

231478

701
633

审美现代性研究文丛
周 宪/主编

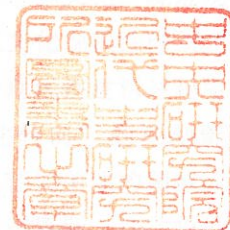
现代性^和距离

——文化社会学视域中的齐美尔美学

Modernity and Distance:

Simmel's Aesthetics in the Context of Cultural Sociology

◇ 杨向荣 著



中研院近史所圖書館



3 0550 11231478 4



社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

图书在版编目 (CIP) 数据

现代性和距离：文化社会学视域中的齐美尔美学/杨向荣
著. —北京：社会科学文献出版社，2009.1

(审美现代性研究文丛)

ISBN 978-7-5097-0571-1

I. 现... II. 杨... III. 齐美尔 (1858~1918) — 美学
思想—研究 IV. B83

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 208110 号

本书系教育部人文社会科学“现代性、碎片
和距离——齐美尔文艺美学思想研究”项目
(07JC751002) 成果。

本书获湘潭大学学术著作出版资助。



序

周 宪

现代性问题的讨论这几年在学界很是热闹。各种论著和译著纷至沓来，种种相关话题层出不穷，许多老问题从现代性角度重新加以审视，当然，更多的新问题在现代性语境中凸现出来。可以说，现代性是一个说不完道不尽的话题。

作为一个总体性概念，现代性的涵义极其丰富，涉及现代社会和文化的方方面面，很难明晰地加以界定。英国社会学家霍尔在其代表性著作《现代性的构成》中，就把现代性区分为四个基本层面，亦即社会、政治、经济和文化。晚近现代性研究的一个特点就是从文化层面入手，探究文化现代性问题。这一研究趋向的形成既反映出文化现代性在整个现代性建构过程中的重要性，又揭示了人文社会科学领域中“文化转向”的深刻影响。在文化现代性中，审美现代性又是一个需要密切关注的领域，它在文化现代性发展过程中所扮演的关键角色毋庸置疑，这在哈贝马斯关于现代性的出色分析中尤有说服力。

自 20 世纪 90 年代中期以来，我对现代性问题投入了较大的热情和关注。在组织译介“现代性研究译丛”（商务印书馆）的同时，一方面自己对文化现代性做了较深入的专题性研究，另一方面，我又把这一“宏大叙事”带入了博士研究生的课程和讨论之中。在教学相长的密集讨论和争议中，逐步发展出了一些有趣的审美现代性研究的专题。这里刊行的几部书稿，就是加入其中的五位博士在学位论文基础上修改完善的专题研究著作。他们的理论兴趣

不同，讨论问题不一，观点也不尽相同，但焦点集中在文化现代性上，尤其是审美现代性问题上。

李健的《审美乌托邦的想象——从韦伯到法兰克福学派的审美救赎之路》和杨向荣的《现代性和距离——文化社会学视域中的齐美尔美学》算是“姊妹篇”，分别从德国社会学的两大宗师韦伯和齐美尔入手，历史地考察现代性思想如何在这两位社会学家那里被建构的。前者偏重于对法兰克福学派思想与韦伯现代性社会学理论的渊源关系的梳理，这个问题在国内有关法兰克福批判理论及其美学思想的讨论中是一个被遗忘的问题。在作者看来，这一渊源影响关系实际很是重要，它在哈贝马斯的现代性以及交往理性的阐述中变得尤为突出了。我相信李健的这种梳理对于搞清法兰克福学派批判理论的思想渊源和发展提供了一种有说服力的论证。后者则比较集中于齐美尔社会学美学关于现代性的讨论，作者颇有特点地抓住齐美尔社会学的核心概念“距离”，以此为圆心解析“距离”从社会生活到艺术活动的种种表象，进而呈现出审美现代性的复杂性。通过这一聚焦式的分析，展现了“审美印象主义者”齐美尔社会学理论中有关审美现代性的丰富思想资源。

如果说上述两部著作是一个史论性的姊妹篇的话，那么，周韵的《先锋派美学与现代性》和殷曼婷的《艺术界建构及其现代意义——当代美学的一种可能》，则可以算是审美现代性专论姊妹篇。前一本书借助于丰富的西方先锋派理论文献，凝练出若干先锋派美学的重要问题，进而揭示了作为审美现代性文化表征的先锋派所特有的美学理念。尽管在学界对先锋派的概念耳熟能详，但置于现代性语境中系统讨论先锋派的理论专著却不多见。我想，这一研究不啻是一个先锋派现代性美学观念的系统分析，对于理解现代主义运动乃至后现代主义运动的逻辑均有所启迪。后一本书是对后分析美学有关艺术界的问题所提出的一个极有特点的观念的中国式的理论回应。自美国哲学家丹托“艺术界”理论问世之后，有关何谓艺术的讨论便转向了艺术界体制、理论、批评和行为者的分析。

换言之，何为艺术并不简单地取决于艺术品本身的特质，而是更多地依赖于艺术界中的各种体制性因素和行为者如何赋予物品以艺术品的“资格”。作者不仅分析艺术界理论本身，也力图解析出它的现代性意义及其对美学发展的影响，从中透露出对美学理论未来发展可能性的某种判断。

祁林的《从灵韵到阴谋——传播技术视野中的艺术终结轨迹》，其主题更多地纠缠于传播技术对艺术活动的深刻影响，由此视角来审视审美现代性的建构。但是，该书又不是纯粹的传播技术本身的技术性研究，而是一种对技术的文化研究，目的在于深究技术进步如何改变了人们的艺术活动及对艺术的理解。我们知道，现代性的进程始终伴随着技术的进步，从本雅明到麦克卢汉再到鲍德里亚，一直把技术对文化和艺术的影响作为反复考量的主题。本书作者贯穿这一历史线索的分析，揭开了技术发展的文化影响，显然深化了我们对技术之文化影响的理解。

除了这五本书之外，我还要提及未列入此丛书的另外三本书。第一本书是肖伟胜的《现代性困境中的极端体验》（中央编译出版社，2004），这本书着力分析了现代社会和文化中的一种常见的心理冲动——极端体验。这一冲动不仅呈现在日常生活中，更彰显于现代艺术之中。从极端体验的角度来揭示现代性及其审美冲动的形成，对于揭开许多现代艺术和美学的难题无疑提供了一把钥匙，当我们从极端体验的角度来解释这些难题时，得到的答案颇有说服力。第二本书是赵静蓉的《现代文化的转型与怀旧情结》（将由商务印书馆出版），它分析的是在现代社会和文化的急速发展进程中，为什么怀旧像幽灵一样总是徘徊在现代性的复杂体验之中。确实，怀旧作为一个突出的文化现代性现象，就像一个挥之不去的情结，常常出现在社会文化的转型时期，构成了某种对现代性激变的“制动”甚至是“反动”。正是怀旧的冲动和意绪，不断地唤起人们对现状的质疑以至批判，衍生出对过往好时光的记忆和留恋。显然，这一审美现代性研究的切入角度与先锋派狂飙突进的未来指向

有所不同,更多的是面向过去,是从过去的体验和记忆中去怀想未来。最后一本书是尚未出版的周继武关于“艺术终结”的讨论。受制于国家社科基金青年项目结项的限制,未能列入本丛书。这本书专题讨论黑格尔“艺术终结”命题及其晚近发展的著作,进一步将这一命题置于从现代到后现代的语境发展逻辑之中加以考察,揭示了艺术终结这个命题本身作为一种艺术史叙事的内在变化的轨迹。遗憾的是,这三本书未能列入“审美现代性研究文丛”,如同一首乐曲,少了一些音部与和声。

其实,这些著述的论旨始终围绕着现代性的轨道运思,努力折射出自己独特理解的光晕,这就形成了多声部的对话构架,恰似一个本雅明意义上的审美现代性“星丛”。如今,这些著作的作者活跃在高校教学的第一线,已成为科研的中坚力量。目睹他们的发展,特别是见证了他们第一部学术著作的问世,我作为老师倍感欣慰!我相信,他们会在各自的学术道路上不断地辛勤耕耘,去收获那些属于自己的丰硕果实。

是为序。

2008年岁末于南京大学

目录



导 论..... 1

上篇 现代性

第一章 现代性碎片与都市风格 21

 第一节 审美心理主义:现代性定义 21

 第二节 从碎片到总体:现代性路径 31

 第三节 货币化与都市:现代性表征 45

第二章 现代性困境与文化悲剧 63

 第一节 审美对抗启蒙:文化悲剧的当下语境 65

 第二节 生命对抗形式:文化悲剧的内在实质 72

 第三节 客观压制主观:文化悲剧的外在表征 78

第三章 现代性个体与生存体验 92

 第一节 陌生人:游离的边缘人 92

 第二节 都市人:忧郁的栖居者 99

目录

下篇 距离

第四章 社会学美学视域中的距离·····	113
第一节 距离：社会学的考察·····	113
第二节 距离：审美学的剖析·····	121
第五章 艺术视域中的距离·····	131
第一节 外在距离：艺术与现实·····	133
第二节 内在距离：风格与形式·····	149
第六章 现代性视域中的距离体验·····	169
第一节 游戏：日常生活的审美·····	171
第二节 时尚：平庸生活的颠覆·····	179
第三节 冒险：现代生存的越境·····	196
第七章 距离视域中的现代与后现代艺术·····	204
第一节 边界确立，鸿沟生成：现代艺术解读·····	205
第二节 跨越边界，填平鸿沟：后现代艺术解读·····	234
结 语·····	252
参考文献·····	256
中英文人名对照表·····	264
中英文主题对照表·····	268
附录 齐美尔简略年谱·····	272
后 记·····	274

导 论

格奥尔治·齐美尔 (Georg Simmel, 1858~1918, 又译为西美尔或席美尔, 本书统一译为齐美尔) 是德国思想史上的一个巨人, 被冠以生命哲学家、文化社会学家和美学家等称号。齐美尔是一个具有开拓精神的思想家, 也是一个让人着迷的思想家。这种让人着迷不仅由于齐美尔那极富戏剧性的生活经历, 更由于他那极富哲性、诗性和灵性的生活感悟文字。在齐美尔的有生之年, 他与马克斯·韦伯以及埃米尔·迪尔凯姆一道使社会学成为一门独立的学科, 他们共享着社会学领域的开创性研究。然而这个巨人, 在生前和死后却处于被人们遗忘的角落。虽然齐美尔于 1881 年就在德国柏林大学凭借论文《根据康德的物质单子论看物质的本质》获得哲学博士学位, 并于 1884 年获得教授资格, 但由于他的犹太人身份, 加之他在学术上对传统的挑战, 迟迟未能被聘为教授。直到 1901 年, 他才被聘为副教授, 那时他已出版了 6 本著作, 发表了 70 多篇文章。1914 年, 在他 56 岁时, 当他的教授资格论文被通过 30 年后, 他才被法德交界的斯特拉斯堡大学聘为教授。3 年后, 也就是在 1918 年, 齐美尔在斯特拉斯堡大学逝世。正是这个思想界的巨人, 几乎终其一生, 都是学院的局外人或陌生人。^①

^① 齐美尔的一生是寂寞与孤独的一生。齐美尔在写给韦伯夫人玛丽安娜的信中曾说道：“关于我自己几乎没有什么可汇报的事情。只有无法想象的莫名其妙的内心的兴奋与紧张。我就是在这种心情与修道院般被隔绝的堪称荒凉的局外性的存在之间的矛盾中生活着。”（参见北川东子《生存形式》，赵玉婷译，河北教育出版社，2002，第 45 页）在写给胡塞尔的信中也说道：“在这种莫名其妙的命运之中，我感到自己的存在完全是多余的。”（参见北川东子《生存形式》，第 45 页）

在德国哲学文化传统中，存在着两种形态的哲学，一种是逻辑哲学，以康德和黑格尔为代表，一种是诗化哲学，以叔本华、尼采、齐美尔和海德格尔为代表。带着叔本华式的世纪末感伤情绪，齐美尔以敏感的听觉在大都市的嘈杂中聆听现代生命最深沉的声音。如果说本雅明是德国纳粹上台后被迫害而“流浪在破碎的世界里”，那么，齐美尔则是纳粹上台前在繁华都市中的“忧郁的栖居者”。齐美尔的这种“形而上学悲情”，在对个体生命感觉的刻画中常有令人击节的智慧闪光。在他眼里，哪怕是毫不起眼的生活细节，哪怕是从来都被经院传统置于关注视野之外的琐屑文化现象，都具有不同寻常的哲学意蕴和思辨意味。

齐美尔一生著述颇多，哲学、美学、文学、社会学诸领域无不涉及。在处理研究对象时，齐美尔有意“采用小品文风格，关注于碎片化的东西，在文章中不喜欢赤露自我，以审美化的眼光审视现实，并与现实保持着距离，并注重把艺术品当作自己随笔的范式”。^①“桥”、“门”、“把儿”、“椅子”之类的小东西在齐美尔眼里成了审美的对象，而羞耻和感谢的心情在他那里也都成了哲学的主题。齐美尔常常在刚开始时不直接切入主题，而是从一个看起来似乎毫不相关的事物开始探讨，进而分析所要讨论的事物的特征，最后再与讨论主题进行关联。如在分析时尚现象时，齐美尔首先以“模仿”这一大众行为方式作为切入点，然后借由模仿所造成的一种从众现象去探讨人们为什么要追求时尚和时尚的本质；再如在分析人们对佩戴首饰的心理态度时，齐美尔利用“取悦”的概念来解释一个人为何要打扮自己，外在的装饰如何发挥其功用，以及后来人们如何把地位也当作一种装饰品；又如在分析柏林贸易展览时，齐美尔更是从中世纪骑士在失去地位之后仍保持聚会的习惯来看商品展览会的意义，进而深入探究这些展览会所带给人们心理及

感官层面上的影响。面对丰富多彩的现实生活碎片，齐美尔往往信手拈来，表面上看似漫不经心，但他的分析往往迸发着思想的火花，并且能深刻揭示潜藏在生活碎片背后的社会本质的深意。

正是由于著述风格的独树一帜，这种随笔式的文风和断片式的叙述，使齐美尔的思想在表述上往往缺乏系统性和内在连贯性，很难被整理成条理分明的逻辑统一体，因而后人也很难完整系统地继承其学术思想。从旁观者的眼光来看，齐美尔的绝大部分论述都不符合学院中的“学术规则”，缺乏体系感。因此，在许多批评者眼中，齐美尔并没有把他的研究与他的哲学世界观融为一体，他的著作因此往往被评判为支离破碎和无章可循的随意性漫步。“这种令人眼花缭乱、简直不可想象的学术和准学术的研究工作似乎显得不成系统、不成熟和——正如今天极有可能被说成——不专业的。齐美尔的同行们理解或误解了事实的表象，将他的研究范围说成证明了他的浅薄涉猎、‘蜻蜓点水’。”^②可能也正是如此，无论是在齐美尔生前抑或死后，其思想和学说都没能形成一个学派。对此，齐美尔似乎早有预感，在临死前的一篇日记中，齐美尔略带伤感地写道：

我知道我将在没有学术继承人的情形下死去，但事实也确实如此。我的遗产就如同现金，为许多继承人所分享，每个继承人都按自己天分将所获得的那部分派上用场，但是从他们的使用中，不再能够看出他们所继承的却是我的遗产。^②

齐美尔写下此话时心情的复杂和矛盾可想而知。事实似乎也印证了他的预言。后人从齐美尔的著述中各取所需，却很少有人清醒地意识到，这些为他们所用的思想实际上是源于齐美尔。正如一位

^① D. Frisby, *Sociological Impressionism: A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory*, London: Heinemann Educational Books Ltd, 1981, p. 78.

^① 转引自齐美尔《历史哲学问题：认识论随笔》，陈志夏译，上海译文出版社，2006，第25页。

^② D. N. Levine, ed., *Georg Simmel: On Individuality and Social Forms*, Chicago: University of Chicago Press, 1971, xiii.

学者所言：齐美尔有许多学术继承者，然而并不是他们之中的所有人都聪明到能够认出他们的父亲来。^①

即便如此，这并不影响他的同时代人与后辈学人对他的尊敬与高度评价。先让我们来看看这些评价：

齐美尔的每部著作，都充满了重要的理论观点和细致入微的观察。齐美尔完全堪称是先进的思想家之一，对学界青年和同事而言，他则是首屈一指的灵感源泉。^②（韦伯）

同那些与他同时代的所谓学派大家们的像是学生提交的报告那样的工作比起来，惟有齐美尔的著作向我们提供了面向具体对象的运动的第一人。^③（布洛赫）

那个时期，无论时间长短，没有人不对齐美尔思想着魔，齐美尔是整个现代哲学领域最重要也最令人感兴趣的过渡现象。^④（卢卡奇）

齐美尔是详细描绘这个世界的碎片化图画的大师。^⑤（克拉考尔）

① G. W. H. Smith, "Snapshot 'Sub Specie Aeternitatis': Simmel, Goffman and Formal Sociology", D. Frisby, ed., *Georg Simmel: Critical Assessments*, Vol. III, London: Routledge, 1994, p. 354.

② M. Weber, "Georg Simmel as Sociologist", D. Frisby, ed., *Georg Simmel: Critical Assessments*, Vol. I, London: Routledge, 1994, p. 78.

③ 转引自北川东子《齐美尔》，赵玉婷译，河北教育出版社，2002，第43页。当然，布洛赫并不很认可齐美尔的学术研究。在布洛赫眼中，与所有同代人相比，“齐美尔的心灵最为细致。然而，他过于茫然，除了真理无所不欲。他喜欢在真理周围堆积种种观点，却既无意又无能获得真理本身。而且，齐美尔的思想精细入微，又不乏内在热情，可惜的是，哲学就在这个天生就缺乏坚实的内在信念的人手上变得过于贫乏”（布洛赫：《乌托邦精神》，转引自《金钱、性别、现代生活风格》，第222页）。

④ 转引自北川东子《齐美尔》，赵玉婷译，河北教育出版社，2002，第11页。

⑤ 转引自弗里斯比《现代性的碎片》，卢晖临等译，商务印书馆，2003，第76页。

齐美尔正是在心理主义的观念论大行其道的时代，将哲学拉回到面向具体对象的运动的第一人。^①（阿多诺）

齐美尔也许是第一位研究现代性的社会学家。^②（弗里斯比）

由于对处于萌芽状态中的社会学的贡献，齐美尔的著作——包括美学著作以及那些阐释“货币经济”的文化作用及其影响的著作——穿越于“文化社会学”的广大视域中，并因此而声名显赫。^③（海默尔）

只是到了现在，齐美尔才开始被认为是非常（也许是最）有力度和最富洞察力的现代性分析家；他被认为是一位敢于发表言论的作家，是一种异端思想，而这种异端思想在他死后多年才变成社会学智慧中的常识；他被认为是一位思想家，比其他任何人都更加合乎当时的经历；他被认为是一位开创了社会学风格的人，这种风格后来被认为是最适当的，最能符合它试图表述的社会实在。^④（鲍曼）

齐美尔不同于20世纪德国知识界的其他思想家，他处于理解德国现代主义的中心位置。他奠定了德国社会学的现代规则，并为德国的美学社会学注入了活力。^⑤（雷克）

① 转引自北川东子《齐美尔》，赵玉婷译，河北教育出版社，2002，第43页。

② 弗里斯比：《现代性的碎片》，卢晖临等译，商务印书馆，2003，第6页。

③ B. Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*, London: Routledge, 2002, p. 33.

④ 鲍曼：《现代性与矛盾性》，邵迎生译，商务印书馆，2003，第281页。

⑤ R. M. Leck, *Georg Simmel and Avant-Garde Sociology: The Birth of Modernity, 1880 - 1920*, New York: Humanity Books, 2000, p. 13.

从这些评价可以看出,齐美尔确实堪称具有开拓精神的伟大思想家。虽然齐美尔没有正统的学术继承者,但他对他的同时代人及后辈学人却有着深刻而巨大的影响,如韦伯^①、卢卡奇^②、

① 韦伯的许多研究曾受到齐美尔的影响。弗里斯比曾写道:“韦伯在自己后来发表的著作中曾承认受惠于齐美尔,尽管他的说明经常伴随严厉的批评。和当时许多人一样,韦伯显然难以将齐美尔的研究归入某个明确的学科和传统。”(参见《金钱、性别、现代生活风格》,第199页)列文在其所编齐美尔文选的导言中也写道:“对韦伯而言,《货币哲学》提供了一种既可以深入洞察但又有所分寸的社会学分析范式,提供了对近代社会及其文化中的理性化趋势无所不在的影响富有启发性的阐释。”(参见D. N. Levine, ed., *Georg Simmel: On Individuality and Social Forms*, xiv.)斯卡夫也撰文认为,韦伯与齐美尔的学术兴趣有很多的相似处。他们都关注现代社会中文化的命运,而且在思想来源上以及对现代文化的分析中也有着很多类似之处:都长期生活在柏林,深受19世纪末20世纪初(特别是19世纪90年代)都市生活经验的影响;对现代文化的诊断都带有尼采式和叔本华式的生活哲学色彩;都注重从心理主义的角度来解释和剖析文化现象;都强调文化与社会学之间的密切联系;都关注女性文化。斯卡夫认为,都市风格、都市生活、劳动和职业问题、宗教命运、生活的伦理和审美转向、对“铁笼”生存中的自由个性的期待,以及随着资本主义文化而产生的主观主义与客观主义等等一系列现代性问题,都促使韦伯与齐美尔走到了一起,因此,他们是相互影响的(参见L. A. Scaff, “Weber, Simmel, and the Sociology of Culture”, *Sociological Review* 36. 1, 1988, pp. 1-30)。

② 1901~1910年,卢卡奇直接在齐美尔门下学习,是齐美尔的得意门生。至于齐美尔对他的影响,卢卡奇多次自认不讳:“齐美尔的《货币哲学》和马克思·韦伯关于宗教伦理的著作是我‘文学社会学’的榜样,在那里,那些出自马克思的成分必然黯然无光,虽然还存在,但是已几乎难以辨认。我一方面依照齐美尔的榜样使这种‘社会学’尽量和那些非常抽象的经济学原理分离开,另一方面则把这种‘社会学的’分析仅仅看作是对美学的真正科学研究的初期阶段。”(参见杜章智《卢卡奇自传》,第211页)在谈到自己在1908年前后受到马克思的影响时又说:“引起我兴趣的是作为‘社会学家’的马克思:我通过在很大程度上由齐美尔和马克思·韦伯决定的方法论眼镜去观察他。”(参见卢卡奇《历史和阶级意识》,第2页)在早期作品中,卢卡奇还说:“我对于所谓‘精神科学’方法的态度丝毫没有改变,这种态度基本上是来自于青年时代阅读狄尔泰、齐美尔、韦伯著作所留下的种种印象。《小说理论》事实上就是这种精神科学倾向的一个典型产物。”(参见卢卡奇《卢卡奇早期文选·序言》)概而观之,齐美尔对卢卡奇的影响主要表现在三个方面:首先,青年卢卡奇从齐美尔那里学到了关于社会学的入门知识,并在齐美尔的影响下,成功地实现了从纯粹社会学到文学社会学的转换。齐美尔文化社会学研究中的审美维度对卢卡奇有很大的影响,因此在卢卡奇一生的研究中,审美经验是其一直关注的问题。在卢卡奇的早期著作,如《戏剧的形式》、《灵魂与形式》、《艺术哲学》等书中,(转下页注)

克拉考尔^①和本雅明^②就从齐美尔的思想中获益匪浅。哈贝马斯曾

(接上页注②)到处弥漫着齐美尔的思想。雷克认为,“灵魂”概念是理解齐美尔在战前影响卢卡奇的关键。卢卡奇的《现代戏剧的发展历史》一书就是以齐美尔的社会学视域下的审美哲学为基石(参见R. M. Leck, *Georg Simmel and Avant-Garde Sociology: The Birth of Modernity, 1880-1920*, pp. 284-285)。其次,卢卡奇吸收了齐美尔《货币哲学》中的“异化”思想,并在《历史和阶级意识》中提出了“异化”概念。“异化”是马克思主义中的重要概念,但有趣的是,青年卢卡奇是在1923年出版的《历史和阶级意识》中提出“异化”概念的,而在此之前,他主要阅读的是马克思的《资本论》,而马克思的“异化”概念正式提出是在1932年发表的《1844年经济学哲学手稿》中,而青年卢卡奇早在1904年就认真阅读了齐美尔的著作,其中就包括著名的《货币哲学》。因此,卢卡奇的“异化”概念很有可能就是借鉴齐美尔《货币哲学》中的“物化”思想。最后,卢卡奇受齐美尔“通过碎片到达总体”的分析方法影响,提出了“总体性”概念。当然,卢卡奇对齐美尔也颇有微词,在卢卡奇看来,齐美尔理解世界只注意了社会生活的一些最直接、最抽象的表面现象,却对具体的经济生活的社会内容视而不见,因而在卢卡奇眼中齐美尔只是一个缺乏批判性的审美主义者。

① 克拉考尔也是齐美尔的学生,并且有一段时间还曾考虑在齐美尔的指导下撰写博士论文,后来这个考虑由于某些原因而没能实现。尽管如此,克拉考尔还是为我们留下了大量关于齐美尔现代性分析的宝贵材料。克拉考尔关于现代性的分析受到齐美尔的启发很多,正如他在《齐美尔:阐释我们时代精神生活的贡献》中所言:“通往现实世界的大门是齐美尔最先为我们打开的。”(参见弗里斯比《现代性的碎片》,商务印书馆,第13页。克拉考尔曾撰写《齐美尔:阐释我们时代精神生活的贡献》,大约写于1919年,但此书稿后来没有出版,只存有打印稿)然而,克拉考尔对齐美尔关于现代性的分析在许多方面并不赞同,在克拉考尔看来,齐美尔对现实碎片的体验超越了现代生活的历史语境,使得对流动的、偶然的、稍纵即逝的现代性体验变成了对一种僵化的表面现象之间相互关系的体验。弗里斯比在《现代性的碎片》中认为,克拉考尔对齐美尔的现代性分析模式很不满意,在他看来,齐美尔的道路必然会脱离生命领域,进而到审美领域去探求生命和形式的统一性。克拉考尔认为,这种将艺术实体化的做法,显然是一种乌托邦的审美理想,在乌托邦的审美理想中,虚幻的现实代替了活生生的社会现实。此外,齐美尔关于现代性空间的剖析也成为克拉考尔“社会空间地形学”研究的关键。

② 本雅明与齐美尔并没有什么直接接触,本雅明更多是通过阅读齐美尔的著作而熟悉他的,但齐美尔对本雅明的影响却是一个不争的事实。一个有趣的例子是:在本雅明的著作中很少出现对他人著作的引述,在庞大的《拱廊街计划》中,本雅明对为现代性理论作出重大贡献的韦伯只字不提,甚至也很少提到马克思,但齐美尔却是一个被频频引述的名字。在《现代性的碎片》中,弗里斯比认为本雅明的《德国悲剧的起源》从齐美尔的《歌德》中获得了“起源”这一极其重要的概念,而其他的一些证据可以在本雅明对波德莱尔的分析以及后来的《拱廊街计划》中零散找到。此外,在本雅明和阿多诺关于(转下页注)

撰文讨论过齐美尔的文化哲学思想对卢卡奇、本雅明、霍克海姆以及阿多诺等批判理论家的影响。^①甚至有学者认为，齐美尔的思想曾影响了西班牙学者奥尔特加。^②

齐美尔对后来学者们的影响之所以这么大，一方面源于其研究兴趣的广泛，另一方面也源于其思想的博大精深。正是由于齐美尔思想的斑杂性，学术界很难将其归于某一具体的学科：有学者称其为社会学家，有学者称其为哲学家，也有学者称其为美学家。长期以来，在不同的研究者眼中，齐美尔呈现出不同的形

(接上页注②) 波德莱尔研究的对话中，也能找到齐美尔对本雅明影响的证据：阿多诺对本雅明在波德莱尔的研究中使用齐美尔的著作提出尖锐的反对和批评，而本雅明则认为阿多诺对齐美尔的批评存有偏见（参见弗里斯比《现代性的碎片·导言》）。关于齐美尔与本雅明的联系，主要体现在以下几个方面。首先，在对现代性的分析上，本雅明与齐美尔共享着一种体验，即对个体现代性生存的体验，在《拱廊街计划》中，本雅明涉及的社会体验当中，最重要的就是对现代个体神经衰弱的体验、大城市居民以及顾客的体验。而且与齐美尔一样，本雅明也是将现代性分析的出发点归之于碎片。其次，本雅明关于韵味和震惊的二元范畴与齐美尔关于艺术品与工艺品的二元范畴也存在着某种对应关系。再次，本雅明提出了现代性的“新奇”特征，而在齐美尔的“时尚”理论中也可以发现它的影子。据弗里斯比分析，本雅明在分析现代生活中的时尚与商品的新奇时，曾在笔记中引述过齐美尔讨论时尚的文章。因此有理由认为，本雅明对“新奇”的分析在某种程度上从齐美尔那里汲取了灵感。最后，齐美尔对现代性的解析被安置在特定的空间架构中。齐美尔是明确指出空间背景对人类互动之社会重要性的第一个社会学家。后来，社会的空间图画成为本雅明分析“游手好闲者”和拱廊街关系、资产阶级“居室”和商品的空间分布关系的关键。

- ① J. Habermas, "Georg Simmel on Philosophy and Culture: Postscript to a Collection of Essays", *Critical Inquiry* 22.3, Spring 1996, pp. 403-414. 在这篇文章中，哈贝马斯分析了齐美尔对卢卡奇、本雅明、霍克海姆以及阿多诺等批判理论家的影响。哈贝马斯特别指出，齐美尔对青年卢卡奇的论文选题产生过影响，并给予本雅明研究现代性大都市生活的灵感。
- ② N. R. Orringer, "Simmel's *Goethe* in the Thought of Ortega y Gasset", *MLN* 92.2. Hispanic Issue, March 1977, pp. 296-311. 奥尔特加是西班牙19世纪末20世纪初的著名艺术理论家，代表作有《大众的反叛》和《艺术的“非人化”》。奥瑞格在这篇文章中主要从文化的角度分析了齐美尔的《歌德》一文对奥尔特加的影响，认为奥尔特加主要在三个方面受到齐美尔的影响：新康德文化主义、形而上学人类学和人类存在本体论。

象，被贴上了不同的标签。有学者认为，不存在本质意义上的齐美尔，只存在从各种不同的角度，在不同的话语建构中解读出来的齐美尔。^①如科塞就认为，至少有三个齐美尔：第一个是都市现象的杰出分析家；^②第二个是结构主义社会学家；第三个是都市生活的体验者。^③科塞所言的第一个和第二个齐美尔是作为社会学家的形象出现的，而第三个齐美尔更多接近于尼采和叔本华，是作为美学家的形象出现的。当然，给齐美尔所贴的标签远不止这些，甚至还有学者认为，齐美尔是一个后现代主义的参与者，他的思想具有后现代主义的当下性。^④因此，在不同的学者眼中，齐美尔呈现出不同的画像。

社会学家齐美尔。这是当今学术界普遍认同的一幅画像。在德国，对齐美尔进行研究的代表人物是帕森斯，他主要关注齐美尔的形式社会学。帕森斯基本上是用德语来阅读齐美尔，而英美的社会学家却没有这种语言上的天赋，这也就是伍尔夫之所以大量翻译齐美尔著作的原因。伍尔夫所译《乔治·齐美尔的社会学》是美国社会学界得以重新接受和了解齐美尔的一个重要译本。比

- ① D. Weinstein & M. Weinstein, "Georg Simmel: Sociological Flaneur Bricoleur", *Theory, Culture & Society* 8.3, 1991, p. 152.
- ② “芝加哥”学派 (the Chicago School) 很好地继承了齐美尔的都市社会学思想。“芝加哥”学派代表人物帕克 (R. Park) 和沃思 (L. Wirth) 的都市社会学理论在知识谱系上清晰地反映了德国学派成员齐美尔对他们的重要影响 (帕克在柏林求学时曾是齐美尔的学生，而沃思则为帕克的学生)，故三者的都市理论曾被认为是近亲繁殖的产品。齐美尔都市社会学思想主要见于1903年发表的《大都市与精神生活》。1938年，沃思发表论文《作为一种生活方式的都市性》，论文被看做是对齐美尔及帕克都市社会学理论的融合与发展。但较之齐美尔的都市生活理论，沃思的理论表现出一种“纯都市社会学”的学科化倾向。而且，齐美尔只是愿意对现代都市生活做出理解，而非从价值方面加以裁决，他只是敏锐地记录了他关于现代都市生活的纷乱印象。但是，现代都市生活对于沃思来说，则是摧毁人性和个性的恐怖机器。
- ③ L. Coser, "The Many Faces of Georg Simmel", *Contemporary Sociology* 22.3, May 1993, p. 452.
- ④ D. Weinstein & M. Weinstein, "Georg Simmel: Sociological Flaneur Bricoleur", *Theory, Culture & Society* 8.3, 1991, p. 152.

伍尔夫晚了将近20年后，列文所译的评论性著作《齐美尔论个体性和形式》进一步突出了齐美尔的社会学思想。关注齐美尔社会学思想的这一状况一直维持到20世纪70年代弗里斯比和波特默尔所译《货币哲学》的出版。这部由弗里斯比自己作序的译作，加上他所撰写的关于齐美尔的其他研究性论文，以及所编的一系列文集，标志着英语国家对齐美尔研究新局面——关注齐美尔的现代性美学思想——的开创。

哲学家齐美尔。这是除其作为社会学家之外最引人注目的一幅画像。国内外学者在介绍齐美尔时，往往视其为“生命哲学家”或“文化哲学家”。齐美尔自己也曾表达过渴望成为哲学家的心声：“我在国外仅仅被看成是一名社会学家，这让我感到非常着急。之所以这样说也是因为我是名哲学家，我将哲学作为自己一生的使命。而社会学只不过是作为副业在搞。”^①确实，齐美尔是他那个时代一个具有社会学倾向的哲学家，而并非一个纯粹的社会学家。关于这一点，我们从齐美尔所撰写的大量哲学思辨文章^②以及后人对他的评价中都可以看出来。

印象主义者齐美尔。这是曼海姆、卢卡奇、弗里斯比和哈曼给齐美尔描绘的画像。曼海姆认为，齐美尔喜欢精细入微地描述最普遍的日常经验，就像当今的印象派绘画试图反映过去被忽略了的明暗变化和光影效果一样。从这一点来说，他也许可以被称为社会学中的“印象主义者”，他的才华不在于建构一种关于整个社会的理论，而在于分析前人未予注意的各种社会现象的内蕴

意义。^①而卢卡奇在回忆齐美尔时，则称齐美尔为“地道的印象主义哲学家”。弗里斯比著有《社会学的印象主义》一书，认为在齐美尔的社会学著作中存在着一种印象主义风格。^②而哈曼在《生活和艺术中的印象主义》中则将齐美尔看做是象征主义（印象主义）大师。哈曼认为齐美尔关于艺术、文学及哲学的论说，基本上是以“印象主义”为中心而展开的。对此，弗里斯比指出，哈曼在论文《生活和艺术中的印象主义》中以《货币哲学》为基础，包括关于印象主义、大都市和货币经济之间关系的大量材料，证实了同代人对齐美尔的称呼：社会生活的印象主义者。^③齐美尔的印象主义在心理层面上以心理主义为核心，在社会层面上则以主观主义为基础。因此，在齐美尔眼中，人们往往是在印象中思考和言谈。印象主义的生活方式最容易在现代大都市里找到适合其发展的土壤，因为现代大都市的外部生活环境，特别适合用来解释大多数人的印象主义生活，而齐美尔就是这样一个印象主义者。

美学家齐美尔。这是为学者们所忽略的另一幅画像。其实，齐美尔被称为社会生活的印象主义者，就暗示了他也是一个审美主义者。在《现代性的碎片》和《社会学的印象主义者》等书中，弗里斯比认为，齐美尔首先应当被理解为一个现代性批评家，这种现代性思想最初源于波德莱尔及其法国和德国的追随者。齐美尔开创了现代性研究的新思路，这一思路在他的学生及后继者那里得到了

① 转引自北川东子《齐美尔》，赵玉婷译，河北教育出版社，2002，第116页。

② 齐美尔最初的学术兴趣主要在哲学领域，他凭借论文《根据康德的物质单子论看物质的本质》获得柏林大学哲学博士学位，并因另一篇论及康德的空间与时间学说的论文而获得教授资格。他的许多著作，如《历史哲学的若干问题》、《生命直观》等都是纯粹的哲学著作，而《货币哲学》和《哲学文化》是介于哲学与社会学之间的著作，具有很强的哲学思辨性。此外，在《时尚的哲学》、《金钱、性别、现代生活风格》和《桥与门》中收录的许多文章也都是哲学小品文。

① K. Mannheim, *Essays on Sociology and Social Psychology*, London: Routledge, 1998, p. 217.

② D. Frisby, *Sociological Impressionism: A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory*, London: Heinemann Educational Books Ltd, 1981, p. 101. 有学者对弗里斯比的这本著作进行了批判，认为《社会学的印象主义》一书忽略了两个方面：齐美尔的审美偏好和齐美尔对欧洲现代主义的最直接和最具重要意义的贡献（参见 R. M. Leck, *Georg Simmel and Avant-Garde Sociology: The Birth of Modernity, 1880-1920*, New York: Humanity Books, 2000, p. 212）。

③ 转引自弗里斯比《现代性的碎片》，卢晖临等译，商务印书馆，2003，第79页。

不同程度的发展,如卢卡奇、克拉考尔、布洛赫、本雅明和阿多诺。^①齐美尔所主要关注的大都市不是工业城市而是消费城市;城市居住者也不再是以工人的原型出现,而是以波希米亚人,或者说浪荡子的形象出现。实际上,在弗里斯比的理解中,齐美尔本人就像是一个浪荡子,一个搜集城市碎片的闲逛者,一个现代生活的审美印象主义者。对齐美尔思想中的美学倾向,戴维斯是这样认为的:如果说马克思社会学的基石是经济学和政治科学,杜克海姆社会学的基石是生物学和统计学,韦伯社会学的基石是历史学和人类学,那么,齐美尔则试图建立一个以美学为基石的社会学。他为此制定了一系列的规则,从而使其与马克思、杜克海姆以及韦伯有根本的区别。^②由于齐美尔带有浓厚的“形而上学悲情”,他的审美立场也基于两种心态的交织:与现实保持距离和独特的悲剧世界观。保持距离可以对现实虚拟化、审美化,退回内在世界;而悲剧世界观则是在“完美的永恒形式”中表现出印象主义的东西。本书的讨论也是基于此,力图表明齐美尔不仅是一个社会学家和哲学家,同时也是一个卓越的美学家,一个现代生活的审美印象主义者。

从齐美尔所获得的如此之多的称号中可以看出其思想的游弋性。确实,齐美尔的思想相当庞杂,如社会学、哲学、文学、艺术和美学等,他都有涉猎。虽然如此,但在绝大多数的社会学教材或研究著作中,与韦伯所占据的篇幅相比,齐美尔往往处在一个极不起眼的位置,经常被一笔带过。社会学领域如此,美学领域就更可想而知了。齐美尔的现代性思想对后起的批判理论有着很大的贡献,然而这一贡献却极少被研究者们所重视。哈贝马斯在《交往

① D. Frisby, *Simmel and Since: Essays on Georg Simmel's Social Theory*, London: Routledge, 1992, p. 79. 戴维斯认为,齐美尔的美学是一种“社会学美学”,它关注社会学与美学在方法与结构上的相似性。如两者都关注空间的视觉形式,艺术和社会产品都是在现实生活中产生的,并且这两个学科都采用一样的研究方法,即从特殊到一般。

② M. S. Davis, "Georg Simmel and the Aesthetics of Social Reality", *Social Force* 51. 3, March 1973, p. 328.

行为理论》中对齐美尔的作品只引用了两次,在《现代性——未完成的工程》中,对齐美尔更是只字未提。在《现代性的哲学话语》中,哈贝马斯讨论了从黑格尔到德里达再到福柯的现代性和后现代性理论,齐美尔也仅被引用两次,而且还是在相当随意的情况下引用的。不过在为齐美尔的《文化哲学》一书再版所写的导言中,哈贝马斯用了“作为时代诊断者的齐美尔”这一标题,在此文中,他肯定了齐美尔关于现代性的研究,并高度称赞齐美尔对后起的批判理论的贡献与影响。

在学术界,齐美尔思想的光芒长期处于被遮蔽状态,这种情形一直延续到20世纪才稍有改观,并曾有一段时间出现了“齐美尔热”和“齐美尔复兴”现象。在这段时间里,大量的齐美尔著作被译成英文,齐美尔也因此受到了英语国家的重视。不过,齐美尔主要是作为一个社会学家被引入到英语国家的,它的美学和艺术思想并没有得到挖掘。最先关注齐美尔的美学和艺术思想的是英国学者弗里斯比。他著有《现代性的碎片》,其中专辟一章对齐美尔的现代性美学思想进行了讨论。弗里斯比认为,齐美尔对现代性的两个相关方面——成熟的货币经济和现代性大都市——的考察,集中在它们对个体的日常生活体验和内在精神生活的影响上。“大都市是现代性关注的中心,成熟的货币经济(也处于大都市的中心位置)是对整个社会现代性的扩张的反应。”^①此外,弗里斯比还主编了三卷本的《乔治·齐美尔:批判性的评论》,其中收录齐美尔本人的两篇文章以及不同时期的重要研究文献88篇,其中有一些文章涉及了齐美尔的美学思想。在弗里斯比撰写的其他著作(如《社会学的印象主义》)与论文(如《现代生活的审美》)中,也都论及了齐美尔的美学思想。不过,作为左派马克思主义者,弗里斯比主要还是将齐美尔视为一个具有美学倾向的社会学家,他的研

① D. Frisby, *Simmel and Since: Essays on Georg Simmel's Social Theory*, London: Routledge, 1992, p. 69.

究也是从社会学的角度（而不是美学的角度）来解读齐美尔的美学和艺术思想，并力图凸显齐美尔关于“现代生活的审美”这一主题。在这种审美化的解读中，齐美尔思想的内涵被架空，成为一名脱离现实的“印象主义者”。

与弗里斯比的研究相类似，格罗瑙在《趣味社会学》中对齐美尔的社会学美学思想进行了考察，并集中讨论了齐美尔的“趣味”、“时尚”和“游戏”等概念。《趣味社会学》是一本讨论“趣味”范畴的有趣的书，作者运用凡勃伦、齐美尔和利奥塔等人的理论，论述“趣味”（时尚）在欧洲历史上的演变。根据格罗瑙的观点，康德《判断力批判》提出了趣味的二律背反规律，即趣味（审美）判断力既是私人性的，又是普遍性的；既是个人性的，又是社会性的；既是主观性的，又是客观性的。如何解决这一矛盾，在格罗瑙看来，齐美尔所提出的现代时尚模式就是解决这种二律背反的最典型的社会结构之一。从“时尚”的社会游戏形式的分析入手，格罗瑙在《趣味社会学》中把齐美尔的“社会学”定义为“美学社会学”，认为普通老百姓在日常的社会生活中（如追求时尚，参与时尚追逐的游戏）就实现了席勒著名的美育计划。

在“齐美尔复兴”现象中，我们还应提到的另一位学者是雷克。雷克著有《齐美尔与先锋社会学：现代性的诞生，1880～1920》，在此书中，雷克提出了关于齐美尔研究的许多新观点，如将齐美尔定义为一个“先锋社会学家”，^①是当时“反正统文化”的一个重要思想家。

在德国国内，齐美尔长期只是一个陌生的他者。虽然近年来情形略有好转，但也还是处于“拿来主义”层面，所做的工作主要

① R. M. Leck, *Georg Simmel and Avant-Garde Sociology: The Birth of Modernity, 1880 - 1920*. 雷克认为，齐美尔最终建立的是“尼采式社会主义”。因为尼采和社会主义都是资本主义的对头，是资本主义社会最具革命性与颠覆性的对立面。在这个意义上，雷克将齐美尔的社会学定义为“先锋社会学”（*Avant-Garde Sociology*）。

是翻译和介绍齐美尔的思想。目前齐美尔的大部分重要著作，如《社会学》、《货币哲学》、《时尚的哲学》、《桥与门》、《金钱、性别、现代生活风格》、《生命直观》和《社会是如何可能的》等，都被翻译成中文。至于国内学者关于齐美尔研究的专著，目前笔者只看到成伯清的《现代性的诊断》和陈戎女的《齐美尔与现代性》。前者主要讨论齐美尔的社会学思想，后者主要讨论齐美尔的哲学思想。涉及齐美尔现代性思想研究的国内学者是刘小枫，在《现代性社会理论绪论》中，刘小枫对现代性的审美性^①和齐美尔的现代性“体验美学”进行了初步探讨。陈戎女在《齐美尔与现代性》中也专辟一章讨论齐美尔的美学与艺术思想。陈戎女认为：“齐美尔的现代性思想是描述现代‘生活——世界’内在经验的转型，内在经验主要指现代生命主体的心理感受和精神体验。在齐美尔看来，由货币经济、金钱文化催生的现代人物化和世俗化的精神品质，使他们的心理感受转向自我本能冲动和感官刺激。这样一种现代性的生存样态，其本质就是感性论和审美主义质态。”^②由于作者的关注点立足于齐美尔的哲学层面，因而对其美学思想的内涵拓展不是很深。可见无论是译著还是研究著作，国内学术界大多数

① 刘小枫的分析中有两个关键概念：“脱魅”（又作“祛魅”，以韦伯为分析对象）和“审美性”（以齐美尔为分析对象）。韦伯用脱魅过程来描述现代的社会质态，脱魅过程指世界图景和生活态度的合理化建构。刘小枫认为，世界之脱魅作为现代性的品质，包含着一个引人注目的论点：在现代世界的意义理解中，整体性的意义消失了，意义多元是现代性的品质之一。这种意义多元也就意味着传统宗教性的世界图景已逐渐消失，凡俗的文化与社会开始形成。在刘小枫看来，合理性与审美性有一个共同点，即均要消除古典基督教的彼岸世界对此岸世界的管辖权。只不过合理化是俗态（世俗化）的社会层面的表征，审美性则是俗态的个体心性层面的表征，它是个体生命在失去彼岸支撑后得以到达此岸的支柱。而作为现代性的审美性的实质包括三项基本诉求：（1）为感性正名，重设感性的生存论和价值论地位，夺取超感性过去所占据的自体论位置；（2）艺术代替传统的宗教形式，以至成为一种新的宗教和伦理，赋予艺术以解救的宗教功能；（3）游戏式的人生心态，即对世界的所谓审美态度（参见刘小枫《现代性社会理论绪论》，上海三联书店，1998，第300～307页）。

② 陈戎女：《齐美尔与现代性》，上海书店出版社，2006，第180页。

学者都只注重于对齐美尔思想的介绍与转译，聚焦点在于其社会学思想，作为美学家的齐美尔则极少有人关注，也就更谈不上对其美学思想的系统研究了。

基于此，本书不是对齐美尔思想的全面讨论，而是力图从文化社会学与美学相融合的视域出发，选取两个具有代表性的范畴，即“现代性”和“距离”，对齐美尔的美学思想加以讨论。同时，与国内学者将齐美尔定性为社会学家，仅限于齐美尔社会学思想的研究不同，本书不是一般意义上的哲学或社会学研究，而是偏重于美学和文化社会学的研究，力求从美学的角度来给齐美尔画像。因此，审美现代性的视域和美学的维度始终是贯穿本书的一条主线。而本书的最终目的也在于通过对齐美尔“现代性”和“距离”观念的分析，对齐美尔的美学思想以及文化现代性思想进行梳理和系统化。具体来说，即以齐美尔的现代性理论为背景，以“距离”观念为聚焦点，进而从文化社会学、美学、艺术以及现代生活等层面窥探齐美尔的美学、文化和艺术思想。

上篇 现代性



上篇“现代性”主要讨论齐美尔的现代性美学思想。应当说，在20世纪初的思想舞台上，在现代性问题出现伊始，齐美尔就思考着现代个体的生存意义和现代文化的命运遭遇，并率先揭示了现代社会中个体生存状态以及现代文化的两难困境。

第一章“现代性碎片与都市风格”主要讨论齐美尔独特的现代性思想——审美主义现代性。通过对现代货币的文化哲学分析，齐美尔对现代都市人的生存状况进行了审美主义的剖析。在现代性体验中，齐美尔吸收了当时德国生命哲学的资源，将审美扩展到个体生命层面，以货币作为诸社会形式的关节点，考察了货币体制与审美性的关系。齐美尔将现代性界定为心理主义，他力图凸现代个体的内在心灵，强调从都市生活的现代性体验这个角度来界定现代性。在对现代性的分析路径上，齐美尔不像马克思和韦伯那样努力去构建一整套宏大的分析理论，他的分析一直以生活中的各种碎片为主题，他所感兴趣的也正是浸染着现代性生活风格的碎片。齐美尔认为，要把握现代性体验，不能依赖那些宏大的、系统的理论体系，而应借助于对现代生活的敏锐感觉，努力去捕捉那些碎片化的、稍纵即逝的瞬间，并从中发掘出现代生活的审美内蕴。从现代性体验这一独特视角出发，齐美尔对现代生活风格（主要是大都市生活）进行了深刻剖析。对齐美尔来说，大都市是现代性的一个展厅，而这个现代性展厅中最突出的风格，则是无孔不入的货币对个体的全面控制，以及大量的碎片化景观对个体的反复冲击。

第二章“现代性困境与文化悲剧”主要讨论齐美尔关于现代文化悲剧的诊断。对于齐美尔的文化悲剧理论，

本书主要从文化悲剧的语境（现代性的两难困境）、文化悲剧的实质（生命与形式的二元对抗）、文化悲剧的表现（主观文化与客观文化的冲突）三个层面展开论述。一方面，齐美尔对现代文化的悲剧性诊断体现了20世纪早期社会理论中对于现代性愈益悲观的典型论调；另一方面，文化的悲剧性诊断又是启蒙运动以来两种现代性（启蒙现代性和审美现代性）的内在矛盾在文化上的体现。齐美尔的文化悲剧理论可以看做是对日益理性化的启蒙现代性的一次重大批判，它开启了后来批判理论家对启蒙现代性诘难的先河。

第三章“现代性个体与生存体验”主要讨论齐美尔思想中的两种现代人类型：陌生人与都市人。带着形而上学的“悲情主义”色彩，齐美尔对现代社会中的两类群体——陌生人和都市人——的现代性质态与生存体验展开了分析。陌生人在现代性社会中处于一种相当特殊的位置，他们停留于一定的空间范围中，但又不属于这个空间，而是处于一个流动的、不断位移的空间范围中。在这个意义上，陌生人现象意味着他们与我们保持着一种特殊的距离。在齐美尔的分析中，都市人延续着波德莱尔现代性规划中的“浪荡子”主题。在齐美尔看来，现代个体被大都市持续、反复的印象所刺激，他们不论白天黑夜都精神持续紧张，因而成为大都市中“忧郁的栖居者”，并承载着现代性生存中两种截然相反的体验——放纵热情和谨慎冷漠。

第一章

现代性碎片与都市风格

韦伯和齐美尔都是 19 世纪末 20 世纪初德国著名的思想家，他们从各自不同的角度对现代社会作出了诊断。如果说韦伯是从宏观的线性历史观来把握现代性的展开及其进程，将现代性理解为一个“合理化”过程，并指出了现代性的革新和变化特征的话，那么齐美尔则是力图凸现代个体的内在心灵，强调从现代都市生活的体验角度来界定现代性。作为一个审美主义式的社会学理论家，齐美尔的现代性诊断往往就是现代性情绪的表达。从现代性情绪体验这一独特视角出发，齐美尔对现代性进行了定义，并对货币经济影响下的现代性外在表征和都市生活风格进行了深刻剖析。

第一节 审美心理主义：现代性定义

在《哲学文化》一文中，齐美尔这样写道：

现代性的本质是心理主义，是根据我们内在生活的反应（甚至当作一个内心世界）来体验和解释世界，是固定内容在易变的心灵成分中的消解，一切实质性的东西都被心灵过滤掉，而心灵形式只不过是变动的形式而已。^①

^① 转引自弗里斯比《现代性的碎片》，卢晖临等译，商务印书馆，2003，第 62 页。

弗里斯比在《现代性的碎片》中也写道：

以各自不同的方式，齐美尔、克拉考尔和本雅明都关注人们感受和体验资本主义剧变所产生的社会和历史存在的新的方式。他们的中心关怀是表现为过渡、飞逝和任意的时间、空间和因果性这三者的不连续的体验——这种体验存在于社会关系的直接性中，包括我们与都市的社会和物质环境之间的关系，以及我们与过去的关系。^①

而刘小枫在《现代性社会理论绪论》中则写道：

齐美尔以一种审美（感觉）方式来确定现代经济制度与现代社会文化制度的心性品质之内在关联，以便更切近地把握现代人的生活感觉。描述现代社会的质态，可以有不同的切入点和论述方式，这取决于作为个体的社会学家的观察点和设问。齐美尔的文化社会学方法及其概念，是心理主义的，即从感觉层面来分析社会形态。将现代社会的质态描述为感觉型或审美型，既与齐美尔的现代性理解相关，亦与其社会学方法相关。^②

从齐美尔自己的论述以及弗里斯比和刘小枫的研究中可以看出，齐美尔不是十分关注现代性产生及其发展的历史进程，但对现代性过程中的碎片化体验则十分关注。也就是说，齐美尔对现代性理论的分析采取的并不是历史分析的方式，而是一种对现代性社会现实的体验方式，正如齐美尔自己对现代性本质的界定：现代性的本质

① 转引自弗里斯比《现代性的碎片》，卢晖临等译，商务印书馆，2003，第7~8页。

② 刘小枫：《现代性社会理论绪论》，上海三联书店，1998，第337~338页。

是心理主义，是外在世界的固定内容在个体易变的心灵中的消解。洞察力、直觉和知识的审美特性在其内在层面上，仅仅是真实把握从内在到个别这一过程的结果。从内在感觉出发来体验世界，这是齐美尔心理主义的最终命意所在，而齐美尔也正是力图透过感觉层面去接触灵魂的内在波动。^① 因此，现代性体现为一种特殊的人生体验方式，它不仅是个体对外在世界的碎片式生活的内在反应，也是个体内在心灵对外在世界的一种体认。

齐美尔的定义表明了他对现代性的态度，那就是：外在世界的实质在于其永不停止的流动，而现代性就存在于一种体验外在世界的特殊方式中，它不仅化为我们内心的反应，而且将其融入我们内在的生活方式之中。外在世界在齐美尔眼中成为一根根的细小组带，“每一天、每一秒，这些纽带被编结，被舍弃，又被重新拾起，旧的纽带被新的所取代，或是与新的相互交织。在其间起作用的是社会原子间的互动，这种只有通过心理的显微镜才能观测得到的互动，支撑着这个真实却又令人迷惑的社会全部的韧性与弹性，多样性与一致性。”^② 在这种心理显微镜的感知与体认中，外在世界的流逝、短暂和碎片性存在都被吸纳进我们的内在生活，并呈现为内在生活的真实。外在世界成为我们内心世界的组成部分，现实生活中飞逝的、碎片化的以及矛盾的时刻，全部都融入我们的内在体验之中。弗里斯比认为，对齐美尔而言，现代性的所有本质特征，如同在对外部世界的分析时所呈现出来的那样，都成为个体内在生命的表征和显现。齐美尔试图通过“心理主义的显微镜”——而不是通过对社会的主要机制的分析——来接近这一内在世界。^③ 现代性的分析

① L. A. Scaff, "Weber, Simmel, and the Sociology of Culture", *Sociological Review* 36.1, 1988, p. 16.

② 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第2页。

③ D. Frisby, "The Ambiguity of Modernity: Georg Simmel and Max Weber", W. J. Mommsen and J. Osterhammel, eds., *Max Weber and his Contemporaries*, 1987, p. 431.

维度同时也是一种从主体内心到外在世界的维度，这一维度同时也意味着心灵和世界总体性之间的联结与交流。“世界的复多性成为精神的统一性，这正反映出哲学是种种心灵对存在整体的反应：因为心灵自知是个统一性，在它之中——而且首先也只有它在它之中——此在的众多光束如同相交于一点。”^① 从对外在世界的感性体验中得出现代性的所有核心特征，这些特征最后在个体的内在生活中都得到了证实和展现，而现实最终在齐美尔那里被体验为一种流动性。

对现代性的理解可以有经济、政治、社会和文化等诸多角度解释的可能，但齐美尔显然是将现代性的理解定位于一种新的、不同于传统的层面上。在他看来，对现代性的理解不能只从社会的经济与政治层面来把握，而要通过现代人的生命体验的分析来把握。约莫斯蒂迪特指出，在齐美尔那里，“艺术品不可能通过智性的方式所完全把握，相反，它只能被感性的方式所体验到。”^② 而康诺尔则认为，齐美尔之所以将现代性界定为心理主义，是因为“现代性就其本身性质而言，就会使个别经验着的主体无法利用社会理论提供的那些总体化的视角；而在齐美尔看来，这种纯概念性的视角正脱胎于对现代范畴之实质的背叛。如果社会学不仅要说明现代性，而且要表现现代性，那么它就必须更要更密切地关注现代经验中强烈的情感和相对的性质”^③。正因为如此，齐美尔不同于同时代的马克思和韦伯，他不太注重对社会经济或理性化社会结构的分

① 齐美尔：《哲学的主要问题》，钱敏汝译，上海译文出版社，2006，第35页。

② O. Rammstedt, "On Simmel's Aesthetics: Argumentation in *Journal Jugend*, 1897-1906", *Theory, Culture & Society* 8.3, 1991, p. 131. 在这篇文章中，约莫斯蒂迪特认为，齐美尔在 *Jugend* 杂志所发的许多文章都强调了这一观点，即艺术品只能通过感性的方式加以把握。这样一来，艺术外在的形式在齐美尔眼中就具有一种决定性的本体意义，这种意义通过对自我的指涉而得以加强。而齐美尔通过使用“分离”和“自我指涉”这些现代术语，进一步强调了社会生活审美化的重要性。

③ 转引自特纳编《社会理论指南》，李康译，上海人民出版社，2003，第432页。

析，而是注重现代社会和文化结构中作为现代生活体验者的现代个体的生命体验与心性结构。齐美尔的现代性理论不是采取历史分析的方式，而是一种对现代性社会的现实体验式的解说。如果说在韦伯的分析中，无力解决现代性的“道德实践和审美表现”已成为事实，那么齐美尔对现代性的关注重点则恰恰在于现代社会的感性与审美层面。也就是说，韦伯关于理性化的现代化过程的表述比齐美尔更坚定，而齐美尔捕获现代性体验的尝试则比韦伯显得更为成功。可见，齐美尔的现代性界定是与他关于感觉化的论点相一致的，这自然与韦伯用理性化来描述现代性的方法迥然相异。也正是因为从现代性体验的角度入手，齐美尔获得了“第一个论现代性的社会学家”^①、“第一个对现代性和大都市体验进行分析的社会学家”^②、“现代性的审美印象主义者”（哈曼）等称号。

印象主义在这里主要是指一种对现代生活碎片的体验性感悟。根据海默尔的考察，“印象主义”这个词与德国的特殊时期，尤其是世纪之交的柏林的现代性体验息息相关。在分析米勒的《大都会的美：论世纪之交的审美城市化》时，海默尔指出，“印象主义”一词是在齐美尔生活的故乡——柏林——的特殊语境中得到考察的。^③ 在《大都会的美：论世纪之交的审美城市化》中，米勒指出，19世纪的巴黎是审美现代性的都会，而柏林与巴黎恰恰相反，它是技术化和文明化的现代性中心。与此相关，“印象主义”

① D. Frisby, "Georg Simmel: First Sociology of Modernity", *Theory, Culture & Society* 2.3, 1985, pp. 49-67. 在此问题上，刘小枫则认为，齐美尔作为“第一个现代性社会学家”，率先突入到现代性课题的纵深领域。齐美尔致力把握现代性社会中个体和群体的心性质态以及文化制度的形式结构，如对货币的文化社会学分析，对都市人的处世心态以及相应的社会文化心理现象的社会学分析等。在刘小枫看来，齐美尔的这些研究兴趣相当周到地勘定了现代学诸课题的位置和论题（参见刘小枫《现代性社会理论绪论》，第8页）。

② D. Frisby, *Simmel and Since: Essays on Georg Simmel's Social Theory*, London: Routledge, 1992, p. 119.

③ B. Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*, London: Routledge, 2002, p. 36.

就不仅是某种艺术的表现，也是现代性症候的诊断策略。^①因此，印象主义不仅指某种艺术风格，同时也是现代性生活风格的表征。具体来说，现代生活的印象主义者不关注社会现实的深刻内涵，也不希冀建立一种阐释现实的宏大结构体系，而是注重以主观的内在心理感悟社会生活的表面现象或现实碎片。哈尔曼在《生活和艺术中的印象主义》一书中认为，“印象主义”生活风格的特征在于“生活的加速度和转瞬即逝，行动的狂热、激动和稳定，以及对所有既定规范和价值观的颠覆”^②。据此，米勒指出，在描述印象主义生活风格的著作中，“印象主义”体现在现代生活风格的各种文化现象中。可见，“印象主义”一词是与生活风格的品性联系在一起的。陈戎女在《齐美尔与现代性》中将印象主义的含义归纳为“过渡性、短暂性、未完成性、多元性”^③。刘小枫认为，所谓齐美尔社会哲学的印象主义的真正含义是一种生命哲学诉求，即如何恢复对事物有差异的魅力的细腻感受，使主体灵魂仍然保持高雅、独特、内在。齐美尔赞赏“纯粹的灵魂”，以享受的方式拥有自己，依靠自己最本真的内在性来生存，而不是让感觉超越灵魂的界限。因此，齐美尔的现代性理论显得像是一种贵族主义的现代生活感觉学。^④

齐美尔之所以被称为现代性的审美印象主义者，原因主要有以下几个方面。

首先，齐美尔是一个现代生活的审美主义者，他关于现代性本质的界定侧重于现代性的体验内涵，而现代性的这种体验的“心理主义”，在他眼中同时也是一种审美主义。刘小枫认为，在齐美

① See B. Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*, London: Routledge, 2002, p. 36.

② See B. Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*, London: Routledge, 2002, p. 36.

③ 陈戎女：《齐美尔与现代性》，上海书店出版社，2006，第27页。

④ 参见刘小枫为《金钱、性别、现代生活风格》写的序言（齐美尔：《金钱、性别、现代生活风格》，顾仁明译，学林出版社，2000）。

尔那里，“审美性的特质就在于：人的心性乃至生活样式在感性自在中找到足够的生存理由和自我满足。这种个体的感性自在的处世位置当然是此岸的，其自在性框围拒斥彼岸的关系。艺术框围的审美位置是由一种确定的无动于衷——即框围的形式动力因素来确定的，同样，审美性标识一种自成体统的此岸世界态度，这种生存态度的取向是回返内心。”^①显然，审美主义与心理主义是紧密相关的，审美性是一种可以称之为心理主义、主体主义的心理质态，而齐美尔也是以一种主体的审美心理体验方式而非科学的逻辑方式来把握社会存在的。也就是说，齐美尔想通过自己的审美体验式语言来阐释社会意义，而且想在他的语言当中唤起这种意义，并且实施这种意义。或者更确切地说，在齐美尔眼里，现代社会生活种种特定的问题和冲突本身就已经成为一种美学的形式。

其次，齐美尔是沿着法国现代主义诗人波德莱尔的现代性分析来界定现代性的。波德莱尔认为，现代性是艺术的一半，它是艺术所体现出来的短暂和偶然的当下性。^②波德莱尔从艺术的动力学角度来界定现代性，指出了现代性永无止境的革新和变化特征。正如尧斯在《文学传统和现代性中的现在意识》一文中所言，“过渡、瞬间和偶然，这些特征只能是艺术的一半，艺术需要不变、永恒和普遍的另外一半，同样，现代性的历史意识必然以永恒作为对立面……永恒的美只不过是处在过去经验状态中的美的观念，一个由人自己创造并不断抛弃的观念。”^③因此，对波德莱尔而言，现代性就是一种对现实生活的当下体验，或者说是一种现时的英雄主义，而这种现代性体验就是对时间上飞逝和空间上暂存的、偶然的、任意的生活碎片的一种把握。波德莱尔所想做的，是在对短暂

① 刘小枫：《现代性社会理论绪论》，上海三联书店，1998，第302页。

② 波德莱尔：《1846年的沙龙：波德莱尔美学论文选》，郭宏安译，人民文学出版社，1987，第425页。

③ 转引自弗里斯比《现代性的碎片》，卢晖临等译，商务印书馆，2003，第23页。

和偶然的当下体验中来把握生存的永恒。波德莱尔笔下的画家居伊到处寻找现时生活的短暂的、瞬间的美，寻找读者允许我们称之为现代性的特点。居伊寻找现代性，实际上就是寻找现代生活的独特性，即现代生活的短暂性、瞬间性和过渡性，而这种充满激情的短暂体验处处充斥着艺术之美。汪民安认为，波德莱尔笔下的现代性在这里既指艺术和美所体现出来的短暂性和偶然性，同时也指现代生活的短暂性和偶然性。因此，现代个体、现代艺术和现代生活是波德莱尔现代性中的三位一体，在波德莱尔的现代性规划中，它们缺一不可。^① 齐美尔可以说是深悟波德莱尔的精髓。一方面，齐美尔强调现代性的本质在于“心理主义”，力图凸显个体的内在心灵，强调个体在都市生活中的当下的短暂体验；^② 另一方面，从与波德莱尔关于现代性界定的比较中，我们发现，齐美尔同时也赋予碎片以相当重要的地位，现代性体验在齐美尔那里就是一种碎片化体验。

再次，齐美尔将社会视为一件艺术品，强调以审美印象主义的眼光，从艺术的角度来审视和观照社会。在一篇文章中齐美尔写道：“社会作为一个整体便成了一件艺术品，其中的每个部分由于其对整体的贡献都具有一种明显的意义。”^③ 在齐美尔看来，一件艺术品由两部分组成：作为内容的艺术以及将艺术内容限制在一定范围内的周边框框。艺术品的周边框框在艺术作品中发挥着两种功能：把艺术品与周围的世界封闭隔绝起来和在自身之内把艺术品进

① 汪民安：《大都市与现代生活》，《西北师范大学学报》2006年第3期，第8页。

② 当然，波德莱尔与齐美尔的关注点还是有很大区别的。虽然两个人都有志于揭示现代都市中的现代人的生活风格，但波德莱尔是在现代性中去发现艺术之美，而齐美尔则志在现代性中发现都市人的个性的萎缩。因此，在使波德莱尔对现代生活充满激情的地方，齐美尔却发现了受货币文化影响的乏味的反激情的算计。波德莱尔笔下的艺术家居伊从瞬间性中发现了美，而齐美尔眼中的都市人却为了应对货币文化而发明了世故、冷漠和算计。

③ 齐美尔：《桥与门》，涯鸿等译，上海三联书店，1991，第221页。

行整合。周边框框宣告在它之内存在着一个只服从自己的各种准则的世界，这个世界并不纳入周围世界的规定性和运动中去。它不仅象征着艺术品的自成一体的统一，同时又由自身出发，增强着这种统一的真实和印象。个体的内在心理世界就如同一个由艺术形式所构建出来的世界，这个世界是一个自在的整体，不与外界或他物发生关系。“社会是一件艺术品”，齐美尔的比喻很形象，也相当有趣。我们知道，几何学有一个相当重要的特点：从外在世界中抽象出一定的几何形式，再将这些几何形式应用于经验世界。在齐美尔看来，社会学与几何学有很大的相似之处，社会学也应当像几何学一样从外在客观的世界中抽象出自己独特的研究对象，即社会形式，然后再将这些抽象出来的结果系统化，并应用于其他的经验客体。因此，我们有理由把齐美尔归为社会学的印象主义者，他对日常生活世界的关注和印象派画家在他们的绘画作品中对日常生活的关注方式有很大的相似之处。

在齐美尔眼里，社会作为一件艺术品是因为社会的外在形式与艺术（特别是视觉艺术）有着极大的相似之处。在视觉艺术中，几何原理是一个相当重要的因素，而那些奉几何原理为其主要审美支持的视觉艺术，如中世纪和文艺复兴时期的建筑、绘画和雕塑，齐美尔都相当感兴趣（齐美尔曾专门讨论过米开朗琪罗的绘画以及罗丹的雕塑）。不仅如此，艺术与存在于社会中的社交活动都对形式格外关注，在《交际社会学》中，齐美尔说：“艺术的原动力从可见事物的复杂性中提取自身形式，然后将这些形式塑造成与自身相对应的特殊结构；同理，社交冲动是把交往与交往过程的纯粹本质，作为一种价值和满意感从社会生活现实中提炼出来。”^① 因此，所有的社交性，包括那种纯粹自发的，都对形式，特别是好的形式无比珍视。此外，齐美尔视社会为一件艺术品，还有一个重要的原因就在于艺术和社会具有一个相同的特征，即艺术与社会都是

① 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第16页。

作为精神生命的外部形式而存在，尽管它们都离不开特定的精神生命，但它们一旦从其中独立出来，就获得了属于自己的生命。在齐美尔眼中，一方面，社会一旦形成，就会有自己的运行方式，如社交的本质就在于为“社会交往”而进行“社会交往”；另一方面，艺术品一旦形成也就构成了一个自给自足的统一体，现代主义的“为艺术而艺术”思潮在某种意义上就是文化与社会形式日益增长的自足性的一个例证。

对齐美尔的表述，我们不妨稍加引申。首先，由于社会具有与艺术品相似的外在形式，因此，将社会视为艺术品，实际上是突出了社会的形式因素。这种形式因素，在齐美尔的眼中同时又具有几何学的视觉性美学色彩，故而社会体验在某种意义上就是对社会的外在自足形式的审美体验。这样一来，现代性的社会体验就不仅存在于文学与艺术之中，也存在于日常生活的感觉之中。其次，将社会视为艺术品，实现了社会问题由伦理学向美学的转变。传统社会学一般关注社会的正常运行以及个体在社会中的生存，而齐美尔却突破了传统社会学的视域，对社会给予了审美层面上的关注，而这也是其社会学被称之为社会学美学的关键所在。齐美尔的学生扎尔茨曾这样描述其师的社会学美学：“（齐美尔）将社会学想象成对社会交往形式的研究。但是任何一个谈论形式的人都是在涉足美学这一领域。社会在最后的分析中就是一件艺术品。”^① 戴维斯也曾对齐美尔的社会学美学进行评论。戴维斯认为，在齐美尔那里，社会学美学可以分为三个层面：艺术形式、艺术品的特有概念和艺术手法。^② 艺术形式这个层面的分析主要源于齐美尔关于形式社会学在分析抽象或纯社会形式时与几何学相似的观点。他认为，齐美尔提出社会学的分析与几何学相类似，这意味着社会的形式是外在可

① See M. S. Davis, "Georg Simmel and the Aesthetics of Social Reality", *Social Force* 51.3, March 1973, p. 320.

