

文艺美学丛书



后现代主义 文化与美学

王岳川 尚水 编

北京大学出版社



文艺美学丛书



后现代
主义
文化与
美学

本丛书由
文艺美学丛书
编辑委员会编辑

王岳川 尚水 编

北京大学出版社

新登字(京)159号

后现代主义文化与美学

王岳川 尚 水 编

责任编辑:张凤珠

*

北京大学出版社出版

(北京大学校内)

国防科工委印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

*

850×1168毫米 32开本 15.75印张 390千字

1992年2月第一版 1992年2月第一次印刷

印数:0001—3000册

ISBN 7-301-01652-2/I·262

定价:9.70元

后现代主义文化逻辑

(代 序)

王 岳 川

后现代主义作为一种当代世界性的文化思潮，已经越来越引起各国学者们的注目。然而，后现代主义的源起（时间）、定义、基本特征、以及在哲学、美学、艺术方面的影响，却众说纷纭、言人人殊。因此，有必要对后现代主义文化逻辑及其论争作一全面的鸟瞰，并从总体上把握其深层本质：文化精神。

一 后现代主义：源起及其理论景观

二十世纪六十年代初，随着科技和经济的迅速发展，现代西方社会进入了后工业阶段，而现代西方文化也经历了一次次新的裂变，随之全面推进到后现代时期。这个时期，各种文化哲学理论都陷入偏激的争执和论战之中，各种理论群体和流派杂色纷呈，各种文化（艺术、文学、美学、哲学等）倾向更迭迭变。随着一次次理论撞击和兼容，后现代主义逐渐露出自己的头角，并迅速扬弃现代主义而成为风靡当代西方的“显学”。后现代主义的迅速崛起反映出西方文化流向的新变化，也标示出它对现代主义的“反动”和“承续”的逻辑必然性。因此，从现代主义到后现代主义成为二十世纪文化发展和精神流向的内在轨迹。

从现代主义到后现代主义这一发展轨迹中，现代主义与后现代主义之争成为整个文化逆转问题的焦点。这个问题又分为两个方面，一是后现代主义源起的时间及其分期；二是后现代主义究竟是对现代主义的反动，还是现代主义的继续？现代主义与后现代主义的文化精神究竟是什么？

现代主义在西方文化近半个世纪的激荡之后，西方文化氛围和思维逻辑产生了巨大的变化。然而 30 年代以后，它的内部诸多流派的松散组合的离心力以及自我发难和颠覆，加速了现代主义运动的解体。后现代主义从现代主义的母胎中发生发展起来，它一出现，立即表现出对现代主义的不同寻常的逆转和撕裂，引起哲人们的严重关注。

后现代主义绝非如有人所说的仅仅是一种文艺思潮。这种看法既不准确，又与后现代发展的事实相悖。后现代主义首先是一种文化倾向，是一个文化哲学和精神价值取向的问题。由这个高度去看文艺思潮，才会有一种新的文化“语境”，才会使其内在精神逻辑呈现出来。进一步说，后现代主义是信息时代的产物。随着人类知识的空前膨胀，电脑和数据库的广泛运用，科技高视阔步导致了合法性危机（利奥塔德）。这一状况反过来深刻地规范着人类的心理机制和行为模式，导致一种反文化、反美学、反文学的极端倾向。生命的意义和本文的深度同时消失，消费意识的渗透使自然与人类意识这两个领域日益商品化。从此，后现代文化与美学浸渍了无所不在的商品意识，高雅文化与通俗文化的对立在此归于失效，商品禀有一种“新型”的审美特征，而文化则贴上了商品的标签。复制、消费和平面感成为后现代文化的代码。

在后现代兴起的时间上，理论家们各持己见，至今未达成理性“共识”。但撮其要，其主要说法有以下几种：美国后现代主义文艺美学家伊哈布·哈桑（Ihab Hassan）在《后现代转折》（1987）中认为，后现代主义一词的“源头”最早可以追溯到弗·

奥尼斯 (F. Onís), 他在其 1934 年出版的《西班牙暨美洲诗选》中, 首先采用 Postmodernism 一词。随后, 费兹 (D. Fitts) 在 1942 年编辑出版的《当代拉美诗选》中再次使用此词。这个词同样也曾出现在汤因比的《历史研究》中。哈桑一直是“后现代主义”这一术语和概念的最坚决的捍卫者, 他认为, 后现代主义真正兴起的时间是以乔伊斯的《芬内根的守灵》(1939) 为其上限。而评论家奥康诺在《大学新才子和现代主义的终结》(1963) 一书中, 将英国 50 年代的“大学新才子”为中心的文学运动作为“后现代主义”的开端。理查德·沃森在《论新感性》(1969) 中, 则把魔幻现实主义作家品钦和“新小说”家罗伯-格里耶看作后现代兴起的标志。德国当代文论家 M. 柯勒在《后现代主义: 概念史的考察》(载《美国研究》第 22 期, 1977 年) 中则更进一步地探讨了后现代主义一词的历史沿革, 提出了对“现代”、“后现代”、“当代”三个术语划分的标准。

当代重要思想家和理论家丹尼尔·贝尔、哈贝马斯、利奥塔德、杰姆逊、斯潘诺斯也对分期问题提出自己不同甚至互相矛盾的看法。贝尔认为后现代主义是随“后工业社会”的来临而兴起的, 是社会形态在文化领域的反映, 因此, 后现代主义产生于 60 年代; 哈贝马斯则认为后现代主义兴起于二战以后, 是一股反现代性的思潮, 必须加以对抗; 利奥塔德认为后现代主义是后现代知识状态的集中体现, 因此, 后现代主义的根本特征是对“元叙事”的怀疑和否定, 所以, 他把后现代的兴起看作是 60 年代中期的事; 杰姆逊则认为后现代主义是晚期资本主义的症候, 标志着对现代主义深度模式的彻底反叛, 其兴起时间是 50 年代, 与消费的资本主义有着内在逻辑一致性。当代美国思想家斯潘诺斯认为后现代主义的本质是“复制”, 其世界观是一种重偶然性、重历史呈现性的“机遇”, 其兴起时期应追溯到海德格尔的存在哲学。

在后现代主义兴起问题上, 提出比较中肯切实意见的, 是荷

兰学者汉斯·伯顿斯。他在与佛克马合编的《走向后现代主义》(1986)一书中,认为后现代主义的概念经历了四个衍化阶段:1934—1964年是后现代主义这一术语开始应用和歧义迭出阶段;60年代中期和后期,后现代主义表现出一种与现代主义作家的精英意识彻底决裂的精神,稟有了一种反文化和反智性的气质;1972—1976年,出现存在主义的后现代主义思潮;70年代末至80年代中期,后现代主义概念日趋综合和更具有包容性。这一发展轨迹,显示出这样一种内在逻辑:“后现代主义并非一种特有的风格,而是旨在超越现代主义所进行的一系列尝试。在某种情境中,这意味着复活那被现代主义摒弃的艺术风格,而在另一种情境中,它又意味着反对客体艺术或包括你自己在内的东西。”^①

总结上述种种说法,基本上可以认为,后现代主义思潮是后现代社会(后工业社会、信息社会、晚期资本主义等)的产物,它孕育于现代主义的母胎(30年代)中,^②并在二战以后与母胎撕裂,而成为一个毁誉交加的文化幽灵,徘徊在整个西方文化领域。后现代主义的正式出现是50年代末至60年代前期。其声势夺人并震摄思想界是在70年代和80年代。这一阶段,在欧美学术界引起一场世界性的大师级之间的“后现代主义论战”。到了90年代初,后现代主义开始表现狂躁以后的疲惫,声势大减。据此,杰姆逊认为,后现代之“后”,将是“新历史主义”登上历史舞台。但这一看法,尚未得到其他学者的证实。

后现代主义作为一种风靡欧美的文化思潮,使当代西方各种

① 柯勒:《后现代主义:概念史的考察》,载《美国研究》,1977年第22期,第13页。

② 伊哈布·哈桑甚至认为,后现代主义的“先驱”体现在这样一份名单上:斯泰恩、赛德、布莱克、劳特蒙、兰波、雅里、左拉、霍夫曼、简杜根、斯坦恩,后期乔伊斯、庞德、杜桑、阿达德、鲁赛尔、巴塔伊、布洛切和卡夫卡。见哈桑:《后现代转折》,1987年英文版,第88—89页。

问题和困境在大暴露的同时，又在整个思想文化领域进行了一场“革命的冒险”和“后现代转折”。这种颠覆性的逆转和标新立异，已远远超出艺术领域和文学领域，而深达哲学、科学哲学、心理学、宗教、法学、教育学领域。可以说，当代一流思想家无一不是站在思想最前沿问题上展开后现代主义论争的。要一一列出这一思潮所及的领域和有卓著建树的理论家是不可能的，我们只能对后现代主要范围及领域的代表人物加以扫描式的鸟瞰，以期对后现代主义文化的理论与实践获得一个大致的印象。

哲学和社会学领域的重要思想家及其学者有：伽达默尔、丹尼尔·贝尔、哈贝马斯、利奥塔德、弗·杰姆逊、拉康、德里达、福科、德勒兹、马尔库塞、斯潘诺斯、海登·怀特、库恩、费耶阿本德、纽曼、布朗等等。

文学理论和美学领域的著名思想家和学者有：罗兰、巴尔特、伊哈布·哈桑、伊格尔顿、洛奇、洛德威、佛克马、克利斯蒂娃、沃夫冈·伊塞尔、保尔·德·曼、米勒、布鲁姆、哈特曼、G. 格拉夫、阿兰·威尔德、J. V. 哈拉里、霍尔·福斯特、林达·哈奇、诺米·谢奥、苏珊·桑塔格、莱斯利·费德勒、瑞查兹·沃森等等。

文学（小说、诗歌、戏剧）领域的后现代作家有：约翰·巴恩、W. 布洛格、T. 品钦、D. 巴特姆、W. 埃比希、J. 艾什伯里、大卫·安亭、S. 什帕特、R. 威尔森、K. 冯内库特、J. 霍克斯、尤内斯库、J. 波格斯、M. 本森、塞缪尔·贝克特、欧也尼·奥尼斯科、乔杰·路易斯、鲍杰斯、F. 纳波科夫、哈罗特·品特、B. S. 约翰逊、雷纳·海彭斯托尔、加西亚·马尔克斯、阿兰·罗伯-格里耶等等。

艺术（音乐、美术、舞蹈、建筑、电影、摄影）领域的后现代主义艺术家有：约翰·凯奇、斯托克豪森、P. 布雷兹；劳申伯格、J. 丁格里、J. 布衣斯、J. 施那伯、皮戎；L. 查尔兹、T. 布

朗、M. 蒙科；R. 文途里、C. 詹克斯、B. 波林、C. 摩尔、M. 郭瑞夫斯、E. 波菲子；K. 杰可布什、A. 瓦黑尔、A. 库克斯；D. 里昂、H. 卡拉汗、E. 温斯顿、J. 扎柯斯基，等等。

当然，这份名单是极不全面的，但起码通过这份名单，可以看到后现代主义文化和美学方面的理论与实践，可以看到当今世界沸沸扬扬的后现代主义思潮的基本轮廓。

反过来说，满足于这种“面”上的了解是远远不够的，停留在诸如后现代起源的时间、定位、现代主义与后现代主义的分期研究、后现代主义的主要范围的规定上，也不是长久的办法。只有进一步切入大师们的“后现代论争”氛围中，在思想的辩驳和批判的尖锐交锋中，去看当今西方究竟出了什么问题？这个庞然大物究竟有了什么样的困境？应怎样解决？能给我们一些什么样的启示？只有这样，我们才有可能透过论争所形成的巨大“语境”，看到后现代主义来临所带来的一系列重大问题，并通过这些问题的深入讨论，去发现后现代主义的内在精神和文化逻辑。

尽管七十年代——八十年代的后现代论争时间长、范围广，但仔细分析，仍可以看到最具有代表性的是当代思想家丹尼尔·贝尔、尤尔根·哈贝马斯、利奥塔德、弗·杰姆逊以及哈桑和斯潘诺斯。而且，他们之间所形成的排斥性哲学话语，构成了后现代论争的重要理论景观，他们相互的驳难和答疑勾勒出后现代的文化逻辑曲线。可以认为，只有对这几位大师的思想有了较深入的了解，才有可能对这构成美、法、德众多学者多边冲突的论争有一个清晰的认识，才能在某种程度上把握后现代主义的文化逻辑。

二 后现代社会的文化矛盾

美国著名社会学家和政治哲学家丹尼尔·贝尔（Daniel Bell，

1919—)是得后现代风气之先的人。1973年,贝尔推出自己最新的研究成果《后工业社会的来临》,^①率先从后工业社会理论入手,直观后现代文化,占据了对后现代主义研究中全景阐释的优越地位。

贝尔指出,之所以提出“后工业社会”概念,而不叫做知识社会、信息社会或专业社会,乃是侧重于指出西方社会仍处于一种巨大的历史变革之中,旧的社会关系、现有的权力结构,以及资产阶级的文化都正在迅速消蚀。动荡的根源来自科技和文化两个方面。如果说,过去社会的“伟大修饰语”总是一个“超”字;超悲剧、超文化、超社会,那么,今天我们似乎已经用尽超字,而只能以“后”(post)字取而代之。诸如后现代社会、后工业社会、后意识形态、后文学文化、后历史人类、后匮乏社会。因此,在社会发展问题上用“后”这一个缀语,一方面是对业已逝去,另一方面也是对尚未到来的未来先进工业社会感到迷惘的“生活于间隙时期的感受”,意在说明人们正在进入的一种过渡性时代。正是基于这样一种不前不后的“过渡间隙感”,贝尔意识到世界正处于新变革的前夜,而美国则已经先行看到新的曙光。据此,贝尔否定以生产关系划分社会形态,而主张按工业化程度把世界分为三种社会,从而展开了他自己的后工业社会理论。在他看来,后工业社会(美国)是不同于前工业社会(亚非拉各国)和工业社会(西欧、苏联、日本)的新型社会。三者之间存在巨大差别。在前工业社会中开展的“意图”是同“自然界的竞争”,它的资源来自采掘工业,它受到报酬递减律的制约,生产率低下;工业社会的“意图”是“同经过加工的自然界竞争”,它以人与机器之间的关系为中心,利用能源来把自然环境改变成为技术环境;后工业社会的“意图”则是“人与人之间的竞争”,在那种社会里,以信

^① 贝尔:《后工业社会的来临》,纽约,1973年版。

息为基础的“智能技术”同机械技术并驾齐驱。从时间视点看，前工业社会具有面向过去的倾向；工业社会着重考虑适应性调整，强调根据趋势作出推测和估计；后工业社会具有面向未来的倾向，强调预测。因此，贝尔认为，“后工业社会”的概念强调理论知识的中心地位是组织新技术、经济增长和社会阶层的一个“中轴”。后工业社会意味着新中轴结构和中轴原理的兴起；从商品生产社会转变为信息或知识社会；而且在知识方式上，抽象的中轴从经验主义或者试验成败的修修补补转变为指导发明和制订政策的理论和理论知识的汇编。

他在《资本主义文化矛盾》（1978）一书中，更进一层地展开对后现代文化的研究。贝尔将现代社会当作不协调的复合体，它由经济、政治、文化三个领域相加而成。他提出三领域对立学说，作为自己文化总体批判理论的出发点。认为历时 200 多年的资本主义的发展，已经形成在经济、政治、文化之间的根本性对立冲突。随着后工业社会的来临，三个领域之间价值观念和品格构造方面的矛盾将更为尖锐。

贝尔的高明之处在于，他并没有简单地排列社会领域的矛盾形式，而是紧紧围绕“文化”这一中心，展开后现代文化剖析。在经济主宰社会生活、文化商品化趋势严重、高科技变成当代人类图腾的压迫局面下，变革缓慢的文化阵营步步退却抵抗，强化自身的专利特征和自治能力。人文科学在自然科学全面侵占的处境下，呼吁为科学技术和人文科学“划界”，以争得一块合法生存的地盘。但文化本身的积淀性和扬弃性，完全不同于科技的革命性和创新取代性。科技以不断推翻陈说、标新立异而高歌猛进；而文化却不能完全丢掉自己立足其间的历史和传统，相反，它步步退却（寻根），不断返回存在的本源去发现生活的意义。

贝尔从新保守主义立场出发，对现代主义的精神裂变、文化危机和信仰危机展开批判。他认为，资产阶级的经济冲动力被导

入高度拘束性的品格构造，它的精力都用于商品生产，并形成一种惧怕本能、自发和浪荡倾向的工作态度。在美术和文学中，资产阶级的趣味也倾向于平庸无聊的英雄崇拜。而艺术家则不断自我膨胀，以人取代上帝，对功利、专制、拜金主义深恶痛绝，大加挞伐，并以其全新的叛逆姿态，否定和批判资本主义传统价值体系，逐步形成与经济体制分庭抗礼的“文化霸权”。造成这一畸形的根本原因在于，资本主义精神的两面中的“宗教冲动力”因遭科技理性的打击和“世俗精神”的贬斥（剥离神学外壳和斩断超验纽带）而耗尽了能量，经济冲动力成为社会冒进的尺度本身，发展与变革即是一切，渎神成为社会世俗化的节日，这个畸形的社会因丧失了终极意义的给出而使人生变得没有目标和意义。

现代主义不断宣布新的美学，新的形式，新的风格。然而这些“主义”现在成了“明日黄花”，所有的“主义”（isms）现在都成了“过时论”（wasms）。没有中心，有的只是边缘。现代主义在这疯狂的一浪压一浪的渲泄中耗尽了自己，创造的冲动逐渐松弛，反叛已经成为秩序，批判也已沦为空谈。现代艺术开始丧失它的批判力量，象一只泼尽了水的空碗，徒落下一个反叛的外壳，其原有的刚健的震惊力萎缩成花哨浅薄的时尚，它藉以哗众取宠的实验性和超脱感也日益琐碎无聊，甚至，艺术试验形式也变成了广告和流行时装的符号象征。

贝尔对现代主义的进一步推进而达到的现代主义巅峰状态——后现代主义进行了分析和批判。他认为，60年代的后现代主义发展成一股强大的潮流，它把现代主义逻辑推到了极端。贝尔站在新保守主义的立场上，通过后现代精神、文化、美学、文艺批评等多方面考察，认为成为反文化的后现代主义是现代主义极端扩张而导致的文化霸权局面，它意味着话语沟通和制约的无效，鼓励文化渎神与信仰悼亡。

在贝尔看来，后现代主义比现代主义更“现代”，是现代主义

的推进，它具有以下几个特征：后现代主义反对美学对生活的证明和反思，张扬非理性，这必然导致对本能的完全依赖；艺术成为一种游戏。后现代主义打破了现代艺术的界限，认为行动本身即艺术，艺术即标新立异；艺术和生活的界限消失了，艺术所允诺的事，生活就会加以实践；抹煞艺术和生活的界限是艺术种类分解的更深入的一个方面，绘画转化成行动艺术，艺术从博物馆移入环境中去，经验统统变成了艺术，不管它有没有形式。这一进程大有毁灭艺术之势。

后现代主义文化是一种反文化。其目的是通过对人的感觉方式的革命，而对社会结构本身加以改革，以反文化的激进方式，使人对旧事物一律厌倦而达到文化革命的目的。因此，这是一种以反文化为其内容的新文化，对传统文化而言具有特殊的历史蕴含，它既是终结，又是开端。

后现代美学是一种视觉美学。视觉美学否定艺术的单一等级观念，视觉文化成为现代文化的重要方面。电影、电视、声音和景象造成的巨大冲击力、眩晕力，成为审美主导潮流。视觉艺术为现代人看见和想看见的事物提供了大量优越的机会，这与当代观众渴望行动、参与、追求新奇刺激、追求轰动效应相合拍。至此，传统艺术解体了。后现代主义抨击传统艺术所保持的观念：艺术不是生活，因为生活是短暂的、变化的，而艺术却是永恒的。后现代主义则认为艺术和文化的轨迹，已经从独立的作品转移到艺术家的个性上，从永恒的客体转移到短暂的过程中。艺术不再是观照的对象，而是一个行为，一个事件。这标志着艺术家感情化艺术魅力的匮乏，已经退化到直接震动感官的地步。

贝尔在分析了后现代文化特征以后，对其文化混杂倾向和所谓“反文化”的偏激冲动表示深切的忧虑，认为现代主义的真正问题是信仰问题。贝尔认为，后现代社会中人所具有的两种体验世界的方式：外部世界的迅速变化导致人在空间感和时间感方面

的错乱，而宗教信仰的泯灭，超生希望的失落、以及关于人生有限、死后万事空的新意识铸成自我意识的危机。后现代艺术的冲动原是想超越这些苦恼：超越自然，超越文化，超越悲剧——去开拓无限。可惜，它的动力仅仅出自激进自我的无穷发展精神，因此，当它以破碎的艺术去对抗破碎的世界时，就已注定它最终无法将心灵的碎片重新聚合起来。这样，人们就走到一个生命意义匮乏的“空白荒地的边缘”。

因此，必须重新拥有一种新宗教或文化学科。因为尽管现代文化处于混乱之中，我们仍能期待某种宗教答案出现。在贝尔看来，宗教是人类意识的一个组成部分，是对生存“总秩序”及其模式的认知追求；是对建立仪式并使得那些概念神圣化的感情渴求；是与别人建立联系、或形成一套将要对自我确立超验反应的意义发生关系的基本需要；以及当人面对痛苦和死亡的定局时必不可少的生存观念。

贝尔相信，宗教能够重建代与代之间的连续关系，将我们带出生存的困境之中，那是人道和友爱的基础。在后工业社会中，社会面临的首要问题不再是自然和机器问题，而是人与人、人与自我的问题。新宗教在人际关系和个人对社会的重新认识上，可以修复人们破碎了的信念，从而成为维持社会统一的精神支柱。唯有重建精神崇拜，资本主义社会才能恢复它赖以生存发展的道德正当性和文化连续性。贝尔一再强调精神价值的重要，希冀重建新宗教，解决人生意义的问题。

然而，贝尔的新宗教似乎并不能解决后现代文化失落的问题，甚至，他那新保守主义的立场和对后现代主义文化的矛盾态度，引起了另一些学者的不满，更多的学者加入沸沸扬扬的后现代论争之中。

三 现代性对抗后现代性

如果说，贝尔从社会学的角度，提出了后工业社会理论，并揭示出后现代文化矛盾，最终以走向新宗教为归宿的话，那么，哈贝马斯（Jürgen Habermas, 1929-）则是从批判哲学的角度出发，考察为什么人们急于通过“现代”这一历史处境走向“后现代”。也就是说，哈贝马斯力图弄清楚，现代性为何成了问题，遭遇到危机？现代性是否已经终结？哈贝马斯坚持认为，现代性是一项宏伟的工程，尚未完成，它具有开放性，远未终结。因此，后现代性是不可能的。

哈贝马斯认为不能走向贝尔所谓的“新宗教”，而只能走向重建“新理性”，在知识的可靠性和意识形态批判上（合法性问题），建立交流活动理论，从而重振现代性。哈贝马斯后期集中力量讨论后现代问题，他在《现代性对抗后现代性》（1981年）和《现代性的哲学话语》（1985年，剑桥）中，抨击贝尔和利奥塔德各自不同方面的“反现代主义”倾向，呼吁从左右两个方面抵制后现代主义的进攻：一面是以贝尔为首的美英新保守主义将现代危机归罪于文艺现代性，并对其加以驯化规约；另一方面是法国后结构主义福科、德里达、利奥塔德的过激反叛和消解，导致对理性的全盘否定。以理性为标志的现代性出了问题。而问题的解决展示出对现代和后现代截然不同的看法。这成为半个世纪理论风云的焦点。

自启蒙主义以来，理性就成为哲人们至上的权威，理性成为传统学术领地上供奉百年的君主。然而，两次世界大战使人类遭受空前惨祸，惊魂未定的哲人痛感理性的脆弱，人们开始怀疑启蒙和理性的合法性和权威性。法兰克福学派创始人霍克海默和阿多尔诺率先以《启蒙辩证法》（1944年）一书，拉开了对启蒙进行

审查和批判的序幕。其后，马尔库塞从左翼（激进）、哈贝马斯从中路（折衷改良派）、福科、德里达从右翼（保守派）对启蒙进行了清理或批判，并各自得出不同的结论。

哈贝马斯继承批判理论精神，考察工具理性膨胀后的启蒙意识形态的强硬推进造成社会制度的颓变。他认为，历史哲学所持有的历史发展必然产生进步的乐观主义观点是“不足取的”，^①而马尔库塞科技发展而人性沦落的技术悲观主义的观点同样是片面的。^②在马尔库塞看来，问题的症结并不在于科技，而在于日益官僚化的行政机构。哈贝马斯看到了西方现代文化所面临的危机，但他不同意到近代文化母体中去寻找孽因，将标志西方近代文明的“启蒙”“理性”当作祸源的作法。他并不认为近二百年来带领整个西方文明进入现代文明高峰的“现代性”大潮——启蒙、理性、正义、主体性、人本学就此会突然枯竭。他要考察现代性危机，同时，也要彰明向“现代性”进攻的进程。哈贝马斯的问题现在是：后现代是何以被提出的？向“现代性”进攻的历程是否能说明后现代必然成为可能？“后现代性”的提出，意味着“现代性”的终结，而现代性是否真的终结？哈贝马斯的回答是否定的。哈贝马斯认为，必须首先弄清楚向现代性进攻的历史发展脉络，才能更深一层地去审视“现代性”的命运。

哈贝马斯认为，现代性从启蒙运动诞生以后，就不断遭到进攻，黑格尔是使“现代性”产生动摇的关键人物。而到了近代，这种进攻在黑格尔后学、尼采，以及尼采后学那里愈演愈烈。哈贝马斯通过谱系学分析，指出二十世纪后尼采主义以两个方向进一步发展了后现代性。一条是法国哲学家巴特勒（G. Bataille）、德勒兹和福科的“新尼采主义”，另一条是德里达、福科等人的“解

① 哈贝马斯：《理论与实践》，法兰克福，1971年版，第336页。

② 同上书，第347页。

构主义”。

哈贝马斯对黑格尔、尼采、后结构主义这一条对现代性进攻的历程加以清晰地勾勒，指出这是就主体性、总体性、同一性、本源性、语言深层结构性所进行的全面颠覆，而代之以非中心、非主体、非整体、非本质、非本源。在哈贝马斯看来，这种后现代思潮对“现代性”造成了很大的冲击，必须加以清理，重振“现代性”。

在对向“现代性”进攻的历程研究之后，哈贝马斯感到后现代思潮其来有自，不可轻视。为了捍卫“现代性”，哈贝马斯对向现代性“进攻”进行批判，在批驳的基础上，提出“后现代性”是不可能的，必须重建“现代性”的观点。

“现代性”在黑格尔后学、尼采及其新尼采主义、解构主义的攻击下，导致主体性丧失、同一性消解、整体性解体、中心消散，而最终导致“哲学的终结”（the end of philosophy）。^①

“后现代性”是不可能的，因为，主体性尚未充分发展，它仍在“权力”概念中闪现出“生命”的底色。启蒙以来的理性也未被完全消解，仍与“话语”粘连。而且，“现代性”是一项“尚未完成的计划”，^②它是向未来敞开的，它的启蒙理想尚未实现，它的使命尚未完成，它的生命远未终结。加上“后”这字词缀去超越“现代性”，就目前来说，尚为时过早，一切研究都应沿着“现代性”的道路前行。

哈贝马斯认为，自己必须成为“当代性”法庭上的辩护人——为现代性辩护，捍卫其合法性，并以此来抵抗以贝尔、利奥塔德为代表的“新保守主义”。他认为那些标新立异的年轻人，打着后

① 哈贝马斯：《现代性的哲学话语》，1985年英文版，第二章。

② 哈贝马斯：《现代性对抗后现代性》，《新德国批评》，1981年冬季号，第22期。

现代的旗帜，行反现代之实，他们敌视理性、主体性、总体性，抛弃现代主义的未竟大业，抛弃启蒙时代以来所标榜的理想。对哈贝马斯而言，后现代主义就是明目张胆的反现代主义传统——是中产阶级品味庸俗者的大逆流。后现代主义以反现代主义形式和价值为其特征，背叛遗弃了大量保存于传统文化中的希望、价值和真理。社会的巨变使得植根于前技术社会的道德伦理、审美意识、语言逻辑、价值特性纷纷归于无效，失去其合法性根基和同社会对立的异己与超越能力。

哈贝马斯不同于贝尔和马尔库塞之处在于，他看出了后现代的种种弊端，看到了传统意义上的“理性”已经遭到毁损，主体正在丧失。但他认为不应象贝尔那样去寻求一种新宗教，也不应象马尔库塞那样仅仅去寻绎一种“新感性”，而应十分清楚这一点：传统意义上的理性已显出诸多弊病而遭毁弃，但彻底否定理性又是不可能。现代化如韦伯所说的“理性化”的蓝图是一项未完成的工程，从启蒙时代开始设计定向，但却在具体实践中一再出现偏差而走入歧途。问题的实质在于，未能按照科学、道德、艺术各自不同的范式去发展合理的理性化制度。哈贝马斯的选择是：不放弃启蒙理想，而是反过来纠正原设计的错误和实践的偏差，重新调整和完成理性的重建和修复，建立新理性图式——交流理性。

哈贝马斯所面对的西方世界这个庞然大物出了问题。而法兰克福学派对西方文明危机的疗治（批判理论）遇到了许多问题：它排斥科学性的反理性主义在科技日益发达并深入大众生活的今天显得已是强弩之末；它奉行的性解放已逐渐被人摈弃；它鼓吹的冒险主义策略所引起的社会混乱使人们对其持怀疑态度。在这种困境下，哈贝马斯努力寻找出路，试图对法兰克福学派理论加以修正：首先，否弃了其反现代的倾向，以重振“新理性”为自己的目标；其次，对科学技术采取宽容态度，将批判的重心移到文

化、语言批判上。其批判的社会理论的主要脉络已在近年中明确形成了。可将它描绘为一个由三层次或三个子方案组成的研究方案：①最基础的层次由关于交往的一般理论所构成，哈贝马斯称之为普遍的语用学；②中层次以基础层次理论为元本，服务于一般的社会化理论的建构，并且通过发现交往性资质的理论来完成；③最高层次以前两个层次为基础，展示出一种社会进化理论，即对历史唯物主义的重建。总之，哈贝马斯将科学、科学哲学、语言哲学中有益成分吸收到批判理论中，表现出西方人文主义思潮与科学哲学思潮合流的趋向。他扬弃了人文思潮和科学思潮的片面性，进而创立一种全面系统的“交往理论”。

哈贝马斯特别注重“话语”（discours）的分析。他注意到贝尔的说法：后工业社会的逻辑便是阻绝人的交往方法，使人的交往和行动失去明确的意义。他也注意到在晚期资本主义社会中，国家干预主义倾向不断加剧，经济制度和行政制度发布的命令已侵入了交往者赖以生存的“生活世界”（Lebenswelt），因而造成了一些矛盾和冲突。虽然这些矛盾不再呈现出阶级冲突的形式，但是它限制、控制了人的交往，因而造成主体之间的相互“不理解”。这时，主体之间本来进行的“对话”变成了“争辩”；交往的双方“各自为自己的主张或行为进行辩解，因而随意对待作为行为基础的规范。……这时，规范似乎成了辩解的需要。”^①这样的交往行为当然是不合理的，它是一种“被歪曲的交往行为”。社会的弊端、矛盾、冲突均由此产生。因此，哈贝马斯要求交往合理化，即要求交往不受国家、不受经济制度和行政制度的干预，使交往者生活在一个美好的、没有任何强制的生活世界上。在这合法性要求下，哈贝马斯认为，必须把阻绝“言路”的“后工业文化逻辑链条”打断，使人们关闭的心灵敞开，通过语言使人们的“争辩”转

^① 哈贝马斯：《重建历史唯物主义》，法兰克福，1982年，第三版，第170页。

化为“对话”。

可以认为，在晚期资本主义社会的危机中，通过对话、交往获得共识的价值观，通过理解达到合理的意见一致的真理，通过社会阶层的成员之间相互理解和平相处而达到社会和谐的目标，就是哈贝马斯近二十年来精心构架的“新理性”图景。

哈贝马斯尤其重视语言所具有的揭示文艺美学的生命意义昭示作用。他认为，语言是我们的需要的构成要素，语言烛照而向我们启露情境（情境往往带有情绪色彩）。语汇的改变，是语言的世界图像（Linguistic world—picture）的改变的一部分。在此维度上，艺术与文学从整个语言的世界图像分化出来，进入一个自成逻辑的领域，拥有了自主性。于是，文学与艺术批评的传统建立起来，这个传统努力重新整合创新的美感经验，把这些原本“无言”的经验转化为寻常语言，进而成为日常语言的沟通实践。

毫无疑问，哈贝马斯的用意和出发点是可取的，然而他真的阻绝了后现代的进攻，而宣告其是不可能的吗？他真的重振了理性，而建立了新理性吗？他的目标似乎尚未达到，因为理论与实际之间并不仅仅是只隔一层纸。

哈贝马斯对“后现代性”的对抗，引起了法国哲学家利奥塔德的激烈批驳，这一方面可以看出法国式的“解中心”（decentered subject）和德国式“整体性”（totality）的哲学向度的对立，另一方面也可窥见其禀性差异和精神上的历史宿怨。

四 后现代知识状况与出路

当哈贝马斯以一种“新理性”眼光在文化领域逡巡，并依据“整体性”原则构筑起“交往理论”，以期打通人与人、人与社会的隔膜而达到交流的认同和普遍共识时，法国哲学家利奥塔德（Jean Francois Lyotard, 1924- ）以独特的“去中心”视界，将

后现代是否可能的问题转化为后现代时期知识状态的研究。他在对后现代知识状况的叙事危机的考察中，一方面批判了哈贝马斯的整体观、交往理论和共识真理观，另一方面展示了一个后现代学者独特的时代敏锐感受力和消解同一性、对整体性开战的决心。

作为一个思想家，利奥塔德在 70 年代就敏锐地把握到“后现代主义”问题。他注意到贝尔对“后工业社会”的分析，也注意到哈贝马斯对抗后现代的雄姿（尽管他对此颇多微辞，并演变成二人之间的论战），但他并不认为后现代是可怕的，要以所谓的“新宗教”去救治，以“新理性”来对抗。利奥塔德感到后现代氛围标志着历史气候的深刻变化，标志着对一种永恒的幻象的承诺的失效。不管你采用怎样悲灭悯人的态度也阻挡不了后现代的来临，因此，倒不如以一种真正的多元、宽容、“怎么都行”（费耶阿本德语）的态度去对待。他甚至认为，那些一心想成为“历史的把犁人”的思想家，却有可能对历史的阻挡而成为“历史的‘肥料’”。因此，利奥塔德与哈贝马斯的观点截然相反，应重新检验“合法性”问题，揭露哈贝马斯所张扬的“交往理论”和“普遍共识”下面掩盖的回归统一、重树霸主地位的实质。

沿着这条思路走下去，必然使利奥塔德在众多的研究方向中，确立唯一的方向：对后现代知识状态的考察，看看这牵涉到社会、人、知识分子、未来世界、科技、进步、幸福的“知识”在进入后现代时期时，究竟出现了什么病态症候？究竟发生什么危机？而对应的策略是什么？这些就是他《后现代状况：知识的报告》（1979 年）这一富于挑战的著作的主要内容。

知识的地位发生了变化，这一转变，在时间上可以说从 50 年代末期即已形成，在性质上，则主要表现为以下几个方面：

首先，科学知识是一种“话语”。现代最先进的“科技”无一不与“语言”相关，如语音学、语言学理论、传播学和控制论、电

脑语言、信息传播、数据储存及流通、电传学、电脑终端机等，已经改变了传统知识两大功能即知识研究功能和知识传递功能。在这种情况下，知识的本质产生了重要变化：大规模将知识移入电脑，使知识成为可操作运用的资料，所有知识都必须转化为电脑语言，任何无法变成数字信码而加以传递的知识都将被淘汰。这样，不易精密化、电脑化的人文科学似乎前途未卜。

其次，随着电脑霸权的形成，一种特殊的逻辑应运而生。知识者过去由心灵和智慧的训练获知的方法已经式微，现今的知识者以一种彻底“外在化”符号化的方式，淡漠道德灵魂之维的修养而奉行商品世界那冷冰冰的操作伦理。后现代知识不再以知识本身为最高目的。知识失去了“传统的价值”，而成为商品化的重要领域。更令人担忧的是，应了培根的名言：知识即权力。知识与权力整合，知识（科技知识）成为一种当代“话语”，一种压迫、排斥、控制的权力形式。这必将导致一个“新的战场”出现，即如同过去人类为控制领土开发天然资源而战，而今则为信息的控制权而战。

再次，科学如今与社会进步的距离加大了，前沿科研领域（诸如量子论等）呈现出规律反常，验证证伪，前后矛盾，中心消散等非稳定随意状态，因此，科学一变积累模式和稳定形态，为求新而求新，生产未知成为当代科技的第一需要和首要目的。后现代状况下的科学技术终于同叙事知识（人文科学）同源母体中撕裂出来，它在洋洋得意地否定人文科学合法地位之时，殊不知也铸成自身的“合法性危机”。

利奥塔德的总体目标是以“叙事危机”（The crisis of Narratives）为中心，展示后现代的文化变迁图景。因此，他将知识问题放在高度发展的工业社会构架中，在叙事知识与科技知识之间做出区别。

叙事知识和科学知识构成人类文化相辅相成的双元，作为具

有不同内在规则和合法性的两类知识，不可以前者来判断后者是否成立及效能如何，也不能以后者断定前者。这是因为两类知识的评估标准不同。然而，科学禀有一种强劲的“知识意志”，当他从萌芽时期的叙事知识母体中衍生出来时，便一再对叙事话语的正确性提出质疑和挑战。叙事知识将科学话语看作叙事文化家族里的一个“变种”(Variant)，因此总是对科学的侵吞和否定采取宽容退让的态度，并逐步放弃整体维系功能，并割让自己的地盘。而科学却步步进逼，认为叙事知识缺乏根据，永远无法用证据来证明其合法性。这种人文科学容忍退让，自然科学步步扩张，成为“文化帝国主义的全部历史”。这种“不平等关系”导致当代西方的不治之症：科学知识在否定叙事知识之后，因其单一的话语和仅仅指涉真实观，而无法完成文化意识的替代，也无法具有人文科学的多种价值关怀和多种社会效益。科学独霸的内在冲动在损毁叙事知识的历史根基时，也使自己置身一个共时性平面上，导致包括它自身在内的普遍知识的“非合法化状态”。

利奥塔德在分析了知识的状况：知识地位的变化和叙事知识与科学知识的“范式不可通约”以后，直接切入“合法化危机”问题，而展开对哈贝马斯的批判。如前所述，哈贝马斯认为资本主义社会危机是一种连锁式危机，由经济危机、管理危机向同一性危机和生存意义危机发展，最终因科学成为意识形态，而造成意识形态（科学）合法性危机。为解救这一危机，哈贝马斯提出交往理论，以达到普遍共识，使社会得以重新协调而消除危机。这种通过交往理论使社会以进化的方式跃入一个新理性社会的憧憬，被利奥塔德斥之为“整体性”哲学传统所留下的令人无法接受的残渣，因为，在整体性的压力下，强求沟通共识，很容易在貌似平等的“交往”中，造成另一形式的霸道，并会导致各种语言游戏的异质特色的破坏，形成新的思想控制和独裁统一。

利奥塔德对合法性问题进行了极广泛的研究。进而认定：传

统的合法化因时过境迁而失效，只有通过“解”合法化（delegitimation），走向后现代的话语游戏的合法化。换言之，那种以单一的标准去裁定所有差异也统一所有的话语的“元叙事”（Metanarrative）已被瓦解，自由解放和追求本真的“两大合法性神话”、或两套“堂皇叙事”已消逝。如此一来，科学真理只不过是多种话语中的一种“话语”而已，与人文科学“话语”一样，不再是“绝对真理”。因此，把当代科学重新加以合法化，意味着应该尊重各种话语的差异，依照不同的游戏订出不同的规则。各种话语游戏之间是平等的，无高低之分，也不可互相侵吞。

在利奥塔德看来，启蒙运动促使科学求真与自由解放齐头并进，造成两套堂皇的合法化叙事。一是以法国革命为代表的关于自由解放的“堂皇叙事”（grand narrative），富于激进的政治性，其特点是注重人文独立解放的思考模式；二是以德国黑格尔传统为代表的关于思辨真理的“堂皇叙事”，注重同一性、整体性价值的思维模式。这两种“神话”（Myths）观念以冲突对立的交互出现的状态，为制度化的科学研究辩护。这种“解放的英雄”（hero of liberty）和“知识的英雄”（hero of knowledge）以一些堂而皇之的叙事，如精神辩证法、意义的阐释、理性主体的解放、财富的创造，为追求真实和追求正义作了承诺，并导致了科学的迅猛发展和主体性极端膨胀，出现了始料未及的后果：科学在追求真理的要求中，一方面逐步解拆牛顿式宇宙论殿堂，同时，使科学更进一步地占领人文科学地盘，并宣告作为同源叙事的人文最高范式和整体叙事的失效。

后现代来临，在知识领域悄悄地进行着一场哥白尼式的革命。（1）研究的范式发生了逆转：由外在呼唤人性解放、理想、正义等堂皇话语转入人的意识拓进，语言游戏和结构分析，由追求传统同一性辩证法转到现代否定辩证法；（2）学者的使命变了：不再具有“元话语”，转而日趋精细剔解与局部论证；由知识的启蒙

变为知识专家控制信息；(3)教育的本质变了：学生不再是关切社会解放的“自由精英分子”(liberal elite)，而是在终端机前面获取新类型知识的聆听者；教师再也不是传统传道授业解惑的精神导师，其地位将被电脑信息库所取代，出现在学生面前的不再是教师，而是终端机；学校中心场所不再是教室、图书馆，相反，“数据库成了明日的百科全书，其所存信息，超过了任何听者的容量和接受力。数据库成为后现代人的本性。”^①

后现代知识最为推重的是“想象力”，具有这种不断创新的想象力，就具有了将分离的知识有系统组合并迅速清晰表达的可能。“想象力可以包容整个后现代的知识领域。”这使得后现代知识追求“不稳定性”(Instabilities)而拒斥稳定系统和决定论。

提出上述观点以后，利奥塔德对哈贝马斯的合法性和共识理论进行清算，认为人类话语交往的目的，并不在于追求共识，而在于追求谬误推理。

究极而言，后现代的特色不求同(所以不需要什么共识)，而是求异。后现代达成正确思想的实现靠的不是同一性的中心维系作用，而是靠语言游戏的异质多重本质。一切都是可能的，怎么都行，只要语境变了，结构变了，关系就变了。在游戏规则上则打破中心论和专家式的一致性，以更深广的气度去宽容不一致的标准，以一种多元式的有限元话语，创立后现代知识法则：追求创造者的谬误推理或矛盾论，倡导一种异质标准(incommensurabilité)。这就是利奥塔德在承认知识的非合法状态后，重新确立的后现代合法方式。

平心而论，利奥塔德与哈贝马斯之争，反映了西方思想最前沿的思想交锋。尽管利奥塔德近乎偏执地反对哈贝马斯的整体性、“元话语”理论、“透明的交往”和“普遍共识”观点，是值得商

^① 参阅利奥塔德：《后现代状况》，1984年英文版，第11章和第12章。

權的。^① 他消解主体性，害怕陷入有关“主体”自由解放的元话语中；他远离一切加之于他的制度和限制，因为这样可以保证自己不会被造成这一制度的恶势力所利用；他力求淡化叙事知识和科学知识的区分，力图争得人文科学的当代权利；他看知识境况的不同往昔，而提倡多元性、游戏理论和宽容的后现代精神，是值得我们认真加以对待和深入研究的。

后现代境况的不同往昔，使后现代文艺美学发生了变化。那么，后现代是什么呢？后现代主义美学特性是什么呢？利奥塔德认为，“后现代属于现代的一个组成部分”，“如想成为现代作品，必须先是后现代的才行。因此，后现代主义并不是现代主义的末期，而是现代主义的初期。而且，这一状况是不断地持续下去的。”利奥塔德这一论点，表面上看似乎矛盾，其实，包含了一个非常深刻的思想，是其后现代精神的集中体现。

毫无疑问，利奥塔德认为存在两个划分后现代的标准，1. 历时态标准：后现代主义是不同于现实主义、现代主义的一个历史时期，它由六十年代发生发展，将随历史而不断地向后延展。2. 共时态标准：后现代是一种精神，一套价值模式。它表征为：消解、去中心、非同一性、多元论、解“元话语”、解“元叙事”；不满现状，不屈服于权威和专制，不对既定制度发出赞叹，不对已有成规加以沿袭，不事逢迎，专事反叛；睥睨一切，蔑视限制；冲破旧范式，不断地创新……。

后现代文化精神是利奥塔德衡量任何文化现象是否具有后现

^① 理查·罗蒂的意见值得重视。他说：“我们可以赞同利奥塔德，因我们不再需要元话语；但我们也赞同哈贝马斯，因我们不愿陷入没有主体的干枯窘境。我们同意利奥塔德的观点，研究超历史的主体的交往能力，对增强我们对社群的认同感没有什么帮助；但我们仍坚持这一认同感的重要性。”见罗蒂：《哈贝马斯与利奥塔德论后现代》，载理查·J. 伯恩斯坦编《哈贝马斯与现代性》，剑桥，1985年版。

代性的圭臬。据此，他认为，“后现代主义是现代主义的初期状况”。这就是说，现代主义创生初期，以独标新说，反叛权威陈说，从事消解和否定，不断为自己的新生而扫平地基。这时，现代主义理论和艺术，朝气蓬勃，充满活力，充满破坏和创新的精神，以走向新世纪的崇高和豪迈，宣告旧世界和旧规范藩篱的彻底瓦解。因此，它具有典型的“后现代”精神。然而，当现代主义一经全面占领了文化和思想阵地，它就不再声言反叛和否定，它此时讲求新范式、新权威，讲究肯定、秩序、等级、和谐（优美），而成为现存制度辩护人的保守的现代主义，最终彻底丧失“后现代”精神。于是又有更新的“现代主义”以“后现代精神”为武器去反抗它，然后再放弃“后现代精神”而成为秩序和等级的拥护者。……如此不断，以致无穷。

以这一后现代美学标准看，那么，现代美学与后现代美学的区别在于：现代美学注重表现人对再现能力的无力感，以及伴此而生的以人性自由解放为主题去感受生命存在状况而引发的怀旧情绪。现代美学属于崇高的美学，它对那不可表现之物以无内容的形式表现出来。而后现代是在现代中，以表现自身的形式使不可表现之物表现出来。后现代不再追求形式的优美愉悦，不再凭借趣味上的共识，去达成对永难企及之物的缅怀。

利奥塔德虽然在拉康、德里达、福科的影响下，反对主体性，转面质疑现代知识的充分条件，但他坚持怀疑否定精神，以独特的学术视界，代表着西方人文科学自语言学转向以来的最新趋势。他与同一性绝决的态度是坚决的，因他是以这样的话来结束《后现代状况》一书的：“让我们向同一整体宣战；让我们成为那不可表现者的见证人；让我们持续开发各种差异并为维护‘差异性’的声誉而努力。”^①

① 利奥塔德：《后现代状况》，1984年英文版，第81页。

利奥塔德的意义在于，他将后现代文化的状况清晰地展示出来，逼得人们从知识领域的巨变看到后现代的巨变，并提醒慧者哲人为其找到更坚实的哲学基点。在这个意义上说，后现代哲人的时代和困境已同时来临。

五 后现代文化逻辑及其平面模式

当哈贝马斯与利奥塔德的后现代论争达到白热化程度时，美国当代著名文化理论家弗·杰姆逊从左派激进立场出发，加入了这场讨论。杰姆逊没有停留在泛泛而论、或扬此抑彼的层次上，而是异军突起，在总结前说的基础上，从西方马克思主义的角度，展开了对后现代社会、文化、美学、文艺发展轨迹的整体研究。

运用马克思主义的观点，从整体叙事入手，分析与后现代文艺美学相对应的后工业社会结构变化，是杰姆逊文化理论的一大特点。而注意世界范围内后现代文化发展，并通过后现代文化风格、文化逻辑的把握去展示其艺术审美轨迹，是杰姆逊的基本思维向度。

杰姆逊将三种文化形态与三种社会形态一一对应，认为市场资本主义时代出现的是现实主义，垄断资本主义阶段出现的是现代主义，而晚期资本主义（或多国化资本主义）出现的是后现代主义。这三个社会阶段既相联系，又相区别，它们分别代表了不同的对世界的体验和自我的体验。而与之对应的现实主义、现代主义、后现代主义亦分别反映了一种新的心理结构，标志着人的性质的一次改变。

后现代主义文化逻辑首先表现为空前的文化扩张。文化已经完全大众化，高雅文化和通俗文化、纯文学与俗文学的界限基本消失。商品化进入文化意味着艺术作品正成为商品，甚至艺术美学理论和文化理论本身，也成为了商品，商品化的逻辑浸渍到人

们的思维，也弥散到文化的逻辑中去了。至此，后现代文化宣布自己已从过去那种特定的“文化圈层”中扩展出来，打破了艺术与生活的界限，文化彻底置入了人们的日常生活，并成为众多消费品中的一类。

其次，表现为语言和表达的扭曲。后现代人已不同于现代人，其原因是，他赖以立身于世的语言发生了重大变化。后现代语言已经完全不同于现代主义语言。

在后现代语言观看来，存在主义式的人说语言、语言是人存在的家、人是语言的中心的看法业已失效。在后现代，并非我们控制语言或我们说语言，相反，我们被语言所控制，不是“我在说话”，而是“话在说我”，说话的主体是“他者”，而不是我。换言之，说话的主体并非把握着语言，语言是一个独立的体系，“我只是语言体系的一部分，是语言说我，而非我说语言”。人从万物的中心终于退到连语言也把握不了而要被语言所把握的地步，其结果表现在艺术家那里，则是昔日那种写出“真理”、“终极意义”的冲动，退化为今日的“无言”。

再次，后现代中的理论作为一种“后哲学”，不再宣布发现真理是自己的天职和使命。后现代社会是一个“他人引导”的社会，理论不再提供权威和标准，以一种怀疑的态度进行不断的否定。理论不再讨论什么真理、价值之类的话题，而是在一种“语境”中，谈论语言效果，是一种关于语言的游戏，关于语言的表述、关于本文的论争。

