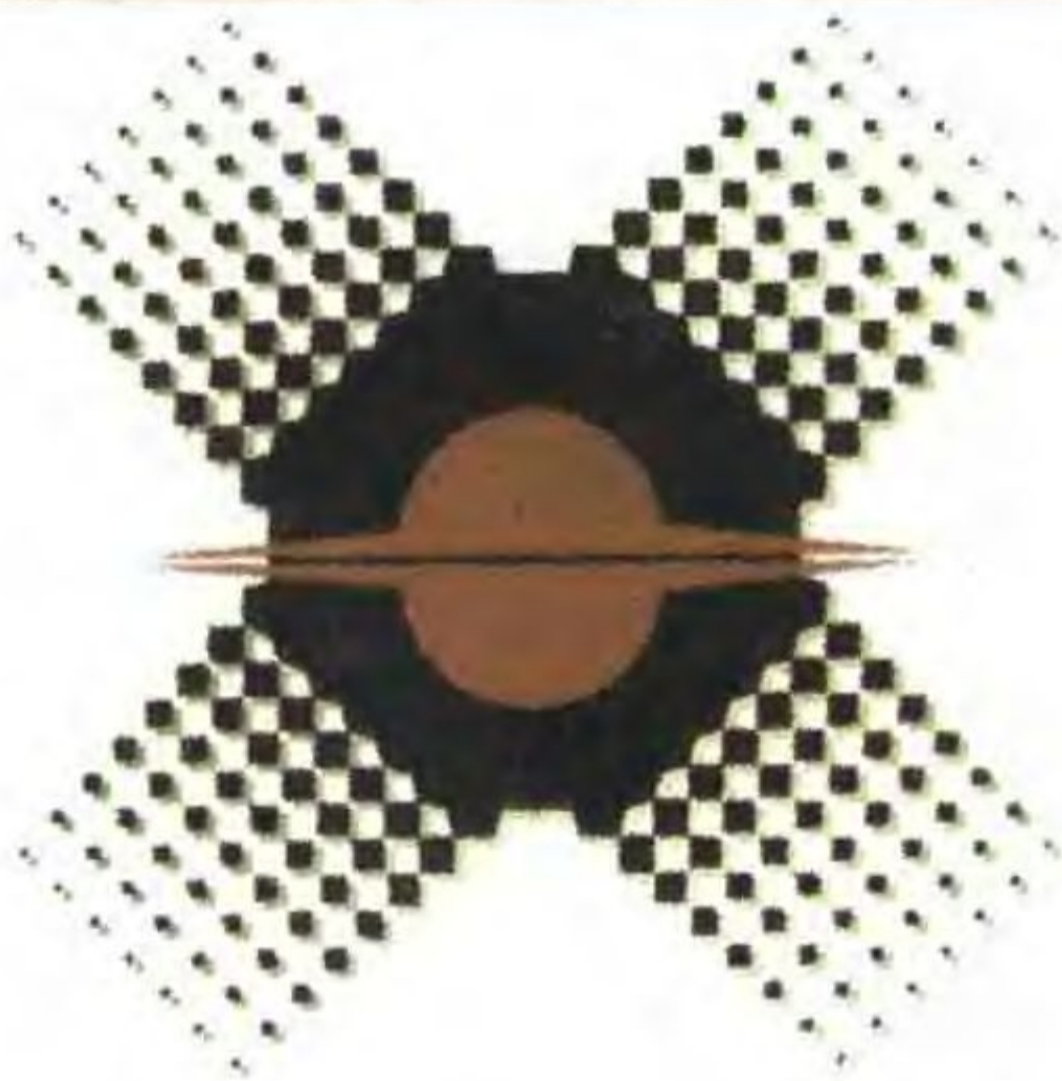


Radical Spearhead of Aesthetics

激进的美学锋芒

■ 福柯 哈贝马斯 布尔迪厄等 著 周宪 译 ■

本书为作者生前翻译之精选文，同时增补了20世纪西方文学和艺术等领域的重要理论和重要问题。所选文版涉及西方文学和艺术领域的重要学术文章，并论述了一些美学界关注的最新问题，以此福柯的思想界复杂的激进思路，并从中可于本籍。以明透在现代社会与后现代性、解构主义与后现代、文化研究、艺术理论等研究领域的重要问题。



20世纪西方学术思想译丛

中国人民大学出版社

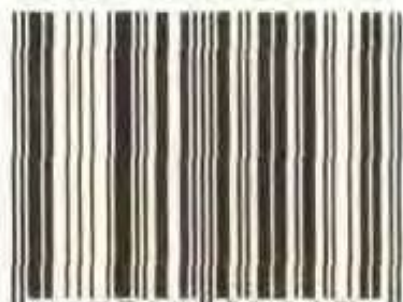


Radical Spearhead of Aesthetics

我认为我们存在于这样的时刻，世界正经历着像是由点线连接编织而成的网络版的生活，而非什么随着时间而发展的伟大生活。也许我们可以说，引发今天争论的某些意识形态冲突，就呈现在时间的忠实传人和空间的强悍居住者之间。

——福柯

ISBN 7-300-05007-7



9 787300 050072 >

ISBN 7-300-05007-7/J-56

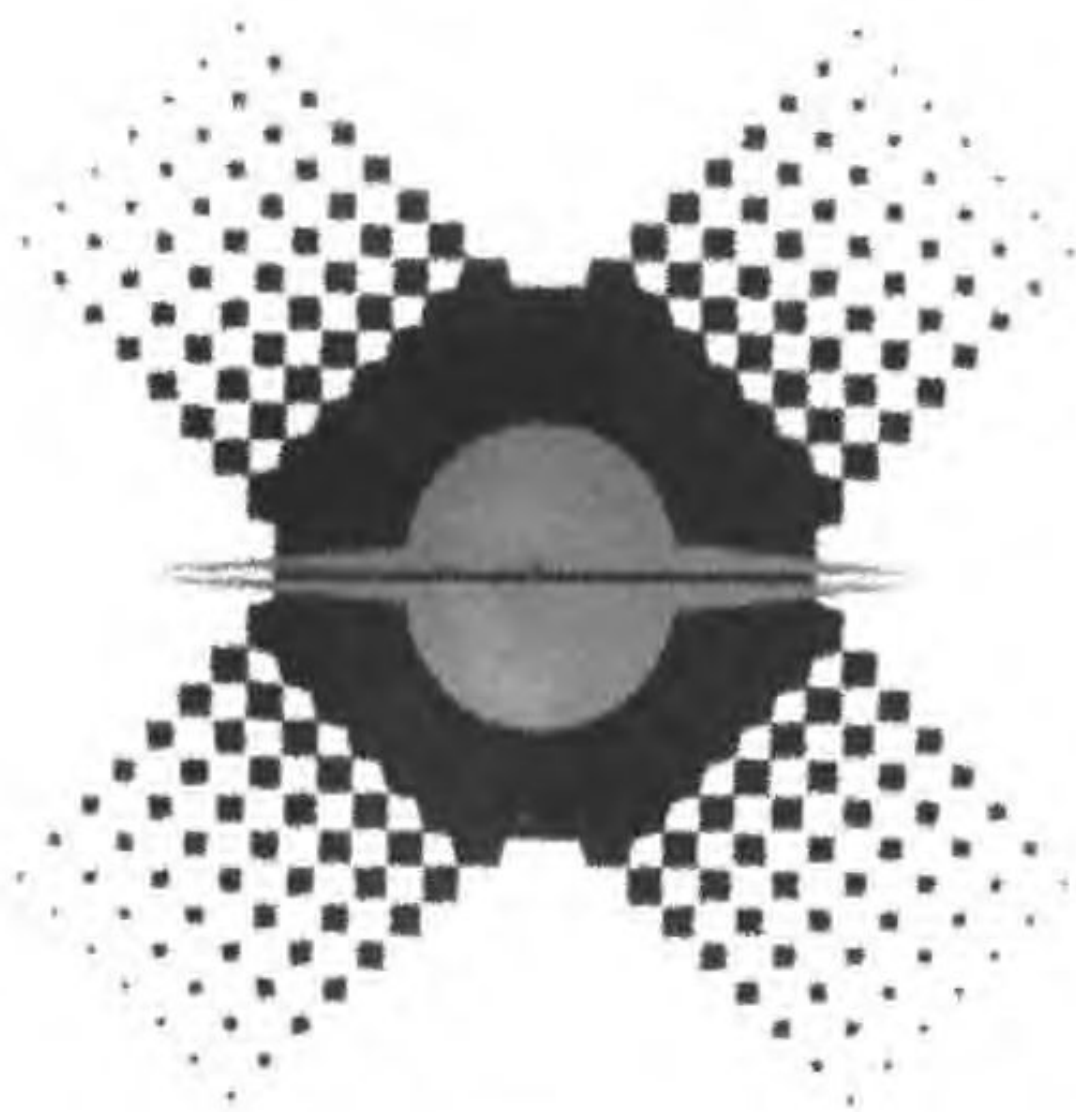
定价：25.80元

Radical Spearhead of Aesthetics

激进的美学锋芒

福柯 哈贝马斯 布尔迪厄等 著 周宪 译

20世纪西方学术思想译丛



 中国人民大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

激进的美学锋芒/[法]福柯等著;周宪译.
北京:中国人民大学出版社,2003
(朗朗书房·20世纪西方学术思想译丛)

ISBN 7-300-05007-7/J·56

I .激…
II .①福…②周…
III .艺术美学 - 研究
IV .J01

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 091540 号



20世纪西方学术思想译丛

激进的美学锋芒

福柯 哈贝马斯 布尔迪厄等 著
周宪 译

出版发行	中国人民大学出版社	
社 址	北京中关村大街 31 号	邮政编码 100080
电 话	010-62511242(总编室)	010-62511239(出版部)
	010-62515351(邮购部)	010-62514148(门市部)
网 址	http://www.crup.com.cn http://www.tirnet.com (人大教研网)	
经 销	新华书店	
印 刷	山东高唐印刷有限责任公司	
开 本	965 × 1270 毫米 1/32	版 次 2003 年 11 月第 1 版
印 张	13.625	印 次 2003 年 11 月第 1 次印刷
字 数	349 000	定 价 25.80 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

马克思说：“我们认识到只有 科学，那就是历史科学
而种种后现代主义对传统文化现象的激进解构
几乎是同仇敌忾地实践颠覆和共谋
这种以非历史的方式来解读过去的做法，
将使我们失去批判一切的基础，
从而对我们的历史丧失一种敏锐的理解。

前言

收集在这里的是我多年来翻译的一些文章。从时间上讲,最早的一篇是布斯的《小说的叙述类型》,算是一篇习作,译于1985年。最晚的一篇是布尔迪厄的《纯美学的历史起源》,最近刚刚完成。从内容上说,这些文章涉及社会和文化的诸多领域,大抵代表了译者的学术兴趣和理论视野。这些译文大多数曾发表于国内的学术刊物上,或收入一些文集中,也有些篇什是首次发表。从总体上说,译文约略可以分为两类,一类是涉及美学问题,一类是艺术心理学问题。根据这个状况,就分为两册:一册集中于美学和艺术问题,一册偏重于艺术心理学问题。

也许是某种习惯所致,每每读到令人击节的英文著述时,总有一种想把它翻译出来的冲动,只觉得它有趣,可为更多人共享。所以,我的翻译基本是兴之所至,缺乏系统性和预先规划。当然,也曾翻译过几本书,不过情形仍是如此。这么做也许不合翻译家的角色要求,但好处不少,尤其是自由灵活,涉猎广泛,不拘一格。这些译文说到底乃是研究兴趣的延伸,是研究之余的“副产品”。

在我看来,学者从事翻译,其实有百益而无一害。这话说得有点绝对,但绝对是我自己的体会。翻译与研究互动,于私有助于自己的研究,于公可传递新思想新观念。我以为,在今天学术高度制度化和专业化的条件下,翻译的重担越来越多地落到了专业工作者身上。那种恣肆纵横跨越边界的翻译大师行将消失,剩下的只是一些在专业领域里从事研究并从事翻译实践的学者。这很像福柯在谈到知识分子时说到的,“万能的”知识分子已不复存在,只有那些在具体领域里劳作的“专家型”知识分子。诚然,这个局面并不令人欢欣鼓舞,而是多少有点悲哀和无奈!但认清处境、调整研究策略,却不失为良策。

在美学卷中,译文按照四个“宏大叙事”的主题来安排。现代与后

现代是当代学界争论热烈的问题,诸篇什观点不一,讨论角度也迥然异趣;现代艺术与先锋派,涉及“极盛的现代主义(high modernism)”和先锋派问题,还包括各门艺术的具体实践,从小说到戏剧,从绘画到建筑;文化与文化研究看似有点大而无当,其实不然!从西方文化的反思批判,到文化研究的不同路径,再到东西方文化的影响等;史论与学派的主题,收集了不同理论和史学观念的文章,有艺术史,建筑史,也有文学阐释学,甚至有讨论计算机辅助艺术的文章。

在艺术心理学卷中,大致区分了五个层面。首先是艺术心理学的发展与现状,其次是以霍兰为代表的读者反映理论,再次是以阿恩海姆为代表的格式塔心理学,再其次集中在科学美学或经验美学问题上,最后是关于艺术创造的一些论述。附录收集了朗洛伊斯的一个曾引发争议的研究。这个集子涉及诸多概念,比如心理美学、审美心理学、格式塔心理学、科学美学(实验美学、经验美学)、创造心理学等等。最终以艺术心理学来冠名,是因为文章所讨论的问题大多集中于艺术创造过程、作品分析或欣赏者接受问题上。

在本书的编译过程中,得到不少人的帮助,尤其是周韵副教授,以及我的几位研究生——郑蔚莉、赵静蓉、艾秀梅、王有亮、殷蔓亭、周继武、吴迪等,在此谨向他们表示由衷的谢意。同时,我还要感谢中国人民大学出版社副总编辑呼延华先生,他对本书的出版给予了热心支持。

周宪

2003年盛夏于南京

目 录

前言	1
一、从现代到后现代	
文化战争：现代与后现代的论争	
[美]理查德·沃林	3
不同的空间	
[法]米歇尔·福柯	19
现代建筑与后现代建筑	
[德]尤尔根·哈贝马斯	29
纯美学的历史起源	
[法]皮埃尔·布尔迪厄	45
作为现代绝对的艺术	
[法]安德烈·马尔罗	61
文学体制与现代化	
[德]彼得·比格尔	70
海德格尔与后现代	
[美]理查德·沃林	85
关于后现代主义	
[美]弗雷德里克·詹明信	93
后现代主义艺术	
[美]约翰·T·波莱蒂	98

表演与后现代

[美]马文·卡尔森 115

二.现代主义与先锋派

艺术的非人化

[西]何塞·奥尔特加·伊·加塞特 135

无言的形象

[德]汉斯·格奥尔格·伽达默尔 144

先锋派对艺术自主性的否定

[德]彼得·比格尔 152

先锋派三论

[意]雷纳托·波吉奥利 159

先锋派与庸俗艺术

[美]克莱门特·格林伯格 189

现代主义绘画

[美]克莱门特·格林伯格 204

现代艺术的时空问题

[匈]拉兹洛·莫霍利-纳吉 211

分解:现代艺术的核心

[美]凯瑟琳·库赫 218

新建筑与包豪斯学派

[德]瓦尔特·格罗皮乌斯 223

现代小说的美学特征

[奥]弗兰茨·K·斯坦策尔 229

小说的叙述类型

[美]维恩·C.布斯 239

绘画与音乐

[美]多尔·阿什顿 257

戏剧观众及其对表演的解读

[美]马文·卡尔森 264

三、文化与文化研究

为何我不喜欢西方文明?

[英]阿诺德·汤因比 281

反文化的立场

[法]让·杜布费 287

当代文化研究:文学与社会研究的一种路径

[英]理查德·霍加特 293

商业社会中的雅俗文化

[美]罗伯特·N·威尔逊 308

在文化背景中研究艺术

[加]F.G.查尔默斯 320

视像,声音与狂热

[加]马歇尔·麦克卢汉 334

西方现代绘画与东方传统

[美]多尔·阿什顿 342

东西方与巴尔巴的戏剧人类学

[美]理查·谢克纳 359

四、史论与学派

艺术的历史性与艺术史

[意]朱里奥·卡罗·阿根 373

艺术批评的传统

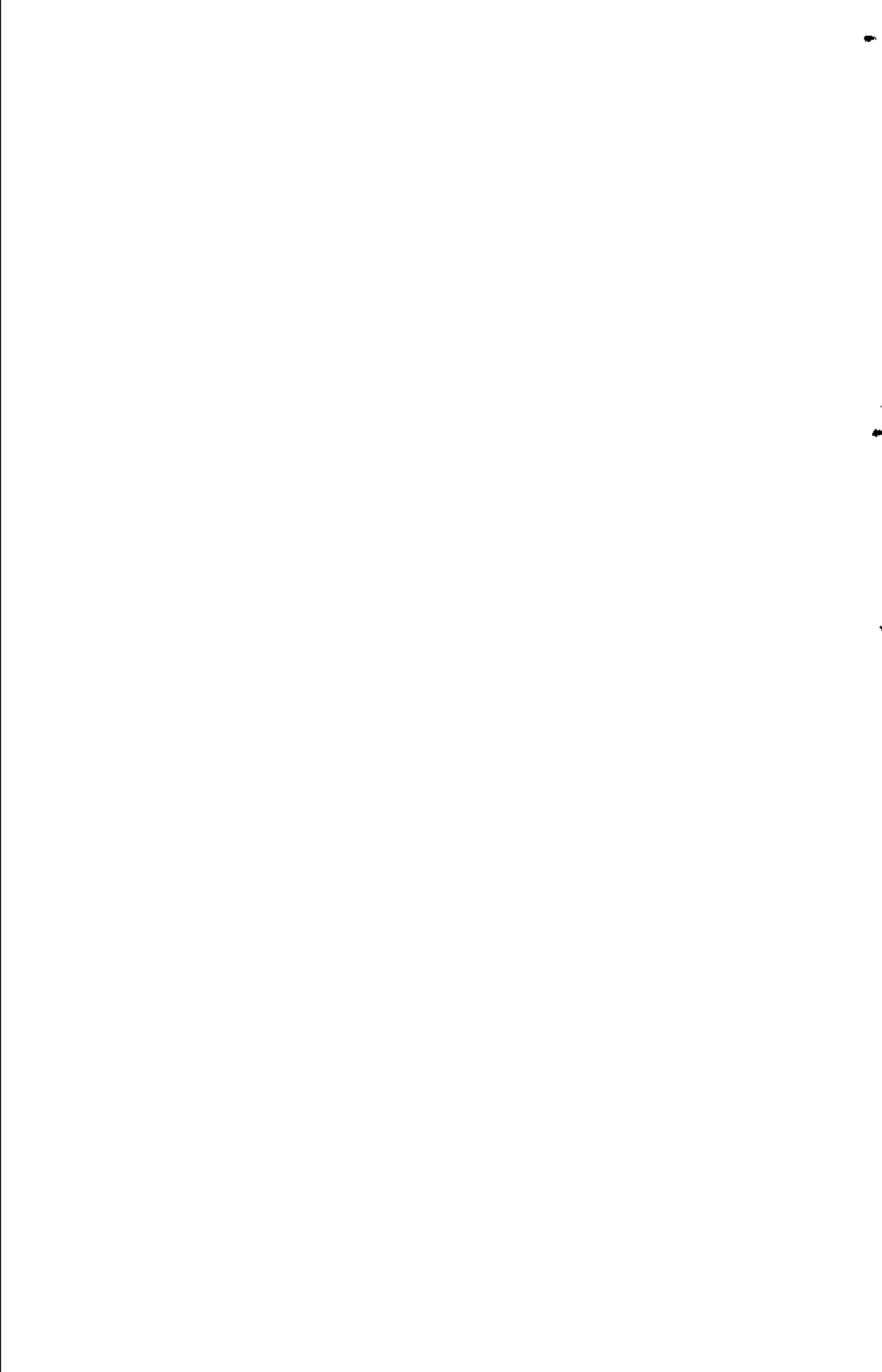
[英]米切尔·波德罗 383

佩夫斯纳的“历史主义”研究	
[英]大卫·瓦金特	392
艺术家的视觉	
[英]罗杰·弗莱	403
文学与阐释学	
[德]汉斯·罗伯特·姚斯	407
隐喻和转喻的两极	
[美]罗曼·雅柯布逊	417
程序美学与计算机辅助艺术	
[德]曼弗雷德·莫尔	422



从现代到后现代





文化战争：现代与后现代的论争

[美]理查德·沃林

理查德·沃林(Richard Wolin),纽约市立大学研究生中心思想史教授,主要研究领域是欧洲现代思想史,尤其是现代德国思想史。著有《存在的政治》(1990)、《文化批判的术语》(1992)、《本雅明:救赎的美学》(1994)、《海德格尔的弟子们》(2001)等。

—

当我们以现代性范式的含义说到艺术时,我们是指艺术家独立的自我表现的自由权利。我们现代人被假定是不证自明的,但实际上,它主要是近代几个世纪形成的成果。在这段时期中,艺术完全暗含在韦伯所说的传统权威的合法化之中——或者是以神话的形式(如荷马的《伊利亚特》),或者是以宗教的形式(如中世纪的基督教绘画),或是以国王的神授之权(如宫廷艺术)的形式。艺术在传统的 worldview 中的嵌入性被本雅明描述为艺术的“膜拜功能”。他认为,艺术的“展示价值”是和膜拜相对立的:当艺术开始在资产阶级公共领域的构成过程中扮演重要角色时,艺术在 18 世纪完全取得了这一世俗化的地位。

在《公共领域的结构变迁》中,哈贝马斯分析了作为产生后传统社会同一性的艺术所扮演的重要角色,这些同一性不再假定传统社会规范和价值未受怀疑的有效性。他特别分析了 18 世纪的书信体小说,

指出小说在为新兴的资产阶级主体经验的广泛传播(以及在同一性形成过程)中发挥了不可或缺的作用。哈贝马斯发现这些小说所宣扬的人文主义价值具有被裁截的特征——爱情、教育和自由的价值,这些价值仅仅限于心灵世界的隐秘领域——他认为这些价值本身是真正普遍的。然而,他完全用非犬儒主义的方式把18世纪的公共领域视为交流实践的理想模式,尽管事实是,一旦获胜的资产阶级面对其价值不得不扩展到超出其阶级利益的范围局面时,他们便转向保守,于是,公共领域最初的普遍承诺也就被放弃了。在哈贝马斯的说明中,资产阶级公共领域的最初承诺最终变成了幻想破灭的传说:在不断商业化的过程中,资产阶级公共领域的进步潜能也就丧失了,这种状况在晚期资本主义“文化产业”中达到了登峰造极的地步。在其令人可信地揭示了后传统或自主的艺术的交流潜能而言,哈贝马斯对古典的资产阶级公共领域的描述是切中肯綮的。然而,在19世纪,自主的艺术逐渐变得艰深晦涩时,这些交流能力也就随之降低了。“艰深晦涩”是资产阶级艺术自主化的必然结果,因为这种艺术已经分裂成“高雅”和“低俗”两个领域,自主艺术的对立面就是消遣,它退回到“膜拜”——娱乐和消遣。所以,在资产阶级时期,艺术经历了一个对立二分的过程。虽然所谓的高雅艺术仍坚持忠于审美自主性原则(本真的主体自我表现过程),但它是以前对普遍化的要求为代价而成功地坚守这一原则的,即这种普遍化也与娱乐艺术的低俗领域相关。

这两个领域之间所产生的严重的紧张关系说明了那种演变成为审美现代主义表征的动力。通俗文化不断的商品化,娱乐媒介巨大的增长,逼迫着自主的艺术经历了一系列的激进自我变化,以便和来自下而那种吞噬它的威胁抗争,进而坚持审美自主性原则。资产阶级文化的发展史逐渐变成了那些被抛弃的理想的传说。在文学中,这可以追踪到教育小说(如歌德的《威廉·迈斯特》),在这样的小说中,和现实保持和谐一致是不能破坏的;然后到幻灭小说(如司汤达的《红与黑》),在这些小说中,对教育小说的期望被令人不安地抛弃了;再到现代意识流小说(普鲁斯特,乔伊斯),在这种小说中,与经验世界的联系被认为是与精神相抵触的,这种联系也就被抛弃了,小说家被迫返回到他自己主体性的本原。由于这个过程导致了对“客观精神”的资产

阶级世界的逐渐放弃,导致了相应叙事结构的主观化(所谓第三人称单数的叙述激进地转向第一人称单数叙述),资产阶级文学公共领域所宣称的“可普遍化的经验”也就面临着危机。这种发展趋势随着文学现代主义的诞生而达到高潮,其显著特征就是越来越趋向于自我指涉性,趋向于文学能指的自主性(写作就是有关词语而非现实事物的活动),线性时间的断裂,对作品整一丰满的古典理想的抛弃。

近几年来,出现了一个有关文学现代主义历史分期的重要论争,它与彼得·比格尔(Peter Bürger)的《先锋派的理论》(1974)一书所提出的所谓先锋派有关。比格尔认为,所争论的问题实际上是在资产阶级自主艺术的价值领域内从量转向质。唯美的现代主义的基本特征之一就是任何传统事物的齐心协力的攻击——用兰波著名的说法就是“必须是绝对的现代”——这些猛烈的攻击给人的最终感觉是,它们尚未向资产阶级的“艺术体制”挑战,这种体制最初是在18世纪形成的。尽管采取了激进主义,但文学现代主义作品仍然是唯美主义的。然而,这对早期先锋派作品并非如此:未来主义、构成主义、达达主义以及最重要的超现实主义。因为先锋派对传统艺术作品的攻击,不如对攻击艺术品本身的理想更加明显。这就意味着自主的审美产品完全和日常生活实践的领域分离开来。于是,这种审美自主原则遭到了早期先锋派的质疑:亦即作为一个美的幻象领域的文化肯定性的理想,在这个领域中,可以稳妥地享有在日常生活或物质生活中被否定的价值。可以确信,资产阶级的唯美主义,亦即和19世纪中期那种为艺术而艺术的信条最常见地联系在一起的唯美主义,总是一种带有矛盾情感的现象。尽管它也许是肯定的,但它仍保留着某种无法消除的批判因素。其和谐的形象总是威胁性地揭示了单调贫乏的物质世界,在这个世界中,理想无容身之地。在比格尔看来,先锋派毫无道理地反对那无效的唯美主义的否定模式。在这种矛盾的反抗中,先锋派采用了把艺术重新整合进生活实践的策略,艺术那美的幻觉应被转换成现实生活领域。在这个意义上说,先锋派不再生产艺术作品,而是生产“刺激”。

对比格尔的这种区分模式做一些批判性的评述是合适的。毫无疑问,把文学现代主义和20世纪的先锋派区分开来是有益的——这

在英美批评中尤为重要,因为这两者常常被硬塞至现代主义的名目之下。先锋派发起了对传统审美一致性的攻击,而现代主义也同样反对这种审美一致性。显而易见,文学现代主义因其反对偶像崇拜和对传统限制的讨伐,仍忠实于资产阶级的唯美主义的主要支柱——最重要的是忠实于完成的艺术品是以自我为目的的原则。在这个意义上,现代主义与始于为艺术而艺术的唯美主义发展路线相一致。

然而,比格尔把先锋派定义为“在生活实际中对艺术的征服”,显然过于刻板了。他的解释对于俄国构成主义和意大利未来主义来说显得似是而非,这两种运动力图把艺术变成工业化和政治动员过程中的“斗士”。它们和现代化的历史规划之间的联系,导致了极力避免成为艺术品的产品的出现。同样情况在达达主义的现成物(如杜尚的《泉》)中有所表现。然而,一旦这种“使资产阶级惊异”的态度变成为一种审美的规划时,它的震惊效果也就随之丧失了。人们很快在美术馆、精心编排的展品目录以及现代艺术史的教学大纲中找到现成物的位置。

把艺术和生活实践融合起来的唯美规划是昙花一现的。正像阿多诺对布莱希特的“承诺”美学所做的评论一样:雇佣的艺术作品“仅仅是把自己拼命地同化成为它们所要避免的粗野的存在——其形式是如此短命,以至于从一开始它就属于不可避免地终结其中的讨论会”。在阿多诺看来,一旦整合艺术品的观念为了非审美的效果而放弃时,这种昙花一现就会出现。不过(这就是比格尔的分析走入迷途的地方),这却不是超现实主义的表征,比格尔无法承认以下情形,布列东关于需要“实践诗歌”的要求所受到的漫骂。在许多方面,超现实主义仍旧忠实于审美自主性的规划。到今天,超现实主义的作品仍具有一种典范性的地位。所以,在1929年,布列东极力想保留超现实主义的想像力的自主权,以反抗阿拉贡要把超现实主义置于共产主义运动的要求之中的意图。无论去看艾吕雅的诗,还是布列东的小说或达利的画,都在远离达达主义的被发现之物而起作用。达达主义派具有一种震惊效果,但在绝大多数情况下,这种效果在最初的接受行为之后便消失了。超现实主义的作品(它显然以自己的方式变成为“经典的”)是一些吁请解读的审美之谜。人们只要回忆一下,在一篇论述其

“超现实主义”的论文中，本雅明这个巴黎先锋派的预言家式的观察者，就曾担心这场运动将无法超越其“自主论”阶段，在这个阶段中，先锋运动将仍在浪漫主义艺术家的偏见控制下徘徊，因为它不可能使自己适应于“革命的建设性和教化的方面”！

超现实主义既和资产阶级唯美主义(为艺术而艺术)有联系，又与更加御用性的先锋派有关。为了在这种关系中准确地描述超现实主义，比格爾的理论框架就需要引入第三个术语：非审美化的自主性艺术(*de-aestheticized autonomous art*)。这个范畴提示我们，超现实主义的独特性在于，它一方面否定了为艺术而艺术的肯定特征的“韵味”，另一方面又拒不放弃审美自主性的现代要求。这种要求将确保它和其他兄弟先锋派潮流不同，超现实主义的真理内容将在接受中不会立即散失。因此，超现实主义必须被理解成对资产阶级的唯美主义的一种静态的美学攻击。当它拒不跨过审美自主性边界(超过这个边界，艺术也就蜕化为纯粹的物)时，便有意剥去自己那由于为艺术而艺术所产生的美的幻象与和谐的“韵味”。即使把自己的理论建立在本雅明的寓言理论基础之上的比格爾，最终也承认，超现实主义利用这种手段使自己有别于“韵味”(具有一种“韵味”)的艺术：为了提倡碎片式的艺术作品观念而抛弃整一丰满艺术品的唯美主义理想。换言之，超现实主义宁愿那种仍是作品的以及那种碎片式的艺术品，在这方面，从精神上和事实上看，它与现代主义的联系，要比与其直接的历史先驱达达主义更为密切。

到了20世纪50年代，这种早期先锋派进入了深刻的危机状态。它认为自己成为受害者的困境可做如下诊断：它变得过于依赖震惊、刺激、愤慨和决裂因素；然而，一旦这些技巧被模式化，它们也就变成新的艺术惯例。从本质上说，新颖性本身也就成为传统的了：成为新的美学经典，进而实现了资产阶级可以把自己最初的同人逐出宗门时渴望的尊严。一段时间以来，看到这种现象已不再是新奇的了——它变成为刻板的规范——(好比)那些公司总裁办公室里装饰性的抽象形象。最先注意到现代主义的这种“复兴”的学者之一是屈林(Lionel Trilling)，他不是纵容对现代主义者的挑战驯服，而是拒绝在大学的学术研讨中讲授现代主义。缓和先锋派的身份危机，是将其构成的核心

原则,即蒙太奇转变成广告工业标准的俗套。在一种迫使受众体认到其商品虚假的独一无二特性的尝试中,震惊效果演变为一种名牌产品。总而言之,这种历史的先锋派似乎面临着来自上下两个方面的规范化和过时威胁。正是由于这些原因,黑格尔当年引起争议的关于“艺术终结”的主题,再次成为热门话题。

当然,黑格尔做出了这个从新古典主义向浪漫主义转变的判决。对他来说,显而易见的是浪漫主义艺术那种明显的主观性和特异性,使得不朽的希腊古典主义永远成为过去的事物。然而,艺术仍然存在,尽管它陷入了当前的危机,但它会继续存在下去。于是,接踵而至的问题是:在与各种成为其继承者的后现代形式的关系中,先锋派的遗产具有何种地位呢?

二

也许,对于后现代现象来说,最基本的历史参照点是第二次世界大战以后,美国人对欧洲先锋派的接受。可以肯定,抽象表现主义绘画显然受到了战时流亡的超现实主义艺术家团体的影响,就“速度主义”或“行动绘画”的技巧而言,其方法看来是超现实主义自动写作技巧在视觉上的必然结果:抛弃了对有意识的组织结构的强调,对人物形象的摒弃在其中达到了登峰造极的地步,甚至连“表征”或“主题”的痕迹都消失了(这种倾向可以追溯到立体主义,对在二维的画面上努力造成三维性的内在幻觉的攻击)。对这些发展富有韵味的补充,是约翰·T·凯奇(John Cage)的偶然音乐,它体现出一种对作曲随意性的着迷。

纽约画派应完全归功于它历史上的先驱——超现实主义,这个画派被认为是从先锋派走向后现代主义途中的过渡阶段,它在每一个阵营都插了一脚。然而,使之有别于早期先锋派的只有一件事,那就是它并不关心艺术和日常生活之间的关系,这个关系曾是早先的先锋派运动的核心问题。这种拒绝质疑艺术和日常生活关系的立场表明,它和超现实主义绘画更明显的唯美主义特质有某种亲近性。抽象表现

主义和政治以及日常生活的疏远,有其冷战年代单面性的社会学起源。

经由速度主义绘画和偶然音乐,拒绝了艺术家的形式创造力之后,抽象表现主义发动了对天才的浪漫美学先锋式的攻击,这种攻击达到了极致。基于这个原因,它处于一种“主体性的衰落”之中(在法国新小说中也有非常明显的相似倾向),这种倾向日益肯定后现代感性的特征。

然而,直到20世纪60年代,后现代主义现象才成为美国的文化景观。这里,视觉艺术始终处于前沿,处于纽约画派所推动运动的顶点。在这10年中,要和艺术时尚中万花筒式的变化齐头并进是不可能的:波普艺术、光效应艺术、观念艺术、躯体艺术、极少主义、偶发艺术等等。所有这些趋向都以一种对早期先锋派的怀旧方式(如劳申伯的新达达主义),或论战性地和抽象表现主义拒绝这么做相对立的方式,来质疑艺术和生活的关系。同时,那种现代主义艺术品的观众所要求的凝神专注式的观照也被最终突破了。对接受者几乎没有什么观念要求。实际上,这些作品所传达的效果常常是一种单纯的当下即时性。从本质上说,这类作品复现了达达主义的转瞬即逝特性,但缺乏震惊效果,这些都已经变得体制化和驯服化了。

人们也许可以更进一步说,把艺术重新整合进日常实际的先锋派的规划,已是不费吹灰之力。一旦物质生活本身经由审美陶醉的力量变化后,先锋派规划的目的就在于使文化和物质生活协调一致。相反,后现代主义常常显现出愉快适应的状态。早期先锋派对抗传统的资产阶级唯美主义所采取的激进的对立立场随之消失了。和谐宁静的精神取而代之,显示出艺术和现实的平安相处。所以,后现代主义的运作,看起来就好像是先锋派寻找的物质生活的变化已经实现似的。但实际上并非如此,事实上是自主的艺术不过是虚假的扬弃。艺术和实际生活新的联姻可以在波普艺术的主题选择中看到:在沃霍尔的丝网画中,日常生活的碎片比实际生活更明显地重新呈现、变形和礼赞,这与一场广告宣传战已没有区别(沃霍尔早年曾从事广告工作)。波普艺术回归形象性表明了后现代主义对世界新的适应性。后现代主义已宣布元叙事和第一哲学过时了,由此它将冒着丢弃观念资

源的危险,正是这些观念资源才具有洞察当前的危机,并使之失去神秘化的价值。

在其《艺术史社会学》中,阿诺德·豪瑟描述了波普艺术的这些退化倾向:

波普艺术否定了特定艺术品的自主性和内在性。罗伊·利希滕斯坦因在一件游泳衣上画的女孩像,与沃霍尔画的罐头相比,并不显现出更多的个体特征。其简单的明晰性和搭配方式的特性,以及明确的轮廓和单调性,或缺乏任何张力的刻板的图形和构图——总之,这些画中的一切都和一般意义上的艺术品的个性相对立,而指向这种特殊情况下的其可复制性……因此,波普绘画不仅在精神上和其他波普艺术形式一样是商业性的,而且还运用了商业媒介、海报、杂志插图和报纸广告的技巧。……它并不依赖于对实际物品所留下的印象,而是依赖于在商业广告媒介中公式化的呈现。……它不是由直接的复制构成的,而是由来自其他文本的引用构成的,这个文本已经展示了被转化为人造物的现实材料。我们可以在其中发现某种间接偏离原始材料的倾向,其惧怕与自然现实接触的征兆之多,一点也不亚于感知表现的现象,这些表现无法向我们展示自然的原初性和直接性。……波普绘画否定了资产阶级文明的机械化和标准化的特性,和达达主义一样坚定,但波普绘画并没有把这场艺术运动的政治焦点置于最前沿,而在一种面对系统的产物时坠入了一种总体性的虚无主义,所以波普绘画引起了怀疑。波普绘画将其所接纳的形式作为环境因素,在这种环境中,尽管我们不必沉醉于其中,但却必须接受它,因为舍此别无他物。

这里豪瑟把握了波普艺术作为后现代表征的三个关键因素:第一,抛弃了建构性的主体性,进而也就抛弃了作品的“个体性”(无限的可复制性);第二,向商品拜物教(商业主义)世界的妥协;第三,明确的政治—文化上的放弃(对于现存秩序来说,无替代方案,无超现实)。同时,接近大众文化,并转向消费性,这些作品散发出一种虚假的流行

主义气息,这就在暗示(高雅)艺术和生活之间的鸿沟完全是可以跨越的,审美的文化民主在此时此地已经实现。然而,在这些假象之下,却隐含了一个尚未明说的信条:消费社会的无足轻重应该是和艺术的无足轻重相对应的。

虽然后现代主义的最初影响可以明显地在视觉艺术领域里感受到,但这决不意味着其影响只限于视觉艺术。实际上,几乎不存在什么审美即时反应的崇拜尚未触及的艺术领域。人们不妨思考一下劳申伯的新达达主义雕塑,汤姆·沃尔夫“超然灵感”的“诗意沙拉”,“活生生的戏剧”,以及“新新闻主义”,威廉·波拉夫和唐纳德·巴特尔姆的小说,菲利普·格拉斯在音乐中对古典风格和波普风格的融合,以及迈克尔·格拉夫斯和菲利普·约翰逊非历史主义的建筑折衷主义。与豪瑟的精神相似,欧文·豪概括了后现代主义的反知识分子主义和反历史主义特征:

我们正面对一个文化的新阶段,在动机和本源上代表了一种摧毁现代主义血淋淋的遗产的强烈欲望。……这种新的感性对各种观念已经无兴趣,对复杂整一的文学结构也不感兴趣,这些是我们过去批评的关键术语。这种新的感性需要文学作品——尽管文学这个词也许是个糟糕的词——这种文学将是和太阳一样绝对,和性高潮一样无可争议,和棒棒糖一样可口。……这种感性并不赏识左派作家伦理上的焦虑,正是这些左翼作家深受失败之苦并从不接受确定性的安抚。它也讨厌托马斯·曼给予我们的对反讽的赞美,讨厌卡夫卡所引导我们陷入的幻景,讨厌乔伊斯留给我们的日常恐惧和优雅的遁辞。它藐视理性,对精神不感兴趣……它厌烦过去,因为过去是一个告密者。

对经典现代主义的后现代主义式的贬低,已导致对大众文化相应的“评估干预”,特别是在那些想摆脱现代主义的精英主义的左翼批评家们中。或许是受到斯图尔特·霍尔以及伯明翰学派文化研究方法的感召,出现了这样一种立场,它有意拒绝在《启蒙的辩证法》中法兰克福学派对“文化产业”开拓性的批评。这种文化研究不再强调从众文

化可以单方面地蒙骗愚昧大众的单向过程,而是探索接受过程中文化意义构成和变化的方式。据说,文化产业的影像和意义在接受过程中被重新据为己有,甚至被完全改变了。所以,在《不关心》一书中,安德鲁·罗斯提出了他所谓“通俗文化”的谨慎“辩证”解读(在这些人中这是一个热门的概念):“简言之,我们不能把任何政治表达的纯粹性归诸通俗文化,虽然我们可以确定它所表达的观念和欲望,这些观念和欲望傍依那些显然是同谋的观念和欲望,相对来说是和官方文化对立的。”尽管罗斯力图进一步发展这种观念,但他却无法回答以下问题:当通俗文化变成官方文化时会发生什么?在一切传统文化否定性主张(诸如现代主义和先锋派所提出的)衰落之前,当好莱坞式的轰动形象、MTV 和 CNN 的影像采取一种“超现实”(hyper-reality)的形态时,会发生什么?

在《特殊的文化》中,吉姆·科林斯列举了许多 20 世纪 70 年代到 80 年代的文化景观——《得克萨斯的连环大屠杀》、《无法无天的乔西·威尔士》、《强盗警察》以及女王 MTV 录像和《疯狂电台》——他认为,这些文化现象实际上就包含了法兰克福学派当年提出的对单面社会的批判。科林斯论辩说,那些来自公司、政府和军队的精英们行政事务上的共谋,事实上已经成为这些录像和电影矛盾攻击的对象。从描述的观点来看,这种看法也是合乎实际的,人们也许会转向这样的观点:文化产业的吸引和吸收力如此强大,以至于这些力量现在足以吸纳对它们进行的批判的先见和手段。文化产业——显然已不再是霍克海默和阿多诺在 20 世纪 40 年代和 50 年代所描绘的那样独石一块——在“后反文化时期”和“后水门时期”,也可以揭示公众舆论变化的风向。与此相对应(伴随着不重要的和不确定的公众影响),对文化产业的政治—经济基础的批判已成为一个热门话题。但它的冲击和效果只限于一个代用品或虚假的公共领域,而不是有意义的民主化。更进一步,如果人们更加仔细地审视科林斯所推崇的这些影片(如《强盗警察》或克林特·伊斯特伍德的走红的连续剧《肮脏的哈里》)中的管理精英的罪责,便不难发现,对大众社会的这些批判已不再是滥用“进步的”想像力,这种批判是以一种粗俗的个人主义的非常传统和怀旧的美式观念来表达的。所以,这些影片助长了一种对美国价值的早期

简单秩序的回归,它游离于政治活动或种族冲突的要求之外,与它所控诉的产业—政治交易相比,这种价值秩序并非没有问题,而且也未必更多地指向解放的政治目标。

对通俗文化的这种新的“评估干预”显然来源于一种正确的观念,即自从法兰克福学派率先进行批判以来,文化的社会情境已经历了许多质的变化。自20世纪60年代以来,现代工业社会不再对应于批判理论的第一代人物所提出的“单面的”或“总体上管理的社会”。法兰克福学派的“理性终结”的诊断,由于和反文化及新左派有关的激进抗议运动而失败了。这里,具有反讽意味的是,这正是阿多诺和马尔库塞所做的批判,他们宣称决不从当代历史的困境中退却,这点燃了那一时期如此之多的政治激进派的想像力。

冷战时期的资本主义,处于一个几乎令人窒息的服从主义时期(除了偶尔激进派的喧闹),处于一种文化适应时期。从这个角度来看,20世纪70年代的政治骚乱(反战运动和女权主义)、社会骚乱(民权运动)和文化骚乱(反文化)似乎是不可想像的。20世纪60年代的社会运动在许多建设性的方面向社会系统的政治—文化霸权挑战。这些遗产是不可能被还原为系统稳定化的“反馈回路”状态的,但它却构成了当代政治话语的分水岭。尽管在20世纪80年代有某种重新激活传统保守主义价值(冷战政治、宗教原教旨主义、供应学派经济学、文化从众主义的现代主义)的共同努力,但要消除或抵抗这种影响是不可能的。这种有益的犬儒主义激励了传统的官僚党派政治和帝国主义的外交政策,对多元文化和增长的环境极限的新的强调——这一切都是这一遗产重要的和不可或缺的组成部分。

同时,人们必须注意,不能过高地估计已经取得的这些进步,必须客观地评价它的弱点。在文化领域,平衡显得特别不稳定。显而易见,伴随着反文化和学生运动而出现的对立公共领域的小小突破,允许表达各种终极社会关切(比如对传统性别角色的挑战等),这些表达导致了那些正在衰落的文化禁忌的消解。然而,在许多方面,其结果是具有民主限制本质的虚假的文化民主的扩散。我们已经亲眼目睹了表面上文化差异的胜利,而由文化领域所虚构的价值在物质生活领域中的真正实现则尚未到来。在相当程度上,追求文化他性或多元价

值已经被体制化了(音乐产业体现了这种现象的神圣化),向我们提供了解放的无所不在的幻象(“我们的文化是什么都可以的文化”),为的是更有效地否定它的实现。

这一切都暗示,在目前的语境中,人们不应该认为法兰克福学派对大众文化的批判是不恰当的。文化产业所宣传的这个新神话属于无拘无束的多元论:单面社会的禁忌已被废除了,对它来说,不存在什么过于伤风败俗的主题。显然,具有如此程度的文化宽容的社会,不会是极权性的或操纵性的。那么,大众文化是那变化着的时尚万花筒吗?是本雅明在和消费社会来临的联系中所描述的在新奇借口下同样东西的重复吗?或者说,它发展到如此地步,正像通俗文化的狂热崇拜者所认为的,我们只要流入隐藏在外表之下的乌托邦希望的血管之中?

今天,人们不再认同阿多诺的说法,即一切来自大众文化的东西都是内在地落后的和“肯定的”(虽然阿多诺晚年也开始抛弃这个结论)。在电影、文学和流行音乐领域的文化从众倾向的广阔范围内,的确存在着变化和论争的重要因素,这些因素超越了文化产业产品通常的重复——强迫性和标准化。同时,最近20年中,主导倾向是吸纳了反文化的对立冲动。其争论性的要求绝大多数已经被转化为自恋的中产阶级“生活方式”的别致文化风格;其价值仅仅变成为某种对消费社会有利的东西而已,在这个社会中,职业成功的目标和关心家庭的个人主义目标,已经战胜了更加带有参与性的公众文化目标。所以,反文化对衰落的传统价值攻击的长期的历史后果,已进入一个相对稳定的时期,在这一时期,文化激进主义的符号学完全不受压制,它很大程度上已经被纳入了那个曾努力要推翻的价值体系,进而导致了一种缺乏本质的民主化的表象——一种伪文化的多元主义。相反,新左派最初所要求的那种物质生活的真正转变已无法实现。这些倾向的纯粹结果乃是文化与物质生活之间以前的敌对关系的虚假扬弃——或和解,被文化保守主义者数十年来所诽谤的“对抗文化”实际上已偃旗息鼓了。

如果这些推测是可靠的,那么,这就表明了一种对流行时尚无害的怀疑论,这种时尚关心的是大众文化潜在的解放特征。但这绝不是

新品牌的时髦。在 20 世纪 60 年代早期,莱利·菲德勒就在诸如《跨越边界——填平鸿沟》和《新变种》的论文中,敲响了经典的现代主义的丧钟,并夸耀了到那时为止一直被忽略的大众文化样式(如“B”类影片、科幻小说、侦探小说等)。后来,《通俗文化杂志》应运而生,它要求我们像批评家曾对待高雅文化作品一样,严肃地对待消费者文化的现象。这些产品确实应该严肃地对待,但并不完全是为了这个杂志的撰稿者经常暗示的那些冠冕堂皇的理由。甚至一些以前忠诚于批判理论的批评家,比如杰姆逊,把文化工业的产品提升到和现代主义作品一样具有乌托邦潜能的程度。对杰姆逊来说,大众文化不能只作为一种空洞无物的娱乐或“仅仅是”虚假意识来把握,确切地说,应把它作为对社会的和政治的焦虑及幻想具有某种转变功能的事物来把握,为了被“控制”或“压制”,这些焦虑和幻想必须在大众文化文本中有某种有效的呈现。他的结论是,大众文化含有一种“乌托邦或超越潜能——即使是大众文化最低级的类型,也在或隐或现地含有某种对社会秩序的否定和批判,虽然作为一种产品和商品,大众文化正是从这样的社会秩序中产生出来的”。

然而,当通俗文化的提倡者倾向于把通俗文化视为自发异议和拒绝的宝库时,他们已无法确定通俗文化所引起的态度变化是否仍保持着公共价值或批判价值。在《理解通俗文化》一书中,约翰·费斯克专辟一章讨论了少女们通过观看麦当娜的音乐录像而获得的“授权”感。无论这种说法有何长处,人们都必须严肃地质疑麦当娜模仿者式的无性繁殖欲望的扩散,它是否会比消费文化身份中所包含的无性繁殖欲望更坚定地促进“授权”这个概念所表达的批判性的个体化类型。更进一步,其他研究也表明,大众文化所导致的态度变化往往是非常短暂的。常常是这样的情况,媒介保存着某种信息;受众并不十分关心所看到的内容;相反,追求逃避、消遣和休闲。从这一意义上讲,文化产业在最恒常和最明显的特征方面并没有发生变化:它继续朝某种受管制的文化享乐主义价值观发展。消费和休闲的导向就是绝大多数文化工业产品背后的工业驱动的精神和心灵。

以无可奈何的心情面对无所不在的文化物化,只能让人感到是一种无意义的解答。大众的“焦虑”和“幻想”,在杰姆逊看来,即文化工

业可以引导和扭曲这些焦虑和幻想,不能在一种粗俗原始状态中加以赞扬。它们不过是预先存在的社会化机制的一系列后果而已。把它们视为“乌托邦密码”则完全是一种误导:草率的解码,即未社会化的欲望,在政治上是靠不住的。这种规划是对大众直接的自发性的传统社会主义信念的怀旧,然而,即使是布莱希特也意识到,只有通过“间离”和“中断”这样的先锋派的技巧,才能打破已经标准化了的感知方式,叙事剧的说教也才能传达出来。

后现代文化具有许多矛盾之处,甚至沃霍尔的美国消费主义和名人图像也充满了反讽:这些图像就像是明镜高悬,照出了我们的文化自恋倾向和过剩,使我们认识到自己的弱点,但同时断定我们没有弱点。因此,像多数批评家所发现的那样,种种后现代主义几乎是同仇敌忾地实践颠覆和共谋。

不过,确有不少批评家把这种共谋因素视为主导倾向。海尔·弗斯特就哀叹后现代主义的非历史主义。马克思曾经说过:“我们认识到只有一种科学,那就是历史科学。”弗斯特担心,一旦以一种非历史的方式来解读过去,一旦把文化现象激进地加以解构,我们也就失去了批判的基础,而这个基础总是依赖于一种敏锐的历史理解:

在后现代主义艺术和建筑中,拼贴(pastiche)的运用不仅把风格和特定的语境剥离开来,而且把风格和历史感分离开来:通过剥去如此之多的典型特征,以一种局部仿像的形式来复制各种风格。在这个意义上,“历史”显然也就受到物化、打碎和伪造——“历史”既被打破又被耗尽(不仅是胜利者的历史,而且是现代主义在其中被删除的历史)。结果是一种历史代用物,这种代用物既是标准的又是精神分裂症的。最终,较之于其过去意识形态上的对手,这样的后现代主义对其意识形态方面的老对手现代主义的替代更缺乏辩证性,因而采取了一种具有前现代主义和反现代主义因素的通俗战线形式。

即使是杰姆逊对作为大众文化的后现代主义的最初热情,也经历了一个根本的转变。在一篇广为引用的论文中,他(某种程度上肯定

地)争辩说,后现代主义是适合于晚期资本主义的文化形式。他对后现代主义文化“无深度性”的发现是非常敏锐的:它有意避免极盛现代主义(highmodernism)的复杂性和张力,而偏爱轻浮的借用或拼贴。一旦反讽确定为一种教义时,严肃地从事文化批判或社会论争的核心要点是什么呢?难道这样的严肃性仅仅构成对审美深邃性的过时现代主义崇拜的倒退吗?杰姆逊的这篇论文有一个对不同艺术模式的典范艺术作品之间的比较,这个比较的重点之一是凡·高的《农鞋》(现代主义)和沃霍尔的《钻石灰尘鞋》(后现代主义)。和凡·高所描绘的那种吁请解释学译解(比如海德格尔在《艺术作品的本原》中所做的有名论述)的形象相对立,沃霍尔作品中的鞋子完全是死板的,这种形象有意拒绝做出深度心理学的解释或历史批评的一切努力:

沃霍尔的《钻石灰尘鞋》显然不再以任何凡·高《农鞋》式的直接性向我们讲述。实际上,我想说的是,它事实上根本没有向我们讲述什么。当观众在美术馆走廊的拐角处面对着这幅挨着其他朦胧不清的自然物像的作品时,可以说这幅绘画并没有为观众留有哪怕是最限度的位置。就内容而言,无论从弗洛伊德意义上说还是从马克思主义意义上说,我们面对的不过是显而易见的崇拜。……这里,我们有一些任意选择的死的物品,它们就像许多萝卜一起聚集在画布上,如同奥斯维辛集中营留下的一堆鞋子,或是一个歌舞厅无法理解的悲剧性大火后的残留物一样完全失去了早期生活世界。所以,在沃霍尔的画中,是无法完成这种解释行为的,也无法复原成这些残只碎片,把这个歌舞厅整个较大的活生生的背景……

这里有待讨论的是一个“万花筒式的社会”中生活无以复加的商品化(就像古埃·德伯所说——“在以生产的现代状况为主宰的社会中,一切生活宣称它本身是万花筒一样的景观的无穷积累”),是一个社会的胜利,在这个社会中,形象取代了事物本身;物化已经达到了“完美的”地步。所有这些发展引起了强有力的批判。通过否定(现代主义)解释的死板性的深度,以表面现象和仿像来决定内容,后现代主

义最终大肆赞美这些发展。后现代主义追随尼采,否定了本质和现象之间的辩证张力,宣称“现象就是一切”,正像杰姆逊所指出的:

安迪·沃霍尔的作品实际上是围绕着商品化的,他那可口可乐瓶或坎贝尔罐头一类的巨型广告形象,显然突出了一种转向晚期资本的商品拜物教,这些形象应具有强有力的和批判的政治陈述。如果不是那样,人们肯定想知道这是为什么,人们开始严肃地怀疑在晚期资本的后现代时期政治的或批判的艺术的可能性。

后现代主义艺术的零度美学导致了情感的完全丧失,它形成了一个表面的审美世界,这一审美世界有助于对情感净化激烈的后弗洛伊德主义的取消做法。而现代主义的标记之一(在这方面,杰姆逊曾恰当地提到过蒙克的《呐喊》)涉及艺术异化的主题——亦即艺术的升华和整个社会的平庸之间不可调和的对立,但后现代主义则消除了这种对立。在后现代的情感平面化的景观中,人们被剥夺了感受自身异化的能力。这就是万花筒式的景观社会的关键之处,在这样的社会中,到处都是顺应和协调那令人愉悦的形象。后现代主义文化,虽然具有超级犬儒主义和反讽的独特修辞,但它却毫不迟疑地和问心无愧地买进了这些形象。后现代主义将黑格尔永远颠倒了,它无休止地宣称“现象就是一切”。

不同的空间

[法]米歇尔·福柯

米歇尔·福柯(Michel Foucault, 1926 ~ 1984), 法国当代著名哲学家, 1970年起任法兰西学院思想史和思想体系教授。主要著作有:《疯狂与文明: 古典时代的疯狂史》(1961)、《词与物: 人类科学的考古学》(1966)、《知识考古学》(1969)、《规训与惩罚》(1975)等。他的这些著作对20世纪西方世界产生了重要影响。本文原是福柯在1967年5月14日在建筑研究所发表的一个演讲, 最初刊载于《建筑、运动、连续性杂志》第5卷(1984)。译自詹姆斯 D. 法比翁编:《福柯: 美学、方法与认识论》(纽约: 企鹅图书公司, 1988)。

诚如我们所知, 19世纪非常迷恋的是历史: 发展和停滞的主题, 危机和循环的主题, 过去的积聚, 人之死亡的过度重负、全球变冷的威胁等主题。热力学第二原理为19世纪提供了神话学的资源的本质核心。当今时代也许是一个空间的时代。我们都处在一个同时性的时代, 一个并列的时代, 一个远近的时代, 一个共存的时代, 一个散播的时代。我认为我们存在于这样的时刻: 世界正经历着像是由点线连接编织而成的网络版的生活, 而非什么随着时间而发展的伟大生活。也许我们可以说, 引发今天争论的某些意识形态冲突, 就呈现在时间的忠实传人和空间的强悍居住者之间。结构主义, 或者至少是在那个名称下聚集的思想流派, 就在分布于时间中的诸要素之间努力确立一系列的关系, 这些关系使得要素呈现为彼此并置、对立和隐含的样子。简言之, 使得诸要素显现为好像是某种结构。这实际上并不等于否定

时间,而是把握那种称之为时间和历史的方法。

然而,应该搞清的问题是,在我们的关注、我们的理论和我们的体系视野中呈现出来的空间并非是一种发明。在西方经验中,空间有其历史,人们一定会注意到时间与空间的这一无可避免的连接。如果粗略地追溯空间的历史,那么可以说,在中世纪,就存在着不同登记的场所所构成的空间总体:神圣的场所,世俗的场所,被保护的场所,以及与此相反的开放而未加防护的场所,市镇场所与乡村场所(这就说到了人们的真实生活);就宇宙学而言,还有与天国场所相对的超天国场所(supracelestial places),它们又与尘世场所相对,有摆放物品的场所,因为这些物品被粗暴地移位了;还有些事物可处在自然静止状态的场所。各种场所的完整层级系统、对立和相互关联,构成了宽泛地所说的中世纪空间——一个局部化的空间。

这种局部化的空间随着伽利略的出现而被打破了,因为伽利略研究所遭受的真正诋毁并不完全在于已经发现,或者确切地说是重新发现地球围着太阳旋转,而在于他的研究构成了一个无限的同时也是无限开放的空间,也就是说,这导致了中世纪空间的瓦解。一个物体所占据的场所不过是其运动过程中的一个点而已,就像一个物体的静止不过是其运动无穷地缓慢下来而已。换句话说,从伽利略开始,也就是从17世纪开始,延绵代替了局域化。

在我们今天,位所(emplacment)正在取代延绵,延绵本身已经取代了局域化。位所是通过点与点或要素与要素之间的邻近关系来确定的。用正规的术语来说,这些可以描述为系列、树状和格子。

此外,我们意识到在当代工程学中位所问题的重要性:信息的储存或机器记忆中计算部分结果的储存,带有随机输出的个别要素的循环(简单地说,诸如汽车或电话线路的声音高低),某个整体中做出标记的或分类的诸要素识别,这个整体要么是随便分布的,要么是依据一个单义分类系统来分类,或依照在多义分类系统来分类,等等。

更具体地说,对有些人来说,可以用人口统计学的术语来提出场所或位所问题;人的位所这一重要问题不只是弄清对这个世界上的人来说是否将有足够的空间(这个问题极其重要),而且要搞清如下问题,在人类各种要素中,何种邻近关系,何种类型的储存、循环、辨识和

分类系统将被优先保留在某种情境之中,以便获得某种结果。我们所处的时代,乃是一个空间以位所关系的形式呈现在我们面前的时代。

总之,我认为,今天人们焦虑不安地关注空间——这很重要,它毫无疑问地超过了对时间的关注。时间也许只显现为空间中延绵的诸要素间分布的诸多可能的游戏之一。

现在,尽管有各种投资技术,尽管有完整的知识网络使我们能够决定投资,或将空间形式化,但是,当代空间也许尚未被完全去圣化(desacralized)。无疑,不同于时间,空间在19世纪已经去圣化了。诚然,过去有过空间的某种理论性的去圣化(最初表现在伽利略的研究中),但是,我们也许尚未达到对空间的实际的去圣化。也许,我们的生活仍然受制于一定数量的对立,这些对立无法更改,体制和实践也不会去大胆改变它们——我们认为这些对立是理所当然的。比如说,私人空间与公共空间之间的对立,家庭空间与社会空间之间的对立,文化空间与实用空间之间的对立,闲暇活动空间与劳动空间之间的对立。所有这些对立,仍受到不言面喻的神圣化的控制。

加斯通·巴歇拉(Gaston Bachelard)的大量研究和现象学家的描述教导我们,我们并不是生活在一个均质而虚空的空间里,而是相反,我们是生活在充满了种种质的空间,也许还是幻想出没的空间。我们最初感知的空间,我们幻想的空间,我们激情的空间藏匿着本然的种种性质:它是一个轻盈的、灵妙的、透明的空间,或者说是一个微暗的、粗糙的、杂乱的空间。它是一个来自上天的空间,一个巅峰的空间,或相反,它是一个来自地下的空间,一个泥沼的空间,一个能够像是流水那样流动的空间,一个如同石头或水晶那样凝固坚实的空间。

然而,尽管这些分析对当代反思来说非常重要,但它们主要关注的是内在的空间。我现在想说的则是外在空间。

我们生活在空间之中,由此我们自身得到了伸展。我们的生命实际上消逝于其中的空间,我们的时间和历史发生于其中的空间,吞噬和磨平我们的空间,也是一个自在的异质空间。换言之,我们并不是生存于某种个体或事物也许置于其中的虚空之中,我们也不是生存于染上了闪光色彩的虚空之中。我们是生存于一种关系整体之中,这些关系决定了彼此不可还原和绝对不可重叠的位所。

当然,人们也可以尝试地描述这些不同的位所,寻找一系列可以规定特定位所的关系。比如,描述那些规定着的运送、街道、火车(火车是一组特殊的关系,因为它就是这样一种东西,人们穿越它,从一个点到另一点,然后它成为过往的东西);人们也可以通过一组使规定位所成为可能的关系,来描述由咖啡馆、电影院、海滩构成的路边站点;也可以通过他们的关系网络来描述那些歇息的场所,它们封闭或半封闭,由房子、房间、床等构成。然而,在这所有位所中使我感兴趣的是某些场所,它们具有连接其他所有位所的令人好奇的特性,但却是以这样一种方式,即它们把一系列关系悬搁、中立化或颠倒了,这些关系是通过上述场所来命名、反映或呈现的。这些空间与其他所有空间相联系,然而却与其他所有位所略有差异,这样的空间有两种主要类型。

第一种类型是乌托邦。乌托邦也就是非真实的位所。这些位所直接类似或颠倒地类似于社会的真实空间,它们是完美的社会,或者说是社会的颠倒,但是,不管怎么说,这些乌托邦本质上或基本上都是非现实的空间。

在任何文化中,在任何文明中,都存在着真实的场所和现实的场所,它们被设计成为社会的体制以及各种实际上实现了的乌托邦。在其中,某些真实的位所,在文化中可以发现所有其他真实位所,它们同时呈现出来,引起争议,甚至被颠倒过来,进而形成一些外在于所有场所的场所类型,尽管它们实际上是局部化的。因为它们全然不同于它们所意指或反映的各种位所,所以我将把这些位所称之为“异位”(heterotopias),与乌托邦相对立。我认为在乌托邦和这些全然不同的位所(这些异位)之间,必定有某种混杂的、居间的经验,它也许是一面镜子。镜子毕竟是一种乌托邦,因为它是一个非场所性的场所(a placeless place)。在镜子中,我在一个非真实的空间中看到我不在其中的我自己,这个非真实的空间实际上就在那个外表后面。我就在我并不在的那个地方,亦即某种让我看见的阴影,它使我在我所不在的那个地方看到了我自己——一个镜式乌托邦。但是,这也是一种异位,在那里,镜子真实地存在着,并具有某种反射我占据的地点的效果。由于镜子,我发现自己并不在的那个我所在的地方,因为我看到了自己就在那里。从停留在我身上的这一注视中,我回到了自身,并再次开始

将眼睛转向我自己,同时重组了我在那个地方的我自己。当我在镜子中看到我自己的那一刻,镜子使得我与我占据的空间(变得)真实,因为它关联着周围的整个空间;但它又完全不真实,因为不得不通过某种在那个地方的虚拟点来感知。在这个意义上说,镜子起到了一个异位的功能。

那么,如何来准确地描述异位呢?异位具有什么意义呢?人们也许会想到“科学”,我却不愿说到这个词,因为这个词现在牵涉的东西太多了。在特定社会中,科学是具有研究、分析、描述和“解读”对象的系统描述,就好比人们现在乐于陈说的那样,这些不同空间,这些别的场所,某种关于我们所生活的(既神秘又真实的)空间的争论。这种描述也许可以称之为“异质拓扑学”(heterotopology)。作为第一原理,我们提出世界上不存在没有建立异位的单一文化:那是每一个人类群体恒定不变的东西。但是,异位显然采取了极其多样的形态,也许人们并不会发现绝对普遍存在的异位的单一形态。不过,它们被区分为两种主要类型。

在所谓的原始社会中,有某种我称之为“危机异位”的异位形式,即是说,有一些特权性的或神圣的或禁忌的场所,它们服务于那些处在与其所生活的社会和人类背景相关的危机状态中的个体,诸如青春期的男女、排经期的妇女、劳动妇女、老人等等。

在我们的社会中,这些危机性的异位差不多消失了,尽管人们仍会发现少数残余。比如,在其19世纪形态或服兵役的形式中,私立中学对男生就扮演了这样的角色,男性最初的表现就必须出现在家庭之外的“其他地方”。对女孩子来说,直到20世纪中叶,一种存在着所谓的“蜜月旅行”传统,这是一个古老的主题。女孩子失去贞操这样的事情也不会发生在“任何地方”,所以火车、蜜月旅馆实际上正是这样的场所,这是一种没有地理坐标的异位。

但是,这些危机性异位正在消逝,我相信它正在被所谓的偏离(deviation)所取代:在这些偏离中的个体,就与中庸或所要求的常态的关系而言,其行为乃是偏离性的。这些就是休息的家居、精神病院,当然,也可能是监狱,我们还可以加上老人院,它们就处于危机性的异位和偏离性的异位之间的边界线上,因为年老毕竟是一种危机因而也是

一种偏离。不难发现,在我们的社会中,闲暇活动就是某种规章,游手好闲构成了某种偏离。

这种描述异位的第二个原理是,在其历史过程中,一个社会可以造就出存在并将继续存在的异位,并以不同的方式来运作。实际上,在社会中每一种异位都有某种精确的和特殊的运作,同样的异位会有—种或另—种运作,这依赖于它在其中发现了异位的文化之同步性。

这里我不妨举一个墓地的奇特异位的例子。墓地显然是一个有别于普通文化空间的场所,然而它也是一个与城市、社会或乡村的其他位所关联的空间,因为任何个体、任何家庭碰巧有亲戚就葬在某个墓地里。实际上,墓地一直存在于西方文化中,但它也经历了根本性的转变。到18世纪末时,墓地被置于一个城市的—心地带,紧挨着教堂。墓地中有完整的等级体制存在。有—个墓室,在那里尸体失去了个人的任何印迹;也有一些单个的坟墓,它们就在教堂里面;另外有些坟墓就在教堂的外面。这些坟墓分为两种:—种是刻有铭文的石板,另—种是带有雕像的华丽陵寝。这种坐落在教堂这—神圣空间里的墓地,在现代文明中呈现出完全不同的形态。令人感到奇怪的是,我们可以不那么严格地说,它就出现在文明具有“无神论”色彩时,这时西方文明开创了对死亡的崇拜。

从根本上说很自然,当人们真的相信身体的复活和灵魂的不道德时,他们是不会重视尸骨的。相反,当人们不再确信有灵魂或身体会重新获得生命的那—刻,人们也许必然会高度关注这些尸骨,它们最终就是我们在世上和言语中存在的惟—痕迹。

不管怎么说,正是在19世纪,每个人都有权为他的个人消逝留有一个小盒子,然而,进一步说,也是在这以后人们开始将墓地放在城市的边缘。与这种死亡的个人化和资产阶级对墓地的征用相关,出现了—对死亡作为“疾病”的迷恋。死亡被认为就是把疾病带给生命,死者有权存在于并紧挨着居所和(甚至在大街中央的)教堂,这种在场与接近对死亡的宣传负有责任。18世纪末由于墓地的蔓延,疾病这—重要主题而得以传播。只是在19世纪的发展过程中,墓地开始转向城市的偏远地区。因此,墓地不再构成城市的神圣和永生气息,而是构成了“另—个城市”,在那里每个家庭都拥有自己黑暗的寓所。

第三个原则是,异位有能力在一个真实的场所并置几个本身无法比较的位所。所以,剧院就把一个彼此不相连的诸多位置的完整连续带人一个矩形舞台;同样,电影院也是一个非常奇怪的矩形大厅,在其后面人们可以看到一个投射到二维银幕上去的三维空间;然而,以矛盾对立方式出现的这些异位最古老的例子莫过于花园了。我们应该记住,在东方,花园作为一个迄今已有几千年历史的令人惊叹的创造,具有深刻的象征意义,据说带有复杂的叠加意义。波斯人的传统花园是一个神圣的空间,据说这种空间把矩形的四个部分整合起来,因而展现了世界的四方。这是一个比那些如同世界之脐或中心(盆地和泉水之地)的其他空间更具神圣性的空间。花园的所有草木分布在整个空间里,分布于形象的小世界里。地毯最初就是各种花园图形的模仿复制。所以花园就是一张地毯,整个世界在其中实现了某种象征性的完善,因此地毯是在空间中移位的花园,而花园就是世界最小的部分,同时也就是整个世界。自古代早期以来,花园一直是某种极乐的和普遍化了的异位(由此才有我们的动物园)。

第四个原则是,异位常常和时间的断裂(*désoupages du temps*)相关联,即是说,为了对称的缘故,异位向所谓的异时(*heterochronias*)敞开了大门。异位是在人们处于某种与其传统时间绝对的断裂时才开始完全起作用。所以说,墓地实际上是一个高度异位的场所,我们看到,墓地发轫于某种奇异的异时,亦即个体失去了生命,同时发轫于某种他流逝于或消失于其中的半永生状态(*quasi-éternité*)。

一般来说,在一个像我们这样的社会中,异位和异时是以某种较为复杂的方式来加以组织和安排的。首先,有无限积聚的时间的诸多异位,比如博物馆和图书馆。博物馆和图书馆是异位,其中时间从未停止过堆积和占据巅峰。整个17世纪,一直到17世纪末,博物馆和图书馆一直是某种个人选择的表现。相反,积累任何事物的观念,构成某种一般档案资料的观念,在一个场所里拥有一切时代、时期、形式和趣味的愿望,建构一种拥有各个时代的场所(这一场所存在于时间之外,免遭时间侵蚀)的愿望,在某个不变场所中组织起某种时间的永恒无限的积累的想法,所有这一切均属于我们的现代性。博物馆和图书馆就是体现出19世纪西方文化特征的异位。

与这些和时间积累相关联的异位相对立,还有另外一些异位,确切地说它们是在其最徒劳、最短暂和最不确定的方面与时间相关联,这就是狂欢形式。这些异位并不是永恒的,但却是绝对漫长的。那就是一些博览会,其不可思议的虚空位所处于城市近郊,每隔一两年便云集许多摊位、商品陈列台、非同寻常的物品、角斗者、snakeladies、算命人等等。最近,一种长期性的异位已被发明出来了,这就是度假村,那些波利尼西亚村子为城里人提供为期三周的原始的和经常性的赤身裸体。更进一步,你可以看到两种形式的异位,一种是狂欢的异位,一种是结合着积累时间永恒性的异位。在某种意义上说,尤巴草屋就类似于博物馆和图书馆,因为重新发现波利尼西亚人的生活,也就废止了时间,但是时间也重新获得了,就好像是以某种宏大的直接认识的形式,人类的整个历史回到了其源头。

第五个原理是,异位总是假定了一个开放的和关闭的系统,这个系统使异位孤立起来,并使之同时具有可渗透性。一般来说,人们不会进入异位,就像不会进入风车一样。他要么被禁止进入,比如军营或监狱;要么不得不顺从于仪式或净身(purifications)。只有在准许的情况下才能进入,但这之后却要摆出一定数量的姿态动作。甚至有些异位完全服务于净身活动——某种半宗教性的、半卫生性的净身,比如穆斯林浴场,或一种明显是纯粹卫生性的净身,就像是斯堪的纳维亚人的桑拿那样。

与此相反,还有一些其他的异位,他们看起来就像是纯粹的和简单的开幕式,但它往往掩盖了一些奇特的排斥。任何人都可以进入这些异位的位所,但实际上这只是一种幻觉:他相信自己正在走进去,正是由于这一进入,他也就被排斥在外了。比如我就想到了巴西或南美的大农场中的一些有名的房子。它人口的门并不是对着全家起居的中心屋子,任何过路人、每个旅游者也都有权推门进入屋子,在那里睡上一晚。但是,这些屋子是造访那里的人无法接近家庭核心的所在地。他无疑是一个幸运的宾客,但并不是一个真的被邀请的宾客。这种类型的异位在我们的文明中已经消失了,但它也许可以在著名的美国汽车旅馆中见到。在那儿,人们可以开车带着情人进入,非法性活动绝对受到保护并绝对是隐蔽的,它远在公共视线之外,仍保持某种

私密性。

这些异位的最后一个特质是,异位有一种与其他空间相关的功能。这种功能散布于两个极端之间。一种异位有某种创造幻觉空间的作用,这种幻觉公然排斥所有真实的空间和人类生命在其中被加以隔离的所有真实位所。这样的异位是更具幻觉性的。我们现在被阻止进入的那些著名的妓院,长期以来所起的也许正是这种作用。另一种异位,创造一个不同的空间,创造一个与我们的空间同样完善、严密和妥善安排的不同空间,这种空间紊乱不堪。这或许是并非幻觉性的异位,而是补偿性的异位。我在想某些殖民地是否没有以那种方式起(异位)作用。

在某些情况下,殖民地在世俗空间一般组织的水平上起到了某种异位的作用。例如我想到了清教徒社会。即英国在第一次殖民化浪潮时期在美国建立的,它们是另一些绝对完美的处所。

我也想到了那些在南美建立的非同一般的耶稣会殖民地,那是一些令人惊叹而又管理极严的殖民地,在那里,人的完善已经卓有成效地实现了。巴拉圭的耶稣教会建立了一些殖民地,在那里,生存的每个细节都得到控制。整个村落井然有序地加以安排,环绕着尽头带有教堂的矩形广场来严格安排,教堂的一侧是一所中学,另一侧则是墓地,教堂的对面是一条大道与另一条大道十字交叉。每个家庭都有自己的小屋,它们就坐落在这两条轴线上。这种方式乃是精确地再现了基督耶稣的十字架符号。基督教的信仰也就彰显于这个带有重要象征符号的美洲世界的空间与地理境况之中。

个体的日常生活的管理并不是依据汽笛而是教堂的钟声。起床号声在同一时刻传达到每个人那里,劳动在同一时刻开始;进餐时间安排在正午和下午5点钟;然后人们上床,在半夜时分有某种称之为夫妻守夜(the conjugal wakeup)的活动,意思是当修道院的钟声响起时,每个人都在尽自己的义务。

妓院和殖民地是两种极端类型的异位。如果你认为,比如,船舶是一个浮动的空间,一个没有处所的处所,靠自己的各种装置而存在,它本身是自我封闭的,同时又驶在一望无际的大洋上,从一个港口到另一个港口,从一个轮班到另一个轮班,从一个妓院到另一个妓院,一

直抵达殖民地，去探寻在花园里留待发现最珍贵的宝藏，你会明白，为什么从 16 世纪以来一直到今天，对我们的文明来说，船舶同时不仅是经济发展的最重要的手段，当然（这个主题我今天不讲），而且是想像力最伟大的宝库。航船乃是出类拔萃的异位。在那些没有船舶的文明中，梦想干涸了，间谍取代了冒险，警察取代了海盗。

现代建筑与后现代建筑

[德]尤尔根·哈贝马斯

尤尔根·哈贝马斯(Jürgen Habermas, 1929~),德国著名哲学家,法兰克福学派第二代领袖,法兰克福大学哲学教授。哈贝马斯作为当代最重要的思想家之一,对西方思想界产生了深刻的影响,他的主要著作有:《公共领域的结构变迁》(1962),《作为意识形态的科学技术》(1968),《晚期资本主义的合法性问题》(1973),《交往行动理论》(1982)。本文原是哈贝马斯1981年在慕尼黑“另一传统”建筑展开幕式上的演讲。译自他的《新保守主义:文化批判与史学家的论争》(坎布里奇:麻省理工学院出版社,1991)。

“另一传统:1800年至今的慕尼黑建筑”,这个展览提供了一个反思某个前置词的好机会。因为这次展览藏而不露地介入了后现代建筑的论争。那些使用“后”这一前置词的人想使自己与过去一刀两断,但他们无法给予现代一个新名称,因为我们对有关未来可辨明的问题尚未有明确答案。诸如“后启蒙”或“后历史”这类概念,它们起着同样的作用。这些轻率拒绝的姿态显然适合于变动转换时期。

今天的“后现代主义者们”,开始似乎只是在反复陈说昨天的“后理性主义者”的信条。列奥纳多·贝奈夫洛(Leonardo Benevolo)这位重要的现代建筑史家指出了后传统倾向的特征,确切地说,这一倾向在1930年至1933年间在一些年轻的建筑师中广泛流传:“既然‘现代运动’已经被简化为某种形式规则系统,就可以假定现在的困境源于这些规则的狭隘性和模式化特性,人们相信补救的方法在于改变形式的

走向,逐渐减少对技术特征和规则的强调,进而回归更加人性的建筑,回归更热情、更自由、不可避免地更紧密地依附于传统价值的建筑。经济危机表明,这场争论被挤压进了一个很短的时间段里。随后的纳粹独裁缩短了这一论争,同时让这一论争承担了试金石的作用,公开揭示了在风格论争背后隐藏着什么样的选择。”^①

我并不想指出某些虚假的比较,但却注意到拒斥现代建筑这并不是头一回,而且这种拒斥仍继续存在。

我们所碰到这些描述种种倾向和观点的术语中的前缀,其实并不总是同一个意思。用前缀“后”构成的诸种主义,有一个共同之处,那就是在与某物拉开距离的意思。它们表达了一种断裂的经验,但对过去则采取了不同的态度,过去被置于一定距离之外。比如,通过“后工业”这个概念,社会学家们只是想说工业资本主义已获得了进一步的发展,新的服务部门以牺牲直接的生产领域为代价而得以扩张;哲学家们通过使用“后经验主义”这个概念,指出常规的科学和科学进步概念因为晚近的研究而变得过时了;“后结构主义者”则是让常见的结构主义理论方法寿终正寝,而不是克服它;最后,我们把当代绘画称之为“后先锋派”,这种绘画老练地运用“现代运动”所创造的形式语言,而放弃了艺术与生活和解的奢望。

在20世纪50年代和60年代的美国,“后现代”这种说法最初被用于一些极力区别于现代早期文学作品的文学潮流,也用来只是说明晚期现代主义广阔范围内的一些新变体。^②直到20世纪70年代时,“后现代主义”演变成一场带有情绪性的激烈政治论战,那时两个对立的阵营都抓住这个概念:一边是新保守主义者,他们要摆脱所谓的“敌对文化”的颠覆性内容而赞同传统的复兴;另一边则是增长的激进批评家,对他们来说,“新建筑”(Neues Bauen)已经成为现代化所导致的某种破坏的标志。以前曾具有现代建筑取向的后先锋派运动,即查尔斯·詹克斯(Charles Jencks)正确地描述为“晚期现代主义”的代表的后

① 列奥纳多·贝奈夫洛:《19-20世纪建筑史》,第2卷,慕尼黑,1978,第192页。

② 克勒:《后现代主义》,载《美国研究》,第22卷(1977),第8页以下。

先锋派运动,^①的确陷入了20世纪70年代的保守心态,这就为那种颇有思想游戏意味但又极富启发性地拒绝现代建筑的道德原则开辟了道路,^②

人们对自己要拒而远之的传统所采取的态度是多种多样的,其广阔范围是那些以“后”字前缀所构成的种种表述的范例所无法穷尽的。只有一个假设保持不变:某种断裂的体验,摆脱人们此前朴素而非反思地所信赖的生活形式或意识。

这些正是当年席勒、施莱格尔、谢林和黑格尔试图理解他们那个时代的断裂体验所做的表述。启蒙运动时期不可避免地打破了连续性,即连续席勒等人的现在与直接体验到的传统世界(既是基督教的,又是希腊的)的连续性。历史性的启蒙运动并未确定19世纪晚期的历史主义思想。18世纪应运而生的古典主义者和浪漫主义者们,仍不想简单地顺应这种连续性的断裂:确切地说他们是要通过对历史的反思运用来为自己找寻出路。这种来自调和的德国唯心主义哲学的冲动就隐含在对新的、综合的建筑风格的追求之中。这种建筑风格支配了整个19世纪上半叶。^③1850年,巴伐利亚的马克西米连二世发表公告,鼓励建筑师百家争鸣,创造一种他所期望的新建筑风格,实际上这就形成了马克西米连风格(the Maximilianstrasse)。马克西米连的这一公告今天读来就像是强烈感觉到的需要之回声。直到19世纪下半叶,人们才平静地接受多元化的风格,艺术史则使风格多元论成为一个当代问题,并使之具体化了。

在启蒙运动首次远离过去之后,第二次远离过去的历史研究的伟大成就落入了两面不同的历史意识形态。一方面,历史主义标志着启蒙运动的延续和激进化,恰如尼采很快发现的那样,启蒙运动比以前更加尖锐、更无情地为现代特征的发展限定了条件;另一方面,历史主义又以一种理想的的同时性而使历史传统仍然存在,并有可能造就某种不稳定的现在,极力用借来之特征装扮自己进而逃避自身。以前被认

① 詹克斯:《晚期现代建筑及其他》,斯图加特,1980。

② 詹克斯:《后现代建筑的语言》,斯图加特,1980。

③ 布里克斯和斯泰因·豪瑟:《建筑艺术史》,载布里克斯和斯泰因·豪瑟:《历史合为时而作》,吉森,1978,第255页。

为麻烦的风格多元论,现在却成为某种成就。对这种至今仍很重要的情境做出回应的,开始是青春艺术风格(Jugendstil)^①,后来则是古典的现代性。无疑,“古典的”这一称谓也标志着在20世纪的“现代运动”中我们已走了多远。这也就是为何我们不得不心甘情愿地面对我们的处境,即我们面对再次出现的断裂的处境。

10年前,新博物馆馆长温德·费舍尔(Wend Fischer)举办了一个极受关注的展览。他的意图是抵消那种带有新历史主义色彩的崇拜,即那时制约着19世纪充满矛盾的折衷主义的那种怀旧情绪,呈现为“风格的化装舞会”。费舍尔是通过把19世纪描绘成现代建筑和功能设计的前史,来揭示“隐秘理性”发展趋势。尽管这座城市有巨大的玻璃大厦和购物大厅,人们不得不越来越多地要求去追寻发现慕尼黑(一个试图背离现代的城市)相似的理性踪迹,并追随这些踪迹而进入现在。然而,现代性在慕尼黑留下了种种印象,它的不足之处在于无法充分解释这次展览要旨所体现出的变化:较之于10年前的展览,今天的保护特征更加明显了。关于后现代主义的争论不再局限于建筑杂志,这场论争已触及到两种重建的尝试所涉及的诸参照点。这场战斗关注的是人们回顾“现代运动”前史所采取的立场。

要清理出这场战役有哪些战线并非易事。因为所有人都会赞同自己对如下现象所做的批判,没有灵魂的容器式建筑,与环境缺乏协调关系,壅塞的办公建筑的孤独傲慢,怪物般百货商场和纪念性的大学建筑和会议中心,都市优雅的匮乏和郊区小镇的厌世情绪,住房发展规划,箱式建筑的野蛮后代,大批量生产的“A”字形狗舍,为了汽车而破坏城市中心,等等^②——随处可见如此之多的宣传标语,持有异议的反对者却无处可寻。西格弗里德·吉迪翁(Sigfried Giedion)是一位几十年如一日的现代建筑的热心倡导者,他的批判性陈述可追溯到1964年,翁格斯(Oswald Matthias Ungers)和默尔(Charles Moore)也会写

① 青春艺术风格是指1900年前后西方出现的一种艺术风格。——译注

② 这些描述出自H.克劳茨:《当代联邦德国的建筑趋势》,载《艺术作品》,第32卷,1979,第6页以下;以及J.保罗:《战后建筑的艺术史研究》,同上,第32卷,1979,13页以下。

下同样的批判性陈述。^①当然,一帮人所做的内在批判就是另一帮人的“反对现代性”;一派人从批判的观点出发,被鼓励去延续那不可取代的传统,他们这么做的根据对主张后现代时期的另一派人来说,是同样充分的理由。此外,依据他们是否研讨装饰问题或从系统批判角度来研讨这一问题,反对派们则得出了相反的结论。保守派想做的是乐于从风格上来包装任何将出现的東西——不管他们是传统主义者的所做所为,诸如布兰卡(Branca),或是像当代波普艺术家罗伯特·文丘里(Robert Venturi)的所做所为(他把“现代运动”精神转为一句引语,并和其他引语反讽地混合起来,进而构成了霓虹灯似的艳俗文本)。相反,激进的反现代主义者则在更为根本的层面上抨击这一问题,他们想要打破那些对工业建筑所施加的经济的和行政的限制以达到去整合建筑的目的。一派人认为是风格问题,另一派人则理解成是遭破坏的生活世界的非殖民化(Decolonization)问题。所以说,那些要承续日渐式微的现代性这一未完成规划的人,会发现自己正面对着各种各样的反对者,这些反对者一致决心告别现代性。

现代建筑源起于赖特(Frank Lloyd Wright)和鲁斯(Adolf Loos),他们既是有机论者又是理性主义者;现代建筑在格罗皮乌斯(Gropius)、凡·德罗(Mies van der Rohe)、库布西埃(Le Corbusier)和阿尔托(Alvar Aalto)那些最成功的作品中大放异彩。这种建筑保持了某种第一和惟一相结合的风格,甚至自古典主义时代以来,这种第一且惟一的风格已塑造了日常生活。现代建筑是源自先锋派精神的独一无二的建筑运动,是水准上惟一可与20世纪先锋派绘画、音乐和文学相媲美的建筑运动。它延续着西方理性主义传统的命脉,力量异常强大,足以创造出成为经典的种种模式,并足以确立一种从一开始就超越国家边界的传统。那么,我们怎样才能将这些无可争议的事实与如下情况协调起来呢?即我们全都加以谴责的那些建筑怪物是二次大战之后出现的,它们乃是这种国际风格的继承者,甚至是以国际风格的名义出现的。在这些建筑怪物中体现出来是真正的现代性面目吗?或者说它

^① 吉迪翁:《空间、时间与建筑:新传统的成长》,苏黎世和慕尼黑,1978,22页以下;默尔:《个人声明》,载布洛梅耶和蒂耶茨:《反对现代性》,不伦瑞克,1977,64页以下。

们只不过是现代性的真正精神的假面具？以下，我将通过罗列 19 世纪建筑所面对的种种问题，通过描述新建筑对这些问题做出的纲领性回应，并揭示在这一规划中无法解决的某些类型的问题，来做出暂时的解答。最后，这些考察将允许我们对这次展览（如果我对其意图理解正确的话）所做的提议做出评判。这次展览提出我们坚定不移地挪用现代性的传统，并批判性地继承这一传统，而不是去追随今天占主导地位的逃避主义运动——不管这种逃避是倾向于传统——自觉的新历史主义（Neohistorismus），倾向于 1980 年在威尼斯双年展展出的超现代“背景”建筑，还是成为那种无名的、非专业化的本地建筑之简朴生活的活力论。这样的提议听起来有多少根据呢？

1. 在 19 世纪的发展过程中，工业革命以及随后而来的不断加速的社会现代化，使建筑和市镇规划面临着一种新境况。值得注意的是三个非常著名的挑战：第一个挑战是对建筑设计实质性的新需求；第二个挑战是新材料和新的建造技术；第三个挑战则是建筑要服从于新的功能要求，主要是经济的要求。

随着工业资本主义的发展，新的生活领域涌现出来，它既避开了宫廷和教堂一类的纪念性建筑，也避开了城市和乡村的老式欧洲建筑。文化在中产阶级中的传播，越来越多的对艺术感兴趣的有教养公众的形成，这就需要新的图书馆和学校、歌剧院和剧场。不过，这些都还是传统的任务。由铁路所引起的革命性的交通系统提出了一个全然不同的任务：交通系统不仅把火车头提升为动态和进步的象征，而且赋予桥梁和隧道这类人们所熟悉的交通结构以新的含义。随着火车站的建设又出现一个新的任务。火车站是一个有如下特征的场所：密集而驳杂、匿名而又短暂的交往。人际间极具刺激性却又贫乏的互动，这种互动体现出大城市生存感的特征。诚如高速公路、机场和电视塔所表明的那样，交通通讯系统的发展总是为各种发明提供动力。

在这一时期，商业也出现了同样的情形。商业不仅需要仓库并使市场覆盖达到新的范围，而且带来了非同寻常的建设计划，那就是百货商场和展览大厅。第一批大型的玻璃大厦是为伦敦、慕尼黑和巴黎的工业展览会建设的，它们是一些充满了魅力的建筑典范。重要的是

工业生产,包括工厂、工人住宅开发以及为大批量消费而生产的商品等,导致了生活区的出现,当然,形式原则和建筑设计原则最初并未渗入这些区域。早期工业主义社会悲惨状况比其外观的丑陋更为严重;是工业主义的问题而不是建筑师的建设幻想促使国家、资产阶级社会的改革者行动起来,最终导致了革命性的劳工运动,尽管有人并不喜欢那些为新兴工业城市所做的乌托邦设计(从罗伯特·欧文[Robert Owen]到托尼·加尼尔[Tony Garnier])。在19世纪下半叶,大批量生产的日用物品尚未受到传统技艺的风格力量的支配,最初被当成一个美学问题。约翰·鲁斯金(John Ruskin)和威廉·莫里斯(William Morris)力图通过改造实用艺术,进而弥合工业世界的日常生活之中实用性与美之间的鸿沟。引导这一改革的是一种更为广阔的、向前看的建筑理念,与之相伴的是这样的要求,即赋予资产阶级社会的整个物质环境以建筑的形式。尤其是莫里斯认识到,普遍参与文化的民主要求与工业资本主义中越来越多的生活领域背离文化力量的影响这一事实之间的矛盾。

对建筑的第二个挑战来自新材料的发展(诸如玻璃、钢铁和水泥),以及新的生产方法(特别是预制部件的使用)。在19世纪的发展过程中,工程师们提高了建造的技术,因此而提供建筑物建造的多种可能性,这就打破了对外表和空间建造施工的传统限制。以标准部件组装的玻璃大厦(由温室结构发展而来),使当时着了迷的人们获得了体验新秩序和建构新原则的最初印象;这类建筑变革了人们观看的习惯,改变了观者的空间感,其改变的深刻程度不亚于铁路改变了乘客的时间体验。伦敦水晶宫的内景是重复性的和无中心的,在当时的人看来,这样的建筑已使对构型空间的那些人们所熟悉的层面的限制荡然无存。

第三个挑战是劳动力、土地和建筑的资本主义式流动,是一般都市生存状态的资本主义式流动。这就导致了大批人的集中,导致了投机买卖(Speculation)侵入了私人居住领域。这些过程曾引发了克罗依茨贝格(柏林的一个区,那里有活跃的违章建筑活动)和其他地方后来的抗议活动,导致住宅建设成为一种可分期付款的投资,成为有关不动产买卖的决定,即有关建设、拆除和新建设的决定,和有关出租和搬

出的决定,这些决定便逐渐与家庭和地方传统脱离了联系。一言以蔽之,这些决定渐渐独立于使用价值取向,控制着建设和住房市场的法则,改变了人们对建设和住房的态度。经济上的要求也决定了城市无法控制的扩张,这就产生了对某种城镇规划的要求,但这样的城镇规划并未涉及巴洛克城市的发展。两种功能性的要求,一是市场的要求,另一是公共的和国家的规划,两者互动、交叉和纠缠于新的依赖系统中的建筑中,这在豪斯曼(Haussmann)于拿破仑三世时期重新开发巴黎的宏大风格中得到了鲜明体现。然而,建筑师们在这种规划中并未扮演什么重要角色。

要理解导致现代建筑出现的冲动,必须记住19世纪下半叶的建筑并不仅仅被工业资本主义的第三个挑战所压倒;此外,尽管也感受到另外两个挑战,但现代建筑并没有去顺应它们。

不顾环境背景的武断任意的意向和科学地对象化的风格,使得历史主义转向了无能的理想主义,并把建筑领域与资产阶级日常生活的平庸区分开来。远离建筑设计的新生活领域的困境,则变成了某种长处,那就是把实用建筑从艺术的要求中解脱出来。技术设计的新可能性所提供的机遇,将世界区分为两个阵营:建筑师与工程师,风格与功能,正面外观的富丽堂皇和内部空间的自主安排。这就说明了为什么历史主义的建筑,不能对抗经济成长的内在动力学,不能对抗城市生活的流动性,不能对抗大众的社会悲惨状况,因为这类建筑远不只是遁入了精神和文化对(隐蔽的)物质基础的胜利。柏林的“租房大军”已成为这种状况令人印象深刻的标志:“正前方建筑的正面具有历史风格,设计这种风格是为了确保其声名价值,这种建筑注定要留给了中产阶级,而较贫困的人则住在它背后的建筑中。”^①

2. 在历史主义的建筑中,理想主义抛弃了它原来的意图。确实,谢林和黑格尔也在艺术的等级系统中将建筑置于最低位置上,因为“这一种艺术形式的材料本来就缺乏精神性,即是说,它是沉重质料,其可塑造型只能依据重力法则。”^② 基于这一理由,黑格尔认为,“精神

① 布里克斯和斯泰因·豪瑟:《历史合为时而作》,古森,1978,第220页。

② 黑格尔:《美学》,理论版,第14卷,法兰克福,1970,258页以下。

的意义并未专门留驻于建筑之中……但事实上,这种精神已经在建筑以外的自由中实现了自己的存在。”^①然而,他认识到建筑的目的是服务于交往和生活的总体社会背景:“亦即服务于那些作为群体或国家聚合起来的个人”^②历史主义的建筑抛弃了这种和谐的理想——那就不再是一种和谐的力量精神,现在孕育了现实补偿性的动力学,它就铺在和隐含在建筑的正立面中。从青春艺术中涌现出来的现代建筑,反对这种虚假性,反对压抑性的建筑和征候—构型。青春艺术的这种改革倾向本身也已被感受到了。弗洛伊德在这一时期发展出他的神经症理论绝非偶然。

“现代运动”所要挑战的并非 19 世纪建筑可同日而语的。它要克服风格的多元论,以及建筑已经适应了区分和分隔。

对于工业资本主义中多种生活领域与文化的疏离,“现代运动”以某种风格的要求做出了反应,这种风格不仅呈现在公共建筑中,而且也渗透在日常生活实践中。现代性精神蔓延在社会生活表现的总体性之中。在这方面,工业设计可以和应用艺术的改革联系起来,实用建筑的功能设计可以和用于交通和商业建筑的工程技术联系起来,而商业区的设计则可以和芝加哥学派的建筑模式联系起来。而且,形式的新语言占据了如下建筑领域:教堂、剧院、法院、政府各部、市政厅、大学、温泉疗养地等纪念性建筑;另一方面,形式的新语言也扩张到了工业生产的核心领域,扩展到住宅开发、社会性建筑和工厂。

假如现代建筑并不涉及第二个挑战,即具有内在审美逻辑的广泛扩张的种种技术设计可能性的挑战,那么,新风格不可能渗透进生活的所有领域。“功能主义”这个概念掩盖了特定的核心理念,亦即空间结构和材料使用、生产和组织方法的那些原则。功能主义是建立在这样一个信念基础之上的,形式被假定用来表现使用功能,而结构就是为了这种使用功能而被创造出来的。但是这种理念并不是全新的,甚至有古典倾向的黑格尔也曾写道:“需要将形式引入建筑,这些形式完

① 黑格尔:《美学》,303 页以下

② 同上,第 296 页。

全是有目的的,属于(数学的)智性,也就是直线、直角、平面。”^①此外,“功能主义”这一表述也暗示了虚假的观念,它掩蔽了如下事实,那就是与功能主义有关的现代建筑的特征的形成,乃是坚持运用自主的美学原则的产物。虚假地归诸功能主义的东西是将其存在归功于一种具有美学动机的构成主义,它来自艺术本身所提出的新问题。在这种构成主义中,现代建筑所追随的是先锋派绘画的实验道路。

最初,现代建筑发现自己处在一种矛盾的情境中。一方面,建筑总是一种实用取向的艺术。与音乐、绘画和抒情诗相反,将建筑与实用的背景分离开来是很困难的,就像将文学性的散文与日常语言实践区分开来一样困难——这些艺术受日常实践和日常交往的网络制约。阿道夫·鲁斯(Adolf Loos)甚至认为,建筑与那些服务于特殊目的的事物一起,从艺术领域中被排除出去了。另一方面,建筑受制于文化现代性的法则——如同一般的艺术一样,建筑屈从于强制性的彻底自主化,屈从于真正审美经验领域的分化,这是主体性从日常生活的律令中解脱出来的领域,是主体性摆脱行为刻板性和感知惯例的领域,这个领域就是以其自发性来进行探索。先锋派艺术摆脱了对象的透视和色调,摆脱了模仿与和谐,并转向再现的媒介,阿多诺以诸如建构、实验和蒙太奇一类的术语来描述先锋派艺术。在他看来,先锋派艺术典范性的作品忠实于深奥的绝对主义,是以牺牲现实目的性为代价的,“桥梁或工厂一类的功能性结构在现实目的性中追求自身的形式法则。……与此相反的是,功能只在自身的自主艺术品则希望通过内在目的论来实现美那样的事物。”^②所以,阿多诺将功能“自在的”艺术品与功能为了“外在目的”的结构对立起来。然而,在这些很是令人信服的例子中,现代建筑其实并不适合于阿多诺所概括的对立二分。

现代建筑的功能主义实际上与艺术中的一个发展的内在逻辑是一致的。主要有三种人关注源于立体主义绘画的这些问题:以库布西埃为中心的纯粹主义者,以马列维奇为中心的构成主义者圈子,特

① 黑格尔:《美学》,第196页。

② 阿多诺:《美学理论》,载其《全集》,第7卷,法兰克福,1970,第96页(译文有所改动)。

别是新风格运动(凡·多斯伯格[van Doesburg]、蒙德里安[Mondrian]和欧德[Oud])。恰如索绪尔那时对语言结构所做的分析一样,荷兰新造型主义者(他们就这样称呼自己)考察了表现手法和形式手法的语法,考察了造型艺术最普遍的技巧,以便将这些技巧融入对环境无所不包的建筑设计的总体艺术品(Gesamtkunswerk)之中。蒙德里安写道:“未来,我们环境无所不包的现实中纯粹的形象表现之实现,将会取代艺术品。”^① 在马列维奇和欧德早期建筑素描中,可以看到功能主义的包豪斯建筑那样的结构就源自与构型手法的这种实验性关系。在1922年,凡·多斯伯格去了魏玛,在与包豪斯成员的论争中,他极力为功能建构和形式的构成主义基础而辩护。虽然有这些论争,但发展线索还是很清晰的,那就是努力实现“艺术与技术新的统一”。这一线索就是格罗皮乌斯所追随的,在布鲁诺·陶特(Bruno Taut)的口号“功能合适就是美观”中,恰恰是功能主义的内在审美逻辑消失了,而这一逻辑如此清晰地陶特的建筑中得到了表现。

虽然“现代运动”认识到质的新需求和新的技术设计的种种可能性所呈现出的挑战,并在理论上对这些挑战做出了反应,但是由于对市场 and 行政规划的要求存在种种系统的依赖,“现代运动”本质上说是孤立无援的。

3. 拓展了的建筑概念乃是优劣参半的,它激发了自莫里斯以来的现代运动,鼓励超越与日常现实相脱离的风格多元论。这一概念关注工业设计、室内装饰、家居建筑和市镇规划之间的重要关联;同时它也是“教父”,鼓励“新建筑”理论家力图把生活方式和生活形式看做是一个受制于设计工作指令的整体。然而,诸如此类的总体性避开了规划的控制。当库布西埃最终能够认识到其“居住单元”的设计时,能够赋予他那种“耸立的花园城”的观念以具体形式时,人们弃之不用或想要摆脱的正是这些公共设施。预设的生活形式的乌托邦是不可能带入生活的,而早先时代欧文和傅立叶的蓝图是以这种乌托邦为基础的。这不仅是因为对现代生活世界的复杂性和变化性的无望低估,而且是由于具有系统性交互关系的现代化社会的扩张,已经超越了可由规划

^① 转引自贝奈夫洛:《现代建筑史》,第2卷,第34页。

者想像力来度量的生活世界的诸层面。现代建筑危机的最近表征与其说是来自于建筑中的危机,不如说更多地来自于以下事实,那就是建筑甘愿使自己承受过多过重的负担。

此外,由于功能主义意识形态含混不清,因此建筑尚未准备好面对二战以后重建所带来的危险——这一时期国际风格最终变得风靡一时。当然,格罗皮乌斯一次又一次地强调,建筑和市镇规划和工业、经济、交通、政治以及行政当局交织在一起。他也意识到规划的过程性特征。但是,在包豪斯的工作框架内,这些问题是以某种适合于说教目的的形式而出现的。“现代运动”的成功误导了这位先驱者,他毫无根据地期待着“文化与生产的统一”可以在另一种意义上得以实现。从这种变化的观点来看,制约环境设计的经济和政治—行政方面的限制因素似乎只是一个组织问题。在1949年的一次会议上,美国建筑师学会想要采用一个规定,建筑师不能作为建筑承包商来运作。格罗皮乌斯加以反对的并不是这一规定的不恰当性,而是这一提议的目的与合理性。他反复陈说自己的信条:“发展出一门教育学科(参与艺术)可以使环境获得统一,这种统一正是文化的基础,它涵盖了从简单的椅子到礼拜堂的各种事物。”^① 在这一宏大的综合中,体现出城镇规划领域中资本主义现代化特征的那些矛盾便消失了,这些矛盾内乃是所形成的生活世界的需要与通过金钱和权力的中介传递出来的种种要求之间的矛盾。

毫无疑问,语言学的误解,或确切地说,一个范畴性的错误助长了这种虚假的期待。适合了某种目的的手段被称之为“功能性的”。应在这种意义上来理解力图依据使用者的目的来建造建筑的功能主义。但是,我们也可以把那些确定复杂行动结果的决定称之为“功能性的”,尽管缺少那些介入其中的人所必然想要的甚至所认可的那些系统内容。比如随着房地产价格的攀升和税收收入的增加,城里的居住密度便会提高,在这个意义上,对经济和行政当局具有“系统功能”的事物,在居民及其邻居的生活世界的范围内,将被证明毫无“功能性”。城镇规划问题基本上不是设计问题,而是控制失误(steering failures)问

① 转引自贝奈夫洛:《现代建筑史》,第2卷,第506页。

题,是控制和管理无名的系统要求的问题,这些要求侵入了都市的生活世界,并威胁性地消耗着都市的财力。

今天,每个人都在思考和谈论着传统的欧洲城市。但是在 1889 年,卡米罗·塞特(Camillo Sitte)率先比较了中世纪城市与现代城市,他已经发出了警惕强制的自然性的忠告。他问道:“人们会依据一个规划来发明和建设几百年间历史曾创造出来的诸多偶然性吗?在这样的虚假淳朴和人为的自然性中,人们会获得真正的、真挚的快感吗?”塞特的出发点是一种恢复城市特性的观念。但是就在大都市遭受批判的一个世纪之后,在无数徒劳的保持城市平衡的百年努力之后,即抢救城市中心,把城市空间区分为居住区和商业区、工业区和花园郊区、私人区域与公共区域;在努力建设适于居住的卫星城,清除贫民区,合理地管理交通等之后,所面临的问题乃是城市这个概念是否尚未被取代。韦伯所描绘的西方城市的踪迹,中世纪繁盛期的欧洲资产阶级城市,或者文艺复兴时期意大利北部(Upper Italy)的贵族城市,由巴洛克建筑大师恢复的王公贵族所居住的城市——这些历史的踪迹在我们的心中已经混合成为一种弥散的、多层次的都市概念。这就是维特根斯坦在日常活动的习惯和自我理解中所发现的那种概念:我们的都市概念是和生活形式联系在一起的。然而,就在生活形式已发生了巨大变化的同时,由此发展而来的观念便无法跟上变化的速度。城市作为一种可以纵览和把握的生活世界,就被赋予了建筑的形式和感性的表征。城市生活的社会功能,无论是政治的还是经济的功能,私人的还是公共的功能,文化表征的或基督教表征的功能,工作、居住、娱乐和节庆的功能,这些都会转化为种种目的,转化为构成空间的时间—调节用途的种种功能。然而,最迟到 19 世纪,城市成为不同类型的功能关系交汇点。它逐渐被嵌入抽象的体系之中,这些抽象体系就其本身而言不再能以具体的现存形式审美地加以呈现。从 19 世纪中叶到 19 世纪 80 年代末,许多大型工业展览会被作为主要的建筑事件加以筹划,这个事实揭示了现在仍能感受到的某种冲动,一种今天的奥林匹克运动会让人回忆起来的冲动。在一个辉煌的大厅里以生动而节庆的方式来安排工业生产之产品的国际性比较,政府也就努力把世界市场安置在舞台上,并在生活世界的领域内恢复这一市场。不

过,尽管火车站不再是交通系统的功能的直观形式,但火车站将乘客与交通系统联系了起来,就如城门曾是一座城市与周边村庄和临近城市之间具体联系的直观形式。

另外,今天的机场基于某些充分的理由而坐落在远离城市的地方。在那些占据了城市中心的千篇一律办公楼——诸如银行和政府大楼、法院大楼和公司总部、出版社、私人机构和公共机构——人们无法辨认出这些建筑所有构成节点的功能关系。公司标志与霓虹灯广告图形表明,必须在一种媒介而非建筑的形式语言中做出区分。实际上,文丘里从以下嘲笑中就得出了这样的结论,在比较高速公路边上的购物中心的标志与鸭型的鸭舍时,就嘲笑了现代建筑所要求的外与内、美与实用之间的统一。都市生活世界正在变得越来越受到那证明无法赋形的系统关系的干预,这种情况的另一个标志是新建筑派最具雄心的规划的失败:时至今日,把社会居住计划与工厂整合为城市已不可能。城市的团块化发展太快,以至于我们所心仪的城市旧概念已不合时宜。这并不是现代建筑的失败,也不是任何建筑的失败。

4. 假如这一诊断并非完全不正确的话,那么,这首先只是肯定了寻找新的解决方案的普遍困境和必要性。它也对新建筑派过重的负担和工具化的灾难所引起的反应表示怀疑。为了在种种反向运动的复杂领域里至少暂时定一下自己的立场,我已经形成了一种拓扑学——当然是非常简单的——并区分了具有共同点的三种倾向。与这次展览^①含蓄倡导的对现代性自我批判的延续相反,这三种倾向通过化解先锋派形式语言和坚定的功能主义原则结合,进而打碎了现代风格。形式与功能再次按部就班地分道扬镳了。在新历史主义琐碎的意义上说,把百货商场改成一排具有中世纪古风遗韵的店铺,把地铁通风口变成为钱包大小的帕拉迪奥式别墅是真确的。^②这种向前一世纪的折衷主义的回归事实上是因为一些补偿性的需要。这种传统主义顺应了政治上的新保守主义范式,它把不同水平上的问题重新界定为风格问题,并使这些问题远离公众意识。这种逃避主义的反应与

^① 指一开始提到的建筑展览“别的传统:1800年到现在的慕尼黑建筑”。——译注

^② 帕拉迪奥(1518-1580),意大利建筑师。——译注

某种肯定性的转向有关,其他任何东西都将维持原样。

形式与功能的分离也揭示了后现代主义的特征,这种后现代主义适合于詹克斯所给出的定义,完全摆脱了怀旧风格——无论是给予 20 世纪 20 年代“正式的节目单”以艺术自主性的埃森曼(Eisenmann)和格拉夫(Grave),还是像超现实主义舞台设计师那样使用现代设计技术来诱发脱离粗暴混杂风格的画家效果,诸如霍勒因(Hollein)和文丘里。^①这一舞台装置式建筑的语言受制于某种修辞,这种修辞努力用符号表达那些不再能赋予建筑形式的系统关系。

形式与功能的统一在另一方面由于另类建筑而破裂了,这种建筑把生态学问题和保存城市历史上发展起来的区域当做其出发点。这些努力有时被称之为“活力论的”(Vitalist),^②旨在实现建筑设计与其空间的、文化的和历史的环境背景之间的紧密关联。“现代运动”冲动中的某些东西现在仍以一种守势保留着。尤其值得注意的是朝向一种社区建筑的发展步骤,在这些建筑中,那些受到影响的東西都包括在规划过程里,这种方式超越了单纯的修辞,并在与客户的对话中来规划诸多城区。^③当市场和行政当局的操纵机制在城镇规划中以这样的方式起作用时,以至于对那些有关的人的生活世界产生功能失调的后果时——这就取消了想要达到的“功能主义”——那么,这也就始终如一地允许参与者们的意志形成的交往介入以金钱和权力为中介的竞争。

确实,对生活形式的去分化的渴望常常给予这些倾向某种反现代主义的假象。然后,这些倾向便与对本土性和平庸性的崇拜相结合。这种并不复杂之物的意识形态抛弃了文化现代性的理性潜能和内在审美逻辑。赞美无名的建筑 and 没有建筑师的建筑表明已成为对系统批判的这种活力论乃是准备付出的代价,尽管活力论想到的是另一种

① 兰普纳尼(V. M. Lampugnani):《美国的理论与建筑》,载《建筑师》,第 5 卷(1980),252 页以下。

② 波尔(W. Pohl):《捍卫没有得到满足的传统》,载《建筑世界》,第 19/20 期合刊(1981),768 页以下。

③ 科罗尔:《城市居住规划》,载布洛梅耶和蒂耶茨:《反对现代性》,不伦瑞克,1977,160 页以下。

民族精神 (Volksgeist), 而不是用它那时的赞美来巧妙地增加领袖 (Führer) 建筑的不朽意义的民族精神。

在这种对现代性的反抗中的确有许多真实情况。这种反对意见提出了一些尚未解决的问题, 而现代建筑将这些问题推入了背景之中——就是生活世界的殖民化, 这是通过行为的自发经济的和行政管理的体系的要求而实现的。不过, 我们也可以从这些对立运动中学到东西, 那一定是在我们记住这样一件事的条件下: 在现代建筑的幸运的时刻, 构成主义的内在审美逻辑遭遇到了坚定的功能主义实用取向, 并自发地和这种取向融为一体了。传统就存在于这样的时刻, 即使是从慕尼黑的视角来看, 哪怕是代表了“另一传统”的传统。

纯美学的历史起源

[法]皮埃尔·布尔迪厄

皮埃尔·布尔迪厄(Pierre Bourdieu, 1930 ~ 2002), 法国著名社会学家, 法兰西学院社会学教授。布尔迪厄的著述极其广泛, 涉及社会学的各个领域, 从教育问题到文化问题。他的社会学研究对西方世界产生了较大影响, 主要著作有:《区隔: 趣味判断的社会批判》(1979), 《艺术的法则》(1992), 《学术人》(1984), 《论电视》(1996) 等。本文译自他的《文化生产场: 文学艺术论集》(剑桥: 波利蒂出版社, 1993)。

让我们从一个矛盾现象开始。一些哲学家(我心里想到的是阿瑟·丹托[Arthur Danto])已想到去思索如下问题: 是什么使人可以把艺术品和简单日常物区分开来? 尽管他们从不被当做社会学家, 但他们却以一种果敢的社会学家勇气提出, 必须在一种体制之中寻找上述本体论差异的原理。他们说, 艺术对象是个人造物, 只能在艺术界(artworld)里发现其根基, 即是说, 在那种授予艺术品以审美欣赏候选者地位的社会世界之中发现其根基。^① 然而, 尽管某个后现代主义者迟早定会想到, 但对哲学家(这是一个很有“价值的名头”)来说, 他们尚未想到去探索如下问题: 什么可以使人把哲学话语和日常话语区分开来? 这样的问题在如下情形中就会变得很切题了, 即某个被哲学界所命名和认可的哲学家赋予他自己一种话语, 却拒绝(在“社会学理论”的标签下)给予任何像社会学家那样的人以这样的话语, 因为社会

