫难的复写，而是关于一个潜在的大劫难的密码。在这个意象中，原始艺术中的巫术主题重新出现，被移植到了现代世界的全体性奴役中。总之，现代艺术是想通过唤出一个大劫难的意象，而防止大劫难的发生。

5. 艺术——一种没有谜底的谜

阿多诺认为，艺术是谜，是难题。这种难题没有清晰的答案，只有隐秘的答案。他论证说，称艺术为难题，就是说每一件艺术品都象是一幅“令人伤脑筋的图画”，它在展示某种东西的同时，又把它隐藏起来。他称那些能一口说出一件艺术品的全部含义的人是“圆滑的鉴赏家”，尽管他们熟悉艺术就象熟悉自己的口袋一样，却始终进不了艺术的殿堂。所以，这样的人不仅不是艺术的鉴赏家，而且是艺术的破坏者，他们往往歪曲艺术，把艺术转变成一件完全透明的东西。他指出，艺术决不是透明的，彻底“理解”艺术就等于丢掉艺术，正如抓住一个彩虹，是丢掉它或使它消失的最保险的方式一样。艺术，尤其是音乐艺术，永远是谜一样的。它既是谜一样的，又是自我明了的。音乐是永远解不开的谜，“理解”决不能清除音乐的谜一样的性质。最理想的听众，其本身不是音乐家，但又熟悉音乐。

至于艺术作品本身，即使它们看上去已得到恰当的解释，仍然需要继续理解，因为它的谜底是一种完全开放性的东西。

阿多诺认为，最能接近艺术之谜底的是想象，人在想象状态中观看艺术作品是最佳的，想象是取代理解的最佳代用品，又是真正理解艺术的一个必要步骤。一个人能够在想象中完全“再现”一件音乐作品，但又可能没有听到它；虽然没有“听到”它，却真正地接近了它。“接近艺术”是理解艺术的一个重要的先决条件。想象性的理解既解体了艺术的“谜”一般的性质，又保存在了这种性质。

换句话说，精神接近艺术的“谜一般性质”的方式，不是通过概念的解释，而是通过将“谜”具体化。解决艺术之谜的方式，应该是特殊的或个别的经验加上一种能反思这种经验的理论。换言之，不能将思想同经验分离。

阿多诺建议说，要想理解艺术的这种“谜”一样的性质，最好是把艺术品想象成一种“手写体”，或是其密码已经丢失的象形文字。当然，这种“丢失”不是偶然而为，而是构成一件艺术作品的關鍵所在。只有当艺术作品以一种似懂非懂的“手写体”的姿态呈现给我们时，它们才成其为一种语言，才有可能向我们讲话。这种“语言”是不可判断的，但要弄懂它，又必须从真伪判断和错对判断中取得一些要素。它们那沉默但又明确的答案揭示出，它们的解释者就是它们自身。当然，它们不是直接的解释者，而是作为与作品的原则和哲学思辨相联结的间接性的解释者。但是，虽然作品被解释了，谜照样活着。因为这谜同那些审美感受的东西没有共同边界。谜只有在远距离外揭示自身。

阿指出，艺术之谜，也许是生活中谜一般性质的储藏室。真实生活的平凡无味和非神秘的实质，正是艺术所反对的。也许，艺术之所以是谜一般的，是因为它采取了现象的表象，假装已

经解决了生活的谜。这些谜在其故乡——现实生活领域——已变得僵化和被人遗忘。人已纺织了一个概念的网络，将他的主观精神之外的一切事物缠绕其中，所以他早已失去了对这些事物的新奇感。艺术试图纠正这种倾向。这种纠正虽然很微弱，却能通过将自身的新奇性逐渐灌注到人的精神中，而使之永远保持清新，正如哲学也能使精神保持清新一样。

阿多诺继续论证说，艺术品是谜一般的，不是因为它的构图的玄妙，而是因为它包含着真理。人们现在向艺术提出的问题不再是“你是为了什么？”，而是“你告诉真理吗？”。这后一个问题是指向“绝对”的。艺术为了回答这个问题，提供的是一种非推理性的答案。非推理性的答案就是非直接性的和不明确的答案。换言之，是一种模仿性的而不是判断然性的答案。在一定意义上说来，这是一种“不回答的回答”。这就解释了艺术为什么是谜一般的。这个谜，关乎着原始时代的人类“恐惧”的遭遇。这种原始恐惧在历史的推移中只是变化了，却没有消失。所有的艺术都象地震波一样反映了这种原始恐惧的变化，却不能直探这种恐惧本身。揭开艺术之谜的钥匙已经丢失了，正如理解某些死去的人和死去的文化的真实记录的钥匙已经消失一样。

因此，艺术之谜属于可达到的和不可达到的之间的昏暗区域。它们既占有又不占有真理的内容。但无论如何，肯定的哲学阐释和肯定的科学阐释都不适宜于它，因为真理内容既不在其实事中，又不在其逻辑性中，更不在其概念中。

阿多诺以“悲剧”、“有限”、“无限”等概念为例，来说明这一事实：它们均超出了主观意图的范围，但因为它们的哲学普遍性，仍然是外在于艺术品的东西。在最好的情况下，如德国唯心主义，也只能将艺术品约减为某种不可言传的本质的例证。艺术的真理内容，不能等同于它的“概念”，而是对不可得

知、不可解决的谜的推断。这种推断又不同于艺术家的主观意图和意念，如果是这样，许多艺术品就会沦落为相当贫乏和可怜的符号，解释家对它们的解释，就会不多不少，恰好是艺术家想要表达的东西。这种解释充其量只不过是一种还原练习罢了。阿多诺指出，只有批判意识能区别出一件作品的“真理”和“意图”。经过这种区别后，就会看出，“意图”和作品的“真理”完全是两回事。

阿多诺于是宣称，艺术品的真理只能通过对确定性的否定达到，而这就构成了对现代美学的挑战。在这里，真理内容不可能直接被认出，因为它自身就是间接的。如果要认识它，就必须诉诸哲学的沉思。这种真理内容是一种超越事实的精神内容，不同于人的经验中的“已知物”。虽然与它们不同，却通过它们构成自身。这就是真理内容的间接性质。真理不是浮在作品之上或游历于作品之外的超出事实的东西，它就包含在作品的完型和这个完型的内在联系当中。如果用一个比喻，这种真理内容就好比是围绕和渗透在作品中的气或呼吸。这种“气”或“呼吸”不同于人们常说的作品的“情调”。“情调”只是艺术品的一个组成部分，“气”或“呼吸”却是保证作品的生命的东西。在情调与气不能两全的情况下，人们一般倾向于牺牲“情调”而保全“气”。当然，一般说来，“情调”和“气”，事实和真理，在作品中往往相互交织，不可截然区分。正是通过这种“气”而不是通过对自然的机械模仿，艺术品才接近自然。这就是说，作品越是彻底形式化，它们向非自然性的幻觉的复原力就越强。这种复原力是真理的否定性表象。彻底形式化的作品被骂为“形式主义”是不公正的。事实上，它们完全是现实的，因为它们代表着真理内容的实现。这就是说，它们实现了，而不仅仅表明了它们的精神本质。

这就是说，艺术品实现并超越自身并不一定保证它们是真

实的。某些作品也许很高级，但它们的真理却可能是虚幻的意识的派生。这是因为，艺术的真理与艺术真理作为某种虚幻意识的完美表达之间，并没有什么区别。因为事实上我们至今从未有过真实的意识，而虚幻意识的完美表达与虚幻意识本身又是同义的。这就是艺术作品容易被我们“补充”的原因。所谓“补充”，就是在审美现象中得出虚假意识的真理内容。伟大的作品是从不撒谎的，即使它们的内容是虚构的，仍然再现和代表着真理，因为这是一种必要的虚幻。

阿多诺对艺术中这种虚构即真理的事实进一步论证说，使艺术成为精神实体的东西是这样一个事实：通过组织，艺术便超出了其构成材料或这种材料的组织原则。一旦被组织了，它就呈现出一种非人造品的幻觉。在完全理解之后，它们的精神实质就变成其本质的一部分。但“组织”仅仅是“本质”的表现之一。“本质”的另一个表现恰好是“组织”的反面：解体和分裂。这就解释了为什么现代人偏爱邈塌、不修边幅，而不喜爱闪闪发光和文雅的深层原因。这说明，在人的自我满足的下面，还掩盖着一种深刻的意识——文化是不洁净的，甚至是肮脏污秽的。精神性的艺术之所以断然放弃幸福快乐和明朗色彩，是因为它意识到，这些东西在真实生活中是被拒绝的。通过断然拒绝儿童式的快乐，精神艺术代表着一种摆脱了幻觉的真实幸福——一种成为这种真实幸福的讽喻。

总之，只有当艺术成为非幻觉的东西的幻象时，艺术才是真实的。归根结底，所谓对艺术的真正的经验，就是要意识到，它的真理内容不是虚无的，每一件艺术作品，尤其是那些否定作品，都好象是在说，真理不容混淆。

阿多诺用否定辩证法解释说，需要意味着克服需要，已经存在者（作为自在者而不是作为意识到的存在者）意求自己的不存在，或是对自己的这种存在予以否定。艺术作品即这种意

求的语言，但它作为“存在的否定者”，其要素又总是来自现实中。这些要素为了被集合在一起，就必须被换位和被重新按置。这意味着，艺术品决不模仿现实，而是向现实展示这种换位是怎样进行的。这就使我们得出这样一个结论：必须把现实主义美学的模仿理论颠倒过来——在更深一层意义上说来，是现实模仿了艺术，而不是艺术模仿了现实。艺术品通过自己的呈示，标示着非存在的可能性，它们的现实证明了非现实性是行得通的。

艺术品在本质上是否定性的。因为它们服从的是异化规律。这就是说，它们杀死了它们的客观性质，把它们从它们的直接的前后联系或现实生活中扯离。它们之所以能活下来，是因为它们带来了死。这一点尤其适合现代艺术。在这儿，模仿原则普遍地让位于异化原则，即让位于死的原则。在艺术中，幻觉化曾是逃避这种死的原则的企图之一。关于这一点，波德莱尔是一个分水岭。自他之后，艺术就开始抛弃幻觉，不再把艺术视为无数事物中的一个事物。诉诸幻觉是采取了同社会对立的原则（社会是死的，艺术通过幻觉使自己获得生命）。当艺术与社会对立时，它一般不能站在一个超越它的有利视点，因为当它这样做的时候，就难免使它与自己反对的东西处于平等的地位，与它们混为一谈。用一种更形象的话说，如果艺术扯起嗓门直接抗议严密的社会之网，它就会被纠缠到这个网中。因此，艺术必须取消其生命的特征，只留下一个单独的偏见——即一心盯住死。这样做就使得艺术既是批判的，又是形而上学的。

艺术想往的是迄今未有过的存在。但与此同时，又是一个巨大的回忆幻想或记忆错觉，因为过去的影子在任何事物中都隐隐呈现。真正新的东西是具体的东西，模糊的和抽象的都属于过去的。具体的总是被人误解，尤其是我们按照唯名论观点把它们视为一种明显的感性材料时。这种误解其实是来自一种

错觉。世界进程将任何一种安然的和确定的东西转变成一种哄骗。这样以来，确定性就被那些已有的事物的概念所篡夺，因为概念把一切存在都变成抽象的。（抽象的才是最确定的）。因此，在艺术中，就只剩下一一种指称具体的方式，这就是否定的方式。艺术品将经验现实的相互依赖的抽象性和功能性全都搁置起来，这种搁置不是通过某些特殊的内容，而是通过它们的特殊的存在。这就是说，艺术不是逃向虚假的具体事物，而是要通过它们的具体性，来描述抽象的整体性，从而在行动上与自身的具体性相对抗。举例说，现代艺术中的重复，就是指向不可重复的东西。现代艺术中的黑白两色，表面看上去是展示一种对色彩世界所持的中立态度，事实上却是对色彩之否定的高峰。就象某个故事说的，一个窒息的鸟使一个麻木的孩子得到恢复一样。这样一种乌托邦式的呈现所造成的冲击是相当新鲜的。现代艺术的黑色即这种乌托邦呈现。艺术的乌托邦，作为一种反现实的和即将来临的东西，虽穿戴着黑色的衣服，却仍然不乏为一种可能性的东西回忆，因而具有一种反现实的、批判的刀刃。它是想象中灾难的恢复——这种灾难即世界历史。这种乌托邦其实代表着一种自由，这种自由还没有通过必要性的咒语，也许它根本就不需通过。

最后，阿多诺用诗一般的语言总结说，在艺术中，非存在是存在的星座。艺术尽管是否定的，却充满了允诺。艺术作为一个整体，并不比那些古老的叙述方式的允诺为少。尤其是当它与某种特殊的声响或事物联系时，就更是如此。这时候，它永远是一种期望：期望从中听到听所未听，见所未见的东西，尽管这些东西最终很可怕。现代艺术通过抛弃这些允诺而实现这些允诺。审美经验是对某事物的经验，这种经验是精神本身从未提供过的，因为它经验的只是一种可能的东西，这种可能性是通过它的不可能性而允诺的。艺术是对幸福的允诺，但这种

允诺又总是被打破。

6. 形式——作为一种体现压抑的批判力量

阿多诺极力强调形式的否定性质，认为形式既参与了文明的进程，又通过它的纯粹存在批判它。形式体现着美的经验存在的规律，因此形式又代表着自由。（经验生活则代表着压制）形式是人在艺术品中的手印，是社会劳动的标志，虽然它与制造的经验 and 试验的步骤相异。

阿多诺指出，不能把虚假的形式同真正的形式混为一谈。虚假的形式把教科书中记载的步骤原封不动地放到艺术中。真正的形式则汇聚为批判。也就是说，艺术从事的任何一种自我批判，都是通过形式进行的。形式具有批判性内含，既是对过去以往的实践和作品的取消，又是对那种认为“艺术具有直接性存在”的见解的反驳。因为艺术永远不具有直接的存在，所有的艺术都是通过形式而存在的。因此，形式是艺术的中介，也是艺术存在先决条件。这种“中介”意味着各部分之间以及部分与整体之间的相互联系，还包括着细节的美化和制造等。形式是艺术品中所有的语言特征的集合，它试图通过整体造成个人的发言，这就造成了获取形式的艰难性。艰难性又进而造成形式本身的“忧郁症”。这种忧郁症在某些艺术家身上更显著些，它总是为形式过程设置限制，因为若不是这样，若是什么东西都能形式化，形式作为一个概念就会失去它的特殊区别。艺术的实践证明了这一点，因为艺术实践不仅是一种形式活动，还包括抛弃、选择和切割等。

阿多诺进而把忧郁的形式同现实生活中的压抑相联系，认为从形式身上就可以看出，压抑是怎样从现实进入艺术品的。艺术作品总想摔掉这种压抑，却无论如何不能作到，因为艺术之所以是艺术，就因为它是形式化的。但是，形式既然体现了压抑，它就成为艺术品之非道德本质的体现。这就是说，艺术品

越是强调形式，它们犯的“罪”就越大。阿多诺指出，自从尼采之后，西方哲学中的生命论者就反复叙说着生命和形式的对立，他认为这种对立毫无疑问是千真万确的。但他认为，艺术如果“犯罪”的话，它的犯罪就有可能是双重的。一方面，它创造出距离，从而使有罪的现实生活不受压抑和检查；另一方面，它切入生命的肌体，其借口是赋予它语言，却在这一过程中严重地损害着它和污染它。

形式尽管可能犯罪，却不能对它起诉。阿多诺指出，那些口口声声责骂“形式主义”的人，本质上是反对艺术作为艺术的事实，因为取消了形式便等于取消了艺术。这些人一方面责备形式主义是非人道的，另一方面又摆出一种高贵者的姿态，支持对现实的顺从主义倾向，这实际上等于取消了人的精神生活，因为人的精神生活在很大程度上就来自于把形式的压抑与现实生活的压抑的并列。因此他认为，任何一个攻击精神的“非人道性”的人，事实上是在反对人道主义本身。但形式代表的精神又是无现实之痕迹的和不动声色的，那些反对形式主义的人忽视了这样一个事实：形式一方面受到内容的损害和折磨，一方面又是内容的积淀。只有这样，而不是退回到原始的、前艺术的内容，才是“客观至上”的本意所在。形式的某些范畴，如个性、矛盾的制造和发展、通过平衡达到预期的和谐等，都是至关重要的。艺术形式尽管同经验对象失去了联系，但它仍然对它持有—种态度：这是一种极力与它保持距离的态度。在现实生活中，矛盾是直接的，矛盾的两个方面尖锐对立和分裂，而这两个方面的中介联系则是潜在的。只有通过退回—步看的方式，如再现的方式，这种中介联系才真正变成意识能够注意到的对象，使之进入—种真正的认识活动之中。

7. 艺术经验——在于把作品作为过程释放出来

按照阿多诺的否定美学，艺术品是否定的，就在于它是—

种否定过程的浓缩。阿多诺正确地指出，艺术经验之所以是艺术经验，就是因为它是“活”的；而这种经验之所以是活的，是因为激发它的对象（即艺术品）是活的。换句话说，只有当艺术作品能在审美过程中变为活的时，才能有真正的艺术经验。

使作品变活，就是使一件作品的过程性质释放出来。这一点是现代人尤其关心的。不可否认，艺术品从一开始起，就是一种运动的东西；即使把它视为一个意义的统一体，它也不是静止的，而是过程的。但阿多诺所说的过程，却主要指内在于每一件艺术作品中的对抗作用的释放和实行。按照他的这一标准，对艺术的分析，只有抓住艺术作品之内的各种要素在过程进行状态中的关系时，才有可能。仅仅把它分解成若干基本小单位的作法是不够的。从这一视点透视艺术，艺术作品就永远是一种变体，而不是一种静止的存在。阿多诺认为，这一点可以通过技术手段得到证明。这就是说，它们的过程连续可以被视为一种技术的过程：每一个个别的要素原本是自我完整的、不连贯的，同时又是微不足道的，但它们能转换成它们的对立面，成为完整和连贯的。然而一旦置身于连贯性中，它们就成为“活”的，即使是它们的死，也是一种转换或“超越自身”。因为它们总是通过自身的隐退，而确定了它们死后所带来的新东西。因此，艺术的内在动力代表着“存在”的一个更高的秩序。阿多诺用性经验说明这一点，认为在这一点上，审美经验同性经验有相通之处。通过性兴奋，被爱的人的形象改变了，明确固定性同极度的生动活泼性结合为一体。所以，性兴奋乃是审美经验的物质原型。阿多诺还指出，在艺术中，“过程”一般在两个水平上进行：在个别的作品中和在个别作品之关系中进行。总之，艺术的构成方式是一种能动性的行为方式，也是一种真正的趋向客观性的方式。这种趋向最终必须完成下面三件事情：一是从客体退后几步，二是对它采取某种态度，三是通过这样

做，保存了对它的某些解释。

阿多诺认为，艺术的能动性质主要是由于这样一个事实：它们是人造的产品。作为人造的产品，它们当然来自精神的“故乡”。精神为了呈现自己，就需要异质物的呈现。但这种异质物必须是一种非同一性的、无定型的東西。异质物即精神的对立面，作为一种对立面，必然要与精神对抗，对抗则产生出一种形式的语言，这种形式语言又反过来把精神和精神的作用清晰明确地表达出来。因此，所谓动态，即交互作用，也是一种永不停留在静止状态、永不停歇的对立过程。艺术作品只有通过行动而存在，它们的紧张永远不会松弛，永远不会转向另一个极端。正因为如此，即使当它们完成而凝固为对象时，仍然是一种内在对立活动的能动战场。如果不是这样，它们之中那被管制和被压抑的力量，就只能平行地活动，永远不会相互交叉和交织。但是，只有这种相互矛盾的力的平衡现象才是否定自身的。它们的运动可以走向停止，但是在这种静止状态中又有不停的运动。

阿多诺认为，归根结底，艺术品的这种内在过程本质，都是由与它们对立的和外在于它们的行动唤起。这就决定了，所有的艺术品，包括肯定的艺术品，都是争论性的。说某件作品保守，那是相当荒唐的。艺术通过与经验世界保持联系，以一种非意识的方式表达了改变世界的欲望。

形式的力量永远是否定的，但又代表着某种和解——主要是痛苦与甜蜜的和解。然而在现实世界中，这种和解是不存在的。但是作为艺术，它就必须同现实保持距离，它与现实保持距离的活动越是坚决彻底，对现实的批评就越具体。

说艺术作品是过程的，还指整体与部分之间的一种关系，这种关系本身是一种变的过程。这就是说，艺术作品不是一种纯粹的整体，不是一种结合了各个组成部分的静态结构，它一旦

形成，就不断地改变着自身。同样地，部分也不单纯是材料，它们尽力地向整体集聚着，其重力中心受制于整体的作用。

最后，被这种辩证的湍流所淹没的还有意义观念。由于艺术作品作为一种否定的判断必须转向历史，所以其过程与结果之间的统一就无法达到。由于个别的要素无法在一个预先想好的整体中居住，它就必然要在这一整体中打开一个缺口。整体的解体之时，正是意义毁灭之日。因此，艺术品不是一劳永逸的，而是处于永恒的变动中。这种内在的暂时性影响到整体和部分之间的关系，这种关系随着时间的变化而变化，而且总是受到潜在地割裂。假如艺术因为其过程性质尚具有一种历史的存在，它们就必须能死，能消亡。

8. 艺术——作为社会性与自治性的对立统一

阿多诺认为，艺术具有社会性和自治性双重本质。

艺术固然是一种社会性事物，但又具有一种强烈的自治性。这种自治性是由于它不断独立于社会造成的。自治是资产阶级自由意识的产物，这种意识本身又与一种特定的社会结构联系着。在这种资产阶级自由意识产生之前，艺术可以同社会中的种种支配性力量和运动相冲突，但这种冲突从来就不是由它主动挑起的。可以说，从历史的开端到资本主义社会，一直是社会对艺术控制，这种控制到资本主义社会达到顶峰。也就是说，资本主义对艺术的合并比任何其它时代都完全和彻底。

阿多诺指出，艺术的社会性和它的自治性是相互对立又相互扶持的。说艺术是社会的，不仅仅是因为它从社会中提取材料和内容，还因为它站在社会的对立面。但这样一种对立，又只有当艺术是自治的时候才有可能。艺术通过凝结成一个自身独立的实体，而不是服从现存的社会标准，才能证明自己是一个对社会有用的东西。艺术能构成对社会的批判，恰恰是因为它自己的独立自主的存在。艺术的纯粹性和独立性使艺术成为

一种无声的批判——主要是对人的贬值的批判。当前，人的这种贬值已蔓延到整个“交换性”和“同一性”的社会——一个在其中每一件事物都是为他物而存在的社会。艺术同这种社会的背离，乃是对一个确定的社会的确定的否定。很显然，自治性艺术中反映出的这种对社会的抛弃，是通过形式规律实现的。当然，艺术同这个可怕的社会保持距离同时还表明了它的不干预态度。这是因为，社会并不仅仅象形式规律指责的那样，是一种应该完全否定的东西。社会即使在它以最最反动和讨厌的形态出现的时候，也仍然生产和再生产人类的生命。艺术必须充分看到社会的这一面。艺术不可以，也没有办法将肯定和否定有意地分离开来，因为艺术是非判断性的。

但不管怎样，艺术要活下去，只有当它具有反抗社会的力量时才有可能。如果它拒绝将社会作否定处理，就会沦为一种商品。它对社会所贡献的东西，不是某种可以直接传达的内容，而是某种更间接的东西——反抗。这种反抗通过美学手段而不是直接的手段，而造成社会的发展。激进的现代主义艺术，通过让社会以一种模糊的，类似在梦中那样的形式进入它的领地，而保留了艺术的内在本质。如果它拒绝这样做，就等于是自掘坟墓。

在艺术中找不到直接的社会性的东西。形式就象是一块磁石，它将现实生活的要素，以一种特有的方式安排，从而使它们变得与外在的审美存在疏远，但是，通过这种疏远，外在的审美存在的审美本质又被艺术所借用。

总而言之，在阿多诺看来，艺术的社会性的东西，不是它表明的政治态度，而是它的反社会的内在动力，但反过来，它的历史态度，又往往排斥了它的经验的现实。

阿多诺认为，艺术通过其纯粹的形式，使自己成为一种观念性的存在。因为它先验地显示为一种精神的实体，看上去就

好象独立于任何物质生产的条件。

现实中未解决的对立和冲突，在艺术中以艺术形式的内在问题的伪装出现。正是这一点而不是社会内容或客观要素的投射，决定了艺术同社会的关系。在艺术中展示自身的审美张力，表现了现实的本质，这种表现是通过它们同外部现实的真实层面的脱离而达到的。艺术同时与经验的现实脱离，又秘密地与之联系。

艺术不可能有一劳永逸的定义，不能被一个一成不变的概念框住。相反，艺术概念是一个不时达到的脆弱的平衡，就象心理学中伊特(id)和自我(ego)之间的平衡一样。由于干扰会不时出现，平衡会被时时打乱，从而使过程动起来。这就决定了，每一件艺术品都是短暂的一瞬，每一件伟大的艺术品都是这个过程的一个停顿，或是一瞬间的停止不动。但在一副持续性的眼睛中，看到的却只有过程。在这一永不停顿的过程中，艺术品既是自己向自己提出的问题的回答，又同时变成它们自己提出的问题。

艺术能够自治，也不能够自治。假如没有一种异质的要素(即社会现实)，艺术就不能取得自治。许多伟大的史诗之所以至今没有湮没，就是因为其中贯穿着历史的和地理的内容。荷马史诗，以及基督教史诗，都包含着从未被融化和从未被形式规律重新铸造过的原始材料，但这并没有减低其艺术地位。同样，悲剧作为“审美自治”这一抽象概念的发源，同样也是那种实用性崇拜活动的“视后象”。艺术在其不断解放的历史进程中，从来就未能消除过这样一种要素。

因此，艺术成功的标准是双重的。首先，艺术品必须能将材料和细节结合进它固有的形式规律中。其次，它不仅不能擦掉这一统一过程留下的痕迹，反而要在这一审美整体中保留那些抗拒统一的要素的痕迹。总之，艺术同这个世界的接近，存

在于一个被认为与这一世界的强烈对照中，但事实上又与精神支配世界时遵照的原则没有什么不同。综合不是某种向艺术品的要素强加秩序的过程，更重要的是这些要素之间的相互作用。综合是对已经存在的各要素之间的相互联系和相互依赖的重复。这种相互依赖原本是非艺术的东西，也就是艺术的异质物。然而没有它，艺术就不成其为艺术。

三 结 束 语

阿多诺是法兰克福学派的重要成员，众所周知，法兰克福学派的举世瞩目的成就，就是它的美学，而阿多诺的美学，尤其是他死前不久出版的《美学理论》，又是这种美学的集大成者。当然，他的美学真正得到西方社会的重视，还是在他死后十多年。这种现象其实并不奇怪，因为一方面，对一种新的哲学和美学的理解和普及，本身就需要时间，许多大哲学家也和许多大艺术家一样，只有在他们逝世若干年之后，其价值才能充分被世人认识，这似乎已经成为一种规律，另一方面，阿多诺生前提出的理论，多被当时的人们看作是一种预见性的或乌托邦型的，没有多少实用价值，至多是对哲学和艺术之未来发展趋势的一种猜测。然而在他死后十多年时，人们竟然发现，当代社会中出现的许多弊病，都不幸被阿氏言中。这种惊奇的发现使人们不得不对他的哲学、社会学和美学思想另眼相看。

然而要真正理解阿多诺的否定美学的意义和影响，我们必须联系他的思想形成的背景。总地说来，这种思想继承了M·韦伯对“工具理性”和“价值理性”的区分，以及卢卡奇的“物化”概念。按照韦伯，所谓“价值理性”，是指那种相信某种行为之终极价值（如它的宗教的、美学的或伦理的价值）而不顾一切、不计条件地去完成它的态度（如教徒的宗教实践

行为)；工具理性或目的理性，则指一种在追求一种目的时，把这种目的以及达到这种目的所有可能采取的手段，还有可能达到的各种结果都一一考虑和计算在内的态度。韦伯认为，根据工具理性行动的人，对目的而言是理性地审查达到它的手段，对达到目的所使用的手段而言是理性地审查它所达到的结果，总之是相互理性地审查对方。他认为，在现代化的过程中，工具理性会渐渐占据统制地位，最后把文化和社会全部理性化。在这以后，世界对人而言就不再是一种神秘的存在，而是一种受因果机制支配的世界，其中发挥作用的，不再是不可测知的力量，而是理性的因果规律。这种一切都可以通过理性的计算来学习、认识和支配的现代理性意识，不仅支配着现代社会的艺术、宗教、科技等文化领域，还会将现代社会制度本身都工具理性化了。其结果是导致庞大的现代经济组织的建立，使它以压倒的优势决定着生活在这个组织内的人的生活。基于对现代社会的这种认识，阿多诺早在西方社会现代化发展的鼎盛时期，就开始了对它以后必然出现的种种难以克服的弊病的忧虑。他最担心的就是。人类不顾一切地改造世界，在最初也许是好事，但发展到过头，就会导致把本是手段的科学技术本身变为目的，这种变质或颠倒，只能使它从一种解放人类的巨大力量，转变成一种限制和镇压人类自身的暴力，最终出现“理性的极权社会”、“技术官僚意识”和“技术官僚统治”。最糟糕不过的是，这种独断专行的科学技术的暴力往往以理性面貌出现，因而更具迷惑性，更能神不知鬼不觉地威胁人类的生存和破坏人类生活的环境。从这一基本的估计出发，他进而认识到，人类的当务之急不再是发动阶级斗争（这种作法不仅不能动摇理性的极权，而且会把人民推向苦难的深渊），而是使人类认识到这种理性的最不理性，从而在一切行为中自觉地对它。而做到这一点的最有效的途径，就是艺术和美学。在他看来，一切艺术之

外的反抗都只能造成有限的撞击，因而是无济于事的，艺术和美学是进行这种特殊的斗争的唯一根据地。正是艺术特有的否定性质，才能使人类认识到这种工具理性的危害以及乌托邦希望在这个社会的必然失败，从而使本来黑暗的东西看上去更黑暗。一句话，否定美学的目的就是通过否定“工具理性”，建立起“价值理性”的权威，使人能“对每一种直接的或刻不容缓的急功近利活动予以断然而明确的否定”。这也许是阿多诺重视美学的主要原因。

在西方目前出现的后现代主义运动中，阿多诺的否定美学受到越来越多地重视，因为它引导人们用一种批判的眼光对待世界范围内的现代化浪潮，使之更有效地预防和避免这种浪潮引发的一切有害于人类的弊病，这也许是阿多诺的否定美学对人类的一个重要意义吧。

参 考 文 献

1. Adorno, Theodor W. *Aesthetische Theorie*. Frankfurt a. m. ; Suhrkamp, 1970.
2. Adorno, Theodor W. *Introduction to the Sociology of Music*. New York; Seabury Press, 1976.
3. Adorno, Theodor W. *Minima Moralia*. London New Left Books, 1974
4. Adorno, Theodor W. *Negative Dialectics*. New York; Seabury Press, 1973.
5. Adorno, Theodor W. *The Philosophy of Modern Music*. Seabury Press, 1973.
6. Adorno, Theodor W. and Max Horkheimer. *Dialectic of Enlightenment*. New York; Herder and Herder, 1972.

巴 特

古城里 撰

篇 目

一 巴特的生平及著述	(401)
二 巴特的美学思想	(405)
(一) 写作的美学意义	(405)
(二) 文学符号学的大师	(411)
(三) 写作——毕生的实践课题	(416)
(四) 唯美主义倾向	(430)
(五) 自我的发现与自传体	(443)
(六) 走向空灵	(446)
三 巴特美学思想的意义及影响	(448)
参考文献	(450)



伯特 (1915 年—1980 年)

5400

罗兰·巴特

古城里

罗兰·巴特 (Roland Barthes, 1915——1980), 法国当代著名结构主义符号学家、作家和批评家。

一 巴特的生平及著述

罗兰·巴特, 1915年生于巴约拿的一个海军军官家庭, 后随母移居巴黎。早年就读于巴黎大学, 专攻文学与古典文学。毕业后到罗马尼亚和埃及教过法语, 之后, 又进入法国科学研究中心, 从事社会学和词汇学的研究。巴特在1980年的一次车祸中不幸遇难, 死前是法兰西学院的教授。

巴特的一生, 几乎全部献给了人文科学的研究, 即使在两次因病住院疗养的年间, 也没有间断读书和思考。巴特对美学问题的兴趣在大学时期就开始了, 但在经过一个阶段的如饥如渴地学习后, 才发现美学研究现状的糟糕。他发现, 当时的文学批评更加保守和平庸, 它缺少新意, 总是在一些老的问题和概念上转圈子, 更不能突破传统的文学观念。自那时起, 他就有了改变这种状态的想法, 早在1947年时, 就写出了一篇对卡缪的《空白写作》的分析文章, 以后经过扩展, 以《写作的零度》为书名发表。在这本书里, 他提出了“没有语言就没有思

想，写作即形式的伦理”的著名论断。50年代，巴特开始接触马克思主义美学，其中，对他影响最大的是布莱希特和萨特。他最喜欢的是这两个人经常使用的“揭穿”(Debunking)这一字眼。在他看来，这是战斗性的马克思主义对现代社会的极其有价值的遗产。当然他还同这些西方马克思主义者一样，认为必须对正统的马克思主义作某些修正，也不相信世界上存在着正统马克思主义者称为“本质”或“真理”的东西，认为这两个概念是被社会符号系统任意捏造出来的，是一种在现代社会普遍流行的空想或神话，等于符号判断中的同义反复。

正是因为这样一种思想的形成，在使他蒙生了研究符号学的想法，不久之后，巴特就正式开始研究符号(1956)。他刻苦钻研索绪尔的著作，在对它不断思索中。突然从中发现了语言学、符号学和结构主义。在这之后他先后受到A·马提尼和格雷马斯的指导，并频繁与列维·施特劳斯和艾米尔B·分尼斯特等人接触和请教，在同他们的交流中逐渐坚定了下述信念：文化和语言原本是一会事儿，语言是通向文化的唯一的途径。他於1964年写的《符号学要素》，就是在上述信念的支配下完成的。与此同时，他还把符号的范围扩大到服装领域，并创办了《流行式样》杂志，从符号学的角度对妇女的装束进行专门的研究。他认为，语言符号是其它符号的前提，没有语言，也就没有“形象”。非语言性的符号系统是存在的，但只有通过自然语言这种唯一能够描述其它所有符号的系统，它们才变得明晰。也就是说，语言是任何其它能指系统的不可缺少的转换物或中继站。这样以来，巴特就颠倒了索绪尔确定的语言学和符号学的关系：符号学乃是语言学的一个部分，而不是相反。也就是说，人类的语言不仅仅是一种符号式样，而且是符号的基础。基于这个理由，巴特就果断地将神话符号学和语言学结合到一个系统中。他的这一合并，意在粉碎神话和恢复主体的自由，把语

言视为一种反抗压迫的武器和一种导向自由的方式。

正是出于这一考虑，巴特对于符号学中所说的“信号”和“症状”的关心，就远胜于对其他语言学家更熟悉的“符号”的关心。他的这一举动是相当不同寻常的，因为前两个东西过去是很少引起其他符号学家关心和讨论的。巴特一再强调说，当“我”在说话时，就意味着我在向外“投掷”出关于我的信息，在召唤着我的听众，如果再加上我的手势，我就展示了我自身。当然，这一切是我不由自主地做出来的，但又是我不得不这样做的。巴特的这一分析，揭示了语言的动态符号功能，即发出信号，制造符号（手势），同时将自己从精神上缩写为他自己的符号，将自己升华到符号中。这就是说，语言中真正吸引巴特的东西，不是一个词的真实意义或真实历史，而是它的动态“词源”。与语言学家们相反，巴特还声称，所有的符号都是以这种或那种方式被激发出来的，因此，任何一个特定的符号，都可以起到一个能指者（表示者）的作用或是起到一个元语言的作用。这样形成的每一个复杂的符号，自身又能再生产出无限个这种作用。这样以来，语言既被视为社会关系的基础，又被视为无限意义的源泉。逻辑学中说的那种“涉指功能”被约简为零。再进一步推导，“知识”对写作来说仅仅是一种附属物，科学只不过是一种把真理强加于别人的妄想狂的推理，主体自己的符号推理被嘲笑地称为“一种小型的科学妄语”。

巴特所处的“符号学研究时代”被他称之为“一种异常欣快的科学梦想时代”，也是一个学术思想极其活跃的时代。巴特从1960年开始教授“符号社会学”，1969—1974年时成为《符号学杂志》编辑委员会成员。他在这一领域的不断开拓，激发了法国和其它国家的符号学研究热。然而巴特本人却没有永远守护在符号学领域，到后期，他逐渐以批判的眼光看待它，不愿意局限在一个体系中，甚至表示了对体系的极端不尊重。这

种思想上的变化，使他最终回到对其他人的作品以及他自己的作品的研究以及专门对绘画的研究上。

巴特在学术上的造诣和他的不断开拓精神，终于使他成为法国的精英思想家。在巴黎学术界，他是作为一个文学批评家的形象出现的，他在1963年发表的《萨拉辛》，1970年发表《S/Z》，1971年发表的《萨德、傅立叶、罗耀拉》，1973年发表的《本文的喜悦》等，连连在文学批评界掀起波澜。在这一领域，他既有一大批崇拜者，也有一大批论敌。因为他彻底抛弃了“文学”这一字眼，以“写作”代替之。他提出，写作乃是主体同历史的沟通和遭遇，是他在语言中的选择（作为语言的社会要素）和他在风格中的选择（这是出于个人的因素和生物性的限制）。这二者都不受作家的控制。这一观点与一度流行的俄国形式主义思潮极其合拍。在俄国形式主义者看来，写作构成了它自身的密码，作家的任务是排除写作的社会意义，只为它自身的原故而重新构造它。