将后现代主义置于历史和社会基础上加以考察之后，杰姆逊得出结论：后现代主义是当代多国化的资本主义的逻辑和活力偏离中心在文化上的一个投影。这决定了后现代主义同现代主义相区别，这区别表征为：深度模式削平，历史意识消失；主体性丧失，距离感消失等几个方面。

深度模式削平即平面感。总体上说，后现代主义平面感所要

打破或削平的是四种解释，或四种深层模式：第一种深度模式是黑格尔式的辩证法对现象与本质的区分，这种内与外的对立，使人们的思维总是要由外向内深拓，现象被抛弃，内部深层才是目的。后现代主义与之相对，专门注意表面，只讨论作品本文，不涉及内层（象征、寓意），不承认内外表面的对立，拒斥挖掘任何意义。第二种深度模式是弗洛伊德的表层—深层的心理分析模式，后现代主义彻底抛弃表层下面的深层压抑的说法；第三种深度模式是存在主义关于真实性与非真实性，异化与非异化的二项对立。后现代主义坚决拒斥所谓可以从非真实性下面找到真实性的说法，并宣布“异化”这一概念值得怀疑；第四种深度模式是索绪尔的符号学所区分的所指与能指，后现代取消了这种对立和区分，从而也取消了深度。

后现代理论与后现代艺术逻辑一致，它已削平深度而回到一个浅表层上，获得一种无深度感；它只在浅表层玩弄所指、对立、本文等概念；它不再相信什么真理，只是不断地进行抨击批评，但抨击的对象已不再是思想，而是表述。在思想匮乏的时代，理论已不再批评思想的有无对错，而只批判文字和表述的错误，并立即用自己的本文取代别人的本文，这使得新理论不断翻新，层出不穷。真理被搁置不顾，而整个世界成为一堆关于表述的本文；思想不复存在，只有文字（écriture）写满纸张。

毫无疑问，削平深度模式，就是消除现象与本质、表层与深层、真实与非真实、所指与能指之间的对立，从本质走向现象，从深层走向表层，从真实走向非真实，从能指走向所指。这实际上是从真理走向本文，从为什么写走向只是不断地写，从思想走向表述，从意义的追寻走向本文的不断代替翻新。

历史意识消失，产生断裂感，这使后现代人告别了诸如传统、历史、连续性，而浮上表层，在非历史的当下时间体验中去感受断裂感。对历史的态度实质上是一种对时间的哲学观。历史感的

界农业及第一世界的文化领域渗透进攻。”^①他对处于发展中的第三世界抱有真诚的同情，对其文化特征尤感兴趣。他近年发表的《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》一文，表明他的视点始终集中在全球文化后现代性处境中的第三世界文化的变革与前景上。他从一种“共时性”的基点出发，一方面看到后现代时期全球文化的趋同性，另一方面也看到当今世界图景中不同文化系统的冲突和对抗性。他试图在第一世界和第三世界文化（即中心与边缘文化）的二元对立关系中，把握第三世界文化的命运，并寻觅到后现代氛围中人类文化发展的新契机。

对第三世界文化的相当深入的研究，使杰姆逊注意到这样一个事实，即第一世界掌握着文化输出的主导权，可以把自身的意识形态看作一种占优势地位的世界性价值，通过文化传媒把自身的价值观和意识编码在整个文化机器中，强制性地灌输给第三世界。而处于边缘地位的第三世界文化则只能被动接受，他们的文化传统面临威胁，母语在流失，文化在贬值，意识形态受到不断渗透和改型。因此，第三世界文化面对后现代文化，处于一种“拿来”、“疑虑”、“拒斥”、“应战”等十分矛盾的心态和处境中，如何在后现代文化语境中找到正确的文化策略，是第三世界文化出路的关键所在。

行之有效的文化策略是，“根据自己国家的情况和问题，去思考某种文化产品为何要引进国内，同时，对自己国家的情况和问题保持高度的敏感和洞见，这样，就有可能在跟上国际文化大趋势的同时，使本土文化模式引起外国的兴趣和关注，使本土文化展现新貌，走向世界。”^②杰姆逊并不以后现代文化为尊，相反，他通过那些走马灯似的解构游戏看到了西方文化的病症和面临的困

① 参见杰姆逊为利奥塔德：《后现代状况》写的“序言”，1981年英文版。

② 参见蔡源煌：《从浪漫主义到后现代主义》，雅典出版社，1988年第四版。

境。他甚至希望第三世界文化以其本真和充满理想精神，提供具有鲜活生命的文化基因以拯救第一世界文化的困境。当然，他也衷心期望第三世界文化真正进入与第一世界文化“对话”话语空间，以一种“他者”形象，成为一种特异的文化表意方式，以打破第一世界本文的中心性和神圣性，进而在后现代潮流中，展示第三世界文化清新、刚健的风格，以及走向世界的新的可能性。^①

后现代主义之“后”会是什么？世界文化的未来走向何方？人类精神灵魂的归宿在哪里？这是杰姆逊目前思考的焦点。他相信，后现代主义并非人类最终归宿。近来西方文化界出现了一种倡导返回历史的新历史主义。这是一种走出“平面”，重获“深度”的努力，一种告别解构走向历史意识的新的复归。新历史主义将重新呼唤新的历史意识，它的旗帜上写着“文化”和“意识形态”。

新历史主义必将走上文化和诗学的前台，这一点，杰姆逊坚信不疑。

六 后现代主义审美特征

后现代文化的讨论，使人们对后现代的境况有了清晰的把握。与此相联系，在艺术和诗学领域，后现代主义研究日益深入。1987年，哈桑出版《后现代转折》一书，这一专著对文学领域的后现代主义特征的解剖和透视，以其精辟和独到而赢得学界的首肯。

现代社会到了60年代出现了一种全面的、根本的转折。然而这种转折并不意味着传统的中断，相反，这转折是带动传统和定型的事物一起进入新的包容和流动状态。在这个意义上说，“后现代主义虽然算不上20世纪西方社会中的一种原创型知识，但对

^① 杰姆逊：《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》

当代世界却具有重大的修订意义。”^①

哈桑为后现代艺术的确立设置了一种全面洞见的互补性，即将持续性与间断性、历时性与共时性融为一体。在他看来，既不能在时间上将后现代主义看成是某年突然诞生的，也不能在本质上将后现代主义看成仅仅是反形式的、无秩序的、反创造的。因为后现代除了禀有一股解构解创作的疯狂自我消解意欲力以外，它还包含着去发现“总体感性”（unitary Sensibility 桑塔格语）的要求，去“跨越边界、填平沟壑”（费德勒语）的要求，去获得对话的内在性、扩展强有力的理性仲裁和达到“心灵新知直观”的要求。^②

后现代主义与现代主义相区别，甚至在哈桑看来，后现代主义的所有特征都是从相反方面来对抗现代主义的特征的：形而上物理学/达达主义；反形式（分裂的、开放的）；游戏；偶然；无序；技穷/无言；进程/即兴表演；参与；反创造/解结构；对立；缺席；分散；本文/本文间性；修辞学；句法；平行关系；转喻；混合；根基/表层；反阐释/曲解；能指；作者的；反叙事/野史；个人语型；欲望；变化；多形的/两性同体；精神分裂症；差异/痕迹；圣灵；反讽；不确定性；内在性。哈桑认为，后现代主义的两个核心构成原则，即“不确定性”和“内在性”。这两个倾向不是辩证的，不完全对立，亦未引向整合，它们既相矛盾又相互作用，表明盛行于后现代主义中的一种“多元对话”的活动。

不确定性主要代表中心消失和本体论消失之结果；内在性则代表使人类心灵适应所有现实本身的倾向（这当然也由于中心的消失而成为可能）。在缺少本质和本体论中心的情况下，人类可以通过一种语言来创造自己及其世界。不确定性是后现代根本特征

① 哈桑：《后现代转折》，1987年英文版，第81页。

② 同上书，第89页。

之一，这一范畴具有多重衍生性含义，诸如：模糊性、间断性、异端、多元论、散漫性、反叛、曲解、变形。仅变形一项就包括当今许多自我解构术语，如反创造、分解、解构、去中心、移置、差异、断裂性、不连续、消失、消解定义、解神话、零散性、解合法化、反讽、断裂、无声等等。^① 正是不确定性揭示出后现代主义的精神品格。这是一种对一切秩序和构成的消解，它永远处在一种动荡的否定和怀疑之中。这种强大的自毁欲影响着政治实体、认识实体以及个体精神——西方整个权力话语。仅在文学中，我们所有一切关于作者、读者、阅读、写作、本文、流派、批评理论以及文学自身的思想突然间遭到质疑。而在文艺批评方面，罗兰·巴尔特认为文学是“失落”、“倒错”、“消解”；沃尔夫冈·伊塞尔以本文的“空白”为基础创造了一种阅读理论；保尔·德·曼认为修辞学（亦即文学）是一种力，它“根本抛弃逻辑而展现出令人眼花缭乱的关联偏差的可能性”；而杰弗里·哈特曼则断言：“当代批评的宗旨是不确定性的阐释学。”^② 与不确定性相联系的第二个特征是“内在性”。这意味着后现代主义不再具有超越性（transcendence），它不再对精神、价值、终极关怀、真理、美善之类超越价值感兴趣，相反，它是对主体的内缩，是对环境、对现实、对创造的内在适应。后现代在琐屑的环境中沉醉于形而下的卑微愉悦之中。

作为一种普遍的艺术和文化哲学现象，后现代主义调转了方向，它趋向多元开放、玩世不恭的、暂定的、离散的、不确定的形式，一种反讽和断片的话语，一个匮乏和破碎的“苍白意识形态”（white ideology），一种分解的渴求和对复杂的、无声胜有声的创新。毫无疑问，哈桑是带着怎样一种充满疑惑的价值观在进行

① 哈桑：《后现代转折》，1987年英文版，第92页。

② 同上书，第92—93页。

现代主义与后现代主义的比较，而比较的结论又使他在多元开放的喜悦中，隐隐感到精神超越性丧失的沮丧。

似乎，后现代主义因边界消失，使得其“特征”众多。这种拼盘式的后现代主义，哈桑也出之以拼盘式的特征归纳法，将后现代主义文艺特征归纳为十一个方面。其中前五个方面是后现代主义解构（deconstructive）的趋势，而后六个特点是后现代主义重构（reconstructive）的趋势。

解构性特征是一种否定、颠覆既定模式或秩序的，在这方面后现代主义表征为：①不确定性；②零散性；③非原则性；④无我性、无深度性；⑤卑琐性、不可表现性。其中“不确定性”已经谈过。而“零散性”“无我性”“无深度性”是从杰姆逊那里总结的，剩下的“非原则性”、“卑琐性”、“不可表现性”需略加论列。

其实，“非原则性”即对一切准则和权威的“合法性”加以消解，在这一问题上，哈贝马斯、利奥塔德已经进行了旷日持久的争论。利奥塔德的意见是既定的社会规范和意识形态出现了“合法性危机”，应消解元叙事和堂皇叙事，而保留语言游戏异质性的“小型叙事”。这样一来，从“上帝之死”（尼采）到“作者之死”（巴尔特）到“人之死”（福科），从对权威的嘲弄到学校课程更换，“我们取消了文化，消解了知识的精神性，消解了权力语言、欲望语言和欺诈语言的结构”。①非原则化导致了价值倒置，规范瓦解，视点位移。这种变化在艺术上表征为表现“卑琐”。后现代在消逝神性以后的飞地上将人自身那见不得人的卑微性展示出来。它反现实、反偶像崇拜，它拒斥模仿，力图寻找边缘（即总是寻找非中心的、非典型性），接受“衰竭”，以有声的“沉默”瓦解自己。它变得有限了，因为它同自己的表现模式以及同一切崇高的东西

① 哈桑：《后现代转折》，1987年英文版，第169页。

相较量。后现代不再狂躁，它在冷漠的视界中，展示了后现代艺术家眼中的那恐怖和卑琐的世界。^①

“重构”趋势表现为以下几个特征：①反讽；②种类混杂或大杂烩；③狂欢；④行动、参与；⑤构成主义；⑥内在性。其中“内在性”前面已讨论过了，此不赘，仅对其他几个特征加以论述。

种种迹象表明，哈桑所谓的“反讽”已不复是传统美学意义上的反讽，内容已被置换，仅剩下一个名目的空壳罢了。哈桑认为反讽亦可称为“透视”，这是一种泯灭了基本原则和范式后的无方向，一种离开了制约的彻底的“自由”，一种没有重量的、不可承受的轻飘。在这种失重状态中，人无目的也不断地游戏或对话。据说反讽有三种模式：中介反讽（前现代）、转折反讽（现代）、“中断反讽”（后现代）。中断反讽指明这样一种境况：多重性、散漫性、或然性、荒诞性。^②反讽或透视，表现了真理终于断然躲避心灵，只给心灵留下一一种富于讽刺意味的自我意识增殖或过剩。

“种类混杂”，说得明白些就是“四不象”或“大杂烩”。这是一种专事拼凑、仿作的“副文学”（paraliterature）。“题材的陈腐与剽窃，拙劣的模仿与东拼西凑，通俗与低级下流使艺术表现的边界成为无边的边界。高级文化与低级文化混为一缸，在这多元的现时，所有文体辩证地出现在一种现在与非现在、同一与差异的交织中。”^③

哈桑借用巴赫金创造的“狂欢”（carnivalization）一语来表现后现代的反系统的、颠覆的、包孕着甦生的要素。以“狂欢”一

① 哈桑：《后现代转折》，1987年英文版，第170页。

② 阿兰·威尔德：《一致的视界：现代主义、后现代主义和反讽的想象力》，巴尔底摩，1981年版。

③ 哈桑：《后现代转折》，英文版，第171页。

词指涉后现代性，其旨不在于非理性的狂热，因那是现代主义的品格。狂欢在这里所指涉的似乎是一种“一符多音”的荒诞气质，一种语言的离心力所游离出来的支离破碎感，一种拉康意义上的精神分裂症，或杰姆逊所说的吸毒的感觉。

后现代艺术是一种行动和参与的艺术。后现代本文不论是语言性本文或是非语言性本文都要求参与行动。艺术不再是静观的对象，而是一种行动的过程。它要求被书写、修正、回答、演出。后现代艺术以参与和行动为旗帜，它在僭越自己的种属和突破藩篱的同时，宣布了其面对时间、死亡、观众和其他因素时的多变的质素。没有一层不变的本文，本文即行动。艺术本文存在于每次不可重复的参与之中，存在于每次“行动”所产生的新的意义中。

在构成主义作为后现代主义特征这一问题上，哈桑语焉不详。揣其意似乎是说后现代主义文艺表现出对科学技术的崇拜。将科技作为创作灵感的激发物，这种“新灵知主义”在当代艺术中相当普遍。科学与艺术、社会关系与高科技日益紧密结合，艺术家崇尚技术，不再象西方马克思主义那样对科技发展深恶痛绝。后现代艺术家运用科技的一切成果为自己提供新的艺术创作素材，努力应用现代科技成果制成作品，或利用电脑进行创作。甚至有人以科技成果为艺术的极境，如雕塑家卡普罗（A. Kaprow）就声称：“洲际导弹比任何现代雕塑更新颖。”

总之，哈桑归纳后现代的审美特征，无非想要说明，对后现代的任何概括，也许都只能采取后现代的游戏方式，任何以一驳万和追根究底的企图都将落空。

后现代主义批评是一种多元批评。后现代文艺特征注定了具有后现代意识形态的所有特点。只有从这个层次上，才能补足上述归纳特点的平面静止性，而还原其复杂多元性。从现代主义到后现代主义，贯穿恩斯特·卡西尔、苏珊·朗格、新批评家和玛

瑞·克瑞格的新康德主义的衰落意味着一种失落：作为一种与生俱来的、自为的、拯救心灵的能力——想象力的失落。它还是另一种失落，即“想象的图书馆”——整个艺术状态的失落。哈桑注意到，在后现代时代，已经没有任何东西能建立起一种哈贝马斯“共识”式的“广泛一致的话语”了。批评的多元论发现自身蕴含在后现代境况中，存在于它试图去限制的相对性和不确定内在性中。而认识的、政治的以及情感的制约依然只是部分的，它们终未能为批评的多元论划界，未能创造一致的理论或实践。

这个世界造就了西方文化、文艺和文艺批评的品格。就积极意义上讲，“后现代主义的学说锤炼了我们的感性，使之善于感受事物的差别，使我们更能包括诸多无常规、无标准的宇宙事物。”^①然而，从另一个角度上看，人们无处不遭遇到或以变化的或以错位的方式影响我们后现代话语的缝合的或分裂的科技浸渍，遭遇到日常话语、政治话语的暴政。置身于语言暴政、文化沙漠之中，犹如步履蹒跚、彷徨在精神的不毛之地。何时才能从历经磨难的沙漠到绿洲？哈桑的回答是首鼠两端式的：“我没有先见之明，有的只是些许预感，在此表达出来为提醒自己：交感信仰的匮乏，不但丰富了我们知识与行为的全部遁辞，也加强了我们的性情和意志。这就是我们的后现代境遇。我不知如何让我们的精神‘沙漠’多增添一点生命的绿意。”^②

不管怎么说，哈桑仍在无神的世纪末呼唤神，仍在文化的沙漠里寻找精神的绿洲。他仍想通过艺术这位缪斯恢复人类失去的美好记忆，仍想让本杰明式的“灵气”(aura)渗入艺术想象力，重塑西方审美人格，重建富有意义的生活。

① 伊哈布·哈桑和莎丽·哈桑：《革新、更新：人文科学研究的新视角》，1983年英文版，第27页。

② 哈桑：《后现代转折》，1987年英文版，第181—182页。

七 后现代主义文化反思和批判

面对毁誉满天下的后现代主义，哲人们在其论争中展示出了它的文化逻辑，并给历史留下了一份措辞尖锐、份量沉重的后现代论争备忘录。

后现代主义作为一种文化断裂现象所表现出的“话语膨胀”，并未带来一种“解放”的前景（查尔斯·纽曼），相反，后现代本身意图的多向性和形态的不确定性使得对后现代主义的看法终难定于一尊。尽管有的学者已经不无乐观地指出，当今世界已由“多种后现代主义走向一种后现代主义”（From Postmodernisms to Postmodernism）。^①但在我看来，这种归“多”与为“一”的做法本身就是“非后现代性”的，事实上也是不可能的。

在大师们激烈论争之后，后现代主义问题不是变简单了，而是变得更为复杂，涉及范围更宽更广。至此，后现代主义文化逻辑呈现出来：体现在哲学上，则是“元话语”的失效和中心性、同一性的消失；体现在美学上则是传统美学趣味和深度的消失，走上没有深度、没有历史感的平面，从而导致“表征紊乱”；体现在文艺上则表现为精神维度的消逝，本能成为一切，人的消亡使冷漠的纯客观的写作成为后现代的标志；体现在宗教上，则是关注焦虑、绝望、自杀一类课题，以走向“新宗教”来挽救合法性危机的根源——信仰危机。后现代文化逻辑的复杂性，直接显示出这个时代的复杂性。

后现代文化哲学的论争，在文艺美学领域内引起弥散性的影

^① 汉斯·伯顿斯：《后现代世界观及其与现代主义的关系》，见佛克马、伯顿斯编《走向后现代主义》，1986年版。

响^①；美国的斯潘诺斯、查尔斯·纽曼、阿兰·威尔德、林达·哈奇、约翰·罗素；英国的伊格尔顿、阿兰·洛德威、洛奇；荷兰的杜威·佛克马、汉斯·伯顿斯、塞奥·德汉；德国的米切尔·柯勒、奥尔克斯；法国的保尔·德·曼等各自在诗学美学领域，深化和探讨后现代精神。

后现代主义冲突所表现的后现代人的精神迷惘引起一大批宗教思想家的关注，瑞士的汉斯·昆首先注意到走向后现代之途的神学问题，并指出，后现代的问题最基本的乃是基本信赖还是基本不信赖的问题。在今天，信赖上帝与否，就是后现代所面临的基本抉择。因此，如何发展一种后现代范式中的批判的普世神学，成为当代“生存论上的抉择”。^② 美国的存在主义神学家蒂利希力求在后现代时期人的焦虑和绝望中，寻找到一种敢于把无意义这一最具毁灭性的焦虑纳入自身的最高勇气（“敢于绝望的勇气”the courage of despairs）。^③ 英国宗教哲学家约翰·麦奎利在展示二十世纪的宗教思想时，认为在走向“世纪末”的后现代的“反文化”思潮中，尽管宗教思想也曾产生诸如进入“后基督时代”混乱和迷惑，但它们也证明“宗教和对宗教的思索绝对没有死亡”。因为“人是一种奥秘，他不断地超越出自身之外，他随身带来了理解超越意义的线索。”^④

除了美学、宗教方面后现代的讨论以外，苏联的图甘诺娃、美国的 W. 墨菲则从不同高度去寻绎后现代主义的哲学根源和对人文科学的意义。而艺术理论家对后现代艺术（文学、音乐、绘画、

① 详细论述见拙著《后现代主义文化研究》，即由北京大学出版社出版。

② 汉斯·昆：《走向一种新范式的路上的神学》，见 J. B. Bauer 编《神学的构想》，1985 年版，第 181 页；汉斯·昆：《论永生》，慕尼黑，1982 年版，第 287 页。

③ P. 蒂利希：《存在的勇气》，1984 年英文版。

④ 麦奎利：《二十世纪宗教思想》，1981 年英文版，第 380 页，第 111 页。

雕塑、建筑、电影)的研究则更是新说迭出、蔚为大观。

不管人的赞同也罢,反对也罢,作为一种突出的社会现实,后现代主义思潮确实已经来临。西方的哲人、学者对后现代的基本态度不外乎反对、赞同和折衷三种。反对者将其视为人类的自戕行为,一种渲泄以后的匮乏,一种“耗尽”以后的迷茫;赞同者则看到其多元主张和重视历史的机遇性,以及信息时代人的整体思维方式的飞跃;折衷者则一方面觉得后现代作为一种“走极端”的文化现象,存在种种问题,但同时又感到它以全新的姿态,冲击了西方资本主义秩序,暴露出其社会和文化的内在矛盾,可以给人以反省,从而重新走上更合理的社会形式,建立更健康的文化品格。

我认为,后现代主义虽然表面上同现代主义相对立,甚至在某种程度上成为现代主义的反动,但实质上它同现代主义一样,是对晚期资本主义制度的抗争,是当代西方“焦虑”、“无言”痛苦的畸形表达。后现代主义采取了一种比现代主义更极端的形式,打破一切,进行价值重估,以消解一切“深度”为由走向“平面”,以自己的无价值的毁灭展示世界的荒诞和无价值。因此,我认为对后现代主义文化的评价,必须以历史的辩证的观点为基点,从而使简单的肯定或否定的回答让位于具体的分析和批判。透过其艺术形式的纷繁和纷繁的艺术现象,可以看到,这一切涉及到一个远为深刻而且极为重要的问题。他们力图给沉沦于科技文明造成的非人化境遇中的人们带来震颤,启明在西方异化现象日趋严重的惨境中吟痛的心灵,进而叩问个体的有限生命如何寻得自身的生存价值和意义。

然而,尽管我们注意到后现代主义的“反文化”、“反美学”、“反艺术”的本质在于反抗西方这个“异化”社会,但并不能因此而就对其文化和艺术上的非理性式的本能渲泄置若罔闻。相反,我认为,后现代主义抄着反叛的姿态,干着满不在乎的事情,消解

着“不确定的”意义，然而，骨子里后现代主义是极度痛苦的，只是这痛苦失却了本真性，而以调侃的话语加以嘲弄式的炫耀而已。后现代也不是如它所标榜的那样：是现代主义的中断，恰恰相反，它是现代主义的回波余绪。这一悖论式的症候便造就出一副后现代悖论式的性格：痛苦着且玩味着痛苦又对这痛苦和玩味感到无聊；忧郁着而且自我意识到忧郁又对这忧郁和忧郁意识加以表面化的笨拙表演；焦虑着而且迷失在焦虑中又对这无底的焦虑咬文嚼字——文体上要弄出奇制胜的游戏。

西方世界的物质的丰裕并没有给他们同时带来精神的充盈和信念的坚定，相反，艺术家（诗人）的由精神的乌托邦中退出，虚无主义乘虚而入。灵魂失却了精神栖居和归依之所，以其粗砺和顽冥的方式裸露出来。于是，虚无主义侵入人的灵魂和骨髓，所有传统的价值信念都进入末日审判的时代。人曾经拥有和持存的自省意识即对生命意义与世界意义之间的本质关联的自我意识萎顿下来，本能注满人的躯壳。作家陷入力比多的盲目冲撞中：“他们各各不同地写到自己的同性恋、性无能、手淫、恋父情结、疯狂或自杀的冲动。事实上，安·塞克斯顿、西尔维娅·普拉斯、约翰·贝里曼等诗人最终都以自杀而告终，只有洛厄尔是例外，然而就是他也曾想过自杀。”^①或许这就是哲人们常说的：诗人在消蚀意义的世界中对信念产生了普遍的怀疑，普遍的怀疑又反过来逼死了诗人。诗人死于对信念的彻底绝望，死于灵魂的无遮蔽的裸露状态。

更深一层看，后现代境况一方面标明人类科技的日益飞跃，另一方面也一步步地将人带出“诗意栖居之所”，灵魂裸露成为后现代人“耗尽”之后的准确写照。灵魂裸露必然导致一种自我怀疑意识。这一自我怀疑意识基于这样一个悖论：现代世界本无意义

^① 阿兰·洛德威：《后现代主义景象》，载《伦敦杂志》，1981年2—3号。

可言，但不得不存身于此的人又必得要求它有意义，于是自我怀疑成为一种显象；思考自己的存在的意义就是索求世界的意义，然而，当今世界是一个空虚的世界，世界的意义需要依赖于人自己寻求到的信念去填充。自我怀疑意识逼得诗人必得选择一条“路”：或放弃向现代世界索求意义的本质冲动，而走向“逍遥”；或索性在无意义的世界虚无中肯定生存的欢乐，去担当“荒诞”；或以诗去重新赋予世界的意义，承受重赋“意义”重荷而孑然独行。然而，问题在于，这种重新赋予世界以意义的前提是，诗人必须是有信念的，否则诗人就会在究竟是洞烛已夜半的世界，还是在强化世界的昏昧这两个极点上迷途，赋予意义则成为一个随意的无意义行动——消解意义。而在我看来，后现代诗人的自我怀疑表明这样一个事实：诗人已经丧失了信念，所以他只能是要么走向“逍遥”，要么担当“荒诞”，要么强化世界的昏昧，唯独不能洞烛世界的黑暗。

丧失了信念的后现代人失却了深度而专注意表面（平面），使得后现代主义精神成为反解释的：没有本文的原意，没有定于一尊的权威意见，没有中心辐射般的所谓终极意义，一切都有可能，每一种意义都有道理。表面的形式是重要的，因为这究极而言，是诗人或评论家所采用的一种方式：即以表达破碎世界的形式来取得某种“意义”，以抵抗生活中意义的毁灭的方式。这种形式上的张力指涉出作家与世界的关系，因为在世界成为碎片的世界之时，诗人为了不成为失去回忆意义的断片，就只能通过形式的变幻而使自己置身一个相对完整的形式框架中，如果在丧失内容（意义、深度）之后，再失去形式（表面），那么，诗人还剩下些什么呢？

如此看来，后现代艺术是一种丧失了超越性维度的艺术，是密涅瓦暗夜中失明面不再展开思想羽翼的猫头鹰。后现代主义不仅没有强化艺术的反抗功能，反而以高级艺术的沉沦和与通俗艺术合流为出路，这种结局无疑是艺术的一种自戕行为。或许艺术

因杀死自己而达到一种精神自赎？或许艺术以自我否定的方式成为非艺术或反艺术而宣告这个世界的晦暗？谁知道呢？！

后现代文化思潮的出现，有其历史原因和现实原因。我们应清醒地面对这一潮流，反思它的得与失，而不是盲目加入这一潮流中，丧失自己的判断力。任何对后现代主义不加分析地赞同或否定，任何东施效颦般地照搬西方的“后现代主义”，都是一种没有出息的表现。我们应在历史与逻辑相结合的思维焦点上，紧紧抓住后现代主义的二难处境这一关键，去真切透视其根本境况，并在这一泥沙俱下的潮流中，重新找到哲人诗人失去的位置，找到世界的意义，而不是“凉心”地汇入消泯意义的冷漠的“操作”行动之中。

当前，华夏大地正在走向现代化。如果这时我们能清醒地看一看已经走进现代化、甚至在走出现代化（“后”）的国家所遭遇的问题和困境，听一听西方哲人的痛苦反省和他们对走出平面、重获“新历史感”的呼声（杰姆逊），对我们“洋为中用”，扬长避短，肯定会有益处的。因为，这一点始终应当坚信：他山之石，可以攻玉。

目 录

后现代主义文化逻辑（代序）…………… 王岳川（ 1 ）

后现代主义文化理论

文化：现代与后现代……………〔美〕丹尼尔·贝尔（ 1 ）

论现代性……………〔德〕尤尔根·哈贝马斯（ 9 ）

后现代状态：关于知识的报告

……………〔法〕让-弗朗索瓦·利奥塔德（ 25 ）

何谓后现代主义？……………〔法〕让-弗朗索瓦·利奥塔德（ 40 ）

哈贝马斯与利奥塔德论后现代……………〔美〕理查·罗蒂（ 54 ）

后现代主义或晚期资本主义的文化逻辑

……………〔美〕弗里德利希·杰姆逊（ 73 ）

后现代主义的时代精神……………〔美〕弗里德利希·杰姆逊（ 90 ）

后现代主义转折……………〔美〕伊哈布·哈桑（ 107 ）

后现代景观中的多元论……………〔美〕伊哈布·哈桑（ 123 ）

后现代氛围……………〔美〕查尔斯·纽曼（ 119 ）

神学：走向“后现代”之路……………〔瑞士〕汉斯·昆（ 157 ）

后现代主义对社会科学的意义

……………〔美〕约翰·W. 墨菲（ 168 ）

后现代主义的复归……………〔德〕J. 奥尔克斯（ 185 ）

后现代主义及其哲学根源……………〔苏〕图甘诺娃（ 195 ）

后现代主义美学观念

- 后现代文学及其机遇〔美〕W. V. 斯潘诺斯 (213)
- 反审美：后现代主义的走向〔英〕霍尔·福斯特 (252)
- 后现代主义诗学理论〔美〕林达·哈奇 (262)
- 什么是作者？〔法〕米歇尔·福科 (287)
- 符号学与修辞学〔法〕保罗·德·曼 (306)
- 现实主义与后现代主义〔美〕诺米·谢奥 (323)
- 从现代主义到后现代主义〔美〕约翰·罗素 (330)
- 后现代主义写作模式〔美〕查尔斯·纽曼 (337)

后现代主义艺术形态

- 后现代音乐及音乐家〔美〕P. S. 汉森 (349)
- 后现代主义建筑艺术〔英〕查尔斯·詹克斯 (367)
- 后现代建筑的趋向〔美〕T. 伍尔芙 (386)
- 后现代建筑与技术〔加拿大〕E. H. 泽德勒 (392)
- 绘画中的后现代主义〔美〕斯蒂芬·亨利·莫道夫 (398)
- 后现代主义雕塑艺术〔英〕赫伯特·里德 (424)
- 作为后现代艺术的电影〔美〕S. J. 梭罗门 (434)
- 反电影：走向后现代
.....〔法〕让-弗朗索瓦·利奥塔德 (447)
- 编后记 王岳川 尚 水 (453)

文化：现代与后现代*

〔美〕丹尼尔·贝尔

转向现代主义

有一种文化倾向、文化情绪或称文化运动（其杂乱、多变的性质难以用单一覆盖性术语来概括）已经持续了一又四分之一世纪，它不停地向社会结构发动进攻。对于这一文化倾向而言，最能总括的术语是“现代主义”，这是一种为长期处于“先进意识”前列而在风格和感觉方面进行的不懈努力。它甚至早在马克思主义之前就开始不断攻击资产阶级社会了。那么，这种虽缺乏政治运动应有的组织，却能坚持不懈地发展自己的文化情绪，到底有着什么样的性质呢？为什么它能牢固地抓住艺术家的想象，并使自己代代传递，在每一群知识分子眼中总保持魅力常新呢？

现代主义渗入了各种艺术。不过，从具体例子来看，它似乎没有单纯的、统一的原则。它包括马拉美的新句法，立体主义的形体错位，维吉尼亚·伍尔芙和乔伊斯的意识流，以及贝尔格的无调主义。其中每一种在它初次问世时都是“难以理解”的。事实上，正如不少学者表明的那样，开头费解是现代主义的标志。它故作晦涩，采用陌生的形式，自觉地开展试验，并存心使观众不安——也就是使他们震惊、慌乱，甚至要像引导人皈依宗教那样

* 本文选译自丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，纽约，1978年版，标题为编者所加。——编者

改造他们。显然，这种费解的性质是强烈吸引初学者的根源，因为运用高深莫测的知识有如古代占星家和炼金术士念动咒语时的特别仪式，强化了那种凌驾于俗鄙与懵懂之上的统慑威力。

欧文·豪认为，要为现代主义下定义，必须用否定性的术语，把它当作一个“包蕴一切的否定词”。他写道，现代主义“存在于对流行方式的反叛之中，它是对正统秩序的永不减退的愤怒攻击”。不过如豪所见，正是现代主义这种脾性造成了它进退两难的困境：“现代主义一定要不断抗争，但绝不能完全获胜；随后，它又必须为着确保自己不成功而继续奋斗。”^①我以为这种看法是正确的，它说明了现代主义何以继续要保持敌对姿态。但它并未阐明现代主义“永不减退的愤怒攻击”，以及它否定各种流行体裁（最终包括现代主义本身）的原因何在。

现代主义作为一个整体而言，与十九世纪末叶社会科学的一种通行理论有着惊人的相似之处。在马克思、弗洛伊德和帕雷托（Vilfredo Pareto，近代意大利社会学大师）看来，现实基础的非理性与表面现象的理性是并行相悖的。对马克思来说，交换过程之下便是市场的无政府状态；对弗洛伊德来说，在自我严格的束缚之下便是受直觉驱使的无限的无意识；而对帕雷托来说，在逻辑形式之下只有非理性情感与情绪的残余物。现代主义也坚持说表面现象无意义，而试图要揭示内心想象的潜在基础。这表现在两个方面。一是风格上的，它设法抹煞“距离”——心理距离、社会距离、审美距离等——坚持经验的绝对现在性，即同步感和即刻性。二是主题上的，它坚持自我的绝对专断，强调人不受任何限制，迫切寻求超越。

现代主义是对于十九世纪两种社会变化的反应：感觉层次上

^① 欧文·豪：《文学和艺术中的现代思想》（纽约：地平线出版社，一九六七年），第13页。重点号系笔者所加。

社会环境的变化和自我意识的变化。在日常的感官印象世界里，由于通讯革命和运输革命带来了运动、速度、光和声音的新变化，这些变化又导致人们在空间感和时间感方面的错乱。自我意识的危机则源自宗教信仰的泯灭，超生希望的丧失（天堂或地狱），以及关于人生有大限、死后万事空的新意识。事实上，这是两种体验世界的方式。艺术家本人常常未能完全理解社会环境的紊乱如何使世界发生了剧烈震荡，并且把它弄得看起来像是一堆碎片。可是他们不得不以新方法重新聚拢这些碎片。

现代主义：结构与形式

十九世纪下半叶，维持秩序井然的世界竟成了一种妄想。在人们对外界进行重新感觉和认识的过程中，突然发现只有运动和变迁是唯一的现实。审美观念的性质也发生了激烈而迅速的改变。如果从美学角度提问，现代人与古希腊人的情感经验有何不同？答案一定与人类的基本情感（例如不分长幼、人所共有的友谊、爱情、恐惧、残忍、放肆等）无关，而与运动和高度的时空错位有关。在十九世纪，人类旅行的速度有史以来第一次超过了徒步和骑牲畜的速度。他们获得了景物变幻摇移的感觉，以及从未经验过的连续不断的形象，万物倏忽面过的迷离。人类还可以乘气球或坐飞机升到几千米高空，鸟瞰古人不曾知晓的种种地貌。

物质世界的现实同样也是社会的现实。随着城市数目的增加和密度的增大，人与人之间的相互影响增强了。这是经验的融合，它提供了一条通向新生活方式的捷径，造成前所未有的社会流动性。在艺术家的画布上，描绘对象不再是往昔的神话人物，或大自然的静物，而是野外兜风，海滨漫步，城市生活的喧嚣，以及经过电灯照明改变了都市风貌的绚烂夜生活。正是这种对于运动、空间和变化的反应，促成了艺术的新结构和传统形式的错位。

按照现代之前的传统观点，艺术基本上是沉思的工作；艺术的观照者因与经验保持审美距离而持有支配这种经验的“力量”。在现代主义中，作品的意图是要完全压倒观众，以使艺术作品本身——通过绘画中透视的缩短，或是诗歌中杰勒德·曼利·霍普金斯式的“弹跳韵律”——将自己强加给观众。在现代主义中，艺术类型变成了陈旧的概念，它们各自不同的形式在变动不定的经验中受到了忽视或否认。

我以为，正是现代主义者这种捕捉变化之流的努力，使得弗吉尼亚·伍尔芙的一段评语成了名言。她说：“一九一〇年十二月前后，人类的本质一举改变了。”如欧文·豪所说，这句夸张的话里有一种“吓人的裂隙，横在传统的过去和遭受震荡的现在之间。……历史的线索遭到扭曲，也许已被折断了。”

在制造这种断裂并强调绝对现在的同时，艺术家和观众不得不每时每刻反复不断地塑造或重新塑造自己。由于批判了历史连续性而又相信未来即在现在，人们丧失了传统的整体感和完整感。碎片或部分代替了整体。人们发现新的美学存在于残损的躯干、断离的手臂、原始人的微笑和被方框切割的形象之中，而不在界线明确的整体中。而且，有关艺术类型和界限的概念，以及不同类型应有不同表现原则的概念，均在风格的融合与竞争中被放弃了。可以说，这种美学的灾难本身实际上倒已成了一种美学。

现代主义：虚无与自我

运动感和变化感——人对世界感知方式的剧变——确立了人们赖以判断自我感觉和经验的生动而崭新的形式。较为微妙的是，对于变化的感受却在人的精神世界引起了一场更为深刻的危机，即对空虚的恐惧。宗教的衰败，尤其是灵魂不朽信念的丧失，使人们一度放弃了人神不可互通的千年传统观念。这时，人们偏要

跨越这一鸿沟。正如第一位现代人浮士德所说，人们要得到“神圣的知识”，来“证明在人的身上有上帝的形象”，否则就干脆承认自己是“虫豸的亲戚”。

作为这一超人努力的结果，人的自我感在十九世纪占有了最突出的地位。个人被认为是独一无二的，有着非凡的抱负，而生命变得更加神圣、更加宝贵了。申扬个人的生命也成为一项本身即富有价值的工作。经济向善论、反奴隶制舆论、女权运动，以及禁止雇用童工和施用酷刑，一时都进入了社会话题。但在较深刻的理论意义上，这种精神事业构成了一种普遍观念的基础，即认为人能超越必然，不再为自然所限，而且如黑格尔所说，能够在历史的终点达到完全自由的王国。黑格尔所谓的“苦恼意识”已经认识到，人必须获得一种神圣力量和至上地位。现代人最深刻的本质，它那为现代思辨所揭示的灵魂深处的奥秘，是那种超越自身，无限发展的精神。他知道消极之物——死亡——是迟早必至的，但他拒不接受这一事实。在现代人的千年盛世说(chiliasm)的背后，隐藏着自我无限精神的狂妄自大。因此，现代人的傲慢就表现在拒不承认有限性，坚持不断地扩张；现代世界也就为自己规定了一种永远超越的命运——超越道德、超越悲剧、超越文化。^①

① 试比较当代两位作家有力的陈述。在马尔罗《人类的命运》(纽约：得盖书局，一九六一年)一书第228页上，老吉索斯对费拉尔描绘人及其欲望时说：“他们在人的世界上要做超人，要摆脱人的命运。殊不知不争强即事事强。幻想的疾病就是要拥有神一般的智慧，人人都梦想成为上帝，这种毛病只有靠权力欲来为自己辩护。”

在索尔·贝娄《萨姆勒先生的行星》(纽约：海盗出版社，一九七〇)一书第33—34页上，老萨姆勒在思索：“也许……文明最坏的敌人并不是它宠爱的知识分子，他们在它最衰弱的时刻攻击它，——以理性和非理性的名义，以出自内心的名义，以性的名义，以完美和即刻自由的名义来攻击它。这简直是些无限的要求——贪得无厌，拒不同意命定要死的人(死亡是肯定逃避不了的)将会怀抱遗憾离开这个世界。因而每个人都有一大堆要求和怨言。他们没有商量的余地。也不承认人生会有任何缺陷。”

走向后现代主义

西方意识里一直存在着理性与非理性、理智与意志、理智与本能间的冲突，这些都是人的驱动力。不论其具体特征是什么，理性判断一直被认为是思维的高级形式，而且这种理性至上的秩序统治了西方文化将近两千年。

现代主义打乱了这一秩序。它是昂扬精神的胜利，是意志的胜利。在霍布斯和卢梭看来，智力是欲望和情感的奴隶。在黑格尔看来，意志是知识的必要成分。而在尼采看来，意志与审美方式相融合后，知识便在其中极其直接地由迷醉和梦境中导出（如他在《悲剧的诞生》第一行所说，是“领悟的，而非靠探查得来的”）。如果审美体验本身就足以证实生活的意义，那么道德就会被搁置起来，欲望也就没有任何限制了。在这种探索自我与感知间关系的活动中，任何事情便都成为可能。

现代主义重视的是现在或将来，决非过去。不过，人们一旦与过去切断联系，就绝难摆脱从将来本身产生出来的最终空虚感。信仰不再成为可能。艺术、自然或冲动在酒神行为的醉狂中只能暂时地抹煞自我。醉狂终究要过去，接着便是凄冷的清晨，它随着黎明无情地降临大地。这种在劫难逃的焦虑必然导致人人处于末世的感觉——此乃贯穿着现代主义思想的一根黑线。这种终结感，这种人处于天下大乱年代的意识，如弗兰克·克莫德所说，“正是我们称之为现代主义的事物的主要标记，它就像天启式乌托邦是政治革命的标记一样。……它的重新出现是由我们文化传统的特性所决定的。”^①

^① 弗兰克·克莫德：《终结之感》（纽约，牛津大学出版社，一九七六），第98页。

在讨论现代主义时，划分“左”、“右”意义不大。正如托马斯·曼所说，现代主义培养了人“对深渊的同情心”。尼采、叶芝、庞德和温德姆·路易斯在政治上右倾。纪德是异教徒。马尔罗是革命家。无论政治派别如何，现代运动还是由于种种原因联合了起来，最初是出于对社会秩序的愤恨，最后是出于对天启的信仰。这一思想轨迹使现代主义运动具有永不减退的魅力和持续不衰的激进倾向。

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。

六十年代的后现代主义发展成一股强大的潮流，它把现代主义逻辑推到了极端。在诺曼·O. 布朗和米歇尔·福科的理论著作中，在威廉·巴勒斯、让·热奈、尤其是诺曼·梅勒的小说中，在今天已经包围我们的流行色情文化中，人们看到了现代主义意图的逻辑发展顶点。正如黛安娜·屈瑞林所说，他们都是些“超出意识范围的冒险家”。

后现代主义的精神状态表现在如下几个方面。首先，后现代主义反对美学对生活的证明，结果便是它对本能的完全依赖。对它来说，只有冲动和乐趣才是真实的和肯定的生活，其余无非是精神病和死亡。另外，传统现代主义不管有多么大胆，也只在想象中表现其冲动，而不逾越艺术的界限。他们的狂想是恶魔也罢，凶杀也罢，均通过审美形式的有序原则来加以表现。因此，艺术即使对社会起颠覆作用，它仍然站在秩序这一边，并在暗地里赞同形式（尽管不是内容）的合理性。后现代主义溢出了艺术的容器。它抹煞了事物的界限，坚持认为行动（acting out）本身（无

须加以区分)就是获得知识的途径。“事件”和“环境”、“街道”和“背景”，不是为艺术，而是为生活存在的适当场所。

奇特的是，上述这些没有一件是完全新颖的。西方所有的宗教里一直存在一种秘密的传统，它允许某些人参加私下的放纵仪式，享受完全的自由。这些人就是暗中结社的所谓“诺斯替教徒”。诺斯替教(Gnosticism)的思想方式为人们反抗社会对他们的限制提供了根据。但在过去这种知识是秘而不宣的，其成员也守口如瓶。后现代主义最令人惊奇的一点就是它把曾经秘而不宣的东西公开宣布为自己的意识形态，并把这一精神贵族的财产变成了现今大众的财产。诺斯替思想模式一直撞击着文明的历史戒律和心理禁忌。这种攻击目前已变成了一场广泛文化运动的纲领。

看上去教义松散的后现代主义潮流沿着两个方向向前发展。它在哲学方面是一种消极的黑格尔主义。米歇尔·福科认为人是短命的历史化身，有如“沙滩上的足迹”，浪涛打来便荡然无存。被称作“万物之灵”的人类的那些“荒芜而又瘟疫横行的城市行将崩溃”。这已不只是西方的衰落，而是一切文明的终结。上述观点看来挺时髦，其实不过是一种把思维推向荒唐逻辑的文学游戏。如同达达主义和超现实主义赌气的胡闹，人们即便能记住其中一小部分，也不过是用它来作文化史的注脚而已。

沿着另一方向发展的后现代主义潮流却具有重要得多的内涵。它以解放、色情、冲动自由以及诸如此类的名义，猛烈打击着“正常”行为的价值观和动机模式，为这场攻坚战提供了心理学武器。后现代主义理论的重要意义正在于它通俗化了的这一方面。因为这意味着中产阶级价值观的危机已迫在眉睫。

(赵一凡 译)

论现代性*

〔德〕尤尔根·哈贝马斯

1980年，政府允许建筑师到威尼斯的比内尔来，之后，画家、制片人接踵而至。对比内尔第一建筑物的探测记录表明是令人失望的。倘若我要描述此事，我就会说，那些在威尼斯举办展览的人形成了一群相反战线的先锋派。我意思是说，他们为了给新历史主义留一席之地，而献出了现代性(modernity)这一传统。值此之际，德国《法兰克福汇报》的批评家提出了一个课题，此课题的意义远远超出了这一特殊的事件；它是一种对我们时代的诊断：“后现代性明确将自身展示为反现代性。”这句话描述了我们时代业已出现并渗透到知识生活的所有范围中的情绪倾向。此倾向已处于后启蒙、后现代性甚至后历史的议程理论之中。

我们从历史中熟知了“古代人与现代人”这一短语。让我们先从界定这些概念开始。“现代”(modern)这一术语渊源漫长。H. R. 姚斯曾对此作过一番考察^①。“现代”一词的拉丁词形式是“modernus”，它于十世纪末期首次被人使用，目的在于与现代区别开来。远在罗马和以往异教徒时代，它就成为官方基督教用语。“现代”一词为了将其自身看作古往今来变化的结果，也随着内容

* 本文为哈贝马斯1980年获得法兰克福市的阿多尔诺奖时发表的获奖学术演讲，后发表在《新德国批评》1981年冬季号上。——编者

① 见姚斯：《美学标准以及对古代与现代之争的历史反思》，慕尼黑，1964年。英文版参见姚斯：《走向接受美学》中的“艺术史及其实用史”，1982年，第46—48页。

的更迭变化而反复再三地表达了一种与古代性的过去息息相关的时代意识。

一些作家将现代性这一概念囿限于文艺复兴时代，但从历史角度观之，这种划定范围未免过于窄小。人们都把自己所处的二十世纪的查理大帝时期、也将法国十七世纪末著名的“古代与现代之争”的时期看作是现代。也就是说，“现代”这一术语开始出现以及重复出现的恰恰是在欧洲的这些时期。那时，新的时代意识通过更新与古代的关系而形成了自身——况且，无论何时，人们都认为古代性是需要通过仿效才可恢复的模式。

富有以后时代精神的古代世界经典著作的魅力首次随启蒙理想的出现而消失殆尽。尤为特别的是，与古人相比，人的现代观随着信念的不同而发生了变化。此信念由科学促成，它相信知识无限进步、社会和道德改良无限发展。现代主义者意识的另一种形式就是在这一系列改变中完成的。浪漫的现代主义者力图反叛古典主义者的古代理想；他们力图寻求一个历史的新纪元并在理想化的中世纪寻找到了。然而，这种在十九世纪早期创建起来的理想时代并未保持一种固定不变的理想。在十九世纪，从这种浪漫精神衍生出来的、摆脱了所有特殊历史束缚的激进化的现代意识已经抬头。这种新近出现的现代主义仅仅在传统与现代之间造成了一种抽象的对立。从某种角度来看，我们仍是与首次出现在十九世纪中叶的那种美学现代性同时代的人。自那时起，够得上称为现代作品的显著标记是“新颖”，它将为以后出现的风格所克服和废弃。但是，若这新奇仅仅表现在“风格上”，那它不久就会变得过时陈旧。新奇性在于现代与古代还保持着一种秘而不宣、隐而不露的关系。当然，无论什么时代，只要能侥幸留存下来，均会一直被认作是古典性。但是现代文献已不再向过往时代的权威借用这种存在的力量；相反，现代作品之成为古典，正由于它曾真正地是现代的。我们的现代性意识创造了它自我封闭的古典规

则。正是在这种意义上，比如，考察到现代艺术史，或古典艺术史——我们才谈论此题。“现代的”与“古典的”之间的关系明显失去了一个固定不变的历史参照点。

美学现代性规则

美学现代性的精神和规则在波德莱尔作品中呈现出明显的轮廓。那时，现代性以各种各样的先锋派运动形式开展起来，最终在咖啡店中达达主义的伏尔泰学派和超现实主义者那里达到登峰造极、无以复加的程度。在变化了的时间意识中寻找一个共同的焦点，此态度已成为美学现代性的一大特征。这种时间意识通过前卫以及先锋这类隐喻表达自身。先锋派将其自身理解为侵入未知领域，将突如其来，震人心魄地遭遇到的危险向自身揭示出来，以及征服一种还未占有的未来等等。这种先锋派必须在某个范围中寻找一个方向，以进入似乎还无人冒险探索过的领域。

但是，这些踟蹰前行的探索，这种模糊不明的未来的预知，以及对新生事物的狂热崇拜，事实上都内含拔高现在之意。出现在柏格森哲学著作中的这种新的时间意识表达的远不止于对社会中的流动性、历史中的促进作用以及日常生活中的非连续性的体验。这种新价值置放于变化无常、难以捉摸和转瞬即逝之物上，也置放于对物力论的赞美上。它揭示了一种清纯无瑕、恒定不变的现在。