^① 丹托:《艺术界》, 载《哲学杂志》61卷(1964), 第571~584页。

学家不是哲学体制的一部分。^①

哲学是在它与人类科学(human sciences)^②的关系中确立起这一根本矛盾的,这一矛盾为哲学提供了一个可靠的手段,用以掩盖哲学从人类科学中所借鉴的东西。实际上,在我看来,贴上了后现代标签(通过一种直到如今艺术界仍保留着的贴标签方式)的哲学,仅仅是以一种否定的方式(比如在弗洛伊德的否定意义上)来吸纳社会科学和历史主义哲学的某些发现,而历史主义哲学或隐或显地体现在这些科学的实践之中。这种被掩盖了的挪用是通过否认借用而合法化的,然而,这种挪用却成了哲学所采用的反对社会科学和相对主义化威胁的最有力的策略之一,而相对主义化则是社会科学用以威胁哲学的东西。毫无疑问,海德格尔的历史性本体论就是这种做法的典范。^③ 这种策略类似于“双重游戏”(the double jeu),这一游戏使得德里达从社会科学(他与这些学科保持距离)中借鉴了某些最有特征的“解构”工具。通过反对结构主义及其“静态的”结构观念,采用一种对科学知识还原方法的伯格森主义批判的“后现代”变体,德里达因此而赋予自己某种激进主义的表征。他是采用一种对二元对立的批判来达到这个目标的,这一批判与传统的文学批评相对立,而这种二元对立经由列维·施特劳斯,一直可以追溯到涂尔干和莫斯(Mauss)所珍视的“分类形式”最经典的分析。^④

但人们毕竟不可能赢得这一切,“解构主义者”只能依据否定模式来运作的艺术制度社会学从来不会得出自己合乎逻辑的结论:它那暗

① 见布尔迪厄:《哲学的设立》,载蒙特费奥莱编:《今日法国哲学》,剑桥,剑桥大学出版社,1983,第1-8页。

② 人类科学是指与人活动有关的人类学、社会学、语言学等学科。——译注

③ 见布尔迪厄:《海德格尔的政治本体论》,载《社会科学丛刊》,第5-6期(1975年11月),第183-190页。另见克利尔英译:《海德格尔的政治本体论》,斯坦福,斯坦福大学出版社,1990。

④ 依据同样的逻辑,人们可以看到尼采是如何以“遮蔽”的概念为福柯提供思想资源的(比如,我把谱系学概念的作用看做是一种对社会史的委婉替代)。这些概念使得福柯以一种否定的方式接受了典型的发生社会学的思维模式,并为这些模式创造出接受。所以福柯拒绝了社会科学的粗鄙方法,但却没有丧失这些方法。

含的对制度的批判是不成熟的,尽管这足以引起一种伪革命的欣快战栗。^①而且,这一批判通过宣称与旨在揭露非历史的和本体论为基础的本质之企图的彻底决裂,很有可能阻碍对美学倾向和艺术品之基础的探索,因为艺术品实际就定位于艺术制度的历史之中。

本质的分析与绝对的幻象

哲学家对艺术品特殊性问题所做的种种回应给人印象深刻,但并不完全体现在这些莫衷一是的解答对艺术品的无功能性、无功利性和无偿性(*gratuitousness*)的往往一致的强调中,^②而是体现为他们(维特根斯坦可能是个例外)都怀有一种要把握超历史或非历史本质的野心。纯粹的思想家把自己的经验(一个来自特定社会背景的有教养者的经验)当做反思主题,但是,并未聚焦于这一反思的历史性,以及反思对象(即对艺术品的纯粹体验)的历史性。因此,纯粹的思想家不知不觉地把这种单一经验确立为适合于任何审美感知的超历史性标准。这种经验看来带有单独性的各个层面(其价值很可能源于独特的体验),现在来看,这种经验本身就是一种制度,它是历史创造的产物,它的存在理由只能通过恰当的历史分析来重新评价。这样的分析才是同时阐明上述经验的特性和经验所获得的普遍性现象的惟一方法,对于那些有经验的人来说,普遍性开始于一些哲学家,当他们反思这一经验时却并没有注意到它可能性的社会条件。

^① 我在别处已经指出,德里达对康德《判断力批判》所做的恰当分析是如何并为何导致“解构”妥协的。见布尔迪厄:《跋:走向一种对“纯粹批判”的“粗俗”批判》,载《区隔:趣味判断的社会批判》,奈斯英译,坎布里奇,哈佛大学出版社,1984,第494-498页。

^② 即使不记得这种界定不过是康德式分析的变体(诸如斯特劳森的观点,艺术品的功能就是无功能。参见《审美判断与艺术品》,载《自由与怨恨及其他》,伦敦,麦修恩出版公司,1974,第178-188页),那也可以通过列举呈现为审美经验特征的种种特质,来记住审美事物本质主义构成的理想类型例证,而审美经验显然是处于社会空间和历史时间之中。这样的例子就是哈罗德·奥斯本(Harold Osborne),对他来说,审美态度呈现出如下典型特征:注意力集中(它把感知的对象与其环境隔离来),推论性和分析性活动的中止(不再考虑社会学的或历史的背景),超然状态(将过去和未来的成见区分开来),以及对事物的存在不感兴趣。见奥斯本:《欣赏的艺术》,伦敦,牛津大学出版社,1970。

对这种与艺术品关系的独特形式的理解是一种直观的理解,它预设了一种对分析者的自我理解。这种理解既不能诉诸于生活经验的简单现象学分析(因为这种经验依赖于某种主动地忘却它本身亦即历史产物的历史),也不能诉诸通常用于表达这一经验的语言分析(因为它就是非历史化过程的历史产物)。不同于涂尔干的名言——“无意识就是历史”,人们可以说“先验(a priori)就是历史”。只有当人们调动了社会科学的所有资源时,才能够完成这种超验筹划的历史具体化,这种筹划是经历史记忆而对整个历史运作的产物的再次挪用所构成的,而意识也就是历史运作(每一时刻)的产物。在个别情况下,这就包括了对种种倾向和分类系统的再次挪用,这些倾向与系统乃是审美经验的必要组成部分,正像本质分析所明显描述的那样。

自我反思的分析中所遗忘的是以下事实,尽管好像是自然的馈赠,但20世纪艺术爱好者的眼光乃是历史的产物。从种系发生学角度说,那种能够按照艺术品所要求的方式(亦即自在和自为的,以形式而非功能)来理解艺术品的纯粹凝视(the pure gaze),与纯艺术目的所促成的艺术生产者的出现密不可分,因而也与一个自主艺术场域的形成密不可分,这是一个能够提出和确立抵制外在要求的自身目的的场域。从个体发生学角度说,纯粹凝视是和习得的具体条件联系在一起的,诸如小时候时常光顾博物馆,长期的接受学校教育,以及这种凝视所隐含的 *skholé*。所有这些都表明,忽略这些条件的本质分析(把特殊情况普遍化)暗中把相当特殊的经验特征作为适用所有审美实践的普遍特征,但是,这种经验是特权的产物,或者说,是习得的特殊条件的产物。

实际上,对艺术品和审美经验所做的非历史分析在现实中所把握到的是某种机制,这种机制喜欢存在于双重状态之中:既存在于物之中,又存在于精神之中。在物中,它以一个艺术场域的形式存在,亦即一个相对自主的社会世界,它是一个缓慢形成过程的产物。在精神中,它以一些意向(dispositions)的形式存在着,而这些意向则是由创造场域的同一过程所创造的,它们直接顺应于这一场域。当物和精神(或意识)趋于一致时,即是说,当眼光就是与之相关的场域的产物时,那么,由于提供了所有产品,对于这一眼光来说,场域就直接构成了意

义和价值。显而易见,如果通常被认为是理所当然的艺术品价值之源的问题出现时,也就需要某种特殊的经验能力,这种能力对于一个有教养的人来说完全是例外的经验。但对那些并没有机会去获得艺术品客观上所要求的那些意向的人来说,则显然是正常的经验。这种情况可以通过经验研究来阐明,比如丹托也提到过这样的情况。^① 在看过沃霍尔在斯塔波画廊展出的《布里尔包装盒》(Brillo Boxes)这一展品之后,丹托发现了某种武断任意的特征,就像莱布尼茨所说的 *ex instituto*(熏陶而成),亦即通过某个场所的展品,既把这个场所神圣化了,同时又把展品本身神圣化了,由场域所创造的确立价值的任意特性。

对艺术品的经验之所以会直接具有意义和价值,这是同一历史机制的两个互为根基的方面达成一致的结果:一个方面是文化习性(*the cultural habitus*),另一个是艺术场域。假设艺术品存在(亦即作为一个具有意义和价值的象征对象),确切地说,只有当它被具有所要求的意向和审美能力的欣赏者所把握时,才可以说正是一个审美者的眼光使得某个艺术品得以成为艺术品。但是不能忘了,这只有在如下情形中才有可能,即审美者本身就是长期接触艺术品的产物。^② 这个循环是一种信念和崇拜物的循环,每一个机制都分有这种循环;只有在社会游戏的客观性中,以及在诱惑人们兴趣并参与游戏的意向中同时构成的机制才会起作用。美术馆可能会有如下铭文:“惟艺术爱好者方可进入。”但是显而易见,并不存在着对这样一种铭文的需要,这一点是不言自明的。游戏导致了某种错觉,并经由有教养的游戏者对游戏的投资来维系游戏。注意到游戏的意义和这种意义为游戏而被创造出

① 由于缺乏感知和欣赏手段最低限度的把握(尤其是对类型、流派、时期和艺术家名字命名和参照),文化上遭到剥夺的美术馆参观者便产生了困惑甚至混淆。参见布尔迪厄、达贝尔(A. Darbel):《热爱艺术:欧洲美术馆及其公众》,比蒂和麦里曼英译(斯坦福:斯坦福大学出版社,1990);布尔迪厄:《艺术感知的社会学理论纲要》,载《国际社会科学杂志》,第20卷(1968年冬季号),第518~612页。另见丹托:《艺术界》。

② 社会学的分析使人避开了主观主义和客观主义的二元选择,也拒绝了审美意识的诸种理论的主观主义。这些理论把自然物和人的作品的审美特质还原为意识的有意态度的简单关联物,亦即面对事物时实际上既非理论的态度又非实践的态度,而只是纯粹的静观。社会学的分析拒绝这样的理论,而不必像《真理与方法》的作者伽达默尔那样落入艺术品的本体论。

来(因为游戏者就是被游戏创造出来的),游戏者玩游戏,并通过玩游戏而确保游戏的存在。恰恰是通过这样一种作用,艺术场域创造了审美意向,没有它,艺术场域就无法运作。确切地说,场域之所以能无止境地再生产出对这一游戏的兴趣,以及对赌注价值的信赖,就是通过介入游戏的行动者之间的利益之争实现的。为了阐明这一共同努力是如何运作的,为了说明象征权力和自愿的或被迫的认可(通过认可产生出声望储存,而创造者的崇拜依赖于这一声望)的无数合谋行动,只要回想一下无数先锋派批评家的关系就足够了。他们通过把某些其神圣价值并不为有教养的艺术爱好者或这些批评家最有力的对手所接受的作品加以神圣化,进而把作为批评家的自己神圣化了。简言之,就像审美判断特殊性问题一样,艺术品的意义和价值问题,和许多哲学美学的问题一起,只能在场域的社会史中得到解决,在特殊审美意向(或态度)建立之条件(这是场域在每一情况下都需要的)的社会学中解决。

艺术场域的起源和纯粹凝视的诞生

究竟是什么使某件艺术品成为艺术品而不是日常物或一个简单的小便器?^①是什么使一位艺术家成为艺术家而不是工匠或业余画家?是什么使一个小便器或酒架成为美术馆里展出的艺术品?是因为它们有公认(首先作为艺术家而被认可)的艺术家杜尚的签名而不是酒商或管子工的签名?如果答案是肯定的,那么,这难道就成了只用“大师之名崇拜”来取代艺术品崇拜的问题?换言之,是谁创造了这个作为崇拜物公认的和知名的生产者的“创造者”?是什么赋予他的名字以魔力或(如果你愿意的话)本体论的效果?亦即其名字的效应是他宣称自己作为艺术家而存在的尺度,恰如一个时装设计师的签名一样,他的名字增加了附加其上的物品的价值。即是说,何以构成专家

^① 这里布尔迪厄指的是法国艺术家杜尚的《喷泉》,亦即一个卫生间用的陶瓷小便器。——译注

作用和权威争论中的这些赌注？在哪里找到这种标签、或命名或理论效果的基本原则？（理论是一个很微妙的词，因为我们这里涉及的是看——theorein——使别人去看）^①那种通过引入差异、分工和区分来生产神圣的基本原则存在于何处呢？

这类问题与人类学家莫斯在其《巫术理论》所提出的问题很相似。莫斯探讨了巫术效果原理，并发现他不得不从巫师使用的器具返回到巫师本身，从那儿再到巫师追随者的信仰上去。他逐渐发现自己必须面对的是一个巫术在其中演变和实践的完整社会空间。同样，在探索艺术品价值的基本原因和最终基础的这种无穷追溯中，也必须做相似的运动。为了解释质变（transubstantiation）的这种奇迹（质变正是艺术品存在的根源，尽管常常为人所忘，但又可以毫不留情地通过杜尚作品中这一天才的签名笔触而记起），必须以这一世界的起源的历史问题来取代本体论问题。就是说，这个世界就是艺术场域，在这个艺术场域中，通过一种名副其实的连续创造，不断地生产和再生产出艺术品的价值。

哲学家对本质的分析只记录了本质的实际分析结果，历史本身通过自主化过程就客观地对本质做了实际分析，艺术场域在自主化过程中逐渐制度化；各种行动者（艺术家、批评家、历史学家、美术馆长等），以及作为这一世界特征的种种技术、门类和概念（类型、潮流、时期、风格等）也就在自主化过程中被创造出来了。某些和“艺术家”或“创造者”概念（以及命名和构成这些概念的词语）同样常见和显著的概念，也是漫长而缓慢的历史过程的产物。艺术史家并未完全逃避“本质主义思想”的陷阱，这种思想就隐含在历史上出现并已过时的词语的用法之中，这些用法总是萦绕着年代错误的幽灵。由于无法质疑隐含在艺术家这一现代概念中的所有问题，尤其是在19世纪发展起来的不能创造的“创造者”的专门意识形态问题，由于无法和显而易见的对象，也即艺术家（或别处亦即作家、哲学家、学者）割裂开来，那么为了考察艺术家（从社会角度他们被制度化为“创造者”）是产品的生产场域，艺术史家是不能以经济和社会状况问题来取代有关艺术家（与工

^① 理论这个词的希腊语词根本义是看或观察。——译注

匠对立的)性格呈现的时间地点的仪式性研究。经济和社会状况构成了艺术场域确立的基础,而艺术场域则建立在一种归诸这一场域最发达状况中的现代艺术家的准巫术力量信仰理论之上。

这不只是一个祛除本雅明以略带褻淡和天真之反语所说的“大师之名崇拜物”问题。无论人们是否想要,大师的名字实际上是一种崇拜物。于是,需要描述的问题便是,使得艺术家作为艺术品崇拜物的生产者之特征成为可能的一系列完整的社会条件是如何逐渐出现的。换言之,这个问题也就是把艺术场域(包括艺术分析家,首先是对艺术史,甚至是他们中的一些最具批判性的人)建构成一个场所,在这个场所不断地生产和再生产对艺术的价值和对艺术家有价值的创造力的信仰。这不仅生产出艺术家自主性的标志的完整清单(诸如通过如下活动来体现,合同的分析,艺术家签名的在场,或艺术家特殊才能的肯定,或某个争论中对同人仲裁的求助等等),也生产出这个场域本身的自主性标志的清单,比如作为文化商品经济运作必不可少条件的一系列完整的特殊社会机制的出现。这些包括:展出场所(画廊,美术馆等)、神圣化或认可机制(学院,沙龙等)、生产者和消费者的再生产机制(艺术学院等)、专业化的各种代理人(经纪人,批评家,艺术史家,收藏家等),他们都是具有场域和特殊感知和欣赏范畴客观上要求的意向的人,这些特殊范畴是不能化约为普通用法的范畴的,而能够给艺术家及其产品价值附加某种特殊尺度。一旦画作通过画面单元、生产的持续时间、使用材料的数量和价格(如金色或群青)来衡量,艺术家画家和房屋油漆工并无根本差别。这就是为什么在这些伴随着生产场域出现的发明中,最重要的发明之一可能就是一种艺术语言的精巧化。它首先涉及确立一种命名画家的方式,谈论他们及其作品本质以及作品报酬方式的特性,借助这种方式也就确立起特定的艺术价值的自主性的规定性——这种价值是不能还原为完全的经济价值的,同时,也确立起谈论画作本身、绘画技巧的方式——这种谈论方式要运用使人可以谈论绘画艺术的恰当词语(常常是一对对的形容词),亦即某个艺术家的个性风格,这种风格的存在是经由命名它而社会性地构成的。同理,名流的话语,尤其是传记,也发挥着决定性的作用。这很可能不是因为传记对艺术家及其作品谈论了什么内容,而是说因为传

记使艺术家作为一个难忘的人物,就像是政治家和诗人一样,具有了历史考察的价值。与其说是谈论艺术家的东西确立了这种状况,还不如说是其传记导致了这种状况。(众所周知,那些使人名声显赫的比较有助于强化绘画艺术的不可还原性,至少在某个时期是如此,直到它们成为一种障碍。)发生学的社会学在其研究模式中必须包括对生产者及其行动以及他们如下要求的研究,即有权做出绘画生产的独立判断,形成某种欣赏或接受其产品的标准。这种社会学也应考虑效果——对他们自身和他们所拥有的生产形象的效果,以及对他们的生产本身的效果——他们自我形象及其生产的效果,这种生产借助各种介入艺术场域的行动者的眼光又返回到生产者自身,这些行动者包括其他艺术家,也包括批评家,委托人,收藏家等。(例如,人们可以假定,自15世纪意大利文艺复兴以来,某些收藏家所表现出来的对素描和漫画的兴趣只是有助于艺术家提高自己价值的观念的形成。)

所以说,当场域本身构成时,事情就变得很清楚了,艺术品的生产“主体”——也就是艺术品价值和意义的生产主体,并不是实际上创造其物质对象的生产者,而是一系列介入这一场域的行动者。在这些行动者当中,有归入艺术性的作品(伟大或渺小的、知名或无名的艺术家)的生产者,有各种信念的批评家(他们自己也在这一场域中),还有收藏家、中间人、美术馆长等。简言之,就是所有与艺术关系密切的人,包括为艺术而生存的人,被迫在不同程度上依赖艺术而生存的人,彼此面对着斗争的人(在斗争中重要的不仅是要确立世界观,而且要确立对艺术界的看法),还有通过这些斗争参与了艺术家价值和艺术价值的生产的人。

假如说这就是场域的逻辑,那么,这也就不难理解为什么用于考察艺术品的概念,尤其关于它们分类的那些概念,恰如维特根斯坦所发现的那样,体现出某种极端的不确定性特征。诸如类型概念(悲剧、喜剧、戏剧、小说),形式概念(民谣、回旋曲、十四行诗),历史分期或风格概念(哥特式、巴洛克式、古典式),或各种运动概念(印象主义、象征主义、现实主义、自然主义)情况也是如此。人们也不难理解为什么混乱仍存在于如下情形中,即当涉及用以描述艺术品特征的概念时,用术语来描述对艺术品的接受和欣赏时(诸如一对对形容词,美的与丑

的,精致的和粗糙的,轻快的或沉重的等),正是这些概念建构了人们对艺术品的体验和表达方式。因为这些概念就深嵌在日常语言中,它们一般的用法并不在美学领域,这些趣味判断范畴(对于共享一种语言的所有言者来说是共同的)保证了一种交流的明显形式。然而,尽管如此,恰如维特根斯坦又发现的那样,即使是被专业人士运用时,这些术语总是呈现出极端的含混性和灵活性,这种含混性和灵活性使之彻底地抗拒本质主义的界定。^① 这可能是因为这些术语的使用和赋予它们以意义都依赖于其使用者所特有的、历史的和社会的视角,这些视角往往是没法协调一致的。^② 简言之,假如人们总是提到趣味(众所周知,有关偏爱的对照在日常对话中扮演了一个重要角色),那么,可以肯定,在这些问题中,交流只是伴随着高度的误解而产生。这一点是确凿无疑的,因为使交流得以可能的老生常谈,与那种使交流实际上无法进行的东西是同一的。采用这些话题的人每一个都给予那些对立的词语不同的(有时是正相反的)意义。因而,对个体来说,他们有可能在社会空间中坚守着对抗性的位置,以便能给予那些通常描述艺术品或日常事物形容词以完全对立的意义和价值。我们想到了形容词 *soigné*(法语:考究的,精美的)这个例子。这个形容词常被排除出资产阶级趣味的范围,这也许是由于它体现了小资产阶级的趣味。^③ 由于人们身处于历史的维度中,所以可以无穷尽地罗列出概念清

① 参见舒斯特曼:《维特根斯坦与批判理性》,载《哲学与现象学研究》,第47卷(1986),第91~110页。

② 被置于这种情景的敏锐意识会把分析家引向不可超越的“*aporia*”(由同一问题不同观点所导致的难题),尤其是因为最中性的语言也不可避免地(一旦朴素的解读成为这一社会游戏的一部分时)呈现为争论中(他力图客观化)某种立场。所以,比如说,即使用诸如“外围”这样更加中性的概念,来取代如“范围”这类局域性的词语(带有某种贬义的词语),那么,那种通常用于分析象征支配性的中心和边缘之间的对立会变成一个被分析场域内的斗争焦点。再比如,一方面,存在着把那些居于边缘的人所占据的位置描述为延迟效果的“中心主义者”欲望;另一方面,对其较低位置的“边缘主义的”反抗就隐含在这一分类系统中,隐含在要把边缘位置转换为位置中心的努力之中,或隐含在至少形成一个可望的鸿沟的努力之中。阿维尼翁的例子说明了这样的事实,艺术家不可能自己生产自己——这里作为一种有效地竞争支配位置的方案——除非他是在与其委托人关系这么做。参见卡斯特尔诺瓦和金斯伯格:《象征统治与意大利艺术史中的艺术地理学》,载《社会科学研究丛刊》,第40卷(1981年11月),第51~73页。

③ 参见布尔迪厄:《区隔》,第194页。

单,这些概念开始具有美的理念,但在不同时期,或者作为艺术革命的后果,它们会呈现出不同的甚至截然对立的意义。Finish(完成)这个概念就是一个例证。由于这个词已被简约为与学院派绘画的伦理和审美理想密切相关的概念,后来便被马奈和印象主义艺术家排除在艺术领域之外。

所以,那些被用来描述接受和欣赏艺术品的范畴,与历史语境的关联是双重的。由于它们与具体的和特定时间的社会世界密切相关,所以这些范畴的用法也就成为一个主题。这些用法本身体现出使用者的社会地位,他们在这些范畴所有可能的审美选择中实践着自己习性的构成意向。

艺术家和批评家用来界定他们自己或对手的大多数概念,实际上是斗争的武器和资本,艺术史家为了论述他们的主题所采用的许多范畴,不过是熟练地加以遮蔽的或变形的具体范畴,这些范畴的大多数最初是用做贬斥或责难的。“范畴”这个词来源于希腊语 *kathēgoresthai*,意思是公开地谴责。)这些充满了斗争意味的范畴逐渐变成了技术性的范畴,多亏了发生学的遗忘症,批评剖析、学位论文和学术论文便赋予这些范畴以某种永恒性的意味。在介入这样的斗争的所有方法中(这些斗争必须从外部来加以理解,以便使其客观化),最具诱惑力和最完美的方法毫无疑问是把自己呈现为法官或裁判的方法。这样的方法涉及解决现实中冲突,涉及给出满意的判定——比如宣称什么**确实是现实主义**,或者更简单,(通过一些表面上看很单纯的决定,诸如某某人包括或不包括在生产者的主体或名单中)判定谁是艺术家谁不是艺术家。这最后一个决定因其显而易见的肯定性而略显单纯,它实际上却是更为关键的,因为在这些艺术斗争中,主要的赌注之一无论在何处总是一个归属于场域的合法化问题(艺术界的边界问题),也是因为各种结论(显然是统计学上的结论,它可以合适地确立一个世界)的有效性依赖于合适地得出这些结论的范畴的有效性。

假如存在着真理,那么,真理就是斗争的某种赌注。由各种介入艺术场域的行动者所做出的多样或对立的分类和判断,尽管这些分类和判断肯定受制于(和场域中特定位置相关的)某些特殊的意向和兴趣,但它们是以普遍性要求的名义来陈述的,也就是对绝对判断的吁

求,这种判断是对不同视点相对性的断然否定。^①“本质主义的思想”在任何社会世界中都会起作用,尤其是在那些文化生产场域中更是如此,诸如宗教、科学和法律场域等等。在这些场域中,普遍性处于危险之中的游戏正在衰竭。然而,就此而言,“本质”就是规范这是显而易见的。这恰恰就是奥斯丁在分析诸如“真正的人”、“真正的”勇气(在此就是“真正的”艺术家或“真正的”杰作)这类表述中形容词“真正的”含义时要我们记住的东西。在所有这些例子中,“真正的”这个词含蓄地将我们考虑的情形与同一范畴内的其他情况相对照,其他言说者指出同一个谓词尽管不那么合适(即是说,以某种并未“真正地”被证明合理的方式),就像所有普遍性的诉求一样,但这个谓词具有强有力的象征力量。

科学所做的不过是极力确定这些与真理有关的斗争真相,把握某种客观的逻辑,据此来决定赌注、阵营、策略和胜负。科学可力图把思想的种种表征和工具——它们都主张普遍性,尽管成功的机遇是不均衡的——带回到它们产生和使用的社会状况中去,换言之,带回到场域的历史结构中去,也正是在这样的结构中思想的表征和工具才得以出现并发挥作用。正在占据的位置(文学或艺术的形式,分析的概念或工具等)空间与在场域中已占据的位置空间之间存在着某种对应,从这一对应的方法论假定(其有效性可以通过经验分析不断加以确证)出发,人们就可以对这些均要求普遍性的文化产品的历史化。但是,这种历史化不仅(像人们所认为的那样)意味着通过回忆把文化产品相对化,即文化产品只有在与斗争场域受制约的状况相关时才具有意义;而且意味着通过使这些产品远离不确定性(这一不确定性来自某种虚假的永恒化的),使这些文化产品重新获得某种必要性,以便使这些产品回到它们发生的社会条件之中,这就是一种真正具有生产性

^① 换句话说,在提出趣味判断的本质主义界定时,或者认可一个与其伦理—行为意向一致的界定(比如康德的界定)所要求的普遍性时,哲学家与日常思维模式的距离、与那种使相对物变得绝对(据此而现出哲学家的典型特征)的倾向之距离 比他所想像的距离要小。

的界定。^① 我们决不导向历史相对论,我们用于历史对象而且是这一对象的产物的思维形式的历史化,提供了逃避历史的惟一真正的机遇,即使这样的机遇很少。

那些建构审美知觉的反对意见并不是先验的,而是被历史地生产和再生产出来的,它们与使之运作的历史条件不可分离,所以审美意向也是这样。把一些根据其社会用途和应用而命名(同时,通过某些范畴、概念和分类法,将其活动拓展至审美能力)的对象确立为艺术品的审美意向,乃是场域的整个历史的产物,它必定是经由每个潜在的艺术品的消费者通过特定的欣赏再生产出来的产品。这要么足以证明审美意向的分布是贯穿于历史之中(直到19世纪末,批评家们一直在捍卫一种服从于道德价值和说教功能的艺术),要么足以说明审美意向的分布就在今天的社会之中,这进而使人确信,没什么比那种对待艺术品——或者更宽泛地说,对待任何对象的这种意向,即本质主义的分析所描述的某种纯粹的审美态度更不自然的事了。

正是在场域向自主性的运动中,纯粹的凝视应运而生。实际上,不用提起这里所提出的整个论点,人们会坚持说,对艺术品评价和生产的自主性原则的肯定,是与对生产者自主性的肯定密不可分的,也就是说,是和对生产场域的自主性的肯定密切相关的。就像左拉关于马奈所恰当地写下的那样,纯粹的绘画意味着作为一幅画而被自在地和自为地加以欣赏,亦即作为一种玩味画的形式、明暗和色彩的游戏。换言之,而不是作为一种独立于关于超验意义的话语。所以,纯粹的凝视(与纯粹的绘画必然相关)乃是纯粹化过程的结果,是由历史不断变革过程中所实现了的本质之真正分析。就像在宗教场域中发生的情形一样,变革总是引导着新的先锋派以一种重返正确起点的名义,

^① 把每一种趣味的表现与其产生的社会条件联系起来,社会学的分析也就把所涉及的实践和表征还原并相对化。与这种主导性的看法截然不同,人们可以说,社会学分析实际上并没有把这些实践还原和相对化,确切地说,社会学分析是要避免这些实践的任意性,并通过显出实践的必要性和独特性来加以绝对化,因而也就在现存状态中确证了它们的合理性。人们实际上可以假定,两个民族的习性判然有别,他们也不会接触同样的条件和模仿(因为他们会不同地建构条件和模仿),所以他们不会听到同样的音乐,他们也不会看到同样的绘画,最终他们也就不可能形成同样的价值判断。

并以对艺术体裁的纯粹界定来挑战正统的东西。诗歌中也可以发现对其所有次要特性的纯粹化：被破坏的形式（十四行诗，亚历山大诗体），被颠覆的修辞比喻（直喻、隐喻），被抛弃的内容和情感（抒情性、情感宣泄、心理学），以便根据某种历史分析，一点一点地使诗歌简约为更具特殊的诗意效果，这就像是与声义对应论（phonosematic parallelism）的一次决裂。

更宽泛地说，趋向于更大自主性的不同文化生产场域的演变伴随着某种反思性和批判性的回归，亦即生产者回归到他们自己的生产，这种回归使得生产者从中获得了场域自身的原理和特殊的前提。首先，这是因为现在处在断然拒绝任何外来限制或要求位置上的艺术家，可以确认他们已经掌控了那些规定他们并属于他们的东西，那就是艺术形式、技巧，一言以蔽之，掌握了艺术的惟一目的。福楼拜在写作领域和马奈在绘画领域很可能是如下尝试的倡导者，亦即哪怕有很多主观的和客观的困难，也要确立某种对创造性的凝视力量的自觉而又彻底的肯定。这种力量不仅可以用于（通过简单的颠倒）粗俗的和平庸的事物，就像尚弗勒里（Champfleury）和库尔贝的现实主义所追求的目标那样；也可以用于不重要的对象，在这些对象面前创造者能够肯定自己那种变形的准神力。“写好平凡的东西”，福楼拜的这种对马奈也是适用的说法，是把形式置于一种与主题的关系之中，同时也就确定了有教养的欣赏活动的基本规范。在哲学家看来，艺术地位的分布是一种关于审美判断广为接受的界定，因为可以从经验上加以证实，今天并不存在有教养的人（即是说，没人拥有学术标准所规定的高级学位），他们并不知道，任何现实，一根绳子，一块小圆石，衣衫褴褛的小贩，都可以成为艺术品的主题。^① 他们也不清楚，这么说至少是明智的，即当一个先锋派画家，亦即混淆新的美学原则的专家使我注意到时。实际上，为了唤起当前那些具有无限艺术善意的审美者，为了在他身上重新唤起艺术的甚至哲学的惊奇，就必须以一种杜尚或沃霍尔的方式来对他使用休克疗法，杜尚或沃霍尔方式亦即通过展示某个如其所是的日常事物，便以某种形式刺激了创造力，这种创造力正是

^① 布尔迪厄：《区隔》，第34-41页。

纯粹的审美意向(不用多虑)赋予艺术家的,正像马奈以来所界定的那样。

这种将艺术内省地和批判地返回自身的第二个原因在于,由于场域本身的封闭,因此对特殊知识的实际掌握——它就置于过去的作品中,这些作品在访谈和赞颂中被所有专家(他们与文学史家和艺术史家,注释家和分析家一起)加以记录、编撰和经典化——已变成进入生产场域的条件的一部分。结果是,与朴素的相对主义告诉我们的正相反,艺术史的时间真的是不可逆的,它呈现出一种积累性的形式。没什么比先锋派艺术家与场域特定的过去关系更加密切的了,包括颠覆的意图——也是和场域的状况密切相关的。这些先锋派艺术家冒着“幼稚天真”之险(诸如卢梭[Douanier Rousseau]或布里塞[Brisset]的风格),必定不可避免地将自己置于一种此前曾有过的种种尝试的关联之中,这些尝试就是超越该场域历史中曾经出现过的东西,或强加于新事物的可能性空间里曾经出现过的东西。在场域中所发生的事情越来越多地和场域的特殊历史相关联,而且只和场域有关。因此,要从特定时期的一般社会世界的状况推演出场域来已变得越来越困难(某种“社会学”正要求有权这么做,它并未意识到场域的特殊逻辑)。正是因为有场域的结构与场域的历史,所以一些诸如沃霍尔的《布里尔包装盒》或克莱因(Klein)的单色画这样的作品才获得自己的形式特征和价值。对这类作品的感知乃是一种区分性的和区别性的感知:换言之,就是关注其他作品的偏离,不管是当代的还是过去的作品。结果是,如同生产一样,消费那些与传统断裂、与历史断裂的漫长历史的产物的作品,完全成为历史性的了,因而也就越来越在总体上非历史化了(dehistoricized)。实际上,使译解和欣赏活动运作的历史渐渐地被化约为一种纯粹的形式史,它完全消解了为形式而努力的社会史,而形式也就是艺术场域的生命和动力所在。

这也就解决了一个看似不可解决的问题,即形式主义美学(它只想考察艺术接受和生产中的形式)构成了对社会学分析的真正挑战。总之,源于纯粹关注形式的作品似乎必定要确立只注意形式特征的内在解读的惟一有效性,似乎必定在尝试把形式特征还原为社会语境(而形式特性正是建立在这个语境基础之上的)时失败并产生怀疑。

然而,为了改变这种状况,必须充分注意到形式主义反对各种历史化的雄心是建立在对其可能性的社会历史条件的无知基础上的。同理,那种记载并确证这一雄心的哲学美学也是这样。这两种理论中所忘却的东西恰恰就是历史过程,经由这个过程,摆脱“外在决定”的社会条件才能确立起来;即是说,这是一个确立生产的相对自主场域的过程,正是由于这个过程,纯粹美学或纯粹思想的领域才有可能存在。

作为现代绝对的艺术

[法]安德烈·马尔罗

安德烈·马尔罗(André Malraux, 1901 ~ 1976)是法国当代重要的作家、思想家和社会活动家,曾任戴高乐政府的文化部长。著述非常广泛,主要有《想像的博物馆》(1965),《沉默的声音》(1951),《不安定的人与文学》(1977)等。文本原载《沉默的声音》(纽约:多伯莱出版公司,1953),译自艾尔曼和菲德尔逊编:《现代传统》(纽约:牛津大学出版社,1964)。

确切地说,何为现代绘画?“架上画”(easel picture)这个简明扼要的术语涵盖了一个广阔的范围:一幅勃拉克的静物画与一幅荷兰大师的画有着天壤之别;塞尚的静物画也全然不同于后者;马奈的画有某种独特的东西,他画的那些画不同于夏尔丹的作品,也有别于荷兰的描绘食物的静物画。现代绘画不是用来挂在墙上装饰房间的物品——即使我们把它挂在那儿。由于某种变化过程,到了2200年,毕加索很可能会和波斯陶瓷工匠排在一起,但这种情况只有在那时人们已不再理解他艺术的最重要之处才会出现。当我们拿起自己最喜爱的画(不只是杰作),我们就会以一种适合于这些珍贵物品的态度来对待它:而且别忘了,那是些值得崇拜的对象。一旦把这些画当做收藏品,美术馆也就走上了一条成为圣祠的道路,现代时期惟一的圣祠。在华盛顿国家画廊看圣母颂报的人,^①和在意大利教堂里看见这类事物的人一样动情。确实,勃拉克的静物画不是一个神圣的物品,然而,

^① 圣母颂报(Annunciation)指天使告诉圣母玛利亚将生耶稣。——译注

尽管它不是拜占庭式的袖珍画,但它们仍属于另一个世界,由于和艺术的神圣的神性相关,勃拉克的静物画也被视为神圣之物,就像一幅袖珍画由于与基督半身像相关而变得神圣起来一样。

在这种情境中,宗教语汇给我们一种不愉快的感受,但不幸的是我们别无选择。虽然这种艺术不是神,但却是一种绝对,它像神一样拥有自己的狂热信徒和殉教者,它远离非抽象的东西。那些非常审慎谈及自己艺术的独立派人士,很少独断地表达,他们偏爱的表达方式是机智妙语,他们发现自己的官方对手关于艺术功能的观念不仅是错误的,而且绝对令人厌恶。这些狂热之徒我行我素,以至于讨厌看似讨好敌人的纯粹个人态度,所以,雷诺阿与德加的决裂是前者送给后者的一封信的结果,因为德加当时被授予了荣誉十字军团勋章(他从未要求获得此荣誉)。他们怎么会不把一位回到学院派绘画的印象主义者视为变节者呢?那么,对当代世界的控告为何不能有一种同宗教情感的亲密关系呢?

自浪漫主义时代以来,艺术已越来越变成为一种崇拜的对象。在凡·艾克(Jan Van Eyck)设计的灰泥装饰画中感受到这种义愤,它来源于这样的感悟,那就是:这种艺术崇拜绝不是没有亵渎之意。为何一想到意大利绘画大师们在嫁妆盒上所画的人像就会感到悲哀,但想到他们被画在祭坛上却不是这么回事?艺术家的个人生活已渐渐地被看成是其艺术的纯粹表现方式。委拉斯凯兹和达·芬奇这样受命作画的艺术家,已全然不同于塞尚这样的艺术家,因为对后者来说,绘画本身就是一种职业。尽管这不足以在最高层次上表明人的意义之观念,但现代艺术却常常阐明了何为艺术家的确切观念。

现代不再有弗米尔那样未公开承认的绝对问题。现代艺术家直言不讳地表明了他们的意图,那就是支配事物的外观,重建一个已在欧洲消失了的新世界,这个世界通晓和崇拜各种最高价值。艺术家已越来越不受“逼真”的限制,他的视觉四处搜寻已消逝了的自足世界的圣想像。

如果自浪漫派时代以来艺术中的宗教因素已同某种朦胧宗教感情的有力表现相混淆的话,这种情况就不难理解了。没有比“艺术性的”弥撒曲更能误导我们的艺术史家了。小提琴家们以贝多芬的名

义,面对着米开朗琪罗的雕像,在音乐厅里演奏弥撒曲。艺术不是梦幻,前拉斐尔派、普费(Puris)和古斯诺夫·莫罗(Gustave Moreau)所珍视的梦幻一般的形象,随着现代艺术的发展,越来越多地消失了。现代艺术并不倡导暂时凑合的绝对,但是,至少在艺术家眼中,现代艺术已不费力气地占据了自己的位置,亦即绝对的位置。

这不是一种宗教,而是一种信念;不是一种圣礼,面是对一个堕落的世界的否定。现代艺术对世界表象的拒斥以及变形来源于某种冲动,这种冲动不同于隐含在原始艺术甚至罗马艺术之中的那种冲动,这是因为这些艺术在画家和所创造的事物之间建立的亲密关系又与那种冲动相似。这就是我们在19世纪后期大师艺术中所看到的对世界认可与拒斥奇怪的结合。塞尚、雷诺阿和凡·高并不像卡拉马卓夫那样拒斥这个世界,^①然而,这些画家拒绝的远非他们那个时代的社会秩序。凡·高创作最佳时期的艺术变成为间接的基督教艺术。确实,艺术是他信仰的替代物。假如塞尚这位虔诚的天主教徒去画耶稣受难的话,这些画将有一种塞尚风格,毫无疑问,正因为如此他没有画这种题材。由于艺术家们反对可见世界的再现,所以他们极力想创造出为了个人用途的另一个世界(不是现存世界的另一种再现)。谈论“大众的”现代艺术不过是如意算盘而已,它是一种把艺术趣味同人类博爱结合起来的欲望的表达。只有在艺术听命于大众的支配并与之融为一体时,艺术才能作用于大众。这时,艺术创造的是圣母玛利亚而不是雕像。不消说,拜占庭艺术家并不把街道上的行人看成是图像中人像,正如勃拉克不会看到碎片似的果盘一样。勃拉克的形式对20世纪的法国来说,无法表示戴弗妮女神对马其顿人的拜占庭所意味的东西。假如毕加索去画斯大林,他不得不以一种特有的风格来画,这一风格不同于他的一切绘画中,甚至包括《格尔尼卡》的风格。对一位现代艺术家来说,任何吸引大众的真正尝试都使他自己的“改变”成为必要,即绝对的改变。神圣的艺术和宗教艺术只存在于享有同样信仰的社会群体之中,如果这一群体消亡或分崩离析了,这些艺术就不得

^① 卡拉马卓夫系俄国作家陀思妥耶夫斯基小说《卡拉马卓夫兄弟》中的主人公。——译注

不经历变化。对艺术家有作用的惟一“社会群体”是由这样的人构成的,他们或多或少属于他的同类人(他们的数量如今已大大增加了)。同时,随着这种根基的获得,现代艺术对这一永恒的艺术领域越来越漠不关心,而从苏莫尔时代一直到基督教世界首次出现分裂时期,这一永恒的艺术领域一直滋养着艺术;这就是活着的或死去的诸神的领域,宗教经典与传统的领域。古代帝国和王国的雕塑家们,雅典卫城和中国石窟的雕塑家们劈开岩石所造的石像,吴哥窟和埃勒凡塔岛的雕塑家,与画圣殇图和纳拉壁画的画家一样,以及后来的米开朗琪罗、提香、鲁本斯和伦勃朗把人同宇宙联系在一起;甚至戈雅也把人同宇宙联系在一起,并投之以灰暗的礼物。就今天的艺术而言——它不想只带给人们这样的意识分裂? 这种情形始于何处? ……

在我们的文化中,探寻精神具有很高地位,这使现在的文化全然有别于以往除希腊外的各种文化,现代科学如今所具有的令人担忧的力量,应归诸这种精神。而我们的艺术也正在变成对事物结构的艰难探寻。

确实,自文艺复兴以来,这种精神除了表面上外,从来没有放弃它的至高无上性,凡尔赛那装饰华丽的幽灵跨越了整个17世纪,倾向于隐匿那烦恼不安的心灵;在大量耶稣会教堂背后,基督教世界中的分裂越来越大。达·芬奇变成为质询的化身,然而,这却使他能够超然地同这个基于远东式的线条的世界妥协——他那些描绘云彩的素描也许可视做这种象征。后来,随着这种探寻精神的深入发展,人已不再是外在世界的盟友,而是它的敌人——这时,工厂取代了大教堂,艺术家感到自己已被排除在这个人所征服了的新世界之外而独立行动——我们的艺术史看来就是个体征服世界的历史。有人说我们这种个体主义的艺术已达到了极限,这种艺术表现已不可能再发展了。常常听到这种说法,但是,即便这类艺术表现不能走得更远,可能走向他途。伟大的基督教艺术并未死亡,因为各种可能的形式已被用尽;如果说它死亡的话,那是因为信仰正在转变为虔诚。现在,对外在世界同样的征服经由把个体相对化而展开,这种征服引入了我们现代个体主义,而现代个体主义与文艺复兴的个体主义判然有别。显而易见,人那种始于重塑自然世界的变化能力,正由于引起人对自身的疑

问而寿终正寝。这种能力太强大了,以至于个体不会成为创造的女仆,但又没有强大到使个体成为创造之主人的地步。当个人不愿放弃他的征服时,他就不再寻找征服的理由了。五年计划和田纳西流域开发中遭贬低的个体没有失去自身的力量,但个体主义的艺术正在失去其包容世界的力量。

所以,毕加索不费力气地得到了塞尚的地位,征服感或人的胜利感便被一种探寻精神所取代,这种精神有时是宁静的,但大多数情况下则显得焦虑不安和令人困惑。所以,我们文明和艺术中显得如此巨大的否定价值便应运而生,各种崇拜物便进入了我们的文化。对那些制造这些崇拜物的人来说,这些崇拜物并不必然是破坏性因素;然而,对我们这些看出崇拜的人来讲,这些崇拜物则是破坏性因素。我们所有的艺术,甚至那些极少谴责意味的艺术,比如雷诺阿或勃拉克的艺术,都保持了一种对其否定了的世界的质疑,我们拒绝受这个视觉经验的世界所支配,这种强有力的拒绝决不亚于拜占庭。凡·高将自己视为未来艺术的先驱,在这种艺术中,以往艺术所丧失了的丰富性重新呈现出来,有鉴于此,毕加索深知,如果这种艺术重新出现的话,它将以反对自己的面目而出现。但是,对这位绘画大师来说,其艺术是第一位的;他那种与艺术意志不可分离的探寻,成为他提高艺术意志的手段,正像历史上伟大的诗人那样,莎士比亚对生命意义的探寻是其最卓越诗篇的源泉;但是,在陀思妥耶夫斯基小说中,事物的结构则痛遭贬斥,这就改变了探寻的性质,并在如下场景下变成为艺术:姆希金和罗果金彻夜不眠地看护着费里波弗娜的尸体。^①事实上,陀思妥耶夫斯基就写道:“重要的是使我的《卡拉马卓夫兄弟》成为一件艺术品。”尽管这种永无止境的探寻是希腊思想的基础,但许多世纪以来,希腊艺术给人们的印象都是一种胜利的确证。

当官方艺术与向前看的艺术(forward-looking art)之间的漫长斗争行将结束时,我们无墙的博物馆便应运而生。除了苏联外,在任何地方,“被禁止的”艺术都可谓是一种胜利;官方的训导已变得很不恰当,

^① 姆希金、罗果金和费里波弗娜都是陀思妥耶夫斯基小说《卡拉马卓夫兄弟》中的人物。——译注

罗马奖成为过时的残余物。但是,这种个体的胜利在我们看来既危险又壮观。由于这种业已出现了的无墙博物馆的作用,现代艺术便确证了绘画的自主性(autonomy)。对于一种传统——也就是说一种意识到自身对各个个人类活动领域有所要求的文化——它代替了另一种没有这样要求的文化,即探索性的而非绝对的文化。在这种探寻中,艺术家甚至一般的现代人只知道自己的出发点、方法和态度,他们在追寻一条伟大海上探险家的未知征航程。

然而,即使在今天,我们能想像那些伟大的探险发现航线上的文化吗?由于神秘的过去在作祟,由于充溢着仍控制着人思想的宗教信仰,文艺复兴对这一可能性的认识转瞬即逝。

虽然胜利了,但是,我们的现代艺术担心,若不经历一种变化,便不能长久地保持这一胜利;预见到绘画完全可以不追随始于马奈、经由塞尚再到毕加索的那条发展线索,艺术为其后来者不断地扫视新的地平线。然而,当代艺术在多大程度上反映了当代文化呢?完全可能的情况是,我们称为“现代的”艺术之继承者将变得越发带有个体主义色彩;另一种并非不可能的情况是,艺术将首先重现这种复兴的形式,尔后发展出具有较大深广程度的新艺术,亦即产生于这一复兴的新艺术。

尽管我们的艺术不仅给我们带来了与复兴相关的那些艺术,但每一种完全不同于其以前的艺术,都包含了趣味的变化,这种变化往往就是进一步演变的出发点。我们已经看到在各种文化中,这一变化是怎样把对过去的怀念引向似乎是或事实上是类同于过去的形式之重现;但是,这种复兴不是由于以往作品中的任何特殊艺术特质,而是由于另一种秩序的价值——往往是民族秩序的价值。所以,在波斯、远东甚至文艺复兴时期的意大利,过去历史的某些复兴都暗含了回到民族传统和荣耀的回忆,以便在艺术中根除外来征服者留下的痕迹。有时,这些价值具有微妙的特性。16世纪的罗马接受了过去的各种形式,这些形式似乎暗含了基督教的和谐观念。这种和谐就是为了取代了不光包含艺术的诸领域中早先存在的基督教价值,因为那时艺术不是独立存在的事物,而是主要服务于作为基督教理想的人—神交流的东西。

由于用一种特殊的艺术价值取代了迄今为止艺术一直所从属的价值,现代艺术正在导致一种复兴,其多种因素看来是彼此依存。在这些因素中,最明显的或许最表面的是迎合我们的当代趣味。这种趣味并不总是关注形式,有时它注意整体的造型秩序。在这种情况下,它与一个因素相一致,亦即作为我们的艺术表现方式或象征性的色彩布局,这种色彩布局既与画的结构不相干,也同画的构图无关(此处是就构图的传统意义而言)。色彩布局既不用来有重点地强调创作的任何细节,也不强调被描绘事物的某种特征,确切地说,它似乎变幻莫测地存在着,就好像只为其自身的缘故而画出来。

然而,在那些运用色块的艺术家的作品中,我们几乎总能发现它有某种相关性:比如,在毕加索的作品中,色块与一种充满激情的构成主义相关;在博纳尔(Bonnard)和勃拉克的画中,则与一种和谐效果有关;而在莱歇的画里,与一种建筑式的营构相关。有时,这类色块奏出了与笔法相合的高音(如从杜飞[Raoul Dufy]的画到安德烈·马松[André Masson]血红色的狂乱笔触)。但是,在米罗的艺术中,就像在康定斯基和克利的艺术中一样,色块往往能够只凭自身的资格而存在,它远离对画的内容的任何指涉,我们可以说这是一种单维的艺术(one dimensional art)。这种对色块的迷恋看来常常激励着画家消灭画本身,毕加索某些作品中的笔触即如此。确实,在毕加索画中,就像在米罗的画中一样,这种对色彩布局的迷恋通向了陶艺之路,就好像这些艺术家们正在摸索画的出路而不是画架上画。但是,毫无疑问这是一种装饰艺术。这些陶器物件,与雷诺阿画的精美花瓶上的事物,或与普桑的挂毯草图,或与戈雅早期的画都相去甚远。毕加索曾指着他的瓷盘说到:“你们可以吃掉这些菜。”但他深知谁都不能吃掉这些菜。他那无法预见的、令人迷惑的和强烈骚动的艺术,以及个体主义的巴洛克风格,使人想起了波斯陶器上带有暗淡光泽的色块,当然,波斯陶器上的色块是被支离破碎地摄人我们眼帘的。像库米什哈(Kumishah)花瓶上的色块一样,现代绘画的色块与优美朴素的笔触结合在一起,从表面上看这些笔触与色块并不相容,但事实上却形成了可与色块相对照的完整价值。实际上,波斯式的色块所造成的印象并不涉及其所属的物品,也没人会把这些色块比做是一幅画,然而这些色块告诉我们

有关绘画的东西,决不亚于有关艺术品的东西,尽管表面上看是如此。

艺术的边界常常变更,有些色彩不同于油画色。然而,我们目前还没有像发明染色玻璃窗那样的全新发展。我们有的只是现代绘画(暂时)的极限。这一极限与我们艺术文化的关系,就如同那“野蛮的”羽毛披风与我们艺术文化的关系一样。它是由色块引起的。附加这种崇拜物是现代主义画家的作品,是他将崇拜物融合进了他的艺术之中。(一种“绝对”自由的艺术并不能导致一幅画或一尊雕塑,而只能导致物品。)我们对色块的现代运用远非民间艺术中的色彩泼溅和希腊长颈瓶上的色块,这暗示了“纯画”(pure painting)的形式,这种形式在某种程度上似乎带有过去的某些作品的意味。我们万万不能忘记现代艺术的胜利也就是色彩的胜利:印象主义者、表现主义者和野兽派接二连三地鼓吹色彩,莱歇、毕加索甚至勃拉克的分析的立体主义(无论有多少朴素佳作,几乎都是单色作品),都以色彩的烈焰而告终。阴影消除了,色彩破碎了,与之对立的一切又变得时髦起来:从北美希达印第安人的“物品”,到埃及利普特土著人的织物,从赫皮斯印第安部落的家庭神像,到高卢人的钱币。在造型艺术中,正像在音乐、文字和戏剧所发生的那样,刺耳的噪音(stridency)已变成这个时代的秩序。

如果我们重新发现的只是色彩,如果我们想用偶然的“侥幸成功”来代替有意识的控制,那么,这种秩序的作品就会在我们现在的再发现中变得异常醒目。但是,希达印第安人艺术的狂躁很快会开始令人生厌,赫皮斯印第安人也远不是幼发拉底河流域的苏美人。我们把新布里底群岛的祖先像描述成模拟像(绘画这个词也完全适用),但并不称之为雕塑。与此同时,我们那已经复兴的某些艺术已完全融会到我们的文化中,也改变了这一文化,而另一些艺术则作为新的流派吸引我们。与一切新流派一样,它们或是坚持自己的主张,或是销声匿迹了。我们的复兴时而同对强烈感觉的渴望相一致;亦即与对导致新对话者和新对话的作品的渴望相一致;时而同对神秘性的返祖欲望相一致;时而与对一切艺术的现代理解相一致。例如我们伟大的欧洲画家的作品,这些艺术产生了一种有深刻震撼力的、似乎是永无止境的对话。

如果我们描画一位伟大的艺术家除了熟悉当代艺术作品外,也深

谙过去作品的独特造型特征的话,那么,在我们看来,这个人也许是卓越的现代野蛮人:他的蛮荒风格(barbarism)不能以他对公民身份的拒绝来界定,而只能以他对人的社会状况的拒斥来界定。倘若我们的文化只限于对当代艺术中的形、色及其生动表现做出反应(尽管这种反应是生动的),那么可以肯定,“文化”这个称谓就完全不适用!幸好情况不是这样,因为除了与我们自己的艺术相近的某种作品的复兴外,另一个因素也开始起作用,现在来预见这一因素所产生的结果为时尚早。虽然一些艺术家和美学家们仍坚持认为,现代艺术、原始艺术和某些古代形式水火不相容,但是,一般大众不难发现某种对所有这些艺术的热爱,大众对现代绘画的爱好使得卢浮宫人群如潮,而不是门可罗雀。

文学体制与现代化

[德]彼得·比格尔

彼得·比格尔(Peter Bürger, 1936~),德国不莱梅大学法国文学和比较文学教授,运用批判理论研究现代主义和先锋派问题,其先锋派理论在西方学术界颇有影响。主要著述有:《先锋派理论》(1974),《小说理论:奥德塞的眼泪》(1993),《后现代思想的起源》(2000),《主体的消失》(2001)等。本文译自英文版《现代主义的衰落》(牛津:波利蒂出版社,1992)。

作为社会学问题的艺术理性和非理性(韦伯和哈贝马斯)

本文的题目需要解释一下。我在文中并不想涉及在美国发展起来的现代性理论,而是要讨论由韦伯和哈贝马斯所代表的德国社会学传统。对韦伯来说,资本主义社会的独特标志就在于,在这样的社会中,他所说的合理化(rationalization)过程已经充分地发展起来了。这个过程一方面涉及由计算所导致的支配事物的能力,另一方面又涉及世界观的系统化,最终涉及一种系统的生活方式的完善。合理化原则塑造了人类活动的方方面面,它不仅决定了科学技术过程,而且决定了道德决断和日常生活的构成。20世纪的社会批判理论关注韦伯这个事实显然表明,理性主义的概念对于资本主义社会的分析来说是不可或缺的。这也可以在卢卡奇的《历史与阶级意识》,以及霍克海姆和阿

多诺的《启蒙的辩证法》，或哈贝马斯的《交往行为理论》的著名章节中看到。除此之外，我们发现从卢梭到今天的生态主义运动都存在着某种反资本主义的对抗，对理性主义（在韦伯意义上说）的对抗态度是其特征。如果真是这样，那么，关注文学艺术的社会功能的文化理论就必须研究文学艺术和合理化之间的关系。让我们简要地考察一下由哈贝马斯和韦伯所提出的这个问题的各种答案。

在《阿多诺奖获奖仪式上的演说》中，哈贝马斯界定了艺术和现代化之间的关系（这也使人想到了韦伯的思想）：

随着（宗教和形而上学的）世界观的瓦解，由此而来的某些问题——现在可以用真理、规范的正确性、本真性或美来概括——可以被视为知识、正义和趣味问题，这是在科学、道德和艺术之间所出现的价值领域的明晰的分类……18世纪启蒙哲学家所规划的现代社会的观念是由努力发展客观的科学、普遍道德和法律以及自主艺术所构成的，每一个领域都依赖于各自的内在逻辑。同时，这种规划意在把每一个领域的认知潜能从其玄奥的形式中解放出来。启蒙哲学家就是为了丰富日常生活，亦即日常社会生活的理性构成而利用这种不断发展的专门文化。

正像康德传统的延续一样，这种构架在两个方面是令人着迷的：第一，艺术发展的内在逻辑和现代化的内在逻辑并行不悖，艺术作为一个价值的自主领域的分化是与科学和道德领域的分化对应的；第二，哈贝马斯把艺术的自主发展与其在日常生活中的潜能的运用统一起来。然而，这种完善的理论构架并非没有问题。哈贝马斯并没有说明艺术地位的历史变化，而这种分析在我看来是完整理解艺术现实危机必不可少的。更重要的是，哈贝马斯和谐统一观点有一种危险，即掩盖了（作为一个自主的领域而体制化了的）艺术和（作为资产阶级社会主导原则的）理性之间的矛盾。

至于韦伯，他对艺术和西方理性的关系做了不同的解释。在他关于一般历史的一个草稿中，他把艺术（像科学和资本主义经济一样）理解成为一个同样可以由西方理性主义规定的社会实践领域。在该文

中,韦伯引证了哥特式建筑拱门的合理使用,以及在和声中音调系统的组织和绘画中的线条透视。建筑的、音乐的或视觉艺术的系统的发展本身是一致的,这一发展是对一些特定的技术问题的最佳解决,韦伯显然把这一发展视为合理的。依据这种观点,理性可以在称之为艺术材料之物的水平上,使用来说明阿多诺和埃斯勒(Hanns Eisler)所引入的概念。在韦伯的这篇文章中,艺术在西方社会中并没有占据任何特殊的位置,它只是在其他领域作为理性主义例子而被提及。

非常有趣的是,韦伯在《经济和社会》的一段文字中,指出了艺术在现代社会中具有的不同地位特征。他在这里强调的是艺术和宗教(尤其是基督教博爱精神)这两个领域的对立。韦伯在以下不同层面上发现了这种对立:第一,艺术所宣称的它可提供的世俗拯救,是和宗教的拯救相对立的;第二,把审美判断(完全限于个人的主体性)用于人的关系,也就是怀疑宗教原则的有效性;第三,正是宗教的合理化(即对宗教神秘的、祭祀的和仪式的因素的贬低),导致了宗教艺术的贬值。

在这三种层面上,宗教和艺术之间的对立被解释成理性和非理性的对立,任何理性的宗教伦理(rational religious ethic)都不得与借助艺术手段达到世俗的非理性拯救相对立。用于人的行为的个体审美判断,导致了道德规范的怀疑,正像宗教反过来公然抨击艺术中的残存非理性实践一样,这些实践长久以来已经被宗教所抛弃了。艺术由于其非理性特征,所以在这里和基督教相对立。在韦伯看来,不存在对以下事实的怀疑,即“对任何死守艺术合适价值观的系统责难……必定有助于日常生活的智性的和理性结构的形成”。以这种观点来看,艺术并不是西方理性主义的一部分,而是明显地与之对立。

乍一看来,如果艺术被当做既是理性的又是非理性的话,韦伯似乎陷入了一种无法解决的矛盾之中。这个矛盾只有在我们弄清楚上述两篇文章确切说了什么时,才有可能解决。第一篇文章涉及艺术的材料(这里显然无法说明抒情诗);相反,第二篇文章则论述了作为一种体制的艺术,这种体制是和另一种体制即宗教相冲突的。依据韦伯,在这种冲突中,宗教责难艺术是非理性的。所以,艺术材料和技术发展的理性,与它们在非理性的体制领域中的运用,其实并不必然矛

盾。

要解决韦伯这两篇文章之间的矛盾,就必须触及上面提到的基本问题:第一,在资本主义社会的形成过程中,艺术的地位经历了重大的变化;第二,艺术当前的危机不过是其所处的一种地位的表征而已。我想通过历史的考察来阐明这个问题。我认为,艺术的自主化并不是一个线性的解放过程,最终消失在一个与其他领域共存的价值领域的体制化之中,艺术的自主化是一个高度矛盾的过程,这个过程的特征不但体现为新的潜能的获得,而且体现为另一些潜能的丧失。

专制主义(absolutism)时代以来,文学的地位经历了不少变迁,在我们进入这一变迁的历史分析之前,必须牢记,我们这里关注的并不是特定的文学作品,而是文学的地位,即是说,我们关注的是文学的体制(the literary institution)。文学体制这个概念并不意指特定时期的文学实践的总体性,它不过是指显现出以下特征的实践活动:文学体制在一个完整的社会系统中具有一些特殊的目标;它发展形成了一种审美的符号,起到反对其他文学实践的边界功能;它宣称某种无限的有效性(这就是一种体制,它决定了在特定时期什么才被视为文学)。这种规范的水平正是这里所限定的体制概念的核心,因为它既决定了生产者的行为模式,又规定了接受者的行为模式。就像剧院、出版社、阅览室或图书俱乐部等体制一样,文学流通的亚体制(sub-institution)在这方面将丧失自主性。它们将被当做这样的范例,即文学体制所加强的对有效性的要求不是被认可,就是被拒绝。因此,文学论争是相当重要的,它们被视为确立文学体制的规范的斗争。这些争论也解释了力图确立对抗体制(counter-institution)的努力。我们可以把这些斗争解释成社会冲突常见的矛盾表现。

法国专制主义中古典学说的体制化

高乃依的戏剧《熙德》(1636)首演所引发的关于古典学说(the doctrine classique)有效性的论争,这是走向确立封建专制主义文学体制的关键一步。构成高乃依这出悲剧批评标准的那些规则,当时既不被大

多数剧作家所承认,也不被公众所认可。只是由于黎世留和法兰西学院的干预(两者都赞同高乃依的批评家),这些规则才获得了官方认可的文学信条的地位,获得一种在19世纪以前不容争议的有效性。一方面,在《熙德》的争论中,存在着一个从社会方面说混杂的公众,他们对强烈的情感效果着迷,另一方面,又存在着一些古典学说的代表人物,他们极力想使这出戏服从于新的规范倾向。对公众来说,一出戏的审美价值是和它所提供的愉悦相一致的,因而无法理性地加以解释。但与此相反,古典学说的拥护者们却任意使用手段,而这一手段使他们能够对一出戏剧的审美价值做出理性判断。从一个角度看,社会规范起到了审美规则的功能,因而迫使戏的情节和一系列社会规范一致起来,尽管这些社会规范在当时甚至并不为贵族精英所接受。这种古典学说的引入加剧了情感—控制,依据埃利亚斯(Norbert Elias)的看法,这种控制是现代化的重要特征之一。但从另一个角度来说,众所周知的情节、时间和地点的三一律又迫使这出戏的情节服从于理性控制的标准。这些标准之所以可以称之为理性的,乃是由于他们可以适用于同类体裁的各种对象(普遍性原则),关于履行或违背主体间的共识,在特殊情况下可以毫无问题地实现。值得注意的是,古典学说的反对者不得不同意从这些规则中引申出来的判断。

促进新文学体制形成的这种重要社会力量就是专制主义国家。为了消除诸侯之间的争夺,专制主义不但组建了一支常设的军队和中央集权政府,而且力图确立文化上的垄断。文学(艺术)生产的规范化据说为政治体系提供了一种高级文化,它被用做表征的手段。专制主义将其文化规划的阐述和实施任务,交给那些精通法律的资产阶级成员。这是古典学说体制化的特殊要求的一部分,从一开始——尽管有资产阶级的理性因素——这一规划并不是由或许可以称为资产阶级的公众阶层实施的。在这一时期,这样的公众仍保持着一种认可直接的表演愉悦的接受态度。将文学用于政治目的的专制主义国家培育出一种反对当时资产阶级趣味的资产阶级理性。这里,我们必须注意到专制主义中的这种矛盾性,资产阶级的和封建的因素以一种特殊的方式融合起来了。封建专制主义文化体制是否可以称之为自主的这个问题,乍一看来是毫无意义的,因为它对专制主义政治体系的依赖,

亦即它的他律性,是显而易见的。但事情并不像看起来那样简单。对政治体系无可怀疑的依赖,为文学体制提供了某种(严格限制的)范围,亦即自文艺复兴资产阶级解放历程开始以来文学始终与之抗争的体制——教会。即使是到了1619年,即黎世留获得权力前不久,瓦尼尼(Vanini)在图鲁兹被作为一个自由思想家当众烧死了。几年以后,泰奥维尔·德·维奥(Theophile de Viau)也因其无神论诗歌而被投入监狱。文学体制和教会之间抗争持续了整整一个世纪,这种抗争本身就体现在教会对戏剧在道德上的有害影响的攻击中。这种攻击并不是直接针对民间戏剧或悲喜剧这类通俗体裁,而是针对那种得到体制上保护并宣称有其文化优越性的高雅文学。戏剧越是依照合适规则,它就变得越有诱惑力进而越有害——这正是尼科尔(Nicole)和博絮埃(Bossuet)的观点。莫里哀的《伪君子》公演的冲突,也许可以视为17世纪文学体制和教会之间这一斗争的高峰。同样,当戏剧为了讨论道德问题而超越其单纯的娱乐功能时,它就和教会的支配立场相对抗。莫里哀只能借助国王的支持来公开演出《伪君子》。至少在这个例子,政治上的依赖是文学与作为对抗体制的教会抗争的可能性的前提条件。事实上,这种冲突在18世纪始终伴随着未曾减弱的暴力而延续:伏尔泰不得不通过宣称“打击无耻小人”来发动攻势。

我们可以做如下概括:宗教世界观有效性的丧失不只是一个侵蚀的过程,而且是各种冲突的结果。在这个冲突中,文学一直为其体制上的自主性而战。就文学促进了宗教世界观的衰亡而言,封建专制主义时代文学的演变是和现代化相一致的。这种一致性也适用于古典学说,因为这种学说被视为封建专制文学体制的正统核心。其特征是通过将文学生产服从于社会标准化过程而体现出来的,因而文学便被置于现代性的核心原则之下,即理性原则。显而易见,这并不意味着要抛弃情感效果,而是说要限制那种无拘无束的情感效果的实施,并要求某些可计算性。我们必须说明这个事实,即理性仍旧存在于封建专制主义国家的框架内,法国古典文学被用来服务于封建专制主义国家的表征要求。然而,如果我们认识到古典学说中的理性的现代因素的话,那么,我们就能解释18世纪资产阶级上升时期古典学说相对稳定的有效性。

文学启蒙观念的成功与危机

18世纪文学体制中的变化可归纳如下：那些体制化了的文学样式——史诗，悲剧，喜剧和抒情诗——仍旧处于古典学说的控制之中。甚至伏尔泰也作为一个古典悲剧作家而闻名遐迩。但是，一些并未处于这一学说控制之中的文学样式——格言，肖像描绘，对话体，散文，最后是小说——对于我们通常称之为启蒙文学的新文学实践来说变得越来越重要。至少有两个特征把这一新的文学实践与封建专制主义实践区别开来：散文形式，以及教化意图与理性批判原则的结合。确实，古典学说也使文学服从于社会规范，但只是要求舞台上人物行为应符合贵族的规范；只有一些文字上的东西涉及贺拉斯公式中的process。随着启蒙运动的出现，这种情况完全改观了，现在，文学不但要和社会规范保持一致，而且将把规范融入个人的行为模式之中。正像舒尔特—萨塞(Jochen Sculter - Sasse)在其研究早期德国启蒙运动时指出的那样，新兴的制造业和贸易业资产阶级以一种基本方式对道德规范产生了兴趣，这些规范对于市场经济的运作来说是不可或缺的前提条件。所以，另一种新的文学实践变成为新的文学体制：在这一体制中，艺术作品被用做道德教育的工具。

毫无疑问，把启蒙运动的文学实践降低为单纯的道德教育显然是不足取的。于是，人们第一次开始公开讨论文学传达给个体的规范和原则。文学同时是道德教育的工具和政治与道德讨论的手段。只要古典学说有效性的说法不受反驳，这两种文学体制便不会发生重大摩擦而共存。当小说作为一种文学样式要求认可时这种情况会间接地存在；在狄德罗的资产阶级戏剧出现之时，这种情况便直接存在。由于这两种文学体制力图批判古典学说的核心观念，狄德罗宣言性的陈述达到了另一种水平，它们也许可以被解释成为强立一种新的文学体制霸权的尝试。这就使得那种结合于古典学说的诗歌与结合于新文学体制的散文之间共存的尝试归于失败。

启蒙运动的文学体制在现代化过程中占据了中心地位。在同样

的程度上说,当人们互动关系的规范不再被信仰体系的传统权威判定为合法时,这些规范也就必然通过讨论来解决。规范的体制化不再只由宗教教育来确证,由此看来,必然要发展出另一些把个体整合进规范格局中去的模式。这两种工作现在都交给了广义的文学。作为哲学批判,文学考察了规范有效性要求,而作为纯文学,它则促进了规范的体制化。文学的感情特质,其深刻影响和感动接受者的能力,就被融入一个组织起人类社会伟业的理性规划之中。在启蒙运动中,现代资本主义的资产阶级(不同于那种和传统行为模式有着千丝万缕联系的法国大革命前旧制度的资产阶级),演变成为历史的主体。因此,现代化过程便有了新的特质:一种自觉规划的特征。它出现在文学之中,就此而言,文学变成为社会生活的核心体制。

过去,启蒙运动的危机和相应文学观念的危机,通常被解释成为法国大革命的影响。这种看法并不完全错,但它把探寻文学体制中的变化直接追踪到政治事件。对于主导地位的有益原则的批判最初是由卢梭提出的,后为莫里兹(K. Ph. Moritz)以及“狂飙运动”的作者们所继承。遂逐渐演变成为唯心主义美学的重要基础,这就表明——即使在法国大革命以前——现代化引起了某种对资产阶级社会本质性的批判。虽然这种批判指向传统的生活方式(比如,赫尔德和青年歌德从传统主义的尤斯图斯·默泽尔[Justus Möser]那里继承了动力),但我们不能简单地把它归诸传统主义。在生命的总体性中体验生命的强烈欲望是和有益原则对立的,是和那种使生命的各个方面屈从于机械性的做法对立的,是与各种活动的碎片化对立的。这种欲望现在是建立在生命的传统语境中的各种体验基础之上的,过去却只能在现代化的冲击中加以表达。对社会生活合理化的本质批判不能硬塞入宗教范畴,因为宗教——正像韦伯和格罗图森(Groethuysen)所指出的——被包孕在一个合理化的过程中。除此以外,对一些特权阶层来说,宗教也失去了作为保障生命目的的体制的重要性。启蒙运动的文学体制并未给这种激进的批判留有任何空间,因为理性批判将导向一种对文学体制自身的质疑。毫无疑问,这种批判是启蒙运动不可或缺的一部分,但它又是建筑在确信理性以及认为理性和人性是一致的基础之上的。否认这个基础,就是攻击启蒙运动的文学体制。自主的美学将

艺术定位在一个不再屈从理论的或道德的标准的领域,这便为艺术在社会中确立了一个自由的空间。依据这种观点,自主的美学为启蒙运动的文学体制危机提供了一种合乎逻辑的解答。但是,作为艺术的文学之自主化从一开始就有问题。这一点在天才美学(the aesthetics of genius)中可以发现,正是这种天才美学为新的自主性观念铺平了道路。

天才美学与艺术中野性的发现

从启蒙运动早期的观点(包括伏尔泰)来看,文明的进程是从野蛮到文明的直线发展(尽管时有反复)。伏尔泰认为,“路易十四时代”的文学是他那个时期所能达到的文化水准的标志;但他并没有考虑到这种文学为专制主义国家的表征功能,而是强调了民族传统的重要性,以及古典学说的理性。值得注意的是,早期启蒙运动的理性主义,与伏尔泰要我们相信的古典学说在某种程度上并不一致。这可以在他与拉默特(La Motte)的论争中看出,后者以理性原则来反对规则,怀疑时间地点三一律的理性,用可能性的名义来抨击悲剧中诗体的运用。伏尔泰在其应答中所得出的观点显然有不足之处,这种不足说明伏尔泰所持的传统立场:抨击三一律和诗体就是抨击广义的诗。这正是伏尔泰的观点,他宣称古典学说的一种超越批判和讨论的地位。这场论争的重要性在于,在古典学说中构成统一的诗和理性开始向不同的方向发展。这一点在达朗贝尔(d'Alembert)徒劳地统一这两个概念的努力中看得最清楚。“诗和哲学之间的对话是引导和平与博爱彼此协调,并为这种协调提供基础”,这句话是他一篇文章的标题,在他的文章中,他不知不觉地赞美起艺术感性和理性之间的断裂。达朗贝尔不得不承认,不断增长的理性和强烈快感的丧失之间确实存在着某种联系(“我们得到的智慧差不多都是以牺牲我们的感性愉悦为代价的。”)。

然而,正是从这里开始了转向肯定野性(barbarism)特质的关键一步,这种野性恰恰是伏尔泰所深恶痛绝的。在法国,这种野性是在狄

德罗时代出现的,而在德国是在狂飙运动中呈现出来的。在《哲学词典》中,伏尔泰论述了狂热和想像力,这段论述和圣-朗贝尔(Saint-Lambert)的百科全书中论《天才》的文章的对应段落稍加比较,便可以清楚地看到启蒙运动为文学体制所做的自我批判的后果。当伏尔泰嘲笑诗的狂热,并认为诗歌创作中想像力无足轻重时,这两个特征却恰好构成了天才诗人新观念的核心。如今作为传统被贬低了的规则,是和作为审美特质的反常和狂放针锋相对的。最终,天才的概念便和某种类型的本真感受联系起来,而与那些追求明确目标的特定感觉相对立。这里,我们注意到由莫里兹和席勒所发展起来的异化(alienation)批判的出现。

显而易见,吁求不受限制的感性,追求艺术家的自发性,以及艺术作品所带来的愉悦,是和古典美理想背道而驰的:在18世纪下半叶出现的天才美学中,我们看到了一种与现代化对立的艺术应运而生。天才美学的范畴以不少明确的方式包含了对理性原则和计算的工作的批判。这种批判就出现在对原始野性部分重新评价之中,这种评价在伏尔泰的文化理论中肯定属于过去。狄德罗说过:“诗要的是某种骇人听闻、野蛮和原始的东西。”不仅如此,他还认为伟大的史诗和戏剧诗只是在古代社会才会发展。诗(这个概念在当时用来指我们现在所说的艺术)便进入了与(社会学意义上的)现代性的尖锐对立之中。

当我们考察致使这种诗的新观念成为可能的社会条件时,我们必须记住,至少在18世纪的法国,天才美学远没有占据主导地位。即使是在狄德罗和梅西埃(Mercier)的文章中,我们只能在只言片语中找到它,它往往和其他观念(比如教化观念)联系在一起。把艺术和理性以及普遍的道德思维分离开来的天才美学,可以被看做对卢梭的文明批判的反应。所以,天才美学是启蒙运动自我批判的一部分。科学技术的发展越是先进,它所展示的自身矛盾特征就越多。那种宣称个人自主性并把自主视为现代化结果的资产阶级主体,是与作为异化客体的社会相对立的。关注诸如信仰教义体系这类传统继承的批判,现在却转向了反对现代化自身。卢梭《论人类不平等的起源》一书的主题是:历史进步同时也就是退步的过程,技术和科学的进步必然伴随着人类关系的退步。对自然的再评价(确切地说,是缺乏竞争的早期文明的

再评价),是对一种痛苦经历的理论上的反应,这种痛苦来自传统行为模式的丧失。依据卢梭,自然是一个可以对文明进行批判的范畴。他从不相信返回自然是可能的。这种天才美学来自于卢梭对文明的批判,但这种美学不可能有满意的结果。它力图把“自然”引入特定的社会。只有在赋予这样的自然体验的主体以特殊地位时,这种尝试才是可能的。天才美学为它对现代化的激进批判付出了高昂的代价——把对异化的批判和伟大个体联结在一起,这就抛弃了启蒙运动本质之一,亦即普遍性原则。受野性的诱惑,天才美学面临着屈从于非人行为的合法性的危险。

古典学说和自主美学之间的某些相似

显而易见,在法国 18 世纪下半叶发展起来的天才美学,含有某些由莫里兹和席勒建构的自主美学可以采纳的重要因素。然而,在 1780 年到 1815 年之间的法国,尚不存在完整的唯心主义美学的系统表述。考虑到自主美学的迅速成功——这种美学支配着 19 世纪以前的美学讨论——我们需要对它在法国的不同发展做出解释,因为自主的概念是经过长期过程才被普遍接受。

像天才美学一样,自主美学也把艺术家置于和社会对立的生产者地位上,在这方面,就创造不可或缺的经验类型而言,我们必须考虑到以下事实,那就是在法国大革命之前并不存在这样的前提条件。虽然存在着社会冲突的暴力,但启蒙运动的哲学家正确地认为他们正在介入社会进步的过程。所以说,对他们来说,不需要适应或进一步发展艺术家与社会尖锐对立的模式,而这种模式正是天才美学所主张的。在这种背景中,卢梭是一个例外:由于他童年的创伤体验,他对由竞争的社会所导致的人与人之间的畸形关系有一种特殊的敏感,他对此的反应足以使他关注个人与社会的尖锐对立。

在 18 世纪末的法国,当时并不存在对自主性概念的系统论述,毫无疑问,这是由于古典学说仍占据主导地位,而这种学说尚未引起启蒙哲学的质疑。这也许可以通过以下情况来解释,即启蒙哲学家所喜

欢的文学样式,那些我们今天可以称为实际被运作的样式在当时并未受到规则的影响。诗歌和散文的分家也有助于避免这样的冲突。除此之外,法国古典文学在当时是举足轻重的,它提供了古典学说有效性的范本。自信的席勒和歌德(只要想想他们的格言就够了),只是想像到一种可以和法国古典主义一致的德国民族文学的发展。这就提出了一个问题,即在资产阶级社会的艺术(诗)体制化层面上来考虑,古典学说和自主美学是否体现出某些功能上的等价物。如果这一点可以证实,那么,我们也可以认为法国是缺乏自主美学的。

现在的问题并不是寻找两种美学之间的对应,而只是阐明功能上的对等。在艺术和生活实践分离的过程中,我们注意到一个原则,它在唯心主义美学中得到了理论上的表述(即审美领域的自主性是和理论的和实践的理性相对立的,康德的思想中就有这样的说法,即“生产美学命令”),这个原则在古典学说的理想化要求中,具有审美规则的地位。19世纪以来,在德国的流行美学中,自主的要求被解释成为审美生产的规则,这似乎证实了前面提到的假定。尽管自主的美学和古典学说之间存在着差异,但它们却具有同样的功能,那就是把作为理想世界一部分的艺术和现实区分开来。

即使在艺术和道德关系方面,我们也可以认为两种理论在功能上是对等的。这似乎使人感到惊异,因为在古典学说中,道德规范正是作为审美规范而起作用的,而唯心主义美学显然把美学领域和道德领域分离开来。但这种说法忽略了以下事实:审美领域的自主性在绝大多数情况下是和艺术品对道德规范的服从密切联系在一起的。这对于那种在相当程度上决定了德国有教养的资产阶级艺术观的流行美学,也同样如此。

在法国,相当一段时间里,自主的观念是非常流行的,这也许是因为以下原因:人们在古典学说的格局内无法构想任何审美的演化。由于古典学说总是把审美特质和规则的完满联系在一起,而且它假定了无法实现的美学上的完美典范,所以,审美材料上的任何变动都必须被视为对古典学说本身的不恭敬。这恰恰就是法国浪漫主义戏剧时期所出现的实际状况。当雨果胆怯地怀疑某些古典学说的规则时,这就出现了——对他以及他的反对者来说——一场文学革命。同时,他

并不敢大胆地在戏剧中运用散文体。所以,在法国,浪漫主义陷入了与古典主义虚假的对立之中,到了在德国文学史中所没有的程度(歌德被耶拿的浪漫主义者所拥戴),因为唯心主义美学为这两种运动同时都提供了基础。

唯心主义美学对古典学说的优越性,在资产阶级社会建构了文学体制的某种规范框架,这种优越性可以在不同的甚至对立的运动都主张唯心主义美学这一事实中看到。这里不妨举一个例子:维克多·库辛(Victor Cousin)这个法国唯心主义美学的重要宣传者(我们把“为艺术而艺术”这一表述归诸他),一面强调艺术的自主性,一面又坚持道德效果(“虽说艺术能导致精神的完美,但这并不是它的追求。”)。当库辛在艺术服从主导道德的意义上解释艺术中的自主性概念时,泰尔菲尔·戈蒂耶(Theophile Gautier)却以抨击他那个时代流行的性道德提出更加激进的自主性的说法。这里我们可以小结如下:在相当长的一段时期里,只有那种导致了艺术和道德关系矛盾界说的美学,才能够规范地控制着艺术—文学体制。这种文学体制在资产阶级社会中达到了某种水平,亦即它的内在矛盾似乎已迎刃而解了。于是,不仅道德与自由,甚至精明计算和自发性,理性和非理性都彼此一致了。以这种观点来讨论唯心主义美学的三个核心范畴似乎是顺理成章的,即生产、接受和艺术作品;也就是作为天才的艺术家,作为静观活动的接受,以及作为有机统一体的作品。这里,我并不想对这些范畴做辩证的批判,而只是想讨论一下艺术这个概念和现代性的关系。

作为宗教体制功能对应物的文学体制

如前所述,天才这个范畴来源于现代化过程(即是说,它是对这个过程的一种反应),同时,它又是和现代化相对立的(是对非理性能力,行为方式以及想像力和自发性的肯定)。显然,另外两个范畴看来也被同样的矛盾所制约。静观地沉浸在艺术作品之中意味着一种行为方式,它缺乏控制其成功和计算出其效率的理性标准。较之于现代的理性探索,这种接受更带有使人浮想联翩的某种宗教形式的挪用特

征。或许存在着某种类似沉思冥想技巧那样的事物,但却不存在使某种做法得到验证并保证其成功的方法。尽管这种接受者只集中于对象的每个局部,但他并不会以把握各个部分独特性的系统方式来接受;相反,他的目的只是沉浸到艺术作品之中去。理性主义的挪用过程假定并强调主体和对象之间的距离,但审美静观却倾向于模糊两者界线。

通过研究自主美学的早期表述(特别是莫里兹的著述),我们发现这些表述解答了植根于现代化过程的各种经验。把人类活动的不同领域统摄到理性法则的门下,丧失了本真体验的机会,这些都激发了另一种替代的行为模式,因为宗教信仰同时更快地失去了它们的可信性。

与天才和静观范畴一样,作为有机整体的艺术品观念也和形式理性原则相对立。生产的理性规划最先进的成果不是有机体,而是机器。人并不能创造有机体。要考察作为有机体或有机整体的艺术品,就意味着把它和一般的人类生产活动区分开来,并赋予这种活动以准自然地位。这里,有机作品是和天才这样的范畴密不可分的。只有天才才能创造出人类理性规划活动无法生产出来的对象。作为有机统一体以及上述两个范畴的艺术品概念,必须看做是对不断增长的理性行为模式重要性的反动。形式理性对道德标准无动于衷,宗教信仰有效性的不断丧失也很明显,就此而言,某种对对象领域的需要便应运而生,这种需要使人能够体验到-一个有意义的世界。“艺术构成了一个具有独立价值的领域,它具有了日常生活世俗拯救手段的功能,具有了从理论理性和实践理性不断增长的压力中解救出来的功能。”

我们的思考表明,发达资本主义社会中的艺术-文学体制可以被看做是宗教体制的功能上的对应物。此一世界和彼一世界的分离被艺术和日常生活的对应分离所取代。基于这种对立,审美形式可以从服务于某种目的的束缚中解脱出来的,它应当被看做是具有独立价值的东西。艺术品并没有和宗教文本相同的地位,但是,正像我们看到的那样,艺术品并不像人类活动的其他产物那样被接受;相反,艺术品作为天才的产物,具有绝对独创的品质。艺术品的准超验品质需要一种和宗教沉思相对应的接受形态。本雅明的韵味(Aura)概念就揭示

了这一点,诚如阿多诺对艺术—宗教所做的批判一样。恰如以前的宗教,艺术现在提供了一种庇护,在那儿,只有特权阶层可以找到自己的避难所。由于远离理性规划的日常生活,某种类型的主体性被滋养起来了,诚如马尔库塞所指出的,正是这个问题构成了艺术和日常生活的分离。

然而,我们必须注意到,功能对应物并不要求其替代物的某种特征。换言之,我们不必从体制的功能对应物中得出结论说,资产阶级社会中的艺术“不过是”宗教的替代物。这个结论是成问题的,因为它假定艺术品完全是受体制决定的。其实不是这样,资产阶级社会中的艺术是建筑在体制和个别作品之间的张力基础之上的。

海德格尔与后现代

[美]理查德·沃林

本文译自理查德·沃林所提供的的一个专题讨论的专稿。

—

重要的是要认识到,在北美和欧洲有关海德格尔与纳粹主义的论争,用历史概念来表述的话,实际上已是一场有关历史的现在之特性的论争,从本质上说,它已成为一场关于现时代的现代性命运的论争。由于海德格尔的思想在战后的法国(与尼采以及法国本土的文学源泉结合在一起)很受欢迎,于是在一种令人惊异的歪曲中,海德格尔成了后现代主义思想上的教父。从本质上看,海德格尔从前现代或反现代立场(“存在”的立场)上所提出的对现代社会的有力批判,成为德里达、福柯和利奥塔这几位法国首屈一指的后现代主义者“磨坊”的“谷物”。这是一个思想转换的独特故事,基本上说来,是一个方式转换的故事,20世纪20年代的德国右派所构想的现代性批判,变成为法国和美国后现代左派的经典。这正是我想在本文中详细阐述的东西。

德国的激进—保守派对资产阶级文明所做的批判,与1968年运动之后的法国左派所表现出来的相似立场之间,有一种思想上的渊源关系,这种关系近来已经越来越为人们所关注。比如,在卢茨·尼塔默尔(Lutz Niethammer)论述后历史的一本篇幅短小的书中,饶有兴味地揭示了曾是德国右翼思想所特有的关于历史的思考方式是如何在据

称持左派立场的后现代主义者中被重新具体化的。依据奥斯瓦尔德·斯宾格勒(Oswald Spengler)、恩斯特·荣格尔(Ernst Junger)和阿诺尔德·盖伦(Arnold Gehlen)这样的思想家所描绘的文化批判的范式,我们已经抵达了“历史的终点”。资本主义西方的制度特征已经“凝固”到了这样的程度,“他性”(otherness)一切痕迹——它们可以高雅地依照高贵、激情、本质、生命和英雄主义来加以规定——已被去除了。尼塔默尔认为,在后现代主义的历史视野中,历史终结的思想是作为一种左派常识而回来了。对准形而上学的“元叙事”所划定的重大历史变化的怀疑已变得如此广泛,以至于历史的终结或后历史不再是一种猜测,而是与眼下的流行语“主体零散化”联系在一起,被当做一种反常的解放形式而奇怪地加以庆贺。然而,这种立场不过是以一种新的元叙事来取代旧的元叙事而已:一种相反的衰落目的论已取代了如今受到怀疑的进步目的论。这两种观点都依赖于某种包罗万象的历史哲学,这种哲学由于其抽象性,因而不可避免地忽略了当代社会各种斗争的复杂性、特殊性和宽泛性。许多后现代状况的理论家们,凌辱交加,极力把瓦尔特·本雅明包括为他们的意识形态先驱之一。

哲学家曼弗雷德·弗兰克(Manfred Frank)赞同尼塔默尔的这种看法,他指出了尼采暧昧的意识形态传统,在后现代主义者中,尼采往往被天真地视为文学上的解构主义者的雏形。然而,正是由于这种对尼采影响和作用只做文本的理解,因此他思想那丰富的历史—政治支脉被令人悲哀地忽视了。正像弗兰克所发现的那样:“尼采的解构思想仍保持在认识论的框架内,这种认识论框架的特征在于当时特有的活力论和社会达尔文主义,它们尤为以下一些人所欢迎,所谓的‘非理性主义者’(从克拉格斯[Ludwig Klages]到斯宾格勒和阿尔弗雷德·贝姆勒[Alfred Baeumler]),以及极端的右派(从让蒂勒[Gentile]到罗森贝格[Rosenberg],甚至是今天的‘新右派’)。”弗兰克以一种更带有论争性的方式,试图具体阐明这种决定性的哲学谱系,正是这个谱系把这一丰富的思想传统和“法国亲戚”联系起来,后者在近几十年中已吸收了许多尼采首创的德国式“理性批判”的特征:

从晚近追随结构主义的法国哲学诸层面上说,我们见到了一

种类败的酒神式的非理性主义,它(就像此前的尼采和斯宾格勒一样)重新发现了西方传统的统一和终结,对生活的野蛮和残酷愉快地大声说“是”!宣称它讨厌理性的成就,讨厌笛卡尔式“我思”的成就,这些说法充斥在类似于我们已在克拉格斯著作中发现的那些充满憎恶的长篇大论之中。

弗兰克继续道:“可以肯定,这些‘新思想家’中的大多数人并不比克拉格斯更带有法西斯倾向;但这并不能防止出现这样的情况,恰如早先(德国)老右派的情况那样,即今天为法西斯倾向喝彩的恰恰主要是新右派。”

随着20世纪70年代出现了一个令人惊异的跨越大西洋的思想迁移,这种德国理论的谱系如今带有一种法国腔调,它在美国学术界也已渐渐安营扎寨。它预示着“批判的”、“对抗的”和“激进的”主张的来临——这些主张在有关当代美国激进主义方面 贫困方面(或更准确地说,在其学术转换方面),很可能要比其他方面说得更多。恰如一位敏锐的批评家在20世纪90年代早期所评论的那样:最近12年来,当共和党人已经接管了这个国家时,理论上的左派却一直在掌管着英语系的课程大纲。

二

在20世纪80年代后期,随着有关海德格尔效忠纳粹的深广程度新的披露,海德格尔事件已经出现。归根结底,这场论战严格地检验了后结构主义的理论核心之一:那就是接受某种哲学上的反人道主义,亦即一种只来源于海德格尔的遗产。当这种哲学上的反人道主义被理解成为对欧洲中心论、自由主义、男性中心论等批判的一部分时,它对“人”的批判似乎是一个有价值的构成因素。然而,这个星座很快就发生了变化。因为它现在已经超越了这样的论争,即那一批判的鼻祖海德格尔乃是一个公然的纳粹分子;此外,他的纳粹主义并不是一个偶然的传记上的插曲,而在一些本质的方面与他的哲学密切相关。

海德格尔的法国捍卫者们曾面临着一个矛盾的甚至是极其困难的工作,那就是阐明后结构主义如此轻易接受的海德格尔的反人道主义,与他自己的纳粹主义并没有联系。他们还面临着一个更艰难、违背常识的挑战,那就是揭示海德格尔的反人道主义是如何为批判纳粹奠定基础的。为了展开这一工作,他们不得不把纳粹分子解释成为一种真正的人道主义者,把哲学上的反人道主义或对“人”的批判解释成为一副有效的解毒剂。于是,就像菲利普·拉库—拉巴特(Philippe Lacoue-Labarthe)在其《海德格尔,艺术与政治》中所告诉我们的那样:“纳粹主义就其依赖于人性(humanitas)的决定作用而言,它是一种人道主义,因为这种决定作用在纳粹看来,是比其他任何因素都更加有力(亦即更加有效)的。”

关于上述这种说法,人们委实有不少话可以说。从根本上看,这种说法严重地误解了欧洲反革命思想的攻击,这种思想从德·麦斯特(de Maistre)到纳粹主义,都以一种坚定的反启蒙精神,极力铲除 1789 年大革命的人道主义遗产,或简单地说,铲除欧洲的自由主义。事实上,纳粹政治运动与人道主义(在这个词的严格意义上说)毫无关系。将纳粹主义及其遗产解释成为人道主义的,要么是一种有意的误读,要么是一种野蛮的意识形态。这里确有一些对纳粹主义及其特定历史背景做排他性的文本论和反历史解读的危险。

海德格尔事件在重构当代理论形态方面扮演着这样一种核心角色,因为它凸现了一些涉及对西方理性“总体批判”的困境,一种对 1968 年法国哲学上的激进主义很快成了严格规定的立场。其实,海德格尔是通过保守革命派对现代性的批判来接受这种立场的,就像海德格尔与卡尔·施米特(Carl Schmitt)的那种亲近所呈现的一样,这一批判公然是法西斯主义的,而它的法兰西版本则主张与左翼激进主义协同。这里真是两极相同。

海德格尔对现代性的总体批判是含混的,但却一致。依据这种观点,现代世界已屈从于总体的 Seinsverlassenheit 命运——即为存在所抛弃的命运。这一命运不过是其总体的 Gottesverlassenheit——为神所抛弃的另一面而已。海德格尔追随荷尔德林,将当代视为一个完全“贫困的时代”,一个落人诸旧神已去和新诸神“尚未”来之时的被遗弃的

时期。在《克服形而上学》(1946)一文中,他把现时代的特征描述为“这个世界的崩溃”,“大地的荒芜”,“现存一切无条件的物化”。总而言之,这是一个总体破灭的时代。但是,恰如皮埃尔·布尔迪厄所揭示的那样,海德格尔的这种描述作为社会分析的一部分,不过是标准的德国激进—保守派对垂死的和堕落的资产阶级文明所做的抨击的在哲学上的盛装版本而已。它与以下这些人对“理性”、“自由主义”和“文明”所做的类似抨击密切相关,这种抨击可以在克拉格斯、荣格尔、斯宾格勒、施密特、汉斯·弗赖尔(Hans Freyer),以及许多不那么出名的德国魏玛民主雏形的敌人的著作中看到。

海德格尔的法国门徒以一种不加批判的方式,接受并到处传播这种对“理性”、“民主”、“资产阶级社会”等进行“总体批判”的同一观点。从本质上说,右翼—激进文化批判的核心纲领却为了所谓左派的目标而加以同化和宣传。但是,无论哪一种方式,目标都不完全是从内部改变当代民主,而是以某种总体上的他者——权力意志,存在,统治权,或分延等——来超越当代民主,但对理性的激进批判将不会对什么保持宽容。

依据这种总体批判的立场,不完全是批判和重新调整当代民主实践种种特别的经验性失误的问题。相反,这一批判是把目标瞄准更基本的超验层面。它偏激地所质疑的正是民主所予以特权的那一整套规范价值——公正、正义、平等等,因而有一个根本的差异可以区分两个阵营区。19世纪20年代保守的革命派热中的是雏形的法西斯主义民族共同体。与之相反,后结构主义从乔治·巴塔耶(Georges Bataille)的著作寻找根据,他们热中于一个无政府的社会;他们都要把自己“不能公开承认的”和“无法运作的”社会建筑在“耗费”(l'adepense)、他性和差异基础之上。正是在这个意义上,德里达在其论述卡尔·施米特的文章中,拐弯抹角地诉求于一个“尚不存在的”民主概念,它对自己的定位是“超越人类博爱和男性中心论范畴”,这种范畴一直是迄今为止民主的特征。

但是,提出质疑的问题在于,解构将其赌注一股脑押在上面的那种对逻各斯或逻各斯中心论的批判,实际上是19世纪20年代德国年轻的保守派们首创的。“逻各斯中心主义”(logocentrism)这个词,事实

上是路德维希·克拉格斯在其《作为心灵对立面的智力》中首创的。于是,这两种研究之间的某些接近之处真有点令人不可思议,它们需要做进一步探讨,而不能视而不见。

批判或质疑合理性或理性绝没有错,正像卡尔·波普尔(Karl Popper)令人信服地揭示的那样,解释和理性借以被怀疑或呈现错误的过程,正是作为一个完整过程不可或缺的一部分,经由这个过程,也许才能说到理性的进步。与此相反,简单化地质疑理性的合法性表明,只要证明是一般合法化判定问题的惟一根据,不论其褊狭和缺陷程度如何,我们都一律予以摒弃。追随理性总体批判的诸种替代方案已被尝试,但却希望渺茫。这些方案通常呈现为1970年福柯强有力地所采用的尼采主题的种种变奏:首先是这样一种观念,即求真意志不过是权力意志的遮蔽物;其次,有效性或真理的要求不过是隐藏在权力意志的要求之中,或在这一要求中升华;最后,权力乃是现存的一切,甚至是将会存在的一切。从这个观点来看,就无法提出以下问题,即我们是如何来界定合法的权力运作与不合法的权力运作之间的差异,这是一个统摄2000年伦理—政治话语的主题。在17世纪,霍布斯(他的“自然国家”的思想曾经受到了施密特和尼采的高度赞扬)曾以一种不同于福柯的精神宣布:“权力而非真理才是合法性的根据。”这时,他是提出了一种对真理和权力关系新的反规范的现代怀疑论理解。当提出法律或政治合法性问题时,权威而非真理才是问题的症结所在。

历史地看,对理性的总体批判是和反民主的倾向携手共进的。两者形成了一些这样的企图,消灭启蒙运动的世俗“人性宗教”(religion of humanity),重新肯定他性和差异是无法消除的。依据这一立场,那种把特殊包含在一般、普遍性和世界主义精神之中的做法,必须当做生活之敌而坚决地加以拒绝。正像麦斯特这个反启蒙和反革命意识形态的双料鼻祖,当然也是(与J.G.赫尔德一起)西方最早的“差异”理论家那个著名的陈述:“在我的生活中,我已见过法国人,意大利人,俄国人等等。由于孟德斯鸠,我甚至知道某人可能是波斯人。但是,就一般的人而言,我敢断言我从未遇到过他;如果他存在的话,我并不知道。”此外,在18世纪后期造理性的反,与尼采、索雷尔(Sorel)以及意大利精英主义理论家帕莱托和默斯卡(Mosca)一个世纪后所倡导的活力

论反叛之间,也存在着强有力的政治上的亲和力。这里,早期的法西斯主义的对民主平等的摒弃,热中于回到尼采赞美的那种 Rangordnung——即等级森严和由精英统治的体制——是压倒性的。

三

海德格尔的弱点完全不在于对西方理性的不足和不充分性的怀疑。随着浪漫主义运动滥觞,有不少其他的现代思想家和文化批评家在这些方面已经做了许多工作,这被证明对于提高我们对西方文化发展的偏见和极端性的认识是绝对必要的。一种僵化的理性主义很难说比一种教条的非理性主义更好。海德格尔哲学上的失误在于他的选择,像他同时代的许多德国男女一样,他选择了一种总体批判的立场:那就是依据他的假定,理性的事业不可能从内部得到拯救,而是相反,必须抛弃这个事业,以有利于他喜欢描述的所谓“另一个开端”。由于在一个总体毁灭的现代世界中没有可以依赖的规范支撑点,所以他的思想像是寻求一些他实际上所信奉的极端的解答和极端的方法。

也许,比较一下法兰克福学派合理的理性批判(这种批判旨在修正和扩展而不是抛弃这个概念),和诸如海德格尔及其门人所提供的激进批判,有助于我们更准确地理解在总体批判的话语中至关重要的是什么。与这种话语有关的主要问题之一在于它无法在各种理性类型之间做出区分:就这些类型都带有理性而言,它们都同样地被污染了,同样该受谴责。总之,无论人们是否在后期的海德格尔或福柯(他在一次访谈中得出了如此结论:“酷刑即理性”)那里发现这种立场,它都最终会把各种理性置于工具理性的类型之下,无论人们是否考虑到海德格尔对座架(*das Gestell*)的批判,德里达对逻各斯中心论的批判,或是福柯对权力—知识的批判,最终的结果都是同样的:不可能在一个修正过的理性概念中找到拯救,只能在这个概念之外。于是,一切理性类型——理论—科学的,道德—实践的,和审美的——都被贬低到同样有害的逻各斯中心论的根据上去了。

但是,这种宣判导致了一种狭窄的理论聚焦,它可能排除的东西

委实太多了。如果追随海德格尔的引导,把现代世界的一切社会行为都视为纯粹是“工具性的”或“逻各斯中心论的”(除了少数特权的诗人和思想家可能例外),那将是错误的。在工作场所、政府机关和文化生活中,工具理性的极度膨胀确实应该受到批判,但在政治、艺术和日常生活中的诸种抵触倾向也必须被重视。另外,人们不可避免地会失去其社会抗议运动那决定性的收获,这些抗议运动在重新界定我们当代的政治概念方面已经走得很远了:民权运动,妇女运动,以及反战运动。所有这些运动都是被理性概念所引导的,这种理性概念既是康德道德律意义(“你总是要触及到人性,以这样一种方式来行动,无论是在自己身上或是任何其他人身,这样的行动都不仅仅是手段,它同时也总是目的”)上实践的,也是解放的。我们需要的是一种理论视野,它不是单维的,它能够考虑到社会行动丰富多彩的特性:社会行动的这些层面既有可能是解放性的,也有可能是压抑性的。我所讨论的哲学谱系的主要问题之一,就是它已屈从于后历史意识形态那种更加听天由命的结论,亦即这样一种观念,在一切元叙事都已抛弃的后现代时期,乌托邦的概念也必须被抛弃;或者说是这样一种相关的信念,即解放这个概念自身即使不是糟糕的乌托邦式的,那也是不足取的。

在所有这些方面,面对20世纪60年代新尼采主义理论的继承者如此经常夸耀的那种时髦的、世纪末的文化悲观论,坚持20世纪60年代的乌托邦渴望是必要的。

关于后现代主义

[美]弗雷德里克·詹明信

弗雷德里克·詹明信(Fredric Jameson),美国著名的马克思主义批评家,杜克大学比较文学教授,其后现代主义的理论在西方和中国学术界颇有影响。主要著作有:《政治无意识》(1981),《晚期马克思主义:阿多诺》(1990),《后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑》(1991),《文化转向》(1998),《单数的现代性》(2003)等。本文是詹明信与A.斯蒂芬森的一次访谈录。节译自安德鲁·罗斯编:《普遍的抛弃?——后现代主义的政治》(明尼阿波利斯:明尼苏达大学出版社,1988)。

我们最初的后现代主义概念往往是否定性的(亦即不是这个,不是那个,不是现代主义那样一系列事物)。我是从现代主义与后现代主义的比较开始研究的。然而,我的目的最终却是一种肯定的描述,但在任何价值论的意义上(如后现代主义比现代主义“更好”),而是要把握住后现代主义本身所具有的新的文化逻辑。历史地看,后现代主义始于一种对大学、美术馆和音乐厅里现代主义体制化(institutionalization)的反动,一种对某种建筑规范化的反抗。现代主义的确立使20世纪60年代的一些人感到压抑,所以很自然,那一代人后来通过否定现代主义的价值观来努力为自己找到一个生存空间。就文学方面来说,这些被否定了的价值包括语言的复杂性和含混、反讽、具体的普遍性以及精心设置的象征体系的建构。当然,这些特征在其他艺术门类中有不同的面貌。

我想集中讨论一下平面性问题,这种平面性不能同现代主义绘画

那人所皆知的重新占据画面的平面性相混淆。我是依据某种深度的消失来描述这一现象,我有意以一种含混的方式来使用深度这一概念。即是说,我所表示的不只是视觉深度——这在现代主义绘画中已出现——而且要表明一种解释的深度,亦即事物令人迷惑的思想,因为事物的奥秘已由于解释而昭然若揭。所有这些都消失了。同理,由于解释深度的观念是艺术中的后现代主义与当代理论之关系的次要论题。所以,我努力想揭示这种情况是如何伴随着新的概念化而发展的,这种概念不再包括深度的哲学概念,亦即不包括人们依据基本现实来解释某一现象的各种解释学,这些哲学因而是无法解释的。最后,通常被称为历史意识和过去感(the sense of the past)的那种历史性和历史深度也丧失殆尽。简而言之,事物落入这个世界并再次成为装饰;视觉深度与解释的体系一并消失了;某种特别的事物出现在历史时间中。

这种情况还伴随着心理情绪深度的变化,在这种情绪中,某种特别的对世界的现象学的或情绪的反应也消失了。这种症状是从焦虑——现代主义中占主导地位的情感或情绪——向另一个不同体系的转变,其中精神分裂语言或药物语言是关键概念。我所指涉的是法语中所说的高低强度。它们与焦虑采用某种方式来为意义提供线索的“情感”无关。焦虑是一种解释学的情绪,它表现了世界的基本梦魇状态;因此,高强度和低强度都不意味着有关这个世界的任何事物,因为你无论在哪儿都会感受到它们。所以说,这些情绪强度不再是认知的。

视觉隐喻的深度已让位于时间断裂和片段的描绘,比如,这种现象就体现在约翰·凯奇的音乐中。音乐与时间中的不连贯因而被视为历史与过去的某种关系的消失的表征。与此相仿,这也与我们今天把文本描述成没有较大统一形式的不连贯语句之生产的方式密切相关。文本的修辞取代了依据某种形式来组织作品的旧观念。确实,这种形式的语言已不复存在。

规范的空间是由多种事物构成的,或者说是由不同事物组织起来的。这里,我们要说到各种事物的消解。最终人们将无法谈论各种构成因素。我们通常是依据主体—客体的辩证法来谈论这一现象的;然

而,在主体与客体已消解了的情境中,超空间(superspace)是客体一极的终极,而密度则是主体一极的终极,虽然我们不再有主体与客体。

不管怎么说,取代了时间化的空间化概念将导向建筑和某些新的空间经验,我认为它们全然有别于以前大城市空间的任何因素。比如,巴黎周围新的都市群集最引人注目的是根本不存在的什么远景。不但是街道消失了(这曾是现代主义的任务),而且各种外观轮廓也消失了。这使人感到迷惑,我用处于这种新的后现代空间的生存迷惑,来对我们在这个空间中丧失了定位和标明空间能力的现象做出最后诊断。这就导致了一种全球多国文化的出现,这种文化既无中心又无法视觉化,在这一文化中,人无法为自己定位。这就是结论。

这里有两点应注意,第一,后现代主义的文化主因概念并不排除诸种抵抗形式。事实上,我做出这一分析的整个主旨是这样一种思想,即人们无法测定抵抗的有效性,除非他知道支配力量是什么。所以,我的后现代主义概念并不意味着铁板一块,而是允许评估在这一系统内的其他潮流,不过无法测量它们,除非知道这个系统是什么。

第二,我要提出一种辩证观点,依据这一观点,我们不因为后现代主义缺乏高度的严肃意识而视之为邪恶的、轻浮的或应加以谴责的,也不在某种令人迷惑的新乌托邦出现的麦克卢汉式的赞颂意义上把后现代主义视为好现象。这两种特征并存。后现代主义的某些方面可以看做是比较积极的,诸如继现代主义通常造就某种诗意小说之后又回到了讲故事上来;而另一些特征显然是消极的,如失去了历史感。总而言之,后现代主义的这些发展必须作为一种历史情境而不是在道德上痛恨或简单颂扬的事来考虑。

在形形色色的后现代主义形式中,包含了一种通俗性和相对的民主化。较之于早先的现代主义而言,这是一种可以为更多民众所接近的文化经验。可以肯定,这并不很糟糕。广泛的文化教养也许使大众望洋兴叹,对他们来说,现代主义是一种非常精深的语言,(而他们)将通过自我塑造和后现代主义的误用与庸俗化来征服这种精深的语言。

现代主义基于某种独特个人风格的成就,这种独特的个人风格可以用来提高天才主体、令人崇拜的主体或超主体(supersubject)。如果这样的主体已不复存在,那么,与之相关的风格就不再可能出现了。

所以,非个人化的某种形式似乎就隐含在其中:即使当现代主义本身是一种拼凑时,它也只是一种对风格的模仿,而不是一种风格。

然而,我坚持认为在旧的资产阶级自我和我们今天组织化社会的精神分裂式主体之外存在着第三种可能性,那就是集体主体(collective subject),它是非中心化的却不是精神分裂式的。它就出现在讲故事的某些形式中,它可以在第三世界文学、获奖文学、随笔和传说以及诸如此类的事情中发现。这种故事讲述既不是现代主义意义上的个人性,也不是精神分裂式文本的病理学意义上的非个人化。它是非中心的,因为你作为个人主体所讲述的故事并不属于你。你并没有控制它们,现代主义那种主人式的主体却要控制住它们。但是你并不是在今天第一世界主体精神分裂式孤立中忍受故事的折磨。这在传统的意义上说并不是重新发明一种风格。

劳申伯是一个过渡式的人物,他出现在抽象现代主义强弩之末时。不过,在他最近的作品中,已发展出后现代主义创作方式的整副甲冑。他新近的作品全是用照片形象来制作的拼贴画,在同一幅作品中既有现代主义的东西,又有后现代主义的东西。关于劳申伯的另一件事是他在一些第三世界国家创作了不少东西,在这些国家他收集了许多这类照片。

在讨论后现代主义时,可以把那些做出开拓性贡献的人孤立出来,但是,有关这些贡献的多么重要的美学问题——亦即为你论及现代主义时可以合法提出的问题——却没有意义。我不清楚劳申伯有多么重要,但我曾在中国看过一次他绝妙的画展,他那各式各样亮闪闪的物品提供了各种后现代主义的经验。但是,当画展结束时,这些经验也就完结了。换言之,这类文本对象并不是现代主义纪念碑那样的艺术品和杰作。对它的欣赏不再像欣赏现代主义画家和作家的作品那样要求某种持久评价,在这个意义上说,这就是我有时称之为任意处理的文本这类东西。你进入劳申伯的画展就会体验到一种以非常老练和创新方式所展开的过程,当你离开时,一切都不复存在。

在后现代主义中,人人都通过电视和其他大众传播媒介而学会了消费文化,所以,不再需要理性,你随处可见广告牌和物品的招贴画,因为它们就是外在现实。你如何来向自己证明消费文化的时代是正

当的这类问题已不复存在。一切都是文化,是商品文化。这就是后现代主义的主要特征,这说明我们通常称为美学(或高雅文化)的传统理论、有效证明与理性化都从这一特征中消失了。

一切伟大的现代主义者都以他们自己的方式创造了现代主义。然而很清楚,没有一位后现代主义者能给予我们(特定的)后现代主义,这是因为后现代主义体系包罗万象,沃霍尔就是后现代主义这一特征的典型,佩克(Nam June Paik)亦复如此。这两位艺术家都允许你去分析和说明部分之物。在这个意义上看,他们的活动是独创性的:他们认同了一系列要做的事情并进入然后将这一新的空间殖民化。然而,从伟大的现代主义创造者们的世界历史意义上看,这又不是独创性的。假如一位艺术家,如劳丽·安德森(Laurie Anderson),穷尽了所有这些事物,那么,他或她将毫无疑问地超越了后现代主义。但是,瓦格纳在现代主义的关键时刻通过其总体艺术作品(Gesamtkunstwerk)可能完成了那样的事物,而劳丽·安德森的总体艺术作品却为了非体系化和非总体化系统没这么做。

后现代主义艺术

[美]约翰·T·波莱蒂

约翰·T·波莱蒂(John T. Paoletti),1972年以来一直在美国威斯莱扬大学任艺术史教授。他的代表作有:《文艺复兴时期意大利的艺术》(1997)等。曾获美国艺术史教育杰出成就奖。本文译自斯坦利·屈西腾斯坦伯格编:《后现代时刻》(韦斯特波特格:林伍德出版社,1985)。

后现代主义不是风格,更确切地说,它不是一种风格。由于一些含糊不清和不准确的用法,后现代主义这个术语已被弄得令人费解,就像许多不精确的用于描述艺术表达方式的历史术语一样。就这个概念近来用于视觉艺术而言,后现代主义常常模糊而粗略地用做当代追求轰动效应的表现主义的同义词。一旦艺术界的商业性动力转向其他“畅销”风格时,这种用法多有过时之虞。然而,如果把把这个术语看做是与艺术史上其他历史分期术语同样的词(如中世纪或文艺复兴,或现代主义等),看做是关注一系列的普遍而有条理的核心概念,而不管用它来精心阐释这一系列统一观念的各种个人风格或地区风格,那么,后现代主义这个词不仅有术语的价值,而且还有历史建构的价值。因此,后现代主义作为一种历史现象,必须被视做累积性的而不是排他性的,是宽泛的历史性而非时髦的表述性的,其意图具有一致性,但传达思想的手段是多变的和不确定的。事实上,它可以涵盖一切被禁用的容易误解的术语——诸如表演(performance)、躯体、风景和观念——这类术语近年来已多得无以复加,令人生厌。

简而言之,如果多少有点同义反复地来陈述的话,后现代主义可

以说是对现代主义的替代。虽然可以论证说它是早先艺术发展的继承者,但是,后现代主义如同后印象主义承续印象主义一样,它不是早先艺术风格的延续和演变,而是对现代主义那些形式主义和纯粹论思想(purist thinking),^①以及批评家们据以描述现代主义风格的观点的反动与对照。后现代主义很容易(或更准确地)被称做反现代主义。所以,后现代主义更关注内容,或更具体地说,它关心同艺术感兴趣的诸方面有明显关系的内容,以及艺术与社会系统在各方面存在互动关系的内容。后现代主义因此而提供了社会系统内艺术和人们的角色及前提条件的深刻见解。后现代主义的形成期很长,事实上,就像用某些包容性的界定模式所暗示的那样,后现代主义与现代主义一样源远流长,虽然这个术语最近才被人们创造出来。在20世纪80年代前后,后现代主义争论的爆发而非后现代主义本身的爆发有许多原因:坚持不懈地反复对新奇进行商品化的探索,这是此前20年艺术的特征,这种探索到了1980年前后已筋疲力尽,这使那些批评家们进入了一个新的10年,他们力图预见未来,但像前20年那样广泛的艺术活动重新出现是不可能的;而重要的现代主义画家们要么在个人风格上激进地偏离现代主义的信条,要么创作出一些阐明这一信条并带有预见性的绘画作品;现代主义批评已进入了走向最后“冬眠”的混乱阶段,具有广泛(学院式)的多学科训练的新一代画家和批评家应运而生,他们拓宽了自己所构想的艺术作用范围,这些艺术家和批评家所生活的世界已发生了巨大变迁,即使不是事实上的,至少也因为20世纪60年代学生抗议在艺术家和批评家对现实的感知中发生了巨变,越南战争,政治谋杀,秘密而遍及各地的国际恐怖活动,生态运动,女性主义,以及无数其他政治的和社会的目标等,进入本20世纪最后10年,如果不摒弃过去,把审视过去当做为千年到来做准备而做的有吸引力的工作。