除了俄国形式主义倡导的写作的自由，巴特还加上了阅读的自由。阅读的自由又会导致文学批评的自由。在他看来，本文一旦出版，它就不再属于作者自己的了，到那时，主要是由读者来发现本文的意义。这种被发现的意义永远超出了作者原来赋予它的意义。因此，“文学符号学”或对本文的批评，意在粉碎和颠覆作者认为它是属于他自己的想法，当人们研究巴尔扎克的作品时，就不能在乎巴尔扎克本人的意图是什么。同样，对本文的结构分析也不是去揭示本文的真实，而是它的复数特征。这就是说，它本身是许多不同的阅读的集合。因此，要允许读者去创造，因为读者同样是历史的创造者。他举例说，我们今天读到的拉辛，就绝对不同于过去的读者们读到的拉辛。这样以来，巴特就为一种拥有自身规律的文学交流符号学开辟了一条新路。他在1965年发表的《论文集》引起保守学者的极大

的愤怒，法国《新批评杂志》等刊物甚至撰文，敦促巴特进一步说清楚自己的观点。

由于巴特在学术上的造诣，於1976年被法兰西学院授予文学符号学教授，这是这个特殊领域中的第一名教授。他在1977年发表了他的教授就职演说，这篇演说同样在学术界引起轰动。

巴特一生著述丰富，涉猎面极广，兴趣亦繁杂多样。从马克思主义到存在主义，从结构主义到符号学，从语言到本文批判，从哲学到文学以至各类艺术理论，凡是当代文坛上重大的和有争议的问题，他无不涉猎。他的主要著作有《写作的零度》（1953）、《叙事结构分析导论》（1966）、《时装体系》（1967）、《符号学原理》（1968）、《巴特论巴特》（1977）、《S/Z》（1970）、《文本的快感》（1973）、《萨德、傅立叶、罗耀拉》（1971）、《批判文集》（1972）、《新批判文集》（1980）、《形式的责任》（1982）、《语言的沙沙声》（1984）、《爱菲尔铁塔和其它神话》、《符号的王国》、《神话》、《时髦系统》、《声音的性格》、《形象—音乐—文本》、《情语片段》（1977）、《论拉辛》（1964）、《一个巴特的读者》、《透明的照相》等。

二 巴特的美学思想

（一）写作的美学意义

巴特的兴趣和研究课题虽然广泛，但自始至终都未曾离开一个主题——写作。在巴特看来，文学不应该叫文学，而应该叫写作。写作既是一种高级的实践活动，又是一种高级的理论活动。在写作中，既包含着创造活动，又包含着欣赏活动；既有对此岸的认识，又有对彼岸的领悟；因此，写作既是一种学术生涯，又是一种文学生涯。

这种明智的选择，使他一生硕果累累。在他发表的大量作

品中，既有对写作问题的重大理论探讨，又有无数极其独特的、耐人寻味的“文本”（而不是文学）作品。可以说，在这两个方面，他的声音都是与众不同的，他的观念和探索角度都是新奇的，他的思想都是超越任何已有的“体系”的，他的风格都是潇洒俊逸的。在他的写作中，凡是普通人认为想当然的东西，他都无不戳穿其虚假性。他总是超越自己，超越时代，打破一切限定和框框，自动地避免现代科学的各种弊病，如：着力于对各种事物的分隔，构造庞大的体系等等。

巴特首先把“写作”当成一个永远值得关注的理论研究课题。可以说，在法国，自福娄拜以来，还没有哪一个作家和理论家能象巴特那样，如此执着、如此动情和如此明晰地思考过写作问题。他的许多作品，都奉献给了对作家之特殊职业的描绘——从早期神话中包括的那些古人对作家的看法（认为作家是骗子）的研究，到对现代的那些更专门的对写作的论文的研究，他都无不加以批判。他的《论作家作为英雄和烈士》、《论福娄拜和句子》、《论作家对风格的痛苦追求和挣扎》等文章，都是论述作家及其写作的精妙之作，其中充满了最对作家之职业的伟大的辩解和对这种职业的独特解释。尽管他对福娄拜所制定的“完整的自我惩罚”（即写作应该是自我惩罚的一种完美形式）标准予以赞美，但仍然敢于坚持“写作乃是一种快乐和幸福”的独特之见。这就是他在论伏尔泰和论傅立叶的那两篇论文中提出的主要观点。他在这些论文中强调指出，这些人在写作时，根本就未受到恶的折磨和烦扰。在他的晚期作品中，更是不厌其烦地和直接地道出了他自己写作实践中的种种奇妙的经验和狂喜的状态。

巴特把写作解释成一种理想的和复杂的意识形式，一种既积极又消极，既是社会的又是个人的，既在个人生活中展示又在其中缺席的特殊的思维方式。在他对作家职业的见解中，排

除了福娄拜一度认为是不可避免的“暂时扣押”的论点，不承认作家写作时对自己之幸福感的暂时压制，不承认在作家之必要的内在气质和世俗性快乐之间存在着矛盾和冲突。在他提出这种不同于福娄拜的观点时，他心目中参照的模特儿是他尊敬的大作家盖德(Gide)。巴特认为，盖德是一个具有良好的修养，同时又是一个不拘一格的作家。在他的身上，已经排除了一般作家均具有的狂热和盲目的成分。巴特认为，作家们应该把盖特作为一个高贵典范：他们应该象盖特一样灵活、柔顺、大度和多产，他们的话应该从不刺耳，不应该夹带着牢骚的发泄。但尽管如此，他们还应该是适度的“自我型”的：他们不应该轻易地受到习俗的深刻的影响，不容易为他们大量阅读到的东西所改变，在偏见和权威面前从来都不动声色。“在那些巨大的相互矛盾的潮流相互交叉的情势中，盖德从来没有任何柔顺和温和。”

当然，巴特最为欣赏的，还是盖德所持的关于写作的见解。在盖特看来，写作归根到底是一种从腐败政治中的退避，而心甘情愿地成为一个小人物。他也和盖德一样，认为在这个各种政治观点层出不穷的时代，应该以不变应万变，在自己认为正确的立场上站稳脚跟，这样就可以使自己既是一个政治人物，又脱离了众人认为的政治，从而能够说出别人说不出的真理。

当巴特对盖德作出如此高度评价的时候，他自己的写作生涯尚未正式开始。而当他在盖德的心理学和伦理学学说的启发下，正式开始写作时，盖德的主要作品早已完成，功成名就。盖德死后，巴特继承盖特，参与了关于“文学之责任问题”的战后争论。这个问题首先是由萨特提出来的。众所周知，盖德和萨特是本世纪以来法国最有影响的两位“作家——道德家”，但这两个人的作品却展示出相当对立的两种道德和美学选择。巴

特曾经极力想作到避免这种对立。这就是，在对盖德的观点持温和的赞成态度的同时，又渴望承认萨特的模式。但是，当他写作自己的第一本书，即《写作的零度》时，却一改初衷，与萨特发生了争论。然而在他的晚期的著作中，又对萨特所持的关于“想象”的观点，以及他的关于“想象”有着不可抗拒的迷人力量的观点，持赞同态度。

当然，客观地说，即使在他的第一本书中，也对萨特的文学观和语言观作了巨大的让步，如同意萨特提出的诗与其他艺术共存，把文学和散文以及论文等等。但在巴特写作生涯的后期，他的关于文学和写作的观点，就变得越来越复杂，与萨特的分歧也日渐明显。例如，巴特越来越趋向于认为，在语言的发展历程中，曾经经历了一场剧变，使文学和诗从它们原来的那些令人讨厌的和刺耳的背景中解放了出来，开始了自我独立的生活。在对写作的看法上，虽然巴特也同意萨特的观点，认为作家的职业受某种伦理道德的强制，但他更多地坚持的，是这种职业的复杂性和模糊性。更具体地说，如果萨特坚持的是一种目的的伦理，巴特坚持的就是一种形式的伦理，即坚持一种使文学成为一种“问题”而不是成为一种“解决问题”的伦理。用通俗的话说，就是究竟是什么东西造就了文学。

在巴特看来，象萨特那样，把文学看成是一种成功的交流和成功的位置选择，就不可避免地使人成为一个遵奉者和顺从者。他认为，萨特在《什么是文学？》中阐述的工具观，最终把文学变成了一种永恒陈腐、徒劳和错误的斗争——一种在优秀的伦理斗士和杰出的现代文学作家之间的无谓斗争。他指出，尽管萨特有时声称自己热爱文学，有时又以一种福音传道式的态度蔑视文学，但作为本世纪的一个最伟大的文学家，却在自己生命的最后的年代里，一直凌辱着和攻击着文学和他自己，甚至说出“文学精神病”这样的愤慨之词。这样，他的所谓的对

作家的赞助，就不那么令人相信了。这就是他后来为什么一直被人们攻击把文学简化为政治的原因所在。对于这种攻击，萨特辩护说，对他的正确评价应该是，他过于看重了文学，而不是低估了文学。“如果文学什么都是，它就不值得一个人那怕是花费一个小时研究它。而这就是我说的赞助的意思。”然而遗憾的是，虽然萨特没有公开声称文学什么都是，却对它的含义和范围作了无限的扩张，这事实上等于是大大贬低了它。

当然，反观巴特本人，人们也可以攻击他低估了文学，因为他同样把文学说成什么都是。但他同萨特毕竟是不可同日而语的，因为他至少为自己的这种说法找到了强有力的理由。在他看来，文学，首先和归根结底，都是一种语言，而语言自然什么都是——现实世界的一切无不以语言的形式呈现出来和以诗的智慧 and 工具的智慧呈现出来。（注意，巴特认为文学是一种语言，萨特认为文学是一种交流）。

正如我们开始时所说，巴特的全部作品的指向，都可以用一句话概括：对写作本身的根本性探讨。在巴特看来，这种探讨虽然曾经由马拉美、乔哀斯和普鲁斯特等人做出过，但都成效不大，因此他认为，除非这种探讨走激进主义的路子、否则它的冒险就没有什么价值。而在这个领域里的激进主义的具体表现，就是对文学内容的彻底掘弃，这也是现代主义的本质之所在。巴特自己的作品自然完全符合这种现代主义的感受方式，在他的作品中。文学总是按照这种现代的标准思考和阅读，而一切相反的立场，都被他拿来当作批评的靶子。

也许，巴特和萨特之间的分歧有着更深层的原因——两个人在气质上就甚为不同。萨特具有一种较为理性的、严肃的和儿童式的世界观，这种世界观希冀的是简单、确定和透明。而巴特的世界观追求的是复杂、自我意识、优雅和非确定。萨特

过于追求冲突，这种追求造成的悲剧（也是对自己的伟大的思维能力的悲剧性利用），就是他急于简化自己。巴特则偏爱避开冲突，尤其避开走向两极化。因此，他就把作家描述为“一个旁观者，一个站在为其它一切谈话者交织在一起的路口的旁观者。”

这种旁观者恰恰是那种冒然的行动主义者或是那种现成的教条的供应商的对立面。巴特的文学乌托邦所具有的伦理特色，同样是萨特式伦理的反面。他的这种伦理特色总是呈现于或者突发于欲望与阅读、欲望与写作的联系中。他一再坚持说，他自己的写作不是别的，而是由自己的“食欲”（而不是理性）产生的东西。因此，诸如“快乐”、“福祉”、“幸福”等字眼，就不时地在他的文章中得到强调。这些字眼往往在使人联想到“性爱”的同时，又对抗这种性爱，最终使人们将那种生殖的性爱同那种快乐的性爱区别开来。

与前一种性爱相对应的，就是巴特所说的“为写某种东西的写作”；与后一种性爱相对应的，就是他所说的“为了写作自身的写作”。巴特认为，萨特赞成的，是那种“为了写某种东西而写作的作家”，而他自己追求的，则是一种真正的作家，他们不是为了写某种东西而写作，而是为了写作自身而写作。巴特称这种写作为“不及物意义”上的写作。他认为，这种写作不仅是作家幸福的源泉，而且是自由本身的形态。他指出，当作家不再是那个写某种东西的人，而成为一个写作着的人时，在他身上便会发生一种巨大的精神的和心理的转变，而且只有在这个写作变成不及物的时刻，它的目标，即写出的书或文本，才呈现出一种特殊的重要性。在这样的写作中，写作主体是通过写作行动来影响和作用于自己。即使这种行动涉及一个对象，主体也照样处于这种行动之内。“在今天，写作就是使主体自己成为语言行动的中心，它是通过影响自己而影响写作的，从而使

自己的行动与产生的影响相一致。”^①

巴特进一步指出，现代文学中的种种试验，就是为写作中的写作者确定一个位置，这一行动的目标和意义，就是以说话的行动本身（或写作本身）代替写作涉及的外在现实和情景。作家的领域只能是写作本身，这种领域甚至不同于“为艺术而艺术”的运动中追求的那种纯形式，而是指写作着的人的可能的空间。他是这样来规定和估价这种行动的意义：

“我们知道，中世纪的学者在对宏大的宇宙的分类中，曾描述过两个伟大的探索领域，一是自然的秘密，二是说话的秘密。在那个时代，这两种秘密是对等的。然而遗憾地是，从中世纪结束，一直到我们这个时代到来之前，这一事实可以说被完全忽略了。在这个时期，语言仅仅被视为一种工具，服务于理性。今天，古代的那种对立又复活了。也就是说，与那种对宇宙的探索相对应的，还有语言学家、心理分析学家和文学家共同进行的对语言的探索。文学本身成了一种科学，但这种科学不再是一种关于人的心灵的科学，而是一种关于人的谈话的科学。”^②

（二）文学符号学的大师

正是出于这种对写作的内在需要，巴特在很长一段时期投入了对“符号学”的研究。他的这种研究大约是从1956年开始的。当他阅读索绪尔的时候，突然间发现了语言学、符号学和结构主义的重大意义。在与结构主义人类学家列维·斯特劳斯的接触中，他逐渐认识到，语言同文化是相通的。语言是通向文

^① 巴特：《写作，一个不及物动词》，选自《语言的沙沙声》Hill and Wang 出版社1986年第11—12页。

^② 《写作，一个不及物动词》，选自《语言的沙沙声》第21页。

化的唯一途径。他还发现，尽管存在着传达各种不同意义的“行为式样”和种种不同的非语言性的符号系统，但只有通过语言这种唯一能够描述所有其它符号的符号，它们才变得清晰。因此，语言是任何其它意义传达系统的不可缺少的转换站或中继站。他还把索绪尔提出的“语言是符号之一种或一部分”的结论予以颠倒，得出论断说：

“人必定要依赖于表达力强的明晰的语言。这一点是任何一种符号学研究所不能忽视的。这样我们就可以把索绪尔的思想公式颠倒过来，从而得出这样的论断：符号学乃是语言学的一个部分……人类的语言不仅仅是一种符号式样，而是它的基础。”^①

基于这样的理由，巴特就果断地将神话符号学和语言学结合到一个系统中。这个系统将他的所有的一般的和社会的解释结合和统一起来。既然他意在粉碎神话，为了恢复主体的自由，就首先把语言视为一种反抗压迫的武器和一种导向自由的方式。

巴特的另一个独特的见解是：把语言符号视为一种意味的表达，而不仅仅是其他符号学家认为的意义“交流”；对语言的信号（signal）和症状（symptom）功能加以强调，而不是象其他语言学家那样，只关心它的符号（symbol）功能，而不关心语言的信号和症状功能。在巴特看来，语言的以上两种功能，即它的信号功能和符号功能，是有重大差别的。前者（信号）是动态的，后者是静态的；前者是模糊的，后者是确定的；前者牵动全身心，后者只涉及理性的理解。因此在使用语言时，应该把这两种结合起来。巴特这样说过：我使用符号，就意味着我在投掷我的信息，以召唤我的听众和观众。通过这种符号性行

^① 巴特：《符号学原理》，Hill and Wang，1984年第8页。

为，我展示我自身。我这样做时，是一种自动的和不由自主的行为。这样一种认识等于揭示了，作为动词的“符号表达”，就是指制造一个符号，或给别人一个符号，从而将自己从精神上缩写为一个符号，直到将自己凝缩在这个符号中。巴特还声称，某个特定的符号，既能起到一个能指的作用，又能起到一个所指的作用。而这样一个复杂的符号自身又能生产出无限个模式。因此，在巴特看来，语言既是社会关系的基础，又是无限意义的源泉。反过来，逻辑学家们赋予语言的指涉对象的功能，却被他约简为零。通过这样一种思考方式，他便将自己对符号的兴趣渐渐转向了对写作这种操纵语言符号的活动的兴趣。从而得出了这样的论断：知识对写作来说，仅仅是一种次要的东西，科学只是一种把真理强加于人的妄想狂的推理或主体自身的符号推理，而这样的科学是微不足道的。

在他看来，言语的（或言说，口头言说）归根结底包含了关于符号的知识，因此其本质上是词源学的和文化的，只是它已经将符号性（同义词）系统冻结在一种语言中。这就是说，吸引他的不是一个词的真实意义或真实历史，而是它的词源，或者说，是词源学意义上的重迭现象和添加现象。与语言学家相反，巴特还声称，所有的符号都是以一种或另一种方式被激发出来的。他还驳斥了那种认为专有名词具有索引功能的说法，而把它称为“语义的层次”。他之所以这样做，是由于它的表示者的行动和由于它在文化中的地位。这样一种生殖的意义（它是地道的符号学的，而不是语言的）同样具有一种弗洛伊德式的深层意义。他认为，这样一种意义是时时存在的，即使对作者本身来说，它也是不确定的。他还在《模型系统》一书中解释和开拓了“重迭系统”。他声称，某一个特定的符号，可以起到一个能指的作用或是起到一个所指的作用。这样形成的每一个复杂的符号，自身又能再生产出这两种模式的无限生殖。总之，

不管是在同一个符号系统中或是通过语义交叉生成的意象，巴特都给予了特别的关心。他指出，一个直接显示的意象是外延的，而一个符号性显示的意象则是内涵的。

对于巴特来说，语言既是社会关系的基础，又是无限意义的源泉。这样以来，逻辑学中的涉指功能就被约简为零，几乎什么也不剩了。知识对写作来说仅仅是一种附属物，科学变成了一种把真理强加于别人的妄想狂的推理。至于主体自己的符号推理，则被他嘲笑为“一种小型的科学妄语”。巴特还把语言符号视为一种“意味”的发射，而不是有些人解释的意义的“交流”。巴特声称：他所要求的是一种真正的语言学，一种具有内涵的语言学，而不是其它。

巴特所处的“符号学研究时代”被他称之为“一种异常欣快的科学梦想时代，也是一个极其活跃的时代。他在本世纪六十年代教的是“符号社会学。”在教学中不断总结和提高，到1968年时，就完成了《符号学原理》一书。这本书是他的文学结构主义符号学的代表作。在这本书中，他对符号学中一系列重要概念作了独到的解释和规定，对它的许多重大理论问题作了精辟的论述。他在对语言和言语做出区分时指出，语言既是一种社会习惯，又是一种意义系统；个人既不能自己创造它，也不能自己改变它，它基本上是一种社会契约。而言语则是讲话主体同他用来表现他个人思想的语言符码的“结合”，其中包含了与这种结合相对应的个人的‘心理—生理机能’，如发音时的高低快慢等变化。在这本书中，他还对能指与所指做出区别，并以结构主义思想，把语言的范围扩大到人的各种社会行为，如人的服装、饮食、家具等领域中。认为在这些领域中，也有语言和言语的两分和能指和所指的区别。除此之外，他还对语言学中的“意义”的问题作了积极探讨，指出“意义就是一个发音的句子”，它与词义的区别就在于，词义是作为内容的内容，

而意义则是形式的内容，语言则是发音的领域，它的意义超出的‘所指’的对象的范围。巴特的这一论断，代表了本世纪的最现代的认识。

这本书产生的巨大影响，终于使他成为一个著名的结构主义符号家。从1969年到1974年，他成了《符号学杂志》编辑委员会成员，为它的编辑、出版和发行作了大量的工作。这本杂志的出版，大大激发了他的法国同道和其它国家的同道们研究符号的热忱。但是，他对符号的理论反思，对“差别”的赞赏，对体系的不尊重，最终又促使他重新回到对其他人的作品以及他自己的作品的独特性的研究，以及对绘画、音乐、照相的研究。

巴特的这些出色的研究，终于使他成为巴黎学术界的精英思想家和文学批评家，并在这一领域赢得一大批仰慕者和仇敌。他遭到批评，主要是因为他抛弃了“文学”这一名称，转而以“写作”取而代之。他同意俄国形式主义的观点，认为写作构成了它自身的密码，作家的任务是拆除语言的固定的社会意义，为了自身的原故而重新构造之。因此，不能再称之为文学，而只能称之为写作。他认为，文学是一种学问，是受理性控制的；写作则代表着一种具有充分的个人自由的实践。除了写作的自由，巴特还加上了阅读的自由，认为文本一出版，就不再是作者自己的了，到那时，主要是由读者来发现它的意义，这种被读者发现的意义，永远超出了作者自己本来的意义。他指出，“文学符号学”，或者说，“文本的批评”，意在粉碎和颠覆作者认为它是属于他自己的想法。他还以现身的说法指出，当自己研究巴尔扎克的作品时，就不去想巴尔扎克是什么人。

此外他还指出，在对作品进行结构分析时，所揭示出来的并不是文本的真实，而是它的复数特征——也就是说，它本身是许多不同的阅读的集合。这就是说，要允许读者去创造，因

为读者同样是历史的创造者。例如，今天读到的拉辛，就不同于十七世纪的读者读到的拉辛。这样以来，巴特就为一种拥有自身规律的文学交流符号学开辟了一条新路子。他的《论文集》（1965）的发表，在保守学者中引起了愤怒，法国《新批评杂志》等等，都敦促巴特站出来，说清楚自己的观点。

巴特在世界许多地方教过书。1976年，他被法兰西学院授予文学符号学领域的第一名教授。1977年的就职演说曾引起轰动。作为一个富有才能的作家，他在符号学领域的观点受到了普遍的重视，他的意义伦理学也很难使每个人无动于衷。

巴特在死前可能想从符号学研究领域转到小说的写作，但不幸的是，当他于1982年死于一次街道，致使他的这个愿望没有实现。

（三）写作——毕生的实践课题

巴特的写作同他的理论是密切一致的。他一生辛勤笔耕，每当提笔写作时，他就如醉如痴，忘记了疲倦。这时候，他的感觉就会变得异常敏锐，他的思想就会变得无比深沉，创造的火花闪耀夺目。“文学就是磷光，”早在1953年出版的第一部书《写作的零度》中，他就这样说，“它在自己即将死亡的那一刻，放射出耀眼的光芒。”

除了闪光性之外，巴特的作品还有另一种极为独特的性质——一种与文化晚期的风格密切联系的性质。所谓文化晚期的风格，就是说在这种风格出现之前，还有一个从生长到成熟的漫长而曲折的变化过程，有一个思想的深化和复杂化过程。与这种风格密切联系的写作的特点是，绝没有乏味和浅薄的教条的说教，而是通过坚实、紧凑、警言式的句子，传达着令人拍案叫绝的哲理；绝少单调，而是具有覆盖面极其广泛的丰富多彩性。巴特是一个富有灵感的天才的随笔文体的写作者。他对

又臭又长的文章极为反感，他自己用词造句大都短小精悍，即使在迫不得已使用长句子时，也要随时随地添加上逗号、冒号和顿号等，以便让人有喘息和思考的机会。这些短小而精悍的句子，就象是一叶叶压缩饼干，往往包藏着丰富的含义。而当它们被人阅读时，就象是压缩饼干见到了水，迅速膨胀开来，形成一种意义的爆炸。这种爆炸的风格，往往在提供丰富的观念和思想的同时，保持自身的活泼以及音色的敏锐性。用巴特自己的话说，这是一种供读者“写作”的文章，而不是供他们“阅读”的文章。

所谓供人阅读的文章，就是多依赖于预先的假定，极力强化能指和所指之间的“既定”关系，从而十分确定地告诉人们：这就是世界的样子，而且它总是这个样子。

而所谓供人写作的文章，则不预先假定什么东西，不承认能指与所指之间有什么既定的顺畅通道，而是让人利用文本的语码，亲自去表演。

另外，在“阅读性文章”中，能指总是一闪即过，而在“写作性文章”中，能指是自己在演出和舞蹈。

巴特的写作，又象是在制造一种思想的多味豆或怪味豆，选料极为讲究。他使用的词语，怪僻而又文雅，奇特而又亲切，具有麻、辣、酸、甜的种种效果。即使在他的那些充满了专用术语的学术性极强的著作中，其用词造句也极耐人寻味和经得住咀嚼。他努力要做到的是，一方面要达到一种对新的术语的丰富而广泛的应用，另一方面又让它们发出奇特的味道，使人念念不忘。

巴特的随笔不仅散发着直冲鼻息的香辣之气，而且往往具有一种“一语中的”警言效果。这些警言，就象是中医的针灸，总是给人以强烈的刺激和独特的感受。作为一个警言家，巴特不仅展示出对“结构”之知觉层次上的诸种要素的天才的敏锐

感觉，而且还展示出他不受任何理论干扰的知觉定力。格言或警句作为一种压缩了的断言，由于使用了相互对称的对立字眼，就不可避免地呈现出某种观念在结构上的对称性和互补性。在他的警言中，任何事物都可以分裂成它的自身和它的反面，分裂成对它自身的两种解释。或者，他会让另一个字眼出场，与原来的字眼对立，形成一种预料不及的关系。例如，他会说，“伏尔泰的旅行观，是为了展示一种静止”，“波德莱尔不得不保护戏剧，使之不受戏剧的侵害”，“爱菲尔铁塔把这座城市变成了大自然。”……。类似这样一些表面上自相矛盾的格言式构型，在他的文章中比比皆是，它们提出的观点，实际上是对某种深奥的道理的总结或概括。这种格言式思维的本性，就是使那种想要说出最终结论的企图，服从于对一种强有力的句型的创造，从而使批评变成一种行动，而不仅仅是一种思想。

另外，我们还知道，创造格言和警句，需要有一种对线条画，而不是对油彩画的敏锐感觉。也就是说，需要有一种对形式做出敏锐感受的才能。这种对形式异常敏感的特质，正是当代许多人——在一个理解意识高度饱和的时代进行沉思的人——共有的同一种感受力的变种。这种感受力的特征是，对唯美主义的审美趣味的看重和高扬，这种趣味总是使人以一种骄傲的姿态拒绝一切不带主观色彩的东西。它总是使人满怀信心地做出判断，与此同时又会急忙声明，这种判断不过是临时性的。（如果不是这样，就被认为是坏的趣味）。这样一种感受力会使得那些拥有它的人一再声称，自己所做的事情不过是一种业余爱好，而不是一种专业。例如，巴特在1975年的一个评论中就这样说过：“在语言学领域，我从来就不是别的，而是一个业余爱好者。”即使在他的晚期著作中，巴特也一再否认，自己曾经扮演过一个庸俗的系统的构造者的角色，否认自己是这个系统的权威、导师和专家，更否认自己成为这种角色是为了捞

取享乐的特权和自由。对巴特来说，只有非功利的唯美主义审美趣味，才是唯一值得追求和赞扬的东西。而这种趣味又总是与发现新的和为人们不熟悉的东西的不确定的活动紧密地联系着。在这种观念的支配下，巴特总是在某些为人们熟悉的作品熟悉的主题的含义中，追寻另一种意义，把它们转变成宏伟的“本文”。这显然是一种极为离经叛道的事情。因为对于巴特来说，把某个作品变成“本文”，就意味着对传统的价值观的批判和抵制。这种传统的价值观总是把文学作品区分为伟大的和渺小的。巴特则反其道而行之，恰恰要在多数人认为不起眼的作品中找出惊人的美学价值。他还公开抵制和蔑视传统对文学和艺术的区分、对各种文类的区分以及对各种艺术的区分等。他一再声称，他在这些东西中看到的只有“本文”。

那么究竟什么是巴特所说的“本文”？它与一般人所说的“作品”有什么不同？对此，巴特曾作过经典性的回答，他专门列出七条，作为它们之间的区别。这七条的主要内容是：

A 作品属于财产的范畴，它在图书馆的书籍中占有一块空间，而本文则属于方法论的范畴；作品是可以看到的，本文则是证明出来的，或者说，是顺着或逆着某些法则说出来的；作品可以拿到手里，本文则存在于语言中，只有在交谈中被捕捉，它才存在；本文不是作品的解体，如果说作品只是本文的想象的外露，本文就只有在一种活动和一种生产中才能被经验到。用一句形象的话说：本文是不能停止的（举例说，在图书馆的书架上），它的构成元素是旅行——包括往返移动、逆向而行、横切等。

B 本文不仅仅停留在好的文学作品中。也就是说，本文不是靠通过将文学作品划分等级而得到，更不能在简单的风格的分类中得到。构成本文的恰好是相反的东西——一种对这些老式的区分或分类方式的颠覆性力量。举例说，如何确定某些现

代作家属于哪一类，说他们是小说家？还是说他们是诗人、散文家或经济学家？亦或是说他们是哲学家或神话学家？是又不是，他们所属的范畴是如此不确定，以致许多大名鼎鼎的人物，在文学手册中都找不到他们的名字。但事实上，这些人是创造了“本文”的。本文位于言语之行动法则的极限处。本文的概念不是修辞学的，它的疆域在大众见解之外。

C 本文是在同符号的关系中被经验到和被接近的。如果说作品与符号的“所指”紧密联系，而本文则属于符号的“能指”领域。一般说来，“所指”具有两种类型的意义：一种是显义，作品因此成了语文科学研究的对象。第二种是秘义，必须加以寻找，作品因此而成了解释的对象。本文所实践的东西，恰好是对上述所指的东西的无限延期或消除。因此，决不能把它想象成是意义的先导或“前厅”。恰恰相反，本文是意义的后果和再生。当然，本文所处的能指领域的无限性，并不是指它的不可言喻性，而是指一种“表演”。在本文领域中，某些永久性的能指的产生，不是通过一种有机成熟的过程，或一种深层探究，而是通过一系列换位、重叠、变革的活动。支配本文的逻辑，不是那种试图确定作品意义的理解的逻辑，而是一种换喻、联想、邻接、交叉涉指活动，这种活动恰好与符号力量的释放相一致。最好的作品是中性的或温和的符号象征，而本文则是激进的符号象征。也就是说，我们所思考、知觉和接受到的一件作品的整体符号特征，就是本文。这样，本文就恢复到语言，它也象语言一样，具有结构，但又是反中心的和没有终止或结尾的。（认识论赋予语言的特权恰恰来自这样一事实：在语言中，我们发现了一种自相矛盾的结构概念，一种没有结尾和中心的系统。）

D 本文是复数的。这不仅意味着它具有好几个意义，而且意味着它完成了意义的多元化。这是一种绝对不能约简的多元。

本文不是与意义共存，而是意义的通道，因而不依赖于解释。它虽然是自由的，但又依赖于爆炸和散播。事实上，本文的多元所依赖的不是它的内容的模糊，而是依赖于织成它的“能指”的立体性的多元。（从认识论的角度讲，本文是织成的织物。）巴特把本文的阅读者比喻为一个放松的主体，在放松状态中释放出了它的意义的仓库。这一相当空灵的主体，正沿着一个山坡溜达。在这个山坡的下方，是一个干枯的河道。他看到和感到的是一种由相异的物质构成的分离的层次——光线、色彩、植物、热浪、空气，还有声音的爆炸——小鸟的啾鸣、从山谷的另一面传来的孩子的叫声等。除此之外，还有小路、手势，近处或远处的居民的衣衫……所有这些事物和事件都是半认识性的，它们来自已知的密码，但它们的联合性操作却是独特的，从而导致了这种溜达的与众不同和它的不可重复性。这就决定了，对它的阅读的活动的流动性质。这就解释了，任何关于本文的演绎归纳科学都是虚幻的，因为本文是没有语法可寻的。在这种本文中，只有相互交织的联想、回声、文化性的语言，先前发生的和当时发生的事件等。它们总是以一种立体声的方式，对本文横切再横切。这种相互交织性，亦被称为本文间性。如何理解这种错综交织的本文？由于它本身是各种本文的交织，所以不可能通过追溯本文的起源而得到。追溯出它的本源或追溯出对它产生影响的东西，只能是一种虚幻的神话。（起源神话）本文是匿名的，是不可重复的，但又是可以阅读的，这种阅读实际上是一种没有联想标记的联想或意义的衍射。

E 与之相反，作品却总是卷入一种确定起源的活动中。这种追溯所假定的是，可以对作品的世界加以确定。它认定作品是连贯一致的，与它的作者是吻合的，是作者的财产。作者总是被视为其作品的父亲和拥有者。文学科学总是告诉我们说，要尊重手稿，要尊重作者所声称的原始写作意图。社会也大力支

持作者对其作品的拥有权。而本文就不同了，它可以在没有“父亲”允准的情况下阅读。在这儿，本文的隐喻词与作品的隐喻词亦不同。作品的隐喻词，是一种“有机组织”的形象，这种组织的成长是通过扩张活动，通过“发展”（一种属于生物学和修辞学的意义模糊的字眼）而形成的。而本文的隐喻词，则是“网络”，如果说它也扩张的话，这种扩张是通过一种联合式的操作进行的，是以系统的方式进行的（相当于现代生物学对活的生物的描述）。本文可以在没有其父亲的情况下阅读。由于可以对本文任意地“横切”，就自相矛盾地取消了作者的继承权。这并不是说作者不能回到本文，而是说当他回到本文时，只能以客人的身分，而不能以主人的身分。如果他是个小说家，就只能作为其中的一个人物记载在里面，就象是地毯上的一个图案一样。这种记载或登记，不再是具有特权的，不再是父性的，而是一种名义上的。他的生活不再是他的故事的源泉，而是一个与他的生活同步的故事。这同作品的情况显然不同，因为凡是作品，都有作者的生活作为其源泉。而写本文的“我”，永远是一种“名义上的我”，而不是别的。

F 一般说来，作品是一种消费品。今天，人们多是凭借作品的质量，而不是凭借真正的阅读活动，来对各种书籍做出区别。对作品的各种各样的阅读都是一样的，有教养的阅读，与那种坐在火车上的消闲式的阅读，在结构上并没有什么不同。而本文就不同了，它常常是凭借它的“不可阅读性”，而把人们从对它的“消费活动”中解脱出来。把它重新恢复为一种“演奏”、一种任务、一种生产、一种实践。这就意味着，本文代表着一种努力，一种要消除和减少写作与阅读之间的距离的努力。这种消除不是通过让读者将自己向作品投射，而是通过将他与作品联结成一个，变成同一种发射意义的实践。

巴特回顾说，将阅读与写作分离开，乃是发生在某一特定

历史阶段的活动：在强烈的社会分工的年代里，阅读和写作都同样是一种阶级的特权。修辞学，作为当时的一种最大的文学密码，是专教写作的。有意义的是，民主社会的到来，整个地颠倒了这种“暗码”：社会上层骄傲于用它教阅读，而不是用它教写作。

但事实上，如果单从消费的角度看阅读，它就算不上“演奏本文”。“演奏”，乃是一个多义词。“本文”本身是“演奏”出来的，就象是门在折叶上来回转悠，就象是鱼钩被鱼儿弄得荡来荡去那样。阅读者的这种“演奏”是双重的：他演奏本文，是指他在重新寻找一种生产它的实践，但这种实践却不能约减为一种被动的内在模仿，本文是抗拒这种模仿的。说他演奏本文，是指他在音乐意义上的演奏。因为作为实践活动而不是作为艺术活动的音乐，与本文的发展历史十分相同。历史上曾经有一个时期，积极活跃的业余音乐家人数众多，在这一阶段，演奏与倾听音乐，并无实质的不同。然而渐渐地，演奏者就分裂为两种不同的角色。首先出现的是作为解释者的角色，他们受资产阶级公众的委托而演奏。其次是被动的业余音乐工作者，他们只是倾听音乐，自己却不能演奏。我们知道，在今天，“后一系列音乐”已经破坏了解释者的角色，他们被要求成为已完成的乐谱的合作者。本文就象是这种合作活动产生的新的乐谱：它从读者中恳求一种实际的合作。这无疑是一种巨大的更新。现在到底是谁在制作作品呢？是作者还是观众？今天看来，只有批评者在制造作品。把阅读约简为消费，这一做法要对许多人面对现代作品时产生的厌倦情绪负责。而厌倦就意味着一个人不能生产本文：不能演奏它和释放它，不能使它发动起来。

G 作品引发的快乐是存在的，但这种快乐虽然强烈，却来自一种偏见，仍然是一种消费者的快乐。这是因为，人们在阅读这些作品的时候，知道自己不能重新写作它们。这种消沉的

认识足以使人们严重脱离生产这些作品的实践活动。本文造成的快乐，是一种生产与消费，阅读与写作未曾分离的快乐。本文具有能指的秩序，以自己特有的方式参与社会和乌托邦，本文在某种社会到来之先，完成了对这种社会的透视，至少是一种语言关系的透视。因此，本文的空间，是语言在其中循环的空间。^①

虽然从常识上讲，任何一件具有某种形式的作品，都有权成为“本文”之民主大家庭中的一员，但多数批评家总爱挑选那些为多数人承认是重要的或有影响的作品，对之做出批评和评论，而对那些每个人都知道其意义的作品，却往往不屑一顾。然而在巴特看来，批评家的责任和义务，就是在废墟上发掘，通过这种发掘，作品就在批评的过程中转变成一种开放性的和多义性的现代文学“本文”，因而使得批评家也和文学创造家一样，成了意义的发明者。巴特认为，文学的目的就是把意义赋予世界，但它赋予世界的决不能仅仅是一种意义。因此，批评的关键，就是对旧的意义进行加减乘除的改造，重新探查出新的意义。要做到这一步，就要使批评置于唯美主义趣味的支配之下，因为最终能够识别出本文中的为人们熟悉的或旧的意义，并进而将它们置于被反对的地位上的东西，只有唯美主义的审美趣味。正是这种趣味，才把人们熟悉的东西，转变成了庸俗的和浅薄的东西，或者反过来，把人们认为不屑一顾的东西，变成高雅珍贵的东西。巴特的这种唯美主义倾向，总是在最关键的时候发挥主导作用，这样，他的批评所重新建立起来的东西，就不是一种单纯的信息或意义，而是作品的形式或结构。这样一种倾向，正是文学批评中对显义的回避倾向。在现代文学思潮中，这几乎已经成为一种良好的趣味的标志。因为这些现代主义者