这种对抽象语言的说明，而现代主义的特征，就是用此语言来谈论过去。个体的时代失去了其显著的力量。历史的纪念为现在与历史的两极的史诗般的亲缘关系所取代——一种衰落中的时间意识直接在野蛮人、未开化人和原始人中认识到自身。我们观察到破坏历史延续性的无政府主义者的意图，我们也能够依据新美学意识的颠倒力量对此作出说明。现代性反叛传统的标准化机

能；现代性依靠的是反叛所有标准的东​​西的经验。这种反叛是将道德与实用的标准中立化的一种途径。这种反叛的美学意识继续在秘而不宣与众所周知的丑闻之间上演了一出辩证的戏剧；它沉醉于带有渎神行为的恐怖的幻觉之中，然而它却总是逃避了渎神行为的一些细小平常的结果。

另一方面，先锋派艺术中详细阐述的时间意识并非纯粹与历史无关，其目的仅在于反对历史中所谓的伪标准性。现代先锋派已以一种不同的方式寻求到运用过去的途径；它处理人们通过将历史主义的学说客观化而有效利用的那些过去，但它同时还处理一种中立化的历史，此历史一直被锁闭在历史主义的博物馆里。

在勾画超现实主义的精神实质时，瓦尔特·本杰明以我所想为之的后历史主义的态度建构了现代性与历史的关系。他使我想起法国革命的自我理解：“这场革命效法了古罗马之革命，正如仿效古代装束也成为时尚一样。时尚具有流行的特点，无论何时，它都在曾经存在的范围内移动。”此即本杰明的 *Jetztzeit*（今时）概念，也即现在作为揭示的片刻的观念；在时间中，人们捕捉到救世主存在的碎片。在这种意义上，对罗伯斯庇尔来说，古罗马是一种充满着瞬间揭示的过去。^①

现在，这种美学现代性精神最终步入了面逾古稀之年。它在1960年还曾经一再为人引用，但我们必须坦率地承认，这种现代主义1970年以后比起它在15年前所产生的反应更为平淡。现代性的追随者奥·克塔维欧·帕兹（Octavio Paz）在1960年中期就已注意到：“在行为与姿态上，1967年的先锋派与1917年的先锋派毫无二致。我们正在体验到这种现代艺术观的终结。”彼得·比尔格（Peter Bürger）在其著作中教我们懂得如何去谈论“后先锋派”

① 见本杰明：《关于历史哲学的论题》，载《启迪》，纽约1969年，第261页。

艺术；他之选择这个术语，是为了表明超现实主义反叛的失败^①。但是这种失败的意义是什么？它是与现代性分道扬镳的标志么？让我们更为普遍地思考一下，后先锋派的存在在此真意味着有一种向人们称为的后现代性这一更广泛的现象的转变吗？

事实上，这也就是美国保守派最为著名的人物丹尼尔·贝尔所解释的问题。贝尔在其《资本主义的文化矛盾》中论证说：西方发达社会的危机究其原因可追溯到文化与社会分裂。现代主义者的文化最终渗透到日常生活的价值之中；生活——世界深受现代主义影响。由于现代主义具有的这些力量，未受限定的自我——实现原则，真正的自我——经验的要求，以及由于刺激过度而十分敏感的主观主义——所有这些，最终都居统治地位。这种气质把与社会中职业生活的规则不可调和的快乐主义动机释放出来。贝尔说，加之，现代主义者的文化是与一种有目的、有理性的生活指南的道德基础誓不两立、不能共存的文化。以此方式，贝尔将承担解决新教伦理的负担。文化以其现代形式激起了对日常生活的习俗和美德的憎恨。它已经在经济和行政命令的高压之下被逐渐合理化了。

我想使你们注意到这个观点中的一个复杂错误。我们从另一方面得知，现代性的推动力已耗竭殆尽；任何将自己看作先锋派的人都能察见到他自己寿终正寝之期。虽然人们认为先锋派仍在扩大，但据推测，它已不再具有创造力。现代主义仍居显赫地位，但实质上已行将就木。对新保守派来说，马上又出现了这个问题：出现于社会中的规范——此规范将会限制宗教上的自由思想——能够重建学科和职业的伦理学吗？哪些新规范可废除社会福利国

^① 尤见帕·兹论先锋派著作《沼泽地中的儿童：从浪漫派到先锋派的现代诗歌》（剑桥1974年），第148—164页。也见比尔格的《先锋派理论》，明尼苏达大学出版社，1983年。

家的测量标准，以便使靠个体成就进行公平竞争这种美德能重居优势地位？贝尔将一种宗教的再生复兴看作是唯一的解决办法。与传统密切相关的宗教信仰将向个体提供明确规定的同一性和生存的安全性。

文化的现代性与社会的现代化

人当然不能用魔法虚构出拥有权威的强制性信仰。因此，象贝尔那样，我们所作的分析仅仅导致了这样一种遍布德国、也遍布美国的态度：同文化现代性的执行者进行一场知识和政治的遭遇。我引述下一位方式新奇的观察家彼得·斯坦恩菲尔斯(Peter Steinfels)的话。他说在七十年代，新保守派已经利用了这一知识的舞台。

这场斗争采取的是这种形式：揭示每一种可被看作是反对派心理状态的现象，并追溯其“逻辑条理”，以便将它与极端派的各种形式联系起来：指出现代主义与虚无主义的联系。……政府管理与无政府主义之间的联系，妇女解放或同性恋权利与家庭的消解破裂之间的联系……反亲犹太主义与法西斯主义之间的联系……^①

那些知识分子的仅仅来自个人偏好的研究与激越之处，已经在德国被大肆张扬开来。它们与其说是依据新保守派作家的心理状态被人加以说明，不如说是基于对新保守派软弱无力的学说本身的分析上。

新保守派将文化的现代主义转嫁到资本主义经济和社会的现代化的令人困顿的负担上。新保守派的学说混淆了一方面是社会

^① 彼得·斯坦恩菲尔斯：《新保守派：正在改变美国政治的人》（纽约：1979年），第65页。——原注

现代化的可喜过程以及另一方面是令人痛惜的文化发展——之间的关系。新保守派并未揭示对待工作、消费、成就以及闲暇的态度发生改变的经济原因和社会原因。结果，他们就将以下东西——快乐主义、社会确认的缺乏、服从的缺乏、自恋主义、从显要地位和成就竞争中退出——都归因于文化的领域。然而，文化正在以一种非常间接并经过中介的方式干预所有这些问题的产生。

在保守派看来，那些仍献身于现代性这项设计的知识分子呈现出这个特点，即要用另一种解释来取代那些未加分析的原因。今日助长新保守派这种心理的绝非源于对否定社会既定道德准则的文化结果所产生的不满情绪。这些文化结果从博物馆闯入了大众的日常生活之中。不满情绪并非由现代主义知识分子提出来，它源于对社会现代化过程所产生的深刻反应。在国家经济增长和组织机构完成的高压之下，这种社会现代化越来越深刻地渗透到人类存在先前形式之中。我将处于社会体制控制之下的这种生活世界的从属关系（即社会的现代化）描述为干扰日常生活的交际基础之物。

例如，新民粹派成员的抗议仅仅以一种直截了当的方式表现了由于市区、自然环境与人类友善形式遭到破坏而产生的广泛的恐惧。在新保守派看来，这些抗议含有某种讽刺意味。继承文化传统、继承社会完整性以及社会化的任务需要依附于我所称之为的交际合理性。但是，抗议与不满情绪正是源于：集中于价值和规范的再生产和转换的交际行为范围，为一种现代化的形式所渗透，这种形式以经济和行为的合理性作指导标准——换言之，以合理化作指导标准，此标准与上述范围所依靠的交际合理化标准截然相异。但是，新保守派的学说恰恰使我们的注意力偏离了这些社会过程：他们将那些他们并未阐释清楚的原因投射到一种颠倒的文化以及这种文化的拥护者身上。

诚然，文化的现代性也源于其自身的困境。怀疑现代性这项

设计的原初动机是与社会化的结果无关的，它处于文化自身的发展前景内。论述了这种软弱无能的现代性批评派——即新保守主义的批评派——之后，现在让我们将对现代性的讨论及其不满情绪转移到一个截然相异的领域，此领域与这些文化的现代性的困境有关。这种困境常作为下述主张的托辞，此主张既包括要求一种后现代性，建议返回到前现代性的某种形式，也包括从根本上废弃现代性。

启蒙的设计

现代性的观念与欧洲艺术的发展紧密相关。但是我所谓的现代性这一设计，仅当我们不再如同往常那样集中于艺术时，才成为核心之点。让我们通过回忆韦伯的观念，来开始进行一种不同的分析。韦伯给文化的现代性赋予了实质理性的分离特征。表现在宗教与形而上学之中的这种分离构成三个自律的范围。它们是：科学、道德与艺术。这三个方面最终被区分开来，因为宗教与形而上学结为一体的世界观分道扬镳了。自十八世纪以来，从这些古老的世界观中遗留下来的问题已经被人安排分类以列入有效性的特殊方面：真理、规范的正义，真实性与美。那时它们被入当作知识问题、公正性与道德问题、以及趣味问题来处理。科学语言、道德理论、法理学以及艺术的生产与批评都依次被人们专门设立起来。人们能够使得文化的每一领域符合文化的职业，而文化领域内的问题则成为特殊专家的关注对象。对文化传统所作的这种职业化处理办法先于文化这三个方面的每一个内在结构，那么出现的认识——工具结构，道德——实践结构，以及审美表现的合理性结构，每一结构都无一例外地处于专家们的控制掌握之中。与常人相比，专家们更精通熟知这些特殊方法中的逻辑条理。结果，专家文化与为数众多的大众文化相距愈来愈远。经过专门

化处理与反思过的自然增长的文化并未立刻、也未必然成为日常实践的财富。随着文化的合理化，威胁也日渐增长，此威胁即：当生活世界的传统实质已遭贬值降低时，生活世界就日益枯竭消失。

十八世纪为启蒙哲学家们所系统阐述过的现代性设计含有他们按内在的逻辑发展客观科学、普遍化道德与法律以及自律的艺术的努力。同时，这项设计亦有意将上述每一领域的认知潜力从其外在形式中释放出来。启蒙哲学家力图利用这种特殊化的文化积累来丰富日常生活——也就是说，来合理地组织安排日常的社会生活。

与康道塞^①心灵模式相同的启蒙哲学家们仍过份地奢想艺术与科学不仅会促进对自然力量的控制，而且亦会促进对世界、自我、道德、进步、机构的公正性甚至人类幸福的理解。二十世纪将这种乐观主义精神打得粉碎。科学、道德与艺术的区分最终意味着专家有自己的一片自律范围，也意味着这范围与日常交际的解释学的分离。此分离提出了努力否定专家文化的问题。但问题是：我们应当力图把握启蒙时代的意图，象这些意图一样软弱无力呢，还是应当宣布现代性的全部设计都以失败而告终？现在，我想回到我已说明过的艺术家文化的问题，即为何现代性仅仅是普遍的文化现代性的一个部分。

否定文化的伪纲领

我想简明扼要地说明现代艺术史中，人们能够觉察到艺术的定义与实践的自律性日趋增强。“美”的范畴与美的对象的领域是在文艺复兴时代首次被设定起来的。在十八世纪，文学、艺术与

^① 康道塞，法国数学家及哲学家。——译注

音乐都被专门设定为独立于宗教生活、宫廷生活的活动。最后，到十八世纪中叶，一种新的美学概念出现了，它激励着艺术家们按照为艺术而艺术这一鲜明意识去生产作品。自此，美学范围的自律一跃成为了一种深思熟虑的设计：天才艺术家的真正表现都得益于那些经验——如他遭遇到他自己分崩离析的主观性，他摆脱了常规性认识和日常行为的束缚，等等。

十九世纪中叶，在绘画与文学方面又发起了一场运动。帕兹在波德莱尔的艺术批评中已对此作过概要性论述。色彩、线条与运动都不再主要用作表现的根据；表现的中介与生产的技术自身已成为审美对象。阿多尔诺由此以下述语句作为他的《美学理论》的开头：“现在，人们想当然地认为，没有什么东西能够被人认作与艺术有关；无论是艺术本身，还是与整体有关的艺术，甚至是艺术存在的权利。”此即那时超现实主义所否认的：艺术作为艺术的存在权利。倘若现代艺术不再提出幸福的许诺——此许诺涉及它自身与生命整体的关系——那么超现实主义肯定不会向艺术存在的权利提出挑战。对席勒来说，这一许诺是由审美直观提供的，但它还未实现这一许诺。席勒在其《审美教育书简》中向我们展示了一种超越艺术本身的乌托邦。但是迄至波德莱尔——他借艺术来反复强调了这种幸福的许诺——的时代，调和社会这种乌托邦已不再受人欢迎。一种对立的关系已经出现；艺术成为一面批评之镜，展示着审美世界与社会世界调和一致的特性。人们越发痛切地感到现代主义者的这种转变，艺术也越发从生活中异化了自身，并隐退到完全不可触摸的自律之域。由此，从这样一种情绪倾向中，最终汇集了那些超现实主义者已经摆脱的爆炸性的能量，以试图炸毁艺术的自给自足的领域，并用强制手段调和艺术与生活。

但是，所有这些试图将艺术与生活、虚构与现实、表象与实在拔高到同一平面；这些试图取消人工制品与使用对象之间的差

别；这些试图宣布凡事皆为艺术，凡人皆为艺术家；这些试图取消所有的标准，将审美判断等同于客观经验的表现。诸此许诺，都已证明自身是胡闹的试验。这些试验用于恢复生活的本来真如，更加突出而又精确地阐释那些注定要消解终了的艺术结构。它们将一种新的合法性给予了凌驾于社会之上的超验艺术作品，给予了全神贯注、精心筹划的艺术家的生产特性，也给予了趣味判断的特殊认识地位。否定艺术这种激进的企图令人啼笑皆非地结束了，正是由于这些范畴，通过它们，启蒙时代的美学才限定了自己对象的领域范围。超现实主义率先发起了这场最为激进的战争，但有两个失误破坏了他们的反叛。首先，当一种自律地发展文化的容器被打破时，内容就散失殆尽。反升华的意义或消除了的形式使得一切都荡然无存；一种解放的效果也并未随之出现。

它们的第二个失误具有一些更为重要的结果。在日常交际中，知识的意义、道德前景、主观表现与评价必须相互关联。交际过程需要一种覆盖了所有范围——认知的、道德实践的和表现范围的——的文化传统。由此，人们几乎不可能将一种合理化的日常生活从文化的枯竭之井中拯救出来，无论是通过打破艺术这种单一的文化范围，还是提供一条通达复杂的特殊知识的途径。超现实主义者的反叛仅仅为一种抽象所取代。

古理论知识与道德性的范围之内，也还有一些与这种失败的意图——即我们所称之为的文化的虚假否定——的相似之处。人们很少将这些相似之处表露出来。自青年黑格尔时代起，就有人谈论过哲学的否定性。自马克思起，理论与实践的关系问题就被提了出来。然而，信奉马克思主义的知识分子却加入了一种社会运动。在浮游般倏忽即逝的短暂生命中，宗派主义曾试图执行哲学的否定性问题，此问题与超现实主义者的否定艺术纲领类似。当人们观察到教条主义与道德严肃主义所带来的后果时，一种类似于超现实主义所犯的失误才会在这些纲领中变得清晰可见。

只有通过创造认识因素与道德实践因素和审美表现因素毫无限制地相互作用，才能矫正一种具体化的日常实践。迫使一种因袭时尚的文化领域展现出来并变得更可接近，也不能够克服具体化 (Reification)。相反，我们在某种情况下观察到一种出现于恐怖活动与这些领域向其它领域过分扩张之间的关系：实例是美学化的政治倾向，道德严肃主义取代政治的倾向，或使政治屈从于教条主义的倾向。然而，这些现象不应当使我们将残存的启蒙传统的意向痛斥为根植于“恐怖主义者的理性”的意向。^① 那些将现代性这项设计与个别恐怖主义者的意识状态和公开行为混为一谈的人都是短见主义。而另一种人也与前者毫无二致：他们声称在黑暗中、在军队和秘密警察的小屋里以及在集中营和其他机构中所施行的持续而又广泛的官僚政治恐怖乃是现代国家的存在的理由。这仅仅是由于这种管理的恐怖利用了现代官僚政治的强制性手段。

选 择 性

我并不想放弃现代性，也不想将现代性这项设计看作已告失败的事业。我们应当从那些试图否定现代性的想入非非、不切实际的纲领中认识到失误。也许艺术的接受方式可以提供一个实例，它至少指明了脱离常规的方向。

资本主义艺术从其接受对象中直接出现了两种前景。一方面，享受艺术的俗人应当自身受教以成为一个专家；另一方面，他也

^① “美学化的政治” (to aestheticize politics) 这一短语重复的是本杰明在其“机械复制时代的艺术作品”一文中对法西斯主义者的伪社会纲领所作的著名论述。哈贝马斯在此时对启蒙批评家的批评似乎不主要是指阿多尔诺和霍克海默尔，而是指当代的新哲学家如贝纳德——亨利·列维等等和他们在德国与美国的反对派。——编注

是一个胜任的消费者。这种人运用艺术并将美学经验联系到他自己的生活问题。这第二个方面似乎也是无害的方向，但体验艺术的方式已失去其激进的内涵，原因正在于它混淆了专家态度与职业的关系。

诚然，艺术家的生产已经山穷水尽、穷途末路了，倘若人们并未以自律问题的特殊处理形式来实现这种生产，倘若这生产已不再成为专家——这些专家不太关心外界的问题——的关注对象。由此，艺术家与批评家都接受了这一事实：这些问题都受我前面称之为的文化领域内的内在逻辑的吸引力的影响。俗人或“日常专家”对艺术的接受，与专职的批评家对艺术的接受相比，更为大相径庭、相去较远。

A. 威尔默尔 (Albrecht Wellmer) 使我注意到这种方式，即一种审美经验——它并不是围绕专家批评的趣味判断而被设计出来的——能够使其意蕴加以改变：一旦此经验被用于阐释一种生活——历史的境况，并与生活问题息息相关，它就进入了一种语言游戏，那不再是美学批评家的游戏。那时，审美经验不仅更新了我们所需要的解释（在此解释的启发中，我们领悟到世界），而且也渗透到我们的认识意义、渗透到我们规范的预期之中。它还改变了这些因素彼此互相关联的方式。让我们给这个过程以一个实例说明。

这种接收与联系艺术的方式，由德国——瑞士籍作家彼得·怀斯 (Peter Weiss) 在其《文艺复兴时期的美学》这一著作中率先提出来。他在书中展示了柏林的一群有政治动机、渴求知识的工人。他借他们来描述了重新占用艺术的过程。那都是些年轻人，他们通过在夜校学习，获得知识的手段以探索欧洲艺术的普遍的和社会的历史。从体现在艺术作品——这些作品他们在柏林博物馆反复观摩玩味过——的这种客观心灵的大厦中，他们开始挥动凿刀。他们在他们身处的社会背景中逐渐群集起来。他们使这种社

会背景远远脱离了传统教育，也脱离了当时现存的社会体制，这些年轻工人在欧洲艺术大厦与他们身处的社会背景之间来往不定，踟蹰徘徊，直到他们能阐释二者为止。

在这些例子（如从生活——世界的立场说明专家对文化重新占用）中，我们能够辨别出这样一种因素，它酷似超现实主义者无望的反叛意图，甚至更酷似布莱希特与本杰明的对艺术怎样才会发生作用的兴趣，因为尽管这些艺术作品失去了其氛围，但还能以一种启发的方式为人接收。总之，现代性这项设计仍未完成。艺术的接收至少是它三个方面的其中一个。这项设计旨在不同地将现代文化与仍依靠富有活力的遗产的日常规则重新联系起来，但它仅仅经过传统主义这一关就衰竭无力、一蹶不振了。并且，上述新的联系也只能建立在这种条件——即指导社会的现代化也朝着不同的方向发展——之上。生活——世界必须能从其自身中发展一些公共机构。

倘若我没弄错的话，现今这些情况并不理想。在整个西方世界，某种趋势已经表明了资本主义现代化的进一步发展过程，也表明了文化现代主义的批判倾向。由于那些要求否定文化和哲学的纲领的失败而产生的幻灭最终成为保守派态度的借口。让我们将“青年保守派”的反现代主义与“老年保守派”的前现代主义以及与新保守派的后现代主义简要区分一下。

“青年保守派”概述了对美学现代性的基本体验。他们声称自己反对以主观性为核心的揭示，并从工作和有用性的规定中解脱出来。随此体验一道，他们步出了现代世界。基于这种现代态度，他们为一种不可调和的反现代主义辩护：他们从远古的领域转移到幻想的自发力量和自我的体验与情绪之中。他们以一种摩尼教方式将一种通过唤起才可接近的原理与工具理性并置起来，那就是权力意志或君权意志，存在或诗人的酒神之力。在法国，这条线源于乔治·巴特（George Bataille），中经福科，后到德里达。

“老年保守派”不允许自身为文化现代主义所清除消灭。他们可悲地观察到实体理性的衰落，科学、道德、艺术的分道扬镳，现代世界观及其过程的合理性，所以他们建议退回到现代性之前的位置。新亚里士多德主义特别欣赏在今天已获得的某种成功。鉴于生态学所提出的问题，“年老的保守派”允许自身要求一种宇宙伦理（此学派源于列维·斯特劳斯，人们还能举出属于这个学派的汉斯·约拿斯和罗伯特·斯巴曼思的有趣作品）。

最后一种是新保守派。他们欢迎现代科学的发展，只要这种发展超越了它推进技术进步、促进资本主义增长和加强合理管理的范围。况且，他们还引进了一种使文化现代性具有轰击力般的内容变得无害的政治。按照这一主题，科学当其适当地为人理解时，它对生活——世界的定向来说，就变得绝对无意义了。第二个主题是：政治必须尽可能远离道德实践判断的要求。第三个主题断定了艺术纯粹的内在性，并对艺术具有一种乌托邦的内容这一观点提出了质疑：为了使审美经验局限于独处隐居之地，它也指出艺术的虚幻特性（人们在此可列举出早期的维特根斯坦、中期的卡尔·斯密特、以及晚期的奇特佛里德·本恩）。但是，由于将科学、道德和艺术决定性限定在与生活——世界相分离、并为专家们所操纵的领域，所以，要放弃现代性这项设计，那我们仅仅剩下的文化的现代性这项设计也会荡然无存。然而，一个人可以说传统是一种取代，这种取代不受（规范的）公正性和有效性要求的影响。

当然，这种类型学象是另一种简单化，但它尚未完全被人证明对当代知识的和政治的遭遇的分析是无效的。我担心，与前现代性的附加特点结合在一起的反现代性观念正在可供选择的文化圈内变得盛行起来。当一个人在德国的政治党派中观察到意识的改变时，一种新的意识形态的转换才会变得清晰可见。此即后现代主义者与前现代主义者的联姻。我觉得，并不存在集知识分子

和新保守派态度的弊端于一身的特殊宗派。因此，我有充分理由感谢自由精神。本着这种精神，法兰克福市给我赠送了一枚印有阿多尔诺名字的奖章。阿多尔诺是本城最出类拔萃之子，作为哲学家和作家，他以一种无人可比的方式将自己的形象铭刻在我们国家的知识分子之中，更为重要的是，他成为知识分子竞相仿效的形象。

(严 平 译)

后现代状态：关于知识的报告*

〔法〕让-弗朗索瓦·利奥塔德

本书研究的对象是有关最发达社会里的知识状态。我决定以后现代一词表述这种状态。该词目前在美洲大陆的社会学家和批评家中间颇为流行，人们用它来指示我们眼下的文化处境：历经十九世纪末以来的多重变革，从科学、文学到艺术的游戏规则均已改换。而本书试将上述变革置于叙事危机的范围内加以考察。

科学始终同叙事发生冲突。依照科学的标准来衡量，大部分叙事不过是寓言传说。但是，科学除了在陈述有用常规和追求真理方面可以不受限制，它仍然不得不证明自己游戏规则合法性。于是它便制造出有关自身地位的合法化话语，即一种被叫作哲学的话语。我将使用现代一词来指示所有这一类科学：它们依赖上述元话语来证明自己合法，而那些元话语又明确地援引某种宏伟叙事，诸如精神辩证法，意义阐释学，理性或劳动主体的解放，或财富创造的理论。例如，按照理性的双方可以达成一致意见这一观念来判断，具有真理价值的陈述在陈述者和倾听者之间导致共识的规律便能够成立：这就是启蒙叙事，在这类叙事中，知识英雄总是朝着理想的伦理——政治终端——宇宙的和谐迈进。从此例可以看出，如果利用暗含着一种历史哲学的元话语去证明知识的合法性，随之引起的疑问便将有关那些支配社会制约关系的机

* 本文节译自让-弗朗索瓦·利奥塔德：《后现代状态：关于知识的报告》一书的前言，明尼苏达大学出版社，1984 英文版。——编者

制：它们本身也需要合法化证明。因而正义同真理一样都受到宏伟叙事的关照保护。

用极简要的话说，我将后现代定义为针对元叙事的怀疑态度。这种不信任态度无疑是科学进步的产物，而科学进步反过来预设了怀疑。与合法化叙事构造瓦解的趋势相呼应，目前最突出的危机正发生在思辨哲学领域，以及向来依赖于它的大学研究部门。叙事功能正在失去它的运转部件，包括它伟岸的英雄主角，巨大的险情，壮阔的航程及其远大目标。它逐渐消散在各种叙事语言因素的迷乱星云里，其中搀杂着叙事、指示、命令、描述等等成分，而每一星云又依照它自身独有的语用学规律进行旋转。我们大家都生活在众多星云的交接面上。然而，我们无需建立稳固的语言组合，已建立的组合体制也不一定发挥交流作用。

未来的社会因此将不大可能落入牛顿式人类学的规范（诸如结构主义或系统理论），反而会遵循一种语言粒子应用学的规律。语言游戏层出不穷——具有多种成分的异质生成性质。它们只能导致机制的分解——即局部决定论。

但是，决策人物企图按照输出/输入原理来管辖那些社会性语言星云，他们所追随的逻辑是：所有的语言因素都可以通约，因而整体也是能够被决定的。他们对我们的生活进行计量分配以促进权力的增长。不论是在社会正义还是在科学真理问题上，这种权力的合法化都同样地建立在优化系统操作——即效益的基础之上。将这一标准运用到我们全部的语言游戏中，必定会带来某种恐怖裁决，它或软或硬，迫使语言要么将自己操作化（可通约），要么自行消亡。

极限操作逻辑当然常常自相抵触，尤其是在社会经济领域内引起矛盾：它同时要求较少量劳动（以降低生产成本）和较多工作（为减轻失业人口的社会负担）。可我们的怀疑态度如此强烈，以致我们现在不再象马克思当年那样，期待着从成堆的矛盾反常

中升腾起拯救之光。

尽管如此，后现代状态不等于幻灭，正如它不等于对非法化的盲目肯定那样。元叙事衰亡之后，合法性将在何处安身？操作标准属于技术范畴，它同真理或正义的判断无关。合法性是否如尤尔根·哈贝马斯（Jürgen Habermas）所说，将会在经过讨论而得出的一致意见中出现？这种意见的同一性违背了语言游戏的异变性，而创造发明总是起源于争辨分歧。后现代知识并非仅仅是权威手中的工具；它增强我们对于差异的敏感，促进我们对不可通约事物的宽容能力。它的原则不是专家的统一推理，而是发明家的谬误推理。

这里的问题是：一种社会制约的合法化，一个公正的社会，是否能依照类似于科学活动的反论形式建立起来？而这一反论又是什么？

以下的本文是篇应时之作。它作为对最发达社会中知识状态的报告，应魁北克省大学理事会主席之请向该会宣读。我在此感谢主席先生允许发表报告的盛情。

需要补充一点，即本报告的作者是哲学家而非技术专家。后者知道他懂得哪些事物和不懂得哪些事物。前者却做不到。于是人们下结论——说原因是两种极不相同的语言游戏。我在此把它们混为一谈，结果便是无一完满成功。

可哲学家至少能自我安慰地设想，本报告的基础成份，即有关某种合法化的哲学和伦理—政治学话语的形式与应用分析，今后终归会降临人世。到那时，这份报告便可作为一种社会学角度的前导说明，既缩短详尽分析的篇幅，又同时设定了它的范围。

为此，我将报告题献给巴黎第八大学（即 Vincennes）哲学理工学院，——在这高等学府穷途末路的后现代时期，该学院正可以开创新起点。

叙事功能与知识合法化

如今，合法化问题已经不再被当作是科学语言游戏的一项失败。更为精确的说法是，它作为问题已将自己合法化了，就是说，它已变为一种启发式推动力量。但这种颠倒首尾的处理方式仅仅是最近的事。在它落入这一步之前（即某些人称作实在论的阶段），科学知识曾经寻求过其它解答方案。值得注意的是，科学在一个长时间内不得不求助于公开或隐蔽的叙事知识程序，以解决自己的问题。

叙事知识以这种或那种形式返回到非叙事知识中的动向，不应被认为是过眼烟云，一去不返。请看这一赤裸证据：每当科学家有所“发现”，应邀发表电视讲演或接受报刊记者采访时，他们都干了些什么？他们追述一部知识的史诗，而这史诗毫无史诗味。他们按照叙事游戏的规则玩弄科学，而叙事的影响不但明显作用于电视观众，也左右着科学家自身的情绪。这一事实既不琐碎，也不是附加的花絮：它直接涉及到科学知识同“通俗”知识（或者说是它的残余物）之间的关系。国家花费巨额金钱以便让科学象史诗那样公开上演：这意味着国家本身的合法建立在史诗之上，而国家要利用史诗获取决策者们所需要的公众赞同。^①

可以设想，向叙事回归是种必然动向。至少科学语言游戏在追求真理性陈述的同时，没有方法和能力来使得它们的真理依靠自身证明自己合法。假如确实如此，就有必要承认，历史自有一种不可缩减的需要，这需要不象前面所认为的——仅仅是为了记

^① 关于科学家的意识形态，参见《幸存》(Survivre)杂志第9期(1971)，后重印于尧伯和列维-勒布隆编《科学的(自我)批判》，第51页往后。该书尾附有索引，列举各杂志和团体争论科学如何从属于国家制度的情况。

忆和表达（即历史性或叙事口吻的需要），恰恰相反，历史的这种需要是忘却（*metrum*）。

我们正在超越自己。但在前进途中我们应当牢记，有关合法化问题的那些明显被废弃的陈旧解决方案在原则上并未过时，仅仅是在表述方面失败了。如果发现它们以其它形式延续至今，我们也不必惊讶。难道我们自己在此刻不也正痛感有必要在西方建立一种科学知识话语，以便澄清它的暧昧地位？

科学的时新语言游戏将其合法化问题置于先河初开之处——柏拉图。这里不便对柏拉图《对话集》作详细解释，但科学语用学正是在这本书里开始起步，当时它一半是被当作明晰主题，一半是含蓄的假定。这种对话游戏，加上它特殊的规定，实际上凝聚了科学语用学的精髓，并包括了研究和教学两种功能。我们在其中重新见到部分前面已列举的同类规则：如争辩的目的是达至共识（*homologia*）；指谓的统一性保证一致同意的可能；对话参与者相互平等；甚至非直接地认可对话为一种游戏，而不关涉命运前途，因为那些拒绝接受规则的人（或因懦弱或因粗鲁），都已被排除出圈。^①

余下的事实是，即便我们承认游戏具有科学性质，有关它本身合法性的问题也肯定存在于对话提出的问题之中。与此有关的一项著名例证见于《理想国》第六、七两章，并由于它从一开始即将合法化问题同社会政治权威相联，这例证更显得重要。如人皆知，书中答案，至少是部分答案，是以一种叙事形式出现的——即采用穴居时代的寓言形式，追述古人是怎样又为何渴望着叙事，同时又忽略了知识的辨认。因此，知识本来是建立在它牺牲自我的叙事基础之上。

更有甚者。这种合法化努力或柏拉图对话正是凭藉着它自身

① 维克多·哥德施密特：《柏拉图的对话》（巴黎：法国大学出版社，1947）。

的形式推动了叙事发展：每篇对话都套用一种科学研讨的叙事方式。辩论的记载文中表白多于报告，陈述多于叙述这一特征在此无关宏旨^①，因而文体更近似于悲剧而不大象史诗。事实说明，开创科学先河的柏拉图式话语自身就不科学，这恰恰反映在它力图证明科学合法这一焦点上。科学知识不可能知道或让人知道它是真理性知识，除非它求助于另一种知识即叙事知识，但从科学知识的眼光看，叙事知识根本就不算知识。缺了向叙事知识的求援，科学便处于一种假定自己合法的位置，并屈从于它所谴责的毛病：易招非议，依赖偏见。然而，若把叙事当作自己的权威，科学岂不也会落入同样的圈套？

这里不能细致说明叙事在科学中通过后的合法化话语再度复兴的经过，这一复兴过程包括但又不局限于那些宏伟的古代、中世纪和经典哲学。一场无尽的折磨。即使是笛卡尔这样信念坚定的哲学家，也只能通过瓦勒里所谓的心灵说来证明科学的合法^②，或在别处以教育小说（*Buildungsroman*）形式进行这一论证——他那本《方法谈》作用大致如此。亚里士多德无疑是众多哲人里最具现代意识的一个，他区分了推理（*Organon*）和思辨（*Metaphysics*），即将科学陈述必须遵循的规则同它们在有关存在的话语中寻求合法性的努力分离开来。他更为现代的建议是将科学知识（包括它假装要表现指谓的存在含义这一点）仅仅看作是争论和证据——或者说是辩证法所构成^③。

伴随现代科学发展，合法化问题中出现了两个新特征。首先，

① 这里的叙事学术语借用了热奈特的《修辞学》第3卷中先例。

② 保罗·瓦勒里：《达·芬奇的方法导论》（1894）（巴黎：加利玛出版社，1957）。英文本见杰克逊·马修斯编《保罗·瓦勒里全集》（普林斯顿大学出版社，1956—1975），第8卷。

③ 彼埃尔·奥本克：《亚里士多德的存在问题》（巴黎：法国大学出版社，1962）。

科学超越了对第一证据或先验权威的思辨追求，将它简化为对如下问题的回答：“你如何证明你的证据？”或者更笼统些，“由谁来决定真理的条件？”人们已承认真理的条件或科学游戏的规则是游戏内部所固有的，它们只能在具有明了科学性质的有限辩论范围内加以确立，而且除去专家们自己就此达成的共识之外，没有其它任何证据能说明这些规则的合法有效。

以一类专究真理条件的话语来限定一类话语的条件这种现代癖性，是与第二个特征一道出现的。这就是叙事（通俗）文化重获尊严，它已表现在文艺复兴人道主义和各种启蒙思想支系之中，譬如“狂飚突进运动”（*sturm und Drang*），德国唯心主义哲学，以及法国历史学派。叙事不再是合法化过程中偶然的失误。在知识困境中转向叙事求助的明显趋势，是与资产阶级要求从传统权威下争取解放的潮流同时发生的。叙事知识在西方发起一场暴动，以便解决新权威的合法化问题。在此叙事复杂化形势下，合法性命题便自然而然地征求一位英雄的名义并以它作为自己的反应：谁有权利来决定社会问题？谁是规定准则并强制遵守的主体？

这种追究社会政治合法性的方式与新的科学态度紧密相联：英雄的名字是人民，而合法性标志即为人民的赞同，他们制定准则的模式则是评议。进步的概念是这一认识的必要延伸。它仅仅表现了设想中知识不断积累的运动——不过这一运动至此已扩展到社会政治新主题。人民争辩何为正义与非正义，一如科学共同体讨论真理与谬误；他们积累民政法律的进程伴随着科学家对科学法则的搜集；如同科学家发展新的“范式”以便鉴于新知去改造研究规则，人民也不断完善自己求得意见同一的章程^①。

^① 彼埃尔·杜尔姆：《论物理学理论的观念发展：柏拉图到伽利略》（巴黎：赫尔曼公司，1908）；亚历山大·柯耶尔：《伽利略研究》（巴黎：赫尔曼公司，1940）；托马斯·库恩：《科学革命的结构》（芝加哥大学出版社，1962）。

很明显，这里由“人民”表达的含义是同传统叙事知识的观念完全不同的。如我们所见，新含义要求确立评议机制，它无需积累进程，也不自命具有普遍意义。这些实际上都是科学知识的操作成分。因而可以毫不奇怪地认为，用“人民”论证的合法化新程序的表征概念必将与此同时积极卷入对人民的传统知识的摧毁。单从少数民族或潜在的分离运动最终免不了传播蒙昧主义这一角度看，上述摧毁是在进行中。^①

我们还可以见出，这一必要地抽象化了的人民主体的现实存在（它之所以抽象是因为它特别地依照知识主体的范式建立起来），有赖于专门立法机构的运作：在其中那个主体被假定行使评议和决定权，而这又包容集中了国家全部或部分的意见。于是国家问题从此便同科学知识的问题密不可分。

然而也很明显的是，这一相互纠结是多方面的。“人民”（民族，或者甚至是整个人类），尤其是他们的政治机构，并不满足于认知——他们要的是立法。就是说，他们制定具有规范地位的命令。^②因此他们发挥的语言资质不但有关指示性陈述（它专司真理的择定），而且包括了命令性陈述，后者自命有权判断正义。如前所述，叙事知识的特征及我们对它加以了解的基础，正是在于它结合了上述两种语言资质，不用说它拥有的其它资质了。

我们所讨论的合法化模式（它将叙事作为知识合法性重新引入其中），因此而能够循着两条途径发展，看它分别代表的是认知主体还是实用主体，是知识英雄还是自由英雄。由于有了这一选择可能，非但合法化的固有含义产生变动，而且清楚地暴露出叙

^① 米歇尔·德·赛多、多米尼克·朱莉亚、雅克·拉威尔合著《语言的政治学：法国革命与方言》（巴黎：加利玛出版社，1975）。

^② 有关命令性法则和规范之间的差异，参见 G. 卡林诺斯基：《元语言与逻辑》一文，载《研究集刊》第 48 期（尤班诺大学，1975）。

事本身无法充分地描述合法化意义。

非合法化

在当代社会与文化——即后工业社会和后现代文化之中^①，知识的合法化问题以不同的术语加以系统阐述。但无论它应用何种整合模式，也不管它采取的是思辨型叙事或解放型叙事，宏伟叙事总归已经失去了它的可信性质。

叙事的衰落可以被看作是自第二次世界大战以来技术与技术科学全面繁荣的结果，这种繁荣导致了从行为目的向行为方式的重心转移；叙事的衰落也可以被看作是高度自由化了的资本主义历经三十至六十年代凯恩斯学说掩护之下的退却而重新设置自身的后果，这一更新消除了共产主义替换方案，并维持了个人的物质享受与各类服务业。

但是按这种逻辑去寻求变化的原因，我们在任何时候都注定要失望。就算我们选用上述假设性理论中的某一种，依然需要具体地说明变革趋向之间的相关联系，以及阐释有关思辨型和解放型宏伟叙事日益丧失其统一的合法化力量的原因。

当然可以认为，有关资本主义的更新昌盛，以及技术的转向发展现象，都可能会影响知识本身的状态。但是为了理解当代科学何以能够早在变革之前便遭受到这种影响，我们必须首先找出“非合法化”的起始因素^②，以及植根于十九世纪宏伟叙事中的虚无主义胚胎。

① 伊哈布·哈桑曾列举后现代主义的科学特征，见其论文《文化，不确定性与内在性：后现代的界限》，载《人文与社会》第1期（1978），第51—85页。

② 克劳斯·缪勒曾经使用过“非合法化过程”的说法，见其《交流政治学》（纽约：牛津大学出版社，1973），第164页。

首先，思辨机制与知识之间存有一种含混的关系。它表明知识之所以名符其实，仅仅因为它依靠具有合法化作用的第二级话语（即自律性）来引用自己的陈述，藉此重复地派生知识（“自我提升”或扬弃过程）。这等于直接了当地说，指示性话语虽立足于一种肯定指谓（如一个生命机体，一项化学性能，一种物理现象，等等），它确实不知道自己以为知道的东西是什么。实证科学并不是一种知识形式。而思辨专以压制排斥为生。黑格尔式思辨因此而含有对实证知识的某种怀疑，这是黑格尔本人供认的事实。^①

未能使自己合法化的科学就不是科学。如若它用以证明自身合法的话语看上去属于一种前科学的知识形式，或者类似一种“粗俗”话语，那它就会被贬降到最低等级，即意识形态或权力工具的地位。这种贬值不断地发生，只要那些由话语谴责为经验的科学游戏规则被应用于科学本身。

以思辨性陈述为例：“一项科学的陈述，只有当它能够在普遍性发生过程中获得成立时，才可称之为知识。”问题是该陈述本身是否如它所定义的那样是一种知识呢？那只有看它能否在普遍性发生过程中获得成立了。它能做到这一点。因为它只需要假设这一过程真地存在着。如此的假设，实际上正是思辨性语言游戏不可缺少的前提。如果没有它，合法化语言便不再合法；它还将伴随科学一道，头朝下地跌入胡说八道，至少用理想主义的字眼来说是那样。

但如此的假设也能从完全不同的含义上加以理解，这便带领我们趋向后现代文化了：我们可以在不违背前面所持观念的条件下说：这一假设限定了一套人们开展思辨性游戏时必须接受的规

^① “怀疑之路……绝望……和虚无的道路，”黑格尔在《精神现象学》前言里曾以这样的句子描述思辨发展对于自然知识的冲击。

则。^① 这番评价首先设想，我们可以承认“实证”科学代表了知识的普遍模式，其次我们将其语言理解为表达某些形式性与公理性预设的工具。这恰好是尼采的所为，尽管他使用了不同术语，以便在当时说明“欧洲虚无主义”从科学的真理需求中产生，却被反过来对抗它自己。^②

从尼采那里引发出一种洞察性思想，它至少在此方面距离语言游戏概念不远。我们现在拥有了一项非合法化过程，它是由合法化本身的需求所推动的。科学知识的“危机”征兆自十九世纪末以来不断增多，但它并非出自于科学偶然的生长发达，后者本身是技术进步和资本主义扩张的结果。相反，它体现了知识合法性原则的内部销蚀。这种销蚀正在思辨性游戏中悄悄进行，而为了放松无所不包的知识巨网以便让每门科学最终定位，思辨游戏实际上对它们放任自流了。

各门科学领地间的传统区分界线因此而成为问题——学科规则消失，各科的交叉重迭现象出现了，从中又生成新的学术领域。知识的思辨性等级制度让位给一种看上去象是内在的、平而的研究区域网络，而它们的边界总是处于变动之中。原有的系科分裂成各式各样的研究所与基金会，大学也随之失掉思辨合法化功能。一旦被剥夺了科研的责任（它已为思辨叙事所窒息），大学便把工作限制在传输被认为是可靠的知识方面，并通过教学保障教师的复制，而不是造就研究者。这正是尼采发现并加以谴责的那种状

^① 为避免阻碍此题的说明，我已将它放入一篇稍晚论文《作为语言游戏的思辨性话语分析》，载《牛津文学评论》第4卷3期（1981），第59—67页。

^② 尼采：《欧洲虚无主义》、《虚无主义：一种常态》、《虚无主义批判》、《论规划》，见《尼采批评文献全集》第7卷，1、2部分（1887—89）（柏林：格吕塔公司，1970）。对它们作专门评论的有K. 于济克，《兰策·海德原稿里的尼采》（巴黎第八大学哲学系存打印稿）。

况。^①

这种内在销蚀力量，对于另一种合法化程序，即起源于启蒙运动（Aufklärung）的解放构想来说，发挥了不亚于它在思辨性话语中的瓦解作用。但在这里它触及了不同的侧面。解放合法化叙事的与众不同特征是它将科学和真理的合法化建立在那些涉及伦理、社会与政治实践的对话者的自治基础上。如我们已见，该合法化形式有着很直接的问题：即含带认知价值的指示性陈述与含带实用价值的命令性陈述之间的差异至关重要，因而属于资质的差异。没有任何理由能证明，如若某个描述真实情景的陈述是真理，那么根据它建立起来的命令性陈述（其后果必然是对真实的修饰）就随后代表了公正。

试以一扇关闭的门为例。在“门关着”和“打开门”之间并不存在命题逻辑上的后果联系。两个陈述分别属于用以限定不同资质的两套独立规则。这里，将理性区分为认知的（或理论的）一方和实用的一方，其后果便是攻击科学话语的合法化。对此，只需非直接地揭示出，这只是一种拥有它自己规则的语言游戏（康德所论的知识先决条件已对此提供了最早透露），而这种语言游戏并不具有监督实践性游戏（由此也不应包括美学游戏）的天然权利。因而科学游戏被置于和其它游戏同等的地位。

假如稍稍地对此“非合法化”进行推论，假若相对地扩展它的范围（就象维特根斯坦所做的那样，或者以马丁·布伯〔Martin Buber〕和伊曼纽尔·利维纳斯〔Emmanuel Lévinas〕这类思想家的

^① 《论我们的教育机构的未来》，见《尼采全集》第3卷（伦敦：T. N. 福勒斯公司，1911）。

方式),^① 便可开通一条道路去阐明后现代性的一项重要趋势:科学玩它自己的游戏,它不再能证明其它语言游戏合法。比如说,命令性游戏即已不受其管辖。然而最关键的是,科学不能够象思辨过去假设的那样来证明自己合法了。

社会主体看来正在语言游戏的扩散中瓦解自己。社会制约网是语言性质的,但它并非仅由一根线索织成。它至少是由两种(在现实中数量不限)各自遵循不同规则的语言游戏交织而成。维特根斯坦写道,“我们的语言可看作是一座古城:一片迷濛中的小街和广场,它们由新旧不齐的房舍组成,不少是经过历代增修的旧房;老城之外环绕着大片新的街区,其间布满笔直整齐的道路和规范统一的建筑。”^② 为了彻底说明这一复合整体论——或者说是知识元话语授权产生的整合理论——无法加以应用,他继而以传统的诡辩推理方式考问这座语言的“城市”:“在它开始变成一座城市之前需要拥有多少房屋和街道?”^③

新语言附加于旧语言,这便形成了老城之外的郊区:“化学方程式与微积分的标志法。”^④

三十五年后我们能在这份清单上加写如下:机器语言,游戏理论图谱,音乐标码的新系统,逻辑的非指示性形式座标系统(时态逻辑,伦理逻辑与形式逻辑),遗传密码语言,音位学结构图示,等等。

对上述分解我们可以形成一种悲观的印象:如今无人能够运用所有这些语言,人们也不再拥有普遍通用的元语言,而该项系

^① 马丁·布伯:《我和你》(柏林:舒肯公司,1922),《对话的生命》(苏黎世:缪勒公司,1947);伊曼纽尔·利维纳斯:《整体与无限》(海牙:尼兹霍夫公司,1961),《马丁·布伯与认识论》,载《二十世纪哲学》(斯图加特:克尔海默公司,1963)。

^{②③④} 维特根斯坦:《哲学研究》(1953),第18节,第8页。

统一主体工程业已失败，解放目标同科学毫无关系，我们全都陷入了这种或那种知识的相对主义之中，渊博的学者变成了科学家，科研任务日益细碎的分割致使无人能够把握全部^①。思辨或人文哲学被迫放弃了它的合法化职责^②，这说明为何科学只要一冒称具有如此功能，它便陷入危机境地，以及为何它被降低到逻辑系统或思想史研究的水平，在那里它才可能现实地出让这种功能。^③

世纪末的维也纳正是由于这种悲观主义而变成了断奶婴儿：不仅缪塞尔、克劳斯、霍夫曼施塔尔、鲁斯、勋伯格与布洛赫这样的艺术家如此，连马赫和维特根斯坦等哲学家也走上这条道路^④。他们将有关非合法化的意识及其理论与艺术责任尽可能地加以推进。如今我们可以说这一悼亡过程已经完成。没有必要再重来一遍。维特根斯坦的力量在于他没有选择维也纳学派所发展

① 例见 A. 尧伯与 J. M. 列维—勒布隆编《科学的“自我”批判》（巴黎：索耶尔公司，1973）中《研究中的泰罗制》一节，第 291—293 页。尤见 D. J. 德·索拉·普拉斯：《小科学与大科学》（纽约：哥伦比亚大学出版社，1963），该书强调少数高产科学家与大批低产出研究者的对立，后者以前者的平方数字增长，致使高产研究者实际上每隔二十年才有所添加。普莱斯由此结论，科学作为社会团体是“不民主的”，而“优异科学家”的产生需要“初级”同类一百年的积累。

② 见 J. T. 德桑蒂：《论科学与哲学的传统关系》，载《沉默的哲学：或科学哲学批判》（巴黎：索耶尔公司，1975）。

③ 学院派哲学作为人文科学之一的重新界定在此具有超出简单专业考虑的意义。我不认为作为合法化替身的哲学将注定要消亡，但它若不改变它与大学科研机构的联系，它将不能开展工作，至少无法推进它。关于此点可见《哲学理工学院规划》绪言（巴黎第八大学哲学系存打印件，1979）。

④ 见艾伦·詹尼克与斯蒂芬·图尔明：《维特根斯坦的维也纳》（纽约：西蒙与舒斯特公司，1973），以及 J. 彼尔编《维也纳在世纪开端》，载《批评》杂志，第 339—340 页（1975）。

的实证观念，^① 而是在其语言游戏调查中概要提出了一种不以操作性为基础的合法化思想。这便是后现代世界的全部意义。如今大多数人已失去对于消亡的叙事的眷念，但这不表明他们随后将倒退回野蛮状态。此时拯救了他们的是这种认识：即合法化只能产生于他们自己的语言实践与交流冲突活动。对于任何向人们证明现实主义严谨性的信仰，科学都将会“笑歪了自己的胡子”。^②

（赵一凡 译）

① 见尤尔根·哈贝马斯：《教条主义，理性与决策——论科学化文明中的理论与实践》（1963），载《理论与实践》，德文第四版节选本，约翰·韦尔托英译（波士顿，灯塔出版社，1971）。

