

“大学名师讲义”系列

现代西方美学二十讲

朱立元 著

武汉出版社

导 言

本书的论述对象是西方现代美学,其时间跨度为19、20世纪之交至今。从总体上看,西方现代美学有着不同于以往西方美学的质的变化,我们可以用12字来概括这种新变化,即“两大主潮”、“两次转移”和“三个转向”。

首先,从历史轨迹看,19世纪西方美学以浪漫主义和现实主义为主流,而起自20世纪初的西方现代美学则出现了鲜明的反传统倾向,形成了人本主义美学与科学主义美学这两大主潮。

所谓人本主义,即以人为本的哲学理论,其根本特点是把人当作哲学研究的核心、出发点和归宿,通过对人本身的研究来探寻世界的本质及其他哲学问题。

西方现代人本主义美学的起点是心理学美学与直觉论美学,费希纳用心理实验方法来思考美学问题,使美学由“从上而下”的哲学思辨走向了“从下而上”的心理观察描述;克罗齐关于艺术是抒情的直觉和表现的理论,与柏格森的生命直觉主义美学,虽然具体内涵不同,但都把非理性的直觉提高到人的心理活动的基础地位上来,作为文艺本质的决定性因素;以弗洛伊德为代表的精神分析学美学,发现了无意识在人心理活动中的重要地位,由此出发揭示了文艺创作与接受的深层心理基础;现象学和存在主义,可谓西方现代思想最深刻、内容最丰富、影响最深远的人本主义美学流派;西方马克思主义美学关注当今资本主义社会造成的人的全面异化,希望通过文学艺术求得人的全面解放;解释学和接受美学则极为重视主体的艺术经验在审美理解与解释活动中的作用,亦属人本主义美学范畴。

所谓科学主义,即以自然科学眼光、原则和方法来研究世界的哲学理论,它把一切人类精神文化现象的认识论根源都归结为数理科学,强调研究的客观性、精确性和科学性。

西方现代科学主义美学中,出现较早的是以桑塔亚那和门罗为代表的

自然主义美学,以杜威为代表的实用主义美学,把实证主义的经验法用于美学研究;俄国形式主义及其后继者布拉格学派,主张以科学方法研究文学内在规律,揭示文学之为文学的“文学性”;分析美学从语义学角度对审美活动和审美经验作了别开生面的研究。20世纪中叶达到鼎盛的结构主义美学以及与之相关的符号论美学,注重研究与作者无关的文学文本本身及其构造关系,以凸显文学文本表层结构下的深层意义。稍后的解构主义虽致力于消解结构主义,但在细读文本、从文本语言入手展开解构批评的思路与结构主义一脉相承,它尽管与科学主义的主旨不合,却更加自觉地反对人本主义。

从20世纪下半叶起,人本主义美学与科学主义美学这两大主潮出现了异常复杂的交融渗透趋势,涌现出后现代主义、女权主义、新历史主义等各种文学批评或诗学、美学的新思潮,直至20世纪最后二三十年,发展成涵盖面极广的、跨学科的文化研究和批评理论,总体上呈多元发展态势。

其次,从研究重心看,西方现代美学发生了两次转移:第一次从重点研究艺术家和创作转移到重点研究作品文本;第二次则从重点研究文本转移到了重点研究读者和接受。

自20世纪二三十年代起,随着形式主义的兴起,西方美学的重心开始从艺术家创作为主逐渐转向作品研究为主,形式主义只关心作品本身的语言形式和结构,不关心作家生平与心理,后来结构主义更是声称“作者死了”,把文本作为惟一的研究对象。此即第一次转移。

自20世纪三四十年代始,现象学和存在主义美学已经开始关注读者的接受问题,如英加登认为读者也参与了文学作品创造,萨特也高度评价读者的再创造。六七十年代的解释学和接受美学,则正式完成了西方美学从重点研究作品文本向重点研究读者和接受的转移。此即第二次转移。

再次,从理论特征看,西方现代美学的发展还伴随着三个根本性转向,即“非理性转向”、“语言学转向”和“文化研究转向”。

“非理性转向”主要就人本主义美学而言。其含义是,传统的科学理性远不足以认识整个世界特别是人类无限丰富的精神文化世界,在人类精神活动中还存在着一个远大于科学理性范围的非科学、非理性、非逻辑的心灵活动领域,如情感、直觉、无意识等,美学应把目光从传统的理性原则转向长期被忽视的人的非理性方面。这是对传统理性主义的挑战与突破,为西方现代美学的发展注入了新的活力。

“语言学转向”主要就科学主义美学而言,但在人本主义美学中也有体现。笛卡尔开创的“认识论转向”,使哲学由对世界本质的探询转到了人认识世界何以可能的探询,认识论哲学在 17 至 19 世纪成为欧洲哲学的主潮。从 19 世纪末开始,受到索绪尔语言理论的启发,更多与实证主义的影响相关,西方哲学逐渐由认识论轴心转到了语言学轴心。20 世纪六十年代,美国哲学家罗蒂明确提出“语言学转向”观点。“我们如何表述我们所知晓的世界的本质”成为了哲学和美学的主题。从形式主义、结构主义、符号学到解构主义,虽然具体观点不一,但都从不同方面突出了语言学的中心地位。海德格尔把语言视为人生存的家园,伽达默尔同样把语言置于解释学美学的中心地位。

“文化研究转向”发轫于 20 世纪六七十年代英国伯明翰大学的文化研究。文化研究是伴随着种种后现代主义思潮的发展、交叉、渗透、分化而兴起的,是目前西方包括美学界在内的最具活力、最有影响的学术思潮,以英美两国为重镇,具有鲜明的跨学科性。这一转向是全球化趋势日渐拓展、文化身份问题引起普遍重视的必然表现,其每每着力于意识形态分析和对大众文化、大众媒体及与主流文化相对的边缘文化、亚文化的研究,这显然为西方美学的发展打开了一个新的空间。当前,这一转向已经完成,并度过高峰时期,处在走下坡路的态势中,值得我们关注和反思。

“两大主潮”、“两次转移”和“三个转向”,从不同维度展示了西方现代美学的基本图景。这一图景是极为宏阔壮观的。下面,我们拟分二十讲来粗略地勾勒这一图景。

第 一 讲 心理学美学新范式

心理学美学是现代美学范式的最为重要的理论成果之一,从某种意义上来说,心理学范式的转变乃是现代美学区别于古典美学的一个关键的标志。本讲将对这一重要的理论转型及其成果进行介绍。

第一节 美学的心理学方向

学术研究中,基础问题的提问方式在很大程度上决定着整个理论体系的性质,美学也不例外。核心问题的差异,构成了古典和现代的一个重要的分界。

一、从古典到现代

西方古典美学虽然流派纷呈,但是,美学探究的问题却具有一致性。其中居于基础地位的是“美的本质是什么”,以此为核心,或追问“美本身”的存在形态,或探寻美之所以为美的客观条件是什么,寻找出了诸如和谐、对称、适宜、比例等“美的规定性”。在此理论框架中,“美”被视作是外在于人的“客观存在”,美学的探究只是为了寻找到那个现象背后的“美之为美”的“本质”。但是,现实的日常审美活动却对此一“本质”的存在提出了质疑,现实世界中每个人对美的认识都不尽相同,各自有各自的“西施”,各自化腐朽为神奇,化神奇为腐朽。“本质”为什么如此变化多端呢?17、18世纪伴随着整个哲学界的“认识论”转向,美学界也发生了相应的变化,对人的主体认识美的能力、认识美的方式开始成为人们最为关心的问题,对美的本质的理论探讨、对美的对象的客观描述开始让位于对主体审美能力、审美心理的研究与描述。比如“趣味”概念从约翰德累顿提出,逐渐成为美

学讨论中的重要概念,夏夫兹博里、哈奇生等人从主体特殊的“内在感官”判断来探讨美,而康德则把美作为主体的一个非功利的反思判断,如此等等。可以说从18世纪开始,西方美学渐渐有了一个主体性的转向:从对美的客观形态的关注转向对主体本身审美能力、审美状态、审美心理的关注。恰如朱光潜先生所说:“近代美学所侧重的的问题是:在美感经验中我们的心理活动是什么样?至于一般人所喜欢问的什么样的事物才能算是美的问题还在其次”^①。正是在这样的语境之下,心理学美学破土而出。

二、费希纳:“自下而上”的研究

现代心理学美学第一个重要人物是德国实验心理学的先驱费希纳(1801—1887)。在美学上,他最重要的贡献是运用心理实验的方法来思考美学问题,使美学从纯粹的哲学思辨走向了主体心理的观察和描述,从而使美学在方法论上产生了“从上而下”到“从下而上”的深刻转变。比如他用实验测量法来界定美的标准,给人们不同比例的很多长方形盒子,然后让人们来选择自己最喜欢的盒子,记下大多数人最喜欢的盒子的比例,然后得出结论:美的一般比例是黄金分割比。费希纳在心理实验观察的基础上提出了一些非常有价值的新的审美原理。他根据心理学的原理提出了“审美阈限”原则,指出刺激在它能够使主体产生快乐或者痛苦之前必须达到一定的强度和持续时间,没有一定的强度和持续时间的刺激都不能产生审美感受,所以要唤起人的审美感受,必须是进入了主体的审美心理阈限的刺激才有可能。这一原则对我们认识审美主体审美感的产生以及审美客体的价值都有着重要的启示意义。

通过细致心理学实验与观察,费希纳还提出了许多类似的心理学的审美原则,并进行了详细的描述,使得审美的心理原则第一次得到系统化、详细化和具体化。除“审美阈限”之外,值得留意原则还有这样一些:(1)“审美加强”原则,认为几种快乐的条件联合起来所产生的总的满意感,大于任何一种孤立条件下所产生的满足,或者是大于把各个条件分别产生的快乐加起来的总和。例如旋律与和声,或者感官的通感合作、诗歌的韵律等等联合起来所产生的总的满意感,远远大于单个条件所产生的美感。(2)“审美联想”原则,审美中除却当下直接感受的印象之外,通过联想唤起

^① 朱光潜:《朱光潜全集》第1卷,安徽教育出版社1987年,第205页。

过去的印象,也会引起快乐。(3)“审美比较”原则,费希纳认为对象在质的方面或量的方面存在可资对照的条件下,感受的愉悦性大于各单独对象引起的愉悦,这和审美想象原则常常是联系在一起的,过去的审美痛苦感受也许会加深今天的审美快乐。(4)“审美序列”原则,费希纳紧接着指出审美快感会因为与时间上先行的不快感的对照而增强;也会因为与时间先行的更大的快感的对照而减弱,同样,不快感也会因为与时间上先行的更大的不快感的对比而减弱,这对于分析审美活动中快感和不快感的增强或者减弱的现象有着重要的启发意义,由此,可以触及到对审美创造和接受活动的奥秘的探究。(5)“审美调和”原则,不快的印象通过随后的快感的作用,能在更复杂和更大的快感中得到调和。(6)“审美的总和、中和与饱满”原则,所谓“总和”即当人对刺激进行一种总括,使之能够连续反复进行,这样能够强化刺激印象,而中和则能够使刺激不超过限度,刺激若是过分饱满,反倒引不起快感。(7)“审美的持续和交替”原则,某一审美感受可以持续一定的时间,但是若超过一定限度就会引起疲惫和不快,在这个时候,若是改变审美感受的类别,则会引起快感。(8)“审美传导”原则,费希纳认为在普通的情感状态下,他人的快感会传导给我们,而他人的不快也会使我们感到不快;然而在不快的审美状态下,他人的快感反而会传导给我们以不快。(9)“审美感受的双重表象”原则,对自身的过去与未来的愉快或不愉快的回忆、期待,包含着双重的表象。第一重是过去未来的情感表象本来就具有的愉快或不愉快;第二重则是伴随着第一重的表象而产生的相应的愉快或不愉快。也就是说第一重是自然的情感,而第二重则是自然情感之上纯粹表象引起的审美情感。(10)“审美适中”原则,在量的方面或者在质的方面,过度的印象会导致不快感,而适中的印象则会引起快感。(11)“审美消耗最小”原则,费希纳认为快乐来自同所抱目的相关的精力的最小消耗,而不是来自精力自身的最大节省。(12)“审美安定性”原则,部分与整体的和谐表现出生命力的协调关系,快感则产生于其中的安定性。

费希纳的《美学导论》就是这样通过心理学的详细观察、描述,提出审美中一系列重要的心理学原则,把审美原理完全建立在具体的心理实验和描述之上,没有了过去那种“本质理念”的抽象思辨,也不再是对一个固定客体美的属性的归纳。费希纳的实验心理学美学为美学研究的心理学转向开启了一扇大门。之后布洛的“心理距离”说、闵斯特堡的“孤立说”、马斯洛的人本主义心理学美学、阿恩海姆等为代表的“完形心理学”美学等

等,都是从心理学的方向来探讨美的规律,从而形成了一股心理学美学的时代潮流,审美心理研究本身也成为现代美学最重要的转向之一。

第二节 现代心理学美学的几个主要代表

在现代心理学美学,除了费希纳之外,爱德华·布洛、闵斯特堡、考夫卡、阿恩海姆等都对现代美学产生了重要的影响,这一节对他们的思想作一个简单的介绍。

一、爱德华·布洛与“心理距离说”

现代心理学美学方向上另一个著名人物是瑞士心理学家爱德华·布洛(1880—1934)，“心理距离”理论是他美学研究的重要成果。

布洛认为只有当审美欣赏者主动与审美对象保持一定的“心理距离”，他才能够产生美感，获得美的享受。这里所说的距离并不是指空间物理上与客体保持的距离，而是指一个人心理上主动与客体保持一定的非功利的关系，杜绝直接的利害得失的亲密关系。布洛说：“距离是通过把客体及其吸引力与人的本身分离开来而取得的，也是通过使客体摆脱了人本身的实际需要与目的而取得的。”^①这就是说人自己主动地不关心、不在乎客体与自己的实际功利关系，而保持一种对客体自由的观照，只有在这样的心态之下，审美才能够发生。布洛举例说，当一个人在茫茫大海上遇到了漫天大雾，能见度非常之低，这时候无论是船员还是船上的乘客，由于担心大雾给航行带来的危险，可能非常紧张、焦虑甚至恐惧，在这种心绪下就谈不上欣赏什么海上雾景了。而当一个人觉得这个大雾不会给自己带来什么实际的危险，忘了实际的危险，与这个大雾保持一定的心理距离，与它保持着非功利的关系，这样在一种轻松自由的心态之下观照眼前之景，海上的雾也就别有情趣，也可能成为浓郁趣味与欢乐的源泉。这就是说，如果一个人只以一个事物与自己的利害得失为判断事物的标准，就会耿耿于怀计较于事物的实际功利，从而无法在自由的心态中观照对象，同对象发生审美关系。布洛的“心理距离”说强调的是主体心态上主动“超脱”外在事物的

^① 布洛：《作为艺术因素与审美原则的“心理距离”说》，中国社会科学院哲学研究所美学研究室编译《美学译文》第2辑，中国社会科学出版社1982年，第96页。

实用价值而关注其纯粹“形式”给予人的感受,强调一种非功利的审美态度,追求美自身的独立价值。所以他认为“烹饪艺术”并不是什么艺术,因为它们缺乏心理距离。正因为强调这种非功利的审美心理距离,所以布洛认为眼睛、耳朵自然地就是审美的主要器官,因为只有眼睛、耳朵才能很好地与事物保持一定的审美距离,不像舌头或者鼻子等感官,总有实际的功利占有目的、直接的利害得失关系,不能很好地保持这种距离,从而也妨碍了美的产生。

总之,在布洛那里,“心理距离”就是美感的本质特征,美离开了心理距离就无法存在,而审美的艺术创造的核心问题也就是创造心理距离。布洛把这种不涉及个人利害得失的非功利的态度即心理距离看成审美得以产生的必要条件,继承了康德的相关思想,但是布洛把它推向极端,认为美的本质就是这种“距离”,彻底割裂了美同人的实践创造和对象本身客观属性间的联系,因而是有失偏颇的。

二、闵斯特堡与“孤立说”

强调审美活动中主体自身心理态度的另一个著名人物是德国美学家闵斯特堡(1863—1916),他在其美学代表作《艺术教育原理》(1905)中提出了著名的“孤立说”,认为美之所以产生,就在于我们主动地把一个事物与它周围世界和各种因果关系等统统隔绝开来,就这个事物自身而把握这个事物的整体形态,这就是审美。闵斯特堡认为科学知识是告诉我们事物之间、事物各个组成部分之间的相互联系,一个人要在科学的立场上回答海水是什么的问题时,他就会把海水进行分解,然后得出结论:海水就是盐的结晶和氢、氧两种元素的结合。但是我们还是不知道作为整体的海水是什么,而只知道这几种成分之间的关系。而审美则要求我们把这个事物作为一个整体直接呈现出来而不与任何其他事物或者这个事物的不同成分联系在一起,如果做到这一点美就产生了。在闵斯特堡那里,科学就是联系,而艺术作品则是孤立,而孤立就是美。闵斯特堡要求人们对事物采取“孤立”的态度,实际上与布洛“心理距离”相似,也是强调美自身的独立性和非功利性,去除科学分析的态度和实用功利的态度。

由此可见,强调审美态度自身的独立性,这是现代美学中主体心理的视角探讨美的基本逻辑出发点。

三、考夫卡和阿恩海姆与“格式塔”说

从心理学方向探讨美的最重要的美学思潮恐怕要数格式塔心理学美学了,他们对美感心理结构的深入探索获得了巨大的理论成就,在现代美学史上拥有相当重要的地位。

格式塔是德文词“Gestalt”的音译,这个词意指的是通过知觉建构的整体和整体的某个独立部分,中文一般将之意译为“完形”。格式塔心理学的核心思想是认为在一个整体的“场域”之中,各部分所形成的整体的表现力决不是它的各个部分简单地相加,各个部分所形成的整体的结构形式本身具有独特的表现力,更改其中的任何一个部分,整体的结构也就改变了,这个事物的表现力也就改变了。在某个“场”中整体结构的表現力,构成了格式塔心理学美学的核心问题。它的主要代表人物有维台默、柯勒、考夫卡和阿恩海姆等,其中比较重要的是考夫卡和阿恩海姆。

德国心理学家考夫卡(1886—1941)在《艺术心理学问题》(1940)一书中最早比较系统地阐述了格式塔心理学美学的主要观点。考夫卡把艺术作品视为一个有机的整体,一个“格式塔”,认为艺术作品的各个组成部分都相互依存,处在一个有机的有表现力的结构之中。艺术品是作为一种结构感染人们的,这种结构的整体具有独特的性质,格式塔结构的任何改动都势必改变它的整个性质。所以考夫卡认为如果对一支乐曲的任何音符的变动都有损于它的美,同样在一幅名画上改动任何线条、形状、颜色的任何一点,势必降低整个画的质量。完美的整体结构就是一个好的格式塔。艺术作品不是作品任何单一的某个部分,而是这个整体结构所呈现出来的表现力,绘画中美仑美奂的优美感、怜悯悲痛的画面、一张愚昧残忍的面孔,这些感觉都不是哪一个线条或者哪一种颜色所产生的,而是这一结构所形成的有机整体——格式塔的结果。

总之,在考夫卡看来,艺术品的魅力就来自于作品的整体结构。所以,考夫卡认为对我们理解艺术心理学来说,最重要的就不是艺术品的结构所唤起的感情,而是这格式塔结构本身。考夫卡把引起人们情感的结构本身作为艺术的目标而认为它所唤起的感情本身在审美中反倒不重要了,这样对于美感中产生的情感和格式塔结构之间的关系仍然不能很好的说明,人们为什么能够产生审美的感情,这样的结构为什么能够产生这样的感情,这个重要的问题还是没有得到回答。格式塔学派的另一代表人物阿恩海

姆在考夫卡止步的地方开始,对格式塔结构和主体审美情感之间的关联给出了说明。

阿恩海姆(1904—)对于其时审美理论过多的抽象思辨深感不满,他指出:“艺术似乎正面临着被大肆泛滥的空头理论扼杀的危险”^①,他试图跟随费希纳所开创的“自下而上”的美学研究路径,着重从审美活动中视觉知觉审美形成的心理结构角度来研究美感的产生。阿恩海姆指出人们通常所谓的“思维”常常指理性的分析、逻辑的推理等,其他方式则不被看做是“思维”,艺术因为是知觉的产物,因而常常被认为不是思维的结果而受到轻视。在阿恩海姆看来,被称为思维的认识活动并不是那些比知觉更高级的其他心理能力的特权,知觉本身也是一种思维方式,知觉能够“积极地探索、选择,对本质的把握、简化、抽象、分析、综合、补足、纠正、比较,解决问题,还有结合、分离,在某种背景或上下文关系之中作出识别等。”^②知觉的这种活动本身就是一种“思维”,阿恩海姆把这种思维称为“视觉思维”。这种视知觉对于对象的知觉,阿恩海姆认为主要是对于对象中的结构所蕴含的一种力的样式的知觉。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,这种对象结构所蕴含的内在“张力”正是知觉所捕捉的主要对象。艺术作品中各部分的位置、色彩、形状、运动等等的不同都会产生不同的张力,阿恩海姆认为艺术作品中这种“力”的不同配置是决定其艺术性高低的关键因素。任何艺术作品都是由各种“力”的相互支持和相互抵消而构成整体的平衡,由色彩形成的重力也许会被位置所产生的重力抵消,由某一特定形状的轴线的方向产生的力,有时又会被一个趋向于中心的拉力抵消。这些力的相互平衡是一个艺术品成功与否的关键。

那么,视知觉所感受的作品的力的结构为什么会让人们产生美感呢?阿恩海姆认为这主要是因为“异质同构”的原因产生的,也就是说作品对象的结构“张力”与知觉者主体内心的“张力”结构是等值的。在这种同构之中主体和客体对象就会产生共鸣,不同“张力”值的结构就会有不同的情感反应程度,这样就会产生愉悦、痛苦、轻快、沉重等各种不同的情感。阿恩海姆认为,一切事物无论生物或非生物,人类或非人类,艺术品或非艺术

① 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,第1页。

② 阿恩海姆:《视觉思维》,滕守尧译,光明日报出版社1986年,第56页。

品,只要它们具有同样的力的结构,就可以归并为同一类。对象艺术品有什么样的力的结构就可以在人的大脑皮层中找到什么样的生理力的心理对应物,这种生理的、情感的表现“力”的强度大小与对象结构表现的“张力”大小一致。一株垂柳让人感到悲哀,阿恩海姆指出这并不是因为人自己把自己的悲哀之情移注到垂柳上,所谓的“以我观物,物皆着我之色”的移情,也不是把垂柳想象成一个悲哀的人的拟人或者万物有灵的泛灵论的有情,而是因为垂柳这个形状结构本身的知觉“张力”的程度大小和人的悲哀的情感所需的张力结构的力的大小恰好一致,悲哀情感的“力”的值和垂柳结构的“力”的值相等,所以垂柳才会让人产生悲哀之情。就好像让舞蹈学院的学生们表演“悲哀”这一主题时,学生的动作都很缓慢,动作的幅度也都很小一样。这说明“悲哀”这种情感的“力”是比较小的,而表现快乐这一主题时,人们都采取跳跃、奔腾等动作,节奏都很快,动作幅度都比较大,这表明快乐这种情感的“力”的值是比较大的。正是由于这种对象结构的“力”的大小与主体情感表现所需的“力”的大小具有“同构”,一个外在对象才引起人们相应的情感反映。

阿恩海姆根据这个格式塔思路,分析、阐释了许多艺术作品结构的“力”与欣赏主体视知觉之“力”之间的异质同构关系,为人们提供了一个解决审美情感产生的崭新而有效的途径,极大地丰富了审美心理学理论。

综上所述,格式塔心理学美学通过大量的审美实践和审美现象来阐述美感心理结构,用“自下而上”的实际操作代替了纯粹的抽象思辨,拓展了美学领域的研究空间,也具有较强的可行性与可信性。也正因为这样,格式塔心理学美学风靡一时,成为20世纪前半期最重要的美学思想之一。当然,美感心理的产生是一个极其复杂的现象,仅从心理学的角度而弃绝社会学、伦理学、哲学、人类学等视角的综合运用,也是无法真正地解决审美的难题的。

第二讲 表现主义美学

经过 19 世纪中后期的重大转折与过渡,进入 20 世纪,西方美学已经在整体上呈现出与古典美学全然不同的新面貌。以克罗齐为代表的表现主义美学,是众多美学史家公认的 20 世纪第一个重要的美学流派,它在突出主体、强调表现、推崇非理性、抬高语言的作用等方面,为整个现代西方美学树起了大旗,标志着现代美学的第一次转折的终结和现代西方美学的诞生。

第一节 表现主义美学形成和发展概况

作为现代人本主义美学第一个重要流派的表现主义美学,其创始人和主要代表是意大利美学家克罗齐,同克罗齐同时代的几位英国美学家伯纳德·鲍桑葵、E·F·开瑞特、科林伍德、阿诺·里德等人是表现主义美学的中坚,其中科林伍德(1889 - 1943)被公认为是克罗齐美学的继承者。

一、表现主义美学的学术渊源

从西方美学的发展来看,以克罗齐、科林伍德为主要代表的表现主义美学是康德美学、柯勒律治的浪漫主义诗学和 19 世纪“为艺术而艺术”运动的演变结果。在美学史上,康德首次从美学角度充分强调了艺术的自主性、独创性和想象力,指出艺术作为一种特殊的审美活动与实践的功利活动、逻辑的概念活动之间的差异。康德之后,英国文学批评家柯勒律治对想象力和意象问题作了深入研究,指出了想象力在艺术创造中的重要作用。康德、柯勒律治的美学理论是与欧洲传统的模仿主义和说教主义的美学理论背道而驰的,从根本上说乃是一种艺术自主的理论,19 世纪反说教

主义运动即“为艺术而艺术”运动正是在康德理论的影响下发生的。在康德的影响下,对艺术纯粹性和独立性的重视,对艺术形式和想象力的推崇成为19世纪美学理论中的一股重要潮流和倾向。表现主义美学正是在这样一种理论背景下应运而生。此外,19世纪末20世纪初产生的崇尚主观情感表现和艺术形式的现代派艺术为表现主义美学提供了丰富的思考素材,它们构成了表现主义美学生成的实践背景。表现主义美学创始人克罗齐不仅对康德以来的艺术自主理论给予全面、系统的理论总结,而且赋予19世纪为艺术而艺术的思潮以坚实的美学基础。正如西方某些文学理论家所论述的那样:“克罗齐比现代其他美学家更强有力地总结了一个时代的理想主义与表现主义的艺术思潮。他鲜明地标榜一种艺术哲学:即每件艺术作品是一个独特而个别的结构,是精神的表现,因此是一种创造(只受它自己规律的支配),而不是一种模仿(受外在规律所支配)。”^①

二、表现主义美学的发展及影响

在克罗齐的影响下,英国的鲍桑葵、开瑞特、里德相继阐发了他们的表现主义美学思想,从而使表现主义美学在西方美学界发生了深刻而广泛的影响。其中影响最大的要数前面提到的科林伍德。他的美学观集中体现在《艺术原理》一书中。在这本书里,科林伍德重新界定了艺术的概念,认为艺术不是再现而是情感的表现,并且进一步指出它是一种个性化的、非选择性的情感表现。在科林伍德看来,艺术不是暴露情感,因为暴露情感的人无法意识到自身情感的确切性质,而表现情感的人却能意识到他所表现的东西,并且使别人也意识到他身上和他们自己身上的这种东西。他列举演员的表演说:“如果演员的任务不是娱乐而是艺术,他所追求的目标就不是在观众身上造成一种预想的情感效应,而是凭借一整套的表现手段……去探测他自己的情感,去发现他尚未察觉的他自己身上的种种情感,同时允许观众也目击这种发现,从而使他们在自己身上也做到同样的发现。”^②因而,这种艺术情感是一种公众的情感。关于想象,科林伍德认为,想象在整个经验结构中处于思维活动与单纯的感觉心理生活接触的交叉点,它是一种不同于感觉却与感觉密切相关的经验形式。这就是说,思维

① 卫姆塞特·布鲁克斯:《西洋文学批评史》,中国人民大学出版社1987年,第480页。

② 科林伍德:《艺术原理》,中国社会科学出版社1985年,第126页。

并不是与未经加工过的感觉相联系,而是与被改造为想象的感觉相联系。他认为意识“把未加工的感觉变成了想象。从被当作表示某一种或某一水平经验的名称来看,意识和想象是两个同义词,它们代表了同一个东西,也就是说发生转变的那一水平的经验”^①。另外,科林伍德对艺术中的想象、艺术与语言的同一性、艺术与理智的关系、艺术与观众的关系等问题都做了深入的探讨。

总的来看,科林伍德全面继承发展了克罗齐的美学思想,进一步阐发了克罗齐的艺术即直觉即表现的理论,比克罗齐更为深入地探讨了艺术想象和情感表现问题,在若干方面有所创新。从总体上说,他的美学思想仍具有非理性主义倾向,但在某些方面又有所突破,显示出一定的内在矛盾。下面我们主要以克罗齐为例对表现主义学说作简单地介绍。

第二节 克罗齐与“艺术即直觉即表现”说

贝内德托·克罗齐(1866—1952),是意大利哲学家、历史学家、美学家,出生于意大利南部那不勒斯一个地主家庭。富裕的家境使他能将毕生大部分精力投入学术研究,最终成为意大利的学术巨擘。克罗齐一生著作甚丰,其中最重要的就是四卷本《精神哲学》,包括《美学》(1902)、《逻辑学》(1905—1909)、《实践哲学》(1909)、《历史学》(1914)。他的主要美学著作除《美学》即《作为表现的科学和一般语言学的美学》(包括两部分:第一部分是《美学原理》,第二部分是《美学的历史》)之外,还有《美学纲要》(1912)、《诗论》(1936)等。在这里,我们重点讲一下克罗齐的“直觉说”和艺术观。

一、克罗齐对直觉的界定

克罗齐的美学是他的精神哲学的一个组成部分,它所研究的是作为精神活动最基本形式和出发点的直觉活动,美学就是关于直觉的科学。因此,阐述克罗齐的美学思想首先必须从他对直觉的界定开始,直觉的概念是他的美学思想的核心和出发点,克罗齐的直觉具有四个基本特征。

首先,在《美学原理》中,克罗齐开宗明义地声称直觉是一种知识,并指

^① 科林伍德:《艺术原理》,中国社会科学出版社1985年,第221页。



贝内德托·克罗齐

出了直觉活动的独特性。他说“知识有两种形式：不是直觉的，就是逻辑的；不是从想象得来的，就是从理智得来的；不是关于个体的，就是关于共相的；不是关于诸个别事物的，就是关于它们中间关系的；总之，知识所产生的不是意象，就是概念。”^①在这段论述中，克罗齐鲜明地指出了直觉活动与逻辑活动的区别，表明了直觉的独特性：从直觉的产生来看，直觉是由想象而来的；从直觉的内容看，直觉是关于个体的，而不是诸个体的抽象（共相、普遍性）；从直觉的对象看，直觉是针对个别事物的，它并不关注个别事物之间的关系；从直觉的结果看，直觉产生的是形象化的意象，而不是概念。

其次，直觉是心灵赋予杂乱无章的、无形式的质料、物质、印象以形式，是心灵主动的赋形活动。克罗齐指出，在直觉界线以下的是感受或无形式的物质，它们没有任何规定性、特性和形态，因而不具有真实的存在，不过是精神的一种假设而已，“这物质就其为单纯的物质而言，心灵永远不能认识”，也就永远不存在，“心灵要认识它，只有赋予它以形式，把它纳入形式才行。单纯的物质对心灵为不存在，不过心灵必须假定有这么一种东西，作为直觉以下的一个界线”。这就是说，直觉以下的无形式的东西，从根本上说是不存在的，只有心灵赋予它以形式（直觉），它才存在，而这时它只是心灵的活动的产物。因此，惟有精神才存在。一方面，“没有物质就不能有人的知识或活动；但是仅有物质也就只产生兽性……心灵的统辖才是人性”^②。“心灵的统辖”就是直觉活动，即将杂多的感觉或印象综合为一个有机整体的心灵的统辖活动。

第三，直觉就是表现。他说：“每一个直觉或表象同时也是表现。没有

① 克罗齐：《美学原理·美学纲要》，外国文学出版社1983年，第7页。

② 克罗齐：《美学原理·美学纲要》，外国文学出版社1983年，第12页。

在表现中对象化了的的东西就不是直觉或表象,就还只是感受和自然的事。心灵只有借造作、赋形、表现才能直觉。”^①这就是说,任何一个直觉只有在它以表现的形式出现时,它才称得上是直觉,直觉就是表现,“无论表现是图画、音乐的,或是任何其他形式的,它对于直觉都绝不可少”,“直觉的活动能表现所直觉的形象,才能掌握那些形象”^②。比如,如果我们真正对一个地方的轮廓有直觉的话,我们就必须对它有一个形象(即表现所直觉的形象),这个形象必须明确到能使我们马上把它画在纸上。在克罗齐看来,在我们把自己对外界的印象和感觉抓住并表现出来这个认识的过程中,直觉与表现是无法分开的。

第四,直觉是心灵的赋形活动,因此直觉只在内心完成,而不需要外在媒介。通过对直觉的上述界定,克罗齐把直觉同概念、经济、道德活动区别开来,指出它是一种独立自主的、最基本的精神活动。不难看到,克罗齐对直觉的界定一方面具有合理的一面,另一方面他否定人的心灵活动之外自然界的存在却是错误的。

克罗齐的整个美学思想都建立在他对直觉的上述界定的基础之上,从“直觉”概念出发,他推演出了对艺术、美和其他美学问题的阐述,从而建立了表现主义的美学大厦。

二、克罗齐对艺术的界定

艺术的本质是什么,或者说艺术是什么,这是每一位关注艺术问题的美学家首先要回答的问题。克罗齐也不例外,他从其直觉概念出发,认为艺术即直觉即表现,或者说直觉即表现即艺术。

关于直觉和表现的关系,克罗齐反对视直觉为艺术构思,视表现为艺术传达的看法,坚持直觉和表现不可分割的立场。在《美学》第一章中他指出,传统割裂直觉和表现的观点是基于这样一种错觉:我们自以为对于物质世界的直觉很完备,而它实际上并非如此。就像我们常听人说某人心里有许多伟大的思想,只是无法表现出来。对此克罗齐说,思想就是语言,当思想形诸语言,它就是得到了表现,不论是内在于心还是外显于物。故某人自以为满腹经纶却又无从道起,实在是这人的思想本来就贫乏不足一

① 克罗齐:《美学原理·美学纲要》,外国文学出版社1983年,第14页。

② 克罗齐:《美学原理·美学纲要》,外国文学出版社1983年,第15页。

道。他举米开朗基罗作画不是用手而是用脑,以及达·芬奇伫立《最后的晚餐》面前凝视多日不动手着一笔的例子,证明艺术是在于心而不在乎于物。艺术家和非艺术家的界限如何区分?克罗齐的解释是,每个人都有一些诗人、雕塑家、音乐家、画家、散文家的天赋,只是比起戴着这些头衔的人们,显得太少了,换言之艺术家的直觉是超过平常的高度,而不似平常人的直觉大都是被掩埋在印象、感受、冲动、情绪之类当中。这意味着艺术家与非艺术家的区别,只在于量而不在乎于质。如是克罗齐认为“诗人是天生的”这句成语,可以改为“人是天生的诗人”。至此克罗齐认为他可以得出如下结论:直觉的知识就是表现的知识。直觉或表象,就其为形式而言,有别于凡是被感触和忍受的东西,有别于感受的流转,有别于心理的素材;这个形式、这个掌握,就是表现。直觉就是表现,而且只是表现,一分不多,一分不少。

“艺术即直觉”首先意味着艺术是心灵的赋予形式的活动。克罗齐认为,当主体以直觉的形式认识对象时,我们便完成了艺术作品的创造活动。其次,“艺术即直觉”还意味着,艺术是抒情的表现。在艺术创造活动中,艺术的表现总是体现为情感的表现,情感经过心灵的赋形活动呈现为个别的意象和形式,便得到了表现;这种表现就其为表现而言,必然是成功的表现,因为只有成功的表现才是美,才算是艺术。再次,同直觉一样,艺术是一种想象活动,它的对象是个体,它所产生的形象化了的意象。

克罗齐不仅从直觉的角度界定艺术,同时,还注意从艺术与概念、经济、道德活动的区别方面来界定艺术,廓清艺术与这些活动之间的界限,从而进一步确立艺术的独特性质。在这方面克罗齐有著名的五个否定。

1. 艺术不是物理事实

克罗齐指出,“艺术即直觉”这一定义否定艺术是物理的事实。所谓物理的事实就是任何被称为“物理的”东西,它包括粗糙的自然和人工制成品的物理的或机械的方面。我们只要了解克罗齐所讲的“直觉”的要义便可知道,克罗齐认为艺术不是物理事实,就是强调艺术的心灵活动的特征。在一般人的心目中,艺术或艺术的表现无非是指诗、散文、小说等的文字组合,歌剧、交响乐等的声音组合,或绘画、雕刻、建筑等的线与色的组合。然而这些东西在克罗齐看来是由物理媒介和技巧构成的,是心外之物,而不是直觉,因而也不是艺术。艺术只是心灵的想象活动。这些外在化的形式的东西只是“备忘的工具”或“帮助艺术再造的工具”。心灵的活动如果不

用备忘的工具把它保存起来,就会被遗忘掉,因此这些备忘的工具是审美“再造或回想所用的物理的刺激物”,能够“使人所创造的直觉品可以留存”,从而避免一切“审美的宝藏”消逝。从这个意义上说,这些备忘的工具是必要和重要的。然而归根到底,它们不是艺术。由此他认为,所谓自然美同物理的美一样是根本不存在的。克罗齐从艺术即直觉的观点出发,否定艺术是物理事实,否定自然美的存在,是有其潜在意图的,这就是反对传统美学的模仿自然说,提倡表现说。如果艺术是心灵的创造活动,那么艺术就不应该模仿自然。克罗齐的这一观点对美学上的自然主义和机械的模仿和反映现实的艺术无疑是一种纠正,然而他否定艺术与现实生活的联系却是不可取的。

2. 艺术不是功利活动

在克罗齐的精神哲学体系中,作为直觉的艺术活动是人的心灵的一种认识活动,它对事物取纯粹的观照态度,而功利活动属于与认识活动有别的实践活动领域,它追求效用和目的,趋利避害,对事物取功利性的态度。因此克罗齐认为艺术不是功利活动,艺术不追求效用和功利的目的。从另一方面看,功利的活动总是以求得快感、避免痛感为目的的,而艺术本身与快感痛感之类的东西无关。克罗齐指出,喝水解渴的快感,露天散步、伸展一下四肢的快感等等都不是艺术的,将快感同艺术活动(或审美活动)混同起来,以为它是艺术的一种性质,这是一种审美的快感主义,而这种审美快感主义从希腊罗马时代至今仍颇有市场。

克罗齐对历史上的各种审美快感主义颇为不满。他说,一个最古老的看法是把美的东西看做凡是可使耳目即所谓“高等感官”发生快感的东西。如果这样的话,烹调术也可包括在美学里了。他认为,游戏说也是一种审美快感主义,因为“游戏”所产生的快感也是发泄身体的富余精力所生的快感。至于弗洛伊德的性欲说,以及同情说美学,它们也是美学上的快感主义,因为它们都把艺术定义为引起快感的事物。不过在批判快感主义的同时,克罗齐也指出了快感主义学说包含的正确因素,即它提出了快感的问题。克罗齐说:“快感对于审美活动和对精神活动的任何其他形式都是共有的,在我们断然否定艺术和快感同一的时候,在把艺术同快感区分开来和把艺术定义为直觉的时候,也无意否认这一正确的因素。”^①显然克罗齐

^① 克罗齐:《美学原理·美学纲要》,外国文学出版社1983年,第213页。

的意思是,艺术中包含或者说伴随着快感,但快感并不是艺术的功能或本质,艺术只能是纯粹的直觉。

3. 艺术不是道德活动

由艺术即直觉的定义所引起的第三个否定是,艺术活动不是一种道德活动。如果说艺术不是一种功利活动,艺术当然也不是一种道德活动,因为道德活动也是一种实践活动,在道德活动中“意志要达到一个有理性的目的”。

艺术既然不是道德活动,当然也就不能用道德的标准来衡量艺术。这包括两个方面:首先不能以道德的标准对审美的意象作评判。克罗齐说:“一个审美的意象显现出一个道德上可褒或可贬的行为,但是这个意象本身在道德上是无所谓褒贬的。世间没有一条刑律可以将一个意象判刑或处死,世间也没有一个法庭或一个具有理性的人会把意象作为他进行道德评判的对象。如果我们说但丁的弗朗切斯卡是不道德的,莎士比亚的考地利亚是道德的,那就无异于判定一个正方形是道德的,而一个三角形是不道德的。”^①其次不能从道德的观点对艺术的题材或内容加以批评。克罗齐认为,题材或内容的选择不可作道德上的评价,应受到指责的只能是作者处理那题旨的方式,即表现的失败。从某种程度上说,克罗齐的上述观点是符合艺术批评的原则的。但需要指出的是,克罗齐在这里实际上承认了被艺术家传达出来的、外在于艺术作品的存在,这一点显然与他艺术不需要传达的观点相矛盾。

克罗齐一方面强调了艺术与道德的区别,另一方面又提出了艺术家的责任感问题。在克罗齐看来,艺术的确是独立于道德的,但这并不表明艺术家的创作(外射活动)可以无限自由。他说,“为发展审美再造用的工具争较大的自由,这本是很好的”,但是“在任何情形下,艺术独立那一个最高的原则,那一个美学的基础,总不能援引来为虎作伥。一个艺术家在外射他的想象时,如果像不道德的投机者,逢迎读者的不健康的趣味,或是像小贩子在公共场所出卖淫画淫像,都不能援引这最高原则来洗刷罪状,维护自由”^②。虽然克罗齐在这里仍然把艺术家的传达活动贬低为“发表审美再造用的工具”,但就他强调艺术家的道德责任感和健康的审美趣味而言是

① 克罗齐:《美学原理·美学纲要》,外国文学出版社1983年,第213-214页。

② 克罗齐:《美学原理·美学纲要》,外国文学出版社1983年,第127-128页。

值得肯定的。不过这一点又恰好与他否定艺术的道德教育作用形成鲜明的矛盾,因为在这里克罗齐似乎又承认了艺术的道德教育作用。

4. 艺术不是概念或逻辑活动

在克罗齐的五个否定中,这是一个最重要的否定。因为与实践活动相比,人们更容易将概念活动同艺术活动混淆起来,这两种活动同属于克罗齐所说的认识活动领域。因此在这个否定中克罗齐最根本的目的就是要维护艺术的直觉的、非逻辑的特征,批判传统美学中将艺术活动与概念混同起来的倾向。

关于直觉与概念的区别,克罗齐曾多次作了强调。总的来说,直觉是先于概念而产生的,它从想象得来,是关于个体的、诸个别事物的,所产生的是意象,而概念在直觉之后产生,它是以直觉为基础而产生的判断,它从理智得来,是关于共相的、诸事物之间关系的。“直觉品是:这条河,这个湖,这小溪,这阵雨,这杯水;概念是水,不是这水那水的个例,而是一般的水。”^①直觉与概念的明显区别证明,艺术不是概念活动。

由于艺术最根本的特征是意象性,因此克罗齐否定艺术是概念活动的第一层含义,就是排斥艺术中的理性的思考和判断,换句话说,就是否认理性对艺术活动的指导作用。他说:“意象性是艺术固有的优点:意象性中刚一产生出思考和判断,艺术就消散,就死去。”^②显然他认为艺术是与理性的思考和判断完全不兼容的,理性的思考只能损害艺术的意象性。克罗齐否定艺术是概念活动的第二层含义,就是认为艺术的意象不能表现理念或理性。他不满意黑格尔的“美是理念的感性显现”说,认为艺术的意象是不能表现出一个理念的,理性、理念这些词只能指概念。不过他又说,艺术作品里可以含有概念或理念,只不过它们在艺术作品里已转化为意象。他还借用德国美学家费希纳的一个譬喻说,理念“像一块糖溶解在一杯水里”,“在水的每一个分子里它都存在着、活动着,可是作为一整块糖,却再也找不到了”^③。在此,克罗齐突出强调了艺术的意象性。这个强调符合艺术特征,有其合理的因素,但他完全排斥艺术中的理性思考的作用,强调艺术的纯粹直觉性,显然也是片面的,为本世纪西方非理性主义美学思潮开了头炮。

① 克罗齐:《美学原理·美学纲要》,外国文学出版社1983年,第29页。

② 克罗齐:《美学原理·美学纲要》,外国文学出版社1983年,第217页。

③ 克罗齐:《美学原理·美学纲要》,外国文学出版社1983年,第225页。

5. 艺术不能分类

从艺术即直觉的理论出发,克罗齐反对艺术分类说。他十分偏激地认为:“就各种艺术作美学的分类,那一切企图都是荒谬的,……讨论艺术分类与系统的书籍若是完全付之一炬,并不是什么损失。”^①

克罗齐反对两种传统的艺术分类法,一种是按体裁的分类法,如抒情诗、史诗、田园诗、喜剧、悲剧、市民剧等等;另一种是按门类的分类法,如诗、画、雕刻、音乐等等。艺术为什么不能分类呢?克罗齐提出如下理由:

第一,表现没有形态和程度的分别。一首小诗同一首长诗在审美意义上说是平等的,同理,一首诗和一幅画在审美意义上也是平等的,它们都是直觉品。艺术是直觉(即表现),而直觉是整一不可分的,直觉是一个种,本身不能再作为类。

第二,既然各种艺术在审美意义上是平等的,因此它们也没有审美的界限,它们既然没有审美的界限,也就不可以精确地确定某种艺术有某某特殊的属性,从而也不能以哲学的方式分类。在克罗齐看来,不应有分类的美学,“美学总是普遍的美学”,“不能分为普遍的与特殊的两种”。

第三,艺术之所以不能分类,是出于表现的形式变化无穷,因而不可能为艺术作出明确的划分。生命中从来没有复现的事物,表现的形式自然也不会重复,虽然各种表现形式都是表现品(种)。克罗齐敏锐地看到了艺术发展的变化性和历史性,因而认定给艺术划定界限可能是反历史的。他指出,文学史中常常充满着这种情况,即天才的艺术家在他的作品中违反了某一种既定的风格,这样旧的艺术门类和体裁的规则不断地遭到破坏,新的规则不断地建立起来,继而又被破坏,如此发展变化,没有止境,这就使得坚持艺术体裁和门类的“理论家们不可能逻辑地界定艺术体裁与艺术门类的界限”。

第四,直觉表现的独特性也表明艺术不能分类。他说:“因为每一部艺术作品表现心灵的一种状态,而心灵的状态是独特的,而且总是新的,所以直觉就有无数个,不可能把它们放进体裁种类那样的鸽棚里去。”^②

克罗齐虽然否定艺术能够分类,但他无法漠视艺术分类的存在,因而不承认它们的效用。第一,艺术分类是为了运用注意力和记忆去采

① 克罗齐:《美学原理·美学纲要》,外国文学出版社1983年,第124-125页。

② 克罗齐:《美学原理·美学纲要》,外国文学出版社1983年,第248页。

集,并在某种意义上限制那无数单个的直觉,以便在某种意义上把无数具体的艺术品弄到一起进行归类。当然它们不能作为评判艺术的哲学原则和标准。第二,艺术分类使艺术知识和艺术教育变得容易。第三,艺术分类还展示了哲学地理解艺术主旨的努力与企图。

克罗齐的艺术不能分类的主张,从根本上说是不可取的,但至少有几个合理因素:首先,他比较注意艺术在审美上的普遍性、共通性,虽然他同时忽视了各种艺术在审美上的特殊性。其次,他指出了艺术的发展变化,具有相当的历史意识。最后,他意识到艺术作品的独特性和独创性,在某种意义上表明了艺术创作的独特规律。

但是由于克罗齐过分执拗地坚持他的艺术即直觉的观点,他必然看不到艺术分类的客观现实性和科学合理性,看不到艺术分类对研究和认识各部门艺术的特征、规律和本质,对科学地研究文学史、艺术史乃至美学科学的重要性。不难想象,如果真的像克罗齐所说的那样,将艺术分类的书籍付之一炬,人类现在对艺术的认识会是什么样子。

总之,克罗齐的美学思想是非常丰富和复杂的,合理因素与片面之处往往掺和在一起,我们应对它加以客观的、实事求是的分析。首先,我们应看到克罗齐在强调艺术是纯粹的直觉的同时,也承认艺术中存在着理念、历史、道德、概念等东西,只不过它们经过心灵的审美综合,变成直觉品了。他还认为心灵的其他三种活动为艺术提供了丰富的物质素材,从而制约着直觉活动。其次,克罗齐虽然竭力抬高非理性的直觉活动的地位,但他反对弗洛伊德的性欲本能说和各种审美快感主义,厌恶色情的、追求享乐的现代艺术和神秘主义艺术,表明他的审美趣味是健康、严肃的。再次,克罗齐所说的直觉活动完全不同于弗洛伊德的无意识活动,因为他所说的直觉是赋予形式的活动,具有清晰、明确的性质。由此可见,克罗齐的美学思想中,非理性的直觉主义无疑是主导倾向,但它背后不同程度地掩藏着一些合乎理性的思想,这是应加以区别和注意的。

第三讲

柏格森的生命直觉主义美学

生命直觉主义美学是 20 世纪初最重要的人本主义美学流派之一,它在哲学思想上同叔本华、尼采的生命意志论及狄尔泰等人的生命哲学一脉相承,其主要代表是法国的柏格森。

第一节 以“绵延”为核心概念的生命哲学

柏格森(1859—1941)是 20 世纪上半期法国影响最大的哲学家,柏格森天资聪颖,兴趣广泛,不仅哲学,而且数学、心理学、文学等都有成就,特别是文学修养很高,1928 年获诺贝尔文学奖。他的主要著作有《时间与自由意志》(1889)、《形而上学导论》(1903)、《创造进化论》(1907)、《笑》(1899 年分三篇文章发表,后汇集成书,至 1924 年出至二十三版)等。这里重点讲他生命哲学的绵延说和直觉主义的艺术观。

一、“绵延”和“生命冲动”

柏格森哲学的核心概念是“绵延”,中期以后换称“生命冲动”,实际是一回事。从“绵延”出发,柏格森建立起他完整的生命哲学理论。

什么是“绵延”?根据柏格森自己的说法,至少包含下列几层涵义:(1)绵延就是运动,就是发展、变化的过程本身^①。(2)绵延是时间性的,而不是空间性的。他说,物体的运动“是一种在绵延中开展的过程”,一种“不占空间的过程”,一种时间过程。(3)绵延是一种心理体验和活动状态,“是一种

^① 参见柏格森:《时间与自由意志》,商务印书馆 1958 年,第 77、155 页。



柏格森的
《时间与自由意志》

心理上的综合,是一种心理的……过程”^①,是心理或意识状态的动的连续性。(4)在此意义上,绵延就是“自我”或“自我的意识状态”,是自我的基本存在方式。柏格森认为自我是一种“纯情绪性的心理状态”,而绵延即“惟一实在的东西是那活生生的、不发展中的自我”,自我以外的一切事物不过是自我的“鬼影”,是“被纯粹绵延投入空间之无声无臭的一种阴影”^②。(5)绵延是绝对自由的意志。在物理学等以空间事物为对象的自然科学范围内,一切受因果律与必然律支配,因而无自由可言;而在以纯粹绵延的“自我”的意识状态为对象的

心理学范围内,意志有绝对的自由。(6)绵延作为心理、意识的纯粹运动,是纯粹的质,不具量的特性,不可作数的测量与分析;“当我们研究纯情绪性的心理状态时……除非通过某种象征的表示,我们几乎无法数出它们”^③,因为绵延“是性质而不是数量”。(7)绵延是一种创造和进化,是新质的不断涌现,他说“绵延就是创新,就是形式的创造,就是绝对新的东西的连续制作”^④。(8)然而,绵延不等于新陈代谢,而是保留旧质的新质迭加,是“滚雪球”式的增加,因而,现在即过去的积累。

以上种种涵义归结为一点:绵延就是实在,就是世界的本质。柏格森认为,绵延只是永恒的运动而已,而运动就是实在本身。实在不是物质,不是实体,不是中心,不是事物,只是运动和变化。他说:“实在就是可动性,没有已造成的事物,只有正在创造的事物,没有自我保持的状态,只有正在变化的状态”^⑤,又说“事物和状态只不过是我们的的心灵所采取的一种变化

① 柏格森:《时间与自由意志》,商务印书馆1958年,第74-75页。

② 柏格森:《时间与自由意志》,商务印书馆1958年,第158页。

③ 柏格森:《时间与自由意志》,商务印书馆1958年,第159页。

④ 柏格森:《创造进化论》,纽约1958年,第11页。

⑤ 柏格森:《形而上学导论》,商务印书馆1963年,第29页。

观点,事物是不存在的,存在的只有动作”^①。柏格森关于世界的绵延本质论,实质上是叔本华、尼采的意志本体论的翻版。它把在空间中实际存在的物质、实体、事物、现象都只看成实在的“阴影”。认为这一切都是不存在的,真正的世界本质即实在,只是在心灵和时间中存在的脱离物质、事物的运动,即绵延。绵延体现了心灵的“自由意志”,是超越现象界的必然性的。这样,柏格森的“绵延”同叔本华、尼采的“生命意志”就没有实质性的区别了。不同的只是柏格森更自觉地歪曲和阉割唯物辩证法,他采取割裂运动与物质的统一性(实际上不存在离开物质载体的运动或离开运动的物质)、时间与空间的统一性(实际上不存在离开一定空间的时间或离开一定时间的空间)、量变与质变的统一性(实际上不存在无数量变化的质变和无质量变化的量变)的手法,把运动抽象化、绝对化、心理化,最终达到否定实在的客观物质性,推出世界的本质在意识的绵延的结论。这个结论既是唯心主义的,又是形而上学的,虽然它打着“变的哲学”的招牌,实质上同辩证法毫无共同之处。

柏格森的绵延本质论后来为“生命冲动”本质论所代替。“生命冲动”与“绵延”实质上是一回事,只是说法稍有不同,而且形式上更接近于叔本华、尼采的“生命意志”。柏格森的“生命冲动”(或译“生命之流”)具有双重涵义:既是一种非理性的不断运动着的主观心理体验,又是创造世界万物的本源与原动力。柏格森对生命现象作了反科学、反生理学、反生物学的神秘解释。他否认意识的生理、物质基础,宣称“意识并不是由大脑产生的”,这样就把心理意识现象从具体的人的生命体中独立了出来;他进而断言“意识,……是生命之源”,“生命是心理的东西”。于是,作为生命现象之一的心理意识现象就脱离了现实的生命体(人)成为一种超自然、超人类的神秘力量,心理性的“生命冲动”最终成为世界万物的本源与主宰者、创造者。

柏格森还歪曲、利用拉马克、达尔文的进化论来为他的唯心主义“生命冲动”创世说作诠释。他说,生命冲动派生万物有两类不同方式或倾向:(1)生命冲动向上喷发的自然运动,产生一切生命形式;(2)生命冲动向下坠落的逆自然运动,产生一切无生命的物质事物。这两种逆向运动互相阻碍、互相抑制。他举高压汽缸某一小孔中蒸汽的喷出及凝成水珠下落的例

^① 柏格森:《创造进化论》,纽约1958年,第249页。

子,说明蒸汽的喷出好比生命冲动的自然运动,而水珠下落则恰似逆向运动。前者造成生命,后者形成物质,在两种倾向的交汇处则产生生物有机体(它既有生命形式又有物质躯体)。他还以喷泉及放焰火为例说明生命之流的运动如喷泉、焰火一样,都是向上喷射、散开,分许多路线,而又都受到逆向运动的物质之流的阻挠而下落,二者不同的结合产生不同的物种,如一条路线上产生动物,又发散为各动物种族;另一条路线形成植物,再散射为各植物种类;人亦然。植物线上,物质障碍最大,进化几乎停滞;动物次之,尚有进化余地,但已不大;人的生命可克服其物质障碍而有意志、精神、灵魂自由,因此,人的进化可能性最大。相反,物质之流的运动,作为生命冲动的逆转、中断和坠落、退化,则形成无机自然界,即所谓惰性的、物理的物质。由此可见,正是生命冲动的两种倾向的矛盾冲突,派生了整个自然界和人类,创造了整个世界。在此,拉马克和达尔文的自然科学的唯物主义进化论被柏格森篡改而纳入他神秘主义、唯心主义的生命冲动本质论了。

柏格森一再强调,他的“生命冲动”是意志自发创造的过程,不遵循任何规律,完全是任意、盲目和偶然的,“停滞是偶然的,适应环境也大都出于偶然”^①。这样,柏格森的世界本体论从绵延到生命冲动,最终与唯意志论合流了。虽然,比之其德国前辈来,他有自然科学为掩护,显得更精致、更迷人罢了。

二、柏格森的“直觉认识论”

在绵延和生命冲动本质论基础上,柏格森建立起他的直觉主义认识论。绵延和生命冲动作为世界的存在方式,其惟一的、最根本特点就是不确定方向的连续的能动性。人的认识,作为对世界本质和实在的把握,只能是对绵延和生命冲动的把握。而要达到这一点,不能靠理性认识,而只能凭借直觉。柏格森的认识论正是包含对科学理性的批判和对直觉的神秘解释与推崇这样两个侧面。通过对科学理性的否定,柏格森认为,直觉是一种直接进入对象内部,与之契合无间、水乳交融的心理体验与单纯的意识进程。它是与绵延、内在生命运动相同一意识和无意识进程,因而它是延展了的意识,接近无意识的边缘。这样,直觉可以说也是人的一种

^① 柏格森:《创造进化论》,纽约1958年,第255页。

非理性的本能生命的真实的运动,“直觉引导我们达到的正是生命的真正本质——这里直觉指的是已经无偏见的、自我意识的、能够反省自己的对象并无限扩展它的本能。”^①直觉就是一种有意违背理性思维方式的意志努力,直觉思维就是要逆转思维活动的习惯方向。因此,直觉又是无功利实用目的的。

总而言之,直觉是一种出于本能的、违背理性思维原则,却能引导人的心灵直接进入对象内部,与对象的真实生命相契合,从而把握实在、绝对本身的一种神秘的心理体验和认识方式。显而易见,柏格森这套直觉主义认识论是以否定科学理性思维为前提的,它割裂了运动与静止、连续性与间断性、内在与外在、绝对与相对的辩证关系,一方面把世界的矛盾运动绝对化(否认事物运动相对的静止性、间断性、可分割性),另一方面又把人的理性思维凝固化,否认辩证的理性思维能够认识、把握世界的运动与变化,在此基础上,提出直觉是认识实在的惟一方式与途径的认识论。这种直觉,既非理智,又非感觉,既不借助语言、符号、概念,也不依靠感觉经验的积累,完全是一种瞬间突发的感悟,从天而降的本能,物我交融的体验。其反理性主义的色彩十分鲜明。

需要说明的是,柏格森的“直觉”概念同克罗齐的“直觉”概念,既有相似之处,又有重要区别。相似处在于:(1)二者都是神秘的心理活动;(2)二者都是反科学理性的;(3)二者与艺术创造和审美有密切关系。但区别更明显:(1)在克罗齐那里,直觉属于认识的第一阶段,第二阶段的概念、理性认识须以之为基础,但概念毕竟是认识世界的一个阶段、一种方式,而柏格森的“直觉”则是认识世界的惟一方式与途径,在反理性方面走得更远。(2)克罗齐把直觉的对象集中于艺术和美,即赋予现象事物以形式从而构成艺术意象,属美学范畴;柏格森的直觉范围广得多,它是对世界本体(实在)的认识方式,属哲学认识论范畴,不局限于美学。(3)克罗齐的直觉与感性、感官相联系,柏格森的直觉则既非理性、理智,又非感性、感官,而是一种超验的与对象合一的心理体验。(4)克罗齐的直觉论导致艺术创造平民化的结论,因人人都有直觉,直觉即表现即艺术,故人人都是艺术家;柏格森则认为直觉须凭借超人意志力违反正常思维,“是超人类条件的一种努力”,所以“只能借助于天才之力”,这就导致对艺术创造和哲学思维超人

^① 柏格森:《形而上学导论》,商务印书馆1963年,第31页。

化的结论。柏格森的美学思想就是建立在上述生命哲学基础上的。

第二节 直觉主义的艺术观

“艺术”在柏格森的哲学体系中具有重要的地位,它是直接认识和把握实在与绵延的途径,这是柏格森直觉主义独特的艺术观。

一、艺术的本质及目的

柏格森对艺术本质和目的的界定是:“艺术不过是对于实在的更为直接的观看罢了。”^①他认为,实在作为绵延和生命之流,作为自然本身,并非直接与人的感官与意识接触,通常人们并不能直接感受到、认识到实在,这是“因为在自然和我们之间,在我们自己和自己的意识之间,横隔着一层帐幕”。

这层“帐幕”是什么呢?一是生活的实用功利需要造成对周围世界观照的简单化与表面化。柏格森说:“我们必须生活,而生活是要求我们从自己的需要出发来把握外物的……生活要求我们只接受外物功利方面的印象。”其他印象则被冲淡或模糊了,人们自以为看到、听到了,实际上所见所听的,“不过是经过感官的选择,用来为我的行动服务的”“浮在表面上的东西”,“只是一种实用上的简单化”。二是实用需要造成的观察、感受的类化倾向,“对于人无用的差异的方面,给抹煞了;对于人有用的类似的方面,则给强调了”,人们认识到的只是为方便使用而作的“分类”,对“事物的个性或存在的个性”的辨认能力被削弱、钝化了。类化使“我们并不认识客观事物的本身。在大多数情况下,我们都不过读贴在它们上面的标签而已”。^②三是语言的一般化趋向加剧了人们认识的类化,遮蔽了对事物本质生命的透视,“因为词——除了专有名词之外——都是指类的。词只注意事物最一般的功能和最普遍的方面,它介于外物和我们自己之间,从而把外物的真相从我们眼前障住”,同时也在我们同我们自己的精神状态、内在人格、个性和富有独创性生命之间形成了障碍,“这一方面,语言已经给我们永久固定下来了。因为在同样情况下,所有的人,差不多都是千篇一律的。因

① 伍蠡甫:《西方文论选》(下),上海译文出版社1979年,第279页。

② 伍蠡甫:《西方文论选》(下),上海译文出版社1979年,第275-276页。

此,即使对于我们个人本身,个性也是我们无从认识的。我们在类性和象征之中转来转去”结果,“我们生活在外物与我们自己的中间地带,既外于外物,又外于我们自身”。

总之,正是人的生活需要和语言造成人的认识的实用化、表面化、类化倾向,在我们与实在之间筑起了一堵墙、蒙上了一道“帐幕”,使我们无法直观生生不息的绵延和充满个性的生命之流。而艺术的本质和目的就在于冲破这堵墙、拉开这道“帷幕”,使实在活生生地呈现于我们面前。换言之,艺术正是这样一种暂时非逻辑地使直觉摆脱功利需要、超脱人固有的实用、类化倾向,从而能使我们在某一方面揭开帐幕,直观实在的心理状态及其产品的存在。这种心理状态实质上就是“直觉”。在这一意义上,艺术就是直觉。

据此,柏格森提出了通过不同感官进入直觉状态来进行艺术分类的基本原则。他说,艺术的“每一个方面都和我们所谓的一种感官相对应,——因此,正是通过这一种感官,而且只是这种感官、艺术家和某一种艺术相结合了。正因为这样,所以产生了不同种类的艺术”^①。例如,绘画等造型艺术与人的视觉相对应,音乐则与人的听觉相对应,而诗人、文学家则“在外表可见的作为感情的符号的千百个粗线的行动下面,在既显示而又掩蔽个人精神状态的那种通俗词语下面,达到原初状态的和未受玷污的感情、精神状态。然后,诱使我们去作同样的努力”,以便能窥见实在本身,“他们在语言所能表达的欢乐和悲哀下面,抓住某种为语言所不能表达的东西。这就是生命和呼吸的某种节奏”,诗就是这样形成的。但是,柏格森认为,不管艺术如何分类,它们的本质和目的是共同的:“无论是绘画或雕刻,无论是诗或音乐,艺术的目的,都在于清除功利主义的象征符号,清除传统社会公认的类概念,一句话,清除把实在从我们障碍开来的一切东西,使我们可以直接面对实在本身。”^②

从上述观点出发,柏格森把艺术的功能归结为“麻醉”与“暗示”。他说,“艺术的目的在于麻痹我们人格中的活动力量或宁可说反抗性力量,从而使我们进入一种完全准备接受外来影响的状态,我们在这种状态中就会体会那被暗示的意思、就会同情那被表达的情感”。这里,艺术要“麻醉”的

① 伍蠡甫:《西方文论选》(下),上海译文出版社1979年,第277-278页。

② 伍蠡甫:《西方文论选》(下),上海译文出版社1979年,第278页。

是我们身上由于生活需要和语言所形成的追求实用、功利、类化的倾向,这种倾向成为我们接受、直观实在的反抗力或阻力,艺术就能通过麻痹这种阻力而打开我们与实在之间的信息通道;“被暗示”、“被表达”的意思和情感则是指实在、绵延、生命冲动。以诗为例,柏格森认为,生命情感在诗人那儿“发展成形象,而形象本身又发展成言词,言词既遵循韵律法则又把形象表达了出来”,这也能“麻痹”我们,使“我们的灵魂暂时栖息于自我遗忘之中,并且像在梦中一样和诗人一起思考、观察”,从而“体验到了与诗人在感情上相同的东西”^①,即体验到了绵延、生命的律动;在这种“麻痹”的“自我遗忘”中,诗的词语似乎也消失了,变透明了,不再成为障碍。正如柏格森所说,诗人“寻找的和谐是他的心灵的运动与他的措辞之间的确切对应,这理应如此完美,以致他的句子所产生的思想波浪使我们同情地激动起来,使分立的语词不再显得重要,没有什么东西留下来,除了贯穿语词的意义之流,除了两个心灵似乎未经中介而直接相互一致地跳动。”^②在这种既遵循韵律法则又把形象表达出来的言词中,实在的生命律动被暗示出来了。其他艺术的功能也是这样。据此,我们也可明白,审美感觉或审美经验也就是直觉。艺术的“麻痹”功能实质仍在打破日常思维和实用、类化倾向的坚硬外壳,使人们进入直觉状态,从而能直接感受、体验到绵延、生命的脉搏,与之共鸣。

二、柏格森的艺术创作与欣赏理论

在直觉主义的艺术本质观基础上,柏格森对艺术创造和欣赏作了生命直觉主义的阐发。在他看来艺术创造的实质是绵延或生命运动的继续,创作过程实质上是从内在直觉逐步向物质符号层面下降的心灵运动过程。这个创造过程具有五个特点:

(1)艺术创造、创新与时间、绵延相一致、迭合。他说,对于“从灵魂深处进行构思方始创作一幅画”的艺术家来说,时间不再是一种可有可无的附属品,它不是一种可以在不改动内容的情况下被拉长或缩短的距离。他完成作品所须持续的时间,乃是他的作品不可分割部分。使它缩短或加长,那就会改动它所充满的心理演变以及它的创新目标的内容。创新所花

① 蒋孔阳主编:《二十世纪西方美学名著选》(上),复旦大学出版社1987年,第131页。

② 柏格森:《心灵的能量》(演说与散文集)纽约1920年,第28页。

的时间和创造本身是一致的”。^①这是因为艺术创造是绵延、生命运动的一部分,绵延是在时间而非空间中进行的,绵延的实质就是连续不断的创新、创造的进化,所以创新与时间在绵延中是完全统一的。艺术创造活动不仅是直觉地把握绵延的过程,而且同时也就是绵延本身,创作的时间也就是绵延的继续,也就是不断地创新。

(2)与此相关,艺术创造过程就是提取“无”和时间的过程,创造形式的过程。因为艺术创造处在绵延即不断创新之中,所以,“伴随着问题的具体解决的,却是无法预见的‘无’或‘不存在’,而这个‘无’却正是一件艺术作品中的一切。并且正是这个‘无’摄取了时间,因而作为创造本身的,不是物质,而是形式了。这种形式的萌芽和开花,在不可收缩的绵延中四下伸展,因为绵延、萌芽和开花其实质是一致的。”

(3)也正因为艺术创造是不断换取“无”的形式的创新,所以对未来的每一瞬间都有不可预见性。柏格森说,艺术创作是“不可预测的形式的创造,因为艺术以创造为生命,而且对于自然的自发性具有潜在的信仰”。又说,“每一瞬间那是一种创造,而我们则是创造这些瞬间的艺术家”。因此,如一幅肖像画,“哪怕是画家本人,也不能精确地预见到这幅肖像将会画成什么样,因为预见等于是要在画成之前将它画好——这是一种荒唐的假设,一种自身的否定”。^②

(4)艺术创造的重要方面是想象。但柏格森对想象的理解与众不同,他不是从形象思维角度来谈想象,而是强调想象的非理性和梦幻性,他说:“想象有它自己的逻辑,它和理性的逻辑不同,有时甚至是针锋相对的……想象的逻辑和梦境的逻辑相仿。”这是因为他把艺术创造的本质看成直觉的缘故。想象不是要有意地去联想、幻想,而是要进入直觉乃至梦境,这样就能摆脱物质需要和语言类化的束缚,冲破功利主义和机械主义的外壳,让心灵抛开现实,专注内心,自由驰骋,自由嬉戏,记忆和幻象就会像流水般涌出,与实在、绵延共鸣呼应。这种非理性逻辑的“想象=梦”的理论同弗洛伊德的观点在某一点上不谋而合。

(5)艺术作品的价值在于它所暗示给我们的审美感觉的丰富性,因此,艺术创造就应选择最典型的审美情感加以表现,以最有效地引导、暗示观

① 蒋孔阳主编:《二十世纪西方美学名著选》(上),复旦大学出版社1987年,第131-133页。

② 蒋孔阳主编:《二十世纪西方美学名著选》(上),复旦大学出版社1987年,第129-130页。

赏者进入同艺术家创造时同样的直觉状态中去。他说“艺术家的目的在于使我们共享他如此丰富、如此具有个性、如此新颖的情感,并使我们也能领受他所无法使我们理解的那种经验。为了达此目的,他在他的感情的迹象中选择那一部分,它容易使我们一见之后,便引起身体对它做机械的模仿,即使这模仿是轻微的,结果就把我们立刻转到产生这种感情的心理状态中去”^①,即直觉状态中去,从而能同艺术家一样感受到直观绵延的审美体验。

关于艺术欣赏,柏格森认为这也是一种绵延和生命运动,因而不是被动、消极的,而是有创造性的,“生命同意识一样,每时每刻都在创造某种东西”,艺术欣赏亦然。在柏格森看来,艺术欣赏的创造性主要在努力排除日常思维和功利欲求,真正地放松自己,撤掉自己与实在之间那道防线,进入直觉乃至梦幻状态,从而就能与艺术家的思想感情相共鸣,进而与绵延的内在生命一起运动。否则,就不能真正欣赏艺术作品。他以诗的欣赏为例描述道:“当一个诗人向我们朗读他的诗时,我能对他感到足够的兴趣而进入他的思想,融合到他的感情中去,重新处于被他化为诗句的原来的精神状态中。于是我和我的灵感产生共鸣,我以一个连续不断的运动来追随他的灵感,这种运动就像灵感本身一样,是一种不可分割的动作。现在,我只需放松我的注意力和我的紧张状态,那么,进入听觉的声音便一个接一个地使我清晰地感到其实质性了。对此我不做什么,只需撤消某种东西就足够了。我愈是让自己松弛,那连续不断的声音愈变得个别化;句子分解成词汇,词汇按格律分成我能一个个地听见的音节。让我朝着梦幻的方向再放松一些,文字本身都将松散开来,可以看到它们手挽手地在某一张稀奇古怪的纸上舞蹈。”^②

显而易见,柏格森的艺术观(包括对艺术本质、目的、功用、艺术创造与欣赏等)始终贯穿渗透着生命直觉主义。

总起来看,柏格森的美学思想完全是建立在生命直觉主义哲学基础上的。无疑,这一基础是有很大的局限性的,其要害是:(1)把世界本质归结为主体心灵、意识的绵延或生命冲动,这就在根本上抽去了世界的物质基础,陷入了唯心主义。(2)割裂时间与空间、不间断与间断、动与静、质与量、理性与感性等辩证关系,在永恒的生命运动(绵延)的幌子下阉割了辩证法。

① 蒋孔阳主编:《二十世纪西方美学名著选》(上),复旦大学出版社1987年,第137页。

② 蒋孔阳主编:《二十世纪西方美学名著选》(上),复旦大学出版社1987年,第132页。

(3)全盘否定科学、理性、语言认识世界的可能性,鼓吹惟有神秘直觉才能把握世界、实在的本质,表现出鲜明的反理性主义和神秘主义色彩。在此基础上派生的美学思想同样有这些根本缺陷。柏格森把艺术的本质界定为对实在本质的直觉体验,把艺术创造与欣赏都看成生命运动过程,把艺术想象等同于直觉、无意识、梦幻,都明显地暴露出其唯心主义、非理性主义和神秘主义的倾向。而且他的“直觉”是切断一切利害关系的,所以艺术活动与艺术品都是超功利的,这里又具有唯美主义、形式主义的弊病。

不过,我们应当承认,柏格森美学思想中也包含着若干合理的成分。应当看到他的美学思想对现代主义文学艺术有着重大启示与促进。(1)把艺术活动(创作与欣赏)与生命冲动、生命现象联系起来,确有局部的合理性。艺术活动及其产品应当充满生气,任何公式化、机械化的倾向都违背生命的本质,也违背艺术的本质。这一点为大量优秀艺术家的创作实践及其作品所一再证明,也为传统美学所首肯。(2)柏格森是在主客体契合无间的意义上界定“直觉”的,他把直觉看成认识世界的惟一方式显然是错误的,但把直觉看做艺术创造与欣赏中一个核心阶段或至高境界,应当说是有合理性的。(3)从生命直觉主义出发,柏格森非常强调艺术家的个性、艺术创造的不可重复性、艺术描写对象的个人独特性(“个性化情感”)。这是符合艺术规律的,与同时代新批评、形式主义强调“非个性化”相比,更接近真理。总之,柏格森美学思想是继叔本华、尼采等人的美学之后,人文主义美学潮流中一个十分重要的环节,在整个现当代西方美学中具有举足轻重的地位,值得我们深入研究。

第 四 讲 自然主义美学的变迁

自然主义是 19 世纪末、20 世纪初首先在美国形成 ,以后传播到欧洲的一个哲学思潮。它主要继承了欧美的实证主义传统 ,认为自然是全部的实在 ,不存在任何超自然的领域 ;自然界的一切都可以通过科学方法加以认识 ,而无需借用超自然和非自然的力量。自然主义者认为 ,自然就是一切 ,包括一切事物、关系和人 ,包括人的一切存在方面 ;自然是自我包容、自我满足、自我说明的体系。他们反对把心灵和物质、主体和客体看做两种存在 ,认为存在着的只是作为一个整体而以各种不同方式起作用的人 ;他们也反对把物质归结为心灵的某种形式 ,或把心灵归结为物质的某种形式 ,而是把物质和心灵都归结为自然本身 ;据此 ,他们认为哲学与科学研究的范围都是自然 ,都应从经验开始 ,得到经验的验证 ,但科学探求现象 ,哲学则探求概念。自然主义哲学流派内部的倾向并不一致 ,有的偏于唯物主义 ,有的偏于唯心主义 ,但共同的是 ,都试图回避哲学的基本问题 ,通过“自然”概念来取消物质与精神的对立 ,由此摆脱唯物主义与唯心主义的对立。

自然主义思潮的出现 ,是 19 世纪下半叶自然科学尤其是物理学和生物学的发展的一个结果 ,同时也同哲学上唯物主义与唯心主义的两军对战有密切关系。自然主义在二次大战后一段时间又得到发展 ,尤其在美国比较流行。自然主义在美学上也形成了比较系统的观点 ,前期代表为美国的桑塔亚那 ,后期以门罗为代表。

第一节 桑塔亚那的自然主义美学观

乔治·桑塔亚那(1863—1952) ,是美国著名哲学家 ,美国历史上第一位真正的美学家 ,也是诗人和文学批评家 ,曾在哈佛大学求学 ,后任该校哲

学教授。主要著作有《美感》(1896)、《诗与宗教的阐释》(1900)、《理性生活》(五卷,1905—1906)、《三位哲学诗人:卢克莱修、但丁和歌德》(1910)、《怀疑论与动物信仰》(1917)、《存在领域》(四卷,1927—1940)等。

桑塔亚那第一部哲学专著《美感》就是美学著作,初步显示了他的自然主义倾向,以后在其他著作中进一步发展,完善了其自然主义美学理论。他前期、后期的美学观点虽有某些修正和改变,但基本立场与倾向是始终如一的。



桑塔亚那任教过的哈佛大学

一、批判实在论的“存在 - 本质 - 心灵”三分法

19 世纪末,美国哲学界出现过实用主义哲学用“经验即世界”的观点对传统唯心主义“宇宙哲学”的反叛;不久又出现新实在论对实用主义的反叛,反对把经验当作终极实在,提出“感觉材料”既非物质、亦非精神的“中立实体”论(同马赫主义的“要素”论近似)。20 世纪初又有批判实在论对实用主义和新实在论的反叛。他们认为把“经验”或“感觉材料”看成终极实在必然导致主观唯心主义,而同时又不满意“素朴实在论”(即唯物主义),因而试图寻找第三条路线来解决哲学根本问题上的对立,于是提出了主体心灵、感觉材料、物理世界三元分立的体系,并在认识论上做出了独特的解释。桑塔亚那作为批判实在论的主将之一,也提出了一个以“本质”论为核心的“存在 - 本质 - 心灵”的三分法体系。

桑塔亚那以怀疑论方法为主,“批判”外界与过去事物进入主体意识时所染上的感官性质与欲望色彩,以发现“真实的”世界即“本质”。

首先,他把“本质”与“存在”(existence)加以区分。从自然主义出发,他把“存在”看做外部物质世界,认为物质是无理性、无基础、粗野、无目的、无方向的,以自身为中心流动旋转的涡流;“本质”则是不变的、不流动的、普遍的,是一种“逻辑的特性”,是一种“非存在”。“本质”与“存在”无必然联系。

但是,桑塔亚那的“本质”范畴同德国古典哲学和马克思主义哲学的“本质”范畴是完全不同的,它不是同“现象”范畴相对立,体现“现象”背后普遍、稳定的性质的东西;它也不纯然是客观对象的根本性质,而是也包含着认识主体的观念成分。桑塔亚那本人对“本质”概念虽然说了很多,但从未严密地界定,即或有所论述,亦多显得模糊。在桑塔亚那心目中“本质”也像新实在论者的“感觉材料”一样,具有物质与心灵的“两栖性”,它既非纯物质,又非纯心灵,但同时它既有物理性,又有精神性;它是一种共相,区别于物理事实的殊相,但它又同个体物质形态方面的共同性密切相关,同时作为共相,它又同主体的感觉、思想不可分割;它是主体思想观念或感觉的对象,但又非具有物质存在形态的对象,而只是逻辑上“自我同一”的“先在物”;它只能在主体的直觉中被感知,或“直接地”被给予主体的思想或感觉,实际上它也只能存在于直觉中,存在于直觉经验中,为直接经验所包容,所以,它既是直觉的对象,又是直觉经验本身;本质作为直觉的经验存在于主体对对象观照的瞬间,在这一瞬间它被感知到了,但它作为逻辑上的“先在物”,又可通过想象、回忆等重新感知到。桑塔亚那这个模糊而神秘的“本质”概念,是他三元分立的哲学体系的核心,正是通过它,桑塔亚那才有可能把存在与心灵、客体与主体统一起来,并“消除”唯物主义和唯心主义的对立。

其次,桑塔亚那又把“本质”与“心灵状态”加以区分。他认为“本质”是心灵的对象,而非心灵本身;“心灵状态”是感觉材料加上个人方面的东西构成的。从自然主义观点出发,他把个人方面的东西概括为感觉器官、神经系统、大脑中枢和整个肉体的性质、作用,又把主体心灵状态与活动说成“诸本能顺利的一致”,认为人的自然本性在人身体内为自己开辟道路,并说人作为“理性动物”是由“冲动”和“观念”两个方面结合成的,其中自然本能的“冲动”是基础与主宰的方面,甚至说理性也是人的本能之一。由于人处于各个不同的本能关系中,他们的心灵状态也各自不同,所以,即使面临同一“本质”对象,也常产生不同体验或感知,因而错觉与错误是人类

的宿命。在此,桑塔亚那把“本质”看成“心灵状态”的对象,而非心灵的一部分,并认为心灵常常不能正确地把握、认识“本质”。

这样,桑塔亚那以其“本质”论为基础,将世界即“自然”分成存在、本质、心灵状态三大部分,其中“本质”是核心也是中介。但是,在认识论上,他认为存在与本质无同一性,心灵与本质只在特定条件下有同一性,因此,心灵永远无法认识存在,心灵是靠动物的信仰才推测到“存在”是离人而独立存在的,但心灵永远无法知道“存在”是什么,人用符号或象征来认识“存在”,但实际上并不能认识存在,而只是代表了人的“心灵状态”。可见,桑塔亚那的自然主义哲学虽然承认了物质世界独立于人而客观存在,但他的“本质”论却拦腰斩断了主体心灵对“存在”认识的可能性,因而陷入了不可知论。

那么,主体心灵对“本质”能否认识呢?桑塔亚那提出了“直接经验”与“间接经验”两个概念,认为只有直接经验才能把握、认识本质。所谓直接经验,是指主体心灵对“本质”的直接体验与把握,是未加任何解释的、完全直接“被给予”心灵的纯粹的、特定的“本质”。换言之,它是主体面对“本质”时所直接感受到的、惟我独有的经验。而所谓“间接经验”,则是指主体在作为对象的“本质”中加进了“解释”(包括回忆、预想的分类、赋予意义等)的经验,这种经验已不是纯粹、直接地“被给予”心灵,它所感知的也不再是纯粹的“本质”或“本质”自身,而是“本质”外加上了主体感知的“解释”,即“本质”与外在联系的东西。这样看来,直接经验是不加解释的、直觉的对本质的体验,间接经验则是加上解释的对本质之外的联系的体验;只有直接经验才能把握对象的本质。但不管哪种经验,也不可能通过经验“本质”而经验到“存在”,而只能用符号或象征来显示“存在”。但实际上这种把“本质”当作“存在”的符号或象征的做法只是动物的信仰,任何经验都是无法经验到“存在”的。

以上就是桑塔亚那用批判实在论对世界所作的存在-本质-心灵状态的三元对立的划分,以及主体心灵状态对存在与本质的认识关系的看法。这种认识论,是桑塔亚那借用怀疑论的“批判”方法,不断排除主体心灵“解释的积层”而最终“发现”本质的方法。除此之外,他还提出一种凝神观照的方法,来说明对“本质”的直接把握。这种观照,不是指向过去的回忆,也不是基于动物信仰而指向未来或外在事物,而是在观照过程中不带任何理性理解和思想活动的“纯粹直觉”,它是不同任何外物联系、也不同

潜在的“存在”相关的纯粹只对“被给予”对象(“本质”)的直觉,是“无时间无空间的感性的梦境的迷醉”。这种观照方法发现的也是“本质”,相当于“直接经验”,是以感性的直觉(排除思想)方式发现的,因此这种对“本质”的感性直观,实际上是审美的观照。

二、“美是客观化的快乐”

桑塔亚那的美学是他的哲学体系的一个有机组成部分,他的主要美学观点,特别是美和美感的理论,同他对世界的三分法和“本质”论有着直接的联系,同时也鲜明地体现着自然主义的特色。

桑塔亚那有一个著名的“美的定义”:

美(beauty)是一种积极的、固有的、客观化的价值。或者,用不大专门的话来说,美是被当作事物之属性的快乐……美是在快乐的客观化中形成的。美是客观化了的快乐。^①

这段话看似在对“美”下定义,实质上说的是美感。因为在桑塔亚那看来,美不是一种对象的客观性质,不是独立于主体的感知而存在的,相反,“美是一种价值,它只存在于知觉中”,离开了主体的知觉和快感,就无所谓美。美是一种快感,但这种快感被当成是事物(对象)的客观性质,实际上只是一种主体的感觉(快乐)。所以,上述定义,与其说是美的定义,不如说是美感的定义。美与美感,在桑塔亚那那里是一而二、二而一的事物。

上述定义是桑塔亚那的价值学说的具体应用。首先,他认为不能单从美的客体性质出发来规定美的本质,必须从主客体的关系上来考察美。其次,不仅应从主客体的一般关系上,还应从它们的价值关系入手讨论美学问题。桑塔亚那主张把美学史上的艺术批评与近代的“感觉学”结合起来,使美学兼具两种性质。在此意义上,他把美学界定为“研究‘价值感觉’的学说”。再次,他把价值和价值判断看成完全源于主体的自然本性和心灵,他说:“抛却了意识,我们就抛弃了一切可能的价值”。特别是对美的欣赏即审美价值,“我们就不但需要意识,更需要有感情的意识”。第四,他把价值判断又分为道德判断和审美判断。前边已说到,对“本质”的直接观照或

^① 参见桑塔亚那:《美感》,中国社会科学出版社1982年,第33、35页,译文据原文略有改动。

直接经验是审美的,所以审美判断基于直接经验,不涉及对象“本质”之外的、功利的联系;而道德判断基于间接经验,即对“本质”加上主体“解释”的体验,它是间接地涉及对象同外物的联系,包括实用功利的判断。在他看来,审美判断是直接由对象“本质”与主体“兴趣”的结合而产生的,对象既是直觉的,又是积极的、使主体心灵得到满足与快乐的价值,这时的判断才是审美的价值判断。一般说来,劳动和责任的满足是道德判断,游戏和享受的快乐则属于审美判断。第五,桑塔亚那并未把审美判断和快感与实用功利关系一刀切断,他是公开打出抛弃“审美无利害关系”的观点的最重要的现代美学家之一。他在后来更直接认为:“把事物的审美功能与事物的实用的和道德的功能分离开来,在艺术史上是不可能的,在对艺术价值的合理判断中也是不可能的。”^①

在上述价值学说的基础上,桑塔亚那对审美判断做出了进一步的分析与界定。(1)“美是一种价值”,它不是对对象或关系的感知或认识,而是对对象的一种快与不快的态度或情感。(2)审美价值是积极的,是对善的感觉,是一种快乐的情感。(3)这种快感“是对事物的直觉”,“是一种内在的积极价值”,它满足人的“自然功能”,即“满足我们心灵的一些基本需要或能力”。(4)快感又可分为“生理的或肉体的快乐”与“审美的快乐”两种,前者是低级快乐,只涉及身体某部分或器官的快感;后者是高级的快乐,使心灵“幻想自己能自由自在地遨游全世界”。两者的根本区别在于前者是不出肉体的感官快乐,后者则是指向外物的、客观化的快乐,是对心灵较高需要的满足。生理快感是事物刺激作用的结果,而审美快感则同知觉难以分离。这就是美,也就是美感,它同执着于主体器官快乐而不客观化,因而与事物性质相分离的快感即生理快感的区别就在于客观化。

桑塔亚那的审美价值说归根结底是建立在主体(人)的肉体与感官活动的基础上的,包括眼、耳等感官活动,大脑记忆与其他观念化作用的活动,以及整个肉体的感觉功能。在此,最鲜明地表现出他的美学理论的自然主义性质。他强调人体的一切自然的、生理的机能“都能对美感有贡献”。尤其值得注意的是,他把性欲和生殖机能看做支配、主宰人的一切其他机能,包括心理活动、审美经验等的最根本机能,甚至看做人的社会本能的根源。而人的社会本能,虽然也对审美趣味、审美判断有重要影响,但这

^① 蒋孔阳主编:《二十世纪西方美学名著选》(上),复旦大学出版社1987年,第266页。

种影响归根结底还是由性欲决定的。此外,性欲本身受压抑后会“向各方面爆发”,如转向宗教、慈善等,“但最幸运的选择是热爱自然和热爱艺术”,即转向对自然和艺术的审美。很明显,桑塔亚那对人的本性、对人类社会作了完全生理学、生物学的自然主义解释,然后建立起他的价值学说和审美价值论。他的审美价值在于快感,在于快感的客观化正是以这种自然主义人性论为理论基础的。需要指出的是,他的性欲主宰并决定人的全部生命机能包括社会本能的观点,与弗洛伊德的泛性欲主义不谋而合,但是,这种把人的本性归结为自然本能(性本能),甚至把人的社会性看成自然性的产物的观点,完全无视人的本质是社会关系的总和的科学论断,倒退到费尔巴哈的抽象的“自然人”的水平上去了,在历史观上属彻底的唯心主义。

桑塔亚那关于“美是客观化了的快感”的论断显然是主观主义的,它完全取决于主体的快感。近30年后,他对这一点做了一些小小的修正,声称自己将不再用“客观化了的快感”这种说法了。他认为审美快感既非客观的,也非主观的,而是一种“中立状态”。这实际上就是他说的对“本质”的“直觉”和直接经验,“本质”的“两栖”性决定了审美经验的“中立状态”。他把审美对象确定在“本质”上,认为美感是对象的“本质”与主体的快乐在直观观照中的结合,他提出了一个新的关于美的陈述:“美,是一个生命的和声,是被感觉到和消溶到一个永生的形式下的意象。……每一个意象就是一个以永生的形式被观看到的本质。”^①这里,美感结构的一端是对象的“本质”,另一端则是主体的“生命的和声”即快乐,是本质的“永生的形式”直觉地呈现给主体的“意象”。这是他早期客观化的快感论与成熟期的“本质论”的有机结合,体现了他哲学上调和唯心主义与唯物主义的基本立场。