这类问题以某种为现代主义所忽略或拒斥了的意义感重新赋予艺术,这种意蕴内容不仅对艺术创作十分重要,而且对艺术批评也至

^① “纯粹论”是现代主义艺术和美学的一个重要理论,主旨是强调各门艺术独特的形式特性和本体论特征。康德是这种理论的倡导者。参见本论集中格林伯格的《现代主义绘画》。——译注

关重要。后现代主义在风格、内容和批评方面与现代主义的对立姿态,造就了某种新的艺术自觉,它导源于人们逐渐意识到即使后现代主义的讨论是新的现象,后现代主义的存在却不是新现象。所以,有必要对后现代主义的历史做一番粗略的说明。

后现代主义拒斥其“出生姓氏”风格的立场,需要对现代主义本身做某些解释。我们知道,现代主义有漫长的历史,它有强有力的开路先锋和才思敏捷的批评家,这几乎有一个世纪之久,以致人们不难理解为什么反抗现代主义的东西要经历很长时间才融入批评和历史文献之中。现代主义绘画(在批评文献中,现代主义实际上只涉及绘画的讨论而不涉及雕塑)作为一种风格,一般来说源于19世纪后40年中马奈的作品。那时,马奈和其他画家一起使用了一些随意性的绘画技法,这使他的画面有一种平面感,似乎否定了客观再现或逼真再现的视觉传统。与晚近对马奈作品的解释不同,他的同时代批评家们——至少是那些尚未发现马奈作品有什么可笑之处的批评家们——注意到马奈在画面外在形式处理方面的天才。比如,左拉就说到马奈那种“大片色块”和“大块面的”构图。1867年,他对马奈作品评论道:“马奈并没有承担描绘某种抽象思想或某个历史事件片段的工作。正因为如此,既不能把他视做道德家,也不能把他当做文人,只能把他当做一个画家。”倘使把画的形式分析看做是决定画家水平高下的尺度(波德莱尔和左拉似乎都这么认为),那么,不难窥见19世纪最后几十年中画家的变化,即更自觉地使画面带有平面性,精心调整形式以适应这种平面空间。莫奈的系列画《白杨树》中,较低的地平线和平行的垂直线从画幅上部延伸到下部;德加描绘芭蕾舞女和浴女的画中,有一种鸟瞰式的景观和任意分割的场景边缘线;高更的塔希提岛组画中,单调粗糙的着色和装饰性的人物处理,所有这一切似乎都选择了否定传统强调体积的自然主义构图格局,而坚持画家在把现实世界的视觉现象转变为平面性画面上公开的虚构描绘过程中的操作性特征。

19世纪末,塞尚比其他画家更出色地向艺术的复制功能提出了挑战。英国批评家们以一种明显的形式主义方式对塞尚的画做出了反应,这就为后半世纪不断进步的绘画批评奠定了基调。1914年,克利夫·贝尔写道,塞尚“越发趋向‘有意味的形式’的彻底昭示”。贝尔

也讨论了“有意味的形式”这一概念,并把它界定为“以一种特定方式组合的线条与色彩的组合,激起我们审美情感的某些形式和形式关系。”贝尔在提出何为“审美情感”的问题后,寻找一种使他可以讨论共性(即性质)的集合的描述性特征,它存在于“圣索非亚大教堂夏特勒修道院的窗户、墨西哥雕塑、波斯花瓶、中国地毯、乔托的壁画和普桑、弗朗切斯卡以及塞尚的绘画之中”。随着试图建立这种决定艺术高下及其根据的包容性形式主义体系,贝尔便把批评家的角色变成了美学家的角色。把形式主义确立为审美特质的惟一标准,这种形式主义完全抛弃了再现所起的作用,因此而为抽象大开方便之门。除此而外,贝尔还采取了一个不同寻常的做法,即暗示一幅画并不能遵从他的“有意味的形式”概念——这里,他以威廉·P·弗里斯(William Powell Frith)的画《帕丁顿车站》为例,这就是说,该画“并不是一件艺术品,而是一个令人感兴趣和愉悦的文件”。在贝尔看来,艺术只对具有审美修养的感受力传达出感觉,这是在一种纯形式中进行的,它排除了源于可见世界的任何信息。

就此而言,20世纪头10年中成熟起来的毕加索和马蒂斯,巧妙地顺应了这种用并置色彩和图形来减弱画面的演变,在这样的画面中,理解空间关系变成为智力的或审美的操练,而不是一种自发的、相似的视觉经验。像贝尔这样的形式主义批评提供了某种接近绘画的途径,尽管这类批评家只愿意把对艺术的讨论限定在有关艺术本性的讨论之中。

这类批评不顾达达派(尤其是杜尚)和超现实主义所提出的问题,在20世纪头几十年中继续发展,并且几乎僵化为一种传教式的布道,尤其是在美国,这是由于克莱门特·格林伯格及其门人的著述所致。到了1939年,当格林伯格明确做出高雅艺术和低俗艺术(或庸俗艺术)的对立二分时,他显然是表明了自己对艺术精英的虔诚。^①在他看来,俄国画家列宾就是低劣艺术劳作的一个范例,就像弗里斯在贝尔眼中一样。格林伯格认为,高级的或他所说的前卫艺术要求一种“卓越的历史意识”,以便“使文化在意识形态的混乱和强暴中继续推进”。

^① 见本论集中格林伯格的论文《先锋派与庸俗艺术》。——译注

他进一步假定,在一个文化堕落时期,艺术家所追求的道路是在“探寻绝对的表现”中保持独立不倚。在格林伯格那里传出了贝尔“有意味的形式”的微弱回声。他更进一步明确指出:“内容完全被融为形式,以至于艺术作品或文学作品在整体上或部分上都不能化约为它以外的任何事物。”如此一来,艺术考察的系统变成为封闭性的和自我参照的了。

直到1965年,格林伯格才写出总结性的力作《现代主义绘画》,但他25年中只在自己一系列有影响的论文中发展了自己关于绘画的见解。由于他同20世纪40年代新出现的纽约画派过从甚密,由于他需要在一种能向有教养的公众解释这些人作品的业已认可的传统中给纽约画派艺术家以适当地位,因此他便发展出一种美学观点。从形式上讲,格林伯格批评的描述性本质十分简单:像波洛克、罗斯科、克莱因、德·库宁和纽曼这些艺术家的绘画,就其成为“非中心化的”画(其中画面的任一部分都不比其他部分更重要)而言,是一种“整幅平均”的画。在许多画中,尤其是上述几位画家的成熟作品中,画幅很大,实际上有一堵墙那么大,因此是足以包容观者的整个视阈。波洛克的颜料滴淌和纽曼的平面色块——两者在风格和气质上截然不同——都强调平坦纹理的外观。即使在诸如波洛克《蓝色两极》(1952)这样的画中,画面上通过颜料完整的网状交织,展示了8个舞动的图腾式柱杆在燃烧,或是纽曼的《英雄升华》(1950~1951)中,画面上是5个细长而精确的“邮政编码数字”,劈开了518厘米长的红色画幅,这类画中没有特定的单元部分起到焦点作用,或是平衡画面的功能,每个单元部分都引起其外围邻接的相似形状的波动,进而再次强调了画面的活跃和平面性。这一时期的美国抽象绘画中,色彩、笔触和错综纠结的混乱在整个画面上紧张地扩展,似乎否定了向后延伸的或容积式的空间,导致了在许多情况下看,构成了任意的画面边缘线的新形态。文艺复兴以来,绘画一直在否定画的表面并把空间幻觉性地置于距离关系之中,然而,抽象绘画却不是强调绘画的透视空间或空气效果空间,而是为了对画的表面及其局限做出真诚的探索,断然抛弃了传统的视觉狡计。抽象绘画不再经营某个中心,而是将画铺至整个表面和边缘,甚至是超越。

格林伯格的现代主义绘画理想是,绘画的最终结果“非常接近于装饰”。基于对纽约画派这些视觉现象直接的详尽阐述,格林伯格迈向建立一个更精致、更具包容性的历史体系。在走向历史决定论的旅程中,格林伯格把20世纪四五十年代发达的美国绘画看做是建立在巴黎画派的基础之上,特别是建立在毕加索和立体主义基础之上,美国绘画不过是始于马奈的朝向平面性和抽象化过程的继续而已。格林伯格认为,两维平面性是“绘画作为一门艺术,其独立性的保证,”因为通过消除衬底以外的任何参照物,绘画就更接近它自身“独特而不可还原的”形式纯粹性。在标明绘画是什么(或应该是什么)的批评立足点之后,他在抽象这一特别令人困惑的领域中,为确定好画和坏画提供了一个标准。格林伯格理论体系中最本质性的东西,或使绘画成为现代主义的东西,就是它“运用一个学科特有的方法来批判该学科本身”。格林伯格还提出一个大胆的见解:现代主义“几乎包括了我们的文化中真正有活力的一切”。

20世纪60年代早期,随着作为格林伯格门徒的批评家一道,第二代抽象画家涌现出来。弗雷德(Micgaek Fried)在1965年举办了“美国画家三人展”,展出了诺兰(Kenneth Noland)、奥利茨基(Jules Olitski)和斯特拉(Frank Stella)的作品,这似乎证实了格林伯格的观点,弗雷德在其介绍中对这三位画家的作品作了明晰的阐述。更重要的是,这些绘画看来是对格林伯格现代主义批评的理论建构而非早先的绘画做出了更直接的反应。比如,斯特拉1959年所作的引人注目的黑色绘画,就以画面的形状来决定黑色条纹的内部图形。这样一来,未变形的几何图形铺满了整个画面,保持了画面的平面性,并且专门涉及了弗雷德所说的“内在于绘画自身的问题”,当斯特拉穷尽了方形或矩形画幅所允许的种种几何图形的可能性时,便开始改变画幅的形状,其中完全抛弃了不属于直接相邻条纹精确重复或变形的部分。这些古怪的形状与对画幅厚实的衬底相对应,这就把画变成了再次强调绘画自我参照作用的对象。

虽然现代主义绘画的这种进步论的发展很巧妙,但强有力的不协调声音常常出现在现代主义者身边,在那些被视为早期反现代主义者中,最突出、最有影响的也许是杜尚。1913年,杜尚已把某些现成物

(常是工业制品)从原来的背景中抽离出来,然后置于某种艺术的语境之中,这就对现代主义讨论中所揭示的有关风格和特质的诸多美学原理发起了正面进攻。倘使某种封闭的和显然强烈的个人内容隐匿在杜尚的许多作品中,这些作品就起到一种坚定的艺术宣言和批评宣言的作用,它们通过揭示现代主义体系的谬误和局限性,来反对那种愈来愈广地蔓延开来的为艺术而艺术的美学。比如,在《Tu M'》(1918)中,画幅平面上构成了具有立体感的水滴,穿透画幅那垂直的洗瓶刷的阴影看上去像是被画上去的画面的一部分,实际上这并不是。当这幅画仍被私人收藏并受到光线变化影响时,很容易注意到这个事实。杜尚的这幅作品并不完全是自我封闭和自我参照的,它是对现实世界变化的一种巧妙反映,也依赖于观众来完成这一标题,这个标题创造了画与观众之间的对话,尽管提供了动词。即使是趋向于纯抽象的艺术,比如俄国至上主义等,也还是被鉴赏家们看成是对这个时代政治需要的内容充实和应答。20世纪20年代,达达主义和超现实主义持之以恒地为艺术需要辩护,在这种艺术中,无论是明显的政治性的或内在心理的,内容仍是非常重要的。

美国的现代主义面临着欧洲现代主义在达达主义和超现实主义时代所面对的同样问题,亦即其他艺术家的直接回应。1965年,当第二代美国现代主义者随着斯特拉、路易斯(Morris Louis)、诺兰、诺夫罗斯(David Novros)这些艺术家走向成熟时,当格林伯格写下关于现代主义界说性的论文时,现代主义的地位在十多年中已受到来自如下艺术家们的严峻挑战:劳申伯、约翰斯(Jasper Johns)、凯奇(John Cage)。从20世纪50年代早期到60年代中期,现代主义及其挑战者们肩并肩地发展成熟起来。然而到了60年代后期,由于人们把注意力放在画廊和美术馆里的艺术形式上,由于虔信现代主义批评信条的重要艺术家中出现了明显的风格变化,特别是斯特拉(从他的《画鸟》[1976]系列画来看,他以某些空间解释方式画出了形状古怪的浮雕效果),现代主义绘画已处在岌岌可危的境地,它的辩护者亦树倒猢狲散了。

劳申伯在1951年完成了他的首批白色系列画,这些画的尺寸很大,足有180厘米高,画面上除了刷满白色颜料外别无他物。这些作品无异于是对格林伯格所谓“整幅平均”画面理论的嘲弄。显然已接

受了趋向平面外表、抽象和纯粹性(劳申伯使用白色来达到纯粹)的现代主义冲动,劳申伯通过把画分解成若干彼此别无二致的画板,并使之脱离同一个对象的审美价值或整合成有关联的任何观念,来打碎绘画的整合统一要求。他并不想把这些白色画看成是原来意义上的艺术对象,而是想把它们视做真实世界某种活动的反射镜,看成是现代主义画家和批评家似乎极力想逃离的偶然性之混乱舞台的反射镜。劳申伯的白色画上所出现的东西不过是观者自己的身影,是外在于而非内在于绘画的这个世界永恒变化的外观。就这种偶然性与艺术家的关系而言,显然有别于波洛克那种颜料滴滴的程序式的偶然性。可以这么说,是观众而不是艺术家最终完成了画,进而把画本身坚定地半个多世纪以来现代主义批评家一直在描述的纯粹的排他性艺术关联领域中解放出来。

1952年夏天凯奇在黑山学院搬上舞台的活动,开辟了一条完全背离现代主义新途径的艺术活动的另一个关注点,这项活动完全受制于抛掷硬币式的偶然性,事先谁都不知道别人会干什么。参与这项活动的有艺术家劳申伯,音乐家凯奇和图多尔(David Tudor),舞蹈家卡宁汉姆(Merce Cunningham),以及诗人奥尔森(Charles Olson)和理查兹(Mary Caroline Richards)。不同于波洛克、罗斯科或纽曼这类艺术家对自己绘画紧张而有意识的控制(他们的艺术在1952年毕竟已开始被大众所认可),凯奇的表演导向注意力的分散,各种媒介与表演者随机互动,导向把日常事件、声响和动作作为艺术来接受,这与纽约画派画家们所追求的某种非同一般的东西完全不同。劳申伯在1953年抹擦了德·库宁的一幅素描,使纸上只剩下一个模糊不清的幽灵式的影像,这时,劳申伯的目的显然是想标明一种摆脱现代主义绘画桎梏和批评桎梏的新精神的本原动力。

劳申伯成熟的风格特征体现在这样的作品中,它由一些真实而杂乱的事物构成,如——床被子(《床》,1954),或一只公鸡(《女奴》,1955~1958),或一只安哥拉羊(《单配偶制》,1955~1959)。这种风格把上述真实物体与其他图像材料(街道标志,杂志和封面女郎)随意配合在一起。由于这类物体中没有一个是能被完全包容在单一完整的结构中,所以每个物体仍保持着自身作为世界中某个对象的强度,而不管其艺术

的背景如何,并在艺术和生活之间劳申伯著名的“鸿沟”中来运作。

约翰斯的早期作品精细完美的技巧和直接性单一形象强度方面迥然不同于劳申伯的作品,但却体现出与劳申伯和凯奇同样的关切。《旗帜》(1954)也可以解读成现代主义信条的戏仿,这是因为该画是一幅没有兴趣中心的画,与画框共在,画的表面条纹从形象的一端延伸到另一端,对画表面的关心似乎成为最基本的因素。约翰斯作品中的这个形象与劳申伯的形象一样司空见惯,都是熟悉的和常见的事物。但约翰斯的画是以一种非常精心的方式一笔一笔画成的,因而形象的纷乱危及到我们按照现代主义者的要求的那样把这幅画只当做画来解读的能力。现代主义绘画的自身参照的批判因素被约翰斯所采用的外在直接形象所破坏,在他的《带有四副面孔的靶子》(1955)这幅画中,约翰斯在一个牛眼靶心上方画了4个头的部分形象,这幅画构成了一个与观众的外在对话,4副面孔及其眼睛带有讽刺意味地被画上方的边缘线所切断,4张嘴略有不同,暗示了非常复杂的露齿一笑,这4副面孔假定了画以外的某个人——靶子本身也如此。与波洛克所说的或罗斯科和纽曼所暗示的“在画中”不同,约翰斯的形象给出了4个头像,它们完全外在地被赋予绘画,似乎是对这个形象面前所出现的观者活动的应答。

对劳申伯、约翰斯和凯奇的随意性真实世界的这些现象和事实的认可,后来被凯普罗(Allan Kaprow)进一步扩大了,后者在1958年完成了他的第一件环境艺术品,1959年则上演了他的第一部即兴表演剧。在这些后来被奥登伯格(Claes Oldenburg)、丹因(Jim Dine)和格鲁姆(Red Grooms)做了更加广泛探索的戏剧活动中,凯普罗提供了一种特殊的环境,其中创造性活动的界限被观众的积极参与所混淆了。艺术转向戏剧(这在弗雷德这类形式主义者看来是一种逐出教门的活动),转向对变化无常、稍纵即逝、不可预测和日常性的赞颂,这一切显然与现代主义艺术家的宗旨截然对立。

对现代主义霸权最初的重大威胁,也许要算1962年纽约秋季画展时波普艺术品的泛滥。由于近来富裕起来的更高雅和有教养的公众事实上已经接受了波普艺术,这就拓宽了劳申伯和约翰斯在过去10年间所确立的反现代主义的语汇基础。现代主义者是以谴责寻找刺

激无教养公众的鄙俗来反对这种现象。然而,沃霍尔(Andy Warhol)的《甘贝尔汤罐头》(1962),是一个无名而又随处可见的番茄汤罐头完整的正面广告形象,他选用这个形象并无深思熟虑的意图,只是放大了广告招贴画那令人炫目的尺寸;利希滕斯坦(Roy Lichtenstein)的《看米老鼠》(1961),画面上是人人喜爱的米老鼠和唐老鸭的滑稽动画片形象,来源于无名绘图员的合作而又不理会迪斯尼的“签名”,这幅画意在以一种特别简洁和有力的方式来概括前10年的实验,要使艺术变得可以为大众接受,而不至于成为文化精英的财富。更重要的是,波普艺术由于采用了商业性的图像,采用成批制作和加工过的卡通形象以及广告和插图,公然反抗高雅艺术和低俗艺术(或格林伯格所说的庸俗艺术)之间的对立,这种对立曾是现代主义的核心信条。波普艺术的形象充满了现代主义绘画极力想予以升华的世俗性,如果从韦塞尔曼(Tom Wesselman)的《美国人裸体》来看,甚至充满了性意味,这类画以广告牌式的噱头描绘了一个裸女。与波洛克和罗斯科20世纪40年代的画以及纽曼单色画那种神话式的色情形象不同,韦塞尔曼那无面孔的裸女是匿名的和难以辨识的,但对这位画家来说又是熟悉的:娇艳的好莱坞式红唇,挺拔的乳头,凌乱而色彩丰富的阴毛,就像是画家周围绘画环境中其他产品那样的商品。波普艺术没有抽象绘画的普遍性,而是给我们一种特别的艳俗,这种艳俗甚至在沃霍尔的《喷气机》(1963)中趋向于对禁忌的描绘。人们接近抽象绘画是一个心理和精神介入的缓慢过程,但接近波普艺术作品却是直接的、有趣的和刺激性的,是一种从心灵向其以下地带的运动。利希滕斯坦的本戴圆点,沃霍尔的丝网照片广告,韦塞尔曼的真物招贴画,或罗森奎斯特(James Rosenquist)的广告牌风格,这些艺术家机械的商业化技法已表明不再关心传统的绘画问题,抛弃了绘画讨论中关于绘画理念和现代主义的自我批判立场。在波普艺术的躯体中显然已不存在批判性的脊梁。波普艺术的直接媒介形象同劳申伯的实物形象相比,使早先的艺术家在劳申伯的图画性(pictorialism)中看到了积极的艺术性。

到了20世纪60年代早期,抛弃现代主义的各种因素已成为艺术主流的一部分:对商业性艺术和技法的认可,着迷于图像的运用,从绘画到社会中熟悉事物的外在指涉,显而易见地摒弃传统技法和构图模

式,与精英艺术截然对立的通俗性,报道或而非解释性的艺术,与永恒真理同样重要的直接影响等等。

20世纪60年代的艺术有两个方面尤其值得注意,雕塑的演变(作为社会中主要的艺术样式,雕塑形式过去只限于纪念战争和仪式性),和昙花一现的极简主义,无论是劳申伯的组合艺术品,奥尔登伯格的拜物性形象,还是凯因霍尔兹(Edward Kienholz)的真人雕塑,都以一种富有进攻性和戏剧性的方式侵犯了观众的空间。劳申伯的《女奴》中,一只栖息在上的真公鸡造成一种正要飞去的暗示,奥尔登伯格的食物和机器则以一种使人惊奇恐惧的爱丽斯漫游奇境一般的空想力量呈现出某些巨大的比例,《罗克茜的》(1961,复制的内华达州一座妓院的环境)这件雕塑中的“居民”和观众对话交谈,并以一种性攻击方式对观众的触摸和动作做出反应。以上这些雕塑中,没有一件符合现代主义者可标榜的规范艺术语言的美化水准,它们都利用了导向外部现实世界的材料或内容,每件作品似乎都对艺术及其界定问题漠不关心。它们有意要消除我们与作品之间的界限,进而使艺术对象的领域和我们自己的领域融为一体,而不是保持独特而有区别的领域。在现代主义已获得一种绘画语言的地方,这些艺术家以及另一些类似的人则选择了超越边界的环境语言。

另一方面,在波普艺术显出攻击性特征时,极简主义在其形式语言方面似乎表现得谨小慎微。莫里斯(Robert Morris)在1964年底首次展出的硬边几何图形,或贾德(Donald Judd)的硬边几何形,乍一看来都像是对三维物体的现象学方面的考察特别着迷,就像斯特拉当年对二维画面着迷一样。莫里斯作品那巨大而光线灰暗的三合板结构,看起来与展出的绿色画廊的白色内厅有一种建筑上的和谐。那种结构的几何简单性既熟悉又有限,作品似乎就在那儿。莫里斯后期的木制和钢制雕塑,或贾德的商业性加工的金属几何单元,都没有任何特定的焦点,其中没有一个部分比其他部分更重要,即使在这类雕塑由诸多单元构成时也同样如此。然而,由于其过分的尺寸,由于重复的诸单元的充实把观众推出其外的空间,这些作品再次构成了观众与之面对面的对话,而不是在雕塑本身之中的对话。因为在许多情况下,雕塑的边缘线中重复单元的数目似乎完全是任意选择和潜在扩展的,而这

种选择和扩展是由它们所呈现其中的特定空间决定的。虽然这些赤裸裸的形以及体积块面与空间之间明显的交互关系受到现代主义著作和绘画的影响,但这种攻击性而且往往与真人尺寸相仿的作品都证实,即使排除叙述的具体内容,现代主义的美学也无法用于雕塑,原因在于这种雕塑要求一种从作品到观众的躯体互换。这就表明极简主义雕塑暗示:像现代主义这样的在狭窄范围里起作用的审美系统,只限于向越来越少的观众说话。

极简主义雕塑还提出了从艺术对象向观众信息转化的特性问题。如果专注于物质现象的还原性实体,那么,问题就既不是主题,也不是一件雕塑中能包容多少信息,而是信息传递的方式问题。诚然,波普艺术用照片复制方式和采用熟悉的形象一直在强调这一问题,但是,个别形象的感觉论都往往忽略了考虑这种交换。此外,无论信息多么简略或多么刺激,以一种显著方式处理信息感知或交流特性的任何艺术,本质上都是指向外部的,而现代主义绘画却是自足独立的。依据这种思考方式,表面强调思想或信息,否定作为个人价值或商业价值的艺术对象之重要性,充其量不过是跨向概念艺术的一小步而已。

内维特(Sol Le Witt)的著作《概念艺术短评》(1967)和《对概念艺术的判决》(1969),为这种后现代主义思想的蔓延提供了理论基础。虽然把“概念主义的”用做一个艺术术语也许并不十分妥当,因为这似乎意味着这类作品的视觉影响无法实现,但是,很多艺术家都开始探究新媒介、新模式或新的描绘方式,以及更加宽广的表述方式,所有这些都迫使人们不再去考虑现代主义津津乐道的艺术(绘画)定义问题,而是集中思考艺术与我们文化的其他领域的相互交叉问题,思考观众、艺术和文化之间的交互渗透。一旦概念主义阵营中的某种劳作变成为理论,那它就不再以通过界定艺术来确定边界,相反,艺术在其一切可能的表白中被视为给定的东西,其边界也被有意识打破了,以便使艺术作品在纯化了的审美领域之外发挥作用。内维特画过一堵墙,当它在其他地点被重画时,也就会有不同的物理外观,而当艺术对象不变性的思想土崩瓦解时,这堵墙既强调了这种思想恒常不变的核心,又强调了该思想在其中被考察的地点(或时间)所导致的变化特征。艺术与地点的关系已成为晚近艺术中一个较有益的探索。一些艺术

家对此做了探讨,如布伦(Daniel Buren)的条纹画质疑了我们对画的展出地点的先入之见,哈克(Hans Haacke)以图像展示了对美术馆、画廊和政府机构的政治控制如何影响到这些场所的艺术功能,克里斯托(Christo)的瞬间对象导致了对制作它们场所的社会的、政治的和环境的秩序偏激的重新审视。

1973年10月,布伦在纽约“约翰·韦伯画廊”所展出的画《画框内外》,是由19个尺寸一样的黑白条旗帜构成,它布满了整个画廊,从前展窗一直延伸到画廊所在地西百老汇大街的一幢建筑上。在画廊内,懂行的或事先已习惯了的观众会把这些旗帜视做艺术品,不论他们看到这件作品时会如何迷惑不解,但是,在西百老汇大街上,过往行人则把这些相同的旗帜看成是街道上的节庆装饰物,根本不会把它们当成艺术品。显而易见,地点和期待决定了人们如何解释。在《社会润滑剂》(1975)这件作品中,哈克通过对一些常见说法的直接引用,揭示了重要文化机构的管理人员如何把艺术当成公司利润系统的一部分,揭示了特殊限制因素所导致的偏见。克里斯托的《奔腾的栅栏》(1976),把加利福尼亚两个县的农场主、律师、承包商、环境主义者和法院工作人员请来,一起计划、讨论和实施他提出的修建一个28英里的临时性围栏,不但是最终的结果,而且是整个过程(从最初因不理解而加以拒绝,到经过市镇议会和法庭听证会,再到最后热中于这一项目),这一切都构成了这件艺术品。所以说,在许多类似的例子中,艺术作品引发的争论与其说是关心艺术,毋宁说是关心社会体系,这就是一种与现代主义立场相对立的情境。

后现代主义艺术家通过在时间和空间中扩展对象,通过确保艺术对象的完成是一个处于非特定和非有限时间的延伸的过程,摈弃了现代主义者所鼓吹的艺术那有限和不可逾越的特征。史密森(Smithson)这位后现代主义创作模式最有力的发言人,在犹他州盐湖北边修筑了一个旋涡状的石头防波堤(《旋涡状防波堤》,1970),湖水持续不断的波动在防波堤上留下了盐的沉积物,因而不断地改变着石块的颜色和外观。这个防波堤(现在被湖水吞没时隐时现,未来也许会像阿特兰蒂斯大陆一样沉没)是对自然环境那无法预料的特征的回答,并与生活本身的持续过程融为一体。尽管拍摄《旋涡状防波堤》的任何照片

都不过是记录了时间中某个特定瞬间及其存在的有限方面,但史密森的主要关注的是,使他的艺术从任何封闭的意义和现代主义的无时间性,转向永存的直接瞬间

对无限开放艺术的追求,是对生活本身的偶然事件而不是任何预定的美学体系的应答,这就是后现代主义的整个观念,它驱使艺术家完全离开对象,通过运用自己的躯体来直接面对观众。尽管在某些情况下艺术家借助传统的舞台方式来表演,但在另一些情况下,他们则邀请观众成为作品的参与者,甚至是合作者。阿康齐的《学唱片断》(1970)就是如此。他坐在瓦德沃斯文艺协会大厅的舞台上,唱两段里德伯利的《黑贝蒂》片段,指导学会唱整首歌,在场听众不管他们是否愿意,也都学会了整首歌或大部分歌。在《苗床》(1971)中,阿康齐在纽约画廊的一个凸起平台下匍匐爬行,他借助麦克风吁请进入画廊的参观者在平台上走动,并跟随他那隐蔽的动作来帮他手淫。在这类例子中,观众的参与对作品来说是不可或缺的,把“观众”(这个词不再有效)从被动的目击者变成合作的创造者(无论他们是否愿意),也同样是至关重要的,“由此看来”现代主义那种艺术的自律性已被打破,当然不是自然而然地打破的,而是由目击者自己来打破。

这些操作的显著内容,与一些后现代主义的强烈真实(从视觉观点和心理观点来看)并行不悖。当题材问题引发了依照知觉机制而展开的有关艺术的讨论时(如波希纳[Mel Bochner]、修伯勒[Douglas Huebler]等人的著作),人们认为后现代主义的题材与现实世界有一种特殊的,集中的和直接的指涉关系,不只是与画框内的世界有关。波普艺术尽管默默地认可了艺术家眼睛所捕捉到的任何媒介物像,但事实上却是随着审慎地选择暴力与死亡的当代形象而普及开来的:沃霍尔的《马利林》(1962)在这位影星死后所做,他的自杀、车祸、或颅骨画,他最近的刀枪和十字架系列画,利希滕斯坦的战争喜剧和手枪上旗帜等等。对暴力令人恐惧的探究是伯登(Chris Burden)这类艺术家创作的一部分,他们运用自己的躯体来表现,特别是在1968~1970年的政治动荡时期。粗俗的和世俗的事物在后现代主义艺术中也扮演着一个持续的角色,从奥登伯格的黄油汉堡包,到艾迪(Richard Eddy)的汽车陈列室的照相写实主义绘画,再到吉尔伯特(Gilbert)和乔治(George)

那嘲弄性的高雅书籍和关于醉汉的大幅照片,都体现了这种粗俗和世俗性。下层生活的这些形象全然没有勒南兄弟农民画那样的高贵气派,它们变成了简·斯丁(Jan Steen)的粗鄙而道德化的轻歌剧,这类作品存在一种赤裸裸的不加修饰的描绘,它同那种坚持形象的现在性,事件的直接性和遍及我们生活的世界里的事实的敏锐观察相结合。这类形象与波普艺术家、照相写实主义和行为艺术家所表现的形象一样艳俗,根本无法来修饰,也不可能转变成隐喻。

哈克(出生于德国)和克里斯托(出生于保加利亚)这类艺术家倡导的政治介入,实际上是在坚持艺术在社会中的积极作用,它必定超越其艺术特质的任何内在对话。帕伯(Adrian Piper)在面对我们对艺术对象的期待问题时,以一种坦率而冷峻的真诚来正视政治问题。他的《自由困境面面观》(1978, 56cm × 56cm)向观众展示了几个黑人走下宽阔楼梯的照片,最后果断地聚焦于一架照相机中(这就是观者),与此同时,观者还可以听到帕伯直接询问他们对此有何反应的长达6分钟的录音。英国艺术家伯金(Victor Burgin)的作品《圣劳伦需要全新的生活时尚》(1976, 102cm × 152cm 铝板照片),描绘了巴基斯坦移民女工的形象,他建构这位妇女与她的工作之间的对话,以及这形象同附加文本之间的对话(这个附加文本是一本女子时装的广告摹本),伯金的文本—形象设法通过对我们社会面临的紧迫难题的简洁概括,来构成男—女、富—穷、资本家—共产主义者之间的紧张关系。安德森(Laurie Anderson)在其音乐—表演情境中,也试图暗示出多变的政治问题,她把这些问题如此紧密地同流行音乐场面联系起来,以至于吸引了许多通常并不关心艺术的听众。她的《超人》在英国已发行了10万张唱片,是英国最佳歌曲排行榜上名列第二的曲子。这首歌含蓄而准确地指涉了美国的政治军事强权:“……当正义离去时,还存在武力/当武力消失时,还存在……”

后现代主义艺术的许多有力而充满生机勃勃的内容,已促使某些艺术家挖掘自己的灵魂,以便竭尽全力地发现普遍回荡着的无意识意义。这在许多新表现主义艺术家那里确乎如此。比如,意大利画家克莱门特(Francesco Clemente)的作品,充满了心理上的性幻想的律动,有时这些幻想用印度的坦特里克(Tantric)语言来表达,他曾在印度生活多年。

更有趣的是,一些艺术家为使我们的生存环境那复杂又难以破译的真谛,承担起女巫的神秘角色。艺术家们借助服饰、化妆和精心组织的社会活动,假定了这样的人物的角色:要么解放出周围的创造活力(沃霍尔、博伊于斯[Beuys]),要么揭去日常世界熟悉的样态,以展示出我们各种活动和环境那更明晰而又尚未被认可的前提(安德森、吉尔伯特与乔治)。德国艺术家博伊于斯为了着意表现其一生中那些获得解脱的时刻,特意编撰了自己的一本传记。他以一种避邪的方式把肥肉、毛毯、红十字和神秘动物当做变形的象征符号给了观众。博伊于斯的公共形象——瘦弱的身材、身着马甲、头戴呢毡帽——已变成了仪式性的象征。英国雕塑家吉尔伯特和乔治亦复如此,他们那种金属似的或红色的化妆与专用的灰色制服的普通性相融合,具有魔术特征,特别是他俩的动作长时间地机械重复时尤为有效。博伊于斯、吉尔伯特和乔治与沃霍尔一样,只存在于自己不辞劳苦地创造的某些精心构造和变形人物形象之中。此外,令人不可思议的是他们面对着——无论他们是否把这当做目标——威胁着部族大延续的我们社会结构的若干方面:沃霍尔的自杀性车祸形象(1964),博伊于斯在小火炉上溶化肉块的无言动作(1964,这曾激起两个右翼学生的愤怒),以及吉尔伯特和乔治用自己的粪便和醉态来嘲弄保守的中产阶级的僵死刻板 and 排他性的社会习惯,这一切都集中在社会秩序的原初边缘,进而唤起我们对这个社会能否存在下去的警醒。在这些艺术家看来,探讨艺术本性的定义,或把美学哲学化,统统都是徒劳无益的努力。

所以说,作为一种艺术的前提条件,现代主义要么是褊狭的虚伪批判,它有意误解或忽略了题材的旨趣(这在马奈和毕加索的作品中甚为重要),要么是艺术史上的一次风格偏离,它之所以重要,就在于它告诉我们一个世纪的艺术风格中有些什么。然而,依据格林伯格的说法,现代主义风格是在主流之外的自身历史进程中逐渐发展。作为一种国际性的风格(既不是法国的,也不是英国的或美国的),成熟和多变的后现代主义或反现代主义,是一种保持传统的艺术作用的精心尝试,它在社会中既起到反映各种社会事件的作用,又是对这些事件仪式化的回应。在相当程度上说,后现代主义的内容是满不在乎的日

常性,因为它的视野采用了不动声色的或有时是直接报道的方式,专注于行将昭然的社会文化结构的各领域,也专注于具有深层心理压力的一些方面。后现代主义追求的不是新奇,而是以其种种努力设法使艺术回到其作为活力与知性复兴之源的最本原之根中去。

表演与后现代

[美]马文·卡尔森

马文·卡尔森(Marvin Carlson),美国纽约市立大学戏剧与比较文学柯恩讲座教授,著名戏剧理论家和戏剧史家。其研究领域包括戏剧理论和西欧戏剧史,主要著述有:《戏剧符号学》(1990),《戏剧理论》(1993),《伏尔泰与18世纪戏剧》(1998)等。本文译自他的《表演:批判导论》(伦敦:罗德里奇出版公司,1993)。

表演(performance)与后现代主义这两个当代概念,可以说是同一文化背景的产物。这两个概念被广泛地、多样地运用于表征各式各样的活动,尤其是艺术。这两个概念的关系是十分复杂的。批评家和评论家们已经发现,“后现代”是一个可用于当代表演活动的有用的标签。比如,比尔·欧文(Bill Irwin)就被《纽约时报》的舞蹈评论家标举为“后现代舞蹈设计家”,^①他又被戏剧评论家称之为“后现代的小丑”。^②表演者本身有时把这个概念用于他们的实验,以烙上一个当代时髦的印记,或许更常见的是(体现出晚近表演的反讽和自我反思特性),嘲笑体裁命名和批评时尚的整个过程。所以,我们发现纽约表演艺术家安妮·斯普林克尔(Annie Sprinkle)1991年的表演,就以“后色情现代主义”(Post-Porn Modernism)为题,而一个旧金山通俗表演团体则

① 夏普:《对使用人体或局部的最近一些作品的前批判性、非界定性的概观》,载《垮塌杂志》第1卷,1970,第17页。

② 辛迪:《主体—对象:身体艺术》,载《艺术杂志》,第46卷,1971,第42页。

把自己的风格称之为 Pomo Afro Homos(后现代非洲裔美国人同性恋)。

然而,较之于表演偶尔挪用这类时髦的流行批评术语以作为嘲笑这类时尚的做法,表演与后现代主义的联系更为密切。尼克·凯耶(Nick Kaye)在其关于这两个概念关系颇有启发性的研究中提出,“‘表演’的条件本身应被理解成为倾向于鼓励或期盼着后现代的偶然性和不稳定性”,“表演也许应被视为一种最基本的后现代模式”。而米歇尔·贝纳莫(Michel Benamou)在与查尔斯·卡拉梅洛(Charles Caramelo)合编的《后现代文化中的表演》(1977)集子中,也有同样的发现,即表演乃是“后现代的统一模式”。^①

最先企图说明后现代美学的人之一是哈桑,他于1971年发表了《俄耳甫斯的支解:论后现代文学》。^②哈桑在描绘后现代美学在文学中的发展时,选择了杜尚作为关键人物,而杜尚在现代表演美学的发展中占有重要位置。更引人注目的是,哈桑在1980年发表了《后现代主义问题》一文,列举了相当令人吃惊的关于现代主义和后现代主义对立特征的双重列表(令人惊异的是,这样的双重结构看上去倒像反现代规划的策略)。列表中的第一个对立将两个艺术运动置于强烈的“表演”环境中,作为后现代主义代表的 Pataphysics 和达达主义,与现代主义的代表浪漫主义和象征主义相对立。在列表中,我们还发现后现代的“过程/表演/偶发”与现代主义的“艺术对象/完成作品”相对立。完成的、完整的、不变的自在作品和未完成的、偶然的和进行中的作品两者的区别,可以在哈桑的体系中看到,这样的体系试图将现代主义和后现代主义置于对立之中,我们将在后面讨论这一区分的背景和含义。当哈桑将后现代主义概括为“一种艺术的、哲学的、色情的和社会的现象”,他所列出的特征很像人们可能归纳出来的“表演”活动特征。哈桑写道:“后现代主义转向开放的、游戏的、祈愿的、分离的、错位的或不确定的形式,碎片的话语,断裂的意识形态,破坏的意志和沉默的召唤——转向所有这些特征,但同时暗示了它们的对立面,与

① 坦波林:《混杂的艺术》,载《艺术周刊》第21卷,1990,第19页。

② 怀特:《与波登的访谈》,载于《视线》,1979;转引自劳夫勒和汤主编:《表演文集》,旧金山,拉斯盖思出版社,1989,第399页。

它们相反的现实。”^①

然而,表演与后现代的历史关系远比目前一些关于两者关系的说法要棘手得多。当表演作为一个特殊的新艺术活动在20世纪70年代初兴起时,其理论家和实践者几乎完全是同艺术界联系在一起的,那时的艺术界受到极简主义和极盛现代主义(high modernism)的支配。当时人们的兴趣在于把各种艺术分离开来,以便找到和发展出各门艺术特有的“本性”。现代主义艺术目标的两个最有影响并广为引证的陈述,也许可以当做这种态度的典范,它们是格林伯格的论文《抽象表现主义之后》(1962)和弗雷德(Michael Fried)的论文《艺术和对象》(1968)。格林伯格揭示了艺术史是不停地追求艺术不可还原的本质和分化的历史。在这个过程中,每一门艺术都拒绝了其传统中那些多余的、非本质性的规范,拒绝其他艺术的因素,进而追求自己所特有的形式本质。所以,他把绘画艺术的本质视为“平面性或平面性的边界”。^②

格林伯格在《抽象表现主义之后》和弗雷德《艺术和对象》之间的过渡性论文,是他的《雕塑的进展》。^③ 弗雷德曾撰文讨论了这篇论文,他把“在场”这个概念引入了对现代极简主义艺术的讨论。弗雷德认为,“在场”不包括作品的越界性和攻击性。

作品从观赏者那里强取的特殊共谋。说某物在场,只有当某物要求观赏者重视它,即认真对待它时,当这一要求的满足只包括注意它,尔后借此而行动。

他认为,在场实际上可以叫做某种舞台的在场,这和极简主义的宗旨是背道而驰的,因为极简主义就是要拒绝观众完整出现的情境和互动。^④ 同时,他也否定了艺术经验有任何延绵持续效果的说法。在

① 夏普和比尔:《与波登的访谈》,载《雪崩》第8卷,1973,第61页。

② 格林伯格:《抽象表现主义之后》,载《国际艺术杂志》,第6卷,1962,第30页。

③ 格林伯格:《雕塑的进展》,载《艺术》,第39卷,1965年6月,第22-25页。

④ 弗雷德:《艺术和对象》,载巴托克编:《极简艺术》,纽约,巴顿出版社,1968,第127页。

场存在于实际戏剧经验的瞬间和持续之中。对情境以及观众参与的关注,也就引进了不相关的价值和时间经验意识,并拒绝了追求各种艺术特有本质以便模糊界限,弗雷德把这一切特征描述为艺术中的戏剧化倾向,这就引出了他那句广泛被引用的格言:“艺术的成功,甚至艺术的存在,将越来越依赖于其打败戏剧的能力。”^①

如果弗雷德拒不承认延续和接受的观念,很难想像表演艺术怎么能被描述为现代主义或极简主义的表现,但是部分表现艺术理论家和表演艺术家在20世纪70年代试图创造这样一种艺术。有意味的是,和弗雷德一样,他们都把表演与戏剧的分离,对戏剧的拒斥作为想像的中心。这一规划中的重要先驱者阿尔托成为恢复表演艺术之本质的极有影响的典范。他认为表演艺术受到词语、逻辑和叙事的侵蚀,他对各种媒介的兴趣——灯光、音响、色彩、空间和身体动作——似乎远离了弗雷德的本质主义倾向。当然,他们俩也存在着显著的相似点。阿尔托也追求自身完整的艺术,在这样的艺术中,时间不再流逝,观察者和被观察物之间不再有断裂。早期的表演艺术,如身体艺术,是在极简主义理论的影响下创造出来的,因此与阿尔托所关注的问题有某些重合之处,也比此后的大多数表演艺术更严密地提出这些问题。这样的表演艺术追求的是以身体本质主义为特征而不是以心理本质主义为特征的艺术。一方面,这种表演艺术和阿尔托一样,拒绝诸如话语、叙述和人物等“戏剧性”的装饰,另一方面,它以极简主义和反戏剧的名义反对按阿尔托非词语性的意象的兴趣,在空间的身体动作中寻找表演的“本质”。

与阿尔托和早期表演艺术家、理论家拒绝戏剧密切相关的问题是,对戏剧“虚假”的拒绝,对戏剧企图通过模仿召唤另一“不在场”现实的拒绝。偶发艺术和相似的实验是以纯粹的“在场”为基础的,用科尔比(Michael Kirby)的话来说,他们是“非基质性的”(non-matrixed)。在新的实验作品中,戏剧的传统符号取向让位于现象学取向,科尔比特别称为“非符号性的”,因为他试图找到“反对输出有关信息的”结

^① 弗雷德:《艺术和对象》,载巴托克编:《极简艺术》,纽约,巴顿出版社,1968,第139、145页。

构。马兰卡(Marranca)在其著作《形象的戏剧》中,强烈地表达了这一观念,她指出该书的关注焦点在于“一件作品的加工——被生产性,或显露痕迹的特征”,进而试图

使观众比以前习惯的方式更关注戏剧事件。弗尔曼(Foreman)强调观众与戏剧时间的直接关系,其背后的冲动是“在剧院里”的观念。^①

现象学理论家们恰如其分地引证弗尔曼的著述,因为弗尔曼无论在实践中还是在理论上,都拒绝传统戏剧给观众灌输某种想像观念或情感的兴趣。他寻求唤起观众对戏剧中一刻又一刻存在的关注——看那里有什么,看他们自己在看,然后“教导我们活着意味着什么”。^②

因此,弗雷德对“戏剧性”的拒斥,在表演艺术中可以被解释为对戏剧叙事、话语和模仿特征的拒斥,正合了人们对非叙事、非模仿的表演的日益提高的兴趣,这样的艺术只关心事件的直接体验。的确,虽然20世纪80年代早期有一种称表演是一种后现代现象的倾向,但诚如梅塔(Mehta)20世纪70年代末在当代表演艺术的评论中所指出的,事实上这种表演的产生根源及其早期发展更具现代主义特色。梅塔断言这类作品远非是一种“后现代”现象,“因为它们坚持平面性和抽象性,深受立体主义以来的每个重要的现代艺术运动的深刻影响,毫无疑问地属于20世纪现代形式主义的伟大传统。”^③

现代主义和后现代主义对表演所做的对立的作用力,在舞蹈理论中体现得最为显著。在那儿后现代和舞蹈这两个概念非常流行,尽管其确切的意思仍被激烈争论。与“后现代主义”这个概念联系起来,这实际上有一个逐渐演化的过程,这个过程可以在诸如莎莉·班丝(Sally Banes)的论述中看到,她是一位将这一概念运用于舞蹈关系最密切的理论家。班丝描绘出20世纪60年代“后现代舞蹈”的发展状况,这种

① 马兰卡:《形象的戏剧》,纽约,戏剧丛书专家出版社,1977,第3页。

② 弗尔曼:《戏剧与表征》,凯维编,纽约,纽约大学出版社,1976,第145页。

③ 梅塔:《关于表演艺术的某些看法》,载《戏剧杂志》,第36卷,1984,第165页。

舞蹈以纽约的朱德逊教堂为中心,但很快就通过画廊、阁楼、其他教堂和各种非舞台性的空间传播开来。在那些为后现代先锋派舞蹈扫清道路的现代主义舞蹈家中,班丝经常引证的有卡宁汉姆(Merce Cunningham)、瓦林(James Waring)、哈尔普林(Ann Halprin)(他们的学生成了后现代主义一代人的领袖)。1952年在黑山学院凯奇和卡宁汉姆的多种媒介活动,以及随后偶发艺术和各种实验的发展,把各种艺术形式混杂起来,利用真实世界和偶然的材料,利用非传统的空间和变化的时间,所有这一切都推动了舞蹈实验的发展。

虽有这些发明,但班丝认为,整个20世纪50年代,即使是在卡宁汉姆的作品中,传统的现代舞美学仍控制着一切,这种美学强调基于特定表现功能的舞蹈,展开由特定风格和材料所构成的某些舞蹈模式。班丝把1962年和1964年间在朱德逊舞剧院出现的后现代舞蹈视为这一表现传统的决裂,它摆脱了卡宁汉姆舞蹈工作室的罗伯特·杜恩(Robert Dunn)的编舞范畴。杜恩对一些有影响的老式的现代舞研究发起了挑战,因为这些现代舞老是如赫斯特(Louis Horsts)和汉弗莱(Doris Humphrey)等人,把舞蹈看成是用身体的自然语言和由基本舞蹈形式展示的生活节奏来表达感情。^① 杜恩的目标之一是把舞者“从赫斯特和汉弗莱那里”解放出来,以及他们所代表的“合适的”传统和“基本的”舞蹈形式及功能中解放出来。杜恩实际上是想利用“各种当代动作资源:舞蹈、音乐、绘画、雕塑、偶发艺术、文学”。^② 这种折衷主义自然导向范围广泛的实验,虽然有人也许会认为朱德逊舞蹈并没有像它脱离构成舞蹈的传统观念那样彻底地脱离现代主义。实际上被拒绝的表现主义美学,它把传统化的动作固定于一种文学理念或音乐形式上。

其他一些关心当代舞蹈景观的理论家和评论家反对班丝的观点,这并不是因为她把朱德逊舞蹈作品和相关现象视为后现代的标志——这种划分在眼下的舞蹈界已经被广泛认可了——确切地说是因为她指出,这种“后现代”作品与其他艺术中的“现代主义”作品有—

① 赫斯特和拉塞尔:《现代舞蹈形式》,旧金山,舞蹈地平线出版社,1961,第16、24页。

② 班丝:《民主的身体:朱德逊舞剧院》,安纳波,密西根大学出版社,1983,第3页。

种平行关系。班丝提出：“其他艺术领域中所出现的现代主义问题，往往就出现在后现代舞蹈的竞技场里。”“所以，正是后现代舞蹈在许多方面起着现代主义艺术的作用。”^① 与此相反，尼克·凯耶(Nick Kaye)在他关于后代表演的研究中指出，后现代舞蹈比这种方式所做的概括更为复杂多变，像舞蹈这样的表演艺术，无论它是现代的抑或后现代的，都从未达到真正的“现代主义”形式。把舞蹈还原为一种动作的现代主义合法化本质，这种做法显然是成问题的，像弗雷德这样的现代主义理论家对延绵持续和情境的拒斥，不但排除了弗雷德所说的“戏剧”这样的现代主义规划，同时还排除了舞蹈以及任何其他表演。^②

苏珊·曼宁(Susan Manning)在20世纪80年代后期的《戏剧评论》上和班丝的进一步论争中，也相类似地指出，班丝的研究由于把现代主义和后现代主义舞蹈的美学关注合二为一，因而错误地描述了这两种舞蹈。恰如班丝所言，如果后现代主义是建立在对“媒介材料的认可基础之上的，诸如舞蹈作为一种艺术形式其本质特征的展示，形式因素的分离，形式的抽象，以及作为主体的外部指涉的消失”，^③ 那么，它不仅对应于其他艺术中的现代主义规划(正像班丝自己所指出的那样)，但曼宁认为它实际上也对应于现代舞本身，这一点早在20世纪30年代就被一些舞蹈史家描述过，比如科斯坦(Lincoln Kirstein)和马丁(John Martin)等。^④

毫无疑问，许多舞蹈理论家和表演艺术家通常至少同意《穿运动鞋的舞者》中表达的后现代舞观念。早在1975年，《戏剧评论》有一期论述后现代舞的专号，在其导言中，科尔比以一种艺术界和表演界非常时髦的极简主义词汇界定了这种舞蹈，当然科尔比对此也是趋之若鹜。他提出，后现代舞“不再以音乐来思考动作”，它不再涉及“诸如意义、性格化、心态或氛围这类事物”，它“只是以形式的和功能的方式”

① 班丝：《穿运动鞋的舞者：后现代舞蹈》，第2版，米德尔顿，维斯莱杨大学出版社，1987，第xv页。

② 凯耶：《后现代主义与表演》，纽约，圣马丁出版社，1994，第76~77页。

③ 班丝：《穿运动鞋的舞者》，第xiv页。

④ 曼宁：《现代主义舞蹈与后现代的修辞》，载《TDR》，第32卷，1988，第34页。

来使用灯光和服装。^①显然,这种研究在《纽约时报》舞蹈评论家基塞尔戈夫(Kisselgoff)对比尔·欧文(Bill Irwin)的评论中就可以看到,她评论道:“欧文像一个后现代舞蹈设计家一样,运用速度和运作中的重复与变化,进而达到了一种非模式化的效果。纯粹的运动就是一切。”说在欧文的这一或任何其他作品中(这些作品充满了反讽的内容),“纯粹的运动就是一切”,这显然多么令人惊讶和不合适,因为这种本质主义范式的权力是显而易见的。当“纯粹运动”这样的概念体现出明显的现代主义意味时,与此更密切的问题便出现了,即是什么导致这样好的“后现代”作品呢?^②很清楚,这些说法和班丝在《穿运动鞋的舞者》中的观点相一致,认为舞蹈中的后现代主义在别的地方就被称为现代主义。这一评论写于20世纪80年代初,那时似乎已经形成了以下共识:“后现代舞”尽管意指独特的躯体实验,但这个概念其实是一个名称误用,因为这类作品事实上更带有现代主义特征,和梅塔在同一时间说到所谓“后现代”表演艺术所指出的那个基本观点一样。

然而,最近针对舞蹈实验日益复杂以及曼宁和凯耶的批评理论,班丝提出了更复杂的后现代舞蹈模式。在1992年某期《TDR》杂志的论坛的结论性文字中,班丝提出了这样的问题:“后现代舞蹈遭遇到了什么?”她认为现代主义的“分析性的舞蹈”(这是她1987年所出版的著作的焦点)是由各时期截然不同的实验构成的。在她看来,20世纪60年代早期的实验舞蹈是在“民主多元论”精神中创造的,从极简主义到“混乱的多种媒介”,什么都有,随着这一代人“日益与艺术界结盟”,^③极简主义成为主因。但到了20世纪80年代后期和90年代,第二代后现代编舞艺术家以及国际和媒体的种种影响,再次倡导多样化的风格以及如班丝所说的与后现代主义关系更加密切的作品(如其他艺术领域所规定的那样)。

不足为怪,当班丝寻找其他领域的惯用模式时,她把注意力转向了建筑,因为即使早在20世纪30年代,“后现代”这个术语就偶尔在艺

① 科尔比:《后现代舞蹈》,载《TDR》,第19卷,1975,第3~4页。

② 基塞尔戈夫:《不完全/纽约》,载《纽约时报》,1981年9月27日。

③ 班丝:《都是后现代主义吗?》,载《TDR》,第36卷,1992,第59~62页。

术批评中出现,但直到詹克斯的推广使用,这一术语才获得了流通和特权。詹克斯从1975年开始将这个术语应用于建筑领域。“双重编码”是詹克斯确切陈述的中心概念。根据詹克斯,后现代建筑狡猾地诉诸两种观念:专家和一般公众,它把现代主义和古典主义的诸要素综合成游戏的、装饰性的和自觉的混合物。^①

研究后现代主义的最充分的理论陈述也许是琳达·哈琴(Linda Hutcheon)的《后现代主义诗学》(1988),虽然该书对绘画、雕塑、电影、影像、舞蹈、电视和音乐做了类比研究,但它主要是讨论文学的。哈琴描述了和詹克斯在晚近“悖论小说”中发现的双重编码相类似的现象,这样的小说即是反讽地和意地“使用和误用、设置然后又颠覆其挑战的一切观念”。^②艾柯也提到过后现代文学中类似的双重编码现象,它把当代实验和对传统形式的反讽的和自我意识的运用混合起来,这就既可以对通俗的受众也可以对专门受众形成吸引力(正像艾柯的《玫瑰名》获得流行成功所表明的那样)。约翰·巴思也强调后现代主义既对“较为一般的公众,也对高雅艺术的热爱者”具有潜在的吸引力,他还强调后现代作品的“表演”特质——“这类作品关于自身及其过程的东西越来越多,而关于客观现实和现世生活的内容则越来越少”。^③这种后现代主义的研究集中于各门艺术中的现代主义规划倾向,这种倾向对艺术家和批评家来说,越来越成为一种艺术——它是高度抽象和技术性的——以上研究还至少部分地把后现代主义视为一种反应,视为并未失去其审美丰富性和复杂性而为更宽泛的公众所保留的艺术。

班丝认为,“第二代”后现代舞蹈设计家生产的作品,是詹克斯所说的“后现代经典”的一部分。这类作品通过“参照古典主义和其他舞蹈文化,及其多种戏剧手段和越来越显著的可接近性”而同后现代主义建筑并行不悖。简而言之,班丝现在暗示后现代舞蹈“作为一场后现代主义运动而开始,它经历了一个现代主义的间歇阶段,如今已着

① 詹克斯:《后现代建筑的语言》,纽约,里左利出版社,1977。

② 哈琴:《后现代主义诗学》,伦敦,罗德里奇出版公司,1988,第92页。

③ 巴思:《补偿的文学:后现代主义小说》,载《大西洋月刊》,第245卷,1980,第68、70页。

手实施第二个后现代规划”。^① 所以,至少对这新一代人来说(或对较老一代人的新近作品来说),班丝所说的舞蹈中的后现代主义,与詹克斯所说的建筑中的后现代主义似乎趋向于同一了——这种趋同早在罗杰·卡普兰(Roger Copeland)1983年所写的论文中就已经出现了,他的论文《后现代舞蹈/后现代建筑/后现代主义》提出,在最近的舞蹈作品中,特别是塔普和劳拉·丁的作品中,有某些和后现代建筑一样的“本质特征”,这些作品“摆脱了纯粹性和统一性的教条,趋向于一种机智的折中的历史主义,或许是一种新的决定论,它可以弥合现代主义先锋派和中产阶级主流之间一个世纪以来的裂痕”。^②

作为一个批评概念,“后现代主义”的广泛流行使得其在最近的戏剧和表演艺术研究领域运用得非常宽泛,无论是好是坏,那两个领域大都没有出现像建筑领域中的詹克斯和舞蹈领域的班丝那样具体的理论家,他们两人都为这个概念的运用提供了某种基点,尽管还有争议。所以,“后现代主义”从来不是作为戏剧中对特定研究方法或艺术家群体的限定(早期的“自然主义”或“表现主义”等艺术术语起着限定作用)而确立起来的。它不过是一个或一些“后现代”作者所指出的某些作品的特征,但这个概念最常见的是被用来描述某些似乎与后现代作品相关的趋势或策略,它使人们想到或似乎是和后现代作品联系起来,就像在一些领域中它被加以描述和分析的那样,特别是在建筑、舞蹈和文学研究中。

因此,班丝和詹克斯把双重编码概念与后现代表达联系起来,双重编码的概念既影响了对表演艺术的某些批评判断,也影响了对最近的实验戏剧的批评评价。把“后现代主义的”这个概念如此频繁地用于比尔·欧文或其他所谓“新杂耍”(new vaudevillians)式的其他代表人物,这很可能是通过一种詹克斯模式的类推,而并不完全是因为戏剧或舞蹈中“纯粹运动”的运用。与此相仿,哈琴把同时确立和颠覆熟悉的代码和材料界定为后现代实践的特征,这种后现代实践实际上已

① 班丝:《都是后现代主义吗?》,第59~62页。

② 卡普兰:《后现代舞蹈/后现代建筑/后现代主义》,载《表演艺术杂志》,第7卷,1983,第39页。

经成为“伍斯特小组”(Wooster Group)的标志,他们对那些来自艾略特、奥尼尔、瓦尔德、米勒、福楼拜和契诃夫作品的素材重新进行加工。

戏仿、混杂以及反讽的引用,当然涉及以上艺术家以及许多别的被称为后现代的表演者,但双重编码的操作不足以说明问题的全貌。很清楚,即使是像“伍斯特小组”这样的表演者,他们较多地采取文化引用,但其基本特征却很难说就是双重编码的实验,更重要的是,许多所谓“后现代”的表演者根本就没有涉及这样的双重编码。

这种把后现代主义狭窄地和排他性地和詹克斯的研究思路联系在一起的做法,其局限性受到了艺术理论家海尔·福斯特(Hal Foster)的挑战。他在1984年的一篇论文《(后)现代的争论》中提出,在当前的美国文化政治中,“至少存在着两种关于后现代主义的立场”:一种他认为是“和新保守主义政治密切相关”,另一种则“和后结构主义理论有关”。^① 尽管他并未提及詹克斯的名字,但显而易见,詹克斯对后现代主义的研究,被福斯特视为具有“新保守主义”特征,它“意在弥合现代主义的断裂,并恢复历史形式的连续性”。^② 所以,至少从修辞上看,新保守主义的后现代主义力图通过抗拒抽象回归再现,回归以前的形象一意义,来超越抽象贫乏的现代主义。另一方面,后结构主义的后现代主义则是建立在对表征(或译成再现,representation)批判基础之上的。“它质疑视觉表征的真理内容,探讨由这些不同符号(无论是现实主义的、象征主义的还是抽象的)所支撑的意义和秩序领域。”^③ 然而,在做出以上区分后,福斯特进一步提出问题,认为新保守主义对历史和风格的回归实际上是拼贴的庆典,拼贴以一种“歇斯底里的历史表征,即历史的碎片化、主题消散在自身各种在限制中的历史表征”^④ 侵蚀了历史和风格。简而言之,始于福斯特的两种立场开始在认识论上合二为一,主体再次被去中心化,表征遭受否定,历史感和指涉感遭拒斥。

① 福斯特:《(后)现代争论》,载《新德国评论》,第33卷,1984;重印在《再译码:艺术、景观、文化政治》,西雅图,海湾出版社,1985,第121页。

② 同上,第125页。

③ 同上,第128页。

④ 同上,第129页。

在以上说明中,福斯特似乎受到了文化批评家杰姆逊的影响,他引证了杰姆逊来界定“现代主义的范式”,这种范式涉及“神话、象征、时间性、有机形式、具体的普遍性、主体身份和语言表达的连续性这一系列事物的价值构成”,而与后现代主义范式相对立,因为后现代主义范式强调的是“不连续性、寓言、机械性、所指和能指之间的鸿沟、意义中的差错和主体经验缩略”。^①杰姆逊把后现代主义艺术的游戏性多元论贬称为对混杂的偏爱,一种与现代主义“深度”表现相对立的“平面”风格的倍增。在后现代主义的表现中,那种表现完整人格的传统的统一艺术让位于“精神分裂”的艺术,这种艺术反映了一个散离和碎片式的文化。然而,福斯特和杰姆逊最终都没有对后现代主义现象的描述表示关注。但他俩都对在这种新思维方式中能否或在哪儿找到政治表达的策略表示了浓厚兴趣。福斯特特别指出的与新保守主义有联系的詹克斯的双重编码式的混杂后现代主义,以及对主体、意义和话语语言后结构主义的撒播,似乎都不足以为干预的批判的艺术提供某种基础。这个问题已成为后现代主义的核心问题。

通过詹克斯的双重编码概念以及相关的理论表述,我们描绘出福斯特界定为“新保守主义的”后现代主义的一些背景。现在让我们转向他称之为后结构主义的后现代主义,它在有关戏剧和表演的晚近研究中变得越来越重要。随着后结构主义的出现,那种强调表演的在场的现象学研究,已越来越成问题了,因为后结构主义怀疑现象学所断言的那种游离于外在价值和假设的自由和丰富性。有关表演的现代主义和本质主义的要求,是突出表演和其他艺术,尤其是和戏剧的不同,这种要求是建立在表演性的躯体的在场基础之上的,但后结构主义则对这一在场的美学提出了挑战。然而,随着现代主义的性能观念的衰落,关于表演的后结构主义观念逐渐取而代之,它没有放弃“在场”和“不在场”,或“戏剧”和“表演”这些术语,而以一种完全不同的方式来对待这些概念及其关系。

亨利·塞尔(Henry Sayre)提出,在后结构主义的影响下,表演已经偏离了力图超越历史,逃避时间性的“在场的内在论美学”,而转向了

^① 杰姆逊:《攻击的寓言》,伯克利,加州大学出版社,1979,第20页。

“不在场的美学”。这种美学承认偶然性,接受日常性对艺术的影响。^①依据塞尔,不在场的现代语汇主要来自后结构主义的核心人物德里达的著作。德里达“对于文学机制的关系,就是表演和观念艺术对于博物馆的关系:他揭示了系统的缺陷,指出了系统策略的缺略,瓦解了系统的权威性——用他自己的话来说,他是要解构系统”。然而,以不在场的美学来简单地取代在场的美学,仅仅是对传统结构的一种颠倒,而不是拒绝它。所以,德里达不断告诫说,要防止仅仅通过颠倒词语来重新界定二元对立系统的诱惑。德里达的计划确切地说是提出了这些概念之间相互作用的恒定场(a constant field),一个充满了不在场的在场的恒定场,一个始终处于过程中,一种总是处于“之间”(就像不在场和在场之间)的恒定场。这样的艺术“为了不连续性和失误而拒绝那种凝固不变和任意的形式”。^②

德里达的许多著述大讨论了塞尔所提出的这些问题,但两篇 1968 年发表的论文对于有关戏剧、表演、在场与不在场相关的问题尤其重要。这两篇论文分别题为《残酷戏剧和表征的终结》和《膨胀的话语》,探究了阿尔托现代主义残酷戏剧方案所提出的问题。德里达拒绝了阿尔托幻想戏剧的可能性,他的观点可用来拒斥弗雷德的清除艺术的“戏剧性”因素的企图,也可用于偶发艺术、早期表演艺术与理论中对在场的现象学特权化。贯穿这一传统的是语言、话语的思想、传统的象征系统等主题,这些主题作为重复的结构,最后从某种本原性的本质或事件获得自身的权力和权威,但又远离那个本原的权力。现代艺术、表演或残酷戏剧力图用各种策略来引发未受这种派生的、次要特质所污染的事件的发生。然而,德里达认为不可能避免重复(还有戏剧),因为意识自身总是已经卷入了重复。^③去中心和本原意义的确立使得一切语言、动作和表演处于意义的持续游戏之中,其中符号各不相同,但任何符号的最终术语总是被延缓。(将不同的区分和延缓组合起来,德里达创造了他最有名的新词之一,用以谈论“分延”的游

① 塞尔:《表演的对象:70年代的美学》,载《佐治亚评论》,第37卷,1983,第174页。

② 费拉尔:《表演与戏剧性:去神秘化的主体》,载《现代戏剧》,第25卷,1982,第174页。

③ 德里达:《书写与分延》,芝加哥,芝加哥大学出版社,1978,第249-250页。

戏。)

德里达之后,熟悉其理论或相关的后结构主义思想的理论家和表演艺术家们,不再能安心接受现代主义迷恋的纯粹在场的目标。布劳(Herbert Blau)颇具德里达精神,在《表演的普遍性》(1983)一文中,特别拒绝了现代主义者企图通过去除“表演”的“戏剧性”因素而创造出无中介在场的经验。布劳断言:戏剧实际上与中介和重复都有关,“与一切表演有关”,强行认可在戏剧和表演中存在着某种东西,“暗示没有第一次,没有本原,只有重复与复制。”^①

然而,后结构主义对现代主义的“纯粹”在场(以及早先表演艺术)的拒绝,并未导致对在场或表演的整个拒绝,确切地说,它导致了对这两个概念的重新解释。这种重新解释出现在1982年《现代戏剧》的戏剧理论和表演专号上的两篇重要论文中。它们是费拉尔(Josset Feral)的《表演和戏剧性:去神秘化的主体》,以及庞布兰(Chantal Pontbriand)的《眼睛找不到可以依赖的固定点》。后者主要讨论了在场的概念,庞布兰区分了“古典的在场”和“后现代的在场”。两种在场都利用了表演,但古典的在场深刻地涉及中介和重复,其目的在于在当前时间中产生以前已经确立的真理,以恢复和具体化这种东西的在场。^② 庞布兰在特定分类中没有为“现代的在场”留有一席之地,因为其假说是和“古典在场”并行不悖的——表演被用于在当下实现隐而不现的和普遍的真理,这种真理超越于时空之外。尽管“现代的”态度更具有现象学特征,但它在其他方面与“古典的”态度一直假定基本的、本真的真理的存在,因而它必然与表征而非显现相关联。当极简主义作品仍然试图整理某种意义并将它具体化时,后现代表演则呈现一种“动作开始的破碎”,一种“连续的运动、移位或重新做出姿势”。^③ 凯耶使用了同样的术语,认为后现代艺术“也许最好被理解为偶然发生的事情”,这种发生包括“从特殊的形式和体态中解放出来。表演尤其适合于后现代经验的原因是,它与后现代主义都拒绝被定位,而在在场和不在

① 布劳:《表演的普遍性》,载《次立场》,第37~38卷,1983,第143,148页。

② 庞布兰:《眼睛找不到可以依赖的固定点》,载《现代戏剧》,第25卷,1982,第157页。

③ 同上,第155,158页。

场、移位与复原之间犹豫不决”。在这种犹豫不决中,在这对被定位拒绝中,我们可以看到德里达“分延的游戏”动作。

费拉尔利用弗雷德对戏剧的拒斥作为她区分戏剧与表演研究的出发点,但她的研究脱离了现代主义和极简主义的艺术理论。而她主要依据法国后现代主义和后结构主义的理论,她不仅从德里达那里,而且从后结构主义心理分析理论家(如拉康和克里斯蒂娃)那里获取论证的概念和方法。她更关心的是再现、拉康式的镜像和主体的建构,而不是在场和延绵。她并不是从极简主义将艺术还原为它们“本质”的目标出发(这一目标在任何情况下都与后现代的相对主义和边界的消失相矛盾),而是以质疑结构主义的假设、寻求结构间协调的边界等后结构主义策略出发。她把戏剧性视为服务于物理和心理空间中的再现,叙述性、闭合和主体建构,这是一个符号化的结构领域,是克里斯蒂娃所说的“象征的”领域。

费拉尔把表演和这种活动相对立,因为表演取消和解构了戏剧的能力、符号和结构。尽管表演开始于一些戏剧材料——诸如符号,作为主体的躯体,涉及意义和再现的动作与对象——但它由于允许体验和欲望的自由流动,因此而打碎了这些意义和表征关系。为了揭示叙述的内在作用与其边缘,表演否定了除不着边际的反讽引语之外的叙述性。除了流动、网络和系统,并不存在任何可以把握、投射和内射的东西。一切都像“稍纵即逝的物体”,出现了又消失,仅仅再现了再现的失败了。表演“并不想讲述(像戏剧那样)主体之间的综合审美关系,而是要唤起这种关系”。

.....

最近新的研究方向是从早先强调表演的躯体,转向了更一般的表演情境,当然也包括观众——它正是弗雷德极力要加以排斥的,这恰恰是因为它把一种偶然性、时间和情境引入艺术体验。当理论家们说到最具后现代意味的表演艺术特征时,他们往往关心的是作品涉及接受过程时所碰到的偶然性。魏什默(Joel Weinsheimer)在评论接受理论家伽达默尔的著作时,强调在瓦解本质性的游戏文本的观念时表演的重要性和复杂性:

表演不是辅助的偶然的或表面的事物,与严格意义上游戏不同。严格意义上的游戏首先或只存在于游戏的时刻。表演把游戏带入存在,游戏中的游戏才是游戏本身……它逐渐处于表征之中,处于游戏出现的场所的偶然性和特殊性之中。^①

然而,对伽达默尔来说,戏剧是这一现象的清晰但绝非特定范例。所有艺术,不只是所谓的“表演”艺术,都利用这种方式“表演”,只有在不同语境的接受时刻它才存在,所以,当其时间和空间转变时,它也就随之变化了。弗雷德和其他极简主义者正是通过否定接受的动力学和一切艺术的表演性,力图确立凝固不变的“本质”性作品。甚至可以说,表演艺术方面最早的实验就是沿着这一方向前进,到最初10年结束时,这种方向的变化已被广泛接受和认可。这一点可以在20世纪80年代初《艺术论坛》对一群表演艺术家的反应调查中看出,它提出了一个问题:“表演艺术的短暂性和特殊性导致了哪些重点(审美的或其他)转移?”阿康奇(Vito Acconci)发现,通过选择画廊这一艺术实际发生的地点,他就把注意力从“艺术制作”(art - doing)转向“艺术体验”(art - experiencing)。正像大多数艺术家注意到的那样,这就提出了一种对待观众的新态度,即把观众变成积极的合作者。诚如索曼(Eve Sonneman)所观察到的一样,这就给予观众“多种选择”,并激励他们“建构自己审美愉悦和理智活动的句法”。

……

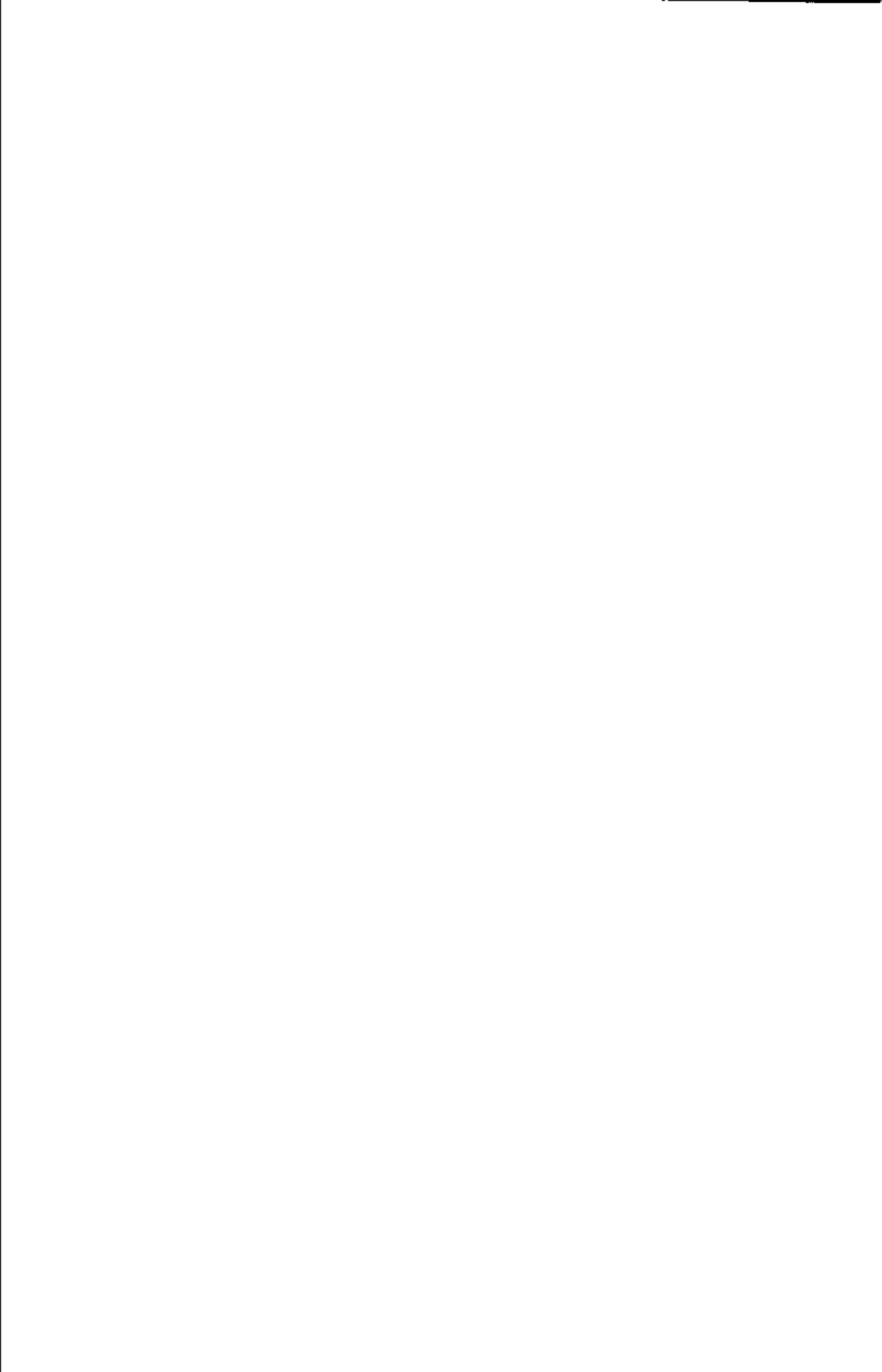
对独特事件的强调,对观察者力量的强调,对以普遍真理为代价的表演性的检验的强调,所有这些似乎都使后现代表演远离了对政治、社会和文化问题的有意义的关切。由于缺乏元叙述,缺乏权威的知识,并丧失了行动甚至有意义的社会观察的明确的基础,后现代主义就只能为表演提供一种能量和相对定位的游戏吗?可以肯定,那些带有政治倾向的理论家会反对这种指责。从20世纪80年代后期到现在,许多理论家特别强调如下问题,即至少在后现代表演的某些方面

^① 魏什默:《伽达默尔的解释学:〈真理与方法〉一种解读》,纽黑文,耶鲁大学出版社,1985,第109-110页。

可以找出严肃的批判功能。

兰迪·马丁(Randy Martin)在其《作为政治行为的表演》(1990)指出,表演的躯体就其本性而言,涉及对他所说的“象征”的反抗,这种“象征”就是在艺术和政治中力图强制地确立统一的和坚如磐石般的结构的权威,该结构是和运动的、表演的和欲望的躯体“过剩的”特性相对立的。无论在个体的还是在公共的水平上说,“象征”都力图限制行动和躯体的意义,限制规范欲望的流动,但这种限制不可避免地表演躯体那象征的蔑视的狂欢化潜能相对立的。马丁认为,这种张力、情绪性、欲望的流动以及表演的循环运动会“导致社会躯体中的紧张”,它打破了权威那稳定的结构,于是个体的表演就在“支配关系的再生产条件下创造出中介和断裂”。在表演中,主体和客体重新融合在一起,以“人类情感的复调传播”来取代象征的“稳定权威性”。

.....





现代主义与先锋派



艺术的非人化

[西]何塞·奥尔特加·伊·加塞特

何塞·奥尔特加·伊·加塞特(Jose Ortega y Gasset, 1883 ~ 1955),被认为是17世纪以来西班牙最重要的哲学家。曾游学于德国的许多著名大学,并任马德里大学形而上学教授。主要著作有《现代主题》(1923)、《民众的反叛》(1929)、《作为一个系统的历史:罗马帝国》(1941)等。文本原载《艺术的非人化及关于长篇小说的札记》(1925)。英文译本为《艺术的非人化和关于艺术、文化和文学的论文》,普林斯顿大学出版社,1968年修订本。译自贝特编:《文评精粹》(纽约:哈柯特·布里斯·约万诺维奇出版公司,1970)。

新艺术无法通俗

一切现代艺术都是不可能通俗的,这绝非偶然,而是不可避免和注定如此。

据说,艺术风格中的后来者总要经过一个遭受冷遇的阶段。这使我想到了雨果的戏剧《欧那尼》曾引起过的一场“战争”和其他一些涉及浪漫主义降临的局部冲突。然而,今日艺术的不可通俗性却是另一种类型。我们必须在不通俗的东西和无法通俗的东西之间找到一种差异。一种新风格经过一段时间之后便获得了流行普及,这是不通俗,却不是无法通俗。尽管浪漫主义常被引证为例子,但浪漫主义作

为一种社会学现象,它的出现的确与现在的艺术情境完全不同。浪漫主义很快地赢得了旧的古典艺术从不能吸引的“民众”……

另一方面,现代艺术总有一个与之相对立的大众,因而它本质上是无法通俗普及的,更进一步讲,它是反通俗普及的。任何现代艺术作品都自发地对一般大众造成了某种好奇的效果。它把大众分为两部分:一是小部分热中于现代艺术的人,二是绝大多数对它抱有敌意的大众。因此,艺术作品起着社会催化剂的作用,把无形的民众分为两个不同的阶层。

是什么区分性原则导致了这两个彼此敌对的群体呢?每件艺术品都会引起不同的反响,一些人喜欢它,另一些人则讨厌它;某些人非常喜欢,另一些人则不那么喜欢。这类不一致并无什么系统化的特征,它们与原则问题无关。一个人的潜在心向决定了他将站在哪一边。然而,就新艺术而言,分裂却发生在比个人趣味差异更深的层面上。这并不是说多数人不喜欢年轻的艺术而少数人则偏爱它,而是说多数人或大众根本不理解这种艺术。那些出席《欧那尼》演出的老派大人物们完全理解雨果的这出戏剧;确切地说,他们之所以不喜欢这出戏,是因为他们理解它。他们恪守有限的审美规范,因而讨厌这出戏所提出的新的艺术价值。

我以为,“从社会学观点来看,”现代艺术的典型特征是把大众分为两个类型,一类人理解它,而另一类人则不能。这就意味着一部分人有一个理解官能而另一部分则没有,就好像是人类的两种不同变体。新艺术并不像浪漫主义那样是面向一切人的,而是面向有特殊天赋的少数人。这在民众中引起了愤慨……

艺术家的艺术

倘使说新艺术无法接近每一个人,那么,这就意味着这种艺术冲动不属于一般人的冲动。概括地说,它不是一种为所有人的艺术,而是为了一个特殊阶层,这类人虽不更好却与其他人显而易见地有所不同。

在我们深入讨论之前,有一个要点必须澄清。什么是大多数人所说的审美愉悦?当人们“喜欢”一部艺术作品(如戏剧演出)时,他们内心发生了什么?答案很简单。一个人对某部戏剧向他展示的人类命运感兴趣时,剧中人物的喜怒爱憎完全打动他,以至于他介入其中,就好像它是在现实生活中发生的事件,所以他便会喜欢这出戏。如果这出戏所创造的想像性人物看起来如同生活中的真人一般,他便认为这部作品“很好”。在诗中,他期望着诗人所表达的人类激情与痛苦。如果他在绘画中发现自己想见到的男女人物形象时,他就被这幅画所吸引。一幅风景画之所以被认为是“迷人的”,是因为它所描绘的乡村景色值得流连忘返……

19世纪的艺术家以一种不纯粹的方式进行创作。他们把严格的审美要素减少到最低限度,使其作品几乎完全存在于人类现实的虚构方式之中。在这个意义上说,上个世纪所有平常的艺术都必须被叫做写实的……

然而,在分析20世纪新艺术风格时,我们发现它包含了几个密切相关的倾向。新风格倾向于:1)将艺术非人化,2)避免生动的形式,3)认为艺术品就是艺术品而不是别的什么,4)把艺术视做游戏和无价值之物,5)本质上是反讽的,6)生怕被复制仿造,因而精心加以完成,7)把艺术当做无超越性结果的事物。……

非人化

这里,不妨把一幅这种新风格的画与1860年的一幅画加以比较。最简便的方式是从画所描绘的对象开始,如一个人、一幢房子或一座山。1860年的画家并不想在画中赋予这些对象更多的东西,这些描绘物像与画外的事物有着相同的形态和氛围,就好像是“有生命的”或“人的”现实的一个部分一样。除此之外,他也许被博大的审美雄心所感召,然而,我们感兴趣的是他恪守这种相似性。人、房子、山在画中很快可以辨识出来,它们是我们的“老朋友”。可是在一幅现代绘画中,我们无法辨识这些对象。这或许可以假定为现代画家已无法达到

这种相似性。不过,1860年的某些绘画作品“粗制滥造”,画中的物像也显然有别于现实中的对应事物。无论这种差异何在,传统艺术家的迷误都在于指向“人的”对象。他们失落在走向人的对象之途中,正像塞万提斯当年要画家沃巴奈乔(Orabnejo)启蒙他的公众所说的那样:“这是一只公鸡!”在现代绘画中,却发生了与此完全相反的情况。这并不是说现代画家愚笨,因为他背离了自然事物,不能描绘自然的(自然的=人的)事物,而是说这些偏离直接与导向现实的事物相对立。

现代艺术家不再笨拙地朝向实在,而是朝与之相对立的方向行进。他明目张胆地把实在变形,打碎人的形态,并使之非人化。我们能同传统绘画中所描绘的事物想像性地沟通,许多年轻的英国人可以和乔康达(即达·芬奇所画的《蒙娜丽莎》——译注)相爱。但是,要与现代绘画所表现的对象沟通是不可能的。通过剥夺“生活”现实的外观,现代艺术家摧毁了把我们带回自己日常现实的桥梁和航船,把我们禁锢在一个艰深莫测的世界中,这个世界充满了人的交往所无法想像的事物。现代艺术家迫使我们即兴发明一些沟通的新形式,它们全然有别于同事物沟通的惯常方式。为了适应他们创作的稀奇古怪的形象,我们必须发明一些前所未闻的姿态。这种以取消自然存在的生活为前提条件的生活新方式,也就是我们所说的艺术理解和艺术愉悦。并非说这种生活缺乏感情和激情,而是说这些感情与激情显然属于某种不能覆盖基本人类生活的峰峦山谷的植物区系。在我们时代内倾的艺术家身上,这些极端事物唤起的是派生的激情、特殊的审美情感。^①

或许可以说,为实现这个结果,必须消解诸多人的形式——人、房屋、山——然后再建构出完全新颖独特的形象。不过,这是不可能的。即使在最抽象的装饰线条中,也会隐含着对某些“自然的”形式的顽固联想。其次,亦即最要紧的一点是,我们之所以说这种艺术是无人性的,不只是由于它不包含人的事物,而且是因为它显然是一种非人化(dehumanization)的行为。年轻艺术家逃离了人的世界,与其说他关心目的地在何处,不如说他更关心从哪儿走向目的地,亦即彻底摧毁人的外观。这里的问题不是画出什么全然有别于一个人、一幢房屋或一

^① “极端主义”(ultraism)是说明这种新感性最合适的称谓。

座山峰的东西,而是画出一个根本不像人的人;画出一幢需要展示出变形的房屋;画出一个从通常是山的地方冒出来的圆锥体,就像一条蛇从帽沿下钻出来一样。对现代艺术家来说,审美的愉悦就来自这种战胜人类事物的胜利。这就是为什么现代艺术家总是不得不通过描绘出被绞死的受难者来凸现这一胜利。

这也许可以认为现实是个简单的事物,但事情远没有那么简单。画出或说出弄不清楚是什么的事物并不困难,画出或说出愚钝而无价值的东西也毫不困难。人们只需要汇集彼此无关的词语,或画出无规律的线条即可。但是,要建构某种不属于“自然”摹本的东西进而把握其本质,这就是一种非凡的技艺,它简直就是天才所以为天才的前提条件……

过去的消极影响

在《现代主题》(1931)一书中,我曾经指出,共同感受力任何变化的最初征兆往往在艺术和纯科学中看到,这是因为艺术和纯科学是最自由不拘的活动,很少受制于社会条件。人对生活的态度的根本转变,倾向于在艺术创造和科学理论中寻找最初的表现。这两个领域精妙的构造对精神季风的微微拂动异常敏感。在西班牙,我们清晨打开窗户,看看外面烟囱飘出的烟怎样,便弄清今日风向风力如何,与此相仿,为了类似的气象学目标,我们可以研究年轻一代的艺术与科学。

第一步是先描述出新现象,这已在上文中做了讨论。现在,我们要提出的问题在于:现代艺术是什么样的生活新方式的先兆或征兆?要回答这一问题,就需要对影响现代艺术新面貌的原因做出分析。现代艺术为何要非人化?为什么厌弃生动的形式?同一切历史现象一样,新艺术是从许多错综纠结的根源中生成起来的,敏锐的洞察力可以发现这些根源。这种考察是一项十分严肃的工作,以至于它不会受到抨击。诚然,别的原因也许存在,但有一个显而易见的原因,尽管它也许不是决定性的。

我们很少会过分强调艺术的过去始终对艺术未来的影响。艺术家个人感受力与现存艺术之间的冲突,导致了艺术家心中的某种化学

反应。他发现自己并非独自一人面对世界,他与这个世界的关系总有与一个解释者那样的艺术传统的介入。独创性对以往艺术品的美会引起什么反应呢?这种反应不是肯定便是否定。艺术家要么同过去相一致,并把过去视做自己的遗产,这使他感到一种使之不断完善的召唤力;要么,他会发现自己对以往的、通常被夸耀的艺术有一种自然而然的无穷厌恶。在前一种情况下,艺术家乐于落入传统规范并重复其某些神圣的模式;在后一种情况下,他不但会偏离业已确立的传统,而且同样乐于阐明自己的作品,对由来已久的规范提出质疑。

当人们说到过去对现在的影响时,后一种情况很容易被忽视。某个时代的某件艺术品也许是步以前时代的其他作品之后尘,这不难发现,然而,注意到过去的消极影响,以及意识到一种新风格常常在一种同传统风格的自觉对抗中产生,却不那么容易。

从浪漫主义到现在,艺术的发展已很难理解了,除非把这种嘲弄性攻击的消极心态看成是审美愉悦的一个因素。波德莱尔之所以会赞美黑色的维纳斯,确切地说是因为古典的维纳斯是白人。从那以后的各种风格包蕴了越来越多的嘲讽和贬斥,直到今天,这种新艺术几乎完全抛弃了旧艺术。其原因不难发现,当一种艺术在没有巨大断裂和历史灾难的条件下追随几百年来持续不断的演变过程时,其结果是继续积累,传统的重负愈来愈阻碍着现在的灵见。或者换一种说法,传统风格所造就的不断增长的大众妨碍了尚未成熟的艺术家和他所处的世界做直接的富有独创性的沟通。这样就会出现以下情况,要么是传统窒息了一切创造力——像埃及、拜占庭或东方国家那样;要么是过去对现在的影响改变了艺术的面貌,在相当长的一段时期内,新艺术一步接一步地摆脱了威胁窒息自己的旧艺术。后者是欧洲的典型情境,它那朝向未来的本能贯穿于整个欧洲历史之中,与东方那不可救药的传统主义形成了鲜明的对照。

我所说的非人化和厌弃生动形式,有不少正是为这样一种鄙夷对现实的传统解释倾向所感召。批判的力度与距离成反比,整个19世纪都可以感到辛辣的嘲讽,那个世纪的进程已含有值得注意的与传统风格的对立。另一方面,新感性展现出对时空上远离的史前或荒蛮的原始主义艺术不可思议的热情。事实上,那些原始作品中吸引着现代

艺术家的东西,完全不是它们的艺术特质,而是不存在传统。

倘使我们现在来简略地考虑一下这个问题:在这种对过去艺术的攻击中生活模式本身呈现出什么?那么,我们便会看到一个奇怪而又令人不安的事实。攻击以往的一切艺术,这是否意味着转到反对艺术本身呢?假如现在受宠的并不是这样的艺术,那么,确切地说,艺术的目的又是为了什么呢?

那种对纯艺术的热情难道是掩盖对艺术的腻味和憎恶的标志?但是,这样的事又如何可能出现呢?憎恶艺术不可能作为一种孤立的现象发展,它与憎恶科学、憎恶国家,总的来说与憎恶整个文明并肩发展。西方现代人怀有一种令人痛心的反对自己历史本质的恶意,这种事可能吗?他感受到了中世纪僧侣厌恶自己职业那样的事吗?中世纪僧侣经过多年宗教修炼后,开始讨厌那些曾塑造了他们生活的原则……^①

注定反讽

我们已经看到,就其最一般的方面而言,新的艺术风格特征在于排除人的所有因素,只保留纯粹的艺术因素,这似乎暴露出对艺术的巨大热情。然而,当我们环绕这种现象从另一个视角来审视时,便会瞥见腻味或鄙夷那从未料想到的扭曲面目。某种矛盾是显而易见的,不过还必须加以强调。这个矛盾鲜明地揭示了现代艺术含混不清的本性,这丝毫不使我们感到惊奇,因为近年来的各种重要问题都是含混……

艺术退却到自身的最初结果是禁止一切情感(pathos)。负载着“人性”的艺术已变得和生活一样沉重。这是一件极其严肃和神圣的事。在叔本华和瓦格纳那里,艺术总是怀着拯救人类的雄心。因此,现代灵感毫无例外是滑稽的,这的确是一个奇怪的现象。这种滑稽也许多少有点经过了提炼,从公开的丑角到轻微嘲讽无奇不有,但不管

^① 分析一下昨天的艺术消极影响今天艺术的心理机制是很有趣的。有一个东西是显而易见的,那就是厌倦。某种风格的简单重复有一种钝化和使人厌烦的效果。在《艺术史原理》(伦敦,1932)中,沃尔夫林提到厌倦的作用,它再次激发了艺术,并驱使它创造出新形式。同样的原理也可用于文学。

什么方式,滑稽总在那儿。这并不是说作品的内容是喜剧性的——亦即重归“人的”方式的某种模式或类型,而是表明无论其内容是什么,艺术本身是一种戏谑嘲弄。寻找作为虚构的虚构——我们已经指出,现代艺术就是这么干的——是一个无法实施的主张,除非毫无诚意而开玩笑。现代艺术所以被欣赏,恰恰是由于它被视为一场闹剧。正是这种特质使得年轻人的作品无法被较少超前趣味的人所理解。在这些人看来,现代绘画和音乐完全是一场“闹剧”(就这个词的贬义而言),他决不相信成为一场闹剧的东西仍是艺术的使命和德行。如果现代艺术家假装想得到同过去“严肃的”艺术家同样的地位,如果立体主义画家期待着得到米开朗琪罗那样庄重的而不是宗教上的地位,那么,艺术就会是贬义上的“闹剧”。然而,现代艺术家所做的一切不过是邀请我们观看实属一场玩笑的艺术之片段,它本质上是对艺术自身的戏弄,因为这正是现代灵感的滑稽性质所要表达的东西。新艺术并不是嘲弄其他人或事,没有受害者就没有喜剧,它要嘲弄的正是艺术本身。

为什么在这一点上现代艺术使人感到愤慨?艺术从未在这种嘲弄中如此鲜明地展示了自己神秘的禀赋。正是由于这一自杀性的举动,艺术仍旧是艺术,它的自我否定不可思议地导致了自我保存及其胜利的结果。

我很怀疑没有反讽冲动的诗歌、绘画或乐曲,能给我们时代的任何年轻人留下深刻印象……

确实,这种无可避免的反讽冲动把一种必然引起忍耐力的单调乏味传给了现代艺术。然而,腻味与热情之间的矛盾似乎已经解决。首要的是通过作为严肃事物的艺术来唤起,其次才是寻找艺术作为一场闹剧和嘲笑一切(包括艺术自己)的胜利。这种闹剧和嘲笑如同在多面镜子构成的系统中所看到的那样,没有最终的形态,不停地彼此映现,一切都最终被嘲弄,并展示为纯意象。

艺术是微不足道的东西

(整个19世纪)艺术之所以重要是因为如下两个原因:探讨人性

最深层问题,作为一种重要的人类追求,艺术由此得到了自身的确证和尊严。伟大的诗人或音乐天才在大众面前显出庄严的神态,亦即一种预言家和宗教奠基人的模样,一种对世界现状负有责任的政治家的威严姿态,这是引人注目的现象。

今天的艺术家一定会很吃惊,如果他被委以如此重大的使命,被迫在自己的作品中探讨这些问题的话。在他看来,艺术王国只在这样的地方出现,那儿的氛围使人感到各种东西摆脱了规矩的镣铐,稀奇古怪地跳跃起来。在这种踮着脚尖旋转中,艺术家发现了使艺术女神存在的最佳理由。如果艺术要拯救人,那就只能通过把人从生活的严肃性中解救出来,使他回到意想不到的幼稚状态。艺术的象征又一次在伟大潘神的魔笛中见到,这支魔笛使小山羊在林边蹦蹦跳跳。

当现代艺术被解释为把年轻的生命输入古老世界的某种尝试时,它便开始显得可以理解了。要解释其他风格,就必须联系到戏剧性的社会运动或政治运动,或联系到深邃的宗教和哲学潮流。新风格只要求与游戏的胜利联系起来,因为他们同宗同源。……

现代艺术的所有特征可以概括为一个,它宣称自己多么不重要,然而,这个特征反过来不过表明,艺术已经在人类活动和利益的层次系统中改变了自己的地位。这些人类活动和利益可以借助一系列的向心循环来说明,这种循环的半径丈量着偏离生活轴心的动态距离,而在轴心处则运行着人的最高意愿。人类的所有事物——不论是生命的还是文化的——都在环绕这系统怦怦跳动的中心的若干轨道上运行。艺术像科学和政治一样,往往是非常接近这个热情的轴心(亦即我们的脊梁),然而现在它已向外圈移动。虽然艺术并未丧失自身的属性,但它已经变得不那么重要了。

趋向于纯艺术的潮流,并不像人们通常所想的那样暴露出妄自尊大,而是显示出质朴谦逊。摆脱了人类感情的艺术是一件微不足道的东西——艺术恰恰不再有其他虚饰……

无言的形象

[德]汉斯·格奥尔格·伽达默尔

汉斯·格奥尔格·伽达默尔(Hans - Georg Gadamer, 1900 - 2002),德国当代著名哲学家,哲学解释学的卓越代表人物,曾任德国多所著名大学哲学教授。著书极丰,主要有《历史意识问题》(1963)、《黑格尔,荷尔德林,海德格尔》(1971)、《诗学:论文选》(1977)、《对话与辩证法》(1980)等,其中代表作《真理与方法》(1960)影响很大。本文译自他的《美的现实性及其他》(剑桥:剑桥大学出版社,1986)。

如果说当代艺术中有一件事可以肯定的话,那就是艺术与自然的关系已变得成问题了。艺术不再满足我们朴素的绘画期待,而我们也不再说一幅画的内容是什么。我们都发现了艺术家的窘迫:当他想用文字标题来命名作品时,最终却求助于数字这一最抽象的符号。自然与艺术的古代的经典关系,亦即模仿关系已不复存在。

让我们回想一下柏拉图是如何阐明哲学的任务——“以一来看万物”,或从万物千变万化的形态中得出普遍的 eidos(希腊文,原意为看得见的东西,哲学上通常指形式、概念、本质和理念——译注)。在这个问题上,我倒乐于提出这样的 eidos 或视角,由此我们便可以描述和解释当代艺术。我想谈一谈绘画的无言语言。当我们说某人无言时,并不意味着他没有什么要说。事实正相反,这种无言恰恰是一种言谈。在德语中,stumm(沉默)这个词与 stammeln(口吃或结巴)有关。确实,口吃者的苦恼并不在于他无话可说,确切地说,他是想在短时间里说出太多的东西,却又无法找到传达出那些压在心头的事情的词语。

同理,当我们说某人深受缄默或无言之苦时,决不意味着他不在说。我们在这方面穷于辞令时,想要说的东西实际上像不得不寻找的新词儿一样近在嘴边。如果我们考虑一下博物馆里古典时期的绘画如此流畅清晰地向我们所做的丰富生动而言辞华丽的雄辩时,如果我们把这种雄辩与当代创造性艺术加以比较时,毋庸置疑,我们便会有一种无言的印象。这里,我们要提出的问题是:如何解释以其独特的缄默雄辩强有力地向我们言说的这种无言性。

就欧洲绘画而言,这种无言性始于静物画和风景画,这两个画种最初很难分别。以前,曾有许多值得用画来描绘的神圣庄严的主题,这些主题所伴随的形象和传统可谓妇孺皆知。称谓绘画的希腊词(zoon)最初是表示一个活生生的存在,这一事实表明,被认为值得用画来描绘只有很少一些事物和无人的自然。当我们造访今天的传统艺术画廊时,使我们感到特别具有现代意味的作品恰恰是静物画。在一幅画中遇见这类主题时,显然无须用解释诸神、人们或他们活动之再现那样的解释。这并不是说这些主题不具有可直接理解的自我呈现的晓畅形式。然而,当一位当代画家极力想运用这些表现形式时,他的作品便会以一种雄辩之风攫住我们。在我们这个时代,没有什么不带有雄辩风格。这里我用雄辩这个词表示什么呢?德语表示这种论证性言谈的词是 *Aufsagen*,这个词在此颇有启发性。这种论证性的“说”实际上根本不是一种说的方式,因为它并不为所要表示的东西选择正确的词语,而只是始于实用和熟悉的词语,始于其他时候别人已选用的词语,或始于我们想用之传达已选择了的词语。倘若今天的创造性艺术家仅仅采用这种言说的古典绘画主题,那不过是以前创造出来的某种语言的重复而已。然而,早期荷兰资本主义社会典型的静物画则完全是另一回事。这类画看来就好像是我们周围的可感世界找到了一种用无须词语的语言来表达的方式。

当然,在这种静物画成功地取代了叙事性绘画时,它就只能被视为一种特殊的绘画样式。无论何时,我们在处于纯粹装饰艺术背景中的静物画中碰到熟悉的母题,这类母题都不属于真正的静物画,亦即它们不是无言的形象。所以说,静物画通常是一种可随意悬挂在不同场合的可移动作品——尽管其特征远不止这些。无论静物画挂在何

处,它总是邀请我们聚集在画前,好像它有许多事要向我们述说一样。

事实上静物画确实如此,它不是对我们四周物质世界的任意选择。相反,有一种静物的图像学。与其他所有别的绘画主题类型相对,静物的营构属于静物的本质。当然,这并不意味着在其他情况下,画家只描绘他所发现的实在。风景画或肖像画、宗教画或历史画也是如此,因为构图总是艺术家所为。但是,静物画在其题材处理上具有一种独一无二的自由,此乃因为静物构图的“对象”是我们可以移动的事物:水果、花卉、日常器具、有时甚至是猎物——也就是我们可用来展示的任何事物。这种构图的自由来源于题材本身,就此而言,静物画预示了现代艺术的构图自由,在这种自由中,我们再也找不到模仿的痕迹,整个无言性成为至上的主宰。

自从描绘自然和物体的静物画成为一种有价值的艺术主题以来,当代绘画的无言沉默走过了漫长的历程。给我们造成这种印象的荷兰静物画并不只向我们证实对事物物质之美的发现,而是蕴涵了使某些对象成为值得加以描绘的事物的整个背景。长久以来,人们知道并通过一些具体例证证实了在荷兰静物画中有许多虚空的象征。老鼠、飞蛾、飞蝇和燃烧的蜡烛,都是世俗之物稍纵即逝的象征。完全可以说,那时的人们喜爱和赞赏这些世俗之物的卓越,他们以其清教徒的严肃性理解了这些象征的语言。所以,我们应正确地理解这些画,有的甚至画了头盖骨或题有表现世俗万物虚空的箴言。在慕尼黑有一幅德·希姆的画,画上有如下题词:“再也不看最美的花朵。”

然而,更重要的以及构成这种沉默语言之画首要因素则是如下事实:即便没有这些象征或对它们的明显领悟,以其感性的丰富性所描绘的这一主题也体现了它自身的短暂性。依我之见,这就是存在于这类事物外观中的意义的自我呈现,它属于真正的静物图像,除了可做明确象征解释的因素之外。我们在这种图像中一再看到剥去一半果皮的柠檬和果皮悬垂在一侧的母题,毫无疑问,许多不同的事物也可以说明这一共同的绘画母题:某种稀有的水果,不能吃的果皮与芬芳果实间的辩证关系(类似于剥了壳的胡桃),既诱人又使人难以忍受的酸味。在这类绘画中所捕捉到的短暂性、稍纵即逝和疏忽之间,正是这些不断重复的母题。

这里还有一个悬而未决的问题：静物画这种样式是否起源于荷兰而不是意大利。如果答案是肯定的，那么，我们便会直接感受到一种与古代镶嵌和装饰画的联系，装饰画的残迹过去在颓败的古代建筑墙壁上更容易见到。对我们来说，新发掘的庞贝城遗址是人所共知的例证。有两个特征可用来强调这一图像关系：首先，我们熟知的古代装饰画在逼真效果上与静物画相像。它们以写实的方式画在墙壁上，就好像透过一间小窗看到的风景。然而，它与静物画中所发现的特征并不相似，因为它处理的人为性抑除了幻觉式效果。其次，无论何时，我们总会在这些古代绘画中看到除了水果花卉以外的多种动物形象，诸如蜗牛、蛇、螃蟹和鸟——正是这些东西在早期现代画家产生了影响——因而在这些画家的绘画处理中，总是存有纯粹装饰性、节庆意味甚至图样纹章那样的东西。比如，达·乌丁(davdine)在花的底部所画的蜥蜴，与荷兰静物画中见到的诸多飞蛾与飞蝇、蜥蜴与老鼠，就具有全然不同的作用。在荷兰静物画中，这些动物、昆虫转瞬即逝、振翅飞旋和疾奔的特征都指向静物，在静物中，它们也标志自身受到抑制、稍纵即逝的生命力。

我们还可以补充说，意大利静物画中典型的水果不是柠檬而是石榴，其象征意味暗示了类似于唤起丰富性的感觉又使之破灭的相互关系。这种情况在后来的绘画中也同样如此，比如静物的宗教背景渐渐退后并让位于对水果丰富的、装饰性的和具有诱惑力的描绘。但是，最终在这条漫长而不同寻常坚定的类型化之路的尽头(到了19世纪后期之前，柠檬的果皮仍被保留在静物画中)，静物在现代绘画的变革性发展中(尽管这一发展以一种很不明晰的方式展开)要求新的生命。这里，我们不得不思考一下塞尚的静物画，在其中我们再也看不到那些在我们可以进入的空间中可感触对象。确切地讲，仿佛这些物体镶嵌入构成其空间的画布的表面。

各种物体，特定物体的统一或画面处理的统一性，都不再是值得描绘的主题。凡·高的向日葵融入了画的表面结构，正像现代肖像画一样：所描绘的事物之客观意义几乎没有给画面添加任何东西。显然，值得注意的是，我们就像辨识出荷兰静物画中剥开一半果皮的柠檬一样，在现代静物画中发现了令人喜爱的绘画“主题”——姑且这么

说,因为我们缺少更好的词语来称谓不再是主题却又显现出来的东西。眼下我正在思索占他这个形象,这种形象在毕加索、勃拉克、胡安·格里斯和其他画家那里,已成为我们称之为立体主义绘画形式错置的某种受害者。我不准备考察画家们为了证明自己新手法的合理性,已提出了各式各样的理论进行考察。我关心的是:对这一对象的特别形状和波形轮廓的偏爱,是否可能与它毕竟是件乐器有关?作为一件并不是为静观而创造出来的对象,这件乐器充满了音的波动,由此在绘画的表面编织出舞蹈音符的花环;吉他作为新绘画的理想——绝对音乐——似乎在召唤这样的艺术,即数百年来敢于抛弃一切语言学内容和一切非音乐关联的艺术。当然,另一些因素,诸如现代生活的快节奏等,也已暗示了事物规则形状的瓦解。马列维奇的早期作品《大都市里的太太》,实际上就描绘了我们生活的世界里所发生的变化,这些变化已使以前坚实和永恒的事物不复存在。总之,在20世纪之初,当我们期待的绘画统一性开始消失并瓦解为无数难以理解的可能形式时,上述变化确实是一个重大的事件。只有不指涉具体对象的色彩和形式关系,可以作为某种视觉音乐而留存下来,用现代艺术无声语言向我们诉说的。

在这种情况下,我们必须发问:是什么构成了现代绘画的构图统一性,可以肯定,它既不会是某个重要的绘画主题的统一,也不会是我们碰到的具体事物的统一,因为两者似乎都丧失了它们的势力。那么,到底是什么构成这些画的统一呢?在现代绘画中失去的不仅是对象的统一,因而从前使一幅画变成为一个模仿对象东西(无论是神话、故事还是某些可辨识的对象),亦即被再现之物的统一,已经丧失殆尽。现代绘画不属于线性透视时期,绘画不再把透视放在封闭的空间里,也不再是透视的统一性。自从长期建立的图像传统崩溃以来,这种崩溃从19世纪传统瓦解后影响了所有的绘画,但线性透视的统一焦点仍不断地将展现在我们眼前的任意现实统一起来。画框就其融成一体和框住功能而言就属于这类绘画,它吁请我们进入被画框所围住的空间。历史存在最明显的特征之一在于,新的事物只能逐渐地经过艰苦努力才能打碎旧事物的顽固形式。塞尚的画纵然有力,也不可能完全消灭巴洛克时期的镀金画框。显然,即使现代绘画仍采用画

框,它也不会被画框所包容;而是相反,是画包容了画框。使现代绘画这么做的统一和力量究竟何在?

这种统一不再是表现的统一。确实,一旦已确立而预先给定的绘画主题的模仿和重复变成为空洞无物的修辞问题时,表现便提供了支配着现代艺术创造新的统一原则。内在表现的统一——即艺术家而非他所描绘事物之表现——以及艺术家画触的表现力这一视觉语言中最富有感性的形式,看来是一个内倾时代最合适的自我再现形式,因为在这方面,我们对生活之谜的最初反应找到了形象这一直接领悟形式。今天,在我们工业时代的技术文化中,这种主观体验和自发的自我表现的统一,不再为创造性艺术提供一种有启发性的统一原理。

这种情况表明,体现为传统美术馆特征的画的观念,如今已变得过于狭隘。创造性的艺术家们已消灭了画框,画面构成要素的表现超越了自身而指向其他语境。诚如一种绘画的批评过去所指出的那样,这种画太富于装饰性,但现在这种说法正逐渐失去其贬斥的意味。在以往的各个时期,纪念碑、教堂、广场、会堂和室内陈设的布局,限制了艺术家不得不去完成的要求;与此相仿,今天我们正再次开始认识这样给定的绘画要求。从这种观点来看当代艺术,可以进一步确证委托订制的艺术(commissioned art)已在一种古代的尊严中重新建立起来。这不只是一个经济学问题。首先,委托订制的艺术并不意味着创造性的艺术家即使不情愿,也必须依从委托人的奇思怪想(即便这种情况经常发生)。这种艺术真正的本性与尊严在于它完成了预先规定的工作,而不是纯粹个人怪念头的产物。毫无疑问,在今天的各门艺术中,现代建筑站在前列,因为它正是以这样的方式来展开工作,并通过建筑的空间与比例建构而把其他视觉和造型艺术带入了与建筑的关联之中。当代艺术无法拒绝以下要求,那就是当作品引起我们的注意时,它不应孤立地指涉自己,而是应同时指涉它所归属的并有助于我们塑造的生活语境(life - context)。

所以,我们要再次发问:构成今天绘画统一性的是什么?画关于我们生活的语境能讲述什么?我们在各个方面都被自己生活的世界里诸多重大变化所包围。数字规则随处可见,并以系列、集合、增加和顺序的方式体现出来。这些方式揭示了如下特征:庞大建筑的细胞式

和分割式结构,现代工作方法的精确性,以及交通和管理的有序控制功能等。在体现为总和与序列的各个部分之间,存在着可互换性。个别部分可以被取代和互换。这一事实正是我们所面临的生活的本质特征。现在,让我们来颂扬一下机器的作用。我们生活在一个规划、设计、装配、技术完善、传送与销售的世界里,这个世界里到处充满了广告技术,它竭力使已消费的产品变成为过时之物,并用新的产品取而代之。那么,在一个任何事物都可替换的世界中,形象的独特性意味着什么?

或者说,这种情况是否表明画的统一性在这个世界中已获得了新的重要性?我们不再被具有自身统一性的常见之物所包围。由于适合工业时代的无个性(facelessness)的不断增长,画的形与色融合成一种似乎从内部来组织的张力统一。然而,画是借助什么力量来达到这种统一呢?什么使得绘画具有稳定性呢?

可以肯定,已进入艺术创造过程的实验因素,在质的方面迥异于曾使一个平庸画家成为大师的无穷实验。支配着我们生活的理性建构也力图在艺术家的建设性劳动中为自己确立一个位置。这就是为什么艺术家的创造性活动总有一种与之有关的实验成分的原因所在:这种创造活动与我们通过提出问题而获得新的资料进而寻找某种答案的一系列实验很相似。所以说,这种聚合性的系列因素已渗入了当代艺术创作中——不只是体现在作品的标题中。然而,某种可以被谋划、建构和无限重复的东西,却又很快达到一种独特成就的状态。创造性的艺术家也许常常不能肯定他的哪项实验是“真正”值得的;有时他甚至不知道什么时候某件作品才算整个完成。因而停止创作过程的追求,总有某种任意武断的因素,特别是这一要求是决定性的。但是,看来存在着与一种测定完成之作相对立的标准:当探询的某种结构丧失而不是获得密度时,进一步的创作便不可能了。如今,创造有权独立自由地存在,完全不管其创作者的意愿(甚至自我解释)。

这样一来,数百年来通过模仿观念而支配着艺术创造的艺术与自然的古代关系,便充满了新的意义。艺术当然不再为了更新去注意自然。自然也不再为艺术提供所追随的典范模式。但是,即使艺术我行我素,艺术作品也会渐渐达到与自然的相像,因为存在着某种控制和

约束从内部发展而来的自主性绘画的事物。这里,我们可以思考一下水晶。水晶几何结构的纯粹规则完全是自然的产物,但它也会含有大量无规则的混乱,我们把水晶视为稀有、坚硬无比和色泽鲜明的物体。在这个意义上说,现代绘画有某种水晶特征,因为它没有内在灵性的表现。现代绘画并不要求对艺术家心理状态的移情。像水晶一样,它具有无时间性的必然性:时间在存在本身的褶皱和侵蚀的线条与神秘文学中渐渐停滞了。抽象?具体?客观?非客观?这不过是秩序的象征。如果现代艺术家试图回答其作品究竟描绘了什么问题,那么他就会发现自己处于某种困境中。然而艺术的自我解释终究是一个次要现象。这里,我们应追随明达事理的保罗·克利,他拒绝“理论”而强调作品本身,强调那些“实际上是已被创作出来的东西而不是即将到来的东西”。与其说现代艺术家是个创造者,还不如说他是一个未见事物的发现者,或先前未曾想像之物的发明者。正是他使那些先前未曾想像之物凸现出来。但显而易见的是,这样的发现者必须对应的尺度,与艺术家已始终对应的尺度似乎别无二致。亚里士多德说过,合适的作品必须既不太长也不太短,既不过又非不及。这是一个既简单又难以把握的尺度。我们何时能遇到在亚里士多德那里尚未发现的真理呢?