② “科学笑歪了胡子”原为缪塞尔：《无品格的人》第1卷72节的标题。该题曾由J. 布韦尔赛在其评论《主体问题》中引述并加以讨论。

何谓后现代主义？*

〔法〕让-弗朗索瓦·利奥塔德

一 项 要 求

这是一个宽松的时期——我指的是时代特色。从每一个方面来看，都驱使我们结束艺术及其他领域里的实验。我读了一位艺术史家的著作，他赞美现实主义，为一种新的主体性的到来而充满斗志。我也读了一位艺术批评家的著作，他倒是不遗余力地在绘画市场上兜售所谓“超先锋主义”（Transavantgardism）。我得知建筑学家们正在后现代主义的旗号下摒弃鲍豪斯（Bauhaus）^①设计，实际上是在将实验的产儿和功能主义的洗澡水一齐倒掉。我还读到，一位新近崭露头角的哲学家正在试图揭示被他滑稽地称之为的“犹太基督教精神”（Judaeo-Christianism），并试图以此来消除我们实际上已经传播了的邪恶言行。我从一家法国周刊上获悉，有些人并不喜欢《多重景致》（Mille Plateaux，德勒兹和基亚塔里著），因为他们——尤其是在读一部哲学著作时——总希望得到一些观念上的满足。我还从一位颇负声望的历史学家的笔下得知，60年代和70年代的先锋派作家和思想家，在语言的运用方面开创

* 本文选自法国哲学家让-弗朗索瓦·利奥塔德：《后现代状态：关于知识的报告》一书，明尼苏达大学出版社，1984年英译本。——编者

① 鲍豪斯是德国的一所艺术学校，主张功能主义，不愿隐匿结构或材料的性质。纳粹当权时，这个学校的主要教师均去往美国。

了一个“恐怖时期”(reign of terror),并且得知,适合某种有益的交流的条件必须通过强加给知识分子一种普遍的言语方式来得到恢复,即历史学家的言语方式。我最近一直在读一位青年语言哲学家的著作,他抱怨道,面对言语机器的挑战,欧洲大陆的思想已被迫将对现实的关注交给了机器,并已用“准语言性”(adlinguisticity)的范式取代了通常的参照范式(人们说口头语言,写书面语言,达到了互文性, intertextuality)。他还认为,此时应该恢复一种指涉对象中的牢固的语言依托了。我还得知,一位颇有才能的戏剧学家认为,尽管后现代主义有自己的游戏角逐和幻想,但在政治权威面前,它依然无足轻重,特别是在公众舆论焦虑地鼓励当局,面对核战争威胁必须推行一种极权主义统治的政治时,更是如此。

我还读到,一位颇有声望的思想家,面对那些被他称为新保守主义者(neo conservatives)的人的发难,正在为现代辩护。他认为,那些人在后现代主义的旗帜下,试图取消现代主义尚未完成的计划,亦即启蒙计划。照他看来,甚至象波普(Popper)或阿多诺(Adorno)这样一些启蒙运动(Auflärung)的最后鼓吹者,也只能在一些特殊的生活范围内捍卫那一计划,亦即《开放的社会》(The Open Society)的作者所提出的政治学计划,以及《美学理论》(Ästhetische Theorie)的作者提出的艺术审美方案。尤尔根·哈贝马斯(Jürgen Habermas)(人人都已承认他)认为,如果现代(Modernity)已失败,那也只是在这方面的失败,即容许整体生活被割裂为供专家们施展狭窄才能的领地,而具体的个体则体验着“卑下的意义”(desublimated meaning)和“破碎的形式”(destrutred form)。这实际上不是一种解放,而倒是进入了波德莱尔一百多年前就描绘出的那种巨大的“厌烦”(ennui)模式。

哈贝马斯按照阿尔布莱希特·魏玛(Albrecht Wellmer)的良方,认为治愈这种文化割裂及其脱离生活症状的灵丹妙药只能由

此而产生，即“当审美体验再也无法用趣味的判断来表达时，就得改变这种状况”，而当它“用来探究某种现实历史情境时”，即“与生存问题相关时”，这一状况也须改变。因而这种体验“就成了语言的游戏，它再也不是审美批评的游戏了”；它加入了“认知过程和规范的期待”；“它改变了不同的阶段所赖以相互关涉的那些方式”。总之，哈贝马斯从艺术中所要得到的东西以及艺术所能提供的经验，是要填平认知的、伦理的话语与政治话语之间的鸿沟，以便开辟经验统一的途径。

我的问题是要确定哈贝马斯思考的是何种统一。难道现代的计划就是那种社会文化一统的结构（日常生活和思维的所有成份都如同在一个有机整体中那样各占其位）吗？或者说，难道必须在不同的语言游戏（认知的、伦理的和政治的）之间开辟的沟通属于一个与上述结构不同的体系吗？倘若果真如此的话，这个体系能在这些游戏之间产生一种真正的综合作用吗？

这种黑格尔式感悟的第一个命题，并未对一种辩证整一经验的概念构成挑战，而倒是第二个命题更接近康德的《判断力批判》的精神；但是也必须象《批判》那样，受到后现代强加给启蒙思想的那种严格的重新审视，即要基于一种历史一元论目的和一个主体观念之上来审视。不仅维特根斯坦（Wittgenstein）和阿多诺首先开始了这种批判，还有其他几位思想家（法国的或其他国家的）也这样尝试了，尽管后者的著述还未曾有幸为哈贝马斯教授读到，但却至少使他们本人不致于因为其新保守主义观念而被视为水平低劣。

现实主义

我一开始所列举的这些要求并非全然等同。它们也可能相互矛盾。有些要求是以后现代主义的名义提出的，而另一些则为了

与之论战。为某个概念（及客观现实）、为某种意念（及可靠的先在）、为某个接受者（及观众）、或某位陈述者（及主观性的表达）、或者为某种交往上的一致（以及诸如历史话语类型那样一种总的交流语码）规定要求，不一定要全然相同。但在希望停止艺术实验的各种请求中，却有着某种对体系的同一要求，即某种要求统一、一致、稳定或普及（在“面对公众”〔Öffentlichkeit〕这个意义上）的愿望。艺术家和作家必须返回到公众心中，或至少说，如果公众被认为是不健康的，那他们也应该承担起使其康复之重任。

这一共同的计划有着一个无可辩驳的信号：对所有那些作家来说，再没有什么事情比消除先锋派遗产更为紧迫的了。这尤其是所谓超先锋主义所面临的情势：阿基里·波尼托·奥利瓦（Achille Bonito Oliva）对伯纳德·拉马克-伐代尔（Bernard Lamarche-Vadel）和米歇尔·恩瑞克（Michel Enric）提出的那些问题的回答简直使人无法置疑。艺术家和批评家使先锋派经受了某个混杂过程的考验，因而对这一点更有信心了，即他们有能力慑服先锋派，而无须发起一场正面进攻。因为他们能够将那种最玩世不恭的折衷主义打发过去，将其当作一种超越先前各种实验的残缺不全特征的方式；而如果他们公然对那些先锋派不屑一顾，则将难免表现出可笑的新学究气。当资产阶级正在确立自己的历史地位时，沙龙（Salons）和学院（Academies）可以作为净化手段而产生作用，同时也能够在现实主义的旗号下奖励优秀的造型艺术和文学品格。但是资本主义一开始就在相当的程度上掌握着使普通物体、社会作用和制度非现实化的权力，因而所谓现实主义的展现便再也无法召唤现实了，只能作为怀旧或讥嘲，作为一种使人受罪而非令人满足的东西。古典主义似乎在世界上被全然拒斥了，因为在这个世界上，现实是如此不稳定，以致于无法提供体验的机会，仅能提供一个可划分等级和实验的场合。

这个主题也许为瓦尔特·本杰明 (Walter Benjamin) 的所有读者颇为熟悉。但却有必要估价其精确的限度。照相术并未从外部表现出对绘画的挑战,工业电影术也未显示出对叙事文学的挑战。前者只是往文艺复兴时期风格 (quattrocento) 所精心构制的调整现实世界的规划上添上了最后一笔;而后者则在完善作为有机整体的历时语言学方面迈出了最后一步,因为那曾是十八世纪以来伟大的教谕小说的理想目标。机器工业将取代手工工艺,这一预兆本身并非灾难,除非在这种条件之下,即人们认为,艺术实质上是天才的个性在某种卓越的技艺帮助下的充分表现。

这一挑战实质上在于,照相和摄影过程能够更好、更快地完成学院主义 (academicism) 赋予现实主义的任务 (同时其传播效力要比叙事或绘画现实主义高十万倍);保护各种意识不被怀疑。无论何时,只要客体世界试图使客体对象稳定,根据使其具有一种可识别的意义这一点来对之进行安排,同时复制能使接受者迅速辨识意象和指涉对象的句法和词汇,使他能轻而易举地得到对自我本质的意识和从别人那里得到的认可 (因为这些意象和指涉物的结构在所有东西中构成了交流代码),那么工业照相术和电影制片术就必定比绘画和小说高级。这就是现实的效果——或者说如果有人喜欢用另一种方法表达的话,也即现实主义的幻想——的增殖方式。

如果画家和小说家也不想成为现存事物的支持者 (那样一来意义就不太重要了),那他们就必须拒绝为这样的治疗方法而卖命。他们应当在从前人那里学会并接受绘画艺术法则或叙事规则时对之提出质疑。那么很快地,那些法则就必定会在他们面前成为一种用来欺骗、诱感和安抚人心的手段,这不可能使他们表现出“真诚”。于是,在绘画和文学的共同名义下,出现了一种空前的割裂。那些不愿重新审视艺术规则的人们试图通过交流,通过“正确的规则”来寻求得以成功的事业,这是一种追求能够使之满

足的目标和情境的愿望。色情文学则使用照相和电影来达到这一目的，它正在逐步成为尚未受到大众传播媒介挑战的视觉艺术或叙事艺术的总的楷模。

对造型艺术和叙事艺术法则提出质疑，并有可能通过自己作品的流通来分担疑点的艺术家和作家，在那些关心“现实”和“自我本质”的人的眼里，则注定是不大靠得住的；他们无法确保有读者和观众。因此人们很可能把先锋派的辩证法推到工业以及大众传播媒介现实主义向绘画和叙事艺术发起的挑战面前。杜桑（Duchamp）的“现成艺术品”只不过是积极地、富有嘲弄意味地预示了这一经常不断的过程：绘画技艺被剥夺了，甚至作为艺术家的权力也被剥夺了。正如提厄瑞·德杜佛（Thierry de Duve）所深刻洞察的那样，现代美学的问题并不是“什么是美的”，而是“什么东西可以被说成是艺术（和文学）”？

现实主义的唯一定义是，它力图回避隐含在艺术问题内部的现实问题，因而它始终居于学院主义和拙劣作品之间的某个处所。当权力假借某个党派之名义时，现实主义及其新古典主义补充物便通过诬蔑和禁止先锋派的实验而取胜，也就是在这样的条件下取胜：党派所要求、挑选并宣传的那些“正确的”形象、“正确的”叙述以及“正确的”形式能找到读者观众，他们希望有那些形象、叙述和形式，并将其当作医治公众所经历的那种焦虑和沮丧的适当良方。对现实主义的要求——也即对统一、简单、可交流等条件的要求——并没有相同的强度，也没有两次世界大战之间德国社会中和十月革命后俄国社会中出现的那种相同的连续性：这就为纳粹现实主义与斯大林主义现实主义的区别提供了一个基础。

然而，一个明确无疑的问题是，当对艺术实验的攻击由政治机构发起时，它就尤其反动：审美判断仅仅被要求来决定某某作品是否与既定的美的规则相一致。艺术作品不去探讨究竟何种因

素使之成为一个艺术客体，也不去探讨它能否找到读者观众，倒是让政治学院主义掌握并强加一种预先设定的美的标准，这种标准一下子就给一些作品和读者观众永久地贴上了标签。使用审美判断的范畴因此便同认知判断范畴有着相同的性质。照康德的说法，这二者都是决定性的判断：表达首先在理解之中“成型”，然后留在经验中的只是能够包含在这一表达之下的东西。

当权力来自资本而不是来自党派时，“超先锋主义的”或“后现代的”（借用詹克斯〔Jencks〕的看法）解决方法便证明比反现代的解决方法更为适宜。折衷主义是当代总体文化的零度：人们听强节拍通俗音乐，看西部片，午餐吃麦克唐纳（McDonald）的食物，晚餐吃当地菜肴，在东京洒上巴黎香水，在香港穿“过时”服装。传授知识成了电视游戏的内容，为读者找一些折衷主义著作倒是很容易的。由于艺术成了迎合低级趣味的拙作，因此便迎合了具有主导作用的赞助人“趣味”的混乱。艺术家、美术馆老板、批评家以及读者观众一起沉迷于“流行的时尚”。这个时代真可谓一个宽松的时代。但这种“流行时尚的”现实主义实际上是一种金钱现实主义；因此在缺少审美标准的情况下，根据其产生的效益来估价艺术作品的价值依然是可行的和有用的。这种现实主义顺应所有的倾向，恰如资本迎合一切“需要”一样，只要这些倾向和需要拥有购买力。至于鉴赏趣味，当人们耽于自我冥想或自我娱乐时，对这种趣味就无须挑剔了。

文学艺术研究实际上受到了双重威胁，一方面受制于“文化政策”，另一方面则受制于艺术和图书市场。人们得到这样的忠告（有时通过一条途径，有时又通过另一条途径），首先要提供与读者观众看上的题材相关的作品，其次要提供优美的作品，以使得读者观众能识别出这些作品讲的是什么，并且理解其意义，同时也使他们能够（如果可能的话）老练娴熟地予以认可或不予承认，甚至都可以从这些作品中得到一定程度的愉快。

我刚才对工业艺术与机械工艺以及文学与美术之间的联系所作的解释大致是正确的，但是它依然处于狭隘的社会化和历史化的状态，换言之，依然是片面的。我们应当超越本杰明和阿多诺的沉默，想到这一点，科学和工业就象无法脱离艺术和文学一样，也摆脱不了与现实相关的怀疑。抱有另外的信念实际上就等于接受一种认为科学技术有着残酷的功能主义这一过于人文主义的观念。无法否认，当今主要存在的是技术科学，也即认知的陈述极大地服从尽可能最完美的表演之终极目的，这也是技术上的标准。但是机械和工业，尤其在进入通常留给艺术家的那些领地时，正在比权力之影响更有效地感染着他们。产生自科学知识中和资本主义经济之中的客体和思想用它们来转载能支持它们的前景的法则，这个法则是，除非被掌握一定知识和一定任务的两个合作者的一致意见所证实，否则是没有现实可言的。

这一法则也具有不少后果。人们相信自己头脑里所拥有的，正是某段现实出于形而上学、宗教和政治信念而留在科学家和资本保管人的政见上的印记。这种退缩对于科学和资本主义的出现是绝对必要的。如果无人对亚里士多德的运动学说猜疑，就不可能出现工业，同样，如果没有人对社团主义、重商主义和重农主义予以驳斥，也不会出现工业。现代性无论在哪个时代出现，如果不发生信仰的崩溃，没有对现实中的“缺乏现实”的发现以及对其他各种现实的创造，它就不可能存在下去。

如果人们想使这种“缺乏现实”的现象摆脱出一种狭隘的历史化的解释，那么它将意味着什么呢？当然，这话颇为近似尼采所称之的虚无主义。但我却在康德式的崇高主题中看到了一种早就出现在尼采式透视主义中的转变。我尤其认为，正是在这种崇高的美学中，现代艺术（包括文学）才发现了自己的动力，先锋派的逻辑才找到了自己的原理。

崇高的情操同样也是完美的情操，照康德看来，它是一种强

烈的、不明确的情感：它同时带有快感和痛感。而大部分情况仍然是，快乐来自痛苦。在主体的传统内（来自奥古斯丁和笛卡尔，但康德并未激烈地对之挑战），这一矛盾（有些人也许会称之为神经质或受虐狂）发展成了主体的各种才能、想象之才能与“表现”之才能的冲突。知识在这样的条件下才可以存在：首先，陈述须明白易懂，其次，“主张”能够从“与之相一致”的经验中得出。由没有确定概念的敏感性首先提出的“主张”（艺术品）——即独立于作品诱发的兴趣之外的那种情感——如果诉诸一种普遍一致的原则（也许从未达到过），那么美也就存在了。

因此，趣味便证实了这一点，即在想象的能力和表现与概念相符的客体的能力之间，可以体验到某种没有规律的、并会产生出一种被康德称为反思式的判断的未确定的一致性，这是一种快感的体验。崇高则是一种不同的情操。它发生在与其相反的时刻，即发生在想象力无法表现客体之时：只要这一客体在原则上与某个概念相称就行了。我们有关于世界（一元性）的理念（Idea），但我们却没有能力展现其范例。我们有简单的概念（即不可分裂和分解之概念），但我们却不能用作这种“情形”的客体来表明这一点。我们可以设想无限的伟大，无限的有力量，但是每一次展现一个必定要使这种绝对的伟大“明显可见”的客体，对我们都显得极不适当。那些东西实际上是不可表现的理念。所以，它们无法传授关于现实（经验）的知识；同样它们也阻碍导致美感产生的才能的自由组合；也有碍于趣味的形成和稳定化。它们可以被说成是不可表现之物。

正如狄德罗所常说的那样，有一种艺术将自己的“一点专门技能”（son “petit technique”）全用于表现这一事实：不可表现的东西是存在的，我把这种艺术称为现代艺术。有些东西虽然可以设想，但却既不能看到也无法显现，要使之明白可见，正是现代绘画中处于危险之境地的一个尝试。但如何使某种看不见的东西明

白可见呢？康德在表明“无形即缺乏形式”这一概念时，曾把这种方法当作不可表现之物的一个可行的标志。他还谈到空洞的“抽象”，这恰是想象在寻求表现无限（另一种不可表现之物）时所体验到的；这种抽象本身就象在表现无限，也即其“消极的表现”。他列举了那条诫律，“你决不应当制造偶像”（《出埃及记》），并将其当作《圣经》中最崇高的一段话，因为它阻碍了对绝对的一切表现。对于那些勾勒出一种崇高的绘画美学之轮廓的见解，几乎无需任何补充。作为绘画，自然要“表现”某种事物，尽管是否定地表现；因此，绘画便回避了形象构图或再现，象梅勒维奇（Malevitch）的一个画线板那样是“无色的”，它仅通过使之不可见而使我们能看到它，仅通过产生痛感而使我们愉悦。人们可以从那些教谕中看出先锋派的绘画原则，因为他们致力于通过有形的展现来暗指不可表现的东西。这些方式确实值得人们大力注意，因为正是借用了它们的名义，而且还是有了它们，这个任务才能证实自己是合理正当的。但是它们只能由崇高的使命中产生，其目的在于使之合法化，也就是说，将这一使命隐匿起来。如果没有对内在于康德的崇高哲学中的概念的那种不可测定的实在，它们就仍然是不可解释的。

在此详细分析那种方式也并非我的意图，因为就好比这种情形：形形色色的先锋派通过考察使我们相信的手法多样的绘画技巧已经使得现实变得卑下并且不合格了。地方格调，素描，色彩混杂，线条透视，伴奏类别及乐器类别，处理，展示，博物馆！先锋派正在持续不断地充溢出表现技巧，这使得思想能服从于凝视，并能使之摆脱出不可表现的东西。如果哈贝马斯也象马尔库塞（Marcuse）那样，将非现实化的任务理解为具有先锋派特征的（压抑的）“非崇高”方面，那实际上是因为他把康德的崇高与弗洛伊德的升华混为一谈了，同时也因为美学依然对他来说是美的东西。

后 现 代

那么，什么是后现代呢？在指向形象和叙事之规则的那些令人眼花缭乱的问题中，它占有什么地位？或尚未占有任何位置？无疑，它是现代的一个组成部分。只要昨天（先在，先在 *Modo*，佩特罗纽斯 *Petronius* 过去常说）必须受到怀疑，一切就都可以被接受了。塞尚（*Cézanne*）向什么领地发起挑战的呢？印象主义的领地。毕加索和布拉克（*Braque*）攻击的是什么客体对象呢？塞尚的客体对象。杜桑于 1912 年与之决裂的是何种倾向呢？就是认为人们必须作画的倾向，尽管它是立体主义的倾向。布伦（*Buren*）质疑道，他认为，另一些倾向也通过杜桑的作品被完好地保存了下来：作品表现的场所。一代代画家以惊人的速度促使自己崛起。一部作品只要一一开始是后现代的，那就会具有现代性。照这样理解的后现代主义在其最终目的上并不是现代主义，而是现代主义的初期状态，因而这一状态是稳定不变的。

然而，我却不想纠缠这个字眼的有限的字面意义。如果现代在现实退缩中按照可实现与可想象之间的那种崇高关系而发生的话，那么在這一关系内，就有可能区分两种调式（用音乐家的语言来表达）。可以着重强调表现才能方面缺乏力量，强调人类立体感到的那种对现在的怀旧，强调不顾一切地占据人们心灵的那种不可名状的、徒劳无益的意志。同时也更应当强调想象才能的力量，比如强调这种力量的残酷无情（这正是阿波里纳尔 *Apollinaire* 要求现代艺术家具备的品格），因为这并不是要我们去理解人类感性或想象能否与所想象的东西相称。同样也可以强调存在的增大以及由创造新的游戏法则中产生的那种欢欣喜悦，而不管它是绘画上的、艺术上的还是其他方面的创造。如果我们十分扼要地给先锋派的历史棋盘赋予一些名称，那么我所想的事情就明白了：

在忧郁方面，有德国的表现主义者，在更新（novatio）方面，有布拉克和毕加索，前者有梅勒维奇，后者有里希特斯基（Lissitsky），一方面有奇里柯（Chirico），另一方面则有杜桑。这两种风尚之间的细微差别也许是难以区别的；但它们却证实是有差别（un différend）的，思维的结局往往取决于并将长久地取决于这一差别，即惋惜与尝试的差别。

普鲁斯特和乔伊斯的作品都暗指某种无法使其出场（present）的事物。佩奥罗·法布里（Paolo Fabbri）最近要我注意的暗指，也许对于那些属于崇高美学的作品所必不可少的一种表现形式。在普鲁斯特那里，为了不惜代价使用这种暗指而回避了意识的本质，因而使之成了过量时间（au trop de temps）的牺牲品。而在乔伊斯那里，则写作的本质成了过多的记载（au trop de livre）或过量文献的牺牲品。

普鲁斯特通过其句法和词汇均依然如故的语言来召唤不可表现之物，同时也借助于一种写作来达到这一目的，因为这种写作的许多操作者仍然属于小说叙述类。虽然普鲁斯特从巴尔扎克和福楼拜那里承袭了文学的惯例，但它们显然在这方面被颠覆了：主人公再也不是一个人物，而成了内在的时间意识，早已被福楼拜破坏了的历时语言表达法在此却因为叙事语态而受到了质疑。但是，全书的统一，即那种意识的漫长历程，即使在每一章都有所拖延，都未受到严肃的挑战；贯穿整个冗长的叙述迷宫之中的写作之本质足以有能力内涵这样的统一，这已同《心灵现象学》（The Phenomenology of Mind）中的统一形成了比较。

乔伊斯使得那种不可表现的事物在自己的作品中，在能指中成了具体可感之物。整个有效的叙述甚至文体操作者的区域都在与整体统一无关的情况下发挥了作用，因而新的操作者得到了考验。文学语言的语法和词汇再也不被当作既定的东西被接受了，而倒毋宁是以学术的形式出现，以在虔敬中产生的仪式（正如尼采

所说)之面目出现,这种便使得不可表现之物不致于被显示出来。

因此这里也存在着这样一个差别,现代美学是一种崇高的美学,尽管它也是一种怀旧的美学。它使不可表现的东西仅作为失却了的内容而实现出来;但是形式,由于其可辨的一致性,却继续出现在读者或观众面前,作为对他们的欣慰和愉悦。然而,这些情感却未形成真正崇高的情操,因为那种情操只存在于快感和痛感的内在结合之中:理性应当超出所有的表象,想象或敏感不应等同于概念。

后现代应当是这样一种情形:在现代的范围内以表象自身的形式使不可表现之物实现出来;它本身也排斥优美形式的愉悦,排斥趣味的同一,因为那种同一有可能集体来分享对难以企及的往事的缅怀;它往往寻求新的表现,其目的并非是为了享有它们,倒是为了传达一种强烈的不可表现之感。后现代艺术家或作家往往置身于哲学家的地位:他写出的文本,他创作的作品在原则上并不受制于某些早先确定的规则,也不可能根据一种决定性的判断,并通过将普通范畴应用于那种文本或作品之方式,来对他们进行判断。那些规则和范畴正是艺术品本身所寻求的东西。于是,艺术家和作家便在没有规则的情况下从事创作,以便规定将来的创作规则。所以,事实上作品和文本均具有了某个事件的众多特征;同样,这些特征对于其作者来说总是姗姗来迟,或者说,构成同一事物的那些因素,即它们的被写进作品中,它们的形象表现(mise en oeuvre)总是开始得太快。后现代(post modern)必须根据未来(post)的先在(modus)之悖论来加以理解。

在我看来,小品文(蒙田)是后现代性质的,而断片(雅典娜神殿)则是现代的。

最后,必须弄清楚,我们的任务并非是要提供实在,而是要创作出对不可表现之物的可以想象的暗指。我们并不指望这一任

务将影响语言游戏（在才能的名义下，康德能辨得清是由某种隔阂造成的分割）之间最终的协调一致，也不指望具有某种超验的暗指（即黑格尔的暗指）才有希望将那些游戏加在一起构成一个实在的整体。但是康德也懂得，对这种暗指所付出的代价是令人恐惧的。十九世纪和二十世纪给了我们所能承受的如此之多的恐惧。我们为缅怀整体和单一，为概念和感觉的一致，为明晰透彻和可交流的经验的一致，已经付出了极高昂的代价。在争取宽松和缓和这一总的要求下，我们能够听到人们嘀咕着渴望恐惧归来，渴望实现把握现实的幻想。对此的回答是：让我们向整体开战；让我们成为那不可表现之物的见证人；让我们触发差异，保留名称的荣誉。

（王 宁 译）

哈贝马斯与利奥塔德论后现代*

[美] 理查·罗蒂

哈贝马斯在《知识与人类兴趣》一书里，试图将马克思和弗洛伊德所完成的工作加以一般化，把他们两人“揭露真相”的计划建立在更广泛的理论基础上。而被哈贝马斯批评为“新保守主义”的当代法国思潮，则是从怀疑马克思和弗洛伊德开始。他们怀疑马克思、弗洛伊德这两位怀疑大师，怀疑他们两人“揭露真相”的计划。例如，让-弗朗索瓦·利奥塔德就说，他要

以“现代”一词来指称那些科学，那些把自己的合法性建立在一种特殊的元话语 (metadiscourse) 之上的科学。这一种元话语毫不隐讳的诉诸一些堂皇叙事，如精神辩证法、意义的解释、理性主体或劳动主体的解放、或财富的创造。^①

他接着说，所谓“后现代”，就是“不相信元叙事”，而要问“在元叙事之后，到那里去找知识的合法性？”^② 在利奥塔德看来，哈贝马斯不过提供了另一种元叙事，一种比弗洛伊德和马克思的元叙事更一般、更抽象的“关于解放的元叙事”。^③

哈贝马斯认为，“不信任元叙事”应该考虑到下列问题：“至

* 本文选译自 R. J. 伯恩斯坦编：《哈贝马斯与现代主义》一书，剑桥，1985 年版。

① 利奥塔德：《后现代状态》，minneapolis 1984，第 X X 页。

②③ 同上书，第 X X IV—X X V 页，第 60 页。

少必须以一种标准来解释所有理性标准的崩溃”，^① 只有在这种情形下，揭露真相的作法才有效。如果不能维持这样的标准，就会变成“彻头彻尾的自我中心的批判方式”。那么，明白清晰的事象（the naked）跟被揭穿假面的事象（the masked）、理论与意识形态，这两者之间的区别就毫无意义了。假如这种区别不复存在，我们就不得不放弃“对现有制度的理性批判”这一启蒙运动的概念，因为“理性”已经消失了。当然，我们还是可以批判，不过这就已经是哈贝马斯归之于霍克海默和阿多尔诺的那种批判：“他们放弃理论的探索，而只是行使他们对一切的否定……否定精神的实践，是‘不屈不挠的理论精神’唯一存留下来的东西。”^② 凡是哈贝马斯认为还维持“理论探索”的精神的，都会被心存怀疑的利奥塔德看作是“元叙事”。凡是放弃这种理论探索的，对哈贝马斯来说，就是“新保守主义”，因为他们放弃了作为改革的基础的理论。而这种改革理论，正是启蒙时代以来以民主为重心的西方历史的特质，而且我们还可以应用这种理念，来批判现代世界的社会制度与经济制度。这一立足点，即使不是先验的，至少也具有“普遍性”。在哈贝马斯看来，放弃这一立足点，就等于放弃了社会的希望，而这也正是自由体制的政治核心。

由此我们看到，批判哈贝马斯的法国思想家，为了避免采取整体性的哲学，已经准备要放弃自由体制的政治理念。与此相反，哈贝马斯为了支持自由体制的政治理念，虽然清楚地知道整体性哲学存在着许多问题，还是坚持不肯放弃。我们可以用另一种方式来说明这两种截然相反的思想。哈贝马斯所批判的法国作家，不愿意解释何谓“正确”、何谓“有效”，不愿意说出另一种元叙事；

① 哈贝马斯：《神话与启蒙的交织：重读启蒙辩证法》，见《德国新批评》，1982年第26期，第28页。

② 同上书，第29页。

为了这个原因，他们宁可不去分辨“正确的共识”与“错误的共识”，不去分辨“有效”与“权力”。而哈贝马斯则认为，如果我们不去区分“较好的论辩”与“在某一时代对某一群人具有说服力的论辩”，如果我们放弃了这一对比，那就只剩下一种批判，即“完全受制于环境”的社会批判。哈贝马斯相信，堕落到这种批判，就是背叛了“理性的要素——蕴含在资产阶级的文化现代性理念中的理性要素”。这是一种“内在的理论动力，能够不断促进科学的发展——也促进科学的自我反省——以超越那种只是技术上有用的知识”。^①

对于最后一点，利奥塔德会这样反驳：哈贝马斯不了解现代科学的性质。利奥塔德在《后现代状态》一书中讨论过“科学的实用”问题，目的是要“摧毁作为哈贝马斯研究基础的那一种信仰。这种信仰相信，作为集体（或普遍）主体的人性，可以经由所有语言游戏的‘运行’的规则化而达到普遍的解放，即对任何语言陈述的合法性在于它对人性的解放有所贡献这一点深信不疑”。利奥塔德宣称，他已经证明“共识只是科学论述中的一种特殊情况，而不是科学论述的目的。正好相反，科学的目的是为了得到谬误推理（paralogy）”。^②这种怪异结论的部分论辩是这样的：“后现代科学所关心的是：无法决定的东西、精确控制的限制、不完整的信息所造成的冲突、‘碎片’、灾难、及实用的矛盾——经由这种关怀，后现代科学把自己的演进看成是不连续的、灾难的、不可矫正和矛盾的，并把这一演进过程加以理论化。”^③

我并不认为，现代科学对于上述事例的关切已足以支持利奥塔德所宣称的“共识并不是科学论述的目的”。利奥塔德论辩说，

① 哈贝马斯：《神话与启蒙的交织：重读启蒙辩证法》，第18页。

② 利奥塔德：《后现代状态》，第65—66页。

③ 同上书，第60页。

从现代各种科学的研究中可以看出，人们已经发现科学是不断在革命的特点，而不是如库恩所说的，有时处于常态，有时发生革命。当然，这种论辩并没有说服力。说“科学的目的”是在谬论之上再加谬论，就好象说“政治的目的”是在革命之上再加以革命一样。我们把当代的科学或政治学研究加以考察，并不会得到这样的结论，充其量我们只能说，谈论科学或政治学的目的，并没有什么特殊的用处。

不过，从另一方而来看，利奥塔德也有说对的地方，哈贝马斯以狄尔泰的方式，把自然科学与解释学的研究加以区分，而利奥塔德则如玛丽·赫塞 (Mary Hesse) 一样，对这种区分加以批判。赫塞相信，经由他所谓的“后经验主义的” (postempiricist) 英美科学哲学的努力，“已足以充分证明，理论科学的语言根本就是隐喻性的，无法加以形式化，而科学的逻辑则是循环式的阐释，再阐释，以理论来对资料作自我修正，以资料来对理论作自我修正。”^① 这种说法拆穿了经验主义的科学哲学的问题。利奥塔德当然乐于采用。然而很不幸，他并没有把这种说法看作是对过去那种不良的科学理论的拒斥，却以为这正反映了科学性质的新变化。他相信过去的科学正如经验主义所描述的那样，而现在的科学则不一样了，因此他就责备哈贝马斯与时代脱节。

如果我们不再去管“科学的性质在最近已有所改变”这种说法——这一点利奥塔德只有偶然的、随意的说明——而去注意利奥塔德对于“科学知识”与“叙事”所作的区分，那么我们就回到了传统实证主义所说的一种对比，即“科学方法”与“不科学”的政治、宗教、或一般常识性话语的对比。利奥塔德说：“科学陈述必须受制于规则，只有合乎既定的一组条件的陈述才能说

① 赫塞：《科学哲学中的革命与重构》，布卢明顿，1980年，第173页。

是科学的陈述。”^①相反，“叙事知识”“并不考虑自己的合法性问题……它只保证自己在传达上的实用性，并不详细论辩和证明”。利奥塔德说，“科学家”是这样一种人，他把叙事知识看成是“一种不同的心态：野蛮、原始、未开发、落后、异化，充满了意见、习俗、权威、偏见、无知、意识形态”。^②利奥塔德和赫塞一样，想把科学知识 with 叙述知识这种鲜明的区分加以淡化，想要肯定“叙事知识”的权利。更进一步，对于他所提的知识合法性的根本问题，他想这样回答：只要我们放弃元叙事，那么，第一层次的叙事知识自然就具有合法性：

自然具有合法性的实用的一般叙事，和注意“合法性”问题的语言游戏，这两者具有本质的差别……叙事本身就决定了权利的标准，就说明了如何加以叙事。因为叙事是文化的一部分，他们的合法性就在于这样一个简单的事实：他们做他们要做的。^③

从上面的引述，我们可以这样了解利奥塔德：哈贝马斯的错误并不在于他提供了一种关于解放的元叙事，而在于他觉得需要替叙事提供合法性基础，在于他不甘心让组合我们文化的叙事就那么单纯的存在着而不加以任何说明。他在根本不痒的地方抓痒。如果我们这样解释利奥塔德，那么他对于哈贝马斯的批评，就类似于赫塞、费耶阿本德（Paul Feyerabend）对于经验主义的科学哲学的批评，尤其类似于费耶阿本德把科学话语和政治话语当作不可分割的看法。这种批评和美国许多对哈贝马斯颇能同情的批评家，如伯恩斯坦（Richard Bernstein）、戈伊斯（Raymond Geuss）和

① 利奥塔德：《后现代状态》，第8页。

② 同上书，第27页。

③ 同上书，第23页。

麦卡锡 (Thomas Mccarthy) 的看法也很类似。伯恩斯坦等人也都怀疑,对于沟通能力的研究是否可能做到哲学所无法完成的工作,即提供“普遍性”的标准。^①他们也怀疑,普遍原则是否如哈贝马斯所想的那样,是自由体制的社会思想所不可或缺的。因此,戈伊斯就说,“理想的言说场合”这一概念,在社会批评的机器中根本是没有用的轮子。戈伊斯认为,我们可以重新采取“更近乎阿多尔诺的历史主义”那样的立场,他说:

假如理性的论辩可以达到这样的结论,即批判理论(戈伊斯的定义是:一个成功的解放和启蒙过程的“自觉”)代表着在我们特定的历史处境中所能找到的最进步的意识立场,我们又何必在意,我们是否可以称它为“正确”的。^②

戈伊斯所谓的“理性的论辩”,可能不是指“不受制于历史的、普遍性的标准所建立的理性”,而是指“非强制性的,当然,所有的话语在特定时代特定社群的日常实践中,不可避免的都具有强制性,但除了这种强制性外,就不再有其他强制性了”。他怀疑我们有没有必要用一套理论的说明来绕到那个词汇和那些俗约背后,找到某种“自然”的东西,然后用这东西批判那语汇和习约。正如戈伊斯所说,“萦绕在法兰克福学派心中的梦魇”,与赫胥黎“美丽新世界”里的情况有点类似,在这一世界里:

人确实是很满足了,不过这是因为他们的某些欲望受阻而没有发展出来——按照事物的“常态”,他们应该会发展出来,但是当前的社会秩

^① 参见麦卡锡:《合理性与相对性:哈贝马斯对解释学的克服》,伦敦,1982年。

^② 戈伊斯:《批判理论的观念:哈贝马斯与法兰克福学派》,剑桥,1982,第94页。

序构架却不能满足这些欲望。^①

如果我们把“常态”这个词的引号拿掉，我们便有了利奥塔德所认为我们不可能取得的元叙事。但是我们认为我们需要元叙事，只是因为过度热心的科学哲学创造了一种不可能存在的、反历史之合法性的理想。

在戈伊斯这种比较历史路线的思考方式所提供的社会进步图像里，“理论”是傍晚时产生的，也就是说，理论是晚到的解放“自觉”而不是产生解放的条件。因此，这种想法和柏克（Edmund Burke）、欧克修特（Michael Oakeshott）那种反理性主义的传统，和杜威的实用主义都有关联。这种想法不赞成知识分子可作革命先锋之论——知识分子为革命先锋之论，即使反对元叙事的法国作家也非常厚爱。按照戈伊斯对社会改变的看法，“美丽新世界”的公民无法靠理论，尤其无法靠沟通能力的研究，从他们幸福的奴役生活中脱离出来。因为，以这些公民认为“理性”的东西所构成的叙事，一定会产生一种跟他们现有的欲望相符的所谓“未经扭曲的沟通”。我们既无法证明，我们自己不是这一类的快乐奴隶，也无法证明我们的生活不是一场梦。既然哈贝马斯称许“资产阶级的理想”含有“理性要素”，我们还不如直接称扬西方民主国家的政治演说里那种非理论性的叙事，坦白承认种族中心主义，还好一点。

如果我们从这种意义上的种族中心主义立场来看，我们就会知道，哈贝马斯所谓“能够不断促进科学发展的理论动力……能够超越那种只是技术上有用的理论动力”，事实上并不是理论动力，而是社会实践。我们会了解到，为什么现代科学比起技术来不是反历史的目的论——亦即一种演化的动力逐渐趋近于“实

^① 戈伊斯：《批判理论的观念：哈贝马斯与法兰克福学派》，第83页。

在”或语言的本质——而是欧洲资产阶级社会特质的一个极佳的特殊例子。原因很简单，是一个社群对于“理论的好奇心”（借用布鲁门柏格的用语）与日增长的自信。现代科学是一个特殊的人群所创造的特殊东西，就象这同一人群也创造了基督教新教、代议制政府和浪漫主义诗歌一样。因此，哈贝马斯所谓“科学的自我反省”并不是在更大的范围内确立科学家的实践行为（即解决问题的正常方式和新典范的创造）的“理想基础”，而是想要把这些科学实践跟同一人群或其他人群的其他实践行为联系（或对立）起来。当这样的企图具有批判的功能，它所采取的形式就是哈贝马斯所谓的“有特定作为的否定”。

哈贝马斯认为，我们不应该象霍克海默和阿多尔诺那样，把自己限制在这种社会、历史形式的批判上。在他看来，霍克海默、阿多尔诺、海德格尔和福科都不过是设想了另一种形式的“哲学的终结”：

不论哲学在现在是以何种名目出现——不论是根本的形而上学、批判、否定的辩证，还是系谱学——这些名目都绝对不是黑格尔哲学传统的变装。这些哲学概念的幕布只不过是托辞，遮住了那并不太隐蔽的目标——哲学的终结。^①

哈贝马斯对于这一股“哲学的终结”运动所作的说明，是他对于康德以来的哲学史概观的一部分。他认为康德把高等文化分成科学、道德与艺术是正确的，而黑格尔把这一分法看作是“关于现代性的最标准的阐释”^②，也是对的。他认为“文化现代主义的特

^① 哈贝马斯：巴黎演讲（II），第3页。1983年春，哈贝马斯在巴黎就现代性问题作了四次演讲。

^② 哈贝马斯：巴黎演讲（I），第17页。

殊品格就在于韦伯所谓的价值领域的不可挽回的分化。”^①他也认为黑格尔的下述看法是正确的：“康德并没有了解到……文化领域在形式上的分化是……断裂现象。因此他忽略了统一的必要，这是主体性原则在造成了分化以后必须完成的工作。”^②他把黑格尔以下的问题看得非常严肃而重要：“一个内在的理想形式如何从现代的精神中重建起来，既不从模仿现代的历史形式中产生出来，又不从外面强加进来？”^③

从历史主义的观点来看，我赞同戈伊斯的看法，也就是说，要寻找内在的理想必得“模仿现代的历史形式”。所有的社会思想希望去做的不过是，把各种不同的现代历史形式对立起来，在它们的彼此冲突中去寻求结论，就如同布鲁门柏格在“自我肯定”与“自我寻找基础”之间去寻求解决之道一般。^④但是，哈贝马斯却赞成黑格尔的看法，为了“想以理性作媒介，使丧失生机的宗教重生”，^⑤他们觉得“需要统一”。因此哈贝马斯要回到黑格尔，并从黑格尔重新开始。为了避免对“主体性哲学”产生幻灭——这幻灭产生了尼采哲学、以及哈贝马斯所认为的（也是他所不喜欢的）两股后尼采思想（一股导致福科，另一股导致海德格尔）——哈贝马斯认为，我们必须回到青年黑格尔犯了错误的地方。^⑥在此，他还“在强制合作的沟通社群中保留了应用非强制性意志形成的理念的机会，以这一模式来把分裂了的市民社会再度整合起来。”^⑦哈贝马斯相信，老年黑格尔所展现的“主体哲学”在这方面已经有所改变，已经把理性看成是社会性的了，只有那些“哲

① 哈贝马斯：《神话与启蒙的交织》，第18页。

② 哈贝马斯：巴黎演讲（I），第17页。

③⑤ 哈贝马斯：巴黎演讲（I），第18页。

④ 布鲁门柏格：《现代的合法性》，瓦兰斯译，剑桥，1983，第184页。

⑥⑦ 哈贝马斯：巴黎演讲（III），第30页、第15页。

学的终结”的思想家才始终对这样的理性缺乏了解。

哈贝马斯认为，“主体哲学”所要满足的文化需要，在过去和现在都是真实的，并且可以透过他所谓的“沟通社群”达到最终的实现。对于这一想法，我要说的是：这是把康德看得太严重所制造出来的问题。在这一点上，错误来自于把康德对于科学、道德和艺术的区分看成是正确的，看成是关于现代性的最标准的阐释。只要把这区分看得很重要，那么，对于现代性的阐释这一问题，黑格尔和哈贝马斯所认为的“基本的哲学问题”，就变得非常迫切了。因为，当哲学家抓住了康德所谓的“不可挽回的分化”，那么，他们就注定要陷入一连串的简约主义与反简约主义的运动中。简约主义者想要把一切事情看成是科学、或政治、或美学。而反简约主义则证明，这种作法毫无意义。一个“现代”哲学家，不是被迫把这三个领域不分轩轻的并列起来，就是被迫把其他两个领域归并到另一个内。现代哲学永远不断地在重整这三个领域，把它们绞在一起，再把它们拉开。但是，我们实在不知道，这样做对现代是否有利（或有害）。

哈贝马斯认为，老年黑格尔“把关于现代性的重新自我肯定的问题，很圆满地加以消解了”，因为绝对精神的哲学“把它的时代所有重要的问题都解决了，并且剥夺了它在自我批判中重生的使命”。^①他把“哲学的终结”这一思想的流行看作是对黑格尔过度成功的过度反应。但是，这一类思想的部分动机却在于：它们相信，黑格尔自己也是在根本不痒的地方抓痒。哈贝马斯认为，由于黑格尔的过度成功，哲学才会变成黑格尔自己所谓的“孤立的圣堂”，圣堂里的牧师“来自于孤立的圣职体制……完全没有想到这一体制和世界的关系”。我们确实可以把这一发展看作是罪在康德（假如要找出罪人的话），而他的错就正在于，他把文化分成

^① 哈贝马斯：巴黎演讲（I），第28页。

“三个领域”。在这一方面，康德认为知识跟信仰无关（他创造了“先验的主体”来作为哥白尼革命的支点）；他这种思想是导因于不必要的烦恼：对现代科学的意义（或无意义）的烦恼。康德正如哈贝马斯一样，认为现代科学具有“理论的动力”，而这也就是“理性的本质”（至少是其中一部分）。康德和哈贝马斯都认为，把这一动力呈现出来，孤立起来，以别于其他的动力（如“实践理性”或“解放的要求”，我们就可以一方面保有科学的成果，另一方面又不会让世界消失了它的魅力。康德相信，没有必要让我们对世界（运动中的物质）的知识影响到我们的道德意识。休谟和瑞德（Thomas Reid）也有相同的看法，康德和这两位苏格兰人最大的不同是：他为这一看法提供了理论基础，他把文化分成三个领域，并且把这三个领域的“位置”摆好。在这方面，休谟和瑞德具有共同的想法（他们在其他方面并不一致），他们认为根本就不需要这样的元叙事。需要的是，一种类似知识的市民德行——宽容、嘲讽、希望文化繁荣却不去考虑文化的“共同基础”、文化的统一、文化所提供的“内在理想”、或文化所“预设”的人的形象等问题。

简单地说，当我们追溯到康德，说他是现代哲学的源头（并强调现代哲学和前现代哲学的不同），我们就会看到，哈贝马斯所探讨的那些极热烈的有关“哲学的终结”的著作，虽然比较不吸引人但却较为可信。哈贝马斯和他所批评的法国思想家相同的是，他们相信，现代哲学的发展（作为康德的文化断裂的一连串反应），是民主社会企图重新自我肯定的一个重要部分。但是，康德之后的民主社会的发展，可以说大部分是改革主义的政治的历史——极少引述到哲学家为这发展所提供的理论基础。这一政治发展包含下列事物：工会的形成、教育的普及、参政的扩大以及廉价的报纸。主要是靠了这些事物，民主社会的公民才愿意把自己看作是“沟通社群”的一员——当他们提起自己的国家时，也才

愿意说“我们”，而不是“他们”。这种心甘情愿，使得宗教在现代人所意识到的自我形象之前逐渐丧失其重要性。每个人和社群之外的权力的关系变得愈来愈不重要，每个人愈来愈把自己看作是公众意见的一部分，能够对公众的命运有所影响。透过我在上面所列举的各项“进步”的社会变迁，这种公民的能力在实质上增加了不少。

韦伯说过，这些变迁也会导致其他后果（我们愈来愈感觉到被“他们”控制了），这当然没错。但是，哈贝马斯却完全被这些变迁所造成的“异化”后果吸引住了，完全没注意到另外的现象：公众愈来愈觉得自己是自由国家的自由公民。有关现代世界的自我意识的发展，典型的德国故事（从黑格尔经马克思、韦伯和尼采）都集中在这样的人物身上，他们只注意那已丧失了的世界——这是丧失了我们的祖先所深信的宗教所导致的后果。但是，这样的故事未免太悲观，太具有德国风格了。假如是这样的话，那么在另一个现代思想史的故事里——例如，不把康德和黑格尔看得那么重要，而把比较不具有理论性的社会主义看得更重要——那么，我们就可能达到一种有关“哲学的终结”的思想，在这思想里，我们就不会象哈贝马斯那样责难德勒兹和福科了。因为这些法国作家也是把德国有关现代自我意识的故事全盘接收，因此跟哈贝马斯具有同样的假设，即有关三种“价值领域”的重整、同化和扩张是阐释现代社会的基本问题，而不只是现代知识分子的问题。

康德以后的哲学史家，一直想要把康德与笛卡尔联系起来，认为著名的“主体性”问题是现代哲学史的主要线索。假如我们能够了解，“现代的原则”不仅限于主体性问题，我们就更加可以把三个文化领域的划分看作是，愈来愈“孤立的圣职人员”的问题。我们可以换一个角度，把笛卡尔看作是“现代哲学的建立者”，因为他发展了我在前面所说的“过度热心的科学哲学”——这种科学哲学赋予伽利略的机械论、解析几何、数学、光学等等超过它

们实质的精神意义。笛卡尔认为，能够发展出这些科学，正显示了人的某种深刻的本质，正是从这里我们接近了真正的自我。在这里笛卡尔保留了古代思想的某些主题，而这正是培根想要加以去除的。笛卡尔所保留的是柏拉图的这种思想，即人类最特殊的本质是在于，我们有能力驾驭“明晰的概念”，而不在于操纵社会机器的技艺。这种思想是笛卡尔对我们所谓的“现代哲学”最重要、但也是最不幸的贡献。笛卡尔是“自我寻找基础”的先知，培根则是“自我肯定”的先知。假如培根的重要性没有被忽略，我们就不会固守住那一群“伟大的现代哲学家”——把“主体性”视作重要主题的哲学家。我们就会像修涅维德所说的那样，不再热衷于认为知识论是哲学思想中“独立的变数”，而道德与社会哲学则是“从属的变数”。我们就会把布鲁门柏格所谓的“自我肯定”——想要把我们的希望寄放在民族的未来，寄放在后世子孙的连绵不绝上——看作是“现代的原则”。这样的原则会让我们把现代看作是，努力要去打破康德把文化分成三个“价值领域”那种反历史的架构。

由此我们可以看到，我所谓利奥塔德与费耶阿本德和赫塞共同的观点——科学家和政治家在目标和程序上并没有引人注意的知识论上的不同——是绝对重要的基本观点。只要重新找回培根（不是笛卡尔）对待科学的态度，我们就不再会相信，科学具有“内在的理论动力”。科学只是“怎样都行”，这是培根和费耶阿本德共同具有的精神。按照这种看法，哈贝马斯对于“纯粹有关技术的开拓的知识”和“解放”这二者的区分就没有存在的必要，因为二者都可以看作是布鲁门柏格所谓的“理论的好奇心”所显现的作用。而我们也可以从康德和韦伯所区分的三种“价值领域”、哈贝马斯所区分的三种“兴趣”中解脱出来。

“主体性原则”只是现代的某一面，为了这一面，一群孤立的圣职人员奋斗了二、三百年，但却对欧洲国家实现启蒙理想的成

败没有产生重大的影响。假如我们了解了这一点，并从另一个方向来努力，那么我们会看到乐观的前景。不过，限于目前的篇幅，我只能指出这一点，不能作更详细的说明。因此，在最后我想从利奥塔德批评哈贝马斯的这一论点转移到哈贝马斯对利奥塔德的批评。我认为，这些批评的许多论点都是正确的。