^① 巴特：《从作品到本文》，选自《语言的沙沙声》第146页。

来说，既然许多伟大的作品的意义已经被理解了，就已经变得陈腐了，既然如此，就干脆将它们忽略吧！因此，巴托最高兴做的事情，就是通过努力，证明那些看上去极其乏味，甚至极为平庸的作品，具有一种新奇性和颠覆性；而在那些常人认为最离奇的作品和想象中，又能找出一种极其普通和极其普遍的东西。例如，在他写的那篇关于萨德的文章中，就证明了一种性的理想不过是一种理性走上极端后的作用。在论傅立叶时，又证明了，那种理性的理想，不过是感情之谵妄症的发泄。

巴特式写作和批评的另一大特征，是他总爱把所考察的事物的分成几大类、几种方式或几大部分，例如，他会说：神话是通过两种方式进入历史，拉辛的性爱有两个层面，音乐有两种，对某个作家的作品的阅读有两种方式，作家有两类，他自己对摄影的兴趣有两种表现形式，作家对自己作品的修正有三种类型，阅读百科全书中的插图有三个层次，对待言语和写作有三种态度，它们相当于三种职业——作家、思想家和教师。有四种读者，保存一种杂志有四种理由，等等。

表面上看，这是典型的法国编撰型思维方式和论述方式，但我们稍加注意，就会看到，在这些分类中，除了少数比较合乎法国标准外，其余绝大多数都是他自己的发明和创造。也就是说，它们只适合他自己的论述方式。以他后期著作《本文的快乐》中提出的断言为例，他指出：现代艺术家试图摧毁艺术，这种企图分为三种方式。很明显，类似这种分类，其目的仅仅是给他的思想所达到的疆域画图。我们还发现，他的这种分类不是绝对的和一成不变的。在这儿经常发生的事情是，每当他提出一个新的范畴或类型时，等于是推翻了前一个。因此，这种分类的目的，说到底还是为了使事物成为开放的，从而为那些迄今尚未被解码的神秘的东西留下一些余地。巴特尤其喜欢那种稀奇古怪的“过剩”现象，因为这样一来，他就为精神生

活找到了寄宿物，使它们不再成为一种类似地志学的固定的东西。

正如其它所有格言学一样，巴特对夸张有一种奇特的迷恋，对某些概念的罗织往往达到一种戏剧的效果——一种感人的情节剧的效果。例如，他谈论意义时，会说它们颤动、抖动、震颤、战栗、集结、放松、分散、加快、闪耀、折叠、突变、变异、延迟、割裂、分离等；谈到意义造成的效果时，说它会造成压力、爆炸、裂缝、渗漏、破碎等。在这儿，巴特展示了一种类似诗的思维的活动。这种思维将主体的意义与意义的运动等同起来，或者与意识的动觉等同起来，从而使批评家得到解放，使之达到一个准艺术家的水平。对巴特来说，这种两分法或三分法的使用，会使他的想象永远是暂时的——可以随时对之做出改变和修正，使它的稳定性不断解体，使之成为伸缩自如的东西。

作为一个作家，巴特还特别喜欢使用短小的形式，他还曾计划就这个问题开一门课。他的随笔绝大多数都短小精悍。而他写的许多书，也只不过是许多短小文章的集成，而不是普通人心目中的大部头专著。他的这种写作与其说是一种前后呼应的统一论证，倒不如说是在各种相互独立的题目之间的“旅行”。这方面的典型事例，是他于1970年写的《S\Z》。这是一本论述巴尔扎克的《萨拉西纳》的注释性作品，全书一共分成561个陈述，按排成93个散漫的思考。这些陈述短则几个字，长则一二页，全由他自己当时的思绪决定。巴特告诉人们，这本书他是以一种创造的态度，听取了本文的内在声音而“写作”出来的，这种有异于“阅读性作品”的“写作性作品”，就是通过将别人的本文搬上“舞台”，不知不觉地将自己的趣味渗透进去，最后使别人的本文成为皮影戏一样的东西。这种写作性的作品会在倾听者心中激发出某种声音，通过与读者的接触，形成一

种不固定的舞台效果，使每一次阅读都产生出一种新的相互作用和产生出一种新的解释。这样的写作性本文，允许人们做出各种不同的解释，鼓励人们立足于自己的潜意识，去接受表演，着迷于它的能指本身。

有趣的是，在巴特一生中写的一系列论述大作家的作品中，其中有一本是专门论述他自己的，这就是他的《巴特论巴特》。可以说，该书是这一系列书中最古怪最眩目的著作。同时，这本书以及他后期的其它著作，还显示出他写作和论证的高速度。这不仅促成了他的戏剧性多产，而且表现出他对所有的体系进行颠覆的欲望和逆反的心理。我们知道，在西方，一个世纪以来，这种反抗“体系”的倾向，一直被认为是一种高级的趣味，尼采、维特根斯坦和克尔郭凯尔等，差不多都声称过“体系”的荒唐。这种对体系的嘲弄的最现代的形式，是对“律法”的抗议的一个方面，或是对权力本身抗议的一个组成部分。

当然，在法国的怀疑传统中，早就存在着对体系的成见和拒绝。那些带有怀疑论色彩的作家，一直都在斥责体系的僵硬。在这种怀疑传统之后，一种明显的现代风格形成了，它的原始形式至少应该追溯到斯特恩等法国浪漫主义者。可以说，他们是反抗线性叙述的先驱。这种反抗的典型表现，就是在小说中摧毁故事情节，在非小说中抛弃线性论证。这种对于生产一种连续的体系或论证的不信任，导致了对长篇论文和长篇小说的修正，使小说、传记和散文得到了脱胎换骨的改造。

对于这种新的风格，巴特是一位积极的倡导者和富有创造性的实践者。我们知道，漫主义和后浪漫主义感受力的一个特殊表现是，在每一部书中都要有一个第一人称的“表演节目”。这说明，它已经把写作看成是一种戏剧性的活动，必须服从戏剧制作的规律。为达到这一目的，它使用的一个战略是：多次反复使用假名。这就是克尔郭凯尔所说的对作者的身份的“掩

盖”。按照常识，在写自传的时候，就等于公开告诉人们，这本书要用第一人称写。然而巴特却不管这一套，他有自己的主张。他认为，自传作家在谈到自己时，有时可以用“我”，有时可以用“他”，而所有这些都必须被看作是小说中的一个人物在说话。在这种角色变形的特殊表演中，不仅自传和小说之间的界限被打破了，散文与小说之间的界限也不存在了，写作开始涉及着一种强调戏剧性的新形式或一种直接涉及自我的新的种类，或者说，变成了强制写作和抵制写作的混合。

我们还知道，在现代的写作中，为了取得一种较理想的“叛经离道”性和一种理想的强度，有两种战略被广泛地采用着：一种是抛弃了讲话和写作中一切习惯性的分段法，如章、节、段、标点符号等，扫除一切被认为妨碍形式和声音之连续性生产的東西。这就是某些哲学小说家如赫尔曼、布劳赫、乔哀斯、斯特恩、波克特等人喜欢用的不分段、不换行的“长跑”法。另一种战略则正好相反，即大量增加或增殖对文章的“切割”，发明出更多的分离它或断裂它的方式。乔哀斯和斯特恩均用过此法，而什克洛夫斯基的最出色的书，就是用“一句段”的形式写作的。这种由频繁的“开始——结束”构成的多元而快速的闭合，使论述变成一种与众不同的百音盒式的多姿多采的东西。在这儿，每有一个或两个短小的段子，便出现一个空间间隔，“对某人的作品的笔记或注评”，也成为常见的标题。

在这方面，巴特做得尤为出色，他的早期的论盖德的书和后期的许多作品，都是使用的这类标题。他的许多作品的极其频繁地使用断裂技术。有时候，它们干脆是用一段摘录加一段随意而断断续续的评论的形式构成。这种片断式写作和随意式的评注，导致了一种新的、不同于线性叙述的构造形式。在这种形式中，片断和插话均以极其随意的方式呈现出来：它们有时以编号的形式出现，有时又可以获得一个小标题；有时幽默，

有时讽刺，有时轻轻一笔带过，有时着意强调。他使用小标题的方式也是独特的和为破除体系而设立的。比如说，他喜欢把论述的各段落以字母的顺序排列，从而更强调全书各章节、段落在顺序上的随意性、片段性、非系统性和非线性。可以说，巴特的所有主要著作都不是线性的叙述方式，而是一种直抒胸臆的随意性写作。

巴特反复地把他的这种写作同表演作比较，把对它的阅读同性爱作比较。这样以来，他的声音就变得越来越富有个性和充满质感，他的思想越来越显示出一种表演的特征。当然，在这一点上，他同其他的反“体系”的作者是有区别的。如果说尼采的反体系是用许多不同的声调同读者交谈，而这些交谈又是居高临下的和具有侵略性的——到处充满了狂喜、严责、恫吓、刺伤、嘲笑、邀请同谋等，巴特的反体系却一直采用了一种温和的记录的方式。这儿决然见不到粗暴的预言性断言，也没有对读者的说项，更没有故意让人懂这懂那的企图。这儿有的是只是一种类似游戏和戏剧表演的诱惑，而从无对他人的侵犯。可以这样说，他的所有的作品都是对戏剧性的探讨，它们全都以种种不同的独创的方式出现，充满了对趣味的追求，展示了与各种观念的节日般的快乐关系，因为对巴特来说，写作不是教给人们某种个别的知识或信息，而是如何使人们变得更加勇敢、敏捷、深刻、聪明和独立，从而也更加快乐。

当巴特具有一种可以争论的东西向人们提供的时候，便会成为为文学批评的设定标准的人物。在他于1964年出版的那本专论拉辛的书中，曾经尖锐地批评了当时的学院派文学批评。这一批评曾引起了双方长达几年的争论，最后巴特大获全胜，成为公众崇拜的偶像。

事情是这样的，在论拉辛时，巴特有意避开了详细地叙述作者生活经历的传记方法，也避开了把拉辛的悲剧观点与当时

支持贵族政治的意识形态联系起来的社会学观点，也不同于有些人对拉辛作的精神分析研究，而是迫使人们服从他自己的那种“本文”阅读。他认为，拉辛的戏剧讲的不是爱情，而是情欲支配下的暴力。为证明这一点，他列举了拉辛戏剧中使用的种种攻击形式，把握到了经常控制住主人公的命运的逆转，大大超出了结构主义方法的范围，更超过了那些对拉辛作的比较传统的评论。巴特重读拉辛使当时巴黎大学正统的拉辛学者皮卡尔感到恼火，他写了一本小册子《新批评还是新欺骗》（1965），来攻击巴特的新路子。巴特写了《批评与真实》一文（1966）来回答这种攻击。在这篇文章中，他把一切传统的批评方法都归之于实证主义的资产阶级意识形态以及政治和理性方面的保守主义。这场论战几乎把巴黎的每一个具有自尊心的知识份子都卷了进去，每个人都被迫表明站在哪一边，最后，凡是支持巴特的人都成了左派，反对的一派成了反动的，甚至是法西斯的。

（四）唯美主义倾向

事实上，巴特赞成“什么也不为的自由写作”，这本身就是一种政治观点。这种不问政治的倾向，本身就是一种政治。因为通过这样做，他就把文学说成一种“个人做出断言的权力”和“个人对自己的永恒的更新和重建”。而一切权力，归根结底又都是政治的权力。但尽管如此，巴特还是极力与政治保持一种距离。我们知道，巴特是在灾难性的第二次世界大战中开始出版自己的著作的，但在他当时出版的所有作品中，都很少谈及战争。这也许是因为他那快乐的理解事物的方式，使他对任何事物，包括战争，都作出最好的理解。

这样一种态度，使他显然缺乏本杰明等其他西方马克思主义者所持有的那种悲剧意识。在本杰明等人看来，文明创造的

每一件作品，同时也是一种野蛮主义的作品，伦理道德的承担同时也是一种奉献和牺牲，从而不可避免地要同政治联系起来。巴特则不同，他一直把政治看成是对人性的一种限制，他在《巴特伦巴特》中声称说，他喜欢把政治看得轻一些，这种倾向使他从来就没有抓住本杰明所具有的那种意识的核心。这是由巴特本人的独特经历决定的：他从未受到现代主义三大灾难性大变动的折磨，也未受到它的革命幻想的诱惑。他所具有的是一种“后悲剧感觉”。这种感觉使他把目前的文学时代，视为一种提供温和的启示的时代。他认为，一个作家如果能够说出带有温和的启示的句子，那将是十分幸福的。因此，巴特自己的绝大多数作品，都是贡献给“快乐的大仓库”的。他还称自己的写作为“欲望的伟大的探险”，认为欲望导致思想的生命，因此要保卫欲望的多元性，认为“意义”从来都不是产生于“一夫一妻制”。

他的快乐的智慧或快乐的哲学向人们展示出意识的一种自由、流畅、宽松、满足的理想状态。他认为，在这种状态中，人们不必再在好与坏、真与假之间做出选择和对它们做出证明。因此，巴特追求的“本文”或从事的事业，说到底就是要人们在其中感受到对“好—坏”、“真—假”等虚假对立的挑战和蔑视。

这一点还可以从他对“时髦”现象的解释中略见一斑。他指出，“时髦”也同“性爱”现象一样，其中不存在任何对立面，因为时髦寻求的是平等性、合法性和正当性，而不是寻求真实性。人们通过追求时髦而达到一种满足，这种满足提供的意义和快乐是极其丰富和饱满的。

要想对这种特殊的现象作出解释，他就需要一种支配性的或主导性的范畴，通过它，任何事物都可以得到折射，从而使最丰富的思想活动成为可能。这个范畴被他找到了。它就是语言——即广阔而丰富的意义所赖以形成的语言。举例说，他在

1967年完成的《时髦的机制》一书，其论述的主题就不再是时髦，而是时髦的表现语言。巴特假定说，时髦的表现语言就是时髦本身，因为“时髦只能通过时髦的表现语言而存在着”。

他提出的其它类似的假设还有许多，如“神话是一种语言，因为只有通过语言去谈论，神话才存在着”。其实，这样一种见解，早已经是现代理性的一种主导成份。当然，巴特所提出的这种假说，与其说是还原性的或分析性的，不如说是增殖性的。因为一旦认定离开语言就没有理解，就等于从反面肯定了，时时处处都有意义——既然凡是有语言的地方就有理解和意义，语言又是无所不在的，意义当然也就是无所不在的。

通过这样一种对意义之界限的无限扩展，巴特最终达到了这样一个成功的反论：一种什么都是和什么都不是的空洞的题目或空洞的符号，实际包含着任何一种意义，或者说，可以赋予它任何一种意义。通过这样一种对意义的快乐的增殖，巴特找到了类似“爱菲尔铁塔”这样的纯粹空洞的符号。这种符号虽然是空泛的，却意味着任何一种东西。巴特的这种“自我矛盾的论证”的最大特点，就是使他所论的事物不受“有用性”的诱惑和限制。具体点说，因为爱菲尔铁塔是无用的，所以它什么都是，所以就可以成为一个无限有用的符号。正如真正的文学的“无用性”使得它们在伦理上成为有用的一样。这样一来，巴特就发现了一个世界，一个由这种解放性的“意义缺乏”所造成的世界。

据巴特自己说，他在西方现代派和东方日本的大量作品中发现的，正是这样一种世界——一个由“缺乏意义”的事物组成的世界。他描写说，在日本，到处都能发现这种“空洞”的符号。为了解释这种“空洞”，巴特还用两个极点的互补来取代二元对立的范畴（如真与假、好与坏等），认为当两极点互补时，就会造成空的形式。虽然这种形式是空的，但它又是实实在在的

的；虽然它缺乏意义，却又是饱满的。而这也就是他在五十年代所写的文章中指出的“神话”。以后，他对许多课题的论证，都达到了这样一个高度，即：不在即在，空即满，无个性特征即个性的最高表现等。

正如宗教活动中众人反复吟诵的那些快乐的叙述一样，现代作家在表面看来最陈腐和最无意义的东西中发现了意义的宝库，把意义空虚的东西当做最丰富意义的承担者。

这就是巴特所说的第三意义或钝的意义。

他在一篇题为《第三意义》的文章中分析说，对任何一种“场合”，都可以区别出三个层次的意义。

第一是信息层次的意义。举例说，不管是从人们的穿着，还是从人与人之间的关系，亦或是从人们在我们熟悉的种种事件中扮演的角色，都能得知一些东西，这些东西均属于信息层次的意义。

第二是符号层次的意义。这个层次上的意义又分为若干种：1. 涉指性符号，如黄金象征皇家的权势与辉煌。2. 相近性符号，如黄金象征富有，如此等等。巴特认为，这第二层次的意义，需要一种更高级更细腻的符号学，它的意义不是信息科学所能理解的，而必需诉诸于那种带有心理分析、经济学和戏剧学色彩的符号科学。

第三是那种飘忽不定的、无规则的，但又是明显的和持续不断的意义。人们不知道它们是什么，至少不能叫出它们的名字，但可以清楚地看到它的特征。以一个戏剧中的两个人物为例，在他们的身上可以阅读到一种非透明性的东西，如一个人看上去结实、厚重、朴素；另一个人看上去圆滑、稀松和扎眼。一个人有一只愚蠢的鼻子，另一个的眼睑的线条十分纤细，还有一头呆笨的头发，疲倦的脸色，虚假的流畅的发式，象大米白粉一样的皮肤等。这一切都说明了，它的能指，或以上描述

的诸种特征，具有一种理论上的个性，这种个性是可以被我阅读到的。因为一方面，这种能指不等同于这一景象的简单的存在，它已经超出了对涉指的主题的复制的范围，因而能逼迫人们作出一种疑问式的阅读，一种恰恰对准能指的质问，而不是对所指的质问；这就是普通人所说的诗的理解和把握。另一方面，它又不能等同于一幕戏剧的戏剧性意义，因为仅仅说这两个人物的以上特征指涉着一种有意味的表情，如这儿是冷淡的和讨厌的，那儿是诚恳的等，是不能使阅读者满意的。在这两个人的面孔上还有某种东西超越了心理学理解的范围，超越了叙事性的或功能性的范围，一句话，超出了意义的范围，这就是被称为意味的东西。凡是意味，都是只可意会，不可言传的东西。意味直接指向能指的领域，而不是指向意义的领域。这是一个属于“接近、探索或过程”的领域，对此领域的探讨只能通过“本文的符号学”进行。

对这三个层次上的意义，巴特称第一和第二层次上的意义为显义，称第三层次的意义为钝义。显义是意图性的，即作者想要表达的。它选自一种普遍性的符号象征词汇，参与到一种完整的指明目标的系统中，具有一种自然的清晰性。钝义则具有一种既持久、又短暂；既明显，又难以捉摸的性质。它往往不为人的思想和理智吸收。巴特之所以称之为“钝”的，其意思说它的意义欠锋利，变得圆钝了。按照巴特，他以上描写的那两个戏剧人物的虚假性、苍白性等等，正是对一种太过于明显和锋利的意义的钝化，它们赋予那些明显涉指的意义以一种不可言喻的“转弯抹角性”，从而迫使人的阅读紧急刹车。巴特指出，一个钝角总是比一个直角大，而第三意义则比那种垂直性的（直来直去的）、锋利清晰的、法定的叙述性意义大得多。因为它打开了整个意义的无限领域。也就是说，钝义超出了文化、知识和信息。它打开了通向语言的无限领域的大门，进入

审美的家族——因为审美包括着实用价值不大的、无效的、模仿性的和嘲弄性的东西，而站在事物的狂欢性的方面。只有在那些擅长分析性理性者的眼睛里，它才是局限的。“钝”还具有动词的意义，也就是说，它不仅不加大显义，反而阻碍它和颠覆它。当然，它颠覆的不是内容，而是意义的全部实践，而在反抗多数的实践中，得到其自身的确定。钝义还是反叙述的，散播性的，反转性的，短暂性的，是与一个镜头、一种顺序和一种句法完全不同的“手迹”。它反逻辑，然而又是无比真实的。^①

与这种第三意义说相对应的，还有他的四种主体说。

关于四种主体说，巴特是在一篇专门论述托姆布里(Twombly)绘画时提出的。表面上看，托氏的绘画就象是他在心不在焉的情况下的乱写乱画，多用极为潦草的书写线条“胡乱”涂抹而成，就象是一个人开会时厌倦了，于是拿出一片纸，用毫无意义的线条在上面涂鸭一样。巴特认为，这种画具有自己的秘密，那就是要“展示”出事物（这种事物不是他再现的事物，而是他自己制作的事物的，如铅笔笔划、胶版纸、一片色彩或污迹等）的本质。这种展示不是通过加重或强调它们，而是通过一种偶然性的和不经意的涂抹，让他们自由自在、幽闲轻松地散播和弥漫。也就是说，其本质不存在于它们的新的或纯洁的状态，而是存在于它们的不干不净、破旧损坏、不平衡的状态中。因为只有破旧状态中，才能看到它们由新到旧的过程；只有在不平衡状态中，才能看到它们由平衡到不平衡的发展；只有在它们的不干不净的状态中才能看到由净到脏的过程中作用力与反作用力的争斗；只有处于一种被遗弃的状态中，

^① 巴特：《第三种意义》，选自《形式的责任》，Farrar, Straus and Giroux, Inc 出版公司 1985 年第 41—62 页。

才能通过它们的被抛弃而使它们得到最好的阅读。例如，“红色”的真实是在它的血乎乎涂污状态中，铅笔的真实是在它的摇摆颤动的笔划中，一个人在画上落款的真实是在其不规则、笨拙的和摇摇晃晃的笔迹中，等等。巴特认为，这种画是不仅是主客不分的（或者说，是谈论者与被谈论的东西不分的），而且是创造者与欣赏者不分的，也就是说，绘画的主体同时又是欣赏主体。托姆布里绘画的简化性、奇特性和笨拙性，召唤和吸引着观看者，使他們也想加入到画面中去。他们加入进去，不是为了审美地消费它，而是为了让他们自己创造它，或重新创造它，他们想用自己的手去创造。但是，观看这种画的主体又是多样的和变化的。对这种主体的分类，只能基于他们在面对绘画和观看绘画时的内在创造过程进行。按照现代符号学的观点，主体不是由别的东西，而是由他们的语言构成的，所有这些主体在面对托姆斯基的画时，都会立即说话。而美学作为一种原理，可能是这样一种科学——它研究的不是作品本身，而是作为观看者的人或作为读者的人。作品导致他们说出的东西，本身就是一件作品。因此，“观看”这种作品的，就不可能是一个主体。按照巴特，最少可以分辨出四种主体：

一 文化性主体：这种主体知道维纳斯是怎样诞生的，谁是莱辛和瓦莱里。这种主体一般喜欢夸夸其谈，说话时一般都很流利。

二 专家性主体：他们是艺术的专家，对艺术的发展历史有着全面的掌握，并能说出托姆斯基在艺术史上的地位。

三 享受性主体：他们可以在绘画面前得到享受和快乐，在对它的发现中得到一种极其愉快的体验，但对这种愉快，他又无法表达出来。因此，这种主体是沉默的，他只能说：“这画有多美！”。他一次次重复着这句话。这是语言给人的折磨和痛苦。我们永远不能解释，为什么我们发现某物是美的。这种欢乐和

愉快生发出一种语言的懒惰。如果他想谈论一件作品，就必须用某些比喻，从侧面进行。在观看托氏的画时，开始时有一种模糊不清的东西，这种东西对我来说一闪即逝，它的形式也不清晰、不连贯、不合理。我不理解它们，它们总是作用于我，却又不为我所知。但我离开画的时候，它又回来了，变成一种记忆，一种顽固不去的记忆。在回忆中，一切东西全变了，对画的回忆使我沉浸在幸福中。事实上，我如此愉快地享受和消费的，是一种不在的东西。这显然是一种自相矛盾，但又是“诗的真正原理”。

四 创造性的主体：即那种重新创造一幅画的主体——我看着这幅画，十分喜欢它，却对它无话可说。突然之间，有某种新的东西出现了。这是一种欲望，一种想做同一件事情的欲望。于是，我就走到另一张桌子面前，选出一些颜料，开始作起同一种画来。与这种做法引发的一个问题是：你想做一个托姆斯基吗？回答是：作为一个创造性主体，我作为这幅绘画的观赏者，将通过自己动手，去探索自己的“无能”。当然，我同时也有一种同原作者比试一番的意思。但我最终会从自己的错误中意识到，这个原作者的艺术行动中包含着多少智慧！^①

很显然，巴特所作的这样一些辉煌的描述，呈现出一种狂喜的或迷狂的经验。而狂喜，不管是宗教的狂喜，还是美学的狂喜，亦或是性爱的狂喜，都是既空虚又充实的。一种零度的状态同时又是一种最丰富的状态，它们其实是这种丰富饱满的状态的等同物和替代者。将谈话的内容或主题转换为对它们的谈论，属于同一种运动，因为这等于是把内容或主题清除，然后用意义将之充满。这样一种关于语言的概念，同时支撑着巴特的独特的感受的两个侧面：在追求丰富的意义的同时，使索

^① 《艺术的智慧》，选自《形式的责任》第199页。

绪尔的“语言是形式而不是内容”的理论与一种对优雅的趣味——即对沉默的和言不尽意的交谈——的追求，以及通过使思想与“否定性的空间”（零状态或空的状态）等同来创造意义的作法，达到了奇妙的一致。正是从这一角度出发，巴特才把日本视为一个“符号的王国”，在这个国度里，实在的东西总是以符号的形式存在，并且与一种最高的礼仪相一致，从而使所有的意义都是非直接地呈现出来，显得极其高雅。

总之，巴特的关于“非个性化”，关于“缄默”，关于“优雅”的理想，在他对日本文化的欣赏中得到充分的反映。他在1970年写的《符号的王国》中，曾经赞美了作品在摆脱了思维和意义之后所具有透明性、轻盈性和优雅性。他认为，日本的木偶式的表演，实则是一种高超的理想的体现，是对一种无表情性、清晰性、深奥性和空灵性理想的体现。这种理想既是无表情的，又是狂热的和充满幻想的；既是天真的，又是深奥的；既是非自发的，又是高度敏感的。巴特认为，他在日本文明的各个不同层次中所发现的种种类似的性质，均显示出一种理想的趣味和高雅的行为举止。

巴特最后意识到，他在日本发现的这种理想，正是西方自19世纪以来一直广为传播的唯美主义理想。而在当今世界，这种唯美主义的观看世界的方式，在日本和法国最为流行。然而在法国，它又有着不同于日本的表现，换句话说，它在法国多数是以文学形式表现的，除此之外，它还表现在它的两种大众艺术，即它的烹调和服装中。

对于巴特来说，饮食也是一种意识形态，属于趣味的范畴。他经常谈论“味道”这个词，他认为服装也属于同一类。我们知道，法国从波德莱尔到考克丢（Cocteau）的许多大作家，无不对服装美学给以郑重对待。文学现代主义的奠基人马拉美还编辑了一本专门的服装杂志。这是因为，在法国文化中，各种

唯美主义思想一直比欧洲其它文化中更加明确和更加有影响。所以，在法国先锋艺术概念和流行服装之间一直保持着一种密切联系。这同英国人和美国人把流行服装当成是严肃的艺术的对立面的观念，形成鲜明对照。

在日本，这种唯美主义的理想几乎渗透到它的文化的每一个角落，而且早在17世纪时，就已经形成了。巴特对日本文化的浓厚兴趣，表现了他对一种混沌、单纯、真切和细密的审美感受的推崇。他认为，这种感受比法国人的更加美好、更加直接、更加优雅、更加空灵和更加静默。

他认为，西方历史上一度流行的那种追求细腻的态度，近乎前两者之间。这种态度具有一种扭曲的特征，是一种任意排他的审美情趣，持这种态度只能使人喜欢极少数几种东西，从而把世间可爱的东西约减到最少的限度。这种趣味在赞美时所使用的形容词也少得可怜，它颠来倒去就是那么几个词，如幸福、有趣、迷人、顺眼、合适等。巴特认为，这样一种高雅实则等于大量拒绝。事实也是如此，那时候，人们拒绝和否定的东西越多，就越是显得高雅。唯美主义则树立了一种绝对不同的标准，这种标准使人有可能喜欢更多的事物，此外还要把某些新奇的、非世俗的、甚至违禁的东西作为快乐的源泉。

但是，在文学表达所使用的种种手法中，最能够体现这种态度的，还是巴特的“列清单”法——这是一种唯美主义的独特的“复调”，它把极其不同的事物和经验并列在一起，达到与自然的不一致。通过这样一种技术，巴特就把它们全部转变成人造的对象。在这儿，高雅成了一种最机智和最诙谐的领受。通过这种手法，就使他的这种唯美主义的姿态，总是在“从不满意”和“对一切都满意”之间变换着。

我们看到，虽然上述两个方向上的“细腻趣味”都是以“审美的距离”作为前提，但西方早期的那种“排他的方式”却

显得“冷”一些，日本的或西方现代的“包容方式”则是热情奔放的。这种热情在它使用的语言中可见一斑，举例说，它用来赞美的形容词倾向于“丰富充盈”，而不是象先前那样“贫乏单调”。巴特本人当然属于前者。巴特喜欢“包容式”的审美趣味，但更喜欢现代的那种更民主的方式——即事物在美面前的平等。这表现了他有一种在所有的事物或更多的事物中发现迷人的乐趣、幸福和愉悦的愿望。以他对傅立叶的解释为例，这种解释，归根结底是一种唯美主义的赞美。他这样写道：“构成傅立叶作品的东西是那些细节，它们完全把我征服了。这些奇妙的表现是那样地迷人，是那样使人愉悦。在傅立叶的作品中，这样的妙句到处可见。”^①

与此相对照，前一种态度所标榜的东西，却不能使人在每一种东西和每一件事情中发现快乐。在巴特看来，唯美主义态度所造成的，是一种人们看到日本东京那拥挤的街道时的快乐体验。在这儿，“是数量完全取代了质量，是一种生发出无限快乐的新的关系。”^②

按照巴特的这种唯美主义标准，现代心理学中所说的“表面”同“深层”，同样都是美好和有效的。而在表面中建立的新奇，也许更值得赞美。他建立这种理论，目的在于挫败人们回到心理学中的欲望。巴特一向认为，心理的深层是一个模糊不清的领域，也是一个使人困惑的东西。他认为，在事物的底层并没有人类的本质在骚动，人的自由只在表面上停留着。这个表面就象是人的欲望在上面转圈或循环的大镜子。

巴特的这一观点，构成了现代唯美主义的中心立场。这一立场在过去的一百年中，曾经以各种不同的形式出现过。同以往的唯美主义大师，如波德莱尔、王尔德、杜夏、卡吉等人一

^{①②} 巴特：《萨特、傅立叶、罗耀拉》，Richard Blackwell 1986年第95页。

样，巴特自始至终都在反驳着“深层论”，对那种认为“最真实的是潜在的，潜在的处于最底层”的观点，他总是持一种毫不妥协的反对态度。说到底，这是对“物质和精神、外在和内在之二元对立”的拒绝。他在1956年写的《神话学》中声称，在唯美主义看来，“深层”和“隐藏”的概念本身就是一种神话和谎言，当然，对“深层”和“表面”做出区分，这本身就已经是对美的世界的一种错误的估计了，因为这等于是重申了二元对立。在他看来，这种对立同他竭力反对的内容和形式的二元对立，本质上是一样的。

我们知道，在西方，反对这种二元对立的最有名的陈述来自尼采。在尼采的作品中，到处都包含着对种种固定的对立（如好与坏、正确与错误、真与假等）的尖锐批评。但是，与巴特相比较，尼采虽然蔑视“深层”，却高度赞扬“高度”。而在尼采以后的唯美主义传统中，却渐渐既没有“深层”，也没有“高度”，而只有各种各样的“表面”。尼采曾经认为，任何一种深层，都需要一个面具，作为它的寄托地，这实际上等于是鼓励了思想的诡计。尼采还作过一个模糊的预言，认为即将到来的世纪，即我们现在所生活的世纪，将是一个演员的时代。当然，尼采所有的作品的基础，都是一种严肃和忠诚的理想。这一理想使他的观念同现代意义上的唯美主义观念有所区别。例如，尼采高度赞扬“表演”，但并不喜欢“演员”，他对“表面”有一种矛盾心理。例如，他一方面批评瓦格纳的音乐，认为它是一种“诱饵”，另一方面又坚持“表面”的真实可靠性。这意味着，正是这样一种标准，而不是“表演”的标准，才是尼采希望的。

而按照唯美主义的立场，表演即现实，它与表面恰恰是相互加强和互相渗透着的，而“诱饵”的魅力永远是一种正面的东西。关于这一点，巴特的观念具有一种内在的坚固性，“表

演”这一概念直接或间接地传达了他的所有作品中的主导意识，暴露了他的秘密。他在《巴特论巴特》中声称，在他的所写的“文本”中，没有一篇不涉及着对戏剧性的探讨，而“表面”则是一种更加普遍的范畴，正是通过它世界才被看到。他对服装和像片的兴趣，全都与他的“戏剧性”观念有关。在他看来，像片是一种“闹鬼的场面”，在解释像片时，主体是像片和那些被像片带入幻景中的人，就象性的梦幻的对象一样。巴特写过许多关于布莱希特的戏剧的文章，还在70年代的教学频繁引用过布莱希特的话。他特别推崇的是他的戏剧中的散文式写作，认为它们本身就是尖锐的批评的样板。当然，他的评论所推崇的主要是作为“表面”的创造者的布莱希特，而不是作为说教的思想家的布莱希特，因为他认为正是布莱希特创造的“表面”，而不是这些表面背后的东西，才是真正的戏剧性要素。他对“表面”的强调最终意味着，在这个领域中，“意义”是可以被拒之门外的，舍弃了意义之后，戏剧就变得轻盈，其表现力就插上了翅膀。

很明显，对“表面”这一概念的肯定，是唯美主义立场的胜利，是对戏剧性的高扬和对悲剧性的拒绝。巴特的所有的思想活动，都具有对作品的“内容”做出取消的效果，因为在他看来，“内容”乃是作品的悲剧。这就是他的作品具有真正的颠覆性、解放性和游戏性的奥妙所在。可以说，他代表的是一种逍遥式的谈论方式，因为他往往假定可以抛弃谈论的内容，而抛弃内容又是为了更好地欣赏这种谈论的形式。在各种形式主义理论的鼓励下，这种逍遥式的谈论渐渐变得受人尊敬了。

巴特曾对自己思想的发展作出过种种解释，但在其中的每一种解释中，他都把自己描写为一个学徒，一个永恒的学徒。他这样说的真正意思是，他是始终如一的从不为各种权威和教条所动，也不为指导他的大师的名望所动，更不为别人加到他个

人身上的赞誉之词所动。例如，他的《巴特论巴特》一书，就充满了对自己获得的种种赞扬的抗拒和对自己的权威的拒绝。他在1977年被法兰西学院晋升为符号学主席的就职演说中，就曾高度赞扬了那些温和而轻松的思想权威，以及那些随意性的教学方式。他希望教学成为一个非强迫性的，人们可以在其中得到放松、消除敌意和自由想象的空间。

（五）自我的发现与自传体

人们还曾记得，巴特在他的第一本书《写作的零度》中，曾经把语言说成是一种“乌托邦”，而在晚年，他的态度变了，转而攻击语言，说它是权力的一种形式。他在法兰西学院的就职演说中，曾经说出了他的这种感受，并将这种感受以夸张的形式表达出来：“语言的权力简直是一种法西斯权力。”他还进一步指出，假定社会被单调的意识形态和压抑性的神话所统制，那么提倡点自我主义是有必要的。他认为，建立一种不屈服和不可战胜的个性人格，对现存秩序和权威是具有颠覆和破坏作用的。

很明显，这样一种见解，实际上是唯美主义的一种扩张。在这种扩张中，唯美主义变成了政治：一种极端个人化的政治。在这儿，快乐被大体等同于一种未经许可和批准的，但又是不可侵犯的权力。在他的后期作品中，抗议权力的主题，逐渐被一种经验的个人主义形式所取代。他在晚期的一篇评论中这样写道：“最大的问题是击败或胜过有意义的东西，胜过和击败律法性的东西，胜过和击败父亲的权威，胜过一切压抑。注意，我说的不是炸毁它们，而是胜过它们！”很明显，这种唯美主义的“清高”和“自我本位”，导致了一种激情的卷入状态，这是一种“热情和冰冷、无动于衷和全力卷入的奇妙的混合。”正如一切唯美主义者一样，巴特总是在肯定这种唯美主义的清高的问

时，又用一种高昂的激情去破坏它，从而将这两种方式一起使用。例如，他一方面把写作看作是一种与世界的丰富的联系和一种永恒的生产，另一方面又把它看作是一种与它的对抗和对它的挑战；一方面认为写作处于权力之外、不受其限制，另一方面又说它是一种永恒的语言革命。他希望自己是政治的，又是反政治的；他希望与世界保持一种批判的关系，但同时又希望这种关系超越一般的伦理的考虑。这种超越了一般的伦理的伦理，其实仍然是一种伦理，只不过是一种建立在“拒绝”观念基础上的伦理，这种唯美主义的见解，为一种伟大的拒绝提供了一种革命的、潜在性的基础。

唯美主义走到顶峰，必然要求多样性和多极性，并进而要求这种多样性和多极性成为人们的共识。所谓多样和多极，就是充分承认有个人的特权。巴特本人的写作完全可以说明这一点。他告诉人们，他一直是在困惑中写作，其中包含着种种持续和迂回，以后是种种不同观点和观念的集合，最后又是对它们的抛弃和卸却。因此他认为，写作乃是进步和反复，强制和任性的混合。在巴特看来，自由无非是这样一种状态：它是由足够的多样性、易变的要素和对教条的一系列震脱所构成的。它所造成的是一种非确定性的状态。总之，巴特所描述的作家的自由，是一种才智和想象力的奔放和焕发。在这里，作家成了他自己之自我的代表——一个在所要写作的固定的对象面前处于一种永恒的焕发状态的个人代表，正如“思想”是摆脱教条之后的永恒的奔放和焕发一样。所谓“说话者不同于写作者，写作者不同于存在者，”表明巴特希望的是永恒的动态，从而造成了唯美主义的强大冲击波。

巴特在他的所有作品中都一无例外地投射了他自己：他是傅立叶，不受恶的事物的烦恼；他是日本木偶戏中的木偶，一种非个人的、深奥的存在的代表；他是盖德，一个永远成熟而

又永远年轻的作家，一个作为自我的作家；他是一个在其中各种不同的存在物同时存在，复合多样的欲望同时并列的奇特而又狂欢的物种，是一个自己为自己创造标准的主体。正因为如此，巴特所写的一切东西，实际上都是自传式的。