先锋派对艺术自主性的否定

[德]彼得·比格尔

本文译自彼得·比格尔的《先锋派的理论》(明尼阿波利斯:明尼苏达大学出版社,1984)。

在迄今为止的学术讨论中,“自主性”(autonomy)这个范畴,由于以下混乱而使人费解,即许多亚范畴被当做是构成自主艺术作品概念之统一性的因素。因为一些特定的亚范畴的发展形成并不是同步的,就会出现这样的情况,有时宫廷艺术似乎已经具有自主性,有时,资产阶级的艺术也带有这样的特征。显而易见,各种解释之间的冲突来源于个案的特征,为了弄清这一点,我们将勾勒一个历史类型学,它化约为三个要素(目的或功能,生产,接受),因为这里的主旨是将特定范畴发展的不同步性明晰地呈现出来。

1. 宗教艺术(比如中世纪鼎盛时期的艺术)服务于某种崇拜偶像。它完全被整合进特定的社会体制即宗教之中。这种艺术是作为技艺集体性地生产出来的,其接受模式也作为一种集体活动而加以体制化。

2. 宫廷艺术(比如路易十四宫廷中的艺术)也有其确定的功能。它是再现性的,并服务于君王的尊严和宫廷社会的自我描绘。宫廷艺术是宫廷社会生活实践的一部分,就像宗教艺术曾是信仰的生活实践的一部分一样。然而,与宗教之束缚的分离是艺术解放的第一步。“解放”在这里用做描述性的术语,用以指涉艺术自身借以构成独特社会亚系统的过程。)不同于宗教艺术的差异在生产领域变得非常明显了:艺术家作为个体来生产,并形成了自己活动独特性的意识;另一

方面,接受却仍是集体性的,但集体活动的内容不再是宗教性的了,而是社会性的了。

3.资产阶级采纳了贵族式的价值观念,只有在这个程度上,资产阶级艺术才具有一种再现功能。当这种艺术成为真正资产阶级的艺术时,它才成为资产阶级自我理解的对象化。在艺术中表达出来的自我理解的生产 and 接受便不再受制于生活实践。哈贝马斯把这一现象称之为剩余需求的满足,亦即已渗透在资产阶级社会的生活实践之中的那些需求的满足。现在,不但是生产,而且接受也成为个体性的行为了。独自沉浸在作品之中,是对那种远离资产阶级生活实践的创造性作品的挪用,尽管这类创造性作品仍宣称是对生活实践的解释,然而到了唯美主义时期,亦即资产阶级艺术最终达到自我反思阶段时,这样的说法便不再出现。与生活实践分离,一直是艺术在资产阶级社会中发挥功能特征的条件,如今,却已变成为艺术的内容。我们这里所概括的类型学可以用下面的图表来说明。

	宗教艺术	宫廷艺术	资产阶级艺术
目标或功能	崇拜的对象	再现的对象	资产阶级自我理解的描绘
生产	集体性的技艺	个体性的	个体性的
接受	集体性的 (宗教性的)	集体性的 (社会性的)	个体性的

这个图表使人注意到这些范畴的发展不是同步的。这种体现出资产阶级社会艺术特征的个体性生产,有其自身的起源,它一直可以追溯到宫廷赞助。但是,宫廷艺术却仍与生活实践整合在一起,虽说和崇拜功能相比,再现功能在淡化艺术发挥直接的社会作用这种说法方面,迈出了重要的一步。宫廷艺术的接受也仍是集体性的,尽管集体活动的内容已有所改变。就接受而言,只有资产阶级艺术才出现了根本性的变化:其接受是通过个体来进行的。长篇小说正是这样的文学类型,在这种文学类型中,接受的新模式找到了适合于它的形式。资产阶级艺术的出现也是艺术用途或功能决定性的转折点。虽然宗

教艺术和宫廷艺术有所不同,但它们都和接受者的生活实践整合在一起。作为崇拜和再现的对象,艺术作品具有一种特殊的用途。这一要求在同样程度上不再适用于资产阶级的艺术。在资产阶级艺术中,资产阶级自我理解的描绘便出现在那些生活实践之外的领域中。在其日常生活中变成局部功能(手段一目的活动)的公民,在艺术中可以作为“人类”出现。这里,人们可以展示自己丰富的才能,虽然以如下情形为条件,即艺术领域和生活实践严格地区分开来。这么来看,艺术与生活实践的分离成为资产阶级艺术自主性的决定性特征(这一点上面的表格并未充分表现出来)。为了避免误解,有必要再次强调,在这一意义上,自主性确定了资产阶级社会中艺术的地位,但关于作品内容的要求却并未涉及。尽管作为体制的艺术在18世纪末已完全形成,但作品内容的发展却受制于一种历史的动力学,在唯美主义时期达到了登峰造极的地步,因为这时艺术变成为艺术的内容。

欧洲先锋派运动则可以界定为对资产阶级社会中艺术地位的抨击。它所否定的并不是早先的艺术形式(即一种风格),而是作为体制的艺术,即与人们的生活实践已经分离的艺术。当先锋派要求艺术再次成为实践时,他们并不是表明艺术作品的内容应该具有社会意义,这种要求并不是在个别艺术作品的内容上提出来的。确切地说,它直接指向艺术在社会中的功能方式,指向既决定艺术作品效果又决定艺术作品所表达的特定内容的过程。

先锋派把艺术和生活实践的分离当做资产阶级社会中艺术的主导特征。这样的分离之所以可能,其原因之一在于唯美主义将艺术规定为体制因素变成为艺术作品的主要内容。体制和艺术内容不得不一致起来,以便使先锋派质疑艺术在逻辑上成为可能。先锋派指出艺术扬弃——即黑格尔意义上的扬弃:艺术不只是被破坏,而是被转变成生活实践,正是在生活实践中艺术才得以保存,虽然形式有所不同。所以,先锋派接受了唯美主义的一个本质因素。唯美主义将与生活实践的距离变成为作品的内容,唯美主义所要道出和否定的生活实践就是资产阶级日常生活的工具一目的理性。然而,现在先锋派的目标并不是把艺术整合进这一实践,而是相反,他们赞同唯美主义者对世界及其工具一目的理性的否定。但是,先锋派不同于唯美主义之处在于

它企图在艺术中从某种基础出发来组织新的生活实践。在这方面,唯美主义也转而成为先锋派意图的必要前提条件。特定艺术作品的内容完全有别于现存生活(糟糕的)实践,只有在这时艺术才能成为建构新生活实践的出发点。

借助于马尔库塞对资产阶级社会中艺术双重特征作的理论阐述,先锋派的意图也就可以清晰地加以理解了。竞争的原则遍及各个领域,所以在日常生活中不能满足各种要求,便在艺术中找到了归宿,因为艺术脱离了生活实践。像人性、欢乐、真理和团结这样的价值显然在生活中被排除了,但却在艺术中得以保存。在资产阶级社会中,艺术具有一种矛盾的角色:它凸现出更好秩序的图景,在某种程度上又反对无处不在的坏秩序。但是,通过在虚构中实现更好秩序的图景,尽管只是一种虚构,它可以缓解现存社会导致变化的各种力量的压力。这些都只限于一个理想的领域。在马尔库塞的意义上说,艺术完成这一功能就是“肯定性”的。假如资产阶级社会中艺术的双重特征在于如下事实,即与社会生产和再生产过程的距离包含了自由和非承诺的因素,以及任何后果的消失,那么,可以认为,先锋派力图将艺术融入生活过程本身就是一种深刻的矛盾追求。因为如果要构成对现实的批判性认识,艺术对生活的那种(相对的)自由同时就是必须加以实现的条件。一种不再和生活实践拉开距离而是整个融入其中的艺术,将会失去距离而失去对生活进行批判的能力。在早期的先锋派运动时期,力图消解艺术与生活距离的尝试仍有其历史进步性的情怀。但是这一时期,文化工业已经造成了艺术和生活之间距离的虚假消失,这也就使人们认识到先锋派事业的矛盾性。

在以下段落中,我们将概括出消解作为体制的艺术之意图,如何在前面说到的自主艺术三大特征中找到表述的,这三种特征亦即目标或功能、生产、接受。我们将会说到先锋派的宣言,而不是先锋派的艺术作品。达达主义的一个宣言并不具有作品的特征,但它却是艺术上的先锋派真正的表露。这并不意味着先锋派生产的不是作品,也不意味着用一时的事件来取代作品。我们将会看到,虽然先锋派没有摧毁作品,但他们却深刻地改变了艺术品的概念。

在这三个方面中,先锋派宣言的意图目标或功能最难加以界说。

在唯美主义的艺术作品中,作品与生活实践的分离,既是资产阶级社会艺术地位的特征,也已变成艺术品的本质内容。只有作为这一事实的结果,在艺术品这个概念完整的意义上说,艺术品才成为它自身的目的。在唯美主义中,艺术的社会功能丧失是显而易见的。先锋派艺术家则反对这种功能丧失,他们不是通过在现存社会中有所作用的艺术来反对,而是通过艺术在生活实践中的扬弃原则来抗拒。然而,要以这样的观念来界定艺术的意图目标是不可能的,因为一种被重新整合进生活实践的艺术,即使显然缺乏社会目标,在唯美主义中也仍是可能的。而当艺术和生活实践合二为一时,当生活实践成为审美的、艺术变成实践的时候,艺术的目的就不再显现出来,因为艺术和生活实践这两个独特领域的存在,构成了目的或有意用法的概念,而两个独特领域现在却寿终正寝了。

我们已经看到,自主的艺术作品之生产是一种个体性的行为。艺术家是作为个体来生产的,这里的个体性并不被视为某种东西的表现,而是意味着根本不同的东西。天才的概念证明了这一点。唯美主义所获得的艺术品可制作性的准技术意识,看来正好与这一点相对立。比如,瓦莱里一方面通过把艺术天才还原为心理动机,另一方面又把有效性归诸艺术手段,因此而消解了艺术天才概念的神秘性。当伪浪漫主义的灵感信条逐渐被当做艺术生产者的自我欺骗时,个体是艺术的创造主体这样的艺术观念便继续存在。事实上,艺术中存在着激发和推动创造过程的令人自豪的力量,瓦莱里关于这一力量的原则再次更新了对资产阶级社会艺术至关重要的艺术生产个体性特征的概念。在最极端的宣言中,先锋派对这一概念的反应并不是针对作为生产主体的集体的,而是对个体创造范畴的激进否定。当杜尚在那些批量生产的物品(如小便器、瓶子干燥器)上签上名,并送到艺术展上去的时候,他便否定了个体性生产的范畴。在艺术品上签名的本来目的是在作品中标明某种个体性的事物,它把作品的存在归诸特定的艺术家,但杜尚的签名却写在随意选择的批量生产的产品上,因而嘲弄了一切个体创造性要求。杜尚的挑战不仅揭露了艺术市场,在那里签名比艺术品的品质更重要,而且激进地质疑了资产阶级社会中的艺术原则,依据这一原则,个体被认为是艺术品的创造者。杜尚的现成物

并不是作品,而是宣言。人们可以推测出来的意义,并不是来自杜尚签名的具体物品形式—内容的总体性,而是来自以下两个方面的对立:一方面是大批生产的物品,另一方面是签名和艺术展。显而易见,这种挑战不能无限重复依赖于它所反对的东西,亦即这样的观念:特定个体是艺术创造的主体。然而,一旦签上名的瓶子干燥器作为一个值得在美术馆里展出的展品而被接受,这样的挑战便不再具有挑战性,因为它转向了自己的对立面。假如一个艺术家在烤火炉烟囱上签上名并展出它,那么这个艺术家肯定没有否定艺术市场,而是适应了艺术市场。这样的适应并未消除个体创造性的观念,而是确认了这样的观念,这就是企图扬弃艺术的先锋派所以失败的原因。因为早期的先锋派反对作为体制的艺术,今天被当做艺术而为人们所接受,后来的新先锋派(the neo-avant-garde)的反对姿态逐渐变得虚假了。先锋派的这种抗议已显得无法实现,因而也就不再坚持抗议了。这一事实说明了为什么先锋派艺术品常给人以一种追求艺术—技艺的印象。

先锋派不仅否定了个体生产的范畴,而且也否定了个体接受的范畴。在达达主义的宣言中,公众的反应受某种刺激的促动,从叫喊到斗殴不一而足,这样的反应就其本性而言是集体性的。确实,他们对各种已出现的刺激保持着某种反应。生产者和接受者显然不同,尽管公众也许会变得积极主动。如果先锋派意在消除作为游离于生活实践之外的特殊领域的艺术,那么排除生产者和接受者之间的对立是合乎逻辑的。查拉(Tzara)对达达主义诗歌写作的指导,以及布列东对自动文本写作的传授,都具有某种处方的特征,这并非偶然。这不仅仅体现为对艺术家那种个体创造性的论战性抨击,而且这种处方在字面上可被当做对接受者的可能活动的暗示。自动文本也应该被理解成为对个体生产的引导。但是,这样的生产并不被理解成艺术生产,而是被当做解放的生活实践的一部分。这就是布列东提出诗歌是实践性的(*pratiquer la poésie*)所要表达的意思。在这一要求所暗示的生产者和接受者一致之外,还存在着这样的事实,即生产者和接受者这样的概念失去了它们本来的意义:生产者和接受者已不复存在,剩下的是那种尽其所能地把诗歌用做现实人生工具的个体。这也就出现了某种超现实主义至少部分地因此而消亡的危险,亦即唯我论,回归到

孤立主体的那样的问题。布列东自己发现了这样的危险并想像着以不同方式来面对这样的危险。其中之一就是赞美色情关系的自发性。也许严格的群体训练也是超现实主义想避免唯我论危险的一种尝试。

概而言之,我们注意到早期先锋派运动否定了那些对自主艺术来说不可或缺的决定因素:艺术和生活实践的断裂,个体性的生产,以及有别于生产者的个体性的接受者。先锋派意在通过表明如下观念来消灭自主的艺术,这种观念是艺术应被融合进生活实践之中。在资产阶级社会,这种情况尚未出现,大概也不会出现,除非它是作为自主艺术虚假的扬弃。廉价的黄色小说和商品美学表明了这样一种虚假扬弃的存在,其基本目标是把某种消费行为强加给读者的文学,事实上正是实用性的,尽管这并不是先锋派所希望的。这里,文学不再是一种解放的工具,而是变成为服从(subjection)的工具。相似的说法也可以用于商品美学,这种美学把形式视为仅仅是一种诱惑,旨在刺激消费者去购买他们所不需要的东西。所以艺术也就变成为实用性的了,但它仍是一种迷惑人的艺术。这一暗示性的说法将表明,先锋派的理论也可以用来使我们明白,通俗文学和商品美学不过是作为体制的艺术的虚假扬弃的形式而已。在晚期资本主义社会中,早期的先锋派的意图正在成为现实,但结果却遭到贬斥加入经历了自主性的这种虚假扬弃,人们有必要问,自主性地位的扬弃有无必要?艺术和生活实践之间的距离,对于使得那种改变现存之物变得可以接受的自由空间来说,是不是必要条件?

先锋派三论

[意]雷纳托·波吉奥利

雷纳托·波吉奥利(Renato Poggioli)意大利学者,对先锋派艺术和文学有深入研究,本文译自他的《先锋派的理论》(坎布里奇:哈佛大学出版社,1968)。

一 先锋派的概念

我们的目的是把先锋派艺术作为一个历史概念和思想倾向的核心来探讨。我想勾勒出先锋派艺术的解剖学或生物学,旨在做出诊断,而不是像激烈的反对派和白诩为热中改革的人那样提供治疗。在某种意义上说,这一研究意味着一种活体解剖或光谱分析。我使用这些形象的语言来强调这一考察的科学特征,而不是实用的或批评的特征,并由此引起人们对这种研究的综合与分析方法的注意。本书将把先锋派艺术视为既多样又普遍的现象。就其属于艺术史而言,这一研究与其说是把先锋派艺术当做美学现象,毋宁说是视为社会学现象。

换言之,这里我们不是在艺术范畴内来考察先锋派艺术,而是通过它在艺术本身、共同的心理条件和独特的意识形态事实内外所展现的东西来研究。我用“心理”这个概念来表示先锋派的部分特征,说明先锋派仍然是一种自然的(但愿是历史的)事实,亦即本能的力量和原初的倾向,帕莱托(Pareto)称之为“心理积淀物”:一些心理根源或根本,常在不可还原的或不可抑制的特异形式中被感悟到。我用意识形

态这个概念来表示这些形式、倾向或心理积淀物被理性化为的逻辑表达；亦即转变为理论、纲领和宣言，强化为某些立场甚至“态度”。事实上，意识形态不但是一种心理状态的逻辑（或拟逻辑）的证明，同时也是在无声流动和悬浮着的情感状态具体化为作品或行动之前，把它具体化为某种行为规则。

直接受制于并通过意识形态表现出来的这种精神状态，与其说是个人的或集体的，不如说是一个群体的，不然的话，我们就应称之为哲学或宗教了。所以，意识形态总是一种社会现象。就先锋派而言，这就是狭义的社会运用自我专断或自我防御来反对广义的社会之论据。我们甚至可以说，先锋派的意识形态是一种社会现象，确切地说这是因为它所含有和表达的文化的和艺术的宣言带有某种社会的或反社会的特征。当我们论及先锋派艺术与时尚的关系时，当我们探讨称之为异化的特殊而复杂的现象时，我们力图要解决的问题就是先锋派与社会的如此复杂关系。

.....

先锋派概念的演变

“先锋派艺术”(avant-garde art)这个术语(或许也是一个批评概念)，毫无例外地属于新拉丁语系和文化。比如，这个术语在西班牙语和西班牙—美洲文化中就经常被使用。吉勒莫·德·托雷(Guillermo de Torre)就把这个词应用于一本书的题词，该书十分明晰地研究了先锋派文学的诸多运动和方面。但奥尔特加·伊·伽塞特(Ortega y Gasset)这位也许是迄今为止从整体上(即使从一个独特的视角)探讨了先锋派艺术的惟一理论家，却总是避免使用这个概念。他喜欢使用“非人化的艺术”、“抽象艺术”、“新艺术”或“青年艺术”这类术语——这也许是他一方面想强调先锋派思想上的激进倾向，另一方面彰显了先锋派与新一代人的出现相一致。

先锋派这个概念在法国和意大利，比在其他国度更加适应，也更深地扎了根，这表明对先锋派概念内涵的领悟在某些文化传统中会更加敏锐，比如在意大利，对美学理论问题的讨论就十分活跃，而在法

国,则特别倾向于从艺术的社会倾向或社会交往(sociability)(或反社会交往)观点来看艺术和文化。同样,这个概念在德国流传十分困难和遭到抵制,这要归咎于这个词或概念的拉丁特征。在德国,由于一种对文化危机几乎病态的感受,一些感伤的或囿于斗争性的概念,比“现代主义”“现代风格”等缓和性概念传播得更广。这些概念来源于一些丧失了其源起的历史关联而呈现出概括意义或体系意义的词语,诸如“颓废”或“脱离”。德国人往往喜欢用新浪漫主义这个术语来说明某些现代艺术倾向。以下这种说法基本上是公正的,作为欧洲的浪漫主义一个偏锋,这种德国变体起到了某种先锋派的作用,至少是潜在地起到了这样的作用。

在俄国,语言是既不惧怕粗野,也不惧怕新理性。从先锋派艺术成为一种重要而普遍的现象那一时期开始(到革命中的民族主义转折点),一直到现在,俄国文化始终意气相投地欢迎各种舶来主义。在俄国,本源的形式和概念很容易迅速地渗透进来。然而,把艺术的和文化的现象转变为宗教的或政治神话,这种俄国批判精神的鲜明倾向却阻碍了对这个概念所做的任何正当阐发。即使是在现代主义运动或美学运动中也是如此,而这些运动是作为旧体制的最后产物在19世纪末发展起来的,实际上它们注定要被革命所摧毁。确切地说,正是因为这一缘故,对先锋派概念不得不给予持久而审慎关注(然而也是不赞成)的俄国批评的趋向之一是激进的、社会学的或马克思主义学派。当然,这一研究并不限于某种历史的和社会的视角(尽管这些视角是合法化的),而且超越它,并从某种带有疗救和改革狂热的实用社会学的视角来面对它,这种视角往往又是党派的和政治性的。但这样的研究几乎总是以不予争辩和毫无保留地指责整个先锋派而终结。

……

在英国和美国,由于其文化和非政治的特性,这一概念不幸的命运是意味深长的。在那里,这一惯用词语要么被忽略了,要么使用在一些多变的异体中,有时是法语“avant-garde”,有时是英语“vanguard”。这种词汇学上的不确定性增加了明显的语义不充分性,这可以在解释性限定的用法上看出,如,“文学或艺术的先锋派”,或倾向于使用较多分析性而较少约定性的复数形式,如“诸种先锋派”。依据英

美传统,完整的表述总是使用法语原文“l'art avant - garde”,其他表述方式是用引号或斜体字,似乎标明它是外来语,或许是想强调此乃盎格鲁—萨克逊文化氛围中公认的例外,因而只能用英语近似地标明。英美批评使用这些术语常常是指涉法国艺术和文学,或是它超越法兰西国界的影响和反映,就好像先锋派艺术只在某些间接的和居间的方面才是一种世界性现象;更特别的是,似乎先锋派艺术是法国思想的某些方面在欧陆和超越欧陆的扩张——真可谓是精神上的法国风(Gallicism)的一个真实个案。

这是否意味着称之为先锋派艺术的现象在英美文化中根本未出现呢?答案自然是否定的。这只说明一种较开放的古典传统(或一种只是断断续续如此的传统),由于自然而然的对照,在英美这样的文化中造成了人们对意外、新奇和惊奇感的不大敏锐。也就是说,它使得对那种有教养的拉丁人感到任意的东西不大敏感。但这不是说英美并不存在先锋派或不甚显著,事实上情况正好相反。就某些文学倾向来看,英美的极端倾向乃是当代先锋派精神最典型和最有力的表现。然而,英美的先锋派则由于较少理论意识和自我意识而较多直觉和经验性弥补了这一点:事实上,与其说英美作家倾向于在逻辑上把先锋派问题和所有现代艺术的问题分别开来,不如说他们是模糊不清地混淆了这两个问题。

两种先锋派

从字面上或语言学上而非比喻的或理想的意义上讲,英美文化把“先锋派艺术”这个词视为法国影响并没有错,因为这个概念的语源很难辨识,不过对法国人尤其是对巴黎人来说,这个概念的起源很清楚。我们并不想引证某个或几个最早的文献,其中某人以一种与现代用法相近的(假定并不完全相同)方式使用了先锋派这个术语。不管怎么讲这是完全不可能的,因为不可能对某个比喻一直追溯到其源头。在此,行之有效的办法是引用一个例证,它表明在比喻性地用于我们时代的艺术之前,先锋派这个比喻性的概念已经为另一种先锋派,即革命的和激进的先锋派用做为自己的标志。这一例证同时也证实,

激进—革命先锋派的代表人物们在某种程度上把这个短语扩展到艺术领域时,一开始就认为这个概念与一种广泛的和普遍的先锋队的朦胧观念密切相关。

鲜为人知的傅立叶主义者加布里埃尔—德西雷·拉夫当(Gabriel—Desire Laverdant)在1848年法国革命前三年,在其《论艺术的使命与艺术家的角色》一书中,就确证了这一联系。从某种程度上来看,以下一段引文是有趣的,因为它不仅强调了艺术与社会互为依存的思想,而且突出了这样的信条:艺术是社会行动和改革的工具,是革命宣传和煽动的手段:

艺术这一社会的表现,在其最高层次上揭示了最进步的社会趋势,艺术是预言家和天启者。因此,要弄清艺术是否值得完成它作为先驱者的特殊使命,艺术家是否确实是先锋派,就必须弄清人性是否在发展,人类的命运如何……伴随着欢乐的赞美诗和悲哀绝望的颂歌……用粗犷的画笔揭示一切残酷和污秽,而这些残酷与污秽正是我们社会的基础。

我之所以只引证最后这两段话,意在强调拉夫当这段话在另一个方面是预言性的。这正是我们引证的最重要之处,亦即它证实了先锋派这个比喻最初是如何受制于(即使在艺术领域也同样)一种政治上而非文化上的激进主义理想。这一比喻和术语深受鼓吹无政府主义反叛和自由主义造反的人之青睐,这一点可以为巴库宁创办的1878年在瑞士的拉邵德封短暂出版的一份杂志所证明,这份杂志就叫《先锋派》。

在19世纪70年代,政治文献以外很难见到这个概念和术语,前10年也几乎不可能看到。事实上,在波德莱尔所保存的一本1862年到1864年的个人笔记《我赤裸的心》中,发现了“先锋派文学”这个词。它出现在一长串意在证明对法语中军事隐喻的偏爱的例证之后。波德莱尔对这个短语是轻蔑的(就如同具有贬义内涵的文学,这个词所表明的那样),这一事实表明,波德莱尔认为先锋派是一个先已存在的短语。假定波德莱尔是从他那个时代的新闻的修辞语

汇中挪用先锋派这个词,这种看法是合情合理的,有两个相近的短语看来就暗示了一个可能的结论。这两个短语就是“la presse militante”(战斗新闻)和“la littérature militante”(战斗的文学)。它们出现在同一语库中也许完全可以通过以下情况来加以说明,即由谁并以何种方式来使用其他短语(这正是我们感兴趣的)。对波德莱尔来说,就像对反对派人士一样,先锋派文学只能说明一些激进的作家,一些意识形态上有左派倾向的作家,这也表明了先锋派只限于文学,甚至是只限于文学的某一派别。它还说明了诸如波德莱尔这样的诗人和艺术家对这个短语轻蔑的指责:嘲弄的不仅是这一隐喻,而且也在其暗示意味的概念中。

实际上不能忘记,只是在1870年后的几年中,当时法兰西精神似乎摆脱了由普鲁士战争、暴乱和巴黎公社的压制所带来的民族危机和社会危机,先锋派这个比喻才再次出现,不过除了仍保持原先的意义外,又含有不同的引申意义。从那以后,这种比喻一方面在较宽泛和特定的语境中表示社会政治方面的先锋派,另一方面又开始专指文化—艺术上的先锋派。这种情况之所以可能,是因为两种先锋派已携手共进,这就重振了1830年至1848年革命那一代人所建立的浪漫主义惯例和传统。这一代人不仅热爱文学,同时也关心政治。这一代人取代了前一代人的保守主义和自由主义,他们的信条是某种民主理想,甚至是极左的理想。但是不能忘了,当世纪末的文学艺术运动注定要采取政治或反动态度时(尤其是在颓废派及其种种支脉中),政治上的左派与文学上的左派的结合也就十分清楚了,这种结合对于经历了“恐惧年代”并为“大崩溃”推波助澜的一代人来说,是十分重要的。

在自然主义方面,政治上的左派与文学上的左派似乎是同一的。倘若我们顺便重申一下先锋派的自然主义特征,读者将不会感到惊讶;但我们将把这一观点的推论放到后面合适的地方展开。此处要指出的是,透过流行的先锋派眼光来看文学艺术的近况,这本身不仅倾向于指责那种成为过去的已经历过的传统,而且也倾向于向指责那种近来消失的先锋派。对今天的观察家来说,这正好解释了为何许多自然主义作家对那时政治上的先锋派的同情,远甚于对美学上

先锋派的同情。然而需要记住的是,两种先锋派短暂的保持一致至少表现在两位著名的象征派诗人身上。毫无疑问,那就是兰波和魏尔伦,他们的创作应归入这种先锋派的体验。不应忘记在巴黎公社革命过程中,前者选择了拿起暴动的武器,后者又因对公社的同情而受到(尽管也许是错误地)指责。更加奇特和典型的保持一致出现在巴黎公社之后,那时许多钟情于无政府主义和社会主义的年轻法国艺术家,就是那些率先挑衅性地把自己称为“颓废派”的人,这是一个本来当做贬义的词语。这些艺术家都属于那类来自平民的放浪形骸者,尔后成为了巴黎的特征。

政治上和艺术上的激进主义的这种结盟,两种先锋派的平行发展,在法国一直延续到一份现代小型文学杂志的问世,这份杂志的名称是耐人寻味的,即《独立派杂志》。这份创办于1880年左右的杂志,也许是在同一旗帜下友好地聚集政治反叛者与艺术反叛者,以及社会与艺术思想领域中有进步观点的代表人物的最后一个喉舌。此后不久,便可以说两种先锋派就分道扬镳了。随着其他群体和新鲜活泼的见解的出现,诸如,“文学或艺术的先锋派”这类表述变得时髦起来。这类表述继承了法语和法国文化的内涵,作为一种“流通货币”越过了法国国界而进入国际思想市场。

从那以后,先锋派这个概念的衍生义和比喻意义变成为基本意义,事实上是惟一的意义:当这个政治概念只起到修辞作用时,当忠实于革命和颠覆理想的人不再使用这一概念时,先锋派这个特定比喻和缩略语无条件地变成为艺术先锋派的另一同义词。这一点在如下情况下实现了,即在政治左派环境之外仍在用这个短语的人会用特定的形容词和定语来限定它,在这种情况下,似乎是强调这一概念所涉及的并非是一个技术性术语,而是一个具有概括性的公开或宣传效果的比喻。

当然,这并不是贬低如下情况,即政治先锋派与艺术先锋派在分裂之后,两者的联系后来至少是部分地重新确立起来。但这种重新结合的事实也许更多的是表面上的,而非本质性的。也许,它实际上是在完全不同于原先基本上平行发展(尽管现在仍有生命力)的水平上表现自身的。更进一步,最重要的是,后来的结合往往呈现出矛盾和

暧昧的形态,在我们讨论这种不明确的联合(今天似乎也就是联合文化和艺术领域中的左派)时,再来说明这种暧昧性。

新奇的观念与新奇的事实

自从“先锋派艺术”这个词广为使用以来,它不仅在文献与新闻中频繁出现,而且在公开辩论和高雅的谈话中经常被提到,这种情形真使人感到惊异。如果经过鲜明的对比,人们发现这个词中实际上缺少周密的批评阐释甚至简单的概念界定,同样令人吃惊。因为每当碰到这一词语的实质(或某个对应物)时,人们都会自然而然地倾向于把所指现象视为艺术史和文学史中永恒的或至少是重复出现的因素。当我们碰到先锋派艺术这个词时,我们会对它做出判断,这种现象和观念近在眼前又如此显著,以至于我们片刻都不会停止疑惑,我们是在同一种幻觉或假象还是现实打交道,是同神话或迷信还是概念打交道。更明显的是,当我们确信是与现实打交道时,也从不会思忖这个词指涉的历史条件究竟源起于最近还是遥远的过去。先锋派艺术的反对派不过是对过去好时光的怀念,那时的艺术是传统的、学院式和古典的;先锋派艺术的捍卫者坚持有必要彻底消灭过去的艺术,最终消灭传统,对此我们全然不在意。确实,令人感到矛盾的是,双方都以某种心照不宣的先决条件延续着这场争论,这个先决条件就是在新旧艺术之间,总会(或长时间的,尽管呈现为不同的条件和形式)存在着同样的敌对关系和同样的冲突。

然而,这一推测不过是一种含糊其辞,原因在于想像力和历史文化的贫乏——一种折磨着文化革命的演员和观众的贫乏,这些人对以下事实全然无知,那就是要理解这样的文化革命,只做当代的观察是不够的。因此,就必须做追溯式的考察,进而达到不同于现在的历史结构的重建。趣味史与艺术史的习惯性混淆也增加了这种贫乏。不能区分艺术史和趣味史这两门学科,恰恰是使我们无法意识到如下事实的原因,那就是艺术成就中的新奇,是如此的不同于艺术家对自己作品的态度中的新奇想法,不同于他对当时所面临的美学任务的态度中所体现的新奇想法。

如果真是这样的话,那么现在毫无疑问的事实是,先锋派艺术这个术语和概念在时间上也就是19世纪最后25年的事。诸如内容和意义这类术语和概念,也就是像浪漫主义文化(哪怕是潜在地),或者说,至多是浪漫主义前夕酝酿着危机、骚动和转变的前浪漫时代的产物,那时现代批评的古典传统已土崩瓦解了。这种情况足以使我们明白,我们不得不面对不仅是形式上的新奇,而且是本质上的新奇,面对一种文化史上真正“例外”的现象。说来也怪,较之于学院派的批评家,属于艺术家兼批评家的人更容易说明这种例外和新奇,艺术爱好者也比思想史专家更容易解释这些现象。在历史著作或博学的著述中,很难找到马西莫·邦特姆佩利(Massimo Bontempelli)那样的论断,他基于某种恰当的理由,毫不犹豫地先把先锋派艺术界定为“一种绝无仅有的现代发现,它诞生于艺术开始从历史观来思考自己之时”。

“发现”(trovata)这个词似乎有点稀奇古怪。实际上,如果稍加思索的话,那么,把先锋派这个术语描述成一种发明而非发现,也许更恰当。或者,如果你愿意的话,也可以把这个词语视为一个发现,不过这是一种对以前尚不存在的某物(*quid*)的发现。此乃文化史上一切发现的特征,那就是客观现实与对此一现实的主观意识相一致。就此而言,这就意味着,在历史地详尽阐释某种先锋派艺术观念或相近的概念之前,先锋派艺术是不可能的。科学家在说到电之发现是也就是在暗示,这一发现之前电存在着(当然,这一发现只说明对电这类现象的科学意识);在文化领域,发现即创造,意识即存在。在人文学科水平上有效的惟一认识论原则,就是笛卡尔的我思故我在,或者更准确地说,*est cognitatum, ergo, est.*

另外,这种理论观点最有用之处在于,可以消除诸如“古典主义者的浪漫主义”或“浪漫主义者的古典主义”这类歧义的说法,这些说法表明他们是什么人,是很容易导致年代错误说法。后一种说法——“浪漫主义者的古典主义”,由于认可了一种历史辩证法,其中过去是正题而现在反题,进而暗示了一种后验综合(*an a posteriori synthesis*)的可能性,因而似乎比前一种说法“古典主义者的浪漫主义”较少谬误,因为前一种说法是一种先验的综合(*a priori synthesis*)。然而,就先锋派艺术而言,假定先锋派早在先锋派这个词被创造出来之前就已存

在了,这是错上加错的年代错误,是依据现在和未来评判过去。真正的先锋派只能在我们已知道的这个概念(或至少有一种可能的相近概念)出现时才会兴起。显而易见,这样的概念(或对应概念)只出现在我们这一时期的西方历史意识中,伴随着一些最最遥远的时间界限,而这些界限乃是浪漫主义体验的形形色色的序曲。

在历史哲学中,别的结论是无法接受的,因为它是一种无须证据的假说和开放性的真理。然而在具体历史中,这样的证据是有用的和不可或缺的。但在序言并不是讨论这一证据的合适之处。最好我们马上转入先锋派与浪漫主义关系的讨论,尽管表面上看两者并无联系,实际上则维系着一个渊源上的纽带。惟一和真正的先锋派(现代先锋派)与过去的虚假先锋派的关系是對抗性的,这一关系只能在我们研究结束时,亦即我们已达到了先锋派艺术概念的充分界定之后才能展开研究。现在是着手谈论两个平行概念的时候了,这就是先锋派艺术和现代艺术,人们曾假定这两个概念是一回事或一致的。

二 先锋派与时尚和俗套

我们已把对大众的敌对态度和为未来而痛苦牺牲视为抽象的心理学范畴,或理论张力的要素,因此,这些范畴只能被当做是一些公理。但是,在日复一日的历史现实中,它们却以一种完全经验和相对主义的方式起作用:甚至先锋派也不得不生存于和创作于当下,它不得不接受一些妥协和调整,以便于这一时期的官方文化协调,并至少同一部分公众和睦相处。这些调整和妥协、屈从与合作也是彼此的,必然通过一个强有力的因素——时尚——的介入来进行。我们先研究时尚这个因素本身,然而再讨论它与先锋派精神的关系。

时尚的主要特征是把短期内非同寻常的或一时时兴的东西强立为新的规则或规范,并很快加以接受,然后在它变成平庸物,亦即人人皆有之“物”之后,再次抛弃它。简而言之,时尚的任务是保持一个延续不断的平庸化过程:把稀有新奇之物变成广泛流行的东西,当这玩意不再希罕新颖之后,又用另一个希罕新奇之物取而代之。在艺术领

域内,我们可用以下说法来表述这种现象:时尚倾向于把一种新的或陌生的形式变成若干可接受和可仿效的形式,一旦它广泛流传并普及进而成为法语所表示的 poncif(程式化),或英语所说的“俗套”时,就提供另一种形式来展开类似的变化和转变。

依照波德莱尔所提出的机智的悖论,天才的任务恰恰是发明一种俗套。我们不光记住天才是超凡脱俗的这类浪漫观念,而且强调俗套的现代性也是很重要的。古典艺术心照不宣的任务是对古代智慧的永恒箴言的辉煌重现,所以,古典艺术是不可能接纳平庸之物的。但是,自从对独创性和新奇性的浪漫崇拜大获成功以来,人们越来越轻蔑地考虑这种平庸之物的审美对应物。这恰恰就是为什么说俗套完全是一个现代概念的原因所在。借助于那种现代性,先锋派与俗套的联系便应运而生,尽管表面上看不是这样。克莱门特·格林伯格多年前在《同人评论》杂志上发表的一篇论文中,就极力想确证这种联系的存在。他把先锋派和庸俗艺术(kitsch)这两个概念相提并论。庸俗艺术这个德文词的法文同义词是 poncif(程式化的艺术),如果程式化或俗套意指主题的庸俗性,那么,庸俗艺术则强调特定艺术作品的平庸或陈腐。格林伯格是在一种非纯批评性或纯字面意义的水平上确证这种联系的。作为一个左派批评家,他坚信先锋派与庸俗艺术是特殊的社会、经济和政治情境的文化产物,两者都很糟糕;在艺术领域,它们是演化的同一阶段的对应物或平行发展的结果,或更准确地说,是资产阶级和资本主义社会中衰落的同一阶段的对应物和平行发展的结果。我们可以用德国史学家斯宾格勒(Spengler)的语言来总结格林伯格的看法,那就是说,先锋派与庸俗艺术的趋于一致表明,我们正面临的是一个文明期,而这一文明期现在已不再能产生出文化(Kultur)。^①

格林伯格这一观察的有效性在于他认识到,庸俗艺术和先锋派这两个概念表面上彼此对立,但实质上却彼此相关。但他的错误却在于用一种过于宽泛的方式来论述这一相关性的本质:他不仅从社会历史

^① 斯宾格勒是德国著名史学家,他在《西方的没落》一书中提出,文明期是一种文化的衰落阶段,即一种文化的死亡阶段。——译注

观点,而且从文化史观点来构想这一相关性,不仅根据社会学,而且依照先锋派的意识形态和艺术心理学来推测这一相关性。因此,庸俗艺术和俗套这两个概念只能在一种特殊的历史辩证法中加以研究,而不能在一种普遍化的社会学辩证法中予以讨论。我们必须使用一种比较方法,这种方法既不混淆这些范畴,又可以对照本质上不同的事物。为了理解这两个术语以及相应的概念(法语 cliché,即陈词滥调,是程式化的同义词,在西班牙语中叫 cursi,美语称之为 corny,这些是庸俗艺术 kitsch 对应的形容词形式,对应于法语 croûte 粗劣的画,尽管后者只限于画家们的行话),首先我们必须弄清,这些概念所描述的现象对文化史来说是不是新出现的,弄清在审美意识中这些是否属于新概念,这就意味着我们必须证实前面的假定,亦即庸俗艺术与俗套这两个概念的现代性。

如前所述,正因为古典艺术保存了传统内容和形式的平庸性(古典艺术被理解为如此),所以,它决不会把审美范畴的前提置于平庸性上面。对艺术的古典式思考只认可一个否定的审美范畴,那就是丑。美被认为是独一无二的和绝对的,古典主义认为丑不同于美是多变的和相对的,有无数变化,甚至说明丑的词语也多变(如有缺陷的,夸张的,不合比例的,怪诞的,畸形的)。所有这些都可以简化为一个标准,亦即形式上的破坏或疏忽的错误,过度或不足的失误。这表明,与现代美学相对的古典美学决不允许以下形式进入丑的范畴:那些形式可以说成有一种陈旧的美,一种熟悉或共知的美,一种过时或过于重复的美,一种普通的美。然而,所有这些同义词都能用来规定庸俗艺术和俗套。

由于现代艺术把先锋派表述成极其重要的因素,或因为现代艺术是追求新奇与独创的浪漫美学的后代,所以,惟有现代艺术能把丑的形式当做典型,我们也许可以把这种丑称之为以前的美(cí-devant beauty),古代社会的美(beauty of ancient regime),或前美(ex-beauty)。古典艺术经由模仿的方法和不断重复的实践,倾向于整一和完美意义上的焕然一新的(renewing)理想。但是,对一般的现代艺术,特别是对先锋派而言,只有这种不可挽回和绝对的审美失误才是传统的艺术创造,也就是一种模仿自身又重复自己的艺术。先锋派艺术最富有特征



性的现象之一是永无休止的狂热实验,它来源于对雷米·德·古尔蒙(Reme de Gourmouta)所说的“前所未有的美”(le beau inédit)手法的强烈现代渴望,它那勤奋的劳作日复一日,是永远织不完的珀涅罗珀之网。^①庞德也许是想暗示这一任务是必要性,又是艰难的,所以他曾把艺术的美界说为“一种俗套与另一种俗套之间短暂的喘息”。^②

所以说,先锋派与时尚的联系是显而易见的:时尚就是珀涅罗珀之网,一件永远完不成的工作;在某种形式变成陈词滥调、庸俗之物和俗套而被抛弃之前,时尚也会经过令人新奇与陌生、惊异与愤慨的阶段。正是在这里,我们体会到波德莱尔悖论的深邃真理,那就是要赋予天才以创造俗套的重任。由此来看,由于现代文化固有的狂热的天才崇拜中矛盾原理的作用,先锋派在时尚影响下注定要战胜它曾不屑一顾的通俗流行——这恰恰就是先锋派终结的开始。事实上,这是每一种运动不可避免的残酷的命运:兴起于反抗旧先锋派新近流行过的时尚,衰亡于一种新时尚、运动或先锋派问世之时。

这种情况就是自然主义的命运,它是自己曾经反对的浪漫主义的合法后代,因为浪漫主义精神那时已成为流行时尚,在自身取得胜利后由于伪理想主义和神秘主义倾向的冲击,后来很快消失了。颓废艺术也遭遇同样的命运。颓废运动在很大程度上是那些自然主义的叛逃者们所创造的,世俗的唯美主义、服装艺术和室内装饰等颓废趣味,在以脱离派艺术(Sezession)、新艺术(art nouveau)或自由风格艺术(stile liberty)而出名的潮流中获得了成功。但颓废艺术却从没有从所遭受的打击中恢复过来。立体主义和未来主义如今已经变成装饰艺术和实用艺术的俗套,它出现在舞台设计和室内布置中。建筑中的功能主义正处在形成建筑工业程式套路的过程中。意大利的Novecento^③已死去,因为它已变成一句商业口号,用于往往是膨胀、古怪和怪诞的家具和小摆设的设计。当超现实主义的某些做法获得了流行艺术和商业艺术中的轰动效应时,它也就濒临死亡了。甚至先锋派电影,如

① 珀涅罗珀是荷马史诗中的人物,奥德修斯之妻,珀涅罗珀之网比喻永远完不成的工作。——译注

② 庞德,美国现代诗人,意象派诗歌的代表人物。——译注

③ 意大利的一种先锋派运动,体现为精致的和纯粹的未来主义。

高克托(Cocteau)的《诗人之血》,也可以看到各种电影城的梦幻制造者复制和变形的技术。我们确实可以说,从这种观点来看,先锋派艺术的整个历史似乎可以还原为一系列不间断的流行时尚。一切均可以用法国象征主义选来描述自己的一个绝妙说法来表达,那就是“时髦”(La vogue)。

因此,时尚乃是我们所说的趣味社会学中的重要因素,就是说,它在趣味社会学中起着“行政长官”的作用。就现代趣味的特殊情况来看,时尚似乎同时呈现为先锋派艺术的重要辩护人、修改者和否定者。它在艺术界也发挥着如下功能,即 ephemeral 的仲裁者功能,新和旧的调解者功能,反复无常的升华者功能。其特征乃是振振有词和混杂拼凑。所以,我们有理由认为,时尚造就的不是风格(纵使英国人把装饰中的 la mode 叫做“风格”和“时尚”)——它只产生“时髦物”(the stylish)。风格程式化恰恰就是俄国人称呼他们自己的那种自由或新艺术,那时正是折中唯美主义或庸俗化的颓废艺术阶段。由于先锋派的创作并不比时尚更持久更有效,所以,它不得不屈从于时尚的影响。就此而言,甚至对先锋派艺术无动于衷并怀有敌意的观察家的看法也可能是有道理的,如胡伊金加(Huizinga)就宣称,^① 现代艺术“比科学更容易受到时尚和机械化的影响”。

实际上,至少从意图上说,这种极易受到影响的特性并未妨碍先锋派的任务是超越时尚,越过数百年之久的古典主义时尚来确立自己的经典。这一愿望有时得以实现。若要找一个有说服力的例子的话,那完全可以引证塞尚。这就是说,假如先锋派不会和不应追求学院派,那它就会和就应该追求某种传统:传统并不是静态地而是动态地被构想为一种价值,它不断地演变和形成。每一个新杰作的出现,每一个有效作品的问世,都会调整这样来设想的传统:这是一种反传统的传统,因而也是先锋派匠心与古典主义气质完美融合。T.S.艾略特所阐述的传统就是这样矛盾,又这样一语中的。

^① 胡伊金加(HobanHuizinga, 1872~1945),荷兰史学家。

三 异化状态与先锋派艺术

心理的异化与社会的异化

异化状态首先必须视做心理的异化。马克思最先使用了取自黑格尔和法律术语,他明确地认为所谓的异化(Entfremdung)是由社会堕落过程所导致的,亦即是由一个既不会消亡又不能获得新生的社会不可避免的危机造成的。而且,马克思依据带有准伦理和宗教内涵的个体心理学来归纳了异化的类型学,并把异化过程描述成一个道德堕落的过程。简而言之,马克思把异化描述成一个人的无能感和孤立感,即个人意识到自己现在已完全疏远了那样一个社会,这个社会已丧失了对人类状况和自身历史使命的意识。另一些人后来通过类比把异化概念扩展至(或限定)一般现代人的处境,特别是现代艺术家的境况。

最初的分析是把异化作为心理现象,即使依据这种分析,我们发现异化只是一种精神的不安状态。当然,这并不妨碍把异化的存在视为积极的现实。事实上,一代又一代许多浪漫主义艺术家和其他雄心勃勃的先驱者,把这种境况构想为自豪的源泉,一种向人、历史和上帝发起庄严的、普罗米修斯式挑战的机遇。艺术家不得不生活在被遗弃的荒漠中,或生活在他孤独的山上,他在一种波德莱尔所说的诅咒和祈祷神恩的英雄劫数中找到了补偿。用尼采的话来讲,我们也许可以说,艺术家坚信他可以把那生死攸关的疾病升华为一种几乎超人般的创造活力,此即这位德国哲学家为精神健康所提出的基础。艺术家期望通过罪和越轨方式来成功地实现自我和完成创作,期望通过不屈从和反叛来获得品尝禁果。他因而变成了兰波所说的“大病人,大罪人,大恶人和大智者”。

但是,这种自鸣得意的幸福感是短暂的,不过展示了一种病态的幻觉而已。到后来,异化状态与其说渐渐地感受为英雄般和酒神般的

状态,毋宁说是一种哀伤的和悲剧式的状态。正是由于这种感受,艺术家不得不转而同他自己反抗和虚无主义的武器来反对他自己,此前他曾用这一武器来反对社会和外在世界。波德莱尔早在其 *heautontimorumenos*(自虐者)神话传说中预见到这样一种姿态,即艺术家会成为自我折磨的人。有时,艺术家以如下结果而告终:把异化状态视做令人羞辱的非难和道德的贫民窟,努力抵抗着除了怪诞地自我讽刺嘲弄之外苦闷感受无处发泄的状况。意识到资产阶级社会不过是他当成一个骗子,艺术家便自觉自愿和夸耀地承认自己的喜剧演员角色。由此便产生了艺术家即白脸小丑的神话,我们将从另外一个角度来探讨这一神话。由于不停地在自我批判和自我怜悯两极间摆动,艺术家逐渐把自己看成是受害者,有时是喜剧式的受害者,有时是悲剧式的受害者。但后一种状态似乎更为普遍。所以,在晚近受到人类学和心理学理论影响的先锋派艺术及其评论领域,艺术家逐渐被视为一只赎罪的羔羊,就好像他是无辜的生灵,而社会将其罪恶感转嫁到他身上,因而他的血肉之躯被用来为整个部族赎罪。于是,已从社会名流地位被贬黜为遗弃者地位的诗人—艺术家,在奈瓦尔(Nerval)、波德莱尔和马拉美的著名作品中思考着在这世界上被放逐的主题,思考着诅咒和痛骂的主题——进而上升到圣徒或殉教者的地位。也许波德莱尔在其《赤裸的心》中写下“文人是世界之敌”时,他在确证了某种准宗教性的天职时并不很想彰显出这种恶魔般的暴乱冲动。

有时,异化不仅在伦理学和生理学的意义上来理解(如汤因比所说的“精神科学”),而且也在严格的病理学意义上来理解。我们已提到了尼采和波德莱尔对病态和诽谤的颂扬,这里我们将转向讨论顺从和虔诚,只是因为顺从和虔诚不再被形而上地视做神话或象征,而是被看成肉体的和客观的现象,在字面意义上被看成某些疾病。这一观点确立了艺术和神经症之间重要的决定性关联,它显然由于弗洛伊德信条和精神分析理论的影响。事实上,这就把异化概念扩展为或限定于作家和艺术家的职业病。所以,埃德蒙·威尔逊(Edmund Wilson)在其《伤与弓》一书中复活了希腊勇士菲拉克特威斯的神话,他因伤而感到耻辱,被遗弃在莱姆诺斯岛上,陪伴他的只有那把弓。威尔逊用这个神话来暗示,艺术家的职业与某种内在的病理倾向和身心创伤联系

在一起,与某种精神上和身体上疾病有关。有时,疯狂这种最恐惧的病症使大脑与理智相冲突,这种病症被认为是艺术家的职业危险,这恰恰是由于致命心理二元论的分裂所导致的异化,这种异化促成了人所共知的精神分裂的二重人格患者的心灵结构。就此而言,注意到以下现象是有益的,那些研究精神混乱的精神分析专家,很自然地倾向于在异化这个词的精神病学的意义上把精神混乱解释成精神异化。^①

异化这个词的语源和内在逻辑都表明,这个概念的心理学界定和社会学界定是无法分离的:马克思首创了这一词并率先发展了这一概念,这个概念为个体预先假定了一个在其异化或疏远它之前的他所属的较大群体。但是,在我们言及先锋派艺术的不通俗性及其与政治的关系时,就已讨论了所谓艺术家的社会异化。这些我们将在后面采用另一些视野来考察;这里只要重复一下我们关于先锋派及其公众所说的东西就足够了。但我们再次否认这样的说法,即这一公众是与称之为知识阶层的社会文化群体完全一致的,并认为在纯粹经典意义上来考察异化是很不充分的。然而,基于某些显而易见的理由,还必须从现代艺术家特殊的经济状况,以及他与自己所处时代的社会的职业联系来考察异化状态。毫无疑问,艺术家社会异化的一个重要方面呈现为经济异化的形态。

经济的异化与文化的异化

人们也许会说,异化的精神状态(和先锋派本身)的出现乃是这样一种现象,显而易见,它至少受制于由艺术家经济地位近来迅速变化带来的实际的、意识形态的和精神的影响。换言之,现代作家和艺术家不得不适应这样的现状,即资产阶级—资本主义社会并不把他当成创造者,而是一方面把他视为寄食者和消费者,另一方面又看成是劳动者和生产者。这样的社会给予他一个机会,直接通过其作品的公开销售和出卖自己的劳动和时间来谋生。因此,该社会也就使艺术家面

^① 精神混乱和异化在英语中为同一个词,即 alienation——译注

面临着经济上依赖与独立的危险异化。由于艺术家与产业工人别无二致,社会也就使他承受着失业和生产过剩的危险,这就形成了克里斯托弗·考德威尔(Christopher Caudwell)所说的“作为市场生产者的诗人之虚假地位”。历史上,身为宫廷食客或艺匠,艺术家往往能够依赖米西奈斯或一个赞助人所提供的相对安全,因为赞助人对他负责。^① 不过,当降低到工厂工人的地位时,现代艺术家也就失去了使自己的劳动成果能在供求市场上满足一系列要求的保障,即使这些要求并不迫切,但至少也是广泛的和经常的。

资产阶级文化崇尚体面,这一文化是具有脑力与体力劳动的尖锐对立的特征,正是由于这种文化喜欢把文学艺术活动的成果看做是一种服务而非产品,所以,这种文化自然而然地引导艺术家担负起某种自由职业专业艺术家的功能或创造;但是,在绝大多数情况下,艺术家缺乏医生、律师和工程师那种固定的顾主。资产阶级国家自然(也许是幸运地)不倾向于把艺术家的劳动当做必要的而非某种非生产性的社会服务加以规范化,尽管对牧师、法官和教师这么做了。确实,无论什么时候,只要存在这种倾向的明显征兆,这便可以当做社会结构即将开始或已开始发生急剧变动的先兆。在一些集权社会或较少自由的社会中,或在那些大规模战争时期具有暂时独裁那样的非常态环境的社会中,我们都可以发现一种新的现象,那就是知识分子、作家和艺术家组成了一个官僚阶层。基于某些同等和多样的原因,我们必然会怀疑少得可怜的当代艺术赞助形式,这种赞助不过是资产阶级的善行而已。然而,古代的赞助却表现出个人的主动性,即使那时的赞助动用了公共资金,但今天,纵然是私人赞助,也倾向于用一种公共的和市民的方式来运作。

不过,虽然这一境况有许多危险和困难,但通向经济富裕的道路对现代艺术家和作家是敞开的,这是过去社会完全无法想像的。有一点可以肯定,在我们这个时代,有价值的书是为有所选择的观众而写的,版次有限,因为读者与购书者为数不多,但是,我们这个时代也是一个畅销书的时期,图书销售量有时高达百万册。这就是说,先锋派

^① 米西奈斯(Maecenas, 70? B.C. ~ 8B.C.), 罗马政治家, 文艺的赞助者。

艺术和别样的文学的时代,同时也是商业性和工业化艺术的时代。今天,经常性地和几乎总是真诚地拒绝真正的艺术家进而屈从于物质利益成功的诱惑,就源于对这种情形的认识。此外,即使某个艺术家为物质利益所诱惑,他也只能指望机遇和运气,因为他所诉求的欣赏公众不可能化约变为一个明确的群体,或是一系列可以分类的阶层;欣赏公众为数庞大,有着复杂的需求,构成上也变化很多。有趣的是在美国,有一种把欣赏公众分为三个类型的倾向,亦即高雅的、中等的和低俗的(意思是他们对呈现在眼前的对象很有兴趣、几乎没兴趣或压根儿没兴趣)欣赏者。然而真实的情况却是,无论是批评家和社会学家(他们先根据理性来分析,然后再做出判断),还是艺术家和作家(他们首先是直觉地创作和思考),都不可能哪怕是大致地确定特定时刻这三种类型独特的价值体系和鉴赏要求。

我们有必要重申,现代作家和艺术家倾向于排除成功的诱惑。倘使他诉诸某个含混不清的公众类型,就必然会是一个数量有限,从社会角度看并不一致的人群,他们会受到时尚那持续变化无常的影响,并获得一个可笑而又嘲讽性的绰号“高雅的欣赏者”。这种情况似乎又回到了传统主义和古典主义关于有教养的文化精英的论断,诉诸于天才的贵族政治。但是,这只是表面现象而已。欣赏公众并不作为自立的社会群体和孤立而界限分明的实体而存在,高雅欣赏公众的概念假定了存在着常与之相混淆并只能在程度上加以区分的中等和低俗欣赏公众。要说明的是,所谓的返回到传统主义和古典主义的观点,是一种新现象,恰恰是因为它直接受制于一种对主导历史态度极端对立的反应,这种历史态度先于这一反应而存在,并以一种相反的方式起作用。

作为一种心理现象,先锋派艺术的出现似乎是作为在对立方向上的不同尝试之失败所产生的某种反应,至少从它晚近的某些极端形态来说是如此。从18世纪最后25年到19世纪最后25年,这100年间许多作家和艺术家怀着一个雄心勃勃的梦想,那就是把钢笔、画笔、琴弓和指挥棒变成为元帅的权杖;他们梦想着借助自己的劳动工具而赢得精神权力、道德名声和社会威信,诸如帝王的节杖、将军的佩剑或主教的权杖所获有的那些权威和威望等。而经济上的成功充其量不过

是这一胜利的外在标志和王冠而已。所以,巴尔扎克有一个梦想,即他所说的自己的使命是用笔来终止拿破仑用剑开始的业绩。这一时期一些伟大的艺术家和作家都或多或少地怀有这种梦想,从卢梭到伏尔泰,再到陀思妥耶夫斯基和托尔斯泰,无不如此。他们往往用一种宗教布道和道德转变的词句来表达这种雄心,而不是精神帝国中新的王国的武力征服。无人能以巴尔扎克式的胆大妄为和壮阔庄严展现这样的梦想,呈现这样的雄心。不过,巴尔扎克自己既没有赢得他渴望的权力,甚至也没有获得这一权力在经济上的认可。惟其如此,佩德罗·萨利纳(Pedro Salinas)用巴尔扎克一部著名小说的标题来描述这位文学大师失败了梦想:“幻灭”。令人感兴趣的是,卓越的马克思主义者乔治·卢卡契也曾提到过巴尔扎克及其作品《幻灭》(萨利纳从中发现了某种历史象征意义),这真是一个耐人寻味的巧合,这两位有不同的甚至对立倾向的批评家之间存在着某种一致性。实际上,卢卡契把巴尔扎克的这部杰作看做是现代艺术家开始意识到如下变化的标志,亦即艺术家现在已从创作者沦为纯然简单的生产者,用考德威尔的话说,沦为“满足市场需求的生产者”。卢卡契的论断是,在《幻灭》中巴尔扎克不仅使故事集中在吕西安·吕帮普莱的命运上,而且也集中在文学作品向商品的转化上。

即使现代艺术家已知道这些都不过是空幻的希望和永远破灭了幻觉,他也不情愿完全忘却这一他自己都不再相信的梦想。这样一种既幻灭又怀旧的心理矛盾,表明了今天的艺术家对缺少或完全没有当代欣赏公众那矛盾的、反历史的和不合逻辑的悲哀是必然的。只有当历史上第一次文学艺术的潜在公众相当于人口绝大多数时,这种悲哀才被表达出来。表达这种悲哀的人恰恰就是典型的艺术家,他只为有限的或特殊的欣赏公众而创作,并以一种自觉自愿的对立态度与一般欣赏者间离开来。显而易见,这种抱怨只有在如下意义上才合理,即是说,包括他们的清高或故作姿态,现代艺术家徒劳无益地持续助长一种尚未表白的对安稳而快乐时光的悲叹,——这时,他能够指望一些欣赏者,他们人数不多却很忠诚、诚恳、守信用和统一,由于共享同样的可能性,由于同样的社会、审美和伦理价值体系,艺术家便与这些欣赏者密不可分地联系在一起。换言之,现代艺术家作为天才的偶

像崇拜者,对于那由趣味而非天才支配的文化情境中永远失去了的优越地位并不甘心。

在当年早期的浪漫主义的乐观主义氛围中,英国诗人华兹华斯宣称:如今“每个诗人都必须创造出某种他所喜欢的趣味”,那时,尽管他已认识到艰难局面,但仍把这种境况视为不可避免的和自然而然的事。但是,在浪漫主义之后的文化中,这个对现代天才来说十分艰苦的任务,却变成了既无用又不可能的巨大事业。这种徒劳而又艰巨努力的悲叹,对许多现代艺术家来说就体现在坦塔罗斯和西西弗斯的神话中,这种悲叹引导诗人把他自己劳作的悲剧性探寻,以及艺术和诗歌那无用的奇迹当做至高无上的主题。在一个由天才与趣味对立而非两者协调所支配的文化中,永远不可能指望一个能够接受、欣赏和评价艺术品的永恒不变的精英阶层,这是由于不但是艺术家,而且文化精英,总是处在艾略特颇有启迪地所说的“感性分裂”状态中。不管怎样,艺术家必须永不停顿地寻找文化精英,但他不能肯定是在自己创作之路的起点还是终点方能找到他们。他也许一生都在渺无人烟的荒原上漫无目的地跋涉。这种毫无结果的朝圣旅程使他像马拉美一样,把自己的劳作当成一场碰运气的游戏,如同在命运之桌上掷骰子一般。在古典艺术家的眼光只投向遥远的过去和未来,并成功地与同时代人达到和谐一致的地方,先锋派艺术家却如此敏锐地感受到时代精神赋予他的任务,最后却导致了这样一种感觉:即使他的作品再进步,也不过是某种“遗著”而已。马拉美曾在一次不大出名的访谈中说道:“在我看来,在这个使他无法生活的社会中,诗人的境况也就是那个为自己镌刻墓碑而与世界一刀两断的人的境况……”此处,马拉美表达了艺术家对这种情况的独特体验。

这类思考矛盾性地强调了我们所说的当代艺术家的历史异化感,这些思考很自然地带回到异化概念的纯粹社会学解释。在我们这个时代,只能从当下的某种假设来建构一门文化社会学,亦即存在着形形色色的甚至对立的知识阶层,这种知识阶层的多样化摒除了任何具体化或固定化;我们所面临的事实恰恰与中世纪社会、原始或古代文明那种等级森严分明的状况相对立。我们的文化—社会状况处在一种持续不断的流动状态中,一种动荡变化的不间断过程中。从政治学

观点来看,这种境况导致了一种与帕雷托所提出的“精英循环”相反的现象。在帕雷托看来,循环只发生在精英内部,而我们看到的则是精英之间以及精英与非精英的上下连续变动。所以,艺术家与知识分子自然倾向于构成他们的群体,他们采取了一种远离自己所属的(至少在最初是其所属的)那个社会的传统文化。由于社会和这一群体以某种对应和对立的方式产生反作用和转变,因此我们面临的是一个持续的分化过程。可以这么说,这种彼此破坏的关系至少在表面上看,就是仍维系着先锋派艺术与其环境之关系的惟一纽带。

艺术与社会联系化约为纯粹否定性的功能,从艺术家角度来看就是异化,这一化约乃是一个有着极端重要性和深刻意义的新的历史事实。当先锋派艺术的批评家和观察家因这种艺术拒不服服务于当代社会、更不必说表现这一社会而加以赞扬或指责时,他们无法解释以下现象:先锋派不仅是一种否定的文化关系的直接表现,而且也是在该文化秩序中导致这种分离的人与社会状况的表现。

有时,这一关系的否定特性呈现为彼此的惰性,这就产生了一种幻觉,亦即特定的审美经验的出现与其环境毫无关系。就此而言,社会的异化采取了游离于历史的形式和孤立于时间的形式。为了说明这种现象,或更确切地说,为了将它放在现代文化战场的地图上,克里斯托夫·考德威尔首创了“诗的孤立区”(poetic pocket)这样一个概念,运用了一个来自军事艺术的比喻。他在过去的艺术中发现了不少这类现象的例证,并在那些看似依循内在逻辑发展而来的美学结构中看到了这种现象,在当代社会生活和政治生活中,人们找不到类似的现象。然而,这类例证却在现代艺术中经常看到,尤其是在那些专事于美学的艺术群体中,这样的群体某种程度上不同于那些运动,我们称之为各种流派。马克思主义者考德威尔比我们更清楚,没有什么人的活动,甚至是最自由或最无偿的活动,能在真空或完全忽视其时代的历史现实条件下展开。这就是为什么说“诗的孤立区”这个概念只表明了一种表面而非真实境况的原因所在。然而,将这一概念明智地用于我们正在考察的课题,应该说是有用的和富有启发性的,确切地说,这是因为它明确地、几乎是荒诞而极端地凸显出一种对立状态,亦即先锋派发现自己与其环境处于对立之中。

审美孤立(aesthetic isolation)绝对价值的狂热捍卫者们,很容易指责当代社会未能履行它所声称的责任,那就是给予那些“例外”的审美活动以实际的支持和道义上的声援。但是,这些人忘记了审美活动的特征就体现为它的社会惰力,所以说,他们似乎没有意识到,社会对这一惰力的反应正是通过一种类似的怠惰。不过,需要重申的重要问题是,先锋派艺术错就错在把自己的孤立归咎于使这样的孤立有必要并可能的单一社会类型。漠不关心是宽容的自然产物,也许我们可以作个比喻,温室里的花朵无论如何也不会抱怨说,人们没有像对待室外的花那样来对待它们。与考德威尔“诗的孤立区”的比喻结合起来,我们可以说,温室花朵的形象可以用来证实前面已指出过的真相:当代艺术与其社会的疏远,或反过来说,当代社会与艺术的疏远^①,不仅体现在心理的和社会学的形式中,体现在经济的和实用的形式中,而且也体现在文化的和审美的方面(强调这一方面极其重要)。毫无疑问,这样我们已深刻地涉及异化这一现象更明显的若干层面,但还必须把我们的分析扩大到纯形式价值上去,也就是称之为风格的那些更本质的审美标准。简而言之,异化这个范畴现在必须被视做风格的异化(stylistic alienation)。

风格的异化与审美的异化

法国学者马尔罗发现,现代艺术的源起与艺术家对资产阶级文化的否定是一致的。他注意到在当代审美的意识形态中,资产阶级处在对立之中,“它不是与无产阶级或封建贵族对立,而是与艺术家对立。”资产阶级与艺术家精神之间的矛盾像任何矛盾一样,都暗含了对立面的互为依存关系,这种矛盾已成为德国作家托马斯·曼作品的卓越主题。托马斯·曼的作品把社会矛盾、外在的和公众的冲突,化约为心理危机和个人问题。倘使说这出戏剧有时降为喜剧,把艺术家描绘成市民并唤起反讽的歧义,那么,这出戏在另外一些时候又上升为一出悲剧:托马斯·曼把市民描绘成艺术家,因此把自己展现为某种带人自身

^① 这里所说的疏远(alienation)亦即异化,系同一词——译注

的那个他我(alterego)的牺牲品,他创作的作品是对资产阶级文化的艺术复仇。

如果说在社会学层面上,艺术家精神与资产阶级精神的关系问题已融合于某种综合之中,因而这个问题已不复存在的话,那么,在历史层面上,这一问题仍悬而未决,仍处在对立之中。根据后一种观点,亦即文化的观点或强调对立面彼此分离或互为依存的观点,一种必须被视为绝对原理的情形是:资产阶级社会的真正艺术只能是反资产阶级的。更重要的是应看到,这一原理不仅在内容领域起作用,而且也在形式领域起作用。即是说,现代艺术是同支配着社会和文明(艺术就属于这一社会和文明)的风格理论及其实践相对立的,它的主要功能就在于反抗资产阶级的趣味。我们所以只说趣味而不是风格,是因为“在资产阶级时期存在着多种风格,但没有一种是资产阶级的风格”(马尔罗语)。当然,这么说并非否认资产阶级风格的存在,而是否定如下显然矛盾的说法,即多种风格并存于资产阶级的文化中。这里令人感兴趣的说法是,风格多元化是当代艺术现状最明显的特征之一,或者如果你愿意的话,也可以说风格多元化是资产阶级文化显著特征之一。

确切地说,先锋派艺术选择了一条在风格上唱反调的路径来反抗资产阶级趣味的多元化。在马尔罗看来,自从摄影的复制发明、完善和广泛传播以来,现代绘画为了逃避“想像的博物馆”或“无墙的博物馆”(在其中现代绘画已经找到了自己),冒险闯入了变形和抽象的领域^①;这就使得最闭关自守的艺术家和欣赏大众,也能够接受和了解到那些即使是最古老最玄妙的艺术创造,无论它属于什么流派、风格、时代和国度。就绘画而言,一种别样的艺术(Art d'exception),便作为反抗当代趣味的世界主义和广泛传播的行动应运而生。更进一步,这些乃是如同我们文化的审美多元论那样的复杂暧昧现象的积极外部结果。

如果说多元论是靠折中的宽容和怀疑论的无动于衷这类消极因

^① “想像博物馆”是马尔罗使用的概念,意旨摄影复制的出现,使得人们不必到收藏原作的博物馆而根据照片来了解原作——译注

素来维系的话,那么,多元论也会因一系列的矛盾冲突和危机而呈现出来。多元论的首要特征最终自然是先锋派文化同传统的通俗艺术和文化分道扬镳。只有浪漫的民粹主义之衰落才使人们有可能认识到这一分裂,恰恰是在一个当代科学社会学已确立了人本主义文化和人类学文化的根本差异时,人们后来才感到这一分裂是无可挽回的。时至今日,那些纯粹的民族文化已在西方的土地上消失殆尽,这不啻是我们这样民主的、技术的和工业的文明诸多报应之一。在我们时代,许多不太极端但典型的未来主义艺术家已经意识到,我们文明的这一特性将失去或消灭根深蒂固的传统价值,失去或灭绝较少自我意识而较多自发性的传统。这些艺术家以如下信念哄骗自己:他们可以扭转这个过程,并由此而提出一些无法实现的回归或预言绝无可能的复兴。

这些幻觉之一诱惑着像 T.S. 艾略特这样具有右翼倾向的人,他梦想着一种新的中世纪精神的降临,一个等级森严的社会和层次分明的文化的出现,第二个幻觉是赫伯特·里德(Herbert Read)这样的左翼人士所珍视的,他们为一个人民文化和工匠艺术的进步社会的重建而大声喝彩。不幸的是由于专业化和技术,现代社会已经打碎了工匠和艺术家之间的各种联系,摧毁了各种形式的民俗和民族文化;甚至改变了“人民”(the people)这个概念,使之成为完全不同的“大众”(the masses)概念的同义语。所以,里德的主张几乎和艾略特的怀旧别无二致,很容易展现为某种事后聪明导致的乌托邦。事实上,只有一位现代诗人走向了民族文化的源泉,他就是西班牙诗人加西亚·洛尔伽(Garcia Lorca),他属于一个静止和整合的社会。不管情境是否相似,在叶芝以来的许多爱尔兰诗人中,尚没人像洛尔伽那样得体地达成种种结果,因为他们不得不把与英语同样现代的某种文化语言作为自己诗的手段。

在造型艺术方面,民族因素如今只在诸如装饰这样的实用艺术低水平上发挥作用。现代绘画和雕塑,就像抽象主义本身已经表明得那样,已经深感到机器那刻板的几何形的影响,而不是来自流行艺术简单的装饰风格影响。即是说,晚近的现代主义艺术已越发地感受到异国情调和神秘风格的诱惑,它宁愿追随考古学的范例而不愿遵循民族

的典范。流行风格与现代风格的结合在我们这个时代的艺术中极为罕见,这正是因为有一种风格多元化的状态中盛行起来,助长了每种特殊风格纯粹性的倾向。它讨厌折中的形式和兼容并蓄的风格(除了颓废艺术这一特例)。我们时代伟大的“变色龙”深谙这一原理,诸如毕加索和斯特拉文斯基,即使他们驾轻就熟地从一种风格阶段转向另一种风格阶段,但仍在每一部作品中保持着独一无二的风格特征。

但是,更重要的冲突并不发生在先锋派艺术和民族文化之间,而在先锋派艺术与大众文化之间。大众文化与人类学意义上的文化判然有别,如今仍被称为通俗艺术和通俗文化。其通俗性并不能用人民创造文化和艺术这种浪漫观点来解释,而是在经验和实践的层面上说的,它是作为为大众而生产出来的文化和艺术。由此来看,它就是高技术 and 工业化国家中资产阶级文化所展现的最真实的形式。更进一步,在这些国家里,“人民”的概念只有区分手工劳动者和所谓的广大小资产阶级的功能。……

……先锋派艺术本质上是同大众文化和无产阶级的艺术相对立的,它们是我们这样的社会中惟一可能的典型形式。这与我们多次指出的事实相一致:先锋派的任务就是同明确的大众见解作斗争,与传统的和学院式的文化作斗争,与资产阶级知识阶层作斗争。实际上,先锋派艺术这本来的悲剧性处境体现在它不得不投入一场两面进攻的战斗:反对两种彼此对立的艺术(伪艺术)生产。我们可以用埃德蒙·威尔逊一本论文集的书名来说明这种彼此战斗着的双方:“古典的与商业化的”。资产阶级文化肯定无法区分古典的价值与商业化的无价值,正像这一文化的批评家们无法确定用以区别当代大众各种层次的趣味标准一样。然而,先锋派必然同古典艺术和商业艺术相对立,因而它的作用基本上在于抗议统治阶级的文化;这场斗争已变成了反对统治阶级文化的副产品,亦即反对考德威尔所界说的那种大众艺术与文化。

这种对资产阶级趣味和无产阶级趣味的双面反抗,显然解决了一个看似矛盾的说法:先锋派的心理既受贵族式的或反无产阶级倾向的支配,也受制于无政府主义的或反资产阶级的倾向。从社会学和美学上讲,这两种倾向是一致的,与资产阶级趣味和无产阶级趣味的双重

对立,集中体现在与确证、统一两种趣味之标准的单一对立。这种标准也许可以说成是对陈词滥调一致或相似的膜拜。这里,我们又在较高层次上碰到了先锋派与模式化俗套的关系问题:两者的相互依存。恰恰是因为两者的彼此抵触和自发对立的对称平衡决定了这种相互依存关系。如前所述,俗套只是丑的现代形式,美的标准既独特而又无法界定;但另一方面,丑的诸范畴(甚至可以视为一系列特殊的历史变体)也是无穷无尽的,也许界定的方式也是无穷尽的。这就再次确证了(即便有点不合情理)当代审美问题中的那个复杂而不可还原的多元论原则。

就趣味社会学而言,极为重要的是这种确证在艺术创造层面上失去了一切意义和价值。即是说,它只有一种否定的作用。一个具有多种风格的时期实际上一无所有,如果多重风格可以还原为一种更简单的二元关系,那么情况确实如此。我们暂时忘却一下(在先锋派风格和其他各种与之对立的风格之间)现代艺术的本质对立,并把我们自己暂时限制在某种局部的或暂时的对立之中,这样我们就可以轻而易举地发现,没有资产阶级风格,就不可能有无产阶级风格。换言之,就其都是大众文化而言,无产阶级和资产阶级会从彼此不同的文化和社会中形成自己的风格,并在这些风格中找到自己。简言之,并不是只有资本主义或社会主义才缺少某种自己的风格,但这种情况会发生在任何民主社会中,无论是自由的或不自由的社会;也会出现任何技术性和工业化的“量化的”文明中。

确切地讲,正是因为无风格,这种文明才偏爱某种折中的风格,在这种折中风格中,审美意义上的技巧能力便同实用意义上的技术能力结合起来。这种风格体现为传统学院派和(受制于照相式的复制的现代趣味)写实主义诸形式的综合或融合。我们时代的艺术家由于深谙如何不费气力地模仿各种技巧,无论它们是古典的抑或现代的,艺术的抑或科学的,由于他把握了达到完美的以假乱真各种手法,因而拒不承认自己的风格现在已变成为纯粹的机器生产,拒不承认这就是一种对风格的真正否定。然而,对于在苏联的大众文化的技术文明中创作的艺术家的来说,这种拒绝乃是不可能实现的行动或姿态。诸如“社会主义现实主义”这一说法不仅是决定着艺术品内容的意识形态教

条,而且也是设计艺术和语言艺术的风格规范。因此,任何对官方风格的偏离都不仅被当做美学上的异端,而且被当做政治上的背离,这种偏离甚至被指责为半技术性的范畴——“形式主义”。但是,在必须允许少数人和个人偏爱的存在资产阶级社会中,拒绝服务于一种强制性的风格,或拒绝服务于大众主动或被动的共识所要求的大众趣味和手法,不但仍是一个可能的决断,而且还是一个必要的决断。这种宽容很自然的只是纯然否定性的,但它反过来又诱发了艺术家的不宽容。萨特曾说过,正是由于他所说的公众的整齐划一(或更准确地说是公众的混合),由于大众文化从最低的社会阶层向最高的社会阶层的传播这一现象,现代作家在面对无法辨别的无数读者时已无从选择,只能采取一种决不妥协的态度,采取一种不加区别的敌对态度。萨特的这段话以认识到这种前所未有的消极关系作为结束语:“老实说,1848年以来观众的各个层次已混杂在一起而变得模糊不清了,这就导致了作家一开始不为任何人写作……作家与公众的这种根本冲突是文学史上前所未有的现象。”

乔治·卢卡契在《欧洲现实主义研究》的序言中也确证了这种分裂的存在,他用几乎与萨特无二致的词语准确地界说了这一分裂,尽管他是在更广的思路形成了这种看法的。事实上,这位匈牙利批评家对这一现象的考察一直追溯到法国大革命和浪漫主义,并再次把巴尔扎克的作品和人物形象视为这一危机关键时刻的象征:“自法国大革命以来,社会演变有一个方向,那就是朝向作家之抱负与其公众之间不可避免的冲突。在整个这一时期,仅就作家抗拒日常生活中诸种潮流而言,他是无与伦比的。自巴尔扎克以来,日常生活抵制文学艺术的基本倾向已变得越来越强有力。”萨特的论断与卢卡契的相似看法把我们引向如下结论:在19世纪,或者说19世纪下半叶以来,对现代艺术家和作家来说,异化状态已从偶然的情形发展为普遍的情形。这一结论再次表明资产阶级艺术的原则或准则就是反资产阶级的。萨特曾从作家的特殊角度表述了这种普遍的情形,他写道:“资产阶级的作家和异化的作家在同一水平上创作。”这表明艺术家处在一种不断的社会抗议状态中,但这并不意味着他在政治上便成为一个革命家。与此相仿,当现代艺术家不得不去接受某种反动的理想(有时为了纯

粹审美的原因)时,他也并不必然变成一个保守主义者。我们切不可忘记,事实上艺术家的社会抗议主要是在形式层面上进行的,所以,疏远社会也就是疏远传统。古典艺术家求助于传统作为稳定、循环的公开“显灵”,与此截然相反的是,现代艺术家则在混乱与黑暗中创作,他被这样一种感受所征服,那就是语言和风格就在持久的“天启”之中。

先锋派艺术似乎注定要在这多种异化形式——心理的和社会的,经济的和历史的,审美和风格的——之中持续不断地摇摆。毋庸置疑,所有这些异化形式都涵盖在伦理的异化之中。可以肯定,这就是上引萨特所言的含义。早在存在主义出现之前这就有所体现,它就存在于浪漫主义以来那种占据了现代思想和文化重要领域的反叛性的文学艺术中,严格地说,就先锋派而言,它最集中地体现在德国表现主义之中。此处我们的任务是研究作为历史规范和精神形式的异化,而不是对这种反叛的考察,因为后者会偏离主题。这里我只能说,先锋派艺术的伦理异化似乎处于某种矛盾状态之中,即使在它拒绝了唯美主义的诱惑和否定了自我崇拜的引诱时,它注定不过是一种奴隶状态中的自由:它必须经常服从于为艺术而艺术那种消极的和破坏性的原则。

没有什么能比这样一种悲哀状态更能说明问题的了,西方宗教艺术的悲哀虽已有了二百多年的历史了,但它特别明显地体现在我们这个时代。具有真正信仰和虔诚宗教启示的现代艺术家,无法将适于神圣艺术的历史久远的传统造型语言,用做表达自己神圣感的手段。对当代画家或雕塑家来说,要对基督教教义和传统的形象化解释有所贡献,这已经变得完全不可能了。这些教义和传统在过去,特别是在中世纪,曾被用做无知者的经文或穷人的圣经。在现代绘画史上,乔治·鲁奥(George Rouault)^①也许是一位具有最纯朴、最深邃和最真诚信仰的艺术天才。然而,由于他既想成为艺术家又想变成信徒,所以不得不以艺术的反传统主义的左道旁门来表达他自己的宗教传统主义,亦即不仅通过形象的变形,而且通过圣像的变形来表达,这些源自有别于哥特式变形和原始变形的某些形式上的迫切需要的推动。鲁奥的

① 鲁奥,法国画家(1871~1958)。

矛盾,与他类似的现代艺术家的矛盾,在于美学反叛与伦理—神秘赞同的结合。道德—神学的怀疑与顺应审美的和风格要求两者的结合,这一尖锐的矛盾在不同文化中即使可能,也显然是不常见的。注意到这种情况也就使得这类矛盾的独特新奇之处昭然若揭。近来一些学者已提出了这样的假说,乔托是“一个享乐之徒”,他“使自己的精神与肉体一样难免一死”(但丁语)。如果说这种假设是正确的话,那么,显而易见,对乔托以及在类似社会和精神条件下成长起来的任何艺术家而言,无论其异端邪教或对立的信仰和见解如何,走上抗议之旅是不可思议的,这就像抛弃自己文化的形式传统和否定理论内容一样,是难以想像的。

先锋派与庸俗艺术

[美]克莱门特·格林伯格

克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg, 1905 ~ 1994)是美国最有影响的现代艺术理论家,他的许多理论深化了人们对现代主义艺术的理解。本文最初发表于1939年,是一篇有重要影响理论名篇。译自格林伯格:《艺术与文化:批评文集》(波士顿:灯塔出版社,1961)。格林伯格的主要著作有:《批评论文选—1939~1969》,《美学》等。

一种文明可以同时造就两种不同的东西,比如一首艾略特(T. S. Eliot)的诗和锡锅街乐队的流行音乐歌曲,或勃拉克的画与《星期六晚邮报》的版面。这四样东西基于同一个文化秩序,从表面上看,它们是同一文化的不同部分,是同一社会的不同产物。然而,它们似乎并无关系。在艾略特的诗和盖斯特(Eddie Guest)写的诗之间,何种文化视野足以使我们将这些诗置于彼此昭然的关系之中?某个文化传统框架中被认为是理所当然的这类差异,这一事实是否意味着差异就是诸多事物的自然秩序的一部分呢?或者说,这种差异是不是我们这个时代新出现的和我们时代所特有的呢?

答案涉及美学中的许多考察研究。在我看来,有必要比过去更严格和更富创造性地来考察以下关系:特殊而非一般个体经历的审美经验与这种经验呈现于其中的社会历史背景之间的关系。除了解答上述问题外,我们的发现还将解答另一些或许更重要的问题。

—

当一个社会在其发展过程中已变得越来越不能证实其某些特殊形式的不可避免时,这个社会也就打碎了已确立的某些观念,而这些观念正是艺术家和作家同他们的观众读者交流时必须遵循的东西。这样一来,很难假定任何事物。宗教、权威、传统和风格所涉及的一切真理都引起了人们的怀疑,作家或艺术家无法判断观众对自己作品的符号与内容的反应。历史上,这种状况通常转变成僵死的亚历山大风格,即希腊后期的学院派风格,在这类艺术中,未触及真正重要的问题,因为这些问题引起了论争,创造活动堕落成形式细节的精巧,一切重大的问题早由以前的古代大师们决定了。于是,无数不同的作品机械地重复着同一主题,没有创造出任何新东西。这就是我们的熟悉的罗马诗人斯达蒂乌斯晦涩难懂的诗,罗马时期的雕塑,优美绘画和新共和式的建筑。

在我们现存社会的衰落过程中尚有一些希望的征兆,因而我们——或我们中的某些人——一直不愿承认自己的文化进入了最后阶段。在努力超越亚历山大风格的尝试中,一部分西方资产阶级社会造就了前所未闻的东西——先锋文化。一种卓越的历史意识——更确切地说,一种新的社会批判和历史批判的出现——使这一切有了可能。这种批判并不是以无时间性的乌托邦来面对我们的现存社会,而是依据历史和因果关系,冷静地审视处在任一社会中心的形式之渊源、功能和缘由。因此,我们的现存资产阶级社会秩序并不表现为永恒的“自然的”生活条件,而只呈现为社会秩序连续过程中的最后一幕。这种成为19世纪50年代和60年代先进知识分子良知一部分的新观点,吸引了不少艺术家和作家,尽管这种吸引在相当程度上是不自觉的。先锋派的降生在时间和地理上同整个欧洲科学革命的最初发展完全合拍,这绝非偶然。

确实如此,与先锋派如出一辙的狂放不羁艺术风格(bohemia)的开拓者们,很快表明他们对政治不感兴趣。然而,若是没有环绕他们的

革命思想的氛围,他们决不可能把“资产阶级”概念孤立起来以界定他们自己不属于什么。同理,若是没有革命政治态度道德上的援助,他们也没有勇气表明自己如此猛烈地反对普遍的社会准则。显而易见,这需要勇气,因为先锋派背离了资产阶级社会转向狂放不羁风格,也表明了对资本主义市场的疏离,而艺术家和作家们已被贵族式赞助所抛弃。(从表面上看至少是这样——这意味着这些艺术家会在阁楼里挨饿——尽管后来先锋派仍依附于资产阶级社会,确切地说因为它需要钱。)

然而,一旦先锋派在与社会疏离方面获得了成功,它便开始转向,既排斥革命的政治也拒绝资产阶级的政治。革命仍存在于社会内部,一俟它涉及文化所必须依赖的“宝贵的”公理式的信念时,也就成为汹涌澎湃的意识形态斗争的一部分,而艺术和诗则发现这一斗争如此的不幸。因此,先锋派发展起来的真正的和最重要的功能并不是去“实验”,而是寻找一条途径,沿着这条路,能够在意识形态的混乱和激烈冲突中保持文化的运行。先锋派艺术家和诗人完全从大众中退离出来,通过把艺术局限于或提高到表现绝对来努力保持自己高水平的艺术,在这种对绝对的表现中,要么解决一切相对性和矛盾,要么对这些问题不予理睬。于是,“为艺术而艺术”和“纯诗”便应运面生,像逃避瘟疫一样逃避题材或内容。

正是在这种对绝对的探寻中,先锋派走向了“抽象的”或“非客观的”艺术和诗。先锋派诗人或艺术家努力模仿上帝,这种模仿是经由创造出某种依据其自身标准来看似有根据的事物而达到的,它采用这样一种方式,即自然本身是有效的,风景而非描绘风景的画在审美方面是有效的;这种事物是给定的,非创造性的,独立于意义、相似和本源之外。内容被如此完全地消解为形式,以至于艺术作品或文学作品在整体上或部分上只能还原为它自身,而不能还原为任何其他东西。

但是,绝对只是绝对,诗人或艺术家,无论其身份如何,都会比其他更偏爱相对价值。这种以诉诸绝对名义而出现的价值实际上是相对价值和美学价值。因此,诗人或艺术家模仿的原来并不是上帝——我是在亚里士多德的意义上使用模仿概念的——而是艺术和文学的原则和创作过程。这就是“抽象”的起源。把自己的注意力从

共同经验的题材上转移开来,诗人或艺术家转向对自己技艺之媒介的注意。如果非再现的或“抽象的”有某种审美有效性的话,就绝不是任意的和偶然的,而是服从于某种有价值的限制或独创性。一旦共同的外在经验世界被抛弃,这种限制就只能在艺术和文学借以模仿这个世界的手段和原则中找到。于是,这些手段和原则就变成为艺术和文学的题材。倘若像亚里士多德所说的那样,一切艺术和文学都是模仿,那么,我们这里所具有的东西就是对模仿的模仿,叶芝(Yeats)诗云:

没有歌唱学校只有研习
自己宏伟壮丽的纪念碑

毕加索、勃拉克、蒙德里安、米罗、康定斯基、布朗库西甚至克利、马蒂斯和塞尚,都是从他们创作的媒介中获得主要的灵感。^① 他们艺术之所以令人感兴趣,似乎相当程度上在于这种艺术纯粹热中于空间、外观、形状和色彩等因素的创新和营构,排除了这些因素中无须关联的一切东西。兰波、马拉美、瓦莱里、艾吕雅、庞德、哈特克兰、斯蒂文生,甚至里尔克和叶芝等诗人,似乎专注于创造诗的努力以及诗兴迸发的“契机”,而不是写诗的经验。当然,这不能排除对作品的其他关注,因为诗必定涉及语词,而词必须考虑到交流。如马拉美和瓦莱里等诗人,在这方面比其他人更为激进——排除那些单用纯粹声音来写诗的诗。然而,如果诗很容易定义的话,那么,现代诗歌就会更“纯粹”和更“抽象”。至于其他文学领域,先锋派美学所发展的定义不是强求一致(Procrusteanbed)。除了我们当代许多优秀小说家都可以归入先锋派这一事实外,重要的是纪德最雄心勃勃的著作乃是关于小说的写作的小说,而乔伊斯的《尤利西斯》和《芬内根的梦醒》,恰如一位法国批评家所言,最重要的似乎是把经验还原为为表达而表达,表达比所表达的东西更为重要。

^① 我的这种理论得益于艺术教师汉斯·霍夫曼(Hans Hofmann)在一次演讲中所做的评论。从这种理论来看,造型艺术中的超现实主义是一种相反的倾向,因为它试图恢复“外在”的题材。像达利(Dali)这样的画家主要关心的是其意识过程和观念的描绘,而不是其媒介手段。

先锋派文化是模仿行为之模仿,这个事实既不能引起赞同,也不会导致反对。确实,这种文化本身内部含有某些它想克服的亚历山大风格。前引叶芝的两行诗就涉及很接近亚历山大的拜占庭;在某种意义上说,对模仿行为的模仿正是亚历山大风格。然而,还有一个最重要的差异:先锋派是运动的,而亚历山大时期的艺术则静止不动。确切地讲,这正是可用来为先锋派方法辩护并证明这些方法是必要的。这种必要性在于如下事实:即使不用其他方式,今天也可能创造出高水平的艺术和文学。通过强制“形式主义”“纯粹主义”“象牙塔”之类的术语抨击这种必要性,要么是愚笨的,要么显得不诚实。然而,这并非说,正是先锋派的社会优势,先锋派才称其为先锋派,而是恰恰相反。

先锋派本身的专门化,先锋派最杰出的艺术家是艺术家的艺术家,其最出色的诗人是诗人之诗人,这就疏远了以前许多能够欣赏雄心勃勃的艺术和文学而现今却不能或不愿了解他们技艺奥秘的人。大众总是对正在发展的文化有某种程度的漠不关心,然而在今天,这种文化已被它所属的那个阶级——我们的统治阶级——所摒弃,尽管先锋派属于这一阶级。没有一定的社会基础和稳定的收入来源,文化就不可能得到发展。就先锋派而言,这些条件是由社会统治阶级中的名流精英所提供的,先锋派自以为已割断了与这个社会的联系,但它却仍以一条黄金脐带依附于这个社会,这个悖论千真万确。如今,这一精英名流阶层在迅速缩减。由于先锋派塑造了我们目前惟一拥有的文化,在不远的将来,它在总体文化中的存在将受到威胁。

我们不必为表面现象的局部成功所迷惑。毕加索的画展仍吸引着成千上万的观众;艾略特的诗仍在不少大学里得到讲授;现代艺术商人们仍在经商;出版商们仍在出版“晦涩难懂的”诗作。然而,已感到危险的先锋派本身却正日益变得胆怯。学院派和商业倾向正在最陌生的地方出现。这只能意味着一件事:先锋派正在丧失对它所依赖的观众——富人和有教养的人——所抱有的信任。

难道说是先锋派文化自身的本性引发了深陷其中的危险?或者说,只有这一种危险的可能性吗?是否存在着别的也许是更重要的因素?

二

一般来说,在有先锋派的地方,我们总会发现一个“后卫”。确实如此,它就站在先锋派的大门口,这第二种新的文化现象出现在西方工业国家:德国人给它起了个绝妙的名字——Kitsch(庸俗艺术,或译媚俗)。它包括流行的商业性的艺术和带有彩色照片的文学,杂志封面,插图,广告,通俗黄色小说,喜剧,艾莱的音乐,踢踏舞,好莱坞电影,等等。基于某种理由,这个巨大的怪物始终被认为是理所当然的。现在是我们考察庸俗艺术原因的时候了。

庸俗艺术是工业革命的产物,这场革命使西欧和美国的民众都市化了,创造了所谓的普遍文化教养。

然而,早在这种普遍文化教养形成之前,这种有别于民间文化的规范文化市场,就已植根于这样一些人之中,他们除了有读写能力之外,还要求与某种教养并行不悖的闲暇舒适。但那时这种状况不可避免地同文化教养联系在一起了。随着普遍文化教养的形成,读写能力几乎变成了像开车一样的小技,不再是区分个人文化趣味的标志,因为这种能力不再是高雅趣味的惟一附庸。

住在城里的乡下人像劳工阶级和小市民阶层一样,为了效益的缘故努力学习阅读和写作,但他们并未获得都市传统娱乐所必需的闲暇与舒适。这些来自农村的人丧失了作为其文化背景的民间文化,同时也发现了一种容忍无聊的新能耐,这些新的都市大众向社会施加压力,以期望社会能提供某种适合他们消费的文化,为了满足这一新的市场的要求,一种新的文化商品便应运而生,亦即一种代用文化,一种庸俗艺术,专门为了那些对很正统的文化价值无动于衷而又渴望着某种文化娱乐的人。

庸俗艺术把真正文化所贬斥和程式化了的形象用做原材料,助长和培育了这种迟钝感觉,这正是它可以获利的源泉。庸俗艺术是程式化和机械的,是虚假的快乐体验和感官愉悦。虽然庸俗艺术依据样式而有所变化,却始终保持着同一性。它是我们时代生活中一切虚假事

物的缩影。庸俗艺术宣称除了金钱之外,对消费者无所要求,甚至不费时间。

庸俗艺术之所以会出现的前提条件,是它可以利用近在眼前的完全成熟了的文化传统。庸俗艺术为了自身的目的可以充分利用成熟文化所发现的东西、成果和完善的自我意识。它从这一文化传统中借取技法、诀窍、策略、经验方法和主题,并把这些东西变成一个体系,抛弃不需要的成分。它从历史地积累起来的经验库存汲取自己的生命血浆。这就是人们所说的今天通俗艺术和文学曾是昨天属于创新深奥艺术和文学的真正含义。当然,这样的事并不正确。照我看,这意味着随着时间的流逝,为了新的“变形”而掠夺新事物,这种新的“变形”被加以调和,并服务于庸俗艺术,显而易见,一切庸俗艺术都是陈腐的,反之,艺术中一切陈腐的东西都属于庸俗艺术。因而所谓的陈腐之物不再是一种独立的存在,而已变成为庸俗艺术自命不凡的“门面”。工业化的方法取代了手工技艺。

由于可以机械地制作庸俗艺术,所以,这种艺术已成为我们生产体系中一个不可或缺的部分,而真正的文化除了偶然情况外,不可能成为这种生产体系的一部分。巨大投资必须体现出同等收益,因而庸俗艺术被资本化了;它不得不扩大和保持自己的市场。庸俗艺术本质上自己推销自己,便形成了一个巨大的销售网络,它给社会的每个成员都带来了压力。陷阱甚至布设到了真正的文化保护区里。诚然,在一个像美国这样的国度里,如果只有一种对真正文化的偏爱,那是不够的;但人们必须有一种对真正文化的热爱,正是这种热爱,使他们长大后有能力抵御浏览低级通俗漫画时所感到的强加给他们的虚假东西。庸俗艺术是一种欺骗。当然,它也有不同的层次水平,有些庸俗艺术水平高到足以对那些真理之光朴素的探寻者造成危害。像《纽约客》这样的杂志,基本上是为奢侈顾主服务的高档庸俗艺术,它改变或冲淡了许多先锋派艺术的素材为我所用。这并不是说这种庸俗艺术的类型都全然无价值,它有时也制作出某种有价值的东西,某种带有真诚民间风味的东西。然而,这些偶然的孤立的事情,已愚弄了应更好了解庸俗艺术的人们。

庸俗艺术的巨大利润是诱惑着先锋派的一个根源,先锋派的成员

并不总能抵御这种诱惑。一些雄心勃勃的作家和艺术家即便没有被这一诱惑完全吞噬,却也在庸俗艺术的压力下改变了他们的作品。于是,一些令人迷惑的事情出现了,诸如法国的西默农(Siméon),以及美国的斯坦贝克这样的通俗小说家。这种现象都对真正的文化造成了危害。

庸俗艺术不只是限于它的出生地——都市,它也流向乡村,摧毁了民间文化,它没有呈现出任何对地理界限和民族文化界限的关切。西方工业主义的大量产品在世界各地逍遥游荡,在一个又一个殖民地国家挤走并破坏了它们的民族文化,以至于现在正在形成一种全球文化,这是人们所能见到的第一种全球化。今天,中国人已渐渐喜欢上他们本国的艺术产品,杂志封面,报刊插图栏,挂历女郎,这决不亚于北美印第安人,印度人和波利尼西亚人。如何解释庸俗艺术的这种“传染性”和不可抗拒的吸引力?很自然,机器制作的庸俗艺术品可以以比本国的手工制品低得多的价格推销,此外,对西方的盲目崇拜也有助于庸俗艺术的推销。但是,为什么庸俗艺术品会是比伦勃朗作品赚头大得多的舶来品?原因之一在于它毕竟可以廉价地大量复制。

最近在《同人评论》上发表的有关苏联电影的一篇文章里,麦克唐纳(Dwight Macdonald)指出庸俗艺术在过去10年中,已经成为苏联的主流文化。为此他抨击了这个社会制度,不仅因为庸俗艺术成为官方文化这一事实,而且它是主流的、最流行的文化。他引用了伦敦(Kun London)的《七种苏联艺术》中的一段话:“……大众对待新旧艺术风格的态度大概主要由他们各自的国家能够提供给他们的教育的性质所决定的。”麦克唐纳进而指出,为什么物质的农民喜欢列宾(俄国绘画中学院派庸俗艺术的领袖),而不喜欢毕加索,后者的抽象技巧至少与前者的写实主义风格一样与他们的原始民俗艺术相关吧?不对!倘若在特雷雅柯夫(莫斯科俄国当代艺术——庸俗艺术——博物馆)大众蜂拥而至,那主要是因为他们是被迫躲避“形式主义”,因而去欣赏“社会主义现实主义”。

在我看来,首先,这并不是在单纯的新旧之间进行选择的问题,诚如伦敦所认为的那样,而是一个在糟糕的新潮旧货与真正的新颖之间做选择的问题。代替毕加索的不是米开朗琪罗,而是庸俗艺术。其

次,在落后的俄国和先进的西方,民众之所以喜爱庸俗艺术,只是因为其政府左右着他们对庸俗艺术的态度。在国家教育体制不厌其烦地涉及艺术时,我们常常被告知要尊重古代大师而非庸俗艺术;然而即使这样,我们仍我行我素地把马克斯菲尔德·帕里什(Maxfield Parrish)的作品挂在墙上,而不是悬挂米开朗琪罗或伦勃朗的作品。正如麦克唐纳所指出的那样,当苏联政权 1925 年左右鼓励先锋派电影时,俄国大众却仍旧偏爱好莱坞电影。显然,“政府的左右”并不能解释庸俗艺术的力量。

在艺术中和其他领域,一切价值都是人的价值和相对价值。因此,在什么是好的艺术或坏的艺术这个问题上,人类教育中似乎尚不存在某种程度的普遍一致性。趣味富于变化,却不会超越某种界限:当代鉴赏家们同 18 世纪的日本人看法一致,都认为北斋(Hokusai)是他们那个时期最伟大的艺术家;我们甚至与古埃及人的看法一致,即埃及第三王朝和第四王朝时期的艺术最值得被后来人选作他们的楷模。我们可能已渐渐地偏爱乔托而非拉斐尔,但我们并不否认拉斐尔是他那个时代最杰出的画家。我相信,存在着某种判断的一致性,这种一致性基于只能在艺术中发现的价值和其他领域中所发现的价值之间恒常区别。由于利用了科学和工业的理性化技术,庸俗艺术在其实践中已抹去了这一区别。

例如,让我们来看一看,假定一个如麦克唐纳所说的无知的俄国农民可以在毕加索和列宾的画之间做出自由选择,那么会有什么结果呢?在毕加索的画里,他看到了表征女人的线条、色彩和空间。根据麦克唐纳的假设,虽然我对此表示怀疑,抽象技巧可以令他想到村里的圣像,使他感到熟悉事物的吸引力。我们甚至会假设他朦胧地猜测到了文化精英们在毕加索画中发现的伟人艺术价值。他转向列宾的画,看到的是一幅战役图,画中有他不那么熟悉的技巧。然而,这对他几乎没有什么影响,因为这位农民在列宾的画中发现价值,这价值似乎远远高于他在圣像艺术中所发现的价值,而陌生事物正是那些价值的源泉之一:可鲜明辨识的事物的价值,神奇的和富有移情特点的事物之价值。这位农民用辨识和观看画外之物的方式来辨识和观看列宾所画的东西,因此艺术与生活之间不存在断裂,也不必接受某

种惯例,认为圣像就代表基督,因为它已在表现基督,即使它并未使我想到任何一个人。列宾的画很写实,因此种种特征是自明的,观者并不费力。这的确很神奇。这位农民一定很高兴地在画中发现了自明的意义:“它讲述了一个故事。”相比之下,毕加索和圣像则显得严肃而毫无生气。而且,列宾强化了现实并使之戏剧化:夕阳、破碎的盔甲、奔跑和倒下的人群。毕加索和圣像的任何问题都不复存在。列宾就是这位农民所想看的,只看列宾。列宾很幸运,因为这位农民没有接触到美国资本主义的产品,他无法忍受诺曼·洛克维尔所做的《星期六晚邮报》的封面。

人们最终可以说,有教养的观赏者从毕加索的画中获得的价值,与这位农民从列宾画中获得价值别无二致,因为后者在列宾画中欣赏的也是某种艺术,尽管艺术性不那么高。驱使他去看画的视觉与驱使有教养者所为的是同样的本能。但有教养的观赏者从毕加索画中获得的最终价值是在第二阶段获得的,是对造型价值留下的直接印象加以反思的结果。正是在那一刻以后,可辨识的、神奇的和移情性的东西呈现出来。这些东西不是直接或外在地出现在毕加索的画中,而是需要通过敏锐的观赏者对造型特质做出充分反应后将它们彰显出来。它们属于“反思的”效果。另一方面,在列宾的画中,“反思的”效果已经存在于画中,随时接近观赏者那种无须反思的观赏。毕加索画出了原因,而列宾在画出了效果。列宾为观众简化了艺术,使他们毫不费力地欣赏艺术,因为他为观赏者提供了通向曲折艺术快感的捷径。而在真正的艺术中,这样的艺术快感必然是很难的。列宾的画,或者说庸俗艺术乃是综合的艺术。

庸俗文学具有同样的特点:它为感觉迟钝的人提供一种替代性体验,比严肃小说能做到的更为快捷。所以,盖斯特和《印第安情诗》要比 T.S.艾略特和莎士比亚的作品更有诗意。

三

假如说先锋派模仿的是艺术的制作过程,那么我们现在已看到,

庸俗艺术模仿的是艺术的效果。这一明显的对照远非人为的,但这确实与某种巨大的距离相一致,并揭示了这一距离,这就是先锋派和庸俗艺术这两种并存的文化现象彼此相分离的距离。这种距离太大了,以至于用通俗化的“现代主义”和“现代主义的”庸俗艺术之间无穷的渐变形态也无法来涵盖。因此可以说,这一距离反过来又与某种社会距离相一致,后者总是存在于规范文化和文明社会的任何地方,就其同特定社会不断增长或减少的稳定性而言,先锋派与庸俗艺术的重点既重合又分道扬镳。社会中总是存在着两极,一边是有权势亦有教养的少数人,另一边是受剥削和贫困的同时也是无知的广大民众。规范文化始终属于前者,后者则不得不以民间文化或不发达的文化乃至庸俗艺术来满足自己:

一个稳定的社会完全能解决该社会不同阶层之间的对立,在这样的社会中,文化上的二元对立变得模糊不清。大多数人分享着少数人的公理,他们盲目地虔信少数人坚信的事物。历史上,大众常常对大师文化迷惑不解,却又羡慕它,无论这种文化达到多高水平。这种情况至少可应用于人人均可接近的造型艺术文化。

在中世纪,造型艺术家至少在口头上还承认存在着经验的最低限度共同性,这种情况到17世纪时仍在某种程度上存在。这显然适用于模仿一个普遍有效的观念实在,因为艺术家不可能干预这一实在的秩序。艺术的题材是由订购艺术品的人所确定的,所以这样的作品并不像在资产阶级社会中是经过深思熟虑而创造出来的。这是由于艺术家的表现内容事先就被决定了,他把自己只限于关注自己的传达媒介。他无须成为一位哲学家或幻想家,充其量不过是位工匠。只要存在关于什么是最有价值的艺术主题的普遍一致性,艺术家便没有必要在其“内容”方面追求独创性或创造性,他可以全力以赴地集中在形式问题上。对他来说,媒介已悄悄地变成为艺术的内容,就像今天艺术家的媒介是由抽象画家艺术的公开内容一样——当然,这里还有一个差异,即中世纪的艺术师不得不在大众中抑制自己的职业成见,使自己的个性和职业感屈从于完成的官方艺术品。倘若他作为基督教社会一员,在自己的素材中感受到某种个人情绪,这只能使作品的公开意义更加丰富。只是随着文艺复兴运动的到来,个人内容的变化才成

为合法,不过这只存在于普遍认可的某些范围内。直到伦勃朗的出现,“孤独的”艺术家才开始孤独地出现在他们的艺术中。

然而,即使在文艺复兴时代,一俟西方艺术努力完善其技巧,这方面的胜利也只标志着真实模仿的成功,因为除模仿外,没有别的客观标准。这就导致了大众能在文艺复兴时期大师们的艺术杰作中,发现令人羡慕又令人惊异的事物,即使像宙克西斯画中一只正在啄食的鸟,也为人们所喜爱。

显而易见,当艺术所模仿的现实与一般人可辨识的现实不再一致时,艺术就成为曲高和寡的东西。但在那时,即使一般人感到某种憎恶,也不得不在艺术赞助人的威慑面前保持沉默。只有当他讨厌艺术赞助人所支配的社会秩序时,他才开始批判这种文化。这时,平民百姓第一次有勇气公开发表他们的见解。从坦慕尼协会的成员,^①到奥地利室内画家,人人都发现自己有权发表见解。在以下情况下常常看到这种对文化的憎恶,当对社会的不满变成某种反动时,在修正主义和清教主义以及最终在法西斯主义中表达了这种不满。左轮手枪与火把开始作为文化而为人们所提及,打碎的雕像以如下名义而出现,即为了神性和种族的纯粹化,为了简单的生活方式和纯粹的美德。

四

让我回到那位俄国农民那里,设想他选择了列宾的而非毕加索的画,国家教育机构会告诉他这一选择错了,他应该选择毕加索,而且还向他说明为什么应这样选择。苏联政府很可能会这样做。其他地方的事情也和俄国一样。这位农民不久会发现,他必须为生存而终日劳碌,他的生活环境如此粗劣,因而不允许他有很多闲暇、精力和舒适来被培养成毕加索的欣赏者。总之,这需要相当数量的“条件”。高雅文化是一切人类创造中最虚假的创造之一。这位农民没有发现自己内心存有“自然的”冲动,使之趋向于毕加索,哪怕有各种困难。最终,这

^① 坦慕尼协会是1789年在纽约成立的民主党的一个派别。——译注

位农民想看画时会回到庸俗艺术那里,因为他能毫不费力地欣赏这种艺术。国家对此也束手无策,只要在社会主义的意义上生产问题没有解决,这一状况就会一直存在下去。当然这种情况也存在于资本主义国家,使得有关为大众的艺术的讨论不过是某种煽动而已。

今天,在那些政治体制已确立了某种官方文化政策的地方,庸俗艺术的目的是为了煽动民众。如果说庸俗艺术是德国、意大利和俄国的官方文化倾向的话,那么,这并非由于这些政府由一些无教养的人控制着,而是由于庸俗艺术是这些国家中的大众文化,在其他国度亦复如此。提倡庸俗艺术只是另一种廉价形式,极权政体企图用来迎合其民众。因为这些政体只是通过屈从国际社会主义,却无法提高大众的文化水平,即使他们有这样的愿望。这些政体将文化降低到大众水平来迎合他们。正因为这个原因,先锋派艺术便被放逐了,还不如说高级文化自然是一种更具批判性的文化。(先锋派艺术能否在极权政体中发展起来在这一点上与这一问题没有关系。)事实上,从法西斯主义的观点来看,先锋派艺术和文学主要短处并不在于它们太有批判性,而是它们太“单纯”,无法造成一种宣传效果,但庸俗艺术则很容易服务于这一目的。庸俗艺术使得独裁者与民众“心心相印”,倘使说官方文化优于一般大众水平,那就有一种孤立的危险。

然而,假如大众需要先锋艺术和文学,那么希特勒和墨索里尼不会用很久就来满足这样的要求。尽管从信条上或个人立场上看,希特勒是先锋派的凶恶敌人,但这并不能阻止戈培尔在1932~1933年间竭尽全力笼络先锋派艺术家和作家。当表现主义诗人戈特弗里德·本(Cottfried Bonn)转向纳粹时,他受到了军号齐鸣的欢迎,尽管那时希特勒指责表现主义是文化布尔什维克主义(Kulturbolschewismus)。就在此时,当纳粹感到深受有教养的德国公众喜爱的先锋派有可能对他们有利时,那些老练的纳粹政客把实际考虑看做比希特勒的个人偏爱更重要。后来,纳粹意识到,在文化方面,依从大众的意愿比依从他们的军需官更实用:后者在碰到维护权力问题时,乐于牺牲他们的文化,如同牺牲他们的道德原则一样,而前者则由于已被剥夺了权力,他们就不得不以其他可能的方式来被欺骗。这就需要用一种比民主国家更堂皇的风格,来助长一种民众实际上在统治的幻象。他们喜爱和理解

的文学艺术被宣布为是惟一真实的,而其他文学艺术则是压迫。在这种环境中,像戈特弗里德·本这样的人,无论他们多么狂热地支持希特勒,都变成一种障碍,我们再也没有听到这些人与纳粹德国的情况。

所以我们可以看到,虽然从某种观点来看,希特勒个人的庸俗气味对他扮演的政治角色来说并非偶然,但从另一种观点来看,这种庸俗气味在决定其体制的文化政策方面,却是一个偶然的有用因素。即便他们个人热爱先锋派文化,但他们的庸俗气味也由于其他各种政策的压力,而把某种野蛮和双重黑暗附加到他不得不支持的某些政策上去。希特勒通过承认资本主义的矛盾以及他努力想冻结这些矛盾,不得不这么做。墨索里尼在这些方面是一个现实主义者不受拘束的最突出的例子。许多年来,他一直青睐未来主义者,建筑了现代主义的火车站和政府所有的公寓。在罗马郊区,人们仍能看到的现代主义公寓也许比世界任何地方都多。也许法西斯主义想展示新潮,掩盖它的倒退本质;也许它是想遵从自己所服务的富有名流阶层的趣味。不管怎么说,墨索里尼后来似乎意识到,对他来说,媚悦意大利民众的文化趣味,比媚悦他们的统治者更有用。必须向大众提供令人叹服和绝妙的事物,而对民众的主子来说则无此必要。惟其如此,墨索里尼大肆鼓吹“新帝国风格”。马里奈蒂和契里科(Chirico)等人被投入这种黑暗势力,而罗马的新火车站也不是现代主义。墨索里尼意识到此时已为时已晚,这只能再次说明意大利法西斯主义比较迟钝地总结出这一风格的必要含义。

日渐式微的资本主义发现,无论可以生产出什么样品质的产品,这些产品都不可避免地威胁着资本主义自身的存在。文化中先进的东西,决不亚于科学和工业中先进的事物,它侵蚀着这个在其保护下先进事物得以出现的社会。正像今天我们所面临的任何其他问题一样,这个问题的解答有必要逐字引证到马克思的看法。今天我们不再为了新文化转向社会主义——就如同新文化不可避免地出现一样,我们曾经拥有社会主义。今天,我们转向社会主义,这只是为了保存此刻我们所拥有的现存文化。

附记:令我感到惭愧的是,这篇文章刊印几年以后,我得知列宾从

未画过什么战役图,他并不是那类画家。我把别人的画错当做他的作品,这表明我对19世纪俄国艺术知之甚少。(1972年)

现代主义绘画

[美] 克莱门特·格林伯格

本文原载《艺术与文化》，1961年春季号。译自考斯特兰
兹编：《当代美学》（纽约：普罗米修斯图书公司，1989）。

现代主义所包括的内容不只是艺术与文学。如今它几乎包括了
我们文化中一切真正有活力的东西。现代主义的出现也许是奇特的
历史事件，西方文明并不是第一个转向并质疑自己根基的文明。但它
是在这方面走得最远的文明。在我看来，现代主义同一种始于康德的
自我批判倾向（self-critical tendency）的强化甚至是恶化是一个东西，
因为康德率先批判了批判手段自身。我确信康德是第一个现代主义
者。

我以为现代主义的本质在于用某一学科的特有方法去批判这一
学科本身，但这并不是为了摧毁它，而是在其力所能及的范围内更坚
定地维护它。康德用逻辑来确立逻辑的极限，然而，当他完全背离逻
辑的古老统辖范围时，逻辑便被置于一种对自身更安全的把握之中。