哈贝马斯攻击福科、德勒兹、利奥塔德等思想家，认为他们是“新保守主义”。他认为，利奥塔德等人并没有提供“理论上”的理由，好让我们按照这一社会方向而不是那一方向走。他们放弃了自由主义社会思想（在美国以罗尔斯为代表，在德国以哈贝马斯自己为代表）在传统上所依赖的动力。根据这一动力，人们可以接触到被“意识形态”蒙蔽了的现实，并以“理论”来加以揭穿。哈贝马斯谈到福科的后期著作时说，这些著作：

以一种多元主义的权力话语结构来取代马克思和弗洛伊德所发展的压抑和解放模式。这些结构彼此交错而连续，可以根据它们的风格和强度来加以分化，但是，却无法判断它们的有效性。而在意识的压抑与解放的理论里，针对着潜意识的冲突情况，我们可以判断它的有效性。^①

这些说法，我认为是相当精确的。他又说，福科的书所产生的“震撼”并不是“由见识的锐利之光所引发的——这种见识可以突破那威胁到自我认同的混乱状况”，而是来自于“决然的无分别和决然的范畴解体，因此也就不能对关联的范畴错误加以说明了”。这种批评也是对的。福科喜欢从当代社会问题的角度来看那些较不重要的时代。他对社会改革的努力（如监狱方面），跟他们所暴露出来的、与现代国家的需要紧密相连的、那种“慈善”的刑

^① 哈贝马斯：《神话与启蒙的交织》，第29页。

罚改革的方式，并没有什么关系。只要内在之眼的迅速一瞥，我们就可以了解到，福科是一个斯多葛式的、不动感情的、现代社会的观察者，而不是一个有所关怀的批评家。他可以说是重造了美国“功能主义”的社会学，因为他的作品缺乏解放的措词——他只注意权力的产生，并把这些视为真理。他的作品非常干枯，跟摩多克所批评的英国分析哲学家的干枯可说是绝佳的对照。^① 这种干枯的原因是：未能跟任何社会环境、任何沟通体系认同。福科曾经说过，他想要写到自己“没有任何面目”。他绝对不准许自己象一个自由主义的思想家那样对着国人说话，如：“我们知道应该可以比现在做得更好，让我们一起来想想看，应该怎样做。”福科的著作里没有“我们”，许多法国当代思想家的著作里也没有。

这种距离让我们想起保守的人物，他们喜欢在改革的希望上浇冷水，他们喜欢以未来历史家的眼光来看本国人的问题。他们在写“现代史”，而不是在说：如何使我们的孩子能够生活在更美好的世界里。这不但是不再相信人有共同的本质，不再相信人的“主体性”，而且根本就不相信人可以不凭理论就感受到社会的稳定性。福科、利奥塔德一类的思想家，好象是因为害怕掉入另一种元叙事——有关“主体”的幸福元叙事——的陷阱里，所以才坚持不肯说“我们”，以免认同当代文化。利奥塔德蔑视“主体性哲学”，以使自己跟“解放的元叙事”——这是哈贝马斯、布鲁门柏格和培根共同具有的信念——的任何气味切断关系。哈贝马斯把主体社会化，坚持着共识的哲学；对利奥塔德来说，这好像是一个老生常谈的问题，毫无新意的再拿来谈论一次。

将“哲学”与社会改革相割裂——分析哲学家就曾经这样做过，他们在元伦理学上采取“感情主义”的立场，在政治上则具有强烈的宗派主义的色彩——是对哲学传统表示愤怒的一种方

^① 参见摩多克：《反对枯燥文风》。

式，但却不是唯一的方式。另外一种方式是，把传统看得不重要，而不是去对这一传统加以克服，加以揭露，或追溯其系谱，如我前面已说过的，我们可以假设，现代哲学发展的错误始自于康德（或更恰当地说，始自于笛卡尔），而不是如哈贝马斯所说的，始自于青年黑格尔或青年马克思。那么我们就可以说，从笛卡尔至尼采的一系列经典性哲学家，实在是跟具体的社会历史——脱离了关系。我们应该再去创造另一种新的哲学传统，在这个传统里，能够感受到新的社会、宗教和制度的可能性的，才算是“伟大的哲学家”，而不要去发展一种新的形而上学或知识论的辩证泥淖。这样才能够把哈贝马斯和利奥塔德的不同截然加以区分，也才能同时碰触到二者的问题。我们可以赞同利奥塔德，我们不再需要元叙事，但是我们也赞同哈贝马斯，我们不愿意陷入干枯的窘境。我们同意利奥塔德的看法，研究超历史的主体的沟通能力，对增强我们对社群的认同感没有什么帮助。但是，我们还是坚持这一认同感的重要性。

假如我们不从理论化的角度去了解社群，我们就可以接受这样的看法：重视“未经扭曲”的沟通，是自由体制政治的本质，而这是不需以沟通能力的理论为基础的。我们应该把注意力转移到现在扭曲了我们的沟通的具体例子——例如，注意到我们阅读福科时所感受到的“震动”。我们因此了解到，自由主义知识分子所发展的术语已成为社会科层体制的一部分。福科所提供的详尽的历史叙述，已经变成了一种哲学的元叙事。这样的叙事并不能揭穿权力所造成的所谓“意识形态”的东西——以不被权力所影响的所谓“有效性”或“解放”这一类事物来加以揭穿。“有效性”和“解放”这一类事物可以解释，是谁为了何种目的在获得权力和使用权力，然后（不象福科那样）又可以说明，另外一些人为了另外的目的又如何获得权力和使用权力。最后我们应该采取的态度，既不是以一种恐惧的、不信任的方式把权力和真理混为一

谈，也不是采取尼采的权力意志的说法，而是认识到：是笛卡尔的错误（他对科学理论的评价又导出康德的“主体性哲学”）才让我们认为，真理和权力是不可分的。因此，我们就会以特别严肃的态度来看待培根的名言——知识即权力。我们也应该重视杜威的看法，即把世界重新赋予魅力，宗教所曾提供给我们祖先的，我们重新加以恢复，其方法就是：牢牢把握具体事物。我一直想说明的，就是要遵循杜威在下面所说的这一段话：

今天我们在理想的事物上变得脆弱，是因为理想和热情分开了……哲学如果能够与事物的力量配合，并且把日常生活的意义说得清楚而一致，科学与感情就会紧密相连，生活实践和想象就会密不可分。这时，诗歌和宗教的感情就会成为生活中自然绽放的花朵。^①

对于利奥塔德与哈贝马斯的不同，我可以总结说：象杜威这样，企图以关心社群的具体日常生活，来取代传统的宗教，我相信，一方面蕴含了利奥塔德那种“不信任元叙事”的后现代主义，另一方面又放弃了这样的看法，即知识分子具有先锋的使命，应该逃离加之于他的法则、实践与制度而追求某种具有可能性的东西，即“真正的批判”。利奥塔德很不幸的仍然保留了左派思想某种愚蠢的观念——逃离制度必然是一件好事情，因为这可以保证他不会“被制造”这一制度的恶势力所“利用”。这一类的左派思想贬抑共识与沟通，因为只要知识分子和先锋以外的民众谈话，他就是在“妥协”了。利奥塔德热烈赞扬“崇高”，他认为，象哈贝马斯那样，希望艺术能“探索活生生的历史情景”，能在“认知、伦理与政治这三种论述之间搭设桥梁”^②，就是选择了“优美的美

① 杜威：《哲学的重建》，波士顿，1957，第164页。

② 利奥塔德：《后现代状态》，第72页。

学”。^①按照我所提出的观点，我们可以了解，对于崇高的追求，企图（用利奥塔德的话来说）“去呈现无法呈现的存在”，根本就是资产阶级文化最不幸的产物之一。这样的追求跟企图寻求沟通的共识毫无关连，而沟通的共识则是促进资产阶级文化最有正面意义的力量。

从更广泛的角度来看，我们应该说，知识分子作为知识分子，本来就具有特殊而奇异的需求——希求不可名状，希求崇高，希求超越限制，希求完全自由地应用语言，不受制于任何人的语言游戏、不受制于社会制度。但是，当他实现这种需求时，我们不应认为他是在为某一社会目标服务。正如哈贝马斯所说，社会目标应该以合乎和谐化的兴趣的优美方式来达成，而不是远离别人的兴趣，以崇高的方式来达成。左翼知识分子认为，先锋是在为残破的大地奋斗，是仅仅在为优美争取自由；事实上这是想把知识分子的特殊需求跟社群的社会需要并合在一起，这是注定要失败的。这样的企图可以追溯到浪漫时代，在那时，去思考那无法思考的、去掌握那无法掌握的、去孤独地航行那奇异之海，是和对法国大革命的激情结合在一起的。这两种同样值得赞赏的动机，应该加以区分。

假如我们能把这二者区分开来，我们就可以了解，每一方面都代表了一种独特的、哈贝马斯所探讨的“哲学的终结”的思考方式。渴望崇高的人想要把哲学传统带到终点，因为他们要脱离蛮族语言，要追求自由。把这种语言变得更纯粹是不可能的，他们要全部加以弃绝，因为这些语言已被他们所要弃绝的社群污染了。这样一种尼采似的思考方式，导致德勒兹的先锋哲学，并为利奥塔德所激赏。另一方面，渴望沟通、和谐、交换、对话、社

① 利奥塔德：《后现代状态》，第79页。

会稳定“仅仅是”优美，这样的人想要把哲学结束，是因为他们觉得，企图提供元叙事（即使是关于解放的后设叙述），根本就是在扰乱杜威所说的“日常生活的意义”。第一种“哲学终结”的思考方式认为，哲学传统根本就完全失败；第二种则认为，哲学传统是不重要的附言。渴望崇高的人，追求的是后现代形式的知识生活。渴望优美的社会和谐的人，则追求后现代形式的社会生活。在这里，社会作为一个整体，自然就可以肯定自己，不需要借助于任何理论基础。

（王晓明 译）

后现代主义或晚期资本主义的文化逻辑*

〔美〕弗里德利希·杰姆逊

最近几年的显著标志是一种颠倒了的太平盛世论，在这种理论中，对于未来的预感（灾难或是获救）被那些关于这个或那个的终结（意识形态、艺术或社会阶级的终结；列宁主义、社会民主或福利国家的“危机”，等等）的感觉所取代：所有这些加在一起，或许便构成了人们越来越常谈到的后现代主义。后现代主义的存在有赖于关于某种彻底裂变的假设，通常追溯至本世纪 50 年代末或 60 年代初。正如该词自身所提示的那样，这一裂变往往与认为历时百年的现代主义运动已衰微或灭绝的观点相关（或是与在意识形态和美学上同现代主义决裂有关）。因此，绘画中的抽象表现主义，哲学上的存在主义，小说的最后再现形式，著名大导演的影片，或是现代主义诗派（它在沃勒斯·斯蒂文森的作品中被制度化并成为新的神圣律令），所有这些如今都被看作是强劲的现代主义冲动绽放的最后的奇异花朵，它也正是因为因此而耗尽了自身。而以下的列举则是经验主义式的，杂乱不一：安迪·沃霍尔和流行艺术、照相现实主义及“新表现主义”；音乐领域有约翰·凯奇，诸如菲尔·格拉斯和特瑞·里利那样的作曲家对于古典风格和“流行”风格的综合，还有朋克和新潮摇滚（甲壳虫乐队和滚石乐队如今已成了那个更为晚近、疾速演变着的传统的高级现

* 本文选自《新左派评论》1984 年夏季号。这里摘译的是该文的绪论和结论部分。——编者

代主义阶段的代表)；电影领域里是戈达尔和他之后的实验电影和电视，再加上一系列新型商业片（后面还将更多地谈到）；文学上一方面是巴思，品钦或伊斯梅尔·里德，另一方面则是法国“新小说派”及其后继者，一起的还有那些基于某种新的本文性美学或书写（écriture）美学的令人惊恐的新文学批评……。这个单子可以无休止地列下去，但它是否暗示了某种更为基本的变化甚或裂变，而不仅仅是由更为古老的高级现代主义的风格创新律令所决定的周期性的时间更替？

美学流行主义（Populism）的兴起

艺术创作中的变化在建筑领域表现得最鲜明不过了，由此出现的理论问题正是在这里得到了最集中的表述。事实上，我的后现代主义概念——下面我将予以概述——最初也是从建筑领域的争论中显形的。较其他艺术或媒介而言，建筑中的后现代主义立场更明确地同对于建筑上的高级现代主义和所谓的“国际风格”（弗兰克·列奥依德·赖特，Le Corbusier, Mies）的严厉批判相关联，在这一批判中，形式批评和分析（即高级现代主义如何将建筑物变成一座实实在在的雕塑，或用罗伯特·文丘里的话说，一只雄伟的“鸭”）与城市居民生活方式和审美习惯层次上的再思考是同一的。因此，高级现代主义因摧毁了传统城市的结构及其古老的邻域文化（方式是将新的乌托邦式的高级现代主义建筑物从周围的语境中分离出来）而受到赞誉；但现代主义运动的那种先知式的精英主义和独裁主义却被无情地谴责为具有神授能力的主人的专横。

所以，正如文丘里的那篇影响甚广的宣言的题目“向拉斯维加斯学习”所暗示的那样，建筑中的后现代主义可以合乎逻辑地作为一种美学流行主义登上舞台。尽管我们最后愿意对这一流行

主义修辞作出评价，但它至少有一个好处，即它提醒我们注意上面列举的种种后现代主义的一个基本特征：在它们那里：高级文化和所谓大众或商业文化间的旧的（实质上是高级现代主义式的）界线被取消了，出现了充斥文化工业的形式、范畴和内容的新型本文，而这种文化工业正是从利维斯、美国新批评直到阿多尔诺和法兰克福学派的所有现代理论家猛烈抨击的对象。今后，现代主义着迷的恰恰是这幅由廉价拙劣的货色组成的“堕落”景象，诸如电视连续剧和读者文摘文化，广告和汽车旅店，夜间节目和二等好莱坞电影，以及所谓的准文学，象机场货架上的平装本哥特式小说、传奇作品、流行传记、谋杀谜案、科幻或幻想小说等。与某位乔伊斯或马勒不同，它们不再仅仅“引用”这些材料，而将它们融合进自身的实质。

我们所谈论的裂变不应被看作是一个纯文化事件：事实上，关于后现代的理论——无论是赞美还是采用道义上的厌恶和谴责的语言——同所有那些更雄心勃勃的社会学概括有着强烈的家族相似感，这种社会学概括同时令我们想起了一个全新社会来临和开始的消息，其最出名的命名是“后工业社会”（丹尼尔·贝尔），但常常也被称为消费社会、媒介社会、信息社会、电子社会或‘高技术’社会，等等。这样的理论明显具有意识形态使命，它们为自圆其说，需要证明上述新的社会结构不再遵循古典资本主义的规律，即工业生产的优先地位和阶级斗争的普遍存在。马克思主义传统因此强烈反对它们，但有一个了不起的例外，那就是经济学家厄奈斯特·曼德尔。他的著作《晚期资本主义》不仅试图剖析这一新型社会（他视之为资本主义演化的第三个阶段或关头）的历史独特性，而且志在证明这一新型社会如有什么特别之处的话，那就是它是比先前的资本主义更加纯粹的资本主义阶段。我以后还会谈到这一点；现在只需强调一点就够了，我曾在其他地方对此作过极详细的论证，即任何关于文化上的后现代主义的立场

——无论是辩解还是诬蔑——同时就是，而且必然是，关于当今多国资本主义性质的或明或暗的政治立场。

作为文化主因的后现代主义

这里，关于方法再说几句开场白：下面的内容不应被看作是文体学的描述，或是关于诸种文化风格或运动中的一种的陈述。我的意图在于提供一个分期的假说，并且是在历史分期概念本身变得最成问题的时刻提出这一假说。我在其他地方曾证明：所有孤立无关的文化分析总包含着一种被掩盖或压抑了的历史分期理论；不管怎么说，“谱系”概念的提出主要是为了消除关于所谓线性历史、“阶段”论和目的论式的编史学的、传统的理论顾虑。但在本文的语境中，我们或许可以用某些实质性的评述来替代关于这些（非常实实在在的）问题的长篇大论式的理论探讨。

分期假说常常引起人们的一种关注，即它们倾向于抹煞差别，倾向于把历史时期当作宏大的同质性的东西（无论是由离奇的逐年变形还是由间歇标志联结而成）。然而，这恰恰是为何在我看来有必要将“后现代主义”作为一个文化主因而非风格来把握的原因：文化主因的概念允许一系列截然不同、但又是从属性的特征的存在和共存。

比方，让我们思考一下另一个供选择的关于后现代主义的强有力的立场，即后现代主义不过是现代主义自身的又一个阶段（如果确实不是浪漫主义的一个阶段的话）而已；或许可以承认，我准备列举的后现代主义的全部特征都能在先前这样或那样的现代主义里找到其成熟状态（包括象格屈德·斯泰因、雷蒙·卢塞尔或马塞尔·杜桑这样震人魂魄的谱系意义上的先驱者，他们可以被看作是典型的、处于不断发展中的后现代主义者）。然而，这种观点却没有考虑到更为古老的现代主义的社会位置，更没有考

虑到更为古老的维多利亚时代及其以后的资产阶级对它的激烈排斥，对于他们来说，现代主义的形式和精神是丑陋的，不和谐的，晦涩的，可耻的，不道德，颠覆性的，且总的来说是“反社会的”。现在可以说，文化领域的变化已使这些态度显得陈旧过时。毕加索、乔伊斯不仅不再是丑恶的，而且总体上给我们以“现实主义”的印象。它是现代主义运动被尊为新的神像和在学术上被制度化的结果，这可以追溯至 50 年代末期。这无疑是关于后现代主义兴起的最易令人接受的解释，因为本世纪 60 年代的更为年轻的一代人所面对的曾经是对立性的现代主义运动，已成了一系列僵死的经典，正如马克思在一个不同的语境中所说的，它们“象梦魇一样压迫着生者的头脑”。

但是，就后现代主义对于所有这一切的反叛而言，同样必须强调，其进攻性特征——从晦涩、赤裸裸的性题材到肮脏心理和社会、政治挑衅的公开表达，这些都超过了人们在高级现代主义最极端的例子中所能想象的——不再令任何人感到可耻，人们不仅带着极大的自满看待它们，而且它们自身已经成为制度化的东西，并与西方社会的官方文化相一致。

之所以如此，乃是因为艺术生产今天已被整合进普遍的商品生产中：经济的那种要以更快的转向速度掀起新而又新的商品浪潮（从服装到飞机）的疯狂般的迫切性，赋予艺术创新的实验一个日益基本的结构功能和位置。形形色色的机构对于新艺术的支持，从基金和拨款到设立博物馆以及其他形式的资助，其实就是对这种经济必要性的认可。不过，在所有艺术门类中，建筑与经济具有最密切的构成性关联，通过佣金和地价，二者间实质上有着一种直接的关系。因此，当我们发现新颖的后现代建筑之花的绽放靠的是多国商业的资助时，也就无需大惊小怪了，后者的扩张和发展与后现代建筑完全是同时发生的。至于这两个新现象间是否具有比一对一式地资助这个或那个个别项目远为深刻的辩证

关系，我们以后再谈。但在这里，我们必须提醒读者注意这个显而易见的事实，即既是全球的但又是美国式的后现代文化，是美国在世界范围内的军事和经济统治新趋向在其内部和上层建筑里的表现：在这个意义上，和在整个阶级历史上一样，文化的下面是流血和受难、死亡和恐惧。

所以，关于主因的分期概念需要指出的第一点就是：即便后现代主义的所有构成性特征都与更为古老的现代主义的特征相同或者有继承关系——我以为这种观点可以被证明是错误的，但唯有对现代主义本身作甚至更长篇幅的讨论才能胜任这一任务——两个现象在其意义和社会功能上仍然是截然不同的，这是由后现代主义在晚期资本主义经济体系中所处的不同位置决定的，此外，也是由文化领域本身在当代社会所经历的变化决定的。

在本文的结论部分，我还将更详细地谈到这一点。我现在必须回答关于分期的另一种不同的反对意见，它关注的是分期可能会抹煞异质性。人们常常在左派人士中间听到这种意见。当然，有一种准萨特式的反讽——一种“赢者为输”的逻辑——笼罩着任何试图描述在当代社会的运动中探察到的“体系”或总体化的驱动力的努力。事实是：关于某种日益总体化的体系或逻辑的想象越是有力——福科论监狱一书便是最鲜明的例证——读者就越是感到无能为力。所以，只要理论家通过勾划一部日益封闭、可怕的机器而成了赢家，他就会由于同样的原因而成为输家，因此他著作的批判力量由此便丧失了，否定和反叛的冲动，更不用说社会变革的冲动，面对机器的模型本身，便显得空洞且不值一提。

然而，我觉得只有藉某种关于支配性的文化逻辑或居统治地位的规范的概念，真正的差异才能得到确定和评价。就我将赋予“后现代”一词的宽泛含义而言，我并不认为当今所有的文化生产都是“后现代”的。后现代其实就是一个力场，在这个力场中，截然不同的文化冲动——雷蒙·威廉姆斯不无裨益地称之为文化生

产的“残余”和“必然出现”的形式——必须依照各自的方式发展。如果我们不能一般地感受一个文化主因的存在，那么我们会后退到这样一种观点，它把历史描述为绝对的异质性，偶然的差别和一系列其效用无从确定的不同力量的并存。以下分析的筹划所遵循的政治精神至少在于：说明一个新的体系化的文化规范概念以及这一文化规范的再生产，为的是更加充分地思考当今任何彻底的文化政治的最为有效的形式。

本文将依次论述后现代的以下构成性特征：新的无深度感，它在当代“理论”和一个全新的形象文化或幻象文化中得到了延续；随之而产生的历史感的衰弱，不仅是指我们与公众历史的关系，而且关乎我们个人的时间感的新形式，这种时间感的“精神分裂症”结构（按照拉康的说法）将决定时间型艺术的新型句法；一种全新的情感基调——我将称之为“紧张感”——我们最好把它作为向更为古老的崇高论的回归来把握；所有这一切与一种全新的技术的深刻的构成性关系，这种技术本身就是全新的世界经济体系的一个形象；最后，在简略地描述建筑空间的体验中的后现代主义变异之后，我将提出有关政治艺术在晚期多国资本主义令人迷惑的新世界空间中的使命的几点想法。

批评距离的取消

这里概述的后现代主义概念是一个历史概念，而非单纯的文体学概念。对于把后现代主义视为已有的许多风格中（可供选择）的一种的观点和那种试图将它作为晚期资本主义逻辑的文化主因来把握的观点间的根本差异，我无论怎样强调也不会过分：这两种方法事实上导致了两种不同的使整个后现代现象概念化的方式，一方面是道德判断（这些判断是肯定的还是否定的，都无关紧要），另一方面则是一种真正辩证的、在历史之中思考我们的现

时代的尝试。

至于某些关于后现代主义的肯定性的道德评价，无需多说：无疑我们不能接受为这个新的审美世界举行那种自得（且又神志迷乱）的宗派式庆典（包括打着“后工业社会”的旗号，以同样的热情向后现代的社会和经济维度表示敬意）——尽管人们可能不太清楚当今关于高技术（从集成电路板到机器人）的拯救性质的奇思异想在某种程度上实质上就是对后现代主义的更为庸俗的辩解，对于这些奇思异想，不仅左派和右派政府，而且还有不少知识分子，都倍感忧伤。

但既然那样，同样合乎逻辑的是，我们也应该拒绝对后现代及其本质上的琐碎感（与伟大的现代主义乌托邦式的“高度严肃感”相对照）作说教式的谴责。毫无疑问，那种把旧意义上的现实转化为电视形象的幻象逻辑不只是对晚期资本主义逻辑的重复，而且使之得到巩固和强化。同时，对于那些试图主动干预历史并扭转其消极态势的政治集团（无论是想将历史导向社会的社会主义变革的，还是想使之转向并后退到某个更为简单的、幻想式的过去的重建的）来说，在醉心于形象的文化形式中，必然有许多可悲且应受谴责的东西，这种文化形式通过改造过去的幻景、陈规或本文，有效地取消了人们对于未来和集体性事业的实际感受，因此也就将对于未来变化的思考遗弃在关于纯粹的灾难和离奇的灾变的幻想——从社会层次上的关于“恐怖主义”的想象到个人层次上的关于癌症的想象——之中。但如果后现代主义是一个历史现象的话，那么以道德或说教式的判断使之概念化的尝试必然最终会被确定为范畴错误。一旦我们质询文化批评家和道德说教者的位置，所有这一切都将昭然若揭：他们的位置，连同我们中的所有其他人的一道，都深深地内嵌在后现代主义的空间之中，完全充斥着其新的文化范畴并深受它们的感染，因此，那过了时的意识形态批判的奢华，对于他者的那种道义上的声讨，在

此已荡然无存。

我在此建议的对两种思想方法的区分，在黑格尔对关于个人道德或教化的思考与另一个截然不同的、集体性的社会价值和实践领域所作的区别里，可以找到它的一个经典形式，但其确定的形式却出现在马克思关于唯物辩证法的论证中，尤其是《共产党宣言》中那几页教导人们如何真正辩证地思考历史发展和变化的经典性文字，其话题自然是有关资本主义本身的发展和特定的资产阶级文化的确立。在一个著名的段落中，马克思有力地促使我们去做那似乎不可能做到的事，即同时以肯定和否定的方式来思考资本主义的发展；换言之，去获取那种能在一个思想中同时把握资本主义的被证明是邪恶的特征和它那不同寻常的解放动力、但又丝毫不削弱对任何一方面的判断的力量的思想方法。我们必须以某种方式使我们的思想提高一步，以使我们有可能理解资本主义是人类遇到过的最坏、但同时也是最好的事情。可是，人们总是顽固不化地拒绝这一严肃的辩证律令，而堕入采取道德观点的更为舒适的立场，这未免太人性化了；但这主题的紧迫性仍然要求我们至少做出一些努力，去辩证地思考晚期资本主义的文化演变，既视之为灾难，又视之为进步。

这样一种努力马上就会引出两个问题，我们将藉这两个问题来结束我们的思考。事实上，我们是否能在后现代文化更为明显的“谬误”中确认某些“真理要素”呢？即使我们能做到这一点，上面提出的辩证地看待历史发展的观点里就没有最终令人气馁的东西吗？它就不会通过在历史必然性的看不透的浓雾中系统地取消行动的可能性，遣散我们，使我们落人被动、无助的境地吗？我以为通过探讨某种有效的当代文化政治和一种真正的政治文化的建设在现阶段的可能性，来讨论上述两个（相关的）问题将是适宜的。

这样来集中问题当然马上就会导致另一个更为纯正的问题，

一般地说，就是作为一个社会层次或实例的文化在后现代时期的命运问题，特定地讲，则是指后现代时期文化的功能问题。我们前面所讨论的所有东西都表明，我们所说的后现代主义与文化领域在晚期资本主义世界中所经历的根本转变是分不开的。离开关于这种转变的假设，后现代主义就是不可想象的，这一转变包括了文化的社会功能的重大变化。过去有关文化的空间、功能或领域的讨论（最引人注目的是赫伯特·马尔库塞的经典文章：“文化的肯定特性”）坚持另一种语言称之为文化领域的“半自律性”的东西：即文化的超越现存实用世界之上（无论好坏）的幽灵般的、乌托邦式的存在，它以种种不同的形式将实用世界的镜像又扔还给实用世界，从美化了的相似性到藉批判的讽刺或富有乌托邦意味的痛苦竞相控诉。

我们现在必须自问的是：是否正是这个文化领域的“半自律性”已被晚期资本主义的逻辑摧毁？但是，断言文化今天不再被赋予它在资本主义早期阶段（更不用说前资本主义社会）一度享有的那种作为诸层次之一的相对自律性，并不一定意味着它的消失或灭绝。正相反：我们必须进一步断言，一个文化自律领域的瓦解应该被设想为一次爆炸：即文化在整个社会领域中的大规模扩张，以至于我们社会生活中的一切——从经济价值、国家权力到实践乃至心理结构本身——在某种原初、迄今仍未得到理论化的意义上，可以说都成为“文化的”了。这个或许令人震惊的论点，实质上与我们前面对一个崇尚形象或幻象、即把真实改造为许多虚假事件的社会诊断是完全一致的。

这同样表示我们最为珍视的那些关于文化政治的性质的历史悠久的激进概念，可能会因此而过时。不管这些概念间有多大的差异——从否定、对立和颠覆的口号到批判和反思——它们共有一个基本上是空间性的前提，我们可以在历史同样悠久的“批评距离”的定式中重新找到这个前提。今天，流行于左派人士中的

那些文化政治理论无一离得开关于某种最低限度的审美距离的这样或那样的观点，总不免这样或那样地认为有可能将文化行为的位置置于资本主义的巨大存在之外，而这便成了人们由以展开最后一搏的阿基米德点。然而，我们前面的论证的要点却表明，一般意义上的距离（尤其是“批评距离”）在新的后现代主义空间中已经被取消了。我们被淹没在它那已被充塞满的空间里，以至于我们如今已是后现代的躯体无法辨识自身的空间位置，实际上（更不用说理论上）已无法实现距离化；同时，我们已经注意到多国资本主义新的大规模扩张是如何渗透入前资本主义飞地（自然和无意识）并使之殖民地化的，这些领地曾为批评的有效性提供了享有治外法权的阿基米德式的立足点。这就是为什么“同化”的简化形式在左派当中如此普遍的原因；但它却为我们理解自身处境提供了一个最不充分的理论基础，在这个处境中，我们所有的人都这样或那样地隐约感到，不仅谨小慎微的、局部性的文化反抗的反文化形式和游击战，而且就象《冲突》那样进行公开的政治干预，都将被一个体系以某种方式缴械和同化，它们可以被看作是这个体系的一部分，因为它们无法与之保持距离。

我们现在必须肯定的是：后现代主义的“真理要素”恰恰就是这个异常令人沮丧的新的世界空间。所谓后现代主义的“崇高”其实只是这一内容在其中变得更明显的一个要素，它在这里作为一种统一的新型空间最接近意识的表层，尽管它在这里仍为某种形象所掩盖或伪装，尤其是在以高技术为主题的学说里。但即使是在这些学说中，新的空间内容也有引人注目的表现和表述。以上最初列举的后现代主义的诸种特征，现在都可以被看作是同一个总的空间客体的组成部分。

认为这些在其他方面具有意识形态性质的文化生产具有某种真实性的论点有赖于这样一个前提，即我们所说的后现代的空间不只是一个文化意识形态或幻想，而且含有真正的历史和社会—

经济的现实，这就是资本主义在全球范围内的第三次新扩张的现实（在此之前则有国家市场和古老的帝国主义体系的扩张，每次扩张都有各自独特的文化特性，都产生了与各自的驱动力相适应的空间）。新的文化生产为探索和表现这一新空间所进行的歪曲的、未经反思的种种尝试，因此就必须被看作是再现（一个新的）现实（用一种更加陈旧的语言）的多种方式。一如这些词看上去是那么矛盾，这些尝试，如果我们选择一种古典的阐释方法的话，可以被读作是现实主义（至少是模仿现实）的新的奇特形式，但同时通过分析，我们也可以认为它们试图迷惑我们，试图使我们偏离现实，或掩饰它的矛盾，并在形形色色的形式上的神秘化的掩护下消除它们。

但就上面所说的那个现实本身——那个至今未被理论化的、多国或晚期资本主义新的“世界体系”的新空间（其否定性或邪恶的方面实在是太显而易见了）——而言，辩证法要求我们应象马克思对待当日刚刚得到统一的国家市场空间、或象列宁对待先前的帝国主义世界体系那样，对这一现实的出现同样给予肯定的或“进步性”的评价。无论是对马克思、还是对列宁来说，社会主义都不是一个向小型的（因而具有较小的压迫性和包容性）社会组织制度回归的问题；他们当时都把资本主义已达到的那些方面当作实现某种新的更具包容性的社会主义的希望、框架和先决条件来把握。在对待新世界体系更具全球普遍性、更为总体化的空间时，情况难道会有什么不同吗？这个新空间要求我们创立和阐明一种全新的国际主义，社会主义革命与以前的民族主义灾难性的重新组合（这不只出现在东南亚，其后果最近在左派当中必然地引发了十分严肃的反省）可以用来说明这一点。

需要地图

如果一切果真象上面所说的那样，那么至少一种新的激进文化政治的一个可能的形式就清楚了：但在美学上有一个最后的附加条件，必须马上说明。左派文化生产者和理论家——尤其是那些深受产生于浪漫主义的资产阶级文化传统的浸染、尽力维护“天才”的种种本能、天性或无意识形式的人，由于显而易见的历史原因（诸如日丹诺夫主义、对艺术的政治和党派干预所导致的令人遗憾的后果等），往往被资产阶级美学、尤其是高级现代主义中对艺术的一个古老功能的否定所吓倒，这就是艺术的教育和海诫功能。但在古典时代，人们总是强调艺术的这一功能；而布莱希特伟大但又未被完全理解的著作又以新的方式，创造性地为现代主义本身再度确定了关于文化和教育间的关系的一种复杂的新概念。我将提出的文化模式同样将突出政治艺术和文化的认知和教育方面，卢卡奇和布莱希特都曾分别以截然不同的方式（分别为现实主义和现代主义）强调过这些方面。

然而，我们不能回到那些在不再属于我们的历史情境和困境的基础上得到阐明的审美实践。同时，这里发挥的空间概念表明，一个适合我们自身处境的政治文化模式必然要把空间问题作为它赖以构成自身的基本关注提出来。因此，我暂时将关于这个新的（和假设的）文化形式的美学界定为认识绘图美学（aesthetic of cognitive mapping）。

在一部经典著作《城市意象》中，柯文·林奇告诉我们，异化的城市首先是这样一个空间，在这里人们无法确定（在他们的头脑中）自己的位置或他们能在其中找到自己位置的城市整体；最显著的例子是泽西城地图坐标，所有的传统标志（界碑、交点、自然界线、建造的比例）在这里都被废弃了。因此，要在传统城市

里克服异化，就得实际夺回一种位置感，构想或重构一个连贯的整体，这个整体能存留在人们的记忆中，能为个别主体在可选择的运动路线的诸环节上绘制或重新绘制成图。林奇的著作由于有意使其论题局限于城市形式问题，从而具有局限性；但一旦扩展到我们这里谈及的某些国家和全球空间，它便变得极富启示性。我们不应过于匆忙地假定林奇的模式——它显然提出了关于再现本身的极为关键的问题——由于后结构主义对“再现的意识形态”或模仿的常规批判而轻易地被剥夺了全部有效性。认识之图并不就是模仿性的（就其旧的意义而言）；实际上，它所提出的理论问题使得我们能够在一个更高、更复杂的层次上更新关于再现的分析。

首先，林奇从城市空间方面加以研究的那些经验问题与阿尔都塞（和拉康）对意识形态的、伟大的重新界定间有一种十分有趣的趋同现象，后者把意识形态看作是“主体同他或她的真实的存在条件的想象性关系的再现”。无疑这正是我们要求认识之图在城市日常生活这一较为狭小的框架内所要做到的：使个别主体能在某一情境中再现那个更大、严格说来无法再现的整体，即整个城市结构的总体。

不过，林奇的著作还进一步提出了另一条发展线索，而体现这一发展线索的关键实例则是制图学。向这一科学（它同样也是一门艺术）发展史的回归向我们表明，林奇的模式并不真的对应于人们历来称之为地图绘制的那种科学。林奇的主题显然与前制图学的那些工作有关，传统上把那些工作的成果描述为路线图，而不是地图；这些图示是依据旅行者那仍以主体为中心或存在式的旅行而绘成的，旅途上形形色色有意义的关键性特征物也在图上被标示出来——绿洲，山脉，河流，遗迹，等等。这种路线图的最成熟的形式是航海路线图，图上标出了海岸的种种特征物，以供那些难得出海冒险的地中海航行者使用。

但指南针立刻给航海图带来了一个新的方面，这个方面将使路线图彻底改观，并使得我们能按照极为复杂的方式提出真正的认识绘图问题。因为这些新工具——指南针、六分仪、经纬仪——不只解决了新的地理和航海问题（例如确定经度的困难，尤其是在地球的曲面上；与此相比确定纬度则要简单得多，欧洲的航海者仍能凭经验通过目测非洲海岸来确定纬度）；它们还带来了一个全新的协调者——协调与整体的关系，尤其是与那通过星星和诸如三角测量之类的工作体现出来的整体的关系。在这里，广义的认识绘图就要求使生存的经验事实（即主体的经验位置）与关于地理整体的失去生命力的抽象概念协调起来。

最后，随着第一个地球仪（1490）和投射（Mercator projection）于同期的发明，制图学的第三个方面出现了，它从一开始就包含我们今天所说的再现性符码的性质、种种不同媒介的内在结构、再现语言本身这一全新的基本问题对于较为天真的模仿性绘图概念的渗透等内容：尤其是如何把曲形空间变换为平面图这一无法解决的（几乎是海森贝格式的）难题；至此，显然不可能有真实的地图（同时，有一点也清楚了，即在绘图发展史的不同阶段，能够出现科学的进步，甚或一种辩证的发展）。

社会制图学和象征

如果我们要根据阿尔都塞的意识形态定义来译解上述这一切的话，就得说明两点。第一，阿尔都塞的概念使得我们能从社会空间（比如社会阶级和国家或国际的语境）方面，从我们所有人同样必然在认识上勘测我们个人与局部、国家乃至国际的阶级现实间的社会关系的方式方面，来重新思考这些专业化的地理学和制图学问题。但如此重新阐述这些问题，同样会与绘图上的那些困难迎面相遇，它们是由这里所讨论的后现代主义或多国阶段的

世界空间以新的更高方式设置的。它们不单纯是理论问题，而且在政治上具有紧迫而现实的重要性：这在以存在方式（或经验地）栖居于传统生产方式和古典形式的阶级斗争都已从中消逝了的“后工业社会”中的第一世界的主体的通常感受中表现得很清楚——如果确信这一点，就会对政治实践产生直接的影响。

我建议注意的第二点是，回到拉康为阿尔都塞所提供的理论基础，能够有益地、富于启示性地丰富方法论。阿尔都塞的阐述为马克思主义关于科学和意识形态所作的古老因而也是经典性的区分注入了新的活力，它对我们来说至今仍不无价值。在阿尔都塞的阐述中，存在——一个人主体的定位，日常生活经验和关于世界的单子式的“看法”（我们作为生物主体必然受其局限）——含蓄地对立于绝对知识领域，关于后者，拉康提醒我们，它从不处在任何具体主体之中，也永远不会通过任何具体主体而现实化，它是通过那种被称为“Le sujet supposé savoir”（假设主体知道）的结构空缺而得到实现的，它是知识的主体位置：这里不是要肯定我们不能以抽象或“科学的”方式理解世界及其整体性——马克思主义“科学”正是提供了抽象地认识世界并使之概念化的途径，也正是在这个意义上，曼德尔的伟大论著提供了关于全球性的世界体系的丰富、详尽的知识。在这里，我们从未说过这个体系是不可知的，而只是说是不可再现的，这二者是根本不同的两码事。换言之，阿尔都塞的阐述在生存经验和科学知识之间标明了一道鸿沟、一种断裂：意识形态的功能因此就在于以某种方式创造一种把这两个不同的方面联结在一起的途径。一个历史主义者在思考这个“界定”时会进一步认为：这种协调，发挥着功能的现存意识形态的生产，在不同的历史情境中是有区别的，而且最重要的是，或许会有这样的历史情境，意识形态的协调和生产都不可能了——这似乎就是我们在当代危机中的处境。

然而，拉康的体系是三元的，而非二元的。马克思主义和阿

尔都塞理论中意识形态与科学的对立只对应着拉康的三维功能中的两项，分别是想象和真实。但我们关于制图学的那些题外话由于最终揭示了一个关于符码和特殊语言或媒介的表达力的再现辩证法，因而提醒我们注意到迄今仍被忽略的正是拉康所说的象征维度。

一种认识绘图美学——一种教育性的政治文化，它试图赋予个体主体以关于它在全球体系中的位置的、强化了的新感受——必将重视这一极其复杂的再现辩证法，并创造全新的形式，以适应这一辩证法。这显然不是号召人们回到那种旧机制、更为透明的旧的国家空间或更为传统、更令人放心的透视或模仿的飞地上去；新的政治艺术——如果它确实是可能的话——必须坚持后现代主义的真理，也就是说，它的基本对象——多国资本主义的世界空间——正是在这里，后现代主义同时实现了向至今仍是不可想象的再现这一空间的新模式的突破，也正是在这里，我们或许又能开始将自身的定位把握为个体主体和集体主体，并且重新获得行动和斗争的能力，目前，这一能力由于空间的紊乱以及社会的混乱而瘫痪了。后现代主义的政治形式，如果有的话，将把在社会和空间的层面上创造和规划一种全球性的认识绘图当作自身的使命。

(廖世奇 彭小樵 译)

后现代主义的时代精神*

〔美〕弗里德利希·杰姆逊

利奥塔德的《后现代状态》一书，初看上去似乎是以中立态度来看待关于当代科学、知识等问题庞杂而浩瀚的资料，其实，当你仔细研读之后就会发现，作者综合了各家林林总总的观点及著述，并使其交融贯通，形成了许多新的交叉点，因而使上述问题之间的关系变得更加复杂了。利奥塔德在本书中运用了库恩(Thomas Kuhn)和费耶阿本德(Paul Feyerabend)等理论家所开创的研究视角，着重讨论了以新观点来研究哲学及其典范所产生的后果这一问题。《后现代状况》一书在立论上则暗示出，作者反对哈贝马斯“合法化危机”的观念，以及对“无噪音”、完全沟通社会的向往。利奥塔德以后现代主义这样时髦的主题作为书名，其意在于引起人们的关注。这样的书名至少表露了，该书将以美学和经济这两方面为其主要对象。众所周知，后现代主义与主流文化和美学绝然对立，尤其是社会经济组织进入一个非常时期之后，社会结构上的众多变革和创新都依此法则而层出不穷：这是一个全新的社会经济时代，甚至可以说，一种全新的体系已经展示在人们的面前。因此，人们以各种各样的概念来界定这些新体系，如“传播媒体社会”、“奇观社会”、“消费社会”或“有计划性衰竭的官僚政治社会”、“后工业社会”等等。由此我们可以肯定，这本

* 本文译自利奥塔德：《后现代状态》一书中杰姆逊所写的序言。曼切斯特大学出版社，1981年版，英译本。标题为编者所加。——编者

表面上看起来不过是技术性和非个人性的小册子，其实却是利奥塔德在哲学研究上的一项重要成果。利奥塔德在此书中一改过去的语言风格，使用了沉郁顿挫的低调语气，这会使那些熟悉他那充满战斗性和预言性语气的读者感到吃惊。最后，与上述论点密切相关的是，利奥塔德在本书中娴熟地运用了叙事分析方法，并以此方法完整而丰满地描绘了有关当代叙事分析的传统，然而，在整个当代哲学研究的范围内，却无异于是空谷足音。

《后现代状态》中的主题——科学与技术的状况和地位、技术专家的政治地位、当今知识与电脑的控制——对美国读者来说并不陌生，但利奥塔德对我所列举的其他主题的研究，却做出了独创性的贡献。例如，“实际科学研究工作”本身，即涉及到合法与否的问题（“为什么现在的学生不在实验室里搞炼金术？为什么韦利柯夫斯基被认为是个怪人？”）。因此，科学研究本身是否合法的问题，便成为一个分课题，可以放在政治问题的大范围里来研究，亦即与研究整个社会组织是否合法的问题联系在一起（这一主题与哈贝马斯的著作有着密切的关联，是以特殊符码或术语建构起来的）。所以，从事“正常”的科学研究，与参与合法而有秩序的社会再生产是两种不同的现象，简言之，即形成了两个“谜”，而两者之间的关系是相辅相成的。

值得注意的是，利奥塔德书名上的“后”字和哈贝马斯书名上的“危机”二字，都在提醒我们，合法化已经愈来愈明显地成为一个问题。也就是说，只有当合法与否被认为是问题时，“合法化”才会变成人们的研究对象。就科学的合法化危机而言，或许从库恩和费耶阿本德的历史理论角度去看，才能发现我们所面临此种危机的主要特征。他们的理论是否意味着，我们现在正从一个和牛顿时代迥然相异的立场出发去思考，去重新界定科学研究。或者是相反的结论，即我们实际上已经以不同的方式来从事科学研究了。目前看来，这些似乎都无关紧要。而上面所提到的“决

裂”，已把利奥塔德论文中的其他主题，即一般而言的美学问题联系起来。当然，这里的美学问题与哲学和意识形态问题有许多相似之处。我所说的相似之处，仅仅指摹仿再现的危机而言。过去，人们普遍认为，摹仿再现为了主观的需要，而将外物加以客观的复制，因此，摹仿再现在本质上是属于写实式认识论范围。这种观点在文学理论上的反映便是“镜子理论”的出笼，它对文学作品的基本评价标准为：恰当、精确和真实。利奥塔德从危机的角度描述了形式（form）变迁的历史，以小说为例，从卢卡奇式的多样性“写实主义”到目前各种各式古典式的“全盛现代主义”，利奥塔德都一一涉及到了。然而，毋庸置疑的是，以类比的手法将有关摹仿再现问题的讨论比附到非摹仿再现问题的讨论，会对科学认识的功能产生极不利的后果。但利奥塔德却巧妙地避开了这一问题，他重新改造了目前或“非”或“后”指涉式的认识论，从而使科学研究和实验保持了一贯性。利奥塔德将奥斯汀（英国哲学家）的言语行为理论作为其重新改造的主要手段。奥斯汀认为，科学工作之所以为科学工作，不是去制造适当的模型或复制某些外在实体，而是创立新的科学理论或是对客观事物的抽象概括，使你具有“新的理念”（米德瓦 P. B. Medawar 语）或更好地回到人们熟悉的全盛现代主义美学那里去，也就是不断地“创新”：“为创新而创新。”

毫无疑问，人们对这种将当代科学重新加以合法化的新方法，众说纷纭，毁誉参半。但在当代思想中，类似的方法已屡见不鲜。利奥塔德的独特之处在于，他看到陈旧的科学合法化理论在我们这个时代已经自行崩溃，它迫使我们不得不采取一种非常特殊的、犹如生死存亡的救援行动。因此，利奥塔德对陈旧的科学合法化内容作回顾性的勾勒以及叙事性的分析，显得非常必要了，现存的两大合法化神话（myths）或叙事原型（récits）是非常复杂的，利奥塔德在本书中将这两种理论的论点反复地引申出来，因而形成

了一种外延性、自动指涉性的螺旋体。利奥塔德意在瓦解这两种合法神话，他尖锐地指出，这两大神话为什么会一直以此起彼落的形态出现，其目的是为制度化的科学研究作辩护。这种状况延续至今，毫无改变。神话之一是，人文独立解放的思考模式；神话之二是，对整个知识体系作纯思辨式的思考（就哲学系统而言）——这两种模式也构成了国家神话的元素，人们依此可以不断地制造众多论题。这也正是利奥塔德在本书中所要加以讨论的。首先，那些政治家、好战的行动主义者理所当然地属于十八世纪的法国和法国革命的传统，有一种观点认为哲学就是政治的传统，利奥塔德也受此影响。其次是日耳曼式的黑格尔传统——一种注重整体价值甚至不顾个人志向抱负价值的玄思系统，这是与利奥塔德哲学观完全背道而驰的传统。因此，在利奥塔德看来，不管哈贝马斯怎样与德国传统疏远，但他仍然隶属于这一注重整体统一性的传统。如果我们以那些名声显赫、哲学观点与众不同的学者来取代利奥塔德和哈贝马斯的话，上述两种不同观念的冲突对立将更加醒目。例如：我们可以比较德里达和阿多尔诺对精神分裂症问题所持的对立观点。而这种对立在心理分析方面也可能出现。在这种情况下，一种强调法国式特有的“削平中心”思想，或是强调完整统一的自我只是一种幻象的思想，便与比较传统的法兰克福学派所主张的精神“自治”思想泾渭分明。然而，这两种对立的传统并非是完全连续不断或始终保持均衡的。利奥塔德的看法毕竟仍属于法国“新马克思主义”中的一个支派。近年来，在哲学方面，“新马克思主义”者的主要批判目标是黑格尔和卢卡奇的所谓“整体性”概念。……一般来说，我们仍旧可以以哈贝马斯来代表整体性和辩证性的德国传统，以利奥塔德代表政治化了的法国哲学传统，这两者之间的关系会变得愈来愈复杂。我想在后面说明，《后现代状态》一书最突出最有力的地方，在于对上述头绪纷繁问题所作的象征性努力。哈贝马斯对社会以进化方式跃

入一个新的理性社会的憧憬，是靠交往理论的术语来说明的：“相关的交往团体在参与实际谈论交往时，验证了规范主张的有效性，直到参与谈论交往者，都能以理性来接受这些规范的程度，心悦诚服地接受在特定环境下大家所建议的规范是‘正确的’。”^①这一想法，被利奥塔德毫不留情地斥之为“整体式”哲学传统所遗留下来的令人难以接受的残渣。这种整体式的思想虽然不能与“恐怖主义”相提并论，但却十分接近保皇党的思想，即企图用“政府干预物价”的方式来维持其政治理想的存在（哈贝马斯确实也曾使用过一些解放革命之类的言词，而对利奥塔德来说，这种企图统合一切的哲学立场，对合法化传统以及神话传统而言，都是无法接受的）。

在探讨上述各种彼此对立的观点之前，我们至少应先了解《后现代状态》一书的方法论背景。利奥塔德通过对两种类型的正统叙事方法的描述，研究了合法化问题，并由此而发展出自己的方法论。法国学术界普遍接受英美语言学的概念和范畴，如奥斯汀的言语行为理论，已是不可否认的事实（虽然这种发展出人预料之外）。一般而言，在语言学范围内的法国结构主义，以及充满静态可能性的记号学，由于语言研究的扩大，而在最近几年中得以修正和扩充：例如语用学、语言情况及其游戏规则的分析，对语言来说，说话者之间的语言交流是一种不稳定的信息交换，谈话者之间所用的言辞不再被视为一种消息或信息的传达过程，或被视为一种记号沟通网络，甚至于一种表意系统。对读者所说的话，仅被视为一种“诡计得逞”（利奥塔德最喜欢的比喻之一），一种打败沟通对手的手段。所谓的语言沟通实际上就是骗子之间的冲突关系，而不是一个毫无噪音的“由甲到乙的信号传递过程”（马拉美在论定义性语言时所用的术语）。前面我们已经讨论过，利