但是,应当指出,桑塔亚那对“美”的新陈述,在本质上同前期的观点并无分歧,不能把他对前期美论的修改看成他基本立场的改变,恰恰相反,他成熟期的“直观本质”论,实质上同前期的“客观化了的快感”说一样,主观唯心主义的性质丝毫未变,自然主义的色彩(主体的“生命和声”)也依然如旧,只不过显得更精致一些罢了。

三、“艺术是意识到自己目的的创造性的本能”

桑塔亚那的艺术论是他整个美学思想不可分割的重要部分,与他的美

^① 《审美范畴的易变性》美国《哲学评论》第53卷第284页。

和美感论相比,其艺术论的价值也许更高一些。基于自然主义立场,桑塔亚那首先不是从艺术作为客观的内容与形式着手,而是从艺术与人的关系着手,特别是从人的生命活动、自然天性、本能冲动出发,来展开他对艺术的本质和特征的讨论。

他提出:“艺术的基础在于本能和经验。”^①为什么呢?他首先从人的生命活动与周围世界的适应与改造关系出发,来为广义的艺术下定义:“这种由人给予物质的合适形式”“是理性生活的工具,因此赋予客体以人性和使客体理性化的任何活动,都叫做艺术”。从表面上看,桑塔亚那这个观点同马克思《1844年经济学哲学手稿》一书中从实践观点出发提出的“自然的人化”和“人的本质力量的对象化”的主张十分相似,但实质上有本质的区别:第一,桑塔亚那所说的人对物质客体的改造,当然也具有实践的含义,但他把人的这种社会实践活动完全建立在“生命活动”即自然本性的基础上,因而把社会实践自然化了。第二,他所说的人的“理性生活”,或将客体“理性化”的“理性”,仍然是无目的、无意识的,只是体现着人的“有用活动”愿望的本能,或是“变得有思考有见识的本能”而已。

正因为这样,所以桑塔亚那在把艺术称为“使客体理性化的活动”的同时,又说“所有的艺术都有一种本能的根源和物质的体现”,并提出另一个定义作为补充:“艺术是意识到它的目的的创作本能。”不仅如此,他还公开把理性与本能等同起来,至此,他把艺术的基础完全安放在人的本能(包括“理性”)活动的基础之上,甚至连这种活动的“目的性”也终于被取消了,成了“无缘无故”的生命活动本身。所以上述补充定义实际上可以改为“艺术是无目的、不自觉的创造性本能”,这也并不违背桑塔亚那的本意。

其次,他进一步把艺术和艺术所表达的思想都看成是“自动”(或译“自发”)的。他认为艺术根源于人的本能,艺术表达的思想也源于这种本能、天性,但还需要得到理性活动的滋养,需要由知觉“提供见解”,经验“提供预感”。在桑塔亚那那里,理性源于本能,本能借助理性,二者实质一致,根基仍在本能。所以,毫不奇怪,他把艺术的创造活动看成是“不自觉”的,把艺术中表达的思想看成是“自动”(自发)的。这样,艺术创造活动成了完全无目的的、本能的和自发的,因而是实验性的和“无法解释”的神秘活动。他声称,创造艺术的生命活动不会重复,真正的艺术创造需要创作者身上

^① 《艺术中的理性》,《理性生活》,纽约1917年,第四卷第一章标题。

有一种“预先形成的结构”(天赋)，“它对创作者提供技能和毅力”。在此，桑塔亚那艺术论的非理性色彩和神秘主义暴露得相当充分，虽然他是在“理性生活”的名义下这样说的。

再次，他着重探讨了艺术的“理性”。如前所述，他之所谓“理性”，乃是基于自然生命冲动基础上的、人适应和改变世界的活动。艺术就是这个意义上的理性活动，是改变现实世界的自由活动，是改善生存条件和促使人类进步的活动。他把自然界看成“理性生活的基础”，同时又把人的基于自然本能的活动看做理性生活，这在实际上把主客体统一在自在自为的“自然”之中了，这正是自然主义的主要特征。根据这个思路，桑塔亚那指出，“艺术即理性传播它自身”，“凡是一切体现了理性的艺术，都是最壮丽和圆满的”^①。

艺术既然是人的自然(理性)活动，是人性和理性的客体化或对象化；它的价值既然是通过改变物质世界而实现人自身的意愿(虽不一定有明确的目的或意识)，那么，合乎逻辑的推论便是艺术有功利实效性。桑塔亚那正是从这个意义上反对康德以来的艺术“无功利”说的。他反对把艺术的审美价值和功能同其实用、道德价值和功能人为地分割开来，而主张把所有这些价值统一起来，从作为对人的知、情、意诸心理功能的全面满足，进而作为推动人类进步的有效手段的角度来肯定艺术的理性价值。应当说，桑塔亚那这种重视真、善、美的统一，强调艺术审美、道德、认知等价值的整体统一性和人的诸心理功能的整体统一性的看法是符合审美实际的，同形式主义、唯美主义观点形成尖锐对立，在现代美学史上有进步的意义。

桑塔亚那对艺术的理性价值的探讨，最终还是落脚到主体的本能上，即由生理、心理功能产生的愉快上。前面所说的种种艺术的价值与功能，只有通过满足人的追求愉快的本能和需要才能实现，这也就是要满足人的自然天性。在这意义上，愉快是合乎理性的，“理性既是艺术的原则，又是愉快的原则”。而且，美就存在于这种对人的愉快需要的满足中。桑塔亚那这里不仅是对艺术价值与功能的阐述，而且是从“人的本性”角度对艺术本质的进一步规定。这样的愉快不是纯粹生理的，而是有理性内容的，是崇高的。艺术家“能向其他人提供”他“伟大的明智所带来的欢乐，他充裕

^① 《艺术中的理性》，译文参见蒋孔阳主编《二十世纪西方美学名著选》(上)，复旦大学出版社1987年，第263-265页。

的幻想所产生的力量”因此，“真正的艺术调节愉快和使愉快完善”^①。

需要说明的是，桑塔亚那所说的“艺术”有广义与狭义两种。前面所说的一切使对象人性化与理性化的实践活动，是广义的艺术，也就是劳动或“工业”，他称为“隶属艺术”。它是狭义艺术的基础，狭义的艺术是指真正的艺术，他称为“自由的艺术”或“美的艺术”。前边介绍的对广义艺术的自然主义规定完全适用于狭义的艺术，只是美的艺术在以上种种特点上显得更为典型、突出。在他看来，工业、科学都无充分的自由，只有艺术才是真正的自由创造，才能给人最大的愉快。这包含着他对席勒、黑格尔美学中关于人的本性异化的思想的某种吸收，是异化劳动观点的不确切的表述。他把真正的艺术看成摆脱异化、自身成为目的的“自由艺术”，这个观点同马克思在《1844年经济学哲学手稿》中的思想有相似之处，有一定的深刻性，但在桑塔亚那那里远未得到充分的展开。而且，这种带有历史唯物主义因素的猜测最后还是被他那自然主义主调所淹没，他的结论是含混模糊的，又是玄奥神秘的。艺术来自于自然本能，又归之于无所不能的大自然，这种“泛自然论”就是桑塔亚那艺术论的核心所在。

综观桑塔亚那的美学思想，的确是十分庞杂的。它以批判实在论为基础，而以“自然”为终极范畴，在哲学本体论上确有某些唯物主义因素，但在认识论上则完全是主观唯心主义和不可知论。在此基础上建立起来的美论与艺术论，基本性质也是主观唯心主义的，而且由于从人的自然本性出发探讨社会性的审美与艺术的本质，从而深陷于唯心史观的泥沼。也正因为他从自然主义立场对唯物主义与唯心主义各派做了广泛吸收，所以其美学中有不少自相矛盾之处。他的“三元世界”论与“本质”论有心物二元论色彩，他一方面区分生理与审美快乐、间接与直接经验，一方面又反对区分审美与道德、实用价值；他在界定“美是对象化了的快感”的同时，又承认美是“难以形容的”、“说不清的”；他一会儿说艺术是有目的理性活动，一会儿又否认艺术的目的性，而强调其自发性；……这些不能自圆其说的内在矛盾，正是桑塔亚那自然主义理论的不“自然”的败笔和它的深层危机所在。

然而，桑塔亚那美学的历史贡献也应充分肯定。第一，他的哲学、美学以自然为统一的基点，这是对19世纪德国哲学传统中以理念为出发点的

^① 蒋孔阳主编：《二十世纪西方美学名著选》（上），复旦大学出版社1987年，第277页。

唯心主义美学的某种程度的反叛,虽然他最终也未能跳出唯心主义深渊,但毕竟向唯物主义方向迈出了重要一步。第二,他把艺术看成一种理性生活,并认为“只有一个理性的社会,才可能有确实和完美的艺术”,因而在政治上公然提出“首先必须在社会中进行一场伟大的革命”,以抛弃旧的不合理的制度和基督教理想,这使他的美学具有鲜明的进步的政治倾向。第三,他从人的实践活动出发解释艺术,并触及异化劳动问题,同马克思主义美学有相近、相合之处,虽然总体上他的立足点是唯心主义的,但这局部的思考带有历史唯物主义萌芽,因而较为深刻。第四,他是现当代美学家中自觉反对“非功利”说的少数美学家之一,这使他比同时代许多唯美主义、形式主义美学家要高明一些。第五,他把美和艺术都归结为人的自然本能固不足取,但他致力于把艺术与美的本质同主体的生理心理结构联系在一起研究,这就使他的美学与克罗齐的表现主义、柏格森的直觉主义、贝尔和弗莱的形式主义等美学一起,成为开辟现代美学转到主要研究审美主体和审美经验的方向的重要力量。事实上,他的美学对稍后的实用主义、符号论、经验主义,特别是门罗的新自然主义美学产生了重要影响。

第二节 门罗的新自然主义美学观

托马斯·门罗(1897—1974),美国著名的美学家,他是美国美学学会的组织者和创立者,1945年主持创立该学会会刊《美学与艺术评论》,并连续任该刊主编达20年之久。门罗的美学研究同艺术作品结合得很紧密。他一生著述甚丰,主要著作有《原始黑人雕塑》、《艺术教育艺术哲学与艺术心理学》(1956)、《走向科学的美学》(1956)、《艺术的进化与其他文化史学说》(1963)、《东方美学》(1965)、《论艺术的形式和风格》(1970)等,其中《东方美学》为西方第一部有分量的比较美学专著。

一、新自然主义的世界观和方法论

门罗和桑塔亚那不同,他不是一个有系统哲学理论的哲学美学家,而是一位有浓厚经验主义色彩的艺术鉴赏、评论型的美学家。但这并不意味着门罗没有自己的哲学立场与倾向,相反,他的全部美学著作和理论中极为鲜明地贯穿着一条新自然主义哲学世界观和方法论的红线。门罗之所以被称为新自然主义者,一方面表明他同桑塔亚那、杜威(被认为是实验主

义的自然主义)的自然主义有着明显的继承关系,另一方面他的自然主义又有着自己的一些新特点。

门罗对桑塔亚那和杜威的自然主义哲学、美学给予高度的评价,并承认自己受到他们的直接启示。他曾引证了威廉·奈特《美的哲学》一书中对杜威年轻时美学论著的赞扬;又说“桑塔亚那1896年发表的《美感》一书,是朝着自然主义和心理美学的方向迈出的关键的一步,至今仍保持着相当的活力”^①。他曾公布了桑塔亚那从罗马给他写的一封信,在该信中,桑塔亚那赞扬门罗等“在探讨广泛的艺术课题时是从事实角度出发,而不是从概念和趣味出发”,而批评哲学家们只是空洞地论述什么是“美”,批评家们则纠缠于艺术中的具体是非。可以说,门罗的全部美学研究,正是沿着桑塔亚那指出的这一自然主义方向进行的。

当然,门罗的自然主义有他自己的“新”的独特之处。他竭力想逃避他的自然主义的特殊哲学倾向。门罗一贯主张美学摆脱哲学思辨的控制,抛弃充当“思辨哲学的分支”和“仅仅作为一种知识而存在的”传统信条,而使美学转向具体、经验的心理学与社会学。但他知道,美学要完全脱离哲学的指导是不可能的,于是他采取折衷主义态度,把各种基本倾向不同、甚至完全对立的哲学调和、综合在一起,超越唯物主义与唯心主义的对立。他力主“有活力的自然主义”应走“作为传统的二元论或唯心论和马克思主义这个极端之间的中间道路”^②,事实上,门罗美学中的确杂取了种种不同倾向的哲学的一些具体观点,因而使他自己的哲学立场显得比较隐蔽。

下面我们着重从门罗美学的进化论基础和他实验主义的方法论来揭示其隐蔽的唯心主义哲学本质。

门罗认为,艺术和审美现象,属于自然现象,可以用进化论来加以说明。他说:“按照自然主义美学观,艺术作品及与之有关的经验,也同思想和其他人类活动一样,是一种自然现象。这种现象和物理及生物学中考察的现象是先后相连的,前者是在进化过程中从后者中产生的。二者在复杂性、变化性和其他方面有某种程度的区别,但这种区别不是根本性的。”^③这里,门罗的思想可以概括为四点:(1)无论自然界还是人类社会的活动都统

① 门罗:《走向科学的美学》,中国文联出版公司1984年,第181页。

② 门罗:《走向科学的美学》,中国文联出版公司1984年,第166页。

③ 门罗:《走向科学的美学》,中国文联出版公司1984年,第164页。

一于自然 都是自然现象。(2)从自然界到人类的发展是一个漫长的进化过程,从物理现象到生物现象再到人类社会的精神现象,是“前后相连”的进化过程。(3)人类的思想、艺术和审美等活动是这一进化过程较高级的阶段,但仍是这一自然过程中的自然现象。(4)艺术、审美等精神活动同自然界的物理、生物现象之间只有复杂程度的不同,而无本质的区别。他还认为,美感与艺术像所有生物现象一样,是生物性的个体对环境适应的产物,因而也有从低级到高级的进化过程。这一观点,把自然界的进化完全照搬照套到人类社会中来,甚至直接应用于思想活动和精神现象,这就同桑塔亚那一样,把人类社会自然化了,把社会历史现象等同为自然生物现象,把人类社会和思想文化史降低到生物进化的水平。这样,门罗“新自然主义”的唯心主义实质暴露无遗。

基于这种自然主义的世界观,门罗提出了一套所谓“科学”的实验主义方法论。他主张美学应步“生物学这些较老的纯科学或应用科学的后尘”,逐步接近或达到这些科学“那种高度的可靠性和准确性”。他要求美学逐步获得自然科学的精确性,认为这样的美学才真正成为科学。为此,他提出美学研究应当采取科学的即实验主义的态度和方法。门罗把这种实验主义的“科学”方法的内容概括为:“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他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。”^①这种观察——假设——验证的方法脱胎于自然科学的方法,但其观察和验证却主要基于个体的经验的基础之上的。这种对精神现象、心理现象的观察与验证完全依赖于个体的经验,其客观性和科学性就很成问题了。但门罗却无比相信这个直接经验的可靠性。因此,所谓的实验态度和方法就是“那种永远是尝试性的和不带成见的方法”。他把这种方法与态度归结为纯粹“描述性”的方法。显然,在他看来,“这种通过对特定的事实直接感知而产生的特殊见解是不可替代的”,是美学获得科学性的基础。然而,这里就产生了不可克服的矛盾:个人的经验是主观的,即便对之作纯客观的描述,仍然不能改变其主观性。虽然门罗自己也看到这种方法的局限性,但是他仍然坚持这种方法。其实门罗实验主义方法论的要害不只在认识论上的主观唯心主义观点和内省经验主义,而

① 门罗:《走向科学的美学》,中国文联出版公司1984年,第5-6页。

且在于他对人的本质作出的历史唯心主义的认知。

二、对美学学科的新划分

从自然主义立场出发,门罗认为美学应打破传统单一哲学美学的格局,使美学走向实证化、经验化,以解决传统美学所无法解决的许多经验性的艺术和审美问题,并且根据所研究的问题和领域的不同,提出建立美学学科的三个主要分支,即审美形态学、审美心理学和审美价值学。

门罗说:“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,一组包括艺术的(绘画、诗歌、舞蹈、建筑、交响乐等等)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,对刺激的反应,创造、生产和表演艺术的活动,还有领会、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”,而“旨在研究艺术的价值或无价值的审美价值学,则趋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于个体产生的不同影响”^①。概而言之,审美形态学研究激起审美经验的审美客体(艺术作品)的形式和结构,审美心理学则研究审美主体的创造与鉴赏等行为与经验特征,审美价值学介于两者之间,研究审美主客体之间的价值关系。

应当承认,门罗对美学学科的这种新的划分本身是有道理的,是对20世纪以来美学研究的新发展从学科建设角度所做的总结和概括,对于推动美学研究的深化是一个重要贡献。事实上,到他提出这三门分支学科时,西方还未出现成熟的审美形态学和审美价值学。因此,他的主张也是对未来美学发展的设想与展望,是富有启发性的。但是,这种划分首先把哲学美学排除在美学领域之外,实际上也就把美学的主体部分取消了,使美学完全经验化、实用化、工具化了。其次,这种三分法,无论哪一种都建立在主体的审美经验基础上,以对审美经验的客观描述为依据,而人的审美经验又依赖于主体的自然(非社会的)属性,这样,三门分支学科又统一在唯心主义的经验自然主义之上。下面分别作简要分析。

关于审美形态学,本应是强调艺术作为审美对象的客体性质,但门罗

^① 门罗:《走向科学的美学》,中国文联出版公司1984年,第274页。

却仍然将对象的形式归结到主体的感觉和经验,并且直接借鉴了生物学。他自己承认,“形态学”一词就是他从生物学中得到启示后借用过来的。他认为美学类似于生物形态学的研究机体的结构形态,但比生物形态学更为复杂。他解释道:“我们所说的‘形态学’一词,专指对艺术作品的可以观察到的形式的研究”;“从排列方式来讲,‘形式’包括物体和事件的物理和化学结构(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,即知觉到的和想象到的表象”^①。可见门罗心目中的艺术作品“形式”一方面是纯物理或化学的结构,另一方面是被主体经验到的外部表象,而形态学归根结底是研究“形式”在主体经验(知觉和理解)中的作用与功能。这样,作为精神科学的审美形态学就被门罗歪曲为自然性的物理学和生物学了,对艺术客观形态的研究也被篡改成对主观经验的艺术形态的研究了。

关于审美心理学,门罗认为:“它感兴趣的是要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;是要理解鉴赏活动的整个过程……是要理解这些创造活动和欣赏活动与艺术以外的其他人类经验的关系,以及它们与人类机体结构的关系”。这里门罗仍然把审美心理学落脚于审美经验的自然主义基础上。一方面,他认为审美经验与人类其他经验是不可分割的,是人类经验整体的有机组成部分;另一方面人类的审美经验最终归结为“人类机体”的自然的生理、心理结构,从而对审美经验作出自然主义的解释。从他对一些心理学流派的褒贬亦可看出这个倾向。如他推崇格式塔心理学“运用‘结构’和‘更新组合’这类概念,我们就能更清楚地了解,由完整的形式引起的复杂审美反应的种种明显性质”,尤其赞赏精神分析学“是用科学方法来观察和描述”“个人的特殊感情和意志状态”,并“提出比较合理的解释,这就是‘压抑冲动’‘里比多’‘情结’等等”。对行为主义心理学则持否定态度,说它“是一种否认内省法的全部科学价值的极端的学说”^②。在这种褒贬中,他肯定了主观经验主义的内省方法和对审美现象所作的经验主义和自然主义的解释。由此可见,门罗的审美心理学同样是立足于把审美经验当作一种较高阶段时的一种“自然秩序”来研究的,因而具有极大的片面性。他企图用自然主义反对唯心主义之时,却不可避免

① 门罗:《走向科学的美学》,中国文联出版公司1984年,第274页。

② 参见门罗:《走向科学的美学》,中国文联出版公司1984年,第71-84页。

地堕入了另一种唯心主义即历史唯心主义。

关于审美价值学,门罗同样坚持了自然主义的立场。他指责以往的价值学说都把“价值”看做是一种脱离了事物的自然秩序而存在的怪异的实体,科学的审美价值学则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的形式与自我的两个方面的客观分析与描述判断,并他人的判断相比较。他还主张审美价值判断应客观描述“某种形式倾向与在某种情况下对某种类型的人产生某种效果”。然而,这种经验性的归纳是永远不可能具有普遍意义的。对审美价值评价的多样性、复杂性,门罗最终归结为:“评价同时是个人的和社会的,它一部分建立在我们共同的生理本质的基础上,一部分建立在艺术所必须适应的不同的和变动的情况、需要和功用之上,由于这些艺术在不同的时间具有不同的价值。”^①门罗的审美价值学在这里暴露了深刻的内在矛盾:一方面,他从主观经验主义出发肯定了审美价值的相对性并导向相对主义的价值论;另一方面,作为一种美学理论,又必须有一定程度的普遍性,于是他只好又求助于人的“共同的生理本质”,以在相对中求绝对,但这样又回到了自然主义,又把审美价值生物学、心理学化了。

总起来看,门罗对美学学科的三分法及他对三门分支学科的设想和阐述,就美学学科建设和拓展而言是有价值的,但由于他把美学各学科都归结为主体审美经验的研究,又把审美经验自然化、生物学化,从而完全抹煞了美学的社会性和历史性,把美学这门“历史科学”扭曲为纯“自然”的科学。

三、自然主义的美、艺术和艺术史论

基于自然主义和经验主义的观点,门罗对美学是否仍应围绕“美”的本质问题展开表示怀疑。他回顾了美学史说道:“在过去的半个世纪里,美学沿着科学的和自然主义的路线迅速地发展起来”^②;“在整个美学中,美的概念已不再占据中心和显要的地位”^③,这首先是因为美学研究的领域已扩大到“心理学、文化史、社会科学等全部现有学科中有关艺术以及与艺术有关

① 门罗:《走向科学的美学》,中国文联出版公司1984年,第151-152页。

② 门罗:《走向科学的美学》,中国文联出版公司1984年,第399页。

③ 门罗:《走向科学的美学》,中国文联出版公司1984年,第398页。

的行为和经验模式的实际资料”,光靠“美”、“丑”、“崇高”等传统美学范畴已远远不够用了。其次,“美”等概念过于模糊,人们对“什么是美的这一问题”的回答都是千差万别的,因而妨碍了美学的科学性。再次,因为“美”这个词带有主观评价色彩,“它使人联想到那些多愁善感的艺术爱好者们所具有的天真和狂热的感情”,而缺乏描述的客观性。在自然主义者看来,“美”应退居次要地位,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“像老的科学那样使自己具有描述性和合乎事实性的”科学。

不过,门罗尚未走到彻底否定“美”的概念的极端,而是力图把“美”改造成“审美和艺术批评的工具”而纳入自然主义美学范畴中。不过,他对美进行了重新解释。他对美学史上许多“美”的定义和权威词典中对“美”的种种解释——作了考察,把它们概括为“极端的主观主义观点”和“极端的客观主义观点”两大类。前者把“美”说成纯然是主观的感觉、情感或意识,后者则认为“美”是客体本身固有的属性。他认为这两种极端的观点“都不能得出那种通用的、常识性的美的概念,而这一概念是介于这两个极端之间的”。门罗实际上就取了这种“中间”立场。他认为“一方面,美取决于各人的情感和所受的教育”,即“美是主观的”;“另一方面,美,又不完全是由趣味决定的,某些人、某些艺术作品和自然风光事实上就是比另外一些人、艺术作品和自然风光更美一些,而不管是否每个人都欣赏它们”^①,即美又是客观的,所以,两者都有合理性,但两者又都有局限性。据此,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,“美”是这两者在一定条件下的统一。门罗的这种“中间立场”比之美学史上主客观两类美学定义,他对“美”的探讨没有走极端,较少片面性,而且实际上开始从主客体关系上来探索美的本质。但是,门罗的经验自然主义把“美”完全等同于“美的经验”和心理情感体验,在美与美感之间完全画等号,实际上使他的“中间立场”自然地 toward 主观唯心主义方面倾斜。

门罗对艺术和艺术作品也作了类似的讨论。他并不试图找到一个“艺术”的形而上学的定义,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。他考察了“艺术”的词源学,认为“艺术”概念同“有用性”、“技艺”等很难分开,也很难单用“美的”来区分艺术与其他技艺。所以他主

① 门罗:《走向科学的美学》,中国文联出版公司1984年,第413页。

张“按中性的和非评价性的概念来使用‘艺术’一词。即是从艺术与人的功能关系或它的功用性方面来界定艺术”。然而,他对艺术的功能研究不同于传统只局限于审美功能这一点上,而是按自然主义原则,顾及了艺术的多元功能,注意到艺术对人的多方面的作用和效果,并主张把这些效果统一起来,而反对将它们分裂、对立起来。同时,把这种功能主要建立在人的生理、心理的非社会性方面即自然机能上。他提出:“艺术的广义的和彻底的机能主义将按照自己的方式来研究美的、心理的、社会的等功能。”他反对将艺术的“功用性”与“审美性”对立起来,说“‘美’的功用本身也是‘功能性’的和‘有用的’。它们既有心理的功能和取得这种功能的手段,又有物理的功能或外部的功能及其手段。感受、欲望、思考和情感,也同呼吸和消化一样,都是人类机体的功能和基本活动”。

循此思路,门罗界定“艺术”时所作的论述有一定价值,因为他发挥了托尔斯泰关于艺术在于表现与交流情感的定义,并指出:“艺术家使其他人产生满意的审美经验的一种主要方法是运用象征形式——文学的、绘画的或者其他形式——表达艺术家本人及其所属的文化集团经历的一些感情或其他经验,这些情感或经验可能是真实的,也可能是想象的。艺术在进行表现时,是通过某些感性的形象向观赏者传达情感意义,最终达到一种社会功能的效果。”^①他还说:“从功用的观点来看,艺术作品是人类技艺的产品,它试图成为已被用作产生满意的审美经验的刺激物和向导,并且经常带有其他目的或功能,任何一种照此使用和具有这种企图的产品都是艺术品。”^②门罗关于艺术的这两段描述性的界定强调了艺术表达和交流不应当局限于艺术家个人的情感和经验,不应只是艺术家的“自我表现”,而应达到“社会”的、公众的效果,同时也肯定了艺术不仅有审美功能,还有其他非审美的实用功能,认为不应把这两方面割裂、对立起来;第三,指出了艺术的人工性、技艺性或工艺性。这对“为艺术而艺术”或只承认艺术的审美价值的唯美主义观点,对于把艺术与公众分裂开来、执着于“自我表现”、迷恋于艺术灵感而把创作神秘化的观点,无疑是有力的驳斥。

门罗晚年致力于建构他的“艺术史哲学”。他在《艺术的进化与其他文化史学说》这部鸿篇巨制中,对“艺术”概念的进化性质进行了详尽的回顾

① 门罗:《走向科学的美学》,中国文联出版公司1984年,第348页。

② 门罗:《走向科学的美学》,中国文联出版公司1984年,第355-356页。

与总结,提出如下一系列艺术史的重大问题:“各种视觉的、音乐的、文学的和其他种类的艺术形式的发展史,能否揭示出一种持续不变的倾向和先后的秩序呢?从艺术的原始时期到目前为止,在多种多样的宗教和文化中,能否表现出某种持续?各种风格的倾向和样式都是变化的吗?在不同时代和不同民族的艺术中间,我们能见到一种意味深长的类似、循环的类型或连续的风格吗?”他对这些问题的回答基本上是遵循自然进化论的思路的,虽然不是对达尔文、斯宾塞和摩尔根的生物进化论的简单照搬,却无疑从中汲取了基本的思想。门罗认为,对艺术史的研究特别是“艺术史哲学”,也应当采取实证的经验的“科学”方法,就是要“在自然经验主义精神下,进行研究”。他有力地还击了种种“超自然的”二元论或唯心主义者对艺术史进化论观点的攻击,批评“他们反对大多数19世纪的进化论,特别是斯宾塞和摩尔根的进化论的自然主义观点”,指责他们只承认“物质和技巧的外在形式才是进化过程的组成部分”,而否定艺术的整个进步基于自然过程的观点,指出“自然主义者则反对那种认为艺术中存在着某种与地球上生命的自然过程和物质实体的进化完全脱离的因素的观点”。这表明,门罗把艺术的发展史看成地球生命自然进化过程中的一个方面或较高阶段,这就是他的艺术史观的核心。尽管他的渊博知识为他对艺术的演进过程作出人种学、人类学、宗教、伦理等多学科的综合考察提供了保证,同时也提供了极为丰富的艺术史资料,然而,由于他的自然主义艺术史观,使他不可能对艺术发展的社会历史原因,特别是经济发展这一终极原因作出唯物主义的 analysis,因而终究不能超越唯心史观。这不仅是门罗而且是整个自然主义的历史命运。

第五讲 精神分析学美学

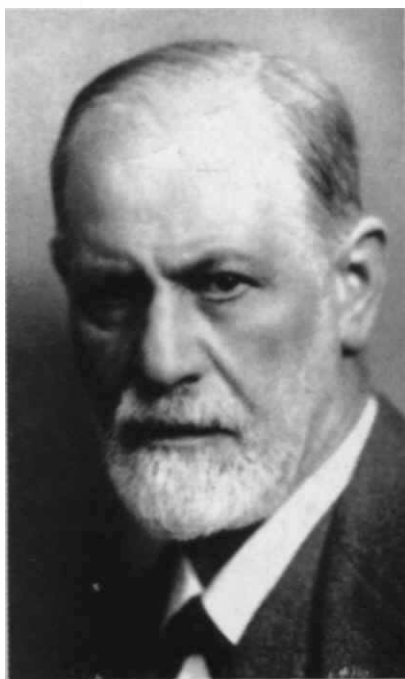
精神分析学自 20 世纪初诞生之后,迅速传播到了世界各地,虽然精神分析学的许多基本观念从病理学、生理学角度至今无法得到证明,但在哲学、美学等人文科学领域却产生了无法估量的影响。

第一节 弗洛伊德的“无意识本能”理论

在非理性的世界中,西格蒙德·弗洛伊德(1856—1939)的无意识本能理论影响至为深远。他是奥地利人,精神分析学的创始人。有人说现代世界可以分为有了弗洛伊德的时代和没有弗洛伊德的时代,把他和马克思、尼采一起并称为现代世界的三大思想家。事实上,现代人文思想领域的许多方面也的确受到弗洛伊德的深刻影响。他的主要贡献就是对个体无意识心理结构的揭示,把人的行为活动的出发点、力量源泉归结为个人内心深处隐秘的无意识本能,从个体“单子”这个微观的角度对人作了深刻的研究,触及到了人内心的隐秘世界,揭示了个体行为在个体自身身上的某些深层原因,使人不得不重新审视自己。他的代表作主要有《释梦》(1900)、《精神分析引论》(1915—1917)、《自我与本我》(1923)等。

一、弗洛伊德精神分析学的基本概念、原理

弗洛伊德思想的关键部分就是意识的三重结构与人格的三重结构、无意识性本能的源泉作用以及本能压抑的学说。作为一个精神病医生,他发现病人的发病原因就是一个人的无意识得不到表现郁结而成,而当引导病人回忆起导致他致病的那些无意识的时候,病人的精神病症就会减轻很多。这促使他着手对人的无意识领域的深入思考,意识三重结构学说就是



西格蒙德·弗洛伊德

这一思考的结果。弗洛伊德认为人的心理结构实际上是由三个部分组成的,即意识、前意识和无意识。意识是呈现在表面的部分,人的日常社会理性行为就是经常表现出来的意识;前意识处于中层,是指那些暂时不在意识中但通过集中注意力可以回忆起来的过去经验;而无意识则是大量处于底层的本能。意识通过前意识的阻止对无意识本能施加压抑。这个无意识的主要内容就是性本能,这个“性力”(“力比多”)才是人行为的力量源泉。在弗洛伊德看来,人的一切文明的创造都源于性本能无意识的转移与升华,物质文明是由于物质匮乏和生存竞争,人类把性本能转移到对社会有用的劳动上,进行物质生活资料生产的结果,制度文明是原始父权统治之下,儿子

们在恋母情结的作用下采取弑父行为,随后产生负罪感,这种负罪感提出了克制本能满足的要求,从而出现了压抑人的性本能的社会组织形式以及道德法律等社会规范;精神文明的产生,是由于将性本能从性对象转移到为社会认可和对社会有用的目标上,人们转而从事科学和艺术的创造活动的结果,因此,性本能无意识是一切的源泉。

在此基础上,弗洛伊德又提出了人格的三重结构的理论。人格三重结构与心理三重结构基本对应:无意识主宰的就是“本我”,前意识部分就是“自我”,而意识部分则是“超我”。这三重人格各有其行动的原则,“本我”遵循“快乐原则”、“自我”遵循“现实原则”、“超我”遵循“道德原则”。他认为,人的无意识本能总是追求自身本能需要的最大限度的直接满足与快

乐,“正是快乐原则的程序决定了生命的目的”^①。人的生命就是追求本能的满足,快乐的实现。但是,基于现实生活的种种条件,为了保护自我不受现实的某些伤害,意识作用下的超我就要对本我的性本能“快乐原则”进行压抑,按照“现实原则”来办事,“道德原则”压抑“快乐原则”这就是人的真实生活。本我的本能是一种混沌状态,一锅沸腾的激情,只求本能性力的满足,它到处冲撞突围,这些本能使得本我精力充沛,但是这个性力支配的本我既没有组织,也没有统一的意志,它完全不懂什么是价值,什么是善恶和什么是道德,它只有一种使本能需求按照快乐原则得到满足的冲动,快乐的数量因素支配着本我无意识所有的活动,性力本能实现得越多,人就越快乐、越幸福。所以,弗洛伊德说“幸福是每一个人如何利用力比多的经济学问题。”^②渴望实现性的“力比多”本能是人一切活动的力量源泉。无意识的本我盲目地奋力满足自己的本能,完全不顾外在力量的优势,如果没有自我的保护,它就难免于毁灭。因此,自我就必须根据外在世界的情况行事,推翻在本我中左右一切的快乐原则,并且代之以现实原则,用理性的行为压抑本能的行为。人的生活就是这样,本我追求性力的无条件满足,而超我则压抑这种本能,生活就是这样一个现实原则压抑快乐原则,快乐原则反抗现实原则,二者相互斗争的过程。

除了这种基于现实原则的考虑,无意识性本能快乐原则会受到压抑以外,弗洛伊德后期又从本能自身的角度出发,认为本能中自身就包含着一种对于性本能的压抑,也就是说,无意识本能不再只是性欲这种单一的本能了,无意识本能自身又有两种成分,即“生本能”和“死本能”,生本能就是所谓的“爱欲本能”,而死本能则是“攻击本能”。弗洛伊德认为本能是有机体生命中固有的一种恢复事物早先状态的冲动,“自我本能是在当无生命的物体开始有生命的那一刻产生的,它们要求恢复无生命的状态;而对于性本能来说,虽然它们确是重新产生有机体的原始状态,但他们通过各种可能的途径要达到的明确目的则在于,使两个在某一特定方面有差异的生殖细胞结合起来。”^③生命的本能一个是恢复到那种无生命的原始状态,

① 弗洛伊德:《文明及其缺憾》,杨韶刚译,《弗洛伊德文集》第5卷,长春出版社1998年,第227页。

② 弗洛伊德:《文明及其缺憾》,杨韶刚译,《弗洛伊德文集》第5卷,长春出版社1998年,第234页。

③ 弗洛伊德:《弗洛伊德后期著作选》,林尘等译,上海译文出版社1986年,第47页。

即死本能,因而它攻击生命,否定性欲本能的满足;本能另一部分则是渴望恢复到最初生命的原始状态,这是一种创造生命的本能,爱欲的本能。因此,对于个体生命的发展来说,就是在现实原则、死本能对快乐原则、生本能的压抑中前进的过程。

正是在这个基础上,弗洛伊德指出人类所谓的文化、文明成果的取得实际上和个体生命的这种发展有着极为类似的地方,对本能进行压抑的结晶就是文化、文明。文明的进程实际上和个体力比多的发展之间有某种相似性,最重要的一点就是,我们不能忽略文明建立在抛弃本能的基础之上的程度,也不能忽视文明在多大程度上确实是以不满足强有力的本能,通过遏止、压抑或其他手段为条件的。这就是说,抛弃本能的程度越大,通常所谓的文明程度也就越高,压抑本能的尺度越大,通常所说的文明的成就也就越大。文明的发展似乎和本能的压抑成正比,文明的发展以牺牲本能的满足为代价。文明以持久地征服人的本能为基础,人的历史就是人被压抑的历史。文化不仅压抑了人的社会生存,还压抑了人的生物生存;不仅压制了人的一般方面,还压制了人的本能结构,这样的压制是进步的前提。个体在社会中的发展实际上就是两种倾向相互作用的产物,这两种倾向一个是追求幸福,即我们通常称为利己主义的东西,另一个是趋向于和社会中其他人相结合的冲动,即我们称之为利他主义的东西。在每一个个体身上,这两种倾向,一个趋向于个体的幸福,另一个趋向于和团体中的其他人结合,就一定会相互斗争;在这个斗争中,个体的本能幸福让位于社会的集体利益,这就是社会的文明进步。因此,文明以压抑个体本能为条件,文明并没有给人类带来预期的幸福,“今天的人类虽然和神相似,却仍然并不幸福”^①,因为今天的文明是以压抑人的本能为前提的,个人的自由并不是文明带来的一个好处,因为在任何文明产生之前,个人具有最大的自由。正如马尔库塞指出的:“弗洛伊德研究的一个特征就是,坚持不懈地揭示文化的最高价值标准和最高成就中的压抑性内容,企图重新考察和解释最终体现在爱欲和死欲关系的文明与野蛮、进步与苦难、自由与不幸之间的可怕的、必然的内在联系。”^②文明就意味着压抑,这就是更进步呢还是更野蛮,

① 弗洛伊德:《文明及其缺憾》,杨韶刚译,《弗洛伊德文集》第5卷,长春出版社1998年,第242页。

② 马尔库塞:《爱欲与文明》,黄勇、薛民译,上海译文出版社1987年,第8页。

弗洛伊德企图以此引起人们对现代文明的重新审视。

弗洛伊德无意识性本能理论风靡全球,但“无意识”这个概念并非弗洛伊德首先提出来的。无意识的概念很早就有人提出了,1678年英国神学家拉尔夫·柯德俄斯在《宇宙之真的推理系统》中就提到过生命中可能存在着某种我们不能清晰地意识到或不能及时注意到的能量。歌德曾经认为意识与无意识在自己的创造性想象中频繁交替、相互作用,在想象力中意识和无意识就像经线和纬线一样相互交织着。19世纪德国小说家约翰·瑞希特更明确提出“无意识”是我们心灵中的一块最大的区域,是我们内心的“非洲大陆”,神秘的而未知,它那未被认识的边界伸展到了无限远的地方。费希纳把意识比作水面上的冰山,认为它的运动是由下面的潜流推动的。尼采也提到意识仅仅触及到了表面,最伟大最基本的活动是无意识。总之,“从十九世纪末年起,‘无意识’就变成了欧洲学术界的口头禅,成了有教养的人言之必称的东西。”^①但是,真正使无意识成为一个甚至“学术界”以外的口头禅,成为一个时代的思想范式的还是弗洛伊德的“泛性欲主义”的本能无意识理论。在弗洛伊德那里,性本能无意识成为一切发展、创造的推动力,而整个文明的发展就是对这个本能的压抑,他的这个思想从人自身个体精神的深层使人重新直面自身,真正把人的目光从外在宇宙拉回个人内心深处,无意识本能也成了整个时代所有的人不得不面对的一个普遍课题。弗洛伊德的无意识本能理论,在心理学层面上发现并开掘出人类精神非理性因素的巨大潜力,无疑是伟大的成就,但是,他用无意识,特别是性本能受到压抑来普遍地解释人类文明的发展动力和整个文明史,则是荒谬的,这种泛性欲主义实质上是用人生物学本性来解释人类的社会历史规律,不能不陷入唯心史观的泥潭。

二、精神分析学视野下的文学艺术

当弗洛伊德把触角伸及到文学艺术、审美的时候,他也是以这种无意识性本能理论的精神分析为根基的。人的无意识总是受到意识的压抑而不得表现,因此,当人在夜晚的睡梦中,意识放松警惕之时,人的无意识就以梦的形式表现出来,梦就是无意识的替代性满足。在弗洛伊德看来,艺术家就是一些被过分的性本能无意识需要所驱使的人,他们的创作也同梦

^① 滕守尧:《审美心理描述》,中国社会科学出版社1985年,第396页。

一样,是这种无意识欲望在想象中的替代性满足。艺术家都是一些幻想家,而人进行幻想的动力是未得到满足的愿望,每一次幻想就是一个愿望的履行,幻想与使人不能感到满足的现实有关联。创作家所做的就像游戏中的孩子一样,他以非常认真的态度,怀着很大的热情来创造一个幻想的世界。他们之所以这样幻想,就是因为他们的很多无意识本能不能实现,所以用创作来作替代性的实现。因此,一般的人通过夜晚幻想(梦)来实现无意识本能,而创作家则是白天幻想,艺术作品就是作家的“白日梦”。“一篇作品就像一场白日梦一样,是幼年时曾做过的游戏的继续,也是它的替代物。”^①一般的白日梦者小心地在别人面前掩藏起自己的幻想,因为他觉得他有理由为这些幻想感到害羞。但是当作家把他创作的剧本摆在我们面前,或者把我们所认为是他个人的白日梦告诉我们时,我们感到很大的愉快,为什么会为这种白日梦而愉快,作家怎样会做到这一点,弗洛伊德认为这就是艺术家的技巧之所在、“艺术性”之所在。因此,最根本的诗歌艺术就是用一种技巧来克服我们心中的对于“白日梦”的厌恶的技巧,创作实际上就是作家无意识的转移和升华。

因此,无意识本能才是艺术家艺术创作的真正本源。在《列奥纳多·达·芬奇和他对童年的一个记忆》中,弗洛伊德通过对达·芬奇一则日记的分析,指出达·芬奇的整个创作特色“微笑的女人头和漂亮的男孩”的形成的根源就在于达·芬奇压抑的性本能和这种性本能的转移。弗洛伊德指出,对于达·芬奇来说,“他的本性的核心与奥秘显示出,在他的好奇心于幼年时被激活来为性兴趣服务之后,他便成功地将大部分的力比多升华为对研究的强烈渴求。”^②在将自己的性本能转移为强烈的求知的同时,达·芬奇也将它转移到艺术的表现中,转移到那个“神秘的微笑”中。弗洛伊德指出这“神秘的微笑”实际上是列奥纳多在这些形象中表现了他作为一个男孩时的愿望即迷恋母亲和对母亲的温馨记忆,在男性与女性本质的充满幸福的结合中得以满足,以此来否定他的性生活的不幸,并在艺术中成功地超越了这个不幸,也就是说,达·芬奇的《蒙娜丽莎》实际上是他自己对母亲性依恋的替代性满足。性本能的转移和升华成了造就达·芬奇

^① 弗洛伊德:《创作家与白日梦》,引文见中国社会科学院美学室编《美学译文》第3卷,中国社会科学出版社1984年,第320页。

^② 弗洛伊德:《弗洛伊德文集》第4卷,刘平译,长春出版社1998年,第457页。

惊人成就的主要原因。所以,似乎只有具备了列奥纳多童年时代的经验的人才能画出《蒙娜丽莎》和《圣安妮和另外两个人》,才能使他的作品具有如此的魅力,作为一个自然科学家才能达到这样令人吃惊的成就。无意识性本能成了决定艺术创作最根本的动力,最深层的原因。精神分析学的艺术分析都是以这种无意识性本能为根本出发点的,哈姆雷特的迟疑被解释为他自己内心深处的“弑父娶母”的无意识,陀思妥耶夫斯基被诊断为一个神经症患者,《拉奥孔》从右向左的造型被解释为男性生殖器从兴奋到萎缩的全过程,性本能无意识在此成了他们解释艺术的决定性因素。

弗洛伊德用性本能无意识理论固然可以从一个特定的视角解释某些文艺作品,但这种解释往往是褊狭的,甚至是简单化的,即使是对他所解释过的那些作品而言,也远远未能将其中极为丰富复杂的内涵充分揭示出来,而对于文艺史上大量优秀作品来说,这种理论就显得捉襟见肘了,要么根本无法解释,要么显得勉强、生硬。其要害与前面所讲的文明史观一样,单纯用人的低级生物学本能来解释文艺创作和欣赏这种高级的社会性、精神性的审美活动,必然是无能为力的,而且必定走进唯心史观的死胡同。

正因为弗洛伊德在无意识本能状态中探讨美与艺术,所以不再追求那种理性知识的客观永恒性,而是沉迷在瞬间的感性快乐之中。弗洛伊德在《论非永恒性》中指出,有人认为美的短暂性会使美自身的价值受到贬斥,但实际上恰好与此相反,美的短暂性会提高美的价值!非永恒性的价值是时间中的珍品。因此,那种非永恒性的瞬间享受的快乐就是美。他说:“对美的享受产生一种特殊的、轻微的‘中毒’的感觉。美没有任何明显的用途,它在文化目的中的必要性也是不明显的,然而,文明没有它却不行。美学是研究事物所以被看做美的条件;它不能对美的实质和起源作出解释;像往常一样,它的缺乏成效总是隐藏在一大串响亮而没有意义的词藻里。”^①因此,弗洛伊德认为以前的美学并不能对美的实质和起源作出真正的解释,只是给美戴上一顶高帽子,给出一串响亮的名字,比如“和谐”、“比例”、“理念”、“非功利的愉悦”等等,但是并没有触及美的实质,不能对美的本质和源泉作出解释。在弗洛伊德看来,人的最大的愉快就是性本能无意识实现的愉悦,性本能是一切力量和快乐的源泉,美感的根本原因也在

^① 弗洛伊德:《文明及其缺憾》,《弗洛伊德文集》第5卷,杨韶刚译,长春出版社1998年,第233页。

于某种性本能的实现,所以弗洛伊德说:“美感肯定是从性感这一领域中延伸出来的,对美的热爱中隐藏着一个不可告人的性感目的,对于性所追求的对象来说,‘美’和‘吸引力’是它最重要和必备的特征。”^①既然美感是从性感中延伸出来的,美和人最原始、最基本的本能就联系在一起,美感成了原始非理性的性快感的满足,美被拉入了一个本能快乐的世界。消泯美感和一般快感的界限,美感也不再是一个特别的感受,相反只是把美感当作与一般感官快感没有什么严格区别的快适。弗洛伊德的这种观点注意到审美快感的生理基础,当然不无道理,但是混淆美感与感官的生理快适的界限,虽然构成了现代西方美学思想的一种论调,但在我看来却是从严格区分美感与快适的康德那里的倒退。

第二节 荣格的“集体无意识”理论

作为弗洛伊德的追随者和背叛者,瑞士人卡尔·古斯塔夫·荣格(1875—1961)创立了“集体无意识”学说。他的代表作主要有《精神分析学理论》、《集体无意识的原型》等。

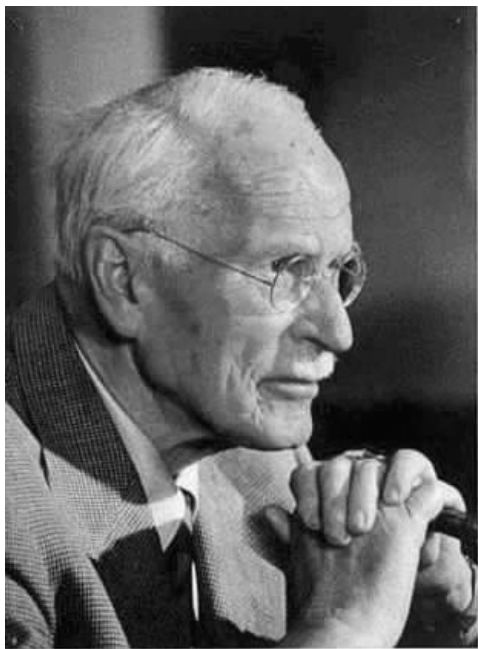
一、“集体无意识”的提出

荣格不满于弗洛伊德的“泛性欲主义”而将个人的无意识部分又分为两个部分,一部分是指表层的纯属个人的那些被压抑、被遗忘的个体无意识心理内容,另一部分则是无意识深层的“集体无意识”,它已经不再单纯只是个人的无意识了。在《集体无意识的原型》中,他指出:“或多或少属于表层的无意识无疑含有个人特性,我把它称之为‘个人无意识’,但这种个人无意识有赖于更深的一层,它并非来源于个人经验,并非从后天中获得,而是先天地存在的,我把这更深的一层定名为‘集体无意识’。”^②荣格指出自己之所以用“集体的”这个字眼来称呼它,是因为这部分无意识并不是属于个体的,而是普遍的,它不管在什么地方,无论在什么人身上,都有着相同的内容和生活方式,这一点与个体无意识是不同的。它构成了我们心理的基础,本质上是超个人的,它不是后天的而是先天的,它出现于我们每一

① 转引自滕守尧:《审美心理描述》,中国社会科学出版社1985年,第409页。

② 荣格:《荣格文集》,冯川译,改革出版社1997年,第39-40页。

个人的内心之中。在《集体无意识的概念》中,荣格进一步指出:“集体无意识的内容从来就没有出现在意识之中,因此也就从未为个人所获得过,它们的存在完全得自于遗传。个人无意识主要是由各种情结构成的,集体无意识的内容则主要是‘原型’。”^①原型,它是集体的、普遍的、非个人的,它不是从个人那里发展而来,而是通过继承与遗传而来,是由原型这种先存的形式所构成的。在荣格看来:“集体无意识不能被认为是一种自在的实体,它仅仅是一种潜能,这种潜能以特殊形式的记忆



卡尔·古斯塔夫·荣格

表象,从原始时代一直传递给我们,或者以大脑的解剖学上的结构遗传给我们。”^②也就是说,荣格的“集体无意识”乃是通过遗传先天地存在于某一“集体”人群中的、得自于先民的某种共同的无意识心理结构,这种集体无意识的内容就是某一“集体”的某种原始意象所体现的内容,这个原始意象的内容作为一个原型通过遗传的形式植入于人的无意识之中,也可以说,这个集体无意识的表现形式就是“原型”。所以,个人的无意识内容就不仅仅是个人性的,它也包含了某种“集体”共同的心声。当一个人表现自己的无意识的时候,它也不再只是表现纯粹个人性的无意识了,他也是在表现整个集体的某种心声了。

二、“集体无意识”与文学艺术

对于艺术创作,荣格的基本思路仍然是与弗洛伊德一样,认为无意识

① 荣格:《荣格文集》,冯川译,改革出版社1997年,第83页。

② 荣格:《荣格文集》,冯川译,改革出版社1997年,第225页。

是创作的一个重要源泉。他说：“对艺术家们的分析不断地表明：不仅创作冲动的力量，而且它那反复无常、骄纵任性的特点也都来源于无意识。”^①不过，这个无意识不仅仅是个人性的，而是要追溯到集体无意识的原型。“创作过程，在我们所能追踪的范围内，就在于从无意识中激活原型意象，并对它加工造型精心制作，使之成为一部完整的作品。”^②

荣格认为艺术创作有两种模式，一种模式叫做“心理的”，而另一种模式叫做“幻觉的”。“心理的模式”加工的素材来自人的意识领域，例如人生的教训、情感的震惊、激情的体验，以及人类普遍命运的危机，这一切便构成了人的意识生活，尤其是他的情感生活，简单地说这种模式就是直接现实生活世界的刺激。而“幻觉的模式”，这是来自人类心灵深处的某种陌生的东西，它仿佛来自人类史前时代的深渊，这是一种超越了人类理解力的原始经验，对于它，人类由于自己本身的软弱可以轻而易举地缴械投降。这种“幻觉”不是某种外来的、次要的东西，它不是别的事物的征兆，在“幻觉”中显现的东西也就是集体无意识。“我们所说的集体无意识，是指由各种遗传力量形成的一定心理倾向，意识即从这种心理倾向中发展而来。在人体的生理结构中，我们发现了各种早期进化阶段的痕迹。”^③这样，按照直接现实生活刺激形成的“心理模式”进行创作的个人的狭隘性、局限性就因为追溯到集体无意识而和整个集体千年诉求联系在一起，和整个集体的历史无意识联系在一起，“艺术家得不到满足的渴望，一直追溯到无意识深处的原始意象，这些原始意象最好地补偿了我们今天的片面和匮乏。”^④因为集体无意识，作品超越了纯粹的个人性，艺术不再单纯是个人无意识性本能的替代性满足，艺术家因现实的不满足还要追溯到集体无意识才能满足，在集体无意识中，不知不觉地实际上已经是在代表千万人说话，已经是以艺术家的心灵向全人类的心灵说话，是在不知不觉中预告整个时代的心声。弗洛伊德曾经指出艺术家无一例外的都是自恋倾向者，也就是说是一些发育不全的、具有童年和自恋品质的人。荣格认为这一观点有几分道理，然而也只有当涉及作为个人的艺术家时，这种说法才能成立；对于作为

① 荣格：《荣格文集》，冯川译，改革出版社1997年，第218页。

② 荣格：《荣格文集》，冯川译，改革出版社1997年，第227页。

③ 荣格：《心理学与文学》，见朱立元、李钧主编《二十世纪西方文论选》（上），高等教育出版社2002年，第348页。

④ 荣格：《荣格文集》，冯川译，改革出版社1997年，第228页。

艺术家的个人,这种说法则毫不相干。因为作为“艺术家的个人”,他就是他的作品,而不再仅仅是他这个“个人”了。个人在这时已经不属于他自己了,他只是一个集体无意识借其表达时代心声的工具了,他所说的话已经不是艺术家个人自己所能左右的了,这时已经不是歌德创造浮士德,而是浮士德创造歌德了。“正因为如此,所以诗人的个人生活对于他的艺术是非本质的,它至多只是帮助或阻碍它的艺术使命而已。”^①集体无意识借艺术家之口来显现自身,艺术家本人对于这种集体无意识是无能为力的。

荣格借集体无意识把艺术和整个人类集体心声联系在一起,超越了纯粹个人无意识性本能,扩大了艺术的视野,提升了艺术的精神文化品位。比之弗洛伊德,他是前进了一步,但是,艺术在他那里仍然是那个神秘的、从远古遗传下来的人没有意识到的“原型”意象的显现,是对现实片面匮乏的替代性满足,艺术创作仍然求助于无意识,仍然是艺术家的理智所不能了解、不能把握的,这种集体无意识的显现仍然具有强烈的非理性色彩神秘主义倾向。而且,现代科学至今也无法证明这种集体无意识能够通过遗传机制得到保存。

第三节 拉康的结构主义的精神分析美学

法国哲学家拉康(1901—1981)被认为是结构主义的精神分析美学的主要代表。他试图借助于结构主义的“科学力量”来修正精神分析学的过分主观性和任意性。这些观点集中体现在《文集》(1966)、《自我的语言》(1968)、《精神分析学的几个基本概念》(1973)等著作中。具体说来,拉康运用结构主义和后结构主义语言学的理论,就与人的主体问题有关的所有方面,尤其是无意识与语言的关系问题,对弗洛伊德主义进行了改造和重新阐释,提出了自己的阅读和批评策略,实现了对传统精神分析学的一次“语言革命”。他既反对精神分析学的“医学化”、“科学化”和行为主义,又反对萨特对精神分析所作的解释,从而形成了他独具特色的结构主义的精神分析美学。

^① 荣格:《心理学与文学》,见朱立元、李钧主编《二十世纪西方文论选》(上),高等教育出版社2002年,第353页。

一、“无意识”理论的结构主义化

语言和无意识是弗洛伊德主义的核心概念,也是精神分析学的最重要理论贡献之一。但拉康却运用结构主义语言学理论首先重点地重新阐释了无意识概念。

首先,拉康不同意弗洛伊德的无意识先于语言这一观点。他不仅认为这二者几乎是同时出现的,而且还把无意识看做是语言的产物。拉康有句名言:“无意识就是非我的话语。”^①这句话带有纲领性,它把无意识与语言看成你中有我、我中有你、难分伯仲的东西,并用话语来设定无意识的范围。这句话一是表达了无意识与语言一样不是自我内在的心理活动或机制,而是自我与非我间的(主体间的)关系,或共有的东西,因而包含着“他性”;二是暗示了语言实际上先于无意识心理体验,或由言语行为才产生了无意识。正如詹姆斯在分析这句话的时候指出:“大体上我们可以说使用语言的情况不仅包含了先于非我的全部经验的他性这一抽象范畴,不仅还要有一个实际存在的、具体的他人,而且除了这两名以外,还包含一个第三者,即本人自己的另一个自我。”考虑到这种非我的语言经验,可以认识到“在言语行为中他性本身就为我们通常所说的无意识空出了一个重要的位置”^②,换言之,是言语行为中的他性为无意识的发生创设了必要条件。

其次,与弗洛伊德把无意识看做纯粹的本能,或由本能的欲念形成和产生的观点不同,他认为先有了超个人、超主体的语言和无意识,才形成和产生包括性本能在内的欲念。他说:“以为无意识之所以存在是因为存在着无意识的欲念,存在着某种发自内心深处的、本能的,因而需要上升到较高意识层次的、朦胧的、难以摆脱的、丑恶残忍的甚至是兽性的无意识的欲念,这种想法是完全错误的。恰好相反,欲念是因为有了无意识,也即有了在结构和效果方面都不受主体约束、控制的语言之后才存在的,还因为在语言这个层次上,总是有语言及相应的无意识的存在,才产生欲念,而且正是在语言中超出意识控制的部分才有欲念的用武之地。因此,在某种意义上可以说,无意识是语言的一种特殊作用,是语言对欲念加以组织的

① 拉康:《文集》,巴黎1996年,第814页、第504-505页。

② 詹姆斯:《语言的牢笼》,李自修等译,百花洲文艺出版社1995年,第143-145页。

结果。”^①

再次,在论及无意识与意识的关系时,拉康的观点也与弗洛伊德不同。弗氏认为意识处于心理的表层,如果无意识是在海水底下的庞大冰山,意识则是露出海后的一小部分。意识与无意识是对立的,意识是理性的,压抑无意识的本能、欲念,而无意识则作为非理性欲念在暗中有力地支配着意识。拉康却认为,无意识与意识的关系并非身与心、非理性与理性的关系。从结构主义角度,它们有点类似于能指与所指的关系,但又不完全是这种关系,主体并不知道自己的无意识的内容恰恰说明无意识不仅是主体内心的活动,而是主体间先行预设的心理机制。因此,弗洛伊德认为无意识是混乱的、任意的、无规律可循的,而拉康则认为无意识是像语言一样有规律或有结构的,这种结构的规则受制于语言经验。拉康从结构主义语言学的角度对无意识的重新阐释,使我们有可能探讨无意识与人类社会的关系问题。他使我们认识到无意识并不在我们身体的“内部”,而在我们的“外部”,或者说在我们“之间”,是我们相互关系的一种结果。无意识之所以难以搞清楚,倒不是因为处于我们的意识深处,而是因为它是一种巨大的、错综复杂的网络,把我们包围在其中。而能说明这种网状体系的最好手段就是语言。由此可见,拉康进行的这场“语言革命”确实打破了弗洛伊德的无意识不可知的神话,为无意识更有效地应用于文学找到了一个中介物——语言。他曾大胆地假设道,如果无意识存在的话,它是不会自行发挥其功能的,而应该通过语言这个“中介物”才能产生作用。对语言的中介作用的强调构成了拉康对精神分析学的重要贡献。

二、话语修辞与弗洛伊德的“释梦理论”

弗洛伊德认为,梦的本质是无意识中被压抑的欲念的被伪装起来的满足,由无意识欲念转换成梦的基本方式与途径是移置和压缩。拉康则用语言学,特别是修辞学重新解释了弗洛伊德的梦的理论。既然无意识被拉康看做一种语言现象,那么作为无意识的欲念的一个呈现方式的梦,当然也可以而且应该用语言学来解释。他说:“再回顾一下弗洛伊德在《释梦》中所作的研究,你就会记起梦具有句子一样的结构,或者用该书中的话说,是一种猜字画谜的结构,也就是说,梦具有某种文字写作形式的结构。儿童

^① 转引自托多洛夫《何为结构主义》,巴黎1968年版,第252-253页。

的梦显现了原始表意文字的特征,而对成年人来说,这种形式同时再现了符号成分的语言和象征两种用途,这种现象在古埃及的象形文字和中国使用的汉字中都可以发现。”^①这样就把梦这种无意识心理现象纳入语言文字结构的范围,从而就可以用语言学对其进行结构的分析。拉康的思路是用修辞理论来替换和重释弗洛伊德的梦的理论,即对弗氏的移置、压缩等概念做了修辞学的改造。这样,拉康就用修辞学的概念置换、改造了弗洛伊德的释梦理论,以此来解释梦的机制。但是,严格说来,这只是根据类似经验地把弗氏的心理学概念划归到语言学的修辞范畴中来而已。

拉康在这方面更重要的贡献在于,他吸收、运用雅各布森有关隐喻和转喻相对立的理论(见本书第七讲第二节)来释梦,从而不仅把上述替换具体化了,而且真正使修辞理论在精神分析学中的运用获得了统一的理论基础。雅各布森提出语言就其本质而言是修辞性的,语言最基本的两种修辞方式就是隐喻与转喻,一切修辞格都逃不出这两种基本方式而只能归属于其下。隐喻与转喻之间的对立揭示了共时方式(共存、聚合)与历时模式(承续、组合)间的普遍对立。拉康正是接受、融合了这一思想,并试图用隐喻和转喻这两种语言的基本功能来分析、解释包括梦在内的各种心理活动。如他用隐喻来解释心理症状的起因,因为这是以一个能指代替另一个能指,又用转喻来解释欲念的起因,因为这“是能指与能指间的联系产生了这个空缺,使能指能够借助这个空缺,以便填入拟填补这种关系造成的空缺的欲念”^②。这时,拉康用心理活动中能指关系中的空缺理论来接纳、引入雅各布森的隐喻与转喻对立理论,是十分巧妙而能够成立的。在特定意义上可以说,拉康把弗洛伊德的释梦理论修辞学化了。

三、弗洛伊德的“自我”理论的语言学改造

本我、自我、超我理论,是弗洛伊德主义的重要内容之一。拉康对弗洛伊德的“自我”概念也从语言学角度作了重新阐释。弗洛伊德认为婴儿在早期还没有主体与客体、自身与外部世界的界限。这种缺乏任何确定的自身中心的生存状态,拉康称之为“想象态”,也即无语言阶段。在讨论想象态或俄狄浦斯情结早期阶段时,拉康提出了著名的“镜子阶段”的概念。

① 转引自 A·G·威尔登《自我的语言》,巴尔的摩 1968 年版,第 30 页。

② 转引自 A·G·威尔登《自我的语言》,巴尔的摩 1968 年版,第 114 页。

“镜子阶段”指的是前语言期。他认为“自我”在意识确立之前并不存在,所谓意识的确立就是指人有了自我的概念。拉康认为,自我意识的确立发生于某一神秘的瞬间,这一瞬间婴儿首次发现自己还有一个自身以外的形象,他称之为“镜子阶段”。拉康认为自我是在与另外一个完整的对象的认同过程中构成的。随着婴儿长大,他逐渐发现镜中的形象与自身的同一性,发现前者是随着后者的活动而活动的,进而发现作为主体的他的自身的存在,而他的自我就是这样建立起来的。在这一过程完成之后,幼儿就从无语言的“想象态”转入拉康所说的学会了语言的“象征性秩序”,这一秩序就是预先确定的社会与性的作用以及构成家庭与社会关系的结构。拉康认为,从幼儿确立“自我”、进入象征秩序,既是从无语言的前语言到达会语言的过程,也是由肉体的需要转为欲念的过程,一旦转化为欲念,就以多种形式与“非我”相联系,从而被赋予了一定的社会意义。在此,语言成为进入象征秩序、确立“自我”地位和作用的主要尺度。

拉康对弗洛伊德的“俄狄浦斯情结”(恋母情结)也作了不同解释,认为主体(自我)凭着一种“父亲的名义”的心理可以克服俄狄浦斯情结。在他看来,婴儿的俄狄浦斯情结在想象态中表现为不愿亲近自己的父亲;而到象征秩序中,则表现为不愿成为自己的父亲,但由于有了语言,在这一秩序中父性本身被确定是一种特定的功能,因而主体只要在象征世界中用“父亲的名义”或在心理上起其父亲所起的作用,就能克服俄狄浦斯情结。拉康的独创性在于他从语言方面重新阐释了弗洛伊德对婴儿意识的早期发展,尤其是对俄狄浦斯情结的语言学说明,并指出了俄狄浦斯情结的克服过程。

四、对“象征秩序”的结构分析

结构主义理论的基本特点之一就是在语符的能指与所指的二元关系中,强调和突出能指,拉康也不例外。如前所述,他把能指与所指的关系最终归结为能指之间的关系。在重释弗洛伊德理论中,拉康对能指结构所作的精神分析,集中体现在对象征秩序的分析中。拉康认为,所谓象征秩序,主要指儿童在逐步学会语言过程中,从无意识到获得意识,从主客体不分到确立自我,从而脱离了生物学上的无名状态后所进入的状态、阶段和秩序,它促使个体自我意识的形成却又超越各个个体。从心理学角度看,象征状态对想象态的取代标志着自我的确立,从而完成了一次飞跃,而其实

则是从无语言状态到语言阶段的飞跃。这样,象征秩序作为原初能指就成为一切意义(所指)的源泉。拉康还从精神病理学角度用语言学分析了婴儿从想象态进入象征秩序的内在根源,提出了基本匮乏(缺乏)的理论。他是在探讨精神病及欲念成因时提出这一观点的。他认为,在婴儿心理上,与母亲的关系是最早,也是获得最大满足的体验。但在实际生活中,婴儿会在不同程序上以不同方式被轻易地剥夺这种关系,即与母亲分离。这必然造成婴儿的一种基本的匮乏(缺乏)感,一个张大的口,即“缺口”,这种形成创伤的体验往往使儿童产生一种被“阉割”感(无论男孩、女孩)。这属于想象态阶段。

拉康在此引入语言学范畴,认为儿童的基本匮乏所形成的“缺口”,恰如语言也是一种“张大的口”,一种通往个体以外的“非我”的“开口处”。因为语言的结构决定了它从来不是自足的,从来是有意构成不完整的东西,以等待非我的介入。一旦进入象征秩序,就出现了作为语言学范畴的阳物(而不仅是男性生殖器),它能填补这个缺口,恢复被“阉割”以前的功能。在弗洛伊德那里决定一切的性欲,在此乃是试图复得阳物、恢复与母亲关系的满足的象征,是对它所缺失(匮乏)的东西的一种认可。拉康从这一基本匮乏理论出发,推断精神病的起因主要是无法接受被“阉割”和基本匮乏感,它实质上源于对最早的与母亲关系基本满足的深深眷恋,并相信人能以某种方式重新找回阳物、弥补缺口、复得满足,由于实际上无法实现而引发精神病。这儿主要是对精神病理所作的独特分析,而同时突出了象征秩序中作为失去了满足的符号的阳物。而在这一分析过程中,语言学是一条贯穿线索,一个理论切入点,在对想象态中的阉割感与象征秩序中阳物的对比中,拉康又一次突出作为能指的象征秩序,正是这种象征秩序组织起复得阳物、恢复原初满足的语言系统。

五、文本阐释:《论 窃信案》

在文本阐释方面,拉康对精神分析批评也作出了重要的贡献。传统的精神分析批评把文本当作探究作家心理或人物心理的线索。拉康通过重新评估语言的作用,对这种传统的批评理论及实践提出了异议。在《论 窃信案》这篇著名的论文中,拉康以对一个具体的文本——爱伦·坡的短篇小说《窃信案》的分析为范例说明了一种新的结构精神分析方法,并通过这种方法来运用精神分析学的原理去解释文本的结构方式与作家、人物或读

者的大脑活动方式之间的差异。

第一步 拉康先从小说情节入手,分析了小说的叙事结构与人物心理的同构关系。小说中,王后收到匿名信,她不愿国王过问此事,就在藏信不及时故意将信放在桌上,果然,国王没有在意。但大臣在旁将此信掉包后拿走,王后见之也不能声张。王后只好叫警长去追寻,警长在大臣私宅仔细搜查,毫无结果。王后又改聘侦探丢潘去破案,丢潘换一思路,以“欲盖弥彰”的道理,在大臣家文件架的显眼之处找回该信。该故事有两个相似结构,拉康用两个三角形来表示,即:



拉康认为,在两个三角形中,处于一号位的人可视为一种纯客观的立场,国王和警长都只看到了事物表象,实则是假相;处于二号位的人则视为一种纯主观的态度,王后和大臣分别利用了一号位人物的无知,两人都认为惟有自己掌握了秘密看到了事物内在的方面;而处于三号位的大臣和丢潘处于更优越的地位,他们不但看到了事物内部,并知晓一号位、二号位人物之间的尴尬,克制了处于二号位的人物。这样只寥寥数笔,就把故事的结构关系勾勒了出来。

第二步 拉康对上述结构进一步作语言学的精神分析。上述两个三角形结构表明了小说的回旋式情节模式,同一件事(窃信与侦破)就像精神病中重复强迫症一样出现两次,每次人物所处的位置并不同,情节的核心是那封匿名信。它象征着语言交流被延长或中止,或象征着能指可以脱离所指、自由漂浮的独立性,能指在不断漂浮中凡被赋予新的意义就一概吸收进去。信的失而复得,使那位窃信的大臣成为此情节中基本的语言回旋处境中的一种功能,他与其他所有人物都无自身的本质与性格,而他们的存在只源于他们在语言状态或象征秩序中所处的位置。这是从读者角度对作品语言效果的精神分析。

第三步 拉康进而认为,失窃的信如果作为能指只能是一种不确定的“漂浮的能指”,它实际上并无真正的主人,它的重复性与开放性表明,作品

文本并无固定的“原意”，它也无需固定的所指，它的流失、传递过程也即能指的漂浮过程，是文本意义从一个符号向另一个符号延伸的无限“意指”过程。拉康的结论是，《窃信案》这篇小说只是表明了能指在不断传递中，在无意识结构中产生了作用，形成了意义，文本意义就存在于能指（信）的漂浮过程中。由此可见，拉康在这篇论文中，未去分析文本的文学框架及作者的种种修辞手段，他对这些不感兴趣。他的兴趣集中在从读者角度对关于歧义的传统概念不能解释清楚的一种语言效果的分析上，即揭示文本也强迫地重复一种无意识欲念的结构，不断试图给能指注入已经失去了的意义。因此，如果说传统的精神分析批评家注重的是文本和作家的话，拉康关注的是文本、语言和读者。

由此可见，结构主义精神分析批评已经超越了文本阐释的界限，并以一种精神分析学的创始人所始料未及的哲学成分扩展到一个更为广泛的话语领域。拉康的思想体系十分复杂，他既热衷于精神分析学，又投身于结构主义和后结构主义，他与存在主义哲学和女权主义批评也有着这样那样的联系，因此我们可以在当代不少学术和思想领域里见到他的足迹。但他主要是一位精神分析学家，更确切地说，是一位结构主义精神分析学家，是当代精神分析美学与文化的主要继承者、捍卫者和发展者，他使精神分析学进入了一个新的阶段——拉康式的精神分析学阶段。同时，他也拓展了结构主义的研究思路 and 范围。但是，也应看到拉康的结构主义精神分析美学也存在明显的缺陷和局限：一是拉康对弗洛伊德的精神分析学作语言学的重释，固然开辟了语言学与心理学结合的新途径，推进了人本主义与科学主义的融合，而且总的来讲是成功的，但在不少具体范畴的勾连、转换（从精神分析学转换为语言学范畴）上，常有勉强、生硬之处，缺乏说服力；二是由此带来了其理论体系存在晦涩难懂的缺点；三是他的理论在集中了结构主义与精神分析学的长处的同时，也未能避免这二者的双重缺陷，即一方面仍未能摆脱精神分析学的非理性倾向，另一方面又未能真正克服结构主义切断文学作品与社会、历史联系的局限。对此，我们应有清醒、辩证的认识。

第 六 讲

英国形式主义美学

英国形式主义美学是 20 世纪初叶继克罗齐的表现主义美学、桑塔亚那的自然主义美学以后,又一个把美学转向主体、转向经验的重要美学流派。其代表人物是英国艺术理论家和批评家贝尔和弗莱。

第一节 英国形式主义美学的形成和发展概况

形式主义美学的两位代表人物:贝尔和弗莱都不是哲学家,而是艺术鉴赏家和批评家,加之英国强大的经验主义传统,形式主义美学较少形而上学的思辨气息,而更多艺术鉴赏和审美体验的经验色彩。事实上,形式主义美学的直接思想来源和实践根据乃是 19 世纪末期以法国画家塞尚、高更、凡·高等为代表的“后期印象派”绘画,连“后印象派”的名称亦是由弗莱发明而后被普遍采用的;从理论上说,形式主义美学则是后印象派艺术的美学表述和理论概括。

1910 年,贝尔与弗莱结伴去巴黎选购塞尚等人的画,并于 1911 年在英国共同组织了一个“后印象派”的画展。诚如英国美学家赫伯特·里德所说,这次画展“标志着英国一个现代绘画运动的开端”。可以说,贝尔与弗莱是英国现代派绘画运动的倡导者和推动者。与此同时,他们从后印象派绘画艺术中汲取营养,逐渐在理论上形成形式主义的美学思想。

后期印象派绘画在两个方面直接启示了形式主义美学。一是从客观再现转向主观表现。如高更说:“我通过线条与色彩的安排而获得的交响与和谐,并不表现普通字面上所说的‘真实’。”凡·高说得更直率:“我不是想正确地重现我眼睛所看到的東西,而是较随意地使用色彩,以便有力地表现我自己。”就是说,绘画已不以复制或模仿客观真实为能事,而是在线

条与色彩等形式结构关系的和谐中表现主体的情感——“自我”。这一点
对形式主义美学影响极大,比如弗莱认为文本是对这种想象生活的表现,
而不是对现实生活的模仿。他明确区分审美情感与生活情感,将前者完全
限定为对纯形式的情感反应,并强调这种情感反应不会与其他的生活情感
反应溶为一体。二是从具象走向抽象。塞尚就声称自己是“用圆柱体、球
体、锥体”等抽象形式“在它的本质里来画一对象”;高更也主张“采取最强
烈的抽象性”,“依靠存在于脑子里的神秘的关系和那种色彩及线条安排”
来创作。形式主义美学正是后印象派乃至整个现代派绘画艺术在美学上
的最早、最集中的理论总结,同时也为现代主义艺术思潮的合理性作了有
力辩护。西方有研究者指出,“形式主义美学的兴起,其背后的历史动机之
一,就是寻找一种方式证明抽象艺术诞生的合理性,反对那些认为艺术的
全部价值在于其描绘(再现)性质的理论”^①,是合乎实际的。

形式主义美学出现以后,在20世纪前、中期发生了广泛影响。虽然该
派美学主要以视觉艺术为研究对象,但其力主艺术的独立自足性的思想对
其他文艺美学思潮如“新批评”、“结构主义”等亦有重要启示,它同文学上
的“俄国形式主义”美学几乎同时产生,而遥相呼应,互为犄角。苏珊·朗
格的符号论美学、阿恩海姆的格式塔心理学美学等也都在不同程度上继承
和发展了形式主义美学的某些思想。本章重点介绍贝尔的形式主义美学
思想。

第二节 克莱夫·贝尔的“有意味的形式”

克莱夫·贝尔(1881—1964),早年在英国剑桥大学攻读历史,后对绘
画产生强烈兴趣,并与女画家斯蒂芬(著名意识流小说家伍尔夫之姐)结
婚。曾参加英国著名学术团体——布鲁姆斯伯理集团(The Bloomsbury Cir-
cle),并成为其主要成员之一。主要著作有:《艺术》(1914)、《自塞尚以来的
绘画》(1922)、《十九世纪绘画的里程碑》(1927)、《法国绘画简介》
(1931)、《欣赏绘画》(1934)等。其中《艺术》一书集中体现了他的形式主
义理论。

^① R·艾克曼:《形式主义的似是而非的论点》,载《英国美学杂志》1970年秋季号第354页。

一、徘徊在实在论与经验论之间

贝尔不是哲学家,但他并非没有自己的哲学见解,虽然并不系统,也不统一。他的哲学见解同他的形式主义美学观点的形成,是有密切关系的。在20世纪初的哲学思潮中,贝尔受到英国新实在论的奠基人摩尔的直接影响。贝尔与摩尔同为布鲁姆斯伯理集团的成员。摩尔1903年先后发表了《驳斥唯心主义》和《伦理学原理》两篇重要论文,向当时在英国占统治地位的新黑格尔主义发起攻击,成为新实在论哲学的理论纲领。摩尔的思想在哲学界引起巨大反响,该集团的成员产生自然首当其冲。

贝尔受摩尔思想的影响集中在伦理学方面。在摩尔那里,美学思想是伦理学的一部分,美是善的一部分,“任何美的事物也必定是善的;……根据这种见解,主张一事物是美的,就是主张……它是某一善事物的一个必要因素”^①。摩尔的伦理学,从新实在论出发,把“善”等精神事物也看做与物质客体并列的独立实在的“本质”或“共相”。他认为,“善”虽可以是某些自然事物的性质,但它实际上是一种“内在价值”,本身并不能“在时间内实存”,因而亦非真正的“自然性质”;而是一个“独特的属性”;“是单纯的、不可分拆的、不能下定义的”。对“善”这种非自然的实在的性质,不能用经验描述的方法,如用“快乐”、“理智”、“欲望的满足”、“所想往的东西”一类其他自然的性质来下定义,否则就会犯“自然主义的谬误”。同样,摩尔对“美的”也作了类似的考察。摩尔对美的讨论贯彻了他的美属于善和“有机整体”论。这样,摩尔由于把美、善看成独特的非自然的“共相”或性质,反对用美、善以外的事物来讨论它们的本质,实际上就切断了美、善同自然、社会事物的密切联系。



贝尔的《艺术》

① 摩尔:《伦理学原理》,商务印书馆1983年,第121页。

贝尔正是沿着摩尔这条实在论的思路来总结、概括后印象派的美学观点的。他同摩尔一样,把美看做一种内在价值,也主张审美价值的独特的非自然的性质。同摩尔切断善、美与自然、社会事物联系的思路一致,贝尔也主张艺术作品的审美价值就在“有意味的形式”本身。为避免重犯摩尔所指责的“自然主义谬误”,贝尔不惜犯“循环论证”的逻辑错误,即有时说“有意味的形式”是能唤起审美情感的形式,有时则说审美情感是由“有意味的形式”引起的情感,正如艾克曼指出,这里“‘有意味的’与‘审美的’两个词,都是在摩尔的意义上,作为非自然性的术语使用的”。很显然,贝尔的思想中活跃着摩尔的实在论哲学观点。

然而,贝尔毕竟不是彻底的实在论者,他更受到英国经验主义传统的熏陶。他认为,一切美学理论都必须建立在个人或主观的审美经验之上,审美经验是美学的惟一材料。在《艺术》初版序言中一开始他就宣称,参照他的美学假说,“一切审美判断”(即经验)“都能得到检验”,它“能够解释我全部的审美经验”。他还指出,“缺乏广泛、深刻的审美经验的美学理论显然是没有任何价值的”。虽然《艺术》中也有“形而上学的假说”部分,但贝尔主要靠这部分来完成他的美学理论,而是靠来自审美经验的总结的“美学的假设”,所以他明确宣布:“我只坚持我的美学假设的正确性”。

可见,贝尔的哲学思想是徘徊在新实在论与传统经验论之间,或者更确切地说,他吸收了新实在论的反自然主义的思路 and 把非自然性质孤立抽象为独立实存的“共相”的柏拉图主义观点,用来总结、提炼、概括他丰富的艺术感受和审美经验。但是,从哲学上说,贝尔思想中这两个方面最终是统一于主观唯心主义的经验论基础上的。这从他自己的一句话中看得很清楚,他说:“一切审美方式必须建立在个人的审美经验之上。换句话说,它们都是主观的。”^①

二、审美情感 相应于纯粹形式的情感

贝尔正是从上述思路出发,在对大量绘画艺术作品,特别是对后期印象派作品切身的审美感受和体验的基础上,提出他的美学理论的。如前所述,他把艺术本质规定为“有意味的形式”。这正是他对自己审美经验与情感的提炼和描述。他说:“塞尚最强有力的特点,就是坚持有意味的形式的

^① 贝尔:《艺术》,伦敦1928年,第1章第1节。

至高无上地位,当我尚未明白这一点时,我已被他深深地打动了。”这里“被打动”的就是贝尔的审美情感。贝尔美学理论的基础和出发点就是审美情感。

贝尔说:“一切审美方式的起点必须是对某种特殊情感的亲身感受,唤起这种感情的物品,我们称之为艺术品。大凡敏感力很强的人都会同意,由艺术品唤起的特殊情感是存在的。我的意思当然不是指一切艺术品均唤起同一种情感。相反,每一件艺术品都引起不同的情感。然而,所有这些情感都可看做是同一类的。……我认为视觉艺术品能唤起某种特殊的情感,这对任何一个能够感受到这种情感的人来说都是不容置疑的,……这种情感就是审美情感。”^①从这段话可以看出,贝尔所说的“审美情感”有两个基本特点:(1)这是一种不同于一般情感的“特殊情感”;(2)这种“特殊情感”只能由艺术品引起,只同艺术品相对应。

这当然只是对审美情感最浅表层次的考察。经过深入一步的探讨,贝尔发现,“审美情感”还应作进一步的规定。首先,审美情感之“特殊”,就在于它不同于现实生活中的情感。贝尔举例说,有些“叙述性绘画”,如“具有心理、历史方面价值的画像、摄影作品、连环画以及花样繁多的插图”等,只起“暗示感情,传达信息”的作用,它们也可能以各种方式打动人们,“但无论如何不能从审美上感动我们”,因为“它们不触动我们的审美情感”,而只引起日常生活的感情。在他看来,审美情感同叙述、记载、传达信息、表达思想、宣扬道德等的日常生活情感是根本不同的,一定要将两者严格区分开来。很显然,贝尔所谓的“生活情感”就是现实的、世俗的、功利的、作为手段的情感。而审美情感则是纯洁的、非功利的、超凡脱俗的情感。其次,贝尔还将审美情感与生活情感对立起来,认为两者互不兼容,尤其对于艺术家来说更是如此。他说,“一个非常低能的艺术家创造不出哪怕是一丁点儿能唤起审美情感的形式,就必定会求助于生活情感”,而他要唤起生活情感,则必然丧失审美情感;对于观赏者来说也一样,“如果某位观众力图在形式以外寻求生活情感,则是他缺乏艺术敏感性的症状”,也是他缺乏审美情感的暴露。

那么,到底什么才是“审美情感”呢?贝尔认为,审美情感是由艺术品唤起的情感,而且不是由艺术品的种种再现、表现和思想内容因素唤起的,

^① 贝尔:《艺术》,伦敦1928年,第6-7页。

而只是纯然由对艺术的形式关系或形式意味的凝神观照引起的,这种感情同日常生活的一切功利关系彻底分离,不合任何教育、认识、道德、消遣因素,它把人们从日常生活状态提升到一个封闭的审美世界,“使我们从人类实践活动领域进入审美的高级领域,此时此刻,我们与人类的利益暂时隔绝了,我们的期望和记忆被抑制了,从而被提升到高于生活的高度”,在这个审美世界里,“没有生活感情的位置,它是个充满它自身感情的世界”^①。

贝尔不仅强调审美情感的超功利性和独立自足性,更强调它的对象的纯形式性。换言之,审美情感只同艺术品的纯形式关系或形式意味相对应,它只能由纯形式关系引起,也只有纯形式关系才能唤起真正的审美情感。形式以外的东西,只能激起我们非审美的生活情感。他还认为,比起一般人来,艺术家更能从形式中体验、感受到真正的审美情感。一般人往往只能从对艺术家创造的艺术形式观赏中获得审美情感,而艺术家则不仅能从观赏艺术形式中激发起审美情感,而且能将与自己审美情感相应的艺术形式通过艺术创造传达给别人。

贝尔还认为,审美情感不仅可以由艺术作品,还可通过对自然界或其他对象而获得。这里关键在于观赏者要以一种真正的纯形式的眼光去观照非艺术对象。一个人当他将对象视为生活手段时,他是感受不到审美情感的,“只有在将对象视为纯粹的形式,即以其自身为目的时,他才能感受得到”审美情感。贝尔认为,每个人身上都存在着这种视对象为纯形式的可能性,如我们偶然也可能把风景只看做线条与色彩的纯粹形式组合,而不关注田野与村舍等现实事物,此刻我们就能获得审美情感。但一般说来,普通人这种可能性较难实现,艺术家则能较多实现。因为艺术家常能摆脱功利干扰,用纯形式的眼光去看待世界,看待艺术之外的对象,“当艺术家——一位真正的艺术家——注视着一些对象(例如一间屋子的摆设)时,他往往把它们视为互相有某些关系的纯粹形式,并对它们产生相应的情感”^②,即审美情感。贝尔的这个观点,实际上已同自然主义美学的“审美态度”说非常接近了。审美态度说认为只要主体对对象持超功利的审美态度,任何对象都可成为美的,任何对象也都能使主体获得审美体验。但是,贝尔的观点更强调对对象纯形式的观照,没有完全离开对象的特征,这一

① 贝尔:《艺术》,伦敦1928年,第24-27页。

② 贝尔:《艺术》,伦敦1928年,第51-52页。

点同审美态度说又有所区别。

三、艺术的本质在“有意味的形式”

贝尔说：“在纯美学中，我们只需考虑我们的情感及其对象。”^①这可以看做贝尔自己美学理论的两个基本方面。情感即审美情感，是他美学的出发点与基础，而艺术——审美情感的对象则是他美学的中心，他的美学代表作以“艺术”命名就是证据。

贝尔按新实在论思路，努力寻找所有艺术作品所共同有的独特性质，认为这种独特性质是艺术品之为艺术的本质规定性，“离开它，艺术品就不成其为艺术品；有了它，任何作品至少不会一点价值没有”^②。贝尔并将这种特性同主体的审美情感联系起来，提出“什么性质存在于一切能唤起我们审美情感的对象中”的问题，认为找到了这种性质，也就找到了艺术的本质。他认为，这个问题是“美学的中心问题”，而他对这问题所做出的回答就是“有意味的形式”。这就是他对作为审美对象的艺术的本质的概括。什么是“有意味的形式”呢？贝尔说，凡种种能够“激起我们的审美情感”的“线、色关系的组合，这些审美地感人的形式，我称之为有意味的形式。‘有意味的形式’就是一切视觉艺术的共同的性质”^③。又说，“我所指的‘有意味的形式’，正是以独特方式来感动我们的各种排列、组合”的形式，“‘有意味的形式’是艺术品的根本性质”^④。

对于“有意味的形式”这个命题，贝尔从肯定和否定两个方面作了深入的论述。

先说肯定方面。贝尔分别对“形式”和“意味”这两个不可分割的因素作了论述。关于形式，贝尔认为，就视觉艺术而言，形式就是指由线条和色彩以某种特定方式排列组合起来的关系或形式。这种纯粹的形式关系已把形式组成的画面所可能有的指示意义、记录信息、传达思想、启发教化等现实生活的内容全部排除在外，一旦夹杂着这方面的成分，形式就不再是纯形式了，也不是“有意味的形式”中的形式。关于意味，贝尔认为，乃是这

① 贝尔：《艺术》，伦敦 1928 年，第 11 页。

② 贝尔：《艺术》，伦敦 1928 年，第 8 页。

③ 贝尔：《艺术》，伦敦 1928 年，第 16 页。

④ 贝尔：《艺术》，伦敦 1928 年，第 61 页。

种纯形式背后表现或隐藏着艺术家独特的审美情感,这种审美情感是“意味”的惟一来源。他说,艺术家创造的形式之所以有意味,之所以深深感动人们,“难道不是因为艺术家的形式表现了一种独特的情感,所以形式才显得连贯?难道不是因为形式适合并包容了这种情感,所以形式才有意味?难道不是因为形式传达了这种感情,所以才使我们极度喜欢?”^①一句话,形式一旦表现了艺术家的审美情感,就有了意味。但是,艺术家如何才能达到这种审美情感呢?他如何使自己排除种种现实的生活情感的纷扰而把审美情感孤立出来并诉诸于相应的纯形式呢?这是“意味”的更深一层的含蕴。