他的后期作品成为名符其实的自传。在这一时期，他写作和讲课的中心是对个人、自我的勇敢的沉思，是对他自己的感受、自己的性爱观、自己的趣味和自己独特的品尝世界的方式的捍卫。可以说，他的这个时期的写作是一种完全现代的写作模式。这种模式的写作，超越了任何意图性观念，也超出了纯粹表现主义观念，成为一种全然的自我的面具。瓦莱里曾经主张，作品不应当给予它所感动的人以任何把柄，以至使他们把作品归结为作者的思想观念的表现。但是，这种对非个人性的提倡，并不排除对自我的赞同和承认。在法国古典讨论中，瓦莱里的关于“自我—泯灭（或吸收）”的观点，只是当时流行的两种主导意识中的一种。卢骚还提出过另一种理想，即激情的和易受伤害的主体的理想。巴特的许多作品的主题，从他对抽象优雅的趣味的谈论，到他对感性形式的分析，再到他对纯粹的心理观点（即那种过于强调作品与个人和作者无关的论点）的蔑视，都置根于这种法国文学的古典讨论中，他从中抽取了他认为有益的成分。

在法国，巴特是一个伟大的民族文学观念的主要制定者之一。这个观念首由蒙太格提出。它的主要内容是：以自我为职业，把生活作为阅读自我的活动，把自我解释成涵盖一切可能性的场所。在这里，人们要以一种大无畏的精神对待一切矛盾，因为人没有什么可以丢失的，任何东西他都能赢得。意识的活动和练习，成为生活的最高目的。这种思想和意识的生活又是一种充满欲望的生活，一种智慧充足的生活和一种愉快的生活，因为只有现实的意象被意识恢复、挽救和超越之后，人才能达

到高度的觉悟，进入自由。这种文学理想同具有高度严肃性的德国文学和俄国文学显然有着巨大的差别。

这就决定了，巴特的作品不可避免地要结束于自传体。他在一次课堂讨论会上这样说过：“一个人必须在思想恐怖主义和自我中心主义之间做出选择。”巴特所说的思想恐怖主义，曾经是法国思想实践中的一个重要的、受人尊敬的形式。这种恐怖主义喜欢不断地做出判断，提出见解，进行诅咒和过度赞扬。它喜欢走到极端，然后再若无其事地回身。它更喜欢有意地挑衅。与之相比，巴特的自我中心主义则显得谦逊多了。

到后来，巴特的声音变得越来越亲切，他的自我变得越来越内向。对他的这种自我的特质的肯定，是他的《巴特论巴特》一书的中心主题。在这本书中，他写作的课题全都是围绕着自我、身体、趣味和爱情的，有关于自我的孤独和性爱的荒芜的，有关死和欲望的。正如在柏拉图的对话中一样，思想者（作家、读者、教师）和爱情者，是巴特式自我的两个主要人物，他们是紧密地结合为一体的。巴特所说的文学的情爱，是他认为最真实的东西，也是他尽自己最大的力量追求的真实。他在其《一个恋爱者的谈话》中写的独白，明显勾画了一个在爱情中失望的故事，最后以一个典型的柏拉图式的精神式视象结束。在这里，低级的爱转化成了高级的爱和更加全面的爱。巴特公开声称，他想揭示，而不想解释；他想使意识本身成为一种治疗的药剂，从而接近一种不可归纳的现实的视象，进入一个伟大而明晰的戏剧中，进入一种可预见的爱中。

（六）走向空灵

到最后，巴特对理论越来越厌弃和脱离，因此也就越来越少地强调现代主义的复杂性标准。他说，自己不想在他自己和读者之间设置障碍。他的最后一部书，部分是纪念他母亲的，部

分是对性爱的沉思，部分是论照相形式的论文，部分是对死的召唤，自始至终充满了退隐的欲望。

任何一种观点，当它周围的辉光被驱散后，就成为最简化的东西。对巴特来说，照相这一普通课题竟提供了使他从形式主义趣味解脱的机遇。在选择照相这一课题时，巴特利用机会接受到了最温和的现实主义。他从这儿意识到，相片之所以消魂夺魄，完全是因为它所指的东西。它们可能唤醒一种欲望，使人做出进一步的投入。他这样说：“在观看某些相片时，我真想成为一个原始人，没有任何文化，只有苏格拉底式的甜蜜和可爱，变得更加朴实和更加自然。”^①

在他看来，写作就是拥抱和被拥抱。任何一种观念都是一种向外扩展的观念，因此，不管是他的“观念”，还是“他自身”，都具有一种放散的意义或感觉。这种放散是由他不断增加的对各种“细节”的迷恋所代表的。他在《萨德，傅立叶和罗耀拉》的序言中这样写道：

“如果我是个作家，而且将要死去，如果我的生命能通过某些友好的和独立的自传写作，归结为少数几个细节，少数几种偏爱，少数几种曲折变化，那我该多高兴啊！”^②

巴特的后期作品充满了神秘的信号，表示他已经到达了某种东西的终点。这种东西就是作为艺术家的批评家的事业。他似乎在寻求变成另外一种作家，也许他是想写一部小说。

巴特越来越具有这样一种“写作”的概念：它就象是神秘主义中所说的那种熔化状态，变得完全空灵化了。他承认，不仅是各种“体系”，而且还有“自我”，都必须被破坏。他认为，真正的知识在于揭开假面，因此，应该有一种空灵的美学、空灵的符号和空灵的主体。达到这一目标的关键是坚决舍弃意义。

^{①②}《萨德，傅立叶，罗耀拉》第84页。

这是他的伟大的非个人化计划的狂想，也是他认为的最高级美学趣味的标志。这也许是一切严肃的唯美主义者的典型归宿，也是唯美主义者自我解体的时刻。后面跟随而来的要么是沉默，要么是变成另一种东西。

巴特的气质、风格、和感觉终于走过了它们的全程。从他的这一“终点”的高度着眼，他的作品展示的是一种更大的优雅，更大的尖刻和比任何同时代的人的更伟大的思想力量。这种东西呈现在他的唯美主义的感受中，呈现在他思想的冒险中，呈现在他天才地处理矛盾和他的逆反倾向中。他晚期的这种经验方式、评价方式和阅读世界的方式，在他死后被人们继承下来。人们吸收了这种思想的甘泉，从中得到了更多的启示和安慰，也得到了进入快乐和爱的路径。

三 巴特美学思想的意义及影响

在西方当代美学史上，巴特是一个上承结构主义，下启解构主义的人物。他的美学思想大致可分为三个阶段，即马克思主义及存在主义阶段、结构主义阶段和解构主义或语义分析阶段。

第一个阶段的思想主要反映在他的《写作的零度》中，认为资本主义发展处于危机之中，这种危机使资产阶级处于一个十字路口上，不是对资产阶级的现状表示厌恶，就是表示反抗。这种态度必然要表现在写作上，因为长期以来，写作这一领域是为资产阶级把持的。因此，写作现在已经成为作家表明自己的立场和态度的行为。

第二个阶段的思想以《符号学要素》、《叙事作品的结构分析》为代表，他在这儿接受了结构语言学的原理，认为尽管文学作品种类多，数量大，但从其结构上看，却类似语言学中描

述的一个句子(或大句子),因而可以用语言学中对句子的层次描述法描述文学作品。其实,这种将文学与语言联系起来的思想,早在《写作的零度》中就已经形成了。他指出:“语言象自然界一样整个地贯穿了作家的言语……它包含了全部文学创作,就象天、地以及它们的结合构成了人的日常生活环境差不多,它远非素材的准备,而是一种境域,就是说既是一种局限又是一种生境,一言以蔽之,它是一种结构的稳固的范围。”^①

更重要的是他在具体的文学作品分析中对语言一人的心理结构一人与人之间关系的结构一宇宙的结构之间的类比。他从施特劳斯的结构主义人类学得到启发。举例说,在拉辛的戏剧中,就存在着一种“甲对乙拥有支配权和爱的权利,而却不为乙所爱”的两元对立关系,这种关系既适于人的心理结构(情欲关系就是一种占有和被占有、爱和被爱的关系),也适于人际关系结构(人与人之间总是一种约束和被约束的关系),又适于世界(阴与阳的对立)和语言本身的结构(主谓结构与音位对立)。从这一角度看拉辛的戏剧,它就不是关于人类相互之爱的,而是关于征服和暴力的戏剧;不是关于双方和谐的戏剧,而是光明和黑暗之间的斗争和对立的戏剧。

第三个阶段的美学思想以《S/Z》以后的作品为代表,在这一阶段,他认识到,语言不仅仅是一种透明的表达思想的工具,而是决定着人自身生存的丰富性和风格的东西。因此必须以“写作”代替“文学”,以“主动的创作”代替“被动的阅读”。这种独特的思路使他的理论独树一帜。当他把写作说成是一种不及物的形态时,就把语言的能指作用灭绝了,索绪尔的“能指—所指”结构也就随之解体了。写作从工具理性或目的理性

^① 巴特:《何为写作?》,载蒋孔阳编《二十世纪西方美学名著选》,复旦大学出版社1988年第47页。

中解脱出来，成为人们向往的“自由”本身的形态。这样，“写作”不再是表达思想，而成为存在的本源，它成了一个新的神秘领域，成为理论活动和实践活动的交叉地带，成为创造与欣赏、理性与感性、此岸与彼岸、积极与消极的交融。而与这种写作相对应的概念“本文”，又成为读者创造活动展开的舞台，而不再是过去的那种供人被动消费的作品。因此文学作品不再同过去的作品那样，是作者创造出来的，本文一旦产生，作者就已经死去。正是本文与读者互为媒介、相互效应而产生出文学作品。

综观巴特的一生，他的，名气也许不是因为他提出了什么完美的、前后一致和系统的理论，而是他不断抛出的一个个新的思想和不断引起的学术界的争论。正如有些评论家所说，他在法国学术界60年代掀起的那场大争论，不亚于17世纪法国文坛古典主义者和革新派之间的“古今之争”。他的思想的先锋性不仅使他在法国批评界享有很高的地位，而且对整个文学艺术界，尤其是对“新小说派”作家产生了深远的影响。他也是现在世界公认的后现代主义的先驱之一。

参 考 文 献

1. Roland Barthes, *The Responsibility of Form*, Farrar, Straus and Giroux. Inc, 1985.
2. Roland Barthes, *The Rustle of Language*, New York: Hill and Wang 1986.
3. 巴特：《写作的零度》，Boston, Beacon Press, 1970年。
4. 巴特：《符号学要素》Hill and Wang, 1984年。
5. 巴特：《模式系统》，巴黎，Seuil, 1964年。
6. 巴特：《意象—音乐—文本》，纽约，Hill and Wang, 1977

年。

7. 巴特：《萨德，傅立叶，罗耀拉》，Richard Blackwell, 1986年。

伊 瑟 尔

金元浦 撰

篇 目

一	思维的艰难跋涉——生平及学术活动	(459)
	(一) 从书斋到书斋	(459)
	(二) 新学派的震撼	(460)
	(三) 理论的突破	(463)
	(四) 走向批评实践	(465)
	(五) 《阅读活动》	(468)
	(六) 在论争中发展和完善自己	(471)
二	站在伟人的肩膀上——理论的渊源 与先驱	(474)
	(一) 现象学的渊源	(475)
	(二) 俄国形式主义的影响	(477)
	(三) 布拉格结构主义的启示	(479)
	(四) 当代哲学解释学的基点	(481)
三	阅读：双向交互作用的动态构成——伊瑟尔的 主要美学思想	(485)
	(一) 文学本文的功能主义范型	(485)
	(二) 阅读现象学	(489)
	(三) 文学本文的交流结构	(493)
四	筚路蓝缕，自铸新范——审美反应理论的价值 及缺陷	(500)
	(一) 理论重心的过程性及动态性	(500)

(二) 现代主义与传统理论的融合	(501)
(三) 理论的建设性	(503)
参考文献.....	(504)



伊瑟尔 (1926—)

伊 瑟 尔

金元浦

在睿智而沉思的德国传统中成长起来，在多样纷呈的当代哲学中延伸探索的思维，在现实的和古典的美学文学著作中爬罗剔抉、钩沉纂要，终而建立了独特的审美反应理论，自成一派之言。沃尔夫冈·伊瑟尔（Wolfgang Iser 1926~）联邦德国康斯坦茨大学教授，当代颇负盛名的美学家、批评家、英国文学和比较文学学者，接受美学最富实绩的代表性理论家之一。

一 思维的艰难跋涉

——生平与学术活动

（一）从书斋到书斋

如果说许多德国思想家在他们思维历程的跋涉中，曾历经不少艰难险阻，攀登于崎岖坎坷之中的话，他们的日常生活却往往是平淡无奇的。同他所崇仰的美学大师康德黑格尔一样，伊瑟尔迄今为止的生涯便是从书斋到书斋的历程。1926年6月22日，伊瑟尔出生于德国的玛林堡。在二次大战的阴云中，他完成了中学学业。1945年19岁时进入莱比锡大学就读，次年转图宾根大学。1947年进入海德堡大学，1950年，在海德堡大学获哲学博士学位，次年留校任该校英语系助教。1952年，他转赴

格拉斯高大学任德语系讲师、教授助理。1957年，他回到海德堡大学出任英国文学及比较文学副教授。1960年到1963年，他被乌茨堡大学聘为英国文学及比较文学教授。此后于同年又转赴科隆大学就任同职。1967年是伊瑟尔学术生涯的重要转折点。这年他来到了联邦德国南部博登湖畔的康斯坦茨，担任了康斯坦茨大学英国文学及比较文学教授。在这里，他喜逢知己，与他的几位同事一道，全心致力于一种新的美学及文学理论——接受美学与接受理论的研究；创立了新的美学和批评学派——“康斯坦茨学派”。自此，他定居于博登湖畔，潜心研究，著书立说。以其卓越成果逐渐赢得了世界声誉，成为“欧洲大陆上最重要的文学理论家之一”（美国比较文学协会年度报告）。

（二）新学派的震撼

1967年到达康斯坦茨以后，伊瑟尔与他的几位同事福尔曼、姚斯、普莱森丹茨和施特利德等一起，开始将注意力投向文学艺术中一个不为世人注目的角落：读者与阅读。60年代，联邦德国的文学界曾爆发过一场大辩论，辩论的中心是文学与社会、文学与现实的关系以及文学的功能与社会效果问题。当时的德国，随着经济领域中飞速增长的“经济奇迹”的结束，人们梦想的无穷财富的辉煌前景变得虚无缥缈。60年代中期开始出现的经济衰退，加深了人们对政治体制、经济制度、社会结构的怀疑。在文学领域，旧的流行的批评方法日见衰竭，引起了人们普遍的不满。一批作家和理论家尖锐批评了形式主义、新批评等“本文批评”严重脱离现实、脱离社会的倾向，主张文学应当“介入”社会、“介入”生活。当时的德国文坛，受本世纪30年代审美形式主义、英美新批评的影响，盛行一种“本文批评法”。这种批评之所以盛行一时，源于二战后人们对纳粹意识形态普遍的厌恶情绪和非政治化倾向。人们追求一种清除了

血腥政治的纯审美纯文学的态度。所以，文学与艺术批评便大肆地强调文学艺术的“独立性”。他们认为本文是文学的唯一实体，每个本文自身就是一个完整的语言构造，是绝对无条件独立的。作品的价值仅仅蕴藏在它自身之中。因此，一切背景和相关材料对于作品的诠释和评价都是多余的，这样，“本文批评法”就把本文视为文学唯一的对象，把解释本文中的潜在意义当作唯一的目的。它割断了文学与社会、文学与历史、文学与读者的联系、单纯从语义学和结构主义等角度对作品的语言、形式、结构，意向进行形式主义唯美主义研究。

面对这种状况、接受美学的创始人们开始酝酿一种新的理论体系。他们借助托马斯·S·库恩的科学哲学的理论，选用了“范式”这一术语。他们认为文学研究有着与自然科学相似的发展历程。同自然科学一样，文学研究的发展表现为一种历史性的质的飞跃，是一种新的创造不断取代旧模式的过程。也就是说，是一种范式的更替史。一种曾经指导过文学研究的范式，一旦不再能满足指导作品研究的需要，就会被废弃，而被一种新的、更适应于现时文学研究的、独立于旧范式的新范式取而代之，直到这种新范式又无法实现其对旧作品作出新解释的功能为止。每种范式不仅解释批评家研究文学的方法论程序，还要对既定的文学原则进行新的解释。易言之，一种特定的范式既创造了阐释的技巧，也创造了被阐释的客体。

为此，接受美学家们勾划了这样一个范式的更替史：在文学走过了它的“前科学”阶段之后，出现了“古典主义——人文主义”范式，这是以古代经典作品为典范模式的一种范式。这种范式在十八、十九世纪日趋衰落，代之以“历史主义——实证主义”范式。随着对“历史主义——实证主义”的日渐不满，本世纪二、三十年代后，出现了第三种范式：“审美形式主义”。这种范式把文学作品提升到研究的自足客体的层次，适应了特

定历史时期的社会心理。而现在，这种范式也已无法行使其指导研究的功能了，因此将理所当然地寿终正寝，而新范式则将不可避免的应运而生。

1967年，姚斯在康斯坦茨大学发表了著名的《文学史作为向文学理论的挑战》的讲演，宣告了接受美学的诞生。这篇讲演挟雷携电，大有震聋发聩之势，在沉闷的美学与批评领域，唤起一种发新的强烈紧迫感。大旗既树，应者云集。伊瑟尔继之而起，呐喊呼应，推波助澜，不久后也发表了一篇著名的讲演《本文的召唤结构》。两篇文章引起了强烈持久的反响，由此确立了两人作为“康斯坦茨学派”最主要理论家的地位。

此后的20年，接受美学风靡世界，“康斯坦茨学派”饮誉全球，接受研究成为一种世界性的理论潮流。它首先越出国界传向欧洲大陆和英美诸国，远及日本、在西方世界发生了很大影响；继而又引起了苏联及东欧诸国的重视，东西方展开了对峙与讨论。80年代，接受美学传入中国，立刻引起了文学美学界的普遍关注。

作为接受美学的两位创始人，伊瑟尔与姚斯建设接受理论的出发点是一致的。他们都坚持将注意力从传统的对作者——本文关系的关注转向对本文读者关系的研究，都将读者作用作为自己理论的基点。但是他们各自采取的研究途径，切入的角度则各具特色。小说研究者姚斯是从对文学史的探讨开始走向接受理论的。而作为英国文学学者的伊瑟尔则是从解释新批评和叙事理论开拓其接受美学之路的。在各自依据的哲学背景上，姚斯更多地倾向于解释学的理论基础，受到汉斯—乔治·伽达默尔的很大影响，而伊瑟尔从细部特点来说则更“钟情”于现象学哲学美学理论，深受罗曼·英伽登理论的启迪，一些基本范型和关键概念都是从英伽登的著作中借鉴而来的。在理论关注的中心上，姚斯一直对广泛的社会问题保有浓厚的兴趣，而

伊瑟尔则更重视对具体的本文——读者关系的纯理论探讨。在学术风格上，姚斯大刀阔斧、破旧立新、有披荆斩棘之风，他不断转移立足点，变幻观察与研究的视角，修正和改变自己的论点，更喜欢进行接受美学的宏观构架，而伊瑟尔则更注重于具体精微的理论建设，进行细致的研讨分析，他的理论前后观点一致，论述集中紧凑，可说是接受美学的微观研究。

（三）理论的突破

在转到康斯坦茨之前的十多年学术生涯中，伊瑟尔进行了长期的理论准备，但并未找到自己建立独特理论的突破口。到达康斯坦茨之后，他一直在考虑本文如何对读者产生意义，本文在什么条件下才对读者具有意义这一问题。传统的解释是寻找本文中潜在的意义，伊瑟尔一反传统，把意义当作本文和读者相互作用的结果，当作构成性的“被经验的结果”而非“被解释的客体”。他从现象学美学家罗曼、英伽登关于文学的艺术作品的理论中借鉴了本文图式化框架中的未定性这一概念，发表了《本文的召唤结构》这篇著名的讲演，引起了巨大轰动。同姚斯的《文学史作为向文学理论的挑战》一样，成为为接受理论奠基的力作。

在这篇文章中，伊瑟尔从分析一般性著作和文学作品的本文入手，考察了文学作品对读者产生效果的特殊方式。他认为：

1. 文学作品的本文与一般性著作的本文相比有着根本的区别。一般性著作（如学术著作、理论论文、新闻报道文章等）的本文只是说明某个事实或阐明一种道理，用的是“解释性语言”（*erläuternde Sprache*），而文学作品是用形象的艺术来表现人们生活与想象的世界表现人们的思想感情的。它的本文采用的是一种“描写性语言”（*darstellende Sprache*）。文学作品的语言包含许多意义未定性（*Sinnunbestimmtheit*）和意义空白

(Sinnleerstellen)。这种意义未定性和意义空白是文学作为读者接受并产生效果的基本条件。

2. 文学作品的意义并不象传统的解释学所认为的那样，是作品本文中固有的。一部作品，尽管它的每个字母、每个单词、每个句子并无变化，但随着时间的推移，它的意义却不断地变化、更新。这说明，作品的意义只有在阅读过程中才能产生。它是作品和读者相互作用的产物，而不是隐藏在作品之中等待解释学去发现的微言大义。在接受过程中，作品的内容不仅被读者“现实化”，而且在不同的时间、地点、社会和个人条件下获得新的不同的含义。作品意义的时间、空间和个性变异的原因是由于它的现实性存在于读者的想象力之中。

3. 作品本文中的未定性与意义空白是联结创作意识与接受意识的桥梁，是前者向后者转换的必不可少的条件。它们的作用在于能促使读者在阅读过程中赋予本文的未定性以确定的含义，填补本文中的意义空白。体现在作品中的创作意识只有通过读者才能以不同的方式得到现实化或具体化，并作为效果以不同的面貌重新出现。“作品的未定性与意义空白促使读者去寻找作品的意义，从而赋予他参与作品意义构成的权利。”^①因此，未定性与意义空白构成了作品的基础结构，这就是作品所谓的“召唤结构”。

4. 文学作品中描写的世界与读者的生活世界不同，因为后者是现实的，而前者是虚构的。因此在阅读过程中，读者不仅要调动自己从生活世界中获得的经验，还要动员他的想象力。由于一部文学作品所描写的世界与读者的经验，世界决不会相同，作者与读者、读者与读者的想象也不会完全吻合，因此，从一部作品中得到的道德与美学结论也必然会不同，有时差异甚至

^① 伊瑟尔：《本文的召唤结构》，见瑞纳·瓦尔宁编《接受美学》第236页。

相当大，而这种差异正是不同的读者运用各自的想象力所赋予未定性的不同含义以及填补在意义空白中的不同内容在起作用。“未定性与空白在任何情况下都给予读者如下可能：把作品与自身的经验以及自己对世界的想象联系起来，产生意义反思。这种反思是歧异百出的。从这种意义上说，接受过程是一种再创造的过程。”^①

5. 文学的特点就在于未定性与意义空白给予读者能动的反思与想象的余地。在提供足够理解信息的前提下，一部作品所包含的意义未定性与意义空白越多，读者就越能深入参与作品潜在意义的现实化和“华彩化”。所以，“文学作品的意义未定性与意义空白决不象人们所认为的那样是作品的缺陷，而是作品产生效果的根本出发点。”^②看一部作品不应当看它说出了什么，而要看它没说什么。正是在一部作品意味深长的沉默中，在它的意义空白中，隐藏着作品效果的潜能。一部作品的未定性与空白太少或根本没有，就不能称为好的艺术作品，甚至不能称之为艺术作品。

《本文的召唤结构》是伊瑟尔全部理论的出发点，他在这里提出的核心概念在以后的论述中得到了充实和发展。

（四）走向批评实践

在初步建立了自己的理论构架之后，伊瑟尔准备将之试诸文学批评的实践，以寻找现实的支持。他认为，任何一种真正的美学和批评理论，如果确有其不可低估的价值和份量的话，那就一定能在历史的和现实的本文中找到坚实的基础。我们时代的文学批评理论往往是在一种居于主导地位的美学理论

① 《本文的召唤结构》第 246 页

② 《本文的召唤结构》第 235 页。

基础上产生的，而这种美学理论则导源于高高在上的形而上哲学。这样便造成了一种令人遗憾的局面：理论的创造者们总是迫使本文适应于他们的理论，而不是让自己的理论去适应现实存在的本文。这样，在本文和理论之间便形成了一片荒寂的无人区。将自己的理论构想试诸实践，来占领或填补这一学术上的空白带，这正是伊瑟尔志之所之。

伊瑟尔从他熟悉的英国文学的“领地”出发，选择了17世纪以来一些具有代表性的重要作家的作品进行研究。力图从小说本文入手，建立和完善他的审美效果—反应的理论。起初，他以散篇文章的形式抓住文学史上具有新的意义的几个点，进行深入细致的剖析研讨，后来当他将这些散篇论文收集结集时，他发现：这种以审美反应理论为参照系的本文研究，合起来也构成了一种形式的文学史。虽然苛刻地说，它还缺乏严格的连续性，但仍有其独立存在的价值。1972年，这本论文集由芬克出版社出版，题名曰：《暗隐的读者：从班扬到贝克特的小说中的交流模式》。

伊瑟尔创造的“暗隐的读者”这一概念，显然与“暗隐的作者”这一概念有关。“暗隐的作者”是魏纳·布思在《小说修辞学》一书中提出并论述的概念。伊瑟尔反其意而用之，提出了“暗隐的读者”的概念，意在将自己的理论与近年来勃兴的读者类型学以及其它相类似的范畴加以区别。他认为，小说的读者必然要在小说意义的构成中发挥积极的作用，这种参与构成了小说的基础。因此，他提出的“暗隐的读者”概念，就包含着本文潜在意义的先结构和阅读过程中读者的具体化这两方面意义的结合。它涉及到这一过程的活动的本质：文学的阅读就是从—一个年代向另一个年代不断进行历史性演变的过程。它不同于读者类型学研究中划分出的某种读者类型。

贯穿这本论文集的中心论点是：发现。在这里，读者以否

定作为其出发点去发现本文的意义。读者通过一部作品必然发现一种完全不同于（至少是部分不同）读者自己的现实世界的艺术世界，也将因此而发现现时的社会规范的缺陷以及读者自身的备受限制的社会生活的缺陷。同时，伊瑟尔还认为，发现还是一种审美愉悦的形式，它向读者提供了两种不同的可能性：（1）使读者感受到自由：脱开自己身心所系的环境，逃离现实的社会生活而获取一种自由；（2）积极地培养和陶冶自身的审美能力——审美情感和审美认识的能力。在这本集子中，伊瑟尔继续坚持他早年提出的空白思想，将发现视为一种需依据个人特质和不同历史阶段的性质而予以不同填补的审美空白。

这一过程在从班扬到贝克特小说的发展演变中得到了清晰的展现。

18世纪的小说读者是按照作者为他预定的角色去阅读的。他被作者引导着，直接通过肯定或否定来获取一种有关人类本质的概念和现实的概念。在19世纪，读者已经不知道他将扮演什么角色了。他必须自己去发现：社会已经给定了他一种角色，那就是他必须对对象作出一种判断，履行一个批评者的功能，但这时的小说却再也不告诉他该作什么了，批评是自发作出的，一切取决于批评者自己是否觉得有价值。为此作者不得不运用多种熟练精巧的“策略”，设计九曲幽径，在不知不觉中引导推动读者去进行正确的“发现”。

在20世纪的小说中，这一过程变得更加复杂了，发现进一步涉及到了人们自身的感知功能的实现问题。读者逐渐意识到了自身感知能力的重要意义。小说不再局限于讲一个有头有尾、情节曲折的故事，或者建立一个完美自足的构架了。它现在必须运用技巧，组织材料，留有空白，设计未定，让读者自己在阅读活动中建立感知与思想间的联系。但至于读者究竟能在何种程度上实现其目标，则取决于他的一致性构筑的深度。一致

性构筑作为理解的先决条件，一方面避免读者对本文潜在内容的任意忽略，一方面迫使他去发现作为自己整个感觉的基础但尚未充分意识到的期待。这样、读者就在不断参与，并通过这种参与，在“自造”的幻想和想象中来发现自我。^①

《暗隐的读者》一书的出版，立刻引起了批评界美学界的重视。学者们认为这是“一本备受欢迎的著作，对改进我们在小说批评中所使用的分析工具、做出了有益的贡献”。（罗伯特·斯库尔思语）。报刊上纷纷评论，认为该书“文笔优美，富于哲理，精于感觉。为小说的审美效果——反应理论提供了一个基本构架”。（见《图书月刊》）两年后该书英文版出版，使英美批评界为之耳目一新。

（五）《阅读活动》

如果说《本文的召唤结构》是伊瑟尔审美反应理论的最初提纲的话，那么《阅读活动》便是这一理论较为详尽的展开式。1970年，《本文的召唤结构》发表后，反响强烈，争讼不已。为了避开纷杂的学术争论，尽快展开和完善自己的审美反应理论，伊瑟尔接受了威斯里安大学人文研究中心的热情邀请来到康涅狄格州米德尔城，静心研究，进行《阅读活动》一书的写作。1971年，他在这里完成了此书的初稿，1973年，伊瑟尔又应荷兰瓦塞纳尔人文与社会科学高级研究院之约，来到荷兰瓦塞纳尔。在这个风景优雅的理想环境中，他进一步深入研讨了此书的有关论题，重新修改，撰写了一些主要章节。1974年，伊瑟尔完成了本书的写作，全面阐述了审美反应理论，阐述了阅读活动中双向交互作用的建构思想。1976年，该书由芬克出版社出版。

然而，与当年《本文的召唤结构》发表时震聋发聩的影响

^① 上述思想见《暗隐的读者》，约翰·霍普金斯大学出版社1974年序言。

相比,《阅读活动》似乎已失却了那种语惊四座的轰动效应。显然,作为一种逐渐成熟的理论,它已经结束了开创阶段而进入了建设阶段,这是更深入也酝酿着更大力量的阶段。伊瑟尔在不断地叩问自己,推敲自己的理论。正在这一时期加拿大多伦多大学比较文学系塞罗斯·哈姆林教授邀请伊瑟尔前往加拿大讲学,为比较文学专业的研究生讲授审美反应理论。伊瑟尔高兴地接受了这一邀请。他觉得这正是检验此书观点的良好的试验场所。的确,在大多伦多的讲学使伊瑟尔有机会详细周密地检验自己的理论,与自己的同行和研究生们进行有益的对话,不断进行开拓性的试验。在这里,他获益匪浅。

《阅读活动》的中心是阅读。在这本书中,伊瑟尔开宗明义,指出:文学本文只有在阅读时才会产生反应,如果不分析阅读过程,也就不可能描述这种反应。因此,阅读应当是研究的中心。正是阅读,才使得展示本文与人类特性的一系列活动得以展开。审美的效果与反应,既非完全是本文的成果,亦非完全是读者的成果。本文只表现了一种潜在效能,这种潜在效能只有在阅读活动中才能实现。

分析审美反应,必须将它放到(1)本文;(2)读者;(3)二者间的相互作用这三方面关系中才能进行。因为正是本文与读者两极,以及发生在二者之间的相互作用,奠定了文学交流理论的整个基础,也构成了《阅读活动》一书的整体框架。^①因此,伊瑟尔在首先简单交待了自己观点的现存理论语境之后将此书分为三大部分来进行论述。

首先,伊瑟尔从本文入手开始进行分析。他认为,文学作品是一种交流形式,它冲击着世界,冲击流行的社会结构和现

^① 沃尔夫冈·伊瑟尔:《阅读活动》,约翰·霍普金斯大学出版社1978年版序言。

存的文学。这种冲击是由本文的各种功能发动的，是对思想体系与社会体系的重新组合。而正是这种重新组合揭示了交流的意旨所在。伊瑟尔在这一部分，讨论了作为一种指令机制的本文的形成这一主要论题。

继而，伊瑟尔进一步考察了阅读活动中读者一极的存在特征，考察了由本文引发的读者活动的基本运作程序。伊瑟尔指出，读者必须执行本文的特殊指令，这本身就表明本文的意义有待于集结。这里的关键是读者在结构一个完整的审美对象时，是如何形成心理形象的。因此，意义集结的构成过程便成为第二部分的中心论题。

在对相互作用的双方各自进行了相对独立的考察之后，伊瑟尔着重讨论了文学作品在本文—读者双向交互作用中得以实现的动力和条件，以及交流的结构问题。在这里，他充分发展了他早年提出的作为创作意识与接受意识桥梁的空白与未定性思想，认为正是空白组织了双向交互作用的建构活动，同时展现了本文结构与阅读主体间的内在联系。在整个论述中，伊瑟尔将其理论侧重于本文角度，以便与姚斯源起于读者期待视野历史演变的理论有所区别，并互为补偿。

伊瑟尔有一个来自于现象学解释学的主导思想，即，他认为任何理论都必定是动态构架性的。这一思想贯穿全书，他之所以要在阅读活动的过程中描述审美反应活动，正是为了向人们提供一个新的模式，以便以新的方式——一种主体间性的阐释方式去理解整个文学阅读活动。

伊瑟尔很清楚，自己提出的新的理论还只是一种假设，尚未经过经验的充分证明。但他申明，他更迫切地关心的是，如何创立一种囊括和指导读者反应经验研究的模式，因为现实和历史都没有对此作出回答，所以我们只能在现有条件下做出我们的努力，对批评理论的这一刻不容缓的问题作出粗疏的解答，

以回答时代的挑战。

为了避免此书失于抽象，伊瑟尔选用了不少叙事作品的实例来予以说明。为了免去繁冗杂多的语境介绍，他基本上使用《暗隐的读者》一书中分析过的本文。显然，这符合伊瑟尔严谨细致、一以贯之的学术风格。

（六）在论争中发展和完善自己

任何一种理论的诞生和发展都不可能是一帆风顺的，它必然会受到来自各方面的诘难和辩驳。也只有在这种论争中，理论才能显示其真正的价值，并借以发展和完善自己。

对伊瑟尔理论的最严肃的异议是围绕着确定性与未定性展开的。在这一问题上，客观主义与主观主义各执一端。客观主义坚持，每一部作品只有唯一的一个正确并确定的意义，这个意义往往就是作者的意图。而主观主义则坚持，意义全然是个体读者头脑的产物。面对二者，伊瑟尔自出新意，提出一种似乎是中立的动态建构的思想。他认为本文的意义是读者在本文的引导下构成的，因此读者可以用不同的方式进行自由的具体化，去创造不同的意义。但读者的角色是将自己置于一个“预先构成的行动”中。因此读者还必须掌握空白之间联系中潜在的模式。

对于伊瑟尔的这一论点，斯丹利·费史从主观读者论角度发表了富于挑战性的评论，双方展开了论争。论争的焦点集中在未定性与确定性的区分上。费史认为，未定与确定的区分，只有在当人们想象出一个纯粹的本文，即不用任何调节方式可以感知的东西时才能成立。他指出，既然人们与世界的任何接触不管名之为“现实”或“本文”，都逃不脱感知的常规惯例。那么由此看来未定性与确定性二者便完全成了互不相干的范畴。根本就不存在未定性，因为读者根本无法置身于本文条件之外，

而不受被理解对象的约束。同理，既然一切意义的创造都依赖于读者在传统惯例之内运用其“主观性”，那么确定性这一概念也就毫无意义。费史承认，用伊瑟尔的范型来分析本文并不是根本不可能，问题在于这一系统究竟建立在什么基础上。“区分本身就是一种假定，只要它对文学描述活动有意义，这种假定就会产生它要描述的现象。这就是说，这样一种理论的每一成份，不管是确定性还是本文部分，未定性还是空白，或是读者游移视点的历程，都是需要它们的解释手法的产物。因此，其中任何一个组成成份，都无法构成独立的既成品，为阐释过程提供依据”。^① 易言之，我们的所见所知，总是决定于一种先在的视点或构架。正是这种先在的视点或构架使我们的见或知得以进行。而伊瑟尔的系统却是建立在一种伪基础之上的。

伊瑟尔的反驳细密平和。他首先纠正了费史把确定的与既成的，未定的与给定的混为一谈的失误，作出了如下的区别：“一篇本文的语词是既成的，语词的解释是确定的，既成因素和阐释之间的间缺是未定性。”^②

然后，伊瑟尔指出，他同意费史“没有未经调节的既成物”这一论点，但他认为即便如此也还是存在着某种制约阐释的“东西”。“有待调节的‘东西’先在于阐释，作为对阐释的制约，它对阐释中进行的期待具有反作用力，因而作用于诠释过程。其结果是调节的既成品和对起初假定的糅合重塑。”^③ 很显然，伊瑟尔竭力将自己的理论与费史反本文的读者专擅主义划清界限。在费史那里，本文消失了，本文的确定性因而也消

^① 斯丹利·费史：《为何无人害怕沃尔夫冈·伊瑟尔？》，见《鉴别》1979年第21卷第262页。

^{②③} 沃尔夫冈·伊瑟尔：《巨鲸式谈话》见《鉴别》第3卷，1981年第82--87页。

失了，一切取决于读者。伊瑟尔批评费史遵奉贝克莱“存在就是被感知”的训戒，采取了一种完全“主观”的任意态度，这就否定了本文在建构过程中必然存在的某种制约力。

对伊瑟尔理论的另一方面的批评来自民主德国。东德的马克思主义批评家们坚持认为接受理论的诞生是资产阶级文学研究发生危机的产物。在曼弗莱德·瑙曼等人合编的《社会——文学——阅读》中，东德的学者们批评伊瑟尔的理论：“人们可以把它解释为对资产阶级见解自由的接受美学阐释；他慷慨地给予读者以构成文学本文的权力，仿佛根本不存在统治阶级的意识形态，根本不存在由这种意识形态决定的接受的社会方式。”^① 卡尔涅茨·巴克认为，伊瑟尔交流理论的本质在于阅读过程的私人化，是资产阶级伪民主的产物。它只会给读者以选择的伪自由，实质上却忽视了接受的真正的社会决定因素，导致文学史的主观化和相对化。^②