^① 哈贝马斯：《合法化之危机》，英译本，波士顿，1975年，第15页。

奥塔德极力倡导言语行为理论，并对当代科学自身的最基本原则进行了深入地探讨。令人吃惊的是，在他所使用的方法论透视里——据我所知，利奥塔德确实是少数有天才的哲学家，他能够在任何领域内，轻松自如地以具体形式道出问题的严重性——他最为强调叙事学的研究方法，正是由于他的努力，不仅使叙事研究成为哲学研究的新领域，而且以人类心智力的重要例证证实叙事研究的重要性，认为它决不低于合法化思考和抽象逻辑思维。

上面关于方法论的冗长讨论，完全是为以下观点寻求一个支点。所谓科学时代的特征之一，就是知识分子在面对那些和科学或实证主义有关的抽象的、定性的、或逻辑及认知程序的知识时，他所依靠的叙事或说故事式的知识及主张，便开始隐退了。这段话意在说明，自我就成了自己所想要诊断的症候，谁知这样一来，又进一步将后现代主义状况的各种论点弄得复杂万分。《后现代状态》一书把讨论的重点重新放在叙事问题上，正是利奥塔德独具慧眼之处。以往的认识论的科学世界观造成了合法化危机，以及本书高瞻远瞩地将与此有关问题之发展前景展示在人们面前，都是发人深思的好例子。利奥塔德指出，科学实验的制作过程与一些小型的叙事或故事的制作是相似的，而这也是近代科学分析的特色之一。另一方面，这种本质上从叙事角度来验证“真理”方法的复兴，以及在目前的社会系统中局部区域到处流行充满活力的小叙事单元，这一切所带来的问题是：普遍性叙事功能面临着全球性或整体性的“危机”。在我们看来，既然老式合法化的正统叙事，不能在科学研究中发挥作用了——同样，在其他领域中也就不再有效（人们不再相信政治和历史的宏论，或如民族、国家、阶级、政党、西方国家等历史上的伟大“推动者”或重大“主题”之类）。我认为，如果采取更进一步的手段去正确处理的话，这个看起来相互冲突的现象是能够解决的。然而在本书中，利奥塔德并没有这样做。进一步说，他似乎不愿做出如下的推断（即不是假

设伟大的正统叙事法已经消失，而是假设这种叙事法一直在悄悄地流传），正统叙事法仍继续留存在我们当下的思考和行为方式中，并产生了一种“无意识”的影响力。这种坚持将正统叙事法销声匿迹的心态，我亦称为“政治无意识”，在稍后我会对此作一简短的说明。

利奥塔德在区分说故事的方式和“科学”公式的过程中，对尼采式的历史主题作出了出人预料之外的修正，而这确实是一个惊人之举。对利奥塔德而言，这两种知识形成的基本区分，在于其与时间性的关系如何，尤其是与过去记忆密切相关。叙事的形式特质，体现在诗体论和充满节奏特色的传统故事、格言之类的作品中。在利奥塔德看来，叙事的特色是以一种消费过去的方式、忘却的方式表现出来的：“在发声方面（无论有歌词与否），韵律节拍比重音声调更重要；在缺乏明确时间分隔下，时间不再帮助记忆，而变成一种超越记忆无法记数的节拍，最后导致遗忘的境地（《后现代状态》第六章）。”这使我们想起尼采那篇如今读来依然脱俗而富有感染力的文章，在文章中，尼采讨论了历史狂热者是怎样鼓励人们对过去及死人效忠，以及历史编纂的影响力如何之大，同时尼采也指出，这种作法在今天已经衰弱了。尼采式的“遗忘过去的力量”——为“凡人”突变成“超人”时刻的来临作准备——在本书中，被转移成说故事本身的一种特质，更明确地说，被当作英雄叙事或其他叙事的特质。我们在这样的叙事中，能够了解一种原始资料储存的形式，一种社会循环生产的形式。简言之，这套研究方法向我们暗示了如下事实：我们把各种叙事法储存和积蓄起来，是为了更好地消费“过去”，这种叙事消费与“科学”和科学思想的资本化之间有着巨大的区别。通过以下的事例我们可以领悟这种区别。犹如经济活动中所产生的剩余价值，它会逐渐地决定或促成一个新的前所未有的复杂而广泛的制度的具体化——首先受到影响的是写作，然后是图书馆、大学、博

物馆；以及显微胶片在资料储存上的突破、资料的电脑化和让人叹为观止的庞大资料信息库，使得人处于资料信息的汪洋大海之中而无所适从。正如赫伯特·席勒（Herbert Schiller）等人发出警告所言，对各种资料信息的拥有与控制，已成为我们这个时代最为重要的政治议题之一。

因此，我们不得不从社会形式的观点再度回到科学与知识的论题上；首先会引起有关社会阶级论争的观点是，由于崇尚知识而造成的技术专家阶层，仅仅是一种官僚制度所致呢，还是一个全新的阶级？另外一个关于社会经济分析的争论是，目前这种高度发展的工业社会是古典资本主义在结构上的转化呢，亦或是一个全新社会结构突变的开端？丹尼尔·贝尔和其他理论家认为如今是科学、知识、科技研究的时代，而非工业制造和抽取剩余价值的时代，所以他们用“后工业社会”的概念来界定这一时代的特征，“难道这就是最具有决定性的例证了”？

事实上，这两个理论难题又导致了两个相互重叠问题的产生。而利奥塔德并未以过分武断的方式去寻求解决之道，只是巧妙地避重就轻地分析问题。如果我们再往深里想，就会发现这一问题关系到制造模式的本质，尤其是资本主义制造模式的本质，以及这种模式有无能力自行进行结构上的变化。再换一种方式继续追问的话，就会变成一个与马克思主义相关的问题：当我们跨入一个以“第三次浪潮”的科技、跨国公司和信息资料来源充足等为特征的后工业社会时，那些适用于分析古典资本主义的种种观点，仍然能够保持鲜活的生命力吗？但不容否认的是，只要权力和控制权依旧是社会的最为主要的问题时，尤其是私人占有制占主导地位时，我们就不得不作出一个无法回避的肯定答案，亦即重新确认马克思主义对研究正统资本主义所提供的分析模式是无比优越的。

然而，事情并不这样简单，它又会引起一连串连锁反应。那

就是资本主义制度会不会完结？革命有无可能？最关键的一点是，作为历史上革命主力军的工人阶级是否仍能发挥其作用。起码在历史上，使得知识分子和好战者认清了马克思主义的威力，至今它仍是解释分析资本主义的最佳模式（包括解释我们社会中的一些特殊的社会运动）。与此同时，人们也清醒地认识到，在我们这个时代必须放弃革命和社会主义之类的传统马克思式的向往。为什么会如此，主要是因为人们普遍认为，在今天这种时代工人阶级已不再是构成社会力量的生力军，它已被一种非阶级式的社会组合力量（如官僚和科技专家组织）取而代之。正是由于这种变化，才引起了上述新理论的滥觞（而这似乎也是利奥塔德所持的立场，他在参加“社会主义与野蛮”团体时期所写的政治论著，就是对国家官僚制度的分析）。……

毫无疑问，在当今种种新理论中，丹尼尔·贝尔是最有影响的代表。曼德尔（Ernest Mandel）试图在自己所建立的第三阶段资本主义理论中，将贝尔的后工业社会的特性表现出来，并以此来证明资本主义即将完结。尤其是近年来对科学和科技发明的重视，科技的地位日益提高，由此而产生了科技官僚阶层，以及从旧式的工业科技过渡到高科技等现象，凡此种种，都可以用马克思主义的概念，将它解释为一个崭新的、充满活力的、全球性的资本主义扩张的特征。这种不断扩张的资本主义，目前正向被前资本主义所包围的“第三世界”和“第一世界”的文化领域渗透。换句话说，在这两个领域中，资本主义极力固守着对“自然”和“无意识”这两个范围的殖民统治。从1940年到1965年，这一时期的特色已相当明显，除用机器制造的工业消费品（从十九世界初期起）以及制造机器（从十九世纪中叶起）之外，如今我们能够用机器生产工业原料及农业产品。后期资本主义已不能代表后工业社会，而仅代表所有的经济活动，它出现于工业化的初始阶段。在此阶段中，我们还可加上循环流通方式的机械化和

上层结构不断机械化两种现象。^①

由此可见，曼德尔对资本主义阶段的描述与法兰克福学派的“文化工业”的观点，以及对商品的盲目崇拜浸渍到想像和精神领域的看法，具有异曲同工之效。在德国古典哲学中，精神一直是对抗资本主义工具逻辑难以攻破的最后堡垒。对此，迪伯特企图以“观念（意象）是商品物化的最新阶段”来调解精神与物质的冲突，但他们解决方案却难以使人膺服。当然，最困难的还是劳动价值理论，也就是怎样调和以数量还是以劳动时数为分析基础的差别，这是方法学上的难题。尤其是对精神生产，以及工作性质是无法以量来计算时，其难度更大。另一方面，人们会对马克思主义社会分析的基本研究对象“生产模式”、以及当代社会一系列重大问题悬而未决的观点提出质疑。而这一点，对那些仍致力于激进社会变革的政治人物来说是很有必要的。毋庸置疑，利奥塔德的《后现代状态》对此作出了不同凡响的贡献。尽管如此，我们仍可看出，作者并非想把自己变成传统式的革新派。

在我们走过一段曲折的路程之后，现在我们又重新回到文化问题上来，特别是要弄清已被精确定义的“后现代主义”文化是否存在的问题。显然，生产模式的研究有时会被误解为一种狭隘的崇尚经济或生产的嗜好，而要寻觅到正确的解决办法，就需要对某一特定的社会组织做内在结构剖析。关键是它们在文化中的功能与所占空间怎样？如果理论背后不具备一个在历史上独立的“文化”角色的话，就不可能在一个既定的生产模式中，发展出一套令人满意的社会范例来。

利奥塔德对此进行了简略探讨，尽管它具有相当的可读性，但掩卷时你就会大失所望。因为他把“文化”范畴排除在外，而对知识问题的探讨不遗余力。但在他的其它著作中，“文化”是其主

^① 曼德尔：《晚期资本主义》，伦敦，1975年，第190—191页。

要研究对象，正是他对文化的潜心研究，使他成为先锋派和实验艺术中最敏锐、最负有使命感的当代思想家之一。他在实验艺术方面的大胆创新，并由此而发展出一种美学理论，此理论与今天广为流行的各式各样的后现代主义关系不大，反倒更接近极端现代主义的传统意识形态。利奥塔德的美学理论与极端现代主义中的革新特质的观念居然非常接近，这倒是很有趣的矛盾现象，而这正是利奥塔德的对手哈贝马斯忠实地从法兰克福学派那里继承过来的理论。

因此我们不难看出，虽然利奥塔德疑虑重重地认可“后现代主义”这一概念，并为某些冠之为后现代主义的有争议作品极为辩解，但在事实上，利奥塔德很不情愿地设定一个跟极端现代主义时代迥然相异的后现代主义时代，也不愿意制造一个根本的历史文化的分裂。相反，他宁可将后现代主义看作是极端现代主义的一种，只是它是出于对极端现代主义风格不满而分裂出来的产物。在利奥塔德看来，所谓极端现代主义风格就是不断革命和不断创新，一个接一个，永无止境。他曾以一连串惊人的公式来刻画后现代主义，表明后现代主义并非尾随现代主义或其特殊的合法化危机而出现的。后现代主义只不过是出现“新”现代主义的那一段间歇循环时间内的产物。

那么，现代主义的第一个意识形态所设计的内容，又再度被制造出一些提倡宣扬现代主义的东西——一个在语言、形式、艺术品味方面充满动力的不断革新（这些作品尚未被同化到追逐流行的商业革新，以及一直被认为是资本主义内在规律的商品风格的塑造之中）。二次世界大战后，在旗帜鲜明的左派潮流中，现代主义又附加上明显的政治成分——所以，从德国式的纯粹批判或否定的角度看，不仅法兰克福学派的一些人能理解现代主义的革

新美学，而且太凯尔小组^① (Tel Quel) 和银幕派 (Screen group) 也能领悟这种美学的奥义。利奥塔德在自己的美学中保留了许多原型政治的动力，他自觉地将对文化和形式革新作为自己的使命，使得他与西方先锋派自十九世纪就持存的革新精神，在文化与文化力量之间维持着一种均衡的关系。

然而有趣的是，极端现代主义企图同化后现代主义，而后现代主义偏好于否定、批评和革新的做法，似乎在某种程度上消解了文化领域内的难题。这也是晚期资本主义（或消费社会或后工业社会）在其他领域如科技、生产和社会等领域的改革所遇到的二律背反的问题之一。因此，我不得不承认，哈贝马斯在研究那些貌似纯理论问题、实则是关涉政治危机利害关系问题上所表现出来的哲学家的睿智和穿透力，比起利奥塔德所愿承认的要多得多。在哈贝马斯看来，后现代主义就是现代主义传统的反动，是中产阶级庸人的大逆流，开的是市侩式的反现代主义形式和价值的倒车，代表着新的社会保守主义思潮。^②

哈贝马斯对后现代主义的针砭在建筑领域内得到了证实。在从属于极端现代主义流派的国际级建筑家中，如科布西尔、利奥尔德和赖特都称得上是绝对的革新者。他们支持建筑形式的创新和建筑空间的转换，同时他们还希望以此取代政治革新，使建筑空间能够全面地转变人们的社会生活（科布西尔语）。不过，这一论点和德国美学家席勒在《审美教育书简》中所表达的观念一样陈旧。后现代主义理所当然地重视迄今为止的对于现代主义的偏

^① 太凯尔小组指 1960 年在巴黎成立的一个先锋文化理论团体。它出版同名期刊，并有一套丛书。其主要代表是菲·索莱尔和让·雷卡多，早期注意与俄国形式主义的联系，对语言学尤其是对日内瓦学派感兴趣，热衷于研究“新小说”，后来进行文艺作品结构分析和创造性阅读方法的研究，也讨论西方马克思主义问题。——编注

^② 哈贝马斯：《现代性对抗后现代性》，见《德国新批评杂志》22 期，冬季号，1981 年，第 3—14 页。

见。但是，平心而论，后现代主义使现代主义者意识到了自己的失败，科布西尔和赖特的新建筑并没有改变这个世界，也未能美化晚期资本主义所制造出来的垃圾空间。例如马拉米安(Mallamean)所设计的梅兹双塔摩天大楼，突然出现在世界的主要城市中心，从而造成了劣质玻璃屋四处泛滥。从这个意义上来说，极端现代主义的黄金时代已经一去不复返了。现代主义者及其乌托邦式的野心是不可能实现的，而形式上的革新已到了无路可走的地步。

哈贝马斯和利奥塔德从不同的角度对后现代主义运动提出了自己的看法，但这并非就是他们全部的结论。不过，对他们而言，回到原来的批判性的极端现代主义还是可能的，就像卢卡奇在极端现代主义的顶峰时期，仍然主张回到现实主义的写实原则上去。如果说，哈贝马斯和利奥塔德愿意设定出一些社会关系的新状态（先撇开不谈是否能将此关系视为一个自给自足的新模式），那么对文化生产的动力问题做一些必要的修改，似乎就不是一种胆大妄为的事了。所谓的文化生产就是以辩证的方式来思考，无须加上任何不必要的说教。如后现代主义的建筑对新古典主义而言，是一种新奇而又似曾相识的东西，它是一种历史循环决定论者在暗喻和典故上的花样翻新，以此来反抗严肃的极端现代主义。就后现代建筑本身而言，它是对西方传统的审美观念的概括性再现。因此，出现了具有后现代风格的形式主义（如 M. 格雷夫斯）、巴洛克式的后现代主义（如日本人）、洛可可式的后现代主义（如 C. 摩尔）、新古典主义的后现代主义（法国盛行，以 C. 波特札巴克为代表），甚至涌现了后现代式的极端现代主义，其特点是现代主义成了后现代主义的模仿对象。后现代主义运动是涉及面广而极具创造性的运动，它蕴含着丰富的美学理论。我们可以用两个重要的特点来界定后现代主义。第一，现代主义原型政治的使命感以革命姿态的消解；第二，所有极端现代主义所推崇的东西（如深

度、焦虑、恐惧、永恒的情感)都消失殆尽,而被柯尔律治称为幻想的东西和被席勒的审美游戏所取代。后现代主义在削平深度后,专注于表面并潜心探讨字面上肤浅的意义。

当然不能一概而论,在这种肤浅的层面上仍不乏佳作,某些法国结构主义著作就相当引人注目,连利奥塔德的早期作品也是如此。不过,这是一个美学让位给伦理学的转折点。从伦理学的角度看,如何看待后现代主义(在后现代主义与新形式的科学和知识的关系中)变成了我们对新社会组织的一个比较基本的态度。这时我所要指出的是,深藏于《后现代状态》一书背后的象征叙事展现在大家面前。

在这里我们会发现,利奥塔德似乎是加入了德里达和高达里的营垒,与他们两人合作的名著《反俄底帕斯》采取同一立场。德里达和高达里在其书的结束处提醒人们,他们所提出的精神分裂式的伦理学,并不是为了创新,而是在资本主义制度下寻求一种生存之道,是在资本主义生产模式的结构限制之中生发出的一种全新的向往。^①我们在前面已提到,利奥塔德在所发表的反哈贝马斯共识社会的文章中,戏剧性地出现了一种他大力支持的伦理道德意识。他宣称,自我分裂已达到散入一大片组织和关系网络之中,分散到相互矛盾的语码和互相干扰的信息网络之中从而需要重新价值定位的地步(见本书第四章)。这一观点也决定了利奥塔德对目前科学 and 知识发展的最终看法,在他看来,当前知识与科学所追求的已不再是共识,而是“不确定性”。而所谓的不确定性,正是二难推理的实际应用及实行的结果。在这种推理中,重心并不在于达成一致的意見,而是要从内部破坏“规范科学”已建立好的理论构架。利奥塔德这番话的意思是,“不确定性”一定包括

^① 德雷达、高达里:《反俄底甫斯:资本主义及精神分裂》,英译本,1983年,第456—457页。

有挣扎、冲突、半英雄式的竞赛斗争。在此我们应把利奥塔德对许多希腊哲学流派的相关看法联系起来分析(例如斯多噶学派、犬儒主义及诡辩学派等)。这些哲学流派犹如在边境上打游击战,即帮助外国人打希腊人,以此来反抗亚里士多德及其弟子们所造成的巨大压力。^①另一方面,美学有时也会成为一面令人不悦的镜子。至少我们应停下来好好想一想,利奥塔德所主张的科学“自由创作”,与后现代主义建筑教我们“要向拉斯维加斯学习”(文图里语),要“让自己习惯于疏离式的存在”(马克思语)之间,竟然出现了一种奇怪的共鸣。不管怎么说,这一现象充满了矛盾,它也正好说明了《后现代状态》一书中最重要的层面,亦即任何一种叙事会象所有的叙事一样,必然会产生一种幻像,“对实际存在的各种矛盾问题提供一套想象式的解决途径”(列维—斯特劳斯语)。

这里所涉及到的形式问题是否可用这种方法来说明:如何通过叙事来达到不用叙事的表达方式呢?从政治和社会的角度看,叙事在某种意义上确实意味着对资本主义的反驳。叙事的知识正好与科学或抽象的知识相对立,就像前资本主义与正统资本主义相对一样。但是,一旦科学本身面临危机时,一种运用叙事来为科学证实合法化的想法就会时兴起来,由此来看,叙事有时也带有强烈的目的性色彩。一般来说,那些暗示超越资本主义是可能的激进叙事理论,与以往的叙事理论大相径庭。人们进一步将与上述理论相适应的实际状况加以“合法化”,使得政治积极分子能够寻找机会,创造出一种与今天完全不同的未来社会秩序。但是,上述有关科学的两种基本叙事法,对于现今第一世界的知识分子来说,都使他们感到相当的烦恼与不快。例如自由独立解放这一具

^① 见《寓言的力量》,L'Arc杂志,64期,利奥塔德专号,1976年,第4—12页。

有感召力的概念已被福科在其《性史》第一册中，以“过分热烈的二重矛盾情感”道破奥秘。不过，从德国或黑格尔传统中所发展出来的整体性及整体化这一套理论，也几乎成了每个人自发去反对的东西。

利奥塔德在叙事方法今后似乎行得通的情况下，坚持用叙事分析来立论，就已表明他想使这本书具有政治性及争论性。也就是说，面对这一两难问题，他既要避免以一种逻辑推理方法解决问题（如丹尼尔·贝尔成了一个以技术官僚为本位的意识形态支持者），又要避免担当为新社会辩护的角色。他通过把传统美学的极端现代主义的意识形态加以转化，也就是将人们所称道的创新力量加以转化，使它成为严格定义下的科学和科学研究。目前，科学研究的革新、突变的无限力量注入到这原本受压抑的系统之中，而代之以一种全新的未知的兴奋心情，和一种消除了疏离感的喜悦心境。与此同时，也带来了冒险的期待、以及对反权威、反驯服的渴望和对各种存在欲望的向往。

然而，与本书结论有连带关系的价值——正义，似乎在讨论过所有相关的叙事之后又回到我们的论题中，从而瓦解了正义价值在表面上所拥有的肯定性。正如马克思在《共产党宣言》中所指出的，永恒改变的动力不是来源于资本中不同的韵律节奏，而是来自资本主义生产模式本身的不断革命。在这一点上，革命动力论所带来的狂喜，是以令人开颜的利益和系统所产生的社会性复制作为报酬。因此，当对信息资料库的拥有与控制——也就是新技术和信息革命所带来的利益——在《后现代状态》一书的最后几页以复仇姿态出现的时候，人们马上就认识到这一真理：如果全球性的私人公司独霸了所有的电脑、信息系统之后，那全世界将沦入悲惨不堪的境地。有了这一认识后，我们便无法以轻松愉悦的心情去面对二难推理以及“无政府主义式的科学”。当然，我们不能仅仅希望科技精英分子的自觉来改善这一独霸局面。值

得强调的是，只有政治上的行动才能对此提出挑战。

(心 哲 兰 菲 译)

后现代主义转折*

〔美〕伊哈布·哈桑

从赛德到贝克特，文学中无声的旋律传达了语言、文化、意识在其相互竞争时的复杂性。如此怪诞的音乐可能会产生对现代主义的一种体验，一种直觉，然而，却不能给出它的概念或定义。或许，我在此可通过提出一些问题来趋近这样一个定义。我就从最显而易见的问题谈起：一般而言，西方社会尤其是在其文学中，我们是否真能发现一种现象、一种需要区别于现代主义、并为之命名的现象？如果存在这种现象，“后现代主义”这个暂时的、用红字刻写的词是否妥贴？而且，我们是否能够——或者，我们是否应该——为这个现象构想某种实践性的方案，既有年代秩序又分类型的方案，它能够说明它的各种趋势和与其相反的倾向，以及其艺术的、认识的和社会的特征吗？而且，这种现象——我们姑且称之为后现代主义——又是如何与早期的变化模式诸如廿世纪初的先锋派或廿世纪兴盛的现代主义相联系？最后，在任何一种这样的界定活动中，这种尝试性的启发或方案中还会存在什么样的问题？

我不敢肯定我能对自己所提出的问题作出满意回答，尽管我能检验某些答案可能有助于我们将注意力集中在较大问题上。在我看来，历史发展是既连续不断又具间断性的。因而，今天后现

* 本文选译自伊哈布·哈桑 (Ihab Hassan):《后现代转折》(The Postmodern Turn)一书第四章，俄亥俄州大学出版社 1987 年版。——编者

代主义的流行,并不意味着过去思想和制度对今天影响的终止,相反,传统依然在发展,同一的模式正经历着巨变。无疑,达尔文、马克思、波德莱尔、尼采、塞尚、弗洛伊德、德彪西、爱因斯坦,他们所创立的强有力的文化学说依然渗透于西方精神之中。当然,这些设想已经被无数次地重新构想,否则,历史将永远总是原地踏步。就此而言,后现代主义的出现即使不是对廿世纪西方社会一次富于独创性的体认,也是对西方社会一次有意义的修正。

这里出现的诸多名字,它们或许能用来勾勒几笔后现代主义的轮廓,或者至少可暗示其假说的范围: 雅克·德雷达、让-弗朗索瓦·利奥塔德(哲学)、米歇尔·福科、海登·怀特(历史)、雅克·拉康、吉尔斯·德鲁兹、R. D. 兰格、诺曼·欧·布朗(精神分析学)、赫伯特·马尔库塞、让·波德莱尔、尤尔根·哈贝马斯(政治哲学)、托马斯·库恩、保罗·费耶阿本德(科学哲学)、罗兰·巴尔特、朱利叶·克里斯蒂瓦、沃尔夫冈·伊塞尔、“耶鲁批评家”(文学理论)、麦斯·卡宁汉姆、阿尔文·尼柯莱斯、梅里狄斯·蒙克(舞蹈)、约翰·凯奇、卡尔亨斯·斯托克豪森、皮埃尔·布尔兹(音乐)、罗伯特·罗斯亨伯格、让·丁格利、约瑟夫·贝伊斯(美术)、罗伯特·范图里、查尔斯·詹克斯、布朗特·波林(建筑)以及许多作家: 塞缪尔·贝克特、欧也尼·奥尼斯科、乔杰·路易斯·鲍杰斯、迈克斯·本斯以及弗拉狄米·纳波科夫、哈罗特·品特、B. S. 约翰逊、雷纳·海彭斯托尔、克里斯·蒂娜、布鲁克·罗斯、海尔姆特·海森布特尔、尤尔根·贝克特、皮特·亨德克、托马斯·本哈德特、欧尼斯特·让德尔、加夫列尔·加西亚·马尔克斯、朱利奥·哥塔扎、阿兰·罗伯格里耶、米歇尔·布托、马里斯·罗什、菲利浦·索勒斯,以及美国的约翰·巴思、威廉·伯洛夫斯、托马斯·品钦、唐纳德·巴特姆、沃尔特·埃比什、约翰·艾什伯里、大卫·安亭、塞姆·什帕特和罗伯特·威尔森。无疑,这些不同的名字尚未能形成一种

运动、范式或学派。但是，他们却唤出相应的文化潮流、价值体系以及一套行为和态度的系统。这些我们就称之为后现代主义。

后现代主义这一术语从何而来？虽然我们知道费德里克·德·欧里斯在其《西班牙暨美洲诗集》（1934年，马德里）一书中曾经使用过，而杜德莱·费兹在他编辑的《当代拉丁美洲诗选》（1942年）^①中又再次使用，这个术语的来源还是不清楚，这个术语还在阿诺德·汤因比的《历史研究》中出现过，根据汤因比的观点，后现代主义标志着大约兴起于1875年的西方文明的历史新循环，但至今我们对此几乎还未开始明辨。

预言家和诗人们享有一种充裕的时间感，而潜心文学研究的学者却几乎抽不出这份时间来。在1959年到1960两年之间，后现代主义在欧文·豪和哈利·莱汶的笔下，被看成了伟大的现代主义运动的令人沮丧的衰落。^②在众人之中，莱斯利·费德勒和我本人在六十年代使用这个词时未经熟虑就过早地予以首肯，甚至还有点虚张声势。^③费德勒决意以通俗文化为名向鼎盛期的现代主义传统的杰出人物统治论挑战。我则准备探讨自我毁灭的冲

① 如要很好地了解后现代主义一词的历史，参阅M.柯勒在《美国研究》（第22卷第1号，1977年）中《后现代主义：概念史的考察》，这一篇文章还就这个词进行了其他精彩的讨论并提供了一些书目，特别注意杰哈德·霍夫曼、阿尔弗雷德·霍依及鲁狄格·昆欧，以及作为廿世纪文学分析标准的“现代”、“后现代”与“当代”三个术语。

② 欧文·豪的《大众社会与后现代小说》，见《巴黎周刊》第26卷第3号中，在《新观念的衰亡》纽约1970年中再版；哈利·莱汶的《何谓现代主义？》，见《马萨诸塞周刊》第1卷第4号（1960年8月），在《折射》（纽约1966年）第271—295页中再版。

③ 莱斯利·费德勒：《新的变化》见《巴黎周刊》第32卷第4号，1965年，在其《文集选》第2卷（纽约1971年）中再版；艾伯·汉森：《批评的边界：无声的隐喻》，见《弗吉尼亚季刊》第46卷第1号，1970年。在早先的一些文章中，我曾在相近的意义上使用“反文学”及“无言文学”这两个词，参见伊哈布·哈桑：《无言的文学》一文，见《冲突》第28卷第1号，1967年，第3—22页。

动，这是无声文学传统的一部分。波普与无声，或大众文化与解结构，或超人与神性——或以后我将会讨论的内在性与不确定性——可能都属于后现代世界的层面。但这一切都有待于耐心的分析和长远历史的确认。

然而，文学术语的历史仅有助于证实语言的非理性特征。我们通过承认学术生活的心理政治学，即便不是心理病理学，而进一步触及到后现代主义本身。让我们承认这一点：权力意志存在于术语中，也存在于人或本文中。一个新的术语为其支持者在语言中拓展了一个空间，一种批评性的概念或体系是智慧的想象力的一首“拙劣的”诗。书本的战斗同样也是一场反抗死亡的实体的战斗，这也许就是为什么迈克斯·卜朗克相信一个人永远无法使其反对者信服，甚至在理论物理学领域亦然，他只是试图较之更长久、更富生命力而已。威廉·詹姆斯用一种较全面而合理的措辞描述了这个过程：新事物、新观念在开始往往被当作谬误而遭拒斥，随后，人们就声称它的显而易见性，之后，它先前的反对者便要窃取为他们自己的发现了。

在此，我并非要站到后现代主义一边来反对（老式的）现代人。在一个狂热的崇尚理性的时代，价值可以被无视和否弃，明天可以亟亟先占今天或昨天，这也不仅仅只是一个风尚问题，因为对突发事件的意识也许传达了某种带着更多恐惧而非希望的文化危机。我们可以充分回顾历史：莱昂内尔·特里林一部最有思想性的著作取名为《超越文化》（1965）；肯尼斯·波尔丁论证“后文明”是《二十世纪的意义》（1964年）中的一部分；在《蓝胡子城堡》（1971年）一书中，乔治·斯坦纳有一篇文章标题就是《后文化定义探讨》。在他们之前，洛德里克·斯登伯格刚好在五十年代就出版了《后历史名人》一书；最近，我在《正义的普罗米修斯之火》（1980年）中设想了一个普罗米修斯时代的到来。正象丹尼尔·贝尔指出的那样：“过去，最大的文学修饰词总是‘超

越’……但我们现在似乎已经将它穷尽，今天社会学的修饰词是‘后’。”^①

这里，我的观点是双重的：就后现代主义这个问题而言，存在一种对理性力量的意愿和反意愿，一种精神的特殊渴求，但这种意愿和渴求本身卷入了突发事件的历史时刻中，即使不完全是否弃的时刻。对后现代主义的接纳或拒斥因而也就依学术生活的心理政治学而定——包括我们大学中人与权力、尖锐的派系与个人的冲突，以及随意去包容或拒斥的界限的各种不同倾向与特征——这种相应性不亚于对总体文化法则的依赖。这种反映从一开始似乎就对我们有所要求。

这种反映还要求我们提出诸多遮蔽并构成后现代主义本身的概念问题，我准备从易到难列出其中十点。

(1) ‘后现代主义’一词听起来不但别扭、怪异，而且它还唤起了它希望超越或压制的现代主义本身。因而这个词本身就包含着它的对立因素，而浪漫主义、古典主义、巴洛克和洛可可这些术语则不然。而且，后现代主义表明了时间的线性发展并暗含着不会为任何一个后现代主义者所承认的陈旧、甚至没落颓废。但是，我们必得赋予这个时代一个怎样的更恰当的名字呢？原子时代、太空时代、还是电视时代？这些科技词汇缺乏真正理论的精神内涵，抑或按我半认真半戏谑提议的将其称之非确定内在性时代（不确定性+内在性）？^②或者，我们就我行我素而任别人怎么称呼我们，这样更好？

(2) 与其他范畴术语一样，譬如说后结构主义、现代主义或浪漫主义，后现代主义具有某种语义的不确定性。换言之，学者们对它的内涵尚无明确而一致的看法，倘若如此的话，这种普遍

① 丹尼尔·贝尔：《后工业社会的到来》纽约，1973年，第53页。

② 同上书，第46—83页。

的异议由两个因素造成：其一，后现代主义这个术语相对而言较晚出现，确乎正值莽撞的青年期；其二，其内涵与当今许多术语有某种亲缘关系，而那些术语本身的内涵就是不确定的。这样，现代主义在一些批评家那里被称之为先锋主义，甚或被称为新先锋主义，而在另外一些批评家那里，这同一个现象则被简单地称作现代主义，这诸种矛盾导致了被激化的论争。^①

(3) 一个与此相关的异议涉及诸多文学概念的历史不稳定性及其对变化的敞开性。在这个误解的时代，谁敢宣称科勒律治、帕特、拉芙乔伊、阿伯拉姆斯、帕克汉姆和布鲁姆他们所理解的浪漫主义如出一辙？有证据表明后现代主义与现代主义正在逐渐开始分化游离，甚至在两者之间作极端的划分。^②但是，这种现象近似于哈布尔天文学中的“红移”（red shift），也许有一天可用来衡量文学概念的终速率。

(4) 现代主义与后现代主义不是由铁障或长城分开的，因为

^① 例如，梅特·卡里纳斯库在《现代性面面观：先锋、衰落、通俗文学》（布鲁敏顿，1977年）中倾向于将“后现代主义”比作“新先锋派”，有时又比作“先锋派”。查波西在未完成的手稿《先锋派、新先锋派和现代主义：问题与提示》一文（见《新文学史》1971年秋季号，第3卷）常将“现代”与“先锋”等同，而把“后现代”称作“新先锋”；而保尔·德曼在《洞见与不见》（纽约，1971年）第八章中的《文学史与文学现代性》一文中又将“现代”称为创新的因素，每一个时期文学的感性“关键时刻”一脉相承。威廉·V·斯潘诺斯在《后现代文学的解结构与问题：定义之探讨》一文（见《报道》1979年夏季号，第2卷）中，用“后现代主义”一词指“根本上讲不是一件按年月秩序发生的事件，而是一个人类理解的永恒模式”。甚至连后现代主义核心作家约翰·巴思，亦在《补充的文学：后现代主义小说》（见《大西洋月刊》1980年1月第245期）中，论证后现代主义是一个尚待到来的综合，我们一直称之为后现代主义的东西不过是后期现代主义。

^② 在我早先和将要谈到这个问题的文章中，我将辨析这种轻微的移转。参见《大西洋月刊》第245期，1980年1月号中的《后现代主义：一份超批评的书目》，后收入我的著作《超批评：对时间的七种玄思》，又见《季刊》第34期中的《乔伊斯·贝克特与后现代创造力》以及《文化、不确定性与内在性》。

历史是可以抹去旧迹另写新字的羊皮纸，而文化则渗透着过去、现在和未来。在我看来，我们都同时可以是维多利亚人、现代人和后现代人。一个作家在他的生涯中，能容易地写出一部既是现代主义又是后现代主义的作品（试比较乔伊斯的《一个青年艺术家的画像》和《芬尼根的守灵夜》两部小说）。一般而言，在叙事的抽象概念的某一层次，现代主义可能恰当地吸收了浪漫主义，浪漫主义又联系着启蒙运动，启蒙运动又联系着文艺复兴，由此追根溯源，即使不上溯到奥杜威峡谷（the Olduvai Gorge）^①，肯定也要回到古希腊文明。

（5）这意味着一个“时代”，必须从连续性和阶段性两方面来看，这二者互为补充。日神阿波罗的视界寥廓而抽象，它只明辨历史的联接；酒神狄奥尼索斯的眼光虽盲目却富感受力，激发人的美感，它只触摸断裂的瞬间。因此，后现代主义通过同时乞灵日神和酒神而获得双重的视域。趋同与差异、统一与破裂、亲缘与反叛我们都必须予以尊重，如果我们要致力于历史，要将变化理解为同时既是一种空间的、心灵的结构又是一种时间的、物质的过程，既是模式又是独特的事件。

（6）这样，一个“时代”一般说来就根本不是一段时期，毋宁说，它是一个历时性与共时性的时间结构。后现代主义同浪漫主义或现代主义一样毫无例外，它需要既是历史的又是理论的界定。虽然，我们有时会可悲地想象后现代主义兴起于或大约兴起于1939年9月，但我们不会郑重其事地宣布一个起始的日子，象维吉尼·沃尔夫唐突地给现代主义确定日期那样。于是，我们不断地发现了后现代主义的“先驱”——斯泰恩、塞德、布莱克、劳特蒙、兰波、雅里、左拉、霍夫曼、简杜德·斯坦恩以及后期的

^① 坦桑尼亚北部考古遗址。以其出上丰富的化石和旧石器时代的石器而著称，这个峡谷深90米，自更新世界早期到晚期的古代湖床，逐层显露。——译注

乔伊斯、庞德、杜桑、阿达德、鲁塞尔、巴塔伊、布洛切和卡夫卡。这里真正的意味就在于我们在心中已经产生了后现代主义的雏形，进而用这模式去“重新发现”不同作家之间与各个时期之间的密切联系。也就是说，我们已经重新创造并将永远创造我们的前人。因此，老作家可以是后现代的，如卡夫卡、贝克特、鲍治、纳波可夫、格姆布洛维兹等，而年轻作家却不一定都是后现代的，如史泰隆、阿卜狄克、卡波特、欧文、多克特洛和卡德纳。

(7) 正如我们所见，任何对后现代主义的界定都需要全面洞见这种互补性，将连续性与间断性、历时性与共时性融于一体。同时，还需要辩证的眼光，因为被概念所界定的特征常常是彼此对立的，忽视了这种历史现实的倾向势必囿于单一的视界而丧失辩证的视野。对后现代主义的界定的特征是辩证的、多元的，选取某一个特征作为后现代主义的评判标准势必就把其他全部作家当作业已过时的了。^①因此，我们不能仅停留于臆想后现代主义是反形式的、无秩序的或者是虚饰的，因为，虽然这些特征的确为后现代主义所具有，但除了其狂热的自我毁灭欲外，它还包含着去发现“总体感性”（桑塔格）的要求，去“跨越边界，填平沟壑”的要求（费德勒），去获得对话的内在性，扩展理性干预和达到新的心灵灵知直接性的要求。^②

① 虽然一些批评家论证后现代主义主要是“时间上的”，而其他批评家又认为主要是“空间上的”，但是，后现代主义很可能正是在这两个范畴的关联中显示自身。参见两种似乎对立的观点：威廉·斯潘诺斯：《存在主义》第163—189页（纽约，1976年版）中的《边界的探测》一文；尤根·皮伯的《后现代主义：总体感性》，见《美国研究》第22卷，1977年版。

② 苏珊·桑塔格：《一种文化及新感性》（见《反阐释》纽约，1967年版第293—304页）；莱斯利·费德勒：《文集选》第2卷（纽约，1971年版）第461—485页中的《跨越边界，填平沟壑》一文；伊哈布·哈桑：《反批评：对于时代的沉思》（厄巴纳，1975年版）第六章中的《新灵知论》。

(8) 这一切又引入了一个更重要的问题——时代本身，它同样也是被看作对不断变化的文学史的特殊理解问题。诚然，后现代主义的概念包含着某种推陈出新、鼎新革故或简言之求新求变的理论，然而，是哪一种的求新求变呢？是赫拉克利特的？还是维科的？或达尔文的？马克思的？弗洛伊德的？库恩的？德里达的？还是折衷主义的？^①抑或，“变化理论”本身就是一种矛盾修辞法，最适于那些不能容忍时间的模糊性的理论家？那么，是不是就应当将后现代主义搁置一边——至少目前这样——不加界定，让它成为一种文学史的“争论”或“印迹”呢？^②

(9) 后现代主义还会扩展为一个更大的问题：它只是一种艺术的倾向呢还是一种社会现象、乃至西方人文主义的一种变化？如果是这样，那么，这个现象的各个层面——心理学的、哲学的、经济的、政治的——又是如何结合或分裂的呢？简言之，如果我们不试图去理解把握后现代社会的风貌——汤因比的后现代性或是未来福科的认识观——，我在此讨论的文学倾向不过是这种风貌的一个单一的、突出的倾向，我们能够理解文学中的后现代主义

① 想要了解一些这方面的观点，参见伊哈布·哈桑和莎丽·哈桑编辑的《创新/革新：当今西方文化的潮流与再思想》（威斯康星，1983年版）。

② 这里，文学阶段性的观点依然成为问题，受到了当今法国思想的挑战。至于文学与历史变化的观点，包括时间的“神圣组织”，请参阅卡里纳斯库的《现代性面面观》、洛尔夫·柯亨和麦莱·克里格：《文学与历史》（洛杉矶，1974年版）中《创新与变化：文学嬗变与乔治诗歌》一文以及拙著《反批评》的第7章。杰弗里·哈特曼提出了一个较难的问题：“我们有这么多的历史知识，那怎么避免历史主义，或者，怎么避免将历史当作戏剧搬上舞台，在这样的戏剧中，认识的断裂取代了顿悟的断裂。或者，我们如何能“制定一种历史而非历史循环的阅读理论”呢？见《拯救文本：文学、德里达、哲学》（巴尔底摩，1981年版，第XX页。）

吗？^①

(10) 最后也许是一个最为棘手的问题，后现代主义是一个褒义词吗？人们狡黠地用后现代主义这个名称确定作家的价值，不管这些作家彼此如何不同也示以尊重，并用后现代主义来为各种此起彼伏的艺术潮流欢呼，而不管它们是如何的不一致，对这些，我们究竟该如何加以首肯？或者，恰恰相反，后现代主义并非溢美词，而是一个轻视之词？简言之，后现代主义是否是文学思想一个既是描述性的又是评价性的或者规范性的范畴？或者，如查尔斯·埃尔梯里所见，它是否属于哲学中那种“根本上争论的概念”范畴，人们永远无法完全详尽无遗地论述其构成上的混乱？^②

无疑，后现代主义中还潜在地存在着其他诸多问题，然而，这些问题终究不能控制理性的创造力，不能阻止人们在将我们的存在启示给我们的理性结构中去了悟我们历史存在的渴求。因而，下而我准备就最近一百年来艺术嬗变的三个模式，尝试性地加以区分，从而提出一个暂时性的纲要，即无言的文学自赛德到贝克特似乎是一种设想和展望。我把这三种模式称之为先锋模式、现代模式和后现代模式。虽然，我意识到它们都共同协作创造了那种“新的传统”。自波德莱尔之后，这种新传统孕育了“一种艺术，不

① 不同的作家如马歇尔·麦克路安和莱斯利·费德勒探讨后现代主义的媒介及其流行普及的方面已经 20 年了，虽然他们的论点在某些批评圈中已过时。理查德·E. 帕尔默在《边界》（第 5 卷，1977 年冬季号）中的《后现代性与阐释学》一文中探讨了作为当代一种艺术倾向——后现代主义与作为一种文化现象，或许还是一个历史纪元的后现代性之间的差异。

② 查尔斯·埃尔梯里：《后现代主义：界定的问题》（见《报道》第 2 卷，1979 年夏季号）第 90 页，这使埃尔梯里得出这样的结论：“对一个相信他自己是后现代主义者的人而言，他最好能做到的就是用语言将处于混乱之中的透明的心灵空间表现出来，因为他拥有能力并瞥见了它们所创造出的我们的境况。”

管这种艺术实践者的信条怎样，其历史已由从先锋向先锋的飞跃构成，由旨在彻底革新社会制度和人自身的群众政治运动构成。”^①

所谓先锋派，我指那些骚动于我们二十世纪初叶的运动，包括形上物理学、立体主义、未来主义、达达主义、超现实主义、极端主义、美至主义（merzism）、德斯特杰主义（de stijl）。这些无政府主义的运动以其艺术、宣言和怪诞的行为冲击了中产阶级，但他们的活动主义也会转向内心和精神而逐渐消亡，就象后来发生在后现代主义者鲁道夫·斯瓦兹柯格勒身上的那样。这些曾一度壮观显赫、风行一时的运动，如今已是过眼烟云，只留下它的训诫和再难把捉的往事。但是，历史证明现代主义更稳固、更超然、更神圣，犹如衍生了它的法国象征主义那样，甚至现代主义文艺实践现在似乎更为令人瞩目。正由于凡雷希、普鲁斯特、纪德、早期的乔伊斯、叶芝、劳伦斯、里尔克、托马斯·曼、缪塞、以及早期的庞德、艾略特和福克纳这些天才们的实践，现代主义赢得了很高的声誉，故而引起狄尔莫·茨瓦兹的咏叹：“让我们想想伟人在哪里，当孩子们能读书时，是谁会迷住他们的心……”如果说，现代主义主要向我们展示其神圣的、主次鲜明和形式主义的特征，那么，后现代主义则以其嬉戏的、平行并列和解结构的风貌同前者形成鲜明对照，而给我们留下深刻印象。这样，后现代主义标举先锋派不虔敬的精神，因而它有时也系上新先锋派的标签。不过按照麦克路安的观点，后现代主义保持着“更多的冷静”，与过去的其他先锋派相反，它更为冷静，较少党同伐异，更少对大众文化以及它处身其中的电子社会嗤之以鼻，因而也就鱼龙混杂而包容了那些通俗的作品。

我们还能进一步辨析后现代主义吗？或许，用图表显示它与

^① 哈洛德·劳申伯格，《新的传统》，纽约，1961年版。

现代主义的区别，可为下面的工作开个头：

现代主义	后现代主义
浪漫主义/象征主义	形上物理学/达达主义
形式（联结的、封闭的）	反形式（分裂的、开放的）
意图	游戏
设计	偶然
等级	无序
精巧/逻各斯	枯竭/无言
艺术对象/完成的作品	过程/行为/即兴表演
审美距离	参与
创造/整体化	反创造/解结构
综合	对立
在场	缺席
中心	无中心
作品类型/边界	本文/本文间性
语义学	修辞学
范式	句法
主从关系	平行关系
隐喻	换喻
选择	混合
根/深层	枝干/表层
阐释/理解	反阐释/误解
所指	能指
读者的	作者的
叙事/恢宏的历史	反叙事/具细的历史
大师法则	个人语型
征候	欲望
类型	变化
生殖的/阳物崇拜	多形的/两性同体
偏执狂	精神分裂症

本源/原因	差异/痕迹
天父	圣灵
超验	反讽
确定性	不确定性
超越性	内在性

上面这个纲目牵涉许多领域：修辞学、语言学、文学理论、哲学、人类学、精神分析、政治学，乃至神学，还涉及很多欧美作家以及各种不同的运动、流派和观点。但这个表所显示出的二分法依然显得模糊而不可靠。由于差异移转、迁延，甚至消失，任何纵栏中的概念都不是完全对等的，在现代主义和后现代主义中还存在许多递转和例外。但是，我依然认为右边这一栏针对后现代倾向——不确定内在性的倾向，因而它使我们更趋近了对后现代主义历史和理论的界定。

不管怎么样，现在是对“不确定内在性”（indeterminence）这个新词稍作解释的时候了。我用这个词指后现代主义中两个主要的本质倾向，即不确定性和内在性。这两个倾向不是辩证的，因为它们并不完全对立，亦未引向整合。每一种倾向包含它自己的矛盾，但又暗示着另一种倾向的因素。它们的相互作用表明了盛行于后现代主义中的一种“多元对话的”（polylectic）活动。^①

所谓不确定性（indeterminacy），我指由下面这些各种不同概念所共同勾勒的一个复杂范畴：模糊性、间断性、异端、多元性、散漫性、反叛、倒错、变形。仅变形一项就统摄了当今许多自我消解的术语，如反创造、分解、解构、消解中心、移置、差异、间断性、分裂、消隐、消解定义、非神话化、零散化、反正统化——

^① H. 劳申伯格：《新的传统》第65—72页。另外，参见我的《创新/革新》一书中的第1章《创新/革新：嬗变的文化理论探讨》。

还不用说反讽、断裂、无言这些专门术语。通过所有这些符号，一种强大的自毁欲影响着政治实体、认识实体以及个体精神——西方的整个话语王国。仅在文学中，我们所有一切关于作者、读者、阅读、写作、著作、流派、批评理论以及文学自身的思想突然间都遭到置疑，更何况文艺批评？罗兰·巴尔特认为文学是“失落”，“倒错”，“消解”；沃尔夫冈·伊塞尔以本文的“空白”为基础创造了一种阅读理论；鲍尔·德曼认为修辞学亦即文学是一种力，它“根本抛弃逻辑而展现出令人眼花缭乱的关联偏差的可能性”；而杰弗里·哈特曼则断言“当代批评的宗旨是不确定性的阐释学。”^①

这种不确定的衍射促进了大规模的扩散，因而，我称后现代主义的第二个主要倾向为内在性 (immanences)，我使用的这个词并无宗教的回音，它只用来指心灵的能力——在符号中概括自身，愈来愈多地参预自然，并通过它自己的抽象概括而作用于自身的能力，它因而逐渐地、直接地成为了其自身的环境。这种理性的倾向还可能进一步被下面的各种概念引起，如发散、传播、推进、相互作用、交流、相互依赖。这些概念都衍生于作为语言动物的人类的出现，有灵知的动物构成了他们自身，也必然通过他们自己创造的符号构成他们的世界。“这不正是信号吗？整个结构摇摇欲坠，而人却在语言日益照亮生命地平线的时候走向了死亡。”福科提出了这个著名的问题。^②与此同时，公共世界解体已成现实并反映在小说的混杂之中，媒介剥夺了历史的现实性使之成为了偶然事件，控制论以不可理喻的人工智能向人类挑战，科技将我们

^① 例如，参见罗兰·巴尔特和莫里斯·奈多：《论文学》（巴黎，1980年版）；沃尔夫冈·伊塞尔：《阅读活动》（巴尔底摩，1978年版）；保尔·德·曼：《阅读的寓言》（纽黑文、康涅狄格，1979年版）；以及杰弗里·H. 哈特曼：《荒原的批评》（纽黑文，1980年版）。

^② 米歇尔·福科：《事物的秩序》（纽约，1970年版，第386页）。

的感性认识投射到日趋缩小的宇宙边缘或可怕的物质裂缝间。^①每一处，甚至在拉康“在文字中的无意识”深处——比宇宙空间中的黑洞还要稠密浓厚，我们无处不遇到那种被称作语言的内在性，它带着其全部的文学模糊性、认识之谜和政治的涣散与我们相遇。^②

无疑，在英国这些倾向不及在美国或法国那么流行。在英法两国，后现代主义一词逆转了目前后结构潮流的方向，人们已开始使用后现代主义一词。^③但在最发达的国家依然存在这样一个事实：作为一种艺术的、哲学的和社会的现象，后现代主义调转了方向，它趋向开放（时间与结构或空间上的开放）、游戏、祈愿、

