

二、《情节编构手法与一般风格手法的联系》

1. 情节与母题

母题是最简单的叙述单位,它形象地回答原始头脑或生活观察中的问题。在人类发展的最初阶段,它们可能独立产生而又呈现相似的特征。情节和情节性是与韵脚一样的形式。在艺术作品中,“故事不断被打断,又被重新组合,都遵循特殊的,尚未为人知晓的情节编构规律”。故情节与民俗学的“母题”虽然有借鉴和模拟的关系,但也有情节雷同但绝非借鉴的例子。因此,情节并非仅仅是各种境况——母题交织其中的题材,而是还有对于同一事件的编构,以形成情节的手段而编排成的一种形式。

艺术作品是在与其他作品联想的背景上,并通过这种联想而被感受到的。“艺术作品的形式是它与该作品之前的已存在过的形式之间的关系。任何一部作品都是作为某一样品的类比和对立而创作的。新的形式的出现并非为了表现新的内容,而是为了代替已失去艺术性的旧形式。”在具有相同母题的情节中,艺术的形式更新是情节的更新。

2. 梯级性构造和阻缓作用

艺术与概括无关,而与分解十分接近,是“怀着对具体性的渴望”(卡列尔语)建立在梯级性和分解的基础上,甚至对已经被概括和统一的事物进行分解。在艺术作品中,形式为自己创造内容。

“重复及其具体表现——韵脚和同义反复,排比反复,心理排比,延缓、叙事重复、童话的仪式、波折和许多其他情节性手法——都属于梯级性构造。”这在民间诗歌里很普遍。包括:词语的重复

和同义重复排比(包括诗行与诗行之间的转移和重复,即俄国民谣诗学中的所谓延缓)。在梯级性处理上有“姗姗来迟的救援”(在童话和冒险小说里广泛运用,如难题串难题)、相认、穿插(是一种阻缓手法)等情节波折。情节波折的基本规律是“阻缓”、“阻滞”。

童话、小说、长篇小说——是动机的综合;歌曲——是各种风格动机的综合。情节编构手法与方法同音乐配器的手法相似,在原则上甚至是一样的。作品是将支配自己的种种思想汇集成组合体并表达出来。但这种组合体只能用词,通过描写形象、动作和情境来表现。艺术批评是要始终在无穷无尽的组合的迷宫中指引读者,并且要遵循构成这些组合的基础的规则。因为情节与情节性是与韵脚一样的形式,所以,在分析艺术作品时,从情节性的观点来说,是不需要“内容”这个概念的。

第二部写于1982年,写作时已近90高龄,并为1983年版写了总序,书基本是口授,由别人笔录。较之以前的著作,思想的跳跃度更大,文字的随意性更大。包括“引言”和九个章节。是对1929年版的《散文理论》的进一步扩展和修正。

一、回忆“诗歌语言研究会”的故事

“诗歌语言研究会”的主要成员的生活艰难历程及其与我的友谊。从1914年,在纳杰日津的小印刷厂出版了一本本小书开始,诗歌语言研究会就诞生了。经济上的拮据和他们的理论观点的受批判,使他们面对着巨大困难。

二、形式主义与结构主义的争论

结构主义与形式主义这两个派别的成员之间虽然友谊深厚,但在观点上却不可避免地长期争论。以雅可布逊为首的结构主义

者力图通过研究词的规律来理解文学,认为文学是语言的现象。在分析波德莱尔的诗《猫》的方法上,结构主义者把诗歌中的猫看作女人,把诗歌中的狗看做男人,这首诗本身是叙述男人和女人的故事。这两个阵营被看做是固定不变的。

但词的负载量是作品中的环境给予的。形式主义认为文学不是词的现象,而是思维的现象。思想不是由词来表现的,而是通过不同历史情境的对比来表现的。诗歌的结构是格律,而格律不仅归结为韵脚。人类的悲欢离合不仅取决于元音和辅音的声音,不仅取决于所读到的词是形容词还是名词。这是意义构建的一部分。韵脚只是思想和情感的运动的记号,只对韵脚的分析,则不是分析艺术,而是分析术语。韵是作诗的手段之一,它和节奏都是联系诗行的手段。不是词,而是词的构建,各种不同的处理而又相互联系的词的系统,才是艺术思维的特征。散文用重复来代替诗歌里的韵脚,散文里诸多的片段的重复使所谓的情节与所谓的韵脚相似。而重复和突转是长篇小说的“步伐”。长篇小说不是建构在词,而是建构在运动的概念上,即相互争论着的不同本质上。

结构主义的错误是研究语法而不研究文学的错误。他们研究的是事物的包装,而不是事物的本身。他们把分析归结为列出一系列零碎的名称和罗列各个局部,把这些局部置于统一的相互关系中,结果得出某种分析语法的東西,导致作品共性的消失。

在艺术中存在的不仅有作品,还有一种结构对另一种体系的否定。种种概念相互冲撞和斗争是艺术长存的原因。

三、中国小说初探及对世界文学的认识

一种民族文化与另一种文化的区别在于它的概念体系的种种特点,在于它如何对待现实世界,如何分解它,如何对待每个部分及这些部分的统一体。中国文学就其意义来说是世界文学。它没

有影响全世界,但伟大的西方各国文学也没有影响全世界。中国文学有三千年的历史,有自己的概念结构,因此,它有自己的深刻矛盾,有自己的某种不能为其他民族所理解的第二层次。

四、艺术各环节互不雷同

艺术是暴露事实、更新现实的方法。艺术紧贴着现实世界来构筑自己的现实;艺术离它的源泉很近,比影子同遮阳物体间的距离还近。艺术拒绝已有的东西,把原来存在的体系全部破坏掉。

艺术作品的主人公是属于不同时间和不同时代的道德观的人。表现人们和世界在时间作用下所发生的变化。文学的时间容度很大,可以停顿、加快、延宕。它有自己的世界,这个世界有自己的记时方式。

艺术每一前进的步伐都是对立的步伐,正是这些移动的成分是永恒的,是似乎与种种新条件相适宜的永恒。

艺术的各环节不相互重复,它们相互争论。

散文的主题是关于谁是谁非的争论,是关于哪里能找到治愈疾病的医生的争论。散文喜欢出乎预料的事,散文改变生活,散文说到生活中必须的更迭。

《散文理论》集中体现了什克洛夫斯基的形式主义的理论,他强调艺术形式的创造功能,重视文学的独立性,提出“陌生化”理论,这对认识艺术的本质及其规律都有启发意义,不仅在俄国文学界,而且在世界文学界上也产生了巨大的影响。

刘 力

英伽登

对文学的艺术作品的认识

1932年*

罗曼·英伽登(Roman Ingarden, 1893—1970),当代波兰哲学家、现象学美学的主要代表人物,早年受教育于里沃夫、哥廷根和弗赖堡各大学,曾先后师从于特瓦多夫斯基和胡塞尔。英伽登1918年在弗赖堡大学以《柏格森的理智与直觉》的论文获得博士学位。回国后曾先后在里沃夫和克拉科夫等大学教授哲学。但是从1949年到1956年,由于他的学说被认为是唯心主义的,波兰政府禁止他在大学教学,但仍允许他在克拉科夫的波兰学院继续他的研究。从1956年起他又被允许在大学执教,并代表波兰出席国际美学会议。他的美学著作主要有:《文学的艺术作品》(1931)、《对文学的艺术作品的认识》(1932)、《艺术本体论研究》(1962)和《经验、艺术作品与价值》(1969)等。

英伽登早年在哲学上受到胡塞尔先验唯心主义现象学的深刻

* 罗曼·英伽登:《对文学的艺术作品的认识》,陈燕古、晓未译,中国文联出版公司1988年版。

影响。以后他在哲学上与胡塞尔分道扬镳而趋向实在论,但在美学上他仍保留并发展了现象学的方法,进行了创造性的理论探讨,终于完成了他独具一格的现象学美学体系。他的美学思想真正受到重视,还是他身后的事。他的两部美学奠基作的完整的英译本,是在他逝世后的第三年即1973年才问世的。随着结构主义美学、解释学美学和接受美学的兴起,以及艺术本体论探讨的深入,他的美学的世界性影响方才日益显示出来。

《对文学的艺术作品的认识》主要论述认识文学的艺术作品要经过的过程、可能的认识方式及其可以期待的结果。可分为六部分:一、研究的问题;二、对文学的艺术作品认识的初级阶段;三、文学的艺术作品的具体化中的时间透视;四、对科学著作的认识;五、对文学的艺术作品的各种认识;六、对文学的艺术作品的知识的批判思考的问题。

一、研究的问题

英伽登认为要回答的主要问题是:怎样认识已经完成的用书面形式(或其他形式,例如录音磁带)记录下来的文学作品?尽管一部作品的每一种“认识”的显著的多样性都有一种作用范围,但它对于经验的主体永远是统一的。在某些特殊的情况下,人们可以获得真正的关于文学的艺术作品的认识。英伽登认为对文学作品,特别是文学的艺术作品的认识的确切观念将是整个研究的结果。同时还要考虑在什么条件下这种认识才能完成。

第一,英伽登认为“文学作品”首先指美文学作品,同时也包括科学著作在内的其他语言作品。我们可以审美地体验所有这些作品;也可以在前审美认识或本身不是审美的但建立在审美经验基础上的认识中理解它们。只有对作品的后一种认识性理解才能提供关于作品价值的正确认识。

第二,英伽登认为利用阅读一部作品时发生的个别认识,可以在共同作用中找到艺术作品本质上必需的结构要素和相互联系,并以此作为启发手段,完成对具体作品进行认识的意识过程。英伽登认为文学作品是一个多层次的构成。它包括语音现象层、语义单位层、图式化外观层和再现的客体层。这四个层次是一个有机的整体,它们在其统一的基础上显示着各自的独特性。文学作品是一个纯粹意向性构成,它的根源是作家意识的创造活动。它既是主体间可接近的又是可以复制的,所以文学作品是同读者社会相联系的意向客体。

第三,英伽登提出了题目研究范围是对已经完成的文学作品的认识,这种作品用读者完全掌握的语言,并且作品使用的是与阅读同时代的语言、读者完全熟悉并掌握了的作品语言。他进一步限定:只考虑那些通过独自阅读获得的作品、注意避免打断了解作品的过程。英伽登最后就艺术作品提出两个基本观点:一是这种认识是由异质的但却密切联系的过程(活动)构成的;二是它是在一个时间构成中完成的。

二、对文学的艺术作品认识的初级阶段

英伽登认为阅读文学作品的第一个基本过程不是一个简单的、纯粹感性知觉,而是把注意力集中在语词的物理的或纯粹语音学形式的典型特征上。首先,它把书写(印刷)符号作为“表现”,即意义的载体;其次,语词声音和语词意义是同时被理解的。在适当地完成的阅读中,作品内容半自动地组织成一个在意向上连贯的、更高级的意义整体,英伽登认为,我们只有成功地利用和现实化本文提供的所有构成要素,并且构成和本文语义层次包含的意义意向相符合的作品的有组织有意义的整体时,我们才能真正理解作品的内容。

第一,在对艺术作品描绘的客体进行意向重构和认识的过程中,英伽登区分了两种不同的阅读文学作品的方式:普通的、纯粹消极的(接受的)阅读和积极阅读。他认为积极的阅读是能够把握句子关联物所指示的对象本身的。英伽登通过关于积极阅读的论述来继续对构成文学的艺术作品所必需的行为进行分析,即遵循语义层次的线索,以便在想象中投射作品世界的的能力,实际地使再现客体具体化以及获得一种整体意义的能力。要做到这一点,读者就必须和审美传达者共同创造。

第二,作品客观化的方式在作品的具体化和确定它的审美有效性方面起着重要的作用。为了从个别的意向事态进入到作品所描绘的世界,英伽登认为必须多次完成“客观化”活动。为了使描绘世界获得它的独立性,读者必须完成一种综合的客观化,这样再现客体才对读者呈现出它们自己的拟实在性。读者从中目睹那些事件和客体,重新认识这些客体并在审美的接受态度中感知其价值。一般说来,综合客观化过程是一种比较困难的活动,它的成功完成一方面取决于读者的能力和智力,另一方面取决于意义层次的结构。

第三,文学作品,特别是文学的艺术作品,是一个图式化构成,包含一系列“不定点”。作品的图式结构决定了具体化的必要性。在具体化中,读者进行着一种特殊的创造活动。主动地借助于想象“填补”确定了许多不定点。在具体化活动发生时,主要取决于作品本身的特殊性和读者当时的状态和态度。具体化在从简单的外审美(或“前审美”)的理解作品到审美理解的过渡中起重要的作用。只有从作品本身(孤立来看的图式化构成)过渡到它的具体化(在积极的阅读过程中重构的),才能把它看成是一个展开的过程。文学作品中再现客体的客观化和具体化与至少是相当大数量的图式化外观和具体化是同时进行的。图式化外观比其他要素在更大程度上依赖于读者及其阅读方式。本文暗示的外观可以以许多方

式现实化,并且它们具体化的方式可以有各种各样的变化。读者可以用多种方式现实化和具体化作品的图式化外观。

第四,文学作品的各个层次不是孤立的构成,而是作为同一个整体的互相影响、互相确定的构成部分和阶段而互相适应和调节。英伽登认为文学的艺术作品真正的功能在于使对作品持正确态度的读者能够构成一个审美对象,并揭示出作品的审美价值。文学的艺术作品的“观念”是一个既可以在作品中具体地呈现也可以通过作品而呈现的、互相调节的、可以证实的、综合的、本质的审美价值质素集。审美价值质素导致了某种审美价值的直观构成,这种价值以文学的艺术作品本身为基础,在其内在的统一性中构成一个整体。读者在阅读中进行同作品相适应的具体化中,可以发现这个“观念”,最终揭示出作品的“有机”结构。

三、文学的艺术作品的具体化中的时间透视

由于在具体化中呈现的艺术作品是一个综合的构造,某些层次或它们的某些部分没有得到充分的实现,而其他层次或部分却被过分强调,每一种错误都会使作品的某些方面在具体化中出现一种透视缩短现象。从理论上说,读者一旦意识到这一点,就可以回到本文中从而在具体化中纠正这种歪曲。但是英伽登考察了一种不能纠正的透视缩短现象,因为它是作品(呈现于具体化中)一种本质特征的结果:即读者体验作品的时间透视的效果和对作品认识的时间透视可能的结果。

第一,时间透视和空间透视相类似,英伽登指出了几种时间透视现象,论述了回忆过去的各种方式以及它们对读者体验作品的影响。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,但读者只能通过一系列在时间中延续的行为接近作品,随

着阅读的进行,较早的阅读阶段总要由于时间透视而发生某种变化。在文学的艺术作品的阅读中占据目前时刻的东西,在某种意义上受到围绕着每一个目前时刻的双向视界——通向过去和通向未来——的影响。我们看待过去的方式——无论在积极记忆中还是在自觉不自觉的记忆行为中——随着阅读的进行将要发生变化,作品决不会完全在其现实中呈现给我们,我们只是从结局的透视角度拥有各部分。因此,英伽登认为在讨论我们可以拥有的关于艺术作品的知识时,必须考虑到记忆的作用。

第二,时间透视现象能够以各种形式和各种变化出现在作品所描绘的世界中。它们的选择首先取决于作品描绘世界的对象,尤其是事件的描绘方式,从而归根到底取决于包含在作品中的句子的构造和序列,并且部分地取决于作品语言的语音学现象。当我们在阅读作品时,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。那种认为文学的艺术作品存在于“创造者”或“读者”头脑中的理论是根本错误的。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,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。

四、对科学著作的认识

英伽登认为文学作品一方面包括文学的艺术作品(美文学作品),另一方面包括各种以语言为媒介的作品,其中最突出的是科学著作。他把对文学的艺术作品的认识与对科学著作的认识之间进行了区别。

第一,科学著作中所有的陈述都是自称是正确的判断。文学

的艺术作品不包含真正的判断；科学著作的功能在于把读者的意向——在句子(判断)的理解中实现——指向超越了作品的客体，而艺术作品从一开始就对读者显示出它们自己特有的特征，并呈现为独立的实在；审美相关性质和图式化外观层次及形而上学性质在艺术作品中起着重要的作用，而对于科学著作则是无关宏旨的。

第二，阅读科学著作不能和阅读文学的艺术作品采取同样的过程。为了忠实地理解文学的艺术作品的适当形式，必须使自己脱离熟悉的文学之外的现实，使自己沉浸在艺术作品所有层次的微观世界中，进行审美具体化。忠实地理解作品描绘的世界以及它多层次和多阶段的整体的所有其他要素，比理解科学的陈述要困难得多。认识科学著作在于正确地理解它的意群层次，并且通过它来认识在真正的存在领域中作品意向指向的现实。在阅读中长时间的中断和作品某些部分的重复、回顾——所有这些都损于文学的艺术作品的审美具体化及其审美价值。但它们却有助于对科学著作的正确和深刻的理解。

五、对文学的艺术作品的各种认识

英伽登认为对文学的艺术作品的认识可以以两种基本不同的方式完成：“前审美”的和审美的方式。在前者，文学的艺术作品本身在其图式化形式中构成研究的主要对象；在后者，研究的对象是在审美经验中得到现实化的作品的具体化。

第一，英伽登描述了两种阅读态度：纯粹认识的或“研究的”态度和“审美”态度。英伽登认为文学作品及其具体化可以是审美经验的对象，或者至少是在它的基础上，伴随着真正的审美经验，可以构成特殊的审美对象。英伽登在多种多样的审美认识变化中概括了审美经验结构中最重要不变的特征。审美经验的第一阶段

是原始情感,其典型特征是内在的不安和不满足。其最重要的功能是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。审美阶段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,审美经验的整个过程一方面包含一种特殊活动的诸阶段,但另一方面在观照和赞叹中也包含着被动接受和某种迟钝和静止的因素。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。审美经验的前述各阶段的复合结构中三个要素特别突出:情感的(审美兴奋、原始情感、情感反应);积极的、创造的(审美对象的形成)和被动的、接受的要素(理解已经揭示的和谐性质)。审美经验的各个阶段和这些要素以各种方式交织在一起,所以时而这个时而另一个要素最为突出。审美经验的最后阶段显示出一种宁静。一方面对质的和谐进行观照,以及接受各个成为可见的性质。另一方面承认审美价值的情感以及同它相适应的赞赏方式开始出现。在完成整个审美经验之后,当我们同直观地呈现给我们的审美对象保持一定距离时,就可以在研究的认识的态度中判断它具有一种价值。我们必须力图在一定程度上把审美经验中构成的东西理性化,以便从概念上把握那渗透着情感因素的东西,并且在严格系统的判断中论断性地确定它。

第二,为了理解艺术作品,我们总是必须超出作为出发点的感性知觉,并且超出在感性知觉中呈现的实在事物,过渡到审美态度,以便构成审美对象。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。文学的艺术作品只能在持续若干阶段的审美经验中理解,能够在审美具体化中现实化的审美相关性质,在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。

第三,对文学的艺术作品的前审美研究是以一种适当的阅读

为基础的。其特点主要有：揭示和理解艺术价值、它在最初阶段中是分析的。英伽登认为在对文学的艺术作品的分析的、前审美的考察中，弄清楚艺术作品的哪些潜在要素被现实要素确定，并且在具体作品中它们是如何并在什么细节中确定的，是非常重要的。就文学的艺术作品本身而言，以及在审美态度中获得的它的各个具体化而言，包含着不同种类的价值，在作品本身是艺术价值；在审美具体化则是审美价值。一部艺术作品可能的具体化和各个种类的数量变得越多，作品本身明确的确定性就越少，包含的不定点和潜在要素就越多。现实化这些作品的责任，在很大程度上落在作品的读者或欣赏者的身上。

第四，文学艺术作品的审美经验和作品审美具体化的反思认识是有区别的。审美经验在很大程度上是创造的，至少是共同创造的，而反思认识则是涉及一个已经完成的和给定的（遇到的）对象。两者的终极阶段是根本不同的。审美经验是沉浸在典型的情感经验的深处，而反思认识则主要是清醒的、小心的、认真的、谨慎的理智思考（研究）。

六、对文学的艺术作品的知识的批判思考的问题

英伽登提出了有关文学的艺术作品的各种认识成果的认识论的价值问题。他主要关心的是确定每种认识所提供的知识的基本价值以及在获得这些知识时可能出现的错误的根源。英伽登对实际研究提出了更多的任务。

第一，英伽登认为，我们不可能有绝对的把握，保证重构绝对忠实于我们所研究的文学的艺术作品。他对重构可能偏离作品的方式加以分类，并且断定认真注意语音和语义层次就可以排除重构中的严重错误。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;同其他学者的重构相比较也有助于发现重构中的不准确之处;从而不断重新意向并提炼重构,直至我们的重构精确地类似于并反映了作品本身。除了认真地检验和比较,我们不可能绝对保证重构对作品的忠实。

第二,审美经验的主要任务不是提供知识而是构成审美对象。如果将它作为一个有价值的对象的审美认识的基础,则审美经验也可以和认知因素交织在一起。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。在有利的情况下审美经验终止于一种终极价值的出现以及主体对这种价值的反应。英伽登告诫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的判断。他认为这两者的混淆责任在于对客观价值判断可能性持怀疑主义的态度。英伽登试图确定作品价值的客观基础,以避免趣味相对性的问题。

第三,在一个审美对象中,某一价值性质的出现取决于经验主体是否在作品的具体化中,成功地现实化了一系列经过适当选择的审美价值性质。这些性质中的每一个在具体化中的出现是以两个方面为条件的:作品重构和经验主体。一部文学的艺术作品可以具有不同的审美具体化,可以呈现不同的终极总体审美价值。英伽登提出了构成尽可能接近作品本身的具体化的各种方式。我们只能选择由作品提示的最有可能的完成方式。在审美经验中感受到作品的“观念”,并力图构成一个包含这种观念的具体化。我们越是力图使我们的具体化包含一个忠实的作品重构,它就越适宜于作为一个知识对象。

第四,对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的直接和直观的理解。它也包括把这个结果固定在一系列判断和相应的概念中。审美具体化的主要反思任务是确定审美性

质间的实体联系以及这种性质和它们在审美经验中构成的价值之间的实体性联系。只要读者能够具有关于具体化的知识,并把它们同其中出现的价值相比较,就可以完成这个任务,理解审美对象的结构。英伽登认为正是文学的艺术作品本身的基本结构和它在各个文化时代的“生命”的结果,使得艺术作品出现大量的具体化及价值,使作品的艺术价值的评价常常发生很大的分歧。对艺术作品本身的艺术价值的评价,比对它的审美具体化的评价要复杂得多。文学研究的教育的一个特殊特征,是要求读者在认识具体文学的艺术作品时,通过一种正确进行的阅读和适当的富有成果的审美经验,实现忠实的和有价值的审美具体化。所有文学研究的进一步的问题的正确提出,以及所企求的解决的结果都取决于这个开端。

《对文学的艺术作品的认识》是英伽登的代表作。作者运用现象学的概念、观点,对文学作品的存在模式与多层结构、体验作品的各种方式、作品的具体化、积极阅读与消极阅读、科学著作与文学的艺术作品的区别、审美经验与审美具体化的区别等问题作了精辟的阐述,是现象学批评理论的经典著作之一。

刘慧姝

巴赫金

陀思妥耶夫斯基诗学问题

1963年*

米哈伊尔·米哈伊洛维奇·巴赫金 (Mikhail Mikhailovitch Bakhtin, 1895—1975), 前苏联当代杰出的语文学家、哲学家、美学家。出身于维尔纽斯一个银行职员家庭。1913年入诺沃罗西斯克大学学习, 1916年转入彼得堡大学历史哲学系学习。毕业后, 在一所中学教书。1924年, 在列宁格勒的著名的艺术研究所工作。1929年, 他出版了《陀思妥耶夫斯基创作问题》一书, 提出了革命性的“对话”理论, 后被告发参加哲学—宗教小组活动, 被捕流放六年。1936年获释后, 转到莫尔多瓦师范学院任教。1940年, 他提交了博士论文《弗郎索瓦·拉伯雷在现实主义的历史上》。直至60年代, 他一直过着默默无闻的生活。1960年, 他被苏联科学院的一名青年学者发现, 人们开始发起了对这位学术巨子的“抢救工作”, 将他的笔记手稿交付出版。1975年3月, 巴赫金在莫斯科

* 巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题》, 选自钱中文主编《巴赫金全集》(第五卷), 河北教育出版社1998年版。

去世。

巴赫金一生经历坎坷,但一直默默地从事理论研究,见解独特,著述丰富。20年代,他以朋友的名义发表出版了《弗洛伊德主义》(1927)、《文艺学中的形式主义方法》(1928)、《马克思主义和语言哲学》。(1927—1929)。1929年还有《走向行动的哲学》未出版。后期的主要著作:《小说理论》(1941)、《言语体裁问题》(1952—1961)、《语言学、语文学和其他人文学科中的文本问题》(1959—1961)、《〈陀思妥耶夫斯基再研究〉》(1961—1962)、《拉伯雷的创作以及中世纪和文艺复兴时期的民间文化》(1965)、《文学和美学问题》(1975)、《语言创作美学》(1979)。

巴赫金在哲学、美学、文艺学、历史学和语言学等领域都提出并解决了一系列的重要理论问题,其学术研究的广度和深度受到学术界的广泛关注。尤其是其在研究陀思妥耶夫斯基的创作问题中,提出了创造性的“复调”小说理论、“对话”理论和“狂欢化”诗学,对小说理论研究和艺术理论研究提供了新的思维方式和方法,对西方学术界包括西方形式主义的西方马克思主义产生了深远的影响。

这里选的《陀思妥耶夫斯基创作问题》最早出版于1929年,1963年再版,改名为《陀思妥耶夫斯基诗学问题》。全书共分五章,从陀思妥耶夫斯基作品的主人公与作者的关系、作品中思想体现的方式、小说体裁和结构的特点以及对作品语言的类型等方面的分析,提出了“复调”理论。内容如下:

一、陀思妥耶夫斯基的复调小说以及评论著述对他的阐释

陀思妥耶夫斯基在艺术形式方面,是最伟大的创新者之一。他创造了一种全新的艺术思维类型,即复调型。这一艺术思维类

型,体现在陀思妥耶夫斯基的小说作品中,然而它的意义却不仅仅局限在小说创作上,并且还涉及到欧洲美学的一些基本原则。陀思妥耶夫斯基的长篇小说的基本特点是:“有着众多的各自独立而不相融合的声音和意识,由具有充分价值的不同声音组成真正的复调”。他创造了一种全新的多声部、全面对话的小说形式,是复调小说的首创人。小说的主人公是有独立意识的主体,他的思想与声音的地位与作者的意识平起平坐,不同于传统小说中的作者意识的客体化。叙述的着眼点完全不同于欧洲小说的“独白式”(单旋律),而是多种声音和意识组合成的“复调”。

当代的其他评论家基本上依旧以一般的小说模式的思路,将陀思妥耶夫斯基小说的多声部世界理解为独白式的。有的评论家或是把这一新的世界看做哲理性的独白,埋头于某些主人公思想观点的内容本身,企图把这些思想见解归结成一个系统的完整的独白,从而不顾这里有着众多的互不融合的意识,可这正是艺术家创作意图所在。有的评论家或是把它当作同作者独立的统一意识相吻合的独白型的客体世界,把主人公们具有十足价值的意识看成是具体的心理而作为客体来加以理解,将作品世界理解成欧洲社会心理小说中普通的世界。但也在某些方面摸索到了陀思妥耶夫斯基艺术世界的本质特征:如看到了陀思妥耶夫斯基是以“体验”为基础的现实主义,确立他人意识作为平等的主体而非客体,将之作为作者宗教伦理的基础和作品内容的主题;正确理解了陀思妥耶夫斯基作品对内在之人及其对联接内在之人的事件的全新的观察和描绘的这一最根本的东西;在结构和叙述格局上打破一般小说创作所要求的材料的有机统一,把不同性质、互不相容的因素结合在一部小说的整体结构之中,打破统一而完整的叙述格调,接近了陀思妥耶夫斯基小说的多声部问题;以及以社会学和文化学角度来阐释陀思妥耶夫斯基作品中的主人公,深刻地认识到他的作品主人公是思想和思想着的人这一特点;而卢那察尔斯基

则十分明确和广泛地提出了复调问题,什克洛夫斯基所涉及的复调小说所具有的不可完成性及小说结构的对话性等新的发现。然而,这些研究都只从陀思妥耶夫斯基小说作品的内容的角度着眼,而忽视从艺术形式的独特性来阐述它的复调问题。

二、巴赫金对陀思妥耶夫斯基诗学的特征的揭示

鉴于以上问题,应以陀思妥耶夫斯基的作品为材料,从作品的艺术形式入手,在以下三个方面逐一探讨:(1)在复调型构思的条件下,主人公及其声音的相对独立和自由;(2)思想在主人公身上的特殊处理;(3)构筑形式整体的新的联接原则。

1. 主人公

对陀思妥耶夫斯基来说,作品的主人公不在于他是在现实生活中具有确定而稳固的社会典型特征和个人性格特征的人,不在于他具有确定无疑的客观特征所构成的特定面貌(即“他是谁”的问题)。而是他是对世界及对自己的一种特殊看法,在于他是对自己和周围现实的一种思想与评价的立场。主人公感受世界的极其重要和根本的特征:“首先是世界在主人公心目中是什么,他在自己心目中是什么。”陀思妥耶夫斯基不仅把主人公本人的现实,而且还把他周围的外部世界和日常生活,都吸收到自我意识的过程中,由作家的视野转入主人公的视野。它们与主人公已经不是同一层面,不是并行不悖,不是处于主人公身外而同主人公存于统一的作者世界中。因此它们也就不可能成为决定主人公面目的因果和根由,在作品中不能发挥说明原委的功能。他把作者对主人公的确定的最终的评价变成了主人公的自我意识的内容,主人公是作为对世界和对自己的一种观点和看法,是具有独立自我意识的

客观世界(“第二现实”),与作者的地位完全平等。主人公不能与作者融合,不能成为作者声音的传声筒。作者与主人公是有一定的距离的。从这个意义上说,陀思妥耶夫斯基的作品完全是客观的,因此,成为塑造主人公形象的艺术主导因素的自我意识,使作品的独白统一体发生解体。所以,就应该用完全特殊的方法来揭示和进行艺术刻画,作者以一种全新的作者立场来描绘主人公的自我意识和独立的精神世界,从全知全能的叙述者转换为彻底的对话者和对话的描述者,由此也确定了主人公性格的不完成性和未确定性,实现了作者的“纯粹客观”的目的。这样,独白型的叙述方式也就解体了。

2. 思想

陀思妥耶夫斯基的主人公不仅在叙说自身和自己身边的环境,还在于评说世界,因为他不只是能意识到而已,他还是个思想者。思想在陀思妥耶夫斯基的作品中是艺术描绘的对象,并保持思想的独立的全部价值。在他看来,思想不是一种主观的个人的心理的产物,而是超个人、超主观的。思想不是生活在孤立的个人意识之中,而是在与他人的思想发生重要的对话关系之后,才开始自己形成、发展、寻找和更新自己的语言表现形式、衍生新的思想,生存在不同意识之间的对话交际之中。思想就其本质来说是对话性的。因此,独白性的结构方式只是一种带假定性的表达思想的方式。作品中的世界是不同思想意识的不断的对话和斗争的过程,是一个由不同的具有鲜明个性的思想的主体的意向的组合。作者思想和观点是以众多思想中一员的面貌出现,参与在众多的意向和对话之间。

3. 结构和体裁

陀思妥耶夫斯基的小说的体裁和结构的渊源是古希腊、罗马

的“庄谐体”。对陀思妥耶夫斯基的“对话型”影响起决定作用的,是属于“庄谐体”的两种体裁:“苏格拉底对话”和梅涅普体。“苏格拉底对话”体在民间狂欢节的基础上成长起来,深刻地渗透着狂欢节的世界感受。形成基础是苏格拉底关于“真理及人们对真理的思考都具有对话本质”的这一见解上的,真理不是产生和存在于某个人的头脑中,它是在共同寻求真理的人们的对话交际中诞生的,对话的主人公都是思想家。梅涅普体对陀思妥耶夫斯基的体裁风格起决定性的影响。梅涅普体有极大的自由进行情节和哲理上的虚构;哲理的对话,崇高的象征,惊险的幻想,贫民窟的自然主义的有机结合;现实的政论性等特征。而梅涅普体的“狂欢化”特征最为突出。

“狂欢化”的渊源是狂欢节,狂欢节上形成了整整一套象征意义的具体感性形式的语言,这一语言分解地表现了统一的(但复杂的)狂欢节世界观。这一世界观渗透了狂欢节的所有形式。狂欢式转为文学语言,就是狂欢化。狂欢是一种感受世界的方式,在狂欢式的特定氛围中,颠覆了等级,形成了人与人的新的——平等的关系;高贵与神圣同卑下与粗俗相妥协;粗鄙和嘲讽成为主要的表现风格。狂欢是打破原有的秩序,让人们在一种新的关系中释放自我,宣泄重负,创造新的世界。“狂欢”是几千年来全体民众的一种伟大的世界感受,它使人解除了恐惧,使世界接近了人,人接近了人。狂欢式的亲昵接触、插科打诨、俯就和粗鄙的四个范畴都不是关于平等与自由的抽象概念,而是具体感性的思想,是以生活形式加以体验的,表现为游艺仪式的“思想”。因而在形式和体裁形成方面,给文学以巨大的影响。狂欢化使人们能够把最后的问题,从抽象的哲学领域通过狂欢式的世界感受,转移到形象和事件的具体感受中去。狂欢式的世界感受,是思想与惊险型艺术形象之间的传送带。

陀思妥耶夫斯基的作品中,一切人一切物都应该互相熟识互

相理解,应该相互交往,面对面走到一起,并且互相搭话。一切都应通过对话关系相互投射、相互辉映。一切分离的遥远的东西,都应该聚集在一个时空“点”上。因此,这需要狂欢体的自由和狂欢体的时空艺术观。狂欢化为人们可以建立一种大型对话的开放性结构提供了可能。狂欢化的特征在陀思妥耶夫斯基作品中的人物、结构和对思想的处理上都有深刻突出的表现,是陀思妥耶夫斯基的艺术思想和思维方式的反映。

4. 语言

对陀思妥耶夫斯基作品语言的分析是超语言的,也就是摆脱研究语言的普遍逻辑,把对话关系作为研究的对象。在陀思妥耶夫斯基的作品中,语言的大类和细类异常纷繁复杂,明显占优势的双声语,尤其是形成内心对话关系的折射出来的他人的语言,即暗辩体、带辩论色彩的自白体、隐蔽的对话体。而且,纷繁的语言类型经常处于突然的交替之中。传统的“独白”型作品中,不同的语言类型无论怎样的被作者所配置,迟早总要汇合成一个语义中心,汇合成一个人的思想,多种语气要聚合于一个声音之中。而陀思妥耶夫斯基的艺术目标正相反,在他的小说中,多种声音并存,并大放异彩,各自独立,各有自己的语义中心,不构成某种统一的独白语,不受制于某种统一的风格和倾向。作品中大量的独白总是在自我表现中把自己和盘托出,都是主人公以别人对他的感觉和评价为背景的,“我眼中的我”总是以“他人眼中的我”为背景,主人公的语言总是受别人议论他的语言的影响。因此,这种独白也都可以扩展为对话,就好像它们是两种对话融和的产物。

陀思妥耶夫斯基主人公的自我意识完全被对话化了,他作品中的人是交谈的主体。陀思妥耶夫斯基认为描写“人类心灵的隐秘”是“最高意义”上的现实主义的任务,而心灵的隐秘只有描写主人公与他人的交际的对话的相互作用,才能揭示“人身上的人”,揭

示自己和他人。所以,在陀思妥耶夫斯基的长篇小说中,对话不是手段,而是目的;对话本身就是行动。存在就意味着进行对话的交际,对话有不可完成性。因此,在陀思妥耶夫斯基的构思里,这种对话永远也不可能成为严格意义上的情节性的对话,它是超情节的。

陀思妥耶夫斯基作品中,他人语言所具有的修辞意义是巨大的。这里,他人语言在紧张地活动。对陀思妥耶夫斯基来说,独白型话语中词语间的相互关系,并不是修辞上要重视的基本的关系;修辞上应重视的基本的关系,是不同话语之间不断发展的极其紧张的关系。这里的话语都是各自独立、地位稳固的,各有自己的语义中心,而不构成某种统一的独白语,不受制于某种统一的风格和情调。

巴赫金从艺术形式入手,用对话和狂欢化来分析和阐释陀思妥耶夫斯基小说的诗学特征,提出了陀思妥耶夫斯基开创了复调小说的这一理论观点。但也存在着一定的理论缺陷,他过分夸大复调、对话理论和狂欢化文学的价值,回避了如复调小说作者的世界观、狂欢化文学的负面价值等问题。尽管如此,在方法上,巴赫金的理论为研究陀思妥耶夫斯基艺术作品的工作起了极大的拓展和促进作用,而且也开阔了美学、哲学的思维空间,对当代美学和文学理论的研究有极大的启发意义。

刘 力

朗 格

情感与形式 1953年*

苏珊·朗格(Susanne K·Langer, 1895—1982),美国当代著名哲学家、美学家,符号论美学的重要代表人物之一。她的父母是德国人,后移居美国。苏珊·朗格出生于纽约,在美国接受教育并获得哲学博士、文学博士学位,先后在哥伦比亚大学、纽约大学、康乃狄克学院等校任教,被聘为哲学和文学教授。50年代后,她把主要精力放在理论著述上。主要论著有:《哲学实践》(1930)、《哲学新解》(1942)、《符号逻辑导论》(1953)、《情感与形式》(1953)、《艺术问题》(1957)、《哲学随笔》(1962)、《心灵:论人类情感》(1967)等。

《情感与形式》是朗格符号论美学代表作之一,全书约40万字,分“艺术符号”、“符号的创造”和“符号的力量”三个部分,共21个章节,全面地阐释了艺术是人类情感符号的理论。

在序言中作者提出:“《情感与形式》要做的事情,是详细说明

* 苏珊·朗格:《情感与形式》,刘大基、傅志强、周发祥译,中国社会科学出版社1986年版。

以下诸词的含义：表现、创造、符号、意义、直觉、生命力和有机形式，这是我们的提法。用另一种提法则是：艺术的本质及与情感的关系；某几种艺术的相对独立性以及本身作为艺术的基本统一性；题材和媒介的作用；艺术‘传达’与艺术‘真实’的认识论问题。”开宗明义，《情感与形式》的目的是为哲学研究建设一个理性结构。

一、艺术符号(1—3章)

在艺术问题中，存在着种种谬论。除基本概念互不相干外，更根本的困难是理论的自相矛盾。把对立的观念当作传统意义上的“原则”，当作可以按照不同比例把握的对立性质，由此着手对矛盾概念进行协调，如尼采把所有的艺术都排列在纯情感和纯形式为两极的序列中；库特·萨克斯介于“必然因素”与“偶然因素”两极之间的“伟大的调和”等，并没有使美学中的矛盾特性得以纠正。情感与形式的对立倾向本身就是一个问题。奥托·巴恩施把情感看成客观属性的观点使他接近了逻辑制高点，他将把握情感的任务留给了艺术。通过对比音乐和语言的不同结构和功能，作者提出艺术符号的特性就在于它描绘而非推理的形式，它不取决于约定而是推动和控制着约定，它不是把自己表现为一般意义上的符号，而是表现为一种“有意味的形式”。创造“有意味的形式”这一术语的是克莱夫·贝尔，但是贝尔认为美学的任务就是让人们思考审美情感、审美对象和艺术品，思考为什么某些确实处于美的范围之外的东西却能感动我们。作者批驳了贝尔每一种艺术理论都开始于“审美情感”，此外美学没有其他课题的论断，提出美学的中心问题是我们之所以能直接理解“有意味的形式”的原因，而究竟是什么使得物体成为艺术品，这才是哲学艺术理论的起点。近半个世纪以来，在心理学浪潮的影响下，所有艺术哲学的研究都被纳入行为主义和实用主义的范围之内，但这并没有回答真正向美学家们提

出挑战的问题,由哲学上普遍经验主义趋势所决定的心理学研究也没有将研究引向真正解决艺术问题的途径上。在此作者提出真正能解决艺术问题的研究,是观察艺术对象的本来面目,研究其不受我们特定反应支配而支配我们反应的特性和使艺术成为独立的和基本的成分出现在各类人类文化中的能力。在上述分析和论述的基础上,作者提出了她独创的最重要的美学命题,即新的符号学的艺术定义:艺术,是人类情感的符号形式的创造。

二、符号的创造(4—19章)

在对这一重要定义展开论述时,作者首先提出艺术作为人类情感的符号,是一个创造的活动和过程。艺术的创造不同于物质产品的创造,它是运用想象力创造出现存世界所没有的新的“有意味的形式”来表现人类情感,这就涉及到艺术抽象和幻象的问题。

幻象是艺术的存在方式,抽象是艺术创造的基本途径。艺术品的诱惑力胜过人们对周围世界的注意力,这是因为艺术作品本身超越了周围世界。每一件真正的艺术作品都有脱离尘寰的倾向,艺术所创造的最直接的效果,是一种离开现实的“他性”,离开现实的“他性”,寓示着艺术的本质。艺术作品是艺术家的“二度造物”,而非真正的造物。作者认为艺术家在艺术中创造了新的意象、新的空间,它独立自存,与人们生活的空间及现象互不连接。艺术创造就是创造意象,意象真正的作用不是模仿他物,而是作为抽象之物,作为象征即思想的负载物。它与实物没有实际的或局部的关联,它的意义在于:“我们并不用它作为我们索求某种有形的、实际的东西的向导,而是当作仅有直观属性关联的统一整体。”虚幻的意象是一个独立完整的体系,无论二维还是三维,均可以在它可能的各个方向上延续,有着无限的可塑性。虚幻的意象是一切艺术的基本存在方式,脱离了虚幻的意象,艺术就与自然物没有

什么区别,失去了艺术自身的特质。

艺术的实质即无实用意义,它是从物质存在中得出的抽象之物。艺术之被抽象是为了充当符号,以表达人类的情感。这里的“人类情感”并非实际情感,而是情感的概念。所以,艺术百分之百是符号性的。虚幻形式的创造首先要使形式脱离现实,赋予它“他性”;其次,要使形式具有可塑性,以便能够在艺术家操作之下去表现而非指明什么,使它与实际生活相分离,使它抽象化而成为游离的概念上的虚构之物。

幻象使艺术抽象成为可能,艺术抽象则创造出幻象,二者互为前提,其结果是把艺术的表现性和形式性结合起来,使情感与形式浑然一体。同时作者又以装饰性图案是有生命力的情感向可见图形和可见色彩的直接投射为例,论述了艺术形式与生命形式的同构性,艺术表现人类的情感形式,即生命的逻辑形式的论点。

由于幻象是艺术符号区别于语言符号的基本之点,又是艺术抽象区别于科学抽象的主要方式,所以作者不惜笔墨,对各类艺术不同的“基本幻象”逐一进行了详细的说明。可以说她是以不同形式的基本幻象作为艺术分类的主要依据的,从而确立了她独特的符号论的艺术分类原则。作者把艺术基本分为四类:空间、时间、力、生活。对于传统美学来说,她的新意是,以虚幻形象和情感形式贯穿始终。

1. 造型艺术:虚幻的空间

作者认为绘画、雕塑、建筑三种造型艺术的基本幻象是“虚幻的空间”,是独立于现实空间的、从现实空间中“抽象”出来的艺术空间,它诉诸于视觉。在造型艺术中,艺术品未必仅仅是空间形状,而是空间的形成,它包含着对经验空间的取舍。“虚幻的空间”的形成又遵循着一种生命的情感形式。艺术中的生命正是一种形式的“生命”,甚至是空间本身的生命。把实际的空间材料转化为

一个虚幻的空间,创造出艺术视觉的基本幻象,这就赋予画面以活力。“活的形式”是所有成功艺术的必然产物。不过这三种艺术的虚幻空间又各有特点。

(1)绘画:虚幻的景致。

一幅绘画是一个完整的视觉区域。它创造了一个独立的、内容齐备的感性空间,这个空间就像我们举目眺望现实世界,各种景致出现在眼前一样的自然。绘画艺术总是与视觉发生着本质联系,因此,它创造的幻象是“虚幻的景致”。在“虚幻的景致”中,色彩、线条等艺术要素按照有机体的组织方式有序地结合,显得气韵生动。

(2)雕塑:虚幻的能动体积。

雕塑是以三维的体积形成的物体展示出来的空间形式,它因其体积性质,是可触摸的,但雕塑总是将它的材料完全转化为视觉术语,也就是将触觉空间转化为视觉空间。雕塑体与周围空间有一种自然的连续性,无论雕塑体本身有多大,它都向周围延伸、与周围的空间一道形成一个整体。构成雕塑作品的是无生命的物质,只有雕塑的形式是一种生命的形式,由它形成的可视空间(雕塑形体的实的空间和包围它的周围的虚的空间)被赋予了生命,它是一个虚幻的能动的体积。

(3)建筑:虚幻的种族领域。

建筑是通过对一个实际的场所进行处理,从而描绘出“种族领域”或虚幻的“场所”。领域不是一个固定的事物,它是一种功能或数种功能的影响范围。每一种建筑都表现了某种文化的特定节奏的功能样式。一个建筑所创造的空间,也正是一个功能性存在的符号,它体现出生命的意象。它是一个“种族领域”的可见表象,在形式的力量与相互作用中将被发现的人类符号。

2. 音乐: 虚幻的时间

音乐的本质是一种可听而不可见的形式的运动。音乐的要素是乐音的运动形式。生命的、经验的时间表象,是音乐的基本幻象。所有的音乐都创造了一个虚幻的时间序列,这个虚幻的时间是从现实时间中“抽象”出来的艺术时间,它直接作用于听觉的特殊的声音运动形式,具有自己的结构模式,自己组织时间,展开时间。

时间的展开同时又是空间的形成。在音乐中空间是第二级幻象,它从属于时间。

音乐的时间带来运动,音乐的运动是最与人的内在生命律动相神合的有机运动。各种乐曲的本质都是有机运动的表象,节奏连续原则是生命有机体的基础,重复给音乐作品以生命发展的外表,这也是有机体的特征。音乐的音调结构,与人类的情感形式——增强与减弱、流动与休止、冲突与解决,以及加速、抑制、极度兴奋、平缓和微妙的激发,梦的消失等等形式——在逻辑上有着惊人的一致。

3. 舞蹈: 虚幻的力

舞蹈艺术的基本幻象是“虚幻的力”,它是不连续的“虚幻时间”中呈现于视觉的“虚幻空间”,是一种相互作用的力的呈现和表象,是从实际的力的体系中“抽象”出来的。姿势是舞蹈幻象赖以创造组织的一种基本抽象。想象的情感,而不是真正的情绪状态控制着舞蹈。舞蹈是一种完整、独立的艺术,它创造和组织了一个由各种虚幻的力量构成的王国。舞蹈中所具有的节奏和联系、转折和中断、复杂性和丰富性,正是生命和情感的模式,透露着生命意识和生命力的消息。

4. 文学、戏剧、电影：虚幻的生活

作者认为,文学、戏剧、电影的共同特征表现为他们的基本幻象是“虚幻的生活”,生活有两个一般而明显的意义:一个是生物学上的意义,指有机体特有的功能,与死亡相对;另一个是社会性的意义,生活乃发生的事。在这个意义上,生活特别属于文学、戏剧、电影等,它们从第一行、第一幕、第一个镜头就建立了生活的幻象。

(1) 诗歌：虚幻的记忆。

诗比较特殊,诗用的是语言符号,但诗的陈述是非现实的陈述,诗的语言起了变化,它不在行使正常的职能,不在服务于事实的说明、意义的传达和概念的建立,而是充当一种材料,用以虚构经验和往事,创造意象以超过词语本身而能表现人类的情感,诗用词语创造出与现实相隔离的虚幻形象。作诗的原则是:将各种现实的事物,用想象力转化为一种完全经验的东西。由诗创造的基本幻象是一种完全经验的历史。在正式的文学中,这种虚构的历史采取了记忆的表达方法。所有创造性的写作都是诗,它仅仅凭借文字来创造相同的幻象:即虚幻的记忆,或用经验性过去的方法创造历史。这可从伟大文学形式的进化过程中得到明证。

(2) 戏剧：虚幻的未来。

戏剧实质上是一种诗的艺术,只是一般的诗是回忆的模式,是“过去时”的虚象,而戏剧是命运的模式,是“将来时”的虚幻形象。戏剧的基本抽象是动作,这种动作产生于过去,却直接指向未来,并且往往对即将发生的事件有着至关重要的意义。戏剧中命运感是至高无上的,它使现在行为成为尚未展开的未来里似乎不可分割的部分,往往在冲突尚未展开之前,人们就感到一种紧张的东西存在。

“悲剧主题”和“喜剧主题”并非戏剧的本质,它们只是构造戏剧结构的手段。二者的区别在于:①喜剧是幸运的典型;悲剧是厄

运的典型；②它们的基本结构不同，喜剧大体上是偶然的、插曲式和伦理式的，它所表现的是社会具有的、以每个个人为实例的那种极其旺盛的生命力连续平衡；悲剧则是完成的，它的形式是封闭的、终极的和激情的。

人类的情感和生命形式在戏剧中得到细腻的表现。

(3)电影：虚幻的现在。

在附录中，作者还谈到电影。电影，这一后起的与现代技术紧密相关的综合艺术仍属于诗的艺术，它用自己独特的方式：梦的方式，创造了虚幻的现在。梦境最大的外在特征就是做梦的人总是居于梦境的中心。摄影机所处的位置与做梦者所处的位置相同，而电影观众的立足点又与摄影机相同。梦境的基本抽象是经验的直接性，电影的基本抽象也正是逼真性。电影不是由正在展开的事件构成，而是由事件展开的空间构成一个虚幻的有创造力的想象银幕上的“梦境化的现实”实际上是一种永恒的、无处不在的虚幻的现在。

在对具体的艺术形式进行论述时，作者始终如一地强调了艺术符号的创造性，即创造出“脱离自然”的、非现实的幻象和感性外观，而这具体的感性形式又能表现出普遍的人类情感的“逻辑形式”。

三、符号的力量(20—21章)

在对各种艺术符号的产生进行了系统的研究之后，作者提出所有艺术品都具有紧张结构的时间性，正因为艺术品具有有机的结构，所以一件艺术品可以为我们展示出生命的表象。一件艺术品既能被其创造者又能被每个人理解的原因在于：人们是通过基本的理性活动，即直觉的基本理性活动来认识艺术符号的意义。作者认为直觉包含以下几层含义：

(1) 直觉是对事物的直接洞察力。它具有内在的逻辑性并包含情感、想象和理解,属于人的基本理性活动。

(2) 直觉是逻辑的开端,如果没有直觉,一切理性思维都要遭受挫折,同时又是其结尾。

(3) 直觉不能离开经验,它以人类全部精神活动为基础。

最后,作者论述了艺术符号的社会功能。艺术是一种交流,艺术是一种文化遗产。艺术是一份公共财产,因为用某种形式表现“被感知的生命”是任何文化的核心,因为它为人们塑造了客观世界。

总而言之,苏珊·朗格在《情感与形式》中,一方面对原有的西方各美学流派进行了言简意赅的分析和批判,另一方面,全面地论述了自己以“艺术是人类情感符号形式的创造”为中心命题的艺术符号学体系。该书与朗格的其他著作一起继承、发展和完善了新康德主义哲学家 E·卡西尔的符号论哲学思想和美学思想,同时批判吸收传统和现代西方美学各派如表现主义、形式主义和直觉主义等的理论精华,并在新的基础上加以综合,使符号论美学在 20 世纪四五十年代达到鼎盛,对西方当代哲学和社会科学发生巨大影响。诚如美国评论家理查德·科斯特拉尼茨所说:“战后十年,在美国几乎没有一种艺术哲学比苏珊·朗格所阐述的理论占有更大的优势。”^① 但朗格在认识论上也未能越出先验唯心主义的窠臼,把艺术的本质和艺术创造非社会化、非历史化这是朗格符号论美学的最大缺陷。

吴颜媛

^① 理查德·科斯特拉尼茨:《美国当代哲学》,纽约 1979 年版。

雅可布逊

隐喻和换喻的两极 1942年*

罗曼·雅可布逊(Roman Jakobson 1896—1982),20世纪最杰出的语言学家、诗学家和符号学家。出生于莫斯科一个犹太人家庭。他先在拉扎列夫东方语言学校学习,后入莫斯科大学历史语文系。毕业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),教授俄罗斯语文学和捷克中世纪文学。1939年因德国占领捷克,他流亡北欧,1940年后一直定居美国并加入美国籍,开始在哥伦比亚大学任教,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。

雅可布逊对促进现代语言科学的发展作出了巨大的贡献。他的学术经历十分丰富。1914年在莫斯科与一些同学组成“莫斯科语言小组”,宗旨是研究语言学、格律学和民间文学等问题,得到东

* 罗曼·雅可布逊:《隐喻和换喻的两极》,选自《西方文艺理论名著选编》,伍蠡甫、胡经之主编,北京大学出版社1987年版。

方语言专家科尔什的大力支持。他们经常进行学术探讨和交流,与马雅可夫斯基、帕斯捷尔纳克和曼德尔什塔姆等大诗人进行讨论,与彼得堡派密切合作。他还相继发表了《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的批评方式。1926年,他与马提休斯、穆卡洛夫斯基等人创立了布拉格学派,并以其《论捷克的诗》(1923)和《文学和语言学研究的课题》(1928年,与蒂尼亚诺夫合著)奠定了布拉格学派的理论基础和他的“布拉格学派之父”的地位。在此期间,雅可布逊通过对诗歌的分析,发现了语言音位系统的存在基础,强调格律学中具有系统功能的音位学成分有着举足轻重的作用,阐述了音位学系统的结构原理,使之成为分析诗歌语言的一种模式和方法。法国结构主义的代表人物列维—斯特劳斯对音位学分析方法推崇备至。

雅可布逊在语言学、诗学以及两者的关系上所作的贡献最突出,成就也最大,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上所作的闭幕词《语言学与诗学》是一篇著名的理论纲领,西方语言学和诗学界几乎人人皆知。他认为:研究诗学必须建立在语言学模式的基础上,同时,诗性语言代表着语言的重要特征,只有诗学才能使我们全面透彻地把握语言的本质。诗歌语言与人类其他语言的区别在于它的诗功能(亦即审美功能)。从语言学看诗学,可见实用语言只以交流为目的,人们在交际时只注重交流的内容,当交流的目的实现,就将交流的载体弃之不顾。而诗歌语言则通过词句的各种配置和加工把人们的注意力引向自身。

这里所选的《隐喻和换喻的两极》是雅可布逊在研究失语症时所写的一篇论文。其内容如下:

隐喻和换喻是文学中两种重要的修辞方式。隐喻是以在语言中所指实体与其比喻的喻体之间的相似性和类比性为基础的,换

喻是以所指实体与其比喻的喻体之间的毗连性(即接近联想)为基础的。雅可布逊在研究失语症这种语言错乱现象时,发现两种主要的组合错乱:一种是相似性出现障碍,其结果使隐喻无法实现;一种是毗连性出现障碍,使换喻无法进行。他把这两种修辞方式看作语言的二元对立的典型模式。选择与组合是语言运作的两种方式。选择的过程表现为相似性时,是隐喻,而组合的过程表现为毗连性时,是换喻。特定的个人通过选择与组合——隐喻和换喻的运用来显示个人的风格、趣味和语言偏好。雅可布逊把隐喻和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,从而使他们获得了普遍的美学意义。当相似性附着于毗连性上,则使象征性、复杂性和多义性成为诗歌的实质,使隐喻带有换喻的色彩,换喻带有隐喻的特征。

隐喻和换喻的相互作用的关系在语言艺术中表现十分明显,在语言的任何一个层面——无论形态的、词汇的、句法的,还是措辞用句上——都以两者之一的方式出现。诗歌格律中就有这一关系的极为丰富的表现。如《圣经》诗歌、俄国口传民歌中,前后相继的诗句必须遵守对偶原则。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。隐喻在浪漫主义和象征主义的大量运用已经被人们所承认,但忽视了换喻手法在现实主义的文学作品中的支配作用。现实主义的文学流派是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截然不同的。如托尔斯泰注重采用换喻式的离题话,讲究提喻式的细枝末节。在描写安娜一幕时,其艺术上的注意力就集中在女主人公的手提包上。

隐喻和换喻的相互作用的关系在非语言的其他符号系统中表现也十分明显,在绘画中,立体主义有明显的换喻倾向,它把物体改变成一系列提喻。超现实主义则有一种明显的隐喻的倾向。在电影艺术中,早期电影常采用提喻式的特写镜头与换喻式的剪辑

手法。

语言中隐喻和换喻的这一两极结构以及在失语症中存在的固滞在其中一极上而排斥另一极的现象的系统的对比研究,对了解言语行为和一般意义上的人类行为有根本性的意义和影响。俄国小说家格·伊·乌斯宾斯基晚年有言语障碍,把自己的名字中的他的名字和父称理解为称谓两个人的名字:他自己的名字是具有高尚的品质的人,而父称则代表他自己的所有恶习。出现了同一人格的分裂,说明了相似性发生了障碍,而倾向于换喻。乌斯宾斯基的文学风格恰好偏好于换喻和提喻。这也证明了,他不仅在文学创作中受当时的现实主义潮流影响,而且他的个性也偏好于此,这在晚年的言语障碍中也表现出来。

隐喻和换喻的这种二元模式也存在于符号与象征之中。在梦幻结构的研究中,关键问题是了解梦幻所使用的象征符号和时间序列是基于毗连性,还是基于相似性。弗雷泽也把巫术仪式的支配原则归纳为以相似性为依据的“同体感应”或“摹仿”巫术;以毗连性为依据的“传连巫术”。

由于人们对隐喻的解释比较容易,对换喻的解释比较困难。因此,研究隐喻的理论成果较丰富,而关于换喻的成果十分贫乏,导致了对换喻作用的忽视。另外,在诗歌中的注意力集中于符号本身,而在散文中因注重实效而突现所指物,人们便主要把比喻和修辞格作为诗学的手段来研究,忽视散文中的换喻原则。故在雅可布逊看来,诗学研究的当务之急要以同样的重视程度来对待隐喻和换喻,以此来建立研究诗学的普遍模式。他强调隐喻和换喻是相互关联、相互对立的两极,两者同等重要,不可忽视任何一方。这不仅对于诗学研究,而对于人类的一般行为和符号系统的研究都具有重要意义。

刘 力

门 罗

走向科学的美学 1956年*

托马斯·门罗(Thomas Munro, 1897—1974),美国著名美学家。他1912年进入哥伦比亚大学阿默斯特学院学习。经过八年寒窗之苦,先后于1916年、1917年和1920年取得学士、硕士和博士学位。获得哲学博士学位后,他决定在哲学领域继续修炼自己,于是便留校执教。后经杜威推荐,在费城的巴奈斯博物馆就职,并先后担任过美国雷泽福大学艺术系教授和克利夫兰艺术博物馆教育长。此外,他还担任法国和英国几所大学的客座教授。作为美国美学学会的组织者和创立者,他于1945年主持创立该会会刊《美学与艺术评论》,并连任该刊主编长达20年。由于他的辛勤奔走,美学终于在美利坚走向成熟。

门罗终生深受杜威实用主义和自由主义思想影响,同时又长期接触具体的艺术作品,这使得他更注意从实证描述的角度研究

* 托马斯·门罗:《走向科学的美学》,石天曙、滕守尧译,中国文联出版公司1987年版。

美学。他的大部分著作都是对具体的审美现象进行描述和分析,很少作纯思辨性的探讨。他在美学上的基本主张和突出贡献是对“科学美学”的倡导和阐释。他认为,在人类进入 20 世纪之后,自然科学的迅速发展使美学也发生了巨大的变革,美学不再是抽象的思辨哲学的一个分支,而变成了一门理性的和科学的学科。

勤奋不辍的门罗,一生美学著述极为丰富。据不完全统计,仅从 1933—1964 年,发表的文章就达 130 余篇。重要的美学著作有:《原始黑人雕塑》(1926)、《艺术教育:艺术哲学与艺术心理学》(1956)、《走向科学的美学》(1956)、《艺术的进化》(1963)、《东方美学》(1965)、《论艺术的形式和风格》(1970)等。这些著作大多是百科全书式的,以材料丰富、浅显易懂著称。

《走向科学的美学》是门罗的代表作之一,也是科学美学的奠基作。它原以一系列单篇论文的形式发表,历时 28 年,涵括了门罗美学的主要观念和见解,反映了门罗对科学美学的大体设想以及他提倡的一种研究的科学态度和方法。全书 11 章。正如作者在序言中所说:“这些论文所探讨的是美学当前在向科学转化的过程中的各个方面:它必须正视的资料和问题,转化中可能要实现的目的和方法以及在这种探讨过程中正在发展的各个美学分支。”全书内容即围绕上述方面展开。

门罗首先论述了科学美学的方法。研究美学的方法,是门罗美学理论的一个中心课题,也是他研究美学的指导原则。门罗对美学至今仍属于思辨哲学的一个分支十分不满,认为随着社会和科学的发展,美学应摆脱哲学思辨的控制,独立成为一门科学。在他看来,美学家们长期纠缠于对美的本质的抽象思辨,忙于为“美”下一个完善的定义,满足于玩弄辞藻和构造庞大的理论体系。大部分美学家都不打算,也没有能力去用它来指导艺术实践,他们的美学只能停留在抽象的理论水平,不是实用科学,只是作为一种纯粹的知识而存在。门罗认为这种传统美学应彻底予以抛弃,人们

只有采取经验主义和自然主义的科学方法,才能使美学的根本问题得到最终解决,成为“科学美学”。他为“科学美学”规定的原则是:不带任何理论色彩,不受以往的任何哲学体系对美的本质的看法的影响,不管它们是唯心的还是唯物的、可知论的还是不可知论的。他力主“有活力的自然主义”应走“作为传统的二元论或泛心论和马克思主义这两个极端之间的中间道路”。门罗认为,科学美学完全满足于对于美的经验作现象的描述和研究,它是在现代心理学和人文科学的基础上,尝试科学地描述和解释艺术现象和所有与审美经验有关的东西,自然主义美学拒绝任何超经验的价值和原因,对它来说,美学不只是概念的分析。它还要研究艺术创作、艺术功用等实际问题。门罗力图把美学变成一门实用的、技术的、工具性的学科。他公开提出:“美学不仅仅是作为一门纯粹的科学发展起来的,而且还是作为一种真正的技术发展起来的,发展起来后,它便对一种有限领域内的技能进行科学的研究和指导。”于是,美学与艺术活动之间的关系就成了技术科学与实际应用的关系。

在门罗看来,艺术和审美现象都属于自然现象,这种现象同物理和生物学现象是相沿续的,艺术和审美现象是从物理和生物学中进化而来的,两者没有根本的区别,只有复杂性、变化性和某种程度的差异。也就是说,艺术形式自然地经历了一种逐渐由低级向高级发展的过程。美学只不过是指导生物性生存活动的工具。基于此,门罗提出一套所谓“科学”的实验主义方法论。这种方法不同于费希纳的不成熟的“实验美学”的方法。它的基本内容可以概括为:“首先对具体的现象进行观察和比较,以发现它们之间的相似之处和不同之处。然后通过形成某些假设来解释它们的起因和反复出现的原因,最后再通过对具体事实的更加仔细的观察和实验来验证这些假设。”显然,这种观察——假设——验证的方法脱胎于自然科学的方法。

门罗在书中对有关美的概念问题作了独特的探讨。从自然主义和经验主义的观点出发,门罗对美学是否仍应围绕美的本质问题展开表示怀疑。他认为,第一次世界大战前,人们普遍把对“美”下一个正确的定义并对美的本质和标准作出真正的解释当作“美学惟一的和中心的任务”,但 20 世纪 20 年代以来,美学家们却不太使用“美”、“美的”这些词了,“在整个美学中,美的概念已不再占据中心和显要的地位”。这首先是因为美学研究的领域已扩大,整个艺术科学领域被包括其中,广泛的研究范围仅靠“美”、“丑”、“崇高”等传统美学范畴已远不够用。其次,“美”等概念模糊不清,不同的人对“什么是美的”这一问题会有迥然有别的答案,这就妨碍了美的科学性。再次,“美”这个词带有强烈的主观评价色彩,用它来描述艺术和其他文化现象时就往往失之于主观随意,因而缺乏描述的客观性。因此,“美”应在美学中退居次要地位。美学还应“辅之以其他一些含义更为确切的概念”,让美学成为“像旧的科学那样使自己具有描述性和合乎事实性的”科学。门罗强调,美学范畴不应局限于美,而应着眼于更广泛的审美经验。当然,美的范畴仍需保留,它将被看做审美对象的一种。

门罗对美学史上各种“美”的定义和权威词典中诸多“美”的解释作了全面梳理,并把它们概括为“极端主观主义”和“极端客观主义”两大类。但他指出,这两种极端的观点都不可能得出恰当的美的概念,美既不完全属于主观,也不完全依赖于客观,而是两个方面的折衷。他认为,美一方面取决于各个不同时期人的情感和教育,即美是主观的;另一方面,美又取决于艺术品或事物的结构形态,即美是客观的。主观主义和客观主义都各自抓住了美的一个方面。既然这两种对立的美的理论已长期共存,它们必定有一定的合理性。因此,门罗扬长避短,提出“美”一方面取决于主体的审美态度,另一方面取决于艺术作品或事物本身的客观结构和形态。这两者相辅相成,互为表里,共同构成美的本质。但是,门罗认为,

“美”的经验的最基本原因还是来自主体的“审美需要”。为了说明美是主观方面和客观方面的结合。门罗以食物的营养为例对其进行了解剖和分析。他解释道,美就好像食品的营养性质,这种性质并不是完全独立地存在于食品之中的客观性质,只是因为它们对人的肌体产生了某种滋补作用,才说这种性质是营养性的。也就是说,营养存在于食品的这类性质和某些机体需要二者之间的关系中。客体本身纵然有某些特征,但离开了有意识的机体的审美需要,就不会被感受为美的或具有审美价值的。“只有有了审美需要,审美对象的某些特征才具有了潜在的美或感召美的基因,从而产生美的经验。”

门罗对艺术和艺术作品也作了类似的讨论。他并不试图对“艺术”作出形而上学的定义,而是用经验主义方法,从艺术的功能角度来描述艺术的基本特征。他考察“艺术”的词源学意义即“有用的技艺”。其实人们是很难用“美”与否来区分艺术与其他技艺的。由于人们首先对什么是美难以有统一的看法,因此他主张人们应按照中性的或非评价性的概念来使用“艺术”一词。具体地说,就是从艺术与人的功能关系或它的功用性方面来界定艺术。门罗反对将艺术的“功用性”和“审美性”割裂、对立起来,肯定艺术不仅有审美功能,而且还有其他非审美的实用功能,突出艺术的人工性、技艺性或工艺性。

在书中,门罗还详细论述了科学美学的研究范围。他认为,传统美学之所以不能解决问题,一个重要原因就是研究对象的含糊不清。基于自然主义的立场,门罗将“科学的实证方法”运用于美学研究之中,根据不同侧面,对美学研究的范围作了细致的分工。门罗指出:“美学作为一门经验科学,它的研究领域主要由下面两组现象组成:一组包括艺术品(绘画、诗歌、舞蹈、建筑、交响乐等)或其他类型的产品、形式或作品;另一组包括与艺术作品有关的人类活动,如外在的和内在的行为和经验方式、技巧。对刺激的反

映、创造、生产和表演艺术的活动,还有领会、鉴赏、使用、欣赏、评价、管理、教学诸如此类的活动。第一组现象,即艺术作品的形式,属于审美形态学研究的范围;第二组现象则属于审美心理学的研究范围,当然还要求助于社会学、人类学和其他社会科学。”而“旨在研究艺术的价值和无价值的审美价值学,则倾向于把注意力集中在上述两个领域之间,时而涉及艺术作品,时而涉及艺术作品对人类产生的不同影响”。概而言之,这三个方面有各自不同的研究重点,审美形态学偏重于审美的客观方面,主要研究审美客体的形式和结构的关系特点,审美心理学偏重于审美的主观方面,主要研究主体的审美经验;审美价值学则介乎主客观之间,主要研究审美主客体之间的价值关系。在审美活动中,这三个方面不可分割地结合在一起,构成完整的美学。

关于审美形态学,门罗坦言,“形态学”一词是他从生物学中得到启示后移借过来的。他认为美学类似于生物形态学的研究机体的结构形态。但比生物学更复杂、更广泛,“形态”既包括物体和事件的物理化学结构(即由分子和原子构成的结构),同时还包括物体和事件的外部方面和表象(即知觉到和想象到的表象)。生物学中的形态学只是研究机体结构形态的科学,而审美形态学同时还要探究部分与部分以及部分与整体之间积极的和机能性的关系,研究整体形式刺激人们的知觉和理解时的作用和功能。