面对这些批评，伊瑟尔指出，东德的学者们不得不承认接受美学的存在，但由于它们对文学本质的看法囿于一种并不合乎艺术本身规律的反映论和意识形态论之中，所以陷入了有目共睹的自相矛盾的境地。伊瑟尔认为，文学的本质与民主德国文化所强求于它的教育大众的根本任务是格格不入的：“当要把读者教育成一个至今还没有过的人时，促成这一过程的手段就不能象反映论所要求的那样是他的既定关系的再现……不能仅仅再现真实的关系。”^③ 西德的接受美学家们坚持认为马克思有关艺术作品在大众中创造对美的欣赏的概念是与反映论的艺术本质论水火不容的。

① 《社会——文学——阅读》，奥夫保出版社 1976 年版第 127 页。

② 《社会——文学——阅读》，奥夫保出版社 1976 年版第 136 页。

③ 沃尔夫冈·伊瑟尔：《批评之光》，见《接受美学》第 341 页。

伊瑟尔批评了“社会主义阅读方式”在一种统一思想指导下的所谓一致性，大大妨碍了读者的自由。他指出：“问题在于，如果这种一致性是正确的，那么不管它多么值得赞誉，都是旨在引导人们与社会协调一致……一种‘社会主义的阅读方式’就是要求把统一的社会准则内在化，这样主体才能适合于社会。”^①伊瑟尔主张文学具有一种对于现存社会规范的否定和批判功能，读者在文学中反思某一固有的社会规范的缺陷，从而建立一种新的，更能把握人类经验复杂性的人类本质的观点。因此，在任何历史时期内，文学对于其它文化系统都是一种“反向平衡”。然而民主德国遵奉的理论则坚持其理论范型至高无上不可动摇的正确性，不容否定，不容怀疑。实际上暗含着对“社会主义读者事实上是否成熟的不信任”。东德学者提出的“接受约束”旨在消除未定性，从而迫使读者按照一种意识形态来“正确地”理解本文。在这里，文学的否定功能被否定了，读者的自由也被否定了。

这样，伊瑟尔便从其自由主义立场出发划清了自己的理论与客观主义反映论的界限。显然，此中存有不少对非教条的真正马克思主义的误解与歪曲。

二 站在伟人的肩膀上

——理论的渊源与先驱

任何一种理论的诞生都不可能斩断它与先驱者千丝万缕的联系。接受美学当然也是如此。60年代末70年代初震撼文坛的各家美学文学理论从不同方面影响了审美反应理论的创立。伊瑟尔集诸家之长，广取博收，旁搜远绍，其理论涉及到了西方

^①《接受美学》第335页。

当代大多数美学文学流派。他吸收了阿恩海姆的格式塔心理美学的研究成果，运用于他的阅读过程分析；他借鉴了萨特与梅洛·庞蒂的存在主义美学思想，展开并发展了阅读中的想象等方面的研究；他改造了法兰克福学派的阿多诺等人的否定思想，建立了自己的否定理论；他还从杜威的经验主义美学、科林伍德的表现主义美学、罗朗·巴爾特的结构主义美学、弗洛伊德的精神分析美学以及符号论、系统论、发生认识论中广取所需，融为一体，力图建立一个完善的理论体系。然而，究其根本，对伊瑟尔影响最大的还是现象学美学、俄国形式主义、布拉格结构主义与伽达默尔的解释学。

（一）现象学的渊源

作为一个现象学美学家，伊瑟尔的理论渊源于胡塞尔的现象学哲学。正如他的著作《阅读现象学》的书名所示，他的理论是现象学的阅读理论。

伊瑟尔曾在他的著作中反复运用胡塞尔的“主体间本位”这一概念。胡塞尔在其晚年为了摆脱唯我论的困境，企图从研究自我主体与其它自我主体的相互关系入手。他提出：“无论如何，在我之内，在我的被先验还原了的纯意识生命的限度内，我把世界（包括他人）——按其经验意义，不是作为（例如）我私人的综合组成，而是作为不只是我个人的，作为实际上每个人都存在的，其客体对每一个人都可理解的、一个主体本位间的世界去加以体验。”^①胡塞尔认为认识体验具有一种意向性，这属于认识体验的本质，它们意指某物，以这种或那种方式与对象发生关系。伊瑟尔深受胡塞尔先验还原、本质还原与时间构造的影响，特别是胡塞尔意向性的主体间本位思想给他的阅读

^① 爱德蒙·胡塞尔：《笛卡尔沉思》，见《胡塞尔全集》卷一第57页。

活动的相互作用理论一个现象学哲学的基础。

而现象学的美学对伊瑟尔有着更为重大的影响。众所周知，空白是伊瑟尔整个理论的核心，但空白理论却并非他自己的独创，而是接受了现象学美学大师罗曼·英伽登的未定性思想加以发展而成的。英伽登是胡塞尔的学生，他主要关心的是哲学问题，他对文学的艺术作品的认识更具哲学理论的色彩。他认为，正是文学的艺术作品，为他提供了最完善的研究对象，“这一对象的纯粹意向性是确定无疑的。以此为基础，我们可以研究纯粹意向性对象的存在方式的基本结构，而无须受制于从真正客体性的思考中生发出来的暗示。”^①从这一基点出发，他认为纯粹意向性的文学艺术作品既非决定性，亦非自足性，而是依赖于意识活动的。它的各个层次和维面构成了一个“图式化结构”。这种图式化结构与现实的真实对象相比，显现出一连串未定的点或未定之处。英伽登曾这样概括过他的这一思想：

每部艺术作品，不论属于何种类型，它都有自己独特的性质。所以不是那种一切方面都决定于初级性质的事物。也就是说，它自身包含具有显著特征的空白，即各种未定之域。它是纲要化、图式化的创作。而且它的所有决定因素、成分或质素并不都已实现，其中有些只是潜在的。所以一部艺术作品就需要一个外在于它的动因，这就是一位观赏者。为了使作品具体化，观赏者通过他在鉴赏时合作的创造活动，促使自己去“解释”作品或曰“重建”作品。这样，如果作品处在来自它本身的暗示的影响之下，那么，观赏者就需要充实作品的图式化结构，至少部分地丰富不

^① 罗曼·英伽登：《文学的艺术作品》，英译本西北大学出版社1973年版第112页。

确定的领域，实现仅仅处于潜在状态的种种要素。这就产生了艺术作品的“具体化形态”。艺术作品是艺术家有目的活动的产品；作品的“具体化”不仅是观赏者进行的重建活动，也是作品本身的完成及其潜在要素的实现。所以，从某种角度来看，作品是艺术家和观赏者的共同产品。^①

这里的“具体化”，就是读者填补空白，排除未定点或堵塞图式化结构的的活动。狭义的具体化是指任何“补充的确定”，即读者填补未定点的介入活动；广义的具体化是指潜在要素实现的结果和感知单位的对象化。按照英伽登的理论，一旦诸方面获得具体性，并提升到感性经验或想象经验的水准时，具体化就发生了。

很显然，伊瑟尔的“潜在的本文”或“召唤结构”正是来自于英伽登的图式化结构。伊瑟尔对于英伽登有所师承又有所改造，他力图打破其对古典规范的偏好，而在一种发展的、历史的、更重内容的观点中展开自己的空白与否定思想，给予现代主义与先锋派文学以相当优惠的地位。

另一位现象学美学大师，法国的米盖尔·杜夫海纳，也在审美经验的诸多方面给予伊瑟尔以现象学的有益启示。

（二）俄国形式主义的影响

俄国形式主义曾大大促进了接受理论的发展。他们对于接受理论家的意义在于：将研究的着眼点从传统的作者—本文关系研究转向本文—读者关系研究。他们提出了一个与后来伊瑟尔的理论密切相关的、全新的解释方式。他们把形式概念扩大到包括审美感知；把艺术作品解释为作品“设计”的总和，

^① 罗曼·英伽登：《艺术的和审美的价值》，见《英国美学杂志》1964年7月号。

把注意力转向作品的解释过程本身。在文学史问题上，他们还提出“文学演变”与学派竞争的观念，60年代传入德国后在德国理论界引起了很大反响。

俄国形式主义学派的主将维克多·舍克洛夫斯基在其早期著作中就表现了重心转移的迹象。在向亚历山大·波泰尼亚的格言“艺术是形象思维”这一既定概念的发难中，他几乎是直接求助于感觉的。他认为形象并不是文学的构成因素，形象本身只是创造最佳表达的工具，是一种用以达到最佳效果的诗学设计。在观察艺术时，人们不应该从象征或隐喻入手，它们本身只是达到目的的手段，我们应该从感觉的一般原则入手。正在这一领域中，舍克洛夫斯基发现了分析和评价艺术作品的主导原则。与我们通常使用的实践语言相关的一般感觉趋向于习惯性，即所谓感觉的“代数化”或“自动化”，导致我们面对客体却视而不见。而艺术的功能恰恰在于使我们的感觉非习惯化，从而复活对象。所以，接受者的作用最为重要。从某种意义上讲，是接受者决定作品的艺术性质。“这表现出既定对象的诗之所以被赋予艺术性，是由于我们的感觉造成的。从狭义来看，艺术对象是那些根据特殊设计创造、旨在尽最大可能将其作为艺术来感知的东西。”^①

由此，则“设计”和“陌生化”概念便成为俄国形式主义最重要的概念。在他们那里，所谓设计，是我们借以认知对象的手段，它是一种使某物可被感知，使之具有艺术性的技术。所以从根本上说，艺术批评的任务也就是讨论设计而已。设计包括三方面含义：首先，它被广泛理解为一种形式因素，即结构艺术作品的方式，其领域是作品的构成，而不是其内容。其二，其功能与特定背景相对应，背景不同，功能亦不同。其三，它

^① 《俄国形式主义文集》，英译本内布拉斯卡大学出版社第12页。

是沟通作品与读者之间隔阂的桥梁,使作品本身成为有价值的、名副其实的美学对象。正因为感觉成了艺术举足轻重的特质,因此把对象从正常的感觉领域移出,造成一种“陌生化”的效果,正体现了读者与艺术本文的特殊关系。所以,舍克洛夫斯基说:“艺术的设计是对象的陌生化设计,是造成形式的困难的设计。这是一种增加感觉难度与长度的设计,因为在艺术中,感知过程本身就是目的,必须设法延长它。”^①伊瑟尔吸取了俄国形式主义的这一理论把它作为建立读者与本文关系的一个过程。他从俄国形式主义的“设计”概念中引出了“策略”的概念,宣称他的“策略”概念的基本功能就是“使熟悉的陌生化”。在这里,他直接搬用了俄国形式主义的概念。

在俄国形式主义者看来,既然设计的功能就是使熟悉的陌生化,既然人们所熟悉的方式在一定范围内取决于流行的文学实践,那么,文学艺术的进步,就是“设计”的发展与变革,就是对既成艺术方式的拒绝与翻新。这是一场“持久的艺术革命”,^②一代接一代,一个流派接一个流派,以冲击的、挑战的形式创新,从而取代以往僵化的技巧。这一俄国形式主义的艺术演变思想,深刻地影响到伊瑟尔的理论。在伊瑟尔对空缺与否定的论述中,我们可以清晰地寻出俄国形式主义的踪迹。

(三) 布拉格结构主义的启示

作为俄国形式主义理论的反拨,布拉格结构主义代表着形式主义——传统主义之间对立面的克服。布拉格结构主义的主

^① 《俄国形式主义文集》,英译本第12页。

^② 弗莱德里克·詹姆森:《语言的牢房》,普林斯顿大学出版社1972年第53页。

帅穆卡洛夫斯基勾画了他作为动力符号系统的艺术概念的轮廓，这对伊瑟尔产生了很大影响与启发。

按照穆卡洛夫斯基的理论，每一件个别的艺术作品都是一个结构，但又是一个依附于预先就存在于本质中的某些因素的结构。因此，结构主义并不独立于历史，而是由一个历时性的序列形成或决定的。它们也并没有尺寸或范围上的限制。每一个单个作品只是结构的一个例证，任何一位作者的作品，当代的各种艺术形式，都能潜在地进行结构研究。

对于这些结构来说，最重要的是它们作为符号的活动。穆卡洛夫斯基指出，艺术作品本身就是一个复杂符号，一个调节艺术家与接受者的“符号学事实”。从这一符号学角度去看艺术作品，他就能排除把艺术等同于艺术家，或把艺术品与主体的思想状态混为一谈的心理学；同时也排除了只把艺术当作社会现实反映的理论。扫除了这两个障碍，就把艺术作品置于一个考察审美反映的有利背景之中。穆卡洛夫斯基分析了艺术作品符号的两种功能：交流符号的功能与自足结构的功能。其交流功能与言语的实际运用类似。我们应将作品理解为信息，而不要将之看作装在“形式”这一容器中的“内容”。作为一个自足的结构，艺术品包括三方面含义：作品——作为能指的感性制造物；对象——一个具有社会意识与意义功能的“审美对象”；关系——一种与符号所指物的关系。

这样，穆卡洛夫斯基便通过对社会意识的强调与英伽登以及俄国形式主义区别开来。制造物与具体化形态分开了，专注于形式的理论中渗透进社会现实。他坚持符号与接受者的社会本质，把艺术作品看作是一种社会符号，把接受者看成是“社会的产物，集体的一员”。伊瑟尔仔细阐发了布拉格结构主义的上述思想，批判地继承了其符号学的基本理论，并运用于艺术标准的思考。

在艺术标准或规范的讨论中，英伽登的定义与古典主义的理想一致，也与形式主义的纯形式标准吻合，而穆卡洛夫斯基则认为，社会的相互作用与审美标准的变化运动是至关重要的。正是社会关系，对于改变标准具有举足轻重的作用。因此，艺术标准并非一成不变的，不同标准的共存是普遍存在的社会现象。伊瑟尔在投入艺术标准的讨论时，吸取了穆卡洛夫斯基的观点，力图将英伽登的古典主义理想历史化，又把形式主义的封闭概念社会化。在叙事文学的研究中，伊瑟尔认为，自十八世纪以来，没有任何艺术形式能象小说一样直接以特定环境中的社会标准和历史标准来关注日常生活，所以它建立了一种与经验现实、同样也是与读者的直接联系。正因为标准的多样性并存，所以小说不一定只产生当代价值。在读者那里必然存在着一个对标准的选择过程。作为社会规范的标准，当它们进入小说后，就自动丧失了其实用主义的本质，而在新的语境中重新建立。交流正是在社会标准与历史标准的变异与扬弃中达成的。

（四）当代哲学解释学的基点

伊瑟尔承认，他的学说得益于罗曼·英伽登的美学理论。尤其在细部研究中，我们处处可见他取法与师承的痕迹。但从本质上说，伊瑟尔和英伽登分属不同的传统或体系。严格地说，伊瑟尔的理论基础取自汉斯—乔治·伽达默尔的当代哲学解释学，而伽达默尔则师承海德格尔。尽管伽达默尔与罗曼·英伽登追根溯源可找到一致的现象学渊源，但各自毕竟有着不同的时代特点。

作为当代理论家，汉斯—乔治·伽达默尔比起其它哲学家美学家要更加关注解释活动所受的环境影响，他极力坚持理解的历史本质。伽达默尔声明，他的解释学，不是为现代人提供

一个全新的、更好的哲学方法论，而是对方法论自身及方法论与真理的基本关系提出质疑。他的兴趣不是在某一特殊学科上解释人们的理解，而是把它当作我们存在的本质予以解释。他试图通过超越几个世纪来占霸主地位的笛卡尔哲学的科学方法论，来调节哲学与科学间的联系。

伽达默尔认为，笛卡尔式的传统主客两元论的科学认识方式在哲学上的霸权已到了如此登峰造极的地步，艺术成了真理的奴仆或附庸，审美范围被缩小到反映或再现的理论之内。它唯我独尊，干脆要排除其它一切认知方式的可能性。在这种科学方法论面前，艺术遭到明显的贬值，但同时艺术也最充分地显示了它的缺憾。所以艺术成了他最感兴趣的哲学领域。伽达默尔反对科学认识方式在哲学领域的霸权，宣告这种方法论的“暴政”行将崩溃。

在解释学看来，解决主客两元的二难困境、复活西方哲学，这是在海德格尔对最后一个形而上学的障碍——胡塞尔的现象学的克服中完成的。尽管胡塞尔本人认为他的哲学是对客观主义和形而上学的反叛，但伽达默尔则认为他对以往哲学中客观主义的批判，只不过是“具有某种现代倾向的固有方法论的延续”而已。对比之下，海德格尔的理论则表现为“一种向西方哲学初始的回归，一种被人遗忘已久的古希腊存在观点的复兴。”^① 伽达默尔概括道：海德格尔在《存在与时间》中的命题是“存在本身就是时间”，^②与胡塞尔提出的超验的非时间的主体或原始的我对比，他是把一切都置于现世之中，生命世界就不能象胡塞尔要求的那样被忽视或“加括号”，相反，它就是存在的本质，有限性的时间必须立于哲学探险的核心。在科学方

^{①②} 伽达默尔：《真理与方法》，康丁诺姆出版社 1975 年版第 227 页，第 228 页。

法中曾是客观知识理解障碍的历史性，如今一变而成为使理解得以进行的必要条件：“理解的概念不再是多罗森认为的一种方法论概念，也不是一个尾随生命对理想的向往之后的、本末倒置的理解过程。理解是人类生命本身存在的基本特点”。^①这样，海德格尔便重新思考了存在问题，从而结束了科学对真理的独裁，重新把解释学基点“集中到理解的历史本质上”。^②

伽达默尔懂得，他对解释学的贡献是对海德格尔重新思考存在的继承。海德格尔坚持理解的先在结构本质，主张正是我们的现世存在以其偏见或先入之见使理解成为可能的。伽达默尔指出，尽管历史上的启蒙运动力图消除认识中的偏见，但消除偏见的概念本身，就是某种偏见的产物。是自然科学方法论中的真理思想的产物。由于偏见属于历史现实本身，所以偏见不但不是理解的障碍，反而是理解的条件。如果我们能够正确对待人类有限的、历史的存在方式，那么至关重要的就是实实在在地为偏见这一概念恢复地位，从而认识到有些偏见是合理的这一事实”^③。

这样，在解释活动中，一个人的“偏见”或先在概念便构成了每一解释条件的基本组成部分，而主体与对象的相互作用实际上是时间的现在与过去的交流作用。因此，解释者的历史并非理解的障碍。真正的解释学思考一定要注意到自身的历史性，只有证实了理解本身的历史有效性，才是名副其实的解释学。伽达默尔将这种解释学称作效应史，“效应史意识是解释活动的主导意识。”

在搞清了解释活动的必要条件之后，伽达默尔又从胡塞尔的现象学中借用了“视野”这一术语，并将其核心蕴涵定义为

①② 《真理与方法》第 230 页。

③ 《真理与方法》第 246 页。

“解释状况概念的基本成份”，^①于是，视野便立刻显现了我们在世界上所处的位置。伽达默尔坚持，我们不能站在某一固定不变的立场去看待视野，而应在动态的历史发展中去思考。同时还需以我们的既成偏见或先在理解来界定视野。超出个人的偏见，人们便一无所见。所以，理解活动是个人视野与历史视野的融合。我们实际上根本无法将它们分开。我们的历史意识将自身置于历史视野之内，这并不是陷自身于一个与我们毫无关联的陌生世界，而是让诸视野一起构成一个从内部生发出来的大视野，以超越现时之界，而去追溯自我意识的历史深度。事实上，单个的视野是与蕴含在历史意识中的每一因素融而为一的，然而这种幻觉，这种历史视野的投射，是理解过程中的必然阶段；接踵而至的便是历史意识与“依照秩序而与众不同的……再次获得独立的自身的东西”^②，进行重新组合。伽达默尔认为，视野的融合确实在发生，但它意味着：“作为投射的历史视野，同时它也在被不断地改变”^③。

并且，作为理解条件的视野融合是以语言媒介为必要前提的，语言是过去与现在实际交流的介质。“人永远以语言的方式拥有世界”。这样，艺术作品对每个人的诉说，似乎是专为他而说，我们的任务就是去理解艺术所述说的东西并阐明它。解释学沟通心灵间的距离，并揭示其它心灵的疏异性。从某种意义上说，接受美学正是解释学的逻辑推演与具体发展。可以说伽达默尔是当之无愧的接受美学理论之父。

伊瑟尔的审美反应理论正是建筑于解释学基础之上的。他认为所有的意义和真理都是与历史和时代不可分割的。因而一

① 《真理与方法》第 289 页。

② 《真理与方法》第 273 页。

③ 《真理与方法》第 273 页。

种文学本文的意义应该是对一种占据主导地位的观点的历史性反应。20世纪的读者对于18世纪小说中他所无法分享的普遍观点只有一种过时的反应。伊瑟尔通过对主题—视野的分析，对否定与空白的论述，力图将历史观作为自己理论系统中概念机构的组成部分，表明文学是如何参与时代中的普遍观点的交流的。然而，伽达默尔解释学始终未能将切实的社会视点纳入他的理论构架。同海德格尔一样，他其实只承认抽象哲学层次上的历史性。这不能不说是他理论的重大缺陷。这种缺陷当然也就给伊瑟尔的美学分析带来了某种先天不足。

三 阅读：双向交互作用的动态构成

——伊瑟尔的主要美学思想

伊瑟尔的美学思想是一种审美反应或审美效果的理论。理论的主体框架决定了他研究的三个领域。第一领域：处于潜势中的本文，有待于意义的生产；第二领域：阅读现象学—读者阅读本文的运作程序；第三领域：交流与传达—本文与读者的双向交互作用。

（一）文学本文的功能主义范型

在探讨本文的结构中，伊瑟尔首先指出，人们是根据不同的参照系产生对文学的不同观点的。有人主张自足论，有人主张他定论，众说纷纭，莫衷一是。伊瑟尔认为解决这一问题的方法，是用文学的功能观来取代文学永无休止的本体论争辩。因为，不管人们倾向于何种本体论观点，一个不容忽视的事实是：任何一位作者、一位批评家或一位读者，他们都不可缺少作为一种活动一种过程的文学本身，而不去管它文学的定义究竟为何。伊瑟尔反对自足论。他指出，“那种认为小说独立于现实的

假设肯定是错误的”，^①因为小说与现实不是截然对立而是互相交流的。“小说本来就是表达现实的一种方式。”^②但小说又不等同于现实，这并不因为小说缺乏一种现实态度，而是因为小说是在讲述现实，传达之物不能与被传达之物等量齐观。因为他又反对他定论，反对对于文学本质的反映论的决定论。接受理论以交流或互相作用的概念取代了对立的概念，人们的注意力便转向了迄今为止久遭忽略的接受者。

伊瑟尔认为，这种交流活动颇类似于J·L·奥斯汀和约翰·舍勒尔提出的言语—活动理论中描述的非表达行动。语言活动的成功进行，要求必须具备某些特定的条件。交流中的话语传递是建立在约定俗成的常规惯例的基础之上的。这种常规惯例须对接受者和言说者具有同样的效力，并与一定的背景相联系。伊瑟尔认为：“文学语言与非表达活动的方式相似，只是功能不同。正如我们所见，语言活动的成功，有赖于通过惯例、程式和坦诚性来解决未定性问题，惯例、程式和坦诚性构成了言语活动纳入活动语境的参照框架。文学本文也需要解决未定性，只是小说从概念上讲并不具备这种参照框架。相反，读者必须靠自己去发现本文潜在的密码，这也就是发现意义。发现过程本身就是一种语言活动，它构成意义，使读者得以与本文交流。”依据奥斯汀的理论，非表达活动包含言语活动中任何一种共同行为。如许诺、告知、命令、恐吓、警告等。它具有潜在的效果或“非表达的力量”，并得到接受者的恰当的反应。它假定了说话者的真诚，以说话者和听话者具有共同的约定俗成的惯例与常规为条件，保证听话者理解言语活动的力量，进而理解条件语境中的言语活动的“意义”，文学的语言活动与此类

^{①②}《阅读活动》第53页，本节所引均出自伊瑟尔集大成之作《阅读活动》英译本。下不注。

似，但又有自身独具的特点。它在对待约定俗成的常规惯例上，不同于普通言语活动的方式。普通言语活动依靠过去的交流实践促成理解，从而维护常规惯例。文学则时常向既定的常规惯例发难。普通言语活动从过去到现在“立体地”组织常规，因为在那里，过去的价值对现在仍然有效。文学的言语活动则向惯例的有效性提出疑问，破坏其立体结构，重建平面性的惯例系统。它以一种出乎意料的组合呈现于我们面前，抛弃了惯例的有效性。“作为一种结果，这些惯例一旦脱离其社会语境，就失去了调节的功能，本身成为观察的对象。”也就是说，文学本文通过对不同常规惯例的组织，构成了反映的对象，挫败了我们的既定视野，从而获得了一种非表达的力量。

伊瑟尔将这些常规惯例称作本文的“保留剧目”。保留剧目是伊瑟尔理论中使用频率很高的一个基本概念。它是本文和读者碰面进行交流的“故土”。它包括本文中所有熟悉的领域。它或以早期作品为参照，或以社会和历史规范为参照，或以本文产生的整个文化背景为参照。正因为有了这些共同的参照系，本文与读者间的交流才成为可能。正是从这一点来说，它是交流的故土。但是，如果这些保留剧目完全是众所周知的传统惯例和陈词滥调，那就不可能向读者传递任何新信息。因此，文学本文的保留剧目又是重新选择和组合过的社会文化惯例及文学传统。这些常规惯例在脱离了其原始语境之后，产生了新的联系与变化；而本文在何种程度上具有独创性或个性，就取决于保留剧目的本质发生变化的程度。显然，保留剧目提供的熟悉的领域之所以令人感兴趣，并不是因为它熟悉，而是因为它将我们导向一个我们所不熟悉的新方向。正是保留剧目的这种既定与变化的特点，使伊瑟尔赋予它以双重的功能：“它重整众所熟知的图式，以形成交流的背景；它提供了一个普遍的构架，本文的信息或意义从中得到组织。”

本文的保留剧目包括了我们在传统中称作内容的大部分因素。作为内容，它的那些从社会系统与文学传统中选出的材料就需要有一个组织其显现的形式或结构。伊瑟尔用术语“策略”来称呼这一功能。由于伊瑟尔全部理论的基点建筑于本文—读者间的相互作用之上，因而他力避将策略仅仅理解为结构特征，而强调策略作为保留剧目与读者的汇聚点的这一动态特点。也就是说，策略同时组织了本文的材料和交流材料的条件。它包括本文的内在结构和读者发动的理解活动。

正因为策略还包括读者的理解活动，所以它绝不是一种完整的巨细无遗的既成安排，使读者除了被动地接受外再也无可事事，它还开放了一种理解的可能性，具有提供和组织“实现接受的程序”的功能。

伊瑟尔认为，也不应把策略单纯视为叙述技巧或修辞手法。叙述技巧或修辞手法仅仅是本文的表面现象，而策略应当是表面技巧之下的，使这些技巧发生作用的结构。

那么，策略的基本功能是什么呢？伊瑟尔吸取了俄国形式主义大师维克多·舍克洛夫斯基的陌生化思想，坚持认为“策略的基本功能是使熟悉的陌生化。”据此他勾划出两组主导性的结构。第一组：突前与背景；第二组：主题与视野。

突前与背景这一组概念是指在本文及其阅读中，允许特定因素在某一时刻超群独立，而其它因素则退入一般背景的联系之中。我们已知，策略的基本结构产生自保留剧目对社会规范与文化惯例的选择构成。有选择就有差异，因此，对各种思想体系或社会体系的选择就不可避免地创造出一种背景—突前关系。通过背景—突前关系，选择原则为各种形式的理解与经验提供了基本条件。总之，背景与突前的关系是一个基本结构，本文的策略据此产生一种张力，这种张力生发出一系列不同的行动和相互间的作用。只有在相互作用中最终生产出审美

对象，这种张力才能得以消解。

伊瑟尔又从阿尔弗莱德·舒尔茨（Alfred Schütz）的现象学理论中引进了主题与视野这一对概念，用以描述本文内在视点的结构方式。本文中的视点是多层次多角度互相交织、互相影响的。任何一个读者都不可能在一瞬间一览所有视点的内容，而只能暂时选取其一，不断转换。这样，从动态过程的某一剖面来看，读者在某一时刻所取的视角，就构成了他的“主题”。视野是指读者从某一视角观察所见的一切。读者不论采取哪一个视角，其态度都必定受到过去阅读所建立的视野和其它视点的影响或制约。主题与视野间因而也形成一种张力。这种张力创造了一个调节感觉的机构。而本文最终得到建构的意义，终究是要超越任何一个个别视点的。总之，主题与视野的结构隐含在各个视点的组合之中，它使得文学本文能够完成其交流功能，即保证本文对世界的反应能够引起读者相应的反应。

（二）阅读现象学

在对本文领域进行了考察之后，伊瑟尔将观察转移到读者方面来，创立了阅读现象学，以考察本文的生成或实现，考察读者集合本文意义的基本运作程序。

阅读现象学中最重要概念当数“游移视点”。所谓“游移视点”，“不过是描述本文中读者表现的方法的手段”，意在克服外在的读者—本文关系。伊瑟尔反对单向的被动接受那种外在的给予，认为文学的特质在于由读者从本文内部去把握对象。他从胡塞尔对时间性的论述中吸取并提出这一概念，意指阅读过程中“延伸的期待和记忆的变形”。读者在本文中的位置，正处在记忆与延伸的交叉点上。每一个别句子的意指都暗示了一个特别的视野，但又立刻转化为下一个相关物的背景，并在相互作用中得到修正。伊瑟尔认为每一叙事本文都存在着诸多

视点。它们一般都具有 1. 叙述者视点；2. 人物视点（包括主要人物视点及次要人物视点）；3. 情节视点；4. 虚构读者专设视点等四种，各视点通过句子得到显示。当我们阅读一篇本文时，我们根据我们对未来的期待，对过去的背离，不断评价和观察事物。出乎意料的事物的出现，一定会使我们据此而矫正我们的期待，重新解释我们赋予已发生事件的意义。在阅读的每一瞬间，读者的游移视点表现为某一特定视点，但并不限定于哪一个视点，而是不断在本文各视点间游移转换，而每一转换都显示了一个清晰连接的阅读瞬间。它使诸视角既相互区分又相互联系。读者正是通过游移视点才能穿越本文，从一个视点转向另一个视点、最后展开对相互联系各视点的复合的。

读者在游移视点中的心理综合被称之为“一致性构筑”。它是读者介入作为事件的本文的基础。面对一篇本文的不同符号或图式，读者试图建立起它们之间的联系，将之集结综合，形成一个“一致性阐释”，或径直称作格式塔。伊瑟尔强调指出，这一格式塔是本文与读者间相互作用的产物，所以格式塔的形成既不能单独追溯既成本文，又不能单独追溯读者意向。从本文方面看，作为格式塔的构成要素，本文符号间存在着先于个体读者阅读刺激的既成关联，我们称之为“自关联”。如果符号间原本就不存在任何潜在关联，那么格式塔的建立便纯然是子虚乌有。但格式塔又不会自动联结，还需要读者在阅读活动中的“投射”。所以，格式塔作为一致性的等价物，只能通过预期的或实现的解释框架，在本文符号之间的先在联结关系中得到构筑。这一构筑是一个连续不断的过程，遵循着“制造幻觉与打破幻觉的辩证法”。随着阅读的演进，读者不断进行复杂的综合，以建立审美对象得以最终形成的坚实基础。

那么这种综合又具有什么特点呢？这正是伊瑟尔必须进一步探讨的问题。概括地说，这种综合的特点就在于读者的形象

制造活动之中。

读者为了整体地完成阅读，必然将其在游移视点中分割感觉的东西融而为一，这就要求他必然进行综合。但这种综合既不能在本文的印刷页上显现，又不能完全由读者的想象去创造，它们具有双重的本质：它们是从读者中呈现出来的，却又受到将它们投射进读者大脑的本文信号的导引。而且，这种综合往往发生于意识的阈界之下，常常是在读者非自觉的潜意识或无意识中完成的。因此，伊瑟尔选择了胡塞尔的术语，称之曰：“被动综合”。

被动综合的基本活动是通过想象来构成形象。伊瑟尔认为，文学中的形象建立与日常生活中的形象的建立存在着一些基本的差异。在现实生活中，我们对客观对象的认知当然是我们想象的先决条件，但在文学中，却不一定非要涉及想象的外在经验对象。文学对象表现为一种存在认知的延伸，而对现实客体对象的想象仅仅是利用对它的既定认知去创造非现实的存在。所以，现实的客体对象不能控制文学的想象，而“非现实”的对象则控制着想象的心理反映。读者对形象的构筑，依据本文的图式展开，而本文的图式则是须由读者来集结的一个总体的各个方面。读者在对诸方面的集结融汇中来占领这一为他设定的位置，来创造一个想象序列，最终构成本文的意义。

想象构筑形象的序列是在阅读中的时间轴上形成的。在阅读中，想象活动沿本文的时间轴道运动，形成一条顺次连接的活动链。它在运动中展示了各想象对象间的矛盾和对比。随着阅读沿时间轴的运行，各想象对象便失去了其自足性，在读者的融合中调节了它们之间的差异，创造出某种前所未有的东西。在这里，每一个别形象都是在过去形象的背景上浮现的，而过去的形象在总体的连续性中已有确定的位置。在其建立之时，其隐含意义已得到开发。所以，时间轴基本上是以总体意义为前

提安排的。它让每一想象均退入过去，使之得到必要的修正。最终使所有的想象都通过参照符号的不断积累进入读者的大脑之中。

在这里，伊瑟尔作了一个非常重要的区分：意义不等于意味。按照古典阐释标准，意义和意味含义相同，但在现代，经过弗莱格和胡塞尔的发展，二者的含义有了不同。“意义层”和“意味层”构成了两个不同的理解层。意味是在读者对意义进行能动接受之后得到的。伊瑟尔选择了胡塞尔的“主体间本位”这一概念来叙述这一区别。他认为，意义集合的主体间本位结构依据社会文化规范或某种独特的标准产生出多种意味形式。这里，主体的气质在主体间本位结构的每一现实化中都起着十分重要的作用，但每一主体的实现都必须具有超主体间性的特征，因为它是以同一个主体间本位结构为其基础的。要想使意义阐释的代码和惯例得以显现，只能依据于主体间性的结构。

古典的阐释标准使得意味所寓的意义中举足轻重的阅读经验丧失无存。只有在艺术仅仅被认为是整个现实的再现，读者在阅读中只能单向领受的标准下，意义和意味才是同一的。这种类似于后古典主义的规范造成了极大的混乱，人们在不同的规范和标准下混用这两个概念，致使争讼纷起。因此，我们必须搞清二者之间的区别，分清这两个不同的理解层次。意义是本文诸方面中暗含着、并在阅读过程中集结起来的指涉总体，而意味则是读者将意义吸收为他自身的存在。只有在二者都具备时，才能保证读者经验的效果，而正是经验，使得读者通过构成他迄今为止尚不熟悉的现实来构成自己。

那么，读者自身在阅读中又经历了什么变化呢？伊瑟尔提出了主体在阅读中分解的论点。他认为，读者在阅读中思考作者（或人物）的思想时，他有时会暂时抛却自己的倾向，因为这些思想是他的个人经验所无法包容的。这样，他就将他人的

思想作为自己的思想带进前景之中。但他的个人倾向并未消失，而是构成了现时思考的背景。这就形成了读者阅读中思考的两个层次。伊瑟尔不同意普莱的“作者思想占据读者头脑因而消除了主客区分”的观点，认为这一分解恰恰发生在主体与自身之间。伊瑟尔认为这种读者自身的分解具有十分重大的意义，它造成了阅读过程中产生的自我意识的提高：

意义的构成并不意味着相互作用的本文视点中出现的整体的创造……，而是通过系统地阐述这一整体，使我们能够系统地阐述我们自己，发现我们至今仍未意识到的内在世界。

这正是伊瑟尔最富启发性的论述之一。在这里，阅读的全部意义就在于，它使我们产生更深刻的自我意识，促使我们更加批判地观察自身。它成了读者实现自我意识的手段。

（三）文学本文的交流结构

从现象学角度分析了读者阅读的运作程序之后，伊瑟尔又着重探讨了本文—读者双向交互作用的文学交流结构。

伊瑟尔首先从通常的面对面的一般社会交流入手进行讨论。在一般的社会交流中，平等的双方以对称的形式互相传达自己的思想，并通过互相提问、印证来达到交流目的，避免偶然性，以获得对方的确切理解。而文学阅读中本文与读者的交流却是一种不对称交流。在这种交流中，信息发出者的意图语境消失了，只能在信息载体中留下一些暗示，而且，交流不构成反馈，读者无法检验自己对本文的理解和阐释是否恰当正确。本文与读者之间无法建立调节意图的直接语境，这种语境只能靠读者从本文的暗示或意指中去建立。

由于本文无法自发地响应读者在阅读过程中的指示和提问，本文就只能通过未定性或构成性空白等各种不同形式来作

为与读者交流的前提，来呼唤读者的合作。所以文学中的交流是一种产生在情感与调节基础上的过程，这一调节不靠既定代码，而是通过一种明确与暗隐、展现与隐伏之间相互制约相互作用的过程来实现。显然，这种不对称交流的特点大大激发了读者建构的能动性。

伊瑟尔认为，如果小说只按现实的标准来分类，那么，想要通过小说在现实中进行交流便根本不可能。文学本文要实现其功能，并不通过与现实的直接对比，而是靠传达一种经过处理的现实。所以，若按既定现实来定义，小说便是谎言。但它对它所模仿的现实又有所洞察解悟，因而若按其功能对之定义，小说便是交流。作为一种交流结构，小说既不与它所提供的现实相同，又不与其可能的接受者观点一致。因为它把现实的主导概念和它所预期的读者标准及价值都实际化了。这的确是因为本文并不等同于它能够与之交流的世界或读者。正是这种不一致，才使本文产生了未定性。这种未定性以读者对本文的解读为前提，具有一种推进的功能。

所以，未定性来自于文学的交流功能。由于这一功能是通过阐述本文确定性的方式实现的，因而来自于阐述的本文的未定性就不能没有结构。伊瑟尔充分发展了他早期的空白思想，认为空白与否定是本文未定性的两个基本结构。它们是交流的基本条件，因为它们建立在本文与读者相互作用之中，一旦进入特定范围，它们便发挥自身调节的功能。