① 丹尼尔·贝尔在《技术与知识的边界》（加登城，1975年）第53页中《技术、自然和社会》一文中这样评论：“就象帕斯卡想与上帝掷骰子一样，理论家们的决定也是这样做出的，新智能技术寻找它们自己的完整图景——理性自身的领域。至于更详尽的分析，请参阅让-弗朗索瓦·利奥塔德：《后现代状态》（巴黎，1979年）著作中的一篇文章《信息论》。

② 这种趋势倾向于许多后现代艺术所具有的抽象、概念化和非现实的特征。参见苏齐·冈布里奇：《艺术的历程》（纽约，1977年版）。奥特格·格塞特：《艺术的人性化丧失》（普林斯顿，1958年版）一书中已经预示着冈布里奇的论证思想。另外，注意奥特格还预感到灵知或理智的趋势，他在1925年业已写到：“人将他自己理想的物质贯注于世界，赋予它人性，而最终有权设想在某一天，在最遥远的将来，这个恐怖的外部世界充满了太多的人，以至我们的子孙将会穿越地球，就象我们今天在精神上穿越了我们最幽深的自我——他最终会想象世界，虽然未终止它与世界的相象，一天将变作一种象物质化灵魂的东西。就象莎士比亚《暴风雨》中描述的那样，风将听从阿瑞尔的命令吹出思想的精神”。第184页。

③ 虽然，后现代主义与后结构主义不能等同，但它们却清楚地显示出诸多相似性。因此，在一篇文章中，朱利叶·克里斯蒂娃按照她自己的观点，评述了内在性和不确定性：“后现代主义即是这样一种文学，它带着或多或少的意图去拓展那富有象征的意味，因而也就是人性化的王国。”又说：“在这个特殊层次，我们面临许多不可控制其增长速度的个人语型。”朱利叶·克里斯蒂娃《后现代主义？》，见《浪漫主义、现代主义，后现代主义》，哈利·R·加汶编辑，路易斯伯格，巴黎，1980年版，第137页及第141页。

暂时、分裂，或不确定的形式，趋向反讽和断片的话语，缺席和断裂的“苍白的意识形态”、以及分解的渴求和对复杂的、表现思想的无声的创新。虽然后现代主义转向所有这些方面，却还包含着一种不同的，即使不是对立的运动，这种运动朝向逆转的程序、无所不在的相互影响，内在的法规、媒介、语言。因此，我们的地球当它分裂为宗派、种族和各种小集团的时候，似乎已卷入了行星化（planetization）和入性化移转（transhumanization）的进程中了。因此，恐怖主义和极权主义、宗派主义和泛基督教主义前呼后应，而当政者甚至将他们自己自封为寻求权威新基础的组织。人们也许会问：某个决定性的历史变化是否活跃在我们这个时代？它包容艺术与科学、高层文化与低层文化、男性与女性的原则、部分与整体，象前苏格拉底学派常说的那样，牵涉着个人和群体。或者，俄耳甫斯（Orpheus）的解体是否最多不过证明了人们想创造更多的生命无常性和入类死亡结构的心灵渴求？

我仍得追问：究竟是什么样的结构在那个结构之外，在它之后，在它之中？

（王岳川 译）

后现代景观中的多元论*

〔美〕伊哈布·哈桑

后现代主义——这个裂口又一次开始张大了口，经由多元论我回到了它这里。多元论现在已成为后现代所表征出的躁动不安的境况，对它我已花费了不少笔墨进行批评与非批评的探究。何故？为什么现在还谈多元论？这个问题让人想起两个世纪前康德提出的另一个问题：“何谓启蒙”（Was heißt Aufklärung）意即“我们现在是谁？”如米歇尔·福科所见，问题的答案就是对历史的当前进行符号的反思。^①反思我们今天这个主题，的确是在追问“后现代主义是什么？”而这也正是本文的宗旨所在。

今天，多元论在对后现代主义进行社会、美学和理性的假定中发现了自身——发现了它所经受的考验以及它的正确。而且，我认为许多美国的多元论者，诸如：M. H. 阿伯拉姆斯、威恩·布斯、肯尼斯·伯克、梅特·佩珀，当然还有其他无数的艺术家和

* 本文选译自伊哈布·哈桑：《后现代转折》（Ihab Hassan, The Postmodern Turn）一书的第八章，俄亥俄州大学出版社，1987年版。——编者

① 米歇尔·福科在《主体与权力》中写到：“一切最确定的哲学问题大概就是现在的问题，即此时此刻我们是什么的问题”。这篇文章后来又作为《米歇尔·福科：超越结构主义和阐释学》（赫伯特·L. 格雷菲斯和保罗·拉比诺编辑，芝加哥1982年版）一书的跋再版。另外，此文还见于《批评探讨》第8期，1982年夏季号，第777—796页。

思想家，都忙于自视了不得的追问：“后现代主义是什么？”甚至似乎有某种默契似地予以回答。总而言之，跟后来的 M. 乔登一样，他们一生都在谈后现代主义，却谁也不知道他们是否真懂后现代主义？

然而，后现代主义究竟是什么呢？我依然不能提出一个严格的定义加以界定，甚至提不出一个比我对现代主义的界定更严格的定义。然而，将之理论化和历史化的时刻即在眼前，但并未减少它的错误和苦恼。这些与文化的塑造、文学的阶段化和文化的嬗变——批评话语本身在唯信仰论阶段的问题有关。^① 现代主义的衰落还激起那些不相称的思想家们去讨论后现代主义的兴起，于是乎，丹尼尔·贝尔，一个“保守的”社会学者去证实创造冲动的目的和现代主义对意识形态的影响（现代主义，作为一种文化运动在过去一百多年里已经统摄了全部艺术，并已形成我们的象征表达^②）。而尤尔根·哈贝马斯这位“偏激的”哲学家，也跃跃欲试地想找出“老保守派的前现代主义”、“年轻保守派的反现代主义”与“新保守派的后现代主义”之间的差别。^③

且不谈所有的那些“或然性”，让我列举后现代主义几点同具重要性的特征，划分出一个文化的领域。我将有选择性地给出一些例子。我列举的这些特点也许会互相交叉或矛盾，但它们依然勾画了一个后现代“不确定内在性”的区域，在其中形成了批评

① 在《俄底甫斯的肢解：后现代文学探讨》（梅狄森，威斯康星，1982年版，第262—268页）一书中，我已就其中的某些问题进行了讨论。另外，参阅伊哈布·哈桑和莎利·哈桑编辑的《创新/革新：对人类的新透视》（梅狄森，威斯康星，1983年版）一书中的几篇文章：克劳斯·马里格的《变化的年代学探讨》、多明尼克·拉克帕雷的《理性的历史及将现在界定为“后现代”》以及梅特·卡里耐斯库的《从单一到多元：当今思潮的多元论》。

② 丹尼尔·贝尔：《资本主义的文化矛盾》，纽约，1976年版，第7页。

③ 尤尔根·哈贝马斯：《现代性对抗后现代性》，见《新德国批评》第22期，1981年冬季号。

的多元论。^①

二

下面，就是我列出的后现代主义的几个特征：

1. 不确定性 (Indeterminacy)，包括影响知识与社会的各种模糊性、断裂性和移置。我们会想到沃纳·卡尔·海森堡的不确定原则，克特·哥德尔的不完整性证明、托马斯·库恩的范式及保尔·费耶阿本德的科学达达主义。或者，我们还会想到哈罗德·劳申伯格让人忧虑的、取消了界限的艺术对象。在文学理论中情形又如何？从米哈伊尔·巴赫金的对话的想象力，罗兰·巴特特的本文手稿，沃尔夫冈·伊塞尔的文学的不确定性，哈罗德·布鲁姆的误解、保尔·德·曼的寓意阅读、斯汤莱·费什的情感风格学、罗曼·荷兰德的人际关系心理分析和大卫·布莱什的主观批评一直到最流行的未经历的时间疑难 (aporia of unrecorded time)，我们犹豫不决，只作相对考虑。不确定性确乎渗透我们的行动和思想，它构成我们的世界。

2. 零乱性 (Fragmentation)，不确定性常因片断性而产生，后现代主义者只是割断联系，他们自称要持存的全部就是断片。他们最终诅咒的是“整体化”——不论何种的综合，社会的、认识的、乃至诗学的。因此，他们喜欢组合、拼凑、偶然得到的或割裂的文学对象，他们选择并列关系而非主从关系的形式，选择转喻而非暗喻，精神分裂而非偏执狂。他们也因此而求助于悖谬、悖论、反依据、反批评、破碎性的开放性、未整版的空白边缘。因此，让-弗朗索瓦·利奥塔德力主：“让我们向整体性发动一场战

^① 至于科学文化中的同源现象，参见拙著《正义的普罗米修斯之火：想象力、科学及文化嬗变》（厄伯纳，伊利诺斯，1980年版）第139—171页。

争；让我们成为那不可表现者的见证人；让我们使差异重获生机以挽回它的名誉。”^① 时代需要差异和移转的能指，甚至原子也分解为不可捉摸的质子，成为一种只不过是数学的呓语罢了。

3. 非原则化 (Decanonization)，从广义上来说，这一原则适于所有的准则和权威的惯例。我们看到利奥塔德再次论证一种广泛性的社会主要准则的“非法化” (delegitimation)，废除元叙事，而偏好保留了语言游戏异质性的“具细的历史”。^② 因此，从“上帝之死”到“作者之死”和“父亲之死”，从对权威的嘲笑到对学校全部课程的修正，我们取消了文化，消除了知识的神秘性，消解了权力语言、欲望语言和欺诈语言的结构。嘲笑和修正是颠覆的翻版，我们这个时代猖獗的恐怖主义便是最可悲的例证。但“颠覆”或“瓦解”还可采取其他一些较缓和的形式，如少数民族运动或文化女性化，这同样需要非原则化。

4. 无我性、无深度性 (Self-less-ness, Depth-less-ness)，后现代主义消除了传统的自我，鼓动自我抹煞——一种骗人的直率，没有内容/外观——要不就走到其反面，又鼓励自我增殖和反省。批评家已经注意到现代文学中的“自我失落”，但始作俑者是尼采所宣布的“主体”，它不过是一个虚幻；人们指责自我主义时所谈的

① 让-弗朗索瓦·利奥塔德的《答疑：何谓后现代主义》(赫吉·狄朗译，见《创新》)，第341页。至于艺术和社会的并列结构风格，另参见伊哈布·哈桑编辑的《释放：再论革新中的解释学》(米德莱顿，康涅狄格，1971年版)中海登·怀特的文章《批评的文化》；再参见威廉·詹姆斯对于并列结构和多元论的亲缘关系的论述：“或许是这样的，世界的某些部分与其他部分的联系这样松散，以至除了连词‘和’之外，没有任何东西能够刺激它……这种附加结构世界的多元论观点即：实用主义不能从考虑中排除(《实用主义》及《真理的意义》中的四篇文章，纽约，1955年版，第112页)。”

② 参见让-弗朗索瓦·利奥塔德：《后现代状态：知识报道》巴黎，1979年版。至于非经典性的其他观点，参见《英国文学：开辟规范》莱斯利·费德勒及豪斯顿·A. 贝克编辑，巴尔底摩，1981年版，以及《批评探讨》第10期，1983年夏季号。

自我根本不存在。”^①因而，后现代主义压抑或分解，而有时又试图去恢复那个“深沉的”浪漫主义的自我，在后现代主义的循环中，这个自我作为一种“整体化原则”一直受到不幸的怀疑，由于自我在语言的游戏里，在藉以多元地构成现实的差异中丧失了自己，正值死神高视阔步、肆意猖獗时，自我将自己的缺席人格化了，它在各类浅薄的作品中传播自己，拒绝并回避阐释。^②

5. 卑琐性，不可表现性 (The Unpresentable, Unrepresentable)，象它的先辈一样，后现代艺术反现实，反偶像崇拜，甚至它的“魔幻现实主义”也消溶在空灵中了。它坚硬、平滑的外观拒斥模仿，尤其是后现代文学常常寻求它的边界，接受它的“衰竭”，以有声的“沉默”瓦解自己。它变得有限了，与自己的表现模式相比较量。犹如康德的崇高，它在绝对的无形与虚无上兴盛——“你不要塑造偶像”——按利奥塔德大胆的类比，“后现代即是那种在表现自身时将见不得人的卑微性也展示出来的东西。”^③但对表现的挑战也可能将作家引向另一个阈限的境地：譬如引向卑琐而不是崇高，或说准确些，引向死亡，引向“符号与死亡之间的交换，”正如朱丽叶·克里斯蒂娃指出的那样。克里斯蒂娃问：“什么是不可表现性？”“它即是那种经由语言却又非任何一种特殊语言的一

① 尼采：《权力意志》，纽约，1967年版，第196页；参见威利·希菲尔：《现代文学和艺术中自我的失落》纽约，1962年版；还参见查尔斯·克雷梅洛：《无银的镜子：书、自我及后现代美国小说》（托尔汉斯，佛洛里达，1983年版）中对后现代主义的探讨。

② 否认深度从广义说来就是否认阐释学，就是自然或文化的“渗透”。它在苍白的后结构主义哲学和各种现代艺术中展示自身。参见阿兰·罗伯-格里耶的《为了一种新的小说：论小说》，理查德·豪德译，纽约，1965年版，第49—76页，以及苏珊·桑塔格：《反阐释》，纽约，1966年版，第3—14页。

③ 利奥塔德：《答疑》，第340页。还参见海登·怀特的文章《历史阐释的政治关系：磨炼与反升华》（见《批评探讨》第9期，1982年9月，第124—128页）中对崇高的政治关系所进行的敏锐探讨。

部分……经由语义却又不堪忍受和想象的东西：恐怖和卑琐。”^①

这里，我认为我们达到了否定的巨变，随着我下面对“反讽”的界定，我的讨论将从后现代主义的解结构趋势转向后现代主义的重建结构趋势了。

6. 反讽 (Irony)，按照肯尼斯·伯克的观点，也可称作透视。当缺少一个基本原则或范式时，我们转向了游戏、相互影响、对话、会话、寓言、反省——总之，取向了反讽，这种反讽以不确定性和多义性为先决条件，在巴赫金、伯克、德曼、雅克·德里达和海登·怀特的著作中我们碰到它的各种变体，而阿兰·威尔德在书中则试图区分它的三种模式：“中介反讽”、“转折反讽”和“后现代”或“休止反讽”，“及其更为重要的多重性、散漫性、或然性，甚至荒诞性。”^② 反讽、透视、反省，它们表现了探求真理过程中不可避免的心灵反映，真理不断地躲避心灵，只给它留下了自我意识一种富讽刺意味的增加或过剩。

7. 种类混杂 (Hybridization)，或者，体裁的变异模仿，包括滑稽性模仿诗文、谐摹诗文、仿作杂烩。文化种类的“消解限定”、“消解形式”导致了几种有争论的模式：“反批评”“新新闻学”、“非虚构小说”以及一种既年轻又悠久的“副文学”(paralitera-

^① 朱丽叶·克里斯蒂娃的文章《后现代主义?》(见哈利·R. 卡汶编《浪漫主义、现代主义、后现代主义》，路易斯伯格，巴黎，1980年版)第141页。另参见她的另一部著作《恐惧的力量：论悲惨》(莱昂·鲁狄埃译，纽约1982年版)，以及《批评探讨》第9期第84—85页和91页中她的另一篇文章《精神分析与都市》中对“不可名状的恐怖”的探讨。

^② 阿兰·威尔德：《一致的视界：现代主义、后现代主义和反讽和想象力》(巴尔底摩，1981年版)，沃纳·布什强烈地提出了对于后现代时代中反讽时尚——一种“喜剧的反讽”的要求，他贬低人处中心地位的主张，并证明了与传统宗教语言惊人的相似。参阅《乔治亚周刊》第37期，1983年冬季号中他的《反讽的王国》一文。

ture) 或“入门文学”的混杂的种类。^① 题材陈腐与剽窃，拙劣的模仿与东拼西凑的杂烩，通俗与低级下流丰富了表现性。这样看，翻版与摹制可以跟它的原型一样真实，甚至可能带来一种“生命的增殖”（布治·皮埃尔·麦纳的唐吉珂德）。这产生了一个不同的传统概念，在其中，持续性与间断性，高层文化与底层文化交汇了，不是模仿而是在现在中拓展过去。在那个多元的现在，所有文体辩证地出现在一种现在与非现在、同与异的交织中。因而，在后现代主义中，海德格尔的“均衡时间性”的确变成了均衡时间性的一个专门术语——一种交织的时间性，一种历史因素间的新型关系，没有偏向现在或压制过去。当弗里德里克·杰姆逊批评后现代文学、电影和建筑与历史无关的特征及其现存化时，将这一点忽视了。^②

8. 狂欢，这个词自然是巴赫金的创造，它丰富地涵盖了不确定性、支离破碎性、非原则化、无我性、反讽、种类混杂等等，这些我都已经分析过。但这个词还传达了后现代主义喜剧式的甚至荒诞的精神气质，而这在斯泰恩、拉伯雷和滑稽的前后现代主义者那里已有所预示。狂欢在更深一层意味着“一符多音”——语言的离心力、事物欢悦的相互依存性、透视和行为、参与生活的

① 最后一个术语是格雷·沙尔·莫森的。莫森在《种类的边界：陀斯陀耶夫斯基的〈一个作家的日记〉和文学的乌托邦传统》（奥斯汀，德克萨斯，1981年版）中，对临界文学、滑稽模仿作品、体裁混杂作品进行了精彩的讨论。

② 参见《反美学：后现代文化论文集》（霍尔·福斯特编，华盛顿，1983年版）中弗里德里克·杰姆逊的文章《后现代主义与消费社会》。至于反陈述，参见鲍洛·波托格什的《继现代建筑以后》（梅格·肖译，纽约，1982年版）第11页及卡里纳斯库的文章《从单一到多元》。

狂乱、笑的内在性。^①的确，巴赫金所称作的小说与狂欢——即反系统，可能就是指后现代主义本身，至少指其游戏的颠覆的、包孕着甦生的要素。因为在狂欢节那“真正的时间庆典，生成、变化与甦生的庆典里，人类在彻底解放的迷狂中，在对日常理性的‘反叛’中，……在许多的滑稽模仿诗文和谐摹作品中，在无数次的蒙羞、褻渎，喜剧性的加冕和罢免中，发现了它们的特殊逻辑——第二次生命。”^②

9. 行动、参与 (Performance, Participation)，不确定性导致了参与，沟壑必须填平。后现代本文，不论语言的还是非语言的都欢迎参与行动。它需要被书写、修正、回答、演出。的确，有这么多的后现代艺术称自己为行动艺术，因为它们僭越了自己的种属。作为行动艺术（或相关的理论）宣布了其面对时间、死亡、观众和其他因素时易受损伤的弱点。^③“戏剧”成为一个平行社会的主要原则——到了恐怖主义的边缘。正如理查德·波里埃所论证的那样，行动的自我在其全盛期表达了“一种运动中的活力，一种具有其自身形态的活力”；然而，在其对压力和困难的“自我发现、自我观照、而最终自娱的反应中”，那个自我也可能转向唯我论，陷入自我陶醉中。^④

① 参见 M. M. 巴赫金的《拉伯雷和他的世界》海伦娜·艾丝沃斯基译，剑桥，马塞诸萨，1968年版；M. M. 巴赫金编·米盖尔·荷尔奎斯特译《对话的想象力：M. M. 巴赫金的四篇论文》，奥斯汀，德克萨斯，1981年版。另参见《批评探讨》第10期（1983年9月）中对巴赫金的评论。

② 巴赫金：《拉伯雷》第10—11页。

③ 参见赫吉·狄朗的文章《舞台/信号/表演：论戏剧与理论的某些嬗变》，见《创新》第213—217页。

④ 理查德·波里埃：《表演的自我：当代生活语言的构成与分解》纽约，1971年版，第XV页和XIII页。另参见克里斯托福的《自恋的文化：在一个希望渐减时代的美国生活》，纽约，1978年版。

10. 构成主义 (Constructionism), 由于后现代主义本质上是向性的、象征性的、非现实的——尼采认为“人们会想到的自然是小说了”,^① 它在后康德主义, 后尼采主义的“小说”中“创构”现实。^② 科学家现在似乎比许多人文主义者——西方最后的现实主义者更陶然于启发式的小说中 (有些文艺批评家甚至将语言一脚踢开, 这样想着时脚趾却踢在了石头上)。这种有效的虚构暗示着心灵对于自然和文化参预的增长, 也即我称之为“新灵知主义”的一个层面, 见之于科学与艺术、社会关系与高科技中。^③ 但是, 在伯克的“戏剧批评”、帕珀的“世界假设”、库德曼的“世界形成方式”、怀特的“原型移动”以及其他许多不必提及的阐释或后结构主义的理论中, 同样可见到构成主义。因此, 正如库德曼论证的那样, 后现代主义维持了“从唯一的真理和固定的世界”向“正确的甚至冲突的形式或创造中的世界的多样性”过渡的运动。^④

11. 内在性 (immanence), 这里不带任何宗教色彩, 指心灵通过符号而概括自身的不断增长的能力。现在我们无处不看到成问题的分散、离散、传播, 象马歇尔·麦克鲁安古怪地预言的那样,

① 尼采:《权力意志》, 第 291 页。

② 詹姆斯已经理解了这一点, 当他说:“你不能消除人类的贡献……虽然能感觉得到的不断变动依然是一个不可抹煞的事实, 但实际上从始至终这在很大程度上都是一个我们自己的创造问题。”见《实用主义》第 166 页。

③ 参见伊哈布·哈桑:《反批评:时代的七种反思》(厄伯纳, 伊利诺斯, 1975 年版) 第 121—150 页以及他的另一部著作《正义的普罗米修斯之火》。然而, 是若塞·奥梯格作了有先见性的、灵知的论述(同上, 第 96 页); 在奥梯格之前, 詹姆斯写道:“世界的各部分经由任何一种确定的联系联结成一个整体, 就此而言, 世界是一, 而当任何一种联系失却这种关系的维持时, 世界是多, 而最终随着时间的推移, 它至少会由于人类的能力可以不断构想的联系的系统而日渐统一”(见《实用主义》第 105 页), 但还需参阅让·波德莱尔:《交流的狂喜》一文(见《反美学》第 126—134 页)中对无意义的内在性的看法。

④ 耐尔逊·库德曼:《世界创造的方式》, 印度尼西亚, 1978 年版, 第 X 页。

由于新的媒介和科技发展，我们经历了感官的扩张。活生生的语言和杜撰的语言，重新构造了宇宙——从类星体到夸克，从有文化的无意识到宇宙空间中的黑洞——将宇宙重构为语言所创造的符号，将自然转变成文化，又将文化转化为一种内在的符号系统，语言的动物已经出现（语言成为一切生活内在文本性的尺度？），一种思想、能指和“联系”的外貌，现在正依赖于心灵在其灵知领域所触及到的一切，物理学家、生物学家、符号学学者对此的探寻不亚于象泰拉尔、夏尔丹这样的神学家。其探寻弥漫着反讽同样也是心灵在每一个黑暗的角落与自身相遇时的反省性的反讽。^①然而，在一个消费的社会，这种内在性会变得更加空洞而缺少预见性，正如让·波德莱尔所说，“它变成四处渗透的猥琐，变成一种中立化的聚合性眩晕，一种争先恐后地向着具有纯净与虚无外观的猥褻的逃避。”^②

这十一点“定义”，并不能穷尽后现代主义特征，如果它们能凑成一个后现代主义定义我将无限欣喜。然而，它充其量不过是一个存在争议的概念、一个选言逻辑范畴，受此现象自身的能量与批评家们不断变化的理解的双重限定。然而，这定义无论怎样不完善，但它仿佛是一个谜。它无所不在，是构成要素——象树莓醋，不断地将任何食谱变为新鲜的菜肴。

我也不敢断言我所列出的这十一点“定义”可用来区分后现代主义与现代主义，因为后者作为一种强烈的遁辞一直保留在我

① 能动的，创造性的，自我反省模式似乎对先进的人工智能理论也至关重要。参见《纽约时报》第21期，1983年8月第23—100页中詹姆斯·格莱克论道格拉斯·R·霍夫斯塔特的文章《探寻心灵的秘宫》。

② 让·波德莱尔：《狂欢之后你在做什么？》，见《艺术评论》1983年10月，第43页。

们的文学史中。^①但是，我的确建议摒弃这些观点——省略的、神秘的、部分的、临时的——应该表明两种互相生发的结论：a. 批评的多元论深深地影响着后现代主义的文化领域；b. 一种有限的批评多元论在某种程度上是对后现代境况偏激的相对主义和反讽的不确定内在性的一种反应；是一种试图包容它们的尝试。

三

迄今为止，我的论证还只是一个序幕。现在，我必须关注那些以认识、政治、或情感的约束来限制我们后现代境况的无政府状态的尝试了。也就是说，我必须简明地将批评看成体裁（genre）、^② 权力和欲望——像很久以前肯尼斯·伯克在他的动机概要中所做的那样。

批评是一种体裁吗？批评的多元论者常常设想也许是的。^③但是，即使最善解多元论者的威纳·布什，也最终被迫承认一种必须在众多的观点中著著其中一种看法的完全的“方法论的多元论”，而这“似乎只是重提了那个我们以之开始的问题”；于是他

① 参见《盲目与洞见：当代批评的修辞学论文集》中保尔·德·曼的文章：《文学历史与文学的现代性》。另外，参见奥克塔维奥·帕兹《沼泽的孩子，从浪漫主义到先锋派的现代诗歌》剑桥，马塞诸萨，1974年版。

② 体裁（genre），在当代文学批评术语中，人们找不到众所公认的体裁的同义词——种类、类型、样式、风格、流派在各不相同的意义上使用着，这一事实表明在体裁理论的发展中尚存在着某些混乱。亚里士多德《诗学》开章第一句便论诗艺体裁类型问题，本世纪雅可布逊等人也努力将文学类型和语言结构联结起来，N. 弗莱《批评的解剖》提出有关神话的原型的综合类型学理论，而温姆萨特和布鲁克斯在《文学批评简史》也提出有四种类型，即戏剧的、史诗的、讽刺的、抒情的。——译注

③ 参见《中枢》第3期中拉尔夫·柯恩的文章《作为类型的文学理论》。柯恩还将文学变化本身视为一种类型，参见他的论文《文学变化的准备》以及怀特和米盖尔·里法特拉对此的反应（见《批评的交换》第13期，1983年春季号）。

总结说：“我不能保证与这些令人困惑的问题会有一个最终让人满意的际遇，这些问题之所以产生，只不过因为我试图成为批评领域的优秀一员而已。”^① 布什的结论是谦逊的但也是警觉的，他知道批评的多元论的认识基础本身如果不是依赖精神的话，则依赖于伦理的基础。“方法论的透视”（他有时以此称多元论）取决于“共同的占有”，而“共同的占有”反过来又取决于理性的、正义的和必须富于同情性的理解的本质活动。最后，布什主张一种康德式的（抑或基督教的？）批评的绝对法则，因为这一切，它必须在伦理上和形而上学中蕴含着。

还有其他选择吗？从历史来看，批评家们各持己见，都试图从他们自己的纷争中建立自己的体系，按照他们自己的信仰建立认识的结构。文学理论的共同占有或许产生了具有暂时信誉的阐释共同体和具有天才批评权威的领地。但是，其中有谁可将批评界定为一个既是历史的又是认识的种类？这也许要取决于我们所说的类型是指什么了。按传统说法，类型以在一个同时具有持久性与变化性的范围内的可认识的特征为先决条件，这是批评家们（如斯汤莱和利汶斯坦）常常推测的一个有用的同一性的假设。但这个假设在我们这个违反常规的时代，似乎更难持存。现在，甚至探讨类型的理论家也欢迎我们超越类型。保尔·赫纳迪说：“我们这个时代关于体裁的最好的划分使我们的视线超越了其直接的关系而将我们的注意力集中于文学的状态，而非文学体裁之间的边界。”^② 然而，“文学状态”本身也变得悬而未决了。

特别是处于边缘交叉处的体裁中，模糊难辩强度达到了新的

① 沃纳·布什：《批评的理解：多元的力量与局限》芝加哥，1979年版，第33—34页。

② 保罗·赫纳迪：《超越体裁：文学界定的新走向》纽约，1972年版，第182页。另参见论传统与新文学史的种类的两个问题。

顶点。如加瑞·索尔·莫森所见：“不是意义，而是特定的去发现意义的程序”引起了争议——“不是特殊的阅读，而是怎样阅读”。^① 由于体裁不仅在其形式的特征中而且在不稳固的阐释程式中发现其定义，它们也就很少提供一个稳固的认识规范。这导致了“体裁法则”——一种“疯狂的法则”中的某种悖论，尽管甚至连疯狂也未能给它下定义。当人们可能寄希望于我们解构的占星家的时候，德里达坚持取消体裁、取消它的性、本质和潜力，坚持解开它的“范式性”之谜。疯狂的“类型的法则”只属从“种类法则之定律”——“一种交感的原则，一种不纯的法则，一种寄生的程序。”^②

人们倾向于认为即使不消除某些种写作，如我自己的反批评和我们称之为文学、文艺理论和批评的结构，现在已变成（与后现代主义非常相象）“本质上有争论的概念”、辩论的范围。^③ 因此，譬如新近对批评理论的否定，最新的“修正的疯狂”即是斯蒂汶·内普和沃尔特·本·米盖尔对于该理论的反驳。^④ 在引用理查·罗蒂的实用主义和斯汤莱·费什的文体学时，作者卓越而固执地争辩说，“真正的信仰”和“知识”在认识论上是一致的，批评的理论没有任何方法论上的结果和意义。作者总结说：“如果我们的论证是正确的，那它们只可能有一个结果……；理论应该摒

① 莫森：《体裁的边界》，第49页。

② 德里达：《体裁的规律》（见《雕像》1980年版），这整个一期都探讨体裁问题。

③ W. B. 加里在《哲学与历史的理解》（纽约，1968年版）中发展了“本质上有争论的概念”这一术语。

④ 参见《批评探讨》第8期，1982夏季号，第723—724页中斯蒂汶·内普和沃尔特·本·米盖尔的文章《反理论》，以及《批评探讨》第9期对此的反应。T. O. 哈罗的反应《修正的疯狂：当前美国文学理论之我见》，第726—742页。

弃”。^①的确，这是他们自己的结论，象内普和米盖尔他们自己承认的那样，他们的结论没有太大意义。好了，关于那些自我毁灭的理论家就谈这么多。

我自己关于批评理论和实践的结论的确并非我的独创：象一切话语一样，批评遵从人的律令并不断被其重新界定。批评是一种语言、权力和欲望的功能，历史和事件的功能，目的和利益的功能，价值的功能。最重要的是，批评是一种信仰的功能或权威的功能，既赋予权力又约束权力，理性地表达这种信仰并赞同这种信仰（这个论述本身就表达了一种理性的信仰）。^②那么，如果象库恩断言的那样，“每一个争论的学派都在不断地彼此置疑对方在人文科学领域中的根本基础；如果象维克多·特纳想的那样，“任何社会的文化在任何时候更象一个碎片，或旧意识形态体系的“残余”，并非它本身就是一个体系；如果象乔纳森·柯勒论证的那样，“阐释的程式”应看作是无限范围的一部分”；如果象杰弗里·斯托特坚持的那样“理论的术语只为利益和目的服务，而不是相反”；如果象我认为的那样，文学批评的原则是历史的（也即，既是随意的、实用的、习惯的，又是上下前后相关的，而无论如何不是自明的，必然的）；那么，一个属类的批评概念怎么能限制批评多元论或统摄语言不尽的延宕，尤其是在我们不确定内在性、

① 斯蒂汶·内普和米盖尔：《对批评家的回答》，见《批评探讨》第9期，第800页。

② 持不同信念的思想家即使当他们对信仰的本质、现实主义和类型有争议时，他们也认识到信仰与知识的一般联系以及信仰与传统的特殊关系。因此，耐尔逊·哥德曼和麦纳什姆都赞同信仰是世界的“一种被人接受了的想法”，E. D. 赫希与他们的观点一致，参见哥德曼：《现实主义、相对主义和现实》，布林克：《论现实主义的相对主义：答耐尔逊》以及赫希的《超越传统？》。这三篇文章均见《新文学史》第14期。

四

用我们所依据的认识观去交换另一种更自由地容纳着政治、欲望和信仰的观点，并不一定陷于黑德的观点或超越巴贝尔的思想。我以为，这是一种较有明晰性的活动，是对我们意识形态的要求，是我们人类的要求的反应。我强调这种活动只是保持着部分的明晰性，但正如我所希望的那样，它终会变得澄澈透明。然而目前，我必须将权力看作对后现代主义相对性的一种制约，因而，也就是划定批评的多元论边界的因素。

无疑，权力深深地束缚着知识，这一认识可以追溯到柏拉图和亚里士多德，即使不追溯到《易经》和埃及《亡人录》。上个世纪，马克思在理论上阐述了文化与阶级的关系；其后，马克思的诸多概念就被各种理论吸收而出现在各种运动中。然而，对于这

① 托马斯·S·库恩：《科学革命的结构》第二版，芝加哥，1970年；维克多·特纳：《戏剧、领域、暗喻：人类社会的象征活动》，纽约，1974年版，第14页；乔纳森·柯勒：《传统与意义：德里达与奥斯汀》（见《新文学史》1981年秋季号）；杰弗里·斯托特：《一部作品的意义是什么？》（见《新文学史》1982年秋季号）。我知道其他思想家对理解的“多样性”与“主观性”加以区分，从而限制偏激的透视论（Perspectivism），参见斯蒂文·C·帕珀：《世界的前提：一种显而易见的研究》（贝克莱，洛杉矶，1942年版）；斯蒂文·图尔明：《人类的理解：概念的广泛使用与演变》（普林斯顿，新泽西，1972年版）；但是，我依然惶惑为什么他们的论证都不能消除，至少减少他们与相对主义者之间的分歧，而且，为什么理查·罗蒂和赫希都发现对“客观性的问题”持不同意见是可能的。

个问题，当然是福科给了我们最奇妙的思考。^①自《荒诞与疯狂》后，福科著作的全部重心都在揭示话语的权力与权力的话语，在于发现知识的政治学。虽然最近使他那些保守的批评家们烦恼的是，他的思想意识已经变得古怪深奥。

福科还坚持认为散漫的实践“体现在技术程序和社会制度中，一般的行为模式以及传播和扩散形式中”。^②但他也接受尼采的观点：个体权利居于一切权力和知识之上，并使它们成为它自己的意志、快乐和随心所欲。福科不断地将权力视为一种逃避关系，一种话语的内在性，一种欲望之谜。他评论说：“也许是这样，马克思和弗洛伊德并不能满足我们理解这神秘的、为我们称之为权力之物的愿望，它既看得见又看不见，它既在场又隐匿。”^③这就是为什么福科在他以后的文章《主体与权力》中似乎更关心提倡“新型的主体性”（基于对那种主张施与公民约束力的个体同一性的否定），而不是仅仅指责传统的剥削模式。^④

那么，按照福科的观点，批评似乎既是欲望的话语又是权力的话语，无论怎样，这种话语之本源既是欲望的也是情感的。然而，象杰姆逊这样的新马克思主义者，却总是将批评建立于共同的现实基础上。在马克思主义传统中，他会详尽地说明以社会阶级为基础的“积极阐释学”的优先权，并使之区别于那些依然局

① 哈贝马斯在《知识与人类兴趣》（杰米·J·夏皮洛译，波士顿，1971年版）和《技术与作为“思想体系”的科学》（法兰克福，1968年版），对知识与社会进行了强有力的新马克思主义的批评。肯尼斯·伯克在这部政治与逻辑的巨著《动因语法学》（纽约，1945年版）中，超越了福科和哈贝马斯。

② 福科：《语言，反记忆，实践：论文选集与采访记》布夏尔译，纽约，1977年，第200页。

③ 福科：《语言，反记忆，实践：论文集与采访记》，第213页。

④ 参见福科：《超越结构主义》，第216—220页。

限于个体主体和个体经验的无政府主义范畴的“消极阐释学”。^①而爱德华·赛德这样的左派批评家又会坚持“权力与权威的事实即是使作品变为可能，并使之传达给读者，引起批评家关注的事实。”^②

而其他党派性不强、政治热情较低的批评家则可能一致。的确，文学与批评二者的“体制上的观点”在批评家中间很流行，但是，象布莱切、布什、唐纳德·大卫、费什、E. D. 赫希、弗朗克·柯莫德和理查德·欧曼这些批评家，他们在意识形态中却是不一致的。譬如布莱切就认为：

文学理论应该对社会专门机构的变化作出贡献：如公开演讲、群众集会、教室授课、使用和生产过程。理论著作应该揭示为什么没有一个学者、没有一种学科（包括理论）能够自我辩明、自我解释、自我确证。^③

思想意识形态无处不表明它的关切。《批评的探寻》有一期探讨了“阐释的政治学”，意识形态与批评之间的密切关系竟驱使杰拉德·格拉夫这样一个好争论的批评家立即坚决抗议“阐释学的伪政治学”。^④同时，象杰弗里·哈特曼这样一个非常沉默寡言的批评家在其近作中也承认了政治的侵入。^⑤ 文学研究系统化专门化

① 弗里德利希·杰姆逊：《政治无意识：作为一种社会的象征活动的叙事》纽约，1981年版，第286页。

② 爱德华·赛德：《世界、作品与批评家》剑桥，马塞诸萨，1983年版。

③ 大卫·布莱奇：《大学中的文学理论：概述》，《新文学史》1983年冬季号，第411页；另参见《文学是什么？》赫耐狄编，布鲁明顿，印度，1978年，第49—112页。

④ 参见《文学探讨》，1982年9月，另见杰拉德·格拉夫：《阐释的伪政治学》，见《批评的探讨》，1983年3月号，第597—610页。

⑤ 参见杰弗里·哈特曼：《新的荒原，评鉴混乱的批评家》，《创新/革新》第87—110页。

探讨组织（GRIP）的活动似乎象克格勃和中央情报局的活动一样无孔不入，虽然它较之要宽厚仁慈得多。甚至讨论“马克思主义与批评”、“女权主义与批评”、“种族关系与批评”、“技术与批评”、“大众文化与批评”，诸如此类无以数计的会议使得美国机场一团忙乱。

当然，这些都折射了自 50 年代以来在我们的“关心的神话”（罗斯罗普·弗莱语）中的变化，但它们也反映出我们对批评本身看法的变化：从康德的思想到尼采、弗洛伊德或马克思的思想（只列举了三位），从本体论的认识到历史的认识，从共时性或种属的话语到历时性或欲求的话语。贯穿恩斯特·卡西尔、苏珊·朗格、新批评家和玛瑞·克瑞格的新康德主义的衰落意味着一种失落：作为一种与生俱来的、自为的、拯救心灵的能力——想象力的失落。它还是另一种失落，即“想象的图书馆”——整个艺术状态的失落，至少也是一种耗费。它战胜了时间和残酷的命运。^① 理想已经破灭，图书馆可能也变成了瓦砾碎石。然而，在我们将艺术转让给我们自己的环境，将我们的意志强加给作品的渴望中，我们贸然否定了这些最丰富地实现了我们历史存在的能力。

^① 艾尔文·B. 柯楠在《想象的图书馆：论文学与社会》，普林斯顿，新泽西，1982 年版，第 166 页。书中评论说：“如果社会环境……与（浪漫主义的）文学的世界观过于抵触，那么，想象的图书馆——首先是其授予权力的信仰而实际上是其制度上的体现，就不再存在。”

我承认我厌恶思想的狂热和宗教与世俗的信条主义者的恐吓。^①我容忍一定程度上对政治既爱又恨的矛盾心理，但这种心理会堵塞我们对艺术和生活的反应。政治何为？简而言之，时机成熟时的正确行为。那么，政治又是什么呢？公开恐吓或吼叫的借口、申辩自己为正义并可能自诩为正义的报复、自我逃避的激情、发自内心的弥天大谎、维持传统陈规陋俗之地、不断重演历史梦魇的场所、永难消逝的冷酷欲望、存在于死命的陈词滥调。然而，我们却必须对政治表示敬意，因为它构造了我们理论上的一致，文学的遁辞、批评的抗拒——形成了我们多元论的思想，甚至此时此刻在我挥笔的时候。

五

我们知道政治已变得暴虐专横，它可以统摄其他一切语言模式。它迫使人类世界的全部事实——错误、悟性、机遇、负荷、痛苦、梦想向它就范。因而，正如克丽斯蒂娃所说的，我们对于“精神分析的干预……抗衡，解毒剂和随便成为我们现代宗教的

^① 虽然我们现在喜欢说：“一切无不是意识形态的”，但我们仍然需要对意识形态——诸如法西斯主义、女权主义、拜金主义、素食主义，对其外在的声明及内在的要求加以区分，甚至后现代主义，作为一种政治意识形态也需要加以区分。譬如利奥塔德就相信，“后现代境况对摆脱幻梦来说就如对废法的盲目确信一样陌生”（《后现代状态》）；当福斯特主张一种“抵抗的后现代主义”，一种不仅对现代主义的官方文化也对保守的后现代主义的“错误标准的反实践”时，左派的法国思想家——福科、利奥塔德、波德莱尔、杰莱、德勒兹他们“抵抗”的思想似乎较其美国的同伴要微妙得多。这很奇怪，或许还有些荒谬，因为“大众”、“消费者”或“后工业”社会的进程在美国比法国快。但至于反论，参见赛德对福科的批评《旅行的理论》。

政治——最终的解释”^①的需要产生了。然而，精神分析的解释也会同其他任何解释一样被贬低，除非欲望本身限制它的知识、它的言词。

我所说的欲望是广义上的欲望——一种个体和集体、生物和本体之力，而从海希奥德、荷马到尼采、威廉、詹姆斯、弗洛伊德，这些作家一直在探讨的东西。它包括宇宙生生不息的生命力，阿尔弗雷德·诺斯·怀海特认为它是“一切理想的殷殷款待者，带着一种驱力它驱策每个理想在最恰当的时候去实现自己。”^②但我同样还在较特殊意义上谈欲望。当保罗·梵雷希勉强承认每一种理论都是一种自传的一个片断时，他已经理解了欲望。后来，这个断片愈变愈大，任何一个了悟批评家恋母情结心理机制的人都必须同意这一点。所谓欲望，我还指快乐原则的一个方面，在批评中它被如此自由地援引却又显露痕迹。

这里，巴尔特优雅地步入了我们心中。在巴尔特看来，文本的欢欣是邪恶的，而且呈现出多种形式，它产生于不仅仅是心灵的、更是身体的节律。错位同裂断、撕裂、裂变一样加强了那种

^① 克利斯蒂娃：《精神分析与都市》第78页，在我们的治疗文化中，政治的语言与欲望的话语不断地互相追逐。因而，出现了在政治上使用“性欲节制”（让-弗朗索瓦·利奥塔德：《性欲节制》巴黎，1974年版），“诱惑”（波德莱尔《诱惑》巴黎1979年版）、“佻妄”或“卑琐”（克利斯蒂娃《恐惧的力量》）、“反俄底浦斯”（杰莱·德勒斯和费里克斯·加塔瑞：《反俄底浦斯：资本主义与精神分裂症》罗伯特·赫莱、马克·希姆、海伦·R·莱娜译，纽约1977年版），“喜乐”（罗兰·巴尔特：《本文的欢欣》，理查德·米勒译，纽约1975年版）以及“政治无意识”（杰姆逊：《政治无意识》）诸如此类色情或分析的概念。另外，参见伊哈布·哈桑：《欲望与后现代时代中的异议》，《肯尼亚周刊》1983年第5期，第1—18页。

^② 阿尔弗雷德·诺斯·怀海特：《思想的冒险》，纽约，1955年版，第276页。

快乐。他袒露：“文本是一个物恋对象，这个物神渴望着我。”^① 这样一种作品躲避了先前或外在规范的裁决。在快乐面前，我们只能喊叫：“那是给我的！”这是狄奥尼索斯独特的喊叫——所谓狄奥尼索斯的，就是说用高卢人所特有的那种音调。因此，对巴尔特来说，作品的娱乐既来自肉体“追求自身理想”的自由，又来自“转向奢华的能指层的价值。”^②

在此，我们不必去争执巴尔特在那有神奇魔力的作品中所立下的赫赫功勋，哪怕它值得怀疑。我们只需注意快乐在他后期的作品中已成为一条本质的批评原则。因此，他在法国学院成立典礼上的演讲《劝导》中，坚持在语言的多重性中发现了自身的“欲望的真理”：“有多少欲望，就有多少语言。”^③ 教师的最高使命就是使自己变得象幽灵一样，更换肉身而成为其学生的同龄人，从而将所学的东西全部遗忘，那时他也许才能了悟知识的真谛：“抛弃权力，多一点知识，多一点智慧，再多一点韵味。”^④ 而在揭示了欲望更幽暗的一面的《情话片断》中，巴尔特排除了解释学的解释可能性，他更愿在色情的嬉戏中抚摩语言：“我抚摩着我的语言，它也转抚着我，仿佛言语也代替了手指。”^⑤

① 巴尔特：《本文的欢欣》第27页。

② 巴尔特：《本文的欢欣》，第17页和65页。

③ 巴尔特：《1977年1月在开幕式上的讲话》，巴黎，1978年，第25页。

④ 同上书，第46页。

⑤ 巴尔特：《情话片断》巴黎，1977年版，第87页。这段话中的几个句子在我的一篇论文：《反传记：批评经验的多样性》（见《乔治亚周刊》1980年秋季号，第600页）中已经出现过。

我们很容易想起其他这一类的批评劝告。^①但是，我并非仅只是认为批评的理论是我们欲望的一种功能，也没有简单地说批评常将娱乐或欲望作为它的关切对象和主题，我的观点要更为根本：许多当代的批评将语言和文学视为欲望的器官，对此，批评试图从情欲、文体、乃至认识上遵循不悖。克利斯蒂娃注意到：“欲望与求知欲对我们每一个人来说都不陌生，解释无限只因欲望使意义无限。”^②很高兴，我就用她最后的评论来结束我对这个问题的讨论。

不过，还是让我再简单回顾一下我讨论的全貌。批评的多元论发现自身蕴含在我们的后现代境况中，在它试图去限制的相对性和不确定内在性中。而认识的、政治的、以及情感的制约依然只是部分的，它们终未能为批评的多元论划界，未能创造一致的理论或实践。在我们的时代，有什么东西能建立一种广泛一致的话语呢？

六

显然，后现代批评的想象力是一种搁置不用的想象力，也是一种充满勃勃生机和力量的智慧的想象力。我分享它的激动，我的感奋与不安交织在一起。这种不安比我们的批评理论更深地触动了，它将权威的本质和世界的信仰卷入其中。它是老尼采主义者虚无主义的叫喊：“沙漠在扩张！”上帝、国王、父亲、理性、

① 在美国，里奥·伯塞尼的著作中已经提出这样一个问题：“片断与间断的欲望心理学能够恢复吗？自我可能再度藉以使自己戏剧化的策略是什么？欲望如何恢复其投射非结构场景的原初能力？”贝塞尼暗示“当我们学着用语言去增加我们间断和部分的欲望的自我时，欲望的自我甚至就消失了”。他这样暗示时已经回答了上面的问题。参见《文学中的性格和欲望》，波士顿，1967年，第6—7页。

② 克利斯蒂娃：《精神分析与都市》，第82页和86页。

历史、人文主义已经匆匆过往，虽然它们的力量在一些信仰圈中余烬犹燃。我们已经杀死了我们的神——清醒中还是在愤怒中，我不知道——然而，我们依然是意志、欲望、希望和信仰的造物。现在我们一无所有，没有一样东西不是暂时的，自我创造的，不完整的，在虚无上我们建立了我们的话语。

有时，我想象到，出现了一个新康德（New Kant），从柯尼斯堡走出来，他生气勃勃穿过铁幕，手中握着《第四种批判》——他称之为《实践判断力批判》。这是一部杰作，在其中理论与实践、伦理学与美学、超验的理性与历史的生活之间的一切矛盾都迎刃而解了。我伸手去拿这部卓绝的论著，然而辉煌的幻影霍然消逝。悲哀的我走向书橱拿出威廉·詹姆斯的《信仰意志》。这里，仿佛是友善的洞察力和想象力绷紧了理性的神经。詹姆斯严峻地证明了我们在“多元宇宙”中的境况：

我称之为激进经验主义者的即是这样一种人，他将多元论是世界持久模式的观念作为前提。对他来说，经验的芜杂因而也依然是一种永恒的因素。没有一种合理的观点能证明世界可以呈现为一个绝对单一的事实。^①

他将这个领域呈现在“意志本质”面前：

当我说“意志本质”（Willing nature）时，我并非仅指这种建立了我们无法逃避的信仰习惯的沉着意志，——我指信仰的全部因素，诸如恐惧和希望，偏见和激情，模仿和参与，我们的等级制度和党派集团的诸多压力。事实上，我们发现我们在信仰，却几乎不知道如何信仰，为何

^① 詹姆斯：《信仰意志与其他通俗哲学论文》，纽约，1956年版，第ix页。

信仰。^①

这几乎是在一个世纪前写下的，但我认为它依然正确，无可非难。它提出了另一种“权威”：实践的、经验的、允许多元信仰的权威。在这些信仰中，只能有持续不断的理性与兴趣的协商、欲望的仲裁、权力与希望的交易，但这一切依然有赖于信仰。詹姆斯知道信仰是人类最有意义、最有价值的部分。他说：最终我们的“情感本质”决定“命题的取舍，任何时候它都是真诚的，生来不能由理智决定的抉择。”^② 詹姆斯甚至还暗示，从生物学上考虑，“我们本真之心随时准备碾碎虚伪，而当人们说‘永远没有信仰要比相信谎言强’时，表明人们害怕变成被愚弄者的恐惧。”^③

一些当代的实用主义者象罗蒂、费什或米盖尔，可能不会紧紧追随詹姆斯。当然，当詹姆斯的语言变得超乎世俗的时候，他们就会犹豫徘徊，象我们今天的许多人一样：

我们的内在利益与隐秘的世界所包含的力之间没有真正的联系，这样说亦非全然教条的愚蠢……如果我们的需要超出了显形世界的范围，那它又何尝不可能是表明存在隐形世界的一种标志呢？……总之，上帝本身就可能从我们的忠诚中吸取其真正存在的力量和增殖。^④

我援引这一段并非想将形而上学或宗教的主张强加于人。我这样做只是暗示在我们所处的后现代时代，批评多元论的终极问题是那样表现的。那么，又为什么专门在我们时代呢？我们现在看到行星化与再部族化那双重而同时的过程、极权主义与恐怖主

① 詹姆斯：《信仰意志》，第9页。

② 同上书，第11页。

③ 同上书，第18页。

④ 同上书，第55、56、61页。

义、狂热的信仰与偏激的非信仰无所不在撕裂我们的社会。我们无处不遭遇到或以变化的或以错位的方式影响着我们后现代话语的缝合的或分裂的科技暴政。

也许，某些粗暴的禽兽将垂头丧气地走向伯利恒（Bethlehem），^①它的腰腿鲜血淋淋，它的名字和着历史的喧嚣在我们耳际回响。也许，某种自然洪灾、世界劫难、或者过剩的人间智慧将惊骇寰宇，使之陷于某种对其归宿清醒的意识中。也许，我们将步履蹒跚，徬徨在精神“沙漠”之中，几经挫折才走向绿洲，象我们几十年甚至几个世纪来所做的那样。我没有先见之明，有的只是些许预感，在此表达出来为提醒自己；交感信仰的匮乏，不但丰富了我们知识与行为的全部遁辞，也加强了我们的性情和意志。这就是我们的后现代境遇。

至于眼前的情况，我只能公开承认：我不知如何避免使批评的多元论滑入一元论或相对主义中，除了吁求实用主义的知识选民们，他们分享价值、传统、期望和目的。我不知如何让我们的精神“沙漠”多增添一点生命的绿意，除了乞灵于天然权威的王国，在那里，其宗旨即恢复公民的义务、宽宏的信仰、批评的同情。^②我不知如何赋予文学或理论或批评对于世界的一种新的威势，除了重新使神秘裹挟想象力，或至少能使神光渗入想象力，从而让神奇奥妙再度驾驭我们的生活。这样，我自己同爱默生的话语产生深刻的共鸣：“俄底浦斯并非神话：你只管歌唱，岩石就会

① 伯利恒，巴勒斯坦中部城镇。据福音书载，该镇为耶稣基督诞生地。——译注

② 詹姆斯又一次写道：“我们没有一个人应当向别人投票，也不应该玩弄刻薄骂人的词藻。相反，我们应该审慎而深切地尊重彼此的心灵自由。那么，我们将只需形成知识界，只需具有内在的宽容精神，它是经验主义的荣耀，缺少了这种内在精神，我们一切表现出来的宽容都是卑下的，只须生活和任其生活，不论在思想还是实践的领域。”（《信仰意志》，第30页）超越了这一点，后现代主义者会走多远？

变成水晶，植物成为有机体，动物生衍繁殖。”^①

然而，当今世界，对此又有谁相信呢？

(王岳川 译)

^① 爱德华·沃尔多·爱默生与沃尔多·爱默生·福布斯编《拉尔夫·沃尔多·爱默生日记1820—1872》第8卷，波士顿，1900—1914年版，第79页。

后现代氛围*

〔美〕查尔斯·纽曼

后现代既非一个作家群，亦非一个批评团体，虽然这个词经常用在近二十年的文学中。这个称谓表现了一种同时的承续和摒弃，以及那足以消除旧秩序却又软弱得无法驾驭它释放出来的离心力的一代人。后现代文学创建者凭自己的艰辛努力获得了多元性，并准备放弃把自己的意识作为一种人类的规范的打算。因此，我的描述是对观念和倾向、态势和动向、辩辞（alibis）和广告、陈词滥调和困惑这些构成一种无理论规范的概括性评述。

从积极意义上讲，“后现代主义”蕴含一种对经过电子技术的渗透而在战后美国达到顶峰的原子化的、麻木冷淡的大众文化的理性抨击。五十年代对这种文化的虚假和浮华的反动表现为冷嘲热讽的漠然观世，其特点是对政治的深切的静观，对形成价值的所有文化物体的保存以及与后现代主义相联系的传教士精神。批评的能力被提高到拯救文明的遗产的地位，暗示了如果经验用文学学术语加以梳理仍能如愿以偿。

六十年代人们大多倾向于强调文学的批判功能而非积极的社会功能，这似乎成为早期现代主义先锋派思想的复活。这一阶段特别突出的并非审美，而是人类浓厚的政治倾向；除了对“精英”艺术的绝然拒斥外，六十年代在美学方面并未产生任何持久

* 本文选译自查尔斯·纽曼（Charles Newman）：《后现代氛围——通货膨胀时代的虚构行为》一书，西北大学出版社，1985年版。——编者

的变革，并且除了其“革命”热情以外，其政治观点也只不过是书卷气的和人云亦云。人们不禁回想起维也纳的世纪末，它不但引发了异常多的“运动”，而且还造成了政治和文化全盘混乱的唯一前奏曲的一种超多元性社会秩序。

六十年间曾出现过的前所未有的现象是知识分子从“保护性”批评的私人敏感性向“当下和开放”的政治和艺术作出的令人惊奇的迅速转变。这个时期建立起一种可以用不同的术语来重复但直到今日仍缺乏同样效力的循环动力。在艺术和批评里的这种变化的速度，而非它的实在价值构成了“后现代”的与众不同的特征。因为文学物理学的那种令人生厌的陈词滥调致使传统力学不能解释在极高速的运动中起作用的现象。

不管怎样，存在着一种考察后现代主义的更基本的方法，即根据不但表现在财富方面，而且表现在人口、观念、方法和期望等方面的一一传播工业持续增长的力量和渗透性，学院的不顾后果的增加，技能的不断变化和所有公认观念的内在贬值方面的一一高峰通货膨胀。后现代时代只代表在一个通货膨胀世纪里的最后阶段——自工业革命，可能是人类历史上持续发展最具爆炸力的时期以来，它在相当长的一个时期的连续不断的经济高速发展中，其结构变得稳固而恒久。

现在连最具文学天才的人也清楚地认识到了这些影响弥漫周遭。长期的过量需求滋长了非理性的情绪；所有商品，物质的和知识的，均迅速推新换代；买人与卖出比生产和投资更重要。这与其说是一种真正的新的财富，一项可以传递下去的遗产，不如说是长期通货膨胀已越来越对防止通货膨胀和市场的畸形只生产出了障碍物，也就是说，它孕育了最具摧毁性特征的文化断裂。

.....