② See M. S. Davis, "Georg Simmel and the Aesthetics of Social Reality", *Social Force* 51.3, March 1973, p. 320.

见的，既然形式是可见的，那么形式就如同完成的艺术品，虽然它们的创作来自于现实生活，然而却又可以脱离现实生活而具有内在的自我指涉性。可见，齐美尔并不是在一般意义上讨论形式，而是将形式运用于对现代文化与艺术的考察中，并凸显了对现代生活的外在形式的“体验”维度。

综上所述，齐美尔试图以印象主义的审美体验来把握现代性的脉动，强化了个体在物化现实中的个体性，这种方法也很容易使人们从个体性层面来感悟和理解生活。虽然如此，齐美尔的审美印象主义也存着很大的问题。首先，过于强调对生活的内在审美体验，过于强调将外在生活内化为个体的内在精神，这使得齐美尔的审美印象主义就如同一种神秘主义的天启意象。齐美尔试图将外在物质世界内化为个体的内在精神，并强调以一种内在的主体性的体验语言来把握这个世界。然而，个体的内在精神和内在体验性语言都只是一种飘浮的、没有确切内涵的语言符号。因此，齐美尔试图以一些并不确定的概念来把握外在世界的本质所在，就显得相当勉强了。其次，审美印象主义也使齐美尔的审美理想很不现实。审美印象主义强调的是个体对外在现实的体验，而外在现实生活与审美主体的联系仅存在于一种虚幻的审美之中，现实生活的具体审美存在也因而被忽略了。这样一来，齐美尔对现代性的分析必然会脱离生命领域，只能到审美领域去探求生命和形式的统一性。这种将艺术实体虚化的做法，显然是一种乌托邦的审美理想。在乌托邦的审美理想中，一种虚幻的审美现实代替了活生生的社会现实。因此，试图把对现实存在本质的理解建立在单纯的审美体验之上，使得齐美尔的审美理想缺乏对现实的介入，这也极容易使其审美理想成为一种审美的乌托邦，而缺乏现实的批判力量。

第二节 从碎片到总体：现代性路径

现代性的本质特征在于体验外在世界，而现代性体验的最突出

的特征是偶然性、碎片性和不确定性。要把握这种现代性体验，齐美尔认为，不能依赖那些宏大的、系统的理论体系，而应借助于对现代生活的敏锐感觉，努力去捕捉那些片断性的、稍纵即逝的瞬间，并从中发现现代生活的审美内蕴。基于此，齐美尔的现代性分析起点不是社会总体，而是现实的偶然性碎片，这也就构成了他独特的现代性分析路径——从碎片到达整体。北川东子说：“‘被瞬间所束缚’和‘对整体作出反应’——齐美尔的哲学是由这两个相互矛盾的方向所规定的。”^①这种从碎片到整体的分析路径体现了齐美尔社会学研究的独特视域：微观视域，在这一视域下，日常生活的碎片显示出更具一般的社会总体性。

齐美尔不像马克思那样构筑了一个批判资本主义的宏大理论体系，也不像韦伯那样以宗教伦理来构建一整套庞大的资本主义发展史。与关注社会结构、社会经济、社会制度及社会体系的马克思和韦伯不同，齐美尔对社会生活的思考一直体现于对形形色色的碎片的分析中。他对现代性的分析来源于他对现代性现象的敏锐感觉。他的触角已深入到现代生活的各个角落。现代社会的生活流变在齐美尔眼中已裂变为一个个细小的碎片，而他所感兴趣的，也正是这些浸染着现代个体生存图景的生活碎片。用弗里斯比的话说，现代性在齐美尔那里呈现出一种动态的表述：支离破碎、四分五裂的存在的总体性和个体要素的偶然性得到了相当明确的显露；与此相反，集中的原则、永恒的因素则消失殆尽，荡然无存。^②

在1896年的论文《社会学美学》中，齐美尔提出了一种关于日常生活碎片的现代性美学构想。在此论文中，齐美尔阐释了社会互动中的碎片如何与其他碎片相联系，并一起构建了一个整体，日

① 北川东子：《齐美尔》，赵玉婷译，河北教育出版社，2002，第19页。

② D. Frisby, "The Foundation of Sociology", D. Frisby, ed., *Georg Simmel: Critical Assessments*, Vol. I, London: Routledge, 1994, p. 330.

常生活碎片的具体规定性揭示了各种根本性的总体性力量。通过将生活碎片与社会总体性相关联，日常生活由此向审美状态敞开，日常生活的审美化和审美感性主义的审美学由此而生。在他的后期著作中，齐美尔认为，碎片并非仅仅存在于社会互动层面，同样存在于人类的自我生存方面。在某种意义上，我们每一个个体都只是碎片。“我们总是在不同的层面间来回地循环，它们依据不同的规则，全都构成了世界总体，但从每一个平面来考察，我们的生命在任何特定的时候所获得的只是一个碎片。”^①不仅如此，有意思的是，齐美尔在谈到如何了解一个人时也实践着由碎片到总体这一思路：“每一次在我们面前的都不是一位我们能够了解和预计的、统一的人，而只能是一个心灵的若干偶然的和毫不相关的残碎片断。因此，我们必须通过各种结论、解释和内推法对现存的残缺不全进行补充，直至出现一个像我们的内心和对于我们的生活实践所需要的、完整的人为止。”^②可见，齐美尔现代性分析的入口不是那些宏观的社会系统或者社会制度，而是存在于社会现实的内在细微处，在于那些被看做是永恒的现代社会生活的形形色色的瞬间景观，或者说是“快照”。基于这一独特的研究路径，他从碎片出发来展示现代性，可谓匠心独具。甚至有学者认为，他是当时那个时代唯一的真正的哲学家，因为他真正地再现了那种碎片化的时代精神。^③因此，齐美尔“对现代性的分析强调的是现代性的文化维度，而不是现代化的结构特征。齐美尔的分析目的不在于构建一个系统的理论，而在于对现代性碎片的展示”^④。

① D. N. Levine, ed., *Georg Simmel: On Individuality and Social Forms*, Chicago: University of Chicago Press, 1971, p. 38.

② 齐美尔：《社会学》，林荣远译，华夏出版社，2002，第467页。

③ D. Frisby, "The Foundation of Sociology", D. Frisby, ed., *Georg Simmel: Critical Assessments*, Vol. I, London: Routledge, 1994, p. 331.

④ D. Frisby, "The Ambiguity of Modernity: Georg Simmel and Max Weber", W. J. Mommsen and J. Osterhammel, eds., *Max Weber and his Contemporaries*, 1987, p. 430.

我们在前面已经讨论过，齐美尔的现代性是审美心理主义式的现代性。这种审美的心理主义也一直贯穿于齐美尔的现代性碎片分析中。审美心理主义既是一种对日常现实碎片的美学观察和分析方式，同时也是个体在社会关系和行为意识中共有的特征。在这个意义上，齐美尔眼中的日常现实都染上了审美的特性。无论是时尚、餐饮、冒险、调情这样的社会形式，还是诸如桥、门、椅子、首饰这样的社会碎片，在本质上都是一种美学化的生活。如齐美尔在分析“饮食”的审美性时认为，饮食应该是美的，但这种美与食品、饮料和菜肴本身的味道和气味无关，甚至与食品、饮料和菜肴本身的外观也没有多少关系。食品、饮料和菜肴的美学价值纯粹只是与它们的形式联系在一起，即它们的社会形式或交际形式。在进餐时，越是强调餐桌礼仪，越是能强调这种社交活动形式的独立性，以便让参与者较少服从于需要的满足，而更多地获得社会交往美学体验的快感。“进食原本只是单纯生理意义上的，是外在的，然而靠着这种联系，它得以依靠与之有着天壤之别的高级秩序的原则：只要饮食是社会学意义上的事件，那么这种联系就会把自己以一种更加具有审美意义，更加系统化且更加超个人的形式组织起来。于是就出现了一整套关于饮食的规则。”^① 在齐美尔看来，进餐并不是指单个人的吃饭行为，而是一种在社交场合中的众人聚餐活动。在这种活动中，进餐不再是为了解决饥饿，而是人们相互交流的社会互动形式。这时，“吃饭成了社会学的问题，吃饭问题变得更具风格，更有美学观。”^② 可见，饮食的社会化将饮食规范提升到具有审美意义的层面上，这些系统化的规范又会反过来作用于饮食的社会化。进餐之所以具有审美价值，一是因为参与者由于观照事物的形式而获得了一种类似美学愉悦的快感，颇类似游戏和艺术的特点；二是参与者把审美快感与社会交往融合在一起，从而与对象构

① 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第31页。

② 齐美尔：《桥与门》，涯鸿等译，上海三联书店，1991，第283页。

成美学关系。这样，饮食的社会性与审美性就被完美地结合在了一起。

虽然齐美尔频频关注碎片式的片断，他关于现代性研究的出发点也只是那些看似最表面的、最不实在的、毫无连续性的东西，但其最终目的却是想通过对这些生活细节的研究而发现细节背后隐含的重要社会意义。他对日常的生活碎片和世界图景的把握，虽然是从瞬间的感觉出发，走的却是哲学的形而上之路。日常生活碎片是社会生活的各种互动、网络和力量所产生的回响，是栩栩如生的生活现象所体现出来的社会总体性。对此，费勇分析说：“如果说大都会的精神在于官能的碎片式舞蹈，一切都在形色声中稍纵即逝，那么，齐美尔恰恰以沉思的姿态凝视这些流动的场景，把喧闹背后的寂静从容不迫地揭示出来。因而，他的生命感觉并非印象式的、散乱的，而是有着深厚的哲学和历史底蕴。他对当前的日常现象或生活景象的把握，从感觉出发走上的是思想之路。”^① 齐美尔所关注的一些生活碎片，如金钱、妇女卖淫、现代招魂术、饮食、面容等等，虽然不能被当作总体来把握，却也不仅是单纯的碎片，而是通向总体的途径。齐美尔想做的，是在现代性社会实在的瓦砾中找到一条通往总体性的道路，通过对碎片的收藏，重获已经失去的实在的总体。

在对日常生活现象的印象主义描述背后，齐美尔其实是把日常生活碎片当作一种动态流动而又厚重有力的文化征候来处理的。因此，无论是“货币”或者“性”等富有现代意义的主题，还是诸如“桥”、“门”、“把儿”、“椅子”等很普通的主题，都只是哲学上的瞬间。但通过深深地把“探测器”放入这些瞬间，却可以洞见现实生活背后的深刻主题。正如戴维斯的研究所表明的那样，在齐美尔那里，社会的普遍性不是来自那些大的、显著的以及著名的事件或个体，而是来自社会生活中那显然小的、不重要的和细微的

① 费勇：《〈时尚的哲学〉译者前言》，文化艺术出版社，2001，第4~5页。

特征。恰恰是传统艺术中这些最不起眼的细节，构成了作为整体的艺术的最根本的形式。因此，单纯的社会交流看起来似乎无关紧要，却能揭示社会甚至生活本身的最本质的过程。^① 在齐美尔眼中，社会的审美分析家取代了艺术鉴赏家，社会分析家沉浸在日常生活碎片中，并在其中发现了社会的总体性，因此，“社会学美学”并未消除宏观视域，而是蓄意要在日常性中揭示总体性。

对此，克拉考尔也深有同感，在他看来，城市体验是由碎片式记号组成的迷宫，“一个时代在历史中占据的位置，更多的是通过分析它的琐碎的表面现象而确定的，而不是取决于该时代对自身的判断。在对历史趋势的表达上，后者构不成关于这一时期总体结构的任何确凿证据。前者由于可以直接了解到那些存在事物的基本内容，因而保留了它们的无意识成分。反过来也可以说，它们的重要性和它们对内容的了解是分不开的。一个时代的基本内容和那一时期的隐秘冲动，是互为表里的。”^② 克拉考尔认为，揭示存在于现实生活碎片之间的相互缠绕的线索，只不过是齐美尔现代性研究的一个任务。他的现代性研究的另一项任务，是想通过这些碎片形成一个现代性的总体性，并决定怎样去掌握这一总体性，如何体验并表现其实质。因此，从各个碎片相互关联存在这一事实，便可以走向世界的总体性。而任何碎片所具备的特征，只不过是较重要的世界总体性的一个碎片，如果没有对总体性的更重要的解释来涵盖这一任务，个体就只能以一种碎片的方式揭示不完整的世界。

齐美尔对生活碎片十分钟爱，认为生活的碎片能够再现生活在意义的总体性，这种思想在他的不少文章中都曾得到表述。在早期的一篇文章中，齐美尔认为，对碎片化生活细节的研究，可以在独一无二中发现典型，在偶然性中发现规律，在肤浅和稍纵即逝中

① M. S. Davis, "Georg Simmel and the Aesthetics of Social Reality", *Social Force* 51.3, March 1973, p. 327.

② 转引自弗里斯比《现代性的碎片》，卢晖临等译，商务印书馆，2003，第197页。

发现事物的本质和意义。^① 在《大都会与精神生活》一文中也有类似的表述：“从存在表面的每一点看——无论它们多么紧密地独自依附于这表面——人们可以从表面的探测进入心理的深处，以至于生活的所有最平凡的外在性最后都与关于生活意义与方式的终极决断有关联。”^② 齐美尔深信，现代生活的任何细节、表象都是与它最深奥的、最本质的运动相联系的，通过对生活碎片化细节的审美，可以获得对生活背后总体性的把握。他在其重要著作《货币哲学》的序言里，也非常明确地指出，对诸如货币等生活碎片的研究一致性在于从生活的每一细枝末节中发现其意义总体性的可能性。对齐美尔而言，审美沉思和诠释的本质在于“独特的东西强调了典型的的东西的，偶然的仿佛是常态的，表面的和流逝的代表了根本的和基础的。似乎在任何现象中都蕴涵着富有意义和永恒的东西”^③。

齐美尔善于从成熟的货币经济时代中的个人及社会生活中抽取一个个具有代表性的作品，然而，他的观察并不是某种经济观点或历史观点的结果，而是某种纯粹哲学意图的结果，要揭示的是复杂现象中所包含的互相交织在一起的各个部分。在齐美尔那里，从总体中任何一点出发都可以触及任何其他一点，每个现象都承载并支撑着其他现象，从来也没有什么现象与其他现象毫无关系。对此，鲍曼认为，虽然齐美尔关注的是现代社会文化的碎片，而且他对现代社会及文化的分析存在着某种碎片性：他一会儿从这个角度去分析社会现实，一会儿又从另一个角度去分析，每次只关注某一社会现象、类型或过程，但正是在“这种做法中，齐美尔作品中的实在，以如此众多的生活断片和信息碎片的形式出现；它是一种发自

① D. Frisby, "The Aesthetics of Modern Life: Simmel's Interpretation", D. Frisby, ed., *Georg Simmel: Critical Assessments*, Vol. III, London: Routledge, 1994, p. 52.

② 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第189页。

③ D. Frisby, "The Aesthetics of Modern Life: Simmel's Interpretation", D. Frisby, ed., *Georg Simmel: Critical Assessments*, Vol. III, London: Routledge, 1994, p. 55.

遥远地方的呼喊，来自于完整的、包罗万象的、和谐而有系统的‘社会秩序’或‘社会结构’的模型，这些模型是由其他社会学家提供的，并被当时的社会科学认为是符合惯例的。可以说，实在消散于齐美尔之手；它散落成碎片，拒绝被教会、国家或民族精神的统一力量再度拼凑起来”。^① 鲍曼的话意在表明，在齐美尔那里，通过碎片，可以窥见生活背后的实在，可以窥见生活背后的总体性存在。

从现实的碎片中能够发现总体性，这种思想并非为齐美尔所独有，马克思也有过类似的表述。在《资本论》中，马克思就是从对“商品”这一生活断片的分析中构建了对资本主义的庞大批判体系。在《共产党宣言》中，马克思写道：

生产的不断变革，一切社会关系不停的动荡，永远的不安定和变动，这就是资产阶级时代不同于过去一切时代的地方。一切固定的古老的关系以及与之相适应的素被尊崇的观念和见解都被消除了，一切新形成的关系等不到固定下来就陈旧了。一切固定的东西都烟消云散了，一切神圣的东西都被亵渎了。人们终于不得不用冷静的眼光来看他们的生活地位、他们的相互关系。^②

在马克思那里，现代社会中“一切固定的东西都烟消云散了”，生活成为了碎片。马克思对时代境况以及对资本主义社会分崩离析的碎片化特性的分析，与齐美尔的论述极为相似。而且更有趣的是，两人对现代社会的分析的出发点也极为类似：马克思由“商品”入手，从总体性的高度来分析现代社会，进而达到对作为整体的资本主义社会的批判；而齐美尔则将“货币”视为对现代

社会诊断的突破口，从碎片出发来实现对作为总体的社会现实的分析。在马克思看来，现代性的特征首先便是商品化，因而他的社会理论也是一种批判性的社会理论。对马克思来说，批判的宗旨不是单纯为了说明或理解社会，而是要致力于揭示其背后的不合理性，并对现行的秩序进行批判和改造。而齐美尔只是冷静地将现代社会的各种碎片化景观呈现在人们面前。他感兴趣的不是货币的经济或政治意义，而是货币的文化意义，是货币对内心世界——个体的生命力、他们命运之间的联系以及一般的文化——的影响。因而，从齐美尔的分析中，我们能读到他对现代文化的忧虑心态，但却很少看到他对资本主义的批判意识。

本雅明也和齐美尔一样对现代生活的碎片情有独钟。不过，与齐美尔经由碎片到达总体的研究路径不同，本雅明用了一个天文学术语“星丛”（Constellation，也译为“星座”）来隐喻碎片与整体的关系。在《德国悲剧的起源》中，本雅明从一般的理论高度对星丛理论作了深刻的分析：“星丛”对应理念，而“星星”则对应着具体的客体，理念作为具体因素的结构，对于客体就像星丛与星星的关系一样。^① 星丛理论运用于现代性的碎片分析上，则意味着众多碎片的互文与互释。在本雅明那里，现代性的重要特征是现代经验的不连续性，以及我们所经验的世界的碎片性。现代人所面对的世界，是整体性已经丧失的世界，其中的事物都是以碎片方式彼此联系的。本雅明曾经将自己描述为一个“破坏型性格的人”，认为自己的任务就在于将世界化解成碎片，将存在的世界支解成废墟。因此，对本雅明来说，星丛是关于现实中偶然遭遇的历史碎片的连缀体的隐喻，它是用来揭示本质矛盾的，这种矛盾可以呈现出淹没在历史碎片中的真理。现象背后的总体性意义只有靠现象的互释，以星丛的表现形式来加以呈示。在本雅明看来，现代性就栖居在这些被拼贴成瓦砾般的现代性碎片中，不过，从超现实主义的角度

^① 鲍曼：《现代性与矛盾性》，邵迎生译，商务印书馆，2003，第284页。

^② 马克思、恩格斯：《共产党宣言》，人民出版社，1964，第27页。

^① 本雅明：《德国悲剧的起源》，陈永国译，文化艺术出版社，2001，第7页。

度来说,这些现代性的新奇碎片,不过是“资产阶级理想世界的最后余烬”,^①它们并不能为资产阶级铭刻丰碑,而只能形成一连串的历史废墟。本雅明的目标就是要像历史学家一样将这些历史废墟上的碎片缝合并展示出来。

虽然齐美尔与本雅明都关注现代生活的碎片,但我们还是可以对他们有所区分。首先,碎片在齐美尔和本雅明两人眼中具有不同的审美内涵。在齐美尔那里,碎片既是总体的构成要素,又是总体的一个缩影。也就是说,经由碎片可以窥见总体,但每一个碎片,又都可以被视为一个总体。而在本雅明那里,碎片仅仅是碎片,而且,是碎片为总体保留着通道,而不是总体投射于碎片。因此,现代性分析的出发点只能是现实的碎片,而不可能是现实的总体。碎片不能代表总体,它仅仅为我们通往生活的总体保留一条通道。19世纪的巴黎断片交织成令人眼花缭乱的辩证意象,这些意象类似于蒙太奇式的星丛,然而它们却并不被纳入到一个总体中而彼此关联。在《拱廊街计划》一书中,本雅明宣称:蒙太奇原则的目标是在最小的、精确构造而成的建筑街区里,建立起各种主要的建筑。也就是说,要在对最小的个体因素的分析中发现总体性结晶的存在路径。^②可见,单个碎片的唯一性在本雅明的美学中具有核心地位。正因为如此,《拱廊街计划》俨然就是一部现实生活碎片的杂烩,从时尚、女性、居室到街头闲逛者,几乎无所不包。其次,齐美尔与本雅明关注碎片的目不同。对齐美尔而言,对那些最表面化、最不引人注目的生活碎片的关注,是为了挖掘生活的内在实质。齐美尔往往从分析一个细小的生活碎片入手,进而阐释碎片背后的内在实质和总体性存在。与齐美尔不同,虽然本雅明也承认碎片为通往生活的总体性保留着通道,但是他的目的不在于分析碎

① 本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人》,张旭东等译,生活·读书·新知三联书店,1992,第195页。

② 转引自弗里斯比《现代性的碎片》,卢晖临等译,商务印书馆,2003,第256页。

片,只是为了展示碎片。正如他自己所言:“我无法去说,只是去展示。我不会采纳任何智者的精当阐释,不猎取任何视作珍宝的东西。但是碎片、垃圾:我不会描述,而是展示它们。”^①本雅明最终转向了马克思主义,他把对生活碎片的展示发展为一种对资本主义的文化批判理论,并成为新左派的资本主义文化批判的理论标志。与此不同,齐美尔则独立地建构出一种以生活碎片为对象的现代感觉的日常生活审美主义理论,由此发展出与马克思主义文化批判理论不同的碎片化日常生活理论。

从碎片到达总体构成了齐美尔现代性分析的路径,但这一目标的实现却不能诉诸现代经验科学知识。一方面,所谓的经验科学研究有很大的局限性,它不能接近或到达生活细节背后的意义总体性。在齐美尔看来,科学总是行进在一条通向以世界构想的绝对统一为终点的道路上,却永远无法企及这一终点。因此,科学总需要一个维度,才能由某一点跳跃到另外一点,如宗教的、形而上学的、道德的或美学的,等等。而在这诸多思维方式中,齐美尔最感兴趣的只是美学的维度。另一方面,齐美尔的现代性理论关注人的生命感觉碎片化的根本原因就在于:无论这些碎片如何具有现代性,如何是社会化的碎片,都与个体的形而上学意义上的生命感觉相关,而这种生命感觉意义上的总体性似乎只有通过审美的方式才能从生活碎片中整合出来。

在一篇文章中齐美尔写道:

对我们来说,审美观察和解释的本质在于以下事实:典型是在独特的事物中发现的,法则是在偶然性的事物中发现的,事物的本质和意义是在表面化和过渡性现象中发现的。任何现象要逃脱这种向重大和永恒方向的化约,看来都是不可能的。

① 转引自弗里斯比《现代性的碎片》,卢晖临等译,商务印书馆,2003,第254页。

即使最低等的、本质上丑陋的现象也是在色彩和形式、感觉和体验的情景中出现，后者赋予该现象以迷人的意义。我们只需深深地、惬意地投身到最无关紧要的现象中——孤立来看，这一现象是平庸的甚至令人反感的——意在能够将它想象成万物终极和谐的一线闪光或者象征，美和意义从中产生，而且，每一种哲学、宗教及至我们最高的情感体验的瞬间，都是在为它寻找象征。如果我们追求的是对其结构的审美沉醉的可能性，我们会发现，各个事物在美的数量方面不再存在任何分别。我们的世界观变成那种审美多神主义的。任何一点都潜藏着释放出绝对美学价值的可能。在受过适当训练的眼睛看来，这个世界的总体的美，全部的意义，从任何一点都辐射出来。^①

从齐美尔的论述中，我们总结出以下几点。首先，对总体的把握基于一种对碎片的审美维度。这种审美维度，用齐美尔的话说是一种“审美观察和解释”，能够从“独特的事物中”发现“典型”，从“偶然性的事物中”发现“法则”，从“表面化和过渡性现象中”发现“事物的本质和意义”，即使是“最低等、本质上丑陋的现象”也是如此。“艺术本质上的意义在于它能够从一个现实的偶在碎片（它依赖于同现实的千丝万缕的联系）出发构筑出一个独立自主的统一体，一个无须其他的自足的微观世界。个体存在与超个体存在之间典型的抵牾，可以被阐释为这两种因素要达到美学上令人满意的表现形象而无法妥协的抗争。”^② 这就是说，每一处碎片都隐含着成为美的可能性，而生活的整体美和整体内蕴通过审美的方式从任何一个点上都能够得到展现。齐美尔希望通过一种审美的方式来实现对现实碎片的分析，也就是说，他是以一种审美

^① 转引自弗里斯比《现代性的碎片》，卢晖临等译，商务印书馆，2003，第76~77页。

^② 齐美尔：《货币哲学》，陈戎女等译，华夏出版社，2002，第404页。

的方式来确定现代经济制度与现代社会文化制度之间的内在联系，从而可以更深入地把握现代人的生活感觉和生活品性。虽然描述现代社会的质态可以有不同的切入点和讨论方式，但齐美尔显然一反常态，他的文化社会学方法及其概念是心理主义的，即从感觉层面来展开对社会形态及其内在本质的分析。其次，从审美维度这一层面出发，我们也很容易理解齐美尔为什么要以社会碎片作为现代性分析的出发点。因为通过这样的一种审美转换，社会生活的碎片就不再仅仅是单纯的碎片，而是内含着生活审美内蕴的社会解剖面。一方面，飞逝的碎片就是生活的本质，从生活表面的任何一点，都可以深入到生活的本质深处，而生活中一切看起来似乎最为平庸的外表，最后都会通往生活意义和生活方式的内在终极本质，即生活的总体性。而且这种总体性是一种审美化的总体性，同时也是现代生活的一种审美观照。另一方面，在齐美尔看来，碎片本身也具有一种审美内涵，现实生活中的任何一个方面都潜藏着释放绝对审美价值的可能。

齐美尔希望通过那些表面看起来最不实在的生活碎片，进而发现生活的总体性。但进一步的分析表明，从碎片到整体这一过程中的审美维度也是齐美尔试图超越生活碎片，实现总体与碎片最终达到整合的一种方法。在齐美尔看来，通过这样一种审美的整合，可以实现对生活碎片化的解脱。他认为，个体在现代性的体验中对超越一切动荡和碎片化存在的安全地带的追寻，“表现了一种审美的特征。他们似乎想从事物的艺术观照中，获得对现实生活的碎片和痛苦的超越性的解脱”。^① 从齐美尔的表述中可以看出，他对现代生活碎片的美学化之所以如此津津乐道，一个重要原因就是强调整体与部分之间的对应。因为在齐美尔看来，一方面，审美的维度能够开启具体生活碎片通往其背后社会整体性的道路；而另一方面，

^① G. Simmel, "Tendencies in German Life and Thought since 1870", D. Frisby, ed., *Georg Simmel: Critical Assessments*, Vol. I, London: Routledge, 1994, p. 23.

这一维度也是修复部分与整体，进而实现客体与主体之间有机统一的重要手段。简而言之，现实碎片的美学维度一方面是对碎片化现实的观照方式，另一方面也是对现代社会中的碎片化现实进行整合的一种有效途径。

此外，齐美尔还主张，审美的总体性也来自于个体与作为总体性的社会之间的永恒互动：尽管整体只能在个体特定的行动中，甚或只有在个体内部才能获得实际的现实性，但整体的总体性与个体的总体性处于一种永恒的矛盾之中。这一冲突的美学表现显得特别有力，这正是由于美的魅力总是蕴含在一个整体中，无论该整体是直观生动的，还是像碎片那样通过幻想补充了直观生动性。^①在这里，齐美尔的表达似乎自相矛盾。一方面，美的魅力总是蕴含在一个总体性之中；另一方面，审美的总体性又来自于对碎片的体验。这样一来，在齐美尔那里出现了一个矛盾：美既存在于总体性之中又存在于碎片中。如何理解这种矛盾性？其实，齐美尔的“总体性”并不只具有单一意义，而是一个意义的复合体。总体性在齐美尔那里有“世界的总体性”和“碎片的总体性”之分。一方面，通过审美的方式，我们从生活的碎片到达世界的总体性；另一方面，每一个生活碎片又都形成了各自的总体性，各种“碎片的总体性”最后被整合为“世界的总体性”。因此，对齐美尔而言，“世界的总体性”存在于“碎片的总体性”中，它以一个个生活碎片的形态而存在。不仅如此，齐美尔还强调，世界的总体性只能来自于碎片，以碎片的形态存在于世界中，生命中的每一个瞬间都构成生命的总体性，因为，生命不过是依靠物质对抗的持续不断地发展，因为它不是由个别的片断构成的，因而其总体性不存在于个体元素之外。

从碎片到整体的现代性路径中的审美维度是齐美尔现代性研究的一个独特之处，也是齐美尔现代性碎片路径的意义之所在。首

^① 齐美尔：《货币哲学》，陈戎女等译，华夏出版社，2002，第404页。

先，齐美尔的研究道出了现代性的主要特征，即碎片化。应当说，现代主义的诱惑之处就在于各种各样的生活碎片的交杂与混合，这在后现代主义那里表现得更为显著。齐美尔正是准确把握住了现代性的这一脉搏，进而从碎片角度对现代性的本质给出了精辟的解释。这一方面源于齐美尔对现代生活的敏锐性，另一方面也源于其独特的审美印象主义的观察体验方式。其次，碎片化研究方法的一个特点在于摄入大量的日常生活现象以及局部的细节和微小之处，而这些与宏大历史所重视的所谓重要事件是迥然相异的。因此，从这一角度来说，齐美尔关注日常生活、关注生活的细微之处，实际上开启了后来流行的日常生活理论研究或历史小叙事研究的先河。

虽然如此，我们也应当看到，齐美尔力图通过碎片到达总体性的现代性诉求也颇成问题。首先，齐美尔的分析方式就如同一个漫游者的随意式穿行，它不可能为希冀把握总体性的心灵提供一个栖息之所，反而会使心灵在无穷无尽的漫游中迷失自我。其次，齐美尔对碎片的关注仅仅出于自己的兴趣，而且，他企图将现代性体验中的所有碎片都转化为一种“永恒”，一种在任何时间都与我们同在的永恒。从这一层面而言，齐美尔关于现实碎片的体验就缺乏一种现代生活的历史语境，从而使得对流动的、偶然的、稍纵即逝的现代性体验变成了一种对僵化的表面现象之间相互关系的体验。再次，齐美尔的这种社会学美学类似于一种审美性的“泛神论”，因为如果每一个碎片都具有审美内蕴，都能揭示出总体的本质含义，就没有一个碎片会比另一个碎片更重要了。因此，对齐美尔的现代性碎片化研究方法，我们应当辩证地看待。

第三节 货币化与都市：现代性表征

在现代性的各种碎片化体验中，齐美尔关注最多的还是现代都市中个体的生存体验。而这种都市生存体验又与货币文化对现代生

活风格和现代个体生存的影响息息相关。“大都市是现代性关注的中心，成熟的货币经济（处于大都市的中心位置）是对整个社会现代性的扩张的反应。”^① 齐美尔对现代性两个方面（成熟的货币经济和现代性大都市）的讨论主要集中在它们的发展对个体日常生活体验以及个体内在生活的影响上。下面的讨论也主要是从这两个方面展开。

一 作为现代性表征的货币

撰写于1900年的《货币哲学》是齐美尔少有的一部系统性很强的著作。该书问世之时，人们不清楚是应当将之归于哲学类，还是经济学类，或者说是美学类，抑或是社会学类。这正如雷克所言，《货币哲学》一书既可解读为社会主义的文本，同时又可以解读为反社会主义的文本；既是反资产阶级的标志，同时又是对极端个人主义的辩护；既是哲学唯心主义的文献，同时又是历史唯物主义的文献；既是独一无二的美学文本，同时又是不折不扣的政治文本。^② 与马克思的《资本论》和韦伯的《经济与社会》一样，《货币哲学》也论述了西方资本主义社会的货币经济以及随之而来的社会文化现象，但齐美尔的独具一格的阐释路径显然不同于他们对社会政治与经济制度的分析。^③

① D. Frisby, *Simmel and Since: Essays on Georg Simmel's Social Theory*, London: Routledge, 1992, p. 69.

② R. M. Leck, *Georg Simmel and Avant-Garde Sociology: The Birth of Modernity, 1880-1920*, New York: Humanity Books, 2000, p. 108.

③ 学术界比较普遍的看法认为，该书方法是形而上学的，内容是经济学的，论述人与人关系的大框架是社会学的。而齐美尔也自称《货币哲学》一书的考察没有一行字涉及经济学问题，尽管他讨论了与货币相关的经济现象。他所倚重的独特阐释方法显然不同于韦伯对经济制度的分析，也不同于马克思对资本主义经济体系的批判。《货币哲学》分析了货币的经济机制，但更着重描写了货币及其制度化的现代发展对文化生活的影响，尤其是对人的内在生活、精神品格的影响。在齐美尔看来，马克思对人的个体命运与资本主义文化的内在联系关注不够，因此他宣称要从生命的意义层面来考察货币的本质，用哲学的方式来处理货币与人、现代货币经济与人的历史现象的关联。

多德认为，“货币代表了现代社会和文化的独特特点。”^① 这一思想可谓与齐美尔不谋而合。在《货币哲学》一书中，分析货币的社会经济机制并不是齐美尔的重点，而货币及其在现代资本主义社会的发展对现代文化及个体社会生活的影响，才是齐美尔以货币文化为分析点的现代性理论的核心所在。齐美尔的《货币哲学》的整个目的就在于通过分析货币这一日常生活中最常见的社会互动形式，“以表现最表层的、最实际的、最偶然的现象与存在最理想的潜力之间的关联，表现个体生命与历史的最深刻的潮流之间的关联”^②。齐美尔相信，社会和生命的真实意义就展现在日常生活的社会形式中。而弗里斯比认为，《货币哲学》一书“已经涉及意义重大的问题，它不仅仅从社会学角度关注货币经济对社会及文化生活产生的作用，而且显示出建立一套文化哲学、乃至生命形而上学的努力”^③。在齐美尔眼中，货币和货币经济是经济现象，却又不仅是经济现象，它更是现代社会中的文化事件，同时也是现代性精神的体现。“作者讨论的是货币，但通过货币，他让我们看到的是人和生活。”^④ 对齐美尔而言，现代性的历史就存在于货币经济的发展之中，并且，是货币经济，而不是资本主义引起了现代社会关系的转化，而且货币经济也是现代都市生活风格的主要根源。在齐美尔眼中，“货币是人与世界的相对性关系的最好象征，因为真正地说，货币是连接和拆散社会生活和主观生活的原因的有效支撑和象征性反映。通过货币，齐美尔试图在生活中最分散和最表面的因素和社会中最深刻和最主要的倾向之间建立一种关系。”^⑤

① 多德：《社会理论与现代性》，陶传进译，社会科学文献出版社，2002，第31页。

② 齐美尔：《货币哲学》，陈戎女等译，华夏出版社，2002，第3页。

③ 弗里斯比：《论齐美尔的〈货币哲学〉》，阮殷之译，参见齐美尔《金钱、性别、现代生活风格》，顾仁明译，学林出版社，2000，第200页。

④ S. P. Altmann, "Simmel's Philosophy of Money", D. Frisby, ed., *Georg Simmel: Critical Assessments*, Vol. I, London: Routledge, 1994, p. 130.

⑤ 马尔图切利：《现代性社会学：二十世纪的历程》，姜志辉译，译林出版社，2007，第304页。

成熟的货币经济及其所带来的影响，构成了齐美尔现代性分析的核心，齐美尔从货币的影响及其所带来的文化后果来分析现代社会这一不可或缺的经济符号，并成功地将原本是经济符号的货币转化为一种文化审美符号。

齐美尔对货币的关注不是要分析货币这一经济现象，而是要关注货币对个体和现代生活的影响。那么，个体又是以一种什么样的心态来面对货币的冲击呢？现代个体对货币的反应，主要表现在两个方面：一方面是顺应货币经济的膨胀，即个体体验是其顺应货币经济所主导的现代文化形态或社会生活环境的直接结果；与此相对应的则是个体对货币经济的膨胀表示恐慌，并千方百计地试图从中逃逸出去，即个体的现代体验是对货币经济所主导的现代文化形态、现代社会生活之客观逻辑的反弹，是对工具理性化的社会所带给个体的“磨蚀”的一种逃逸和抗拒，它体现了个体力图保持独立个性的努力及要求。此外，货币不仅影响了现代个体的生活方式，而且也对现代生活风格产生了很大的影响。关于货币经济的影响可以从两个方面展开说明：一方面，货币带来了现代生活风格的改变，并对现代个体产生了极大的负面影响；另一方面，面对现代社会的生存困境，个体又试图远离货币经济来实现自我的救赎。后者就构成了齐美尔著名的现代性救赎策略——“距离”。齐美尔认为在工业文明导致现代个性沦丧愈演愈烈的趋势下，个体只有远离被物化文明所控制的现代生活，通过与物化现实保持距离，才能抵御物化文明对人性的内在本真的不断侵蚀。关于这一点，本书在后面还有详细讨论。下面，让我们先来看看货币经济的发展及其现代性后果。

首先，货币导致了现代生活的量化和平均化，生命背后的意义在货币面前日益式微。在现代社会中，从货币的汪洋大海中流出来的东西不再带有任何的自身独特之处。货币夷平了所有事物的独特性，“它挖空了事物的核心，挖空了事物的特性、特有的价值和特点”，使毫不相同的事物具有了质的同一性。“事物都以相同的比

重在滚滚向前的货币洪流中漂流，全都处于同一个水平，仅仅是一个个的大小不同。”^① 事物背后所具有的独特内涵在货币面前变得黯然失色，生活的终极追求和意义在货币面前惨遭失落，生命的终极目的也最终被这种纯粹的物质手段所掩盖，整个世界成为一种毫无深度的祛魅社会。在现代社会交往中，“所有稍稍深刻的内容都必须加以排除，这样，思维自身就无需为了到达核心而冲破外壳或者另辟蹊径。这就是为何一切可以被提供的东西都是表面上的东西，这也是为何是感觉而非沉思主宰了全局。”^② 可见，货币作为一切价值的公分母，它平均化了所有性质迥异的事物，从而赋予事物前所未有的客观性——一种无风格、无特色、无色彩的单一存在。

通过将具有自我独特性的事物以同一的方式置于相同的平面上，货币成为世间所有事物间最可怕的平等化中介。它对现代生活及个体的生存产生了极大的影响。一方面，由于货币对事物特性的夷平，不同的事物之间相同的因素只具有量上的差异，这使现代个体的内心充满单调而又灰色的情调，没有什么事能提起人们的兴趣。当个体的神经拒绝对任何刺激做出反应时，便带来了现代人自我意识和个人主义的空前膨胀，并使人與人之间的关系变得冷漠无情。另一方面，现代生活中千篇一律的生活方式，导致了个体对事物的任何微妙差别和独特性都不再能够产生同样细微的感受。“个人的生存，整个人格的音调，从奉献中消失了，人们只不过是一种按客观的准则进行的奉献和报偿的平衡的载体，一切不属于这种纯粹的客观性的东西，也从这种平衡中消失了。这种‘除此之外’把个人人格及其特殊色彩、非理性、内在生活完全吸纳了，采取纯粹的让与，仅仅让对个人人格来说特殊的能量听任社会的活动去摆布。”^③ 受货币

① 齐美尔：《桥与门》，涯鸿等译，上海三联书店，1991，第266页。

② 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第116页。

③ 齐美尔：《社会学》，林荣远译，华夏出版社，2002，第25页。

支配的现代个体的情感生活，也不再像前现代时期一样具有片面性的强烈和生猛，而是变得毫无差别。在这种环境中，现代个体滋生出一种特有的现代情感，即“生活没有意义，我们在一种形成于初级阶段和手段的机制驱迫下四处奔忙，永远也不可能把握构成生活报偿的终极与绝对”^①。

个体在现代都市的频繁刺激下，已丧失了感知体验的丰富性和敏锐性，变得对所有事物都腻烦，感觉不出事物的独特细微性。甚至，现代都市人出现了感觉的“精致化”倾向，即感官“对远距离事物的感受力越来越弱，对自身周围的感受力却越来越强；我们变得不仅短视，而且感觉迟钝，然而我们对身边的事物却非常敏感”^②。不仅如此，由于现代个体内心已失去固有的安全感和确定性，个体心中涌动的只是永远的紧张，以及对现代生存的茫然与不知所措。对此，齐美尔感叹道：“生活的核心和意义总是一再从我们手边滑落，我们越来越少获得确定无疑的满足，所有的操劳最终毫无价值可言。”^③与齐美尔相类似，吉登斯也认为，伴随现代性而来的社会风险使现代人普遍产生了一种麻木的感觉，或者是一种厌烦的感觉，它们已成为现代人不可抹去的心理顽疾。“在晚期现代性的前景下，个人的无意义感，即那种觉得生活没有提供任何有价值的东西的感受，成为根本性的心理问题。”^④当然，吉登斯所讨论的这种平均化现象并不能简单地等同于齐美尔的表述。毕竟，齐美尔讨论的语境是早期现代性，而吉登斯讨论的语境则是晚期现代性。

此外，我们发现在齐美尔的《货币哲学》中同样也包含了异化思想，这与青年马克思的《巴黎手稿》中的劳动异化有一些相

① 转引自弗里斯比《现代性的碎片》，卢晖临等译，商务印书馆，2003，第58页。

② 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第13页。

③ 齐美尔：《金钱、性别、现代生活风格》，顾仁明译，学林出版社，2000，第8页。

④ 吉登斯：《现代性与自我认同》，赵旭东等译，生活·读书·新知三联书店，1998，第9页。

似之处，即：人创造的货币反过来支配人。通过对货币及其文化后果的分析，齐美尔看到了更为根本的现代性异化——生命体验的异化和现代文化的异化。个体原则因终极意义的丧失而日益脆弱和孤独，更不要说信仰了。在这种生命感觉的萎缩中，现代人不会再忠心耿耿地信仰某种现成的宗教，也不会把宗教斥为人类的黄粱美梦，可就是这种心理状态，使现代人陷入了极度的不安之中。这正如舍勒所言：“现代现象的根本事件是，传统的人的理念被根本动摇，以至于在历史上没有任何一个时代像当前这样，人对于自身如此困惑不解。”^①由于货币对现代个体及其文化的冲击，在现代社会中，以社会分化和技术分工为代表的实用理性精神成为日常生活的主导力量。社会生活被撕裂成一块块的碎片，个人也被碎片化了。随之而来的是，个人为了逃避生活的复杂性和持续的纷乱，就会转而去追寻一种超越一切动荡和碎片的总体性存在，产生了对艺术品的审美渴望，并希望艺术观念中找到对破碎的、痛苦的现实生活的解脱。

其次，虽然货币带来了个体的极大自由，但这种自由只是一种消极自由。货币改变了传统社会中财产的性质和拥有方式，使个体从与物的实在联系的局限中解放出来。然而，个体从实物的财产关系中的解放还不能体现出货币给现代个体带来的最大自由。虽然货币极大地扩展了个体的交往和生存自由，但这种自由只是一种消极的自由。由货币引发的生活理性化运动不可分离地包含解放的因素和压迫的现实。事实上，通过货币，个体摆脱了传统的统治方式，但代价是生活的日益理性化，存在着最终完全变得冷漠的危险。对此，齐美尔在《货币哲学》中有深入的分析：

农民确实得到了自由，但只是不做什么事的自由，而非做什么事的自由。表面上农民争取到了做任何事情的自由——因

① 舍勒：《人在宇宙中的地位》，李伯杰译，贵州人民出版社，1989，第2页。

为自由在此处是单纯负面性的——但事实上他不知所措，没有任何确定无疑的内容。这种自由的状态是空虚、变化无常，使得人们毫无抵抗力地放纵在一时性起的、诱人的冲动中。我们可以把这样的自由与无安全感的人的命运作一比较，他弃绝了上帝后重新获得的“自由”只为他提供了从一切短暂易逝的价值中制造偶像崇拜物的机会。商人整天为生意忧心忡忡，迫切希望无论如何要把货物出手，他遭遇的是和弃绝上帝的人同样的命运。但，最后当钱到手商人真的“自由”了后，他却常常体会到食利者那种典型的厌倦无聊，生活毫无目的，内心烦躁不安，这种感觉驱使商人以极端反常、自相矛盾的方式竭力使自己忙忙碌碌，目的是为“自由”填充一种实质性的内容。……出钱获得解放的农民，变成赚钱机器的商人，领薪水的公务员，这些人似乎都把个体从种种限制——即与他们的财产或地位的具体状态紧密相关的限制——中解放了出来，但事实上，在这里所举到的这些人身上却发生了截然相反的情况。他们用钱交换了个体之自我中具有积极含义的内容，而钱却无法提供积极的内容。^①

可见，货币带来的所谓自由只不过是一种空洞的、无任何内在意义的自由，它只会给个体带来一种无根的、无着落的漂浮感，使个体在货币的强大逻辑下迷失、虚无和茫然不知所措。这种空洞的自由用熊彼特的话说就是个体在现代生存中可选择的余地日益缩小：“经济和社会的事务因内因而起运动，随之而来的情况促使个人和群体无论想做什么都得遵循特定的方式——不是通过摧毁他们的选择自由，而是通过形成选择的思想并缩小可供选择的可能性。”^②可

① 齐美尔：《货币哲学》，陈戎女等译，华夏出版社，2002，第320页。

② J. A. Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy*, London: George Allen & Unwin, 1976, pp. 129 - 130.

见，与原始的社会关系不同，现代人的愿望不再是简单的、近在眼前的、用直接行动能够实现的愿望，而是逐渐变得困难、复杂和遥远，以至于需要对手段和设备进行多环节的建设和进行多层次的迂回才能实现。

再次，货币对价值观的改变，最终使货币从手段上升为目的，钱成为现代生活的最终目的，成为个体追逐的终极之物。现代经济的发展和劳动分工的日益复杂，使得某项目标的完成需要越来越多的复杂手段。所需要的手段越多，这其中所隐含的危险就越大，以至于到最后个体过分关注于手段的运用，而忘记了最终想要实现的目的。对此，齐美尔无奈而又略带讽刺地写道，现代人“所面临的更大的危险是深陷在手段的迷宫之中而不得出，并因此忘记了终极目标为何物。于是，生活所有领域的技术越是人工化，越是有结构，越是相互交织——这根本上意味着单纯手段与工具的系统——它就越来越强烈地被认为是在本质上能令人满足的终极目的，而人们不再有能力去探询超乎其上的东西”^①。由于手段剧增，现代人复杂的生活迫使他们在手段之上建筑手段，直至手段应该服务的真正目标不断地退到意识的地平线上，并最终沉入地平线下。在这个过程中，影响最大的因素就是货币。然而可怕的是，一旦现代社会个体只关注作为一种纯粹手段的货币，这种根本上无特色的东西就会变得毫无用处，反而使现代人对现代生活彻底失望，产生空虚与无聊。因为，人们一旦实现了货币这个目的，就会变得无所事事，生活的终极关怀最终从紧握货币的双手中滑落；生活一旦只关注货币，这种根本上只能作为手段的东西就会变得毫无用处和不能令人满意，毕竟，货币只是通向最终价值的桥梁，而人最终无法在桥上栖居。

总之，在齐美尔眼中，货币经济成为当下的主流价值已是不争的事实。一方面，一切事物似乎都被价值化了，人们看待事物的标准以“值多少”来判断，道德和美善在金钱的笼罩下渐渐失去了

① 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第104页。

往昔的地位；另一方面，货币制度的发扬光大振兴和繁荣了大都会，在大都会中商机如雪球般越滚越大，不但拉大了城乡的贫富差距，也使得彼此间横亘着的鸿沟愈来愈深。很明显，齐美尔关于货币经济的讨论与马克思的文章构成了呼应。在货币制度的影响下，以往自给自足的封建社会渐渐崩解，人们与土地的关系也不再密不可分，取而代之的是城市的兴起与“异乡人”的无根漂浮。另外，为了赚取更多的利益，专业化的诉求也应运而生。一方面是业主为消费者提供“只此一家，别无分号”的垄断经营，借以吸引商机；另一方面则像马克思的论述的那样，业主为节省资本、时间与劳力，除了大量使用机器外，逐渐形成了单一化的生产方式。这是与以往自给自足的社会截然不同的生产形态。以往，人们自行耕种、畜牧、裁衣、制物，尽管没有专业化的分工，但是至少可以维持基本的独立生活；然而在现代的专业化社会中，却很少有人可以切断与社会的脐带关系，遗世而独立。

二 货币与都市生活风格

面对日益扩张的货币经济，现代个体的都市化生存以及对都市生活内在意义的感受都发生了极大改变。大都市使各种社会生活情形结合在一起，并提供了这样一个社会空间，在其中个体相互依赖而又相互分离。然而由于大都市是货币交换和劳动分工的集中场合，所以它也催生了一种独特的现代生存特性：个体生活风格上的二重性。一方面是理智至上主义和计算性格、无聊的腻烦感和冷漠无情的蔓延，即力求取消个体性；另一方面则是个人主义的高扬，即力求凸显个性。

理智至上主义^①是现代个体顺应货币经济的产物。齐美尔认

① 在齐美尔的理论中，理智不是寻常意义上的思维能力，而是和韦伯的工具理性内涵十分接近的概念，理智至上主义也就意味着在现代社会中工具理性成为控制人一切行为的主导因素。明确这一点，才能理解齐美尔的理智至上主义带来的诸多效应以及齐美尔为什么将它们归为一种异化之物。

为，在现代都市生活中，现代人基本上是用脑而不是用心来做出反应，理智战胜情感已成为人们交往和行动的依据，并且，这种理智至上主义是与货币经济的发展紧密联系在一起。“货币经济与理性操纵一切被内在地联结在一起。在对人对事的态度上，它们都显得务实，而且，这种务实态度把一种形式上的公正与冷酷无情相结合。”^① 在现代交往中，理智已战胜情感，并导致了情感在现代社会中的退隐或缺席。理智至上主义最为典型地体现于现代人的工于计算上。与前现代时期相比，现代人并非只对物质世界才必须以计量和盘算的方式来把握，就连悲观主义和乐观主义这样的情感和情绪也一样希望通过计量来确立其价值，甚至现代人的理想就在于计算欢乐和痛苦的数量。“货币经济引起的现实生活中的精确算计与自然科学的理想相一致：将整个世界变成一个算术问题，以数学公式来安置世界的每一个部分。货币经济把衡量轻重、计算和数字上的决定，把质量的价值转变为量的价值充斥在许许多多的人的每一天中。藉金钱的算计性质，一种新的精确性、一种界定同一与差异中的确切性、一种在契约和谈判中的毫不含糊性已经渗透到生活里的各种关系中。”^② 不难看出，现代精神已变得越来越带有计算性，不仅人与人之间的交往充满着量化的计算公式，就连整个世界也变成了一个可以用量化公式加以计算的数学问题。

对此，齐美尔略带伤感地写道，虽然我们不敢断言我们的时代已经完全陷入这样一种精神状态，“但是我们的时代正在接近这种状态，而与此相关的现象是：一种纯粹数量的价值，对纯粹计算多少的兴趣正在压倒品质的价值，尽管最终只有后者才能满足我们的需要”。^③ 可见，理智至上使都市人用脑而不是用心来进行思维，理智成为都市人灵魂的主宰。而一旦这种理智至上与货币经济结

① 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第187~188页。

② 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第188~189页。

③ 齐美尔：《金钱、性别、现代生活风格》，顾仁明译，学林出版社，2000，第8页。

盟，就会使都市人在待人接物上讲求实际、就事论事，凡事都以可计算的标准来衡量。所有的社会关系都被理智和货币化约为一系列简单数字，一切社会关系、社会现象都成为可以度量的东西，而这正是现代社会、现代经济发展的内在逻辑。日常生活越来越具有计算性，由此带来的后果则是人与人之间距离的产生。此外，现代都市人的计算性格使得个体在生活中锱铢必较，精打细算，讲求准确。这一切使生活的内容发生了重大改变，即日益排除非理性的、本能的、主观独断的特质和冲动，任何从个体内部来决定生活样式的企图都已经不合时宜，必须接受外部强加的刻板的程式化生活。这一方面是城市生活的结果，另一方面又强化和促进了城市生活向更为理性的方向发展。

在此，我们可以将齐美尔的观点与韦伯的观点进行一番比较。两人都将理性视为现代生活的重要精神本质，但两人对理性的态度却迥然相异。虽然“韦伯与齐美尔均看到现代社会—文化的一个征候乃是理性化倾向，但韦伯料理的是‘祛魅’之后理性化社会的制度转型和科层表现，齐美尔则关注文化理性化的重新定位后，现代人的心理体验结构的再构架，以及在理性的‘精神特权’之下，现代人隐秘的无意识生命直感的界定”^①。就韦伯而言，虽然他也曾对理性主义所带来的科层制管理表示过担忧，但他主要还是肯定现代社会中的这种理性主义。认为现代性的理性过程一方面导致了宗教的祛魅，使个体从传统宗教形而上学的神学光环中解脱出来，实现了个体自由；而另一方面，理性化也使现代生活变得更为高效，管理上变得更为井然有序。与韦伯极力推崇理性的积极作用不同，齐美尔更多的是从现代个体的生命感觉和意义角度来认识理性在现代社会中产生的负面影响。虽然理智至上主义和计算性格，以及随之而来的现代人的腻烦感是现代个体面对货币经济的主宰所形成的一个必然的外部保护机制，而且这也是个体应付外部世界工

^① 陈戎女：《齐美尔与现代性》，上海书店出版社，2006，第88页。

具理性的必不可少的防卫机制，因为理性性格和计算性格能使个体顺应外部世界，使个体免受过多及过强刺激的伤害。但这种顺应最终也只不过是一种消极的顺应，它并不能使个体获得最终的救赎。齐美尔从个体的生命感出发，深刻意识到现代社会中理性追求对人的个性及独立精神世界的封杀。因为人们渴求的人生目标（美好的爱情、神圣的事业）并不是任何时候都能期望或者实现的，而金钱这样的人生目标却是随时可以预期或者追求的。以往，对宗教的虔诚、对上帝的渴望是人的生活中持续的精神状态；现在，这种持续的精神状态却变成了对金钱的渴望和无止境追求，一切都以金钱为最终旨归，一切价值都以金钱来加以衡量，金钱最终成为我们这个时代的“上帝”。现代人正是在这种无止境金钱追逐中迷失了方向，无法到达理想的彼岸，于是成了“栖居在桥上”的无家可归之人。显然，齐美尔在意识到理性化过程加速了现代社会发展的同时，也深深地感到理性的过度扩张导致了人类终极关怀的逐渐失落，个人成了现实目标的追逐者，个人的生命感觉也由此而失去了意义。因此，齐美尔的现代性理论比韦伯更明确地凸显了理性化生活所带来的“异化”生存状态。

此外，齐美尔的理性化源于货币经济对现代生活风格的影响，而韦伯的理性化则源于资本主义精神在现代社会中的发展，对此，周宪是这样概括的：“在韦伯看来，那种精于计算讲求效率的概念和新教伦理的结合，是现代资本主义精神出现的内在原因；而在齐美尔的思想中，这样的现象则是导致文化衰败的一个因素。历史地看，这个观念也是后来法兰克福学派对启蒙运动反思批判的一个有力主题。在齐美尔看来，这样的理性化事实上是一种‘物化’，精神的内在标准不再起作用，作为唯一判断尺度的只有金钱和效率。一切人类所创造的产品，一切文化的产物，一切主体的能力，最终都被转化为非人的‘物’。”^①虽然韦伯与齐美尔看到了理性给现代

^① 周宪：《20世纪西方美学》，南京大学出版社，1999，第38-39页。

生活带来的不同影响，但是在对现代世界以及现代文化的发展前程的描述中，两人又不约而同地走到了一起。面对外在的物化现实对个体的压制和扼杀，齐美尔悲观地发现，个体与外在世界的鸿沟愈来愈大，主观文化与客观文化在现代社会中已很难再和谐相处，文化的悲剧将不可避免地产生。与齐美尔的论调类似，韦伯在《新教伦理与资本主义精神》中则心情沉重地写下了一段被广为引述的话：“对圣徒来说，身外之物只应是‘披在他们肩上的一件随时可甩掉的轻飘飘的斗篷’。然而命运却注定这斗篷将变成一只铁的牢笼。”^①可见，面对外在客观世界对个体的压制，两人殊途同归，只不过韦伯侧重于强调外在的社会过程对个体的控制，而齐美尔则侧重于强调内在的文化过程对个体的控制。

当现代生活变得越来越具有计算性，当现代人越来越崇尚理智至上主义时，与之相应的另一种倾向也在悄悄地滋生，这便是日益强烈的对现代生活体验的无聊、虚无以及腻烦感。由于货币可以随时地期望和加以追求，个体可以在任何时候，以任何一种方式去追求它，货币因而成了现代社会个体生命中不受任何限制的目标。它毫无特色，却极具诱惑力，它“给现代人的生活提供了持续不断的刺激……给现代生活装上了一个无法停转的轮子，它使生活这架机器成为一部‘永动机’，由此就产生了现代生活常见的骚动不安与狂热不休”^②。这种“厌世（世故）态度首先产生于迅速变化以及反差强烈的神经刺激。大都会中理性的增加起初似乎也是源自于此。……无限地追求快乐使人变得厌世，因为它激起神经长时间地处于最强烈的反应中，以至于到最后对什么都没有了反应。同样，凭借变化万端与错综矛盾，各种感觉推动如此暴烈的反应，到处野蛮地撕裂神经，以至于它们最后积蓄的力量都耗费殆尽，而如果继

① 韦伯：《新教伦理与资本主义精神》，于晓等译，上海三联书店，1992，第142~143页。

② 齐美尔：《金钱、性别、现代生活风格》，顾仁明译，学林出版社，2000，第12页。

续停留在同样的环境里，他们就没有时间积聚新的力量。这样一来，面对带着合适能量的新事件，就会出现不适应”^①。在大都市，客观文化对主观文化的凌驾，都根植于都市是货币经济中心这一事实。当货币以中性、无差别的性格剥夺了所有事物的独特价值、个性与品格后，在永不停息的货币之流中，现代个体就再也感觉不到对象的意义和价值的差别，一切都变得陈旧，变得平庸，变得千篇一律，变得没有任何鲜活感。这使现代生存中的个体心灵深处缺乏某种确定的东西，并对生活充满了无聊和虚无之感。

齐美尔关于现代个体的虚无和无聊的论述并不新鲜，早在尼采和叔本华那里，他们就曾描述了现代人的这种生存处境。尼采的《权力意志》一书就曾专门讨论现代虚无主义的产生及其特点。在《权力意志》一书的序言中，尼采预言道：“我谈论的是今后两个世纪的历史。我描述的是即将到来，而且不可能以其他形式到来的事物：虚无主义的降临。……因为眼下我们整个的欧洲文化正在走向灾难，带着几个世纪积压下来的磨难和紧张，骚动着，剧烈地向前，像一条直奔向干涸尽头的河流，不再回顾身后的一切，也害怕回顾。”^②在尼采那里，现代社会导致了现代人的虚无主义，而他所预言的这种虚无主义实际上就源于现代科学的发展，即现代社会日益膨胀的理性主义和计算性格。尼采预言了现代社会虚无主义的来临，而叔本华更是宣称虚无和无聊就是个体与生俱来的不可摆脱的痛苦：“欲求和挣扎是人的全部本质，完全可以和不能解除的口渴相比拟。但是一切欲求的基地却是需要，缺陷，也就是痛苦；所以，人从来就是痛苦的，由于他的本质就是落在痛苦的手心里的。如果相反，人因为他易于获得的满足随即消除了他的可欲之物而缺少了欲求的对象，那么，可怕的空虚和无聊就会袭击他，即是说人

① 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第190页。

② 转引自贝尔《资本主义文化矛盾》，赵一凡等译，生活·读书·新知三联书店，1989，第49页。

的存在和生存本身就会变成他不可忍受的重负。所以人生是在痛苦与无聊之间像钟摆一样的来回摆动着；事实上痛苦和无聊两者也就是人生的两种最后成分。”^①可见，齐美尔所论述的现代人在现代生存中的厌倦感，在某种意义上，是对尼采和叔本华关于形而上学无聊的回应。只不过，尼采和叔本华的虚无主义是从哲学层面展开的一种形而上的思考，而齐美尔则是从审美文化学层面，基于货币文化对现代社会和个体的影响而展开的思考。

货币使都市风格变得越来越平均化，所有诸如计算性格、理智至上、虚无、无聊、冷漠无情等风格，其最终本质都在于消解现代个体的独特性，使个体在现代社会中以单面的存在出现，成为“单面人”（马尔库塞语）。然而，货币对现代风格的塑造远不止这么简单，实际上，货币塑造了现代人生存的两栖风格，即一方面取消个体性，而另一方面则是个性主义的高扬，极力强调自律。我们在前面曾讨论过，齐美尔是一个生活的审美印象主义者。然而我们刚刚所讨论的现代生活风格都有一个共性：使生活变得更为单一化和平面化。这种共性实际上是与审美精神或艺术精神相对立的，试问在单一的无聊生存中如何能实现对生活的审美？因此，个体在这种生存中要力求实现审美精神和凸显审美性，就必须采取一定的策略，而这种策略，齐美尔认为就是要与生活拉开距离，从而在自我的内在精神中实现审美性。在这种对生活的远离中，现代人的另一种生活风格也就逐渐形成，即凸显自我，高扬个性主义。

显然，现代性都市文化的高度发展，其复杂性和丰富性使齐美尔看到了都市现代生活的矛盾性：一方面，复杂而缤纷的现代生活不断地对个体进行刺激；另一方面，个性的保持由于连续不断的刺激而难以为继，它被劳动分工、物质生活吞噬了。都市中货币文化对人的文化的主宰，都市中压倒性的劳动分工使个体的体验越来越

^① 叔本华：《作为意志与表象的世界》，石冲白译，商务印书馆，1995，第427页。

孤立。专业化的劳动导致个体人性的分裂，面对都市琐细而复杂的组织，个人不再具有鲜活的完整性，而仅仅成为都市高速运转机器上的一个小小的齿轮。然而，这种高度组织化了的都市生活却从相反方面激发了寻求个人独特性的欲望。随着个体个性的逐渐消失，都市个体便越来越表现出克制、冷漠、千篇一律的退隐状态。这样，现代个体一方面过近地为事物所迷惑，另一方面又力图过远地疏远它们，长期以来，个体徘徊于两者之间，深受煎熬。

货币对现代生活风格的夷平和对生存本真的遮蔽，使现代个体的生存成为一种毫无激情的体验，现代社会已成为完全祛魅的世界，无任何终极意义和形而上的慰藉。一旦“个人活动的重要性与花费在量上的增加达到它们的限度，人们不管怎样为了利用对差异的敏感来吸引社会的注意，就会去捕捉质上的差异。最后，人们被引诱去采用最具有特定倾向的怪异，也就是都市中夸张的癖性、反复无常和矫揉造作，但这些夸张所具有的意义并不在于它们这种行为的内容，而在于它要‘与别人不一样’的形式，在于它以惊人方式吸引注意力的那种醒目之中。对许多性格类型来说，为他们自己保留一点自尊以及占有一席之地感觉，只有通过别人的注意才能达到”^①。由于货币主宰的大都市生活中个人被极大地忽视，现代都市人不得不通过采取一些怪异的方式，甚至极度夸张的行为举止，来凸显自我和表现自我的与众不同。可见，作为文化过度客观化的一种反应，过度的主观主义在大都市里达到了顶端。而形式个人主义和夸张主体主义的可能选择是向内心和居室的隐退，这样一来，现代都市个体最终实现了生活的美化与向内心世界回撤的最佳结合。

哈维对齐美尔的大都市生存中的个人主义进行过考察。他认为，齐美尔在《大都市与内心生活》中的论述体现了个体在心理上和理智上如何回应现代生活强加于我们的各种各样富有刺激的体

^① 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第196页。

验，以及如何把它们内在化，进而高扬个性主义。

一方面，我们从主观依赖性的束缚中解放了出来，从而获得了更大程度的个人自由。但是，这是在付出了按客观的和工具性的关系对待他人的代价之后才获得的。除了通过必要的金钱交换的冷酷无情的算计与未曾谋面的“他人”联系之外，我们别无选择，而金钱交换可以协调不断增殖的社会劳动分工。我们在自己对空间和时间的感受方面也受到一种严格的控制，使我们自己屈从于精于算计的经济理性的霸权。此外，迅速的都市化产生了一种他所称的“厌世的态度”。因为只有靠消除源于现代生活之紧张繁忙的复杂刺激物，我们才可能容忍它们的极端行为。他似乎想说，我们惟一的出路就是通过追求地位和时尚的符号或个人怪癖的标记来培养一种虚假的个人主义。^①

一方面，货币经济的日益扩张使个体获得了更大程度的个体自由；另一方面，由于个性在量化的货币经济主宰下的沦丧，现代都市人不得不在自我的“质”上大做文章，通过标榜自身的与众不同吸引他人的注意。因此，现代人一次又一次地寻求新的刺激，一方面希望借刺激来抵御都市的平庸与无聊；另一方面，通过进入他人不敢涉足的领域，通过体验时尚、刺激的极端生活，从而实现个性主义在都市生存中的高扬。

① 哈维：《后现代的状况》，阎佳译，商务印书馆，2003，第39页。

第二章

现代性困境与文化悲剧

在现代性问题上，文化一直是一个核心的问题，不少学者对文化的现代发展进行了探讨。卢梭对现代科技的发展导致文明的衰落和个体的沦丧深感绝望，发出“文化返归”的呐喊；斯宾格勒面对资本主义文明带来的工具理性对个体生存的全面控制，面对现代生活的诗性缺乏高呼：西方文明已不可避免地走向了没落。而齐美尔可以说描绘了一幅比卢梭和斯宾格勒更令人绝望的人类文化受难图，他甚至否定了卢梭所阐扬的“文化返归”的思想。虽然齐美尔无意否定文明在某一特定的历史阶段中的进步，但在他看来，“两个同样必然和同样合理的两极之间紧张日趋激化，最终，人类将不得不使自己屈从于不可救药的二元论。以心灵的生命力和创造过程为一方，以心灵的产物为另一方，二者间对立程度的深刻和尖锐使任何消除这种对立的希望都化为泡影。”^① 结合齐美尔对现代性的诊断，我们发现，一方面，齐美尔对现代文化的悲剧性诊断代表了20世纪早期社会理论家们对于现代性愈益悲观的典型论调；^② 而另一方

① 转引自卡西尔《人文科学的逻辑》，沉晖等译，中国人民大学出版社，2004，第186页。

② 尼采是在现代性意识出现之初最先宣告文化危机来临的第一人。在《不合时宜的思想》中，尼采写道：“那无处不见的奔波，越来越快的生活节奏，一切沉思和质朴的终结，他几乎会认为他所目睹的是文化被彻底毁灭、连根拔起的征兆。宗教的潮水已退，留下的是沼泽和水塘。国与国之间势不两立，恨不（转下页注）”

面,文化的悲剧性诊断又是启蒙运动以来两种现代性(启蒙现代性和审美现代性)的内在矛盾在文化上的体现。因此,齐美尔的文化悲剧理论在某种意义上可以看做是对日益理性化的现代性困境的一次深刻反思和批判,它开启了后来批判理论对启蒙现代性诘难之先河。

齐美尔对现代文化的讨论并没有遵循单一的视角,而是强调要从多视角考察问题。他时而基于哲学的立场,时而又基于社会历史的视角,时而又跳到文学艺术、甚至日常生活层面。从哲学到文化、历史、宗教、经济甚至日常生活,几乎都有涉及。这种视角的转换也使得我们对齐美尔文化思想的讨论有些茫无头绪,不知从何下手。耐德尔曼在《个体化、夸张化和麻木化:齐美尔的三个文化问题》中将齐美尔的文化冲突思想构建为一个三维参照系,认为齐美尔至少采用了三种模式来分析文化(见下表)。^①

齐美尔分析文化的三种模式

分析层面 \ 文化模式	文化对抗性模式	文化矛盾性模式	文化二元性模式
个体层面	个体作为文化创造者	个体作为文化消费者	个体作为文化参与者
文化层面	文化作为社会体系	文化作为审美领域	文化作为社会结构
分析原则	生命与形式的对抗	行动取向的矛盾	主观文化与客观文化的二元性
文化问题	文化不适	夸张的主观主义	文化悲剧

(接上页注②) 得食肉寝皮。人们毫无节制,盲目按照自由放任的原则来从事科学研究,粉碎并瓦解了一切坚定的信仰。文化阶层和国家卷入可耻的货币经济。世界从来没有这样世俗化,这么缺乏爱与善……一切都在为渐近的野蛮鸣锣开道,就连当代的科学和艺术也在同流合污。文化人蜕变为文化的头号敌人,因为他想虚伪地否认那流行疾病的存在,阻挠医生的行动。”“生活,平等的活力,退回到最小形态的生活的振动和茂盛,耗尽了生命的残余。到处是麻痹、无趣、迟钝、或者敌意和混乱……整体不再存在;它是复合的、蓄意的、巧饰的,一个赝品。”(参见弗里斯比《现代性的碎片》,商务印书馆,2003,第41~42、45页)

① B. Nedelmann, "Individualization, Exaggeration and Paralysis: Simmel's Three Problems of Culture", *Theory, Culture & Society* 8.3, 1991, pp. 169-193. 亦参见成伯清《现代性的诊断》,杭州大学出版社,1999,第93页。

耐德尔曼构建出齐美尔文化思想的一个三维参照系,即“文化对抗性模式”、“文化矛盾性模式”和“文化二元性模式”。应当说,耐德尔曼的分析框架为齐美尔的文化悲剧理论研究提供了一个很好的思路,但他的分析也有明显的不足。首先,耐德尔曼基本上是从文化社会学的视角来分析齐美尔的文化思想,忽视了现代性这一重要的维度。笔者以为,齐美尔的文化悲剧理论实际上是启蒙现代性和审美现代性矛盾冲突在文化上的体现,因此,不能回避现代性冲突这一大的社会语境。其次,齐美尔的文化悲剧其实质在于生命哲学中生命与形式的二元对抗,而耐德尔曼对“文化矛盾性模式”的分析主要讨论的是艺术品与工艺品以及风格之间的联系。这部分内容是齐美尔关于艺术的重要思想,将之置于文化冲突的诊断中,则有牵强的嫌疑。对于齐美尔的文化悲剧理论,笔者以为,可以从文化悲剧的当下语境(现代性的两难困境)、文化悲剧的内在实质(生命与形式的二元对抗)、文化悲剧的外在表征(主观文化与客观文化的矛盾)三个层面展开讨论。

第一节 审美对抗启蒙:文化悲剧的当下语境

现代性是一个众说纷纭的话题。波德莱尔认为,现代性是艺术的一半,它是艺术所体现出来的短暂性、偶然性和当下性。^① 鲍曼认为,现代性与矛盾性是一对不可分割的概念,它是一个历史时期——始于西欧17世纪——一系列深刻的社会结构和思想转型,而现代性的历史就是社会存在与社会文化之间充满张力的历史。^② 德兰蒂认为,现代性是个体的自主性的增强与生存的碎片化体验之

① 波德莱尔:《波德莱尔美学论文选》,郭宏安译,人民文学出版社,1987,第425页。在波德莱尔看来,美永远是而且必然是一种双重的构成。构成美的一种成分是永恒的、不变的,另一种成分是相对的、暂时的。这也就意味着美与现代性在波德莱尔那里具有内涵的共通性。

② 鲍曼:《现代性与矛盾性》,邵迎生译,商务印书馆,2003,第15页。

间的一种矛盾冲突，现代性既是一个文化观念，也是一个哲学观念，还是一个关于现代社会的更加宽泛的陈述。^① 瓦岱认为，现代性是一种时间职能，“现代性的价值表现在它与时间的关系上。它首先是一种新的时间意识，一种新的感受和思考时间价值的方式。”^② 伯曼认为，现代性是一种“关于时间和空间、自我和他人、生活的各种可能和危险的经验”，“所谓现代性，就是发现我们自己身处一种环境之中，这种环境允许我们去历险，去获得权力、快乐和成长，去改变我们自己和世界，但与此同时它又威胁要摧毁我们拥有的一切，摧毁我们所知的一切，摧毁我们表现出来的一切。……所谓现代性，也就是成为一个世界的一部分，在这个世界中，用马克思的话来说，‘一切坚固的东西都烟消云散了’。”^③ 而卡林内斯库则认为不只有一种现代性，而是存在着两种现代性：“作为西方文明史一个阶段的现代性”和“作为美学概念的现代性”。^④ 从所引可以看出，现代性是一个内涵极其丰富的概念。

从历史的视角来看，现代性思想发轫于18世纪的启蒙运动。启蒙运动所引发的现代性思想最初体现为一种理性觉醒的精神，它强调自由与民主，强调个体的理性力量和冲破一切宗教魅影的革新精神。在理性精神的辉照下，艺术与文化日益摆脱了过去宗教的魅影笼罩，并带来了社会生活的世俗化与个体生活的自由。此外，启蒙运动所引发的社会变革也是十分巨大的，在启蒙精神的引导下，资产阶级在“不到一百年的阶级统治中所创造的生产力，比过去一切世代创造的全部生产力还要多，还要大”^⑤。虽然理性的进步带来了科技的进步和社会的发展，但启蒙运动的发展带来了社会的

① G. Delanty, *Social Theory in a Changing World: Conceptions of Modernity*, Cambridge: Polity, 1999, p. 2.