门罗认为,审美心理学应作为美学的有机构成部分,它的任务就是弄清究竟是艺术家个性中的什么力量促使他们创造艺术作品,理解欣赏活动的整个过程,阐述这些创造和欣赏活动与艺术以外的其他人类活动的关系,以及它们与人类机体结构的关系,即研究审美主体的主观经验。门罗意识到,要进行这么庞大的探索,决非费希纳的实验方法所能胜任,必须普遍汲取心理学、生理学、人类学的知识,运用这些学科精确的测试方法、统计方法和精确的语言表达能力。他十分赞赏格式塔心理学和精神分析学,认为它们

有不少足资借鉴的成果。他进而断言,近期的一切心理学研究的所有进展,都会给予美学以无形的影响。

在门罗看来,无论是审美形态学,还是审美心理学,其研究的依据和结果都应该以审美的价值为指归。以往的价值理论大多过于抽象和概括,都把价值说成是一种脱离事物的自然秩序而存在的怪异实体,并认为对它不可能进行描述性的实证研究。他不满意于这种看法,提出了自己的观点;科学的审美价值学应建立在尽可能客观的审美经验基础之上,它要求鉴赏者通过对作品形式与自我两个方面的客观的分析与描述作出判断,并与他人的判断相比较,以发现自己的判断在多大程度上符合整个社会经验中那些共同的意见,进而进一步证实自己评价的可靠性。

门罗在书中还回顾了作为一门科学的美学在欧洲和美国的发展。他认为,费希纳创立的实验心理学虽然“结果尚未成功”,但是,他做的大量工作奠定了20世纪科学美学的基础。科学美学所需要的“研究手段”和资料,早在19世纪就初步具备了,具体表现在三个方面:一是具备了相当数量和种类的艺术作品,可以在此基础上进行广泛总结;二是各门社会科学学科的互相合作,可以使人们从更广阔的文化背景来观察艺术;三是心理学研究的巨大进展可以使人们对自身获得更加深入的认识,并为我们对美的形式进行分析提供了一种新的锐利武器。这三种条件的具备,使科学美学能够兴起并不断向前发展。

此外,门罗还用不少篇幅讨论了艺术风格、美与艺术家的关系、美学在艺术博物馆中的地位等问题。

门罗的科学美学是继费希纳的实验美学之后“由下而上”研究方法的新发展,对国际美学界有着深远的影响。

王哲平

马尔库塞

审美之维 1978年*

赫伯特·马尔库塞(Herbert Marcuse, 1898—1979), 美籍德裔哲学家、美学家, 是法兰克福学派最重要、最著名的代表人物。他生于柏林一个有教养的犹太人家庭。1917年曾加入德国社会民主党, 1919年因不满该党对革命的叛变而退出。后到柏林大学和弗莱堡大学攻读哲学, 曾受教于著名哲学家胡塞尔与海德格尔, 1923年获博士学位。1933年加入法兰克福社会研究所, 走向了研究马克思主义的道路。纳粹上台后他流亡法国、瑞士, 后转往美国。1934年到1940年他在哥伦比亚大学的法兰克福社会研究所任职。二战期间曾为美国战略、情报机构服务, 战后曾任东欧组组长。1951年回哥伦比亚等大学从事教学和研究工作直至去世。他曾在60年代末欧洲风起云涌的左派和学生造反运动中称为精神领袖。法兰克福学派对当代资本主义社会在政治、经济、文化诸领域

* 马尔库塞:《审美之维》, 李小兵译, 三联书店1998年版。

的批判,在很大程度上,是通过马尔库塞的理论与实践才广为人知的。马尔库塞美学的总体构架,只限于意识形态领域甚至是个体的本能结构领域的革命,且主要建立在抽象的普遍人性基础上,根本不触动资本主义的经济基础与政治统治,具有空想的色彩。他一生著述甚丰,主要有:《历史唯物主义现象学概要》(1928)、《辩证法的课题》(1930)、《黑格尔本体论与历史性理论的基础》(1932)、《历史唯物论基础的新材料》(1932)、《文化的肯定性质》(1937)、《理性与革命》(1940)、《爱欲与文明——对弗洛伊德的哲学考察》(1955)、《单面人——发达工业社会意识形态研究》(1964)、《论解放》(1969)、《阻碍革命与反抗》(1971)、《作为现实形式的艺术》(1972)、《审美之维》(1978)等。

马尔库塞写作《审美之维》的目的是对流行于马克思主义美学中的正统观念提出质疑,认为艺术的政治潜能在于艺术本身,即在审美形式本身。艺术通过其审美的形式,在现存的社会关系中,主要是自律的。艺术在自律的王国中,即抗拒着这些现存的关系,同时又超越它们,从而破除那些占支配地位的意识形式和日常经验。全文可分三部分:一,艺术对现实进行肯定的基础;二,艺术的目的和功能;三,艺术激发作用的手段。

一、艺术对现实肯定的基础

马尔库塞是在对传统的马克思美学^①进行批判中建立自己的观点。他认为马克思美学理论正是忽视了艺术—审美这个重要的维度及其意义。首先,马尔库塞认为“经济基础—上层建筑”所推衍出的文学艺术作品必须要表现社会的生产关系的这个美学上的绝对命令对美学产生糟糕的后果,实质上并不符合马克思恩格

^① 主要指前苏联模式的马克思主义。

斯的辩证构想。这种看法把物质基础作为真正的现实存在,在政治上就低估了非物质力量,尤其是个体的意识和潜意识力量,以及他们的政治功能。该功能具有倒退的或解放的物质力量。而如果历史唯物主义理论不能对主体的这种作用作出解释,就易着上庸俗唯物论的色彩。

其次,马尔库塞认为,马克思美学即使在其最著名的代表人那里,都同样地低估了主体性,都倾向于把现实主义当成进步艺术的领域,而把浪漫主义贬为纯粹反动的流派,鄙视为“腐朽的”的艺术。这样不仅低估了作为认识的自我(ego cogito)的理性主体,而且低估了内在性、情感以及想象;个体本身的意识和下意识愈发被消解在阶级意识之中。马尔库塞认为产生革命变革的需求,必须源于个体本身的主体性,根植于个体的理智与激情、个体的冲动与目标。在今天这一极权统治的时代,主体性已成为一种政治力量,作为与攻击性的和剥削性的社会化相对峙的反对力量。解放的主体性,构成于个体的内在历史(即个体本身的历史)中。不同于他们的社会存在,然而对每一个人的存在来说,它们是决定性的,建构着现实。

第三,艺术对现实的控诉,以及艺术对解放的美景的呼唤,是以“审美形式”^①为基础的,在这个维度上,艺术超越其社会决定性,挣脱即存的论域和行为领域,同时又保持它在这个世界中难以抵挡的显现。马尔库塞认为,有了审美形式,艺术作品就摆脱了现实的无尽的过程,获得了它本己的意味和真理。通过语言、感知和理解的重组,使现实的本质在其现象中被揭示出来:人和自然被压抑了的潜能。在审美形式的法则下,即存现实被升华了,审美升华

^① 所谓审美形式,马尔库塞认为是指把一种给定的内容(即现实的或历史的、个体的或社会的事实)变形为一个自足整体(如诗歌、戏剧、小说等)所得到的结果。

在艺术中构成肯定、妥协的成分,以审美升华为基础的个体,在他们的知觉、情感、判断思维中就产生了一种反升华,即产生了一种瓦解占统治地位的规范、需求和价值的力量。一部艺术作品的真诚或真实与否,并不取决于它的内容(即是否“正确地”表现了社会环境)和纯粹形式,而是取决于它业已成为形式的内容。马尔库塞认为,审美的形式、自律和真理,这三者是互相关联的,是社会—历史的现象。艺术的使命就是在所有主体性和客体性的领域中,去重新解放感性、想象和理性,让人们去感受一个世界,使个体在社会中摆脱它的功能性生存和施行活动。艺术表现的审美变形,就是认识和控诉的手段。

第四,在艺术中,同时具有与现实和解的肯定趋向和反抗趋向。马尔库塞认为它们不是出于艺术的特定阶级的决定性,而是出于情感净化的补偿性质。情感净化本身借助于审美形式的力量,来发挥艺术的认识力量。艺术表现的肯定性质还有另外一个根源:这就是艺术对爱欲的执著,即艺术在反抗本能和社会压迫时,对生命本能的深切肯定。马尔库塞认为,马克思主义美学在具体运用中,弱化了艺术作为意识形态的认识功能,而艺术的根本潜力就在于它具有意识形态性质,具有对“经济基础”的超越关系。马尔库塞反对马克思美学假定所有艺术都被生产关系、阶级地位等东西所决定,他认为艺术的普遍性不以特定阶级的世界或世界观为依据,艺术要揭示的是一种具体的普遍性,即展示出人性,而这种普遍性是何种特定阶级,即使无产阶级(马克思的“普遍阶级”)都不能独自构成的。马尔库塞认为,无产阶级社会实现的前提在于根本变革个体的冲动和欲求,只有根植于个体的本能结构,让攻击性的和侵略性的能量纳入生命本能的社会解放,才能为人类的团结与联合奠定基础。马克思主义很久以来一直忽视这个维度上的根本政治潜能。

第五,艺术自律的王国,是由审美形式建立。艺术自律的产

生,是通过脑力和体力劳动的分离,即作为占支配地位的统治关系的一个结果,强加于艺术的。艺术的先进性以及艺术对解放斗争的贡献既不能用艺术家的血统,也不能用他们阶级的意识形态水准来衡量;同样,它也不能用被压迫阶级在他们的作品中是否出现去决定。艺术先进性的标准,只有让作为整体的作品本身去说明。艺术的审美层面揭示出现实中受到禁锢和压抑的维度:即解放的层面。马尔库塞赞同本雅明对波德莱尔、普鲁斯特等人作品的分析,这些作品都表现了一种“危机的意识”,即表现一种在腐败和毁灭中的快慰,在罪孽中的美丽,在自私和颓废中的赞颂。这种意识正是资产阶级对本阶级的秘密反抗。其基础在于原初的爱欲摧毁力的攻击性。虽然从政治实践的角度看,它是贵族的和腐朽的,它无助与为自由而斗争,只能打开那些人类社会和自然界的禁区。这种文学却要摆脱所有的社会控制,去揭示爱欲和死欲的不可扼制的力量,所以就会激发出在根本上带有破坏性的需求和满足。这种文学是批判的美学超越性的一种历史形式。

二、艺术的目的和功能

艺术的目的是以间接手段,通过创造一个虚构的世界,即一个比现实本身更真实的世界,去向现存现实的垄断性宣战,确定真实的东西。艺术能看破或预见现实。

第一,审美形式让艺术从“介入的文学”中摆脱出来,从实际生活和生产过程的王国挣脱出来,以自身的语言形式去揭示现实。艺术作品中存在着审美形式的超越和批判的因素。艺术作品用同给定现实相对峙的审美形式,同时是一种通过调和的宣泄达到的肯定的形式;这种宣泄根植于形式的特殊性、非压抑的秩序和它的认知力量中。马克思美学谴责那种把社会冲突转化为个人命运的做法,谴责从阶级情景的逃避,谴责问题的“贵族”性质和主人公

虚幻的自律。马尔库塞认为这种谴责忽视了那种确实包含在社会内容升华中的批判潜能。艺术的虚构创造的是自身的现实,即使遭到现存现实的否定,也仍有存在的理由。

第二,艺术借助它的超历史性的和普遍的真理,不仅呼唤着一种特定阶级的意识,而且呼唤着、发展着所有促进生命的潜能、作为“类的存在”的人类意识。马尔库塞反对马克思美学认为的作为特定阶级而成为普遍阶级的无产阶级就是这个意识的主体。他认为在当前的资本主义社会,真正艺术所盼望的主体,在社会上还是潜在的,尚不显露的。但真正的艺术主体并不是与革命实践的主体同时俱在。并且,受压迫的阶级越是屈从于现实的力量,艺术就越会与这些人民疏远。

第三,在艺术中,那种看似远离变革实践的东西,应当被看做是未来自由解放实践的因素——看做是“美的科学”、“赎还和完美的科学”。艺术不能改变世界,但是它能够致力于变革男人和女人的意识和冲动,而这些男人和女人是能够改变世界的。艺术与实践之间的根本冲突,就消解于巧妙地运用艺术的双重意义:作为审美形式的艺术和作为技巧的艺术。艺术是与生产劳动具有质的差异的生产力,艺术在根本上的主体性质,使它不同于严酷的阶级斗争的客观性。艺术的超越性使得艺术与政治实践之间的冲突成为不可避免。艺术可以让那些被垄断资本主义操纵的男人和女人不理睬那些操纵他们的语言、观念以及形象;让他们体验到质的变革的维度,让他们重申他们的主体性和内在性。马尔库塞反对马克思美学对资产阶级文学中个人主义的批判,认为把个体的东西当作“资产阶级”概念加以摒弃,会使人回想起并预见到法西斯的所作所为。真正的团结和共同体,并不意味着吞没个体,而是社会化个体(而非芸芸众生)的自由联合。

三、艺术激发现实的手段

艺术是现实存在物的一部分,而且也只有作为现实存在物的一部分,它才能对抗现实存在物。这个矛盾,已被保存消解到审美形式中。审美形式给那些习以为常的内容和经验以一种异在的力量,由此导致新的意识和新的知觉的诞生。

第一,一部艺术作品,只有借助能溶合和升华素材的形式,才能成为真正的艺术作品。受制于审美形式,是达到反抗性升华的手段,审美形式伴随着反升华,统一形成于艺术作品中。艺术的审美构形是依照美的规律进行的。肯定与否定、慰藉与忧伤的辩证法就是美的辩证法。马尔库塞认为在现存体制中,交换价值已延伸到审美—爱欲的维度。美在运动中不断崭露头角的潜能源泉首先存在于美的爱欲性质中。艺术作品能激发出那种把死亡和毁灭从属于生存意志的自由想象,这就是审美肯定中的解放因素。自我和超我,本能的目标和情感,理性能力和想象力,都退出由社会的压抑造成的社会性,与艺术的自律的虚幻世界遭遇,在这里,意识被重构,并且赋予感性的表现以一种反社会的体验。

第二,在艺术作品中,决定性的东西是作品的整体。解放的承诺是审美形式的一个美的性质,它展示出一幅权力消亡、自由显现的图景。作为显象的艺术具有认知的内容和功能,艺术的真理是社会现实的异在者,艺术的自律把自己作为矛盾的自律(认识与体验)建立起来。否则,艺术就屈从于它想去把握和起诉的现实。美的感性的实质。被保存于审美升华中。艺术的自律和它的政治的潜力,在这种感性的认知力和解放力中表现出来。一方面,艺术确证着解放的必然性,另一方面,它也确证了自己的局限。但只要艺术借助它对幸福的承诺,保存其对曾已失败的过去的目标的眷恋,它就能够作为一个“指导性的概念”,投身到变革世界的殊死搏斗

中去。在反对一切对生产力的盲目崇拜,和反对一切借客观条件对个体继续奴役的斗争中,艺术代表着所有革命的终极目标:个体的自由和幸福。

第三,艺术的真理正是在本质和现象的关系中;艺术的政治价值,也是由这种关系决定的。马尔库塞一再重申,艺术的审美形式是根本的,形式的性质,否定着那些压抑人的社会的性质——它的生活、劳动和爱情的性质。摒弃审美形式就是放弃责任,它使艺术丧失掉形式本身,而艺术正是依赖此形式,在现存现实中创出另外一个现实,即希望的宏大世界。马尔库塞反对庸俗的马克思主义美学,认为审美性质和政治倾向的统一并非直接的,完美的文学形式总是超过正确的政治内容;倾向和性质的统一总是对抗性的。

作为马尔库塞的最后一部著作,《审美之维》实际上是他总结左派激进运动衰落的实践,重新在理论上对人的解放的强调。他回到艺术本身的领域,反思作为政治潜能本身的艺术在新的条件下应当具有的职能。在经历了一个理论—实践—理论的正、反、和之后,又回到对早期理论构想的强调。

刘慧妹

伽达默尔

真理与方法 1960年*

汉斯·乔治·伽达默尔(Hans·George·Gadamer, 1900—), 德国著名哲学家、现代本体论哲学诠释学创始人。生于德国马堡, 20年代先后就学于波兰布雷斯劳、德国马堡、弗莱堡、慕尼黑等大学, 主攻哲学、古典语言学、艺术史、德国文学等课程。1922年, 在那托普指导下获得哲学博士学位。1923年, 伽达默尔参加海德格尔主持的“亚里士多德伦理学”讨论班, 深为海氏哲学吸引, 逐渐摆脱新康德主义马堡学派的影响, 这对伽达默尔以后创立哲学诠释学具有决定性的作用。自1929年起, 先后在马堡、莱比锡、法兰克福、海德堡大学任教, 直到1968年退休后仍为海德堡大学名誉教授。1946—1947年曾任莱比锡大学校长。另曾任德国哲学总会主席、国际黑格尔学会主席等职。自1940年, 相继任莱比锡、海德堡、雅典、罗马等科学院院士。1975年任波士顿美国艺术和科学研究院荣誉院士。伽达默尔著述甚丰, 主要著作有:《柏拉图与诗

* 伽达默尔:《真理与方法》, 洪汉鼎译, 上海译文出版社1992年版。

人》(1934)、《歌德与哲学》(1947)、《真理与方法》(1960)、《黑格尔的辩证法——五篇诠释学研究论文》(1971)、《科学时代的理性》(1976)、《诗学》(1977)、《美的现实性——作为游戏、象征和庆典的艺术》(1977)等。代表作《真理与方法》先后五次再版,并被翻译成多种文字。

在本书的第二版序言和导言里,伽达默尔简要概述了他的研究出发点、目的、主张。伽达默尔声明,他的目的既不是探究理解的“技艺学”,也不想提供一套诠释的方法规则和理论基础,而是要探寻一切理解方式发生的条件及其共同点,探究人的世界经验和生活实践的问题。为此,他提出了一个康德式的问题:理解怎样得以可能?伽达默尔认为,海德格尔对人类此在的时间性分析应该成为研究的指导思想。照此看来,“理解不属于主体的行为方式,而是此在本身的存在方式”。诠释学现象学就不是方法论问题,而是探寻现代科学方法之外的对真理的经验,也就是那些不能用科学方法论手段加以证实的真理显现自身的方式。伽达默尔这样概括本书的思路:“本书的探究是从对审美意识的批判开始,以便捍卫那种我们通过艺术作品而获得的真理的经验,以反对那种被科学的真理概念弄得很狭窄的美学理论。但是我们的探究并不停留在对艺术真理的辩护上,而是试图从这个出发点开始去发展一种与我们整个诠释学经验相适应的认识和真理的概念。”据此线索本书分成三个部分:一,艺术经验里真理问题的展现;二,真理问题扩大到精神科学里的理解问题;三,以语言为主线的诠释学本体论转向,它们分别构成美学领域、历史领域、语言领域。

伽达默尔认为,审美经验是一种自我理解方式,这种理解要从同艺术作品的接触才能得到说明,因为“所有自我理解都是在某个于此被理解的他物上实现的,并且包含这个他物的同一性和统一性”。也就是说,在理解他物中学会理解我们自己。这样,思考艺术中的真理问题就不能从抽象的审美意识出发,或者孤立地分析

艺术作品的构成,而应该从对艺术作品的具体经验,从对艺术作品的特定的理解活动入手。在规定了探索艺术真理问题的诠释学维度后,伽达默尔把重心放在阐明艺术作品的本体论,他对艺术作品本体论的思考是从游戏、创造物、时间性三个概念推导出来的。

游戏在美学中曾起过重大作用,不过,伽达默尔的考察角度与传统的游戏观特别是康德、席勒从主观的意义讨论游戏不同。在他看来,“游戏并不指行为,甚而不指创造活动或鉴赏活动的情绪状态,更不是指在游戏活动中所实现的某种主体性自由,而是指艺术作品本身的存在方式”。他抓住游戏与艺术作品存在方式的内在同一性,通过对游戏特征的分析,阐述了独特的艺术作品本体论:第一,游戏的真正主体是游戏而不是游戏者。伽达默尔强调了游戏对游戏者意识的优先性,他认为,游戏的独特本质在于它独立于从事游戏活动的人的意识,在不断的往返重复运动中更新自身,谁或者什么东西从事这种运动都无关紧要,这样作为游戏的艺术作品就成为艺术经验中的主体。第二,游戏的最突出的意义是自我表现。“游戏的存在方式就是自我表现,而自我表现乃是自然的普遍的存在状态。”游戏者是在游戏中表现自身的,他通过游戏某物即表现某物而达到他特有的表现。第三,游戏是由游戏者和观赏者所组成的整体。伽达默尔指出,游戏的表现并非单纯表现某种安排好的行为,或者如儿童在游戏中的单纯表现,而是“为……表现着”。在本质上,游戏“是为观看者而表现的”,只有观赏者才能使游戏获得全部意义。同样,艺术表现的本质是“艺术是为某种人而存在的,即使没有一个只是在倾听或观看的人存在于那里”。

伽达默尔认为,只有通过向创造物的转化,游戏才能赢得其理想性,才能被称为创造物。这种转化乃是向真实事物的转化。在艺术游戏里所表现的是一种“解救和回转的东西,被揭示和展现的,就是曾不断被掩盖和摆脱的东西”,是永远真实的东西。伽达默尔在这里强调艺术作品的世界作为封闭的世界具有纯粹实现的

功能,艺术是存在真理的发生,“每个人正是通过这世界认识到存在的东西究竟是怎样的事物”。他又指出,游戏是造物这个命题表明,游戏是意义整体,它是无限的,但又能够反复地被表现,并能反复地在其意义中被理解。所以根本问题不在游戏者的主观多样性,而是作品自身存在的可能性问题。在他看来,作品通过再创造并在再创造中使自身达到了表现。伽达默尔由此转到对时间过程中作品如何保持自身同一性的讨论。

什么是审美存在的时间性?伽达默尔认为,“艺术作品的真正存在不能与它的表现相脱离,并且正是在表现中才出现造物的统一性和同一性”。他以节日庆典为例,说明艺术作品独特的时间结构。节日只有被庆祝才能存在,这意味着要有观赏者。但观赏者的存在是由他“在那里的同在”所决定的,同在就是参与,“这样一种同在具有忘却自我的特性,并且构成观赏者的本质,即忘却自我地投入某个所注视的东西”。同时性构成“同在”的本质,它并非指审美意识的同现,而指某个向我们呈现的单一事物在其表现中赢得完全的现在性。这样艺术作品在观赏者的全面、积极的参与下才达到意义的连续性,同时表演者、观赏者只有依赖艺术作品才能具有自身的合法性。

根据上面的论证,伽达默尔得出结论,美学必须被并入诠释学中,因为艺术经验典型地表现出诠释学经验的特征,那就是真理的参与特性,在此理解被视为意义事件的一部分,在理解中,一切陈述的意义得以形成和完成。因此诠释学的任务就不同于施莱尔马赫要求的对作品意义的再造和组合,而是像黑格尔所说的“与现时生命的思维性沟通”,这种沟通不是外在的补充的,它正是艺术真理之所在。

伽达默尔认为,理解现象无所不在,无所不包,理解活动发生在人类生活的各个层面,因此诠释学必须考虑精神科学里的真理的经验。精神科学的任务就是研究各种历史流传物,我们对各种

历史流传物的经验经常居间传达我们必须参与其中去获得的真理。

伽达默尔批判了施莱尔马赫的心理主义和狄尔泰的历史主义,因为他们都试图克服解释者的主观偏见,消除解释者与历史流传物之间的历史间距,从而达到客观的历史真实。在伽达默尔看来,被客观主义抛弃的历史性恰恰构成一切理解的根本特性,理解正如海德格尔所说是“此在的原始完成形式,是在世界中的存在”,而此在的有限性和历史性便规定着理解的历史性和有限性。一旦排除了科学的客观性概念的干扰,哲学诠释学就不能回避或者隐藏理解的历史性,而应该把问题转向怎样正确地对待理解的历史性。

伽达默尔对理解得以可能的条件的论述从为“前见”的辩护开始,他回顾了前见的概念史。前见最初为法律用语,指临时性的判决,德语“前见”(Vorurteil)由“Vor”(前)和“Urteil”(判断)复合而成,意为我们判定理解事物的先行判断,这个概念本身具有否定和肯定的价值。只是到了启蒙运动时期,前见才完全变成贬义词。启蒙运动企图丝毫不带成见地理解历史流传物,前见于是成为有碍正确判断因而需要加以拒斥的东西。在伽达默尔看来,前见就是海德格尔说的“理解的前结构”,它不是理解的消极力量,相反,前见是理解得以发生的一切条件中的首要条件。不过他并不认为所有前见都对理解有利,为此他区分了两种前见:真前见和假前见。前者是生产性的积极的理解得以可能的条件,后者则是以与我们之间的现实的功利关系为基础的导致误解的前见。伽达默尔强调,前见是传统赋予我们的,传统就其本质而言是保存,理解是一种置身于传统过程中的行为,“我们其实是经常地处于传统之中,而且这种处于绝不是什么对象化的行为,以至传统所告诉的东西被认为是某种另外的异己东西”,因此前见是传统预先带给我们的,是历史性理解的要素。

伽达默尔认为,使生产性前见和导致误解的前见得到区分的因素是时间距离,时间距离是达到客观认识的必由之路。它可以使我们摆脱对对象的现实兴趣而以真前见去理解历史流传物,使其中的真正意义充分显露出来。这样时间距离就不是某种必须被克服的障碍,它“不是一个长着大口的鸿沟,而是由习俗和传统的连续性所填满,正是由于这种连续性,一切流传物才向我们呈现出来”。这是一个永无止境的过程,在此过程中,新的错误源泉不断被消除,真正的意义从一切混杂的东西中被过滤出来,而且新的理解不断产生,使得意想不到的意义关系展现出来。这种不断产生的新理解新真理就是“视域融合”。

“视域”概念最初由尼采、胡塞尔引进哲学领域中,视域就是看视的区域,此区域囊括了从某个出发点出发所能看到的一切。伽达默尔用它表示诠释学处境。在他看来,传统赋予我们的前见决定着视域的历史性,我们只有在此历史性视域中才能真正理解历史流传物的意义。更进一步看,理解者的视域和历史文本暗含的视域不是封闭的静止的,它们总是处在不停的运动中并向着对方开放的。随着视域之间的相遇、交融而产生新的理解的过程就是“视域融合”,“理解其实总是这样一些被误认为是独自存在的视域的融合过程”。它是文本和解释者之间的中介,二者由此超越各自的视域,向着全新的视域开放。在视域融合中,过去与现在、主体与客体、自我与他者融合成为一个无限的统一整体。这就是“效果历史”,理解的本性乃是一种效果历史事件,效果历史意识构成理解活动本身的一个要素。伽达默尔的意思是,我们任何人的理解活动都不可能脱离历史的影响,即使是历史意识本身也被包容在效果历史中,“真正的历史对象根本就不是对象,而是自己和他者的统一体,或一种关系,在这种关系中同时存在着历史的实在以及历史理解的实在”。

效果历史概念导致伽达默尔对诠释学的应用问题的重视。浪

漫主义诠释学只承认理解和解释,否定应用功能。伽达默尔在法学和神学阐释学的实践基础上,强调应用与理解和解释一样是诠释学不可或缺的一部分。照他的看法,在任何情况下,理解总是一种应用,把某种普遍的东西应用于某个个别的特殊事例。他援引亚里士多德对实践的道德知识和思辨的理论知识之间区别的分析,指出诠释学本身就是一门现实的实践的学问。这样,应用不是理解现象的伴随和偶然的成分,而整个规定了理解活动。

照伽达默尔的说法,效果历史意识具有开放性的逻辑结构,开放性意味着问题性,提出问题打开了各种意义的可能性,“理解一个问题,就是对这问题提出问题。理解一个意见,就是把它理解为对某个问题的答复”。这就是问答辩证法,或问答逻辑。提问和理解之间的辩证关系为诠释学提供了真正的向度,因为在伽达默尔看来,诠释学经验的重要特征在于它是历史性的开放性的经验,历史的真理就在问答逻辑中展示出来,精神科学的真理也因此总是进入一种“悬而未决之中”。

在本书的第三部分,伽达默尔着重阐述了语言在理解活动中的重要作用。在他看来,语言是理解和解释的普遍媒介,理解和解释的本质是语言性的,理解的语言性是效果历史意识的具体化。

伽达默尔认为,语言不是事物的符号,而是原型的摹本。符号只有从使用符号的主体获取指示功能和表达功能,它本身没有绝对的意义;相反,摹本并不是符号,“因为在摹本中被描摹的东西也得到表现,并获得持存和当下存在”。因此,语言和世界的关系便不是单纯符号和所指称或代表的事物的关系,语言是原型的表现、存在的表现。在这个意义上,伽达默尔赞成洪堡的“语言就是世界观”的命题。“以语言作为基础,并在语言中得以表现的是,人拥有世界。……但世界对于人这个此在却是通过语言而表述的。”

世界本身在语言中得到表现,语言性完全表现了人的世界经验的特征,世界就是由语言组织起来的经验与之相关的整体,用伽

达默尔的话说,“能够被理解的存在就是语言”。不过,他指出,人类世界经验的语言性并不意味着世界的对象化,它先于一切被认为是或被看待为存在的东西,“是一种事物自身的行动,这种行动同现代科学的方法论相反,乃是一种遭受,一种作为事件的理解”。这种理解的实质是围绕所意指的内容而用语词进行的游戏,语言充当联系自我与世界的中介,语言使自我和世界在其原始的依属性中得以表现。这样语言不仅揭示存在,其本身也构成存在的一部分,语言只有在世界中才能表现它的真正存在。我们倾听语言游戏的诉说、建议、沉默、询问,并在回答中使自身达到完成,真理就存在于这种语言的游戏活动中。

张旭曙

萨 特

什么是文学？ 1947年*

让-保罗·萨特(Jean-Paul Sartre, 1905—1980), 20世纪法国最伟大的思想家之一, 他一生创作了大量思想深刻、内容丰富的作品, 涉及哲学、文学、社会政治等广泛领域, 以小说、戏剧、评论、学术专著、自传、政论等形式广为传播, 并被翻译成多国文字, 在世界范围内掀起了一股存在主义浪潮。萨特思想的发展以第二次世界大战为标志分为前后两个时期。前期他主要关注的是与社会隔绝的个体的存在状态, 主要著作有《恶心》(1938)、《想象心理学》(1940)、《存在与虚无》(1943)、《苍蝇》(1943)等。二战后萨特开始关注社会问题, 大力倡导对现实的介入, 并身体力行, 一方面发扬法国自由知识分子关注现实、献身自由和正义的传统, 积极介入重大的社会历史事件; 一方面奋笔直书, 创作了以《什么是文学?》(1947)、《自由之路》(1949)、《辩证理性批判》(1960)、《词语》(1964)

* 让-保罗·萨特:《萨特文学论文集》, 施康强等译, 李瑜青、凡人主编, 安徽人民出版社 1998 年版。

为代表的大量哲学、文学、戏剧、评论、时论著作，产生了广泛而深远的影响。1964年拒绝接受诺贝尔文学奖，1980年4月15日去世。

《什么是文学？》是一篇为答复批评、澄清误解而写的长文，文章围绕“什么是写作”、“为什么写作”、“为谁写作”三个最基本的问题，以“介入”理论为基础，阐发了一套独特的文学、艺术理论，对研究萨特后期的文学、美学思想意义重大。

一、什么是写作

1. 为什么文学能“介入”而绘画、雕塑、音乐不能？

萨特认为各种艺术之间是不平行的，文学与绘画、雕塑、音乐具有不同的特点。文学以文字符号为表达媒介，符号的特点是把读者引向自身之外；而绘画、雕塑、音乐所使用的色彩、形式、音符不是符号，是浸透着艺术家情感的“想象的客体”，这一客体具有文字无法表达的内涵，它不再指向自身之外，人们无法用它来表达意义，艺术家的创作就是创造这种“客体”，因而也就无法“介入”。

2. 为什么散文能“介入”而诗不能？

诗人和作家一样，都要面对文字，但他们对文字的态度不同。诗人选择了诗的态度。诗把人们听命于需要并受功利目的敦促的作为手段的行为与其对象的关系颠倒过来，使世界与物转入非本质状态，成为行为的借口而行为变成它自身的目的，人不再被其目的所异化。词在诗人眼中是自然之物，其意义不再是人类的超越性始终瞄准但永远达不到的目的，而变成了每个词的属性，就像自然物及其属性一样。诗人把语言看成外部世界的一种结构，自己处于这个世界之外，他与世界的接触是与物的接触，语言作为一种

与自然物具有特殊亲和力的物,诗人在它之中看到了世界有血有肉的形象。当诗人把词连接在一起,把激情灌注于诗篇,像艺术家一样创造出一个“想象的客体”之后就再也认不出它们了,它们变成了自然之物,具有了物的不透光性,人们可以从中引申出无穷尽的意义与情感。因此诗人不可能像散文家一样在诗中自由地表达指向现实的愤怒、社会义愤和政治仇恨之类感情,无法起到唤起人们行动的作用,所以,诗人不可能“介入”。

3. 散文家为什么能介入,怎样介入?

散文家本质上是一个使用词语的人,在他们眼中词语不再是融入了作家情感的自在之物,而是客体的名称;词语本身不再具有引起读者情感的能力,重要的是它所指向的世界或某一概念,他们对语言的态度在本质上是功利性的、工具性的。人们处于语言的内部,语言是我们感官的延长,我们在为其他目的超越它时自发地感到了它,它是行动的一个特殊瞬间,不能离开行动去理解语言。应用语言不是一种与世无争的静观:任何东西一经命名就不再是它自身,命名是一种揭露,人们只有在计划引起改变时才能有所揭露。人无法以不偏不倚的态度面对世界,他的目光使对象凝固、毁灭,或者雕琢它,使对象成为它自身,所以他不能看到某一处境而不改变它。这就是散文家必然介入的原因,也就是散文能够起介入作用的原因。言语触及了情境的核心,使情境由说话者所支配,对语言的应用就是对世界的介入,散文家就是通过使用语言向自己和其他人揭露世界的某一面貌,以使其他人面对赤裸裸向他们呈现的客体负起他们全部的责任。

散文家是选择了以某种方式说出某些事情才成其为散文家。散文的价值当然在于它的风格,但是风格应该不被察觉:美在绘画中是最引人注目的东西,但在散文中只应该是一种柔和的、感觉不到的力量,它以情动人,把人引向词语所指向的地方,即审美愉悦

只在它是附加上去时才是纯粹的，对形式的过分关注会使读者遗忘了意义。好的散文家从来都是先选择写什么，然后才考虑怎么写。只要人们把题材看成永远开放的问题，看成一些请求和期待，艺术就不会在介入时失去其艺术性，社会和形而上学日新月异的要求促使艺术家寻找新的语言和新的技巧。

二、为什么写作

1. 写作艺术：创作与阅读的辩证统一

艺术创造中作家把秩序赋予外在之物，把精神的统一性强加给事物的多样性，觉得自己创造了它们，作家的主体性居于主要地位；而我们的每一感知都伴随着意识活动，人作为此在具有的揭示作用在感觉中把客观之物从麻痹状态唤醒，呈现为具有统一的复杂关系的系统，我们每有所举动世界便呈现出一种新的面貌，但人相对被揭示物而言并不是主要的，物的客体性居于主要地位。所以作家无法同时既揭示又创造，对作家而言，创造物不是主要的，创造活动才是关键，创造物永远未完成，创造主体对自己作品的欣赏所感知到的只不过是自身谋划的心理、情感活动，作品不具有阅读所必须的由读者的期待与无知状态所产生的客观性，因而不构成真正意义上的阅读。单纯为自己的创作不可能存在，创作只构成了艺术活动的一半，另一半是由相对创作而言的阅读来完成，艺术作品只有在作家与读者的共同努力下才会出现。

2. 阅读：知觉和创作的综合

阅读是知觉和创作的综合，它既确定了主体的主要性，又确定了客体的主要性：阅读中客体把自身的结构强加于人，人依赖于对客体的观察，所以客体是主要的；但同时主体又是把客体带到这个

世界,呈现这一样子所必需的,因而也是主要的。阅读是创造与揭示的统一,文学客体通过语言得以实现,但它并不在语言之中被给予,相反,它是沉默和对语言的争议。对作者而言,这种沉默是主观的,先于语言,只可意会,然后才由语言使之特殊化;由读者产生的沉默则是一个客体,作者用文字的路标引导读者,读者唤醒文字并超越了文字,在心中实现了文学客体的创造(这客体中还包括一些作者没有明言的东西),这时阅读才开始。对读者来说,作品只在与他能力相应的程度上存在,能力的改变可以让读者在阅读的创造中永无止境,作品具有物一样的不透光性。

3. 作品是对自由的纯粹召唤

作者写作是为了召唤读者把他借助语言着手进行的揭示转化为客观存在,但他不能摆脱自己的主观性,在他的精神中也找不到使审美对象出现的充分理由,不能用他的主观性来说明文学客体的产生;我们也永远不能在作品中找到这一充分理由,找到的只是为产生审美对象而发出的召唤。因此艺术品的出现是一个崭新的事件,不能用已有的材料来解释,它必须由读者纯粹的自由来实施。作家向读者的自由发出召唤,让它来协助生产作品;书作为目的提供给读者的自由,它不为自由服务,而是需要自由,即在书中读者被召唤把整个身心奉献出来,越过作者留下的痕迹,重组美的客体,使人上升到最大的高度。

4. 自然美不能与艺术美相比较

“无目的的合目的性”并非艺术品的特点,因为这一说法的含义是艺术品只在表面上具有合目的性,它只限引起想象力自由的、有规则的游戏,而忘了自由的想象力不仅具有调节功能,还有构成功能。用这一方式给美下定义还导致人们把自然美与艺术美等同起来,把人们面对自然物的井然有序而为其假定的目的与艺术品

中回荡的召唤相提并论,把艺术品看成在阅读之前就存在的事实。艺术品作为纯粹的召唤是一种价值,自由把它视为一项已出的命令并在完成这一任务中感知自身。而自然美表面上的合目的性最多只是一种盖然性,各种关系都是些假设,没有一个目的是以一项命令的方式向我们提出,因此自然美从未召唤我们的自由。表现自然美的艺术品由于作者的介入而成为人间的东西,自然中假设的或盖然的合目的性就变成真正的合目的性,召唤出现了。

5. 作家与读者用召唤相互吁请对方的自由

作者与读者相互信任,相互托付,双方自由决定是否在创造或阅读中运用自己的自由。作家为诉诸读者的自由而写作,他只有得到这个自由才能使他的作品存在;同时,他也要求读者通过一项对称的、反方向的召唤来吁请他的自由,即让读者把自己的要求提到最高限度,让作者对读者的自由提出更多的要求。在阅读中,我们越是感到自己的自由,就越承认别人的自由;别人要求我们的越多,我们要求他们的也越多,这样,我的自由在显现自身时也揭示了别人的自由。

6. 审美喜悦具有复杂结构

作者在创造中体验到与读者审美意识融为一体的审美喜悦,这一情感的结构复杂而又相互制约。它首先与对于一项超验性的召唤,一项作为价值的绝对自由的辨认融为一体,这一自由把人带出功利的世界,伴随价值认知活动的反思意识同时意识到了人的自由,自由辨认出自身便产生了喜悦。自由不仅为自己制定法则,而且在创造活动中作为客体对象的构成部分向自己呈现,为自己所把握,这就出现了审美现象,在审美中人意识到自己对于作为主要对象被把握的客体是主要的,确认了主观性与客观性之间严格的和谐,给最强烈的审美情感打上了至高无上的静穆标记;其次,

在通常情况下作为阻碍或器具出现的世界这时变成向人的自由提出的召唤,人内化并挽回那个异己的世界,让它在揭示及人的创造中获得存在,审美喜悦伴随这一过程而出现;最后,审美喜悦要求所有人在读同一部作品时产生同样的快感,在审美喜悦中包括对于世界整体的意象意识和对人们自由的和谐整体的意识,全人类带着最高限度的自由到场了,全人类都支撑着同一个世界的存在。

7. 写作既是揭示世界又是把世界当作任务提供给读者的以自由为根源和目的的情感

写作的人通过他人这一媒介以使自己被承认为对于存在的整体和超越一个包藏种种非正义行为的世界的过程而言是主要的。人们只有在为了改变世界而超越世界时才感觉到自己置身于世界之中,所以为了使小说世界具有最大的真实性,必须让读者在阅读的揭示与创造中激发起改变它的兴趣。作者迫使读者创造他揭示的东西,把读者牵连进去,共同支撑这个世界,把它归入人间。这个世界贯穿着以人的自由为目的的自由,是通向目的城邦而作的超越努力,所以作家只有一个题材:自由。散文艺术与民主制度休戚相关,只有在民主制度下散文才能保有一个意义,写作的自由包含公民的自由,奴隶不能写作,更不能阅读,写作是某种要求自由的方式,一旦作家开始写作,他就已经介入了。

三、为谁写作

1. 创作与阅读是作家与读者对其所处具体处境的超越

永恒的自由和价值是干瘪的,自由是人们持续不断地借以自我挣脱、自我解放的运动,特定的障碍和有待克服的阻力在特定场合把自身的形象赋予自由。人总是生存于特定的历史和环境之

中,这些特定的历史和环境构成了写作与阅读所必须的背景,作家怂恿读者去争取的自由只能在具体的历史处境中争取到,每本书从一个特殊的异化入手提出一种具体的解决途径。作家把自己的自由注入人们熟悉的习俗和现成的价值、作者与读者共有的整个世界,这个世界就是异化、处境、历史,作家与读者共同承担起它、介入它、改变它。既然创作与阅读都处于具体的历史之中,那么作家对世界某一面貌的选择同时也就选择了他作品的可能读者,或者说,选择了特定的读者也就选择了他对世界介入的角度。但读者群内部还存在明显的分化,作家创造的词句有必要同时指向多个背景,使叙述具有多重张力,艺术创作要既维持又超越这一分裂。

作家与读者处于具体处境之中,但并不由处境所决定,写作是对某种人类的和整体的处境的自由超越,读者向作家的自由提出疑问,扮演一个有待填补的真空的角色,这一关系使永恒的自由在具体的历史解放的地平线上隐约可见,使人类的普遍性在特定的读者群中呈现,作者可以通过为特定的读者群创作而达到所有人。

2. 作家的原始处境

在一个没有阶级,以不断革命为内部结构的社会里,作家向人们揭示社会业已建立的各项制度、价值标准和理想的形象,引起对既定价值和制度的争议并导致事实上的改变;阶级的消灭使读者群得到真正的统一,他们自由地提出要求,作家自由地回答,以人的整体为写作内容的愿望不再是幻想;文学将成为自身在场的世界,虚悬在一个自由的行动里并把自己提供给所有人去自由评判,成为与自身本质完全等同的行动中的文学,超越由抒情的主观性(语言)和客观的证词(行动)形成的文学二律悖反,真正取得完全意义上的人类学性质。因此作家对维护现存的社会毫无用处,他的劳动是无偿的,其价值无法估量,社会只是养活了作家而不能回

报他,这就是作家原始的生存状态。但作家所处的阶级社会使他不得不依靠统治阶级的财力维持自己非生产性的颠覆活动,这就使人们误认为作家是已经摆脱了物质烦劳后的统治精英,他们有充分的自由进行自身的反思;或是受统治阶级委托为恢复统治阶级的自我而向他们展示自身形象的人;或是被统治阶级认为危险而用年金加于控制的人,但作家的作用与养活他的那些人的利益背道而驰。相应地,作家创造作品时所选择的读者群也存在分裂,作为现实读者群的统治阶级与作为潜在读者群的被统治阶级之间存在社会保守力量与进步力量的对抗,作者由于面对不同读者对其自由的更高要求而意识到自身的社会责任和自由,拒绝接受统治阶级的意识形态,真正意识到并担负起作家的职责:介入并改造社会。

3. 作家的处境及与读者关系的历史考察

教士时代,阅读和写作只有专业人员才能进行,其目的仅仅是保存和传播基督教思想。教士的创作仅仅是给同行们看,并受上司的监督,他们不必关心自己的作品在群众中的影响而专事静观永恒,从而证明自身的独立性,充当教义的守护者,其代价是文学的死亡。

17世纪法国作家及其读者的世俗化日趋完成,但作家与读者的范围只局限于宫廷贵族和有产者,而且作者群与读者群几乎重合,他们沉浸在特权阶级的意识形态中,不再有别的思想,不再寻求改变。创作变成了程式,阅读成为与相互致敬类似的确立作者与读者同属一个世界的礼仪。几乎不存在作家作品的潜在读者群。没有任何冲突使作家的现实读者群产生分裂,没有力量可以阻止作家心安理得地接受流行的意识形态。

18世纪法国作家的社会条件没有改变,但社会动荡把读者分裂成两部分,作家面临同时满足两个相互矛盾的要求:虽然传统统

治阶级的意识形态岌岌可危，赞同它的作者也不自觉地超越了它，但它还在挣扎；资产阶级拥有了金钱、文化和闲暇，成为真正的读者群向作者显现，但它还没有形成自己的意识形态。作家领受统治阶级的年金而为资产阶级写作，这一矛盾的处境使作家永远摆脱本阶级位置，成为游离不定的知识分子群体，以从未有过的外在眼光来审视一切，把创造和批判视为特权，用抽象的自由、理性对抗具体的压迫、历史，追求普遍性的理想境界并介入现实生活，作家的命运也由此变得既光荣又坎坷。

19世纪资本主义的胜利实现了政治民主理想，文学的主题面临消失的危险；资产阶级吞并了贵族阶级，出现统一的读者群；功利主义使文学变为换取报酬的手段而不再是无偿、无私的创造；资产阶级基于抽象、普遍原则的伦理学要求文学成为讲求娴熟技巧，用和谐消灭惊奇、用平庸消灭才干的艺术；资本主义所要求的标准化和统一化直接威胁着艺术所赖以生存的与存在和物同样不能被完全纳入思考范围的自由；资产阶级对普遍人性的认同使他们否认阶级的存在，把文学变为向读者阐述抽象人类心理规律的东西。总之，资产阶级要把文学变成维护其意识形态的工具。最优秀的作家以现代主义艺术与此抗衡，为反对彻底统一了的读者群而写作。

义务教育的普及使社会深层一个潜在的读者群初露端倪，但这时的无产阶级只要求改变自己的物质生活，作家也只把他们当成作品的主题而不是作品的读者。作家认为美是蕴涵多样性的统一，因此锤炼艺术形式技巧及确定文学自身规律成为主流，文学向现代形式演进。作家拒绝使文学服从某一读者群而放弃对形式的追求，认为那是对文学的异化，没有发现这与正在奋力兴起的具体革命背道而驰。他们为了掩盖叙述中的形式倾向与主体性，在作品中用仿佛真人的叙述者作自己的代言人，虚构听众以代表真正的读者群，用过去时叙述，力图让读者相信作品的真实性，使自己

成为引导读者去认知世界的高高在上的贵族。但读者接触的只是作家以绝对静止的观点考察某一相对孤立子系统的绝对运动后所发现的所谓绝对真理。他们要批判资产阶级而又不能实际去体验无产阶级的利益及生活方式,于是重建了由专家组成的读者群,力图把持精神权力,把自己类比于旧制度下的贵族,把艺术当成纯粹消费的最高形式,是完全的无所为而为和纯粹的否定。资产阶级仍是作家的惟一读者,作家只是反对者而不是革命者。

四、1947 年作家的处境

要了解当代法国文学的全景,可以从考察三代作家入手。

1. 第一代作家:1914 年以前

这时的有产者学会了挥霍的艺术,要求在业主与占有物之间建立一种综合的,因而是诗意的联系,他们在占有世界时也占有了世界的深度,这就划定了这一代出身于资产阶级的作家的前途:他们为了挽救自己,把 19 世纪作家独享的精神贵族地位与资产阶级共享,在资产阶级灵魂中培养无所为而为性和精神性,发现日常生活的诗意,用什么都不能使之满足的似梦若幻的忧郁情调超越必需存在的秩序。

2. 第二代作家:1918 年以后到二战前

这一代作家的代表是超现实主义作家,他们把反对功利主义意识形态的方法从前辈的消费发展为否定人最早养成的本性,强调自动写作,他们渴望把自身维持在寻找不可能实现的直觉而引起的恼人紧张状态中,而不是把毁灭仅仅看成建设的前奏;他们的毁灭是主观性的,客体只是被放入括号,丝毫未动,人们可以不改变原有的世界,不放弃原有的一切利益而号称进行社会批判。造

成这一状况的原因是超现实主义没有找到自己的栖身之地：他们仍是精神贵族，幻想一跃脱离人的状态，与无产阶级的首次接近也是寻找盟友而不是读者群，所以根本没有工人阶级读者群。超现实主义作家的读者群——“中等阶层”的兴起带来了一套崭新但缺乏历史感，又无形而上绝对观念做补偿的精神文化，并通过大学传播到文化界及整个社会。超现实主义作家也接受了这一文化，造成他们在悲剧时代没有悲剧感，面对恶却没有意识到恶，历史夺走了他们的读者，他们只能沉默不语。

3. 第三代作家：萨特这一代

历史让第三代作家感知到了它的具体、生动与残酷，它揭示出每一个人都是具体的、相互联系的、平等的；战争更使作家认识到恶作为一种自由的、至高无上意志的果实，与善一样是绝对的，不可能得到报应；当人只能在人的状况的两个极端之间进行选择时，作有尊严的人不再是自然而然的事。作家意识到自己处于处境之中：时代置他们于被遗弃的境地，形势迫使他们发现历史的压力，他们的任务是创造一种能使形而上的绝对与历史事实的相对性交汇、和解的处境文学，这要求作家以介入的方式描写各个分系统与包含它的总系统的关系；在作品中包含多重声音、情感倾向和不确定性，包含那时代人独特的体验；努力与读者达成和解；看到自由是否定性与建设性的统一，艺术品作为自由应该以自然物的方式存在，代表一个生产社会中的自由意志，把人表现为创造性行动。处境文学是以介入为核心的实践的文学。战后世界国际化的加速使艺术的工业化加剧，文学具有了消费品的特点，作家的作品风行世界，但读者群却消失了。资产阶级失去了自我意识和维护它的意识形态，许多人无所适从，构成作家惟一的读者群，但作家对本阶级的反叛不能使他们满意；工人阶级是实践文学的最好题材，但一道铁幕把他们与作家隔开，无产阶级被政党的宣传所封闭，斯大

林式的政治与文学事业不相容。作家与本阶级决裂但又保留他们的生活方式,丢掉了贵族式的幻想但又与无产阶级相隔,进入找不到读者群的时代,解决问题的办法是介入:首先了解潜在读者——教师、小资产阶级、民众中的一些派别;其次运用大众媒体把潜在读者变为现实读者群;最后,让读者通过阅读把纯粹的善良意志历史化,变成通过确定的手段改变这个世界的具体的物质意识。

张江南

杜夫海纳

审美经验现象学 1953年*

米凯尔·杜夫海纳(Mikel Dufrenne, 1910—),法国当代著名哲学家、美学家、国际现象学美学的代表人物,曾担任法国巴黎大学美学讲座教授、法国美学协会主席、世界美学协会副主席和法国《美学评论》杂志社社长。

杜夫海纳从现象学和存在哲学两方面都汲取了不少养料,最终完成了现象学美学的理论构造。杜夫海纳最突出的贡献在于,把分析审美经验作为自己的首要任务并提出了一系列富有独创性的见解。这一理论倾向,反映了现代西方美学从寻求美的本质向分析审美经验转变的趋势。杜夫海纳的主要著作有《审美经验现象学》(1953)、《先验的概念》(1959)、《语言与哲学》(1963)、《诗学》(1963)、《为了人类》(1968)、《美学与哲学》(1967—1976)等。

《审美经验现象学》最为系统地反映了杜夫海纳的现象学美学

* 杜夫海纳:《审美经验现象学》,韩树站译,陈荣生校,文化艺术出版社1992年版。

思想。主要内容便是描述艺术引起的审美经验,可分为五大部分:一、审美经验与审美对象;二、审美对象的现象学;三、艺术作品的分析;四、审美知觉的现象学;五、审美经验批判。

一、审美经验与审美对象

在本书的引言中,杜夫海纳指出,审美经验是欣赏者的而不是艺术家本人的。杜夫海纳先对这种经验加以描述,然后从现象学方面进行先验的分析,从而引出形而上学的意义。杜夫海纳认为,美学若想在人类世界立足,就要既调动创作者的审美活力,又要调动欣赏者的审美经验。

第一,艺术作品与审美对象是有区别的:艺术作品并不涵盖全部审美对象,它只构成审美对象的一个得天独厚的、但却范围有限的部分;审美对象只能参照审美经验才能界定自己,而艺术作品则在审美经验之外,是诱发这一经验的东西。两者都是具有同样内容的意识对象,但它们因意识作用不同而相异。艺术作品,作为世界上的一种存在物,能够被忽视其审美特质或想去理解和解释审美特质而不是感受它的知觉所把握。审美对象是审美地被知觉的客体,即审美对象是作为被知觉的艺术作品。从本体论来说,审美知觉是审美对象的基础,以某种方式完善审美对象,但并不创造审美对象。

第二,杜夫海纳认为,现象学不能排斥人类学,后者说明了审美意识在文化世界的出现。当现象学表明主体联系于客体不仅是为了构成客体,而且是为了自身被构成时,则现象学支持着人类学。审美经验是在一个展示出艺术作品的并教我们如何识别和鉴赏艺术作品的文化世界里完成的。杜夫海纳认为之所以参照经验的东西,主要是从中为现象学的研究找到一个起点。因为这有助于区分客体和主体所属的范围。杜夫海纳是想说明一般的审美经

验,因而着重阐述一切艺术所共有的东西。他认为对审美经验的探究,是从艺术作品的经验现实出发,但并不强调艺术作品的多样性,而是从中揭示出审美经验的本质,在此基础上寻求各种不同艺术作品的共同结构。

第三,杜夫海纳认为,只有当对象美时,才成为审美对象,因为它引起我们的审美态度。一个对象不想成审美对象,它可以是美的。审美对象应该是审美的,即应该体现出自己的标准。这个标准是它加诸它的创作者的。一部作品为了成为杰作而为自己确定的目标都是感性存在的充实性和内在于感性的意义的充实性。只有艺术家是真正的艺术家,作品才能以自己的方式真正具有意义。审美对象的标准,乃是它那渴求绝对的意志。它只有说出并达到这个标准才能成为审美知觉的标准。审美对象为审美知觉提出的一项任务,正是不带任何成见地去接近对象,将之置于能够证实自己的地位。杜夫海纳认为,不是我们决定什么东西美,而是对象通过自我来决定。审美判断与其说在我们身上完成,不如说在对象之中完成。只有这样,一种美学才有可能:它决不拒绝审美评价,但又不屈从于审美评价;它承认美,但又不制造美的理论。他认为认清美表示什么,才能明白典型的审美知觉是什么。

第四,杜夫海纳认为审美知觉的目的是揭示它的对象的构成,它又可称为构成审美经验的鉴赏判断,可以用它来界定审美对象和审美经验。审美对象和审美知觉的关联是杜夫海纳研究的中心。杜夫海纳在此书中将从艺术作品出发,但又不局限于艺术作品,主要是论述审美对象。他认为审美对象和艺术作品的区别是:要有审美对象的显现,必须在艺术作品上加上审美知觉。艺术作品和审美对象的区别在于:艺术作品可以被视为一般的物,即可视为有别于它物而不给予应有对待的那种知觉或思考的对象。但艺术作品同时可以称为审美知觉——惟一给它以公正待遇的知觉——的对象。两者在下列情况中是分开的:当描述审美知觉本身

时,其关联物是审美对象;当反思艺术作品的客观结构时,用反思代替知觉,便停止观照对象。

二、审美对象的现象学

杜夫海纳认为,必须根据审美对象来讨论作品。作品只有成为审美对象,它才能被观众接受,达到完全的存在。艺术作品就是审美对象未被感知时留存下来的东西——在显现以前处于可能状态的审美对象。作品只有一种潜在的或抽象的存在,一种充满感性、可供下次演出的符号系统的存在,只有创作者再加上表演者,作品才真正问世。艺术作品和审美经验是互相参照、互相依赖才能被理解的。艺术作品在审美对象中有它的目的并通过审美对象被人理解,当艺术作品成为审美对象时,它才真正成为艺术作品。作品的界定主要不是根据欣赏者的静观,而是根据艺术家的创作或评论家的学识。审美对象提出的问题,在心理学上是如何如实地被感知的问题,在本体论上是被感知对象的地位问题,而这个对象恰恰是一个仅仅要求被感知的对象。审美对象得以出现的两个条件:作品要充分呈现、要有较好的欣赏者。

第一,杜夫海纳认为,作品正是要求表演才能把自己呈现为审美对象,这也是作品的真实性。作品必须呈现于知觉。它必须经过表演才可以说从潜在存在过渡到现实存在。作品是一种无限的要求,要求给予有限的实现。作品对表演者的要求是:精湛的技巧、高度的智慧、艺术家和表演者的贡献、创造性。同时,杜夫海纳认为创作就是表演。作品在作家创作之前只是作为一种要求,作品带有表演特征的标志:向实现作品的表演者要求的東西就是向变创作为表演的作者要求的東西。作品的召唤发自内心深处。对审美对象来说,问题始终是显现,其过渡是在存在的内部进行的;而对艺术作品而言,问题就是过渡到一种它的显现即具体存在,这

种过渡是突然的。复制品的制作提出的实际问题同表演者提出的很相似:前者力求准确,后者力求忠实,两者如出一辙。艺术作品的本质只是随着其感性呈现而呈现。感性呈现使我们把艺术作品作为审美对象来理解。对艺术作品而言,重要的是获得充分的存在,以便被人认知,成为审美对象。作品的本质是一种无穷无尽的感性显现的本质,这是它无可置疑的现实性,但它只有在显现中才能找到自己的真实性。

第二,杜夫海纳以感知者的立场研究欣赏者为作品作出的贡献。作品期待于欣赏者的,既是对它的认可又是对它的完成。欣赏者身兼双重职能:表演者和见证人。欣赏者和表演者的共同之处只是他们的顺从对作品表示的敬意。但表演者是为了体现作品,欣赏者是为了把握作品。见证人不是纯粹的欣赏者,而是介入作品本身的欣赏者。作品对我的全部期待就是:把我置身于作品之中,从内部去认识它。作品期待于见证人的是参与活动。使作品的世界通过他的呈现而获得意义,以实现作品的创作意图。作品给欣赏者带来的是:培养鉴赏力或情趣,把个别转变成普遍。通过鉴赏力,见证人把自己提高到人的普遍性的水平,达到即使不是构成审美对象,至少给予审美对象以公平对待的能力。这种能力,使审美鉴赏具有普遍性。作品的含义是不可穷尽的,作品需要公众。公众越广,意义越多,审美对象就越是丰富。阿恩海姆认为公众是建立在作品高度客观性基础上的实在的共同体。审美对象期待于公众的不仅是要公众认可它,而且还要公众完成它,反过来公众期待于作品的就是自己上升到人类。

第三,审美对象与其他对象有不同之处,杜夫海纳进行了种种说明和区分。审美对象永远是语言,这种功能使审美对象有别于其他对象。实用对象存在的理由是在使用中。审美对象就其表现自然而言就是自然。但它不模仿自然,而是服从自然。审美对象具有非实用性和感性使它与实用对象疏远,而与自然对象接近。

审美对象的真实性不在它的身外,不在它所模仿的现实中,而是在它自身。审美对象通过自身的感性的力量成为自然。审美对象不能完全等同于实用对象。审美对象不求助于使用它的那个动作,而是求助于静观它的那个知觉。审美对象表现风格,风格也是技巧。风格表现出两种必然性,实用对象仅仅表现一种形式的必然性,这种形式本身又表示一种外在于对象也外在于工匠其人的目的的要求;审美对象则同时表现为一种服从于审美标准的感性形式的必然性和艺术家首先所体验到的。人为对象体现积淀在对象中的一般人性,但它只是附带地使我们同它的制造者进行交流。审美对象则把我们置于你和我的层次,而不使我们彼此处于对立地位,从而将彼此的世界互相开放。能指对象的作用是传播知识,审美对象不进行论证,而是显示。审美对象让我们参照的是它自身。审美对象在意指的性质和处理上均不同于能指对象。在能指对象中,符号在它所带来的意指面前消失了,在审美对象的情况下,所指内在于能指,意指根本没有独立的存在。它的存在只能通过揭示它的审美对象。

第四,杜夫海纳认为,真正的艺术就是一种原始语言,它既唤醒感情,又引起呈现,而不带来概念性意义。艺术要达到真正的再现只有通过表现这一途径,亦即借助感性的魔力传达某种感情,通过这种感情再现对象才能呈现出来。审美对象具有三方面的构成:(一)材料方面,材料是付诸知觉的,它具有感性的本质;(二)意义方面,当它进行再现时,它具有观念的本质;(三)当它进行表现时,它就具有情感的本质。审美对象是作为一个被它的形式统一成整体呈现于我们的,这种形式具有感性和意义的统一。

第五,审美对象的特点便是意义内在于符号并由符号在物的世界中采取的。对审美对象来说,重要的是存在于世界。审美对象要求我们承认它的独立性,我们的知觉应该为它设置一个为它所特有的背景,即时间的或空间的、空旷的或寂静的区域,有注意

力作为一个光环那样加以区分。审美对象就其形式而言是没有时间性的,形式是审美对象的真实性,它具有真实性所专有的那种无时间性的特质。审美对象是作为不属于世界、但又构成自己特有的世界之物出现的,所以它强迫人们注意它并不断把注意力引向自身。审美对象用一切艺术所共有的再现的和非再现的方式提供我们一个世界。审美对象的世界是潜在的时间和空间,审美对象同主体性一样,是一个特有世界的本原,主体在审美对象中表现自己;反过来,审美对象也表现主体。

第六,杜夫海纳认为,审美对象既要求统一性又要求自律,因为它本身就带有这种意义。确认审美对象的完美形式的统一性和自律性都等待知觉的承认和在知觉中显示自己。审美对象明确提出和加剧的问题就是知觉到的对象的地位问题。杜夫海纳将有关审美对象的一些学说进行了分析。萨特认为审美对象既没有物的本质,又没有表象的本质,是想象出来的东西。杜夫海纳持异议,认为审美对象既可以是物又可以是意义,而物和意义这二者既是在我之外又是通过我而存在的。英伽登关注审美对象的“纯意向本质”,并将这种本质和意义相连,认为审美对象是他律的。杜夫海纳则认为他在强调意义的同时维护了审美对象的客观性。但由于过分彻底地区分词和词的意义,使得审美对象与感知物分割开,如果想要公平对待审美对象的现实性,单单强调意义是不够的。德施劳泽比英伽登更明确地阐述了审美对象的统一性,认为审美对象的意义和本质是在感知物中显示的。康拉德则认为,基本问题是把审美对象与审美对象引起的表演,尤其是与我们对审美对象的感知区别开来。杜夫海纳认为审美对象是观念存在完全不等于说它是虚幻对象,审美对象的存在不是抽象意义的存在,而是只有在知觉中才能领会的一种感性事物的存在。这一要点康拉德却没有强调。通过以上引述的受现象学启示的几种学说,杜夫海纳从而确定审美对象的地位问题,即审美对象就是作品的感性显现,

审美对象是知觉对象,它期待知觉,在知觉中展示感性,通过感性展现自己的意义。杜夫海纳认为知觉对象是内在性中的一种超验性。知觉对象不但是现实的,是呈现于我并为我所感知的对象,而且也是真实的,还要求助于认识和概念。审美对象以未经表演或未被审美地感知的作品的形式已经存在,因而才有它的真实性。审美对象只有通过外观或超越外观才能使自己成为现实。

三、艺术作品的分析

杜夫海纳认为谈论作品,已经是在谈论审美对象。审美对象在一定意义上可以等同于作品。杜夫海纳不是把作品作为已感知之物来考察,而是作为先于知觉而存在之物来考察。由于作品有许多方面可以分析,杜夫海纳决定排出物质实体,集中于作品感性的材料、主题和表现力,作品是为知觉而存在的,其各部分趋于统一,这种统一不只是一种意指物的符号与含义的统一,而且还是一种准为我之物的统一。审美对象是以它想成为什么和它不愿成为什么来界定。杜夫海纳认为首先要尊重艺术体裁的差异,分析时间性的音乐和空间性的绘画所特有的审美现象,审美对象表面上虽有时间和空间之分,却同时包含时间和空间。杜夫海纳认为思考的方向是:先从作品中空间的时间化和时间的空间化凭借一些结构模式所建立的客观时间与空间出发,再去发现审美对象内部特有的时间和空间,这种时间和空间使审美成为一个能带有它表现的一个世界的准主体。

第一,杜夫海纳认为音乐提供了一方面非再现性的、另一方面本质上是时间性的艺术的例子。一方面,音乐引入了一种像“主题”的东西,但这种主题不存在于对现实的再现或模仿之中;另一方面,空间被音乐招来制作音响材料,它最后并入音乐作品作为作品存在的一个基本纬度。和声是使音乐对象成为真正对象并能作

为真正对象被人把握的东西。在音乐存在中,凡是客观的、构成的和支配知觉的东西都自然以空间的方式来表现,可以说音乐召唤空间。节奏使知觉得以把握作品,当知觉把握审美对象时,节奏配合并表现审美对象的本质。旋律是作为时间构成的作品本身,具有表现力。惟有旋律显示音乐并标志音乐的特征,是意义的模式。节奏和和声是旋律的属性。主题是产生旋律的根本,也是作品的主角。意义和时间在音乐现实中是分不开的。

第二,杜夫海纳认为,绘画是以再现对象的重要性的和空间性的优势,来界定自己并与音乐对立的。必须衡量和限定“主题”的重要性,才能设想真正绘画的时间性的可能。绘画对象的运动是一种静止不动的,但趋于展开的、由静到动的运动。绘画对象的真实性在于自身与自身的关系,这种关系引起时间性。绘画中的和声模式涉及颜色的选择、比重和必要的处理方法,节奏仅仅组织和声向它提交的多样性,而多样性的性质和用途则是由和声模式来决定的。节奏模式支配着各绘画要素的展开,是整个作品得以揭示其内部意义和造型思想得以显示的手段。在绘画中没有旋律模式,旋律也不能比作主题,实际上的旋律就是指审美对象产生的总体效果,对于这种效果只可知觉,不能分析。

第三,杜夫海纳从材料的处理、主题和表现来分析一般艺术作品的结构。物质手段是通过展示自己的全部丰富性,实现自己的审美化的。任何作品都有一些和声模式,这些模式建立起将作为作品的语言的物质手段。它们负有两种任务,一方面是界定这种审美语言的各种成分,并加以分类;另一方面是建立一些突出点,并赋予作品以特殊的气派。通过主题,作品才真正起意指作用。主题便是旋律,亦即表现。但再现性艺术本身在表现中获得的即是自己的最大意指作用有时感性的最高度的统一。表现离不开主题,审美对象的一个显著特征就是展示众多的意义。表现只有在它首先逃脱分析的前提下才能加以分析。分析证实了我们就审美

对象的存在所说的话,并且在揭示对象的结构时,又表明对象是自在的,分析还表现审美对象是自为的。审美对象只有对真正的主体——即进行感知的欣赏者——来说才是一个准主体。

四、审美知觉的现象学

杜夫海纳认为审美知觉本身是一个整体和统一者,他的步骤是配合一般的知觉理论,逐一探讨知觉的三个阶段:即显现、再现与思考。在其过程中,将知觉的三阶段和审美对象三要素(感性、再现对象和表现世界)进行对比,用来阐明审美知觉的面貌,并突出其独特性。

第一,在知觉中,事物是向我们呈现的,事物和我们之间没有屏障,它们和我们同属于一类。知觉都是从呈现开始的,这正是审美经验所能向我们保证的。审美对象首先是感性的高度发展,它的全部意义是在感性中给定的。意义本身首先被肉体接待和感受,只有肉体首先是有智力的,意义才能由感觉去读解或由思考去说明。想象力提供一种准呈现物,即实际意义在再现方面的等价物,想象的基本功能是把经验转变成可见的东西,使之接近再现。先验想象和经验想象是统一的,经验想象只有通过先验想象才能得到阐明。先验的想象表示再现的可能性,而经验的想象则说明某种再现有可能是意指的,有可能纳入一个世界的再现之中。想象确实既是自然的,又是精神,它带有人的地位的全部二律背反。因为它是自然的,所以它使我们与自然协调一致;因为它是精神,所以我们能够超越自然、思考自然。想象永远与自觉结合在一起,它是再现。它不提供作为感知物的那种内容,但它使某种东西得以出现,想象的关联物是可能事物。想象在审美知觉中承担的功能类似于人们所说的“先验”功能。审美对象是某种东西的再现这个基本事实,促使想象力失去任何狂放无羁的性质。想象力应该