现代主义的自我批判导源于启蒙运动，但与启蒙运动的批判却不
是同一回事。启蒙运动是从外围来批判，这种批判方式是在其可接受
的意义上展开的；现代主义的批判则来自内部，是通过某些本身被批
判者的程序展开的。这种新的批判最初出现在哲学中似乎是很自然
的，因为哲学本质上就是批判性的。然而，人们都可以在整个19世纪
的其他领域也感受到这种批判的存在。任何社会活动都开始要求一
种更加理性的证明，“康德式”的自身批判最终被用来满足和说明哲学
以外的各个领域中的这一要求。

我们知道,在类似于宗教的活动中所发生的事情,宗教已不能利用“康德式”内在批判来证实自身的活动。乍一看来,艺术似乎有着与宗教一样的境况。启蒙运动否定了艺术所严肃对待的种种任务之后,艺术看起来正被同化为纯粹而简单的娱乐,而娱乐本身又好像正被同化成类似宗教那种的精神疗法。艺术要挽救自己这种每况愈下的困境,就只能通过证明它们提供的某种经验本身是有价值的,这种经验决不会从任何其他活动中获得。

每门艺术都为了自身的缘故而进行了这样的证明。这类证明必须表明的东西不仅在一般艺术中是独特的不可化约的,甚至在每一门特殊艺术中也同样如此。每门艺术都不得不通过自己特有的操作来确定非它莫属的效果。显然,这样做就缩小了该艺术的涵盖范围,但同时也更安全地占据了这一领域。

接踵而来的是每门艺术特有而合适的权限范围,与该艺术所特有的媒介特性相一致。于是,自身批判就变为这样一种工作,即保留自身所具有的特殊效果,而抛弃来自其他艺术媒介的效果。如此一来,每门艺术将变成“纯粹的”,并在这种“纯粹性”中寻找自身质的标准和独立性标准的保证。“纯粹性”意味着自身限定,因而艺术中的自身批判剧烈地演变成一种自身界定。

写实的幻觉艺术掩盖了艺术媒介,用艺术来掩盖艺术自身,而现代主义则用艺术来唤起对艺术自身的注意。绘画媒介的某些限制——平面外观,形状和颜料特性——曾被传统的绘画大师们视为消极因素,只被间接地或不公开地加以承认,现代主义绘画却把这些限制当做肯定因素,公开承认它们。马奈的作品径直表明它们是被画在表面上,因而他的作品可以是现代主义绘画的发轫之作,由于马奈的感召,印象主义者断然抛弃了底色和上光油,使眼睛对颜料管中挤出的色彩确信不疑。塞尚为使轮廓和构图适合于矩形画幅,不惜牺牲逼真性和精确性。

在现代主义的绘画艺术批判和限定自身的过程中,强调不可避免的平面性是其最根本的特征。平面性是绘画所独有的特性,封闭的形状是一个限制性的条件或规范,不过戏剧艺术亦如此,色彩乃是雕塑和戏剧所共有的规范或手段。然而,二维的平面性却是绘画特有的条

件,其他艺术则不具备。所以,现代主义绘画必然朝向平面性,就好像它除此之外别无他物一样。

古代大师们意识到,保持绘画平面的整体性是必要的。即是说,使平面性持久呈现于最生动的三维空间的幻觉之中。这里所说的显著矛盾——用一个时髦但合适的术语来说,即辩证的矛盾关系——是古代大师艺术上成功不可或缺的因素,是一切绘画艺术成功之秘诀。然而,现代主义者却既不回避也不解决这一矛盾,确切地说,他们是在取消了这个矛盾。在意识到平面性所包含的东西之前而不是之后,人们就发现了现代主义绘画的平面性。由于人们在把一位古代大师的作品视为画之前,就倾向于看见其中所呈现的东西,因此他也会把现代主义的绘画看成是一幅画。这就是看任何类型画的最佳方式,无论是古代大师之作还是现代主义的作品。但是,现代主义则把它强行规定为惟一必要的方式,现代主义在这方面的成功恰恰就是自身批判的成功。

原则上讲,最近一个时期的现代主义绘画并未拒斥可辨识对象的再现。大体上,它抛弃的是可辨识的三维物像存于其中的某种空间的再现。抽象性或非形象性尚不能被证明是绘画艺术自身批判的一个不可或缺的要害,尽管像康定斯基和蒙德里安这样知名的艺术家这么看。再现或幻想本身并未贬低绘画艺术的独特性,贬低绘画独特性的是对被描绘的事物的联想。一切可辨识的对象(包括画本身)都存在于三维空间之中,一个可辨识的实体即便暗示极少,也可以唤起对它所处空间的联想,一个人像或茶壶的局部剪影即如此,这种手法把图形空间与二维性分离开来,而后者正是绘画作为一门艺术的独立性的保证。三维性是雕塑的领地。为了自身独立自主,绘画已放弃了与雕塑共享这一特征。在此我重申一遍,正是在这种排除再现或“文学性”的努力过程中,绘画使自己变成抽象。

与此同时,现代主义绘画在其对雕塑性抗拒中表明它们继续着传统和传统主题,尽管这与某些事实不符,因为早在现代主义出现之前,对雕塑性的反抗就已开始了。西方绘画就其努力达到逼真幻象而言,很大程度上应归功于雕塑,正是雕塑从一开始就教会了绘画如何通过阴影和立体感来造成浮雕似的幻象,甚至如何将这种幻象置于一种深

度空间互为依托的幻象之中。然而,16世纪以来,西方绘画的某些最显赫的成就是在不断地超越和抛弃雕塑性的努力中形成的。这种倾向发轫于16世纪的威尼斯,17世纪则在西班牙、比利时和荷兰延续,它最初是以色彩的名义展开的。18世纪,当达维特试图复兴雕塑性绘画时,一定程度上就是想把绘画艺术从强调色彩魅力的装饰性平面化中解救出来。然而有趣的是,达维特的最佳作品(一些优秀的肖像画)的优点却往往就在于它们的色彩与其他东西一样重要。后来,他的学生安格尔尽管更坚定地贬低色彩,但完成的画都极度平面化,是14世纪以来西方老练的艺术家所画的最不具雕塑性的作品。到了19世纪中期,绘画中各种雄心勃勃的潮流全都趋向于这种反雕塑性。

现代主义秉承了这个倾向,不过它更加自觉。随着马奈和印象主义的出现,问题不再是色彩与素描的对立,而演变成纯粹视觉经验的问题,这种纯粹视觉经验同那种有立体效果的联想所限制或修正的视觉经验截然对立。印象主义在摧毁阴影、立体感和一切暗示雕塑性之物时,并不是以色彩的名义,而是以纯视觉性的名义。正像达维特以雕塑性的名义反对弗拉戈纳尔一样,塞尚和立体主义者继他之后以同样的方式反对印象主义。然而,倘使说达维特和安格尔的反抗以某种比以前更少雕塑性的绘画达到登峰造极之境的话,那么,与此相仿,立体主义的反抗最终造就了另一种绘画,它比自契马布埃以来西方绘画所见到的任何作品都更具有平面性,以致很难包容可以辨识的形象。

在此期间,绘画艺术的其他根本规范也经历了同样的探究,虽然结果并不同样显著。此处我能指出的是,绘画的封闭性形状或画框的规范如何被一代代现代主义画家打破,然后又被恪守,之后又再次被打破,然后再次被分离出来并恪守不移;或完整性、颜色质感、明暗和色彩对比的规范如何被考察和重新考察。这里的风险不仅在于为了新的表现,而且在于为了把这些规范更明确地作为规范来展示,通过揭示和昭明这些规范来证实它们的绝对必要性。这种考察尚未完成,越往前就越彻底,这一事实可以解释最近的抽象艺术中无处不在的彻底简化和彻底复杂化倾向。

简化与复杂化都不是打破规则的问题。相反,一个学科规范被界定得越严密越重要,它所赋予的自由就越少(自由已变成一个与前

卫和现代艺术密切相关的用滥了的词儿)。绘画的根本规范或惯例也是限定条件,即使是一幅塞满了字母的画面也必须遵从这些条件,否则就不能被当做画来欣赏。在一幅画不再是画而变成一个任意的对象之前,现代主义就已发现可以无限地缩小这些限定条件,但是,现代主义也发觉,这些限制退缩得越小,就越明显地要遵守它们。蒙德里安的一幅画中交叉的黑色线条与矩形色块,似乎不足以构成一幅画。然而,通过仿效画的封闭形状,它们也就不证自明地用新的表现力和新的完整性将那种形状当做调节规范。在缺乏自然原型的情况下,这全然不会招致任意性的危险,所以,随着时间的推移,蒙德里安的作品在某些方面将被证明太拘泥于规则 and 传统惯例了。一旦我们习惯了这幅画的高度抽象性,便会意识到其色彩和就范于画框方面,这幅画甚至比马奈的晚期作品更传统。

我希望读者能理解我在说明现代主义艺术的原理时,为何不得不简化和夸大。现代主义绘画趋向平面性,一种不彻底的平面性。对画幅平面的高度敏感,也许不容许再有雕塑式的幻觉或逼真的立体感,但它却必须容许有视觉幻象。画面上最初呈现出来的标记会破坏它事实上的平面性。蒙德里安式的图形仍暗示了某种第三维幻觉,但却是严格的绘画第三维或严格的视觉第三维。古代大师创造出观众可以想像自己在其中漫游的空间,而现代主义者创造的幻象只能被人们看,只能伴随目光游历。

人们开始意识到,当新印象主义者与科学调情时,他们并未完全误入歧途。康德式的自身批判在科学而不是哲学中找到了自己完美的表现,把这种自身批判用于艺术,艺术便在精神上同科学方法比早先的文艺复兴时期更接近了。视觉艺术应该把自身排他性地限定在视觉经验所给予的东西之中,而不能参照其他经验类型所给予的东西。视觉艺术是一个概念,它的证明从概念上说必须遵从科学的逻辑一致性。科学方法要求解决某一境况只能用出现在其中的同一种术语,生理学问题要用生理学而不是心理学的术语来解答。在类比的意义上说,现代主义绘画要求文学的主题在成为绘画艺术的主题之前,必须被转译成严格的视觉二维语言,即用完全失去了文学特征的方式来转译。事实上,这种一致性在审美特质或审美效果方面并未承诺任

何东西,过去七八十年间创造的最好的艺术不断趋近于这种一致性的事实证明了这一点。同样,现今艺术中所包含的这种一致性就是审美的一致性,它只体现在结果中,从来不体现在方法或手段之中。从艺术本身的观点来看,艺术与科学的趋近纯属偶然,两者都不能给予对方更多的东西。不过,它们趋近所揭示的是现代主义艺术归属于同现代科学一样的历史文化倾向达到了什么程度。

我们应知道,现代主义艺术的自身批判从未以一种自发和美化的方式展开。它完全是一个实践问题,它内在于实践从来不是一个理论课题。我们听说过许多与现代主义艺术相关的纲领,然而,实际上现代主义艺术中的纲领远远少于文艺复兴时期的艺术或学院派艺术的纲领。除了极个别例外,现代主义大师以及柯罗都没有津津乐道于固定不变的艺术观念。现代主义者之所以需要某种偏好和强调,某种拒斥和禁忌,恰恰是因为更有力的更富表现力的艺术途径要通过这些偏好、强调、拒斥和禁忌。现代主义艺术家的直接目的是优先保持个性,他们作品的真实与成功就是个性。在现代主义艺术作为艺术而大获成功的意义上讲,它并没有证明的特性。它需要积累过去几十年间的个人成就,以呈现现代主义绘画的自身批判倾向。没有一位艺术家过去或现在自觉地意识到这种倾向,任何艺术家都不可能意识到这倾向的条件下成功地创作。在相当程度上,艺术与以前一样在现代主义的道路上继续。

我坚持认为,现代主义迄今为止还未表现出与过去决裂。现代主义也许意味着一种转移,意味着尚未解开与以前传统的扭结,但这也意味着传统的延续。现代主义艺术是并无断裂或鸿沟地从过去发展而来,无论它终止于何处,艺术的连续性将是理解的。绘画的制作从一开始受到我已提及的各种规范的控制。旧石器时代的画家或雕塑家可以对画框置之不理,以既是字面意义又是实际意义的雕塑性来处理外表,因为他制作的是形象而不是画。他的创作建立在不顾种种限制的基础上,因为(除了在个别较小的物体,如骨头或牛角)自然以一种无法驾驭的方式把这些限制赋予艺术家。然而,画的制作都与平面中的形象完全相对,它意味着对限制的精心选择和创造。这种深思熟虑正是现代主义喋喋不休地重复的东西,它揭示了艺术的限制条

件不得不变成人的限制。

重申一遍：现代主义艺术并未提供理论上的证明。也许可以确切地说，它把各种理论上的可能性转变成经验的可能性，这样做也就是不自觉地考察了与艺术实践和经验相关的各种艺术理论。在这方面，现代主义是颠覆性的。许多因素都被认为是艺术的制作和经验必不可少的，但这种不可或缺性并不能用如下情况来证实，即现代主义艺术可以同这些因素一刀两断，而只能用这样的方式，亦即现代主义艺术持续不断地提供了各方面都绝对必要的艺术经验。这种“证明”使得我们许多古老的价值判断保持原状，这只能使我们对这些古老的价值判断更加确信不疑。现代主义也许同乌切罗、弗朗切斯卡、埃尔·格列柯、拉图尔甚至维米尔这些古代大师声望的鹊起有关；而且它即使没有引发也肯定了像乔托一类画家的复兴。不过，现代主义并没有因此而贬低达·芬奇、拉斐尔、提香、鲁本斯、伦勃朗或华托的地位。现代主义所昭示的是，纵使历史曾公正地评判过这些大师，但历史常用错误的或不相干的理由来这么做。

而且，在某些方面这种境况几乎没有改变。艺术批评滞后于现代主义艺术，如同它从前落后于前现代主义艺术那样。准确地说，有关当代艺术所写出来的绝大多数文献都属于新闻而非批评。换言之，属于新闻也就是属于千年文化情结——我们时代的许多新闻工作者正从中遭受折磨，认为应把现代主义的每个新阶段都作为一个与过去传统习惯决裂的艺术新时代起点而大声喝彩。人们期望着每个时代的某种艺术都同以前的艺术迥然异趣，并从人人（无论其有无修养）都可谈论的实践规范或趣味规范中“解放”出来。然而，这种期待在每个时代都化为泡影，因为此处所讨论的现代主义时期最终把自己带进了传统与趣味那明晰的连续性之中。显而易见，对今天的艺术家和欣赏者来说，有着与以前同样的要求。

我们时代真正的艺术并不像连续性断裂的观点所说的那样。艺术仍处在连续过程中。没有艺术的过去，没有对保持杰出性的以往标准的需要和迫切要求，像现代主义艺术这样的东西是完全不可能的。

现代艺术的时空问题

[匈]拉兹洛·莫霍利-纳吉

拉兹洛·莫霍利-纳吉(L. Moholy - Nagy, 1895 ~ 1946), 原籍匈牙利, 艺术家和艺术教育家, 曾任包豪斯学院教师, 后移居美国, 在绘画、雕塑、舞台设计和电影方面均有所建树, 并发表了许多美学论著。本文译自考斯特兰兹编:《当代美学》(纽约:普罗米修斯图书公司, 1989)。

导致新建筑发展的决定因素有许多, 社会条件、艺术、科学、预制件技术、新材料以及新方法等。建筑师和设计师们从这些因素中汲取灵感和具体知识, 这就形成了空间观念的演变。人类文明的每个伟大时期都有机地创造出特殊的空间观念。虽然早在人类建造茅屋窝棚的时代, 就开始利用空间观念了, 但这些观念至今仍是我们考察视觉艺术、戏剧、舞蹈和采光的参照系, 甚至是把握生活的每个细节的参照系。

组合空间的历史, 不同时期特定的空间观念, 都受制于人们对一维、二维、三维或更多维向的把握。

要理解埃及神庙的宏丽壮阔, 就必须沿着基本上是一维的直线以及引向神庙正面的小路漫步逡行。

后来, 雅典卫城的希腊设计师们, 精心设计了通向神庙的二维通道, 这样参观者必须经过华丽的通廊, 它位于埃里奇提昂神庙和帕提农神庙之间, 四周是通向主要入口的廊柱。

哥特式教堂也出色地把这一空间观念用于内部构造的设计。观者被置于正厅、拱形天顶的走廊、阳台和唱诗班席之中, 进而便成为由

种种蜂窝状组合而成的空间之中心。

文艺复兴和巴洛克时期的建筑,把人带入与建筑内部和外部的密切契合之中。除了塞米拉米斯(Semiramis)的“悬空花园”和摩尔—西班牙风格的建筑而外,还有一些是人们把建筑与自然融为一体的尝试,这类尝试不仅仅使建筑与其周围环境协调一致。在我们这个航空的时代,建筑不但可以从正面和各个侧面来欣赏,而且可以从高空来欣赏,亦即以运动着的视线来看。可以像飞鸟那样俯视,像鱼虫那样仰视,如今已成为我们的日常经验。倘若参照飞机和汽车来考察,建筑显然与运动密切相关,这就是说,建筑不再是静上不动的了。因此,直升飞机可以改变一个城镇或地区格局的整个面貌,以至于某种与新元素、时间和速度的形式上和结构上的一致性,便会显现出来。

大跨度的飞机库需要空间组合的新方式,因为传统建筑用来调节和组合空间的最有效手段——立柱——已不复存在。然而,较之于由无穷加速度所导致的新空间观念而产生的复杂规划问题,当代建筑中的空间组合问题不过是一桩简单的事而已。

在静止平面上的传达运动

假如说运动的事实是经由感官知觉到的,那么,人们便可以把握空间中的运动。只要幻觉运动不得被人们感知到,就存在问题。比如在立体主义绘画中,物像的安排就好像是观众正环绕着它们运动似的。

运动视线的解释不仅表明了一种艺术上的成就,同时也标示了视知觉和画面经营技巧中的一个重要实践阶段。例如,大批量生产的战斗机,就需要有复杂的工作指南,但工人们却不能只通过蓝图这类参考材料来搞清自己的任务。于是,工厂不得不求助于所谓的生产图表视觉化方法,这来源于当代画家,摄影家和电影工作者的研究成果。他们力图将生产的时空序列转译成一种可感知的视觉语言。这样,就完成了加速工作。这个过程还在萌芽阶段。摄影蒙太奇重叠、图表、曝光幻象、X射线、剪辑技巧、闪频画面和其他合成技巧大大拓展了它

的范围。

速度

趋向于高速发展的运动改变了物体外观,使人们无法把握这些物体的细节。同是观看物体,行人与汽车司机的视觉经验迥然异趣。司机或飞机领航员能把遥远而无关联的路标融入某些空间关系之中,而行人对此却一无所知。这种差异是由多种速度即运动视线所导致的变化知觉而造成的。为了证明这一点,法国著名的招贴画设计家让·卡路(Jean Carlu)在1937年曾做过一个实验。他把两张招贴画固定在两个转动速度不同的传送带上。一张是图鲁斯-劳特累克1900年画的招贴画,以每小时6至7英里的速度运转(这接近马车或马的速度);另一张画是当代的,则以时速50英里的速度转动(接近汽车速度)。这时,两幅画都很容易看见。然后,卡路把劳特累克的画移动速度提高到每小时50英里,此刻,画便显得模糊不清了。这个实验的含义是显而易见的,即是说,艺术家、建筑师、广告和展览设计师们,必须考虑到这些高速运动的交通工具所要求的朝向空间组织化和交流的新趋向。在我们这个必须顾及运动视线的高速时代,一个自然而然的结果就是视觉艺术中新视点应运而生。

普林斯顿大学的让·拉巴图(Jean Labatu)曾做过一项研究,为一家地处交通繁华高速公路边半英里长的工厂厂址制作一幅有影响力的广告。结果他发现,喷泉、水景、光线甚至反射建筑物的水池之形状,都必须与速度联系起来。即是说,同坐在汽车上的观者迅速运动的位置休戚相关。在精确计算了时间与街景的基础上,让·拉巴图提出了“时间—外观”的概念。这一概念包含连续不断的运动光线和定位水景,以便在30至60秒钟时间内完整地看见光和水景,这一时间基于每小时30至60英里的行车速度。这种方法把广告的静止意义转变成运动过程,亦即“追射移动目标”。

远在基于科学准则的视觉新教育实际需要出现以前,摄影、电影、未来主义和立体主义对速度的探讨,就已直接地把握到这些方面了,

并预见了一个动态世界的运动视觉。举例来说,安全的空中旅行很大程度上依赖于飞行员和领航员的技能和视觉敏感性。他们的运动视觉——尤其在着陆时——在很大范围内迅速辨识小目标的能力,达到新的有效速度的要求,因为道理很简单,即便是雷达或其他机械装置也时常会出差错。

速度分析

速度本身就可以成为一个视觉分析的课题。许多抓拍跳高或跳水等运动景观的连续摄影,对我们来说十分熟悉。另一方面,通过连续摄影,我们也可以观察到渐渐绽放的花蕾和飘动的云彩;与此相仿,我们也不难察觉到对大街上或旋转木马上移动物体的定时曝光效果。体验可以被捕捉到、被展示、扩大和压缩的速度,一言以蔽之,能被组合的速度,可以说我们找到了时空的新语汇。

麻省理工学院的哈罗德·艾德格尔顿(Harold Edgerton)发现了一种用闪频摄影来展示速度的新方法。不同分解运动的速度之间存在着某种关系,这就给了他一个线索来改进高尔夫球员动作、涡轮和转轮及各种机械的运转。闪频摄影拍下的照片,把各个可分解的静止运动细节并置在一起,从而构成了各种动作之间以及与整个运动周期的关系。这些照片清楚地表明,时间不仅可以与空间组接起来,而且还可以用做表达的手段。虽然这类高速摄影不过是晚近的发明,但令人惊异的是,它同未来派绘画极为相似。事实上,这类照片不过是未来主义绘画精确的复现:如巴拉(Balla)的《拴着带子的狗》(1912)和《速度》(1913),或杜尚的《下楼的裸体》(1912)。这些画都展示了凝冻的运动之并置。

未来主义的问题与立体主义的问题很相似,不同之处在于立体主义把运动视为更好地把握空间的手段;而未来主义则只对运动本身感兴趣。尽管两者都使用了重叠手法,但绝大多数的未来主义绘画似乎只是依附于立体主义精妙空间观念的一种新自然主义。

大约在1910年左右,未来主义者开始强调运动,他们宣称:“一种

新的美——速度之美——使这个世界变得更加光辉灿烂……我们歌唱把握方向盘的人……自从我们敏锐而多变的感觉力穿透了媒介的晦暗表现以来,谁还虔信躯体的愚钝呢?我们为何要在自己的创作中忘却自己的双重视觉力呢?这种力可与X光媲美!”波菊尼(Umberto Boccioni)在《大街之力》(1912)中就展现了这种双重视觉力,把大街上各种景物描绘成同时性与表现性的融合。毕加索在《格尔尼卡》中也做了同样的尝试。这幅画是人类磨难的纪念碑,是英雄的西班牙共和主义者痛苦的有力象征。这幅画在巴黎世界博览会的西班牙馆展出之前,1937年有人采访了这位大师,他说道,他想同时表现出“一间屋子的内景和外景”。

在《格尔尼卡》的习作中,有不少素描记录了物理运动连续变化的时空视觉化,而且也记录了心理的时间与空间,亦即悲惨生灵之恐惧所导致的变形。

传统艺术的恐惧通常以下列方式来表现:脸部肌肉的畸形,张大而变形的嘴,或瞪大而凸出的眼球等。毕加索通过对躯体上不可移动和不能变形的部分(如眼睛、耳朵和鼻子等)的移位和变形,强化了这种传统方法。在《格尔尼卡》中,眼睛偏离了正常的部位,耳朵则颠倒过来。在习作中,毕加索曾把眼睛画成一只杯子,下眼睑变形成一只流出眼泪的茶盘,呐喊和恐惧挣扎着的受害者舌头被画成一团火,或是展示绝望的利剑。有一张习作中,毕加索描绘了一张面孔的诸多变形,把一个遭受难以言说之痛苦的年轻母亲侧面像,变形成一位老妇人畸形破碎的形象。这种变形是经由混合一个恐惧多变而又丑陋不堪的人的各种特征而达到的,每种表情都有别于另一种表情,却又保持了统一性。如果把画颠倒过来看,可以看到刻蚀图案上希特勒扭曲而丑陋的面容,这就解开了一个谜,即野蛮破坏的根源。这类“双重像”明信片的古老技巧,在这幅画中结合着非凡的敏感性加以运用,这种敏感性已把心理的时空间变得像X光片一样透明。

透明与光

我们这个时代最显著的特征就是酷爱透明效果。在 X 光片中,结构是透明的,透明又展现了结构,未来主义者之所以偏爱 X 光片,就是想完美地展现静止平面上的时间与空间。这类绘画同时昭显了事物内外两方面,即不但呈现了不透明固体的外观轮廓,也展示了它的内部结构。对这些画的研究可以阐明它们的意义,一旦人们掌握了这种绘画语言便会发现它是不可或缺的。我曾在自己的绘画中,力图在透明如水的塑料上追随这种时空组合来作画,引入直接光效果、动态反射和阴影,并展现出一种离开表面静态上色而转向动态“光画”的倾向。这里的问题总是在于,如何以过去艺术家控制色彩那样的精确性来经营这些着色的“光画”。

摄影实践

不同的时空水平通常呈现在叠加式的摄影处理方式中。汽车或商店橱窗里过往车辆的反射和透明映照就是一个例证。在这个意义上讲,镜子式的反射意味着改变了的视觉方面,亦即内外部互相渗透的多变同一性。在这类处理方式中,有一种将诸独立因素糅合成整体的融合。电影里常见到的摄影式叠加以及反射所导致的变形,可以用做描绘梦境的新视觉语言,它起到了时空象征乃至时空同义词的功能。

摄影蒙太奇就有类似的含义,它的最终效果将多个动作组合在一起,起初是将互不相干的时空元素并置,进而融合为一个统一体。

我们也可以把黑影照片(photogram)理解为运动视觉,因为它是生命运动的一个图像,创造了某种时空连续体。

我们正在朝向一种运动时空间的存在,朝向对诸种力及其相互关系的自觉把握。这些关系规定了整个生活,而以前我们则对此一无所

知,甚至没有精确的词汇来描述它们。对各种时空力的确证,涉及重新调整我们各种能力的发展定向。

时空意味着许多事物:运动的相对性及其度量,整合,内外方面的同时把握,结构而非外观的展现等。它也表示某种有关材料、能量、张力及其社会内涵的新视觉。

现在,我们还无法预测这一观念在人类事务的改进方面结果会怎样,虽然艺术家和设计师们正在新的意识水平上进行着种种实验。设计师们不得不按照材料、生产、销售、运输、财务和广告的整合过程来考虑问题;当代艺术家们自觉或直觉地努力将其特定领域之本质表述为时空中各种力作用的结果,并把它同社会现实整合起来。艺术家们为大众准备了一个创造性的新视觉,进而为更好的生活计划确定新的方向。然而,为了造福社会,艺术家的劳作就必须穿透每个人的日常生活存在。

分解：现代艺术的核心

[美]凯瑟琳·库赫

凯瑟琳·库赫(Kathrine W. kuhe, 1904 ~ ?), 现代艺术研究专家, 曾任芝加哥艺术学院美术馆长, 著有:《艺术有多张面孔》(1953),《艺术家的声音》(1962),《开放的眼光》(1971)等。本文原载库赫:《分解:现代艺术的核心》(伦敦:科里亚当斯和麦克出版公司,1965)。译自穆勒编:《麦克格劳—希尔读本》(纽约:1982)。

在我们这个时代,艺术的特征表现在如下方面:破碎的外观,凌乱的色彩,零散的构图,消解了的形与破碎的形象。对分解的一贯强调不同寻常地牢固。然而,分解并不意味着缺少规则,而是表明了某种新的规则,因为分解之后便是重构。艺术家之所以要打碎他的材料,其目的在于以一种意想不到的关联来重构。另外,分解的过程与破坏过程迥然异趣。在过去100年中,艺术的每个部分都被分解了——色彩、光、颜料、形、线条、空间、画的表面和布局。

19世纪,画家们把画架移到室外,色彩被分解为许多细碎的色斑,以接近日光的真实,并在画幅上保留一种大自然本身所具有的空气颤动效果。印象主义作为一个艺术运动,是一系列艺术实验的第一步,它摒弃了文艺复兴时期所强调的人本主义、三维形式和传统的兴趣中心。这就开始了虽然缓慢却很坚定的艺术分解的潮流。几年之后,凡·高把破碎的色彩变成为破碎的颜料,他更感兴趣的是自己充沛的情绪而非现实世界的光,这使他用猛烈破碎而富有韵律的笔触来反映自己内心的骚动。它预示着20世纪的表现主义诞生。表现主义运动

强调斑斑点点的外观,破碎的轮廓,意想不到的色彩和痕迹错综的画面,以此来强化情绪表现。印象主义者是把自然从赝品摹本中解放出来,而表现主义者则期望把自己的情感从一切人为雕琢的痕迹中解脱出来。

在过去半个多世纪中,随着立体主义的出现,现代艺术产生了最富有变革性的分解。立体主义者如毕加索、布拉克、杜尚、毕加比亚、莱热、德劳内、格里斯等,通过分解和任意重组透明的平面和外观,以便在瞬间可以瞥见物体的各个面,来对现代生活不规则的多样复杂性做出敏锐反应。当立体主义者突破传统的形之边缘线条来同时展示事物各个面时,他们的意大利同人——未来主义者,却希冀绘画能包容物体不间断的整体运动。他们把许多透明的形加以重叠,从而描绘物体穿越时空的运动效果。

超现实主义则带来了另一种分解,亦即时间连续性的分解。由于显然受到弗洛伊德理论的影响,超现实主义运动借用片断梦境的恣意放肆来打碎时间序列。其内容拒斥理性的表达方式而有意呈现出反常,彼此无关的插入事件被组合在一起,从而传达出我们无意识的混乱状态。同时,透视与距离处于严重紊乱状态。今天的画家在否定了文艺复兴恪守规则的自然主义后,从无数视平线上凸现出时间和距离,有意分解其构图,从而产生了相互冲突的透视效果。我们从上下远近不同角度看到了一切(这种经验对常做空中旅行的人来说并不陌生)。这就是历史主义的同时性观念,也是20世纪在一个凝缩时刻从不同方向接近物像的欲望。

最后,我们在抽象表现主义那儿看到总的分解,抽象表现主义的技巧是对绘画这种特殊行动的颂扬(这种绘画确切地说是行动绘画)。至此,一切都被分解了——线条、光、色、形、颜料、外观和构图。行动派绘画展示了画家作画过程中直接的和自发的情感,因此,他们的画必然蔑视一切古老的绘画法则。在这些绘画作品中,根本不存在中心思想,也无开端与结尾——只有连续不断的流动和流淌,其中闪电般的笔触传达出艺术家不由自主的冲动反应。颜料此刻有了自己强劲的生命,几乎足以使艺术家进入某种催眠状态。因为这种冲动式的作画本身就讲述了一个完整的事件,于是,分解就既是内容又是形式。

自然主义的形象已无法描绘出这些艺术家那变幻不定的诸多情感。

回首过去一百多年,分解的历史成了理解这段艺术史的一把钥匙。这一时期的画家和雕塑家为何如此着迷于分解问题,这只能通过破坏(destruction)的现代科学方法部分地予以解答。无可否认,两次破坏性的世界大战以及更具破坏性的新战争之可能性,已对我们的日常思维产生了重大影响。自从发现了原子弹,科学几乎成了破坏的同义词。当代战争的大爆炸和大动乱无疑影响到艺术中的碎片化趋向,当然也还有其他一些更早的影响。

科学从一开始就以这种或那种方式影响着现代绘画和雕塑。在19世纪的欧洲,对空气现象感兴趣的不只限于印象主义的表现。许多科学家在考察色彩与人的眼睛的关系时,对视觉色彩规律进行了研究,写下了大量文献。像莫奈和修拉这样的艺术家对这些研究成果很熟悉,并自然而然地将这些成果运用于绘画。低估当代科学研究对印象主义绘画的影响是一个不小的错误。对19世纪的艺术家来说,自然光的奇观是一个关注的焦点,正像人造光曾激励过艺术家一样。倘使说早先的画家们对室外阳光下的乡村风景更感兴趣的话,后来的画家则自然而然地把目光集中在城市景观上,尤其是城市夜景。在这种景观里,人造光源很容易穿透形与空间。

另一些科学发现也对今天的绘画和雕塑产生了重大影响,诸如显微镜和望远镜拓展了人扩大、分离和细查的能力范围,为艺术家提供了一个值得探究而富有刺激的新世界。这些工具使人们能够分解并更细致地考察事物,揭示了细部如何被放大,并与整体相分离,以及如何把它们作为一种新经验来加以运用。近年来艺术家不断地采用这一思想,用一个孤立的符号来表示一个完整的复杂结构。米罗要描绘所有女性只需女性人体的某个部分;或对莱热来说,一个放大的字母是唤起了平时包围我们的无数印刷字符。

像科学家分解原子一样,艺术家分解各种传统的形。谁能对终日萦绕在我们面前的这种新蘑菇形(译按:指原子弹爆炸时的蘑菇云)视而不见呢?美国画家莫里斯·格雷夫斯最后说得极为精辟:“你无法身居这个世界之外。像任何人那样,我已被禁锢在我的这个科学文化之中了。”然而,这并不意味着画家只对复制原子弹爆炸的写实场景感兴

趣,而是说艺术家关心的是对这类灾难的反应如何。以下推论是可能的:早在原子弹“成为我们所熟悉的日常世界之前”,艺术家已经运用自己的超感直觉预见到它的出现,因为艺术分解的历史先于核裂变的历史。

甚至 X 光机的发明,使我们更接近可穿透的形了。我们不再把外在的遮蔽物视为坚实的或决定性的;我们知道可以使之达到透明来进行视觉上的新组合。从空间可以穿越一切事物的科学道理中,我们学到了许多东西。

雕塑家盖博宣称:“空间是我们一切经验中的真实,就呈现在任何事物中。……那正是我极力要以我的某些石刻作品所揭示的东西。当这些石刻作品转动时,就会发现它们那些弯曲的形状似乎被空间所贯穿。”对今日的艺术来讲,一切都是动态的和短暂的。新的流行舞蹈并不比随处可见的这种不连贯的新艺术形状更富有强烈动感。

随着高速交通运输和通讯迅猛发展,便产生了一种与当代艺术相对应的视觉重叠。在生活中,现代人经历了许多体验,这些体验变得破碎、重合并最终构成许多新经验。速度是我们日常生活中不可或缺的一个部分。

很自然,艺术家是在一种具体的影响中通过展示物体的各个面、整体运动和完整的心理内容来反映出这种速度压力的,这就像是时间的压力必然导致一种视觉的加速,它同流水线或批量生产中提高生产效率别无二致。具有多重叠加的速度把我们周围的事物变成为许多突兀和间断的形象。

现代科学技术已造就了新的物质财富,它同时也造就了我们运用旧材料的新方式。这对艺术家来说意味着更多的创造机遇。毫无疑问,材料的局限和工具的性质既限制又塑造了人的劳作。我们不难发现,随着焊接和镀铜新工艺的出现,塑料和轻金属的发展已经改变了雕塑的方向。透明塑料材料已使人可以看穿一个物体,看到彼此叠合的各个不同的面(就像立体主义和 X 光一样)。今天,焊接无处不在,如同过去铸造广为使用一样。这种新方法往往激励着敏感线型的开放设计,在这类设计中,周围环境和相互交织的空间变得与形状本身一样重要。事实上,它变成为某种消极形态。如果说青铜铸造和石刻

是适合于坚固体积造型的技术的话,那么,焊接则使得极富变化的洞孔金属设计成为可能。它把雕塑从多少世纪以来一直固定在地面的静态限制中解放出来。

比现代艺术家所熟悉的其他科学发明更不明确但影响不小的是弗洛伊德的精神分析研究成果,它已经渗透在现代艺术之中,尤其是超现实主义中。超现实主义者竭力想摆脱日常生活的单调与沮丧,声称梦是惟一的希望。他们转向自己无意识的非理性世界,抛弃了一切时间羁绊和道德判断,把来自过去、现在和错综纠结的心理状态的彼此无关的梦之体验组合在一起。超现实主义者对叠加情绪的关注,远甚于叠加的形状。他们的绘画因此而常常变成联想经验的破碎胶囊。这些艺术家用强迫性的和无关的形象,取代了表现主义那种直接的情绪信息。他们不必去分解颜料和构造,进而超越了并打碎了逻辑思维的整体连续性。

毋庸置疑,现代艺术从现代生活中汲取了许多东西。然而,这不是一条单向的路。尽管画家和雕塑家深受现代科学的积极影响,但他们也在塑造和改变我们这个世界。倘使说分解已成为他们艺术表现的重要部分的话,那么,这并不总是破坏的象征,相反,它往往是更全面地考察,更深入地穿透,更完整地分析、放大、分离和更熟悉生活的某些方面,而这些方面在过去是常被忽略的。此外,它还不时地提供丰富复杂的经验,这些经验被组织起来,不仅反思了我们生活的世界,事实上还解释了这个世界。

新建筑与包豪斯学派

[德]瓦尔特·格罗皮乌斯

瓦尔特·格罗皮乌斯(Walter Gropius, 1883 ~ 1969)著名的包豪斯学院创始人。希特勒上台后,他流亡美国,曾任哈佛大学建筑系主任。他的许多思想对当代建筑和工业设计极有影响。本文原载格罗皮乌斯:《包豪斯:1919~1928》(纽约:现代艺术博物馆,1937)。译自尤金·韦伯编:《通向现在之路》(纽约:多德米德出版公司,1960)。

新建筑的真正特性和意味能用词语来传达吗?假如我试图回答这一问题,就必须分析我自己的作品、思想和发现。因而我希望对自己身为建筑家的个人演变的简要说明,能使读者瞥见新建筑的某些特征。

连接过去的桥梁已架设起来了,它允许我们想像一下与我们这个时代技术文明对应的建筑新貌;僵死风格的形态学已被摧毁,我们转向真诚的思想与情感。以往对建筑漠不关心的一般大众已从其麻木状态醒来;建筑中的个人趣味,作为与日常生活中每个人相关的东西,已被广泛地唤醒;未来建筑发展的图景已清晰可见。如今人们已认识到,虽然新建筑的外观形式在有机统一的意义上看完全不同于老式建筑,这些形式绝不是少数渴望新发明而不惜任何代价的建筑家个人一时的心血来潮,而是我们时代思想、社会和技术状况不可避免而又合乎逻辑的产物。新建筑最终出现的先导是25年来真诚而富有成果的奋斗。

然而,新建筑的发展在其早期遇到了一些严重的阻碍。建筑师们

个人宣言中所表明互相冲突的理论和信条,使这一问题变得令人困惑。战后普遍的经济衰退使技术上的困境彰明显著。更糟糕的是“现代”建筑在一些国家变成为时髦,其结果是形式主义的模仿与庸俗,因而曲解了这一新生事物所依凭的基本真理和简单性。

这就是为什么这场运动必须从内部来清洗自身的原因。假如说新建筑运动的本意在于摆脱物质主义僵硬的外壳,以及由剽窃和错误观念所感召的虚假口号的话。“功能主义”和“适合目的=美”这类口号,已导致了这样的后果,即把新建筑理解成一些外在手段,使它变得非常片面。这一点反映在新建筑奠基人真实动机的普遍无知中:这种无知助长了把新建筑归于单一的设计领域的浅薄想法,具有这一类想法的人不认为新建筑是统一思想中对立两极的桥梁。

比如,被许多人想像为核心原则的合理化(rationalization),事实上不过是一种纯化的力量。建筑从装饰潮流中解放出来,强调其结构功能,以及关注简洁而经济的解决方案,这一切只展示了新建筑实用价值所依靠的形式化手法的纯粹物质方面。但另一个方面,亦即人类心灵的审美愉悦也和物质方面同等重要。两者都在生活本身的统一性中找到了自己的对应物。比关注结构上的经济性和结构功能更重要的是某种思想上的成就,它使一种新的空间视觉成为可能。由于建筑房屋不过是一个方法和材料问题,因此,建筑意味着对空间的把握。

19世纪,从手工业向机械生产的转变如此有力地吸引着人们,以至于我们满足于在自己风格中保存古代建筑的因素,并使装饰方面的历史典范永存下去,而不是迫切地去处理这一前所未有的转变所提出的设计新问题。

这种状态最终结束了,基于现实的建筑新观念应运而生,导致了新的空间观念的出现。这些变化以及我们现在所支配的作为这些变化直接结果的技术手段,体现在迥然异趣的许多新建筑典范中。

现代技术导致了建筑复兴的这个决定性阶段的出现和建筑的迅速发展!

随着容积、空间、重量和运费方面越来越经济,我们新颖的技术手段已不断地把砖瓦工艺坚实的块面分解成为细长的支架。新的合成材料——钢筋水泥和玻璃——正在取代传统的建筑原材料。新材料

的硬度和分子密度已使建构大跨度的整体透明结构成为可能,而以前的建筑技术对此则只能望洋兴叹。这种结构容积上的巨大节约本身就是一场建筑史上的革命。

新建筑技术最突出的成就之一,是摒弃了墙的分割功能。不再把墙作为搭积木屋那样的支撑元素,我们这种新的空间节约样式把建筑结构的整个负荷转移到钢筋和水泥框架上。因此,墙的功能只限于在这一框架垂直的容积间起到间隔的功能,以防止雨水、寒气和噪音入内。为了进一步减少重量和节约容积,这类非支撑性和纯粹分割性的墙,以内空或薄板的方式,用较轻的浮石混凝土、煤渣或其他坚固的合成材料制成。钢筋混凝土技术的系统改进,及其伸缩力越来越精确的计算,不断地减少了支撑部分所占据的空间。这就很自然地导致了墙面的开阔,使房间的采光更佳。所以,这么说是合乎逻辑的,即在厚实的支撑性墙壁上开一个孔的老式窗户,越来越让位于水平方向连成一体的窗户,后者以细条钢框来分割,这是新建筑的特征。玻璃作为虚胜于实的直接结果,是更值得注意的结构上的重要性。玻璃那熠熠闪光的非实体性,以及在墙面之间如轻盈的空气一样的漂浮效果,为我们的现代家庭增添了一种活泼的色彩。

同时,平顶取代了带有铺满瓦的人字壁古老阁楼式屋顶。其优越之处是显而易见的:1)明亮而通常是成型的顶层房间取代了狭窄的阁楼,这类老式阁楼有许多派不上用场的角落,倾斜的天花板和大天窗使屋里光线昏暗;2)不再使用经常会导致火灾的木椽;3)使屋顶有可能派上用场,诸如用做露天凉棚或体育运动场所,或是儿童游戏场地等;4)可派其他用途,如贮藏室或边房;5)去掉了受风雨侵蚀的多余的表面,因而修理的需要减少了;6)将极容易腐蚀的外部漏水管隐蔽起来。随着空中运输的发展,建筑师将不得不越发注意他的建筑在高空俯视的景观。平顶的使用为我们提供了一种在城市石垒沙漠中重新适应自然的手段;平顶在高空归还了城市为建筑空出的地盘。未来城市的叶状屋顶,从空中看就像是无数连成一片的花园。不过,平顶最重要的优点在于可以使设计师更自由地安排内部构造。

标准化

各国经济发展的基本动力,来源于经由生产组织的改进以最小代价和努力来满足社会需要的愿望。这就不断导致了机械化、劳动的专门化分工和合理化,这些似乎是工业发展中不可逆转的步伐,它对建筑业和有组织生产的其他领域,具有同样的含义。如果说机械化本身就是目的,那将是一场无法挽救的灾难,将把男女们变成枯燥单调的机器。(这里,我们触及到以顽固坚持古老手工艺文明来抗拒新的机器世界秩序的深层原因。)然而,作为最后的依靠,机械化最终只能有一个目标:消除由生存必要性所导致的个体生理辛劳,以便使大脑和手为了更高的活动而解放出来。

我们这个时代已开创了一种工业合理化,又以我们称之为标准化的手工生产与机器生产之间某种协作为基础,已对建筑造成了新的直接冲击。毋庸置疑,把标准化系统地运用到建筑中来,将带来巨大的节约,目前还无法估量其远大前景。

标准化并不是文明发展的某种障碍,相反,它是文明的直接前提条件之一。标准化也许可以界定为某种有广泛用途的事物之简化了的实用样板,这种样板体现了此前诸形式的最佳融合——融合之前要消除设计师的个性内容以及非类型或非本质的特征。这样的非个人化的标准可称为“规范”,这词儿来源于木匠的角尺。

认为不断增多的标准化的“专制”将破坏个性。这种担心不过是某种神话而已,经不起推敲。在历史上许多伟大的时期,标准的存在——亦即有意识地采用类型(type - forms)——始终是一个完美而有序的社会准则,因为世人皆知同一事物为同一目的的重复,对人们的心灵产生了安定和教化效果。

作为较大单元——街道的基本“细胞”单元——居室代表典型的群体——有机体。它们通过条条街道构成一个更大的城市单元,这种居室的整齐划一需要在形式上有所表现。多样的居室尺寸提供了少量的必要变化,这一变化促成了一步步发展的不同类型居室的自然竞

争。过去人们最羡慕的城市被认为是这样的,即“类型的”(亦即类型化的)建筑此起彼伏,它提高了尊严和凝聚力。随着比任何个性类型更成熟更完美的模式出现,一个业已接受了的标准往往构成了那一时期建筑形式的共同特征。建筑构成元素的统一有一种有益的效果,即把某种性质相同的特征赋予我们的城镇,这是卓越的都市文化的显著标志。使多变性审慎地限于少数建筑类型,不但能提高它们的质量,而且可以降低费用,进而提高全体国民的社会水平。较之于通常是专断任意和冷漠的个人风格,杂乱无章的设计方案,标准化的设计中回响着更真诚地尊重传统的声音,因为标准化的广泛利用体现了更深刻的建筑意义。强调建筑类型的本质特征,必须以史无前例的工业潜力方式为前提,这就使建筑的费用限定在被大批量生产证实是合理的水平上。

合理化

建筑这个本质上是手工性的行业,如今已处在向有组织的工业过渡的进程中。越来越多的在脚手架上做的工作,现在已经在工厂中完成。建房的季节性特征使得建筑业老板和工人一样成为季节工,这种季节限制正在渐渐得到克服。如今,全年都可以建房,这已成为建筑业的普遍情形,而不是什么例外。

由于采取了在精确性和整一性上都优于自然材料的组合材料,现代建筑的生产已越来越接近机械化生产阶段。当我们可以把建筑的整体结构分解为许多构成部件,使建筑合理化并在工厂里成批生产时,我们便达到了一种技术完善的状态。如同搭积木盒一样,这些干固了的建筑构件可以拼装成各种形态,这就意味着建房将不再依赖于天气。从仓库中发货的有着坚固防火结构的现成房屋,最终将是主要的工业产品之一。然而,在此之前,必须使房屋的各个部分规范化,如楼板、墙板、窗户、门、楼梯和固定件等。不同建筑中标准化部件的重复出现,同样材料的使用,都会对我们城镇面貌产生同一类的协调和刻板作用,就像我们社会生活中现代服装的千篇一律一样。但是,

这决不会限制建筑师的设计自由。因为尽管每一幢房屋和每个街区都带有我们时代明显印迹,但它总是为个人表现自己的个性留有充分的余地。就像我们穿的服装中也存有这种表达个性的余地一样。其结果是建筑上最大限度的标准化和最大限度的多样化的愉快结合。1910年以来,我在许多文章和讲座中一直提倡预制件建筑,此外,我还在这—研究领域与一些重要的企业一起进行了许多实验。

干固预制件的装配展示了许多美好的前景,因为(仅就其一个优点而言)在砖石建筑中,某种形式的潮湿是影响节约的主要障碍。可以说,潮湿是老式建房方法有明显弱点的直接原因。它导致了糟糕的部件组接、弯曲变形和污迹、无法预见的零碎工作,以及等待干固将浪费了大量时间与金钱。由于消除了潮湿这个问题,以及假定各构件完美组合,预制件建筑便有可能确保固定的造价和建造周期。此外,可靠现代材料的使用可以提高建筑的坚固性和绝缘水平,减轻其重量和负荷。预制件——墙、楼层板、顶板、各种附件等——可以在工厂里先装上平板卡车,然后运到工地,再把它们装配起来。这么做可以完全不顾季节因素。

合理化建筑最突出的优点是它巨大的经济性和提高了生活水准。今天看来尚属奢侈的许多东西在未来的居室中是标准的设施。

就谈到这里,下面再来说说美又如何?

新建筑敞开了墙面,像拉开窗帘一样使新鲜空气、阳光和光线尽情入内。它不是把建筑物笨拙地置于巨大地基之上,而是轻便而坚实地将它们置于地面。新建筑塑造自己形象的方式不是装饰性矫揉造作的风格模仿,而是简洁明快的模型设计,其中每个部分都很自然地融入整体之中。所以说,新建筑的审美适合于我们的物质要求和心理要求。

建筑不能只限于实现其结构功能,除非我们把以下条件的满足视为较高水平的理想,这些条件使一间屋子富有生命力和人情味,它们是空间和谐,宁静和比例。

对历史风格的任意复制我们已经腻味。在从反复无常的建筑设计向受结构逻辑支配的进步过程中,我们已经学会了以明快简洁的方式来寻找我们时代生活的具体表现。

现代小说的美学特征

[奥]弗兰茨·K·斯坦策尔

弗兰茨·K·斯坦策尔, (Franz K. Stanzel, 1923 ~)奥地利科学院院士,著名小说理论家,奥地利格拉茨大学教授。主要著作有:《小说的典型叙事情境》(1955),《典型的小说形式》(1964),《叙事理论》(1979)等。本文译自沃尔夫冈·B·弗莱施曼主编:《20世纪世界文学百科全书》(纽约:弗里德里克·昂格尔出版公司,1969,第2卷)斯坦策尔写的“长篇小说”(novel)的条目。

就印刷品的规模而言,看来当代文学通过小说而获得了最广大的读者。然而,具有文学重要性的小小说,也还只是普遍受欢迎的小小说中很小一部分。因此,批评家们就近几十年的小小说是否已进入黄金时代或是陷入危机的问题莫衷一是,这是不足为奇的。

最早的小小说理论家之一休艾特(P. D. Huet)曾在1670年,把小小说定义为爱情冒险的想像故事,是以娱乐和教化读者为目的并用精致的散文写成的。小小说史的显著特征是,几个世纪后,这一定义对于流行的通俗小小说,包括几乎所有的畅销小小说来讲,都是适用的;但就其与文学领域中的现代小小说的关系而言,这个定义是毫无意义的。显然,现代小小说的片断世界和经验范围,已不再限于爱情。在小小说的发展过程中,它所接近的社会、哲学和心理学领域是很重要的。此外,现代作家并不满足于讲述一个虚构的故事。虚构与现实的关系本身已成为小小说的一个主题。在虚构与现实的交界处与幻觉的游戏为小小说家提供了无须写论文便可进行哲学思考的独特机会。最后,过去公认的娱乐

与教化之间的区别,已经变得与现代美学和文学理论没什么关系了。

在不断为人们所探究的小说史中,在世纪之交后,普鲁斯特和乔伊斯的小说中,人们很明显地看到了新时代的黎明。^①《追忆似水年华》(1913~1927)和《尤利西斯》(1922)用完全不同方式的表明,已打破了由塞万提斯、菲尔丁、拉斐德伯爵夫人(La Fayette)、维兰德、司各特、巴尔扎克和拉伯(Raabe)这类作家所建立的讲述故事的伟大传统。^②这些革新者是有其先驱的,诸如陀思妥耶夫斯基、福楼拜、詹姆斯,尽管这些作家的作品中现代性与传统性是联系在一起的。现代小说特别突出的特征有三个:第一,由客观事物和事件组成的外在世界不再重要,除非这些东西能被上升到象征的高度,变得透明以展示思想,或用做意识发生过程的背景。第二,小说家全神贯注于时间主题。第三,对叙述技巧和手法的试验。

当然,小说一开始就显示出与个人隐秘内心世界的密切关系,但这种内心世界、意识及其内容和过程,只有受到威廉·詹姆斯、柏格森和弗洛伊德影响时,才变成一个直接的、深刻的表征问题。^③新近对于意识自主性的发现,使得理查生的《克拉丽莎》(1747~1748)和歌德的《少年维特之烦恼》(1774)这类作品中所建立的并长久以来被当做典范认可的内心描写的传统方法,看来不能充分真实地造成对虚构人物意识内的戏剧的直接了解的幻觉。^④于是,描写意识的新形式就发展起来了,目的是使叙述词语成为如意识内容的一面镜子一样。这些新形式从对思想活动的传统记述(即用与描写外在事件同样的方法来“报道”内心事件),通过间接引语非常精致的形式和内心独白,一直到表面上看是“意识流”现实主义的复制。大多数作家把他们对意识内容的再现,局限于暗示的风格化,少数作家至今已做了语言的实验,即最终不但使句法结构,而且使文字形式的界限丧失,进而使它们彼此

① 普鲁斯特(1871~1922),法国小说家;乔伊斯(1882~1941),英国小说家。

② 菲尔丁(1707~1754),英国小说家;拉斐德伯爵夫人(1634~1693),法国小说家;维兰德(1733~1813),德国小说家;拉伯(1831~1910),德国小说家。

③ 威·詹姆斯(1842~1910),美国哲学家、心理学家;柏格森(1859~1941),法国哲学家;弗洛伊德(1850~1939),奥地利心理学家。

④ 理查生(1689~1761),英国作家。

融合。这些作家认为,由于采用了这种方法,他们能够意识到形象观念和思想的流动——即弗吉尼亚·伍尔芙所说的“成千上万碎片般的印象不间断地如雨似的散落”。杜雅丹(E. Dujardin)、比尔—霍夫曼(Beer-Hofmann)、普鲁斯特、施尼兹勒(Schnitzler)、乔伊斯、弗吉尼亚·伍尔芙、福克纳、布罗赫等发展并实验了这种技巧。^① 这种讲述故事的实验,是把意识描写的写实的似真性(Plausibility)当做惟一的试金石,对这种实验的任何批评都没有把握这一实验的精髓。在意识再现中,同我们所接受的现实的任何其他领域的文学再现一样,只能使现实风格化或暗示现实,从不可能真正地复制现实。所以,对这种实验文学评价的标准,则要依据作家在多大程度上造成了真实的幻觉。

在意识流小说中,外在世界已退为琐碎而平常的对象和事件的轮廓。早期小说中所形成的一切兴趣中心——千姿百态的世界具有丰富多彩的事物,其居民的忙碌活动和戏剧情境等,甚至早期作品中这些因素本身就不是目的,而是用来“依照激动人心的情节来展示某种文化”(佩奇语)——然而在意识流小说中,上述的一切都退为背景。一般说来,平常事件的几个阶段就足以构成若干人物的框架,这就产生了构成小说真正内容的思想和心境。在弗吉尼亚·伍尔芙的《到灯塔去》(1927)和布托(Butor)的《变化》中,外在世界已降到如此低的程度,以至于用很少几句话便可详尽概括。^②

把外在事件降到最低限度,同时不再强调人们生活中许多重要的事件——诸如灾难、主要场景和“一系列片断”,这都是巴洛克小说的内在组成部分。这些事件不再能再现生活中真正的分界线和关节点,但是,在延长了的渐变的意识中却能发现这样的分界线和联结点。即使外在世界没有从无限扩散的意识所构成的图画中驱逐出去,那么,那个世界也经历了显著的变化。那个世界变得如此透明(例如萨特的《恶心》,1938),因此需要读者仔细阅读,这就把注意力集中在一个世界观问题或哲学问题上。^③ 或者,它也许充满了象征意义,像卡夫卡的

① 杜雅丹(1861-1949),法国象征派诗人和小说家;比尔—霍夫曼(1860-1945),奥地利诗人、剧作家;施尼兹勒(1862-1931),奥地利小说家。

② 布托(1926~),法国小说家。

③ 萨特(1905-1980),法国哲学家、小说家。

小说一样被当做象征,几乎是寓言,因而也就是典型的经验情境,而不是来源于个人和个人生活经历的若干场景。^①

小说中的时间所起的作用是双重的:即作为主题(时间的经验)和作为结构因素(小说即描绘时间的艺术)。这两种作用紧密关联,因为时间结构的描绘可以暗示时间经验的特性。此外,时间的经验是一个时代思想文化风气的一部分,它随着这个风气而变化,因此,16世纪和17世纪古典天文学所赞赏的数学和机械的时间观念,在今天受到了怀疑。

普鲁斯特、弗吉尼亚·伍尔芙和托马斯·曼已使时间和对时间的经验与传达在当代文学中成为一个迫切的问题^②。然而这一变化的原因还需在更远的过去寻找。福楼拜要使时间成为他无主题小说(roman Sans sujet)的真正主题。另外,福楼拜第一个认识到,在传统形式中,小说至多只能论述时间,从来不可能把它当做一种经验来传达。因此,拓宽小说形式所传达的范围的经验便是必要的了。托马斯·曼在《魔山》(1924)中提出了对时间的重新考察:“能叙述时间本身吗?”他的回答比起普鲁斯特在《追忆似水年华》和乔伊斯在《尤利西斯》,以及弗吉尼亚·伍尔芙在《到灯塔去》中所做的回答,更具有怀疑主义特点。事实上,这些小说以及与之相似的作品,都试图用小说中严格的“现在”和“然后”的模式,来克服时间的“单轨”特性。新的时间维度存在于时间的广度中(各种事件的同时性),存在于时间的深度中(“持续时间”,过去对现在时刻的压力影响),存在于时间流动的方向上(时间的可转换性或悬搁)。

在旧的小说传统里,同时性只能做连续的安排。语言的连续模式使得传达同时性几乎是不可能的。对于小说来说,解决的办法就在于通过暗示再创造出一种幻觉。因此两条或更多的情节线索被分割成许多短小的片断,这些片段飞速地和万花筒般地变化,即是说几乎是同时的。在两个情节流中,对于同时性的进一步接近,是通过在一个情节流(同时性的)中插入指涉另一个情节流的语言母题(verbal motif)

① 卡夫卡(1833~1924),奥地利小说家。

② 托马斯·曼(1875~1955),德国小说家。

而达到的。乔伊斯在《尤利西斯》的“奥芒德饭店”一章中,显然是运用了这种技巧。由于普鲁斯特的《追忆似水年华》所然,“持续时间”的概念变成了艺术传达的直接问题:如何展示无数过去瞬间对每一现在瞬间所施加的影响,如何传达那些在完全不同的时间水平上有其历史地位的事件的经验同一性。普鲁斯特所开辟的一条途径,是借助斯特恩(L. Sterne)以来广泛接受的时间分层和时间转换的惯例,即故事不断地回到从现在到过去事件的诸多时间水平。^① 所以,恰好在叙述所涉及的时间的几种不同层次的深度上,回忆的事件就常常变得明显可见了。时间的转换和分层并不与任何特定叙述情境相连接。在《追忆似水年华》中,时间的转换和分层以第一人称的形式而加以运用,而道德勒(Doderer)的《斯特鲁德霍夫梯道》(1951)则用一种特殊的第三人称叙述者,赫胥黎(Huxley)的《加沙的盲人》(1936)则用一种抽象的(“无叙述者的”)写法。^② 时间的转换展示了时间的深度。一种类似的方法是通过几个同时的情节流的横断面,在所有空间广度上描绘空间。多斯·帕索斯(Dos Passos)的《在曼哈顿转车》(1925)和《美国》(3卷,1927~1936),诺曼斯(Romains)的《善良的人》(28卷,1932~1956),德布林(Döblin)的《柏林亚历山大广场》(1926)和布洛赫(Broch)的《梦游者》(3卷,1931)的后一卷都运用了这种技巧。^③

时间的转换,时间的分层,横断面场景以及故事线索被分割成碎片,这都极大降低了作为结构形式基础的情节过程最初的按年代排列顺序的重要性。穆西尔(Musil)的小说《无性格的男人》(3卷,1930~1943)中,主人公乌尔里希这个“无性格的人”,为丧失了生活的秩序而痛心,这种生活类似于这样的叙述公式:“那件事已发生之后,这件事才发生”。^④ 乌尔里希的经验是当代小说中一再重复的时间的征兆。对情节顺序按年代排列过程审慎的史诗式的观察,会推断出如下实际经验虚假的形象,即这种经验游离于按年代排列的顺序之外,往往更

① 斯特恩(1713~1768),英国小说家。

② 道德勒(1896~1966),奥地利小说家;赫胥黎(1894~1963),英国小说家。

③ 多斯·帕索斯(1896~1970),美国作家;诺曼斯(1885~1972),法国作家;德布林(1878~1957),德国小说家;布洛赫(1866~1951),奥地利小说家。

④ 穆西尔(1888~1942),奥地利小说家。

多地集中在急速运动事件的偶然方面而非连续方面。那种按年代排列生活的故事,很大程度上是由于“伟大传统”的多卷本小说,已成为描绘人类生活的原型,但是到现在,这种小说作为一种结构形式,已受到许多作家的怀疑。因此,他们用一系列的事件,诸如可以存在于叙述者记忆中或一个人物意识中的事件,来代替连续的编年史。比如,道德勒的小说《斯特鲁德霍夫梯道》的主人公和许多人物,不是在按年代排列顺序的场景中,而是通过若干插入事件来介绍给读者,这些插入事件是“叙述意识”(托马斯·曼语)在看似相关的序列中的回忆,这些序列更有力地指向时间的水平维度(同时性的),而不是垂直维度(连续性的)。与此相仿,福克纳《押沙龙,押沙龙!》(1936)中,用一种源于“叙述意识”深度的非编年的序列来安排情节。^①

这样,叙述过程的实验和对新的叙述形式的寻找,是与许多现代作家寻找再现意识内容和时间体验的方法这样的愿望密切相关的。但是,这种实验的原因需在更远的过去寻找。传统的叙述方法依赖于叙述者,而这一叙述者具有卓越的洞察力和无可怀疑的判断力,由于叙述者权威赖以存在的价值体系也已崩溃或值得怀疑,所以传统的叙述方法已毫无用处。对此只有两个办法,要么对叙述者及其再现权威进行反讽的处理,要么把叙述者及其对事件的评论以及他个人的陈述降到最低限度。抛弃叙述者个人尤其适合于意识小说,适合于任何从与人物有关的观点出发,极少用议论而主要关注人物体验的主观性的作品。

这一发展至少可以追溯到上个世纪中叶。福楼拜把这样一种精密性和严谨性赋予他的叙述风格,故事中的题材与人物似乎直接与读者说话。从那时起,袒护或反对自己所塑造的人物的作家,似乎是狭隘的、道德的和维多利亚式的,所以,许多作家都抛弃了这种方法。在世纪之交,詹姆斯在其后期小说中引入了严格“叙述观点”的技巧,这种技巧明确地确立并坚持了某种叙述观点,通过这一叙事观点便能看到某个虚构现实的既定部分。运用这种叙述方法,叙述者的介入一般限于与情节有关的短小而无人称的“舞台说明”。在《专使》(1903)中,

^① 福克纳(1897-1962),美国小说家。

所有发现到和经验到的焦点中心——通过这个中心,读者完全相信自己就处在正在认识的事件中——这个中心完全是同一个人物:莱·斯特雷塞,他在这类小说中成功地获得了应有的过人的理智和敏感特性,尽管这些特性较为传统的小说中显得毫无色彩和被动。在这类小说中,一切都变成了经验,事件只在它们能在某个人物意识里唤起反应的程度上传达给读者。现代读者对于描写客观性幻觉的要求,在虚构人物的经验和意识表面未经修饰的主观性中得到最大的满足。

早期小说的结构大都为主要人物的生活过程所决定,而这一过程可以在叙述者按时间顺序叙述的事件中找到踪迹。结构的重点是通过充分地讲述故事和浓缩的情节之间的交替而形成的。在意识小说中,这将被基本上根植于某个人物联想之中的故事成分和插入事件的结构所取代。这个结构向读者表明,一个特定人物的意识是如何把主观的顺序强加于事件过程——即传达出不存在于现实而是人物意识中的故事成分之间联系的顺序。这里,意识小说实际上不过是某种逻辑上延续的东西,这在斯特恩的《项迪传》和拉伯《吃饱蛋糕》这样的早期小说中已非常熟练了,在这些小说中,特定叙述者显然准许其思想和记忆从一个主题跳到另一个主题的自由流动。

当一个小说家求助于抽象写法的模式时,自然的或故事讲述的结构形式也许被完全抛弃了。既然这样,他往往会结合其他艺术中取来的因素,如音乐中的赋格曲技巧或主导动机技巧,电影的蒙太奇,或是实验绘画的画面拼贴。

这样的小说,其结构基本单位并不是冗长的情节连续,而是片断,通常是突然插入和同样突然结束的较短的情节片段。由于片断之间并不存在说明变化的段落,所以,借助“然后”、“因为”或“所以”来连接各叙述段落的常规方法不再起作用了。不过,那种常常通过线、点或其他印刷符号彼此分开的各片断,也可以提供一个可认知的结构。通过片断的直接并置所产生的对比,可以获得一种直接的议论效果,如赫胥黎《勇敢的新世界》(1932)中的反讽,或德布林《柏林亚历山大广场》中使人感到凄婉动人的暗示和批判,以及多斯·帕索斯《在曼哈顿转车》和《美国》中所运用的展现这些被描写的城市的生活断面的碎片化技巧。多斯·帕索斯在叙述情节的片断间散置了引证材料:报纸

杂志上的大标题,几段歌词,广告口号和当代一些人物的画像。一般来说,碎片化使插入离题话、论文、文件报告和诸多时间的全景轮廓变得容易了。因此,在布托《变化》的最后一卷里,一连串关于当代“价值崩溃”的议论性的评论,以及与情节完全无关的插曲式的“柏林救世军小姑娘的故事”,被插入涉及主要情节的片断之间。碎片化的另一种方法,可以在纪德的《伪币制造者》(1925)和赫胥黎的《旋律与对位》(1928)中发现,在这些小说中,片断的顺序类似于音乐作品。语言的主导动机作为各片断之间的一个“提示的”连接环,在纪德、赫胥黎、弗吉尼亚·伍尔芙、多斯·帕索斯的小说诸片断中加以运用,在普鲁斯特和托马斯·曼的小说中也起着重要作用。

比奇(J. M. Beach)在1932年仍把剔除个人叙述者当做现代小说的主要特征。的确,从20世纪初以来,“无叙述者”(narratorless)小说已相当普遍了。然而,尤其在今天的德国文学中,无叙述者小说从未像英美文学中那样获得稳固的地位,但个人化叙述小说的复活是显而易见的。这种新的个人叙述方法的标志,是叙述者个人与他所描述的虚构人物世界之间的张力(用多种方式描绘)关系。凯塞尔(W. Kayser)认为,现代小说是在菲尔丁和维兰德的作品中发端的,因为这些作家首先在叙述中成功地描绘了叙述者,这种叙述的立场展现了对人物和情节显然有限的个人态度。^①具有个人叙述者的新小说来源于这个颇有成就的旧传统,它试图在如下两个方面超越18世纪和19世纪的模式,即叙述者的个性化和对叙述过程本身处理的注意。

几乎是同时,文学批评也开始意识到,权威的叙述者被当做虚构人物,而不仅仅作为作者的画像。这严重影响了对许多古典小说的解释。所以在现代小说中,虚构叙述者的心理轮廓得到清晰的描绘,而作者自传特征则被有意压制。叙述者对于虚构现实的态度强调了叙述者角色的个人特征,叙述者的偏离主题的话和议论很容易赋予其故事以一个穆西尔所说的“结构性反讽”特质。这种叙述态度在托马斯·曼的《魔山》,穆西尔的《无个性的男子》和道德勒的《斯特鲁德霍夫梯道》中很清楚地展现出来。托马斯·曼和穆西尔又把小说结构与议论

① 凯塞尔,瑞士文学批评家。

文结合起来,而议论文早在菲尔丁那里已构成了小说的一部分(尽管还不完全是有机结构的一部分)。这将导致把想像的情节的焦点从人物转向叙述者。同时,由于有时对叙述过程的细节处理,读者的兴趣便从故事转向讲故事的人。当叙述过程按时间固定下来时,叙述者的“此时此地”被审慎地加以描述时,以及与读者讨论叙述技巧时,叙述实际上变成了重要主题。在这些小说中,叙述者的诱导作用随处可见,尽管这一作用如“叙述意识”为一闪念所改变,从一个情节线索到另一个情节线索跳动等这方面来说,有时被决定故事过程的联想或“叙述意识”的某种意愿所掩盖。

第一人称小说已经历了许多形态变化,这些变化该落在与其叙述立场相一致的形式之中。如果撇开《项迪传》,这是一部超越时代的作品。作为意识小说,它的描写力最初明显地呈现在《追忆似水年华》中。普鲁斯特在实际上可能的一切变体中利用第一人称叙述者的回忆,以及叙述的自我与经验的自我相对立(叙述者意识的两种按时间分离的层次)。另一种方法是,凯里(Cary)《朝圣者》中的“我”,摸索回到他意识早期阶段的门径,^①在托马斯·曼的第一人称小说《菲利克斯·克鲁尔》(1922,1936,1954)中,就像在他的其他小说中一样,我们意识到一种反讽,即好像到处都要废弃叙述者个人君临一切地描写的事件和事物的态度。在这部分作品中,幻觉与现实游戏在无叙述者小说中事实上已变得不可能,但重新又进入了现代小说。杜里尔(Durrell)的小说《加斯丁》(1957)和《香槟酒瓶》(1958)中的“我”,更感兴趣的是在虚构世界中创造某种具有最大可能性的事件的同时性全景,而不是穿人经验的时间的深度。加缪(Camus)提供了另一种变体,他的《局外人》(1942)中的“我”,似乎是用无个性的冷酷无情的面具和明显的超然态度在说话,尤其是在他非常个人化地卷入其中的时候。海明威笔下的许多主人公的表面坚韧的态度可能也属于这种类型。^②

罗伯-格里耶(Robbe - Grillet)的小说《嫉妒》(1957)中,第一人称

① 凯里(1888 - 1957),爱尔兰小说家。

② 杜里尔(1921 -),爱尔兰作家;加缪(1913 - 1960),法国作家。

叙述者的去人格化(如果这个术语是适用的话)则走得更远。^① 随着电影镜头的移动,我们对于“我—人物”对正在发生的事情的反应线索,来自所记录的对象的选择以及焦距深度的偶尔调整。因此,引导客观小说的界限已被打破了。另外,在罗伯—格里耶的小说中,外在世界的所有物质性装饰都回到传统中,实际上,作者有时故意过分强调这些物质性装饰,使它们的作用比人物更重要。

这些或其他相似的发现表明了一个革命阶段的结束?又返回到小说的伟大传统中去了吗?随之而来将是一个适合各时代的变化期?是一个对传统形式做新的说明而不是实验和打破传统的时代?答案必须留给未来,就像自1900年以来热中实验的作家们对小说的形式、结构和叙述方法的选择决定也必须留给未来,他们的决定将和小说这一文体永远地结合在一起。不论未来的小说可能是什么样子,它都将享有文学的声誉,这一文体的声誉几乎完全归功于我们时代雄心勃勃又费解难读的小说,尽管直到19世纪它还被斥责为是一种娱乐品,是严肃戏剧和史诗的“非正宗的兄弟”。

^① 罗伯—格里耶(1922—),法国小说家。

小说的叙述类型

[美]维恩·C·布斯

维恩·C·布斯(Wayne C. Booth, 1921~),著名文学史和小说理论家,芝加哥大学英文普尔曼讲座教授,曾任美国现代语言学会会长。主要著述有:《小说修辞学》(1961),《反讽修辞学》(1974),《批评的理解》(1979),《我们持有的公司:伦理批评和阅读伦理学》(1988)。本文译自他的《小说修辞学》第6章(芝加哥:芝加哥大学出版社,1961)。

但是他(那位叙述者)几乎不知道什么意外的事在等着他,如果有谁一定要开始分析他收集在这里的这堆真真假假的东西的话。

——“S博士”:《李诺的自白》

我要及早通知你,因为我不想使你惊奇,而某些心怀恶意的作者习惯于这么做,他们别无其他的目的。

——安托尼·菲雷蒂埃:《市民传奇》

也许我要删去前面一章。其中一个理由是,在最后几行里,有某种东西会被看成是我的错误……让我们看看未来。距今70年后,一位又瘦又黄,头发灰白的家伙,他只爱看书,拼命钻研前面一页,试图找出那个错误。

——马查多·德·阿西斯:《小赢家的墓志铭》

我们已经看到,作者无法选择回避修辞,他只能选择他要采用的修辞的种类。他无法通过选择叙述方式来决定是否影响读者的评价;他只能选择做得好些还是差些。正如戏剧家们总是知道的那样,就戏剧得到完全的表现或显示为此刻发生的事件而言,甚至最纯粹的戏剧也并非纯粹戏剧性的。总有德莱登所谓的“叙述”这种东西要考虑,如果作者试图不顾令人头痛的事实,那么总有“情节的某些部分适于再现,某些部分适于叙述”。^①但是由谁叙述戏剧家必须决定,而在小说家那里,不同仅在于可供选择的更加多些。

如果我们深入思考一下已知小说中的许多叙述方法,我们就会感到,传统上把“视角”按照“人称”和全知程度划分为三四种的方法是多么不当。如果我们提及三四位伟大的叙述者——比如塞万提斯的熙德·阿梅德·贝南黑利,特里斯特拉姆·香迪,《米德尔马奇》中的“我”,以及斯特雷瑟,《使节》中的大部分内容是通过他的视界传达给我们的,我们就能看出,用“第一人称”和“全知的”这样的术语来描写他们中任何一个,都没有告诉我们他们之间如何区别,为什么他们成功了,而其他用同一术语的叙述者却失败了。^②因此值得列出作者声音能够采用的形式的更丰富的图表,既可作为前面章节的概述,又可作为第二、三部分的基础。

人称

也许被使用得最滥的区别是人称。说出一个故事是以第一人称

^① 《论剧体诗》(1668年)。虽然这段引文出自为法国戏剧辩护的利西迪尔,而非出自观点接近德莱登的尼德,但是这一见解已被公认存在于尼德的回信中,惟一的争论在于哪一部分更适合于再现。

^② 为了否定传统分类而在此罗列它们是毫无意义的。它们从最简单最无用的,例如C.E.蒙塔古那篇巧妙而又通俗的论文(《‘看’还是‘想’》,载《作家职业札记》[伦敦],1930年;鹅鸩版,1952年,第34~35页),到颇有价值的研究,例如诺曼·弗里德曼的(《视点》,载《现代语言学会会刊》,第70期[1955年11月号],第1160~1184页)。

或第三人称来讲述的,^①并没告诉我们什么重要的东西,除非我们更精确一些,描述叙述者的特性如何与特殊的效果有关。的确,第一人称的选择有时局限很大;如果“我”不能胜任接触必要信息,那么可能导致作者的不可信。在某些情况下,还有另一些效果要求一种选择。但是在把所有小说归入两类或至多三类的那种区别中,我们几乎不能指望找到有用的标准。在这类中,我们看到《亨利·艾斯蒙德》、《一桶酒的故事》、《格列佛游记》和《特里斯特拉姆·香迪》,在另一类中,我们看到《名利场》、《汤姆·琼斯》、《使节》和《美妙的新世界》。但是,在《名利场》和《汤姆·琼斯》中第一人称所做的议论时常比许多第三人称小说更接近《特里斯特拉姆·香迪》的亲切效果。另外,《使节》的效果更接近那些伟大的第一人称小说,因为斯特雷瑟很大程度上是在“叙述”他自己的故事,虽然总是用第三人称提到他。

这一区别并非通常人们宣称的那么重要,在下列事实中我们可以看到更多证据,即下述功能性区别既适用于第一人称叙述,又适用于第三人称叙述。

戏剧化与非戏剧化的叙述者

在叙述效果中,最重要的区别或许取决于叙述者本身是否戏剧化了,取决于叙述者的信仰和特征是否与作者共有。

隐含的作者(作者的“第二自我”)——即使那种叙述者未被戏剧化的小说,也创造了一个置于场景之后的作者的隐含的化身,不论他是作为舞台监督,木偶操纵人,或是默不作声修整指甲而无动于衷的神。这个隐含的作者始终与“真实的人”不同——不管我们把他当做

① 运用第三人称的尝试从来不是很成功的,但是令人惊异的是,选择第三人称造成的真正差异如此之小。我在一本著作开头谈到,“你移动了左脚……你溜过了狭窄的门缝……你的眼睛只是半睁着……”确实,这种极为不自然的叙述一时令人迷惑。但在阅读米歇尔·比托尔的《变化》(巴黎,1957年)时(这就是本书开头),很奇怪,人们很快为故事的幻觉“表现”所吸引,并把自己的眼光与那个“你”的眼光完全等同,就像与其他故事中的那些“我”和“他”相等同一样。

什么——当他创造自己的作品时，他也就创造了一种优越的自我替身，一个“第二自我”。^①

一部小说并不能直接归结于这个作者，就此而言，作者与隐含的、非戏剧化的叙述者之间并无区别。例如，在海明威的《谋杀者》中，叙述者就是海明威写作时所创造的隐含的第二自我。

非戏剧化的叙述者——故事通常并不像海明威的《谋杀者》那样具有这种严格的无人称叙述，大多数故事是通过“我”或“他”之类讲述者的意识来叙写的。甚至在戏剧里，许多东西都是经由某一人物的叙述我们才得知的，因而，我们很感兴趣的常常是对叙述者思想和感情的影响，就像对得知作者必然要讲的其他事一样感兴趣。《哈姆莱特》中霍拉旭讲述他第一次意外遇见鬼魂时，虽然他的性格从未提到过，但对我们正在看戏的人来说却是很重要的。在小说中我们一旦碰到一个“我”，便会意识到一个体验着的心灵，其体验的观察点将处于我们和事件之间。当小说中并无“我”时，如《谋杀者》那样，这时，没经验的读者便会产生故事是无中介地到达他的误解。然而，这样的误解在作者明确地将叙述者置于故事中时是不会发生的，即使叙述者没有被赋予任何个人特征。

戏剧化的叙述者——在某种意义上说，甚至是那些最缄默的叙述者，一旦把自己作为“我”来提及时，或像福楼拜那样，告诉我们说，当查尔斯·包法利进来时，“我们”正在教室里，这个叙述者也就被戏剧化了。许多小说把叙述者完全戏剧化，把他们变成与其所讲述的人物同样生动的人物（《特里斯特拉姆·香迪》，《追忆似水年华》，《黑暗的中心》，《浮士德博士》）。^②在这样的作品中，叙述者与创造他的隐含作者往往根本不同。作为叙述者，被戏剧化了的人的诸种类型，其变化范围几乎与其他小说人物的变化范围一样广——这里必须说“几乎”，是因为有些人物并不完全能胜任叙述或“反映”故事（福克纳之所以能采

① 一篇极好的关于真正的作者与他们写作时创造的那些自我之间那种似乎简单的关系的真正微妙性的讨论。参看帕特里克·克鲁特威尔的《作者与人称》，载《赫德森评论》，第12期，（1956～1960年冬季号），第487～507页。

② 《追忆似水年华》，普鲁斯特（1871～1922）的小说。《黑暗的中心》，唐拉德的小说。《浮士德博士》，康拉德的小说。——译注

用白痴作为他小说的角色,只是因为小说中存在着区分和澄清白痴混乱的另外3个人物)。^①

我们应该记住,有许多戏剧化的叙述者根本未被明确地称做叙述者。在某种意义上说,他们的每一次说话,每一个姿态都是在叙述。大多数作品都具有乔装打扮的叙述者,他们习惯于告诉读者那些需要知道的东西,但他们似乎只在表演自己的角色。

虽然这类乔装打扮的叙述者很少像《约伯记》中的上帝那样被明确地称为叙述者,但他们常常用与上帝完全一样确定的口气说话。信使回来讲述神谕,妻子们极力想使丈夫们相信生意是不道德的,年长的家仆规劝任性的后代——这些对我们比对正式闻者更有效果;国王坚持其固执的搜寻,丈夫们在继续做买卖,地狱边上的年轻人继续向地狱走去,他们就好像什么也没听到,而我们却知晓听到的一切,如同作者或他正式的叙述者告诉我们的——一样确切。在《达尔杜弗》一剧中,克莱昂德对奥尔恭说:“老兄,她正当着你的面笑话你呐!坦率地讲,我必须说她是完全正确的,这并非要激怒你。世上有过这样的怪念头吗?……老兄,你一定是疯了,我敢发誓!”^② 在悲剧里,通常有一个道出与主人公悲剧过失相对照的真理的合唱队,或是一个朋友,甚至是一个直接的反派角色。

现代小说尚未被承认的最重要的叙述者,就是第三人称“意识中心”,作者借助它把自己的叙述给过滤了。这样的“反映者”(詹姆斯有时这样称呼),不管它是高度光洁用于反映复杂内心经验的镜子,还是自詹姆斯以来许多小说中相当混浊、感官范围内的“摄影之眼”,它们都明确地承担了公认的叙述者的作用,虽然它们能够加上自己的各种强度。

格伯雷尔没和别人一起向门口走去,他站在过道幽暗的地方,凝视着楼梯。一个妇人在靠近第一段楼梯的顶部站着,也处在阴影里。他看不清她的面孔,但可以看到她赤褐色和橙红色的

① 这里指福克纳的小说《喧哗与骚动》。——译注

② 引自马塞尔·格特沃思 一个未发表的译本。

裙子下摆,在阴影里显得黑一块白一块的。那是他的妻子,她正瞅着楼梯扶手,倾听着什么……他自忖道:一个妇人站在楼梯的阴影处,倾听隐约的乐声,这象征着什么呢?(乔伊斯《死者》)

这一叙述方法的实际优点,在某些方面已为现代批评提供了一个重要的论题。的确,只要我们的注意力集中于诸如自然性、生动性这样的特性上,这些优点似乎就是占主导地位的。流行的观点认为,一切好小说都试图用同样的方式造成同一种生动的幻觉,只有当我们推翻这种假想时,我们才会认识到它的缺点。第三人称反映者只不过是许多叙述方式中的一种,它只适合于某些效果,要达到另一些效果,它就是累赘的,甚至是有害的。

旁观者与叙述代言人

在戏剧化的叙述者中,有纯粹的旁观者(《汤姆·琼斯》、《利己主义者》^①和《特洛勒斯和克丽西德》中的“我”),也有叙述代言人,后者对事件的发展过程产生某些可以估量的影响(从《了不起的盖茨比》中介人较少的尼克,经过《黑暗的中心》中广为互相来往的马洛,^②到特里斯特拉姆·香迪、摩尔·弗兰德斯、哈克贝利·芬这些中心角色,以及《儿子与情人》中用第三人称写的保罗·莫瑞尔)^③。很清楚,我们可以发现的关于旁观者的任何规律都不会适用于叙述代言人,但在谈论视角时却很少提及它们的区别。

① 《利己主义者》,英国小说家梅瑞狄斯的小说。——译注

② 关于康拉德作品中马洛这个人物的发展与作用的仔细分析,参看 W. Y. 廷德尔《为马洛一辩》,载《从简·奥斯丁到约瑟夫·康拉德》,罗伯特·C·拉思任恩和小马丁·斯坦曼辑(明尼苏达,明尼亚波利斯,1958年),第274-285页。虽然马洛经常是康拉德的冷嘲的受害者,但是,一般来说,他是暗含作者的明晰性和含糊性的可靠反映者。一部更充分的著作,一部为大学生用的优秀著作,是小詹姆斯·I·格特的《约瑟夫·康拉德的修辞》(《阿默斯特大学获奖论文》,第二期[马萨诸塞,阿默斯特,1960年])。

③ 《摩尔·弗兰德斯》,笛福(1660~1731)的小说;《儿子与情人》,劳伦斯的小说。——译注

场面与概述

一切叙述者和旁观者,不论是第一人称还是第三人称,都能把他们的故事基本上作为场面传达给我们(《谋杀者》、《青春期》,以及伊维·康普顿—伯内特和亨利·格林的许多作品),或者是基本上作为一种概述,即卢伯克所说的“画面”(艾迪生的《旁观者》几乎都是完全没有场面的故事),^①或者更普遍地是作为场面与概述的结合。

像亚里士多德对戏剧方式和叙述方式所做的区别一样,展示与讲述的某些不同的现代区别涵盖了这一问题所涉及的范围。但麻烦在于为了广泛涵盖,它付出了粗略不精的代价。一切有形或无形的叙述者,必定或独自转述对话,或用“场景指示”和环境描绘来证实对话。然而,一旦我们想到哈克贝利·芬和爱伦·坡笔下的蒙特雷塞所转述的场面有着完全不同的效果,我们就会明白,所谓“场面的”所暗示的文学效果是非常之小的。《汤姆·琼斯》(第三卷第一章)有两页是对12年光景令人愉快的概述,而萨特在需要概述时却为了“持续的现实主义”面尽情展示场面,与前者相比,后者所展示的即使是10分钟繁琐的谈话也是冗长乏味的。正如我们在第一、二章中所指出的,只有我们详细说明了那种提供场面或概述的叙述者的种类,场面与概述的对比,展示与讲述的对比才是有用的。

议论

那些允许自己不但显示而且讲述的叙述者是多种多样的,除了那种在场面和概述中直接讲述事件的之外,主要取决于所允许的议论的数量和种类。当然,这样的议论可能涉及人们经验的一切方面,也可

^① 《青春期》,詹姆斯的小说;亨利·格林(1905 - 1973),英国小说家;艾迪生(1672 - 1719),英国文学批评家;卢伯克,现代小说理论家,著有《小说的艺术》(1926)。——译注

能在无数方式和程度上与主要活动有关。如果我们把议论当做一种简单的方法来对待,那么,那种只起修饰作用,服务于修辞目的而非戏剧结构的一部分的议论,与《特里斯特拉姆·香迪》那样是戏剧结构组成部分的议论之间的重要区别也就被忽略了。

自觉的叙述者

超越了各种旁观者与叙述代言人之间的区别的,是意识到自己是作家的自觉的叙述者(《汤姆·琼斯》,《特里斯特拉姆·香迪》,《巴塞特寺院》,《麦田里的守望者》,《追忆似水年华》,《浮士德博士》),与简直很少谈论自己写作劳动的叙述者或旁观者(《哈克贝利·芬历险记》),或者似乎意识不到自己正在写作、思考、叙说或“反映”文学作品的叙述者或者旁观者之间的区别(加缪的《局外人》,拉德纳的《理发》,贝娄的《受害者》)。①

距离的变化

叙述者和第三人称反映者,依据把他们和作者、读者以及其他小说人物区分开来的距离程度和类别,是有显著不同的,不管他们是否作为代言人或当事人介入情节。任何阅读体验中都具有作者、叙述者、其他人物、读者四者之间隐含的对话。上述四者中,每一类人就其与其他三者中每一者的关系而言,都在价值的、道德的、认知的、审美的甚至是身体的轴心上,从同一到完全对立而变化不一(口吃的读者会对 H.C. 艾尔威克的口吃像我一样做出反应吗?肯定不会!)。那些通常归诸“审美距离”加以论述的因素当然会出现:时空的距离,社会阶级或言谈服饰习惯的差异——这些因素和许多别的因素用来控制

① 《巴塞特寺院》,特罗洛普(1815-1882)的小说;《麦田的守望者》,美国小说家林格的小说;拉德纳(1885-1933),美国幽默作家;贝娄(1915~)美国小说家。——译注

我们涉及审美对象时的感觉,就像某些现代戏剧的假月亮和其他非真实的舞台效果具有“间离”作用一样。但是,我们决不能在作者、读者、叙述者和所有别的人物中,把这些因素与同等重要的个人信仰和品质混淆起来。

1. 叙述者可以与隐含的作者保持或多或少的距离。这种距离可以是道德上的(《喧哗与骚动》中杰生对作者福克纳,《理发》中理发师对作者拉德纳,《江奈生·魏尔德》中的叙述者对菲尔丁),也可以是理智上的(马克·吐温对哈克贝利·芬,斯特恩对香迪,理查逊对克拉丽莎),还可以是身体上的或时间上的。多数作者甚至与最有见识的叙述者保持距离,因为他们可能知道“一切事情的结局”如何,等等。

2. 叙述者也可以与他所讲述的故事中的人物或多或少地保持距离。他可以在道德上、理智上和时间上不同于故事中的人物(《远大前程》或《雷得本》中成年叙述者与年轻时的自我);^①他也可以在道德上和理智上与故事中的人物保持距离(G·格林《沉静的美人》中叙述者弗勒和美国人帕尔,他俩完全离开了作者的准则,却是在不同方向上);叙述者还可以在道德上和情感上与故事中的人物保持距离(在莫泊桑的《项链》和赫胥黎的《宴中的修女》里,叙述者表现的感情介入明显少于作者明确期望的读者所具有的感情介入),这种距离就是可以在任何一种可能的特质上形成。

3. 叙述者可以或多或少地与读者自己的准则保持距离。例如,在身体上和情感上的距离(卡夫卡的《变形记》);道德上和情感上的距离(G·格林《布赖顿硬糖》中的品凯,莫里亚克《蝮蛇结》中的守财奴,以及现代小说设法使之成为令人信服的人的许多道德堕落者)。

由于拒绝运用全知叙述,面对戏剧化的可靠叙述者的内在限制,毫不奇怪,许多现代作家已在尝试运用不可信的叙述者,这种不可信的叙述者在他们叙述的作品的进程中其性格是变化的。自从莎士比亚告诉了现代人,在忽视性格变化中希腊人曾经忽略了什么后(比较一下《麦克白》、《李尔王》与《俄狄浦斯》),性格发展或堕落的小说已变得越来越普遍了。然而,直到作家发现了第三人称反映者的全部作用

① 《雷得本》,美国小说家麦尔维尔(1819~1891)的小说。——译注

时,他才能有效地显示出叙述者叙述时的性格变化。在《远大前程》里,成年的匹普被描写成一个慷慨无私的人,他的心地与读者的一样;他注视着自己年轻的自我似乎先是背离读者,后来又回到读者那里。但是,可以展示第三人称反映者接近或远离读者所珍视的价值,在技巧上是过去时的,而表现在我的眼前的效果则是现在的。20世纪的作家在继续这样做,似乎决心把建筑在这样多种变化基础上的所有可能的情节形式都写出来:叙述者在小说开始时是远离读者的,而到了结尾时则接近读者;开头接近读者,尔后却背离读者,到了结尾又接近读者;开头就背离读者,接着更加远离读者等等。然而,最富于特征性的也许要数叙述者开头远离而结尾接近读者这一距离变化中所达到的惊人成就。把叙述者写成福克纳笔下的明克·斯诺普斯一样绝无同情心的人物,然后通过性格变化和技巧的娴熟运用,把他们变成高尚而有力量的。①我们非常需要对来源于这种距离变化的多变的情节形式做彻底的研究。

4. 隐含的作者可以或多或少地与读者保持距离。这种距离可以是理智上的(《香迪》中的隐含的作者,当然与香迪不是一回事,他比任何读者对深奥的古典学问更感兴趣,知之更多);也可以是道德上的(萨德的作品);②还可以是审美的。依据作家之见,要成功地阅读他的作品,就必须消除他的隐含的作者的基本思想规范与假定的读者的规范之间的所有距离。一开始就不大存在基本距离是很常见的,简·奥斯丁也不必使我们确信《傲慢和偏见》是令人生厌的。另一方面,一部劣作往往很容易被认出来,因为隐含的作者要我们按照我们所不能接受的思想规范来判断。

5. 隐含的作者(他自己引导读者)可以或多或少地与其他人物保持距离。同样,这种距离能够立足于任何一种价值轴心。某些成功的作家在各方面都距其大多数人物很远(如康普顿—伯内特),像威廉·燕卜逊论及 T.F.波伊斯所说的那样,他们可以完全有意识地保持一

① 明克·斯诺普斯,福克纳小说《大宅》中的人物。——译注

② 萨德(1740~1814),法国作家。——译注

种使其人物“远离作者”的人为状态。^① 另一些作家则基于多种轴心，展示了距其人物由远到近的广阔变化范围。举例来说，简·奥斯丁就表现了道德判断的广阔范围（从完全赞同《爱玛》中的简·费尔法克斯，到鄙弃《傲慢与偏见》中的威卡姆），也表现了智慧的广阔范围（从奈特利到贝茨小姐或班奈特太太），她还表现了趣味的、机智的、情感的广阔范围。

显而易见对于上述这些层次，我所举的例子并未涵盖各种可能性。我们所说的“介入”、“同情”或“同一”，常常由对作者、叙述者、旁观者和其他人物的许多反映所构成。叙述者可以运用多种介入或超然手段而有别于作者和读者，这种区别的变化范围从深切的个人挂念（《了不起的盖茨比》中的尼克，《贝兰奇少爷》中的麦克拉，《浮士德博士》中的蔡特布洛姆）到平淡的分离，较为愉悦的分离，或只是稀奇古怪的分离（沃的《衰落与瓦解》）。^②

对于实际批评来说，这几类距离中最重要的或许要算这样一种距离，即难免有误或不可信的叙述者与隐含作者（这一隐含作者引导读者一起对叙述者做出判断）之间的距离。如果说讨论叙述观点的理由是找出叙述观点如何与文学效果有关，那么，叙述者的道德和理智性质对我们的判断来说，显然比叙述者是否称之“我”或“他”更重要，也比他是否是不受限制或有所限制的叙述者更为重要。如果发现叙述者是不可信的，那他传达给我们的作品的整个效果也就被改变了。

对于叙述者中的这种距离，我们几乎找不到恰当的术语名之。由于缺少更好的术语，当叙述者为作品的思想规范（亦即隐含的作者的规范）辩护或接近这一准则行动时，我把这样的叙述者称之为可信的，反之，我称之为不可信的。确实如此，大多数非常可信的叙述者喜欢做大量附带的冷嘲热讽，因而，就其存在着潜在的欺骗而言，他们是“不可信的”。然而，难懂的反讽并不足以使叙述者变得不可信，通

^① 《田园诗的几种变体》（伦敦，1935年），第7页。一篇关于波伊斯的有意的人为性的卓越讨论，参看马丁·斯坦曼的《T. F. 波伊斯的象征主义》，载《批评》，第1期（1957年夏季号），第49~63页。

^② 《了不起的盖茨比》，美国小说家菲茨杰拉德（1896~1940）的小说；伊芙琳·沃（1903~1966），英国小说家。

常,说谎也并不一定就是不可信,尽管着意欺骗人的叙述者已成为一些现代小说家的主要手法(加缪的《堕落》,威林海姆的《天真的儿童》等)。^①叙述者错了,或者他相信自己具有作家没有给他的某种品质,这往往就是詹姆斯称之为不知不觉的问题。或者,像《哈克贝利·芬历险记》中,叙述者声称要自然而然地变得邪恶,而作者却在他身后默不作声地赞扬他的美德。

因而,不可信的叙述者之间依据他们距离作者的思想规范有多远,依据他们在什么方向上背离作者的思想规范,存在着显著差别;就像新近流行的术语“反讽”和“距离”一样,传统的术语“基调”涵盖了我们应该加以区别的诸多效果。一些像贝里·林登那样的叙述者,除了某种有趣的活力,就其一切美德而言,他被尽可能设置得远“离”作者和读者。而一些像詹姆斯《波音顿的珍藏品》中反映者弗莱达·维奇那样的叙述者,接近于代表作者趣味、判断、道德观点的理想。所有这样的叙述者对于读者的推断力的要求,远比可信的叙述者所要求的更强烈。

赞同或修正的变化

可信的叙述者和不可信的叙述者都有可能不为其他叙述者所赞同或修正(《马口》中的加利·吉姆森,贝娄《雨王汉德森》中的汉德森),也有可能为其他叙述者所赞同或修正(《贝兰奇少爷》,《喧哗与骚动》)。有时,要推断叙述者是否有错或什么程度上错了,几乎是不可

^① 亚历山大·E·琼斯最近在一篇文章中令人信服地强调了对《螺丝拧紧》的“真”读,提出的理由是,“第一人称小说的基本惯例是叙述者必须是可信的……除非詹姆斯违反了他的技巧的基本规则,否则家庭女教师不可能是个病态的说谎者……”(《现代语言学会会刊》,第74卷。[1959年3月],第122页)不管詹姆斯时代这种情况是否是对的,反正在现代小说中已不再有任何这类惯例。惟一可以信赖的惯例,正如我在第11章所示,就是:如果一个叙述者把自己表现为正对读者谈话或写作,那么他就真是在这么做。他所说的内容可以产生梦(施瓦茨的《梦中开始职责》),或是产生虚假(让·凯罗尔《奇异的躯体》)或是什么也不“产生”——也就是说,它可以很不确定地留在梦、虚假、幻想和现实之间(乌纳穆诺《雾》,贝克特《怎么回事?》)。

能的；有时，明确证实的论据或自相矛盾的论据却使推论变得容易了。我们必须注意到，赞同或修正之间的根本差别取决于：它是否由情节内部提供的，以便在坚持正确线索或改变叙述者代言人观点时，使叙述者代言人可从情节中有所获益（福克纳的《坟墓闯入者》），还是仅仅由情节之外提供的，以利于读者修正或加强自己与叙述者的观点相对立的观点（格雷厄姆·格林的《权力与荣耀》）。显而易见，孤立的效果在这两种情况中是很不同的。

不受限制的叙述

旁观者和叙述者代言人，不论是自觉的还是不自觉的，是可信的还是不可信的，是说长道短议论的，还是缄默不言的，是孤立无援的，还是为人证实的，他不是有特权知晓按严格的合乎情理的方式所无法知道的东西，就是要受到现实的眼光和现实的推理的限制。完全不受限制的叙述我们通常称之为全知观点。但是，不受限制的叙述有很多种，而与作者知道或显示同样之多的“全知”叙述者却是极少的。

我们需要对种种不受限制或受到限制的叙述及其功能做认真的研究。叙述中的某些限制只是暂时的，甚至是开玩笑的，就像菲尔丁有时把某种无知强加给作品中的“我”（《汤姆·琼斯》13卷第1章中，菲尔丁怀疑自己的叙述能力而乞求诗神帮助的时候）。某些限制几乎是永久的，但服从短暂的放松，诸如《白鲸》里，受到一般限制的具有人的真实特点的伊希梅尔，当故事需要时，他也能够冲破人的局限（“‘他变得勇敢起来，但只不过是听话；那就是最审慎的勇敢！’亚哈低声说。”——没人出场转述给叙述者）¹⁹。某些限制受制于叙述者所处的实际条件所允许知道的东西（第一人称的哈克贝利·芬，凯瑟琳·安·波特短篇小说中的第三人称的米兰达和劳拉）

个别最重要的不受限制的叙述，也就是获得对另一人物的内心视角，是由于把不受限制的特权赋予叙述者的某种修辞能力使然。在全

¹⁹ 《白鲸》，美国小说家麦尔维尔的小说，伊希梅尔和亚哈为书中的人物 —— 译注

知观点这个术语中,存在着难以理解的含混。许多我们归之于戏剧化叙述的现代小说,都借助人物有限的视野把一切都告诉给我们,这样的作品对缄默的作者要求的全知程度,完全与菲尔丁对自己的要求一样高。在某种意义上说,我们在福克纳《我弥留之际》的16个人物内心逡巡,除了看到他们内心所蕴含的一切,并未看到其他什么,在某种意义上这似乎并不需要依靠全知的作者。但是,这种方法已将全知观点蕴含其内了,隐含的作者要求我们完全相信他的预见能力。我们必然是片刻都不怀疑作者知道每一个人内心的一切,也不怀疑作者对每一个人内心表现多少的选择是正确的。简而言之,无人称叙述实际上并不能避免全知观点——真正的作者就像他总是“不合情理”地无所不知一样。如果显著的人为状态是一种失误的话(但并非如此),那么,现代叙述将和特罗洛普的叙述一样是错误的。指出同种含混的另一方式,是严密考察“戏剧性”的故事讲述概念。作者可以在一种戏剧性的情境中表现人物,而又一点也不需要用我们通常所认为的戏剧手法。在《约瑟·安德鲁斯》中,约瑟·安德鲁斯被小偷剥光了衣服,挨了一顿揍,当一辆马车赶到时,菲尔丁描绘了一个场面。依照一些现代标准来看,这个场面是由矛盾的和非戏剧性的方式构成的。“这个倒运的穷鬼一动不动地躺了好半天,马车路过的时候,他刚刚开始恢复知觉。车夫听到一个人在痛苦地呻吟,他就停住马,对车主说肯定有个快死的人躺在路边的沟里……一位太太听到了车夫的话,也听到有人呻吟,急忙招呼车主停车去看看究竟出了什么事。于是,车主吩咐车夫到沟里去察看一下。车夫去了一会儿后回来说:‘那儿有个人僵直地坐着,像刚生下来似的一丝不挂’。”接下来是一段不值得用场景名之的精彩描写,它记录了每一位乘客自私的反应。一位青年律师指出,如果不把约瑟带上车,他们将负有法律责任。“这些话猛然影响了车主,他很熟悉这个说话的人;而上面提到过的一位年长的绅士则想到,这个赤裸的人为他在女士们面前展露才智提供了很多机会,因而,他表示陪伴那个人,并为他的车费面奉献一大杯啤酒;部分原因是由于一个人的威胁,部分原因是由于另一个人的许诺使车主感到震动,直到这时,他也许才对那个在冷风中流血哆嗦的穷鬼的处境动了点怜悯心,最后同意了。”一旦约瑟上了马车,在随后的旅行中,这种对“场

面”间接报道尽管肤浅,继续延伸到车上这伙傻瓜和无赖的内心和感情,而当完全知道似乎不可取时,有时就进行猜测。假如戏剧化就是显示彼此戏剧化交往的人物,与动机相冲突的动机,以及取决于动机解决的结局,那么,上述场面就是戏剧性的。但是,假如戏剧化是要造成这样一种印象,即故事是自己发生的,人物处在一种与观众面对面的戏剧性关系中,而无叙述者介入其间,只有通过对话对对话和对话对行动的推论比较才可理解故事,那么,上述场面相对说来,便是非戏剧性的场面。

另一方面,作家可以根本不要人物介入真正的戏剧,而在上述后一种与读者的戏剧性关系中表现人物。许多抒情诗在这个意义上是戏剧性的,而在任何其他意义上都是非戏剧性的。“那并不是老人们的家乡——”谁说的?叶芝说的,或是带假面的叶芝说的。对谁说的?对我们说的。那么,我们如何知道是叶芝说的而非某个远离他的人物说的,如《斯太勃的卡利班》中远离作者布朗宁的人物卡利班那样?我们是在戏剧化的陈述展开时推论出这个结果的,需要这种推论的地方是,在这个意义上,什么使得抒情诗变得富有戏剧性了。简言之,卡利班在两种意义上是戏剧性的,其一,他与别的人物一起处在戏剧性的情境中;其二,他处在面对我们的戏剧性情境中。叶芝的诗只在一种意义上是戏剧性的。

在那些试图把意识状态直接戏剧化的小说中,戏剧性这一概念的含混更加复杂。《青年艺术家的肖像》是戏剧性的吗?在某些方面是的。没有人告诉我们有关斯蒂芬的故事,他被放在我们面前的舞台上,通过作者隐蔽的帮助和议论,表现自己的命运。然而,直接戏剧化的并不是他的行动,也不是我们直接听到的他的言谈。戏剧化的东西是所发生的一切事情的内心记录。我们看到了他的意识对外部世界发生作用。有时,内心所记录的东西本身就是戏剧性的,即当斯蒂芬在与他人在一起的场面中观察自己时。但是,这种记录本身,这种内心的记录只是在第二种意义上是戏剧性的。我们得到的斯蒂芬内心发生的事情的报道,是尚未牵涉任何修正性的戏剧化内容的独白。这是一种真实可信的记录,不像典型的伊丽莎白时代的独白受制于批判性的怀疑。我们根据惯例接受了这样的主张,即所记录斯蒂芬内心中

发生的事情确实发生在他内心,换言之,乔伊斯知道斯蒂芬的内心是如何活动的。“他在这页纸上胡乱涂抹所造成的均衡,开始扩展成类似孔雀羽毛尾部的眼状和尾状斑点,这些斑点消失后又开始再次聚拢而来。这些标志的出现和消失是眼睛开合造成的,开合的眼睛是星星……”是谁这么说的?不是斯蒂芬,而是全知的确实可信的作者说的。这个报道是直接的,它显然未经任何“戏剧性”内容的修饰——即就是说,它与戏剧场面中的讲话不一样,并未导致我们怀疑,这些思想活动无论如何总是企图达到一种效果。因而,只是在某种有限的意义上,即抒情诗是戏剧性的这个意义上,我们是处在与斯蒂芬的戏剧关系中。^①

内心视角

最后,那些提供了内心视角的叙述者,就其所介入的深度和轴心而言是不同的,薄伽丘能提供内心视角,但这些内心观察是极肤浅的。简·奥斯丁相对说来,达到了道德上的深度,但在心理上只是浮光掠影未及内里。所有采用意识流叙述的作者也许都试图达到心理上的深度,但其中一些作者却有意在道德尺度上保持肤浅。^② 我们应该记住,任何持续的内心观察,不论其深度如何,都会把显示内心的人物暂时变成叙述者,因而,内心视角要受我们上面所描述的各种特性变化的影响,尤其重要的是不可信程度的变化的影响。一般说来,我们陪得

① 我知道,这里我所使用的术语与乔伊斯自己的一合一的用法(抒情的、史诗的、戏剧的)是相对立的。在乔伊斯自己的意义上,《肖像》是戏剧的,但仅在这个意义上如此。

② 对松散术语“意识流”所属的许多方法的讨论,一般集中于它们表现心理真实的作用,避免谈及不同深度的道德效果。甚至最不友好的批评家——例如莫里亚克,参看他的《小说家与他的人物》——一般也都指出它们的杂乱无章、缺乏明确控制以为明显的人为,而不是指出它们的道德内涵。对它的批评和辩护二者时常都认为,只存在着一种可以因为如此这般的理由一度或永远定论为好或坏的手法。梅尔文·弗吉德曼(《意识流》[康涅狄格,纽黑文,1955年])归纳说,“不言而喻,这种传统不会再产生第一流著作,因为这种方法依赖于一种“已随乔伊斯、弗吉尼亚·伍尔夫和早期福克纳一同死去的某种文学意识”(第261页)。但是,他所讨论的著作运用了几十种意识流变体,其中某些现在已被作为小说家传统的部分建立起来。而其中大多数很可能在将来发现新的用途。

愈深,我们不失同情心地接受的不可信事物就越多。

叙述是一种艺术,而不是一门科学。但这并不意味着我们试图规定叙述原理必然会失败。任何艺术都具有系统性的因素,小说批评一向不能放弃试图联系一般原理来解释技巧上成败得失的职责。然而,我们必然总是这样发问这些一般原理到哪去找呢?