② 瓦岱：《文学与现代性》，田庆生译，北京大学出版社，2001，第42~43页。

③ 伯曼：《一切坚固的东西都烟消云散了》，徐大建等译，商务印书馆，2003，第15页。

④ 卡林内斯库：《现代性的五副面孔》，顾爱彬等译，商务印书馆，2002，第48页。

⑤ 马克思、恩格斯：《共产党宣言》，人民出版社，1964，第28页。

异化和工具理性的横行。而异化文明对个性的压抑，也导致了个体自主性的消失和人性在现代社会中的分裂和被遮蔽。

人性在现代文明社会究竟是如何分裂的？席勒在《审美教育书简》中将之归于资本主义的工具理性的片面发展。资本主义的发展使劳动分工越来越细密化，人类对知识和技能的掌握也越来越专业化，个体不再完整，而变得破碎，每个人只据以片断和部分展开自我的生活，人性也不再是活生生的了，个体成了专业知识和技能的体现者，成了完全抽象的人。

正是教养本身给现代人性造成了这种创伤。只要一面积累起来的经验和更明晰思维使科学更明确的发展的划分成为必然，另一方面国家的越来越复杂的机构使等级和职业更严格的区别成为必然，那么人的本性的内在纽带也就断裂了，致命的冲突使人性的和谐力量分裂开来。直观的知性和思辨知性现在敌对地占据着各自不同的领地，互相猜忌地守卫着各自的领域。人们的生活局限在某一领域，这样人们就等于把自己交给了一个支配者。^①

在席勒眼中，国家与教会、法律与习俗都已经分裂开来，享受和劳动、手段与目的、努力与报酬之间都已严重脱节，个体永远被束缚在整体中一个孤零零的断片上，个体因而也就把自己变成了一个断片。耳朵里听到的永远是由他发动的机器轮盘所发出的那种单调乏味的嘈杂声，个体无法发展生存的和谐，他不是把人性印刻到他的自然（本性）中去，而是把自己仅仅变成他的职业和科学知识的一种标志。^② 因此，只有当艺术作为一种交往形式、一种中介——在这个中介里，分散的部分重新组成一个和谐的整体——发

① 席勒：《审美教育书简》，徐恒醇译，中国文联出版公司，1984，第50~51页。

② 席勒：《审美教育书简》，徐恒醇译，中国文联出版公司，1984，第51页。

挥作用，现实世界的审美化才能最终实现。也只有当艺术把在现代已分裂的一切，如膨胀的官僚体系、抽象的理性道德和专家化科学带到人性同感的天堂下，美和趣味的社会特征才能表现出来，而人性的分裂才能最终达到弥合状态。

席勒对现代人性的沦丧深感忧虑，而马克思则认为现代文明是一把双刃剑。

在我们这个时代，每一种事物好像都含有自己的反面。我们看到，机器有减轻人类的劳动和使劳动更有成效的神奇力量，然而却引起了饥饿和过度的疲劳。新发现的财富源泉由于某种奇怪的、不可思议的魔力而变成贫困的根源。艺术的胜利，似乎是以个性的丧失为代价换来的。随着人类愈控制自然，个人却似乎愈成为别人的奴隶或自身卑劣行为的奴隶。甚至科学的纯洁光辉仿佛也只能在愚昧无知的黑暗背景上闪耀。我们的一切发明和进步，似乎结果都是使物质力量具有理智的生命，而人的生命则化为愚钝的物质力量。现代工业、科学与现代贫困、衰颓之间的这种对抗，我们时代的生产力与社会关系之间的对抗，是显而易见的、不可避免的和无庸争辩的事实。^①

马克思对现代社会的反常与异化的揭露可谓是一针见血：机器带来了生产力的发展，使劳动更有成效，但却引起了饥饿和疲劳的过度；文学艺术的发展换来的是个性的沦丧；人类对自然的控制日益加强，但这个控制却使得个体愈来愈成为他者的奴隶；科学具有祛除蒙昧与无知的力量，但同时又使得外在物质世界更具理性化，科学日益凌驾于个体之上。

马克思对资本主义商品的考察揭示了现代文明的两难困境，而

^① 转引自伊格尔顿《美学意识形态》，王杰等译，广西师范大学出版社，1997，第69~70页。

与他几乎同时代的韦伯则通过对资本主义精神起源的考察，揭示了现代性发展中理性化精神和科层制管理对个性的压制。现代社会的理性化过程（科层体制、形式化的法律、现代社会和经济中一切形式化的制度）就是世界单一化、操纵其他事物并使其客观化、秩序化的理性的体现。韦伯认为，现代性一方面是现代社会的理性化和科层化，但另一方面却把现代人带入到一个无法挣脱的“铁笼”，在韦伯看来，铁笼中的异化生存必然导致现代文化与个体精神的萎缩，其最终结果是“专家没有灵魂，纵欲者没有心肝；这个废物幻想着它自己已达到了前所未有的文明程度”。^① 这样，不仅现代社会成为了一个巨大的铁笼，生活于其中的每一个现代个体都要受到铁栏杆的束缚，以至于成为没有灵魂、没有心肝、没有自我、没有个体身份的另类存在物。时隔多年，贝尔在总结现代主义与资本主义的矛盾时也描绘了现代文化发展中的精神危机：“新生的稳定意识本身充满了空幻，而旧的信念又不复存在了。如此局势将我们带回到虚无。由于既无过去，又无将来，我们正面临着一片空白。虚无主义的……任务是要摧毁某些东西，并且用另一些东西来取而代之。可今天有什么旧的东西仍需要加以摧毁，而且谁又能寄希望于未来呢？”^② 显然，贝尔的描述是对启蒙现代性所带来的价值理性缺席的一种忧患和呐喊。

从席勒、马克思、韦伯以及贝尔等人的论述中可以看出，理性的发展并没有使理性按着预定的方向前进，而是走向了它的反面。现代社会曾经从理性的发展中获得自我意识以及对未来社会的乌托邦期待，然而事实上，启蒙时代的美好理想都走向了反面：自主性成为了依附性，解放成为了压迫，合理性成为了非理性。这正如鲍曼所指出的那样，人们通常认为启蒙运动所带来的结果是社

^① 韦伯：《新教伦理与资本主义精神》，于晓等译，上海三联书店，1992，第142~143页。

^② 贝尔：《资本主义文化矛盾》，赵一凡等译，生活·读书·新知三联书店，1989，第74页。

会高度发展的个体生存的理性化与自由化，但事实上并不是这样。史称“启蒙运动时代”的社会思想运动，它不是以真理、理智、科学和合理性之名进行的一场声势浩大的宣传运动，也不是一场出于高尚的理想而把智慧之光带给充满困惑的受压迫者的运动。虽然“在我们集体性的回忆中，头脑中一种根深蒂固的印象就是认为启蒙运动强有力地推动了民众的知识化，祛除了人们心中的迷信，为蒙昧者开启了智慧之门，铺设了一条通向进步的道路，让民众从黑暗走向光明，从愚昧走向文明。……但是，进一步的研究表明，启蒙激进主义的实质，与其说是传播知识，勿宁说推动了立法、制度化和管理的管理的实践。”^① 霍克海姆和阿多诺认为，“就进步思想的最一般意义而言，启蒙的根本目标就是要使人们摆脱恐惧，树立自主。但是，被彻底启蒙的世界却笼罩在一片因胜利而招致的灾难之中。”^② 维尔默则说：“如康德所构想的启蒙规划，它关心的是人性从‘对自己欺骗依赖’条件下解放出来。但到了韦伯的时代，启蒙的规划已所剩无几，除了不断发展的理性化、官僚化过程以及科学冷酷无情地侵入社会存在的过程。”^③ 曾为人类的发展带来无限荣光的启蒙理性，在现代社会中已逐渐沦为强调理智至上的工具理性，成为现代人无法逃脱的牢笼。而这，是启蒙运动的倡导者们无论如何都没有想到的。

启蒙运动的发展导致理性的空前膨胀，其后果是启蒙理性逐渐狭隘化为工具理性。但在理性高涨的同时，也孕育了理性的叛逆者，即要求从各个方面对理性的秩序进行反抗与颠覆的叛逆者。因此，现代启蒙运动从一开始就充满了种种矛盾与冲突；如韦伯认为的价值理性与工具理性的冲突，哈贝马斯提出的工具理性与交往理性的冲突，弗洛伊德指出的个体的现实原则与快乐原则的冲突，马

尔库塞强调的逻各斯（理性）与爱厄斯（爱欲）的冲突，等等。这些冲突归根到底体现为两种现代性的对抗，即启蒙现代性与审美现代性的矛盾与冲突。

启蒙现代性是资本主义发展的必然产物，它体现在西方资本主义理性化精神的发展过程中，其主要表现是合理化的形成（经济的合理化、管理的合理化和智性的合理化），工具理性在全世界范围内的蔓延，追求计算性格和管理的规范化。审美现代性或称文化现代性，它体现在文化的层面上，持一种否定精神，是对启蒙现代性所带来的工具理性的拒绝，强调对资本主义的合理化后果进行反思和批判。卡林内斯库认为，19世纪前半期，“在作为西方文明史一个阶段的现代性同作为美学概念的现代性之间发生了无法弥合的分裂。（作为文明史阶段的现代性是科学技术进步、工业革命和资本主义带来的全面的社会变化的产物。）从此以后，两种现代性之间一直充满不可化解的敌意，但在它们欲置对方于死地的狂热中，未尝不容许甚至是激发了种种相互影响。”^① 在资本主义的困境中，作为对异化文明的批判，审美现代性在现代性的内部应运而生，它自浪漫派的开端即倾向于激进的反资产阶级立场。它也是现代性的产物，和启蒙现代性一样同为现代性的孪生子，表明审美现代性特征的是它对启蒙现代性的公开拒斥，以及它对资产阶级强烈的否定激情。这对孪生子从一出生就处于不断的冲突与对立中，但这种冲突与对立却是现代性发展之必然。正如鲍曼在《现代性与矛盾性》中所说：“现代性的历史是社会存在与其文化间充满张力的历史，现代存在迫使其文化成为自己的对立面。这种不和谐正是现代性需要的和谐。”^② 因此，现代性从一开始就体现出两种现代性的冲突：审美现代性与启蒙现代性的对立。它们就如一个硬币的

① 鲍曼：《立法者与阐释者》，洪涛译，上海人民出版社，2000，第97页。

② 霍克海姆、阿多诺：《启蒙辩证法》，渠敬东等译，上海人民出版社，2003，第1页。

③ A. Wellmer, *The Persistence of Modernity*, Cambridge: MIT, 1991, p. 86.

① 卡林内斯库：《现代性的五副面孔》，顾爱彬等译，商务印书馆，2002，第47～48页。

② 鲍曼：《现代性与矛盾性》，邵迎生译，商务印书馆，2003，第15页。

两面共存于一个统一体中。

启蒙现代性高扬了外在的物质文化，而审美现代性则强调内在的精神文化，启蒙现代性与审美现代性的冲突与对立体现于齐美尔的视域中，就是外在的物质精神与内在的主观精神的对立与冲突，就是外在的客观文化与内在的主观文化的对立与冲突，即现代文化的悲剧。由此可见，现代性的冲突实际上构成了齐美尔文化悲剧的现代性语境。

第二节 生命对抗形式：文化悲剧的内在实质

在《货币哲学》一书中，齐美尔讨论了西方现代文化与古典文化之间的差别及其变迁。齐美尔认为，随着文化从古典到现代的变迁，个体和社会之间的古典式和谐关系被打破了，现代人的个体性越来越严重地被社会的群体压力所制约。不仅如此，随着经济的迅速发展，科学技术与知识的膨胀，传统意义上的精神文化受到极大的压抑，客体的物质文化正在压倒主体的精神文化，物化现象变为普遍的社会现实，金钱和商业价值日渐成为一切评判的根据。可见，现代文化不同于古典文化的最主要方面，就是文化的和谐被打破，进而产生了文化的矛盾与对立冲突。在《文化的概念与悲剧》、《现代文化的矛盾》、《文化的危机》等文章中，齐美尔对这种矛盾与冲突进行了详细而富有见地的论述。笔者以为，在齐美尔那里，现代性的冲突构成现代文化悲剧的语境，而现代文化悲剧的实质则在于生命与形式的二元对抗。

卢卡奇在《理性的毁灭》中曾描述了这样一种情形：19世纪资产阶级知识分子的生命哲学来源于这样一个背景：一方面，科学的发展及其成果使广大的知识分子完全远离了一切宗教活动；另一方面，这些知识分子的社会处境却使他们深深地感觉到，个体生命本身，从其内在方面看是完全无意义的，外在世界对个体而言，也是没有任何意义的。因为科学知识已使世界祛魅，社会行为的规范已失去了任何方向，在这种情况下，个体何去何从？哪里才能找寻

到个体生命的终极意义呢？卢卡奇认为，当时的实证主义者所提出的“纯粹不可知论”的答案，只有当资本主义社会中生活的无意义和无安全感还没有完全显现出来时，而且只是对那些没有充分认识到资本主义境况的人来说，才可能是有效的。然而，资本主义的发展，尤其是到了帝国主义时代，这种无意义和无安全感在现代生活中日益凸显出来。在这个时代，对一些资产阶级知识分子而言，实证主义所开出的药方明显已过时，而生命哲学就是从实证主义的式微中，以及对世界观的需要中产生出来的。^①从卢卡奇的分析中我们也许可以认为，齐美尔之所以走向生命哲学，之所以将个体的生存选择寄寓于生命哲学，很有可能就源于卢卡奇所言的这种对生命意义的思索：生命的意义到底是什么？生命的意义到底在哪里？生命的价值又体现在什么地方？对这些问题的追问形成了齐美尔生命哲学的悲观主义论调。而且，对现代生活的体验，齐美尔一方面是从社会学美学的角度加以把握；而另一方面，他又试图将其纳入到更为深刻的生命哲学图式中。而当代文化的发展与演变，更是与生命哲学中生命与形式的内在矛盾密不可分。

从生命哲学的层面进行分析，齐美尔的文化悲剧理论主要体现在他对现代文化的实质——生命与形式——二元对抗的分析上。在齐美尔眼中，文化是由生命与形式构成的整体存在，是本真的内在精神与外在的有机形式的融合。生命是文化内蕴的精神，是文化发展与变迁的最终动力，而形式就是承载生命的框架，是具有一定风格的文化的外化，它包括艺术作品、宗教作品、科学作品、法律作品等等。生命和形式的对抗在齐美尔那里有时又被描述为内容和形式的对立。对此齐美尔有一个形象的比喻：形式是界限，它需要用左邻右舍来衬托，它通过一个现实的或者想象的中心把一个范围固定下来。内容或过程如同永远涌流着的队伍一样环绕着这个中心。也正是这个中心，给那个范围提供了一个避免在洪流中土崩瓦解的

^① 参见卢卡奇《理性的毁灭》，王玖兴译，山东人民出版社，1997，第397~398页。

立足点。齐美尔认为，形式具有一定的界限，生命则力图冲破形式的固定界限，现代文化的困境就源于生命与形式的二元冲突与对抗。在论述“生命之超验”时，齐美尔写道：

精神生命除了表示以某些形式出现的自我之外，根本不能表示别的任何东西。这些形式要么为语言、要么为行动、要么为形体、要么在一般情况下即为内容。而精神力量当时就在这些形式下实现。但是，精神生命形体的这些形式在刚出现时就已经具备了实实在在的独特意义，具有坚定性和内在的逻辑性。既然形体就是形式，所以按照该逻辑，这些形式同塑造它们的生命针锋相对，因为该生命是一种不仅充斥某些形式，而且充斥各种形式的、永不停息的流动。由于这种原则性的本质对立，生命根本无法进入这一形式，它不得不超越各种已经获得的形象，立即寻找另外一种形式。借助于该形式这种游戏会纯粹作为必要的形象以及必然不满足于该形象的对立面重复出现。它既然是生命，那就需要形式；它既然是生命，那就需要比形式更多的东西。生命有这样一个矛盾：它只能在形式当中找到一席之地，但又无法在形式当中找到立锥之地，因此，它既超越，又打破构成生命的任何一种形式。这种生命作为矛盾，确实仅仅出现在合乎逻辑的反省中。对于这种反省来说，单个形式就是一种行之有效的、现实的或者相像的固定形体，是一种断断续续的，除其他形式之外与动荡、流动和超越在概念上对立的形式。直接经历过的生命就是成型和超越的统一体，是对现有形式的彻底超越，即在个别瞬间打破当时存在的形式——这种生命越来越成为那样一种在自己当时命中注定的、来自于本身的形式中占有一席之地的生命。^①

① 齐美尔：《生命直观》，刁承俊译，生活·读书·新知三联书店，2003，第18～19页。

在《现代文化的矛盾》一文中，齐美尔又写道：

一旦生命进程超越纯粹的生物层面，向着精神层面迈进，并由精神层面进入到文化层面，一个内在的矛盾便会出现。整个文化的进化，就是处理这个矛盾的发展、解决和再出现的历史。我们所说的文化，是由生活的创造性动力创造的具有某种表现和认知形式的艺术品。这些艺术品汲取了生命的流动性，并赋予生命以形式与内容、范围与秩序。……生命进程的这些产物的一个独特本质，在于它们从一诞生就具有属于其自我的某种固定形式，而这些形式不断与生命的狂热节奏（它的沉浮，永恒地更新，不断地分化与组合）相分离。这些形式是富有创造力的生命之舟，虽然生命很快会超越它，但它能确保形式自身能很快地与生命相脱离与融合。这些形式有自我的逻辑与法则，有自我的意义，能从赋予其生命的灵魂动力的脱离和独立中获得恢复力。这些形式在产生的那一瞬间，也许是完全适合生命的，但随着生命的不断演化，它们会变得僵化，并从生命中脱离出来，与生命相敌对。^①

处于精神阶段的生命作为自身的直接表现，产生着客观形体。生命就用这些形体来表达自己的意愿。生命总是希望实现它不能达到的某种境界，它企图超越一切形式。然而生命又只能用形式来体现，它不能用超越形式的生命来代替这种形式。生命在不断地生产那样一种会使自己四处碰壁、受到压制的东西。这种东西对生命而言是必不可少的自身形式。生命的这种形式是一种现实的固定形体，是一种断断续续的个别形式。这些形体作为生命的容器和形

① K. P. Etkorn, ed., *Georg Simmel, The Conflict in Modern Culture and Other Essays*, New York: Teachers College Press, 1968, p. 11.

式，希望把生命的永恒流动都接受下来，而直接经历过的生命就是成形的统一体，它是对现有单一形式的彻底超越，即在个别瞬间打破当时存在的形式。而这时，那些形式中的以及历史上的确定性、限定范围和固定不变，迟早会成为永远变幻不定、界限模糊不清并且持续不断的生命的对立面和对手。

可见，生命和形式的冲突表现在文化上其实就是文化的外在形式与精神内容的一种冲突。而齐美尔实际上是将文化视为一种体系，因此，生命与形式的冲突又可以被看做是文化创造力与文化体系之间的对立冲突。文化创造力具有生生不息的节奏，且永不停止地流变；而文化体系是富有创造性的生命的外在框架，它有自我的界限和适用范围。一种文化体系一旦得到固定，具备了自我逻辑性和合法性，就势必会与内在于它的生命产生分裂。如果某种文化形式自成体系，也就意味着该形式具备了一定的自主性，并且，文化体系越是独立自主，它们与文化创造力之间的对抗性就越强。所以，“一当生命有意识地在精神或文化、创造性或历史方面受到他物支配时，它也就只好存在于它自身的、由自己直接创造的对立面的形式中，即所制作的形式中。……一旦各种变得客观的、结成固定形式的生命产品要求接受继续流动的生命，以其界限划定范围，并与自己统一规格时，不满和不安——或迟或早，准确地说，人出现那一时刻开始——就已针对着那种生命产品了。”^①

生命与形式之间的冲突并不只是简单的对立关系，甚至还以一种战斗的甚至是革命的姿态体现出来。“假如生命——作为宇宙的、种类的、个别的现象——是这样一种持续不断的流动，那么，建立在这一基础上的就不仅仅是生命同形式之间的深刻对立。这一对立往往以战斗的姿态出现，它是不停的，多数情况下不明显的、非原则性的，但又是以革命方式爆发出来的、继续前进的生命反对

历史标记和当初文化内容在形式上僵化的斗争，因而它也会成为文化变迁的内在动机。”^① 文化的内容与形式不仅相互之间有矛盾对立的关系，而且，这种对立是一种动态性的对立。一方面，一旦精神生命要获得展现，它就会不断地创造出自给自足的，并渴望内在永恒无限的、与特定的精神生命相适应并作为特定精神生活表达的必然模式而存在的形式。也就是说，人类的内在精神生命只能通过一定的文化形式体现出来，精神生命只有在自己的对立面中才能存在，成为外化的现实。另一方面，生命的流动永不停止。只要精神生命外化为形式，那么生命的内在永恒动力就会与形式固有的自足性产生矛盾，到最后必然会摧毁旧的形式，并渴望新的形式来适应自己。因为“生命的力量迟早会腐蚀掉它所创造出来的每一种文化形式。当一种文化形式获得完满的发展，下一步就是另一种新的形式开始成形，并最终通过或短或长的斗争而取代前者”^②。可见，齐美尔对现代文化危机的理解，是从其生命哲学出发的，一旦新的生命冲动与旧的文化形式相冲突，就会出现所谓文化危机，文化危机只不过是生命与形式的亘古冲突的不断更新而已。

生命与形式处于永恒的对立冲突中，但生命与形式的冲突在现代社会中表现得尤为明显。在齐美尔看来，虽然形式与生命的冲突在很多历史时代一直很尖锐，并深刻地影响到了我们的生活，但除了他生活的那个时代，没有任何一个时代能把这个内在矛盾十分清楚地显现出来。而且这种冲突不仅无法避免，而且也永不会停止，因为一种形式一旦出现，它在很长一段时期内就拥有摆脱生命对其进行控制的能力，而生命却力图去征服形式。由于这个原因，“生命与形式从一开始就处于一种潜在的对抗之中，并在活动的许多领域表现出来。从长期来看，这种紧张关系最终会发展成为一种普遍

^① 齐美尔：《生命直观》，刁承俊译，生活·读书·新知三联书店，2003，第135～136页。

^① 齐美尔：《生命直观》，刁承俊译，生活·读书·新知三联书店，2003，第14～15页。

^② K. P. Etkorn, ed., *Georg Simmel, The Conflict in Modern Culture and Other Essays*, New York: Teachers College Press, 1968, p. 11.

的文化危机。在其中，所有形式被强加于生命，而生命却竭力想去打破种种形式。”^①可见，生命与形式的永恒冲突构成了齐美尔生命哲学的主体部分，也成为贯穿其整个生活哲学、文化社会学和美学的一条主线。

生命与形式的二元对抗还可以与马克思关于生产力和生产关系的矛盾联系起来进行分析。在马克思那里，生产力是社会变迁的根本原因，生产关系是适应特定生产力的外在社会形式。而在齐美尔那里，精神生命是文化变迁的最终动力，形式则是特定的精神生命得以展现的外在形态。因此，完全可以将生命与生产力、形式与生产关系相类比，只不过，齐美尔将马克思的经济学术语进行了文化社会学的转换，经过转换，生命就成为文化创造力，而形式则成为适应文化创造力的文化体系。

第三节 客观压制主观：文化悲剧的外在表征

启蒙现代性与审美现代性的矛盾冲突以及生命与形式的二元对抗体现在齐美尔对现代文化的分析中，则成为其著名的文化悲剧理论：主观文化与客观文化的矛盾冲突，即客观文化对主观文化的压制，个体所创造出来的文化反而成为控制人的工具。这种悲剧在齐美尔看来，正是当代文化的外在表征。^②

什么是文化？在齐美尔那里，文化的第一种形态是主观文化，它是个体身上的一种教育、活动、智慧或美、幸福、德性的状态，表现为个体对于灵魂财富的分享。文化的另一种形态可以称之为客观文化，它的内容和意义完全不受在个体身上的表现程度和频率的

^① K. P. Etkorn, ed., *Georg Simmel, The Conflict in Modern Culture and Other Essays*, New York: Teachers College Press, 1968, p. 12.

^② 在齐美尔看来，现代性的特征主要表现为一种二元对立，现代世界的体验最终可归结为主观文化和客观文化之间的一种对立，这种对立也使得现代性主体与外在社会产生一种无法弥合的距离。

限制。语言和法律、习俗和艺术、职业种类和宗教、家具和服饰都是有特色的形式，它们既可能为个体所接受，也可能被个体所忽视。齐美尔认为，在前现代社会，文化的内在精神冲动与它藉以外化的形式处于水乳交融的和谐状态，因此，文化的发展也就显得相对平和。但随着现代社会的出现，这种和谐状态逐渐被打破，启蒙运动的延伸使个体将理性置于高于一切的位置，从而使外在的物质文化得以高扬，并对主体内在的精神文化构成极大威胁。“近百年来，在生产设备和生产技术服务方面，在各种知识和艺术方面，在不断改善的生活方式和生活情趣方面，社会分工日趋繁多复杂。作为个性开化原材料的个人能力很难适应这一发展速度，已远远地落在后面。……现代人真正缺乏文化的原因在于，客观文化内容在明确性与明智性方面跟主观文化极不相称，主观文化对客观文化感到陌生，感到勉强，对它的进步速度感到无能为力。”^①工具理性的横行带来了客观文化的空前膨胀，其最终结果是客观文化对主观文化的全面压制，导致主观文化跟不上客观文化的发展，远远落在外在的客观文化发展的后面。

在齐美尔看来，文化的悲剧与现代性的进展及现代社会劳动分工的扩展密不可分。文化的理想状态应是客观文化的发展以实现主观文化的终极理想为最终目的，客观文化和主观文化和谐相处。齐美尔分析了文化发展的三个阶段：在古希腊，人们可以直接将客观文化应用于主观文化的建设；在中世纪，由于社会交往的人身依附性，个体的个性与利益群体和社会团体的特性高度融合；在现代，个体与社会、主体与客体、主观文化和客观文化的同一性被打破了，它们遵循各自的逻辑与价值体系，产生了巨大的分裂。这一后果也是我们前面所分析的货币经济的发展使然。货币经济的膨胀使外在的客观文化不断增强，当个体面对不断增强的客观文化时，要么顺从，要么抵制，前者会导致对现存社会的盲从，而后者则会导

^① 齐美尔：《桥与门》，涯鸿等译，上海三联书店，1991，第95~96页。

致一种极端主观主义的产生。正因为如此，现代文化之流也涌向两个相互矛盾的方向。一方面，它带来了个体、价值、生产、甚至更广泛的社会圈子的平均主义；另一方面，它带来了个体更具个性的发展。因此，现代的悖论就在于，它一方面使个性本身独立，给予它一种无与伦比的内在和外在的活动自由；另一方面，它又赋予实际的生活内容一种同样无可比拟的客观性。在技术上，在各种组织中，在企业 and 行业内，事物自身的规律越来越取得统治地位，并摆脱了个性化特点。现代是客观文化成就与个体文化状态日趋分道扬镳的时代，客观文化的发展越来越具有自足性和优先性，主观文化却日益萎缩。客观文化对主观文化的压制，也就意味着社会体制对个体生存的否定，客观文化与主观文化的分裂因此成为现代文化的悲剧，同时也构成现代社会的深层文化语境。

齐美尔认为，每一个时代都有一种核心观念，在希腊古典主义时代是“存在”，中世纪是“上帝”，而17世纪则是“自然”。根据齐美尔的观点，每一个重要的文化时代的出现，也就是一个新的核心观念对传统的核心观念的颠覆和置换。在《现代人与宗教》中，齐美尔写道：

在每一个重要的文化时代，人们都可以发现一种精神由之发生并为之相适应的核心观念。每一种核心观念都会无休无止地被修改、被搅乱和受到反对。然而它却始终代表着这个时代的“神秘的存在”。在每一个时代，凡是在实在的最完美的存在、最绝对最超验的状态，与最高价值以及对我和世界所提出的最绝对的要求相联系之处，都有核心观念。^①

一个时代核心观念的解体也就意味着新的时代的来临，意味着新文化与旧文化的冲撞与矛盾，意味着这个时代文化危机的到来。

① 齐美尔：《现代人与宗教》，曹卫东译，中国人民大学出版社，2003，第26页。

每一个社会的危机也就源于文化核心观的缺失，而现代文化的实质则是这种核心观念的荡然无存。因此，当文化危机来临时，现代人不再有共同的理想与追求，而是陷入深深的危机恐怖当中。

齐美尔对客观文化对主观文化的压制深怀忧虑，认为这种压制必定会导致现代个体对文化的普遍不满，以及作为整体的文化的最终衰竭。“文化的不同分支各自为政，互不理睬；作为整体的文化实际上已经难逃巴比塔的厄运，因为其最深刻的价值正存在于其各部分的集合之中，而这种价值现在似乎岌岌可危：所有这些都是文化演进不可或缺的悖论。它们逻辑上的最终后果将会是文化一直持续发展到灭亡的地步，除非它们反复受到文化正面力量的反抗，或者发生社会动荡来暂时挽救逐渐走向解体的文化生活。”^① 主观文化与客观文化的矛盾形成现代文化的独特之处，并且在现代社会中日益悲剧性地陷入无法转换的境地。

物质社会的高度理性化造成了个体自主性和创造性的丧失，导致了文化的物化，人类为自己所创造的东西所奴役，个体从客观文化中接收到的刺激，只会让他产生无能感和无助感。面对客观文化对主观文化的霸权，现代人的选择能力变得越来越麻木，面对物化世界和工具理性的轰炸，现代人不是变得富有生机和活力，而是变得精神异化和麻木不仁。因此，在现代性的展开中，客观文化的发展以主观文化的牺牲为代价，所谓普遍的文化悲剧其实就是客观文化与主观文化的相互离异，其结果是现代人的生命和生活都成了碎片。对此，康诺尔认为，客观文化与主观文化之间那种完满的交互性，在早先时期尚有可能出现，而今已渐渐丧失了。因此，在这样的情势下，现代主体性的强化只是一种“困守一隅的敏锐”，表现出的是一种残缺无力，而不是无所拘束的自我认定。^②

在齐美尔的文化悲剧理论中，“物化”是一个核心概念。文化

① 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第183~184页。

② 转引自特纳编《社会理论指南》，李康译，上海人民出版社，2003，第434页。

原本是一个最富有精神和人性的和谐领域，然而，在古典文化向现代文化的变迁中，这种和谐状态逐渐被打破，文化越来越明显地被现代文明所“外化”或“物化”。在马克思对资本主义的批判中，“异化”这个概念占着十分重要的地位。在《1844年经济学哲学手稿》中，马克思写道：

劳动的外化表现在什么地方呢？首先，劳动对工人说来是外在的东西，也就是说，不属于他的本质的东西；因此，他在自己的劳动中不是肯定自己，而是否定自己；不是感到幸福，而是感到不幸；不是自由地发挥自己的体力和智力，而是使自己的肉体受折磨，精神遭摧残。因此，工人只有在劳动之外才感到自在，而在劳动中感到不自在，他不在劳动时觉得舒畅，而在劳动时就觉得不舒畅。因此，他的劳动不是自愿的劳动，而是被迫的强制劳动。因而，它不是满足劳动需要，而只是满足劳动需要以外的一种手段。劳动的异化性质明显地表现在，只要肉体的强制或其他强制一停止，人们就会像逃避鼠疫那样逃避劳动。外在的劳动，人在其中使自己外化的劳动，是一种自我牺牲、自我折磨的劳动。最后，对工人来说，劳动的外在性质，就表现在这种劳动不是他自己的，而是别人的：劳动不属于他，他在劳动中也不属于他自己，而是属于别人。^①

齐美尔在《货币哲学》中则表达了与马克思相似的“异化”思想。

迄今为止劳动分工均被阐释为个人活动的一种专门化。但对象自身的专门化同样也对劳动分工起了作用，它们和主体的

^① 马克思、恩格斯：《马克思恩格斯全集》第42卷，人民出版社，1979，第93-94页。

人保持距离，体现了对象的独立性，以及主体没有能力吸收对象，使其屈从于自己的节奏。……机器渐渐变成了统一体，完成的劳动比例越来越多，因而机器仿佛作为某种自主的力量与工人对峙，似乎他不再是个体化的人，只是实际规定好的劳动的執行者而已。^①

很明显，齐美尔关于现代文化的“物化”或“外化”思想，很有可能源于马克思的“异化”概念。不过，马克思的异化概念是与劳动维系在一起的，而与此不同，对齐美尔来说，异化本质上是一个文化范畴，齐美尔实际上是将马克思关于商品化的经济学分析拓展为一种文化社会学层面的分析。文化异化和劳动异化，这是齐美尔与马克思异化理论的不同点。此外，齐美尔现代文化的“物化”思想又是基于货币经济所带来的外在生活世界的日益“理性化”。由于在大都市生活中，货币经济获得了绝对主导地位，塑造着各种各样的社会关系，并导致个性富有独特性的体验的碎裂，现代生活越来越受到诸如严格的守时、计算的精确和量的平均化等无色彩的、非人性的风格支配。而这种非人性的风格又源于货币经济对现代文化的侵入和侵蚀，由此可以看出，齐美尔是把自己有关文化悲剧的分析扩展到货币研究视域，视货币经济为一种加剧了现代文化“物化”的文化范畴。

至此，我们可以总结出齐美尔文化悲剧的命意所在：在前现代社会，客观文化与个体的主观文化处于水乳交融的和谐状态中，个体所创造出来的客观文化同时也是培养个体个性和能力的一种手段。在这种和谐状态中，个体创造出客观文化，而这种外在客观文化又被个体所内化和吸收，从而促进个体的自我完善。但是，随着传统社会向现代社会的转变，尤其是到了货币经济时代，主观文化与客观文化之间越来越难达到和谐统一，反而各自为政。这样一

^① 齐美尔：《货币哲学》，陈戎女等译，华夏出版社，2002，第372页。

来，不仅外在的客观文化越来越难以促进个体的自我完善，反而成为压制主观文化的物化文化。对此，齐美尔感慨地说：“希腊人对哲学、科学、战略决策及生活享受领域所作的贡献，风格相当一致，结构非常简单，使每个受过教育的人或多或少能够掌握。他可直接将大量客观文化应用于自己的主观文化建设，使主客观文化同时得以和谐发展，但因现代的主客观文化之间相互独立化，这种和谐已经破碎。”^① 面对主观文化与客观文化的各自为政以及它们之间越来越不可逾越的鸿沟，多数深谋远虑的哲人往往只能以悲观主义的态度观察当今文化的现状。

卡西尔对齐美尔的文化悲剧思想有过深入的研究。在《人文科学的逻辑》中，他写道：“一方面，文化的进步不断给人类以新的馈赠，另一方面，作为个体却越来越无从享有这些馈赠。这种永远不能被个体拥有的馈赠的价值何在？它并没能使自我得到解脱，反而使自我陷于更加尴尬的境地。在这种背景下，出现了极端的、毫无隐晦的文化悲观论的观点。这种理论触及问题的最敏感之处。它揭示出一种心智发展的本性中不可克服的缺陷。心智发展中产生的成果在其数量和规模上是一个不断增长的过程。但是，随着这一过程的延伸，这些成果越来越难以为我们所利用。它们不断向纯粹对象性的存在发生转变，难以为自我所理解和掌握。由于文化成果数量上的增长和所占地位的日趋显现，自我受到了压抑。自我在文化中所确证的，不再是自身的力量，而是自身的脆弱和低能。”^② 不难看出，在卡西尔眼里，齐美尔的文化悲剧主要源于外在文化的过于强大和个体对强大文化的无力承受之间的内在张力。表面上，文化好像对我们作出了“强化”的诺言，但实际上，与这种表面的“强化”相伴而生，且形成鲜明对比的是现代个体自我的最终

沦丧。“‘灵魂’与‘世界’间的关系日趋紧张，直至发展到相互对立的程度。最终，人们不可能不使灵魂经受磨难而踏入精神世界，精神的生命蓬勃发展，而灵魂的生命日趋沉沦于自身。因此，‘客观精神’的目标和道路永远不可能与主观生命同一。对于个体的灵魂来说，它所无力克服的一切就像一具将其禁锢得越来越紧永远不可能从中挣脱的枷锁。”^① 卡西尔认为，“灵魂”与“世界”的关系在现代社会中日趋紧张，并最终发展成为相互对立的敌对双方，而此时，文化的悲剧也就出现了。为了说明这种紧张关系，卡西尔引用了齐美尔的一段文字：

心灵带来了众多的创造物，这些创造物却以真正自足的方式个别地存在着，它们独立于创造它们的灵魂。无论灵魂认同它们还是否定它们，它们如同彼此相互生成。这样就看到个体与自身的对立，正像艺术和法律之间的对立，宗教与科学之间的对立，技术与习惯之间的对立……正是作为形式的固定性、凝固状态、持续存在的结果，精神在这种生成对象的过程中，将自身与生命之流、内在的自明性和个体灵魂的不断变化着的张力对立起来。所以，一个心灵内在地与另一个心灵结合起来，但是，作为这种形式的深刻对立的结果在这种对立内部产生了一幕又一幕的悲剧。这种对立存在于不停息的、在时间上有限的主观生活和它的一旦被创造就凝固不动的内容及其永恒价值之间。^②

卡西尔认为，真正富有创造性的灵魂将其全部激情倾注在自身的产物中，但正是这种激情，成为使心灵不断陷入新的困境的根本

① 齐美尔：《桥与门》，涯鸿等译，上海三联书店，1991，第96页。

② 卡西尔：《人文科学的逻辑》，沉晖等译，中国人民大学出版社，2004，第183~184页。

① 卡西尔：《人文科学的逻辑》，沉晖等译，中国人民大学出版社，2004，第184页。

② 转引自卡西尔《人文科学的逻辑》，沉晖等译，中国人民大学出版社，2004，第190~191页。

原因。卡西尔的分析并不具原创性，他其实也是视“生命”与“形式”的二元对抗为文化悲剧的根本原因。只不过，在卡西尔的分析中，与“生命”概念相对应的是“灵魂”概念，而与“形式”概念对应的则是“世界”概念，“生命”与“形式”之间的对抗也转换成了“灵魂”与“世界”二者之间的紧张关系。对此，卡西尔强调说，在齐美尔的文化理论这场戏剧中其实只上演了两个角色，一个是生命，也就是灵魂，而另一个则是为个体所期望的理想的价值领域。但是随着现代社会的演进，这两种因素永远也不可能再和谐地相互作用和相互渗透，相反，“随着文化的发展，创造者所创造的成果也逐渐成为创造者自身的敌对力量。个体不仅不能通过自身的成果完成自我实现，反倒被自身的成果所损害”^①。个体不仅不能从自己所创造的客观文化中获得收益，反而被客观文化强大的物化趋势所奴役，于是，现代文化的矛盾与冲突就不可避免地产生了。

对齐美尔的文化悲剧理论，卢卡奇在《理性的毁灭》中也有过分析和概括：客观精神具有它自己的逻辑。它的种种产物固然都是从个人最固有最内在的自发性中产生出来的，但一旦产生出来它们就在自己的道路上独立行进。资本主义的劳动分工以及货币经济，按照齐美尔的看法，都是这一类的产物。马克思认为商品生产时期的经济物品所具有的那种“拜物教性质”，只不过是我们的文化内容的这种普遍命运的一种特殊的变形事例而已。这样，历史唯物主义本身的“深化”以及它的全部后果就都被归结到生命哲学的图式中去了，而在这种情况下，生命哲学的图式俨然就是主观与文化产物之间、内在灵魂与客观精神之间不可消解的对立性。在齐美尔看来，这种对立性就是文化的真正悲剧。^② 通过这样

① 卡西尔：《人文科学的逻辑》，沉晖等译，中国人民大学出版社，2004，第190页。

② 卢卡奇：《理性的毁灭》，王玖兴等译，山东人民出版社，1997，第402页。

的哲学概括，卢卡奇认为，文化的悲剧仅仅是生命自身的绝对矛盾性的一种表现。

在卢卡奇看来，齐美尔作为叔本华和尼采的后继者，他对当今文化的态度并不像庸俗的辩护者们那样简单地予以否认，他也不认为现代文化的困境是一种非常令人讨厌的现象，更不否认在当前的“帝国主义社会”中存在着不利于文化的倾向。因此，卢卡奇认为齐美尔的文化悲剧论很有问题。在齐美尔那里，文化的具体经济和社会问题最后都只不过是普遍的“一般的文化悲剧”的一种表现方式，文化之所以会发生悲剧，根本原因就在于“灵魂”与“精神”的互相对立，在于灵魂同它自己的产品、同它自己客观化出来的东西的互相对立。也就是说，齐美尔将现代性矛盾的根源归结于文化本身，而没有进入到社会制度和社会关系领域，从而没有深入到现代性批判的核心机制。齐美尔认为，现代性的矛盾仅仅是一种“文化命运”。

卢卡奇分析说：“我们在这里清楚地看到了他的基本倾向，那就是，要把帝国主义时代有关个人处境的种种环节（特别是有关与这种文化密切联系着的知识分子的处境的那些环节）夸张为一般文化的‘永恒的’悲剧。这种‘深刻化’具有非常不同的样式，但其后果则殊途同归。它的主要意图就是要远离具体的经济情况，远离具体的社会历史原因。”^① 卢卡奇认为，文化悲剧的深层历史和社会根源就被齐美尔这样轻描淡写地“深刻化”了，所谓现代文化的悲剧仅仅成了脱离具体社会现状的“普遍性”悲剧。“于是知识分子的反资本主义的不满情绪就被强行改变为自足、自满和自我陶醉了。……在这一点上，‘文化的悲剧’暴露了本来面目，它显然是一种帝国主义时代依靠利息吃饭的寄生虫的哲学。”^②

① 卢卡奇：《理性的毁灭》，王玖兴等译，山东人民出版社，1997，第402页。

② 卢卡奇：《理性的毁灭》，王玖兴等译，山东人民出版社，1997，第403页。

对此，勒贝也有同感，在他看来，齐美尔“并非没有意识和认识到自己所处时代的现实社会中的种种矛盾和不公正……然而，他并不想——或者至少不怎么想——对此进行具体历史的社会分析，也无意要从现实社会中去寻找克服这种现实的趋势……他把具体的历史和社会浓缩成一个单纯具有指示作用的范例，以阐明主体与客体、个体与社会之间普遍的根本紧张，并将这种紧张解释成根本的悲剧性紧张”^①。这就是为什么卢卡奇认为齐美尔赋予社会和客观文化的仅仅是一种自然性格，不可能为一种社会批判打下基础的原因。齐美尔的文化社会学本身只不过是一种经验，一种过渡，反映了不能超越现实和到达一种社会整体观的关于现实的强化认识。虽然齐美尔也敏锐地把握到资本主义社会的某些后果，《货币哲学》也高度具体地分析了货币经济的作用，但这种分析仅仅为其普遍的文化悲剧论提供了基础。在齐美尔那里，其分析最终引出的不是对社会的尖锐批判，而是一种形而上学的悲观主义。这与马克思的分析基于对整个资本主义的批判是不同的。

当然，卢卡奇的分析也很片面。齐美尔并非仅仅就文化而论文化，而是将现代性的矛盾冲突扩展到了文化层面，这一点一直为学术界所忽略。笔者以为其原因如下：齐美尔是一个社会学的印象主义者，他总是这里看看，那里停停，对社会问题也往往是兴之所至，随手拈来，而且，他对社会病态的分析也是基于一种十分冷静客观的态度，而不像马克思或韦伯一样有着对资本主义的强烈批判意识。在齐美尔的散文式的随笔中，我们看到的往往只是一个个的现代性碎片，而极少看到其中的意识形态倾向。基于这个原因，人们在研究齐美尔时，往往视齐美尔为一个只会看病而不会治病的医生，故而对于他的文化悲剧理论，学者们也往往认为齐美尔只是揭示了现代文化的弊病，却并没有提出相应的诊治措施。正因为如

① 转引自弗里斯比《论齐美尔的〈货币哲学〉》，阮殷之译；见齐美尔《金钱、性别、现代生活风格》，顾仁明译，学林出版社，2000，第239页。

此，齐美尔文化悲剧理论中所隐含的对现代性的批判意识就通常被忽略，甚至被抹杀。虽然齐美尔没有以一种直接的态度展开对现代社会的批判，但在他对现代性的剖析中，比如对现代文化的论断以及对现代个体生存困境的分析中，也内含着对资本主义异化文明的批判意识。

其实，不仅仅是齐美尔，韦伯也看到了现代人面临的生存困境。只不过在韦伯的眼中，生存的困境表现为“历史的悲剧”，而在齐美尔那里则是“文化的悲剧”。^①对齐美尔而言，个体面对生存困境的一个重要救赎策略是远离外在世界，努力向纯粹的生命意志本身回归。对个人内在生活的强调，是与齐美尔保护个体性的意图，以及后来希冀弥合由于主观文化和客观文化之间的必然扩张而带来的个体与外在世界的裂痕，进而重新构建个体完整人性的意图相吻合的。与齐美尔相反，在韦伯看来，个体只有克制生命的本能，奉行一种理性的禁欲主义，才能获得最终的救赎。韦伯视理性为现代性的一种外在表征，而资本主义的理性发展只不过是现代性的一副面孔，因此，任何不理性的生活方式和权威都是对现代性的反动，也是阻碍个体实现最终救赎的障碍。在他看来，现代人要获得拯救，就得发展一种与禁欲主义人格相符合的现代“天职观”。只要现代个体的“天职观”得到完善，个体足以形成既能抗拒外界的诱惑，又能成功控制自己的欲望的禁欲主义人格，而在这种对自我所选择的事业的无私奉献中，就能获得灵魂和精神生命的净化，最终实现生存的价值和意义。

齐美尔关于现代文化的诊断影响了他的学生克拉考尔，在对现代文化的分析上，克拉考尔得出了与齐美尔相似的悲剧性诊断。

在过去的十年中，德国赶上了一个巨大的物质进步时期。

① L. A. Scaff, "Weber, Simmel, and the Sociology of Culture", *Sociological Review* 36. 1, 1988, p. 24.

但是，内部要素没能赶上这次外部繁荣的步伐，实际上倒是以五花八门的方式被消灭在萌芽状态。……大多数人的生活，淹没在陈规陋俗和职业感召之中。作为仅存的超个人形式，它们设制了固定的目标并限定了发展的各种可能性。一旦人从其活动领域撤身而出，他们就步入一种虚空状态。此外，那种能使人团结起来，以及不仅能把他们团结起来而且还能激发他们最高冲创力的东西，也是少得可怜。……最值得一提的是，灵魂最紧要的需求，即宗教性，已经支离破碎了；再没有任何一种活生生的且具普遍约束力的信仰，来表达我们的本质。^①

在克拉考尔眼中，现代社会的一个重要的特点就是：我们进入了一个巨大的物质进步时期，然而个体的内在生命却跟不上外部世界的繁荣，反而被外部世界扼杀和消灭于萌芽状态。这种状态，用齐美尔的话说，就是客观文化对主观文化的压制，个体的内在生命跟不上外在物质文化的成长与进步。这种物质世界的增长所带来的个体与外在世界的分离感，克拉考尔将之归于科学与资本主义的发展。他对科学与资本主义怀有一种敌对情绪，认为它们只对僵化的数量关系及理性计算感兴趣，却忽略了事物的内在价值。一旦对事物内在价值的关怀在科学与资本主义中遭到放逐，那么它们所带来的任何进步都只会妨碍个体内在心灵的发展，而不会对个体有任何的积极意义。

在克拉考尔对资本主义及其货币逻辑的论述中，我们很容易发现齐美尔的影子。虽然克拉考尔是从对第一次世界大战的切身体验中得出文化的悲剧性论断的，但他的这种论断显然源于齐美尔的对现代文化悲剧的体验。不过，在齐美尔那里，现代文化虽然出现了悲剧，但个体还是可能通过一些方式来使其本性得到保存和拯救

^① 转引自弗里斯比《现代性的碎片》，卢晖临等译，商务印书馆，2003，第146页。

的。但是在克拉考尔那里，齐美尔的救赎路径被全部拒绝和否定：“个体的感受和价值再也不能与现有的社会功能融为一体。现代的个体，至少在他或她的内核中，是孤立无援的。惟一能被追赶的价值就是那些失去了的人性。但是它们在这个客观化了的世界中只能作为私人的剩余物。”^① 在克拉考尔的眼中，个体对存在的体认已丧失殆尽，个体再也不能与生活于其间的外部世界进行沟通，外在的物化世界已成为一个完全异己的“他者”。与齐美尔的对现代文化的诊断相比，克拉考尔的论点显然过于偏激，走入了一条死胡同。

^① 转引自弗里斯比《现代性的碎片》，卢晖临等译，商务印书馆，2003，第150页。

第三章

现代性个体与生存体验

现代性的展开使现代城市成为一个开放和流动的空间，而且，在货币无孔不入的渗透下，现代性社会已成为一个理性与非理性、诱惑与危险、自由与控制并存的现代性空间。在现代性生存中，现代个体何去何从？带着形而上学的“悲情主义”色彩，齐美尔对现代社会中的两类群体——陌生人和都市人——的现代性质态与生存体验展开了分析。

第一节 陌生人：游离的边缘人

在西方思想史上，齐美尔是一个较早论述“都市陌生人”现象的思想家。在《陌生人》一文中，齐美尔对“陌生人”进行了如下定义。

这里所说的陌生人并非过去所论及的那种意义，即，陌生人就是今天来明天走的流浪者，我们所说的陌生人指的是今天来并且要停留到明天的那种人。可以说，陌生人是潜在的流浪者：尽管他没有继续前进，还没有克服来去的自由。他被固定在一个特定空间群体内，或者在一个它的界限与空间界限大致相近的群体内。但他在群体内的地位是被这样一个事实所决定

的：他从一开始就不属于这个群体，他将一些不可能从群体本身滋生的质素引进了这个群体。^①

在齐美尔眼中，陌生人在现代性社会中处于一种相当特殊，或者说比较异类的位置。他们不再是传统意义上“今天来明天走的流浪者”，而是一个“今天来并且要停留到明天”的“潜在的流浪者”。陌生人带有一种特殊的双重性：他停留于一定的空间范围中，但又不属于这个空间，而是处于一个流动的、不断位移的空间范围中。也就是说，陌生人生活在一个群体内，然而他又不属于这一群体，而仅仅是这个群体中的一个要素。“陌生人是群体内部的一个元素。作为成熟的成员，他的位置既在群体之外，又在群体之中。”^②

正是在这个意义上，陌生人现象意味着“他们”与“我们”保持着一种特殊的距离，这种距离意味着“这个就在我们近前的人其实是从远处来的，而陌生性意味着这个从远处来的人实际上就在我们近前”^③。齐美尔的分析相当有意思，所谓陌生人并非是与我们毫不相干的人，而是与我们保持着一种特殊关系的人。与我们毫不相干的人处于远与近之外，他们对我们而言实际上不存在，因而并非陌生人。对现代人来说，“成百上千英里之外的客体、人与事件获得了极度的重要性，那么这距离对于他们而言要比对于原始人而言更贴近，对于原始人而言这距离只不过是并不存在的，因为在近与远之间的明确区分还没有产生出来”^④。而陌生人是与我们有着某种联系的个体，他们在我们面前，但是他们又是一种另类的存在。他们之所以陌生，并不是因为他们没有与我们朝夕相处，而在于他们来自远方，与我们在情感上保持着某种距离。在这个意义上，陌生人既可以说与我们关系很近，也可以说与我们关系很远，

① 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第110页。

② 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第110~111页。

③ 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第110页。

④ 齐美尔：《货币哲学》，陈戎女等译，华夏出版社，2002，第18页。

因为，“就我们从他与我们之间感觉到的种族的、社会的、职业的或一般人性的共同特征而言，陌生人与我们很近；就这些共同特征扩展到他或我们之外，并且只是因为它们联结了許多人因而也把我们联结而言，陌生人离我们很远”^①。在某种意义上，陌生人与我们保持着一种若即若离的关系，他们处在我们视域的边缘位置，他们是一群孤独的边缘人。

在讨论了陌生人这个概念之后，齐美尔进而对陌生人的“陌生性”进行了分析，在齐美尔看来，陌生人的“陌生性”在于：

在一些情况下，更普遍的是，陌生性不是由于相异的、不可理解的事物而产生的。相反，当在一种特定关系里，人们感觉到其中的相似性、和谐性、邻近性并非真正是这特定关系的独特特质：它们是一些更具普遍性的东西，是潜在地遍及同伴与不确定的其他人之间的东西，因此并没有给予这种只是意识到的关系内在的惟一的必然性；此时，就会出现陌生性。^②

齐美尔的分析很独特，也很有意思。在齐美尔看来，陌生人的“陌生性”其实并不是这些群体与我们的相异性，也不是源于我们对事物的“不可理解”，相反，陌生性体现在一种“相似性”或“邻近性”之中。也就是说，“陌生性”其实是一种熟悉，只是这些熟悉的、“普遍性的东西”潜在地遍及我们与陌生人之间，而我们并没有意识到这些内容的“必然性”而已。

“陌生人”现象带来了一种“远”与“近”的关系，顺着齐美尔的分析延展开来，笔者以为，这种关系也是前现代社会向现代社会转变的一种真实写照。我们知道，在传统社会，人们的生活局限于一个狭小的空间内，人与人之间的交往也仅仅限于相互之间亲

疏关系的远与近，而现代社会则打破了这种远与近的界限。对此，我们可以从鲍曼关于“远”与“近”的论述中得到说明。

附近，即就在手边，通常是平淡无奇、再熟悉不过的；有些人每天都会看见，有些事情每天都要处置，它们已经跟我们的习惯紧密相联，成了我们日常生活的一部分；“附近”是一个使人感到宾至如归的地方，在这里人们很少会感到迷失，很少会感到不知该说什么或怎么做。相反，“远处”却是人们很少涉足或从不涉足的空间，这里会发生什么事人们无法预料或理解；一旦发生了什么事，人们会觉得不知所措：这个空间包含有人们不了解的东西，人们不存希望，也觉得没有去关心的义务。发现自己置身于“遥远的”空间是一种令人紧张不安的经历；冒险去“远方”意味着到某人视野之外，意味着感到别扭及不得其所，意味着招惹麻烦和害怕受伤。^①

在鲍曼那里，“远”与“近”意味着确定性与不确定性、自信与犹豫之间的对立。一方面，在远处意味着处于麻烦之中，需要个体的机灵、机敏以及勇气，个体需要学习在别的地方不熟悉的陌生规则，有时要通过危险的尝试，甚至要付出昂贵的代价来掌握它们；另一方面，在近处却表明胸有成竹，近处的问题凭借平时养成的习惯就足以应付，而且因为它们习惯，所以有知足轻重之感，且毫不费力，也不会导致个体的焦虑和担忧。传统社会中人们的生存是与他们赖以生存的村庄、土地和一系列自然环境联系在一起的，人们的生活局限于一定的范围之内，并对超出个体视野的远方有一种本能的恐慌。而陌生人的出现也就意味着“远”向“近”的侵入，意味着传统的、熟悉的空间的破裂。因此，鲍曼对陌生的“异乡人”似乎充满着敌意：“异乡人损害着世界的空间秩序，即

① 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第113页。

② 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第113~114页。

① 鲍曼：《全球化》，郭国良等译，商务印书馆，2001，第12~13页。

通过斗争而来的、道德和地形的接近性（对朋友的亲近以及对敌人的疏远）之间的协调。异乡人扰乱了物理和心理距离间的共振。因为，他具有着物理上的邻近性，同时又保持了精神上的疏远性。他在亲近的内圈中，导入了那种惟有在一段距离之外才能加以预料和容忍的差异性和他性——在此，他们或因不相关而遭打发，或因充满敌意而被驱除。异乡人代表了一种不一致的、因而令人憎恶的‘相邻性与疏远性的综合’。”^①

其实，在某种意义上，“远”与“近”也就是距离的疏远与拉近。距离的拉近使传统社会中人与人之间的关系变得亲昵，它使人们对既定生活模式感到稳定和安全。而距离的疏远却使生活变得极为不确定和富有风险，它意味着生活超越了个体的生存，到远方去也就暗示着个体的生存将要受到威胁与挑战。

正是因为传统社会中个体对不可知的远方有一种恐惧，所以时空距离在传统社会中也变得格外真实。虽然在前现代社会，个体受时空距离的阻碍而不能自由地相互来往，但这并不影响前现代时期个体之间的相互来往，相反，个体很少受这种时空距离的影响，在交往中更能做到将心比心，他们对彼此的信任以及信赖程度都是现代人所不能相比的。

滕尼斯在《共同体与社会》中将前现代社会称为“共同体”，即乡村的世界，它是个体之间联系紧密的社会；而“社会”，即都市的世界，是指分裂了的现代性社会。“共同体”的观念使人有强烈的归属感、邻近感和总体感，而“社会”则意味着碎裂、异化和距离。滕尼斯认为现代“社会”的出现导致了共同体的衰亡，因而使个体之间的距离被凸显了。^② 滕尼斯的话意在表明：在前现代时期，个体是与某一个社会阶层、某一个封建联盟或者某一个行会组织绑缚在一起的，而现代“社会”摧毁了传统社会中的这种

① 鲍曼：《现代性与矛盾性》，邵迎生译，商务印书馆，2003，第90页。

② 滕尼斯：《共同体与社会》，林荣远译，商务印书馆，1999，第52~54页。

单一性，导致个体与周遭事物的分离。“社会”一方面使个体得以自立生存，并给予其无可比拟的肉体与精神的活动自由；而另一方面，“社会”又赋予生活的实际内容以至高无上的客观性。^①

然而，随着现代社会的出现、现代性的展开和全球化的扩张，距离对人们的影响变得越来越大。全球化的发展使传统的、相互隔绝的世界成为一个相互关联的地球村，在这个日益“缩小”的世界里，人们的交往变得越来越直接和频繁，因此，传统的时空距离在现代人眼中一下子变得不再重要。也就是说，现代性的展开和全球化的扩张导致了时空的压缩，而时空压缩的结果便是传统的地球物理边界在现实世界中变得越来越难以为继。根据吉登斯的观点，在前现代社会，时间与空间紧密结合在一起，对大多数人来说，社会生活的空间维度都受“在场”规律的支配，即地域性活动支配。在这个时期，个体被束缚在一个特定的区域，从属于某一个特定的封建同盟或社会团体，他的个性与真实的利益群体融合在一起，这些利益群体的特征在某种程度上又体现于构成群体的个体身上。但是，随着现代社会的出现与现代性的展开，通过对“缺场”的各种其他要素的孕育，日益把空间从地点分离了出来，从而导致“脱域”现象的产生。^② “脱域”即意味着传统的互动时空关系消失了，取而代之的是现代各种社会关系与传统的时空束缚的分离。

对此，齐美尔早有感悟。他指出，在物物交往的前现代社会，人与被交换物之间存在着一种相互依存的关系，但到了现代社会，现代性摧毁了人与人、人与物之间的直接性，个体之间的直面交换关系被货币交易所取代，个体与他者及被交换物之间的联系也被瓦

① 从历史的发展维度来看，现代生活的断裂可以被理解为现代都市社会与前现代乡村民俗社会的断裂。而从现代个体的生存维度来看，现代生活的断裂可以被理解为现代都市社会的碎片化景观与前现代乡村民俗社会的总体化图景的断裂。这两种生活的差异，也就是滕尼斯所说的是“共同体”和“社会”的差异。

② 吉登斯：《现代性的后果》，田禾译，译林出版社，2000，第16页。

解,货币在人与人之间“培育出一种距离;由此它将昔日的人与局部因素之间的亲密联系变得如此相异,以至于今天我可以呆在柏林,接受来自于美国铁路、挪威抵押贷款和非洲金矿的收入”^①。非但如此,货币的距离化作用使个体和他的财富彼此相隔遥远,以至于双方都可以在最大程度上遵照自身的规则各行其是。从齐美尔的话中不难看出,现代性导致了传统距离观的现代转变,传统社会对空间的依赖,对物理距离的强调在现代社会中变得式微,这正如鲍曼所言:“在我们生活的这个世界上,距离好像并没有太大的意义。有时候,它的存在似乎只是为了被人们消除。空间仿佛是在不断地诱使人们去轻视、驳倒或否定它。空间已不再是一个障碍物——人们只需短暂的一瞬就能征服它。”^②可见,全球化的发展使世界变得越来越小,人类生活的空间也变得越来越广阔,时间与空间也不再像前现代时期那样处于相互支撑中。在这个世界上不再存在天然的边界。无论何时,无论身处何地,我们都不能不确信我们也可能在别处,“远”与“近”的区分在现代社会中也变得极为模糊。

全球化使现代世界成为一张彼此关联的大网,传统的物理距离在现代社会中淡化或不复存在。但问题是,在物理距离淡化或消失的同时,个体心理上的距离却并没有随着物理距离的淡化而消失,反而在现代性语境中日益凸显出来,成为现代人生存的新障碍。齐美尔认为,货币在现代社会的发展,以及它对现代社会生活风格的介入,无疑使人与人之间的联系大大加强,个体也获得了内在心灵的空前解放和极大自由,然而这种自由的反面却是个体之间心理距离的日益增大,其后果是人与人之间的冷漠、矜持与无情,以及个体对富有独特性和差异性的事物的感觉日趋萎缩。我们越来越感觉到,在现代性社会,我们足不出户就可以到世界各地旅游观光。我们可以通过网络急驰、奔走或迁移,在电脑屏幕上捕获和编辑来自