贝尔在《形而上学的假设》一章中按新实在论的观点对此作了进一步的规定。他认为,任何事物一旦摒弃了其一切外在关系,排除了它作为手段的意义时,它作为纯形式本身就成为目的,成为类似康德称为“物自体”(或“自在之物”)的“终极实在”,即世界的本原与本质。所以事物的纯形式就是事物的“终极实在”或根据。纯形式的意味也就是“终极实在”所显示的意义。在纯形式中,事物的偶然的、有条件的、充当手段的性质丧失了,但“我们意识到它的根本实在性,意识到高踞于万物之上的上帝,殊相之中的共相,和渗透于万物之中的韵律”^②。这就是审美情感背后的主宰,或是审美情感所倾注的对象;这也就是纯形式的最高最深刻的意味。贝尔认为,艺术的纯形式也是显这种终极实在的意义的。他说,艺术家在形式组合关系中力图表现“一种通过线条与色彩显露出自身的实在所体验到的情感”^③;又说,“艺术家的独特性似乎在于:它具有准确无误地、经常地(一般在纯形式背后)抓住实在的能力,以及总是在纯形式中表现他这种实在感的能力”^④。

由此可见,贝尔对“意味”的理解包括两个层次:(1)审美情感;(2)决定审美情感的那种把握世界“终极实在”的实在感。艺术的纯形式关系若体现了这两层含义,就有了真正的艺术“意味”。从贝尔对“意味”的理解来看,他似乎包含着一个不可克服的矛盾:一方面“意味”就是审美情感,而审

① 贝尔:《艺术》,伦敦1928年,第61页。

② 贝尔:《艺术》,伦敦1928年,第69页。

③ 贝尔:《艺术》,伦敦1928年,第54页。

④ 贝尔:《艺术》,伦敦1928年,第57页。

美情感是与现实生活和一切功利关系切断的,因而这“意味”实际上是无内容的空洞的形式;另一方面,“意味”又来自对世界“终极实在”的感受与领悟,也就是对世界本质的认识,这就不可能没有实在的内容意义了,所以“有意味的形式”也就是有内容的形式了。贝尔无法解决这个内在矛盾。从他的美学思想的主导倾向来看,他更多地立足于审美感情的“意味”,而对“形而上学的假设”自己也感到吃不准,缺乏自信。可以说,“有意味的形式”中,无内容的即形式主义的“形式”论是基本的。

再看否定方面。对“有意味的形式”,贝尔还从三个方面作了具体规定。

第一,“有意味的形式”不同于再现生活的形式。前面已提到,贝尔认为,艺术作品的形式如果注重于记述事实,叙述故事情节,暗示日常生活情感,传达思想和信息等现实生活内容的再现,那么,“它们称不上艺术品,它们不能触动我们的审美情感,因为感动我们的不是它们的形式,而是这些形式暗示和传达的思想和信息”^①。就是说,再现生活的形式,既不触及审美情感,更谈不上指向“终极实在”,因而是无“意味”的,也就不是“有意味的形式”。这样的艺术品就不是真正的艺术。相反,贝尔把原始艺术倒看成是“有意味的形式”,“因为原始艺术通常不带叙述性质,从中看不到精确的再现,而只能看到‘有意味的形式’,所以原始艺术使我们感动之深,是任何其他艺术不能与之媲美的”^②。

第二,“有意味的形式”不同于一般人所说的“美”。贝尔认为,“美”这个词往往同日常生活情感和功利关系连在一起的,并不单纯同审美情感相联系,他说:“‘美’这个词习惯于包含种种完全不同的情感的对象”,在世俗人眼光中,“美”就是“令人向往的”、“具有性的诱惑力的”,如一张漂亮姑娘的照片、歌剧中少女的歌声等,他们都认为是“美的”,“原因是这些人可能从来没有产生过能与其他感情混淆的审美感情”。贝尔之所以拒绝用“美”来概括艺术的本质,就因为“‘美’一词通常总是被人们用来指那些引起过自己的某种突出的感情的对象”^③,而不只是指单纯的审美情感的对象。据此,贝尔一反传统美学把“美”作为中心概念,把探讨美的本质作为

① 贝尔:《艺术》,伦敦1928年,第16页。

② 贝尔:《艺术》,伦敦1928年,第19页。

③ 贝尔:《艺术》,伦敦1928年,第15-16页。

美学的最重要课题的做法,提出用“有意味的形式”取代“美”。由于“有意味的形式”以主体的审美情感和经验为基础,所以,从“美”到“有意味的形式”的转变,不仅是美学中心命题的转换,而且是从客观唯心主义的理性论向主观唯心主义的经验论美学的转变,是传统美学向现代美学的历史性转变。

第三,“有意味的形式”不同于现象的实在的描摹。贝尔认为,“有意味的形式”是在有形物的纯形式中显示“终极实在”的意义,而不是停留在对“现象的实在”的忠实再现中。他批评一些人把艺术“形式的正确”从单纯的审美上移开,而“认为形式的‘正确’是指某个具体问题的解答”,是指对现象世界的精确再现或“制造现实的幻觉”。他认为这种追求对现象实在的“形似”、“酷似”,不但不是艺术的目标,“相反,它却有可能是最不能达到美的因素”。真正的艺术,应当超越现象实在,通过纯形式而显现出“隐藏在事物表象后面的并赋予不同事物以不同意味的某种东西,这种东西就是终极实在本身”。

就这样,贝尔通过两个肯定方面和一个否定方面,全面阐释了他的美学的中心命题——艺术的本质是“有意味的形式”。

贝尔的美学理论提出后迅速传播开来,发生了广泛的影响,在现代西方美学史上具有不可磨灭的功绩。首先,它把传统美学中主客二元分立的格局改变为主客统一的思路,他的“有意味的形式”不是纯客观的命题,而是紧系于主体的审美情感和终极实在感,是奠基基于审美经验之上的。这代表着20世纪西方美学反叛传统美学的新的研究方向。其次,“有意味的形式”的命题中包含着摒弃传统美学内容—形式二分法的倾向,而主张形式与内容(意味)的浑然统一,即让意味消融在形式之中。这对艺术和美学的发展是有意义的。再次,它推动了形式与情感关系的研究,把移情论美学向纵深推进,为美学研究开拓了新的领域。又次,它强调艺术的独立自足性,这不仅上承了康德以降的形式主义艺术和美学思想,而且对整个20世纪西方美学重视艺术形式、艺术本体论研究的方向具有启示的作用。最后,它为后期印象派艺术所作的美学辩护,实际上是为整个现代主义艺术作辩护。贝尔1913年曾预言道:“后印象派是一个新的发展时期的最初阶段”;“它有一个未来”。20世纪现代主义艺术的蓬勃发展完全证实了这个预言,同时也证明贝尔的美学理论堪称现代主义艺术的最初纲领与宣言。

但是,必须指出,贝尔的美学理论存在着一系列根本的弱点。

第一,就其哲学基础而言,无论他从新实在论中汲取的“共相的独立存在”,还是以审美经验(审美情感)为出发点,都是坚持了唯心主义的立场,而且统一于主观经验论,也即统一在主观唯心主义的基础上。这一哲学立场导致他永远也不能找到艺术的真正本质。

第二,与此相关,他陷入了理论上“恶的循环”论证的困境,即从主观的审美情感出发论证“有意味的形式”,又以“有意味的形式”来论证审美情感的性质,这种互为依据、互为因果的论证,最后导致无意义的循环和同义反复,难以自圆其说。

第三,最主要的,是他以最有活力的命题“有意味的形式”,最直率明白地表达了彻底形式主义的主张,因而具有极大的蛊惑力。这一主张不但把康德以来反功利、为艺术而艺术的思想集中在一起,而且打出自觉、鲜明的反现实主义的旗帜,使形式主义进入一个与现实主义公然对抗的新阶段。“有意味的形式”不仅反世俗功利,更反再现现实,它要把艺术品中一切现实内容剥离出去,只剩下孤零零的线条与色彩的纯形式组合,这是极其有害的。

第四,与此相关的是美学上的贵族主义倾向。因为世俗常人是看不到“有意味的形式”的,只有极少数艺术家才具备这种能力,因而艺术只能成为极少数人的专利品。

第五,“有意味的形式”由于在经验论与形而上学之间徘徊,又由于陷入循环论证,还由于难以体验、把握,因而具有浓厚的神秘主义色彩。贝尔自己也把艺术家、艺术爱好者与“神秘主义者”相提并论,足见他也感到自己美学观点的神秘性。不过,贝尔还明确提出审美体验的非理性观点。

第六,贝尔理论的要害,是他完全脱离人类的具体实践,脱离社会的历史发展,脱离人类本身文化—心理结构的历史演进来抽象地谈论审美情感、“意味”和“形式”,结果要么陷入“恶的循环”,要么走向神秘主义,而根本不可能揭示审美情感与形式的历史和现实关系,不可能揭示线条、色彩等纯形式关系背后历史生成的社会意味。

第七讲 俄国形式主义美学与布拉格学派

俄国形式主义是 20 世纪初叶流行于俄国的一种文学批评和美学流派。布拉格学派的结构主义文论和美学则是 20 世纪 30 年代在其影响下发展起来的。“形式主义”这个概念是由瑞士语言学家索绪尔首先提出来,但它成为一股文学理论和美学思潮则始于俄国形式主义。

俄国形式主义的主要代表人物有什克洛夫斯基、雅各布森、穆卡洛夫斯基、埃亨鲍姆等人。该派主要有两个分支:以雅各布森等人发起的成立于 1915 年的“莫斯科语言小组”和次年成立的以什克洛夫斯基等人为代表的彼得堡“诗歌语言研究小组”。他们认为文学研究必须以文学本身为目标,必须是一种独立自主的活动,而不是作为其他学科的附庸。

俄国形式主义的形或深受日内瓦语言学派、胡塞尔现象学、象征主义、未来主义等理论的影响。20 世纪 20 年代中期以后,由于政治方面的原因受到压制,渐趋衰落。该派理论虽然流行时间不长,但对 30 年代的捷克的布拉格结构主义文论和美学、第二次世界大战后的德国文体批评派以及法国结构主义文论和美学都产生了重要影响,在当代符号学美学中亦可发现其理论启示。

第一节 俄国形式主义与什克洛夫斯基

俄国形式主义最重要的代表人物是什克洛夫斯基(1893—1984),我们主要以他的理论为例介绍该派的基本观点。

一、文学作品是独立于作者和社会现实的形式自足体

首先,俄国形式主义者认为,他们研究的是作为客观现实的艺术作品,



什克洛夫斯基学习过的彼得堡大学

这个作品一旦完成就成为独立于作者的客观实在,既与作者的主观意识无关,也与接受者的主观心理无关,文学研究对象就是这个独立的客观实在。其次,他们反对西方文学传统中源远流长的模仿说,认为文学是一种与社会生活隔绝的独立的自足体,一个超然的世界,而不是现实的模仿或反映。他们认为文学只是在利用现实材料,用语言组建起独立自主的纯粹的文学世界。什克洛夫斯基在《文艺散论·沉思和分析》中说:“艺术永远是独立于生活的,它的颜色从不反映飘扬在城堡上空的旗帜的颜色。”^①这种超然独立,表现在艺术作品中的每一个句子自身不是作者个人感情的简单反映,而只是一种形式的构造和语言的游戏。可见俄国形式主义所强调的所谓文学作品的“客观性”,实际上是完全切断了文学与作者、读者以及与现实生活的联系,堵塞了文学的真正源泉。

二、强调文学艺术的内部规律和形式

俄国形式主义首次把文学理论区分为内部研究与外部研究两个方面,认为研究文学与作者、读者以及与现实生活的联系,只是外部研究,并不能触及文学自身的本质特点,实际上不算真正的文学研究;他们鲜明地提出文学的独立自主性,认为只有研究文学之为文学的内部规律,才是真正的文学研究。这样就对长期以来西方流行的文艺模仿说、社会功能学说发起了挑战。什克洛夫斯基在《散文理论》一书中明确指出:“我的文学理论是

^① 什克洛夫斯基:《文艺散论·沉思和分析》,莫斯科1961年,第6页。

研究文学的内部规律。如果用工厂方面的情况来作喻,那么,我感兴趣的不是世界棉纱市场的行情,不是托拉斯的政策,而只是棉纱的支数及其纺织方法”^①。他坚持把文学艺术看做“独立存在的事物的世界”,认为只有把文学看做一个独立自主的领地才有可能使文学研究成为一门系统的理论科学,而完全没有必要从别的学科那里论证自身的存在和发展。

那么,什么是文学的“内部规律”呢?俄国形式主义认为是构成文学的形式结构。什克洛夫斯基明确指出,文学的内部规律“主要指文学作品的形式结构,是文学形式变化的问题”^②。所以,文学理论应该研究作为独立自主的文学作品本身,研究其形式结构,研究作品的艺术技巧和手法,一句话,研究文学的内在规律。因此该派非常注重对文学形式的研究。例如,什克洛夫斯基对小说结构的研究。他提出了“梯形结构”、“环形结构”的概念,并概括到“一般说来,小说乃是由于拓展而变得复杂的梯形结构与环形结构的组合”^③;同时,他还提出了“小说形成的特殊程序是对称法”的观点,并分析了大量实例,如托尔斯泰年轻时创作的《三死》,探讨死的主题,引申出贵妇人、农夫和树木“三死”的对称故事;又如《战争与和平》和《安娜·卡列尼娜》都有两群出场人物彼此对称。这些都是形式探讨的典型例子。应当说,这种研究对于深入揭示文学作品自身的形式特点是有益的;特别对于长期以来忽视文学自身形式结构特点研究的西方文论和美学而言,是一个重要的突破和补充。其重大意义不言自明。在这里,我们看到索绪尔对俄国形式主义的影响。俄国形式主义也与索绪尔一样强调对内部规律的研究,认为只有这种研究才是文学研究的实质所在。

三、运用现代语言学方法研究文学

既然文学的内部规律主要是形式结构,而文学作为语言的艺术,其形式结构主要体现在语言的特殊运用上。这就要重点研究文学语言的特殊性。所以俄国形式主义主张吸收和应用索绪尔关于共时性的语言学研究方法来研究文学,认为这是使文学理论科学化的理想方法。

什克洛夫斯基从语言学研究方法出发,认为文学语言与日常语言有非

① 什克洛夫斯基:《散文理论》,苏联作家出版社1984年,第8页。

② 什克洛夫斯基:《散文理论》,苏联作家出版社1984年,第8页。

③ 什克洛夫斯基:《作为“风格”概念的情节分布》,彼得格勒1921年,第4页。

常重要的差异。日常生活语言的首要目的是为了交际,说话的目的、意义(内容)是语言的最重要组成部分,而文学语言本身却比它的目的和意义更为重要,文学的语言表达(形式)本身就是目的,按照文学语言来表达,必定要完全排除意义(内容),或者仅仅把意义作为手段,服务于语言形式本身。这就跟日常语言恰好相反。什克洛夫斯基由此切入,提出了日后发生重大影响的关于文学语言的“陌生化”理论。

四、“陌生化”释义

“陌生化”(亦译“奇异化”)是什克洛夫斯基提出的文学语言最根本的形式特征,也是俄国形式主义美学的一个核心概念。什克洛夫斯基认为,在日常生活中,我们对一切熟视无睹,无意识的态度使生活丧失了新鲜感。诗的语言通过“陌生化”为我们感受事物提供了难度,使我们对日常生活能进行全新的体验。什克洛夫斯基在《作为手法的艺术》中写道:“艺术之所以存在,就是为了使人恢复对生活的感觉,就是为使人感受到事物,使石头显出石头的质感。艺术的目的是要人感觉到事物,而不是仅仅知道事物;艺术的技巧就是使对象陌生化,使形式变得困难,增加感觉的难度和时间长度,因为感觉过程本身就是审美目的,必须设法延长;艺术是体验对象的艺术构成的一种方式,而对象本身并不重要。”^①文学语言的特征就在于它是日常语言的陌生化运用。日常语言是文学语言的直接来源,文学语言是在日常语言基础上的一种升华。日常语言陌生化的结果就是文学语言。所以,什克洛夫斯基把诗歌(文学)界定为“受阻碍的、扭曲的语言”,即陌生化的语言;“它是有意地为那种摆脱接受的自动化而创作的”^②。陌生化的语言是为了制造接受障碍,使接受者能够摆脱惯常体验而获得新鲜的审美体验。他以普希金为例,指出当时读者习惯于杰尔查文那种慷慨激昂的诗歌语言,而普希金却以俗语的运用打破人们的接受习惯,制造陌生化效果,吸引了广大读者的注意。

“陌生化”理论不仅在俄国文学理论界,而且在世界文学论坛产生了很大影响。什克洛夫斯基以此理论成为俄国形式主义成就最大的文学理论

① 什克洛夫斯基:《作为技巧的艺术》,见《俄国形式主义批评:四篇论文》,内布拉斯加1965年,第12页。

② 见《诗学》(诗歌语言理论集刊),彼得格勒1919年,第112页。

家、美学家。

俄国形式主义只在 20 世纪 20 年代初红火过一阵,由于政治和意识形态的原因很快就受到国内文学理论界的批评。到了 20 世纪中期以后,诗歌语言研究会实际上已不存在了。什克洛夫斯基在 1930 年发表的《给科学上的错误立个纪念碑》一文中迫不得已地宣布:“形式主义对我来说,已经是过去的道路。”在此以后,作为一个理论派别的俄国形式主义便销声匿迹了。然而,形式主义理论却并没有随着俄国形式主义流派的解散而淡出历史,而是从莫斯科、彼得堡走向了布拉格、巴黎,出现了布拉格学派、法国结构主义等重要的美学和批评流派。

第二节 布拉格学派与罗曼·雅各布森

1920 年至 1939 年,原俄国形式主义的重要代表之一罗曼·雅各布森移居布拉格,成为布拉格语言学小组主要成员之一。1926 年 10 月 16 日,该小组与捷克一批受俄国形式主义影响的学者在布拉格的卡尔大学举行首次会议,宣布了“布拉格学派”的成立。由于该学派成员在形式主义大旗下作出了富有创意的成果,把俄国形式主义推进到一个新阶段,所以“布拉格学派”很快就闻名于世。除了雅各布森外,莫卡洛夫斯基等人也为布拉格学派作了杰出的贡献。

一、布拉格学派理论概况

布拉格学派的学者们对语言学的研究比俄国形式主义深入了一步,他们一方面继续肯定索绪尔提出的语言学研究的共时性原则,另一方面又借鉴了日内瓦语言学派的研究成果,反对脱离历史发展过程孤立地谈论共时性,而主张将共时性与历时性原则结合起来,以“结构”和“功能”为两个基本点,在现代语言学基础上构建自己的文学理论体系。到 1935 年,该学派已经放弃了形式主义的口号,而采用了结构主义的名称,这就是通常所说的捷克结构主义。捷克结构主义将语言学的结构研究应用于文学研究,认为文学作品不只是言语或文学性的东西,而是一种系列结构,一种与各种社会环境密切相关的系列结构。这样,捷克结构主义文论、美学就开始把俄国形式主义推进到结构主义层次,为后来法国结构主义文论、美学的发展,开辟了道路。

布拉格学派活动的时间较长,而且非常活跃。到第二次世界大战前,该学派的理论“丛刊”已出了八期。除此而外,从1935年起,它开始出版定期刊物《词语与词语学家》。布拉格学派也与西方的其他学术流派保持着密切的联系。该学派曾邀请著名的现象学家胡塞尔去布拉格讲过学。波兰学者罗曼·英加登对捷克学者们也有影响。可以说,布拉格学派是连接俄国形式主义与英美新批评、法国结构主义的桥梁,对现代西方美学产生了很大影响。1948年前后,由于政治和意识形态方面的原因,布拉格学派无法继续活动下去,只能宣告解体。

二、布拉格学派的美学理论

布拉格学派最为突出的,也是贯穿始终的是利用语言学理论和研究方法来分析文学作品的形式结构及其功能,比俄国形式主义更加深入,取得更大成就。具体体现在以下几个方面:

首先,用语言学的结构分析方法研究文学研究的特殊对象——文学性。

雅各布森等人注重探索文学区别于其他科学的独特性,他们认为文学研究的对象不同于其他科学之处,就是文学性。早在1921年,雅各布森就十分明确地指出:“文学科学的对象不是文学,而是‘文学性’,也就是使一部作品成为文学作品的东西。”^①他用语言学的结构分析方法来研究文学性,认为文学性不应从作品的思想内容等方面去寻找,而应该集中研究具体文学作品的构造原则、手段、元素等等,主要是语言的形式结构,从中抽象、概括出“文学性”来。换言之,文学作品的文学性就存在于其语言形式结构之中,而与思想内容无关。因此,雅各布森认为,文学美学只有从形式结构语言学分析入手,才能达到科学的高度。因为对作品的结构原则、构造方式、韵律、节奏和语言材料进行语言学的归类和分析,就如同自然科学一样,较为可靠和稳定,很少受社会政治环境等外部因素的影响,不会成为社会学、政治学、历史学、思想等学科的附庸。所以,雅各布森呼吁,现代文学美学必须让形式从内容中解放出来,使词语从意义中解放出来。他认为,这样就能够使文学性的研究奠定在语言学的科学基础之上。莫卡洛夫斯基为了避免“形式”一词的理解上的歧义,从1934年起改用“结构”概念,

^① 雅各布森:《最近的俄罗斯诗歌》,布拉格1921,第11页。

主要强调诗歌构造中各个部分的对立冲突与整体统一关系,迈出了走向结构主义的重要一步。

其次,从语言功能的角度揭示文学性的奥秘。

布拉格学派不仅十分重视语言的结构研究,而且更加注重语言的功能研究。他们深入剖析了各种语言“功能”,特别是诗歌语言的功能,以揭示文学性的奥秘。这也是这一学派在文论、美学方面的主要成就。他们核心理念一是认为语言不是孤立实体的简单迭加,而是一种统一的结构;二是承认和分析语言在社会中所完成的多种“功能”,利用认知功能和表现功能之间的区别来建立一套区别诗歌(文学)语言与其他语言基本原则。雅各布森的语言学诗学正是这样。他不是对诗歌语言作孤立的考察,而是将它放置在语言的交际环境中加以比较和探讨,试图从语言功能上来阐释诗歌语言的独特性,揭示文学性的奥秘。他在评未来派诗人赫列勃尼柯夫的诗时指出:“诗不过是一种旨在表达的陈述……如果说,造型艺术是具有独立价值的视觉表现材料的形式显现,音乐是具有独立价值的音响材料的形式显现,舞蹈是具有独立价值的动作材料的形式显现,那么,诗便是具有独立价值的词(或者像赫列勃尼柯夫所说的那样)独立的词的形式显现。”^①这里,他一方面概括出诗歌(文学)与其他几种艺术样式的共同性,即都是与反映、再现外在世界无关的、具有独立价值的形式显现;另一方面着重从语言功能角度切入揭示诗歌的本质,即其语言不是为了指称、叙述外部世界和事物,相反,诗歌的本质是其以表达本身为目的的语言(词)的形式显现。这就是说,当语言通过一些手段使表达行为突出出来,从而完全偏离日常语言的指称功能时,语言便被人们以“诗歌的”或“美学的”方式加以使用了。具体而言,他认为“一部诗作应该界定为其美学功能是它的主导的一种文字信息”,就是说,从语言功能角度看,诗歌语言虽有提供信息的功能,但只是从属、辅助的功能,“指向自身”的功能即审美功能才是其“主导功能”。莫卡洛夫斯基延续了俄国形式主义的“陌生化”理论思路,认为诗歌的功能主要表现于语言本身的现实化,这种现实化与“陌生化”一样,目的就是要突破阅读行为的自动化(习惯化),使读者获得新鲜的审美体验。

再次,进一步揭示诗歌语言独特的“自指”功能。

^① 转引自伍蠡甫、胡经之《西方文艺理论名著选读》(下),北京大学出版社1987年,第417页。

在雅各布森离开布拉格、定居美国期间,他发表了《结束语:语言学和诗学》一文,提出了著名的语言六要素、六功能说,认为任何言语交际都包含说话者、受话者、语境、信息、接触、代码六个要素;与之相应,言语体现出六种功能:即侧重于说话者的情感功能,侧重于受话者的意动功能,侧重于语境的指称功能,侧重于接触的交际功能,侧重于代码的无语言功能,只有在侧重于信息本身的言语交际中,诗的功能(审美)才占主导地位。这里“信息”指言语本身,当言语突出指向自身时,其诗性功能才突现出来,因为“诗歌的功能在于指出符号和指称不能合一”。换言之,诗歌(文学)语言突出“自指”功能时,往往打破符号与指称(外在事物)的稳固的逻辑联系,从而为能指与所指的其他新的关系和功能(如审美)的实现提供可能,而有可能使其他实用功能降到最低限度。他在研究过程中发现,诗歌的诗性功能越强,语言就越少指向外在现实环境,越偏离实用目的,而指向自身,指向语言本身的形式因素,如音韵、词语和句法等,也就越指向审美。莫卡洛夫斯基同样特别强调语言的“第六种功能”——诗歌或美学的功能。

雅各布森进而结合文学作品对诗歌功能的具体形态进行分析。他在《隐喻和转喻的两极》一文中,把语言的修辞分为两类:隐喻与转喻,认为在一般的现实主义作品中,转喻结构居支配地位,这类作品注重情节的叙述,环境的描写,通过转喻来表现人物与环境的关系,主要是指向外部环境,如俄罗斯的英雄史诗转喻方式明显占优势,而浪漫主义的作品则以隐喻为主导,它们一般很少通过清楚地描写事物的外在具体特征,来直接表述某种意义,而是尽可能地把要表述的意义隐含在诗的字里行间,让读者自己去品味,去赏析,如俄国的抒情诗等。雅各布森认为,在隐喻与转喻两类文学作品中,隐喻类作品相比之下诗性功能较强,因而文学性也就较强。这就把语言学的修辞理论直接运用到诗歌功能的研究上,使其诗学理论得到了深化。此外,雅各布森作为一位语言学家,其分析诗的语言,目的在于探索诗性功能所赖以生存的诗的结构。他努力寻找发音和意义上对应、语法功能相同的词语,寻找由一行行对称诗句组合而成的诗节,并由此发掘诗的内在结构等等,都应该作如是观。总之,雅各布森在诗学理论上的独特贡献是通过语言学的方法把诗性功能即“文学性”的研究推进了一大步。

又次,把共时性语言学研究与时态性语言学研究结合起来,注重探讨共时性语言体系的历史发展过程。

布拉格学派吸收了索绪尔和日内瓦学派的语言学观点,承认对语言体

系作共时性分析是揭示语言本质的最佳研究途径,然而还存在不足,他们认为,不能否认历史进程对语言体系的影响,所以,要正确理解语言的结构和功能,就必须深入探讨历史的语言环境。这个观点也应用到他们对文学发展、演变的历史分析中。莫卡洛夫斯基前期单纯强调文学“内在演变”的文学史观,否定文学发展与哲学、宗教、经济、社会现象等外部因素有关,而是认为文学史是对现有的内在“结构”和“习俗”的接受与改变、重建之间既冲突又统一的过程,后期虽有所修正,承认文学发展同它与其他外在体系之间的冲突或协调有关,但仍然坚持内在因素对文学发展的决定作用。

最后,研究重心开始转向读者。

在布拉格学派后期出版的理论著作中,读者在审美活动中的特殊作用已引起关注。莫卡洛夫斯基在《作为社会事实的审美作用、标准和价值》一书中指出,一部作品印刷成书,只具有潜在的审美价值。只有在读者阅读的审美活动中,这种价值才能得以实现。由于各个历史时代审美标准的不同,即便是同时代人,也存在着年龄、性别、社会经历等方面的差异,所以审美价值是可变的、不确定的。这无疑已预示出当代接受美学的基本观点。

布拉格学派和雅各布森的文学美学研究,比起俄国形式主义的观点来,无疑大大推进了一步,对后起的结构主义美学有着直接的启示和影响,在由莫斯科——布拉格——巴黎这三个当代形式主义美学构成的重要里程碑中,雅各布森的理论成为连接俄国形式主义和法国结构主义之间的一座桥梁。

从俄国形式主义到布拉格学派,走的是一条通过语言形式结构研究文学特性的路子,对于探讨文学自身的内在特质、揭示其独特的语言形式规律,突破长期以来偏重于文学的外部研究的传统思路,使人们能够更加全面地认识文学的本质,起了重大作用;其中有的观点,如雅各布森关于隐喻和转喻的两极区分的看法,对20世纪后期的后结构主义等思潮还产生了深远影响。然而,它们完全切断文学与社会生活、与意识形态和精神文化的关系,把文学看成孤立的纯粹的语言形式结构,完全无视文学作为人类社会生活的缩影和人类心灵史的写照这一更为根本的方面,则是极其片面,乃至褊狭的,离真正的科学相去甚远。

第八讲 现象学美学

现象学同存在主义、语言分析哲学并驾齐驱,是代表 20 世纪西方哲学潮流的三大主要哲学流派。现象学的提法始于 19 世纪后期德国科学家和哲学家拉姆贝特(1728—1777),但现代现象学的建立则是在 20 世纪初,胡塞尔(1859—1938)被公认为现象学学派的创始人。与实证主义、分析哲学运动相比较而言,现象学与欧洲大陆的思辨哲学传统关系比较密切,对经验主义一般持否定态度。现象学更重视意识分析和“生活世界”的研究,关心人生的意义问题、价值问题等等。

第一节 现象学美学形成和发展概况

同许多思想思潮一样,现象学并非一种统一的学说,而是一场推陈出新的哲学运动,它对人类哲学思考的主要影响表现在它的独特的方法论。

胡塞尔曾给现象学下了一个定义,“现象学:它标志着一门科学,一种诸科学学科之间的联系;但现象学同时并且首先标志着一种方法和思维态度:特殊的哲学思维态度和特殊的哲学方法。”^①海德格尔也说:“现象学这个术语首先意味着一个方法。”^②可见,现象学首先是一种思维方式和方法。这种方法主要就是主客之间运动关系中的“意向性对象”的方法。正如美国学者詹姆士·艾迪在《什么是现象学》中所说的:“现象学并不纯是研究客体的科学,也不纯是研究主体的科学,而是研究‘经验’的科学。现象学不会只注重经验中的客体或经验中的主体,而是集中探讨物体与意识的交

① 倪梁康:《现象学及其效应》,三联书店 1994 年,第 35 页。

② 海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,三联书店 1999 年,第 27 页。

接点。因此,现象学研究的是意识的意向性活动,意识向客体的投射,意识通过意向性活动而构成的世界。主体和客体在每一经验层次上的交互关系乃是研究的重点。”^①

现象学的“纯粹意识”从来不是一种空洞的我思,不是一种没有内容的我思,意识在任何时候都包含一个思的对象,即意识对象,而对象也总是指向意向的对象,在这种主客之间的相互运动关系中的对象和意识的这种动态观念,是现象学方法论的核心。尽管在现象学名下的各个思想家之间的观点并不一致,但这种动态生成的方法论范式却有一致之处。海德格尔正是在让一切自身显现自身的这种“显现”过程中动态生成了他的“此在”的基础存在论,因此,海德格尔说自己的《存在与时间》是在现象学指导下完成的,这并非谦虚之词。

法国知觉现象学的代表人物梅洛·庞蒂提出了“身体—主体”的概念以取代传统主体的概念,认为主体“它不是精神,不是灵魂,不是意识,不是思想,而是身体。这个身体—主体既是精神的,又是物质的。”^②同样也是在动态生成中对传统的把人精神、肉体二分从而僵化对立起来的认识方式的变革。庞蒂认为没有内在的人,人在世界上存在,人只有在世界上才能认识自己,没有存在就既没有世界,也没有语言,无论什么都没有,有知觉地存在就是本质。把在动态变化过程中的知觉中的存在规定为人的本质,与现象学的动态生成观在精神实质上是一致的。

曾经求学于胡塞尔、后来成为存在主义代表的萨特的“存在先于本质”论,也弃绝对人的本质的先在假定,认为人的本质在动态过程中生成,这都是对传统主客二元对立的认识论思维方式的超越,可以说都受到了现象学方法论动态观的启发,与现象学有精神上的一致。现象学方法论意义上的这种动态生成观可以说成了现代思想的一个范式,对众多思想流派都有重要的意义。我们也正是在这种方法论意义上,认为现象学的动态生成观确立了现代美学不同于传统美学的一个新范式。

① 杜夫海纳:《审美经验现象学》(上),韩树站译,文化艺术出版社1996年,第1-2页。

② 梅洛·庞蒂:《知觉现象学》,姜志辉译,商务印书馆2001年,第6页。

第二节 英加登与审美具体化活动

现象学方法论给美学带来的变化首先就是人们不再把审美对象看做帮一个实在的、固定的客观对象,而是看做一个在审美“具体化”的活动中逐渐生成的一个对象。波兰美学家英加登(1893—1970)在其《文学的艺术作品》(1931)、《对文学艺术作品的认识》(1937)等几部代表作中,集中表达了这一思想。

他把现象学的“意向性”动态生成观应用到文学作品的认识中,认为“文学的艺术作品不是一个自主存在的客体,而是一个非自主存在的客体,特别是,它是一个纯粹意向性客体,它的存在基础在作者意识的创造行为之中。”^①因此,文学艺术作品在英加登看来就不是作家完成以后的那个现成的“书”,而是以审美的方式审美具体化过程中的那个东西才是真正的“文学艺术”,真正的审美对象。

英加登对审美对象与文学艺术作品作了区分,他说:“我们在这里把‘审美对象’理解为文学作品的具体化,在作品中实现了由作品艺术有效性确定的审美价值质素的现实化和具体化,以及这些性质的和谐从而构成审美价值。”^②文学作品本身还不是现实的审美对象,只有在作品的审美具体化、现实化中,才能揭示作品结构中实际的“文学的”东西,没有具体化,即没有以审美方式具体化的作品都不是真正的“文学”作品,不是现实的审美对象。因此,这种审美对象就既非现成的物理事实,也不是现成的观念实在,而是意向性的对象或者对象性的意识。

英加登还从文艺作品的结构层次角度进一步论述了艺术接受中审美具体化的实质。他把文学的艺术作品分为四个结构层次:一是语词声音和语音构成以及一个更高级现象的层次;二是意群层次:句子意义和全部句群意义的层次;三是图式化外观层次,作品描绘的各种对象通过这些外观呈现出来;四是在句子投射的意向事态中描绘的客体层次。但是艺术作品本身并不直接就是审美对象,它只是这样一个图式化层次结构,它包含了许多潜在因素和不定点,它需要接受者在审美活动中填补那些不定点,使

① 英加登:《对文学的艺术作品的认识》陈燕谷译,中国文联出版公司1988年,第343-344页。

② 英加登:《对文学的艺术作品的认识》陈燕谷译,中国文联出版公司1988年,第234页。

之“具体化”。在此,作品本身和作品的具体化是不同的,这种不同表现在,“具体化”使作品这个图式化结构中至少有一个不定点被填补或一个潜在的要素得到现实化,就是在这个“具体化”的运动过程中,作品才现实化为“文学”的作品,这个对象才生成为审美对象。而作品本身是具体化的物质基础和符号,没有经过任何具体化的作品还不是文学作品,还没有成为接受者的审美对象。

英加登强调文学的艺术作品必须同它的具体化、同审美对象相区别,后者产生于个别的具体阅读行为中。“一本书并不是文学的艺术作品,它只是为文学的艺术作品提供一个稳定的相对不变的现实基础的物质工具(手段),并以这种方式使读者可以接近作品。在心理状态和经验中只有已经描述过的阅读活动,或各种心理行为和心理意向,它们同一部特定的文学的艺术作品相联系并以之为它们的对象,但并不是文学的艺术作品本身。然而,尽管如此,文学的艺术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,只要这种构成是在经验中完成的。”^①因此,作品本身只是为文学性实现的具体化提供物质基础,只有当每一个人具体化的经验中和这个作品相连的时候,这个具体化中的作品才是文学作品,文学作品既不是具体化也不是作品本身,而只有“具体化的作品”或者“作品的具体化”才是文学作品、才是审美对象。英加登一再强调:“文学作品是一个纯粹意向性构成,它存在的根源是作家意识的创造活动,它存在的物质基础是以书面形式记录的文本或通过其他可能的物理复制手段(例如录音磁带)。由于它的语言具有双重层次,它既是主体间际可接近的又是可以复制的,所以作品成为主体间际的意向客体,同一个读者社会相联系。”^②这就是说,文学作品并不是自身自足的一个封闭客体,它是和读者相联系的一个意向性结构,一个动态生成中的对象。

只有具体化了的对象才可能是审美对象,这只是一个前提;但是具体化和审美的具体化又是有重大区别的,如果不以审美的态度来具体化,这个具体化对象也不是一个审美对象,如果一个具体化是以审美态度构成的,其结果就是一个审美对象,也就是说,只有审美具体化的意向性构成中

① 英加登:《对文学的艺术作品的认识》,陈燕谷译,中国文联出版公司1988年,第184页。

② 英加登:《对文学的艺术作品的认识》,陈燕谷译,中国文联出版公司1988年,第12页。

才有审美对象。

在英加登看来,人们对待作品对象有多种不同的方式和态度。比如,如果某个人买了一幅古典大师的画,他就是以“实践的”态度来从事这笔交易的;同样,当他把这幅画悬挂在书房的墙上时,他的态度也是“实践的”;但是当他要研究自己是否被卖主欺骗,买了一幅赝品的时候,他就采取了认识的“研究的”态度,并力图获得关于他买的这幅画一系列特点和特征的知识;最后当他倒在沙发上,陷入观照之中,并试图在其艺术形式中观看作品的整体,只有在这时他才采取“审美”态度,并且在“审美体验”过程中发现作品的全部个性以及呈现出来的价值。因此,不是所有的具体化都是审美的,只有那种对作品本身整体观照而没有其他目的的具体化才是审美的方式。对于文学作品来说,有多种“具体化”方式,有文学消费者的方式、态度,他们把文学作品仅仅作通向自己的幻想的跳板或是一种消磨时间的方式;也有文学学者的态度,他们认为作品的陈述或是作者隐蔽的自传,或是一种以特殊方法表述的知识体系,并且以一种和作品根本不兼容的方式把它作为一种文献来看待,以这样的方式来进行的具体化都不是审美的具体化,这个文学作品也还不是“文学”作品。

英加登指出,文学的艺术作品不是为了增进科学知识,而是在它的具体化中体现某种非常特殊的价值,我们通常称之为“审美价值”。这个具体化使这些价值呈现出来,使我们可以观照它们并对它们进行审美体验,这个过程本身就有审美价值。以具体化本身为目的的具体化就是审美的具体化,审美具体化的目的不是为读者提供文学的艺术作品的概念、理性化的知识,而是构成使读者沉浸于观照审美相关性质以及它们的和谐的手段,以便使他在直接联系中赏心悦目。英加登强调科学著作句子的意义意向一般都要通过这些客体同独立于科学著作而存在于现实世界中的相应客体相符合,并且它们的目的也正在于此;而对于文学的艺术作品来说,根本没有这样一个相对应的具有实体独立性的领域。文学的艺术作品中的句子不可能具有引导读者到这样一个领域的功能。任何人在阅读文学的艺术作品时,寻找作品的实体的独立的事实领域都是犯了一个极大的错误。所以,文学艺术作品的真正功能不在于给人们客观的知识,也不是让人消遣的消费品,它是让读者在具体化过程中就感到愉悦和快乐,就发挥自己的创造性,关注于作品本身的形象而不是“科学”或“实用”地在具体化之外寻找文学作品的目的。这就是对待文学艺术作品的恰当的态度:审美

态度,主体正是以这种态度构成审美对象的。以寻求艺术作品本身的反思性的知识的态度是“前审美态度”,而如果对审美具体化又进行反思认识的态度,比如所谓的“文学评论”就已经是“后审美”态度了。只有当读者就具体化本身而积极地具体化作品时,才是审美的态度,这个作品才是文学的作品,才是审美的对象。

英加登在现象学方法论之下来认识文学艺术作品,认为只有读者以审美的方式来具体化的作品才是审美的作品、审美的对象。因此,这个审美对象就既不是具体化的作品,更不是那个固定下来的、不变的静止的作品,而是那个审美地具体化的作品才是审美对象。审美对象就是审美的具体化这个过程中的生成物,它不是一个现成固有的东西,而是一个动态生成的对象。这对于那种一直以来把美作为客观事物的一个属性、一个客观认识对象、一个固定的存在的思想是一个范式性的改变,它树立起了在审美动态过程中寻找美的观念,而不是把美作为一个固定不变的客观实体或属性来寻找。

第三节 杜夫海纳对审美对象与艺术品的区分

现象学阵营中另一个影响深远的美学家是法国的杜夫海纳(1910—)。他的代表作《审美经验现象学》是现象学美学领域出现的最全面的、最完善的著作。正如爱德华·S·凯西在《审美经验现象学》(1953)的英译本前言中所说:“杜夫海纳的《审美经验现象学》把前人为了对艺术进行明确的现象学研究在各方面所做的最细微的努力推到了高峰。”现象学史家施皮格尔伯格也谈到:“这部书是迄今为止现象学美学运动中的不但规模最大,而且无疑给人印象最深的成就。”^①杜夫海纳以现象学的方法论对美学问题进行了详尽的探讨,认为只有经过审美经验审美化的客体才是审美对象,没有以审美的方式审美化的客体不是审美对象,审美对象就是在审美化的过程中生成的,这是杜夫海纳美学的核心。除了《审美经验现象学》外,他的主要著作还有《语言与哲学》(1963)、《诗学》(1963)、《美学与哲学》(1967-1976)等。

在杜夫海纳那里,艺术家创作出来的作品并不就是审美对象。他对审

^① 杜夫海纳:《审美经验现象学》(上),韩树站译,文化艺术出版社1996年,第606页。

美对象的看法可以简单地概括为“艺术作品+主体的审美知觉”。

在杜夫海纳看来,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;它存在于纸上,听候召唤,它是潜在的;比如音乐,只有乐谱得到演奏,只有创作者再加上表演者,对象加上了主体的知觉,作为艺术作品的音乐才真正问世;并且主体这种知觉必须是审美方式的知觉,审美对象才会出现。审美对象不是“实体”的客体对象,也不是“观念”的对象,它是正被审美知觉的对象,一个正在生成的对象。也就是说,作品必须在审美主体的审美知觉中才能成为真正的艺术作品,成为审美的对象,杜夫海纳说:

“要有审美对象的显现,必须在艺术作品之上加上审美知觉。”^①不是在审美知觉中的对象不是审美对象。杜夫海纳反复强调:“审美对象实质上是知觉对象,这就是说,审美对象是奉献给知觉的,它只在知觉中才能自我完成。”^②一般认为对象都独立于或者脱离我们的知觉,对象就是外在于主体的客观对象,而在杜夫海纳那里,审美对象则被执拗地引回主体的知觉。审美对象实质上是被感知的,它的显示需要表演,需要见证,需要生成,这是审美对象这一概念本身就包含的含义,审美对象是人的感性正在呈现出来的东西。所以,杜夫海纳说:“是知觉把作品变成审美对象,从而作品得以自我完成并显示自己的真正意义。审美对象就是作为感知物而存在的作品。”^③总之,我们可以说,杜夫海纳审美经验现象学就是把审美对象看做一个以审美的方式被知觉到的对象,审美知觉是审美对象的基础,审美对象是被以审美方式知觉到的艺术作品。

杜夫海纳强调艺术品必须被知觉才是真正的艺术品,同时也强调必须



杜夫海纳的
《审美经验现象学》

① 杜夫海纳:《审美经验现象学》(上)韩树站译,文化艺术出版社1996年,第22页。
② 杜夫海纳:《审美经验现象学》(上)韩树站译,文化艺术出版社1996年,第254页。
③ 杜夫海纳:《审美经验现象学》(上)韩树站译,文化艺术出版社1996年,第268页。

以审美的方式知觉这个对象,对象才会成为审美对象。因为人们对一个对象的知觉可以采取多种方式来知觉,有的方式是审美的,而其他的方式则对审美视而不见。比如一个人在歌剧院里,如果我们仅仅注意作品是如何表演的或如何编写的,如果我只瞩目于邻座女子如何妩媚或耽于个人的幻想,以致对我来说歌剧只不过是一个音响背景,甚至是一个讨厌的礼物,那么我就会看不到审美对象。杜夫海纳认为,一个艺术品,如果以审美的方式去知觉它,它就是审美对象,如果不以审美的方式知觉它,它就不是审美对象,比如挂在墙上的画对搬运工来说是物,对绘画爱好者来说是审美对象,对擦洗它的专家来说,则一会儿是物,一会儿是审美对象。同此道理,树木对砍柴者来说是物,对游人来说可能是审美对象。因此如果一个艺术品不以审美的方式知觉,它可能就只是一个“物”,而如果以审美的方式来知觉,则这个作品就成了审美的对象,它也就成了真正的艺术品了。一个艺术品如果不是以审美方式的或者忽视其审美特质的方式被知觉,就不会形成现实的审美对象。例如观看演出时心不在焉,或者想去理解和解释审美特质而不是去感受它,如同艺术批评家可能做的那样,采取科学评判的方式,不以审美感知本身为目的,在这些非审美的方式面前,艺术品不能成为真正的艺术品,也不能生成为审美对象。相反,如以审美的方式来知觉这个作品对象,以对象在感性中自身的呈现为目的,对象在感性中的辉煌呈现,这就是审美,以这种审美的方式被知觉的作品就成了审美对象。

杜夫海纳说:“审美对象的出现,还有一个独立于表演之外的条件,那就是承认它是审美对象的知觉,因为人们可能看不到审美对象。只有当欣赏者打定主意,只依照知觉全神贯注于作品的时候,作品才作为审美对象出现在他面前。”^①这就是说,审美对象必须要有“表演”,但同时也必须要被“审美地表演”。这样来看待杜夫海纳规定的审美对象得以出现的两个条件,就容易理解了:一方面,作品要充分呈现,就是说,至少对某些艺术而言,而在一定意义上对所有艺术而言,作品必须得到“表演”;另一方面,要有一个欣赏者,或者要有比一个欣赏者更好的观众出现在作品面前。这就是说,除了表演之外,还必须有一个懂得以审美方式来接受这个表演的审美欣赏者。总之,被以审美方式感知的作品就是审美对象,这是一个正在感知活动中诞生的相互关系中的对象而不是一个客观静止的对象。这是

^① 杜夫海纳:《审美经验现象学》(上),韩树站译,文化艺术出版社1996年,第41页。

由现象学的生成论方法所形成的新的美学观念。

杜夫海纳所说的这种审美方式主要是指感性知觉自身的感知方式,它不是一种客观理智的科学方式,也不是一种经验实用方式。他认为审美是诉诸知觉而不是诉诸悟性的,审美就是感性知觉自身的“呈现”。他指出:“我们一旦想要阐述作品的内容,马上就会出现一些难以理解的东西。审美对象是一种没有道理的呈现,或者说它呈现的道理不属于智力范围。但这是一种美妙的呈现,因为对象的物质性受到了颂扬,感性也达到了它的最高峰。”^①审美对象就是辉煌地呈现的感性,就是感性知觉的呈现。“呈现”本身就是目的,它的出现似乎没有什么绝对的道理可讲,它并不是对现实世界的对应“模仿”。杜夫海纳强调欣赏者不应该把作品看做随便一个能指对象加以判断,也不应该把再现对象和真实对象进行比较,以揭露或纠正那些不忠实之处,审美对象不是那个与所谓“真实对象”相符合的对象,审美对象不是知识的工具,更不是某个东西的替代品。审美对象不是一个据此辨认“真实世界”的媒介,它不带来任何概念性的意义,它就是感知呈现自身。审美的方式就是这种非实用、非概念、非认识性的感知“呈现”。

杜夫海纳认为:“美不是一个观念,也不是一种模式,而是存在于某些让我们感知的对象中的一种性质,这些对象永远是特殊的。美是被感知的存在在被感知时直接被感受到的完满(即使这种感知需要长时间的学习和熟悉对象)。首先,美是感性的完满,它以某种必然性的面目出现,并能立刻打消任何对其加以修改的念头。其次,美是某种完全蕴含在感性之中的意义,没有它,对象将毫无意义,至多是令人愉快的、装饰性的或有趣的事物而已。美的对象在对我说话,它只有在真的条件下才是美的。然而,它在对我说些什么呢?它既不像概念的对象如逻辑算法或推理那样对智能说话,也不像常用的对象如信号或工具那样对实践的意志说话,又不像愉快或可爱的对象那样对情感说话。美的对象首先刺激起感情,使它陶醉。因此,美的对象所表现的意义,既不受逻辑的检验亦不受实践的检验,它所需要的只是被情感感觉到存在和迫切而已。”^②可见,在杜夫海纳那里,美就是审美知觉自身感知的一种“呈现”。它没有实践的或逻辑的现成答案,它

① 杜夫海纳:《审美经验现象学》(上),韩树站译,文化艺术出版社1996年,第118页。

② 杜夫海纳:《美学与哲学》,孙非译,中国社会科学出版社1985年,第20页。

不是一个知识对象,也不是一个实用对象,它就是以审美的方式“呈现”感知自身这个运动本身。它是在这种感知活动中展示对象世界对主体性的某种关系、某种维度,它实际上就是人与世界的某种关系,是人正在以审美感知方式进行的一种存在方式。它不是向我提出有关世界的一个真理,而是在这个以审美方式感知呈现出来的运动过程中成为世界。于是,审美对象就成了人的一种有意义的存在活动:“因为这个世界对我来说首先不完全是一个知识的对象,而是一个令人赞叹和感激的对象。审美对象是有意义的,它就是一种意义,是第六种或第 n 种意义,因为这种意义,假如我专心于那个对象,我便立刻能获得它。”^①在杜夫海纳的《审美经验现象学》中,审美对象实际上成了人的一种有意义的存在方式,是人的一种正在“呈现”出来的存在活动。

综上所述,英加登、杜夫海纳现象学美学的范式都强调审美对象在主客运动关系中的生成性,他们一个共同的目标就在于不再把审美对象看做一个客观固定的认识对象,而是把它作为主体和对象之间的一种审美方式感知活动运动关系中即时生成的。现象学这种生成论的美学观,对长期以来僵化的现成论美学范式是一个巨大的变革和进步。

^① 杜夫海纳:《美学与哲学》,孙非译,中国社会科学出版社1985年,第26页。

第九讲

存在主义美学

把个人的存在作为本体,存在作为根基的存在主义思想从19世纪末期开始,逐渐成为西方思想世界里一个重要的思想潮流,个人存在的根基作为人们思考的前提开始成为现代思想的一个范式。可以说,这是西方现代思想从“人是怎样认识世界的”到“人是怎样存在的”一个转向,一个从“认识论”到“存在论”的转向。

第一节 存在主义美学的形成和发展概况

伽达默尔曾经说:“存在主义哲学的出发点是一种不满,即不满于哲学之依据于科学事实的定向,而同时代的康德主义哲学正是以此为基础的。”^①西方近代以来的思想模式主要是一种科学客观主义的求知心态,一种普遍有效的认识论思想,存在主义思想正是对这种科学主义的只关心“知道”外在世界是什么的做法不满,而要求首先考虑我是怎样存在的、我要做什么。

存在主义的前驱之一克尔凯郭尔说:“不管真理是被经验地定义为思维和存在的一致,或是被观念地定义为存在和思维的一致,重要的是每一个定义都应审慎地指明存在意味着什么。”^②克尔凯郭尔指出,寻求所谓真理之前,必须首先指明存在意味着什么。我们一刻也不能忘记,主体是一个生存着的个人,生存是一个生存的过程,因而,作为思维与存在的同一的真理概念是一种对抽象的幻想,就其真理性而言,它只是对造物的一种期

① 伽达默尔:《伽达默尔集》,严平、梁勇鸿等译,上海远东出版社2003年,第339页。

② 熊伟主编:《存在主义哲学资料选辑》,商务印书馆1997年,第13页。

待,这并不是因为真理不是这样一种同一性,而是因为认知者是一个生存着的个人,对他来说,只要他生活在时间中,真理就不可能是这样一种同一。克尔凯郭尔在此把那种绝对同一的客观真理的梦想打碎了。因为一切本质的认识都与生存相关,或者说,只有与生存发生着本质关系的认识才是本质的认识,而人的生存是一个时间中的变化着的个体性的存在,因此,在他看来,寻求那种客观永恒的“阿基米德点”的梦想是不现实,真理只是主观性的,“只有在主观性中才有决断,寻求客观性是错误的。”^①既然客观的认识是不存在的,而且人自己的生存是认识的前提,所以,克尔凯郭尔首先关心的是每一个独特的个体自己独特的存在,就是他在墓志铭上写的“那个个人”的存在。克尔凯郭尔在自己的日记中写道:“我真正缺少的东西就是要在内心弄清楚我要做什么事情,而不是我要知道什么事情。”^②“知道”外在世界的真理不是最重要的了,最重要的是“我”做什么。

克尔凯郭尔指出,黑格尔哲学归根结底是要认识宇宙的真理,但是黑格尔哲学并不能给人以怎样生活的智能,因而它对于人生是完全无用的。黑格尔靠概念自身矛盾推动逻辑体系的发展,任何概念体系都只是可能性而不是现实性,可能性能否实现不在于概念,而在于个人。个人做什么并不有赖于它理解什么,而取决于他要什么。因此,这个曾经听过黑格尔课的丹麦学生很不满意黑格尔,认为黑格尔哲学在历史世界的普遍性中抹平了个人的生存,让个人消散在浩瀚的历史进程中。黑格尔把人类存在理解为按照概念的自身发展模式来进行不仅在理论上是错误的,在实践上等于取消了人自由选择的可能,而这种选择才是人之所以为人的标志。克尔凯郭尔反对任何体系性的东西,他“一想到在他死后,一些教授们将把他著作中的有关段落、章节、片段收集起来并把它解释成完成的观念体系,他便十分恐惧,也非常愤怒。”^③克尔凯郭尔关心的是绝对个人的现时生存性,他认为哲学应该主要关心个人和他的生活方式,而不是概念和概念化的知识。因此,在克尔凯郭尔那里,绝对个体自身的现时存在成为他思想的中心。

存在主义的另外一位先驱尼采也认为,人就是那个正在追求自己生命

① 熊伟主编:《存在主义哲学资料选辑》,商务印书馆1997年,第27页。

② 宾克莱:《理想的冲突》,马元德译,商务印书馆1983年,第166页。

③ 保罗·富尔基埃:《存在主义》,潘培庆、郝珉译,上海译文出版社1988年,第32页。

强力意志实现的存在,他不是一个特别意图、一个意志、一个目的的产物,不能用他去实验实现一种“人的理想”,或一种“幸福的理想”,或一种“道德的理想”,想要按照某一“目的”铸造他的天性是荒谬的。没有谁能把人的特性预先给予人,无论是上帝、社会,还是他的父母和祖先,没有什么东西可以判决、衡量、比较、责难我们的存在,没有谁再要对存在的种类不可追溯到一个第一因承担责任,我们现在自己的生存就是我们的“本质”,人没有什么预先或前定的“本质”。尼采“以肉体为准绳”的那个正在生存的个体就是人的目标。历史上的思想家们曾经给予人以各种各样的本质:人是拥有语言并会思考的生物;人是理性的动物;人是能遵从法律、组织社会团体的政治动物;人是制造工具、使用工具的动物;人是以群体合作的方式来获得生存需要经济的动物;人是制造和运用符号的动物;如此等等。但是尼采认为人是正在追求强力意志实现的生命存在,他是正在生成的东西。

雅斯贝尔斯在《目前哲学状况的由来》中谈到尼采和克尔凯郭尔时说:“他们的思想造成了一种新的氛围。他们突破了在他们之前还是天经地义的界限,似乎不畏惧对一切事物进行思考,所有现存的东西似乎都在令人目眩的吸力运动中被撕得粉碎。”^①雅斯贝尔斯认为尼采力图将自然人这个基本概念从种种外壳中解放出来,还其本来面目;克尔凯郭尔则想在他的作品中重新去理解个体的、人性的生存状态的原始材料,除此之外,他的著作没有其他任何意义。因此,在历史的转折关头,克尔凯郭尔、尼采他们关注的是个人瞬间的直接生存,他们并不想作出所谓科学的客观判断。雅斯贝尔斯则把个人的存在作为世界的本源,认为“排除了人的存在,这对我们就意味着陷入虚无”。他直接把存在主义同基督教新教神学联系起来,认为在人的存在之外还有所谓“超越的存在”,即上帝,实际世界的存在则介于这两者之间。世界上的万事万物无不都是超越的存在的“密码”,一切事物只有成为超越的存在的“密码”时,才能成为真正的存在。他指出,仅仅依靠哲学思维还不能把握超越的存在,只有宗教信仰才能做到这一点。由此,哲学应当服从宗教真理。在他那里,存在和自由是两个可以互换的概念。在他看来,人的生存充满了矛盾,是不可知的。人的存在只能是在“状况——内——存在”。由于人总是在状况之内存在,所以状况总是制约着

^① 熊伟主编:《存在主义哲学资料选辑》,商务印书馆1997年,第513页。

我们的行动和认识,对它的抵抗只能受到挫折。因此,个人的存在只能表现为死亡、焦虑、苦恼和罪过。正是在这个基础上,雅斯贝尔斯阐述了自己的具有宗教神秘色彩的美学思想。

借助于文学作品的广泛传播,萨特使存在主义思想成为现代最具影响力的一种世界性的思想。萨特把存在主义理解为一种使人生成的理论,他说:“存在主义,根据我们对这个名词的解释,是一种使人生成为可能的学说,这种学说还肯定任何真理和任何行动既包含客观环境,又包含人的主观性在内。”^①存在主义是一种关于人的学说,而且是一种关于人的“生成”的学说,也就是说,不是对一个已经是现成的人的“认识、研究”,而是对一个正在生成的人的学说。

对于萨特来说,存在主义最重要的第一原则就是“存在先于本质”。那么,“我们说存在先于本质的意思是指什么呢?意思就是说首先有人,人碰上自己,在世界上涌现出来,然后才给自己下定义。如果人在存在主义者眼中是能下定义的,那是因为人原来是个无。他什么都不是,等到后来才是他自己造成的那种人。所以人没有什么本性,因为没有上帝提供一个人的概念。人除了自己认为的那样以外,什么都不是。这是存在主义的第一原则。”^②存在先于本质,人就永远不能参照一个已知的或特定的人性来解释自己的行动,人因为自己的行动才成为自己,在这之前,他什么也不是。人除掉他自己的行动外,就没有什么是真实的,人只是他企图成为的那样,他只是在实现自己意图上方才存在,所以人除掉自己的行动总和外,什么都不是,除掉他的生命外,什么都不是。离开爱的行动是没有爱的,离开了爱的那些表现,是没有爱的潜力的;天才,除掉艺术作品中的表现之外,是没有的,因此,一个人不多不少就是他的一系列行径,他是构成这些行径的总和、组织和一套关系。先在的人应该成为什么样子的“规定”是没有的,人因为自己的存在而是自己,他不是“我思故我在”,而是“我在故我在”。人首先存在,然后才谈得上什么“本质”,然后才成为所谓的“这种人”或“那种人”,是人自己使他成为他自己。因此,人不是按照某种已经定好的“蓝图”来存在的,他怎样存在他就是怎样的“本质”,因而没有什么他必须

① 社会科学院外国文学研究所编《现代主义文学研究》,周煦良译,中国社会科学出版社1989年,第540页。

② 萨特:《存在主义是一种人道主义》,周煦良、汤永宽译,上海译文出版社1988年,第8页。

成为什么样的人的先在于“规定”来束缚他,人因此是自由的,人就是自由。“存在先于本质”的必然就是人是自由的。人的本质悬置在人的自由中,人的自由先于人的本质并使之可能。所以,存在就是去存在,存在就是自由选择,人就是人的未来。

萨特说:“存在主义的核心思想是什么呢?是自由承担责任的绝对性质,通过自由承担责任,任何人在体现一种人类类型时,也体现了他自己。”^①生活在没有人去生活之前是没有内容的,生活的价值恰恰就是一个人自己选择的那种意义,所以,存在就是一个人正在进行的自由选择,这样,人就是一个正在形成的未定的东西。所以,萨特说:“一个存在主义者永远不会把人当作目的,因为人仍旧在形成中。”^②因此说存在主义是人道主义是错误的,因为没有什么先在的“人道”、“人性”、“主义”来作为可供遵循的目的,但是,萨特自己之所以又说存在主义是一种人道主义,只是想要提醒人除了他自己外,别无立法者,人必须为自己作出决定。这只是表明萨特自己思想学说的一种价值取向。我们可以说,萨特的存在主义主要是想表明一种价值立场,他不是把某种对外在世界“知识”的认识或者先在的“价值观念”作为人行动必须遵循的价值出发点,而是把人自身当下的存在本身作为价值的出发点。

所以,艺术在萨特看来就是艺术家必须感到自己在世界中“存在”的一种方式。萨特认为艺术家之所以要创作,就是要表明艺术家自己对于世界而言是“本质性”的,也就是要表明艺术家自己是“存在”的;存在就是“行动”,也就是说艺术就是艺术家要表明自己对这个世界有所“行动”,艺术就是艺术家通过创作艺术这个行动的“存在”来表明自己的存在,来表明自己在世界中的存在。艺术就是对世界有所“行动”,有所“揭示”。可以说,艺术就是人的存在的“揭示”。萨特指出,我们的每一种感觉都伴随着意识活动,即意识到人的存在是“起揭示作用的”,就是说由于人的存在,才“有”万物的存在,或者说人是万物借以显示自己的手段;由于我们存在于世界上,于是便产生了繁复的关系,是我们使这一棵树与这一角天空发生关系,多亏我们,这棵灭寂了几千年的星,这一弯新月和这条阴沉沉的河流得以在一个统一的风景中显示出来;我们每有所举动,世界便被“揭示”出一种新

① 萨特:《萨特文集》,第3卷,周煦良、施康强等译,中国检察出版社1995年,第273页。

② 萨特:《萨特文集》,第3卷,周煦良、施康强等译,中国检察出版社1995年,第280页。

的面貌。是我们的“揭示”世界才是“这样”存在的，因此，在萨特看来，艺术就是人“存在”的显现。存在按其“本质”来说就是“自由选择”，因此，写作、艺术必然就是艺术家的一种自由选择，就是艺术家要求自由的一种方式：“写作，这是某种要求自由的方式；一旦你开始写作，不管你愿意不愿意，你已经介入了。介入什么？人们会问。保卫自由。”^①于是，萨特的存在主义逻辑也就成了这样的了：写作是作家的一种“存在”方式，存在就是行动，因此，写作就必然“介入”于世界，而“存在”就是自由，因此，写作也就必然要保卫这种自由，所以萨特指出不管作家写的是随笔、抨击文章、讽刺作品还是小说，不管他只谈论个人的情感还是攻击社会制度，作家作为自由人诉诸另一些自由人，他只有一个题材：自由。

第二节 海德格尔“此在在世”的存在论哲学和美学

西方现代思想这种“存在论”转向新范式的最重要代表和最深刻的阐释者应该说是马丁·海德格尔(1889—1976)。海德格尔以其划时代的巨著《存在与时间》建立了“此在”的存在(本体)论，使长期以来占支配地位的客观“认识论”受到了真正的挑战。当海德格尔的老师胡塞尔还在谆谆告诫学生“面向事物本身”，对一切不必要的假设“加括号”悬搁的时候，海德格尔却在不知不觉间对那些客观真理、对其老师“绝对科学的哲学”的梦想“加上括号”了，开始“面向个体存在本身”而不是“事物本身”了。所以，海德格尔的思想尽管与胡塞尔现象学方法之间有种种内在联系，但是海德格尔的存在论哲学在事实上已经开始超越现象学研究纲领和思路了。胡塞尔的现象学源自一种纯粹理论的基本意图，而海德格尔则是按照与胡塞尔不同的范围及标准对每个个人的日常生活经验和历程作出先验分析。所以，海德格尔《存在与时间》虽然延续了其老师的先验现象学并维护了这种先验现象学的外在形式，但事实上，它所具有的冲击力，冲击了那个时代德国的整个学院哲学，开辟了一个新的“存在(本体)论”的时代。海德格尔正是以《存在与时间》的“此在”优先性建立了“此在在世”的存在(本体)论，即“基础本体论”，真正奠立了西方现代思想的存在论转向。除《存在与时间》(1927)外，他的代表作还有《论真理的本质》(1929)、《林中路》

^① 萨特：《萨特文集》第3卷，周煦良、施康强等译，中国检察出版社1995年，第308页。

(1953)等。

一、此在的基础存在(本体)论

海德格尔的存在论分为前后两个时期,前期是“此在的基础存在(本体)论”,后期则以时间与天地神人的四方一体构成的 Ereignis(大道)为存在论。限于篇幅,这里只能介绍海德格尔在其前期的代表作《存在与时间》中提出的“此在”的基础存在(本体)论。

海德格尔认为任何存在论,如它不曾首先充分澄清存在的意义并把澄清存在的意义理解为自己的基本任务,那么,无论它具有多么丰富、多么紧凑的范畴体系,归根到底,它仍然是盲目的。所以他首先要澄清存在的意义,他认为存在总是某种存在者的存在,同时存在却只有在某种存在者的领会中才存在。而这种既以某种方式存在又能领会这种存在、对存在发问的存在者就只是我们人自己这个向来所是的存在者了,人这个特殊的当下正在,这个此时此地“正在”的、而不是抽象的存在者,海德格尔称之为“此在”,他就是“正在”“亲自存在”的人。因此,一切对存在的探问就只能首先通过“此在”自己的生存领会来获得,所以海德格尔说:“因而其他一切存在论所源出的基础存在论必须在对此在的生存论分析中来寻找。”^①所以,海德格尔提出:追问存在问题无它,只不过是“此在”本身包含的存在倾向刨根问底,对先于存在论的存在领会刨根问底罢了。海德格尔以此奠定了“此在”生存论分析的优先性,奠定了此在的“基础(存在)本体论”的地位。

海德格尔接下来就展开了对“此在”的生存论分析。“此在”是一种存在者,但并不仅仅是置于众存在者之中的一种存在者。它的与众不同之处在于,这个存在者在它的存在中与这个存在本身发生交涉。它的存在是随



马丁·海德格尔

① 海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节合译,三联书店1999年,第16页。

着它的存在并通过它的存在而对它本身开展出来的,对存在的领会本身就是此在的存在规定。此在总是从它的生存来领会自己本身:总是从它本身的可能性——是它自身或不是它自身——来领会自己本身。此在是自己此时此地的独一无二的“正在”。此在就是“在世界中存在”,这是此在的一种基本建构。海德格尔反对任何形而上学的先在设定,认为人的存在没有什么现成的意义早就摆在那里等待人去获取,存在的意义都是“此在”在生存中通过与周围世界来与自己“照面”的东西打交道的过程中领会得来的。所以海德格尔的世界不是一个空间概念,而是一个“此在”正在操劳的过程中建立起来的周围世界,没有“此在”就没有“世界”。因此,在海德格尔那里,“此在”的意义不是一个飘浮无据的他物和在他本身‘之外’的东西,而是领会着自己的此在本身”。^①这就是说,“此在”的意义是“当下即是”的,“此在”没有什么现成的意义是在先就规定好了的,“此在”的意义在于它当下即是生存。什么是“当下即是”呢?海德格尔说“我们把保持在本真的时间中的并因而是本真的当前称为当下即是”^②,这也就是说“此在”正在自己的本真存在中生存着,这就是“此在”存在的意义。

在海德格尔看来,“此在”原是可能之在。此在总是从它所是的一种可能性、从它在其存在中这样那样领会到的一种可能性来规定自身为存在者。“此在”的展开就是人自身在这种种可能性的存在中为自己筹划、操心,为自己选择一种可能之在,只有在选择到自己最本真的存在时,他才是自由的。面对着种种可能性的生存,向什么地方筹划、选择自己的生存呢?这个向什么地方筹划实际上就是自己生存的意义了,所以海德格尔说:“意义就是这个筹划的何所向”^③。这实际上是说,生存的意义就是此在自己的选择,自己的展开。人的实体不是综合灵魂与肉身的精神,而是“此在”的生存,因此,人没有一个先在的意义、方向需要人去实现,人自己的“正在”存在就是方向之所在。这是因为海德格尔反对那种传统形而上学的“逻各斯”中心主义,反对先行设置一个“本质”的做法。在海德格尔那里,笛卡尔的“我思故我在”变成了“我在,故我思”。他也指责康德的那种试图证明有一个可靠的外部世界的做法。康德认为始终还没有人为我们之外的物的

① 海德格尔:《存在与时间》陈嘉映、王庆节合译,三联书店1999年,第370页。

② 海德格尔:《存在与时间》陈嘉映、王庆节合译,三联书店1999年,第385页。

③ 海德格尔:《存在与时间》陈嘉映、王庆节合译,三联书店1999年,第177页。

存在提出一种令人信服的足以扫除一切怀疑的证明,这是哲学和一般人类理性的耻辱。而海德格尔则说:哲学的耻辱不在于至今尚未完成这个证明,而在于人们还一而再,再而三的期待着、尝试着这样的证明。诸如此类的期待、企图和要求是因为在存在论上没有充分的理由却一开始就设置了一件东西。

总之,海德格尔是想抛弃任何先在的本质,任何先在的中心设置,把一切放在了“此在”正在生存着的领会上,认为“此在”这种存在者的“本质”在于它去存在。此在的“本质”在于它的生存。海德格尔的这一理论本身就是在对笛卡尔以来的主客二元对立的理性主义认识论和形而上学体系的不满中酝酿出来的,用“此在”的正在生存消解了意义的先验给予,用动态的生成性消解了静止的永恒性。

“此在在世”,而“在世”是可能之在,对这种可能之在向何处去的筹划就是“领会”。领会作为筹划是这样一种存在方式——在这种方式中此在恰恰就是它的种种可能性之为可能性。因此,解释实际上就是“此在”可能之在的“领会”、“筹划”,这使得解释就必然奠基在一种“此在”的生存论基础之上,解释是每一个“此在”已经领会的存在方式的占有,必然奠基在“此在”对可能之在的“先行视见”之中。每一个此在原本是独特的可能之在,所以,解释在本质上是通过“此在”的筹划而具有每一个“此在”独特的“先行具有、先行视见与先行掌握”的生存论结构的。意义就是这个筹划的何所向,从筹划的何所向出发,某某东西作为某某东西得到领会。所以,意义是“此在”的一种生存论性质,而不是一种什么属性,依附于存在者,躲在存在者“后面”,或者作为中间领域飘游在什么地方,解释也因此具有一种存在论的性质。

二、此在的基础存在论的真理观

此在原是种种可能之在,在“在世”的“烦”与“常人”状态中,一个“此在”的“本真”状态常常被遮蔽了,处于晦暗不明的状态,所以,“此在在世”就必须不断地“去蔽”而走向“澄明”。海德格尔认为这种“把存在者从晦蔽状态中取出来而让人在其无蔽(揭示状态)中来看”的揭示,就是真理。“真理(揭示状态)总要从存在者那里争而后得。”^①在最原始的意义,真

^① 海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节合译,三联书店1999年,第257页。

理乃是此在的展开状态,而此在的展开状态中包含有世内存在者的揭示状态。在海德格尔看来,真理就是存在者本真状态的揭示,就是“去蔽”,就是在此在打交道的过程中自身本真状态的展开。比如一个锤子,对锤子这物越少瞠目凝视、分析研究,而是用它用得越起劲,对它的关系也就变得越原始,它也就越发昭然若揭地作为它所是的东西来照面,锤子不是一个摆在那里的东西来照面,而是在与人打交道的称手状态中显示其所是,变得“无蔽”,成为真理,所以,可以说真理就是本真之境的敞开。

海德格尔指出,在传统的真理观看来“真实和真理就意味着符合,而且是双重意义上的符合:一方面是事情与人们对之所作的先行意味的符合;另一方面是陈述的意思与事情的复合。传统真理的定义表明了符合的这一双重特性:其意可以是:真理是物与知的符合。但也可以说:真理是知与物的符合。”^①总之,传统的真理就是一种“符合论”。而海德格尔则说:“真理的本质乃是自由。”这里的“自由”是指“向着敞开之境的可敞开者的自由,让存在者成其所是。于是,自由便自行揭示为让存在者存在。”^②也就是说,让存在者自由敞开地是其所是的无蔽状态就是真理。海德格尔指出西方思想开端时就把这一敞开之境把握为“无蔽者”。海德格尔把真理看做存在者“无蔽”状态的揭示和“绽出”。对于人来说,“生存”并不意味着一个存在者的出现和“现存”(现成存在)意义上的实存。但“生存”在此也不是“在生存状态上”意指人在身一心机制的基础上构造出来的为其自身道德努力。人是“绽出”的生存,绽出之生乃是那种进入存在者本身的被解蔽状态之中的展开,这是人存在的“真理”。因此,“真理”并不是正确命题的标志,并不是由人类主体对一个客体所说出的、并且在某个地方“有效”的命题的标志,不如说,“真理”乃是存在者之解蔽,通过这种解蔽,一种敞开状态才成其本质。

三、艺术是自行设置入作品的真理

海德格尔从存在者之存在的角度去思考存在者本身,他也如此来审视艺术,认为艺术就是自行设置入作品中的真理,就是存在者作为存在者在艺术中自由地展开,就是存在者进入了自己的“无蔽”状态。在《艺术作品

① 海德格尔:《海德格尔选集》(上),孙周兴译,三联书店1996年,第215-216页。

② 海德格尔:《海德格尔选集》(上),孙周兴译,三联书店1996年,第222页。

的本源》中,海德格尔说:“在艺术作品中,存在者之真理自行设置入作品。艺术就是自行设置入作品的真理。”^①在作品中,要是存在者是什么和存在者是如何被开启出来,作品的真理也就出现了。在艺术作品中,存在者的真理已被设置于其中了,海德格尔这里说的“设置”是指被置放到显要位置上。他认为梵高的油画《农鞋》就揭开了一双农鞋这个器具真正是什么,这个存在者在梵高的油画里就进入它的存在之无蔽之中,农鞋之在田间劳动的本真存在性在这幅画里被揭示出来了、澄明了,在梵高的油画中发生着真理,这个绘画才因此是真正的艺术品。梵高《农鞋》的真理并不是说在此画中某种现存之物被正确地临摹出来,而是说,在鞋具的器具存在的敞开中,存在者整体,那种耕作者的辛劳与希望都在这幅画里进入了“无蔽”状态的敞开之中。于是,自行遮蔽着的存在便被澄亮了。如此这般形成的存在洞明的光亮,把它的闪耀嵌入作品之中。“这种被嵌入作品之中的闪耀就是美。美是作为无蔽的真理的一种现身方式。”^②

海德格尔认为艺术的本质就应该是:存在者的真理自行设置入作品。“可是迄今为止,人们却一直认为艺术是与美的东西或美有关的,而与真理毫不相干。产生这类作品的艺术,亦被称为美的艺术,以便与生产器具的手工艺区别开来。”^③但实际上真正的艺术并不以塑造美的形象为最终目的,它是存在者之无蔽存在的揭示和自由展开的“真理”。在海德格尔看来,真理是存在者之为存在者的无蔽状态,真理是存在之真理。美与真理不是比肩而立的,当真理自行设置入作品,美便显现出来。这种显现——作为在作品中的真理的这一存在并且作为作品——就是美。因此,美属于真理的自行发生。从作为存在者之存在状态的存在那里获得了“照亮”就是美。因此,在海德格尔那里,艺术是因为存在真理的自行置入而美,美是附生的而不是原始的。

在海德格尔看来,“世界”决不是立身于我们面前能让我们细细打量的对象,只要诞生与死亡、祝福与亵渎不断地使我们进入存在,世界就始终是非对象性的东西,而我们人始终归属于它。一块石头是无世界的,植物和动物也同样没有世界,它们不过是一种环境中的掩蔽了的杂群,它们与这

① 海德格尔:《海德格尔选集》(上),孙周兴译,三联书店1996年,第259页。

② 海德格尔:《海德格尔选集》(上),孙周兴译,三联书店1996年,第276页。

③ 海德格尔:《海德格尔选集》(上),孙周兴译,三联书店1996年,第256页。

环境相依为命。与此相反,农妇却有一个世界,因为她居留于存在者之敞开领域中,也就是说在她与存在者打交道的“上手状态”中“在这个世界中”操劳、在世而“揭示”出一个世界。存在者之存在的“无蔽”世界不是一个现成的世界,它是必须“操劳”而后得,领会而后筹划的。作品存在即建立一个世界,即“在之中”揭示出存在本身的“无蔽”。这个“无蔽”的世界同样不是一个现成的世界,如果没有这种“存在真理”的揭示,艺术品和一个一般的物品并没有什么两样,在教堂和住宅可以看到建筑和雕塑,这些作品就是自然和现存的东西,与物的自然现存并无二致。所有艺术作品都具有这种“物因素”,所以,作品中存在者的澄明也同样不是自明的,不是现成的,它总是被遮蔽,也许晦暗于这些“物因素”中,因此这种存在的真理是争而后得,是生发揭示出来的。因此,当这些“物因素”里所揭示的存在者自身的无蔽敞开出来,通过诞生、祝福、死亡,“此在”建立和揭示一个“世界”而走向存在的无蔽之时,艺术的世界便开启了。比如梵高的油画《农鞋》就让“农鞋”自身的泥浆与破烂无限展开出农鞋本身在田间劳作的存在,揭示了一个农夫的世界、生活与希望的世界,祝福与死亡的世界。艺术作品正是以自己的方式开启存在者之存在,这种开启,也即解蔽,亦即存在者之真理,在作品中发生,就是作品之为作品。作品的作品存在就在这种开启中成其本质,而且仅只在这种开启中成其本质。没有这种“真理”的敞开,没有这个存在世界的揭示,就没有艺术品。所以,海德格尔说:“艺术就是真理的生成和发生。凡艺术都是让存在者本身之真理到达而发生。”^①我们可以看到,海德格尔在“此在”的(存在)本体论基础之上建立了全新的艺术理念。

四、人诗意地栖居

传统形而上学的本质主义总是先在的预设一个普遍的本质让人去寻找,主客二元对立的认识论把人作为主体,客体作为对象,去寻找客体的客观规律,导致了存在的遗忘,所以海德格尔要建立“此在”的基础(存在)本体论,把艺术定义为存在者的存在无蔽状态的自由展开。同时,现代科学技术的统治使得这个时代越来越不美妙,诗意越来越少,这个时代已经成为技术的时代,个体的个人看法和意见领域早被弃之不顾了。技术统治所

^① 海德格尔:《海德格尔选集》(上),孙周兴译,三联书店1996年,第292页。

导致的对存在的遗忘也使得海德格尔把诗歌作为人的存在的无蔽状态的澄明之境的希望之所在,作为人诗意栖居在这个大地上的寄托之所在。

在海德格尔那里,他对那个技术统治的现代世界可以说充满了失望。他指出,在当今时代,人们极其严肃认真地在原子物理学的各种成就和状况中寻找证明人的自由和建立新价值学说的各种可能性,这正是技术观念占了统治地位的标志。技术统治世界愈来愈快、愈来愈无所顾忌、愈来愈完满地推行于全球,取代了昔日可见的世事所约定俗成的一切。技术的统治不仅把一切存在者设立为生产过程中可制造的东西,而且通过市场把生产的产品提供出来。人之人性和物之物性,都在贯彻意图的制造范围内分化为一个在市场上可计算出来的市场价值。这个市场不仅作为世界市场遍布全球,而且作为求意志的意志在存在的本质中进行买卖,并因此把一切存在者带入一种计算行为之中,这种计算行为在并不需要数字的地方也表现得同样顽强。人不是把世界作为一个自身诞生与祝福而“在之中”的存在世界,不是作为一个通过自身打交道而“上手”存在的世界,而是作为一个对象来加以技术的处理。这样,当人把世界作为对象,用技术加以建设之际,人就把自己通向敞开者的本真存在的道路封闭了,完完全全地堵塞了。

海德格尔认为这种无所不在的技术统治是人类最大的威胁,简单地认为人类凭技术就能征服世界,造福人类的科学技术至上的思想乃人类最大的灾难。海德格尔说,人们大谈特谈具有特别杀伤力的原子弹,其实并不是什么致命的东西,在人的本质中威胁着人的,是认为依靠对自然能源的和平解放、改造、储藏和控制,就能使人人都觉得做人是可以忍受的而且是完全幸福的这种出自意志的意见。人已经忘了自己在世界中存在本身,而只知道对世界的技术统治,在原子弹杀死人之前,人的存在本身已经死亡,这种单纯技术统治而来的存在的遗忘比原子弹具有更大的杀伤力。这个时代就是这样一个“世界黑夜”的时代,“这是一个贫困的时代,因为它处于一个双重的匮乏和不之中:在逃遁的诸神之不再和到来的上帝之尚未之中。”^①过去的一切神圣飞快消逝,而新的拯救尚未到来,这个单纯技术的时代已经变得如此贫困,以至于它不再能察觉到上帝之缺席本身了,不能察觉到存在遗忘本身了,他们“忘了忘”。

① 海德格尔:《海德格尔选集》(上),孙周兴译,三联书店1996年,第324页。

在《诗人何为》中海德格尔痛心指出：“时代之所以贫困不光是因为上帝之死，而是因为，终有一死的人甚至连他们的终有一死也不能认识和承受了。终有一死的人还没有居有他们的本质。”^①在这样的世界黑夜，诗人的诗敞开存在本身之境，进入真正澄明的本真之存在，无蔽之真理。因此，诗，也许是这个“黑夜世界”的本真存在的惟一方式了，诗，也许只有诗在这个时代才是人真正的存在了。诗，就是存在之无蔽的“真理”。在这个“黑夜世界”，唤起人本真存在的也许只有诗了。

在《人诗意地栖居》中，海德格尔指出：“只有当我们知道了诗意，我们才能经验到我们的非诗意栖居，以及我们何以非诗意地栖居。只有当我们保持着对诗意的关注，我们方可期待，非诗意栖居的一个转折是否和何时在我们这里出现。”^②诗，就是以它的诗意让我们知道生活的非诗意以便我们能够期待有朝一日会有诗意栖居的转折，诗，就是以它本真的存在让我们知道我们现在生活的晦暗不明以便我们还能期待有朝一日会有无蔽存在的转折。诗，就是诗意地栖居在这片没有诗意的大地上，诗，就是无蔽地生存在这片生存遗忘的大地上。

我们可以看到，海德格尔“此在”的存在本体论美学是基于两个方面而发的，一是针对传统的形而上学本质主义、主客二分的客观认识论对存在本身的遗忘而回归“无蔽”的存在本身，二是针对现代社会技术统治而来的对存在的遗忘，从而回归“诗意栖居”的本真存在。可以说，海德格尔的审美现代性既是针对思想世界里的古老传统，力图超越之而来的“现代”，也是针对现代社会“现代性”危害一面力图拯救之而来的“现代”。这是海德格尔前期“此在”的基础（存在）本体论美学的主要成就和贡献。不过，应当看到，这一“此在”的基础存在论还是有缺陷的。因为，海德格尔认为，同其他一切存在者相比，此在在存在论上有优先地位，换言之，他实际上最终还是把人的存在视为世界（包括自然）的存在的前提，认为人对自然有先在的优先性，人在存在论上高于、优于自然，而不是与自然平等。（这里“平等”一词不是在价值论上，而是在存在论上使用）。所以，这种存在论只能达到对人的存在的揭示，而没有达到“存在”本身，而且，它显然带有某种程度的人类中心主义色彩，缺乏对自然的平等态度。这一缺陷在后期有所克服。

① 海德格尔：《海德格尔选集》（上），孙周兴译，三联书店1996年，第413页。

② 海德格尔：《海德格尔选集》（上），孙周兴译，三联书店1996年，第479页。

第十讲 符号论美学

符号论美学是 20 世纪继表现主义、自然主义、形式主义等美学之后又一重要的美学流派。它的基本思想由德国哲学家、美学家恩斯特·卡西尔于 20 世纪 20 年代提出,至 40 年代而渐趋成熟。美国哲学家苏珊·朗格于四五十年代在美学上全面发展了卡西尔的思想,使符号论美学趋于完善。符号论美学在理论上批判了表现主义美学和形式主义美学的片面性,又吸收了两者的合理成分,予以辩证的综合,把现代西方美学推进到了一个新的阶段。它对稍后的解释学、结构主义、后结构主义美学都产生了重要的影响。

第一节 卡西尔的人类文化符号论的艺术哲学

恩斯特·卡西尔(1874—1945),一位多产的哲学家,一生著作多达一百二十余种,最重要的有《近代哲学和科学中的认识问题》(1906—1940)、《实体概念与功能概念》(1910)、《自由与形式》(1916)、《康德的生平与学说》(1918)、《爱因斯坦的相对论》(1921)、《语言与神话》(1925)、《符号形式的哲学》(1923—1929)、《文艺复兴哲学中个人与宇宙》(1927)、《文化科学的逻辑》(1942)、《人论》(1944)、《卢梭、康德、歌德》(1945)、《国家与神话》(1946)等。卡西尔没有写过美学专著,但在《符号形式的哲学》、《人论》及其他几部有关神话与文化问题的著作中广泛地论及了艺术和美学问题,并在实际上创立了 20 世纪中期曾在欧美产生过广泛影响的符号论美学。

一、奠基于人类文化哲学体系的符号论

卡西尔是沿着康德开辟的唯心主义“批判哲学”的方向前进的。但是

他发现,康德哲学的“知识批判”或“理性批判”,实际上只限于数学和自然科学知识范围,而人文研究在包括康德在内的传统西方哲学中“仿佛一直处于无家可归的状态”。所以,“当我企图把我的研究成果应用到精神科学问题上时,我越来越清楚地看到,一般认识论,以其传统的形式和局限,并没有为这种文化科学提供一个充分的方法论基础。在我看来,要使认识论的这种不充分条件能够得到改善,认识论的全部计划就必须扩大”^①。这样,卡西尔就确定了他的“文化批判哲学”的方向,即把康德的“理性的批判变成文化的批判”。他的符号论就是这一文化批判的最重要的理论成果。



恩斯特·卡西尔

卡西尔用符号系统来规定人的本质,在这一点上,他借鉴了生物学家乌克威尔“活力论”的思考方法,认为作为有机生命体的人并不超越生物学的规律。然而,“在人类世界中我们发现了一个看来是人类生命特殊标志的新特征。(与动物的功能圈相比)人的功能圈不仅仅在量上有所扩大,而且经历了一个质的变化。除了在一切实物种属中部可看到的感受系统和效应系统外,在人那里还可发现可称之为符号系统的存在环节,它存在于这两个系统之间。这个新的获得物改变了整个的人类生活”^②。在此,卡西尔假设了人类独具的符号系统的存在。

什么是符号?卡西尔说:“所有在某种形式上或在其他方面能为知觉所揭示出意义的一切现象都是符号,尤其当知觉作为对某些事物的描绘或作为意义的体现并对意义作出揭示之时,更是如此。”^③那么,为什么符号系统能成为人与动物(功能)的分界线呢?卡西尔认为,这是因为符号活动使人对环境的应对能力远远超越了动物的反应功能。任何动物都没有、也不可能指称客观事物或意义的“命题语言”——真正意义上的符号语言。符号思维和活动进入人的功能圈后,就使人面对了一个全新的、自己创造

① 卡西尔:《符号形式的哲学》(第一卷),耶鲁大学1953年,第69页。

② 卡西尔:《人论》,甘阳译,上海译文出版社1985年,第28页。

③ 卡西尔:《符号形式的哲学》(第一卷),耶鲁大学1953年,第109页。

的世界；“与其他动物相比，人不仅生活在更为宽广的实在之中，而且可以说，他还生活在新实在之维中”，人的符号活动能力（symbolic activity）进展多少，物理实在似乎也就相应地退却多少。符号活动使人根本上脱离了动物界，而进入了一个精神文化的世界。据此，卡西尔提出了符号学的“人”论：“我们应当把人定义为符号的动物（animal symbolicum）……只有这样，我们才能指明人的独特之处，也才能理解对人开放的新路——通向文化之路。”^①这样，卡西尔就把他的人类学引向一个新的目标——文化哲学。在此，符号论不仅构成了他的人类学的基础，而且是他推导出整个文化哲学体系的中介。

在卡西尔的符号论看来，首先，人性就体现在人的“劳作”或“活动体系”的圆圈（功能圈）内，而这种“劳作”主要就是人的符号活动。而这种符号活动的“核心”就是“创造性”，“它是人的最高力量，同时也标示了我们人类世界与自然界的天然分界线”。其次，语言、神话、宗教、艺术、科学、历史等，“所有这些文化形式都是符号形式”，卡西尔认为，“我们所说的人类文化可以界定为我们人类经验的渐次性的客观化（对象化），可以界定为我们的感觉、我们的情感、我们的愿望、我们的印象、我们的直觉体知和我们的思想观念的客观化（对象化）”^②。第三，如何对人类符号性文化作一个统一的、整体的把握呢？卡西尔回答：“我们寻求的不是结果的统一性而是活动的统一性；不是产品的统一性而是创造过程的统一性。”^③这里我们面临的是人本身的统一，即人的“功能的统一性”，而不是“人的实体的统一性”。第四，这样一种创造功能的统一性表现为一个双向动态过程：一方面，人的本质力量通过符号活动得以不断实现和对象化，成为各种文化形式；另一方面，各种文化形式的产生和发展则展示了具有符号创造功能的人的本性不断完善、丰富的历程，展示了人类逐步摆脱愚昧、走向文明的历史。

卡西尔符号论的文化批判哲学确实有不少合理因素。首先，它拓宽了哲学认识论的范围，把认识论从纯自然科学的逻辑思维领域扩大到了种种非逻辑思维的思想文化领域，把诸如宗教的、神话的、艺术的思维方式也纳