活跃于外观直至再现对象获得某种确实性。

第二,想象把呈现过渡到再现,但再现只有在理解力的控制下才能涤除想象。想象总有干扰再现的可能。实际上,人们一有想象便有理解。理解力是意识到自身和加于联想的自发性一种规则的想象力,是再现对象借以成为一个“我思”对象的“规则能力”。在想象力和理解力之间同样有着呈现和想象之间的那种模糊关系。自然与我之间的亲缘关系,不仅通过思考得到理解,而且——尤其在审美经验中——在对象与我之间的一种相通中被感受到,而这种相通就是通向感觉的一条途径。审美经验将向我们表明,最高形式的感觉是一种通过一个中介的间接物。这不仅因它在再现层次起作用,还因为对感觉也有一种思考。这种思考与感觉的关系犹如再现与呈现的关系。理解停止在外观,对外观进行整理和解释。感觉在超越外观行使思维功能时实际把握的是表现。从内容上说,外观使人认识的是一个物,表现使人认识的是一个主体或一个准主体。外观的意义通过期待或预感把对象作为我们未来的形象来给我们,我们是凭借意义在我们身上引起的情感来感知意义。

第三,审美对象要求思考,作品也要求我们对它表示的东西进行思考。它是一种外观,必须加以说明;它有一个主题,希望得到理解。只有经过思考的考验之后才能真正进入感觉。思考可分为与对象隔离的思考和使我们依附对象的思考。有关审美对象的交感思考是这样进行的:我通过持续的和热情的注意来熟悉对象,达到与对象同体。从而明确对象,使我的认识深化。审美对象具有不确定性,其无穷性归根到底是它的深度造成的。测量审美对象的深度的是审美对象邀请我们参与的存在深度,它的深度与我们自己的深度是有关联的。审美对象的深度只有作为精神深度的关联物和形象才能被人把握。审美对象只是对一种批判性思考来说才是历史的对象。就其自身而言,它倾向于逃脱历史,倾向于成为

它自身的世界和自身的历史的源泉,而成为一个历史时期的见证。所以审美对象的深度就是它具有的,显示自己为对象同时又作为一个世界的源泉使自身主体化的这种属性。而我们通过感觉进入的正是这个世界。在审美知觉中,思考首先培养感觉,然后阐明感觉;反过来,感觉首先诉诸思考,然后指导思考。思考和感觉的交替构成对审美对象愈益充分理解的、辩证的前进运动。审美经验在感觉中达到高峰,但又不脱离思考。它处于感觉和思考这二者的交接点上,其中意识的自发性起着关键的作用。

第四,审美对象引起的那种永久的憧憬,与真要求的态度有三点的不同:首先,对真的静观总是对一种苦行的奖赏,而在审美经验给予我的某种东西丝毫不取决于我的探求与热情。其次,我把真当作所有物来对待,它变成资本,被继承下来,换成语言。我占有真,而我是被美占有的。审美经验则相反,它不能像真一样变成资本。审美感觉在自己的对象消失以后便不复存在。最后,我占有真只是一种可以互换的、不记名的财富,而审美对象则能唤起一种比真更能震撼我的感情。审美判断的普遍性来自对象的肯定与说服的潜能,而不是来自主体意识的牺牲。对可爱者的态度和对美的态度之间存在着差别。爱要求结合,而审美对象却完全无此要求,因为审美对象在我身上起作用的同时又和我保持距离。爱具有一种特有的不安全性和不可靠性,审美感觉则使本性趋向平衡。

五、审美经验批判

杜夫海纳认为,在审美经验中有某种求助于先验的概念。这就是审美对象具有的、根据自己的表现性打开的一个世界的的能力,以及审美对象本身尽管是给予的、仍然有预示经验的这种能力。

第一,杜夫海纳从追溯康德的先验观念入手,提出情感先验。

当时的面目而不是以自己永恒的面目表现自己。审美对象的第三重真实性,即是对现实而言是真实的。审美对象的艺术真实性不是体现现实和再现物之间的等价关系,即现实的现实性,而是它所表现的现实的一种意义。文学作品同寓言一样,它的真实性是在于它的间接意义,不在于它再现的东西的直接意义。审美对象承担着真实性的这种原始功能,审美对象通过自己的内在特质与现实相连接,并在现实中展现自己的真实性,即先于现实以说明现实,而不是重复现实。审美对象揭示的是一个主观世界。它揭示的与其说是一个世界,不如说是由再现对象表明而不确定的一种世界气氛。这个世界是独特的,因为它内在于作品,审美对象通过它获得自己的形式的完满性和自律。它又是主观的,它的统一性是一种个人的世界观的统一性。审美世界具有独特性和多样性,但现实并不否认审美世界。一方面,现实不把审美对象的主观性当作存在非现实的理由,因为它需要审美世界:审美对象接引现实,赋予现实以意义。它在存在先验下建立和统一现实。审美对象赋予现实以形式,它自身也应该是现实的。另一方面,现实也不否认审美世界的多样性,因为现实正是通过这些世界的多样性才是现实,即充溢的东西。

第四,艺术可以帮助我们认识现实,它表明的是现实所要表现的东西,而绝不是幻想或想象的东西。杜夫海纳从人类学的角度给予一个经验的回答,即艺术结合现实,现实也适于艺术。作品阐明的世界,即我们一直在其中生活的现实,实际上是一个文化世界。我们对现实的感知是由审美经验来哺育的。它即模仿这种经验,又从中得到启发。现实反过来也模仿艺术:现实在人化的同时进行审美化。审美对象在要求欣赏者是他自己的同时,还告诉他是何许人。欣赏者在发现一个是自己的世界的世界时发现了自己。他认识到存在现象和宇宙论现象同为一体,人性乃是他和现实所共有,现实和他在同一个先验,体现在它们二者身上(他们的

前提同属于一类),一时间,他感到自己与现实是调和的,自己是清白无辜的。这样,杜夫海纳提出审美对象的形而上的前景。审美经验的思考要求我们承认人与现实的一致。这种一致首先显示在审美对象的地位中,其次显示在这个对象的意义中。

《审美经验现象学》既是现象学美学早期探讨的结果,又是这种探讨的进一步发展,完成了盖格和英伽登两人的拓荒工作。杜夫海纳把前人为了对艺术进行明确的现象学研究在各方面所作的最细微的努力推到了高峰。本书分析了审美对象、审美知觉、审美经验等一系列问题,提出了富有独创性的见解。这部著作是现象学美学领域出现的惟一最全面、最完善的著作。

刘慧姝

麦克卢汉

人的延伸——媒介通论 1964年*

马歇尔·麦克卢汉(Marshall McLuhan 1911—1980),出生于加拿大。大学毕业之后一直从事教育工作,教授英美文学。他才思敏捷,善于奇思妙想,并对周围的事物非常敏感。于1964年写成《人的延伸——媒介通论》一书,在西方传播学界引起了一场轰动,被誉为西方有着最新思想的传播学巨匠,并被称为继弗洛伊德和爱因斯坦之后最伟大的思想家。

《人的延伸——媒介通论》共分为两部分,第一部分是理论篇,着重论述了他的奇思妙想,也即是麦克卢汉的基本传播学理论;第二部分是应用篇,在第一部分的基础上分析了从古到今的26种媒介。下面将着重介绍该书的第一部分。

* 马歇尔·麦克卢汉:《人的延伸——媒介通论》,何道宽译,四川人民出版社1992年版。

弗 莱

批评的剖析 1957 年*

诺思罗普·弗莱(Northrope Frye, 1912—1991),加拿大享有国际盛誉的文学理论家。他出生于加拿大魁北克省的舍布鲁克,先后获多伦多大学学士学位和牛津墨顿学院硕士学位,从 1940 年起任教于多伦多大学。在以分析见长的 20 世纪西方,弗莱以宏观的原型研究显示出自己独特的理论特色。由于他在文学研究方面的独特贡献,他一生获包括英国皇家科学院通讯院士在内等多项荣誉称号。他生前共撰写 26 种著作,其中最主要的有《威严的对称:威廉·布莱克研究》(1947)、《批评的剖析》(1957)、《英国浪漫主义研究》(1968)、《伟大的代码:圣经与文学》(1982)等。

《批评的剖析》一书由四篇论文以及一个前言一个结论组成。在“论辩式的前言”中,弗莱指出,本书是从宏观角度探索文学批评的范围、理论、原则和技巧问题。他认为,由于文学本身的系统性,

* 诺思罗普·弗莱:《批评的剖析》,陈慧等译,百花文艺出版社 1998 年版。

喜剧、高模仿喜剧、低模仿喜剧和反讽喜剧。弗莱认为,可以将喜剧的后四种模仿看做是神话的移位并逐渐走向真实,然后又在当代的反讽中往神话回流。

4. 主题型模式

弗莱认为存在着两种主题型模式:一种是插曲型的,包括抒情诗、散文等,在这一类型中,诗人作为一个独立的个体倾诉;另一种是百科全书型的,例如史诗,在这一类型中,诗人作为一个专门替社会讲话的人发言。他接着分别在神话、浪漫故事、高模仿、低模仿、反讽五种模式中探讨这两种主题型模式的具体表现。

二、伦理批评:象征理论

1. 引论

弗莱认为,诗学由于缺少技术性词汇而出现不少问题。值得注意的有两点,一是没有一个术语可以用来称呼一部文学艺术作品。另一是对“象征”的运用,弗莱认为象征是以某种特殊的参照方式加以运用的词语或意象。弗莱认为,一部文学艺术作品必然是多义的,而且,每一部分文学作品的意义都是构成一个更大的文学整体的一部分,都必然形成一系列关联域或关系,这些关联域或关系就是“相位”。

2. 文字和描述的相位:作为母题和符号的象征

弗莱认为,文字的相位即作为母题的象征,这种象征是内部的向心的,是一种自足的语辞结构,这种语辞结构无所谓真假,也无所谓重复的废话。由于它是向心的自足的,所以其词义总是可变的、含混的。而描述的相位则是作为符号的象征,它总是指向语辞

之外,因而是外部和离心的,语辞结构和它所表征的外在事物之间存在一致(真)或不一致(假)的关系,或是二者缺乏联系的废话。一般来说,文学艺术作品偏向于文字相位,但这并不排斥象征系统的文字和描述相位都存在于每一部作品中,只是在不同类型作品中比重不同罢了。现实主义尤其是自然主义突出描述相位,象征主义则突出文字相位。

3. 形式相位:作为意象的象征

弗莱认为,形式批评始于对意象的考察,形式批评虽然是评论,但所有的评注其实都是比喻性的解释。在文学中,由于存在着各种不同类型的意象,因此,我们不应以某一时代的批评家对某类意象的偏爱来评价所有的意象。

4. 神话相位:作为原型的象征

弗莱认为,原型是一种典型的或反复出现的意象,作为象征的原型,它有助于我们把个别作品统一起来。此外,原型还是可交流的象征。由于原型批评关注作为社会事实和交流模式的文学,所以它注重对程式和文类的研究。最后,叙述结构的原型是仪式,思想的原型则是梦。由于强调原型和程式,弗莱认为诗人不是诗作的父亲,他充其量是个助产婆。

5. 总解相位:作为单体的象征

弗莱认为,从总解角度来看,象征是个单体,在这里,一部作品就是所有文学的缩影,是一个整体语词秩序的单个展现。在这里,所有的象征都被联合在一个既是单独又是无限、永恒的辞语象征之中,这个象征作为思想是逻各斯,作为叙述结构是总体的创作活动,在总解的意义上,诗被看做是对无限的人的思想和无限的社会行动的模仿,而不是对单个人、事的模仿,诗中的人是代表所有的

人的人,诗中的词语是代表所有词语的普遍性的词语。这个人 and 这个词语就是不受限制的神。

三、原型批评:神话理论

分为两部分。前半部分讨论原型意义理论,后半部分讨论叙述结构理论。弗莱是从以下几个方面来讨论原型意义理论的:

1. 引论

弗莱认为,在文学中神话和原型有三种组织形式:(1)非移用的神话,包括人们所向往的世界即神启示的意象和令人厌恶的世界即魔怪式的意象。(2)浪漫性的一般结构倾向。(3)现实主义的结构倾向。反讽始于现实主义然后转向神话,通常表现为魔怪式的结构。

2. 原型意义理论(一):神启意象

神启示的世界即宗教所谓的天堂世界,展现了人类所向往的种种现实,在植物世界里它是花园、农场等;在动物世界里是驯养的种种动物,以羊为典型;在矿物世界中是城市。在《圣经》中,神启意象还包括神的世界中的神和人的世界中的人,而基督则把所有这些结为一体。

3. 原型意义理论(二):魔怪意象

弗莱认为魔怪意象与冥界联系在一起。在这里,人的愿望被彻底否定。这是一个梦魇和替罪羊的世界,是一个痛苦、迷惘和奴役的世界,到处都是摧残人的刑具、愚昧的标记、废墟和坟墓以及徒劳和堕落的世界。

4. 原型意义理论(三):类比意象

弗莱认为,在神启的天堂意象和魔怪的地狱意象之间存在着浪漫的、高模仿的和低模仿的意象结构。浪漫的表象是一个理想化的世界,是神启世界在人类世界的对应物,因此可以称为天真的类比。高模仿意象是自然和理性的类比,其中起组织作用的是爱情和礼节。低模仿意象则是经验的类比,其中起组织作用的是创造和劳作。

在后半部分,弗莱从以下几个方面讨论叙述结构理论。

1. 引论:叙述结构理论

弗莱认为,叙述包含着从一种结构到另一种结构的运动,是一种过程,这种过程的最基本形式是循环运动,兴衰的嬗变、努力与休息、生命与死亡,这是过程的节奏。这些循环分为四个阶段:一年中的四季是一天的四部分(晨、午、晚、夜),水的循环的四个方面(雨、泉、沙、海或雪),是生命的四个阶段(青年、成年、老年、死亡)等等。根据这些循环,存在着比普通的文学体裁更优越的文学叙述范畴,这就是与春天对应的喜剧,与夏天对应的浪漫故事,与秋天对应的悲剧,与冬天对应的反讽或曰讽刺。

2. 春天的叙述结构:喜剧

弗莱在此讨论了喜剧的性质、喜剧人物的四种类型和喜剧的六个相位。

3. 夏天的叙述结构:浪漫故事

弗莱在此讨论了浪漫故事的性质、浪漫故事的人物类型以及浪漫故事的六个相位。

4. 秋天的叙述结构:悲剧

弗莱首先分析了悲剧的性质,然后讨论悲剧的人物类型,最后介绍悲剧的六个相位。

5. 冬天的叙述结构:反讽与讽刺

弗莱首先分析了反讽和讽刺的性质,然后逐一介绍反讽和讽刺的六个相位。

四、修辞批评:文类理论

在这部分中,弗莱对各种文类进行了分析。弗莱认为文类批评的基础是修辞,修饰性的修辞与文学密不可分。从修辞出发我们得出了口传史诗、虚构作品、戏剧、抒情诗四种主要文类。

口传史诗的节奏是一种循环的节奏,是由韵律、重音和声音定式组成的复合体。散文的节奏是一种连续的节奏,是以语意的节奏感为主要节奏的节奏。散文的节奏是连续的,不是重复出现的。戏剧的节奏是一种合式的节奏。合式节奏在戏剧中处于纯粹的状态。戏剧是由合式所吸收的口传史诗或虚构作品。所谓合式,就是某一风格适合于某一内部人物或某一主题,也就是风格与内容相宜。抒情诗的节奏是一种联想的节奏。是一种预言式的、沉思的、不规则的、不可预测的、基本上不连续的节奏。抒情诗的创新性体现为一种联想的修辞过程。抒情诗的韵律和场景的基础是“胡言乱语”和“胡写乱画”。

在论文的余下部分,弗莱分别对戏剧、抒情诗和口传史诗、散文虚构作品的历史发展以及各文类内部的进一步划分作了简要的分析,最后还分析了特定的百科全书型形式以及非文学散文的修辞。

五、探索性的结论

弗莱指出,他的目的在于推倒原型批评和神话批评、美学形式批评、历史批评、中世纪四层面批评、文本和肌质批评等诸种批评方法之间的围栅,而在这一过程中,原型批评起着中心作用,因为原型批评对其他批评方法都有助益。

《批评的剖析》从宏观的角度研究文学,阐述了原型批评的方法和观点,它在某种程度上综合了形式主义批评和人文主义批评,这对我们目前的文艺学和美学建设来说,应该是有启迪意义的。事实上,在当今中国的文学和美学研究中,就有不少研究者尝试使用弗莱的原型批评方法,并取得了可喜的成果。当然,弗莱的《批评的剖析》也有不少的局限性,例如历史循环主义,例如理论模式的过分机械化等等,不一而足。

赵志军

戈德曼

隐蔽的上帝 1956年*

吕西安·戈德曼(Lucien Goldman, 1913—1970), 出生在布加勒斯特, 青年时代在罗马尼亚求学, 获法学学士学位, 1933年到维也纳师从奥地利马克思主义理论家马·阿德勒研究新康德主义、黑格尔哲学。1934年到巴黎大学和法学院学习, 二战期间经由德军集中营辗转逃到瑞士。1945年在苏黎士大学通过论文《康德著作中的人类社会和宇宙》答辩, 获哲学博士学位。1948年论文以法文正式发表。战后重返巴黎, 在法国全国科学研究中心从事研究工作。1956年发表文学博士论文《隐蔽的上帝》, 同年发表《论拉辛》, 再次概括地阐述了论文的观点。1959年当选为巴黎高级研究实验学校研究主任, 讲授文学与哲学社会学课程, 1970年10月去世。

他的一生著述颇丰, 涉及文学、哲学、历史等领域, 主要有《人

* 吕西安·戈德曼:《隐蔽的上帝》, 蔡鸿滨译, 百花文艺出版社1998年版。

文科学和哲学》(1952),《辩证法探求》(1959),《小说社会学》(1964),《精神结构与文化创造》(1970),《马克思主义和人文科学》(1970)等。《隐蔽的上帝》发表于1956年。

《隐蔽的上帝》是戈德曼新的批评方法的集中之作,书中他强调文学作品的产生与其社会经济背景之间的关系,他认为一部文学作品的结构与作者所属的社会阶级的精神结构、社会经济结构相对应。他深入地研究了17世纪法国穿袍贵族、冉森教派运动、帕斯卡尔哲学著作,以及拉辛的悲剧作品,发现贯穿于这些的有一种共同的精神结构,即悲剧观。本书共分四部分,前两部分是作者的立论和及其立论的社会基础,后两编则是利用他的理论具体分析研究帕斯卡尔和拉辛的著作,以进一步阐述论证他的观点。

戈德曼在第一部分中主要阐述了其辩证的观点。他从证实孤立和抽象的事实是研究工作的唯一出发点立论,认为能否从这些零散的事实中得出规律和意义是判断一种方法或一种哲学体系价值的唯一有效标准。因此,在研究中只有利用能正确处理好部分和全体之间关系的辩证法才是有效的。戈德曼强调只有将部分放于整体之中,才能认识其意义,而只有认识到局部真理的意义也才能认识到整体的价值所在。同理,认识一个作家的作品、思想家的著作,只有将其置入作者生命和行为的前后联系中,才能得出它的意义所在。对于一部作品来说,作家的整个生命发展和作品体系是其存在的整体环境,而对于一个作家来说,整个的社会或阶级、阶层的全部行为所构成的意义结构是他的整体环境,因此,要正确理解一部哲学或文学著作,不仅要将其放入一个作家的个人思想意识的发展链中,更要将其置入整个的社会、阶级、阶层的政治、经济、思想、文化的发展网中,将其与整个社会生活和历史演变的整体联系起来,才能认识其意义。

具体到帕斯卡尔和拉辛的作品,两者得以出现的深刻思想意义世界——世界观与当时法国路易十四统治下穿袍贵族的社会政

治、经济地位以及冉森教派、波尔—罗亚尔修道院的思想密不可分。因此,融会于帕斯卡尔和拉辛作品中的世界观也就是上述三者的思想观——悲剧观。这一悲剧观的构成包括上帝、世界和人三个要素,三者相互依存,形成一个完整的结构。

在17世纪,由于理性主义和经验主义思潮的冲击,当时人们对旧的社会行为规则产生怀疑,于是上帝在理性的和经验的科学空间中的地位微乎其危。“上帝在理性的科学空间中不再讲话,之所以如此是由于要建立理性的科学空间,人不得不抛弃一切真正的伦理准则。”从悲剧世界观来说,上帝对大多数人是隐蔽的,不再向世人讲话,不再介入人的思想和行动,而只在隐蔽处注视着人,而对那些被他选中赐予圣宠的人来说,它是可以被看得见的。因此,隐蔽的上帝是存在的和不存在的,并不是有时存在有时不存在,而是始终存在的和始终不存在的。在拉辛的戏剧中,上帝是由代表秩序和社会准则的人物来体现的。悲剧观中的世界指的是悲剧意识的世界,它“表现了人与人关系的危机或者更确切地说表现了某些群体的人与宇宙世界和社会世界之间关系的危机”,因此在悲剧意识看来世界意味着是乌有同时又是一切。悲剧既不相信能够改造世界并在其中实现真正的道德准则,也不相信能够逃避世界躲进上帝之城。悲剧意识的拒绝是物质世界内部的拒绝,它所反对的是世界,并且只有在这种与世界对立之中它才认识自己及自身的局限和自身的价值。悲剧观中的人虽然不能完全献身于这个世界并在其中施展自身的力量,但世界仍是人能够而且应当利用来进行试验的惟一场所。帕斯卡尔在《思想录》中论述了世界既是乌有又是一切的观点,拉辛则在剧作中让世界以缺乏人的意识和崇高感情的人物面目出现。悲剧观中的人处于无声的世界和从不讲话的隐蔽的上帝之间,对真理的绝对要求是悲剧人的首要特征,因此在没有理智的世界和隐蔽的缄默的上帝之间人是孤独的。他惟一的表达方式是“独白”,是与上帝进行的孤独的对话。悲剧

人的意义和价值只有在他的生命全部奉献给寻求现实完全的和永恒的道德准则时才显现出来,在追求这些准则时——也只有追求这些准则时悲剧人的灵魂超越人而变成不死的。所以悲剧人与一般人的关系是矛盾的、双重的,一方面悲剧人意识到与他们之间所存在的鸿沟,另一方面又希望拯救他们把他们引到自己这里来。

戈德曼所探讨的第二个问题也即本书的第二编是“社会基础和精神基础问题”。这里,戈德曼着重探讨了在帕斯卡尔和拉辛的著作中悲剧观的社会基础和精神基础问题。因为研究某作家或其某一作品,应将其纳入一种思潮的意义整体中去或是相对一致的某一社会群体的社会、经济和思想体系的意义整体中去,并且要进一步将这一社会群体的意识放进由这一群体的全部经济、社会、意识形态、生活构成的更大整体中去,才能完全得以理解并解释其意义。在17世纪的法国,原来的大贵族由于当时专制君主制度、中央集权以及官僚机构的加强巩固而地位变得徒具虚名,国王向各地所派的各部门的监督官更加剧了贵族、官吏、法院之间的矛盾,冉森教派便是这种君主专制制度决定性高涨时期的产物,并且得到虽然不能忍受君主专制制度但又不敢反抗的贵族以及在经济基础上依附于君主专制制度的法院成员的支持,并逐渐转向波尔一罗亚尔修道院。

17世纪的冉森教派认为世俗社会是丑恶的,在最后的审判之前任何人类的行动都不可能改变它而变成善的。退一步讲,人性如果没有上帝的宠爱便会受私欲驱使而不能行善。这种思想便导致帕斯卡尔和拉辛的作品中出现拒绝世俗社会、拒绝为真理而与世俗社会进行的任何斗争,从而不具有改变世界的任何历史愿望的思想。这种悲剧性的观点便是当时社会官吏阶层和贵族们矛盾心理在作品中的反映。

《隐蔽的上帝》更大的篇幅是介绍帕斯卡尔和他的《思想录》。

戈德曼首先阐明帕斯卡尔一生的思想发展是一个完整的有机

统一体。他的著作思想的变化反映了他一生中人生观与世界观的曲折发展,而他一生的经历又有力地为其著作思想的变化提供了佐证。两者是协调统一的。帕斯卡尔一方面继承了理性主义和经验主义的传统,同时又在批判的基础上超越了他们的成就,以朴素的观点探讨了世界、社会、人生、伦理道德、宗教信仰、历史、哲学等各方面的问題。

戈德曼主要对帕斯卡尔《思想录》的以下几个问题进行了阐述:

首先对段落与反论进行辨析。一部有价值的作品,其结构严谨的内容与适当的论证形式之间必然达到必要的有机统一,而帕斯卡尔的著作《思想录》完全适合这一规定。《思想录》是从理性主义向辩证思想的转变。它肯定对立冲突的同时存在这一真理,但是他的思想的性质基本上是静止的、悲剧性的和自相矛盾的,因此他又与辩证法脱离。他将整个现实设想为对立物的冲突和对立,既对立同时又不可分开的正题和反题的冲突和对立。因此反论是其思想表达的惟一有效形式,而段落则是这种反论表达式的最佳顺序选择。所以戈德曼说他善于发现并适用他自己的哲学所要求的两种文学表达形式,这就是反论和段落,从而使《思想录》具有他应有的面貌,成为一部呈未完成却已完成的相互矛盾的杰作。

关于人,《思想录》主要探讨了人与对立和相反的两个极端的关系。人无疑是中间存在的,无论他做什么始终都处于与两个对立的极端等距离的中间,这是使人难以容忍的悲剧性的状况,因为人可以找到幸福和平静的惟一自然所在,而不必处在中间,生活在根本无法接近的两个极端之间,同时这两个极端又是互相牵制的,所以人处于一种持久的紧张之中,人的存在是自相矛盾的,人只有接受同时摒弃世俗生活。而人只有通过拒绝世界和世俗社会内的生活,通过选择僻静之处和死亡,才能拯救真正的社会准则。

戈德曼是在与康德、马克思和黑格尔的思想比较中来阐明帕

斯卡尔的空间概念、认识论、道德观的。戈德曼认为在关于物质世界及空间概念上帕斯卡尔与康德观点极相似,一致认为物质世界中凡是在理性或知性的理论方面可以认识的一切事物都不能再证明上帝的存在是确实性的或是或然性的,这种存在既没有物质性的证据,也没有本体论的证据,物质世界是中性的存在状态,人文科学无论如何既不可能认识它的各个部分,也不可能彻底认识它的全体。关于认识论,帕斯卡尔表达了辩证认识论的两个基本观点:一是认识的方法是从部分到全体,从全体到部分,一是认识的主体本身就是全体中的一部分,因此不可能达到最终的绝对认识。在涉及到上帝时,其存在能否被认识只是作为打赌来实现的。道德和美学是帕斯卡尔附带一提的问题,他肯定道德的自律和真正至上,惟一有根据的道德是悲剧道德,它用一条普遍准则代替自我意志、利己主义。帕斯卡尔的美学思想中提出了表现力的概念,从而确定了自己“当代美学先驱”的地位。在社会生活方面,他看到人是杰出的社会存在者,受他人尊重是人类天性中的基本因素,也是构成一切社会和历史生活的基础。

贯穿于以上几个问题的中心观点是:人是自相矛盾的存在,不论是大人物还是小人物,都不能放弃追求真正的绝对社会准则,但在生活中和世界上却找不到,也实现不了这样的准则。因此他们只能将希望寄托在宗教上,寄托在超验的上帝存在上。于是人便把自己的幸福押在上帝存在和圣宠的打赌上。但是这种希望建立的基础是不能肯定和荒谬的,因为人不可能完全坚信上帝的存在,他必须就上帝的存在打赌。对任何行动者来说,无论他个人的意志或思想多么坚强有力,如果不考虑风险、失败的危险和成功的希望,人们就不可能理解具体现实中的人类的命运。而这三者的综合就是信仰,也即是打赌。对上帝来说,这三个要素又对应了“受上帝召唤的人”、“被上帝弃绝的人”和“上帝的选民”或“寻求上帝的人”、“不寻求上帝的人”和“找到了上帝的人”三种人。所以实践

哲学不再集中于个人智慧的理想上,而主要集中在对付外部现实、在客观现实中以体现出社会准则为中心,人的生活便显示出以其行动的成功与否进行打赌的样子,从而也就显示出以是否存在超越个人的力量进行打赌的样子。打赌的观点之所以重要不仅在于它是冉森教派思想(就个人的得救打赌)、帕斯卡尔思想(就上帝的存在打赌)和康德思想(上帝的存在和灵魂不灭的实践的设定)的中心,也是辩证唯物主义思想的核心(在人类选择社会主义还是不文明状态的抉择取舍中就社会主义的胜利打赌),而且这个中心还明确地以打赌形式出现在表达辩证观点的最重要的文学著作《浮士德》中。

本书所探讨的第四个问题是拉辛剧作品的悲剧观。

由于拉辛的幼年生活经历,在他以后的剧作中所表现出来的主要世界观就是悲剧观,并且他在当时的三一律中找到了最适合于他的戏剧风格的手段,因为他前前后后的悲剧都是在由于拒绝世界和生活而真正变成悲剧性人物的时候发生的。上帝、世界和人同样是构成其悲剧的主要因素。

戈德曼将拉辛的悲剧分为三类。第一类是没有突变和发现的悲剧。在剧中从一开始,主人公便清楚地知道与缺乏意识的世界不可能有任何调和的余地,他毫不动摇地、不抱任何幻想地以自己崇高态度反对这个世界,这类悲剧又有拒绝悲剧和现实世界悲剧两种表现形式。第二类是有突变和发现的悲剧。“有突变”则是因为悲剧人物依然相信能够通过把自己的要求强加给世界而不妥协地生活下去。至于“发现”则是因为主人公最后终于意识到自己过于沉溺在幻想中。最后一类是宗教题材悲剧。

同时戈德曼认为拉辛的悲剧都是相互联系的,有其内在逻辑的发展顺序,每一部悲剧都预示了后来将要出现的悲剧的特点。

就具体的创作来看,戈德曼认为从严格意义上来说拉辛的第一部剧作《安德罗玛克》只是接近悲剧,却不是真正的悲剧,但它具

有了拉辛所有悲剧作品的模式：主人公要在两种相互矛盾的价值之间作出选择，最后只有以死来挽救这两种价值。《布里塔尼居斯》是拉辛第一部真正的悲剧，是既无突变也无发现的悲剧。悲剧中的世界是由中心人物尼禄、阿格里比娜和那西斯构成，上帝则是由众神和罗马人民体现出来，剧的中心主题是朱妮与尼禄之间的冲突，也就是人与世界的冲突，而且此剧也是以这种冲突的结局结束的，悲剧人物继续在神的世界里存在。《贝蕾妮丝》是以悲剧人物写成的既无发现也无冲突的拒绝悲剧。剧中主人公提图斯和贝蕾妮丝自己构成悲剧世界，人物、世界与上帝之间都不能进行真正的对话，只能以在精神或肉体上放弃生命才能得到解脱。这些剧的写作，戈德曼认为是当时社会、政治、教会在作品中的反映。

《巴雅泽》、《米特里达特》、《伊菲格尼亚》构成了拉辛的一组现实世界悲剧，其中悲剧人物与世界已不再处于对立状态中，主人公已不再拒绝世界而试图接受它，同时世界也不再是恶的体现。戈德曼认为这种变化是与拉辛的心理状态和对当时的社会政治态度有关，作者思想中的二重性与三部现实悲剧的二重性是一致的。

《菲德拉》是拉辛悲剧创作的真正代表，属于有突变和发现的悲剧。这个剧标志着“拉辛终于不再从拒绝世界的悲剧的冉森教派角度写作了，而是把1669年到1675年之间冉森教派的实际经验移植到文学方面来，……是一个完善的经验在文学上的移植，这就是错误和幻想的悲剧”。它是希望在世界上生活而又没有让步、选择和妥协的悲剧，是发现这种希望必须带有幻想特点的悲剧，其主人公便想象能在世界中生活并把自己的法则强加给世界，剧中的世界是由希波吕托斯、岱赛等人代表的没有道德和人的价值的空幻世界，上帝是太阳和维纳斯众神。这个时期，君主制度一方面对各省农民暴动强加镇压，另一方面对冉森教派进行迫害，而波尔一罗亚尔修道院却幻想与王权、教权建立融洽的关系，幻想与世界妥协并能在世界中生活。《菲德尔》主要就是这种社会现实的反

映。

戈德曼认为三部拒绝悲剧是极端冉森教派拒绝世界态度的反映,三部现实悲剧则是后来冉森教派试图与政权教权和解的体现,《菲德尔》则预示了在世界上生活和失败的必然道理。

最后两部历史剧《爱丝苔尔》和《阿塔利》则是对悲剧的超越,体现了当时冉森教派主张在现实世界捍卫虔诚和善,要求符合上帝意愿的基督教国家权利的这种愿望和要求。

《隐蔽的上帝》作为一篇文学论文,从理论与具体例证出发论证了戈德曼的社会学研究文学方法,在戈德曼的理论主张中占有举足轻重的地位。

李孝弟

巴 特

神话——大众文化诠释 1957年^{*}

罗兰·巴特(Roland Barthes, 1915—1980),法国结构主义和后结构主义的代表人物之一,符号学家,富有创造性的作家、批评家和思想家。第二次世界大战期间,他因为肺病而一直在疗养院生活,避免了战争的影响。战后曾在图书馆、大学和教育部等机构任职,并为《战斗报》、《新文学》等法国左翼报刊写稿。1960年进入巴黎高等研究院。1977年,在米歇尔·福柯的辩护下,进入法国最高学术机构——由50个左右终身制教授席位组成的法兰西学院。但他从来都不是学院式的。

罗兰·巴特的主要著作有:《写作的零度》(1953)、《论拉辛》(1963)、《批评与真实》(1965)、《符号帝国》和《S/Z》(1970)、《罗兰·巴特谈罗兰·巴特》(1975)、《恋人絮语》(1977)等。

《神话——大众文化诠释》的主要内容如下:

* 罗兰·巴特:《神话——大众文化诠释》,许蔷蔷、许绮玲译,上海人民出版社1999年版。

一、第一部 流行神话

这里收录了40篇以50年代法国时事为主题的感言,从左翼马克思主义立场出发,运用符号学和社会学等原理和方法,对当时的法国社会所蕴涵的一些“流行神话”进行反省,也就是在人们看来再也自然不过的事实和现象中,找出隐藏其中的别有用心成因和企图,在当代情境中追踪、揭示几乎无处不在的布尔乔亚意识形态的虚伪面具,。它们涉及了“看起来也许异质性很高”、并且带有一些偶然性的日常生活现象——如一些题目所示:《摔跤世界》、《度假中的作家》、《玩具》、《葡萄酒与牛奶》、《深层的广告》、《迪普里兹的诉讼案》、《脱衣舞》、《照片与选举诉求》等等。

这40篇文章是“一种自我坚持与重复的努力”(《初版序》),因此,可以通过几篇有代表性的文章,来说明其基本观念。

《摔跤世界》:这是其中最长、最重要的一篇,充分展示了神话学/符号学的分析方式。摔跤是一种表演,“是一幕幕画面的集合”,“摔跤手的功能并不是取胜,而是按照外界期待的动作、姿态来表现”。每个摔跤手有观众所熟悉的角色意义,他们的每一个夸张的姿态和动作都是一个符号,最大限度地象征和强化符号所指。因为,“观众要的是激情的形象,而非激情本身”(布尔乔亚艺术主要描述体貌特征:“它不断强化的不是感情,而是感情的符号。”——《布尔乔亚的声乐艺术》)。而摔跤最终所要呈现的是一种道德概念,也就是所谓“正义”,以符合观众的期待。

《度假中的作家》(与它相类似的是《“上流社会”游航》):媒体上的照片展示纪德(Gide)在刚果度假时研读 Bossuet,其中“足以惊奇与取悦的关键”在于,看起来作家也像劳动阶级的常人一样采取平庸的休闲方式,但是它实际上说明了“作家能在任何情况下不停地写作”,“这一切只烘托出一个理念,也就是作家是个超人,是一

种本质不同的实体”——而这正是巩固了中产阶级关于作家的一个由来已久的神话。

《玩具》：常见的玩具基本上是成人世界的缩微，向孩子预示成人世界的功能。在他们能够思考之前，他们的个性已经消失在各种职业和社会角色之中：可以喂奶、也会弄湿尿布的洋娃娃使小女孩懂得将来要担任的母亲的角色。面对这些玩具，孩子只能是拥有者、使用者，却不是创造者。并且，这些玩具都是没有品味的化学产品，“熟悉又富诗意的”木制玩具消失了。总之，玩具成了成人对孩子进行控制和驯化的工具。

二、第二部 现代神话

这篇文章是从前面的具体操作中延伸出来的理论成果，但是并不能完全视为全书的体系。它尝试以符号学的基本概念来分析神话，文章的进程显露出理论上的摸索。

首先，“神话是一种言谈”，但是语言需要特别的条件才能变成神话。神话是一种传播体系、一种讯息、一种意指作用的方式、一种形式，而不是一件物体、一个观念或一种想法。而每一种物体都可以通过语言和言谈成为神话，这种转变依赖于人类的历史，“它独自统治神话语言的生与死”。“不论古老与否，神话只有一种历史性的基础，因为神话是通过历史而选择的一种言谈：它不可能从事物的‘本质’中演化而成。”神话和语言学共同发展，这就是符号学。

神话既从属于符号学，又从属于意识形态：“就其为形式科学而言，它是符号学的，就它是历史科学的范围而言，它又是一种意识形态：它研究形式上的理念。”一个符号学系统包括能指、所指和符号，符号是能指和所指的结合整体。神话作为符号学体系，建立在一个早已存在的符号学系统之上，第一个系统中的符号在第二

个系统中变成一个能指,与另一个所指结合为第二个系统的符号——在神话系统中称为“意指”,以区别于前一个系统中的“符号”。

神话是将历史转化为自然,把意义转化为形式,它一直是一种语言掠夺。在作为一个中产阶级社会的法国社会里,中产阶级将世界的现实转化为世界的意象,这也是一个从历史到自然的过程。匿名的中产阶级的意识形态笼罩着整个法国:报纸媒体、电影、剧场、书刊杂志、仪式、司法、外交、日常对话、案件审判、婚礼、烹调以及日常生活的所有事物。

朱生坚

阿尔都塞

保卫马克思 1965年*

路易·阿尔都塞(Louis Altusser, 1918—), 1918年10月16日生于阿尔及尔近郊比曼德雷小镇上, 1924—1930年在阿尔及尔上小学, 1930—1936年于马赛读中学, 经过三年的准备于1939年7月通过会考被国立高等师范学校文学院录取, 1940年6月为抗击德国法西斯应征入伍的阿尔都塞被俘, 直到1945年才重获自由。1945—1948年在国立高等师范学校读哲学, 就读于巴斯东、巴歇尔的门下, 之后留校任教, 直到1981年11月16日因精神病发作将妻子勒死而被送进精神病院监护。

作为一名本世纪六七十年代法国研究马克思主义的著名哲学家, 先后发表了《孟德斯鸠: 政治和历史》(1959)、《保卫马克思》(1965)、《阅读〈资本论〉》(1965)、《列宁与哲学》(1969)、《答雅恩·莱维》(1973)、《自我批评材料》(1974)、《立场》(1975)等论文集。

《保卫马克思》是阿尔都塞的一部论文集, 也是使作者一举成

* 路易·阿尔都塞:《保卫马克思》, 顾良译, 商务印书馆1984年版。

名的代表作,该书出版后不到十年时间内先后再版十次,该书共收集了作者 1960—1965 年间分别发表在不同刊物上的九篇文章和两篇序言,一篇序言着重介绍了他的写作背景,另一篇则叙述了他的研究结论。下面简要介绍该书的主要内容。

《费尔巴哈的哲学宣言》发表于法国 1960 年 12 月的《新评论》,主要讨论了费尔巴哈 1839 年至 1843 年期间发表的最重要的文章和著作。作者根据这些著作的内容和那些在 40 年代陷于德意志贫困与新黑格尔主义哲学的矛盾之中不能自拔的激进青年知识分子对这些著作的反应而称之为宣言。当时的费尔巴哈体现出推翻黑格尔哲学和一切思辨哲学的新哲学倾向,它使搞得头足颠倒的世界重新用脚着地走路,指责异化和幻想及其产生的理由,从而使观念和事实协调一致,并使人们懂得世界何以必须存在矛盾和何以必然要解决矛盾。比较费尔巴哈的著作和马克思青年时期的著作,人们就能对马克思的著作进行历史的阅读,并能更好地理解马克思的思想演变过程,这是其历史意义。此外还有理论上的意义。费尔巴哈 1839—1845 年间的著作告诉我们马克思伦理观点的大部分概念都是借自于费尔巴哈,并且接受了费尔巴哈的总问题,这不是单个理论概念的借用,而是理论整体的借用。理解这一点就可以帮助我们搞清马克思同费尔巴哈的决裂,意味着他采纳了一个新的总问题,即使其中还含有一些旧的概念,但它们被赋予了一些新的含义。关于马克思的新的总问题,可以通过两条途径来理解,一是阅读马克思成熟时期的著作,一是了解马克思同费尔巴哈决裂的原因。

《论青年马克思》发表于 1961 年 3 月和 4 月合刊的《思想》杂志上,这是作者研究青年马克思著作的重要文章。该文分别从政治、理论和历史三个根本方面来论述。

政治问题。关于青年马克思时期著作的论争首先是一场政治辩论,辩论的主题是青年马克思是否已经是马克思的全部。针对

这一问题有两种观点,或者承认青年马克思不是马克思,或者断言青年马克思就是马克思。这两种观点看似有区别:前者是通过《论犹太人问题》阅读《资本论》,后者则相反;前者是在马克思的身上找青年马克思的影子,后者则在青年马克思的身上找马克思的影子。但是在最根本上两者都是臆造出一种“未来完成式”的所谓哲学史理论来作为解释的论据,而这是黑格尔的理论,在根本上都没有紧扣马克思实际经历的历史来对他作出科学的论断。

理论问题。阿尔都塞将以前关于马克思青年时期的理论研究归结为源泉论或提前论,这两种观点都是以分析论、目的论和意识形态论为前提的,而追根究底最显著的特点就在于它是一种折衷主义的方法。那么为了对青年马克思著作进行马克思主义的研究,必须同这三个前提相决裂,以确立马克思主义思想发展的理论原则:即第一,每种思想整体总有由其内部起统一作用的总问题,而从其内部抽出任何一部分,整体都会改变意义。第二,每一独特思想整体的意义取决于它同现有意识形态环境及作为意识形态环境的基础并在其中得到反映的社会问题和社会结构的关系,而思想整体的发展变化则取决于思想的变化同意识形态环境、社会问题、社会关系变化的关系。第三,推动思想发展的动力在于思想家以及其所处的真实历史。这才是研究工作的科学原则。因此我们必须承认即使哲学家也有自己的青年时代,也有自己的开端。必须了解这一思想产生和发展时所处的意识形态环境,揭示出这一思想的内在整体即思想的总问题,才能认识这一思想的发展。

历史问题。这涉及到折衷主义方法第三个前提即全部意识形态历史都在意识形态内部进行,也就是马克思主义道路问题。关于马克思开端的偶然性在于他诞生于一块巨大的意识形态的襁褓之中,其必然性是由当时的社会历史环境所造成的。但是马克思毕竟从这意识形态环境中解脱出来,他通过当时英国经济学、法国革命而发现法国和英国并不符合他们的神话,同理,他在德国哲学

中也找不到现实的反映。这些发现与马克思的经历及其所生活的德国历史分不开。所以马克思从一个偶然性的开端越过重重障碍而突破了意识形态的束缚。

《矛盾与多元决定》发表于1962年12月的《思想》杂志。阿尔都塞认为马克思的辩证法在本质上同黑格尔的辩证法是对立的,其根本的不同之处是在辩证法的实质中,即在它的规定性和特有结构中得到反映,也就是说黑格尔辩证法的一些基本结构如否定、否定之否定、对立统一等到了马克思那里就有了一种新的不同于原来的含义。

贯穿上述问题本质的是矛盾概念,阿尔都塞总结了马克思主义的全部革命经验和理论阐述,认为一般矛盾本身不能促成革命爆发的形式和胜利,它必须与一系列环境和潮流积聚最终汇合成为促使革命爆发的一个统一体,因此不能再认为是单独矛盾起作用,因此这个矛盾本质上是多元决定的。而黑格尔的矛盾并不如此,他将构成任何历史时期本质的内在本源看做是简单的,所以他的矛盾也是简单的,只是一国人民最抽象的意识形态的反映,而不是物质现实性的反映,基于此,他才认为历史是从没有真正的突变、结束和开端。多元决定是与黑格尔哲学相比所具有的特殊性,而这种特殊性的内涵就表现在生产方式(经济因素)归根到底是决定性因素,上层建筑及其特殊效能具有相对独立性两个方面。在马克思那里,无论是理论术语还是理论术语之间的内涵关系都从内部结构中发生了根本性的变化。因此,马克思辩证法是黑格尔辩证法颠倒的说法不合事实。

《皮科罗剧团、贝尔多拉西和布莱希特》发表于1962年12月的《精神》杂志。这篇文章主要讨论了《我的米兰》在戏剧理论上与传统戏剧的不同。阿尔都塞认为在贝尔多拉西的剧作中存在着两种相互分离、互无关系、同时并进、交错进行但又永不会合的时间形式以及由局部的、单独的、似乎凭空出现的辩证法作总结的真实

事件,从而形成了结构的内在分离性和不可克服的相异性的显著特点,而这些特点与布莱希特的剧作特点几乎相同。

以这种特殊的潜在结构和辩证时间及非辩证时间同时并存为基础,布莱希特便将自我意识这个意识形态美学的明确条件从剧本中排除出去,利用剧本本身内在结构的相离性特点在观众和演员之间建立一种新关系即批判和能动的关系,从而推翻了传统戏剧中的总问题。在传统戏剧中,主角处在中心的决定地位,主角的时间性是惟一的时间性,即使是主角的对手也应服从主角的时间和节律,观众在感情上同主角共鸣,也即观众同主角在时间意识上一致。而在布莱希特的剧本中虽有主角,但剧本使主角不能存在,剧本把主角连同主角的意识以及这种意识的虚假辩证法统统消灭了,这是由于剧本的结构动力所造成的。对观众来说,观众与剧本有着明显的间离效果,观众除了注意剧本的内容以及这一内容在剧本中的展开之外,别无其他意识,观众的意识是剧本从自我承认出发而产生出的新意识,并且处于尚未完成的状态,由剧终后处于演员状态的观众来完成。

卡尔·马克思的《1844年手稿》发表于1963年2月《思想》杂志。这篇短文主要分析了《1844年手稿》的法文版出版在著作界、评论界和理论界的重大意义。并指出其特点在于《1844年手稿》是马克思接触了政治经济学的结果,同时手稿也具有哲学的内容,但仍带有费尔巴哈总问题的烙印,并且始终为是否从费尔巴哈退到黑格尔那里犹豫不决。

《关于唯物辩证法》发表于1963年8月《思想》杂志。这篇文章着重研究了马克思辩证法的特殊性问题。

马克思的辩证法属于理论问题,它是在理论实践的过程中总结与归纳出来的,在马克思的理论实践与政治实践中具有不可忽视的意义。阿尔都塞将理论实践的过程归结为通过“一般乙”对“一般甲”的工作产生出“一般丙”的过程。“一般甲”是最初的一

般,是科学实践的历史总结,“一般丙”则是对“一般甲”经由科学的理论实践所加工成的特殊的概念,而“一般乙”就是由“一般甲”转向“一般丙”的加工者,它是特定的科学理论,因此,“一般甲”和“一般丙”不存在本质上的同一性,而具有真实的转化性,其实把“一般甲”转化为“一般丙”即由抽象转化为具体只涉及理论实践的过程,也即完全在认识过程中进行,而费尔巴哈的特点就恰恰将思维具体(在理论实践中产生)混同于作为认识对象的实在具体,处于费尔巴哈阶段的马克思也是如此。而黑格尔则将意识形态一般规定为三种一般的惟一根本实质,他否定两类一般的差别,不承认(进行加工的)“一般乙”(即理论)对(被加工的)“一般甲”的优先地位,这也是区分黑格尔同马克思的辩证法的关键所在。

马克思辩证法的特殊性主要是“一般丙”的特殊性,即认识的特殊性,也即是矛盾的特殊性。主要表现在主要矛盾和次要矛盾的区别、矛盾的主要方面和次要方面的区别以及矛盾的不平衡发展三个方面。矛盾过程的复杂性是这三个方面的核心。过程的复杂性否认简单过程是原始的过程,承认它是复杂过程的产物,它认为在现实的生活中遇不到单纯的简单性,而只遇到具有主要矛盾和次要矛盾、矛盾的主要方面和次要方面的复杂的有结构的过程。这一根本原则否认了黑格尔矛盾的母性观点,因此马克思对黑格尔不是颠倒,而是完全取消了,毫无保留地取消了,同时把承认一切具体对象具有复杂结构上的既与性上升为原则,并认为正是复杂结构决定着对象的发展,决定着产生其认识的理论实践的产物。

结构复杂性的另一表现是矛盾发展的不平衡性,也就是说在有着复杂结构的统一体内矛盾之间存在着明显的主从关系。与黑格尔的简单本原的现象和自我表现的总体不同,马克思的复杂整体具有一种多环节主导结构上的统一性。整体结构以及各基本矛盾的差异和主导结构是整体的存在本身,矛盾的差异与复杂整体的存在条件构成一个不可分割的整体。次要矛盾、矛盾的次要方

面与主要矛盾、矛盾的主要方面都是同时互为存在的。这也就是前文所说的多元决定。马克思矛盾的特殊性就表现在这种十分特别的多元决定的规定性中,而多元决定的不平衡性又是矛盾存在条件的反映。也就是说,始终既与的复杂整体的特殊不平衡结构就是矛盾的存在,因此矛盾是一切过程发展的动力。

《马克思和人道主义》以及《关于“真正人道主义”的补记》是作者对马克思人道主义的理论阐发,并把社会主义人道主义归结为阶级人道主义和个人人道主义两种形式。

从1845年起,马克思同一切把历史和政治归结为人的本质的理论彻底决裂,制定出建立在新概念基础上的历史理论和政治理论,彻底批判任何人道主义的理论要求,确定人道主义为意识形态。人道主义的本质是意识形态,它建立在马克思主义的哲学基础上。意识形态,是具有独特逻辑和独特结构的表现体系,历史地存在于特定社会中,是社会历史生活的一种基本结构,并作为历史而起作用,这也就决定了意识形态的实践和社会职能压倒了其理论职能。在阶级社会中,意识形态是统治阶级根据自己的利益调整人类对其生存条件的关系所必须的接力棒,在无阶级社会中意识形态是所有人根据自己的利益体验人类对其生存条件的依赖关系所必须的接力棒。而目前的社会主义人道主义是拒绝对人的一切歧视,拒绝经济剥削和政治奴役。通过这一愿望的实现,我们也正从黑暗向着光明,从非人向着人过渡。

关于真正的人道主义具有双重的作用,作为消极职能,揭露了旧人道主义的理想性和抽象性;作为积极职能,确立了新人道主义,从中找到了其内容的外部现实——社会。

本书的最后一部分是自我批评材料,讨论以下几个问题。

一是关于断裂问题。阿尔都塞认为以《德意志意识形态》为界,在马克思的思想中出现了一个断裂,也就是说在这里出现了一系列新的概念体系,其在履行职能的方式上也有所不同,这就是与

认识论的决裂,马克思在从其史前时期脱胎而出的同时,抛弃了他史前时期的错误。这种断裂也就是科学同意识形态的对抗。在这个问题上,阿尔都塞认为自己犯了理论主义倾向的错误,而结构主义就是这种理论主义倾向的副产品。而事实上马克思与结构主义最不可调和的一点就是形式主义,马克思确实说过各要素在某种生产方式结构中结合这样的话,但结合并不是混合,马克思不是形式主义者,在其理论中倾向性是关键概念,并且他的概念使用都有一个确切的范围。因此,马克思不是结构主义者。

通过与斯宾诺莎的比较,阿尔都塞发现了黑格尔辩证法神秘化的主要形式和场合。

二是关于青年马克思的演变问题。马克思的历史的科学是人类历史上空前的理论事件和政治事件,并具有不可逆转性。马克思历史科学的发现是一种断裂,是同以往意识形态、历史观点的一次决裂,他不但确立了自己的理论概念,也确立了其概念不同以往的行使职能的方式,马克思的三个理论来源只有转移到了无产阶级的崭新立场上来,才得以产生这种变化,这种变化主要表现在思考对象(从法律转向国家,又转到政治经济学)、哲学立场(从黑格尔转到费尔巴哈再转到革命唯物主义)和政治立场(从资产阶级的激进自由主义转到小资产阶级人道主义再转到共产主义)三个方面。

李孝弟

德·曼

解构之图 1998年*

保罗·德·曼(Paul de man ,1919—1983),美国最早、最完整地接受德里达解构主义思想并全面、成功地应用于文学批评和哲学的理论家。生前是耶鲁大学的文学教授,是一位有国际影响的知名学者。自60年代至80年代去世止,他一直是美国文论界的中坚人物,可以说,他主宰了当时美国的理论潮流。从60年代后期开始,他在美国推行解构主义文学批评,成为这一流派的领袖人物,由于他的巨大影响,他成为盛极一时的“耶鲁学派”的最主要代表。他的早期思想受到美国新批评的影响,但他认为,新批评家所设想的每一个文本是一个自主的统一的语言形式,并有可能达到对其有机整体形式的完全把握和理解的观点,是一种“本体论的谬误”。在接受了德里达的解构主义以后,他的思想发生了根本性的转折,他在对具体文本的解构性阅读批评实践中,形成了自己独特的解构理论。德·曼的解构主义批评充分重视文本的自制权,重视

* 保罗·德·曼:《解构之图》,李自修译,中国社会科学出版社1998年版。

文本中隐喻和修辞的力量,反对传统文学研究中的“内外”指涉关系。正是他的实质性贡献,美国的文论才进入到后结构主义的全新阶段。他的主要著述有:《盲视与洞见》(1971)、《阅读的寓意》(1979)、《被毁损了形象的雪莱》(1979)等。

《解构之图》是由德·曼生前的好友希利斯·米勒和德·曼夫人共同编定的,共收入了德·曼阐述解构理论及解读具体文本的文章共 12 篇,是德·曼理论的精粹。

一、隐喻、符号学、解构理论

1.《时间性修辞学》

该文通过对讽喻、象征、反讽等修辞学的关键用语的历史考察,系统提出了其修辞学阅读理论。

(1)讽喻与象征。在新近的文学批评中,已提出了修辞格意向性的问题,修辞学已不再是规范性和描写性的了,但它显然受到了历史的发展的制约。尤其是修辞学的关键用语经历了巨大的变化。关于“象征”和“讽喻”两者之间的关系就说明了这一点。“象征”和“讽喻”关系的变化始于 18 世纪后半叶,英国浪漫主义作家如柯勒律治、华兹华斯等,虽然以“象征”主义为主导,但已隐含着“讽喻”的特征;这一特征在法国浪漫主义,主要是卢梭的作品中,得到了明确的昭示。由此可以看出,在象征领域内,强调的是意象与实体的吻合,它们的关系是同时性关系,这种同时性又属于空间性一类,所以,时间的干预仅为偶然性的问题;而在讽喻中,时间却属于原初的构成范畴。讽喻符号及其意义的关系,是在符号之间的关系中,而符号的这一关系,必然包含有一个时间性构成因素。如果是讽喻的话,讽喻符号必须涉及到先于它的另一符号。于是,讽喻符号所形成的意义,就只能由前一符号的重复构成,而且,它

在本质上具有纯粹的先在性,那么,它就不能与前一符号相吻合。如此,也必然含有一个否定因素。一方面,象征设定同一性或认同作用的可能;另一方面,讽喻则主要说明同自己起源的距离。讽喻和象征之间的张力就隐含在早期浪漫主义作品和理论思辨之中。

(2)反讽。同象征和讽喻一样,反讽也受到了自觉的关注。在许多作家的作品中,讽喻和反讽并行不悖。从理论来看,弗·施莱格尔是浪漫主义反讽的主要理论家,他把反讽提到文学构成方式的问题,并强调和象征的区别,提出了“反讽的反讽”的概念,把反讽界定为“一种永恒的自觉叙事基础”。波德莱尔在《论笑的本质》中提出了“复制”的概念,强调反讽式语言把主体分裂成两种自我:仅存在于不可靠性状态中的自我和仅存在于企图认识到这种不可靠性的语言形式中的自我。霍夫曼的小说《布朗比亚公主》就是反讽和小说的联系的具体阐释。从这些考察中可以看出,反讽揭示了一种非有机的时间性存在,因为,这种时间性仅仅在距离和差异方面同自己的源泉联系起来,它不允许有结尾,不允许总体性的存在。反讽把时间经验的流动分为纯粹神秘化的过去,和永远受到非可靠性中的退步所制约的一种未来。它能认识这种权威性,但又无法克服,只能在益愈增加的意识层面上重复这种非权威性,但却无法将这种认识应用于经验世界。反讽所揭示出来的这种时间性的空虚,与讽喻中所寓含的一种无法企及的先在性的空虚属于同一类型。这样,讽喻和反讽便在它们共同的一种时间性困境中相互联系了起来。当然它们之间还存在着结构上的差异。

2.《符号学与修辞》

本文针对文学批评中过分强调文本之外的指涉意义而忽视文本的内在结构的批评倾向,将符号学中对语法、修辞结构的探讨引入了文学批评。

传统文学批评忽视了文学的内在结构,而只重视文本之外的

意义,但形式主义批评虽然颠倒了这种内部和外部关系,对于形式和内容仍未能很好地解决。符号学理论的引入,转向语言学去探讨这种关系,符号学最突出的特点,是语法、(句法)结构同修辞学结构的共同运用。可问题在于,修辞学上的修辞格是否也包含在语法结构之内,诸多理论也说明了二者之间的矛盾和差异。这种语法和修辞之间的张力,从语用学的话语中来分析,就是语法结构和修辞结构之间的一种明显的共生现象,即所谓的修辞问句。也就是说,一个完全清晰的句法范式,产生出至少含有两个意义的语句。其中一个肯定而另一个否定自身的“示意外之意”的模式;其中一个为字面意义,另一个为引申意义,而且,我们也并不一定必须去决定两个含义中哪个在特定场合下是正确的。很显然,这两种意义是并存的,语法结构产生的意义的权威性,被修辞格的双重性所分化而寻求自身隐含的意义。所以,形式和意义的关系模式,即内在/外在的模式,就通过句法和修辞的这种关系,而成了语法/修辞的问题。对普鲁斯特的《追忆似水年华》的一段文字的解读说明,在其中将修辞语言和元修辞语言并置,表达了“隐喻优于转喻”的意向,但这种肯定隐喻的意向恰是靠着转喻结构的运用。这也就表明,恰恰是在我们对隐喻的统一力量提出最高要求时,这些非常形象化的比喻事实上却依赖于对半自动的语法模式的模仿、双关或拟人化这类修辞格模式的解构使我们重新回到语法和源于语法模式的符号学的非个人的精确性。在修辞问句中,是语法的修辞化,而在这里则是修辞的语法化。批评不可与文本分割开来,一切文学文本都因修辞性,造成了它的语法与修辞、隐喻与转喻、字面义与比喻义等之间的矛盾和张力,所以,文学文本具有自我解构的要素,文学批评就是对文本进行解构。

3.《隐喻认识论》

本文通过对洛克、孔狄亚克和康德的哲学文本的解读,揭示了

隐喻、转义和比喻等语言问题在认识论中的应用,将隐喻修辞理论从文学批评推向哲学认识论领域。

(1)洛克的语言理论。洛克的语言理论明确地揭示了符号作为能指的性质,他的语言理论属于符号学语言理论,即以词语推定替代“观念”的一种指意过程理论,洛克对于词语使用和滥用的思考,是始于词语的意义的,而非词语本身。根据他的观念的理论,他把观念进一步划分为观念、物质和混合形式。洛克通过“运动”、“光”、“人”等概念来说明观念的含义时,他所构建的正是转义理论。为了说明“运动”、“光”这些简单观念,自然而然地要借助于比喻性论述或转换来实现,尤其是在回答人这一问题时,更是牵涉到语言学观念的本原如何能同独立于语言之外的存在的本质融合的问题,而这是认识论的问题,也同时是连接内在和外在的纽带,即修辞学的隐喻问题。同样,洛克在讨论观念的混合形式时,指出了语言的滥用,语言的滥用本身就是某种转义的称谓即词的误用。洛克的语言理论正是从简单观念到混合方式,即从语言对其意义的转喻到对词的误用之间的阐释。

(2)孔狄亚克的语言理论。同洛克一样,孔狄亚克在其《论人类知识的起源》中也探讨了有关话语转义结构问题。孔狄亚克所论述的“概念性抽象过程”的结构,其实正是一种隐喻结构,从认识论来看,概念即转义,转义也即概念。孔狄亚克认为,主体(心灵)的自我构成行为具有反省的特征,反省是一种分析行为,它区分差异并说明现实,这种说明就是抽象过程。认识主体(心灵)是自相矛盾的,一方面,它认为经验与自己无关;另一方面,它又认为是某种事实,而赋予它感知时的现实性,这种现实性也不会同事物相符合。所以,心灵只是言语的心灵,由于言语允许在幻觉相似性的基础上的替代,因而心灵或主体便成了中心隐喻,即诸隐喻之隐喻。

(3)康德的图式和象征理论。虽然康德没有直接讨论转义和修辞问题,但在《判断力批判》第59节《论美作为道德的象征》中,

讨论了图式和象征之间的区别。康德关于图式和象征的观点,接近于认识论上的转义,同样,他的术语也充满着隐喻,但他在论述图式和象征的差异时,并没有意识到他所使用的术语的隐喻性质。

4.《对理论的抵制》

本文通过对文学理论本身存在的悖论的揭示,强调了文学批评本身对理论的抵制,恰恰暴露出了理论本身的解构性。

无论是从学术性模式或现象学模式,试图为文学理论作出形而上学的界说,都会遇到困难,为了避免实用性而建立的文学理论势必复又沦于实用性。无论是60年代以前的文学批评,还是“新批评”方法,都没有脱离实用的层面而上升到理论,亦即它们共同表现出对于理论的抵制。

文学理论诞生于处理文学文本的方法,不再以非语言学的即历史的和审美的考虑为基点的时候。具体说,就是诞生于讨论对象,不再是意义和价值,而是在意义和价值确定之前的生产和接受方式的时候。它要求批评的自主性。这种文学理论的产生是在文学中引进语言学而产生的。而符号学和文学语言学之间的某种共同的东西被界定为文学性,并已变成了文学理论的对象。但这种文学性又引发了争论,事实上,语言本身摆脱限制的自由的修辞功能,决定了语言的易变性,凡是我們揭示语言的这种潜力的地方,也就是同文学在打交道。所以,文学性不是一种审美属性,也不是摹仿性。

这就是为什么当代文学理论受到抵制和攻击,它由于揭示出了意识形态的运转机制,而颠覆了根深蒂固的意识形态;它反对美学作为其重要组成部分的强大哲学传统;它瓦解了文学作品既定的经典,模糊了文学与非文学话语之间的界线。对于理论的抵制,实质是对使用关于语言的语言的抵制,因而也是对语言本身的抵制,或者是对于语言蕴含着无法简约为直觉的因素或功能这种可

能性的抵制。这些对语言的抵制,势必要提高阅读表现出来,所以,对理论的抵制,事实上表现为对阅读的抵制。在阅读中,不可避免地受制于语言修辞或比喻,所以,对于理论的抵制,是对语言修辞或比喻维度的抵制。

强调语言的内在结构关系的修辞性阅读虽然更能揭示文本中符号构成的意义关系,但也仍然无法克服对于理论的抵制,因为理论本身就是这种抵制,文学理论正是在这种对理论的抵制中得到了发展。

二、尼采

1.《论尼采的发生学与系谱学》

本文通过对尼采的美学著作《悲剧的诞生》的解读,系统探讨了尼采的文本的发生学模式的结构及对文学研究的意义。

发生学模式问题在文学史和文学文本的重新出现,主要是把文学作为语言和语义构成的符号来阐释而产生的。文学史上的浪漫主义,则被视为文学艺术从摹仿到发生学的过渡,发生学模式在浪漫主义想象力和浪漫主义修辞学中已产生,尼采的《悲剧的诞生》则是发生学理论模式的典型代表。

《悲剧的诞生》通过对浪漫主义意识形态的一种批判,明确体现出了发生学模式。这种诞生和再生的发生学模式,是日神和酒神两极分化的辩证统一,就蕴含着一种本体论的方法。《悲剧的诞生》中的历时性连续结构,就是发生学意义上的时间上的连续性,这部著作的发生学结构由各层意义加以确认,它们比叙事情节形式的种种对称更为有力。在《悲剧的诞生》里,艺术和认识论之间的关系问题,既在发生学,也在哲学角度上发生作用;其发生学模式是蕴含由“意义”的主题学陈述所激发的丰富内容,或是蕴含由

结构的主题学陈述所激发的修辞的意义。事实上,通过进一步的解读,我们可以明确,在对《悲剧的诞生》的解读中,关键的问题是存在于发生学结构的先验主张背后的问题,即语言和音乐,字面和隐喻词语,作为再现的叙事和作为时间性的叙事之间的关系问题。通过对尼采的论述的分析,我们可以看出,尼采的论述中的现象/事物两极分化的发生学观点,亦即对和自身相同的实体的观点,这种论述模式可以用语言学术语理解为隐喻中喻义和本义的关系。也就是说,酒神和日神所隐含的现象及其对立面的关系,即是隐喻性和原义性语言的关系。

2.《论尼采的转义修辞学》

本文通过对尼采的修辞学理论进行考察进而考察尼采与文学及其哲学话语与具体文学的思考的关系。

从尼采的 1872 - 1873 年的修辞学授课笔记中可知,尼采的修辞学理论中包含的对辞格或转义理论的认识,其中包括三种转义,即隐喻、转喻和提喻,这里即包含了尼采的转义的辞格分类法,因此,尼采肯定了语言的纵向结构,在某一指涉性本义中,是修辞性的,而不是再现性或表现性的。这一思想在其以后的著作中通过对形而上学的二元对立的解构中表现了出来,尼采式解构的第一步,就是注意一切语言的比喻性。例如,对人类主体性的解构,尼采认为人类主体观念仅仅是一种隐喻,中心性和自我状态两种属性,事实上在语言媒介中得到相互交换,最初是语言中心的自我,作为其经验意指的自我,现在则变成了作为虚构、作为自我隐喻之中心的语言。那原初不过是意指性文本的东西,现在却变成了文本的文本,变成了辞格的辞格。作为隐喻的自我的解构,并不是以两个范畴(自我和辞格)彼此之间的严格分离而告终,而是以属性的交换而告终。同样,善恶、真理、文学等莫不如此。从整体上看,尼采的话语基本上是反讽的和讽喻的,这种谬误之讽喻正是哲学

严谨的典范。

三、文学史与文学现代性

1.《文学史与文学现代性》

本文通过现代性这一概念的考察,认为现代性是正确认识文学与文学史的关键性概念之一,由此提出了文学史是文学释义的历史的观点。

现代性概念的复杂性,不仅在于对它的使用上,而且还在于对现代性的界定上。与现代性相对立的是反义词“历史”的概念,对这二者的考察,在尼采、丰特奈尔、波特莱尔等人的文本中已展开。尼采在《不合时宜的看法》中,通过对“生命”(或人生)这一概念的考察,论述了历史和现代性的关系;作为生命原理的现代性,是一种本身就是历史性而富有生产力的力量,历史和现代性是一个无法解决的悖论。现代性和历史,以一种超越对照或对立的奇怪的矛盾方式而相互联系起来。倘若历史并不仅仅是变成倒退或寄生的话,那么它的持久和更新则有赖于现代性;而现代性若不同时淹没并重新结合于一种退行性历史过程的话,那它也就不能维护其自身。在文学中,这种悖论变得更加复杂,文学同行动,同没有历史的、未经调停的自由行为的统一,但写作既可以是这种行为,也可以看做是在这行为之后的一种释义过程,这样,它就同时肯定并否定了自身的限制或特性,即时性是文学的特性界定的某种方式。这样对现代性的标榜,往往存在能否成为现代性的问题的怀疑。在丰特奈尔的《闲话古人与今人》中,正存在着所标榜的现代主义恰恰是对文学理解的偏离的问题。波特莱尔《现代生活的画家》中关于现代性的概念,在强调即刻性、现代性的时候,恰恰是对过去历史的一种依赖,强调超越时间的连续性时恰落入了具有明确的

时间性之中。所以,从根本上说,现代性是对文学的背离和对历史的拒绝,这也是赋予文学以持久性和历史存在的原则。文学本身是一个背离其中心,然后又在特定的时刻返回自身的运动,背离、回归以及背离变为回归或相反变化的过程,文学史也就是文学释义的历史。

2.《失去原貌的自传》

本文通过对自传体是否可作为一种文学类型的分析,指出了自传的文学性和历史性双重制约下的内部结构的复杂性,自传是解读或理解的一种辞格,它存在着一种镜像结构,进而通过对华兹华斯《论墓志铭文集》这一典范性自传文本的解读,阐述了这种复杂性。