① 齐美尔:《时尚的哲学》,费勇等译,文化艺术出版社,2001,第95页。

② 鲍曼:《全球化》,郭国良等译,商务印书馆,2001,第4页。

地球另一边的信息。但我们在每个地方逗留的时间却不会比一般的游客长久,而这些地方也不足以让我们产生宾至如归的感觉。

面对传统物理距离的淡化与现代心理距离的凸显,齐美尔深感忧虑。他认为外在的物理距离被征服得越多,现代个体的内在心理距离就会越大。因为内在关系中距离的日益拉大和外在关系中距离的日渐缩小,必然会导致现代人为了凑近那些曾经离他比较远的圈子而越来越远离同他最亲近的圈子。一方面,个体“以前无意识地、本能地做出的事情后来出现时都带上了清清楚楚的可计算性,以及支离破碎的意识;而另一方面,起初需要小心翼翼和自觉地努力才能获得的東西在现代变成了机械式的例行公事、本能的理所当然的东西。故而相应的,在这里最遥远的东西离人近了,付出的代价是原初和人亲近的东西越来越遥不可及”^①。

事实上,“远”与“近”的关系也就是陌生人与我们之间暧昧关系的展示。在现代生活中,我们每天与数不清的人打交道,这些人每天与我们擦肩而过,他们近在眼前,但却仿佛远在天边,因此,他们对我们是陌生人。但换一个角度来考察,我们与他们萍水相逢,我们之于他们,在某种意义上也是陌生人。不同在于,他们是无根的潜在的流浪者,而我们是“有根的、现实的都市人”。从这个意义上来看现代个体与都市生存的话,都市也就成为陌生人之间相互交往的展厅。

第二节 都市人:忧郁的栖居者

陌生人位于我们之中,而又游离于我们之外,他们是齐美尔现代性个体中一个特殊的群体。如果说陌生人形象表征着现代性社会中一种另类存在的话,那么,另一种形象——都市人——则是现代性社会中“现代人”的另一种表征:大都市中“忧郁的栖居者”。

① 齐美尔:《货币哲学》,陈戎女等译,华夏出版社,2002,第387页。

“都市人”是资本主义大都市的滋生物，这一形象的最初原型可以追溯到桑巴特的“现代人”形象。在《现代资本主义》一书中，桑巴特区分了两类不同的个体形象：“前资本主义人”和“资本主义人”。“前资本主义人”属于自然人，而“资本主义人”是随着资本主义货币经济的发展和现代大都市的出现而出现的，这类人已脱离了传统的“自然”，隶属于现代大都市。桑巴特所言的“资本主义人”即现代市民或称现代人。^①“资本主义人”这一形象后来到了舍勒的表述中，则被明确表述为“现代人”，它是随着发达资本主义世界的出现而出现的。“这里所谓的现代欧洲人，我们视之为一个群体类型，这一类型自十三世纪末以来逐渐形成，慢慢地进入发达资本主义；欧洲尽管有其民族的和其他的变异，它仍然是一个唯一的、可以明确规定的类型。通过其‘体验’的体验结构来规定……对这一类型及其生命情感来说，世界不再是温暖的、有机的家园，而是变成了计算的和工作进取的冰冷对象，不再是爱与冥思的对象，而是计算和加工的对象。”^②根据桑巴特和舍勒的论述可以看出，“都市人”是随着资本主义社会的出现而出现的，它是资本主义与新教伦理相结合的产物。

在波德莱尔的审美现代性规划中，“都市人”形象被表述为“浪荡子”，即大都市中的游手好闲者。波德莱尔眼中的“浪荡子”又是一种什么样的形象呢？对此，我们可以从他对画家居伊形象的描述来延续对“现代人”主题的分析。

在《现代生活的画家》中，波德莱尔对画家居伊推崇备至。一般的画家总是将目光转向过去和古代，而居伊却对现代大都市生活充满兴趣，他充满着激情来寻找现代社会的新奇。一方面，“现

① 参见桑巴特在《现代资本主义》中的相关论述（李季译，商务印书馆，1958）。与韦伯的论述相呼应，在桑巴特看来，现代人的出现与资本主义精神的产生密不可分。现代人的伦理主要是忠实契约、勤俭和禁欲，而这恰恰是韦伯《新教伦理与资本主义精神》中所论述的资本主义精神的核心。

② 舍勒：《舍勒选集》，孙周兴等译，上海三联书店，1999，第988页。

代生活的画家”与社会中各种人群打交道，“他投入人群，去寻找一个陌生人，那陌生人的模样一瞥之下便迷住了他。好奇心变成了一种命中注定的、不可抗拒的激情。”^①“如同天空之于鸟，水之于鱼，人群是他的领域，他的激情和他的事业，就是和群众结为一体。”^②在波德莱尔眼中，居伊是一个画家，同时也是一个同全社会打交道的社交家。他全神贯注地四处游逛、观察和寻找。他生活在芸芸众生之中，而又游离于人群之外，他在反复无常和变动不居的生活场景中，获得巨大的快乐。他站在人群之外静观大都市的风光，欣赏都市生活的永恒的美和惊人的和谐，在他看来，这种和谐被神奇地保持在人类自由的喧嚣之中。另一方面，“现代生活的画家”又是一个游离于人群之外的漫游者，他“离家外出，却总感到是在自己家里；看看世界，身居世界的中心，却又为世界所不知，这是这些独立、热情、不偏不倚的人的几桩小小的快乐，语言只能笨拙地确定其特点”^③。本雅明在研究中发现，波德莱尔的游手好闲者对人群保存着矛盾的心理，他不能跟他们融为一体，但又必须跟他们保持必要的共谋，结果只好就是“他如此之深地卷入他们中间，却只为了在轻蔑的一瞥里把他们湮没在忘却中”^④。

那么，“现代生活的画家”在都市和人群中，到底在观察和寻找什么呢？按波德莱尔的说法，他寻找的是“现代性”。居伊在这里寻找现代性，实际上就是寻找现代生活的独特性，即现代生活的短暂性、瞬间性和过渡性，而这种短暂性和瞬间性恰恰又是现代艺术的特征。因此，现代性在波德莱尔那里其实有两种：现代生活的现代

① 波德莱尔：《1846年的沙龙：波德莱尔美学论文选》，郭宏安译，广西师范大学出版社，2002，第420页。

② 波德莱尔：《1846年的沙龙：波德莱尔美学论文选》，郭宏安译，广西师范大学出版社，2002，第421页。

③ 波德莱尔：《1846年的沙龙：波德莱尔美学论文选》，郭宏安译，广西师范大学出版社，2002，第422页。

④ 本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，张旭东等译，生活·读书·新知三联书店，1989，第143页。

性与现代艺术的现代性。艺术的现代性与生活的现代性被“现代生活的画家”居伊实现了充满激情的连接。居伊白天漫步于城市，并在其中观察人群，体验人群，他充当一个都市的投入者、观察者和漫游者；而在夜晚，他却远离人群，静置书桌，用他盯着各种光怪陆离城市事物的那种目光，用他充满激情的生命感觉，用艺术家的语言写下或绘下白天的观察和体验。“他匆忙，狂暴，活跃，好像害怕形象会溜走。尽管是一个人，他却吵嚷不休，自己推搡自己。各种事物重新诞生在纸上，自然又超越了自然，美又不止于美，奇特又具有一种像作者的灵魂一样热情洋溢的生命。”^①因此，“现代生活的画家”白天是现代生活的现代性挖掘者，而晚上则是艺术现代性的总结者。当然，在波德莱尔看来，最后，居伊同时也是一个大都会生活中的浪荡子，他拥有财富，但并不看重财富；他身边不缺漂亮的女人，但并不把爱情当作特别的目标来追求；他喜欢追求时尚，但只把这些追求当成他自己精神生活的一种象征。

显然，“浪荡子”在波德莱尔眼中是一个褒义词。居伊在现代都市中寻找现代性。何为现代性？按波德莱尔的解释，现代性就是过渡、偶然、短暂，就是艺术的一半，另一半是永恒和不变。因此，居伊所寻找的实际上是现代生活之美。在这个意义上，“浪荡子”居伊就成为波德莱尔眼中的现代生活的审美英雄形象。“浪荡子”努力去挖掘现代生活之美，从而对抗那日益单面化的现代生活。对此，本雅明充满诗意而又略带伤感地写道：“闲逛者站在大都市的门槛，就好像他站在资产阶级的门槛。它们两者都还不能倾吞他。他在这些资产阶级和大都市里没有找到家园，他在人群中寻找他的避难所……人群是一层面纱，其背面，熟悉的城市在变幻莫测的起伏中向闲逛者致意。”^②

① 波德莱尔：《1846年的沙龙：波德莱尔美学论文选》，郭宏安译，广西师范大学出版社，2002，第423页。

② 转引自弗里斯比《现代性的碎片》，卢晖临等译，商务印书馆，2003，第306页。

19世纪的巴黎是波德莱尔的现代性展厅。而在半个世纪后，在德国柏林，齐美尔再次发现了波德莱尔都市现代性的主题和旨趣。在《柏林贸易展》一文中，齐美尔描述了同样充满激情的都市人的现代性体验。齐美尔发现，都市人在观看柏林贸易展时，每个人都充满着激情与好奇，因为展厅里不断浮现的现代性物品给人目不暇接的惊喜印象。这些印象与人们擦肩而过，既转瞬即逝而又丰富多彩，因而非常适合地使早已被刺激过度的疲惫神经再度兴奋起来。“把重点放在娱乐之上的展览会试图在外部刺激物的原则与物品的实用功能上作新的合成，并将这种审美的超级附加物发挥到极致。”^①现代大都市完全成为了一个现代性物品的展厅，没有任何重要的物品遗漏在现代都市人的审美冲动之外。

当然，齐美尔笔下的都市人形象有别于波德莱尔在《现代生活的画家》中所描述的艺术家居伊。在波德莱尔那里，居伊白天是现代生活的激情体验者，晚上是现代生活的审美体验者。而在齐美尔眼中，现代都市人的精神在城市的迷宫中被白天与黑夜分裂：白天沉溺于高度紧张的工作消耗中，晚上沉醉于简单刺激的娱乐消耗中。“都会性格的心理基础包含在强烈刺激的紧张之中，这种紧张产生于内部和外部刺激快速而持续的变化。人是一种能够有所辨别的生物。瞬间印象和持续印象之间的差异性会刺激他的心理。永久的印象、彼此间只有细微差异的印象，来自于规则与习惯并显现有规则的与习惯性的对照的印象——所有这些都与快速转换的影像、瞬间一瞥的中断或突如其来的意外感相比，可以说较难使人意识到。”^②在都市生存中，所有稍稍深刻的内容都必须被排除在个体的体验之外，感觉代替沉思主宰了现代都市人的全部体验。都市人的轻浮放浪只是深刻严肃的社会背景的外在体现，都市人正是因为对当下高压生活的无力和恐怖，才借夜晚的享乐、感官的愉悦与神

① 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第141页。

② 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第186~187页。

经的麻醉来驱遣白天在人格面具后深藏的紧张和压抑。对此，齐美尔忧虑地写道：

正如从感性走向理性的人类进化正在逆向而行那样，现在没有哪一种刺激物能比感官的愉悦和神经的麻痹更值得享受。^①

当白天的活动、精神的紧张和精力的集中已经耗尽了一切之后，还有什么情感力量能够剩留下来呢？……因为生活吞噬了他全部的力量，因此所提供的一切能够令他放松下来的服务都是一些毋须任何努力就可以接受的东西。被日间的繁忙与焦虑折磨得筋疲力尽的神经已不再能对任何刺激物产生反应，除了那些直接的生物性的刺激以外，也即那些当所有较精细的感官都变得迟钝了之后，仍能令器官有所反应的刺激：诸如光亮与闪耀的色彩、轻音乐，最后——也是主要的——是性的感觉。^②

个体被大都市持续、反复的印象所刺激，已成为不论白天黑夜都精神持续紧张的压抑性个体。齐美尔称这样的现代人为大都市中“忧郁的栖居者”。

对都市中“忧郁的栖居者”，齐美尔并不像波德莱尔一样赋予其“现代审美英雄”的称号，然而他也没有用道德化的立场对其进行谴责。带着“悲情主义”的审美情绪，齐美尔采取的是一种严肃但悲悯的形而上学态度：个体的轻浮浪荡只是深刻严峻的现实社会的外部体现，正是因为对现代物化生存的无力感、恐怖感和空虚感，才导致现代个体宁愿通过夜晚的享乐来保持感官的愉悦与神经的麻醉状态，从而忘掉白天的工具理性般的生活。因此，现代都

市人不得不在疯狂的消费与娱乐中来满足内心的畸形享受，因为在现代人眼中，消费和享乐似乎能够弥补他们在劳动分工中片面而单调的角色。现代人的灵魂承载着现代社会的矛盾与压力，最终在众多的刺激物的引诱以及纷繁多样的消费享乐中获得暂时的清醒。在都市持续刺激电流的冲击下，现代个体的心灵感觉已被货币化的“经济和社会的折磨和撕扯”所磨平，都市人在“赢得一切的热情和失去所有的恐惧之间疲于奔命”^①，最终只能根据保存能量的原则自娱自乐。

都市“现代人”的主题在齐美尔的学生克拉考尔的现代性研究中得到了延续，克拉考尔赋予这类人“边缘人”的称号。与波德莱尔的分析类似，克拉考尔认为，边缘人渴望融入日常生活的世界，然而他们又游离于大众之外。“这些学者、商人、医生、律师、学生以及形形色色的知识分子，通常是在大都市的孤寂中打发时光；而且，由于他们身处办公室的环境当中，应对客户，从事交易，出入讲堂，所以，他们经常忘记，在繁忙活动的喧闹之外，更重要的是他们自己的内心存在。”^②在克拉考尔看来，这些人的内心体验是审美性的，但他们的思想与社会现实并不协调一致，他们在疏离日常的芸芸众生的同时，也承受着内心强烈的孤独感，从而成为齐美尔眼中都市“忧郁的栖居者”。

这些“忧郁的栖居者”在现代都市中，应当如何展开交往呢？在齐美尔看来，现代都市中个体的交往体现为截然相反的两种心态：放纵热情和谨慎冷漠。

在传统的前现代社会中，由于人们之间的相互熟悉度比较高，交往的临时性和偶然性比较低，大家都处于一种比较熟悉的空间内。这样一种环境下，人们一般会以比较谨慎的设防心态来展开彼此间

① 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第117页。

② 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第118页。

① 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第118页。

② 转引自弗里斯比《现代性的碎片》，卢晖临等译，商务印书馆，2003，第151页。

的交往。人们知道什么应当说，什么不应当说，知道如何在他者面前展现一个得体的形象。但在人群流动性较大的现代都市中，这一切都发生了很大的改变。齐美尔曾这样描述旅途中相识的诱人之处：“旅途相识的诱人之处，往往是感觉到它不会使人承担任何义务，面对一个几小时后人们就要永远与他分离的人，人们原来就是无名氏，也出现一种引人注目的推心置腹。”^①事实上，这种诱人之处也是都市陌生人之间偶遇的诱人性。由于都市中我们所遇到的是一个完全陌生的“他者”，我们与他们萍水相逢，在相遇几小时后就会迅速分开，有时甚至只是打一个照面，相互之间在短暂的关系之后就毫不相干，这样一来，由于相互之间的匿名性，人与人之间就更容易敞开心扉。这正如鲍曼在分析亨宁·比彻时所言，“与城市生活相联的机遇和自由带来的令人兴奋的感觉不仅源于它所提供的丰富知觉，而且，也许主要地源于从自我解放，以及对整体的中止，因而也是对自我——道德地自觉的意识和自我限制的自我——的中止；必不可免地——通过愉快地进行的选择不断地加强——城市关系变为匿名且没有承诺的。”^②由于大都市中现代个体交往的匿名性，双方都不需要向对方承诺什么，在这种环境中，人们也更容易将自我的内心倾诉给对方，更容易引发一种表面的“热情”，一种热情的“放纵”，因为这种热情和放纵不需要承担什么后果。

如果说，热情和放纵是都市陌生人展开交往的一种心态，那么冷漠无情则是都市现代人展开交往的另一种心态。对此，齐美尔写道：“智慧尽管提供一种普遍理解的基础，但是也因此在人之间设置一种距离：因为它使相距最遥远的人之间能够相互接近和协调，所以它也在最贴近的人之间促成一种冷静的、而且往往令人疏远的客观求实性。”^③大都市的一个显著特点是流动性，人们在都市生

① 齐美尔：《社会学》，林荣远译，华夏出版社，2002，第505页。

② 鲍曼：《生活在碎片之中：论后现代道德》，郁建兴等译，学林出版社，2002，第151页。

③ 齐美尔：《社会学》，林荣远译，华夏出版社，2002，第482页。

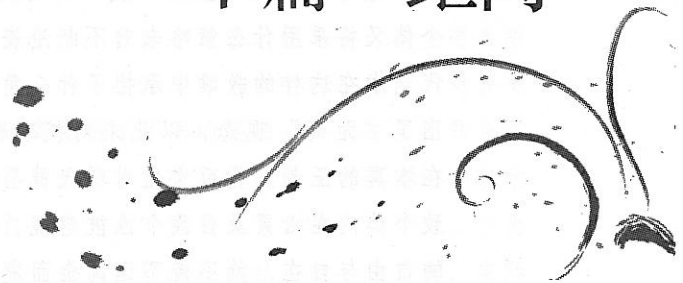
活中不得不与无数的人进行接触，不可能还像在小城镇中那样对所有的人际交往都持一种热忱的反应；与小城镇中的互动相比，大都市中的这种交往多是一种萍水相逢式的交往，彼此之间是由于一种共同的临时性利益而联系在一起。都市个体之间的偶遇既短暂又稀疏，每个人都尽可能快地直奔主题。在这种情况下，个体在相互的交往中就不可能完全付出自己的全部真情，而会对他人有所保留。正因为如此，大都市中的人际交往就四处充溢着冷漠无情的色调。不仅如此，在现代大都市中，个体之间的交往在某种程度上还相互疏远和排斥。现代个体日益强调与“他者”保持距离，甚至加大个体与其对象的距离，正是这种强调使得现代人因害怕过分接触物体，而表现一种畏触感或恐惧感。齐美尔认为，家庭的解体和厌恶家庭的单调与这种不堪忍受的畏触感有着很大的关系，而且，在关系复杂的现代都市生活中，过多、过泛、过于频繁地同各种人打交道而忽略自我的安静独处，将进一步加剧这种畏触感。这种身体的畏触感，这种人与人之间的距离感，正是个体在社会生活中穿上了厚厚的铠甲而将孤独变成了自己的身份证的绝好说明。这与其说是人与客观对象之间的距离扩大，不如说是在精神、在人和人之间的交流方面出现了最明显的离心特征，人与人之间变得越来越冷漠无情。

都市现代人生存中的冷漠无情在马克思的文献中也有过类似的表述。马克思曾写道，人们“彼此从身旁匆匆地走过，好像他们之间没有任何共同的地方，好像他们彼此毫不相干……所有这些人愈是聚集在一个小小的空间里，每一个人在追逐私人利益时的这种可怕的冷淡、这种不近人情的孤僻就愈是使人难堪，愈是可恨。虽然我们也知道，每一个人的这种孤僻、这种目光短浅的利己主义是我们现代社会的基本和普通的原则”^①。可见，个体在都市生存中所表现出来的心理距离，其实质是一种在现代都市生存的腻烦态度

① 转引自威廉斯《现代主义的政治》，阎嘉译，商务印书馆，2002，第60页。

中所表现出来的冷漠态度。对此，厄里有精辟的论述：“由于大都市中有着丰富而多样的刺激，人们不得不养成一种冷淡和迟钝的态度。如果不养成这样一种态度，人们将无法应对人口的高密度所导致的这类体验。城市人格就是冷淡、超然、腻烦。……与此同时，城市还确保个体具有一种独特的个体自由。与小规模的共同体相比，现代城市为个体、为个体内在发展与外在发展的独特表现都留出了余地。正是大城市的空间形式，使置身于极其多样化的接触背景中的个体有可能取得独特的发展。”^①可见，在都市生存中，躲离和隔离成为当代大都市中主要的生存策略。因此在现代都市中已经不再有对邻居的爱或恨，取而代之的是与邻居保持一定的距离，而这种距离可以使个体相互交往之间的一些难题迎刃而解。对此，塞内特是这样认为的：这种距离实际上使现代个体在相互交往时戴上一副面具，而面具的最大功效就在于使人际交往中的个体相互设防，“相互设防而又能让每一个人和谐相处的社交活动。戴着面具是礼节客套的核心所在。面具使得远离那些戴着面具的人的力量背景、不自在和个人感情的、纯粹的社交应酬成为可能。因为礼仪客套的目标，是要掩饰并保护自己，它正使得每一个运用它的人自己负累重重。”^②

下篇 距离



① 转引自特纳编《社会理论指南》，李康译，上海人民出版社，2003，第511页。

② 转引自鲍曼《流动的现代性》，欧阳景根译，上海三联书店，2002，第148页。

在上篇，我们主要讨论了齐美尔的现代性理论。从现代性审美体验这一独特视角出发，齐美尔对现代生活风格（主要是大都市生活）展开了深刻的剖析。无孔不入的货币经济，以及大量的碎片化景观对个体的冲击，带来的是个体在躁动的现代生活中的无聊、无助与空虚。而且，现代文化在货币经济的冲击下，也不再像前现代时期那样和谐与统一，而是陷入了深刻的悲剧境地。

齐美尔对现代人的这种生存困境极其忧虑，但问题是，面对现代人的生存困境，面对现代生活的诗性缺乏，个体又将采用什么策略来对不断沦丧的本真进行救赎？现代艺术在这样的救赎中承担了什么角色？对此，齐美尔提出了“距离”观念，以此来对抗现代物化文明对个体内在本真的压制。货币文化对现代社会的轰炸不可避免地导致个体内在心灵及自我个性被忽视，个体要力争保持自身的自由与自在，就不得不远离全面发展的货币文化以求自保，这必然会导致自我及个体文化与外在客观文化的距离。在这种情形之下，个体心灵只有通过远离物质世界才能获得生机，现代艺术也只有通过与日常生活保持一定的距离才能获得对生活的审美救赎。因此，对齐美尔而言，“距离”是现代个体在现代性背景下对异化文明的一种抵御，是现代人资本主义文明的扩张所造成的个体本真体验被剥夺后所提出的审美救赎之途。

第四章“社会学美学视域中的距离”从社会学美学的角度讨论了齐美尔的距离观念。讨论主要从社会学和美学两个层面展开。从社会学角度来看，一方面，距离带来了个体之间的交流困境；但另一方面，距离也是现代个体生存的前提，它是个体在现代社会中得以保存自身的策

略。在工业文明导致现代个性沦丧愈演愈烈的趋势下，个体只有远离被物化文明所控制的现代生活，才能抵御物化文明对人性的内在本真的不断侵蚀。如果说社会学意义上的距离更多是从日常生活与都市心理体验的层面上展开讨论的，那么美学意义上的距离则是从艺术和生活审美体验的层面上展开讨论的。以往对齐美尔距离思想的讨论，较多地集中在距离的社会学层面上，而忽略了作为美学概念的距离，后者恰恰是本书讨论的重点所在。

第五章“艺术视域中的距离”主要从艺术的角度讨论齐美尔的距离观念。齐美尔对艺术距离的讨论主要着眼于两个层面：艺术的外在距离和艺术的内在此距离。对齐美尔而言，艺术距离在两个不同的层面——内在层面和外在层面——上获得展开。外在距离强调艺术对现实的一种远离关系，艺术自律和艺术对称是这方面的典型范例。齐美尔认为艺术对称是对艺术以及现代社会的一种平衡，实际上也是希望艺术在社会中保持一种距离的审美张力。而内在距离则体现为艺术风格和艺术形式。现代艺术创造了风格不同于古典艺术的独特性，这导致了现代艺术与古典艺术的距离；而齐美尔对艺术形式与表现主义的分析，似乎更想表明，现代艺术的内部距离不仅仅存在于创造距离上，更是对现代艺术普遍性与独特性的一种弥合，这在某种意义上是距离的一种消失，而这，也正是齐美尔的艺术距离不同于社会距离的独特性之所在。

第六章“现代性视域中的距离体验”主要讨论了现代生活中的三种距离体验：游戏、时尚与冒险。支撑本章的一个前提是：强调对生活的审美体验贯穿于齐美尔的思想之中。齐美尔曾主张，对生活断片的社会追问不仅是一

第四章

社会学美学视域中的距离

种伦理的追问，还是一种美学的追问。在齐美尔的社会学研究当中，审美主义弥漫其中。因此，齐美尔的社会学内蕴有一个美学的维度，它不仅仅意味着用美学的视角来研究社会，而且也意味着社会现实本身的审美化。而游戏、时尚和冒险则是对现代社会生活进行审美体验的三个范例：游戏意味着现代生活的审美，时尚意味着对平庸日常生活的颠覆，而冒险则意味着对个体现代生存的一种越境。通过对游戏、时尚和冒险的审美化讨论，本章从生活审美体验的角度进一步深化了齐美尔的距离观念。

第七章“距离视域中的现当代艺术”主要以齐美尔的距离观念来解读现代主义与后现代主义艺术。艺术与生活保持距离，以期在艺术中建构一个审美的理想王国来与资本主义的异化王国进行对抗，这是理解现代艺术自主性的关键，也是西方现代主义艺术所走过的历史轨迹。西方现代艺术强调艺术的“自我指涉”，呼吁“为艺术而艺术”，高唱“艺术否定生活”，无疑是强调艺术与现实的一种距离；而呼吁不同艺术之间、艺术与生活之间界限的消解，强调日常生活进入审美与艺术，实现日常生活的审美化，这恰恰是后现代艺术的基本特征，它从另一个不同的角度继续着现代主义的批判路径。

“距离”作为一个概念，本义是指空间上或时间上的相隔。因此，就这个概念的最一般语义层面而言，距离无处不在、无时不在。但是，经过齐美尔的创造性的界定和解释，“距离”成为一个描述现代性特征的特殊概念，它从许多方面有效地描述并解释了现代性问题。

在齐美尔的现代性美学思想中，“距离”是一个相当重要且十分关键的概念。不少齐美尔的研究者都注意到，距离在齐美尔的现代性社会理论中具有极其重要的地位。然而，大多数研究者都忽略了齐美尔“距离”观念的美学与艺术维度。在齐美尔那里，距离不仅仅具有社会学的单一内涵，而且还具有重要的美学和艺术内涵，并且它也是齐美尔体验现代生活的一个重要的审美维度。下面，我们将从社会学、美学、艺术和现代生活体验等层面来讨论齐美尔的作为社会学美学概念的“距离”观念。

第一节 距离：社会学的考察

“距离”在齐美尔那里有着极其丰富的内涵：时间或空间上的相隔；现代性体验中人与人之间的隔阂；个体及其创造的文化与外在物化文化的关系，在现代文化中体现为主观文化与客观文化之间

的关系。因此，在齐美尔的思想中，不同的距离内涵共同构成了一个“家族相似”概念。

关于齐美尔的“距离”概念，斯温伍德曾有过这样的论述：“对齐美尔来说，文化的发展必然会既导致由货币经济所带来的社会关系的对象化（在现代社会中，社会关系受制于金钱的考虑，这就使得不同个体之间出现了一种功能性的距离），又导致了个体与他们的劳动产品的分离（主体与客体的关系以金钱和商品价值为中介，再次导向与对象自身的远离）。齐美尔的‘距离’概念既是社会学的，又是美学的：因为只有通过背离文化对象，主体才能把握现实。……对齐美尔来说，审美及其在社会生活中的作用的概念有赖于距离和透视，有赖于一种确保文化对象保持审美价值的对象化过程。”^① 距离“既是社会学的，又是美学的”，斯温伍德的话很好地概括了距离的内在本质。套用斯温伍德的分析框架，下面我们将从社会学和美学的角度来讨论齐美尔的“距离”概念。

从社会学的角度来看，距离是现代个体生存的前提，也是个体在现代社会中得以保存自身的策略。齐美尔对现代个体之间距离的加深且越来越缺乏沟通可能性深感忧虑，但同时他又认为，虽然心理距离在现代社会中不断扩延，但对于身处现代大都市中的个体而言，这种距离又必不可少。在齐美尔那里，货币在现代都市个体之间竖立了一道屏障，然而这道屏障对于现代生活却相当重要。“若无这层心理上的距离，大都市交往的彼此拥挤和杂乱无序简直不堪忍受。当代都市文化的商业、职业和社会交往迫使我们跟大量的人有身体上的接触，如果这种社会交往特征的客观化不与一种内心的设防和矜持相伴随的话，神经敏感而紧张的现代人就会全然堕入绝望之中。”^② 可见，在现代都市中，成熟的货币经济要么公开地，要么隐蔽地在个体与个体之间塞入了一种无形的、发挥作用的距

离，它对我们现代文化生活中过分的拥挤和摩擦是一种内在的保护与协调。从齐美尔的论述中，笔者以为，在齐美尔那里，距离并非一个人与他人保持亲密关系的程度，也非与他人认识的程度，而是指一个人在多大程度上认为应该与他人亲近或认识的程度。因此，距离是一种心理状态。距离太近，我们其实并不能充分地自由地交往，距离太远，又缺乏交往的必要环境。

阿迪蒂认为，对齐美尔而言，现代文化的日益理性化，在其最广泛的意义上，势必会导致社会结构中“距离”现象的增长。^① 可见，对齐美尔而言，距离既是现代文化日益理性化的必然结果，也是现代个体生存的必需前提，是个体在现代社会中得以保存自身的策略，而大都市的特点就是人与人之间的距离感的体验。齐美尔认为，一方面，生活从各方面向个体提供各种各样的刺激，这些刺激仿佛将个体置于一条溪流里，个体几乎不需要自己游泳就能浮动；另一方面，生活由越来越多非个人的以及取代了真正个性色彩和独一无二的东西构成，个体为了保存其最个人的精髓，不得不强烈地呼唤个性和夸大个体因素。^② 对现代都市生活中自我意识的强调和个人因素的夸大，就是通过创造一种与他者的距离来保存自我的独特性。对此，弗里斯比分析说：“对个人内在生活的强调，与齐美尔保护个体性的意图以及后来——随着与对主观文化和客观文化之间必然扩张的裂痕的日趋容忍——重新构建个体性的意图非常吻合。”^③

因此，距离在齐美尔那里成为了一种现代性的救赎策略，现代大都市中个体之间的心理距离是现代社会中个体面对物化现实的必然对策。要求在距离中维系与他者的关系，是社会实用性交往和纠葛过于繁复的结果。用弗里斯比的话说，则是：

^① 转引自周宪《20世纪西方美学》，南京大学出版社，1999，第42页。

^② 齐美尔：《货币哲学》，陈戎女等译，华夏出版社，2002，第388页。

^① J. Arditì, "Simmel's Theory of Alienation and the Decline of the Nonrational", *Sociological Theory* 14. 2, July 1996, p. 99.

^② 参见齐美尔《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第198页。

^③ 弗里斯比：《现代性的碎片》，卢晖临等译，商务印书馆，2003，第82页。

在极端形式下，随着新鲜或不断变化的印象而来的诸多感觉的持续轰击，产生了神经衰弱人格，它最终不再能够处理这些纷至沓来的印象和冲击。这导致了在我们自身和我们的社会及物质环境之间创造距离的努力。虽然齐美尔认为这种距离是现代特有的“一种情感特征”，但它的“病理学上的变形就是所谓的‘广场恐怖症’：害怕太近地靠近对象，它是感觉过敏的产物，任何直接的和有力的干扰都造成痛苦。”这是“被现代生活——我们对它已经日趋冷漠——的外在性所压抑的现代感觉”的极端形式。城市生活，作为由货币经济导致的社会关系客观化的一种极端形式，要求个体与其社会环境保持一种距离。^①

马尔图切利也形象地写道：在现代性社会中，个体“到自己好像被无法在内部同化的、也不能完全拒绝的大量文化因素粉碎。换句话说，在现代性中，问题不仅仅在于客观文化和主观文化之间不断增加的差异，而是也在于个体被客观精神粉碎的危机，因为客观精神的增加速度是惊人的。碎裂感之所以是不可克服的，是因为客观文化借助于大大超越局部和有限的个体能力的力量，变得精致和不断扩展。在现代性中，个体不是感到拥有的东西太少，而是感到拥有的东西太多。事实上，物体有一种不断增加的他性的形式，物体入侵人的生活。但真正地说，物体在纠缠人的同时并不引起人的兴趣，因为人认为物体就是物体，始终能更换它们。围绕人的物体是微不足道的，尽管它们始终是有意义的，不过，物体仍然是人的文化发展的潜在世界”^②。

从弗里斯比和马尔图切利的论述中可以发现，齐美尔所言的“心理距离”，其实就是“广场恐怖症”和“都市敏感症”的一种

① 弗里斯比：《现代性的碎片》，卢晖临等译，商务印书馆，2003，第96~97页。

② 马尔图切利：《现代性社会学：二十世纪的历程》，姜志辉译，译林出版社，2007，第316~317页。

极端形式，它在现代都市中表现为一种对周围环境完全冷漠的态度，一种在腻烦生活态度中表现出来的冷漠形式。对此，刘小枫在《现代性社会理论绪论》中有着全面的概括：“在齐美尔看来，距离心态最能表征现代人生活的感觉状态：害怕被触及，害怕被卷入。但现代人对于孤独，既难以承受，又不可离弃；即便异性之间的交往，也只愿建立感性的同伴关系，不愿成为一体，不愿进入责任关系。现代社会生活的质态是感觉性的，其实质亦在于：心理性的浮游不定的孤独个体感觉，如今被视为确实牢固的生活，齐美尔把这种感觉称为‘现代美感的个性主义’。事实上，距离感的基础是个体身体的不可重复和独一无二性，时装模特与观者在时装表演的时间中交流的是个体身体的感觉，美感的个体主义的实质正在于此。”^①一方面，距离导致都市个体间的冷漠和相互设防，人与人之间的关系变得相当生疏；另一方面，正是这种心理距离的存在，可以使我们在过于理性化的现代环境中，获得一块主观性的安全岛，一块秘密的、封闭的隐私领域。“现代人处在这种紧张之中：他必须扮演各种角色，利用各种社会形式，但始终不能完全与社会形式一致。个体在任何时候都可能抛弃一切外在形式，退缩到他自己的直接主体性中。”^②在现代性个体的心目中，有一种内心反抗的可能性始终潜在着。现代个体感到受制于许多客观的内容束缚和具体的理性要求，认为只有摆脱社交界，才能发现其个人的和自然的存在，找到属于个体的自我。因此，都市社会中的心理距离所带来的个体向内心的退缩，实际上是齐美尔所描述的对于现代性后果的一种抵制策略，而这种策略的关键就在于要求我们将外在世界当作内在世界去体验。

将外在世界视为内在世界加以体验，这也与现代社会的转型密

① 刘小枫：《现代性社会理论绪论》，上海三联书店，1998，第334~335页。

② 马尔图切利：《现代性社会学：二十世纪的历程》，姜志辉译，译林出版社，2007，第316页。

切相关。随着前现代的阶层社会转变为现代的、按功能区分的社会，现代人不再能牢固地定位在社会的单一子系统中，相反，现代人失去了家园，而且永远地在存在意义上失去了家园——无论他们发现自己此刻置身何处，也无论他们碰巧在做什么。他们在任何地方都是异乡人，尽管他们努力改变，但仍到处事与愿违。在现代社会中，没有一个地方可以让他们真正有家的感觉，这些地方也不可能给予他们家的身份。在这种情况下，齐美尔所提出的个体救赎策略——回归个体内在世界——就变得相当重要。

对此，弗里斯比分析说：“在《货币哲学》中，齐美尔实际上是有意要表现与现实保持距离的某种情感格局。这种情感格局病理形式就会发展成为环境恐惧症或‘过度感觉主义’。生命的形式使我们与事物的实在总有一定的距离，实在‘似乎从老远的地方’向我们说话；人不可能直接触摸到现实，人一触摸，现实立即就退缩回去。”现代主体主义的根本含义乃是“我与对象分离，返回我自身，或者有意识地接受我与对象之间不可避免的距离，从而使得我与对象的关系更密切、更真实”^①。弗里斯比认为，现代主体主义既让个体从现实返回内在，同时又将现实理智化。因此，现代主体主义就是与现实保持距离。在现代社会中，个体要逃避物化的外在世界，要在物化的现实生存中找到“归家”的感觉，只能返回自我的内在心灵，而这也就是19世纪的审美主义传统的特质。

进一步深入下去，我们可以发现，一方面，远离客观文化，回归到个体的内在本性，其实也是齐美尔生命哲学中的选择和寄托。正如前面所分析的那样，在生命哲学的图式下，创造性生命不断地产生出一些不是生命的东西，一些会摧毁生命、用自己强有力的声音对抗生命的东西，这一悖论导致了现代文化的悲剧。但是另一方面，生命哲学的思考范式也为齐美尔提供了寻求个体精神救赎、抗

拒外在物化趋势的努力方向，那就是面向富有创造性的、纯粹的生命本身。因为，“在个人非直接接触时，交往必然要小心谨慎和绕道而行，采用间接办法，因为间接的、往往被打断的、保持距离的交往一般具有更大的客观求实性、减缓个人的激烈反应、减少过分匆忙和过激动怒的可然率。在有某种距离和很少在一起的人之间，会形成某些价值和体贴，生活艺术的最精细的、社会学的任务包括要拯救价值和体贴，把它们引导到亲近的关系之中。”^①

仔细琢磨齐美尔的话，文化的悲剧也许可以从乐观的角度加以理解。文化悲剧之所以是主观文化与客观文化之间的无法调和的冲突，原因就在于不论外在的客观文化多么强大，个体的内在精神生命总是要设法抗拒客观世界对它的压制和封杀。因此，在齐美尔看来，引导个体去抗拒外在世界，实现自我的力量就存在于那富有创造性的、纯粹的个体生命本身。用他自己的话说则是：“我把我放到作为中心点的生命概念里去；从这里开始，有道路一方面通往灵魂和自我，另一方面通往观念，通往宇宙，通往绝对……生命显然是我们作为有灵魂的主体所能直接接触的最外在的客观性，是主体的最辽远和最坚实的客观化。连同生命一起，我们就站立在自我与观念、主体与客体、个人与宇宙之间的中点上。”^②在齐美尔看来，外在物化趋势愈演愈烈，个体的外在世界变得越来越客观化，但个体生命之中的内在本真却越发显示出其独特个性和不可征服性。个体在现代生活中的救赎就存在于对内在纯粹生命本身的诉求与挖掘中。

至此，我们可以对齐美尔“距离”的社会学内蕴稍加总结。首先，“距离”是一个形容主体与客体关系的富有启发性的概念。现代性规划高扬了客观文化，客观文化的发展使工具理性获得了统治性地位。工具理性的横行使现代人由对价值的追求转向对手段的

^① 弗里斯比：《论齐美尔的〈货币哲学〉》，阮殿之译，见齐美尔《金钱、性别、现代生活风格》，顾仁明译，学林出版社，2000，第236~237页。

^① 齐美尔：《社会学》，林荣远译，华夏出版社，2002，第498页。

^② 转引自卢卡奇《理性的毁灭》，王玖兴译，山东人民出版社，1997，第404页。

追求，而对手段的过分追求又使得现代社会人与人之间的感情联系变得越来越薄弱，使得现代个体之间变得愈来愈难以沟通。由此可见，齐美尔是将距离视为客观文化与主观文化之间的一种二元对立。在这个意义上，我们可以认为，个体与社会的距离在齐美尔那里也就是反对和批判启蒙现代性的一种审美现代性。

其次，距离是个体面对强大的物质（客观）文化所采取的一种应对策略。客观文化对主观文化的压制所引发的个体的内撤，强调与外在客观文化保持一种距离，其实就是齐美尔对现代社会的日益客观化所开出的一个药方。成熟的货币经济对现代社会的全面侵入，不可避免地导致个体的内在心灵及自我个性被忽视，个体与社会之间出现了一种紧张：一方面，日益理性化的外在物质世界完全忽略了个体的内在心灵的成长，从而使个体的内在精神生命受到威胁和压制；而另一方面，个体的内在心灵世界又在不断地成长，要力争保持自身的自由与自在。在这种紧张中，现代个体就不得不远离日益发展壮大的客观文化而以求自保，“每一天，在任何方面，物质文化的财富正日益增长，而个体思想只能通过进一步疏远此种文化，以缓慢得多的步伐才能丰富自身受教育的形式和内容。”^①现代文化出现了悲剧，客观文化对主观文化的压制不但使得个体的自我日益沦丧，而且还产生了精神危机，遭遇到了前所未有的精神上的生存困境。一方面是物质财富的不断增长，另一方面则是主体精神日益受到前者的排挤与压制。因此，要有效地保持心灵或精神的丰富性和多样性，最有效的策略就是进一步地疏远外在的物化（客观）文化。这种“疏远”就是一种距离的描述，而且是一种动态的描述。“疏远”要求主体远离和摆脱那个日益物化的社会现实，回归自己的主观精神世界。只有通过这样一种疏离的距离策略，主体才能最终保持自身精神的丰富性和充实性，才能不被那日益增长的物化世界所征服。

^① 齐美尔：《货币哲学》，陈戎女等译，华夏出版社，2002，第363~364页。

第二节 距离：审美学的剖析

在齐美尔的社会学分析中，一直存在一个美学维度，恰如他自己所言，对生活断片的社会追问不仅是一种伦理的追问，还是一种美学的追问。^① 弗里斯比也发现，齐美尔的许多文章论述了当代审美主义导致个体与现实的距离这样一种趋势，“齐美尔倾向于将这种距离与现代货币经济以及城市生活联系起来。一方面，现代货币经济以及城市生活导致各种社会关系的客观化，同时，它也导致对一种美学距离的需求。……这样一种美学距离不仅仅表明齐美尔通往研究客体方面的特点，而且也构成了他自己对客观文化所导致的物化的一种回应。”^② 刘小枫在比较齐美尔与贝尔和阿多诺时也对齐美尔的审美主义进行了深入分析。刘小枫认为，贝尔认识到了审美现代主义的生活基础，但是他却没有把生活样态和质态的审美性与作为文体（艺术、文学、哲学）话语的审美性区分开来，并没有用审美性来描述和界定现代日常生活的质态和形态。与此相反，齐美尔关注的则是现代性的生活感觉，其目的在于把握现代性的个体生存感，这种把握正凸显出了一种审美性。

对于齐美尔来说，感觉层次上的变迁，可用审美性来描述，因为，审美范围已然从个别的、思想性的形态扩张为社会形态。齐美尔提出的“社会学美学”概念，在古典社会理论中是具有独创性的，它包含着丰富的义涵。这种问题的提法与

^① K. Etkorn, ed., *Georg Simmel, The Conflict in Modern Culture and Other Essays*, New York: Teachers College Press, 1968, p. 74.

^② D. Frisby, *Sociological Impressionism: A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory*, London: Heinemann Educational Books Ltd, 1981, pp. 87-88. 在此书中，弗里斯比还批评雷文只注意到齐美尔社会学思想中的自然距离和社会距离，而未能意识到距离是齐美尔“对现实审美化”的思想立场。

阿多诺的审美现代性问题的提法完全不同,差异主要在于:阿多诺的审美现代性理论更多地是一种审美主义的话语,齐美尔的“社会学美学”则并不旨在为审美性辩护。……区分作为话语的审美主义与日常生活样态及质态的审美性,具有极端的重要性。在此语境中,“美学”的概念必须予以修正:首先,它并非指艺术和美的学科,而是社会生存之感觉学。……审美学是现代的此岸感学说,这才是关键。^①

从刘小枫对齐美尔与阿多诺的比较中可以看出,齐美尔的社会学已不再是传统意义上的社会学,而是将强调的重点由社会学转向了美学,而且,齐美尔美学也不再是传统意义上的美学,而是一种审美感觉学。对此,维塞也认为,齐美尔的社会学“具有巨大的审美魅力,就这一方面而言,我甚至愿意称这种社会学是唯美家的社会学、文化沙龙的社会学”。^②显然,在齐美尔那里,现代生活的审美化更多地体现在日常生活的感觉之中。或者我们可以说,齐美尔的社会学应称为“美学社会学”或者“审美感觉社会学”。

换言之,审美感觉社会学其实就是强调一种社会分析的美学维度,或者说是一种美学视角,不少学者在研究齐美尔时也都看到了这样一个美学维度。戈德柴德在评价齐美尔的《货币哲学》时指出,齐美尔的这部著作并不存在伦理理想,而是存在着审美理想,而且正是这种审美理想决定了齐美尔关于现代生活的整个理解。^③伯林格在评论《货币哲学》时认为,齐美尔的这本书可以被视为一种阐述型美学理论,甚至是演绎现代艺术理论的一本不朽著作。^④而弗

里斯比则认为,齐美尔观照社会和生活的审美维度已渗透于他的许多文章之中,这些文章不仅包括专门探讨美学问题的文章,也包括研究艺术家(如伦勃朗、罗丹和米开朗基罗)的美学专论。齐美尔“在他的社会学课程大纲中对互动或社会交往的形式的强调——首先被尝试性地提出是在1890年——表明他有兴趣揭示在日常生活中没有被我们立即感觉到的所有社会交往的美学维度,这种美学维度由各种不同的、相互交错的以及相互作用的框架组成。换一种说法,齐美尔不仅在社会学发展为一门独立学科的过程中作出了贡献,而且这位社会学家能揭示和分析存在于和原本就潜藏在‘日常生活的无聊表面’中的美学布局 and 美学结构”^①。可以认为,齐美尔在19世纪末20世纪初——当时社会学学科还处于萌芽状态——就实现了社会学学科的美学转向。齐美尔受尼采思想的影响很大,他继承了尼采关于生活审美化的追求,而放弃了尼采关于道德谱系的形而上学的思考。用格罗瑙的话说,齐美尔“将强调的重点从伦理学转向美学,同时齐美尔至少在某种程度上也放弃了过去对尼采式的道德谱系的研究计划,即放弃了分析道德范畴的社会根源的企图”^②。

正是基于这样一种社会分析的审美维度,齐美尔的“距离”观念就不仅是局限于社会学层面,而更主要是涉及美学和艺术层面。如果说社会学意义上的“距离”更多是从日常生活与都市心理体验的层面上展开讨论的,那么美学意义上的“距离”则是从现代生活审美体验的层面上展开讨论的。在齐美尔那里,距离不仅是现代个体在都市生活中对自我的不可重复性和独一无二性的强调,它也是现代生活的一种审美维度。而这一审美维度主要体现于齐美尔所强调的通过“距离”来实现对日常生活的批判与审美超

① 刘小枫:《现代性社会理论绪论》,上海三联书店,1998,第306-307页。

② 转引自弗里斯比《论齐美尔的〈货币哲学〉》,阮殷之译;见齐美尔《金钱、性别、现代生活风格》,顾仁明译,学林出版社,2000,第232页。

③ D. Frisby, *Sociological Impressionism: A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory*, London: Heinemann Educational Books Ltd, 1981, p. 85.

④ D. Frisby, "The Aesthetics of Modern Life: Simmel's Interpretation", D. Frisby, ed., *Georg Simmel: Critical Assessments*, Vol. III, London: Routledge, 1994, p. 54.

① D. Frisby, "The Aesthetics of Modern Life: Simmel's Interpretation", D. Frisby, ed., *Georg Simmel: Critical Assessments*, Vol. III, London: Routledge, 1994, p. 50.

② 格罗瑙:《趣味社会学》,向建华译,南京大学出版社,2002,第167页。

越中。

弗里斯比在《现代生活的审美》中指出，在齐美尔眼中，“‘现代人们对碎片、单一印象、警句、象征和粗糙的艺术风格的生动体验和欣赏’，所有这些都是与客体保持一定距离的结果。”^①在《社会学的印象主义》中又说，距离成为现代生活的审美维度，“这意味着我们可以通过与客体保持距离来欣赏它们。在其中，我们所欣赏的客体‘变成了一种沉思的客体。通过保留的或远离的——而不是接触——姿态面对客体，我们从中获得了愉悦’。……它创造了对真实存在的客体及其实用性的‘审美冷漠’，我们对客体的欣赏‘仅仅作为一种距离、抽象和纯化的不断增加的结果，才得以实现’。”^②从弗里斯比的论述中可以看出，个体与客体保持距离，不仅仅是个体面对客观文化的压力所采取的必然姿态，同时也是个体面对现代生活所持的一种审美立场。如齐美尔自己所言，现代人的艺术感受在根本上是强调距离的吸引而不是接近的吸引。^③因此，现代社会生活的审美，在很大程度上就是通过创造距离而得以实现的，通过这样一种审美维度来审视生活，从而可以使个体超越现实生活的平庸与陈旧，获得对生活的诗意发现，并实现个体的自我救赎。

因此，距离不仅是现代个体对自我的独一无二性的强调，更是现代生活的一种审美维度，一种对现代性个体的审美救赎。它创造了对外在现实及其实用性的“审美远离”和“审美冷漠”。这种远离实质上是一种“审美隐退主义”，齐美尔试图通过对社会交往形式的审美维度的分析，在个体与超个体的社会之间达成一种和解。

① D. Frisby, *Simmel and Since: Essays on Georg Simmel's Social Theory*, London: Routledge, 1992, p. 138.

② D. Frisby, *Sociological Impressionism: A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory*, London: Biddles Ltd, 1981, p. 88.

③ D. Frisby, *Simmel and Since: Essays on Georg Simmel's Social Theory*, London: Routledge, 1992, p. 138.

他认为审美价值就在于主观与客观、个别与普遍、个体与社会之间达成一种和解与融合，从而形成一种介于个人与超个人的生活内容之间的生活形态，最终实现现代个体自我救赎的审美超越之路。

齐美尔提出“距离”以图实现对现代个体的救赎，然而，这条救赎之路是否真能起作用呢？其实，在齐美尔提出“距离”概念以抗拒现代物化文明时，他自己就已经意识到了这种救赎策略的乌托邦色彩。在《1870年以来德国生活和思想的趋势》中，齐美尔写道：

这种渴望呈现出一种审美的特征。他们似乎在对物品的艺术观里，发现了一种从现实生活的碎片和痛苦中解脱出来的办法。……然而，如果我没有被蒙骗的话，这种对艺术增加的陡然钟爱现象不会太长久。对任何终极之物都缄口不言的残缺不全的科学，忽视精神发展之内在的、自我本位的实现的社会性利他活动，二者一起打破了超越冲动的美梦，这种冲动为自己在审美领域里找寻了一个出口，但是它会明白，这个领域仍然过于狭窄。^①

在《交际社会学》一文中，齐美尔又写道，个体的远离可以使暂时摆脱生活，然而，个体却不可能永远脱离生活，生活的真正意义还是要回归到生活本身中去寻找。

请看大海的景色：海浪涌起只是为了随后退去，退去之后又复涌起。浪与浪的挑逗与反击，非但没有使我们感到不安，反而在这样的景致中，我们的心灵得到自由。推动海浪的动力可以作为生活的整体风格之最佳表述，它摆脱了个人所能经历的所有真实，摆脱了个人命运的一切重负，而这一切真实的最

① G. Simmel, "Tendencies in German Life and Thought since 1870", D. Frisby, ed., *Georg Simmel: Critical Assessments*, Vol. I, London: Routledge, 1994, p. 25.

终含义还是要回到起落的生活本身来寻找。正因如此,艺术也许透露了生活的秘密;所谓艺术使我们自我拯救,并非通过单纯的让我们看向别处的方法,而是在艺术形式那种显然自足自律的游戏中,我们构建与体验生活最深层的现实性的意义与力量,同时又不失去现实本身。^①

齐美尔的思想其实是矛盾的。一方面,“距离”在一定程度上抵抗了物化现实对个体的侵蚀,但另一方面,强调与现实的距离也许只是对现实的一种审美逃避,“这个领域仍然过于狭窄”。从这个维度来分析的话,齐美尔的距离策略理论笼罩着一层乌托邦的色彩。尽管齐美尔有足够锐利的眼光看到资本主义矛盾的不可消除性,但他的生命哲学中有意识的逃避趋向使个体在相对主义和虚无主义的自我消融中得到一种心灵上的舒适。“齐美尔的这种意味的相对主义和怀疑就给德国哲学意识中带进来一种新的东西:自我陶醉的(视外物如浮云的)玩世主义。”^②这种玩世主义,对卢卡奇来说,是齐美尔哲学方法论的副产品,是齐美尔在威廉时代的德国秉持资产阶级的世界观在道德上的反映。因此,虽然齐美尔对现代文化冲突、文化悲剧的分析带有批判和审视的意味,但在卢卡奇等西方批判理论家看来,这种批评和忧虑绝没有上升到对现实的否定,而是消融在一种审美印象式的解读和阐释之中。

即使如此,我们也应当看到,齐美尔毕竟对现代个体的精神沦落提出了一个审美的解放方案,这个方案也许不是一个积极的行动方案,但却是在特定的现代性条件下,个体所能采取的某种必需的应对策略。距离这一审美策略是一种基于现实又超越现实的“内在超越精神”。它的合理性在于能克服人的自然惰性和对现实事实的消极默认,将现存的文化系统置于一定的距离之外来反思、观照

自己的生存世界,并提醒人们反思生活于其中的世界的非合理性。而且,在这种审美的追求中,现代性个体也许可以选择超越当下的另一种可能性,并以此来冲淡人们对金钱和现代科技的固执性迷恋,在货币之网的笼罩下试图重建一种健康、和谐的审美化的生存理念。因此,这种远距离的审美观照的努力,对诗意栖居于大地的理想生存模式的寻求,不失为一种现代个体精神上摆脱生存困惑的审美救赎策略。

与生活保持一定的距离,以实现对其日常生活的审美发现与超越,这种思想在齐美尔早年撰写的《1870年以来德国生活和思想的趋势》一文中有着相当明显的体现。在该文中,齐美尔写道:“为了体验个别现象的所有全部细节和它的全部真实,就必须在一定程度上撤离此现象,甚至要对这些现象进行一种转化,不再对其应有本质做出纯粹反应,以便从一个更高的视角来重新获得更全部、更深刻的真实。”^①但齐美尔在这里还只接触到了距离这一思想,并没有对之进行全面的深入阐述,他强调对物化现实的撤离也是当时他所主张的研究思路的一种反映。齐美尔现代性研究的出发点是看似表面的、最不实在的碎片入手,来揭示其深刻内蕴。齐美尔认为,生活的细节以及碎片化的现象最有可能与其最深奥、最本质的东西相联系,要把握这些内在本质,就不能停留在现象表面,而必须撤离现象,深入到现象的最深层面。正因为如此,当齐美尔关注一个人、一个生活断片或一种生活情绪时,他总是力图通过对现象的远离,来获得对现象内在深刻性的感知。戴维斯认为,齐美尔关于具体的社会碎片的分析,是希望展现“与生活分离”这样一个主题,这一主题贯穿于对各种各样的社会现象或形式的分析中,如忠诚、社交和冒险等等。^②我们后面所讨论的游戏、时尚

^① 齐美尔:《时尚的哲学》,费勇等译,文化艺术出版社,2001,第27页。

^② 卢卡奇:《理性的毁灭》,王玖兴等译,山东人民出版社,1997,第406页。

^① G. Simmel, "Tendencies in German Life and Thought since 1870", D. Frisbym, ed., *Georg Simmel: Critical Assessments*, Vol. I, London: Routledge, 1994, p. 24.

^② M. S. Davis, "Georg Simmel and the Aesthetics of Social Reality", *Social Force* 51.3, March 1973, p. 324.

与冒险，也正是现代都市人对距离的一种审美化体验。

当我们说“审美距离”时，我们很容易会想到瑞士心理美学家布洛。几乎与齐美尔同时，布洛从美学角度提出了审美感知中的“心理距离”概念。^①在《作为艺术因素与审美原则的“心理距离”说》一文中，布洛强调说，他所研究的审美距离既不是时间距离，也不是空间距离，而是一种心理距离。为了说明这种心理距离，布洛举了一个海上大雾的例子。如果海上起了大雾，这对许多人而言是一种相当伤脑筋的事情。因为大雾不仅使身体感到烦闷，使人们因担心延误日程而对未来感到忧虑，而且它常常还会引起一种奇特的焦急情绪，一种对难以预料的危险的恐惧。可是，布洛紧接着又指出，虽然海上的大雾对海边的居民以及海上生活的海员们来说意味着“一场大恐怖”，但是如果我们能与大雾保持一定的心理距离，那么，海上的大雾也能够成为愉悦和欢乐的源泉。也就是

^① 布洛的“距离”强调审美感知的超功利性思想，而这种思想在西方美学史上却并非始于布洛。最早涉及“审美无功利性”思想的是18世纪的英国美学家夏夫兹博里，他认为美与人的实际欲望无关，真正的审美快感并非来自于对情欲或对利害的关怀，审美感知是对对象的外在形式特征的欣赏，而不应在其中掺杂对对象的占有欲望，真正的审美与实际利益得失无关，也不以获得个人私利为目的。其后，英国美学家博克在《论崇高与美两种观念的起源》中对审美活动中的“功利说”进行了批驳。他认为美与欲望不同，欲望迫使我们去占有事物，而美则只是引起我们内心的愉悦之情，却并不会引起欲望。后来康德在《判断力批判》中对“审美的无功利性”进行了深入阐述，认为：“关于美的判断只要混杂有丝毫的利害在内，就会是很有偏心的，而不是纯粹的鉴赏判断了。我们必须对事物的实存没有丝毫倾向性，而是在这方面完全抱无所谓的态度，以便在鉴赏的事情中担任评判员。”在康德看来，利害关系是审美主体和一个对象的存在表象结合起来的快感。主体对审美对象的种种利害关系往往与各种欲望联系在一起，因此，如某种审美判断夹杂着对对象的存在和属性的占有欲，那就等于说掺入了对利害关系的考虑，那么这种审美判断就会有偏爱，而不再是纯粹的审美判断。因此，康德认为审美是一种“无欲式”审美，即在审美活动中，主体对实际存在着的审美对象不感兴趣，或者说，在审美活动中，主体对对象没有丝毫的欲望，是一种绝对的“纯然淡漠”。不难看出，主体对对象的“纯然淡漠”态度，在某种意义上，就是强调主体与对象的一种心理距离，只是康德没有明确提出这一概念而已。布洛则在总结发展前人观点的基础上，正式提出了审美感知中的“心理距离”概念。

说，如果我们暂时摆脱海雾造成的恐惧心境，忘掉危险性和现实的烦恼，把注意力转向客观形成周围景色的种种事物，那么，我们就能够欣赏海上雾景的那种非同寻常的美。

可见，布洛所言的心理距离实际上就是对象与主体功利性关系的分离。距离是通过把客体及其吸引力与主体本身分离开来而获得的，也是通过使客体摆脱了主体的实际需要与目的而取得的。当我们带着非功利性的眼光去看待外界事物时，我们就仿佛是旁观者，怀着一种令人诧异的、无动于衷的心情来注视着某种即将来临的灾祸趋于完成。在这种注视中，我们不会感觉到危险，反而会感觉到一种痛感中的快感。而且，在对象与主体利害关系的分离中，日常事物的某些侧面就会引起主体的注意。这些审美主体平时所忽视的日常事物的隐性侧面一旦突然出现，就成为一种“艺术的启示”。

不难看出，在布洛那里，心理距离有着矛盾的两面性：一方面，心理距离具有否定性和抑制性的一面，即“摒弃了事物实际的一面，也摒弃了我们对待这些事物的实际态度”；另一方面，它也有肯定的一面，即“在距离的抑制作用所创造出来的新基础上将我们的经验予以精炼”。^①因此，作为审美的一种基本原则，距离一方面使我们摆脱了对审美对象的实际的物质性考虑，另一方面又使主体在超越对象的实用目的的同时获得对对象的纯粹的审美感知。

应该说，齐美尔的“距离”概念与布洛的审美“心理距离”概念具有相通之处。在布洛看来，审美心理距离的关键作用在于它割裂了主体与艺术品之间的实用和功利的关系，造成接受视野的变化，使人摆脱了狭隘的日常方式，从而唤起主体对艺术作品的审美感受；而齐美尔所说的个体从物化现实中的退离，其实也是强调要在主体与现实之间创造一种距离。所不同的是，布洛的审美“心

^① 朱立元总主编，张德兴编《二十世纪西方美学经典文本》（第一卷），复旦大学出版社，2000，第354页。

理距离”完全是从主体的无功利性角度提出的，它要求主体在审美对象面前持一种完全无功利性的态度，确保主体对艺术的形式和所表现的主题给予全身心的关注；而齐美尔的“距离”观念更多是从主体与现实的关系角度提出来的，它并不要求主体保持一种无功利性，而仅仅是希望通过主体与现实拉开距离，使主体从物化的外在现实中脱身出来，并站在一个独特的角度对物化现实进行批判。因此，相对于布洛的审美“心理距离”概念，齐美尔的“距离”概念更具现实感和批判性。

第五章

艺术视域中的距离

齐美尔的“距离”思想不仅涉及社会生活层面，也涉及现代艺术层面。那么齐美尔所言的现代艺术距离又确指什么呢？

首先，现代艺术的距离是指现代艺术发展过程中呈现出来的文化事实。也就是说，现代艺术的距离是一种不同于古典艺术的形态特征。关于这一点，历来有许多不同的说法。有学者认为，从文学角度看，现代主义的主要特征体现为如下几个方面：第一，强调印象和主体性，强调看（阅读或感知）如何发生，而非怎样接受，比如意流小说；第二，摆脱了无所不在的第三人称的固定叙述视角以及明确道德立场所提供的明显客观性；第三，混淆了文本的界限，诗歌看起来像是文献记录，而散文则具有诗性；第四，强调碎片化形式、不连续叙事和不同材料的随意拼贴；第五，倾向于有关艺术作品的反思性和自我意识，注意每个局部的生产特性，把它看做是特定方式建构和消费的东西；第六，拒绝精心安排的形式美学，热衷于极少主义的经营，广泛排斥形式美学理论而偏爱创作中的自发性和发现，等等。^①假如我们超越文学的视角而扩展到整个现代主义艺术，这些特征仍然具有普遍性，它们彰显了现代主义艺术迥异于古典艺术的显著特征。延伸开来，可以说第一和第二个特

^① <http://www.colorado.edu/english/ENGL2012Klages/pomo.html>.

征显示了现代主义艺术的主观性特征，对此，贝尔是这样概括的：“传统的现代主义试图以美学对生活的证明来代替宗教或道德；不但创造艺术，还要真正成为艺术——仅仅这一点即为人超越自我的努力提供了意义。但是回到艺术本身来看，就像尼采明显表露的那样，这种寻找自我根源的努力使现代主义的追求脱离了艺术，走向心理：即不是为了作品而是为了作者，放弃了客体而注重心态。”^①现代主义的这种主观性，用齐美尔的话来说，就是疏远物化现实。所谓第三人称固定叙述角度的衰落不仅是叙事文学的特征，也可以看做是绘画固定（甚至是单眼）焦点透视法则的崩溃。因此，古典艺术中那些模仿和再现的原则受到了严峻挑战，这就摆脱了古典艺术的明显的“客观性”。第三到第六个特征，主要都是强调现代艺术的形式特征方面，这些方面在齐美尔那里均有不同程度的涉及，可以说，齐美尔早在20世纪初就注意到了这些特征。因此，我们有理由认为，现代主义的这些特征首先就体现为某种意义上的距离，关于此点后文还有详细讨论。

其次，现代艺术的距离也是艺术家对现代社会深刻变化所产生的某种内心体验。以上现代主义艺术形态中明显可见的诸多特征，其实都源于艺术面对动荡变化的现代生活所产生的复杂而敏感的内部体验。强调主观性或主体性本身恰恰是这些内心体验需要表现的结果。碎片化一方面体现为艺术品的外在可见的形态特征，但这种特征又何尝不是现代艺术家内心体验的特征呢？或许我们可以推论说，艺术品外在形态上的碎片化恰恰根源于艺术家内心体验的碎片化，而这种体验的碎片化又源于现代社会生活本身的碎片化。如果我们进入距离的心理策略层面，那么以上所描述的关于碎片化诸多层面的关系可谓昭然若揭。换言之，碎片化作为社会事实引发了艺术家的内心体验，而这种体验恰恰是如前所引的现代主义诸多特征

^① 贝尔：《资本主义文化矛盾》，赵一凡等译，生活·读书·新知三联书店，1989，第98页。

之一，现代艺术家并不是被动地接受外部事物的刺激，而是强调如何去看和如何作出主动的反应。于是，选择何种方式对外在现实作出反应，便使得艺术在不同的时代显示出不同的审美特性。外部现实的碎片化引发了艺术家的碎片化体验，而这种碎片化体验又外化于艺术家的创作之中。艺术家总是以艺术的方式对世界整体作出反应，齐美尔的这个论断揭示了艺术品碎片化形态的存在必然性。齐美尔认为，现代性在相当程度上体现为日常生活的偶然性和碎片化，但是艺术又要求某种审美的总体性，这就构成了现代性的分析路径：从碎片到达总体。因此，我们有理由认为，距离的多种解释（物理的、社会的、心理的、美学的、艺术的）实际上是一个完整的、动态的张力结构。而齐美尔所言的艺术距离，既可以看做是艺术家面对现实的某种艺术反应或艺术心理策略，又可以看做是现代主义艺术的内在特征。

因此，在齐美尔那里，艺术距离一方面是现代艺术的基本特征，另一方面则体现为主体内在精神对外在的物化生活所作出的心理策略。同时，它也是实现现代生活审美的一个主要维度。那么，艺术距离又主要是在哪些方面表征出来的呢？对此，戴维斯认为：“一方面，齐美尔分析了艺术生产和社会过程与它们的外在环境之间的关系，另一方面，他也分析了艺术生产和社会过程的内部因素之间的相互关系。齐美尔把这些美学和社会现象的内部关系置于‘距离’这个概念之下。”^①以戴维斯的分析为基点，我们认为，齐美尔对艺术距离的讨论主要着眼于两个层面，即艺术的外在距离和艺术的内在距离。前者强调艺术与现实生活的关系，而后者则注重艺术的内部因素，如艺术风格和艺术形式。

第一节 外在距离：艺术与现实

距离是“现实—艺术家—艺术品”三者动态过程中呈现出来

^① M. S. Davis, "Georg Simmel and the Aesthetics of Social Reality", *Social Force* 51. 3, March 1973, p. 326.