毫不奇怪,你会听到正在从事创作实践的小说家报告说,他们从未从批评家那里得到有关叙述角度的任何帮助。小说家在涉及叙述角度时,必然总是讨论个别作品:其中某个人物将讲述这个故事,或这个故事的某一部分,其讲述的可信性、非限制性和议论的自由性是在何种精确程度上,等等。他应有戏剧性的生动吗?即使小说家已选定了批评家所分类的某一种诸如“全知视角”、“第一人称”、“有限的全知视角”、“客观的视角”、“移动的视角”、“不露痕迹的视角”,或其他视角——他所遇到的麻烦才刚刚开始。借助下列说法,如“全知视角是最灵活的方式”,或“客观的视角是直接、最生动的”,他简直无法找到自己直接的、确切的实际问题的答案。即使是这种水平上最充分的概括也无助于他小说中一页页的发展过程。

正如亨利·詹姆斯的详细记录所表明的,当小说家试图对读者实现他发展中的思想的可能性时,他也就发现了自己的叙述技巧。他的大多数选择因而只是程度的选择,而非种类的选择。当你决定了你的叙述者将不运用全知视角,事实上你什么也未决定。难题是:他将如何不知不觉?再者,选定第一人称叙述只解决了这个难题的一部分,或许是最容易的部分。是哪一种第一人称?如何充分地个性化?作为叙述者他有多少是有意识的?他如何可信?他的叙述有多少限于现实主义的推断?不受限制的叙述超越现实主义有多远?哪几点上他所说的是真实的?哪几点上他整个儿不加评判或甚至说的完全是谎言?这些问题只能联系个别作品的可能性和必然性才能做出回答,而不能联系一般的小说或长篇小说,或叙述角度的规则。

毫无疑问,确实存在着作家可能涉及的种种效果。比如,假使作者要使某个场面更有趣、更恰当、更生动或更含混,或者,他要使某个人物更富于同情心或更加可信,那么,我们可以指出这种或那种实践来。但是,我们可以理解,为什么小说家在寻求帮助来做出决定时,将

会发现同人的实践比教科书的抽象规律更有帮助。一个博览群书、才思敏捷的作家,会在同人的作品中发现一个精确范例的宝库,一个如何进行叙述方式的合适选择来增强这一效果的宝库,即有别于一切其他可能的效果。批评家在研究叙述类型时,必然总是落在后面艰难地前进,不断参考多样化的实践,只有这些实践能制止他被引诱做过多的概括。我们需要对如此之多的故事是怎样讲述的做更艰苦、更精确的说明,以取代我们现代的“第四个整体性”,取代有关叙述角度运用的一致性和客观性的抽象规律。

现在,我们就转向对讲述艺术的更严密的考察。

绘画与音乐

[美]多尔·阿什顿

多尔·阿什顿(Dore Ashton),美国库帕联合学院艺术史教授,主要研究现代主义艺术,著有:《哥伦布以前的抽象艺术》(1957),《现代美国雕塑》(1968),《现代美国绘画》(1970),《现代艺术的寓言》(1980),《关于罗斯科》(1980),以及大量论文。本文译自多尔·阿什顿:《未知的彼岸:当代艺术概观》(纽约:大西洋月刊出版社,1962)。

对绘画与音乐密切关系的探讨在希腊时代是美学家的一个热门话题,然而,随着20世纪的到来,这一探讨具有了新的意义。

19世纪的探索者们已经标示出一条研究路线。整个19世纪,只有一些尝试性的对绘画中“音乐性”的研究。德拉克洛瓦充满自信地接近了这一课题,他的日记中有几处涉及其绘画作品的音乐问题。他写道:“存在着某种特别适合于绘画的情绪……还存在着一种感觉,它来源于色彩、光和阴影的营构……这就叫画的音乐。”

波德莱尔很可能从德拉克洛瓦那里了解到用于绘画的“音乐性”这个术语,他常常提到具体绘画作品的“旋律性”,这就发展出了一种依照孤立的节奏元素来看待绘画理想特征的审美观。当他说到德拉克洛瓦的画中的“装饰性图案”时,实际上也就提到了一个世纪后成为象征主义和综合主义(synthesist)运动基础的某些要素。

高更反复地强调其作品的音乐特征,他说自己把色彩视为纯粹的颤动,就像乐音是纯粹颤动一样,他毫不犹豫将自己的绘画与作曲家的作品等量齐观。在19世纪80年代,人们通常把高更及其追随者看

成是“交响画家”。

与此同时,马拉美的极端理想主义开始渗入美学讨论的各个角落。他坚信一种内在真实的统辖,以及构成他诗作的“声音的内在装饰性”,这些都影响了一代诗人和画家。他关于艺术意义的看法在论文《诗之危机》中得到了表述:“艺术的神奇魅力如果不是那样又是为了什么,那就是在作品或文本以外,这种魅力唤起了我们所说的神灵飘忽弥散,神灵只关心普遍的音乐性。”^①

哲学和科学的发展逐渐地改变了这种普遍音乐性的观念,时间不可避免地 与画的空间联系起来。六十多年以前,哲学家就促成了时间与空间的姻缘,艺术家则将此奉为神圣,时空的这种密不可分的联系渐渐被认为是理所应当的了。19世纪为这种观念的形成奠定了基础。

毫无疑问,康定斯基比大多数画家更强调音乐性,当他开始对乐音和视觉象征的关系进行这些探究时,融会了世纪末的态度。他的早期论述中回响着象征派诗人的理论声响:“一位不满足于寻找单纯描绘而是渴望表现其内在生命的画家,不得不羡慕音乐这种最少物质性的艺术可以自由自在地达到这样的目标。”作为一个音乐欣赏家,康定斯基依照乐音来“看”色彩,依照音乐结构来“构图”。他很自然地把“无彩色”的功能与音乐中的无声联系起来,^②他写道:白色是一个作为物质特性的各种彩色消逝殆尽的世界之象征。这个世界的“结构”高远浩淼,难以“打动我们的心灵”。“白色带来了巨大的沉寂,像一堵冷冰冰的坚固的和延绵不绝的高墙。因此,白色对于我们的心理作用就像是—片毫无生息的静谧,如同音乐中倏然中断旋律的停顿。白色并不是死亡的沉寂,而是一种孕育了希望的平静。白色有一种生命诞生之前虚无的魅力。”^③

当代画家深刻地理解了“无彩色”的这种功能,他们经常在画幅上留下大面积的空白,或让人们从下往上扫视未经修饰的画幅。或许可以这么说,康定斯基所构想的沉寂无声地停顿在当代绘画中是极其重

① 马拉美:《诗歌、散文和书信选》,巴尔的摩,霍普金斯大学出版社,1956,第34页。

② 这里的“无彩色”是指黑白构成的画。——译者

③ 康定斯基:《关于艺术中的精神性》,德文版。

要的。比如在罗斯科的画中,单色的铺展像交响乐中余音袅袅的和弦,与音符的延长相对应。另一些画家(如克莱茵、德·库宁和马瑟韦尔[Motherwell]等)探索着白色与黑色,进而证实了康定斯基“非彩色”理论:白色象征着无穷延展的空间,黑色象征着这一空间中的运动;或者说,白色象征了寒冷的静寂,黑色象征了色彩密度,现代抽象绘画提高了伦勃朗和戈雅所理解的响亮空白的价值。

对造型艺术像音乐方面的理解,也反映在先锋派作曲家与画家的关系中。这种亲密关系不仅在作曲家和画家越来越多的交流中可以感到,而且还影响了音乐批评和艺术批评的用语。^①两类批评的术语互换甚至可以在报章评述中见到,比如1961年《纽约时报》评论天才的先锋作曲家拉夫尔·沙佩(Ralph Shapey)时,其文章作者艾伦·休斯(Allen Hughes)是这样评价沙佩的自由风格的:“沙佩先生创作的是一部抽象表现主义的作品,该作品看来展示了深陷于城市丛林混乱之中的人类心灵最隐秘的怀疑、渴望、骚动和绝望。”

由于晚近画家和作曲家的交流联系,音乐评论中经常提到绘画中的“抽象表现主义”。正像约翰·凯奇在其《关于某事的讲演》中所说的那样:“在抽象开始时,画家们用音乐活动来说明他们所做的是有正当理由的,而现在,音乐家在解释自己所做的事时说:‘看,这正是画家和雕塑家一直在做的事。’”^②画家们现在经常光顾一些非正统作曲家的音乐会,诸如凯奇、斯蒂芬(Stefan)、沃尔普(Wolpe)、沙佩或默顿·菲尔德曼(Morton Feldman)等作曲家的音乐会。反之,一些画家的作品往往有时会献给作曲家的,至少我知道一个例子,有位画家受托为一位当代纽约作曲家的音乐作品绘制了一幅画。

一个悬而未决的问题是,不知先锋派的画家和作曲家是否感到彼此和谐一致,现代音乐追求着绘画状态,而现代绘画又追求音乐状态——这个古老的美学课题困扰着许多批评家。然而,有一点是可以肯定的,那就是以一种艺术来过分解释另一种艺术必将引入死胡同。我们不必把比较和类比视为冒险,但最好承认这样的事实,即所有艺术

① 这里的艺术批评指的是美术批评。——译者

② 约翰·凯奇:《沉默》,威斯康恩大学出版社,1960。

都来自相同的基本根源,其亲缘关系是无可否认的。所以,画家总会关心造型的节奏,而音乐家总会关心音乐的空间,他们的关心完全一致。

20世纪,自立体主义绘画以来,音乐和视觉艺术在各自的理论中常有一致的地方。立体主义画家用常见的日常生活材料来创作拼贴画,与此相仿,先锋派作曲家在乐曲中也引入了日常生活中的各种声响,诸如汽车喇叭声,炮弹声,电话铃声等。艾尔弗雷德·巴尔(Alfred Barr)在其论述毕加索的论著中,描述了让·科克托(Jean Cocteau)、埃里克·萨蒂耶(Erik Satie)和毕加索在芭蕾舞《游行》创作时的合作:

萨蒂耶那质朴的音乐,“像一个充满激情的乡村乐队”,伴随着噪音、发电机声、汽笛声、电报的电键声、飞机的轰鸣声、打字机声——科克托称之为“对耳朵的欺骗”,他也采用了同样的事物来达到“对眼睛的欺骗”,如报纸、复制的木纹和立体主义画家用过的塑造物。^①

早期先锋派作曲家萨蒂耶、瓦莱斯(Edgard Varese)和安塞尔(George Antheil)的时空概念,曾引起了音乐批评家广泛讨论。他们敏锐地把握到了音乐和绘画这两门艺术之间的联系。当批评家们说到声音“蒙太奇”时,甚至引入了电影艺术。^② 保罗·罗森菲尔德(Paul Rosenfeld)在评论瓦莱斯及其作品中的“纽约风味”时写道:“瓦莱斯不得不赋予他对生活的情感以形式,赋予我们从生活中重浊的自然声响产生的感觉以形式。”罗森菲尔德认为瓦莱斯作品的主题是:“这个宇宙某一尚未被探究的部分。”这与造型艺术批评如此相似,这种超验式的评论可在音乐批评中经常听到。

实际上,罗森菲尔德对瓦莱斯作曲手法的描述,很容易转换成视觉艺术的批评语言。他写道:“瓦莱斯的部分手法包括了诸多主题音型之间的声音气涡和中止,以及扩大情绪兴奋的音量增大。”

^① 艾尔弗雷德·巴尔:《毕加索艺术 50 年》,纽约,现代艺术博物馆,1946,第 48 页。

^② 保罗·罗森菲尔德:《美国音乐一小时》,费城,里平柯特出版社,1929。

瓦莱斯自己也感到了他的音乐与当代绘画之间的亲密关系。他在1960年为一位抽象画家展品目录撰文——不幸得很，这位感觉迟钝的画家根本不值得瓦莱斯为他撰文，也与画展过程中播放的音乐不相符——在文章中，瓦莱斯讨论了形式问题。^①他认为形式是过程的结果，而不是应遵从的模式。他指出当代绘画涉及同样的过程，进而描述了自己关于形式的见解：“我从不使使自己的观念适合于某种已知的容器。”他把自己的过程比做科学中的晶体化现象：

晶体的特征体现在它有明确的外在形状和内在结构。内在结构基于原子最小群组构成的晶体单位，这些原子有某种物质排列与构成方式。这些单位拓展成空间也就构成了整个晶体。然而，无论其内在结构的形状多么有限，晶体的外在形状是无限的……可能的音乐形式也和晶体的外在形状一样无限多样。

在空间中自由延伸且无须预先想好框架的隐蔽结构概念（与马拉美的装饰音概念十分相似），对画家和作曲家来说同样适用。“过程”也许是无法预见的，但过程的安排依赖于艺术家对材料的了解，诚如瓦莱斯所说，艺术作品最终会“发现它自己的形式”。

对沃尔普的音乐作品来说，最根本的是过程而非模式，这位作曲家青年时代以来就同画家们过从甚密。他积累生活，在那颤动、跳跃和旋转的孤立音群中喷发出生命。在沃尔普创作的任何一部音乐作品中，都可以直接听到某种独特而深情的声音。当这种声音停止或间断时，听众便会同时看到和听到这位极敏感的作曲家不得不穿越的空间。沃尔普音乐中的静寂无声恰好对应康定斯基的“无彩色”。

在沃尔普的《钢琴组曲·1959》中，有在茫茫一片变化着的空间里飞逝的华彩段，但也有“结构”。急促的乐音通过持续的拨奏音符“集中”在开头和结尾部。每当沃尔普需要这么做时，他会毫不犹豫地使用一个传统的和弦——一块雕刻的空间——去突出影响生活中的某些事件。敏锐的人所知晓的各种古怪声响在沃尔普的音乐中都有所

① 瓦莱斯，见米切尔·卡尔莱特画展目录，1960年10月。

表现,不过,最终的和谐或形式也始终存在

沃尔普也谱一些合奏曲,比如在他的《三架钢琴的演奏》中,三个部分的变奏以一种几近古典结构的方式相对照。在乐曲的第一部分演奏中,声响轰隆隆地直奔表面,低音都是一些延长的颤动音,高音部则趋向于透明效果。高音部的运动螺旋发展到最微弱的区域,这种运动如一幅从强烈的中心向外展开的画中飞动的线条。

在这首乐曲的第二部分演奏中,拨奏和弦更为重要。声音急促而不完整,像一些珍贵的葡萄酒杯。清脆乐音的细密音型改变了乐曲的织体。第三部分以一个拨奏音符开始,它与低音部其他打击音响相互呼应和展开,如同古斯顿绘画中底部的一个形状展现出来的气氛,用悲伤的丧钟声缓慢而战栗地构成,有一种伤感而紧张的旋律。不断重复的拨奏令人着迷,像是自鸣或幻听一般。由于强调音阶不断地减弱,伴随着丧钟式的渺远音响,乐曲中有一些静场。乐曲在一种短促的喘息也许是疑问中结束:

在沃尔普的音乐中,孤立的音群是密致的,它们交错纠结,但并没有完全失去其具体性。与那些“不想雕刻自己音乐空间”的青年作曲家不同,沃尔普并不把自己局限于水平式作曲方式。他对不确定性感兴趣,但他似乎确信源于偶然性和不确定性的音响只有和确定性并存时才是有效的。

默顿·菲尔德曼是沃尔普的学生,他醉心于线形的单维系统的音乐创作,在这个系统中,诚如弗兰克·奥哈拉(Frank Ohara)所指出的那样,空间可以与波洛克的“满幅”画的空间相媲美。^①菲尔德曼非常珍视的与画家的联系,这明显影响了他的音乐。“我总是对绘画笔触而不是音乐形式感兴趣。”

在他的乐曲中,乐音决不指涉自身以外的任何事物,在这个意义上说,他那犹豫的、静寂的、神游而非象征性的音乐,抛弃了音乐的建筑式传统,而与当代绘画的无限空间结盟。尽管他在谱曲时使用了“无法预见、随机和自发”的手法,因而人们认为他的音乐完全是抽象的,但是,他自己曾描述过其乐曲的效果,即“就好像你不是在听而是

^① 弗兰克·奥哈拉的论文,载于《音乐中的新方向——菲尔德曼》。

在看自然中的某种东西。”由于给予演奏者极大自由，作曲家把自己的选择范围缩小了，就像画家使色彩流在画面自由流淌时缩小了自己的选择一样。关于这一点，沃尔普曾说过，应该把惊奇与迷惑、神奇和震惊、理智与放纵、形式与反形式混合起来。菲尔德曼很可能采取了如下超越性的态度，即乐音与噪音相对立，是人纯粹而优美的第一次呼吸，不能被经验的杂多性所污染。

戏剧观众及其对表演的解读

[美]马文·卡尔森

本文译自马文·卡尔森:《戏剧符号学:生命的符号》(布鲁明顿:印第安纳大学出版社,1990),第二章。

过去 10 年间广泛展开的读者反应批评和接受美学研究,对分析当代和过去的戏剧经验显示出许多有用的研究方法。比如,我们可以考察一下沃尔夫冈·伊瑟(Wolfgang Iser)所讨论的具体化过程(the process of concretization)——伊瑟认为,在这个过程中,读者通过创造性地填补由作者在文本中所留下的空白,也就成为一个文本的意义生产的合作者。^① 晚近的戏剧符号学理论中,我们也看到了类似的研究,如安·尤伯菲尔德(AnneUbersfeld)就以同样的方式把戏剧文本描述成一种空白——即是说,它是一个有待表演来充实的空白。^②

有个比喻性的说法提到有趣的相似情况,那就是表演过程本身就是一种解读,这在伊瑟所描述的意义上看更是如此:“这种活动通过意义来确定变换不定的文本结构,这是解读过程本身所创造的规则。”^③ 在戏剧文本和观众之间的这个确定过程,就是戏剧的核心特征,它使得解读过程变得非常复杂了。比如,我们可以追问一个(传统意义上的)读者实现戏剧文本的具体化,是如何与通过表演来实现的戏剧文本的具体化联系起来的,如何与通过观看表演的观众——读者达到戏剧

① 沃尔夫冈·伊瑟:《文本的吁请结构》,康斯坦茨,1970,第 15 页。

② 安·尤伯斯菲尔德:《解读戏剧》,巴黎,1977,第 24 页。

③ 同①,第 11 页。

文本的具体化联系起来的,追问表演是“填补还是拒绝”同样的空白,就像伊瑟所提到的普通读者所做的那样,或追问表演是否填补了一些空白却又留下了另一些或导致了新的空白。

对戏剧史研究者来说,主要关心的是介入不同时代戏剧作品那变化着的解释(或解读)的动力学,这就是接受理论的另一先驱汉斯·罗伯特·姚斯最关心的问题。与伊瑟一样,姚斯想强调读者的重要性,但却不向绝对的主观主义让步。基于这一原因,他强调观众的某种“特殊位置”,“这一位置可以在经验上加以确定,它先于特定读者的心理反应和主观理解。”^① 依据姚斯的观点,这种经验性的位置是由“期待视界”所决定的,它建立在以下一个因素的基础之上:“某种文学类型熟悉的规范或内在诗学特征,”“与文学—历史背景中熟悉的作品的潜在关系,”“以及虚构和真实之间的对立。”^② 对戏剧研究来说,这种理论提供了许多有用的思路,我将对其中一些思路进行分析。体裁类型的期待以及与其他作品的关系(互文性)显然与戏剧接受有关,如同和阅读密切相关一样,而虚构与真实的并置或许关系更密切,它使戏剧中模仿和意象的作用处于核心地位。

乌姆贝托·埃柯(Umberto Eco)则从一个稍有不同的角度对读者反应进行了研究,他采用的是符号学视角。因为现代戏剧研究的一个重要方面就是沿着符号学方向展开的,所以,晚近出现的符号学戏剧理论与埃柯的关系,显然比与伊瑟和姚斯的关系更加密切。埃柯有两个观念被认为特别具有启发性(尽管与特定戏剧史研究相比,对一般戏剧研究更有启发性):即理想读者的观念以及开放和封闭文本的观念。理想的读者(这个概念在阅读理论中有许多描述)是这样一种可能的读者,他们是作者以其作品想像性地诉诸的读者,是“被认为可以解释性地处理各种表达的读者,他们的处理方式与作者的方式完全一样”。^③ 埃柯提出,任何文本都以自己的接受者为前提条件,这些接受者被作为意义可能性的独立条件。

① 汉斯·罗伯特·姚斯:《走向接受美学》,明尼阿波利斯,1982,第22、23页。

② 同上,第25页。

③ 乌姆贝托·埃柯:《读者的角色》,布鲁明顿,1979,第7页。

马科·德·马里尼斯(Marco de Marinis)依照埃柯的思路,提出了戏剧表演可以预见的“理想的观众”概念。^①当然,也可以把这个概念运用于任何一个历史时期,不过现代戏剧才提供了这种假定性建构的典范,它体现在导演角色上,他假定自己从观众位置上观看了一场演出的过程,同时又组合了各种观众期望接受的戏剧效果。德·马里尼斯经过某些论证,又把埃柯开放和封闭文本的概念运用于戏剧表演。埃柯认为,那种旨在从较为确定的有经验读者群那里产生确定反应的文本,就是封闭的文本;而具有较少特殊反应标志的文本则是不断地开放的。^②德·马里尼斯提出,戏剧作品可以趋向于封闭的(如说教性的戏剧),也可以趋向于开放的(如许多现代先锋派戏剧),但他注意到埃柯的发现,即与封闭的作品相比,开放的作品往往更难以接近。由于缺乏对读者的具体提示,这就把观众局限于几个“超级读者”的地位,而这样的读者才乐于从事他们面前复杂的反应工作。然而,德·马里尼斯暗示,对戏剧中开放文本的另一种可能性(就像某些传统的印第安表演中的一样),各种反应是由一个事件引起的,这个事件尽可能地被当做戏剧的一部分。^③

即使在开放的文本中,埃柯所强调的仍是作为阅读情境基本决定因素的文本,这种强调通常可以在符号学导向的反应理论最新的著作中看到。这一倾向在伊瑟和姚斯那里也不是完全没有,斯坦利·费什(Stanley Fish)和姚斯一样,通过关注于不断变化的解释,力图避免对文本因素的强调,他更关注某种社会动力学,正是由于这种社会动力学,各种解释才会进一步发展和合法化,而不是文本中限制这样解释的机制(和姚斯一样)。如此一来,就把费什与姚斯的“有经验的读者”和埃柯的“理想读者”理论区别开来(“有经验的”和“理想的”都是通过文本才获得某种确认的),进而转向通过社会来界定的“读者共同体”(community of readers),共同体的成员具有共同的价值观,他们集体性地约定各自阅读的规范和惯例。在美国学术批评界,我们注意到一种这样

① 马科·德·马里尼斯:《戏剧符号学》,米兰,1982,第198、199页。

② 同上,第77页。

③ 同上,第77页。

的共同体的特殊自我意识模式,种种阅读共同体的规范要受到各种新的解释的检验,并通过接受这些共同体而被赋予主体间的有效性(intersubjective validity)。因而,阅读最终并不是经由文本而是通过共同体才被确认的。

费什的方法也为戏剧研究提供了令人感兴趣的种种可能性。与书籍相比,作为创造和体验的戏剧的社会组织构成了更加明显的体制性结构。通过共同参与戏剧的积极选择,戏剧共同体比分散的文学共同体具有更为显著的群体性。进一步,人们可以在各种不同水平上来考察戏剧共同体,这些考察水平涉及阅读策略的形成和确认,从更为抽象和分散的共同体和亚共同体(戏剧界的这些共同体对应于费什所描述的文学界中的共同体),一直到介入特殊的表演活动的独特共同体等不一而足。

毫无疑问,在解读过程中,这类独特的共同体是发挥了群体功能的。戏剧所呈现的社会场合在相当程度上既决定了戏剧经验,又决定了对它的解释。几年前《纽约客》上的一幅卡通画了这样的情景:一个戏剧观众边停下来擦眼泪,边慌乱地环顾四周,看到周围的人都在哈哈大笑。他说道:“怎么!等一下,这是个讽刺?”可以肯定,观众反应的压力就是以这样的方式强迫个别观众用以下方式来解释和建构他们的体验,这种方式排除了出现在单独的读者身上的可能性,更进一步,并不存在于表演文本表演的创造者所规定的解释边界之中。

戏剧史已经提供了许多观众的例证,他们根本不是依照可以预期的方式来对表演作品做出反应,这种脱节的频繁出现足以表明,为某出戏剧而聚集在一起的读者共同体所采用的策略完全不同于由表演所假定的理想读者所采用的策略。当实验性作品拒绝观众那种期待较为熟悉事物的解读策略时,很可能会出现各种问题。在一般的解读情境中,遭受挫折的读者完全可以把书扔在一旁不看,然后去做别的什么。戏剧作为一个社会活动会激起更加活跃的抵抗,由于无法依照观众期待的规则来游戏,戏剧表演(如《欧那尼》和《于布工》)所引起的抗议甚至骚乱并不鲜见。每一个演员或导演都会记得这样的例子,即观众并不是以戏剧工作者所要求的方式来创造某个台词或动作的意义,据说观众会完全无拘无束地摆脱预期范式的解释控制,比如,他们

也许会把一部严肃的戏剧视为闹剧。

这种状况对费什这类理论家的探索来说,具有相当重要的意义,他们力图发现一种阅读反应理论,这种理论最终并不是把注意力集中到作为意义基本决定因素的文本上去。依照这种研究方向,我们注意到由托尼·贝内特(Tony Bennet)所提出的一个有用的解读概念的定义,我想把它作为这一领域特殊研究的基础,他写道:“一切文本——文学的,电影的,电视的,虚构的或其他什么——凭借这些手段和机制,在传统上不那么充分地当做消费或接受的过程中被富有成果地激活起来。”^①

当我们面对的不是贝内特所列举的那种文本,而是面对戏剧表演文本,亦即德·马里尼斯所说的“景象文本”时,我们实际上是在谈论两种解读,即两种同时“富有成果的激活”:表演的解读和观众的解读。第一种解读赖以进行的手段和机制——亦即文学文本转入表演文本——在戏剧史研究中已引起了相当的重视;但另一种解读则很少为人们所注意,那就是观众的贡献,至今人们仍很少关注这种对解读构成具有重要作用的各种因素。当然这更加接近贝内特对传统文本解读过程的关注。

这里,我要指出四种历史性的“手段和机制”,它们为观众提供了组织和解释其涉及戏剧事件经验的种种策略,其中一些策略和书面文本的读者所采用的手段相似,而另一些则建立在戏剧作为表演活动的特殊性上。第一种手段或机制和姚斯对体裁类型现象的读者反应定向说法有直接联系,这里,我们更关注的是书面文本。第二个手段或机制与正式台词有关,检视表演中的有关策略。另外两个则与费什和贝内特的观点密切相关,亦即与社会体制的作用有关,包括戏剧本身的社会体制,以及解读引导或形成等。首先,我们来简要地审视一下戏剧的宣传和节目单现象,然后我们再探讨体制化对“读者”的影响:剧作家和评论家。

在整个西方戏剧史上,主题和体裁组织方面强有力的保守主义,向观众提供了一些可用于新戏片断(或旧作新演)解读的可预见的心

① 托尼·贝内特:《文本,读者,阅读构成》,载《文学与历史》(1983),第214页。

理模式。从希腊到现代,作为喜剧或悲剧的戏剧名称使观众期待着某种情绪特质,某些人物类型,甚至某些主题和动作结构。

希腊人确立了从传说、神话和历史中获取他们的悲剧情节的实践,诚如泰德乌斯·考赞(Tadeusz Kowzan)所指出的那样,自古典时代以来,戏剧就是一种对以前所创造的人物关系和情节结构进行重写的特别开放的文学模式。那些观看古典希腊悲剧最初表演的观众,也观看了普罗爱根戏剧节庆,在这种仪式中,作者和演员被介绍给观众,要上演的戏剧的名字也向观众说明。^① 由于悲剧的一般结构是给定的,故事是从文化遗产中提取出来的,所以,那些戏剧观众就以早已存在的诸多阅读策略来解读戏剧,即使某出戏从未在他们面前演出过。后来,由于古典作品不断被修改,以前所熟悉的特定戏剧情节为观众做了进一步的准备。古典喜剧和悲剧不同,它不涉及来源于历史和传说的素材。但到了罗马时期,那些涉及诡计和风流韵事的不寻常地相一致的叙述结构也在这种类型中发展起来了,其陪衬人物的结构出现在文艺复兴时期的教育喜剧和通俗戏剧中,从那以后深刻地影响了喜剧结构和观众的期待。

到18世纪末,喜剧和悲剧传统的明确体裁分类受到越来越多的抨击,诸如雨果这样的浪漫主义理论家呼吁打碎限制艺术想像力自由游戏的各种规则和传统,还戏剧家以自由。浪漫主义所攻击的特定目标——传统的新古典主义喜剧和悲剧,实际上已是日薄西山——最终并不难以超越,但体裁类型本身的观念对于很容易被忽视的观众反应的动力学来说,则是至关重要的。通俗戏剧总是发现这样的规律,观众更喜欢他们能以一种可预见的方式来欣赏的戏剧,后浪漫主义戏剧不再强调打碎体裁的限制,它发展出各种更加特殊的体裁类型,其中每一种体裁类型都有其熟悉规则的欣赏公众。

伦敦和巴黎,老式的戏剧垄断后来不再有效,越来越多的戏剧相互竞争公众。其中许多戏剧通过向观众灌输某种戏剧类型来获得公众青睐,这些戏剧是服务于剧院的剧作家特别为某个剧院专门写作的。然而,即使是19世纪的戏剧观众也不知道在某个剧院里正在上

^① 阿瑟·皮拉特—坎布里奇:《雅典的戏剧节庆》,牛津,1968,第67页。

演什么特定剧目,但他或她能以合理的自信,通过对某些体裁的期待来推测所上演的戏剧类型——无论是航海闹剧,轻喜剧,滑稽歌剧,家庭喜剧,或童话剧。可以想像,观众介入那个剧院的活动,与在同一现场过去所获得的戏剧经验十分接近。

到这样的剧院里看戏的观众也许可以视为建构费什所说的“诸种解释共同体”之一,在许多方面它和费什在今日美国所确定的文学亚共同体相一致:“在这样的文学共同体内部,存在着一些亚共同体。”^①与此相仿,人们也可以说,使19世纪伦敦艾德尔非剧院和巴黎的滑稽巴黎人剧院观众感兴趣的东西,很可能会使伦敦考文特广场剧院或法兰西喜剧院的观众不舒服。

在传统戏剧中体裁组织的高度可期待性,与戏剧人物的高度的可期待性密切相关。这样一来,我们也就很自然地从事体裁类型转向戏剧台词的实践。像普罗普(Propp)和格雷马斯(Greimas)那样的研究叙述符号的学者,已经发现了人物关系的某些基本类型,以及在各种叙述结构中他们的行动类型,但是,戏剧中行动类型就像体裁的定义一样,在戏剧史中比在其他叙述传统中更加高度地程式化,具有更加突出的可预期性。比如,在即兴喜剧(*commedia dell'arte*)中,失意的年轻恋人,年长的阻挠者,以及狡猾的仆人,由此构成的传统喜剧结构充满了非常特殊和十分具体的一系列人物,通过成千上万次的演出以及一代又一代观众的流传,这些结构和人物已不可更改。即兴喜剧的观众可通过面具、服装和方言,预见到潘塔洛那(*Pantalone*)这类角色是顽固的父亲或好吃醋的年老丈夫;而卡皮塔诺(*Capitano*)则是愚蠢敌手,哈勒金(*Harlequin*)是聪明机敏的仆人等等。

更进一步,同样的演员在一出又一出戏中扮演同样的角色,以至于观众可以期待着从某些演员那里看到某种动作,甚至是某种姿态。演员和特殊角色或角色类型之间的这种密切关系,在文艺复兴时期以及巴洛克早期的高度程式化的戏剧中表现得非常显著;然而,即使后来的某些时期以及某些演员强调对这类角色解释的多样性,但戏剧史上任何一个时期在特定的演员和特定角色类型之间都具有密切的相

① 斯坦利·费什:《这个阶层中有文本吗?》,剑桥,1980,第349页。

关性。我们也许最熟悉这种传统惯例,它和 19 世纪的通俗闹剧中的固定角色有密切关系,不过,在通俗闹剧兴起很久以前,演员们就已开始专门扮演尊贵的父亲、浪漫的男人头领、独裁的女佣和少女等角色。这种情况并不是欧洲戏剧所独有的。在经典的梵文戏剧手册《Natyasastra》中,就含有对传统固定角色类型的分门别类的详细描述,而日本歌舞伎也有细致说明的传统角色类型。演员常常是毕其一生扮演同一角色,而少数改变自己一贯角色的演员则会使人感到惊异。

诚然,戏剧中的这种普遍存在的倾向之所以会出现,还有许多原因。但可以肯定,最重要的原因是演员在某种程度上总是受到他或她身体外形和能力的限制。在戏剧历史进程中,常有男人扮演女人,女人扮演男人,年轻人扮演老人,老人扮演年轻人,体态外形上毫无吸引力的演员已创造出不少气宇轩昂的英雄,而体态外形上光彩照人的则具有扮演怪人和小丑的天赋。但是,总存在一种促使男女演员们趋向于某种他们在情感上和外形上尤为适合扮演的角色类型的倾向。毋庸置疑,在不同时代男女的美的理想,和作为不同时期欲望对象展现在戏剧中男女演员之间,存在着高度的相关性。最早论述表演艺术的著作之一,圣一阿尔宾(Sainte-Albine)的《论演员》(1749)就评论道,尽管各种体态外形在舞台上都是可以接受的,但无论演员能力如何,都不能偏离观众对他们所扮演的角色类型的期待——英雄必须有强壮的身躯,情人必须有迷人的身材:演员必须注意他们所扮演的角色合适的年龄,应有一种天然的声音特点以适合于他们所扮演的角色。

商业戏剧也总是特别关心分派角色的某种可预见性,不仅基于圣一阿尔宾对逼真的关心,而且来源于重现已获得成功的欲望。如果公众喜欢扮演某个角色的某位演员,那么,对这个演员来说,一定有一种强大的商业压力迫使他在其他戏剧中去重复地扮演这类角色,或者去创造另一些类似的角色以便该演员本质上呈现为同样的人物。当代电视和通俗电影提供了大量证据,即不断延续这种可预期的性格化和情节化对观众的吸引力;而戏剧史也充斥着这样的例证,即观众极力抗议一个深受欢迎的演员意外地扮演一个与先前确立的人物形象相矛盾的新形象。显而易见,这样的观众带着某些业已存在的策略去戏院参与戏剧表演事件,他们已被那些和想看到的东西相抵触的戏剧

内容所激怒。

由于过去的戏剧分析始终强调文本和表演的研究,而不是接受研究,所以,它几乎不关心(文本和表演之外的和大的社会背景)戏剧活动结构的这些因素,而这些因素也许在戏剧解读经验的构成方面,其重要性和舞台上呈现的东西不相上下。以下我们将转向少数几个因素的讨论——宣传、节目单和评论家。对戏剧解读结构感兴趣的戏剧符号学家们忽略了这些问题,在我看来比戏剧史家忽略它们更令人不解,因为信息获得的这种结构对大多数观众来说,是他们将要看的表演的可能世界的最初展示。而且,这些因素常常是由某种体制有意识地创造出来的,这种体制也就在生产出表演,而表演则是作为在特定方向上刺激观众欲望和解释策略的手段。

现代意义上的戏剧节目单出现在19世纪后期,大多在形式上使人联想到优雅晚宴上印制精美的菜单。常见的基本形式在今天仍在沿用——剧目的名字和紧跟其后剧作者的名字和头衔。后来又增加了人物表(并简要地表明人物之间的关系),以及扮演这些角色的演员名字,甚至有关戏剧发生的时间和地点的说明。对观众来说,即使这种比较简单的信息也提供了某种定向,毫无疑问会影响到观众的解读,像最近的剧目《侦探》就是引人注意的例证。这出戏剧通过在节目单上向观众提供假信息而达到了部分惊奇的效果。

今天美国专业剧院的典型节目单还提供许多参与戏剧创作的人员名单,比如服装和灯光设计师等,如果是一出音乐剧,会有按顺序列出的每一首歌的名字,所有这些都对观众有部分的导向作用。节目单最重要的附加部分通常是参与此剧的演员、导演、设计师的简历,这就激发起某种戏剧和电影所独有的互文性:使观众想起了演员曾经扮演过的那些角色。

在美国许多地区和大学的剧院,以及欧洲的许多剧院里,节目单更多涉及某种影响观众解读形成的信息。最显著的是情节梗概,特别是外语演出的戏剧或难以理解的戏剧或有复杂情节的戏剧(如莎士比亚的历史剧,节目单上也许会有一个家族关系表)。彼得·塞拉斯(Peter Sellars)为他那些对传统歌剧作品高度创造性解释所提供的情节梗概,比起他在舞台上设计的东西,常常显得更具有偶像破坏论特征。

他的这些情节梗概是为观众对所熟悉文本的新解读而准备的,如果你要的话,还可以做暴力准备。那些由导演或剧作家所撰写的解释性的文章,是想借助一种甚至更加程式化的方式来制约观众的反应,这样的制约无须采取话语分析的方式。节目单往往包括戏剧梗概,文学性的引语,或一些与上演戏剧没有直接关系的照片,但这就暗示了一个合人意的解读策略。哪怕是一个单一的形象也有可能对观众的解释产生深刻影响。想像一下观看莎士比亚的《亨利五世》的两组观众解读的差异,一组观众看到的是印有英国国旗或气宇轩昂高举宝剑的士兵像的节目单,另一组观众看到的则是战场上横尸遍野的节目单,两种解读有天壤之别。

不少现代戏剧演出会使用某种特殊的形象或标志,不仅出现在节目单上,而且更重要的是出现在戏剧海报和报纸的广告上,这样,观众对该戏产生的最初重要印象也许完全来自这种形象或标志。当某个戏剧作为商业产品出现时,这种标志显然含有一种与诸多当代产品广告中经常使用的商业符号的体制上的联系,尽管许多剧院的标志都避免抽象的几何设计和字母设计,而这些设计正是今天公司产品所乐于采用的。剧院的标志就像剧院本身一样,基本上是形象性的,它往往来自某个戏剧的一个特殊视觉形象,因此,当这出戏被观众欣赏时,突出了这个形象。

剧院标志的运用不过是说明宣传如何不可避免地会影响到观众对这出戏的接受,这种宣传本来是设计好用来吸引观众对某部戏剧的注意。甚至可以说,组成特定戏剧观众的读者共同体的结构,是与宣传的体制性组织密切相关的,因为面对各种可能活动令人迷惑的选择的现代观众,为了发现什么值得选择,明显地依赖于宣传。意识到这种动态关系,戏剧就极力创意和传播其戏剧宣传,以便有效地影响那些很可能会支持特定戏剧的观众。“理想的读者”和“隐含的读者”这个反应理论的概念在这里非常有用,因为读者进入剧院或购买戏票之前,他们显然是有效宣传的目标对象。所以,那种寻找某一地区大量观众的大型歌舞剧,会购买电视时段来登广告,而力图发展本地观众的小型戏剧将依赖于超级市场、银行、洗衣房和小报上的演出预告。

在现代戏剧中宣传已经变得如此重要,它在体制上已经远离了戏

剧创作本身,以至于常常存在着某种危险,即某个读者共同体或共同体的期待视界,也许和另一个共同体完全不同,这就导致了表演解读上相当的难度。导演艾伦·施奈德(Alan Schneider)考察过观众如何决定去看一部不同于他正在导演的戏,即去看在迈阿密灾难性的《等待戈多》的美国首演,很清楚,预先的宣传对此起了重要作用。施奈德报告说:“迈阿密的观众以一种夸张的方式被告知,伯特·拉尔这位《哈威》和《脱衣舞》的巨星,和汤姆·埃威尔这位《7年的渴望》的明星,将出现在《等待戈多》这出‘吸引欧美两大陆轰动笑声’的戏剧中。而作者的名字则印得很小,很走运,我的名字根本就没有出现。”

结果却是观众力图创造特定的可预期的戏剧经验上的挫折,这是一个值得记取的例子。15年之后,在纽约的外百老汇剧院,由于观众已意识到这出非同寻常的戏剧的作者是一位重要的实验剧作家,是诺贝尔文学奖得主,演出宣传唤起的不再是一种“轰动笑声”,而是“现代戏剧的奠基石”和“超越时间的经典之作”,这出仍由施奈德导演的戏剧却大获成功,深受观众欢迎。

由一出戏剧创作所假定的观众的期待视界,和读者共同体实际上带给这出戏剧的期待视界两者之间的这种严重脱节,就像在《等待戈多》迈阿密首演中清楚地表明的那样,是由演出宣传和戏剧出品人之间的体制性脱节所导致的,但是更大结构的关注隐藏在这一具体现象之中。到了18世纪末和19世纪初,出现了许多艺术上和政治上的变化,这就显著地改变了戏剧的创作及舞台演出和看戏的观众。在这种危机中涌现出一种戏剧新人物,他是剧作家的近亲——戏剧评论家。其功能一般说来是表演和观众的中介,他向观众建议在解读表演时将被采用的各种可能的策略和机制。像现代戏剧宣传一样,他们在相当程度上可以影响观众解读,或甚至否定表演本身所做的解读引导。

尽管他们和解读形成的关系历史地看并不新鲜,但剧作家和评论家是从相反的方向来实现这种功能的——前者是从戏剧的方向,而后者则是从观众的方向。自莱辛1767年在汉堡获得剧作家一职后,剧院开始有了剧作家的工作。汉堡剧院最先尝试建立德意志民族戏剧,其奠基人意识到,仅仅创造出独特的德国剧目,建立国家支持的文化体制,提高舞台和演员在公众中的形象,所有这些工作虽有难度,但还

不够,除非他们能够同时培养出尚未形成的观众,这些观众积极地 and 明智地参与这一新的冒险。所以,在莱辛为汉堡剧院所写的那些论文中,一个重要的因素就是在新观众中引导和培养他们恰当的戏剧反应。

最早的现代戏剧评论稍后出现在法国,它也是对同样需要的反应。与德国 18 世纪所寻找的新的文学戏剧相比,法国大革命更加激进地把 1800 年以后的传统和其早先的根源与观众分离开来。随着法国大革命,好几代人所支持的这种戏剧的读者共同体消失了,而急于参与长篇小说和戏剧的文化生活的共同体,则往往缺乏如何参与的知识。因此,新的读者共同体必须接受训练。最初的戏剧评论就是以对这种需要做出反应的形式而出现的,亦即在《论争》杂志上发表的乔弗奥伊(Geoffroy)的《专栏文章》,它始于 1800 年。18 世纪已经出现了戏剧的新闻报道,但这些报道是针对那些已经熟悉传统戏剧惯例的公众的。而乔弗奥伊的公众的要求则显然不同:不仅是引导一种对戏剧活动有意义的参与,而且同样重要的是引导在上流社会的客厅和沙龙里对戏剧活动的理性讨论。乔弗奥伊向这样的公众提供了许多以前是观众自己带给戏剧的话题——这与其他文本的互文性关系,以及对传统、作者和演员的了解。乔弗奥伊自己扮演了一种理想读者的角色,毫无疑问,他在巴黎未来一代戏剧观众的反应培养方面具有举足轻重的影响。

乔弗奥伊之后,评论家在法国戏剧界成了固定的角色,他们和演员、导演以及剧作家一样对于戏剧生活都很有影响。今天,戏剧评论家给人们的印象是他们属于为杂志写作的作家,他们告诉观众是否应该去看某一出戏,可以肯定,这种功能是强有力的,尤其是在这样的评论被广为阅读和引用,以及主要的经济上和艺术上的冒险成问题时。但评论对戏剧具有的同样重要的作用,却往往不被承认:即向观众提供解读表演的策略。在美国这样的国度里,与某些特殊的公司有关系的剧作家是很少见的,通常的情况是,评论家关于非同一般或实验性作品的评论,在建构观众在剧院里欣赏表演的方式方面,其作用比任何其他手段更大。

评论家仍共同遵守乔弗奥伊所创造的典范,即不仅提供对戏剧作

品的判断,而且还构成互文性关联,建议一些解释,组织各种因素,通过说明一些章节是有效的或无效来提出某些关系和重点。沃尔特·凯尔(Walter Kerr)对安德烈·瑟班(Andrei Serban)导演的《樱桃园》1977年上演所做的富有创造性的评论,也许就是这种起作用的动态关系的杰出的典范之作。这篇评论以一种强有力的和别具一格的对这部作品的解读诉求开始:“只要我生活在瑟班的《樱桃园》的戏剧情境中,至少有5个形象是我难以忘怀的……”这篇简短论文的主要部分是对这5个形象生动而富有启发性的描述,对每个形象都提出一种解释。这篇评论提供了其他解读指导,诸如引向某种相关的互文性:“……在这些形象中,有的看起来具有马戏的味道,有的像是轻歌剧,有的如同室内乐,有的像是铜管乐队,还有的像是彼得·布鲁克(Peter Brook)式的戏剧,有的则像是罗伯特·威尔逊(Robert Wilson)的戏剧,还有的像是塞缪尔·贝克特的戏剧,它们统统变成了一个走钢丝的江湖杂耍班子……”^①

一篇评论如此引人注目又如此特殊,可以制约任何观众对这出戏的后来的接受,评论的位置如在《纽约时报》周末的“艺术与闲暇”栏的封页上所刊载的评论,可以保证这出戏的基本观众注意到这出戏。在许多评论者看来,这篇评论肯定提供了一个重要的信息结构(“啊!这是第三个难以忘怀的形象,那么,还有另外两个”),作为这出戏的观众之一,我可以确证,这篇评论在我面前凸现了这些形象,不过是以一种使我感到既有点讨厌又无法逃避的方式。

评论对于戏剧解读构成的作用,通过戏剧体制本身所导致的评论的反复循环而在现代戏剧中得到了强化。在剧作家不在场的情况下,特别是在美国戏剧中,戏剧体制和公众都逐渐地把评论家视为戏剧产品的“官方”读者,给予他们的反应以特定的权威。来自一篇评论的简短引语,为了刺激观众兴趣而选择的某些片断,这些都成了报纸和广告几乎不可或缺的部分,在纽约,它们还往往出现在剧院入口处的广告牌上。这样的短语反复的夸张,必然脱离了具体的语境事实,在某种程度上它显然消解了自身的权威性,但却没有丧失制约观众接受的

^① 沃尔特·凯尔的评论,见《纽约时报》1977年2月27日。

力量。即使是一个不相信某个新戏很可能真的是“自尼尔·卡瓦德(Noel Coward)以来最机智的喜剧”的观众,在阅读了这样一篇评论之后,如果卡瓦德没有成为戏剧接受中多少自觉的互文性因素,他将很可能不会去看这出戏。

当剧院里直接展示完整的戏剧评论或报纸的报道,并被那些未来的赞助人或正在参与这些表演活动的人阅读时,评论便会发生更加具体和特别的诱导功能。在今天的伦敦、巴黎和纽约的许多剧院的大厅走廊里,定期地展示这样的评论,它们在演出前后,更重要的是在演出间歇时,不可避免地被赞助人读到。这样一来,这种被认可的解读的现场有效性就出现了,但它不是由表演本身的组织化生产所创造的,这种有效性对构成戏剧解读所做的贡献,是戏剧史上不曾有过的,肯定需要深入地研究。

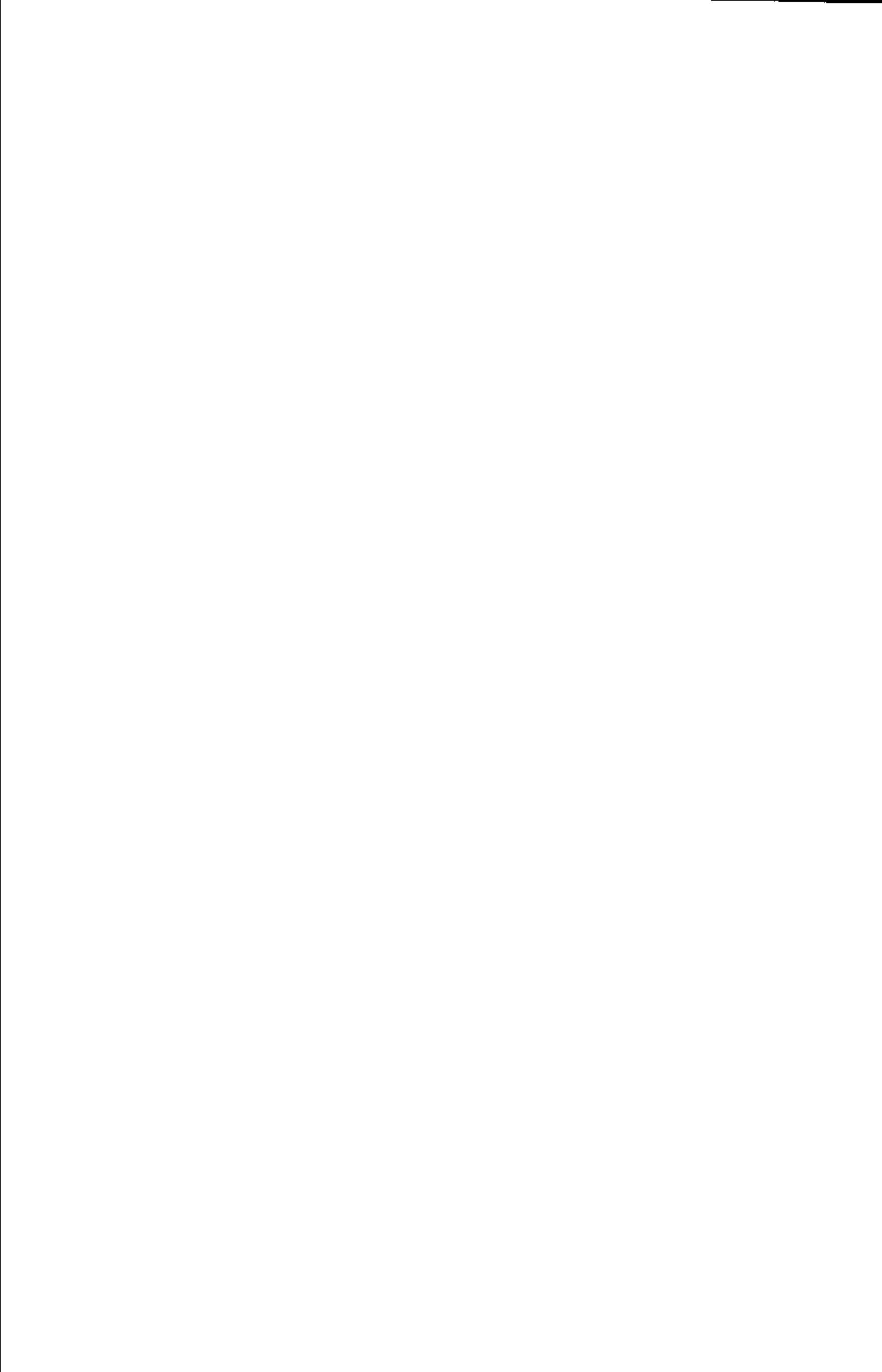
迄今为止,有关戏剧接受的小规模研究已经发展起来,但几乎都是通过访谈和问卷的方式进行的,这种研究力图搞清楚当观众看完戏剧后他们的所思所感。然而,对这一过程的其他方面有组织的研究几乎没有展开:观众在各种期待、假定和策略的方面给戏剧带来些什么,这些期待、假定和策略在观众与戏剧活动之间形成创造性的互动,对观众又产生了什么样的影响,观众又把什么反应作用于戏剧。文本至少以一种简略的方式提出了对这一研究有所助益的某些素材,并表明了如何来研究。今天和过去的观众在剧院里是如何习得和运用与戏剧有关的游戏规则,这个问题的研究肯定会给我们提供一幅比传统模式更为丰富和有趣的复杂活动的图景,因为过去的模式只把观众视为舞台表演刺激的被动接受者。





文化与文化研究





为何我不喜欢西方文明？

[英]阿诺德·汤因比

阿诺德·汤因比 (Arnold Toynbee, 1889 ~ 1975), 英国著名史学家, 著有 12 卷皇皇巨著《历史研究》(1934 ~ 1961)。从 1925 年到 1956 年, 他一直任伦敦经济学院历史教授。文本译自吉尔伯特·缪勃编:《麦克格罗-希尔读本》(纽约, 1982)。

当我直言不讳地说不喜欢当代西方文明时, 如是说部分原因是为了戏弄我的西方同胞。采取这样的立场多少有点玩笑性质, 但也是严肃的。

我讨厌西方的情感虽然是真诚的, 它不可能不被减弱淡化。即使如此, 我也不会感到失落——而我知道我应该感到失落, 如果我在伦敦有立锥之地的话。本人是一个土生土长的伦敦佬, 但我并不会反对自己的故乡。虽然我对伦敦机械化的交通拥挤不堪十分厌恶, 但这种令人生厌的状况在战后其他大城市里也一样糟糕。

如果英国的“非美活动住房委员会”(事实上不存在)的同人劝我迁出伦敦, 我希望定居爱丁堡、墨尔本、罗马、汉堡或波士顿, 而不会是纽约、芝加哥、匹兹堡、格拉斯哥、曼彻斯特或米兰的永久定居者。我也不会扎根于京都、大马士革、伊斯坦布尔甚至雅典, 尽管我热爱和羡慕这些美丽的非西方城市。

在古希腊, 据说特尔斐城的一块巨石是大地的肚脐眼儿。但我的大地之肚脐眼儿则不在希腊(虽然我的心灵居住在那里)。我的世界之肚脐眼儿是肯辛顿花园的阿尔伯特纪念碑。这尊纪念碑看起来怪

里怪气,并不美,但对我来说却是那样的亲近。童年时我常常在那儿的台阶上嬉戏,纪念碑的壁上镌刻着过去伟大的诗人、艺术家和思想家的英名,四角的群像向我展示了地图上的四大洲。

人确实是自己时代和地域的囚徒。我属于前切分音时代。西方的古典音乐适合于我的耳朵。聆听爵士乐时,我会感到浑身不自在,甚至会产生一种敌意。我的世界被热带非洲所侵扰。在政治上,我坚定地站在非洲一边反对西方的殖民强权;然而,当涉及音乐时,非洲的文化殖民主义者使我对西方音乐的过去钟爱有加。

人是自己所处时代和地域之囚,这只是人的多种局限性之一。人像树一样有自己的根,而这些根拴住他——诚然,他还有树所没有的情绪和智慧之根。但是,反抗人类局限性并力图超越它们正是我们人类的本性特征。我自己除了是人之外,碰巧还是历史学家。历史学家的特殊反抗方式在于竭力摇撼他自己,使之摆脱他那褊狭的“血统地域”观念。一位历史学家的职业特点就是自由不拘地在时空中游弋。

为何一个人会对自己本民族的文明感到厌倦呢?原因就在于他见惯不惊了。我有幸受到希腊语和拉丁语的教育。这种教育给了我一张魔毯,使我能从20世纪飘回到公元前3世纪,从北大西洋飘到东地中海。我讨厌死记硬背英国历代君王的名字和在位时期。自从詹姆斯王的《旧约全书》译本成为英国文字的一部分以后,有关以色列王和犹太王的东西也同样令人生厌。但是,我津津乐道于在托勒密和塞琉古的著作中上下求索。英国立宪史如何呢?只消对牛津中世纪和近代史学校的教学大纲匆匆一瞥,就足以使我放弃再读下去的念头。不过,伊斯兰史和佛教史却展现了一个令人神往的新世界。

当代西方文明之所以使我感到厌烦,并不因为它是西方的,问题在于我自己,在于我是一个史学家。如果我碰巧1889年出生在中国而不是英国,毫无疑问,今天我也会讨厌溥仪和蒋介石的中国。由于我是一位西方的史学家,所以不可避免地当代西方感到厌倦。这使我很快地卷入当代西方的纷扰之中。它阻止我返回到机器时代以前,无法离开西方走向俄罗斯、伊斯兰、印度和东亚的世界。我那无法躲避的西方人特性使我不可能在文化上适应任何其他当代文明。这就是我所痛恨的对人之自由的限制。

然则,还有更深刻的原因让我讨厌西方甚于已提及的任何其他文明。自从我长大成人以来(如今已七十有五),西方出现了两次世界大战:它造就了法西斯主义和国家社会主义,也使墨索里尼、希特勒和麦卡锡应运而生。我作为西方人对此深感不安。德国人杀戮了600万犹太人,我怎能断定自己的英国同胞不会犯下同样的罪行呢?1956年我们不就在塞德港杀害了成百上千手无寸铁的市民吗?何以使我们不会重蹈覆辙?倘使当代西方这种疯狂的犯罪伏击我,我还有什么不会做呢?

我震惊,我颤抖。传统的基督教恭谦,请来拯救我吧!把我从当代后基督教的西方自我满足的罪孽中拯救出来。如果我是甘地的印度同胞而不是希特勒的西方同胞,我将感到自己的精神升华。是的,我相信自己可以躲到印度的拜勒里斯城,远离希特勒一帮人,但却不可能避开希特勒。我的这位西方同胞(他和我年龄只差几天)的幽灵仍会出没在我剩余的西方式生活中。

除了犯罪,西方当代生活中还有不少污浊之处,我对此憎恶之极。虽然说我不喜欢日本人使个体屈从于社会的奴役状态,但我亦同样甚至更讨厌当代西方的个人主义。当代西方对老年人冷漠无情,正是在这种文明中,老年人在其成年子女的家裡根本没有地位。用非西方的眼光审视这种西方式冷漠,我痛心之至。

我也讨厌当代西方的商业广告。它利用了人的无知而造就了一种艺术。世界上仍有三分之二的人不得温饱,广告却把不需要的商品硬塞给人们。这是富裕社会丑恶的一面。如果有人对我说,这就是富裕的代价,那么,我就毫不犹豫地答道:这种富裕的代价太高了。富裕的另一个代价是大批量的产品和服务设施标准化。这本身就是人类文化的物质方面令人悲叹的贫困之表现。随之而来的是更糟糕的精神上的标准化。

让我们追溯一下西方过去的历史,当我还是个孩子时,这种过去仍存在。我很欣赏19世纪西方在推迟性觉醒、性体验和性爱方面的成功,使之与生理上的青春期不同步。你也许会对我说这是违反人的本性;但是,人之所以为人就在于他是超越自然的,就在于他能克服从我们祖先那里遗传而来的生物学上的局限。

所有人类社会都是通过创造和保持某些风俗习惯来超越死亡,这些风俗习惯一代又一代地承传下去。较之于死亡,性是我们生物遗传中更难应付的特征;而19世纪的西方社会对这个难题的处理是比较成功的。由于性觉醒的年龄推迟了,这就延长了人的受教育时间。它与17世纪西方注重思考而非不假思索地接受传统的历史遗产相结合,使得西方在过去几个世纪中在世界上成就斐然。

上个世纪,西方人公正地谴责印度的童婚制度,他们也基于公正,而为那些学业上前途无量的穆斯林男孩因青春期性放纵而不得不理智地自尽的图景感到悲哀。时过境迁,20世纪的西方却在模仿这类非西方的风俗,而这些习俗正是19世纪的西方正确地加以谴责的东西。

今天,当代西方无理性的焦躁和对快速成长的盲目崇拜,肆意破坏了我们的儿童教育。我们对儿童的成长不断施加压力,就好像他们是养鸡场里的雏鸡。我们驱使孩子们在生理上的青春期来到之前就性早熟了。事实上,这是剥夺了孩子作为儿童的人权。这种性意识运动发轫于美国,在英国已广泛传开。谁能知道,有多少西方国家会遭受这种错误的教育体制的侵犯和道德堕落的影响?

我们现行的整个青年教育政策是矛盾的。一方面,我们使性觉醒的年龄(常常也是性体验的年龄)提前了,甚至达到了印度人的标准;另一方面,我们却又在延长教育的年限。我们迫使少男少女们在12~13岁就有了性意识,然而又要求他们把毕业后的研究学习延长到30岁。这样一来,在13~14岁以后性欲萌动的期间,怎么能期待对他们的心灵给予教育呢?

如今可以为每个人提供中等教育、大学教育和研究生教育,我们为此而感到自豪。然而,倘若我们不同时恢复到祖父那辈人延长性单纯年龄的做法,这一切将是徒劳无益的。如果我们在这个重要的问题上继续走印度式的道路,崭新的高等学府事实上将会同寻找性伴侣的社会俱乐部别无二致。

这种性早熟可谓是当代西方文明的道德污点之一,而它理智上的污点之一,则是不断地把世界分解成越来越小的碎片,把人种分解成无数主权独立的民族国家,把知识和智力分解为许多互不相下的“学科”。我不喜欢民族主义,也讨厌专业化,两者都典型地体现了西方文

明的偏离。

我16岁那年,和伯伯呆在一起,他是研究但丁的专家,伯母则是一位研究霍雷肖·沃波尔的专家。^①他们的藏书不像他们的研究那样狭窄,我浏览这些书籍真是趣味无穷。当我离开他们时,伯伯语重心长地对我说:“阿诺德,我和你伯母都认为你的兴趣太广了,你应该更专业一些。”我没说什么,但我当时下定决心,决不遵从这一劝告。事实上,从那以后过去的60年间,我一直在做这样的反抗。

发现自己来到了一个怎样的世界?自从早年我开始意识到自己的西方文化环境以来,西方技术一直在发明新的甚至更加复杂的机械。我学会了骑自行车,一个人在其一生中还得学习开摩托和驾驶汽车?在这个剃须刀缺乏安全装置的时代,我开始剃胡子,吉列先生的发明减轻了我的烦恼。但是,我如何尽我所能继续去使用电动剃须刀?我如何才能弄清伏特、欧姆和变压器呢?有位美国朋友曾送我一只电动剃须刀,它现在却安全地呆在抽屉里。无论我何时打开抽屉,它都使我感到不安。

如今,我乘车和坐飞机在世界各地旅游。这些交通工具跑得越远,好奇的乘客所看到的景观就越糟。早在1911-1912年我旅游到希腊,背着背包步行,自由地像只鸟儿。想到哪儿就到哪儿,想看什么就看什么,打那以后再也没有这么快活地旅行过:

有一回,我在埃塞俄比亚的拉甲贝拉,骑了三个小时的骡子从一个简易机场赶到岩石砌成的教堂。这回我又一次看见一个真实的世界,一个我真正感到自由不拘的尚未机械化的前西方世界。机器这玩意儿使我感到困惑和沮丧,我真是不幸地出生于西方机器时代。为何我没生于公元前3世纪的叙利亚或公元7世纪的中国?这样我就不会像我现在身处当代西方那样为机器而感到烦恼。然而,我确实打心眼儿里不喜欢当代西方生活的这个方面,从其他文化的角度看,机械化恰恰就是当代西方的象征。

这些就是我之所以讨厌当代西方文明的原因。但如我在文章开篇所言,我对西方文明的厌恶不能不被淡化。我的孙子孙女完全是西

① 霍雷肖·沃波尔(Horace Walpole, 1717-1779),英国小说家和随笔作家。——译注

方人,当然我很喜欢他们。我希望孙子们会有自己的孙子,孙子的孙子又有自己的孙子,一代又一代地延续下去。可是,倘使西方人动用原子武器介入第三次世界大战,犯下涂炭生灵的滔天大罪,那么,我必将会膝下荒凉。

发现原子的存在并不断发现如何使原子分裂,真可谓是西方科学技术的杰作。我并不热爱发明了这些致命杀人武器的西方科学,但是,我坚信西方人的政治常识,相信他不会自取灭亡。所以,恰似西方更多不合人意的奇思怪想使我愤怒时所做的那样,也许我毕竟没有如此之低地评价自己的西方文明。

反文化的立场

[法]让·杜布费

让·杜布费(Jean Dubuffet, 1901 ~ ?)是法国艺术家,现代主义艺术的重要角色。本文是杜布费 1951 年 12 月在美国芝加哥艺术俱乐部的一次演讲。演讲的题目就是“反文化的立场”。文章是节选自这一演讲。译自维利·萨福尔著:《现代文学和艺术中自我的失落》(纽约:温特齐出版社,1962)。

我认为,目前正在发生一个重要的变化,它不但出现在艺术中,而且也出现在其他许多领域中。这个重要的变化就发生在我们的时代,在我们许多人的心灵结构之中。

在我看来,长久以来某些价值被认为是确凿无疑和无须讨论的,但今天对不少人来说,已开始遭到怀疑,甚至被认为是完全虚假的。另一方面,其他一些曾受到冷落或不予重视的价值,甚至是完全不为人所知的价值,现在则显得异常重要。

我发现,那些构成文艺复兴以来所谓的人文主义,以及我们文化之基础的种种思维方式,眼下正遭遇一个彻底的清算。或者至少可以说,这种清算将很快发生。

我以为在过去 50 年中,对这一转变具有重要作用的乃是人们对所谓原始民族思维的认识,尤其是对原始人所制作的艺术品的了解,它使西方公众深感震惊,并使他们产生了浓厚的兴趣。

在我看来,许多人开始扪心自问:西方人有无必要向这些野蛮人讨教许多极为重要的东西?在很多情况下,他们最初展现在我们面前看来很粗野的解决办法和做事方式,也许比我们的方式方法更聪明。

或许,粗野的做法不是他们而是我们自己。或许,需要精练、动脑筋和深入思考的不是他们,而是我们。

从个人角度来说,我完全信赖野蛮人的价值,我说的是直觉、激情、心境、热烈、迷狂。

现在我必须表明,我并不认为西方人缺少这些野蛮人的价值。而是相反!但是,我认为我们的文化所展示的这些价值并不与西方人精神的真实结构相对应。我觉得西方文化是一件并不适合西方人的外套;不管怎样,这件外套已不再适合他了。我想,这种文化很像是一种死了的语言,它与大街上人们常说的语言毫无共同之处。这种文化越来越游离于日常生活之外。作为一种官僚文化,它被限定在某些狭小的和僵死的范围里。它不再拥有真实的和活生生的根。

就我来说,想要追求的是一种与日常生活直接关联的艺术,它从日常生活出发,并且是我们真实生活和真实心境相当直接和真挚的表现。

下面,我要列举一些与西方文化有关而我决不赞同的重要方面。

西方文化的基本特征之一是这样一种信仰:人之本性全然有别于世上其他存在物。人们习惯上认为,人决不可能与诸如风儿、树林、河流一类自然物一样,或至少不能比做这些自然物——除非幽默地用于某些诗意的修辞形象。

最终说来,西方人是非常鄙视树林与河流的,也讨厌像树林与河流那样。

与此相反,所谓的原始人却热爱并赞美树林与河流,他乐于像树林与河流那样。他坚信在人和树林、河流之间存在着某种真正的相似。他深刻地体验到万物的延绵,尤其是在人与世界其他部分之间存在着延绵。较之于西方人,这样的原始社会肯定更加尊重世间万物。他们体认到:人非万物的拥有者,他不过是万物中的一员而已。

我不赞同西方文化的第二个要点如下:西方人认为,他所思考的事物,就以一种与他思考它们同样的方式外在地存在着。他确信世界的形态是和他的理性完全一致的。于是,他坚信自己的理性基础非常牢固,特别是他的逻辑的基础是坚固无比的。

然而,确切地说,原始人的理性和逻辑观念却十分薄弱,他们真的

是以另一些方式来获得有关事物的知识的。这就是为何他如此看重并赞美我们称为疯狂心灵状态的原因所在。我必须申明,我对这样的疯狂十分着迷,并确信艺术与此密不可分。

现在,来谈谈我不赞同西方文化的第三点。我要说说西方文化对精致观念的崇拜。我并不把精致的观念当做是人之机能最重要的因素。确切地说,我以为观念不过是精神阶梯过程中脆弱的一个台阶而已:它就像这个阶梯上的一个平台,在那儿精神过程会变得越发贫瘠,像是被冷冻了的干硬面包皮似的。

观念就如同是水蒸气,达到了理性和逻辑的水平时便被压缩成了水。

我想,在观念的这一平台上,是决然找不到精神功能最重要的价值的,我感兴趣的并不是这个平台,我宁愿去把握先于这一精致观念平台的那正在发展的想法。

其实,整个西方的艺术、文学和哲学就被置于这个精致观念的平台之上。但是,我自己的艺术、我的哲学却完全依靠更低的台阶。我总是力图在其更深的根上去把握精神过程,在那儿,我敢说,汁液会更加丰富。

现在我来说说第四点。那就是西方文化沉溺于分析,然而我却压根儿不喜欢分析,也不相信分析。人们认为,要了解事物,就必须通过分解它的方式,或是通过将它分解为各个部分,然后分别来研究各个部分。

我的感悟则完全不同,相反,我总是更倾向于重组各种事物。一旦某个对象只被分割为两个部分,我就会感到它在我的研究中便消失了。我会更加远离这个对象而不是更接近它。

我强烈地感悟到部分之和并不等同于整体。

当我要真实地去看某个事物时,我的脾性便引导我结合着周围环境来看,并把它看做一个整体。如果我要了解桌上的这支铅笔,我不会直接去看它,我会注意这间房子的中间部位,力图尽可能多地把事物纳入我的眼帘。

假如乡间有一棵树,我并不会把它带回我的实验室,然后在显微镜下仔细审视。因为我认为,要想了解这棵树,那么吹落树叶的风儿

是绝对不可或缺的,因此风儿不能和这棵树分离开来。同样,树枝上的鸟儿,甚至鸟儿的鸣啭也不能和这棵树分开。我的运思就是要把这棵树周围的更多事物整合起来,并且总是整合越来越多的环绕着树之周围的那些事物的事物。

长久以来,我一直坚持这一点,因为我认为运思是我的艺术层面的一个重要因素。

现在该说到第五点了,那是我们的文化是建立在对语言的某种根深蒂固的信任基础之上的,特别是书面语言;也就是这样一种信仰,即语言的能力可以转译并推敲思想。在我看来这似乎是一种误解。我的想法是,语言是一种粗糙的、非常粗糙的速记,一个尚未发育完善的代数符号体系。它是有损于思想,而不是有助于思想的。言语是更加具体的,语音,各种音调,一声咳嗽,甚至做出某个表情或模仿别人的样子,都会赋予它以活力,在我看来它也是更有效的。我以为书面语言是一种很糟糕的工具。作为一种表达的工具,某种程度上它就像出自火中的熔渣,只能传递思想中僵死的残余物。作为一种推敲思想的工具,书面语言似乎过多地负载了思想,从而也就歪曲了思想。

我相信(这里,我和所谓的原始文明完全一致),绘画比起书面词语来说更加具体,在思想的表达和推敲方面,绘画是比书面词语更为丰富的手段。

我已经说过,就思想而言,我感兴趣的并不是转换为有序观念的那一刻,毋宁说我感兴趣的是在这之前的那些时刻。

我的绘画可以看做是适合于这些思想领域的实验语言。

让我现在来涉及第六点,亦即最后一点,我要说的是西方文化所采纳的美的观念。

我想告诉你们,我自己的观念全然有别于这一寻常概念,我就从这里谈起。

美的观念使我们相信,存在着美的和丑的事物、美的和丑的人、美的和丑的地方,等等。

我却不这么认为。我相信美并不存在于什么地方。我以为美是一个完全虚假的概念。我拒不接受如下观念,即有所谓丑陋的人和丑的事物。对我来说,这样的观念是难以忍受的和令人不快的。

我想,是希腊人最早提出了某些事物比另一些事物更美的观念。

然而,所谓的原始民族则完全不这么看。当你说到美的事物时,他们会不知所云。

但这恰恰就是人们说他们是野蛮人的理由所在。谁不理解存在着美的和丑的事物,谁压根儿不关注美,西方人就把他们称为野蛮人。

令人感到奇怪的是,多少世纪以来,直至现在,西方人仍在争论什么是美的事物、什么是丑的事物。所有人都确信美是毫无疑问地存在着,但却找不到就两个人会一致认为某物是美的。一个世纪又一个世纪,美的概念在不断地变化。西方文化在某个世纪宣称美的东西,在前一个世纪则被认为是丑的。

这种理性化的观念乃是美确实存在,不过许多人却看不见。感受美需要某种特殊的感官,而大多数人都缺乏这一感官。

人们还相信,经过训练有可能培育出这种感官,甚至在那些缺乏这一天赋的人身上使之显露出来。所以学校便承担了这一功能。

在这些学校里,教师告诉学生们无疑存在着事物的美,但他又不得不补充说,人们关于哪些事物有美尚存争议,在坚实地确立美这一方面至今尚未获得成功。他请自己的学生继续考察这些问题,所以一代又一代,这样的争论延绵不绝。

然而,美的理念不过是我们的文化所极力赞美的诸多事物之一,人们已习惯于把这种对美的信仰和崇拜看做是西方文明的终极合理性,这一文明的基本原则深受美的概念之影响。

我注意到,这种美的理念乃是一种疲弱而缺乏创意的发明,特别是它并不能激励人。……我甚至形成了这样的想法,那就是我们生活于其中的世界,百分之九十是由丑的事物和地方所构成的,而美的事物和地方寥寥无几,很难碰到。所以我必须说,我发现这种想法并不令人兴奋……

我刚刚说过,现在还要再次重复,在我看来,绘画是一种比词语更为丰富的语言。所以,在艺术中寻找理性化的东西是徒劳无益的。

绘画是一种更为直接的语言,同时,意义也更丰富。绘画是通过符号来操作的,但这些符号不像词语那样是抽象的和无形的。绘画的这些符号更接近事物本身。进一步说,绘画操作的种种材料本身也是

具有活生生的物质。这就是为什么在接近事物和使之显现方面,绘画比词语可以使人们走得更远。

显而易见,绘画也可以在某种程度上使事物显现,就像事物本身所呈现的那样。我的意思是说,事物某种程度上的在场。这就是说,它们处于在与不在之间的不同的阶梯上。

最后,绘画并不是孤立地使事物显现,而是关联着事物周遭的一切:它把许许多多的事物同时呈现出来。……

当代文化研究： 文学与社会研究的一种途径

[英]理查德·霍加特

理查德·霍加特(Richard Hoggart, 1918~),英国文化研究的代表人物,他于1968年创建了伯明翰大学当代文化研究中心,与威廉斯、汤普森并称为英国文化研究的先驱。曾任伯明翰大学、伦敦大学教授。主要著述有《识字的用途》(1957)、《彼此述说》(1970)、《一种欧洲理念》(1987)、《日常语言与日常生活》(2003)等。本文译自布拉德布里和帕尔默编:《当代批评》(伦敦:1970)。

一

在某种意义上,如果说所有的文学都参与社会,那么至少大部分文学是如此。这种说法似乎是不证自明的。然而,其含义又是多变而复杂的,在不同的时期和不同的国度都有所区别。

在英国,尤其是在走向都市化、工业化和民主化的两个世纪中,文学传统更为直接和特殊地参与了这一时代的社会所面临的问题。这种参与经由作家和批评家,或往往是身兼二职者而延续下来了。威廉斯(R. Williams)所说的“文化与社会的论争”,正是从布莱克到艾略特,经过了柯勒律治、阿诺德、卡莱尔、罗斯金、莫里斯以及其他许多人而延续下来的。在他们那里,“文化”表示一个社会的整个生活方式,

是在各种结构、仪式和行为举止以及被传统所规定的各种艺术形式中表现出来的社会信仰、态度和倾向。应该强调,我们现在所要考察的不是作家在其作品中用以探索社会的方式,而是直接和分散地对当时的各种问题、对其文化的“文化特质”进行分析的参与。

当我们转而考察英国的文学创作本身时,我们会再次发现对于社会和道德关注的特征。但这并不是说在美国和欧洲的作家那里就没有这种关注,他们那儿显然也有这种关注。这里要强调的是这种关注的方式和迫切性随着不同的文化而有所差异。在英国,它更经常地显现为一种具体的、实用的、人文的兴趣。长期以来流传着一种信条,即“好的文学”为更好地理解社会提供了一把钥匙,提供了一种更好地领会“道德生活”的方式,这种信条未经深入考察,但却为许多作家、批评家和严肃的一般读者坚定地接受了。作家们关于这一点的专门论述,有一脉相承的线索,从布莱克,经过华兹华斯和乔治·艾略特,一直到劳伦斯,它有力地延续着。^① 在过去几十年中,《细绎》杂志的批评论文中一直流传着这种说法,它并且进入了各种层次的英文教学中。由于这一传统,也就要求:如果我们知道如何恰当地阅读文学而不是企图为了外在目的而利用文学的话,那么,好的文学就可以用一种独特的方式向社会展示其自身。

尤其在过去30年里,一些批评家一度试图分析的不只是“高雅”文学,而且包括“低俗”文学或大众文学的社会和道德含义。或者说,他们试图评价的不只是语言的大众艺术(诸如广告、电影或流行音乐)形式的文化意义。比如,人们会再次想到《细绎》杂志,想到利维斯(Leavis)先生的文章《小说与读者大众》,以及奥威尔(G. Orwell)的几篇出色的论文。奥威尔生前未能在这方面做更多的工作,然而,他却看到了一些可能的前景:

你所说的试图从人类学观点来研究我们的习惯,开拓了许多新的思想领域。然而,就我们自己而言,需要注意一件事,这就是人们的习惯等不仅是由其教养等形成的,而且大

① 比如乔治·艾略特和劳伦斯,都用显然相同的措辞指出过小说的道德功能。

都是经由书籍而形成的。我常想,从人类学观点来研究书籍的习俗等是很有趣的。我并不知道你过去是否读过拉尔斯(B. Rice)的《驶向普里利亚》。这本书中对某种习俗的极有趣的分析——这被认为是理所当然的,却从未被提及——存在于一般的电影中。我认为,说明一个像华莱士(B. Wallace)这样的作家的主要信仰和一般的富有想像力的背景,是有趣的和有价值的。^①

二

我一开始就提到了这些主要线索,以便提出文学—文化思想中英国传统的特征和力量。这一传统倾向在于使人和直接的文学经验密切相连,它基本上是非审美的和非抽象的,并不乐于去制造那种偏于知识的式样,简单地说,它是朴实的和令人关注的。

它的局限就在于其力量的相反方面。在某些方面,它似乎非理智地令人怀疑地整理自己的思想,它有意地使之非专门化,“学科”或“方法”又过于审慎。它的假设多于论证,并不总是愿意听从那些要求论点有较多证据和逻辑线索的人。它已倾向于确确实实的褊狭。我已提到了“文化与社会的论争”,在整个19世纪,这一论争被英国作家零散地延续下来了。然而,19世纪欧洲大陆(尤其是德国)则强调相似问题的哲学著述的传统,这在英国的文学研究者中鲜为人知。^② 它和英国发生的论争有许多共同之处,有所不同的则是它特别富有挑战性。例如,马克斯·韦伯运用了文学批评家的许多技巧,常常是出色地加以

① 《奥威尔新闻与书信文选》,1卷,222页。

② 我认为,确实可以说,英国的文化与社会的论争,在英国并不完全为文学研究者所熟知,更不用说大陆的论争了。大陆的传统包括圣西蒙、孔德、杜克海姆、马克思、韦伯、滕尼斯(Tönnies)和曼海姆(Mannheim)。对于传统与英国文化—社会的讨论,可见沙特勒渥斯(A. Shuttleworth)的《文化研究的两个报告》。沙特勒渥斯提出,还有一个传统与上述两个传统相联系,这就是英美社会人类学的传统。

运用,有时在某种程度上,文学批评家都对此表示疑惑,马克斯·韦伯在要求其研究的确定性上是很严谨的,这在文学研究者所写的有关社会的零散之作中十分罕见。^①

文人很容易怀疑一些现代社会科学工作。由于我们的工作强调特殊性、个别性和独特性,所以他们怀疑这一工作的抽象特性。但这只是为什么社会科学对我们有益的原因之一。当通过概括化的、“客观的”社会科学学科来诉诸实验时,我们所把握的事实应是坚实的,否则,就只能是一种脆弱的把握。

然而,事实上我们离开了特殊例证和特定的作品,进入了有关社会的一般陈述。在这方面,我们做了不少工作,我们中的大多数人,确切地说是十分自豪地去做这些工作的。我们很容易使用一些大词(如“道德”)和概念,我们内心也有许多有关社会和文化的宏大假设,甚至在内心深处,为了支持这些假设,我们有一个关于社会特性及文学在社会中地位的完整图画或典型看法。所以,我们也就有关于社会名流和少数阶层在社会中的作用及其价值转变方式的基本明确的假设;或者有关阶级和教养、权力与权威之间关系的假设。

假如我们全然依赖于别的学科,那么,我们就倾向于只能使用自己直接赞同的假设,或者是似乎如此的假设,进而对它们有选择地加以运用。这样,我们很快便会背离少数的特殊例证,而转向采用一般的修辞学。我们应有更多的为这种向外运动的必要规律付出代价的现实观点,社会科学在此也许是有所裨益的。它不会拒绝源于文学的真正新见识,却可能有助于我们更好地把握这些见识。

诚如我早先所说,我们仍坚持这一主张,即必须学会阅读自在和自为的文学作品,只有这样才能得知作品关于社会必须讲述的东西。作品所讲述的东西可为其他来源的东西所取代,但后者对文学研究却不适用,我认为确实如此。但是,这样一种矛盾却困扰着我,即这些主张的尺度与不能实践这些主张之间的矛盾,而不是把它们作为自明真理提出来。这就好像是我们几乎始终在对自己说话,对某种变化言说。文学虚构与认识、“真实”之间的关系复杂程度难以想像。在某种

^① 尤其参见马克斯·韦伯:《新教伦理与资本主义精神》,1930。

意义上讲,它从来不可能被确凿地加以证实或“证明”,而只能被体会到。但是,我们可以多做些工作来帮助别人认识到我所说的这种关系,更好地了解文学对社会的揭示功能是如何实现的。

比如,当我们说到某某人表示了一个有关社会的“有意味”的举动或细节时,我们常使用“有意味”这个词。我们完全有把握地说,一个杰出的作家应该“看得更深刻”、“看法得更有代表性”、“站在其社会之外”,传达出这个社会特性方面更多的“真理”等等。虽然所有这些要求也许都是正确的,但它们毕竟比我们大多数人所想的更难证明,因此,也就无法为一种主张或另一新主张所佐证或回答。^①

当我们考察通俗文学时,我们是通过变换方法来保持自己的自信心。我们主张,如果每部作品都是作为独特的对象自在和自为地被阅读的话,那么,“好”的文学将只好放弃它必须讲述的有关社会的东西。但是与此相反,我们假定,通俗文学能很快地在许多普通人中流传开来,但这毕竟只是我们所说的“征兆”。所以,我们很容易利用和滥用这种“征兆”,并把它与社会的关系看得过于简单,从而无法认识到通俗文学向我们讲述的有关一种文化的特性是什么,以及它事实上揭示了什么征兆。

由此可知,我们关于好的或坏的文学对个人和社会影响的观点,很容易弄得宽泛,然而,却是有所助益的。我们旋即会提出,好的文学和坏的文学都处在与一个社会道德状况的直接联系中,好的文学是社会健康的标志,是促进社会健康的养料;而大众文学则是每况愈下的社会堕落的标志。在某些意义上说,也许的确如此,但如果是这样的话,也只是在一些非常复杂的方面是确实的。此外,我们所能做的是少些主张,多些细心考虑。如今有许多关于影响的社会科学的文献。大多数社会科学家都同意,文学影响的研究尚未超越它的初级阶段,但至少它确实达到了这一阶段,因此在我们谈论影响之前,也应当与其他学科的学者处于同一水平。

虽然好的文学在我刚才描述的那些方面是有价值的,在它所提供的见识和促进道德进步方面是有价值的,但关键的问题是所有这些事

^① 这些问题我已在《文学想像和社会研究》中做了概述。

情比我们通常可想的更难证实,尤其是对那些非职业文学研究者来说,更是如此。我认为,回答说这是因为这些人缺乏敏感,或是“还未学会恰当地阅读”,这并非是一种充足的理由。这些人往往也试图以某部作品所要求的细心来阅读它,他们似乎与我们一样敏感。但是,他们仍不能使我们获得飞跃,他们仍在黑暗中摸索。我们也无法用几乎是一系列的严密语言,通过重复的训导或念咒来帮助他们理解我们的所作所为。坏的文学,或大众文学,或特制的文学(Processed literature),诚如我所说的是颓废的。然而,我们还未使得有同感的外行相信这一主张。不过,无论坏的文学提供了什么,我们都不会因为它们是什么而去了解它们,除非我们用比通常更多的审慎来阅读这种文学。所以说,对坏的文学,要做的事比我们中的大多数人所想像的要多得多。

三

如果至此我所说的是正确的话,那么,对理解自己文化有特别兴趣的文学研究者,需要促成两个关键的发展,即他们需要改进自在的文学—文化分析,需要更好地与其他学科携起手来。

我们说,文学能为理解文化做出独特的贡献,假如我们要表明为什么这么说和这么说表示了什么,那么,我们就必须注意到文学作品本身的特殊品质。接着,我们必须学会如何向外运动,进入有关文化特性以及其他学科加以讨论的同类事物特性的陈述。

因此,首要的工作是改进自在的文学—文化阅读,并把这种阅读作为一种表述其文化意义的准备。在伯明翰当代文化研究中心,我们把它称之为“品质阅读”和“价值阅读”。这两个术语并不能令人满意,但要找到更好的术语却是十分困难的。前一个术语表示试图尽可能完全地把握作品的肌质,表示首先注意到语言中的各种要素、重音和非重音、重复和省略、意象和含混等等,然后由此向人物、事件、情节和主题运动。人们必须始终记住文学作品中三个主要因素:审美因素、心理因素和文化因素。简而言之,审美因素是指那些为审美需要以及

形式结构等因素所决定的特征。心理因素是指那些显然是为特定作品的创作个体所决定的特征。文化因素则主要是由某个时期特定社会中产生某部作品的背景所决定的特征。当然,前两个因素在某种程度上是取决于文化条件的,而且彼此密切相关。^①

我们不得不做出“有意味的选择”,进而证明这种选择是有理由的,这种选择就像是“一些决定性事件”的选择。如果我们不这样做,我们将无法搞清不同章节和场景相对的迫切性、可信性和重要性之间的区别,这也就是完整阅读本身最重要的收获范围。否则,人们也可以简单地计算所指和重复的次数,并利用它们列出图表,以便考察那些与量有关的技巧。

这个目的是为了最终发现作品中具体体现、反映或拒绝的是什么样的价值观念,发现起作用的是什么是假定的意义或不论作家是否知道的任何一种意义。“价值阅读”,这个术语并不表示阅读者此刻正试图做出有关自在的作品的“价值判断”,而是说他试图尽可能敏锐和准确地描述出他在作品中所发现的价值。显然,他们不可能像测量一样是完全“客观的”或外在于作品,他只是正在被观察的场景中的一个角色。在任何为了文化意义所做的阅读中,他都必须从某些前提、选择活动以及某种预先存在的判断出发——否则,他就无法在众多可能的前提之间做出选择。在某些方面,他无法避免至少是做出隐含的价值判断,但他始终可以清醒地意识到自己的介入,并试图保持与“价值判断”相分离的“价值阅读”。

所以,他此刻不会特别地提出有关作品的价值问题,而是试图更好地理解韦伯所说的“对象与价值的关系”。他尝试着从尽可能内在的阅读中,发现这种作品向他讲述的有关其社会以及这个社会所信奉的和自我认同的东西。即是说,在这个意义上,我们乐于继续使用常常受到怀疑的“生活特质”这一概念。这个概念之所以受到怀疑,是因为人们往往认为(有时批评家也不严格地说到这一点),一个人有对体验采取不同态度的价值范围,并依照这个范围给特质打上标记。然

^① “品质阅读”更完整的描述,可见笔者《劳伦斯的声音》,载《新政治家》,1986年7月14日。

而,好的文学—文化分析在描述“生活特质”时,其目的正在于更好地探究一部作品中具体表现的生活的肌质或结构、感受或趋向(如上所说,尽管这实质上是另一个主观的问题,但它无须像我们通常所做的那样是印象式的)。

在文化阅读方面,所有这些尝试的背后是一系列基本假设,它们中有些是显而易见的,有些则不那么彰明昭著。诸如:一个具有价值的社会不能有助于承担价值并决定其相关意义;这个社会产生了看似有意义的东西或经验之外的有序整体,产生了完整的显然有意义的生活观;它在制度、仪式和形式中具体表现了这些价值结构;它在社会活动和艺术中意味深长地延续这些价值;这种价值延续是一个辩证过程,从不会完结,并总是受到变革与变迁的影响,以及无人能够完满地“适合”其文化的价值主导秩序。

对我们来说,这里最重要的思想是:文学(以及其他表征的艺术)是一种文化中的意义载体,它有助于再现这个文化想要信仰的那些事物,并假定这种经验带有所需求的那类价值。它戏剧化地表现了人们是如何感受到延续着的那些价值的脉搏,尤其是如何感受到源于这一延续的是什么压力和张力。它有助于确定那些所信仰的“东西”。只要具有一种展望生活的形式和力量的更好的观念,就有助于确定这种展望。由于艺术在自身中创造了秩序,它便有助于揭示这种文化中现存的价值秩序,这种揭示要么是通过反映,要么是通过拒绝现存价值秩序来提出新的秩序。然而,那就使得这种关系的探讨太逻辑化了。秩序或反秩序不可能“直接”从任何深层的文学来解释。用结构主义的语言来说:“文学作品世界的一致性,与外在于它的文化世界的一致性并不相同。”事实上,一部作品旨在破坏所有秩序,暗示某种无政府的非秩序状态,这不仅依赖于其社会的秩序,而且依赖于除艺术以外(也许是被否定的)的任何秩序。然而,这里恰恰就有文化意义——这种意义只有通过直接体验作品以及通过作品的观察视角才能被理解。

这也就是为什么我们说表现的艺术是社会价值关系特性的惟一指南的原因所在。我们并且主张,艺术还影响着—一个社会中所把握的价值特性及其把握方式,比如,作家可以净化语言,培养同辈人的情感。但要证明这些是比较困难的。

重要的是—些批评家继续坚持认为,一部文学作品是一个独立自主的人工产品。这使我们想到,一部作品的“连贯—致的世界”首先是其自身,而不是用于其他目的的什么东西。它强调每部作品的特异性,强调某种观念。从这种观念来看,艺术是一种自由的、纯粹的活动。主张艺术是独立自主的,这种主张有某种启发价值,在过去几十年中,这种主张咄咄逼人,并使我们对文学有了更敏锐的理解。但是,从本质上说,这是一种有局限性的和错误的主张。一部艺术作品,无论它如何拒绝或忽视其社会,但总是深深地根植于社会之中的。它有大量的文化意义,因而并不存在“自在的艺术作品”那样的东西。^①

至此,“价值阅读”的讨论,已建立在单个作品严格的品质阅读基础之上。因而,我们必须从外在于它的单个文本和作品入手,这是正确的。当人们通过一些文学体裁或在某个时期为了文化意义开始大量阅读时,一系列的完整问题也就被提出来了。通过察看主人公角色的变化,或者越过一个词语的意义变化,来追踪某些趋势并勾画出日常活动的轮廓,这可能是一个令人兴奋的工作。这里,我们已证明了这样做是合理的并且有必要去这样做,尽管在伯明翰,我们尚未在如下基础上来做这种工作,即了解如何对特定作品进行价值阅读是必不可少的准备。所以,我们尚不清楚如何更好地去做这个工作。

上面所说的大部分内容,适合于分析大众艺术或粗俗艺术,对高雅艺术来说亦复如此。不过,我在前面已经谈及进入非传统文学考察的文学研究者,工作往往过于匆忙,他们的先人之见将会把自己引入歧途。我也注意到,很难令人信服地说明这样的情况:“好的文学是为了阐明和评判其时代而站在这个时代之外的”,虽然这种说明很困难,但却是值得的和必要的。但是,说大众艺术或粗俗艺术只不过是其社会状况的征兆和镜子,它们始终处于与其社会的直接联系之中,它们不过是这一社会代代因袭的智慧或愚蠢的反映者,这种说法无所助益且过于草率。

即使是极明显的工序化的大众艺术形式,也有着比通常看法更复

^① 我所质疑的这种文学观最有效、最有说服力的简述,可在韦勒克和沃伦的《文学理论》中找到。

杂的结构形态,这种复杂性既存在于其自身,也存在于它与欣赏者的关系中。詹姆斯·邦德,神枪手,安迪,凯普,戴尔先生,科幻小说,卡罗莱大街——这些并不属于同一类现象。大众艺术能反映风俗习惯,是变化革新需要的反映,是倒退欲望或无名恐惧的催化剂,在某种程度上——通常是无意识地展示了与自身的某些社会论争。

某种大众艺术,较之于说它是“大众的、工序化的、因袭的、乏味的”公式化说法,更富有活力。把大众艺术当做“高雅艺术”(个性的、有活力的、非功利的、有趣的)提出来或作为“高雅艺术”来接受,这也就是大众艺术的死亡。因为它也具有某些高雅艺术的形式特征——如主题形式——所以,我们注意到它也具有感性生命。最好的办法是不要从不同艺术类型(高雅的、中等的、低级的或其他)的先验的划分开始,而是从每个时代的起点开始。这种方法不会导致失去标准或坠入无形的相对主义,它把我们引向寻找好与坏的艺术之间更有效的区别,寻找只能得到的差异。

大众艺术或粗俗艺术并非不做努力就放弃了其文化意义。如果我们要做出那种努力,我们便会发现,它可能揭示的东西要比我们所想像的更多,这与高雅艺术所揭示的迥然异趣(正是在这里,有效的区别事实上在起作用——即有关整合性、复杂性和洞察力的区别)。但是,肯定不是轻而易举地可以理解或不予考虑的。在伯明翰,通过每两三个月就对一篇载于妇女杂志上的短篇小说所做的周末学术讨论,我们对此已有了很多了解。^①

对其他大众艺术来说,也是如此,并不限于语言艺术。通俗读物本身及其与社会和读者的关系,比我们通常所假设的更难理解。仔细阅读这些读物是很有益的。广告甚至更难理解,因为它们既是视觉的又是文字的。文学研究者已花了很多时间来考察广告的用语,但只是一些粗略的考察,很难在广告视觉上所带有的文化意义方面做任何工作。商业中那些写广告的人常常创造了许多技术性的说明,这些说明并不讨论其内在意义;或者说,他们讨论其意义的尝试是不负责任的。

^① 这个讨论的记录,已陆续作为附加论文,被伯明翰大学的当代文化研究中心摘要发表。

似乎还有充分的词汇用来描述广告形式和版面所包蕴的文化意义,更不用说描述文本与副本之间的联系了。在电视方面,人们能说的也几乎差不多:我们才刚刚开始理解电视作品更为特殊的复杂特性;关于电视与其观众之间的关系,我们就知之更少了。分析流行歌曲时,我们习惯于把主要注意力放在歌词上,要证明歌词的平庸并非难事。20~40年代登马克大街的流行歌曲作者已告诉了我们这一事实,因为他们很少注意歌词。但是,如果你用这种方式去研究一下60年代的流行歌曲,你就会得到一个可以预料到的答案,使你对更多的研究线索视而不见。如今,流行歌曲是最容易接近的,歌词只是其中的一部分,或许是很小的或几乎不相关的部分(尽管60年代后期某些流行歌曲对说些什么引起了严肃的注意)。另外,我们很少知道流行音乐与听众或演奏者之间的关系。

除了通常所说的艺术(高雅的或大众的)之外,任何社会都存在一个范围广阔的其他表现现象。诸如某个时代所出现的特定社会阶层的仪态类型、服饰式样、语言习惯及其他各种方式。人们是如何“读懂”它们,并使用“读懂”这个词来表示理解或解释其文化意义的呢?人们可能会断言,这个工作太难了、太不确定了,以至于无法将这些现象与附带现象区别开来。也可能人们会因此而转向对通俗新闻编续者或追逐时尚的彩色副页的编者的研究,或者转向更坚实的已构成的其中一门学科,如一门社会科学。更重要的是,如果我们完全有理由要求文学批评揭示出人们是如何通过各种层次上通常认为是表现的艺术中的品质和风格来读懂社会意义的,如果确定如此,或是我们想要继续本文开始时提到的某些伟大前辈们所做的直接的社会观察的传统,那么,这里有一个领域,可以用来改变文学批评并使之适合于读懂这些非正式的却是当代文化极富表现性的现象。

四

有关文学—文化分析与研究社会的其他学科的联系,整卷整卷的书还有待人们去写,最终是会有人写的。诚如我早先说过的,这些内

在联系不会削弱我们关于文学是重要的这样的思想,而是应该加强这一思想。

在此,我将简略地提及几个与文学—文化分析密切相关的学科,这些学科显然是很重要的。首先我要提到的是历史学,因为与历史学家进行对话不难做到,也很有趣。但是,这一工作无捷径可走,历史学家与文学研究者之间富有成效的对话(这已远远超过把蓝皮书^①与狄更斯相提并论)绝非指日可待的。具有讽刺意味的是,历史学家常常运用文学的方法,但并不把它称为文学方法,而文学家也用同样未定名的方式来运用历史方法。运用其他学科的方法不论成功与否,都不取决于其他学科的专业训练,而是取决于一般人们所说的才智与想像力。不过,学科间偶然发生的彼此影响,并不必然地建立起彼此沟通的桥梁。我们在伯明翰的当代文化研究中心,曾与一些意趣相投的历史学家互相切磋,讨论了阅读当代通俗报纸杂志的方式,以便阐明它与文化的联系。对历史学家来说,他们很难搞懂我们是如何得出自己的观点的,而我们却感到,他们从新闻的表面内容中所做的概括是太匆忙了,很少注意到这些新闻的内在品质的意义。

其次是心理学和社会心理学,它们至少可以在三个方面与文学—文化研究合作:即探讨特定作家的心理特征,以及这些作家与其作品其他方面的联系;研究一个时期的社会人类学;考察读者心理学和阅读活动。

简言之,我们从人类学中将学到很多东西。大众艺术或流行艺术所具有的东西,都曾在民间传说和神话中出现过。人类学家通过某种方式来阐释原始社会神话的含义,并把这些含义与该社会中的信仰与精神状态联系起来,这种方式的理解,有助于对电视剧的阅读,就像有助于对早期民间文学的阅读一样。^② 意大利批评家艾柯(U. Eco)把结构主义有关这方面的分析称之为对“修辞学和意识形态相互包含的考察”。对符号学来说,这种研究则更为迫切,因为我们还没有用于讨论

① 蓝皮书是英国的官方出版物。——译注

② 有关列维·施特劳斯及其通俗文学的分析,参观 T. 摩尔《施特劳斯与文化科学》的论述。

大众社会众多的属于表达现象的专用语。

与社会学相关的更多的问题是枯燥无味,不过其结果是令人感兴趣的。从我个人的角度以及阅读有限的社会学著作而言,我已从学科的系统中学到了一些东西,从好的社会学的真知灼见中也同样学到了一些东西。阅读了有关知识社会学和意识形态特性的著作后,我为它们与某些文学批评方法的联系感到惊诧。

两个学科密切结合但又不同一,这个特殊的领域存在于社会学家所说的为尽可能多地阐明其意义的“内容分析”和作品阅读之中。文学研究者容易轻视这种社会学工作,因为它本质上是——也必定是——一定量的;而我们则要求,文本的文学阅读本质上是“定性的”。但是,内容分析也可以是精微的和关于价值的。定性的或品质的文化阅读是毋庸置疑的,恰如我们上面所描述过的这种阅读,因为每种阅读都可以互补并互相学习。

就像社会心理学一样,文学—文化工作与社会学之间也可以形成有益的合作。比如说,在更好地理解“青年文化”特性上即如此。这一课题使社会学的探索,与为青年人文化中主要表达现象的文化意义而做的阅读结成姻缘。就我所知,这种工作在任何地方还尚未开始,但较之于我们现在的理解,这种工作将给我们带来更完美、更有帮助的理解。

五

文学—文化分析的特殊贡献,就在于它在用任何其他方式解释之前,首先强调了文化的表达因素,强调了表达性“阅读”的重要性。很自然,社会科学家(某种程度上甚至包括历史学家)总想工具式地或操作式地去阅读,去发问:“这种事为人们做了些什么”或“这种事与人们有何关系?”传播研究中的这种趋向,可以说是从拉斯威尔(Lasswell)的输入/输出模型(“谁对什么人、在什么地方、用什么效果说了什么”)一直到两步流动分析和效用—满足研究,这种研究已导致对欣赏者差异的仔细考察(“不同类型的人与媒介的关系如何?”),因此,也导向仅仅

作为更复杂的时空和社会背景中的要素——传播的研究。在文学批评家看来,这种研究过程需要不断地转变成表达性阅读。

文学研究者首先会问:“什么是自在之物?”继而,他会提出某些与社会科学家很接近的问题,但是,他决不会以和社会科学家同样的方式提出来,这一点很重要。他不会这样问:“人们与这个对象是什么关系?”而是问:“这自在之物,这复杂的事物,与决定其读者的个体的想像生活关系何在?”此刻,完整的一系列新问题便接踵而至:它强化了已接受的生活形式吗?它看起来像游戏形式吗?它是间接地引起深层心理需要,会与其承担的社会责任背道而驰吗?它是否赞美并敬畏地站在人类生活中基本上是神秘的东西面前吗?如果人们要理解“自在的”艺术作品及与其社会的关系,就不得不提出这些问题。无论怎样回答,这些问题都将告诉我们有关那个社会而非艺术的东西。

所以,我们又回到这样的主张上来了,即文学—文化批评决不站在“利用”文学的立场。如果他不首先把目光集中在“自在自为”的艺术作品上,那么,他要更好地界定某种文学以对人们理解社会做出贡献的愿望将会落空。如果他那样做,那么这种文学对文化理解的特殊贡献也就被扔弃了。文学批评如若不能界定自己的特征,不能做出某种正确的理智的联想,那么,一旦需要文学批评时,其贡献也就不复存在了。当文学批评完成时,文学的贡献就在于使人们对研究对象的反应具有整合性和敏感性(人们会想到韦伯的一个术语“设身处地的理解”)。它总是涉及价值阅读。在任何水平上,文学作品都充满——弥散——着价值,充满着有序的价值和表达的价值。文学必须不断做的,也是文学的侍女——文学批评必须做的,用柯勒律治的话说,是坚持和表明“应该考虑人而非计算人”。一些社会性的复杂的、具有价值的结构,常常与个体的价值交互作用——正是在这些地方,一个表达的文化就应运而生;然而也正是在这些地方,我们必须非常仔细地去倾听并尝试阅读。

我还未提到“文学社会学”通常所理解的东西,更不用说提到“文

学、生活和思想”了。^① 后者是自在的,具有零散的聚合特质,它表明了其所描述的想像在什么程度上偏离了我们一直在讨论的整合性研究。我们尚未描述背景研究——最终也未描述“思想史”——另一个过于机械的术语。本文一直谈论的是文学—文化研究,一言以蔽之,亦即当代文化研究,这种研究从严谨的文学阅读开始,与其他学科携手并进,引向更深入的文化分析。

① 文学社会学中的某些研究是简单化的和机械的,而有些则是精微的和富于想像力的,大多数则介于两极之间。最有效的文学社会学能够阐明某种方式,在这种方式中,文学作品的特性受到各种社会因素的制约。这种研究可以涵盖大众艺术和高雅艺术,对于某些当代大众艺术则具有特殊的价值,诸如电视,其完整的创作过程,要受到一系列不同因素(经济的、物质的、职业的)的影响。当然,我宁愿把这种研究称为当代文化研究的一个分支,因为社会科学学科与文学作品的想像性观念必然是互相影响的。

商业社会中的雅俗文化

[美]罗伯特·N·威尔逊

罗伯特·N·威尔逊(Robert N. Wilson),社会学家,美国北卡罗莱纳大学社会学教授。主要著述有:《单调的人》,《社会中的艺术》,《作家即社会观察者》。本文节译自他的《体验创造力——艺术社会心理学》(新布朗斯维科:特朗塞克图书公司,1988),第6章。

商业价值与审美价值的冲突

在西欧商业社会发展的早期,艺术家和高雅文化的拥护者们就已宣称:他们认为的商人价值和美学精英的价值之间存在着战争状态。艺术家和知识阶层提出了战争措辞并抢先占领了表达阵地;而商人和行政人员,如果他们有什么反应的话,则以毫不介意的冷淡而不是对艺术家的残酷迫害来介入这场战争。尽管艺术家过去和现在一直在抨击商业体制的许多明显的特征(物质商品的积累,强调金钱是个人及其工作的尺度,工厂纪律刻板的效率,极力强调成就实现的狭路),但以下情况可能是真实的:基本的争端过去是现在仍然是价值的抽象结构,它构成了艺术家所经验到的商业社会的基础。商业活动奖赏这样的人,他们能以一种合理的有预见性的和功利的方式参与商业活动,以一种训练有素的有效方式来追逐不同的目标和财源。商人们梦想着可以实现的梦。但对于浪漫的艺术来说,这种显然无可指责的

行为方式是粗俗的、有失身份的和有损尊严的。浪漫的艺术家用非功利的方向,需要的是人的才智的无偿解放,探寻着无法得到的东西。艺术家倾向于偏爱终生的审美冒险,把自我作为赌注压在生存和创造的巨大差额比数上,而不是偏爱实现一次商业投机的计算精明的冒险。

倘使高雅文化的创业者们和欣赏者们感到一种对商业社会的不满,事实上是一种深刻的敌意,那么,对于那些致力于通俗文化的人该说些什么呢?看来,两者之间的对立还不那么极端化。通俗文化显然与商业社会中压倒一切的价值和共同趣味密切相关,它之所以是通俗流行的,正因为它是令人轻松愉快的,通俗文化的书籍、电影和戏剧利用了商业社会,而商业社会又通过自己的影响和价值体系支持了通俗文化的这些产物。反过来,书籍、电影和戏剧又首肯了确保工商事业有一个有效的动机基础的思想、情绪和习惯。我们已经看到,通俗文化与高雅文化之间的最重要的区别之一是:前者接受商业价值并劝告其欣赏者也这么做,而后者则对这些价值和简单的假说提出质疑。

什么是商业社会?

在明智地讨论艺术家和艺术的作用时,一个主要的危险是在界定哪种类型的艺术和社会方面缺少精确性。比如,严肃的诗人、画家或作曲家,在某种意义上说,可能总是与社会龃龉不和。他们的活动是特殊的、单个性的;他们对大多数人在日常生活中认为是理所当然(也许必须看做理所当然)的认知和判断做出评价。与此相反,通俗艺术家很可能同其周围的社会秩序的各种看法相一致。他们再次肯定了这种社会秩序的主要信念,并不泛泛地质疑其缺陷,他们也许会触动社会舆论的表面,但不可能破坏它的基础根基。

在这番粗略概括的基础上,我必须进一步详细说明艺术家在什么样的社会中如何活动。展开分析商业社会、高雅文化和通俗文化的关系之前,应在当前语境中揭示三者的特征。我所说的商业社会是指西欧、美国和加拿大的社会,主要是指当代美国。

我们常常听到今天的美国人已不再沉迷于以获利为核心的商业职业和价值观。只有少数大学生明确表示他们将从商。民意测验表明,大多数人对商业道德表示怀疑,对广告的真实性表示怀疑,甚至不相信商业对社会公益有所贡献。然而,不管怎么说,大多数人是为工资而工作,而不是为利润,是在办公室里工作,而不是在股票交易所,因此,重要的是他们的工作方式和为此而工作的希望。在真正的清教伦理精神影响下,他们是有责任心地去工作;他们为此而工作的希望是物质财富和韦伯从清教本源中所概括出来的那种自我确证的结合。在一个不存在鼓励闲暇享受和业余技艺的贵族传统的国家,商人便成了天生的贵族。假使说商业性职业实际上构成了职业生活的基本模式的话,那么,在商业中追逐利润的有组织的努力这种方式,也就成了理解整个社会劳动组织的模式。最重要的东西并不是对成就本身的欲望,而是这种追逐的疯狂本性,对个人价值的外在标准的强调,以及对人的才智精打细算的利用。补偿商业性努力的这些动机源泉的是以下生活方式,它明显地呈现出行动主义、尽心尽职、和朝向延迟报酬的审慎的行为导向。对功能效果的考虑支配着这一事业,以至于我们一般不会问“他是哪一类人?”而是问“他能做些什么?”

什么是高雅文化和通俗文化?

在两极对立上来区分高雅文化和通俗文化是比较容易的。高雅的或美的文化严肃地追求与经过筛选的过去的优秀遗产相媲美,与艺术和批评遗产中的典型性作品相媲美。而通俗文化,亦即大众文化或平庸文化,则只追求被大多数欣赏者在当前所接受,它几乎完全是为了娱乐,它不受制于经典,而是只受制于生产者的猜测,即什么才会导致轻松愉快的刺激。高雅文化要求其欣赏者想像的参与,要求一种深刻而机敏的反应以及广泛感受力。通俗文化则是无要求的,它只需要其欣赏者最低限度的注意,以一种通常只限于喜欢或不喜欢的表而肤浅反应为满足。但是,在这两极对立的情况之外,我们却面对的是一个不那么明确的广泛的中间地带。就毕加索或 T.S.艾略特来说,他们

是作为高雅文化的实践者,还是作为电视喜剧那样的通俗文化的鼓吹者,这也许在分类上并不存在什么论争。然而,在标示那种同时追求苛刻的批评接受和大众反应的通俗或平庸趣味时,常常是模糊不清的。

高雅文化的倡导者们对艺术的现状感到失望。他们倾向于认为,大众商业社会不可避免地确立了审美的格雷欣法则,^①依据该法则,拙劣的艺术会排斥好的艺术。不过,还有另一些高雅文化的信徒,E.希尔斯(Edward Shils)可谓是一个典范,他坚持认为一个多元的社会能维持各种水平的文化。这些人主张不能整个地用“拙劣”这个词来界定通俗文化,商业社会并不内在地同高雅文化作品的创作和欣赏抵触。我们也许可以说,在旷日持久的争论中,会有一种悲观主义的观点对抗乐观主义的观点。希尔斯以及怀特(David White)或塞尔德(Gilbert Seldes)这些作家显然采取了乐观主义立场,他们既不褒奖通俗文化,也不把商业社会看做是提倡高雅文化的场所。确切地讲,他们注意到这个社会允许高雅文化占有一席之地,是由于敏锐的创造者和批评家们在他们的职业中展示出的高雅文化始终富有活力。

至此,我们便碰到了一系列的问题,这些问题往往很尖锐:高雅文化能与商业社会共存吗?高雅文化和通俗文化借助于大工业社会的价值观和时尚已十分普及,以至于艺术会进一步失去其尊严的自律性吗?这样的非此即彼的选择,以及在非全即无的生动表述中的这些问题,必定会在严密的考察中提出更为复杂的问题和尝试性的解决方案。我们将试图深究美国商业社会、它的艺术、艺术家及其欣赏者之间的复杂关系。

商业与高雅文化和通俗文化的直接联系

商业与艺术之间最明显的关系是一种严格的经济关系。在一个由商业创造财富的金钱经济中,高雅文化和通俗文化都依赖商业为其

^① 指经济学中的“劣币驱逐良币”现象。——译者

提供基本资助。商业是美的艺术的赞助人,是通俗艺术公认的主子。商业性活动是我们财富的根基,来源于这类活动的剩余款项为高雅文化事业提供了经费;这些款项资助了大学和基金会(以及政府),为艺术家及其工作提供了资金。由于商业的繁荣和不断增长的薪金收入,才使人们可以去购画,捐助交响乐队,委托艺术家去设计制作建筑和雕塑。

然而,在相当程度上说,通俗文化并不是商业性盈余的产物,它是商业体制中支出的一个不可或缺的部分。广告显然是这种支出的主要途径,通俗文化的产品直接依附于商业,因为它的传播媒介(电视、广播、杂志)依赖于商业支持而存在。

史学家波特(David M. Potter)考察了近年来关注传播内容与广告所期盼的东西之间联系的学者们提出的基本论点。按照这种观点,通俗文化总是受制于商人要把自己商品推销给最广大的广告观众的欲望;这些观众越多,趣味和主题最低限度共同特征的流行就越有可能。因此,通俗艺术不可能使人激动,不可能深邃,不可能对其观众要求过多,也不可能涉及少数读者、观者和听众所感兴趣的问题。用波特所引用的英国批评家的话说,美国期刊上的作品“专注于某种吸引力,但从不涉及人的心灵”。波特认为,这恰恰就是支持通俗艺术的广告商所期望的东西:在不刺激和涉及偏离商业信息的注意力的情况下抓住观众。

与这种对通俗文化诸种可能性令人沮丧的评价相反,至少还有一些商业支持优秀的通俗作品的重要例证。我们的商业社会偶尔也会制作适于电视的上乘的戏剧,它也贡献过许多好书(印刷上简装本的革新),它创造了印刷适于装饰墙面的优秀绘画作品的复制技术和普及技术。这里也许可以提出两个有关在大众中普及艺术卓越性的问题,它们分别涉及创作者和欣赏者的身份特征。首要条件表现在商业氛围中这样一种倾向,即供应者将赌注压在有把握的事情上;人们更喜欢历史上高雅文化中被确证了的作品,而不是当代人雄心勃勃的劳作。所以,我们可以在电视上接受萧伯纳和索福克勒斯的作品,但不接受贝克特的作品。出版商们甘愿冒出版廉价版本的华兹华斯作品的风险,但庞德或威廉斯这类现代诗人的作品集,价格却高得多。

第二个问题是：艺术家和欣赏者之间的审美交易和相互作用的性质，是否随着接受者的数量、距离和一系列感知而改变。海德公园里的莎士比亚是莎士比亚吗？如果荷马的诗在成千上万的杂货店里出售，荷马是否变了样呢？期待与艺术作品某种品质相适应的精英观众的人，也许同艾米斯^①评述大学入学人数不断扩大趋势时的看法一样：越多越糟。不过，我们尚不能确定如下问题：过去的少数欣赏者是否始终如一地同艺术家的崇高目标相一致？而如今的欣赏大众是否太漠不关心或愚钝了，以至于破坏了与艺术家的审美关系？在某种表面接受水平上欣赏一首诗的大多数人的价值观，如何同以前全身心投入的少数人的价值观相比较呢？

商业社会与高雅文化和通俗文化的直接联系，显然不只是艺术家的作用和欣赏者的特征。很清楚，这种关系还涉及创作者的经济地位。商业价值和组织精神确保了通俗文化成功的参与者将得到高额酬劳。

高雅文化的创作者们所处的地位特别模糊不清。在商业社会中，他们的艺术在经济上并不可行，除极少数例外，多数画家、诗人或作曲家在市场上无立锥之地。也许可以这样来表述，美的艺术从来不可能自立，我们社会中的这种特有的现象并不是一个资助问题，而是一个财富的交换问题。一个富裕的商业社会为严肃艺术家可能会提供更多数额和多种形式的支持。但是，这种经济上的好处并不总是赐予作为艺术家的某个艺术家，它往往是以第二职业的形式体现出来，即某个艺术家作为教师、编辑、某种专家或商人（甚至是通俗文化的生产者）而获得报酬。如果这种第二职业被公认为是无创造性的，或与艺术工作完全不同，那么，这种职业的各种要求显然会分散艺术家从事艺术创作的精力。一般说来，与艺术追求密切相关而又同这种追求不完全一样的第二职业，诸如教学、编辑，最有利于高雅文化产品的不断创造。

^① 金斯利·艾米斯(Kingsley Amis, 1922~?)，美国小说家，诗人，评论家。20世纪50年代是“愤怒的青年”代表人物之一。成名作长篇小说《幸运的吉姆》揭露英国大学里的特权与伪善。——译注

时不时也作为通俗文化生产者的严肃艺术家表现出一种非常有趣的情形。一个诗人兼大学教授写作神秘小说(如刘易斯[C. Day Lewis]),一个社会历史学家也写小说(德沃托[Bernard DeVoto]),许多小说家的工作是写电影脚本——他们泰然自若地甚至饶有兴趣地处理自己的挣钱事务。另一方面,有些批评家坚持认为,通俗文化所提供的报酬机会很可能诱使艺术家误入歧途,以琐事消耗了艺术家的精力。

然而,并无例证表明如果艺术家离经叛道去搞通俗艺术,他们便不可避免地会堕落。我们并不知道菲茨杰拉德或福克纳作为小说家,是否逊色于那些从未服务于好莱坞的人。艾伯哈特(Richard Eberhart)并不由于他的诗作曾出现在发行量极大的妇女杂志上,而显得是一位无能的诗人。纯粹主义的批评家也许低估了作为工匠的艺术家的多才多艺,低估了他在不同水平上和为不同欣赏者交替创作的能力。

商业对高雅艺术和 通俗艺术的间接含义

商业社会完全决定了文化倾向,提出这个看法是颇为有趣的。商业—工业—技术价值无所不在。艺术家是在这种背景下成长起来的,于是,他经由无处不在的视听而被商业的陈述和广告所包围。由于艺术家的工作就是创造,所以,他们不是借助自己的家庭和所属的阶层可以预见的方式来构想各种可能性,组合各种感知。创造性的最根本含义就在于艺术家的首创和制作新颖的事物。谁敢说影响《巴比特》和《推销员之死》的作者的商业社会,不会受到这些作品的影响?产生了韦斯(Andrew Wyeth)、格雷厄姆(Martha Graham)、利波尔德(Richard Lippold)或考尔德(Alexander Calder),甚至是斯泰因(Gertrude Stein)这样一些作家的工作环境,反过来也受到这些作家的影响。

更进一步,艺术家所强调的并不只是对当代环境做出反应。艺术的自律性来源于它所具有的传统和一系列的产品与评价之中,这些都超越了特定的时间和地域。艺术的王国中矗立着许多大厦,每个特定

艺术家的忠诚和激动都归于这些大厦和日常环境。因此,我们必须承认:尽管现代诗人无可否认地受到商业的影响,但是,他们也完全是通过中国古典诗歌或霍普金斯(Gerard Manley Hopkins)诗作的韵律被塑造出来的。传说、形式、主题这些蕴含艺术家见识的容器活生生地存在,直接指向高雅文化世界艺术独立性方面:这就是来源于内部的文化变迁力量。诚如一些社会理论家(诸如索罗金[Sorokin]和克鲁伯[A.L.Krober])所指出的那样,高雅文化那复杂的模式是通过内在变化的潜在可能性而体现出来的。

但是,商业社会对高雅文化和通俗文化具有决定性的间接含义,至少表现在以下两个方面,首先是商业对艺术内容的影响;其次是商业氛围对有关人士、艺术职业、审美感受力以及欣赏者的反应能力的影响。

前面我们已评述过这样的观点:广告迫使大众媒介趋向于媚俗和表面化。但对艺术来说,不扰乱便不可能产生活生生的体验。与这种对通俗文化的少数人形式的怀旧情绪相平行,英国批评家霍加特(Richard Hoggart)把英国社会中的商业支配性看做旧的劳动阶层文化的解体。

高雅文化几乎完全没有明显的商业性主题;严肃的艺术家几乎不用直接迎合时尚的方式来涉及商业。

商业价值与艺术家的职业

高雅文化中的艺术家职业几乎与得益于商业模式的职业完全对立。或许可以说,美国社会中所杜撰的艺术家们的反常,恰恰就开始于他不是商人。为什么艺术家的职业是可疑而又不重要的呢?其区别也许就在于它根本不是通常意义上的职业:训练是偶然的,毕业证书实际上不存在,报酬变幻不定,工作场所不是派定的,而是艺术家个人的选择,艺术能力的评价标准在短期内是不确定和变化的。高雅文化的实践者在精神上与19世纪的企业家的联系,要比他们与今天的官僚性商业和专家的联系更密切。艺术家离群索居地工作,因而他

们不会处于和别人的密切合作关系中。他们的角色是散漫的、包罗万象的,并不狭隘地限于完成一种特殊的功能,人类和自然界中的一切都是他们活动范围中的一个部分。情感生活是他们工作不可或缺的一部分。作家或画家必须在创造的战斗中经常更新自我,创作的全神贯注会赋予他们一种有别于工业社会大多数人所具有的时间观念。他们关注于当下的创造性劳作和审美判断的永恒性,而不是下周的收支平衡或下个月的晋升。

事实上,对当代美国艺术家职业的研究表明,要进入艺术家的角色是困难的,坚持这一角色需要有一种吃苦耐劳的精神。新手们既由于培育创造才能的内在困难而困扰,又因为既得利益集团迫使他们趋向于商业方式的压力而烦恼。成熟的艺术家忍受了经济上不稳定的煎熬,这种不稳定是其同时代多数人劳作的组织网络中非成员资格的直接结果。但是,他们并不能免遭下列非议,即在他们所处的社会的大多数人看来,他们的工作是无足轻重的,很可能是轻浮的,在某种意义上说是缺少男子汉气度的。这种怀疑男艺术家完全不是男子的根源有以下几类:美国人通常认为审美的兴趣是女人的事;某些艺术中似乎有明显的同性恋意味(如舞蹈);在艺术中表现出来的多愁善感的“女人味儿”的因素,是商业性职业对严格男子训诫所不容的。

如果说商业生涯与艺术生涯是如此鲜明地对立,那么,商业社会的普遍价值破坏了审美感受力也就一目了然了。

清教伦理精神,生活的合理化以及依照官僚模式工作的组织化,所有这一切都不利于创造高雅文化作品的人对商业社会的认可。与商业方式所支持的艺术家的相比,他们更富于游戏态度和严肃精神。说他们更富游戏态度,这不是在追求无限制的享乐或无意义的寻欢作乐的意义上说的,而是就他们对生活意义问题所采取的尝试性和灵活的态度而言的。说他们更严肃并不是指一种冷峻,而是指品味生存的残酷境况、并把悲剧方式作为人类生活的真正部分加以接受的能力。

商业价值与欣赏者

在商业社会对艺术欣赏者影响方面,各种见解莫衷一是。有些人认为,富裕而又充满交流活力的开放性工业体制,为高雅艺术和通俗艺术的广泛消费提供了各式各样的机会。而另一些人则主张,商业价值所构成的环境是与真正的感受力和敏锐的反应相对立的。在一定意义上说,这两种对立的观点围绕着这样一个老问题:“坏的”文化是否排斥“好的”文化?通俗文化产品的泛滥是否钝化了感觉并骗取了文化消费者的时间?