自传理论研究最大的问题是试图把自传作为一种文学类型,但如果把自传作为一种文类,那么应该说它的审美价值应高于历史意义,但自传同小说相比,它的对确切事件的描述,属于指涉性、再现性和铺陈性的较为单纯的方式。可问题在于自传体的叙述的单一主体,使得自传依赖于“意指”,是一种意指性生产。这样,小说和自传的区分显然就无法确定了,而是“两者皆非,而又同时两者皆然”的了,所以,自传就不是一种文类或一种方式,而是解读或理解的一种修辞格了。自传性契机是作为解读过程中所涉及到的两个主体的联合才出现的,在这一过程中,所形成的主体间的“镜像结构”。镜像要素是整个理解的一部分,它揭示了包括自我知识在内的一切认知基础的转义结构。所以,自传的重要性不在于它揭示出可靠的自我知识——它没有做到这一点——而是说明,一切以转义替代所构成的文本体系,是不可能结束和总体化的,也不可能产生的。

但是,自传研究强调自传的统一性,是建立在言语行为之上,而不是转义之上,使读者变为检验自传签名的真实性,检查签名人

行为的一致性,这样,就使得镜像中的一对人物,由一个单一主体的签名所替代,这样,试图摆脱自传的转义体系,却又不可避免地进入到了这一体系。因而,自传研究就具有这种复杂性:一则必须从主体的转义手法中摆脱出来,一则又同样不可避免地要在认知的镜像模式内,这一抽象性,在华兹华斯的《论墓志铭文集》中表现得非常明确。

四、解构批评实践

这一部分是德·曼对雪莱的作品、黑格尔的《美学》中的符号和象征、卢梭的《忏悔录》和《社会契约论》所作的解构主义的分析,从中提供了其隐喻修辞学批评的一些方法的具体应用的范例。

总之,德·曼的解构理论进一步发展了德里达的解构主义思想,它冲破了长期以来束缚人们头脑的关于世界具有整体性、统一性、稳定性的结构主义观念,表达了西方一批激进学者对社会政治、历史、哲学、文化现象乃至整个西方制度内部的矛盾性、变动性和非统一性的深刻洞察和怀疑一切传统价值,消解一切“中心”结构的反叛精神。德·曼从揭示语言的修辞性入手,对传统的语言观、真理观、文学观、批评观、历史观等进行了全面的清算,提出了许多全新的独特的看法,具有不可否认的开拓性和对其后理论的启迪作用。

姚君喜

贝 尔

资本主义文化矛盾 1976年*

丹尼尔·贝尔(Daniel bell, 1919—), 1919年生于纽约的一个东欧犹太移民家庭。15岁抛弃上帝而加入社会主义青年团,40年代末参加“纽约文人集团”,在总结30年代左翼运动失败的基础上提出了“意识形态终结论”,这一时期,贝尔确立了政治自由主义和经济社会主义的交错渗透思想主张。50年代,贝尔对马克思主义基本采取“非意识形态化”的学术态度,既重视马克思的理论遗产又不迷奉马克思主义。60年代,贝尔在与“新保守主义智囊”的接触中认可了他们的主张,但同时继续保持他那经济社会主义和政治自由主义立场。作为美国重要的学者与思想家,他在战后西方的社会学、未来学与发达资本主义研究诸领域占有领先地位。50年代以来,贝尔一直在哥伦比亚大学(1952—1969年)和哈佛大学(1969年至今)担任社会学教授,参与创办了在美国社会科学界声

* 丹尼尔·贝尔:《资本主义文化矛盾》,赵一凡、任晓晋译,三联书店 1992年版。

誉遐迩的刊物《公共利益》(Public Interest)。

贝尔的主要学术著作与编撰文集计有:《美国的马克思主义》(1951)、《意识形态的终结》(1960)、《极端右翼》(1964)、《今日资本主义》(1971)、《后工业化社会的来临》(1973)、《资本主义文化矛盾》(1976)以及新近发表的《蜿蜒之路》(1980)。

贝尔作为当今美国主要的批判社会学家,有着独特的学术与思想结构。用他自己的话来说即是“本人在经济领域是社会主义者,在政治上是资本主义者,而在文化方面则是保守主义者”。贝尔的这种复合型思想结构因他所受到的社会主义、自由主义和新保守主义三大现代思潮的冲击而成。

本书集中探讨了当代西方社会的内部结构脱节与断裂问题。共分为三个部分,讨论了资本主义内部脱节(三领域对立说)、精神分裂变、现代主义和后工业化社会及公众家庭理论等问题。

一、三领域对立说

传统的资本主义社会发展观将社会看成有相互联系的大网,每一个社会都有一个严密的整体,都有规定其束扎成型的内部原则,与这种传统的社会历史观相左,贝尔认为资本主义发展到当代,其所暴露或隐藏的社会发展与文化矛盾已经无法用上述某种绝对原则或封闭整体的网状结构加以概括,而是呈现出分立或多原则支配状态。现代社会可以看做由三个领域组成,即经济—技术领域、政治领域、文化领域,各个领域之间并不相互一致,各有不同的存在模式,按照不同的节奏变化,并且各有不同的甚至是相反的轴心原则来调节自己的运作程序。

经济—技术领域。在现代社会中,作为一个具有严密等级、精细分工的自律体系,其运转的轴心原则是“功能理性”,以节俭也即效益作为其操作的调节方式,功能性与技术性是其明显特征,从而

形成了技术官僚(technocratic)等级制度,体系的完备日益呈现非人化的趋向。

政治领域:现代资本主义发展阶段,政治领域掌管暴力使用的合法度,调节冲突,以维持社会的公正观念。其轴心原则是合法性,其内在深处暗含着有关平等的思想,并且其原则的实施由公共事物方面向社会生活方面延伸,以便让每一个人都参与社会。政治领域的管理方式带有技术官僚倾向,但此决策上主要依靠谈判协商或法律仲裁而不是技术官僚的理性判断。

文化领域:文化领域是以自我表现、自我满足为特征。它提倡反体制、独立无羁,以个人兴趣为衡量尺度,所以,个人的感觉情绪和判断压倒了质量与价值的客观标准。所以其轴心原则就是不断表现并再造自我,达到自我实现和自我满足。

贝尔进而指出正是这三个领域形成了现代社会冲突的结构根源:即存在于官僚等级制的社会结构和郑重要求平等参与的政治体系之间,存在于依据角色和专业分工建立的社会结构与迫切希望提高自我和实现个人完善的文化之间。

二、资本主义精神裂变

贝尔以上述三领域对立说为基础,采用两个焦点来破译资本主义发展中的矛盾,也就是通过静态封闭的虚拟演绎和历史具体的充分关照来勾画各社会领域的轮廓以及其本原和未来的发展。

贝尔对当代资本主义文化矛盾的研究主要受马克斯韦伯和韦尔纳桑姆巴特的影响。他将韦伯的“禁欲苦行主义”(asceticism)和桑姆巴特的“贪婪攫取性”(acquisitiveness)两者分别称为社会发展的“宗教冲动力”和“经济冲动力”,也正是这两者构成了资本主义的双重根源:“从一开始,禁欲苦行和贪婪攫取这对冲动力就被锁合在一起,前者代表了资本主义精打细算的谨慎持家精神,后者是

体现在经济和技术领域中的那种浮士德式骚动激情,它声称边疆没有边际,以彻底改造自己为己任。”这两种动力交织成了资本主义的理性观念,但是上述禁欲苦行及其对资本主义行为的道德监护随着科学进步与技术发展在现代社会中已被消耗殆尽,而贪婪攫取所受到的扼制也因此而减弱。

贪婪攫取性一方面促使资本主义挺进边疆,积极冒险,征服自然界,另一方面也激发资本主义艺术家追求自我实现,把个人从传统束缚和归属纽带(家庭或血统)中解脱出来,从而按照主观意愿造就自我。然而两者的发展在资本主义开发之后却变得相互敌对,尤其当工作与生产组织日益官僚化、个人被贬到角色位置时,这种敌对性增加了,并相互危及到对方的生存。资本主义在经济发展中建立的技术官僚体制把强调个性自足的人纳入了具有严密组织的社会体系与生产过程之中,人变成了社会中的分工角色,人变成了物。而艺术家则将自我扩大到无以复加的地步,对功利、制度化和拜金主义的传统价值体系予以否定和拆台。于是强调效益、功能理性和生产组织强调秩序、把人当物的社会结构与人类的文化意义世界发生了断裂。世俗文化和大众消费打破了传统价值体系的终极意义,工业时代的现实主义文学、实用主义哲学和科技理性切断了它的超级纽带。现代社会中的分期付款、广告、一次性丢弃商品等表征现代享乐主义的新生事物粉碎了传统的道德伦理,将新教徒观念中的禁区明明白白的摆在了大众的眼前,俭省、节约、严肃的人生态度、道德行为和社会责任被快乐、狂喜、放松和纵欲的风气取而代之,正派规矩让位给放浪形骸,自我完善、自我实现的生活实质与人生信条席卷了整个社会。这一切应归咎于“禁欲苦行”能量耗尽的同时“贪婪攫取”成为社会的惟一主宰,于是社会文化的传统发展模式自身导致了自身发展的裂变。

三、现代主义

文化领域是对现实世界进行意义阐释的领域,它通过艺术与仪式(宗教)以想象的表现方法揭示世界的意义,尤其是揭示那些人类于生存困境中所面临而又无法回避的不可理喻性问题。如果说科学能够促使人类对自然的统一认识,那么宗教便在不同历史时期对文化层面的意义统一性作出了不懈的探索,并且,宗教在探寻人类生存意义的过程中,在维护传统道德的基点上时常会与艺术方式抵触,那么宗教便会对有害于宗教道德的艺术作品加以排斥,以捍卫传统文化意义世界的完美性。

现代主义在某种意义上来说就是扰乱了宗教意义世界的完美性,削弱了宗教道德在意义世界中的权威地位,主要表现在三个方面:对艺术与道德分制的坚持;对创新和实验的推崇;把自我奉为鉴定文化的准绳。基于这三个方面的原因,贝尔把现代主义看成是瓦解资产阶级世界观的专门工具。这也是本书的主要线索之一。

现代主义,根据其整个的发展趋势,可以概括为以下三个方面的特征。

第一,“从理论上讲,现代主义对秩序,尤其是对资产阶级酷爱秩序的心理激烈反抗。”

在资本主义的历史发展中,经济冲动力一直受到扼制,起先是服从于风俗传统,随之在某种程度上受拘于天主教道德规范,后来又遭到清教徒节俭习惯的压迫。于是在传统的资本主义发展过程中形成了牢固的资产阶级道德观念,与这种资产阶级道德观念相呼应的则是资本主义生产过程中那种人的社会化和秩序化,也就是人在生产中的个性秩序化。因此,社会行为的核准权掌握在以新教为典型代表的传统价值观中。所以,在韦伯看来社会的动向

就是日益增长的官僚化(或功能理性)的动向,较高的功能专门化就意味着个人日益脱离他对自己所参与事业的控制,人也就变成了这台官僚机器运转程序的附属品。

然而,资本主义在 19 世纪发生了两种重要的变化:社会环境的变化;自我意识的危机。通讯革命和运输革命给人的感官带来了运动、速度、光和声音的新变化。这些变化又导致人们空间感和时间感方面的错乱。而自我意识的危机则源自宗教冲动力的耗散殆尽,再加上科技时代到来,顿使人们感到束手无策。现代主义就是这种社会变化的反应。

现代主义精神从 16 世纪开始像一根主线贯穿了整个西方文明,其基本含义是:社会的基本单位不再是群体、行会、部落或城邦,它们都逐渐让位给个人,个人的含义也经历了由“物件”到“自我”的深刻变化,原有的自我约束逐渐丧失,认可了个人冲动的正当性。现代主义者把理性主义、社会秩序当作正在过时的玩意儿,神圣、权威都由自我取而代之,世界的中心由外在转到了人自身道德标准、清教精神被个人的意志想象所淹没,个人被认为是独一无二的,生命变得更加神圣、更加宝贵,申扬个人生命成为时代主流,于是现代人的本质便被定位在那种超越自身、无限发展的精神之上,在此精神之上,人能超越必然,不为必然所限。

现代主义这种主题上的思想也就决定了其自身的第二个特征,即“在体裁上,产生出我称之为‘距离的销蚀’(eclipse of distance)现象,其目的是为了获得即刻反应、冲撞效果、同步感和煽动性”。

按照现代之前的传统观点,艺术基本上是沉思的工作,艺术的关照者因与经验保持审美距离而持有支配这种经验的力量。艺术的审美意向就是要围绕对空间和时间的理性组织建立起某种正式的艺术原则。而现代主义则强调距离的销蚀,充满本能冲动的梦境和幻境的“原本过程”(弗洛伊德语)得到重视,摈弃了从文艺复

兴时期引入艺术领域,后来又由艾尔伯蒂整理成型的“理性宇宙观”,按照新奇、冲动、同步冲击来组织社会和审美反应,于是所有艺术的原有格局一应俱破,人类的审美规则交给视觉,美学也就变成了视觉美学,时间和空间不再为现代组织一个可以安然依赖的坐标。

第三,对传播媒介的重视。

在文化史中,所有艺术家都十分重视对艺术的表达,以便将自己的艺术感觉表达出来,但是,这种传统的观点还在于强调艺术的表达效果。而现代主义却忽视艺术的内容与形式而强烈关注艺术媒介本身。如在绘画中采用实物颜料和材料拼图,在文学中用一些虚浮的语汇和词句。所有这一切都是为了表现自我的主题中所表现出来的对传播媒介的强调与夸大。

现代主义无疑是西方文化史上最大的一次创作高峰,在文学、诗歌、音乐、绘画领域中空前未有的实验。任何新思想的成就都是以其自身所受到的损失为代价的。那么现代主义的代价之一便是失掉了文化的一致性,特别在扩大艺术自治、反对道德约束方面甚至影响到文化标准本身。其二是抹杀了生活与艺术的界限,艺术评价标准也随每一自我的判断而定。

四、后工业化与公众家庭理论

尽管现代主义思潮对 16 世纪以来的人类自身问题即人性的发展在新的以高科技为特征的社会中达到了一个高度,但在当代西方的诸多社会学思想家看来,现代主义除了将原有的世界粉碎之外,并没有给我们带来新的世界,除了将意义领域中艺术和仪式的理性功能否定之外,并没有给我们提供解决人类必然性问题的新思路、新方法。极度膨胀化的自我并没有在科技的发展中让人变成超人,传统道德伦理消失之后带给人的是更多的恐慌和信仰

危机。因此社会学普遍认为既需要科学来了解和征服自然界,更需要宗教来把握自己的文化。

后工业化社会使人类的发展实现了由必然王国向自由王国的跨越,人类战胜一切约束,达到了对自然和自我的完全掌握。“人的能力被技术扩大了,我们能够做越来越多的事情”,但是在文化上,对所有时代、所有地区、所有人困扰着的原始问题依然存在,即“全人类的关于存在的命题:人怎样对待死亡,怎样认识忠诚和任务的性质、悲剧的特征和勇敢的意义以及任何赎回爱与交流的本能”。这些问题产生于人类处境的绝对有限性以及人类要不断达到彼岸的理想所产生的张力。因此,文化原理就表现出一种不断回到——不是在形式上,而是在关心的问题上——人类生存的有限性所产生的基本模式的过程。现代主义世俗化和褻渎之后又陷入了尴尬境地。而在现代资本主义阶段,自然与历史都不可能成为人类行为的指南,贝尔指出:“这样我们便只剩下一种过时的答案:宗教。它不是作为人在外部象征中的一种社会投影,而是作为超越人类的一种超验概念,能够把人同他身外的某些事物联系起来。”整个社会必须“重新向某种宗教观念回归”。

这种宗教贝尔称为新教或文化崇拜,与以往宗教的不同在于以往宗教是“儿子在寻找同父亲的直接联系”,置信徒于教会的组织与纪律约束之下,而崇拜则“隔离了个人信仰与日积月累的历史传统”,强调“与过去无关的个人经验和个人信仰”,也即黑格尔所强调的那种自觉自愿、独立领悟和奉行的信仰。贝尔认为这种新教或文化崇拜仍应适当保留传统宗教中至今有意义的内容,在功能上成为“人对其生存总模式的感知方式”(杜尔凯姆语),能够具有“将日常经验加以认可和裁判的更高权威”(吉尔茨语)以及帮助儿子“寻觅和验证自己同父亲血缘关系的心理环扣”(瑞克森语)。

公众家庭理论就是上述需要的一种广义文化崇拜形式。

贝尔公众家庭理论的核心原则仍是要统一他的经济社会主

义、政治自由主义和文化保守主义。所以公众家庭理论作为一种规范性的政治哲学必须完成两项任务：规定共同的利益；满足个人和群体各自提出的权益和要求。因此，在新教堂中，个人作为社会一分子既有权参与政治，又不唯我至上，具有较发达的公民意识和社会道德；既能通过社会得到平等的补给，又能因自身劳动和努力而赢得社会地位和奖励。政治机构则以公众利益为重，在较为均衡的平等与自由、需求与欲求、效利与福利的基础之上仲裁各种矛盾，缓冲不断加剧的种种冲突。

贝尔在本书中以敏锐的眼光洞察到了资本主义社会发展的隐患，指出了西方文明巅峰时期所出现的人的失落、精神空虚、信仰危机等社会问题。但我们应该看到贝尔的公众家庭理论并不一定能够实现，因为社会的发展所呈现的弊端与不协调现象并非一种充满完美理想的理论能解决，完美的理想与理论设计并不能将社会变得完美无缺。这或许是贝尔晚年良苦用心的遗憾所在。

李孝弟

耀斯

审美经验与文学阐释学 1977年*

汉斯·罗伯特·耀斯(Hans Robert Jauss, 1921—),德国著名文艺理论家,罗曼语文学教授,“康斯坦茨接受美学”学派创始人和理论奠基人之一。生于巴登—符腾堡州的格平根。在海德堡大学师从海德格尔,1952年以论文《马塞尔·普鲁斯特的〈追忆似水年华〉中的时间与回忆》获博士学位。1959年至1966年先后任教于海德堡、明斯特和吉森大学,1961年晋升为教授。1966年被聘为康斯坦茨大学教授。1967年4月13日,在康斯坦茨大学由他主持的研讨会上作题为《什么是文学史,文学史研究的目的是什么?》的就职演讲,此演说于1970年更名为《文学史作为向文学理论的挑战》正式发表,引起轰动,反响热烈。此后十年间,该文再版十多次,被译成23种文字,被公认为接受美学的诞生宣言和理论纲领。《审美经验与文学阐释学》(1977)是该学派创立十周年之际耀斯发

* 耀斯:《审美经验与文学阐释学》,顾建光等译,上海译文出版社1997年版。

表的又一部力作,曾被译成多国文字出版。耀斯的其他著作有《审美经验小辩》(1972)、《文学传统与现代风格的当代意识》(1972)、《艺术史和实用主义史》(1970)、《中世纪文学的时代性和现实性》(1977)、《在阅读视界变化中的诗歌本文》(1980)、《1912年的界限——纪尧姆·阿波利奈尔》(1986)等。

耀斯理论的直接来源是伽达默尔的哲学解释学,其主要特点在于用社会—历史的方法研究读者的文学接受现象。一般认为,他的理论分为两个时期。第一时期(60年代中期至70年代)围绕《文学史作为向文学理论的挑战》致力于建立以读者为中心的新的文学史研究范式。第二时期(70年代以后)研究重心从“文学史悖论”转向审美经验及其历史的研究,是他的接受美学理论发展深化时期。《审美经验与文学阐释学》就是这一时期的代表作。

一、重新引进审美快感概念

耀斯探讨审美经验是从批判阿多诺的否定美学观出发的,其目的是试图证明审美经验的合理性。耀斯早期思想曾受到否定性美学的影响,如他以作品与期待视界的冲突为文学史演变的基础,否定文学与社会条件的一致性。1970年,阿多诺的遗著《美学理论》出版,引起耀斯对以前著作片面描述审美经验本质的反思。在阿多诺看来,“只有当艺术否定所有的社会联系时,它才具有明确的社会性”。换言之,艺术的社会功能只有在不间断地否定其所产生的社会现实时才会凸显出来。艺术的本质是否定性,因而不存在肯定或进步的文学。耀斯指出,阿多诺的理论存在极大的片面性,因为否定性只不过是自主性艺术的特征,而不足以涵盖全部艺术,如认同就是阿多诺理论无法解释的。如果按照阿多诺的理论,初级形式的审美经验,尤其是审美经验的交流功能就要被忽视

甚至抛弃。因此耀斯主张在动态过程中考察生产的、接受的、交流的审美经验,而不能局限于创作活动。在此他重新引进了审美快感概念,并以之作为自主艺术和前自主艺术的审美经验研究的基础。

耀斯首先追溯了“享受”一词的各种含义。他指出,“享受”的旧有含义是“使用某物或从某物获得利益”。在德文中,“享受”(Genuss)的固有意思是“参与和占用”。这对思考艺术经验很具启发,耀斯的审美愉悦就把这两种意思都囊括在内。他借助对从亚里斯多德《诗学》为快感辩护、奥古斯丁区分“使用”和“享受”直到高尔吉亚的言语效果理论的审美经验史的回顾,勾画出艺术的娱乐经验的衰落过程。“在去掉了认识和交流的功效以后,审美快感不再表现为历史哲学三段式中与异化相对立的感伤或者乌托邦幻想。在当代美学理论中,它成为一种被认为是庸人的态度的核心。”鉴于这种情形,耀斯强调,必须从最初的审美经验开始,恢复其在文学理论中的核心地位。这与巴特《文本的快乐》鼓吹为审美快感恢复名誉的思路如出一辙,虽然耀斯批评了巴特把审美欲望缩减为语言交流的愉悦的观点。

耀斯认为,必须把现象学意义上的审美快感和普通享受区分开来。在普通享受那里,自我在感官上完全屈从于某一对象,被吸引到初级快感中,这个特点适合于一切快感;而“审美满足需要一个附加因素,即采取把客体搁置起来的立场,以使这种客体成为审美对象”。这里耀斯吸收了盖格的快感现象学和萨特对想象的分析。在他看来,审美距离不但需要非功利的思考,也需要观察者的有意识的参与,即想象某一对象。耀斯以“在享受他物时的自我享受”来定义审美快感,即是认定审美快感产生于主体与对象的相互作用。不仅如此,“主体自己的生产活动和对他人经验的接受活动可以揭示这个世界的意义,第三者的首肯则可以正是这个世界的

意义”。这样看来,审美快感与艺术的认识和交流功能不是相互排斥,而是不可或缺的。

二、审美经验的三个基本范畴:创造、感受、净化

耀斯的审美快感定义规定了“理解享受和享受理解的基本统一性”,也就是强调愉快与其认识和实践功能不相分离。由此,他历史性地分析了审美快感及其相关的审美经验的三个基本范畴:创造(poiesis)、感受(aisthesis)、净化(catharsis),这三个范畴分别揭示了审美经验的生产方面、接受方面、交流方面。耀斯提醒道,这三者不应被认作等级森严的不同的层次结构,而是一些独立的功能的复合体,它们不能相互还原,却能以不同方式连接,从而动态地共同构成了审美经验的全部内涵。

第一,生产的审美经验:创造。它指一个人从自身的创造能力的发挥中得到的愉悦。耀斯考察了 poiesis 从古至今的演变。在古希腊,poiesis 既是“诗”,又指实用工艺制造。直到中世纪这个概念仍然隶属实际生活领域。从文艺复兴到 18 世纪,这个概念发生变化。它不再指一种模仿先在的完善的能力,而成为创造作品的的能力,一种能产生完善或完美的美的表象的能力。在 19 世纪,在早期马克思著作里,艺术成为人扬弃异化的范式。到 20 世纪,这一概念不仅指艺术家的创造能力,也指读者在接受过程中的创造能力,于是作品成为生产者和接受者的共同产物。通过追溯这个概念,耀斯为他的接受理论寻找到了历史的必然依据。

第二,接受的审美经验:感受。它指审美经验的接受方面,包括感受和愉快等含义。耀斯同样勾勒出这一概念的历史变化脉络。在古代,人们的审美好奇心和理论好奇心混沌未分,所以把对

象作为形象和意义的原始统一体来感知,耀斯以荷马史诗中阿克里斯盾牌画的图景为例说明荷马式的浑然一体的感受方式。相比之下,中世纪的基督教感受特征则是形象和意义的分离,由于反偶像化,理论上的好奇心取代了发现感受的原始意象。文艺复兴时期彼特拉克的作品呈现出内在的灵魂与对外在自然的感觉经验的切合,审美经验的接受方面益显重要,由于自然科学讲究对自然现象进行划分,整体把握自然的功能就留给审美了。近代浪漫主义的感受将这种对立推向极致,它倾向于静观自然并借助回忆思恋失去的素朴,卢梭的《忏悔录》开启了回忆这种新的审美能力。耀斯认为,20世纪小说的审美经验有两种模式:感受的语言批评功能和感受的宇宙论功能。前者以福楼拜、瓦莱里、贝克特、罗布·格里叶的作品为代表,它们倾向于破坏或提出问题,否定一般交流的可能性,从而潜在地取消审美经验的全部可能性;后者以波德莱尔和普鲁斯特等人为代表,他们的作品具有宇宙论的功能,特别是普鲁斯特通过回忆的审美能力理论重新引进了愉悦的认识功能。由于前者与否定美学旨趣相投,耀斯自然肯定后者。在他看来,审美经验在现代社会的地位和作用不容忽视,它运用审美知觉的语言批评功能和创造功能“承担了一个与社会存在不断加剧的异化现象相对立的任务”,并“被用来保存其他人对世界的经验,从而捍卫了一个共同视域”。

第三,交流的审美经验:净化。这个范畴可理解为艺术与接受者之间的交流性的审美经验。耀斯也对“净化”范畴从亚里斯多德到布莱希特的演变作了追源溯流的清理。他把净化界定为“由对演说或者诗歌激起的情感的享受,这种享受在听众或者观众身上造成信仰的变化和思想的解放”。这个定义以享受他人经验并与之发生相互作用或自我享受为前提,从而接受者也积极参与了构建想象之物。耀斯指出,产生交流的首要问题是审美态度。从根

本上讲,审美态度是向人们的认同要求开放的,而不是如传统美学理解的那种单向的、与对象间的沉思的无利害关系。审美认同是在获得审美自由的观察者和它的非现实的客体之间的来回运动中发生的。这样,净化便包含着认同的要求和行为的模式,它提供了一个交流框架,被情感所激发而获得解放的想象力在其中展开。耀斯还批评否定美学忽视交流功能,把一切从审美性导向道德性的东西看作消极的观点,他通过对“典范”概念的分析,阐述了审美认同转向道德认同的过程,揭示了净化所包含的审美与道德、艺术与认识、自由与遵循的内在矛盾,并力图弥合二者间的鸿沟。

三、主人公与接受者认同的五种模式

耀斯认为,在理解和认知、原始经验和反思行为间的现象学区分同样存在于文本和审美对象接受过程中的同化和解释的区分中。因此,文学解释学的任务是双重的,“一方面,它必须说明文本的效果和意义所赖以具体呈现在当代读者面前的实际过程;另一方面,它要重新构造读者在不同时代以不同方式接受和解释同一文本的历史过程”。也就是说,形成审美判断的基础是综合考察艺术作品的现时效果和对它的经验史。耀斯的与主人公认同的互动模式试图提供读者或观众在接受过程中经历的从祭礼到审美反思的全部审美经验,这一启发式的模型可以把艺术的社会效果的各种不同功能囊括在内。

耀斯承认,他的模型从诺斯洛普·弗莱《批评的剖析》的英雄类型学得到启发,不过耀斯也声明他与弗莱的不同。认同模式建立在接受的不同形式上,而不是建立在作品的形象上;它们没有历史的顺序,可以并列,也可以前后衔接,因此它们之间的关系是功能性的。

第一,联想式认同。它指的是“通过在某一戏剧行为的封闭的想象的世界里充当某一角色而十分清楚地实现自身的那种审美行为”。这一类型通常起于较低层的社会组织,可以从中世纪的宫廷礼仪形式与现代世俗舞台剧招揽观众的对比中观察它。其特点在于观众在游戏或仪式中借助想象置身于所有其他参加者的角色中,从中获得审美愉悦。

第二,钦慕式认同。它指的是“以榜样的完美来界定的审美态度,而不涉及悲剧效果或者戏剧效果的区分”。这种结构中需要一个十全十美的主人公,如英雄、圣人、先哲,其行为能成为一群人的楷模,使人们产生钦佩效仿的心理。中世纪的史诗是典型的例子,英雄史诗和宫廷史诗也属其列,其他时代也不乏其例,如《新爱洛伊丝》和《少年维特之烦恼》等。

第三,同情式认同。这种认同“是将自己投入陌生自我的审美情感”。也就是说,观众或读者基于对不完美的主人公的同情,消除钦慕的距离,而将自己置于他的地位,与受难的主人公休戚相关,产生共鸣。这种交流模型与钦慕型相随相邻,但它们都没有克服审美经验和道德实践之间的分裂。

第四,净化式认同。净化由亚里斯多德在《诗学》里论悲剧时首先提出,历来聚讼不已。耀斯认为,这种认同“把观众从他的社会生活的切身利益和情感纠葛中解放出来,把他置于遭受苦难和困扰的主人公的地位,使他的心灵与头脑通过悲剧情感或者喜剧宽慰获得解放”。在此,不论是悲剧情感的升华还是喜剧笑声中的心灵解放,适当的审美距离是必须的,“只有当观众有能力从直接的认同中解脱出来,对呈现在眼前的东西进行判断和思考的时候,他才可以产生悲剧情感或同情的笑声”。净化可以使观众获得自主的道德判断,形成新的价值观,因此沟通了在审美和道德之间的鸿沟。耀斯显然更倾向于这种模式。

第五,反讽式认同。它“指的是这样一个审美接受层次:一种意料之中的认同呈现在观众或读者面前,只是为了供人们拒绝或反讽”。这种导致读者冷漠、失望、厌倦、否定的认同的主人公形象,在20世纪的先锋文学中极为常见,它不仅是否定美学的典范,也是耀斯早年思考的中心内容。耀斯指出,拒绝认同的反讽造成了交流的真空,所以这种类型只占据耀斯讨论审美经验的一部分,这也从一个侧面反映出耀斯前后期思想的转变。

张旭曙

鲍 曼

立法者与阐释者 1987年*

齐格蒙·鲍曼(Zygmunt Bauman, 1926—),英国当代最重要的社会学大师之一。1968年鲍曼被波兰驱逐,1971年到资本主义的英国定居,从1971年至1990年他在英国利兹大学社会学系担任了20年首席教授。对于鲍曼而言,社会学的重要意义在于:它是对社会生活积极的自我反思的一种形式,鲍曼的思想触角延伸到了我们时代许多最令人困惑的变化以及最迫切的问题,从现代性的命运、知识分子的社会学、工业社会,到思想史、社会哲学、文化研究等领域,鲍曼都取得了极高的学术成就,撰写了一大批极具影响力的社会学著作,它们包括:《朝向一种批判的社会学》(1976)、《阐释学与社会科学:理解的方法》(1978)、《阶级的记忆》(1982)、《立法者与阐释者:论现代性、后现代性与知识分子》(1987)、《自由》(1988)、《现代性与大屠杀》(1989)、《社会学式地思

* 齐格蒙·鲍曼:《立法者与阐释者》,英文版,剑桥 Polity Press 1987年版。

考》(1990)、《同化的悖论》(1990)、《现代性与矛盾状态》(1991)、《必死性、不朽性与其他生活策略》(1992)、《后现代性的通告》(1992)、《后现代伦理学》(1993)、《碎片中的生活:关于后现代道德的论文集》(1995)、《后现代性及其不满》(1997)、《工作、消费主义与新穷人》(1998)以及《全球化:人的后果》(1998)等。

1966年鲍曼发表了第一部全面审视文化问题的著作《文化与社会》,在这部著作中,我们可以明显地观察到葛兰西与齐美尔的影响,在葛兰西看来,社会是由文化创造、积淀的僵化的产物,它与不断发展的文化生产相并列,就像死尸与生命活动相对抗那样,齐美尔则在文化理论中强调从经济领域到精神性领域的异化问题,认为异化了的精神产物最后与作为异化现实的制作者产生了冲突。鲍曼在书中围绕葛兰西与齐美尔的思想作了进一步的发挥。从1973年出版的《作为实践的文化》开始,鲍曼在文化理论上逐渐形成了自己的独特观点,把文化作为不断发展的创造过程来加以把握。最后,鲍曼一直关注的工人阶级与文化这两个主题,在他本人称之为现代性的三部曲的三部著作中完美地结合了起来,这三部曲就是《立法者与阐释者:论现代性、后现代性与知识分子》、《现代性与大屠杀》和《现代性与矛盾状态》。

作为三部曲的开卷之作,《立法者与阐释者》1987年由著名的Polity出版社出版,“论现代性、后现代性与知识分子”是这本书的副标题,这本只有209页的著作并不是专门的美学著作,但它的确涉及到十分重要的美学与艺术问题,尤其是现代性与后现代性对美学领域的影响。这本著作的主要内容包括:

一、对于知识分子的界定

知识分子,真可谓是一个歧义纷呈的概念,谁是知识分子、谁

不是知识分子、怎样才算知识分子等等的定义历来争议不断。不过,很少有人像鲍曼那样注意到:所有关于知识分子的定义都有一个共同的特性,正是这个特性使有关知识分子的定义区别于所有其他的定义,那就是,所有这些定义都是自我定义的,在鲍曼看来,当“知识分子”一词在本世纪早些时候刚被创造出来时,是为了恢复和重新宣称那种社会的中心地位,是为了重新坚持那些在启蒙时代与知识的生产和传播相联系的全球性关怀。当时“这个词是用来指称一个混杂的集合体,其中有小说家、诗人、艺术家、记者、科学家和其他一些公共性人物,这些公共性人物通过影响全民的思想,通过限制并影响政治领导人的行为来直接干预政治进程,并将此看作是自己的道德责任和共同权利。……这个词语因此是一个集合号召,响彻在界限壁垒森严的专业与文艺门类之上;是一个复兴‘有学问的人’的传统(或显现集体记忆)的号角,它体现着和实践着真理、道德价值、审美判断三者统一的传统”。

鲍曼认为知识分子的集体性正是由对上述号召的回应联结起来的,由接受这一号召所隐含的权利和责任而联结起来的。可以说,知识分子的范畴,是邀请别人加入某种全球性社会实践的一个广泛的开放式的邀请,而且时至今日,它依然还是这样一种邀请。“因此,提出‘谁是知识分子?’这样的问题,并期待在答案中有一套衡量标准,或者甚至直接指出哪些人是知识分子,就显得毫无意义。同样无意义的是列出一张单子指明哪些行业的从业人员是知识分子,或者在行业等级内部划一条线指明处在这条线之上的就是知识分子。无论在何时何地,‘知识分子’是作为一种被动员和自我征募的联合效果来构成的。‘成为一个知识分子’的意向性意义在于超越某人对自身专业或艺术门类的局部性关注,进而参与真理、判断、时代品味等全球性问题的探讨。”

二、现代性、后现代性与知识分子

鲍曼认为,“知识分子”的概念其实是从启蒙时代的集体记忆中获得意义的,正是在启蒙时代权力与知识的结合过程中,知识分子的概念才得以确立,而这种权力/知识的结合恰恰是现代性最显著的特征。鲍曼认为权力/知识的结合也是现代性与后现代性的联合产物,他认为现代性与后现代性代表知识分子在其中发挥作用的两种截然不同的语境,以及对应于它们发展起来的两种不同的策略。

在知识分子实践中,现代性和后现代性这两个术语之间的对立意味着在理解世界,特别是社会生活方面的差异,意味着在理解知识分子工作的相关本质和目的方面的差异。在鲍曼看来,典型的现代性世界观,意味着把世界看做基本上有序的整体;可能性不均衡分布的模式的存在,使一种对事件的解释得以存在,这种解释,如果正确的话,既是一种预见的工具,同时又是一种控制的工具。

典型的后现代性世界观则把世界看做是由数量不受限制的秩序模式组成的,每个模式都是由一套相对自主的实践所产生的。秩序并不先于实践,因此,不能作为实践的有效性的外部衡量标准。众多模式中的每一个模式都只有从使其生效的实践的角度来看才有意义。

因此,从现代性观点来看,知识的相对主义是一个必须加以反对并最终在理论和实践中加以克服的问题,而从后现代性观点来看,知识的相对性却是世界的一个永久性特征。另外,现代性与后现代性这两种知识分子实践在历史中是并存的,因而即使将“现代性”或“后现代性”作为知识分子实践的历史分期标准,也只意味着

在某一历史阶段中某种实践模式占据了统治地位,形成了某种趋势或潮流。

三、立法者与阐释者

鲍曼认为,知识分子工作的典型现代性策略,可以由“立法者”角色这个暗喻来最佳地体现出来。立法者角色是由权威性的陈述所构成的,这些权威性的陈述充当了意见不一的争论中的仲裁者,并选择和确定哪些意见是正确的和有约束力的。在这种情况下,进行仲裁的权威性,是由知识分子比非知识分子掌握更多、更高层次的客观知识所合法化的。也就是说,知识的拥有程度从程序性的规则角度,确保了仲裁的权威性,因为程序性的规则保证了真理的获得,保证了有效的道德判断的到来和恰当的艺术品味的选择。这样的程序性规则具有普遍的有效性,而运用它们所产生的结果也具有了普遍的有效性。

在鲍曼看来,知识分子工作的典型后现代性策略,是由“阐释者”角色这个暗喻来最佳地体现出来的。“阐释者”角色所要做的是翻译以某个团体为基础的传统内部所作的陈述,使这些陈述能够在以其他传统为基础的知识系统中被人理解。这条策略不是为了选择最佳的社会秩序,而是为了促进自治的参与者之间的交流。它关注的是阻止意义在交流过程中被扭曲。它激发出深入到相异的知识系统中去的需要,并力图维护两个相反传统之间的微妙平衡的需要,这种微妙的平衡对于信息(从发送者发送意义的角度看)不被扭曲和被(接受者)理解是必需的。

鲍曼认为我们所处的这个世界,对于作为立法者的知识分子来说是不合适的,正是这种不合适使知识分子构筑了当代的信心危机,以及专门扮演这个角色的知识分子的“集体多余”的对应性

体验。场所的缺席是导致知识分子自信心危机的一种因素,也就是说立法者知识分子找不到用来发表权威性陈述的场所。导致知识分子自信心危机的另一种因素是,一种适用于知识分子—立法者的希望正在消失,也就是现代西方社会的发展并没有朝向他们所期盼的方向,即理性管理的、高度能产性的、以科学为基础的世界最终将产生普遍适用的社会组织模式。相反,一种清醒的认识倒是在不断加剧:迄今为止在现代世界内部产生的各种模式,没有一个可能回应知识分子—立法者实践所寄予的期望,也就是说社会世界不再可能向适合知识分子传统角色的方向发展了。不过,有一点是可以确定的,即知识分子凭借历史性地积累的智慧和技巧足以胜任阐释者这一新的角色。事实上,知识分子也是承担这一角色的最佳人选。

鲍曼认为在后现代性哲学和社会科学中,“共同体”(Community)已经取代了理性、普遍真理的地位而成为核心概念,因为正是在共同体(传统、生活模式)中,而不是在人类的普遍进步中,西方知识分子试图寻找他们职业角色的基础。在不同的“共同体”之间,知识分子被召唤去承担阐释者的角色。而在他们自己的共同体内部,他们依然扮演着多种立法者的角色。换句话说,知识分子的角色具有双重性,这两种经历使知识分子角色内在与外在之间的区分变得可行,使立法者和阐释者两种角色之间的区分变得可行。

最后,需要说明的是,鲍曼并不认为后现代性模式构成了对现代性模式的超越,也不认为这两种模式可以安排在一种进步的次序中。同样,鲍曼并不认为,现代性作为一种知识分子实践模式已经被后现代性的到来而确定性地取代了,也不认为后现代性已驳斥了现代性的有效性。总之,鲍曼仅仅是对理解使那两种模式的出现成为可能的社会条件感兴趣,仅仅对使得它们改变命运的因

素感兴趣,鲍曼的研究目的在于探索现代性世界观和知识分子策略形成的历史条件,探索它们受到后现代性世界观和策略的挑战以致被部分取代,或至少被补充的历史条件。

四、美学与后现代性

鲍曼认为,所有那些进入后现代时代的感受,都应归功于知识分子的“美学”分支,正是通过文化领域广泛地重新部署,知识分子世界以及他们的工作才变得像是真正开始了。在社会生活的所有领域中,没有一个领域像文化领域那样,如此完整地和不容置疑地保存着知识分子的权力。可以说,高雅文化领域并不是知识分子领域的薄弱部分,而是堡垒内部的最不易攻破的防线。因此,当后现代的震撼击碎了最固若金汤的文化神话时,知识分子感到了最深远、最剧烈的变化。

如果说现代性曾经统辖过一种“惊奇的美学”,那么此刻似乎是它完全失败的时刻。各种小叙事奇怪地、癌症般地激增,而现代性的伟大思想意识正在丧失其连贯性,而且越来越难以确立起令人信服的价值等级制。鲍曼认为多元论究竟是世界结构中的一个转折性的变化,还是知识分子认知世界中的一个变化,仍有待于考查,但是沉浸在无法治愈的生活形式的多元性中的知识分子,的确正在放弃对终极判断的追求。

鲍曼认为,在整个现代性时代,知识分子坚定地控制着文化领域,他们发布权威性的陈述,为文化现实加上有约束力的定义,知识分子的权力是垄断性的,至少在西方没有其他的权力场试图干预那些由“熟知内情”的人所作出的裁决。当然,文化精英们始终有着他们的对手,这个对手就是与知识分子权力相对的种种“粗陋庸俗”的文化现实,不过,这个对手在知识分子的强大权力面前,可

以说是不堪一击。

但是,伴随着后现代一起降临的西方消费社会却从根本上改变了知识分子独霸一方的文化格局,鲍曼认为在后现代时期,裁决的权力从知识分子的手中流逝了,知识分子只能把这个世界当作一个缺乏“担当得起价值之名”的价值世界来体验。“毫无疑问,有人将担负起那个在荒野中呼号的角色,把自己推向这个崇高的然而并不明显有效的角色,而其他许多人则把实用主义的谦逊看做更为理智的选择……这种不确定性涉及到与我们的主题最为相关的问题:知识分子的社会地位以及角色的转变。有许多迹象表明,由‘立法者’这个暗喻所描绘的传统角色(扮演的或向往的)正逐渐被由‘阐释者’这个暗喻所体现的角色所取代。”

包亚明

伊瑟尔

阅读行为 1976年*

沃尔夫冈·伊瑟尔(Wolfgang Iser, 1926—),德国的英语文学和比较文学教授,“康斯坦茨接受美学”学派主要代表之一。生于德国萨克森州的马林堡,先后在莱比锡、图宾根、海德堡大学读书,1953年获得哲学博士学位。1954年起,先后任教于符尔茨堡、科隆、康斯坦茨大学。1970—1971年兼任美国威斯康辛大学研究员,1973—1974年兼任荷兰乌特勒支高级研究院研究员,1987年以来兼任美国加州厄湾分校客座教授。1969年,伊瑟尔在康斯坦茨大学发表的《文本的召唤结构》奠定了他作为接受美学理论奠基人的地位。代表作有《亨利·菲尔丁的艺术世界》(1952)、《隐含的读者——从班扬到贝克特长篇小说的交流结构》(1972)等。《阅读行为——一种审美反应理论》(1976)是伊瑟尔最重要的代表作。

伊瑟尔理论的主要来源是罗曼·英伽登的现象学美学,其基本特征在于用现象学的文本分析法对阅读过程中的文本—读者的相

* 伊瑟尔:《阅读行为》,霍桂桓等译,中国人民大学出版社1988年版。

互关系作精微研究。伊瑟尔的审美响应理论在不断深化中保持着连贯性,因此,《阅读行为》可以视为他的思想精华所在。

伊瑟尔开门见山地指出,本书的宗旨是研究阅读过程。传统的释义范式把意义看成潜在于客体中的东西,而伊瑟尔独反其道,在他看来,意义是本文符号和读者的理解活动之间相互作用的产物,“效果和响应既不是本文的特性,也不是读者的特性;本文所提供的是一种潜在的效果,在阅读过程中才能得到实现。”换言之,文学作品有两极,艺术极是作品的本文,审美极是读者对本文的实现,作品存在于这两者之间,是它们相互作用的结果。

伊瑟尔吸收了里法特尔的“超级读者”,费施的“有见识的读者”和沃尔夫的“有意向的读者”的概念,提出用“隐含的读者”(the implied reader)来描述本文和读者的相互关系。这个概念颇有争议,按照伊瑟尔的意思,“隐含的读者”的本质内在于本文的结构中,它是一种结构,而不是任何真实的读者;另一方面,读者领会本文的方式也由它预先构造。其重要功能在于“提供了一种存在于所有读者对本文的历史实现和个别实现之间的联系,使我们有可能对它们进行分析”。因此,“隐含的读者”是一种预先构成的“超验范型”,它包含着文学本文(literary text)使自身具体化的某些条件,这些条件允许读者在心灵中集结意义。

根据上面的分析可看出,伊瑟尔的研究领域由三方面组成:一,处于潜势的本文,有待于意义的生产;二,阅读现象学——研究读者阅读本文的进程;三,考察激发并控制读者一本文相互作用的条件。

一、文学本文的功能主义模型

伊瑟尔在此的主要论题是阐明作为一套指令的本文的构成。伊瑟尔认为,长久以来人们在处理“虚构”和“现实”的关系时

总是将它们对立起来。要廓清这种难缠的纷争必须采用功能主义的立场,因为虚构虽然不是现实,但它也告诉我们某些关于现实的东西,虚构和现实不是截然对立而是相互交流的。所以审美响应理论应该注重交流的概念,重要的是本文的效果。

在伊瑟尔看来,读者与虚构作品之间的交流活动很像由 J·L·奥斯丁和约翰·瑟尔阐发的言语—活动理论的非惯用语活动,但他们的功能不同。语言活动的成功取决于惯例、传统做法、真诚,以保证消除不确定性;言语活动在上述参照系中就能变成参与者活动的语境。文学本文没有给定的参照系,读者消除不确定性靠自己揭示本文中潜在的编码,这种发现意义的过程就是与本文交流的语言活动。伊瑟尔认为,在对待惯例方面,文学语言活动不同于普通言语活动,前者维护常规惯例,后者则使所选择惯例非现实化,向惯例的有效性质疑。

伊瑟尔指出,文学交流要获得成功,取决于把读者和本文汇聚在一起的情境,情境的实现又取决于读者和本文。他把建立情境必不可少的惯例称作“剧目”(repertoire)。文学本文的剧目包括本文中所有读者熟悉的成分,它们可以参考以前的作品,或参考社会、历史规范、或以本文出现的整个文化背景为参照。这些参考要素使交流成为可能。但这些惯例、规范、传统总是变化着的,本文的个性或独创性也由变化的程度所决定。因此,剧目的功能是双重的:“为了给交流过程构造一种背景,它重新塑造读者所熟悉的范式,同时为读者提供一种普遍框架,读者在这种框架终究可以组织本文的意义或者启示。”

本文的剧目由作者从社会体系和文学传统中选择出来的材料组成,它需要一个组织其显现的形式或结构,伊瑟尔用“策略”(strategies)来称呼这种功能。他特别强调,策略不能仅等同于“效果”,而是“包含了本文的内在结构,以及由这种结构在读者方面引起的理解活动”。伊瑟尔吸收了什克洛夫斯基的陌生化思想,认为

策略的基本功能是“把读者熟悉的东西陌生化”。由此他论述了两组主导性结构：前景和背景、主题与视界。

伊瑟尔分析道，策略的基本结构由剧目选择的组成部分产生，选择总会造成的前景和背景关系为各种形式的理解和体验提供了基本条件。因此这种关系潜在于所有的本文策略中，它是一种基本结构，“本文的策略通过它形成一种张力，这样就可以引起一系列各不相同的作用和相互作用，这些作用和相互作用最终由于审美客体的显现而得到解决”。

二、阅读现象学

本文的模型只提供了一个读者阅读和构造审美客体的框架，交流活动能否成功还取决于读者的感知能力和处理能力，取决于本文在读者的意识中被构建成一个对应物的程度。因此伊瑟尔创立了阅读现象学，考察读者实现本文的指令，集结本文意义的基本运作程序。

阅读现象学的最核心概念当属“游移视点”(oscillating views)，它是描述读者在本文中存在方式的手段，是读者领会客体的特有方式。伊瑟尔指出，整个本文永远不可能被读者一次感知，读者是通过不同而又连续不断的阅读才能想象本文。这里的感知、想象、领会不是在本文之外，而是在本文之内移动的。伊瑟尔借鉴了胡塞尔论述内在时间意识的现象学理论，用游移视点来解释贯穿于阅读过程中的读者被修改的期望和被转化的记忆之间的持续不断的影响。它的基本结构在于，读者处在本文的保持和绵延的交叉点上，每一个个别句子的相关物指向一个特殊的视界，但又转化成下一个句子相关物的背景，并在相互影响中得到修改。在阅读的每一瞬间，读者的游移视点总处在一个特定的视野中，但并不受它的限制，而是在视野之间不断转变，每一个转变都显示为既抵制又

联系的阅读时刻,读者借此展开对本文各视点的综合。

伊瑟尔称把被游移视点分割开来的东西组合起来的心理综合活动称为“建构连贯性”,它为读者卷入作为事件的本文提供基础。他认为,读者集结相互联系的视野,形成的“前后一致的解释”或“格式塔”是本文和读者相互作用的产物。就本文言,本文符号先于单个读者的倾向性刺激而存在,伊瑟尔借用莫勒斯的术语“自动相互联系”说明本文符号之间的潜在联系,没有这一点,完形便不可能存在;但是完形不会自动联系,“完形只有通过有关本文符号之间被读者觉察的联系的解释学图式(预期和满足),并且作为一种经过读者识别的等效,才能被读者构成”。在建构完形的过程中,幻觉成分必不可少。幻觉指的是我们特有的投射活动,它是对我们卷入其中的完形的共享。伊瑟尔强调,介入或者说卷入永远是不完全的。读者总是处在完全介入和潜在超脱、制造幻觉和打破幻觉的辩证运动中,通过这种方式读者才能把本文作为一个活生生的事件来体验。

伊瑟尔认为,这种心理综合既非由印好的本文表现出来,也不是仅凭读者的想象力产生。“由想象力组成的投射本身就具有双重本性:它们从读者那里显现出来,但是它们也受把它们自身‘投射’到读者有意识的心灵之中去的本文符号的引导。”并且它是前陈述、潜意识的,伊瑟尔称之为“被动的综合”(借用胡塞尔的术语)。被动综合的基本成分是意象,意象是一个想象性客体的表现形式。伊瑟尔指出了文学中的意象建构和日常生活中的意象建构之间的基本不同。在后者,真实客体的存在是想象的前提条件;在前者,不一定要有外在的经验客体,“文学的意象表现了对我们现有知识的引申,反之,一个现存客体的意象只不过利用给定的知识去创造缺席的存在”。读者建构意象从本文的图式开始,本文图式是读者必须集结的整体的各个方面,读者在集结的过程中,占据本文为他安排的位置,创造一系列的意向,最终构成本文的意义。这

个过程沿着阅读的时间轴展开。时间轴指由意象建立起来的想象性客体构成了一个系列,系列的延伸揭示了想象性客体之间的差别,随着阅读的进行,各想象性客体经读者的融合、调节,创造出前所未有的东西。因此,意义是受时间轴整理和制约的。

意象的构成要素是主题和意味。主题本身不是结果,而是关于另一种东西的符号,读者填补这个“空洞的参照物”就构成了意味。伊瑟尔在弗雷格、胡塞尔理论的基础上阐发了意义和意味的重要区别。古典解释规范把二者等同起来,而在伊瑟尔看来,意义和意味是理解活动中的两个相互分离的层次。意义是本文方面暗示出来的,意味则是读者对意义的能动吸收的结果。“只有这两者同时存在,才能保证一种体验效果的存在。这种体验使读者通过构造一种迄今为止他自己不熟悉的现实来构造他本身。”通过系统表述意义整体来表述我们自己内在的没有发现过的世界,这是伊瑟尔理论的深刻之处。

三、文学本文的交流结构

伊瑟尔在这里主要讨论引起、控制本文和读者相互交流的条件,这些条件是读者集结本文意义的再创造活动所必不可少的。

伊瑟尔认为,阅读的相互作用与其他形式的社会相互作用相比有着一个至关重要的差别。在一般的社会交流中,双方可以互相提问题,避免偶然性、不准确性,以弄清对方的确切意思,达到交流的目的。对阅读而言,不存在面对面的情境,读者必须把被打碎的编码重新集结起来。正是缺乏可确定性和限定的意向这种不对称现象引发了读者的构造性活动,而本文的不确定性的两种基本结构——空白和否定则为读者的活动提供了一个特殊的结构,这种结构引起、控制并调节文学本文的交流活动。

在这里,伊瑟尔区别了不确定性(indeterminacy)和空白(gaps)

两个概念。空白是从本文的不确定性中产生的,它与英伽登的“不确定的地方”在种类和功能上都有所不同。英伽登的术语表示意向性客体的由“图式化了的方面”组成的系列中的间隙,空白则表示存在于本文系统之中的空位(vacancy),读者填补空位就引起本文模式的相互作用。空白是本文的看不见的结合点,它把本文图式和本文视野区分开,同时引起读者的观念化活动,这样当图式和视野得到连接,空白就消失了。在伊瑟尔看来,空白不是本文的缺陷,因为它提供了联结图式的可能性,“联结本文的图式是读者构成一个语境的惟一方式,它可以把连贯性赋予本文,而把意义赋予这种连贯性”。从这个意义上讲,空白在文学交流中发挥一种自我调节结构的作用,它是一个空间,既激发读者的观念化活动,又引导读者的观念化活动。

那么空白的功能结构是什么样的呢?根据伊瑟尔的论述,空白的功能有三个:第一,它使处于相互作用之中的读者的投射有可能组织成一个参照性视域;第二,空白揭示了本文视野之间的“可联结性”的东西,把它们组织成为读者相互影响的投射;第三个功能最具决定性意义。一旦视野的各个部分被读者连接起来,空白就会出现在主题与视野层次上。正是通过主题与视野间的互相交替,本文的视野才转化为审美客体。可见空白实际上起一种阅读指令作用,它通过读者视点的不断摆动,调节本文视野之间的联系和相互影响,因此空白建立了阅读的句法轴。

否定则是本文阅读的例证轴。在伊瑟尔看来,否定的性质是文学价值的决定因素。如前所述,剧目包含读者熟悉的材料,但本文剧目的规范会发生某些变化。如果本文否定了读者的旧有规范的有效性,使原来熟悉的东西成为过时,那么这种否定会在阅读过程的例证轴上造成具有能动作用的空白。不过,在剧目中不存在对整套规范的全面排斥,而是仔细的具有引导性的部分否定。部分否定针对规范的敏感点,这种敏感点作为背景被保持下来,据此

读者重新评价的意义得以确定下来。因此，“否定是一种积极力量，它激发读者把它那潜在的、但是尚未得到系统表述的原因，作为一种想象性客体建立起来”。

伊瑟尔描述的否定具有不同的强度。一种是实质性的本质的否定，它与本文从外部世界抽取出来的、有规范组成的剧目有关，被用来揭示否定行为的实质性主题；另一种是第二级否定，它从本文符号与由读者造成的完形之间的相互作用中产生。伊瑟尔指出，这两种类型的否定不能分开，但它们之间的相互联系也不是固定不变的，在文学的历史进程中，两种否定曾发生多次转变，而在现代文学中，第二种否定处于支配第一种否定的情形中。

交流结构的最后一方面是否定性。否定性是文学交流的基本力量、文学本文的基础结构。“经过系统表述的本文具有一种尚未经过系统表述的重叠”，这种“重叠”伊瑟尔称之为否定性。它有三个显著特征：第一是形式方面的。否定和空白在本文中得到特殊的联结，否定性则不能被说明而只能体验，它的抽象表现形式是空白和否定。否定性相当于一个深层的组织结构，本文中并没有给定的东西由此得到交流。第二个特征与内容有关。伊瑟尔认为，荷马至今的文学中充满对人的努力的否定和歪曲，但扭曲和失败仅是表面的符号，本文揭示出来的东西是被本文隐藏的东西的符号。否定性则构成制约变形的原因以及对变形的潜在补偿，使没有经过本文系统表述的变形能够变成读者的观念化想象性客体。这样否定性就作为接受和表现之间的调节者发挥作用。第三，就本文言，否定性潜在于被本文表现出来的、失去意义的现实之中的结构，它是本文没有被系统表述过的要素；就接受本文言，否定性是尚未被读者理解的东西。在此，否定性像一个促进结构，它在本文和读者之间提供了基本的联系环节。

米 勒

小说与重复 1982年*

J·希利斯·米勒(J. Hillis Miller, 1928—), 美国著名的文学批评家。他于1928年3月5日生于维吉尼亚州东南部的港口城市纽波特纽斯, 在纽约州北部长大。他的家庭信奉新教, 这对他日后精神世界的形成和学术批评活动都产生了不小的潜在影响。米勒早年聪明好学, 16岁进入欧伯林学院, 开始打算主修物理, 后转入文学。1948年取得学士学位后, 前往哈佛大学继续深造, 1952年结束学业, 获得博士学位。他的学位论文对英国作家狄更斯作品中反复出现的意象类型作了研究。此后米勒一直在学院中度过, 从50年代至80年代中期, 他先后在威廉斯学院、约翰·霍普金斯大学和耶鲁大学任教。1986年, 他转至厄湾加州大学任教。他出任1986年度现代语言协会(MLA)主席。

几十年来, 米勒的批评活动可分为两个阶段。从50年代至60年代末期, 米勒主要从事的是以现象学理论为基础的“意识批评”。

* J·希利斯·米勒:《小说与重复》, 哈佛大学1982年版。

他在法国批评家乔治·普莱的影响下,将文学视为“一种意识形式”,而批评活动则在作品的文本中寻找主观经验结构。这一阶段他的主要论著有:《狄更斯的小说世界》(1958)、《神的消失:十九世纪五位作家》(1963)、《现实的诗人:二十世纪六位作家》(1965)、《维多利亚时期小说的形式》(1968)、《哈代:距离与欲望》(1970)等。

从60年代末叶起,米勒的批评活动逐渐从现象学批评转向注重对语言文本进行修辞解读的解构主义。解构主义认为语言文本里包含着多重互不相容的意义,它们无法构成一个富有逻辑结构的整体,而解构批评的任务就是要将这些矛盾之处寻找出来,以颠覆欧洲文化史上根深蒂固的逻各斯中心主义。这一时期他的主要论著有《小说与重复:七部英国小说》(1982)、《语言的时刻》(1985)、《阅读的道德》(1986)、《皮格马利翁种种》(1990)、《维多利亚时期的主体》(1990)、《霍桑和历史》(1991)和《地志学》(1995)等。

解构主义理论最初是60年代后期由法国哲学家雅克·德里达创立,他认为语言的能指和所指处于分裂的状态,因而文本成了“闪烁的能指群星”,由无数个可替换意义的差异构成,因而对语言的解读也处于一种无止境的开放过程之中。德里达在读解作品时常常抓住文本中某个次要、不太为人注意的东西(注释、细节、引喻),加以反复玩味,力图穿透词语的表层,发现背后深藏的东西,最终把这个由一系列词语构成的文本分解。从70年代起,在德里达的影响下,解构文学批评思潮在美国文学界孕育、萌动,最后在耶鲁大学形成了一个影响广泛的批评学派,人称“耶鲁批评学派”。除米勒外,保尔·德·曼、古奥弗雷·哈特曼和哈罗德·布鲁姆都是这个学派的成员。1979年出版的论文集《解构主义和批评》集中展现了他们的批评风格和特色。

在谈到写作《小说与重复》一书的动机时,米勒说,他是想“设

计一整套方法,有效地观察文学语言的奇妙之处,并力图加以阐释说明”。在这部著作中,米勒选取了康拉德的《吉姆爷》、艾米丽·勃朗特的《呼啸山庄》、萨克雷的《亨利·艾斯芒德》、哈代的《德伯家的苔丝》和《心爱的》、伍尔夫的《达罗卫夫人》和《幕间》等七部在英国文学史上的名作加以分析阐释。

全书分为八章,第一章为总论,其余七章依次论述上述七部作品。在第一章《重复的两种形式》中,米勒借用了一个简短的定义来阐明他独特的研究对象:“小说通过语词来表现人类现实”。他认为从这个定义中可以衍生出三种不同的小说批评方式。如果批评家注重的是定义中的“人类现实”,那他很可能会置小说是虚构作品这一特点于不顾,将作品中展现的现实情景和人物形象视为真人真事,从伦理道德价值的角度来阐发它们的意义。如果批评家强调的是定义中的“表现”一词,他会倾向于发展出一套成熟的“现象学”的批评方法,侧重对作为意义媒介的故事讲述的常规程式进行探究。它涉及到小说作者对他本人和他人(叙述者或是角色)的意识所作的种种假定,涉及到作品凸现出来的意识的时间结构,并且涉及到作品中一系列的情节事件在读者心中所激起的复杂的情感反应。如果批评家全神贯注于定义中“通过语词”这一方面,他会偏重于探讨作品的文体和修辞特征(这里的“修辞”不是通常的所谓说服劝导的方式,而是语言体系中各种比喻转义的用法)。米勒明确声言在此书中他所使用的是第三种批评方法——对小说的“修辞”批评。在他看来,在文学批评中,如果缺乏语言学的探讨,没有对语词的热爱,不教授如何进行阅读,它便会变得一无所有。而文学批评中最有价值的莫过于它对具体作品的引证和批评家对这些引证所作的分析阐述。

在米勒看来,对小说的阐释,在一定程度上依赖于识别作品中那些重复出现的现象,并进而理解它们衍生的意义。他以哈代的《德伯家的苔丝》为例,分析了不同种类的重复形式:一是细小处的

重复,如词语、修辞格、外观、内心情态之类;二是事件与场景的重复;三是这部作品与作者其他作品在主题、动机、人物和事件上的重复。任何一部小说都是重复现象的复合组织。一些关键性的重复不仅组成了作品的内在结构,而且还决定了作品与多种外部因素的关系,这些外部因素包括作者的心灵或生活,同一作者的其他作品,心理、社会和历史的真实情形等。

在本书中,米勒试图着力探索小说作品包蕴的重复现象的运作方式,他研究的焦点在于“意义怎样从读者与页面上这些词语的交接中衍生而出”。随后米勒回溯了重复概念在西方思想史上的渊源。依照法国当代哲学家德鲁兹在《感觉的逻辑》一书中的观点,对于重复存在着两种截然相反的论点:一种是所谓“柏拉图”式的重复模式,“只有那些与自身相像的事物之间才有差异”,另一种是所谓“尼采”式的重复模式,“只有存在差异,事物才彼此相像”。前一种理论假定世界上事物之间有着共有的相似甚至同一的基础,它们共同根植于一个本原的、纯粹的原型模式。这种观念成了文学中模仿概念的基础。只有在真实性上与模仿的对象相吻合,模仿才有效力。这也是写实主义文学首要的假设。后一种理论则假定世界建立在差异的基础上,它认为每样事物都是独一无二的,相似浮现在这一“本质差异”的背景上。这个世界并不是摹本,而是某种“幻影”或“幻像”,是些虚假的重影。因此,这种重复现象的效力具有神秘的色彩,看上去是一物重复了另一物,但事实上并非如此,或至少不是以前一种重复那种亦步亦趋的方式来完成的。

接着米勒对本雅明《普鲁斯特的意象》一文作了详尽的介绍。本雅明通过对法国作家普鲁斯特作品的分析,阐明了不同的重复形式存在于记忆结晶的各种形式之中,记忆中绚烂的图案都是在对重复现象感受的基础上完成的。在哈代的小说《心爱的》中,米勒找到了重复两种形式相互影响的例证。而他在书中对七部小说的分析,正是为了勾勒出两种重复现象缠结交叉的种种情形。

第二章《〈吉姆爷〉:作为颠覆有机形式的重复》论述的对象是康拉德的小说《吉姆爷》。在米勒看来,以西方传统的思维模式为基础的文学理论和批评,无一不把文学作品视为由某个内在的中心支撑组织起来的统一的有机体。乍看之下,康拉德的《吉姆爷》也诱使读者在作品的文本中寻找这样的中心。但在语言文本丝线一般的网状组织内,这个中心点闪烁不定,人们根本无法加以识别。在米勒等解构主义者看来,作品文本的意义不是聚焦于某个恒定的阐释中心点,它存在于各个相异、但又有联系的因素的相互作用中。只有在这一动态的阐释过程中,意义才得以存在。

随后米勒分析了作品中的叙述者马洛对主人公吉姆的行为所作的解释。初看起来马洛的解释似乎是完满无缺,但细细思索之下,也存在着不少疑点。马洛常常以各种自相矛盾的方式解释吉姆,最终他没有断言吉姆究竟是英雄还是懦夫。这在读者的眼里成了一个谜。米勒还以大量的篇幅分析了时间形式、人际关系、虚构与现实的关系这三个小说基本的结构原则。米勒最后的结论是,《吉姆爷》是这样一种作品,它提出了问题,但没给予明确的回答。它包含着的各种自我阐释的因素并不能使它变得容易为人理解。但对作品的解释并不能历此而变得随心所欲,它们还是受到作品文本的制约。这部小说最深层的不确定性在于它提供了大量互不相容的解释,但阐释者却无法找到证据显示这种解释要优于另一种解释。

第三章《〈呼啸山庄〉:重复和“神秘莫测”》通过对这部小说的解读,揭示了批评家和读者在阅读解释文学作品时的真实处境。在米勒看来,这部作品以其营造的幻觉氛围和“吸引人们解释的感性材料”诱使人们如侦探一般一步步深入文本的内部。人们相信作品中蕴藏着这种一种解释,它能使人们从整体上理解作品。因而,当他们面对一大堆令人困惑而又充满魅力的内容时,便想构造一个首尾连贯的阐释模式。但随着一步步深入文本,他们的期望

不断受挫,在众多的阐释视角间来回穿梭,疲于奔命。在米勒看来,他们的阐释前提(意义是单一、统一的,具有逻辑上的连贯性)本身便是一个谬误。实际上,作品文本中压根不存在惟一的、神秘的本原。米勒认为,“最好的解释是这样一些解释,它们最能清晰地说明文本的多样性——这种多样性表现为文本中明显地存在着多种潜在的意义,它们相互有序地联系在一起,受文本的制约,但在逻辑上又各不相容”。米勒进一步认为,如果说《呼啸山庄》文本中有什么隐秘的真理的话,那便是不存在这样一种批评可以加以系统阐述的隐秘的真理。在作品中一连串事件的开端或结尾处,人们无法找到可以解释一切的“有序化的本原”。而人们任何系统化的阐释都会显得残缺不全,会在许多重要的地方留下有待说明的空白。

依照米勒的观点,语言、符号仅仅存在于一个事物与其他事物的分化对立中,就连认为存在着原初整体统一情形这一观念也是由那一分化衍生出来的。这一错觉又为语言的各种修辞手段所强化。这样批评家和读者便陷入了绝境:他们原则上不可能确定是否存在某个超出语言文本之外的解释的原因。这本来是小说提出的一个极为重要的问题,但读者无法回答——正是在这个意义上,《呼啸山庄》成了一个神秘莫测的文本。

第四章《〈亨利·艾斯芒德〉:重复和反讽》探讨的是重复和反讽(irony)间的相互关系。在米勒看来,读者在欣赏萨克雷的这部作品时所感受体验到的快乐实际上是反讽手法所产生的一种效果。这一反讽源于萨克雷本人和他在特定的作品里使用的叙述声调间细微的差别。这一不和谐使读者在阅读的过程中陷入困惑,难以找到一个确定无疑的解释。而在理解一系列重复现象时最关键的问题是,在文本中是怎么样的中心在操纵控制着那一大堆令人困惑的重复现象?