的某种现代性特质。这里我们强调齐美尔的一个重要看法：“艺术家以他艺术的方式对世界整体作出反应，并形成了他的世界观。”^①这就是说，艺术家总是以独特的眼光和艺术方式对他所面临的现代世界作出反应。对艺术家而言，他所面临的问题就是如何通过他独特的艺术表现来反映这个世界以及自我体验。因此，距离在艺术的层面上首先呈现为一个艺术家及其艺术品与他所生存于其中的社会现实的复杂关系。我们把这种关系叫做艺术的外在距离。而艺术的自律和艺术对称构成了艺术外在距离的两个独特范例。

一 艺术的自律

在齐美尔看来，艺术不同于现实，艺术家对现实的把握建构了种种艺术与现实的复杂距离关系。

宗教对于我们现实的双重性，艺术同样具备。艺术是生活的另一种东西，它是生活的解脱，通过生活的对立面，生活得到了解脱。在这一对立面中，事物的纯形式为事物主观的朋友也好，敌人也好，均无所谓，它拒绝被我们现实所触动。但是，当艺术内容和幻想进入到远距离的时候，艺术形式反而离我们近了，比它在现实形式中离我们的距离更近。现实世界的一切事物都是我们生活的手段和材料，而艺术作品则保留着它的独特性。一切现实对于我们来说，最终保留着一种很强的陌生感，人们对于索取和给予的追求，在我们的灵魂和其他灵魂之间，绝对不能相通，毫无逾越希望，浇筑到艺术形式之中的恰恰是我们的灵魂。由于艺术作品更加独特，它就好比所有的一切更加向着我们。^②

艺术是生活的解脱，这表明艺术与生活不一样，“艺术具有一

① 齐美尔：《桥与门》，涯鸿等译，上海三联书店，1991，第127页。

② 齐美尔：《桥与门》，涯鸿等译，上海三联书店，1991，第141~142页。

套独特的逻辑，一种特殊的真值概念，以及一种特殊的规则；依靠这种规则，艺术使用同样的物质在现实世界之外建立起一个能够与之相媲美的崭新世界。”^①进入艺术乃是一种解脱，就如同宗教一样。艺术是一个与现实不一样的虚幻世界，它是与现实有着差距的想象的虚构存在。在讨论舞台艺术的时候，齐美尔指出：“演员使剧本形象化，但不能把戏变成现实。因此按其概念，演员的动作只可能是艺术，而绝不可能是现实。”^②在这里，齐美尔再次强调艺术与现实的不同，在舞台艺术中，演员不是将戏剧艺术作品转变成真实，而是相反，要把作品指出的现实变成表演艺术品。因此，舞台上上演的一切都是艺术的“现实”，而不是真正的现实，不仅舞台艺术，一切艺术均如此。艺术中能够直观到的完美性以及灵魂的表达，现实中可以说很少出现过。否则，艺术将不值得人们去理解，而这也正是我们在现实之外还需要艺术的原因所在。也正是由于艺术与现实的差异，才有艺术与现实之间的关系问题。这种关系在齐美尔那里实际上是以距离为参照系来加以分析的。

在《货币哲学》中，齐美尔曾对“距离”进行这样的界定：“距离”是人与人以及人与物之间的一种关系，“距离”的实质就在于它创造了一种主客关系，距离是自我与周遭环境的一种关系。“一个经常用以描述生活内容之构成的形象，是把它们围成一个圆圈，圆圈的中心是真正的自我。有一种关联的模式存在于这个自我同事物、他人、观念、兴趣之间，我们只能称之为这两方面的距离。无论我们的客体是什么，它能够在内容保持不变的情况下，更靠近我们视野圈和兴趣圈的中心或者外围。但是这不会使我们与该客体的内在关系产生任何变化，相反，我们只能藉着对两者的距离的一种确定的或变化的直观的象征，来描述自我与其内容间特定的关系。”^③

① 齐美尔：《现代人与宗教》，曹卫东译，中国人民大学出版社，2003，第83页。

② 齐美尔：《桥与门》，涯鸿等译，上海三联书店，1991，第197页。

③ 齐美尔：《货币哲学》，陈戎女等译，华夏出版社，2002，第384页。

在齐美尔眼里，距离的内在本质是自我同事物、他人、观念、兴趣之间的一种关系，而个体与种种事物的内在关联的多样性则被理解为二者之间远近亲疏的距离的多样化。

齐美尔认为，个体不得不在客体与自身之间建立一段距离，以此获得关于对象的客观印象。然而，当我们以不同的距离角度去观察一个客体时，所得到的图像是完全不一样的；在每一个距离所得到的图像都是正确的，而且只有在这个距离的基础上才可以说是正确的。也正是如此，每一个所谓的正确的理解，如从另一个距离角度来看，又都可以说是错误的。^①正如戴维斯所言：“从距离的角度出发，齐美尔不仅分析了客体之间的相互隔离和内在关系，而且也分析了它们与观看者的分离。观看者对客体的不同距离从而形成了不同的观看方式，通过这些不同的方式，观看者得以体验到这些客体。不仅仅在美学的和社会学的体验方式中观看者与客体存在着不同的距离，而且在那些实践的、科学的、历史的、宗教的和形而上学的体验方式中也是如此。”^②所以，齐美尔认为，应该承认从不同距离、不同角度看问题的合法性，它们构成了我们与外在事物关系的多重性。

假如我们的绘画艺术与某一种视力连在一起；生活实践将我们置入一种与空间对象的种种距离之中，在这些距离中，我们获得了这些对象的某种图像，以至于我们在距离产生比较小的差别时还在说能“看见”它们。但是假如我们有老鹰一样的视力，那我们就会需要另外一种艺术，如果我们在我们艺术的范围里构思出这样一种艺术的一个片断来，那我们就会称之为“错的”，尽管它很可能要“精确”得多，并且与对象最终的客

① K. H. Wolff, ed., *The Sociology of Georg Simmel*, New York: The Free Press, 1950, p. 7.

② M. S. Davis, "Georg Simmel and the Aesthetics of Social Reality", *Social Force* 51. 3, March 1973, pp. 326 - 327.

观组成部分要接近得多。“距离”在艺术中的引申意义也同样如此。汇聚在一首抒情诗歌中的多种生活成分从经验性的此在的角度来看，在轮廓上呈现出一种精确性，与一切其他可能事物的千丝万缕关系，一种理智的凝合，只要在这一切面前取消抒情艺术的距离，那么这一切都会完全变成另外的样子。^①

对于艺术，则更是如此。

一方面艺术使我们离现实更近，艺术使现实独特的最深层的含义与我们发生了一种更为直接的关系；艺术向我们揭示了隐藏在外部世界冰冷的陌生性背后的存在之灵魂性，通过这种灵魂性使存在与人相关，为人所理解。然而在此之外，一切艺术还产生了疏远事物的直接性；艺术使刺激的具体性消退，在我们与艺术刺激之间拉起了一层纱，仿佛笼罩在远山上淡蓝色的细细薄雾。艺术拉近和疏远人与现实的距离的两种效果有同样强烈的吸引力；它们二者之间的张力，这种张力在多种多样的对艺术品的要求中的分配，赋予每一种艺术风格具体的特色。^②

在齐美尔看来，艺术不同于现实，因此，两者之间存在某种距离，它可以是拉近，也可以是疏远：艺术不仅具有疏远主体与现实的关系的功能，而且也能拉近主体与现实的关系。“拉近”并不仅仅意味着人与现实的关系的靠近，它的深层内蕴在于：艺术通过特定的表现形式使现实的深层意蕴彰显出来。这种深意原本隐藏于纷乱的生活背后，通过艺术，人们可以从一个独特的角度来反观现实，达到对现实的更高层次、更深刻的理解与熟悉。如果说拉近揭

① 齐美尔：《哲学的主要问题》，钱敏汝译，上海译文出版社，2006，第38～39页。

② 齐美尔：《货币哲学》，陈戎女等译，华夏出版社，2002，第384页。

示了隐藏于现实背后的深意，那么，疏远则使现实事物直接消退，将艺术自身的独特审美特性凸显出来，使艺术更具魅力。值得注意的是，齐美尔在这里强调了两点：第一，无论是接近还是疏远，两种方式均具有强烈的吸引力。也就是说，对艺术来说，靠近现实与远离现实并没有优劣高下之分，它们只不过是艺术与现实的两种关系，或者是两种距离。第二，齐美尔指出，接近与疏远之间存在着某种张力，而这种张力是一种多样性的存在，正是张力的这种多样性构成了艺术的不同风格形态和千变万化的魅力。

当然，在接近与疏远之间，齐美尔更注重个体对生活的疏远，这也是我们前面所讨论的齐美尔距离观念的核心所在：“每一天，在任何方面，物质文化的财富正日益增长，而个体思想只能通过进一步疏远此种文化，以缓慢得多的步伐才能丰富自身受教育的形式和内容。”^① 对齐美尔而言，一方面，个体对生活的疏远是现代主义的主要特征，现代主义艺术强调自主性，强调对现实生活的变形，其实质就是对日常生活的一种偏离和疏远。另一方面，个体对生活的疏远也是现代性发展的历史必然。现代性的发展使得货币经济在现代社会中日益膨胀，物质文化的财富也日益见长，对此，现代个体已不堪重负，在这种情形之下，个体要想保全自我的完整性，也必须与外在强大的物质文化拉开距离。这正如约莫斯蒂德特对齐美尔“距离”的分析：一方面，个体通过“距离”而感知外在事物，另一方面，“距离”也将主体与客体分离开来。^② 因此，在现代性语境中，个体努力疏远物化生活，这是历史发展的必然趋势，因而这种疏远具有一种深厚的历史感。

通过创造距离，艺术家在这种对生活的疏远中实现对现实的更为深刻的认识。但不论是“拉近”还是“疏远”主体与现实的关系，

实际上都创造了主体与客体的一种距离。为了获得对事物的更深刻和更真实的认识，我们只能承认这种距离，我们甚至还应努力地主动创造出这种距离。只有在对距离的体认与创造中，个体才能从外在物化的客观文化中抽身出来，摆脱与外在事物间各种伪俗的、功利性的亲密接触，重返个体内心。

顺着齐美尔的分析，我们可以进一步发挥。现代艺术感强调的是距离，而距离能使艺术产生特殊的魅力。艺术距离所散发出的魅力，我们可以理解为艺术的含蓄手法所导致的一种艺术效果。也就是说，从含蓄的艺术风格中寻求理解对象已成为现代艺术的主要特征，而艺术品的朦胧和捉摸不定，则满足和刺激了主体欣赏的多方面需要。

齐美尔指出了现代艺术的含蓄风格的魅力，而艺术品的不完全性、不确定性、未完成性、含蓄性等，均可以看做是现代艺术距离的一种表现。从这个意义上说，距离也是一种艺术的内在形态或风格，现代主义艺术明显的原始性、直接性、未完成性、草图性、强烈表现性等等，这些艺术风格从比较的意义上说，都可以视为一种现代艺术规范与古典艺术规范之间的距离，它们导致了现代主义艺术全然不同于古典艺术的精致、完美、完成性和规范性。

此外，现代人审美兴趣的丰富与挑剔拉长了事物成为艺术时所产生的距离，而通过这种距离，则可以超越艺术与我们自我以及外在世界关系的直接性。

艺术的纯粹性还是要求一种距离的存在，一种情绪的释放。艺术的根本意义在于，对于艺术家以及对于艺术的欣赏者，艺术使我们超越了艺术与我们自己的关系的直接性，以及艺术与世界关系的直接性。艺术的价值依赖于我们对此种直接性的克服，以至于艺术就仿佛根本不存在着这种直接性一样地发挥着作用。如果能够肯定地说，艺术品的魅力毕竟是依赖于与原始情绪的共鸣，正是这种原始情绪从根本上激动了我们的灵魂，

① 齐美尔：《货币哲学》，陈戎女等译，华夏出版社，2002，第363~364页。

② O. Rammstedt, "On Simmel's Aesthetics: Argumentation in *Journal Jugend*, 1897-1906", *Theory, Culture & Society* 8.3, 1991, p. 133.



那么，我们也得承认，艺术的特别之处不在于情绪的美学形式和直接性，而在于当直接性退隐之后艺术品所获得的新面目。^①

艺术对现实世界的超越，在某种意义上，也就是艺术的自律。在齐美尔看来，艺术作品与日常实践中的事物不同，它服从它自己的“法则”，它可以摆脱外界束缚而得以自主自律，并且作为一个整体，它自己独立于外在世界。因此，艺术是自足而自主的，它具有自我指涉性，它不会去满足外加的规范、评价与要求。艺术作品既不能由艺术家的创作过程，也不能由其时代环境来解释。它解除对现实的一切束缚，仅是在自身内是绝对的和封闭的。艺术作品要求从其自身而不是从一种外在的观点来加以理解评价。

在齐美尔眼中，艺术的自律是现代艺术的本质特性。在讨论伦勃朗的艺术创作时，齐美尔指出：“艺术由于其最深刻的本质，而成其为真正的艺术，艺术与现实无关，特别是在其最深刻的本质方面是如此，同样艺术也不能被理解成幻象，因为任何幻象都以现实为前提。”^②在齐美尔看来，艺术的本质在于“与现实无关”，艺术的审美本质在于自律。以此为前提，齐美尔对艺术中的自然主义提出了质疑。“自然主义总是不能同种种艺术一致，形成自己的法则，而是形成一种‘现实’。现实主义只是与自己的理论保持一致，它从不否认其为现实的艺术。艺术中过多的现实因素有损于艺术，有更大手法的人则以将这些因素组成一个自律的艺术世界为己任。”^③对齐美尔而言，自然主义的“现实性”其实是有损于艺术的，因此，艺术家创造艺术品时必须摆脱现实世界的他律原则，保持独立自主性。

① 齐美尔：《货币哲学》，陈戎女等译，华夏出版社，2002，第87页。

② 转引自狄塞《齐美尔的艺术哲学》，《哲学译丛》，哲学研究杂志社，1987，第50~52页。

③ 转引自狄塞《齐美尔的艺术哲学》，《哲学译丛》，哲学研究杂志社，1987，第50~52页。

以齐美尔的论述为前提，我们可以继续深入下去。现代艺术的自律，现代艺术对日常生活的变形与遮盖，意味着艺术对自动化的连续性日常生活的中断和对日常生活意识的一种否定。这种否定，若我们进一步地加以分析的话，它实际上是对现行的日常生活秩序的一种抵制或反叛。因此，否定也就暗示着现代艺术对日常生活刻板模式的不满，并希冀对蔓延的工具理性暴力形成的对人性的统治与压迫进行反抗，使现代个体在资本主义异化文明中找到归家的感觉。齐美尔说，现代个体不但“只有在距离基础上他才可能对自然产生真正的审美观照，此外通过距离还可以产生那种宁静的哀伤，那种渴望陌生的存在和失落的天堂的感觉，这种感觉就是那种浪漫的自然感觉的特征”^①。外在的物理距离日益被征服，现代个体之间的心理距离却越来越大，因而个体对从物化现实中脱身出来的自由灵性也就愈发珍惜。

“渴望陌生的存在和失落的天堂”其实就是现代个体面对都市社会心理距离的无限拉大而产生的一种对理想家园的渴望情怀，一种渴望“归家”的怀旧情结。对此，弗里斯比写道：“受害者对异化中的客观文化的反应，是对人和价值的不断增加的冷漠，对世界的日趋严重的腻烦态度，以及一种向内心领域的退缩。冷漠和腻烦态度，能被致力强调个人和世界之间距离的更广泛的现实审美化轻易融合。……对某些社会阶层，特别是世纪之交有教养的资产阶级来说，向内心的退隐很容易和对生活的主观美化结合在一起。”^②可见，个体的内撤，以及渴望在内在世界中寻找“归家”的情绪，实际上也是齐美尔对现实生活的一种主观美化。对日常生活经验的中断，就是要打破自动化和常识化的习惯生活方式和生活无意识，要否定陈旧的生活模式，为现代社会生活中的个体提供一种鲜活的审美经验。

① 齐美尔：《货币哲学》，陈戎女等译，华夏出版社，2002，第389页。

② 弗里斯比：《现代性的碎片》，卢晖临等译，商务印书馆，2003，第108页。

如前所述，距离根源于现代文化的深刻悲剧，不仅社会中的心理距离如此，现代艺术距离也是如此。齐美尔认识到，“现代文明的发展通过那种可以称之为客观精神的东西对主观精神的优势而形成了自己的特点，即在诸如语言和法律、生产技术和艺术、科学和家庭环境问题体现出了一种总体精神，这种总体精神日渐发展，结果是主观的精神发展很不完善，距离越拉越大。”^① 由于主观精神与客观精神的距离愈来愈大，以至于作为客观精神的文化产品与作为主观精神的创作者的内在生命相隔越来越远。正是外在客观文化对个体内在生命的强大压制，导致现代艺术家不得不通过与生活保持距离来使艺术得以曲折地表现生活和批判生活。

坚信艺术与现实的分界，这是齐美尔艺术距离的审美内涵和社会意义之所在，同时艺术与现实的分界也是现代主义美学的一个重要信念。应该说，齐美尔生活的时代正是资本主义高速发展的时代，也是现代艺术的一个兴盛时期。因此，在这个时候，齐美尔所提出的距离思想就不仅仅是对资本主义物化文明的一种拒绝，而且也是对西方现代艺术强调自主性、强调艺术对生活的冷漠或否定的一个天才预见。如果我们将齐美尔的艺术距离思想与现代西方艺术相对照来看，我们将会发现一个有趣的现象，即无论是现代艺术的自主性，还是奥尔特加的“非人化”，抑或是阿多诺的“艺术否定社会”，都强调了艺术与外在现实的一种距离，这实际上是对齐美尔艺术距离思想的一种继承与呼应。

至此，我们可以稍加小结：首先，艺术与生活保持距离是现代文化与艺术发展的必然趋势，在现代文化中，生活已日趋外化，生活外在的技术方面压倒了其内在的心灵方面，即生活中的个人价值。在现代文化的许多方面我们都能明显感觉到这种保持距离的倾向。这就是说，社会生活外化是趋势，而精神生活的内化则是一种必然反应，这也正是现代艺术距离必要性和合法化的表现。其次，

^① 齐美尔：《桥与门》，涯鸿等译，上海三联书店，1991，第275~276页。

艺术家以距离的方式对世界整体作出反应，并形成了他的世界观。如果说，古典艺术家的创作是通过源源不断的生活源泉而与生活保持一种和谐关系，那么现代艺术家却是通过无形的裸露方式来表现生活，他们以含糊不清和无正确发音的符号来表现自己心灵的内在冲动，借此与生活拉开距离，从而实现现代艺术的“向内转”。

二 艺术对称

艺术的外在距离强调艺术与现实的关系，而艺术对称是艺术外在距离的一个独特范例。在齐美尔那里，对称作为现代生活的一种审美原则，一方面是对现代生活的非均衡性所导致的距离现象的一种调和；另一方面，对称也创造着一种距离，它意味着日常生活的一种平衡，而这种平衡就是要在对立的双方之间保持一种动态的距离。

弗里斯比在论及齐美尔的货币文化时写道：“作为中介价值的货币的主导地位的逐渐增强显示：事物的交换价值要优先于使用价值。交换价值的支配作用也就是‘数量’标准的支配作用。显然这也暗示着以审美作为标准就不太可能了。……虽然交换价值的等价原则排除了以质为标准的可能性，但同时也承认了一个审美维度，即仍保持着一种对称的审美维度。”^① 在弗里斯比看来，一方面，货币中介作用的增强导致传统的以商品的“质”作为审美标准变得不太可能；但另一方面，虽然在商品的等价交换中，交换价值中的“量”优先于使用价值中的“量”，但商品的等量交换实际上暗示着交换的“对称”和“均衡”。弗里斯比的分析很粗糙，也很片面，因为对称这一审美维度并不仅仅体现于货币文化中，而且在很多时候，齐美尔都谈到了现代生活中的对称原则。比如在讨论货币经济对现代文化的影响时，齐美尔认为货币经济导致了现代文化对称发展。在描述社会上的组织形态时，他也频频使用“对

^① D. Frisby, *Simmel and Since: Essays on Georg Simmel's Social Theory*, London: Routledge, 1992, p. 140.

称”、“均衡”、“均称”等词，认为对称是这些组织形态的一个非常重要的审美原则。具体来说，齐美尔关于艺术对称的论述可以从以下几个方面展开分析。

首先，对称是一切美学的最原初动机，对称的审美性来自于事物原初的实用性。“一切美学的动机最初都是对称”，^① 对称是所有美学的最初动机，它源于事务管理中的实用性。齐美尔举了一个例子：在古代文化中，如军事、税务、刑警以及许多其他组织都是由十人组成一个单位，然后再由十个这样的单位又组成一个更高一级的百人单位。这样的组织原则的最初目的是使组织机构一目了然、容易标志和便于管理。因此，这些社会组织形态最初往往都是单纯实用性的产物。然而，这些所谓的十人单位和百人单位，其实往往只是徒具虚名，那些百人团体有时多于一百人，有时却不到一百人。如中世纪巴塞罗那的元老院号称百人机构，但实际上人数却超过了两百。因此，源于组织原则的最初的实用性就成为一种虚构，这就说明“单纯的实用性已经转变成了在社会事务中带有建筑学倾向的审美性，变成了对称的魅力”^②。这样，对称就由事物原初的实用性原则转变成了审美性原则。

其次，对称是审美对象各要素间相互制约而产生的一种平衡。“对称的本质在于，一个整体的每一个要素只有顾及到其他要素、顾及到一个普遍的中心才能各守其位，各遵其道，各存其意。倘若各个要素反其道而行之，只听从一己之愿随心所欲、各行其是，整体的形态就会随意地左冲右突，必定毫无匀称可言。就其美学映象来看，两种形式的这种冲突是一切活动过程的基本主题，它在一个社会整体——包括政治的、宗教的、家庭的、经济的、社交的或任何其他种类的——及其个体成员之间反映出来。”^③ 在齐

① 齐美尔：《桥与门》，涯鸿等译，上海三联书店，1991，第217页。

② 齐美尔：《桥与门》，涯鸿等译，上海三联书店，1991，第219页。

③ 齐美尔：《货币哲学》，陈戎女等译，华夏出版社，2002，第404页。

美尔看来，对称使整体中的各个要素各安其分，形成了审美的“理性主义”效果，而由对称所导致的理性主义审美状态能够使纯自然形态的偶然性和杂乱无章状态最明显、最直接、最简单地展现在个体面前。“美学中的对称意味着某个要素与它跟所有其他要素交互作用的制约关系，同时也意味着以这种制约关系为特征的范围的局限性。”^① 为了使事物具有理念、意识和和谐的特征，为了使事物在这种和谐的气氛中显现出审美意味，就必须使它们对称，使事物整体的各个部分互相平衡，围绕着一个中心点匀称地排列。

对称原则所导致的这种社会平衡最为明显地体现在个体对时尚的追求以及货币文化对个体以及现代生活的影响上。对于货币在现代社会的发展所导致的社会文化后果，齐美尔从两个方向进行了分析：“货币在自由和结合之间建立了一种完全崭新的关联。但同样，货币也在它造成的整合的迫切性和不可避免性之间建立了一种关联，这产生了特殊的后果，为个体性和内在独立感打开了一个特别广阔的活动空间。”^② 货币一方面制造了一种以前不为人所知的所有经济活动的无个性化，另一方面又强化和提高了现代个体的独立性。因此，货币经济的发展导致了现代文化的两极分化，现代文化之流向两个截然相反的方向奔涌：一方面，通过在同样条件下将最遥不可及的事物联系在一起，使之趋向于夷平、平均化，产生包容性越来越广泛的社会阶层；另一方面，却倾向于强调最具个体性的东西，趋向于凸显人的独立性和他们发展的自主性。货币经济同时支撑两个不同的方面，它一方面使一种非常一般性的、到处都同等有效的利益媒介和理解手段成为可能，另一方面又为个性保留着最大限度的余地，使个性化和自

① 齐美尔：《桥与门》，涯鸿等译，上海三联书店，1991，第223页。

② 齐美尔：《金钱、性别、现代生活风格》，顾仁明译，学林出版社，2000，第5页。

由成为可能。

就前一种倾向而言，货币铸造了现代社会中风格平均化和量化的价值取向，“货币使一切形形色色的东西得到平衡，通过价格多少的差别来表示事物之间的一切质的区别。货币是不带任何色彩的，是中立的，所以货币便以一切价值的公分母自居，成了最严厉的调解者。”^① 货币作为一切价值的绝对表现手段，俨然成为现代社会的唯一法官，它带来的是现代社会的平均化和量化。从这个方面来说，货币创造了现代生活中的距离，货币功能的扩大使我们远离事物本身，我们与事物本身之间的亲切性被切断，仅仅依靠一种中介（货币）来体验他们，而这种中介却不将事物的全面性和直接性展示在我们面前。就后一种倾向而言，货币的存在，极大地扩大了现代个体行动的范围。货币可以克服空间和时间的障碍，使前现代社会中不可能发生联系的事物在现代社会中联系起来。从这个方面来说，货币导致了现代生活中距离的消失。作为一种纯粹的交换手段，货币的使用几乎不受什么限制，可以适用于任何的目的和意图，它使彼此最背离、相距最遥远的事物找到了共同的因素和基点。不难看出，货币所带来的“平均化”及“个性化”其实就是货币经济影响下的一种文化“对称”，它是对货币文化所带来的个体社会反应的一种平衡。

再次，对称原则在齐美尔那里意味着美学欣赏中的“省力”原则。齐美尔写道：“如果我们把美的吸引力作了这样的理解，即认为对美的想象意味着思考上的省力，意味着以最小的努力，展开最丰富的想象，那么，像社会主义者所致力的那种对称的、没有对立的群体的建立，就完全满足了这种要求。”^② 齐美尔是在讨论社会主义的美与个人主义的美时提出“省力”原则的。在齐美尔看来，“个人主义的社会利益是不均等的，意向是势不两立的，它的

各个发展阶段是断断续续的，因为它只是由少数人所支持的。这样一种社会使精神显得不安宁、不坦然，要绞尽脑汁才能觉察它，要竭尽全力才能理解它。”^① 因此，个人主义的美具有“不平衡性”，它意味着审美欣赏中的“费力”原则，需要个体用尽心思才能理解。而社会主义的美则与此相反。从表面上来看，社会主义根据和谐和对称的原则来展示自己的合理性，从而使社会生活风格化，似乎是因为社会主义的乌托邦总是按照对称的原则来加以设计的，如居民点或建筑物的布局不是圆形的就是正方形的。但从深层次的原因来分析，社会主义对和谐与对称的偏好主要是为了实现审美的省力，即以最小的努力、最简单的思考展开最丰富的想象。

进一步分析，这种“省力”原则说到底也就是一种实用性。正如齐美尔所言，在社会主义社会，“社会作为一个整体便成了一件艺术品，其中的每个部分由于其对整体的贡献都具有一种明显的意义；由一个统一的方针有目的地决定一切生产，而不是自由诗般的偶然性来决定（现在是个人的作用偶然地对总体带来利益或损害）；生产要绝对协调，不要搞浪费精力的竞争和个人之间的相互斗争。”^② 齐美尔认为，社会主义对这种平衡的对称美津津乐道，就在于在这种对称所导致的平衡中，所有的一切都是围绕一个中心，按对称原则来运转的。“社会主义的平衡的社会则在组织上是统一的，在布局上是对称的，在共同的中心里，它的活动的相互接触能够使人不费什么脑筋就可以最大限度地感觉到它所遵循的思想，作出社会形象的概括，这是一个事实。这个事实的美学意义比抽象的形式所显示的美学意义可能更会影响社会主义社会的心理状态。”^③ 因为如果这样，个人在社会中的活动就不需要费多少脑筋，也就比那些自由主义国家的管理更为省力。

① 齐美尔：《桥与门》，涯鸿等译，上海三联书店，1991，第265页。

② 齐美尔：《桥与门》，涯鸿等译，上海三联书店，1991，第223页。

① 齐美尔：《桥与门》，涯鸿等译，上海三联书店，1991，第223页。

② 齐美尔：《桥与门》，涯鸿等译，上海三联书店，1991，第221页。

③ 齐美尔：《桥与门》，涯鸿等译，上海三联书店，1991，第223页。

可见，虽然社会主义实现了审美欣赏的“省力”原则，但对称的审美效应所带来的绝对实用性却成了为统治阶级服务的工具。“对称的魅力，连同对称的内部均衡性、外部完美性和各部分与一个统一的中心的协调关系一起，势必会产生美学吸引力的效果，对众多的思想实行专制，要它们绝对服从一个国家意志。”^①这样一来，对称的审美性就间接成为了一种统治阶级的意识形态工具。尽管如此，但有一点必须注意：对称作为齐美尔观照社会主义与个人主义的一个区分维度凸显了社会主义的审美性。也正是因为如此，齐美尔认为，社会主义并不仅仅是一个满足肚皮需要的问题，也是一个美学问题。

此外，齐美尔还认为，对称只是审美的第一步，第二步就是对不规则的非对称的渴望。审美的第一步是跨越了对事物的无意识的一味容忍而达到对称的，审美的第二步则是在新的不规则和新的非对称上得以产生。对齐美尔而言，不对称也会产生强烈的审美诱惑，审美就存在于对称与非对称的动态张力中。“只要整个生活是本能的、直觉的、非理性的，美学就永远会以如此理性的形式从生活中获得解脱。倘若生活中充满着理解、对比、平衡，那么，审美的需要又要遁入自己的对立面，又要去寻觅非理性及其外部形式即非对称了。”^②虽然如此，齐美尔还是强调，目前个体所感受到的美几乎还只具有个人主义的性质，美实质上是个人的感觉，不论个人感觉跟整体的特点和生活条件相反也罢，截然对立也罢。在齐美尔那里，个人不仅是一个整体的一分子，而且其本身就是一个整体；个体作为整体，就不再会适应社会主义所需要的那种对称结构，而正是这一点最富于美学魅力。

如我们将社会主义的对称美视为审美的一种普遍主义，而将个体主义对自由的追求视为一种审美的个性主义的话，那么，齐美尔

其实是想保持审美的普遍性与个体性的一种距离的动态平衡，现代生活的审美就存在于这种动态的距离张力中。这正如刘小枫所言，齐美尔“引出对支配现代社会的两个对立精神趋向的解释：社会主义的和个人主义的精神趋向都是‘审美的世界观’。审美个体主义是对金钱经济生活的平均化、一般化的过度反应；而社会主义则是对金钱生活机理导致的冷漠、孤独的过度反应，政治社会主义与审美（感觉）的平等诉求同构，政治个人主义和审美（感觉）的差异诉求同构”^①。可见，审美的普遍性与个体性处于一种永恒的矛盾之中，现代生活也正是因为存在着这种动态的张力结构而具有强烈的审美魅力。因此，艺术对称强调艺术对现代社会的一种平衡功能，其实质是希望艺术在社会中保持一种距离的审美张力。

第二节 内在距离：风格与形式

现代艺术的距离不仅呈现为艺术与外在现实的关系，同时也呈现为艺术自身的某种特质，这就是艺术的内在距离。对此，我们可以从艺术风格和艺术形式两个方面展开讨论。

一 艺术风格

在一篇讨论艺术风格的文章中，齐美尔写道：

艺术风格的涵义可以解释为是艺术风格在我们与事物之间所产生的不同距离的结果。一切艺术都改变了我们最初对真实性的自然洞察的程度。艺术一方面使我们了解真实性，使我们跟它所固有的以及最内在的意义关系更加密切，在外部世界的冷漠的陌生背后向我们显示存在的灵性，通过这种灵性使我们接受和理解存在。然而，除此之外，每种艺术也造成一种与事

① 齐美尔：《桥与门》，涯鸿等译，上海三联书店，1991，第220页。

② 齐美尔：《桥与门》，涯鸿等译，上海三联书店，1991，第217~218页。

① 刘小枫：《现代性社会理论绪论》，上海三联书店，1998，第341页。

物的直接距离，使魅力的具体性减弱。仿佛远方山峦上笼罩着的薄雾，在我们与事物的具体性之间蒙上了一层轻纱。这种对立面的两个方面产生了同样强烈的魅力，这些魅力之间的对立，这些魅力对艺术作品要求的多样性，使每种艺术风格都具有自己的特点。自然主义，自然主义与一切真正“风格化”的对立，看来主要的是它接近对象。^①

对于齐美尔的论述，可以从以下几个方面展开分析。首先，风格就是距离的产物，“每一种风格都决定了直接的知觉对象被观察的距离或视角。这种距离或视角，也许你喜欢它怎样大，它就有这么大。它是参与形成艺术作品的东西的一部分。”^②不同的距离意味着不同的艺术风格，风格存在的客观事实本身就是距离的一个例证。“风格作为我们的内心过程的呈露，它说明这些过程不再即刻喷涌而出，而是在呈现之时就套上了伪装。风格作为个别细节的一般形式，对这些细节而言它是一层面纱，给那些接受其表现形式的人强加了一道壁垒和距离。”^③齐美尔认为，所有这些在各种艺术中惯用的风格形式都使我们跟事物的完整和完美保持着一段距离，这种现象好像在隐隐约约地告诉我们，真实情况并没有被十分明确地表达出来，而是留了一手。因此，风格是主体与事物之间所产生的不同距离的结果，“艺术风格的内在价值来源于物我之间制造的或远或近的距离。”^④在美学史上，再现和表现就可以被视为两种不同的风格。当然，在齐美尔的时代，再现风格显然已经衰落，正在勃兴的是以德国表现主义为代表的表现风格，也就是浪漫主义产

① 齐美尔：《桥与门》，涯鸿等译，上海三联书店，1991，第226~227页。

② 齐美尔：《历史哲学问题：认识论随笔》，陈志夏译，上海译文出版社，2006，第166页。

③ 齐美尔：《货币哲学》，陈戎女等译，华夏出版社，2002，第385页。

④ D. Frisby, *Simmel and Since: Essays on Georg Simmel's Social Theory*, London: Routledge, 1992, p. 138.

生以来占据了现代艺术主流的表现主义倾向。此外，齐美尔还特别谈到，不同的艺术风格使主体与审美客体间的距离感受因人而异。趣味高雅的人关注由于客体的艺术化形式而体现出来的“距离感”，而感觉不是很敏锐的人则需要远离客体才能获得美感，至于感受力未经开发的人则更需要“奇思妙想和远离现实”才能体验到艺术的魅力。不论趣味高雅的人，还是感受力一般的人，抑或是感受力未经开发的人，艺术感受力强调的是主体与客体之间的距离的拉大而不是接近。

其次，风格在主体与客体之间创造了一种距离，它是对现实的一种变形和遮盖。风格是事物的外在伪装，是套在事物外在形式上的一层面纱，在个体与事物之间设置了一层屏障，使得个体不能一眼就洞识事物的全部。即便是自然主义艺术强调对现实的逼真模仿和再现，力图克服个体与现实的距离，但它与现实之间还是存在着一定的差距（尽管这种差距微乎其微），这种差距就导致了主体与现实存在之间的距离。因此，“自然主义无疑地也是一种风格化，这种风格化针对一种更加高雅的艺术感觉——该艺术感觉认为艺术存在于艺术品中，而非存在于对象之中，无论是用哪种艺术手法来表现——时越能感觉得到，假如这种风格化是在一些直接的、原始的、世俗的材料上面展开的话。”^①显然，齐美尔对自然主义风格的评价不高，他更看重的是表现主义风格。一方面，表现主义风格是现代艺术家对现实所作的艺术上的整体反应，有其必然性；另一方面，表现主义风格又带有一种对机械的、平庸的和麻木的现代生活的刺激和震惊功能，由此构成了现代艺术截然不同与传统艺术的风格特征和审美效果。

我们或许可以这样说，与接近的魅力相比较，现代的艺术感基本上是非常强调距离的魅力的。现代的艺术感懂得，不仅要通

① 齐美尔：《货币哲学》，陈戎女等译，华夏出版社，2002，第385页。

过自然主义的暗示手法来获得含蓄的魅力，而且，这种尽量从含蓄中来理解事物的奇特倾向更成了现代诸多方面的共同特征。对空间和时间上的含蓄的文化和风格的偏爱便属于这种特征。朦朦胧胧的东西很能激发起许许多多捉摸不定的想象，从而满足我们多方面刺激的需要。……现在还可以强烈地感受到残缺不全的艺术品、毫不掩饰的影射、格言、象征和不成熟的艺术风格的魅力。所有这些在一切艺术中惯用的形式都使我们跟事物的完整和完美保持着一段距离。……自然主义本来是想用简单的形式摆脱与事物的距离，力求接近事物，直截了当地表述事物，但是这种尝试却令人失望，人们几乎不为它所折服。^①

从上述论述来看，齐美尔既强调了现代艺术风格自身的审美独特性，同时更看重这种风格与现代生活之间深刻的关联。齐美尔的这种观念在后来的西方现当代美学中得到了进一步的印证。本雅明在分析了传统艺术与现代艺术之间的深刻差别后指出，静观的、韵味的艺术已经消失，取而代之的是具有“震惊”效果的艺术，现代机械复制艺术可以说是对齐美尔论题的延伸。

再次，风格使个体与事物之间保持着一种距离，但这种距离却使我们更接近事物。虽然“现实屈从于我们的意识产生变形，这种变形确乎是在我们与现实的直接存在之间的屏障，但同时也是认知现实、再现现实的先决条件”^②。因此，虽然风格导致个体与事物间的距离，但这种距离却是观照事物的前提条件。缺少了这层屏障，主体与客体完全融为一体，也就谈不上对客体的真正认知。艺术与事物的直接距离往往使得艺术的魅力减弱，而蒙上一层轻纱则有助于艺术散发出无穷的魅力。这种说法很符合现代派诗歌和抽象艺术的特点，而历史上的自然主义却过于接近对象，过分强调对现

^① 齐美尔：《桥与门》，涯鸿等译，上海三联书店，1991，第228~230页。

^② 齐美尔：《货币哲学》，陈戎女等译，华夏出版社，2002，第385页。

实的逼真反映与再现。齐美尔坚信，自然主义与风格化是对立的，“自然主义与一切真正‘风格化’的对立，看来主要的是它接近对象。自然主义艺术要从世间的每一细小事物中发掘它们的自身意义，而风格化艺术化的艺术则要在我们与事物之间预先规定对美和意义的要求。”^①自然主义艺术并不要求欣赏者有明确的、广泛的主动性，而是使他们最直接地接近事物。也就是说，自然主义倾向于消解风格，而风格化艺术则强调在艺术与事物之间保持距离。可见，齐美尔并不是泛泛地强调风格中的距离倾向。表面上看，艺术与现实拉开了距离，艺术不再亦步亦趋地模仿和再现现实。但是齐美尔却指出，艺术的功能就在于使我们更加深入地了解现实的真实性，使我们跟现实所固有的、最内在的意义关系密切，由此展示出我们存在的灵性，通过这种灵性使我们接受和理解现实存在。可见，艺术的功能在于使我们改变对真实性自然的洞察程度。这里，齐美尔特别强调距离不是远离和背离现实，而是相反，它使我们进一步地深入接近现实，进入了现实最内在的核心。用施莱格爾的话说，离开自然是为了更加深入地进入自然之中，而这恰恰是艺术与现实的一个耐人寻味的悖论所在。

最后，对齐美尔的风格范畴作进一步的考察分析，我们还可以发现，风格在某种意义上还是对现代距离的一种弥合。在讨论这个问题之前，我们先来看看齐美尔艺术思想中与风格化艺术相关的两个概念：风格原则和艺术原则。

在讨论齐美尔的现代性思想时，我们曾谈到，货币经济导致了现代生活风格的两极分化，我们的生活受到两种对立倾向的影响：一种是普遍性，另一种是个体性。货币导致了生活的中性化，所有的事物都以同样的水平处于同一个平面上，与之相对的则是个体极力高扬内在精神的独特性，以期抵御货币文化对自身的冲击。生活风格出现了两极分化，那么在文化及审美领域，生活风格的两极分

^① 齐美尔：《桥与门》，涯鸿等译，上海三联书店，1991，第227页。

化又是如何体现的呢？在齐美尔看来，生活风格的普遍性与个体性恰恰与审美领域中的风格原则和艺术原则相对应。风格原则注重客体的共同之处，而艺术原则注重客体的独特之处。齐美尔认为，风格总是意味着普遍性，它是一个超越个性的、有决定性意义的概念，在一定意义上，它是一个近乎普遍适用的东西。而艺术原则与风格原则形成鲜明对比，根据艺术原则来感知一个客体，意味着我们只关注客体的唯一性、独特性和个体性。艺术品之所以吸引我们，并不在于它代表着一种风格，而是因为它代表着一种独一无二的品格。

与风格化和艺术化的区分相适应，齐美尔将艺术世界中的客体也分为两类：工艺品和艺术品。工艺品体现了风格原则，它代表着一般性、大众性和普遍性；艺术品体现了艺术原则，它代表着独特性、唯一性和个体性。在齐美尔看来，工艺品往往都是生活中实用的东西，人们对它的实用性有共同的理解。而艺术品则往往是供个体欣赏的东西，它无任何外在的实用目的，它被排除在生活的实际效用之外，也不受任何有关形式或外在的模式所支配。艺术品本身就是一个自在之物，它们创造了一种属于自己的内在世界，并凭借自身来证明其自身的合法性存在。从实用的角度来说，艺术品是生活中的多余之物，但从审美的角度而言，它们对于我们又是必不可少的。从价值层面来说，工艺品的使用价值体现于它的可复制性，而艺术品一经复制，其独一无二性——用本雅明的话说即艺术品的“韵味”——马上就消失了。因此，艺术品不可能在批量复制的情形下保存自身的独特本真性。但工艺品却不一样，工艺品的目标总是被使用，所以它们不可能是独一无二的，它们必然有一些共同的东西，即它们都服务于一个特定的有用的目的，都是满足许多人的共同需要。^① 在《社会学》中，齐美尔进一步论述说：

风格总是一种普遍的东西，普遍的东西把个人的生活和劳作的各种内容放在一种很多人都共同的和对很多人可以企及的形式里。人员的独一无二性和在真正的艺术作品里所表现的主观的生活的程度越高，它在独特的艺术作品里的风格就越不会令我们感兴趣：因为艺术品借助后者，也召唤观赏者身上人格之要点，可以说，风格惟独与艺术品存在于世界上。与此相反，我们称之为工艺美术的东西，由于它的实用的目的是针对很多人的，对于工艺美术，我们要求一种更普遍的、更典型的现象，在工艺美术品里，不仅应该表现一种针对这种形象的惟一性的灵魂，而且应该表现一种广泛的、历史的或者社会的思想意识和情绪，凭借这种思想意识和情绪，才有可能把工艺美术纳入很多单一个人的生活体系里。^①

可见，艺术品（艺术化）与工艺品（风格化）之间存在着巨大的差异，艺术品展示的是为个体所独具的天赋，在其中个体的主体性极其重要；而工艺品所展现的只是对技术的掌握，其中所充斥的只是日趋完美的客观文化。齐美尔对风格的理解显然源于对时代重大问题的解决心愿，即如何将个体性的东西与普遍性的东西整合在一起，并跨越它们之间的鸿沟。一件独特的、有个性的和有魅力的艺术品之所以让我们激动，是因为它是对个体内在精神与外在客观文化之间、主体与客体之间日益扩大的鸿沟的弥合。但是这一类型的艺术品在现代社会中显然是少之又少，“能弥合主体与客体，解决现代体验冲突——源于躁动的、稍纵即逝的，由破碎感所构成的‘现代突变感觉’与‘对货币的永恒印象的超越’之间的矛盾——的伟大作品在现代日常生活中相当缺乏。‘在生活的困境与激流中寻求拯救，追求超越生活矛盾的和解和宁静是艺术的永恒主题’，但是，这一目标只能在少数出类拔萃的作品

^① G. Simmel, "The Problem of Style", *Theory, Culture and Society* 8.3, 1991, pp. 64 - 65.

^① 齐美尔：《社会学》，林荣远译，华夏出版社，2002，第267页。

中显现出来。”^①

虽然风格化与艺术化对应着现实生活的一般化与个性化，但齐美尔显然是想通过风格来平衡生活中夸张的个人主义，即用风格来弥合个体的独特性与生活的普遍性之间的鸿沟。所谓“夸张的个人主义”，就是过分强调个体的独特性，而无视风格和形式的普遍性，齐美尔称之为“我们时代的无风格性”。现代个体的活动没有自己的风格，因而变得愈发没有自主性，缺乏任何为大众普遍接受共同审美要素和规范模式。齐美尔认为，在现代生活中，主观性和个体性已经加速发展到接近爆破点的程度，而在形式的风格化创造物里却存在着一种调节、缓和的力量，它可以将这种极端的个体性转化为某种一般的、更普遍的东西。^②可见，由货币文化所导致的生活客观化，一种超个体的形式和法则就在主观个性及其客观环境中产生。而风格化的表达、生活的样式以及合乎大众的品味，所有这些都是对这个时代夸张的个人主义的一种限制，它也是调整夸张的个性主义与生活的平均化风格之间距离的一种策略。

在这里，我们可以对齐美尔与本雅明稍加比较。本雅明在《机械复制时代的艺术作品》中提出了韵味与震惊这一对范畴，并将韵味定义为：“在一定距离之外但感觉上如此贴近之物的独一无二的显现。”^③本雅明对韵味的定义至少包括以下内涵：一是强调一种距离；二是这种距离能让人产生一种非常亲切的情感，即韵味；三是这种韵味是艺术作品独一无二的显现。在本雅明看来，古典艺术根植于特定的社会文化背景之中，因而具有此时此地的独一无二性，这便是“韵味”。但是在现代机械复制艺术中，这种韵味

① D. Frisby, "The Aesthetics of Modern Life: Simmel's Interpretation", D. Frisby, ed., *Georg Simmel: Critical Assessments*, Vol. III, London: Routledge, 1994, p. 62.

② G. Simmel, "The Problem of Style", *Theory, Culture and Society* 8.3, 1991, p. 64.

③ 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社，2002，第13页。

丧失了。随着韵味的消失，现代人不断感受到一种“震惊”体验。“震惊”是现代人在都市社会中受到强烈刺激的一种反应。机械复制所带来的是一种视觉上的暴力冲击，它不断给人带来各种各样的震惊。震惊固然能使现代人得到强烈的刺激，但过多的震惊却使敏锐的感受逐渐麻木，从而最终造成现代人对震惊画面的无动于衷。对韵味与震惊二者的关系，伊格尔顿有着精辟的分析。

本雅明把灵韵与距离相联系。……但是，灵韵开启距离只是为了更有效地赢得亲近：人的目光必须克服的荒漠越深，从凝视中所散发的魔力就越强。灵韵如同想象世界，其中会产生迷惑式的他性与亲密性之间的相互作用；这在商品身上再突出不过了：商品结合了神话里不可玷污的圣母之魅力与神话中娼妓的随时可得性。然而机械复制之客体的亲密性是不同属性的。传统的绘画与现实始终保持着冷冰冰的距离，而电影摄像机却深入现实之网，运用其探索和分离之能力扰乱“自然的”视角，凝固、夸大或割裂某个动作的片断，然后用多样化的形式把它们重新组合。这种对熟悉事物的祛秘，一种严格说起来属于认知性质的祛秘——如果不用电影技术把它录制成慢镜头，谁能知道伸手去拿勺子这一动作的精确结构呢？——有其相关的、无灵韵的远离过程。^①

稍加思索，我们不难发现，韵味型艺术和震惊型艺术的差异其实就是齐美尔所分析的艺术品和工艺品的差异。因此，本雅明提出的韵味和震惊这对范畴很有可能就源于齐美尔。不过，韵味的丧失是本雅明现代性分析的主旨，齐美尔强调的却是现时代工艺品风格的日益客观化所带来的消费客观化，在其中，个体不仅越来越与外

① 伊格尔顿：《沃尔特·本雅明或走向革命批评》，郭国良等译，译林出版社，2005，第50~51页。

在的客观文化环境相疏离，而且也越来越与艺术的独特性和创造性背道而驰。

二 艺术形式

艺术的内在距离一方面体现在艺术风格中，另一方面也体现在艺术形式中。形式与风格紧密相关，但又有所区分。

在齐美尔的思想中，形式是一个内涵十分丰富的概念。奥克斯认为：“形式是齐美尔思想的公理概念。他因此让人难以忘怀的社会学、美学、哲学史、社会历史科学的哲学、认识论和形而上学方面的所有论著都依赖于下列假说，即只有当作为一个整体的世界和它的各个方面由某种形式或某些形式所构成时，它们才变成认识和经验的可能的对象。”^① 齐美尔所有成熟的论著基本上都是用同一个概念工具，即“形式”来完成的，这也是齐美尔哲学与美学分析最基本的方法论原则。具体来说，形式在齐美尔思想中有广义与狭义之分。从广义层面来说，形式与生命相对应，是生命的一种外化，关于这一点，我们在第二章讨论齐美尔的文化悲剧理论时曾分析过。齐美尔视生命为文化内蕴的精神，视形式为承载生命的外在框架。在这一层面上，形式包括艺术作品、宗教作品和科学作品等。从狭义层面来说，形式指的是用以表征艺术内容的一定的结构因素，即艺术形式。在这一节中，我们所讨论的主要是狭义的形式范畴，即具有审美内蕴的艺术形式。

早在1890年所写的一篇文章中，齐美尔就对社会中的互动和社会交往形式十分关注。^② 如果说这时的齐美尔对形式的关注还只限于社会学的层面上，那么到了1913年，情形就大为改观了。这年夏天，齐美尔在意大利休了很长一段时间的假。在1914年1月，

他完成了研究康德的集大成之作《康德》。在此书中，他对康德的形式主义和理性主义认识论进行了认真和深入的思考，并视形式为体验现代生活的一个重要审美维度。而马尔图切利在《现代性社会学》中则认为齐美尔的形式首先具有一种媒介的作用。在人与社会的最初距离中，形式既能解释社会生活的连续性和持续运动，也能解释社会生活的持续再创造。社会形式是表征主观与客观之间的分裂、个体和个体的表现之间的距离的一个例子。^③

我们知道，在康德的美学思想中，“形式”是一个相当重要的概念。在《判断力批判》一书中，康德将判断力分为两类：审美判断力和目的论判断力。审美判断力“是对客体的合目的性的审美判断，它不是建立在任何有关对象的现成的概念之上，也不带来任何对象概念。它的对象的形式（不是它的作为感觉的表象的质料）在关于这个形式的单纯反思里（无意于一个要从对象中获得的观念）就被评判为对这样一个客体的表象的愉快的根据”。^④ 康德认为，审美判断力是关于对象的形式和审美判断。在讨论自然美与崇高的关系时，他更是强调，自然美涉及对象的形式。在康德看来，美只存在于客观事物的形式之中，并不是先验的概念，而是只有形式才能承载美，审美判断只与事物本身的形式相关，而不与它内在的目的或价值相联系。在讨论康德的美学思想时，齐美尔还谈到，我们对美的欣赏，是因为它有价值，关于美的欣赏并不依赖于美的实际存在，而是依赖于事物的外在形式，外在的形式才是事物最有价值的地方。在《康德》中，他写道：审美判断仅与事物的形象，即事物的外在和形式相关，而不考虑事物背后是否有可把握的真实。^⑤ 在齐美尔眼中，美不在于事物的客观存在，而在于客观

① 转引自齐美尔《历史哲学问题：认识论随笔》，陈志夏译，上海译文出版社，2006，第24页。

② D. Frisby, "The Aesthetics of Modern Life: Simmel's Interpretation", D. Frisby, ed., *Georg Simmel: Critical Assessments*, Vol. III, London: Routledge, 1994, p. 50.

① 马尔图切利：《现代性社会学：二十世纪的历程》，姜志辉译，译林出版社，2007，第301页。

② 康德：《判断力批判》，邓晓芒译，人民出版社，2002，第25页。

③ D. Frisby, "The Aesthetics of Modern Life: Simmel's Interpretation", D. Frisby, ed., *Georg Simmel: Critical Assessments*, Vol. III, London: Routledge, 1994, p. 51.

存在在我们内心所激起的主观感受。审美判断的标准并不存在于确实的概念之中，而存在于我们内心能普遍感受到的和谐感之中。在《货币哲学》中，齐美尔更是批判性地继承了康德的形式美学思想，认为康德所提及的“审美冷漠”实际上缺乏对一个对象的真正存在的关心，而仅仅是关心对象的外在形式。在齐美尔看来，功用是事物的可转换存在，美则是事物中的独特存在，当我们关注审美对象的纯形式时，我们所获得的关于对象的审美快感就会变得纯净。

对象的从实用价值到美学价值的整体发展是一个客观化的过程。当我称一个对象为美时，较之它仅仅是有用的，它的性质与重要性都变得更为独立于主体的安排与需要。只要客体仅仅是有用的，它们就是内在可变换的，并且每一件都能够被别的有同样用处的任何东西所代替。但是当它们是美的时，它们就拥有了唯一的个别存在，并且一者的价值不能够被另一者代替，即使它可能以它自己的方式表现得跟另一者一样美。^①

齐美尔的论述在某种程度上可以说是康德思想的一种转述，不过，他并没有局限于康德。他的形式范畴突破了康德对形式的形而上的纯粹美学思考。齐美尔的形式范畴是与他的生命范畴紧密联系在一起。他将康德的形式概念进行了社会学美学的移植。在齐美尔那里，形式与另一个概念“社会”紧密相关。齐美尔的社会概念包含了生命哲学的精神内容和形式因素。一方面，通过形式概念，齐美尔把生命概念置于社会学范畴中；另一方面，既然交往形式与生命紧密相连，齐美尔对社会交往形式的理解就必然会与其他社会学家存在着本质上的差异。这种差异就在于，齐美尔的形式社会学内蕴着一种美学诉求，其潜在目的是为了实现在个体与社会的和

谐。在这种美学诉求中，社会交往应该维护个体生命的价值与自由，而不仅是个体的物质需求，更重要的是，个体的精神和审美诉求也要在社会形式中得到表述。

在齐美尔看来，每一个时代都有一个主导性思想，在希腊时期是“存在”，中世纪是“上帝”，文艺复兴时期是“自然”，在启蒙运动时期是“理性”，但当代文化背后却没有任何观念可言，有的只是否定性的动力。这是因为，生命发展到现代，传统的、旧的形式已经不能再适应生命精神的迸发，而必须寻求新的审美形式。然而，这种寻求并不是简单地以某种新形式来代替已经过时的旧形式，而是要对形式本身进行革命与更新。

这一矛盾是文化的根本悲剧。在那天才的年代里，天才的艺术家获得成功之处在于，他们的创作通过源源不断的生活源泉得到一种非常和谐的形式，它至少在一段时期内可以拥有生活而不会枯竭无源。但在多数场合下这一矛盾难以避免。为了避免矛盾，有些作品采用所谓的无形裸露手法来表现生活，但是它往往根本无法让人理解，宛如说话含糊不清，无正确发音，这种作品纯粹矛盾百出，无和谐的统一形式，只是杂乱无章的孤文寡作。针对这种文艺形势的极端结局，未来派异军突起，他们认为世袭的艺术形式已经不能适应当今生活，当今生活希望热情地讴歌自己，表现自己，可惜尚未找到新的表现形式，所以在否定旧形式时，或者说，在寻找有趋向性的、高深表现形式的可能性时，为了克服其矛盾，却又遇到了针对创作实质的矛盾。没有任何其他现象像未来派那样强烈地指出，曾为自己建造过乐园的旧的艺术形式已经成为当今生活的枷锁。^①

目前我们正处在旧有时代之中，这种斗争不再是一种新的

^① 齐美尔：《货币哲学》，陈戎女等译，华夏出版社，2002，第17页。

^① 齐美尔：《桥与门》，涯鸿等译，上海三联书店，1991，第100~101页。

适应生活的形式反对旧的形式，而是单纯反对形式本身，反对形式的适用法则。过去黄金时代的卫道士与颂扬者，以及纯粹派艺术家，当他们抱怨现代生活中普遍的、不断增长的形式虚无时，他们可以举出大量的例子。但他们忽略了一点，就是目前发生的一切并不仅仅是消极的，或是传统形式的死亡；相反是一种抛弃这些形式的积极的至关重要的推动力。……问题不再是新文化形式反对旧文化形式；而是在生活中，在每个可想象的方面，存在着对想用固定形式保存自身的需要的反叛。^①

齐美尔意在表明：在过去，文化的发展源于新形式对旧形式的消解。但是今天，推动文化发展的最终动力不再是新形式代替旧形式，而是对形式法则的彻底抛弃。这里，齐美尔指出了整个现代主义艺术的一个重要特征，那就是对任何古典形式法则的反抗，是一种“无形式”或“反形式”，而导致这种趋向出现的重要原因乃是生命的冲动。可见，形式的革新在齐美尔那里成为了生命力发展的需要，这与当时德国流行的生命哲学有关。齐美尔显然受到了这种哲学理念的影响，才会如此强调内在的精神和生命的作用。生命的迸发已经不能拘泥于古典的审美形式，而必须在新的文化转变中迈向新的审美形式的革命。为此，齐美尔特别分析了艺术中的表现主义倾向。

在齐美尔看来，表现主义的根本原则就是艺术家的内在情感在其作品中的延续和扩张。“表现主义是指艺术家的内在推动力渗透于艺术品中，或更确切地说，艺术品中充满了经历。其意图不是去表达或包含被外在真实或理想强加于自身形式中的推动力。”^②表现艺术家的内在推动力不像自然艺术家那样是来自于对任何实在或事件的模仿，也不像印象艺术家一样以感觉印象来创作。在齐美尔看来，印象主义并不是艺术家纯粹的个人创造，它还受外部各种因

① 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第154页。

② 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第158页。

素的影响。因此，反映印象主义的创作是艺术家个人和外部因素联系的混合。印象主义艺术所创造出来的相似性只是一种主观步骤，这种相似性的最终实现必须要有来自于生活的某种外在东西的参与，如传统、技术、某种模式或已建立的法则等。但所有这些都是妨碍生活的，如果将生命精神装入这样的形式中，它只有借助歪曲、僵化、不合逻辑的伪装才能在创作中生存下来。与印象艺术家的创造不同，表现主义画家则是一种纯粹的创造。齐美尔认为，可以把一位表现主义画家在形式意义上的创作过程想象成一种纯粹过程，因为感情动力被自发地转入到拿着画笔的手中，正如人的姿势总是力图表现出内在的情感。因此，画布上实际传达出的形状是内在生活的直接沉淀，它不会被任何外在综合因素改变，表现主义画家甚至可以用名字来说明整体，虽然二者无任何相似性。当然，这不是故意使人迷惑，因为它出现于艺术的传统视界中时，它并不是无意义的。艺术家内在的推动力，只有在其工作中才喷涌而出，并且它往往来自于不可名状的或不可辨认的灵魂深处。^①

在印象主义艺术家眼中，外在刺激造成的艺术创作成果必须表现出与造成这种刺激的外在客体在形态上的相似性，而表现艺术家则全然不同。虽然表现艺术家的创作激情也同样来自于外在客体的刺激，但他们认为，只有艺术家的内在创造性才是创作的根本原因，其作用与外在表现完全不同，而且内在创造性与外在客体之间的动力联系纯粹是自然的和内在的，它不苛求艺术家创作出可见的、与外在客体保持刻板一致的作品。我们能从许多表现艺术家的作品中感受到远远超越作品本身的强烈的生命力，这些生命力从难以企及的深远的灵魂深处喷涌而出，就像澎湃不息的巨浪。可见，在表现艺术家眼中，艺术不是为了表现可视的现实，艺术家不应当模仿客观现实，而应当表现内在精神的美。刻意而准确地模仿自然并不能创造出艺术品，只有在创作过程中将主体的内在精神附于作

① 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第158~159页。

品之中，一幅作品才能成为真正的艺术品。

由于重视艺术内在的灵魂生命，表现主义艺术体现出对所有形式的反叛与拒绝。表现主义用唤醒冲动的偶然性代替了模式化，在他们看来，艺术家的生命仅仅服从于生活本身，而且这是艺术家一种非常真实的意愿行动，并不受任何外力的干扰。因此，艺术创作的目的是“用自己来表现自己，并因此它拒绝被包含在任何形式中，这些形式往往被外加于任何有效的真实，或是法则。从概念上说，以这种方式创作的艺术品最终具有某种形式。但就艺术目的而言，这只是不可避免的外在附属物。正如所有其他的艺术概念，它本身并不具有任何意义，只是为了其实现的基础，而要求创造性的生活”^①。表现艺术家所注重的仅仅是个体内在的创造力的表露，至于它们以何种形式体现出来，这是次要的。因为这些形式只是艺术品的一个无关紧要的外在附属物，形式本身对于艺术品而言没有任何意义，仅仅是一个外在的承载物而已，如果可能的话，完全可以将这些形式与艺术创作分离开来。因此，“在所有伟大艺术家和艺术品中，还存在着比纯艺术效果更深远、更昂贵以及更神秘的源头。它被累积，然后由艺术表现出来。在经典作品中，它完全融于艺术之中。但它所实际相冲突的，或毁坏的恰恰是艺术形式。”^②

关于表现主义对形式的革命，齐美尔以表现主义的先驱伦勃朗为例进行了分析。齐美尔认为，在古典艺术中，作品是根据生活现象寻求形式，而伦勃朗则力图通过形式来表现生活。古典艺术总要表现出一定的形式，一种表明各部分相互之间规律性关系的形式。在其中，本质的生活决定了这种形式的实现，并在这种形式中寻求其形成艺术的意义。在伦勃朗风格的艺术作品中，人们找不到抽象的、超越个性的轮廓图。因为这些艺术作品中的每一幅画仅有它自己的形式，内容不可能插到它的形式中去。形式只能存在于这种个

① 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第159页。

② 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第160页。

性之中，这恰恰说明“往往只是个人的生活，在任何情况下只能在这么一条渠道里经历的生活，才在这里决定了艺术表现”^①。齐美尔认为，在伦勃朗的作品中，人物形象“决不会想到观众，它们不表现自己，它们的存在曲线返回到自己，决不转向外表，而且只含有它们的个性和命运。因此，它们很难用普遍的概念来刻画自己的特征。它们是聪明的还是笨拙的、高傲的还是谦虚的、坚强的还是柔弱的，都不是印象中最重要，因为它们不表现自己，也不表现那些总是普通性的、超越个性的东西。它们只是从个性特点中来，深入到个性特点中去的，并非来自典型特性，因为艺术家必须把他的艺术原型风格化而成为‘典型’这一古罗马艺术的要求对这种艺术简直也是不起作用的”^②。在齐美尔看来，伦勃朗心目中的创作动机不是源自生活的永恒完美，而是源自于自己的内心世界。与命运交织在一起的内在动力，不断地促使其进行广泛的创作，这也最终决定了他对作品中人物形象的刻画原则。正是如此，这些纯粹出自内在的决定性的动力，现象的表面所表现的是美还是丑，显然有时是完全偶然的。

齐美尔关于表现主义艺术的讨论很富启发性。首先，对表现主义艺术的分析体现了齐美尔对艺术距离的暧昧态度。一方面，表现艺术家对形式的反叛，暗示着现代艺术内部距离的出现。表现主义对艺术形式的颠覆和反叛，强调无形式是现代艺术对古典艺术的一种革新，也是现代文化的重要特性。在现代文化中，不是肯定性的动力，而是否定性的动力推动着文化向前发展。追逐新的形式就是这种否定性力量的表现。新形式不断地推翻已有的旧形式，就是艺术本身的不断进步。然而也正是这种革新，这种艺术形式的进步，使得现代艺术完全不同于古典艺术，艺术的传统接受模式被打破，审美主体再也不能凭借以往的审美经验来对现代艺术文本进行解读

① 齐美尔：《桥与门》，涯鸿等译，上海三联书店，1991，第187页。

② 齐美尔：《桥与门》，涯鸿等译，上海三联书店，1991，第190~191页。

和欣赏，距离由此而产生。因此，现代主义艺术，尤其是表现主义艺术体现出表现性倾向，告别了传统的写实和模仿规范，转向了艺术的内在性和直接表现性，并呈现出与传统模仿写实风格的距离。从自然主义到抽象主义再到表现主义，这实际上也是一种距离的形成过程。

另一方面，若我们仔细分析，齐美尔对表现主义艺术中形式的强调，其实也暗示着一种距离的消失。虽然现实对我们是陌生的，存在着距离，然而艺术形式对我们来说却是亲近的。这就意味着，艺术对我们来说是一种距离的消失，是陌生感的消失。之所以这么说，是因为浇铸到艺术形式之中的恰恰是我们的灵魂，于是，当我们进入艺术的时候，并不是遭遇到异己的陌生的东西，而是与我们自己的内在灵魂或精神世界进行对话。具体而言，在表现主义艺术中，生命力冲破了形式的束缚，艺术家表现的直接性不再受制于形式和规范的约束，内在的精神直接诉诸于外在表现形式，因此构成了表现主义的独特面貌。现代主义艺术家不像古典艺术家那样静观，不再让常规的艺术形式来调控自己的心理状态，而是让奔涌的内心状态直接流露在形式中。在齐美尔看来，现代绘画不同于古典绘画。古典绘画以形式作为中介，它的情感表现是有距离的。但是表现主义的直接性却取消了距离，形式在这里发生了变化。若这种说法可以成立的话，那就意味着齐美尔并不是一味地强调距离的出现，他也注意到艺术内部距离的变化，即现代艺术内部的距离并不是一个一成不变的刻板范畴，而是一个根据具体语境发生变化的灵活范畴。

其次，齐美尔多次表明，在表现主义艺术中，生命或灵魂无论什么时候都只愿意表现自己，它力图突破强加在它身上的任何形式。因此，表现主义艺术在对形式的反叛与革新中，形成其独特的艺术风格——无形式。一方面，这是艺术自身发展的要求，艺术的内在生命一旦与艺术形式相冲突，甚至摧毁艺术形式时，生命就能达到更高的分化和更有自我意识的表现；另一方面，一部分现代青年之所以追求完全抽象的艺术，可能是因为过于爱好直接的、不受

限制的自我表现。因此，齐美尔强调，在现代文化中，“过去与现在的文化形式之间的桥梁似乎被摧毁了；我们只有注视我们脚下未形成的生命的深渊。但也许这个无形式的东西自身就是适合的形式。”^① 沿着齐美尔的讨论进一步深入下去，我们发现，在某种意义上，表现主义对形式的反叛与革新也许就是康德与利奥塔意义上的“崇高”。在康德看来，无形式是崇高的特征，而美则是有外在形式的一种审美活动；而利奥塔所说的当代艺术所具有的崇高，也主要是强调当代艺术的无形式或反形式中所内含的无法言说的审美精神。

再次，齐美尔发现了表现主义艺术对所有形式的反叛和革命，这一思想实际上是开了后来批判理论家对资本主义物化文化批判的先河。表现主义对所有形式的反叛与革命，强调纯形式，其内在目的就是对资产阶级社会平庸世界的拒斥与否定，从而在重返生命的原始状态中获取拯救的希望。鲁道夫·库尔茨在表现主义刊物《暴风雨》的发刊词中说，该刊的宗旨就是毁坏现存社会的根基：“我们阴险地想要破坏他们所惬意的那个严肃而崇高的世界形象。因为我们认为他们的严肃是安于现状的惰性，贵族大佬的麻木不仁。”^② 表现主义艺术家之所以对资产阶级社会如此憎恨，原因在于工业资本主义制度只顾及发展为物质生产服务的智力和意志，而忽视生命中更为重要的精神、感情和想象。在他们看来，当代资本主义精神严重残害和歪曲了人的内在本真性。在19世纪初达到顶峰的自由精神，随着时间的流逝，被迫陷于为一种功能服务的地位。对此，表现主义者感到一种前所未有的恐慌：“我们不能决定自己的命运，我们完蛋了，人失去了灵魂，大自然失去了人……人从未如此微不足道，从未如此坐卧不安。幸福从未如此遥远艰难，

^① 转引自刘小枫编《人类困境中的审美精神》，知识出版社，1994，第258页。

^② 转引自布雷德伯里等编《现代主义》，胡家峦等译，上海外语教育出版社，1992，第251页。

自由也从未这般死气沉沉。悲痛发出了刺耳的呻吟；人呼喊着他的灵魂。”^①精神的物化使个体越来越不能在日常生活中表现自己，于是只得撤回到自我内在领域，而且，随着工具理性的扩张，这一领域在日益缩小。面对生存的困境，表现主义者认为，他们的使命在于“炸掉因袭而来的真实，打破在人心周围形成的硬壳，以便给囚禁在里面的活力以不受约束的表现。……他们的目标是把日常世界的对象从常规环境中抽取出来，重新组合成照耀迷航的内部精神的灯塔”^②。齐美尔从表现艺术家那里敏锐地发现了他们对资本主义的批判，虽然表现主义艺术表面上看起来支离破碎、混乱不堪，就像是由一些片断构成的，然而在这些碎片背后却隐藏着个体的内在生活的直接凝聚，它不允许任何表面的、异己的东西进入它的展现之中。正是在表现主义表面之下，内含着对物化现实的一种拒绝。后来批判理论家们以远离生活来实现对资本主义的批判，其实是对表现主义艺术家拒绝一切形式，强调个体内在创造性的宗旨的一种呼应。至此，我们又看到了齐美尔所钟情的“碎片化”现象在艺术中的反映，也看到了“碎片化”不仅是现代艺术的形式表征，同时也具有文化政治的意义。

至此，我们可以对齐美尔的艺术距离思想作一小结。对齐美尔而言，艺术距离在两个不同的层面上得以展开：外在距离主要是强调艺术与现实的关系，而内在距离主要体现在艺术风格和艺术形式上。现代艺术风格创造了不同于古典艺术的独特性，这导致了现代艺术与古典艺术的距离的产生；而齐美尔对艺术形式与表现主义的分析，似乎更想表明，现代艺术的内部距离不仅仅存在于对距离的创造上，它更是对现代艺术普遍性与独特性的一种弥合，在某种意义上，它是距离的消失。这也正是齐美尔艺术距离不同于社会距离的独特性之所在。

① 转引自弗兰契娜等编《现代艺术和现代主义》，张坚等译，上海人民美术出版社，1988，第269页。

② 转引自布雷德伯里等编《现代主义》，胡家峦等译，上海外语教育出版社，1992，第252-253页。

第六章

现代性视域中的距离体验

我们在前面已从美学和艺术的对齐美尔的“距离”观念展开了分析与讨论，然而，正如我们前面所分析的那样，齐美尔视域中的距离既是美学的，也是社会学的。这为我们进一步思考距离问题提供了基础。社会学作为分析和解释社会现象的理论，本身并不具有美学特征；反之，美学作为以审美活动为研究对象的学科，本身也并不具有社会学特征。但齐美尔并不是一个严格意义上的美学家，或者说不是一个纯粹的美学家，他是一个社会学的审美印象主义者或审美的社会学家。齐美尔现代性美学的显著特色就在于社会学与美学的“视界融合”，进而构成了一个独具解释向度的现代性审美理论。

在齐美尔的语境中，距离现象不仅存在于现代审美与艺术实践之中，也广泛存在于社会现实生活之中。齐美尔现代性理论所体现出来的独特方法论，也许就不能只表述为以美学的观点来审视社会现象，或单纯以社会学的视角来观察审美现象。对齐美尔来说，解决现代性问题的途径不仅限于审美或艺术层面，也涉及现代生活的实践层面。因此，现代生活本身的美学内蕴也成为齐美尔关注的中心。在他看来，现代性的矛盾与冲突一方面可以通过审美或艺术距离得到解决，另一方面也可以在日常生活的富有审美意义的距离实践中找到解决的方案。这样一来，我们便可以从美学与社会学相融

合的角度来理解许多原本看来似乎并无审美特征的社会现象，进而从中发掘带有审美特性的问题与层面。

这样来理解齐美尔的现代性美学，许多原本并不属于美学思考范围的日常生活现象也就纳入到了美学的视野。需要指出的是，虽然日常生活的距离与审美艺术中的距离在实践中有所区分，但两者并不相悖，两者的审美精神是基本一致的。这种共同的审美精神也是我们在前面反复提到的：为了对抗日益强大的物质文化，个体思想（艺术）只能通过进一步地疏远外在的物质文化，才能保持内在心灵世界的自由与自在，实现对在物化现实中逐渐沉沦的个体的审美救赎。因此，日常生活中的距离体验与审美艺术中的距离实践在精神上是一脉相承的，它是审美艺术中的距离精神在日常生活体验中的实践与进一步升华。

在现代生活的审美体验中，齐美尔对诸多现代性表征的关注都力求突出“距离”这一审美维度。弗里斯比曾指出，齐美尔对现代性碎片的关注是为了突出“距离”这一现代生活的审美维度，如“旅行、冒险活动就是借助审美来逃出‘平淡的日常生活’的尝试，或者说是以时尚的方式来对日常生活进行抵制”^①。可以认为，游戏、时尚和冒险等活动都是现代性碎片式体验的审美形式，它们创造了个体与生活的距离，因此，在某种程度上它们是对日常生活刻板模式的超越，也就是个体对现代生活片断的审美化体验。在游戏中，个体超越了日常生活的平淡与繁琐，实现了日常生活的审美。齐美尔对游戏的分析，一个重要的目的就是想通过游戏来揭示现代性视域下个体的审美体验，实现对生活的审美超越。而时尚作为一个社会的区别和识别机制，齐美尔认为，它是对平庸的现代生活的中断和颠覆，并为现代个体提供了一个暂时的躲避之处。至于冒险，齐美尔将之视为现代生存的一种极端体验，是现代人对自

^① D. Frisby, "The Aesthetics of Modern Life: Simmel's Interpretation", D. Frisby, ed., *Georg Simmel: Critical Assessments*, Vol. III, London: Routledge, 1994, p. 63.