① 卡西尔：《人论》，上海译文出版社1985年，第35页。

② 卡西尔：《语言与艺术》，《语言与神话》，三联书店1988年，第147页。

③ 卡西尔：《人论》，上海译文出版社1985年，第90页。

入哲学研讨的范围。其次,它用符号活动来界定人的本质,又对符号活动作了文化学和解释学的解释,在内容上照顾到人的本质的非理性、非逻辑的一面,而且他把符号活动归结为人的精神本质的创造性的“劳作”和对象化,实际上是发挥了康德、黑格尔的主体性和“人的自我创造”的辩证法思想。再次,它把神话、宗教、语言、艺术、科学等看成人类符号活动和文化活动的不同形式,同时又把这些形式看成人类文化整体的有机组成部分,这是辩证的。

符号论成为卡西尔把人类学与文化哲学熔铸成一个统一整体的“向心力”或“凝聚力”,一个新的、独特的“人类文化哲学体系”在此基础上诞生了。这一体系,实质上是以人为本的,它充分尊重和突出了人的创造世界与历史中的主体性与能动作用。与传统的人本主义不同,它包容和吸收了科学主义思潮的成果,但又不受科学主义的束缚,不排斥人的中心地位,在某种程度上显示出当代西方哲学中人本主义与科学主义两大主潮相互渗透、交融和合流的新趋势。

毋庸讳言,卡西尔的符号论哲学仍然存在致命的缺陷。最根本的,是他的全部理论都是在康德先验批判哲学的框架里展开的,他的基本思路仍然是康德式地对人类心智能力(运用符号能力)能否认识世界(经验世界)的考察,而回避对世界本源作直接的唯物论或唯心论的回答,实际上还是在先验唯心主义的认识论内兜圈子。卡西尔的符号论未能逃脱这个历史唯心主义的命运。此外,符号学本身也与“理性”论本身一样,是十分含混的,并不能科学地界定人的本质,这个非社会性的概念用以界定社会性的人永远是不相适应的。

二、作为一般文化符号的神话和艺术

卡西尔的美学是符号学美学,是人类文化的艺术哲学或艺术符号学,其基本思想是把神话与艺术作为人类文化的一种符号形式,作为人的本质的实现的一个重要阶段和方面。

先从纵向看。卡西尔是把神话和艺术放在人类文化发展的长河中加以考察的。他把人类各种在符号世界中的生活看成是一个人类精神本质不断对象化的先后过程,并从思维方式角度对人类文化符号的起源(发生学)与发展(历史学)作了一个历时性的描述。他说,人类精神是通过两种不同形式来表现自己的,一种形式是分析推理的逻辑,另一种形式就是创

造性想象。他认为,在所有的符号表现形式中,语言和神话是最古老的,它们都是史前时代的产物,二者都没有作为常识和科学共同基础的“推理逻辑”范畴和原则。他说,“语言思维充满着和渗透着神话思维,我们越是追溯到语言的更为原始的阶段,这一点就越是显而易见,即使是我们自己高度发达的语言中也仍旧浸透着神话思维”^①,即隐喻的思维,神话虽可达到宗教与诗歌的高峰,但与科学知识之间却存在着不可弥合的鸿沟。他认为正是这些历史形成的人类文化符号形式构成了客观世界:科学符号(概念)构成科学的世界,神话符号(形象)构成神话、宗教世界,以后并衍生为艺术世界;日常语言符号(文字)则构成常识世界。与此对应,符号表现功能呈现三种不同层次的活动方式:最早、最原始的方式是“表现功能”,它构成原始神话世界,其特点是符号形式与所表示的意义融为一体,并未明确区分开来。其次是“直观功能”,它构成常识世界,把我们的知觉世界分化为按时空关系联结起来的物体或实体。第三种方式是“概念功能”,它构成科学世界,这是建立在关系上,而非主体上的体系。

再从横向看。卡西尔还对包括神话与艺术在内的各种人类文化符号形式作了共时性的对照比较,在对话文化形式的交互关系(异同)的分析中来确定艺术符号的特殊性质与地位。卡西尔吸收了黑格尔的辩证法思想,认为人类文化只能是“一种动态的而不是静态的平衡,它是对立面斗争的结果”^②。这是由人类活动的一种“基本的两极性”所决定的,这种两极性是“稳定化和进化之间的一种张力”。在他看来,神话与宗教是突出地体现了人的稳定化和保守倾向这一极的。他说:“在人类生活中,这两种文化现象似乎是最保守的力量。神话思想就其起源和原则而言,就是因循守旧的思想。因为神话除了把一切都追溯到一个遥远的过去以外就再没有其他方法来理解、解释和阐明人类生活的现存形式。”至于语言符号形式,“也是人类文化中最牢固的保守力量之一”,“语言的符号和形式要想抵挡时间的消解性和破坏性的影响,就必须具有一种稳定性和经久性”^③。但是,语言在一代代传递过程中又必然发生连续变化,这又体现出“人在掌握语言的过程中总是持一种能动的创造性的态度”。就人的两极性而言,在语言形

① 卡西尔:《语言与神话》,三联书店1988年,第152-157页。

② 卡西尔:《人论》,上海译文出版社1985年,第282页。

③ 以上引文见卡西尔:《人论》,上海译文出版社1985年,第283-285页。

式中似乎达到了一种平衡态,但在艺术文化形式中,与神话相反的一极就突现了出来:“独创性、个别性、创造性的因素”“明显地压倒了第一种因素”。至于科学,也充分体现了人类的智能与创造性,它也是较少保守性的,但在主观性与客观性、个体性与普遍性之间的关系上,艺术与科学是大不一样的。“但是所有这一切都只有一种心理学上的而不是体系上的关联。在科学的客观内容中这些个人特色都被遗忘和抹去了,因为科学思想的主要目的之一就是要排除一切个人的和具有个人的特点的成分”^①。所以,科学的客观性与普遍性恰与艺术相反。通过这样一种比较,卡西尔在人类文化的总体上揭示了作为符号形式的神话与艺术的一般特征与地位,即神话的追溯性、稳定性、保守性与艺术的主体性、个体性与独创性。

三、艺术符号的特殊品性与结构

卡西尔的艺术哲学大体上分为两个方面,一是美论,一是艺术论,这两方面又由一个基本思想贯穿着,那就是把美和艺术看成人类生活和经验的直接外观形式,这就是艺术符号的特殊性。

美论。卡西尔吸收了杜威的经验主义思想,认为美丝毫不神秘,他说:“美就是人类经验的组成部分”^②。“美不能根据它的单纯被感知(percipi)而被定义为‘被知觉的’,它必须根据心灵的能动性来定义,根据知觉的功能并以这种功能的一种独特倾向来定义。它不是由被动的知觉构成,而是一种知觉化的方式和过程。但是这种过程的本性并不是纯粹主观的,相反,它乃是我们直观存观世界的条件之一。”即要定义美,不能只从被动感知对象入手,而必须由知觉的能动性出发,把美看成人的知觉能动地构成对象世界的直观方式和过程。这样,美就是一种主客体间的构造(构形)活动。所以,卡西尔说:“艺术家的眼光不是被动地接受和记录事物的印象,而是构造性的,并且只有靠着构造活动,我们才能发现自然事物的美。”^③卡西尔又追随康德,进一步提出美在形式,美感是对形式的动态感受。即把美看成对象超功利的“活生生的形式”与主体知觉能动的构型作用的协调一致的直观状态,这时候就构成了“审美的美”,同时,也就形成了美感。

① 卡西尔:《人论》,上海译文出版社1985年,第288页。

② 卡西尔:《人论》,上海译文出版社1985年,第175页。

③ 卡西尔:《人论》,上海译文出版社1985年,第192页。

艺术论。卡西尔的艺术理论内容很丰富,不过,中心问题是对艺术的本体论探讨。

首先,艺术的本质是什么?在卡西尔看来,艺术的构型性更为重要:“艺术确实是表现的,但是如果没有构型(formative),它就不可能表现……”因此,对于真正的艺术家来说,“色彩、线条、韵律和语词不只是他技术手段的一个部分,它们是创造过程本身的必要要素”。他提出,甚至抒情诗也不只是诗人个人感情的单纯表现,而且“包含着同样性质的具体化以及同样的客观化过程”。这种具体化与客观化即构型过程。艺术在模仿性与表现性之上还有一个更重要的本质特性——构型性。这就是卡西尔关于艺术本质的第一层次的规定。

其次,卡西尔认为,艺术是对自然形式的发现。他说:“像所有其他的符号形式一样,艺术并不是对一个现成的实在的单纯复写,它是导向对事物和人类生活得出客观见解的途径之一,是对实在的发现。”艺术“并不追究事物的性质或原因,而是给我们以对事物形式的直观,是真正名副其实的发现。艺术家是自然形式的发现者,正像科学家是各种争实或自然法则的发现者一样”^①。艺术是对自然形式的发现,这是卡西尔对艺术本质的第二层次的规定。

再次,卡西尔从符号论出发,把艺术对自然形式的发现和定型看成是对世界的把握方式,也即是对实在的意义的解释。他指出,艺术的发现和定型“是对实在的再解释,不过不是靠概念而是靠直观,不是以思想为媒介,而是以感性形式为媒介”,艺术的真正主题“应当从感性经验本身的某些基本的结构要素中寻找,在线条、布局,在建筑的、音乐的形式中寻找。”^②显然,卡西尔这里把杜威的经验主义思想吸收进自己的艺术符号学中来了。艺术是用感性经验形式对世界意义的解释,这是卡西尔对艺术本质的第三层次的规定。

又次,卡西尔重点探讨了艺术“形式”的特性问题。艺术的纯粹形式有什么特征呢?卡西尔告诉我们:(1)艺术的形式是无限丰富的,因为“事物的各个方面是数不清的,而且它们时刻都在变化着”,而“艺术家并不描绘或复写某一经验对象”,而是要表现这对象的独特的转瞬即逝的面貌。(2)

① 卡西尔:《人论》,上海译文出版社1985年,第182-183页。

② 卡西尔:《人论》,上海译文出版社1985年,第200页。

艺术形式虽是艺术家的独特发现和创造,却具有审美的普遍性。卡西尔认为,造型、音乐、诗歌等艺术“形式有着真正的普遍性”,因为艺术“不是任意捏造事物的形式”,而是艺术家选择实在的某一方面。(3)艺术形式的象征性或符号性。各种艺术形式,“都是既非单纯再现的亦非单纯表现的”。在一个新的更深刻的意义上它们那是象征的(symbolic),艺术家对实在形式的发现,实际上也是一种新实在的重造,以及对实在的再解释、再认识,艺术直观的感性形式(符号)就指示和象征着这种解释和认识——意义。对艺术形式这些特性的揭示,是卡西尔对艺术本质的第四层次的规定。

以上四个层次为基点,卡西尔又转入对艺术功能的探讨。而对艺术功能的阐发反过来又从一个重要侧面深化了他的艺术本体论。艺术形式似乎是“关于某种激情的形象”,即激情的外观形式而非“激情本身”,审美不是受这种激情的支配,而是要“透过这些情绪去看,似乎是要洞察它们的真正本性与本质”。这样,卡西尔引申出艺术的功能不在情感化与感染,而在形式的观照与认识,他说艺术“教导人们学会观看”,“伟大的画家向我们显示外部事物的各种形式,伟大的戏剧家则向我们显示我们内部生活的各种形式”^①。这样,卡西尔就从艺术的本质在对自然形式的发现推演出艺术的功能在对实在形式和本质的观照和认识,从而建立起艺术的观照、认识功能论。

由此出发,卡西尔对亚里士多德的“卡塔西斯”说(即净化说或宣泄说)作出了新的独特的解释。他认为悲剧的效果是引起“人类灵魂中的一种变化”,又“在最大的范围和最高度的张力中经受住我们的强烈情感”,“在通过艺术的门槛时,我们所抛掉的是感情的难以忍受的压力和压制”,“我们不再生活在事物的直接的实在之中,而是生活在纯粹的感似形式的世界中。……艺术使我们看到的是人的灵魂最深沉和多样化的运动,……是生命本身的动态过程,……使我们的情感富有审美形式,也就是把它们变为自由而积极的状态。所以,艺术表现的是“我们内在生命的动态过程本身”^②,即“运动而不只是情感”,艺术“卡塔西斯”的功能不是净化宣泄,而是通过感性形式对情感的质变,造成自由而积极的审美状态,使人们获得一种独特的“自我解放”和“内在自由”——“审美的自由”。认为艺术具有

① 卡西尔:《人论》,上海译文出版社1985年,第187-188页。

② 卡西尔:《人论》,上海译文出版社1985年,第189-190页。

解放人的心灵,使之通向自由功能的观点,是卡西尔在符号论新形式下对席勒、黑格尔审美教育思想的继承和发挥,同时又对理性主义与经验主义作了某种调和。

最后,卡西尔又从传统美学关于感性与理性的基本关系角度,比较辩证地探讨了艺术创造的符号性和构成性问题。他认为,艺术创造中想象力是最重要的。但想象力不仅是一种“虚构的力量”,更主要的是“给他的感情以外形”(赋形),这是“艺术想象的最高最独特的力量”。在艺术品中,“正是这些形式的结构、平衡和秩序感染了我们”,“艺术的符号特性”就体现在这种具体可感的形式结构之中,任何自然事物和人的行动都不能“抵抗艺术的构成性和创造性过程”。正是这种符号性,提供了艺术的“感性——理性”的双层结构。卡西尔认为艺术是一种活生生的形式的创造活动,绝非单纯的娱乐、“消闲”与游戏,它需要“最高度的全神贯注”和“自由自在的”、“有意识的和反思的态度”。按卡西尔的说法,“每一件艺术品都有一个直观的结构,而这就意味着一种理性的品格”^①。在此,卡西尔又吸收了黑格尔和传统理性主义美学的营养,而在某些方面弥补了新康德主义的非理性主义倾向,因而具有辩证性。

末了,卡西尔又从艺术形式的符号特性(感性—理性结构)回到人类学:他认为无论日常经验、科学还是艺术,都显示了人性的一个侧面、一个视角,艺术提供给人们一种把握世界的新的态度、目光、倾向,“给予我们以实在的更丰富更生动的五彩缤纷的形象,也使我们更深刻地洞见了实在的形式结构”^②,展示人性的丰富性,这就是艺术在人类文化中的真实意义。

总的来说,卡西尔的符号论美学既包含了不少合理的因素,也存在着许多错误。它的合理的内容主要有:(1)注意了艺术和审美的社会性,强调了艺术同人类经验的密切联系。(2)把艺术看做人类的一种文化符号形式,既使我们从文化这个更高层次上来认识艺术,也使我们从艺术符号角度加深了对人的个性的创造性、动态性与丰富性的认识。(3)把艺术和美的本质规定为对实在形式的运动的直观,而又注意了形式与人类生活与经验的联系,丰富“形式”这个美学范畴。(4)继承和发展了德国古典美学坚持感性与理性辩证统一的传统。(5)对神话、艺术等作了历史的考察,特别

① 卡西尔:《人论》,上海译文出版社1985年,第213页。

② 卡西尔:《人论》,上海译文出版社1985年,第216页。

是从思维方式角度揭示了人类思维的历史发展轨迹,还对克罗齐、科林伍德的表现主义美学和 19 世纪以来的形式主义美学作了某种辩证的综合,既克服了两者的片面性,又吸收了两者的合理因素,使“表现”与“形式”在符号论基础上获得了新的统一,对现代西方美学的发展有重要推动作用。

然而,卡西尔的符号论美学的缺陷也是明显的。(1)符号论美学反映出来的社会历史观与文化观是唯心的,离开了人的物质生产活动来定义人的本质(文化)也是片面的、抽象的。(2)他的艺术哲学乃至整个文化哲学并未超越康德的先验唯心主义认识论的框架,仅是康德先验范畴模式在艺术领域的移植。(3)卡西尔美学无限抬高形式的地位,虽然他对形式的解释比较宽泛,但仍然只有某种形式主义和神秘主义的气息。(4)卡西尔的符号论基本上停留于人类文化活动性质的层次上,并未将符号论贯彻到底,贯彻到研究神话与艺术的特殊规律中去。因此,卡西尔的符号论美学也有不完善的地方。

第二节 朗格的艺术符号论美学

符号论美学的另一个重要的学者是美国著名哲学家苏珊·朗格(1895—1982)。她发展和完善了卡西尔的艺术符号论,使符号论美学在 20 世纪四五十年代达到了鼎盛,发生了巨大的影响。她的代表作主要有《情感与形式》(1953)、《艺术问题》(1957)、《心灵:论人类情感》(1967)等。

一、语言符号和情感符号

苏珊·朗格的哲学构架同卡西尔的不完全一样。卡西尔在康德先验唯心主义的批判哲学的框架内建立起他的文化批判哲学的,符号论则是他的文化哲学的核心。苏珊·朗格并非从文化批判哲学角度去继承卡西尔,而是把卡西尔的符号论作为她全部美学的基础从而摆脱了康德先验论的框架,并更多地为符号论输入了经验主义的血液。她对卡西尔符号论更重要的发展,是关于语言符号与情感符号的区分和论述。卡西尔在论述语言与神话、逻辑思维与隐喻思维的区别时,已经涉及这个问



苏珊·朗格的
《艺术问题》

题。苏珊·朗格沿着卡西尔的思路,更为明确地区分了语言的逻辑符号与非语言的情感符号。她指出,人类语言有一个发生、发展过程。最初的语言是用来表示某些人类感觉对象的简单称谓或关系,是指向具体、个别、当下直接的事物。以后这种单一的称谓分化为抽象与具体的两种意义。然而,为了进行有意义的表达与交流,就必须把单个概念参与到综合使用之中,从而形成概念之间的一定关系。经约定俗成、遂使语言形成一定的语法、句法的逻辑系统。这种由概念、判断、推理组成的语言符号系统,朗格称之为“推理形式的符号体系”、其“符号作用即我说的逻辑表现,它表示各种关系”^①。朗格认为,人类语言从隐喻性的符号开始,逐渐扩大概念的范围,推理性的表达逐渐代替非推理性的原始符号,这“是人类思维和语言的正常发展过程”。朗格对语言符号体系给予高度评价,认为“语言是人类发明的最惊人的符号体系”。因为,“运用语言可以表达出那些不可能模仿和没有形体的东西,亦即被我们称之为观念的东西;还可以表达出我们所知觉的世界中那些隐蔽的、被我们称之为事实的东西。正是凭借语言,我们才能够思维、记忆、想象,才能最终表达出由全部丰富的事实组成的整体;也正是有了语言,我们才能描绘事物,再现事物之间的关系,表现各种事物之间相互作用的规律,才能进行沉思、预言和推理一种较长的符号变换过程”^②。

但是,朗格也看到,语言推理的逻辑符号并非万能,也存在着局限性。对“一些不可言讲和不可表达的东西,都不能诉诸于逻辑的思维”的东西,语言的逻辑符号就无能为力。这些东西“不仅仅包括那些即时性的、无形式的和无意义的冲动体验,而且还包括那些作为复杂的生命网络的一个方面的经验”,即有时我们称为主观经验方面的东西或直接感受到的东西,也即情绪或情感所构成的人们的“内在生命”,它们“就像森林中的灯光那样变幻不定,互相交叉和重叠;当它们没有互相抵消和掩盖时,便又聚集成一定的形状,但这种形状又在时时地分解着,或是在激烈的冲突中爆发为激情,或是在这种冲突中变得面目全非”^③。对于表达这种“内在生命”和情感,“对于描绘这种感受,语言实在太贫乏了。它只能大致地、粗粗地描绘

① 苏珊·朗格:《情感与形式》,中国社会科学出版社1986年,第40页。

② 苏珊·朗格:《艺术问题》,中国社会科学出版社1983年,第20-21页。

③ 苏珊·朗格:《艺术问题》,中国社会科学出版社1983年,第20-21页。

意象的状态,而在传达永恒运动着的心绪、内在经验的矛盾心理和错综复杂的情感、思想和印象、记忆和再忆、超验的幻觉……的相互作用方面,则可悲地失败了”^①。一句话,语言的逻辑符号无法描绘、表达非逻辑的情感运动,这就需要另一种非逻辑的符号系统,这就是“情感符号”。

“情感符号”的组成因素不是语词,也缺乏像语言那样的各组成成分固定组合关系,因而不具备概念的逻辑推演特征。但是,它有一定的形式,可以借以传达“领悟生命和感觉的过程”。它“是描绘而非推理的形式,它具有意义,却没有约定俗成的关系,从而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’。其中意味成分不是从逻辑上加以辨别,不是当作功能得以认识,而是当作性质得以感受。”^②这种非逻辑的情感符号体系是与语言的逻辑符号体系相对立、相对应的。就其性质而言。它是先于逻辑的概念的表达方式的,或者说在“逻辑‘之外’”的“主观经验感情和愿望的领域”。然而它同样是人类心智的重要组成方面,是哲学所应研究的对象。朗格有时把这种情感符号称“表象符号”,并与语言符号作了对比,她指出“严格意义上的语言在本质上是推理的,它有着永久意义的种种单位,它们又组成更大的单位;它所具有的种种确定的同义使界说和释译成为可能;它的内涵是概括的”。而表象符号“是非推理的和不能翻译的,在本身的体系中是不允许有公式的,也不能直接传达普通件”,“它们作为符号的职能只是依赖于这样的事实:它们被包括在一个同时出现的完整的表象之中”^③。朗格认为,艺术就是这种非逻辑的情感符号成为表象符号的典型形式。朗格的全部美学就是建立在语言符号同情感或表象符号的区分,以及对情感、表象符号特性的研究上。在这一方面,她把卡西尔的符号论大大推进并深化了。

二、艺术是人类情感符号形式的创造

在用生命反对抽象性、机械性、普遍性、客观性的生命美学范式中,苏珊·朗格从人的“内在生命”的倏忽不定、变幻莫测的特性出发,认为艺术

① 苏珊·朗格:《哲学新解》纽约1962年,第101页。

② 苏珊·朗格:《情感与形式》,刘大基、傅志强、周发祥等译,中国社会科学出版社1986年,第41-42页。

③ 苏珊·朗格:《哲学新解》纽约1962年,第89页。

不是表现一个固定的思想概念,而是展现人的“内在生命”的一个形式,一个符号。她认为在人类的内在生命中,有着某些真实的、极为复杂的生命感受,它们相互交织在一起,不断的改变着趋向、强弱和形态;它们毫无规律地时而流动、时而凝止、时而爆发、时而消失,“这样一些东西在我们的感受中就像森林中的灯火那样地变化不定,互相交叉和重叠;当它们没有相互抵消和掩盖时,便又聚集成一定的形状,但这种形状又在时时地分解着,或是在激烈的冲突中爆发为激情,或是在这冲突中变得面目全非。所有这些交融为一体不可分割的主观现实就组成了我们称之为‘内在生命’的东西”^①。这种“内在生命”并没有固定不变的普遍规律,它不是一个简单的结果而已,它的特征就在于充满矛盾与交叉、起伏变化,各种因素互相区别又互相接近互相沟通,一切都处于一种无绝对界限的状态中,它无法按照一般的逻辑来表达。一般的语言是无法忠实地再现和表达这种“内在生命”的情感的,语言只能大致地、粗糙地描绘想象的状态,而在传达永恒运动着的模式、内在经验的矛盾心理和错综复杂的情感、思想和印象、记忆和再记忆、先验的幻觉等等的相互作用上面就显得无能为力了,就显得太贫乏了。

正是为了表达这种复杂的瞬息万变的“内在生命”,人类就必须创造出一种特殊的符号专门用来表达这种特殊的生命,这种专门用来表达人类内在生命情感的起伏变化的全过程的特殊符号就是艺术。一般说来,“语言能使我们认识到周围事物之间的关系以及周围事物同我们自身的关系,而艺术则使我们认识到主观现实、情感和情绪。使我们能够真实地把握到生命运动和情感的产生、起伏和消失的全过程。”^②所以,在苏珊·朗格看来,艺术就是将人类情感呈现出来供人观赏,把人类情感转变为可见或可听的形式的一种符号手段,所以,“艺术,是人类情感的符号形式的创造。”^③因此,如果要使一个艺术品激发人们的美感,就必须使自己作为一个生命活动的投影或符号呈现出来,必须使自己成为一种与生命的基本形式相类似的形式。所以,艺术形式必须是与生命形式同构的。生命的形式是有机统

① 苏珊·朗格:《情感与形式》,刘大基、傅志强、周发祥等译,中国社会科学出版社,1986年,第6页。

② 苏珊·朗格:《情感与形式》,中国社会科学出版社1986年,第7页。

③ 苏珊·朗格:《情感与形式》,中国社会科学出版社1986年,第51页。

一性、运动性、节奏性和生长性,艺术也必须具有这些特性:“艺术形式与我们的感觉、理智和情感生活所具有的动态形式是同构的形式……因此,艺术品也就是情感的形式或是能够将内在情感系统地呈现出来以供我们认识的形式。”^①因此,艺术形式就是生命形式。

三、生命形式和艺术直觉

什么是“生命形式”?从朗格的全部著作来看,生命形式是同人类情感的普遍形式相近的概念。她有时甚至把两者混合或替代使用。如前所述,朗格所说的“情感”是广义的情感,“亦即任何可以被感受到的东西——从一般的肌肉觉、疼痛觉、舒适觉、躁动觉和平静觉到那些最复杂的情绪思想紧张程度,还包括人类意识中那些稳定的情调”^②。显然,这是指作为一个生命有机体从肉体到精神的全部感受或感觉。而在谈到生命形式时,朗格正是从这种广义的感觉、感受能力出发的。她说,“最基本的感觉”是“当整个有机体与周围世界相互作用时,机体内部生命节奏的自由流动或间有的中断”,而有专门感觉器官的高级有机体就产生了专门的感觉与确定的情绪,产生了更敏感复杂的主观直觉能力。她强调“感觉能力并不是生命活动的结果,而是组成生命活动的一个方面”,“感觉能力就是生命机能的一个组成部分”,“生命本身也就是感觉能力”。这样,人的感觉、感受、情感、情绪等就成了生命活动的一部分了。可见,在朗格看来,情感、情绪就是生命活动的一部分,情感、情绪的消长形式也就是生命活动的形式。艺术的本质既然是创造人类情感的符号形式,那么也就是要创造与生命形式同构、对应的符号形式。据此,朗格提出了她的艺术应创造生命的逻辑形式的理论。她说,“如果要想使得某种创造出来的符号(一个艺术品)激发人们的美感,它就必须以情感的形式展示出来;也就是说,它必须使自己作为一个生命活动的投影或符号呈现出来,必须使自己成为一种与生命的基本形式相类似的逻辑形式”^③。这里朗格把“情感的形式”与“生命的逻辑形式”基本上等同起来了。

与“生命形式”密切相关的另一重要问题是艺术知觉或直觉。如前所

① 苏珊·朗格:《情感与形式》,中国社会科学出版社1986年,第31页。

② 苏珊·朗格:《艺术问题》,中国社会科学出版社1983年,第14页。

③ 苏珊·朗格:《艺术问题》,中国社会科学出版社1983年,第43页。

述,朗格把艺术品看成表现人类情感和生命的“有意味的形式”。她认为,成功的艺术品应当有“生命的意味”,一方面,作品本身像高级生命体一样“具有生命特有的情感、情绪、感受、意识,等等”,另一方面,它可凭与生命的同构性传达出“生命的意味”,换言之,“生命的意味是运用艺术将情感生命客观化的结果”。在这意义上,艺术才成为“符号”,艺术是“由全部幻象即由艺术符号排列和组合起来的幻象”来传达、表现人的情感和生命的形式的。而要达到这一点,首先就需要“发现或把握这种‘生命的意味’的能力”,即“艺术知觉”。朗格认为,艺术知觉“是一种直觉”,“一种洞察力或顿悟能力”,“而不是一种推理性的思辨”。

这样来规定艺术直觉,是朗格以前许多人都已做了的。朗格与众不同之处是她把这种非推理性的直觉、顿悟能力看成是“一种基本的理性活动”。她的这一观点是在批判形形色色非理性主义的、神秘主义的直觉论,特别是克罗齐与柏格森的直觉论的基础上提出的,当然在批判过程中也有吸收。她指出,克罗齐与柏格森尽管理论上有许多分歧,但是有一点共同之处,即“他们都承认一点,这就是:直觉不具备理性的特点”,他们都认为,“为了提高直觉的价值和地位,就必须反对逻辑”。朗格驳斥了这种看法,认为他们是在逻辑(理性)认识与直觉(感性)认识两种方法中制造对立。对此她批评说,“但实际上这种对立并不存在——因为直觉根本就不是方法,而是一个过程。直觉是逻辑的开端和结尾,如果没有直觉,一切理性思维都要遭受挫折”^①。这里,朗格把直觉看成理性思维的基础,认为逻辑思维过程不能不伴随着直觉,而且思维的结果也应是一种直觉,即“逻辑性的直觉或顿悟”。这样,她就从认识论上消除了直觉与逻辑、理性思维之间的僵硬对立,克服了克罗齐、柏格森直觉论的非理性主义和神秘主义,得出了直觉是“最基本的理性活动”的结论。朗格这种把直觉纳入人的基本理性活动范围的主张应当说是正确的,对20世纪以来片面地否定人的理性生活的强大的非理性主义思潮是一个有力的抵制。

当然,朗格美学的缺点也是明显的。由于她是在卡西尔的新康德主义和人本主义符号论框架下起步的,所以,就在认识论上未能越出先验唯心主义窠臼。另外,她的美学思想由于多方吸收,有时辩证综合不够,便出现内在矛盾。较浓的经验主义色彩虽然增加了论述的可信性,但也带来了提

^① 苏珊·朗格:《情感与形式》,中国社会科学出版社1986年,第438页。



炼、概括不够，从哲学的高度阐述不够的弊病，这一点与卡西尔相比显然较为逊色。

第十一讲 实用主义美学

“实用主义”是19世纪末出现于美国的一个哲学流派,创始人是皮尔士,重要代表则是詹姆士和杜威。

实用主义哲学是对英国经验主义和大陆理性主义的调和,并结合了美国人讲求实效的民族性格。实用主义哲学把客观世界(自然)归结为“经验”,实在即经验,经验即实在,反对把主体经验与客观自然截然分开,认为主客体的区别只是经验内部的区别。实用主义还认为,人要生存,就得靠经验来适应环境,科学就是人应付环境的工具,只要它是“方便的”,并能获得成功与效用,便是真理。这种工具主义的真理观典型地体现了实用主义的处世态度。

第一节 杜威的“艺术即经验”论

实用主义美学最主要的代表约翰·杜威(1859 - 1952),出生于美国佛蒙特州,早年倾向新黑格尔主义,后转向实用主义,并组建芝加哥学派,产生了很大影响,1919年至1921年曾来华讲学两年。《艺术即经验》(1934)是他惟一的美学著作,代表了他的主要美学思想。

一、经验自然主义的哲学观

杜威哲学的核心概念是“经验”,这是一个包罗万象、超越主客体对立从而超越唯物主义与唯心主义对立的普泛概念。“经验方法”是他的哲学与其他一切哲学的根本区别。一切“非经验的方法”都是二元论的方法,都认为主体与客体、心与物“乃是分开的和独立的”,因而把哲学的基本问题

“变成了一个调整或协调两个分开的存在的领域的企图”^①。而在解决这个基本问题时,片面强调主体、精神的实在性者成为唯心主义者,片面强调客体、物质的实在性者则变成了唯物主义者。杜威认为,两者都是片面的二元论,惟有他用经验方法涵盖主客体为一体的哲学,才克服了二元论,因而是最全面和正确的。

杜威从确立主客体、经验与自然“两者之间的连续性”出发,把“经验”描绘成两者相互作用的统一整体。这样,经验就成为一个与自然连续的“不可分析”却囊括主客体双方的“整体”了。于是,心与物的二元存在分别被消融为经验的两方面“特性”了,世界的本源既非物质,也非心灵,而是超越于两者之上的对自然的经验了。这就是杜威的经验本体论。

不过,杜威同马赫主义的“感觉复合”论与“原则同格”论还是有所不同的,他还承认主体之外的自然的客观存在,只是认为离开了经验,自然就无意义。他认为,与人无关的自然不是经验,只有经过与人这个有机体相互作用的自然才成为经验的组成部分,也只是在经验之内,主客体、人与自然之间的连续性、不可分割性才存在着。同时,杜威的经验主义又是强调主体能动性的、面向未来的经验主义。他一方面承认实用主义继承了经验主义传统,另一方面表明实用主义已对传统经验主义作了革命性改造。传统经验主义是对自然消极、被动的经验,实用主义则是对未来世界的自由创造。

应当承认,杜威强调经验的能动作用及其与未来可能性的联系,比之于传统经验主义是一个进步,但他把经验与过去的事实完全分开,看成无限、自由创造性的精神力量,则在认识上陷入主观唯心主义,而且实质上把经验等同于意志而暗中通向唯意志论。



杜威的《艺术即经验》

① 杜威:《经验与自然》,商务印书馆1960年,第11、46页。

从这种“后果价值”学说出发,杜威提出“真理=效用”的工具主义真理观。他不是把真理看成对客观世界的正确认识与反映,而看做只是凭主观设想创造出来的,只要在实际使用中有效就是真理,这就把真理同客观世界的规律一刀切断了。真理就只能是少数天才、超人的“发明”,而效用只是按照这种发明去强制行动而已。

杜威这种实用主义的经验论、价值观与真理观,又同它的自然主义实践观密切联系。他心目中的实践不是人的社会物质生产活动和在此基础上发展起来的其他社会活动,而是人作为自然有机体对环境的适应活动。杜威认为,人虽与动物不同,人有思维,会推理,但其活动与动物适应环境的活动本质上是一致的,因为思维活动本质上也是对环境的适应性反应。这样,就有可能陷入生物主义和自然主义歧途。杜威大约觉察到这一点,故也反复强调人对环境的能动性改造。尽管如此,杜威的实践观并未能改变其自然主义和生物主义的性质,未能改变其抹煞人的实践的社会性的唯心史观的实质。

二、恢复审美经验与日常经验的联系

杜威从其经验自然主义哲学观出发,认为“审美的敌人既不是实践也不是理智”^①,因为审美经验与日常生活中的实践、认知经验并不是对立,而是血肉相连、不可分割的,审美经验是日常经验的延伸与连续,审美经验不过是日常生活经验的一种明显的提炼、集中的形式而已。两者之间并无本质区别。

杜威认为艺术和审美同人的日常生活经验有不可分割的联系,因此,真正要理解艺术和审美经验的意义,就“必须暂时忘记这些艺术品,把它们放在一边,却去求助于一般力量与条件下产生我们通常并不认为具有美学价值的经验”^②。与此同时,杜威深入批评了把艺术和审美经验同日常生活经验割裂开来,加以孤立隔绝的“分离”说。他对“分离”说的批评揭露了这种理论的唯美主义背后将艺术和审美与广大人们生活经验隔离、对立起来的倾向。杜威的目的是要恢复艺术和审美同群众平凡生活、日常经验的天

① 杜威:《艺术即经验》,纽约英文版1958年,第40页。

② 参见蒋孔阳主编:《二十世纪西方美学名著选》(上),复旦大学出版社1987年,第333-335页。

然联系。这个观点,在西方超功利、蔑视群众的强大美学传统面前,无疑是一个有力的挑战,至今仍不失其现实的意义。尤为深刻的是,他还分析了产生这种“分离”论的社会历史原因,认为由于工业的发展,艺术家活动的性质改变了,“分离”论“并不是创作题材所固有的,而是从能解释清楚的外部条件中产生的”^①。这个分析自然与唯物史观相距甚远,但多少可感觉杜威对资本主义工业文明造成的异化状态的敏感与不满,也感到他对美学上的“自我表现”、“个体主义”的批评态度。

虽然审美经验是日常经验的延续,但二者毕竟有所不同,这是杜威无法回避的问题。因此必须回答:日常生活经验为何发展为艺术和审美经验?杜威的一个基本答案是:经验的整体性。在杜威看来,审美经验是日常经验的一部分,并非游离于其他经验之外;但它又是日常经验的集中、概括和实现,是具有完整统一性的经验。相比之下,科学家更关心问题,关心对象之间的明显紧张状态,而较少顾及经验的完整发展。所以审美经验就是那种感受到对象从紧张到和谐全过程的完整统一的经验。只要符合这一特性,哪怕非艺术的经验也会具有审美性,或者更准确地说,也会上升到审美层面。杜威举出两种片面的、不完整的经验世界,一种是“世界若是不断变动,变化就不能累积……因此就没有稳定和静止”,另一种是“一个完结和终止了的世界”,再也没有任何变动了。他认为这“两种假想的世界里,不会产生美的经验”,因为这儿只有片面的单一的经验。而“我们所实际生活的世界,是一个不断运动与到达顶峰、分与合等相结合的世界。正因为如此,人的经验可以具有美”^②,因为这种经验是完整的、全面的、统一的。概言之,在杜威那里,动与静、矛盾与和谐统一的整体性经验便是审美经验。这正是他审美经验是日常经验的延续的观点的具体化和发挥。

这个论点从哲学上看,乃是从杜威经验自然主义实践观中推演而出的。杜威把经验视为作为生命有机体的人与环境之间的相互作用。他从论述生命现象入手,说生命是有机体不断从“与周围事物产生不协调”到“恢复了一致”的相互作用、运动发展的过程,进而指出这种生命现象“触及了经验中的美的根本问题”。因为生命是有机体不断克服矛盾与敌对因素而壮大自己,从而能动地“完成适应”环境的过程,是通过紧张而“有节奏地

① 蒋孔阳主编:《二十世纪西方美学名著选》(上),复旦大学出版社1987年,第335-339页。

② 蒋孔阳主编:《二十世纪西方美学名著选》(上),复旦大学出版社1987年,第340-341页。

达到平衡和协调”的过程。正是这个人与环境通过斗争达到协调的生命运动过程孕育着、萌发着审美经验,这时,美的体验就出现了。杜威的结论是:“经验也是艺术的萌芽。即使是原始的、初级的经验,它仍然包含了可以获得愉快感受的希望,那就是美的经验。”^①

显而易见,杜威关于审美源于经验的整体性的观点,是以生命有机体与环境的相互作用与适应协调的实践观为基础的。杜威在阐述这一思想的过程中,确实时常闪射出辩证法的火花,如认为美不只在静观,又包含斗争等,都有助于人们加深对审美经验的理解。但杜威审美经验论存在两个基本缺陷:其一,在他把审美现象同生命现象等同起来时,也就完全抹煞了审美经验的社会性,而在实质上把审美降低到生物学的水平。其二,由于杜威强调审美经验与日常经验的统一性、连续性,然而又不得不阐明审美经验与其他经验的区别,即审美经验的独特性、不连续性,所以虽然他小心翼翼,唯恐离开自己的基本思路,事实上却总是不得不时时偏离这一思路,而走进传统美学的轨道。这是他美学中不可克服的内在矛盾。

这一内在矛盾突出表现在他有时把审美经验仅与主体的情感与直觉联系起来,而把那种寻求意义的知识性思考排除在外,这就是在向康德、黑格尔回归。其另一表现则是,杜威从其第一种基本观点出发,否认对美下定义的必要性和可能性,但在不知不觉受传统观点影响时,则在实际上为美下了自己的定义,从而实际上把美的经验与其他经验人为地划分开来。否认对美下定义的必要性和可能性这本是杜威对传统美学的一个根本性批判与否定。从柏拉图到黑格尔,从经验派到理性派,不论从什么角度,都把为美下定义,说明美的本质或把美与崇高、滑稽等相区别当作美学的基本课题,而杜威却认为“美”不但不可以作为美学的“概念”反而应是美学理论要排除的障碍。这就从根本上取消了“美”作为美学基本范畴的必要性与可能性,同语义学美学和分析美学不谋而合。杜威这样做的目的当然在于想维护他那审美经验与日常经验本质一致的基本思想,不让美的经验从整个经验中分割出去,但几乎同时,他又事实上在为“美”下定义,尽管没离开“经验”。这是杜威美学不可克服的矛盾。

^① 蒋孔阳主编:《二十世纪西方美学名著选》(上),复旦大学出版社1987年,第339-343页。

三、艺术即经验

杜威的艺术观同审美经验观念完全一致,也是以经验为基础的。他说:“我们从其含蓄的意义方面来讲,把经验当作是艺术,而把艺术当作是不断地导向所完成和所享受的意义的自然过程和自然的材料。”^①这就是说艺术来自经验,而又深入并指导经验的自然过程。他还把艺术看成人类实际生活需要和经验的产物,认为人生活在危险世界中,为寻求安全而发明艺术,以便借艺术而利用自然力量,把威胁他们的条件和力量变成保护自身的堡垒,如盖房、织衣、用火等,从而养成共同生活的复杂艺术。

为了论证这一核心命题,杜威首先从发生学上考察艺术与经验的亲缘关系。在他看来,第一,艺术产生于人类早期的社会生活经验,艺术是由原始的宗教、庆典、狩猎、战争及群居等生活经验发展演变而来,它表现的内容也是人们的生活经验,所以离开了经验就离开了艺术的源与本,在此意义上,经验是艺术的种子。第二,在人类童年时代,艺术并未从社会生活经验的其他方面独立出来,它本身就是宗教、祭祀、庆典等重要活动的“本质部分”,“构成了有组织的社会生活的重要部分”^②。因此艺术不但起源于经验,而且本身就是人类生活经验的一个重要组成部分。正是在这两层意义上,杜威从发生学角度把艺术界定为经验。这种观点同马克思主义关于起源于人类早期社会生活实践的观点是相通的,它同人类艺术发生的实际情况也是相吻合的。

杜威对艺术即经验的观点从艺术生产与艺术接受两个主要环节上作了全面的发挥。他认为,无论从发生学角度还是从艺术创作角度,完整意义上的艺术品不仅是艺术家经验的结晶,还包含着接受欣赏艺术品的读者、观众的经验。为此,他对艺术品这个概念作了进一步的区分,即对“艺术产品”与“艺术作品”进行区分,认为前者是艺术家经验的产品,后者则兼含了接受者的经验,或者说是艺术家与接受者“合作”的结果。这种看法同当时现象学美学家英加登的观点不谋而合,实际上也是当代接受美学的先声。杜威认为,艺术家创作过程也就是艺术欣赏的过程,艺术生产的经验也包含着艺术接受的经验。艺术接受与欣赏本身也是一种创造,一种新的

① 杜威:《经验与自然》,商务印书馆1960年,第287页。

② 蒋孔阳主编:《二十世纪西方美学名著选》(上),复旦大学出版社1987年,第335-336页。

经验的产生,这种新经验并构成艺术经验一个不可分割的部分。真正完整的艺术经验必定不单是艺术家的经验,也包括接受者的经验在内。

为此,杜威提出了“潜在的艺术品”与“实在的艺术品”两个概念,前者相当于“艺术产品”,后者相当于“艺术作品”,前者只包含艺术家的经验,后者才兼含接受者的经验。他说:“一件艺术品,不管它多么古老,有多少古典意义,都必须生活在某种个性化的经验之中才是一件实在的艺术品,而不只是一件潜在的艺术品。作为一块羊皮纸,一块大理石,一块画布,经过各个世代,经受时间的摧残,它还是一块羊皮纸,一块大理石,一块画布。但是作为一件艺术品,每次经历过美学的经验之后,它却是再创造”,无论是音乐或巴特农神庙,之所以都具有普遍性,是“因为它能不断激起新的、个人的、在经验中的再现”^①。

这个论点极为重要,因为:

第一,它把艺术即经验的思想也贯彻到艺术接受、欣赏的环节中来。

第二,它强调了读者、观众审美经验的能动性与重要性,从而把艺术创造中的反贵族主义的倾向也贯彻到艺术接受中来,它包含的正是广大读者、观众的欣赏经验方使艺术品从潜在变为实在,正是接受经验才赋予艺术品以持久的说明这样一个深刻的思想。

第三,更重要的是,杜威在此实际上提出了一个全新的、辩证的艺术本体论,即跳出了单纯从艺术作品(文本)的性质来考察、规定艺术的本质的流行思路,而把“艺术生产→艺术作品→艺术接受”作为一个统一的经验过程来揭示艺术的存在方式和本质,指出“艺术生产→艺术作品”只是以潜在方式存在的艺术创造的经验,“艺术作品→艺术接受”才以再创造的经验方式达到艺术品的真正实在,艺术的本质与说明就存在于这个动态的流程中。这对后起的解释学美学和接受美学是一个当之无愧的理论先驱。

杜威还从内容与形式的结合上对艺术的特质作了独特讨论。在他看来,首先,在艺术中,内容与形式是相互交融、混合,不可分割的,例如人类形体的美有两个意义,一个是感觉魅力的意义,一个是各部分和谐比例的意义,很难说哪一个单是内容或形式。其次,在艺术中,内容与形式在一定条件下可以相互转化。再次,杜威提出了对艺术的审美方式与理智方式的区分:按前者,内容与形式不可分;按后者,内容与形式可作理智上的区分。

^① 蒋孔阳主编:《二十世纪西方美学名著选》(上),复旦大学出版社1987年,第346-347页。

这个观点是正确的。然而,当他将审美方式与其他方式相区分时,他又不知不觉地开始把审美经验与其他经验之间的延续性切断了,这是他美学中一个时隐时现的内在矛盾。

杜威还分析了造成内容与形式分离观点的原因。他并不否认艺术需要自我表现,但反对把自我作为内容,把表现作为形式或者倒过来的观点,而认为普遍的被表现材料与自我的个体化方式结合产生新客体——艺术作品,既是新的内容,又是不可复制的形式,两者水乳交融。创作如此,接受也如此。杜威坚持艺术内容与形式的统一,批评表现主义和形式主义割裂二者关系的片面性,这在当时是难能可贵的。然而杜威把割裂内容与形式关系的理论根源最终仍归结为人与环境的生物学的经验关系的割裂,这就不可避免地使他的美学理论向着生物主义、自然主义的方向倒退。

总而言之,杜威无论从发生学、本体论还是内容与形式的关系角度去研究艺术,都毫无例外地把艺术最终归结为经验,归结为经验的扩展强化、创造、集中化与完整化。他说:“不通过艺术,对象的意义是晦暗的、不发达的、受限制的、受抗拒的,只有通过艺术,它才明朗了、集中了,但不是依靠对对象的苦心思索,不是依靠逃入纯粹的感觉世界,而是依靠创造一个新的经验。……不管艺术作品走哪条路,正因为它是一次充分的、强烈的经验,所以它活跃了经验全面的共同世界的能力,它做到这一点所依靠的方法是把经验里的素材变为通过形式而经过整理的内容。”^①这段话集中体现了杜威的经验自然主义的艺术哲学思想,并同他的审美经验理论相呼应、相补充。

杜威美学思想无论其中有多少错误与缺陷,仍然不失为现代西方美学中最重要、具有鲜明特色的流派之一。其美学思想经过他的学生们的传播,“赢得了公众的重视”^②;他的哲学和美学以“挑战的态度为我们开启了一项现在看来最有意义的伟大哲学任务”^③。

① 蒋孔阳主编:《二十世纪西方美学名著选》(上),复旦大学出版社1987年,第354-355页。

② 吉尔伯特·库恩:《美学史》,上海译文出版社1989年,第763页。

③ D·W·哥恰克:《论杜威的美学》,载美国《美学与艺术批评》杂志1962年夏季号。

第二节 刘易斯、佩珀等人的实用主义美学观

杜威实用主义美学经过众多追随者的继承发展,得到广泛传播。在他的影响下,强调审美经验、艺术经验同普通日常经验的连续性和同一性的美学家日益增多,如刘易斯、佩珀等。

一、刘易斯的“潜能论”美学

刘易斯是美国实用主义哲学的一个分支——概念论实用主义的主要代表,他并无专门美学著作,但也谈过一些美学的基本问题,他的美论也建立在主客体的一种特殊的价值关系上,即所谓“潜能”论。

刘易斯认为审美判断是以客体所有的审美特质与价值为前提的,“如果一件乐器没有一种给任何人以满足的可能性的话,那么,它就没有价值”^①。就是说,一个客体的审美价值在于它的某些特性有可能满足主体的审美需要,而这些特性乃是客体所固有的。在此基础上,刘易斯提出美的“潜能”论。他认为美作为审美价值判断的客体根据或特性,只是一种“潜能”,在面对主体时,它有可能刺激诱发主体产生审美经验,因此,真正的审美价值判断乃是客体中美的潜能与主体感觉的结合,乃是一种主客体之间的关系。同样,美也是一种潜能,当它同主体结合时有可能产生审美价值,有可能引起主体的审美判断,而当它未被人们经验之时,它只是作为潜能而保持在客体范围之内。

从“潜能”论出发,刘易斯对审美判断的特性作了分析。他认为审美判断实质上不过是对客体中美的潜能作一种经验上的预言。因为,当一个主体作出“它是美的”判断时,只是他一个人感受、经验到客体这种潜能的作用与力量,对别人来讲,仍然是一种潜能。这个判断只能预言,别人如果也能从审美上来欣赏此客体的话,他也将获得审美愉快的经验。既然审美判断是一种对美的潜能的预言,它当然可以对也可以错。因为同一艺术作品与审美对象在不同主体身上会产生不同反应,有人认为美,而有人认为不美,明明有审美潜能的作品若被评断为不美那就是错的。但是,如何来证明这个判断是错的?那就要靠大量主体的经验判断的共同结论为依据。

^① 刘易斯:《对知识与价值的分析》,拉萨尔英文版 1946 年,第 387 页。

对任何对象中的美的潜能总会有人发现,有人发现不了,有人承认,有人不承认。而这一切都决定于主体条件。这样,刘易斯最终还是陷入美的相对主义和不可知论。

总起来看,刘易斯的美论承认美作为一种潜在特性和“潜能”是审美价值判断的前提和客体条件,但构成现实的美则需要主体的参与,他的“潜能论”以部分承认美的潜能的客观性起始,而以相对主义的“无终点判断”论告终,由于不懂得主客体的实践关系,最后仍未跳出主观唯心论的束缚。

二、佩珀的美的“构造”论

斯蒂芬·佩珀美学的核心思想是美和艺术的“构造”论,“构造论”在此有两重涵义:其一,构造、组织,意谓艺术和美不是纯客观的存在,而是在审美主体的鉴赏、评价中建构形成的,这是一个过程,而不是一个静止的对象;其二,上下文关系,意思是艺术和美作为审美对象和审美价值是处在审美关系中的,是一系列审美知觉与评价的总和,而非单一的客体。

首先,佩珀提出区分“物质的艺术品”与“审美的艺术品”的主张,认为任何艺术品都有物质的基础与媒介,即由一些物质的连续所产生的物质性的刺激物,如绘画中的画布与颜料、诗歌的印刷书页等,但这只是构成艺术作品的必要的物质条件,而非现实的艺术作品,这就是“物质的艺术作品”。它要转变为现实的艺术作品,必须经过接受者的审美,因为艺术的审美价值只有在对它的实际经验、感受和评判中才能得到实现。他提出构成艺术作品的三要素论:(1)物质的艺术品;(2)被物质的艺术品所引起的审美知觉;(3)审美的艺术品,即审美知觉的总和所构成的艺术品——审美对象。他认为只有这三要素的结合,才是“艺术品”的完整含义,才是真正“审美的艺术品”。

其次,根据上述三要素,佩珀提出艺术鉴赏和批评的对象——艺术作品——的三个组成部分是:(1)艺术品是一种连续的并常常是物质的客体(对应于物质的艺术品);(2)鉴赏者是一种精神-肉体的存在(对应于面对物质的艺术品的主体知觉);(3)鉴赏者对同一艺术品的反复鉴赏所产生的一系列知觉^①。很明显,艺术鉴赏、批评的对象不是外在于接受者的艺术品,而是鉴赏者心目中的艺术品,是鉴赏者对艺术品的主观经验(感受、印

^① 参阅佩珀《艺术批评的基础》(哈佛大学1945年)一书。

象、知觉、反应等)。

应当承认 这个观点有合理之处。第一 ,强调了审美主体在艺术鉴赏与批评中的能动作用 ,不把鉴赏者视为消极被动接受艺术品的无足轻重的力量。第二 ,把艺术品不看成一个静态的存在 ,而看成一个有鉴赏者批评者参与的动态建构过程 ,这提供了一个艺术本体论的新思路。然而这一论点也有明显的缺陷。其一 ,把艺术产品仅视为审美的物质媒介是不公正的 ,完全忽视了艺术家的主体创造和精神劳动 ,甚至比潜能论还后退了。其二 ,把艺术作品完全归结为主体的审美知觉 ,从认识论上看 ,这是典型的主观唯心论。其三 ,把艺术鉴赏、批评的基础建立在不同鉴赏者的审美知觉总和的基础上 ,由于每一鉴赏者每次鉴赏的知觉不全相同 ,更由于不同鉴赏者的审美知觉系列不会相同 ,所以就必然导致艺术批评标准的主观任意性和相对主义。

总起来看 ,实用主义美学在反对艺术与社会生活隔绝 ,反对艺术与审美的非功利主义、贵族主义、形式主义、神秘主义方面确有不可磨灭的贡献 ,在理论上对接受美学也有重要启示。但是它贬低艺术家的精神劳动 ,否认艺术鉴赏与审美的客观依据 ,而且像杜威那样把艺术与审美归结为经验 ,又把经验归结为主体与环境的生物性适应关系 ,从而陷入了生物自然主义与唯心史观。实用主义美学关于审美对象是艺术作品与主体意象交互作用而“构成”的观点 ,同现象学美学、解释学美学等遥相呼应 ,开辟了当代西方美学研究的新的方向。

第十二讲 西方马克思主义美学(上)

“西方马克思主义”是20世纪20年代以来,在西方发达资本主义国家内出现的标榜坚持马克思主义,而在理论上又不同于苏俄“正统”马克思列宁主义的一股理论和学术思潮。它涉及哲学、政治学、伦理学和美学、诗学等领域,主要兴盛于德国、英国、法国、意大利、美国等国家,时起时伏,迄今仍在发展,对西方理论界产生了并将继续产生重大影响,出现了一批具有世界影响的思想家,如卢卡契、列斐伏尔、葛兰西、威廉姆斯、本雅明、阿多诺、马尔库塞、哈贝马斯、阿尔都塞、伊格尔顿、詹姆逊等人。

卢卡契是西方马克思主义的先驱和领军人物。他对马克思异化劳动理论的阐述,关于“总体性”的思想,对现实主义理论的全面发展,运用马克思主义观点对艺术本质、功能和艺术发生等所作的富有独创性的论述,为整个西方马克思主义美学奠定了基础,作出了重要贡献。考虑到学界对卢卡契美学思想的介绍和论述已经比较多了,也限于本书的篇幅,对他就不做专门介绍了。

第一节 列斐伏尔的人本主义和新浪漫主义美学

亨利·列斐伏尔(1905—1991),原法国共产党重要理论家,法国“西方马克思主义”的主要代表之一。1932年马克思的《1844年经济学哲学手稿》正式出版,次年他与人合作将该书译为法文出版。主要著作有《辩证唯物主义》(1939)、《日常生活批判》(1946)、《狄德罗论》(1949)、《美学概论》(1953)、《空间的生产》(1974)等,这些著作大多涉及美学和文艺问题。

一、走向“总体的人”的人本主义哲学

列斐伏尔前期哲学的代表作是《辩证唯物主义》。该书是西方自觉运用马克思《巴黎手稿》(即《1844年经济学哲学手稿》)中的思想重新阐释马克思主义哲学原理的最初尝试,也是西方试图用人本主义原理建构马克思主义哲学体系的重要努力之一,被公认为他所有著作中最重要、最出色的一部。该书着重阐发了《巴黎手稿》中关于人在资本主义社会中日趋异化,而在未来共产主义社会中能彻底消除异化达到人性复归的思想。

首先,列斐伏尔对人的本质进行了具有存在主义色彩的论述,认为“人首先是一种生物的可能性”,就是说,人是以生物体的生命方式首先获得生存的可能性的,这是人的生物学基础,但人的生物性、自然性存在并未达到人的本质,人通过自己的活动把自己从自然界中分离出来,使自己的生物性、自然性上升为人性而逐步获得不同于自然的人的本质;其次,他把人这种脱离自然创造自身的活动过程视为是摆脱自身局限性而获得克服自然的无限性的过程;再次,他一方面认为这种人性、无限性的获得使人超离了自然界,因而是“人类的伟大所在”,另一方面认为人一旦离开自然又造成与自然(包括人自身的自然)的对立,从而也造成自身的异化和痛苦,这又是“人类的不幸”^①。这是人的生存固有的矛盾,而且这种异化与痛苦随着社会矛盾的加深而日益加剧;最后,他指出为了消除人类异化、不幸和痛苦,就应当克服人与自然(包括人自身的自然)的对立,重新回归自然界,实现走向“总体的人”的目标。所谓“总体的人”,就是彻底扬弃异化,消除人与自然、人与人之间的一切矛盾,达到自然性与社会性、感性与理性、物质与精神等和谐统一和全面发展的完整的人。走向“总体的人”,就是从人性的异化走向人性的复归。只有走向总体的人才能解决人类生存的困境。

可见,列斐伏尔的哲学是围绕人的本质的异化和人性的复归这个人本主义性质的思路来展开的,而以走向“总体的人”为终极目标。这个思路与马克思《巴黎手稿》关于异化劳动和扬弃异化、达到对人性的全面占有的观点以及卢卡契以“总体性”为核心的人本主义思想非常接近和相似,显然受到后面两位的深刻影响。

^① 转引自《西方学者论 1844 年经济学哲学手稿》,复旦大学出版社 1983 年,第 177 页。

二、建构人本主义的马克思主义美学的尝试

列斐伏尔 1953 年出版的《美学概论》,自觉地从《巴黎手稿》出发,试图建立一个不同于传统马克思主义美学的新的人本主义美学的构架。

首先,他提出以《巴黎手稿》的基本思想作为美学的理论基础。他认为过去的马克思主义美学,只注重马克思、恩格斯有关艺术的社会学言论,而未从世界观、历史观高度把握马克思主义的精髓。马克思、恩格斯关于美学的全部言论之间的内在联系“不在于单纯的艺术理论或艺术的‘社会学’,而在于马克思和恩格斯所发现的世界观——辩证唯物主义和历史唯物主义的哲学”,而唯物史观的含义,在他看来,不仅有过去强调的一般说来经济基础决定上层建筑、社会存在决定社会意识的原理,而且有《巴黎手稿》中展开的实践人类学的思想,即“人改造自然界,同时也改造自己。历史不是别的,而是人通过人的劳动的产物”,因为这个最初由黑格尔提出的概念“在马克思和恩格斯的早期著作中就已经获得了新的意义和发展,获得了新的影响和作用。这个概念成了他们学说的中心”^①。这在《巴黎手稿》中体现得尤为明显。换言之,列斐伏尔认为《巴黎手稿》中的实践人类学和人本主义思想是唯物史观的核心。他的全部美学理论正是建立在对唯物史观的这一新的理解之上,建立在《巴黎手稿》的实践人类学基础之上,因而整体贯穿着一条人本主义的思路。

其次,他从“历史是人通过人的劳动的产物”这一实践人类学基本原理出发,对艺术和审美本质作出富有创意的独特阐释。他认为艺术的本质不仅是劳动,而且是人的劳动的最高表现,艺术“是特殊的东西”,“是闪光,它突然照射着群众长期非自觉的和精心的劳动所得到的成果的一小部分。艺术既然是在这块土地上繁衍滋长,它就不能离开这块土地,因为它是靠这块土地的液汁来滋养的”^②。列斐伏尔对艺术的本质从劳动实践这两个基本方面加以把握,并将它提升为人类全部历史活动(改造世界和改造自身)的“最高表现”,实际上已脱离了当时苏联马克思主义美学主要把艺术本质定位为上层建筑中特殊意识形态的主导观念,而且有把艺术和审美活动凌驾于人类其他活动之上的意味。

① 列斐伏尔:《列斐伏尔文艺论文选》,作家出版社 1965 年,第 30 页。

② 列斐伏尔:《列斐伏尔文艺论文选》,作家出版社 1965 年,第 31 页。

他还从人与自然的关系角度论述艺术的劳动本质,并进而揭示艺术和审美的历史起源。他强调艺术也是人类的一种劳动,也体现人与自然之间的交换关系,一方面艺术劳动是人化的自然生活,另一方面艺术劳动也要改造自然,使自然人化,“在劳动的过程中借助于工具和技术手段战胜自然物质”^①。由此出发,他认为艺术和审美就起源于这种人与自然的物质交换的劳动中,起源于人通过劳动在改造外界自然的同时也改造自身内部自然(器官)的过程。他引证“巴黎手稿”中关于人类五官感觉在对象化的劳动实践中生成的论述后,作了进一步发挥,认为只是通过劳动,人类的自然性、生物性感官才逐渐被改造为社会性、文化性的感官,艺术和审美才从而产生。他是从主体(人)在劳动实践中其自身的自然(感觉器官)被人化为文化器官的角度揭示艺术和审美产生的根源的。

再次,基于上述对艺术本质的理解,列斐伏尔向当时占主导地位的把艺术本质仅归结为一种认识(社会意识形态)的苏联马克思主义美学提出了挑战。他认为,既然艺术作为一种改造外部自然也改造自身自然创造世界创造历史的劳动,它当然与认识有关,但不能只归结为认识。他首先肯定“艺术与认识相联系,并且依赖认识”,承认“在任何艺术作品中都有某种认识的因素,即知识和思想的因素”。但同时他更强调艺术与认识的区别:(1)“在认识中思想是自然的‘反映’(部分的、近似的,甚至是错误的),而在艺术作品中,自然虽然不是由艺术家创造的,但却是由艺术家再现的”。这里,他区分了“反映”与“再现”两个概念,前者是认识论概念,后者是艺术或美学的概念。他指出认识与艺术在与自然关系上是不一样的,认识“反映”自然不管正确与否,都应排除人的主观因素特别是自然因素的介入而寻求客观性,而艺术“再现”自然,不只是客观性方面,“艺术作品的自然的和直接的因素(各种本能、需要、情绪、感觉),已经作为主观的因素呈现出来”,就是说艺术的再现是主客观因素的统一,这是单纯的认识或反映无法概括的;(2)“艺术与游戏、幻想与想象有联系。艺术可以运用虚构”。他认为虚构是艺术的特性,幻想与想象是艺术创造的基本法则,它们当然与认识有联系,但决不等同于认识。想象和虚构可以包含认识因素,但认识却不一定需要想象和虚构,它主要依靠概念、判断、推理的方式;(3)认识排除非理性活动,诉诸明确的概念形式,而艺术常常需要非理性活动的参与,它

^① 列斐伏尔:《列斐伏尔文艺论文选》,作家出版社1965年,第31页。

能表现认识所不能达到、所不能理解的东西。“艺术以感性、本能的感情和实践为基础”，它常常超越理性活动的范围，以非理性的感情、本能等方式在概念、认识所达不到的“还是模糊不清的深处汲取存在的”，因而往往“可以表现意识还不能理解的东西”^①。应当说，他从以上三方面论证艺术不同于认识是深刻有力的，同时与艺术的意识形态性也并不矛盾。

又次，他按其走向“总体的人”的人本主义思路，突出强调艺术和审美的反异化本性和功能。在早期名作《辩证唯物主义》中，他就指出艺术有一种反异化的本性，本质上包含一种趋向，一种走向总体行动的努力。这一思想在《美学概论》中得到进一步阐发。他认为人自身的自然（感官）是人化的自然，具有社会和文化意味，所以，艺术和审美活动所表达的人与自然的关系是和谐统一的而非异化、对立的，这就是艺术和审美天然具有反异化本性的原因。也因此是人类从异化状态走向“总体的人”这一文明进化的真正尺度和成果，它最充分和集中地体现着人类改造外部自然同时改造自身自然，提高和丰富人的本质的需要和愿望。他由艺术的非异化本性推演到艺术家不自觉的反异化天性，并明确提出“愈少愈伟大”的评价尺度，这显然是《手稿》中关于原始的非异化的人性到私有制下人的异化，再到共产主义异化的扬弃、人性的复归历史观念应用于艺术和审美本质的阐述，并进而提出以消除艺术为核心的人本主义艺术评价尺度，这是相当深刻的。

复次，他根据上述人本主义评价尺度，用人道主义价值观解释了伟大艺术作品何以价值永存、艺术生命长久不衰的原因。他认为，马克思在《政治经济学批判·导言》中关于精神生产与物质生产不平衡关系的论述实际指出了上层建筑与经济基础的适应关系在一定条件下会出现外部表面的矛盾，但他不同意把这种超越时代的人类共同欣赏的审美现象仅仅归结为纯粹的艺术形式。在他看来，今天的人类仍保留着童年时代的一些动人的弱点，即人性的有限与不足，这是古今人类的相通点，也是希腊艺术仍有魅力的一个原因。人性的有限性（弱点）和对无限性的追求，是希腊人道主义和一切人道主义的基本内容，也是希腊艺术和一切伟大艺术具有超越时空的永恒生命力和价值的根本原因。由此，列斐伏尔明确地提出了在艺术价值问题上应当用人道主义原则取代苏联长期的意识形态最终为经济基础

^① 列斐伏尔：《列斐伏尔文艺论文选》，作家出版社 1965 年，第 82 - 83、75 - 76、82、83 - 84 页。

决定的原理。

三、倡导新浪漫主义美学

1956年苏共二十大以后开展了对斯大林主义的批判,这是西方马克思主义发展的一个重大契机,列斐伏尔的美学思想也有重要进展。他认为,批判了教条主义的“经院哲学的马克思主义”之后,马克思主义美学内部已经形成了一种多元格局,最典型的是两种:一种是以卢卡契为代表的主要研究小说、绘画的“新古典主义”,一种是研究音乐、诗歌、戏剧的“新浪漫主义”,他自己则明确表示站在“新浪漫主义”一边,从而不遗余力地倡导新浪漫主义美学。

新浪漫主义美学的核心仍然是人本主义或人道主义,同《美学概论》的基本思路一致,同时又有若干发展。

列斐伏尔的新浪漫主义美学是对法国19世纪浪漫主义运动的继承和发展。他对一些通俗的马克思主义者未严格区分德、法两种旧浪漫主义思潮而采取混为一谈、一棍子打死的做法颇为不满。他对德、法浪漫主义的政治背景和思想倾向作了具体的历史的分析并严加区别。他认为,马、恩等经典作家对德国浪漫主义的批评是正确的,因为德国浪漫主义对社会、历史、人生所做的宇宙论和神话式解释,实际上是对资产阶级民主革命的躲避,因而是消极的甚至反动的;但是“法国的浪漫主义运动则正好相反,它从法国革命得出了美学上的结论。它在艺术方面缓慢地、困难地消化了这些结论”。就是说,法国浪漫主义虽然出现在法国革命遭受挫折之际,却依然高举自由主义的旗帜,具有强烈批判资产阶级的革命倾向,它“之所以蔑视市侩,之所以拒绝资产阶级社会和市民阶级,那正是为了革命和民主,那正是因为革命产生的社会既不符合革命者的愿望,也不符合于他们的价值、思想(即意识形态)”^①。可见他不仅肯定法国19世纪浪漫主义的历史进步性,而且认为它对当代的革命浪漫主义即新浪漫主义具有强烈的现实意义。苏联模式社会主义的失败及其导致的对马克思主义的信仰危机,急需一种19世纪浪漫主义运动那样坚持革命理想的新浪漫主义运动,才能挽救革命。

他想从19世纪浪漫主义那里继承的仍然是人本主义。因此他高度评

^① 列斐伏尔:《列斐伏尔文艺论文选》,作家出版社1965年,第213页。

价雨果等浪漫主义作家所创造的富含人道主义的理想形象。当然,新浪漫主义不是19世纪浪漫主义的照搬,而是有发展的。这种新的发展体现在列斐伏尔那里就是以“可能”为中心的反叛异化现实和面向人道未来这两方面的内容。可见,他的新浪漫主义与布洛赫的“希望”哲学一样,把理想寄予未来,所不同的是他不是以“希望”,而是以“可能”作为首要原则:“掌握在‘可能’手中的人,这便是革命浪漫主义态度的第一个定义,第一个判断。或者说是它的第一条定理也可以”。因为“可能”既是反对现状、走向未来的一种目的和趋势,又是立足于现实、从现实出发,具有走向未来的种种条件。他的“可能”原则是关注现实、反叛异化现实的,完全不同于有些旧浪漫主义逃避现实、把理想寄托在回归或倒退到远古、上古或中世纪。他主张新浪漫主义“正是以‘可能’的名义,宣称任何人间的东西都不能使它置若罔闻。它提倡了解:为了揭露人生的异化,首先要确定何为异化,并且对之加以了解。然而这些异化现象却躲藏了起来。它们成了异化了的、碎裂了的私人意识的秘密。揭开疮疤决不意味着对于人们的冷冷的蔑视,却正意味着对他们热烈的同情,包括他们的内在冲突在内,但这决不至于使我们接受他们异化的东西。革命浪漫主义调和了浪漫主义的反叛和全面的人道主义。它有的不是装模作样的激动,而是冷却——表面的冷淡——而这冷淡正是由于它从‘可能’出发,根本反对‘现实’”^①。

这段论述“可能”原则的话是十分重要的,至少有以下意思:(1)新浪漫主义的“可能”原则面向未来,摒弃向过去倒退;(2)“可能”原则决不回避现实,反之,极为关注人间现实;(3)关注现实首先要了解现实中的异化状况;(4)要揭露异化抨击异化;(5)揭露异化并非对人的冷漠,反之是对人的热烈同情,消除异化正是对人的全面关怀;(6)“可能”原则强调揭露现实中的异化,就是“根本反对‘现实’”,就是浪漫主义的反叛;(7)关注、揭露、消除人间现实的异化,就是寻求未来人性的复归,走向“总体的人”,因此,“可能”原则同时体现了“全面的人道主义”;(8)从“可能”原则出发,新浪漫主义综合、“调和了浪漫主义的反叛和全面的人道主义”。他还认为,拒绝“异化的形式”的“最为尖锐的意识”就是新浪漫主义或革命浪漫主义。

列斐伏尔提出新浪漫主义,也意味着他对当时苏联所谓的“社会主义

^① 列斐伏尔:《列斐伏尔文艺论文选》,作家出版社1965年,第214、223-224、219、224-225页。

现实主义”和卢卡契的“新古典主义”的不满。这种批评现在看来是相当敏锐、深刻且切中要害的。他对卢卡契的新古典主义也持批评态度,指出卢卡契的这种主张与一切古典主义美学主张的理想一样,追求协调与和谐,但事实上,现实中充满矛盾和不协调,因此新古典主义与异化现实不能兼容。因而,列斐伏尔称赞现代最重要、成功作品,如布莱希特的史诗剧所表现的,就是不和谐、就是紧张、矛盾、断裂。

列斐伏尔后期将美学批判的重点转向现代社会的日常生活和文化领域中的异化现象。他认为当代发达的资本主义社会已经导致消费主义的泛滥,人们日常生活的消费已被各种新的传播媒介所操纵,大众文化无孔不入,影像日益取代了文字,使原来丰富多彩的具有独立个性的审美情趣日趋公共化、单一化,繁多的符号体系将世界分割为碎片,造成日常生活领域的全面异化。他说:“在这里异化也是全面的。它笼罩了全部生活。”^①对当代资本主义社会日常生活领域异化现实的批判,目的是要引导人们摆脱“消费控制”,走向未来“可能”的非异化的道路,最终达到“完全发展了的、完全从异化中恢复了的所谓‘总体的人’”的浪漫主义美学目标。

他于1974年出版的《空间的生产》一书,成为20世纪空间理论的重要著作。在此书中,他反对传统社会理论单纯视空间为社会关系演变的容器,指出它是社会关系至为重要的组成部分,空间既是在历史发展中生产出来,又随历史的演变而重新结构和转化,他认为我们关注的空间有物质、精神、社会三种,并且将历史性、社会性和空间性联合论证在一个超学科的“三元辩证法”中,影响相当深远。

总的来看,列斐伏尔的新浪漫主义美学贯穿的是反对资本主义异化现实、追求人本主义或人道主义的基本思路,在“西方马克思主义”美学中具有重要的地位。但是他后期把人道主义原则与意识形态论截然对立却是不妥的。同时,他以“可能”为核心的新浪漫主义美学挽救革命、消除异化的企图,同布洛赫的“希望”哲学、美学(见本书第十三讲第一节)一样,具有明显的乌托邦色彩。

^① 陆梅林、程代熙编:《异化问题》下册,文化艺术出版社1986年,第222页。

第二节 费舍的新现实主义美学

恩斯特·费舍(1899—1972)是原奥地利共产党领导成员、重要作家、理论家、奥地利“西方马克思主义”美学的主要代表,其美学论著主要有《艺术和人类》、《论艺术的必然性——一种马克思主义的探讨》、《时代精神和文学》等。法国西方马克思主义美学家加洛蒂认为,马克思主义美学理论中,费舍是以布莱希特、阿拉贡等人为首的新现实主义美学理论“最光辉的代表之一”。

一、反异化的人道主义艺术观

费舍前期是接受了苏联马克思主义者关于文艺本质的意识形态论和阶级论的,后期则抛弃了这些观点而转向人道主义立场。正如所罗门所说,费舍一生的美学思想“先是脱离,然后又回到人道主义”^①。

费舍首先从古代优秀艺术至今仍有无限生命力这一事实出发,向经济基础决定上层建筑的正统的艺术意识形态论发出质疑,他说:“如果文学和艺术只不过是一定经济社会关系的思想的上层建筑,那么,艺术作品就会同它们的社会前提一起消亡;那么,石窟绘画,荷马史诗,哥特式基督蒙难像,文艺复兴时期的创造,今天我们看来就会毫无生命力。”^②但事实却恰恰相反,这些优秀的古代艺术并未随其赖以产生的社会经济基础和阶级关系的消失、改变而失去魅力,而是世代被人们欣赏、喜爱,获得了持久不断的人类性(人性),而那些变动不停的“过渡”的阶级性和阶级斗争,则只是永恒人性的一个个“面具”而已。他说得十分明白:“世界上存在的不只是阶级的对立,新旧社会制度的分裂,历史的中断,而且在一切阶级斗争中,革命中,社会制度的衰颓和瓦解中,还存在着人类作为一种‘连续’的发展”,“过渡的东西那些社会性格的面具——贵族,平民,资产阶级,无产阶级。永恒的,具有一切斗争意义即目标的,是人,是全宇宙的人。诗人,艺术家所创造的,与其说是受时间条件所限制的东西,不如说是预言性的贡献,是先见,是界限的超越,是尚未被发现的现实的发现。因此,文学和艺

① 所罗门编:《马克思主义与艺术》,文化艺术出版社1989年,第276页。

② 陆梅林等编译:《西方马克思主义美学文选》,漓江出版社1988年,第330页。

术只有一部分属于一定的社会经济关系的思想的上层建筑。在很大程度上,它们不只是这些关系的反映。它们在详尽地刻画今天的现象时,就把握了明天的现实,创造了这个现实,诗人,艺术家,不管他们的作品受社会条件多少限制,不管他难免有派别之见,在一种极为特殊的意义上,是人类‘连续’的承担者。”^①

这段话十分重要,是费舍艺术本质观的简要概括:(1)他承认艺术“一部分属于”上层建筑的意识形态,受经济关系与社会条件的制约,就是说,他部分地有条件地承认用唯物史观解释艺术的合理性;(2)但是同时认为,只用意识形态论解释艺术是远远不够的,因为“在很大程度上”艺术“不只是”社会经济关系的反映;(3)艺术尽管受特定社会条件的限制,但在根本上是超越时代、历史的,普遍(宇宙)的人类“连续”的承担者;(4)与阶级性相比,这种普遍、永恒的人性才是艺术更根本的特性;(5)艺术之所以超越现实关系,还在于艺术是一种具有超前性、“预言性”的“先见”,它能超越现实界限,“发现”、“把握”和“创造”“明天的现实”。费舍通过对意识形态论的部分批评而输入了其人道主义思想,力图用这种超越时空的人类性去补充唯物史观,达到二者的调和。应当说,这种尝试不无道理,它确实能解释单纯的意识形态论难以说清的许多艺术和审美现象。

同时,费舍对艺术的“预言性”的揭示,也为其艺术批判异化现实的功能理论作了铺垫。在他看来,人在改造外部世界即通过劳动改造自然和改造社会的过程中,造成了原初和谐统一的人与自然、人与人、人与社会之间关系的破裂和异化,劳动从人性化的个人活动异化为灾难,人脱离自然界成为人的过程也成为人破坏与自然、社会统一关系的“原罪”。这样,人的现实存在就成为一种异化的存在,正如费舍所说,“人通过他的劳动,破坏了他与大自然的统一。他施加暴力于自然,而畏惧自然的报复。由于不断增强的劳动分工,由于权威的兴起,人们分为统治者与被统治者,服役者与享受者,有产者与无产者”,“原罪就是人之成为人这一事实”^②。很明显,在费舍看来,人类的文明史,特别是阶级社会的历史,实质上就是一部人与自然、与社会相异化的历史,这在20世纪发达资本主义社会利用高科技走向现代化的过程中表现得格外突出,“巨大的分工、专业化,劳动的原子能

① 陆梅林等编译:《西方马克思主义美学文选》,漓江出版社1988年,第331-332页。

② 《艺术对抗意识形态》,伦敦1969年,第76页。

化,以及共同安排工作,必须依靠别人,人口的集中和生活的社会化等现象,却在我们20世纪的人身上打下了烙印,科学的直接和间接的影响,受技术控制的各种娱乐——电影,广播,电视等等——的感染力,现代化的摩天楼,这一切构成了新的现实,并且还在铸造这个现实”,这是一个“被社会矛盾撕得四分五裂的世界。”^①可以想见,在费舍心目中,异化如同基督之原罪一样伴随和贯穿人类的文明史,也渗透在现实中。

与此同时,费舍却认为艺术具有对抗、批判异化的本性。他认为,艺术能超越今天的异化现实,“预见”消除了暂时的异化现象,预示了美好未来,这种“预言性”是艺术保持对异化现实进行批判的重要原因;另外艺术的本质是人类的想象活动,想象的本质则是对未来的“期望”,这成为人类对抗和批判异化现实的强大动力。虽然,这种想象表面上是对远古时代非异化世界的“回忆”,但在人类艺术中,“对于一个失去的乐园,一个黄金时代,一个劳动不是灾难而是人性化的个人活动的时代的回忆,成了想象取之不尽的源泉”,但实质上,“想象期望一种更加新的过去的条件”,在更高阶段上回归类似过去那种非异化条件的“期望”,“期望始终是那种回顾仿佛是黄金时代的过去的结果。”^②这里,费舍用艺术的想象和期望的性质,说明了艺术的反异化特征。总起来看,费舍是从人本主义立场出发,把艺术作为人类对抗、消除现实中种种异化的想象和期望活动,在此意义上,艺术是人类所参与的认识和改造世界的活动的重要组成部分。所以,费舍指出:“艺术之所以必要,在于人类能认识和改造世界。艺术之所以必要,也在于它所固有的魅力。”^③

二、对现实主义的重新阐释

费舍的艺术观既然立足于人本主义,旨在对抗和消除现实的各种异化,创造未来大量非异化的新现实,那么,合乎逻辑的推论便是,他必然主张关注、把握和表现现实的现实主义艺术。事实也正是这样。然而,当时卢卡契等人力倡以19世纪风格为典范的古典式现实主义,而苏联推行的社会主义现实主义在内容与形式两方面也都过于陈旧,对此,费舍指出,当

① 陆梅林等编译:《西方马克思主义美学文选》,漓江出版社1988年,第308页。

② 《艺术对抗意识形态》,伦敦1969年,第77页。

③ 《论艺术的必然性》,伦敦1963年,第14页。

卢卡契和苏联的社会主义现实主义倡导者们“以 19 世纪的风格向他们谈论 20 世纪时,他们厌倦地转过身去”^①。这是因为 20 世纪的现实发生了重大变化,苏联已进入社会主义,但卢卡契和主张社会主义现实主义的人却“只承认 19 世纪资产阶级世界遗留下来的语言、艺术形式和表现方法才能再现社会主义世界,这是令人奇怪的”^②。众所周知,卢卡契的“伟大的现实主义”主张,是以恩格斯有关“真实地再现典型环境中的典型人物”的论述为依据的,突出强调艺术家真诚地、忠实地再现现实,并以巴尔扎克等 19 世纪作家的作品作为现实主义“风格”的楷模和标准。而在费舍看来,卢卡契对现实主义的这种理解过于狭窄,也过于僵化。费舍认为,现实主义在美学上主要应指对现实所采取的一种“态度”,而不应看做表现现实的一种固定“风格”(形式方法)。而卢卡契等人恰恰对这两者有所混淆,以至于对现实主义的正确定义作出片面的解释。他指出:“正确的定义也可能得到错误的诠释,而含混则可能孕育误会。在 19 世纪,为反对唯心主义、浪漫主义以及其他倾向,在‘现实主义’的名目下,发展了一种非常明确的文学艺术倾向。但这种现实主义不仅是一种态度,它同时也是一种风格;这不仅意味着采取一种批判的态度,而且也意味着要采取十分确定的表现方法。”^③苏联的社会主义现实主义也取类似的立场,把从巴尔扎克到托尔斯泰的现实主义“风格”即表现方式、方法、语言等形式当成固定不变的东西,要求艺术家用来描绘 20 世纪变化了的新现实。

针对上述当时在马克思主义美学界流行并占主导地位的观点,费舍认为有必要对现实主义重新作出阐释,阐释的中心问题是:“何谓现实主义?何谓现实性?”^④

首先,费舍“现实主义”是从广义的,亦即从对现实的态度来阐释的。他说:“我们把任何一种努力表现和把握现实的艺术和文学都视为现实主义”^⑤;又说:“现实主义的广义包括一切承认客观现实存在,并且企图运用各种不同的方法和风格去再现它的文学艺术。也许应该在这一点上取得一致的意见:即承认一切为真理服务的艺术是现实主义的。承认一切把现

① 陆梅林等编译:《西方马克思主义美学文选》,漓江出版社 1988 年,第 304 页。

② 陆梅林等编译:《西方马克思主义美学文选》,漓江出版社 1988 年,第 307 页。

③ 陆梅林等编译:《西方马克思主义美学文选》,漓江出版社 1988 年,第 323 页。

④ 叶庭芳编:《论卡夫卡》,中国社会科学出版社 1988 年,第 505 页。

⑤ 叶庭芳编:《论卡夫卡》,中国社会科学出版社 1988 年,第 507 页。

实淹没在迷雾和奇谈怪论之中的艺术,一切歪曲现实的艺术是反现实主义的。”^①这里,费舍的现实主义定义是广义的,涵盖面是十分宽的,其要点是:(1)现实主义是对现实的一种态度,而不是表现现实的具体方式、方法即“风格”;(2)现实主义作为态度,应当“承认客观现实存在”,而不应当掩盖和“歪曲”它;(3)这种现实主义态度也就是“为真理服务”的态度;(4)艺术把握和表现现实的风格、方式、方法则是变化的,多样的,不拘一格,不应定19世纪或巴尔扎克的现实主义风格于一尊。由此可见,费舍对现实主义的阐释与卢卡契狭义的古典式理解确有重大区别。

其次,费舍对现实主义“现实性”从辩证发展的角度作了新的阐释。他指出,“现实从来不是现成的东西,现实是未完成的东西,是打开的东西,不是固定的状态,而是一个过程。在正在消失的现实中,已有新的真实在形成”^②。因此,现实主义艺术就要努力再现这个不断变动、发展着的现实,才会具有真正的现实性,而不应只满足于对过去已完成的事物作固定不变的表现。出于对现实主义和现实性的这种新阐释、新理解,他提出了一种不同于传统现实主义的新现实主义。

三、倡导新现实主义

费舍提出和倡导的新现实主义,与传统的19世纪的现实主义相比有哪些“新”特点呢?