随后米勒逐一分析了作品文本中的主题性意象、笔名、回忆的

功能,并着力论述了滑稽模仿(parody)的意义。在他眼里,滑稽模仿是反讽的一种方式,创作者在诱使人们注意到他刻意模仿的某些风格特征的同时,又展示出它们人工制作的虚假性,从而否定了它们的价值。

米勒随后接触到反讽的解构功能。在亨利沾沾自喜、以自我肯定为主调的叙述的背后,萨克雷幽灵似的反讽的存在足以抹去亨利所说的一切,足以提供另一幅与亨利所描绘的完全不同的画面。在这个意义上,《亨利·艾斯芒德》间接地展现了这样一个过程:亨利的自画像被抹去,取而代之的是另一幅更为真实的画像。用德国浪漫主义文学理论家弗里德里希·施莱格尔的话来说,反讽具有的内在的否定性使它成为永久的“合唱队主唱段”(Parabasis,它的修辞意义在于戏剧幻觉的中止),它在作品中不断地中断、悬置情节线索的发展。

但反讽也是锋利无比的双面刃,作为一种“无穷无尽的绝对的否定性”,有着巨大的自我毁灭的力量。随着论述的深入,米勒发现解构亨利第一幅自画像的力量同样也适用于作者萨克雷提供的第二幅画像,萨克雷本人的叙述在反讽的解构下同样显现出了其没有牢固的根基的真相。它同样充满了种种疑点,可以被抹去。而反讽的这种毁灭力量使读者在解读文本时变得束手无策。他们发现自己身陷在意义不确定的迷宫中,除了反讽否定性的运作之外,他们无法确证任何东西。

第五章《〈德伯家的苔丝〉:作为内在图形的重复》探讨的是隐伏在小说文本肌理之中、成为其内在图形的重复的功能。和前几章论述的小说作品一样,《德伯家的苔丝》包含了众多的重复现象。这些重复分别归属于词语、主题和叙述等不同的层面。然而,在米勒看来,《德伯家的苔丝》的独特之处在于它同时又是一部有关重复的故事,这最鲜明地体现在女主人公苔丝姑娘悲剧性的命运上,她的生活一方面可以被看做是以不同的形式出现的同一事件的重

复,另一方面又是历史和神话传说中其他人生活的重复。这里,米勒想要阐明究竟是什么力量驱使苔丝重复她自己往昔的生活和他人的生活?借此人们可以理解重复现象产生意义的方式。

米勒详细分析了小说第十一章中描绘苔丝首次遭受蹂躏的那段文字。在他看来,性、暴力和写作这三种行为共享着一种功能,即在切割、制造裂缝的同时,建立起一种连续性。它使事物打上了重复的烙印,赋予了它在将来以某种方式复制自身的能力。同时,在这部作品中,上述的三种行为在“嫁接”(grafting)这一隐喻中会聚在一起。此外,在读解这部作品时,人们大多会滋生出“苔丝为何如此不幸”这一疑问,它成为理解全书的关键。而恰恰是这段文字对此作了最充分全面的解答,它提出了五种可供选择的答案,但同时它又拒斥了这些答案。米勒对此也一一作了透彻精妙的分析。

随后米勒进一步论述了如何来确定作品文本的意义。在作品中存在着众多相互联系的因素,但没有一个能凌驾于其他之上,充任小说意义真实的解释。读者在阅读过程中并不能找到一个具有原创性、至高无上解释原则的段落。正确地说,意义存在于诸多因素相互作用和影响中。当然这并不意味着各种解释有着同等的效力,但意义不能被设想为是一个等级体系,高高在上的是某种最为真实的原初的解释;相反,意义是一系列可加以限定的可能性之间的互相影响。这些可能性都具有效力,但并不是同时具有效力。

第六章《〈心爱的〉:强迫中止重复》探索的是人们在缺乏超越性的精神存在的情形下,难以从一连串的重复的锁链中挣脱出来的窘境。米勒认为,和哈代的其他作品一样,《心爱的》关注的中心问题是,为什么大多数人会梦游般地生活,在相爱时重复相同的过错,使自己和对方一再受苦受难?《心爱的》中主人公乔瑟林的情爱经历与其说展现了人们被迫进行重复的情形,不如说戏剧化地表现了他们力图中止重复,以获取某种程度自由的徒劳无功。

随后米勒分析了《心爱的》前后两个版本提供的两个不同结局

的意义。两个结局的并置和重叠使作品结局中出现的那些事件在读者的眼里不再依照某种固定的顺序演变推进,而成了同一故事诸多可供选择的描述版本,就像乔瑟林生活的岛上那些堆叠在一起的石头房子。由于存在着两个截然不同的结局,读者在阐释作品时不太可能去寻求一个单一性的结尾。在米勒看来,这种开放性的结构不仅重演了先前塞万提斯和斯特恩等人的文学实验,而且开了20世纪先锋文学实验的先河。约翰·福尔斯的《法国中尉的女人》和阿根廷作家博尔赫斯的《交叉小径的花园》都采用了开放性的结构。

第七章《〈达罗卫夫人〉:作为起死回生的重复》探索的是作为重复形式的记忆的功用。米勒认为,在伍尔夫的作品中,故事的讲述成了存在于记忆中的往昔岁月的重复,这种重复不仅存在于众多人物角色的记忆中,而且也存在于叙述者的记忆中。而对两者间复杂而微妙关系的论述成了米勒在这一章里论述的重点。

在米勒看来,一方面,文本中的一切都存在于叙述者心灵之中。人们可以将叙述者视为一种心灵状态,它存在于人物角色之外,自由地出入于各个角色的心灵世界,能够回忆起一切,并使往昔在叙述的过程中起死回生。另一方面,叙述者的心灵也依赖于角色的心灵而存在。读者很少发现叙述者本人直截了当地站出来讲话,他总是潜藏在人物的背后,通过角色的视野来观察外部世界。因此,可以说事物只有当它们对人物角色存在时,它们对叙述者才是存在的。

米勒进而认为,由这两者关系所衍生出来的个体性与普遍性之间难以调和的对立构成了整部小说的基座。小说中存在着两种相反的运动:向下冲向死亡的毁灭性行为与向上努力的建设性行为。它们成了个体摆脱各自的局限、达到连续与圆融完满的方式。达罗卫夫人家的社交聚会乍看之下有着一种神奇的功能,它使到场的客人蜕去旧日的躯壳,形成了一个新的自我,这有助于克服个

体性与普遍性间的对立。然而,由聚会酿造出来的圆融和谐毕竟无法持久,曲终人散之后,人们又回复到先前的自我之中。而小说的高潮则体现在塞帕提默斯的自杀之中。它喻示死亡是真实的交融沟通的境域,只有在自杀的行动中,重复才能成功地重新拥有往昔。也正是在这个意义上,上述两种貌似对立的运动不再截然不同,它们分别成了对方颠倒的影像。

第八章《〈幕间〉:作为外推的重复》探讨的焦点是人类历史、文学史作为重复形式的诸种活动方式。和前一章中谈论的《达罗卫夫人》不同,伍尔夫的《幕间》戏剧化展现的并不是如何阐明先前已经存在的重复序列,而是将新的因素加到这样一个系列中去,使人类的历史不至于散裂成一堆互不相关的碎片。但人们要问的是,评估加入到系列中的另一个因素的根基究竟是什么?人们如何知道新的因素是旧因素有效的重复?

在米勒眼里,伍尔夫的这部作品还牵涉到如下的重要问题:人的心灵延续、在自身中建立有效秩序的能力;人们之间关系的有效性;语词和心灵的关系;现实更新、延续和重复往昔的能力;以及心灵自我建构和建构艺术作品的的能力。伍尔夫并不怀疑心灵延续的能力,用哈特曼的话来说,她是一个积极乐观的作家(affirmative writer)。然而,米勒认为,《幕间》予以戏剧化展现的与主题有关的问题并不是在已知的事物之间建立联系,而是如何从已知的世界扩展到未知的世界,在假设的普遍性的基础上拓展心灵的天地。在此,哈特曼所用的内推(interpolation)的概念就不适用了,取而代之的是外推(extrapolation)这一概念。

《幕间》存在着两种不同的内在节奏:一是强有力的积极乐观的力量,另一则是开放性的结构。

米勒认为,在作品文本中同一模式重复出现的不同的变体背后深藏着的是—种自相矛盾的欲望。一方面,欲望的目标是寻找失落的东西,达到圆满的境地;但另一方面,对欲望而言,功成圆满

之时便是死亡,它成了欲望的否定。不完满的和不可能达到完满是作品文本中自我的内在特性。主人公只能在两种相互矛盾的欲望(保持分离,维系非自我的自我的存在的欲望和功成圆满、在死亡中寻回自我的欲望)间盘桓,这样便导致了一系列重复现象的产生。

王宏图

哈贝马斯

交往行动理论 1981年*

于尔根·哈贝马斯(Jürgen Habermas, 1929—),当代最有影响的思想家之一,法兰克福学派第二代成员中最杰出的代表,当今国际学界备受瞩目、最为活跃、最具影响的理论家。哈贝马斯是一个具有百科全书式知识素养的学者,他不仅在哲学、社会学、政治学、语言哲学、历史科学、心理学等学科里造诣深厚,而且往往能在这些领域中独树一帜。他的著述极丰,主要著作有《大学生与政治》(1961)、《公众社会结构的变化》(1962)、《理论与实践》(1963)、《论社会科学的逻辑》(1967)、《认识与人的旨趣》(1968)、《作为意识形态的技术和科学》(1968)、《文化与批判》(1973)、《合法性危机》(1973,即《晚期资本主义的合法性问题》)、《论历史唯物主义的重建》(1976)、《交往行动理论》(1981)、《现代性的哲学话语》(1985)、《新保守主义》(1989)等。

《交往行动理论》分为上下两卷,哈贝马斯在书中试图建立一

* 哈贝马斯:《交往行动理论》,洪佩郁、蔺菁译,重庆出版社1994年版。

种通过人们内在的活动,参与当代社会政治生活,推动当代社会发展的演变论。他把美学问题建立在对马克斯·韦伯、阿多诺等人美学思想的批判的基础上,作为他的社会批判理论的一个重要有机组成部分来对待。全书分为两大部分:一是行动的合理性和社会合理化;二是论功能主义理性批判。

一、行动的合理性和社会合理化

1. 引言:合理性难题入门

哈贝马斯从合理性概念的一种临时性解释开始,将这个概念引入现代世界观形成的演变论,从而证明合理性理论与社会理论之间的内在联系。

(1)“合理性”是一个临时性的概念规定。哈贝马斯认为,合理性很少涉及知识的内容,而主要涉及具有语言能力和行动能力的主体如何获得和运用知识。合理的表达的特点是:行动者借助内容丰富、在相互联系中彼此理解的行动,对客观世界的事物进行干预。合理性的标志是有论据的论断和有效的行动。论证可以促成一种在特殊意义下是合理的行动。论证所涉及的范围主要有理论讨论、实践讨论、美学批判、治疗性批判和解释性讨论。其中美学批判表达的是评价,要求的是价值标准的合适。

(2)神话世界观和现代世界观的一些特征。哈贝马斯研究了在确定行动方向时世界观结构所必须兑现的条件。哈贝马斯从莱维—斯特劳斯的结构主义研究结果中,指出戈德利尔的研究强调基本概念,从文化人类学的角度涉及合理性概念;从温奇体现科学合理性惯常特性所进行的讨论,澄清现代世界观在什么意义上可以提出普遍性要求的机会;又借助马克斯·韦伯论断世界观合理化的普遍的过程,运用了皮亚杰的分散概念,得出评价性的展望:这

种世界观合理化的普遍的过程将会导致一种为生活世界合理化提供途径的世界观。哈贝马斯认为通过批判的方式可以使与野蛮人思维结构相反的思维结构成为现代世界观的真正重要的前提。

(3)四种社会学行动概念中行动的世界特征和合理性。哈贝马斯认为交往行动概念首先把语言作为参与者与世界发生关系、相互提出可以接受和驳斥的运用要求的理解过程中的一种媒体。发言者要求论断或者存在的预先判断具有真实性,要求合法调节的行动以及这种行动的规范关系具有正确性,主体经历的表达具有确实性。这些是行动者所提出的运用要求。

(4)社会科学中思考的难题。哈贝马斯认为交往行动的获得,依赖于一种解释过程。哈贝马斯接受了现代解释学的基本思想,强调哲学解释学的批判反思性质,并提出任务。他认为,理解过程的目的,是为了取得以主体内部承认运用要求为基础的意见一致。这种运用要求又可能由交往者相互提出来,并且在原则上受到批判,在运用方向上体现了行动者的世界关系。他认为,阐述交往合理性概念的普遍性,原则上只有三条途径:一是形式实用主义研究中概括引入的交往行动概念;二是摒弃形式实用主义观点运用性的途径;三是对社会合理化的一种理论的社会学原理加以研究。

2. 马克斯·韦伯的合理化理论

(1)西方理性主义。哈贝马斯认为,马克斯·韦伯类似马克思,把社会现代化理解为资本主义经济与现代国家的分离。韦伯从现代科学技术、自主艺术和宗教依据的进行原则指导的伦理学中,吸收了文化的合理性,认为西方理性主义发展的必然走向,是合理化的原则从经济生活中扩展到文化生活。文化的合理性表现为科技、道德法律、艺术和文学领域的合理化。在艺术方面主要表现为艺术摆脱了贵族和宫廷的庇护和宗教的表达方式,成为独立活动的领域,艺术成为自主性的艺术。合理化过程本身也就是一个解

体和分化的过程,美学、艺术的独立化意味着艺术的独特规律得以发展。艺术的自主不仅指艺术创作活动独立,而且还包括 18 世纪以来艺术批判的制度化。艺术批判本身在某种程度上可以被看做是艺术作品的一部分,它对艺术作品作出解释和评价,即表现为审美体验和审美判断。韦伯对艺术的考察着重于艺术外在的物质性方面,指出艺术的合理化在很大程度上是借助于由科技发展而带来的艺术创作条件的改善、创作技巧的提高。但新的技术手段的运用并不意味着作品的美学价值一定会相应地提高。相反,只能带来在财富上增长的可能性,以及体现在作品中的情感的贫困化。哈贝马斯认为,只有在新康德主义的价值哲学的背景下才能理解这个理论原理。

(2)宗教形而上学世界观魔力的丧失以及现代意识结构的形成。韦伯认为,只有当文化合理化变成了行动方向和生活秩序的一种合理化以后,文化合理化才能发生作用。其在的宗教世界观结构丧失魔力后能够在社会机制方面发生作用必须实现的条件为:一是观念和利益,即文化人或者社会化的人一方面具有需要满足的需求,另一方面处于要求解释和确定意义的意义联系中,与此相应的是物质利益和思想利益;二是世界观发展的内部因素和外部因素。观念和利益对于分析宗教和形而上学世界观的发展特别重要。它们在社会成为合法秩序和机制化安排的生活领域方面及其共同的文化方面是连接在一起的。哈贝马斯认为,韦伯没有充分说明世界观合理化的结果与在某种意义上是现代世界观之间的距离。

(3)现代化作为社会合理化。韦伯把现代化过程描绘为合理化的过程时,采取了从“上面”来的展望。他研究了通过世界观合理化而形成的认识潜力怎样在社会上发生作用。他所依据的关系点是在资本主义企业中企业家行动的机制化的目的合理性。哈贝马斯认为,韦伯的“中间考察”的论题是生活内部论证的冲突,所遵

循的目标是分析宗教与世界之间的紧张关系,而兄弟情谊伦理学构成了宗教的关系点。哈贝马斯认为,韦伯对合理化的一种精选的模式的方向,是一种对被破裂的现代化侧面的直观。

(4)法的合理化和当代的判断。韦伯说明现代法律与评价的价值机制领域相脱离,并且从一开始起,就可以表现为认识的工具性合理性的一种机制的体现。哈贝马斯研究了韦伯的时代判断中的两个最重要的要素:丧失思想和丧失自由。哈贝马斯研究韦伯的合法性理论,吸收他的理论的活动潜力,归结为交往行动的基本概念,从而推进了交往理性概念的澄清。

3. 第一阶段的中间考察:社会行动,有目的的活动和交往

哈贝马斯认为,只有通过维特根斯坦对背景知识所作的分析,作为交往行动的补充概念而能够被引进的这种生活世界的观点,才能巩固行动理论与社会理论的基本概念的联系。哈贝马斯以韦伯的行动理论的两种表达为出发点,首先解释清楚行动合法化问题的中心地位价值,然后从奥斯汀对非语言活动与语言活动的区别来研究语言活动所提供的东西的非语言联系的效益和可以批判的运用要求的作用。最后,从形式实用主义研究方面向经验实用主义的一些过渡过程,并且根据语言行动的字面与内容依赖意义的关系,解释为什么交往行动的概念必须通过生活世界的观点加以补充。

4. 从卢卡奇到阿多诺:作为物化的合理性

哈贝马斯认为,关于目的论行动概念的扩大及关于根据一种理解的模式的目的活动性的相对化这两个问题对于社会理论来说,都是决定性的,指出这些难题限定意识哲学的界限。

(1)西方马克思主义传统中的马克斯·韦伯。霍克海默与韦伯同样认为,形式合理性是现代工业文化的基础。霍克海默以卢卡

奇所建议的对作为物化的资本主义合理化的解释为基础,强调合理性的丧失,研究了构成韦伯时代判断的解释成分的丧失和丧失自由的论题,认为理性为多种的信仰所取代,理性艺术瓦解,艺术作品变为文化商品,道德和艺术变得不合理,是思想丧失的结果。哈贝马斯认为,卢卡奇将实践化又重新理论化了,并且想象为哲学的革命化的实现。因此他对马克思的哲学改造,在一些中心点上倒退到了客观唯心主义。

(2)对工具性理性的批判。霍克海默和阿多诺彻底化了卢卡奇的物化理论,并从社会心理学方面试图解释发达的资本主义的稳定性。工具理性使经济和国家转变为社会生活中心,并迫使其他生活领域从属于它们,处于生活世界的边缘,这种边缘的地位恰恰体现出在资本主义社会道德、美学和实践的合理性,这种合理性同时也意味着自由的丧失、意义的物化。哈贝马斯肯定了阿多诺采取的文化批判展望,但又认为大众文化是否能成为退化的统一意识的力量,首先取决于是否交往通过它的单独化促使了人们的统一化,而不是取决于是否市场的规律越来越深地渗入文化生产本身。哈贝马斯认为,通过对从卢卡奇到阿多诺继承韦伯的合理化理论的考察,社会合理化始终是被考虑为意识的物化,同时也表明,借助意识哲学的概念性手段是不能对这个论题进行令人满意的研究的。

二、论功能主义的理性批判

1. 米德和杜尔克海姆所举的不同变例:从目的活动到交往行动

哈贝马斯认为,米德和杜尔克海姆都是这种从目的活动到交往行动范例变化的开创者。米德借助一种交往理论的社会学的基

基础,杜克尔海姆借助一种社会的和体系的社会联合的互相有关的理论的统一摆脱了意识哲学的困境。哈贝马斯认为,米德的意义理论的结果应该借助维特根斯坦的研究精确规定为规则,而杜尔克海姆的宗教理论可以完善米德所研究的重建纲领。哈贝马斯将语言行动的众所周知的结构,按照发生学的观点,划分为三种在语言以前充分发展的认识,借助这种步骤,在种系发生史方面,便可补充米德在社会内部活动方面所预先假设的结构。语言行动的普遍结构的形式实用主义的描述,必须依发言者的理论前的知识为依据,这些语言行动属于一种现代的、具有一种更进一步加以解释的意义,即合理化生活世界。

2. 第二阶段的中间考察:体系和生活世界

哈贝马斯建议,要把社会同时构思为体系和生活世界,以便理解社会统一形式与不同体系阶段的联系,即适合一种经验的分析。他通过发展理解形式的概念并借这种理解形式概念的帮助,按交往理论的方式来解决物化的难题,同时在最后的考察中重新研究韦伯的判断,为合理化的设想推荐一种新的阐述。

哈贝马斯认为,在交往行动中作为关系表现出来的生活世界的概念,应该按照现象学生活世界分析的线索进行研究。由于生活世界的合理化与技术化,相应地交往媒体取代了日常语言媒体,导致了自由体系命令阻碍了被它们工具化了的生活世界的控制力。

3. 塔尔克特·帕森斯:社会理论结构

帕森斯首先提出了一个技术上严格的社会理论考察的体系概念,他认为,行动联系的社会统一是通过规范保证的意见一致而形成的,体系统一是通过非规范的调节标准过程而形成的。但哈贝马斯认为,帕森斯不是彻底地贯彻这个行动理论的,其所推论出来

的地位价值是模糊的,在经验丰富的理论形式上作了牺牲,掩盖了在竞争的基本概念之间不能隐蔽的冲突。帕森斯的现代理论表现出一种两面神的面貌:一方面它与一种体系功能主义相区别;另一方面,帕森斯在调和新康德主义与体系功能主义的基础上,开启了可能性:社会现代化不仅理解为体系的,而且理解为与行动有关的合理化。

4. 最后的考察:从帕森斯、韦伯到马克思

哈贝马斯认为,帕森斯越依据韦伯的研究,他就越不能汲取后来施路赫特尔所注意的中间考察的时代判断潜力。哈贝马斯再次在假设中汲取韦伯关于社会合理化矛盾的考虑。

(1)对马克斯·韦伯的现代理论的回顾。哈贝马斯认为,只有用改进的概念性的工具进行重建,才能掌握韦伯理论体系的内容。哈贝马斯从韦伯的官僚主义化的论题出发,回归到解释资本主义社会的形成,借助这种改建来重新汲取韦伯对时代的判断。

(2)马克思和内部开拓的论题。哈贝马斯认为,在马克思那里,整体的逐步增加的范畴概念,同时表现出一种解释资本真实性的进步。同时哈贝马斯指出马克思价值理论的弱点:一是马克思是按照一种分裂的伦理的全面性的同一性模式,来解释体系世界与生活世界的同一性的,而这种因素是被判为没落的现象;二是马克思缺乏他借以能够区分传统的生活形式的摧毁与传统后生活世界物化的标准;三是马克思把目的活动的模式看成社会行动的基础。哈贝马斯认为这三个弱点说明了这种社会观点没有对晚期资本主义作出令人满意的解释的原因。哈贝马斯指出了马克思主义尝试解释晚期资本主义,特别是国家干预、群众民主和福利国家的理论缺点,然后指出晚期资本主义和解的结构所表现出来的模式,以及其中所表现出来的缺陷;最后归结出马克思的意识形态说没有注意的文化的的作用。

(3)批判社会理论的任务。哈贝马斯提出了自己的交往行为理论,就是要克服劳动和运用的命令,把特殊的文化领域统一成为一个整体,并使它们与日常的生活实践保持联系,从而解决在这些领域中存在的合理化难题。

在交往行为理论中,美学、艺术的目标就是要借助现实主义,把认识的因素和道德实践的因素运用于艺术本身,批判和克服资本主义条件下表面合理化掩盖下的深刻的不合理性,对传统理性进行全面改造,同时批驳后现代主义艺术对理性的全盘抛弃和全面攻击,揭露它们的穷途末路,进而把解释学的成就运用到美学、艺术领域,建立起一个完美理想的话语环境,以审美实践的合理性为交往行动走向全面的合理化开辟道路。

《交往行动理论》是哈贝马斯的体系性代表作,内容繁杂,论证详繁。在当代西方的社会理论、语言哲学、社会科学一般方法论及批判理论等大量思想成果的基础上,对其加以解析、剥显、辩驳、汲取,围绕行动的合理性和社会合理化问题,阐发了交往行动这一基本范畴,建构了交往行动理论的框架,对进步、理性与现代性之关系的反思深刻而独特。该书在西方社会反响甚大。

刘慧妹

哈特曼

荒野中的批评 1980年*

杰弗里·哈特曼(Gerffery Hartman, 1929—),美国当代文学批评家、美学家。出生于德国法兰克福的一个犹太人家庭,年轻时逃离德国,并在美国定居。他长期执教于耶鲁大学,在20世纪70年代,与保尔·德·曼、杰·希利斯·米勒和哈罗德·布鲁姆一起创立了在美国享有盛名的解构主义批评和美学派别——“耶鲁学派”。哈特曼对英美浪漫主义诗歌和犹太文化研究具有很深的造诣。其著述十分丰富,在理论方面主要有:《解构与批评》、《荒野中的批评》、《超越形式主义》、《华兹华斯的诗》、《阅读的命运》、《本文先生:论雅克·德里达及其〈丧钟〉》、《横渡:作为文学的文学批评》等。其中,《华兹华斯的诗》曾获克利斯蒂安·高斯奖。

《荒野中的批评》是哈特曼的解构主义代表作,全书分为两大部分,共十章。此外还包括一个“导论”和一个“尾声”。

* 哈特曼:《荒野中的批评》(Criticism in the Wilderness),耶鲁大学1980年版。

在该书“导论”中,哈特曼提出,对批评的理解应当与对文学作品的理解结合在一起,应当把批评看做是在文学之内,而不是在文学之外。艺术之所以是艺术,原因就在于它自身,而不能从它之外去寻找原因。艺术具有重要的社会功能,它向人们传达着各种信息,在工作和闲暇、闲逸和高度紧张的思想之间进行调剂,并能使人们相互接触和交流。

哈特曼还认为,批评是创造性的,正如文学作品是创造性的一样。批评和文学之间的关系是共生的而不是寄生的关系,因此,严格地说,批评应当是文学的一个组成部分。他认为,艺术作品潜在地是自由的一种展示,对于艺术欣赏者而言,他们具有不顾种种政治的、宗教的或者心理学的等等干涉,通过其自身的表现方式去理解艺术作品的力量。

在“导论”中,哈特曼还对以艾略特、阿诺德、利维斯为代表的英国文学批评以及以爱默生、布鲁克斯为代表的美国文学批评作了十分简要的评论。

该书的第一部分占据了全书近一半的篇幅。共有六章,分别为:第一章“理解性的批评”、第二章“神圣的丛林(1):卡莱尔、艾略特、布鲁姆”、第三章“神圣的丛林(2):沃尔特·本雅明”、第四章“神圣的丛林(3):弗莱、伯克以及几个结论”、第五章“净化和危险(1):美国的诗歌”、第六章“净化和危险(2):批评的文体”。在第一部分的这六章中,哈特曼主要探讨了这样几个问题:

首先是文学语言所具有的解构特征问题。哈特曼认为,语言并不是确定不变的,而是多义的、复杂多变的,就像一个“迷宫”一样。他指出,文学语言在不断地破坏自身的意义,解构自身。所有的语言必定是隐喻式的,依靠比喻和形象来说明问题。隐喻从本质上看是“无依据的”,只是用一套符号取代号一套符号。因此,语言恰好在那里它试图表现得最具说服力的地方显露出自己的虚构和武断的本质。文学则是这种模棱两可特征表现得最为明显的领

域。其次,哈特曼指出,语言本身是一个错综复杂的网络,其中的每一句话、每一个词不仅依赖上下文才能确定其含义,而且还必须与全部语言相联系才能把握其意义。再次,他认为,语言是与社会生活相联系的,语言触及了社会中的每一事物,语言一开始就处于一种复杂的境地之中:一方面,它与社会生活不可分割,它应当表现社会生活;但另一方面,它又不断地超越和否定它对于现象世界的关系,从而具有变动不居的特性。因此在他看来,语言并不具有稳定的结构和明确的含义。

其次,关于艺术问题。哈特曼认为,艺术就其实质而言,是一种批判、一种第二自然。真正伟大的艺术总是激进的。艺术的存在总是一个反抗,是对现存事实的反抗。这样,尽管他认为艺术和政治的关系是很难加以阐述的,但是他又明确指出了艺术所具有的意识形态性。在他看来,艺术既不脱离新的意识形态,又不完全与新的意识形态同化。他还指出,艺术能揭示自身。

再次,文学文本意义的不确定性问题。哈特曼指出,文学文本的意义并不是固定不变的,而是不确定的。文本的意义之所以是不确定的,根本原因在于它与别的意义是互相交叉、互相渗透和互相转换的:“一种意义不仅仅与别的作为一种可作多种解释的意义类型共存;一种意义就是别的意义,所以在相同的话语中,两者都仍然处于相同的地位。”哈特曼还通过对于美国女诗人爱米丽·狄金森的抒情诗《在三点半》的细致分析,揭示了文本意义的这种不确定性。

第四,文学批评与文学的关系问题。哈特曼坚持认为文学批评也就是文学,坚决反对把文学批评与文学截然分割开来的做法。他指出,正如在哲学中,人们把哲学著作和对于哲学著作的批评都看成是哲学一样,在文学中,文学作品和对文学作品的批评也应当被看成是文学。文学批评和文学作品一样,可以具有打动情感和狂热的性质。哈特曼认为艾略特的《神圣的丛林》就是一个典型的

例子。在该书中,艾略特充满热情地阐述了批评和诗对于宗教的关系问题,而这些阐述本身又是十分感人的,因为它们和艾略特本人的经历密切相关。

《荒野中的批评》的第二部分分别是由第七章“阅读的作品”、第八章“作为文学的文学批评”、第九章“山陶儿:论批评家的心理学”以及第十章“过去和现在”组成。在这一部分中,哈特曼首先探讨了文学阅读问题,指出:批评需要读者,批评离不开读者。在阅读中,读者取回了自己的权力,他既是作品的解释者,又是作品的创造者。读者之所以是创造者,因为阅读的基本特征之一就是具有创造性。另一方面,阅读又是一种技巧,同时阅读也是一种报复,是对现存社会的报复。

其次,哈特曼进一步分析了艺术问题,他指出,社会是反艺术的,因为社会把人们的创造力引导到那些较不重要的“设计”艺术,如装潢、服饰的流行样式、广告等上去。他认为,艺术并不是独立自在的,它要依赖批评和别的艺术。哈特曼还用一种辩证的眼光看待艺术的自然与人工问题,认为艺术越“自然”,其实也就是越人工。

再次,哈特曼进一步讨论了批评与文学的关系问题。他认为,批评也正在创造着自己的文本,批评和文学是统一的,两者属于同一领域,这是一个基本的文学事实。同时,批评也不是如同人们通常所认为的那样,是一种单纯的判断,在哈特曼看来,批评也是一种揭示。从批评与文学的统一中,他还进一步引申出哲学与文学之间的联系,认为哲学与文学也有内在联系的地方,例如,哲学文本也得益于文学的基本手段——隐喻。

该书的“尾声”占据全书相当的篇幅,主要是由三部分构成的,它们分别是:“批评的认识情景”、“批评、不确定性、反讽”和“实用批评简史”。在“尾声”中,哈特曼主要讨论了这样几个问题:第一,大陆文学批评与英美文学批评之间的沟通问题。他认为,在过去

30年中,英美实用批评传统与大陆哲学批评传统之间的相互抵触在文学研究领域带来了深刻的困惑,造成了一种批评的“荒野”。英美批评,尤其是新批评派的严谨造成了许多条条框框,限制了批评的范围和创造力。它把批评附属于学术的和形式主义的目的,阻止批评与哲学思维的接近,这种倾向应当克服,应当弥合英美批评与大陆批评之间的鸿沟。两种不同的批评各有自己不同的优点和缺陷,应当通过相互交流达到取长补短的目的,进一步推动批评的繁荣。

第二,不确定性问题。哈特曼认为,不确定性延宕了对于意义的确定,中止过早的判断。在他看来,文学艺术作品应当被规定为“一种持久的变项”,写作本身就是一种使文本不确定的行动。

第三,他还再次讨论了批评与文学的关系问题。他认为批评与文学的其他形式一样,具有同样的社会背景,就心理学的角度来看,批评和虚构都是人类心灵的习俗。因此,人们并不能预言创造精神可能在哪里显现自身。将来的一代人很可能把从阿诺德时代起就写下的文学批评看做像那个时代的诗和小说一样有趣。这是因为,批评也在写自己的文本。如果对文学不是狭隘地理解的话,那么就会看到,像弗洛伊德的《释梦》、基督教的经典《圣经》都可以被作为一种文学来看待。

第四,哈特曼还对作为英美文学批评的一个重要组成部分的实用批评的历史作了简要的考察,勾勒了实用批评历史发展的基本线索。

总的来说,《荒野的批评》一书中所阐述的理论观点是与以德里达为主要代表的解构主义批评和美学理论一脉相承的。哈特曼早年曾深受现象学、新批评派以及精神分析学的影响,但在60年代他开始不满于新批评派的种种清规戒律,而这一时期德里达频频赴美讲学、宣传解构主义理论,正好成为促使哈特曼转向解构主义的契机。哈特曼的解构主义理论的一个基本出发点是对语言本

质的解剖,这本书中进行了充分的分析。他把自己的批判锋芒直接指向认为语言具有明确含义和稳定不变特性的传统理论观点,坚持了语言多义性、不确定性的解构主义立场,与德里达、德·曼等人互相呼应,推动了解构主义的深入发展。哈特曼把批评作为文学看待的基本观点则充分反映了他的解构主义理论的彻底的一面,这样,不仅在文学语言、文学文本中,其意义是变动不居的、可以相互转换的,而且在文体方面,不同的文体也是可以相互转换、相互包容的。这既是哈特曼的一个别出心裁的见解,又是对于文学领域中的一些特殊样式,如随笔的基本特征的概括,准确揭示了随笔等文学样式所具有的融批评与表现于一体的基本特征。然而,把一切批评作品都看作文学作品,这不免以偏概全,失之片面了。此外在该书中,哈特曼对于互文性、大陆文学批评与英美文学批评的沟通、意义分解、读者与解释等许多理论问题的研究都不乏新意,而且他十分注重联系具体的作品加以细致分析,使之理论观点更显得持之有据,而不是泛泛而谈。

张德兴

阿多诺

美学理论 1970年*

西奥多·威逊格朗德·阿多诺(Theodore Wiesengrund Adorno, 1930—1969),德国著名的哲学家、社会学家、美学家和音乐学家。是法兰克福学派的重要领袖人物之一。他生于莱茵河畔法兰克福一个葡萄酒商家庭,自幼热爱音乐和哲学,1924年获法兰克福大学哲学博士学位,大学毕业后曾致力于音乐技巧研究,1931年以后去法兰克福大学任教,二战期间流亡国外,1938年加入法兰克福学派,在美国哥伦比亚大学的社会研究所工作,1949年应联邦德国政府邀请随所回国,1950年随霍克海默回法兰克福大学,协助重建社会研究所,1953年起担任该所所长,并于1963年出任联邦德国社会学协会主席。1968年因在欧洲学生运动中不支持学生造反而受到学生的羞辱、攻击,遂迁居瑞士,1969年8月6日在瑞士忧郁而死。

阿多诺一生著述甚丰,并集中于哲学美学方面,由梯德曼编辑

* 阿多诺:《美学理论》,王柯平译,四川人民出版社1998年版。

的《阿多诺全集》共 23 卷。他的著作在西方产生了广泛的影响,他是法兰克福学派成员中最为关注艺术理论与实践的一员,也是成就最大的一位。主要哲学著作有:《启蒙的辩证法》(1947,与霍克海默合著)、《黑格尔的哲学》(1957)、《黑格尔研究三讲》(1963)、《介入:新批判模型》(1963)、《否定的辩证法》(1966)、《社会批判论文集》(1967)等。美学以及与美学相关的主要著作:《克尔凯郭尔:美的构造》(1933)、《现代音乐的哲学》(1948)、《新音乐哲学》(1949)、《棱镜:文化批判和社会》(1955)、《音乐社会学导论》(1968)、《文学笔记》(共三卷,1966—1969)和《美学理论》(1970)等。

《美学理论》主要是检视和梳理古典美学理论的利弊,揭示现代艺术的社会职能与真理内容,预见当代美学的新生条件与发展途径。全书分为四部分:一,艺术与社会的关系;二,美、丑、自然美和艺术美;三,艺术幻象与真理性内容;四,艺术作品和艺术中的辩证关系。

一、艺术与社会的关系

阿多诺认为,艺术在社会中的地位与功能变得不确定的原因存在于:艺术中的绝对自由与社会总体中永久的不自由的矛盾。由于艺术在形式水平上反对现实世界,同时也时刻准备援助和改造现实世界,结果成为一种性质相异的实体。但无论是慰藉概念,还是其对立面或拒绝概念,均未抓住艺术的真谛,真理只有作为历史产物才存在。对艺术来讲,艺术作品之所以成为艺术作品,是靠否定其起源的说法。所谓美学的构成问题是由艺术的动力与艺术作为以往历史之间的张力来划分的。通过艺术的动态法则而非某些不变的原理,人们才能理解艺术。

1. 艺术, 社会, 美学

(1)阿多诺认为艺术的内容——黑格尔所说的艺术的绝对层面——不同与存亡层面。致使艺术及其产品(包括自律与他律艺术。后者具有维护社会分工与才智之特殊地位的作用)消亡的不只是艺术本身,而且还有些不同于艺术和相对于艺术的东西。作为人工制品,艺术作品不仅进行内在交流沟通,而且还同其极力想要摆脱的、但依然是其内容基质的外在现实进行交流沟通。现实中尚未解决的对抗性,经常伪装成内在的艺术形式问题出现在艺术中并界定着艺术与社会的关系。艺术作品中具有显现自身的诸审美张力,现实的本质正是通过它们摆脱事实上的客观存在的外观这一途径来表现的。艺术与经验存在若即若离的状况证实了黑格尔对概念性障碍本质所作的深刻分析。在艺术中,成功的标准是双重的:首先,艺术作品要将材料与细节纳入内在的形式法则;其次,在审美总体中保留那些抵制整合的痕迹。在形式的审美契机与非暴力之间存在一种关联,具有必然性的艺术是按照那种并非艺术作品但其存在又必不可少的东西构成自体。

(2)阿多诺认为,与唯心主义的艺术理论相比,心理分析学说的长处在于揭示出艺术中那些艺术不甚相关的因素,有助于将艺术从其绝对精神的桎梏中解放出来。如果艺术具有一种与心理分析意义上相关的因素,则它是全能的幻想根基。这种幻想显示出旨在建立更为美好的世界的愿望,使艺术与社会的全部辩证法关系得以解救。相形之下,从纯然主观性的无意识语言角度来看待艺术作品的心理学观点,还尚未达到一种辩证的知性或理解的程度。阿多诺将弗洛伊德与康德进行了比较,认为他们具有一种共性,该共性超越了康德建构的先验主体与弗洛伊德强调的经验主体之间的差异。他们不同之处则在于各自对欲望官能所采取的肯定与否定的方法。但其共同之处则在于隐含的主观导向。康德从

不涉及对立意义上的艺术源泉和艺术内容,把形式愉悦感与审美满足感假定为艺术的规定性特征。弗洛伊德的学说比康德的更富有唯心主义色彩,他忽视了艺术作品与非主观性事物的对立关系,心理过程便如同本能性否定和适应过程一样,是残留下来的唯一的艺术性相。阿多诺认为艺术作品必然是在利害关系与无利害关系的辩证关系中展开,这与康德和弗洛伊德的艺术观形成对照。

(3)艺术欣赏概念是介于艺术的社会本质与内在与艺术的批判趋向之间的劣等的折衷产物。这其中隐含着资产阶级的思想。在当今社会中,艺术是作为具体化的文化遗产和作为票房顾客的快感之源得以幸存的,不再作为一个客体或对象而存在。主体审美快感在其真正意义上则是一种心态,一种从为他者存在的经验整体中解脱出来的心态。艺术本质的思想应该抛弃供人欣赏玩味,艺术作品要求我们意识到其中的真伪,即具有公正判断的认识能力。

2. 情境

(1)艺术对其确定的丧失作出的两种反应:一是具体改变其感知与程序的样式,二是为了摆脱实体而自缚于观念之中。个体与艺术实现统一是把自身同化于艺术作品,这是“审美升华”的含义所在。审美非实体化的两种极端形式,便是具体化(视艺术为物中之物)和心理主义(视艺术为观众心理的载体)。在所有直接的、以社会为导向的文化产业批判中,均有意识形态色彩。艺术的自律性并非先验之物,而是构成艺术观念这一过程的产物。自律性艺术本身未曾完全摆脱文化产业专制主义的困扰,现代艺术的否定性正是所有受传统文化压制的缩影。艺术能够超越资本主义社会异律性的惟一方法,就是使艺术本身的自律性充满商品社会的意象。艺术的现代性在于艺术与僵化和异化现实的模仿性关系之中。新事物可以将批评与主观拒绝转化为一种客观的艺术契机,

意志将新事物同不变物紧紧地连接在一起,这说明了现代主义与神话之间的联系。

(2)认为现代主义是一种能予以纠正的离经叛道的思想是错误的,同时把现代主义或试验艺术中的暴力性归咎于某种主观导向或者艺术家的心理特质也是错误的。新事物中的真理性的因素,可导致二次反思。二次反思在至为广泛的意义上,意在把握艺术作品的方法与语言。所有艺术皆为世俗化的超越,都涉及到启蒙辩证法。艺术凭借发展反艺术的审美观念来对付这种辩证法的挑战。外在现实强加给主体及行为模式的巫术控制已经绝对化,因此,艺术作品惟有将自身同化于其中才能抵制那种支配。今日艺术的主要矛盾之一,便是它想成为并且务必成为乌托邦似的东西,但艺术为了避免负担那种提供慰藉与幻想的罪责,又不能成为乌托邦似的东西。艺术与社会临界的事实,本身是由社会所决定的。真正的现代艺术不得不从标新立异的立场出发承认发达的工业社会。艺术若能一方面吸收处于资本主义关系下的工业化成果,另一方面又能遵从其自身的经验模式并且同时表现经验的危机时,便成为真正现代的艺术。艺术中的现代性不仅是指人们模糊认识到的时代精神或追求时尚感,而且涉及生产力的解放。在社会意义上,现代艺术取决于它与生产关系的对立;在审美意义上,现代艺术则取决于一种内在的日益老化的过程,该过程使某种做法变得无用。现代性的实体概念与艺术有机性的幻想有意对立。前者要求有意识地控制艺术手段,现代审美理性要求艺术手段具有极大的确定性,以便能够取得传统手段不能取得的成就。艺术中的极端主义是艺术性技术的必然结果。在艺术生产过程中,艺术没有让对抗性(戒律)放任自流,而是时常加以分类,以便使自身与其完全疏远。无论审美规范多么令人可信和具有何等的历史必然性,但总是比不上艺术作品的具体生命。

(3)阿多诺将严肃性用于艺术,意指艺术的客观性情感因素。

艺术的严肃性要求艺术摆脱装模作样、自命不凡的尊严。没有妄想的艺术不是真正的艺术,绝对不负责任使艺术蒙受羞辱,并将其变为娱乐;而艺术的正面,即绝对负责,则导致创造性的贫乏。在此领域里,综合是难以想象的。如果艺术在社会现实中求得生存,那就得将自身同化到现实之中。艺术归根到底可谓一种行为方式,但它不能与表现方式完全割裂开来,这种表现方式反过来又以主体为先决条件。每一独特的艺术风格因其模仿契机与前现代契机的存在,故而易受无意识集体力量的刺激或影响。在社会发展的现阶段,精神只有借助个体化原则才能寓于艺术之中。艺术反对虚假的理性,艺术作品拒绝妥协就意味着对内在连贯性观念持一种批评态度。

二、美、丑、自然美和艺术美

1. 丑

丑在实际或潜在意义上均被认为是艺术的一个契机。丑的事物确实是一个历史的和中介的范畴。原始崇拜对象的面具与画脸所体现出来的古代丑,是对恐怖的实体性模仿。随着神秘的恐怖性逐渐淡化与主观性相应增强,古代艺术中的丑的特征变为禁忌的目标。继主体及其自由感性形成之后,和解的思想随之诞生,丑也随之展露出自己。艺术以形式主义的方法来处理丑与美的事物。在艺术中,丑恶与残酷并非单单是对丑恶与残酷事物的描绘,艺术的形式越纯粹,自律性程度越高,它们就越残酷。残酷性是现代艺术自省的结果。

2. 美的观念

美对丑来说则为果,丑对美来说则为因。作为独特实体的美

的意象,是与人类摆脱恐惧的过程同时出现的,这种恐惧是对全能的大自然的惟一性与同质性的恐惧。美的形象随着整个启蒙运动不断变化。形式化法则代表此过程中暂时的均衡,这种均衡不时受到来自美与其无法控制的非美之间的关系的干扰。美的事物在艺术作品的动态总体中显现自身的情况比在个别纯化形状中实现自身的情况多。它一方面通过将自身从个别性中解放出来的方式继续趋向形式化,另一方面通过公平对待扩散性的方式将自身同化于特殊性之中。

3. 艺术是模仿行为的庇护所

艺术在保留意象的双重意义上再现出真理性,那意象是揭露现实状况中的工作理性与荒诞性的意象。丝毫不重视内在于艺术的模仿与理性的辩证法,使得几乎所有传统美学思想中出现了诸多伤感与衰弱现象。指控艺术为非理性主义的原因在于艺术成功地摆脱了工具性理智的束缚。建构是今日社会惟一可能被艺术中的理性契机采纳的形态。艺术借此可以在自身的进程中超越其唯名论和偶然发生的情景,并朝着某种普遍性的方向发展。主体在其逻辑性的普遍性方面是审美综合行为的工作者,但是主体性的最终表现形式——艺术作品,通常是非物质性的。艺术给人以直接感官享受的特性,保存了艺术中的模仿契机。这种特质的有效性取决于自身存在对理性实体化的批判。巫术契机有助于我们理解审美幻象与审美真理的本质。现代艺术总的看来主要借助其自身的巫术契机,即黑色特性,以期排除这个幻想的世界中的巫术般的商品拜物主义。借助自身的存在,艺术作品要求现实中不存在的有些东西也要存在,这是一种表现艺术二律背反的方式。技术对艺术的渗透是由主观的意向与客观的艺术情境所致。使艺术中的技术应用得以合理化的东西,在于伟大的传统作品从技术与精心制作的特质所吸取的真实性。非功能性艺术保持着存在问

题的美的理想,而功能性技术艺术则可以将其抛弃。美深受无功能的功能性的影响,功能主义的危机开辟了一种选择的可能性,那就是:或者放弃艺术,或者改变艺术的理念。

4. 自然美

自然有赖于调解性和客观化了的世界的经验,艺术则有赖于自然。自然美之所以从美学中消失,是由于人类自由与尊严观念至上的不断扩展所致。该观念发端于康德,但在席勒与黑格尔那里得到充分认识,后两者将这些伦理概念移植到美学之中,对主体来说是有效且真实的东西,对非主体性他物来说则是无效与虚假的:在前者是自由,在后者则是不自由。这正是美学中回避自然美为何的原因。自然美与艺术之间有相互关联、密不可分的联系。艺术打开了自然的眼界,自然在其现象中为主体提供表现方式。通过艺术的复制,自然中的外显特质便失去了自然鉴赏赖以自生的自在存在。在对自然的任何感知中,实际上皆涉及到整个社会。艺术模仿的是自然美本身。同自然美相比,艺术使转瞬即逝的东西得到客观化,从而使其永恒长存。自然美既有别于一种主导原理的思想,也不同于对任何原理的否认,自然美就像是一种调适状态。阿多诺认为黑格尔以理性主义方式,从自然的缺陷出发来推论艺术,为了主观精神而牺牲自然美。阿多诺认为艺术的定性确实大于自然的定型。艺术作品愈是想从宗教意义上摆脱自然性以及避免模仿自然,反倒愈加接近自然。审美客观性是对自然之自在存在的反映,它使主观目的论的整个契机处于显著地位,其结果使艺术类似于大自然。随着艺术的发展成长,它与自然美就越加接近。艺术发展趋势的本质便是:艺术旨在凭借人的手段来实现对非人性事物的明确表达。

5. 艺术美:显现、精神化与直观性

(1)艺术作品之所以成为艺术作品,是因为它们产生那种盈余,即它们的超越性。只有实现这一超越,艺术作品方可成为精神实体。艺术的增值是某种与整体相分别的东西。艺术作品是具象化时代中的史前震动的余象。异化行为是其客观化过程的组成部分,它在所有艺术中起一种矫正作用。艺术是通过反幻象倾向而成一种形象。艺术接近于意识形态,它使人相信这个世界上存在着不能交换的东西。艺术作品作为形象,表现持久;而作为表象,则再现短暂。体验艺术就意味着在艺术的内在过程处于停滞之时对其进行体悟。艺术作品一方面生产形象和导致持久,另一方面则摧毁形象。这便是艺术与迸发现象之间的关联。艺术中的表象和表象的迸发,本质上属于历史现象。它的效度作为客观化的结果是集体性的,其内在历史性——潜在作用与其瞬间显露——是外在历史的一种积淀结果。

(2)构成艺术之精神的正是艺术之真相的非事实方面,是感性瞬间与客观结构的内在中介。艺术作品中严格的精神内在性与一种试图逃避作品自身结构之异质性的趋向互为矛盾。阿多诺认为黑格尔的精神美学具有预见性真理,当今的艺术需要哲学以便发展艺术本体。精神化的自相矛盾与现代艺术的失控的混乱无序相关。精神的限制感性的成分和内在倾向加剧了艺术的危机。在美学中,直观性意指艺术中的理性契机和这种契机的隐蔽物。这种规范在强调突出艺术有别于推理性思维的同时,轻视和低估了非概念性的中介作用。艺术是一种非直观的形象,艺术关涉概念,又在释放着模仿的、非概念的潜能。艺术作品的决定性特征是作品如何恰如其分地反映出它们自身与其内部所含理性契机之间的张力。具体化属艺术作品的精髓,虽然它与作品的显现本质相矛盾。客观化使艺术作品变成二等物品,作品的内在结构——作为其内

在逻辑的产物——不易受到纯直观形象的影响,相反,易受其影响的是通过结构来传达的东西。

三、艺术幻象与真理性内容

1. 幻象与表现

艺术作品的真实性取决于它们遵从其内在的必然性,即能否成功地吸收非概念的和偶然性的事物。作品的目的要求无目的的东西,那就是幻象,作品本身就是幻象。审美幻象的各个方面包含着审美的不一致因素,在形式上表现为艺术作品伪装成什么和艺术作品是什么之间的相互矛盾关系。艺术作品与现实生活之间的差别,即这种幻象特征。现代艺术的辩证法在很大程度上试图摆脱其幻象特征。艺术作品的意义会唤起潜藏在经验现实中的本质之表象。意义与显现在艺术作品中的幻象密切联系在一起,幻象是实质性的艺术作品的特征。艺术作品的幻象源自其精神实质,实际上是借助精神对存在的要求:把精神作为一种存在物置于我们面前。艺术的表现与幻象多半是对立的,通过表现,艺术方能与经常想要吞没自己的为他者存在的契机保持一定距离,艺术本身就能进行表达。表现集中体现了艺术的语言特征。艺术凭借精神化,改正了现实的自然支配性。一方面,艺术旨在生产一种基于反映(形式)的盲目性(表现),侧重于盲目表现的审美创造,而不是理性化;另一方面,艺术又旨在创造我们不知其为何物的东西。在审美事实上,形式知解的盲目性与必然性方面是一致的。所有审美理性的目的存在于表现的非理性契机中。艺术作品在其理性的表层下面深深地潜含着内在的客观理性。

2. 谜语特质、真理性内容与形而上学

(1)艺术作为精神化活动的历史演化,不仅是对神话的批评,而且也是对神话的救赎。在艺术作品中,精神成为建构的原理。在艺术中,模仿既低于精神而又高于精神:既与精神相悖,但又是激发精神的起因。艺术的愚蠢性是对现实和社会的控诉。愚蠢性是艺术模仿残余,是艺术想要脱离其环境所付出的代价。艺术作品愈富有理性并在形式上愈富有连贯性,从外部现实及其理性准则的角度来看,便显得愈加愚蠢。艺术作品的谜语性质与历史有关。解开艺术的谜语特质要求观众从其实体角度来理解它们。这一要求只能通过双重方式得以满足:即特殊经验与能够反映经验的理论。艺术作品就像谜语一样,自身分为确定性的和不确定性的。艺术之谜实际上是现实之谜语特质的仓库,是历史的产物。每件作品均赋予艺术的谜语性质以不同的表现形式,在关于那种承诺或真或假的问题上,艺术之谜是歧义性的东西。

(2)艺术作品的真理性内容就是对某一单个作品之谜的客观解答或揭示,而真理性内容只有凭借哲学反思方能实际得以确定。这说明了美学存在的必要性。真理性内容是决定作品真假的准则。审美经验务必转入哲学,否则就不是真正的审美经验。艺术作品既非纯粹的刺激,亦非纯粹的形式,而是这两者之间交互运动之过程的凝结物,该过程是社会性的。所有艺术作品负有实现其真理性内容的承诺,艺术作品与真理性内容的关系具有极大的张力。真理性的内容不只是借助作品本身得到设定,而且也间接地通过作品对历史的参与和批判得到设定。由于艺术受到客观化法则的制约,艺术作品在本质上是否定的。艺术虽则与社会抗衡,但却不能获得超越社会的优势地位。艺术不能与世界强行脱离,否则会导致消亡的厄运。艺术参与调和只是因为它陷于绝境。

四、艺术作品和艺术中的辩证关系

1. 连贯与意义

(1)艺术作品的逻辑的连贯性确保作品是客观决定的。从积极意义上讲,逻辑性说明了艺术为何是种特殊的存在或第二自然。艺术具有双重的认知特质:一方面,世俗的事物及其范畴重返于艺术之中,另一方面,艺术隐讳地批判了工具性、支配自然的理性。艺术作品具有无目的的目的性。其目的性表现在它们是动态性的整体,所有个别契机为其有机统一体而存在。其无目的性表现在它们超出了支配经验世界的手段一目的范围。被称为形式的东西是所有逻辑性契机的总和整体,或者在更为广泛的意义上,是艺术作品中的连贯性。艺术的命运与形式的命运是联系在一起的,艺术能否继续生存下去的问题,有赖于一种新的形式美学出现的可能性。形式解放的历史哲学意味在于:它拒绝利用形象去缓解异化,而是更想通过首先界定何为异化的方式与异化合并。形式虽在某种意义上为内容所包含,其自身也是内容的一种积淀。形式是现象性通过它已规定的东西,而内容则是规定自身的东西。黑格尔在这一方面是正确的:即所有审美过程确与内容相关;在视觉艺术和文学史上,外在世界的新纬度得到揭示、发现和同化。

(2)清晰度是指那种使形式在艺术作品中成为可能的东西,但在一定意义上也指形式遭受的挫折。其隐含的基本思想是要安排一种与其个体性复合物相一致对应的总体。一部作品的清晰度决定形式水平。形式与内容的间接区别可通过素材概念来说明。素材是历史的,是艺术家所遇到的一切。题材在素材概念中被称为资料或物质。意向是艺术的一个契机和客观因素,它在作品中发挥一种调动和组织力量的作用。意向的客观载体或负荷者被称之

为意义。意义将一件作品的各种意向综合为一个整体。意义(人性)由于所用的语言而使自身成为模仿性的东西,从而在不牺牲其概念性的情况下将自己外化为非概念性,通过这一途径,意义与内容的有效张力得以建立。意义危机就是艺术在理性准则面前遭到败绩。传统美学错误地把某种关系注入到一种绝对的整体中,从而把和谐转化为对异质性的一个胜利和虚幻积极性的一种标志。现代艺术连同其所有不足和缺点是对一贯完美强大的传统艺术之成功的一种批判。阿多诺对古典艺术进行批判,认为古典范例的脆弱性揭穿了它假定优越的虚伪性和古典理想本身的虚伪性。

2. 主体—客体

对艺术作品以及美学来讲,主体和客体均为契机。这两者的关系是辩证的。艺术作品中主体与客体的这种互惠关系是一种不稳定的平衡关系。艺术作品旨在取得主体与客体间的平衡,这是艺术幻象特质的一个方面。语言性是真正的主体,生产者和接受者则是虚假的主体。艺术所具有的虚幻特质表明:不管整个主观中介给人的印象如何,艺术具有其周围的普遍盲目性和具体性的特征。艺术的客观化归根到底也是以某一种历史主体为前提的内在过程。凭借其客观化,艺术作品追求一种主体难以觉察的真理。天才论美学的误区在于它否认了制造或构造契机的重要意义,过分强调了艺术那绝对原初的地位方面,将艺术视为创造性的东西,因此助长了对艺术之有机性和无意识性的误解。天才的观念与独创性的概念是有联系的。独创性是历史变化的一种产物,它曾经一度建立在突发奇想或独特细节的观念基础之上。现今的独创性指向幻想,即独创性的推理法。审美具体化的自相矛盾性也是一件作品的形而上的永恒性要求与其短暂性之间的自相矛盾性;即作品在时间框架中的无时间性。

3. 艺术作品理论断想

(1)就艺术作品是整体与部分之间的关系而论,它是过程性的,即这种关系本身是一生成过程。艺术作品随着人们那种有史以来的变化态度而变化。由于艺术作品是单子,所以它们借助其特殊化原则引出普遍性的东西。艺术与艺术作品并非共处于同一边界。艺术不可能离开艺术作品而存在,甚至也不会离开其有意识的反思而存在。功能形式及其膜拜对象不是艺术,但可以历史地成为艺术。艺术作品存在的悖论是:不管其动态化如何它们却是固定的,它们构成了意义处在不断变化中的存在物。在艺术的构成方面,艺术无法取得一与多的同一性。紧凑是模仿,由整一引起,被多样割让给总体;后者反过来并不直接和明显地占有它,而是将它归还给诸细节。艺术作品的观念意味着成功的观念。连贯性是取得成就的一个本质方面。在严格的意义上,完成的艺术这一术语也适用于从真理性内容中直接涌现出形式的地方。

(2)深度是一个关涉作品本身的客观范畴。艺术作品的质量在很大程度上取决于它是否接受不可调和之物的挑战。在所谓的形式契机中,内容不但没有勾销,而且由于形式与不可调和物的关系而再次显现出来。这一辩证法构成了形式的深度。作品表达的清晰程度是决定艺术作品质量或等级的另一条准则。艺术作品的真理性内容,最终决定着作品的等级,因而完全是历史性的。艺术作品中的真理性内容是最先进意识的物化,包括对艺术及其外界之现状的生产性批判。尽管艺术与社会是相对立的,艺术中的生产力的发展有几层含义:一是艺术的绝对主权;二是艺术对有其社会环境根源的种种技巧的吸收利用;三是在艺术主体上指人类的进步。现在,艺术被中性化为一种作品供应,这是作品之内在分解的一种外在的互相关联结果。完成的作品在此是一种生成。这种生成包含解释、评论和批判三种形式。它们自成一体,有助于揭示

出作品中超验的真理性内容。在作品与一般艺术概念之关系的内在构成要素的动态中,可以证实艺术是精神运动和社会现实的一个方面。艺术的精神是对精神之自然性的反思,精神与基本性力量的辩证关系就是真理性内容。今天,崇高将艺术从被称之为“工艺品”的东西中分化了出来。崇高概念化后,随着个体身上的可理解性占据优势,人将崇高与游戏混为一谈。阿多诺认为,在现代艺术中,悲剧与喜剧没有立足之地;不过,它们作为行将消亡的样式,将继续影响着艺术。

4. 一般与特殊

自从中世纪的秩序被打乱以来,艺术一致受到唯名论全面发展的影响。内在性的艺术唯名论,个体化原则,是一种定向性指令。一方面,它促使特殊个体化以及个体作品之根本性精心制作的发展。另一方面,它组成了一系列对特殊作品来讲的一般参照对象,从而捏造出艺术与其周围现实之间的分界线。阿多诺评论古代审美体裁,认为古时那些集体规范缺乏当今集体规范所具有的那种中心性。在凝结着艺术家所使用的形式模式之后,常规便发挥着作品之稳定性因素的职能,但常规也阻碍艺术对外在生活的模仿。在一种均衡的状态中,常规与风格的主体是一致的。风格既意指艺术借此成为语言——风格是艺术中所有语言现象的总和——的内含性契机,亦涉及到一种强制趋向,所达到的程度使得后者与特殊化相互兼容。惟有在以风格来专指特定作品中准语言契机之总和的意义上,风格概念才会适用于单个的作品。艺术发展得以继续不断的前提一直是一种相对稳定的社会秩序的存在。艺术体裁的承传性与社会的承传性和同质性是并行不悖的。惟有从艺术的整个态势观点来看,艺术史方可称之为必然的。艺术的进步是在朝着日益逻辑化的精致方向运动。进步也是精神的进步,即一种与日俱增的、凭借精神对精神自由的认识。技巧是艺术

的要素,技巧彰显和突出了艺术是人工制作的产品这一事实。技巧本身引导具有反省能力的人进入艺术作品的内核,即艺术的主旨。在这个所谓的技术时代,唯名论代表一种对真实可信性的冲击,与所有被它等同为封建嬉游曲之派生物的滑稽形式相对立。强迫不情愿的唯名论契机去外化自身的需要,将会导致建构原理的产生。建构源自主观理性对作品的反思。建构一方面能整理出衰弱的主体的屈从过程,并通过将绝对的疏远现象注入艺术中的方式来促动张扬这种疏远现象;另一方面,能够投射出一种得到调和后的未来的意象。即一面与行政管理化或官僚化世界有联系,一面通过审美形式试图取消这种控制及其在艺术中的反映。

5. 社会

(1)阿多诺认为,艺术具有双重性:社会现实和自律性。艺术只有具备抵抗社会的力量时才会得以生存。艺术如果拒绝将自己对象化,那么它就成了—种商品。艺术的社会本质有两方面:—方面是艺术的自为存在。另一方面是艺术与社会的联系。艺术的这—双重本质显现于所有艺术现象中;这些现象是变化的和自相矛盾的。在艺术作品中存在—种拜物特质,是社会分工的产物,从社会意义上说,强调艺术作品中的幻象契机是—种必要的矫正方式,所以也是—种真理的载体。在确定艺术和社会之关系时,应当重视的不是艺术的接受领域,而是更为基本的生产领域。艺术的双重本质——其自律性与社会现实性——反复不断地处于既相互依赖又彼此冲突的状态。在艺术素材方面,艺术性指控往往是攻击性与遵从性的混合物。科学方法对艺术生产力的发展有着强大的、但却鲜为人知的影响。许多方法都是艺术从科学中借用的。艺术作品的结构无不打上社会冲突与阶级关系的烙印。艺术家们借助语言来表述各种社会矛盾,借此发挥他们作为社会人或社会存在者的作用,结果将艺术转化为—种行为模式。意识形态是社

会中的必要的幻想,具有真理性的外观。真理性与意识形态并无孰优孰劣之分。两者均包含在艺术之中。当艺术的唯名论倾向被推向极端时,便会具有一种似乎要取消所有固定秩序的政治内涵。这种感觉是构成现代艺术之敌对态度的基础。

(2)今天,在与社会的关联中,艺术发觉自己处于两难困境:如果艺术抛弃自律性,它就会屈从于既定的秩序;但如果艺术想要固守在其自律性的范围之内,它同样会被同化而无所作为。阿多诺认为,古典主义在两千多年里一直错误地把净化作用视为一种赋予艺术以尊严的工具。实际上,净化说已在原则上开创了艺术的操纵性支配作用。艺术庸俗性的社会意味在于对客观复制的贬值状态的主观认同。艺术作品是对实践活动和实践者之系统的不断控诉。艺术对社会的影响是间接的,是在记忆层次上以微妙曲折的方式改变意识来实现对社会的影响的。体验艺术的真假,需要主体的生命体验和客观性渗入到主观意识之中。震撼体验觉察到的一种潜在事物的力量,该意识是非隐喻性的,并且对审美幻象具有破坏作用。艺术的义务代表一种比倾向性艺术还要高级的反思阶段。它旨在改变社会弊病赖以存在的条件,而不是弊病本身,它近似于审美的本质范畴。当代艺术只有证明自身不向现实主义的欺骗性作任何妥协让步时才是最有效力的。如果艺术要继续生存下去,就务必把社会批评提高到形式的层次上,并相应地不再明确强调或突出社会内容。艺术的本质是双重的:一方面,艺术本身割断了与经验现实和功能综合体(社会)的关系;在另一方面,它又属于那种现实和社会的综合体。这一点直接源自特定的审美现象,而这些现象在同一时刻既是审美的又是社会性事实。所有真正的现代艺术均寻求形式的解放。这一趋势是社会解放的一种暗码。艺术的社会准则与审美准则的统一,取决于艺术是否能够在取代经验现实的同时,也能使它与那个被取代的现实的关系得以具体化。艺术家之所以被人称为反动分子或进步人士,是由作品的实

质与其生产者的政治倾向的关系决定的。艺术中的客体与经验中的客体是截然不同的。在艺术中,客体是人工制作的产品,包含着经验世界的要素,具有分解和重构的双重过程。客体的首要作用被理解为一种协助生活摆脱支配的潜在能力。艺术本身是对唯我论的一种批判。艺术以内在的方式处理其外在对象或他者,艺术也像主体一样,是以社会为中介的自在。艺术必须表现这一潜在的社会性内容,必须为了出乎其外和超越而先入乎其内。

《美学理论》是阿多诺著名的代表作。阿多诺主要依据他一贯倡导的文化批判主义方法,深入地检视和梳理了古典美学理论的长短利弊,分析和揭示了现代艺术的社会职能与真理内容,同时指陈和预见出当代美学的新生条件与发展途径。其中对文化产业、技术效应、反艺术或具有反世界倾向的现代艺术等重要文化现象的批判,充满许多具有前瞻性和后现代性的论述。该书具有极高的当代美学和审美文化研究的学术价值。

刘慧姝

布尔迪厄

区 分 1979 年 *

皮埃尔·布尔迪厄(Pierre Bourdieu, 1930—),当代法国社会学家、思想大师。布尔迪厄早年在阿尔及利亚从事人类学实地考察工作。由于早期研究的成功,1964年布尔迪厄在巴黎高等社会研究学校得到了一个职位,他后来成了该校社会学中心的负责人。1972年布尔迪厄出版了《实践理论概要》,这部如今已成经典的社会学著作的理论影响,无论在法国还是在英语世界都是滞后的。1975年布尔迪厄创办了《社会科学的研究行为》杂志,这本令人耳目一新的杂志,不仅成了布尔迪厄最主要的理论论坛,而且其影响也直线上升,并迅速成为法语世界发行量最大的社会科学类刊物。1980年布尔迪厄出版了另一部重要著作《实践的逻辑》。80年代末期布尔迪厄作为客座教授在芝加哥大学为博士研究生开设过讨论班,这些成果后来结集成《反观社会学的邀请》,由芝加哥大学出版社于1992年出版。布尔迪厄其他翻译成英语的代表作以及艺

* 布尔迪厄:《区分》,英文版,罗特里奇出版社1984年版。

区 分

术方面的论著还包括:《区分:趣味判断的社会批判》(1979)、《学术人》(1988)、《换句话说》(1990)、《摄影:中产阶级艺术》(1990)、《教育、文化和社会再生产》(1990)、《热爱艺术:欧洲的艺术博物馆及其公众》(1991)、《语言与符号暴力》(1993)、《文化生产场:艺术与文学论文集》(1994)、《学术话语:语言学的误解与学者的权力》(1996)、《艺术的规则:文学场的起源与结构》(1996)、《论电视》(1998)、《实践理性:论行为理论》(1998)、《抵抗行为:反对市场的暴政》(1999)等。

《区分》1979年由法国午夜出版社出版,书的副标题是“对趣味判断的社会批判”,这是一本内容翔实、篇幅冗长、在技术上又令人望而生畏的社会学巨作,但是令人惊奇的是,这本长达600多页的研究著作不仅销量惊人,而且引发了一场声势浩大的公共争论,“法国读者要么恐惧地拒斥这本书的发现,认为这本书所披露的一些东西,可能会诘难他们自以是个人主义者的自豪感;要么非常欢迎这本书,认为它的发现为理解现代社会作出了巨大的贡献”^①。要理解这本有关趣味判断的学术著作为什么会成为红极一时的畅销书,也许首先应该关注这本书的读者群,购买这本书并展开讨论的并不是一般的社会大众,而是法国中产阶级知识分子,对他们而言,文化区分并非小事一桩。

另外值得一提的是,1984年哈佛大学出版社推出了《区分:对趣味判断的社会批判》的英文版,然而,英语世界的读者却普遍地把它归类为对趣味模式一边倒的结构主义叙述,完全忽视了布尔迪厄远为宽泛的理论阐述,这本书甚至还被挤到了有关大众文化的社会学研究这一类别,因而剥夺了《区分》根本性的批判冲击力。

^① 佐尔伯格(V. L. Zolberg):《作为一种社会武器的趣味》(Taste as a Social Weapon),载《当代社会学》(Contemporary Sociology)杂志第15卷(1986)第511页。

《区分》共分三个部分：第一部分是“对趣味判断的社会批判”，只占一章的篇幅；第二部分是“实践的经济”，占三章的篇幅，分别论述了社会空间、习性、场等布尔迪厄实践理论的核心思想及其与生活格调的联系；第三部分是“阶级趣味与生活格调”，占四章的篇幅，分别论述了区分、文化意愿、趣味的必要性的选择，以及文化与政治的关系；最后，是将近 100 页的结论“阶级与分类”和余论“走向‘纯粹’批判的‘粗俗’批判”，以及四个附录。《区分》的主要内容如下：

一、趣味判断的社会批判

布尔迪厄在本书中批判了康德式的探索美学的方法，其目的在于批判使学术注意力变窄的趣味批判。布尔迪厄在这本书中的攻击目标并不仅仅是个人主义，而主要是纯粹的或天生的文化趣味，不过，从“趣味判断的社会批判”这一全书的副标题中我们可以容易地观察到：代人受过的显然又是康德美学思想，布尔迪厄的计划是把美学消费不规范地重新整合进普通的消费世界，也就是将文化融入到文化之中。那么，人们是否真的相信存在着一种独立于社会语境之外的、与历史无关的美学意义呢？布尔迪厄认为社会学家和人类学家也许不相信，但一些艺术史家、艺术评论家及其众多的读者肯定相信，而他的抨击的目标就是：把“趣味”作为一种自然出现的现象（通过部分地掩饰标记）来标识和维持社会界限的那种一致性用法，不管这些界限存在于统治阶级与被统治阶级之间，还是存在于一个阶级的内部。在布尔迪厄看来，文化分类系统是植根于阶级系统之中的。