我生存的越境，也是个体生命力的张扬和内在生命冲动的显现。冒险是对连续性生活的中断和超越。冒险的最一般形式是它从生活的连续性中突然消失或离去，在一定程度上，它发生在现实生活的日常连续性之外。冒险的激情性使现代生活处处带有一种紧张的刻痕，形成生活的一种张力。这种张力在现代生活中构成了一种独立于现实生活的不和谐之音，它足以撕裂生活和超越现行的生存模式，使现代个体在现存的生活感受到一种超生活，使个体在越境的他者体验中获得精神上的自由。

第一节 游戏：日常生活的审美

齐美尔说：“在我们称之为‘社会’的这个群体内部发展出，或者说由这个群体产生出，一种相对于艺术和游戏的社会学上的特殊结构；它们从现实中提取自身的形式，又将现实撇在身后。”^①在齐美尔看来，社会交往类似于游戏，或者说，社会交往在某种意义上就是一种游戏。

根据齐美尔的理论，艺术与游戏都来自于现实，然而它们又都远离了现实，以某种方式撇开了现实。这是艺术与游戏的典型特征。社会交往也是如此，尽管在大部分情况下，社会交往具有某个特定的交往目的，然而，总是存在着一个仅由于交往本身（即社会交往的形式）而获得的满足，甚至有时候，社会交往的实现来自于交往的纯形式。齐美尔经常将社会交往与艺术，尤其是游戏相比拟，认为在现实中，社交大多都是由交际之外的其他目的造成的，或者社交就是用来掩盖这些实际目的的。因此，社会交往就是对交往的游戏形式的享受。社交是一场游戏，在游戏过程中，每个人都假装与别人平等，每个人都假装尊重所有其他人，如社交中两性之间的“卖弄风情”和“交谈”就是如此。

^① 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第15页。

齐美尔认为，在社会交往中，两性之间的调情（卖弄风情）是表现得最淋漓尽致，也最充满艺术性的游戏形式。齐美尔说：“假设说两性之间这种挑逗是关乎接受或拒绝，那么同样的，卖弄风情的精髓所在就是巧妙地暗示拒绝或接受。挑拨起男性的目光但又不让他轻易得手，断然拒绝他但又不让他绝望。风情万种的女子让男子始终在边缘徘徊：他认为她并非遥不可及，但他们的关系又始终无法深入；她的一举一动总在是与否之间游走，让一切悬而未决。”^① 女子的调情，实际上就是吊男子的胃口，在同意的暗示和拒绝的暗示之间来回摆动：一方面，吸引男子的目光，但又不让他轻易得手；另一方面，与男子保持一种若即若离的关系，冷淡他的同时又不让他完全失去希望。这样，卖弄风情就与艺术具有了相通性：艺术从一开始就超然于现实，并通过一种回避现实的观察角度摆脱了现实；卖弄风情虽然也只是和现实玩玩，但仅仅就是玩玩现实而已。

与卖弄风情一样，交谈也是社交中普遍存在的一种游戏。齐美尔指出，关于社交性究竟在什么程度上使社交的抽象形式变成现实，可以最终在交谈这种日常生活中最广泛的交流工具中得到揭示。“在社交性中，交谈本身就是目的；在纯粹应酬性的谈话中，谈话内容仅仅是一个互相激发的必不可少的工具，这在交流现场不难感受到。”在交谈中，“为了使这种游戏在纯形式上保持自足的状态，内容必须始终被排除在外；一旦对话涉及生意上的事，那么它就不再是纯社交的了；一旦论证真理成为对话的目的，那么其性质也就相应改变。它作为社交性交谈的性质受到了干扰，就好像对话变成了一场严肃的争论，那么它也就不再是本来意义上的交谈了。”^② 齐美尔认为，在日常生活中，人们总是借助于交谈来传递信息，以及就某事达成共识，但是在社交中，人们是为了交谈而交谈，社交本身成为了目的。当然，这种交流是有一定游戏规则的交流，而不仅仅是个体之间的日常生活交流。

① 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第22页。

② 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第23页。

流，而不仅仅是个体之间的日常生活交流。因此，社会交往的参与者体验到的是一种类似美学愉悦的快乐，因为他们是主观地对事物的形式、“对事物的形象”或“对事物的外观和形式”作出反应，内心怀着一种和谐的情感。可见，在齐美尔看来，社会交往与艺术具有相通性。艺术在于从客体的复杂性中提取属于其自身的形式，而社会交往则是把交往与交往过程中的纯粹本质作为一种价值感和审美感从社会生活现实中提炼出来。

从齐美尔对卖弄风情和社会交往的论述中可以看出，他的分析重点还是落在社交的纯形式上。正如齐美尔自己所言：“使艺术和游戏连接起来的东西现在出现在两者与社会交往的相似之中。游戏从生活现实中获取了它的伟大的基本主题，追逐与狡诈；体力与脑力的证实；竞争与对机会的依赖，以及对自己不能左右的强力的偏好。游戏摆脱了构成生活严肃性的实质性东西，但却获得了它的令人愉悦的轻松和使其区别于纯娱乐的象征性意义。”^① 个体在这两种活动中的具体关系和内容已经被过滤掉，剩下的只是一种日常生活的纯粹的游戏形式，一种对生活的游戏态度。这种游戏的态度，也就是一种去除了事物的内在功利性的审美态度。在游戏中，游戏的参与者们体验的是一种类似于审美愉悦的快感，因为他们是主观地对事物的形式、事物的外在形象以及事物的纯粹外观作出反应。在这方面，所有的社会交往只是生活的象征，就像它在一个轻快谐谑的游戏中所展现的那样。

弗里斯比看到了这一点，在《现代生活的审美》中他认为，齐美尔在“游戏的自由与轻松”之间发现了一种审美维度——游戏。因为游戏隐含的意思是，“事物仅依靠纯粹的形式而产生作用”，完全忽略“生活的真实内容”。^② 也就是说，齐美尔之所以欣

① 转引自格罗瑙《趣味社会学》，向建华译，南京大学出版社，2002，第171页。

② D. Frisby, "The Aesthetics of Modern Life: Simmel's Interpretation", D. Frisby, ed., *Georg Simmel: Critical Assessments*, Vol. III, London: Routledge, 1994, p. 51.

赏美，是因为美有价值；而这种价值并不在于事物的实际存在，而在于事物的质态或形式。这恰恰如康德所说的那样：只有形式才承载美。正是如此，卖弄风情和交谈在齐美尔那里淡化了原本的社会学意义，而具有一种美学意义。

齐美尔把对社交游戏的纯形式的关注与对生活的审美体验联系起来，认为这些纯形式游戏实际上是一种对个体的审美救赎。在齐美尔看来，卖弄风情和交谈都是社会生活中的一些社会碎片，对这些碎片进行分析，一方面是为了追寻隐藏于其后的深刻性和完整性，另一方面也是为了实现平淡的日常生活超越，获得个体的自我救赎。“如果现在我们想象一下我们单纯以‘人类’，以我们本来的面目——卸下一切重负，停止焦虑，那些玷污我们生活纯粹性的不平等现象也一并消失——进入社交性的话，那是因为现代生活已经不堪客观内容和物质要求的重负。在社交圈中摆脱掉这种重荷，我们相信我们能够返璞归真，找回最自然最本真的自我。”^①齐美尔认为，这些由纯粹的存在形式所产生出来的王国实际上是生活中的一种审美王国，它拯救了我们的心智，并保护我们的灵魂不受现实生活的侵蚀。在这种注重形式的审美游戏之中，我们既摆脱了生活，同时又能把握生活背后的深刻性，将生活紧握在自己手中。

个体期望在纯粹的游戏形式中既远离现实而又不完全脱离现实，这种由纯粹形式所形成的互动游戏到底能在多大程度上使个体获得审美救赎？齐美尔对此也有担忧。他认为，这些游戏形式固然能实现对个体的救赎，但是游戏中的个体却显然忘记了一个事实，那就是：属于个体的那些方面早已丧失了其独特性和本质上的完整性，遗留下来的只是为了社会交往而被保留或被定型的东西。而且，齐美尔看到，如果社交性只是个体暂时放下生活的重担和远离生活的逃遁的话，那么对那些每时每刻都为生活压力而忧心忡忡的

① 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第20页。

人们来说，这种社交游戏所带来的获释与获释后的愉悦感将难以持续，在齐美尔看来，这些纯粹的社交游戏通常只是一个消极的存在，是“因袭的俗例，是内在了无生机的公式化交流”，它“驱使人们陷入单纯的逃避之中，驱使他们与实际生活的力量相隔绝”^①。即使如此，齐美尔对游戏的审美功能还是持乐观的态度，毕竟在这些社交游戏中，“那些顾虑重重的人在社交性中找到了自由与轻松的感觉：他们觉得互相联系，互相交换那些将生活的全部职责与重担都体现出来的激发物，是在玩一种艺术性浓厚的游戏。在这场游戏同步进行的升华与稀释中，现实的沉重负担由于只能被远远地感知到，而成为迷人的幻景。”^②

对社会交往中游戏的关注，齐美尔远不是第一人，早在18世纪，康德和席勒就对游戏进行了深入而精辟的论述。在《判断力批判》中，康德关于生活游戏化的论述比比皆是。

快适的艺术是单纯以享受为目的的艺术；所有这一类艺术都是魅力，它们能够给一次宴会的社交带来快乐：如有趣的谈话把聚会置于坦诚生动的交谈中，用诙谐和笑声使之具有某种欢乐的气氛，在这里，如人们所说的，有的人可以在大吃大喝时废话连篇，而没有人会为自己说过的东西负责，因为这只是着眼于眼前的消遣，而不是着眼于供思索和后来议论的长久的材料。……此外还应归于这里的是所有那些并不带有别的兴趣，而只是使时间不知不觉地过去的游戏。^③

我们的一切社交晚会都表明，游戏必须如何地使人快乐，而无须人们把利益的考虑作为它的基础而使人快乐；因为没有

① 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第27~28页。

② 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第28页。

③ 康德：《判断力批判》，邓晓芒译，人民出版社，2002，第148~149页。

游戏任何晚会都几乎不可能使人娱乐。但希望、恐惧、高兴、愤怒、嘲弄这些激情在此通过它们在每一瞬间交换它们的角色而做游戏，它们如此生动，以至于好像体内的整个生命活动作为一种内在的骚动都由此而被调动起来了，就像内心借此而产生的某种生气勃勃所证明的那样，尽管没有获得什么也没有学到什么。^①

在康德看来，游戏除了使参与者获得愉悦之外，并没有任何外在的目的。“诸感觉（它们没有任何意图作依据）的一切交替着的自由游戏都使人快乐，因为它促进着对健康的情感：不论我们在对它的对象甚至对这种快乐作理性的评判时是否有一种愉悦；而这种快乐可以一直上升为激情，尽管我们对这个对象本身并不怀有任何兴趣，至少是不怀有一种与激情的程度成比例的兴趣。”^②可见，游戏仅仅是为了使人快乐，而不需要我们把利益的考虑作为游戏的基础。康德认为，美就存在于对游戏的体验过程中，我们称之为美的东西就是既能在我们心中引起目的性的主观反应，却又不能说出它的目的究竟是谁或什么的某种东西。

据此，康德特别分析了作为游戏的音乐。康德认为，音乐中重要的是曲调，而绘画中重要的是线条，因此，真正的音乐所引起的审美愉悦是基于对和谐形式的识别，而不是基于任何形而上的内容或者任何出乎意料的惊奇效果。不难看出，康德对齐美尔的影响是很大的，不同的是，在康德看来，美存在于对游戏的体验中，而齐美尔恰恰相反，认为游戏是一种现代生活的审美维度，游戏是一种体验美的现代生活模式。如格罗瑙所言，在齐美尔的著述中，社会形式更多的是和游戏而不是和艺术进行比较，对齐美尔而言，游戏是一种体验美的范式。^③很明显，齐美尔在自己的社会学美学中发

① 康德：《判断力批判》，邓晓芒译，人民出版社，2002，第78页。

② 康德：《判断力批判》，邓晓芒译，人民出版社，2002，第177页。

③ 参见格罗瑙《趣味社会学》，向建华译，南京大学出版社，2002，第174页。

掘出了某些康德未曾想到的东西。相比于康德美学中的游戏形式，齐美尔将康德的单纯美学问题转化为一个美学社会学的问题，游戏不再仅仅是一种形而上的纯粹美学思考，同时也具有日常生活的审美意蕴。

继康德的《判断力批判》之后，席勒在《审美教育书简》中提出“游戏”概念，认为游戏中所包含的审美维度在每个人的社会化过程中以及人性发展过程中都是不可或缺的。在席勒的论述中，个体除了“游戏本能”之外，还有“感性本能”和“形式本能”。“感性本能”属于需要领域，而“形式本能”属于理性或道德领域。这两种本能之间充满了强烈的对抗与冲突，它们不可能同时实现，也不可能整合在一起，更不可能达成永远的妥协，唯一可能的解决办法就是第三种本能——“游戏本能”的介入。在席勒那里，游戏是与美联系在一起的，它是实现个体美育计划的一个重要方案。如席勒所言，虽然“感性本能”能满足我们的需要，“理性本能”能教给我们基本的行为处事原则，但只有“游戏本能”——美——能赋予我们某种社会品格。只有美的信息能统一人类，尽管个体可以独自享受这一信息，但只有美的信息才是所有个体真正共同拥有的因素，只有美才是我们既作为个人又作为类同时享受的，也就是说，只有美是作为人类的普遍代表物来享受的。格罗瑙认为，齐美尔的形式社会学与席勒的人类审美教育有很大的相似性，“在论述社会学应该研究社会交往的纯形式或交往的游戏形式如社交时，齐美尔实际上将席勒的美学计划变成了一个社会学计划。”^①可见，齐美尔是将席勒的单纯美学计划变成了一个社会学美学计划，把社会交往中相互性的、为个体所主观体验的游戏乐趣作为现代生活中的真正的审美乐趣。

将齐美尔与康德以及席勒进行比较，可以看出，齐美尔似乎想要修正他的前辈的观点。在《康德》中，齐美尔写道：“任何情况

① 格罗瑙：《趣味社会学》，向建华译，南京大学出版社，2002，第187页。

下,企图在美学领域达成和解的最初和最后的双方就是人的独特的个人主观性和他们同样不可避免的超个人集体性。”^①而席勒的美育计划,似乎也是想找到一个可以为个体与人类整体所共同拥有的审美要素。齐美尔的社会学美学思想,一方面似乎是想提醒康德和席勒,这一和解在形而上的美学冥思中,甚至就是在审美的、艺术的“人为”游戏中(如文学和艺术)也是难以实现的;另一方面,齐美尔将康德与席勒的观点进行社会学美学的转换,也是试图为康德与席勒的审美悖论寻找一个在日常生活中得以解决的社会学美学方案。齐美尔想要表明,其实用不着策划什么美育计划,个体与超个人的集体的和解其实就存在于日常生活中。这正如他自己所言:“最能吸引现代人的审美价值问题就是审美这种特殊的游戏作用,它在主体与客体、个体感觉和超个体的普遍感觉之间发挥作用。”^②当然,齐美尔也没能提出一种完美的最终解决方案。因为个体与整个社会之间的矛盾在任何时刻都会存在,它们之间永远都是紧张的,所有的和解方案都只是暂时性的。

在审美的游戏当中,个体关注的是客体的带有审美意义的纯粹形式,在这种关注当中,个体会产生一种从现实的繁琐和复杂中解脱出来的感觉。这种从现实存在中逃逸出来的感觉,恰恰与我们前面所提到的通过距离来实现生活的审美救赎策略是相呼应的,因为作为审美的游戏“淡化了所有的存在现实,从而使整个灵魂领域从现实存在中逃离出来成为可能,否则,灵魂领域往往会因内心活动过分关注现实而受到制约”^③。“淡化了所有的存在现实”也就是要与现实保持一种距离,而不能过于沉溺于现实当中。因此,游戏的最重要特征就是它与日常生活的一种隔离,游

① 转引自格罗瑞《趣味社会学》,向建华译,南京大学出版社,2002,第187页。

② D. Frisby, “The Aesthetics of Modern Life: Simmel’s Interpretation”, D. Frisby, ed., *Georg Simmel: Critical Assessments*, Vol. III, London: Routledge, 1994, p. 51.

③ D. Frisby, “The Aesthetics of Modern Life: Simmel’s Interpretation”, D. Frisby, ed., *Georg Simmel: Critical Assessments*, Vol. III, London: Routledge, 1994, p. 51.

戏宣告日常生活的中止,借用赫伊津哈的话就是:“游戏是在某一固定时空中进行的自愿活动或事业,依照自觉接受并完全遵从的规则,有其自身的目标,并伴以紧张、愉悦的感受和‘有别于’‘平常生活’的意识。”^①赫伊津哈与齐美尔一样都对日常文化形式的游戏感兴趣,所不同的是,赫伊津哈把游戏与艺术相关,视游戏为文化诞生的前提,而齐美尔则更关注游戏背后的社会审美效应。

从这个层面来分析的话,齐美尔将社交和卖弄风情作为社会的游戏形式,将其作为不受特定内容制约的社会化形式加以讨论时,使原本是社会学范畴的社交和卖弄风情成为具有审美内蕴的美学范畴。这样一来,与康德以及席勒的游戏理论相比,齐美尔的游戏理论多了一层对个体生存关注的现实感,内含了一种对现实的体验主义式的审美维度。格罗瑞在比较齐美尔与伽达默尔的游戏概念时也指出了齐美尔游戏观的这种现实审美性:“伽达默尔试图通过强调游戏和艺术品的社会形式之间的相似性保留美学体验的客观性,而齐美尔试图在所有游戏,或者更有根据和更有雄心地说,在所有社会结构或社交形式中寻找出一个美学维度。”^②也正是在这个意义上,游戏作为日常生活的一种距离体验,实际上构成了齐美尔现代生活审美的一个重要维度。

第二节 时尚:平庸生活的颠覆

随着货币经济的全球化盛行和大众传媒的网络化渗透,现代生活呈现出高节奏的发展趋势。现代人正处于不断兴起的新鲜事物的冲击与诱惑中,广告形象、名牌产品、另类装饰、好莱坞大片、MTV、e-mail、上网冲浪等文化模式将个体抛入了一个又一个时尚漩涡之中。追求时尚、崇尚时髦已成为现代生活的主要风格,俨然

① 赫伊津哈:《游戏的人》,多人译,中国美术学院出版社,1996,第30页。

② 格罗瑞:《趣味社会学》,向建华译,南京大学出版社,2002,第184页。

成为现代人生活的主题。作为现代社会生活中凸显的一种社会文化现象,时尚曾引起了不少学者的关注。韦伯认为时尚是一种常规,它“和习俗一样,都是出自于人们对对自己的身份性威信关心”,“当一种行为方式的新颖程度构成行动取向的原因时,这种常规即是时尚”。^①撒贝尔认为可以从两个不同的角度来考察时尚:对时尚的领导者,时尚能增添其自身的吸引力和魅力,特别是当自我的完整性受到忽视时更是如此;对时尚的效仿者,时尚能够以超出现有社会形式而又为社会所允许的新奇形式使其重新确立自我。^②而利波韦茨基则认为,时尚是促使个体滋生个性主义的动力,时尚将人类的虚荣变得审美化和个性化,在时尚的身上,模仿与个人主义紧密地结合在一起,并出现在时尚运用的各个领域里。^③对时尚的讨论众说纷纭,但在众多的研究者中,齐美尔无疑是我们不能绕开的,从现代性审美体验这一特殊层面出发,齐美尔对时尚进行了极其精辟和深刻的论述。

在《时尚》一文中,齐美尔说:“时尚是对一种特定范式的模仿,是社会相符欲望的满足。一般来说,时尚具有这样的特殊功能,它能够诱导每个人都效仿他人所走的路,并可以把多数人的行为归结于单一的典范模式;同时,时尚又是求得分化需要的反映,即要求与他人不同,要富于变化和体现差别性。”^④齐美尔的界定揭示了时尚的二重性特点:从众性与区分性。时尚一方面把众多不同阶层的个体聚集起来,另一方面又使不同阶层得以区分开来,从众性与分化性就如同一个硬币的两面同时存在于时尚中,形成时尚

① 转引自周晓虹《社会时尚的理论探讨》,《浙江学刊》1995年第3期,第63页。

② A. Sellaerberg, *A Blend of Contradictions: Georg Simmel in Theory and Practice*, New Brunswick: Transaction Publisher, 1994, p. 59.

③ G. Lipovetsky, *The Empire of Fashion*, Princeton: Princeton University Press, 1994, p. 33.

④ D. N. Levine, ed., *Georg Simmel: On Individuality and Social Forms*, Chicago: University of Chicago Press, 1971, p. 296.

的一种内在紧张,时尚是一种社会的从众性和区分性相统一的生活方式。

时尚的从众性是如何形成的?在齐美尔看来,主要有两个原因:对群体的依附感和个体的自我保护本能。首先,从众性来自于现代人对一定的社会统一体的依附感。从社会心理的角度出发,在现代社会中,“与众不同”是每一个现代个体都渴望实现的目标。现代个体期望从大众中脱颖而出,成为独一无二的个体和受他者注目的中心。然而真正的独一无二又会让个体难以忍受,他们对此怀有深深的恐慌,并本能地从各个方面加以拒绝。在人类的内心深处有着一种强烈的从众本能——需要他人的认可,渴望在社会生活中找到归家的亲和感。而时尚通过大量的机械复制,将不同的个体聚集到一个中心,这种聚集功能很容易使不同的个体获得对彼此的认同,不同的社会个体通过对同一种社会行为的效仿,感到自己跟上了大众的步伐,成为大众中的一员。

其次,从众性还来自于现代人的自我保护本能。对时尚的模仿可以给予个体不会孤独地处于他或她自己行为中的保证,这样个体就不需要做出任何选择,他只是群体的创造物,以及社会内容的容器。模仿是现代个体自我保护的一种手段,它能使现代个体从社会的各种风险和不确定性中脱离出来;融入大众当中,因为在跟随社会潮流的过程中,个体不需要为自己的言语与行为负责。此外,这种自我保护本能还可以使个体消除在大众中的不安与羞耻感。根据齐美尔的观点,现代人所有的羞耻感都与个人在不合适的场合的引人注目、不合时宜地受他人关注有关,这种关注能使个体极度不适,并由此产生羞耻感。但在对时尚的追逐中,不论时尚的外在形式或表现方式如何过分,时尚对个性的夷平使其看起来总是让人感到合适的,因此时尚可以使个体在成为被注意的对象时不会感觉到不适。

齐美尔的分析相当深刻。个体对同一性的模仿就仿佛给自己戴上了一副“大众”的面具,使其觉得自己成为社会“共同体”(鲍

曼语)中的一员。个体的行事原则都可以以“共同体”的面目出现,自我的单一动机被“共同体”所遮蔽,从而使自我的行动获得了普遍认可的合理性,不用担心受到他者的质疑。时尚代表着大众行为,在对时尚的追逐中,社会与大众的一面压倒了一面。一旦为社会所难以容纳的事物成为了时尚,也就意味着它获得了大众的支持,遭到排斥的行为一旦成为时尚就很容易被接受。因此,时尚是大都市中个体的一种生存技巧,它使个体能够在大都市中以一定的方式和陌生人相遇和打交道。正如恩特维斯特尔所分析的那样:“在像现代社会的这样一个世界里,时尚获得了一种新的含义:它是现代人用来确证其身份认同的一种工具,人们借助时尚与衣着可以隐秘地漫游于城市(或者相反,借助时尚的魅力而引起注目),由此,时尚与服装成了保护个人生存的一道必要的‘屏障’。人们可以用时尚来为自己获得一种令人印象深刻的‘个体的’身体特征,但与此同时它也可能凸显出一致性,因为时尚本来就是对某种清一色的东西的强化。”^①然而,时尚的“一致性”却处于一种不断产生和消亡的状态,时尚的标准也在永远地发生变化,在这一意义上,时尚不具备“共同体的真实性”,而只是“共同体的云雾”(利奥塔语)。

时尚具有从众性,但这只是时尚的一面,时尚的另一面是区分性。时尚不仅能使不同的个体相互同化,它也使不同的个体、群体得以区分开来。齐美尔认为,时尚最初产生于上流社会,只是少数上层精英的特权,一旦较低阶层开始接近较高阶层的时尚,较高阶层就会抛弃这种时尚转而追求更新的时尚。格罗瑙也看到了时尚的这种阶级性。他写道:“生活方式和品味是由不同阶层的社会地位有等级地排列和决定的。某一社会阶层的生活方式或多或少地是类似的。品味就是阶级品味。一个社会的正统品味是与其统治阶级的

品味相一致的。在如此概念化而形成的社会中,社会阶层在发起一个连续的斗争,在决定高雅或正统品味方面社会威望的作用已岌岌可危。时尚是阶级的时尚,几乎总是来源于社会的较上层。”^①这种阶级性也就是区分性:一方面,时尚总是阶级的时尚,它是一种阶级区分的产物;另一方面,在时尚自身的传播和最终的消失过程中,时尚总是从一个阶级向另一个阶级扩散,而且通常是从上层阶级到下层阶级。比如说,一个上流阶层的女孩开始穿一种新款的皮鞋,让人觉得这是一种时尚,从而吸引其他阶层的女孩对之进行效仿。很快,这种效仿使得对这种皮鞋的需求上涨,导致市场不得不批量生产这种皮鞋,穿这种式样皮鞋的人也越来越多,会使最初穿这种皮鞋的女孩再也感觉不出它的独特性,这时这个女孩就会努力寻求另外的新款皮鞋,来实现自我与他者的区分。因此,“时尚——最新的时尚就仅仅影响较高的社会阶层。一旦较低的社会阶层开始挪用他们的风格,即,越过较高社会阶层已经划定的界限并且毁坏他们在这种时尚中所具有的带象征意义的同一性,那么较高的社会阶层就会从这种时尚中转移而去采用一种新的时尚,从而使他们自己与广大的社会大众区别开来。”^②

可见,时尚在某种意义上起源于社会的等级化体制。如在一个社会体制中,一部分精英阶级率先采用了有特色的服装风格;然后,下层阶级为了竞争精英阶级的社会地位,也逐渐采用那种有特色的服装风格,时尚因此从上层精英阶级渗入下层阶级。等到某种服装风格普及到下层阶级的时候,精英阶级为了保持他们的优越性和特殊的社会地位,就转向开发别的风格,时尚因此发生不断的转移。对此,恩特维斯特尔写道:“在欧洲走向资本主义社会以及布尔乔亚阶级兴起的过程中,时尚是作为社会身份的竞争的手段而发展起来的。他们认为,时尚是新兴资产阶级用来挑战贵族权威与

① 恩特维斯特尔:《时髦的身体》,郇元宝译,广西师范大学出版社,2005,第137页。

① 格罗瑙:《趣味社会学》,向建华译,南京大学出版社,2002,第35页。

② 齐美尔:《时尚的哲学》,费勇等译,文化艺术出版社,2001,第74页。

社会名流的工具之一。”^①

齐美尔的观点也得到了凡勃伦的响应。在《有闲阶级论》中，凡勃伦从高贵的、新兴的服装特别适合于有闲阶级的特征的角度来解释时尚的意义，得出了与齐美尔大同小异的结论。在凡勃伦看来，新的中产阶级是把时尚当作谋取社会地位的手段来使用的。新兴的中产阶级通过惹人注目的消费、惹人注目的浪费以及同样惹人注目的闲暇来表示他们的富有。既然时尚没有什么实用性，这个阶级中的许多成员就拿时尚作为一种手段，来显示他们和处处讲究实用的那种比较低级的生活方式的距离。^② 凡勃伦认为，时尚是用来表征阶级差异的一种形式，精英阶级试图以看得见的标志来与其他阶级区分开来，而低层阶级则恰恰相反，他们试图通过接受这些标志使自己接近精英阶级。换言之，精英阶级总是力图用一种明显的标志如服饰或生活方式等来使自己与众不同，而下层阶级的成员也想借用这些标志来提高自己的地位。一旦最初的时尚成为大众效仿的普遍行为，精英阶级就必须放弃旧的区分标志引入新的区分标志（新的时尚），于是就引发了一轮又一轮的时尚追逐潮流。

对此，Q. 贝尔分析说：“在任何有阶级差别的社会里，你是可以肯定在穿衣上有所区分的，当然上层的人比民众要奢侈。在两种情况下下层阶级可能和上层阶级竞争，通过接受原则上是上层所专有的着衣方式挑战社会上层，在这种情况下，在永不停息的升降中你‘时尚着’，不断追求地位的改善。”^③ 现代人都有一种强烈希望受他者注视的欲望，而对时尚的追求恰恰满足了现代人的这种心理，通过追逐时尚，个体将成为社会的中心和大众的视觉焦点，甚至走在大众的最前沿。时尚的这种区分性在霍罗威茨那里也得到

了很好的表述。按照霍罗威茨的说法，精英时尚是以这样一个事实为特征的，即它倾向于加强地位差别。因为产品的数量是有限的，而且它们是针对特定的消费群体的。如果它们更广泛地传播的话，就势必会降低它们的价值。大众时尚反过来就只能依靠以大众消费为目标的产品，并表现出对习俗的追求。^①

根据上文所述，我们可以总结出时尚的内在矛盾：既树异于人，又求同于人。时尚一方面意味着相同阶级的联合，但另一方面又意味着不同群体之间的界限被不断地突破。这是一个既矛盾又一致的心理过程。社会上层想树异于大众，往往最先采用尚未被人采用的新事物，实践尚未能被人实践的新行为，而社会下层则要求接近或成为社会上层人物，而往往想方设法采用这些阶级采用的新事物，实践这些阶级实践的社会行为，时尚也就在这样的循环中不断地被创造出来。

从众性和区分性是时尚不可或缺的两面，如果统一的需要和分化的需要两者中有一方面缺席的话，时尚的疆域也将会因此而终结。对齐美尔时尚的内在矛盾，恩特维斯特尔有着深入的讨论，在他看来，“时尚表达了千篇一律的制度性与人各有己的差异性之间的张力：它表达了人们既想符合和追赶某种组织性，但同时又想特立独行确立个体性同一的矛盾的愿望。按照齐美尔的说法，选择极端与新颖的服装风格是精英阶级将自己与社会其他阶级区别开来的一种手段，但是，鉴于他们高尚的社会地位，精英阶级选择穿着的衣服就很自然地变成其他阶级所向往的并且迅速为低于精英阶级的社会其他阶级所仿照以便争夺精英阶级的那种社会地位。风格一旦‘滴入’到下层阶级，它就不再能够帮助精英阶级实现他们‘高高在上的领袖地位’，所以他们才不得不转而采用通常是更加极端的其他的风格以维持他们原有的社会地位。这种摆动不已的节拍就使得时尚具有了它的不断翻新的逻辑。”^② 可见，时尚表达了同一性

① 恩特维斯特尔：《时髦的身体》，郜元宝译，广西师范大学出版社，2005，第50页。

② 参见凡勃伦《有闲阶级论》中“明显有闲”、“明显消费”和“服装是金钱文化的一种表现”三章，蔡受百译，商务印书馆，1964。

③ Q. Bell, *On Human Finery*, London: Allison & Busby, 1992, p. 113.

① 转引自格罗瑞《趣味社会学》，向建华译，南京大学出版社，2002，第59页。

② 恩特维斯特尔：《时髦的身体》，郜元宝译，广西师范大学出版社，2005，第74页。

和区分性之间的紧张关系，这是一种既要“入得其中”又能“出乎其外”的矛盾意愿。

齐美尔对时尚内在矛盾的分析得到了塞拉贝格的继承与发展。塞拉贝格一方面认为齐美尔的时尚理论表现的是一种阶级区分的观点：对时尚追逐是为了体现一部分社会精英与大众的社会距离。但另一方面，她也对齐美尔的时尚理论提出了质疑，她并不认为齐美尔的观点能解释现代社会的时尚问题，而认为现代社会中的时尚是杂多的矛盾统一体。

1. 时尚减少复杂性，但同时又通过自身的运作创造出复杂性，而这体现在区分的更为细微上；

2. 时尚包括一系列的非常精确的规律和规则，但在自身的运作中，它又力图颠覆各种惯例和权威的规则；

3. 一方面，时尚是无涉物质和经验的；另一方面，时尚又必须依靠具体的物质和经验才得以生存；

4. 对时尚的态度，是强烈的参与和希望与之保持距离的统一；

5. 时尚包括一定的承诺，但又希望在这些承诺中保持一定的自由；

6. 时尚是易接近的，又是不易接近的；

7. 时尚既有当下的权威性，同时也赋予前在（过时的）时尚非现实性与非权威性。^①

塞拉贝格的论述是对齐美尔观点的一种发展，她对现代时尚特点的一系列二重性分析，强调了现代社会中时尚的矛盾性及其内在动力。作为个体现代性体验的主要形式，时尚也正是由于诸多的内

^① A. Sellaberg, *A Blend of Contradictions: Georg Simmel in Theory and Practice*, New Brunswick: Transaction Publisher, 1994, p. 60.

在矛盾冲突，引诱现代个体对之进行不断的追逐与仿效。具体来说，在时尚中同时存在着对社会差别和身份认定的追求，个人的活动受到两种互相对立的社会力量或目标的推动。一方面，人们愿意通过模仿他人融入一个社会群体；另一方面，他们又希望将自己和别人区别开来，通过拥有别人没有的新东西来凸显其个性和独特性。追逐时尚的过程就成了一个自我推动的过程，因为塑造个性和模仿他人这两个对立的阶段会自动互为因果。新潮一旦被所有人选择就不再成为新潮，必须由另一新潮所取代。这样，时尚就如一个旋转木马，或者更形象地说，像一台永动机，它永不停息地运动，引发一轮又一轮模仿和创新。

在讨论“首饰”的社会意义时，齐美尔也表达了相似的观点。齐美尔认为，首饰具有一种非人格化的特征，然而“宝石和金属这种本身牢固完整的东西、根本没有表明任何个性的东西，坚硬不可改变形式的东西，现在被迫为个人人格效劳——这恰恰是首饰的最精美的刺激”^①。因此，人们佩戴首饰，这种对个人人格的强调恰恰是通过首饰的非人格特征实现的。此外，在齐美尔看来，首饰与时尚一样，也同样在标榜一种独一无二性，因为佩戴首饰恰恰“是想通过这种中意，在他们前面显示自己，想成为引人注目的对象，其他人是不得分享这种引人注目的——直至令人羡慕。在这里，中意正在变为权力意志的手段；同时显示出在某些人的心灵里有着令人惊叹的矛盾，即它们恰恰需要那些人——它们借助其存在和行为而高于这些人——才能在这些人的服从它们的意识里，构建它们的自我感觉”^②。由于宝石的闪光似乎是奉献给他人的，犹如眼睛对着它的目光发出闪亮一样，它体现着首饰的社会意义——为着他人的存在而存在。这种存在暗示着在人与人之间制造的距离：我拥有一些你所没有的东西。因此，首饰由于其物质的特殊性而表

^① 齐美尔：《社会学》，林荣远译，华夏出版社，2002，第267页。

^② 齐美尔：《社会学》，林荣远译，华夏出版社，2002，第265页。

征着一种距离，它的社会区分性由此而产生。

当然，齐美尔的时尚理论也有片面性。首先，时尚的变化不仅限于下层阶级对上层阶级时尚的模仿。其实，在很多情况下，时尚大都流行在同一个阶层之中，如我们今天经常能看到的学生时尚和媒体时尚。其次，在齐美尔那里，时尚最初是出现在上层阶级中，然后才渗入到下层阶级。但一直以来都有这样的情况：时尚起初是从下层阶级或其他社会地位低下的群体发展起来的。比如在美国黑人青年的打扮往往是流行的先导，在中国这种情况也不少见，如“超女”时尚并不是从上层渗入到下层的。再次，时尚（就齐美尔来说主要是指服饰）由上层渗入到下层，有赖于上层阶级先穿某种风格的衣服，此后才被下层阶级所模仿，在这之间有一个时间差，但是如果考虑到今天服装行业的极速高产，这样的时间差就几乎不会存在了。最后，虽然齐美尔看到了“衣着”作为时尚的区分标志的特点，但是，衣着的最主要内涵还在于它的个体可标志性。也就是说，衣着作为时尚一方面导致了社会关系的区分，另一方面，衣着本身也是对个体身份的一种确证。芬克勒斯坦曾谈到，当我们在陌生的环境中，特别是遇到一个神秘而难以接近的陌生人时，在没有任何其他办法的情况下，我们总是倾向于以衣着和仪表作为判断他的身份的可靠标志。衣着常常被视为个体的社会地位与道德品格的象征，不管是真实的还是人为的。^① 在陌生的环境中，陌生人相互遭遇，只能在转瞬即逝的时间内给彼此留下淡漠的印象。城市生活的这种日益匿名化导致了人们在解读他者时越来越重视他者的外在形象。因此，衣着作为时尚风向标，一方面导致了社会关系的区分，另一方面更是个体身份的一种象征。可见，齐美尔所讨论的时尚的这些特征也许只是在那个时代表现得较为突出，如果我们将时尚的流行与当下社会联系起来加以考察的话，情形则远不是齐美尔所讨论的那么简单。

^① J. Finkelstein, *The Fashioned Self*, Cambridge: Polity Press, 1991, p. 128.

齐美尔对时尚的关注，一方面是想揭示时尚的社会学意义，另一方面则是想揭示时尚的审美现代性意义。关于前者，我们在前面已有分析和讨论，而后者恰恰是我们所要讨论的重点所在，这也是目前研究者们经常忽略的一个层面。

首先，齐美尔对时尚的分析揭示了现代性的一个重要的美学特征，即现代生活的“转瞬即逝性”或现代生活的“当下的现时感”。在《时尚的哲学》一书中，齐美尔曾写道：

时尚的本质存在于这样的事实中：时尚总是只被特定人群中的一部分人所运用，他们中的大多数只是在接受它的路上。一旦一种时尚被广泛地接受，我们就不再把它叫作时尚了。……时尚的发展壮大导致的是它自己的死亡，因为它的发展壮大即它的广泛流行抵消了它的独特性。因此，它在被普遍接受与因这种普遍接受而导致的其自身意义的毁灭之间摇晃，时尚在限制中显现独特魅力，它具有开始与结束同时发生的魅力、新奇的同时也是刹那的魅惑。^①

这段话揭示了时尚的一个很重要的特点——转瞬即逝性。时尚意味着一旦形成就立即过时，成为时尚也就意味着死亡。在时尚的领域中没有任何东西能够永在，一切都是过眼云烟，一切都处于不断的流动和变化中。时尚永远只存在于即将展开而未普遍展开中，这是一个很特殊的区间。少数人的同一行为不能称为时尚，因为时尚是一种从众行为，它要通过大量的复制而使自己得以存活；而一旦时尚流行开来，就不能再称其为时尚，它缺乏了新颖性，只能视为一种流行。由于时尚的标新立异性和从众性，有许多人认为时尚就是一种先锋效应或一种流行现象，其实这种类比相当粗糙。严格说来，先锋并不是时尚，借用庞德的观点来说，先锋只不过是两种

^① 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第76~77页。

时尚间“短暂的喘息”，它处于一种时尚刚刚没落而另一种时尚尚在萌芽的状态之间。也就是说，先锋是尚未获得普遍性的少数人的独特行为，它导致时尚的到来，但还不是严格意义上的时尚，只是潜在的时尚。同样，流行也不是时尚。流行是一种行为普遍化的现象，一种时尚一旦流行开来，也就意味这种时尚失去了独特性，就会死去，而不能再成为时尚。因此，先锋是尚未来到的时尚，流行则是已经死去的时尚。

可见，时尚最主要的特征是它的迅速而持续的变化，在某种意义上，“时尚就是变化”。^①时尚的急速变化这一特征也被戴维斯所看到。他认为，任何对时尚的定义都试图把握住它和风俗、习惯、因袭的和受欢迎的衣着的不同之处；如果说时尚就是流行的模式，那我们也必须把重心放在我们在使用这个术语时经常联想到的“变化”的意义上。^②时尚的转瞬即逝性给现代个体带来了一系列的外在刺激，“三十年河东，三十年河西”再也不能反映出现代社会生活方式的激变，现代生活风格更迭频繁，一种时尚仅仅是“各领风骚数十天”，甚至在更短的时间内就被抛弃。时尚的冲击波不断地冲撞着现代个体，个体在时尚的大潮中无法停步，只有紧紧地跟在时尚的后面，才不会被抛入历史的“废纸篓”。现代个体必须时刻使自己处于被刷新的地位，只有时时不断地刷新自己，才能不断地抗拒陈旧，走在时尚的最前沿。

波德莱尔曾将现代性定义为过渡、短暂、偶然，认为现代性是艺术的一半，而另一半则是永恒和不变。他极力推崇画家居伊，认为他对现代生活充满激情，到处寻找现时生活的短暂的、瞬间的美，寻找我们称之为现代性的东西。也就是说，在波德莱尔那里，现代性的最显著特征就是现实生活的当下性，这种现代性，用哈贝

马斯的话说，即“在对转瞬即逝、昙花一现、过眼烟云之物的抬升，对动态主义的欢庆中，同时表现出一种对纯洁而驻留的现在的渴望”^①。波德莱尔几十年前在巴黎所感受到的现代生活的特征，在半个世纪之后的柏林，再一次被齐美尔所感受到。而时尚——作为现代个体的一种生活选择——所体现出来的瞬间性与现实感，则正是齐美尔对现代性的这种当下的现时特征的一个典型的范例分析。顺着齐美尔的分析，我们也许可以通过时尚把握波德莱尔意义上的现代性的偶然性和短暂性。

其次，齐美尔对时尚的分析，揭示出了时尚的第二重审美现代性意义：通过与现实生活保持一种动态的距离关系来实现个体的审美救赎。当然，这里的情形比较复杂，因为在时尚的二重性特征中，区分性使个体与生活拉开距离，进而使生活具有审美意义；但从众性则迥然相异，它恰恰是无距离的和反审美的。虽然如此，但齐美尔却倾向于强调时尚的二重性恰恰体现了关于现代生活的一种审美原则，即我们前面所分析的对称原则。而且，在齐美尔看来，时尚作为个体的一种现代生活的审美体验，它是对现代性矛盾的一种解决。对于齐美尔来说，时尚是把相对的两重力量结合起来的一种社会构造。时尚带来新奇，新奇的魅力就是一种纯粹的审美上的愉悦。时尚是社会生活的一种娱乐形式。时尚的区分性使个体与生活拉开距离，进而实现对平庸生活的成功颠覆。可见，对时尚的研究为了解现代社会的这一重要特性提供了极好的机会，同时，时尚也是理解日常生活审美化的一个极佳个案。时尚的审美价值在于这是一种在主观性与客观性之间、在个体性与超个人的集体性之间的审美追逐游戏。

当我们说时尚使个体与现实生活保持着一种距离的动态平衡时，这与齐美尔对现代性的诊断有关。齐美尔认为现代性有其与生俱来的内在矛盾：它为个体的个性化提供了在前现代社会不可能有

① E. Wilsom, *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, London: Virago, 1985, p. 3.

② F. Davis, *Fashion, Culture and Identity*, Chicago: University of Chicago Press, 1992, p. 14.

① 转引自汪民安等编《现代性基本读本》，河南大学出版社，2005，第109页。

的新机会，但与此同时，它又扼杀了社会协调的可能性。问题出在客观的物质世界胜过了个体试图适应它的力量，个体不能按自己的计划适应客观世界，而只能把摆在面前的世界视为一个异化的他者。齐美尔探讨了现代性自身的这种矛盾性本质，认为现代生活一方面展示了一种从众化的意愿，这是一种生活的内容与形式的统一化的了无生气的彼此相似；与此同时，现代性也展示了区分化的意愿，这是一种使彼此分离的力量，它产生出极端的个人主义以及个体生活的不停息的变化节奏。现代性的矛盾通过时尚得到了一定的调和。现代性的矛盾在某种意义上需要一种平衡，而时尚恰恰具有对社会进行平衡的功能，时尚的从众性与区分性实际上也是对现代性矛盾的一种温和的协调。

进一步分析后我们发现，“时尚”所具有的这种动态平衡实际上是对康德思想的继承和发展。“时尚”概念可以说是源于康德的“趣味”概念，而时尚的二重性就是对康德审美趣味的二律背反的一种批判的继承。根据康德在《判断力批判》中阐述的著名的趣味（美感）二律背反，趣味或审美判断力既是私人性的，又是普遍性的；既是个人性的，又是社会性的；既是主观的，又是客观的。在康德那里，这种二律背反无法解决，甚至连一个恰当的解决框架也不可能找到。美感要求得到人们共享，但是完全基于个人主观判断的美感又怎么能适合于其他所有人呢？布尔迪厄认为，趣味是个体所拥有的一切（人和物）的基础，也是个人与别人关系的基础，人们正是根据趣味来对自己进行定位，同时也被他者定位。在分析康德美学时，布尔迪厄批评康德“只强调美与崇高的纯粹美学”，因为“这一理论未能揭露隐藏在其看似客观公正的外表后面的阶级渊源和阶级利益问题”^①。站在反康德的立场上，布尔迪厄认为，应当从社会美学角度对“趣味”概念重新加以阐述。

布尔迪厄的提法并不新鲜，齐美尔对此理解颇深。他认为当时最吸引现代人的审美价值问题就是审美这种独特的游戏作用，它作用于主体和客体之间，作用于个人感觉和超个人的普遍感觉之间。凭借着对康德美学思想的理解和思考，齐美尔希望给这样一个理论上和概念上无法解决的二律背反找到一个可行的解决方案。齐美尔的社会学理论的目的是克服个人和社会的二律背反。现代时尚模式就是解决这种二律背反的最典型的社会行为模式。时尚以个人趣味的个人偏好为基础，同时又形成了具有社会约束作用的行为标准。正如格罗瑙在研究齐美尔时所表明的那样：时尚是把相对的力量结合起来的一种社会构造。一方面，时尚带来新奇，新奇的魅力就是一种纯粹的个体审美感受上的愉悦；另一方面，时尚也是社会生活的一种娱乐形式。这些微不足道的因素和转瞬即逝的时尚形式既不能还原为也不能服从于某种理性的道德法则或客观的经济利益。然而，任何一种社会形式都不能脱离它们而存在。^①由此，“趣味”判断力的二律背反在时尚模式中实现了审美的解决方案：时尚既满足了对普遍性的追求，又满足了个体的独特需求。正如坎贝尔在《浪漫伦理与现代消费主义精神》中所言：“18世纪关于趣味的理论家们无法解决的问题，在时尚这里找到了事实上的答案：就是说，怎样找到一个普遍认可的美学标准，既可以迎合人们的真实喜好，又可以继续成为性格理想的基础？”^②事实上，齐美尔所言的时尚很好地回答了这一难题。对此，马尔图切利高度评价说：“齐美尔关于作为社会模仿和个人荣誉的双重倾向的时尚所作的分析，证明了克服与他人的距离和保持与他人的距离的双重要求；他尤其在时尚中发现了现代生活的神经兴奋性，新事物和旧事物的双重性的特征表达。有时，齐美尔认为，个体能利用时尚来耍花招，表面上听任时尚的集体服从，以便挽救自己的内心自由。在短暂的

① 转引自格罗瑙《趣味社会学》，向建华译，南京大学出版社，2002，第12页。

① 参见格罗瑙《趣味社会学》，向建华译，南京大学出版社，2002，第23页。

② 参见格罗瑙《趣味社会学》，向建华译，南京大学出版社，2002，第109页。

人生中，现代人寻找如何对付这种短暂性在他身上产生的焦虑的办法。”^①可见，在时尚中，二律背反的消除具有日常基础。时尚以个人趣味的主观偏好为基础，同时又形成了具有社会约束作用的行为标准。只不过，康德是在纯粹美学的意义上讨论审美趣味的二律背反特性，而齐美尔则将这种二律背反附于时尚之中，并将之延展到现实生活的审美层面。

本雅明在评析波德莱尔时，认为现代性具有“新奇”这一特征。在《波德莱尔》一书中，本雅明写道：“新奇是一种不依赖商品使用价值的品质。它是幻象的源泉，而幻象不可分割地属于集体无意识制作的各种想象。它是错误意识的典型，而时尚就是它不知疲倦的代理。这种新奇的幻象被反映在永远同一的幻象中，就像一面镜子反射另一面镜子一样。”^②若仔细考察的话，这种“新奇”则是对齐美尔“时尚”理论的一种呼应，或者说是齐美尔“时尚”观的另一种表达。时尚和商品的转瞬即逝背后所隐藏的是“永远同一的幻象”，即永恒不变的交换价值的再生产。

可以说，对“新奇”的追求是现代性的审美逻辑，也是支持本雅明“拱廊桥计划”的核心所在。据弗里斯比考察，在分析现代生活中的时尚与商品的“新奇”时，本雅明曾在他的笔记中引证过齐美尔关于时尚的文章，因此，有理由认为，本雅明的分析在某种程度上从齐美尔那里获得了灵感，这正如弗里斯比所言：“商品不断翻新的出现，作为感官刺激以及我们如同震惊般对它们的感受，最终只会愚钝我们的感官。为了进一步享受刺激，我们被迫去寻求新奇的东西——正如齐美尔在世纪转折时期已经坚持的那样。”^③齐美尔认为，货币经济导致了个体在现实生存中的无意义

感，为了抗争外在世界的物化，个体就不得不高扬一种夸张的个人主义，转向对最新奇、最怪异的反常东西的追求；而本雅明则认为，生活的强调不再能刺激我们的感官，为了获得对生活的感受，我们就不得不去追赶更为新奇的刺激。总之，齐美尔和本雅明对时尚以及新奇事物的强调，都源于外在物化世界对个体感性丰富性的扼杀以及个体在现实生存中产生的无意义感，而基于对个体现代性生存的共同关怀，两代学者不约而同地走到了一起。

现在我们再回到齐美尔的时尚理论，在齐美尔眼中，时尚一方面体现了现代生活的艺术对称原则，另一方面，时尚的区别性也体现出其审美现代性意义，即通过与生活拉开距离来实现个体对平庸生活的颠覆，实现现代个体的审美救赎。尽管齐美尔论述了时尚的特点及其与宗教、经济和政治的关系，但这并不是他分析时尚的方向。“齐美尔的方向是与事物的有意义内容之间的距离所创造的时尚的‘审美吸引力’，即便这种吸引力也可以被转化成交换和使用价值范畴。”^④当然，我们可以把这一观念追溯到现代性美学家波德莱尔那里，但与波德莱尔不同，齐美尔显然认为现代人追逐时尚实际上是在强调与现代物质文明保持距离，“时尚的抽象性也是在历史现象中发展成熟的，它根植于其最深的本质，而且‘和现实的疏离’将现代性自身的某种美学标记赋予那些非美学的领域。”^⑤对时尚的不断追逐也就意味着现代个体对日常生活意识形态的中断与打破。通过对资本主义货币文化笼罩下的社会现实进行另类的反拨，从而使现代个体在这种反拨和背离中得以抗拒并超越平淡的日常生活，实现对现代平庸生活的审美颠覆。

的确，资本主义异化文明影响下的现代社会使主体无所适从，平淡、庸俗的金钱交易使主体深受其累。面对货币文化侵蚀下的物

① 马尔图切利：《现代性社会学：二十世纪的历程》，姜志辉译，译林出版社，2007，第310页。

② 转引自弗里斯比《现代性的碎片》，卢晖临等译，商务印书馆，2003，第340页。

③ 弗里斯比：《现代性的碎片》，卢晖临等译，商务印书馆，2003，第341页。

④ 弗里斯比：《现代性的碎片》，卢晖临等译，商务印书馆，2003，第127页。

⑤ 转引自弗里斯比《现代性的碎片》，卢晖临等译，商务印书馆，2003，第126~127页。

化趋势，为了拒绝日常生活的平淡与庸俗，现代人不得不用怪异的方式和极端夸张的举止来表现自我的与众不同，努力扩大自我与他人的距离，以实现现代日常生活体验的审美救赎。齐美尔深切地感受到，在碎片化的现代性体验中，自动化的日常生活唤不醒个体的任何激情，因此，“对于带有个人主义碎片的当代生活来说，时尚具备的同质性因素尤其重要。……时尚的变化显示了减弱神经躁动的量的大小；一个时代越是紧张不安，其时尚越是变动不居，因为对分化的诱惑的需要——时尚的一个基本动因——与神经能量的日渐衰弱有密切关系”^①。而利波维茨基更是明确宣称：“时尚是自爱的个人主义化的动力，是扩大自我审美崇拜的工具，即使在贵族时代也是这样，作为一贯产生张扬个性的社会机制，时尚已将人类的虚荣美化和个人化了；它已成功地将肤浅的东西转变为拯救的工作和存在目标。”^②因此，对时尚的追求也就成为现代人的一种独特而又迫切的心理需求，时尚导致了一种对生活态度的改变，而这种改变就是强调通过一种与众不同的行为模式来达到对日常生活刻板模式的中断和颠覆。

第三节 冒险：现代生存的越境

在对时尚的追逐中，现代个体通过用新潮、怪异和极度夸张的方式来对日常生活进行中断，从而实现现代性生存的自我救赎。而冒险作为现代人的另一种距离体验，齐美尔认为它是现代性生存中的一种极端体验，是个体生命力的高扬和内在生命冲动的显现。冒险是现代人对生存的越境，它通过与日常生活的陈旧意识形态保持距离，抗拒日常生活的自动化和平庸化，摆脱生活中各

种功利的、庸俗的羁绊，从而实现个体现实生存的解放与自由。

齐美尔对冒险的论述与他的“人是越境者”思想紧密相连。齐美尔认为，人是作为天生的越境者而存在的。“我们虽然知道我们在我们的特性与思维、我们的积极价值与消极价值、我们的意志与力量上是受限制的，——但同时我们又具有越过限制眺望、越过限制前进的能力，而且也知道那样做是必须的。”^①因此，人是天生的越境者，个体一方面意识到自己在一个边界内，同时又能自觉地努力去超越这个边界，实现自我的对外开放。在齐美尔看来，个体在认识世界的过程中“能够用甚至非常棘手的方式设想一种我们简直无法想象的世界现实——这就是精神生命的自我超越，它不仅仅是对个别界限、而且是对精神生命界限的突破和超越，是一种自我超验的行为，这种行为首先确定内在的——不管是真正的还是可能的，反正都一样——界限”^②。而个体生命只有在这种自身超验的存在中，才表现为不折不扣的、活生生的东西。北川东子认为，在齐美尔眼中，人与神以及动物有着根本的不同，这种不同就在于人可以超越自我的边界，神与动物则不能。“像神那样是无法超越自己的边界的。无限性中没有边界。而且动物也不具备超越边界的能力。动物停留在自己的边界范围之内。”与此相对，“人的存在原本就是‘越境者’，我们能够一面在一个边界内，一面又自觉地认识到这点并能超越这个边界性”^③。

对边界的论述在《桥与门》中表现得相当明显。桥与门意味着个体生存的一种边界，桥象征着我们征服空间的意志力的延展。“桥将分离的两端连接，不仅达到了实际的目的，并且使这种连接直接可见，就此而言，它成为一种美学价值。”^④桥将“此在”与

① 转引自弗里斯比《现代性的碎片》，卢晖临等译，商务印书馆，2003，第128页。

② G. Lipovetsky, *The Empire of Fashion*, Princeton: Princeton University Press, 1994, p. 29.

① 转引自北川东子《齐美尔》，赵玉婷译，河北教育出版社，2002，第154页。

② 齐美尔：《生命直观》，刁承俊译，生活·读书·新知三联书店，2003，第5~6页。

③ 北川东子：《齐美尔》，赵玉婷译，河北教育出版社，2002，第154页。

④ 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第220页。

“彼在”联系起来，从而实现了对原本不可超越的边界的征服。而“门的形式仿佛是人的空间与这空间之外的事物之间的连接，就此而言，它超越了内外之间的分离。正是因为它也能被打开，所以，它的关闭比完全凌乱的墙更能给人一种强烈的将这个空间之外的事物都挡在了外面的隔绝感。墙是喑哑的，但门会说话。门对于人而言是绝对实在的，它为自己确立了边界，但带着自由，以此方式它也能再次取消这个边界，它能把自己置于它的外面”。^① 因此门也是个体与外界相联系的一个边界。门的最大的特点就在于它能打开或关闭，而打开或关闭的自由就掌握在个体的手中。这意味着个体具有超越门的边界，自由地到外在的世界中呼吸的能力，具有超越自我界限的无限可能性。可见，桥与门都具有边界的意味，桥静静地躺在分离的两端之间，它实现了对分离两端的连接，因而意味着对边界的一种跨越与征服；门则不是静静地伫立在某处，它内含了一种灵活性和自主性，它既可以实现对分离的两端的连接，又具有桥所不具备的自由，即确立自我的边界，它通过对外的关闭而为自我成功地确立了一个边界。

边界不仅是一个物理概念，也是对人类生存的一种形而上的哲性思考。如果我们将齐美尔关于边界的论述与他关于现代性体验的论述相映证，可以发现，边界在某种程度上就是个体生存的种种现实存在，它是个体生活于其中的现代生存的整体连续性，而人作为天生的越境者，就必须不断地打破束缚自我生存的边界，对现实中连续性自我进行不断的超越。这种超越的现代性体验的最佳形式，在齐美尔看来就是冒险。冒险就是对个体现实连续性的一种超越，“冒险的最一般形式是它从生活的连续性中突然消失或离去”，它是个体现实存在的一部分，“直接和那些居于它之前与尾随它的其他部分相邻接”，同时又是对这种连续性的中断和超越，“就其最深的意义而言，它发生在这种生活的日常连续性之外”。^② 这正如

① 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第221页。

② 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第204页。

瓦德勒所言：“冒险是一段插曲，它与日常生活之间存在着距离，因为它是对习以为常的当下性和因果关系的一种远离。日常体验似乎纠缠于因果联系的冲突网中，而冒险则有明确的开端与结束。冒险中的主角也是依照一种罕有的混杂而行动，这是一种命运与机会的混杂。冒险的一个最显著特征就在于它是对生活连续性的某些方面的超越，这也是正常生活与冒险的区别。”^①

相对于日常生活的连续性，冒险远远地位于日常生活的外部，它是对日常生活整体连续性和个体生存边界的超越。但个体生存的边界并不是一个固定的存在，边界在个体生存中处于一种游离不定的状态。个体要超越的边界并不是一个事实的真实存在，它是虚构的，是被反复界定的。北川东子将齐美尔对边界的无限反复论述称为“我们的边界的构成性错位可能性与错位”^②，即我们在所有方向上都有边界，同时又在任何方向都没边界。因此，边界永远只是虚构性的存在，是以一种模糊的方式为个体所体验，与其说它是一个概念性的范畴，还不如说它是一个经验性的范畴。由于边界的虚构性或想象性特征，使对生存边界进行不断超越的冒险免却了与日常生活的各种各样的牵扯与连接，“冒险与构成了生活整体的生活延续部分缺乏彼此的相互渗透，冒险像生活中的岛屿，根据它自己的力量决定它的开端与结束，而不是像大陆的一部分，根据那些相邻区域的力量来决定。”^③ 对此，阿克勒诺德认为，齐美尔讨论冒险，“是将它视为一种具有特殊性质的体验，它与我们的其他体验全然不同，并且，它脱离了生活的连续性。……冒险的开端与结束由其自身所规定，冒险的内容单独决定了冒险在什么地方开始和在什么地方结束。”^④ 可见，

① H. Wardle, "Jamaican Adventures: Simmel, Subjectivity and Extraterritoriality in the Caribbean", *Journal of the Rural Anthropological Institute* 5.4, December 1999, p. 525.

② 北川东子：《齐美尔》，赵玉婷译，河北教育出版社，2002，第157页。

③ 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第206页。

④ C. Axelrod, "Toward an Appreciation of Simmel's Fragmentary Style", *The Sociology Quarterly* 18.2, 1977, p. 192.

齐美尔视冒险为生活连续性之外的一种独立碎片，而且，他对冒险的这种“独立自主性”情有独钟。

由于冒险中断了连续性的日常生活，实现了对现存自我的不断超越，这种对生存的越境形式就与艺术品具有了相通之处。艺术作品的本质就在于“它切去了连续不尽的已感知经验系列中的一小块，使这一小块与各方面的连结都相分离，给予它自足的形式，就好像通过一种内在的核心将它突出地结合在一起”，“艺术品完全存在于作为实在的生活之外；冒险，完全在生活——作为各个部分都清晰地与邻近之物相连接的不间断的进程——之外”。^① 存在的一部分混合着那种存在的不间断性，从而构成一个统合的整体，这个统合的整体既在生活之内，又对生活之外，这就是艺术品与冒险的共同之处。由于生命意志不能停留在日常存在之中，它要不断地生成与创造，要不断地跨越边界，不断地超越现实存在中的陈旧自我，这种超越意味着人成为了真正的自我越境者，实现了对自我的否定与重新审视。生命的现实存在性就体现于对现实存在的这种不断超越中。对边界的超越不仅是对个别界限，而且也是对精神生命界限的超越，是一种自我超越的行为，精神也只有在它自身超越的这种运动中，才表现为不折不扣的、活生生的东西。因此，在某种程度上，冒险也就是一种艺术，是人类生存的一种艺术，它通过对生活的中断与超越承担着对现代个体异化生存的救赎使命。

在冒险的体验中，个体实现了对自我边界的成功超越，它在生命存在的连续性中具有超区域的特性。但对生存空间的超越只是冒险的一个方面，它的另一个方面是对连续性时间存在的中断。冒险既不由任何消逝的过去所决定，也不受无法预期的未来所影响。对过去和未来能进行准确估算，也就意味着个体拥有了确定自己行动的可计算性和确定性的前提。因此，一般人们都把能够计算把握的合理性视为自己行动的前提，但冒险家却把不确定性和非计算性作

为行动的前提。冒险关注的是个体存在的当下性与即时性，“冒险的气氛是绝对的当下性——生活过程突然之间跳跃至过去和未来全然无涉的一点；因此冒险把生活聚集在自身之中，其强度之猛烈，往往使该事件本身的实质性变得无关紧要。”“冒险的魅力，从来都不在于它所给予我们的实质——而且如果换一种形式，说不定它根本不会引人注意——而在于体验它的冒险形式。在于就在那一瞬间，它让我们感受到了猛烈的、刺激的生活。”^① 为了说明这一问题，齐美尔将冒险与赌博进行了类比。他认为，在赌博中赌徒真正关注的是过程，而不是目的。也就是说，是赌博本身的过程性，而不是赢钱的最终目的，才是驱动赌徒的真正动力。在赌博中，是“绝对的当下感”，而不是对输赢的强烈期待让赌徒们时刻保持着一种高度的兴奋和紧张。冒险也如此，是同样的对不可预期的、即将到来的刺激和紧张充满着期待和兴奋感。不是征服的结果，而是征服的过程，是生活的此在体验让冒险家心驰神往。对过程以及行动本身的关注，就是对当下性与即时性的关注，这具有相当诱人的魅力，因为生活的即时性能够让冒险者感受到生活浪潮的全部力量。

齐美尔的以上论述揭示了冒险的深刻内蕴所在。第一，冒险是个体生存不可分割的一部分，是个体存在的组成部分。对边界的超越并不是完全地与现实存在绝缘，冒险虽然发生在现实生活的连续性之外，但冒险也直接与居于它前后的生活相邻接，与构成生活整体的延续部分前后相贯穿。它不是现实生活的绝缘体，而是个体现实存在的一部分，它以超越此在的彼在形式内在于现实的当下存在中。第二，冒险是个体对生活连续性的中断，是个体对生存边界的一种越境。冒险发生在边界之外，是生活此在的“异质躯体”，它常常远远地游离于自我中心以及由自我意识引导和组织的生活进程之外，以至于我们把它看做是另一个人所经历的事。如果说，个体

^① 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第206页。

^① 齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001，第215~216页。

的现实生活的整体连续性意味着个体的此在,那么冒险就意味着不同于此在的超越性彼在。它远远处于现代个体生活进程的外部,是现实生活的连续性进程中的异质性因素,可以将之分派给一个不属于自我的他者。弗里斯比认为,冒险作为一种体验形式,体验的内容不能说是冒险,而逃离呆板的日常生活体验的当下“封闭整体”才可以说是冒险。冒险将冒险者引向当下性,引向碎片性的偶发事件。^①不难看出,作为现代生活中的个体生存体验,冒险是个体对日常生活意识形态的中断和超越。

在冒险体验中,冒险家让偶然事件具有控制生活连续性的意义。在这种偶然的、外在给予的内容和内蕴意义的生活存在中,冒险使冒险家的生活具有一种新的存在的必然性,它使个体超越了生活中被现代工具理性所奴化的现代生活,“消除了日常生活所具有的条件性和制约性,可使生命作为整体,并在其强度与广度上为人所感受。”^②冒险体验是对物化生活之平淡乏味的明确决裂,也是对个体所观察到的物化现实的明显拒绝。瓦德勒认为,对齐美尔而言,冒险有其自足的特殊意义。冒险的超越性——溢出于生活之流——类似于置换了冒险中的自我。冒险中的自我不同于日常生活中的自我,从某种方面而言,冒险中的自我比日常生活中的自我显得更为真实。冒险“使冒险者作为一个主角——而不仅仅只是一个单的体验者——与他者得以区分开来”^③。可见,冒险使现代个体在现存的生活之中感受到一种超生活,感受到现存生活之上的一种更高的生活的统合性,也正是在这种超生活中,现代个体在越境的他者体验中获得精神上的自我救赎。

齐美尔所关注的诸如游戏、时尚、冒险等现代人热衷的现代生活体验都有一个共同的特征,即它们虽然存在于这个世界之中,但却超越于那单调、理性、压抑、窒息的日常生活之外。它们脱离了日常生活的链条和逻辑,使个体获得了内在心灵暂时性的解放和自由。正如齐美尔所言,在艺术的审美体验中,“人们会产生一种从日常的细节和片面性存在中解放出来的感觉,这也许是由于来自一个中心的,艺术赖以存在的个性因素的无限性被激活了。这种困惑并不是偶然的联系所带来的,而是来自于由于概念之间的关系、相互吸引和关联而呈现出来的典型而有意味的形式”。^④在这里,齐美尔谈到了个体从现代性生活的当下存在中逃逸出来的感觉。这种感觉,如果与齐美尔的距离理论联系起来看的话,我们将会发现,这种从现实的当下存在中的逃逸,其实就是强调对现实生活保持一种距离,从而远距离地对现实生活进行审美体验。

在游戏、时尚和冒险这些都市距离体验中,齐美尔实际上是高扬了个体在与物化的日常生活遭遇时的主动性。这种主动性实际上就是个性反对共性或普遍性,个性化的经验反对普遍的或惯常的经验的良好体现。在齐美尔眼里,个体的内在世界由于返回了自身,从而抗拒并超越了外在物化的世界;而外在世界由于远离了与个体的各种功利性关系,得以在个体面前显示其独特个性,成为纯粹的审美对象,并进而作为审美体验进入个体的内在世界,成为个体内在心理结构的一部分。由此,现代性体验中对感性心灵和审美维度的关注最终在齐美尔那里得到了凸显。从这个意义上来看,齐美尔强调现代生活的审美化,提出“社会学美学”的研究路径,可能也就意味着在现代生活中,审美已不仅仅是外在的专门性活动,而是个体内在精神对外在世界的内心体验,也就是说,审美已和个体对现代性的体验最终融为了一体。

① D. Frisby, *Simmel and Since: Essays on Georg Simmel's Social Theory*, London: Routledge, 1992, pp. 132 - 133.