许多批评家都提出过文化双重作用的概念:商业支持了通俗文化,因而它反过来使潜在的欣赏者不再注意高雅艺术。事实上,有一些令人可信的研究证据表明,各种类型的欣赏者都把他们的大多数时间放在通俗文化的大众传播媒介的接受上,尤其是电视。这种研究特别使人感兴趣的地方在于,它提出了不同教育和职业水准的人当中存在着一种习惯的同一性。例如,斯坦纳(G. A. Steiner)发现,具有高等教育文化水平的人,很可能会因为高雅文化那少有的愉悦面否认通俗文化的吸引力。他的结论是:“不同教育群体的融合显然是持续不变的。”高雅文化的倡导者们正是由于自己的漠不关心和懒惰使高雅文化渐渐消失了。此外,没有什么人会迫使这类艺术从大众商业社会消失。与此相反,格林伯格相信,工业体制的本性就在于消费者不得不在紧张的工作之外轻松一下,他们无法养精蓄锐地对美的艺术之要求做出反应。他认为,商业社会不仅提供了通俗文化的食粮,而且养成并强化了其社会成员背弃欣赏高雅文化产品所要求的某种敏锐性的习惯。

在商业社会中,商业与文化的联姻是难解难分的。尽管它对高雅文化和通俗文化给予显而易见的资助,但它不可避免地挫伤了欣赏者吗?

作为商业社会的美国常常被描述成多元化的社会:其特征表现为多种价值观、生活方式、职业、商品和文化形式。如果文化的产品是多

元的,我们也许应该追问:职业上的努力和训练中忠实于商业方式的模式是否也是多元的?欣赏者在某些重要方面能否保持或恢复对高雅文化的兴趣?至少有某些事实表明,一个富庶的商业社会既为支持艺术家提供了经济上的剩余资产,又为支持欣赏者的接受活动提供了闲暇时间。随着自动化生产和信息控制的真正变革的到来,可以想像,大多数人不仅工作时间越来越短,而且将开始孕育对工作和闲暇的不同态度。不断增多的闲暇机会,也许会使人们以一种提高他们对高雅文化兴趣的方式,来重新审视生活的意义。

显然,这里描述的商业社会与其多种艺术之间的多种关系,也适用于其他类型的社会。此外,以上所说的与大众传播媒介的地位、工业劳动的训练以及官僚组织有关的大部分内容,也同样适合于非商业性而又具有大规模工业体系的社会,苏联现在已变成了这样的社会,中国正在努力创建这样的社会。不过,广告、民主政治和多元化、用于艺术的风险资金、某种类型的艺术自由,这些东西的存在可能会暂时把现代西方社会,同其他大工业体制社会继续区别开来。

结论

我们的结论是,由于提供了艺术借以寻找立锥之地和多种表现的开放讲坛的经济富裕、广泛的闲暇时间和多元价值观,美国已提高了高雅文化和通俗文化的活力。作为一个商业社会,因其对职业效率和组织的重视,因其对商业职业方式的褒奖,并坚持以利润为效率尺度,以及把娱乐划入无足轻重的领域,美国社会也阻碍了艺术。但是,这一点似乎是不容否认的,即对艺术家来说,今天的机会和以往一样多。如果具备了非常广泛的教育和闲暇活动的基础,造就热情欣赏者的可能性也会随之增长。我们必须牢记审美方式和艺术活动中的自律性因素:艺术和艺术家并不完全是由商业社会或任何其他社会所造就的。著名生物学家多布赞斯基(Theodosius Dobzhansky)曾对这种乐观主义做过一个合适的脚注:“人类遗传类型的多样性,以及人类爱好和能力的多样性由于融合而不断增加,并没有减少。我认为,在文化方

面也是同样的情形。然而,庞大而复杂的社会比起同宗的小群体来说,应该可以更好地满足特殊天才的需要,并且能够容忍不一致性。至少我对社会组织的消亡不抱悲观态度,这些组织过去曾把许多人作为肥沃的土壤,并在其中培育出几朵高尚文化的绚丽花朵。”

在文化背景中研究艺术

[加]F.G.查尔默斯

F.G.查尔默斯系加拿大蒙特利尔大学教授。本文译自美国《美学与艺术批评杂志》(1973年冬季号)。

“艺术与文化”研究的思想渊源,一直可以追溯到人文科学和社会科学发展成为特殊研究领域以前。大约在公元前373年,柏拉图就已经注意到艺术在理想国中的地位。此外,亚里士多德和普罗提诺也曾提出了艺术地位的抽象理论。在东方,关于艺术的社会性质的讨论,可以追溯到孔子。斯达尔夫人的《论文学与社会建制的关系》1800年在巴黎出版,这部著作被许多人引证为对艺术做社会解释的现代开端。在这部著作中,斯达尔夫人讨论了种族、气候与文学风格的关系,以及妇女和宗教对艺术的影响。

1845年,卡尔·马克思提出了关于艺术与社会关系的独特理论。^①他认为,某个时代现存的工业生产体制,既决定一个社会的艺术的内容,又决定它的风格。他还说到对艺术的偏爱依阶级地位和观点而有所不同。不少在较广的范围内表现出忠于马克思学说的学者,已把这一观点用于艺术研究,这些学者的见解无疑受到了马克思的影响,虽然这也许不是决定性的。

英国哲学家赫伯特·斯宾塞,将其进化论用于说明审美情感的起源和延续。^②在斯宾塞看来,人类具有积蓄较多精力的能量,这种能量

① 马克思、恩格斯:《文学艺术论文选》,纽约,1974,第1~22页。

② 斯宾塞:《心理学原理》,纽约,1882。

对于生存来说是必要的。他认为,当人能更有效地适应社会时,所积蓄的过剩精力便可用于创造性艺术的表现。尽管这个论断可以把艺术起源解释成文化的作用,但却无法使学者们用来解释艺术形式和内容上的差异。

作为现代艺术社会学的先驱,法国批评家和哲学家丹纳或许比斯宾塞的影响更大。他在1871年出版了《英国文学史》。在这部著作里,丹纳发展了这样的论断,即“一部艺术作品是由一般精神状态”和文化的“周围环境之总和所决定的”。^①他首先用一种分析公式讨论了艺术家与其社会及其同时代人的关系:这便是种族、环境和时代。丹纳用种族这个概念来表示有关遗传、地域和气候的思想;环境概念则包含社会的、经济的和文化的因素;时代概念则集中在文明的稳定和变迁层面。丹纳似乎在当时遭到不少抨击,因为在那个时代,艺术被一些人认为仅仅是涉及美的一种表现形式,并且借助感官人们能够获得一种高尚的愉悦。下面是1897年所记载的一段文字,表现出对艺术的社会学解释所抱的怀疑态度,今天这类说法仍为一些人所坚持。这段文字的作者认为,丹纳理论之所以为人们引证,并能够引起更多的注意:

……是由于作者的文学声誉,以及其理论的简单明了,很容易为人们理解和记住。这类批评的困难在于,任何有关艺术作品及其在艺术世界中地位的简单理论,通常是虚假的,或至少是不充分的。如果读者非常熟悉任何类型的艺术作品,那么,他将会发现,丹纳先生对某些作品和时代的评论是无力的。显而易见,在这里,他误解了作家所创造的以及同代人所理解的艺术作品的灵魂和它的真正特性。^②

美国人类学家泰勒(Taylor)在其《人类学家论艺术》一文中,^③很

① 丹纳:《英国文学史》,伦敦,1886。

② 斯托杰斯和克雷贝尔:《艺术注解目录学》,波士顿,1897,第13页。

③ 泰勒:《人类学家论艺术》,载《1956年人类学一般研究讨论会文集》,第23~33页。

好地考察了始于 19 世纪末的研究艺术的人类学家的目的和方法。这些人类学家是：德国社会学家和人类学家恩斯特·格罗塞，瑞士民族学家斯道普(Stolp)，牛津皮兹何博物馆长贝尔佛(Balfour)，以及在人类学方面做过研究的英国动物学家哈登(Haddon)。他们感兴趣是用科学方法来考察艺术。在泰勒看来，格罗塞集中了这些人的研究倾向：

艺术科学……不是形而上的说明，也无须深入到超验的深度。……它的目标是有限的：假如艺术科学教给我们一个可以支配看似无法预料变化无常的艺术发展的规律，那么，它也就做到了要求它所做的一切。它已从一系列无益的含混臆测中开拓了一个新领域，在此基础上，人的精神可以得到一个坚实的立足点，并播种和收获。^①

曾有一位批评家这样评价格罗塞的著作，^②“与其说对艺术批评或艺术史有所贡献，不如说对民族学有所贡献。”^③然而，泰勒则断言，一般说来，民族学的研究已对艺术这一课题产生了强烈的影响：

……通过证实原始人与一切人的质的同一性，通过证实这样的事实：原始人不是“天性纯朴的儿童”，而是发展中的社会的成熟的一员，他们天天面对一些生存问题，并在其艺术中深刻而富有情感地表达了他们的经验和价值。^④

芒罗重新考察了 19 世纪人类学者摩尔根(Morgan)和泰勒的著作，并把他们的“文化进化论”与艺术理论联系起来。^⑤然而，这些 19 世纪民族学家的著作，是否对其以外的领域有许多直接影响，仍然值得怀疑。

① 泰勒：《人类学家论艺术》，载《1956 年人类学一般研究讨论会文集》，第 24 页。

② 格罗塞：《艺术起源》，纽约，1897。

③ 塞尔斯：《公共图书馆标准目录，艺术第一分册(补编)》，纽约，1929，第 1 页。

④ 泰勒：《人类学家论艺术》，载《1956 年人类学一般研究讨论会文集》，第 33 页。

⑤ 芒罗：《艺术的进化》，克利夫兰，1963，第 92 - 104 页。

邓肯(Duncan)是一个文学和视觉艺术社会学家,1914年,在其研究中,为了创造一种关于社会中的艺术功能和结构的有序知识系统,首次提供了哲学、社会学和心理学的视野。^①在邓肯看来,德国学者狄尔泰(Dilthey)指出了哲学家应该研究历史中表现出来的人类生活,并为社会学家的理论提供了十分重要的哲学基础。也就在同时,社会理论家马克思和恩格斯,已把艺术与所有制形式和生产形式联系起来。马克思与韦伯(Weber)一样,试图搞清人们在为各阶级争取权力斗争时对于艺术的运用。英国人类学家弗雷泽(Frazer)也曾指出艺术是如何用来组织“原始人”生活的。^②德国哲学家和社会学家齐梅尔(Simmel)在研究社会因素的相互影响方面是很出名的,他曾分析过“艺术与游戏”的关系。邓肯指出,到了1914年,尽管法国社会学家杜克海姆(又译作涂尔干),德国社会学家、经济学家和政治学家韦伯主要是论述宗教经验,但他们也创造了用于分析一切符号材料的理论工具和方法论工具。

邓肯继续写道:到了1930年,符号解释的哲学研究在瓦赫(Wach)与卡西尔的著作里,已成了一个有明确界定的领域。包阿斯(Boas)、马林诺夫斯基,以及其他人类学家的观点也发表了。^③包阿斯假定艺术有两个主要来源:^④一个是技术的独立发展,亦即技术处理中某种完美规范的发展,其结果形成了一些“典型形式”;另一个来源是在宗教和其他社会现象中找到的。马林诺夫斯基认为,一切艺术都起源于神话。杜克海姆和法国哲学家列维-布留尔(他对“原始人”有专门研究),指出了巫术和仪式是如何常常被用来维系集体情操和思想的。在英国,历史学家和哲学家科林伍德强调,艺术的用途在于促进人们去从事群体生存所必须的工作。^⑤邓肯写道,最后,由于弗洛伊德,我

① 邓肯:《艺术、文学和音乐社会学:符号经验的社会背景》,载贝克和波斯克夫编:《持续与变化中的现代社会学理论》,纽约,1957,第482~497页。

② 弗雷泽:《金枝》,伦敦,1894;《图腾》,伦敦,1898。

③ 泰勒:《人类学家论艺术》,载《1956年人类学一般研究讨论会文集》;弗拉塞:《原始艺术面面观》,新泽西,1961。

④ 包阿斯:《原始艺术》,奥斯陆,1927。

⑤ 科林伍德:《艺术哲学大纲》,牛津大学出版社,1925。

们才搞清艺术是怎样通过使我们想像我们所不可能有的东西的伪装(如梦)来解除紧张的。^①

在美学和艺术批评中,一些学者在很大程度上忙于寻找艺术中“善”的标准。^② 尽管历史背景已被引入学术批评,但老的手段——文体分析、形象分析,亦即“形式分析”——仍与过去一样可靠。曾有一位美学家指出:“在美学中,我们倾向于把艺术作品构想为一个独立的客体,就好像它们赖以产生和出现于其中的社会背景完全是附属的。”^③

如果说韦兹(Weitz)没有把自己的学科限制在传统观点内,并且像其他哲学家一样忽视艺术处于某种文化关系中,那么,他既不会如此轻易推断说:“没有也不可能有艺术作品所具有充分必要条件的真实陈述。”^④ 虽然我们认为,某些美学家长久以来用比较局限和狭隘的观点来对待艺术。但是,我们也不得不例外地承认这一概括。依据奥尔特加的看法,法国哲学家居约(Guyau)^⑤ 是第一个从广泛的现代社会学观点来研究艺术的。^⑥ 社会学家穆克杰(Mukerjee)^⑦ 和巴内特(Barnett)^⑧ 也提到过其他一些人。在巴内特看来,在居约的艺术理论中,伟大的艺术必然是社会的,脱离社会的艺术家,他们为个人的快乐而创作,因而是颓废的。他阐述说,居约的想法是要保持法国社会学主导传统,这种社会学强调社会团结、舆论和集体道德心的首要作用——他指出,甚至美学和艺术批评也都是其环境的产物!居约写道,艺术的目的是模仿生活,以便使我们与活生生的人发生共鸣,进而产生一种社会性的情感。

① 邓肯:《艺术、文学和音乐社会学:符号经验的社会背景》。

② 该文不只是提供总的看法,美学史的详细说明见文杜里:《艺术批评史》,纽约,1964。

③ 米切尔斯说:“艺术作品存在于其社会背景和审美孤立中”,《美学与艺术批评杂志》第25卷,第369页。

④ 韦兹:《艺术的性质》,俄亥俄,1961。

⑤ 居约:《从社会学观点看艺术》,巴黎,1887。

⑥ 奥尔特加:《艺术的非人化及关于小说的札记》,马德里,1925。

⑦ 穆克杰:《艺术的社会功能》,纽约,1954。

⑧ 巴内特:《艺术社会学》,载默顿等编:《今日社会学》,纽约,1959,第197-214页。

哲学家的典型特征是不愿在文化背景中研究艺术,但例外的声明也确实存在于杜威的《艺术即经验》一书中。^① 在欧洲,有一种含混的区别把社会科学从“社会哲学”中分离出来。

威尔逊(Wilson)认为:

在艺术哲学家中,杜威毫无疑问是这类哲学家,他最容易在“社会学的”这个形容词的常识意义上,被名之为“社会学的”。他坚持关心那些多变的方式,运用这些方式,艺术创造与欣赏便与社会生活的世俗现象紧密相连。在某种意义上,他醉心于向我们表明,“正常的”艺术是怎样的,日常经验有多大作用,纯化的和非凡的生活领域是多么狭小。^②

法国美学研究者查尔斯·拉罗(C. Lalo)也联系艺术的社会环境来考察艺术。^③ 他特别注意宗教、家庭和政治体制,讨论了雅俗艺术的区别,并分析了艺术家的社会作用。

1900年,希尔恩在对美学的短暂历史进行概括时写道:

历史的和心理学的考察必须恢复到辩证地论述主体。不能再从一般哲学的和形而上的原理来演绎艺术;必须用心理学的归纳方法把艺术作为人的活动来研究。^④

一位当代批评家也曾写道:

不论批评适用于什么艺术,它都在发挥社会作用和心理作用。今天,艺术史意识是艺术中最具决定性的因素,它具有把各

① 杜威:《艺术即经验》,纽约,1934。

② 威尔逊:《社会中的艺术》,新泽西,1964,第177页。

③ 拉罗:《一般艺术科学》,载《心理学杂志》第25卷,第193-227页;《审美社会学的方法和对象》,载《国际哲学评论》第3卷,第5-42页。

④ 希尔恩:《艺术起源,心理学和社会的调查》,伦敦,1900,第5页。

门艺术史凝聚到我们的时代的历史即人的历史上来的批评功能。^①

当代另一位批评家说：“在艺术中，由于它日益与社会生活相分离，因而社会背景和审美孤立的问题，已成为现代的主要问题。”^②显然，这位批评家在界定艺术时，并没有包括流行艺术。“艺术与文化”的理论则必须在“大众社会”中解释艺术。艺术批评限于对“高雅艺术”的分析，这种艺术批评也许只有某种“与尘世无关的优点”。帕屈克·哈查德(P. Hazard)写道：“……当代美国关于文化的重要事实，是艺术赞助已民主化，而艺术批评则没有。”^③

批评家需要考虑的是，大众艺术如何为其赞助形成了馈赠的无形经验。麦克卢汉(Mcluhan)、冯·梅耶尔(VonMeier)和其他一些人已试图在这方面进行研究，^④但这种倾向通常就像大众传播学者哈查德所说：

形成我们信仰与价值内在图景的大众艺术——印刷物、电影、广播——与工业设计、建筑和城市设计这类大众艺术一样……几乎未被考察。这可能是确实的，尽管它整个缺乏逻辑，因为作为专门研究的人文科学，把之看做是对抗大众产品和传播进攻的真正文化的保护者。^⑤

一般说来，严肃的艺术批评完全排斥大众艺术和它的赞助方式。托马斯·芒罗提出，一个特定的文化“并不像橱窗里的一大堆礼品，通过这个橱窗，我们可以选择我们喜欢的，把其余的留在那里。”^⑥但是，严肃的批评家事实上已拒绝大众艺术进入其商店。

① 《美学与艺术批评杂志》，第25卷(1967夏季号)。

② 哈查德：《大众社会中的艺术问题》，载《艺术杂志》第20卷(1961)，第222页。

③ 同上。

④ 梅耶尔：《暴力、艺术与美国方式》，载《加拿大艺术》，第25卷，第19-24页。

⑤ 《艺术杂志》，第20卷(1961)，第222页。

⑥ 芒罗：《艺术教育：其哲学与心理学文选》，印第安纳波利斯，1956，第162页。

尽管艺术史家并不在虚空的历史中研究艺术,然而,很明显,他们更多地关心艺术是什么、在哪里、什么时候出现和怎么样,而不是为什么会有艺术。^①

有一位艺术史家在 16 年前说过:

约在三十多年以前,联系社会背景来解释艺术史,显然被认为是一种极端的态度。那时,一些热门书都运用诗学方法,通过它,用含糊界定的“时代精神”为艺术提供某种背景;或者,这些热门书都强调气候、地理以及其他的时代情况,无论哪种研究,都决定着对于一个时代到另一时代如何发生变化的明确看法;前一种研究把艺术家置于理想的真空之中,后一种产生了艺术与其时代机械的和非确定的关系。^②

近些年来,艺术史家渐渐意识到,特定时期的环境,可以联系对该时期艺术的影响关系来展现,这导致了艺术史方面大多数介绍性著作的变化。如今,一些作者试图建立造型艺术与其他文化现象之间的平行关系。艾尔伯特·艾尔森(A. Elson)的《艺术的目的》一书,就受到了卡西尔《人论》的哲学思想的影响。^③ 艾尔森的这部著作是建立在如下假设基础之上的,即艺术是审美,是想像,是精心解释的经验,它在人们试图把握和欣赏其环境并解放自己方面,贯穿于整个历史并扮演了一个重要角色。

不过,正像大学课程所表现的那样,艺术史仍是由强调艺术家名字、时间、地点及“杰作”风格的记录所构成的。无可否认,艺术史家已从阿诺德·豪瑟(A. Hauser)的《艺术社会史》这类著作中学到不少东西,^④ 并且正在改变教授这门课程的方法。

从人文科学的学者方面来看,不愿在文化背景中研究艺术的情

① 关于艺术史和艺术史哲学写作方式的详细考察,参见芒罗《艺术教育:其哲学与心理文学选》,第 1-2 章。

② 豪瑟:《艺术社会史》,伦敦,1951。

③ 艾尔森:《艺术的目的》,纽约,1962。

④ 豪瑟:《艺术社会史》,伦敦,1951。

况,可以在社会科学中看到。曾在艺术方面著述颇多的社会学家卡佛利斯(Kavolis)断言,由于在社会科学家中普遍流行的如下态度,即认为艺术只与他们的研究领域有边缘联系,所以,艺术的分析也就被遏止了。^① 人类学家和民族音乐学者艾伦·马里安说,涉及艺术人类学观点的许多出版物,都倾向于关心艺术作品,而不是艺术及其与社会其他方面的关系。^②

社会科学家穆克杰把忽视艺术的做法,归咎于“对生活理智的或理性的探讨”,“不愿趋向于价值判断”,以及“艺术是有关神灵呈现和自发灵感的问题这类常识错误”。在艺术与社会的研究中所碰到的主要困难是,几乎所有的价值判断都依赖于个人审美观点的多样性,因而它们显然是主观的,例如:

大多数艺术社会学和心理学的论文,已揭示的是敏于感觉的个人独特的游历,而不是考察陈述真实的持续不断的科学努力。这种情况可能部分地存在于下述事实中,在艺术世界里,构想出一些很快证实或证伪的有意义和有影响的陈述,是非常困难的……部分地是由于这一领域的工作所特有的印象性质,这可以追根溯源到声称有这样兴趣的学者的气质,他们通常是些有人性癖好的人,很少在其他专门研究中趋向于经验科学。^③

定量研究方法已被这一领域的某些研究者付诸运用。近来,有些心理学家联合起来研究多种文化,如福特(Ford)、普罗斯洛(Prothro)与蔡尔德(Child)^④,蔡尔德与西罗托(Siroto)^⑤,以及依沃(Iwao)与蔡尔德^⑥。希尔克斯马(Sierksma)尝试性地指出,不管人们在哪里碰到艺术

① 卡佛利斯:《艺术经验—社会学分析》,康奈尔大学出版社,1968。

② 马里安:《艺术与人类学》,载泰克斯《人类学视界》,芝加哥,1964年,第224~236页。

③ 威尔逊:《社会中的艺术》,新泽西,1964,第363页。

④ 福特等:《审美判断的跨文化比较》,载《社会心理学杂志》第68卷,第19~26页。

⑤ 蔡尔德与西罗托:《贝克威尔与美国人的审美评价》,载《民族学》第4卷,第349~360页。

⑥ 依沃与蔡尔德:《美国专家与日本陶工审美判断比较》,载《社会心理学杂志》第68卷,第27~33页。

现象,他们都与同一性质的世界打交道,而这个世界是依照同类标准来判断的。^① 美国人类学家沃尔夫(Wolfe)则运用复杂的统计方法来寻求对其下述假设的支持,即在53个非洲部落中,书画刻印艺术与造型艺术的高度发展,是与地方社团中形成语言传达障碍的社会结构特征相联系的。^② 沃尔夫在其早期著作中,已显示出将统计方法用于人文科学研究的迹象。^③

社会与文化的整体论的和功能主义的概念,乃是大多数文化人类学的中心原则。从人类学观点来看,艺术应该变得更有意义,因为艺术不仅是依其风格与技艺来欣赏的,而且可依据它的社会文化背景来欣赏。戴维·G·曼德尔鲍姆(D. G. Mandelbaum)写道:

整体论的主题规定:人类学研究所涉及的生活诸多阶段,与正在被研究的特定现实同样繁多。这与研究人的其他方式相对照,而后者的学科界限限定得更为狭窄,对其限定范围以外的问题并不做严格的考察。人类学既要顾及现在人的行为,又要顾及过去人的行为;既顾及生活中平凡的事物,又顾及不平凡的事物;既要顾及社会上的普通人,又要顾及名流;既要顾及行为的理性,又要顾及非理性;既要顾及行为的文化渊源,又要顾及其生物学来源。^④

按照这一考察,马里安陈述说:“虽然关于艺术人类学观点的出版物非常之多,但大多数都是倾向于讨论艺术作品,而不是依据人的行为来考察艺术。”^⑤ 他假定,研究文化中艺术的人文方面的人类学家的

① 希尔克斯马:《我们想像的神》,伦敦,1960。

② 沃尔夫:《艺术的社会结构基础》,载《晚近的人类学》第10卷(1),第3-29页。

③ 沃尔夫:《艺术研究中统计学与感受的赞誉》,载《语言与视觉艺术论集》,华盛顿大学出版社,1967。

④ 曼德尔鲍姆:《人类文化的传递》,载作者编:《人类学教育》,加州大学出版社,1963,第4-5页。

⑤ 马里安:《艺术与人类学》,载泰可斯:《人类学视界》,芝加哥,第236页。

这种疏忽,部分地源于他所概括的有关艺术的主要误解。他认为,第一是出于这样的误解,即许多人类学家认为艺术具有本质上“以人为中心”的性质。第二个误解则源于艺术本身的特性和以前研究它的方式。马里安说,艺术在人的文化创造中也许是很特殊的,在人的文化创造中,作为研究对象,艺术可能会被当做脱离文化背景的东西来探讨。一个人类学家可以不涉及从事创造的艺术家和为他们而创造的读者,就去论及艺术作品,但是,并非意味着艺术可以脱离文化背景。一切产品都可以作为脱离其文化背景的结构模式加以研究——然而,这种方法在艺术与社会的研究中是毫无用处的。

沃尔夫认为,虽然多数人类学家赞同苏珊·朗格的下述哲学见解:艺术“即人类情感的符号形式的创造”,但是,却无人试图在其所研究的艺术中,分析符号化的人类情感。

1968年,希尔伯曼(Silbermann)在《艺术社会学的定义》中写道:“艺术社会学的首要目的……是研究整个艺术过程——艺术家、艺术品、公众的相互作用和互相依赖。”^① 巴内特说,这样的考察可以为艺术社会学问题,诸如集体的结构和维持,文化变迁的方式等,提供某种解释。他认为,艺术研究无疑可以阐明这些社会问题,因为这些问题存在依赖于意义的传达。他阐述说,在其本质上,艺术是涉及情感与符号形式的表达和传递。“研究艺术家所说、如何说以及其信息如何被接受,可以促进我们进一步理解社会形成可能的、更广泛的社会沟通的过程。”^②

印度社会学家穆克杰列举了艺术社会学特有的论题:(1)艺术家的社会背景与意识形态背景;(2)特定艺术家的独创性成就与艺术传统;(3)与确定历史环境相关的艺术形式、母题和主题;(4)艺术对象的接受与不接受。^③ 奥地利民族学家赫塞贝格(Haselberger)说,艺术的民族学研究(适合于所有艺术)包括四个基本任务:

① 希尔伯曼:《艺术社会学导论》,载《国际社会科学杂志》,第20卷,第586页。

② 巴内特:《艺术社会学》,载默顿等编:《今日社会学》,纽约,1969,第198页。

③ 穆克杰:《艺术的社会功能》,纽约,1954,第343页。

(1)特定艺术的对象微观系统的研究。这种研究应描述主体的发生与结构,建立主体空间与时间的分类,并分析它在整个文化中的地位。

(2)艺术家传记。这种传记应包括艺术家一生中所有主要事件编年上的说明,也应追溯其风格的发展,揭示其创造力的特征,说明其作品的影响也是必需的。

(3)整个文化结构中的艺术研究。什么东西能够被确定为艺术作品?艺术和艺术家的作用和影响是什么?艺术、经济、社会组织和精神生活如何相互联系?

(4)艺术史。纵使艺术考察者的工作涉及民族文化,他最终也要转入时间与空间问题。他为艺术对象确定年代(至少是相对地),确定它们特定的发生地点;他追溯有关的综合体(Complexes),描述其原因和动态的内在联系,进而筛选出开创性的有历史意义的艺术家和艺术作品,并试图辨别一些阶段和贯穿在时间中的特殊趋势。^①

然而,说社会学和人类学的材料既有助于理解社会结构,又有助于理解文化变迁,这不过是一种允诺。尽管像巴内特这样的社会科学家提醒我们,只有在实现一系列较为适度的目的之后,长远目标才能实现,但是,一些论文仍会体现出某种多少能够实现的允诺。例如,1935年,社会学家修特(A. C. Sewter)写过下面一段话:

在这篇文章中,我并不要求把任何起源于研究的结果描述成艺术社会学,也不要求提出艺术变化或发展的因果关系的任何新理论。这个目标是适度的。我只希望指出艺术社会学的一些可能前景,运用某种粗略方式或者限定其范围,以及与同一领域其他研究的关系,指出某些在我看来研究最富成果的方向。^②

① 赫塞贝格:《研究民族艺术的方法》,载《晚近的社会学》第2卷,第343页。

② 修特:《艺术社会学的可能前景》,载《社会学评论》第27卷,第441页。

精神分析学家们似乎认为,能够从作品中看出时代、地域和艺术家特有的精神。例如,许多作者都试图解释东方岛屿上的巨大石雕像。最有趣的是庞蒂乌斯(Pontius)的神经精神病学观点,虽然很少有人知道。他提出,正是东方岛屿上的地方流行病对生存的打击(如麻风病),为这种狂热的艺术形式提供了动力。岛上居民中仍健康的那部分人,期望用一种魔法来实现控制,因此而“创造了这些石头巨人,这些石人一般都表现出不可摧毁的巨大力量,表现了其躯体某些部位对麻风病的防御”。^①

当人们谈到弗洛伊德的艺术理论时,^② 虽然会对精神分析的有效性发生怀疑,但是,有一个观点却是始终如一的一一即弗洛伊德发现所有人类活动都是有目的的。1965年出版的图书目录,列举了“精神分析、精神病学与艺术”的著作347部,“艺术治疗”的著作210部,“精神病与艺术”的著作378部。^③ 研究艺术的精神分析探讨,根据往往是隐蔽的或无意识的动机,为解释艺术作品和艺术家的生活及行为提供了方法。

以上总的文献式的考察已表明,分类系统是在限制和影响我们获得知识的人为的分割状态下存在的。已经有人指出,人文科学所关心的,很少是充分去理解艺术的一切方面。这个概括,为在文化背景中研究艺术采用折中的方法开辟了道路,提供了理论基础。要概观艺术与文化领域是困难的,因为它并不是一个有一贯方法和既定边界的确定的学术分支。尽管有些人不愿研究艺术与社会,然而我们却已看到在许多领域,诸如人类学、艺术批评、艺术史、普通心理学和精神分析、哲学、社会学以及其他科学,已做出了不少重要贡献。美学家和艺术理论家芒罗曾论及艺术心理学(似乎也完全适用于艺术社会学或文化基本原则):

① 庞蒂乌斯:《东方岛屿上的石雕:一个神经精神病学观点》,载《感知与动物技巧》。

② 弗洛伊德并未写过“美学”,但他的著作有许多地方,尤其是许多论文中,包含了不少有助于解释艺术作品、艺术家生活中偶发事件的成分,亦即审美范畴分析的成分,因而一些人试图从中构造出一个“美学”。

③ 凯尔:《视觉艺术与美学中精神病学与心理学》,威斯康辛大学出版社,1965。

现在,确切地说,艺术心理学是一个界定模糊的论题和研究领域,在方法上和论题上高度的多样化,融会了许多思想上几乎没有关联的边界。然而,它所论及的许多问题已广泛地被认为对于理解人性和文明是重要的,它们还有与教育政策相关的重要性。^①

^① 芒罗:《艺术心理学的过去和未来》,载《文学与艺术批评杂志》第21卷,第363页。

视像,声音与狂热

[加]马歇尔·麦克卢汉

马歇尔·麦克卢汉(Marshall McLuhan, 1911 ~ 1980), 著名传播理论家, 加拿大多伦多大学英语教授, 主要著述有:《理解媒介:人的延伸》(1964),《媒介即信息》(1967),《古登堡星系》(1967),《从陈词滥调到原型》(1972)等。本文原载《公共福利》杂志 1954 年 4 月 9 日,译自穆勒编:《麦克格劳-希尔读本》(纽约:麦克格劳出版公司,1982)。

坎贝尔(Roy Campbell)最近访问美国时提到,当狄伦·托马斯(Dylan Thomas)发现能通过广播来读诗时,这个发现使他后来的诗写得更好了。当托马斯确定了一种与大众的新型关系时,便在自己的语言中找到了一个新的维向。

及至古登堡(Gutenberg)^①, 诗的出版物意味着一小群读者对某人的诗作的阅读或吟诵。当诗在 17 世纪开始主要存在于印刷书页上时,便出现了后来以“玄言诗”而闻名于世的视听的奇妙混合,这种“玄言诗”与现代诗别无二致。

美洲的殖民化始于多数人所享有的文化变成了印刷书籍文化之时。欧洲文化曾像现在一样是音乐、绘画、雕塑和传播的事物,就像曾是文学的事物一样。所以,这一时期北美人主要把文化和书籍联系在一起。但是,令人感到困惑不解的是,视听新媒介的如此泛滥竟是在

^① 古登堡(1400 ~ 1468), 德国金匠,按西方人的说法,他是活字印刷的发明者。——译注

北美洲。这是否因为我们在文化与新媒介之间创出了一条鸿沟而不能视新媒介为严肃文化呢？书籍文化以来的4个世纪是否已使我们专注于书和新媒介的内容，而不能看到任何传播媒介的形式和它的传播内容同样重要呢？

爱尔兰也许是英语国家中惟一在印刷文化中强有力地保持口头文化传统的地区。近些年来，爱尔兰向我们奉献了王尔德、萧伯纳、叶芝、辛格和乔伊斯——他们都是口语魔术大师。一位从美国回到爱尔兰布利鲁莱的农场主对他的邻里说：“3年中我在美国从未碰到过一个能吟诵民谣的人，更不提站着赋诗的事了。”

印刷书页是一个高度专业化（和空间化）的传播学术语。公元1500年是革命性的，艾拉斯姆（Erasmus）也许是最先把握到以下事实的人：革命首先在教室里出现。他致力于课本生产和创建语法学校。印刷书籍很快就结束了2000年手工抄写文化的历史。它造就了孤独的学生，建立了与大众议论相悖的个人解释的规则，导致了“文学与生活”的分离。由于它本身是一种机械化的文化形式，所以它确立了一种新的、高度抽象的文化。时至今日，当课本屈从于课堂计划安排，当教室变成社会工作场所时，我们很容易注意到公元1500年所发生的事。现在我们很清楚，一方面是转向视觉，即转向摄影，另一方面是转向广播的听觉媒介和公众演讲系统，这就为教育过程建立了全新的环境。

安德鲁·马尔罗在其《无墙的博物馆》一书中，曾通俗地概括了我们时代艺术革命的观念。他的论述主题是画册在今天所能涵盖的艺术范围远胜于博物馆。然而，由于把这样一种广泛范围的艺术带入了便携范围，这甚至改变了画家对绘画的探索。此外，这并不就是一个信息、形象或内容的问题。画册作为无墙的博物馆对艺术家来说还有新的技术上的意义，正像对观众来说，画的传播意味着他的思维和情感方式巨大而又无意识的转变。

长久以来，我们已习惯于认为，一个人的信仰构成了他的存在，并赋予存在以色彩。这些信仰提供了组织所有事件并借此观察事件的窗口。然而，我们对以下看法却比较生疏，即技术环境的样态也是思想的一种窗口。人的实际思想活动所筹划并实现了的每种样态（暗指

机关或大都市),每种情境,都是展示或歪曲现实的窗口。今天,当强有力的技术把全球环境作为某种艺术材料来操纵时,自然便随着自然诗一起消失了。课堂的效用也已随着书本文化的衰微而贬值了。倘使艾拉斯姆把课堂看做是印刷出版剧的新舞台的话,那么,我们今天则清楚地意识到,对青年人和老年人来讲,这种新情境可谓是没有墙壁的课堂。整个都市环境已变得富有进攻性教育学意味。每个人乃至每件事都有信息要发布,都有话要宣传。

该是从商业时代转折的时候了,在商业时代,人的创造力用于商品的生产 and 分配。今天,我们已从包装化商品的生产转向信息的包装销售。从前我们是以商品来侵占国外市场,如今,我们则用包装了的信息、娱乐和思想观念来侵占整个文化。从视听新媒介在全球范围的迅速发展来看,甚至可以说连报纸都嫌太慢了。19世纪印刷业放逐了书籍,因为书籍出现得太晚了。在这个意义上说,报纸不只是书页的扩大,如同电影一样,它也是艺术新的集合形式。

为了追溯这一根源,有必要重温一下柏拉图在《斐德罗篇》中说过的话,他认为书写的出现使文化变革得愈加糟糕了。因此他认为,会议会取代思想,机械的学习会取代通过话语和对话而对真理探求的真正方言。似乎他已预见到亚历山大利亚图书馆的出现,以及对学者和语法家们先前的注释再做无穷阐释的情况。

看来,书写最大的特点就在于它将思想的迅捷过程呈现为稳定不变的沉思与分析的力量。书写把听觉转译为视觉。在相当程度上说是思想的空间化。不过,草纸本和羊皮本的书写培育了我们一系列与印刷书籍完全不同的心智习惯。首先,在印刷书页那斑斑点点线性排列的外观允许我们的眼睛做快速扫描之前,默读还不为人所知,其次,手工抄写的困难迫使学生们尽可能地强记他所阅读的一切。这便导致了百科全书式的博学,但也造成了口头交谈的丰富学识。

中世纪学校的学生首先不得不通过听写来复制他们自己的课本,然后又不得不编撰自己的语法、词汇和常识书。大量廉价、整齐划一的印刷书籍的出现完全改变了这一切。借助于活字印刷,著作的机械化印制拓展了有效的阅读范围。并很快地降低了口头对话习惯作为学习方式的重要性。然而在16世纪,同伊丽莎白时代的戏剧、训诫和

诗的卓越性联系在一起的口头学习与书面学习之间,尚保持着某种程度的平衡。

20世纪又出现了相反的动向,美国式的演说与著作那无比生动的活力,正是从书本文化转向口头传播运动的结果。同一时期人们也感受到英国和欧陆较小程度的这种非文学的演讲动向。特别是广播已促成了回到小组讨论或圆桌讨论。与此同时,把学术研讨和课堂讨论作为学习过程的动向得到了出版和摄影的推动,这些都形成了对书籍文化的霸权的挑战。

尤其重要的是,把会议和讨论当做把握多种商业分支方法与过程的简捷方式,这样的商业社会的习惯助长了把演讲作为发现手段的新的依赖。比如,原子物理学家们发现,在过去的战争时期只有通过每天面对面的接触,他们才能继续他们的研究,这个发现是意味深长的。

长久以来我们一直天经地义地认为,物质文化的变化会导致整个文化模式的变化。古代的通衢使得军队和帝国成为可能,使得摧毁孤立的希腊城邦成为可能。但是,这些道路首先依赖于书写物。在征服大片疆域的帝国野心后面的是以极易便捷传播的形式出现的书面语。在19世纪,报纸继电报之后为跨越陆地和海洋的新道路和快捷的传送付出了代价。出版业改变了政府的形式,电报结束了秘密外交。一旦埃及或俄国、伦敦、巴黎或纽约所发生的事很快为世人所知时,用于秘密谈判的时间便减少到几个小时或几十分钟。经由新闻界而改变并情绪化了的世界各国公民,就可能为了最后的摊牌面面对彼此。

印刷业最初助长了民族主义,因为母语拥有绝大多数阅读公众,对商业出版者来说,母语比拉丁文更有利可图。出版业把这种民族主义推到极点,并使之继续存在下去。但是,摄影与电影和音乐与绘画一样,其吸引力完全是国际性的。幸与不幸,超越民族界限和偏见的画面的力量是人所共知的。

从印刷出版的筹划观点来看,出版业作为全球境况的每日横截面,是传播技术手段的一面镜子。它是一部通俗的日常书籍,一首包罗万象的诗,是我们时代普遍的娱乐。它改变了诗的技巧,又被电影、广播和电视等新的媒介所改变。这反映出传播和印刷本身同样具有

决定性意义的变革。事实上,它们是“面向泡沫飞溅的危险大海开启了神奇之窗”,但我们几乎没有人思想、艺术和生活的海洋中历险漫游。如果是艾拉斯姆最先把握并利用于印刷出版作为艺术和教育的新力量,那么可以说,乔伊斯率先在其《芬内根的觉醒》中把握到报纸、广播、电影和电视,并安排了一场“词声视觉”(Verbivocovisual)剧。与乔伊斯相比,庞德和艾略特则是视书为艺术形式的谨慎的拥护者。但是,倘使把他俩的诗看成是伴随主题乐段的关于个人、神话、观念和事件的历史新闻片,那么,一般人面对他俩诗作时所出现的大多数难点便迎刃而解了。乔伊斯比庞德和艾略特更加信赖语言和现实,而庞德和艾略特则对他们的语言和现实做了好莱坞式的魔术般的处理。乔伊斯更接近德·西卡(De Sica)的影片,因为他关注最寻常的场景的内在丰富性。

然而,把庞德、艾略特和乔伊斯视做语言之电影方面的利用者与读者,要比不自觉地通过把他们对传播新媒介的运用还原为书页抽象的线性排列形式的读者,更快地理解、领会作品。

关于电影摄影机和放映机,必须记住的基本事实是,它们不过是类似于人的认知过程而已。这种过程是摄影机和放映机神奇的变化力量的真正本源。摄影机旋转地将外在世界记录在胶片上,是通过一张张有间隔的快照方式实现的。放映机再逐一展开这些胶片,像一张魔毯一样把一般观众带到了遥远世界的任何地方。摄影机以比人更强的密度记录和分析了日常世界,因为摄影机的眼睛有55度角。放映机则在黑暗的银幕上展示了这个日常世界,从而(使之)变成了一个梦幻世界。

所有这些与人的认知惊人地相似,这至少可以引申出这样的结论:在认知过程中,我们不得不把外在世界加以内在化,我们不得不以自己的感官媒介和内心能力重新创造出生存的戏剧。这就是理智的动因在起作用。在言谈中,我们叙说了在我们身上已类比地重新创造出的那出戏剧。在言谈中,我们塑造或诗化了这个世界,这恰恰发生在我们说电影重现了世界之时。因此,语言是所有艺术劳作中最最重要的,它是生存的共同赞歌,因为诗的过程就在认知本身之中。不过,有别于大多数人,艺术家有一种把握并改变人类领悟之阶段的力量,

他深谙如何在引起观照的外在作品中展现认知的阶段(亚里士多德的“情节”)。

甚至在这方面,电影亦类似认知过程,因为摄影机记录在胶片上的日常世界被改变并投射出来,变成了观众的神奇梦幻世界。因此可以说,所有的传播媒介都具有这种认知特征,只有托马斯主义的生存观和认知观敢于承认这一点。

例如,在捕捉和安排可视事物的直接性方面,电视有别于电影。电视摄像机就像是一个与声音相联的麦克风。电影在迅捷捕捉和反馈方面则远不如电视。当我们开始考察多种媒介的这—无可避免的认知特征时,才克服了对任何一种传播媒介的特别关注所造成的不安。

匈牙利电影理论家巴拉兹(Bela Balazs)在其《电影理论》一书中,注意到“印刷的发现渐渐地展现了难以辨认的人脸。通过面部表情来传达意义的方法被废止不用了。维克多·雨果曾写道:“印刷的书籍取代了中世纪教堂所起的作用,变成了人们精神的载体。但是,成千上万的书籍又把一种精神……撕碎成无数的见解……教义分裂成无数本书。可见的精神因此而转变成可读的精神。视觉文化变成了概念文化。”

在印刷术出现之前,一个读者是看谜和解谜的人;但印刷术出现之后,他却成了一个浏览和跳读印刷物那斑斑点点外观的人。今天,在这一过程行将结束之时,我们慢慢地在阅读技巧同速度和消遣之间取得了平衡,而不是在阅读技巧与智慧之间取得一致。但是,印刷是书写的机械化,随后是19世纪的摄影以及电影中人的姿态机械化获得了成功,再后来是电话、留声机和广播中言语的机械化。最后,随着有声电视的出现,人的表情、声音、姿态以及运动形象整个地被机械化了。

人的表达的机械化过程中的每一步骤,都可以同书写本身机械化所带来的变革相比较。人们在社会和政治两个方面的交往方式的变化及时叠嵌在一起,难以被漫不经心的观察者觉察到。

如果在人类通讯传播历史中存在着什么不言自明之理的话,那就是任何外在传播手段的发明都会带来一连串的社会变化的震荡。书

写的效应之一是使城市、道路、军队和帝国成为可能。字母文字事实上是龙的伶牙俐齿。印刷书籍不但助长了民族主义,而且也使对以往世界进行逐一考察有了可能。报纸就是每天把世界诸多文化的片断带到我们眼前的日常书本。在这个意义上讲,它改变了印刷出版强调纯粹民族文化运动的倾向。图片新闻和纪实报道强有力地指向同样的国际化方向。然而这种情形在广播中是否也是真实的呢?广播强化了传播的口头习惯,并经由小组和圆桌讨论方式,被拓展为一种严肃的学习。然而,广播似乎也是一种强化民族文化的形式。比如,纯粹的口头文化社会中民族排外倾向就会达到登峰造极的地步。

最近,我们的一个研究小组对一大帮学生做了一次实验。我们把这些学生分成四个实验组,并让每个组接触一种单一的传播渠道。每个组都会同时获得一个相同的讲演,但方式不同,一个小组直接阅读,一个小组是在演播室里作为正式讲演来聆听,一个小组是听广播,最后一个组是在电视广播上既听又看。然后,我们很快地安排了一个小测验,以确定他们对这个新的较难把握的材料理解得如何。结果,看电视的小组最好,其次是听广播的小组,接下来是在演播室内收听的小组,阅读组在最末。这是一个使人完全没有料到的结果,当然,这个实验太短暂了以至于很难做出概括,但是,有一点完全可以肯定,那就是不必把所谓的大众传播媒介看做是单纯的大众娱乐渠道。

考虑新媒介时我们应该想到建筑就是大众传播,最先出现的机械媒介就是活字印刷。实际上,活字排版的发现是所有流水线的雏形,因此,忽略印刷中的技术形式对读者心理生活的影响,将是十分愚蠢的。忽略这一点如同忽视音乐中的节奏与节拍一样是不现实的。认识到一种传播渠道和它的接受者所造成的一般情境,是个人在其中并通过它来交流沟通的主要部分,这只是一个常识。符号化的信息不能被视为生产出来后进行消费的胶囊或药丸。传播就是依据某种路线来传播。

也许可以通过体育运动来阐明这一点。如果最好的橄榄球队在50名观众前比赛尚缺乏某种沟通交流力量,由大批热情的观众来代表一般的社区是必不可少的,正像演员演出的一出戏,把社区生活中的某种动机和紧张给外化了,否则,对于超余的观众来说,社区生活就是

看不见的或是不存在的。在印第安人中,一大群人聚集在一起体验到的“darshan”,每当他们在其群体生活的看得见的表达活动中聚集起来时,他们认为“darshan”便会出现。^①

在西方,这些新媒介对我们来说发挥着相似的功能,电影,广播和电视在新的生存层面上建立了某些人格。这些人格并不完全为了自身而存在,而是作为通过大众传播媒介为人们所感受到的共同生活的典型而存在。阿伯纳(L'il Abner)、霍普(Bob Hope)、唐老鸭和玛丽莲·梦露变成了整个社会共同意识和交流的象征。随着技术不断地使世界以及人们的意识内容屈从于人的客观理智,我们有必要考虑到这些媒介中所包含的急剧的和广泛的变化整个过程。

从这个观点来看,显然,好莱坞的道德符码的设计者们,是以一套对电影媒介本性很不确切的认识和概念来操作的。同理,现代对审查制度的讨论令人沮丧地囿于从书本文化那里借用来的概念。书本文化的捍卫者们很少把任何媒介(尤其是书籍)当做艺术形式。其结果是他们的“捍卫”只在废弃的摄影棚里进行,尽管它在真实情境中会有某种效果。

几年前当我写作《机器新娘》时,我尚未意识到是在试图捍卫书籍文化而反对新媒介。如今我明白了,过去我总是把文学训练所培养的某种批判意识强加给视听新媒介。我的策略完全错了,因为对文学价值的迷恋使我对不管好歹所发生的一切视而不见。今天我不得不捍卫的东西,已不再是任何特定文化中或由某一传播模式而发展起来的价值观。现代技术假定了人及其环境的整个变迁。因此,这就要求审视和保卫人类的所有价值。仅就人类的拯救而言,这种捍卫的城堡必须坐落在对人类认知所含有的创造过程之本性的分析意识上,因为在这个城堡中,科学与技术已在对新媒介的控制中确立了自身。

^① Darshan 是印度语,意思是看的行为或动作。——译注

西方现代绘画与东方传统

[美]多尔·阿什顿

本文译自多尔·阿什顿,《未知的彼岸:当代艺术概观》(纽约:大西洋月刊出版社,1962)。

一 微弱的东方回声

西方当代绘画中禅宗佛教的回声极其微弱,因而需要仔细地寻找。从根本上讲,战后的美国和欧洲绘画是随着西方传统而发展的。然而,中世纪以来,东方文明不断吸引着西方艺术家,某些时期东方的影响——不管西方作家和艺术家如何带有误解地加以利用——似乎却变成为西方艺术中的重要部分。

巴尔曾把存在主义和禅宗视为二战后对艺术家有特别诱惑力的两种思潮。显然,禅宗由于自身复杂的含混朦胧,不如存在主义那样容易为西方心灵所把握。当然,完整地理解禅宗实际上并无必要性,因为禅宗的奇特性,以及它对现实全然有别于西方式的探索,就足以渗入西方艺术家的心灵。艺术家们已认识到禅宗,这是由于他们感到需要一些非西方传统的因素。总的说来,他们并不想仔细地研究禅宗,甚至不想探讨禅宗的哲学内涵。他们只想从禅宗的异国特征中获得某种灵感——这就足以使他们驰骋想像力,而不是使自己身陷于禅宗那玄奥难懂的囹圄之中。

战后助长了存在主义悲观思潮的氛围,促使许多年轻的艺术家注

意到东方哲学。在这些人眼中,存在主义和禅宗都展现了某种反叛,亦即对支配着西方文化的过于理智化和形而上哲学的反叛。路易斯·波威尔(Louis Pauwels)的描述,可以概括战时或战后欧美大多数年轻知识分子的这种心态:

到了1940年这个灾年,我已20岁了。我属于目睹了世界正毁灭自身的那一代,那一代人抛弃了过去,又惴惴不安地怀疑未来……战争期间,我在印度教中避难……它是我的荒园。在那儿,我生活在绝对的抗拒之中。别让我们在历史和人们中寻找出发点,因为它总是逃之夭夭。让我们在自己身上寻找它吧,让我们呆在似乎不是我们的世界上吧!看来没什么比布哈盖瓦的水鸟更美的了,“它时而钻入水中,时而又飞离水面,并不弄湿自己的羽毛”。鸟儿翻飞,与我无害,于是我对自己说,看看吧,它们不会做任何对我们不利的事。我安坐在天花板上,安坐在一朵莲花里,下面是来自东方的流云……战后,我找到了大师加尔德吉夫(Gurdjieff),成为他的弟子。我努力使自己同自己的情感、心绪和激情相分离;于是,一种静默、无名而超越的东西出现了,安慰我不必为这个荒诞的世界操心……1947年,当人们说到我们这一代人很难继承的“形而上的不安”时,我却把文学评论中的这种放逐感,这种激进的反叛推至极端。^①

从表面上看,文学评论和艺术家中的这类讨论把禅宗和存在主义联系起来,因为两者显然都是在探讨某种具体经验,这种经验脱离了精于文辞的形而上哲学。个人的责任,强调直觉,以及与分析和逻辑思维技巧的对立,这些对这两种哲学来说都是共同的,它影响到幻觉破灭的一代人。通过具体经验来认识自我,这种明确的理想点燃了想像的火种。

很少有人知道禅宗,特别是在美国更是如此,但禅宗在美国却比在欧洲更流行。一位艺术家只须了解铃木大拙博士的几句话便受到

^① 波威尔和贝热尔:《魔术师的看门狗》,巴黎,加利马出版社,1960,第12页。

感召。“禅宗要求它的信徒看见自己的特征 (physiognomy), 看见自己本原的特征”——这句话就足够了。诸如东方智者与西方思想家的“自我”概念的微妙区别这类问题, 留给博学之士们去解决。了解到禅宗与存在主义的基本问题是对自我的探索, 这就足够了。

现代西方与东方美学的亲近源远流长(如 18 世纪的百科全书派就热中于东方智慧)。然而, 就东方智慧与西方当代观念之关系而言, 直接的源头在 19 世纪。波德莱尔信奉的相似关系和心理感应, 就同一种东方观点密切相关。这种观点蔑视物质论的传统, 转向艺术家的天人合一。“整个可见的宇宙不过是形象和符号的仓库, 它与想像力给予的相对价值和场所相一致。”

东方的艺术哲人深知, 不应使自己与自然对立。甚至波德莱尔的看法也仍使他自己外在于自然, 进而在自然中寻找某种门径。然而, 他的相似性的思想却与东方智慧很接近。在日本绘画传统中, 就是通过相似性关系来传授绘画真谛。“白鹤的腿就像是松树枝; 富士山像是美女们的额头; 大象的眼睛如同一朵兰花。”波德莱尔与他的象征派同人们确立了物质世界与艺术家的某些联系, 这有助于为抽象绘画提供某种基础。

进入 20 世纪, 在禅宗变成一种时髦以前, 画家和作家就已开始直觉地探究后来与东方智慧结合的某些观念。1910 年, 有位作家在其《摄影技巧》一书中“发现”了希腊哲人赫拉克利特, 无论是否准确, 该作者都感到了一种转向东方美学的倾向。在许多学识不多的读者看来, 赫拉克利特的悖论似乎在精神上接近禅宗佛教的谜。(就我此处的讨论而言, 是否注意到赫拉克利特的上下文或是否被误读, 这并不重要。我只想揭示某种起作用的思维方式, 而不是运用资料的准确性。)赫拉克利特说道:“万物源于一, 一源于万物。”他还说过:“上坡的路与下坡的路完全一样。”据说他的哲学特征可以用两个希腊词来概括, 翻译出来便是:“我在寻找我自己”。从赫拉克利特哲学中抽取出来的这类只言片语, 可以用来确证西方艺术理论向东方的飘移。

西方画家模模糊糊地直觉理解了的东西, 是禅宗的这样一些思想: 空的思想, 广袤空间(人在其中不过是一片羽毛)的观念, 虚静的观念, 和“去知”或抛弃任何固定思维模式的观念。诚如马克·托贝(Mark

Tobey)这位西方少有的精于禅宗的画家所评述的那样,基于他受东方智慧熏陶的体会,深深地融入自然使他能够“超脱”。换言之,通过静思冥想,他的自我与自然融为一体,天人合一。在托贝和其他几位画家那里,这并不完全是一种主观的技巧,确切地说,是一种向更高目标的飞跃——通过训练才能达到这目标——在这种飞跃中,艺术家的本体已渐渐融入了他正在表现的某种生命活力之中。

就视觉艺术家和作家来说,对禅宗的兴趣既在内容又在风格。禅宗典籍的凝练片段形式,以及受禅宗影响的绘画即兴特征,深深地吸引了画家和作家。就写作方面而言,中国的道家和禅宗佛教都以艺术家直接可理解的诗化和非逻辑的风格来表述。一则富于变化的诗意寓言对艺术家所讲述的东西,远比一本哲学小册子的内容多得多。这也许就是为什么卡夫卡(Kafka)对当代艺术家来说远比任何推论的哲学家更为重要的原因所在。当代抽象画家认识到以下两个东方著作典范与自己的观念密切相关。这两个寓言就在阿瑟·威利(Arthur Waley)的著作《古代中国的三种思维方式》,特别是该书专论庄子“无何有之乡”一章中。^①

第一则寓言是“庖丁解牛”的故事。

庖丁为文惠君解牛,文惠君曰:“嘻!善哉!技盖至此乎?”

庖丁释刀对曰:“臣之所好者,道也,进乎技矣。始臣之解牛之时,所见无非牛者;三年之后,未尝见全牛也。方今之时,臣以神遇而不以目视,官知止而神欲行。”

第二个范例是威利所引证的道家著名说法:“目乃其明之患,耳乃其聪之患,心乃其智之患,感官乃其用之患。悲夫!世人以此患为其贵也。”

在庄子看来,人最宝贵的是他的逍遥游,威利把它描述成“一种笼统的知觉状态。这种知觉只有在‘内’与‘外’,‘自我’与‘万物’,‘此’与‘彼’的区别完全消失时才会出现。”

^① 阿瑟·威利:《古代中国的三种思维方式》,花园城,铁锚出版公司,1956。

这种“逍遥游”就呈现在托贝和波洛克的绘画中,他俩都使自己的画宽泛笼统,并力图使画有某种“内在性”。波洛克在1947年写道:“在地板上作画我觉得更加自在。在画周围走来走去,这种方式是从四周来画画,确切地说是让自己身处画中,因而我感到自己更贴近画,更像是画的一个部分。”托贝在其“白色笔迹”中,也把自己画进画中。20世纪30年代他从中国和日本游历归来后,清楚地意识到绘画的“深度是被悟到而非看到的”,“空间无处不在”。托贝的白色笔迹绘画中,既无严密的透视,也无固定的形——只有光和韵律——他在自己从宇宙中感悟到的知觉运动和伟大和谐中表现自己。

不少最终摒弃了古典透视法的画家宣称,空间中一切都在流动变化。这一抛弃古典透视法的进程发轫于戈雅。整个19世纪,画家们有意识地对文艺复兴时期的透视规则表示质疑,努力寻找另一种看待绘画空间的观念。但是,取得最终突破的任务留给了20世纪的画家。在20世纪的画家看来,不再有什么固定焦点。克莱因、德·库宁、古斯顿、斯蒂尔、罗斯科和另一些画家们,将空间视为一种无穷的延伸,一种同时内在于和外在于绘画的因素。这种空间无法在具有消失点的文艺复兴式透视立体中予以表现,而只能以空间自身的最终朦胧中来传达。

在另一方面,东方文化对美国绘画的影响已促成了“书法式”的美国画家作品与日本书法家作品的重要结合。当然,人们很快会自然联想到弗兰兹·克莱因的作品,不过,托贝,波洛克,古斯顿,哥特利布(Adolf Gottlieb),布鲁克斯(James Brooks),甚至德·库宁都谈到过与日本当代绘画的朦胧关系,这尤其体现在“抽象书法”(abstract calligraphy)新画派中。日本人甚至叹服于弗兰兹·克莱因的作品,发现他的作品与日本书法有亲缘关系。

从某种意义上说,草书式和线条式绘画的发展,是从高更到马蒂斯,到自动式的超现实主义画家(主要是马宋[André Masson]和恩斯特),再到目前的线条抽象派画家的自然发展。强调“手书”(handwriting)实际上与强调个性相一致。没有什么比手书之作(autograph)更富亲笔书写的意味了。

我们所谓的书法派画家只同日本书法家有一个共同点,即一种对

宇宙的唯一论情感。当然,在这方面书法派画家与日本书法家的差异也是值得考察的。

从渊源上看,日本文字基于汉字,后者是一种表意或象征的文字(字形有其意义)。后来,47个音节文字发展出来。现代日本的“抽象书法家”同时使用这两类符号。当这些书法家用汉语书写时,他们只是在提高现存的符号;而当他们以片假名来书写时,则将自己的作品放在词的字面意义上。他们的作品最终或多或少地依赖于某些象征化,而不是纯粹形状的。

与我们西方人不同,日本人所继承的传统有助于抽象和象征。即使不深入孕育了东方艺术的深奥哲学,也仍有可能依照几百年来深受规则控制的绘画来探讨晚近的抽象书法。制约日本古典绘画的法则有72个,从明晰的画法,一直到基本形式的语汇等。此外,还有一些更宽泛的原则,诸如 Sei Do 原则或气韵生动原则。作为一种心理学原则,它与西方的移情原理很相似。艺术家借助于将自己“感情移人”其主题的纯粹特性之中,力图在自我与观照对象甚至是无生命对象之间找到各种对应。

亨利·P·包维埃(Henry P. Bowie)在《论日本绘画法则》一书中,描述了这一原则如何被古典日本艺术家所运用:

有人请日本画家 Buncho 画一幅画,要求画面上是一只乌鸦正在飞越四扇拉门。考虑良久之后,他画了一只乌鸦正从最后一扇门消逝而去的场景,暗示了乌鸦已经飞快穿越过了另外三扇门。这种比例法则或秩序安排法则普遍受到称赞。^①

由此来看,象征或抽象传统对当代日本艺术家来说,是一种历史继承,但对我们西方艺术家而言,则必然是创新。20世纪西方艺术家必须打败的敌人是讲求透视效果和摹仿的写实主义,但一种可悲的分析性文化却极力阻碍他这么做。西方艺术家倾向于这样来探讨艺术,即把艺术视为用于剖析、解析和揭示意义的有机体;然而,在日本艺术

^① 亨利·P·包维埃,《论日本绘画法则》,纽约,多弗尔出版社,第48页。

家看来,一种象征并不间离诸内心分析过程,因而象征是有机统一的,无须词语来剖析。

当代美国抽象画家仍在同西方传统作斗争,无论他是否想逃避这些传统,在许多当代绘画作品体现出来的“手书”意味,或“表意符号”(ideograms)(如人们有时这样称呼克莱因的绘画),展现了一个对象征而非符号本身的探索过程。

二 书法式幻象

在一些艺术家中,这种对象征的探索过程缓慢而多虑,甚至在某些时候,画幅在一个又一个美国人面前就像是一个竞技场,而在另一些人看来,则更像一个缓慢而富有仪式性地展现情节的古希腊舞台。

对弗兰兹·克莱因(Franz Kline)来说,这种对象征的探讨过程是一种多变而直觉的冲动,他的灵感与动作天衣无缝。一幅画并不是创作另一幅画的手段,相反,他所画的每个明晰符号,每个恣肆无涯的姿态,都像是一个非他莫属的字母,神圣不可侵犯地孑然而立。

1950年,克莱因首次展出了他的大幅黑白绘画,至于这些画意味着什么,引起了人们的许多思考和推测。有的人在克莱因的黑色纹样作品中,看见了脚手架、桥梁和大型工程机械。另一些人则窥见了东方书法的某种拓展。还有些人感到,克莱因唤起了他们对当代生活的某些残酷现实的类比联想,比如,那些狂乱的黑色代表了累累伤痕。

用东方式的类比来说明虽然是牵强附会的,他并不是在画巨大的文字,其绘画主题的确定从来不能用东方式象征的限定词语来解释。从物理上讲,其“书法”特性不过是纯粹幻觉而已。他并不是在一挥而就中完成线条流射(streamers of line)的,在这些线条流射占据与空白相关的位置之前,逐渐建构并纯化这些线条(在克莱因通常选择的大画幅中往往如此)。甚至像《瓦德韦希》(1955)这类即兴之作,也有其“锤炼而成的”黑色线条流射。

至于能在他的画中看到纽约第三大街的“L”形和布鲁克林大桥,

我不这么认为,因为克莱因绘画中的幻象达到了最低限度,他的基本冲动是召唤那种固有的动态或冲击性的形状。这些巨型的黑色条块将对观者起到某种心理作用。

与波洛克相仿,克莱因是一个坚定的“童心”画家。据我所知,他并未经历过涉及原始艺术和神话的过渡阶段,而是径直投入抽象之中。他牺牲了阴影与细节,为的是他那简朴的抽象风格从一开始就对麻木的感官有振聋发聩的作用,使之认识到某种特殊的经验,亦即迅速把握狂放粗犷之中的符号的经验。

克莱因那喷射在整个白色画布上的黑色条块穿过了一片荒芜。这些黑色条块在如同一片荒漠的虚空之中,它们进入了一个比人眼所能瞥见的更大空间,而且不受诸如水平线垂直线这类传统的空间决定因素的制约,正是在这个意义上讲,克莱因与日本画家 Buncho 有共同之处。

克莱因的符号有一种令人眼花缭乱的冲击性,它展示了一些难以名之的“力”,就像想像的驰骋和荒漠的静谧难以名状一样。当然,克莱因的荒漠是都市,但一样令人不安。

使克莱因的形象具有力量性的是这些形象的尺寸。为何复活岛上的巨石头像比一尊广场上的罗马神像更具有不祥之兆?难道不是由于这些看似从岩石平地拔地而起的硕大植物似的巨石头像太大了吗?它们真不知比人大多少倍,以至于蹂躏着地平线。这些形式激活了我们的恐惧,它们就像是征服了地平线的超人。克莱因的大幅绘画也产生了同样的效果。克莱因的画形同一把巨剑,刺入了人类感官范围之外的空间。

到了 1958 年,克莱因拓宽了他的表现方法,包含了色彩与色调。他以色调来表明最黑的黑色与白色之间的中介状态。在 1958 年画的某些作品中,诸如《齐格菲》^①,克莱因似乎已达到了这种超人的符号之极限。如波浪翻滚的巨大黑色条块,追寻着瓦格纳式的渐强音。黑色的团块从凸凹不平的地面向天穹蠕动,克莱因的这幅画在某些方面使人想起了丁托莱托所画的黑死病场面。他不愿放弃自己黑白符号画

^① 齐格菲是德国民间史诗《尼伯龙根之歌》中的英雄。——译注

作的令人窒息的戏剧,在这些黑与暗灰占主导地位的画幅上,极力想展示出疾风与乌云的掠劫毁灭的真实。

克莱因的真实只能用他所发展的流射形状的符号来说明每个形状都清晰可辨。这些符号是紧张而富有刺激性的张力的象征,然而它们是否是对立实在之间张力的象征呢?克莱因的艺术过于直接和直觉,以至于我们无法来称谓这些作品。

另一方面,马克·托贝(Mark Tobey)是一位善于冥想的画家,一位偏爱描绘自己情感的艺术家的艺术家。自从20世纪30年代以来他一直从事创作,对他来说,有一个很明确的辩证法,那就是他在画出某种连续性。他比其他任何美国画家更多地把握和同化了东方美学,一些著名的年轻画家深受他的影响,即使这种影响是间接的。

托贝到东方旅行时已近40岁,这对他来说是一个自然的发展过程。他早期的思考将自己引向常变常新的生命透视和“伟大统一”的宇宙。向苏格拉底希腊智者一样,托贝思考着永恒运动的世界,拒不承认现代西方将生命视做“一系列终点”的观念。到了东方,道家向他展示了永恒新生的生命活力,这就确认了托贝早年的想法。

托贝在东方悟出了自己与动态的线条而非块面的固有的亲昵。由于其气质使然,他属于艺术史似的一个特殊家族,这一家族深谙线条那令人着迷的生机勃勃的力量。这一家族的成员有列奥那多(他后期描绘大洪水的素描),凯尔特族画家,康定斯基和克利,以及中国和日本的书法家。

30年代托贝新的绘画观念已经形成,即主题是某种大小宇宙的相互关系。他的这种辩证洞见在以下这封信中有所披露:

“在日本,我坐在屋内的地板上,瞥见花园里鲜花盛开,蜻蜓在空中飞舞,此刻我感悟到,脚下这个小小的世界有它自己的生命活力,但是,必须从空间中这个小世界自身的层面上来领悟。”^①

为了以画而表现他在大小世界之间的复杂的游历,托贝唤起了自

^① 参见马克·托贝1954年10月28日的一封信,载于《芝加哥艺术学院季刊》。

己固有的对内在性的崇拜。通过这种内在性,世界的变形、凝缩和微小的细节全都融为一体。他早就意识到许多画家后来才理解的东西,那就是一个富有想像力的人可以永无止境地改变自己的观念。托贝可以在各密致细部中看出某种外观,或从远处以事物的整合状态来看其外观。

托贝以前的画家和诗人已意识到这种从一个视阈向另一视阈的心理上的飘移,他们通过罗列各种微观细节或使之消失,来表现空间的广袤无垠。但这两种观念或解释世界的方式最终都是相同的。托贝深知应该怎样来运用这一灵活多变的辩证法,以便在单幅画中使心与眼能从一个环境向另一个环境,从一个地域向另一个地域,从一个空间向另一个空间移动——他把这叫做“空间的多重复合边缘”(multiple margins of space)——这种效果就存在于托贝玄奥世界的内在境界之中。

托贝在东方发现了他可以“书写出”自己的情感,因而,他便把线条用做表达自己连续性观念的载体。在著名的“白色书写”绘画中,托贝以流动的节奏韵律一层又一层地刷出精美的线条,借以象征他那赫拉克利特式的信念:万物源于一,一源于万物。他的绘画材料——亦即胶水调和颜料——很容易暗示这种气韵生动的流动感。

虽然说托贝的基本手法是各个艺术阶段都曾用过的古典式的波形纹样(meander),然而,他却用这种传统手法来创作某些块面。不过,这只是他画出的微小的块面而已。有时,他的绘画是由一些流动的平面和片断构成,这些平面和片断构成了若干富有特征性的样式。托贝的每一幅画都有一个焦点,但看起来焦点似乎又“布满画面”。但是,总有一种内在逻辑控制着形的变化和线条的纠结。

托贝在“书写”出自己的画时,引进了一种眼下很流行的“草书”方式。这不仅是因为他在书法方面的训练驱使自己进入这一时空艺术,而且因为他酷爱音乐。他在自己的绘画中竭力想达到特殊的韵律节奏。这在同样程度上既依赖于他的视觉敏感性,又依赖于他的音乐感受力。

托贝某些作品的特殊音乐效果就像是音乐中的保持中速(sostenuto)。如果说音乐家保持一个音符的时间比我们想像的更长的话,那

么,他就改变了我们的经验。因为我们感到了某种不同的力量,它使时间中止了,并使时间变得“具体”了。托贝就达到了这种保持速度——亦即某种体现了完全音值的音符——他是通过以下方式达到这种效果的,选取一些较小绘画元素,以一种不断延续的节奏来组合它们,直至它们构成具有时间性的连续体。

虽然在托贝的线条绘画中有一些火山爆发式的旋律,但最终还是构成一个整体,他曾说过,由于观者无法把握单一的对比形象,因而他的画必须反复流连地看。

在这方面,可以说托贝虔信东方神秘的静谧艺术。这种艺术完全是东方所特有的,在美国未能被广泛接受。画家莱因哈特(Ad Reinhardt)深受东方哲学濡染,他在这场“非正式”的大合唱中提供了某种不和谐的声音。在其《亚洲的无时间性》一文中,^①他描述了这种东方美学和自己的看法:

倘使说对亚洲的艺术我们能说些什么的话,那就是有关亚洲艺术的无时间性,单调而无变化,缺乏运动,宁静,高贵品格和消极性……在世界各国的艺术中,没有哪儿比在亚洲更清楚地表明,非理性的,瞬间的,自发的,无意识的,原始的,表现性的,偶然的或不拘形式的东西,是不能称之为严肃的艺术的。亚洲艺术只有空白、完全的自觉和超然,只有作为艺术家的整一理智的心“澄明而超脱,无为而神妙”,处于和谐与规律之中;毫无变化的“人的内容”,无时间性的“至高原则”,千古不变的艺术“普遍原则”,等等。

莱因哈特意识到亚洲没有变化的艺术中“万变不离其宗”,便在自己的绘画中追求某种无时间性的距离。他那灰暗紫色、紫黑色、和银黑色的画面,只能被观众感悟而不是观看。这些画中,图式性的横线与垂直线如此静谧,以至于它们好像是:“自己呈现在那儿”,而不是画上去的。莱因哈特最近的绘画作品中有某种极富运动感的暗调子,他

^① 载于《艺术新闻》,1960年1月号。

以此来实现自己对绝对和万变不离其宗的追求。

另一位著名的线条画家波洛克,则从没达到托贝作品中所具有的“距离”或幻想。波洛克是一个充满狂乱冲动的人,他探寻着生存的种种象征,但一次又一次地归于失败。

波洛克的绘画表现了一个雄心博大的人,他不得不以超出自己所能适应的急促性来审视一系列感受。所以,他被迫一会儿朝这个方向前进,一会儿转向另一个方向,甚至破坏了自己成熟的步履。

当波洛克神秘而非现实的形象不再能满足自己以后,他就变得焦躁不安。但是,有必要指出,波洛克做出了两个重大发现。第一,他发现自己能把线条和形状分离开来,进而创造了一个新的维向。第二,他发现,如果他不惜一切代价地用布满整个画面的抽象语汇来表达自己的激情时,就能找到某种与自己的情绪相对应的强度。

波洛克对线条的发现是至关重要的。为了满足一种迫切的冲动需要,他完全忽略了自己神秘绘画中充实并加重了线条的物像。他可以听任自己充沛的情绪反应自由发挥,并创造出某种深层欲望的统一体。

波洛克的一些早期非物像绘画作品,诸如《隐约闪烁的物质》(1946)等,是由上百个厚重而蜷曲的急促笔触构成的,它们均匀地错综纠结,铺满了整个画面,构成了略带暗调子笔触的黄色团块。波洛克的闭合倾向可以在以下方面看出来,圆形线条向内部运动,消失在边缘。艺术史上反复出现的某种粗犷线条错综交织在波洛克那里找到了其现代典范。但是,波洛克和托贝那种虚静持续和专心致志不同。他的精神像是一只狂飞乱舞的飞蝇,在纱窗上飞出一个巨大的弧线,以满足一种迫切的本能循环冲动。

波洛克对蔓藤花纹特别喜爱,这种装饰性花纹无论其弧线有多复杂,总是回到其根源上来。他对这类花纹的偏爱明显体现在1947年至1952年间画的一组作品中,其纹样异常地错综复杂。在这组画中,精神的流动,飒飒作响,喃喃自语式的和叹息的色彩强度,一幅又一幅画中保持着大海的韵律,这些都同一种整合统一的视觉密切相关。显而易见,在波洛克努力求达到的各种变化中,始终存在着一种形式意志(form-will),这种意志坚持要回到线条,无论线条如何自由不拘地

画出,如何紧密地交织或有多少古怪的变形。

随着对这些作品后面隐含了这种强有力和创造性人格的感悟,人们会感到某种迷狂的抑或绝望的重复——一种并非由流动的哲学观念所孕育的重复(托贝即如是),而是探索未来事物的副产品。克莱门特·格林伯格所说的这些达到登峰造极之境的绘画作品,是一种完满的实现,但对波洛克来说,可能仅仅是一种休止符。他那永不安宁以及对“滴滴”(drip)画的不满足感,体现在他最后一批作品中。在这些作品中,波洛克嬉戏图形和符号,或试图就在一幅作品中体现出他以前的所有发现。他的一生犹豫彷徨,不停地探索和迷失方向,寻找着自己。他的作品与托贝作品有一种本质区别,那就是波洛克是这类画家中的一员,对他们来说,画幅暂时变成了一个“活动的舞台”。然而,活动本身并不能满足他。

波洛克的线条主义(linearism)和托贝的线条主义之区别,不仅在大小规模上,而且体现在结构上。波洛克的“交响式”作品中线条上百次地层层地覆盖,是用来在一系列密致但可解读的平面上表现结构空间。他创造的这些团块只能连续地从表层面到底层面来解读,在这个意义上说,波洛克仍属于西方传统。他画的线条绝不是东方绘画线条的目的性。他做了一种经验性的探索,并无以前的任何哲学作为基础。

约翰·凯奇是这些作曲家中最具有超越自我意识的人。当画家们受到来自东方的思想潮流和“不确定性”时髦倾向的间接影响时,凯奇研究了东方哲学,并提出了一个作曲体系,依照他的说法,这一作曲体系基于东方的偶然性理论(theories of chance)。他从《易经》这本中国论著中受到启发。在他的音乐作品中,偶然、随机、神奇的变奏与不连贯性被推至极端,几乎到了荒谬的边缘。在许多方面凯奇都是一位音乐的达达主义者,他公开宣布要扫清他所说的“因袭的审美噱头”。

也许正是基于这一原因,凯奇有点像是一位“艺术家们的艺术家”。他用艺术家所熟悉的素材来创作,但他又如此强求中心素材,以致这些素材常常变成为不加修饰而沉闷的混乱之物。在以往的艺术史上,每个时期都能看到凯奇这样的艺术家,他们置艺术规范于不顾,几乎抛弃了一切束缚他们的东西,甚至包括感觉的连续性。而其他的

艺术家则受惠于这些艺术家真诚的胆大妄为的举动。凯奇在音乐中所扮演的角色与让·热奈在文学中扮演的角色十分相似。热奈是魔鬼原则纯粹而绝对一致的人格化体现：他变成为某种清洗剂，由此人们辨识出与之对立的事物。通过严酷的一致性，热奈作品中所缺乏的道德性，在另一些作家的文学作品中得到了阐发。与此相仿，由于凯奇对偶然性的热中推崇，形式与结构的特质在其他音乐家的作品中得到了更鲜明的表现。

凯奇诉诸过程的方法与某些先锋派画家的方法之间的相似性，在作曲家亨利·考威尔(Henry Cowell)1952年对凯奇创作手法的精辟分析中得到了有力的说明：

在凯奇看来，简短的乐音序列甚至由此构成的单一组合本身似乎是完整的，它形成了一个听觉“偶然事件”……

这种说法可以与谈及其创作过程中神秘出现的“偶然事件”的抽象表现主义画家的看法相比较，亦可同这些画家急促笔触技法相比较，他们为了假定空间中的某个连续统一体，使这些笔触看起来本身就是完整的。考威尔继续写道：

在传统的音乐结构中，这类偶然事件是通过设计好的节奏、旋律与和声进行而联系起来的，以便产生我们习惯于视做有机的音乐展开的那类东西。但是，凯奇根本就不采用这样的传统音乐结构。

与此相似，某些抽象表现主义的绘画中，也存在一种偏离讲求平衡、对称和逻辑平面退缩法则的正统构图的倾向。比如，一幅高尔基(Gorky)的画中一角的橘黄色波浪，或斯蒂尔(Still)一幅画中布满画面的沉重褐色，与其说是传统主体主义绘画式的诸平面的整体和谐排列，毋宁说是孤立的自发的“偶然事件”。可以说，一幅高尔基绘画的“有机”构图依赖于也许非同寻常的奥妙平衡。考威尔继续说道：

事实上,正因为凯奇将每个音乐“偶然事件”视为本身无须完成的实在物,所以他只是把它们一一排列,并认为它们通过一种空间并存关系而连接起来,在这种空间里,各个“偶然事件”被组合在一种精心谋划的时间序列之中。每个偶然事件都是声音材料的凝聚组合,进而构成了自己的微型世界,正像一颗陨石中可以看到诸种物理元素彼此组合在一起一样。所以,一部凯奇的作品也许很容易被形容成像是一场声音的流星雨。

这种描述几乎可以不作任何变动地用于马克·托贝(Mark Tobey)绘画的讨论。在托贝的画中,线条的每种纠结本身就变成为实在物,它们在空间里彼此连接。密切关联的各个点中,每一个事实上都是“材料的凝聚组合,进而构成自己的微型世界”。考威尔的流星比喻(如今在音乐批评和艺术批评中俯拾即是),当然也适合于描述托贝某些星点绘画(stellar paintings)。

考威尔总结说:

克里斯蒂安·沃尔夫(Christian Wolf)、默顿·菲尔德曼、皮埃尔·布莱兹(Pierre Boulez)和凯奇的作品风格各异,但享有一个共同的哲学,那就是专注于时间与空间,声响与静寂这样一些鲜为人知的关系,以及如下信念,亦即各种音乐关系无论是偶然构成或精心谋划而形成,都有某种潜在的价值。

在这些声响和静寂的实验中,作曲家以一种与画家们所探求的同样意向进行创作,这类画家把形状还原为气体结构,被一些随意流动的痕迹打断。在边缘存在着画家否认任何有序结构的创作模式,赞成在画幅上混乱地“涂抹”。另一些画家则明智地在一些可能的关系中探寻。比如,克利福德·斯蒂尔用浓厚的黑色涂抹大片区域,以使白色或黄色有一种急促闪动的效果,进而表现出这种“非同寻常的关系”。在这类绘画中,不存在任何把眼光从空间延伸中转移开来的旋律(线条或延续的面)与和弦(深度的展开)。

波洛克把线条一束束编织起来,在静寂的颤动中留下薄膜似的平

面,这些静寂决不在形式中终止连接,而是流动变化着。加斯通(Guston)让颤动的形状闯入受控制的氛围中,这一氛围如和弦一样被建构,但它仍受到“偶然事件”的影响。

许多无开端结尾只有“组合单元”的当代音乐中的情感,实际上与某些抽象绘画中的情感相一致,这类抽象绘画的特征体现在有规律的节奏没有达到形式上的终结,而是不断地循环往复,如同一只口中吐出尾巴的古代青铜制成的龙。这里,空间是循环的、令人困惑的和无法预见的。

这些现象还有更多的含义。早在1920年萨蒂耶就略带讽刺地提出了自己的室内装饰音乐(musique d'ameublement),他解释说:“室内装饰音乐造成颤动,除此以外别无其他目的;这种音乐所充当的角色与光和热别无二致。”虽然萨蒂耶毫无疑问不完全当真的。但他那封闭性音乐的观念却始终如一。在我看来,封闭性音乐在绘画中的对应概念是克莱门特·格林伯格所说的“环境绘画”(environmental painting),这种绘画效法波洛克,具有大幅画面,意在吸引观众并使他被一种环境所包围,而不是驱使观众进入一种与画面的正面关系之中。纽曼用一条细线分割的单色巨幅画,就试图对观众的感受力产生一种类似光或热那样看不见的影响,使这一倾向更加典型化。这些画是“背景”画,它们本身只能作为呈现而非客体来感受。

这样一来,我们又回到了浪漫主义对无限的渴望之中。在音乐术语中,“无限”这个词从19世纪以来不断为人们反复解释,那时的批评家曾说到过瓦格纳的“无限旋律”。音乐批评的术语同艺术批评的术语一样,始终具有浪漫的味道。

法国批评家安德烈·布柯雷利耶夫(Andre Boucourechliev)在一篇论先锋派音乐的论文中,强调由于勋伯格的出现,音乐与它的过去明显断裂了,进入了一个他所说的西方音乐最难以理解的高峰阶段,亦即序列原理的严格运用。^①“在1952年到1955年这一音乐绝对主义时期,电子音乐诞生了,它似乎是占领连续的乐音世界的理想手段。”

随着布柯雷利耶夫继续概括音乐的发展轮廓,他的措辞变得越发

^① 安德烈·布柯雷利耶夫:《连续音乐问题》,载《法国观察家报》,1960.8.31,第17页。

抽象了。他说道,已从各种先在条件中解放出来的音乐语言越过了各种成规,但并不抛弃更新了的法则,音乐语言不断地重新发现自身。“过去的音乐作品只有单一的轨道,有可预见和可假定的必然结尾,如今,这种单一轨道已为某种碰碰运气的方式所取代——亦即对成百上千种可能性开放的音乐时间。”他继续说道,序列音乐成为一种“思维形式,一种处于不连续性和缺乏终结性那活生生时间中的手段……如今作曲家谱写的是其作品可能的形态,是各种可能性的复杂网络系统,而不是某些一劳永逸固定了的形式”。

这位批评家感到跃入无限空间所必需的是开放性,他那不受限制的术语正适合于这些空间。开放性这个概念是二战以来音乐批评和艺术批评的典型范畴。强调不能被分类和不限于任何系统的空间,这种倾向既出现在先锋派音乐中,也呈现于先锋派绘画中。空间与时间的结合为音乐与绘画敞开了无穷多的可能性——当然,也许敞开了诸多的不可能性。

东西方与巴尔巴的戏剧人类学

[美]理查·谢克纳

理查·谢克纳(Richard Schechner),著名戏剧家和表演研究教授。著有《表演研究导论》(2002),《环境戏剧》(1985),《仪式的未来》(1993),《表演理论》(1985),《在戏剧与人类学之间》(1985)等。任康奈尔大学教授,上海戏剧学院荣誉教授,芝加哥艺术学院访问教授等。本文是谢克纳为纽约路特莱奇出版公司1995年出版的伊安·瓦特森《走向第三种戏剧:巴尔巴和奥丁剧院》一书所作的序言(伦敦:罗德里奇出版公司,1995)。

在20世纪,西方有成就和有影响的戏剧艺术家事实上已“走向东方”,并乐此不疲。这个名单很长,很能说明问题:安托宁·阿尔托,贝托尔特·布莱希特,彼得·布鲁克,列日·格洛托夫斯基,阿里安·姆努什金(Ariane Mnouchkine),以及尤金尼奥·巴尔巴(Eugenio Barba)。有时,东西方戏剧的偶然相遇虽然短暂和不全面,但却是决定性的,比如阿尔托的顿悟来自1931年在巴黎亲历了巴厘人的舞剧。有时,这样的相遇则聚焦于一种正在成型的理论,就像布莱希特所做的那样,他在1935年莫斯科的一次宴会上,亲眼目睹了梅兰芳在没有服装、灯光和化妆的条件下,从他就坐的桌子旁站起来,扮演了中国古典京剧的旦角。那些东西后来融会在他的“间离效果”理论中。^①有时,到东方去

^① 见布莱希特著名的论文《中国表演艺术中的间离效果》,载《布莱希特论戏剧》,纽约,希尔和王出版公司,1964,第91-99页。

旅行也成为广泛而长期的探求或朝拜“普遍的戏剧真理”的一部分,如格洛托夫斯基所做的那样。有时,亚洲的戏剧会成为戏剧学识“项链”上的珍珠(当然是文化意义而非自然意义上的),比如布鲁克的《摩诃婆罗多》。有时,戏剧吸收并表现了亚洲和欧洲的融合,如姆努什金的太阳剧院的演出。不过,却没有一个西方的戏剧思想家和工作者像巴尔巴这样,在努力正确地把握和理解什么是演员方面,如此系统地考察了亚洲戏剧的技巧、理论和实践。

巴尔巴和亚洲的关系是否属于“东方主义式的”,这是一个有待讨论的问题。但是,无论怎样回答这个问题,有一点是显而易见的,巴尔巴的作品——即在他的奥丁剧院(Odin Teatret,巴尔巴于1964年创建)对演员进行训练和指导,他在拉美、欧洲、非洲和亚洲戏剧中发现的“易货贸易”,他在国际戏剧人类学学校(ISTA)的几次会议上的考察和演示,以及他的著述——这些构成了非常严肃、广泛而系统的尝试,亦即如何理解“表演的本性”。巴尔巴对这一考察所做的许多“报告”,非常明晰地展现在他的英文著作《戏剧人类学词典》(1991,和尼古拉·萨瓦雷斯合编)中,这本书值得参照印度人婆罗多(Bharata)的《舞论》,日本人世阿弥的《花传书》以及其他著述,以及斯坦尼斯拉夫斯基的《论演员的自我修养》来研究。^①

巴尔巴的考察采用了两个平行的并且常常交叉的路线,即一个是理论的路线,另一个则是实践的路线。他说道:

不同国度和时期的不同表演者,尽管有其传统的独特风格形式,但总是会有一些共同的原则。戏剧人类学的首要任务是追踪这些反复出现的原则,(它们)不过是一些非常有用的“良方”而已。^②

① 《舞论》(婆罗多,1967),是印度一部论述表演的古书,其作者被认为是智者婆罗多,但很可能不是一个人。《舞论》则编撰了许多“良方”,它们具体地涉及编剧,表演,舞蹈和音乐,在印度和亚洲仍很有影响。世阿弥(1363~1443)和其父,是日本古典舞剧能乐的集大成者。在其论述表演的九篇文章中,他具体讨论了能乐的哲学,包括与禅宗密切相关的各种动作的详细讨论。见《论能乐艺术》,普林斯顿,普林斯顿大学出版社,1984。

② 巴尔巴:《演员的秘诀》,伦敦,罗德里奇出版公司,1991,第8页。

这种表述(巴尔巴常常这么说)即使不是主张完美动作的普遍原则,也可以说是倡导一些跨文化的原则。这种表述当然也使他陷入了与其他学者的商榷争论之中,特别是和一些人类学家、女性主义者和后殖民主义历史学家和理论家。更进一步,巴尔巴认为,西方演员和东方演员比起来,差距尚远:

当代东方演员并没有一个提供支持和取向之“良方”的完整积蓄……但另一方面,传统的东方演员则有一个有机的、经得起考验的“专门方略”,亦即使某种封闭的使表演风格体系化的艺术规则,特定戏剧类型的演员必须遵守特定风格。^①

当然,这种说法只涉及出色的亚洲传统戏剧演员,而不是平庸的或一般的演员。不过,巴尔巴感兴趣的并不是演员本身,而是演员训练和表演的原则和实践。当这些原则和实践在西方相当程度上仍流于具体特殊时,在东方已被系统化了。

巴尔巴的理论主张是对以下问题所做的一系列的实践考察的结果,诸如在他的国际戏剧人类学学校的训练强调以下概念:“前表现性”(pre-expressivity)、“活力”,“张力”(dilation)和“对立”等。从1980年到现在,这些范畴只是在欧洲被集中讨论,在这方面,巴尔巴和他的西方同人,与来自印度、巴厘(印度尼西亚)、中国和日本的艺术家的通力合作。尽管许多亚洲演员也参与了国际戏剧人类学学校的工作,但巴尔巴则发展出一种和世界知名的印度奥迪悉(Odjssi,流行于奥里萨邦的一种传统古典舞剧)舞蹈家桑加卡·帕里格里吉(如 Sanjhukta Panigrahi)特殊的工作关系,另外,巴尔巴在其国际戏剧人类学学校还有一些长期的合作者,如易本·纳吉尔·拉思姆森,(Iben Nagel Rasmussen),朱利亚·瓦丽(Julia Varley),以及罗伯特·卡莱里(Roberta Carreri)等。

巴尔巴说过,国际戏剧人类学学校是这样—一个场所,“来自东西方

^① 巴尔巴:《演员的秘诀》,伦敦,罗德里奇出版公司,1991。

的戏剧大师可以比较他们的戏剧方法,以深入到共同的技术性的深层……亦即那个前表现性领域”。^①

戏剧人类学提出,对所有演员来说,只存在一个共同的结构基础水平,戏剧人类学把这种水平界定为“前表现性的”……它涉及如何展现出一个演员充满舞台活力,亦即涉及演员如何成为一种在场(*presence*)的形象,进而直接吸引观众的注意力。^②

通过某种身体上的张力和对立的训练,以及某种方式的运动、发声和表情的训练,就可以将演员引向其“非日常”的身体,引向其特殊的非同寻常的表演着的身体。这些张力和对立就是活力,那持续不断的源泉,它不但对演员而且对观众都构成一种前表现性:

它就是各种表演技巧的根源。(戏剧人类学主张)存在着一种独立于传统文化之外的跨文化的“生理学”。实际上,前表现性正是为了获得这样的在场而充分利用了各种原则。……这些原则的结果在一些系统化的戏剧类型中显得更为明确,因为在这样的戏剧类型中,促使身体造型的技巧独立于结果意义之外而被系统化了。^③

简而言之,使得戏剧演员杰瑞米·阿龙“令人感兴趣”的东西,和印度女舞蹈家帕里格里吉吸引观众的是同一种东西:亦即运用身体、在空间中运动、表情、说话和形成某种游离于并先于任何“性格化”的联系方法。这种运用身体的方法是习得的。分门别类的各种表演类型——比如歌舞伎,芭蕾,奥迪悉舞蹈——与那种强调“意图、情感、与性格和情绪一致的心理技巧”相比,将使我们更加直接地注意到这些前表现性的实践原则,注意到“一些良方”。^④

① 巴尔巴:《欧亚戏剧》,载《图兰戏剧评论》,第32卷,第3期,第128页。

② 巴尔巴:《演员的秘诀》,伦敦,罗德里奇出版公司,1991,第187-188页。

③ 巴尔巴:《演员的秘诀》,伦敦,罗德里奇出版公司,1991,第188页。

④ 巴尔巴:《演员的秘诀》,伦敦,罗德里奇出版公司,1991,第187页。

巴尔巴对西方表演艺术似乎有点不大公正,因为他把西方的“话剧”和亚洲的音乐—舞蹈—戏剧类型作了比较。“话剧”这个词来自中文,用以意指20世纪初中国人所采用(应用)的来自欧洲的西方戏剧(最初不是直接引入而是通过日本引入的)。类似的现代化趋向在整个亚洲展开,从日本到印度再到印度尼西亚。与亚洲其他地方的情况一样,中国的摩登人士也被西方戏剧所吸引,这种戏剧运用日常言语和社会行为作为表现媒介。亚洲进步的思想家们为了自身需要一种现代戏剧,它具有激进的思想,和他们在易卜生、萧伯纳的戏剧中所看到的东​​西非常接近。许多亚洲的激进主义者感到,他们自己的传统戏剧是反动的和封建的。一些戏剧工作者想把传统戏剧样式现代化,或将传统的戏剧表现方式融入现代戏剧之中,还有少数人想完全抛弃旧形式。然而,如何把传统的戏剧样式和当代戏剧结合起来,这在亚洲许多国家仍然是一个很有争议性的问题。如果巴尔巴考察的是芭蕾或现代舞的表演体系,关注玛莎·格雷汉姆(Martha Graham)的舞剧,或者皮娜·鲍许(Pina Bausch)反讽性的和精巧的舞台作品,那么,他就会以完全不同的理论模式来提出问题。但假如他邀请前来国际戏剧人类学学校的不仅是舞蹈家帕里格里吉(印度),而且有戏剧艺术家卡兰斯(K.S. Karanth)和阿梅尔·阿兰纳(Amal Allana,以上两人均为印度人),伦德拉(Rendra)和普图·威吉雅(Putu Wijiya,均为印度尼西亚人),以及铃木忠志(Tadashi Suzuki)和大野一雄(Kazuo ōno,均为日本人),那么,他也就有一个完全不同的东方—西方的对话。

巴尔巴的理论并不认为存在一种普遍的戏剧行为,他也不认为历史的流传已经把亚洲和欧洲的表演艺术融合起来了(尽管他提出存在着“欧亚戏剧”[Eurasiantheatre]),^① 他的理论实际上是主张,不同文化中有成就的演员已各自独立发现了这种“活力”的“秘密”——即演员虚拟的“在场”——这么做也就要求一种前表现行为的相似原则。巴尔巴的基本原则事实上是辩证的:“假如我们真的想在戏剧的物质层面上理解辩证法的本性,那我们就要研究东方的表演者。而对立原则

^① 巴尔巴:《欧亚戏剧》,载《图兰戏剧评论》,第32卷第3期。

是他们建构和发展自己所有动作的基础。”^① 这一原则我们不但可以在他在奥丁剧院的导演和表演训练方法中看到,也可以从他在国际戏剧人类学学校的戏剧作品中看出。比如,巴尔巴表明,如果一个中国演员要看他右边的某个人,他不会向右边运动,而是转向其他方向,这些动作也许是轻缓的,然后,在一瞬间突然转向右边。

依据对立原则,如果一个人要往左边走,他就开始向右边去,然后突然停下来向左转;如果一个人要蜷缩起来,他应该踮起脚尖向上伸展,然后再蜷缩身体。……首先,我认为这是中国表演者所使用的舞台惯例……但我现在知道,这种惯例也是整个东方戏剧中都可以看到的规则。^②

这样的对立原则只存在于前表演水平上。换言之,对立并不只依照特定的人物类型或戏剧类型而起作用。对立原则是许多文化中演员所共有的关键“秘诀”或“上策”。对立原则也不仅仅适用于运动。它也出现在印度的奥迪悉舞蹈的基本姿态中,比如 S 形弯曲的姿态中,这种姿态在古希腊雕塑(如米洛的维纳斯像)中也是常见的。在巴尔巴看来,这种“身体环绕轴心的动态起伏早被 14 世纪的佛罗伦萨的雕塑家所掌握,这也是为什么这种塑像给人以气韵生动的原因所在。”^③ 自意大利文艺复兴以来,它不断地出现在人像雕塑和绘画中,也出现在芭蕾或现代舞之中,并推进了这些艺术的发展。在巴尔巴看来,对立原则不是作为一种原型或广泛流传的“秘诀”而存在,而且是作为演员(视觉艺术家)赋予其作品以“生命”和“在场”的主要途径。

在国际戏剧人类学学校,除了理论之外,巴尔巴也很关心实践。国际戏剧人类学学校已经存在了 14 年之久。巴尔巴建立了一个来自亚洲、欧洲和美洲戏剧家的网络,这些人云集国际戏剧人类学学校的旗帜下。从表面上看,他们考察的是某种前表现性,对立原则,以及东

① 巴尔巴:《演员的秘诀》,伦敦,罗德里奇出版公司,1991,第 176 页。

② 巴尔巴:《演员的秘诀》,伦敦,罗德里奇出版公司,1991,第 176 页。

③ 巴尔巴:《演员的秘诀》,伦敦,罗德里奇出版公司,1991,第 180 页。

西方表演的各种联系。但是,他们也是艺术家、学者、学生和旅行者所构成的“群岛”的一部分,巴尔巴称之为“飘移的岛屿”。诚如他写到的那样:

人们总是生活在一个国家,一种文化之中。也有人存在于自己的躯体之中。他们是跨越……时间和空间的旅行者,但是时间和空间则与他们碰巧途经的某地的风光和季节无关。即使某人呆在同一地方数月和数年之久,但他仍然是一个“旅行者”……这个旅行穿越了具有几千年悠久历史和远在几千公里之外的地区和文化,并和一种远离自己的人们之思想和反应融会贯通。……各种伟大文化的居民和旅行者……共同生活在一个戏剧和各自历史的版图内,很难区分开来。伟大文化的居民生活在代代相传的文化遗产之中……而旅行者在到达旅行路线的某个地方时,他注视着自己的双手,并发现他已经用自己的双手建构了某种与其所想的东​​西判然有别的东西。……这乃是我们可以超越时空和大师们共有的某种共同基础的发现;乃是一种自觉,即通过戏剧我们从面对存在的态度中获得了某种行动。它在一个跨国和跨文化的国度里有其深刻的根源。长久以来,我把这样的国度视为一个群岛,其各个小岛是飘移的岛屿……飘移的岛屿是不确定的区域,它会在你脚下消失,却是个消除了个人局限而可以聚会的地方。^①

一个戏剧导演(他深知所有“真正的工作”都发生在此时此地的训练、彩排和表演中),以其持之以恒的实用主义激发了这个浪漫的幻想,同时这个幻想也经过了一群来自亚洲和西方的戏剧艺术家的仔细考察。它就是在国际戏剧人类学学校所做的那些尝试。

然而,在人类学这个词一般用法的意义上,巴尔巴能否被称为是一个“人类学家”?假如不能,做什么样的修改,巴尔巴的命名和它的人类学理论才能被接受呢?巴尔巴和菲利普·查瑞里(Phillip Zarrilli,

^① 巴尔巴:《在飘移的岛屿之外》,纽约,PAJ出版社,1986,第10~11页。

一位深谙印度戏剧经验的表演学者和导演),在1988年对这一问题交换了看法。在参加了1986年在霍尔斯特伯罗的国际戏剧人类学学校关于“女性角色”的研讨会之后,查瑞里写道:

巴尔巴关于“东方”演员的观点,是一个缺乏社会文化和历史语境的混合概念。强调一个特定的表演者指向某种形体化的特定动作的运动是毫无意义的。巴尔巴即使在一些传统中获得了自己的灵感,他也不承认存在着许多表演者,他们无法达到巴尔巴所青睐的那种高水平的“出场”(Presencing)。的确,我们无法说清巴尔巴所说的“在场”(presence)是什么。……巴尔巴把戏剧人类学界定为对“表演情境中生物学和社会文化水平上人的行为研究”。^①他在欧洲召集了一个包括社会科学家和生物学家交叉学科研究小组。但是,他尚未在其著述和实践工作中把他对戏剧人类学的定义,同现存的学术性的人类学学科一致起来。巴尔巴的声音仍是单一的、重要的、宽泛的甚至是武断的。^②

巴尔巴对此答复道:

研究一部具体戏剧的社会文化语境的重要性是显而易见的。然而,这并不意味着,如果一个人不依照这部戏剧的社会文化语境来考虑它,他就对这出戏一无所知。……事实上,每一个事物都属于其无数纷繁复杂的语境,一切都和语境有关。因此,完善的方法在于,语境总是和要考察的事物这样的问题联系在一起。^③

巴尔巴认为,他的研究实际上涉及戏剧是如何运作的:

即在跨文化方面是如何运作的。国际戏剧人类学学校的创

① 巴尔巴:《在飘移的岛屿之外》,纽约,PAJ出版社,1986,第115页。

② 查瑞里:《‘隐而不现’而非看不见是为谁?》,载《图兰戏剧评论》,第32卷,第1期,第101-103页。

③ 巴尔巴:《巴尔巴答查瑞里》,载《图兰戏剧评论》,第32卷,第3期,第12页。

建基于我们心中的这样一种假设：它是建立在一种戏剧的欧亚想像力基础之上的。……我关心的既不是研究也不是解释各种亚洲戏剧。……我关注的是这样一种东西：我和来自不同传统的一些专家通力合作，探讨戏剧行为的某些共同原理。^①

巴尔巴强调，戏剧人类学并不是文化的或体质的人类学。戏剧人类学是一种有别于泰勒和马林诺夫斯基的后继者们所从事的那种人类学，他们一代又一代地承传，从特纳和吉尔兹，再到克利福德和陶西格。不过，正像巴尔巴所质疑的，“什么才是一致呢？为什么独立研究的种种路线要强求一致呢？”这个问题是不易解决的。首先，巴尔巴是一个艺术家。他实践着自己的先锋派戏剧那独特的传统主张。^② 每一个去过国际戏剧人类学学校的人都知道，那里并不是一个以鼓励人们公开讨论各种观点（即以“科学传统”）的学术会议的模式运作的论坛，毋宁说，它某种程度上是一个讲坛，巴尔巴在那里作演讲，阐明他关于什么才构成戏剧的卓越性的观点。在这一点上，他有长期的东西方合作者。巴尔巴在西方世界的影响是显而易见的。一个有待讨论的问题是双向影响。桑加卡·帕里格里吉在印度继续从事她的实验和创作，即把奥迪悉舞蹈和其他类型的印度古典舞蹈结合起来，甚至和现代舞结合起来。由于帕里格里吉的工作，在印度（如果不是在亚洲其他地方的话）可以明显地感受到国际戏剧人类学学校的影响。

关于东方主义，巴尔巴并不愚钝，他写道：

在东西方之间的会合中，诱惑、模仿和交流是交互的。我们在西方常常很羡慕东方人的戏剧知识，它使得一个演员活生生的

① 巴尔巴：《巴尔巴答查瑞里》，第13~14页。

② 巴尔巴实际上调和了几种西方的先锋派传统。他并没有直接遵循以下路线，即从阿尔弗雷德·杰里开始，经过达达派和超现实主义、荒诞派戏剧、偶发艺术，以及环境戏剧，再到后现代主义舞蹈和表演艺术。他也没有遵循这样的路线，即从象征主义、表现主义、叙事剧和带有深刻社会目标的表演，转向街头剧和游击戏剧（*guerilla theatre*）。他甚至没有依照群体戏剧、生活风格和社区戏剧的路线。巴尔巴的奥丁剧院把以上这些先锋派和实验倾向融会贯通，结果形成了他所说的“第三种戏剧”。

艺术创作代代相传。东方人也羡慕我们戏剧那种直面新主题的戏剧能力,它紧跟时代的方式,以及允许对传统文本做个人解释的灵活性,这往往具有某种形式上和意识形态上的征服力。^①

当然,这个问题实际上是如何在东西方的互惠之间保持平衡,以及戏剧艺术家在多大程度上介入这样的交流?换言之,殖民和后殖民的历史、实践和理论如何影响戏剧艺术家?