布尔迪厄认为趣味与艺术欣赏是人们学习得来的东西，而学习发生的地方通常是学校，因此高雅的趣味以及对艺术的崇拜并不是先天安排好的，它是适用于上层阶级和某些中产阶级家庭的教育制度的产物，它体现了带有特征性的反复灌输的特别过程的

武断性,换句话说,对趣味以及对艺术的崇拜是文化的产物。那些“有教养的家庭”有他们自己的家庭精神气质,正是以这种气质为基础,正规教育才发挥了教育作用。不过,有教养的个人却往往把自己的“区分”性特征,看成是自然的和理所当然的,看成是他们社会价值、地位的标记。对此,布尔迪厄作了尖锐的分析,认为只有真正精通“趣味判断”才能超越文化上的控制,正是出于这一思路,布尔迪厄得出了这样的结论:惟一能把工人阶级和农民排除在艺术享受之外的人就是他们自己。

二、习性与场

习性这个概念在布尔迪厄的实践理论中占据着中心地位。布尔迪厄认为社会生活应被看做是结构、性情(disposition)和行为共同构成的交互作用,通过这一交互作用,社会结构和这些结构的具体化的(因而也是处于某种境遇之中的)知识,生产出了对行为具有持久影响的定向性(orientation),这些定向性反过来又构成了社会结构。因此,这些定向性同时既是“构造性结构”又是“被构造的结构”;它们形成了社会实践,也被社会实践所形成。然而,实践并不是以态度研究的方式,直接从那些定向性中得到的,而是来自于即兴创作的过程,这一即兴创作过程反过来也是文化上的定向性、个人轨迹和玩社会交互作用游戏的能力所构成的。这种被构成的、即兴创作的能力,就是布尔迪厄所谓的“习性”。

布尔迪厄把习性描绘成一个普遍的生成组合体系,这些生成组合既有持久性(被铭写在社会的自我建构中),又可以互换位置,从一个场换到另一个场,在无意识的层面上起作用,在一个被构成的可能性的空间中发生,而这些可能性是由物质条件和运作中的场的交叉部分来界定的。习性既是主体间性的(intersubjective),又是行动中的个人的构成性的场所;习性是一个性情的体系,这一体

系既客观,又主观。这样,被构成的习性就是结构与行为、社会与个人之间的动力学的交叉点。这样一个习性的概念使得布尔迪厄能够从两个方面来分析行动者的行为,一方面行动者的行为是客观上同等的、有规律的东西,然而它却又不是规则的产物,另一方面,行动者的行为又可以通过有意识的理性来分析。

布尔迪厄的习性概念涉及的是有关知识的基本资源,这是人们作为生活于某种特定的文化或亚文化群的结果而获取的。如果一个人带有工人阶级的背景,他就会负载这一环境对他的行为的某种影响,例如言谈方式、对婚姻的态度、对本阶层的知识等等。习性是一整套持久的性情,它注入到个人对他在人际关系中要求什么和能够得到什么的预见之中。例如,一个典型的中产阶级人士,会比一个工人更容易与教授、律师等权威人士相处,因为他们共享了某些价值观念、生活体验和教育背景。这些性情并不是有意识地被谈论到的,人们不需要真正意识到它们的影响,它们就会简单地显现在个人的行为之中,换言之,习性能够或者知道在任何特定的境遇中应该怎样“继续”发挥功效。因而习性是一种认识性的和激发性的机制,它使个人的社会语境的影响得以具体化,它提供了一种渠道或媒质,信息和资源才被传导到它们所告知的行动中。因而,客观语境的交互作用和活动的即时性境遇都是通过习性的媒质才得以传递的。当习性设定一个个体的活动的较宽的参数时,人才能被理解为创造性的生物。在特定的境遇中,人不得不在习性的背景资源中进行“即兴创作”,才能处理某些未曾预见的境遇,而这恰恰是日常生活不变的特征。

布尔迪厄提出场这个概念的目的是为社会空间中的“关系分析”提供一个框架,它所涉及的是地位的分析、对行动者占据的位置的多维空间的阐述。一个特殊的行动者的地位是这个人的习性与他/她在地位场中的位置之间的相互作用的结果,而地位的场则是由资本适度的形式的分布来界定的。每个场都具有半自主性,

由其自己明确的行动者,诸如学生、小说家、科学家等来表明其特征,由其自身的历史积累、自身的行为逻辑、自身的资本形式来表明其特征。然而,场并不具有完全的自主性,在一个场中获得的资本酬劳可以被转换到另一个场中;况且,每个场都是处于权力场之中的,或者推而广之,处于阶级关系的场之中。每个场都是斗争的场所,也就是说,在特定的场的内部存在着斗争,存在着为争取权力来界定一个场的斗争。

布尔迪厄在具体的研究中把习性与场等中心概念互相联系起来,从阶级习性与流通资本之间的关系这个角度,把社会实践看成是在特定场的特别逻辑之中实现的东西。场的特性就是一个客观化的历史,这一历史使在那个场中操作的行动者的习性得以具体化。另外,习性还具有自我反观的特征。布尔迪厄尝试系统化地、反观性地探索社会生活,这种探索揭示了社会结构再生产的武断性条件,揭示了与社会生活相关联的那些性情与姿态再生产的武断性条件。这种探索是与解放的概念联系在一起的。对布尔迪厄而言,研究人类生活如果不能帮助行动者理解他们行动的意义,那么,这种研究就没有什么价值。他试图通过分析误认的过程,即通过调查被统治团体的习性是如何掩盖使他们处于次要地位的条件,来阐释不平等性在社会和文化方面的再生产,布尔迪厄在对趣味的产生与再生产的分析中,始终追寻这一主题。

三、生活格调、阶级与分类

布尔迪厄在《区分:趣味判断的社会批判》一书中,为自己设定的另一任务是对韦伯的社会分层模式概念进行重新界定,尤其是阶级与地位之间的关系。布尔迪厄用阶级分支(classfraction)和生活格调(life-style)等概念来展开他的分析,并详细论述了不同阶级分支的生活格调的差异。

早在《摄影：中产阶级艺术》和《热爱艺术：欧洲的艺术博物馆及其公众》两本书中，布尔迪厄就曾详细阐述过文化趣味的“三层”模式：“合法”趣味、“中产阶级品味的”趣味和“大众趣味”，这是一幅与教育程度和社会阶级相一致的趣味与嗜好的“地图”，是阶级生活格调模式的开始。布尔迪厄认为，在他所论述的生活格调与文化趣味的模式，工人阶级美学是一种被统治的美学，它不断地要参照统治美学（文化仲裁）来定义自身，工人阶级不像中产阶级或上流社会那样能对构成或定义涉及美学判断的物品采用一种具体的美学观点，这些物品可以是一辆汽车，也可以是一个 CD 播放机或一张照片。在布尔迪厄看来，上层阶级已经摆脱了必需品的困扰，可以有一种“玩耍的严肃性”，这一美学意义是一种不确定的世界关系的组成部分，是一种区分的意义。“每一种趣味都聚集和分割着人群，趣味是与一个特定阶级存在条件相联系的规定性（conditioning）的产物，聚集着所有那些都是相同条件的产物的人，并把他们与其他人区分开来。趣味是以一种根本的方式来区分人的，既然趣味是一个人所能具有的所有东西（人或物）的基础，是一个人对于其他人来说所能具有的所有东西的基础，那么，一个人就以此来对自己进行分类，同时也被其他人分类”。

布尔迪厄进而一针见血地指出：趣味是社会身份的主要表示者和主要成分，是阶级内部婚姻主要的相互影响的决定因素之一，因为个人更倾向于与生活格调（也就是社会阶级）内部，而不是生活格调（社会阶级）之间的人交往和结婚。

在布尔迪厄看来，小资产阶级不幸地两头落空，他们自认为与阶级体系内低于他们的人截然不同，但与高与他们的人相比，他们又面临两个问题，首先，他们缺乏作为动员合法趣味基础的那种教育，其次，也许更为重要的是，他们缺乏“自在的或培养出来的自然”，与上层阶级不同，他们缺乏那种家庭教育所熏陶出来的特有的习性，因而无法把自己学来的东西掩饰成自己与生俱来的东西。

区 分

布尔迪厄还对统治阶级所占有的经济资本(以拥有房子、拥有高级豪华汽车以及收入等作为指示物)和文化资本(阅读报纸、上剧院的频率、对古典音乐的热情等等)的全国调查统计数字进行了研究,发现这两种形式的资本之间呈反比关系,也就是说,经济资本多,文化资本就少,这条规则对中产阶级也同样适用,由此布尔迪厄根据两种资本的不同分布结构制定出了“社会地位空间”模式,这个模式比简单的上下等级的分层模式要复杂得多,这也就是韦伯所说的阶级与地位的交互作用。在这种社会空间中,除了上下运动以外,还有其他多种可能的运动,布尔迪厄认为横向运动就很重要。这是转换和再转换策略的结果,经济资本被用来换取下一代的文化资本,或倒过来用文化资本来获取经济资本,当然,用经济资本来换取文化资本也许更常见。这些策略加剧了为接受精英教育而引起的竞争,例如导致了“文凭膨胀”。

布尔迪厄以职业区分建构了“客观的阶级”(objective classes),并把客观的阶级与“构成的阶级”(constructed classes)联系起来考察,所谓“构成的阶级”,是指在社会空间中被其经济与文化资本的混合物的量和构成所决定位置的阶级。此外,布尔迪厄还考察了阶级习性与生活格调之间的关系,并认为饮食、运动、服装、非语言的交流等领域都是至关重要的。最后,布尔迪厄得出结论:“最初在公司内部引发的分类的斗争,在生产与公共性之间为争取最高权力的斗争,在工程与市场之间为争夺领导权的斗争……以及所有在统治阶级的统治阶层内部所进行的相同斗争,都是与涉及参与者的整个世界观和生活艺术的价值观念的冲突不可分割的。因为他们反对的不仅是不同的阶层利益,与不同的学术与职业生涯,而且还有通过这些因素所显示出来的不同的社会新成员的吸收领域,以及因此最终产生的习性上的差异。”

在《区分》一书中,布尔迪厄的中心论点是关于事物意义的斗争,具体地说,布尔迪厄认为关于社会世界意义的斗争是阶级斗争

的一个方面。这一点与《教育、文化和社会再生产》一书中的论点是一致的,即确定秩序的社会再生产很大程度上是受到象征性暴力保护的,所谓象征性暴力也就是文化再生产的一个过程。总之,美学与艺术问题在布尔迪厄反思社会学理论中占据着重要的地位,可以说,文化场不仅构成了布尔迪厄剖析社会问题的一个典型语境,而且文化场复杂的运作机制,直接将一般的社会理论导向了深层模式的分析,这也就是布尔迪厄为什么总是将眼光聚焦在教育、艺术、文化、媒体等领域的原因。

包亚明

布鲁姆

影响的焦虑 1973年*

哈罗德·布鲁姆(Harold Bloom, 1930—),美国著名文艺理论家,“耶鲁批评学派”成员之一。1951年毕业于康奈尔大学,获英语学士学位。1955年获耶鲁大学博士学位,并留校任教至今。布鲁姆在文学批评与理论领域成就卓越,著述甚丰。主要著作是“诗的误读四部曲”:《影响的焦虑》(1973)、《误读图示》(1975)、《希伯来神秘教义和批评》(1975)、《诗歌与压抑》(1976)等。

布鲁姆能够提出“影响即误读”论并非偶然。早在学术生涯的第一阶段(五六十年代),他已开始关注大诗人之间的影响关系。这些研究为第二阶段(七十年代的解构主义批评)的“影响即误读”论的推出奠定了坚实的基础。

* 布鲁姆:《影响和焦虑》,徐文博译,三联书店 1989年版。

一、诗的影响：创造性误读

布鲁姆理论的核心原则是：“诗的影响——当它涉及两位强者诗人，两位真正的诗人时——总是以对前一位诗人的误读而进行的。这种误读是一种创造性的校正，实际上必然是一种误译。一部成果斐然的‘诗的影响’的历史——亦即文艺复兴以来的西方诗歌的主要传统——乃是一部焦虑和自我拯救之漫画的历史，是歪曲和误解的历史，是反常和随心所欲的修正的历史，而没有所有这一切，现代诗歌本身是根本不可能的。”

这一理论的形成基于对传统理论的否定，即为了纠正为人们普遍接受的“一个诗人促使另一个成长”的理论偏向。即使对新批评和原型批评等新派诗论，布鲁姆也表示不满。他认为新批评宣扬的诗就是诗，诗意味其自身的客观意义论是同义反复，讥讽名噪一时的原型批评已沦为空洞说教。他也反对诗意味着某种自身并非是诗的东西的还原式的诗论。在他看来，诗的历史根本无法与诗的影响截然分开。因为“一部诗的历史就是诗人中的强者为了廓清自己的想象空间而相互‘误读’对方的诗的历史。”他指责那些回避、否认诗的影响的人是高尚而自欺的虚伪，因为持否定态度的伟人如歌德也深为影响的难以摆脱而苦恼。布鲁姆把它的误读研究视为与当时风行的一切主要流派相对立的对偶式实用批评（又叫“辩证诗评”或“逆反式批评”），这种批评的基石是卢梭的格言：没有他人帮助谁也无法全部享受自己的个性。因此，布鲁姆心目中的诗人是诗人中的诗人（poet in a poet），即处在先驱诗人，用布鲁姆的术语是强者诗人的巨大影响阴影之下的诗人，就是以坚忍不拔的毅力向威名显赫的前代巨匠进行至死不休的挑战的诗坛主将们。这些诗坛主将，诗人中的强者主要指“现代诗人”，即启蒙运动之后，1740年起直到当代的英美浪漫主义诗人，而不包括最伟

大的英语诗人莎士比亚,因为他做到了对前驱的绝对的吸收,从而不受影响论的制约。启蒙运动后少数几位与死者搏斗最成功的诗人如密尔顿、歌德、雨果也是强有力的例外。

布鲁姆承认他的影响理论深受尼采和弗洛伊德的沾溉。尼采的逆反理论对修正派和禁欲派的阐发,弗洛伊德对防卫机制及其矛盾的研究,都给他直接的启示。但在具体论述诗论主体时,布鲁姆有意识地对二者的观点作了某些修正,如他对尼采和弗洛伊德低估诗和诗人的力量,过高估计幻觉效应的力量,对弗洛伊德式的快乐替代说提出尖锐的批评。

按布鲁姆的分析,诗人间的关系类似于弗洛伊德说的“家庭罗曼史”。作为俄狄浦斯的迟到诗人(布鲁姆称之为“新人”),面对的是父辈诗人的强大的压抑性力量,从而产生不可遏制的对影响的焦虑和忧郁。他被迫承认在创世方面已经失去优先权。但从一开始新人就是逆反式的人物,反对自然秩序的“优先”概念,要向时间暴君抗争。布鲁姆把这种迟到的强者诗人与前驱诗人间展开的争斗比喻成密尔顿《失乐园》中撒旦(最强盛期的现代诗人原型)与上帝(先辈诗人)的斗争,这是势均力敌的强者之间的斗争,犹如拉伊俄斯和俄狄浦斯的对立和斗争。在这种冲突和斗争中,强者诗人通过“把他们对前驱的盲目性转化成应用在他们自己作品中的修正比”,即用有意识的误读的方式来偏离另一位诗人,从而摆脱先辈诗人施加的影响以及由此产生的“负债的焦虑”。

二、六种“修正比”

所谓“修正比”就是一种心理自卫机制,对诗人之间的关系所起的作用相当于自卫机制对我们心理生活所起的作用:

第一,“克里纳门”(Clinamen),这是真正的诗的误读或有意误读,诗的影响的核心概念。该术语借自卢克莱修著作,原意指原子

的“偏移”，可能引起宇宙的一种变化。一个诗人“偏离它的前驱是通过误读前驱的诗篇，引起相对于这首诗的‘克里纳门’”。布鲁姆明确指出，浪漫主义传统诗歌敌视笛卡尔并不奇怪，因为笛卡尔的“广延性”范畴正好象征着“遮护天使”，那阻挡具有创造性的新人进入“诗人乐园”的连续体恶魔。按笛卡尔式的时空还原，过去与现在的同一是与一切客体的本质相一致的，这是密尔顿所谓的“死亡的宇宙”，它使得诗歌无法生存。但现代诗人强烈主张和颂扬不连续，不连续性就是自由，“启蒙主义后”或“浪漫主义”诗歌的永久主题乃是心灵战胜普遍之死的力量，现代诗人无法摆脱依赖性的继承者的角色，但又必须打破单纯继承的幻想，否则就会堕落，沦为可怜的渺小的弱者。现代诗人之间的关系再不是子承父业的关系，子承父业的关系已被“家庭罗曼史”的错综复杂的感情所取代。现代诗人间的影响以一种误读的形式在起作用，虽然可能是无意识的。没有这种创造性的纠正、偏离、修正，现代诗歌根本不能生存下去。布鲁姆总结道：“每一次阅读都是一次‘克里纳门’，每一首诗都是对前驱诗或对诗歌整体作出的有意误释。一部现代诗歌的真实历史就是这些修正式转向的精确记载。”

第二，“苔瑟拉”(Tessera)，即续完和对偶(antithesis)。此词取自古代的神秘祭祀仪式，作为一种表示认可身份的凭物。布鲁姆使用的“苔瑟拉”一词从拉康借来，其原意是，即使磨光了的语词也有它的身份。布鲁姆的意思是，前驱诗人的语词务必要由后来者继续完成或用新词补充，否则就会被磨平。这是一种以对偶的方式对前驱的续完，诗人以这种方式阅读前驱的诗，保留原诗的词语，但使它们别具他义，这种情况有点像旧瓶装新酒。布鲁姆指出，焦虑和欲望构成了新人的二律背反。一方面，时间没有给他任何优先权，他时刻感到前驱诗人的影响，那无法回避的忧郁；另一个方面，他无法摆脱成为诗人中的强者的欲望。“苔瑟拉”代表任何一位迟来者诗人的努力，如果不把前驱的语词看做新人新完成

或扩充的语词而进行补救的话,前驱的语词就会被磨平掉。如史蒂文斯在《石棺中的猫头鹰》一诗中,用对偶的方式续完惠特曼的《沉睡者》。按照布鲁姆的分析,英国诗人倾向于从前驱那里转向,即“克里纳门”;而美国诗人则惯常去“续完”父辈,因此,前者是更真实意义上的相互修正者。当然,这两种修正比都是“缩削性”(reductiveness)的,都是一种误读。

第三,“克诺西斯”(Kenosis)或重复和不连续。“克诺西斯”是一种粉碎它物的工具,类似于我们的心智用以抵制重复强制的自卫机制。此词取自圣·保罗,指的是基督自我放弃神性,接受从神到人的降级。布鲁姆用它指一种旨在打碎与前驱的连续运动。他认为,一辈子只跟连续性生活在一起的人不可能成为强者诗人,诗的误读必然要违背连续性,虽然只有极少数人如哈代、叶芝、史蒂文斯才能打破这种连续性。在此布鲁姆展示出自己的误读辩证法:迟来者的中心问题是重复,但这种重复是积极的旨在获得控制权的重复,换言之,强者诗人的生活是一种不连续性,一种“收回性”和“分离性”的重复。他将自身中的前驱者的力量回收,又使自我从前驱的“姿态”中分离出来,从而完成救赎式的拯救。在“克诺西斯”中,会发生一种与前驱有关的“倒空”或“退潮”现象,这是一种解放式的不连续性,它可能产生一种仅凭简单重复前驱的灵感和神性所无法产生的诗篇。布鲁姆的意思是,表面上看,“克诺西斯”是一种重复前驱的成就,自我放弃的行为,但其实质是企图牺牲父辈,破坏前驱者的威力,以此来拯救自我,获得一种新的优先权。这样看来,任何诗人都不是一个自主的自我,它的存在取决于与另一个或几个诗人的辩证关系。如果说,“克里纳门”和“苔瑟拉”适用于对相互无关的诗歌成分进行排列组合,或拆散原有的排列组合,“克诺西斯”则主要适用于诗人。

第四,“魔鬼化”(Daemonization)或逆崇高。布鲁姆取此词的新柏拉图主义的一般含义:一个既非神亦非人的中间存在附到新人

身上来帮他。魔鬼(Daeomai)一词的原始意义是分布和分配的力量。它分布我们的命运,分配我们的天赋,使一个人成为诗人的正是魔鬼的力量。“魔鬼化”指向个人化的“逆崇高”。当新涌现出来的强者诗人反对前驱的崇高时,就要经历一个“魔鬼化”或“逆崇高”过程,通过借助蕴含在前驱诗中而又稍稍超越前驱的某一种力量与原诗固定化,从而抹煞前驱诗作的独特性,使其失去个性,暗示其相对虚弱。“魔鬼化”是新人和前驱,强者诗人和父辈诗人间的殊死搏斗,结果是前者暂时领先。在诗人身上,“魔鬼”和影响的焦虑是一致的。

第五,“阿斯克西斯”(Askesis)或净化和唯我主义。这种现象发轫于“逆崇高”的高潮,是一种旨在达到孤独状态的自我净化运动。布鲁姆认为,侵略性本能的升华在诗歌阅读和创造中起着核心作用,其表现是对诗的误读。“诗的升华是一种阿斯克西斯现象——一种以孤独状态作为近似目标的净化方式”。在布鲁姆看来,真正的强者诗人是普罗米修斯和那西索斯的两位一体。一方面,为了创造必须作出牺牲,放弃自身的一部分想象力、天赋,因为牺牲这部分会使他更具个性;另一方面又要通过内在化即自我对前驱的限制或“净化”。在“阿斯克西斯”中,强者诗人知道,自己必须与前驱分离,突出“以自我为中心”的唯我意识。因为真正的强者诗人不会忍受永远为前驱诗人作精雕细琢的工作。这样,诗人自我的某种缩削即使自己更富有个性,也缩削了前驱的个性。

第六,“阿波弗里达斯”(A pophrades)或死者的回归。这是误读辩证法的最后阶段。该词取自雅典城邦的典故,原指每年中间死人回到他们原先居住过的房屋中居住的那一段不祥的日子。19世纪后期的最强者诗人勃朗宁和狄金生等人都生动地体现这种修正比的妙用。作为完全成熟的强者诗人,他们获得的成就领先于他们的前驱者,以至于在某些时候,仿佛是前驱在模仿他们。也就是说,后来的诗人的作品已具有前驱诗人的特点。这样死去的强

者诗人的回归其实是以后来诗人的面目出现的。如有时候史蒂文斯的诗好像是阿什贝里写的,阿什贝里的成就是通过对误读的个性化达到的。因此,与其说“阿波弗里达斯”是已死诗人的回归,不如说是新人早年自我高扬之回归,正是这种自我之高扬使诗成为可能。

布鲁姆指出,诗人发现自我,实现自我本身是一幕永不完整的戏,因为当后来的强者诗人通过误读摆脱了对前辈诗人的焦虑,他自己也变成了压抑性的父辈形象,变成了“遮护天使”(Covering Cherub),那阻碍实现的力量。因此,诗的影响,一种忧郁症或焦虑原则就成了诗人的生命循环。

通过对上述六种修正比的分析,布鲁姆得出对偶式批评的结论:“每一首诗都是对亲本诗的误释。一首诗不是对焦虑的克服,而是那焦虑本身。诗人的误释或诗尤甚于批评家的误释或批评,但这仅仅是程度上的差别,而不是类别之差。没有解释,只有误释;所以一切批评都是散文诗。”

布鲁姆的理论具有鲜明的解构色彩。他认为一首诗的意义在于另一首诗,每一位诗人的存在都取决于另外的诗人的辩证关系,与解构主义一切文本都处在互相影响、交叉、重叠、转换中的本文间性的观点出于同一思路;它的批评阅读即创作的观点在后来的《误读图示》里得到进一步的完善和发展。但是,布鲁姆在论及诗史时,既强调文本间和诗人之间的关系决定意义,同时力图通过对浪漫主义诗歌的追根溯源,为现代诗的想象辟出一个活动空间,从而在诗史和诗的传统的研究中注入了主观心理因素,他和正统的解构主义的分歧正在于此。

张旭曙

德里达

文学行动 1998年*

雅克·德里达(Jacques Derrida, 1930—),当代法国著名的哲学家、文艺理论家和美学家,解构主义理论的代表人物。生于阿尔及利亚,毕业于巴黎高等师范学校。1960—1964年在索邦大学教授哲学,1965年起任高等师范学校哲学教授,曾创立巴黎国际哲学学院并担任第一任院长。作为一个哲学家和思想家,德里达积极参与了从尼采到海德格尔反形而上学的传统争论。他对形而上学的批判,对意识的“存在”的批判,在很大程度上受弗洛伊德关于无意识的发现和潜意识记忆的影响;而他对语言的理想主义概念的质疑,则是对索绪尔的语言学理论的发展;同时他也受一些法国思想家如莫里斯·布朗肖等人的影响,认为写作是存在与不在的最初运作。1966年,德里达在美国霍布金斯大学召开的“批判语言

* 雅克·德里达:《文学行动》,赵兴国等译,中国社会科学出版社1998年版。

和人文科学国际座谈会”上,发表了他划时代的著名演讲《人文科学话语中的结构、符号和游戏》一文,这篇演讲被公认为是解构主义的奠基作。此后,德里达全面推出反传统的解构主义理论,其哲学意图在于“探索传统文化的原始基础”。

主要著述有:《人文科学话语中的结构、符号和游戏》(1966)、《论文字学》(1967)、《言语和现象:胡塞尔现象学的符号问题概论》(1967)、《文字与差异》(1967)、《论播撒》(1972)、《白人神话学:哲学文本中的隐喻》(1974)、《真理的提供者》(1975)、《从狭义到广义的节省理论:完全的黑格尔主义》(1976)、《有限的内涵:ABC》(1977)、《署名活动的语境》(1977)、《马刺(英)/马刺(法)》(1978)、《继续生存》(1979)、《连系的补充:语言学前的哲学》(1979)、《类型的法则》(1980)等。

《文学行动》是德里达 90 年代的新作,本书共收《访谈:称作文学的奇怪建制》等 11 篇文章,既是一部哲学著作,又是一部文学批评著作。由于德里达解构主义思想的复杂性,加上他独特的表述方式,所以,很难既简要明晰又全面准确地阐述他的观点,这里仅作粗浅的介绍。

一、访谈:称作文学的奇怪建制

本文根据 1989 年 4 月在拉古那比契市两天多的采访整理。

1. 文学是一种允许人们以任何方式讲述任何事情的建制

文学和哲学没有也几乎不可能明确加以区分,如法国存在主义萨特、加缪等人的作品,在文学与哲学之间就出现了一种新型的联系。作为创作的冲动,想记下一切的欲望,正是一种维系生命的动力,所以,在思想深处就梦想一种既非文学作品,也非哲学著作,而是想到的、有过的或未能有过的一切。如卢梭、纪德和尼采的文

本,既不是文学的,又不是单纯哲学的,而是属于自白。这样,文学是一种允许人们以任何方式讲述任何事情的建制,它原则上允许人们讲述一切。然而讲述一切同时也就是要逃脱禁令,在法能够制定法律的一切领域解脱自己。文学的法原则上倾向于无视法或取消法,因此,它允许人们在“讲述一切”的经验中去思考法的本质。文学是一种倾向于淹没建制的建制。

2. 关于 20 世纪现代主义的非传统性文本

20 世纪现代主义的非传统性文本的共同点,即它们都写于文学的一种危机的经验之中,它们于文学行动中引发了一个相同的问题:关于“文学是什么?”或“文学是从哪里来的?”及“我们应当怎样处置文学?”,这些文本引发出了关于文学建制的一种回转,引发出了关于它们自身可能性的思考。

文学文本是不确定的,它是一种似是而非的结构体,探讨它的起源问题就和它的终结问题联系在一起了,所以,这是一种毁灭的历史、一种制造事件以供讲述并将永不出现的记忆的叙述。这些文本形式多种多样,不是单纯的文学文本,而是涵盖了理论的、哲学的、社会学的形态。文学的语言所具有的“能力”就是一种独特的标记也应该是可以作为标记而重复、反复的。这样一种重复、仿效的机制是形成性的,它是普遍的也是绝对的,它是历史的浓缩又是现实的存在,它似是而非、既属于又不属于界定的一类。因此,文学的“机制”比其他门类如历史或哲学的话语更有力。

3. 关于“超验的阅读”

几乎所有的文学创作不断地在所指过程中,寻求一种使自己适合的“超验的阅读”,“超验”表示超越对能指、形式、语言在含义或对象方面的兴趣,也就是追求一种传统意义上的超验的意义。但对于文学而言,没有任何文本实质上是属于文学的,文学性不是

文本的内在物,而是对于文本的一种意向关系的相关物。文本之中隐含着召唤文学阅读并且复活文学传统、制度或历史的特征。所以,文本的非真实性的知性结构,包含着非经验的主观性,它和主观间的超验的共性联系在一起。因此,用终止超验阅读来强调文本的文学性是不够的,因为,一个文本自身无法避免使自己已适合超验阅读。正是在这种抵制超验的过程中,显示了文学之间、文学与非文学之间、不同文本类型或非文学文本各要素之间的差异。

文本的文本性是一般的,但文学是作为个别存在的,文学不存在一个自我统一的实质,文学的本体处于形而上的边缘,文学就处于一切的边缘,几乎是超越一切,包括它自身,这正是文学所传达与所拒绝的无法与任何话语所等同的原因。它不属于任何话语,但对所有的话语开放。

4. 关于文学与文学阅读的传统“形而上学臆说”

文学与文学阅读受“形而上学臆说”的支配,这种“臆说”以若干方式栖息于文学或阅读,要消除它是不可能的,也是没必要的。作为文学的内容它总是存在着哲学的命题,文学正是通过虚构性,将“语言”的“本质”或“真理”加以主题化。一般说来,所有的文学修辞本身最终都是解构的,但它不能完全脱离形而上的内容,一部充满明显的、正宗的“形而上学”命题的作品,事实上具有更大的“解构”效应。从政治观点来看,也是如此,文学写作中的经验、语言与激情能够直接越过那些所谓的主题,直接产生一种解构力量,这就是本世纪很多的重要著作与思想体系变成了哲学、意识形态及政治“信息”的场所。对于文学阅读而言,也是如此。

5. 能否区分文学与文学批评

不论是把“文学”与“文学批评”作严格区分或混为一谈,都是不妥的,“好的”文学批评,包含着一种行为、一种文学的署名或副

署、一种语言的创造性经验,它是在语言之中的,是在所谈文本的范围之内的阅读行为的记录。尽管它还是和文学不同,它们之间的区别应该是严格的,但又能包容所有这些对立面之间相互交感的根本可能性。

文学批评著作和哲学话语一样,也被“形而上学的臆说”所支配。但是,一部文本不可能完全受“形而上学的臆说”支配,文学批评也会如此,任何文本中都存在着“解构”动因,文学批评中存在着形而上学的支配力或要素,然而还有威胁或削弱这一权威的对抗势力,它们之间存在着势力的各种关系。文学批评从其讨论“文学”的文本这一性质而言,它更具有形而上学的哲理性。要解构文学与形而上学传统之间的这种历史的休戚相关,要从“历史学家”的态度来明确这种关系,了解文学、文学史与形而上学的关系,从根本上找到这种关系得以建立的方式。所以这一任务不仅是文学批评的任务,也是作家的任务,是阅读或写作经验中固有的任务。写作的经验中存在着一种似是而非的历史性,尽管作家可能意识不到。同时,写作的经验即使没有明确的道德、政治目的,但也受一种“为独特的事件提供空间”命令的“支配”。所以,作家在这样的写作经验下,不自觉地流露出历史性或历史责任感,但它并不一定明确地通过一定的知觉、知识或主题表露出来。

6. 关于女权主义文学批评

作为女权主义文学批评,它是宣称以反对“阳物理性主义中心论”为出发点的。但是文学作为一种奇特的建制,一种反建制的建制,既有破坏性又有保存力,它能够具有保存力,因为它是建制性的。因此,事实上那些主题非常阳物中心论或阳物理性中心论的文本,在某些情况下是最解构的。同样,那些标榜为“女权主义”或“反阳物理性/中心论”的文本也具有更多的解构性。如果不考虑文学作品的状态或结构本身,而以作者的态度判断,往往是一个悖

论。因此,很多标榜为女权主义的文本,却更具有理性中心论的特征。

7.“反时格言”:对《罗密欧与朱丽叶》的读解

“反时格言”读解指没有按原时代也未从整体对《罗》剧进行读解。在这个读解中,德里达提出了文本的历史性与文本结构的问题。莎士比亚的文本本身就说明,它是一种受本身历史制约的但蕴涵历史意义且反映历史主题的文本;正因为这种历史性,所以在文本的结构上,就具有所谓文本的重复性,它既能够在语境的整体中扎下根基,又能即刻地将非饱和的语境转向语境结构。所以,即使一个文本的历史语境、“外部”边界或内在社会画面与阅读它时的语境不完全相同,但仍能够被读解。

8.关于传统文学批评中的揭示文本的独创性、独特性的问题

这个问题要从两方面来看。一方面,从揭示文本的独特性出发,一部作品才永远是独特的,并且是重要的;一部作品正因为建制的独特性,它只发生一次,而且是历史的。但是,从另一方面看,作品有其构成或建成作品主体的、处于“内”与“外”的边缘,这个“边缘”亦即作品的惟一的基准所在,既是惟一的,又是可分割的。所以,导致了当独特性始终存在时,绝对的独特性就永远成不了事实,成不了客体或存在本身,它是在一种似是而非的经验中被宣布的。这就是传统的文学批评的逻辑所导致的自相矛盾的后果。因此,所谓“最好的”阅读应专心致力于作品最特有的方面,同时还要考虑到共有的东西。任何作品的独特性都在于它独特地表现独特性与一般性两个方面,表现重复与重复的法则。

二、“……危险的增补……”

这是德里达的著作《自然·文化·写作》的第二部分第2章,德里达探讨的是卢梭对“增补”一词变换的运用。卢梭写作的有趣特点之一是他对文学形式与技巧的运用,这就使他脱离了哲学的重要传统,这一传统的宗旨在于消除意义的载体,以使人们听到最纯粹的真理。这样看来,卢梭已经在对哲学的对立进行解构了,德里达的读解正是试图引出隐含于卢梭写作中的这种解构功能。德里达认为,卢梭对这个词的运用,既表示对一个已经完整的统一体的追加物,又表示对某种不足的补充。正是在卢梭的性爱生活中,如他的自传体作品《忏悔录》所述,这个词的奇怪的矛盾性表现得惊人地明显,展现出一种可与他更富哲学性的作品中所论述的言语与写作的矛盾关系相媲美的结构。

德里达还在这里提出了一种方法论,其中既阐明了那种传统的严谨评论的必要性,同时又鼓励他所从事的这种阅读,既作为写作的写作,而不是仅仅将其作为某种其他的、更“真实”的现实的窗口。给予写作最高旨趣的领域是文学,然而文学通常却一直按哲学提供的模式被阅读:将文本简化为一种语境、一种寓意、一种传记的或历史的来由,一种形式的图解,一种心理分析的样板,一件政治事务。阅读就是要激活所有这些简化赖以存在的(非逻辑的、非概念的)动态与关系。追寻卢梭文本中“增补”游移的轨迹,便构成这样一种激活。

在卢梭的文本中,一方面反对言语本身对我们所追求的在场的隐匿,即怀疑、谴责言语的追求完美性对真正在场的消解,指责言语消灭在场。另一方面,他通过写作来恢复这种在场的失落,因为写作是惟一将语言中失落的部分找回的手段,但为了写作,认识真实的价值自我,又以牺牲“自我”在场为代价。这就是卢梭在其

写作中表露出来的最突出的范式,为了追求“自我”在场而怀疑言语的隐蔽性,但用写作代替言语时,恰恰又使“自我”在场阙如,这种存在/阙如的机制包含于卢梭的写作之中。

三、第一部讨论

本文选自《二部讨论》,这里是第一部讨论的内容。自柏拉图第一次依“摹仿”概念界定艺术、亚里士多德在《诗学》中将其发展以来,它一直在西方文学和文学评论中占主导地位。在本文中,德里达表明“摹仿”何以一直与“真理”观念紧密相连,无论是作为无蔽的真理(即敞开自身的本质),还是作为同一/符合的真理(由准确模仿而再现的本质)。在柏拉图的斐利布斯(Philebus)里,“摹仿”固有的矛盾已经昭然,而在马拉美的小散文诗《摹仿》里,这些矛盾被搬上了舞台。通过把柏拉图的斐利布斯节选和马拉美的小诗相对照,德里达把他称之为“摹仿主义”,从一开始就影响文学以及文学对摹仿主义搁置和存疑的潜在能力,并在马拉美的作品里充分表现出来的这一基本哲学思想加以戏剧化。下面分述之。

1. 对柏拉图的“摹仿”说的读解

柏拉图的斐利布斯讲的是意义的历史,它有四个方面的问题:(1)该书是一部对话集或辩证法。该书是思维的内化言语,是作者自己内心的对话,所以,书就成了对话的替代物。(2)书的真实性是可以确定的。(3)书的价值(真/伪)并不是书固有的。(4)完成这个文本的框架,以此为特点的书的因素是正常情况下的意象(图解或幻影),虚构的或是形象的。在柏拉图的文本中,心灵和书及逻各斯构成了特殊构形,整个过程是由重复、相像、重叠、复制的关系组织的,这是个镜像过程和折射游戏,其中事物、言语和写作发生重复并相互映照。同样,绘画和写作一样,可以揭示逻各斯的基

本绘画性、再现性。于是在心理写作里,绘画和逻各斯互为补充的关系。如果话语和文字(写作-绘画)因此而表现为彼此有用的补充或无用的添加,这是因为它们是在下面这些复杂性或互换性结构里永远相互交织之故:(1)二者都与它们可能表现的真理相抗衡;(2)它们互为意象,因此当一个不在场时另一个就成了它的替代物;(3)它们共同的结构它们参与“记忆”和“摹仿”,参与记忆正是以参与“模仿”的作用进行的。实际上,这里柏拉图一直没有把“记忆”和“摹仿”区别开来,同时,当柏拉图对“模仿”表示不信任时,他未把真理的敞开(即去蔽)与回忆的运动相区别。正因为如此,所以,从形而上学来看,因为被假定的起决定作用的存在-现实的本体性质,因此,它与意象、表象、现象等不同,意象随现实后产生,是对现实存在的再现。所以,首先是现实存在,然后才有模仿的现实绘画,然后才有对事物本身的文字记录或转述,而《理想国》中的实际范式恰是与此相背的。事实上,对模仿的阐释的历史过程中无时不被真理的过程所控制,模仿如果所展示的事物本身、本质,那么,它和记忆是相同的,同样是一种“去蔽”;但是,模仿如果在两个词语之间建立起一种 *homoiosis* 或 *adaequatio* 的关系,模仿就成了仿造,仿造在自由地恢复真实此在是抹去了自身。

2. 对马拉美的“摹仿”及哑剧《皮埃罗弑妻》的读解

德里达认为,“什么是……”是个哲学问题,它对事物的本质和意义发问,但这正是文学所抗拒的,这里对马拉美的讨论表明抗拒并不涉及反抗或无视,而是表演和利用。“摹仿”把摹拟、模仿、真实、再现、指称以及暂时性、被摹仿与摹仿之间、真实与真实再现之间、指称与被指称之间、现在与过去之间等差异的无定性统统拿来入戏。它一箭数雕:在对并不模仿先于他的模仿而存在的东西的哑剧演员的关注上,在短暂流通的临时性关系上,在毫无“本源”可言、令人头晕目眩的文本和表演的网络里,以及在对德里达称之为

“之间”(between)、“山洞”(antre)、“处女膜”(hymen)的利用方面,都取得了事半功倍的效果。文学并不拘泥于被界定成里面和外面的相互对立的形而上学的概念,而是在一个破坏可供选择的可能性与身份王国里发生作用。在马拉美的作品里,在他颇具特色的句法结构里就有这种作用,这种过程往往阻碍读者得出一个单一的、清晰的所指,但通过诸如“洞穴”、“山洞”、“处女膜”这些概念的阐释,就得到概观的理解。

四、在法的前面

这是德里达对卡夫卡的短篇小说《在法的前面》的读解。这篇小说是《审判》中的一个部分,在卡夫卡生前也曾发表过。

德里达在深入读解卡夫卡的这篇短篇的时候,将“文学是什么?”这一反身自问的问题又提了出来。对任何这一类问题,德里达都集中探讨其制度的、道德的、司法的含义:将一个文本划分为“文学的”或“非文学的”,依照的法是什么?谁(凭借何等法定权威)具备资格作出这种决定?就是说,文学被认为是一种历史性的(且年代较近的)建制,它由来源于一定的法规,并受这些法规的支配;而归属它名下的文本则都具备展示与中止这种建制赖以存在的先决条件的特殊属性——其中有法规的作用,类属的特性,专有名称的功能。对于文学文本而言,最重要的是它的外部界限、独特性、作者资格、标题、参照作用;同样重要的还有这些特征作为稳定的属性或概念而引起重视的方式。卡夫卡的文本特别鲜明地展现了这种对文学建制既破坏又维护的特征,而德里达在关注这个文本独特的文学特色的同时,也考察了他提出的一般性问题。正是这种个别与一般(卡夫卡故事的基础)之间难以预断的关系提供了德里达这篇论文的一个重要论题,同时它又能够作为有关文学与法的讨论的一种独特见解再应用于这篇文章。

德里达文本的标题与卡夫卡文本的标题是相同的,尽管如他在开头的议论中所指出的,这种相同也必然包含着相异,像卡夫卡故事的标题与开篇语那样。两个文本都没有具体说明所谈的法的属类:道德法、自然法、审美法全都包含在对处于“在法的前面”这种状态的生动描述与讨论之中,全都服从一道不得接近的命令。法的严格概念依据于虚构、叙事、历史与文学一类东西的绝对可分性;然而通过对卡夫卡虚构作品的读解表明,这种区分是站不住脚的。不但是文学既依赖于法同时又对法提出质疑,而且,法,这个叙述中频繁出现的主体,也只能认为是自相矛盾的、缺乏真正实质的,而且,在结构上与德里达所说的“异义扩延”或非形而上学意义上的“文学”相关。因此,在法的前面与在文学文本前面两者就不是完全可以区分的;在这两种情况中,我们所面临的不可确定性并非产生于某种隐蔽的要素,而恰恰产生于它的易接近性。

所以,德里达认为,我们处在文本前面就是处于法的前面,文本就是法的入口,文本仅描述它自己是文本的东西;文本守护自己、保卫自己,像法一样,只证明自己,证明自己与自己的非统一性。我们处在文本的前面,除了无休无止的异义扩延,它不讲述任何东西,不显示自身之外任何内容。但是,它的“形式”却显示出它的绝对性,即它是一个文本。同样,“什么是文学”的问题,也是如此,但是从卡夫卡的文本中同样可以看到,在这篇文本中起作用的东西与构建作用及边界的悖论逻辑保持着实质性的联系。它在不断的揭示中显示了事件的事件性。这就是趋向文学的一种态势,没有作品、没有绝对独特的性能,就没有文学。但是这一普遍性又是独特的或惟一的,这正是文学的悖论。

五、类型的法则

本文是德里达 1979 年 7 月在法国斯特拉斯堡举行的“‘文类’

国际研讨会”上的发言稿。

谈及类型问题(无论是文学类型,还是性别、种属,或更普遍意义上讲的分类型),就会牵涉到法则问题。这是因为,类型意味着一种规范化和标准化的分类,其分类过程必须在某种可操作的、互不交叉、互不矛盾的原则下进行。但是,类型总是要用一种明晰的或模糊的符号来标定自己的身份,所以它总是会潜在地超越这些符号所划定的界线,用言语行为术语讲,这与词汇类群物的关系只是一种提述和使用的关系。德里达认为,这种提述与使用的可能性并非是偶然的和可选择性的,而是类型本身的内在特征。此类提述的任何本质特征(或提述的可能性)都不可能表明它就属于它所提述的类型。德里达把这一提述过程称之为再标定,而这种再标定既在原标定的类型之外又同时在其中,所以这种再标定过程就是关于“类型法则的法则”。德里达是针对莫里斯·布朗肖的短篇小说《白日的疯狂》来探讨上述问题的。

六、《尤利西斯》留声机

——听人说乔伊斯内心的“是”

这是德里达于 1984 年应邀在法兰克福召开的第 9 届国际詹姆斯·乔伊斯研讨会上所作的开幕词。

这个演讲的主旨是,乔伊斯的作品代表了现代大学知识领域最包罗万象的综合,也囊括了对它自身能写出来的一切东西。这种创作方法所引出的笑声是对那些分析的、系统化的努力的嘲弄,是对那些试图说些新东西的人的讥讽。但也正是这个文本极度包罗万象才使那些新的、全然是另一个事物的出现、在一种新情况里产生偶然的组合成为可能。因而乔伊斯的作品里发出的笑声就有了另一个样式,一种转瞬即逝的积极的肯定。德里达通过对《尤利西斯》文本中的挨个出现的“yeses”(是的)这个词的考察,并和他在

撰写该文时奔波于俄亥俄到东京、东京到巴黎时的历史偶合联系在一起,借以分析这种“文学”的瞬间即逝的表象。正是《尤利西斯》中的“yes”(是的)给这个讲座的诸多时间顺序提供了联系。这个似乎简单明了的词根很快就使它所有已经习惯了的、“哲学的”语言学的分类不再那么确定。在德里达手里,它开始显示出许多与另外一些术语的亲缘关系——差异,补充,踪迹,再标记,隔膜等等,展示出全部命名和分类的不可名状的先决条件。

七、《心灵》(节选)

——他者之发明

该篇选自德里达的一篇对弗朗西斯·蓬若的短诗《寓言》读解的论文。在那篇论文中,德里达认为蓬若的诗《寓言》给文学的创新性提供了佐证,并将其与在一个更广阔的文化和政治意义上的“发明”概念联系了起来。而该文就是围绕对“发明”这一概念的不同理解,阐释了文学的某些属性。

对于一个很正统的文学批评家来说,蓬若的短诗《寓言》这一文本代表蓬若作品中很明显的“毫无必要的模糊”的范例,但对德里达来说,却是文学发明之谜的十分重要的演示,它既要求礼仪和规则,又让这些规则处于不稳定状态,它既在文化构成里发现某种已经暗含的东西,并通过这种文化的构成使自己被理解,又带来全新的东西。任何一种发明,任何一首诗,任何一种阅读,都必须转向过去和与之相同的东西,同时转向未来和他者,这个未来和他者既不存在也无法事先为人所知。这样来看,《寓言》所要发明的范围包括标题、指涉、语言的反映性、寓言、他者、反讽,甚至发明本身。它对话语创新性的处理得以加强,同时使判断性语言与陈述性语言之间的区别更加复杂化。

解构主义要么是创造性的,否则什么也不是。德里达揭示了

传统发明概念的社会压抑性,同时试图把握这个概念的复杂性,即重新发明“发明”,以便为向他者敞开的创新性辟出一个空间。发明者在消除封闭结构,使他者的到来成为可能;他者不是指那个仅仅强化同一物的他者,这他者不是那种外在的、绝对地新的他者,而是一个将此者与他者、内部与外部、新与旧之间的对立予以错位的他者。所以,再发明发明就是对传统的、占主导地位的发明的价值、地位以及它在一套习惯系统中将形而上学与技术科学与人本主义连接起来的历史进行质疑并予以解构。

八、《签名蓬若》(节选)

这是1975年德里达在赛里斯-拉-萨勒举行的蓬若研讨会上的一篇演讲。

德里达肯定了弗朗西斯·蓬若这位20世纪最富创造力、最大胆的法国作家所取得的成就,并认为他本人考虑的一些问题在蓬若的文本里得到了演绎。该文中德里达详尽地讨论了签名和专名这两个紧密相连的问题,它们与那个似乎难以请出但实则无法逃逸的“他者”从来就相距不远,那个他者绝对异质于我,但实际上更加有求于我。

德里达讨论了签名的结构,认为这是一种行为,我以此来确证我的此时此地的惟一在场(往往伴随着明确提及而又总是不予明言的地点和日期),但是当我遵守一套使我的签名得以被承认、重复、摹写和机器复制的规则时,我才能这样做。如果我仅仅是在用书写当时兴之所至的某种字体写我的名字,也许与我书写时的情绪、环境、文件用途等合拍,我就并没有签名,也就没有对本来想通过该事件的惟一性来证实独此性和真实性。即使在这种情况下,在我的非签名里书写的专名仍有着相同的结构;只要它加入的规则系统能够使其被重复,以不同的媒介来实现,授赠后代,与其他

名字混合或成为普通名词的坯料,它就也能够完成将我惟一化和具体化的任务。这两种情况均表明,运作顺利的条件恰恰也是运作停滞的条件,所以,德里达认为,滞停并不是签名和专名出了事故,而是它们得以存在的必要条件,即使它们可能得到也阻止它们得到它们要求的纯粹真实性。

在德里达看来,蓬若写作程序的魅力在于,不仅戏逗出这些结构性悖论,而且与这些悖论共戏游,并戏逗这些悖论,产生出一系列惟一性的、签了名的、有日期和地点的文本,它们在确认其相关物的惟一性和他性的同时,显示出与物联系的奇特的逻辑,给我们以愉悦和惊奇。

九、不合时宜的格言

这是1986年德里达应邀为丹尼尔·梅斯圭什在巴黎上演的《罗密欧与朱丽叶》写的一篇文章。在访谈录中他已提到,虽然如果不是受人之托他也许不会写该文,但他久已意识到这出莎剧表现的正是他想要探讨的东西。

德里达认为,该剧既是提出了贯穿整个西方文化史的一些问题的一个文本,又是那个文化中大家都熟悉的偶像之一。德里达以“不合时宜”为中心论点把这两个特征联系起来,并谈了他的看法。对不仅仅看过或读过该剧的许多人来说,《罗》剧的故事已成为被意外不幸和不济的时运所枯萎毁灭的爱情的代名词。德里达恰恰把注意力集中在已成为文化俗见的一个场面,而非其他。德里达在字面和更为普遍的意义上,探讨了命名作为一种文化习俗的矛盾性:在规定和实施时空的同质概念时,命名导致了它旨在阻止的那些事件(包括我们所理解的死亡)的发生的可能性。在《罗》剧中,罗密欧和朱丽叶,蒙太古和凯普莱特等名字既产生驱动该剧事件的欲望,又产生出阻挠这种欲望的悲惨遭遇。因此,在其混淆

的同质时间和地点中不适宜性和灾难产生出绝对的异质性的回应,它先在于时间和事件以及我们用来编排这些时间和事件顺序的各种不同的标记。爱和恨既不能理解成武断的个人情感,也不能看做是固定的文化产物,而是内嵌于使各种关系既可能又可能的名字和日期网络的命运的强烈效果。

十、马拉美

这篇讨论马拉美的短文是为《法国文学画卷》中的一卷而写的,这套丛书是对法国主要作家的介绍性文集。

德里达开篇既以马拉美的名义,对书名中隐含的“文学”概念提出疑问。马拉美的作品无论是“文学的”还是其他类别,都使文学和文学批评的传统范畴诸如所指对象、书、主题、意义、形式等受到动摇。但是作为一个富于创新的作家,仅与过去决裂是不够的,德里达把马拉美的这种处境称为危机之一;德里达通过对马拉美的文本的解读,就地取材并同时表明文学经典理解的终结,使一直就潜在地威胁着经典理解的那些文学自身的方面暴露出来。德里达强调,马拉美的问题不在于他把对语义丰富性的利用推向极端,而是拆解了这类评论所依赖的语言成分。

马拉美使用“间隔”方法,将注意力引向不能简约为意思、意图或所指物等的那些语言特性。也就是说,语言的一切都可以通过“书写”一词来理解。纸上的印迹和空白仅仅使意指过程所依赖的发音和差异系统的一种实现而已;同时,发音和差异系统也阻止意指过程将自己或世界关闭起来。在马拉美的文本中,意义之间、意义和形式之间、不同语法范畴之间的不稳定和不确定关系并没有背离和扭曲语言逻辑,恰恰昭示了语言的逻辑。

十一、残酷戏剧和表演的封闭

该文选自《写作与差异》(1967),是德里达思想的奠基作之一。

对德里达来说,残酷戏剧正好是攻击形而上学的一个恰如其分的论据。残酷戏剧是一种必然性的肯定断言,而非一种模仿,残酷戏剧的剧场应成为摧毁模仿论的首要和特殊的场所。它贬低言谈的主导地位,而赋予形象、姿态、立体感、身体、力量以突出的位置,残酷戏剧是生命(身体)的消费而非言谈的消费,是形象的消费而非声音的消费,残酷戏剧和观众融为一体,只有狂欢,古典戏剧的所有形而上学对立(表演/表演者,能指/所指,舞台/观众,文本/解释)在此都解构了。

德里达借安东尼·阿尔托(残酷戏剧的倡导者)之名,批判了重复及重复的几种形式。重复使力量、在场和生命同它们自己分离了,重复的几种形式是上帝、存在、辩证法,它们以各种手法维持着重复行为。德里达则倡导重复的反面:差异。差异则意外着“一次”行为,行为一旦耗用了,就不能再用,在差异中,无物可循,无迹可循。差异的戏剧表演是一种力量。残酷戏剧是一种差异艺术,是无节省、无保留、无回返、无历史的耗费艺术。

姚君喜

詹姆逊

政治无意识 1981年*

弗雷德里克·詹姆逊(Fredric Jameson, 1934—),美国著名的马克思主义文学批评家和理论家。他出生于克里夫兰,先后就读于哈佛大学和耶鲁大学,后到法国和德国留学,以《萨特:一种风格的起源》获博士学位。曾先后任教于加利福尼亚大学和耶鲁大学,现为杜克大学讲座教授,文学系主任兼批评理论中心主任,主要著作有《马克思主义与形式》(1971)、《语言的牢笼》(1972)、《政治无意识》(1981)、《后现代主义,或后期资本主义的文化逻辑》(1991)等。作为一名马克思主义者,詹姆逊认为马克思主义具有极大的优越性,它能包容其他的批评方法,他坚持认为,政治阐释是一切阅读和阐释的绝对视域。

《政治无意识》是詹姆逊最重要的理论著作之一。在这本著作中,詹姆逊将马克思主义放在当今“多元主义”的知识市场上与其

* 弗雷德里克·詹姆逊:《政治无意识》,王逢振等译,中国社会科学出版社1999年版。

他阐释方法竞争,从而证明马克思主义阐释框架的优越性。在詹姆逊看来,文学是社会的象征性行为,批评就是对文学所隐含的象征性行为的阐释。在所有的阐释中,马克思主义的政治阐释与其他专门的,既受制于其环境又受制于其理解和建构研究客体的狭隘的、局部的方法的阐释方法相比,具有终极的优越性。虽然将批评看做是阐释受到自尼采到后结构主义的许多理论家的攻击,但这并不意味着要废除所有的阐释活动,而是要求建立一种新的、更充分的、内在的或反超验的阐释模式。实际上,德鲁兹和伽塔里所提出的反阐释方法也可以看做是自成体系的新的阐释方法。

詹姆逊着重分析了以阿尔都塞为代表的结构主义马克思主义对传统阐释模式的反对。阿尔都塞集中攻击了传统马克思主义的机械因果律和表现性因果律,认为这两种因果律将导致总体化。詹姆逊则认为,机械因果律在文化分析中仍有局部的合法性,因为它仍然是我们这个特别堕落的社会的现实法则之一。与此相同,表现性因果律也是我们的历史现实内部的局部法则之一,也具有局部的合法性。阿尔都塞的结构因果律虽然强调人类社会结构各个层面的自治性,但这仅仅是一种半自治,因为他坚持一种结构总体性的结构论。在此意义上,他显然强调各个层面之间某种终极结构的相互依赖性。不同的是,他是根据结构的中介来掌握这种相互依赖性,而不是通过使一个层面直接与另一层面相重合的比较直接的中介。在此意义上,阿尔都塞的结构因果律和与它相对立的表现因果律一样都是中介实践。作为中介实践,其目的是反对无中介性的直接统一(总体化)。因此,阿尔都塞所批判的并不是马克思主义的中介实践,而是与中介具有表面相似性但实际上非常不同的,体现在吕亚安·戈尔德曼著作中的无中介的同构。虽然从表面上看,格雷马斯的符号学类似于戈尔德曼的同构概念,而且似乎比他更加静止和非历史性,但可以通过把它指定为意识形态的封闭场和模式而重新运用于历史化的辩证批评。通过历史

化,格雷马斯的局限性就得到了克服,而其较积极的发现也得到了保存。格雷马斯的符号矩阵因此成为詹姆逊用以探讨文本错综复杂的语义和意识形态的重要工具。

詹姆逊认为,阿尔都塞的结构马克思主义仅仅是辩证法传统内部的一次改造。阿尔都塞试图将结构总体性概念与黑格尔式的马克思主义(卢卡契、萨特)的总体性观念区别开来。卢卡契和萨特的总体性观念由于与黑格尔的绝对精神相关联而受到谴责。从黑格尔的绝对精神到斯大林的古拉格群岛被认为是一条直线发展。在詹姆逊看来,这是没有任何文本和历史的依据的。事实上,黑格尔的辩证法正产生于他对谢林的一同理论的攻击,而卢卡契的总体性也不是对谢林绝对意义上的历史终结的肯定,而是对马克思的遏制策略的理解。因此,卢卡契的总体性概念就可以改造成叙事分析的工具,这一分析工具将注意力指向寻求赋予其再现客体以形式统一的那些形式框架或遏制策略。在后结构主义文化背景中,我们更容易看清黑格尔和卢卡契的总体性概念的价值。阿尔都塞的正统结构因果律所寻找的是作品内部缝隙和断裂中的内容,是异质的和精神分裂性文本的内容,其目的是将统一的文本分裂成众多相互矛盾冲突的因素。而这些也都是后结构主义所追寻的。和后结构主义不同,阿尔都塞还以结构差异和明确矛盾的方式把作品中的碎片、不相称的层面、异质的冲突重新关联起来,这其实也表现出某种总体化的方式,只是方式不同罢了。在詹姆逊看来,虽然阿尔都塞与把艺术作品看做是有秩序的整体黑格尔和卢卡契不完全相同,但对二者都同时予以重视而又不出现重大分歧是完全可能的。

詹姆逊认为,阐释是一种强有力的重写。阐释本身的前提是无意识以及某种神秘化或抑制机制,正是无意识和神秘化背后总隐藏着隐意,正是在抑制机制下面存在着被抑制的内容,因此才要求我们去阐释显意背后的隐意,或者用更基本的阐释符码的更有

力的语言去重写文本的表面范畴。在詹姆逊看来,近代最有影响的阐释体系是精神分析学的阐释体系,它是自伟大的基督教和中世纪对《圣经》的四种意义的阐释所形成的阐释体系以来惟一真正有创新的阐释学。尽管如此,詹姆逊认为,必须将弗洛伊德主义历史化,将心理结构看做是历史的,才能与马克思主义相一致。弗洛伊德的研究客体——欲望一直闭锁在个别主体之中。然而,政治无意识学说和依据集体或联想进行阐释需要超越个体范畴,因此,詹姆逊将目光转向了诺思洛普·弗莱的原型批评。詹姆逊认为,弗莱的伟大性正在于他提出了群体问题,并从作为集体再现的宗教本质中抽取基本的、本质上的社会阐释结果。在詹姆逊看来,应该将马克思主义的文学和文化阐释方法与上述方法并置,并为它们提供更大的充足性和合法性。

詹姆逊认为,马克思主义的文学和文化阐释应该包括以下三个方面:首先是政治历史观,其内容是狭义的定期发生的事件和颇似年代顺序的系列事件;其次是社会观,内容是社会阶级之间的构成性张力和斗争;最后是历史观,包括一系列生产方式、各种不同的人类社会构造的接续和命运、从史前生活到未来的历史。在政治历史视域中,研究客体被理解为个别文学作品。但与普通的文本阐释或个别解释不同,个别作品在这里被看做是象征性行为。在社会视域,研究客体不再是个别的文本或作品,而是在形式上被重构为伟大的集体和阶级话语,文本只不过是集体和阶级话语的个别言语或表达。在这里,研究的客体实际上是意识形态素,是社会阶级在本质上不相容的集体话语的最小可读单位。在历史视域,个别文本与其意识形态素将被最后一次改造,成为形式的意识形态,文本被理解为向我们传达象征信息的符号系统,这些符号系统本身就是生产方式的痕迹或预示。巴尔扎克、吉辛和康拉德的作品分别对应于这三个视域。

詹姆逊以列维—斯特劳斯对神话和美学的解读说明政治历史

视域的阐释操作模式。在这一模式里,个别叙事和形式结构被看做是对真实矛盾的想象性解决。在这里,审美行为就是意识形态,审美或叙事形式的生产就是自身独立的意识形态行为,它的功能就是为不可解决的社会矛盾发明想象的或形式的解决办法。詹姆逊认为,把文学或文化文本读作象征性行为必然把这些文本作为解决矛盾的方法,而矛盾的观念正是马克思主义文化分析的核心,它在后两个视域中也占据核心的位置。但是,将文学和文化文本看做是象征性行为应避免以下两种极端的倾向:一是结构主义意识形态过分强调文本重新组织其潜文本的能动方面;一是庸俗唯物主义将文学或文化文本看做是仅仅被动地反映某种惰性的给定物。詹姆逊认为,文学或文化文本虽然第一次产生出那种环境但同时又是对它的反动。

在社会视域,分析的组织范畴已经成为社会阶级的范畴。按巴赫金的说法,阶级在结构上实际上是对话式的,这种对话本质上是对抗的。在这一视域里,辩证分析的基本要求得到了保存,其因素根据矛盾得到重建。在这里,个别表达或文本被重写为阶级之间意识形态对峙的论辩和策略的象征性举措,阶级话语以意识形态素这一最小单位来组织。意识形态素是具有双重特性的结构,它既是一种准思想(一种概念或信仰系统,一种抽象价值,一种意见或偏见),又可表现为元叙事,是一种关于“集体性格”的终极阶级幻想,这些“集体性格”实际上就是对立的各个阶级。批评家的任务就是辨认意识形态素。詹姆逊从19世纪文本中分离出了两个基本的意识形态素:愤懑的理论以及善恶二元对立的“祛伪”。

在历史视域中,起组织作用的是马克思主义传统所指称的生产方式。这里,首先需要解决生产方式是否是共时的概念和对生产方式进行分类诱惑这两个问题。借助普兰扎斯的社会构形理论,这两个问题便会得到解决。普兰扎斯认为,每一种社会构形都同时包括几种生产方式的重叠和结构共存,既有现在的主导的生

产方式,也有旧的生产方式残余以及潜在的尚未生成的新的生产方式。因此,生产方式是共时的但却又同时以辩证的方式向历史敞开。根据生产方式对文本分类的诱惑自然也消除了。在这一视域里,终极的研究客体是文化革命,也就是同时共存的不同生产方式已达到明显敌对的时刻,它们之间的矛盾已经成为政治社会和历史生活的核心时刻。依据社会构形包括不同共时体系或生产方式的共存这一观念想象文化革命,就可以超越共时和历时的对立。在这一视域里,文本被重构为形式的意识形态,“形式”已被解读为内容。

詹姆逊认为,弗莱的文类批评包含着一种与历史唯物主义的特殊关系。马克思和恩格斯致拉萨尔谈《弗兰茨·冯·济金根》的信基本上是文类批评,卢卡契的批评也受文类概念的支配。对于马克思主义来说,文类的价值在于它的中介作用,这种中介作用使对单个文本进行的形式分析可以和那种形式历史和社会生活进化的孪生的共时观协调起来。詹姆逊认为,当代文类批评主要有两种倾向,一种是旧式的语义解释,它关心的是文本表示什么意义,以弗莱为代表;另一种是新型的句法或结构分析,它关心的是文本如何运作。詹姆逊认为,这两种彼此相反且基本上不可相互比较的方法可以通过辩证地重新思考使它们的发现历史化。通过分析,詹姆逊发现,弗莱所分析的传奇这一文类包含着与历史进程密切相关的意识形态素,传奇实际上是对历史进程中的矛盾的想象的、象征性的解决。而由普洛普开始一直延续到后结构主义的句法或结构的分析方法也与历史密切相关。詹姆逊通过辩证地批判将它们的范畴历史化,从而将它们纳入了自己的阐释体系。

以上综述的是《政治无意识》前两章的内容,他在马克思主义基础上判断地吸收当代各种理论观点,建立了自己的政治无意识阐释体系,在接下来的三、四、五三章中,詹姆逊运用这一阐释体系具体分析了巴尔扎克、吉辛和康拉德的小说,对小说这一文类的历

史演变进行了政治阐释。在最后一章即结论中,詹姆逊指出,所有的阶级意识,也就是所有的意识形态,都是乌托邦,都表达了集体性的统一,但这种统一是寓言的。因此,马克思主义的文化分析,不能仅仅满足于其祛伪和非神秘化的功能,不能仅仅满足于说明文化产品如何完成其特殊的意识形态使命,而且还必须揭示出与其相伴共生的乌托邦力量,以便象征性地证实特殊历史和阶级形式的集体统一。

《政治无意识》试图从马克思主义角度综合西方现代各种美学文艺学研究方法,其视野之开阔,其坚持政治阐释是一切阐释中最优越的阐释的坚定性,无疑对我们如何坚持和发展马克思主义文艺学美学具有启发意义。在政治批评已经声名狼藉的中国,詹姆逊的学术勇气尤为可贵。但是,由于是一种初步的尝试,这种综合并不十分成功。

赵志军

萨义德

东方学 1978年*

爱德华·W·萨义德(Edward W. Said, 1935—),出生于耶路撒冷,曾就读于西方人在耶路撒冷和开罗开办的学校。中学毕业后先后就读于美国的普林斯顿大学和哈佛大学,获哈佛大学硕士和博士学位。从1963年起在哥伦比亚大学任教,讲授英语和比较文学,现为该校教授,是享有国际声誉的文学和文化批评家。萨义德至今出版了大量的学术著作,重要的有《东方学》(1978)、《世界、文本和批评家》(1983)、《文化与帝国主义》(1993)等。作为一名有特殊经历的学者,萨义德学术思想的显著特点是关心现实,尤其是巴勒斯坦和伊斯兰现实,拒斥文本主义,将文学、文化文本与政治现实联系起来进行宏观考察,力图发现文化霸权的形成和运作机制。

在《东方学》一书的“绪论”中,萨义德首先对东方学(orientalism)进行了界定。他认为,东方学具有三种相互联系的含义。首

* 萨义德:《东方学》,王宇根译,生活·读书·新知三联书店1999年版。

先,它是一门学术研究学科;其次,它是一种将东方和西方对立并以此为出发点建构、表述东方的思维方式;第三,它是一种权力话语方式,是西方用以控制、重建和君临东方的一种方式。东方就是通过这一话语方式进入西方的,于是,东方就被西方的东方学家通过东方学这一话语方式的过滤和重建而“东方化”甚至“妖魔化”了。作为一种话语方式,东方学充满了西方的文化霸权,认为欧洲民族比非欧洲民族先进、优越,东方不能自我表述,只有西方才能对东方进行表述。萨义德最后强调,他重点考察的是东方学的内在一致性及其权力结构。

一、东方学的范围

1. 认识东方

萨义德在考察贝尔福题为《我们在埃及所面临的问题》的演讲和克罗默《现代埃及》一书时发现,他们之所以能以西方优于东方,西方应统治东方这样一种思维方式说他们之想说,是因为有一个比19世纪更早的东方学传统为他们提供用以表达的词汇、意象和各种修辞技巧。也就是说,像贝尔福和克罗默这样的西方政治家是用东方学的思维方式和话语方式来认识、表述东方的,东方是通过“东方学”这一认识论图式而进入西方的。这种思维方式一直延续到萨义德的同时代人基辛格等人的著作中,其结果是西方优于东方,西方应统治东方这样一种强权观念被作为科学真理接受下来。

2. 想象的地域极其表述

东方化东方。萨义德认为,东方学对东方和西方的区分是任意的,因为这一想象的地域区分并不需要东方的确认。这种区分

又导致了更细微的区分,东方被进一步区分为近东和远东,熟悉的东方和新异的东方,这是因为人们不希望将事物要么判断为全新的要么判断为烂熟的,判断为全新的将扰乱大脑固有的秩序并增加危险,判断为烂熟的则毫无吸引力。东方学就是以这样一种方式来看待东方的,这样就能防止人们对已经形成的对东方的看法提出质疑和挑战,伊斯兰因此被判定为西方基督教具有欺骗性的新版本,这样就减轻了伊斯兰的全新性和危险性,可怕的伊斯兰东方就这样通过表述而得到了控制。这种依据东方学的逻辑想象东方并使东方东方化的典型代表是德尔贝洛的《东方全书》。在萨义德看来,东方学从总体上看是反经验的,我们没有必要验证东方学描写东方的语言和真正的东方是否对应,因为东方学根本就不想准确地表述东方,而是根据东方学有关东方的图式机械地图式化东方,使东方东方化。