② 转引自伽达默尔《真理与方法》(上),洪汉鼎译,上海译文出版社,1999,第88~89页。

③ H. Wardle, "Jamaican Adventures: Simmel, Subjectivity and Extraterritoriality in the Caribbean", *Journal of the Royal Anthropological Institute* 5.4, December 1999, p. 525.

④ D. Frisby, "The Aesthetics of Modern Life: Simmel's Interpretation", D. Frisby, ed., *Georg Simmel: Critical Assessments*, Vol. III, London: Routledge, 1994, p. 51.

第七章

距离视域中的现代与后现代艺术

艺术远离物化现实，强调从物化现实中退却出来，转而关注自身，这是齐美尔距离理论的审美意义和社会意义之所在。如果我们将齐美尔的距离思想与现代西方艺术相对照来看，我们将会发现一个有趣的现象，即艺术与生活保持距离，以期建构一个审美的理想王国，以此来与资本主义的异化王国进行对抗，这是理解现代艺术自主性的关键，也是西方现代主义艺术所走过的历史轨迹。戴维斯在分析艺术的特征时曾认为，艺术生产“完全与生活分离”是齐美尔社会学的基石。“而这一共同的主题——艺术是独立于生活的现实体——将齐美尔与十九世纪末二十世纪初的‘为艺术而艺术’^①思潮联系起来。”^②沿

① “为艺术而艺术”(L'art pour l'art)是唯美主义的核心命题，关于此观点的最早提出，学术界有不同意见。赵澧、徐京安和薛家宝认为，“为艺术而艺术”的观念最早是由法国哲学家维克多·库赞于1818年提出的(参见赵澧、徐京安主编《唯美主义》，中国人民大学出版社，1988；薛家宝编《唯美主义研究》，中国社会科学出版社，1999)。周小仪在《唯美主义与消费文化》中认为，“为艺术而艺术”观点最早出现于1804年，当时法国作家和政治家邦雅曼·贡斯当在日记中写道：“为艺术而艺术，无目的性；因为任何目的都是对艺术的滥用。不过艺术具有一种无目的的目的性。”(参见周小仪《唯美主义与消费文化》，北京大学出版社，2002)而卡林内斯库认为“为艺术而艺术”思潮源于康德，流行于19世纪中叶(参见马泰·卡林内斯库《现代性的五副面孔》，顾爱彬等译，商务印书馆，2002)。

② Murray S. Davis, "Georg Simmel and the Aesthetics of Social Reality", in *Social Force*, Vol. 51, No. 3, March, 1973, p. 324.

着戴维斯的讨论稍加扩展，我们可以发现：西方现代艺术强调艺术的“自我指涉”，呼吁“为艺术而艺术”，高唱“艺术否定生活”，无疑就是强调艺术与现实的一种距离；而后现代艺术呼吁不同艺术之间、艺术与生活界限的消解，强调日常生活进入审美与艺术，实现日常生活的审美化，这恰恰是从一个不同的角度——距离的消解——继续着审美现代性的批判路径。

第一节 边界确立，鸿沟生成：现代艺术解读

在齐美尔那里，文化的悲剧导致主观文化——个体创造的艺术——不得不远离物化生活。面对客观文化对主观文化的凌驾性威胁，个体的内在心灵要获得不断的成长和保持自我的纯洁，就不得不远离日益发展的客观文化，以使自身不至于陷入物化的现实泥淖中而不能自拔。应该说，齐美尔生活的时代正是资本主义日益强劲的时代，也是现代艺术的一个初生时期(如果我们以20世纪初后印象主义的诞生作为现代艺术的起源的话)。因此，在这个时候，齐美尔所提出的“距离”思想就不仅仅是对资本主义物化文明的一种拒绝，也是对西方现代艺术强调自主性、强调艺术对生活的冷漠或否定的一个天才预见。的确，从现代主义诸流派的创作倾向上来看，我们可以明显地感觉到这种情况：艺术家们纷纷强调艺术对生活的背离，或是追求艺术与生活的一种距离，如唯美主义对纯粹美的追求，抽象派和野兽派的绘画，达达主义的先锋创作等。问题是，现代艺术何以要以反叛的姿态拒绝生活，并努力创造与生活的距离？这种对生活的远离又有何合法性？笔者试从文化艺术学的角度来剖析这一现象，并认为这种现象根源于现代文化的一种内在悲剧，而“与生活保持距离”这一现代艺术的策略仅仅是一种审美的乌托邦，“为艺术而艺术”也是现代艺术面对强大的外在物化现实所采取的一种拯救策略。

一 艺术的自律

艺术的自律 (autonomy, 又译为“自主性”或“自治”) 是指艺术的一种自在自为、自我指涉的特性。在希腊语中, 自律含有“自身”和“法则”(或译为“自我”与“统治”) 的双层含义。在美学上, 自律这个概念有其独特的内涵, 在《美学百科全书》中, 哈金斯是这样定义自律的:

在美学中, “自律”这个概念的内涵意味着这样一种思想, 即审美经验, 或艺术, 或两者都具有一种摆脱了其他人类事务而属于它们自己的生命, 而其他人类事务则包括一些道德、社会、政治、心理学和生物学上所要求的目标和过程。这个命题反映了自主性的一般意义, 亦即“自治”或“自身合法化”。就其依赖自身来说, 或宽泛地说, 就其独立于多种语境相关方式中其他分析对象而言, 自主性标志着属于某个对象的条件。传统上要求作为自律之物加以描述的美学主题包括: 审美判断, 制约审美判断的精神能力, 艺术作品, 艺术作品内在的形式特质和意义, 艺术家的行为和目的, 艺术史中风格、体裁和媒介的发展, 以及维系社会中艺术活动的实践或制度。^①

从哈金斯对艺术自律所下的定义来看, 作为美学概念的自律有两个鲜明的特征, 一是注重于将艺术从人文学科中独立出来, 艺术获得了“自我证明自身”的独立性; 二是艺术所关注的是其内在的审美特性, 即要关注属于艺术自身所特有的审美经验。在哈金斯看来, 艺术的自律经常被用来强调艺术品没有任何实际功能和功利价值。从传统的视角来看, 这一观念可追溯到康德的《判断力批

^① 转引自周宪《艺术的自主性: 一个审美现代性问题》, 《中国美学》(第一辑), 商务印书馆, 2004, 第4页。

判》, 正是由于这个原因, 康德经常被认为是一个“自律主义者”^①。可见, 哈金斯的定义指出了研究艺术的一条路径: 艺术对其自身独特性的追求。对此, 我们可以以唯美主义为例来展开分析。

我们知道, 唯美主义的文艺观主要源自德国古典美学, 特别是康德和席勒的美学思想。唯美主义所倡导的文艺观念, 包括文学自律、艺术无功利、纯形式、纯粹审美经验, 以及广为人知的“为艺术而艺术”口号, 都具有浓厚的康德主义和德国浪漫主义色彩。虽然自律作为一个概念很早就已经出现, 然而作为艺术或美学概念的自律则是一个现代概念。卡林内斯库在研究中发现, “为艺术而艺术”思潮流行于19世纪中叶, 然而早在一个世纪前在康德那里就出现了萌芽。“艺术自律的观念在十九世纪三十年代绝非新颖之见, 当时‘为艺术而艺术’的战斗口号在法国流行于青年波希米亚诗人和艺术家的圈子中。康德在一个世纪前维护了艺术作为一种自律活动的观点, 他在《判断力批判》中提出了艺术‘无目的的目的’这个二律悖反的概念, 并由此肯定了艺术根本的无功利性。但戈蒂埃及其追随者所设想的‘为艺术而艺术’与其说是一种成熟的美学理论, 不如说是一些艺术家团结战斗的口号, 他们厌倦了浪漫派空洞的人道主义, 感觉必须表达自己对资产阶级商业主义和粗俗功利主义的憎恨。”^② 卡林内斯库认为, “为艺术而艺术”源于康德的审美二律背反概念, 进而流行于19世纪中叶的诗人和艺术家圈中。“为艺术而艺术”思潮, 甚至后来出现的颓废主义以及象征主义, 都是在与当时正在扩散的中产阶级现代性及其庸俗世界观、功利主义成见、中庸随俗性格与低劣趣味展开激烈对抗的过程中产生的。

^① Casey Haskins, “Kant and the Autonomy of Art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41. 1, Winter 1989, p. 43.

^② 卡林内斯库:《现代性的五副面孔》, 顾爱彬等译, 商务印书馆, 2002, 第51~52页。

哈金斯是从传统美学的视角来分析艺术的自律，而比格尔和哈贝马斯的分析则显示出一种文化社会学的视角。比格尔认为，作为自律的现代艺术是在18世纪资产阶级的兴起以及资产阶级夺取了政治权力后才开始出现的，由于18世纪末所流行的现代艺术概念（如诗歌、音乐、舞台艺术、雕塑等）的出现，艺术活动才获得了对自我进行确证的合法性，各种艺术才纷纷从日常生活的语境中脱离出来。各种艺术活动作为无目的创造和无利害快感的王国，便与整体性的社会生活形成了鲜明的对比。这样一来，自律的现代艺术也就形成了。它所造成的结果是：艺术生产与社会活动的分离，艺术活动获得了自我指涉性。在比格尔看来，从18世纪艺术自律，到19世纪后期与20世纪早期的唯美主义的发展，都是艺术与资产阶级社会的分离日益严重的表现。而存在于艺术之中的朝向艺术独立地位的倾向，即使单个的艺术品，也使艺术体制日益走向对自律性的极端强调。因此，比格尔认为，艺术自律基本上属于资产阶级的范畴，它是现代性的产物。

艺术自律是一个资产阶级社会的范畴。它使得将艺术从实际生活的语境中脱离描述成一个历史的发展，即在那些至少是有时摆脱了生存需要压力的阶级的成员中，一种感受会逐步形成，而这并不是任何手段——目的关系的一部分。这里我们在谈论关于自律性艺术作品时，找到了真理的契机。这一范畴所不能把握的是，艺术从实际语境中脱离是一个历史过程，即它是由社会决定的。在这里，存在着范畴的非真理性，存在着任何意识形态都具有的扭曲的因素，假如人们在早期马克思论及意识形态批判时使用它的意义上来使用这个词的话。“自律”的范畴不允许将其所指理解为历史地发展着的。艺术作品与资产阶级社会的生活实际相对脱离的事实，因此形成了艺术作品完全独立于社会的（错误的）思想。从这个术语的严格的意义上说，“自律”因此是一种意识形态范畴，它将真理的因素

（艺术从社会实践中分离）与非真理因素（使这一事实实体化，成为艺术“本质”历史发展的结果）结合在一起。^①

比格尔的观点在哈贝马斯那里得到了响应。哈贝马斯认为可以将尼采看做是“为艺术而艺术”的捍卫者。

尼采不光是叔本华的信徒，他也是马拉美和象征派的同代人，“为艺术而艺术”的捍卫者。因此，他对酒神精神的描述难免会沾染上同代人（又一次比浪漫派要彻底）的艺术经验——在尼采看来，所谓酒神精神，意味着主体性上升到彻底的自我忘却。尼采所说的“审美现象”，表现为从知觉和行为的日常习惯中释放出来的分散主体性的自我周旋。只有当主体失去自我，从实证主义的时空经验中脱身出来，并被偶然性所震惊，眼看着“真正在场的欲望”（奥克塔维奥·帕斯语）得到满足，一瞬间意识到丧失了自我；只有当理智的行为和思想的范畴被瓦解，日常生活的规范被打破，习以为常的规范化幻想已破灭——只有如此，难以逆料并且十分惊人的世界，即审美表象的世界才会敞开。这个世界既没有遮蔽，也没有公开；既不是现象，也不是本质，而只是表征物。尼采依然非常浪漫地把一切理论和道德的杂质从审美现象中清除出去。在审美经验里，酒神的现实性与理论知识和道德行为的世界以及日常之间隔着一道“忘却的鸿沟”。艺术打开了通往酒神世界的大门，然而其代价是陷于神迷状态——亦即个体痛苦地失去分离和隔阂，从内到外和无定形的自然浑然一体。^②

此外，哈贝马斯在《现代性：一项没完成的规划》一文中对

① 比格尔：《先锋派理论》，高建平译，商务印书馆，2002，第117页。

② 哈贝马斯：《现代性的哲学话语》，曹卫东译，译林出版社，2004，第109页。

此进行了进一步分析,他认为在现代艺术史上,在对艺术界定和实践中,有一个越来越趋向于自律的趋势。美的范畴和美的对象范围最初是在文艺复兴时期确立的。在18世纪的发展过程中,文学、美术和音乐作为独立于宗教生活和宫廷生活的活动而被制度化了。最后,大约到了19世纪中期,艺术上的唯美主义观念出现了,这个观念激励着艺术家依照“为艺术而艺术”的独特意识创造自己的艺术品。然后,审美领域的自律就变成了一个深思熟虑的规划,天才的艺术家能够把本真的表现诉诸于他在遭遇自己那非中心化的主体性时所具有的体验,这种体验摆脱了刻板化了的认知和日常行为的种种强制。在这里,哈贝马斯的分析遵循的是一种文化社会学的思路,它在某种意义上与比格尔的观点形成了一种呼应,即自律艺术的出现同时也是工业生产的繁荣,两者都得感谢文化的现代化进程。因为文化的现代化进程使世界得以祛魅,不同的知识领域得以分化。随着不同知识领域的分化,艺术逐渐从宗教和文化的目的关联中解脱出来而获得自律。

与上述两种分析思路不同,周宪则从命名的角度对艺术自律的起源进行了考察。他认为现代艺术的自律源于18世纪的两个命名:一是法国哲学家巴托于1746年在《简化为单一原则的美之艺术》中首次为现代艺术命名,提出了“美的艺术”概念,从而成为美学史上第一个明确区分出美的艺术系统的人;二是德国哲学家鲍姆嘉通于1750年出版了一本使他获得“美学之父”美誉的《美学》,鲍姆嘉通选择 *Aesthetica* 来命名这门科学,首次在历史上提出了专门研究艺术和美的思维的哲学学科——美学,从而导致了美学独特的研究对象的确立。在周宪看来,巴托和鲍姆嘉通对现代艺术的命名促使了艺术与美学研究的专门化,从而使得现代艺术自律的出现成为可能。^①

① 参见周宪《艺术的自主性:一个审美现代性问题》,《中国美学》(第一辑),商务印书馆,2004,第2~3页。

从上面的分析可以看出,在对艺术自律起源的分析上,至少存在着三种考察思路,即美学的维度、文化社会学的维度和概念的命名维度。那么在现代社会中,艺术是如何获得自律的呢?

首先,现代艺术之所以能获得自律,在于艺术家摆脱了他者的束缚,成为现代社会中具有自主性的自由者。我们知道,传统的艺术家隶属于一定的外在社会关系,他为宫廷或一个家族服务,没有创作的自主性。而现代艺术家则走出了这种传统的束缚,成为具有独立自主性的个体。艺术家的人身独立也就成为艺术获得自律的首要条件。这时,艺术家与庇护人的依赖关系被疏离并最终被切断,转而出现在市场及其所代表的利润最大化原则的非个人性的、结构性的依赖。鲍德里亚认为,艺术家与其依附的家庭的分离,虽然表面上只是一种象征性的革命,但正是“通过象征的革命,艺术家摆脱了资产阶级的需求,并把自己界定为艺术唯一的主人,进而拒绝承认除了艺术之外的任何主子,这就是‘为艺术而艺术’这一说法的真正含义。这场象征的革命有某种消灭市场的效果。在这场斗争中,艺术在那场确立审美标准的斗争中战胜了资产阶级,同样地,艺术家也不把资产阶级当作潜在的顾客”^①。

其次,现代艺术的自律是现代社会的产物。齐美尔说:“现代发展理论趋向于将精神的那些看似并列而独立生效的功能,纳入总体生命过程予以考察。美学的或思想的、实践的或宗教的活动的内容和结果,当然形成了彼此分离的、自律自治的王国,它们分别以自己的方式和语言制造出世界或其自身的世界。”^② 韦伯则认为,文化现代性的特征是,早先在宗教和形而上学的世界观中所表现的理性,被分离成三个自主的领域,它们是科学、道德和艺术。由于统一的宗教和形而上学的世界观瓦解了,这些领域逐渐

① Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, Cambridge: Polity, 1993, p. 169. 转引自周宪《审美现代性批判》,商务印书馆,2005,第300~301页。

② 齐美尔:《叔本华与尼采:一组演讲》,莫光华译,上海译文出版社,2006,第95页。

被区分开来。^① 在韦伯看来,西方社会从前现代向现代的转变中,文化的发展呈现出不断分化和自律的趋势。传统的社会是一个形而上的宗教社会,一切都是和谐而不分的,而到了现代社会,文化的基本特征是相对独立和自主性,即不同的文化领域获得了“自身合法化”。不同的文化领域具有自身的游戏规则,其合法性无需在其他领域寻找,它自己可以证明自身存在的合理性与合法性。对此,哈贝马斯有着很好的概括,在他看来,“文化合理性包括认知、审美表现以及宗教传统的道德评价三个部分。有了科学和技术、自律的艺术和自我表现的价值以及普遍主义的法律观念和道德观念,三种价值领域就出现了分化,而且各自遵守的是自己特有的逻辑。”^② 文化分化为三个价值领域,作为美学领域的体现者——艺术——获得了自身的证明逻辑,也就意味着获得了自律。^③ 因此,社会的分化使艺术成为一门自足的学科而从社会科学中独立出来,艺术的独立也就意味着艺术获得了自我言说的权力,意味着艺术自律的实现。

伯曼在《一切坚固的东西都烟消云散了》中曾讨论过现代主义的几种类型,在伯曼看来,现代主义的第一种即是强调与生活拉

① Jürgen Habermas, “Modernity-An Incomplete Project”, *Postmodernism: An International Anthology*, ed., Wook-Dong Kim, Seoul: Hanshin, 1991, p. 261.

② 哈贝马斯:《交往行为理论》第一卷,曹卫东译,上海人民出版社,2004,第159页。

③ 不少学者都看到了现代文化的分化。维尔默在研究中认为,随着艺术从宗教和文化的目的关联中解脱出来,其自身也获得了自主性;与此同时,被剥夺了权力的宗教内容作为某种灵韵(Aura)(本雅明语)进入了艺术作品之中。在自主性艺术中,审美功能是摆脱一切外在的目的,美从一切外在的目的中抽身而出,其结果是,艺术作品将宗教符号中顶礼膜拜的灵韵吸收进来,于是艺术作品变成在内部自我循环的含义关联,由于其自身的组合,这些关联只能在内部超越自身(参见维尔默《论现代和后现代的辩证性》,钦文译,商务印书馆,2003,第126~127页)。而贝尔则认为,在现代性的展开过程中,在绘画、电影等艺术界内,艺术家逐渐占据文化的统治地位。而促成这一转变的根本原因是社会地位与文化风貌的相互分离,即“文化从这个社会中分离出来,自行其是”(参见贝尔《资本主义文化矛盾》,赵一凡等译,生活·读书·新知三联书店,1989,第86页)。

开距离的现代主义。

现代主义中的第一种,即竭力避开现代生活的现代主义,由巴尔特在文学领域并由格林伯格在视觉艺术领域最有力地表现出来。格林伯格坚持认为,现代主义艺术惟一应当关注的是艺术自身……现代主义就是对纯粹的、自指的艺术对象的追求。总而言之,现代艺术与现代生活的正当关系就是根本没有关系。巴尔特对这种社会生活的缺席作了正面的甚至是夸大的说明:现代作家“把他的背转向社会,面向对象世界而不讨论历史或社会生活的任何形式”。现代主义于是表现为要将现代艺术家从现代生活的不纯和粗俗中解放出来的一种伟大努力。^①

伯曼认为现代主义中的第一种是“避开现代生活的现代主义”,它分别由巴尔特和格林伯格在文学领域和艺术领域体现出来。仔细分析伯曼的话,不难发现,“避开现代生活的现代主义”,实际上就是一种强调艺术自律的现代主义。虽然伯曼用巴尔特和格林伯格两个人来表征现代主义的这两个方面,似乎有点以偏概全,但毫无疑问,他的观点非常有代表性。以伯曼的分析为基点,我们认为,强调自律的现代主义主要强调对艺术纯粹性的追求,它主要体现在现代艺术的“为艺术而艺术”主张以及艺术对自足性和自我指涉性的追求中。

主张“为艺术而艺术”,其核心就是强调艺术的自我合法性以及艺术与非艺术的严格界限,这在不少艺术家那里都有过表述。法国人库赞认为,在现代艺术中,“艺术不再服务于宗教和道德,正如它不服务于快感与实用性一样。艺术不是手段,它本身不是目

① 伯曼:《一切坚固的东西都烟消云散了》,徐大建等译,商务印书馆,2003,第35~36页。

的。”因此，他呼吁要“为宗教而宗教，为道德而道德，为艺术而艺术”。^①可见，“为艺术而艺术”所代表的是那种除了美本身与其他事物毫无关系的作品，“为艺术而艺术”并非像它的反对者所说的那样只是为形式而形式，它所强调的是要从外在的观念中解脱出来，拒绝提出任何理论信条，拒绝直接的实用性，它是为美而创造形式。埃尔曼则认为，在艺术家面前有两个世界，一个是现实世界，我们可以看到它而不必谈论它；另一个是艺术世界，我们必须谈论它，否则它就不存在了。^②在他们眼中，艺术在任何情况下都不能成为宗教的婢女、责任的导师、事实的奴仆和道德的先驱。即使对艺术进行多重加工和变形，它也不可能成为上述任何一事物。相反，艺术的生命在于“为艺术而艺术”。只有首先强调了艺术的自律，然后我们才可以使它承担其他任务。

可见，“为艺术而艺术”强调了艺术的自我指涉性以及艺术与非艺术的区分，而艺术的这种自我确证的合法性，就是艺术的自律。其后的现代主义艺术的发展就越来越强调艺术的这种自律，强调艺术的自足性和艺术中的个性风格，恰如格林伯格所言：“现代派艺术家的直接目标仍然首先就是与众不同，他们作品的真髓和成功也首先显露出他们的个性。”^③在格林伯格看来，现代艺术家不再需要画他们所看到的事物，甚至也不需要画他们所感觉到的事物，而是要画艺术家自我灵魂深处的东西。现代主义艺术不是对新兴的技术世界的动荡的表现，它不应被理解为政治更新的运动，不应被理解为朝向艺术功能的“原始”真理的回归，而只能被理解为艺术对自身作为形式和主题的自我理解和自我证明。

① 转引自周小仪《唯美主义与消费文化》，北京大学出版社，2002，第29~30页。

② From Richard Ellmann, ed., *Oscar Wilde: A Collection of Critical Essays*, New Jersey: Prentice-Hall, 1969, p. 27.

③ 转引自弗兰契娜等编《现代艺术和现代主义》，张坚等译，上海人民美术出版社，1988，第10页。

相比于库赞和格林伯格等人，波德莱尔和王尔德则走得更远，波德莱尔不仅高呼“[艺术中的]每一次开花都是自发的、个体性的。……艺术家仅仅发源于他自己……他只能自己保护自己。他没有继承人。他是他自己的国王、他自己的牧师、他自己的上帝”。^①而且强调，在艺术实践中，艺术家甚至切断了其与整个过去和未来的艺术历史的联系。艺术家要防止所有的道德说教对他们的指责，要防止让自己受到外在生活形式的打击。对艺术家而言，有多少生活流进了艺术创作中，又有多少生活从中流了出来，这都无关紧要。因为，作为艺术创作，它脱离了生活，因为在生活中，观察不管怎样，充其量也不过是诸多要素中的一个。考虑一个艺术家的生存的环境及其对艺术家的影响，那是错误的，艺术家不仅要无视外界的存在，甚至要与外部世界毫不接触。波德莱尔的观点显然过于极端化，不过也应该承认，波德莱尔是审美现代性的忠实捍卫者，同时也是他那个时代艺术家与社会以及官方文化保持距离的很好例子。“在一个平等主义时期所持的贵族式信条，他对于个人主义的推崇，他的发展成一种人为性崇拜艺术的宗教（纨绔子弟成了英雄和圣徒，化装被称颂为‘对自然的崇高变形’，等等），都决定了他对于盛行的中产阶级文明的强烈敌意。”^②

与波德莱尔的呼声相应，王尔德更是高呼艺术之美就在于其自身，艺术要拒绝现实，它是远离现实的自在之物。在《谎言的衰落》中，他对此进行了多次强调。

最高的艺术拒绝人类精神的负担，她从一种新媒介或新鲜素材中所得到的东西，要多于她从所有的艺术狂热、崇高激情或任何一次人类意识的伟大觉醒中所获得的东西。她沿着自身

① 转引自伯曼《一切坚固的东西都烟消云散了》，徐大建等译，商务印书馆，2003，第178页。

② 卡林内斯库：《现代性的五副面孔》，顾爱彬等译，商务印书馆，2002，第62页。

的谱系纯正地延续，她不象征任何时代，而时代却是她的象征。^①

艺术除了自己以外从不表达任何东西。它过着一种独立的生活，正如思想那样，纯正地沿着自己的谱系延续。它在一个现实主义的时代里并无必要现实主义化，在一个宗教信仰的时代里也没必要精神至上化。它非但不该成为它的时代的产物，而且通常与时代直接对峙，它为我们所保存的惟一历史是它自己的进化史。^②

在王尔德看来，艺术是在其自身之中、而不是自身之外发现了她自己的完美，艺术的自在性使其不受相似性的外在标准的评判。每门艺术都为了自身的发展而导致了这样的证明。这类证明必须表明的东西不仅在一般艺术中是独特的，而且也是不可还原的，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东西来确定非他莫属的效果。正是通过艺术，也只有通过艺术，我们才能够实现自己的完美；通过并只有通过艺术，我们才能够使自己远离现实存在的龌龊险境。艺术不反映现实，现实应该被贬斥，理应受到忽视，艺术家不值得去谈论它。相反，艺术或审美化的生活则具有无比的真实性，它完全取代了现实中的地位。王尔德认为，创作目的是通过相似的媒介把经验的事物转化为审美的存在，而且这种美感化的现实离生活越遥远越完美。

“为艺术而艺术”体现了艺术的自律，但正如伯曼所言，现代主义的自律还体现在艺术对纯粹性的追求中。形式主义和结构主义关于文学自主性的观点最鲜明地体现了文学艺术对纯粹性的追求。

① 王尔德：《谎言的衰落：王尔德艺术批评文选》，萧易译，江苏教育出版社，2004，第40页。

② 王尔德：《谎言的衰落：王尔德艺术批评文选》，萧易译，江苏教育出版社，2004，第50~51页。

雅可布森在论文学科学的对象时说：“文学科学的对象不是文学，而是‘文学性’，即那个使一部作品成为文学作品的东西。”^①也就是说，文学研究的对象是文学本身的特性，是文学与一切非文学比较所具有的差异性，是文学之所以成为文学的那种东西。对于这一点，俄国形式主义者什克洛夫斯基说得很明白：“我的文学理论是研究文学的内部规律。如果用工厂的情况作比喻，那么，我感兴趣的不是世界棉纱市场的行情，不是托拉斯的政策，而只是棉纱的支数及其纺织方法。”^②这样，在形式主义者眼中，文学与艺术是超然独立的自足体，是与世界万物相分离的自在之物，它的任务只在于对自身纯粹性的追求。

形式主义所追求的艺术的纯粹性，我们在结构主义那里也再一次看到。结构主义的文学艺术观旨在使形式和内容再度统一起来，它不把作品看成是信息的“容器”，而是看成内在的、自我生成的，自我调节并最终自我观照的整体，它不需要参照在自己疆界之外的东西来证明自己的本质。“艺术是自主的：一项永恒的，自我决定的，持续不断的文学活动，它确保的只是在自身范围内，根据自身标准检验自身。”^③形式主义与结构主义强调艺术的纯粹性和自我指涉性，认为艺术的本质特性只能在作品本身，而不能在其他地方找到，这正是艺术自律的一种表述。正因为如此，现代主义艺术经常故意把它自身的真实展示为一种建构或一种技艺，并视艺术为一种自我指涉的建构。正如康纳所言，现代主义艺术品的原则在于“它自身是完整的”，在现代主义原则下，再不能将文学创作工作视为使意志屈从于表现世界的任务，或者遵循一套美学原则；创作只遵循自身的原则，为使粗俗的现实关系转变为纯粹美学形式的

① 转引自托多洛夫编《俄苏形式主义文论选》，蔡鸿滨译，中国社会科学出版社，1989，第24页。

② 转引自方珊编《俄国形式主义文论选》，生活·读书·新知三联书店，1989，第6页。

③ 霍克斯：《结构主义和符号学》，瞿铁鹏译，上海译文出版社，1997，第60页。

艺术品，要求艺术家要有极高的警惕性、丰富的知识和高超的技巧，成为神圣的创造者而不是卑微的工匠。

从以上讨论可以看出，艺术的自律是一个现代性概念，它是伴随着资产阶级以及启蒙思潮的出现而出现的产物，它是艺术对现代生活的一种姿态。从美学角度来说，美学学科的独立使艺术的自律成为可能，其中康德的美学思想为艺术的自律提供了必要的理论资源；从政治角度来说，艺术的自律要力图摆脱资产阶级对艺术的控制，使现代艺术成为一种反对资产阶级或中产阶级趣味和平庸性的路径；而从文化角度来说，艺术的自律就是对抗艺术商业化和市场化的努力，艺术拒绝把自己沦为商品。

二 “距离说”与“间离效果”

在西方马克思主义的先驱葛兰西那里，“距离”也是一个相当重要的概念。葛兰西是在文学批评的层面上提出“距离”概念的，他于1931年在法兰西狱中写给妻子朱丽娅的信中，提出了文学批评中的“距离说”。

我觉得，一个有知识的现代人阅读经典作家的作品时，一般的说，应该保持某种“距离”。换句话说，应该仅仅欣赏它们的审美价值；“迷恋”，容易导致附和诗歌的思想内容。诗人喜爱“自我陶醉”；整个地说，艺术家则都“自我欣赏”。而对审美价值的欣赏，不妨伴随某种“文明的”轻蔑。^①

在葛兰西看来，对于经典作家的经典作品，我们不应当随意附和，人云亦云，而应当保持一种“距离”，以批判的眼光来加以审视和批判。此外，在欣赏经典作品时，还应当将作品的审美内涵与思想内涵区分开来，与作品保持距离也就意味着在审美欣赏中不能

让外在非审美因素，如外在的情感、社会道德来左右主体对经典作家的作品做出公正、合理的判断。

与葛兰西的“距离说”相呼应，另一位西方马克思主义者布莱希特则从戏剧理论角度讨论了戏剧欣赏中的“距离”现象，这种“距离”主要体现在其史诗剧的核心概念“陌生化”（德文为 *Verfremdung*，也译为“间离效果”）中。什么是“陌生化”？布莱希特从不同层面对其展开了说明。

对一个事件或人物进行陌生化，首先很简单，把事件或人物那些不言自明的，为人熟知的和一目了然的东西剥去，使人对之产生惊讶和好奇心。^①

日常生活中的和周围的事物、人物在我们的眼里是很自然的，因为它对我们已习以为常。对它们陌生化就意味着把它们放在一定距离之外去。细致地建立一套对习以为常的、从不怀疑的事件进行追究的技巧。^②

个体面对日常生活中的陈词滥调，往往以不经意的机械方式去把握，“陌生化”则不断破坏主体的常备反应，剥离“事件或人物性格中的理所当然的、众所周知的和显而易见的东西”，从而使主体从迟钝麻木中惊醒过来，重新调整心理定势，以一种新奇的眼光去感受对象的生动性和丰富性。不难看出，在布莱希特眼中，“陌生化”的实质就在于不断更新对人生、事物和世界的陈旧感觉，把人们从那种狭隘的日常关系的束缚中解放出来，不再采用自动化和机械化的方式，而是采用被人们创造性地扭曲并使之面目全非的

^① 布莱希特：《布莱希特论戏剧》，丁扬忠译，中国戏剧出版社，1990，第62页。

^② 转引自范方俊《陌生化的旅程：从什克洛夫斯基到布莱希特》，《中国比较文学》1998年第4期，第125页。

^① 葛兰西：《论文学》，吕同六译，人民文学出版社，1983，第31页。

独特方式，使主体在观察世界的原初感受中变习见为新知，化腐朽为神奇。恰如霍克斯所言，要“创造性地破坏习惯性和标准化的事物，从而把一种新鲜的、童稚的、富有生气的前景灌输给我们”，要“瓦解‘常规的反应’，创造一种升华了的意识”，并“最终构建出一种焕然一新的现实，借此取代我们已经继承的，并且习惯了的非虚构现实”。^①只有将理所当然的东西变成陌生的东西，才能阻止人们对司空见惯、习以为常的现实生活产生共鸣和盲目认同，才能唤起观众的独立思考能力和理性的批判意识。

从欣赏的主体的接受维度来看，布莱希特“陌生化”的目的在于“采取一种表演方式以阻止观众将自己简单地与剧中人物相认同。对人物行为和话语的接受或拒绝必须要上升到理性的层面，而不能按迄今为止的做法，停留在观众的潜意识中”^②。也就是说，剧作家要对人们熟悉的事件进行陌生化处理，使观众对之感到惊讶和不可思议，继而唤起观众的批判意识。由于平常的积累，接受主体已形成特定的审美和认知范式，他总是带着业已形成的特定范式投入新的文本经验之中。而当特定的“陌生化”手法将某一新的范式突置于接受主体面前，前在范式和新范式会产生撞击和冲突，从而在审美主体与文本之间创造出一种距离。而“陌生化”的审美效应就在于主体与文本间的这种距离，因为这种距离能够创造出主体与文本之间的一种审美张力。如果文本一味投合主体的习惯心理，就会使主体心生厌倦，失去兴趣，不能激发其内心深处的紧张感。

布莱希特认为，由于日常生活的事物和人物在主体眼中已习以为常，所以就要对它们“陌生化”，这就意味着把它们放在主体的一定距离之外。在戏剧中，这种距离表现在两个方面：一是演员和角色之间的距离；二是演员或舞台与观众之间的距离。就前者而

言，演员应批判地看待角色，即要高于角色，而不能听从角色的摆布。不能让演员自己的感情与剧中人物的感情达到同一，演员与角色之间必须始终保持一种距离。演员必须清醒地意识到他是在表演而不是在幻觉中生活。演员必须保持一个表演者的身份，他必须把他所要表现的人物作为一个陌生者再现出来，他在表演中绝不能把自己完全融化到被表现的人物中去。他“必须把观众从催眠状态中解放出来，必须使演员摆脱进入角色的任务。演员必须设法在表演时同他扮演的角色保持某种距离。演员必须能对角色提出批评。演员除了表现角色的行为外，还必须能表演另一种与此不同的行为，从而使观众做出选择和提出批评”^①。就后者而言，观众与戏剧表演之间也要保持一种距离，观众不能完全被戏剧情节及角色所迷惑，应当清醒地意识到自己是在看戏，而不是在与剧中人物一起生活。布莱希特认为，因为观众不是被邀请来像投河那样扎进剧情而难以自拔的。所以事件之间的联结一定要十分明显，让观众能在一个事件结束、下一个事件开始前做出自己的判断。如果观众在剧中迷失了自我，势必会妨碍观众做出理性的认识和批判。总之，演员与角色、观众与演员及舞台表演之间必须要保持一种距离，这种距离可以使观众保持独立的欣赏态度和批判立场，而不受角色和舞台表演的干扰。不难看出，布莱希特的目的是希望通过观众对戏剧表演行使一种清醒的批判态度，从而最大可能地实现戏剧的社会批判功能。

通过对习以为常、众所周知的事件和人物性格进行剥离，使演员与角色、演员与观众之间产生一种距离，让观众从新的角度来看习以为常的事件和人物性格，进而实现对社会的批判功能。这与俄国形式主义者“陌生化”理论极其相似。不过，在形式主义者看来，“陌生化”是一个纯粹的美学概念，因而很少去考虑“陌生化”产生的社会效果；而对于布莱希特，“陌生化”已超越了单纯

① 霍克斯：《结构主义和符号学》，瞿铁鹏译，上海译文出版社，1997，第65~68页。

② 塞尔登编《文学批评理论：从柏拉图到现在》，刘象愚译，北京大学出版社，2000，第64页。

① 布莱希特：《布莱希特论戏剧》，丁扬忠译，中国戏剧出版社，1990，第262页。

的形式与结构层面，而成为参与、介入社会现实生活的一种手段，其最终目的在于完成对社会的批判和改造。可见，布莱希特的“陌生化”并非什克洛夫斯基所强调的“唯陌生而陌生”，而是希冀借“陌生化”达到对事物的更高层次、更深刻的理解与熟悉。“陌生化”不仅在于制造间隔，制造间隔只是一个步骤，更重要的是消除间隔，达到对事物的更深刻的熟悉。

此外，布莱希特的“陌生化”理论有其深刻的社会根源，它是布莱希特把马克思主义的认识论运用于艺术实践的产物。在学习马克思主义的过程中，布莱希特认识到，对于大多数个体而言，他们不能用一种远距离观察事物的眼光来审视社会，并且，他们审视社会的目光还受到了掌握政权的阶级——资产阶级意识形态的束缚。这种状况带来的严重后果是：群众不知道什么是真实的，不知道去要求真实，而且当他信假为真的时候，可以几百年之久而不自觉。布莱希特认为，戏剧的首要任务是对广大人民群众进行思想和政治上的启蒙，即启发他们的阶级意识。而在这个资本主义统治下的黑暗社会，传统的是非曲直观念是颠倒的，要使戏剧真正发挥其积极的社会功能，有效地反映或揭露被历代剥削阶级偏见或习俗所蒙蔽的现实，就必须使用“特殊的镜子”。这面“特殊的镜子”就是“陌生化”，只有通过“陌生化”改变人们的思维定势，引导他们以一种新的眼光对外在的异化世界进行判断，才能打破思想上的异化，获得真理性的认识。

葛兰西和布莱希特都是忠实的马克思主义者，他们提出的“距离说”和“陌生化”是运用马克思主义来实践文学以及戏剧批评的主要方法和尺度，也是个体实践对物化资本主义批判的一种可行路径。他们对资本主义的批判意识和批判策略对后来的法兰克福学派的批判思想产生了重要影响。

三 “非人化”与“艺术否定现实”

“非人化”是西班牙学者奥尔特加提出的一个概念，在他眼

中，现代艺术可以分为两种类型，一类是人们可以理解的艺术，而另一类则是人们不能理解的艺术，先锋派艺术就属于后者。奥尔特加认为先锋派艺术是一种“自恋”艺术，它只为少数的艺术家而存在，而大众却并不理解。先锋派艺术之所以会造成这种局面，就是由艺术的非人化特征所导致的。那什么是“非人化”呢？在《艺术的非人化》中，奥尔特加说：

现代艺术家不再笨拙地朝向实在，而是朝向与之对立的方向行进。他明目张胆地把实在变形，打碎人的形态，并使之非人化。……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，进而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象的事物。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有的姿态。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。^①

奥尔特加所言的“非人化”就是指要对我们平常熟悉的艺术世界进行陌生化的处理。在这种陌生化的处理中，艺术与现实的距离得以拉开，在艺术中，我们平常所熟悉的那些事物和经验模式被打碎，取而代之的是与我们的感知经验完全相异的陌生体验。也就是说，“非人化”是指将日常的熟悉事物加以陌生的艺术处理，使之与我们惯常的感知模式拉开距离。而通过艺术的非人化，传统的艺术与现实世界的再现关系得以瓦解，艺术与现实世界的联系也得以中断，呈现于主体面前的完全是一幅与惯常接受模式迥然相异的

^① 转引自福柯等《激进的美学锋芒》，周宪译，中国人民大学出版社，2003，第138页。

另类画面。对艺术的这种“非人化”，我们可以从以下几个方面展开说明。

首先，“非人化”意味着艺术对日常生活意识的中断。“剥夺‘生活’现实的外观”，摧毁通向“日常现实的桥梁和渡船”，也就意味着要将艺术与日常生活世界发生关系的通道进行封闭，隔断艺术与生活的联系。这样，艺术就不再反映或模仿现实，它本身就是现实。

其次，“非人化”意味着艺术对传统的非难与反叛。在传统的艺术中，所表现的主题都是严肃而重大的，且常常环有一层形而上的神圣光晕。艺术中的人也是一些完整的、具有特定审美内蕴的人。而现代艺术的非人化则要“取消自然存在的生活”，将传统艺术所重视的现实生活进行变形，打碎传统艺术中人的形象。现代艺术之所以要反叛传统的艺术模式，就在于前在的艺术传统是新发展的重要桎梏。“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。”^①既然传统的规范给现代艺术带来了重负，或者说是阻碍了现代艺术的自由发展，那么现代艺术就必须打破这种前有的传统，而通过非人化处理，就能割裂传统艺术模式给予我们的期待视野，颠覆前在符号经验给予我们的召唤结构，这样，现代艺术就能摆脱感受模式的惯常化，而原本司空见惯、毫无新鲜感可言的现实，经过非人化处理，也会焕然一新，变得鲜明可感，从而将人们从麻木的机械性反应中唤醒，重新找回原初的震颤感觉。

最后，“非人化”不仅是对艺术传统的反叛，也是对艺术本身

^① 转引自福柯等《激进的美学锋芒》，周宪译，中国人民大学出版社，2003，第140页。

规则的反叛。也就是说，现代艺术要努力打破艺术合法化的一切法则，强调艺术创作的无规则性，强调现代艺术的创作是一种个体的完全自由的行为。从这个角度出发，现代艺术可以说是没有任何规则，也可以说任何规则都可以成为艺术的规则，每一个人都可以成为艺术家，任何创造也都可以称为艺术。这在齐美尔那里，就是表现主义对一切形式的反叛，强调艺术的“无形式”。

如果说艺术的“非人化”还只是暗示了艺术对生活世界的拒绝的话，那么在阿多诺的“否定美学”理论中，艺术对生活世界的“拒绝”就表现得比较明显了。阿多诺以其“否定美学”而享有盛誉，他的艺术与美学理论具有一种鲜明的批判意识和强烈的当下意识。而这体现于他的一个著名论断“艺术是对生活世界的否定”中。在《美学理论》中，阿多诺说：

艺术之所以是社会的，不仅仅是因为它的生产方式体现了其生产过程中各种力量和关系的辩证法，也不仅仅因为它的素材内容取自社会；确切地说，艺术的社会性主要因为它站在社会的对立面。但是，这种具有对立性的艺术只有在它成为自律性东西时才会出现。通过凝结成一个自为的实体，而不是服从现存的社会规范并由此显示其“社会效用”，艺术凭藉其存在本身对社会展开批判。纯粹的和内部精妙的艺术是对人遭到贬低的一种无言的批判，所依据的状态正趋向于某种整体性的交换社会，在此社会中一切事物均是为他者的（for-other）。艺术的这种社会性偏离是对特定社会的特定否定。^①

在《多棱镜》中，阿多诺又说：

只有在撤回自身的过程中，只有迂回地展示自身，资产阶

^① 阿多诺：《美学理论》，王柯平译，四川人民出版社，1998，第386页。

级文化才能从渗透到所有存在领域的极权主义病症之正在衰败的踪迹中想到某个纯粹之物。只有当它放弃已堕落为其对立面的某个实践 (Praxis) 的时候, 只有当它不再生产千篇一律的东西的时候, 只有当它不再为替某操纵者效命的顾客服务的时候……只有当它远离大写的人 (Man) 的时候, 文化才会赢得人 (man) 的信任。^①

从阿多诺的论述中, 我们可以总结出以下几点: 首先, 艺术是对社会的否定。艺术中没有任何东西具有直接的社会性, 即使在直接的社会性成为艺术家的特殊目的时也不例外。如果艺术想要再现社会, 或者说复制社会现实时, 它所得到的肯定只会是“仿佛如此”的东西。对此, 哈贝马斯也分析说, 现代倾向使得艺术的自律性变得相当极端化。这一发展第一次产生出一种反文化, 这种反文化从资产阶级社会的核心产生出来, 并对占有性的 (即个体性的)、由成就和利益所支配的资产阶级生活方式持敌意的态度。在艺术美当中, 资产阶级曾经体验到它自身的理想, 并履行在日常生活被悬置的一种尽管是想象出来的对幸福的承诺。而极端化的艺术则很快就不得不承认, 自己对社会实践起着否定而不是补充的作用。^② 因此, 艺术的社会性并不在于艺术的政治态度, 而在于它与社会相对立时所蕴含的固有的原动力。

其次, 艺术的自为存在以及艺术对社会的否定实际上是强调艺术的自律性。阿多诺认为, 艺术的社会本质体现于两个方面: “一方面是艺术的自为存在, 另一方面是艺术与社会的联系。艺术的这一双重本质显现于所有艺术现象中。”^③ 很明显, “艺术的自为存在”也就是指艺术的自律, 即艺术日益独立于社会的特性。

① 转引自沃林《文化批评的观念》, 张国清译, 商务印书馆, 2000, 第15页。

② Jürgen Habermas, Thomas McCarthy (trans.), *Legitimation crisis*, Boston: Beacon Press, 1975, p. 85.

③ 阿多诺:《美学理论》, 王柯平译, 四川人民出版社, 1998, 第388页。

而艺术的社会性主要在于艺术“站在社会的对立面”, 并存在于对社会的否定中。“独立于社会”意味着同社会保持距离; 而“站在社会的对立面”则意味着艺术持一种远距离的批判立场去否定现行社会的不合理性, 进而揭示其虚假的一面。只有艺术凝结为一个自在自为的实体, 而不是服务于现行社会的工具理性, 艺术才能保持这种社会性偏离, 实现对社会以及生活于其中的个体的审美救赎。

再次, 艺术对社会的否定是艺术抵抗资本主义物化世界的必然策略。阿多诺认为, 艺术的本质、社会职能及社会重要性, 或许正在于它同这个世界的对立。而现代艺术之所以被人视为一种“否定艺术”, 主要是因为它表现出一种“反世界”倾向。它有意地不再“美化”人生与社会, 而是直接地呈现人的生存状态和揭露社会的种种弊端。在阿多诺的思想中, 资本主义社会发展在现代已成为一个控制现代人的无所不在的铁笼, 而艺术想要对这种现实展开批判, 就不能服从于现实生活的逻辑。“艺术只有具备抵抗社会的力量时才会得以生存。如果艺术拒绝将自己对象化, 那么它就成了一种商品。”^① 艺术为了避免自己成为现实商品, 为了避免受到物化意识形态的侵蚀, 就只有通过否定现行意识形态, 通过与现行意识形态拉开距离, 才能保持自身的丰富性和实践对现行意识形态的远距离的审视和批判。这正如王柯平对阿多诺的分析: “与真理性内容密切相关的是艺术的自律性。具有自律性的艺术一般表现为它极力想摆脱这个行政管理世界对它的支配与干扰, 它想独来独往, 抵制整体社会文化运动。面对这个它所厌恶的现实世界, 它不压制也不拒绝表现愚蠢和丑恶的东西, 它竭力暴露和控诉当今社会的流弊。”^② 可见, 在阿多诺那里, 艺术的本质、社会职能及社会重要性, 恰恰在于艺术同这个世界的对立。

① 阿多诺:《美学理论》, 王柯平译, 四川人民出版社, 1998, 第387页。

② 阿多诺:《美学理论》引言, 王柯平译, 四川人民出版社, 1998。

最后，艺术通过“对社会的否定”实现了对现实世界的批判，这样，艺术便承担了对现实生活的审美救赎功能。面对资本主义文明的物化趋势和生活终极意义的日益式微，如果艺术还是对现实采取再现或是模仿的方式，那么无异于是向工具理性化的资本主义日常生活世界进行妥协。为了拒绝日常生活的物化与庸俗，艺术必须远离日常生活，从现代生活中抽身出来，站在日常生活的对立面来保持自身的纯洁与自由，并在这种内心的纯粹与自由中远距离地对社会进行反思与批判，进而实现对物化生活的审美救赎。这正如舒尔特-扎塞所言：“阿多诺（卢卡奇也是如此）坚持黑格爾的原理，认为艺术与社会整体联系在一起。但是，对阿多诺来说，艺术并不反思社会，也不与社会交流，而是反抗社会。他不再将艺术与现实的关系看成是一种富有洞察力的批评，而是看成绝对的否定。‘纯’艺术是一种清除所有实用目的的媒介，在其中个体（除了实现其它目的外）否定由于工具理性的原因而僵化了的语言和精神上的陈规陋习。”^①

对阿多诺的否定美学，沃林曾进行深入探讨。他认为对阿多诺而言，“艺术有一种类似于拯救的功能。对他来说，艺术也代表着同‘理论的和实践的理性主义’的压迫相对应的某种救赎形式。那些压迫在日常生活中占据着主导地位。而且，在阿多诺的美学中，艺术在某种更加强烈的意义上变成了救赎的工具。作为和谐生活的某种预示，它起着强制性的乌托邦作用。如果阿多诺把黑格爾的主张颠倒过来，即声明‘全体是虚假的’，那么只有艺术能够提供改变这种状况的前景，只有艺术能够提供把令人苦恼的社会整体性重新引导到和谐的道路上去的前景。”^②在沃林看来，阿多诺是明确地把审美形式推荐为社会工具理性主导原则的积极替代者。在

这方面，阿多诺的方法显然与自浪漫主义开始的“为艺术而艺术”的传统相一致。借助于这种方法，审美王国的非有效性逻辑被看做是对日益理性和无诗意的资产阶级社会秩序相抵抗的唯一选择。因此，对于阿多诺来说，艺术遵循的是其特有的非同一性原则。在现代艺术中，艺术不再与社会保持同一性，而是持否定态度。由于艺术远离了社会，因此不再机械地服从于某种意识形态。“通过把它们吸收到某个审美构像之解放的轮廓中，艺术拯救了日常生活的物欲因素。……按照阿多诺的观点，在历史发展的现阶段，审美形式指示了一个独一无二的避难所，事物在其中暂时地免于为他存在的强制，并且它们的自为存在允许得到繁衍。只有通过这个办法，人们才能解除主体的‘咒语’，才能解除由此产生的社会组织原则——工具理性。”^①

有一点值得我们注意，阿多诺强调艺术的自律，强调艺术要站在生活的对立面来对现实世界进行否定，那么，在这种否定上，艺术是否就取消了与生活的联系？阿多诺也曾有过困惑，在他看来，在与社会的关联中，“艺术发觉自个处于两难困境。如果艺术抛弃自律性，它就会屈就于既定的秩序；但如果艺术想要固守在其自律性的范围之内，它同样会被同化过去，在其被指定的位置上无所事事，无所作为。这种两难困境反映出更为广泛的、能够吸收或摄取所遇到的一切的社会总体现象。”^②虽然有过困惑，但阿多诺似乎倾向于认为，对社会的否定并不是要取消与社会的联系，毕竟，艺术也不能完全脱离社会。借用布洛克的分析，我们可以这样认为，艺术决不能成为完全非再现性的，正如它不能完全成为写实的一样。只要艺术同人类文化的其他表达方式一样与生活有关，那么它就会保持与生活之间的差异，正如语言同它们表达的东西之间永远具有差异一样。按照18世纪传统美学的说法，艺术与它所描绘的世界之

^① 参见舒尔特-扎塞为《先锋派理论》一书写的前言：“现代主义理论还是先锋派理论”（比格爾：《先锋派理论》，高建平译，商务印书馆，2002）。

^② 沃林：《文化批评的观念》，张国清译，商务印书馆，2000，第115~116页。

^① 沃林：《文化批评的观念》，张国清译，商务印书馆，2000，第122页。

^② 阿多诺：《美学理论》，王柯平译，四川人民出版社，1998，第406页。

间永远保持着距离。如果艺术与生活之间的差异完全消失，艺术也就消亡了。从这个意义上说，完全的艺术自治，即艺术与社会完全脱节，是一个相当诱人却永远不可能实现的梦。^① 布洛克的分析很精辟。事实上，阿多诺也一直承认，无论是艺术的自律，还是艺术对社会的否定，其实都是在与现实社会联系的基础上展开的，在某种意义上，自律原则本身也是一种慰藉，艺术通过摒弃现实而为现实进行辩护。日本学者细见和之在对阿多诺的研究中也认为，任何自律性的艺术，并不是要与他律性的社会对抗，“无论是什么作品都不可能与社会没有任何联系。任何自律性的艺术，都存在于他律性的社会之中。”^② 细见和之在《文学笔记》中以“关于抒情诗与社会”的讲演为例对此进行了分析。在他看来，阿多诺所言的“在永远的文学表现中可以发现抒情诗这种表现形态”实际上是彻底的近代产物。由此可见，阿多诺是从与他律性的社会相联系的角度来确认艺术的自律性的。

通过以上分析我们发现，无论是艺术的自律，还是葛兰西的“距离说”、布莱希特的“间离效果”和奥尔特加的“非人化”，抑或是阿多诺的“艺术对社会的否定”，都强调了艺术与外在现实的一种距离，而这与齐美尔的“距离”思想能够相互印证，或者说，它们与齐美尔的“距离”思想构成了一种呼应。如周宪所言：“艺术要站在社会的对立面，作为现实的一种比照和镜子，从而构成一种尖锐的社会批判。这种看法正好是现代主义的基本看法。在奥尔特加那里，这种现代主义艺术的特征，是通过‘非人化’的路线实现的，如果我们把‘非人化’的观点纳入阿多诺的艺术与社会对立的理论系统中来的话，那么，‘非人化’实际上正是现代主义艺术摆脱资本主义日常生活的束缚和压抑的一种必然的选择。‘非人

① 参见布洛克《现代艺术哲学》，滕守尧译，四川人民出版社，1998，第206页。

② 细见和之：《阿多诺：非同一性哲学》，谢海静等译，河北教育出版社，2002，第131页。

化’就是把熟悉的世界陌生化，就是对日常生活的一种激进的否定。同时，阿多诺的这个想法又是韦伯审美自律性，以及齐美尔保持心灵的丰富性只有远离物化的现实世界的观点的发挥。”^① 因此，现代主义是一个不断挖掘鸿沟和产生距离的过程，在这个过程中，一个显著的倾向就是追求纯粹化的审美经验。从唯美主义的“为艺术而艺术”到俄国形式主义的对“文学性”的追求，从奥尔特加的“非人化”到阿多诺的“艺术对社会的否定”，无非是强调了一个概念，即艺术不是现实，艺术必须有别于现实，艺术必须颠覆现实。结果，在现代主义那里，一种纯粹的审美经验被强调出来，而传统上作为艺术判断背景的日常经验被抛弃了。通过“对立社会”，而不是通过“融入社会”来认识社会，这就是现代艺术的距离策略。

四 批判性讨论

现代艺术强调与现实生活的距离，问题是，它的合法性何在？现代艺术强调艺术对生活的中断与否定，强调艺术的自律和“为艺术而艺术”，这是否取消了艺术的社会批判性？奥尔特加与阿多诺的思想是否只是一种审美的乌托邦，抑或还有其积极的审美批判意义？

确实，艺术的自律以及艺术与生活的距离使艺术自身的发展呈现了危机。一方面，这很容易使艺术家在专业化的艺术世界中只关注自己的艺术生产，而不关注艺术得以存活的外在的现实世界；另一方面，艺术想与生活保持距离也遭到其他社会因素（如政治意识形态、消费文化和视觉文化）的干扰。对此，贡巴尼翁忧虑地写道：“艺术家虽然反对资产者，却依赖于同一的生产方式，因此，无论是对艺术家而言，还是对艺术而言，人们都看不出有多大希望可以摆脱资本主义的异化。”^② 因此，强调艺术脱离生活来反

① 周宪：《20世纪西方美学》，南京大学出版社，1999，第126页。

② 贡巴尼翁：《现代性的五个悖论》，许钧译，商务印书馆，2005，第67页。

对生活，这在某种意义上极容易成为一种审美的乌托邦构想。因为艺术终归是一种社会的产物，它不能离开对社会与生活的批判，它不仅仅要关注审美与艺术，更要关注在审美与艺术背后深刻的人文精神和终极关怀。如果艺术完全退缩到自己的狭小天地里，那么势必会成为一种象牙塔内的纯游戏，成为纯粹的自恋艺术，也就谈不上对物化现实的真正批判了。这正如沃林在批判阿多诺时所指出的那样：“从一个‘全面受到主导的世界’当然产生不了美好的东西。并且在这种诊断无能的结果中，关于必然解放的预言被涂上了某种不切实际的乌托邦的色彩。由于没有能力把进步的解放趋势置于历史现实中，批判理论家们被迫到审美领域去查找否定力量的替代性源泉。但是，总而言之，艺术无力承受在他们的体制中必须承受的沉重负担。结果，留下来的只是某个‘全面受到主导的世界’的观念窘境和历史上无法实现的乌托邦计划。”^①沃林的话是相当深刻的。一方面，艺术要么进入社会，要么通过一定的策略审视和批判社会，才能唤起现代个体对资本主义日常生活模式的批判意识；另一方面，只有通过艺术与社会的交流，艺术才能真正发挥其积极的社会功能，有效地反映或揭露被统治阶级偏见或习俗所蒙蔽的现实，否则，它就只会成为一个乌托邦的美好理想。

虽然如此，在对艺术的自足性进行批判的同时，我们也应当看到，这一思想也还是有其对现实的批判意义和对生存的救赎功能的。如前所述，艺术的自律思想在文艺复兴时期就有了萌芽，它主要体现在把艺术从宗教和神学中解放出来，实现艺术对形而上的宗教的祛魅。后来，康德和席勒对艺术的自律进行了哲学和美学上的思考。康德提出以“审美的无功利性”来丰富人性，席勒认为文明的发展造成了现代人感性与理性的分裂，而通过艺术的自律，使艺术放弃了所有对现实的干预，才能恢复人的完整性。可见，艺术的自律并非是想使艺术成为与现实无涉的真空之物，它一直就内蕴

着对现实人生的批判与拯救精神。而这种精神发展到了现代主义那里，便是强调通过艺术的自律来实现对资产阶级工具理性秩序的反抗。在现代艺术家眼中，古典艺术的规则已不能满足现代艺术的要求，特别是在资本主义异化文明的笼罩下，艺术已越来越被资本主义的异化文明所侵蚀、所扼杀。在这种情况下，渴望通过艺术直面生活来担当个体启蒙解放的大任，已是不可能，而只有通过艺术自律与生活保持距离，才能实现对资本主义异化文明的反抗与批判。

因此，现代艺术的自律、艺术对现代生活意识的中断与否定，凸显了艺术的边缘化和自足性，而这种边缘化和自足性又导致了艺术与现实的一种距离。笔者以为，这种距离并不是要使艺术远离现实，也不是要使艺术对日常现实妥协，而是强调通过与现实保持距离，进而从一个独特的角度来批判资本主义日常生活。现代艺术也正是在这种距离的创造中得以远离现代异化的日常生活，并实现对现代日常生活以及生活于其中的现代个体的审美救赎。海德格尔极力主张个体在现代社会中的“诗意栖居”，强调要在“诗意栖居”的精神救赎中寻求人类本真的“家园”，这种诗意生存的本真意义，既是对生存的形而上的哲学思索，同时也是对现代人生存的形而下的体验。诗意的审美生存就是要用一种诗性的眼光来重新体认个体之外的生活，通过将审美的日常生活意识引入现代生活，在某种意义上，可以使现代个体从日常生活的工具理性和科层化管理中解放出来，实现生活的审美化。在现代艺术中，有许多先锋派艺术家就激进地否定了生活，他们强调艺术与生活的距离，希冀在对日益平庸无聊的中产阶级生活方式的偏激反叛中，追求一种超然的审美生存。正是通过保持艺术与日常生活的距离，艺术在一定意义上实现了救赎功能，即批判资本主义所带来的异化文明，实现对“铁笼”中现代人生存的审美救赎。

韦伯曾说，在生命的理智化和合理化的发展条件下，艺术承担了对世俗的救赎功能。它提供了一种从日常生活的刻板，尤其是从

^① 沃林：《文化批评的观念》，张国清译，商务印书馆，2000，第113页。

理论的与实践的理性主义的压力中解脱出来的救赎。^①应当指出,这种救赎就是通过与生活的距离来实现的。通过这种距离,艺术在一定程度上拒绝了物化现实对人性的侵蚀,而在这种拒绝中,可以使现代人感受到现代日常生活的中断,实现对不合理的物化文明的拒弃与批判。这样,艺术便承担了对现实生活的救赎任务,它超越了此岸世界的救赎功能,将现代人从日常生活的常规中,尤其是从工具理性的压迫中拯救出来。这正如沃林所言:“社会生活正处于某种不可救药的‘堕落的’状态之中。它的诸要素都要服从于诸如商品经济的普遍等价交换法则之类他律的和异己的原则的统治。在现象世界之无处不在的堕落中,艺术作品拥有一种独一无二的拯救力量:它们把这些现象置于某个自由塑造的、非强制的整体的处境中,借此把它们从其残缺的日常状态中拯救出来。”^②可见,强调艺术对生活的中断、反对和否定,都是希望通过与现代生活保持距离来使艺术承担起对现实社会的批判和对个体的拯救之大任。

因此,艺术与现实保持一定的距离,它不是要取消艺术的批判性和对现实人生的终极关怀,而是强调要使艺术站在一个更好的角度来实践审美现代性的批判功能。毕竟现代生活的假象丛生,遮蔽了我们的视线,我们应该从一个新的视角来审视生活,通过与日常生活保持一定距离,就可以使现代艺术对资本主义文明下的日常生活进行远距离的审视、反思与批判,而不是沉迷于其中,不能自拔。

第二节 跨越边界, 填平鸿沟: 后现代艺术解读

英国文化社会学家拉什在《后现代主义社会学》中认为,现代主义文化的基本特点是“分化”,即文化的各个领域都有自己的

^① H. H. Gerth & C. W. Mills, *From Max Weber: Essays in Sociology*, New York: Oxford University Press, 1946, p. 342.

^② 沃林:《文化批评的观念》,张国清译,商务印书馆,2000,第121页。

言说规则,文学艺术也具有较强的自律性,文学与非文学的界限也区分得较为清楚。而后现代主义文化的基本特点是“去分化”。拉什认为,在后现代文化的“去分化”过程中,有三个文化领域失去了自己的自主性:第一,科学、伦理和审美的自主性消失了,审美进入了其他领域,开始了它对其他领域的“殖民化”;第二,高雅文化与通俗文化的界线不复存在;第三,生产与消费、商业与文化中的许多界定都模糊不清,出现了文化的混杂和相互言说。^①拉什的观点很有趣,也很具启发性。其实,后现代文化中的去分化现象远远不止这些,如艺术与非艺术界线的模糊、艺术的纯粹性及纯艺术的消失、艺术与生活界限的模糊等等。沿着拉什的思路,借用他的文化的“分化”和“去分化”二元范畴,我们或许可以对现代与后现代艺术中的距离现象给出一个合理的解说。可以这样认为,现代文化的“分化”促使艺术成为一个独立的审美领域,它意味着现代艺术中“距离”的形成;而后现代文化取消了艺术与生活、艺术与非艺术的界限,这意味着现代艺术中所强调的艺术与生活的“距离”在后现代主义那里逐渐消解。后现代主义艺术中距离的消失可以从两个方面来展开分析:一方面,艺术与生活的界线被打破,日常生活进入了艺术,艺术也进入了日常生活,日常生活实现了审美化;而另一方面,艺术与现实的距离被取消,艺术代替现实成为“超现实”。

一 跨越边界: 日常生活的审美化

随着后现代社会的出现,我们越来越感觉到这样一种现状:艺术与生活的界限变得愈来愈难以区分,艺术进入生活领域,而生活俨然成为一种新型的大众化艺术;艺术的规则在日常生活中得以实践,而日常生活的法则又可以用来规范艺术。这正如古根贝格尔所言:“美学化作为时代精神的重要痕迹贯穿了所有存在领域。它得

^① Scott Lash, *Sociology of Postmodernism*, London: Routledge, 1990, pp. 11 - 14.