在这里，伊瑟尔区别了空白与未定性这两个概念。是空白导致了本文的未定性。虽然未定性这一概念与英伽登的“未定之处”类似，但在类别和功能上是不一致的。未定性这一术语指在意向性对象的图式化序列中的空缺；而空白，则指本文整体系统中的空白之处。对空白的填充造成了本文模式间的相互作用。也就是说，填空的需要在这里变成了联结的需要。只有

当本文的各图式之间已经联结起来，而且在想象对象开始形成时已按此种方式进行了连接运演，这时我们所要实现的才是空白。空白暗含着本文内各个部分的相互联结，尽管本文自身并未这样明确地显现。空白是本文看不见的接头之处，它从相互关系中划分出图式和本文的视点，同时触发读者方面的想象活动。因而，当图式和视点被联为一体时，空白就“消失”了。

文学本文空白的增加似乎证明了它同非文学本文相比缺乏一些确定的条件。然而这些空白并不是文学本文的一种不足，而是作为使本文图式得以结合为一的暗示而被解读的。因为它是形成语境，赋予本文以连贯性，赋予连贯性以意义的唯一途经。

在此，我们必须首先搞清：语言在实用的解释性本文和在文学的虚构本文中的使用是截然不同的。解释性本文无论何时何地都是在力图说清楚一种论点或传播一种信息。它先在地注定要关涉到某一既定客体。这就要求一种连续的实际的表达活动，在此过程中不断减少和去除多义性，以达到预期的精确性。在文学的虚构本文中，内含的关联性被空白打破，它不断增加理解的各种可能，而把图式的最终综合留给读者去做。

作为一种透视结构，本文必然要求其视点间属连相关。但实际上这些视点并不服从于任何严格的序列。它们错杂交织，不仅各视点间有交错的联系，而且同一视点的各部分间也存有联系。但同时也可能其中某些构素互不相关，甚至处于矛盾对立状态。现代小说中往往采取各种断续性的技巧，在本文中留下大量空白。正是那些缺失的环节不断激发读者想象构建的功能，把那些甚至相互矛盾对立的视角间的联系留给读者去想象。本文存在的多重视角本身就暗示了它需要一个综合过程，其内在的统一的连贯性靠读者的想象活动来完成。实用的解释性本文不要求接受者进行丰富的想象，它的连贯性意义体现于本文，接受者只要细察其始末便可。但文学本文的空白则必须有一个与

之关联的等价物，它是构成各非关联部分的基础，最终会将各部联结为一个新的意义。

这种可联结性思想并不局限于本文之中，它还具有读者感觉心理学的意义。在一个感觉格式塔或各格式塔间的联系之中，零星的感觉材料被综合起来，被空白搅乱的本文各部分间的关联，在读者想象触发的一致性构筑中获得成果。作为一种结果，读者的意象是被不知不觉地引发的，这就加强了读者构成的能动性。读者竭力去填补缺失的环节，将各图式结合为统一的格式塔。空白的数量越多，读者构筑的不同意象就越多。在这一过程中，空白不断引起一级和二级想象。而所谓二级想象是由我们反作用于自己已形成的意象而生的意象，它是由未完成的一级意象所引起的期待产生的。空白就是这样通过对悬而未决的感知长度的“成功的延续”，以想象的冲突为动力，来阻滞并因而更加刺激想象的构成过程的。伊瑟尔借用并改造了俄国形式主义的“陌生化”理论，将之融入了自己的体系。

那么空白的功能结构到底是怎样的呢？本文的各个部分自身不能载有自己的确定性，只能在与其它各部的关系中获得。也就是说，只有在各个部分之上整体的联系中产生的等值物才能赋予各部分以确定的意义。这个等值物是调节各部分间相互关系的潜隐的结构。其功能为：

1. 在阅读的时间流中，各种视点所在的各部进入焦点，并通过前一部分的衬托而展示其现实性。这样，人物、叙述者、情节和虚构读者视点各部不仅集合为一个等级序列，而且转化为相互间的反射镜。空白作为各部分间空缺的空间使它们能够结合为一，以构成一个游移视点的视域。

2. 表现于这一视域中的各部在结构上是等价的，它们之间产生了一种不得不消除的张力。这样，各个部分就给定了一个共同的框架，允许读者将各部间的亲和或差异都统一联结起来。

但这种框架还是阅读过程中的空白，对其的填充要求一种想象活动，然后这种空框结构便开始组织各部分进入相互作用的投射。

3. 一旦各部分联结起来，并建立了确定的联系，就形成了一个参照域。这个参照域构成了一个特定的阅读瞬间，同时又有了一个可以辨认的结构。参照系内部的各部分的群集是通过各部分视点间的转换形成的。在转移中，每一特定瞬间，视点集聚的一部分就变为主题。这一瞬间的主题，在下一部分展开其现实性时，又变成了视野。就这样不断转换，在某一部分成为主题时，前任主题也就失去了其主题地位，转化为一种旁落的非主题的空缺位置。这样读者便可以集中注意于新的主题部分。读者以前一主题的观点为前提条件，去调节后来的主题，而这一切，都是由读者想象的能动性实现的。正是通过主题与视野变换的整体序列，读者才能最终进入本文的审美对象之中。

如果说空白是本文阅读的句法之轴的话，那么，否定便是本文阅读的范式之轴。

如前所述，本文的保留剧目具有这样的功能：它将特定的外在现实引入本文，以向读者提供一个可资比较的参照系，或引起读者过去的特定经验，这样就把读者想象的能动性与本文力图对特定历史问题和社会问题的回答联系起来。在阅读中，读者原有的社会标准遭到否定，失去了实用的有效性，这便迫使他有意地去反思迄今为止无意识地掌握着的那个标准或规范的系统。随之，原先的规范或标准便逐渐被否弃。这种否定在阅读的范式之轴上产生了一个动态的空白，因为旧范式的无效状态意味着读者缺乏一种能够运用的规范或标准。这样，原先由熟悉的标准产生的读者期待便被这一否定抑制了，随之必然产生态度上的变化，直到完全改变旧有的习惯定势为止。

否定在文学的保留剧目中，并不表现为对先前规范的全盘

拒绝，而是一种细致的具有指向性的部分否定。这种部分否定是针对着旧有规范的敏感点的，但先前的规范仍将作为意义再评价稳定进行的背景。因此，否定是一种激发读者去建构想象对象的含蓄而非描述的力量。否定引起的空白，预先结构了想象对象的轮廓，也预先决定了读者对它的态度。读者以其想象填充否定造成的动力空白，以建立他与本文的联系。当然，这一联系也必定受到某种历史的和现实的制约。

否定这一阅读的范式之轴是在历史的发展过程中展示的。在阅读活动中，当代规范与既定世界相互间不断否定，造成了二者位置中的空白，读者对它的填充则必然以一种有意义的方式使固有规范与现存世界两极和谐融合。由于否定，读者发现自己不得不在新的发现与习惯的倾向之间作出选择。要么站在新发现的基点上，这样习惯倾向就成了否定的对象；要么一下子落入传统规范，因循原有的一切标准，这样就必须放弃新的发现。无论作出何种抉择，读者都会受到两种立场间张力的制约。它迫使读者去竭力实现一种平衡。这种新的发现与习惯倾向间的不协调只能在第三尺度产生后才能消除，而第三尺度就是本文建构的意义。今天对我们来说举足轻重的东西，并不为先前的标准所倚重。在文学的发展中，否定代有突进，特别在现代文学中，它蓬勃兴起。现有的规范或标准与其传统的基础错位了，因此它们必然在日常世界中重新调整自己。这就是说，在历史发展的序列上，否定成了文学的本质特征。正如伊瑟尔所言：“一篇虚构的文学本文，从本质上讲，一定要推陈出新，别树一帜，背离人们所熟悉的规范的有效性。”

这样，伊瑟尔就在总体上赋予了空白以双重功能。在阅读的句法之轴上，它们构成了本文各部分视点间的联结；在范式之轴上，它们构成了否定的标准跟读者与本文的联结。前者偏重于形式，而后者则偏重于内容。两种功能间的内部联系是本

文与读者间产生相互作用的基本条件。它们是空框的形式，意义就在其中产生。它们引发了文学的独特的过程：在本文的引导下，通过读者的思维与想象，来实现一种受到导引的转化。通过空白，否定产生了一种生产性的力量，被否定的原有意义在加诸新的意义之后，便转化为一种新的意识心理。

否定产生空白，不仅是在社会规范或文学规范的保留剧目之中，而且还在读者的位置之中。因为读者原有标准或规范的失效在他与熟悉的世界之间创造了一种新的关系。在否定过去的意义上，这一关系是确定的；而在这一过程尚未得到阐述之时，它又是未定的。只有在读者通过本文得出实际的体验从而取一种建构的态度时，动力空白才能得到填充。

否定在现实的发展中，产生了不同的强度等级。一种是实质性的本质的否定，它与本文产生否定行为的思想主题或社会道德主题有关。它主要涉及对外部世界的规范或标准的保留剧目的否定，它与本文的关联是主题性，实质性的。第二种否定可以称之为次级否定，它产生自本文信号与读者生产的格式塔之间的相互作用，与读者自身的原有倾向也密切相关。由次级否定集合而成的本文意义与读者由熟悉的规范形成的定向有所不同。新的经验得到理解之后，便自然会修正原有的规范或标准。

当然，在实际阅读中，否定的这两种类型是不可能分割的。因为它们的相互关系正体现了文学本文交流意图的本质。正因为这并不是对既定现实或既定的人的倾向的复制，所以它必须通过实质上的否定概括出其思想、道德、社会的主题；而次级否定则是这样将主题现实化的：它们修正了原先的倾向，并将主题转化为一种经验。这两种否定间匀称的相互关系形成了本文与读者间的连接。这样，一个不熟悉的世界就渗入了读者的保留经验之中。

但这种相互关系不是一种固定的恒量。在文学历史的进程

中，平衡几经转换，次级否定已越来越占据优势。如果说十八世纪的小说阅读中基本否定居于霸主地位的话，二十世纪它已让位于次级否定了。阅读过程中的形象退居幕后，人们的注意力已集中于交流活动本身了。

四 筌路蓝缕 自铸新范

——审美反应理论的价值及缺陷

在统观了伊瑟尔理论的全貌之后，我们看到，伊瑟尔广泛吸收并运用了西方当代现象学、解释学、心理学、符号学、发生认识论、结构主义和存在主义的有益成果，力图开拓美学文学理论研究的新的空间，建立文学研究的新的范式。这一努力是富有成果并具有实际意义的。在过去十几年中涌现的最重要的德国理论家中他与姚斯首当其位，共执牛耳，跻身于20世纪世界著名思想家之列。他的理论巧妙地补充了姚斯理论的不足，为我们开辟了一条前人未曾涉足的通向实际本文的途径，使我们对阅读文学作品所遇最基本的问题——阅读过程本身这一文学研究中论述最少的问题的复杂性有所洞明。概而观之，伊瑟尔的理论有如下几方面的特点：

（一）理论重心的过程性及动态性

接受美学的出现，标志着现代人重视运动中的建构过程及与之相伴的即时经验的必然趋向，它与艺术创造走向过程的趋向相辅相成。从胡塞尔的主体间本位的思想，到伽达默尔历史性的相互交流的理解观念，直到皮亚杰发生认识论的建构理论，反映了科学认识方式霸主地位的崩溃，又体现了相对论认识方式的勃兴。伊瑟尔的理论反映了哲学的这一历史性的转移。

审美反应理论的概念具有一种独特的动态性、过程性。伊

瑟尔在其理论中选用的一系列概念如“暗隐的读者”、“保留剧目”、“策略”、“被动综合”等都被赋予双重的含义。概念的内涵须在运动中展开，在过程中体现出来。如暗隐的读者就包括两个基本的、相互联系的方面：作为一种本文结构的读者角色和作为一种有结构行为的读者角色。^①又如保留剧目，它作为常规惯例构成了交流的故土，但又包含着对常规惯例的否定，提供新的信息，将读者导向一个我们所不熟悉的新的方面。其它许多概念均亦如此。

这种强烈的动态性、过程性特点，来自于伊瑟尔理论整体构架的辩证性。伊瑟尔在其整个论述中，反复强调了本文与读者间相互依存、相互制约、相互作用的建构特点，强调了在动态的时间流程中考察阅读活动的出发点，因而反映出德国哲学的明显特点。

然而伊瑟尔的理论在哲学上有着先天的缺陷。伊瑟尔在创立审美反应理论中，的确是想从历史角度论述文学及文学标准的，但现象学的出发点使他寸步难行，无法彻底贯彻历史主义的观点。现象学的非时间性概念与历史主义态度水火不容，伊瑟尔无法建立有机的系统来统一二者。解释学尽管力主理解活动的历史性，但也只是一种建立在抽象哲学层次上的历史性，既缺乏实践性，又缺乏明确的社会观。显然，从本质上看，伊瑟尔也和康德、胡塞尔一样，无法把范畴本身当作历史主义的产物，所以最终仍然难免落入唯心主义哲学的窠臼。

（二）现代主义与传统理论的融合

伊瑟尔学说的另一个特点是理论的博采与融汇。不同于许

^① 伊瑟尔：《暗隐的读者》，约翰·霍普金斯大学出版社 1974，又见《阅读活动》英译本第 34 页。

多现代美学与批评理论的偏激或极端立场，伊瑟尔力图在现代主义和传统理论之间寻找一种和谐或融汇，在此基础上再进行创造性的建设。例如他对否定性的论述便是如此。通常人们理解的否定性，与颓废派或虚无主义的观点相差无几，是对传统的彻底毁灭。但伊瑟尔则力图在把握现代主义中吸取传统理论的精华，同炉共治，相融为一。他的否定性理论在高度评价了那些现代诗学和欧洲先锋派运动的指导原则时，也并未完全否定文学的传统功能。他提醒读者，即使是在历史上的传统作品中仍可以获得“道德”的力量：“看透了社会的伪善，他就会发现人性的本来面目。”

伊瑟尔在理论的创造中不捐细流，博采众长，取法诸家，自铸新范。反映了当代理论综合性与交叉性的独特风采。他在遍览当代各种研究途径时，发现有几个概念总是奇妙地多次重现。他从中选取了三个关键性术语：“结构”、“功能”与“交流”，以纵观批评潮流的全貌。结构主义认为结构是一种描述既定本文、建立意义的方法。结构者对作品中的各个因素进行分类，“使对主体性的构成进行主体本位间的描述成为可能。”^①但这种方法局限性在于把描述与分类本身就视作目的，而意义为什么产生，其目的何在，谁使用它，结构主义者则闭口不谈，无法回答。“结构主义遗留下一个问题……即意义的意义这一问题。”^②为了解决这一遗留未决的问题，我们便只好采纳一个超出结构本身去考察意义功能的研究构架。功能学派的功能分析体现或取代了结构分析，从而包括了本文与其意义和超本文的现实之间的关系。本文必须涉及语境，任何文学本文都不可避免地处于一定的语境之中，不可避免地涉及到本文与其环境的相互关

^{①②} 伊瑟尔：《文学理论的现状》，见《新文学史》第11卷，1979年第1期第1—20页。

系问题。但是功能学派的功能分析途径亦有其局限性。尽管它能够通过重构过去世界而恢复历史经验，但它却不能回答这一重构的世界和重构过程的“延续的有效性”问题。这样，美学与批评的研究就必须引进“交流”概念。“交流”自然成了审美反应理论的核心。它建立于本文与读者双向交互作用的方式之上，所以不仅能包括结构与功能，还为有效性问题提供了答案。很显然，伊瑟尔正是在对各种理论进行了详尽深入地分析批判后，才取其精华，弃其糟粕，而自成一体的。

但是，伊瑟尔从不同流派中吸取大量术语，致使概念丛生，新词泛滥，使人眼花缭乱，不知矢的所指。西方有些批评家曾正确地指出：术语堆砌只能造成读者智力系统的短路。在伊瑟尔的论著中，一系列术语紧接下一系列术语，二者间的关系若明若暗，叫人难以捉摸。当然，某些概念指义的含混当然有利于作者在理论的两极间往来自由，但作为严密系统的理论概念毕竟精确不足，而且对于读者的理解恐怕也是嶂若云山。比如言语活动理论假定了一个具有完成表达的特定意图的人的代表，而伊瑟尔则显然不愿意讨论文学作品生产中作者的意图。其结果便造成了伊瑟尔在赋予语词独立意义与将意图归于作者的传统观点之间自由往来。这自然很难让人明确把握其指义。另外各种不同派别理论的术语都是在各自不同的语境中产生并发挥作用的，而伊瑟尔的术语“大联唱”却无法精确再现其原有语境，这一方面造成概念的变形，另一方面也使理解误入歧路。正因为如此，伊瑟尔的著作显得相当晦涩难懂，然而究其底里，审美反应理论的整体构架与宏观大旨还是简洁清晰的。

（三）理论的建设性

伊瑟尔选择了微观切入的角度，注重理论的建设性。阅读活动是文学中前人研究最少论述最少的领域之一，伊瑟尔笔路

蓝缕，自然当居开拓之功。然而他理论的特点更在于从阅读活动的具体细节入手，进行精微剖切的讨论。他与姚斯的破字当头不同，他更注重建设性的立。他创立或综合的游移视点、一致性构筑，被动综合、突前与背景、交流结构、空白与空缺、否定与否定性等一系列概念或论题，深入到了阅读活动的各个阶段和各个侧面。使接受美学不仅具有打破旧范式的气概，而且又有建立新范式的理论实绩和学说深度。

同时，作为一个英国文学学者，伊瑟尔还勤于把欧洲大陆的重要理论家介绍给英语世界，并且卓有成效。在他的影响下，现象学从雷纳·威勒克的束缚中挣脱开来，有了新的发展。这样，伊瑟尔在欧洲大陆与英语世界的交流中身兼二任；他的理论一方面使大陆理论的某些方面引起英语大众的注意，另一方面，他又把英语世界最重要的理论家的思想带进他的著作，引起欧陆批评界的注目。今天，他的思想已远远越出国界，走向世界。可以预期，他的理论将对世界美学与批评理论产生长久的不可磨灭的影响。

参 考 文 献

1. 沃尔夫冈·伊瑟尔：《本文的召唤结构》，康斯坦茨大学出版社 1970 年英文版，见 J·黑利斯·米勒编《叙事面面观：英语学院论文选编》，哥伦比亚大学出版社 1971 年第 1—45 页。

2. 沃尔夫冈·伊瑟尔：《暗隐的读者：从班扬到贝克特散体小说的交流模式》，芬克出版社 1972 英译本；约翰·霍普金斯大学出版社，1974

3. 沃尔夫冈·伊瑟尔：《阅读活动：审美反应理论》芬克出版社 1976 年英译本；约翰·霍普金斯大学出版社 1978

4. 沃尔夫冈·伊瑟尔：《批评之光》，见瑞纳·瓦尔宁编

《接受美学：理论与实践》芬克出版社 1975 年第 325—342 页。

5. 沃尔夫冈·伊瑟尔：《贝克特散文中的否定性模式》，《乔治亚评论》第 29 卷，1975 年第 3 期第 706—719 页。

6. 沃尔夫冈·伊瑟尔：《巨鲸式谈话》，见《鉴别》第 11 卷，1981 年第 3 期第 82—87 页。

7. 沃尔夫冈·伊瑟尔：《文学理论的现状：关键性概念与想象的概念》《新文学史》第 11 卷，1979 年第 1 期，第 1—20 页。

8. 魏纳·C·布思：《小说修辞学》，芝加哥大学出版社 1961 年版。

9. 瓦莱斯·马丁：《评〈阅读活动〉》，《批评》第 21 卷 1979。

10. 斯丹利·费史：《为何无人害怕沃尔夫冈·伊瑟尔？》《鉴别》第 21 卷，1979。

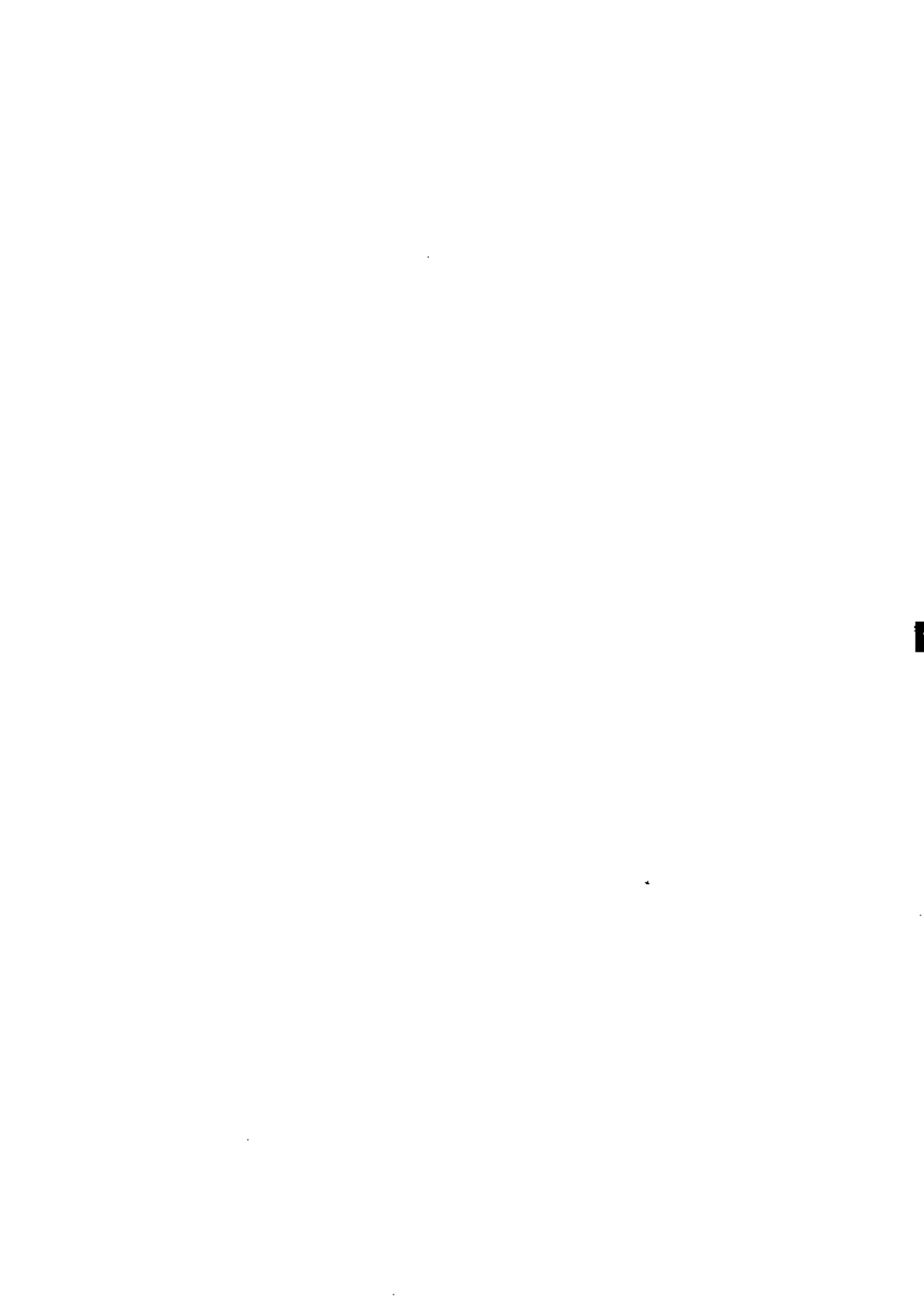
11. 曼弗莱德·瑙曼：《文学与读者》，《魏玛论坛》第 18 卷，1972 年第 2 期。

12. 狄尔特·史伦斯等：《社会——文学——阅读》，奥夫保出版社 1976 年版。

13. 汉斯—乔治·伽达默尔：《真理与方法》，康丁诺姆出版社 1975 年版。

14. 罗伯特·C·霍拉伯：《接受理论》，麦逊联合出版公司 1984 年版。

15. 阿里莎白·大卫等：《二十世纪思想家》，麦克米兰印刷公司 1983 年版。



利奧塔德

王岳川 撰

篇 目

一 利奥塔德的生平与著述	(511)
二 利奥塔德的后现代哲学和美学思想	(512)
(一) 后现代话语转型中的知识分子危机	(514)
(二) 哈贝马斯与利奥塔德的后现代论争	(517)
(三) 后现代知识定位和叙事语境	(532)
(四) 后现代主义美学品格和艺术精神	(546)
三 后现代文化美学的“撒播”及其反思	(552)
参考文献	(558)



利奥塔德 (1924—)

利奥塔德

王岳川

利奥塔德 (Jean Francois Lyotard, 1924—), 是一位晚出却名震当代的法国后现代主义哲学家和美学家。

一 利奥塔德的生平与著述

利奥塔德是积极张扬后现代精神的后现代哲人。这位法国战后思想界第三代中坚人物 (第一代萨特、列维-斯特劳斯; 第二代阿尔都塞、拉康、巴尔特; 第三代是福科、德勒兹、德里达、利奥塔德), 以丰富的著述、激烈的言辞和好斗的性格, 成为后现代文化哲学和美学论坛的一位风云人物。

利奥塔德 1950 年大学毕业后, 去阿尔及利亚的康士坦丁市中学任教, 1953 年回到法国的一所中学任教, 60 年代末期继续深造, 并于 1971 年获巴黎大学哲学博士, 现任教于巴黎第八大学哲学系, 并为美国加州大学教授。主要著作有: 《现象学》(1959)、《从马克思和弗洛伊德开始偏航》(1973)、《话语、图象》(1978)、《公正》(1979)、《后现代状况: 关于知识的报告》(1984, 法文版为 1979 年)、《公平的赌博》(1985)、《辩论中的用语差异》(1988)、《历程: 法则、形式、事件》(1988)、

《海德格尔与“犹太人”》（1990）

二 利奥塔德的后现代哲学和 美学思想

在 20 世纪那些动荡不安、灾变迭起的岁月里，现代思想曾经是现代精神荒原上指向心灵拯救之路的路标，它以抗击虚无主义和重赋世界的意义，给现代人疲惫的心灵注入了希望的甘霖。然而，曾几何时，它所设立的诗意栖居之所，却在德里达、福科、利奥塔德那莫测高深的目光和走极端的惊人之论中，当作一堆形而上学大厦倾覆后的瓦砾。终极价值、历史深度之类曾使现代哲学之树常青的根茎被连根拔起，只留下一些枯枝败叶在思想史的现代沙丘上四处飘零。

也许，1968 年的“五月风暴”政治失败的幻灭感，给法国思想家以太深的打击。法国思想家所禀有的那种法国人特有的浪漫激烈的情怀，在这一灾难中发生了逆变。哲人们痛感理性主义的信誉扫地和理想的虚幻性，这个痛苦的现实，对法国哲学产生了转变方向的中心压力。飘浮在不合理的、为科学所迷惑的世界中的心灵和思想的现实，失去深邃的历史眼光和曾经激励人们走上街头的理想之光。在主体与结构二元中，哲人们抛弃了主体而选择了结构和语言。现在，主体消失在语言结构中，主体在失去了它自身结构的同时也失去了世界的结构，因为语言结构取代了这两者。人的哲思活动就被归结为一个本体论的实体（语言）的自我组织和构造，语言变成了存在着的存在物。后结构主义认为，人是自己话语的囚徒，无法理智地提出某种真知灼见，因为这样的真知灼见不过是和我们的语言有关。更深一层地说，后结构主义完全是一种政治实践，是摧毁

一个特定的思想体系及其背后的那一整套政治结构和社会制度赖以生存的逻辑。解构并非荒谬地试图否认相对确定的真理、意义、意图、历史的连续性这些东西的存在，而是试图把它们看作更为广泛、更为深刻的一段历史的发展结果，即语言、无意识、社会制度和实践的发展结果。

法国当代哲学勾勒出这样一幅现代图景：从结构主义到后结构主义，哲人们意识到语言的存在和个人意识的存在之间不可调合的不相容性。他们以彻底地摧毁形而上学的勇气，拆除了理性的庙宇和人的殿堂，使思想成为清道夫寻找残迹的工作。所有建立体系的尝试趋于结束，因为在解构的旗帜下，必然拒绝接受体系、等级制度、传统的道德、美学、政治和宗教的教条，把一切事物都抛入重新检验的熔锅里。可以说，巴尔特、德里达、利奥塔德作为现代思想压制性氛围里诞生的逆子，不仅以彻底的反抗权威话语的态度成为打破规则的挑战者，而且直接就是以打破规则为能事、以打破规则为规则的人。他们是在思想的荒原上铤而走险。他们要拆除二千年来形而上学的根基，反对在场的中心和无限的整体性，消解终极真理和超验的永恒历史。

当今西方时髦的态度是反叛、抵达虚无的否定和不断质疑的审视。怀疑和叛逆成了当代人的身份证。哲学和宗教的古老偶像坍塌下来，对本文和语言的批判成为中心，本文就是一切，而个人意识、历史理性、实践生活就此退出了舞台，纯粹抽象的非人性化的观念和体系充斥前台。过去往往依赖于理性和逻辑的哲学话语现在已裂成碎片，它已丧失解释、描述和敞亮存在的性质，而被用着破坏（解构）的武器，从事尼采式“价值重估”的事业。自福科率先走出“人的时期”以后，哲学中的人的主题、理性、进步、神圣的话语消失了，剩下的只是关于话

语 (discourse) 的哲学争论。^①

（一）后现代话语转型中的知识分子危机

利奥塔德置身于这种文化氛围中，思想上经历了一系列的转变。50年代大学毕业，这位26岁的年轻人，毅然选择了去阿尔及利亚任教，以激烈慷慨之情声援阿尔及利亚民族的解放斗争。回国后，又参与组织了1968年农泰尔学院新左派师生联盟，并因大量撰写文章而声誉日增。然而以1974年出版的《力比多经济学》为其转折点，利奥塔德的整个态度发生了重大变化：政治观点上，由前期激烈斗争到后期的保守折衷；哲学观点上，由现象学的本质直观转向后结构主义所标示的西方文化精神裂变症候；学术研究上，由对人的问题的重视到对语言研究的重视；在人生态度上，由前期的反权威的先锋到后期的成为反权威的权威。

受福科、德勒兹、德里达的激烈的学术解构的影响，利奥塔德反对哈贝马斯的整体性哲学和交往理性的幼稚病，以冷峻的目光去探求当今世界发生的重大裂变，并力求寻找一条新路。他没有完全走向否定主体性的立场，而只是折衷地将自己的研究方向，确定在质疑后现代知识状况上。

后现代“知识状况”研究，首先触及到一个无法回避的问题，即后现代状况下知识分子问题。利奥塔德明确指出，“五月风暴”之后，巴黎知识分子任务已经发生变化。知识分子已从“介入型”（如萨特那样走在民众前列去呼吁革命的真理），变为介入与非介入之间的“中间型”，如在讲坛、沙龙里仍就自由解放高谈阔

^① 福科震惊学界的著名一问：人是语言和符号的动物，可以用象征符号建构其宇宙。”这岂不表示：人所建设的一切都会崩坏，人也不断走向毁灭之途，只剩下语言本身要明亮地继续上升，照射在我们的地平线上？”（福科：《事物的秩序》，1970，第386页）

论,却不再有面对要塞和街垒的热情冲动。再变为“非介入型”,即像福科、德里达那样由现实退回到书斋,在本文的世界里重展法兰西的浪漫激情,去消解结构,打破语言牢房,颠覆传统意识形态,抵牾所有重建理性的企图,在哲学话语的“游戏”中,掀起书本世界里类似前苏格拉底雅典诡辩学派的喧哗声。这种远离现实的“本文”世界的喧嚷,使知识分子发现自己成为新时代的“堂吉珂德”,只不过这回是拖着笔同人自身作战。

如此一来,知识分子所立足的基地不断坍塌;理性消失了;真理隐退了;正义丧失了标准;价值失去了主体;知识失落了尊严。作为“上帝的宠儿”的知识分子^①(西语词源)正在变成不可能,知识分子的地位和存在价值发生了危机。^②问题远不止于此,知识分子在“本文”世界和“话语”世界里玩解构“游戏”时,已将真理、自由、理性、幸福一概拆除,他们失去争论的内容,不再愿意争论了。列维所说的“知识分子就是争论,知识分子是争论的实践本身”,竟成了知识分子一份逝去的记忆。当知识分子不再为真理和正义而战,就丧失了存在的权力;^③当知识分子隐入

① 知识分子是指那些以天下为己任、立志改造社会的人。以色列学者米歇尔·孔非诺认为,知识分子大致有五个特征:1. 深切关怀社会、经济、文化、政治等各个方面有关公共利益的各种问题;2. 对于这些问题的现状深感内疚,感到个人有责任找到解决办法;3. 倾向于把政治社会问题看作道德问题;4. 感到自己有责任不惜任何代价,在思想上和生活上为这些问题找到最后的逻辑答案;5. 深信现状不合理,应当加以改变。

② 法国思想界对这方面的论著很多,具有代表性的可以说是德里达:《哲学的边缘》(1972);J·邦达:《学者的背叛》(1984);芬切尔克洛:《思想的失败》(1987)。

③ 在商品意识浸灌一切的今天,有思想深度、高瞻远瞩的知识分子少得似乎濒临绝灭。这个中原因是,高度发展的消费社会整个气氛是反智的,只能产生商业化的流行文化,而不利于思想家的生存和发展。这个社会鼓励的是能够创造出适销商品的专门技能,以工具理性为优,以人文理性为劣,因此,随分工越来越细,人们的视界就越来越窄。真正具有广阔视野的知识分子因经济的困顿而被挤出了社会的中心,游离于社会的边缘,仅仅成为文化商品化的旁观者。

沉默而不再论争，民主就不复存在，专制就悄然弄影。因此，知识分子的危机表层次上是大学的危机，而深层次是文化的危机和情怀的危机。^①

而且，更严重的是，在知识转型的文化语境中，在科技文明加上消费主义所产生的后现代状况中，“知识—权力”运作者日益失落了主体人格的乡愁和在社会抗争中寻找意义和希望，偏离了真正的人性存在经验之维，使语言成为人与人、人与世界阻隔疏离。语言背离了真理，而变异为谎言。谎言在维持体制的运转机制中实现了谎言的本体化，即“谎言”不再是本真生活的背离和扭曲，而且成为现实生活“真实”本身。权力通过语言造就了语言的暴政，而语言反过来通过谎言塑造权力的神话并连带地带来道德价值的沦丧。知识者首位要素“语言”已然处在危险之中。^②新一代知识分子如果不准备重蹈覆辙，则必须重新审视和书写自己的历史，这意味着必须寻找一种真正具有创新和解放意义的“新语言”，才有可能重新书写真正的人的历史。

1983年，利奥塔德以《知识分子的坟墓》（载1983年夏《世界报》）引起法国学界的震惊。文中，利奥塔德反对哈贝马斯重建理性、振兴主体性的看法。他认为后现代状况下的知识分子的职责已完全不同于往昔，那种为理想的统一目标而奋斗，为集体责任而牺牲个人利益的时代已成为过去。今天知识分子要对整体性（totality）开战，标举差异和自由欲念的局部独特性（singularity），从根本上颠覆一切专制赖以存在的统一性和理性根基。

^① 法国思想家米歇尔·昂利在其《论野蛮》中，甚至认为：“我们进入了一个野蛮的时代”，因为知识分子忘记人的感性和主体性，一味追求科技的纯客观性，试图把现实世界“数学模式化”。

^② 参阅利奥塔德：《从马克思和弗洛伊德开始偏航》（1973），《话语，图象》（1978）。

从一种对“知识和权力整合”的偏激否定中，利奥塔德注意到霍克海默和阿多尔诺的“独裁主义人格”^①观点。这种独裁主义人格“机械地向传统价值投降，盲目顺从权威，憎恶所有反对者和外人，反对自省，思想僵化，酷爱迷信并习惯于半说教、半讥讽地蔑视人类天性”。在利奥塔德看来，知识分子中一味奢谈传统，抱着旧价值体系不放，敌视创新和价值重估，为统治者效劳的不乏其人。这种人以人性全面伸张和社会开明进步为由，要求人们丧失个体的独特性以成全对秩序权威的与日俱增的服从。在利奥塔德看来，这种知识分子的痼疾，其源盖出于整体性、元话语，因此，只有以彻底反叛的姿态，才能打破“独裁主义人格”。

遗憾的是，利奥塔德看到了知识分子的危机，却不去触动那压抑先进思想的体制、制度，反过来却去否定知识分子本身。这位“知识分子的掘墓人”也在自己不断消解的游戏中为自己立下十字架：由激烈抗争到冷静自戕；由外部世界到内心意识；由政治批判到文化（语言）批判；由行动（社会）到写作（书斋）。他终于通过批判德国式的对真理和远景的追求，而拥有了法国式的不断拆解、不断花样翻新的“消解”式游戏操作。

尼采宣布上帝死了，福科杀死了“人”，而利奥塔德否定了知识分子。这20世纪人类命运的“敲门声”，难道还不能将处于催眠状态和心灵垂死状态的当代知识分子豁然惊醒吗？

（二）哈贝马斯与利奥塔德的后现代论争

哈贝马斯与利奥塔德现代与后现代性之争，是后现代思想

^① 参阅霍克海默：《理性的晦暗》（1947），阿多尔诺等著《独裁主义人格》（1950）。

史上的重要事件。甚至可以说，这是德法知识分子本世纪以来在中心与边缘、同一与区别、共识与差异、解读与误读、交流与谬误等根本性对立问题上的又一次重大论战。^①

当哈贝马斯以一种“新理性”的眼光在文化领域逡巡，并依据“整体性”原则构筑起“交往理论”，以期打通人与人、人与社会的隔膜，而达到交流的认同和普遍共识时，利奥塔德以独特的“去中心”视界，将后现代主义是否可能的问题转化为后现代时期知识状态的研究。他在对后现代知识状况的叙事危机的考察中，一方面批判了哈贝马斯的整体观、交往理论和共识真理观，另一方面展示了一个后现代学者独特的时代敏锐感受力和消解同一性、对整体性开战的决心。

在展示利奥塔德对哈贝马斯的批判之前，对哈贝马斯的整体性、共识性理论和对后现代性的对抗作一清晰的展示，尤为必要。

后现代的来临，使哈贝马斯^②深感忧虑。他从批判哲学的角度出发，考察人们为什么急于通过“现代”这一历史处境走向“后现代”。他想弄清楚，现代性为何成了问题并遭遇到危机？现代性是否已经终结？哈贝马斯坚持认为，现代性是一项宏伟的工程，尚未完成，它具有开放性，远未终结。因此，后现代性是不可能的。