第一,新现实主义着重表现20世纪的“新现实”。费舍认为,与19世纪相比,20世纪是个“革命世纪”,20世纪人类社会所处的“新现实”,出现了过去所没有过的许多“共同因素”,这与19世纪个人活动之间联系并不紧密的情况已不可同日而语,于是,形成和造就了一批适合于发达工业社会,适应于技术运动的新型的人。

第二,新现实主义立足人道主义,表现、揭露和抨击当代现实中的全面异化现象。费舍不仅认为异化伴随着人类文明史,而且较早察觉到20世纪资本主义发达工业社会时代随着现代化进程加快,人类异化的全面化会加剧。这就是新现实主义所面对的、所要把握和表现的现实。

第三,新现实主义面向未来,从发展中把握和再现现实。如前所述,费

① 陆梅林等编译:《西方马克思主义美学文选》,漓江出版社1988年,第323-324页。

② 叶庭芳编:《论卡夫卡》,中国社会科学出版社1988年,第506页。

舍把现实看做变动、开放、未完成和面向未来的现实,因此,新现实主义就必须遵循现实的这一特点,辩证地去把握和表现它。具体说来,他要求新现实主义应从动态发展中把握现实社会,艺术家应有发现和展现未知现实的未来发展的预见性。

第四,新现实主义自觉吸收包括现代主义艺术在内的各种20世纪新的艺术表现形式、方法、语言,以创造适合把握和表现20世纪“新现实”的新形式、新方法。

概而观之,费舍倡导的新现实主义艺术,是以人本主义为基础,批判“日益违背人的本性”的异化现实。从动态发展中把握现实,并融化、吸收现代主义经验,创造适合表现20世纪新现实的新形式、新语言的艺术。他对现实主义的新解释立意较高,视野较宽,颇富敏锐的现代意识。但他力图调和艺术人本主义与意识形态论,用人道主义补充唯物史观的决定论观点,并不十分成功。

第三节 葛兰西的文化美学思想

安东尼奥·葛兰西(1891-1939)是意大利共产党的创始人之一,杰出的哲学家和文学理论家,其思想受克罗齐的深刻影响。1915年大学毕业后成为职业革命家,1926年被意大利法西斯政府逮捕,在狱中度过近11年,并以坚韧的毅力在狱中写下了近3000页的《狱中札记》(1947)和《狱中书简》(1947)两本著作。他探讨的核心问题是寻找适合于发达资本主义国家内的马克思主义的理论武器。

一、以实践为核心的一元论哲学

葛兰西认为马克思主义哲学的实质是实践哲学。在狱中,他为了避免法西斯的检查,就用“实践哲学”一词代替“马克思主义”。他指出:“在哲学中,统一的中心是实践,也就是人的意志(上层建筑)与经济基础的关系”^①。这里,他对实践的理解超越主体见诸于客体、主观思想对客观思想的改造的观点,而突出强调实践的社会历史内涵,认为实践不仅仅或主要不是主客体关系的体现,而是上层建筑与经济基础的统一。上层建筑就是

^① 葛兰西:《狱中札记》,人民文学出版社1983年,第84页。



安东尼奥·葛兰西

社会历史的人的意志(主观)的体现,经济基础就是被历史化了的(客观)物质世界,实践活动则能将这两个对立面统一起来,解决这一矛盾,因而是两者之间的中心环节。据此他提出不同于传统马克思主义唯物史观的实践一元论。一般认为,唯物史观是在唯物主义基础上的一元论,是强调经济基础对上层建筑一般的决定作用的一元论。其实,这也是马克思的本意。即使在他早期的《德意志意识形态》中,马克思也把自己的唯物史观称为“实践的唯物主义”,显然其实践哲学仍然是唯物主义的一元论。

但葛兰西却说:“实践哲学的创始人决不把自己的思想称作唯物主义,在谈到涉及唯物主义的时候,则主张应该加以批判,应该加以严肃认真的批判”^①。这显然不符合马克思的原意。葛兰西进而论述了其实践一元论的基本主张,其主要内容是:(1)实践哲学即重视行动的哲学;(2)这种行动是人的历史行动,而不仅是一般改造自然的行动;(3)但实践哲学不是“纯粹的”行动的哲学,而是以实践(行动)为中心统一上层建筑与经济基础的哲学;(4)这种通过实践达到的上层建筑与经济基础的统一,便是以实践为基础、为中心的一元论哲学;(5)实践一元论既超越唯心主义,又超越唯物主义,克服了两者的片面性而达到两者的综合。

平心而论,葛兰西的实践哲学有其发展马克思主义的合理方面。首先,他将马克思主义哲学的实践范畴从一般的认识论范畴上升到本体论范畴,作为人与世界关系的核心和基本存在方式,以此为基石构建本体论的哲学,这一思路是马克思在《关于费尔巴哈的论纲》和《德意志意识形态》中提出来的,葛兰西将此一思想具体化了。其次,他把社会历史内涵作为实践范畴的主要内容,改变了过去把实践只看做一般唯物主义联系人与自然、主观与客观之间的中介的非历史观念。其实马克思在《关于费尔巴哈的论纲》中已明确地把实践看成社会实践,他的实践唯物主义不是一般唯物主义或唯物主义认识论,而是一种新的历史观,即唯物史观,所以实践范

^① 葛兰西:《狱中札记》,人民文学出版社1983年,第174页。

畴一开始就历史化了。再次,他把实践范畴历史化了的目的,是要将它作为解决上层建筑与经济基础矛盾的中介,这是他独创的观点。他的文化学思想即由此生发出来。应当说,到此为止,葛兰西的实践哲学是正确的,符合马克思主义并有所发展和创造。

问题在于,他提出的实践一元论的历史观却偏离了马克思主义的唯物史观。在历史观上,他用实践一元论取代了唯物主义的一元论。表面上看,他貌似中立,既超越唯物主义,又超越唯心主义,不偏不倚;实质上,他在上层建筑与经济基础的关系上,否定和取消了经济基础一般的决定作用,即否定和取消了这一历史观的唯物主义根基。他在这二者之间不分主次,不分决定与被决定,似乎上层建筑与经济基础在推动历史发展时所起的作用不相上下,两者都是历史运动同等重要的因素,实际上陷入折衷主义立场,其结果必然通向以文化作为解释历史的核心因素的唯心史观。

二、以实践哲学为基础的文化学思想

从实践哲学出发,葛兰西提出了一个大“文化”的概念,它包容的范围较宽,把各种世界观、思想体系乃至整个意识形态都包括在内,是支配人们一切行动(实践)的意志和力量;但“文化”仍是精神性的,不包括我们今日所说的物质文化的含义。在他心目中,道德、宗教、哲学以及一切人们对生活、对人的观念,规范人们全部社会行动(实践)的准则都属于文化。特别值得注意的是,葛兰西的文化概念还包含着统一民族和人民的思想,规范他们全部行动的含义。他要求这种“彻底的、统一的”文化渗透和普及至“整个民族”,成为他们生活方式和社会行动(实践)的准则。这样,他的大文化概念不仅包容的范围大,而且带着指导支配人们实践活动的巨大力量。这样,他那建立在实践哲学基础上的文化学思想,反过来充实了他的实践哲学,成为其实践哲学最重要的部分。

基于对文化的这种实践性理解和对实践哲学的文化阐释,葛兰西强调了文化问题在变革旧的社会关系建立工人阶级国家的过程中的紧迫性和重要性。他看到工人阶级在变革资本主义旧的生产关系的过程中随着阶级力量的壮大,工人阶级的新文化也正在崛起和走向成熟,尤其预测到工人阶级夺取政权以后文化问题的复杂性与紧迫性更为突出。他是把文化问题当作无产阶级革命极端重要的课题来思考的,当作夺取政权和巩固政权的一个关键问题来探讨的。考虑到他意大利共产党领导人的身份,他的

文化学研究是紧密联系意大利工人阶级的革命实践的,而不是学院派的纯学术思考。

葛兰西还特别论述了“霸权”或“领导权”问题,这对于后来西方的文化研究发生了至关重要的影响,后来的(譬如英国的)文化研究者吸取葛兰西的霸权理论来研究文化现象,认为文化霸权是不同社会阶层之间进行斗争、对话、妥协的场所,出现了文化研究中所谓的“葛兰西转向”现象。

“霸权”或“领导权”是葛兰西论述阶级的政治领导权与文化问题的关系时,针对阶级文化统治问题提出的理论概念。葛兰西认为任何一个阶级或历史集团,任何一种确定的社会秩序,不仅需要国家机器的强制性统治,而且需要思想文化方面的非强制性统治。这就是所谓的“领导权”(现在通译的“霸权”)问题。不仅如此,他还论述了霸权问题对一般阶级社会(包括资本主义社会)的重要性。他认为,统治阶级为了确保他们在社会和思想文化上的领导地位,是利用霸权作为手段,劝诱被统治阶级接受其道德、政治和文化观点及价值。葛兰西认为这正是19世纪资本主义社会的特征。霸权概念的关键不在于它对于大众的强迫性或强制性,不在于被统治者的一味屈从,而在于通过被统治者的积极参与,而被同化到统治阶级的权力话语之中,似乎是不自觉地接受统治阶级的领导。为什么会这样呢?一个重要原因在于实现这种霸权的形式是文化的实践性。在葛兰西那里,政治霸权(领导权)会通过文化霸权体现出来,而文化霸权就是指意识形态领域的控制权。当然这种霸权的实现需要不同阶级之间作出妥协,因此霸权乃是不同社会阶级妥协和协调的场所。对于统治者集团而言,它或许要作出某些牺牲譬如经济方面的牺牲,从而获取霸权,“但是没有疑问这些牺牲妥协不能触及本质的东西”^①。

三、倡导“民族—人民的文学”

由上述实践哲学的文化学立场出发,葛兰西提出创建包括新的文学艺术在内的新文化,使之成为指导、支配人们实践行动的指南。建立新文化的过程是一个在人们心灵中破旧立新的革命过程,也是一个发生在思想感情层面的辩证综合过程。为此,他借用亚里士多德悲剧理论中的“卡塔西斯”即“净化”的概念,认为“‘卡塔西斯’因素的确立就成为全部实践哲学

^① 葛兰西:《狱中札记选集》,伦敦1971年,第161页。

的出发点,卡塔西斯过程是与完成每一个辩证法发展阶段的综合的链条相吻合的”,从而他把创建新文化落实到向人民传播灌输新思想、净化其心灵的“卡塔西斯”过程中,这是葛兰西文化学的独创理论。

在此基础上,他提出建立“民族—人民的文学”的美学主张,意在彻底改变“民族”与“人民”的分离与对立,使知识分子的立足点转移到人民这一边来,使“民族”概念立足于“人民”基础之上,使民族文学真正成为人民的文学。而要建立“民族—人民的文学”,关键是要有一支与人民大众心连心的作家队伍,他寄希望于工人阶级,要求培养一支人民的知识分子队伍,在包括文学在内的各个方面与人民结合在一起,做人民的代言人。

为此,他强调了三个方面:第一,重视文学与现实、与政治的关系,认为文学应揭示和表现现实生活的本质,文学总是表达某种政治倾向,通过情感和伦理观念的表达使欣赏者感受到作者特定的政治态度,但不能将文学与政治等同,因为文学艺术具有自己的审美品质,政治审美品质的集中表现就是文学艺术具有艺术形象。第二,主张历史内容与美的形式的统一。认为应从“审美”和“历史”两个层面来揭示文学内容与形式之间的关系,反对只强调内容的机械看法,也反对只强调形式的形式主义观点,认为优秀作品应将内容与形式天衣无缝地结合在一起,主张从“审美”和“历史”两个层面来认识作品内容与形式之间的关系,认为文学应既有深厚的历史内容,又能通过各种艺术手段把这些内容恰到好处地表现出来,使之具有高度的审美价值,使人得到审美快感。第三,坚持真善美统一,通过对意大利文艺批评的历史经验的总结,特别是通过对克罗齐和德·桑克蒂斯批评加以比较,进一步深化了文学批评应熔道德、情感批评与审美批评于一炉的观点。

总之,葛兰西结合意大利实际情况,以实践哲学为基础,提出的文化学美学思想,包含着许多深刻而有影响的理论观点,在某些方面继承和发展了马克思主义美学理论。特别是其“霸权”概念的提出和论述,产生了极为深远的影响,对当代的文化研究和批评理论影响尤其巨大,被称之为“葛兰西转向”。但是其实践一元论哲学亦有偏离唯物史观的失误,而且限于狱中这一恶劣的写作环境,他对不少重要的美学和诗学问题未能充分论述,有些观点也存在片面性。

第四节 阿尔都塞的“结构主义的马克思主义”美学

路易·阿尔都塞(1918—1990)阿尔及利亚裔法国思想家,是20世纪六七十年代风靡欧美的“结构主义的马克思主义”的代表人物。阿尔都塞一生著述甚丰,代表作有《保卫马克思》、《列宁和哲学》、《政治和历史》等;美学论著有《抽象派画家克勒莫尼尼》、《就艺术问题给安德烈·达斯普尔的回信》、《思想和思想状况的注释》等。



阿尔都塞学习过的巴黎高等师范学校

一、“结构主义的马克思主义”产生的背景

二战以来,在“西方马克思主义”研究中,大致出现了两种思潮,“人道主义马克思主义”思潮和“科学主义马克思主义”思潮。在20世纪60年代以前,前者几乎席卷了西方所有的马克思主义流派。不少马克思主义学者热衷于探讨一种把“人放在首位”的、以“异化理论”为核心的“新马克思主义”。1932年,马克思的《1844年经济学哲学手稿》公诸于世,使这些“西方马克思主义”学者备受鼓舞,因为他们在马克思的这部早期著作中找到了他们所需要的直接的理论根据。这些学者共同的观点是,《手稿》的“中心思想”就在于否定马克思在后期论著中所确认的“把通过剥夺剥夺者所实现的生产资料的社会化和废除剥削看做是历史的真正目的”,而把“人的本质的全面实现和发展”作为“历史的真正目的”。于是这些“西方马克思主义”学者认为,应该把《手稿》之前的马克思与《手稿》之后的马克思区分开来,认为前者是代表了真正的“人道主义的马克思主义”,后者则代表了非真正的“唯物主义的马克思主义”。这样就开启了把马克思主义发展史上的不同时期割裂开来和对立起来的先例。这些学者尽管政治立场、思想倾

向不一,共同点都是“暴露马克思主义的黑格尔来源”,强调辩证法的主观方面,打着“重视人”的旗号夸大(主体)的作用,以便对马克思主义作出“人道主义”的解释。

“科学主义马克思主义”思潮则相反,竭力反对把马克思主义人道主义化、黑格尔化的倾向。阿尔都塞就站在科学主义一边,强调马克思主义与黑格尔的彻底决裂,声称要把黑格尔的影响从马克思主义中清除出去。他写了《保卫马克思》等著作,声称要捍卫马克思主义的历史科学和马克思主义的哲学,清除“前马克思主义”的意识形态。他在这方面的“保卫”活动包括:揭示马克思思想发展中“认识论的决裂”,表明马克思早期著作的意识形态论题与以《资本论》为代表的马克思成熟期著作的科学论题之间的根本区别。他声称马克思早期论著中的理论不能算作马克思主义,《1844年经济学哲学手稿》是属于马克思思想的“黎明前的黑暗的著作”。阿尔都塞还认为,在青年马克思的思想和成熟期马克思的思想之间,存在着一个“认识上的决裂”,是两个在思想上互不相干的时期,而马克思从前期向后期转变的标志是:无情地批判人的哲学。因此,马克思主义不存在人道主义的内容。这样,阿尔都塞就从否定传统人道主义方法论基础开始,走到了否定马克思主义包括的人道主义的内容,并把马克思主义称作“理论上的反人道主义”。

为了从科学主义立场去阐述马克思主义,他多方面地吸收和借鉴了从索绪尔的结构语言学到弗洛伊德、拉康等人的无意识心理结构等结构主义思想和理论框架,形成了结构主义的马克思主义美学。

二、寻求艺术的定位:在与意识形态和科学的结构性关系中

阿尔都塞从实践的社会结构论出发,在与意识形态和科学的结构性关系中为艺术定位。他的结构主义的马克思主义把认识看成是实践,是生产。阿尔都塞首先为实践确定了新的内涵。他认为社会结构是由许多不同却又相互联系的实践的层次所组成,其中有物质生产实践、政治实践、意识形态实践、理论实践等,不同的实践领域组成了社会的整体结构。他所说的实践,是指任何把所给予的一定的原料改造成一定的产物的过程。所谓意识形态实践即对“人的意识”的“加工”^①。他在论及意识形态时说:

^① 阿尔都塞:《保卫马克思》,商务印书馆1984年,第139页。

“很明显,意识形态(作为一种集体的表现形式)为了塑造人改造人,使他们适应生活环境的要求,在任何社会中都是不可缺少的,即使将来的无阶级社会正是在意识形态中体现其与客观世界是否符合的关系,也正是在意识形态中,并通过它去改造人们的思想意识,即他们的态度和行动,以使他们适应生活环境并胜任肩负的任务”^①。可见,他的意识形态论特别强调意识形态对个人意识的能动、改造作用,而不强调对社会存在的反映和被社会存在所决定的性质。

在阿尔都塞看来,一方面艺术并不直接就是意识形态,但艺术却以意识形态为对象和材料,艺术实践是对意识形态的加工和改造;另一方面,艺术,主要是真正的艺术却又能引导人们接近科学的认识。因为阿尔都塞把社会划分为一个不同实践领域的总体结构,所以他努力寻找艺术、意识形态、科学三者之间的联系和区别。他指出,它们都分别对某种既定的原料进行加工,并把这些原料制成特定的产品,所有这些产品都具有特定的效果,意识形态为想象性效果,艺术为审美效果。美学就是对于审美效果的研究,但也不能孤立地在艺术领域内进行。因为,艺术的审美效果固然存在于自身的结构之中,但是,一件艺术品的自身局部结构又要受制于社会组织的全面性的结构。对艺术的审美效果的认识,必须在全面性的结构,即科学、意识形态、艺术的结构关系中去确立。

从其由诸种实践组成社会整体结构的观点出发,既然艺术实践及其效果不能脱离社会整体结构来理解,那就必须通过考察艺术与意识形态、科学等实践的结构关系,才能确定艺术的性质。

先看艺术与意识形态的关系。如前所述,他的意识形态论把意识形态的自主、能动性推到极点,甚至把意识形态实体化、客体化、现实化。他认为意识形态本身是一种实践,是人类世界的一个客体和现实,它笼罩并决定着每一个个人的思想和行动,渗透于一切人类活动之中,无人可以摆脱其影响。艺术就是意识形态支配下的人类活动和体验之一。这是说的艺术受制于意识形态的一面。但他分明又不承认艺术属于意识形态,特别认为真正的、伟大的艺术不属于那种“意识形态国家机器”制造的意识形态,而有其独立的、偏离意识形态的另一面。

再看艺术与科学的关系。在阿尔都塞的社会结构中,艺术、意识形态、

^① 阿尔都塞:《保卫马克思》,商务印书馆1984年,第242页。

理论都是实践,其中理论实践又有非科学的意识形态的和科学的超意识形态两种。阿尔都塞是贬低意识形态理论而推崇科学理论的,认为只有科学才揭破意识形态的虚假性,提供对现实正确的认识,引导人们走向真理。艺术和科学都以意识形态作为加工的对象和材料,但加工的方式不同,前者以“感觉”的方式,后者以概念、思维的方式,加工后的产品也不同,科学提供对现实的正确认识,艺术并不直接提供认识,但却以感性方式引导人们接近正确认识。

由此可见,在社会整体结构中,阿尔都塞是把艺术活动置于意识形态与科学实践的中间,认为艺术与意识形态和科学都有密切、特殊的关系,又与两者不同,但在他心目中,真正的、伟大的艺术则有超越意识形态而向科学靠拢的趋向。

三、距离和不在场:艺术的特性和审美效果

阿尔都塞在建构其美学理论时,同样着眼于艺术、意识形态和科学三者之间的关系,强调艺术摆脱意识形态的影响而走向科学。他对于伟大艺术及其审美效果的认识,正是基于它们对意识形态的现实偏离、决裂和超越,以及向科学认识的靠近。

首先,他强调艺术不同于科学认识的“感觉性”特征:“艺术的特性是‘使我们看到’、‘使我们觉察到’、‘使我们感觉到’某种暗指现实的东西”,即艺术是以“感觉性”形象体验的方式而不是以概念性的逻辑思维方式来“暗指现实”的,这种感觉的、形象体验的方式是“艺术的特性”,是与科学认识不同之处。

其次,他论述了艺术与意识形态之间既合又分的复杂关系,认为艺术描写的感性形象不是直接指向外在于人的思想的客观现实,而是经意识形态过滤、折射的“意识形态的现实”。这样艺术与现实的关系(艺术→意识形态→现实)标明艺术与现实隔着两层,而艺术直接诞生于意识形态并被意识形态所浸透,这是问题的一面。另一面是,真正的艺术则要脱离和超越意识形态,引导人们看到意识形态与真正现实的距离,这就能冲击虚假的意识形态。

再次,他强调艺术不能把意识形态的表象直接简化为意识形态。艺术的审美效果,是指在作品中存在着艺术家的个人意识同暗指现实的意识形态的内部距离。上述意识形态与现实的距离正是通过这种内部距离折射

出来的。他由此解释了“为什么巴尔扎克尽管有他个人的政治选择,仍然能‘使我们看到’以批判的形式表象的资本主义社会的‘体验’”^①的问题。认为巴尔扎克在其作品中坚持了反动的政治立场,而正因为他坚持了个人意识对社会意识形态的分离,才在作品中制造了意识形态与现实之间的距离,从而使读者能将现实与巴尔扎克的个人意识相对照,“看到”、“感觉到”、“体验到”作品中“暗指的”“意识形态的现实”,即资本主义必然取代封建贵族的现实关系。阿尔都塞认为,艺术提供的这种意识形态和现实间距离的感觉,以及读者通过欣赏艺术作品产生的摆脱、超越意识形态束缚的冲动,正是艺术特有的审美效果。

又次,阿尔都塞强调了审美效果的“不在场”特点。他认为,文学作品中,已描写出的形象只是表层结构,深层的无意识结构却体现为“不在场”,但“不在场”并非不存在,它留下的痕迹就是作品内容与作者个人意识之间的距离及其所折射出来的意识形态与现实间的距离。因此,要真正感知艺术的审美结构和效果,就不能停留于艺术作品提供的表面形象,而应把握住那些“不在场”的“症状”,即作品未具体描绘和展示的东西,作品中的空白、无和沉默。

综上所述,阿尔都塞的审美效果论,实质上仍围绕艺术与意识形态、与科学的结构关系来展开。他的“感觉”论正确地揭示了艺术的特征,划清了艺术与科学认识的界限,而他的“距离”论和“不在场”论则主要强调了艺术与社会意识形态的疏离和对立,指出只有冲破意识形态的束缚,艺术才能把握真正的现实关系,从而向科学和真理靠近。他的“不在场”论,对其他结构主义乃至后结构主义思潮产生了重要的影响。

总之,阿尔都塞的美学理论用结构主义方法,在与意识形态和科学的结构关系为艺术定位,强调艺术与意识形态的复杂关系,分析了艺术品内部意识形态的无意识特征,具有理论上的独创性和开创性,这对于庸俗或机械的马克思主义论者把艺术当作政治宣传工具的论调,显然是有力的批判。但是,阿尔都塞把艺术的源泉放在意识形态之中,割裂了艺术同社会生活的直接联系,又使他陷入唯心主义的泥坑。另外,他把艺术和审美的特性仅放到艺术作品对意识形态的表现层次上分析,脱离了艺术的美感功能去讲审美效果,显然也是不合艺术规律的。

^① 陆梅林等编译:《西方马克思主义美学文选》,漓江出版社1988年,第520页。

第十三讲 西方马克思主义美学(中)

本讲我们主要介绍“西方马克思主义”美学中最为重要的部分——法兰克福学派的美学思想。法兰克福学派 20 世纪 20 年代形成于德国,是以在法兰克福社会研究所从事研究工作的一批学者为主要成员而得名的。前期主要代表有霍克海姆、布莱希特、本雅明等人,布洛赫虽然不是该学派的正式成员,但与该派关系密切,这里把他也放在该派中加以叙述;后期或跨前后期的有阿多诺、马尔库塞、弗洛姆、哈贝马斯等人。他们的共同特点是以社会哲学为主要研究方向,高举马克思批判理论的大旗,提出和推行“社会批判理论”,作为分析当代资本主义社会,批判其异化和反人性的武器。这一基本理论取向也贯彻、体现到他们的美学思想中。下面重点介绍布洛赫、本雅明、阿多诺、马尔库塞、哈贝马斯等五位法兰克福学派重要代表的美学思想。

第一节 布洛赫以“希望”为核心的乌托邦美学

恩斯特·布洛赫(1885 - 1977)生于德国一个犹太家庭,与法兰克福学派关系密切,对该派后起的成员发生过重要影响。他的主要著作有《乌托邦精神》(1918)等。

一、以“希望”为核心的乌托邦哲学

布洛赫的《乌托邦精神》成于一战期间,当时他敏锐地感受到了资本主义生活和文化的市侩气与伪善性严重地压抑着人和人的个性,人们被封闭在“此刻”的黑暗之中,失去了与世界抗争的力量。由此他认定资本主义社会从美学和人类学观点看失去了存在的原因和价值,从而转向马克思主

义,因为他认为马克思主义与他的乌托邦理想是一致的,只是在预期一个可能而尚未实现的未来方面还不够大胆。该书并未提供一个乌托邦的蓝图,而主要是论证乌托邦精神在当代世界的可行性,强调人是乌托邦的主体,是“尚未”实现的可能性的焦点。“尚未”(not yet)是指现在尚不存在或仅部分存在而未来可能存在或完整存在的东西。因此,人与世界皆处于“尚未”完成、向未来敞开的开放性过程之中,人本质上不是生活在过去和现在,而是生活在未来。所以哲学的任务不是描述现状而是唤醒生活,催生一个尚处于潜在状态、要靠人的首创精神才能出现的新世界。他在其巨著《希望的原理》中集中研究了人的最深刻的“希望”的内容与形式,进一步认为,资产阶级哲学死缠住既定的现有的“事实”不放,无法把握尚未实现的“希望的原理”,而马克思主义正体现了“希望的原理”和实践行动,因此,以“希望”为核心的乌托邦哲学,才是真正的马克思主义哲学。

布洛赫认为,希望是人类追求美好未来的人性的本能冲动,乌托邦是人类和宇宙自身运动走向完美境界的终极追求。它体现在基督教神学理想中,也体现在历代伟大的哲学中:“美好的新东西从来不是全新的,……指导伟大人类解放运动的一切乌托邦式的向往,都源于《圣经》的《出埃及记》中关于救世主的几章。而构成希望、渴望和归家本能的‘有’与‘无’的临界点,一直活跃在伟大的哲学中。它不仅活跃在柏拉图的生命本能中,而且也活跃在亚里士多德的物质是存在的可能性这一深刻概念中,它也活跃在莱布尼茨的倾向概念中。希望也是直接地跃动在康德关于道德意识的主张中,它还活跃在黑格尔历史辩证法里绝对精神的运动之中。”^①但他认为,虽然“乌托邦思想表现了贯穿全部人类历史的期待的倾向。然而,只有马克思主义才具体地表达了它,这显然是因为马克思主义揭示了现实的可能性”^②。这里,布洛赫明显地误读了马克思主义,即把马克思主义的核心与基督教神学思想混淆起来,难怪杰姆逊会认为布洛赫不是一位马克思主义哲学家,而是“一位革命的神学家”^③。

在布洛赫看来,乌托邦哲学的核心范畴就是“希望”,而希望乃是对世界未来可能面貌的揭示。整个人类和宇宙总体上都是在向一个完美境界

① 布洛赫:《希望的原理》第1卷,柏林1954年,第17页。

② 布洛赫:《论卡尔·马克思》,纽约1971年,第136页。

③ 参见《马克思主义与形式》,普林斯顿大学出版社1974年,第117页。

演进,但这完美境界是属于未来的而不属于现实。他心目中的乌托邦是人与自然、人与人和谐统一的人道主义乐园:“社会化的人类与人类化的自然结成联盟,将把世界变成一个真正的家”;“在终极上是明显的自然,和在终极上是明显的历史,都同样处于未来的地平线上”^①。这种思想显然直接受到马克思《1844年经济学哲学手稿》中那种实现人本主义与自然主义统一、最终解决“历史之谜”的共产主义理想的启示,也受到马克思用这种共产主义“未来”对抗资本主义现实中的劳动异化的思路的影响。人在实现自然的人化的历程中,造成了人自身的异化,这正是布洛赫所说的现实的黑暗时刻的真意。人在征服自然的同时却又被人征服自然的手段所控制,仍然是自然的奴隶,所以社会的人的异化导致自然的人化不可能真正达到。只有通过人和真正人化(异化的扬弃),才能同时实现自然的真正人化,达到社会化的人类与人类化的自然和谐统一的“乌托邦”,可见对资本主义异化现实的否定,正是希望哲学的现实出发点。

二、通向乌托邦的艺术理论

布洛赫的美学思想和艺术理论是建立在其乌托邦哲学的基础上的。“乌托邦”、“希望”等体现他对人的本质和人类社会追求完美境界的理想性把握,也渗透到他的艺术理论中。

布洛赫是在探讨艺术既植根于现实时代又超越现实时代,既从属于特定时代的意识形态又超越意识形态的辩证本性时提出其艺术乌托邦思想的。他一方面承认艺术的意识形态性,承认艺术根植于特定时代的意识形态;另一方面则认为构成艺术真正本质与永恒魅力的,倒不是这种特定的意识形态性,而是超越意识形态而面向“终极预言”的乌托邦性。换言之,他把艺术的本质定位在表达人类乌托邦希望的预言形式上。

当然,布洛赫也强调了艺术乌托邦的现实基础,认为乌托邦是高度现实的,乌托邦意识拥有最客观的基础:物质世界、世俗事物本身是并没有终结和完成的,而是处于一种向理想的开放性状态,亦即是“一种其自身的自我本质尚未得到展现的状态”。就是说,现实世界本身是未完成的、向未来开放的,因为本身潜在地具有乌托邦性,艺术的乌托邦本性,只是真实地反映了世界的乌托邦本性,这里,“艺术作品真正表现的世界本身是根本没有

^① 布洛赫:《希望的原理》第2卷,普林斯顿1974年,第264页。

准备停当和根本没有完成的”^①。据此,他认为,正是乌托邦赋予艺术以生命,并能借助于艺术拯救和推动人类文化。他进一步把艺术的乌托邦本质具体化为对世界审美的幻想和想象的“超前显现”,认为艺术能在“历史-存在”层面展现人类自我的秘密,即展示人类的至善。如同伦理学的至善是对人类完满存在的完满显现一样,艺术也是“对人内在完满世界的超前显现”^②。显然,布洛赫把艺术看成是一种对世界和人的内心的未来发展的可能性的超前显现或预先推测,一种能展示未来本质的预言性幻想和想象。

对艺术何以能有这种超前显现的预示功能,布洛赫引用马克思《政治经济学批判》中的某些观点,认为艺术是一种非生产性活动,不完全受制于社会劳动的分工和商品生产的规则,它在生产力日益发展、生产方式更加社会化的条件下可以成为精神的一个避难所,因为它依然保存着商品社会所失落和异化的东西,保存着一块审美的净土,但这种保存只是幻想和想象,只能以“希望”形态存在。

此外,布洛赫吸收弗洛伊德的“白日梦”理论,提出艺术的想象和幻想实质上是对白日梦的改造。梦幻本身在某种程度上是艺术想象的材料,白日梦具有企图改善世界、创造完美性的幻想的性质,因此“艺术从白日梦出发获得了这样一种进行幻想的本质”,艺术应“作为未来形态充满热情地去拥抱它”,幻想和梦幻必定贯穿着走向美好未来的希望,它们是符合自然与历史的发展趋势的,所以艺术应当去改造它们,“‘改善’世界的幻想是驻足在艺术作品中的”^③。这样,布洛赫对弗洛伊德的“艺术是白日梦的升华”理论作了革命性改造,使之与他的整个艺术乌托邦论统一了起来,体现着一种通过艺术幻想和想象改造、超越现实,走向完满未来的乌托邦精神。

简言之,布洛赫的艺术想象和幻想理论,渗透着明显的乌托邦精神,是他的乌托邦哲学在美学上的延伸与应用。

三、对表现主义艺术的支持

20世纪30年代,卢卡契等人展开了对表现主义艺术的批判,而布洛赫

① 所罗门编:《马克思主义与美学》,文化艺术出版社1989年,第634、636页。

② 布洛赫:《乌托邦精神》,法兰克福1964年,第198页。

③ 布洛赫:《希望的原理》第1卷,柏林1954年,第106、110页。

等人则为表现主义等先锋艺术进行辩护,从而爆发了关于现实主义与表现主义的论争。论争所涉及的主要问题是:

第一,表现主义是否代表法西斯主义?卢卡契等人依据个别表现主义作家一度投靠纳粹的错误而指责表现主义走向了法西斯主义。而布洛赫依据希特勒攻击表现主义为“堕落艺术”等证据指出表现主义与法西斯主义是对立的,并且是反法西斯主义的。

第二,表现主义是否有人民性?布洛赫针对卢卡契所认为的表现主义丧失人民性这一点,指出卢卡契倡导的“新古典主义”太高雅,脱离了人民,而表现主义“完全回复到人民艺术,喜爱和尊重并且在绘画上首先发现了民间艺术”,它不但“没有表现出疏离人民的傲慢”^①,反而通过借鉴民间艺术补偿了自己的不足,体现了向人民性的回归。

第三,怎样看待表现主义的先锋性与破坏性?卢卡契等人一味推崇古典现实主义艺术而批判包括表现主义在内的现代派先锋艺术及其破坏性。而在布洛赫看来,表现主义艺术的先锋性首先在于它能为我们展现一个陌生的未来世界,使人看见自己的未来,看见自我永恒追求的实现^②;其次体现在对旧现实的破坏上。表现主义是摧毁资本主义世界图像的大胆尝试,是破坏旧关系发现新事物的艺术。因此应该用辩证的发展的眼光看待表现主义的先锋性与破坏性,不能轻易地否定。

第四,怎样看待表现主义的实验与创新?卢卡契认为这种创新和实验脱离了古典趣味而视为颓废,布洛赫却肯定这种打破古典主义陈规的艺术勇气,因为它自觉吸纳现代艺术的新因素,能跟上时代节拍。

回顾这场论争,应当说布洛赫比卢卡契等人占有更多真理,为现代派艺术的辩护总体上符合历史趋势,更有现代意识和辩证精神,这同他面向未来的乌托邦哲学和美学也是一致的。

第二节 本雅明的寓言式批评与技术主义艺术理论

瓦尔特·本雅明(1892—1940),生于德国一个富有的犹太人家庭,希特勒上台后流亡巴黎。法兰克福学派前期重要成员。詹姆斯称赞“本雅明

① 张黎选编:《表现主义之争》,华东师范大学出版社1992年,第149、147页。

② 布洛赫:《乌托邦精神》,法兰克福1964年,第52页。

无疑是 20 世纪最伟大、最渊博的文学批评家之一”^①。他的思想受到卢卡契等人以及犹太教和神秘主义思想的多方面影响。其主要著作有：《德国浪漫派的艺术批评的概念》（1920）、《德国悲剧的诞生》（1928）、《机械复制时代的艺术作品》（1936）等。

一、“寓言式”批评观念

本雅明耗费 10 年心血的《德国悲剧的诞生》，是一部用现代意识观照戏剧历史的美学名作，最早体现了他对现代资本主义的寓言式批评，这也成为他一以贯之的思想内核。

《德国悲剧的诞生》论述的是德国 17 世纪巴洛克时期的悲哀剧而非一般的悲剧。本雅明认为古典悲剧以神话为基础，通过象征方式表现英雄牺牲的仪式，而巴洛克悲哀剧则以寓言风格展示世俗人的悲惨境遇。这种悲哀剧的寓言风格同古典悲剧的象征是完全不同的。因为悲哀剧产生于当时“三十年战争”带来的巨大的社会灾难，作家从现实残破的废墟般的世界中看不到规范、和谐与意义，只能通过灾难性、零散性、片断性、破碎性、不连贯的艺术意象来加以寓言式的表现。如借舞台上呈现的废墟、死亡、尸体等形象，高度风格化地暗示尘世的一切是悲惨、世俗、破碎和无意义的，从而寓言式地展现了从废墟和死亡中升起生命的救赎。

本雅明还特别从本体论高度论述寓言的阴郁特征和主体（寓言者）投射性质。他一方面揭示了作为艺术表现形式（而非一种文体）的寓言的阴郁色调，因为它只适于废墟般的破碎的对象；另一方面强调了寓言乃是寓言者（主体）将意义投射到对象身上而自身则沉入于对象之中的表现方式，凭借这种方式能揭开一个隐秘的知识王国。而且他把寓言看成具有本体论性质的、特定时代的存在方式。这些见解是非常独特深刻的。从巴洛克悲哀剧揭示寓言的本体论意义，正是他的初衷。

本雅明在 17 世纪的悲哀剧中看到了与 20 世纪艺术的某种相似性，进而看到了两个时代的相似性——衰微与破碎，“对作为世界之苦难的历史所做的世俗的解释，它的重要性仅仅存在于世界衰微的各个时期”，17 世纪的“三十年战争”与 20 世纪一战后的废墟与破碎、灾难与痛苦是一样的，因

^① 詹姆斯：《比较文学讲演录》，陕西师范大学出版社 1987 年，第 63 页。

此“在思想王国里的寓言,就是在事物王国里的废墟”^①。显然,本雅明对德国17世纪悲哀剧的寓言式的考察,实际上是对20世纪资本主义造成的战争灾难、废墟世界、零散破碎和衰微死亡的细微感受与深刻批判,是一种与艾略特的《荒原》、卡夫卡的《城堡》对现代资本主义异化现实相同的感受和揭露。

正因为如此,他对19世纪下半期至20世纪初出现的具有鲜明寓言特征的现代主义艺术就十分欣赏,并给以高度重视和评价。譬如他对波德莱尔的诗作十分喜爱,并进行了深入细致的分析,专门写了《发达资本主义时代的抒情诗人》、《论波德莱尔的几个主题》等重要论著;再如,他也在卡夫卡作品中看到了寓言和比喻的存在。在《论卡夫卡》中他认为,卡夫卡在创作中用“灰暗不明”的寓言化比喻作了了不起的尝试。对现代主义“寓言式”特质的揭示,构成了本雅明文学批评的一个重要内容。

二、对古典艺术和现代艺术走向的分析

通过对现代艺术及其赖以生存的现代社会的考察,本雅明提出了古典艺术走向终结,现代艺术走向崛起的看法。他根据马克思在《政治经济学批判大纲》中关于古今社会对比的观点和艺术最终受到物质生产关系支配的唯物主义历史观,分析了当代社会与艺术,认为在工业革命前的“手工劳动关系”中,人际传播方式主要取决于“时间性”的叙述,所以“叙述性艺术就说在这种关系中”,而现代资本主义工业社会则进入信息时代,信息的特点是“瞬间性”,这造成“一切取决于时间的时代已一去不复返,现代人不再去致力于那些耗费时间的东西”^②,因而叙述性艺术如传统形式的小说就出现危机,代之以机械复制艺术、摄影、电影的兴盛。由此本雅明把“当代”视作“艺术裂变的时代”。正是这种“裂变”导致古典艺术的衰微和现代艺术的崛起。

他认为古典艺术由于重视叙述,所以意义确定,清楚易解;而现代艺术的瞬间性则导致其意义晦涩、不确定乃至费解,需要思考才能领会。他以波德莱尔为例进行说明。在本雅明看来,波德莱尔的抒情诗抛弃了传统的单纯的抒情性,而加入了“反思性”,并使这种“反思性”上升到主导地位,增

① 《本雅明文集》第1卷,法兰克福1955年,第301页。

② 本雅明:《论文学》,法兰克福1969年,第60、43页。

加了阅读的费解性。他提出波德莱尔的诗歌具有强烈的“惊颤”(或译为“震惊”)效果,这就使读者在感受到作品的惊颤效果时要更多地思考以消化惊颤。消化的途径是以毒攻毒,先激起惊颤体验再抵御现实的惊颤,“惊颤因素的特点给人的印象越强烈,意识就越有意识地成为反抗刺激的敏感屏障”^①,这也增加了诗的费解性。由此,本雅明不仅揭示了整个现代艺术走向费解的特征,而且从艺术形式方面分析了这种费解性,也从内容上发现了这种费解背后隐藏着对资本主义现实的严肃的批判性,并充分肯定这种批判的思想政治价值。这也从一个侧面说明本雅明的美学以及整个法兰克福学派思想所具有的鲜明的社会批判色彩。

三、机械复制时代的艺术

在《机械复制时代的艺术作品》^②一书中,本雅明提出了影响深远的机械复制艺术理论。他认为,机械复制艺术是指用先进技术、机械手段进行大量复制的现代艺术品。与法兰克福学派其他成员普遍对“机械复制”现象持强烈批判态度不太相同的是,本雅明对机械复制艺术是持肯定甚至赞扬态度的。他认为,如果说传统艺术是一种“光晕”效应,因而具有“膜拜”价值的话,现代艺术则使传统艺术的光晕消失,并使自身具有一种“惊颤”(或震惊)效应和“展示”价值,从而引起艺术的功能观、价值观发生了重要的转型。

“光晕”概念,在本雅明那里含义复杂模糊,同距离感、崇拜价值、本质性、自律性、独一无二性、独创性等概念有着千丝万缕的联系,是他用来泛指传统艺术审美特征的一个关键概念。他认为,传统艺术如一幅名画,具有“当时当地性”,即在它诞生地的“独一无二性”,这种独一无二性构成环绕艺术作品的灵光圈。与之相反,现代艺术如摄影等则由于其无限多的复制性,这样原作的本质性、惟一性就丧失了,因此环绕它的光晕也就消失了。随着传统艺术光晕的消失,艺术原有的功能发生了巨大变化:“艺术的全部功能颠倒过来了,它不再建立在礼仪基础上,而开始建立在另一种实践——政治的基础上了”,它原有的膜拜价值(对独一无二性和“光晕”的膜

① 本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人》,法兰克福1969年,第120、123页。

② 本小节引文凡出自《机械复制时代的艺术作品》中的,皆参见王才勇译文,载《现代美学新维度》,北京大学出版社1990年,第170-194页。以下凡引该文,不再一一注明出处。

拜)也被展示的价值所取代。本雅明指出正是艺术作品可以被机械复制,才在人类历史上第一次把艺术品从它对礼仪的寄生中彻底解放出来,获得展示价值的主导地位。他还进而把光晕艺术向机械复制艺术的过渡说成是“审美艺术”向“后审美艺术”的转变。所谓“审美艺术”是指自律的、审美属性内在固有的传统艺术,而“后审美艺术”则指他律的、审美属性外加的现代艺术。在机械复制时代,现代艺术“由于失去了膜拜基础,因而它的自主性外观也消失了”,从而转化为依赖于展示基础的后审美艺术。

他进而论述了由此而引起的艺术接受的转变,认为,对传统古典艺术的接受到现代艺术的接受的变化过程,就是从侧重膜拜价值的凝神观照接受方式转变为侧重展示价值的消遣性接受方式。这是两种极为不同的接受方式:“凝神观照的人沉湎到该作品之中”,而现代大众以消遣为方式而“超然于艺术品,沉浸在自我之中”。前者被作品所吸收,后者则把作品吸收进来,前者在接受中唤起“移情”,在于达到“净化”目的,后者如电影接受则通过片断、零散的镜头、画面的蒙太奇转换,打破观众欣赏中常态的视觉过程的整体感,引起“惊颤”效应,达到“激励民众”的政治功能。

在机械复制艺术中,本雅明最为推崇电影这种新兴艺术。他对电影的艺术手段与特征作了多方面的探讨,认为电影展示了“异样的世界”和“视觉无意识”,丰富了人们的感受和观照世界,它对现实的表现是“通过其最强烈的机械手段,实现了现实中非机械的方面,现代人就要求艺术展现现实中的这种非机械的方面”,这也就是现实中非异化的、丰富复杂的精神世界的活动和变化。据此,他认为电影是人类艺术活动的一次革命。

本雅明对光晕艺术和机械复制艺术的对比论述,是颇具启发意义的。首先,对机械复制时代的艺术的考察和肯定,是他艺术生产论的一个具体应用,即从技术进步(机械复制)角度,充分肯定现代摄影、电影等新兴艺术的成就和价值,在思路贯彻了唯物主义原则。其次,他率先思考了电影等大众艺术与文化的特性和功能,力图打破“沙龙”艺术的象牙塔和小圈子,使大众越来越多、越来越容易地进入艺术欣赏的领地,这正是他尽力推崇电影的革命意义的初衷。再次,他对传统艺术与机械复制艺术的对比在很多方面揭示了二者的特点并符合艺术实践的规律,对审美艺术和后审美艺术的界定虽然暴露了他未能超越康德对审美非功利性的古典樊篱,但他对后审美艺术即机械复制艺术的肯定性价值判断,则大大突破了唯美主义的视野,并有明显的功利主义倾向。

当然,他这些观点的偏颇也十分明显。首先,他仅从技术发展角度看待电影等新兴艺术,忽视了艺术作为精神生产的社会性、主体性、思想性等。其次,他片面肯定现代艺术的可机械复制性,而相对贬低了艺术家的独创性、个性和作品独一无二的审美价值。又次,他对电影等所谓的“政治”功能(用零散、片断来激励、震惊接受者)和“革命”功能的理解也尚嫌表面化和形式化,忽略了艺术作品在思想、政治内容方面的欣赏价值,这实际上是把电影等当作某种先锋派的工具了。最后,尤其应指出的是,他对电影等现代新兴艺术的过度赞扬和过于乐观的浪漫态度是不太符合事实的。阿多诺曾对此做过正确的批评,指出在电影传播中,“光晕”(包括对演员和导演等崇拜)飞弹没有消失,有时反而更加集中;同时电影作为大众艺术总是与商品拜物教联系在一起,并常常充当大众的娱乐工具而把人们引向虚假的乌托邦世界。阿多诺提醒本雅明,在现代社会中,不是电影,而是那些现代派艺术,才是真正消除了光晕的艺术。本雅明将电影及其观众理想化乃是他思想中的无政府主义、浪漫主义和乌托邦倾向的综合表现。

四、激进主义的破坏性

本雅明美学具有一种力图把共产主义和无政府主义结合在一起的破坏性观念,从而体现反叛资本主义文明的强烈批判色彩,与法兰克福学派的基本方向是一致的。这一点在对电影等机械复制艺术的论述中已露端倪,而在对达达主义和超现实主义艺术的崇拜中流露得更为明显。

本雅明简单地把革命等同于破坏,在《破坏的性格》(1931)一文中,竭力鼓吹怀疑一切的“破坏的性格”。“破坏的性格只有一个口号:腾出空间;只有一个行动:排除障碍”,主张彻底否定现实,破坏现实。他把历史唯物主义视为一种同无政府主义和虚无主义近似的破坏一切的武器。据此,他对现代先锋派艺术极力推崇。

对达达主义,他认为它同电影的革命性相似,是用文字和图片手段制造出类似电影的惊颤效果,是一种轰击接受者的“炮弹”。对布莱希特的表现主义戏剧,他认为是以“粗野的思维”来否定、破坏社会,从而对辩证法作出了贡献。对超现实主义,他更是不遗余力地推崇,认为它符合激进共产主义的彻底否定性和批判性,还把超现实主义作品的梦、幻觉等视为“为了革命赢得迷狂的能量”。

显然,本雅明对现代主义、先锋派艺术的推崇,是基于他否定和破坏一

切的无政府主义的“激进共产主义”立场。这是他以自己的浪漫主义和乌托邦思想来理解、应用马克思主义时产生的扭曲形态。应该承认,本雅明思想中不无合理因素。他指出,人类文明史是通过野蛮方式发展起来的,“一项文明的文献无不同时也是一项野蛮的文献”。而现代主义艺术正是以野蛮的方式来对抗异化现实的。在《机械复制时代的艺术作品》的结尾他说:“人类的自我异化到了这样一种程度,它把自己的毁灭体验为第一级审美愉悦。这就是法西斯主义带给美学的政治形式。共产主义则以艺术政治化相对抗。”这意味着他与法兰克福学派其他成员一样,赋予现代派艺术一种特别重要的政治意识形态的革命功能。但当他把否定、破坏(包括艺术的否定、破坏)的“野蛮方式”视为一种至高无上的力量而无视创造和建设的时候,就走向了极端化道路,走向了辩证法的对立面。

第三节 阿多诺以“否定的辩证法”为基础的美学

阿多诺(1903—1969),生于德国法兰克福一个已被同化的犹太人家庭,从小受到良好的音乐教育,1938年流亡美国,在当时已搬到美国的法兰克福社会研究所工作,正式加入法兰克福学派。阿多诺是法兰克福学派最重要的成员之一,著述甚丰,集中在哲学和美学方面,代表作有《启蒙的辩证法》(1947)、《新音乐哲学》(1949)、《多棱镜:文化批判与社会》(1955)、《美学理论》(1970)等。

一、否定的辩证法

阿多诺把文学艺术看做是反抗资本主义异化现实的重要力量,体现了他对资本主义工业文明,以及受其支配的文化工业和由此而来的大众文化采取的毫不妥协的批判态度。这种极其鲜明的社会批判色彩是建立在他独特的“否定的辩证法”的哲学基础之上的。

他在1947年与法兰克福学派的早期重要代表霍克海默合著的《启蒙的辩证法》中,就从意识形态方面对资本主义工业文明和科技理性、启蒙理性戕害人性进行了强烈的控诉和批判性剖析,指出启蒙所借助的理性精神在资本主义发展过程中,已经走向了反面,借此提醒人们把握辩证法的精髓:否定性。辩证法不是通常认为的是从肯定走向否定再走向肯定(即“否定之否定”)的过程,而是由否定走向否定。启蒙理性或科技理性也在走向

否定,因此对之必须予以批判。在1966年出版的《否定的辩证法》中,阿多诺进一步将以上的社会批判与哲学反思进行深层次的结合,明确表达了自己以“否定性”为核心的社会批判哲学和美学。

阿多诺对从黑格尔到卢卡契都强调的“总体性”和“同一性”的辩证法进行了批判性考察,认为“总体”、“整体”、“同一性”等都是表达社会存在之幻影的虚假的抽象的字眼,意味着把社会现实中无法统一的个体性与差异性强制为一体化、整体化,硬要求得不可调和的种种现实矛盾的和谐统一。他认为真正唯物主义的辩证法是矛盾、对立,“指向差异之物”,“辩证法仍为矛盾性坚守我们的意识”,它只能是“一贯意义上的非同一性”,其真实含义永远是否定性的,而把具有任何肯定性,否定之否定的结果仍是否定,而非肯定,“辩证法是否定的知识的核心,它不容许有其他的東西围绕它自己”,否定的辩证法就是“崩溃”^①。

按照阿多诺的否定的辩证法来衡量,黑格尔、卢卡契对抽象、普遍、整体性、总体性、同一性的维护,实际乃是对侵犯和消灭差异性、个体性、非同一性的那种强制性社会结构——资本主义制度——的维护,所以他针对黑格尔“整体是真实的”的著名命题而提出“整体是虚假的”^②这一反叛性口号,其目的在于摧毁强加于客观社会之上的“总体性”牢笼,调动具有差异性的个体来反抗和否定社会的“整体性”压抑。可见,阿多诺的否定性辩证法是直接为他的社会批判工作服务的。他认为,当今资本主义“世界比地狱更坏”,处于“普遍的社会压制的时代”^③,社会强制性地消除了人们的个体性和差异性,人从劳动到需要、享受乃至思维,都被现代工业文明所同化为一,人“被降低为单纯的原子”,使人日趋非人化。否定的辩证法就是如实揭露现实中人的异化,通过批判、否定现实的“总体性”,捍卫、争取个体性和非同一性的正当地位,以便拯救人性,摆脱绝望。据此,阿多诺提倡一种“非同一性思维”或曰“批判思维”,“批判思维的目的就是扬弃等级序列”,即扬弃黑格尔式的正反合的完整统一的发展序列,从而“矛盾地思考矛盾”^④,最终争取不完整性和非同一性的合法位置。这才是现代否定的辩

① 分别见于阿多诺:《否定的辩证法》,纽约英文版1973年,第153、6、5、395、156页。

② 阿多诺:《最低限度的道德》,伦敦英文版1974年,第50页。

③ 阿多诺:《否定的辩证法》,法兰克福1970年,第393、228页。

④ 阿多诺:《否定的辩证法》,法兰克福1970年,第181、140页。

证法的希望所在。

总的来看,阿多诺的诗学和美学思想,是牢牢建立在这种否定的辩证法的基石之上的。因此有人说:“阿多诺的美学就是否定的辩证法”^①。

二、艺术的否定性本质

阿多诺认为,否定的辩证法击破了现实整体性、同一性的假象,并要求艺术丢掉和谐、统一的幻想。他承认艺术是认识真理的一种方式,艺术作品“包含着真理性”^②,因之可说“艺术是认识性的”^③。但既然哲学真理显示了现实的非同一性和异化,那么艺术也应具有否定现实的特征。他给予艺术的定义是:“艺术是对现实世界的否定的认识”^④。可见,在他这里,否定性是艺术尤其是现代艺术的本质特征。

艺术之否定性的含义是多方面的,而最根本之处在于艺术对现实事物的疏离和彻底否定,以及艺术对完美感性外观的扬弃。

首先,阿多诺视艺术为不同于现实的非实在的“幻象”。现代艺术以制造“幻象”为能事,它追求的是“那种尚不存在的东西”,或者说,是对现实中不存在之物的先期把握。因此,“幻象蔑视着现实的统治原则”,幻象世界是经验现实中所无的,是与现实相疏离的另一个世界,它用易逝的、耀眼的和表现性的虚构形象来批判否定现实中虚假同一的假象,反抗现实中专制性的总体性原则和同一性原则,从而最终“否定既存经验现实”^⑤。换句话说,艺术就是“社会性逆反现象”,就是现实世界的“反题”。

其次,阿多诺指出,现代艺术除了显示社会的异化与非同一性之外,它还采取分解、零散化等形式原则,因为“只有在解体的状态下,客观世界和艺术的形式法则才是可比拟的”^⑥。艺术应该打破传统的关于完美性和整体性的幻想,用不完美性、不和谐性、零散性和破碎性的外观来实现艺术本身否定现实的本质。可见艺术之否定性建立在抛弃完美外观的追求之上。艺术的这种对美的外观的抛弃以及由此而来所形成的艺术的费解,成为现

① 见《阿多诺的美学理论评述》,载联邦德国《文学批评》杂志1972年第4期第72页。

② 阿多诺:《美学理论》,王柯平译,四川人民出版社1998年,第394页。

③ 阿多诺:《美学理论》,德文版1970年,第394页。

④ 阿多诺:《美学理论》,德文版1970年,第122页。

⑤ 阿多诺:《美学理论》,德文版1970年,第203、121、197页。

⑥ 阿多诺:《美学理论》,德文版1970年,第46页。

代艺术与传统艺术相区别的重要界限。

据此,阿多诺觉得一百多年前黑格尔提出的“艺术解体”论自有其合理性,阿多诺并进而接续黑格尔思想提出了所谓“反艺术”的概念。这种“反艺术”究其实乃现代艺术,它不同于甚至否定传统艺术,在此意义上它是“反”的。在阿多诺那里,现代艺术否定对美的感性外观的追求,但是对美的外观的崇拜恰恰是传统艺术的标志,可见在现代艺术这里,传统艺术趋向衰亡,而现代艺术这种新艺术——更准确地用阿多诺的术语来说就是“反艺术”——与传统艺术之间呈现出“否定的辩证法”的关系。现代艺术把传统艺术“否定”了,这样的现代艺术相对说就只能是“反艺术”了。现代艺术“面临着这个辩证法的挑战,展示出‘反艺术’的美学概念”^①。诚然,“反艺术”并非真正终结艺术,而是在否弃艺术外观美中来抗议滋生伪艺术的异化现实。“反艺术”毫无疑问是一种否定的艺术。这说明,“反艺术”通过否定、消解艺术的美的外观而赋予艺术新的生命。

艺术的否定性本质的上述含义统一于对异化现实彻底否定的审美乌托邦中:“这种现实的过剩是现实的取消。通过灭绝主体,现实成为无生命的了。这里的转换就是反艺术中的审美瞬间”^②。这种瞬间指向未来的政治变革和和谐,阿多诺认为真正的审美乌托邦只有在纯粹否定性中方可获得,一旦落入肯定性中就会堕落为欺骗的幻想。总之,“反艺术”通过“消灭”艺术美的外观而使艺术解体,同时又是在艺术的解体中拯救了艺术。

阿多诺联系现代主义艺术实践来谈艺术的否定性本质,以悖论式的方式“肯定”和倡扬了现代艺术的先锋性、政治性。其中谈到了艺术的多方面的审美特性。

第一 非实在性和异在性。

阿多诺认为,艺术的目标是通过否定经验现实而再创造一个现实社会中尚未存在的世界,所以具有非实在性或非现实性,艺术世界与现实世界不存在直接的同一性。正因为如此,艺术品展示的东西必定与现实世界相异而具有异在性。因此艺术世界与现实世界是不相符合、非同一性的。

第二 非模仿性和非反映性。

从艺术的非实在性和异在性中,阿多诺说明了艺术的非模仿性和非反

① 阿多诺:《美学理论》,德文版1970年,第42-43页。

② 阿多诺:《美学理论》,德文版1970年,第45页。

映性特征。既然艺术世界追求现实世界中尚未存在之物,那艺术也就不可能也不必要模仿、反映现实。这种观点明显是对卢卡契等人的现实主义理论的反。在阿多诺看来,说艺术是“模仿”与“反映”,等于勾销了艺术的幻象性以及艺术幻象与现实世界的距离与疏离,实际上以一种粗陋的唯物主义形式毫无抵抗地表示了对异化现实的认同、屈服和调和,等于放弃了艺术的否定性本质。但他有时也使用“模仿”概念,但不是表示对已然现实的模仿,而是表示对应然和未然的图景的模仿。换言之,阿多诺使用“模仿”一词,是指艺术对现实中尚未存在之物的描绘。“艺术品只有在升华的意义上才应去模仿现实”这种艺术品不是传统的现实主义艺术,不是肯定和美化现实社会的艺术,而是具有先锋性和批判性的否定型艺术,是“反艺术”。阿多诺显然是在为现代艺术鸣锣开道。

第三 自主性和社会性。

不管是对美学史上的社会功利主义还是对为艺术而艺术的唯美主义或超功利主义,阿多诺都表示不满。他从艺术的否定性本质出发,对单纯的社会说(他律)和单纯的自主说(自律)都进行了批评,而辩证地坚持了艺术自律论与他律论的统一,一方面承认艺术的独立自主性,另一方面也不完全拒斥艺术的社会性,认为艺术具有既是“自主的创造物”又是社会现象这种矛盾的两重性。这种矛盾的两重性是艺术否定性的必然产物,因为艺术正是通过它的独立于或异于社会、否定现实的自主性才参与到现实社会中去而具有社会性的。

第四 超前性与主体性。

从艺术的非实在性、异在性出发,阿多诺进而认为艺术具有追求“现实经验中尚未出现的非实在性事物”即超前于现实事物的特性;艺术的这种超前性主要表现为艺术或作家的理想:艺术“将经验现实上升到了理想”^①。艺术通过展示其理想性而超前于经验现实并否定经验现实。阿多诺将艺术的超前性视为创作主体构思和想象之结果,据此来高扬艺术创造的主体性:“主体性是艺术品赖以存在的必要条件”,“主体性是渗入到并隐匿于艺术作品中的”^②。不过,他并未因此而忽视客体性。在《否定的辩证法》中他专门写了一节《客体性的首要地位》,认为艺术的超前性和理想性体现了

① 阿多诺:《美学理论》,德文版1970年,第12、23页。

② 阿多诺:《美学理论》,德文版1970年,第25页。

主体对现实客体的批判、否定,但主客体之间的对立和非同一性,并非源于主体性的无限扩张,而恰恰是主体无法虚假地加以同一化的客观社会本质的显现。此种观点是比较辩证的。

第五 精神性和无概念性。

阿多诺认为,艺术的异在性、超前性和理想性赋予艺术以超越、否定现实的精神性特质,因为“只有彻底精神化的艺术才可能成为完全异在的东西”,精神性是艺术之为艺术的重要标准:“艺术仅仅是作为精神而达到经验现实的”;“艺术在其一切种类中都是靠精神要素完成的”,现代艺术的首要特点是“精神化”,“精神就是艺术作品的天地,就是艺术作品所表达的东西,或更确切地说,精神使艺术作品有所表达”^①。他进而指出,艺术不能被理解为抽象理性概念的显现,艺术不受先在、预定的概念的支配和束缚。

第六 不确定性与难解性。

阿多诺看到了现代艺术与古典艺术的巨大差异,主张艺术真实的不确定性:一方面,艺术用感性形象的方式来认识,不同于理性概念的认识方式那样明晰、确定;另一方面,艺术的真实是对现实中尚未存在之物的追求,因而不像理论的真实可在现实中直接验证,故此难以确定。他进而指出,现代艺术的这种谜语般的审美特质是现代艺术之难解性的根本原因,很明显,以上观点与本雅明关于现代艺术的费解性的看法一脉相承,但阿多诺论述得更加辩证而精当。

以上六个方面是艺术的否定性本质在审美层次上的体现,是艺术的否定性本质所派生的六个审美特征,它们相互依存、相互渗透、相互联系。

三、艺术的批判和拯救功能

既然现代艺术的本质是否定性,是对经验现实(既存社会)的否定,那么,艺术的重要功能就是社会批判以及对现存社会的拯救。这是阿多诺的艺术功能说的基本要点。

阿多诺认为,艺术通过追求尚未存在的东西而与既存社会疏离、决裂,换言之,“艺术通过其单纯的此在批判了社会”^②。这“社会”主要指向资本主义工业文明、异化的现实以及其中的“野蛮”制度。他将批判的锋芒刺向

① 阿多诺:《美学理论》,德文版1970年,第142、137、139、146、135页。

② 阿多诺:《美学理论》,德文版1970年,第335页。

资本主义的异化现实以及由此而来的不幸和灾难:“艺术作品的社会批判领域就是产生不幸的领域”^①。他以贝克特的《等待戈多》、《快乐的日子》、《终局》等荒诞剧为例进行剖析,指出这些戏剧中的荒诞不是指意义的缺失,而是通过戏拟性的比喻,把意义放在历史上揭示其虚无性,这正是作品对异化的现代社会的无意义性的深刻批判。

与此同时,阿多诺还指出,艺术的第一重要功能乃拯救功能。拯救与批判密不可分,是一个东西的两个方面,或者说,拯救功能是批判功能的深化与延伸,即批判的目的在于拯救。在他看来,现代工业社会是压抑人,使人性分裂、人格丧失的社会,人分裂为无数不同的“角色”和断片,完整的人已不复存在,“人只是非人化的幻想性意识形态”^②。人成为非人,这是现代社会走向野蛮的标志,也是它日益丧失真实内容与意义的原因。面对这个走向野蛮的虚无的社会,人们日趋绝望,因之需要一种精神性的补偿来消除绝望、拯救现实,而具有否定性和批判功能的现代艺术恰好满足这种需要,因而获得拯救人性和社会现实的功能。他指出,艺术在异化现实目前,使艺术自身处于拯救状态,能把人们在现实中丧失的希望、被异化的人性,重新展示于人前,在批判现存社会之同时予人希望,据此,“艺术就是对被挤掉了的幸福”的展示,“艺术”补偿性地拯救了人曾真正地、并与具体存在不可分地感受过的东西,拯救了被理智逐出具体存在的东西”^③。

应当指出,阿多诺所谓的艺术的批判和拯救功能是在意识、精神领域内展开的,因之不具备明显的实践性。他认为高度工业文明的资本主义社会已不可能再产生像19世纪下半叶的无产阶级革命运动那样的进行革命实践的主体了,因此对现代资本主义社会的否定只能采取意识革命和精神批判的形式而非物质的“武器的批判”。艺术“对社会的批判就是认识的批判和批判的认识”^④。同样,拯救也只限于精神领域,譬如现代音乐在拯救绝望方面的作用乃基于它展示了现实尚无但被期待着的“先期出现的幻想要素”,这种要素超越了无望的现实,使人感受到真实的人性观念,强化了自我,从而把绝望转化为希望,但同时这又是“徒劳等待”的幻想,只是精神

① 阿多诺:《美学理论》,德文版1970年,第353页。

② 阿多诺:《最低限度的道德》,伦敦英文版1974年,第105页。

③ 阿多诺:《美学理论》,德文版1970年,第208、191页。

④ 阿多诺:《提示语:批判模式之二》,法兰克福德文版1976年,第158页。

上的补偿和超越,而非实践的变革。

总起来看,阿多诺的否定性美学同马克思主义具有一定的关联性。首先,他的美学充满辩证法色彩。他的否定性美学就是他哲学上的否定的辩证法在艺术和审美领域的应用。其次,他的美学研究比较自觉地坚持了社会学的方法,注意把文艺置于当代资本主义社会现实中加以考察,通过对资本主义异化现实的尖锐批判来分析现代艺术产生的必然性,强调了现代艺术的批判和拯救效应,同时通过对现代艺术的深入剖析,猛烈抨击了晚期资本主义工业文明对人性的压抑和对完整的人的肢解。显然,这些分析受到了马克思异化理论的启发,这种社会学的研究方法也明显受到唯物史观的影响。

阿多诺的否定性美学思想在当今人文学界影响颇广,其理论贡献应当得到肯定。其贡献在于以下几方面:其一,对晚期资本主义文明以及制度的批判价值。这种批判是广泛而且尖锐的,有时还相当深刻。其二,为现代主义艺术作了全方位的有力的理论辩护,对现代主义艺术的审美特点和规律作了准确而富有启迪的描述与概括,这对于我们更全面地了解西方现代主义艺术并对其历史地位作出科学评价是十分有益的。其三,他的艺术辩证法思想对当代马克思主义文艺学和马克思主义美学的建设也具有一定的借鉴意义。

当然,阿多诺美学也存在诸多的不足之处,主要体现在四个方面。第一,他的否定性美学只停留于精神、意识领域,不愿也不能触及现实社会的根本制度,他关于艺术的“革命”意义只具有一种精神革命的性质。实际上,他的整个思路只是在精神范围内探讨艺术与社会的对立,因之基本上未超出从精神到精神的唯心史观。第二,他批判晚期资本主义的出发点乃是永恒不变的超时空的抽象人性,并将人性与异化之间的矛盾普遍化,从而抹煞了私有制与社会压迫是造成资本主义异化的总根源这个真理,这同样陷入了唯心史观。第三,他的否定的辩证法有走极端的不辩证的倾向,如对资本主义现实的绝对否定,对资本主义在历史上的进步性质未加任何肯定,又如把艺术与现实绝对对立,把现代主义艺术反现实的一面普遍化,上升为一切艺术的特征,等等,都是有失偏颇的。第四,他从人性论出发,把艺术和审美作为拯救绝望现实的惟一路径,这显然是他的德国前辈席勒用审美王国消除政治暴力、恢复人性和谐之理论的翻版,暴露出阿多诺美学中审美乌托邦的面相。

第四节 马尔库塞的“新感性”与“造反”的美学

赫伯特·马尔库塞(1898—1979)是美籍德裔哲学家和美学家,是法兰克福学派极其重要的代表人物。生于柏林的一个犹太人家庭,1933年加入法兰克福社会研究所,20世纪60年代成为欧洲风起云涌的左派运动和学生造反运动的精神领袖。主要著作有:《理性与革命》(1940)、《爱欲与文明》(1955)、《单面人——发达工业社会意识形态研究》(1964)、《论解放》(1968)、《反革命与造反》(1971)、《作为现实形式的艺术》(1972)、《审美之维》(1977)等。我们主要介绍马尔库塞后期的美学思想。

一、人本主义的社会批判哲学

马尔库塞的美学思想是以人本主义的社会批判哲学为理论基础的。这种社会批判哲学立足于人的普遍人性结构,特别是人的生、死本能结构,一面借助于马克思早期的异化劳动理论(经过了马尔库塞的曲解),一面接过弗洛伊德的精神分析学,认为现代社会的罪恶和病态,全在于它压抑、扭曲了人的本性,造成人性的异化。

首先,他批判了资本主义现代社会的消费控制使人成为“单面人”。现代工业社会的“强制性消费”刺激了本不属于人之本性的物质需求和享受,使人把这种“虚假的需求”当作“真正的需求”而去无止境地追逐,从而造成个人在经济、政治、文化诸方面成为物质的附庸而日趋“单面”、畸形,沦为商品拜物教的奴隶,人与物的关系完全颠倒,而人也必然被异化。不是物的生产为了满足人的需要,而是人为了物的被消费而存在。这就是晚期资本主义对人的消费控制。

其次,他批判了现代社会对人的“爱欲”本能的压抑,他接受并改造弗洛伊德关于人的本能结构由生本能和死本能两方面构成



马尔库塞的《审美之维》

的看法,认为作为生本能的爱欲,是人的真正本质,同时将马克思《1844年经济学哲学手稿》中关于劳动是人的本质的思想加以曲解后纳入到了他的“爱欲”论中,指出劳动为“大规模地发泄爱欲提供了机会”,但现代工业社会的高度自动化、先进科技水平和精细化分工,使人的劳动越来越单调、单一、机械,日益沦为“工具的某个部分”,人的存在被分裂为“片面的机能”,如此,劳动从作为人的爱欲本能的实现,蜕变为对爱欲的压抑,劳动的这种“非爱欲化”即非人化,乃是对人的本质的摧残。

第三,他对现代工业社会的自然生态危机也从人性异化角度进行了批判。他认为自然界不仅是人的生活来源,也是人的想象、美感和和谐观念的源泉;只有人与自然的和谐共处才能保证人性的健全发展。现代工业技术文明却为了满足片面的物质享受而无厌地剥夺、破坏、污染自然,结果切断了人与自然沟通的纽带,反过来自然就要压迫、报复人,最终使得原本是人性健康发展的“天然空间”恶化为奴役人性的“地狱”。

马尔库塞的社会批判哲学奠定了其美学思想的基础,决定了其美学理论高扬艺术的革命功能的倾向。

二、艺术与审美的革命造反功能

马尔库塞美学思想的一个最重要特点是非常强调艺术和审美的政治、革命功能。他很少孤立地研究艺术和审美的本质,总是在同艺术与审美的政治功能的联系中来揭示艺术和审美的特质的。同时在他看来,审美和艺术是消除异化、超越现实的心理、本能“革命”的最重要的途径。因之,艺术和审美的革命功能,必将成为其美学的中心课题,在晚年甚至成为他整个社会批判哲学的中心课题。

马尔库塞赋予艺术和审美以一种政治性的革命或“造反”功能。他说:“艺术作品按照它整个的结构来看,就是造反,想和它所描述的世界调和是不可能的”;艺术用“被压迫者的语言”“抗议和拒绝”现实社会,如黑人文学尤其是黑人抒情诗“称得上是完全革命的,它们赋予一种全面的造反以用美学形式表现出来的声音”^①。他认为艺术世界是与现存社会相反因而必遭现存社会拒斥的“另一种现实”,艺术审美激起人对现存的社会和秩序的对立意识和造反意识,因之“革命”构成艺术的实质,艺术的任务就是完

^① 马尔库塞:《工业社会与新左派》,商务印书馆1982年,第163、145、184页。

成“美学的颠覆”,艺术成为人们在反抗现实的政治斗争中的一种武器。他进而具体说明了艺术的基本特性,艺术的革命和造反功能就生发于这些基本特性之中。

第一,艺术具有异在性和否定性。

马尔库塞吸收阿多诺否定性美学的若干观点,明确指出艺术所虚构的是与既存社会不同的另一种现实、另一种秩序、另一个真实。无论何种艺术,其本质都始终是现实与自然的“他物”,即艺术是与现实相异的“他者”身份,艺术具有相对于现实来说的异在性,艺术世界是现实世界中从未存在过或尚未存在的,因为艺术世界只是人们的理想和愿望。艺术也具有“一种‘否定性’总体性”,是对人所存在的“悲惨世界”的否定,艺术生发出从这个悲惨世界中解脱出来的要求。艺术的这种与现实社会相对立的绝对否定性质,造成艺术被现存的秩序和现实所排斥的命运。究其实,艺术的异在性和否定性,源于艺术是一种“永恒的想象的革命”,是一种美学上的改造和升华。

第二,艺术具有批判现实的真实性。

在马尔库塞看来,艺术虽然是虚构的,但艺术具有比现实更高的真实性,因而构成对现实的批判性和否定性。艺术正是通过创造一个比现实本身更真实的虚构世界来向既存现实决定何谓真实的垄断权提出了挑战。艺术的这种真实性赋予它自身一种可能性,即推翻日常经验的可能性。对既存现实的“控诉”、批判和否定,构成了艺术的基本品质。

第三,艺术具有主体性。

马尔库塞指出,艺术的否定性与造反功能,有赖于主体性的发挥。变革现实的需求必须扎根于个人的主体性中,扎根于个人的智力、热情、倾向与目标中,同样,艺术的主体性才成为与现实对抗的政治化的内在精神力量。

第四,艺术具有自主性和超越性。

与艺术的主体性密切相关,艺术也具有一种独立于现实世界必然性的自由性、自主性和独立性,艺术具有一种“抽象的、幻想的自主权”,即“私自任意虚构新事物的能力”^①。艺术正是通过自由地虚构现实社会中不存在的新事物来超越现有现实秩序、否定现有生活现象,艺术的超越性就表现

^① 转引自《马克思主义文艺理论研究》第2卷,文化艺术出版社1984年,第466页。

于反对、否定现实中。他认为“艺术就是反抗”^①,艺术只有在“超现实”的地方才得以幸存。在他看来,艺术的疏离就是对“异化存在的有意识超越”^②,要超越现实就得疏离和否定现实,艺术只有疏离现实才能履行超越的职能,只有作为否定力量才能超越现实,而艺术创造的恰恰就是一个使人、自然和事物都不再屈从于既定现实原则的领域,就是一个与现实疏离的世界,因此艺术必然具有超越性。

第五,艺术具有普遍人性和永恒性。

艺术的超越性及其永恒的真实性和生命力,在马尔库塞看来,一个重要原因在于艺术建立在超时代、超阶级、超个人的普遍人性之基础上。他认为全部艺术史始终有一个不变的标准存在,那就是普遍人性。他并且吸收弗洛伊德的精神分析学,对这种普遍人性进行了心理学分析,认为它就是原始精力的领域,即性欲能力和破坏能力的领域,亦即生本能(爱欲)与死本能的领域,而艺术的永恒性源自它是对普遍的爱欲本能的表現,甚至认为“艺术作为性爱和幸福的升华形态,在根本上就是性爱和幸福的代用品”^③。只有表现普遍人性或爱欲本能,艺术才能获得自身的永恒性。

艺术的以上特性,总体上决定了艺术的革命和造反功能。当然,马尔库塞并没有简单地认为艺术审美能直接导致革命和造反功能,反之,实现这种功能,需要经过一系列的中介,譬如,相当重要的一个环节就是通过对审美主体的心灵塑造来实现的。马尔库塞继续从艺术造就“新感性”角度具体说明了这一点。

三、艺术审美与新感性

为了发挥他美学的社会批判功能,马尔库塞着重研究了审美主体方面,对与主体的心理生理结构尤其是感性的本能结构相关的问题予以特别的关注,认为艺术审美是造就“新感性”的关键途径,只有造就新感性,才能改变人和社会的单面性,发挥艺术的批判功能,重新树立人的批判意识和革命精神。由此马尔库塞探讨了艺术、审美与革命、政治的关系,将艺术和审美与消除异化、解放人类关联起来。为此,他首先恢复“美学”一词在鲍

① 转引自《马克思主义文艺理论研究》第2卷,文化艺术出版社1984年,第466页。

② 马尔库塞:《单面人》,柏林1967年,第82页。

③ 马尔库塞:《反革命与造反》,法兰克福1973年,第38页。

姆嘉通那里的原初意义——“感性学”。同时认为,由于理性主义的长期压迫,美学的感性学原义不断遭到驱逐;理性化的现代社会尤其压迫着人的感性本能。因此,从艺术、审美可以解放感性本能这个前提思想出发,他对艺术造就新感性充满信心。围绕造就“新感性”问题,并结合艺术的形式特征,马尔库塞论述了以下观点。

第一,艺术通过美学形式具有升华的功能。

在《爱欲与文明》中,马尔库塞提出了艺术的升华功能说,认为现实世界对人性造成压抑,而艺术由于超越直接现实而展现了一个非压抑的空间和条件,使人的本能如狭隘的性欲得以升华为广泛的爱欲。但艺术的升华功能不是直接的,只能用另一种媒质即美学的形式来表示革命,来达到升华。美学形式不仅是传统的外在形式结构关系,而且与内容意义结为和谐的整体。显然,马尔库塞将美学形式视为艺术发挥造反功能和培育新感性的秘密武器。他将艺术的美学形式视为艺术与其他人类活动区分开来的独特标志以及艺术之为艺术的本质特征。艺术的升华正是通过形式对现实的美学转化而实现的。通过凭借美学形式,艺术创造出虽来自现实却与既存现实相疏离的想象的理想的世界,在此意义上,艺术就是“疏离化”。

第二,艺术和审美具有心灵解放的功能。

马尔库塞汲取弗洛伊德主义,把人的本能需要与文明社会的进步对立起来,认为这种对立是快乐原则与现实原则的对立,也是感性与理性的对立。人生来就追求各种需要的满足,这是人类生活中本能的感性的快乐原则;而在现代资本主义社会,为满足这些需要就必须作出这种限制和让步,快乐原则受到现实原则的压抑,感性本能受到理性规则的压抑。因之应该废除现代社会“压抑性理性统治”以获得新的感性享受和心灵的自由解放。但要摆脱现实原则和理性统治,在现有社会中是不可能的,惟有幻想和想象两种心理机能的自由发展才有可能,幻想和想象保护了受理性压抑的、人和自然要求全面实现的欲望,并保持了不受压抑性现实原则支配的那些心理过程的目标。二者又正是艺术和审美的特有领域,故此艺术顺理成章地具有非压抑性目标和本性。艺术通过幻想和想象,对现行理性原则提出了挑战,这是对现实原则的彻底否定,于是,艺术使自己具有了革命的性质,从而审美领域在本质上成为非现实的。艺术审美的反现实性和反理性

的原因在于“审美形式是感性形式,是由感性秩序构成的”^①。

第三,艺术和审美具有造就新感性、创造新主体的政治功能。

马尔库塞由艺术和审美的感性解放功能出发,进一步指出它们具有造就新感性的政治实践功能。他坚持把研究视角伸向主体生理和心理结构,认为人类的解放有赖于政治实践,“这种政治实践必然破除了看、听、感觉和了解事物的惯常方式,使有机体变得善于接受一个非攻击性的、没有剥削的世界的潜在形式”^②。就是说,需要改变人们旧的感受世界的方式,造就具有新感性的社会主体,这种新感性同未来美好的无剥削、无攻击性的社会相适应。这是他毕生致力的人性和本能结构中的“革命”或政治实践。他认为新感性就是能“超越抑制性理性的界限(和力量),形成和谐的感性和理性的新关系”的感性,它“表明生活本能克服了攻击性和犯罪感”,消除了一切不自由和有害人类生活的不义,体现了否定整个旧制度的要求。

新感性如何才能形成?他认为最好的方式莫过于艺术和审美。现代艺术通过想象和变形(改变经验现实的形态)来同现实对抗和决裂,在“改造了经验对象”之同时“也改造了经验”,改造了主体的感性结构,因此,“艺术通过对现实的变形造就了新感性,这样同时也就释放了新感性中被束缚的审美力量”。同样,审美能解放被理性压抑的感性,使感性与理性达到和谐统一的自由状态,从而形成新的感觉方式即新感性。“审美活动就是自由的需要的机能赖以获得解放的领域”,造就自由的新感性的领域。马尔库塞就这样论述了艺术和审美造就新感性的巨大功能。由于新感性是通向未来理想社会的关键一步,马尔库塞实际赋予艺术和审美以改造旧制度建立新社会的政治实践作用。

第四,艺术和审美具有改造和重建世界的功能。

马尔库塞不仅从改造主体感性结构角度,而且还从新感性结构对客观世界的改造角度论述艺术和审美的革命功能。他认为新感性体现了一种新的价值观,能“规划和指导”对新世界的“重建工程”。通过艺术和审美形成的新感性能产生“一种社会生产力”,来改造和重建社会。艺术和审美造就了主体的新感性,而新感性能变成一种改造、重建社会的现实(物质)生产力,这种艺术和审美化的生产力能把现实改造为“艺术品”,这种艺术化

① 马尔库塞:《爱欲与文明》,上海译文出版社1987年,第135页。

② 马尔库塞:《论解放》,法兰克福1969年,第6页。

的现实正是马尔库塞的审美乌托邦。据此,艺术和审美“是一条通向主体解放的道路”。

总体而言,马尔库塞看到了现代资本主义文明导致人性异化,体现为现实原则对快乐原则、理性对感性、攻击欲对爱欲的全面压抑,现代社会是一个单向度的社会,现代人也是单向度的人,即顺从既定社会和秩序、失去批判和反思的人,现代革命的任务是消除异化,解放被压抑的人性。在他看来,实现这种任务的根本途径绝非暴力革命,而是在内心深处实现本能革命,以摧毁理性的专横,造就新感性和新的主体,并通过新感性的革命性作用来改造和重建世界。他赋予艺术和审美在本能革命和精神革命中不可替代的使命感,将它们上升到乌托邦的高度。在他眼里,艺术和审美既能造就新感性,实现感性和理性新的平衡,又通过其美学形式而实现对现实的否定和超越,并指向未来理想,因此艺术和审美在马尔库塞美学中必然承担起核心的任务,即他反复强调的革命和政治的实践功能。与他的整个社会批判哲学一起,他的美学中那种强烈的造反和质疑精神,他对艺术哲学的天才论述,很明显地激起了人们对现存社会的反思和改造,与他对艺术的其他深刻见解一起成为思想史上的财富。

但是,马尔库塞的美学由于局限在精神领域,强调本能领域的心理革命,而且建立在抽象的人性论基础上,因此与席勒的审美理论一样,带有明显的空想性质,一定程度上削弱了理论的批判性和现实性。

第五节 哈贝马斯以“交往合理化”为核心的美学

于尔根·哈贝马斯(1929—),德国著名哲学家和美学家,法兰克福学派第二代主要代表,当代西方最杰出、最有影响的思想家之一,具有百科全书式知识素养,在哲学、社会学、解释学等多个领域,在现代性、后现代主义等许多具体问题上,都曾与一些大学者展开过争论,且都取得了独树一帜的成果。著述颇丰,主要有《理论与实践》(1963)、《文化与批判》(1973)、《交往行为理论》(1981)、《现代性的哲学话语》(1985)、《新保守主义》(1989)等,至今仍活跃于学术界。他虽无美学专著,但对美学和文艺问题十分关注,他的美学思想是其“社会批判理论”的重要组成部分。

一、社会交往行为理论的提出及内涵

哈贝马斯的哲学总体上仍延续了法兰克福学派“社会批判理论”的框架,但摈弃了第一代那种单一“否定性”的激进主义立场,代之以对晚期资本主义合法性危机的分析,及对上升为意识形态的科学技术的批判,企图通过构造温和的“社会交往行为理论”来“重建”历史唯物主义。

哈贝马斯认为,马克思创立的历史唯物主义在当代晚期资本主义社会中已不完全适用了。究其原因,一是把人类自我产生活动和交往活动仅归结为社会劳动,而未区分作为工具行为的劳动和人际的交往行为,从而忽视了交往行为;二是未看到,晚期资本主义科学技术已独立成为价值创造的源泉,故此,劳动价值论和剩余价值论在现代也已经过时,同时科学技术在当代已不仅是支配自然的生产力,而且成为统治人的意识形态,使人的交往行为愈益不合理化;三是由于当代社会生产力和生产



于尔根·哈贝马斯

关系的构成和社会功能都发生了重大变化,生产力与生产关系的矛盾运动已无法说明晚期资本主义的发展;四是当代社会国家、交往、科技不再以经济基础为转移,反过来却对经济基础起决定作用,所以,经济基础一般决定上层建筑的原理已失去适用性。

基于此,哈贝马斯决心改造和重建历史唯物主义,提出了著名的“社会交往行为”理论。所谓“交往行为”,指主体间通过符号的协调和相互作用,以语言为媒介,借助于对话达到人与人之间的相互理解、沟通和一致。哈贝马斯受法兰克福学派前辈的影响,认为晚期资本主义由于科技理性和工具理性的统治,造成了人性的全面异化,使人成为“单面人”、“物化的人”,精神危机重重,人与人之间缺乏信任和理解,人的交往行为日趋恶化,整个现代社会出现合法性危机。他提出交往行为理论就是要构建一个和谐稳定、实现交往行为合理化的新目标,并探索实现这个目标的途径。

“社会交往行为”理论的要点在于:第一,交往行为合理化要求行为主

体之间开展没有任何强制化的真实交往和对话,以便建构相互理解、信任的和谐关系;第二,实现交往行为合理化的基本前提在于建立人们共同承认和遵守的规范体系,核心是人的平等权利和尊严不受侵犯的“普遍伦理原则”;第三,交往行为以语言为媒介,通过交往者之间的对话来实现;第四,对当代资本主义的革命不再采用阶级斗争手段,而采取“纯粹交流思想”的乌托邦模式,即创造一个良好的语言环境,保障人际对话和交往行为合理化进行,摆脱国家干预和控制。总之,这一理论试图最终把历史唯物主义“改造”成实现人们“语言行为”的合理化证明。

二、通向“交往合理化”的美学

哈贝马斯的美学思想是他整个资本主义意识形态文化批判的有机组成部分,他同其前辈一样,把摆脱异化、实现人的全面解放的厚望寄托于文学艺术,但其独特处在于,坚持美学的现代性,并且把包括美学、文艺在内的文化批判推进到语言批判层次上,最终落实到包括审美体验在内的交往行为的合理化上。

首先,哈贝马斯的批判美学的出发点是其“交往行为理论”。他分析了占统治地位的资产阶级文化世界如何通过文化工业批量制造宣传件或商品化的“大众文艺”扼杀人的激情,使艺术欣赏退化为纯粹的消费,并沦落成为资本主义合理性的说明。哈贝马斯指出这恰恰导致人性的进一步异化和片面化,导致人们交往行为的片面化和不合理化,从而揭露了现代资本主义的合法化危机。

其次,为了实现其通过交往行为合理化来改造现代资本主义社会的目标,他在美学上持捍卫现代艺术的立场:(1)他借用本雅明的术语,把传统艺术和现代艺术区分为“光晕艺术”和“后光晕艺术”,对现代艺术打破传统艺术的“光晕”,引导人们摆脱依附、寻求解放的功能予以肯定,认为19世纪“为艺术而艺术”的运动是现代艺术走向非光晕化的一次尝试,虽然并不成功;(2)他认为,现代化趋势使资产阶级艺术更独立于其社会环境,从而引发滋生了反正统文化、反资本主义生活方式的先锋派艺术,先锋派艺术所体现的不是资本主义合理化希望,而是资本主义的合法化危机,是对交往行为合理化要求的潜在期盼;(3)他对现代艺术特别是先锋派艺术的特征和趋势作了精辟分析,指出其中“光晕”的丧失和“寓言”手法的应用使作品有机一体化被破坏,虚假整体意义被消解,与丑、否定的畸形结合,与传

统的有意决裂,艺术成为一个自主化的实验场所,还指出先锋艺术的审美体验包含着吸引与拒斥、连续性与中断、沉湎与惊颤等一系列矛盾以及下意识、怪诞、疯狂、物欲和肉欲等反常的范畴,分明是一种对资本主义正统文化的反叛与挑战。总的看,哈贝马斯对现代艺术否定传统文化、批判资本主义的特性持基本肯定的态度。

哈贝马斯坚守美学的现代性,抵制后现代主义的冲击。对美学现代性的捍卫,不仅表现在他对现代主义艺术的首肯上,更表现在他对后现代主义的抵制上。

哈贝马斯对后现代主义思想实质进行了分析,认为在早期启蒙思想家那里,工具理性和人文理性是和谐统一的,但现代工业文明的发展,导致以科技理性为主导的工具理性的恶性膨胀和对人文精神的严重压抑,后现代主义应运而生。它不仅破坏了传统艺术的“光晕”,而且消解了现代主义艺术。后现代主义虽然鞭挞了传统理性和现代艺术的主体性,但它们那种断裂、破碎的非理性艺术也无法深入日常生活实践中,只得求助于资本主义文化工业大量生产的商业化的“大众文艺”,这反而助长了资本主义的物化、消费主义和官僚制度。因此,哈贝马斯坚守美学的现代性,反对完全抛弃理性的后现代价值取向,使科学、道德、艺术按照各自的内在逻辑去发展合理的制度,建立新的合理交往关系。在此立场上,哈贝马斯批评了德里达等人消解学科界限,取消文类区分,颠倒哲、文位置的解构主义立场。

哈贝马斯从“交往行为”理论出发,坚持保障交往行为在现代社会正常开展的交往理性,维护了哲学、文学、科学等学科和文类(体)的必要区分。其观点有:

第一,文类(体)原有的明确界限是社会分化和学科分类的必然结果,因而是合理的。只要社会继续分化,学科继续发展,确立文类(体)的界限就是必然的。

第二,学科、文类(体)的划分是完全合理的,没有学科、文类(体)的界限,就没有现代学术机制的建立和现代学术的巨大成就。

第三,从言语交往行为角度看,文学文本与哲学、科学等应用于日常生活的文本在行为活动领域、行为目的、行为有效性等方面是全然不同的:(1)文学文本的言语行为活动领域是虚构的文学世界,哲学、科学等文本则是具体行为的语境;(2)前者的言语行为目的是让读者接受,让读者不会真正介入文本的虚构生活,而后者则为了进入日常交往实践,故参与者必须

熟悉并参与其中,无法置身其外;(3)两者的有效性要求不一,哲学、科学等文本要求陈述的真实性、规范的正确性、表达的真诚性和价值的优先性,以使交往得以实现,而文学文本以虚构形象为特征,不必满足这些要求,其“叙事内容在意义和价值上的内在联系,只对小说的人物形象、第三人称以及转变成第三人称的人物形象有效,对于真正的读者则没有什么价值”^①。就是说,文学文本的言语行为对读者而言,不必满足哲学、科学文本的上述要求,它们的有效性原则大相径庭。

第四,对学科界限确定与否,关系到文化现代性的问题。德里达等人消解哲学、文学的文类(体)学科界限,本是要颠覆传统思想,去除理性中心主义的,但由于他们完全抹杀了文类(体)学科间的起码区别,却在实际上又趋向于文类(体)的大一统,建立起又一个新的“中心”,即以“文学”为根基的一切文本的中心。

第五,维护文类(体)、学科的恰当区分和界限,恰有助于打破理性中心主义,建立起多学科、文类(体)并立、学科间平等“对话”的交往理性。

哈贝马斯的上述观点在维护现代性、批评解构主义的片面性、展开其“交往合理化”美学等方面,都有建设性意义。

三、艺术交往论

哈贝马斯关于艺术本质和功能的观点,仍立足于、服从于他的交往行为理论,即他把艺术定位于人际、主体之间建立交往关系的有效方式,艺术在交往关系中获得其本质,发挥其功能,进而推进现代性文化和话语体系的建设。

哈贝马斯以18世纪书信、日记等体裁的小说为例,论述了文学艺术在人们交往关系建立过程中的中介、桥梁的特质和功能。

首先,他指出文学艺术能帮助个体与自我(个体)建立起自我认同的主体性。他认为,在中世纪封建制度下不存在私人的活动空间,只有“代表型公共域”,文学艺术也只是以国王为代表的王公贵族消遣享受的专利品,其功能是工具性的。但以后文学艺术创作逐渐成为个体的活动,于是其功能亦发生变化,成为塑造、规范个人的个体性和主体性的活动。如18世纪有

^① 哈贝马斯:《作为文学的哲学与科学》,见《后形而上学 Denken》,苏尔康1992年,第261页。

了“小家庭的私人域”，文学创作的主要体裁为书信体，故有“18世纪被称为书信世纪”之说。写信作为私人的创作活动，“使个体的主体性表现了出来”，书信体作品成为“心灵的复制和造访”，“充满了作者的血和泪”^①，其意是，那时的文学创作帮助私人（作者）建立了一个相对独立的“私人域”，同时也使他（个体）获得了自我意识，确立起自我认同的主体性。

其次，他认为，文学艺术还能帮助个体（自我）建立起与他者（另一个体）的交往关系。仍以18世纪书信体小说为例，这种文学创作借助于揭示自我（个体）的隐私而与他者发生关系。作者抒写自己内心世界的隐秘目的是为了读者（他者）参与进来，私人“日记”成为发出去让他者读的信，第一人称的小说也成为供收信人听的独白。这样，就使本为私人性的写作具有了与他人发生关系的公共性，成为激发、规范、帮助他者（读者、公众）确立主体性的重要方式和力量。通过这种文学创作和阅读，作为私人（个体）的作者和读者均进入了公共域，发生或建立起相互沟通、同情、理解等亲密关系。哈贝马斯以当时英国著名作家理查生和斯太恩为例，指出，通过文学创作活动，“理查生和他的读者一样，也替他的小说人物落泪，作者和读者自己都变成了小说中自我倾诉的人物”^②。在此，文学起到了把作者与读者、个体与公众连接起来，确立各自的主体性，建立起公共域中主体间性的中介作用。这样，哈贝马斯就从形成、催进、建立人与人的交往关系的角度阐明了文学艺术的本质与功能。

这一思想，在他论述席勒《审美教育书简》中的美学思想时，得到了更明确的阐发。他认为，席勒设计的未来审美王国中，艺术和审美发挥了把人的意识乃至整个社会重新凝聚、整合起来的中介作用，艺术实际上就是把分散主体的潜在交往理性激发出来，使之成为建立“主体间性”的合理关系的最佳方式。在此意义上，艺术和审美“能够完成使分裂的现代性统一起来的历史使命”^③。

这样，哈贝马斯就站在现代性文化建设的高度，把他的“交往合理化”理论贯彻到艺术本质、功能的阐释中，形成了非常独特而有创造性的艺术理论，成为他整个交往合理化美学的有机组成部分。

① 哈贝马斯：《公共域的结构图式》，柏林1990年，第113页。

② 哈贝马斯：《公共域的结构图式》，柏林1990年，第114-115页。

③ 哈贝马斯：《现代性哲学话语》，曹卫东译，译林出版社2004年，第59页。

综上所述,哈贝马斯希望把现代艺术和美学的建设纳入他用交往行为合理化改造现代资本主义的方案中去。另外,作为法兰克福学派第二代最主要的代表,他在美学方面对其法兰克福学派前辈的“批判美学”进行了富有创造性的批判综合,如肯定了霍克海默对德国社会学家马克斯·韦伯文化合理化思想的吸收、比较并力图综合和超越本雅明和马尔库塞两人的美学思想等。这都是其美学思想的积极方面,体现了批判“晚期”资本主义的积极意义。但归根结底,他的美学仍然与整个法兰克福学派的美学思想一样,是一种带有乌托邦色彩的浪漫构想。

第十四讲 西方马克思主义美学(下)

本讲涉及到的西方马克思主义者有加洛蒂、马舍雷、伊格尔顿和詹姆斯,这四位学者在理论重点、方向上各有侧重,但他们既同早期的共产党领袖的思想家不同,也和中期的德国法兰克福学派显示出了一种较大的差异,集中在本讲一一介绍。

第一节 加洛蒂人本主义的现实主义美学

加洛蒂(1913—) ,出生于法国马赛一个工人家庭,是法国马克思主义政治家、哲学家和美学家。主要论著有《论无边的现实主义》(1963)等。

一、人本主义的哲学和美学

加洛蒂沿袭了列斐伏尔用人本主义来建构马克思主义美学的基本思路,建立起一种和斯大林主义相对立的人本主义的马克思主义美学。

他认为,马克思主义的核心就是人的问题,马克思主义就其实质而言就是人道主义,是“最完善的人道主义”。在他看来,《1844年经济学哲学手稿》表明马克思主义的出发点和归宿都是人,其终极目的就是要使人从异化状态中回归到真正的“完整的人”,并依据《手稿》把“人的问题”归结为“惟一能通过劳动来自己创造他自身的历史的动物的问题”^①。同时他吸收了萨特的存在主义思想,将其关于个人的存在通过自我选择而逐步获得本质的观点纳入自己对马克思人学理论的阐释中,把人的自我创造改造成个人的自由选择(创造)。这就是加洛蒂人本主义哲学的基本观点。

^① 加洛蒂:《论无边的现实主义》,上海文艺出版社1986年,第223页。

加洛蒂自觉地将上述人本主义哲学观应用到美学理论中来,提出了艺术是人在世界上的存在形式的重要主张。

首先,他强调人是惟一能通过劳动创造自身的动物,这是人的问题的核心,而文学艺术创作也是劳动的一种特殊形式,正因为人能通过劳动不断创造自身的历史,所以,人的艺术也能使人面向未来,不断改变、发展、重塑自身,或者说创造自身,从而不仅仅是重复的、一成不变的“过去的延续”。

其次,他具体分析了艺术这种劳动的特点。他指出,劳动是人最基本的存在形式,艺术作为人的创造活动,只能产生于一般劳动,同时又成为一般劳动的一种特殊形式。艺术一方面能直接满足人的某种确定的需要,即审美需要;另一方面它又是人的创造能力的一种客观化、物化,即以物化方式体现出创作者本身的形象和理想(愿望)。神话是人有待通过劳动在未来实现的目的、理想和愿望,劳动体现了人的现实存在,而神话则是人对未来存在的追求,劳动和神话是人的存在的两种形式,而它们均可归结为劳动,艺术本身是一种劳动,是人的创造能力的一种对象(客体)化,艺术又与其他劳动一样是一种改造世界的“现实力量”和“社会结构”,它超越一般劳动而与神话相联系,它面向未来而与既定现实(现存社会)保持距离,全力反对现实的异化,力图使人们都成为“完整的人”。正是在艺术既是劳动又是神话、既表现人的现实存在又展现人的未来存在的双重意义上,加洛蒂提出了“一切真正的艺术品都表现人在世界上存在的一种形式”的新命题。应当看到,这个命题在发挥马克思《手稿》中的人本主义思想的同时,部分吸收了存在主义的某些观点,是对艺术本质的一种新阐释。

二、赋予现实主义以“人的主体性”的新尺度

作为马克思主义者,加洛蒂在美学上努力维护和发展马克思、恩格斯的现实主义理论,并为传统现实主义美学理论注入了新的内涵。

他从包含存在主义因素的人本主义立场出发,在马克思主义辩证唯物论高度,论述了“艺术中的现实主义”和“移植到美学领域中来”的马克思主义哲学原理:“一、世界在我之前就存在。二、这个世界和我对它的观念不是一成不变的,而是处于经常的变革过程中。三、我们每个人对这种变革

都负有责任”^①。他告诉我们,对人与现实的美学关系的马克思主义态度是,首先要承认世界、现实对于个人、主体的客观存在性,其不以人的主观意志为转移;其次应承认客观世界(现实)和人对它的主观认识都处于不断变革和辩证运动的过程中,不存在恒定不变的现实,也不存在人对现实固定不变的认识;再次,每个人(主体)对现实和自我认识的变革都负有责任。这三点明显吸收了存在主义自我选择、自我设计、自我决定的观点,突出了人在变革现实和自我中的主体性。加洛蒂认为,这三点融为一体,缺一不可,构成了艺术和美学在处理人与现实关系时的现实主义态度。

强调现实主义的主体性内涵这一新观念,基于加洛蒂对20世纪社会变化的新认识。他深感20世纪社会的一大重要变化就是人(主体)在劳动生产中具有更大的主动性和选择自由和革新的能力,即比以往获得了更多的主体性。同样,20世纪的社会现实中通过人的劳动改变了的现实,即“人化了的自然”也占有越来越重要的比重。

据此,现实主义艺术创作作为“人化了的自然”的一个重要部分,也应自觉突出人的这种创造的主体性,艺术的作用在于创造“第二自然”,其特征是“人的参与”^②。在他看来,20世纪的现实主义应当不同于过去的现实主义,不再是恩格斯提倡的“真实地再现典型环境中的典型人物”,也不是苏联社会主义现实主义所主张的“艺术描写的真实性和具体性”,艺术作品的使命在于表现人们新的主体性。他主张现实主义应当支持艺术家去探索表现这种新的主体性的方法和技巧,打破对现实主义的狭隘解释,拓展和扩大现实主义的内涵,把现代主义的观点大胆地吸收到现实主义中来,使之成为富有活力的开放的现实主义。这种开放的现实主义,加洛蒂称之为“无边的现实主义”。

三、“无边的现实主义”

加洛蒂为何把他倡导的当代开放的现实主义称为“无边的现实主义”?他自己未作明确说明。但从“无边”一词字面看,至少可以发现加洛蒂对传统现实主义所设置的过于狭隘的“边界”、范围是不满的,千方百计谋求突破。他突破的策略主要有两方面。一是从前述艺术与现实的根本关系出

① 《论现实主义及其边界》,载《现代文艺理论译丛》1965年第5期。

② 加洛蒂:《论无边的现实主义》,上海文艺出版社1986年,第126-127页。

发,认为一切艺术都应现实主义的,艺术与现实主义之间几乎可以划等号,也就不存在或不需要固定的“边界”了。二是从现实主义艺术应从表现变动的现实的角度入手,指出“现实本身是没有止境的”^①,既然现实没有边界,现实主义何来边界?