到了一个事实的推动：文化与商品世界的边界线变得越来越短暂。要在任何单一的情况下分辨出什么已经成为文化的一部分，什么是商品，以及倒过来什么仍然是文化，这几乎是不可能的。”^① 在后现代社会中，传统社会中实用型的日常生活实现了审美化。

“日常生活审美化”这一命题，最早是英国学者费瑟斯通于1988年4月在新奥尔良的“大众文化协会大会”上做主题发言时提出的。费瑟斯通指出，日常生活的审美化有三种含义，而其中最主要的就是力求消解艺术与日常生活的界限，这主要以第一次世界大战和20世纪20年代出现的达达主义、历史先锋派及超现实主义运动为代表。^② 费瑟斯通以鲍德里亚“消费社会”命题为依据，认为若从消费性层面去探讨现代日常生活，那么现代日常生活有一个显然不同于传统日常生活的特性，即日常生活与审美的界限正在逐渐消失，日常生活日益进入审美的视域。

对现代社会过渡到后现代社会的过程中所发生的这一转变，贝尔从艺术的层面进行了概括，在他看来，现代主义艺术实现了艺术的自律，而艺术的自律“目前开始转入生活领域。后现代主义趋势要求以前在艺术狂想中已经耗尽的东西必须在生活中加以实践。艺术与生活没有区别。艺术所允许的事生活也会允许”。^③ 对贝尔的概括，后现代主义理论家杰姆逊颇有同感，他认为，“在19世纪，文化还被理解为只是听高雅的音乐、欣赏绘画或是看歌剧，文化仍然是逃避现实的一种方法。而到了后现代主义阶段，文化已经完全大众化了，高雅文化与通俗文化、纯文学与通俗文学的距离正在消失。商品化进入文学意味着艺术作品正成为商品。”^④ 在杰姆

逊的眼中，后现代主义的文化已经完全不同于现代主义的文化，其主要表征在于在后现代社会中，文化艺术已从现代社会那种特定的“文化圈”中扩散开来，文化艺术进入了人们的日常生活，从传统的高雅之物变成日常的大众消费品。

对贝尔和杰姆逊的论述，笔者以为可作如下读解。现代主义强调艺术的自律，艺术与生活保持着某种距离，因此，在现代主义文化中，艺术以各种方式来表征现实生活，并以此与现实生活区别开来。而在后现代文化中，艺术出现了一系列分化，艺术不再与生活保持距离，而是与生活融合在一起。一种新的视觉文化已日益控制了我们的眼球，而这种新的文化最显著的特征就在于：我们的日常生活变得越来越商业化和审美化，为传统审美所特有的视觉愉悦和美感享受已成为现代日常生活体验的重要因素。而且，在这个时期似乎一切特征都变得无关紧要，艺术与生活、艺术品与商品、审美与消费之间的距离被统统打破，日常生活与艺术之间本来相当明确的现代主义距离感逐渐消解，日常生活的审美化成为时代的主流。简单来说，在后现代艺术中，传统的艺术与生活的界限消失了，艺术品也不再是传统意义上的艺术品，而是变得与日常生活中的东西没有多大区别。在后现代社会中，审美活动已经超出纯艺术的范围，并渗透到大众的日常生活中。而艺术活动的场所也逐渐远离高雅的艺术场所，进入到大众的日常生活空间。可以说，后现代社会中的审美和艺术活动更多地发生在城市广场、购物中心、超级市场、街心花园等与其他社会活动没有严格界限的社会空间与生活场所中。在这些场所中，文化活动、审美活动、商业活动、社交活动之间的严格界限已经不存在，审美与日常生活的严格界限也不再存在。

进一步分析后笔者认为，贝尔和杰姆逊所言的日常生活审美化，只是对日常生活现象的表面分析，在他们眼中，后现代社会中的日常物性生活已逐渐地“表层美化”。也就是说，审美和艺术已弥漫于一切事物之中，任何东西都可能成为审美消费物。诸如时装

① 参见格罗瑞《趣味社会学》，向建华译，南京大学出版社，2002，第195页。

② 费瑟斯通：《消费文化与后现代主义》，刘精明译，译林出版社，2000，第95页。

③ 贝尔：《资本主义文化矛盾》，赵一凡等译，生活·读书·新知三联书店，1989，第101页。

④ 杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，唐小兵译，陕西师范大学出版社，1986，第147~148页。

表演、封面设计、工业设计、室内装潢、城市建筑、都市规划等日常生活现象，都呈现出一种审美的人文关怀。与对日常物性生活的表面分析不同，韦尔施则从日常生活的审美化和个体认识的审美化两个层面论证了日常生活的审美化。

韦尔施认为，日常生活的审美化首先反映在“表层的审美化”上。我们生活的各个方面都体现着美。从超市到咖啡馆，从办公室到图书馆再到居室，生活表面上的装饰和美化已成为我们时代的主流。在韦尔施看来，生活表层的审美化的最终目的在于使我们的日常生活充满生机和活力，并最终满足个体不断增长的体验需求。而事实也确实如此。物质层面的美学因素的不断更新，正把我们的日常生活变成一个体验不断更新的世界——无限的居室装修、不断翻新的影视娱乐、更迭频繁的时尚新潮——这一切形成了一种强烈的、势不可挡的视觉冲击，尽其最大能量地吸引着个体的眼球。

周宪认为，韦尔施以三个概念来概括这种文化潮流，即装饰、活力和体验。而这些在周宪看来，“正是本雅明 20 世纪 30 年代所发现的情形：文化正在从传统的膜拜价值转向展示价值，一切都倾向于展示，外观的美成为普遍追求。这种情形 60 年代在德波那里则表述为从‘占有’向‘炫示’的转变，外观成为视觉快感追求的目标。”^① 对外在美的这种追求，韦尔施这样加以描述：“更美地生活是昨天的格言；而更美地生活、购物、交际和休息则是今天的格言。”^② 韦尔施的这个说法恰好印证了齐美尔所说的个体追求“时尚”的说法。在齐美尔那里，追求“时尚”就是追求新奇和独具一格的事物，新奇总是被更新奇的事物所代替，这是时尚的永恒法则。而韦尔施所描述的个体在表层审美需求的驱动下追求不断变化的外观美，以期获得新颖多变的视觉冲击，与齐美尔所描述的对

不断更替的“时尚”的追求可谓不谋而合。

除了“表层的审美化”，韦尔施认为，日常生活的审美化还体现于“深层的审美化”上。“深层的审美化”意味着日常生活的审美不仅停留于物质表面，而是深入到了生活、甚至个体的内在结构之中。韦尔施认为，深层的审美化比“那种字面的、物质层面上的美学化更加深刻，它不仅对个体的独特构成产生影响，而且对现实的存在方式以及个体对存在方式的理解也产生影响”。^① 一方面，个体长期受外在文化的影响与操纵；另一方面，外在文化对个体的操纵又会反过来同化个体，使个体对这个操纵产生潜移默化的认同和依赖。这样，“表层的审美化”导致了“深层的审美化”，即个体意识的审美化和个体对现实理解的审美化。在“深层的审美化”这一维度上，韦尔施认为日常生活的审美化不再限于城市装饰、购物中心等审美视觉的更新上，而已呈现为体现于生产过程与现实建构过程的巨大社会—文化变迁。也就是说，“深层的审美化”过程意味着一种重要的社会组织或社会变迁过程，它对个体心理和其他当代社会理论均产生着重要影响。

韦尔施在强调日常生活审美化的同时，也看到了日常生活审美化所带来的问题。“总体的审美化带来了它的对立面，在没有什么不美的地方，也就不存在美；持续不断的追求刺激将会导致个体的麻木不仁。审美化由此进入了麻痹化。”^② 韦尔施认为，日常生活的审美化所带来的并不是审美的愉悦体验，相反，它带来的是审美的钝化和麻痹化。“日常生活的过度美学化实际上是反美学的，因为它钝化了人们的审美趣味和辨别力。”^③ 因此，日常生活的审美化实际上是一个悖论，一方面，日常生活的审美化扩展了人们的审美领域，使审美走出了传统的精英领域；而另一方面，

① 周宪：《日常生活的“审美化”——文化“视觉转向”的一种解读》，《哲学研究》2001年第4期，第68页。

② W. Welsch, *Undoing Aesthetics*, London: Sage Press, 1997, p. 119.

① W. Welsch, *Undoing Aesthetics*, London: Sage Press, 1997, p. 6.

② W. Welsch, *Undoing Aesthetics*, London: Sage Press, 1997, p. 25.

③ 周宪：《日常生活的“审美化”——文化“视觉转向”的一种解读》，《哲学研究》2001年第4期，第69页。

日常生活的过度审美化又会麻痹个体的审美意识，导致审美能力的丧失。

顺着杰姆逊和韦尔施的思路，我们不妨稍加引申。从日常生活审美化的实践效果来看，它实际上形成了审美的一种“拼盘杂烩”。具体来说，在后现代艺术中，审美几乎把所有的一切都纳入到自身系统中，文学性的文本与非文学性的文本，虚构性的叙述与非虚构性的叙述，日常生活与文学艺术，所有的一切似乎都没有了差别，各种学科之间的界限，甚至各个范畴之间的界限，也都被取消。当人们都在大谈所谓日常生活的审美化时，这种审美化实际上就成了一种任意地、毫无顾忌地在艺术与生活之间穿行的游戏。所有的一切都可以披上“美”的面纱受到人们礼赞，生活起居、时尚享受、极端体验，乃至生活中的丑与恶，统统都汇聚到了一个平面上，后现代文化的“拼盘杂烩”特征没有比日常生活的审美化表象更为突出的了。

因此，如果说现代主义艺术强调“距离”奉行的是精英主义的话，那么后现代艺术强调日常生活的审美化则是强调艺术与日常生活界限的消解。在边界的这种消解中，后现代主义艺术或者说后现代性的一个重要特征，便是艺术与生活的双向渗透，一方面艺术进入日常生活，另一方面则是过去从来不曾成为艺术的日常生活在后现代主义那里堂而皇之地进入了艺术的殿堂。这种距离消失的后现代景观，用伊格尔顿的话说就是：后现代主义“是一种文化风格，它以一种无深度的、无中心的、无根据的、自我反思的、游戏的、模拟的、折衷主义的、多元主义的艺术反映这个时代性变化的某些方面，这种艺术模糊了‘高雅’和‘大众’文化之间，以及艺术与日常经验之间的界限”^①。伊格尔顿所言无非是想说明在后现代主义艺术中，艺术与日常生活的界限被打破，生活与艺术已没有严格的区分，在其中已分不清什么是艺术，什么是生活。简而言

之，在后现代艺术中，为现代艺术所特有的艺术与生活的距离已日益消解而不复存在。

二 填平鸿沟：艺术就是现实

后现代主义艺术的“距离消解”策略一方面体现在艺术与日常生活界限的打破上，另一方面也体现在艺术对现实的取代上。前者意味着艺术与生活界限的模糊或消解，而后者则意味着在后现代艺术中，艺术与现实的传统再现关系被打破，原本存在于艺术与现实之间的不可逾越的鸿沟被填平，艺术不再模仿现实，而是直接以现实的名义出场，艺术就是现实。

随着后现代社会的来临和后现代景观的登场，杰姆逊一方面看到，在后现代文化的“拼盘杂烩”中，高雅文化与通俗文化、纯文学与通俗文学的距离正在消失；而另一方面，杰姆逊也认识到，“拼盘杂烩”不仅仅意味着距离的消失，而且也改变了传统文学的深度阐释模式，更严重的是，它导致文学和艺术成为一种掩盖真实现实的虚拟幻象。在杰姆逊看来，后现代主义的特点在于商品化意识进入艺术使艺术品逐渐成为商品。艺术的商品化导致艺术由传统的时间深度模式转变为后现代的空间平面模式，而对空间的关注所带来的后现代文化深度模式的削平和历史意识的消失。杰姆逊认为，现代艺术都有深层内涵，有对终极价值的渴望和对自我的执着。而后现代艺术则削平了所有的深度模式，把一切都平面化了。平面化就是阐释的必要性的丧失，即人们用于表达认识深度的模式在后现代主义艺术创作中被摒弃了。所有用来衡量和检测事物的认识深度的标准，在后现代主义的文化中，已经被各种新的实践、话语和文本的能指游戏所取代。

与深度模式削平类似的另一个后现代表征就是历史意识的消失。历史意识即一种时间意识，它为传统艺术所坚持。同时，杰姆逊还认为，后现代的时间意识是一种“分裂”的时间意识，或者如拉康所言，是“符号链条的断裂”。在后现代主义那里，只有纯

^① 伊格尔顿：《后现代主义的幻象》前言，华明译，商务印书馆，2000。

粹的、孤立的现在，只有一连串纯粹的能指链，而不再有过去与现在的连续。时间变成纯粹的现在，也就意味着时间向空间的转变。由于语言链条的断裂和时间概念的紊乱，后现代艺术不再有任何确切的语义，大量孤立断裂的物质性能指，加剧了艺术表现中的历史淡化，以及深度感、距离感的普遍消失。对杰姆逊而言，建立在以上文化基础之上的后现代社会，是一个被抹去了全部历史性的社会，作为“所指”的过去，逐渐被打上了括号，被消解了，除了文本以外什么也没有给我们留下。

以杰姆逊为出发点，笔者认为，杰姆逊之所以力图削平深度模式和淡化历史意识，他主要针对的是后现代文化景观的机械复制艺术，这些艺术以商品化的景观形象取代了具有深度内涵的审美形象，以一种审美风格化的现实取代了真正的现实。在传统艺术中，审美形象是对现实的一种模仿和再现，它由于模仿的关系而导致了一种明显的距离感，即形象是对现实的再现，而不是现实本身，传统文学形象“就是以复制与现实的关系为中心，以这种距离感为中心”。^①因此，传统美学总是要求审美活动有一种距离感，由此提出了诸如移情说、距离说、陌生化等，其目的是为了强调艺术与生活的距离。后现代美学颠覆了这一传统的美学观，在后现代艺术中，审美形象被“物化”，变成了一种商品。这样，后现代艺术就取消了艺术与现实生活之间的等级秩序，而后现代文化作品也成了形象、照片、摄影的机械复制。商品的机械复制和大规模的生产，导致距离感和现实感的消失，是可复制的形象或类象对社会和世界的非真实化。对于后现代文化中商品化的形象，杰姆逊写道：“这个东西是很危险的，萨特就认为它是一种很不好的否定性，不是好的主动改变事物的否定性，而是很隐秘地感染毒化现实的方法。这一点正好说明了摄影、电影和绘画作用的不同。你

^① 杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，唐小兵译，陕西师范大学出版社，1986，第192页。

看一幅画，你会说这并不是现实，这只不过是幅艺术品，而在摄影面前你却不能这样说。你意识到相片上的形象就是现实，无法否认现实就是这个样子。距离感正是由于摄影形象和电影的出现而逐渐消失。”^①在杰姆逊眼中，后现代文化形象的商品化导致了距离——传统文学中形象与现实的距离——的消失，所有的一切，包括形象、照片、摄影和所有的规模机械复制，都只是仿像。从文化角度而言，我们的世界已没有任何真实感，因为我们无法确定现实从哪里开始或存在于哪个地方。

与杰姆逊一样，鲍德里亚也表述了他对仿像取代现实的忧虑。鲍德里亚认为，后现代社会是一个通过媒介建立起来的符号世界，社会的所有一切都是按照模拟和仿像的原则建立起来的，在其中，各种不同的符号彼此循环往复。西方文化的整个历史就是符号对现实的模仿历史，只是在历史发展的早期，符号是作为现实的模仿物而存在的，其后符号与现实分离了，而到了当代仿像社会，符号取代了现实，符号就是现实。也就是说，在历史发展的早期，符号与现实的关系所遵循的是再现原则，体现了现实与符号之间的本源与反映关系，符号与现实之间存在着距离；而到了仿像社会，传统的再现原则被打破，符号与现实显得愈来愈分离和不相关，符号自身成为了现实的替代物，符号与现实达到了同一化，传统的距离不复存在。在《仿真与拟象》中，鲍德里亚描述了符号与现实的这种历史关系。符号首先是对某种基本现实的反映；其次，符号遮蔽和篡改基本现实；再次，符号遮蔽某种基本真实的缺失；最后，符号发展为与任何真实都没有关系，而纯粹仅仅成为自身的拟象。^②

据此，鲍德里亚认为，这种建立在符号基础之上的文化，是一种性质不同的新文化，一种他所谓的“仿真”文化。在后现代的

^① 杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，唐小兵译，陕西师范大学出版社，1986，第197页。

^② J. Baudrillard, *The Precession of Simulacra, Simulacra and Simulation*, Michigan: The University of Michigan Press, 1994.

“仿真”社会中，呈现的是一个“没有本源、没有所指、没有根基”的“象”，即“幻象”。这是一个由语言符号（包括文字和图像）构成的世界，是一种“超现实”或“超实在”，是通过“仿真”而产生的影像或符号世界。在鲍德里亚看来，当传统“语言表征”受到质疑时，我们的整个语言系统就变得无足轻重了，它就变成了什么都不是了——只是一个庞大的幻象。这样，它也就谈不上真实与不真实，因而它永远也不再与“真实”发生交换，它只是与自身进行交换，在一个没有所指、没有边缘、没有遮拦的循环体系中与它自身进行交换。在古典文化中，符号呈现为对现实世界和真实事物的模拟，而在后现代理论中，“仿真”则在高科技技术的支持下达到了与现实无关的地步，符号、象征或影像代替现实成为现实的“真实”幻象。

对此，鲍德里亚写道：“我们应该把超真实颠倒过来：当下的现实其本身就是超真实的。当艺术和想象发挥了作用的某些特殊时刻，现实主义的秘密在于可以将最平庸的现实变成超现实的东西。当下的日常现实，包括政治、社会、历史和经济，从现在起都与超真实的仿真维度合为一体，我们的生活处处都已经处于对现实的‘审美’幻觉之中。”^①正是在“仿真”理论的基础上，鲍德里亚提出了“超美学”这一命题。“超美学”意味着在后现代社会中，实在与影像之间的差别消失了。而且，在这种对现实的审美幻觉中，艺术与实在的位置颠倒了，日常生活以审美的超真实方式呈现出来。在后现代社会，现实已经与它的影像混淆在一起，我们生活的每个地方，我们平常的日常生活，都已被现实的审美光环所笼罩。

对鲍德里亚的“超美学”命题，后现代理论家凯尔纳和贝斯特有精辟的分析。在他们看来，鲍德里亚所提出的“超美学”，究

其实质，就是“美学已经渗透到经济、政治、文化以及日常生活当中，因而丧失了其自主性与特殊性。艺术形式已经扩散渗透到了一切商品和客体之中，以至于从现在起所有的东西都成了一种美学符号。所有的美学符号共存于一个互不相干的情境中，审美判断已不再可能”^①。后现代社会的特点就是生活对艺术的戏谑。在后现代社会中，符号与图像的流动已经成为社会生活景观，并渗透到当代社会的日常生活之中。可见，“超美学”意味着传统艺术自律性审美风格的终结。传统的生活与艺术的鸿沟被填平，审美和艺术活动不再脱离日常生活，日常生活已逐渐取代艺术，在某种意义上，生活就是艺术。

从鲍德里亚所描述的符号与现实的历史关系引申下去，可以认为，在后现代社会，符号与现实的再现原则已经失效，符号依据其自身的逻辑而逐渐演变成一种仿像，它一方面与现实毫不相关，然而另一方面它又取代现实，成为“真实”的现实。后现代社会中的个体不再生活于现实之中，而是生活在符号的仿像之中，即“超现实”中。在超现实的后现代社会中，所有的一切都是由符号所组成的仿像，所有的真实也都是一种和真正的现实无关的感觉上的“真实”。在超现实的世界里，各种各样的符号拒绝再现和反映现实，而是直接取代现实，形成一个自足的仿像社会。从某种意义上说，后现代社会其实就是一个符号取代现实的社会。在传统的社会中，符号对现实的反映是依据符号对现实的再现原则（表征原则）进行的，而符号的表征危机则意味着在后现代社会中，符号不再按照再现的原则反映现实，它自有一套自行其是的运作法则。由符号所构成的后现代文本拒绝再现外部世界，符号取代了现实，符号与现实之间的距离逐渐消失，在某种意义上，符号就是现实，甚至比现实更“现实”。

^① J. Baudrillard, *The Precession of Simulacra, Simulacra and Simulation*, Michigan: The University of Michigan Press, 1994. pp. 147 - 148.

^① 凯尔纳、贝斯特：《后现代理论》，张志斌译，中央编译出版社，1999，第175页。

三 批判性讨论

不论是日常生活的审美化，还是艺术对现实的取而代之，它们都构成后现代艺术的审美策略，借用菲德勒的表述就是“跨越边界，填平鸿沟”，即消解艺术与生活的距离。为艺术所拥有的自我独特性消失了，生活进入了艺术，艺术与生活不再有任何区别。按照传统的观点，艺术是神圣的，并体现着创作者形而上的、微言大义的神秘之物，而在后现代主义那里，艺术原来的那些神秘、高贵和诗意的品质荡然无存，用本雅明的话说就是艺术的韵味（又译为灵韵）消失了，即艺术的独特本真性丧失了。现代艺术讲究的是独创性和个人的不可模仿性，而在后现代艺术中，创作的主体性和独一无二的个人风格消失了，艺术的原初韵味在后现代艺术中消失殆尽。而这种个人独特性的消失所带来的后果则是后现代风格中的大量的机械复制和拼盘杂烩。传统的神圣语言被后现代景观中的媒体符号所取代，所有的一切都进入了文学艺术，而传统的主体与文学艺术、生活与文学艺术之间的界限被打破，主体与艺术、艺术与生活之间的距离不复存在，取而代之的是无原则的刻意模仿以及艺术与现实的相互指涉，商品化形象的大规模复制和生产使审美进入了日常生活。

我们曾指出，艺术与现实保持一定的距离，它不是要取消艺术的批判性和对现实人生的终极关怀，而是强调要使艺术站在一个更好的角度来实践审美现代性的批判功能。通过与日常生活保持一定距离，就可以使现代艺术对资本主义文明下的日常生活进行远距离的审视、反思与批判，而不是沉迷于其中，不能自拔。现代主义艺术强调距离以实现现存社会的远距离批判，那么在后现代主义艺术中，对距离的消解是否就意味着艺术对现实批判功能的式微呢？对此，我们不能采取非此即彼的态度，而应持一种辩证的目光，对其加以具体的分析与考察。

虽然后现代艺术中的“距离消解”策略带来了个体审美体验

的极大解放，但后现代艺术对距离的消解也潜隐着许多危险。首先，正如韦尔施所指出的那样，无处不在的“审美体验”导致了个体审美感受力的衰落，使个体出现审美迟钝和审美麻痹。不难想象，如果现实生活中的所有事物都是美的，那么这种无所不在的美又能依据什么而得以确证？因此，日常生活的过度审美化实际上隐含了这样一个反命题：一切皆美即意味着一切皆不美。因为它钝化了个体的审美辨别能力和感悟能力，日常生活的过于审美化实际上是一种反美学。其次，消解艺术与生活的界限，打破艺术与生活的边界，进而消除艺术与现实的所有差距，不仅会导致审美感受力的衰退和审美批判功能的式微，更可怕的是，它会使个体沉迷于对现实的虚伪审美体验中而不自觉，使个体即使面对虚假的现实也无法加以辨别，假即是真，甚至比真还要“真”，生活的真实和意义最终从个体的手中滑落，个体在“超现实”的仿像中如同一叶孤零零的小舟，找不到真正的家园。可见，“绝对地抹去高级文化和低级文化的区分远不是一种无可挑剔的进步；因为它隐藏着对生活实践领域的艺术给予虚假扬弃的某个前景，艺术于是将从各个方面混同（混迹）于日常生活的现象领域。……并且，审美自主权的解体不一定带来解放效果。在这里，主要危险是艺术和生活之间的批判张力的松懈，那种张力是现代主义美学的关键所在。结果将产生这样一种危险：一旦艺术和生活之间的界限被模糊了起来，那么艺术的批判潜力就要走向衰微，并且艺术本身将蜕变成某种证明工具，即，晚期资本主义‘幸福意识’的无批判的镜像”。^①

虽然如此，在批判的同时，我们也应当看到，后现代艺术的“距离消解”策略还是承担着对日常现实的批判以及对个体生存的救赎功能。在说明这个问题之前，我们还是先引用比格尔的观点。比格尔从艺术与社会关系的视角对现代主义与先锋派之间的关系进

^① 沃林：《文化批评的观念》，张国清译，商务印书馆，2000，第132页。

行了论述，他认为现代主义与先锋派是有着根本不同的，现代主义追求的是艺术的自律，而先锋派则基本上是对这种自律的反对。先锋派“既反对艺术作品所依赖的分配机制，也反对资产阶级社会中由艺术自律所规定的艺术地位”。在比格尔看来，艺术的自律，艺术与生活保持一种距离是一个资产阶级的概念。“仅仅在19世纪的唯美主义以后，艺术完全与生活实践相脱离，审美才变得‘纯粹’了。”^①艺术的自律一方面是艺术对资产阶级的批判，另一方面也使得艺术变得体制化，而缺乏批判的锋芒。因此，“先锋派的抗议，其目的在于将艺术重新结合进生活实践之中，揭示出自律与缺乏任何后果之间的联系。”^②因为，“在艺术摆脱了所有外在于它的东西之时，其自身就必然出现了问题。当体制与内容一致时，社会无效性的立场成为资产阶级社会的艺术的本质，因此激起了艺术的自我批判。历史上的先锋派运动值得赞扬之处就在于它提供了这种自我批判。”^③

比格尔的论述无非是想说明现代主义最初的对现存社会的批判功能，却随着它不断地被体制化而变得式微，强调艺术与生活的距离本来就是对现存制度的反叛，但是随着资本主义日常生活意识形态向现代主义艺术的渗透，随着各种各样的机构、公共领域对现代主义艺术的认可，现代主义艺术也逐渐从批判的角色中退隐出来，成为现存制度的默认和拥护者。因此，先锋派就力图对这种体制化了的现代艺术进行非难与反抗，从而继续着现代性的批判精神。如果我们在这里将比格尔所言的先锋派也看成是后期现代主义，或者说是早期的后现代主义的话，那么从比格尔的分析中不难发现，早期的现代主义（以唯美主义和象征主义为代表）强调艺术自身的合法化，主张艺术与生活保持一种距离，然而这种现代主义在

它的发展过程中，其最初的批判功能逐渐被现存社会所体制化，从而使其原初的对资本主义社会的批判和反思功能变得式微。而后现代主义，也可以说是早期的后现代主义（先锋派，主要以达达主义和超现实主义为代表）则力图否定艺术的自律性，主张艺术与生活的融合，并希冀在这种融合中继续着对现代性自身的反思。

沿着比格尔的论述，我们不妨稍加引申和发挥。其实，现代主义从一开始就不是一个和谐的统一体，其内部就有着十分复杂的关系网络，而在其发展过程中也始终对自身进行着不断的反思与批判。而后现代主义艺术在反对现代艺术自律的同时也反对体制化的现代艺术，这种对体制化的反对，在一定程度上也是具有反叛性和颠覆性的。后现代艺术取消艺术与生活的界限并非意味着艺术的批判功能的丧失，它只不过是另外一种方式继续着审美现代性的批判功能。因此，后现代性并没有放弃审美现代性的精神，它在另一条批判道路上重新扛起了审美现代性的大旗。不过，与现代艺术所强调的艺术与现实拉开距离的叙事逻辑不同，后现代艺术旨在消解艺术与生活的距离，力图实现日常生活的审美化。

以此为前提，我们进而又可以认为，在实践艺术的批判功能上，后现代性其实就是一种审美现代性。对此，我们不妨引用利奥塔、鲍曼、赫勒和维尔默的话加以说明。在利奥塔眼中，“在现代性中就已有了后现代性，因为现代性就是现代的时间性，它自身就包含着自我超越，改变自己的冲动力”，“后现代性已不是一个新时代，它是对现代性所要求的某些特点的重写，首先是对建立以科学技术解放全人类计划的企图的合法性的重写。……这种重写已经开始很久了，并且是在现代性本身中进行的”。^①可见，后现代性是现代性的一种延续，一种内在的交融。鲍曼认为：“后现代性并不一定意味着现代性的终结，以及对现代性的怀疑和抛弃。后现代

① 比格尔：《先锋派理论》，高建平译，商务印书馆，2002，第88页。

② 比格尔：《先锋派理论》，高建平译，商务印书馆，2002，第88页。

③ 比格尔：《先锋派理论》，高建平译，商务印书馆，2002，第93~94页。

① 利奥塔：《非人》，罗国祥译，商务印书馆，2000，第26、37页。

性顶多（抑或，不过）是一颗由于并不完全喜欢自己所看到的一切并感觉到变革冲动，因而久久地、专注地、严肃地反观自身，反观自己的状况和以往行为的现代之心。后现代性是现代性的成年：现代性在一段距离之外而非从内部反观自身，开出详细的得失清单，对自己作深层心理分析，发现以前从未清楚地说出过的意向，并感到这些意向彼此抵消，不具一致性。后现代性是现代性与其不可能性的妥协，是一种自身监控的现代性——是清醒地抛弃了曾经不知不觉所做的一切的现代性。”^① 赫勒认为：“后现代性并不是在现代性之后到来的一个阶段，它不是对现代性的补救——它是现代的。更确切地说，后现代视角也许最好被描述为现代性意识本身的自我反思。”^② 而维尔默则强调，现代不仅包括现代主义，而且也包括后现代主义。“对现代性的批判从一开始就是现代精神的一部分，如果后现代主义中有某些新东西的话，那并不是对现代性的激进否定，而是这种批判的重新定向。”因此，“最好把后现代主义视为一种自我批判的——怀疑的、反讽的而非不宽容的——现代主义形式；视为一种超越乌托邦主义、科学主义和基础主义的现代主义；简而言之，一种后形而上学的现代主义”。^③ 在维尔默眼中，后现代主义是一种自我批判的现代主义，它通过多元共存来实现对启蒙宏大叙事的解构。在这个意义上，后现代主义仍然是一种审美现代主义，或者说它深深地根植于审美现代主义，其实质也是对启蒙现代性非合理性的反拨。而后现代性是审美现代性精神的一种延续，或者说它就是一种审美现代性（当下的审美现代性），它是审美现代性精神在后现代社会的体现，通过对其自身的反思与批判而得以实现。

也许，现代、后现代艺术对距离的强调与消解呈现出一个矛盾

的两难选择：一方面，过度地消解距离会导致艺术沉溺于生活而失去其批判性；而另一方面，过度地强调距离又会使艺术脱离生活的土壤而成为象牙塔里的纯游戏，因此，在强调距离的同时要保持一个度。歌德曾经发出诗性的感叹：要想逃避这个世界，没有比艺术更可靠的途径；要想同世界结合，也没有比艺术更可靠的途径。这里的“逃避”我们尽可以将之理解为与现实保持距离。歌德辩证的表述意在表明：艺术既可以使人与日常生活的琐屑局限保持距离，远距离地对日常生活进行审视；又可以使人同现实世界相融合，以美学的精神看待日常生活，改变其平庸而乏味的状态，从而构建诗意的生存。

① 鲍曼：《现代性与矛盾性》，邵迎生译，商务印书馆，2003，第409~410页。

② 赫勒：《现代性理论》，李瑞华译，商务印书馆，2005，第13页。

③ A. Wellmer, *The Persistence of Modernity*, Cambridge: MIT, 1991, viii.

结 语

应当说，在 20 世纪初的思想舞台上，在现代性问题出现之初，齐美尔就思考着现代个体的生存意义和现代文化的命运，并率先揭示了现代社会和现代人的困境，把握了现代社会中个体生存状态以及现代文化的两难困境。通过对货币的文化哲学分析，齐美尔对都市人的现代生存进行了审美主义的剖析。在现代性体验中，齐美尔吸收了当时德国生命哲学的资源，将审美扩展到个体生命层面，以货币作为诸社会形式的关节点，考察了货币体制与审美性的关系。齐美尔将现代性界定为心理主义，他力图凸显现代个体的内在心灵，强调从都市生活的现代性体验这个角度来界定现代性。他通过把“探测器”放入生活哲学上的“瞬间”来洞察现实生活的主题，从而揭示从生命的个别现象中找到整体意义的可能性。在齐美尔那里，不是客观事实，而是关于现实的想象；不是认知，而是情感；不是智性化的客观世界，而是神经衰弱的内在世界构成了现代性体验的最主要特征。这种对现代性的体验式诊断在现代社会依然有巨大的阐释空间，这种思维方式对都市现代人的诗性生存与栖居具有很好的借鉴意义。

从现代性体验这一独特视角出发，齐美尔对现代生活风格（主要是大都市生活）进行了深刻剖析。他认为，现代都市生活的

最突出风格，是无孔不入的货币对个体的全面控制，以及大量的碎片化景观对个体的冲击，而个体在货币的奴役和频繁景观的刺激下，已逐渐丧失感知体验的丰富性和敏锐性，变得对所有事物都腻烦，感觉不出事物的独特细微性。不仅如此，由于现代个体内心已失去固有的安全感和确定性，个体心中涌动的只是永远的紧张，以及对现代生存的茫然无从与不知所措，由此带来的是个体在躁动的现代生活中的无聊、无助与空虚。随着货币向现代文化的侵入，较之传统文化，现代文化出现了深刻的危机：人所创造出来的文化成为了人的对立面。客观文化与主观文化的分离，使得文化在现代性语境下呈现出前所未有的危机。而且，随着货币经济对现代个体的刺激以及文化危机的持续深入，现代人呈现出两种不同的群体类型，也衍生出两种不同的现代人形象：陌生人（游离的边缘人）形象和都市人（忧郁的栖居者）形象。他们在现代性社会中的另类体验使得齐美尔的现代性诊断笼罩着一层忧郁的“形而上学悲情”。

齐美尔对现代人的这种生存困境极其忧虑，但问题是，面对现代人的生存困境，面对现代生活的诗性缺乏，个体将采用什么策略来对不断沦丧的本真性进行救赎？现代艺术在这样的救赎中扮演着什么样的角色？对此，齐美尔提出了“距离”观念，以此来对抗现代物化文明的压制。他认为，在工业文明导致现代个性沦丧愈演愈烈的趋势下，个体只有远离被物化文明所控制的现代生活；现代艺术只有远离物化现实，通过与工具理性笼罩的、诗性缺席的物化现实保持距离，才能抵御物化文明对本真性的不断侵蚀。通过对距离进行社会学、美学和艺术层面的解读，齐美尔构建了以“距离”为核心的现代性审美救赎策略。

齐美尔是一个现代生活的审美主义者，他不仅关注那些现代性的社会碎片，而且更为注重在日常的生活中挖掘出独特的审美内蕴。因此，强调对生活的审美体验贯穿于齐美尔整个思想之中。齐美尔自己曾主张，对生活碎片的追问不仅是一种伦理的追

问，还是一种美学的追问。^① 弗瑞恩德也认为，审美主义一直弥漫于齐美尔的社会学研究之中。^② 因此，齐美尔的社会学中内蕴着一个美学的维度，它不仅意味着用美学的视角来研究社会，也意味着社会现实本身的审美化。而游戏、时尚和冒险则是对现代社会生活进行审美体验的三个范例：游戏意味着现代生活的审美，时尚意味着对平庸日常生活的颠覆，而冒险则意味着对个体现代生存的一种越境。通过对游戏、时尚和冒险的讨论，我们从生活审美体验的角度进一步深化了齐美尔的社会学美学思想。

齐美尔生活的时代正是资本主义快速发展的时代，是资本主义工具理性对社会生活全面征服的时期，也是现代艺术的“黄金时期”或强盛期。在这个时候，齐美尔所提出的艺术与生活保持距离的思想，就不仅仅是对当时资本主义物化文明的一种拒弃，而且也是对后来西方现代艺术强调自主性、强调艺术对生活的反叛或否定策略的一个天才预见。现代主义艺术主张“为艺术而艺术”，主张“艺术的自主性”，强调“艺术否定生活”，希冀通过艺术远离物化现实来承担对现代个体救赎之大任，这在很大程度上延续了齐美尔的距离思想。

从对学界的影响来看，齐美尔的思想飘散于四方。在卢卡奇、布洛赫、布伯、马尔库塞、本雅明和阿多诺等德国理论界巨匠的思想中，我们能够清晰地看到齐美尔的思想痕迹。齐美尔是从马克思到西方马克思主义的一个中介环节，他将马克思对资本主义的政治经济学批判延展到文化领域，从而构成马克思激愤的社会批判理论的可贵补充和参照。齐美尔对资本主义体制下货币经济的文化现代性解读，对现代性矛盾与现代文化危机的审美剖析，对现代人在工具理性下异化与反抗的生态质态的悲情展示，为后来的西方马克思

主义及批判理论家们留下了宝贵的思想史遗产。

在文化社会学的视野中研究齐美尔的美学思想，主要侧重于从社会理论、美学、文化学、哲学以及艺术等多角度相融合的层面来展开研究。通过对齐美尔美学多层面的考察，本书也许可以把一位叫做齐美尔的美学家——不单单是伟大的社会学家和哲学家，同时也是伟大的美学家——呈现出来。

北川东子在为齐美尔立传时曾优美而又略带伤感地写道：

喜欢上齐美尔的哲学也许就是喜欢上齐美尔用哲学所做的事情吧。齐美尔用哲学做了些什么呢？他用哲学给自己生活的时代和生活赋予了哲学的气息。^①

或许齐美尔的装饰性的思考会给这种焦躁感一个帮助。会告诉我们，大问题尽管有着庞大的外观，但是与我们的小问题在根本上还是相通的，循着这种错综复杂的犹如迷宫般的联系前进是迈向现实的有效方法。

也许，爱齐美尔就意味着与齐美尔一道爱我们周围的世界和自己的生活。^②

当齐美尔的预言在现代社会一一实现，当韦伯的“铁笼”生存弥漫于现代社会之时，也许我们会想到齐美尔，我们会爱齐美尔。因为，我们深深地爱着我们周围的这个世界和我们自己的生活。

① K. Etkorn, ed., *The Conflict in Modern Culture and Other Essays*, New York: Teachers College Press, 1968, p. 74.

② J. Freund, "German Sociology in the Time of Max Weber", T. Bottomore & R. Nisbet, eds., *A History of Sociology Analysis*, London: Heinemann, 1979, p. 158.

① 北川东子：《齐美尔》，赵玉婷译，河北教育出版社，2002，第194页。

② 北川东子：《齐美尔》，赵玉婷译，河北教育出版社，2002，第197页。

参考文献

一 中文部分

- 阿多诺：《美学理论》，王柯平译，四川人民出版社，1998。
- 鲍曼：《立法者与阐释者》，洪涛译，上海人民出版社，2000。
- 鲍曼：《全球化》，郭国良等译，商务印书馆，2001。
- 鲍曼：《流动的现代性》，欧阳景根译，上海三联书店，2002。
- 鲍曼：《现代性与矛盾性》，邵迎生译，商务印书馆，2003。
- 鲍曼：《生活在碎片之中：论后现代道德》，郁建兴等译，学林出版社，2002。
- 伯曼：《一切坚固的东西都烟消云散了》，徐大建等译，商务印书馆，2003。
- 波德莱尔：《波德莱尔美学论文选》，郭宏安译，人民文学出版社，1987。
- 北川东子：《齐美尔》，赵玉婷译，河北教育出版社，2002。
- 本雅明：《德国悲剧的起源》，陈永国译，文化艺术出版社，2001。
- 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社，2002。
- 本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，张旭东等译，生

活·读书·新知三联书店，1989。

贝尔：《资本主义文化矛盾》，赵一凡等译，生活·读书·新知三联书店，1989。

比格尔：《先锋派理论》，高建平译，商务印书馆，2002。

成伯清：《现代性的诊断》，杭州大学出版社，1999。

陈戒女：《齐美尔与现代性》，上海书店出版社，2006。

狄塞：《齐美尔的艺术哲学》，《哲学译丛》，哲学研究杂志社，1987。

多德：《社会理论与现代性》，陶传进译，社会科学文献出版社，2002。

恩特维斯特尔：《时髦的身体》，郜元宝译，广西师范大学出版社，2005。

凡勃伦：《有闲阶级论》，蔡受百译，商务印书馆，1964。

费瑟斯通：《消费文化与后现代主义》，刘精明译，译林出版社，2000。

福格特：《20世纪德国艺术》，刘玉民译，上海人民美术出版社，2001。

福柯、哈贝马斯：《激进的美学锋芒》，周宪译，中国人民大学出版社，2003。

弗里斯比：《现代性的碎片》，卢晖临等译，商务印书馆，2003。

格罗瑙：《趣味社会学》，向建华译，南京大学出版社，2002。

贡巴尼翁：《现代性的五个悖论》，许钧译，商务印书馆，2005。

哈维：《后现代的状况》，阎佳译，商务印书馆，2003。

哈贝马斯：《交往行为理论》第一卷，曹卫东译，上海人民出版社，2004。

哈贝马斯：《现代性的哲学话语》，曹卫东译，译林出版社，2004。

赫勒：《现代性理论》，李瑞华译，商务印书馆，2005。

赫伊津哈：《游戏的人》，多人译，中国美术学院出版社，1996。

霍克海姆、阿多诺：《启蒙辩证法》，渠敬东等译，上海人民出版社，2003。

吉登斯：《现代性与自我认同》，赵旭东等译，生活·读书·新知三联书店，1998。

吉登斯：《现代性的后果》，田禾译，译林出版社，2000。

伽达默尔：《真理与方法》，洪汉鼎译，上海译文出版社，1999。

杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，唐小兵译，陕西师范大学出版社，1986。

卡林内斯库：《现代性的五副面孔》，顾爱彬等译，商务印书馆，2002。

卡西尔：《人文科学的逻辑》，沉晖等译，中国人民大学出版社，2004。

利奥塔：《非人》，罗国祥译，商务印书馆，2000。

刘小枫：《现代性社会理论绪论》，上海三联书店，1998。

卢卡奇：《历史和阶级意识》，杜章智等译，商务印书馆，1992。

卢卡奇：《理性的毁灭》，王玖兴译，山东人民出版社，1997。

卢卡奇：《卢卡奇早期文选》，张亮等译，南京大学出版社，2004。

马尔图切利：《现代性社会学：二十世纪的历程》，姜志辉译，译林出版社，2007。

马克思、恩格斯：《共产党宣言》，人民出版社，1964。

齐美尔：《桥与门》，涯鸿等译，上海三联书店，1991。

齐美尔：《金钱、性别、现代生活风格》，顾仁明译，学林出版社，2000。

齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社，2001。

齐美尔：《货币哲学》，陈戎女等译，华夏出版社，2002。

齐美尔：《社会学》，林荣远译，华夏出版社，2002。

齐美尔：《社会是如何可能的》，林荣远译，广西师范大学出版社，2002。

齐美尔：《生命直观》，刁承俊译，生活·读书·新知三联书

店，2003。

齐美尔：《现代人与宗教》，曹卫东译，中国人民大学出版社，2003。

齐美尔：《历史哲学问题：认识论随笔》，陈志夏译，上海译文出版社，2006。

齐美尔：《哲学的主要问题》，钱敏汝译，上海译文出版社，2006。

齐美尔：《叔本华与尼采：一组演讲》，莫光华译，上海译文出版社，2006。

舍勒：《人在宇宙中的地位》，李伯杰译，贵州人民出版社，1989。

舍勒：《舍勒选集》，孙周兴等译，上海三联书店，1998。

叔本华：《作为意志与表象的世界》，石冲白译，商务印书馆，1995。

泰勒：《自我的根源》，韩震等译，译林出版社，2001。

滕尼斯：《共同体与社会》，林荣远译，商务印书馆，1999。

瓦岱：《文学与现代性》，田庆生译，北京大学出版社，2001。

威廉斯：《现代主义的政治》，阎嘉译，商务印书馆，2002。

维尔默：《论现代与后现代的辩证法》，钦文译，商务印书馆，2003。

韦尔施：《我们的后现代的现代》，洪天富译，商务印书馆，2004。

韦伯：《新教伦理与资本主义精神》，于晓等译，上海三联书店，1992。

沃林：《文化批评的观念》，张国清译，商务印书馆，2000。

席勒：《审美教育书简》，徐恒醇译，中国文联出版公司，1984。

伊格尔顿：《美学意识形态》，王杰等译，广西师范大学出版社，1997。

伊格尔顿：《沃尔特·本雅明或走向革命批评》，郭国良等译，

译林出版社, 2005。

伊格尔顿:《后现代主义的幻象》, 华明译, 商务印书馆, 2000。

周宪:《20世纪西方美学》, 南京大学出版社, 1999。

周晓虹:《社会时尚的理论探讨》, 《浙江学刊》1995年第3期。

周小仪:《唯美主义与消费文化》, 北京大学出版社, 2002。

布雷德伯里等编《现代主义》, 胡家峦等译, 上海外语教育出版社, 1992。

杜章智编《卢卡奇自传》, 社会科学文献出版社, 1986。

弗兰契娜等编《现代艺术和现代主义》, 张坚等译, 上海人民美术出版社, 1988。

契普编《欧美现代艺术理论》; 余珊珊译, 吉林美术出版社, 2000。

汪民安等编《后现代性的哲学话语》, 浙江人民出版社, 2001。

汪民安等编《现代性基本读本》, 河南大学出版社, 2005。

汪民安:《大都市与现代生活》, 《西北师范大学学报》2006年第3期。

薛家宝编《唯美主义研究》, 中国社会科学出版社, 1999。

赵澧等编《唯美主义》, 中国人民大学出版社, 1988。

朱立元编《二十世纪西方美学经典文本》第一卷, 复旦大学出版社, 2000。

二 外文部分

1. 外文著作

Q. Bell, *On Human Finery*, London: Allison & Busby, 1992.

T. Bottomore, & R. Nisbet, eds., *A History of Sociology Analysis*, London: Heinemann, 1979.

F. Davis, *Fashion, Culture and Identity*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.

G. Delanty, *Social Theory in a Changing World: Conceptions of Modernity*, Cambridge: Polity, 1999.

K. Etzkorn, ed., *The Conflict in Modern Culture and Other Essays*, New York: Teachers College Press, 1968.

J. Finkelstein, *The Fashioned Self*, Cambridge: Polity Press, 1991.

D. Frisby, *Sociological Impressionism: A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory*, London: Biddles Ltd, 1981.

D. Frisby, ed., *Georg Simmel: Critical Assessments*, Vol. I. II. III., London: Routledge, 1994.

D. Frisby, *Simmel and Since: Essays on Georg Simmel's Social Theory*, London: Routledge, 1992.

H. H. Gerth & C. W. Mills, *From Max Weber: Essays in Sociology*, New York: Oxford University Press, 1946.

B. Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*, London: Routledge, 2002.

S. Lash, *Sociology of Postmodernism*, London: Routledge, 1990.

R. M. Leck, *Georg Simmel and Avant-Garde Sociology: The Birth of Modernity, 1880 - 1920*, New York: Humanity Books, 2000.

D. N. Levine, ed., *On Individuality and Social Forms: Selected Writings*, Chicago: University of Chicago Press, 1971.

G. Lipovetsky, *The Empire of Fashion*, Princeton: Princeton University Press, 1994.

K. Mannheim, *Essays on Sociology and Social Psychology*, London: Routledge, 1998.

J. A. Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy*, London: George Allen & Unwin, 1976.

A. Sellaberg, *A Blend of Contradictions: Georg Simmel in Theory and*

Practice, New Brunswick: Transaction Publisher, 1994.

A. Wellmer, *The Persistence of Modernity*, Cambridge: MIT, 1991.

W. Welsch, *Undoing Aesthetics*, London: Sage Press, 1997.

E. Wilsom, *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, London: Virago, 1985.

K. H. Wolff, ed., *The Sociology of Georg Simmel*, New York: The Free Press, 1950.

2. 外文期刊及其他

J. Ardit, "Simmel's Theory of Alienation and the Decline of the Nonrational", in *Sociological Theory* 14. 2, July 1996.

C. Axelrod, "Toward an Appriciation of Simmel's Fragmentary Style", *The Sociology Quarterly* 18. 2, 1977.

L. Coser, "The Many Faces of Georg Simmel", *Contemporary Sociology* 22. 3, May 1993.

M. Davis, "Georg Simmel and the Aesthetics of Social Reality", *Social Force* 51. 3, March 1973.

D. Frisby, "Georg Simmel: First Sociology of Modernity", *Theory, Culture & Society* 2. 3, 1985.

D. Frisby, "The Ambiguity of Modernity: Georg Simmel and Max Weber", W. J. Mommsen & J. Osterhammel, eds., *Max Weber and his Contemporaries*, 1987.

H. H. Gerth & C. W. Mills, *From Max Weber: Essays in Sociology*, New York: Oxford University Press, 1946.

J. Habermas, "Georg Simmel on Philosophy and Culture: Postscript to a Collection of Essays", *Critical Inquiry* 22. 3, Spring 1996.

B. Nedelmann, "Individualization, Exaggeration and Paralysation: Simmel's Three Problems of Culture", *Theory, Culture & Society* 8. 3, 1991.

N. R. Orringer, "Simmel's Goethe in the Thought of Ortega y

Gasset", *MLN* 92. 2. Hispanic Issue, March 1977.

O. Rammstedt, "On Simmel's Aesthetics: Argumentation in Journal *Jugend*, 1897 - 1906", *Theory, Culture & Society* 8. 3, 1991.

L. A. Scaff, "Weber, Simmel, and the Sociology of Culture", *Sociological Review* 36. 1, 1988.

G. Simmel, "The Problem of Style", *Theory, Culture & Society* 8. 3, 1991.

H. Wardle, "Jamaican Adventures: Simmel, Subjectivity and Extraterritoriality in the Caribbean", *Journal of the Roral Anthropological Institute* 5. 4, December 1999.

D. Weinstein & M. Weinstein, "Georg Simmel: Sociological Flaneur Bricoleur", *Theory, Culture & Society* 8. 3, 1991.

< <http://www.colorado.edu/english/ENGL2012Klages/pomo.html> >

中英文人名对照表

A

阿迪蒂 (J. Arditi)
 阿多诺 (T. W. Adorno)
 阿克勒诺德 (C. D. Axelrod)
 奥瑞格 (N. R. Orringer)
 奥尔特加 (J. Ortega y Gasset)

B

巴特 (R. Barthes)
 布洛赫 (E. Bloch)
 布莱希特 (B. Brecht)
 波德莱尔 (C. Baudelaire)
 鲍德里亚 (J. Baudrillard)
 鲍曼 (Z. Bauman)
 鲍姆加通 (A. G. Baumgarten)
 本雅明 (W. Benjamin)
 贝尔 (D. Bell)
 贝尔 (Q. Bell)

伯曼 (M. Berman)
 伯林格 (H. Böhringer)
 布洛 (E. Bullough)
 布尔迪厄 (P. Bourdieu)
 比格尔 (P. Bürger)
 博克 (E. Burke)

D

戴维斯 (F. Davis)
 戴维斯 (M. S. Davis)
 德兰蒂 (G. Delanty)
 德里达 (J. Derrida)
 狄尔泰 (W. Dilthey)
 多德 (N. Dodd)
 杜克海姆 (E. Durkheim)

E

恩特维斯特尔 (J. Entwistle)
 厄里 (J. Urry)

F

福柯 (M. Foucault)
 弗洛伊德 (S. Freud)
 弗瑞恩德 (J. Freund)
 弗里斯比 (D. Frisby)
 凡勃伦 (T. Veblen)
 费瑟斯通 (M. Featherstone)

G

葛兰西 (A. Gramsci)
 戈德柴德 (R. Goldscheid)
 戈蒂埃 (T. Gautier)
 贡布尼翁 (A. Compagnon)
 格罗瑙 (J. Gronow)
 格林伯格 (H. Greenberg)

H

哈贝马斯 (J. Habermas)
 哈金斯 (C. Haskins)
 哈曼 (R. Hamann)
 哈维 (D. Harvey)
 赫勒 (A. Heller)
 赫伊津哈 (J. Huizinga)
 黑格尔 (G. W. F. Hegel)
 海默尔 (B. Highmore)

J

杰姆逊 (F. Jameson)
 伽达默尔 (H-G. Gadamer)
 吉登斯 (A. Giddens)

K

卡林内斯库 (M. Calinescu)
 卡西尔 (E. Cassirer)
 康诺尔 (S. Connor)
 科塞 (L. Coser)
 康德 (I. Kant)
 康纳 (S. Connor)
 克拉考尔 (S. Kracauer)
 库尔茨 (L. Kurtz)
 库赞 (V. Cousin)

L

罗丹 (A. Rodin)
 伦勃朗 (H. V. R. Rembrandt)
 拉什 (S. Lash)
 雷克 (R. M. Leck)

列文 (D. N. Levine)
 勒贝 (H. J. Lieber)
 利波维茨基 (G. Lipovetsky)
 李普曼 (M. Lipman)
 利奥塔 (J. Lyotard)
 卢卡奇 (G. Lukás)
 卢梭 (J. Rousseau)

M

曼海姆 (K. Mannheim)
 马尔库塞 (H. Marcuse)
 马克思 (K. Marx)
 米开朗其罗 (B. Michelangelo)
 米勒 (L. Muller)

N

耐德尔曼 (B. Nedelmann)
 尼采 (F. Nietzsche)

P

帕森斯 (T. Parsons)

Q

齐美尔 (G. Simmel)

S

斯卡夫 (L. A. Scaff)
 叔本华 (A. Schopenhauer)
 塞拉贝格 (Ann-M. Sellerberg)
 塞内特 (R. Sennett)
 什克洛夫斯基 (Shklovsky)
 撒贝尔 (E. Sapir)
 斯宾格勒 (O. Spengler)
 斯温杰伍德 (A. Swingewood)

T

泰勒 (C. Taylor)
 滕尼斯 (F. Tönnies)

W

瓦德勒 (H. Wardle)
 沃林 (R. Wolin)
 韦伯 (M. Weber)
 维尔默 (A. Wellmer)
 韦尔施 (W. Welsch)
 维塞 (L. V. Wiese)
 王尔德 (O. Wilde)
 伍尔夫 (K. Wolff)
 瓦岱 (Y. Vadé)

X

席勒 (F. Schiller)
 熊彼特 (J. A. Schumpeter)

Y

伊格尔顿 (T. Eagleton)
 约莫斯蒂迪特 (O. Rammstedt)

中英文主题对照表

B

拜物教 (Fetishism)
 悲观主义 (Pessimism)
 悖论 (Paradox)
 本体论 (Ontology)
 本真性 (Authenticity)
 边界 (Boundary)
 边缘 (Margin)
 表现主义 (Expressionism)
 波希米亚 (Bohemia)
 不确定性 (Indeterminacy)

C

超美学 (Hyperaesthetics)
 超现实 (Hyperreality)
 超越 (Transcendence)
 崇高 (Sublime)
 从众性 (Equalization)

D

大都市 (Metropolis)
 大众 (Mass)
 当下性 (Now - being)
 都市风格 (Urban style)
 都市化 (Urbanization)
 都市生活 (Urban living)
 对称 (Symmetry)

E

二重性 (Duality)

F

法兰克福学派 (Frankfurt School)
 泛神论 (Pantheism)
 仿真 (Simulation)
 反文化 (Anti - culture)

分化/区分性 (Differentiation)
 风格 (Style)
 非人化 (Dehumanization)
 复制 (Reproduction)

G

个人主义/个体主义
 (Individualism)
 工具理性 (Instrumental
 rationality)
 工艺品 (Objects of craft)
 共同体 (Community)
 古典艺术 (Classic art)

H

合法化 (Legitimation)
 合法性 (Legitimacy)
 合理化 (Rationalization)
 合理性 (Rationality)
 后现代性 (Postmodernity)
 后现代主义 (Postmodernism)
 货币 (Money)
 货币经济 (Money economy)

J

计算性格 (Character of account)

技术 (Technology)
 价值理性 (Value rationality)
 精英 (Elite)
 救赎 (Redemption)
 距离 (Distance)

K

科层制 (Bureaucracy)
 客观文化 (Objective culture)
 空间 (Space)
 空虚 (Empty)

L

浪漫主义 (Romanticism)
 冷漠 (Indifference)
 理智、理性 (Reason)

M

矛盾 (Contradiction)
 冒险 (Adventure)
 美学社会学 (Aesthetic sociology)
 蒙太奇 (Montage)
 陌生化 (Defamiliarization)
 陌生人 (Stranger)

N

内化 (Internalization)

内容 (Content)

O

偶然性 (Chanciness)

P

批判理论 (Critical Theory)

Q

启蒙运动 (Enlightenment)

去分化 (Dedifferentiation)

祛魅 (Disenchantment)

趣味 (Taste)

全球化 (Globalization)

缺席 (Absence)

R

日常生活 (Everyday life)

日常生活的审美化

(Aestheticization of

Everyday life)

S

商品 (Commodity)

社会距离 (Social distance)

社会学美学 (Sociological
aesthetics)

社交 (Sociality)

神经衰弱 (Neurasthenia)

审美化/美学化

(Aestheticization)

审美距离 (Aesthetic distance)

审美体验 (Aesthetic experience)

审美现代性 (Aesthetic
modernity)

生命 (Life)

生命体验 (Experience of life)

生命哲学 (Life philosophy)

时空压缩 (Time - Space
compression)

时尚 (Fashion)

视域 (Horizon)

疏远 (Estrangement)

碎片 (Fragment)

碎片化/碎片性 (Fragmentation)

T

他者 (Other)

体验 (Experience)

铁笼 (Iron Cage)

同一性 (Identity)

脱域 (Disembedding)

W

为艺术而艺术 (Art for art's sake)

维度 (Dimension)

文化悲剧 (Cultural tragedy)

文化冲突 (Cultural clash)

文化社会学 (Cultural sociology)

文明 (Civilization)

文学性 (Literariness)

乌托邦 (Utopia)

物化 (Reification)

X

现代性 (Modernity)

现代性体验 (Experience
of modernity)

现代艺术 (Modern art)

现代主义 (Modernism)

先锋派艺术 (Avant - Garde art)

向内转 (Inward Turn)

心理距离 (Psychological distance)

心理主义 (Psychologism)

星丛/星座 (Constellation)

形而上学 (Metaphysics)

形式 (Form)

形式社会学 (Formal sociology)

形式主义 (Formalism)

虚无主义 (Nihilism)

Y

艺术距离 (Artistic distance)

艺术品 (Works of Art)

异化 (Alienation)

意识形态 (Ideology)

印象主义 (Impressionism)

游手好闲者 (Flâneur)

游戏 (Game)

越境 (Transgression)

韵味 (Aura)

Z

在场 (Presence)

震惊 (Shock)

中介 (Mediation)

主观文化 (Subjective culture)

主观主义 (Subjectivism)

主体性 (Subjectivity)

自律/自主 (Autonomy)

自然 (Nature)

自然主义 (Naturalism)

自我 (Self)

自由 (Freedom)

总体性 (Totality)

附录 齐美尔简略年谱

1858年 3月1日出生于柏林犹太裔家庭。父亲艾德阿尔特，母亲弗罗拉。齐美尔为七个孩子当中最小的一个，并随母亲接受了新教洗礼。

1870年 进入弗里德里希—贝尔德高中学习。

1874年 父亲艾德阿尔特去世。家庭好友音乐出版商尤利乌斯·弗里特兰特成为其监护人。

1876年 大学预科毕业，取得大学入学资格，进入柏林大学学习，在著名史学家莫姆森的门下研读历史；随后师从民族心理学家拉扎鲁斯从事心理学研究；其后又转入哲学，在泽勒和哈姆斯门下专攻哲学。

1880年 提交《有关音乐起源的心理学和人种志研究》学位论文，但遭到否定，没有通过。

1881年 提交《根据康德的物质单子论看特质的本质》学位论文，获得哲学博士学位。

1884年 取得教师资格。

1885年 成为柏林大学的编外讲师。

1889年 监护人弗里特兰特去世，齐美尔继承了一大笔遗产。

1890年 第一部著作《论社会分化》出版，副标题为“社会学与心理学的探索”。5月同格尔特路特·基内尔订婚，并于同年

7月1日完婚。

1892年 出版《历史哲学问题》第一版。

1893年 出版《伦理学导论》。

1900年 出版《货币哲学》。

1901年 被柏林大学聘为副教授。

1902年 夏天观看罗丹展，并撰写《罗丹的雕刻与现代的精神方向》随笔，试图结合罗丹的雕刻分析“现代性的本质”。

1903年 在意大利休假，完成了对康德的集大成研究。

1904年 出版《康德》。

1905年 成为时尚论先驱的《时尚的哲学》公开发行。

1906年 出版《康德与歌德》和《论宗教》。

1907年 出版论述对生的厌恶与对死的赞美的《叔本华与尼采：一组演讲》。

1908年 出版《社会学》。此书是齐美尔转向哲学和美学的一个分水岭。

1910年 提交作为格琴文库的《哲学的主要问题》并出版。

1911年 出版哲学论集《哲学文化》，并获得弗莱堡大学的政治学“名誉博士”学位。

1913年 出版《歌德》。此书从生命哲学的角度对歌德展开了分析。

1914年 获得处于德法交界处的斯特拉斯堡大学的哲学教授席位。

1916年 出版《历史性时间的问题》和关于艺术的论集《伦勃朗》。

1917年 出版《社会学的根本问题》和《战争与精神抉择》。

1918年 出版《现代文化的冲突》和最后的著作《生命直观——先验论四章》。

1918年 9月26日因肝癌去世，终年60岁。

后 记

和齐美尔交流，是一种快乐，也是一种痛苦。

这种“痛并快乐”的感觉从跨入南京大学之始就始终伴随着我。六年以来，齐美尔诡异的哲学思辨经常让我眩晕。这是一种诱惑，也是一种着魔。在感受这种诱惑的同时，我又分明感觉到心的悸动与无奈。也许，长期地感伤于齐美尔“形而上学的悲情”哲学中，我或多或少也染上忧郁的色彩，成为了齐美尔笔下都市“忧郁的栖居者”。

2003年金秋，在我踏入南京大学攻读博士学位之初，导师周宪先生便建议我以当时尚无人系统研究的齐美尔的美学思想作为博士论文的选题。不仅在当时，就是时至今日，对齐美尔的研究还仍然是一个生僻的“冷门”。选题对我而言无疑是一个很大的挑战。在踌躇与彳亍中，我选择齐美尔美学思想中的一个核心概念——距离——作为论文的切入点，开始了与齐美尔的心灵交流。虽蹒跚而行，所幸博士论文《论齐美尔社会学美学中的距离观念》还是如期完成了，虽不完美，但我忐忑的心还是得到了些许的慰藉。在论文完成后的两年时间里，我着手论文的修改工作。直到2008年岁末才最终定稿。原稿中许多草率的地方在修改时得以完善，几易其稿之后，部分篇幅已面目全非。修改后的书稿比原博士论文增加了约三分之一的内容。修改稿还将整体框架进行了调整，选择“现

代性”和“距离”两个关键词统率全书，以期尽可能勾勒出“作为美学家的齐美尔”画像。

首先我必须感谢周宪先生。周先生是一位知识渊博、治学严谨的学者，仅仅由于学生的浮躁与草率，就不知道先生在我身上花费了多少时间。攻读博士学位乃至工作期间，先生不仅在学习上，也在生活上时刻关心着我，跟在先生身边，我学会的不仅仅是治学，还有如何做人。愿此书能承载先生的恩情与学生的铭忆。

没有赵宪章先生的鞭策与鼓励，这部书稿不会如此顺利完成，先生的热情与批评使我的写作更为驾轻就熟，而先生的严厉与对学术的苛刻使我领悟到了学术的尊严。时至今日，还时常能得到赵先生无私关心与支持，学生唯有暗喏：得遇先生，学生之福矣。

我还要特别感谢湘潭大学季水河先生。季先生是良师，更是益友。先生的学术品性以及对他后辈的支持，让我体会到工作中的愉悦，也令我时常有惰学的罪责感。先生的支持、鼓励和督促，给了我完成书稿的莫大勇气。

以滕守尧为主席的答辩委员会（滕守尧先生、陶东风先生、赵宪章先生、王杰先生、胡有清先生）对我的博士论文给予了充分肯定。他们在肯定的同时也指出了论文中存在的许多不足，这些批评和建议为本书的修改指明了方向，特此向他们表示真心的感谢。

我要感谢亲爱的曾莹女士，在繁琐的工作之余，她承担了抚养儿子的大部分工作，并忍受着我各种莫名其妙的恶劣情绪。感谢亲爱的米米，他的出现使我在寂寞的学术之路上感受到学术的并不孤独。

感谢朝夕相处的学友们，他们是周计武博士、殷曼婷博士、祁林博士、周韵博士、李健博士、谭善明博士、付立峰博士、张邦卫博士、李胜清博士和周兴杰博士，和他们的思想交锋，构成了我学术生涯中的完美乐章。感谢我的学生余颖玲，她的校对使书稿中的大量错误得以避免；感谢社会科学文献出版社的魏小薇女士，她的

出色工作是本书稿得以面世的重要保障。

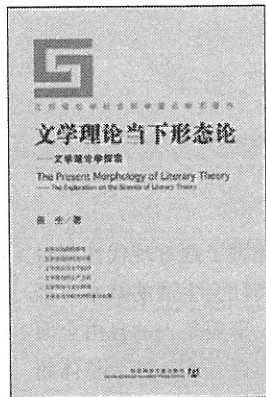
书稿曾有一些内容和章节在《文艺理论研究》、《当代外国文学》、《学术月刊》、《河北大学学报》、《湘潭大学学报》、《马克思主义美学研究》、《云南社会科学》、《社会理论论丛》、《艺术百家》、《湖北社会科学》、《四川外语学院学报》、《理论与创作》、《文景》等刊物上发表，在此向这些刊物及责编表示衷心的感谢。

最后，我想感谢我的父母和岳父母，多年来，他们一直默默支持我从事着这么一个陌生而又看上去无足轻重的研究。

2008年岁末

相关链接

更多信息请查询：www.ssap.com.cn



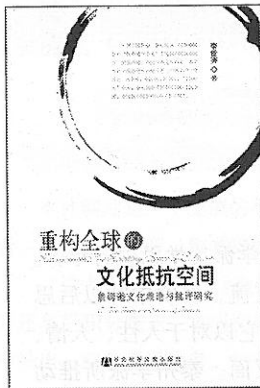
文学理论当下形态论——文学理论学探索

盖生 著

2008年3月出版 29.00元

ISBN 978-7-5097-0066-2/I·0003

本书从文学理论学视角，对文学理论的特殊性、文学理论的生产方式、文学理论研究的基本界域等方面进行了初步界定。作者在全球化语境下，以马克思主义文艺理论基本原则为指导，对当下中外文学理论研究现状进行学理评析，力图回应、解答文学理论研究中出现的一些新问题。作者论述的观点自成一言之言，为文学理论的研究及发展提供了必要的参照。本书中的问题在当前情况下进行研究是非常有必要的，而且也是有益的。



重构全球的文化抵抗空间

——詹姆逊文化理论与批评研究

李世涛 著

2008年10月出版 48.00元

ISBN 978-7-5097-0347-2/G·0029

本书以詹姆逊的文化理论与批评为研究对象，着重研究了他在后现代主义文化理论、时空研究、文化研究、现代性、全球化、乌托邦、马克思主义、政治等领域的探索，分析了这些文化理论之间、文化理论与批评之间的内在联系与互动，兼及全球化、新马克思主义、乌托邦、左派政治等“变革前景”。本书立足于国际文化研究的背景，结合中国文化研究的实际，系统而集中地研究了詹姆逊的文化理论与批评，其思想资源、研究方法、研究特点和得失，并分析了某些文化理论、批评对中国的影响。

相关链接

更多信息请查询: www.ssap.com.cn



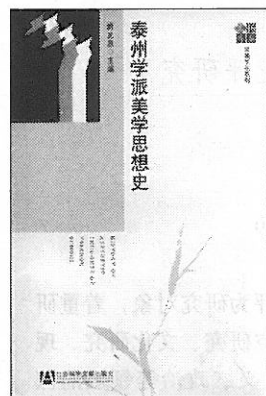
发展与审美

陈媛 著

2008年11月出版 35.00元

ISBN 978-7-5097-0404-2/D·0161

本书以人的发展研究为主题,梳理了西方现代性理论中的审美救赎思想,论证了作为人类社会生活的基本方面和生存体验是人的生命的本体诉求,审美是人的自由全面发展的重要主题,并从精神文化、生存方式、社会整体超越三个方面指出了当代中国的发展的审美之维的实践路径,从而为人的发展的研究提供了新的视角,开辟了新的领地。



泰州学派美学思想史

姚文放 主编

2008年3月出版 35.00元

ISBN 978-7-5097-0053-2/I·0002

本书是国内第一本系统论述泰州学派美学思想的专著。泰州学派是从王阳明心学引出的一支流,在明中叶以后思想史上掀起了一股平民主义的思潮,它以对于人性、人情、人欲的大力肯定走到了程朱理学的反面。泰州学派所推动的思想转折带有鲜明的近代色彩,成为后来中国思想史一系列重大变革的先声。本书通过泰州学派主要成员王艮、王栋、王骥、颜钧、罗汝芳、何心隐、李贽、焦竑等人美学思想的阐发,从一个新的角度揭示了这一学派的理念、思路和旨趣。

社会科学文献出版社网站

www.ssap.com.cn

1. 查询最新图书
2. 分类查询各学科图书
3. 查询新闻发布会、学术研讨会的相关消息
4. 注册会员,网上购书



本网站是一个交流的平台,“读者俱乐部”、“书评文摘”、“论坛”、“在线咨询”等为广大读者、媒体、经销商、作者提供了最充分的交流空间。

“读者俱乐部”实行会员制管理,不同级别会员享受不同的购书优惠(最低7.5折),会员购书同时还享受积分赠送、购书免邮费等待遇。“读者俱乐部”将不定期从注册的会员或者反馈信息的读者中抽出一部分幸运读者,免费赠送我社出版的新书或者光盘数据库等产品。

“在线商城”的商品覆盖图书、软件、数据库、点卡等多种形式,为读者提供最权威、最全面的产品出版资讯。商城将不定期推出部分特惠产品。

咨询/邮购电话:010-65285539 邮箱: duzhe@ssap.cn

网站支持(销售)联系电话:010-65269967 QQ:168316188 邮箱: service@ssap.cn

邮购地址:北京市东城区先晓胡同10号 社科文献出版社市场部 邮编:100005

银行户名:社会科学文献出版社发行部 开户银行:工商银行北京东四南支行 账号:0200001009066109151

231478

· 审美现代性研究文丛 ·

现代性和距离

——文化社会学视域中的齐美尔美学

丛书主编 / 周 宪
著 者 / 杨向荣

出 版 人 / 谢寿光
总 编 辑 / 邹东涛
出 版 者 / 社会科学文献出版社
地 址 / 北京市东城区先晓胡同 10 号
邮 政 编 码 / 100005
网 址 / http://www.ssap.com.cn
网 站 支 持 / (010) 65269967
责 任 部 门 / 人文科学图书事业部 (010) 65232637
电 子 信 箱 / bianjibu@ssap.cn
项 目 经 理 / 宋月华
责 任 编 辑 / 魏小薇
责 任 校 对 / 尤田雄
责 任 印 制 / 岳 阳

收到日期	98. 4. 10
来源	聖環
實價	N74 193--

总 经 销 / 社会科学文献出版社发行部
(010) 65139961 65139963

经 销 / 各地书店

读者服务 / 市场部 (010) 65285539

排 版 / 北京中文天地文化艺术有限公司

印 刷 / 三河市世纪兴源印刷有限公司

开 本 / 787 × 1092 毫米 1/20

印 张 / 14.4

字 数 / 246 千字

版 次 / 2009 年 1 月第 1 版

印 次 / 2009 年 1 月第 1 次印刷

书 号 / ISBN 978 - 7 - 5097 - 0571 - 1

定 价 / 35.00 元

本书如有破损、缺页、装订错误，
请与本社市场部联系更换



版权所有 翻印必究

相关书目

- ◎ 审美乌托邦的想象
——从韦伯到法兰克福学派的审美救赎之路 李健 著
- ◎ 先锋派美学与现代性 周韵 著
- ◎ 从灵韵到阴谋
——传播技术视野中的艺术终结轨迹 祁林 著
- ◎ 艺术界建构及其现代意义
——当代美学的一种可能 殷曼婷 著
- ◎ 现代性和距离
——文化社会学视域中的齐美尔美学 杨向荣 著