① 第一次发生在德法知识分子之间的重大后现代论战，是在伽达默尔与德里达之间展开的。请参阅王岳川著《后现代主义文化研究》第二、三章，北京大学出版社1992年版，第24—112页。

② 哈贝马斯（1929— ），德国著名哲学家、社会学家，法兰克福学派第二代的代表人物。主要著作有：《大学生与政治》（1961）、《理论与实践》（1963）、《知识与人类兴趣》（1968）、《作为“意识形态”的技术与科学》（1968）、《文化与批判》（1973）、《合法性危机》（1976）、《历史唯物主义的重建》（1976）、《交往与社会进化》（1979）、《交往行为理论》（1981）、《现代性的哲学话语》（1985）、《后形而上学的思考》（1988）、《新保守主义》（1989）等。

利奥塔德注意到，哈贝马斯坚决反对走向丹尼尔·贝尔所谓的“新宗教”和解构主义的“差异”，而是坚定不移地走向“新理性”重建。他要在知识的可靠性和意识形态批判上，建立交流活动理论，从而重振现代性。哈贝马斯在《现代性对抗后现代性》（1981）、《现代性的哲学话语》（1985）、《后形而上学的思考》（1988）和《新保守主义》（1989）中，抨击贝尔和利奥塔德各自不同方面的“后现代主义”倾向，呼吁从左右两个方面抵制后现代主义的进攻：一面是以贝尔^①为首的美英新保守主义将现代危机归罪于文艺现代性，并对其加以驯化规约；另一方面是法国后结构主义者福科、德里达、利奥塔德的过激反叛和消解，导致对理性的全盘否定。

以启蒙理性为标志的现代性出了问题，而问题的解决展示出人们对现代和后现代截然不同的看法。这成为近半个世纪理论风云的焦点。

自启蒙主义以来，理性就成为哲人们至上的权威。理性成为传统学术领地上供奉百年的君主。然而，两次世界大战使人类遭受空前惨祸，惊魂未定的哲人痛感理性的脆弱，人们开始怀疑启蒙和理性的合法化和权威性。法兰克福学派创始人霍克海默和阿多尔诺率先以《启蒙辩证法》（1944）一书，拉开了对启蒙进行审查和批判的序幕。其后，马尔库塞从左翼（激进派）、哈贝马斯从中路（折衷改良派）、福科、德里达乃至利奥塔德从右翼（保守派）对启蒙进行了清理和批判，并各自得出不同的结论。人们注意到这样一个悖论：18世纪启蒙运动以来，

^① 丹尼尔·贝尔（1919— ）站在新保守主义的立场上，通过后现代精神、文化、美学、文艺批评等多方面考察，认为反文化的后现代主义是现代主义极端扩张而导致的文化霸权局面，它意味着话语沟通和制约的无效，鼓励文化浅薄与信仰掉之。后现代主义文化作为一种反文化，其目的是通过对人的感觉方式的革命，而对社会结构加以改革。

“启蒙总是致力于将人们从恐惧中拯救出来并建立他们自己的权威，然而经过启蒙的地球无处不散发着得意洋洋的灾难”。人们追求理性和进步自由，却步入毁灭的绝境，人类从这场现代恶梦中醒来，感到一切都丧失其合法性。

哲人们看到两种启蒙精神：一种是以人类精神价值的创造和确立为旨归，力图改变人类被奴役状态而向理想之境迈进的“人文理性”；一种是使人陷入计算、规范，以度量厘定世界并驯服自然的“工具理性”。人文理性和工具理性在早期资产阶级启蒙思想家那里和谐统一，表现为对自由、理性、社会公正和自然秩序的追求。然而，工业文明的迅猛发展，打破了二者的和谐统一，而导致一种以科技理性为主导的“科技理性”，它完全荡涤了天赋人权和自由理想，而代之以标准化、工具化、操作化和整体化，以精确性为唯一标准对“人文理性”大加挾伐，垄断了人类生活和社会事务的方方面面，并造成技术统治的冷冰冰的非人化倾向。

通过启蒙，人的灵魂脱离了蒙昧然而却又可悲地置身于工具理性的专制中。更为可怕的是以自由民主为旗帜的启蒙，竟走向其反面：将大千世界乃至整个文化知识系统压缩成数量化的共同尺度，并摈弃或割裂那不易尺度化的人文科学，从而使人类以内在精神的沉沦去换取外在物质利益的丰厚，从对民主进步的追求演变成人们对权威与暴政的温顺服从，以至高度发达的理性技术管理被用来实现最大规模最无人道的非理性目的。从此，理性走向自己的另一端：非理性。

在考察工具理性膨胀与启蒙意识形态的强硬推进所造成的社会制度颓变后，哈贝马斯认为，历史哲学所持存的历史发展必然产生进步的乐观主义观点是“不足取的”。^①而马尔库塞的

① 哈贝马斯：《理论与实践》1971，第336页。

科技发展而人性沦落的技术悲观主义的观点同样是片面的。^①问题的症结并不在于科技，而在于日益官僚化的行政机构。应该对现存的社会行政框架进行改革，而需要改革的只是属于上层建筑领域的“行政框架的文化防御系统”，这种文化的改革，可以使民众冲破文化意识形态防御系统，从而摆脱思想压制确立自由交往，并重建一种新型人类关系。

“后现代性”的提出，意味着“现代性”的终结，而现代性是否真的终结？哈贝马斯的回答是否定的。他认为，必须首先弄清楚向现代性进攻的历史发展脉络，然后才能更深一层地去审视“现代性”的命运。

事实上，现代性从启蒙运动中诞生以后，就不断遭到进攻。黑格尔是使“现代性”产生动摇的关键人物。哈贝马斯认为，对“现代性”的进攻到了现代愈演愈烈。诸如坚持把理性的批判转变为实践的批判的左派青年黑格尔主义，坚持“凡现实的都是合理的”这一教条的新保守主义黑格尔派。最终对“现代性”发动颠覆性动摇的是尼采以及后来的新尼采主义。尼采最先意识到西方的理性主义危机，并宣告理性与上帝同时覆亡。因为理性在抽去上帝脚下基石的同时，也抽去了自己脚下的基石。换言之，理性打倒了上帝，而自己也异化为专制、保守、落后的东西，因为，杀死上帝就是杀死理性。理性主义因其崇尚必然和绝对存在物而成为上帝存在的最后支柱。但在理性主义哲学渐趋式微之后，上帝死了。尼采进而用悲剧性神话（酒神精神）来与由主体支撑的理性相对抗，用“他者”抵消“同一性”，使人在体验中超越概念和理性，从现象界的充足理由律的互相必然关系中解脱出来，窥视到世界的本质。尼采在宣布“现代性”终结的同时，又激荡出了以彻底反传统、反理性、反

^① 哈贝马斯，《理论与实践》1971，第337页。

整体性为标志的“后现代主义”思潮。

通过谱系学分析，哈贝马斯指出 20 世纪后尼采主义从两个方面进一步发展了后现代性。一条是法国哲学家巴特勒、德勒兹和福科的“新尼采主义”。另一条是德里达、利奥塔德等人的“解构主义”。哈贝马斯指出，德勒兹对尼采的研究，张扬了一种反整体性、反一元论的多元价值观，导致了对理性的深刻怀疑。而米歇尔·福科则通过对近代疯病史的研究，指出古典理性概念的疑难和匮乏，并通过对尼采的重新阐释提出要用尼采的非理性主义来中和西方文明史上占主导地位的理性倾向。福科对主体性、权力、惩罚、压抑、自由等问题进行研究，提出一系列对理性的责难。他在《知识考古学》中发现，每一时期的知识体系只有“变化”而无“进步”，每一时期“知识型”各不相同，无任何连续性，从而强调非连续性的变化过程，创造了一种非连续哲学——关于历史和认识论中断、变更、转换的哲学。^①他认为，由于知识的发展由知识型决定，社会发展的形式由社会形式决定，因此，人在知识的发展与社会的发展中都不起作用，“主体”让位于系统与结构，主观性被客观性所取代，“人”消亡了。因此，福科提出从哲学中排除人，反主体性。他提出“权力—知识”概念，认为权力与知识是相互联系的，它们是“共生体”，权力既依赖于知识的建立又可以产生知识。权力关系是多元的、多层次的，它贯穿于整个社会机体的内部，权力与反抗是互相关联的。

从历史进程上看，现代之前有“前现代”（premodernity），其后有“后现代”（postmodernity）。在福科看来，与其将现代看作

① 知识型（episteme）是福科《词与物》、《知识考古学》中的重要概念，指一个时代中决定着各知识领域中所使用的基本范畴的认识论的结构型式。知识型制约着思想产生的那种隐蔽的认识结构，它是某一时代认识论基本观念的一套配置。

是启蒙的发展和继续，或看作启蒙精神断裂和偏离，不如将现代看成一种知识态度，而不要看作是一个历史时期：与其去划分“现代”、“前现代”与“后现代”，不如设法看看现代的态度自形成以来如何与各种“反现代”（countermodernity）态度相争而更有意义。现代性态度即重新掌握某种不在当下之外之后，而在当下之中的永恒意义。现代性区别于时尚（fashion），时尚只关涉时间上的新（时髦），而现代性是一种哲学态度，使人能掌握当下的“英雄式”层面。即面对世界和自我的未知深感焦虑痛苦，依然秉持一种穷尽一切的信念；而后现代态度却清醒地了悟全知全能的不可能，安心于差异之中而无所谓怀旧与前瞻。

以德里达为代表的解构哲学家是后现代主义的积极推进者。在哈贝马斯看来，德里达将自己的任务设定为彻底“消解”西方形而上学的整个“存在—神学的”、“言语中心主义”的传统。“消解”是移植本文的潜在的形而上学结构的批判方法。它通过“颠覆”和“改变”说话和写作的方法，消解“出场”形而上学，并以“分延”使在者从存在、结构、中心、本源这形而上学的束缚中解放出来。这样一来，意义的绝对根源不存在了，语言只有通过“踪迹”维持，每个踪迹只有区别于另一个踪迹才能存在，因而意义是流动的，而“播撒”则表现为一种积极的意义，显示了无分延网里本文自身的主动性。至此，语言的深层结构遭到消解，整个西方传统所寻求的整体—结构—中心—本源这一阿基米德点崩溃了，剩下的只有非整体、非结构、非中心、非本源的分延。本文没有本质，不由某种深层结构制约，是自主的，它可以自由地去获取意义，自由地被加以解释。

对黑格尔、尼采、后尼采和解构主义这一条对现代性进攻的历程加以清晰地勾勒后，哈贝马斯指出，这是就主体性、总体性、同一性、本源性、语言深层结构性所进行的全面颠覆，而

代之以非中心、非主体、非整体、非本质、非本源。在哈贝马斯看来，这种后现代思潮对“现代性”造成了很大的冲击，必须加以清理，重振“现代性”。

在对向“现代性”进攻的历程研究之后，哈贝马斯感到后现代思潮其来有自，不可轻视。为了捍卫“现代性”，哈贝马斯对向现代性“进攻”进行批判，在批驳的基础上，提出“后现代性”是不可能的。

“后现代性”是不可能的，因为，主体性尚未充分发展，它仍在“权力”概念中闪现出“生命”的底色。启蒙以来的理性也未被完全消解，仍与“话语”粘连。而且，“现代性”是一项“尚未完成的计划”，它是向未来敞开的，它的启蒙理想尚未实现，它的使命尚未完成，它的生命远未终结。加上“后”这个字词缀去超越“现代性”，就目前来说，尚为时过早，一切研究都应沿着“现代性”的道路前行。

利奥塔德发现自己已然处于与哈贝马斯对立的立场上，因为哈贝马斯总是将他自己作为“当代性”法庭上的辩护人——为现代性辩护，捍卫其合法性，并以此来抵抗以贝尔、利奥塔德为代表的“新保守主义”。^①在哈贝马斯眼中的“新保守主义者”是一群标新立异的年轻人，他们打着后现代的旗帜，行反现代之实，他们敌视理性、主体性、总体性，抛弃现代主义的未竟大业，抛弃启蒙时代以来所标榜的理想。对哈贝马斯而言，后现代主义就是明目张胆的反现代主义传统——是中产阶级品味庸俗者的大逆流。后现代主义以反现代主义形式和价值为其特征，背叛遗弃了大量保存于传统文化中的希望、价值和真理。

^① 新保守主义的内容成分相当复杂，它既是针对自由派激进改革纲领和政策作出的批判纠正，也反映出欧美社会公众近年来向传统回归、寻求稳定价值观念的广泛心理。

社会的巨变使得植根于前技术社会的道德伦理、审美意识、语言逻辑价值特性纷纷归于无效，失去其合法性根基和同社会对立的异己与超越能力。

以现代性对抗后现代性的一个有力依据是，现代化如韦伯所说的“理性化”的蓝图是一项未完成的工程，从启蒙时代开始设计定向，但却在具体实践中一再出现偏差而走入歧途。问题的实质在于，未能按照科学、道德、艺术各自不同的范式去发展合理的理性化制度。^① 哈贝马斯的选择是：不放弃启蒙理想，而是反过来纠正原设计的错误和实践的偏差，重新调整和完成理性的重建和修复，建立新理性图式——交流理性。

哲人们所面对的西方世界这个庞然大物出现病症，在解构思潮的喧嚣中，法兰克福学派对西方文明危机的疗治（批判理论）也遇到了许多问题，它排斥科学性的反理性主义在科技日益发达并深入大众生活的今天显得已是强弩之末；它奉行的性解放已逐渐被人摈弃；它鼓吹的冒险主义策略所引起的社会混乱使人们对其持怀疑态度。在这种困境下，哈贝马斯努力寻找出路，试图对法兰克福学派理论加以修正：首先，否弃了其反现代的倾向，以重振“新理性”为目标；其次，对科学技术采取宽容态度，将批判的重心移到文化、语言批判上。其批判的社会理论的主要脉络已在近年中明确形成了。可将它描绘为一个由三层次或三个子方案组成的研究方案：①最基础的层次由关于交往的一般理论所构成，哈贝马斯称之为普遍的语用学；②中层次以基础层次理论为元本，服务于一般的社会化理论的建

① 在《交往行为理论》（1984）中，哈贝马斯详细分析了韦伯关于资本主义“理性化”过程之考察的得与失（卷1第2章），提出这位思想家只是在目的合理性的框架内理解资本主义的理性化，所以只能得出悲观主义的结论。这条悲观主义的思路又在从卢卡奇到阿多尔诺的西方马克思主义传统中被发展到极端。（卷1第4章），所以在他们那里，现代性批判只能以批判的无结果性而结束。

构，并且通过发现交往性资质的理论来完成；③最高层次以前两个层次为基础，展示出一种社会进化理论，即对历史唯物主义的重建。

哈贝马斯扬弃了人文思潮和科学思潮的片面性，他对现代病理学的总诊断是，现代性面临“生活世界的殖民化（colonization）”，即一方面是“系统导致的物化”，另一方面是“文化的枯竭化”，①既然现代性的症结表现为系统对生活世界的渗透与颠覆，那么现代性危机的克服显然在于生活世界的自我复兴。这种生活世界的自我复兴，已不再是在物质再生产领域中进行，而是围绕着文化再生产、社会一体化和个性社会化等生活世界问题展开，进而创立一种全面系统的“交往理论”。

注重话语（discourse）的分析是当代思想家的共同特点。哈贝马斯注意到贝尔的说法：后工业社会的逻辑便是阻绝人的交往方法，使人们交往和行动失去明确的意义。他也注意到利奥塔德的所谓后现代知识状态中的中断交流和共识，而走向“差异”和“谬误推理”。在他看来，在晚期资本主义社会中，国家干预主义倾向不断加剧，经济制度和行政制度发布的命令已侵入了交往者赖以生存的“生活世界”，因而造成了一些矛盾和冲突。虽然这些矛盾不再呈现出阶级冲突的形式，但是它限制、控制了人的交往，因而造成主体之间的相互“不理解”。这时，主体之间本来进行的“对话”变成了“争辩”；交往的双方“各自为自己的主张或行为进行辩解，因而随意对待作为行为基础的规范。……这时，规范似乎成了辩解的需要。”②这样的交往行为当然是不合理的，它是一种“被歪曲的交往行为”。社会的弊端、矛盾、冲突均由此产生。因此，哈贝马斯要求交往合理化，

① 哈贝马斯：《交往行为理论》1987，第318—331页。

② 哈贝马斯：《重建历史唯物主义》（1982，第170页）

即要求交往不受国家、不受经济制度和行政制度的干预，使交往者生活在一个美好的、没有任何强制的生活世界上。为此，他要去发展一种理性的概念使其不再囿限于当代哲学与社会理论的主观主义的和个体主义的前提；去创设一种关于社会的双层次概念，它将把生活世界与系统两种分析范型结为一体；在此基础上，去制定一套现代性的批判理论，以为启蒙重新奠定方向而非简单弃绝的意义上展开对现代性病理学种种症候的分析。在哲学层面上，与交往合理性相应的乃是主体间性哲学（philosophy of intersubjectivity），与目的合理性相应的则是主体哲学（philosophy of the subject）。

在合法性要求下，哈贝马斯坚持，必须把阻绝“言路”的“后工业文化逻辑链条”打断，使人们关闭的心灵敞开，通过语言使人们的“争辩”转化为“对话”。进入80年代中期，继《交往行动理论》之后，哈贝马斯再次就“现代性”问题加以历史反思，出版了《现代性的哲学话语》（1985）、《后形而上学的思考》（1988年）和《新保守主义》（1989年），重申自己对现代主义与后现代主义的看法。

如何通过现代哲学思想的演进，达到今日哲学“对话”，是哈贝马斯对现代性哲学思考的焦点。在他看来，现代哲学在人类精神发展史上具有相当重要的地位，对现代性的理解构成对现代人自身的理解。对现代哲学史的讨论，事实上构成一部现代哲学的理解史。因此，从历史的阐释中寻找理解和解决现代性所面临诸多困境的道路，从而实现“意识哲学”向“理解哲学”的转化，展示人们在社会实践中的“交往行动理论”，已然成为走向后现代历程中关键的一环。

不难发现，在晚期资本主义社会的危机中，通过对话、交往获得共识的价值观，通过理解达到合理的意见一致的真理，通过社会阶层的成员之间相互理解和平相处而达到社会和谐的目的。

标，这是哈贝马斯近二十年来精心构架的“新理性”图景。

然而，正在哈贝马斯精心构架自己的“交流”、“共识”、“整体性”的“新理性”图景时，利奥塔德突然发难，发表多篇论文对哈贝马斯的“共识”理论加以反驳，认为人类话语交往的目的，并不在于追求共识，而在于追求谬误推理。利奥塔德指出，传统知识合法化已经失效，而无法成为后现代科学的有效学说。哈贝马斯将共识作为经由对话获得的人与人之间的智性契合和自由意志契合，这一论点仍建立在解放独立的“元话语”的有效性基点上，“是不恰当的”。正因为“那种一致的共识，是一条永不可及的地平线”，^①因此，必须“找到一种完全基于谬误推理(paralogy)的合法化模式”。^②利奥塔德明确表示，共识已然过时，其价值也颇令人怀疑。只有把“公正”当作一种价值，才是永不过时而且毋庸置疑的。所以，后现代哲人的任务是找到一种与共识无关的方式，找到一种与认清语言游戏异质多变的本质，去达成公正思想及其实现。利奥塔德的目的就是要“摧毁作为哈贝马斯研究基础的那样一种信仰。这种信仰相信，作为集体或普遍主体的人性，可通过所有语言游戏的操作规则化而达到普遍解放，相信任何言语的合法性在于它对人性普遍解放的贡献。”^③利奥塔德宣称，他已经证明“共识只是属于讨论问题时的某种特殊情况，共识并不是科学讨论的终极目的，正相反，讨论的目的不是追求共识，而是追求谬误推

① 利奥塔德：《后现代状况》第61页。

② 利奥塔德认为，谬误推理是知识语用学中的一个“步法”，其目的在于打破求同的稳定模式，而强调差异的不稳定模式。科学的合法性已不再是求得统一的认识或共识，而是通过宽松的论争，去不断发现“悖论”，发现“错误”，这里可以看出波普尔“证伪”的影响，参见《后现代状况》第61—67页。

③ 利奥塔德：《后现代状况》第66页。

理”。^①即从内部破坏以前的“正常科学”(normal science)已建立好的基础构架。

利奥塔德敏锐地感到后现代氛围标志着历史气候的深刻变化,标志着对一种永恒幻象的承诺的失败。不管你用什么悲天悯人的态度也阻挡不了后现代的来临,因此,倒不如以一种真正的多元、宽容、“怎么都行”的态度去对待。他甚至认为,那些一心想成为“历史的把犁人”的思想家,却有可能对历史的阻挡而成为“历史的‘肥料’”。因此,利奥塔德与哈贝马斯的观点截然相反,要求重新检验“合法化”问题,揭露哈贝马斯所张扬的“交往理性”和“普遍共识”下面掩盖的回归统一、重树霸主地位的实质。

这样,利奥塔德就在一系列重大理论上,与哈贝马斯直接对立:反对哈贝马斯的合法化危机观,攻击德国哲学整体观和重塑权威的“新理性”,批评语言沟通所设定的“善良愿望”,并以后现代性美学观与哈贝马斯的现代性美学观相对峙。

利奥塔德在一系列论文和专著《后现代状况:关于知识的报告》中,反驳哈贝马斯“合法化危机”观和对“无噪音”的完全沟通社会的向往。事实上,自从进入后现代消费社会以来,科学研究范式发生重大转变,合法化日益明显地成为一个问题。从事“正常”的科学研究与参与合法而有秩序的社会再生产之间出现了诸多矛盾,如果再以认识论的“摹拟再现”或“镜子理论”作为评估事物、研究认识和审美的标准,则必然会在后现代语境中丧失其研究的合法性。事实上,科学和美学研究已经发生了范型转换,“非摹拟再现”改造了人们认识的角度和向度。这样,今日科学和人文研究的尺度就变成这样:创立新的科学理论并对客观对象加以主体的抽象概括,使新的观念在对

^① 利奥塔德:《后现代状况》,第85页。

象上留下烙印，并反过来铸成新的尺度——为创新而创新。这就是利氏的将当代科学重新加以合法化的新方法。

反对中心性、整体性和体系性，是解构主义的徽章。在利奥塔德看来，不管哈贝马斯怎样与德国传统疏远，但骨子里他仍隶属于这一注重中心性、整体性、统一性的传统。利氏亮出法国式特有的消解中心的大旗，嘲笑哈氏强调完整统一的自我和世界，只不过是一种幻化的思想或心造的幻象，并进而认为，后现代是一个反体系的年代，这一点构成了后现代主义理论的鲜明特征。反体系即反任何人为设定的理论前提和推论，否定人能达到对事物总体本质即“总体同一性”的认识。因为，任何体系所赖以建成的一切概念都是与对象非同一性的，从而是人为虚假设定的。人因其有限性而不能超越自身去把握宇宙规律和世界整体，甚至人不可能把握到生生灭灭、不断否定着的事物矛盾总体。人们所把握到的，只不过是事物的假象。因此，后现代哲学批判一切建立总体认识和理论体系的企图，因为在他们眼里，个体经验和人们的生活永远是个别的、杂乱的、不协调的、否定的。为了充分地表示矛盾性（非同一性），力求采用递向思维的、否定的、矛盾的方式表述，甚至使语言模棱两可，充满悖论，以逃逸明晰性和体系规范性。

反对中心性、整体性、体系性的后现代主义文化美学理论，重过程轻目的，重活动本身而轻构架体系。在利奥塔德看来，再奢望营建一个包罗万象的百科百书式的话语世界，是不明智的；再设定一个历史轮回和超越的无语言神话，同样是不可能的。轮回和超越都以否定现实为支点，都是现实的死亡。后现代不重过去（历史），也不重未来（理想），而重现实本身。这一特点，使后现代主义背离了现代主义对超越性、永恒性和深度性的追求，而使自己在支离破碎的语义玩弄中，仅得到一连串的暂时性的空洞能指。这种残破的话语世界，表明任何恒定秩序的话

语世界的不可能，从而达到对传统总体性秩序加以解拆和消除语词在场权力的目的。后现代主义理论所具有的反中心性特点，使其不再假定有一个绝对支点可以用来使真理和秩序合法化。因此，后现代主义终于使自己在逻辑和秩序的圆圈上凿出了一个“缺口”，并据此认为，那种对“中心”的固持，那种返回本源并且永恒地、本真地直面真理的希冀成为人类永远逝去的梦。

就后现代文化美学而言，利奥塔德坚决反对哈贝马斯由对话达到心灵交流，或由交流达到的心灵对话，他坚持解构主义的阅读即误读，解释即解构，对话即差异的观点。他认为，后现代是一个读者或批评者从消费者的角色转为生产者的角色的时代。作品并不意味着任何一种东西，这种本文作为一种后现代的形式，没有明确的意义，没有固定的所指词，相反，它是多元的和蔓延扩张的，是一大堆不可穷尽的能指词的聚合，是由各种代码或代码的碎片罗织起来的東西。这里既没有开始，也没有终结。不存在所谓不可颠倒的结果，也不存在等级森严的本文“层次”，因而也就无所谓有意义或没有意义。所有文学本文都是从其他的文学本文编织出来的，每一个字、词或片断都是对在这部作品之前出现的或围绕在它周围的其他作品的复制。不存在什么文学的“独创性”，所有文学都是“互为本文”的。因此，一部特定的作品并没有明确的界定，它不断扩散到周围的作品，产生多种不同的情景，随后消失。本文只是联系所有意义网络上的一个纽结而已。

在利奥塔德看来，以追求“谬误推理”为目的的人类话语交往形式，提倡以更深广的气度宽容不一致的标准，以一种多元式的有限元话语，创立后现代知识法则：追求创造者的谬误推理或矛盾论，倡导一种异质标准（incommensurability）。这清楚地表明，利奥塔德在提倡多元论、游戏理论和宽容的后现代

精神的同时，消解了元叙事和元话语，为独标新说，反叛权威的破坏和创新精神张本。^①

（三）后现代知识定位和叙事语境

反对回归中心统一和交流共识，从表层看，是法国哲学美学稟性对利奥塔德提供了完全不同于德国哲学美学的精神向度，然而，从深层看，实在是时代的文化氛围发生了重大转变的结果。

文化话语转型使知识、文化、思维、价值已不同于往昔，面对新的文化现象，新的价值观念，重要的不是鸵鸟式的拒绝，而是清醒地直面，去看后现代氛围中知识、知识范型和知识者发生了什么变化。沿着这条思路走下去，必然使利奥塔德在文化的多元变革和众多的研究方向中，确立唯一的方向：对后现代知识状态的考察，看看这牵涉到社会、人、知识分子、未来世界、科技、进步、幸福的“知识”在进入后现代时期时，究竟出现了何种病态症候？究竟发生什么危机？对应的策略是什么？这些问题构成《后现代状况》的主要理论框架。

利奥塔德在《后现代状况》中开宗明义地指出：“本书研究主要对象是高度发展社会中的知识状况，我国‘后现代’一词描述这种状况。‘后现代’正流行于美洲大陆的社会学家和批评家中间。19世纪以后，我们的文化经历了一系列转变：科学、文学、艺术的游戏规则完全改换。‘后现代’一词，恰好标明了文

^① 正是在这一系列问题上，哈贝马斯对利奥塔德的批评展开了反批评。在一系列论文和《后形而上学的思考》以及《新保守主义》两本书中，哈贝马斯全面地反駁批判解构主义和新保守主义，对利奥塔德反对中心张扬边缘，诋毁同一性而追求差异性，否定交流共识而走向谬误推理（paralogism），攻讦逻辑话语而独好叙事话语的后现代意向进行了坚决批判，在表现出西马批判精神的尖锐性的同时，也显现出透过后现代幔峰洞烛人类文化远景的意旨。

化目前的地位境况。”^① 利奥塔德认为，当社会进入贝尔所言的“后工业社会”，当诸多文化进入哈桑、贝那蒙、卡拉梅洛称之为的“后现代文化”时，知识的地位就发生了变化，这一转变，在时间上可以说从 50 年代末期即已形成，在性质上，则主要表现为以下几个方面：

首先，科学知识是一种“话语”。现代最先进的“科技”无一不与“语言”相关，如语音学、语言学理论、传播学和控制论、电脑语言、信息传播、数据储存及流通、电传学、电脑终端机等，已经改变了传统知识两大功能即知识研究功能和知识传递功能。知识研究功能在现代出现了库恩所说的“范式”危机，^② 而知识传递功能则随电脑的微型化和商品化改变了人类知识的获取、分类、提供、应用的方式，数据库和信息处理机的暴增，将对知识的流通产生巨大影响。在这种状况下，知识的本质产生了重要变化：科技大规模将知识移入电脑，使知识成为可操作运用的资料。所有知识都必须转化为电脑语言，任何无法变成数字信码而加以传递的知识，都有被淘汰的可能。^③ 这样，不易精密化、电脑化的人文科学命运难测。

其次，随着电脑霸权的形成，一种特殊的逻辑应运而生，知识者过去由心灵和智慧的训练获知的方法已经式微。现今的知识者以一种彻底“外在化”符号化的方式，淡漠道德灵魂之维的修养而奉行商品冷冰冰的操作伦理。后现代知识不再以知识

^① 利奥塔德：《后现代状况》第 XXII 页。

^② 美国科学哲学家库恩认为，科学并非传统科学观所认为的是一个连续不断积累的过程，而是从前科学时期进入积累式的事态科学时期，这时科学共同体所拥有的同一个范式又会随时间的推移，逐渐出现大量的反常，陷入科学危机，引起科学革命，产生新的范式。这是一个循环、往复的过程。参见《科学革命的结构》（1962）和《必要的张力》（1977）。

^③ 《后现代状况》第 4 页。

本身为最高目的。知识失去了“传统的价值”，而成为商品化的重要领域。今后，知识或将为销售而生产，或为稳定新知识产品的价格而消耗。在以下两种状况下，都会出现目的相互交换的情形。知识像资金一样流通，以往重视知识的教育价值或政治价值的观念，将被取而代之。主要的差异不再存在知识与无知之间，而是像资金一样，存在于“报酬性知识”（payment knowledge）与“投资性知识”（investment knowledge）之间。更令人担忧的是，应了培根的名言：知识即权力。知识与权力整合；知识（科技知识）成为一种当代“话语”，一种压迫、排斥、控制的权力形式。这必将导致一个“新的战场”出现，即如同过去人类为控制领土开发天然资源而战，而今则为信息的控制权而战。^①

再次，科学如今与社会进步的距离加大了，前沿科研领域（诸如量子论等）呈现出规律反常，验证证伪，前后矛盾，中心消散等非稳定随意状态，因此，科学一变积累模式和稳定形态，为求新而求新，生产未知成为当代科技的第一需要和首要目的。后现代状况下的科学技术终于同叙事知识（人文科学）同源母体中撕裂出来，它在洋洋得意地否定人文科学合法地位之时，殊不知也铸成自身的“合法性危机。”

知识本质和地位的思考，必然引向科学是否等同于知识问题。利奥塔德认为，科学知识并不代表知识的整体，科学与叙事知识（narrative knowledge 即人文知识）同时并存，缺一不可。但是到了当代，科技知识与人文知识改换了“游戏规则”，而双方互相排斥冲突，产生了危及西方文化的“叙事危

^① 在这一点上，弗·杰姆逊赞同利奥塔德，认为这种资料电脑化和数据库必然影响写作、图书馆、大学、博物馆。上述各类信息的控制和拥有，已成为当今世界最为重要的政治议题。见杰姆逊为利奥塔德《后现代状况》写的“序言”。

机”。

从语用学层面，利奥塔德分析和阐释了叙事和话语与社会文化形态的重要方法论原则。他指出，在任何谈话中总存在三个要素，即讲叙者（sender）、聆听者（addressee）、指涉物（referent），三者形成一种特定话语模式（modes of discourse）关系：讲述者处于“知者”或“行家”（knower）的地位，听者则成为表示赞成或否定的角色，并通过指涉物达到双方的认同与表达。讲叙者总是被赋予一种权威性，而且随其指示性语法的运用，会无形中改变听者与指涉物间的地位。^① 据此，利奥塔德引入后期维特根斯坦的“语言游戏”（Language games）理论，据此表示，在每种不同性质的“话语”中，都可以用说明其特质和用法的随意游戏规则去设定，但是，这些游戏规则本身不能给自己提供自身的合法性，它们只能是游戏者之间的契约式产物；规则是游戏得以运用的关键，其任何变化都将改变游戏的本质；每种“话语”的发言，都如同游戏一样，具有对抗竞争的意味，因此具有一种不断推陈出新的特征。就社会规范的问题而言，规范本身就是一种语言游戏，一种话语追问的游戏。语言游戏通常能够直捷地为“讲述者”定位，“聆听者”和“指涉物”之身份也随之被定位，这样一来，语言游戏本身就是社会规范的一种表征。^② 据此，利奥塔德一针见血地指出，当代知识危机，恰恰在于知识状态改换了“游戏规则”，使三要素之间“契约”破裂，造成了讲叙者的绝对权威，导致话语本质的改变，以及科技知识和人文知识同源并列的对抗冲突。这种局面，使得人们认识到，知识危机导源于两类知识（科技和人文的）的“范式不可通约”性，因此，寻找而指出两类知识的差异矛盾，

^① 《后现代状况》第9页。

^② 《后现代状况》第15页。

成为解“合法性危机”的重要环节。

利奥塔德的总体目标是以“叙事危机”（the crisis of narratives）为中心，展示后现代文化变迁图景。因此，他将知识问题放在高度发展的工业社会构架中，在叙事知识与科技知识之间做出区别。他认为，“长期以来，科学一直与叙事（narratives）相互冲突。以科学的尺度去衡量叙事话语，那么大多会沦为寓言传说之类。但科学本身并不仅仅限于提出一系列有用的公式去探求真理，科学还必须在其游戏中使本身所运用的规则合法化。因此，科学便针对自身的地位状况，制造出一种合法化话语（discourse of legitimation），这种话语我们称之为‘哲学’。”^①

知识（savoir）既不能等同于科学，也不能等同于学问。学问是一套陈述，排斥另一套陈述，对各种现象加以描述和定义，以判定其真伪。科学是学问的一个方面，是能重复加以论证并得到专家权威认定的定义性陈述。知识是一种总体能力（competence）问题，它包括描述定义以求真理，具体的操作效益，关于生活的善、正义的观念，关于幸福和美的理解，以及真善美标准的确定和应用。这类知识符合专家的判定和普遍的标准，因此又称这种合法叙事的模式为“鉴定”（opinion），这种共识（consensus）使得这类知识被界定，并构成一个民族的文化。^②

那么，叙事知识究竟是什么，其文化内涵和特征是什么？利奥塔德在回答这个问题之前，先对列维—布儒赫（Lucien Levy—Bruhl）、列维—斯特劳斯、普洛卜等对神话和原始思维的研究加以考察，认为叙事推动人由原始思维到文明的认识能力转化，由口头叙事到图画、文字表达的演进，促进了公认知识的汰变和传承。叙事是传统知识话语的典型。叙事中讲叙者、聆听者、指

^① 《后现代状况》第XX页。

^② 《后现代状况》第18—19页。

涉者的地位经过特定安排。讲叙者的角色权力建立在这样一个基点上：首先他实际上也是一个听者，其次以自己的名字讲叙别人曾经讲过的话语，道出自己所要讲的东西，他置身于许多其他事件转述的交互影响因素，除了需要“说”这一行动，还同时必须决定“说什么”和“怎么说”，而且还要看讲叙者在现实场景中扮演“何种角色”，才能使自己成为一个叙事对象。也就是叙事知识通过这三种能力的交互运作，展示出由原始口述方式演化而来的传统知识体系：它包括言语的能力标准和多种游戏规则（诸如定义、描述、评价质疑等），指涉有关操作效益、正义、善、美和幸福的观念，并通过叙事者、聆听者、指涉者三方网络构成社会制约关系。至此，叙事知识使社会自身内部关系、社会与其环境的关系得到完全呈现。这种叙事知识传达出一组构成社会契约的语用学规则。而且，叙事知识在时间中的流动，形式从未固定，词法、句法亦不规则，不断逸出常轨，最后形成格言、箴言的话语形式，使我们承认其权威的合法性。叙事话语所论及的表面上是业已逝去的古代，但事实上，通过复述活动，这些话语便迈过历史的鸿沟而与时代同步。总之，在利奥塔德看来，叙事知识的用法没有一个永恒不变的模式，而只能通过“语言游戏”来设立各种话语的合法性地位。叙事话语的功能，就是在所论及的文化里，去确定大家应该谈什么和做什么。这些叙事话语之所以是合法的，是因为这些话语能够自己确立合法地位——只要在听、说、指三者中占据叙事者位置便自获权威。^①

科学知识作为叙事知识的派生，以验证真理和修正谬误为其根本目的。它不关涉正义、幸福、美善，它只存身于一种指示性陈述的语言游戏中，并以能否重复验证为尺度，去检验对

^① 《后现代状况》第24页以下。

象，做出真理性的陈述，使大家产生共识。“如果有人能针对他所研究的指涉物，提出一种确实说法，他就是一个人有学问的人；对同样的指涉物，如果一个人能以证明法或反证法来证实专家的结论正确与否，那他就可算得上一个科学家。”^① 科学叙事仅仅在专业行当内部展开话语游戏，在专业阶层的范式中谈论彼此的话语，而不直接形成社会制约。而且，它在讲、听、指三者网络中，其研究游戏能力只与讲述者有关。这里，与叙述知识不同的是，聆听者不必学习如何去成为一个“某种知识”认为他应该成为的那种人。科学话语只能说出已被证明为真的理论，才能具有合法性而被人接受，而一旦提出新说则必须在提出证据去推翻旧说的基础上，才能成立。因此科学叙事恪守“或此或彼”、“二中择一”的诺言，以单一的标准企图去统一所有的话语，它不断反拨过去，强调创新，并强硬地认定自己的游戏话语是唯一的真理。因此，从时间维度看，科学叙事是一连串“否定史”，这种历时性的推翻旧说，创立新说，使得任何当代科学话语的主述者必须熟悉他所研究指涉物的一切既成话语，所提出的新说必须和以往的话语有所不同，凭此即可获唯一正确的霸主地位。