巴尔巴的国际戏剧人类学学校产生于奥丁剧院,这是一个巴尔巴创建并一直领导的剧院。奥丁剧院 1964 年创建于奥斯陆,其演员由一些被挪威国立戏剧学校拒之门外的年轻演员所组成(奥丁剧院后来搬到了丹麦霍尔斯特伯罗的戏剧中心)。巴尔巴在师从格洛托夫斯基的过程中获益匪浅,他立志要创立一种非中心化的剧院,一种研究机构,它完全不同于欧洲占主导地位的两种剧院,即商业剧院和国家剧院。巴尔巴追随格洛托夫斯基,他坚信自己的剧院主要是为了训练演员而建立的,即为戏剧演出做准备。所以,一些彩排如果需要的话,可以长达两年之久,而对公众的直接反应则并不关心。就其真正的含义来说,它乃是“一个戏剧实验室”,一个研究场所。

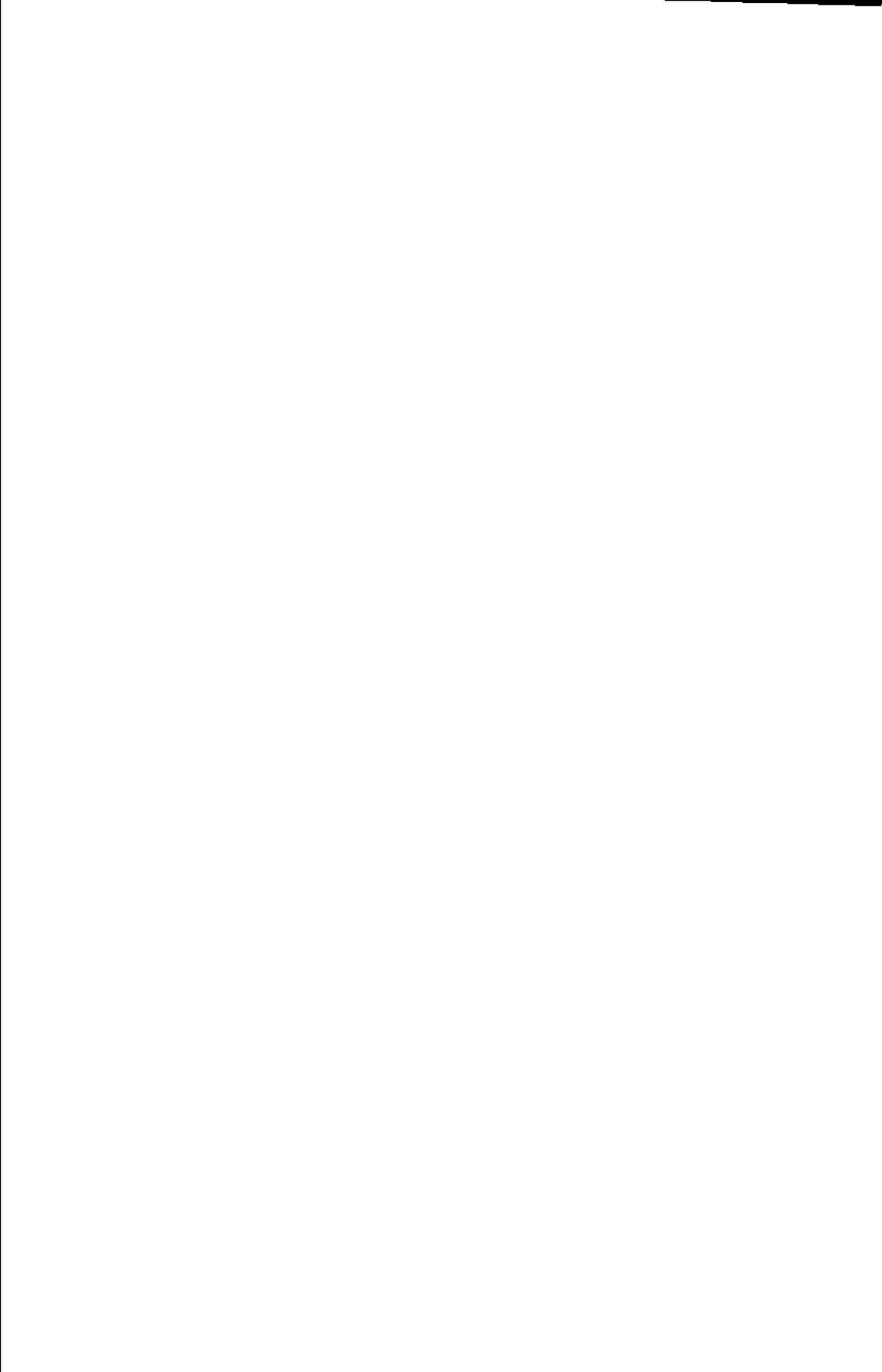
过去许多年中,巴尔巴鼓励成立一些小群体和形成一些包括一些奥丁剧院成员的计划,发展出了一些支脉。但它们都云集在奥丁剧院的旗帜下——有一些成员既与奥丁剧院合作,又有他们自己的剧院。奥丁剧院常常做旅行演出,所到之处就上演他们自己的剧目,并进行“易货贸易”,即与当地的戏剧艺术家交流演戏的技巧。巴尔巴在欧洲和拉丁美洲创建了一个特殊的网络。他只在奥丁剧院导演自己的作品,而从不到别处导演。巴尔巴的领导作用提供的是支持性的关注和处理各种戏剧实验、旅行演出和戏剧创作的行政管理机构。奥丁剧院也出版了许多重要的文献和论文,包括格洛托夫斯基的《迈向质朴戏剧》第一版(1968)。霍尔斯特伯罗这个小镇,在远离哥本哈根的朱特兰,对奥丁剧院热情相助,尽管只有很少一些霍尔斯特伯罗的居民参与该剧院的演出。巴尔巴的工作使霍尔斯特伯罗小镇出现在地图上,

^① 巴尔巴:《巴尔巴答查瑞里》,载《图兰戏剧评论》,第 32 卷第 3 期,第 127 - 128 页。

这对这个小镇的官员来说已足够了。

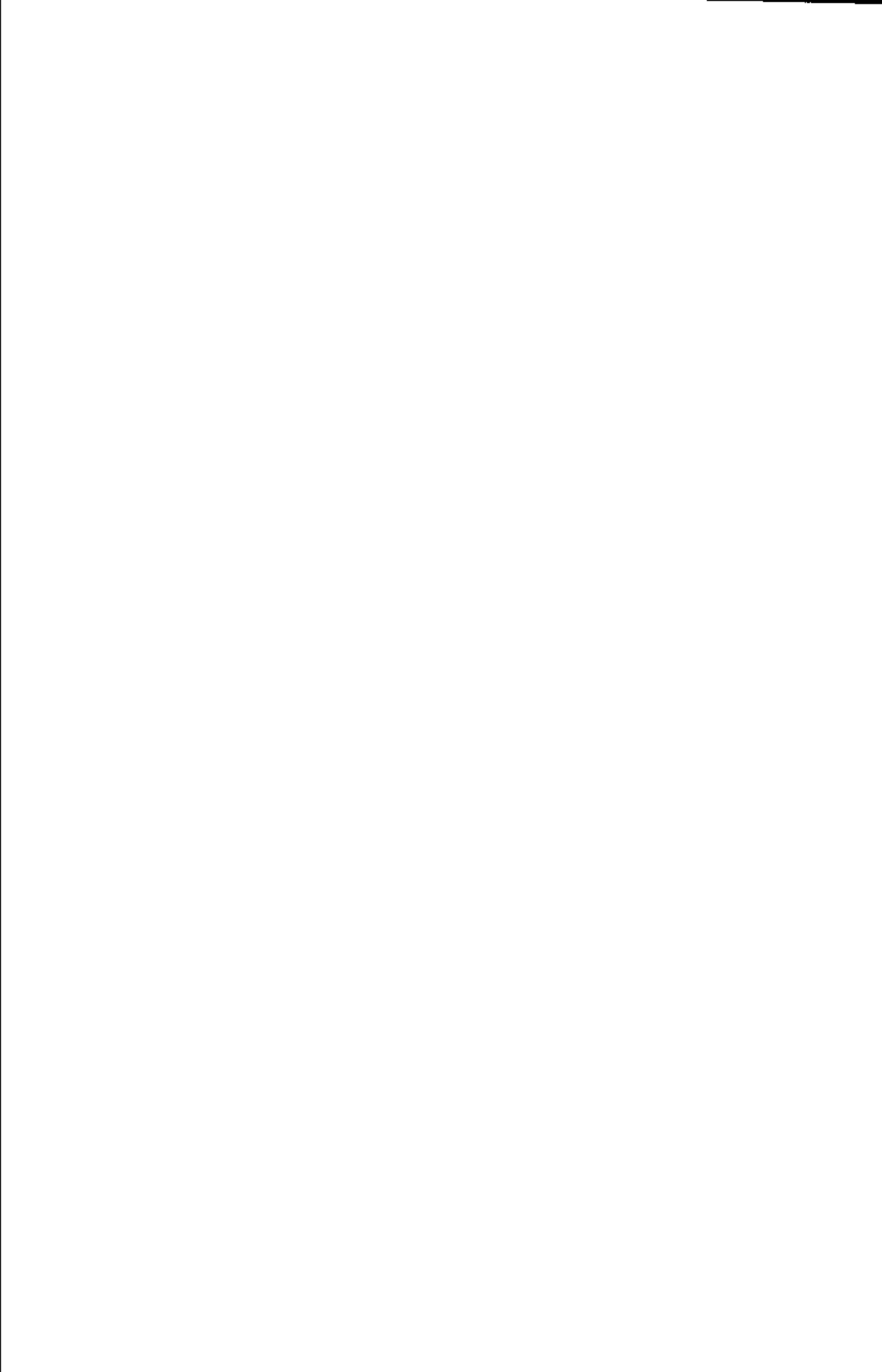
巴尔巴从一开始就对演员训练非常感兴趣。在奥丁剧院的训练最初是在巴尔巴的指导下进行的,后来则演变成一种“自我训练”。每一个表演者都发展出一个他自己的训练计划。正像巴尔巴所目睹的和提示的那样,他在自己演员所做的工作与他在印度旅行时所发现的东西之间,开始注意到某些相似性。来自于这些相似性的种子逐渐变成了国际戏剧人类学学校。

伊安·瓦特森的这部书追踪了巴尔巴从意大利南部开始的戏剧生涯和工作。在成为一个戏剧导演之前,巴尔巴曾受雇于挪威的一艘商船,并航行到东方。在那里,他第一次目睹了印度的艺术和宗教。浪迹天涯,对大海韵律的深刻印象——航海,岛屿,旅行,港湾的召唤——这些仍在他血脉中流动。瓦特森详细论述了巴尔巴的创作的种种气质是如何编织起来的。通过他的探索,范围广泛的访谈,以及他的现场劳作——在丹麦,在欧洲和拉丁美洲的途中,在几个国际戏剧人类学学校——瓦特森揭示了巴尔巴的理论、实践和规划是如何发展的。瓦特森还仔细考察了奥丁剧院,它的训练,合作结构,剧作的技巧,以及戏剧生产。他还揭示了国际戏剧人类学学校如何与奥丁剧院一起成为巴尔巴的工作合乎逻辑的成果。通过这个研究,我们可以理解巴尔巴,这个艺术家、训练者、管理者、戏剧人类学家、福音主义者和“飘移的岛屿”之间的联系。当格洛托夫斯基的探索深入到“表演的本质”时,他却使自己越来越孤立。与格洛托夫斯基不一样,巴尔巴不断地把自己的戏剧带人公众之中。无论它们是什么——艺术或娱乐——巴尔巴在奥丁剧院的作品,以及在国际戏剧人类学学校的会议,是对一种未完成的戏剧的开放性的彩排:它是一种对表演过程的考察、质询和探索。



四、

史论与学派



艺术的历史性与艺术史

[意]朱里奥·卡罗·阿根

朱里奥·卡罗·阿根(Giulio Carlo Argan, 1900 - ?), 罗马大学艺术史研究所教授, 在艺术史领域成就卓著。本文译自米盖尔·杜夫海纳主编的《美学和艺术科学的当代主潮》(纽约: 赫尔姆斯和梅尔出版公司, 1979)。

虽然从理论上讲视觉艺术研究诸领域交叉渗透, 但事实上艺术史与艺术批评始终有别。粗一看来, 方法的多样性伴随着时间的推移而反映出来: 我们可以写过去的艺术史, 但批评的只是当代艺术, 这也等于是把在历史与编年史之间明显可见的差异运用于艺术研究。但是, 这种区别不过是幻觉, 因为事实上, 如果我们是通过编年方式来理解所有当代艺术现象而不是根据这些现象的历史意义来选择, 那么我们所做的选择显然是建构艺术史的方法论过程中的一个阶段。确切地说, 这是由以下做法构成的, 即先选择一组现象, 然后再通过确定和描述使之统一起来的关系来证实我们的选择是合理的。属于过去的和属于现在的单纯区别, 不可能引向不同编年水平之间的差异, 因为任何一件完成了的艺术作品即使是刚刚完成, 也属于过去。这样一来, 我们可以争辩说, 艺术史是已完成的艺术之批评而艺术批评则是正在进行中的艺术批评吗? 我们无法判断尚未完成而正在创造过程中的东西, 因为判断是由证实艺术家已完成了他要做的事所构成的, 因为不可对能否完成尚不得而知的事物做出存在或不存在的判断, 因为创作既有可能以艺术品的存在而告终, 也可能相反。由于一切事物都是自己存在的, 所以我们不能把存在的特点赋予正在形成过程中的事

物。对这种异议的回答是：任何艺术研究都无法始于或止于存在或不存在的判断。然而有一种批评并不做出判断，即是说，它并不把艺术作品视为已完成之物或属于过去之物，这只能是参与形成过程和艺术实现过程的批评。也许可以说这种批评概念是典型的浪漫式批评（波德莱尔）。这种特征的批评必然起到某种辅助作用，也即它并不打算在一般文明史参照系中写出艺术史，它选择同艺术创造相同的目标：那就是生产艺术。当然，在这种情况下，批评家并不去做艺术史家的工作，他的活动是艺术创造实践过程的一部分。这种非此即彼的选择很简单：要么批评在艺术作品的创作中所起的作用是多余的、武断的，因而最终是消极的；要么艺术批评可弥补传统方法的不足，亦即艺术技巧的不足。历史经验证实了后一种假设。现代技术与手段的发展使传统艺术技巧的低水平、落后和危机昭然若揭，自那以后，批评介入创造过程实属必要。但是，如果批评是无判断地介入，而历史又是无介入地判断，那么两者便毫无共同之处。因此，一旦我们排除了批评能够判断的可能性，因为批评关注的是处在形成过程之中的事物而非业已存在之物，那么，我们就不得不确定艺术史是否正确地进行判断，以及它如何判断，为何种目的判断等。

史学家的目的自然在于建构历史，显而易见，只有当“专门”史处于一般人类文明史的框架中才是有效的。然而，诚如马克·布洛赫（Marc Bloch）所表明的那样，一般史只能是一个源于各专门史构成因素之结合的完整体系（如政治史、经济史、宗教史、艺术史等）。因此，史学家的首要任务是分门别类地描述同时发生并彼此混淆的种种现象。尽管必须承认某一些现象类型在不同时期和文化中具有主导的或核心的作用，但是我们不能把任何一类现象视为绝对重要的因素，比如，把政治史说成是“真正的历史”，而把经济史、宗教史和艺术史等说成是完全次要的、边缘的、补充的或说明性的。这样一来我们就会认识到，艺术史家的工作绝不是说明艺术如何为解释政治或社会现象提供有用的材料，而是只写出艺术的历史。只有在写出这种被当做文化史的独立分支的历史之后，才有可能研究这一分支与其他诸分支的关系，进而描画出文明史的一般图景。不过，回到马克·布洛赫在其《历史的辩护》（1949）所表述的思想上来，如果说史学家的著作是由一

系列存在着互相关系的现象构成的,如果说讨论的现象系列是由“正在延续”若干现象构成的,那么,艺术史就没有存在的理由,除非艺术也是这类现象之一。假如知道人很快——也许是今天——将不复存在,那谁还会去写人的历史呢?当我们说只有延续现象的历史才可以写时,接着必须立刻补充说,这也是为了使这些现象延续下去。但是,假如说艺术史必然把艺术的存在作为终极目标,那就很难看出在什么方面艺术史本质性地有别于批评的方法,后者介入了艺术的创造过程并作为一种辅助手段。因此,我们必须着重指出,史学家把某种秩序引进混乱现象时,他还是假定了这些现象中确实存在着某种秩序。如果史学家在不存在秩序的领域杜撰了一种秩序,这种历史不过是一个天大的玩笑而已。即使我们忽略了口头或书面史对发展中的事件的巨大影响(因为它不过是人类决断和行动的记录),也可以断言,如果不存在发现人类活动某种一致性或某种结构的可能性的话,历史将是毫无意义的。这种一致性或结构正是称之为历史的东西,由此可以推论,艺术史只能在其本身是历史的意义上来写,当我们力图——似乎批评家也这么想——界定艺术的特殊性时,实际上是在界定艺术的历史性。换言之,对艺术现象的任何研究都倾向于界定其相对特征,而不是绝对特征。

所以,承认探讨和解释艺术现象的惟一方式就是史学家的方式,那就意味着我们的研究必须根据诸多历史方法中的一种来行事。那么,哪种方法最有效呢?

艺术史家最关心的东西自然是艺术与非艺术的区别。很明显,不存在着某种相关性的诸种现象组合起来,就不可能形成一些范畴。这样来看,似乎存在着两种可能性:要么从所有艺术现象固有的不变特质中抽取出某种关系,亦即一种结构上的类似;要么从一种过程,亦即某些联系的动态发展中抽取出一种关系。结构主义和历史主义(Historicism,又译作历史决定论)的对立最终又在艺术研究和其他领域出现了。然而正像在某些场合中呈现出来的那样,这种对立既不是根本性的,也不是无法缓解的。结果并不必然是静止的,也没有理由不把历史视为发展的结构。我们知道,当代哲学的某些思潮正向艺术哲学或美学的合法性提出质疑。即是说,这些思潮否认能给艺术这个概念

以理论上界说的可能性,尽管人们把这一概念用做确定艺术价值的一个参照点。因此,艺术的概念为艺术的完整现象所取代。理解这些现象的惟一标准是证实某一事实是否和如何整合到这一现象趋势中,或该事实是否和如何能有助于成为一个系统。当然,这个能使视觉艺术用范畴来建构的惟一标准就是知觉范畴:艺术之所以存在是因为它被感知。由于我们会知觉到许多不属于艺术的事物,所以,指向艺术的知觉力图向我们传达某种非一般知觉所能给予的东西。这种意向性可能在如下方面看到,亦即给予我们知觉的事物是被建构起来的,即是说,它们以某些艺术技巧而建构起来。这些技巧因时因地而变化多端,因而不可能为艺术创造设计一种不变的图式。我们要确定的是把这些技巧转变为一个基本结构的方式,以便能把它们同其他技术结构区分开来,比如农业、航海或军事科学等。技巧因素并不是决定性的,因为同样的基本技巧可依据不同条件产生一件艺术品,或别的产品。比如,倘若我们假定绘画的基本技法是由在表面铺排色彩构成的,那么显而易见,这种技术上的定义抹杀了房屋油漆匠与艺术大师之间的任何区别。此外,还应注意到,在上述两种情况下,不仅技术而且目的也相同,因为都是一个经由引入“审美”价值来修正的对特定外表的知觉这类问题。从本质上讲,差异只是量的方面。就绘画史而言,大师之作的重要性是不可或缺的,而油漆匠涂刷的墙壁则无足轻重。使用“传播学”的语言来说,油漆匠的“信息”不能激发兴趣,而大师的“信息”则令人感兴趣。一旦这种关系确立起来,接下来就需要确定大师之作是否被看做一个始于墙壁涂抹过程的终结点,或相反,油漆匠之作是否仅仅是大师绘画的翻版甚至庸俗化。换句话说,此处要解决的问题与语言学结构主义专家们所面对的问题一样。即是说,在一个符号系统中,审美所传达的是选择性的(在这个过程结束时)还是直觉的(在开始)?更进一步,艺术是被视为文化精英的体现还是一般公众的体现?这个问题在今天的文化情境中显得尤为重要,也就是说在通过大众传播媒介来传递的大众文化中显得异常重要,然而,里格尔(Rigeli)实际上在19世纪末就已提出了这个问题,那时,他区分了装饰艺术(社区的产物)和描绘的艺术(个人的产物)。

现在,让我们来考察一下艺术史家对重要现象的选择问题。如前

所述,他并不想确定他所研究的每件作品(存在的或不存在的)中什么是绝对的,而只想确定那些相对的事物。对他来说,最重要的作品就是作为结果或决定因素而包含在一系列关系之中的作品。不用说,对关系的理解决定了价值判断,最典型的例子是“黑人”雕塑。长期以来它完全是一种种族的兴趣,只是野兽派(the Fauves)出现后,其审美价值才被作为评价野兽派绘画的参照点,后来又被视做与野兽派绘画有关的一个因素。

能说艺术史家的选择就是对差异性特征的选择吗?我宁愿把这种选择称之为对重要之物的选择。在艺术史家不予探讨的无价值作品中,诚如人人皆知的那样,最差的一类就是模仿伪造之作。无法否认这类作品在技术上仍属于艺术领域,或客观地说,它们是艺术事实。这确实如此,以至于在历史建构中,一部模仿之作常常取代散失的原作。对此我们只能说这类作品很少有审美价值,因为它们依赖于与其他作品的关系,所以将把它们归类于消费现象范畴,而不是艺术生产范畴。不过,艺术史家都不会忽略这类作品,因为他深知,在艺术生产繁荣的时段和地区,就会出现艺术的高峰。艺术史家用做历史建构支柱的作品总是一些最具有“代表性”的作品,这些作品首先提供了某些价值,或清楚地显示出价值,然后它们就使提及的其他作品成为多余的了。而在其他作品中,这样的价值又是以一种更混杂和凌乱的方式显现出来,甚至是一味地被动重复。艺术史家面对的这幅图景总是一时一地的艺术文化的一般图景,这与政治史家的情况一样,后者在论述以及伟大男女人物的行为中展示了某个阶段、社会阶层甚至整个民族的情绪与动机。

如果我们承认历史研究涉及诸多关系,那么可以肯定这一研究可以在不同水平和或大或小范围的基础上展开。最表面化和最局限性的研究,当然是这样的类型,它用各种事实和事件(无论它们是什么)来同化艺术作品。这种研究总存在着从中发现外在信息和文献的可能性,创作的时间和地点,各种环境和细枝末节等等。但是,一俟我们抛弃这种表面水平的客观信息,我们便触及到艺术作品的起源以及使之诞生的过程。换句话说,就是它的结构化。这种被称之为“历史的”方法实际上不过是历史唯心主义观念的产物,其目的最终在于确定作

品的作者和时间,也就是将作品置于某位艺术家或流派的活动这一非常局限的参照系中。这种方法的典型特征是通过直接或间接的对比来探讨各种亲缘关系,但是,除了以一种个人表述方式来纯化这些亲缘关系外,该方法不足以解释作品的深刻意义。由此可以推断,对那些以这些观点来描述作品起源的人来说,总是存在着两个层次:一是充溢于艺术家周围的文化,二是艺术家个人的贡献,亦即他的艺术。如果巧妙而富有洞察力地使用这一方法(如朗吉[Longhi]),确有可能把不可估量之物的边际减少到最低限度,进而通过已确立的和产生作用的关系,来解释作品超越文化资料的事实。这样来看,也许可以得出如下结论:在某件艺术作品确定无疑地可以在一种文化关联中出现时,其辩证的动力是一种非常特殊的类型,完全不同于其他文化领域中的作品。

视觉艺术研究中最富有活力的诸趋势,无疑是此种基于著名的纯视觉性(*pure visuality*)理论的研究,它把分析的焦点全部集中在形式方面。典型的例子是沃尔夫林的研究。这一研究的角度极其重要,因为通过把提供给知觉的一切事物确定为一个研究主题,这一探讨就消除了“纯艺术”和“实用艺术”,以及“精英”艺术和通俗艺术之间的传统等级区别。这种方法论实践在非德勒(Fiedler)那里找到了出发点和理论上的证明,它的确导致了对那时视为边缘的广泛艺术现象的探索,诸如装饰、日常建筑以及城市和乡村的手工艺品等。诚然,这种方法也有局限,那就是它把艺术的概念直接等同于作为现实世界肯定性再现的形式概念。确实,在这方面我们和沃尔夫林一样,达到了对各种符号系统精确的界定,然而,这些系统中的每一个(符号)实际上都同特定时期对时空间的基本直觉相对应。艺术家的作用也就是把业已存在的文化“视觉化”,或者在最理想的情况下,艺术家齐心协力在某些限制中创造文化,在这些限制中,一个时代的文化便建立在知觉这一感官经验基础之上。这一研究的积极贡献不仅在于提供了对作为文化现象的艺术现象的总体证明,而且还揭示了隐含在符号特性之中的“认识论”内容。简而言之,它始终是一种对语义分析的综合探索。

在沃尔夫林的方法论中,艺术的再现和理性认识的领域一直是互为依存的,尽管交流的符号系统有所不同。后来,潘诺夫斯基则扩大

了艺术的范围,他一方面从卡西尔的“符号形式哲学”中汲取灵感,另一方面又为了自己的研究目的,采用了荣格对形象传播和变形的分析方法。潘诺夫斯基的图像学研究进一步在时间方面拓展了诸关系的考察,而且这种考察的空间范围也更大了,但重要的是,他提出艺术起源研究的某种无限的无意识动机层面。由于潘诺夫斯基方法的出现,就完全有可能揭示文艺复兴作品和中世纪作品的继承关系,尽管文艺复兴艺术家们肯定并不熟悉中世纪艺术,但由于潜在传统的中介作用,他们的创作方法受到了中世纪艺术的影响。同理,也可以通过一些下意识的动机,来揭示彼此远离而无直接关系的图像学之间的深邃亲缘关系。显然,潘诺夫斯基的假说可以成为一个进一步发展的论题,当他已决定把文艺复兴所带来的空间“理性”观念视为“符号形式”,进而视为一种特殊的图像学时,就已经预见到这一点。艺术的传统和形象的演变也掩盖了各种文化因素——建筑类型、比例和“再现的图式”(参见贡布里希的近作),以及属于一般文化和特殊艺术文化的种种语义形式,这些语义形式同通常体现为“艺术创造”主要动机的创新相关,而这种创新被看做是超越一般性继承的“信息变革”之例证。艺术与文化之关系的论题——或确切地说,作为文化结构特殊方面的艺术这个主题——已为一些唯心主义学派的支持者所接受,诸如佛西龙(Focillon)和文杜里(Lionello Venturi)。当佛西龙着力探究与文化和社会未来有关的未来艺术形式时,文杜里则并未超越唯心主义者的前提,抨击艺术家特殊文化问题,亦即组合并调整以适应艺术创造要求的文化。文杜里所发展的“趣味”概念(这个词来源于18世纪英国文学批评),已经很接近指向艺术创造的文化意义上的“诗意”概念,以下将讨论这一概念。

“诗意”概念是用于解释艺术现象的又一个基本范畴。艺术史家们都承认他们关心的是诗意价值,其研究倾向于忽略诗与艺术任何质的区别。如果我们把“诗意”的文化理解成其目标是审美创造的文化,如果在可以轻而易举地同化大众传播系统的当代文化参照系中,这种文化要求最低限度的模仿和最大限度的革新的话,那么,也许可以推论说,就“诗意”文化必然以体制化或“因袭的”语义交流系统批评为前提条件而言,“诗意”文化具有一种明显的批判结构和历史结构。即使

我们把艺术史家的作用限制在促进视觉交流系统的老化与更新上,限制在他们某种程度的有限记录上,那也必须承认艺术史家对诗意文化或艺术文化的发展和建立有所贡献。此外,人们承认艺术家的特殊途径以及他们那特殊文化的运动状态来源于他们的具体目标——亦即创造出一种历史现象,一种内在的批判维向和历史性。从那时以来,“诗意”这个概念已被明确界定并广为接受了。因此,力图在艺术史与参与性批评之间划出界限是荒谬的,因为假如我们能写出某一“延续”现象的历史的话,那么显然艺术史家必须从艺术现象是延续的这一原则出发,并假定这一现象仍将延续下去并做出反应。如果从理论上讲,每种艺术事实和当代文化框架内属于艺术范畴的其他事实之间存在着某种联系的话,那么,要在艺术史家对古代或中世纪的兴趣,与批评家对当代艺术或正在发展中的艺术之关注之间划出一条界限,显然是不可能的。所谓“正在发展过程中的艺术”,并不是指现在正被创作或正在制作的艺术品,而是指处于演变过程之中的艺术文化情境,批评家以各种直接或间接方式所影响的情境。然而,从文明的源头到我们今天的时代,一切艺术现象都可以视为处于演变过程之中的独特情境,甚至现在,也可以看成处于危机状态的特殊情境。因而可以断言,倘若审美因素将在未来的文化系统中消失的话,我们称之为人类文化遗产的一切事物都将失去其价值,迟早将返回到人所面临的虚无,这恰恰就是这种现象是否会延续下去的问题,而这个问题是那些对视觉艺术感兴趣的人思考的源泉。由于这一不确定性,并由于我们时代的科技文化使历史科学陷入了危机之中,所以许多人认为不能再把历史方法当做视觉艺术研究的“科学”方法。

这是一个非常复杂的问题,超出了本文的论题。但有一点不能忽略,因为它直接关系到艺术现象研究的可能性。我们已经说过,艺术只能是某种目的的行为方式之总和,我们也说到,这个目的就是确定审美价值。即使不具体论述审美价值这个概念意味什么,我们也会想到审美判断总是被当做内在于经由知觉而产生的我们对世界的经验,但知觉却无法同造成知觉的某些条件相脱离,特别是不能与人们的丰富生活和他们的活动相分离。正是基于这一原因,艺术作为审美经验的建构活动,总是同人类活动及其技术密切相关。

人们不难发现,自工业时代改变了人类活动及其生产的结构以来,传统的艺术技巧已经进入了一种危机状态。由于手工技术这样的技巧被视为一种属于过去的价值,所以今天已不再可能谈论建筑、绘画与雕塑,也不再可能把艺术作品看成是艺术对象。大多是取法工业技术和大众传播技术的新材料和手段的实验,仍处于非常不发达的阶段(是一些尝试而不是实验),因而尚看不出来可能性的明确因素。我们只能说传统技巧不但已显然枯竭,而且这些技术逻辑上发展的可能性现在似乎也被排除了。一种激进的技术变化不可避免地出现在艺术活动和其他活动领域,对艺术活动研究的技术探讨必然集中在当代文化运转那不可否认的技术轴心上。

因此,问题与其说是艺术在一个技术和消费社会生存的可能性,毋宁说是在一个有多种信息与传播系统的大众文化格局中审美经验存在的可能性。可以肯定地说,在一个“富裕社会”中,形象信息将变得越发重要。在都市化现象中,社会可以认识时间和空间的方法必然要形成外在的一致性,这种都市化现象本身不再从过去那种价值体制化和神圣化角度来评判,而应从价值更新的角度,亦即真正的信息系统角度来评判。假如审美经验在确立对现实的意识方面继续发挥作用的话,那么就不可避免地得到大众传播媒介的支持。因此,我们需要确定的是:大众传播媒介只是传播已存在的文化之手段呢,还是以某种新的方式来建设文化的工具?是复制的手段呢,还是文化生产的手段?完全可以肯定,如果大众媒介用于历史文化,将会引起价值的逐渐变质,更糟糕的是,导致价值的最终解体。显然,“信息”结构永远不可能还原为“支撑”(媒介)的结构。因此,后者必将被认为是文化生产的工具,而非文化复制的工具。如果“支撑”(媒介)具有建构而非破坏的功能,不必贬低一种非常重要的文化材料(史实),而必须给予不很重要的材料(新的事实)以价值。一旦承认大众媒介具有建构和鼓动的功能,我们将决定的问题是:1)由这一功能生产的价值是否仍然是审美的;2)使得新事实的结构化和鼓动成为可能的运作与过去艺术的运作是否有相似的意图和目的。目前尚无法回答这些问题。不管怎样,是不可能存在两种不同水平的交往系统的——一种是为大众的,另一种是为精英的——不可能存在于大众文化的框架内,也不可

能存在于幸存下来的审美文化(像过去的个人间的交流)的框架内。只有一种情况存在:或是由于其结构,一切交往在本质上是审美的;或是审美成分不可挽回地被清除出未来的文化体系。

麦克卢汉指出,信息与媒介不可分离。媒介通过信息不停地传播自身的信息价值、结构功能和社会文化变化的力量。形成过程中的社会,不再是建立在价值控制的基础之上的社会,也就是说,不再是建立在价值的稳定性基础上的社会,而是价值流通、价值不断快速更新的社会。通过赋予审美价值,过去的艺术把对象的重要性看做是一种控制的符号;但现代审美研究只能给予信息一种审美价值。必然的结果是,从技术的角度研究审美表征,因为技术处于活跃的文化系统的中心。显而易见,研究的主题不再是生产物品的技术,而是信息流通的技术。所以,我们明白了那些把新事实比做具有历史价值和审美含义的事实的尝试,现在都被置于信息和语言结构主义理论的框架之内。从纯粹现象的观点出发,现代艺术史成功地把空间的抽象观念——对于一切视觉艺术都是基础的观念——用都市空间的形式给予具体的表达。因为都市空间——城市被看做是名副其实的信息系统,所有审美经验(无论是过去的还是现在的)的纯粹现象学研究,都趋向于都市空间的现象学研究,因为都市空间被认为是社会生活的空间,即交往的空间。事实上,恰恰是在城镇规划及其历史的研究中,出现了社会学和都市主义,而且两种方法合二为一。作为一个持续发展的现象,都市现象除了历史方法外不可能得到科学的解释,因为历史方法是惟一能够统一批评和艺术史之间被武断地分离开来的功能的学科。

艺术批评的传统

[英]米切尔·波德罗

米切尔·波德罗(Michael Podro),英国埃塞克斯大学艺术史教授。主要著述有《直觉的复写:从康德到希尔布兰德的艺术理论》(1972)、《艺术批评史家》(1982)。本文译自他的《艺术批评史家》(纽黑文:耶鲁大学出版社,1982)。

在前几章中,我们依据下述理由对李格尔(A. Riegl)和桑佩尔(L. G. Semper)这类系统的艺术批评史家进行了批判,亦即他们为了别的目的,为了把特定作品看做是其解释概念的范例——看做是一种风格阶段或类型的例证——而不顾具体作品的特殊性和其历史承续关系的具体研究。

然而,这种抨击如何才能做到公正呢?建构这类体系所造成的局限性是什么?他们的确很少注意特定作品吗?在回答这些问题时,我们将把系统的批评史家同非系统的批评史家联系起来,这样一来,我们的论述就可以确立成作为整体的艺术批评史模式的评价。

一 系统解释问题

在艺术批评史家们为其体系而提出的各种不同主张之间,存在着一个重要区别。一种极端的主张是,该体系要为对一部艺术作品的批评理解提供一系列充足概念。这种主张由于坚持以下看法而得到了进一步的强调,即体系的诸概念提供了一些专门的术语,只有在这些

术语中才能理解艺术作品。所以,提供的这些概念既是必要的,也是充分的。这种刻板的眼光显然是令人难以接受的,因为这样一来,采用该体系的概念被认为会削弱对一部作品的兴趣。在黑格尔所采取的第二种立场中,我们曾经碰到过这种主张,黑格尔把过去的艺术完全归并入他的“精神哲学”之中。

要求批评解释系统的一般主张是,它提供的一系列概念是必要的,它要为批评理解提供一个结构和框架,而不能要求这种理解是彻底的。这种体系是按如下方式提出来的,即承认不受该体系的概念限制的各种兴趣。所以,沃尔夫林提出了他自己的线性概念和绘画概念,以及成双成对的相关概念,他假定题材问题也与批评相关。潘诺夫斯基则提出了他自己的客观—主观范围的先验结构,并假定细致的历史考察结果可以与考察所提供的结构有关。在这两种情况下,困难之处在于解释的必要条件——概念结构或框架——形成了某种特定的兴趣模式,这种兴趣模式与其他兴趣毫无关系。

这里有一个做出限定的问题。正像我们重新使用沃尔夫林的概念来讨论杜西奥(Duccio)的三连画时所看到的那样,这并不是说沃尔夫林或潘诺夫斯基体系的特定概念不能在充分的批评描述中整合成整体或加以运用。然而,当我们把这一系列概念看做是提供了一个批评视角时,这些概念便限定和提高了它所描述的性质,并把这些性质同不能包括描述中的其他性质区分开来。因此,作为对一幅画或一幢建筑感兴趣的必要条件而提出来的东西,事实上与其他兴趣毫无关联。当然,不理睬这种异议被认为是可能的,因为大家认为在把握作为艺术作品的某种事物的某些不可或缺的特征时,我们并不是说自己的兴趣被这些特征在场的事实耗尽了,但是,我们感兴趣的是这些特征是如何出现的,以及对这些必要特征呈现的具体考察。

然而,像“绘画的”这类视觉形式的概念,已经被作为与题材兴趣无关的东西提出来了,不足之处在于说明我们如何把再现的模式同对题材的兴趣结合起来,或把潘诺夫斯基的客观—主观范围同具体作品中多种特质结合起来。

二 功能与特征的分离

这种批评在多大程度上是严肃而普遍的呢？又在多大程度上使我们贬低它所应用的批评体系呢？首先，我们应注意到，像桑佩尔那样的批评体系看来并不接受异议。桑佩尔的体系同李格尔、沃尔夫林和潘诺夫斯基体系的比较将表明，我们需要对后三人的体系做出某种修正。桑佩尔的理论承认一系列一般原理——强调、掩饰和隐喻——对功能、素材和技巧所构成的范围无限扩大的视觉母题会起作用。当体系的概念要求孤立并限制批评兴趣的特征时，就会产生过于排他的批评角度问题。如果体系化的设想是在两种水平上实施的话，亦即一种是明确批评兴趣的性质（如桑佩尔通过强调、掩饰和隐喻原则来评价），另一种发展可以满足该兴趣的诸概念（如桑佩尔的母题类型），那么就可以避免那种把批评上相关的特性孤立封闭起来以及还原这些特性的情形。

倘使我们回顾一下前面对李格尔、沃尔夫林和潘诺夫斯基的考察，那就会发现，我们不得不在以下两方面做出区分，一方面是假定艺术家旨在达到的一致性的—般理想，另一方面是实现这种一致性所依凭的某些特殊模式和母题；或者说，一方面是一般理论，另一方面是这一发展中所展现出来的特定母题；或者，一方面艺术家意图的一般观念，另一方面是该意图借以实现的特定材料。批评体系不得分成两类，一类是为了一般目的的批评体系，另一类则是借以实现这些目的的功能和特定材料的批评体系。

在我们对名之为功能水平和特征水平的东西做出两个层次的划分后，我们就可以站在更合适的位置上来概括体系化的艺术批评史家的批评潜能。他们的类比创造了一些新鲜简明的描述概念。在较高的水平上，探究的并不是特征的类比，而是可以名之为功能等价物的东西：正像李格尔在伦勃朗的画中所找到的东西与拉斐尔的画中较易把握的一致性模式相对应，或者像黑格尔在埃及和基督教艺术中所寻找的自我觉醒的表现，这或许就是他在希腊雕塑中所见到的精神的肉

体表现的对应物。

看来,潘诺夫斯基在提出他的先验结构时,试图做出如我们所提出的区分,他寻找着经验性概念(如沃尔夫林的概念),与我们所说的功能性概念的区别,后一种概念是指一种可通过观测到经验材料的视角。无疑,潘诺夫斯基正是基于这种意图,在与康德的因果律概念的类比中引入了艺术意志(Kunstwollen)概念。他的设想之所以会失败,原因之一就在于他想从其高层次的功能性概念中抽取具体的描述性内容,并力图从艺术目的的概念中推导出一个具有诸现象学可能性的具体体系。

一般的功能性概念与母题之间的联系必定是自由不拘的,这正像座椅的概念并不限于材料、形状、色彩或木匠技术的详细说明一样,尽管借助这类说明可以明了属于这一概念的各种物体,就像慷慨和责任这样的概念无法告诉别人在特定的情境中的要求是什么。

这适合于考察对某些批评史家的异议,尤其是李格尔、沃尔夫林和冯·施洛塞尔(Julius von Schlosser)在1935年所写的一篇论文中说道,不能通过许多承续的历史材料的编纂来写艺术史,除非你在与艺术创作相关的大量材料中已形成了某种标准。另一方面,也不能通过审美特征的形式主义抽象化方法来记录艺术成就,因为审美特征反映出问题及其解决的历史模式。这种看法是令人难以接受的,因为一个艺术家的成就既不是对其前辈所提出的问题的解决,也不是他对后人的影响。艺术家内在精神成就的历史我们是无法考察的,它超越了现存的艺术语言,形成了某些个人的和独特的东西。

但是,施洛塞尔坚持把艺术语言同卓越的艺术创作分离开来,使得他——同克罗齐一道——把创作视为一种对能历史地加以研究的东西的超越。这样,施洛塞尔没有一种把艺术语言史同用这类语言创造出来的艺术作品联系起来模式。这正是一会儿我们将要回头论述的问题。

施洛塞尔认为,视觉母题及其历史不能同真正构成艺术的东西达到同一,但可以看做是继续艺术的真正成就,正像语言的历史可视为是对诗人的创造性成就延续一样。施洛塞尔的这个看法也许与下述论争有关,即我们不能把形态、母题和我们名之为艺术的功能性概念

看做是同一的。每种批评都暗示着别一种批评。因为,假如我们不把艺术家构想为在创作具有这些母题或其他母题的作品,那么,在母题和形态之外就不可能存在什么艺术的观念。同理,如果没有我们艺术观念所暗示的较高层次的功能概念,我们就不会有这类艺术创作的概念。

三 论多元化的视角

不过,假如我们对已提到的批评体系做出修正,假如我们重新说明这些体系,以便区分功能性概念和服务于或实现这些功能的母题,那么,我们便留下了一个悬而未决的核心问题。因为功能性的概念标示了一种视角,一个并非包罗万象的兴趣模式。

但是,一种视角总是褊狭的,不可能包罗万象,这是一种不可或缺的优点。如果一种视角在各方面都有用,那就必须突出它的某些特征而不是别的特征,必须以某种方式而不是别的方式使它契合作品。我们重视这一视角,因为它使我们认识到它的重要性和丰富性,因为它引导我们调动我们的思想资源。

这种看法也许会在两个不同方面受到拒斥。首先,它遭到反对是因为它允许某种相对主义的存在,而这种相对主义使解释变化无常。如果可以采纳完全不同的批评视角和概念,那么,解释也就变成了没有任何限制或约束的视角选择。然而,这种无限制地采用各种批评视角不过是一种错觉。因为视角和概念赖以变得明晰的惟一方式是,通过这些视角与概念来考察那些复杂对象,亦即形成其构思原因和目的的复杂对象。像绘画性的或立体感的这类术语的意义,或桑佩尔使用的织物艺术(Textile art),李格尔或潘诺夫斯基使用的艺术意志这类术语的意义,乃至像传统和一致性这类术语的意义,在不同的作者那里,受制于不同范例以及看待这些范例的兴趣。当我们试图采用这些概念时,并未剥夺我们自己改变和批判这些概念的能力。我们完全可以尝试某种视角并加以重建,完全可以说明其假设的潜在歧义性或其范围的不合适性。所需的是我们应该能够把握批评事业的要点,并能考

察它所关涉的对象。

但是,不同批评视角的可能性,也许因为那些反对见解实际上会受到非难,这并不是因为对用于艺术和历史材料中多元批评视角的可能性未予限制,而是因为对多元视角的确认便剥夺了它们的任何权威性和可信性。假定这些视角不相互矛盾,它们也就完全不可相比,那么,我们无法把这些视角整合到一个包罗万象的批评角度中去。基于这一理由,如果我们这样来看待某些批评体系,那么,它们永远不可能变成我们的批评视角。所以,没有一种思想体系和体系化的视角,可以看做是同我们的思想和视角完全同一的。要达到这样的同一是与保持自由的精神不相容的。我们与任何视角的关系(不论这些视角是体系化的或相反),都必须在我们的怀疑和修正中保持开放性。

用这种相当一般的方式考察了解释的诸种模式后,最后,让我们回到艺术批评史家所提出的两个基本问题上来,即为了现在而重建过去的艺术、艺术与精神自由的关系。我们将把这两个问题同新近的学术讨论结合起来。

四 过去艺术的重建

让我们回到本书第一章所讨论的例子(即鲁本斯的画《长矛一击》)。如果我们现在假定下述情形是无法避免的,即在不严格的意义上说,在我们对这幅画的反应中,某些概念来源于精神分析——诸如伴随负罪感的转移,攻击欲得以释然的概念,或者我们看到了由这幅画所补偿或改变了的某种水平的情绪,那么,难道我们不是在重建作为我们内心生活的一部分的这幅作品吗?难道我们不是按照忽视鲁本斯或他的同时代人在其中所看到的東西的方式来重建这幅画吗?

这里,似乎提供了这一情况的三种看法。一种看法是,我们可以说自己理解了这幅画的原初意义或意图,进而在我们的内心赋予它一种附加的意义。这显然是赫什(E. D. Hirsh, Jr)的看法,这种看法是令人难以接受的,因为从一开始就存在着我们自己的现代感受性。对我们来说,这幅画是经由我们自己的感受力而建构起来的,因而并不存

在一条使这幅画摆脱我们的现在情境的途径,除非我们把它变成一个纯粹的考古学对象,只与学术上关注而非任何其他什么关注相关。

第二种观点认为,修正是不可避免的,事实上,这恰恰就是解释的过程和目的。原作者与现代观者之间的鸿沟是绝对的,也是看不见的:我们不可能站在自身之外去观察这种关系。我们确实与过去的作品有联系,就此而言,我们必须为自己去重构这一作品。

这种观点假定,我不可能既运用我的现代概念和感受力,又意识到我正在这样做。然而,这种假设完全是虚假的。我只能接受第三种看法,亦即在我观看鲁本斯的这幅画时,不可能明确区分什么是他所应允的,什么是他视为无关的。但是,这又造成了界定我们所有知识的基本不确定性,这并不是我们与过去的关系或与艺术的关系的特征。我无法考察任何事物,也无法知道自己内心对该画特质的贡献止于何处,这些属于画本身的特质又始于何处,因为并不存在这样的点。只存在透过特定视角画所表现出来的某些特质,只存在从其他特定视角所看到的修正物。不过,我总可以重新考虑自己的假定,依据我对一部作品的关注来改变某些类推,或尝试一下别人所提出的批评概念。

五 精神的自律性

最后,让我们转向艺术批评史家所关心的第二个核心问题,即艺术与精神自由的关系。在艺术中,由于艺术家的创作涉及实验和自我批判的理性,特别是在再现风格的转变过渡时期,这个问题已展现出来了。贡布里希(E. H. Gombrich)在《艺术与错觉》以及一系列相关的论文中已对有别于此处所讨论的再现风格的发展做了说明,他的说明是建立在认知心理学以及唤起技巧是如何习得的基础之上的。

将艺术视为再现技巧发展以及再现与布局的协调过程中对理性的展示,这一观念在坚持早期的艺术史的问题解决模式时,把一系列新的关注问题引入了分析或绘画。但是,还存在着另一种方式,通过这种方式,晚近论述艺术的著述,展示了一种有别于我们已讨论的艺

术批评史家之视角的激进转变。这与把艺术兴趣同其周围的文化分离开来相关。我们对艺术理解的一个重要变化是追随维特根斯坦的看法：语言的意义即生活的形式。依据这种观点，语言是不能还原为它所出现的语境的；语言出现在我们的社会事物中并改变它；语言的内容并不是世上事物的某种状态，而是通过言语生活所渗透其中的事物的状态。以此来类比艺术，艺术既可以看做是出现于我们其他活动的语境之外，又可以视为不能还原到这种语境之中，并改变了这种关联。这样一来，无须求助于两种风格根源的理论或形式化与功能的分离，艺术便可以获得一种独立性。这正是桑佩尔、斯普林格和瓦尔堡所期望的。不过，一般说来，这些艺术批评史家不安地在以下两极之间摇摆，一方面是把艺术同化于某种普遍性的文化概念，另一方面是或多或少具有精神意蕴的自律的形式兴趣。作为生活形式的艺术的意义——产生于但又植根于社会中——解除了一个反复出现的问题。

但是，根据与语言的类比，把艺术视为“生活形式”的看法提出了两个问题：用什么方式展示在文学中的生活方式与语言所表达的生活形式相关（文学利用的正是语言）呢？该方式如何才能扩展至视觉艺术（视觉艺术显然并不与一般语言对应）？施洛塞尔的看法是，文学超越了语言的一般用法，甚至超越了文学形式的平庸用法；同理，伟大的绘画或雕塑也超越了因循守旧的画法。但是，他却不能明确说明这种超越。不过，我们至少可以通过对这种方式的考察来阐明这种超越：我们认为，语言用法是经过提炼和改造的，所以，它的形式化便成了丰富的自身信息。与此相似，绘画的画法也是精练过的，所以，它的形式化通过其变化和类比来吸引我们。因此，这样说似乎是很自然的，即卓越的视觉艺术和文学错综纠结地包含在日常视觉活动和语言活动中，而且不能还原为后者，正像低水平的语言活动和视觉活动本身也包含在它们所出现的生活语境中，而且不能还原为这种语境一样。真正的绘画艺术、雕塑艺术或文学艺术超越了刻板的画法、雕刻法和言谈，尽管这种超越并非与刻板的画法、雕刻法和言谈无关，或并非与那些这类活动在其中发挥作用的广阔语境无关。

一般来说，真正的艺术造成的艺术超越是令人惊异的——这种超越也许是双倍地惊人——既可以使艺术接近一般的讨论，又可以使之

接近对特定作品的具体讨论。艺术与语言的这种类比提示我们,对艺术作品的批评应关注它们改变和评价世界的方式,语言和形象的创造已成为这种方式不可缺少的一部分。

人们有时也许会认为,已成为本书论题的文学提供了某些艺术史的方法论,但应该明白这显然纯属误解。这是不是因为它所提供的方法并不能用于我们所讨论的艺术史研究呢?诚然,这并不是说文学没有提供可引入具体作品细致研究和考古研究的概念和类比。另一方面,就此处我们涉及文学而言,完全自主或独立的考察过去艺术的方式并不是批评史。正像我所做的那样,把文学分离出来,其目的在于专注于很复杂而无规律的思想运动中的推动力,这种思想运动是艺术本身所造成的,而且就事物的性质而言无法塞入单一的体系或观点。

佩夫斯纳的“历史主义”研究

[英]大卫·瓦金特

大卫·瓦金特,剑桥大学教授。本文译自英国《阿波罗》杂志 1992 年第 9 期。

只有通过使人类活动的各个领域中的所有表现活动的逻辑一致性以及特定时期、风格或民族的惟一性实现出来,历史编纂者才能最终使其读者发现当前需要弄清的某个问题是什么。

——佩夫斯纳

虽然我对佩夫斯纳建筑上的热情以及他尽可能广泛地向公众传达这一热情的愿望敬佩不已,然而,对于他从 1936 年直至 1983 年逝世这一期间的多数著作很大程度上尚未表明的观念基础,即他对现代主义建筑推波助澜的表现,我是持保留态度的。我曾在名为《道德与建筑》(1977)这部历史图像学研究的著作后半部(最初是 1968 年在剑桥大学所做的讲演)中,首次对佩夫斯纳的方法做了分析。现在,与 1977 年所做的不同,我要说自己的那部著作某种程度上是由于自己对现代主义建筑的相当反感所造成的,我曾把现代主义建筑视为对英国古城镇的有意破坏,而且必须说,这种破坏得到了佩夫斯纳从 1936 年以来持续不断的鼓励和支持。

作为他以前的学生,我敢断言,他不仅是一个在其领域做出卓越贡献的人,而且是一个有着难能可贵的谦虚品格的人。就此对他进行非难似乎是不公正的。实际上,我对他的现代主义建筑鸿鹄之志——

多变的趣味——并未做过多少批评,我批评的是他惟现代主义建筑独尊而排斥其他方面。不过,被某些近似道德制约力的事物所影响的整体面貌问题,既不会取消也不会被质疑。对这种世俗的道德化深恶痛绝,这意味着我不喜欢人们所倡导的这类建筑是不道德的。1970年,我高兴地在剑桥大学的彼得学院谋得一个研究员的职位,在那种良好的学术氛围中,我的反对意见被置于更为广阔的历史背景之中。尤其值得一提的是,那时该学院的历史研究员莫里斯·科林已出版了《政治学的本质与界限》(1963)和《穆勒与自由主义》(1963)这两部著作,书中对这种现代世界的世俗道德化做了猛烈抨击。科林对业已确立的(尤其是穆勒著作中表现的)自由主义的伪宗教的庄严所做的攻击,深深地影响了我的著作《道德与建筑》。

科林观点的核心在于,他认为现代人引以为自豪的自由主义不过是某种刻板的道德化的正统,其规范往往比它所取代的宗教戒律更狭隘。科林曾描述了“适合于宗教的专制戒律是如何被一种缺少教堂、特殊启示或任何神明的精神旨趣所保持的。然而,没有这些便利的宗教仍不过是一种宗教;它的牧师们尽管已被职业化所世俗化了,已被习俗和传统陶冶得高尚了,却在传播比它所抛弃的宗教更为广泛的道德与实践的忠告方面,仍迷恋着某种权威”。^①

在我看来,佩夫斯纳正是科林所描述的世俗牧师,他基于自己的道德见解与社会学看法,预见了20世纪什么风格应该是合适的。基于他的假说,就与过去的联系而言,20世纪的建筑风格与任何其他类型的风格都迥然异趣。此外,他还把过去的各种风格解释成为他所构想的过去社会的和政治的时代精神的必然结果。然而,他似乎尚未意识到自己的见解恰恰构成了波普尔爵士和冈布里奇(又译作贡布里希)爵士所描述和抨击的历史主义思想面貌的一个经典范例。

波普尔和佩夫斯纳同出生于1902年,前者生于维也纳,后者的出生地是莱比锡,而冈布里奇则比他俩晚7年出生于维也纳。作为犹太人后裔,三人都是为了躲避种族迫害于30年代来到英国,但波普尔和佩夫斯纳同属于路德教派。波普尔和冈布里奇都曾深入地思考过扰

^① 科林:《政治学的本质与界限》,1963年。

乱了他们生活的纳粹国家社会主义的思想根源和文化内涵。与此相反,佩夫斯纳的著述却没有明确地涉及这些论题:事实上,他的艺术史方法仍保持着新黑格尔主义思想史的德国古典传统。1936年波普尔在伦敦的冯·海耶克教授定期讲座的一次讲演中,正式把这一方面概括为历史主义。1944年至1945年间,这篇讲演被扩充为三篇论文,刊于哲学期刊《经济学》上;到1954年首先以意大利文出版成书;1957年出了英文版,书名为《历史主义的贫困》。以下,我们将试图概括一下波普尔用历史主义这个术语所指的意义。

在波普尔看来,从赫拉克利特、柏拉图,经过孔德和穆勒,一直到黑格尔与马克思,许多智者都研究了社会和政治的哲学。

历史主义是一种社会科学的研究途径,它假定历史预见是自己的首要目标,进而假定通过发现构成“历史演变”的“节奏”或“类型”,以及“规律”或“趋向”,便可以实现这一目标。波普尔认为,历史主义是“这样一种观念,即人类的历史有某种谋划,倘若我们能够成功地破解这一谋划,那么,我们将会把握住未来的关键。”^①他声称:“历史主义的每种翻版都表达了经由某些不可抗拒的力量而进入未来的感受”,“历史主义宣称没有什么比一个真正的新纪元出现更重要。”^②

佩夫斯纳属于这一传统,这在其著作《艺术的过去与现在论集》前言中的一段陈述中表现得再清楚不过了:

只有通过使人类活动的各个领域中的所有表现活动的逻辑一致性以及特定时期、风格或民族的惟一性实现出来,历史编纂者才能最终使其读者发现当前需要弄清的某个问题是什么。^③

① 波普尔:《猜想与反驳:科学知识的增长》,1968。

② 波普尔:《历史主义的贫困》,1957。

③ 佩夫斯纳:《艺术的过去与现在论集》,1940年。

在该书较后的章节中,佩夫斯纳决定论的集体主义观念,以及对时代精神的相关信念(这些均来自他的恩师宾德),在如下陈述中得到大胆的表现:

雷希诺的插图手稿,雷姆斯的雕塑,乔托的壁画,这些都不是被创造出来的,原因在于存在着一种活生生的创作传统,而不在于宗教、政治、哲学、行会和从创作中得到表现的时代精神。^①

佩夫斯纳坚信,一个与他从中世纪建筑中发现的十分相似的主导的和集体主义的文化统一体,也可以在现代运动中发现。他在1937年写道:“……我们时代特征的私人财产的萎缩之间存在着相互关系的话,那么,这只能是由于艺术以及经济学中都得到了表现的某种根深蒂固的时代精神而已。”^② 30年后他仍坚信这一观念,他认为现代运动“适合于所有这些关系重大的方面,适合于经济学、社会学以及物质与功能的诸多方面。假定任何人都希望抛弃它,那似乎是愚蠢的”。^③ 由此看来,他的整个看法也许已涉及历史矛盾问题,因为进步的车轮已停顿下来,滞留在现代运动阶段。这是一个佩夫斯纳从未解决甚至可能是从未认识到的方法论冲突。

诚然,现在必须承认,波普尔把历史评论概念用于描述一种预见的方法,这一界说尚未被人们普遍接受。无论在德语或英语中,历史主义这个词,在它被波普尔使用之前,在德国思想界已有很久远的历史了。一般来说,这个概念涉及某种文化相对主义的传统,正是由于这种传统,至少从1850年以来,德国的史学家仍在研究超然于现时态度之外的历史来龙去脉方面引以为自豪。倘使说这种传统的历史主义开始与波普尔意义上的历史主义部分一致的话,那么,这恰恰是某种相对主义的方法,这种方法把包括真理与价值等范畴的各种文化现象都看做是被历史地决定的。

① 佩夫斯纳:《艺术的过去与现在论集》,1940年。

② 佩夫斯纳:《英国工艺美术研究》,1937。

③ 佩夫斯纳:《我们时代的建筑》,1966。

具有讽刺意味的是,正当波普尔以新的更明确的术语来界定历史主义(在我看来,这一术语清晰地概括了佩夫斯纳的方法)时,佩夫斯纳却选择了创造一种对历史主义一词新的解释。这种解释既不同于传统的历史主义,亦有别于波普尔式的历史主义,它意味着艺术或建筑中周期性的模仿。依据修订版《牛津英语辞典》(第20卷,1989),可称之为佩夫斯纳式的对该词的最初运用,出现在1939年8月的《建筑评论》上的一篇也许是由佩夫斯纳所写的未署名的社论中。这期杂志主要描述了纽约万国博览会的各个展厅,其中大多数被批评为在建筑上缺少勇气。根据这篇社论,该展馆各部分表明了20世纪的美国建筑师们“在从历史主义转向一种新模仿方面毫无建树”。

历史主义与带有否定意味的词“模仿”的对应,表明了一个纯粹描述性的术语如何变成具有某种潜在贬义的词语。在佩夫斯纳的著作《欧洲建筑概观》(1943)一书中,这个词构成了倒数第二章多少有点使人费解的标题的一部分,该标题为“浪漫运动,历史主义现代运动的开端,1870~1914年”。佩夫斯纳完全忽略了启蒙运动这一概念,因为这一概念在他对18世纪的解释中是无足轻重的,他把从1760年至1914年这一时期视做最初的现代主义与“历史主义”之间的一场战争,后者即“周期性的模仿”。诚如佩夫斯纳后来所解释的那样:“历史主义在某种程度上是对历史力量的信念,这一力量扼杀了独创性行为,并由于前代先例的感召而取代独创性行为……这种历史主义几乎可以说是(19世纪)建筑中的普遍倾向,对此我无须加以强调。”^①然而我们要问的是,如果我们把19世纪的建筑师们抨击为历史主义者,那么,我们何以不能把这一带有贬义的词语用在诸如布拉曼特或伊利戈·琼斯这些较早的建筑师身上呢?他们也曾为过去所感召。

虽然自1936年以来冈布里奇很了解波普尔关于历史主义的解释,然而,佩夫斯纳在其以后的岁月里一直把历史主义一词用做只具有“周期性模仿”的意义。在1963年慕尼黑的一次会议上,佩夫斯纳仍争辩说,每个时期都有一种“合法的”风格,每个设计师的作用就是

^① 佩夫斯纳:《艺术,建筑和设计研究》,第2卷,1968。

“依据自己的时代来评判”^①。在此之前,他曾不无遗憾地说过,英国设计师们尚未公正地评判他视为“合法风格”的“现代运动”:

1900年后不久,由于多种原因,英国丧失了其在塑造这一新风格运动中的领导地位,即是说,正是在这一时期,所有先驱者的工作开始集中到一种广泛的运动。原因之一是……这种广泛运动扩散开来的倾向——一种真正的建筑风格就是一种广泛的运动——然而这一运动却与英国人的秉性截然相反。与此相似的憎恶防止了各种传统的严峻冲突,这些传统对于某种适合于我们时代的建筑风格来说,是至关重要的。^②

佩夫斯纳用一些冷冰冰的词语描绘了他所说的“各种传统的严峻冲突”意味着什么:

过去杰出人物的热烈而直接的感情也许已一去不复返了,然而,作为代表我们这个世纪的艺术师们必须变得十分冷峻,因为他们代表像钢铁与玻璃一般的一个世纪的冷峻,一个世纪的精确,而这种精确较之于以前任何一个时期,为自我表现提供的余地都更加狭小。

20世纪是一个具有“不可抗拒的集体力量”的时代,这一时代的新风格由于是一种与以往风格截然对立的风格,因而被佩夫斯纳解释成极权主义。在解释20世纪风格何以成为极权主义式的时候,佩夫斯纳不断地为之辩护,因为“玻璃幕墙如今是明晰的,毫无神秘性,钢筋结构框架非常坚硬冷峻,其表现力是全然不顾其他凡俗玄想静观的”。现代建筑引以为荣的是“一个速度、危险与严峻斗争的科技境界,而不是一个安全的世界”。^③

① 贝塞尔等:《历史主义与造型艺术》,1965。

② 佩夫斯纳:《现代运动的先驱者》,1936。

③ 同上。

平等主义的社会工程对于建筑中佩夫斯纳式的现代主义的胜利来说,是一个不可或缺的必要条件。实际上,在其《英国工业艺术研究》一书中,佩夫斯纳就把“阶级差别的缩小……(和)设计标准化的出现”,视为彼此相关的。尽管这本书的书名显得有点一般化,但它仍是作为宣传民居设计装饰中的现代主义而写就的。该书的中心议题涉及阶级对设计的有害影响,该书甚至有一节题为“上层阶级与阶段性设计”。

在描述“具有社会意识的批评家今天采取什么态度”(他所说的具有“社会意识”是指那些已超然于阶级之外的人)时,佩夫斯纳如是说:“倘使说某位画家不能卓越地以某种最高的热情与活力去表现他那个时代的本质,那么,就让他去挨饿吧,除非他愿意找到一条回到服务于社会的道路。”^① 这使我们不大愉快地想到了柏拉图的《理想国》中对诗人的强制性惩罚。实际上,佩夫斯纳一股脑儿地抛弃传统人类价值,确实使我们回想起柏拉图在其《理想国》中所表达的意愿,即创造一个没有丑恶的审美与道德的世界,因为审美与道德密不可分。在《理想国》中,柏拉图开宗明义地说道,“必须创造出一个 *tabula rasa*^②”。“我们的艺术家必须做的首要之事——尽管不那么容易——就是净化人类社会和人的习俗,我们睿智的艺术家们在以下方面与别人迥然不同,即他们不愿基于个人或某个城邦而开始劳作,不愿拟定诸种法律,不愿为自己制作干净的画布……首要任务将是描绘出社会的完整面貌。”与柏拉图相似,佩夫斯纳在一段冷峻的文字中评述道:

假定这种新风格往往看起来更加冷峻,似乎缺乏人的热情,然而,这并不是同样真实的当代生活。说实话,我们已习惯了的这种快意正在被某种更精确、更基本的东西所取代。

他继续解释道,当代建筑的赞助人将是“一位行政官员,一位劳动者,他拥有一幢并不比你我的屋子更大的房子,拥有乡间的一座小屋,

^① 佩夫斯纳:《现代运动的先驱者》,1936。

^② 拉丁文,擦去了文字的白板,喻指纯净。

以及一辆普通的汽车”。他关心的不是个人,而是人类大众;所以,“如今设计出来的一切都是为了大众而非个人”。^①

从佩夫斯纳在40年代早期的著述来看,他似乎已沉浸在战时英伦三岛的艰苦生活中。(这一过程甚至在“二战”前就已开始了,始于佩夫斯纳的《英国工业艺术研究》[1937]在该书中,他为个人收入的降低而欢呼,因为在他看来,这很可能会助长现代设计的简单化。)这种艰苦生活为他及他的《建筑评论》编辑同人希望预见的新世界提供了某种模式。这种经历就记录在该杂志各页的宣传中,为的是接受某种新的平等秩序,接受单调高耸的砖墙,憎恨历史传统以及对环境和生活的业已确立的模式有意破坏这类无名的集体主义。这种对欧洲古城镇的破坏在许多情况下是难以修复的。

在我看来,在佩夫斯纳为现代运动(这场运动把建筑和设计看做是道德与社会改革的工具)的大肆宣传中,他与吉迪翁一样,扮演了科林所说的世俗牧师的角色。无论他俩是否承认,他们都构成了一个漫长传统的一部分,这种传统就是要回到柏拉图的理想国,在波普尔看来,它是20世纪前半叶极权主义意识形态的最新表现。

佩夫斯纳是如何考虑这些问题的,目前还不清楚。他把自己惊人的思想能量和创造力纳入一部又一部著作的写作,几乎延续了六十多年,直到他病逝。这一事实表明,他已变成了一部永不停顿的写作机器,根本没时间来思考自己的思想立场。要在他的著作中追踪任何思想的发展历程是相当困难的,他不愿承认著述者应该有某种理解自己所处的意识形态立场的充分自我意识。

现在,让我们转向佩夫斯纳的主要著作《艺术的过去与现在论集》(1940),该书也许是他惟一具有传统学术根基的著作。尽管这部书似乎是一种客观的历史研究,但该书却含有某种对包豪斯学派的赞扬。依据佩夫斯纳的见解,包豪斯学派代表了登峰造极的集体主义新精神和对现代性的崇拜,正是在包豪斯,人们“可以把握新建筑观念的本质,并有助于发展这种来源于‘一个民族意志’的新风格。在一种真正的社会精神风气中,年轻的艺术应积极参与塑造各种新规范”。

^① 佩夫斯纳:《欧洲建筑概观》,1943。

1973年佩夫斯纳重新出版了他的旧作《艺术的过去与现在论集》，在该书的新版中，佩夫斯纳并未减弱对包豪斯学派重要性的强调，现在他对该书增加了一篇序言，在这篇序言中，他仍把包豪斯标示为某种无名集体主义意志的产物。他的言外之意是：包豪斯学派最终把我们从学院式的传统中解放出来，这种传统在一个达官显贵的世界中具有其不受欢迎的强权基础。这种解放形成了某种十分重要的辩证法，诚如他所指出的，这是因为包豪斯有一种将自身与中世纪天主教的无名性联系起来的根源。在力图说明南威尔士大教堂切伯特大厅那种13世纪后期的雕刻字形时，佩夫斯纳写道：

我们只求助于某种惟一的解释，即历史经验所证明的解释，在艺术、哲学、宗教和政治中，总是存在着一种起作用的时代精神。这种精神的作品在风格的面貌上不断变化，天才的人物不是那些力图摆脱时代精神束缚的人，而是使时代精神得到了最有力的表现形式的人。

系列丛书《英国建筑》也许是佩夫斯纳最卓越的文献。我曾经在这些丛书中思考过他的成就，1977年，我对他做了如下评述，“在开启英国人那双不愿欣赏艺术作品的眼睛方面，佩夫斯纳比鲁斯金以来的任何批评家都要成功”。然而，尽管这套丛书毫无疑问是经典之作，但隐含在《艺术的过去与现在论集》中相同的意识形态仍贯穿在这些丛中。

哈里斯对罗宾逊的著作《英格兰北部的建筑》(1986)做了评论，这一评论提供了某些对佩夫斯纳《英国建筑》令人感兴趣的思考。哈里斯提到，他之所以发现罗宾逊的书比佩夫斯纳所撰写的著作更有价值，原因在于罗宾逊深谙乡间的屋舍是如何建造的，深知这些房屋的所有者以及他们的满足，了解这些家族史与其所赞助的建筑师之间富有成效的关系。哈里斯曾协助佩夫斯纳编辑《英国建筑》第一版中《林肯郡》一卷，他承认自己发现佩夫斯纳讨厌地主和赞助人，这对该丛书产生了某些影响。哈里斯相信，佩夫斯纳对乡间房产所有者及其生活方式的憎恶，是同他的平等主义和清教徒本性密切相关的。在哈里斯

看来,这就导致了佩夫斯纳把他们视为无邪观念的产物。由于讨厌地主,尤其是绅士,佩夫斯纳不想会见他们,因而丧失了许多关于他们家室的信息来源,其中包括家族文件和私人档案等。

哈里斯记得佩夫斯纳不愿造访这些私宅和花园,也不愿写下关于这些建筑的文字,除了一些最大的宅第。更重要的是,他拒不考察这些房屋的内涵,以及其中的绘画、家具和绣帷,尽管室内装饰往往是环绕这些对象来设计的。以下事实足以说明导致这一状况的原因并不是佩夫斯纳对室内陈设本身的憎恶,即他宁愿在丛书中选登教堂的金银餐具,尽管这些餐具在具有家具和绘画的教堂室内设计中从未扮演过举足轻重的角色。

对这些房屋所有者缺乏兴趣,实际上是对所有制形式缺少兴趣,这就意味着对建筑赞助人甚至是设计和使用这些建筑的整个方式缺乏兴趣。这样一来也就无法理解艺术产品常有的合作特征,这种合作亦即工匠与其赞助人的相互关系。一幢被某个家庭长期占用的房屋中陈设的变化,既反映了该家庭的历史,也反映了特定的建筑师的介入。在某种程度上说,都市建筑和宗教建筑也同样如此,当然,这个论题还需要做进一步的研究。

哈里斯的评论还提及一个令人诧异的事,那就是在这套丛书编纂开始时,佩夫斯纳不仅未了解到一些重要的基本资料,甚至也没掌握一些次要的资料,这就触及到《英国建筑》丛书的另一个弱点。1963年,佩夫斯纳被指定为我在剑桥大学建筑与造型艺术学院博士课程的导师,自那以后的12年中,我受到不少困扰。他无法指导我如何查阅和研究托马斯·霍普(1769~1831)这一课题的有关文献和档案。我要深深感谢找到了其他学者,尤其是哈里斯,正是他们给了我十分重要的指导。

20世纪50年代以来,英伦三岛上的艺术史和建筑史研究出现了两次变革,这些变革给人们对待文献资料的理解与运动带来了一股新鲜风气,这体现在考尔文里程碑式的著作《大不列颠建筑师传记辞典》(第一版刊行于1958年),更普遍的是人们参照权力基础、政治派别、家族利益和政治来对赞助问题做崭新的理解。然而,诚如我们所看到的那样,这两种变革似乎都没有对佩夫斯纳产生多少影响,他仍恪守

沃尔夫林的风格分析传统,以及依时代精神的要求来把艺术作品归诸具体艺术家。

佩夫斯纳在发起和编纂重要的鹈鹕艺术史丛书中所扮演的角色,是他最艰巨的工作之一。这套丛书的结构框架不完全是佩夫斯纳选定的,不过,个中三昧值得玩味。需要指出的是,该丛书分别讨论建筑、雕塑和绘画的分类方法,也许与佩夫斯纳的某些意图相对应。这一点是特别令人遗憾的,它体现在威特科尔论述1600年到1750年意大利艺术和建筑一卷关于贝尼尼的评述中,也反映在布朗特论述1500年到1700年法国艺术和建筑一卷中关于凡尔赛宫的评述中。佩夫斯纳把注意力集中在绘画、雕塑和建筑上,忽略了装饰艺术、家具、小型雕刻、徽章、帷幔和瓷器,给人留下一种他迷恋高雅艺术和鉴赏的老派印象。此外,这也与以下问题密切相关,即完全不承认反对作为统治阶级权力结构一部分而起作用的所有制概念。

至此,我们可以总结说,由于佩夫斯纳从未认识到意识形态,因此他在使大众了解艺术和建筑的工作中所取得的巨大成就,已被许多影响所抵消。这些影响存在于现代建筑的实践中,又反映在艺术史研究中。比如,在后者中,赞助类型的分析及其意义,就是一个尚未予以充分探讨的课题。

艺术家的视觉

[英] 罗杰·弗莱

罗杰·弗莱(Roger Fry, 1886 ~ 1934), 英国著名批评家兼画家, “布鲁斯伯里群体”的重要成员, 其理论对现代主义绘画较有影响。本文译自他的《视觉与设计》(牛津: 牛津大学出版社, 1981)。

在前面的文章中, 我曾提到在唤醒对遭遗忘和鄙视的风格的新赞美中, 艺术家起着领路人的作用。这么一来, 他们就期待着考古学家和收藏家。我也曾提到在所有人中, 艺术家最不适合于评论他们所强加给我们的事物之审美价值。

从生物学角度讲, 艺术是一种褻渎。我们的眼睛是用来看东西的, 而非注视它。生活保证我们都彻底地学会这一课, 因此, 在生命的早期我们都对视觉外观一无所知。后来我们完全把握了外观对生活的意义, 并迅速地理解这些外观。有实用价值的对象外观的微妙差别仍被人们不断地欣赏, 而大的和重要的视觉特征, 如果它们对生活毫无用处的话, 则不为人们所注意。即使制造商们竭尽一切聪明才智进行生产, 他们几乎不能阻止普通眼光去捕捉到人造黄油区别于天然黄油细微的视觉特征。有些人可以一眼就辨别出加拿大干酪, 而且没有人被假羊皮手套所蒙骗。

视觉提供了某种先兆性的认识, 即认识到可能影响人的内在防御能力的东西, 认识到个人的味觉和触觉, 而后两种感觉出现得太迟, 以至于人们无法预先注意到危险。所以我们学会解读先兆性的信息, 而且为了经济的缘故忽视一切东西。儿童尚未完全学会预见性的视觉,

所以他们带有某种情感看待事物。即使是成年人,也保持着与少数事物有关的非生物性的漠不关心的视觉。他仍会注意花朵,而不只是看见花朵。他也会把握吸引他视线的具有特殊外观的事物。但这些事物可以是自然物,像宝石、化石、贝壳或诸如此类之物;或者是装饰品,以特殊色彩或形式唤起的视觉愉悦而制作出来的东西。无论是自然物还是人造物,都被买卖人叫做“古玩珍宝”。来卖的人,把这些物品叫做自然物或人工制品,而“古玩珍品”这种说法并不是一种表示它唤起了人们兴趣的令人讨厌的说法。诚如我在前一篇文章中所指出的那样,这类事物与一种次要的兴趣有关,这种兴趣来源于制作这些物品的社会语境。因此,这类事物不但有令人好奇的视觉效果,而且激起了我们的社会—历史想像。

我们用于注视这类对象的视觉,全然有别于我们本能生活的实用视觉。在实用视觉中,在知道某个事物叫做什么之后,我们便没有更多的关注了;一旦这种视觉完成了其生物学功能,那么它就消失了。然而,好奇的眼光却会无功利地观照这个事物:该事物被假定为对生活没有什么意义;它只是一个游戏或幻想的对象,而我们的视觉则非常自觉和有意地在它上面流连。这时我们便在某种程度上注意到它的形状和色彩,尤其在它们对我来说是一个新的事物时。

然而,在视觉资质的滥用方面,人类的任性比这走得更远。我们所以去看诸多事物,不是因为它们稀奇古怪或引起了我们的好奇心,而是因为它们有形状与色彩的和谐。能唤起这种视觉效果的事物远不是“古玩珍宝”,它只能是艺术作品。照我的推测,这种事物只能由具有某种冲动的人来制作,这一冲动并不在于使人愉悦,而是为了表达他自己的情感。这可能就是“古玩珍宝”或装饰物与艺术品之间起源上的根本区别,正是因为有这一区别,所以其眼光必然盯着消费者的任何商业系统都不可能生产出艺术作品,无论它试图弄出什么样的新颖设计。

但这里我们关心的不是本源而是视觉。较之于我们已讨论过的两种视觉,它是更强烈并更远离本能生活的激情。热中于这种视觉的人完全沉醉于各种色彩和形状的相互关系的领悟之中,这些人就好像与对象融为一体似的。比如,假定我们正在观赏一个中国宋代的瓷

碗,我们逐渐感悟到它所呈现出来的外部形状,优美的曲线和某种曲线微妙的变化;我们也会感受到碗内部凹面曲线与外部轮廓的关系;意识到碗壁的厚度与制作它的材料相一致,与其密致而具有抗力的外观相一致;最后,我们也许会发现,上釉的色彩和暗淡的光泽多么令人满意地与各种造型特征的展示协调一致。当我们流连于这只瓷碗时,我想,一种目的感便会在我们心中萌生出来;我们意识到所有这些感性逻辑的一致性,都是一种特殊感情的结果,或用更恰当的话语来说,都是我们所说的理念(idea)之结果;我们甚至可以说,这只碗是艺术家心中某种理念的表现。无论这种推论是否正确,我们坚信这几乎就是对一个艺术对象做这样的审美欣赏时所出现的情形。其中不含有任何好奇或指涉实际生活的因素;我们的欣赏决不受制于时间与空间的考虑;它与我们知道这只碗是700年前在中国制作出来的,还是昨天在纽约生产出来的毫不相关。当然,无论何时我们都能切断这种审美视觉,进而变得对各种准生物学情感(quasi-biological feeling)感兴趣;我们也许会询问这件古玩是否是真货,值多少钱,等等;这么做时我们就改变了自己视觉的焦点,越发可能检查这只碗底部的商标印记,而不是去观赏这只碗。

这就是审美视觉的本性,亦即我们观照艺术品的视觉。艺术家诉诸的正是这样一种视觉,艺术家在闲暇时间里使自己沉溺于这种审美视觉中。如果他确能这么做的话,那么,他的判断很可能与任何人的见解一样高明。

不过艺术家一生中重要的事业得以完成,还要通过第四种视觉,我称之为创造性的视觉。在我看来,它是人之负罪本性资质最反常之处。这种视觉要求彻底与外观的意义和意蕴相分离。自然万花筒般的任何变化,几乎都会在艺术家身上产生这种超然而充满热情的视觉。当艺术家静观某个特殊视阈时,诸形状与色彩(审美上)混乱而偶然的组合便开始凝结成一种和谐;当这一和谐渐渐在艺术家面前明晰起来时,他内心确立的强烈节奏便会歪曲其实际视觉。这时对他来说线条诸方面的种种关系变得充满了意义,他不再是漫不经心或纯属好奇地理解它们,而是充满激情地理解它们,这些线条开始变得凸现出来,如此明显地从其他部分中突现出来,以致艺术家比起初更清晰地

审视这些线条。与此相仿,本来总有点朦胧而难以把握的色彩,此刻对他来说也如此肯定和明晰,因为处在与其他色彩的必然关系之中,如果他选用某些色彩来表现自己的视觉时,他便能明确而肯定地说到这些色彩。在这样的创造性视觉中,描绘对象本身似乎消失了,失去了它们各自的和谐统一,在整个视觉的镶嵌组合中像无数色点一样各得其所。整个视阈的组织结构变得如此紧密,结果是每一描绘对象内各个色彩斑块之间的协调一致,并不比整个视阈中其他色彩之间的协调一致更有力。

在这种状况中,最伟大的艺术描绘对象,也不比素材的任何偶然片断更重要;一个头像不过和一个南瓜一样重要,或更确切地说,这些事物是否重要,取决于那种艺术家着迷的并使他视觉具体化的韵律节奏。由于艺术家有一种习惯,即他密切地审视着唤起创造性视觉并成为创造性关照材料的对象之特殊安排。所以,他很容易从这种视觉来看各种描绘对象。只要艺术家把各描绘对象作为其可能画作的完整视阈的一部分,他就不会说明这些对象的审美价值何在。每个完整的描绘对象都受制于明暗的作用,进而变成为一幅由诸视觉斑块构成的镶嵌图,对艺术家而言,每一视觉斑块都与其周围的其他斑块联系在一起。在艺术家以这种概括的和包罗万象的视觉来观照时,询问他构成这一视觉对象的特性是什么,这是不切题的。艺术家可能会避开艺术作品,因为在艺术作品中他可能受到恢复审美视觉的诱惑,这样就把这些作品视为与其周围环境分离的统一体。由于个人偏爱所致,他会转向一些本身并无强烈审美魅力的事物。不过,他也许喜欢一些由于某种奇特形状和色彩而富有吸引力的事物,因为这些事物向他暗示了新的和引发兴趣的节奏。在艺术家对外观永无休止的迷恋中,他可以不从审美的甚至好奇的视觉来看各种事物,或者说他看这些对象时并未注意到这些视觉,因而这两种视觉并没有带来令人满意的景观。但是艺术家总会在意想不到的方面找到自己的满意之物,找到他绘画的素材。过去最不起眼儿的对象,或在一般人看来充满了通俗而令人厌恶意味的对象,也许正是艺术家可资利用的契机。

文学与阐释学

[德]汉斯·罗伯特·姚斯

汉斯·罗伯特·姚斯(Hans Robert Jauss, 1921~),接受美学的代表人物,德国康斯坦茨大学文学史教授。主要著作有:《作为对文学理论挑战的文学史》(1967),《审美经验与文学阐释学》(1977),《走向接受美学》(1978)。本文译自P.赫纳迪编:《什么是批评?》(布鲁明顿:印第安纳大学出版社,1981)。

今天,重新摆在我们面前的任务,是创立文学阐释学并发展它的方法论。确切地说,存在着源远流长的语言阐释学的古老传统。这一传统,以其古代关于荷马的解释这一光荣的起源而骄傲。后来,它诉诸一种引导阐释基督教《圣经》作品的广泛理论,并将校勘和评论希腊罗马古典作家的文本当做文艺复兴以后的值得骄傲的光辉文献^①。对于世界文学一切过去文本的历史解释,仍是这一传统的丰硕成果。19世纪以来,这一传统坚持客观知识和“科学”知识的思想。然而,众所周知,这些成就并非只属于语言阐释学,也属于神学的、法律的、哲学的和历史的阐释学,简而言之,属于所有从事版本、“原始资料考订”和过去文本历史阐释的学科。因此,从这些学科历史的观点出发,可以

① 在整个文章中,姚斯利用德语 Interpretation 和 Auslegung(及其动词和形容词形式)的区别,把前者用做阅读活动和试图理解文本的一般的共同的术语,而把后者用做文本特定解释或说明的较为狭义的术语。我把德文 Interpretation 翻译成英文 interpretation,把 Auslegung 翻译成 exegesis,德文 Deutung 在文中很少出现,也被翻成英文 interpretation——英译者注。(在汉译中我把 interpretation 和 exegesis 都翻成“阐释”——中译者注)

说所有“局部”阐释学具有共同的语言学基础。根本的问题应这样来提出：文学阐释学惟一和独立的特征实际上始于何处？要评判文本的审美特征时，过去和今天它是如何进行的？

即使是今天，这个问题很可能仍困扰着语言学家。从传统上看，它被认为是作为文学话语效果问题的修辞学，被看做是诸如审美价值问题的非学院派文学批评。从20世纪开始，在那些事实上已提出这一问题（如文本的“文学性”）的地方，在那些把这一问题变成阐释前提的地方，阐释学的思考已被抛弃。俄国形式主义的研究和列奥·斯皮策（Leo Spitzer）的文体学都是如此^①。但是，甚至晚近的语言学诗学或符号学诗学，以及最近的写作、文本游戏和互文性理论，几乎都不问及新描述方法的阐释学含义，或者说，在形式主义的科学思想迷惑下，它们都表现了一种反阐释学的见解。苏珊·桑塔格（Susan Sontag）的《反对解释》一书大受欢迎，是由于这一矛盾存在于传统阐释把“开放的作品”^②的多义性降低为表面上预定的意义（这种意义是隐蔽在文本中或是在其中发现的）。她对传统阐释实践的客观主义猛烈抨击，突出了存在于现代文学和传统阐释之间的矛盾。另一方面，涉及文本的那些学科，尤其是神学和法学，此刻已成功地从所有语言历史阐释共同享有的先决条件中，区分了自己关于理解、解释和应用的阐释学规则。如果对阐释学理论新近的发展稍加窥测，那么，人们只能同意彼德·桑迪（Peter Szondi）的看法，他在1970年悲叹道：文学阐释学在这一讨论中至今只满足于起到“穷亲戚”的作用。

桑迪要求修正传统的语言学方法，这种方法对理论已变得视而不见，他在“发展使语言学与美学相一致的阐释理论的工作中，而不是在

① 当然，在《语言学与文学史》（普林斯顿，1948）的前言中，斯皮策试图通过阐释学的循环来阐明其文体学方法。但是，他的阐释实践的含混理论，远远超出了他那边缘的阐释学思考，并为让·斯塔罗宾斯基在《有活力的眼睛》第2卷《批评关系》（巴黎，1970）中所赞赏，见该书第34～81页。

② “老式的阐释是执拗而又恭敬的，它将另一种意义设在文学意义之上。而现代式的阐释则是开掘的、破坏的，它在文本后面开掘，以便发现具有真实意义的副文本。”见《反对解释及其他》，纽约，1966，第6页。姚斯使用“开放作品”，是参考了艾柯在其《开放的作品》（米兰，1976）中对现代艺术作品“开放”结构的分析。——英译者注

发展非语言学阐释理论的工作中”，看到了一种新的文学阐释学的目标。^① 这种理论必然有别于古典语言学的传统阐释学，它“不但认为对文本的审美特征的阐释必须在一种追求阐释的评价中进行，而且将使审美特征成为阐释本身的前提”。^② 自布尔特曼(Bultman)以来，理解理论超过了所有局部性的阐释学。与那种走向理解理论的普遍倾向相反，桑迪则为恢复一种材料阐释学而辩护，这种阐释学重视文学阐释的实践，并建立在当代我们对于艺术的理解之上。桑迪为精心阐述这种文学阐释学奠定了基础，在此基础上人们可以进一步加以建设。他考察了这种阐释学关于玄奥抒情诗范型的方法论程序，由此阐明了批评与阐释学的互相依赖关系。但是，从施兰德尼乌斯(Chlandenius)以来，特定文本的阐释者已渐渐意识到文本的审美特性，而不是神学的和法律的特性，并开始运用对文本做审美阐释的特殊方法。因此，当桑迪强调阐释学一般传统的那些重要性时，也指出了文学阐释学稍嫌含混的初始阶段。

阐释学显示了三个方向：理解、阐释和应用，或借用虔信教派说教式证实的三重组合概念来说，就是 the subtilitas intelligendi, explicandi, applicandi(拉丁语，细致的理解、阐释和运用——译注)。在桑迪所留下的文学阐释学中(他自己确实认为尚未完成)，第二种方向完全处于兴趣的核心地位。当我们接受他的方案时，应探究第一种阐释学活动(the subtilitas intelligendi)中所寻找的文学阐释学惟一和独立特征的限度，更进一步，它是如何参与第三种阐释学活动(the subtilitas applicandi)的，后者将 the subtilitas explicandi 赋予神学阐释学和法律阐释学。对文学阐释学来说，伽达默尔(H. G. Gadamer)的“应用与理解和解释一样是阐释学过程的一个组成部分”的要求有多少根据？^③ 即使文学阐释学已经开始解决了其有关具有审美结构文本的规则、效果和阐释的

① 《论文学阐释学的研究现状》，英译见《新文学史》第10卷第1期，第27页。

② 同上，德文本第13页，英译本第20页。

③ 《真理与方法》，图宾根，1960，第291页；英译本《真理与方法》，纽约，1975，第275页。

某些特殊问题,这样的问题仍将继续引起争论^①。因此,我的兴趣中心,是想通过继续参考邻近的阐释学,试图澄清两个问题:第一,从文学阐释学的审美对象中,对理解的基本作用确切地说能得到什么见识;第二,在什么程度上,审美态度中(即审美鉴别和审美判断中)的理解,可以超越纯粹的审美愉悦和付诸运用的思考性解释。

为了辨别哪种理解、阐释和应用惟一适合于具有审美特征的文本,在我看来,似乎有必要对这三个解释程序加以区别,从方法论上考虑一下什么有助于保持与解释的语言学实践相一致。在这方面,理解的基础将在历史承续关系的重建(即作者或作品最初意图的重建)中找到,并把它引入某种阐释,这种阐释从而很少再对理解活动和阐释活动加以区别。因此,接受性的理解被同化为思考性的阐释。但是,如果我们希望把对文本的理解(除去作者与读者暂时的距离),与其审美接受联系起来,那么,我们应仔细将最初的具有审美接受阅读的视界(the horizon),与第二种的回顾的解释性阅读视界区分开来,甚至与第三种的历史阅读视界相区别,后者把文本置于和我们经验相对的文本多变性与差异性视界内。这种历史阅读可以从读者期待视界的重建开始,而文本为当时读者而出现时就进入了期待视界的重建。但是,只有当文本与现在的历史距离重新解决时,在为最新的应用铺平道路的阅读传统得以阐明时,这种阅读才完全适合阐释学三重组合要求的统一性。

当人们在现象学上把阐释学的这三种活动构想为和描述为同一文本连续的阅读时,那么,先前的阅读总是成为后来阅读的某种前理解(pre-understanding)视界。因此,区分阐释学过程中这三种阐释视界的问题,在方法论上是很容易解决的。所有理解的“视界”结构都是伴随特殊的明晰性从诗的文本接受中显露出来的。然而,不幸的是结构主义诗学完全忽视这一视界的结构,尽管它在很大程度上关心审美文本的构成方式问题。在文本完整的肌质中和其结构的严密整体中,

① 典型的例子见伊瑟:《阅读活动》,慕尼黑,1976;英译本《阅读活动》,巴尔的摩,1978;杰普:《阐释学:理论论争,文学和结构与语言科学的关系》,慕尼黑,1977;里柯:《关于文学批评与哲学阐释学问题的论文》,载齐默尔曼编:《语言与世界经验》,慕尼黑,1978,第67-68页;还可见洛特曼非阐释学的符号学的《文学文本的结构》,慕尼黑,1972。

不论了解到的是什么,语言的能指功能或审美的对应物,都总是假定了某些预先被理解的东西。为了理解诗的文本因其审美特征使然,是如何允许我们最初或预先理解某些东西,我们不能从整体完成形式中的特殊意义(significance)问题出发,相反,我们的分析必须注意含义(signification),因为含义在文本为读者勾画了轮廓(像音乐总谱一样)的感知过程中仍然是开放的。审美特征的考察——这一特征对于有别于神学、法律或语言学本文的诗的文本来说是独特的——必须沿着为审美感知所提供的方向进行,这种感知过程是通过文本结构、节奏暗示、形式的渐次完成而构成的。由于诗的文本所致,审美理解在阐释学上与第一种阅读的期待视界接近。只要阐释者要求使文本含义具体化,而不想行使寓言式的特许方式——即是说,赋予文本一种与其原意不相干的意义,一种只有漠视其诗的形式才能归属于文本的意义,那么,第二种阅读中的阐释也仍然涉及第一种阅读期待视界。诗文本的阐释总是把审美感知预先假定为它的前理解,它只能把已出现的含义具体化——或者是把可能已出现的含义具体化,对于阐释者来说,这种含义在其先前阅读视界中是有可能的。

伽达默尔关于诗的文本之名言——“理解意味着把某些东西当做一种答案来理解”,^①必须受到限制,因为它只适用于阐释性理解的第二种活动,就这种活动把某种特殊含义具体化为某一个问题的答案而言,它并不适用于感性理解的基本活动。由于这个公式,我很乐于承认,在审美感知中,理解也始终是在起作用的^②——确切地说,不是那样一种理解,即必须明确地探究文本以便把它理解成一个答案;更确切地说,这种理解就是在审美感知中,对某种向读者展示的世界图景含蓄的理解。一首诗的审美完形(Gestalt,或格式塔),对于感性理解来说,首先并不是作为一种答案而揭示自身的。诚如胡塞尔所说:“极为逼真的还原在审美经验中是自发地完成的。”^③因此,思考性阐释与诗的文本感性理解的分离,并不像它最初所显示的那样是人为的,这种

① 《真理与方法》,第291页(英译本第274页),“阐释并不是一种为偶然扩大理解的补充活动,确切地说,理解总是阐释,因而阐释也就是理解的详述形式。”

② 伽达默尔1975年在南斯拉夫杜波罗夫尼克所发表的关于文学阐释学的演讲。

③ 转引自伽达默尔上述演讲

分离通过重读经验明确的视界结构而成为可能。

每个读者只有在重读过程中,重温一首诗的意义本身所展示的经验时,他才会熟悉这一经验。于是,第一种阅读经验变成了第二种阅读的视界:读者在审美感知的累进视界中所接受的东西,逐渐变得能在阐释的回顾视界中明确地予以表达。如果进而说,阐释本身能成为应用的基础——更确切地说,过去的文本能被解释,以便为当代情境重新揭示其意义——那么,很清楚,理解、阐释和应用这三重组合的统一性,如同三重组合在阐释学过程中所存在的那样,完全与主题的、阐释的和动机的相关性这三个视界相一致——依据许茨(A. Schutz)的看法,它们三者间的相互关系(即上述相关性)决定了生命世界主观经验的构成。^①

在发展一种试图区别阐释学过程这三种活动的阐释概念时,我接受并进一步发展了以下看法,它已由里法泰尔(Michael Riffaterre)、伊瑟(Wolfgang Iser)和巴尔特(Roland Barthes)引入了接受过程的分析。里法泰尔分析了一首诗的接受过程,把它看做是一种由如下对等范畴决定的期望和修正的相互作用,即紧张、惊奇、失望、冷嘲和滑稽。这些范畴共同点是一种“超确定性”,它通过后来期望的每次修正而提高了注意力,因而驾驭读者的接受过程,并由此更明确地逐渐表达出将被阐明的文本的意义。依据我的经验,里法泰尔的这些范畴对于叙事文本比抒情文本更合适。阅读一首诗所唤起的与其说是“紧张”、“悬疑”,不如说是对某种“抒情一致性”的期望,即期望抒情活动使起初隐含着的上下文关系变得可以逐节理解,最终使对世界的新看法从它所唤起的一切中产生出来。因此,期待实现的肯定范畴,应与里法泰尔惊奇和失望等否定范畴相结合。虽然里法泰尔也曾不屑一顾地讨论过期待实现,但把它看成是与陈腐题材的效果同义的。^②最后,他的诗歌接受模式预先假定了一个理想的读者(或“超级读者”),这种读者不但拥有今天全部有效的文学史知识,而且具有清楚地表达任何审美印象并把它重新归回到文本效应结构的能力。因此,阐释的能力使感性

① 《相关性问题的思考》,法兰克福,1971,英译见札勒编:《关于相关问题的思考》。

② 《论文体结构》,巴黎,1970,第340页。

理解的分析相形见绌。

如果说里法泰尔在超确定性的主导范畴中,勉强给予接受过程确定性的话,那么在《阅读活动》一书中,伊瑟尔在不确定性(和进一步的可确定性)的主导范畴下,再次把虚构文本的审美特征提到了显著地位。^①对我来说,剩下的就是描述第一种阅读即感性阅读中的接受过程,它作为接受时逐渐激发兴趣的审美迹象的某种经验,同第二种阅读即阐释性阅读预先给定的视界相仿佛,审美迹象对于若干可能的具体化,会很快地开放和限制某种范围。

第一种阅读和第二种阅读的视界变化,可以做如下描述:读者通过对文本形式和意义的潜在整体连续的期待,逐节地完成了文本的“总谱”。因此,他渐渐明确的是某首诗的完成形式,而不是其对应完成的含义,更不用说是其“完整意义”了。不论是谁,只要承认了阐释学的这样一个前提,即抒情作品的完整意义,便不再作为一种物质,一种无时间限制而预先给定的意义来理解,而是作为一种被提出的意义来理解,那么,他也就是期待某种源于读者的见识,这种读者在阐释性的理解活动中,只能使某首诗所有可能的含义之一具体化,只能使对他来说无须排除指向其他含义的开放性注意(openmindedness)的特定关系具体化。从这种完成形式出发,接着读者通过从结尾到开头,从整体到局部的新的阅读,将回顾性地寻找和建立尚未完成的含义。理解的这些最初障碍,已作为第一种阅读尚未解决的问题出现。回答这些问题时,要求阐释工作把含义的某些特定因素(在某些方面仍不明确的因素),转变成可与第一种阅读中所呈现的完成了的形式整体相比较的完成了的意义整体。这个含义整体只能通过有选择地采纳诸种观点才能发现,而不能通过表面的客观描述达到。然而,诸多观点是从不完全的阐释学前提中得到的,这个前提统领着决定作品出现及其效果的历史视界的确定,也统领着目前限制现代读者解释的历史视界的确定,这一视界的确定是第三种阅读即历史阅读的任务。

这第三步,在其时代和产生的前提中,就它所关心的对作品的阐释而言,是历史语言学的阐释学最谙熟的。但是,传统的阐释学家把

^① 可看本书《接受美学》(伊塞尔文编)。

历史重建的阅读看做是第一步,历史循环论甚至把阐释者必须排除自身及其观点,以便能接受更纯粹的文本“客观意义”的戒律附加到这第一步上。今天,这一科学观念的客观主义幻想几乎对每个人都是显而易见的。然而,在它的诱惑之下,古典语言学的和现代语言学的阐释学,已习惯于授予历史理解的优先权甚于审美欣赏(根本很少探讨的东西)。因此,这一传统无法认识到,文本的审美特征必须当做阐释学的前提,因为只有审美特征作为其他学科所没有的阐释学桥梁,才能使得跨越时间距离的关于艺术的历史理解成为可能。反过来说,不管怎样,审美的理解和阐释仍依赖于历史重建阅读的支配功能。这样的阅读使过去的文本不被简单地同化为现在对意义的偏见和期望,通过过去和现在视界的明确分离,这种阅读能使诗的文本出现在自身的变化之中。“他性”(otherness)的考察——文学作品现时性(presentness)中的特殊距离——需要一种重建性阅读,这种阅读可以通过寻找文本在其时代所回答的问题(很大程度上是不明确的)开始。然而,文学文本的历史阐释者应认识到,文本“回答”的是其出现之前文学传统所描绘的对于意义的规范的期望,以及在文本最初读者的历史生活领域意义问题本身已能够提出的问题。如果历史的阐释最终不能用来把“文本说了什么”的问题,转化成“文本对我说了什么和我对文本说了什么”这样的问题,那么,最初的期待视界的重建便同时回到了历史循环论中去了。像神学阐释学和法律阐释学一样,文学阐释学应从经由阐释的理解向应用移动,即使应用没有导致实践活动,它仍然满足了衡量和拓宽人们自身经验水平的合理兴趣,这种经验是通过与过去文学交流过程中的他人经验而形成的。

罗兰·巴尔特对爱伦·坡小说接受的分析,表明了不能区分三种阐释学水平的后果。^①巴尔特有力的分析在于它表明,叙述原理的结构主义描述(这一原理把文本解释成一种预先给定的模式的变体)如何扩大到文本的意义分析中去,这种分析允许文本作为一个过程,作为

^① 《爱伦·坡短篇小说的文本分析》,载夏布隆编:《叙述和文本的符号学》,巴黎,1973,第29-54页。

意义或更确切地说作为意义的若干可能性的不断发现来理解。^① 其弱点在于各种视界的简单融合:阅读依据自身的意图将是直接的,与历史无关。^② 然而,这样的阅读只是由于“超级读者”而存在的,这种读者运用 19 世纪包罗万象的知识,在接受过程中集中于某些章节,而这些章节中的文化符码和语言符码是可以辨认和联想的。这里,是无法提及阐释与审美感知过程的结合,因为后者作为某种与“象征域的符码”有关的“行动符码”,本身只是诸多符码(有特定用途的科学的、修辞学的、编年学的信码等)中的一种。^③ 因此,阅读表现为既不是历史的,也不是审美的,而是印象主义的和主观的。同时,这种阅读将建立这样一种理论,每个特定文本都是一个由诸多文本构成的网——即“人与符号斗争中”变动不居的互文性的无穷运动。^④

然而,文学阐释学——巴尔特并未偶然地把它看成是一种“谜一样的神秘符码”——确实不再对把文本当做揭示某种隐含其内的个别真理的解释感兴趣。^⑤ 多文本(the *texte pluriel*)理论及其“互文性”的呈现,被作为意义可能性和任意解释的生产,作为专断解释毫无限制的、任意的生产。与此相反,今天,文学阐释学提出了这样一种假设,文学作品意义的历史累进具体化将遵循某种“逻辑”。这一“逻辑”处在审美标准的形成和变化之中。因此,在解释视界的变化里,无论如何也要考虑到任意的阐释与可以达到的一致性之间的区别,最初的阐释与共享规范的阐释(这些规范来源于这一阐释)之间的区别。支持这一假设的基础只能处于文本的审美特征之中,正是审美特征作为一条常规的原则,使得对一个文学文本的解释在其阐释方面有所区别,并仍旧保持着与具体化了的的意义相一致。正是这一点,使我想起了第二届“诗学与阐释学”讨论会上,试图对阿波利奈尔(Apollinaire)的《树》一诗所做的多元解释。确实,由不同读者选定的与这首诗的特殊距离,

① 《爱伦·坡短篇小说的文本分析》,第 30 页

② 同上,第 32 页。

③ 同上,第 51 页。

④ 同上,第 30、52 页。

⑤ 《爱伦·坡短篇小说的文本分析》,载夏布隆编:《叙述和文本的符号学》,巴黎,1973.,第 30 页。

允许出现不同的审美感受,意义的每一种特殊具体化虽然必须排斥其他,但不失一致的解释。每种解释尽管有所差异,但并不相互矛盾,这一令人惊异的发现将导致如下结论:甚至这个“多元的文本”(pluralistic text)本身也在第一种阅读视界的范围内,给予感性理解以统一的审美方向^①。

人们必然会反对如下观念:波德莱尔以后的现代诗,并不是为第一种阅读,而只是为重读提供了激发兴趣的完整体这类根据。一首源于古老传统和其他文化的诗,经过细节上必要的修饰,当历史的理解已消除了接受障碍之后,这首诗本身就对审美理解敞开了大门,因而使对这个此前并不使人愉悦的文本的审美感知有了可能性。其实,提出这些反对的正是我自己,我能用它们来澄清最后一个特别要点。^②

在文学阐释学的理解、阐释和应用的三重组合中,审美感知的优先权所要求的是第一种阅读的视界,而不是第一种阅读暂时的优先性。这种感性理解视界,也许完全是在重读文本或是在历史理解的帮助下才得到的。审美感知并不是具有无时间限制有效性的通用符码,与所有审美经验一样,它与历史的经验密切相关。因此,源于西方传统的诗文本之审美特征,只能为源于其他文化的文本的阐释提供有启发性的出发点。通过阐释过程中这三种活动的实现,文学阐释必须补充如下事实:审美感知本身是以历史变化为条件的。这样做,它也就在审美理解之外赢得了拓宽历史认识的良机,也许通过一种自然而然的应用,发展成对其他应用(这些应用受到对结果和活动的形势压力支配)起矫正作用的东西。

^① 《内在论美学,审美反映:作为现代范型的抒情诗》,载伊瑟编:《诗学和解释学》,慕尼黑,第2卷,第461~484页,尤其是第473页和480页,“就阐释的具体性和对诗的特性的判断而言,只提供诗的结构原理,描述阿波利奈尔诗的技巧是远不够的。一系列的含混并不是一个激发兴趣的完整体。如果这个以其有关的技巧为基础的整体需要进一步阐释的话,那么,这个阐释既不是在细节方面任意专断的,也没有背离依照文本结构所要求的基本方向。通过诗的节奏暗示,第一种阅读提供了有说服力的特征。这个阐释必须介入诗所进入的这种中间状态。”

^② 关于这一点,见我的《中世纪文学的衰老与新生》,慕尼黑,1977,第10页。

隐喻和转喻的两极

[美]罗曼·雅柯布逊

罗曼·雅柯布逊(Roman Jakobson, 1896 ~ 1982), 俄国形式主义的代表人物, 对文学和语言学均有深入研究, 他的学术生涯贯穿了从俄国形式主义到布拉格学派再到法国结构主义的复杂过程。1941年前往美国, 在纽约社会研究新校任教, 以后又专任哥伦比亚大学、哈佛大学和麻省理工学院教授。主要著述有:《言语分析初步》(1952),《语言基础》(1956),《词语艺术研究》(1971),《语言构架》(1980),《文学语言》(1987)等。本文原载《语言基础》,译自亚当斯编:《柏拉图以来的批评理论》(纽约:哈克特、布拉斯、约万诺维奇出版公司,1971)。

各种失语症形形色色,然而,所有的失语症都在刚才所描述的两极类型间摆动。失语症障碍的任何形式都在于下列能力多少受到了严重损害,不是选择与替代的能力,便是结合与组织的能力。前两种能力的损害含有元语言(metalinguistic)操作的退化,而后两种能力的损害则毁坏了保持语言单元层次的能力。相似性关系在前一类失语症中受抑制,而接近性关系则在后一类失语症里被禁锢。隐喻与相似性的混乱相悖,转喻与接近性的混乱相左。

对话的延伸是沿着两个不同的语义学途径进行的:或是通过话题的相似性,或是通过接近性,一个话题可以引出另一个话题。对于第一种情况,隐喻方式可谓是最切合的术语,而转喻方式则是最适合第二种情况的术语,因为它们各自在隐喻和转喻中找到了自己最凝练的

表达。失语症中,这两种方式总有一个受限制或完全阻塞——这是对语言学家的失语症研究特别有启发的结果。在一般的言语行为中,这两种过程总是持续地起作用的。然而,仔细的观察表明,在文化模式、个性和言辞风格的影响下,总是侧重偏爱这两种过程中的一种。

在一个著名的心理实验中,向儿童出示某个名词,并要他说出头脑中最初的词语反应。在这个实验里,总是表现出两种对立的语言偏爱:这一反应不是作为刺激的替代,便是作为刺激的补充。在后一种情况中,刺激和反应一起形成了一个合适的句法结构,一个很有用的句子。这两类反应称之为替代的和论断性的。

对于 hut(小屋)一词的反应,一个人的反应是 burntout(烧尽),另一个人的反应则是 a poor little house(简陋的小屋)。这两个反应都是论断性的。但是第一个反应创造了一个纯粹叙述性的语境,而在第二个反应中,有一个与主词 hut 的双重关系:一方面是位置的(亦即句法的)接近,另一方面是语义的相似。

同一刺激产生了随后的替代反应:同义的 hut,同义词 cabin(简陋的小屋)和 hovel(陋屋),反义词 Palace(宫殿),以及隐喻的 den(兽穴)和 burrow(洞穴)。两个词互相取代的这种能力是位置相似的一个实例;更进一步,所有这些反应都与语义相似或相反的刺激相关,对于同一刺激转喻的反应,诸如 thatch(茅屋顶),litter(稻草)和 Poverty(贫穷),构成了位置相似与语义接近两者的结合与对比。

在这两方面(位置的和语义的)对两种关系(相似与接近)的运用——选择、组合与排列它们——一个体也就呈现出自己的个人风格、对词语的偏爱和喜好。

在语言艺术中,这两个因素的相互作用得到了特别的说明。这一关系研究的丰富材料,可在上下诗行需要强制对应的诗歌类型中找到,如圣经诗和芬兰西部的口头传说,以及某种程度上的俄国口头传说。这就提供了某种言语社会中什么才能作为一致性的客观标准。因为不论在什么词语水平上——词素的、词汇的、句法的和表达方式上的——这两种关系(相似和接近)都会出现——而在这两方面的任何一方中——都会创造出给人印象深刻的一系列可能的结构(configuration)。这引力的两极中任何一极都是很普通的,比如,在俄国抒情歌

谣里,隐喻的结构居支配地位;而在英雄史诗里,转喻方式则占有优势。

诗歌中存在着决定这些交替因素间选择的多种动机。在浪漫主义和象征主义的文学流派中,隐喻过程的首要地位已一再为人们所承认,但是,人们尚未充分认识到,构成所谓的现实主义倾向和事实上预先就决定了这一倾向的,是居支配地位的转喻。现实主义处在浪漫主义衰落和象征主义兴起的中间阶段,并与这两个流派相对。沿着接近关系的途径,现实主义的作家转喻地离开情节而导向环境,离开人物而导向时空背景。他喜欢提喻式的细节。《安娜·卡列尼娜》安娜自杀的场景中,托尔斯泰的艺术注意力集中在安娜的手提包上;在《战争与和平》里,“嘴唇上面的汗毛”或“裸露的双肩”,这些提喻习惯于被作者用来代表具有这些特征的女性人物。

这两种方式总有一个居支配地位,这并不只限于语言艺术。同样的游移不定也发生在非语言的符号系统里。绘画史中的一个突出的例子是立体派明显的转喻趋向。在立体派中,物像变形成一系列提喻;超现实主义画家则回之以公开的隐喻态度。甚至从格里菲斯(D. W. Griffith)的作品问世以来,一般说来,电影艺术由于其角度、透视和“拍摄”焦点变化的技巧的高度发展,已抛弃了戏剧传统,使一系列提喻式的“特写”和转喻式的“拍摄位置”系统化了。在这样的画面中,诸如卓别林的某些电影画面,这些手法随后为具有“叠人”的新颖的隐喻“蒙太奇”所取代——亦即电影的明喻。

语言(或其他符号系统)的两极结构,以及失语症中固执于两极的某一极而排斥另一极,这些都需要系统地比较研究。在两种失语症中,保持二者必居其一的选择,必然会面临某些个人风格、个人习惯、流行风气等中间的同极的优势。对于具有相应类型失语症中,整个综合症状的这些现象的细致分析与比较,是精神病理学、心理学、语言学、诗学、符号学和普通符号学专家共同研究的紧迫课题。这里所讨论的两分法,已显出了对于一切词语行为和一般人类行为来说是首要的、必要的。

为了说明这种能显示各自特点的比较研究的可能性,我们从俄国民间故事中选择了一个例子,这个民间故事采用对应作为喜剧手法:

“托马斯是个单身汉；杰瑞米是个未婚的人。”这里，两个平行分句中的谓词由于相似而结合起来：它们实际上是同义的。两个分句的主词都是男子特有的名字，因而词素上相似；而另一方面，它们都表示同一故事的两个接近的主人公，形成了暂时完全相同的情节，从而证明一对同义谓词的运用是合理的。同一句法结构稍有变化的说法也出现在相似的婚礼曲中。在这些歌中，每个出席婚礼的宾客都被依次提到他们的名和姓：“格莱伯是个单身汉；伊万诺维奇是个未婚的人”。这里的两个谓词又是同义的，两个主词之间的关系却变了：两者表示同一个人特有的名和姓，通常被接近地用做高雅的谈吐方式。

在这个民间故事的引文里，两个平行分句是指两个分别的事实，亦即托马斯的婚姻情况和杰瑞米相同的境况。可在婚礼曲中，两个分句是同义的：它们极力重复的是被分割为两个词语本质的同一主人公的独身状况。

俄国小说家格莱伯·伊万诺维奇·乌斯宾斯基(1840~1902)在他生命的最后岁月里，深受言谈混乱的精神病的折磨。他的名和姓格莱伯·伊万诺维奇，在彬彬有礼的交往中传统上是连用的。然而，对他来说，这两个有别的名和姓则被分裂为两个分离的人：格莱伯赋予他一切美德，而伊万诺维奇，这个承袭其父的姓，却成了乌斯宾斯基所有邪恶的化身。这一分裂的人格，其语言学方面也就是病人对同一件事不能使用两种符号，所以是相似性的混乱。由于相似性混乱和转喻的偏爱密切相关，所以，考察一下作为青年作家的乌斯宾斯基所运用的文学手法是很有趣的。艾·卡梅占洛夫曾分析了乌斯宾斯基的风格。他的研究证实了我们理论上的预见。他指出，乌斯宾斯基有一种对转喻特殊的偏爱，尤其是对提喻；就此而言，他认为，“读者在一个有限的词语篇幅里，被他无法承担的复杂细节所压倒，因而确实无法把握这个整体，以至于生动的描写丧失了”。

确实，乌斯宾斯基的转喻风格，显然是由他所处的时代的文学原则，即19世纪后期流行的“现实主义”所导致的；但是，格莱伯·伊万诺维奇的个性特征却使他的笔适合于极端表现形式中的这种艺术倾向，最终使之在其精神疾病的词语方面留下痕迹。

隐喻和转喻这两种方式彼此竞争，表现在任何象征方式中，或是

个人内心的,或是社会的。因此,探讨梦的结构,关键的问题是所用的象征及其暂时序列,是建立在接近基础上(弗洛伊德转喻的“转移”和提喻的“凝缩”),还是建立在相似基础上(弗洛伊德的“自居作用和象征主义”)。这一构成巫术仪式基础的原理,已被弗雷泽(Frazer)分解为两种类型:建立在相似律基础上的符咒和建立在接近律基础上的符咒。在交感巫术的这两个主要分支中,前者被称为顺势疗法的(homeopathic)或模仿的,后者被称为交感巫术。这个二元性实际上是有启发性的。然而,两极问题很大程度上仍为人们所忽略,尽管它对任何符号行为,尤其是对词语行为及其缺损的研究,具有广阔的范围和重要性。这种忽略的原因何在?

意义中的相似,把元语言的象征和语言所涉及的符号联系起来。相似把隐喻的词语同它所替代的词语联系起来。所以,当构造解释转义的元语言时,研究者掌握了更多的相似手段来处理隐喻;与此相反,建立在不同原理基础之上的转喻却多半不能解释。因此,对于转喻理论来说,除了引证依凭隐喻的丰富多彩的文学,别无他物。基于同样的原因,人们一般都认识到,浪漫主义更密切地与隐喻相关联。相反,现实主义与转喻同样密切的联系通常未被注意到。造成学术中隐喻优于转喻的原因,不但是观察者的手段,而且也是观察的对象。由于诗集中在符号上,而实用的文本则集中在词语所指涉的对象,所以,比喻和形象主要被当做诗的手法来研究。相似的原理构成了诗的基础,诗行的韵律对应式有节奏的词语声音的对等引出了语义相似或相对的问题,比如,有语法节奏和反语法节奏,但从没有非语法(agrammatical)节奏。与此相反,散文基本上是由接近性所促进的。因此,对诗来说隐喻是捷径,对散文来说转喻是捷径,所以说,诗的比喻研究主要趋向隐喻。然而,在这些研究中,事实上的两极性已被人为割裂的、单极的框架所取代。显然,这种框架只符合两种失语症中的一种,亦即接近性的混乱。

程序美学和计算机辅助艺术

[德]曼弗雷德·莫尔

我那涉及技术的基本哲学信念是：机器不应视为对人的挑战，而应像麦克卢汉所预见的那样，机器是我们自己可能的延伸。功能卓越的技术必须融入我们的生活，不但成为我们身体的一部分，而且成为我们心智的一部分。

我们现在生活在一个广泛的技术变迁时期，知识的匮乏导致了許多对人—机关系的误解。对难以理解的技术所产生的近乎神秘的恐惧无处不在，这对我们并无益处。

人类价值观方面的巨大变迁总是伴随着人类发展的巨大进步。比如，从实践的和哲学的观点来看，当某种工作由机器来完成显得更好和更可靠时，就完全可能把它交给机器来做。确实，人的知性可以通过机器来扩大和拓展，进而把我们的心智提升到更高的水平。

这些方法在科学中的运用俯拾即是。在我看来，运用相似的方法进行审美创造是一个可行的和历史性的必然结果。美学研究可以同科学研究并驾齐驱，齐心协力地探究人类活动的许多分支领域。

在这种背景下，我将把计算机当做扩大我们智力和视觉经验的合法手段。比如，通过细致的程序分析，就可以把人思维逻辑的和抽象的模式视觉化，从而更深入地理解创造过程。创造过程是具有先在联想特征的内心活动过程，因而可以把联想界定为在时—空关系中思想的交互关系或横向关联。我们把“想像”视为一种经由统一记忆中多种有趣资料而产生的自由联想的能力。为了创造出审美信息，就有必要运用自由联想。这并不必然包括天赋，但涉及一种必须加以发展的训练。

即便计算机是一种自控机器,它也不可能以一种联想方式来运作。计算机无法意识到它正在做什么,它只能依据我们所给的指令来运行。这就意味着计算机不可能创造和发明任何东西。

因此,我们不应问计算机能做些什么,而是要问我们自己能做什么:我们想干什么,计算机是否有助于我们达到自己的目的。如果答案是肯定的,那么,我们就必须寻找由计算机给出正确答案的途径,以便实现扩大和拓展我们思维和意念的结果。

在这方面,设计程序是朝向对美学问题系统考虑的重要步骤。哲学家阿布拉姆·莫尔斯曾说过:“机器不会思考,但它却使我们思考。”

为此目的来运用计算机的方式有如下几种:

1. 视觉具体化程序,即把现存的视觉形象分解成一些基本元素。如果每个元素都可以用规则系统来表示,那么就可以用各种方式来操演这些元素,而且每个元素都独立于其他元素。这种步骤是:视觉形象——过程——新的视觉形象。

2. 灵活统计程序,即某种现存的或新发明的逻辑构成了基本逻辑系统,它无法预见任何视觉形象,只能预见到一个模糊的形象,这种方法的重要性在于某些规则的运用,至少在其概念上,这些规则展示了处理视觉创造的新途径,其步骤为:抽象逻辑——视觉形象。

在这种灵活统计程序中有两个不同的方向:A.把数学公式视觉化,这就能产生与以前所见过的东西完全不同的结果。然而,就持久的艺术趣味而言,数学公式所产生的审美信息是有限的,因而这种信息是一个封闭的系统。B.探讨性地发现或发明一些作为艺术表现手段的特殊规则。这些规则(规则系统)建立在艺术表现基础之上,并且反映了人类行为的逻辑上一致的开放系统。

一种程序语言的逻辑建构,一方面驱使我们专注于一种思想表达达到了几乎狂热的精确性,另一方面又为创造中的统计式思想敞开了新的方向。计算机的特性不可避免地改变了我们的观念和知觉敏感性。我们可以说,和计算机这一“伴侣”联系在一起的严肃工作,将对人的生活方方面面都带来深刻的变化。

一些新的创作模式便从这一工作中应运而生:

——精确性即审美表现的本质。

——程序化的方案迅速实施,以及多种可以彼此比较的结果的实现。

——由于计算机能比人储存更多的信息,因而有可能给出上百个指令并做出上百种统计学上的考虑。

——人一机对话时持续的反馈,这就进入了人的学习过程,进而导致创作者拥有了思维和意念的清晰图像。

所有这些发展都为各种美学问题的精确态度奠定了概念基础。简而言之,计算机对艺术创造具有重大意义。

与计算机的对话意味着各种结果(图形等)及其视觉经验必须依据一个全新的标准来评判。不是创造出单个的对象并以传统的主观美学来评判,而是艺术家如今能够建立一系列的形式,其基本参数是各种形式之间的关系。审美价值就在这些关系之中,而不是在某个特殊的子项之中。在这方面,审美的决断建立在价值中立的基础之上,即一些统计式的程序,其中各种形式的总体性呈现为一种数量化的质。这些程序也许会导致不同的和更有趣的结果,它们超越了一个人的通常行为,当然,不会超越严密的逻辑。

在这些程序中隐含着重要的推断:经过尝试和修正阶段后,一个程序就被认为完成了。这之后,该程序各种可能的结果都必然被严格地当做正确的答案。

计算机辅助艺术太年轻了,以至于无法预见它对艺术所具有的各种可能的影响。但我认为有可能的是:用这种方式创造的艺术,其重要性本质上在于它的难以捉摸以及程序的理性方式,这就意味着它有什么和如何微妙变化,将对未来产生重要影响。这个世界不可能从外部加以改变,它只能从内部变化,审美的决断将越来越多地依赖于知识,而不是那些无关之物。

从无拘无束的幻想向系统而逻辑的构成主义转变,这将是明天的征兆。

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 激进的美学锋芒

作者 =

页数 = 4 2 4

SS号 = 1 1 1 6 8 8 7 0

出版日期 =

封面
书名
版权
前言
目录
正文