这两种策略消解了传统现实主义与浪漫主义、象征主义,特别是20世纪以来种种非现实主义艺术之间的森严界限。用现实主义囊括一切艺术类型和形式,其根本目的是想要把现代主义纳入现实主义的范畴,甚至提升到当代现实主义的主流地位上。

加洛蒂在分析“无边的现实主义”的特性时,着重论述了三位当代艺术家:画家毕加索、诗人圣琼·佩斯和小说家卡夫卡,把他们视为“无边的现实主义”的代表人物。他主要从三个方面分析了这三位艺术家的成就,实际上也阐述了“无边的现实主义”的基本特性。

其一,如前所述,艺术是人在世界的存在形式,现实主义应“表现人和正在变化的世界的一切”,因为从总体上讲,现实主义的艺术家与他所处时代的现实世界有着根本的一致性。这就在艺术与现实的关系一致性的根本意义上揭示了“无边的现实主义”的本质,也为现代派艺术找到了现实主义的依据。

其二,在表现现实世界方面,加洛蒂着重强调20世纪现实主义不重模仿和再现,而以表现主体性和内心生活为特点。现代主义的这一艺术特点正是传统现实主义所缺乏的,恰好可为当代现实主义所吸纳。这也是“无边的现实主义”的重要特点。

其三,最重要的是,现代派艺术在反对当代资本主义社会中人的异化以弘扬人道主义方面充当了急先锋,成就非凡。加洛蒂从三位现代派艺术家反异化的倾向中,看到了用艺术使人回归到真正的人的一线希望。

总起来看,加洛蒂的“无边的现实主义”理论,本质上仍是其人文主义哲学的美学延伸,所以可以概括为人本主义的现实主义美学。这种理论对于反思苏联的社会主义现实主义理论也是有益的,对于在马克思《手稿》基础上建设马克思主义美学也提供了一种值得借鉴的思路。但是,他完全回避马克思主义的唯物史观,基本不考虑艺术的意识形态性,至少也是十分片面的。

^① 《二十世纪的现实主义》格拉塞出版社1968年,第26页。

第二节 马舍雷的文学生产理论

马舍雷(1928—)是法国新马克思主义哲学家、美学家和文学批评家,现任巴黎大学哲学系教授,其美学代表作是《文学生产理论》(1966)。

一、文学是对意识形态的加工、生产

马舍雷认为,马克思主义并无系统的美学理论。马克思、恩格斯并未提出完整的艺术理论,普列汉诺夫、拉法格等亦无系统的美学论著,卢卡契的美学陷于意识形态的误区,1956年以后苏联的斯大林主义文艺理论又告瓦解。为此他提出,应当对历史唯物主义进行重新审视,依照阿尔都塞揭示意识形态假象的思路,创造一种科学的马克思主义美学和文学理论。他的“文学生产理论”就是这样产生的。

马舍雷的“文学生产理论”不同于马克思的“艺术生产”理论,也不同于当代解释学、接受美学的“生产性”理论,而有其独特的含义。最基本的意义有二:一是文学是对意识形态的加工、生产;二是这种生产不是对意识形态的模仿、反映、体现或概括,而是对意识形态的偏离、诤难、反叛、挣脱。

对意识形态的理解,马舍雷与阿尔都塞的理解基本一致,即不把意识形态看成社会存在的反映,而是看成一种独立自主的生产思想观念的实践,是对人的意识进行的加工,是用想象性关系来规范现实生活、规定人的社会存在,使人们接受现成的社会秩序。这实际上是把意识形态看成完全代表占统治地位的剥削阶级维护现存社会的绝对观念主体。

马舍雷的文学生产理论,乃是从上述对意识形态的理解出发的。他首先把文学创作界定为意识形态的生产。在他看来,文学作品是作家用语言来对作为原料的意识形态进行加工、生产的产品。作品所表达的意识形态在写作前业已存在,所以写作算不得“创造”,它只是与物质生产类似的,经对原料进行加工,制造出形态、功能不同于原料的产品的生产过程。所以,文学艺术不是创造而是生产。文学生产的原料是意识形态,经加工后产出的产品则是在形态、功能上与意识形态大不相同的作品。

其次,他把文学的生产看做是对意识形态的偏离、诤难乃至反叛、挣脱。在他看来,文学创作既以意识形态为原料,就不能不面对意识形态的自由与必然、开放与封闭的内在矛盾。意识形态表面上向人们预言着自

由,但实际上却用人类、上帝的意志之类“必然的形象”来代替个体的自由,因而是一种强制人们接受“必然”的虚假欺骗。这种欺骗还表现在,意识形态本身是有限、封闭的,但它却宣称自己是无限、开放的,“意识形态是一个虚假的整体”,它包含着许多局限性,“这些永存的局限性就是形成全部意识形态的那种不协调结构的来源,这就是它外表上的开放性和内在的封闭性之间的不协调”^①。文学创作者置身于一定时代的意识形态环境中,进行写作时,不可能不受到其原料——意识形态的局限性的影响。然而,关键是文学作为生产,在加工意识形态时,总是千方百计地偏离、挣脱意识形态“必然”、“封闭”等局限性的强制,转向“自由”和“开放”。这种“生产”,实质上是把意识形态加工为有确定形式的可见形象,使之成为人们的审视对象,从而使作品有可能“逃离”意识形态的控制,走向自由和开放。

据此,马舍雷强调指出,文学生产及其产品文学文本的基本特点是“文学通过使用意识形态而向意识形态挑战”,在文学文本中“有着文本和它的意识形态内容之间的冲突”。这一特点在伟大作家及其作品中表现得尤其明显。马舍雷按照列宁对托尔斯泰的评论,分析了托尔斯泰作品中的诸种矛盾因素,指出矛盾或缺陷充满了托尔斯泰的作品,而正是这些矛盾或者缺陷勾勒出了整部作品的总结构,这就是对意识形态缺陷的抗争,而这些矛盾反映了时代的缺陷,是“时代的缺陷”造就了托尔斯泰,形成了他作品中的种种矛盾,列宁正是在此意义上称托尔斯泰的小说为俄国革命的一面镜子。可见托尔斯泰的小说通过自身的矛盾因素揭露了时代的缺陷,批判了当时的意识形态。

马舍雷将同样与意识形态对立的科学和文学两者进行比较,对文学生产的上述特点总结道:“科学疏远和废除意识形态,文学则通过利用意识形态向它提出诘难。”^②

二、文学语言观 沉默论

文学是语言的艺术。马舍雷对文学语言的论述与其关于文学生产是对意识形态的诘难的理论是一脉相承、相互配套的。他关于文学语言问题的一个基本思路是:“文学与其说是现实的再现,不如说是语言的角逐。它

① 马舍雷:《文学生产理论》,伦敦1978年,第131页。

② 马舍雷:《文学生产理论》,伦敦1978年,第133页。

(即对现实和意识形态——引者)的曲解大于模仿”^①。

马舍雷认为,意识形态作为一种现实中的语言是一种“无尽头、无形式的话语流”,它往往借助日常语言来制造虚假的“语言的幻象”欺骗读者大众。而文学语言则有时通过故意“模仿”意识形态语言的方式,实际则与之相抗争。他说,“作家的言语基于不同于日常生活语言、科学阐释语言的使用上”,但是单纯的文学语言不够用,也可模仿意识形态或科学的日常语言。不过这种“模仿”并非真正依样画葫芦,而是一种“曲解”,是文学语言同意识形态语言的“角逐”,是“在一种永无止境的对抗中对语言的真正使用,以显示自身的真实为目标。体验语言胜过了创造语言,文学作品既是知识的类似物,又是意识形态惯例的模仿”。就是说,文学语言以子之矛攻子之盾,以模仿意识形态日常语言的方式来与之角逐、抗争,以超越现实性,暴露其“裂隙”。

这里,意识形态日常语言的“裂隙”,是指文学作品特别是伟大作家的作品,其文本所借用的日常语言的能指与所指之间,总是存在不同程度的偏离和不一致,即或大或小的“裂隙”。这种裂隙,归根结底是文学语言与日常意识形态语言之间的距离和不一致。造成这种裂隙的根源在于作家,特别是优秀作家在创作时,决不会有意去完整地表现意识形态的日常现实,而常常采取无言的沉默方式,把日常生活和语言中在场的意识形态和现实转化为不在场(缺场)。这样,“沉默”就成为文学与意识形态角逐、争斗的重要手段,“沉默”论也成为马舍雷“文学生产”论的又一重要内容。

马舍雷的“沉默”论强调作为文学作品的“书的话语来自某种沉默,来自赋予形式的东西,来自勾画形象的场所。因而书不是自足的,它必须伴随着某种不在场,没有这种不在场,书就不存在。对书的这种认识,必须包含对这种不在场的思考”,也即对意识形态及其隐含的现实作不在场的思考和处理,这样人们就能透过沉默“在作品的话语中发现这一不在场的瞬间。沉默就形成了所有的话语”^②。

由此出发,马舍雷进一步把“沉默”看成文学语言的基本特征,甚至看成构成文学本质的一个支撑点。在他看来,“沉默”是与作品的真正含义联

① 马舍雷:《文学生产理论》,伦敦1978年,第61页。

② 马舍雷:《文学分析:结构的坟墓》,载《现代美学新维度》,北京大学出版社1990年,第363页。

系在一起的。作品中说出的什么并不重要,重要的倒是没有说出的东西,甚至无法在作品中找到的东西,或者说是“沉默”。而正是这种沉默却又无条件地先于创作,并使创作成为可能。马舍雷的这种看法其实是关于文学对意识形态扭曲的一种曲折的表述。

与此同时,他还从文学作品的结构角度侧面论证了“沉默”论。他明确地反对结构主义文学批评所主张的作品有一种中心结构的观点,也反对传统文学批评中的有机整体观点,他指出,结构主义批评认为有一核心的结构寄寓在作品之中,这种“结构”有着现代神学的变体之嫌,是“神学审美学的变体”。而古典文学批评中的有机整体观念把文学看成一个有机整体,按照形式化的要求来建构作品,并赋予作品以一定的意义和内容。这种观点被马舍雷讥讽为“审美物理学”。马舍雷断然否定了结构主义批评和传统的有机整体论中的关于结构的观点,指出他们对于结构的整个描述基于一种逻辑迷误之上。

在批判了上述两种观点的基础上,马舍雷提出了自己对于结构的看法。他认为:“结构就是这么一种东西,它从外部将作品的虚假内部特征以及秘密的原因从作品之中驱逐了出来,而且揭示了那种基本的缺无(没有这种缺无,作品便不能存在)。”^①很显然,他对于结构的看法是与他对于文学沉默论的总体看法相一致的,后者构成了前者的基础。正因为他注重“沉默”在文学作品中的重要作用,“沉默”、“缺无”便成了说明结构的基本出发点。在他那里,结构乃是揭示作品所没有说出的那些东西的基本线索。因而,他不同意结构主义对文学深层意义的阐释,他说:“作品的存在,就其所不是的那些东西而言,首先取决于他根本没有表现出来的东西,它所没有说出的东西,并不取决于它能包藏任何东西,这些东西并未隐藏于作品的深层,或带上假面作伪装,因为不需要用各种阐释去发现其问题,它不在作品之中,而就在作品的旁边,在它不再自称是什么的那个极限处,因为它已回到使它能成为可能的那个真正条件之中。”^②由此可见,他认为作品并不是一个严密的有机整体,作品中的秩序仅仅是一种想象的秩序。通过秩序我们可以找到“缺无”,通过“缺无”又可以揭示作品的结构,从而最

① 马舍雷:《文学分析:结构的坟墓》,载《现代美学新维度》,北京大学出版社1990年,第363页。

② 马舍雷:《文学生产理论》,伦敦1978年,第154页。

终把握作品所转换、抗争的意识形态。正是基于上述认识,马舍雷认为,文学作品的形式也就是混乱和不完整。正是通过这种混乱,作品才有可能与意识形态的现实建立对抗的创造性关系,从而帮助人们揭示真理,获得认识。

三、文学批评理论

马舍雷对文学批评的看法与其文学作为意识形态的生产和文学语言沉默论是密切相关的。他把文学创作和批评看成密切相关、又很不相同的两个基本环节。

首先,马舍雷认为文学的基本特征就是语言性,由此也决定了文学批评的基本特征也是语言性,这构成了文学批评与其他艺术批评之间的区别。文学批评必定致力于对于文学这种独特的语言活动的描述和认识,它不仅仅应当了解语言的诸种既定规则,更重要的是能对“语言是什么”这个问题作出回答。在这个基础上,文学批评才能着手解决自己的问题:“这部作品是怎样完成的”,而不是去回答“文学是什么”。

其次,马舍雷从语言符号学角度区分了写作和阅读批评两种不同方式。他指出,阿尔都塞在《保卫马克思》中已提醒我们,阅读与写作是相反的,然而我们必须防止过分轻率地从阅读向写作倒推上去,因为作家和批评家各以自己的方式谈论同一件事,或者,更确切地说,他们使用同一种语言,却并不意味着他们说的是同一件事。具体来说,语言作为一种符号意义系统,在写作和批评的使用中是大不一样的,如果把意识形态看做是一种无系统的意义整体的话,那么,作品就把这些意义集合为符号,以便阅读这些意义。而批评则教导我们阅读这些符号。

再次,马舍雷指出了科学的文学批评的任务,就是对文学作品提供的意识形态的符号—意义结构进行辨认和解析,帮助读者获得科学的认识。这里需要先说明一下他对文学批评性质的看法。马舍雷把历来关于批评的见解归结为两种,一种认为批评是对作品判决式的判断,另一种则是对作品的解释性认知。他批评前者,赞成后者。因为前者是一种阅读(批评)主体消费、鉴赏式批评,这种“批评宣称把作品当作一种消费品,这样就犯了经验主义的错误(第一个错误),因为它只能提出如何接受已给定对象的问题。而这一个错误又引出第二个常规性错误,即批评把作品改变为与它自身彻底同化的东西,否定了作品实在的现实性,把作品纯粹当作一种为

视觉短暂注意而提供的东西”^①。就是说,这种消费式批评完全把作品变成批评主体的同化物,使批评成为主体短暂感觉后的判断,缺乏客观性和科学性。而他所主张的解释性认知批评,是采用文学生产式的认识性科学立场,着重对文学文本进行意识形态的意义辨认。

怎样进行这种科学的批评呢?马舍雷认为,就是要通过作品分析,发现其中为读者不了解,甚至连作者也不自知的与意识形态相对抗的结构,并加以科学阐释。在此,批评家和作家一样需要一种生产性立场。作家对现实的意识形态进行加工、生产,而批评家则将作家的生产产品——作品作为对象,对其中表达的意识形态复杂材料进行再加工,辨析、指认出其中文本与意识形态和现实偏离、对立的结构。在此意义上,批评也是生产。他以对巴尔扎克《人间喜剧》的批评为例,指出,《人间喜剧》中描写的巴黎并非是对巴黎的直接反映,亦非巴尔扎克对现实的直接体验,而是巴尔扎克对他所感受到的封建贵族保皇党意识形态的加工。保皇党的意识形态企图维护其反动统治的现实,但巴尔扎克的小说则与之抗争,而成为一曲封建贵族必然灭亡的无情挽歌。这样的批评,就对《人间喜剧》的意识形态意义进行了正确的辨认,就把巴尔扎克“文学生产”的意义科学地揭示出来了。这就是文学批评应有的性质、功能。马舍雷还以列宁论托尔斯泰为典范,论述了文学批评的任务。他指出,托尔斯泰以“农民东方主义”的意识形态来看待、描述当时的历史和现实,这并无高明之处,托尔斯泰的伟大在于,精心构造了特殊的形式,对意识形态进行加工、“体现、表达、翻译、反映、表现”,而形成文学作品,其中体现了对意识形态的独特感知。列宁的评论揭示了托尔斯泰作品是俄国革命的一面镜子,并发现了这种“镜子”的特殊含义,从托尔斯泰自身的矛盾乃至缺陷、偏见、不完整中,阐明了其作品与历史必然进程的高度一致的关系。这就使列宁对托尔斯泰的评论真正成为科学的文学批评的典范。

这样,马舍雷就用文学生产理论给予文学批评性质以明确的规定,指出批评的任务就在于辨识和揭示文学作品中的意识形态意义和结构,给读者提供科学的认识,极大地提高了批评的地位。

总之,马舍雷的文学生产理论贯穿着一条揭示文学创作和批评同现存意识形态的对立的思路,这一思路同整个西方马克思主义思潮突出文学艺

^① 马舍雷:《文学生产理论》,伦敦1978年,第19页。

术对现存社会的否定性关系的思想暗合,体现了对资本主义现实的意识形态的强烈批判精神。但他把文学文本偏离、对抗意识形态当作文学生产的惟一模式,又是片面的。

第三节 伊格尔顿的“意识形态生产”论

特里·伊格尔顿(1943—),出身于爱尔兰移民的一个工人家庭,是英国著名的“新马克思主义者”,1983年,他曾应邀来我国讲学。主要论著有《批评与意识形态》(1976)、《马克思主义与文学批评》(1976)、《文学理论引论》(1983)、《批评的功能:从“观察家”到“后结构主义”》、《文化的概念》(2000)、《理论之后》(2003)等。他的美学理论是沿着卢卡契、葛兰西、萨特等西方马克思主义思想家的思路展开的。

一、文学艺术与意识形态的关系

伊格尔顿在论述文学的生产过程时,深受阿尔都塞、威廉斯和本雅明等人的影响。他认为文学既是意识形态的一部分,又是经济基础的一部分。作家、艺术家、生产者在资本主义社会是雇佣劳动者,文学艺术也是一种制造业,因此,作品、艺术品也是商品。因此,他认为,“如何说明艺术中的‘基础’与‘上层建筑’的关系,即作为生产的艺术与作为意识形态的艺术之间的关系,依我看来,是马克思主义批评当前面临的最重要的问题之一”^①。由此,展开了对文学艺术与意识形态的关系的理论探究。

首先,伊格尔顿肯定了文学的意识形态性。他明确指出,文学艺术之所以是意识形态,第一,在于它们是在特定的社会经济基础之上形成的;第二,文学艺术又是以其特殊的方式与维护 and 再生的社会权力有着某种联系。因此,文学艺术也就具有强烈的政治性。伊格尔顿认为文学是观察世界的一种特殊的方式,是人们在特定的时间和地点所发生的具体的社会关系的产物。因此,理解文学艺术作品,首先就应当理解它们与其所处的意识形态世界之间的复杂关系。

不过,伊格尔顿并不认为文学艺术与意识形态的关系是简单的一对一的关系,“相反,它永远是一种复杂的现象,其中可能掺杂着冲突的,甚至是

^① 伊格尔顿:《马克思主义与文学批评》,人民文学出版社1980年,第81页。

矛盾的世界观”^①。文学与意识形态和现实的联系不是直接的,而是间接的。如果仅仅简单地从文学艺术作品中去搜集政治经济和阶级斗争的状况,把它看做是作家所属的社会集团或阶级的意识形态的直接反映,那就把马克思主义庸俗化了。同时他还指出,文学艺术也不是仅仅被动地反映意识形态和现实的,文学艺术具有积极的反作用。尽管文学艺术本身并不能根本改变历史进程,但它们仍是历史变化过程中的一种积极因素。从这样一种观点出发,伊格尔顿批判了“文学反映”论。

二、艺术:作为意识形态和文化的生产

伊格尔顿不仅对艺术与意识形态的辩证关系作了深刻的探索,而且在吸收威廉斯文化唯物主义、本雅明“艺术生产”论和马舍雷“文学生产”论的基础上作了创造性的综合,提出了独特的意识形态和文化生产理论。着力探讨“文化意义的生产,不仅是按照制品来谈,而且按照文化意义生产的其他形式谈论”,最终回到马克思主义者至关重要的问题:“文化生产方式的所有权和控制权”^②。他的目的很明确,要凭借“文化生产”论来揭露当代资本主义垄断文化生产的所有权、控制权,以维护其意识形态的统治地位,巩固现存社会的真相。

艺术既是意识形态,又超越意识形态,而成为一种生产——文化或意识形态的生产,这两者的关系如何呢?对此问题,伊格尔顿作了富有独创性的研究。这是伊格尔顿对“西方马克思主义”作出的突出贡献之一。这个问题在马克思、恩格斯的著作中找不到现成的答案,以前的西方马克思主义理论家也没有作出令人满意的解释。伊格尔顿从英国批评家约翰·柏杰在《视觉方法》中对油画的评论中得到启发,对艺术的生产属性与意识形态属性的关系形成了较深刻的认识,即不是从艺术的生产属性与意识形态属性间寻找相似性,而是从两者的交融、统一、互相影响中寻找它们的关系。他指出了两层关系:一是艺术作为社会意识形态对整个社会生产方式的关系,艺术把世间的一切都看做对象,同时它本身又是一种商品;二是艺术从本身的生产性质来说,它是一种立足于生产性质的意识形态。这两

^① 伊格尔顿:《马克思主义与文学批评》,人民文学出版社1980年,第10页。

^② 王逢振:《今日西方文学批评理论——十四位著名批评家访谈录》,漓江出版社1988年,第97-98页。

层关系互相渗透,形成完整的艺术形态。

在这个基础上,伊格尔顿提出建立一种重点研究“作为文学意识形态话语的生产规律”的美学理论。这一理论包括一般生产方式、文学生产方式、一般意识形态、作者(权威)意识形态、美学意识形态、文本这六大范畴。其中,美学意识形态指一般意识形态中“文化意识形态”的一个特殊部分,是“一般意识形态中特殊的审美领域”,它有着“内部复杂的形态”,包括在一个特殊社会形态中美学本身的功能、意义及价值的一种意味,“它与伦理、宗教等其他领域相连接,而最终被一般生产方式所决定”^①。它由许多文学亚因素“层次”构成,包括文学理论、批评实践、文学风格类型、机构、设施和话语等,文学艺术的生产即审美意识形态的生产。

在六大范畴中,伊格尔顿首先辩证地论述了以下三个关系:(1)文学艺术生产方式与一般生产方式的关系,总的说来,后者是前者的必要前提,因而最终决定前者;(2)就文学艺术作为一种生产方式而言,这种支配关系表现为文学艺术生产遵循一般生产的规律,体现在生产、分配、交换、消费等环节和过程中;(3)就文学艺术作为一种意识形态的生产方式而言,这种支配关系表现为一定时代的艺术生产,最终由一般物质生产方式所支配。但他更多地探讨了文学艺术作为意识形态生产的相对独立性、能动性和特殊性一面,指出文学生产与一般生产方式、与一般意识形态的关系,常常不是同一的、对应的,各种不同的文学生产方式可能按其文本产品的意识形态特征再生产同样的意识形态形式。这就指出了处于一般生产方式与一般意识形态之间的文学生产方式的独立性和独特性。

伊格尔顿还着重探讨了文学生产是如何将意识形态的三种形态(要素)加以综合加工,而生产出文本这种不同于其他意识形态的审美意识形态的。他认为在文学文本的生产过程中,起关键作用的是作者的意识形态。作者意识形态是一般意识形态与美学意识形态的中间环节:它一方面从属于一般意识形态,但与一般意识形态不同一,呈现复杂关系;另一方面在对一般意识形态的社会话语进行加工时,使用审美的方式和手段,从而转化为审美意识形态。他指出,作者意识形态与一般意识形态的关系,由于作者被置入一般意识形态的方式、角度等的不同往往在总体一致的框架下,与主导的社会意识形态呈现完全一致、部分矛盾、完全对立三种关系。

^① 伊格尔顿:《批评与意识形态》(英文版),新左派书屋1976年,第60页。

这三种关系不但表现在不同作者身上,而且也表现在同一作者身上;不但表现在同一作者的不同时期、不同作品中,也可能表现在同一作者同一时期的同一作品(文本)中。作者创作时,首先进入一般意识形态的社会话语,其个人话语受到社会话语的制约,但同时他也对社会话语进行加工,越是与社会话语不一致、对立之时,加工得越多。更重要的是,作者是使用审美方式对社会话语进行加工,从而将之转化为审美意识形态话语。这样,以作者意识形态为中枢的文学生产加工、综合了意识形态的三要素,使其产品(文本)既具有作者的个人特征,又体现了一般意识形态的社会特征。

对形式与内容的关系问题,伊格尔顿的论述具有两个鲜明的特点:第一,把自己关于文学的意识形态性理论贯彻其中;第二,注重运用辩证法观点揭示两者之间的关系。他认为形式是一种具有意义的结构,它并不仅仅加工处理“内容”。内容与形式应当有机地统一起来,内容具有决定作用,但形式也具有能动作用。他进一步指出,文学形式也具有意识形态性,意识形态的变化也会在文学形式的变化方面充分反映出来,文学形式与意识形态的联系不是一种简单的对称关系,而是具有高度的自主性。因此,作家对于文学形式的选择并不是一种任意的行为,他一方面受到所要表现的内容的制约,另一方面又受到了文学形式构成因素的制约。这种观点触及了文学形式研究方面的一个往往被人忽视的环节,很有启发意义。

伊格尔顿的艺术和文化生产理论给我们提供了观察艺术的新角度和新思路,为研究文学艺术开辟了一条新路子。其重要意义首先在于不仅从艺术与社会生产关系的联系中认识艺术,而且更重要的是把艺术生产作为社会生产关系的一个组成部分。这样,长期为人们所忽视的一个最简单的事实就重新落入人们的视野之内。艺术生产也就不仅仅是一种意识形态的生产和表现,同时也是社会生产的一部分。这样他就深刻地揭示了艺术生产的两重性,为我们更深刻地认识艺术提供了重要的出发点。其次,他又反对使艺术生产理论蜕变为一种“工艺主义”,提醒人们不要片面夸大艺术生产的物质方面的特征,防止完全忽视文学艺术的意识形态性。再次,艺术生产理论深刻地概括了资本主义社会中文学艺术作品所具有的商品化特征,为我们认识资产阶级文学艺术提供了重要启发。

三、文学的价值判断

伊格尔顿认为,马克思主义美学的任务,就是“给文学价值的基础提供

一种唯物主义的解释”。他认为,用马克思主义的价值观来选择、评价的文学文本,不可避免地会跟文学唯心主义奉为“伟大”的那些作品相重叠,但对此不必有什么顾虑,这只是一个由不同的角度看事物而引出的偶然现象。在《批评与意识形态》中,他列举俄国民粹主义者和理论至上主义者对马克思主义的歪曲,认为不仅在政治学里是这样,在美学中也是这样,争论的关键是文学的价值问题^①。面对种种非马克思主义或反马克思主义的价值观,伊格尔顿大声疾呼马克思主义美学“确实应当果断地介入‘价值问题’了”^②。他自己正是从马克思主义政治经济学出发,在上述文学生产理论基础上“介入”价值问题的。在伊格尔顿看来,由于文学既是一种意识形态,又是一种生产,必然有一个文学价值的问题。如果说文学的文本是意识形态再生产的产物,那么文学批评就是文本的再生产。他认为固定不变的文学价值是不存在的,不投入阅读和批评,文本也就无所谓价值。文学价值所表现的永远是文本、读者、批评家之间的“交换价值”形态。他还指出,只有在解读行为中,才能使文本表现出它是意识形态生产的产品,又使文本所负载的意识形态发生作用。这是文本的再生产,但这一生产必须有待于解读和破译的行为,文本的意义和价值都产生于解读行为的发生之时。

四、文学艺术的情感逻辑和政治功能

进入20世纪80年代以后,伊格尔顿的美学思想有了进一步的发展和深化。这集中体现在两个问题上:一是更突出文学艺术的意识形态属性中的情感逻辑的地位,对文学艺术的审美本质有了更深刻的认识;二是更强调文学艺术对一般意识形态和现实生活的政治功能,从而对文学艺术的社会作用作了更高的评价。这些思想在其《瓦特爾·本雅明或走向革命的批评》、《文学理论引论》、《批评的功能》、《美学意识形态》等较晚的著作中表现得十分明显。

在伊格尔顿看来,文学艺术虽属于意识形态,但其所遵循的个人独特体验和情感逻辑却是其审美特质的真正来源。他认为文学艺术的审美特质和价值是与意识形态中那种合理的生活和非异化的人性相联系的,而其

^① 参见《西方马克思主义美学文选》,漓江出版社1988年,第705页。

^② 伊格尔顿:《批评与意识形态》(英文版),新左派书屋1976年,第162页。

受一般意识形态所规范、强制的性质和价值,则源于不合理的生活及异化的人性。20世纪80年代以后,他提出了自己研究情感话语的思路和方法。第一,他不仅强调以情感话语为特征的审美意识形态与一般意识形态的区别在于情感性和非逻辑性,而且强调文学艺术话语的个人性、原生性和生动丰富性。第二,他十分关注文学艺术中社会一般意识形态与个人情感话语之间的互动关系,深入考察其内在的矛盾性。第三,在《美学意识形态》中,他进一步分析了审美意识形态的情感话语孕育过程及其内在矛盾,不同于康德、黑格尔等着重从精神性角度来揭示艺术的审美本质,他继承了英国经验主义的传统,从情感话语的身体性入手,探讨其物质基础和内在矛盾,认为情感活动的物质基础是身体,在现代资本主义社会中身体与情感、与文化创造之间发生分裂,身体本身也分裂为作为欲望、劳动和力量的载体这样三个部分,从身体与情感话语的关系看现代西方美学,由上述三种分裂关系而分别形成了以尼采、马克思和弗洛伊德为代表的三种理论模式。

伊格尔顿对上述三种美学模式一一作了分析,其中对马克思美学理论的分析集中于体现审美情感的人性与劳动对立的异化现象,其中也包含了他自己的观点,即身体、情感(审美)和意识形态(资本主义现实)三者的矛盾关系,应是马克思主义美学重点思考的课题。身体既有自己的物质性,受自然规律的支配,也有现实性,受现实关系及意识形态的约束,同时身体对审美情感表达(想象和幻想)的方向和强度也有影响和制约。他着重分析了这种矛盾关系在当代社会中的具体表现,指出,在资本主义上升时期,情感话语是作为反封建的破坏力量出现的,但在当代后工业社会中,资本主义社会的严重异化,也造成了情感话语的深刻异化,在一定程度上已异化为主流意识形态发生作用的重要手段之一(如文化、工业等)。为了消除这种对立和异化,惟有发现和追求能真正表达出对现实生活最深刻的个人情感体验,才有可能超越意识形态的束缚,重建体验完整的合理的人性的情感话语,而真正达到审美的状态和境界。这就是伊格尔顿对审美情感逻辑问题的现代反思。

伊格尔顿清醒地认识到,要真正解决这一情感逻辑的内在矛盾,不能仅仅停留在美学范围之内,而必须触及对现存社会 and 生活方式的变革,他在强调审美情感逻辑的同时也十分重视阐述文学艺术的政治功能。这构成了他美学思想的两极。正因为在他看来文学具有鲜明的意识形态性和

政治的功能,所以他主张美学、文学理论和批评,也应当自觉地确立意识形态的、政治性的权力话语,在一定意义上成为政治文学,使“批评话语的权力”在分析、评论文艺作品时“起着‘警察作用’的语言力量”^①。由此伊格尔顿得出了他的“主要结论”:文学理论和文学批评不论在表面上显得多么公允,从根本上说,它们永远具有强烈的政治性。当然,他并不认为文化艺术产品可以简单地归结为政治宣传,而是强调文化艺术同政治社会的关系“尽管确实密切,但永远是复杂的,而且常常是间接的”,他的兴趣就在揭示文化艺术的“意义形式和权力形式(不仅是社会阶级之间,而且还有种族、性别和个人之间的权力关系)之间的那种多重关系”^②。这样,他也就为美学、文学理论和批评规定了意识形态和政治性的任务,那就是对当代资本主义对人民实行意识形态控制和统治进行全面深入的政治性批判和揭露。为此,他还提出了四项具体的文化批评任务^③。

综上所述,伊格尔顿的“意识形态生产”论是其美学理论的核心,是贯穿其美学思想发展的一条基本线索,它受到阿尔都塞学派和威廉斯、本雅明等人观点的多重影响,但又以创造性的综合和发展,最后超越了他们。这一理论在当代资本主义文化条件下,对马克思主义美学确有发展和推进,并与后现代主义文化既有斗争又有融合,成为当代西方马克思主义取得较高成就者,值得我们高度重视并作深入研究。进入新世纪以来,伊格尔顿对当代西方最热门的文化研究和批评理论进行了冷静而深刻的反思,对我们有着非常重要的启示意义。

第四节 詹姆逊走向辩证批评的解释学美学

弗雷德里克·詹姆逊(1934—)是二战以来美国最重要的新马克思主义批评家,主要论著有《马克思主义与形式》(1971)、《语言的牢笼》(1972)、《政治无意识》(1981),这三本被称作西方马克思主义批评“三部曲”,1985年应北京大学之邀,曾来华讲学,其讲学内容后被翻译、整理出版

① 伊格尔顿:《文学理论引论》,美国明尼苏达大学出版社1983年,第238页。

② 王逢振主编《今日西方文学批评理论》,漓江出版社1988年,第402页。

③ 这四项任务是:1. 在文化活动中注重政治性;2. 对女权主义文化艺术活动给予更多关注;3. 对“文化工业”进行进一步的了解和研究;4. 关注工人阶级的创作活动。参见伊格尔顿:《文学理论引论》,美国明尼苏达大学出版社1983年,第214-216页。

了《后现代主义与文化理论》(1986),现有中文版《詹姆逊文集》(四卷)。

詹姆逊的研究范围非常广泛,从俄国形式主义、法兰克福学派直至法国结构主义、后结构主义,都有独到的理解。他在美学上的贡献主要是:发展了马克思主义的美学和文化理论,创立了走向辩证批评的文化解释学,揭示和批判了后现代主义的文化逻辑,提出了“第三世界文化”的观点。

一、建构现代文化解释学

詹姆逊相当注重艺术文本的文化解释。“解释”成为其文化美学和批评的中心。他从当代资本主义的文化现实出发,强调对马克思主义者来说,解释当代艺术已成当务之急。他说:“马克思主义的阐释问题本身也显得日益迫切……然而我们最初的困境依然存在;因为在现代时期,迫切要求解释的不是其他文化的艺术,而是我们自己的文化的艺术”^①。在20世纪70年代初,他在不同场合多次提及要对文学批评采取解释学的立场。如在论述“辩证批评”的典型特征时,他提出了“解释网”的概念,认为“这种解释网应该使我们愈来愈接近辩证思维中那个终极对象,也即具体事物本身”^②。在探讨马克思主义与社会学的关系时,他论述了马克思主义批评的解释学性质——理解和对话,在分析马克思主义与“内部形式”的关系时,他认为这是“一个解释学概念”,当批评从外部形式向内部形式运动时,“它所强调的是解释运作本身”^③。由此可见,在詹姆逊心目中,当代马克思主义美学、文学理论和批评,应是一种文化解释学。



弗雷德里克·詹姆逊

马克思主义的文化解释学,应坚持唯物主义的历史观,对文学文本产生的社会历史环境,“连同其形式和内容以及上层建筑同基础结构之间关

① 《批评的批评》,见《西方马克思主义美学文选》,漓江出版社1988年,第747页。

② 詹姆逊:《马克思主义与形式》,百花洲文艺出版社1995年,第261页。

③ 詹姆逊:《马克思主义与形式》,百花洲文艺出版社1995年,第340页。

系的特殊问题”^①作出深刻的分析。他强调,马克思主义“真正的解释”应“使注意力回到历史本身,既回到作品的历史,也回到评论家的历史环境”^②。马克思主义美学和批评,在一定意义上是把文学或文化现象“终极解释代码”看做是一种“社会——经济学转换”。可见詹姆逊在建构其文化解释学时,是始终坚持唯物史观的基本原理的,这即使是在当代西方马克思主义者中也是难能可贵的。

詹姆逊建构文学解释学的努力根源于当代资本主义文化发展的新需要。首先,他认为解释产生于对解释的客观需要,没有这种需要,解释就不会产生。同时,他从文化发展角度论述了对解释的客观需要,指出解释“产生于文化的需要,产生于该社会为要吸收其他时期和地区的伟大遗产的极端努力。这些遗产的原始动机对他们毫不相关,因而需要一种重写活动——通过详细评论和人物分析方式——以便在新的事物组合中处于适当的位置”^③。这是就解释的一般文化需要而言的。

其次,针对当今世界发展的不平衡性和社会文化发展的新情况、新特点,他认为尤其需要解释,而且需要不同类型的解释。也就是说在当今社会经济、文化发展程度不同的国家中,会提出不同的需要解释和回答的问题,也就需要不同的马克思主义解释学。

再次,他深入分析了西方“后工业资本主义”,特别是美国社会文化的新情况,认为这更为迫切地需要马克思主义给予解释和回答。在“当今所谓先进国家的社会生活……真正的自然已不复存在,而各种各样的信息却达到了饱和程度,这个世界的错综复杂的商品网络本身就可以看成一个典型的符号系统。因此,在把语言学当作一种方法和把我们今天的文化比作一场有规律的、虚妄的噩梦之间存在着非常和谐的关系”^④。这确实是对西方社会文化生活的准确、简明、生动的概括。面对这样一种与20世纪30年代西方社会相比已发生了重大变化的新情况,詹姆逊认为不能死抱住过去的马克思主义解释模式即阶级分析模式不放,而应有所变更。

詹姆逊对自己提出并尝试建构的马克思主义文化解释学,有着明确的

① 《西方马克思主义美学文选》,漓江出版社1988年,第746页。

② 《西方马克思主义美学文选》,漓江出版社1988年,第746页。

③ 《西方马克思主义美学文选》,漓江出版社1988年,第747页。

④ 詹姆逊:《语言的牢笼·序言》,百花洲文艺出版社1995年,第4页。

目标:(1)不但要描述、解释,而且要“诊断”,即不但要提出问题,解释问题,还要解决问题,至少提出解决的办法。(2)在方法上,它应该超出形式主义和结构主义,走出“语言的牢笼”,在新的高度上回归唯物史观。为实现这些理论目标,詹姆逊全力倡导一种“辩证批评”的方法和模式。

二、走向辩证批评

詹姆逊认为,辩证法是马克思主义的灵魂。所以,他把自己的马克思主义解释学又命名为“辩证批评”。他提出,“辩证批评”首先是一种思维方式,它“超越”“习惯性的日常思维方式”,“是思维的平方,是正常思维方式的强化,从而使一种更新了的光线照亮这些过程强化了的对象”。其次,“辩证批评”又是一种方法论,它将所要解决的“这些问题在更高的层面上转换成它们自己的解决方法,并使问题自身的事实和存在变成新研究的出发点”^①。针对英美文化传统中辩证思维相对薄弱的实际情况,他更是大声疾呼倡导“辩证批评”,强调处于英美传统影响下的人们,“学会辩证的思维,掌握辩证文化的基本原理,以及它们所提供的基本武器,已是当务之急”^②。

首先,詹姆逊的辩证批评强调“总体性”或“整体性”思维。所谓“总体性”思维,就是要把具体的对象如文学作品放到更大的社会历史关系中整体地加以考察,因为任何对象不可能孤立地存在,总是与一个更大的整体发生联系,总是与它所处的历史境遇以及构成此境遇的一部分思想意识发生关系。因此,辩证批评要求对把具体文学作品放在更大范围的整体关系(网)中加以考察和解释。如辩证批评不在批评前预设批评的范畴,因为具体作品批评对象中的人物、情节、形象、风格等,最终都应被理解为更大社会关系网中历史境况的某个方面或环节。詹姆逊指出“叙述”是可以看到总体性的方式,它保留着辩证思考的可能,总体性是对矛盾的各个阶级和对抗的生产方式的综合连贯的叙述中表现出来的,对这种总体性的观察构成现时“欲望的真正形象”,而这种欲望既能够、也确实在实行对现存社会的否定。

詹姆逊在论述总体性时发现了一个重要而又困难的问题,即“文学作品本身的统一性问题”。它作为一个完整、自主的整体,“确实抗拒此时此

① 詹姆逊:《马克思主义与形式》,百花洲文艺出版社1995年,第260-161页。

② 詹姆逊:《马克思主义与形式·序言》,百花洲文艺出版社1995年,第2-4页。

地历史的总体性的同化”。他以举例的方式问道：“《尤利西斯》在什么意义上说是1927年所发生的事件的一部分？”这是辩证批评必须面对和解答的难题。詹姆逊的回答是，首先应承认作品自身的整体性；其次，即使对一部完整的作品必须“依靠一般的背景（当然，这些背景也在每时每刻以及不同时代之间发生变化）来理解的”，即将它置入不同的阅读语境中来理解，这就实际上把作为完整作品的个体放到一个较大的关系范畴中去解释了；再次，个别文学文本应被联系到更广的同类文体或不同文体的共时和历史的范围中加以对比研究，通过这种对比研究获得更全面、辩证的说明。

其次，詹姆逊的辩证批评对西方哲学的传统范畴即内容与形式的关系作了新的探索。

关于形式与内容的关系，詹姆逊认为，最根本的是要遵照马克思关于作为内容的经济基础最终决定和主导作为形式的上层建筑的思想，“这正是它在马克思主义中具有巨大力量的秘密所在”^①。具体来说，就要把以形式为主、内容为次的观点颠倒过来，这就既坚持了艺术内容决定形式的观点，又强调了艺术形式是艺术内容按照逻辑发展的必然结果，强调了形式与内容的不可分割性，是对形式主义的批判和超越。而且，他还着重揭示了“内容的逻辑归根结底在性质上是社会的和历史的”，并一针见血地批评了“新批评”派把某些艺术形式“永恒化”，“通过将语言拜物教化并使它成为一种与历史无关的丰富性的源泉”这样一种缺乏历史意识的形式主义倾向。

再次，詹姆逊的辩证批评追求共时性与历时性的统一，把共时分析纳入历时轨道之中。这一追求是针对从俄国形式主义到结构主义美学割裂共时和历时，片面强调共时性的弊端。

他着重分析了俄国形式主义和结构主义批评的理论基础和思维模式——索绪尔的共时语言学，指出把共时与历时对立起来，片面强调共时的做法是“武断的，其方法论的前提也是一种同样武断的价值判断：即‘任何东西只要有一点意义，它就必须是共时的’”，这“是一条反历史主义的原则”^②。而按索绪尔思维模式发展起来的俄国形式主义和结构主义文论势

① 詹姆逊：《马克思主义与形式》，百花洲文艺出版社1995年，第277页，译文据原文略有改动。

② 詹姆逊：《语言的牢笼》，百花洲文艺出版社1995年，第3、5页。

必一开始就具有同样的局限性,即这种理论“把文学变化当成一种不变的机制,认为它任何时间任何场所都始终如一”,它向历史回归是“将历时性变成仅仅是一种表面现象,破坏了对形式变迁的任何真正的历史意识”^①。有鉴于俄国形式主义和结构主义的这种局限性,詹姆逊的辩证批评力图冲出“语言的牢笼”,克服机械对立的思维模式,主张在辩证的高度上将被截然割裂的对立面重新统一起来。

概而言之,詹姆逊正是紧密结合文学实际,通过对“总体性”的概念、内容与形式、共时与历时等美学范畴的深入探讨和阐述而一步步走向辩证批评的。

三、“政治无意识”论

《政治无意识》是马克思主义批评“三部曲”中最重要的一部。该书在其前期辩证批评观念的基础上,广泛吸收结构主义美学、弗洛伊德和拉康的精神分析理论、阿尔都塞的意识形态理论、阿多诺的否定辩证法等多种思想,从而加以辩证地创造性综合,形成了“政治无意识”理论,充实、发展了其文化解释学。该书内容丰富繁多,主要可概括为三方面。首先,借用结构主义的思想,对当代多种形态的解释学理论的深层构造和符码,作了独特的剖视,并在各种解释学的比较中,确立了马克思主义解释学的主导地位。其次,吸收了弗洛伊德和拉康的精神分析的某些方法和概念,提出了“政治无意识”理论,揭示出社会意识形态对人的无意识深层反抗的压抑机制,意识形态的主要作用就是压抑人们深层无意识的反抗,即“政治无意识”。这对于分析、揭露当代资本主义意识形态的虚伪、欺骗性有积极意义,但也存在着一定的主观随意性。第三,从政治无意识理论出发,主张当代文化解释学和批评应从认识论转向道德论、价值论。

四、后现代主义的文化逻辑

从20世纪80年代开始,詹姆逊把越来越多的注意力投向对后现代文化的研究。这方面的代表作是其论文集《后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑》。他的后现代文化理论的主要内容可从以下三方面加以概述。

^① 詹姆逊:《语言的牢笼·序言》,百花洲文艺出版社1995年,第48页,译文据原文略有改动。

首先是关于“后现代”的界定问题。詹姆逊明确肯定“后现代”是与“现代主义”时期在表现性质上有重大区别的一个新的时期或时代。他接受了威廉斯文化唯物主义的“文化主导因素”论,认为一个社会的文化系统是多种文化因素并存的,既有过去文化的残留因素,又有处于萌芽状态的新文化因素,而支配、决定该系统文化基本性质的文化因素则是文化“主导”因素。他把这一观点应用于分析当代资本主义文化的新变化上,认为只有抓住当今社会文化的主导因素,才能正确判断当代资本主义文化的性质是否已发生重大变化。他指出,作为一种文化形态的现代主义,曾在20世纪30至40年代有过它的鼎盛时期。40年代以后,它逐渐上升为社会主导性文化因素,50年代现代主义已跻身于意识形态中心地位。但50年代以后,出现了文化上的断裂,一种趋于通俗化、大众化、杂乱无章、异质共存、更迁就于个人经验的“新”文化(相对于现代主义的高雅文化而言)迅速发展起来,并以铺天盖地、不可阻挡之势上升到文化的主导地位,成为一个文化新时代的标志,这就是“后现代主义”。在他看来,后现代主义文化是在晚期资本主义基础上形成和发展为主导文化的,相对于现代主义而言,它是一次突变或“革命”。

其次,詹姆逊后现代主义研究中对以后产生了最大影响的,是对后现代主义文化逻辑的基本特征的精彩阐述。主要有以下七个方面:(1)呈现“审美的通俗化”和“审美的民众主义”(aesthetic populism)倾向;(2)消解深度模式,导向平面化;(3)放逐主体性,趋于“残片化”(或译“零散化”);(4)丧失了个人风格,导致“拼贴杂凑”(pastiche);(5)抹去历史性(bereft of all historicity),引向虚假历史意象的“复制”;(6)抛弃关于未来的思考,崇尚形象的文化形式;(7)取消批评距离,陷于无法辨识的后现代文化空间中,这是詹姆逊对后现代文化特征的一个总体性概括。应当说,詹姆逊上述对后现代主义文化逻辑的概括和分析是十分精辟、准确和深刻的,至今在西方仍是最具权威的看法。

再次,是对后现代主义文化的评价问题。詹姆逊在这个问题上采取了一种看似辩证,实是矛盾、彷徨的立场。作为一个清醒的马克思主义理论家,他对后现代主义文化采取了既肯定,又否定的矛盾立场。他指出,对后现代主义文化可以有两种立场,一种是道德化的批判立场,一种是马克思主义的辩证立场。对于前一种立场,他表示不同意。他说,如果对后现代主义作“肯定性的道德评价”,那么“无疑我们不能接受”对它的那种“自得

又神志迷乱”的赞扬,同样,他也“拒绝对后现代及其本质上的琐碎感作说教式的谴责”。他认为后现代主义是一种“历史现象”,一个“历史范畴”,历史发展不能用道德尺度来衡量,因此,“以道德或说教式的判断使之概念化的尝试最终必然会被确定为范畴错误”^①。因此,詹姆逊选择了后一种“辩证的”态度,认为应当“辩证地思考晚期资本主义的文化之变,既视之为灾难,又视之为进步”。如果说前面的几点批判是揭露了它的灾难性的一面的话,那么还应从历史发展的角度,关注晚期资本主义那“更具全球普遍性、更为总和化的空间”,为未来社会主义变革提供了更具包容性的“希望、框架和先决条件”这一重要方面,从而“对这一现实同样给予肯定的或进步性的”^②评价。

詹姆逊以主要篇幅展开的对后现代主义文化逻辑的全面、系统、深入、犀利并带有强烈情感色彩的批判,带有鲜明的否定性的政治、道德倾向。而这正是对后现代主义文化研究的重大成果和宝贵财富。他的文化解释学和批判理论,内容十分广博、丰富,在当代晚近的西方马克思主义美学乃至整个美学中达到了较高的水平。

① 见《后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑》一文“结论”。

② 见《后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑》一文“结论”。

第十五讲 结构主义与后结构主义美学

结构主义和后结构主义(解构主义)是20世纪重要的哲学与人文思潮,其影响至今犹存,本讲将介绍这两种相互关联又有着深刻差异的美学思潮。

第一节 结构主义与后结构主义美学概况

一、结构主义美学概况

结构主义美学是20世纪60年代最先在法国兴起的,它首先是索绪尔语言学理论带来的革命性范式转换的结果,索绪尔发现,人的“言语”行为尽管千差万别,但都有共同的内在结构(“语言”),这成为了结构主义文论家寻求文本的内在结构的出发点;其次,它又是“深度模式”的寻求与人的主体性的消释的结果,它试图通过张扬结构系统自身的自主、自足特性来代替人的主体能动性。

结构主义美学是结构主义方法在美学、文学领域运用的结果。它的特征主要有:第一,寻求文学批评的恒定模式;第二,强调文学系统和外在于文学的文化系统对具体作品解读的重要性;第三,追踪文学的深层结构;第四,对文学符号学和叙事学的深入研究。

结构主义美学的主要代表集中在法国,60年代前后,法国涌现的前、后“四子”在世界范围内产生了深广的影响。“前四子”是列维-斯特劳斯、米歇尔·福柯、路易·阿尔都塞和雅克·拉康;“后四子”是罗兰·巴特、A·J·格雷马斯、茨维坦·托多洛夫和克劳德·勃瑞蒙。其中,前四子加上罗兰·巴特,被人称为结构主义的“五巨头”。其中拉康和阿尔都塞我们前面

已经作了介绍,福柯将在后面专门介绍。

托多洛夫是结构主义诗学和叙事学的一位重要代表。格雷马斯则用结构主义方法对于叙事语义进行了严谨、全面的分析,并提出了著名的“角色模式”和“语义方阵”等理论,在法国文艺批评和美学界颇有影响。结构主义者中,对于叙事特性与一般属性研究最为深入的是热拉尔·热奈特(1930—),他对结构主义的最大贡献,是《叙述的方式》一书中建立的“关系学”。在结构主义走向高潮的同时,质疑和批判也随之而来,以后期的巴特和德里达为代表的后结构主义或曰解构主义开始走上历史的前台。

二、后结构主义美学的兴起和发展

后结构主义思潮的兴盛与结构主义的衰落是同步的,其形成和迅速发展的原因是多方面的。从社会背景看,它是在1968年席卷欧洲的学生运动的背景下产生的,它从否定社会、怀疑社会转向否定秩序、否定结构、否定现存的语言体系。从哲学思潮看,它彻底否认西方传统的形而上学信念,标志着人们对真理可靠性的彻底怀疑。

随着德里达在20世纪60年代末连续到美国讲学,他的解构主义思想也传播到了美国,耶鲁学派的形成标志着解构主义进入了全面发展的时期。除德里达外,20世纪70年代法国还有一批文论家从结构主义阵营退出,转向解构主义。其中最突出的代表是罗兰·巴特。另外,在后结构主义营垒中,福柯、克里斯蒂娃等也是相当有特色的。后结构主义以其反叛的姿态,对后来西方的文化思想产生了比较广泛的影响。

第二节 列维 - 斯特劳斯的结构主义神话学

克洛德·列维 - 斯特劳斯(1908—),是法国著名人类学家、社会学家,结构主义的奠基人。出生于比利时的布鲁塞尔,主要著作有《结构人类学》(1958)、《今日图腾》(1962)、《野性的思维》(1962)、《神话学》(1964—1971)、《结构人类学(第二卷)》(1973)等。

一、结构主义神话学

列维 - 斯特劳斯文化人类学的研究对象是土著部落生活中的制度、惯例、习俗、信仰等方面。他的开创性在于运用语言学模式对原始社会中婚

姻和家庭制度给予了全新的演绎。例如用语言学中“音位”的“对立关系”，来分析原始氏族的烹饪现象，发现在某种部落里，“煮”、“蒸”、“生”、“熟”等现象暗示着“对立关系”而形成类似语言学中的“音位结构”。进而指出不同的文化现象之间都有本质上类似的关系，并根据这一点暗示了社会文化现象中的秩序性是人心的产物，人心这种赋予外界事物规则性的能力就是文化创造的本质。他以同样方法去说明神话，创立了结构主义神话学。他认为过去对神话的种种解释——以为神话是一个民族集体的“梦”、神话是仪式的根源、神话是人类对自然神秘动力的人格化故事等等，都没有把握到神话的真谛。在他看来神话基本上是原始人类在其潜意识中解决存在于“自然”与“人文”之间矛盾和冲突的一种心智活动。神话的形成是一种“逻辑”运动。可见，列维-斯特劳斯对神话的研究严格贯彻了从语言哲学中吸收来的结构主义方法。

二、神话研究的结构主义原则和应用

结构主义原则的引入为神话研究开辟了一个全新的面貌。列维-斯特劳斯通过对神话深入细致的分析，提出了一些基本原则：第一，神话是一种语言，受制于类似语言结构的规律；第二，神话具有双重结构；第三，神话在可转换性方面，同诗歌的特点相反；第四，神话比任何语言表达具有更为复杂的性质；第五，神话由若干要素单元构成；第六，神话是组成神话的种种关系之间的有机统一；第七，同一神话的基本的“关系集束”是一致的；第八，分析一个神话，就像对待一个反常地作为分阶段序列显现的管弦乐队的总谱一样，需要做的工作是重新作出正确的配置；第九，在神话分析中，应遵循简化、三维阅读比较和系统转换这三个基本原则；第十，神话的深层结构由人类先验的“下意识结构”决定，等等。

三、结构主义神话学的贡献与局限

列维-斯特劳斯的神话理论对于西方美学作出了重要贡献。首先，这一理论开创了神话研究的新方向，去把握神话的共时态的深层结构。其次，这一理论促进了神话研究的科学化，不但吸收了语言学方法，还吸收了系统论、化学、数学、统计学和建立科学模型等科学方法。再次，这一理论强调整体性研究，在具体实践中贯彻分析与综合的结合，在方法论上丰富了辩证法。

但列维·斯特劳斯的神话理论也存在着局限性。第一,这一理论就其哲学基础而言,归根结底还是落入先验唯心主义的泥沼,把神话变成一种超人、超社会的神秘现象。第二,结构主义的神话分析方法本身带有很大的主观随意性成分。第三,偏重于共时性的静态分析,忽视历时性的历史研究。第四,忽视了神话的内容分析,抹煞神话内容所体现的原始人类的思想感情、社会心理,而一味强调神话的抽象的形式结构,因而有严重的形式主义倾向。

第三节 罗兰·巴特从结构主义到后结构主义的转变

罗兰·巴特(1915—1980)法国结构主义文艺理论家、美学家、符号学家,是结构主义向后结构主义转折时期的关键人物,主要论著有《符号学原理》(1964)、《符号帝国》(1970)、《恋人絮语》(1977)等。

一、早期结构主义符号学思想

巴特于1953年发表了他的成名作《写作的零度》,提出了写作“零度”介入的观点。所谓“零度”体现为对作者主体性的遮蔽,这正吻合了结构主义倡导的“无作者思想、无主体知识”^①的认识,即以超越了个人的结构来凌驾于个人之上的思路。在这本书中,巴特实际上已提出了他后来一直坚持的符号学基本思想,即符号首先是语言符号,它具有指意方面的双重功能,或两重结构,就是说,语符所指事物,往往由在完全不同的层次上起作用的、不能互换也无法比较的两个功能构成。换言之,语符的结构似乎是一种模棱两可的所指,一种能体现两类不同的能指并处于它们交叉点上的所指。后来形成文学符号学就是由此推导出来的。

二、结构主义的叙事理论及其他

1966年,罗兰·巴特发表了《叙事作品结构分析导论》^②,用结构主义符号学的观点阐述了叙事作品的结构原则,为叙事理论开辟了新的研究

^① 福柯语,见布洛克曼《结构主义》,商务印书馆1980年,第13页。

^② 罗兰·巴特:《叙事作品结构分析导论》,张裕禾译,载伍蠡甫和胡经之主编《西方文艺理论名著选编》下卷,北京大学出版社1987年,本段内容参见该文。

思路。

和以往的结构主义一样,巴特从语言学的基本概念出发,指出在语言分析中,句子可分为三个层次:语音、语法、语义,而叙事文学作品也可以参照上述分析方法而分成三层:功能、行动、叙述;各层次上有单元分布关系,不同层次上有融合关系。他就是从这三个层次对作品进行结构分析的。

首先是功能层,功能是叙事最小的或基本的单位。巴特认为,在文艺作品中,每种功能因素都有其存在的意义,虽然它们发生作用的方式和角度可能不同。在功能层中有时看似漫不经心的描写,其实可能包含了某种意义。功能或叙述单元的组合方式有两种:“分布式”和“融合式”。其次是行动层,主要处理人物关系的结构。巴特指出,叙事作品的行动者既包括主角,也包括陪衬,两者都是最基本的人物或行动者,也就是说叙事文学作品通常是采用“双重主角”。在人物关系上,他不对人物的个性、脾气等心理因素加以分析,而是用语法分析和分类方法来把握人物的行动和关系。换言之,他将人物视为事件的参与者而不是“有生命的人”。再次是叙述层。巴特首先严格区分了叙事作品中的“作者”与“叙述者”,认为在作品中说话的人不是在现实中从事写作的人,而写作者的角色也不同于他在实际生活中的角色。此外,他还讨论了两种叙述方法(一是“个人的”,一是“非个人的”)的划分、叙事作品赖以存在的叙事语境等问题。

巴特的这套叙事理论虽然比较严密周详,也举了一些作品的实例,但他忽视了叙事作品有多种多样、千变万化的复杂结构关系,而一个结构因素或单位也可以有多种不同的功用,他所提出的结构主义三层次叙事原则仍然有着很大的局限性,失之于简单化,难以说明极为丰富的文学现象。这是因为巴特仍未跳出单纯用语言学的方法来探讨叙事作品的结构,他把复杂的文学现象“简化”成了语言现象,因而也就暴露了其方法论的缺陷。

三、转向后结构主义

巴特后期把语言意义的不确定性推到首要地位,从根本上动摇了纯粹探求作品封闭的内在结构和共性模式的结构主义美学的基础,转向了后结构主义。

后结构主义时期的巴特对符号问题进行了更大胆的探索。他发现,能指和所指并不能构成一个完整固定的符号,每一个所指的位置都可能被其他能指取代过,能指所指涉的与其说是一个概念(所指),不如说是另一些

能指群,这就导致能指与所指之间的分裂,能指的意指活动还未及达到其所指前就转向了其他的能指。因此,能指与所指的关系是相互分裂的,能指只能在所指的岩层表面“自由飘移”,而始终达不到两者的统一。这样,文本中的语词符号就不再是明确固定的意义实体,而是一片“闪烁的能指星群”。能指之间可以互相指涉、交织、复迭,人们在文本中读到的虽然只是有限的能指符号,但它们却像水珠一般折射出无边无际的能指的大海,在其中不是语法规则,而是意指活动自身规则起着支配作用,正如巴特所说,“文本无所谓构造”,“文本没有任何句式”,“文本是能指的天地”。如其《恋人絮语》单从标题上看像是爱情小说,而实际上是说的范围广泛的学术研讨中的问题,该书标题像是一个隐喻:各种学术问题的议题就像恋人间的会晤那样,议题星星点点,互不统属,根本就难以理出一个体系,只是它的言说有一个相同的场景而已。

巴特还认为结构主义认为“作品”是单数的,而他心目中的“文本”则是复数的。因为文本的每一个语词,当它单独存在时,它不可能有任何意指活动,也就不成其为语词,而当它成为语词时,它四周已存在一个由无数语词所构成的无形词典。“文本”亦然。当一个“文本”成为文本时,它四周已是一片无形的文本海洋,每一个文本都从那里提取已被写过、读过的段落、片断和语词,所以,从来没有什么“原初的”文本,每篇文本中的一切成分都是已经写出的,都是其他文本的碎片编织成的。文本的意义因此是不断游移、播撒、自相矛盾乃至倾覆。据此,结构主义的所谓“作品”是一种限定于某个目的、意义的象征,而“文本”则是开放的无穷无尽的象征活动,任何意义只是活动过程中及时的、迅速消失的产物。

根据上述理解,巴特提出了对文本的阅读理论。他认为,首先,阅读结构主义的“作品”仅需理解性的思维,即理解其中固定、对应的象征意义;而阅读“文本”,则需要转喻式的思维,即把每一部分和每一象征都看做对另外一些更大部分和象征群体的替代品(无限地)。同样,判断作品之间的区别主要依据于我们所理解的意义内容,而要判断文本间的区别,主要依据它们不同的能指意指的活动路线、播撒过程。由此可见,“作品”与“文本”从性质到阅读方式都是截然不同的,从“作品”理论到“文本”理论,是巴特思想的一个重大转折,也是结构主义转到后结构主义的根本标志^①。

^① 以上介绍均见巴特《从作品到文本》一文英文版。

标志着这一转变完成的,是他后期的代表作《S/Z》一书。该书用了200多页篇幅将巴尔扎克一部仅30页的短篇小说《萨拉辛》分解成了561个词汇单位或叫意义单元,其目的是要证明原小说看来是连贯的意义系统其实只是能指碎片的纠合,这些能指碎片与所指并无直接关系。他指出,这些能指由五种不同的符码所支配:(1)阐释性符码;(2)语义素或能指符码;(3)象征符码;(4)行动性符码;(5)文化性符码^①。巴特将这五种符码作为分解文本的力量,这五种因素在文本中交织成一张“网”,这张网分割开了作品的各个方面,使其裂缝丛生。他在具体操作中不是像一般批评步骤那样将文本当成一个共时性序列,从几个基本层次上来衡量它,而是以阅读的历时性序列为基本参照,在这种序列中文本结构的整体性就遭到了置疑。巴特认为,重复阅读同一文本,是看到了文本的不同侧面,而不是在最初的印象上得到什么更深的体会^②。由此可见,他的阅读分解,并非阐述作品内在的整一性,相反,却展示了作品的松散、破碎,意义的互相重叠、交叉、渗透、对抗、侵犯乃至消解,剩下的只是无穷无尽的意指过程本身。这样,经巴特的阅读批评,巴尔扎克这部现实主义小说居然呈现出现代主义的文化特点。

那么,对文本阅读的性质是什么呢?巴特认为,这也不同于对“作品”的阅读。阅读“作品”是欣赏趣味,对意义的享受,这已被简化为一种文化商业消费,因而算不上真正的阅读,而对文本的阅读则是一种创造的“游戏”。因为文本自身就是一种不受任何终极目的规定的、按自身意指关系无尽播撒的游戏,所以读者阅读也在进行着双重游戏:一方面他遵循文本意指规则玩文本的游戏,实践着文本的再生产;另一方面,他还在演奏(游戏)文本,文本如同音乐总谱,需要读者进行联合创作式的演奏,演奏不是解释,而是工作、生产、活动——创造。这个观点在一定意义上同接受美学抬高读者再创造的地位不无相通之处。

与之相应,巴特把阅读快感也分两种:一种是阅读“作品”的快乐,是一种源于自以为读懂意义,达到终极的消费性快乐,是顺从文化习惯和先验传统的快乐,实际是受抑于意义的因而是有限的快乐;另一种则是游戏的、不受限制的自由无限的快乐,其性质近乎极乐。这后一种快乐才是应当追

① 参见霍克斯:《结构主义和符号学》,瞿铁鹏译,上海译文出版社,1987年,第118-122页。

② 参阅《S/Z》,屠友祥译,上海人民出版社2000年,第171页。

求的。

巴特的结构主义美学,将作品意义同其结构联系起来而不是同某种超验的个人心灵或神意相联系,这有助于文学批评的运作,也拓宽了文学理论、批评的功能,丰富了文艺学美学的内容,有其自身的价值和历史地位。但它的先天不足也是显而易见的。它有意无意切断了文学与社会、与作者的联系,实际上切断了文学之“根”。巴特看到了上述致命缺陷,不得不否定自己的前期理论,最终走向了后结构主义。巴特这一否定的主要价值在于,他看到了文艺的“过程”,看到了读者的参与性和阅读的创造性。遗憾的是,后期的巴特仍然把文本与作者、文学与现实生活割裂开来,仍未跳出形式主义窠臼,而且,具有浓烈的相对主义和虚无主义倾向。

第四节 德里达的解构主义美学

雅克·德里达(1930 - 2004),当代法国哲学家、文艺理论家、符号学家和美学家,解构主义思潮的创始人,也是当代西方最有影响的思想家之一。著述主要有《人类科学话语中的结构:符号和游戏》(1966)、《论文字学》(1967)、《文字与差异》(1967)、《论播撒》(1972)、《白色神话学:哲学文本中的隐喻》(1974)、《继续生存》(1979)、《类型的法则》(1980)等。

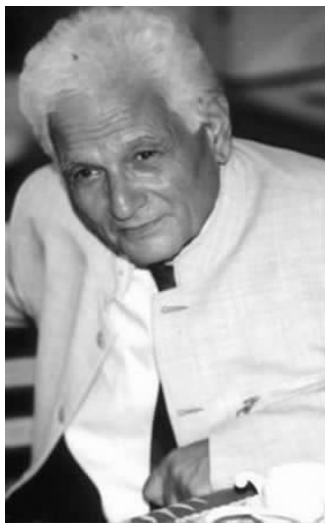
1966年,德里达在美国霍普金斯大学发表了他划时代的著名演讲《人类科学话语中的结构、符号和游戏》,这篇演讲被公认为是解构主义奠基作,解构主义思潮由此发端。

一、文字学和“逻各斯中心主义”

德里达1967年出版的《论文字学》,是解构主义的经典之作。在该书中德里达明确宣布其目标是颠覆以“逻各斯中心主义”为别名的西方理性主义的读解传统。

德里达认为西方文化从古希腊开始就形成了以声音、言语压制书写文字的传统,这种传统认为声音、言语是最接近所指即思想或者事件的媒介,而书写的记号则是声音的派生物,不能正确反映思想。德里达称这一传统为“逻各斯中心主义”。柏拉图的“理念”是逻各斯,亚里士多德奉为宇宙第一动因的“隐德莱希”也是逻各斯。基督教传统中,逻各斯则是通过人予以体现的上帝的大智能。在他看来,逻各斯中心主义是坚信有一种存在于语

言之外的宇宙精神,生生不息地支配着自然和社会的进程。逻各斯的别称是存在、本质、本原、真理、绝对等等,它们都是一切能指最终所指向的“超验所指”,也是全部思想和语言系统的基础所在。德里达认为,西方逻各斯中心主义传统的要害,是认定意义不在语言之内,而在语言之先,语言本身无足轻重,不过是表达意义的一种工具。这样,近似人的思想出口便渺无踪影的言语(“活的声音”),便成为直传逻各斯的“本原”,而力不从心地记录言语的文字,则只是后到的“补充”。所以德里达强调,逻各斯中心主义的另一个名称,就是语音中心主义。在《播撒》一书中他以《柏拉图的药》为题,再一次对柏拉图重言语、轻文字的立场进行解构。



雅克·德里达

德里达从上述基本点出发,还对结构主义的语音中心主义进行了批评。德里达指出,按照西方形而上学的传统,作为表意符号的语言被人为地一分为二,其一是脱口而出的“言语”,其二是反复斟酌的书写记号即“文字”。言语由于带有自发自觉性状,转瞬即逝,似乎造成了能指的完全消失,与真理合二为一了,相对于文字就占了明显的优势。在德里达看来,这种认为言语具有对文字的首要性的“在场”的形而上学传统,导致一种“先验现象”的产生。然而,人们并非先有明确固定的意义,用口说出话来,然后再写成拼音文字。所以德里达说:“在狭义的文字出现以前,文字早已在使人能开口说话的差异即原初文字中出现了”^①。德里达批判这些观点的主旨是在根本消解言语的特权。

德里达进一步指出,结构主义由言语或语音中心主义出发,错误地抬举语词符号,把它看做把握文本意义的关键所在。这导致把符号抬到绝对存在高度。他认为这种观点极其错误,意义不能封闭在记号里。德里达的目的是揭露作为西方哲学传统基础的错误观念。西方历代哲学家们确信

^① 《论文字学》,转引自赖安等编《当代西方文艺理论导引》,四川文艺出版社1987年,第128页。

有一超然语言之外的客观精神,它按其自身逻辑发展,并支配自然和社会。在这里,写作服从于说话,写下的字服从于说出的字。哲学家的天职,便是通过语言,把握这一终极真理。这样,通过批判索绪尔关于说话(即言语)对于写作(即文字)的优先性的论述,德里达揭露了言语中心主义或逻各斯中心主义的荒谬性,进而消解了整个西方形而上学的存在基础,显示了解构主义的强大威力。

二、对传统哲学、文学二元对立的解构

如上所述,德里达把文字和言语这个二元对立项的传统秩序颠倒了过来。德里达发现,二元对立其实是传统哲学把握世界的一个最基本模式,而且,两个对立项并非平等的。他说,“传统哲学的一个二元对立中,我们所见到的惟有一种鲜明的等级关系,绝无两个对立项的和平共处,其中一项在逻辑、价值等等方面统治着另一项,高居发号施令的地位”,要颠覆传统哲学,就必须“解构这个二元对立”,其策略“便是在一个特定的时机,将这一等级秩序颠倒过来”^①。这其实是德里达最基本的解构策略。在德里达看来,二元对立诸如真理/谬误、理性/感性、言语/文字、自然/文化等等,其先项的所谓本原意义莫不是形迹可疑的。而解构批评,便是首先把每一对概念之间的主次、先后关系颠倒过来,然后再说其他。

按照西方词物相吻的真理尺度来看,哲学是一门关于判断和命题的学科,其间包含着一种描述关系即对世界某个部分的表象,哲学的语言由于再现了世界某个方面的本质,因而是真理。反之,文学所描写的东西既无法也无须证明它的真假,文学语言与真理的缘分,中间自然就隔了一层迷雾。德里达解构了哲学与文学这个二元对立,将靶子对准西方理性主义思想传统。他认为文学植根于隐喻之中,而哲学虽然同样也是隐喻和其他修辞手段的产物,同样要考虑风格和效果,却总自以为是超越了文本的隐喻结构,是在同一个更为真实的世界直接交往。这导致哲学梦寐以求一套自明的词汇,它无须再作解释,可以明白无误地直传真理。但哲学这一苦心孤诣的追求,反而引来自身的封闭性,其实是用一种“白色神话”掩饰了它的真实面目,同文学拘于一枝一节给人以无限联想的开放性恰恰相反。

德里达本人对解构理论面临的困境是深有体会的。他承认他面临的

^① 德里达:《立场》,巴黎1972年,第39页。

是一个两难选择:要么遵从传统,视而不见游移无定的语言符号所传达的“真理”只不过是种白色的神话;要么打破传统,转而拥抱语言的“自由游戏”,把意义纳入无止境的扩散和延宕过程。这样来看,西方的哲学乃至语言的观念,已走到了穷途末路。出路何在?对此德里达虽然没有明确宣示,但实际上他是把目光转向了东方。东方,尤其是中国文字的文化,在他看来是一种未受逻各斯中心主义沾染的伟大文明,有可能使西方步入困境的思想传统得以再生。

三、德里达的解构术语

德里达把西方哲学传统称作“在场的形而上学”,宣布他的解构理论,就是要颠覆这一把目光紧盯住一个本原、一个中心、一种绝对真理的“在场的形而上学”。这个解构工程只有靠语言来进行,而语言在德里达看来又早已成了传统哲学的合谋和帮凶,于是德里达别出心裁发明了不少新术语。最有名的是“异延”,其内涵非常复杂,德里达甚至说“‘异延’既不是一个词,也不一个概念”^①。大致是指空间的差异和时间的延宕。“播撒”也是德里达独创的永远在运动的一个词,指意义仿佛播种人抓起一把种子,四处漫散撒开去,落向四面八方而没有任何中心。“互文性”也是德里达的解构主义术语之一。德里达把符号看成是一种“踪迹”,因为符号总是在与别的符号相对立和相比较中显出意义,别的符号也就有助于界定它的意义,在它上面留下它们的踪迹。这样文本就不再是一个意义明确的封闭的单元,任何作品的文本都与别的文本互相交织。

德里达一系列富有颠覆性的词汇,是对整个西方传统思想的大胆挑战,在一定程度上是击中传统思想要害的,但它也存在主观论的局限,有一定的随意性。

“解构”一词虽源于海德格尔的哲学概念“瓦解”,但还包含有“分析”一词的字根义,即“解开”、“分解”、“释”。德里达对某一部文本的“解构”,绝对不是胡乱质疑或随心所欲地推翻旧说,证明其意义不存在,而是要更深入地读出前人所未有体会到的有关系统,以及不自觉地忽略掉的文本的细节。他的解构主义理论看似只有“否定”、“破坏”、“怀疑”,其实是以“自我反省”的态度来进行大胆的挑战性质疑,这具有一定的辩证因素。

^① 见文森特·雷契《解构批评》纽约1983年,第42页。

解构主义理论对文学研究和美学研究都产生了重大的影响。解构理论表明,作者不创造意义,因为意义决不在此处,必须无止境地在文本之外去寻求。结果“书”的概念变得极不稳定,因为没有哪篇文本是单独的或整一的。其次,“解释”的概念也必须抛弃,因为经过德里达的考察,这个术语错误地假定了文本存在着隐藏在此处的意义,以及对此意义进行阐释的可能性。再次,“类型”和“文学史”这两个集合概念,也再无确定性了。因为对德里达来说,一切文本都是一种独一无二的表现,而不是一种受控制的前后联系(前后联系是文学史的前提),也不能按体裁(类型的前提)分成许多可以被一步区分的小类。德里达确认的文学研究的惟一方式是进行“互文性”的研究。

德里达要消解哲学,于是宣称哲学本身就是一门深刻的隐喻性学科,并且进而认定凡有语言存在的地方都有隐喻。但他并没有注意到,凡有语言存在的地方就有隐喻这一论断,恰恰不能否定哲学文本的隐喻性。这就陷入了自相矛盾,暴露了其解构理论在方法论上的缺陷。

第十六讲 解释学与接受美学

解释学的产生同西方源远流长的对圣经的阐释有着重要的关联,但是,进入20世纪之后的解释学经过了从方法论到本体论的转换,对思想界影响颇大。20世纪60年代出现的接受美学就在相当大的程度上受到解释学的影响和启发。

第一节 解释学美学

在西方,围绕如何对《圣经》进行诠释,很早就提出了关于“解释”的理论问题,但现代解释学哲学、美学的真正产生确实是很晚近的事情,其理论先驱是德国的施莱尔马赫和狄尔泰。

一、解释学的先驱

德国的施莱尔马赫(1768—1834)是近代方法论解释学美学的奠基人和主要代表。他对于解释学哲学和解释学美学的贡献,首先在于把解释学从单纯对《圣经》的解释上升到哲学的高度。他明确指出:“解释学是思想艺术的一部分,因此它是哲学的”^①。其次,他提出了以理解为核心的“避免误解”的解释学,他把解释学界定为“避免误解的技艺”^②。其意是,解释学的目的是要尽可能重建和恢复被解释的文本的原意。再次,他提出了两类不同的解释,即心理的解释和语法的解释,对此,伽达默尔曾予以高度评

① 施莱尔马赫:《普通解释学》,见缪勒—伏尔默编《解释学文选》,纽约1972年,第72页。

② 转引自伽达默尔《真理与方法》(上),上海译文出版社1991年,第239页。以下简称“中文版”。

价,认为他发现了理解的语言性。

然而,仅仅从语言上理解文学文本是不够的,因为在这个层次上,审美理解还只达到文本的字面意义,尚未触及深层的精神世界。因此,施莱尔马赫在此基础上进一步提出了心理解释问题。这是他的一个独创性的贡献。

值得重视的是,施莱尔马赫还提出了解释者的“预感”行为参与理解并成为理解的重要内容的观点。他认为,解释者只能依靠一种历史的预感的方法对所给定的文本作出既是客观的又是主观的解释性重建,这里,他实际上已不把完全忠于、恢复作者原意看成解释学的目的和任务了。而且,解释者的“预感”参与理解活动,也不可避免渗入主观性而偏离作者原意。这可以看做海德格尔理解的前结构和伽达默尔“合法的偏见”的前奏。

他还强调了“解释学循环”问题。“解释学循环”最早是德国语言学家弗里德里希·阿斯特提出来的。施莱尔马赫对此概念加以发挥,并将它置于自己解释学理论的中心位置上。他认为,解释学作为一门避免误解的学问,应当由正确的方法加以保证,其中之一就是解释学循环。解释学循环是指,理解应当不断地从整体返回到部分,又从部分返回到整体。他以文学文本为例,把部分与整体的解释学循环区分为主观和客观两个方面,认为对一文学文本的充分理解只有在这种主观和客观的整体中才能达到。他还认为,解释学循环在理解者的“顿悟活动”中达到顶峰,此刻,理解者就把自己置入作者写作时的精神状态之中,从而消除了与文本的时间、空间距离,获得作者写作的本来意义一切,也就消除了解释学循环。

施莱尔马赫的解释学美学思想为德国哲学家、历史学家狄尔泰所继承和发展。狄尔泰以其生命哲学为基础,把“精神科学”即人文科学的方法论建立在生命哲学的基础上,认为人只有置身于自身的生命之流与他人生命之流交融之时,才会有真正的理解,并把个人的心理体验作为理解和解释的根本方法。他并且不再把对于艺术文本的理解和解释局限于作品的整体和部分之间的解释学循环关系中加以研究,而是从整个生命之中加以研究。他认为,“理解与解释总是在生命本身之中”^①。他把艺术看成是理解生命的器官。人们通过对艺术作品的理解而体验到生命的现实性,反过来又使艺术作品获得新的生命。

^① 《狄尔泰全集》,1977年德文版,第319页。

在狄尔泰的解释学美学中，“体验”这个概念极为重要。“体验”概念是与他的“人生”概念结合在一起的，它构成了一切客体知识的认识论基础。狄尔泰认为，体验的结构与审美特性的存在方式之间存在着一种内在关联。审美体验不仅与其他体验有所不同，而且它根本地体现了体验的本质特征。成为审美体验就是摆脱了所有现实的关联，这也就是艺术作品的本质特征。在艺术的体验中，存在着一种意义的充盈，它更多的是代表了生命的意义整体。狄尔泰认为，包括审美体验在内的一切体验都是主体与客体水乳不分、融为一体的生活状态，是生活赋予人与世界的联系。体验构成了理解人生的起点。对艺术文本进行审美理解也就是一种再体验：体验他人的人生，同时也体验自己的人生，体验就是要注入生命，创造意义，使自己的生活会变得透明起来。

狄尔泰认为人文科学的特殊性在于，其对象是人自身。因此其方法论应当是解释学，因为解释学的特征在于它是理解的艺术。采用理解的方式就能借助想象、体验、理解而进入人的精神世界，体味出人生的意义。因此，理解的方法也就是他的解释学美学的方法。理解和解释艺术作品应当从历史和现实生活的角度出发。狄尔泰的这些观点进一步促进和完善了方法论解释学，并把解释学提升到认识论高度。

二、现代解释学美学的主要代表——伽达默尔

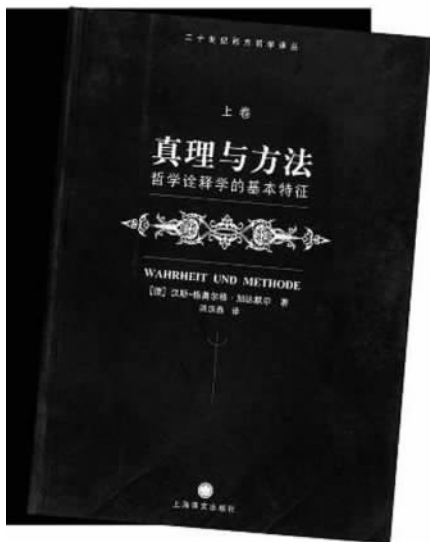
施莱尔马赫和狄尔泰的解释学，对传统的神学解释学进行了脱胎换骨的改造，使解释学摆脱了古典形态而进入近代阶段。但真正使解释学完成现代转型的，则是海德格尔和伽达默尔。海德格尔的思想我们在前面“存在主义”一章中已经介绍，这里只介绍伽达默尔的解释学思想。

伽达默尔（1900 - 2002），是哲学解释学的主要代表。其主要著作是《真理与方法》（1960）。在解释学的发展过程中，伽达默尔的贡献主要表现在以下几个方面。

1. 现象学和哲学解释学

伽达默尔认为传统解释学要想摆脱自身的困境，就必须首先超越近代的认识论哲学。对此，伽达默尔很自然地求助于胡塞尔的现象学思想，因为现象学的研究对象——意识的意向性是一个主客体未经分化的领域。同时，海德格尔的“基础存在论”或“此在的现象学”更为伽达默尔提供了决定性的启示。

海德格尔首先放弃了胡塞尔先验唯心论的立场,转而对现象学的概念和方法进行新的解释。他认为“现象学”一词应该分为“现象”和“逻各斯”两部分,其中,“现象”的意思要自身显现,而“逻各斯”的本来意思则是“把某种东西展示出来给人看”,因此,“现象学是说:让人从显现的东西本身那里,如它从其本身所显现的那样来看它”^①。但这还只是一种形式上的现象学,它所把握的是各种存在者,至于现象学上的现象概念则特指“存在者的存在和这种存在的意义、变式和衍生物”^②。对于这种现象的把握,依赖于一种特殊的存



伽达默尔的《真理与方法》

在者——此在,依赖于此在对存在意义的理解和领悟。因此,“此在的现象学就是诠释学”^③。通过现象学来把握此在的生存论存在论结构,就构成了基础存在论,因为它是一切存在论得以可能的前提。与此同时,由于理解成了此在生存论结构的一个环节,因而被看做一种存在事件,解释学也就随之本体论化了。

在伽达默尔看来,海德格尔的上述思想为解释学发展开辟了新方向。由于澄清了认识论问题的存在论根源,解释学的困境实际上被消解了。同时,由于理解被看做此在生存论的基本环节,因此,自然科学和精神科学都只是理解现象被专题化后的变式,因而并不存在与自然科学对立的所谓精神科学的方法论。解释学的任务就要首先澄清普遍的理解现象之所以可能的本体论条件,这也就是伽达默尔的哲学解释学所要努力的方向。在他的代表性著作《真理与方法》中,伽达默尔把理解看做是人类此在普遍的世界经验,依次探讨了艺术经验和精神科学领域中的理解现象,并最终把一