叙事知识和科学知识构成人类文化相辅相成的二元，作为具有不同游戏规则和合法性的两类知识，不可以前者来判断后者是否成立及效能如何，也不能以后者断定前者。这是因为两类知识的评估标准不同。

然而，科学稟有一种强劲的“知识意志”，当它从萌芽时期的叙事知识母体中衍生出来时，便一再对叙事话语的正确性提出质疑和挑战。叙事知识将科学话语看作叙事文化家族里的一个“变种”(variant)，因此总是对科学的侵吞和否定采取宽容退

^① 《后现代状况》第25页。

让的态度，并逐步放弃整体维系功能，并割让自己的地盘。而科学却步步进逼，认为叙事知识缺乏根据，永远无法用证据来证明其自身的合法性，是“野蛮的、原始的、低层次的、落后的、异化的，因为叙事知识是由意见、习俗、权威、偏见、无知和意识形态所构成的叙述知识，只是一些适合女人和小孩阅读的寓言、神话或传奇而已。”^①这种人文科学容忍退让，自然科学步步扩张的进程，成为“文化帝国主义的全部历史。”^②

这种“不平等关系”导致当代西方的不治之症：科学知识在否定叙事知识之后，因其单一的话语和仅仅指涉真实（或证实）性，而无法完成文化意识的替代，也无法具有人文科学的多种价值关怀和多种社会功能。科学独霸的内在冲动在损毁叙事知识的历史根基时，也使自己置身一个共时性平面上，导致包括它自身在内的普遍知识的“非合法化状态”。

在分析了知识的状况、知识地位的变化和叙事知识与科学知识的“范式不可通约”以后，利奥塔德直接切入“合法化危机”问题，并展开对哈贝马斯的批判。如前所述，哈贝马斯认为资本主义社会危机是一种连锁式危机，由经济危机、管理危机向同一性危机和生存意义危机发展，最终因科学成为意识形态，而造成意识形态（科学）合法化危机。为解救这一危机，哈贝马斯提出交往理论，以达到普遍共识，使社会得以重新协调而消除危机。这种通过交往理论使社会以进化的方式跃入一个新理性社会的憧憬，被利奥塔德斥之为“整体性”哲学传统所留下的令人无法接受的残渣。利奥塔德认为，在整体性的压力下，强求沟通共识，很容易在貌似平等的“交往”中，造成另一种形式的霸道，将会导致各种语言游戏的异质特色的破坏，开成新的思想控制和独裁统一。

^{①②}《后现代状况》第27页。

利奥塔德对合法化问题进行了广泛的研究，^①进而认为，传统的合法化因时过境迁而失效，只有通过解合法化，走向后现代的话语游戏的合法化。换言之，那种以单一的标准去裁定所有差异进而统一所有的话语的“无叙事”（metanarrative）已被瓦解，自由解放和追求真理的“两大合法性神话”或两套“堂皇叙事”已消逝。^②如此一来，科学真理只不过是多种话语中的一种“话语”而已，与人文科学“话语”一样，不再是“绝对真理”。因此，把当代科学重新加以合法化，意味着应该尊重各种话语的差异，依照不同的游戏订出不同的规则。各种话语游戏之间是平等的，无高低之分，也不可互相侵吞。

将上述思想具体化，成为利奥塔德得心应手的理论展示过程。利奥塔德从科学非合法化过程和否定“元叙事”两个方面，详加论列进入后现代时传统合法化的失效，然后从事“解合法化”操作，最后提出自己的“谬误推理”策略。

（1）科学的非合法化过程

从柏拉图以来，科学合法化问题便和立法者的合法化紧密相关。^③实际上科学自诞生之日起，就依赖于非科学的叙事将自己合法化。科学离开了人文科学，就既不能自证为真理，也无

^① 甚至可以说，合法化问题是利奥塔德关注的中心，他在《后现代状况》一书中用了一半以上的篇幅来详细论述这个问题。他通过对现存两大合法化神话的瓦解，将全书的定义性论点回旋反复地引申出来，形成一种外延性、自我指涉性的螺旋体。

^② 弗·杰姆逊在这一点上不同意利奥塔德的观点。他认为“堂皇的正统叙事”话语在后现代并没有消逝，而是一直在暗中流传，继续存在于人类社会运作和心灵结构之中，产生出一种“无意识”（unconscious）的影响力。杰姆逊称利奥塔德这种坚持要埋葬正统叙事的心态，是一种“政治无意识”。见杰姆逊为《后现代状况》写的“序言”。

^③ 利奥塔德认为，合法化（犹如民法一样），意味着具有一个立法者被认可有权颁布一条法律，使之成为一组规则。

法让别人知其为真理。没有叙事知识的某种形而上学预设（如第一因、泛神论、绝对理念等）充当其真理前提，科学将处于一种自我假设自己为真的状况而导致自我否定。在日益发达的科学看来叙事知识是不科学的，根本就不能称为“知识”，因此，凭借不科学的叙事使科学合法化，形成不同时期的“合法化叙事”，成为科学的“永恒的磨难”。

随着现代科学的兴起，科学放弃了“第一因”和超验性证明，因为现代科学认识到真理的条件并不在超验的神或第一推动力上，相反，真理的条件存在于科学话语游戏规则中，而这些规则源于一群专家的内部共识。本世纪科学革命揭示了科学的非合法化的荒谬史及其证明法则，转而奉守操作主义和可错尝试性科学否定论。^① 科学已经看到自己合法性是建立在不科学的叙事知识基础上，它要从中挣脱出来，使自己结束“非合法化”局面。

（2）否定“元叙事”和“两大合法神话”

除了形而上学的超验性和第一因证明之类的传统合法性失效以外，一种以权威性陈述使人承认其真理的“元话语”（metadiscourse）也遭到瓦解。后现代主义以对“元话语”质疑精神，反叛一切既成话语的陈词滥调，导致了元话语的“两大合法化神话”（或“两套堂皇合法叙事”）的失效。

在利奥塔德看来，启蒙运动促使科学求真与自由解放齐头并进，造成两套堂皇的合法化叙事：一是以法国革命为代表的关于自由解放的“堂皇叙事”（grand narrative），富于激进的政治性，

^① 波普尔以“假定猜想”的证伪主义代替归纳主义，坚持只有检验与证伪的方法才能区别科学和形而上学；而库恩则认为归纳主义和证伪主义都不能使科学得到合法性证明，因为没有普遍适用的方法论原则，只有随范式而变化的方法论；费耶阿本德则反对某种方法独霸局面，认为任何方法都有其“限度”，而转而标举“多元主义”。

注重人文独立解放的思考模式；二是以德国黑格尔传统为代表的关于思辨真理的“堂皇叙事”，注重同一性、整体性价值的思维模式。这两种“神话”(myths)观念以冲突对立的交互出现的状态，为制度化的科学研究辩护。这种“解放的英雄”(hero of liberty)和“知识的英雄”(hero of knowledge)以一些堂而皇之的叙事，如精神辩证法、意义的阐释、理性(或劳动)主体的解放、财富的创造，为追求真理和追求正义作了承诺，并导致了科学的迅猛发展和主体性极端膨胀，出现了始料未及的后果：科学在追求真理的要求中，一方面逐步解拆牛顿式宇宙论殿堂，同时，使科学更进一步地占领人文科学地盘，并宣告作为同源叙事的人文科学最高范式和整体叙事的失效。这样导致人文科学非合法化进攻所产生的信仰危机，通过虚无主义又反过来对科学加以消解反抗。^①从而使包括科学自己在内的整个知识合法性受到威胁。^②

在论列了传统合法性失效之后，摆在面前的问题是，在后现代社会，属于“堂皇叙事”的“纯思辨理论叙事”和“自由解放叙事”归于无效以后，知识合法性如何确定？或许合法性本身也应“消解”？

利奥塔德对这些问题作出自己的回答。他认为，后现代的特殊透视角度是“解合法化”(delegitimation)和对“元话语”的质疑。^③在后现代境况下，元话语那套合法性装置已然过时，堂

^① 利奥塔德注意到尼采在《欧洲虚无主义》的旨意：欧洲的虚无主义起因于科学不断地追求真理，到最后却倒过头来，否定了科学自己。参阅《后现代状况》第39页以及94页的注释。

^② 利奥塔德称之为“双重合法化”(double legitimation)危机。

^③ 利奥塔德同福科、德里达一样，强调理论永远立足于一个对抗性边缘，并不断地由这一边缘位置出发去解构并颠覆位于中心的权力结构。这种权力结构往往是建立在一个二元对立基础上的。后现代主义的基本策略就是不断解构所有以形而上学的二元对立为基础的对世界及历史的阐释和界定。

皇叙事的社会语境：英雄圣贤、拯救解放、伟大胜利、壮丽远景等，全都因社会背景的变故而散入叙事语言的迷雾中，人们不再相信政治和历史的言论，或历史上的伟大“推动者”和伟大的“主题”，取而代之的是“小型叙事”。英雄时代（英雄、救赎、远景）已经过去，后现代是一个“凡人”的世界，是一个只重过程而不重结果的时代。这个时代，百科全书式的学术网络已经分化为繁杂细微的学科，各种不同学术范式之间的界限消失，于是后现代“大道”展示出来；科学只能玩着自己的语言游戏，传统社会范式在语言游戏的“播撒”下濒临瓦解；任何人都无法用科学来判定其他语言游戏的合法性，科学自己也无法使自己合法化。利奥塔德不无乐观地认为，人们对已消逝的叙事话语已不再怀旧，因为他们清楚，唯有在自己的语言运用及相互沟通上，合法性才会来临。^①

后现代来临，在知识领域悄悄地进行着一场哥白尼式的革命。首先，研究的范式发生了逆转：由外在呼唤人性解放、理想、正义等堂皇话语转入人的意识拓进、语言游戏和结构分析，由追求传统同一性辩证法转到现代否定辩证法。其次，学者的使命变了：不再具有“元话语”，转而日趋精细剔解与局部论证；由知识的启蒙变为知识专家控制信息。再次，教育的本质变了，教育已不仅提供“技术”的复制生产，同时也必须开拓思维空间，促使技术进步。教育已不只限于信息的传播，而在各种训练培养中接受当代最新技能以及增加个人联系不同学科的能力。在后现代教育视界中，学生不再是关心社会解放的“自由精英分子”，而是在终端机前面获取新类型知识的聆听者。^② 教师再也不是传统的传道授业解惑的精神导师，其地位将被电脑

^① 《后现代状况》第41页。

^② 参阅《后现代状况》第48—49页。

信息库所取代，出现在学生面前的不再是教师，而是终端机。^①学校中心场所不再是教室、图书馆，相反，“数据库成了明日的百科全书，其所存信息，超过了任何听者的容量和接受力。数据库成为后现代人的本性。”^②

后现代知识最为推重的是“想象力”，具有这种不断创新的想象力，就具有了将分离的知识有系统组合并迅速清晰表达的可能，“想象力可以包容整个后现代的知识领域”。^③每个人都拥有同等决策分析能力，要想达到极高的操作效能，只有靠决策分析能力，亦即想象力。靠这想象力可以创造新的知识范型，甚至还可以改变语言的游戏规则。

后现代知识追求“不稳定性”（Instabilities）而拒斥稳定系统和决定论。“后现代科学的发展特性是非连续性、突变性、非修正性和似是而非性。后现代科学最关注的是难以确定和精确控制的、因信息不足而导致的互斥和对抗，支离破碎的、突变的、语用式的似非而是论。后现代科学把知识的意义扭转了，同时也对这种扭转加以解释。后现代科学生产未知而不是生产已知。”^④

利奥塔德进一步指出，哈贝马斯将交流共识的原则当作有效的准则是不恰当的。就共识而言，有以下两种组合方式：其一，共识是人与人之间的契合一致，即经由对话获得的智性契合以及自由意志的契合。其二，共识是一种社会系统的组成要素，它操纵社会并使其能维持并增进其运作效能。共识的唯一功能是成为一种被用来达成真正目标的手段，也就是使系统得

① 《后现代状况》第 50 页。

② 同上书第 51 页。

③ 同上书第 52 页。

④ 同上书第 60 页。

以合法化的一种权力话语。利奥塔德认为，问题在于，如何决定是否有可能找到一种完全基于谬误推理的合法化模式，在这之前必须把谬误推理与革新区分开来。一般说来，革新是在社会系统的命令下运作的，而谬误推理，则是知识语用学中的一个“步骤”而已。后现代主义的特色不求同（所以不需要什么共识），而是求异。

后现代主义达成公正思想的实现靠的不是同一性的中心维系作用，而是靠语言游戏的异质多重本质。一切都是可能的，只要语境变了，结构变了，关系就变了。在游戏规则上打破中心论和专家式的一致性，以更深广的气度去宽容不一致的标准，以一种多元式的有限话语创立后现代知识法则：追求创造者的谬误推理或矛盾论，倡导一种异质标准。^①这就是利奥塔德在承认知识的非合法状态后，重新确立的后现代合法化方式。

十分显然，利奥塔德的全部努力就是：以后现代性对抗现代性。“现代性”以堂皇叙事的元话语证明自己合法的理论，企图使用理性进步话语来判定知识合法性和社会制约的有效性，并藉此形成真理验证与合法性神话的双重控制。“现代性”高悬一个理想的远景，以使知识理性作为历史之镜在不断克服谬误中走向社会的沟通和人类的大同。而“后现代”在知识层面上则标志着宣布元话语无效，对一切历史性伟大主题和英雄主角使命持怀疑态度，对任何企图返回同一性，重新造神（或英雄）的努力加以否弃。后现代是不再追求至全至美的“准英雄时代”，后现代人更宽容地承诺一切话语的局部合法性，更乐于承认知识局限、断裂、矛盾和不稳定性，于是形成自己的语言游戏规则，建立局部决定论。

^①《后现代状况》第66页。

总体上看，利奥塔德与哈贝马斯之争，反映了西方思想界最前沿的思想交锋。尽管利奥塔德近乎偏执地反对哈贝马斯的整体性、“元话语”理论、“透明的交往”和普遍共识的观点，是值得商榷的。^①他消解主体性，害怕陷入“主体”自由解放的元话语之中；他远离一切加之于他的制度和限制，因为这样可以保证自己不会被造成这一制度的恶势力所利用；他力求淡化叙事知识和科学知识的区分，力图争得人文科学的当代权利；他看到知识境况的不同往昔，而提倡多元性、游戏理论和宽容的后现代精神，是有所创见和富于启发意义的。

（四）后现代主义美学品格和艺术精神

后现代是一个宽松的时代。

作为后现代知识状况的重要表征的美学和艺术是利奥塔德关注的中心问题之一。

后现代主义文化精神以宽容、多元、边缘性、不稳定性、悖论性、差异性为标志，一扫传统的同一性、整体性、中心论、稳定性、元话语，宣告这是一个“怎么都行”的时代。

处于后现代境况下的美学和艺术也产生了根本性的逆转，与现实主义和现代主义有本质的差别。

利奥塔德坚决反对现实主义对“铲除”先锋主义作品的努力。在他看来，处于资本主义时代的现实主义所禀有的一种浪漫怀旧情绪和嘲讽色彩，表现出一种失落的痛苦。因为现实已是“如此破碎不堪”，除了影视图象占领文化领域，畅销书和明

^① 理查·罗蒂的意见值得重视。他说：“我们可以赞同利奥塔德，因我们不再需要元话语；但我们也赞同哈贝马斯，因我们不愿陷入没有主体的干枯窘境。我们同意利奥塔德的观点，研究超历史的主体的交往能力，对增强我们对社群的认同感没有什么帮助；但我们仍坚持这一认同感的重要性。”见罗蒂《哈贝马斯与利奥塔德论后现代》，载理查·丁·伯恩斯坦编《哈贝马斯与现代性》，剑桥1985年版。

星风靡一时，实验派的浪潮此起彼伏之外，现实失却它的优美宁静，再也无法给人提供“美”的经验。“在这样的世界，古典主义失却了存在的根基”。^①前现代的写实摹仿再现的“手工操作”方式，已被“机械复制时代”（本雅明语）的“复制”方式所取代。后现代主义特性鲜明的影视图象逐渐取代文字，它以一种特定的视点去组织指涉物，并赋予其独特的意义，重新生产出一套新句法和新词汇，使观众在强大的声波和图象的冲击下，解悟到所看到的意象及意象间的联系，达到自我自觉的认同和人际交流。这同现实主义所期望的将影视纳入到对现实的歌颂中，以防止任何自觉怀疑意识的产生是格格不入的。画家和作家也不希望自己成为现状的支持者，并拒绝自己的作品被人拿去作为点缀现实或取得拯救不古的人心之效。他们的反抗如此之彻底，以至于连任何传统的绘画和叙事规则也彻底否弃，因为在他们看来，这具有欺骗性的规则是永远无法臻达艺术真理的。

艺术媒体、审美观念、传播媒介、发行渠道、读者趣味的改变，使文艺领域发生了一项空前未有的分裂，因而当今美学问题已不是“什么才是美？”而是“什么才可以称之为艺术？”

在利奥塔德看来，以哈贝马斯为代表的“批判”精神，鼓励先锋艺术的颠覆创新作用。先锋艺术不向专制屈服，不向大众趣味逢迎，它为残破的大地奋斗，为争取自由而努力。然而，哈贝马斯最终目的仍是对现实的折衷，因为如他所说，社会目标应该以合乎和谐化的兴趣的“优美”方式去达成，而不是远离别人的兴趣，以彻底消解、彻底反叛的“崇高”方式去达成。

先锋艺术以“崇高”的方式，反抗现实主义对当权者和“正统”势力的歌功颂德，反抗符合当政者要求而选择倡导的

^①《后现代状况》第74页。

“正确”意象、“正确”叙事、“正确”形式。先锋艺术以打破正统审美趣味为己任，愈来愈走向纯艺术一极。而与正统审美趣味发生裂变的艺术的另一极，以折衷主义为特征的“通俗文化”也在当代迅速发展起来：“人们听着西印度群岛上的流行音乐，看西部电影，午餐吃麦当劳，晚餐则吃本地餐点，在东京却喷着巴黎香水，在香港穿‘复古’服装，知识则变成了一项电视竞赛游戏。反正，要替折衷主义式的作品找观众是很容易的。由于艺术变为庸俗流行之物，艺术遂开始去迎合艺术赞助者的杂乱‘品味’。艺术家、画廊主持人、批评家和一般大众，在‘什么都好’中，一起打滚浮沉。”^①利奥塔德认为，这种折衷主义无益于传统价值的彻底消解，而且有可能重新迎合大众的趣味，失去消解的作用。

那么，后现代是什么呢？后现代主义美学特性是什么呢？利奥塔德认为，“后现代属于现代的一个组成部分”，“如想成为现代作品，必须先是从后现代的才行。因此，后现代主义并不是现代主义的末期，而是现代主义的初期。而且，这一状况是不断持续下去的。”^②利奥塔德这一论点，表面上看似矛盾，其实，包含了一个非常深刻的思想，是其后现代精神的集中体现。

毫无疑问，利奥塔德认为存在两套划分后现代主义的标准：
1. 历时态标准：后现代主义是不同于现实主义、现代主义的一个历史时期，它由60年代发生发展，将随历史而不断地向后延展。
2. 共时态标准：后现代是一种精神，一套价值模式。它表征为：消解、去中心、非同一性、多元论、解“元话语”、解“元叙事”；不满现状，不屈服于权威和专制，不对既定制度发出赞叹，不对已有成规加以沿袭，不事逢迎，专事反叛；睥睨

^① 《后现代状况》第76页。

^② 《后现代状况》第79页。

权威，蔑视限制，冲破旧范式，不断地创新……。

后现代主义文化精神是利奥塔德衡量任何文化现象是否具有后现代性的圭臬。据此，他认为，“后现代主义是现代主义的初期状况”。这就是说，现代主义创生初期，以独标新说，反叛权威陈说，从事消解和否定，不断为自己的新生而扫平地基。这时，现代主义理论和艺术，朝气蓬勃，充满活力，充满破坏和创新的精神，以宣告新世纪诞生的崇高和豪迈，宣告旧世界和旧规范篱藩的瓦解。因此，它具有典型的“后现代”精神。然而，当现代主义一经全面占领了文化和思想阵地，它就不再声言反叛和否定（因为它的批判武器只对着别人），它此时讲求新范式、新权威，讲究肯定、秩序、等级、和谐（优美），而成为为现存制度辩护的保守的现代主义，最终彻底丧失“后现代”精神。于是又有更新的“现代主义”以“后现代精神”为武器去反抗它，然后再放弃“后现代精神”而成为秩序和等级的拥护者。……如此不断，以至无穷。正如利奥塔德所说：“后现代是现代的一部分，昨天之新即被今日看作过时而加以怀疑。塞尚所挑战的是什么样的空间观念呢？是印象主义式的空间观念！毕加索和勃拉克所抨击的对象是什么呢？是塞尚的。杜桑在1912年所突破的假设是什么？他所要突破的是：要画画，就一定要画立体派的这种观念。然而布伦却对另一个假设提出质疑，他坚信这一假说尚未被杜桑的作品所触及：那就是作品的展出地点。”^①

毋庸置疑，利奥塔德的后现代美学理论是一种力求创新性的理论，“这使他成为先锋派和实验艺术中，最敏锐、最负有使命感的当代思想家之一。”^②

^① 《后现代状况》第79页。

^② 杰姆逊为《后现代状况》所写的“序言”，第XVI页。

以这一后现代美学标准去衡量，现代美学与后现代美学的区别就在于：现代美学注重表现人对再现能力的无力感，以及伴此而生的以人性自由解放为主题去感受生命存在状况而引发的怀旧情绪。现代美学属于“崇高的美学”，它对那不可表现之物以无内容的形式表现出来。后现代主义不再追求艺术审美形式的优美愉悦，不再凭借趣味上的共识，去达成对永难企及之物的缅怀。后现代主义寻求新的艺术表现方式，其目的不在于从中获得享受，而是为凸现对那不可表现之物的体认。也就是说，后现代知识状况在文艺美学领域引起“表征危机”，使得“后现代艺术家或作家往往置身于哲学家的地位：他写出的本文，他创作的作品在原则上并不受制于某些早已确定的规则，也不可能根据一种决定性的判断，并通过将普通范畴应用于那种本文或作品的方式来对他们进行判断。于是，艺术家和作家便在没有规则的情况下从事创作，以便规定将来的创作规则。所以，后现代主义作品和本文均具有了某个事件的众多特征。”^①

从上述美学观念出发去检查利奥塔德的态度，杰姆逊惊异地发现：“利奥塔德所开创的后现代美学理论，与现今流行的各式各样的后现代主义关系不大，反倒更接近高峰现代主义（high modernism）的传统意识形态，这实在是够矛盾的。”^②杰姆逊认为，虽然利奥塔德曾以存疑的态度认可“后现代主义”这一口号，并且曾插手为某些在后现代主义旗号下所产生的倍受争议的作品辩护，然而事实上，利奥塔德很不愿意设定一个跟极端现代主义迥然不同的后现代主义时代，也不愿意制造一个根本的历史文化的分裂。他宁可视后现代主义为对这种或那种极端现代主义者风格的不满而分裂出来的产物。他曾以一连串惊人

① 《后现代状况》第 81 页。

② 《后现代状况》第 XV 1 页。

的公式，来形容描绘后现代主义，表示后现代主义并不尾随现代主义或其特殊的合法化危机而来。后现代主义只不过又回到严格定义下，接连不断地出现的“新”现代主义，甚至，仅仅是“新”的现代主义在出现之前的那一段循环时刻而已。

在杰姆逊看来，利奥塔德和哈贝马斯从各自不同的角度（哈贝马斯对抗后现代性，利奥塔德推进后现代性）对后现代主义运动提出看法，并不是他们的全部结论。对利哈二氏而言，共同之处在于都崇尚“批判性”和“创新性”，以此反对旧有的僵化板滞的文化和意识形态。

因此，这就出现了具有以下两个特征的后现代主义：第一，旧有现代主义的原型政治的使命感以及激进冒险主义业已沦丧；第二，所有高峰现代主义所独擅的深度模式、焦虑、畏、纪念碑式的不朽情怀都消解了，不断发明新的游戏规则和审美幻象成为一切。这样，丧失了历史深度的“为创新而创新”，导致后现代主义必然退回到平面模式和语言解析之中，专门注意表面并专心探讨字面上极端肤浅的意义。

纵观利奥塔德的整个思路，可以肯定，利奥塔德并没有完全反对启蒙以来的理性主义，因为现代主义的主要特征是普遍怀疑否定和主体性确定（我思故我在），其历史使命是反对愚昧保守和迷信。利奥塔德虽然在拉康、德里达、福科的影响下，反对主体性，转而质疑现代知识的充分条件，但他坚持怀疑否定精神，以独特的学术视界，代表着西方人文科学自语言学转向以来的最新趋势。当然，利奥塔德与同一整体性绝决的态度是坚决的，因他是这样的话来结束《后现代状况》一书的：“让我们向同一整体宣战；让我们成为那不可表现者的见证人，让我们持续开发各种差异并为维护‘差异性’的声誉而努力。”^①

^①《后现代状况》第82页。

毋庸置疑，利奥塔德的美学观是源于其后现代文化观和其
对后现代知识状态的考察。他的美学是一种变异的美学，一种
走向过程的美学，一种丧失了价值深度的平面美学。这样一种
美学品格和艺术精神似乎并未给人以希望，相反，艺术感知模
式的支离破碎，艺术感性魅力（或本雅明的“气息”）的丧失，
先锋的革命性和艺术家的风格性的消逝，艺术审美所遭遇到的
“表征危机”，使艺术一步步成为非艺术和反艺术，审美成为
“审丑”。艺术不再具有“超越性”，艺术成为适应性和沉沦性的
代名词。艺术等同于生活，生活成为了后现代人的无底的艺术
棋盘。我们不禁要问，人类何时走出艺术和美学的平面模式？何
时使艺术抛弃冷漠性而重获灵气（aura）？难道艺术除了现实给
定性和历史决定论以外，就真的不具有超越性和永恒性吗？

创造一种新理论和否定一种理论同样是困难的。利奥塔德
的后现代文化美学理论对语言游戏的强调，使他的研究大胆逼
进当代文化争议核心的知识论和知识社会学问题。利奥塔德以
做一个后现代哲人为荣，并率先在整个文化美学和知识范式向
后现代范式嬗变的历史境遇中，把握当代文化兴衰的脉搏，并
指出一条走向的后现代文化与美学的新道路。

毫无疑问，这是一条充满诱惑和困惑的后现代之路。

三 后现代文化美学的“播撒”及其反思

利奥塔德作为后现代主义文化与美学的积极推进者，因
《后现代状况》的出版和译成多种文字，而成为一时声名显赫的
后现代哲人。然而，利奥塔德非常清醒地认识到，后现代知识
因“谬误推理”而造成的意义消解和理解歧义，在价值观念上
使后现代人拥有反文化的怀疑精神和价值削平策略时，又不得
不成为一种包含诸多谬误的走极端理论。这在展示后现代主义

诸多可能性时，又设定了其不可逃避的后现代危机。

严格地说，后现代主义的“表征危机”是话语断裂的产物。自文艺复兴以来的理性统摄宇宙的企图在后现代的话语消解中已成为不可能，理性本身在张扬人本身之时，却松动人与世界的神圣纽带，人终于脱离超验观念而坠入虚无。现代性本身就在文化中产生了一种涣散力，而后现代性则极端地呈现出绝于世外的感觉，更鲜明地表征出在基督教感应性中的那种人与上帝分离的迷惘和痛苦。这个时代感情语言的贫乏，反映了一种没有祈祷、没有仪式的生活的贫困。后现代文化是这个时代根本困惑的聚焦。

这一切，使走向后工业社会的哲人的文化断裂的方式获得了对现代文化反动的哲学话语，并宣告人类数千年来的文化精神和价值体系正在和将要经历重大的历史变迁。信息社会的权力话语所导致的权力转换(powershift)^①对当今世界产生了弥散性的影响。从积极的意义上说，后现代主义文化在消解深度模式而走向平面模式的意向中，表征出一种对世界的基本态度。它所稟有的反神话的颠覆既有意识形态的潜能，使它能够揭露资本主义意识形态的欺骗性和虚假性，揭示那些潜抑在统治秩序深层的盲视和现代人难以言喻的精神空白和裂隙，书写那些被排斥在中心秩序和既有的历史阐释之下的历史无意识，进而使那些堂而皇之的虚假设定，那些对元话语的承诺在消解中现出本相。然而，当后现代主义思潮粗暴地将这一切横扫整个文化领域时，它裹挟着那弥漫周遭的虚无主义浸渍了人类精神领域，致使20世纪思想舞台上真实与虚妄的冲突愈演愈烈。至此，人类对真理、良善、正义的追求不断被语言所消解，生命的价值和世界的意义消泯在话语的操作之中。

^① 参阅阿尔温·托夫勒：《权力转换》1990。

事实上，后现代主义在“知识型”话语转型之中，以人的“生存零度”造成了历史的断裂，这使得后现代文化在面对文明的无限可能性的同时，面对着存在的无限焦虑，或者说，后现代主义在思维论上“浮出历史地表”，却在价值论上，“坠入历史的盲点。”

正是在这一点上，美国文艺理论家弗·杰姆逊承认，利奥塔德对后现代知识状态的分析是迄今为止最深刻的，然而却在结论上却与之展开针锋相对的论争。杰姆逊不同意全面接受后现代文化，同时，对利奥塔德开出的“药方”——“谬误推理”坚决反对。杰姆逊认为：“如果全球性的私人公司，垄断如此重要的信息系统以后，那么世界将沦入悲惨的境地。基于这种认识，我们对谬误推理和‘怎么都行’之类的说法确乎无法再以轻松的心情去面对。究极而言，我们不能单纯期望信息垄断的局面去通过一群有善良愿望的科技精英分子的自觉而得到改善。恰恰相反，我们只有以政治上的行动本身，才能对那信息垄断的局面提出真正的挑战。”^①

自不待言，后现代主义在当今是最时髦的一种文化风格，但它不是人类历史的终极境界，只是人类历史上的一环而已。人类不可能长久地停留在一个缺乏深度的“平面”上。在不久的将来，会有新的文化风格取代后现代主义。因为后现代主义所奉行的消解游戏，必然对其自身也是毫不例外的。

更进一步看，后现代主义对第三世界文化与美学的“播撒”造成了“中心—边缘”二元对立的弥散性影响。第三世界由于经济相对落后，文化亦处于非中心地位。后现代时期，经济依赖是以文化的依赖的形式出现的。第一世界掌握着文化输出的主导权，可以把自身的意识形态看作一种占优势地位的世

^① 杰姆逊为《后现代状况》所作的“序言”。

界性价值，通过文化传媒把自身的价值观和意识编码在整个文化机器中，强制性地灌输给第三世界。而处于边缘地位的第三世界文化则只能被动接受，他们的文化传统面临威胁，母语在流失，文化在贬值，意识形态受到不断渗透和改型。

在利奥塔德等一大批后现代哲人所张扬的后现代思潮中，^①我们透过其文化表象层次的思维空间拓展，在更深一层的价值层面上可以看到：后现代主义在冷战结束以后“新”世界格局中所日益显露的“后”殖民主义本质。也就是说，当第一世界的“现代性”和“后现代性”主题成为第三世界向往和追求的目标时，它们在第三世界的播撒就在重新制造了一个西方中心神话的同时，设定了西方后现代话语的中心权威地位，而且，这一中心格局的标定，却不期然地将第三世界连同其历史文化传统一道置之于“主流话语”的边缘地位，并因挫败其文化生命力而使其永远禀有一种落后的自卑情结。只能在一次次虚妄地割断自身的历史，而以“跃进”、“赶超”、“取代”的激进方式（落后就要挨打）言说，并因盲目冒进而使美好愿望和文化蓝图死于母腹之中，或者反过来，不看西方科技的进步，而一味沉醉在古老文化的悠久梦幻之中，而丧失面对“挑战”的“应战”能力和时机。

在“后殖民主义”语境中，后现代主义作为一种权力话语

^① 后现代主义是一种汇集了多种文化、哲学、艺术流派的庞杂思潮。对后现代主义的不同观点，构成思想家不同的身分认同：积极推进后现代主义的人，往往以做一个后现代哲人为荣，因此，可以称之为后现代主义者（如德里达、利奥塔德、斯潘诺斯、伊哈布·哈桑等）；严肃批判、抵制后现代主义的思想家，则以后现代主义批判者的身分出现在思想论坛（如哈贝马斯、杰姆逊、伊格尔顿、阿兰·洛德威等）；以学者的身分对后现代主义进行客观研究，无意于做一个后现代主义者，对后现代主义保持清醒的认识的学者（如理查·罗蒂、佛克马、洛奇等）。正是这种“推进”、“批判”、“研究”的合力，构成了起伏跌宕的后现代主义文化思潮。参阅王岳川、尚水编译文集《后现代主义文化与美学》北京大学出版社1992年版。

出现了形态学意义上划界，如何将经验放回到历史中，把第三世界文化的历史经验放回到整个世界文化格局的权力话语彼此起伏消长的过程中去，使潜历史的表达成为可能，是摆在当代学者面前的艰巨任务。潜历史与主流话语之间的抗衡无非结果有二，一是潜历史经验将自身展示为对主流话语的反抗，在世界范围内为霸权所分割的空间和时间中重新自我定位，并在主流社会中获取一席之地以继续这种话语抗衡；二是以取悦的“人妖”方式作为供他人观赏的文化景观，不惜挖掘祖坟，张扬国丑，编造风情去附和“东方主义”神话，以此映衬和反证“西方文化中心论”的意识观念。然而，这种功利的、精致零售“潜历史”的方式，并不能真正解放被压抑的声音，而只能使“潜历史”在转化为主流文化消费品的过程中，在为主流文化话语形式操作提供廉价原料中，完成了对“潜历史”内容和价值的彻底压抑和最终遗忘。

在后殖民主义氛围中，“新历史主义”（New historicism）张扬了一种历史重新书写的可能性。这是一种东西方跨语际话语运作的全新研究，一种对东西话语范畴互相冲突、互相妥协的历史回归。在后现代信息社会的文化传播和概念阐释不能保持绝对纯洁的前提下，外来理论话语的渗入或移植事实上直接取决于本土话语操作者的选择，而作为本土的知识学人的眼光和胸襟，以及作为现实权力运作基础的传统话语结构直接成为这种文化选择的基础。

其实，利奥塔德在颠覆了因交流而达成的共识模式，在阻绝哈贝马斯强求沟通共识以不再造成另一种形式的文化话语霸权以后，又深感后现代主义精神导致了意义的反解释：没有本文的原意，没有定于一尊的权威意见，没有中心辐射般的所谓意义，一切都有可能，每一种意义都有道理。这样，话语交流异于成为各不相干的“语言游戏”，无限多元的游戏规则使文化

话语和知识形态的交流出现了可怕的“中断”。^①

在这种情形下，利奥塔德反对“共识”却又不得不构想新的“共识”。1979年，利奥塔德出版《公正》，1985年，又推出新著《公平的赌博》，这表明利奥塔德仍然想寻找一整套“公正”的法则，以保障每个人、每个文化群体、每个话语阶层、乃至每个知识集团的“语言游戏”的自由公平发展。他希望通过探讨“语句共存”的原理，为后现代社会知识及其文化美学，在哲学上找到更深刻有力的立足点。他甚至认为，在后现代的彻底自由中，当务之急是寻绎到判定“公正”所依据的准则，这是后现代文化美学和知识社会学所面临的重大课题。

80年代末期，利奥塔德的研究没有止步，他为各种游戏规则寻求一种“公正”（justice）的法则，以保障各个“游戏”的自由发展。1988年，他推出新著《历程：法则、形式、事件》，可以看到他为话语交流寻找“法则”，为审美形式寻找“尺度”创作的努力。进入九十年代，随着后现代主义思潮的式微，利奥塔德的研究有了明显的转向，从他1990年出版的新著《海德格尔与“犹太人”》，即可窥见其学术动向之一斑。

无论如何，利奥塔德将后现代主义文化的状况清晰地展示出来，逼得人们从知识领域的巨变看到后现代的巨变，并提醒智者哲人为其找到更坚实的哲学基点。在这个意义上说，后现代哲人的时代和困境已同时来临。

后现代艺术美学精神铸就了后现代人的本质。这种文化美学精神的任何拒斥的指向性，都剥离了后现代人的本质。质言之，后现代的怀疑和否定精神，对自身也同样有效。

^① Wallerstein: *Unthinking Social Science* Cambridge, Polity, 1991.

参 考 文 献

1. J. F. Lyotard. *The Postmodern Condition; a report on knowledge.* translation from the French by Geoff Bennington and Brian Massumi, Foreword by Fredric Jameson. Minneapolis University of Minnesota Press, 1984.
2. J. F. Lyotard *Discourse, Figure* Paris Editions Klincksieck, 1978.
3. J. F. Lyotard. *Just Gaming.* Minneapolis. University of Minnesota Press, 1985.
4. J. F. Lyotard. *The Differend Phrases in Dispute.* Manchester, Manchester University Press, 1988.
5. J. F. Lyotard. *Heidegger and the jews.* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.
6. J. F. Lyotard. *Peregrinations; law, Form, Event.* New York, Columbia University Press, 1988.
7. Habermas, Jürgen. *Knowledge and Human Interests.* first published in German 1968. trans. Jeremy Shapiro, London; Heinemann, 1971.
8. Habermas, J. *Legitimation Crisis.* trans. Thomas McCarthy, London; Heinemann, 1976.
9. Habermas, J. *Communication and the Evolution of Society.* trans. Thomas McCarthy, London; Heinemann, 1979.
10. Habermas, J. "Modernity Versus Postmodernity". *New German Critique*, No. 22. 3—14. Winter 1981. Reprinted as "Modernity an Incomplete Project", in Hal Foster ed. *Postmodern Culture.* London, 1985.

11. Habermas, J. *The Philosophical Discourse of Modernity*. Cambridge, MA, 1985.

12. Habermas, J. *The new Conservatism; Cultural Criticism and the Historians Debate*. edited and translated by shierry Weber Nicholse, introduction by Richard Wolin. Combridge, Mass, MIT Press, 1989.