3. 计划

萨义德认为,由于伊斯兰在许多方面都向欧洲提出了真正的挑战,所以欧洲一直想通过东方学控制东方,于是就有了种种“入侵”计划。拿破仑入侵埃及是其中最重要的,它不仅充分利用了东方学知识,而是随之而形成的长达23卷的《埃及志》成为将东方呈现给欧洲的样板。

4. 危机

萨义德认为,东方学对东方所采取的是一种相信文本图式化权威而不愿与现实进行直接接触的文本性态度。这种文本性态度漠视东方现实,将东方一成不变地看成是静默的、缺少变化的研究对象。在这种东方学研究中,霸权主义、人类中心主义和欧洲中心主义沆瀣一气地相伴在一起,这导致了东方学的全面危机。面对这种危机,吉勃作出了回应,但并不成功,因为东方学不允许从根

本上扰乱自身的秩序,因此,东方学中阿拉伯人带有负面价值的形象依然充斥于媒体和公众之中。而且,尽管西方消费者从数量上说只占少数,却有权占有和享用世界的多数资源,原因是他(她)与东方人不同,是人类的真正代表。这里,依然充斥着民族霸权主义和欧洲中心主义沆瀣一气的人类中心主义,危机依然存在。

二、东方学的结构和再结构

1. 重新划定的边界,重新界定的问题,世俗化了的宗教

萨义德认为,将东方扩展到伊斯兰地区之外、历史比较研究、超越比较研究的内在认同以及对自然和人进行分类的欲望是现代东方学的基础。现代东方学并不是关于东方的客观知识,而是继承传统东方学但又被语言学这样的现代学科所世俗化并重新处理、重建的一套结构。这套结构是自然化、现代化和世俗化了的基督教超自然论的替代品。萨西、赫南和雷恩是现代东方学的奠基者。

2. 萨西和赫南

萨西认为,东方不能自动地满足欧洲的趣味和才智,因此,有必要经过东方学家的转化。于是,他编了一本《阿拉伯文选》。萨义德认为,这部选本的表面上代表性使读者将文选重新结构起来的东方视为东方的客观结构和实际所指,将东方的客观结构和实际所指与东方学家对东方的表述即主观的再结构混为一谈。赫南则从语言学进入东方,他认为印欧语是有生命力的,可以再生的,而闪米特语则是无生命力的,不能再生的。萨义德认为,这样一种专横的判断不是从现实而是从语言实验室中得出的,里面浸透了欧洲的帝国强力。赫南的语言实验室是欧洲中心论的实际场所。

3. 东方的居处和研究:字典编纂和想象的必要条件

萨义德认为,欧洲人居处东方的现实行为和学术成果被融入以萨西和赫南为代表的以文本为基础的传统之中,这两种类型的经验结合在一起产生了一个令人生畏的资料库,形成了一种可怕的机制,没有谁能挑战其权威。居处东方是东方学字典编纂与想象的必要条件,但居处东方的个人经验和证据必须从个人陈述转化为东方学的非个人陈述才能进入东方学的资料库和字典。东方学家通过将东方旅行者和居处者的经验转变为一种非个人性的权威界定,使之成为一所没有围墙的想象的博物馆。

4. 朝圣者和朝圣行为:英国和法国

萨义德认为,19世纪朝圣者的著作增加了个人的经验和意象,他们的写作是为了消除先前存在的东方学资料中的朽气,并形成新鲜的经验库。然而,由于先于他们存在的东方化东方的限制,他们常常向东方学式的还原论举手投降。之所以如此,在萨义德看来,是因为知识的增长并不仅仅是一个逐渐增加和累积的过程,而是在一个研究成规之内进行选择性的集聚、移置、滤除、重排和固持的过程。19世纪的东方学主要从前辈权威著作中论证其合理性,因此,即便有新的材料出现,东方学家也往往借用前人的视角、观念和权威论说。

三、东方学的现状

1. 隐伏的东方和显在的东方

萨义德认为,东方学实际上是一种受适用于东方的各种要求、视角和意识形态偏见所支配的规范化(或东方化)的写作方式、想

象方式和研究方式,它牢牢地控制着西方对东方的认识,使所有的人都无法逃脱其意识形态偏见。因此,每个欧洲人一旦他发表有关东方的看法,最终几乎都是一个种族主义者、民族中心主义者和帝国主义者。对东方的这种意识形态偏见存在于与显在的东方学相对的隐伏的东方学(一种几乎是无意识的当然也无法感触的确信)之中,因此,19世纪作家无论形式和内容差异多大,都原封不动地沿袭了前人的意识形态偏见。东方学归根结底是西方强加于东方之上的政治学说。

2. 风格,专门知识,想象视野:东方学的现世性

萨义德认为,“白种人”和“东方学家”是可以互换的,白种人(东方学家)身负对东方有色人种加以圈定和控制的使命,他们对东方的表述往往是叙事性的描述段落和重新归纳出来的对叙事有破坏作用的界定性和评价性段落交替出现,这是以“白种人”为面具的东方学家的作品的典型风格和特征。在东方学中,归纳出来的静止不动的原初东方人和现实中具体的东方人交替出现,但重要的是,东方人首先是类的原初的东方人,然后才是具体的人,现实中具体的东方人的个性、情感、经验总是被忽略,他们总是被还原成原初的形式。问题是,这样一种东方人的原初形式是建立在生物学的种族观念基础之上的,是命定的,无法逃脱的。这种对东方人的抽象不能仅仅理解为狭隘的沙文主义,而应理解为东方学已成为一种政治工具,具有极强的现世性。

3. 现代英法东方学的鼎盛

两次世界大战期间,东方学在法国以马西农为代表,在英美则以吉勃为代表。尽管马西农是穆斯林文明的捍卫者,然而,马西农依然逃不脱传统东方学中“我们”(欧洲)和“他们”(东方)的二元对立思维模式,将东方看做是古代的,而西方则是现代的。吉勃尽管

认为东方是欧洲文明的一种补充和反拨,但“东方”和“西方”无法逾越的差异在他那里依然存在,他的立足点依然是西方的,他也常常为一些制订东方政策的机构出谋划策。

4. 最近阶段

萨义德认为,二战之后,美国迅速取代了英法,原来的东方学家也摇身一变而成为区域研究专家。在他们的著作中,阿拉伯人依然以负面形象出现。尽管美国东方学家各有差别,但在他们的研究中都坚持传统的东方学信条:坚持理性、发达、人道、高级的西方与离经叛道、不发达、低级的东方之间绝对的、系统的差异;认为那些以代表“古典”东方文明的文本为基础进行的对东方的抽象概括比来自现代东方社会的直接经验更有效;认为东方永恒不变,不能自我界定,只能等待西方的表述;认为东方要么给西方带来威胁要么为西方所控制。这些信条流传于美国的学院和政府研究机构中,对美国的对外文化关系政策产生直接的影响。这带来了严重的后果,它极端地忽视了东方活生生的现实。然而,在萨义德看来,尽管东方学在方法论上是失败的,但它依然产生巨大的影响。事实上,东方学已成功地汇入了新的帝国主义之中,并且反过来影响“东方”自身,现代的东方因此已经参与了自身的东方化。

萨义德最后强调,他的目的是描述东方学这一特殊的观念体系,而不是试图用一种新的体系代替传统的东方学体系。东方学的存在条件如今依然存在,这是令人沮丧的。萨义德所期望的是东方学不要总是像以前那样不受任何质疑,同时希望学者们在探讨问题时以人类的自由和知识为标准,而不应以学究式的抽象概括或模糊不清的规划或任意武断的体系为基础。

《东方学》一书问世后,引起了极大的反响。虽然有的人不理解它,甚至敌视它,但多数人则持肯定态度。自1980年首先出版了法文译本之后,其他各主要语种的译本也相继问世。它在世界

范围内引起了反响,衍生了许多针对它的著作,以至于它几乎“以一种博尔赫斯的方式,衍变成了许多不同的著作”。正是它的巨大成功,直接推动了后殖民批评的发展。对于我们来说,由于我们在世界格局中的位置与伊斯兰东方非常类似,都属于弱势民族,而且在西方,也有专门研究中国的“汉学”,因此,《东方学》无疑是对我们的学术研究(包括美学研究)具有重要的启迪意义,它能促使我们进一步反思弱势民族如何抵制学术研究上的文化霸权主义问题。当然,《东方学》也有它的局限性。尽管萨义德一再强调东方是西方为了控制东方显示其强权而想象创造出来的,东方学的东方并不是真正的东方,但他一再回避回答什么才是真正的东方以及怎样才能客观地认识真正的东方这一问题,这多少削弱了它的批判锋芒和社会实践价值。

赵志军

凡蒂莫

现代性的终结 1985年*

乔万尼·凡蒂莫(Gianni Vattimo, 1936—),当代意大利最重要、最具国际影响的思想家,后现代主义思潮杰出的理论代表。凡蒂莫50年代中后期进入都灵大学学习,师从帕瑞森。帕瑞森是意大利40年代初期最早发现存在主义的少数几个知识分子之一,他还首次把海德格尔与阐释学原理引进到当代意大利哲学。凡蒂莫完成博士论文后,于60年代初期来到德国海德堡大学继续深造,师从阐释学大师伽达默尔等人,正是在这一时期,凡蒂莫的研究兴趣开始集中在19世纪和20世纪的欧洲哲学上,尤其是阐释学和本体论。从1963年发表的一篇带有传统的海德格尔式的存在主义思想的论文《海德格尔的存在、历史和语言》开始,他发表了一系列研究海德格尔、施莱尔马赫和尼采的文章。1965年,凡蒂莫的论文曾在海德格尔国际学术讨论会上受到高度赞扬,这是他首次在世界范围内得到承认。当帕瑞森从都灵大学的教职上退下来时,担任帕瑞森多年助

* 凡蒂莫:《现代性的终结》,英文版,剑桥 Polity Press 1992年版。

手的凡蒂莫接替了他的教职,从1981年起他一直在都灵大学担任理论哲学教授。凡蒂莫1983年结集出版的论文集《衰弱的思想》,曾引发了意大利思想界一场尖锐的公开论战。1985年凡蒂莫出版了著名的论文集《现代性的终结》,1992年出版了英译本著作《透明的社会》,凡蒂莫具有影响力的英译本著作还包括1993年出版的《差异的冒险:尼采与海德格尔之后的哲学》、1997年出版的《超越阐释:阐释学对于哲学的意义》,1998年与德里达一起编辑出版《宗教》,1998年出版的《阐释学的后果》。

《现代性的终结》是一部论文集,其标志性的贡献在于,试图为理解现代性的终结及其对艺术和科学的影响提供一种哲学基础和理论阐释。全书共分为三个部分,第一部分是“作为命运的虚无主义”,由两章组成,即“向虚无主义道歉”和“人道主义的危机”;第二部分是“艺术的真理”,分成四章,分别是“艺术的死亡或衰弱”、“诗歌文字的散落”、“装饰/纪念碑”和“艺术革命的结构”;第三部分是“现代性的终结”,由四章组成,分别是“阐释学与虚无主义”、“阐释学本体论中的真理与修辞”、“阐释学与人类学”、“哲学中的虚无主义与后现代”。《现代性的终结》一书的主要内容包括:

一、现代性的终结与后现代性

凡蒂莫仅仅将现代性理解为一种态度,他认为这种现代性的态度是到15世纪结束时(官方的现代性的开始)才真正开始的,那时艺术家开始被认为是具有创造性的天才,同时还出现了前所未有的对新事物和原创性的不断增长的强烈崇拜。几个世纪过去了,越来越清楚的是:这种在艺术方面对新事物和原创性的崇拜,是与某种更具有普遍性的观点联系在一起的。根据这种观点,人类历史,就像在启蒙运动时期那样,被看做是不断运动着的解放过程,好像这一个过程本身就是对人类理想的不断完善,在这个意义

上,如果历史意味着进步的话,那么,更大的价值将会清楚地附加到更先进的东西上去,附加到更接近过程终结的东西上去,这种观点要求人们把历史看成是分阶段、线性发展的。

凡蒂莫认为在 19 世纪和 20 世纪,这种线性发展的历史观就已受到激烈的批判,本雅明在 1938 年的一篇短文《关于历史哲学的论文》中早就揭露了这一观念的意识形态特征。按照凡蒂莫的观点,当现代性不再可能把历史勘测成为分阶段、线性发展时,现代性就终结了,而后现代性就是对现代性终结的体验,这是对“历史终结”的一种体验,而不是一个不同的,或更新的历史时期本身的出现。

二、虚无主义的价值

《现代性的终结》一书的意义,主要在于它坚决主张要严肃认真地对待哲学上的虚无主义,欧洲虚无主义的提法源于尼采的《权力意志》。虚无主义思想试图表明形而上学的“真理”只是表达了特定的个人或社会团体的主观价值,而不是神、人类或自然界不可改变的本质。虚无主义试图表明逻辑(理性主义形而上学思想的根本基础)事实上只是一种修辞学,而真理与虚假、本质与表象、理性与非理性之间的界线也必须破除。在凡蒂莫看来,差异哲学提供了虚无主义与阐释学之间的关键联系,而他的后现代哲学所依赖的正是这一联系,难怪《现代性的终结》一书的副标题是“后现代文化中的虚无主义与阐释学”。

凡蒂莫认为,哲学上的虚无主义到来之后,人类就处于一个只能由人类主体来阐释或指定价值的世界之中,每个人类主体都将面临这样一个世界:在这个世界中,等待他或她的总是只有进一步阐释的选择,而不是绝对的价值,每个人类主体都在从事无止境的阐释“存在”的各个方面的劳作。凡蒂莫还详细地探讨了尼采和海

德格尔的虚无主义概念的分歧。作为海德格尔式的思想家,凡蒂莫本人对虚无主义的坚持,更偏向于海德格尔,事实上凡蒂莫的“阐释学本体论”或“衰弱的思想”所贯彻的解构性的策略就来自于海德格尔的启示,这一点在《现代性的终结》一书的第二章“人道主义的危机”中已经有所表露。凡蒂莫把人道主义定义为“一种把人性放在宇宙的中心并使它成为存在的主人的观点”。然后,他追随海德格尔 1946 年“关于人道主义的书信”中的观点,认为现在由于上帝死了以及随之而来的形而上学的衰退,使人道主义陷入了危机,而具有反讽意味的是,恰恰是在人性取代了上帝在宇宙中心的地位后,人道主义的危机才出现了。换句话说,人道主义陷入危机是因为由尼采第一个宣布的虚无主义时代的到来。凡蒂莫在分析这一看似不可能的情形时所运用的解构性策略是,将人道主义与形而上学置于一种等同关系之中,这样它们最终可以自由互换,而不像通常人们所理解的两者处于对立关系之中。

三、“后历史”与“世俗化”

凡蒂莫在《现代性的终结》一书的导言中解释了他所运用的一些重要的术语和概念,包括本体论、存在、虚无主义等。在这些概念中,“后历史”与“世俗化”是两个具有组织性的关键概念,这两个概念是凡蒂莫从德国社会学家吉伦(Arnold Gehlen)那儿借用来的,吉伦 1967 年的论文《进步的世俗化》为凡蒂莫思考现代性问题提供了极大的帮助。凡蒂莫认为现代性的明确特征,是带有“进步”与“克服”这两个推论性概念的历史观念,而这是欧洲 19 世纪中叶至后期的实证论者和历史循环论者的典型的文化特征。尼采几乎在他所有的著作中都对这种文化倾向采取了严厉的批驳态度。

凡蒂莫用“后历史”这个概念来表述对“历史终结”的体验,即对“现代性的终结”的体验,“后历史”体验的产生与人们对传统的

历史观念的质疑不无关系。凡蒂莫认为以往人们对历史的思考往往为历史统一性、进步等知识形式所左右。其实,历史是一个单一的、有机的过程的想法,正在受到越来越强烈的挑战,传统上被称为“历史”的东西,其实是被零散分割的、对过去事情的记载,而这些记载已不可能再被结合成一个单一的、受一个诸如“历史前进的步伐”这样的中心思想所控制的叙述。

凡蒂莫认为有关历史的知识传统可能出现的最大危机在于:“进步”的概念本身陷入了困境。进步的概念是所有传统西方历史概念中的基础概念,它的形成与确立过程是与理性精神紧密相关的。但是,如今进步这一理念已被“世俗了”,因为按照进步的本意,就是朝着某种被许诺的方向前进,而如今“进步”却已不再拥有它起初的目的意义或目的论的终点意义,“进步”仅仅成了消费社会例行公事的一部分,消费社会依赖于不断生产出新的消费物品(无论是衣服、汽车还是观念、想法),因而也依赖于不断的进步“以使制度仅仅能生存下去”。广告声称某种汽车是“最终的驾车体验”,标志着汽车技术中所有进步的最高峰和终结,而这种声称很快会被下一年度“更新”、“更好”的汽车型号的出现所粉碎。

四、艺术的死亡

凡蒂莫认为,艺术的死亡,恰恰是这个时代终结的标志,也就是现代性终结的标志。凡蒂莫在《现代性终结》第三章“艺术的死亡或衰弱”中认为“艺术之死是一个短语,它在形而上学终结时构成了一个纪元”,也就是说,艺术之死标志着现代性终结的时代的到来。然而,具有悖论色彩的是,这个同样的时代就是真理完全以艺术的体验的面目而出现的时代。表面上看来,凡蒂莫陷入了一种理论困境:即同时谈论艺术的死亡与艺术的真理。其实不然,因为艺术的死亡是一个复杂的现象,它至少表现出三种不同的形式。

首先,如果说唯心主义或理想主义美学曾经声称艺术是一个脱离所有其他话语模式的领域,艺术作品理所当然地存在于博物馆、剧院、音乐厅等机构中;那么,当现代性终结之时,艺术作品就不再是某种特定的事实,同时一个自治的艺术领域也已消亡,艺术自身特有的“本质”或“独创性”也正趋于消亡。其次,西方文化中批量复制的新技术(如摄影),也在很大程度上促进了艺术的死亡。机械复制现象至少颠覆了17世纪以来西方美学一直认定的观念,即艺术存在于一个摆脱了其他存在的领域之中。凡蒂莫认为20世纪西方大众文化同时制造了对“体验”本身的一种“普通的美学化”,通过电视、广告等大众层面的体验的“普通的美学化”,艺术领域隔离于大众文化的其他领域这一固有的观念正在分崩离析。再次,凡蒂莫认为,在20世纪高雅艺术正有规律地寻求自杀,许多艺术家拒斥大众文化的矫揉造作,他们在沉默的美学中寻求庇护,或通过否定“美的快感”、“崇高”等传统美学体验来逃避。

凡蒂莫认为,尽管我们在不断地谈论艺术的多种形式,但艺术在20世纪并未完全消失,它们仍然存活了下来,也许更合适的字眼也许不是“死亡”,而是“衰弱”,艺术正在融入一个杂种的受污染的“艺术制品”的世界,后现代艺术作品在大众传媒时代已被剥夺了表现“真”与“永恒”的权利。艺术就像伴随着它的“衰弱的存在”一样,揭示了我们所生活的时代的真理。

五、艺术中的真理体验

在《现代性的终结》第七章“阐释学与虚无主义”中,凡蒂莫以为“审美意识”辩护的形式论述了虚无主义与阐释学的同一性,这篇论文是凡蒂莫1981年在耶鲁大学所作的一次讲演。如何看待“审美意识”的地位与作用,正是凡蒂莫与他的老师伽达默尔的分歧所在。他们都承认阐释学试图通过一种阐释的艺术来发现,或

重新发现一个文本或一件艺术作品的真理。为了这个理由,阐释学理论通常倾向于话语中重构意义,或更广义地说,倾向于探讨人类之间,即作家或艺术家与读者之间的理解是如何产生的问题。凡蒂莫批评伽达默尔将阐释学与赋予人道主义以历史意义的举措相联系的尝试,从根本上忽视了海德格尔哲学的虚无主义内涵,他认为审美意识是与阐释学紧密关联的,审美意识是“对真理的一种体验,而确切地说这又取决于这种体验本质上是虚无主义的”,而不是历史性的。

在《现代性的终结》第四章“诗歌文字的散落”中,凡蒂莫顺着这一思路,具体探讨了诗歌与时间流逝效果及存在的短暂性的关系,并由此深入地论述了艺术中的真理体验。这篇论文是凡蒂莫1979年3月在纽约大学举行的有关意大利诗歌中的本体论的讨论会上宣读的论文,也是《现代性的终结》一书中完成得最早的一篇论文,在这篇哲学色彩非常浓厚的论文中凡蒂莫复杂地修正了海德格尔的诗歌理论。他关注的核心问题是:当海德格尔说一件艺术作品创建了或开创了一个世界,他的意思究竟是什么?对于海德格尔来说,艺术作品总是涉及到短暂性效果,或更具体地说,涉及到所有遭受时间创伤、岁月留痕的事物的“必死性”,艺术作品,尤其是诗歌作品通过让我们体验语言与必死性之间的联系,能够建立或开创一个意义的世界。

凡蒂莫认为,在现代性衰弱的时候,我们也许也可以这样来看待形而上学的真理。在对待诗歌的体验中,我们也许会“回忆”形而上学的真理,但我们遭遇它只是把它看做某种已经失去往日辉煌的东西,某种表现出会死亡这一特性的东西,就像所有痕迹、神话和记忆都是会消亡的那样。因此,由诗歌建立起来的意义世界也就是一个在体验死亡性中失去根基的世界,而这一死亡性,也就是真理的死亡性,则是由诗意的语言所提供的。因此,艺术作品是后现代、后形而上学时代真理出现的地方或场所,这种后形而上学

真理永远无法从一种稳定的、客观的、可证实的知识的角度来加以思考,而且这种真理必定是脆弱的、非中心的真理。

六、装饰与艺术本质论

1982年在意大利的厄比诺(Urbino)召开了一次关于当代美学与装饰理论的学术讨论会,凡蒂莫参加了大会,并提交了一篇引起很大反响的论文“装饰/纪念碑”,这篇论文后来收进了《现代性的终结》一书,这篇论文与“诗歌文字的散落”一文一样,也是从阐释海德格尔的思想入手的。

传统美学往往将艺术中的“装饰”性成分看成只是与艺术背景的衬托物相关,因而缺乏与艺术作品密切相连的根基性的或本质性的东西。但是,凡蒂莫坚决反对这种将“装饰性”成分与边缘性质划等号的观点,他认为传统美学思想正是以艺术本质论的形而上学论调,将艺术中的装饰性成分推向了边缘的、被贬低的地位。凡蒂莫的策略是通过颠覆装饰/本质的二元对立,来否定艺术作品存在着本质的观念。凡蒂莫认为,由于后形而上学真理是脆弱的、非中心的真理,它在艺术作品中的出现也只能是以“边缘事件”的形式呈现出来,正因为如此,我们就可以合法地谈论艺术中所有的装饰成分。换句话说,艺术中用以区分本质与边缘的本质论基础是不存在的。最后,凡蒂莫以一种挑战性的陈述总结道:在后现代性的哲学中,装饰“成为了美学的中心成分,并且在最后的分析中成了本体论思考本身的中心成分”。

七、“撞击”、“震惊”与“摆动”

凡蒂莫认为,通过比较海德格尔的“撞击”和本雅明的“震惊”,我们将能够收集到后工业社会中艺术新“本质”的基本特征。在凡

蒂莫看来,我们现时代的发展依然没有越出本雅明的视野,本雅明在《机械复制时代的艺术作品》一个注解中曾明确地把观众看电影所需的感官能力(“震惊”),与现代大都市里被车流包围的过路人或司机的感官能力相比较,他认为电影是这样一种艺术,它与现代人必须面对的对生命不断增长的威胁相联系。海德格尔在《艺术作品的本源》中也把对艺术的震惊体验看做与死亡相关,当然不是本雅明所说的被汽车撞倒的危险,而是死亡本身作为存在组成部分的可能性。不过,海德格尔是用“撞击”(blow)这个术语来界定这样一个作品对观察者所产生的效果。在海德格尔看来,艺术作品之所以使真理产生作用,原因在于其两个要素之间的斗争,即创立世界与阐释世界之间的斗争。

那么,海德格尔的“撞击”概念,究竟在多大程度上与本雅明的“震惊”概念相联系呢?海德格尔似乎把艺术作品的“撞击”与艺术作品使真理产生作用联系在一起,也就是与一个新的本质论时代的开创联系在一起。而本雅明的“震惊”却是某种更为简单的东西,例如快速联系的投影图像,这些图像对观众的要求与对大城市中交通繁忙时的司机的要求类似。凡蒂莫指出,海德格尔与本雅明的概念至少有一个一致之处,即两者都坚持“非定位性”(disorientation),也就是说,美学体验被认为是一种疏离的体验,而这种疏离体验随后又要求重新定位与重新调整,但最后的目的并不是达到一种恢复的状态,相反,美学体验就是要保持这种“非定位性”。“对于本雅明和海德格尔而言,‘非定位性’或不辨方向的状态,是基本性的,而不是临时性的,与本世纪美学理论中传统的观点相比较,这是全新的美学观点……(因为以往的)美学体验似乎总是从安全、‘定位’、‘再定位’的角度来描述的。”

凡蒂莫认为,后现代艺术中创造性的惟一存留物就是海德格尔通过撞击概念进行思考的东西,即与死亡相连的焦虑,以及体验的非定位性与“摆动”(oscillation),“摆动”是凡蒂莫用来描绘后现

代性时期艺术发展状况的概念,是由于震惊与撞击而引起的,它也是导致美学体验的歧义性的一个原因,凡蒂莫进一步认为这种歧义性并不是临时性的,而且在后现代性时期“艺术在很大程度上是由歧义的体验所构成的,就像由‘摆动’和消解定义所构成的那样,在普遍化交流的世界中,这是艺术能够呈现创造性和自由形式的仅有的几种方式”。凡蒂莫最后提醒我们,“与批判社会学长期以来所相信的正好相反,标准化、一致性、对舆论的控制以及极权主义的错误并不是普遍化交流、大众媒体和复制时代到来的惟一可能的后果,因为还存在着其他的后果。媒体的出现,提高了体验的变化无常和肤浅性……这并不是一个由权力控制其外表的社会,而是现实把自身表现得更为柔和、更为流动的社会,而是体验可以再一次获得摆动、取消定位的社会”。总之,震惊—撞击是美学体验在后现代性中展现自身的方式。

包亚明

阿恩海姆

艺术与视知觉 1954年*

鲁道夫·阿恩海姆(Rudolf Arnheim, 1904—),美国著名的心理学家、美学家,格式塔心理学创始人柯勒的追随者。曾就学于柏林大学,并获得哲学博士学位。1940年因不满希特勒的统治而移居美国,1946年加入美国籍。1956—1960年曾担任美国美学学会主席。阿恩海姆毕生从事教育和艺术心理方面的研究,取得了卓越的成就。在30年代,他主要致力于电影理论的研究,为无声电影辩护,反对有声电影和电影技术方面的进步。这方面的理论成果集中反映在《电影》(1933)一书中,移居美国后,他起先从事通过笔迹辨认个性的心理实验研究,1949年起致力于研究艺术心理学,运用格式塔心理学原理深入分析视知觉与艺术和审美想象的关系,晚年则侧重于研究视知觉的理性本质及其对艺术的意义问题。主要著作有《格式塔心理学对表现性的解释》(1949)、《表现性

* 鲁道夫·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年版。

的优先地位》(1949)、《艺术与视知觉》(1954)、《走向艺术心理学》(1966)、《视觉思维》(1971)等。

阿恩海姆注意吸收现代物理学和数学的最新研究成果,与现代文艺创作紧密呼应,并对之进行理论概括,具有很强的现实性。他的美学主要以视觉艺术为分析对象,侧重对象的感性形式,十分重视艺术和审美现象的格式塔性,是一种心理学美学。

在《艺术与视知觉》中,阿恩海姆将自己的美学理论建立在现代心理学试验的基础之上。本书分为四部分。一,本书的理论来源和写作目的;二,力的式样和感知;三,知觉的发展;四,知觉的运用。

一、理论来源和写作的目的

在本书的第一句话中,阿恩海姆便指出,艺术似乎面临被大肆泛滥的空头理论扼杀的危险。他认为由于人们忽视了通过感觉到的经验去理解事物的天赋,结果使概念脱离了知觉,思维只是在抽象的世界中运动,眼睛正退化为纯粹是度量和辨别的工具。人们从所见的事物外观发现意义的能力丧失了,只好求助于另一种媒介——语言。

第一,阿恩海姆反驳了一些偏见,认为我们看到或感到艺术品的某些特性,却不能把它们描写或表述出来,其失败的原因并不在于我们运用了语言,而在于我们的眼睛和思维机器不能成功地发现那些能够描写或表达这些特征的概念。他认为我们的视觉分析系统还能进一步地得到发展,并且还可以唤起能够“透视”事物的那些潜在能力。而这些潜在能力的发挥,又能帮助我们弄清那些不能够分析的事物的本质。

第二,阿恩海姆认为这本书所要达到的目的之一,就是对视觉的效能进行一番分析,以有助于指导视觉并使它的机能得到恢复。

阿恩海姆所运用的心理学试验和心理学原则,绝大多数都是取自于格式塔心理学理论。他认为,真正为目前对视知觉的认识奠定基础的,是格式塔学派在实验室里所进行的那些大量的工作。而且,格式塔心理学这一理论的首次开创到本世纪上半叶的整个发展过程中,都与艺术息息相关。其所遵循的最重要的指导原则,即“整体不能通过各部分相加的和来达到”,也为广大的艺术工作者所接受。

第三,后期格式塔学派的实验证明的某一整体式样中各个不同要素的表象主要取决于这一要素在整体中所处的位置和起的作用。阿恩海姆吸取其结果,即视觉形象永远不是对于感性材料的机械把握,而是对现实的一种创造性把握,它把握得到的形象是含有丰富的想象性、创造性、敏锐性的美的形象。阿恩海姆认为,那些赋予思想家和艺术家的行为以高贵性的东西只能是心灵。一切知觉中都包含着思维,一切推理中都包含着直觉,一切观测中都包含着创造。从而,艺术活动不再被看做是一种超然的、受到上苍神灵秘密资助的、与人们在其他生活领域中的所作所为毫不相干的活动了。艺术家的想象和表现,应该被看做是一种生活的工具,即是用来理解自己究竟是什么样的人和住在什么地方的一种高雅的方式。

第四,格式塔学派的研究证明人们面对的世界和情景是有着自身的特征的,而且只有以正确的方式去感知,才能够把握这些特征,观看世界的活动被证明是外部客观事物本身的性质与观看主体的本性之间的相互作用。阿恩海姆从中得知一切完整的概念都应该包含着某种共同的(或普遍的)真理内核。这一内核使得一切不同时代和地区的艺术能够对一切人发生作用——这也是对于那些毫无节制的主观主义和相对主义弊端的一副十分必要和急需的解毒剂。

第五,阿恩海姆认为在心灵为获取一个有秩序的现实概念的

斗争中,总是以一种法定的和合乎逻辑的方式从把握最简单的知觉式样开始,逐渐过渡到把握最复杂的式样。他同意用艺术的方式把握生活的能力,并不是少数几个天才的艺术专家特有的,而是属于每一个心智健全的人的,因为大自然给每一个健全的人都赋予了一双眼睛。对于心理学家们来说,就意味着,对艺术的研究,是对人本身研究的一个必不可少的部分。阿恩海姆通过对一些专题(包括对于艺术的空间性、表现性和运动性)的研究,要填补某些科学上的空白。

二、力的式样与感知

阿恩海姆认为没有一事物是孤立存在或单独存在的。每一次观看活动就是一次“视觉判断”。这种判断是与“观看”同时发生的,而且是观看活动本身不可分割的一部分。

第一,阿恩海姆的知觉概念是建立在一种力的式样的基础之上的。他借用现代物理学的一些基本概念来分析美学和艺术现象,其中用得最广泛的是“力”和“场”这两个概念。在他看来,知觉其实是对蕴含在对象中的力的式样的知觉。例如,当我们观看一个位于白色正方形中心的黑色圆面时,我们就会感到黑色圆面具有有一种似乎要离开原位运动的内在的力。这种“内在张力”也是一种力,这一张力具有一定的方向和量度,阿恩海姆把它称之为一种心理力。知觉对于力的感知最重要的事对于力的式样和结构的感知。阿恩海姆要求读这本书的人首先记住:每一个视觉式样都是一个力的式样。知觉对象的生命——它的情感表现和意义——是完全通过这种力的活动来确定的。阿恩海姆吸取了心理学的实验结果,认为观察者经验到的这些“力”可以看做是活跃在人脑视中心的那些生理力的心理对应物。虽然这些力的作用是发生在大脑皮质中的生理现象,但它在心理上却仍然被体验为是被观察事物

本身的性质。

第二,阿恩海姆认为应从各种力的相互作用中把握艺术品的结构。艺术作品不仅包含着丰富多彩的力的相互作用(或关系),而且这样一些关系还能够在静止和运动之间起一种特殊的平衡。阿恩海姆认为只要意识到如何运用这样一些关系去解释艺术品的内容,就能真正理解和领悟这些关系的艺术性。艺术品是个平衡的整体,在任何一个具体的艺术品中,都是通过各种力的相互支持和相互抵消而构成整体的平衡的。阿恩海姆以大量的生动的艺术实例和心理学实验中的例子分析了不同因素的力(重力和方向)对于艺术性的影响。格式塔心理学认为:每一个心理活动领域都趋向于一种最简单、最平衡和最规则的组织状态。艺术构图中的平衡反映了一种趋势,这种趋势也就是宇宙一切活动所具有的趋势。艺术品也不是仅仅追求平衡、和谐、统一,而是为了得到一种由方向性的力所构成的式样。在这一式样中,那些具有方向的力是平衡的、有秩序和统一的。一件艺术品,实际上就是对一个具有特定性质的某个现实式样,进行一番组织之后,使它达到的最必然和最终极的一种形态。

第三,视知觉具有概括性和整体性,并与人的经验图式相联系。视知觉从一开始把握的材料,就是事物的粗略结构特征。视觉实际上就是一种通过创造一种与刺激材料的性质相对应的一般形式结构来感知眼前的原始材料的活动。阿恩海姆认为,当某件艺术品被誉为具有简化性时,总是指这件作品把丰富的意义和多样化的形式组织在一个统一结构中。阿恩海姆认为视知觉中已包含着创造有秩序的整体性的活动,在大多数情况下,观看者总是通过使最新的知觉经验适合于先前得到的经验的记忆痕迹,而使自己记忆痕迹的结构获得简化性。从物理学家的研究中,得知任何一个已知的“场”,所包含的力的分布,最终总要导致一种最规则、最对称和最简化的结构。这个场越是孤立,场中包含的力的活动就

越是自由;而力的结构越是自由,最后得出的力的分布图式也就越是简化。因此,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,都服从着这一规律。在符合简化原理的组合规则中,就包含着相似性原则。通过色彩、形状、大小或定向的相似性把互相分离的单位组合在一起,对于艺术作品的构图具有十分重要的意义。组合的规则,不仅加强了构图纯形式效果,而且加强了构图的象征意义。

第四,从知觉经验中,阿恩海姆推衍出物体的视觉概念的特征:即物体被看成是三度的、物体的形状具有恒常性、物体的视知觉形象并不等同于从某个特殊的投影方位所见到的该物体的形象。阿恩海姆认为按照知觉法则(仍然是简化律的具体体现)知觉到的投影,能自动地体现出整个物体的结构。在埃及画法和透视画法中,都是力图运用物体的一个特殊方面(如重迭法)或投影去再现整个物体的结构。阿恩海姆认为一旦绘画开始使用第三度时,便获得了极大的丰富性。绘画中平面与深度两种构图模式的相互作用,能产生出更为复杂的形式和更为深刻的含义。阿恩海姆论及现实主义艺术与现代派艺术的不同特点,认为现实主义艺术通过忠实的纪录事物和事件的特殊形象和特殊活动,通过运用投影(样相)手段把三度世界转化成平面中的形象,从而使创造出来的形象与基本概念发生了根本分离。现代派艺术则大胆使用变形,其所以引起了哗然和骚动,并不是因为它的新奇,而是因为它所显示出的扭曲和张力。适合某个人或某一部分人的精神状态。现代艺术与一些原始表现形式有着一定的相似之处。都是致力于把从各个不同的角度看到的形象以一种特殊的方式结合在一起。现代派艺术中所存在的脱离客观现实的倾向,也暴露了整个西方文明所具有的某些应予否定的特质。阿恩海姆反对艺术家仅仅注意理念而忽视活生生的物质材料的危险倾向。阿恩海姆认为真正的形式主义,是使媒介与媒介服务的内容完完全全全脱离开来,并运

用一些美的形式去代替作品中包含的一些戏剧性场面。优秀的现代派是一种形式主义的游戏。不能指责一切形式主义者是不成熟、肤浅或不负责的。

第五,阿恩海姆认为凡是世界上所存在的物体的形象,都无不出现在装饰艺术中。一种真正的艺术品在于它能表现或解释一个内容;而一件装饰艺术品却不能表现或解释一个内容,它的作用就是使物体看上去更加丰富多彩。作为某个被识别对象一部分的装饰艺术,具有一种特殊的性质——它的内容,是受到被装饰物所具有的特定特征制约的。一件艺术品的组织系统,是由它所陈述的内容从内部决定的。其所要解释的自然特征就表现在多种力之间的复杂的作用上。而装饰艺术品的组织系统,却是由它装饰的事物从外部决定的。它允许具有相同特征的装饰式样的重复出现。

第六,阿恩海姆认为人所具有的认识能力(其中也包括艺术创造能力)寻求的是秩序。科学的使命是在多样化的现象中提炼出有规则的秩序,而艺术的使命则是运用形象去显示出这种多样化的现象中所存在的秩序。所有的艺术风格看起来都似乎介于两个极端之间。由于对秩序的较强烈要求而产生了简单形象占优势的古典艺术风格,如拜占庭艺术;由于那种对大自然中的无穷变化的喜爱,便产生了复杂形象占优势的浪漫主义艺术风格,如投影现实主义艺术。阿恩海姆认为艺术家正是凭借艺术想象这一天赋,才创造出了形象。艺术想象就是为一个旧的内容发现新的形式,阿恩海姆认为正是在处理那些最普通的对象和最为老生常谈的故事时,艺术想象力才能最为明显地表现出来。富于想象力的形象,是对真理的肯定。它是人们企图尽可能准确的去再现某种经验时不经刻意寻求而得到的结果。

三、知觉的发展

阿恩海姆认为,知觉心理学领域在近期取得进展,终于使人们有可能较为全面的去描绘和解释艺术创造活动。

第一,阿恩海姆反对惟理智论,关于儿童画所作的各种错误解释,阿恩海姆进行了批驳。他认为一个艺术形象不仅仅是知觉活动的产物,它同时又是再现活动的产物。所谓再现,也就是在某种刺激物中重新发现形象的过程。把这个再现结果考虑在内时,才能解释儿童画中的简化形象。阿恩海姆用心理学去解释儿童们在运用媒介物再现某种事物时所表现出来的逻辑性与一致性,认为人知觉和抽象出来的某两件物体之间的相似性,并不是建立在这两件物体的细小部分的等同上,而是建立在它们本质结构特征之间的一致上。阿恩海姆认为,能否形成再现概念,是区别艺术家与非艺术家的标志。艺术家与普通人相比,其真正的优越性就在于:他不仅能够得到丰富的经验,而且有能力通过某种特定的媒介去捕捉和体现这些经验的本质和意义,从而把它们变成一种可触知的东西。阿恩海姆解释“概念”指的是可以发生在任何一类认识活动中的一种活动,它并不专指发生在理性思维之中的那种认识。这与惟理智论进行了区别,心灵所运用的媒介既可以由一类事物的“知觉范畴”组成,也可以包括由理智得到的抽象概念。阿恩海姆通过详细分析儿童画的发展过程(描划线条、运用圆形、掌握曲线、把握水平-垂直关系、运用倾斜关系、表现部分与部分的融合、区别大小、显示三维空间等),认为知觉特征和再现特征具有普遍意义。绘画形式的发展取决于神经系统的基本性质,而这些基本性质一般都不容易随着文化和个性的改变而发生变化。正是这个原因,才使全世界各地的儿童画看上去都差不多,各个不同的文明出土的早期艺术作品有类似之处。阿恩海姆认为人类精神具有

统一性,处于精神的最外层的感性知觉和处于精神的最隐蔽的核心
的无意识都需要同样的形式(梦和幻觉都是从这个隐蔽的核心
产生出来的)。

第二,阿恩海姆认为,简化不仅仅在一个式样之内起作用,而且也在式样的空间定向中发生影响。一个艺术家在创作中最感兴趣的是这样一个事实:凸起容易使式样成为“图”,凹进则容易使式样成为“底”。“图形”与“基底”之间的关系,就是指一个封闭的式样与另一个和它同质的非封闭的背景之间的关系。它们仅仅是深度上的两个特定层次,不同的知觉因素既可以互相配合,也可以互相对抗。在和谐的构图中,所有的因素合在一起,又能形成一种清晰可辨的优势系统。艺术家在自己的艺术创作中,直观地或不自觉地运用了这样一些知觉因素,以便使画中各事物在深度上的位置关系更加明确和清晰。

第三,一切知觉对象都应该被看做是一种力的结构。眼睛对深度距离的知觉,可通过图形的重迭和具有一定体积感的对象变形而进行的。眼睛在知觉时所依赖的一切,就是物体投射到视网膜上的式样,由视网膜产生的变形,由人的大脑给予矫正,使得物理事物的形状和大小与心理经验到的形状和大小保持一致。眼睛能对变形补偿多少,取决于双眼的合作和其他条件的作用、观看者的态度、投影式样本身的状况。阿恩海姆又谈到增加深度的因素,他认为三度空间是由知觉梯度创造的。只有当知觉到的梯度是某一种更简单的式样的变形时,它才能产生深度。而变形之所以能够表现出深度,那是因为对它在第三度范围内进行补偿之后,就能产生出最简化的式样。正是由于变形所产生的那种真实感,使得中心透视法发挥了一种把艺术家从拘泥于表现客观形状和大小的方法解脱出来的作用,为现代艺术的自由打下了基础。因此,变形是能使我们达到一定的艺术目的的一个必要的和有用的工具。

四、知觉的运用

艺术家在创造艺术作品时,把所有的知识转化成视觉形象。他能取得多大的空间效果,主要取决于他运用什么样的形状、大小、色彩、定向等知觉因素。假如一个画家要创造出透明的效果,他就必须使画面的形状、色彩搭配得恰如其分,直到它们的色彩值分裂之后能形成一个更加简化的整体式样为止。

第一,在日常生活经验中,光线是帮助我们知觉空间的最重要的标志物。光线不仅能使我们看到周围物体的存在,而且能使我们看清它们的形状、运动方向以及它们离我们(或离其他物体)的距离。在绘画中,光线在视觉感知中担负着同样重要的任务。绘画中用于表现光线照射的方式基本上有两种。第一种是艺术起源阶段所使用的把物体描绘成一种具有二种同质的色彩和亮度的物体,这种方式实际上是感性经验的分裂在绘画技术中的反映。第二种在此基础上分别增加了照射光线和阴影。在中世纪和文艺复兴的绘画作品中,许多是利用第二种方式的。在文艺复兴初期,光线基本上被用来创造立体感。真正能把光线那感人的象征作用发挥出来的是伦勃朗的画。在19世纪印象派画中,世界往往显示出一种内在的明亮光辉,这种效果又往往因为物体的轮廓显得很模糊而得到进一步的加强。而在某些抽象的作品中甚至开始恢复使用传统的照射法。在某些最典型的现代艺术作品中,各种物体都具有自己独特的色彩,而且看上去不具质感和光辉。

第二,阿恩海姆认为,严格说来,一个视觉表象都是由色彩和亮度产生的。形状和色彩是有区别的。凡是富有表现性的性质(色彩性质,有时也包括形状性质),都能自发地产生被动接受的心理经验;而一个式样的结构形态,都能激起一种积极组织心理活动(主要指形状特征,但也包括色彩特征)。人们所看到的色彩究

竟以何种表象出现,不仅要取决于它在时间和空间中的位置和关系,而且还要取决于它的准确的色彩以及它的亮度和饱和度。在视觉艺术中,表现性质是色彩领域中的一个重要的——但不是惟一重要的——研究对象。色彩结构的文法是结构组织原则。一切色彩,只要它们的饱和度相同,就可以达到相互和谐。如果一幅构图的所有色彩要成为互相关联的,它们就必须在统一的整体中配合起来,所以和谐是必不可少的。色彩搭配的“句法”是色彩构图原则。色彩混合方式主要有两种:附属色的相似和主导色相似。产生非混合色的混色方式基本有两种,即叠加方式和递减方式。一幅画,如果它的构图是基于一对互相对立的力量或某种戏剧式的冲突创造出来的(如互补的形式),那么在它的整体的平衡状态中,就一定会见出张力的作用。

第三,运动是否能被看见和在什么样的情况下才能看见,运动的方向和速度,主要取决于被观看物体在空间和时间的总关系结构中的位置。时间艺术和空间艺术,是没有什么本质的区别的。在一幅绘画或是一座雕塑中,全部物体那永恒的平衡是由活动建立起来的,这些力量或是互相排斥和吸引,或是向着某一特定的方向推进,但总是要在形状和色彩组成的空间次序中显示自身。在戏剧和舞蹈中,它们的全部活动是由物体确定下来的,这些物体又是由它们所做的事情确定的。这就是说,前一种媒质是活动确立存在,而后一种媒质则是通过存在确定活动。两种媒质都能表现出空间和力的作用,只不过它们的侧重点不同罢了。速度的改变会使物体的性质发生变化,同时物体的大小也会影响视觉所看到的速度。艺术家的知觉活动最关心的是眼前各种物体的行为达到了哪一级复杂性水平。某些艺术家,特别是立体派艺术家,在表现人体时,往往赋予它某些非有机体的形状;而在表现静止的物体时,反而使用了灵活多变的曲线去赋予它们以人的特征(如凡高)。相反,只有物体所显示出来的行为和形式本身,才使得眼睛把它们

归并到从最简单的存在式样到最复杂的存在式样之间的等级序列中的某一个水平之中。在舞蹈艺术中,艺术家本人、艺术家使用的媒介和艺术作品三者都融合在同一个物理事物——人体——之中(表演艺术也是如此)。观众看到的是一个真正的视觉艺术品。

第四,我们在不动的式样中感受到的“运动”,是大脑在对知觉刺激进行组织时激起的生理活动的心理对应物。这种运动性质就是视觉经验的性质,它与视觉经验密不可分。事实上,一切视觉现实都是视觉的活动造成的。只有视觉的活动,才能赋予视觉对象以表现性,也只有具有表现性的视觉对象,才可能成为艺术创造的媒介。艺术家认为,这种“不动之动”是艺术品的一种极为重要的性质。不动之动具有“倾向性的张力”的性质和状态。如果想使某种式样包含着倾向性的张力,最有效和最基本的手段就是使它的定向倾斜。其他方法还有变形、频闪运动等。在静态的自然物中,所知觉到的强烈运动,往往是物理力作用之后留下的痕迹;正是物理力的运动、扩张、收缩或成长等活动,才把自然物的形状场造出来。在艺术家的眼中,任何物体或物体的组成部分都是一种能动的“事件”,而不是一种静止不动的物质;物体与物体之间的关系也不等同于几何图形之间的静态关系,而是一种相互作用的关系。如果我们想要通过直觉的观照能力或是通过清晰的分析步骤去理解一件艺术品,就必须首先分析那种将作品的主题建立起来并指出作品的存在理由的力的式样。但是要想彻底弄懂这个力的式样,又必须把它与作品的内容——作者力图表达的见解——联系起来。

第五,不管知觉对象本身是运动的,还是静止不动的,只有当它们的视觉式样向我们传递出“具有倾向性的张力”或“运动”时,才能知觉到它们的表现性。事物的表现性,是艺术家传达意义时所依赖的主要媒介,他通过这些性质来理解和解释自己的经验,最终还要通过它们去确定自己所要创造的作品形式。阿恩海姆认

为那种把视觉形象的表现性归结为人类感情的反映的理论是犯了如下两方面的错误:第一,它忽视了这样一个事实:表现性实际上取决于知觉式样本身以及大脑视觉区域对这些式样的反应。第二,它过分地限制了具有表现性的事物的范围。阿恩海姆认为造成表现性的基础是一种力的结构,表现性取决于我们在知觉某种特定的形象时所应验到的知觉力的基本性质——扩张和收缩、冲突和一致、上升和降落、前进和后退等等。这种力的结构之所以会引起我们的兴趣,不仅在于它对那个拥有这种结构的客观事物本身具有意义,而且在于它对于一般的物理世界和精神世界均有意义。我们必须认识到,那推动我们自己的情感活动起来的力,与那些作用于整个宇宙的普遍性的力,实际上是同一种力。由此,我们才能意识到自身在整个宇宙中所处的地位,以及这个整体的内在统一。阿恩海姆认为艺术的极高声誉,就在于它能够帮助人类去认识外部世界和自身,它在人类的眼睛面前呈现出来,是它能够理解或相信是真实的东西。最成熟的艺术作品,能够成功地使其中的一切成分服从于一个主要的结构规律,每一个组成部分都是为表现主题思想服务的,所有的艺术都是象征的。在艺术中,人的心灵运用一切有意识和无意识的能力去接受外部世界的信息,并给这些信息赋予形状和加以解释。外部世界和内部世界的本质,最终都应该归结为力的作用。

《艺术与视知觉》是阿恩海姆的代表作。书中阐述了形状、色彩、位置、空间和光线等知觉范畴中所包含的种种能够创造张力的性质。认为一切知觉式样都是能动的。而知觉式样所具有的这个最基本的特征,是对艺术最有用的。阿恩海姆通过对视知觉艺术的深入研究,系统地阐述了格式塔心理学美学的主要理论。从而使该书成为格式塔心理学美学的扛鼎之作。

刘慧姝

迪 基

艺术界 1984年*

乔治·迪基(George Dickie),美国当代著名哲学家和美学家,伊利诺斯大学教授。自1956年以来,一直致力于美学方面的教学与研究工作。受分析论美学思想的影响,起初所持的审美态度说观点发生了转变,但同时分析论美学否定艺术可定义性的主张不以为然,提出了自己的“习俗论”美学主张。其主要美学著作有《审美态度的神话》(1964)、《狭义艺术与广义艺术》(1968)、《艺术界说》(1969)、《美学导论》(1971)、《艺术和美学》(1974)、《艺术界》(1984)。其中《艺术界》在《艺术和美学》的理论基础之上进一步完善并阐发了习俗论思想,也系统回答了当时美学界对它的种种批评与诘难。

迪基认为,习俗论是一种境况理论,艺术品乃是由它们在一个习俗框架或境况中占据的位置所导致的产物,即是说,艺术家惟有

* 乔治·迪基:《艺术界》,纽约1984年版。

浸淫于一个与历史同步发展起来的框架之后才能创作出艺术作品,而这个决定艺术创作以至艺术本质的框架,就是艺术的“习俗”或“艺术世界”。习俗论的基本出发点是,艺术哲学家应该注重艺术世界中的发展演变,承认传统的艺术客体领域;艺术理论奉行价值中性,主张分类,承认艺术创造的普遍性。在这个意义上,习俗论与传统理论有着密切的联系。因此习俗论又可以称为某种境况理论,而传统的艺术论也是一种境况理论,但由于传统理论过分强调某一方面,因而显得单薄。习俗论在内容方面并没有排斥传统的表现论、再现论、象征论等,而是把它们包容在内,同时又扩大了艺术的范围。

迪基的“艺术世界”并非指某个团体,而是指一个整体,一个背景,指一种广泛的非正式的文化习俗,包括艺术家、呈现者、公众及一些辅助人员所起的作用,并以艺术家与公众的作用为核心,这一整体和背景是一个由一系列单一的艺术系统组成的,在其烘托下,人们进行创作。然而艺术创造又受其自身规则的约束。所谓规则也就是艺术创造的必须条件:一是必须创作一件人工制品;二是这件制品应该呈现给艺术界公众。因此,艺术家是为有所准备的公众担当起一种历史地发展起来的文化作用,即文化习俗,他在创造艺术时总是考虑到公众,并与之组成一个“呈现群”。艺术世界中的诸艺术系统和“呈现群”在两个方面形成了有力的社会习俗:第一,是使所有参与艺术活动或与艺术活动相关的人都习俗化,都接受某种艺术的习俗观念;第二,是使各艺术系统形成自立的习俗惯例,构成一定的习俗框架。这两个方面交汇成一股支配着、规定着艺术本质的力量。

《艺术界》中习俗论的阐发与完善是在《艺术与美学》理论阐发的基础之上同当时对习俗论美学批评的各种观点的辩驳中完成的。

许多世纪以来,柏拉图的艺术模仿说一直影响着艺术思维,从

各个方面制约着后来的艺术哲学家思考艺术本质的思路,成为一种既定的艺术本质观。即使一些持与柏拉图模仿说相反观点的艺术理论家也依然受其观点所运用的实例所影响,从而使后来的艺术家们认为可以通过集中注意艺术品本身发现艺术的决定性特征,另外柏拉图追求无限实质的方法使艺术哲学家认为被他们视为决定性的特征由于反映了艺术的无限实质而合理地成为决定性特征。后来的哲学家们即使发现柏拉图的艺术模仿说是错误的,但他们也依然将考察艺术本质的注意力放在艺术品本身,较晚近的表现说以克罗齐和克林伍德为代表,把柏拉图所斥责的个人情绪捧为艺术真谛,宣称表现情绪才是艺术的实质。然而在迪基看来,不管是模仿说还是表现说,其理论或把艺术品放在处于艺术家与题材之间的一个两点结构中,或把它直接与艺术家联系起来,都过于简单,视野过于狭窄,未能揭示艺术本质。习俗论与之不同之处在于:它将要置艺术品于一个多元的复杂的框架,强调“呈现群”所担当的作用。

以韦茨和齐夫为首的“新概念哲学家”——分析哲学美学,追随维特根斯坦的语言游戏说,提出“艺术不能下定义”一说,理由是大量的艺术品并没有显示出共同的特征,因而也就没有一套固定的衡量标准;艺术概念是一种概念漩涡,持续不断地把新的标准吸收进来。在他们看来,只要有这两点:(1)可见的相似,(2)把某物称为艺术品,客体就足以成为艺术品了。这是要求人们把注意力从给艺术下定义转移到对艺术活动和艺术作品作具体的分析。习俗论同意分析派的艺术概念开放说,但习俗论坚持艺术是可以界定的,而人工制作性就是艺术的一个必要条件。迪基认为人工制作的艺术是某种人类创造活动的结果,分析美学的类似艺术只是注意到类似物的结果,二者无法等量齐观。这里,迪基强调在理论上关注人工制作的艺术以及创造这艺术的活动,不必牵涉进类似艺术。这是关乎到“什么是创作界限”的问题,也是艺术哲学必须

首先考虑的问题。

比尔兹列针对习俗论提出了“浪漫”的艺术与艺术家概念。当然比尔兹列并没有为其理论辩护,而是提出了习俗论的不确切,他对习俗论的批评从阐述两种原则着手,并认为这两个原则各自都为“艺术本质上是习俗性的”提供了一个充足条件:第一,假如某个存在着的习俗被包括在“A是件艺术品”的真实条件中,那么艺术品在本质上就是习俗性的客体。第二,假如某个存在着的习俗被包括在“这一件艺术品有特性P”的真实条件中,而P则是艺术品的正常特性,那么,“艺术品在本质上就是习俗性的客体”。比尔兹列认为迪基理解的艺术世界并不是一个习俗标志,而是一种习惯。威思德则发展了比尔兹列关于习俗的看法,区分了行为习俗与人格习俗,行为习俗是行为的各种型态,如许诺等,这些行为由一些规则管辖,而参与这种行为的人则理解这些规则,行为习俗的标志就是那种行为型态的特定表现。人格习俗是一些机构,其行为具有人格特征,人格习俗能够参与行为习俗。基于威思德的修正,迪基认为艺术创作就是一种行为习俗,它不以任何关键方式涉及任何人格习俗。当然,许多人格习俗与创作有关,但艺术创作并不非要有一种特定的人格习俗不可。尽管如此,迪基并没有接受比尔兹列的“浪漫的”艺术概念说,他认为比尔兹列的浪漫观点并没有阐明和证明习俗论的不充足,因为他在论述浪漫艺术家时只是强调艺术家回到自己的象牙之塔,避免种种习俗,通过自由而富于想象的能力创造一件艺术品,而没有拿出文字来指出习俗论何处不充足。针对于此,习俗论则认为艺术品不可能有这种浪漫的瞬间发轫,艺术是以演化的方式从技法中逐渐产生,与社会、宗教、风尚及其他行为联系在一起。迪基指出,他与比尔兹列的主要区别在于,是否可能有不依赖艺术节氛围、框架而创造艺术的人。

关于宾克利的批评,迪基认为不甚恰当,但他的大方向是对的,只是他关于习俗观的看法却陷入了一些麻烦:①他认为艺术品

不必非有人工制作性,即简单说明就足以创造艺术。②他实际上没对惯例——被认为包括在艺术创作中的惯例——的本质作出解释。

迪基在与批评意见的辩论中强调指出了艺术创作的关键问题是框架问题,浪漫艺术家概念失败的原因也表明艺术创造必须有某种框架。而迪基认为所有的传统艺术理论都注意到了某种框架,但没有把这一问题作为他们理论的焦点,如模仿论中艺术即模仿这一观点的潜在含义有两个指向:指向某个创造出模仿的人,指向一个题材,这样,就模仿论而言,一件艺术品就存在于艺术家和题材这个框架之中,但这理论却没有说明,框架是否仅仅为在特定时间内创造一种特定的艺术品而存在,框架是否留存在这种时间内,而这同一框架则是创造许多艺术品的背景,而且模仿论也没有说明,框架本身能否算一个创始人的创造,框架是否作为一种发展中的文化基质为特定的艺术家而留存。甚至连比尔兹列的理论也存在一个最低限度的框架:假如一个浪漫艺术家创造了一件艺术品,这件作品就会与作者发生联系,但比尔兹列却没有将论述重点置于此。因此迪基总结到一个使艺术创造成为可能的框架的概念一直处在传统的艺术理论中,但却没有得到发展。

习俗论提供了一条根据艺术实践的演变揭示艺术本质的新思路。历代的艺术本体论大多是对艺术某一方面的特性作静态的归纳,要么只适用于某一时期的艺术,要么只适用于某一艺术类型。现代各种艺术本体论多数离开了艺术实践,趋向静态考察,往往流于形而上。习俗论可以说是本世纪以来实践观点美学的一次新的运用。迪基试图在尊奉传统习俗的同时为现代艺术辩护,竭力探寻艺术之本质,寻找普遍的定义。他提出或复述了一些基本概念,如定义的循环性、艺术之内曲本质、审美客体、审美相关性及审美质等等。不过在回答种种批评意见时,迪基的论述充满了反驳意味,但在理论上的阐述则不那么完满,甚至有些力不从心。这是因

为,迪基想调和形形色色的理论,包容各种对立倾向,囊括古典与现代艺术。于是,他的习俗论便染上了强烈的折衷主义色彩。

李孝弟

拉 伦

意识形态与文化身份：现代性和第三世界 1994年*

乔治·拉伦(Joage Larrain, 1942—),出生于智利的桑地亚哥,1971年取得智利天主教大学神学和社会学双学位。毕业后,他留校任教于跨学科中心,并同时在该中心做研究工作。1973年他赴英国求学,取得索塞克斯大学的硕士和博士学位。1977年他受聘于伯明翰大学,讲授知识社会学和发展社会学,直到90年代初执掌文化研究系,拉伦一直是该校的社会学系高级讲师。1964年英国伯明翰大学成立了伯明翰当代文化研究中心,这标志着伯明翰学派的创立。进入90年代以后,伯明翰大学的当代文化研究中心被改为当代文化研究系,乔治·拉伦取代里查德·约翰逊担任系主任。此时,完整意义上的伯明翰学派已经消亡,但是,拉伦以意识形态为中心的理论研究,与伯明翰学派成员,特别是斯图亚特·豪尔有着一脉相承之处。由于身处两种文化之间的特殊地位,拉伦

* 乔治·拉伦:《意识形态与文化身份:现代性和第三世界》,英文版,剑桥 Polity Press 1994年版。

往往能够超越民族国家和民族文化的局限,以某种全球性的批评眼光来看待各种文化现象和哲学思想。拉伦的代表性著作有:《马克思主义和意识形态》(1991)、《历史唯物主义的重构》(1992)、《发展理论:资本主义、殖民主义及依赖性》(1990)和《意识形态与文化身份:现代性和第三世界》(1994)。拉伦的工作重心主要是从文化角度对现代性、后现代性和第三世界的发展进行研究,但他始终将意识形态观念置于理论研究的中心地位。

《意识形态与文化身份:现代性和第三世界》是乔治·拉伦在1994年出版的,该书从当代哲学和文化研究学的角度对现代性、后现代性理论及其第三世界的相关性进行了全面的考察,其重点是以意识形态观念为轴心分析评价当代理论家和思想潮流,特别是盛行一时的非理性主义、后结构主义、后现代主义及其在全球范围内的意义问题。在该书的前言中,拉伦坦承在研究、写作过程中受到前期伯明翰学派的重大影响,特别得益于伯明翰大学文化研究中心主任里查德·约翰逊关于文化身份问题的讨论。因此,尽管拉伦的理论研究在很大程度上偏离了前期伯明翰学派对媒体和大众文化的关注,但在理论渊源上,他与前期伯明翰学派成员仍具有某些一脉相承之处。《意识形态与文化身份:现代性和第三世界》一书由六章组成,分别是“意识形态、理性和他者的建构”、“意识形态和对理性的攻击”、“结构主义和阿尔都塞主义的消解”、“后结构主义与后现代主义”、“哈贝马斯与理性的新概念”和“文化身份、全球化与历史”,其主要内容包括:

一、普适主义与历史主义

《意识形态与文化身份》开宗明义地指出,有关现代性的争论实际上是普适主义观与历史主义观的对立。拉伦对普适主义的批判,主要从第三世界历史、文化的差异性着手。他认为,任何一种

自启蒙运动以来所产生的普适主义理论,其重要共同点之一均断定世界上每一个国家在克服了自身在发展道路上的特殊障碍后,都会循着一条普遍性的路途向某一些共同目标前进。当这一理论遇到那些显然有别于其勾画的发展模式,并且难于被其理论涵盖的国度时,它或是排斥这些国家的历史相关性,或是在论述时不时流露出带有种族主义色彩的字眼。拉伦认为,导致对第三世界国家的歧视性甚至种族主义的评论的关键在于这些理论均受到启蒙运动以来理性观念的支配,试图以欧美社会为中心预设某种普适性的发展模式,并以此作为衡量其他文化的标准,而无视它们的历史、文化的特殊性及其复杂性。

当然,挑战普适主义观念并不等于认同历史主义理论,在对普适主义观作出总体评价后,拉伦转而将批判的矛头对准历史主义学说。拉伦认为,历史主义理论貌似公允地对待异质文化的态度,实际上是一种更加隐蔽的种族主义。从表面上看,批判普适主义种族偏见的自然答案是历史主义的文化相对论,但实际上,文化相对主义对共同真理和普遍价值的绝对否认很容易滑入将他者的差异绝对化,从而否认人性共通性的泥坑。

二、非理性主义批判

《意识形态与文化身份》的重点在于评价、批判 20 世纪以来逐步形成潮流的非理性主义。因此,在对围绕现代性问题出现的两种截然相反的话语作出初步评判后,拉伦转而考察了非理性主义的历史及其代表人物的学说。他将叔本华、尼采列为非理性主义的早期代表。拉伦对非理性主义传统的批判,也包括了法兰克福学派的阿多诺、霍克海默与马尔库塞。在他看来,法兰克福学派的这些成员均受到尼采对理性和道德严加批判的影响,用尼采的眼光批判性地审视启蒙运动的理性主义。拉伦在批判法兰克福学派

时,并未把哈贝马斯包括在内,相反,他对阿多诺、霍克海默等人的批判主要基于哈贝马斯的观点。对拉伦而言,从叔本华到法兰克福学派所形成的非理性主义传统的意义之一是,它为20世纪晚期的主要思潮——后现代主义的出现作了理论上的准备。拉伦在全面评判后现代性之前,先对结构主义和阿尔都塞作了一番考察,他认为,阿尔都塞的意识形态理论以及他对科学性的渴望表明:他在某种程度上亦出自结构主义的传统。拉伦对阿尔都塞的批判主要集中在其对主体的忽视,以及将科学从社会历史中割裂出来并加以绝对化的观点。如果意识形态像阿尔都塞所描绘的那样,通过塑造“自愿”服从现存秩序的主体来进行生产条件的再生产,那么,某一社会怎么可能出现批判那一秩序的个人或群体呢?