① 海德格尔:《存在与时间》三联书店1987年,第43页。

② 海德格尔:《存在与时间》三联书店1987年,第45页。

③ 海德格尔:《存在与时间》三联书店1987年,第47页。

切理解得以完成的形式看做语言,提出了“能够理解的存在就是语言”的著名命题,由此完成了哲学解释学理解的建构。

2. 美学是哲学解释学的一部分

依伽达默尔之见,“理解”并非方法论解释学所说的那样是一种达到类似于科学认识的方法,而是真理发生的方式。不过,伽达默尔指出,在理解活动中发生的真理不同于科学认识的真理,科学认识的真理是一种命题真理,它指的是陈述与陈述对象的符合一致,在理解活动中发生的真理则指意义的发生和持存,后者是更原始的真理样式。伽达默尔认为,最直接而了然的解释学真理是发生在艺术理解活动中的真理,他对艺术的思考不是出于一般艺术学学科研究的需要,而是他整个解释学大厦的一部分。

把美学作为哲学解释学的一个有机组成部分,这是伽达默尔对现代西方美学日益注重艺术经验的倾向从哲学的高度所作的概括。这种概括具有两方面意义。首先,不仅把对于艺术作品的理解和经验看做是一种审美认识,而且首先看做对于艺术作品存在的确证。其次,改变了传统解释学美学单纯寻找艺术文本原始含义的倾向,把注意力转移到对艺术经验的研究上去。这样一种转变与整个现当代西方美学日益注重艺术和审美经验的总趋势是合拍的。

3. 艺术经验的现象学分析

伽达默尔对艺术经验的阐述建立在三种现象的基础之上,这就是游戏、象征和节日。它们分别揭示了艺术作品的存在方式、艺术意义的显现方式和艺术的时间性特征,从而构成了一个完整的艺术本体论体系。不难看出,这个体系的基础是海德格尔的基本本体论,其方法则是现象学或此在解释学。

(1) 游戏——艺术的存在方式

伽达默尔首先切入对游戏的分析,因为在他看来,游戏直接关系到艺术的本体论问题。他不是在认识论的意义上来谈论主体性的游戏行为,而是着眼于游戏本身的存在方式,认为艺术经验之间有一种存在论上的牵连。惟其如此,伽达默尔“选择在美学中具有重要意义的游戏概念作为首要出发点”^①。

① 《真理与方法》,中文版第170页。

按照一般的理解,游戏活动的主体是从事游戏活动的人即游戏者,但在伽达默尔看来,“游戏的真正主体并不是游戏者,而是游戏本身”^①。在《美的现实性》中,伽达默尔明确地将游戏的特征概括为四点:第一,无目的性,即游戏是不被运动目的束缚的自由运动;第二,自动性,指游戏是无目的的过剩精力的发泄;第三,自律性,指游戏能把人类理性纳入其中,它自己制定规则,自己遵守规则,好像有目的的似的,但又能巧妙地超越这一目的回到自身的表现;第四,同一性,既指游戏受无目的的理性所支配的绝对自身等同的重复运动,又指游戏将旁观者都纳入自身之中的整体合一性。在这四大特征中,伽达默尔突出强调并分析了游戏的同一性,由此揭示出游戏的交往共在本质。

(2) 象征——艺术的显现方式

对艺术的象征特性的说明是由艺术的游戏性质发展而来的。艺术作为游戏的存在使其具有一种使存在扩充的特性,因为存在物正是通过游戏的自我表现去争取存在的,或者说,游戏具有使尚未获得现实性的事物生长出来的功能。就艺术而言,这是指艺术家通过在游戏游戏中的自我表现,使存在的意义显露出来,并开启出新的存在的可能性。在伽达默尔看来这就构成了艺术的象征特征。

伽达默尔认为,象征的存在并不是为指示某种另外的东西,相反,象征本身就体现着意义,或者说,“象征并不单纯是指示出一种意义,而是使意义出现”^②。以作为信物的碎陶片为例,在它身上显现出一种“与它的对应物相契合而补充为整体的希望”^③,它所寻找的乃是作为它的生命整体的一部分,因此象征的功能正在于它能够把整体的意义显现出来。于是,象征既不是一种艺术手法,也不是艺术风格和流派,而是表达出了一切艺术品在存在论上的意义:艺术能够使存在者的存在及其意义显现出来,从而使其经历一种存在的扩充。这是伽达默尔“象征”的真实含义。正是这一点显示出了伽达默尔解释学美学在方法论上的突破和创新。由此在伽达默尔那里,解释学美学的使命就在于恢复形而上学的思维方式所造成的“存在的遗忘”,把艺术看做存在真理的显现和揭示。

① 《真理与方法》,中文版第137页。

② 《美的现实性》,张志扬等译,三联书店,1991年,第56页。

③ 《美的现实性》,张志扬等译,三联书店,1991年,第52页。

(3) 节日——艺术存在的时间性特征

与对游戏概念的界定相似,伽达默尔认为,“属于节日的是一种重复”^①,不过这里的重复更多的是指一种时间性特征。就艺术而言,游戏的重复性把艺术的存在方式揭示为一种不断再现和展示的过程,而节日的重复性则表明艺术有一种自身的属己的时间,这种时间使每一个艺术品都建立起一个属于自己的世界。

节日的时间特征为我们理解作品在解释学上的同一性提供了最好的依据。艺术品的定义是否随着时间的变迁而改变,始终是人们争论不休的话题,从哲学解释学的角度来看,我们首先必须区分这里所说的是哪一种时间经验,如果这是一种日常实用的时间,那么艺术作品就是被固定在一个已然消逝的时间点上,这样,时间距离就会成为我们理解艺术品时有待克服但又无法超越的障碍,而这正是人们惯常的做法。反之,解释学认为艺术品具有一种属己的时间,这使艺术有了一个自身的世界,任何对作品的理解都必须首先调动起一种本真的时间经验,才能进入到作品的世界当中。而一旦理解活动发生了,那么作品就超越时间的距离而成为“现时的”,因此同时性就是艺术的本质。艺术对人们来说并不是一个陌生的、异己的世界,作品就是观赏者自己的世界,因为人们在作品世界中的逗留,同时也使自己获得了一种本质的生存体验。由于这种新的体验,人们得以从日常异化的时间体验中摆脱出来,重新把握到生存的意义。这样艺术作品就永远保持一种意义的连续性,“这种连续性把艺术作品与实际存在的世界联系在一起”^②,因此,“艺术品对每一个特定的当下都是绝对的当下,而且与此同时适用于所有的未来”^③。

4. 艺术作品意义的理解问题

如果说伽达默尔对艺术经验的分析更多地有着现象学色彩的话,那么艺术作品意义的理解问题则构成了解释学美学的核心内容。从一定意义上可以说,前面所建构的艺术本体论还只是为解释学的研究清理出了必要的“现象基地”(海德格尔语),理解问题才是解释学美学的真正对象。当然,伽达默尔所说的理解是一种普遍的世界经验,因此要理解的文本就不

① 《真理与方法》,中文版第182页。

② 《美的现实性》,张志扬等译,三联书店,1991年,第71页。

③ 《美的现实性》,张志扬等译,三联书店,1991年,第76页。

限于文学和艺术作品,还包括了各种科学著作、文献资料,乃至整个世界历史本身。不过,理解的普遍性也同时保证了,审美理解与其他理解活动有着相同的规律。更为重要的是,伽达默尔所关注的并不是理解的方法和技术问题,而是一切理解(包括审美理解)得以(可能)进行的前提。这就是所谓的“本体论解释学”。

从本体论方面来看待对艺术文本的理解,理解就不仅仅是一般意义上的欣赏和理解,而是对理解者自我的肯定,也是对艺术文本存在的肯定。艺术理解是我们与被理解的艺术文本之间的一种对话。艺术理解并不意味着与被理解的对象完全一致。同时,在理解中,理解、解释与应用总是有机地融合在一起的。

理解的一个最突出的特点是它的历史性。伽达默尔极其重视理解的历史性,详尽地分析了审美理解得以完成的一系列基本条件:合法的偏见、传统、时间距离、视界融合、效果历史原则、解释学循环等。结果发现,它们都包含了鲜明的历史性。他发挥并深化了海德格尔关于理解的“前结构”的思想。主张“个人的偏见构成了他的存在的历史现实性”^①。因此在此的时间性决定了人是一种历史的存在物,换言之,每个人都生活在特定的时代,处于特定的历史和文化传统之中,并且由于特定的具体环境的影响,不可避免地具有自己的偏见。因此,偏见是历史的产物,任何人都无法彻底消除它。他进一步指出,偏见又是与传统不可分割地联系在一起的。传统是历史本身的一个要素。从根本上说,它是一种保存。一方面,它属于历史的一部分,不可能被彻底割断;另一方面,它也不是僵死不变的,它总是面临着挑战。固守自身不变,它就会被淘汰;与新的东西结合,就会创造一种新的价值,形成新的传统。因此,传统既具有对于过去历史继承性的一面,又具有对于将来开放性的一面。因此,传统来自过去,体现在现在,面向着将来。理解必定要受到传统的制约。然而,理解者并不只是被动地接受传统。从根本上说,传统是在理解者的积极参与下形成的。

伽达默尔区分了使本真理解得以可能的“真偏见”和导致误解的“伪偏见”。伽达默尔认为,“伪偏见”往往是在某种现实关系中受各种功利目的和主观兴趣的影响而形成的前见,这种前见因蔽于现实关系而见不到文本的真义。“真偏见”不是来自功利性的现实关系而是来自一种整体的历史

^① 《真理与方法》,中文版第245页。

传统,它将被理解的文本带出现实关系而纳入相对封闭的历史视域,从而保证着我们对历史流传物之本真意义的理解。伽达默尔认为,使我们有可能放弃“伪偏见”而获得“真偏见”的条件恰恰是19世纪方法论解释学力图消除的“时间距离”,因为一定的时间使理解者有可能摆脱现实关系而从整个历史传统给予他的真偏见出发去理解文本。

“时间距离”不仅使我们有可能摆脱伪偏见而获得真偏见,也使真偏见的不断产生成为可能,因此,伽达默尔说“时间距离”导致的理解的过滤“不仅是指新的错误源泉不断被消除,以致真正的意义从一切混杂的东西被过滤出来,而且也指新的理解源泉不断产生,使得意想不到的意义关系展现出来”^①。就此而言,时间距离乃是文本的意义向理解的无限可能性开放的基础。他的这种看法鲜明地提出了艺术作品的历史性和审美理解的历史性问题,而这正是效果历史原则的主旨所在。

效果历史原则强调从艺术作品的效果历史中理解作品,这就把历史与现在密切相联,充分肯定了古代文艺作品对于当代社会的意义。从历史与当代的辩证统一中理解艺术品的永恒性,这就为艺术文本可能具有的无穷意义奠定了基础。同时,效果历史原则为突出读者作用的接受美学开辟了道路。既然每一个时代的人们都用不同的方式去理解艺术文本,而且在艺术文本中看到是不同的东西,那么就不能不考虑到不同时代的读者,正是读者的不同理解的总和接近和构成了艺术文本的全部意蕴。

伽达默尔还对施莱尔马赫提出的解释学循环问题作了深入的阐述,认为它是理解艺术作品必不可少的条件之一。解释学循环乃是一种矛盾运动,它是整体与部分之间的对立统一关系在理解中的反映。在对艺术文本理解过程中,也会碰到这样一个问题:究竟是一下子就理解了艺术文本整体的呢,还是先一部分一部分地理解,最后才理解艺术文本的整体的呢?显然,无论是前者还是后者,其中都包含了一个无法回避的矛盾。就前者而言,如果连整体的各个细节都来不及把握,那么怎么会对整体有所理解呢?就后者而言,如果心中对于整体还没有一个总体的概念,只是一部分一部分地欣赏一部作品,那么,即使对各个部分都有了一定的理解,难道这就是把握了整个作品吗?按照格式塔心理学的基本原则——整体不等于部分之和,显然答案并非是肯定的。

^① 《真理与方法》,中文版第383页。

如何解决上述矛盾呢?伽达默尔提出了“对意义的预期”这一重要手段。他认为解释学循环最重要的就是应当应用“预期”这一手段。“我们对于流传给我们的文本的理解,是以对意义的预期为基础的,这种预期是从我们自己与题材的先行联系中获得的”^①。预期实质上是一种“前设计”,即为艺术文本预先设计一种意义。这种预先设计受到合法的偏见的影响。同时,预先设计在理解艺术作品的过程中,一直被理解者修正着。显然,伽达默尔的解释学循环理论十分强调从整体与部分的辩证运动中理解艺术文本,同时也进一步突出了审美理解的历史性。

5. 审美理解的语言性

作为一个语言学家,伽达默尔特别注重语言在审美理解中的作用,也特别擅长进行语言分析。语言问题已构成了伽达默尔的美学思想的本体论基础,语言领域是组成他的解释学美学的三大领域之一。

包括审美理解在内的一切理解都离不开语言,这首先是与语言的公共性分不开的。伽达默尔指出:“一切谈话都以一种公共的语言为前提,或者说,都在创造一种公共的语言”^②。这个看法与维特根斯坦所提出的语言不可能具有私人规则的观点很相似。其次,语言具有隐喻性。任何语言都包括着一种分裂。再次,语言更为重要的特点是,它乃是使人展开其存在的一种中介。最后,语言使理解成为可能,构成审美理解基本条件的合法的偏见、传统、视界融合、解释学循环等等,都是语言性的。因此,语言构成了审美理解的基础。离开了语言,我们就无法理解艺术文本;进而,离开了语言,艺术文本也就根本无法存在。

伽达默尔认为,包括审美理解在内的一切理解的基本模式都是对话和问答。“理解是在对话中实现的”,每一次对话都预先确定了一种共同的语言,或者说,它创造了一种共同的语言。借助于这种共同语言,对话者可以相互交流。因此,对话首先是一种相互交流。伽达默尔把对话的过程看成是两个人相互理解的过程。每次真正的对话都表现为一个人向另一个人敞开自己。理解者与艺术文本之间的对话也是如此。理解者与艺术文本之间的对话所要达到的是相互交流,即,艺术文本对理解者说话,而理解者也对艺术文本说话。通过审美期待作中介,最终达到理解者的现在视

① 《真理与方法》,中文版第 262 页。

② 《真理与方法》,中文版第 341 页。

界与艺术文本的历史视界之间的融合,使审美理解得以实现。

伽达默尔认为,对话并不是任意的、由理解者的主观意志所决定的。对话者受到对话的引导,而不可能预料一次对话会引出什么结果来。这首先是因为,在对话中,艺术文本的内涵是无限的。在不同的时代、不同的场合甚至不同的对话中,艺术文本会不断地揭示出自己意义的新的方面。正因为艺术文本的意义是开放性的,所以理解者不可能预先完全掌握艺术文本的意义,这样,对话也就不可能被理解者的意志所左右。其次,合法的偏见的制约也使得理解者不可能任意支配对话。包含在偏见中的内容有的是理解者所明确意识到的,有的则不是这样,而是积淀在心理深层的潜意识因素。这些潜意识因素在对话中会不以理解者的意志为转移,积极地参与艺术文本之间的对话,这也是使得对话无法为理解者所掌握的原因之一。

对话的基本结构是问和答。在审美理解中,与一艺术文本对话,首先就是提问,也就是说,理解者首先提出了一个问题:“该艺术文本究竟要告诉我什么?”而艺术文本向理解者讲话,也就是要回答理解者所提出的问题。另一方面,审美理解中的回答是双向的,这就是说,艺术文本也向理解者提出问题,要求得到回答。用伽达默尔的话来说就是:“来自过去的向我们说话的声音(文本、作品、遗迹)本身都提出问题,并使我们的意义处于敞开状态”^①。

伽达默尔还从本体论的角度进一步分析审美理解中的语言问题。他认为,人是具有语言的存在,通过艺术语言,审美主体不仅理解了艺术作品,同时也理解了自身。同时,艺术语言又构成了艺术作品的存在的一部分。可以被理解的存在就是语言。他的语言本体论带有海德格尔思想的深刻烙印。两人都把存在作为语言加以理解,认为存在只有在“语言之家”存在,也只有在“语言之家”中才能被理解。

综上所述,伽达默尔的解释学美学是开始于海德格尔的解释学美学从方法论向本体论转移的最终完成,它充分反映了西方现当代美学中科学主义思潮与人本主义思潮相互交融、相互补充和相互渗透的重要趋势,集中体现了西方现当代美学注重艺术经验研究、高度重视审美理解者的主观能动性的基本特征。伽达默尔的解释学美学具有强烈的历史感,注重从艺术

① 《真理与方法》,中文版第337页。

文本与社会、与人的内在联系中探寻艺术文本的意义,超越了传统解释学美学。其主要局限则在于:片面夸大了欣赏者审美理解的重要性,相对忽视了艺术家的作用,同时,对语言本身所受到的生产劳动和经济发展的制约也有所忽视。

第二节 接受美学

接受美学是 20 世纪美学的一个重要的理论成果,如果说解释学开始将理论重心从“意义”转向“解释”,那么,接受美学继承了这一思路,从“文本”转向“读者”,完成了现代美学的第二次转向。

一、尧斯的效果史观和审美经验论

尧斯(1920 -)是联邦德国康士坦茨大学法国文学教授,接受美学的主要创立者和代表之一。从《文学史作为向文学理论的挑战》起,他的一系列论文都围绕文学史研究这个中心课题,接受美学的理论要点就在这些研究中产生。这些论文后来汇集成《论接受美学》一书于 20 世纪 70 年代初出版,可以代表他第一时期的思想。第二时期,是他接受美学思想发展深化的时期,研究的中心课题移向审美经验及其历史,以 1979 年出版的《审美经验与文学解释学》一书为代表作。现拟按两个时期分述尧斯的美学理论。



尧斯的
《审美经验与文学解释学》

1. 对“文学史悖论”的解答

第一时期,尧斯接受美学理论的中心目标是解决所谓“文学史悖论”,即批判种种把文学与社会历史、对文学的美学思考与历史思考对立起来、割裂开来的错误倾向,重建文学与历史之间的本质联系^①。

^① 以下有关尧斯论述“文学史悖论”问题的引文,除另行注明外,均出自《文学史作为向文学理论的挑战》一文,见尧斯的《论接受美学》,明尼苏达大学 1982 年。

尧斯认为,要克服文学史观方面的形式主义、实证论的历史客观主义和马克思主义反映论的局限性,惟有依靠以读者为中心的接受美学,从而实际上是依靠读者的审美期待视界及其改变这个中心概念描述了作为接受历史的文学史。这样他就引进了“期待视界”这个曼海姆和波普尔已使用过的概念,通过这个概念,他既把作家、作品与读者连接了起来,又把文学的演变与社会的发展沟通了起来。

所谓“期待视界”,是指文学接受活动中,读者原先各种经验、趣味、素养、理想等综合形成的对文学作品的一种欣赏要求和欣赏水平,在具体阅读中,表现为一种潜在的审美期待。期待视界主要有两大形态:其一是在既往的审美经验(对文学类型、形式、主题、风格和语言的审美经验)基础上形成的“较为狭窄的文学期待视界”;其二是在既往的生活经验(对社会历史人生的生活经验)基础上形成的“更为广阔的生活期待视界”。这两大视界相互交融构成具体的阅读视界。

尧斯进一步认为,在文学史上,一部部作品,作为一个个“文学事件”,它们的“相关性”“基本上是以当代和以后的读者、批评家、作者的文学经验的‘期待视界’为中介得到统一的”。这就是说,孤立的文学作品是借助于作者与读者(包括批评家)的“期待视界”获得关联和统一的,而这种关联和统一体现了“文学事件”特有的历史性,构成了文学接受的历史之链。在此,尧斯一方面继承了伽达默尔关于艺术的存在方式包括其观赏者的观赏活动在内的本体论解释学思想,把文学作品的存在方式看成为包括读者阅读活动在内的“文学事件”;另一方面发展了伽达默尔的“效果历史”理论,提出了建立新的接受文学史或“效果历史”的基本原则。他想要把一部文学史描绘为新作品与读者原有期待界从矛盾(审美脱离)到统一(通过“视界的改变”来克服距离,再从新的矛盾到新的统一)这样一个不断打破旧平衡,建立新平衡的“效果”历史过程。这个过程包括主客体两个方面。文学作品作为审美客体,它内在的意义,是通过读者在接受中“视界的改变”而得以实现的,“对深藏在作品中并在其历史的接受阶段中得以实现的意义来说,当它向理解的判断(指读者——引者)显示自身时,它是潜能的连续展开”。作品潜在意义是在读者视界的历史改变中逐步显示出来并实现自己的。而从接受主体来看,也须在世代相续的理解中不断改变自己的视界,并与作品所代表的作者和传统的视界达到某种程度的“视界的交融”,才能深入理解作品的底蕴。很明显,这个思路不但吸收、发展了伽达默尔

解释学有关“视界交融”和“效果历史”等观点,也吸收了形式主义美学的某些成果,但它把形式的辩证运动纳入到读者接受的视界改变与交融的辩证运动中。就这样,尧斯利用“视界的改变”和“交融”等范畴把文学史的框架搭建在读者的接受活动的基础上,搭建在“理解”和“经验”的基础上,提出了一种新的文学史研究的构想。

尧斯并没有重犯形式主义割断文学与社会的关系的错误,而是暗中也接受了马克思主义的观点,始终把读者接受的历史同社会的“一般历史”结合起来。他指出“文学史的任务”之一在于把文学史自身看做“与‘一般历史’的惟一联系中的‘独特历史’”。他解决这个问题的途径是,对文学的社会功能从读者接受的角度加以探讨,文学的社会功能是通过改变读者的期待视界实现的,这就实现了文学的效果与文学的接受之间的统一,把文学的效果史同接受史统一起来作为文学史描述的重点。

文学史——效果和接受的历史,这一破天荒的大胆设想,对于传统的文学史研究不啻是一个有力的挑战,也是尧斯对解决“文学史悖论”这一难题所提出的答案。

2. 读者:创造历史的力量

尧斯把文学史看成“读者的文学史”,认为“文学作品从根本上讲是注定为这种接受者而创作的”,所以读者在他那里就被提升到突出重要的地位。

首先,尧斯认为,阅读作品的过程并不是作家与作品单向地向读者灌输形象和意义,而读者只是被动接受的过程。而是第一,如前所说,在接受活动开始之前,任何读者已有自己特定的“期待视界”,即对每部作品的独特的意向(一种高于心理反应,也高于个别读者主观理解的意向),尧斯有时称之为对某类作品的“前理解”,这一概念来自海德格尔,这种阅读前的意向和视界,决定了读者对所读作品的内容和形式的取舍标准,决定了他阅读中的选择和重点,也决定了他对作品的基本态度和评价。第二,读者对作品意义有着独特的理解和阐释,其接受是“阐释性的接受”,这就必然带来“阐释的主观性问题,不同读者的鉴赏趣味或读者的水平问题”,造成一千个观众心中就有一千个哈姆雷特。第三,阅读又是读者想象性再创造的过程。一部新作品的文本为读者唤起熟知的来自较早文本的期待和规则的视界,那样,这些较早的文本就被更动、修正、改变,或者甚至干脆重新制作了。这是尧斯对审美期待“视界的改变”的基本观念。当新作品唤起

读者对同类或有关作品的过去的审美经验和意象时,读者会把过去的经验视界与眼前的作品所体现的新视界作出想象的对比;当他接受新作品时,实际上已对自己原先的视界和意向进行了调整和改造,甚至“重新制作”了。实质上,审美视界的改变,不仅是由作品“唤起”的,而且是读者的创造性想象和认知参与的结果。第四,从更高的历史学层次来看,一部作品的艺术生命的长短,在某种意义上也取决于读者的接受。有些作品开始红极一时,结果很快就被遗忘;相反,有些作品也许起初并不引人注目,但在以后某个历史时刻突然又大走红运。其原因在于读者的需要。这样,尧斯就确立了在文学活动三环节中读者的不可或缺的重要地位。

其次,更为重要的是,尧斯认为文学作品的意义本身,不只是作者所赋予的,或作品本身所囊括的,也是包括读者阅读所增补和丰富的。尧斯指出,文学作品的意义并不是永恒的不变的,也不是纯客观的,对所有时代的所有读者都完全一样的,更不是仅仅由作者意图或作品本身的结构所决定的,而是在读者的阅读中才逐步得到实现的。因此,文学作品的意义系统是一个无穷延伸的可变曲线,一个由作者和读者共同参与的主客体交互作用的动态实现模式。在这一系统中,尧斯突出了长期被忽视的读者(接受主体)参与意义创造的作用,认为文学作品的意义只有在读者的创造性阅读中才获得现实的存在和生命,否则,只不过是一堆印着死的文字符号的纸张而已。

再次,尧斯从上述观点出发,还把读者接受的期待视界形容成作品文本的“同位素”即变体,认为在作品存在的历史生命中,读者参与了作品的价值创造,一部作品的现实价值正是体现在所有读者欣赏、评论的总和之中,并提出了以超越读者原有的期待视界为标准的衡量作品的新的审美价值观。他说:“一部文学作品在诞生的历史时刻,以某种方式满足、超越、辜负或驳斥它最初的读者,这种方式显然为确定其审美价值提供了一种标准。”不过,尧斯并没有把读者参与作品价值的创造的作用推到极端,他也看到并承认作品本身内容对读者再创造的制约和规定。

3. 审美经验论

尧斯后一时期的研究侧重于审美经验。他认为,只有通过审美经验的深入研究,方能把接受美学向前推进。

不同于阿多诺的“否定性”社会批判美学,在尧斯看来,艺术审美经验中的否定性痛感并不是一般审美经验的基本感受,只是一种特殊的艺术感

受,一般审美感受的突出标志恰恰是快乐和享受。此外,艺术的否定性只是所谓“自足艺术”的特征,而自足艺术不仅是全部艺术的一部分而且是特定历史时期的产物。尧斯认为,要避免否定性美学的盲视与片面性,清除自己早期研究的偏颇,就必须以全部艺术尤其是前自足艺术的审美经验为研究的基础。这就有力地维护了审美经验在美学理论中的关键地位^①。由此出发,他历史地分析了审美愉快的三个基本范畴——创造、美觉和净化,指出这三个范畴分别揭示了审美经验的生产方面、接受方面和交流方面,它们共同动态地构成了审美经验的整体内涵。

尧斯首先考察了“创造”这一概念的历史演变。他指出,创造作为审美经验的生产方面,主要指人从自身创造能力的发挥中获得愉快。关于美觉,包括愉悦、感觉等含义,尧斯界定为审美感觉,故可译为“美觉”。美觉是审美经验的接受方面,通过审美,产生愉快。尧斯对美觉亦作了历史考察,这表现出他企图重振艺术和对艺术的美觉,以对抗现代物质文明所造成的社会 and 人的异化。尧斯提出的审美经验的第三个范畴是“净化”,他认为这一范畴体现为艺术作品与接受者之间的交流。这一范畴最早由亚里士多德在《诗学》中论悲剧功能时提出,两千年来美学界对此一直争论不休。尧斯通过历史考察把净化看做为对接受者心灵的解放和升华。他在《审美经验和文学解释学》第二章中对鉴别主人公与接受者相互关系的五种模式进行了详细分析^②:第一种联想模式一般起于较低的社会发展阶段,其决定因素在于观赏者的积极介入和参与,观赏者须通过自己的联想,用想象中的第三者充当媒介而进入角色,获得某种审美愉快;第二种仰慕模式中,主人公是圣人贤哲,接受者以此为楷模,形成钦仰的、仿效的审美心态;第三种怜悯模式,缘于主人公的不完美,观赏者由此而将自己置于主角的地位,与之同患难、共命运,形成同情等审美情感;第四种就是净化模式,其特点是接受者无论在悲剧还是喜剧中都形成并保持某种审美距离,虽与主人公同悲乐,但不是无节制的情感泛滥,而是“要控制住自己以摆脱鉴别的直接性,把鉴别升华到对所表现的事物的某种判断与反应”,这样就能使观赏者的心灵得到解放或超越;第五种反讽模式,特点是导致观赏者与作

^① 以下有关审美经验的引文凡未经注明出处,均见尧斯的《审美经验与文学解释学》,明尼苏达大学1982年,第一、二章。

^② 尧斯:《审美经验与文学解释学》,第159页。

品的隔离、疏远、对立、破裂乃至失望或期待的破灭,尧斯认为这种模式在现代文学中表现得十分突出,这多少透露出他对现代西方文学前景的某种担忧。

在尧斯看来,艺术家主要体现为第一个范畴(创造),但他也能以读者身份审视自己的作品,从而也能进入第二(美觉)、第三(净化)个范畴,并常处于三范畴的转换之中,但是其作品的意义则不限于作品的创造,而将体现在当代和后代读者的不断接受过程中。而读者的接受主要与后两个范畴有关。他认为,只有对这三个范畴、三个环节都有正确的理解,才能对审美活动的整体和全貌有完整的理解,也才能真正把握审美经验的真谛。

从突破“文学史悖论”,提出接受理论,然后转向深入探究审美经验的历史、范畴和内涵,这就是尧斯所开创并拓展的接受美学之路。尧斯前期的接受美学,把海德格尔、伽达默尔的本体论解释学具体化了,并实现了本世纪美学研究重点的又一次转移,即从文本研究转移到读者的接受上来了;其研究的方法论意义有着重要的价值和影响,尤其是在历史方法与美学方法的结合方面,他作了有效的尝试。但他亦有过分强调读者和接受,相对忽视作者和创造的弱点;同时,他对与接受相关的社会历史条件的论述相对单薄;他在吸收海德格尔、伽达默尔的本体论思想并加以具体化的创造过程中,由于过分强调接受行为本身而对文学本体论(文学存在方式)的研究反显得不足。晚期尧斯的审美经验理论虽对前期忽视艺术创造的缺点作了纠正,并更有理论色彩,但是失之于死板,尤其是对审美愉悦的机械肯定走向了另一极端,从而未能揭示否定和痛苦对于审美经验的真正意义。

二、伊瑟尔的阅读现象学

伊瑟尔(1926?—)是联邦德国康士坦茨大学的英国文学教授,是接受美学的另一位主要代表。主要著述有《文本的召唤结构》(1970)、《隐含的读者》(1974)和《阅读行为》(1976)等。他对接受美学的贡献和研究重点与尧斯不同,他始终按现象学的思路,把阅读过程视为文本与读者这两极之间的一种活生生的关系来掌握和描述,认为文学作品作为审美对象,只是在这个阅读过程中才得以动态地形成。

1. 文本的召唤结构 隐含的读者

先说文本这一极。伊瑟尔在创立接受理论之初就提出了文本的“召唤

结构”说。在伊瑟尔看来,文学文本是在读者阅读过程中才现实地转化为文学作品的,文本的意义也是由于读者的参与才得以现实地构成和变化。文本自身具有一系列根本特征。首先,文本具有结构上的“空白”和未定点。伊瑟尔吸收了英加登的现象学理论,认为文学文本只提供给读者一个“图式化视界”的框架,他说:“文学对象进入存在是通过多样的视界展现的,正是这些视界构成了文学的‘客体’,并同时为读者的解读提供了一个具体形式。我们将追随波兰哲学家英加登所创造的术语,把这种视界称为‘图式化视界’。”^①

在伊瑟尔看来,这个由“图式化视界”所构成的框架无论在哪一个方向和层次上都有许多“空白”和未定点,有待于读者在阅读过程中填补和充实。所谓“空白”,就是指文本中的未定点,亦即未实写出来的或明确写出来的部分,它们是文本已实写出的部分向读者所暗示或提示的东西。伊瑟尔认为,这种“未定点”和“空白”存在于文学文本的各层结构中,最明显的是存在于情节结构层上,造成情节上的中断或“空白”。伊瑟尔认为,这种“空白”和未定点乃是一种倾向于达致文本与读者交流的可能性,因为“空白”和“未定点总是允许人们把自己的经验和文本所意欲传达的东西连结起来的可能性,无论何种情况,由于文本和读者的交流已经发生,未定点总是倾向于消失”^②。因此,“空白”与未定点并非仅仅被动地等待读者填补,而恰恰是“一种寻求缺失的连接的无言邀请”^③,即请读者自己把“空白”填上,把未定点确定下来,把情节接上。除情节外,在人物性格、对话、生活场景、心理描述、细节等各个方面,文学文本都有、也应有许多“空白”和未定点,它们是吸引和激发读者想象来完成文本、形成作品的一种动力因素。所以,“空白”不仅不是文学文本的缺点,而恰恰是它的特点和优点。

文本不仅有“空白”,而且有“空缺”。伊瑟尔区分了这两个概念,他把“空缺”看成一个与读者阅读行为同时展现的动态概念。他认为,文学文本是由语词组合的句子构成的。句子作为文本的一个层次的单位,指向某种虚构世界的相关物或图景,这些相关物(图景)在读者阅读过程中随着句子的前后连接而逐渐展开为整个虚构的世界。如一个叙事文本,就是由各种

① 伊瑟尔:《未定点与读者反应》,见牛顿编《20世纪文学理论》,伦敦1988年,第229页。

② 伊瑟尔:《未定点与读者反应》,见牛顿编《20世纪文学理论》,伦敦1988年,第228页。

③ 参见《本文与读者的交互作用》,中文参考《上海文论》1987年第3期。

图景构成的,这些图景勾画出作者观点的轮廓,也暗示了读者想象的线索。

包含着各种图景(片断)的文本词句在阅读时间流中,通过读者视点的前进而逐步展开、转换、交织、整合,形成图景的网络系统,其中,每一种图景打开了对其他图景的透视,也拓展了预期中的想象物的视境,因为这想象物本身是凭借“游移视点”连接的产物。在此,随着阅读时间流的前进,随着读者视点追随叙述句子往前移动,各种图景的片断也移向一个焦点,并与先前各视点上的图景片断形成对照。各图景片断间的空白就是“空缺”。“空缺”为读者“游移的视点”建立了一个“视觉场”或“参照域”。这是阅读理解,也是游移视点的最小组织单位。这种“空缺”或各句子、各图景片断之间的不连续性是文本的语言结构造成的,它只有通过阅读的能动作用方能动态地连接,交织成一个完整的、多层次结合并互相映照的图景系统。

关于文本结构,伊瑟尔还提出了一个“否定性”的概念。他从内容和形式两方面来解释这个概念。在内容方面,他认为多数文学文本具有向读者所生活的社会现实中政治、思想、伦理、法律等种种现存规范挑战和攻击的功能。也就是说文学文本,常常能打破读者头脑中原先具有的旧的意识规范。这种“否定”形成“阅读过程中轴上的动力空白”^①。读者在开始阅读时往往有着某种为现存社会旧规范所束缚的视界,在阅读中,这种旧视界常被文学文本打破,即“否定”,这时会产生一种思想上的“空白”,需要通过进一步阅读获得一个新视点,改变旧有的视界,来征服这个“空白”。在形式方面,否定意味着对“前意向”的冲破。“前意向”是胡塞尔的一个现象学概念,伊瑟尔借来说明文本的形式结构在呼唤着读者的某种期待。读者在对文本不断展开的句子的阅读中,会因其原先的审美经验而被激起某种期待,即期待下文会出现符合其审美经验所熟识的句子。

总之,作为“文本中开放未决的可联接性”的空白,作为“游移视点的参照域内部的非主题性部分”的空缺和否定^②,三者共同构成了文学文本的潜在结构。由于“文本中的空白诱发和引导着读者的建树活动”,而“作为文本图景和图景片断间可连接性的一种延缓,空缺标志着一种求同的需要”,这样就将各种片断变形为相互作用的放射器,这些放射器随即又将读者的

① 伊瑟尔:《阅读行为》,约翰·霍布金斯大学1978年。

② 参见《本文与读者的交互作用》,中文参考《上海文论》1987年第3期。

游移视点组织成一个参照域”^①,又由于否定在内容和形式两方面不断地唤起及打破读者的期待视界,所以,它们共同构成了唤起读者填补空白、连接空缺、建立新视界的文本结构。伊瑟尔就称之为“文本的召唤结构”。也可以说,召唤性是文学文本最根本的结构特征,它成为读者再创造活动的一个基本前提。

关于文学文本的召唤性与读者的再创造这样一种交流关系,伊瑟尔杜撰了一个名称叫“隐含的读者”。这个术语并不限于指“读者”,它“既体现了文本潜在意义的预先构成作用,又体现了读者通过阅读过程对这种潜在性的发现”^②,它“深深地根植于文本结构之中,它意指一个文本结构期待接受者的出现”^③。隐含的读者不是真正现实的读者,甚至也不是理想的读者,而是一种可能出现的读者,一种与文本结构的暗示方向相吻合的读者,即受制于文本结构的读者。但它又不是单向地决定于文本的结构,它还包含着读者再创造的能动性和对作品意义的参与和实现。所以,“隐含的读者”又是对文本潜在意义实现的多种可能性。总之,伊瑟尔从文本和读者的两极关系出发来阐明文学文本动态的、交流的结构特征。

从空白、空缺、否定到“隐含的读者”,伊瑟尔无非想说明文学文本阅读的“不对称性”是造成其召唤结构和读者再创造的根本原因。文学文本不同于其他社会交流、人际关系之处,首先在于在阅读中没有一个面对面的场景,文本遇到读者时不能针对每个读者作出自身调整,读者也不能从文本来证实他自己的感受、体验正确与否;其次,文学文本与读者的关系不像两人对话那样同特定意向或外部规定情境相关,因而就没有互相理解的参照背景的制约,它们必须在读者阅读时重新组合和再构造中确立理解的新背景,正是这种文本与读者间的“不对称性”或“不平衡性”,激发起了阅读过程中的交流,形成了文学文本的召唤性与读者阅读的创造性^④。

2. 阅读现象学

再看读者这一极。如果说伊瑟尔是在与读者的关系中阐述文本的结构及其趋向于审美对象的过程,那么,他又是在与文本的关系中描述他的

① 参见伊瑟尔:《阅读行为》,约翰·霍布金斯大学1978年。

② 《隐含的读者·前言》,约翰·霍布金斯大学1974年,第29页。

③ 参见伊瑟尔:《阅读行为》,约翰·霍布金斯大学1978年。

④ 参见《本文与读者的交互作用》,中文参考《上海文论》1987年第3期。

“阅读现象学”的。他说：“当读者利用各种各样的文本提供给他的图景（视点），以便将这种种范型与‘图式化视界’互相联系起来时，他使作品处于运动之中，正是这个过程最终产生了在他自身唤醒各种反应的结果。这样，阅读造成文学作品展示其内在的动力学特性。”^①伊瑟尔从以下三方面揭示和描述了这一阅读过程。

首先，他从作为文学作品意义单位的句子的连续展开入手，认为句子在文本中形成陈述、意见、传达信息、建立各种图景，它们通过它们的所指物间的相互作用而具有丰富意义，读者是踩在这些所指物的联系点上进入文本的，而且不得不接受文本句子提供的既定图景，但同时，读者必然引起这些图景的相互作用，并且它们总是预示某种即将到来的事情。这些句子在读者阅读中展现为一个过程，文本的真正内容和意义就是在这过程中形成的。

其次，伊瑟尔进而探讨了把文本各种不同的方面、视点、图景凝聚在一起的力量。他看到，阅读中读者的种种期待被不断修改，现象被不断扩展，但读者总会有意无意地去把读到的一切在动态进展中逐步组合成一个首尾一贯的统一体，这是阅读中“完形”（格式塔）功能的重要体现。他认为，文本要达到统一，实现“完形”，有赖于幻觉，幻觉可以赋予这种统一以轮廓并将它固定下来。幻觉使读者接近文本提供的陌生世界，使之成为易于理解。但是，文本的召唤结构决定了它的多义性，这是与读者的幻觉相反的因素。幻觉求统一完整，文本则多义并立。这就抵制、破坏读者幻觉的形成，而造成其“陌生的联想”。

再次，伊瑟尔认为阅读过程是以读者自我的提高为终点的。他指出，读者在接近文本所显示的陌生世界的经验时，是向文本敞开的；当他适应对象（文本）的召唤结构时，他疏远和超越了他先前的经验和期待视界，这时，“区别就不在主体和对象之间，而在主体和自身之间”。这种吸收陌生的经验而更新主体的视界，乃是读者在“阅读过程中产生的自我意识的提高”。

可见，伊瑟尔对读者阅读行为的研究始终是在现象学的视野中进行的，他不关注具体的、历史的阅读行为，他关注的是超验的、可能的阅读条

^① 《隐含的读者》第11章，以下对阅读现象的描述的引文，除另行注明外均出于此，不再注明。

件,而这种阅读条件又是内在于阅读对象(文本)之中的。就此而言,伊瑟尔的阅读理论在本质上又是一种现象学的文本理论,他是严格将文本作为一种潜在的意向性客体来分析的,在此,阅读作为可能的意向性行为是内在于文本而与意向对象一体相关的。

伊瑟尔和尧斯虽然都大力倡导接受美学,都把研究重点从作者、文本转向读者,但两者的具体研究方向和关注重心是大不相同的:尧斯主要接受伽达默尔的解释学的影响,从文学史研究入手,力图克服文学和历史的鸿沟,伊瑟尔则深受英加登的现象学美学影响,从研讨新批评和小说叙事理论起步,全力建立阅读现象学;尧斯注重对文学接受作社会历史的考察,伊瑟尔则偏爱细致地分析个别文本与读者的具体关系。

作为一个学术流派,接受美学在20世纪80年代中期以后已过了顶峰期,但是它提出的许多主张和观点却渗透到西方许多文艺理论家和批评家的研究中,其影响是深远的。接受美学的主要贡献体现在四个方面。第一,它从强调读者阅读的角度切入,恢复了被形式主义美学切断了文学同历史和现实、同社会之间的联系,同马克思主义美学、文艺学的基本方向相一致。第二,它倡导总体性研究,突破了传统研究方法的单一性和片面性,拓宽了研究的视野和思维空间,使那些单靠研究作家或作品文本都无法解决的问题,如文学相关问题、作品的影响变化和历史生命的问题等,能在作家、作品、读者三环节的联系和相互作用的考察中得到解决,而且能更深刻、准确地从全方位上和动态中把握文学活动的本质。这是符合辩证法的,不能不说是传统美学的重要推进。第三,它把读者的作用提高到一个前所未有的地位,把文学作品看成作者和读者共同创造的结果,认为读者也参与了文学作品意义和价值的创造,这些观点一方面克服了历来文学研究忽视读者的片面性,另一方面突出了文学同接受者的联系,暗示了文学的生命在人民(读者)之中,实质上确立了文艺的目的是为人民大众的思想,为大众文艺提供了理论依据。第四,效果史观和阅读现象学都对传统文艺学、批评观提出了挑战,对文学史研究和文学批评提供了值得借鉴的新思路、新方法。

但是,接受美学的局限性也是明显的。它过分强调了读者的作用,相对忽视了作家在文学活动中的主导地位,这是从一个极端走向另一个极端,有“矫枉过正”之弊,它把文学作品的意义和审美价值看成主要决定于读者的期待视界和经验,易导致人们得出文学作品的意义、价值纯然是主

观的、相对的,不受作者意图、作品内涵和艺术成就制约的结论,因而为主观主义、相对主义的美学理论留下了可乘之隙;它对读者的另一方面重要作用——通过阅读选择的反馈机制来制约、影响作者的创作意图、激情等——未予充分注意,因而不够全面、辩证。它虽提出了自己的文学史原则和批评模式,但缺少运用接受美学进行文学史研究和文学批评的实际成果(虽然也有一些,但可操作性差,很难推广),因而至今仍较多停留在理论层次,限制了接受美学的广泛应用。

第十七讲

女权主义批评和新历史主义诗学

本讲涉及到的两个美学思潮在当代依然处在发展的过程中,同20世纪许多美学流派回避社会、回避历史不同,女权主义和新历史主义的批判却是从社会、历史的维度出发的,它们为重新审视社会、历史、理解社会、历史提供了新的视角。

第一节 女权主义批评

美学领域的女权主义主要有女权主义文化批判和女权主义文学批评,本讲主要介绍女权主义文学批评的理论。女权主义批评诞生于20世纪60年代末70年代初的欧美,至今仍在继续发展。它是西方女权主义运动高涨并深入到文化、文学领域的成果,因而有着较鲜明的政治倾向。它是以妇女为中心的批评样式,其研究对象包括妇女形象、女性创作和女性阅读等。女权主义要求以一种女性的视角对文学作品进行全新的读解,对男性文学歪曲妇女形象进行了猛烈批判,努力发掘不同于男性的女性文学传统,重评文学史,探讨文学中的女性意识,研究女性特有的写作、表达方式,关注女作家的创作状况;声讨男性中心主义传统文化对女性创作的压抑,提倡一种女权主义写作。女权主义批评的发展过程中广泛改造和吸收了当代西方影响很大的新马克思主义、精神分析、解构主义、新历史主义等批评的思路和方法,体现了它的开放性,增强了对父权中心文化的颠覆性。

女权主义批评大体上分为英美派和法国派。此外,黑人和女同性恋的女性批评,也以独特的内容丰富了女权主义批评。

一、女权主义批评的现实背景和思想来源

女权主义批评是与西方妇女解放运动的发展分不开的,特别是20世纪60年代西方第二次女权运动的高涨,直接引发了女权主义文学批评。

女权主义批评首先发现了文学创作和文学批评中根深蒂固的男权中心主义。在作为主流文学的男性文学作品中有大量的性别歧视,即使是女性作家的作品,多数也受到男性中心话语的控制。针对这一现象,女权主义展开了批判。女权主义文学批评是依托女性争取政治权力斗争的强大动力而发展起来的,但同时又反过来为女权政治运动提供了独特的思想武器,作出了自己的重要贡献。正如女权主义批评家艾德里娜·里奇所说:“政治观点与人们强调的文学新观点之间呈现一个清晰的动态;没有日益发展的女性主义运动,女性主义的学术运动就不会迈出第一步”^①;巴巴拉·史密斯谈到黑人女权主义批评时也说,它“合乎逻辑地起源于黑人女性运动,同时又为参加运动的妇女贡献自己的思想”^②。

女权主义批评的形成不仅有当时现实的社会和政治背景,而且也有其文学理论与批评方面自身的思想来源。这种思想来源大致来自两个方面。

一是20世纪60年代起西方文学理论、批评发生重大变化和转折,给女权主义批评提供了理论思路和方法上的多方面启示。譬如,一些女权批评家冲破了新批评的形式主义方法,注意吸收被新批评所摒弃的作家生平资料,并重视进行社会学和文化学的分析;对新马克思主义的接受,也帮助她们洞察妇女自身的地位及女性文学与阶级、种族斗争的密切关系;解构主义则为她们消解文学创作和作品中的男女二元对立提供了方法论基础。

二是女权主义批评还继承了一些重要先驱者的理论创造。20世纪前半期,英国的弗吉尼亚·沃尔夫和法国的西蒙·德·波伏娃便是其中最重要的代表。

沃尔夫(1882—1941)是著名的意识流作家。她不但在创作上取得了重大成就,而且为女权主义批评奠定了坚实的基础。在出版于1929年的长篇论文《一间自己的屋子》及其他一些文章中,沃尔夫以宏大的历史目光和开阔的思想视野,对女性文学进行了一系列深入的思考,给当代女权主义

^① 张京媛编:《当代女性主义文学批评》,北京大学出版社1992年,第123页。

^② 《当代女性主义文学批评》,北京大学出版社1992年,第108页。

批评以多方面的启迪:(1)她肯定了女性文学有不同于男性文学的独特题材、语言、风格等,并努力寻找妇女自己的文学传统,对传统男性中心论文学史观作出了初步的反叛;(2)她明确提出“双性同体”的思想,这个思想在一定程度上同男性中心的单一批评标准相对抗,而且也可看做是对性别二元对立进行解构的一种最初尝试;(3)她对妇女创作的考察常常注意从她们的经济地位、社会阅历、文化教养等入手,认为在父权制社会中,不仅广泛的生活经验之门对妇女关闭,而且法律和习俗也严格限制了她们的感情生活^①,这是妇女创作难以发展的根本原因。这种社会学批评,既抨击了男权中心社会对妇女创作的压制,又在方法论上直接启发了当代女权主义批评。

西蒙·德·波伏娃(1908—1986)出版于1949年的著作《第二性》,主要讨论妇女的生存状况,后被奉为“女权主义的宝典”。该书上卷深入探讨了女性的生活、地位和种种神话,下卷主要说明当代妇女从少到老的实际生活经历,研究她们的共同身心状况和生存处境,提出:“一个女人之为女人,与其说是‘天生’的,不如说是‘形成’的。没有任何生理上、心理上或经济上的定命,能决断女人在社会中的地位,而是人类文化之整体,产生出这居间于男性与无性中的所谓‘女性’”^②。这个“女人形成”论无论在观念还是方法上都对后来全世界的女权运动发生了重要影响。



西蒙·德·波伏娃

作为先行者,沃尔夫和波伏娃的思想中诚然还存在不少矛盾,如沃尔夫对妇女作家作品中的性别意识较强略有微词,认为这会损害文学的美学风格;波伏娃有时又用男性的文学批评标准来衡量、评价女性的文学作品;等等。但总的说来,她们在思想观念和批评实践上,都为女权主义批评树

① 见《沃尔夫随笔集》,海天出版社1993年,第180页。

② 波伏娃:《第二性》,湖南文艺出版社1986年,第23页。

立了榜样,开辟了方向。

二、英美派女权主义批评

英美派女权主义批评的发展,大致经历了三个阶段。第一阶段是 20 世纪 60 年代末到 70 年代早期,其代表人物为凯特·米勒特;第二阶段是 70 年代中期至 80 年代中期,代表人物有卡普兰、英尔斯、吉尔伯特、格巴、肖瓦尔特等人;第三阶段是 80 年代中期以后。

凯特·米勒特于 60 年代末推出了标志着女权主义批评正式诞生的重要著作《性政治》,该书从男女生理差异出发,重点揭露男性中心文学对女性形象的歪曲,抨击传统的“阳物批评”,进而批判男性的父权制社会。锡德妮·简尼特·卡普兰 1975 年发表了《现代英国小说中的女性意识》。作者以 20 世纪前期英国小说、主要是多罗茜·里查森、沃尔夫等女性小说为研究对象,考察了其中女性意识的觉醒,并揭示了女性小说发展同 20 世纪第一个十年第一次女权运动高涨的内在联系。艾伦·英尔斯 1976 年出版的《文学妇女》首次描述了女性文学写作的历史,她逐个研究分析了从 18 至 20 世纪英、美、法“伟大”女作家简·奥斯汀、哈利耶特·比切·斯托、乔治·艾略特、夏绿蒂·勃朗特、薇拉·凯瑟和 G·斯泰恩等人的创作,把她们的看做是富有生命活力的女性写作的先驱,认为她们的作品汇成一股与男性主流文学传统不沾边却同样不断前行的湍急而强大的潜流,一种女性写作自己的传统,女作家们可以从中汲取力量和信心。桑德拉·吉尔伯特和苏珊·格巴于 1979 年推出了她们的女权主义名著《阁楼上的疯女人——女作家与十九世纪的文学想象》。该书一方面研究了西方 19 世纪前的男性文学中的两种不真实的女性形象——天使和妖妇,揭露了这些形象背后隐藏着的男性父权制社会对女性的歪曲和压抑,另一方面又分析了从简·奥斯汀到爱米莉·狄金森等 19 世纪女作家的创作,探讨了她们采取的在遵守父权制文学标准的方式下向父权制发起挑战的复杂而微妙的写作策略。

伊莱恩·肖瓦尔特是英美派女权主义批评的第二到第三阶段的重要代表之一。她第二阶段的代表作为《她们自己的文学——从勃朗特到莱辛的英国女性小说家》(1977)。该书与英尔斯等人在观点上的一个重要区别是,不再把女性文学传统仅仅看成少数几个“伟大”女作家及其作品的突现,而认为女性文学传统是持续的,既有青史留名的大作家,也有更多被湮

没的一般作家,应该同时注意到历史上“女作者的文学声誉稍纵即逝的现象”和“一小群女作家在世时几乎不停地在文学上走红,身后却从后世记录上消失”这样的事实:由于60年代以前忽视这些事实,造成“每一代女作家都在某种程度上发现自己没有历史,而不得不重新寻找过去,一次又一次地唤醒自己的女性意识”^①。作者写此书的目的就是要“描述从勃朗特时代起到当今的英国小说中的女性传统”^②,以填平奥斯汀、勃朗特、艾略特、沃尔夫等大作家之间的断裂和鸿沟。该书被称为女权主义“划时代的著作”^③。

肖瓦尔特于1991年出版的《姐妹们的选择:美国妇女写作的传统和变化》,是英美派第三阶段的代表作之一。该书的一个重要变化是注意了以前女权主义批评所忽视的种族因素。该书专门研究美国女性文学历史,书中仍然贯彻了她早先的女性亚文化的观点,强调“确实存在不同的妇女文化,这是妇女在生育、养育子女中的相互帮助,是她们分享情感,甚至是她们之间产生的比同她们的丈夫在一起时更强烈的情欲”^④。她从这种女性亚文化视角,研究了美国女性创作中的各种主题、形象、文体、文化实践和历史选择,内容广泛,涉及女性哥特小说、斯陀夫人的《汤姆叔叔的小屋》、凯特·肖班的《觉醒》、爱丽丝·沃克的《紫色》等美国女性文学和文化的方方面面,并高度赞扬美国女性创作产生了“我们自己的文学”,宣称由此“我们的新文学史开始了”^⑤。

肖瓦尔特的这些研究,也显示了女权主义批评进入跨学科的文化研究,并深入到“性别诗学”的研究。在此基础上,肖瓦尔特提出了建立新的、独立的女权主义批评的基本思路:“妇女批评的宗旨是为妇女的文学建构一个女性的框架,发展基于女性体验研究的新模式,而不是改写男性的模式和理论”,要“摆脱男性文学”的束缚,不再“使妇女适应男性传统方法”,而要创建“女性文化的新的、蓬勃发展的世界”^⑥。她还提出在方法论上把

① 《她们自己的文学》,伦敦1977年,第11-12页。

② 《她们自己的文学》,伦敦1977年,第11-12页。

③ 托里·莫依:《性别/文本政治》,伦敦1985年,第56页。

④ 《姐妹们的选择》,牛津1991年,第13页。

⑤ 《姐妹们的选择》,牛津1991年,第31页。

⑥ 玛丽·伊格尔顿编:《女权主义文学理论》,胡敏等译,湖南文艺出版社1989年,第334-335页。

女权主义文学批评与历史、人类学、心理学及社会学等领域的女权主义研究结合起来,通过跨学科、多学科的研究,来发展“女性亚文化”的研究,从而把女权主义批评上升到文化研究的新高度。

三、法国派女权主义批评

与英美派不同,法国派女权主义批评更关注女性写作的语言和文本,更多地体现出解构主义的特色。其代表人物对“女性本质”论和“女性文学传统”的命题均持怀疑态度,认为如果一定要寻找固有的“女性文学传统”,客观上反而有可能维护父权制的文学史观。她们的批评吸收了德里达的解构主义和拉康解构化的精神分析理论的某些思想,面向未来,重点放在“女性写作”上,希望建立一种标举差异的文学乌托邦式的符号学。其主要代表人物有克莉丝蒂娃、西苏和伊瑞格瑞等。

朱莉亚·克莉丝蒂娃(1914—)原籍保加利亚,后移居巴黎至今。1974年她访问中国,关心中国妇女的命运,后出版了《关于中国妇女》一书,提出了要历史地、文化地看待中国妇女,阐明了“中国共产主义的历史同妇女解放的历史是一致的”^①观点,并发挥了毛泽东的观点,认为离开了妇女解放,男人也不可能获得真正的自由。

作为女权主义者,克莉丝蒂娃首先着重分析语言、文化上妇女被压抑、排斥的地位,她发现,一切都属于男性,女性连在语言、术语中也无丝毫的位置。但她并不一般地主张男女平等,而是显得更为激进。她甚至认为不应也不可能界定“女人”,“认为‘一个人是女人’和‘一个人是男人’,几乎同样荒谬,并且具有同样的蒙昧主义色彩”,“因此,我对‘女人’的理解是‘女人’无法逾越、无法言传,存在于命名与意识形态之外”,“在更深的程度上,女人不是一个人能‘成为’的某种东西”^②,要界定女人实际上是把女人当物看待,就是贬低了女性的价值和地位。其次,克莉丝蒂娃提出了一种对男权中心具有颠覆性的符号学,使之具备了解构父权制二元对立的女权主义的意义。再次,她也重视母性的意义,认为女人生育子女并不意味着她不能从事专业工作,相反,生育始终与文化活动相一致,因为在孕育生命过程中女人能更深刻理解生命的内涵,所以她不同意波伏娃认为母性功能

^① 转引自韩素英《早晨的洪水》,波士顿1972年。

^② 转引自乔纳森·库勒《论解构》,天马图书有限公司1993年,第174-175页。

有罪的观点,而是从解构主义消解二元对立的立场出发,这样,她的符号学就具有某种反抗男权中心的革命性意义。

埃桑娜·西苏是法国另一位著名的女权主义批评家。她认为在男权中心社会中,男女的二元对立是意味着男性代表正面价值,而女性只是被排除在中心之外的“他者”,只能充当证明男性存在及其价值的工具、符号,为了消解这种顽固的二元对立,西苏提出了以实现“双性同体”为目标的女性写作理论。她认为,在父权制社会里,女性在二元对立关系中始终处于被压制的地位,她被迫保持沉默,只有写作行为才能改变这一被奴役的关系:“‘写作’这一行为将不但‘实现’妇女解除对其性特征和女性存在的压制关系,从而使她得以接近其本原力量;这行为还将归还她的能力与资格、她的欢乐、她的喉舌,以及她那一直被封闭着的巨大的身体领域;写作将使她挣脱超我结构,在其中她一直占据一席留给罪人的位置”^①。在此,西苏赋予女性写作以女性解放的特殊功能。西苏就女性写作提出了“描写躯体”的口号。

西苏还指出,女性写作有其独特的、区别于男权文化的语言,这是一种“无法攻破的语言,这语言将摧毁隔阂、等级、花言巧语和清规戒律”,它是反理性、无规范、具有破坏性和颠覆性的语言,然而它又并不完全排斥男性话语,相反,它一直在男性话语之内活动。由此西苏充满激情地号召妇女拿起笔来写作,从而希望通过写作活动引导妇女觉醒,走向妇女真正的解放。应当肯定,西苏这种女性写作理论有颠覆、批判当今男权主流文化和语言,发展女性自己的文化、深化妇女解放运动的现实意义,但归根结底,把妇女解放建立在一种女性写作活动基础上,局限在“语言”颠覆的范围内,只能是一种“写作乌托邦”,特别是其中包含着的女性双性同体论,更是一种软弱无力的妥协思想,并未真正与父权制主流观念划清界限。

总的来看,西方女权主义批评目前还在发展。它伴随着妇女解放的政治斗争而诞生、发展,因此具有强烈的社会政治色彩。相比较而言,英美派较为现实,更多地 will 女权主义文学批评同提高妇女觉悟的社会实践行为结合起来;法国派则受后结构主义影响较大,以语言变革为目标,试图通过对男性话语权力结构的颠覆来完成女权主义任务。从总体上看,女权主义批评顺应了西方社会妇女解放运动逐渐深化的趋势,对父权制社会给予了全

^① 见张京媛主编:《当代女性主义文学批评》,北京大学出版社1992年,第194页。

面、深刻的批判,而且其批评、研究的成果也有许多新的创造和拓展,对西方文学史研究提供了新的视角,发掘出许多新的资料,在理论的概括和阐述的方法上也多有创意,无论在文学理论、批评史,还是在思想史上,都作出了独特的贡献,应占有一席之地。但无论英美派或法国派,还是黑人、女同性恋主义者,都有各自的局限,最根本的局限是,她们都未把批判男权中心的触角深入到社会政治、阶级斗争的层面,而且消解男权中心的策略大都停留在语言、文化层面,因而带有相当程度的乌托邦色彩,很难与现实的妇女解放斗争真正结合在一起。

第二节 新历史主义诗学

新历史主义产生的准确时期要回溯到20世纪70年代末80年代初,以S·格林布拉特、L·蒙特洛斯和J·多利莫尔等人的一系列著作为标志。这些人以及海登·怀特是新历史主义的代表人物。“新历史主义”曾有过一些其他的称号,如格林布拉特的“文化诗学”,怀特的“历史诗学”等。这一思潮是在后现代思潮中培育出来并具有后现代气质的批判模式,是20世纪后期影响广泛的一种文化批评和诗学实践。

一、新历史主义的发展概况

在20世纪整个40至60年代,新批评成了文学研究的主要方法。在新批评看来,文学文本是独立自足的对象,与作者、读者、文本所描述的历史时间以及写作文本的具体时期都毫无关联。文学研究中的旧历史主义把历史看做是服务于文学的一个背景,文本研究的至关重要的对象是文本中的艺术形象本身,而不是其他。这和新批评有非常一致的地方。也就是说,它们二者都把文本的历史背景置于次要的地位,文学研究的审美对象——文本本身远远重于时代和历史,历史语境仅仅起说明文本的作用。这种方法论基础是建立在认为写就的历史是过去真实事件的确切无疑的记录这样一种历史观之上。这种历史观假定人们能够客观展现某一既定的历史时段,能够准确表达某一时代的真实的原貌,甚至它还假定:虽然历史分析的方法殊异,但人们依然可以发现不同人类群体的最隐秘的心灵、世界观和信念,能够重建某一历史事件的确定的和客观的图景。

这种假定遭到了格林布拉特所谓的文化诗学的明确的挑战。文化诗

学同其他的文学研究方法一样,最好被看做是一种仍在进行中的文学阐释的实践。文化诗学在美国和英国的两种形态,都致力于唤醒人们一种新的历史意识,宣称历史和文学必须联在一起,一切文本都必须被置于适当的历史语境中才能得到理解,而且不同的社会决定文本具有不同的历史语境。我们只有在历史语境中,才能理解我们自身,才能理解我们自身的风俗和自身的信仰。新历史主义宣称,一切历史都是主观的,历史作为“写就”的文本,必然受到个人“偏见”的制约,这种偏见渗透在对于过去的阐释之中。人类永远无法还原历史,而只能构造历史,历史文本无法为我们提供绝对的真实或完整无误的过去以及与历史人群吻合的心灵世界。历史只不过是观看和思考世界的众多途径中的一种,所以历史分析成为了文本分析,成为与社会学和政治学等同等重要并与之渗透的一种分析方法。这种分析不可能不影响到对文本本身的分析和阐释,历史研究与文学研究在新历史主义者看来是具有一致性的,历史研究就是一种文学研究的实践,或者说,传统的文学研究在此演变成一种文化诗学。因为新历史主义的历史观或文本理论力图强调的是一切人类行为的相关性,它带着自己的“偏见”而给予我们一种对于文本的更全面的理解。而这种裹挟着主观性“偏见”的理解是旧历史主义和其他阐释方法尤其是新批评等形式主义所无法给予的。在新历史主义看来,对于文本的阐释不是一蹴而就的,而永远都保持着“未完成性”,同时这种阐释也无法绝对的客观,因为我们都具有文化力量所制约着的偏见。这种文化力量是一种相互交织的网状力量或话语,它既塑造文化,又是个人偏见的源头。以上看法明显受到伽达默尔解释学“合法的偏见”和“效果历史”观点的影响。

首先使用“新历史主义”这一术语的是美国加州大学伯克莱分校英文系教授格林布拉特,他把自己的新的历史观命名为“新历史主义”。

二、格林布拉特:文化诗学

斯蒂芬·格林布拉特(1943 -)在提出“新历史主义”这一名号来标榜一种新的文学批评方法之后不久,就认为对于他的这种研究,“文化诗学”比之“新历史主义”是更合适的称谓。

1. 文化诗学的特征

何谓“文化诗学”?格氏自己多次作过说明。他在1982年将“新历史主义”的批评实践定位为“向那种在文学前景和政治背景之间做截然划分

的假设挑战,或者说得宽泛点,向在艺术生产和其他社会生产之间做截然划分的假设挑战”^①。格氏这里明确指出,文化诗学就是要在艺术生产和其他社会生产之间找到联系。因此,文化诗学表现出几个方面明显的特征。

其一是跨学科性。格林布拉特说,“文学研究中‘新历史主义’的特点之一,恰恰是它(也是我自己)与文学理论的关系上的无法定论”,文化诗学一方面与旧历史主义不同,在于“它对过去几年的理论热持一种开放的态度”,另一方面,“历史主义的批评家一般又都不愿意加入这个或那个居主导地位的理论营垒”。怀特亦指出,“新历史主义之所以转向历史,不是为了寻找他们所研究的那种文学的材料,而是为了获得文学研究中的历史方法所提供的那种知识。不管怎么说,到现在为止,新历史主义已经发现的是,根本就不存在历史研究中的特定方法”^②。

其二是侧重对文学文本进行包括意识形态、权力等在内的政治、文化分析,这是文化诗学之所以得名的一个原因。正如布兰尼甘指出,“不管是称作新历史主义还是文化诗学,他们的批评实践保持未变,但是名称的更换使得他们的批评实践少受非议”^③。这种批评实践表明新历史主义向文化领域渗透的总体趋势。它之所以更偏向共时态的文化诗学研究,主要是受到英美各种文化学派的影响。格林布拉特指出,新历史主义批评必须“意识到自己作为阐释者的身份,同时,有目的地把文学理解为构成某一特定文化的符号系统的一部分”^④。文化诗学对权力问题等的研究,表明它已经走出了象牙塔式的学院式研究,而成为论证意识形态、社会心理、权力斗争、民族传统、文化差异的标本。

毫无疑问,文化诗学这种政治性分析的做法,既表示他们参与社会的决心,同时又存在泛文化化和泛政治化或泛意识形态化的局限,因此,正是这个特点,使它遭受了许多责难,也正是出于对这一点的纠正,蒙特洛斯特才提出了“文本的历史性和历史的文本性”来力图弥补格林布拉特文化诗学的某种程度的片面性。

① Stephen Greenblatt, Introduction: The Forms of Power, Genre 7 (1982) 3 - 6

② 张京媛主编:《新历史主义与文学批评》,北京大学出版社1993年,第1-2页,第52页。

③ John Brannigan, New Historicism and Cultural Materialism, Macmillan Press Ltd. 1998, p. 91

④ 参见中国社科院外文学所编《文艺学与新历史主义》,中国社会科学文献出版社1993年,第80页。

2. 文化诗学与历史诗学的比较

由上得知,对于格林布拉特而言,这种新历史主义首先是一种注重文化审视的“文化诗学”。这表明它是反形式主义的,就是说,它拒绝了当时英美文论界的霸主——“新批评”——漠视历史视野的文本孤立主义,坚决反对在文本之内来建立文本的意义,所以它把流行的形式主义文学批评拒斥在理论阵营之外,将文学文本从意义的独立自足性引向从文本的“历史”——更主要的是比之“历史”范围更广的“文化”——方面来建构文本意义的方向上来,将文本置于包含政治的、意识形态的等等意义的文化平台上,从而对文本进行解析、读解和改写。这是一种社会学意义上的批评策略。由此也可看出,文化诗学的第一个批判锋芒指向了新批评的形式主义。格林布拉特的文化诗学主要强调的是文本的历史性问题,或者是文本的文化性问题,主要强调了文学文本和其他文本与历史、文化的互动关系,强调文本与阶级、族群、性别、伦理、政治、意识形态等的勾连,也即格氏的文化诗学强调的是蒙特洛斯的“文本的历史性”问题。这种文化诗学在怀特手里发展为一种“历史诗学”。

三、海登·怀特:历史诗学

海登·怀特(1928—),美国著名学者,1970年以后担任加州大学圣克鲁兹分校思想史教授,现已退休。主要著作有《元历史:19世纪欧洲的历史想象》(1973)、《话语转义学:文化批评文选》(1978)等。他是新历史主义的重要辩护者和理论建设者,其贡献在于把格氏的“文化诗学”发展为“历史诗学”。其中《元历史》和《话语转义学》是建立其“历史诗学”和奠定其学术地位的两部主要的作品。

1. 元历史

怀特自己不撰写历史,在严格意义上也不研究“真正的”历史,而是把历史编撰或历史研究的方法和结构原则作为所谓“元历史”的对象。因此,他所从事的其实是历史研究的研究。其元历史也不是一种历史,而是对历史的看法,具体地说,是阐述“被称作‘历史’的那种思维模式之结构的一般理论”^①;是探索“历史想象的深层结构”、历史意识、历史思维的样态,以及

^① 海登·怀特:《后现代历史叙事学》,陈永国、张万娟译,中国社科出版社2003年,第369页。

历史修撰的方法、规律和历史著作的要素等问题的一般方法论。

怀特是从研究 19 世纪欧洲历史起步,来建构其“元历史”理论的。他研究的不是历史的“内容”,而是历史的“形式”或结构模式,因此对待历史研究,其基本方法是形式主义的,因为他把历史著作看做是以叙事散文话语为形式的语言结构。他研究 19 世纪历史,企图发现的是历史思维的相同特征,为一般历史修撰寻找“理想的典型结构”,认为一般历史著作都具有一个“历史场”,它包括 5 个概念化的层面或要素:(1)编年史;(2)故事;(3)情节编排模式;(4)论证模式;(5)意识形态含义模式。如果说前两个要素是历史著作或历史修撰的最基本形式要素,后三个要素则是对这种形式要素作出判断或解释的三个方式或策略。

对于编排历史或判断解释事件的这三种方式,怀特予以了特别的说明,其实仍然突出的是历史的叙事性以及历史与小说、文本的相关性。方式之一是“通过情节编排进行解释”,即通过识别所讲故事的种类为故事提供“意义”,他认为类型(文类)和结构决定情节安排,不同的文类要求了不同的情节安排方式。方式之二是“通过形式论证进行解释”,这是一种解释“全部主旨”或“总体意义”的一种方式。方式之三是“通过意识形态含义进行解释”,怀特认为,一种历史叙述的意识形态维度反映了历史学家就历史知识的性质问题采取特定立场的伦理因素,以及对过去事件的研究所包含的对理解现在事件的意义。所谓意识形态,怀特指的是“为在现在的社会实践世界中采取某种立场并按照这个立场行事(要么改造世界,要么维持它的现状)所需要的一套规定”^①。

怀特提出了四种基本的意识形态立场:无政府主义、保守主义、激进主义和自由主义。保守派倾向于把历史进化想象成现行制度结构的循序渐进的完善,他们把这种结构看做一个乌托邦,即人在“现实”中所能希望的或暂时合理向往的最好的社会形式。换言之,保守派把“现在”(暂时的或固定的)永恒化。自由派则想象在未来的某一时刻这种结构将得到改善,但这个未来的乌托邦在很远的未来,因此他们不是激进的而是渐进的。激进派却与自由派在对于乌托邦的看法上反其道而行,认为乌托邦的实现是迫在眉睫的事情(任务),因此要采取革命的方式,要“现在”就行动。与自

^① 海登·怀特:《后现代历史叙事学》,陈永国、张万娟译,中国社科出版社 2003 年,第 369 页。

由派和激进派将未来理想化相反,无政府主义倾向于将某一个“过去”理想化,“那是一个自然人的天真时代”^①。怀特认为以上三种解释方式内部具有一一对应的关系,从而形成历史修撰的不同风格。列成图表如下:

情节编排模式	(形式)论证模式	意识形态含义模式
浪漫(罗曼司)	形式论	无政府主义
悲剧	机械论	激进主义
喜剧	有机论	保守主义
讽刺	语境论	自由主义

2. 历史与文学:虚构和叙事

怀特提出“元历史”概念的一个前设在于他将历史看成与文学是一样的叙事性文本,历史亦是话语的结构体,历史中,与文学中一样,充满话语的“转义”,因此,历史也是虚构的,具有想象性。在怀特看来,并没有客观的、绝对真实的历史,我们接近沉没在时间之流的历史的惟一办法是亲近话语中的历史。这样,怀特的历史哲学实际上就从“客观历史”进入了“主观历史”,从“死的”历史进入“人造的”——准确地说,“人写的”——历史。因此,他和他的新历史主义同道一起,坚决地反对传统历史主义的客观历史论。

在怀特看来,历史本质上是“写”出来的历史。历史都是由历史学家叙述出来的,是历史学家的主体叙述。因为历史是过去发生的事件,是业已逝去、不可重现和复原的。人不可能找到原生态的“历史”,而只能找到关于历史的叙述,或仅仅找到被阐释和编织过的“历史”。在怀特看来,不可能存在绝对客观的历史,历史思辨哲学的编撰使历史呈现出历史哲学形态,并带有历史学对事件的主观评判性或诗人看世界的想象虚构性。人们只能选择自己认同的、被阐释过的“历史”,这种选择往往不是认识论的,而是道德或审美的。历史意识、阐释框架和写作主体评判与合理想象,正是怀特元历史理论的核心思想。

怀特还从话语转义论方面,结合其“话语”理论和对于各种比喻(转义)

^① 海登·怀特:《后现代历史叙事学》,陈永国、张万娟译,中国社科出版社2003年,第397页。

的分析,进一步强调了历史编撰的文学性质,突出的是历史哲学的“诗学性”和主体性。这种历史哲学的眼光把我们从寻找历史“真实”的幻梦中拉了回来,使我们从注重历史的“质料”和内容走向强调历史的“形式”和话语,从而建构起了一种新的历史思维和历史意识;它不仅仅使历史研究走上跨学科的道路,也不仅仅只引起史学观念的革命性转变,更重要的是,它或许还能唤起我们对社会、政治、权力、殖民、女性诸问题的新的思索。但是,在承认对历史的阐述必然具有阐释者的主观性的同时,完全否认和拒绝历史具有客观性的一面,同样是片面的,会导致相对主义,甚至陷入不可知论。

第十八讲

后现代主义美学(上)

“后现代主义”是当代所谓“后学”的始作俑者,围绕着“后现代”与“现代”学界已经并正在产生激烈的争论。但首先需要说明的是“后现代主义”并非一个有着严整的理论内核的学术流派,它的内部同样驳杂,我们分两讲来介绍这一当代重要的理论思潮。

第一节 后现代主义美学概况

关于“后现代主义”、“后现代性”的争论始于20世纪50年代末60年代初,从此,“后现代主义”作为西方一道新异的风景流行了几十年。后现代主义作为一种产生于西方发达国家的泛文化思潮,它包括众多哲学派别,涉及艺术、文学、美学、语言学、历史、政治、伦理道德、哲学等观念形态的诸多领域。它以西方发达国家二次世界大战以后的跨国垄断阶段,即晚期资本主义、后工业社会为背景,以激烈批判,并力图否定、超越启蒙主义以来现代社会、主流文化的理论基础、思维方式、价值取向为基本特征,是当代西方发达资本主义诸多矛盾与冲突的产物与折射。从理论资源上说,法国的结构主义、德国的浪漫主义、欧洲传统哲学中的虚无主义和怀疑论倾向、20世纪分析哲学对形而上学的拒斥、北美诸国的大众化文艺运动、德国和法国的存在主义、西方马克思主义、无政府主义、社会批判理论、德国的现象学和解释学,等等,都是后现代主义思潮的理论来源。20世纪末,后现代主义研究在西方虽然由盛而衰,但其影响已经波及到全球,并在第三世界继续得以推广,就是在西方,它也没有真正沉寂,而是以不同的理论姿态和名号——譬如“文化批评”、“文化研究”——出现。后现代精神已经渗透在“后现代主义”之“后”的许多研究领域之中。

一、后现代主义的发展

按照美国学者科勒的说法,最早使用“后现代”、“后现代主义”术语的是弗雷德里科·德·奥尼兹(1934)、达德莱·费兹(1942)和阿诺德·汤因比(1947)等人。欧文·豪和哈里·莱文在20世纪五六十年代的著述里指出,后现代主义基本上可看做是50年代美国的一个现象。因为在欧文·豪看来,战后美国的繁荣,导致了生活糜烂而无序,权威中心失控,信念和事业心失落。社会进入后现代。在此,他们将其视为现代主义的衰落。进入20世纪60年代中期后,主要后现代理论家是美国批评家莱斯利·费德勒和桑塔格等,由于大众社会的兴起,通俗文艺和文化起来了。20世纪70年代以后,则是后现代主义走向综合时期。

二、后现代主义特征

许多后现代思想家都对“后现代”、“后现代社会”和“后现代主义”或“后现代性”作出过概括。譬如,罗蒂是从实在主义出发,认为我们必须抛弃言语的以及思想的一致性概念,提出了后现代主义哲学观:反对传统哲学的镜式本质,从而反对基础主义、本质主义和形而上学。利奥塔德则将资本主义发展分为三个阶段:前工业社会、工业社会和后工业社会,侧重从时代分期上考察后现代的知识状况,认为“后现代”即指对于元叙事的怀疑精神,在知识计算机化的高科技信息社会,一切宏大叙事诸如意义、人类解放等启蒙话语都将失去其合理性,陷入合法化危机。

英国文化理论家费瑟斯通从研究消费社会入手,认为后现代主义的关键特征是:艺术的消解即日常生活的审美化,随之而来的是高雅文化与大众文化之间差异的抹平,消费和文化的平面化,人们沉湎于“能指”的狂欢而放逐“所指”的深度。文化成为没有围墙的博物馆^①。

另一位英国学者斯特里纳蒂采取与费氏同样的立场来分析后现代主义,提出了后现代主义的五个特征:(1)文化与社会之间差别的崩溃;(2)在损害实质的情况下强调风格;(3)艺术与通俗文化之间差别的崩溃;(4)时间与空间的混淆;(5)叙事的衰落。

詹姆逊把后现代主义假想为晚期资本主义的主流文化,这一观点遭到

^① 迈克·费瑟斯通:《消费文化与后现代主义》,刘精明译,译林出版社2000年,第38页。

了不少异议,但他对影像文化等问题的剖析却多为人征引、认同。他认为,后现代主义是东拼西凑的文化杂烩:“对历史典故自鸣得意的玩弄”,因而只是“空洞的复制品”^①。

第二节 理查德·罗蒂的后哲学文化

理查德·罗蒂(1931 -) ,美国著名的后现代思想家,新实用主义的代表。

一、对传统哲学的批评

罗蒂认为,传统哲学是一种有关心的哲学,建立了心身问题的“形质二元论”,把世界分成了心的部分和物的部分,并且假定心与身或心与物的同一性。罗蒂进而认为,但是我们并没有正当的理由去谈论心身问题或心态与物态之间的可能的同一性或必然的非同一性问题,讨论心理现象的意向性或把心理现象设想为一种现象性事物都是证据不足的,因为譬如“痛苦”就不是意向性的,它既不再现什么,也不与任何东西有关,而譬如信念则是不具有现象属性的。

这种传统哲学就是一种“镜式”哲学,它把“心”视为一面“镜子”,即“心”是一面“自然之镜”,是一个柏拉图式的“视觉隐喻”,它再现世界,在此,心与世界是具有同一性的,“心”等同于观念、本质、现象世界的普遍项。传统镜式哲学的认识论基础是假定在现象中存在一个共同基础,因而人类认识活动或对于话语的参与活动都是“可公度的”。但是,罗蒂反问,这面心的镜子到底真是一面镜子还是一块纱幕?我们如何才能保证心物的同一性?从这种怀疑出发,他认为,“‘意义分析’是一种根本不会有益处的哲学方法”^②。



理查德·罗蒂

① 杰姆逊:《理论文章的意识形态》,伦敦 Routledge 出版社 1988 年,第 105 页。

② 杰姆逊:《理论文章的意识形态》,伦敦 Routledge 出版社 1988 年,第 82 页。

我们不能认为有关普遍真理的知识是由人类某种特殊的、具有形而上学特点的组成部分产生的,甚至我们可以拒绝承认有这种普遍知识、普遍真理的存在,因为所谓两个本体论领域——心理领域和物理领域——的概念从根本上就是一种虚幻的区分。

二、建构“教化哲学”

在批评传统镜式哲学或有关心的哲学的基础上,罗蒂提出以解释学为思路,建构起一种他所谓的“教化哲学”。教化哲学是与“系统哲学”——传统镜式哲学——相对而言的。传统哲学,不管是柏拉图主义者、康德主义者还是实证主义者,都秉有一个共同的信念:人都有一个本质或梦想,即他存于世上必须去发现各种本质。换言之,传统哲学“把我们的主要任务看成是在我们自身的镜式本质中准确地映现周围世界的观念”,它认定:“宇宙是由极简单的、可明晰认知的事物构成的,而对于其本质的知识,则提供了可使一切话语的公度性得以成立的主要语汇”^①。罗蒂指出,解释学弃置了这种以认识论为中心的哲学,弃置了传统哲学的这幅经典图画,这在伽达默尔那里,则表现为他以教育概念取代了传统的作为思想目标的“知识”概念。罗蒂认为伽达默尔的“教育”概念过于通俗,因此以“教化”来取代之。他之所谓“教化”,乃一种“新的、较好的、更有趣的、更富成效的说话方式”。教化“可能就是在我们自己的文化和某种异国文化或历史时期之间,或在我们自己的学科和其他似乎在以不可公度的词汇来追求不可公度的目的的学科之间建立联系的解释学活动”^②。罗蒂认为,与建设性话语相比而言,海德格尔、萨特、伽达默尔等存在主义性质的这种教化话语完全放弃了本质概念,弃置了作为本质认知者的人这幅古典图画,因而是“反常的”,从而使我们脱离旧我,帮助我们成为新人。

“系统哲学”则可称之为建设性的。罗蒂认为,哲学研究有两种态度,一种基本上是建设性的,以认识论为中心,这就是传统或主流哲学,一种是“反动性”的,以怀疑认识论为出发点,即“外围”的哲学。作为主流的系统哲学的典范是认知性的,柏拉图和亚里士多德哲学、伽利略力学、19世纪的历史学、达尔文生物学、数理逻辑、笛卡尔思想、斯宾塞进化论、分析哲学等

① 杰姆逊:《理论文章的意识形态》,伦敦 Routledge 出版社 1988 年,第 357 页。

② 杰姆逊:《理论文章的意识形态》,伦敦 Routledge 出版社 1988 年,第 338 页。

都在这一阵营中。而在传统哲学的外围地带,则有歌德、克尔凯郭尔、桑塔亚那、实用主义者詹姆士和杜威、后期维特根斯坦、海德格尔等。

罗蒂把杜威、维特根斯坦和海德格尔看做是教化的哲学家中三个典型。如果说系统哲学家是正常的哲学家,那么教化哲学家则是反常的、“反动的”哲学家,但是,革命的哲学家却并不一定就是教化的哲学家,因为“革命”亦可以在系统哲学内部发生,从而只成为新的系统哲学家。罗蒂认为胡塞尔和罗素都是革命的哲学家,但又是新的系统哲学家,因为他们的哲学梦想一如其前辈,要为千秋万代而营建知识的基础。但伟大的外围哲学家,“是为他们自身的时代而摧毁”。如果说系统哲学家企图将他们的主题安置在可靠的科学大道上,教化哲学家想的则是“为诗人可能产生的惊异感敞开地盘”,这种惊异感就是,“光天化日之下存在着某种新的东西,它不是已然存在物的准确再现”^①。伟大的教化哲学家是特意留在外围的,他们反对一切本质性话语和系统哲学的各种规则甚至是元规则,即,教化哲学从不企图他们自己的话语可以成为取代旧规则的新规则,拒绝装扮成任何客观真理性话语,而只是“说着”,从而把一切镜式本质或视觉隐喻从言语中推开。实际上,罗蒂对教化哲学的这种描述,带有明显的后现代主义的气质,是对基础主义、本质主义的抗拒,从思想资源上讲,是海德格尔存在主义、后期维特根斯坦语言哲学和杜威实用主义的新发展,更是伽达默尔解释学的直接翻版,而且我们也可以从中看见与利奥塔德反对“元叙事”、巴赫金主张对话主义相近的趣味。

三、新实用主义和后哲学文化

罗蒂的新实用主义是他力图论证和强调的一种后哲学文化。他对传统哲学包括20世纪分析哲学的批判,其目的是建立他的新实用主义或一种他所谓的后哲学文化。罗蒂认为人们对于实用主义有许多误解,因此其新实用主义是对詹姆士和杜威(尤其是杜威)实用主义的复兴。其新实用主义的精髓在于通过取消认识论,以对社会现实问题的关切来复兴杜威式的实用主义哲学。而所谓后哲学文化,基本的意思在于主张哲学和文化的多元性和异质性,在于标举去基础、去中心、去等级差别的文化和社会活动;后哲学文化是一种多元的而非一元的活动形式,是一种注重对话的阐

^① 杰姆逊:《理论文章的意识形态》,伦敦 Routledge 出版社 1988 年,第 346 页。

释行为。罗蒂自己对“后哲学”的界定是：“克服人们以为人生最重要的东西就是建立与某种非人类的东西（某种像上帝，或柏拉图的善的形式，或黑格尔的绝对精神，或实证主义的物理实在本身，或康德的道德律这样的东西）联系的信念”^①。

如果说传统的重二元论、基础主义和本质主义的“心”的哲学是一种“大写的”哲学，那么，罗蒂的新实用主义和后哲学文化就是一种拒绝还原论和科学主义等的“小写的”哲学，是一种“无镜”哲学而非“镜式”哲学。

第三节 福柯的知识考古学、话语与权力理论

米歇尔·福柯(1926—1984)是法国哲学家、社会历史学家、思想史学家，对当代哲学、美学有深广影响，迄今不衰，他成名于1961年出版的《疯狂史》，其他主要著作有《字与物》(1966)、《事物的秩序》(1966)、《知识考古学》(1969)、《规戒与惩罚》(1975)、《性史》(1976)等，涉及史学、医学、经济学乃至犯罪学等等学科。福柯理论的反中心、反权威、反成规习见的特征，与后来在研究领域风行的后现代主义美学在精神上具有明显的消解传统的相同旨趣，可算是后现代主义美学的精神前驱。

一、知识考古学

福柯在西方哲学史上是一个非常独特又非常深刻的思想家，他提出的知识考古学是对西方哲学带有根本性的变革。

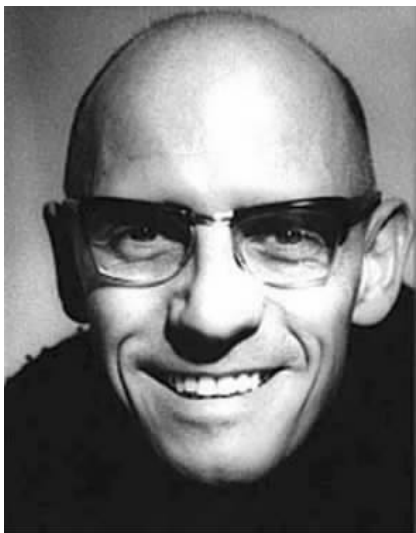
“知识考古学”提出的根本背景是，福柯对从康德直到海德格尔关于人的理解的不满。福柯认为，康德的“主体”(人)不是经验的人，而是先验的精神性的逻辑形式(时空范畴等)的人：就生命而言，他是“活的存在”，就“思”而言，他只是空灵的“逻辑学的人”^②。海德格尔进一步把人理解为“此在”，即诸“存在者”中一个特殊的存在；此在(人)是有时间性的、历史性的存在，即人是“历史学的人”。

福柯认为，“逻辑的人”是考古学意义上的人，“历史的人”是解释学意义上的人，后者虽力图克服前者纯精神的空灵性，注入历史的具体性，但两

① 罗蒂：《后哲学文化》，黄勇译，上海译文出版社1992年，第11页。

② 参阅福柯《事物的秩序》，太维斯道支出版社1970年，第243-248页。

者的目的,却是为了显示和追求“意义”,“此在”之不同于、高于其他一切存在物之处,恰恰就是能追问存在的意义。因此,福柯对这两种对人的理解都不满意,觉得在这点上还数尼采高明,因为尼采不仅宣布上帝死了,实际上也宣布依附于神的人也死了,他们肩负的寻求符号性意义和历史性意义的使命已告终结^①。因为本来就不存在独立的所谓“存在的意义”,人本来就生活在各个具体时代的意义的断裂层中,只有用考古学的方法才能发掘出来。这就是福柯心目中“考古学的人”,是区别于“逻辑学的人”和“历史学的人”的。福柯正是在这里提出了“知识考古学”的理论。



米歇尔·福柯

福柯的“知识考古学”同西方传统的历史学大相径庭。传统的历史学常常将实际的历史发展归结、提升为知识史、思想史、精神史、意识史,而将考古学降为附庸,强迫考古学为历史学服务。对此,福柯斥之为“历史主义的梦”。他的“知识考古学”则反其道而行之。传统历史学是文物、纪念物为思想史的文献服务,知识考古学则要历史文献为考古纪念物服务;过去是以历史学为本,考古学为历史学服务,现在则以考古学为基础,历史学作为派生学科只能为考古学服务^②。

“知识考古学”与19世纪历史学的根本区别在于,后者把包括知识形态的文献、史料和考古发掘的文物、实物在内的一切过去的东西,都看成能够体现历史上的人的活思想、活精神,同时又认为人的思想、精神有着独立的、连续不断的发展和演进,因此千方百计探究隐藏在文献和文物背后的古人的思想、精神及其连续不断的发展。而福柯的“知识考古学”则认为各个时代的思想、精神、意义、学说、知识不是纯时间的、线性发展和连续不断

① 参阅《事物的秩序》,太维斯道支出版社1970年,第27-33页。

② 参见福柯:《知识考古学》,谢强等译,三联书店1998年,第7页。

的,而是空间的、断裂的和连续的,任何知识形态(文献、学说、思想等)均有自身的考古学时空层面和方位,在一定意义上都是被分割开的实物、文物、纪念物。他认为这是比历史学更为根本更为基础的研究,其实质是消解历史学的文献、史料、思想、意义系统。

也正因为如此,福柯强调“知识考古学”“不研究‘知识’,而研究‘意见’;不研究‘真理’,而研究‘错误’;不研究‘思想形式’,而研究‘心意类型’”^①。他从20世纪50年代开始就致力于变态心理和病理及疯狂史、性史等非正常心意状态的研究,可以说正是这种“知识考古学”研究的尝试和实验,比如关于疯狂史的研究,福柯并非为了治疗疾病,而是着眼于考古学的探讨,即研究关于疯狂的知识处于什么时间断层,揭示精神病、医学在某一特定时代断层(社会组织机构制度等)所以产生的可能条件。

二、话语理论

福柯理论的“知识考古学”的一个重要的特点是视历史为话语的构造,故而在一定意义上可称之为“话语理论”。他认为个别话语的形成过程中,会有一些规则出现来界定这个领域的相应对象,从而建构基本概念,搭起理论的大厦。这一话语组构中的规则组合,就形成话语的组构系统,分别属于不同历史阶段或考古层面。

“话语”原是语言学中的一个概念,指构成一个相当完整的单位的语段。通常限于指单个说话者传递信息的连续话语。而福柯的“话语”具有特殊的意义,它的形成建立在对结构主义的文本理论的批判上。结构主义文论把散乱的文学现象归为“文本”,这是为了让读者获取符号,从而发现文本背后的声音和意义。福柯认为,这一将文学“文本化”的努力,必然导致对形成和创造文本的各种条件的省略,其结果不是排除了置于文本之外而又确确实实影响着文本的意义的多种因素,就是降低了这些因素的重要性而视之为文本自身的功能,这实际上是孤立了文本。在福柯看来,文本并非意义的中心,它不能是一个意义的总前提,而只能是一个条件。文本的作用是赋予多重复杂的语言意义以活力,使多种意义在这一条件下得以表现和存在。福柯批判结构主义以孤立、静止的方法研究语言系统和文

^① 《知识考古学》这里采用叶秀山《论福柯的“知识考古学”》一文中的译文。本节吸收了叶先生的基本观点,在此谨表感谢。

本,认为世界绝不仅仅是由文本的简单因素构成,政治经济力量和意识形态及文化控制整个意指过程。而“话语”和“权力”才是构成社会文化的活动因素。由此,福柯给“话语”以明确的界定:它不是一般语言学意义上的“话语”而是人类的一种主要实践活动。

福柯从“知识考古学”立场出发,认为对各个时代断层中作为“碎片”的人的实践产品(包括作为话语的精神、思想、知识产品),重点不在寻找其作者,而应当主要研究它们与其他实践产品之间的关系。在福柯看来,话语作为人的一种实践活动处在各种其他实践活动的关系网中,话语只是这关系网中的一个网结,他名之为“推理式实践”。既是一种实践活动,话语也有其非语言性的一面,它还作为“说话事件”而具有“物质性”。

福柯认为,话语作为推理式实践,与其他实践活动的关系,既不像古典时代认为的那样只是表征、符号的关系,也不像19世纪认为的那样,纯然是独立的、语言式的,而是同其他一切非推理式实践活动相互制约、作用的。推理式实践活动的主体只能体现在种种非推理式实践主体的身份中,推理式实践活动也只有通过非推理式实践活动来实现。如病理诊断话语是一种推理式实践活动,作为诊断的是医生,但是那医生只是在写诊断书时是医生,在其他时间、场合,他会另有身份(如当父亲、丈夫、司机……)所以写诊断书的医生只是一个可变动的身份,而人文科学或人类学中大写的“人”,他的推理式实践(诊断)活动,只是他全部活动(包括非推理式活动)中的一个碎片,是他的全部实践活动的“网”中的一个“结”而已。所以,推理式实践的主体乃是一个空框,不是其读者决定此实践活动之性质而是具体的实践本身指明作者的身份。

福柯话语理论的一个核心概念是“认识价”。在《事物的秩序》中福柯指出,认识价是存在于基本文化代码(它支配着语言、观念、交换模式等)及其所产生的科学和哲学阐释之间的那一有秩序的、未经阐发的经验,而此种经验正是一个特定历史时期权威理论的出源。但在《知识考古学》中他的解释又有了改变,认为认识价不是思想构成深部的基本范畴,而是某种整体关系,故而既反映了一个时代的知识总体,又是指它的基本构成原则。值得注意的是,每个时期的认识价,即它的认识论领域,在福柯看来都只能在特定的学科及其话语实践中才能得到表征。这恐怕也是福柯孜孜不倦于精神病学、临床医学、人文科学,以及犯罪、囚牢学等个别研究的理论背景所在。

三、权力理论

与其话语理论密切相关的是福柯的权力理论。什么是“权力”呢？福柯一反以往把权力看成是一种禁止、防止别人去做某些事情的权力观，认为权力是某种更加复杂得多的事情，不应当一开始就把权力与镇压联系在一起。福柯认为，影响和控制“话语”运动的最根本因素是“权力”，权力总是与知识携手并进，利用知识来扩张社会控制，故而知识并不是客观的、中立的，它是拉起“真理”来做虎皮，包裹起统治阶级的意识形态。这一观点显然具有强烈的批判资本主义意识形态的性质。

福柯在一系列著作中谈及性、犯罪、精神病、医疗等各种形式的知识都曾受到一定时代具体话语实践中某些权力（规则）的控制和压制。例如“疯狂话语”就是被那些确定其是否正常、是否合乎理性的规则和礼仪所排除压制的，在那种具体话语实践中，个人必须遵守这些代表权力的规则和礼仪。在他看来，历史乃是许多不连贯的话语实践的排列，每种话语实践都有一套规则的程序，以潜在的权力形式，支配着特定领域的知识、写作或思考。而这种对知识的支配常常通过借助个人的名义，如柏拉图、亚里士多德、黑格尔、弗洛伊德等，使他们成为一种权力话语的化身。对各学科知识的种种规则表现出一种非个人力量的“知识意志”，起着决定各种知识的权力作用。

由此，福柯认为历史不是客观知识，不能成为科学。历史写作的话语是在权力斗争的世界中产生的，权力是人们施与事物的“暴力”。不存在“客观的”话语，只有体现或大或小权力的话语。所以，在艺术中，如在政治、科学中，通过话语而获得权力。他论及权力与话语的关系时指出：

事实上，权力和知识是在话语中发生关系的。正因为如此，我们必须把话语看做一系列不连贯的片断，其作用不是一致的和稳定的。确切地说，我们不应认为话语的世界有被接受和被排斥之分，或者有主宰或被主宰之分。我们应该设想这个世界由许多迂曲的因素构成，它们可以在不同的战略下发生作用……话语并不是始终如一地屈服于权力，……话语既可以是权力的工具，也可以是权力的结果，但也是阻碍、绊脚石、阻力点，也可以是相互战略的出发点；话语传递着、产生着权力；它强化权力，但也削弱

权力的基础并使之暴露,使之变得脆弱并可能遭受挫折。……话语是在权力相关领域里起作用的战术因素。^①

在此,福柯论述了权力与话语的辩证关系:权力可以支配话语,但话语在一定条件下亦反作用于权力——强化或削弱它,但是无论如何,话语的权力性是显而易见的,两者的关系是密不可分的。

同时,福柯还视知识和权力为一对共生体,表象是知识,实质是权力。不过,福柯的“权力”更有它的特别含义。他指出,权力不是获得的、夺取的,亦不是分享的,而是弥漫生成于各种关系的一种转替无定的游戏,这些关系涉及经济、性、知识、政治、情感等等人类存在的所有领域。在他看来,权力是基础而不是上层建筑的产物,它播撒到各种社会关系之中,而永远不可能显现为一个特定的母题。这就超越了统治者和被统治者的话题。权力有意向却没有主体性,即便权力促生抵制力量,后者也只能存在于权力关系弥散无边的游戏之中。福柯说道:

就像权力的关系网最终是形成了一张渗透入各类机制的细密网络,而不被定位在它们中间,对权力的漫不胜数的抵制点,同样也横贯了各个社会阶层和个人团体。毫无疑问,使革命成其为可能的对这些抵制点的系统编码,一定程度上正像国家是各种权力关系的机制整合。^②

福柯认为,对权力的抵制点不失为差异的一种特定形式。有权力必有抵制存在。因此无所不在、无孔不入的权力既是压抑的力量,又是建设的力量。反观文学,它意味着每一个文本都参与了知识和权力的游戏。伟大文学作品的理想形象,是超越了自身生产时空的世界图式,是超越时代的预言和神话。如果一个古代文本在后来的年代中复生,它就再一次进入了知识和权力的游戏。联系福柯的话语和档案理论来看,福柯被认为是将文本性的概念扩大到经济、社会、意识形态、道德、制度等等社会生活的全部领域。这个大一统的文化话语不仅决定了每一个新的文本的生产,而且把

① 福柯:《性史》,第1卷第2章,纽约1978年。

② 福柯:《性史》,第1卷,纽约1978年,第96页。

它的当代性带进了所有新形成文本的发行和消费之中。这样一种认为每一个文本皆出自、贯穿,并且回到一个文化大网络的思想,显然具有一定的历史意识,而与结构主义相区分,同时,它也对后起的新历史主义思潮有直接的启示。

四、作者作为话语功能

福柯直接讨论文学的著述不多,比较突出的是《作者是什么?》(1969)一文。文章从话语功能角度出发研究作者,同时对德里达“文字”理论作了批判。文章在对传统的作者概念作层层辨析的基础上,提出作者不是一般专有名称,而是话语的一种功能,是从话语的内部引向外部的一个有血有肉、活生生的人。“作者”这一名词因而只是与作品形影相随,划定作品的界限,显示他们的存在方式及其特征。福柯从四个方面阐释了作者作为话语的功能:(1)作者的功能是法律和惯例体系的产物,此一体系限制、决定并且明确表达了话语的范围;(2)作者的功能在整个话语中并不具有普遍和永恒的意义;(3)作者的功能并不意味着单纯在话语中探究作为个人的作者来源,实际上它是一种复杂的运动,建构出我们称之为“作者”的一种特定的理性存在;(4)作者的功能因而并不是把话语视为被动的静止的材料,以从中建构一个真实个体的形象。

福柯承认创作主体不应该被完全抛弃,但是强调它应被重新考虑,即不是复现它作为创造主体的荣光,而是考究它的功能,他对话语的介入,以及它的从属系统。故而问题不在于作者如何将意义赋予文本,以及作者如何从内部调动话语的规则来完成构思,相反应当是:在话语中作者主体在何种条件下以何种形式出现?它占据什么地位?表现出什么功能?在每一种不同类型的话语中,它又遵循一些什么规则?简言之,作者的创造功能将由远为复杂的话语功能所替代,由此作为分析和阐释的对象。而所有这些问题的背后,人们几乎只能听见漠然无表的低语:“谁在说话又有什么关系?”

综上所述,福柯的观点带有明显的反马克思主义、反辩证法倾向。作为资产阶级思想家,他虽然认真研究过马克思主义,但他不可能像马克思主义者那样,以生产力与生产关系为枢纽,站在社会解放和人类解放的高度研究资本主义社会,相反,他以“权力意愿”为原动力,因此其理论实质上带有抵制所有统治模式的无政府主义循环论色彩,其局限性显而易见。

第四节 利奥塔的后现代“崇高”美学

让·弗朗索瓦·利奥塔(1924—1998)是法国当代著名思想家,后现代主义美学的早期代表。主要著作有《公正游戏》(1979)、《后现代状态》(1979)、及《非人化》(1988)等。

一、利奥塔思想概述

利奥塔是一位以“后现代”思想成名的思想家。“后现代”其实代表着一种整体性的态度,即反对、反思“现代性”的态度。

何谓“现代性”?思想界有多种不同看法,利奥塔则称之为“元叙事”或“解放”、“启蒙”的“宏大叙事”^①。它的产生,源于一种错误,即当人们以评判者的角色去转述别人的意见时以自己的立场去代换了别人的立场,这种以某种立场代换其他立场的错误行为,就会将部分扩大为整体,将条件性的叙事视为基本的、“元”的叙事。

在《后现代状态》中,利奥塔指出了科学话语与叙事话语常常被混淆的情况。正是这种混淆,导致了“解放”的或“启蒙”的“宏大叙事”。所谓“解放叙事”或“启蒙叙事”,有两种意义,一是将人的行动建基于知识之上,尽管人的行动涉及到人的处境,而知识则不考虑人的处境;二是为人类悬起一个理想,例如“人性”、“非异化”等,而视人类当下状态为这个理想——其实是概念——的自我实现过程(自动性)的片断。这第二种意义仍有以偏概全、混淆两种话语模式的问题,因为理想概念毕竟不能统摄人生处境中的多元发展意向。利奥塔认为,这种“解放叙事”或“启蒙叙事”就是现代性的特点和态度。

利奥塔认为,与现代性不同,“后现代”就是强调角色的差异性。面对一种处境,可以有多重解释,每种解释都有其理由,始终处在不可为他者同化的“异争”状态中。不过,“后现代”并非是“现代性”的绝对对立面,相反,“它无疑是现代的一部分”^②。为什么呢?因为“现代性”的态度是认为“异争”可以解决,“共识”可以达到,而“后现代性”因为始终强调处境的差

① 参见利奥塔:《后现代状态·引言》,车槿山译,三联书店1997年。

② 谈瀛洲编译《后现代性与公正游戏》,上海人民出版社1997年,第138页。

异,认为不可能达到所谓“共识”,故而将“异争”维持着。“现代性”与“后现代性”涉及的内涵是重合的,不同的只是态度而已。

利奥塔的“后现代”思想,是建基于后结构主义或解构主义理论之上的。除在政治、文化领域多举“后现代”之外,利奥塔还在精神分析、语言学、美学和艺术论上,都用解构主义思维方式作了一番“颠覆”。也正是这番颠覆,为其后期在政治、文化领域内标举“后现代”打下了理论基础。

二、“崇高的美学”

“崇高”是利奥塔思想中的一个重要概念。它受到康德的影响,但又与康德有重要区别。康德把崇高与优美作为一对对立又并列的范畴加以比较。利奥塔认为,康德的优美的美学强调形式的和谐、规则和统一,认可优美的被给予者能够在这种和谐的形式中得到表现,这就意味着人们在“优美”中欲望可以实现、压抑可以释放;因此,他将优美的美学与资本主义联系起来,批评它容易导致对真实的虚无和掩盖,并与政治极权主义相关,对它持批评态度。利奥塔出于保护艺术对真实的表现,就突出那种真实发生时难以被概念化的时空掩盖、替代的崇高状态,所以强调“崇高的美学”。

利奥塔对康德的“崇高”论作出了自己的阐述。在康德那里,优美与崇高都涉及到被给定物到来的初始性和直接性,但在优美中,这种到来能转化为时空中的形式,或者至少在时空中引起形式,作为它在“主体”中的反应;但崇高却与此相反,它对立规范,“崇高感在自由形式表现的缺失时出现,它呼应着无形式。甚至正是当表现形式的想象力发现自己缺失时,这样一种感觉出现了,这种感觉必须通过作为自由的理念的理性理念的中介才行。……在把崇高勾画出来中,康德把重音落在某种直接关系到时间、空间的失败问题的东西上。唤起优美感的自由飘浮的形式缺失了。在某种方式中,崇高问题紧密地关系到海德格尔所称的存在的退缩,赠予的退缩”^①。他指出,在崇高感中,能够改造、代换、溶解一切对象的可通约性的时、空话语平面遇到了困难,它不能解决某种对象,这使这平面感到内容的缺失和退缩。失落和茫然使时空形式开始怀疑自身的能力,是崇高感的一种曲折表现。利奥塔认为,崇高感揭示出的匮乏对于概念的力量来说,

^① 《非人化》,斯坦福大学1991年,第113页。

“是一个否定的符号”^①。我们看到,这种否定性完全割裂了内容与形式的关系,它使被表现者对表象平面来说,成了一个完全的“异者”。

利奥塔没有满足于揭示一种与优美感并立的崇高感,不是停留在说有的对象可以引起崇高感,而有的对象则引起优美感,而是他意图进一步揭示,崇高感与优美感是重叠的。崇高感揭示了所有优美的东西本身更深层的存在,这种存在,有时因为一种优美的实现而被掩盖了,有时却直接展示出来,引起崇高感。

崇高感的产生,在利奥塔看来是必然的,他说:“存在或存在者并不泄露自己”^②。存在是不可表现的,但存在又必然要求着表现,同时表现常常又在理智力控制的再现的覆盖、改造之下。崇高感就是在这“不可表现”与表现之间的鸿沟中产生的。用利奥塔的话说,也就是在两者之间的“侵越”中产生的。

在崇高美学的分析中,利奥塔得出了对作品的新认识,在崇高感中,各种能力互相异争,不过,它总是因某种“此处一现在”的刺激所起,这种刺激给了“异争”在某种特别的意义上统一的可能性。他说:“在优美中,和谐是直接达到的,而在崇高的情况下,它是通过中介而和谐的”^③。在优美中,被给予物直接在能力中被处理了,形成了形式与内容的统一体,从而达到了缓释、放松,而在崇高中,诸种能力和法则则是围绕着刺激而展开,永不休歇,其骚动不止的原因虽有源头,却无法形成一个统一体,“此处一现在”是法则无法解决的。

基于这种崇高美学,利奥塔认为艺术创造首先是一种参与,即“易感性”。他描述在艺术创造中有一种“等待着的焦虑”^④,很显然,创作犹如“写作”,是一种不断修正、不断尝试、尽可能多地提供表现方法可能性的过程。

三、先锋艺术观

在这种美学观的指导下,利奥塔对现代西方先锋派艺术大加赞赏,他

① 《崇高与先锋》,见本雅明编《利奥塔读本》,巴斯尔布莱克韦出版公司1989年,第204页。

② 《对后现代性理论的贡献》,见《利奥塔读本》,巴斯尔布莱克韦出版公司1989年,第191页。

③ 《争辩中的享乐》,见《利奥塔读本》,巴斯尔布莱克韦出版公司1989年,第327页。

④ 《关于什么是“艺术”》,见《走向后现代》第172页。

说,先锋派艺术“首先从优美的美学中逃脱出来,它的作品不是为了唤起‘共同意见’。这些作品对于品味的公众来说,显得像‘怪异’、‘无形式’的对象、纯粹‘否定性’的东西。……(不过)当问题是试图表现有某种不可表现的东西时,你就不得不使表现受到损害”。其实,先锋艺术是“进入了崇高美学所开放的领域”^①。既然真实是不可表现的,而表现又“使思想为凝视所奴役,转移了思想对不可表现的事物的注意力”而产生内容与形式的统一体,从而代换、掩盖了真实,那么,对真实的表现只能是“消极的”即否定性的,“避免形象或是再现”的,“它将通过禁止让人们看,来使人们看见”^②。先锋艺术使表现与被表现者的冲突得不到解决,正如犹太人认为人与上帝不可交流,只能各人有各人的理解一样,从而解放了表现的规则和形式,使艺术成了一种规则和形式不断开掘、变化的“享乐”^③。利奥塔指出,这种“享乐”,就是“发生”,因为它通过自己的运动来维持的“发生”这种“此处一现在”的新鲜,先锋艺术的宗旨就是“保卫”“发生”^④。

对于一些认为先锋艺术标志着艺术的死亡的意见(这种意见认为先锋艺术只作形式上的探索,而不考虑对对象的表现),利奥塔不以为然,在他看来,“艺术的死亡”是可能的,当表现成为概念化的再现,当表现代换了被表现者,当被表现者因而不来来到表现中时,艺术会死亡。他也曾指出,艺术终结的焦虑是近两个世纪“美学的危机”、“科学的危机”等等他总名为“同一性的危机”的一部分。但他也指出,所谓诸种危机中的范域,是建立在以同一性为原则的概念化的基础上的,在有的地方,利奥塔称这种以同一性为原则的概念化过程为“元叙事”,这种叙事把某一种出发点当作整体性的出发点,将诸种差异以自我为中心加以自动化的同一,从而形成了无所不包的,像资本主义的资本运作、西方民主制度那样的同一性平面。这种同一性平面,正如他在《后现代状态》中指出的,因为混淆了描述性和祈使性陈述,混淆了部分和整体,必然会带来危机。他认为,先锋艺术虽然讲求形式上的变化,但绝非唯形式的,相反,艺术家是一个“聆听者”^⑤,他听不可表现的东西,也正是这“听”中,他认可了诸种形式的权利,使它们成为诸

① 《非人化》,斯坦福大学 1991 年,第 125 页。

② 谈瀛洲编译:《后现代性与公正游戏》,上海人民出版社 1997 年,第 137 页。

③ 谈瀛洲编译:《后现代性与公正游戏》,上海人民出版社 1997 年,第 139 页。

④ 《崇高与先锋》,《利奥塔读本》,巴斯尔布莱克韦出版公司 1989 年,第 199 页。

⑤ 《崇高与先锋》,《利奥塔读本》,第 202 页。

个并立的“微逻辑”。利奥塔认为,真正使艺术终结的是再现艺术的极端——艺术工业(这种工业以照相为代表)^①。相反,先锋艺术是这种危机的见证和反抗。

利奥塔对崇高的美学分析和先锋艺术的看法,无疑是他总体思想的重要成分,他正是以这种美学和艺术来对抗着话语的、“元叙事”的、大一统极权的哲学和政治,他的美学所揭示的“异争”,也是他政治思想中所讲的“异教主义”,即认可多种不同意见、多种“微逻辑”、“小叙事”的模式。这些思想构成了他的后现代主义理论。

^① 《崇高与先锋》,《利奥塔读本》,第199、202页。

第十九讲 后现代主义美学(下)

后现代主义美学身处“后现代社会”,它必须面对如何来解释和反思“后现代社会”自身所带来的一系列艺术与文化困境的问题,本讲涉及到的波德里亚、德勒兹和齐格蒙特·鲍曼是后现代阵营对这些问题进行思考的主要代表。

第一节 波德里亚论消费文化与拟像

让·波德里亚(1929 -)法国著名思想家,现任巴黎第十大学(南特大学)社会学教授,其后现代性学说深刻地影响了文化理论以及媒体、艺术和社会话语,主要著作有《消费社会》(1970)、《拟像与仿真》等。下面主要介绍其消费文化和符号、拟像等理论。

一、现代消费寓言

1. 消费与丰盛

当代社会已是一个全面卷进消费狂潮的后工业社会,不再是以生产为主导特色的工业社会,而变成了消费社会,生产社会与消费社会的区别就是工业社会与后工业社会的区别。在后工业社会,无孔不入的消费主义完全建基于物质丰盛的前提上。波德里亚认为,物质丰盛是消费社会形成的物质前提,物品堆积是丰盛的最基本的而意义最为深刻的形式,物品、霓虹灯等构成一幅炫目的“节日”图景。但是丰盛已经破坏了我们对于物质的原初感觉,人们在这个社会,消费、购买的不再是着重于物质的用途,而是为了满足我们被刺激起来的欲望,满足一种莫可名状的动机,或者为了满足物品显现出来的身份、涵养、文化品质。消费的动机在丰盛的怂恿下,源

源不断地流出来,这样,当我们消费的时候,我们已经忘了我们为什么要消费的原初动机,我们流连于商品之间,最终我们就淹没在商品里面,商品总是连续地勾引我们,以致我们最后仅仅是为了消费而消费。在丰盛社会,不是我们控制消费,而是消费牵引我们。波德里亚认为,这种动机既是文化的,又是官能性的,既是无意识的,又是被迫的。

波德里亚认为,物质丰盛的神话直接催生出消费社会的寓言,这种寓言建立在个人或集体的消费心态上。这种心态就是:人们在消费中隐藏一种对于奇迹的期待,借以超越我们日常生活的平庸,这是一种原始心理的现代遗留,是现代新野人的返祖现象。“这种心态的意义建立在对思想具有无比威力的信仰之上的,这里所信仰的,是标志的无比威力。富裕、‘富有’其实只是幸福的符号的积累”^①。这就是说,现代人的消费更多的不是物质内容的消费,而是对于物质的形式的消费,是一种符号消费和形象的消费,在消费中我们得到的是一种精神自慰。

由此,波德里亚引出了对大众传媒的批判。他认为电影、新闻报道、爆炸性照片,尤其是电视等媒质性东西本质上都是在制造符号的形式而非真实的物质损耗性消费。他认为,大众媒体消费最重要的特点是符号性或虚幻性,媒体制造的只是符号的幻影。因为保存在电影、电视或录像带上的事实真相,对我这个消费者而言,却是不在场的。在一个媒体轰炸的现代社会,我们被媒体所控制,只有信任媒体,从而全身心地依赖媒体,因而媒体本身以及媒体剪辑、制造、组合的事实就成为最“真实”而又对个人来说最具有意义的事实,但实质上,对不在场的“我”来说,一切媒体上的事实都是幻影。因而在媒体消费或大众交流中,我们获得的不是现实,而是一种现实的眩晕,它缘自媒体形象的——因而亦是符号的——反复冲击。这种符号性消费令我们产生安全感,因为我们不在场,也产生安慰感,因为我们从狭窄的个人日常生活进入“在场”的事件中心,似乎我们在晤对媒体的



波德里亚的《消费社会》

^① 波德里亚:《消费社会》,刘成富等译,南京大学出版社2000年,第9页。

时候就晒对了真相。不过媒体总是在把世界作为符号让我们消费的时候,设定自己就提供了真相担保的证明。一个必定的事实是,我们只有个人的日常生活,而无法拥有整个世界的日常生活,换言之,我们总是不那么了解世界,同时,我们又无法抑制了解的冲动,因此,媒体消费可以无限循环。这就是波德里亚所谓的“消费生产力”的内在机制。所以,消费尺度“不是对世界认识的尺度,也不是完全无知的尺度,而是缺乏了解的尺度”。“好奇心与缺乏了解,指面对真相所产生的同一个整体行为,是大众交流实践普及和系统化了的行为。因此,这也是我们这个‘消费社会’的特点:在空洞地、大量地了解符号的基础上,否定真相”^①。这里的意思是说,媒体消费不是对于事实在场的消费,而是符号的消费。这种符号消费给了我们参与世界——虽然不在场——的证明,从而超越封闭的日常生活。封闭的、宁静的、单调的、平庸的日常生活,如果没有世界的幻影,没有这种参与的证明,是无法令人忍受的,所以我们需要形象和符号制造的眩晕,需要不断的媒体冲击、“消费暴力”。这是消费的猥亵,也是媒体的猥亵,一个让人心甘情愿的猥亵。

2. 丰盛与消费的悖论

丰盛的神话产生消费的寓言,同时这个神话亦是一个幻影。消费是一种意识形态,是社会分层的显影。我们祈求的个人和社会的平衡总是遥不可及,我们享受物的消费时的平等形式,却遗忘了消费制造的不平等内涵;消费是一种实质的同质化,却以个性化的伪装面孔出现。换言之,丰盛和消费具有多个悖论。

悖论之一:“危害”。丰盛、富裕、堆积的程度越高,危害也就越大。所以丰盛是双刃剑,后工业社会里,一方面有我们渴慕的物质丰盛,一方面又有恶的、毒的丰盛。这种危害既是工业发展和技术进步产生的后果,又是消费结构本身使然。有目共睹的是,不断浸淫的经济活动导致了人类对于未来、对于天和地空前的担忧。因为,丰盛也与减少或缺乏相伴而行。蓬勃发展的矿泉水产业只不过表征了城市的水荒。道路增加的时候,绿地就在减少;人类增加的时候,自然就在减少;消费增加的时候,资源就在减少。最严重的危害,也许是文化的和心理的危害。波德里亚认为,文化和心理危害是无法统计的,它无法量化或以画面来揭露。大众媒体的轰炸就是这

^① 波德里亚:《消费社会》,刘成富等译,南京大学出版社2000年,第13页。

种危害。这一点表现在社会财富堆积过程中,就是在消费社会出现了一种普遍心理危害:不安全感。财富的生产过程致使劳动力频繁流动,也就是职业的非稳定性,因而使社会负担变得异常严重,尤其产生一种不安全感,以致波德里亚认为:“消费社会的主要代价,就是它所引起的普遍的不安全感”^①。

悖论之二 浪费。从根本上说,危害是丰盛的结果,而浪费是丰盛的象征。浪费当然首先表现在对于物的践踏,同时,它亦是“财产总量丰盛的多余符号”,因此,浪费是文明的产物,是一种文化形式,是消费社会人类的一种生活而非生存的方式。文明给予我们的是生活,而不是生存。文明生活的部分指代形式就是浪费,个人和社会皆然。这就是说,人类只有在物质盈余或浪费得以可能的时候,才会感觉到这不仅仅是生存,而是生活了。浪费不是消费社会独有的现象,但是只有在这个社会,浪费才变得如此突出,而且如此必要。

悖论之三 疲劳。在后工业社会,疲劳不是生理性的,而是心理的、文化的;不是个人的,而是社会性的;不是地区的,而是世界性的。波德里亚说,工人疲劳,是因为他们工作中的所有积极性都被剥夺掉了。当代公民之所以患上政治上的“麻木”这种紧张症,是因为个体除了保有那微不足道的全民直选权之外,一切决定权都被剥夺了。如果说,饥饿是前工业社会的主要问题,那么疲劳则是后工业社会的集体症候。而且,它像流行感冒一样相互传染,快速播撒,成为世纪顽症和集体心理阴影。“无法控制的传染性的疲劳”,与无法控制的暴力一样,“都是丰盛社会的特权”。更令人恐惧的是,我们不知疲劳来自何处,我们为什么疲劳,以及,我们如何解决这种疲劳,因为,“它与肌肉及体能的疲劳毫不相干”,它并非缘自体力的消耗。波德里亚指出,这种非病理性疲劳至少意味了一件事情,即我们以为丰盛带给我们满足,但满足的同时造成许多社会的赤字。消费程序不但未能实现机会均等和社会竞争的缓和,反而使各种竞争日趋激烈、尖锐。在这个充满了普遍化、总体化竞争的社会中,我们饱偿欲望的、社会的多重心理压迫。消费不但挤压我们永无止境的满足欲望,又用身份政治煎熬我们对于社会层级化的上升渴求。我们总是“在内心”不甘人后。“心理的贫困化”导致消费狂潮,也使我们成为消费奴隶。因此,消费主人公疲劳了,而

^① 波德里亚:《消费社会》,刘成富等译,南京大学出版社2000年,第21页。

且不得不疲劳。

波德里亚认为,疲劳对于这个社会有一种积极意义,即,疲劳也许与公开的暴力相距不远。波德里亚说,疲劳可以被解释为“当代人对这种生存环境消极拒绝的应答”^①,这种消极拒绝是一种“潜在的暴力”,随时可能化为公开暴力。“疲劳……是可以与普遍消极性的束缚,即目前社会关系的束缚,相对立的惟一积极性关系。”很明显,波德里亚这里表现了他所受的很深的马克思主义的影响。他认为,疲劳是反抗的前兆,是潜在的不满,它不同于纯粹的消极性,因为后者恰恰就是对系统“快乐的妥协”,是对制度化社会的顺从。而疲劳,则是一种积极性,一种潜在的、传染的、没有自我意识的反抗。正因为疲劳是一种潜在的积极性,所以它能突然转变为公开的暴力。对于身历法国五月学生风暴的人,波德里亚认为这场运动就是疲劳的转化形式。

二、消费与文化

在这个消费的社会,文化的命运是沦为商业的同谋,以至被商业所同化。精英文化与大众文化的差异被抹平,既是后现代文化的现实,同时这种现实又是消费逻辑的必然结果。齐格蒙特·鲍曼指出过,在西方的消费社会里,广义的文化领域,狭义的“高雅文化”领域,它们都被“取代”了。波德里亚论述了文化在后现代消费社会中大众化的情形。他说,在丰盛的现代社会,文化中心成为商业中心的组成部分,甚至商业中心就是大众文化的中心。文化的商品化和商品的文化化几乎是同时进行的。在现代化卖场里,一切商品活动,诸如服装、餐饮等,都被文化化了,就是说,它们都被置于一个文化的“氛围”里,带有游戏的、休闲的性质,文化中心变成了“华丽的陪衬”,商品则在物与符号之间变换不停。因此文化中心的艺术性策略在于玩弄文化与商业的骑墙者角色,在于玩弄商品符号的模糊性,让人们在忘记商品使用价值的时候,沉浸于商品的符号价值、交换价值所带来的快感之中。大卖场等购物中心在一种强烈烘托出的文化氛围里,使商品似乎成为一种文化标签,又使文化获得商业价值。购物中心是文化当代命运的表征,在此,“艺术和娱乐与日常生活混而为一”。以商业、工业生产为前提的消费社会的逻辑必然导致文化的泛商品化或者商业的泛文化化。

^① 波德里亚:《消费社会》,刘成富等译,南京大学出版社2000年,第209页。

波德里亚指出,在消费社会,文化既是一种消费品,又是消费的形式,它的重要特点即“媚俗”与“流行”。他认为,当代物品中一个主要的、带有摆设的范畴,便是媚俗。媚俗既是文化在消费社会的特征,本身也是一个文化范畴。媚俗的激增,是平民化的结果,它在消费社会的社会学基础就是“大众文化”。换言之,大众文化的基本性质就是媚俗,并把精英文化拉进自己的阵营。波德里亚认为,在这样一个传媒社会里,媚俗的社会原因在于“流动性”。“流动”在此意味着人们社会身份的改变。消费一方面造成人们身份的差异,一方面也创造或象征身份转变的可能。社会的科层化(层级化)并不是固定的,它总是意味着对于科层的突破和社会的重新或不断编组。当人们沿着社会等级发展,终于达到更高的地位时,就提出与之相应的文化需求,从而需要配套的符号来标明或炫耀这种新的地位。因此,在此情况下,精英文化只能降格以求。波德里亚指出,在一个没有流动性的社会里,不存在媚俗的现象。这就是说,社会等级是固定的,贵族永远是贵族,平民永远是平民,因而文化也就永远可以保持固有的对象和水平。精英文化是一种特权文化,反映了一种深刻的权力关系和制度策略。只有在流动性的社会里,文化的混合才有了可能性。从根本上来说,媚俗表示了对文化权力的重新编码和文化产品的重新估价,通过占领稀有物品和精英文化,来使文化的范围扩大。从而稀有的物品就不再稀有化,其价值在某些阶级看来也就逐渐递减。所以当越来越多的阶级对某一特定符号进行接触时,高等阶级就要处心积虑制造和利用其他数量有限的符号以示与别一阶级的距离。旧的稀有化过去了,则新的稀有化还会起来,老的经典俗化了,新的领域又被圣化。

对于文化问题,波德里亚留恋着精英主义和文化的精英化,虽然他在消费问题上用力地呼唤真正的民主和平等。他认为,文化的媚俗现象有其美学功能,但是是一种“反美学”的功能。精英文化的特征是独创性,而大众文化则是“模拟”,媚俗提出的是“模拟美学”。因为文化的媚俗,所以它才得以流行,而且由于消费的逻辑在于消费的符号性而非实用性。因此波德里亚认为艺术“沦落”了,并对此——如果它曾经高高在上的话——发出了批判的声音。

与此相关,波德里亚认为精英文化具有象征性,而流行艺术则是反象征的。他之所以这样说,是因为对流行艺术的消费和对其他物品的消费一样,已经成为一种符号的形式的消费。如果“象征”表征了对深层意义的揭

示,“符号”消费则将意义驱逐在消费之外。消费对象的本质或意义不再具有对形象的优先权了。流行不是以周遭世界的本来面貌来看待世界,而是首先将世界作为一个可操纵符号的人工场所,一个“彻底的文化伪迹”。我们对于艺术的消费方式也从以前逐词逐句的严密研究转为现在的泛泛浏览,这是书写艺术转为视觉传媒文化的同步过程,这种视觉影像文化是波德里亚在另一部著作里突出提到的“拟像”(类像)文化。因此,他认为,“流行强行进行的活动距离我们的‘美学情感’很远。流行是一门‘酷’的艺术:它并不苛求美学陶醉及情感或象征的参与(深层牵连),而要求某种‘抽象牵连’,某种有益的好奇心”^①。这里所谓的“酷”,乃是指对艺术等的消费已经冷酷地离“意义”而去,而流连于形式的“好奇心”之中。波德里亚在分析电视这一主导传媒时指出,我们对于传媒信息的消费,是一种能指化而非所指化的消费。换言之,拿文化消费来说,我们消费的只是文化的形式,而非文化事件本身,是文化的画面而非文化本身的内涵。我们在消费的时候,所指并不在场。因为我们只是把文化作为时尚的代号或声誉、地位、身份的符号。

同时,波德里亚也指出,流行文化不是真正的平民艺术,不是传统的自下而上的民间文化,而是经由大众传媒传递和制造的自上而下的通俗文化,是一种文化的且最终是商业的设计。换言之,流行文化和大众传媒是商品社会的同谋,是消费逻辑的衍生物。因此流行文化具有意识形态性,这一点也表现了报纸、电视、互联网等大众传媒的意识形态性。波德里亚重点分析的是电视、广告等传媒的这方面的性质。这种性质象征着一种文化霸权关系,象征着电视媒体所占据的一种权力地位。实际上,我们消费的信息,只是媒介技术性组合、剪辑、诠释过的东西,并不是真正的事实,并不是现实真相。电视信息的编码是一种意识形态的编码,是一种文化权力的编码,但是,我们在全媒体依赖媒体的世代,在媒体的引导、诱惑之下,主要保留的是被动解码的权力,形成了观看世界的有限视角,即有所取舍的媒体画面视角。电视永远只给予一个传媒中的世界,而非一个全部的世界。在对消费者主动塑造方面,广告也许是消费时代“最出色”的大众媒介。它以商业的伙伴关系,秘密参与社会分层的过程,又有恃无恐地制造时尚、亮出种种身份的名片。媒介所塑造的“新”现实相对于全部现实而言

^① 波德里亚:《消费社会》,刘成富等译,南京大学出版社2000年,第128页。

是一种伪现实,同时对于依赖媒体的大众来说,这种新现实恰恰是最直接的因而是最真的现实,从而媒介新现实反过来成为突破、对付现实的新的力量。波德里亚说,广告“尤其意味着伪事件的统治”^①,它源源不断地利用我们被诱导的愿望,来操纵我们的消费和对于世界的建构。

三、符号与拟像

作为当代最重要的符号学大师之一,波德里亚对消费社会的符号学阐释一直被奉为后现代社会研究的经典论述。如上所述,不管是文化消费还是其他消费,在后工业社会都已经是某种符号性消费。这种符号消费的性质,可以通过波德里亚著名的一个概念——拟像——获得集中说明。拟像(仿像或类像)虽然并非后现代社会中独有的东西,但是作为后现代社会典型的消费符号之拟像,却意味着,在后现代社会,事物并非社会性地发挥功能,而是象征性地、魔力般地及非理性地发挥功能。在当代以消费为主导的社会中,信息、形象、意义与所指的关系业已破裂并被重构,商品既不体现为一种社会关系,也不是作为一种使用价值而存在,而是直接指向欲望,人们狂欢于符号的冲浪快感中。波德里亚把由各种拟像共同组成的现实称为“超现实”,它比其本应指代的实在之物还要真实。

波德里亚指出,在消费社会的拟像文化中,大众传媒尤其是电视和广告是构筑后现代社会“拟像”的主要渠道。他认为广告可以借助一种任意的、系统的符号来诱使人们的认同,并在此过程中把自身重新塑造为一个集合体。大众社会和消费社会不断地从广告中获得其合法性,即通过广告制造欲望和刺激欲望或者设计身份、地位、品味的消费陷阱,来保持这种社会的长盛不衰。商品的符号化和符号的商品化在同时进行着。在波德里亚看来,广告是后工业社会突出的语言现象和符号现象,他指出,在后现代性社会,信息越来越多,而意义却越来越少。信息爆炸引起了意义的丧失,人们生活的每时每刻都被丰富的信息所包围,人们所能做的只能是复制。他认为广告的本质即是一种“拟像”,一个没有原作、没有客体指涉物的拷贝,它割裂了“能指”与“所指”之间的一切关联,并造就出“单一化”的大众。它们保持着匿名、沉默和冷淡态度,通过对意义的否认来抵制终极物的降临;它们不再是社会性的,而只是统计意义上的存在。广告是大众传

^① 波德里亚:《消费社会》,刘成富等译,南京大学出版社2000年,第132页,133页,136页。

媒的动力,广告驱动着传媒侵入了一切领域,公共领域和私人领域同时消失了。大众传媒操纵和重组着人们的社会意识,真实性已同外部世界失去了直接的联系,而由大众传媒所生产。

波德里亚也指出了电视的拟像性质,即电视传媒打破了“真实”与“虚拟”、“时间”与“空间”、“可能”与“不可能”之间的界限,制造了一个貌似多样化实际非常单调的大众社会。在此,我们似乎可以感受到法兰克福派的回音。波德里亚认为,广告、电视等复制媒介使真实本身在超真实中“沉没”,“真实在从媒介到媒介的过程中被挥发了”,并且“真实成了为真实而真实的真实”^①,真实成了超真实。何谓超真实?它表示这样一种社会境况,在其中,现实和虚假、真实和想象的界线都消失了。在波德里亚眼里,广告和其他传媒是超真实即幻象世界的主谋至少是同谋,因为冷静的数码宇宙成为符号变换的能指王国,“吸收了隐喻的世界和转喻的世界,仿真原则战胜了现实原则和快乐原则”^②,符号成为“一种比意义具有更大延展性的物质”,它清除了一切指涉物^③。仿真以在场的假象掩盖了缺场的实质。波德里亚把这种仿真原则的肆意流行主要地归结为大众传媒的类型化和无限复制行为。可以认为,对于消费符号和文化分析,以及对于大众传媒的批判,构成波德里亚后现代思想中极为重要的两个相互联系的内容。

总的来看,波德里亚学说具有颠覆性,即致力于颠覆一切现代性的元话语,是当代西方知识界自我观照反思的一个产物,他从马克思主义而来,最终又带有反马克思主义的性质,这与法兰克福派是有区别的。但是,同样明显的是,波德里亚对于消费社会的种种寓言或神话,譬如丰盛的神话、文化的神话、媒体的神话、身体的神话、关切的神话,等等,是持批判态度的,指出了消费的寓言在于它表明了种种权力关系和意识形态的性质,揭示了种种神话的幻灭性或两面性。种种神话的幻灭和消极性的一个共同根源在于它们都受制于消费逻辑的摆布。文化可以媚俗,身体可以展览,关切和微笑也可以做作。总之,一切都可以被消费,因而一切都隐藏了用于设计的策略。他对于消费社会或后现代社会一切消费形式的符号性分

① 波德里亚:《象征交换与死亡》,见汪民安等编:《后现代性的哲学话语》,浙江人民出版社2000年,第325页。

② 波德里亚:《象征交换与死亡》,见汪民安等编:《后现代性的哲学话语》,浙江人民出版社2000年,第327页。

③ 波德里亚:《仿真与拟像》,见《后现代性的哲学话语》,浙江人民出版社2000年,第330页。

析,从根本上是出于对种种消费寓言的质疑性立场,表现了一个有左派倾向的知识分子希望承担的社会角色。就此而言,波德里亚并非后现代社会普遍媚俗潮流中的一个媚俗者。

第二节 德勒兹的欲望生产理论

吉尔·德勒兹(1925 - 1995)法国哲学家,20世纪50年代以来长期任教于巴黎第三大学,他倡导的是一种激进的欲望哲学,其主要著作是《反俄狄普斯:资本主义与精神分裂症》与《千高原》。

欲望生产理论是一种具有鲜明后现代性的学说,主要体现在德勒兹和加塔里合著的《反俄狄普斯:资本主义与精神分裂症》(1972)。此书是一部里程碑式的著作,对拉康结构主义的精神分析学进行了攻击,按照尼采的思路,倡导一种永不停息的欲望机器的理论,以“欲望”或“欲望生产”学说来阐释资本主义和当代社会特殊的广泛的精神分裂症现象。

德勒兹认为,欲望无处不在发挥作用,有时进展一帆风顺,有时则突发痉挛。德勒兹和加塔里首先从身体出发,把“欲望”与“生产”联系起来,意图说明的是:欲望不仅是生产之源,也是生产机器。欲望这种能源机器与器官机器接通,因而每台机器都是能量机器。德勒兹和加塔里说,乳房是产生奶水的机器,口则是与乳房搭对的机器。人只是零工:每个人都有台小机器。机器的效果在于“生产”,在于它“产生”一些东西。机器之间相互联系,有与社会的联系,有与自然的联系。欲望机器或原始生产的一个特点是:生产的生产。这就是说,欲望既是生产之源,又是生产过程。德勒兹把欲望的动态性、生产性突出地彰显了出来,并与对后现代社会的破碎化现象联系起来。

从根本上来说,德勒兹分析“欲望”和“精神分裂症”,是为了剖析资本主义生产机制和社会特点,其所提倡的“唯物主义精神病学”并非一种医学报告,而力图完成对于后现代社会的一个批判。只有精神分析完满地说明了有关欲望的问题。在对欲望进行最低层次的精神分析中,可以发现,欲望所缺乏的真正客体与外在的自然生产或社会生产相关。但是,欲望内在地生产一个想象的客体,用作现实的替身,仿佛所有真正的生产背后都有一个虚幻的或精神的生产一样。而从更深一层的层次来阐释欲望,则将欲望生产还原为幻想的生产是不够的,将欲望仅仅界定为一种缺失,即谋得

某事物的愿望,并不能说明欲望的真相。在德勒兹看来,欲望是一个生产过程,而且是“工业”生产的过程。欲望作为生产和生产的生产的连续性,作为生产过程的动态性,需求、缺失都被纳入了欲望生产的机制之中。

从此入手,他分析了艺术的特征,认为,“艺术通常通过创造真正的群体幻想来利用欲望机器的这种特性”^①,即在群体幻想中,欲望生产被用于社会生产之中,从而干涉技术机器的再生产功能。譬如现代派画家达利的《记忆》等作品表现的严重的偏执狂方法确证了在社会生产的客体中欲望机器的爆炸。德勒兹认为,艺术家偏执狂者的机器、怪诞的机器,就像其他的技术机器一样,利用了欲望机器而削弱技术机器。

他认为,欲望生产是原始心理压抑的场所,它既是技术的,又是社会的。技术机器则可以视为社会生产一般形式的表征而不是社会生产的成因,手工机器对应于原始社会,工业机器则对应于资本主义。尽管事实上欲望机器和技术机器分属于两种不同的体制,但又可以看做是相同的机器,因为只有一种生产,即真实的生产。换言之,两者都是真实的生产。可以说,“社会生产在确定的条件下主要衍生于欲望生产,这就是说自然人首先出现”。但更为准确地说,“欲望生产在本质上最初并且首先是社会的,倾向于最后解放自身;也就是说历史人首先出现”。这个矛盾的表述意在说明,欲望生产既是社会生产的基础,又是社会生产的转化形式。

在德勒兹看来,社会场所的主要功能是整理、刻画、记录欲望流。原始的地域机器不能完成这个工作,专制机器则建立了一种过分编码的制度,而资本主义机器,主要是建立在遥远的专制机器的基础上,就会发现自己面临一个新的形式,即“将流动进行解码和解域”。由此,资本主义生产了特有的精神分裂症现象。“精神分裂症是资本主义机器的产品”。他们还说,“对流动的解码与对社会场所的解域化构成了资本主义最富有的特征、最重要的倾向。”资本主义以它所有的力量来生产精神分裂症患者。“我们说精神分裂症是我们时代特有的疾病,即我们这个时代的疾病时,我们不只想说现代生活把人们逼疯了。这不是生活方式的问题,而是生产过程

^① 德勒兹、加塔里:《反俄狄普斯:资本主义与精神分裂症》,见《后现代性的哲学话语》,第51页。

的问题”^①。由于欲望生产和社会生产在体制上的差别不是起点,而是终点,因此,精神分裂症是作为社会生产极限的欲望生产。

德勒兹的欲望生产理论其实既是继承又是反对弗洛伊德的精神分析方法,这体现在他们用“精神分裂分析”取代了弗洛伊德的“精神分析”,从而拒绝了弗洛伊德精神分析这种在他们看来属于现代主义的思维方式。精神分裂分析对于“欲望”和“无意识”的解释与精神分析截然不同。精神分析把欲望限制在俄狄普斯情结和家庭的范围之内,而精神分裂分析则把永恒的流动看做欲望自身最突出的特性。弗洛伊德的“精神病患者”是一种被社会规范化的正常人,他为了适应社会存在的要求而压抑自己的欲望,而德勒兹和加塔里的“精神分裂症患者”就是敢于按照欲望的规律生活的人,他反对欲望的压抑和扼杀,要人的欲望释放出来,而不至于转化为精神病。因此,精神分裂分析具有革命性,威胁着整个资本主义的秩序,它是后现代解放的基础,是一种后现代话语。德勒兹和加塔里运用欲望生产和精神分裂分析理论,把资本主义社会的发展看做一个从欲望生产到欲望压抑的过程。他们认为,现代资本主义造成了历史上所见到的对欲望生产机制最残酷的压抑。而后现代主义就是要超越资本主义社会,重新恢复欲望的生产和流动,恢复精神分裂的活力。

这样一种颇具解放性的话语是对资本主义和现代性的颠覆。欲望是一架革命机器。但欲望机器和革命机器并不等同。在我们看来,德勒兹和加塔里试图在革命机器和欲望机器之间找到内在的同一性。这是一种别致的做法,同时亦可以从一个崭新的层面让我们认识当代西方社会甚至所有社会形态的运作机制和危险性。他们将欲望生产与社会生产完全对应,一方面可以举一反三,达到社会批判的意图,另一方面,似乎又令人意犹未尽,换言之,他们并没有很有说服力地周到地完成这个批判的意图。

第三节 齐格蒙特·鲍曼对现代性与后现代性的反思

齐格蒙特·鲍曼(1925 -) ,出生于波兰波兹南一个贫困的犹太家庭,英国著名的社会学家,同时又是影响很大的后现代主义理论家,现为英

^① 德勒兹、加塔里:《反俄狄普斯:资本主义与精神分裂症》,见《后现代性的哲学话语》,第51、53、54页。

国利兹大学和波兰华沙大学退休的社会学教授,他的研究涉及知识分子问题、现代性与后现代性、工业社会理论,以及思想史、社会哲学、文化研究等领域,主要著作有《立法者与阐释者:现代性、后现代性与知识分子》(1987)、《现代性与大屠杀》(1989)、《现代性与矛盾性》(1991)等。

一、知识分子及其两种实践模式

鲍曼从现代性和后现代性角度对知识分子问题进行了独特的思考:

1. 知识分子的定义。“知识分子”一词出现于20世纪,是“用来指称一个由不同的职业人士所构建的集合体,其中包括小说家、诗人、艺术家、新闻记者、科学家和其他一些公众人物,这些公众人物通过影响国民思想、塑造政治领袖的行为来直接干预政治过程,并将此看做他们的道德责任和共同权利”^①。鲍曼认为,这个定义说明知识分子不同于法国启蒙时代的哲学家群体和文人群体,而是已经分布在各个领域。这个词被创造出来,是为了重申和复兴知识分子在启蒙时代的社会核心地位,以及当时与知识的生产和传播相关的总体性关怀,体现并实践真理、道德价值和审美判断三者的统一,从而成为知识者团体的政治、道德和审美的集体权威。鲍曼认为,知识分子的意味在于:“一种广泛而开放的邀请——邀请人们加入到这一种全球化的社会实践中来”^②。所以,“成为一个知识分子”的意向性意义体现在超越自身专业或部门的局部性关怀,参与到对真理、价值判断、时代趣味等问题的探讨中来。在鲍曼那里,是否是一个知识分子的尺度就在于你有没有知识话语的参与感、参与权和参与行为,换言之,你是否进入了某种“实践模式”。

2. 知识分子的两种实践模式。鲍曼认为,从启蒙主义时代以来,形成了两种知识分子的实践模式:现代性实践模式和后现代实践模式,由此相应地出现了知识分子的两不同的身份:立法者和阐释者。这里,鲍曼指出,现代性和后现代性与工业社会和后工业社会、资本主义社会和后资本主义社会不是对应的,也与现代主义和后现代主义不是相应的同义词,因为后两词与自我意识、文化和艺术样式相关,而他的现代性和后现代性术语表达的是知识分子角色的两种境遇,以及两种截然不同的策略。现代性

① 齐格蒙特·鲍曼:《立法者与阐释者》,洪涛译,上海译文出版社2000年,第1页。

② 齐格蒙特·鲍曼:《立法者与阐释者》,洪涛译,上海译文出版社2000年,第2页。

实践模式和后现代性实践模式虽然可以从历史分期这个层面去看,但并不表明它们完全是历时性的互相排斥的两种前后相继的模式。换言之,两种实践模式完全可以是一种共时性存在,只不过在某一历史时期,其中一种模式占据了主导地位。

两种实践模式的差异,表现了两者对世界的理解,特别是对社会生活的理解上是不一致的,对知识分子实践的相关本质与目的的理解亦由此而歧异。立法者角色与典型的现代型世界观相适应。鲍曼从社会学分析出发,接受的仍是后现代主义前驱倡导的多元主义精神。他认为,阐释者角色这个隐喻是对典型的后现代型知识分子策略的最佳描述。“阐释者角色由形成解释性话语的活动构成,这种解释性话语以某种共同体传统为基础,它的目的就是让形成于彼一共同体传统之中的知识系统所理解”^①。这就是说,阐释者的目的在于防止人类交往行为发生意义的曲解,正因为知识话语是多元的,而不同话语和领域之间的交往和理解的目的,决定了知识者的身份只是阐释,而不是立法,或者说,只是局部的立法,而不是普遍的立法。鲍曼说,后现代性策略虽然拒绝了现代型知识分子的普遍主义野心,但在自己局部的传统之内又企图保持这一野心。鲍曼还指出,后现代性知识(策略)并不是对现代性知识(策略)的排斥和割裂,相反,如果没有对现代性传统的继承,就没有后现代性知识的构建。

二、现代性反思

鲍曼对现代性反思的范围涉及很多方面,如屠杀、性、教育、社会秩序等,通过分析现代性,来表达对现当代社会的全面批判。

1. 理性的屠杀。作为一个犹太裔社会学家,早先却并没有对犹太人问题引起注意,而他的《现代性与大屠杀》直接被催生于他妻子珍妮娅有关犹太人生活的描述。大屠杀经常被不适当地视为是一个仅仅发生在犹太人身上的独立悲剧,被“简化为私有的不幸和一个民族的灾难”^②,一个关于犹太人历史的专门问题,或者仅仅关注大屠杀的“德国性”。鲍曼认为,这种看法是及其偏颇的,并隐藏着巨大的危险。大屠杀并不仅仅是一个犹太人问题,也不仅仅是发生在犹太人历史中的事件,更不仅仅只关涉到德国人

① 齐格蒙特·鲍曼:《立法者与阐释者》,洪涛译,上海译文出版社2000年,第6页。

② 齐格蒙特·鲍曼:《现代性与大屠杀》,杨渝东、史建华译,译林出版社2002年,第3页。

的德国性,而是从根本上说,关系到现代性本身的问题,是现代性社会在人类文明的高度发展阶段和人类文化成就的高峰中极具理性、阴谋的酝酿和执行。因此,如果把问题简化为德国性或犹太人的特殊事件,则还会发生经由理性设计、制造危险的、自我毁灭的盲目性事件。鲍曼认为,大屠杀的制造者——政治国家和暴力机器本身——是现代性的产物,大屠杀表现出一种“现代联系”,即大屠杀与权威模式的密切关系在现代官僚体系中并未绝迹,而是发展到了完美的程度。通过对大屠杀的分析,鲍曼力图使从惨重历史断片上得到的政治学的、心理学的和社会学的教训进入当代社会的自我认知和制度实践之中。

2. 个体化社会。鲍曼认为,“流动性”是现当代社会的一个突出特征,所以他用“流体”一词来比喻“现代”这一时间范畴的“现在”阶段,并认为“流动性”是现代性的表现。实际上,流动性亦是后现代社会和后现代性的重要特点,这个看法鲍曼虽然没有明言,但其实包含在对于“流动性”和对于“个体化社会”的分析里。鲍曼指出,“流动”表明当代社会的一个特点是不不断的变化,是对传统不断地突破。“流动”既标明当代社会的变化特点,从而也表示现代性本身亦是一个内涵不断变化的概念。他用“瓦解传统”一词概括了当代社会不断流动的性质,指出“瓦解传统”“是现代性的永恒特征”^①。对古典传统的瓦解,使工具理性或经济这一关键性角色占据了传统所腾出的空场。“传统的瓦解导致经济更加摆脱了传统政治的、伦理的和文化的阻碍。它积淀出了一个新秩序,一个首先按经济标准来界定的新秩序”^②。这种经济新秩序造成了无情的社会分化和流动性或不确定性,使个体化社会处于惶恐不安的矛盾和忧虑之中。

鲍曼还指出,“流动”的现代性,反对了宏大叙事,因为它昭示了“个体化社会”的来临。在个体化社会里,人们对政治的冷漠日趋严重,对包含个体生活的各种亲密关系的大众生活空间进行“殖民分割”,从而导致“大众的崩溃”、稳固生活纽带的迅速衰退^③。个体生活方式切断了个人与社会连接的各种纽带。但是,个体只有与社会联为一体,才有保有生活意义和永恒的价值。对于个体来说,社会是个体体会短暂快乐的场所,是品味永恒、

① 齐格蒙特·鲍曼:《流动的现代人》,欧阳景根译,上海三联书店2002年,第8页。

② 齐格蒙特·鲍曼:《流动的现代人》,欧阳景根译,上海三联书店2002年,第6页。

③ 齐格蒙特·鲍曼:《个体化社会·作者序言》,范祥涛译,上海三联书店2002年,第8页。

消除恐惧的栖居之地。家庭和民族是现代社会中两座让个体通达生活意义的桥梁,但它们却在后现代社会里逐渐坍塌了。鲍曼指出,现代性试图用理性主义疗救社会的种种病症,诸如心理焦虑、道德沦丧等文明病,但不仅无法治理前现代社会的自然的混乱,反而制造出整体的人为混乱。因此现代性努力建立秩序的企图总是流于破产。在鲍曼看来,在一个充满差异、“他者”的个体化社会里,宽容“他性”的存在,承认相互间的相异性,在差异中谋求一致,才是个体自由、保障的前提。

三、现代性与后现代性以及二者的缺憾

鲍曼的《后现代性及其缺憾》是他针对弗洛伊德的《文明及其缺憾》(1930)而写的。鲍曼认为,弗洛伊德此书其实就是对现代性的批判,因为只有现代社会才会把自身看做是一种文化或文明活动;从修辞学角度而言,“现代文明”这一表述乃是冗语。在弗洛伊德的《文明及其缺憾》中,作者表明了:文明的进程或历史发展的收获的另一面就是损失,作为文明、文化的同义词之现代性,守望着一个“纯净之梦”,它与美、清洁、秩序有关。换言之,现代性理想是追求美、清洁与秩序。但是这些成果并不是自然而然地到手的,而是必须压制自己的许多冲动。在弗洛伊德那里,人的欲望、冲动出自本能。弗氏把按照冲动、欲望等本能行动谓之“自由”。实际上这种自由乃弗氏心理学的“快乐原则”,而获得美、纯净、秩序则必须执行现实原则,即,必须抑制自己的本能。抑制是痛苦的,对痛苦的防御则产生了自身的痛苦。弗氏认为文明乃是在对欲望不能克制的基础之上,文明抑制了人类的性欲望和攻击性,因而寻求自由的冲动,同文明的特定形式与要求乃是相互背离的。文明,作为一种加诸无序人性之上的秩序,是一种人的理性的妥协、协定,从而换取一种现实中的安全感。因此在文明社会里,快乐原则被逼迫到了现实原则之下,换言之,在文明的理性社会,即鲍曼称呼的一个“现代性”的社会里,现实原则大于快乐原则。文明是现实原则的产物。如果说,文明保障了美、清洁、秩序和安全,那么,它的缺憾就是失去了个人“自由”,放逐了快乐原则。人类用个人自身的快乐或幸福来换取一个社会的平衡和安全。

弗氏突出了安全与自由的对立,以之为文明(现代性)及其缺憾的一个集中表述。弗氏把“难以抗拒的冲动”、“调节”、“抑制”、“被迫的克制”作为现代性的缺憾。鲍曼在弗氏的基础上总结说,“作为现代性的标志,这些

缺憾是源于过量的秩序及其密不可分的产物——自由的缺少。受到威胁的安全需要牺牲自由,首要是个体寻求快乐的自由。在以安全为基础的文明的框架内,较多的自由意味着较少的缺憾”^①。相反,较多的秩序则意味着较多的缺憾。因此,鲍曼提出,真正的现代并不是延缓满足的应允,而是被满足的不可能性。

他提出了现代性两种典型的人格类型:英雄和牺牲品,其相应的特定阶层是“新贵”和“贱民”。他这里又重提了我们上面论述过的他的一个观点,即现代性的流动性。“现代性是静止的不可能性;‘现代’意味着不断运动”^②。新贵即社会中的“暴发户”,作为现代性的英雄,他们却并不遵守现代性的游戏规则,甚至是规则的颠覆者。因为如果你按照游戏规则行事,你就不可能获胜。现代性的英雄恰恰是现代性的反叛者。“现代性最出色的、最忠诚的子孙与其说表达了子女的忠诚不如说变成了其掘墓人”。因为那些被称之为新贵的人是冒险家,他们注目现代性技巧的构建,既是现代性秩序的利用者,又是其破坏者;他们利用了“安全”——这一文明的基础,又“拒绝了舒适的到达,他们注定迟早要谴责任何安全的避风港”^③。或许这正体现了鲍曼《现代性与二难》的标题所包含的思想。如果新贵是现代性的英雄和投机取巧者,那么,“贱民”就是现代性的牺牲品。因为贱民位于现代性的秩序之外,他们几乎没有等级,是真正的边缘人或现代性墙角的影子,不属于现代性归属秩序之内。但鲍曼似乎乐观地为他们指出了希望:没有人会永远归属于某地。“现代性为贱民带来了希望”。鲍曼的逻辑假定是:现代性是流动的。他还安慰贱民说,许多新贵也是带着最初的污迹从贱民转化而来的,他们至今没有洗净污迹,随时都可能为新起的新贵腾出地盘而沦为原形。鲍曼把人类的不确定性、流动性、忧虑在此表述得淋漓尽致又触目惊心。这样的现代性或许已经是后现代性了,因为鲍曼说,这样一个不确定的社会,已经是后现代时期了,但现代性会终结吗?鲍曼回答:“未必”。

鲍曼认为,如果说现代性首先表现为“确定性”以及对于“普遍性基础”

① 引语见于齐格蒙特·鲍曼:《后现代性及其缺憾》,郁建立、李静韬译,学林出版社2002年,第2、3页。

② 齐格蒙特·鲍曼:《后现代性及其缺憾》,郁建立、李静韬译,学林出版社2002年,第83页。

③ 齐格蒙特·鲍曼:《后现代性及其缺憾》,郁建立、李静韬译,学林出版社2002年,第90页。

和知识的崇拜,那么后现代性则最主要地表现为是一种“多元主义”,一种对现代理性的失望和反思,一种对现代理性霸权的一元论的改弦易辙。后现代的“自由”缘自社会的“不确定性”——后现代社会或后现代性最重要的特征。这种不确定性既是“自由”的前提,又是“自由”的表征,亦是“流动性”的体现。无疑鲍曼对现代性和后现代性是有所区别的,同时又坚决反对将两者割裂,反之认为,后现代性是对现代性传统的更深层次的张扬,是“深度现代”的,“超现代”的。鲍曼认为现代社会(现代性)与后现代社会(后现代性)的区别之一在于:前者主张确定性、真理、整体性,而对于后现代性而言,现代确定性的复归不再可能,大写的真理不再可能,而只有“复数的真理”。因为“历史充满了以惟一真理的名义进行的大众谋杀”^①。我们正生活在一个多样化和多声道的世界。

鲍曼对不确定性的强调表现在他对传统“真理”观的评价。他指出:真理观念属于权力的修辞学;只有少数精英可以走出柏拉图漆黑的烟雾缭绕的“洞穴”,掌握并传播知识、真理的“阳光”。这种真理观是对普遍客观知识和“确定性”的信仰。但后现代社会拒绝了绝对的客观真理观,因为后现代个体化社会承认了差异的合法性。差异性不是后现代的专有事物,前现代和现代社会都存在,但是,“前现代与现代人都发现并实践了他们应付多样性所假定的挑战的方式”。只有后现代承认并确立差异或不确定性的必然性与合法身份,并予以突出开来。由此在不确定性的基础上,出现了从个人到群体、民族、国家之间的认同难题。如果现代性认同难题在于如何建构一个可辨认的普遍形式,后现代性认同难题则“源于长期坚持任何一个认同的困难,源于发现这样一个能够被终生认出的认同表达形式的实际不可能性,以及导致的需要并不坚定地信仰任何一种认同”^②。

从不确定性和认同理论出发,鲍曼认为“观光者”和“流浪者”是后现代性的两种人格范式,分别代表后现代性的英雄角色和牺牲品角色。在不确定性社会,一个人要么是观光者,要么是流浪者,要么是两种身份、角色的不断“流动”。“后现代生活策略的轴心不是使认同维持不变,而是避免固

^① 齐格蒙特·鲍曼:《后现代性及其缺憾》,邹建立、李静韬译,学林出版社2002年,第245页。

^② 齐格蒙特·鲍曼:《后现代性及其缺憾》,邹建立、李静韬译,学林出版社2002年,第150页。

定的认同”^①。

观光者的特征是“自觉”地避免固定认同的出现，“自由”地选择观光的下一个地方，而流浪者是“被动”逃离认同的固定，因为他们不被社会固定地认同。观光者生活的核心是不断移动，而不是如他们的先驱者——朝圣者那样——“到达”，观光者只是“逗留”。他们不留恋家，因为他们发现家太熟悉，因而令人厌倦，没有了吸引力，所以他们只是“旅行”，变成了漫游者。因此，观光者以废除不确定性的方式保持自身的不确定性。

流浪者与观光者截然相反，并非所有的流浪者都自愿流浪，他们宁愿呆在原地，但他们被一种力所推动而不得不流浪。所以对他们而言，流动不是自由，自由毋宁说是不必流动，而呆在观光者不愿停留的“家”。如果说观光者流动是因为他们发现世界具有无法抗拒的吸引力，那么流浪者移动是因为他们发现这个世界具有难以忍受的冷漠。在当今社会，流浪者被视为城市不受欢迎的流动垃圾。观光者旅游是因为他们想那样做，流浪者“旅游”是因为他们除此以外别无选择。

鲍曼指出，观光者和流浪者都是当代生活的隐喻，他说，观光者和流浪者的对立是后现代社会主要的、首要的分离。每一个人都处在完美的观光者和不可救药的流浪者这两极之间的某一个位置，具体在什么位置，则取决于个人的自由程度。“选择自由在后现代社会在众多分层因素中是最根本的。”一个人拥有选择自由的程度越高，则在后现代社会阶层中的地位越高，而后现代社会的差异、不确定性主要是由现实的选择范围造成的。

鲍曼明显地接受了当代解释学思想，认为艺术的意义也是不确定的。“艺术的意义存在于艺术家与观众之间的某一领域。”换言之，艺术意义的不确定性存在于“解释的自由”中。如果把传统的“再现”当作固定现实的展现，把“象征”当作普遍意义的传达，那么后现代艺术（当代艺术）则抛弃了这一套“保证艺术创造‘再现’状况的传统的规则与象征”，“当代艺术不再关心‘表现’，它不再假设，需要艺术作品捕捉的真理存在于‘隐藏’的别处。”在后现代艺术世界，“所有的意义都是一种提议”，需要经得起讨论和争论，需要解释与再解释，“没有意义是由定义来确定的，而且，没有意义能够凭借一次定义就是明确的。”换言之，在此，符号在意义的寻求中漂流，意

^① 齐格蒙特·鲍曼：《后现代性及其缺憾》，邹建立、李静韬译，学林出版社2002年，第105页。

义也在符号的寻求中漂流。这样就终止了传统上“意义”的确定性、一元化神话,意义成为意义的可能性。我们发现,鲍曼这里所谈的正符合德里达对于符号意义的解构主张。在德里达那里,意义不仅取消了形而上学的和中心的、基础的地位,而且在“播撒”、“异延”的能指“踪迹”中,意义趋向于虚无。

这样,后现代艺术成为一种颠覆性力量——反对逻格斯中心主义的话语场;同时,它不仅是一种批判力量,也是一种解放力量。阐释过程“不可避免地带来了对客观真理和现实主观原因的质疑。”因此,“它从日益封闭和瘫痪的共识的专制中,解放了大量的生活的可能性。”通过引入阐释“自由”的概念,确定的意义成为可能的意义:“不仅通过(自由)唤醒想象,并使可能性永葆青春,而且也通过使信条不断流动,避免使之僵化成为毫无生机的确定性”。因此后现代艺术家只剩下了一种可能性:“进行实验”。这种实验并非遵守科学主义的验证原则,也非维持集体行动不可或缺的一个阶段,而是完全相反,它只有模糊的草图,“版图”尚未被证实确实存在,而且也不能保证它已经出现在画出的“地图”上。因此,实验是意义的冒险,放弃了一切可被普遍赞同的共识形式。鲍曼最后说:“后现代艺术的意义就是向意义的艺术敞开了大门。”^①

^① 齐格蒙特·鲍曼:《后现代性及其缺陷》,邹建立、李静韬译,学林出版社2002年,第133页。

第二十讲 文化研究与批评理论

“文化研究”是当代中国学界的热门话题,或许正是因为“热门”,对文化研究自身的局限反而不易察觉。这一讲将对西方文化研究的发展及其思想作以介绍,以期引起对文化研究自身的反思。

第一节 文化研究与批评理论形成和发展概况

人们一般把后现代主义分为前期的激进性后现代主义和后期建设性后现代主义,又把激进性后现代主义的失宠视为后现代主义整体衰落的表征。我们认为,虽然后现代主义由盛而衰了,但后现代精神已然渗透到了许多方面。文化研究和批评理论(一般简称为“文化研究”)就可以说是继承了后现代主义理论中建设性的因素,与激进后现代主义多对现代社会有所指斥,并对后现代现象流于浮光掠影式的整体概括所不同的是,文化研究对现代社会中的后现代文化现象进行了具体的甚至实证式的考察,以民族志方法深入探讨了大众文化和传媒等问题,并采取文化中立的立场,甚至多对大众流行文化抱着同情、肯定的态度。而且,许多的文化研究学者同时也是后现代主义思想家。文化研究的重要理论资源是德国法兰克福学派的文化批判理论、索绪尔的结构语言学和符号学理论、马克思主义的结构主义者阿尔都塞的意识形态理论、福柯的权力话语理论、葛兰西的文化霸权理论等。

一、文化研究和批评理论的思想理论背景

发轫于英国伯明翰大学的文化研究,与后现代主义一道成为 20 世纪末期的两大主潮,是 90 年代以来西方人文学界继后现代主义和后殖民主

义论争之后的又一个热门话题。文化研究之所以说具有后现代性质,是因为文化的概念不再是现代主义所谓的精英文化,而是在一切假想的“权威”和“中心”意识均已消解,纯文学和“亚文学”、高雅文化和大众文化的人为界线也被打破之后所形成的新的文化观,因此对于当今的文化研究来说,“‘文化’并不是那种被认为具有着超越时空界线的永恒价值的‘高雅文化’的缩略词”^①,而是那些在现代主义的精英意识占统治地位时被当作“不登大雅之堂”的通俗文化或亚文学文类甚至大众传播媒介。所以,当代文化研究最重要的研究对象是当前大众文化和大众媒体,以及与主流文化相对的边缘文化和亚文化。

文化研究的两个重镇是英国和美国。它虽然是目前最具活力、最有影响的学术思潮,但它又是一个难以定位的知识领域,迄今为止,人们无法框定其学科的界限,对于其研究对象,也是众说不明,这或许表明了文化研究的一个基本特点,即跨学科性。事实上,文化研究不仅渗透在哲学领域,也浸染于当前的文学和诗学研究中,在历史学、人类学和社会学中,亦可以看见文化研究的热潮。从语言学、心理学、符号学到历史学的考据、社会学的问卷调查、经济学的利润分析,文化研究亦四处征战,行踪不定。事实上,文化研究本身就存在一种反学科的倾向。

二、文化研究的发展阶段

由于文化研究阵营的驳杂,试图完整地描述这一学术流派的发展变迁是非常困难的,这里只是从早期文化研究的思想渊源入手,大致将文化研究的发展划分为以下几个阶段:

1. 英国文化研究的前驱阶段·利维斯主义

文化研究虽然勃兴于20世纪八九十年代,但追溯其源头,则是19世纪末至20世纪上半期的阿诺德和利维斯。阿诺德认为文化是知识,“是世界上最好的思想和言论”,“是对尽善尽美的研究”,因此文化可以“照料我们这个世界病态的精神世界”^②。这种文化是与通俗文化对立,并以消灭通俗文化为己任的“精英文化”,而教育就是完成这个任务的机构。利维斯认为文学知识的传播也是通过教育体制来实现,这样可以使得载入“经典”的高

① 西蒙·杜林编:《文化研究读本·导言》,伦敦和纽约:路特利支出版社1993年,第1-2页。

② 马修·阿诺德:《文化与无政府主义》,伦敦剑桥大学出版社1960年,第6、46、163页。



文化研究的发轫地——英国伯明翰大学

雅文学作品能够为更多的读者大众所欣赏。强调文化的“精英”属性,这是利维斯主义的基本预设和前提。

2. 英国文化研究的早期阶段

这一阶段是指伯明翰当代文化研究中心成立之前的时段,主要人物有霍加特、雷蒙·威廉斯、E·P·汤普逊等。他们开始了与利维斯主义不太一致的文化研究,即,如果利维斯主义对大众文化和通俗文化抱有偏见的話,这些英国后辈则基本上出于自己的工人阶级家庭身份或对工人阶级的同情,一般对通俗的工人阶级文化和大众文化持肯定态度,体现了他们对马克思主义的认同和左派知识人的性质。当然,这种大众文化研究气候更根本地来自社会的推动,即,两次大战后,随着资本主义工业生产在英国的恢复,福利国家开始建立,一个“大众社会”开始崛起,其典型特征在文化方面表现为文化的美国化和现代化以及通俗文化的流行,这种局面已非利维斯主义的精英文化立场所能应付。

威廉斯是对早期文化研究影响最大的理论家,是他奠定了文化研究的理论基础。他从“社会”方面来定义文化,引入了思考文化的三个新的方法。首先,文化被视为是对某种生活方式的描绘;其次,文化是表达某种意义和价值观念的;第三,文化分析的作用在于澄清某种文化中清晰和含蓄的意义及价值。他还主张以辩证的方法看待高雅文化与大众文化,主张少一些精英主义,要敬重一般民众的无文字传统。

无论是霍加特还是威廉斯,在延续以阿诺德为开端的文化主义传统的同时,都对之进行了改造和重构,从而使英国文化研究的着眼点投向了英

国战后的政治、经济、社会和文化变化。因此,不仅文化的意义有所扩展,被注入了强烈的政治色彩,而且对于文化的追求变成了一种社会和政治纲领及目标。

3. 伯明翰当代文化研究中心

1963年,当代文化研究中心(CCCS)在英国伯明翰大学宣告成立,这是文化研究史上最具有意义的事情,它不仅标志着文化研究的制度化和研究阵地大本营的确立,而且大致规定了文化研究的方向和特点,开创了大众文化和媒体研究的道路。

霍尔是 CCCS 中最有影响的理论家,他在《文化研究:两种范式》(1981)中对英国此前的文化研究特色作出了出色的概括。他认为,英国文化研究的发展可划分为两个范式:文化主义范式和结构主义范式。文化主义范式主要受威廉斯和汤普逊的影响,在理论和方法上以社会学、人类学和社会理论为基础,特别是借助芝加哥学派的民族志方法论来研究日常生活经验。文化主义将文化看做是产生于人的经验的整体的生活方式,因此强调文化的基础是人的经验和人的实践。从 60 年代中期开始,随着结构主义知识景观的呈现,文化主义主导范式被打破了,文化研究出现了结构主义范式,与文化主义范式形成了竞争。结构主义范式在理论和方法上受惠于语言学、文学批评和早期符号学,对其影响较大的人物有列维·斯特劳斯、阿尔都塞、索绪尔、罗兰·巴特、拉康和福柯。从文化观上讲,结构主义范式强调文化的结构和意识形态特征是人的实践的最终条件或决定因素,在对文化展开分析时大量围绕在对意识形态概念的阐释上。在结构主义的文化研究者看来,人并不是文化的创造者,而是社会意识形态之无意识的成品。霍尔指出,不管是文化主义还是结构主义,都对经济基础/上层建筑的二元模式提出了反对意见,同时,结构主义又是对文化主义的一种挑战,也是一种弥补。

4. 从阿尔都塞到葛兰西

阿尔都塞的意识形态理论和葛兰西的霸权理论被文化研究者作为极其重要的启迪性资源而先后得到发展。因为阿尔都塞结构主义的不足,后来有了所谓的“葛兰西转向”。关于阿尔都塞的意识形态理论和葛兰西的霸权理论前面已有介绍,这里只简单概括一下。

在阿尔都塞看来,意识形态并不是直露的而是隐藏的,因此需要采用结构主义来进行分析。这对英国文化研究颇有启示意义,但是将阿尔都塞

的观点用于文化研究,虽然摆脱了经济决定论,但又回到了“结构决定论”,因此不完全迎合英国文化研究的理论需要,于是伯明翰的思想家自然地转向葛兰西的霸权理论。就此而言,所谓“葛兰西转向”乃当代文化研究中心摆脱其理论困境或范式危机的一条出路。

葛兰西对于文化研究的最大影响在于他的“文化霸权”概念。所谓文化霸权,就是文化的意识形态领导权。在葛兰西看来,霸权是一种正在进行中的条件,在这种条件下,居支配地位的阶级不仅统治着社会而且凭着其在道德和精神方面的领导地位引导着这个社会。而在葛兰西以来的西方社会,这种霸权都是所谓的资本主义的霸权。霸权导致一个稳固的权力结构的形成,无论是领导阶级还是被压迫阶级,都在这个权力结构中建构自己的价值观、理想和目标,换言之,霸权结构具有也需要同化作用,从而使被压迫阶级对统治阶级产生自愿认同。因此,在这个结构里,本来可能冲突的多种利益集团可以共同相处。斗争当然依然存在,斗争的目的就是为争夺社会的并最终是政治的领导权(霸权)。但这种斗争不是采取剪除对方的形式,而是通过接纳对方,使对方自愿认同来维系的。因此权力结构体中必然包含有符合被支配者需要、愿望的东西。他的霸权理论为文化研究开辟了一个宽广的前景,使文化研究走出了文化主义与结构主义的范式之争,开始去建立一种摆脱还原主义和本质主义的理论。

第二节 文化研究的主要特征及研究领域

一、文化研究的政治性

文化研究对于意识形态分析的偏好,本身就是其政治性的一个重要体现。在文化研究者那里,他们把政治性分析渗透在文化研究的一切领域,无论是通俗文化还是大众传媒,都可以看做是政治的某种范本。

英国文化研究的代表人物约翰生说,文化研究有三个前提:“第一,文化研究与社会关系密切相关,尤其是与阶级关系和阶级构形、与性分化、与社会关系和种族的建构,以及与作为从属形式的年龄压迫的关系。第二,文化研究涉及权力问题,有助于促进个体和社会团体能力的非对称发展,使之限定和实现各自的需要。第三,鉴于前两个前提,文化既不是自治的

也不是外在的决定的领域,而是社会差异和社会斗争的场所”^①。从阶级、种族、性别到权力和社会斗争,这些界定清楚地表明了文化研究与生俱来的政治意味和指向。约翰·费斯克在《英国文化研究和电视》一文中亦指出,文化这个术语,当被用于短语“文化研究”之中时,既不是强调其美学意义也不是强调其人文意义,而是政治性的。

“阶级”、“种族”、“性别”是文化研究分析之中的三个核心范畴^②。其中“阶级”范畴又受到英国文化研究者特别的青睐。20世纪70年代末期,种族问题和性别问题逐渐被文化研究者所关注。不过,从阶级视角研究女性问题的倾向,在80年代以来逐渐从伯明翰中心消退,而更多地依靠人类学和心理学资料来进行性别研究。在性别问题受到关注的同时,种族问题亦走上伯明翰中心的工作平台,对白人中心主义、欧洲中心主义的反思、后殖民理论等民族、种族、国家的理论问题也逐渐进入了文化研究的领域。

二、大众文化研究

这是英美这两个文化研究重镇的一个中心主题。在后起的文化研究者眼里,已经没有对大众文化的仇视和贬低,大众文化已经成为肯定的,并值得研究的对象。这是文化研究者对于大众文化的基本态度,与利维斯主义亦是与德国法兰克福派对大众文化的态度截然相反的。对于法兰克福派,大众文化和复制大众文化的文化工业是资本主义的同谋,是启蒙理性之现代性许诺的幻灭,是社会批判功能的整体性滑落,亦是美学和文学的滑铁卢。而文化研究对于大众文化和广播、电影、电视、广告、报纸、音像制品,甚至新兴的因特网等媒体展开了全方位的研究,基本上从法兰克福派的批判立场转变为中立的阐释立场。我们认为,这是当今文化研究(不仅仅指英美研究者)在大众文化研究领域所表现出来的一个基本特色。这方面,霍尔的观点最有代表性。在霍尔看来,一个辩证的关于“大众文化”的定义应该表明“大众”和“属于大众”两个含义。大众文化主要的焦点是文化间的关系以及霸权问题,光是说出大众文化中“大众”的含义,则无法交代大众文化中文化权力斗争的过程,从某种程度上来说,“属于大众”是大

① 约翰生:《究竟什么是文化研究》,罗钢、刘象愚编《文化研究读本》,中国社科出版社2000年,第5页。

② 罗钢、刘象愚编《文化研究读本·前言》,中国社科出版社2000年,第21-32页。

众文化这个含义中更主要的部分。霍尔结合葛兰西霸权理论,借助“谈判”(商讨)概念,来阐明大众文化与统治阶级霸权的关系,认为大众文化不再仅仅是被动地受统治阶级及其意识形态愚弄的对象,而是从属阶级对于政治和经济统治主动地予以回应和抵抗。那么,大众文化即是这种“谈判”所产生的混合体,它是抵抗与融合之间的一种不断变化的力量平衡。这种谈判是无形的,但是表现为一种矛盾、竞争、协调的过程。

大众文化被“扶正”,得力于后现代消费社会的出现,因此,它的命运反映了现代性向后现代性转迁的社会的和思想的进程,体现了主张差异、多元和抹平界限的后现代思潮的一个面相。

在大众文化的具体研究领域,理论家们的批评实践丰富多样,显示了文化研究的大文化视野,他们主要研究以大众传播媒介及其文化生产为对象,将主要目光集注于从电视肥皂剧、广告、流行歌曲到酒吧的风格、玩具设计、时装表演等,使这些不登大雅之堂的科目统统进入了批评家的视域。但正是这种抗拒精英的方式,使文化研究走上了无所不包的范围,他们不仅将主流文化所排斥的种种边缘文化和亚文化纳入视野,也把触角伸向性别问题、同性恋问题、种族问题、移民问题、身份问题等等。在我们看来,这不是传统知识分子意识的消隐,或许是所谓后现代知识人在以另一种方式回归知识者一贯的雄心。

三、全球化与文化帝国主义

随着全球化的到来,文化身份问题引起了文化研究者的普遍关注。文化自主、文化殖民、文化霸权等等问题不仅是一个理论问题,亦是一个现实中的实际问题。在关于全球化和文化之间的关系的探讨上,英国诺丁汉特伦特大学英语和媒体系讲师约翰·汤林森是比较有影响的一个,《文化帝国主义》(1991)是他著名的代表作。“文化帝国主义”是出现于20世纪60年代而重现于90年代的一个激进的社会批判术语。汤林森对这个概念和媒介帝国主义进行了系统的理论分析,指出分析“文化帝国主义”必须从它与媒介帝国主义、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四个方面的关系入手来综合对待:(1)媒介帝国主义;(2)民族性话语;(3)批判全球资本主义话语;(4)现代性批判话语。汤林森从根本上认为文化帝国主义的提法是一个假问题,文化殖民的现象曾经没有发生,将来亦不会发生,文化帝国主义只不过是一个理论的幻影罢了。汤林森作

出这样一个判断,其理由是用一个美妙的“全球化”来置换为人所反感的“文化帝国主义”。但是,无论是在现实中还是在汤林森的解释、论说中,我们似乎都还找不到相信全球化如汤林森描绘的那般美好的理由,因此,我们似乎也还看不到全球化这幅令人向往的图景。与其把汤林森的全球化理论视为一种论证,不如当作一种理论的预设,而且可能仅仅是理论的预设。

文化研究虽然取得了重大成就,产生了巨大影响,但是,当它从边缘挣扎出来,一旦扶正成为正统,也就开始面临被颠覆的命运。文化研究一开始就是跨学科的,后来涵盖面越来越广,从古老的传统学科到新近的政治运动几乎无所不包。由于没有明确的领域及学科界限,其优势逐渐转为劣势。另外,根据最新的材料,文化研究和批评理论实际上在西方已经衰落。特里·伊格尔顿 2003 年 9 月出版的新著《理论之后》对文化研究理论作了全面的论述和深刻的批评。伊格尔顿在该书一开始就明确说道:“文化理论的黄金时代已成为一个遥远的过去”,创建这些理论的先行者已经先后过世,而当下的文化理论,“性感的话题就是性。在广阔的学术层面上,对法国哲学的兴趣已经让位于对法式接吻的迷恋。在某些文化圈内,自慰的政治性远远超过了中东问题的政治性。……在文化研究学者中,身体成了极其时髦的话题,不过,它通常是充满淫欲的身体,而不是食不果腹的身体。让人有强烈兴趣的是交媾的身体,而不是劳作的身体。言语温柔的中产阶级学生在图书馆里扎堆用功,研究诸如吸血鬼、剜眼、人形机器人和色情电影这样一些耸人听闻的题目”^①。字里行间,伊格尔顿对当下文化研究理论日渐丧失对资本主义批判能力的不满和嘲讽溢于言表。这个评价应该说是客观、公正的。

^① 转引自盛宁:《是起点还是终点——理论之后的启示》,载《社会科学报》2005 年 12 月 1 日第 5 版。

后 记

《现代西方美学二十讲》是应武汉出版社之约而写的。当初接受这一约请,主要是考虑到笔者长期以来一直从事西方美学史,特别是现当代西方美学的教学和研究,这方面的内容还是比较熟悉,也主编、出版了《现代西方美学史》、《西方美学通史》等著作,要编写并不难。但是,真的动起手来,倒也颇费踌躇。原因是:

第一,篇幅有限,三十几万字,要把一百多年来极为丰富复杂的西方美学既比较完整又比较准确、概括地叙述出来,相当困难。现在这一稿,概括、简要大概算做到了,但有的部分只能一笔带过,有的章节难免显得有些空疏。

第二,现代西方美学思潮纷繁、流派众多,且变化迅捷,前后期既有延续,又有重大变化,要放开全面写,写四十讲也可以,现在只写二十讲,该如何选择,才能把握全面?对此,我作了反复考虑,写成现在这个样子,但愿能够大致反映出现代西方美学发展的主流和基本态势。然而,我感到十分遗憾和抱歉的是,我没有写分析哲学美学这一讲。我们对分析美学的研究还不够深入,有些重要的思想还没有充分发掘,但短时间里要比较准确、深入地写出这一讲,恐怕有困难,希望以后有机会再补写。

第三,现代西方美学从20世纪初开始,时间跨度长达一个多世纪,大致可分为两个时期,20世纪60年代之前为前期,进入60年代以后为后期。笔者觉得,后期的更为重要。但后期的西方美学发展态势更为多样、庞杂,变化迅捷,而且一直要写到现在,许多问题学界尚无共识,不易准确把握。但考虑到要更加贴近西方美学发展的实际情况,所以还是对后期多花了一点功夫。但即便如此,很多内容还是不得不简略再简略,有的地方只能是提纲式的,可能使人读来不过瘾。

这里还要特别说明的是,这部书稿虽然署我的名,算我的著作,但实际

上我的几位学生帮了大忙、出了大力。首先是湖南师大的何林军副教授和西南大学的寇鹏程副教授,他们两位博士在繁忙的教学、科研工作之余,还根据我以前的讲课内容和相关著作加以整理、浓缩,分工改写出初稿来。这个初稿已经奠定了整本书的基础和框架,主要的任务已经完成。我的另外两位在读博士生刘阳和任华东,根据我的原则意见和具体方法对初稿作了一次大的压缩和调整。我又在此基础上进行了一次认真的修改,最后才拿出了现在这个定稿。此外,按照出版社的要求,我的硕士生栗永清帮我选了20多幅照片,并加了说明。我真的非常感激林军、鹏程、刘阳、华东、永清他们几位,他们为我付出了无私而辛勤的劳动。这本小书有他们的心血。在此,我谨向他们表示衷心的感谢。

同时,我还要感谢提出这个选题,并信任、委托我来做的武汉出版社的领导。

作 者

2005年12月严冬写于

上海美墅寓所