三、意识形态与后现代主义批判

后结构主义与后现代主义之间的界限通常难于区分,拉伦承认这两种思潮在很多方面具有重叠性,但他仍然认为可以粗略地区分它们的不同之处。后结构主义的代表人物是福柯等思想家,他们并未将社会现实分解为残破的意象和符号,仍然坚持某些有进步话语构成的主体可以在政治上反抗资本主义权力机构的观点。后现代主义则以利奥塔、鲍德里亚等为代表,他们对有意义的社会变化不再抱有希望,因为现实在他们眼中已蜕变成支离破碎的“影象”,混乱和超现实的社会甚至使权力也演变成了非现实的东西、斗争和解放的努力也变得不再值得。

拉伦对以福柯为代表的后结构主义的批判,主要集中在该思潮以话语取代意识形态、否认意识形态在社会批判中的重要性。在他看来,福柯对意识形态观念的摒弃,实际上与他作为批判资本主义社会的知识分子地位不相吻合。话语的分析不能也不可能取代意识形态的分析。

同样,在批判后现代主义思潮上,拉伦的视角也主要摆在后现代主义与意识形态观念复杂含混的关系方面,因为后现代主义在攻击构成现代性的理性观念的同时,也隐含着对意识形态观念的质疑。拉伦认为,利奥塔和鲍德里亚理论的中心矛盾点在于他们虽然否定了意识形态在当代社会分析上的有效性,却无意地从后门再一次引入了意识形态。就利奥塔来说,尽管他标榜语言游戏的多样性,对马克思主义所谓的“宏大叙事”不以为然,但他实际上却假定在众多的语言游戏规则中,惟有他的话语才反映了这个多样世界的真实。这种理论假设本身就充满了意识形态色彩。

作为现代性的捍卫者,拉伦对后现代主义的批评可谓不遗余力。在他看来,后现代主义的先天性疾病在于它一方面以怀疑真理、攻击理性的面目出现,但另一方面却不得不证明自身理论的合法性。所有对真理可能性持怀疑态度的理论都面临与后现代主义相似的两难处境:要么暗自将自己的怀疑主义视为真理,要么最终亦谴责自己主张的合法性,从而不攻自破地进行自我解构。最重要的是,后现代主义还有掩盖资本主义社会真实矛盾、维护资本主义现存秩序的嫌疑。拉伦在书中这样说道:“从根本上说,后现代主义思潮自身也是一种意识形态,因为它帮助掩盖全球性资本主义的真实矛盾,客观上起到了将人们的注意力从矛盾转移到纯粹的影像和超现实的世界上的目的。后现代主义的意识形态性还表现在它在单方面强调多元主义和差异时,试图掩盖不同文化和民族之间人性的共同因素。在公开攻击意识形态观念,但暗地里却单方面地运用它批判其他理论的同时,后现代主义不仅自相矛盾,而且演变成一种便利的维护现状的意识形态。后现代相对主义和对理性的怀疑,使人们对更好前景的信仰和解决社会主要问题的愿望变得不再可能;同时,有意识地寻求政治变化也丧失了全部的意义。最终,连现实和改变现实的载体也被消解了。在技术革命不断加速,前共产主义世界政治经济危机不断加剧,资本主义西方

和第三世界经济问题不断深化的当代,没有任何一种意识形态像后现代主义那样更适合保护作为整体的现存体制了,因为它把混乱、迷离的变化以及无尽的支离破碎说成是自然、正常的社会状态。”

四、哈贝马斯、交往理性与文化身份

在比较全面地批判了后结构主义、特别是后现代主义之后,拉伦单独列出一章来讨论哈贝马斯的理论。显然,哈贝马斯对他来说相当重要,从某种程度上说,他在回顾和批评自启蒙运动以来所形成的各种思潮的基础上提出的自己的建设性理论主要来自哈贝马斯的启迪。对拉伦来说,那些攻击现代理性的思潮,从叔本华、尼采主义到后现代主义,实际上都只看到了理性的一面,即所谓的工具理性,而哈贝马斯所揭示的理性的另一面,即“交往理性”则被完全忽略了。问题的关键并不在于后现代主义等所声言的工具理性必须被抛弃,而在于工具理性必须服从于更具对话性的交往理性的控制。工具理性只是理性的一部分,而且受制于交往理性。与尼采、韦伯、阿多诺等人所论述的相反,现代性并非因理性的过度泛滥而危机四伏,而是因为缺乏交往理性才呈现出危机。拉伦认为,交往理性还有助于避免文化身份问题上的种族中心主义和相对主义。在他看来,普适主义无视异质文化特殊性,认定世界上只有一种发展模式的观点,实际上也是工具理性占支配地位的结果。由于工具理性首先在西方取得霸权地位,因而一些人在评价第三世界国家时,往往从工具层面看待这些国家的发展,否认它们的文化成果,最终导致种族中心主义。交往理性在处理文化差异上会给我们带来崭新的视角,因为它的中心观念就建立在平等对话的基础上,认为不同的个人或文化之间首先具有互相承认的关系,在达到有限度的“普遍共识”之前,有必要清楚地了解对方的立

场与论说。资本主义的全球化过程是对交往理性的根本蔑视。

拉伦认为,在文化身份问题上,哈贝马斯关于身份不是一成不变的预先给予,而是一项不断进行当中的工程的观点同样具有启迪意义。定义文化身份的资源是各种各样的,强调什么,舍弃什么,不仅能够看出文化身份的历史建构特征,而且能够看出文化身份问题与某一阶级的利益和世界格局中国与国之间,以及文化与文化之间的纷争密切相关。在世界秩序仍然存在支配与被支配、压迫与被压迫、歧视与被歧视的当代社会,处于弱者地位的第三世界国家完全有必要利用各种渠道大力伸张和突显自己的文化身份。同占支配地位的资本主义中心国相反,第三世界国家建构其特殊文化身份的努力不具有意识形态,因为这种努力试图在全球政治、经济、文化日渐一体化的情势下揭示矛盾和暴露冲突。

包亚明

布洛克

美学新解 1979年*

G·布洛克(Gene Blocker),美国当代哲学家、美学家。1960年毕业于芝加哥大学,1966年获加利福尼亚大学伯克利分校哲学博士学位,现任俄亥俄大学教授。研究领域包括美学、伦理学、哲学等。主要著作有:《无意义的意义》(1974)、《哲学导论》(1974)、《谬论的形而上学》(1979)、《艺术哲学》(1979,中译本改名为《美学新解》)、《伦理学》(1980)、《哲学基础》(1987)、《原始艺术的美学》(1991)等。

在《美学新解》这部重要著作中,布洛克根据分析美学的主要观点,结合当代艺术的发展、艺术心理学和社会心理学的最新研究成果,对模仿、再现、表现、形式、意义、真实、意图、批评等主要美学范畴的含义、历史演变过程及围绕这些范畴的美学争论作出了全新的分析和解释。

* G·布洛克:《美学新解》,滕守尧译,辽宁人民出版社1987年版。

一、美学谈论的是谈论艺术的方式

在今天,多数哲学家都放弃了那种视哲学为一种描述世界的本性的“分析科学”的传统见解,而把哲学看做一种分析学科,主要用来阐明我们思考世界的方法。哲学不再致力于描述世界,而是描述人们对世界加以分门别类时使用的概念。“简言之,哲学思考的是思考的方式,哲学谈论的是谈论的方式”。

我们所认识的世界是通过我们使用的概念来把握和感知的,在我们的日常知觉中,我们看到的不是互不联系、无意义的感觉碎片,而是有秩序的存在。因此,对我们使用的种种概念的分析,归根结底又是对我们所在的世界的分析。“只要我们所认识的世界是一个有意义的世界,对其意义的分析就是对这个世界的分析。”

同样,认识美学问题也必须通过概念的分析来进行。模仿、再现、表现、形式、内容、直觉、意图等术语在美学理论中频繁出现,但实际情况是这些术语往往有不同的解释,造成了相互理解的困难和认识上的混乱,因此有必要对这些概念重新分析。我们并不只是狭隘地关注这些术语的具体含义,这是我们对美,对这个世界达到清醒的把握的一种途径。

例如,在现代艺术中,出现了所谓的“现成的发现品艺术”。艺术家们开始收集和展出“浮木”和被丢弃的器皿和碎片等物,并宣称这就是他们的作品。有时候,甚至一条白色的长木板,一把便壶,都出现在展览上。这时,艺术批评家就要说明这些东西究竟是不是艺术品。如果是艺术品的话,根据的是什么理由?他们是否符合我们关于艺术的概念?这些问题都围绕着我们对于艺术品的认识展开,而这又完全是一个概念问题。

这种哲学思考会促使我们反思以往对艺术的经验和理解,使我们对世界的日常观察变得敏锐,其结果是使我们习惯的态度和

反应发生极大的变化,从而加深我们的认识。比如说,我们会意识到上述艺术品的作者具有全新的艺术概念,他们实际上是用这些作品来表达一种概念,向传统挑战。他们是在从事一种非常严肃的事业,即致力于扩大或重新塑造人们的艺术概念,展示艺术世界的无限丰富性。美学家结合艺术家的创作实践所作的哲学探讨同样也是严肃的,这种艺术哲学不仅是艺术创作的反映和总结,也促进了艺术家的创作活动,使我们对艺术,对自己和自己生活的世界有更清晰的理解。

美学研究的是人们谈论创造、欣赏、艺术批评时用的各种方式,但是由于世界上还没有专门供美学讨论的语言、词汇和概念,所以谈到艺术时,我们只好从艺术讨论以外的其他领域借用一些术语,而这必然会造成使用和理解上的混乱。比如经过仔细分析,我们就会发现,像“艺术表现情感”或“艺术模仿现实”等等常见说法,并不像我们一开始想的那么恰当。既然问题多出在语词概念方面,就要注意精确地使用语言,不要试图建造宏大的理论体系,而致力于解决个别概念问题。

另外一个值得关注的是艺术的“自治性”问题。几个世纪的美学研究,都在试图发现一个自我独立的艺术和美感领域,或者说,一个只有在艺术中才能发现的特殊经验和价值。凡是强调一件艺术品具有自身内在特征和价值的理论,都被称为“自治性理论”;而一切强调外在因素(即艺术家的思想和感情,艺术家所在的社会地理环境,等等)的理论,均被称为“他治性理论”。“自治论”现在逐渐确立起来,形式主义就是这种理论的典型代表,他们主张一件艺术品的价值必须通过其自身的标准和它内在的形式结构去判断。但是,由于它排斥再现和表现,所以听上去似乎是拒绝承认现实世界(包括人类感情)与艺术之间有任何关系,而这一点无疑和我们的感觉经验不一致。

实际情况是,艺术同社会背景、周围环境、个人情绪等都是

联系的,也就是说,构成艺术品的要素或成分均具有再现和表现的意义,这些意义均独立于或外在于艺术品本身。但是这些要素或成分在每一件艺术品中都是以一种独特的方式组织在一起的,这种独特方式无疑会创造出一种新的和内在的性质。这种性质只存在于作品本身,但它又反过来对现实世界产生影响,引发我们对于日常生活的普通世界作出全新的解释。最终的结论是,一件作品既是自治的,又同我们生活的现实世界保持联系。了解这一点,我们就可以更好理解艺术品的构造方式。

二、再现

对大多数人来说,艺术再现乃是艺术中最熟悉和最好辨认的东西,它与西方最古老的艺术理论即希腊人的“艺术乃自然的直接复现或对自然的模仿”的理论一脉相承,是西方延续时间最长的一种艺术观念。从柏拉图到现代许多艺术家都持这种写实主义观点。这种理论主张艺术品的任务就是忠实地反映外在生活,我们对艺术品的评价也就是看它是否符合客观现实,因此题材也就是一部作品中最重要东西。除了它所反映的现实,一部作品其他的成分或要素都无关紧要。

但是我们的审美经验和许多美学家的研究结果说明,并不存在什么绝对的写实主义,也没有不偏不倚的或绝对忠实的自然主义,任何对现实的复现都不是自动的和机械的,都免不了带上内心情感的印记。著名审美心理学家冈布里奇认为,再现应当“是一种翻译,而不是一种抄录”,是一种“转换式变调,而不是一种复写”。在再现世界时,人类心灵活动——综合、组织、选择、统一等——所作出的积极贡献,至少同感官从现实接受的被动印象同样重要。这意味着,我们应以下列方式看待艺术:

(1)重要的不是题材,而是某一特定作品中处理题材的方式

(风格、传统);

(2)艺术品不等于从一扇透明窗子看到的外部世界的景象,而是一种独特的人类观看世界的方式(是无数方式中的一种);

(3)艺术品不仅仅是把物体呈现出来,而是对它的一种“评论”;

(4)我们对艺术品的反应不等于我们对艺术品所描绘的事物的反应,它有自己的独有特征,这些特征最集中表现于这件事物被描绘的方式;

(5)对艺术品的组织和构造不同于题材本身的组织结构;

(6)艺术批评不受审美之外的现实法则的制约,它有自己的原则,有时甚至与现实生活中适用的标准相矛盾;

(7)艺术家总是把自己个人的观点和立场带给艺术品;

(8)对现实的描绘不是按照它本身的样子进行。

然而这并不意味着艺术与现实无关——它的确切意思是,这种关系不是一种复制关系,而是从一种特定的人类观点、立场或角度和一种特定的文化背景出发,对现实作的再现和解释。我们眼睛所看到的永远不是物体自身的样子,而是从我们的生物学立场和我们所在的文化背景出发看到的样子。

从艺术风格的发展史来看,上述观点就更为明晰可信。每一个艺术家都有自己独特的风格,正是这些风格使我们能够区分他们各自的作品,这也正是艺术品的生命力所在。艺术史家海因里希·沃尔夫林将艺术风格类比为语言。他说:“两种风格,就好像是两种语言,我们可以用它们同时表达任何一种事物,但它们各自强调的方向和力量却大不相同。

亚里士多德在《诗学》中说道:诗人描述或模仿的东西,并不是真实发生的事件或事务,而是“可能发生或出现的某一类事务。所谓可能的,就是很有希望出现的或必然要出现的”。可以看出,亚里士多德的说法与那种纯粹的艺术模仿论区别很大。在这里,艺

术家不再受事物之真实发生或存在方式的限制,艺术不再服从于艺术品之外的事物之特征。相反,艺术家在自己的作品中可以改变所谓“真实”的东西和“现实生活”,使之满足艺术品本身的内在需要——如前后一致性、完整性、统一性或合理性等等。但是,即使是亚里士多德的这一修正过的模仿说,仍然同现实之间有着紧密的联系,这就是说,我们在作品中认为可能的事情,乃取决于我们相信它在现实生活中有可能发生。而这种相信又取决于我们在无数个人遭遇中的亲自经历,因此,它间接地反映了世界上发生的真实事件的真实进程。我们可以这样总结现实与想象之间的关系:我们的想象要寄生于现实世界,但这一事实并不意味着我们应该反过来限制艺术家,为他们提出种种清规戒律,使他们不能自由地创作。

由此可见,“对现实的模仿”和“对现实的再现”是有区别的。“模仿说”总是通过把作品同作品之外的物体和情景相比较而对作品的好坏做出判断,因而被证明是一种与作品的内在结构几乎无关的外在的或他治的标准。“再现”则不然,它所指的是作品本身描绘现实的方式,因而直接同作品之内在的或自治的需求有关。在艺术理论的整个发展过程中,人们常常在他治的模仿论和自治的再现论之间摇摆不定,但是,这一切只不过是人们的成见,艺术本身并没有这样泾渭分明地分成“模仿”和“再现”两大类型。

以透视绘画和照相为例,他们似乎是纯粹写实主义的艺术,但是他们所描摹的画面与人所感知的现实的不同也是显而易见的。首先是表面上的显著区别:绘画和照片是平面的,而不是立体的。但是主要的区别还在于它们所依据的透视理论。按照这一理论,视觉形象乃是由光线在视网膜上的投射影像造成的。然而正是这一点说明这种画面是一种偏见和习俗的形象。第一,这种观察物体方式假定人必须只用一只眼睛看东西,而且必须从空间中的一个固定点一动不动地看东西;第二,它还假定视网膜形象永远是判

定外部真实事物形象的最佳标准或尺度,而这一点也不是无可置疑的;第三,在观看绘画或照片时,为了把一幅绘画中的形象看成是“位于画面后方的一个大的物体”,眼睛的注意焦点必须投射到画面背后的地方,而不是恰恰位于画面上。也就是说,为了把一幅照片或透视画看做是实物的再现,我们必须通过学习,这就说明我们的绘画实践的确是一种习俗性的活动,而不是纯粹写实的艺术。甚至在艺术创造中可以看到许多有意歪曲正确透视的例子——在歪曲之后,物体反而看上去正常。这无不说明,我们看到的现实乃是经过艺术家解释的现实。

电影的出现,又唤起了人们对于忠实摹写现实的梦想,许多著名电影理论家都认为电影的最突出的特点就在于它的完美的写实性,这也把电影和其他种类的艺术区分开来。他们一味强调电影的客观性,对主体的干预则进行了种种贬低和忽视。实际上,电影和其他艺术一样,主要是传达了主体对现实世界的感受。这种传达是通过主观视点和艺术媒介的间接介入而进行的。照相和电影只能算是对“事物之客观性”的艺术陈述,而不是放弃主观性让事物自己“说话”。

因此,世间并不存在供我们感知的所谓未加变换和解释的真实,用艺术中的专门术语来说,我们看不到真实本身,我们真正看到的是某个提供给我们的某种关于真实的解释,艺术乃是提供这种解释的最主要的源泉。在许多时候,正是艺术家向人们提供一种新的观看世界的方式(如文艺复兴艺术家),然后才有其他人对这种新的方式作进一步的探讨(如科学家、哲学家等)。

康定斯基在其有名的《论艺术的精神》中把艺术家称为孤独的勇士,他们是在和一个抱有敌意的,麻木不仁的社会相对抗。他把艺术家视为一个三角形的顶点,社会的其他人则处于这个三角形的底边,然而这两者之间又有三角形的边线联系着。开始时,艺术家总是因为打破了流行的传统而处于孤立的地位,后来便逐渐得

到承认和接纳。但事物从三角形的顶点到达三角形基底,从而得到社会的承认时,它们便不再被视为一种新的解释、新的视角和创造性的结果。在这种情况下,形成这种视角的最初的创造性已经不见了,它变成所谓真实世界的一部分。这一切都可以说明,当人们批判一种艺术再现,拿它同“现实”作比较的做法是错误的——我们所作的一切,只不过是有一种新奇的视像和一种陈腐的视像之间作比较。

三、表现

阐述“情感表现”的理论早在古代就已出现,在整个文艺复兴时期、中世纪甚至罗马时代,许多哲学家也都断断续续地对其作过表述,但直到19世纪后半叶,它才真正受到哲学家的重视。如果说模仿说试图通过艺术所模仿的外部客观世界来解释艺术,表现理论则把注意力放在内部客观世界,即人感受到的情绪和情感等方面,而这种理论在艺术领域的同盟者就是于19世纪兴起的浪漫主义艺术。

开始时,表现主义在使用“表现”这个词时,仅仅是指一种明显的事实,即艺术与人类的情绪和情感有关。然而当人们用“表现”去说明艺术时,便有意无意地作了歪曲,把艺术说成是情绪的宣泄或情感的展示。按照这种说法,艺术的本质是它表达或唤起的感情,感情不属于作品本身,它发生于人的心理活动之中,艺术作品的作用人仅仅是激发或唤起这样一些心理状态。这种做法将艺术品的情感内容同艺术品本身相分离,而这样一来,我们对绘画、诗和雕塑的分析,不知不觉间便转变为对发生于人内心之中的心理活动的研究,与艺术品的形式全无关系,也与外部现实世界无关。

但是一件艺术品是一个物理对象(在戏剧和音乐中,则是一种公共表演),而它们唤起的感情或情绪,则是在人的身体或头脑中

发生的隐蔽的心理活动,我们怎么能说前一个表现了后一个呢?正如哲学家鲍桑葵所追问的:“怎么能把人的感情放到物理事物中去呢”? 19世纪末 20世纪初的“投射”理论的解释是,我们所感受到的大部分存在于我们身外的东西,实际上只存在于我们的心灵中。它们向外物“投射”,便产生出它们似乎存在于我们身外的物理世界中的幻觉。按照这一理论,如果一个人想要写出一首悲哀的诗或谱出一首悲哀的曲子,他自己必须真正地感到悲哀。同样,一个人要想感受到一首诗或一首曲子是悲哀的,他在阅读和倾听这件作品时必须真正是悲哀的。然而遗憾的是,上述两种意思在许多场合都与事实相反。处于极度强烈的感情中,人们很难静心创作,而观看悲剧时我们有可能感到很愉快。事实上是由于我们处于一定的“审美距离”上,所以能对感情进行反思或观照,从而把这些感情转化为审美感情,使之在一件艺术品中得到外化或对象化。正如诗人华尔华兹所说,艺术感情乃是在一种极为平静的心境中回忆起的感情。

这种审美观照或反思改变了情感状态,使它不再具有最初的那种强烈性,而许多人认为这种强烈的感情是艺术家创造力的源泉,因此反对对艺术进行分析。他们没有认识到,当意识活动从直觉的变为分析的,它的内容还是原来的,并没有改变。进一步说,艺术表现本身,乃是使某种尚不确定的情感明晰起来,而不是把内心原来的情感原封不动地呈现出来。我们的意识本身分成“直觉(或经验)层次”和“反思层次”,应该将那种原始的内心情感与那种在物体中得到体现或对象化,因而变得比较明晰的感情区别开来。可以这么说,那种作为某种内在心理状态的感情,常常是艺术的源泉,但并不是艺术品最后表现出来的东西。

审美观照将个人内心情感向人人都能理解的公共情感转化,进入一个公共的情感世界,否则我们的情感就无法交流,艺术品也就无人能理解。这种观照和表达说明,艺术表现同样与外部现实

有关,而且艺术品呈现出来的情感并不与这件艺术品相分离,而是与它融为一体,作为它的一种固有性质。换言之,它已经是这种独立自主的艺术品的有机组成部分。如果说离开人的特定的主观立场就没有对现实的把握,这种独立自主的公开性表现(相对于隐藏的内心感情)则意味着,离开了公开的呈示和相互交流,就不可能有情感的真正理解。我们不可能离开主观视点去理解客观世界,也不可能离开客观环境和上下前后的总体关系而理解主观现象。

应该认识到,情感其实包含着主观和客观的两种成分,“情感”的较为完整的含义应包括两个部分:(1)所经历的内心感受;(2)认识到这是一种什么样的情感(也就是说,能够认出它就是众人所说的那种情感)。第一部分是个人的、私人的和主观的,第二部分则涉及公共的标准。上述两部分只要缺一,情感就必定是一种弱的混乱的情感。感情是个人的和深藏不露的,但是我们总是要凭借种种大家都能理解的公共概念来表达它,使之明晰起来。正如19世纪著名的音乐理论家爱德华·汉斯立克所说:“只有凭借种种概念和判断,——在我们感情高昂时它们也许是无意识的——某种不确定的心理状态才有可能转变为一种确定的感情”。康德也说过,在任何一种知觉中,都必须同时有感觉和概念的参与,而且只有当感觉被归于某一概念时,知觉活动才算真正发生。

情感的意义一旦成为公共的,任何一种能展示这种公共特征的东西,不管是有生命的还是无生命的,都能被自动地和必然地理解为某种情感——从持续不断的闹钟声,到警笛的不祥的长鸣,再到黄昏时扫过树梢的忧郁的风。而且,任何一个人,只要适应了我们的语言、文化和社会风俗,就能够经验到外部世界中事物的情感特征。但是对事物的情感解释究竟起源于何处呢?我们说,它们有多种来源,有的来自宗教,有的来自心理学,来自传统和习俗,但更多的还是来自于艺术。由于我们大多数时间都沉溺于日常功利性事务中,所以不能清楚理解我们周围的环境,不能看到它们的本

来面目,直到艺术家运用语言文字、艺术动作、色彩和形状等等,将它们清晰地呈现出来,我们才突然醒悟。是艺术家赋予我们一种新的理解我们自己和周围世界的方式。

要强调的是,艺术家在创作作品前,并不是事先知道自己将要表现什么,只有当这种东西已经通过各种媒介——语言、色彩和形状等——被构造出来时,他才能对自己的情感有明确的感受。一件艺术品表现的欢乐和悲哀,很难同它的线条、色彩、声音、语词等分离开来。换句话说,感情乃是一件作品之不可分割的部分,并不是纯粹主观的东西。音乐曾经被视为最适合表现纯粹精神或纯粹思想的艺术,但即使是音乐,也必须通过声音才能体现出来。离开客观关系,即使人们最终能获得这种精神艺术,它也将难于为人们接受和理解。

艺术家利用大家都能理解的情感语言来创作,但是这种材料只是一个出发点或基础;作为一个艺术家,决不仅仅是在表现那些为人们所熟悉的情感作用方式,他必须把这些原始材料变成一种全新的东西。他要善于安排作品中的每个成分,不管一个成分在脱离艺术品时单独具有什么情感特征,都必须服务于作品的整体审美效果。因此,在观看或倾听一件作品时,我们必须特别注意各知觉成分——色彩、线条、构图、题材——之间的相互作用。每一种成分都位于一种大的关系网络中,与其他成分相互平衡和抵消。这一点乃是艺术与生活之间的明显不同——二者虽然都包含着情感和审美的成分,但在艺术中它们的意义更加突出和鲜明,我们对它们的理解也随之容易起来。在艺术品中,许多新的审美意义被创造出来,它们反过来又映照作品之外的普通世界,使我们看到以往经验中未曾经历过和未曾接触过的方面和维度。正如柯勒惠治所说:“它们唤醒了心灵,使它不再在习惯的诱引下沉睡,而是让它看到我们眼前世界的诸种可爱和新奇之处。”

当然,事物的情感特征并不是绝对的,同一事物在不同的环境

中或文化背景下可能有不同的解释,所以不应该试图在某一物体与某种情感表现之间建立一一对应的关系,而应该把握它的具体艺术品中的含义,对它与整个背景之间的“部分—整体”关系作出恰当的分析。但是这并不排除,生活在不同的文化中的人会对某些对人类具有深刻影响的问题和事物具有相同的知觉体验。艺术也许不是一种普遍性最强的语言,但却是一种使不同文化的人达到相互理解的最佳手段。

四、形式主义

我们已经证实,既不存在完全客观的再现,也不存在纯粹的情感表现,任何艺术品都是再现和表现的内在结合,而艺术品的形式则是其中诸种要素的构成排列,它与再现和表现的内容形成一个有机的整体,不可分割,这样的形式可以叫做作品的“有机的形式”。

然而美学中的“形式主义”却远远不是上面的意思。形式主义一开始产生于一部分人对作品本身(自治体)而不是作品之外的其他任何东西(他治体)的极力强调,认为无论是外界现实还是内心情感都不是审美的标准。本世纪初随着后印象派抽象艺术的出现,使“形式主义”顿时进入显赫地位,而现代派艺术更是将“形式主义”作为理论后盾。形式主义对于艺术自治性的追求似乎无可厚非,问题是,为了寻找他们所谓的“特殊的审美领域”,他们常常走入极端,认为艺术除了呈示其形式关系的抽象式样之外,就再没有更重要的东西了,作品的自治性排除了外部的联系,他们强调的是作品的“抽象形式”。

现代形式主义的代表是英国艺术批评家罗杰·弗莱和克莱夫·贝尔。弗莱认为,在我们平时认定的艺术中,有相当一大部分与艺术无关,种种宗教的、伦理的、历史的因素强行闯入了艺术领域,它

们的出现和被突出使真正的艺术欣赏和审美感受受到了阻碍和窒息。外在性的再现内容,当然是艺术品所应该排斥的,但是弗莱对再现内容的批驳似乎超过了一定的限度,他说:“对于一个真正懂得绘画艺术的人来说,他决不会看重绘画的题材——即绘画所再现的东西。”而贝尔也说艺术中的再现因素是无关紧要的东西,他认为艺术品的本质就是“有意味的形式”,即线条、色彩等的特殊的组合方式。

那么人们怎么会从这样一些抽象的形式关系中获得审美的乐趣呢?形式主义者提出了两个理由:第一,我们可以从这种抽象关系中见到某种“必然性”的东西,即某种“秩序”,此乃快乐的源泉。但这样一种快乐类似于人们从数学、科学和逻辑研究中获得快乐,而这种快乐能被视为审美的快乐吗?第二,抽象形式会唤起某种极为深刻、极为模糊和普遍性极强的回忆,这种回忆触动了生命中一切情感色彩的根基。但这样说无疑等于承认这种快乐和外部事物有关,和他们对作品的纯粹形式的强调相矛盾。

对形式的关注和探讨由来已久,但是只有在康德的《判断力批判》中,现代形式主义才第一次得到明确的陈述,这就是贝尔、弗莱著作中所阐述的那种形式主义。康德认为,一方面,审美判断依靠人的理性认识能力,而不是感性能力。我们对美的体验和物体的感性性质无关。另一方面,审美判断不是认识能力以通常方式,按照某种既定法则做出来的,不是为了进行类别判断,它是一种极为自由的、个性化的、不可重复的活动。他认为,在审美经验中,我们会感到无限接近于某种重要理解,但永远无法用语言将这种感觉准确表达出来,因为想象力造成的这种形象远远超过了一切确定的概念,它是开放性的、无限的。

康德关于独特的、自由的审美活动的阐述,是他对现代美学的杰出贡献,但是依据他的理论,人们必须从审美活动中排除一切感性的性质,排除一切可以分类的再现性内容。这里不难看出他这

一极端见解对形式主义者的影响。

形式主义发展到后来,试图使艺术从根本上脱离“再现”,许多抽象艺术家向着创造“完全非再现”的绘画发展。这样的绘画除代表自己之外,不代表任何其他东西,是一种看上去只像一幅绘画的绘画。于是我们看到了一幅画出来的国旗或画出来的信号,而不是一面国旗或一种信号的再现画,展览会上出现了一把卧室里取来的尿壶,一个自行车车轮等。问题是一旦这些物体被放置到艺术环境中,被作为艺术品欣赏和评论,就无可避免地指向自身之外的其他事物。每件作品都是一种关于艺术的评论,它们表达了作者的某种态度。也就是说,艺术决不能成为完全非再现性的,正如它不能完全成为写实的一样。

形式主义者强调只有艺术品的抽象形式才具有美学意义,但是却无法解释艺术品除了其形式框架之外为什么还要有意安排感性成分。优秀作品并不见得具有复杂的形式,为什么更能深入人心?形式其实是具体色彩、质地、声调等成分之间的关系,对它的把握只需要普通的知觉,其中不乏感性的或再现的内容。形式主义者试图把形式从内容中分离出来而专注于形式,没有意识到这原本是不可能的,它们不可分割,相互依赖。形式决定着内容,反过来又受到内容的限定,在相互发生关系的诸种色彩中,不管是对哪一种作出改变,它们便不再是“同样的色彩”(关系)了。

因此,现代形式主义者的失误在于没有看出形式和内容是一个有机结合的整体——对于艺术品来说,其内在的或本质的东西在于使各个部分结合为一种易于理解的和紧凑连贯的整体的目的性形式。这种有机的形式不同于抽象的或作为骨架的形式:第一,有机形式涉及整个艺术作品,而抽象形式仅仅是作品整体的一个部分。第二,有机形式具有直觉上的丰富性和复杂性,而抽象形式则具有解剖学上的简约性和条例上的清晰性。第三,有机形式的感性性质充实而丰富,而骨架形式则是一种理知的抽象。第四,艺

术品的有机形式是独特的、不可重复的,而抽象形式则是一般普遍性的,可以在许多作品中出现。可以说,有机形式与作品的内在本质和自治性原则一致,而抽象形式不仅不是作品的一种内在需要,而且与它不一致,因为它把色彩、质地等作品的内在本质的东西排除在外。

我们在艺术品中看到、听到的任何东西都不是随便出现的,每一样东西都是这个整体的有机组成部分,都有它存在的意义,这就是美学家门罗·比尔德斯利所称的“艺术环境中普通物体和字眼所具有的意义‘密度’”。功利性目的使我们的普通知觉具有高度的选择性,许多细微的成分都被忽略了,只有在审美经验中,艺术的传统才允许我们对这一批多余的丰富意义的源泉加以释放。

形式主义者的困境还来自这样一种糊涂观念——认为分析的作用就是把审美知觉的种种感受——清理出来,做到这一点就等于揭示出了位于表象下面的深层实在。实际上,我们在较高的理性高度上所讨论的事物——关系、结构、式样等,并不真正存在于艺术品之中,也不是我们的审美体验应该把握的。它们最多只是艺术品的某些性质和方面,或是审美经验的某些侧面,只有当我们为了明晰起见而对它们作理性分析时,才把它们分离出来,暂时把它们当作独立的东西——但是,在实际审美经验中,它们却是整体的不可分割的部分。形式主义者的本意是想让我们注意艺术的整体性和有机统一性,实际上却运用理性把它们分割成若干互不联系的碎片。

至此,我们已经懂得,一件作品的内容,乃是经由于艺术性的解释和审美经验改造后的现实,这种现实只存在于作品中,虽然并不排除它与作品之外的其他事物的联系。在这种解释中,内容和形式多少是相互分离的,但又互相决定。艺术与其他种类的解释的不同就在于它是一个更加完整的形式和内容的统一体。特定的审美感情是存在的,但它只能是一种满足——一种由更加清晰的

艺术再现(通过把每一部分有机地结合而造成的清晰)带来的满足,而不是一种仅由形式带来的满足。

形式主义者强调的艺术自治性原则是一种正确的美学原则,但是艺术对现实和人类感情的再现同样不是外在于艺术品的东西。假如情感和现实未曾经由艺术品内各种力量的相互作用,它就是外在于艺术品的东西,因而与艺术无关。但是,如果情感和现实是由艺术品内各种力量的作用确定的,因而无法同它们分离,它们就变成了内在与艺术的东西。从这个意义上说,艺术为我们生活的人类现实提供了一个全面的解释,当形式主义者坚持艺术的内在标准时,他们无疑是正确的,但是,当他们因此而把再现性价值排除于艺术之外时,他们就完全错了。

五、近期的发展

1. 艺术品的概念

许多批评家试图寻找到艺术品的共同品质,从而为艺术品下一个定义。维特根斯坦称之为错误的“本质主义”,因为在千变万化的艺术世界中,这样的共同本质是不存在的。至今我们为“艺术品”所下的定义,要么是过于简单,要么是过于宽泛,使我们根本无法理解“艺术品”这一概念。尤其是随着现代艺术的发展,艺术品的面貌更加多变,很难找到一个能够涵盖全部特征的定义。

虽然在属于艺术品的诸种事物中找不到一种共同的性质,但是并不是说“艺术品”这个字眼就毫无意义了,我们应该追究的是究竟在什么情况下我们才说一个物体是“艺术品”,这样的提问也许更有意义。

首先,我们所说的“艺术品”都是一种人造品,也就是说,这种物体是由人的特殊意图所造成,作者通过强化它的感性性质,引导

人们用一种特殊的方式和新奇的眼光来关注它,利用它来表明自己的艺术观点和艺术主张,作者强调的是它的审美用途。其次,艺术品必须置身于一定的审美环境中。一个放置在车库里的旧轮胎不会是艺术品,但是如果艺术家把它送到展览会上,它就代表一种审美主张,成为一件艺术品。

事实上,只要有一种审美态度,世间任何一件事物都有可能成为一件审美对象。也就是说,审美对象并不一定是艺术品,艺术品不一定能成为审美对象。把一件艺术品同一件可以从中得到审美感受的其他事物区分开来的因素是:在一件艺术品中,其艺术材料是按照某种意图或目的排列和构造起来的,因此,它可以吸引人的注意力,让人对其作审美观照,而且仅仅限于让人对它有限几个方面的性质作审美观照。它通过种种感性特征引导观赏者达到一个最佳视点,感受它的适宜和完美。

像其他概念一样,艺术概念也分为核心部分和边缘部分,位于模糊边沿地带的实例,总是引起无休止的争论。这不仅因为我们急于想把边界更准确地确定下来,而且还因为,在这个地带我们的观念有着改变和演变的余地。这种演变具体表现为,不是使原来的概念包括更多的东西,就是改变原概念的边界。因此,艺术和艺术品的概念是一个开放性的概念。尤其是现代艺术的发展为我们带来了许多新的流派,艺术与非艺术的界限变得极其模糊,使人们需要及时调整自己的视角,而艺术家们则对传统确定的所有艺术边界线都提出了革命性的挑战。在今天的艺术家看来,“边界线”就是对艺术的限制和障碍,也是他们集中攻击的靶子。当一个艺术家把他的坐在摇椅里的老祖母送到美术展览厅时,他实际上是在向艺术和工艺品的传统概念宣战。也正是这些艺术家的努力,才使我们拥有今天这样丰富多彩的艺术世界。

2. 意义

凡艺术品都有某种意义,这是艺术品的一种确定性质。但是围绕艺术意义,尚有大量的问题需要回答。一种流行的看法是,意义是内在于作品的,不可能存在于作品以外的其他地方,它是不可言说的,任何想要表达作品意义的努力都免不了和外界发生关系,因此破坏了作品的“自治性原则”,也改变了作品的意义。因此,现代批评家和诗人声称:“回到艺术品本身”,“一首诗除它自己之外不表达任何别的东西”。

在这种情况下,一方面,我们应该原则上接受,一首诗的意义是不可能用诗之外的其他陈述完全表达出来,另一方面,我们又必须摒弃上述说法中的极端倾向——认为任何时候都不能讨论诗的意义,诗不包含它之外的其他含义。我们应该持一种相对的态度。如果一首诗的意义只不过是我們平时所熟悉的诗之外的种种普通伦理的和宗教的感情,我们就完全有理由不赏识它,因为它表现的全都是外在于作品的东西。但是,如果我们在诗之外早已熟悉的种种普通含义只是作为理解诗的一个先决条件,它们对理解诗句是必要的,但又不是必不可少的,——“如果诗的意义是因感知活动的‘填补’才得以完成的”,我们仍然可以说,这种意义是“内在的”,是该诗所独有的。

如果我们坚持诗的意义是可以说出的,那要看我们的所谓“说出”,具体是指什么。如果它是指提供一种等同与其“意义”的语言形式,我们肯定无法办到,也就是说,我们无法说出诗的意义。如果“说出”是指“暗示”、“喻示”或“阐明”,我们就能够“说出”诗的意义。我们说一首诗不可翻译,并不等于说我们不能用另外的方式“说出”它的含义。现代艺术家拒绝对艺术所作的种种庸俗解释,实际上是试图把艺术品中由社会意义或浪漫意义构成的厚重表层剥光,进入一个更深的或更基本的意义层次。对于能否说出诗的

意义的担心,实际上等于宣布,批评语言是有其局限性的,它还试图确定哪些是批评语言能够做到的,哪些是它不能做到的。一旦我们意识到这种局限性合乎使这种局限性带来的危险后果,在使用批评语言时,就会变得更谨慎一点。

3. 真实

虚构的作品能否表达真实的意义? 20世纪美学界对这个问题展开了热烈的讨论。

这个问题与我们思考事物的方式有关。一般人们在提到“关联”的时候,通常指某个描述同某种存在物之间的关系,但实际上,我们也可以联想某个不存在的事物。这样的描述是通过接受者的理解与某种完整、丰满和具体的情景相联系。从这个角度看问题,每一种描述都是对某一完整世界的描述,其中每一样物体都有它存在的依据。如果不作这样的理解,我们就连最简单的故事也听不懂,不管这个故事是想象的还是真实的。

正是通过对“关联作用”的这些认识,才使我们得到这样的假设:在虚构中,我们创造了一个位于想象世界中的虚构人物,对某些事物来说,只有在这个“虚”的王国里,才算是真实的。我们对这些事物的真实感的假设是由我们日常生活中觉得十分可能发生的事情所激发和引导的。一个故事,不管是真实的、虚构的还是彻头彻尾的谎言,其可信性同样都取决于它们是否像真实世界发生的事情。

当然,在某种环境下可能发生的事情,在另一种环境中就不一定发生,因此,我们在编写故事时,应尽可能选择合适的环境,只要做到这一点,就可以使任何一个偶然性事件显得可信。故事的可信性间接地取决于我们对真实生活的理解,即直接地取决于作者的选择——对真实生活中可能的事物或事件所处的环境或背景的选择。正是在这一点上,作者可以施展自己的创造能力,创造出真

实生活的折射物。在创造一种正确的背景或环境的时候,他可以引导我们理解或者接受他的观点、他的观看事物的方式。

故事的可信性间接依赖于现实的世界,但这与故事的自治性并不矛盾,因为讲述故事的角度和观点仍然是这部作品所独有的。也就是说,文学真实的特殊性,表现在它从某个角度向我们提出了一种关于真实世界的解释,尽管这种解释有时是荒诞的。从这个意义上说,艺术的真实也就是艺术的“意义”。由于这种真实会引起我们的“震动”,使我们摆脱对世界的习惯看法,所以比基于实际证据得出的事实陈述有力得多。合乎现实世界的真实仅能证实我们观看世界的某种方式是否符合事实,艺术真实则向我们展示应该如何去观看这个世界。

4. 意图

首先要指出,作品的意图和艺术家的意图是两回事,而过去人们常犯的错误就是将它们混为一谈,总是试图从作者的生活年代、社会历史背景、思想形态等出发,复原作者的意图,并认为这就是作品的意图。

实际上,虽然艺术品的意图与艺术家的“意图”有因果关系,但它仍然有自己的独立存在,这种意图才是批评所关注的对象。这与艺术家本人的思想和愿望是两回事,但又与它们有关系。我们对艺术家意图的关心,是从审美角度出发的,只有当这种关心和了解有助于我们对作品的直接欣赏和体验时,我们才关心它。作品的真正的意图还是要从对一首诗的实际阅读或一首音乐的亲身欣赏中了解。艺术家的自传也许会暗示或传达出更多更深的意义,但对这一假定意义作出真正证明和确定的东西,还是作品本身。

即使作者坚持认为他可以用诗表达出自己的意图,而且实际已做到了这一点,也不能说诗的意义与他自己的意图是一回事,更不能说诗人的意图乃是一首诗的真正含义。诗人想要表达的意义

可以作为对诗的意义的一种解释,但在这种情况下它必须同该诗的任何其他的批评性解释相当。如果作者对诗的意义有最后发言权的话,那也是因为他是一位较优秀的批评家,而不是因为他是诗的作者。

因此,可以总结说,作品的意图要从它本身寻找,从艺术家的自传中获得的知识,可用于对作品之意图的间接证明,可以参与到对作品的直接感知中,而且必须得到这种直接感知的支持。没有一种解释等同于诗的意义。作者自己陈述的意义同任何其他人的解释起着相同的作用:它只能将诗的意义的大体范围确定下来。

5. 批评

人们总想找到判断和评价艺术品的标准,却一直没有找到满意的答案。因为,所谓“标准”,必须既具有一般普遍性,同时又是“适用的”。而在艺术批评中,我们找不到兼具上述两种特征的理由,也就是说,没有普遍适用的标准。使这件作品具有高度写实性的性质,在另外一件作品中却会使它显得粗俗不堪。这就是为什么艺术批评只有在面对作品时才有价值的原因。它还有助于解释,为什么一件作品总是独特的和不可重复的。假如批评时给出的理由可以归结为一种“标准”性的东西,艺术就将变成科学而不再是艺术,艺术家也就可以像工程师那样容易地“培养”出来。

因此,批评家的工作是让人们认识到,判断最终要靠对作品的直接观察,我们找不到一种普遍适用的标准,世上没有相同的作品,凡真正的艺术品都是独特的。批评家提出种种评价理由的目的,不是去证明某种事实,而是引导人们以某种特定方式观看这些作品,让人们站在自己的立场上去理解作品。批评家以这种方式影响和引导人们的欣赏趣味,因此他们所作的工作在“趣味”的发展中起着极重要的社会和历史的作用。批评家乃是位于艺术家和一般观众之间的中间人,起着审美教育的作用,使文化转折顺利完

成。尤其是当新的艺术门类出现时,批评家更有责任建立起一种新的批评法则和系统,帮助大众学会欣赏其中的新颖独特之处,在那些观念已过时的观众和对批评提出新要求的新艺术之间建立起文化桥梁。

刘 雯

伊格尔顿

美学意识形态 1991年*

特里·伊格尔顿(Terry Eagleton, 1943—),一位出身于工人家庭的马克思主义批评家和文化理论家。他早年就读于剑桥大学,师从雷蒙德·威廉斯,毕业后又与威廉斯一起在剑桥大学基督学院任教,深受威廉斯的文化理论的影响。70年代他转向阿尔都塞学派,是阿尔都塞学派在英语世界最重要的代表人物,现为英国牛津大学凯瑟琳学院沃顿英文教授。主要著作有《批评与意识形态》(1976)、《马克思主义文学理论》(1976)、《二十世纪西方文学理论》(1983)、《美学意识形态》(1991)等。他的学术研究和批评的最主要特点是从意识形态角度出发分析审美现象,在分析过程中立足于作为审美活动的物质载体的人的身体。

在《美学意识形态》一书中,伊格尔顿试图从美学角度找到一条通向欧洲现代思想某些中心问题的道路,并由此弄清更大范围

* 特里·伊格尔顿:《美学意识形态》,王杰等译,广西师范大学出版社1997年版。

的社会、政治和伦理问题。自启蒙运动以来,欧洲哲学为什么如此重视美学问题?为什么美学在现代欧洲思想中占有如此重要的地位?伊格尔顿认为,原因之一是欧洲思想逐渐发展的抽象的技术本质。在这种情况下,美学作为一门一方面植根于日常生活经验,另一方面又是一门复杂的知识学科,被认为有义务向人们提供一个属于非异化认知模式的范式。另一个原因是由于美学定义的多义性和不确定性,这种多义性和不确定性使美学形成于自由和法律、自发性和必然性、自我决定、自律、特殊性和普遍性等成见之中,美学在谈论艺术时也谈到了其他问题,例如中产阶级争夺统治领导权的斗争中的中心问题。

肉体(body)这一概念反复出现于《美学意识形态》一书中,伊格尔顿试图通过美学这一中介范畴把肉体的观念与国家、阶级矛盾、生产方式等政治主题联系起来,在伊格尔顿看来,美学是作为有关肉体的话语而诞生的。鲍姆加登的“美学”指的是与思想领域相对照的全部感知觉领域。从鲍姆加登到胡塞尔,资产阶级思想家讨论的是理性如何回归感觉、体验的问题。在席勒那里,法律只有镌刻在被征服者的心灵和肉体之上才能起真正的控制作用;在卢梭那里,维系资本主义社会秩序的根本力量是审美化了的习惯、虔诚、情感和爱;黑格尔在某种意义上说把理性置于肉体的感情和欲望之中,并因此而把“理性”审美化。资产阶级思想家之所以如此急切地呼吁感性的肉体是因为他们在想象和实际中打破了中心化的专制政体后,发现自己也同时失去把社会生活组织成一个整体的机构,于是,他们将肉体 and 感性作为统一的基础。在他们看来,再没有比由感觉、“自然的”同情和本能连成的纽带更牢固的了。这就是早期资产阶级如此专注于美德的原因。然而,在伊格尔顿看来,审美从一开始就是矛盾的。一方面,它允诺肉体感性的解放,允诺主体在通过感觉冲动和同情达成社会和谐时保持主体的独特个性。另一方面,它也预示着“内化的”压抑,即社会统治深

深地镌刻在被征服者的肉体之中,有效地发挥其政治领导权。

伊格尔顿认为,社会权威的有效自然化,必须以经验生活的感性直接性为基础。与德国从一般(整体)到特殊(个体)不同,英国的经验主义则从特殊转向一般。18世纪的英国思想家认为道德感植根于我们的肉体 and 直接经验中,像慈悲、怜悯等自然本能本身就存在着道德秩序和法则,他们普遍认为道德、美学和政治是和谐地结合在一起的。亚当·斯密的道德情操论把整个社会生活审美化了,在他的合理的政治体制中,法则被内化为个体的自由,镌刻在个体的感情和感觉之中。因此,审美只不过是政治的无意识代名词,美只是凭借肉体实施的政治秩序。在夏夫兹博里的习俗概念中,道德的强制力量变成了个体的自发行为,控制主体的代码融入了主体之中。休谟则倒置了理性和情感的关系,支持道德和知性的审美化。伯克则认为模仿这一审美现象是把社会联系起来的纽带,正是在模仿中,法律的外在强制性变成了愉悦的模仿行为。总之,在整个18世纪,审美显示了它的实际意义,它通过感性的生活融合抽象的理性,使我们觉得我们所遵从的法律是我们自由制订的,在此意义上,审美可以说是整个统治方案的概述。伊格尔顿认为,18世纪的这股以肉体的名义对心灵进行损害的思潮在肯定感性经验的要求、反对无情排他的理性这一意义上是进步的。

在康德那里,审美担负着大量的功能。为了建立一种意识形态所需要的普遍主体性,我们只能借助美学。正是在审美判断中,我们通过通感自发地一致起来,运用相互主体性的形式确定我们自己是共同能力联系起来的富于感情的主体构成的统一体,从而提供了防止社会生活异化的情感纽带。其次,在审美中,特殊和普遍撇开概念中介而神秘地联系在一起,使个体没有被抽象或普遍化,而是在保留其特殊性的基础上在某种程度上被提升为普遍,从而消除了普遍法则的外在性和强制性,审美因此得以以领导权的权威方式而不是以专制权威的方式在个体感觉肉体打上普遍法

则的烙印。最后,审美提供的绝对自我决定的自律形象使被限制和决定转化成有目的的自由,无情的自然法则转化为绝对的自治。审美因此而为个别主体和社会秩序提供了一个意识形态范式。

席勒把美定义为粗俗的感觉和崇高的理性之间的枢纽或过渡阶段。在游戏冲动中,感性冲动(贪婪的感觉和欲望)和形式冲动(理性的力量)被调和起来。在席勒看来,审美可以调节绝对的伦理禁制与资产阶级与生俱来的世俗欲望之间的矛盾,就此而言,他的审美心理调节实际上是一种意识形态重建方案,所以,他坚持认为解决政治问题的最好途径是审美教育。伊格尔顿最后认为,席勒的美学思想是构成资产阶级领导权的全新理论的重要成分,他虽然为感性欲望辩护,但他同时也强烈地反对感性欲望泛滥而造成的精神荒芜。

费希特、谢林、黑格尔的理论体系可以看做是审美的人工制品世界。费希特认为,我们永远无法超越的首要假设是主体,他部分地继承了康德的道德主体并把它设想为一种动态的革命能动性。他认为,自我是自为的能动性倾向,然而,在自我中,法则和自由是不可分割的,就像自由和必然相统一的人工制品一样,自我也是一个法则(必然)和自由相统一的人工世界。不满于其导师费希特极端片面的主体性哲学,谢林回到了超越主体和客体双重性的绝对理性或者说同一性概念上来。他认为,艺术最完美地体现了这种主客体分裂的同一性,因此,当哲学达到其力量的顶峰时,必然逻辑地转化为美学。黑格尔抛弃了谢林的理性审美化,坚定地以理性为其出发点。虽然在黑格尔的辩证体系内,具体和抽象、感觉和精神被熟练地结合了起来,但他严重地低估了感觉表象的意识形态力量,在他的本体论阶梯中,艺术处于低于宗教和哲学的低等地位。然而,黑格尔将艺术置于心灵发展过程的低下地位也有值得重视的原因,那就是他和后来的葛兰西一样,不是从审美意义上而是从日常的或人类学的意义上来理解文化,这比康德以狭隘

的审美判断为基础理解文化统一观念更重要。对于黑格尔来说社会的一致与统一只能存在于文化实践和社会生活结构中,不可能存在于康德的抽象的、无功利的相互主体性中。这种统一的顶峰就是黑格尔最完美的审美人工制品,即国家的有机的“具体的普遍性”。然而,黑格尔的这种理想的人工制品不可能存在于已经分化了的现代社会中,只能存在于黑格尔的哲学之中。

叔本华对肉体存在的论述影响了尼采以及新尼采主义和劳伦斯,这应该被看成是有肯定和政治意义的。叔本华认为,意志这种盲目的永恒欲望存在于现象的本质之中,世上的男人和女人都挣扎于贪婪的意志之网中,为无情的欲望所驱使。叔本华虽然并不忽视意志的创造性,但又认为任何意志都表现为欲望,而任何欲望都以缺失为基础,都不可避免地是痛苦的。因此,我们不应追求更具创造性的意志冲动,相反,只有冲动的平息才能拯救我们。平息冲动的方法一是自我毁灭,另一是审美。在审美中,我们因为放弃了欲望的强烈追求而消融于纯粹的、无意志的知识主体之中。因此,美学在叔本华那里,成了一种心理防御机制。在伊格尔顿看来,叔本华也许是第一个将欲望作为抽象的范畴并置于其著作中心的现代大思想家。在他那里,欲望成了物自体,意志成了资产阶级极端贪婪的代名词,成为一种普遍状态和宇宙的抽象动力。它一方面使资产阶级行为普遍化、自然化,另一方面有助于怀疑资产阶级的大写的人,这个大写的人把肮脏卑劣的欲望投射为宇宙的材料。叔本华的著作作为对肉体欲望的否定与逃避,打破了资产阶级唯心主义对美学的希望。

对于伊格尔顿来说,克尔凯郭尔是少数几个拒绝赋予美学以任何超然价值与特殊地位的思想家之一,他的立场因此而与欧洲现代哲学的美学化潮流相悖逆。在他看来,美学是一种无休止地自我反思的无限性,这实际上是反讽的存在方式,而反讽是反美学的,因为在反讽中并不存在主客体的和谐的审美关系。在伦理学

中,同样也不存在主体与客体及主体之间的和谐同一这样一种审美式的关系,任何认为人类主体之间可以直接沟通交流的思想都是一种梦想。伊格尔顿认为,克尔凯郭尔标新立异之处在于把资产阶级个人主义推向难以接受的极端,从而撕裂了社会和意识形态的统一。他将感性和精神、特殊性与普遍性剥离开来分成两半,从而对试图以美学解决社会困境的努力提出了挑战,由鲍姆伽登建立的试图将感性特殊性纳入理性的现代美学基础因此遭到了毁灭性的打击。

在伊格尔顿看来,马克思、尼采和弗洛伊德在身体之上而不是在理性之上建立美学体系,拯救了美学中的唯物主义萌芽。马克思的出发点是劳动的身体,尼采的出发点是权力的身体,弗洛伊德的出发点是欲望的身体。

在《经济学哲学手稿》中,马克思认为感性是所有科学的基础,但马克思并不因此而陷入陈腐的经验主义之中。对于他来说,感觉作为较少异化的领域,作为我们与现实的实践性关系,我们可以理性地审视它的“规则”。虽然在资本主义条件下,感性在两个相反的维度上分裂并且两极化,但马克思相信,通过废除私有财产,感觉就能回到自身,得到彻底的解放。马克思在坚持感觉解放的物质性前提时,同时也承认感觉联系着主体和对象、物质实践的模式以及经验的丰富性。马克思因此超越了居于唯心主义哲学的核心地位的实践和审美之间的二元论。在马克思那里,实践已经包含了对于具体性的审美反应。马克思的政治学 and 经济学著作中的许多范畴都因为涉及到内容和形式这样的美学范畴而蕴含着美学思想,而内容和形式的统一正是马克思的审美理想。然而,在伊格尔顿看来,马克思也有不足,例如男性主义和种族中心论等。

伊格尔顿认为,在历史唯物主义和尼采之间有某种大体的类似。像马克思一样,尼采也是从人体出发重新审视一切,将历史、艺术、理性都作为人体弃取的动态产物。就此意义而言,尼采将美

学原有的命题推向了一个革命性的极端,美学在他那里就是“实用生理学”。伊格尔顿认为,尼采在美学史上的价值是使艺术和美学从僧道式的唯心主义者那里回归肉体的本能欲望,通过对肉体本能欲望的回归,尼采成为结束美学无用论的关键人物。

弗洛伊德反对审美非功利这样一种观点。他认为美起源于性感情领域,艺术是被压抑的性欲的一种非神经性的替代性满足形式,美学本身就是一种性欲的渴望。通过由于官能欲望永恒冲突而分裂的主体,他含蓄地质疑了古典美学中丰富的、强有力的、平衡的主体;通过拒不区分文化和文明、价值领域和欲望领域,他解构了传统美学中文化和市民社会的根本对立;通过文化和肉体的对抗,他解构了传统美学中精神和感性、理性和自发性相统一的理想。他的超我则是与领导权相对照的政治强制形式。

海德格尔的存在主义哲学是对工业技术社会的回应,目的是通过一种泰然任之的态度维护田园风味的乡村和农民的美梦。这实际上是一种审美态度,因此,在他的著作里,不仅思维和存在,而且连伦理学都成了美学问题,存在总体上被审美化了。在伊格尔顿看来,泰然任之所倡导的与事物共存,顺应事物,不干涉事物的形式和肌理在某些女权主义者及社会生态的政治家那里可以找到有价值的回音。作为一种生活方式,泰然任之一方面强调对客体的丰富感受,另一方面也显示出了主体在存在的神秘力量面前的谦卑和恭顺,丧失了卓尔不群的阳刚之气。

本杰明通过星座化概念拒绝同一性和总体性的诱惑。星座化维护特殊性,它既拒绝独一无二的差异性,也拒绝无休无止的自我同一性,它典型地体现在现代寓言之中。在伊格尔顿看来,星座化概念是破除总体性的传统观念的最引人注目也是最具独创性的努力,它给妄想狂式的总体性思想予致命的一击。在本杰明那里,由于闲逛者或孤单的城市流浪者是一种不适合于现代社会的闲散的前工业社会的审美化肉体,因此,他计划根据感性形象的力量来重

新安排和塑造身体。

就回归身体而言,阿多诺既是传统的又是传统的重大转折,对于他来说,在奥斯维辛之后身体的信号首先不是愉快而是痛苦。阿多诺为差异性和异质性辩护,但作为辩证法大师,他并不走向极端,在差异性与特殊性中同时也蕴含着同一性、普遍和总体性,我们所要避免的无非是强制性的同一性或压迫性的总体性罢了,而星座化正是避免压迫性总体性的一种方式。

伊格尔顿认为,在资本主义崛起之前,人类社会的三大领域(认识、伦理——政治、利比多——审美)是相互缠结着的。随着中产阶级的兴起,这三个领域便相互分离并专门化,闭锁在自己的空间里,正是在这一背景下美学诞生并繁荣起来,它力图使这三个异化的领域重新结合起来,但却付出了高昂的代价:一切都变成了审美,其他两个领域的话语被淹没了,后现代主义继承了这种审美化的价值。在后现代时期,最重要的思想家有福柯、列奥塔尔和哈贝马斯等。

伊格尔顿的《美学意识形态》从意识形态角度入手,分析了现代欧洲思想之所以十分重视美学的原因,并重申了资产阶级美学所蕴含的唯物主义因素——作为物质存在的肉体及其本能,这对于开拓我们美学研究和思维的视野是十分有益的。然而,由于作者采用的是一种六经注我的写作方式,因此,他对这些思想家的评价并不全面,也未必都符合事实。

赵志军

汤林森

文化帝国主义 1991年*

约翰·汤林森(John Tomlinson),英国诺丁汉特伦特大学英语和媒体研究系的主讲讲师,同时任该校人文学科部的国际交流与文化研究中心主任,1991年出版《文化帝国主义》。目前从事研究社会理论的文化交流等方面的问题。

“文化帝国主义”是出现于20世纪60年代而重提于90年代的众多以激进的精神批判社会的术语之一。《文化帝国主义》一书就是作者对西方有关“文化帝国主义”以及与此相关的媒介帝国主义作了系统的理论分析,从而提出了自己对当前文化态势的见解。书中作者借用了法国著名哲学家福柯(M·Foucault)的话语分析理论,通过对文化的分析探讨60年代以来西方有关文化帝国主义的论述。

汤林森首先从界定文化帝国主义范畴入手,采用福柯的话语

* 汤林森:《文化帝国主义》,冯建之译,上海人民出版社1999年版。

分析理论,以媒介帝国主义、民族国家的话语、批判全球资本主义话语和现代性的批评四个言说角度对文化帝国主义进行分析,前三个方式是批判性的话语,而现代性的批判则是对现代性扩散的抗议之声。

一、如何言说文化帝国主义

关于文化帝国主义的定义存在着两种对比强烈的说法,一种强调经济权力是虚,其运作应服务于文化支配之实,另一种则认为文化权力是虚,用以服务于经济支配是实。产生如此颇具争议的原因应归咎于每派见解对此术语的内涵何以构成均有不同的理解。而果真要找到一个公认而无所争议的文化帝国主义之定义,则必须就文化与帝国主义两个词找到大致可以为人所接受的观点。文化帝国主义无疑是由文化和帝国主义两个词组成,而文化一词则是美文中最复杂的一个字眼。汤林森采用雷蒙威廉斯的说法,威廉斯避开了下定义的方法来界定文化,而是试图明辨在当代的话语中,人们是如何使用这个词的。威廉斯认为文化的当代用法大致有三个:(1)是用来描述知识、精神与美学发展的一般过程;(2)用于指涉一个民族一个时期一个团体或整体人类的特定生活方式;(3)用作象征知识,尤其是艺术活动的实践及其成品。基于此,汤林森认为文化是指特定语境下人们从其种种行动与经济所吸取的种种意义。同理汤林森借用了威廉斯关于帝国主义是指及(1)政治体系的现象,(2)经济体系的现象而赋予它两种用法。

但是由于文化帝国主义一词本身的散漫及广泛的特点,在此基础上认识理解应用文化帝国主义命题犹如盲人摸象,各言其说,基于此,汤林森提出说明文化帝国主义这个概念必须经由话语的过程才能组合得出其梗概,因此作者将文化帝国主义一词分四个层次或途径来加以剖析,也即是媒介帝国主义、民族主义国家话

语、批判全球资本主义话语以及对现代性的批判。由于前三者都是现代性运作的发展因素,所以汤林森把对前三者的论述都整合在对现代性批判的构架之下。

二、媒介帝国主义

当前绝大多数已出版的关于文化帝国主义的文字均把媒介(电视、电影、收音机、印刷新闻媒介与广告)当作问题的核心,而汤林森认为要想理解文化帝国主义的内涵必须思索透过媒体中介的本质是什么,西方文化透过媒体中介强加于其他异域文化的东西又是什么,所以汤林森接受了媒介在全球舞台占支配地位这样的事实,但他所追问的是具有支配地位的媒介具有什么样的文化内涵。

汤林森认为在媒介帝国主义的研究中大多数的分析层次通常是政治经济或制度方面,而没有分析文化支配这一层面,在他们的研究视野中媒介仅仅是发达资本主义国家用以向第三世界国家输送或传授政治经济或制度方面的意识形态性质的观念,从而构建全球政治经济权力关系的世界体系及核心边缘模式,因此媒介实乃提供了信息的基础结构,足以在意识形态上支持现代世界体系的核心,因此跨国媒介公司也就等于是马前卒,为振兴、保障及延展现代世界体系而努力。这些经验性观点虽然宣称文化支配研究是其分析对象,但只是关系到经济政治支配领域的论述。另有如费杰士、崔西、巴瑞特,在他们眼中的文化效果指的是媒介文本对于观众的冲击,然而仅仅针对媒介文本分析仍无法证实《豪门恩怨》对受众的冲击是否存在,并且观众对这些媒介文本的主动、积极、繁复而具有批判性的自觉远远超出媒介理论家的想象,人们似乎并不像媒介批判者所认为的那样容易受骗,因此汤林森认为这些经验性的研究不具有最终的权威性裁判,但毕竟为研究更为深层

的结构文化过程奠定了基础。

基于以上论述,汤林森认为,了解媒介在帝国主义中的位置不应只抓住媒介这一概念,它只是一种中介性的文化经验,因此评估帝国主义者的媒介对于另一个文化所产生的诸般效果更为适当的方法是必须将文化帝国主义的现象当作是一个远较宽阔的文化变迁过程,其间媒介只是众多运作要素的一种,它只是中性地平等地扩散而没把自己的意识形态强加给第三世界国家。假使我们认为西方媒介扩散至发展中国家的文化生活具有重要性,那么这种重要性只是“文化乃是实体的生活经验”以及“文化乃是媒介的再现的变动”之间的辩证关系。

三、文化帝国主义的民族性话语

从现实实践来说,人们感受最多的所谓文化帝国主义莫过于其过程应如何结合于实际的生活,也就是说某种常见的本土文化为外来文化所侵略是怎么回事。

汤林森首先发难:民族文化指涉的特殊内涵又是什么?文化(也就是种种共同的实际作为、价值观与社会集体所共享的意义)与民族国家的界限很难完全吻合,同理文化认同与民族文化认同之间也经常出现难以匹配的情况。在联合国教科文组织的话语应用中,一方面,它全方位地在任何一个层面强调多元精神的必要,另一方面又以现有的民族国家的格局作为文化的依据,其文化认同也有合并于民族国家认同的倾向。其在报告中呼吁强调增强国语的使用,目的是强化文化认同,并帮助民族国家恢复其自然应有的角色,依此而促进国家发展。产生此种倾向的原因在于:相较于三个文化实体,民族国家似乎是一个更为具体而足资辨认的实体,而事实上民族国家与文化两不相同。大多数民族国家也根本没有同质的文化实体,非但如此积极而活跃的抗争与竞技此起彼落的

情况方才是当代政治与文化生活的显著特征。因此宣称民族国家文化已遭侵蚀或取代可能也就制造了一个原本不存在的文化统一性。所以文化帝国主义论点所建构的民族国家在两方面是有差异的,其一是在受侵略国家中辨认一个统一之民族国家的文化认同非常困难,其二,同理入侵国家其民族文化认同也非常难以统一。产生如此困扰的现实情况应归咎于民族国家建构过程事实是从领土之行政类型为依归的(民族国家),而它也是现代世界当中政治及经济权力的最重要容纳者。

在此论基础上汤林森采纳了班尼狄特·安德森的观点。安德森在其名作《想象出来的社群》中明确界定“民族国家”是“一个想象出来的政治社群”,并补充道:第一,就空间而言,想象出来的国家有其限度——其疆界虽然可以有些弹性,但总是有限的,亦即越此疆界则存在着另一些民族国家。其次,它是拥有主权的,亦即它是自主的,其他国家不能干预其内部的立法权威。这种想象出来的社群的出现是由社会现代性的过程所催化,从另一个意义上来看,也是现代化所必需的产物。综其论述,安德森的高明之处在于将民族国家的认同连结于社会现代性的过程之中。同时,汤林森又吸取了安东尼·季定斯的论述,指出民族国家认同其实是现代性的一个结果,是一个心理归属的形式。在季定斯看来,与民族国家紧密相连的民族主义是一种心理上遥远的想象。其一,它涉及了本质上透过中介而来的归属感,归属空间上广泛散播的社群,其次它又与现代生活保持距离,反对民族国家认同的归属感贯穿了日常行为,而是主张在资本主义现代性的稳定模式中一般的文化归属感被商品化的社会经验所取代,所有的文化认同都淹没于商品化现象之中。

与“民族国家”紧相连的是支配。“支配”一词的基本想法是外来文化产品及行为作用强加于本地文化。但事实上,人们似乎并不认为这是强加于其身上的,另外,作为独立存在之文化,它应有权利自我规范并且也不应该受到他律的控制,也即文化都有其自

主性存在,因此它免于外在控制并且能够行动。汤林森将文化看做是独立个体下的自主性存在,而此时的文化也只是描写特定历史情境中人们如何在社群中行动,文化由此而变成了个体与群体行为的总合体,因此文化在合理范围内将对外人的行动发生影响,这也是一般化行为的文化规范效果所隐含的看法,而单就个人反应来说,找出其中文化支配的事实相当困难,除非意识到它的存在,否则支配并非实际存在。所以,事实上支配也只是一种虚假意识而已。

因此,汤林森抛弃侵略霸权之类的词语,而是用影响来描绘文化的民族性交流。

四、批判全球资本主义文化话语

关于资本主义与文化帝国主义之间的关系,常见的观点就是陷入某种功能论的窠臼,他们认为文化帝国主义只是服从于资本主义体系而已,来引诱其他进入其体系之中。这种将文化帝国主义看做是工具的观点确实误读了资本主义过程本身的动态关系,也误读了文化行为与过程的本质。其次又有论者强调说是经济帝国主义对阶级结构的冲击,但却很少提及帝国主义及阶级结构在文化上的表现,在躲避资本主义文化矛盾的同时,也忽略了文化同质化的重要性,也不免逃脱不出功能论之分析。

文化同质化也并非由跨国公司所导致,跨国资本主义的文化内涵是消费主义,跨国公司在第三世界国家的广告效果即是如此,消费主义破坏了第三世界传统的价值观。因此文化同质化的最终动力是消费主义。事实上资本主义文化的重点就是消费行为过程与经验的商品化,资本主义文化的扩张实质上就是消费主义文化的张扬,这样的文化会使所有的文化体验都卷入到商品化的漩涡之中。汤林森进而为消费主义辩护,他认为只是把消费主义当作

是一种道德败坏而不是当作是与资本主义生产方式有关的文化行为作用的道德指控纯是虚假的,又是自相矛盾的,一方面它控诉消费主义的文化,另一方面却捍卫造成消费主义的经济体系,而导致自私的普遍存在的是消费主义的对立面即极端物质贫乏。因此批判消费至上主义当以人类需求的满足作为标准,而不应站在严苛律己的立场上论事。

五、文化现代性的话语

文化现代性的话语是言说文化帝国主义的主要方式,前边所论媒介、民族性及资本主义文化等方式都是资本主义发展的表现或独具特征,它们共同决定了现代性的文化景况。

现代性话语言说方式的似是而非决定于现代性概念内涵本身的模棱两可。关于现代性,一般人只是将其用作指涉文化现状的概念,而社会及文化理论家的企图又是将其当作(欧洲)历史上某个定点的根本性转变。而在19世纪古典社会理论家那里现代性只是使人类摆脱了前现代社会的物质匮乏和狭窄的文化经验,脱离了许多支配形式而获得了解放,但并没有带来完整的解放后果,而是伴随着与之俱来的异化秩序与工具理性的铁笼。面对林林总总的现代性观点,汤林森指出避免此种状况的方法是仅从文化乃是现代性的经验切入。现代性的经验是个核心的中介词,借用柏曼的话说:“现代性是一种活生生的经验模式,而这种经验模式则是种种现代化情境的一套推演,现代化作为一套客观的政治经济结构似乎当然是文化的宿命。”

资本主义现代性的文化是透过西方社会的主要经济机构,亦即透过资本主义市场、官僚组织、科学与技术、大众传播等现代性的携带者而传递,这一切与整个的经济帝国主义与殖民主义串联而不可分离,所以就从其文化的携带者来说,西方是占据了支配地

位,但这却不是一种文化上的强制,因为这些现代性的效果已被暗中统合于社会发展的概念之下。西方的经济支配地位影响他们所发现的生活方式是惟一适合所有人类社会的生活方式,经济成为现代社会文化的核心枢纽和所有理性的参照点。而事实上这样的理性只是功能的理性而已,这造成了个人在经济体系之中不成为行动者意义之下的人,而是处在一个准机械体系之内的功能执行者,劳动者变成机械内的螺丝钉。这种物化的情境只有通过想象的表意而运作,因此这种经济发展中的假理性所造成的种种现代性的问题并非由于外在人性的东西所决定,而是经由社会想象力所决定。所以资本主义现代性并不标识其经济中的文化强势,而是预示了其文化领域中的一种败落态势。同理,现代性的扩散,虽然是强势社会与弱势社会透过其物质资源而互动,但这样的支配换至文化层面并不一定呈现同样的结局,这种现代性制度的扩散,并没有办法思考形成一个集体的意志。

那么是什么造成这种情况呢?现代性的种种制度由于受经济与行政法制的强制,已经与社会集体身份的意志疏离而异化,也就是说这种集体意志的不能实现是受经济与权力的制约,所以它不是社会行动者的选择,这无论是在西方还是在第三世界国家中皆如此,集体意志被经济与行政体系的侵略性逻辑殖民化了,生活的意义经济化了。因此汤林森指出对西方现代性的谴责实是无的放矢,真正该谴责的对象应是现代性的自主化制度。正是现代性的种种自主化制度未能满足人们特定的文化需求:在最广阔最可能的基础上决定我们如何生活?珍惜的价值是什么?信仰是什么?我们应如何赋予日常生活以意义?

而自60年代以来,帝国主义已被全球化取而代之。汤林森认为帝国主义致力于从一个权势中将其某种特定的社会体系扩散到全球,而全球化则指涉全球各地域的相互关联与相互依赖,其发生过程没有明确的目的,但却相对削弱了各自文化上的统一性。同

时现代性也向后现代性转换,文化帝国主义也相应地变成了文化的全球化。而当代文化的宿命则是呈现于眼前的后现代景观。

李孝弟