在资本主义后期，通货膨胀并没有导致经济的大破坏，而是导致了文化的反常性。伊里阿斯·卡耐蒂（Elias Canetti）写道：

人们议论纷纷的通货膨胀绝非局限于通货膨胀的具体时期……除开战争和革命之外，在我们现代文明里还没有任何事件在其重要性方面能与之类比。这种大动荡如此刻骨铭心，以致于人们宁愿对它们保持沉默，（它是）奇耻大辱……生长否定本身，正如人群高涨，它的单元变得越来越弱小……不但一切都动摇了，而且每一个人也变得愈来愈匮乏……所有人都是百万富翁，但所有人都一无所有……从来没有谁忘记自身的突然贬值，因为它太令人痛心疾首……以后自然的趋势就是寻找某种比自身价值更少的东西，探寻某种人们甚至能鄙视就象人们自身遭到鄙视一样的东西……人们所期望的正是一种羞耻的动力过程……（群集与力量）。

就后现代而言，通货膨胀是我们的战争与革命，而艺术通常是我们的蒙耻。

通货膨胀影响了思想的交流，正象它理所当然地影响了商业市场一样。在那些并非完全受短期供应和需求控制的领域里，例如艺术，其变化速度可以同那些经过一代人就完成了而先前需几百年时间才能完成的历史变化的“不发达”国家的速度相比。在上一个三十年里，与历史上任何可比时期相比，更多的小说出版了，其质量高低姑且不说，甚至没有任何时代对小说究竟是什么缺乏确信的把握，或者更加怀疑“想象的”文学的价值和功能。

知识的这种激增的影响具有比我们普遍承认的更源远流长的传统。马修·阿诺德（Matthew Arnold）写道：“‘受教育阶层的任何人’好象几乎不具有任何真正的观点，或不能相信他曾立誓拥有的那些思想……在这些时代里，它要求更多的智力去掌握如此巨大的思想和资料库……那些应当成为芸芸众生的引路人的人洞察到每个问题的不同侧面。他们听见被人说过的东西如此之多，并发现关于万事万物的那么多的看法可以自圆其说，因而他们感到对一切都毫无把握。”

目前，占主导地位的意识不只是思想的相对性，而且还是纯粹数量和信息的错乱，一种无法摆脱逆流与能量的文化——这就是我们这个时代的基本脉动。大多数图书馆里的大部分书籍是最近三十年才出版的。人类的心灵几乎从没有负荷如此之多富有挑战性的观念，艺术也从未打入这么多竞争激烈的特殊行业中的许多领域里。我们在此探讨的不是现代主义运动肇始时因钟爱而交口称赞而最后又深感绝望的断裂，而是毫无任何说明关系的前定的特别行业。当代艺术的多元化对应着社会日益增多的宗派划分。在缺乏任何连续原则的情境里没有一种风格，或换言之，没有任何一种解释能独霸称雄。面对当代艺术的透镜必须容忍所有的变形。正如技术同时摧毁旧的东西又开辟新的东西那样，艺术拒绝汇入古老传统的河道，对由此而带来的后果至今尚无人能完全理解。后现代主义首先表现为话语膨胀（inflation of discourse）的特征，运用技巧以抨击那业已消亡了的客观实在的手段，把自身从历史中消除出去的幻想在文学中显现出自身，并通过彰显可能性而使现实“非神秘化”（demystify），而事实上，却有助于使它更隐秘的另一种语言的幻想在批评中显现了自身。在这种情境里，批评和美学知识均纷纷摒弃他们的传统主张，宁愿去探索他们所构想的那自身有限的丰富性。

现代主义完全巩固了那种艺术既能起升华作用又能起摧毁作用的浪漫观点。我们真正的发现是艺术能扩展我们的经验又能使我们浮泛和麻痹；并且恰恰在需求艺术的潜在大众比以前任何时候还要多的时刻，艺术家发现他在不知不觉地排斥和被人拒斥接近当代观众这一种互相摧毁的惯性。现代主义复活了保存那种宗教和甚至帝国的社会与道德权威的艺术恋古情绪——当艺术家变成受市场左右的纯粹的另一类生产者时，这种权威便遭到了毁灭。然而当艺术家得在两条战线上作战——既抗击伪艺术又抗击官方大众文化时，生产者与消费者之间的关系达到了新的不可简约的

复杂化的层面。尽管现代主义与后现代主义都依据一种未中断的美学传统，但他们在风格上的差异基本上是由于他们正反抗的惯例的差异所致。这就是我的中心论点所在。也就是说，后现代主义是根据从现代主义产生出的教条的美学技巧去反对知识的生产、交换和管理的完全前所未有的形式时出现的混战来界定的，一种不再具有任何约束力的系统因为它本身就是非结构性的，〔汉斯·恩曾斯伯格（Hans Enzensberger）称为“意识产业”〕。现代主义以它的英雄策略进行了一次对恶化的机械工业主义的反省性的抨击。后现代主义则是在英雄消遁的前提下发起的一场对盲目革新的信息社会的非历史主义的反叛。

瓦尔特·本杰明（Walter Benjamin）首先觉察到了在我们新的作者/读者系统里角色奇特的连续的流动性。“随着报纸发行量的日益增长，越来越多的读者变成了作者。……这样，作者与大众之间的区别正失去其基本特征。……这种差别已变成纯粹功能性的；它可能从一种情况向另一种情况变化，但在任何时刻，读者将随时成为作者。……文学的标识现在不是建立在专门化训练基础之上，而是建立在多种学艺（polytechnic）之上并从此成为公共财产。”萨特也曾总结性地暗示过这种情况：“自 1848 年以来，社会中阶层的突然模糊，已使得作者一开始就得为抗击所有读者而写作。……作者与读者的根本冲突是一种在文学史上从未有过的现象。”

这种不妥协，通常反映在艺术中一次持久性危机的看法上，有时被看作净化作用，有时又被看作毫无价值，但总是被认为既无终结又是末世学的。然而如果我们已从我们四十年的缓和中有所收获的话，那就是危机并非内在于时间本身；不管我们的艺术会多么摇摆不定和易受影响，或者我们社会，政治和经济机构的不断加深的腐败多么不可争辩，我们的思想已受到了启示录修辞学的歪曲。的确，夸张的危机修辞学通常与蓄意制造废弃的商业修

辞学，以及时尚世界连续激烈的颤动保持微妙的吻合。我们的社会具有超凡的能力去承受它最严厉的批判，甚至从中大获其益。艺术家所表现的形而上学的或语言学的异化，通常只不过是他的过度膨胀的社会和经济的孤立而已，或就名声而言，是他的剥削。艺术家在抽象意义上很少是一种不受人喜爱的商品。只有当他必须在他的社会的生产关系中找到一个特定的位置时，他才能转向去依靠怀古情绪并轻而易举地获取现代主义超越的观念。危机修辞学帮助艺术家从历史和革命的压抑中解放出来，并在形式主义的风格中得到了独特的表现。这又转过来引发了朝向一种新保守现实主义或文字复兴论的新近回归。这样，后现代主义就代表了形式主义与现实主义之间在世纪耗费战中的最后战斗，那些被剥夺了它们历史语境的全盘美学化的自相矛盾——一种纯表达法与纯理解性崇拜的极端亲近，并通常反映出严重的道德沦丧的一种氛围。

经过一个世纪的不可避免的危机之后，我们隐约地认识到危机不太可能启示录式地或甚至干净利落地解决自身。我们正处在那些我们只能询问我们怎样弄清楚常识的历史关头。不用行语(jargon)去想象二十世纪！正是危机修辞学本身在攻击任何可能的连续意识和阻止我们去处理原本是真正的前所未有的境况。而且我认为一如任何事实上的解放一样，艺术家无法理解非历史主义本身得冒相当程度的风险，他的维护与否定的奇特融合并不能脱离社会复杂的紧张关系而独立存在；而他对历史，对手，流派和观众表示的暧昧态度就决定了他的创作思想。不管批评和历史的范畴可能多么无能为力，不管艺术家会多么巧妙地否定它们，对虚构的创造和传统都始终保持着一种批评/历史的行为。技巧是和移情作用差不多的一种习得的反应。艺术家只不过具有独特的解决策略，而他的问题则是普遍的。为反抗读者而写作既是一种文学现象也等于说是一种社会现象；孤立并不是和一种具体的社会

命运一样的一种普遍状况。

我的倾向和选择应该陈述清楚。我的虚构观不是来源于任何文学和社会的有机论，更不是来源于任何方法论，而是从与我自己的工作的搏斗中，从与我的当代人的不系统但总是富有启发性的亲切交往中得到的。我在某种意义上是一个形式主义者，因为我相信艺术作品是第一位的现象，并不是文化的反映和副产品。但在另一种意义上我又是一个现实主义者，因为，我坚持认为自律观这种摆脱任何互相关系倾向的当代时尚，是一种欺骗。虽然技巧确实是文学质量的重要决定因素，但我相信假如风格不即人的话，那么它也只能通过对生活作生动而强烈的个人体验去获取。这种观点在研究结束时似乎不应太自相矛盾。

虽然，我没有使用辩证法和唯物主义的术语，但我还是倾向于把文化与美学的冲突看作可说明的社会和经济的产物。当我提到艺术时，我几乎完全是在谈论文学，而我谈到文学时，我却几乎总是在讨论小说。这很复杂因为事实上根本就不存在一个后现代主义群体这种东西。当代作家彼此之间存在着明显的差异，任何从一位作家摘取下来的以支持其概括的例证性段落会显而易见地同另一位作家产生矛盾。同时我的概括尚无法适用许多可钦佩的作家，但我已竭力勾勒出了宽泛的美学选择，能够在一定的文化情境中得到理解的一种文学动力论。我已尽力避免诸种派别的偏见，但我也不能自称完全公正。书中观点并非随心所欲的组合，我所删掉的绝非粗心大意。在任何条件下，真正的例外最终将会比我目前操作的任何原则还要重要得多。假如没有比得上构成一种真正的时代精神那么高雅的思想体系，那么对我来说就存在一些真正值得阐明的不完全理解的共同的问题和情感，流产的程序和虚幻的绝望。很明显，我还不能对一些已提出的问题做出哪怕是尝试性的回答。

以赞扬和斥责为乐的读者，或为后现代主义无穷无尽的加局

赛寻求记分牌的读者都将会感到双倍的灰心丧气。我推崇理论不是因为我认为它惹人注目地与实践紧密相关或在本质上令人神往，而是我发现当代文化如此根深蒂固地理论化了。不应对一个正在分解的文化感到惊奇，因为理论只是一种我们目前尚知克服静态自我意识和重建我们自身语境的方式。一种通货膨胀型文化由于它重叠的现实不但正在增长，而且还在互相抵销，并促使重新运转以后的理论产生两极分化，而且，当内容本身继续遭到贬值时，一种把艺术和生活都看作抽象模式的强大趋势必然应运而生。因此，美国已变成了理论的新德国——从性学到惊世骇俗的经济学——被一群热衷于预言推测的大学教师、牧师、新闻记者和大众媒介鼓吹者所传而广之。象作家这种边缘性群体按常规承认的理论问题绝不会在一代人以前的实践者身上发生。蔑视这种推测的能量还需要巨大的努力，而要去驳斥它就更加困难了。从表面看，我们所经历的好象是传统美国美学实用主义的暂时扬弃。

至少这种与理论狂热的调情存在着几种原因。首先，自从电视产生以来，在美国进行理论传播相对来讲是免费的，而且正充当另一种市场商品的功能，并消除了在大多数其它文化圈里为意识形态所付出的代价。其次，实用主义强调相对稳定性、舆论——一种谈判的语境。当一种文化变得非常不稳定和真正混战时，需求的艺术将受到轻视。理论变成一种不可穷尽的可消费的货币，抗击通货膨胀的最佳方法。理论比任何艺术作品更容易转换成我们过热文化的概念性发动机：夸张而刺激性的广告。

（米佳燕 译 心 哲 校）

神学：走向“后现代”之路*

〔瑞士〕汉斯·昆

神学正在觉醒：有一种神学正在寻求方向，正在制订纲领。
这种神学

——在今天比以往任何时候都要听命于多方面的紧张关系、日益变换的潮流和日益多样化的体系；如果谈及它伟大的传统，那么，它已陷入信仰尊严和可信性的危机之中；

——无论是通过向传统信仰方式和信仰条规的回归，还是通过对科学模式变化的机会主义的巧妙适应的策略，都不能摆脱这种危机；

——只有通过对基督信仰在科学上负责的、符合福音书和时代的说明，才能确保一种新的信仰尊严和社会意义：要进入一个世界的新时代；即使有人不相信这个“新时代”的到来，这个世界时代也不会被许多时代分析家有依据地称为天真的现代，而是称之为后现代。

一 后现代：一个“探索概念”

米斯·梵·德尔·罗厄与弗朗克·劳埃德·赖特、瓦尔特·格罗比乌斯和勒·科比西埃并列，是现代建筑4位福音派主义者之一。1969年，在他逝世前不久，有人问他，他最想建筑而未能

* 本文选译自汉斯·昆：《觉醒中的神学》，1987年，德文版。——编者

如愿的东西是什么，这位一百年以前（1886）诞生的亚琛人回答说：一座大教堂！事实上，这位讲究格栅和理性、实用和合乎目的、透明和入世的建筑家绝不是建筑学上的“后现代主义者”；文学批评中50年以前就已熟知的术语“后现代”在建筑学中是扩散性的。

然而，又有谁知道，这位建筑大师和美国数不胜数的现代高层建筑创造者的最后愿望是否就是一种后现代的愿望呢？建筑某种超出摆脱了神性的人所表达的东西，是否会给艺术形式带来另外一种尺度呢？即使罗厄重返青春年华，他也无疑不会眷恋浪漫怀旧情调，在纽约摩天楼旁边建造起一座新哥特式教堂或者一座巴洛克式教堂，因为这都是一种前现代的表现。不会的。作为一名现代材料和设计方法大师，他也许会建筑起一座现代大教堂。这样的大教堂，正如勒·科比西埃在隆尚的教堂，或者亨利·马蒂斯在旺斯的小教堂那样，其更为引人注目之处是建筑原理、色彩和装饰，而不仅仅是现代性、理性、目的性、实用性，甚至其他特性，包括“超越的宗教性”。

不可忽视的是，“后现代”这个词在各个方面都可应用，亦可误用：新保守派愿意一切一如既往，可能拿它来装饰门面，就如愿意让一切尚不存在的东西成为现实的社会批评家一样；而寻求另一种生活方式和另一类同时代人的中庸派则像玩世不恭之辈一样，看透了一切运动和反运动，把一切时髦视为过时，把一切新风尚视为可以允许……

对我来说，后现代既不是说明一切的魔符，也不是一个论争用语，而是一个新发明的概念：这是一个用于说明一个时代的“探索概念”；而这个时代，如果更进一步审视，尽管遇到右的和左的持反对态度的运动，但在十年前就已开始，现在不过是深入到群众意识之中而已。

“现代”这个用语很古老，源于古代晚期，最初用于17世纪

法国启蒙主义。它作为一种新时代感的正面标志，是对文艺复兴时期留恋古代的周期历史观的抗议表述语；而文艺复兴时代（随着与黑暗“中世纪”基督教前期时代距离的加大）也没有把“现代”当作时代概念来使用。不仅如此，文艺复兴还太过于向古代“后退”。只有到了17世纪，才形成了一种新的优越感，其基础是从哥白尼和笛卡尔以来的“现代”自然科学和哲学的成果。在一场延续了约20年之久的关于“古人和今人之源”的争论中，它受到了挫折；这场争论始于法国科学院1687年的一次著名会议。今天，“现代”一语大概基本上是指已经过去的时代，而“后现代”则是指在80年代开始的、其本身价值得到承认、但是概念尚不明确的时代的符号。

具有证明意义的（间接地是对我们的分期法的一种肯定）是这样的事实：对现代来说十分具有特征的世俗的进步思想（又一次与向往古代的文艺复兴对立）首先是在17世纪明确制订的，而在18世纪则作为一切历史的时代典范推延到了全部生活领域；此时它又引出新的、同“历史”一词同时出现的词语“进步”。在19世纪，科学技术工业发展高峰的进步思想，对于像社会主义者那样的自由派就成为世俗的宗教代替物，成为一种政治运动的指针和因素。此后，继克尔凯戈尔、波德莱尔和尼采等批评先驱者之后，在世纪交替之时，一种假宗教进步信心陷入了危机；这种危机后来在一次战后席卷了西方各国广大群众。

显然，在这里，我并不是为今天受到多方面鼓吹的“后现代”一语辩护，也不是为了以往的一种短命艺术风格的命名而卷入文学和艺术批评的争论。这里涉及的是我们的时代；如果我们对于我们时代的特性更为明确的话，这个词也许可以用另外一个词取代（不过，“后启蒙时代”或者“后历史”也并不更好）。就我个人的一厢情愿而言，我倒想把我们这正在来临的时代称为“普世”时代（指各种不同信仰、宗教和地区的新的全球性互相理

解)，虽然这个概念的宗教和神学来源还不明确；如果说这个“地球”、这个“有人居住的星球”还没有达到高度不宜于居住的地步，那么，从本质上看，这一点自然是和“现代”的发展关系密切的。这是一个危机，今天有些人把它理解为可怕的世界末日，另外一些人则理解为并非完全无望的时代转折。

再看一看《后现代主义：文化变迁的标志》文集，就可以看到“后现代”概念的令人迷惘的多面体，而且也从经验范围上看到术语的非同时性；在艺术和文学中，“现代”一般是指世纪交替那个时期，但是，从文化整体来看，在第一次世界大战结束之后，也可以将其看作后现代的开始；“后现代”又可以指 60 和 70 年代；但是，社会和文化现象对那些年代已作出反应，这些现象是更为深入的，在几十年以前就已经酝酿。

显而易见，对现代危机和对“后现代”附加物的深入探讨在历史上可以更多地向前推移，直到第一次世界大战的政治、文化的崩溃和变革。因此，联系到美国社会学家们和批评家们的见解与极度复杂的理论潮流（系统论、信息论和社会理论）而产生了法国哲学家让-弗朗索瓦·利奥塔德《后现代状态》这样的“报告”或论文，有些人认为这是讨论“后现代”的“关键论著”。对于他来说，后现代无论如何标志着“转变后的文化状态，而 19 世纪末以来的科学、文学和艺术的游戏规则已经触及了这种转变”。然而，常常被忽视的一点是：艺术比哲学、自然科学或国家理论更多地依赖于国家和教会中的订户，所以艺术进入现代较迟，即在旧制度结束的 1800 年。但是，印象主义造成了突破，艺术在绘画、雕塑、建筑和音乐方面极快地达到了它的现代顶点（“古典现代主义”），最终又陷入了现代的危机，而今天正摸索着寻求后现代主义的道路。开端的感受就是时代开端的表征吗？我们在本书中一般地探讨历史（价值中立的）分期问题，特殊地讨论后现代问题。现在，有几条现时的说明可以指出总的方向。

二 危机和对新事物的追求

我关心的是建立有利于分析长期而又复杂的社会文化变革的一种普世性神学；许多当代批评解释家对这一变革的说明有两方面内容：

(1) 现代在文艺复兴时期已经发端，它通过追随古代并将其作为提供标准楷模而确立起来，最后在 17 世纪以一种对理性的新的信任态度开始；这种理性和启蒙、自然科学和技术、民族主义和帝国主义、人类主宰自己和世界，并以此引出失去自然和失去上帝的现代而陷入了危机。在现代建筑学中（只此一例，只此一例！），这种危机形势在所到之处都已经用下列词汇表现出来：鸽子窝、储藏室、钢筋水泥沙漠、的确、冰冷、生疏、环境荒芜、销损。

(2) 在和现代告别的同时，我们已处于向一种新情况的过渡。我们还不能准确地把握它，给它下定义，也不能详审和定名。但是，我们可以注意到某种现象，因为在“后现代”建筑中出现了这类词汇：砖代替水泥、石板代替构件、丰富多彩代替清一灰色，或者，温暖代替阴冷、多样代替单调、人性代替毫无灵性。

当然，正如在建筑学和其他艺术中一种短命的流行现代物不会造成划时代的后现代那样，在政治和社会中任何一种思想模式或任何一种政治思想潮流也不能造就一个新时代。凡读过哲学家、社会学家尤尔根·哈贝马斯的《现代性的哲学话语》，并接受他的“新的紊乱”规定和他对“后现代”一语争议的人，都可以放心，都会知道：在这本书中，“后现代”自然不是指像哈贝马斯所担心的那样，告别现代就是归返到前现代，也不是指一种反现代态度，或者一种逃避反应。谁想要这样作，就可以阅读拉辛格尔红衣主教的《信仰关系》。在这里，推崇的是教父学和中世纪精神，而不

是我们颓废的近代及引导近代的改革。“后现代”在这里是指一种对现代的内在此批判，一种对启蒙的启蒙，指的不是罗马教会的倒退（格言是：“为了前进，必须倒退”），而是清醒诚实地面向未来的进程。然而，这一切都是可能的吗？

三 宗教在后现代中的作用

我认为，这样做有助于解决概括和审视方面出现的“新混乱”局面，即不要把在现代仍然依压抑模式起作用的宗教问题排除出去，象许多同期的先驱思想家（从海德格尔经过波普尔到新左派——他们在这方面当然是“现代的”）那样，而应该把这些问题看作是“后现代”而加以研究：宗教自然不应被看作是一种非历史的永恒的伟大事物，而是正在变化的历史和社会的实现过程中的一种超历史、超社会的表现。对无知加以宽容是不够的！如果想要理解“时代的精神状况”（卡尔·雅斯贝尔斯 1931 年一篇著名论文的标题），就需要严肃认真地分析宗教，在其他科目方面（从建筑学到政治）都是如此。因此，我提出：1. 坚定地同时解决第一次世界大战以来明显易见、又经过雅斯贝尔斯和其他许多人分析过的我们时代的精神危机和宗教危机；2. 不判断和理解宗教状况就无法判断和理解时代的精神状况，也不可能达到一种新的明确理解。

然而，如果为宗教辩护，是否就是新保守派、反动派了呢？为此，必须概括说明：

——要坚决防止一种总体的反现代主义、纲领性的反启蒙主义，因为现在有人不仅从宗教方面，而且还以其他手段竭力促进这种作法。神学家要保护自己，要用“现代死了”这句话取代时髦话“上帝死了”。“现代规划”是受尊重的。

——但是，反过来看，那种辩护性的现代主义，那种重新复制不良的启蒙，那种“激进化的启蒙前景”解决不了现代的危机。理性已不可能再通过理性复兴，知识的基本缺陷和技术的严重缺点不能简单地通过更多的知识和技术来消除，象经济和政治制造者们、“不屈不挠的启蒙者们”引人注目地联合起来追求的那样。如今不仅有基督教、犹太教、伊斯兰教、印度和远东宗教中的新宗教运动，而且还有和平与生态保护运动、自我发现和自我实现的多方面努力、受到指控的罪恶缺陷和对新伦理的各种要求；如果人们对特殊的宗教问题置之不理，则不能深刻诊断这一切。

人们为什么不公开投身于批判左派和实证主义右派呢？从费尔巴哈、马克思以及尼采的诊断和预测开始，在现代末期，一直被期待的宗教死亡没有出现，因而，凡夫俗子们的无法解释的幼稚思想就永远（正确地）受到疑问！宗教不是最大的幻想，宗教的死亡才是。宗教又在西方社会出现，而且（与来自宗教和人化的功能主义宗教理论相反）显然出现在西方和东方、南方和北方，出现在文化和亚文化、自然科学讨论和大众媒介，以及小团体（青年小组、知识界、底层单位）中，出现在从波兰到美国、从以色列到南非、从伊朗到菲律宾的或保守或进步的重大宗教政治运动之中。今天，科学的世界图景与宗教的现实方向、政治干预与宗教思想，至少是在西方的进步社团中，已不再被认为是对立物了。

在50至70年代的各种短命思潮之后，这一点变得更为明显：“在艰难时世”，情况不仅涉及“存在的忘却”（马丁·海德格尔），而且涉及上帝的忘却、“上帝的暗淡”（马丁·布伯）。“单面人”（赫伯特·马尔库塞）是不能获得超越而的，“没有超越的超越”（恩斯特·布洛赫）、“希望原则”都必定因没有最终依据和意义而空洞无物。仅仅借助于数学公式、曲线和等式来“有策略地”设计未来，洞察力强的经济学家认为这是理性的迷信，他们现在要求理解社会关系的方式。值得注意的是，就连像尼克拉

斯·卢曼这样清醒分析的系统理论家，也把“没有宗教支柱”、因而没有宗教结构的、通过世俗化过程取得自治权的生活领域视为“内在的悖论”，因为这些生活领域不能够在宗教概念中得到阐释。还有，一位美国社会学家丹尼尔·贝尔也认为，在资本主义文化矛盾方面，世俗社会的习惯基础只有在达到革新宗教意识的时候才能重振“大革新：后工业时代的宗教和文化”。是等待上帝，还是徒劳无功地、毫无意义地等待戈多——在今天，二者必居其一。

我要从命题上说明我的立场：不能把后现代精神简单地降低为后启蒙的反动，不能把它和新保守主义等同。这既不是对现代精神的狂热辩护，也不是对它作出自以为是的判断。我认为：

——对于新保守派来说，现代既不是一个“业已实现的项目”（现代的大厦尚未竣工）；

——对哈贝马斯来说，现代不是一个“尚未完成的计划”（由于两次世界大战，现代的大厦至少在法西斯主义和斯大林主义中已被从根基上摧毁）；

——也许，现代是正处于过渡状态的、已经陈旧的范例；这一范例应在黑格尔的三种意义上重建、“复兴”！亦即：

（1）应该保留阐释各种各样社会物化现象和精神暗淡化的批判力量；

（2）应该否定在现实的更为深入的精神和宗教层次方面的现代精神的简单化倾向，应该否定现代的理性迷信、科学迷信和进步迷信，以及在历史过程中这些迷信释放出来的破坏自己的全部力量（民族主义、殖民主义、帝国主义）；

（3）最终地超越、上升，就是把现代提高成为一种后现代的范本；在后现代，被压抑的、萎顿的方面（当然不仅限于宗教）都将获得一种崭新的、令人满足的、丰富的功能。

在这一点上，法兰克福学派批判理论的近期优秀代表尤尔

根·哈贝马斯没有把他的法兰克福导师的决定性见解和激励加以继承、珍惜和深化，这不是令人惋惜的吗？特别是马克斯·霍克海默的观点；霍克海默在涉及现代困境方面和他的朋友西奥多·阿多诺不一样，他没有回到作为审视的独立源泉的现代艺术之美感经验，而是独立地提出了宗教问题——对叔本华和尼采，他感到压抑和失望。当然，霍克海默是犹太人，他被逐出家园，和阿多诺一样，因为大屠杀而不能返回到他的父亲的旧信仰中去。他，霍克海默，虽然极为强调旧约中的禁止偶像崇拜，把康德的理性批判和现代不可知论结合了起来，却不能够，也不愿意正面指出绝对是什么。但是，直到去世，他都深信：

——没有“完全的他者”，没有“神学”，没有对上帝的信仰，生活中就没有超越纯粹自我持存的精神；

——没有宗教，在真与伪、爱与恨、助人和唯利是图、道德和非道德之间就不可能有确有依据的区别；

——没有“完全的他者”，对完满的正义的追求就不可能实现，对无辜者的屠杀就必定得逞；

——没有我们称之为上帝的最终的、原初的、最实在的现实——让我们采纳哈贝马斯的概念——我们“对安慰的渴求”就依然不能得到满足——在时间和永恒方面。在这里，哲学——只是谈谈哲学而已——是否要注意宗教呢？法国哲学家埃玛努埃尔·列维纳是一个犹太人信徒，他说得很对：“宗教更为熟悉决策。宗教善于更好地熟悉决策。我认为，哲学不能安慰人。安慰完全是另外一种功能，是一种宗教功能。”

无疑，许多不成熟的情况和矛盾都说明每一个向新的整体状况、新的宏观范本过渡时代的特点。或表现出一种宗教“复元”，或表现出一种“新宗教精神”、一种回归失传的往昔宗教，或表现出一种新的个人和集体的宗教经验的现象或运动是特别矛盾的。在现代（出自可以理解的原因）被忽视、容忍、压抑、迫害的宗

教，即使不带有全部特征，在后现代范本中也要扮演一种重要的、虽然是散射的作用。然而，在有体制的宗教和教会之外，或至少在反对它们的正式路线之外的运动中，一大部分新的宗教感受依然迸发出来。在每一个时代范本变换之后，宗教也有改观。

恰恰是天主教那样的一种教会，在第二次梵蒂冈会议之后，还要竭力保持中世纪反改革标准及其独裁性命令、循规蹈矩的封圣活动和政治策略，在面对 19 世纪现代精神的威胁——首先是机会主义和自由主义的威胁下，逃进了集权制和官僚制；这样的教会不得不考虑：它是不是（在第二次梵蒂冈会议之后）罗马教廷推行独裁审讯教阶官僚的组织结构；这种结构在第一次梵蒂冈会议上就通过教廷批准事实上被抬高成为信仰的对象。今天重又追求对这种本身即为前现代的封建教会结构重新神圣化是否就是对新的后现代宗教情况的回答呢？在这种情况下，天主教的封闭文化环境正在进一步解体。对情况的研究清楚表明，具有雄厚财力却不受爱戴、依然是匿名的教会官僚制，在 19 世纪还能够依靠一种坚实的人民教会的基础和一种封闭的天主教环境；而现在则已经脱离了信徒和青年一代。这种疏远的责任却没有归结于它自身，而是推卸给了“时代精神”和信徒的过失。

当然，在第二次梵蒂冈会议的影响下，的确存在着强大的反对运动：统一的动机、宗教会议机构、教会基本结构。可是，一种“冬天的宗教”（卡尔·拉纳）在目前的两面性必定长期逃避明确的态度。因此，必须决定，地方的和整个世界的天主教应该保留第一次梵蒂冈会议等级官僚制，还是遵循第二次梵蒂冈会议的精神；它应该保持集权制，还是多元制，教条主义还是对话；天真地自以为是，还是虽然有信仰怀疑，却依然真实地着眼于未来。

神学——无论是天主教的、新教的，还是正教的——都处于这样一种面临重大任务的局面。通过对拉丁美洲、非洲和亚洲的

解放神学、美国的道德神学和性伦理学以及欧洲的教义信仰问题（永无谬误、职务结构、基督学）的讨论情况，下面这点变得更为公开而明确：在今天的社会现实条件下，对圣经和基督教传统的讨论绝对不是无害的智慧沙堡游戏，而是具有高度实际成果的反思。我深信，神学只有摆脱自宗教改革时期以来一直盛行的“古典冲突”（A部分），才能在理论上和实践上发展“前景”（B部分），并且从基督教的普世出发“开辟世界宗教的神学”（C部分）。

（杨德友 译）

后现代主义对社会科学的意义*

〔美〕约翰·W·墨菲

在过去的几年里，后现代主义已经变得流行起来。因为使用英语的读者现在很容易得到雅克·德里达、米歇尔·福科、吉尔·德勒兹、雅克·拉康和费利克斯·夸塔里这样一些作家的著作；一种新的知识力量已经出现，必须得到评价（哈桑，1985）。“堕入深渊”、“力必多”、“分裂分析”和“无法确定的东西”等这样一些术语必须得到解释，它们对社会分析的现实意义必须得到解答。此外，与这些有点古怪的概念相一致的知识的概念、研究的方法论和社会秩序的形象等等已被采用，因此必须评价它们对社会学的重要性。首先，由于采用了陌生的语言和表现出来的哲学的性质，后现代主义对门外汉来说好象是一种破坏合理讨论的尝试。

后现代主义曾经对神学、科学、精神分析学、政治科学、尤其是文学批评产生过某些冲击。福科的著作，尤其是与医学和犯罪有关的那些著作，有时被社会学家们引用，但是引用得不多。关于后现代主义，最难理解的是它的非二元性。总之，后现代主义者破坏了他们认为是西方智力传统中普遍存在的二元论。这种手段给传统的社会学带来了许多问题，因为它向传统社会学的某些最神圣的戒律提出了挑战。某些批评后现代主义的人甚至指责这

* 本文选译自国际哲学与人文科学理事会刊 (Diogenes) 英文版, 1988 年号。——编者

种观点使社会陷入混乱，因为它忽视理性和真实性。正如马克思·韦伯可能论证的，后现代主义者在损害秩序的合法性，因为他们怀疑形而上学的设定。

后现代主义者则争辩说，真理和秩序都是典型地以一种“被置于中心地位”的方式设想出来的（卢曼，1982：353—355）。他们这样说的意思是，找出一个不受各种形势要求限制的参考点来为知识和社会提供一个可靠的基础。尽管提到早期的希腊哲学，后现代主义者还是写道，通常认为一种基本的原型对维护秩序来说是必要的。保罗·德·曼（1979：119）所说的“唯一的、好的和真实的”被理解为对文化的生存来说是极端重要的。如果没有这些绝对的东西，就可以假定霍布斯的幻想将会实现，社会将进入一场混战。

当然，这种信念在现代社会学中起着很大的作用（墨菲，1985）。例如，奥古斯特·孔德认为，可以转化为“舆论”的科学知识给秩序提供唯一可靠的基础。众所周知，埃米尔·涂尔干也附和这种说法，他宣称只有一种“特殊的现实”才能保证法国社会道德秩序的稳定。实际上，塔尔科特·帕森斯致力于解决他推测为社会学家所面对的主要问题，他把它称之为“霍布斯的问题”。他断定，需要有一种“基本的现实”来保证社会制度不同组成部分之间的和谐。

某些读者可能不考虑后现代主义者对社会学提出的批评，因为孔德、涂尔干和帕森斯远未被看成是非常进步的理论家。现象学、批判理论和符号相互作用论毕竟已被纳入社会学思想的主流。然而，对后现代主义者所提出的指责仍然不能轻易地置之不理。

社会学的主要代言人认为，因为现象学家承认意向性的重要性，所以微观分析是可以做到的一切。总之，现象学被认为不能提供任何关于群体生活性质的重要见解（迈尔，1977）。像谢尔登·斯特赖克（1980）这样的符号相互作用论者也表达了类似的

观点，他们坚决主张把语言的运用同社会结构联系起来。可以假定，没有强迫人的结构就不可能有秩序。甚至批判理论家安东尼·吉登斯（1984）在谈到社会相互作用过程就是“结构化过程”时也同意这种观点。在每一种情况下，都假定有一个不可解释的阿基米德支点来制约人与人之间的谈话，以便防止不规范的语句突然出现。

后现代主义者认为，如果从结构方面来设想秩序，秩序就是不适当地具体化的。社会通常被设想为一种抽象的制度，这种制度有助于把现实同幻想区别开来。正象让-弗朗索瓦·利奥塔德（1984：11）所断言的，制度理论集中体现了这种倾向。后现代主义者提出的论点是，当只有结构支柱被认为足以维持秩序时，个人就必须放弃他们的自由，如果社会要存在下去的话。实际上，人类的行动常常被看成是不合理性的根源，这种不合理性不断地威胁着文明。但是，后现代主义的鼓吹者们证明，这种二元论不再被认为是正确的，这是语言学理论最新发展的结果。

后现代主义：理论原则

从根本上来说，后现代主义是反二元论的。简言之，不再假定有一个绝对支点可以用来使真理和秩序合法化。德·曼（1986）把“对理论的抵制”看成是后现代主义的核心。利奥塔德在谈到后现代主义者避免“玄妙的叙述”时重新提出这个课题。这些作者所说的是，人类的行动或历史必须自行证明是正当的，因为人们不再认为现实可能有公认的基础。根据早期希腊人所说的理论，原始状态的知识被看成是虚构的。莫里斯·梅洛-庞蒂（1968：28—29）在表达这种观念时声称，现实始终存在于追问的方式中，即使在求助于某些绝对的东西来维持一种特殊的秩序的时候也是如此。

为什么现在不能进入一直在整个西方传统中寻找的领域？正象阿方索·林希斯（1986）所感到惊讶的，为什么是肉体或性欲而不是纯粹理性成了哲学界注意的中心？被保留用作表示探索有效知识的特点的术语是色情和内欲，而不是稳定性。此外，为什么在描述真理时用不决定性概念来代替决定性？在传统上，现实一直被描绘成一株根深蒂固的大树。但是甚至这种形象化的描述也已过时，因为德勒泽和夸塔里（1983：10—26）描述存在是一种向四面八方延伸而没有明显中心的“块茎”。真理不是一种奇观，但是，正象赫拉克利特所说的，它喜欢躲避那些力求得到启发的人并使之感到困惑。换句话说，认识论现在是一种近似情欲高潮的活动。

这种思想变化的原因产生于后现代主义者所采取的反二元论态度。尽管相信埃马纽埃尔·勒维纳的著作，利奥塔德（1984b：42）还是宣称后现代主义是反对本体论和思辨的，特别类似黑格尔提出的观点。所以肉体 and 一切其他活动是哲学的起源（利奥塔德，1984b：42）。由于这种手段，作为西方思想基石的内外区别便坍塌了。真理再也不能用来支配形成意见的理智过程（doxa），因为感情不能与事实截然分开。“从严格的意义上讲，真理并不说话，而是产生影响（利奥塔德，1984b：35）。”

后现代主义者由于他们设想语言起作用的方式而挖掉了有害的形而上学的墙脚。某些后现代派作家是维特根斯坦的追随者，他们认为每一种类型的知识，甚至与实证的科学有联系的知识，都来源于“语言游戏”（利奥塔德，1984a：9—11）。利奥塔德的意思是说，各种语言行为详细说明各种区别事实与谬误的假设。语言的运用不考虑存在的特殊现实，而是考虑“为主体服务”这个崇高的原则。事实的传统“外化”不能被证明是正当的，只因为每一件已知的事物都是完全由语言来起中介作用的。雅克·拉康认为，“真理来自言语，而不是来自现实”。他在进一步说明这个观

点时提出，事实既不是真实的，也不是虚假的，而是语言上的。

因此，语言不仅仅“指向”、“表明”或“反映”自身以外的某种事物（米切尔，1986：7—46）。但是，从二元论的观点来设想，语言仅仅是用来揭露世界的工具。言外之意是，言语是一种修饰，或者是某种仅仅突出已经存在的现实的东西。然而，这种观点假设，有根据的知识不受日常谈话固有的各种偶然性的影响。但是，如果情况果真如此，真理就必然脱离人类的环境，永远无法表达出来。因此，雅克·德里达（1973：57）写道，“言语是本身的表述。”知识不是在语言之外，在某种与历史无关的领域里找到的，而是在言语的细微差别中找到的。语言不是透明的，而是错综复杂的和费解的，因此只提供通向真理的间接途径。按德·曼（1986：32）的意思，知识存在于说话者和现实之间。

与罗兰·巴特斯（1967）所持的观点相反，语言的这种表现意味着，强化任何已知事物的“零号”并不存在。相反的，语言是不稳定的，始终在按照说话者的情绪变动而变动。由于每一种说法都充满着各式各样的含义，所以言语总是不能恰到好处。换句话说，语言“产生于自身的蜕化”，因此可以提供一大堆现实（德里达，1974：18—19）。由于孕含着意义，所以语言必须稳定，这样，一种描述现实的特殊解释模态才能得到承认。依靠补充自身的不足，一种特殊的含义就可以至少暂时避免同其他可能的含义相抵触。这就是利奥塔德在声称真理必须起作用才能得到承认时所想到的。

由于后现代主义、现实主义显然受到了损害。不能设想头脑“复制”现实，因为知识获得过程的这两个组成部分不能截然分开。因为语言传达任何已知的事物，所以问答决不仅仅是对某种刺激的反应。例如，环境是以一种被颠倒的方式来感知的，或者根据其提供某种同一性语言行为来感知的。感知不是纯粹的，而是充满了各种关于应该如何理解现实的假设。感知是创造，而不是

表达。瓦尔特·本杰明（1978：319）论证了这一点，他写道：“当事物从人那里得到名称时，上帝的创造才算完成。……”换句话说，甚至最崇高的原则也和语言躯体纠缠在一起，因此基本上是有形体的，或者象梅洛-庞蒂（1968：131）所说的，语言提供把现实连在一起的“结蒂组织”。

后现代主义的文化含义

1 科学

可以预料，后现代主义者认为不能把实证主义者提出的各种主张当真。物理学家早已承认，没有涵义的知识是不可能得到证实的，因而不可能获得不受环境影响的知识。斯蒂芬·图尔明（1982）声称，在后现代主义者开了头以后，宇宙论就不可能得到发展了，因为科学家不能扮演“不偏不倚的观察家”的角色。卡尔·波佩尔（1982：34—36）在驳斥决定论的时候表示了类似的观点，他认为，因果的关系理论始终应该在经验的领域内明确地表达出来，从而排除发现独立地引起某些结果的因素的可能性。由于这种显而易见的情况，利奥塔德不明白为什么这么多社会学家继续抱住实证主义不放，并且力求使他们的学科模仿一种早已被放弃的自然科学。与实证主义的原则相反，他提出，社会不是一种等待那些在方法论上十分严谨的人来发现的“单一性”或整体（利奥塔德，1984a：12）。因为全部知识体系构成语言游戏，所以逻辑上的讲究不足以保证发现事实。利奥塔德（1984a：59）在引用雷内·汤姆的话时强调，充其量存在一些“决定论的孤岛”。这就是说，一切知识都是“局部地决定的”，或者包含在一种特殊的解释性或语言学的框架内（利奥塔德，1984a：61）。换句话说，知识产生于一个受到实证科学限制的源泉。

对于汤姆（1975）及其现在已经出名的突变论来说，人类社会应该被看成是分立的国家或解释领域的集合体。发生某些事件的可能性取决于这些事件预计可能在其中出现的框架。换句话说，可能性只能根据关于被承认有根据的现实的种种假设来推测。从一系列假设转向另一系列假设可以被理解为突然引起某种危机，因为人预测其他人的行为的能力可能受到严重的损害。由于在各种解释领域或语言学领域之间的转移是断断续续的，所以后现代社会理论家们承认，一个事件的含义可能在进入一个新领域时明显地发生变化。因此，领域之间的交流，只有在作过一番尝试，协调各种在不同社会领域（环境）中起作用的关于现实的假设之后，才有可能实现。

例如，随着现象学、存在主义和批判理论的出现，利奥塔德和其他后现代主义者关于科学所要说的总是站得住脚的，如果他们不提出一个通常被实证主义批评家所忽视的问题的话。他们特别怀疑计算机化满足实证主义的愿望，产生不受环境限制因素影响的知识的能力。由于计算机在管理现代社会方面所起的作用，这被认为是一种十分重要的发展。按照后现代主义者的看法，计算机化或“数字化”能够以一种可能变得十分成问题的方式来描述知识，假如重视信息在所谓的高技术社会中的传播的话，正如福科（1980）正确地指出的，如今获得知识对于维护权力来说是至关重要的。

计算机化代表马克斯·豪克海默（1982）可以称之为“对形而上学的最新攻击”的东西，尽管这种说法原来是他为实证主义保留的。由于计算机的采用，获得客观知识的幻想终于可以实现，正如技术专家和普通公民所表示的希望所证实的。然而，休伯特·德雷菲斯和斯图尔特·德雷菲斯（1986）用文件证明，关于这种技术的种种看法都是根据对符号论的某种特殊但多少有点局限性的认识提出来的。因为计算机只有在输入的信息经过明确分

类和易于处理时才能有效地运转，所以数据必须被确认为一些惰性的物体。为了保证数据处理的成功，符号被定义为“现实世界不受环境影响的客观特征”（H. 德雷菲斯和 S. 得雷菲斯，1986：53）。因此，信息要有确切的参词，而且可以毫无困难地加以分类。此外，用来使输入的信息范畴化的概念数字被设想成是根据绝对空间构成的。实际上，J. 戴维·博尔特（1984：83—90）评论说，一则信息被输入的“地址空间”原来被认为是不可侵犯的。

通过使输入的信息脱离背景、使推理和形式逻辑等同起来，假定知识是严格地以经验为根据的，一个完整的鉴定、储存和运用信息的系统便发展起来了。然而，与计算机化相联系的极端形式化已被认为是它的最大弱点。“逻辑机器”和“推理工具”是最早被用来描述计算机的名字，因为这种技术被认为是按照自然规律来运转、推断出事实的含义并自动地适应于现实的变化着的特点。从表面上看，这一切都能在没有人的干预下发生。用夸塔里（1984：83）的话来说，计算机化的结果是产生一种“不表示意义的表达机器”，因为信息被“全部译成密码”，而且被看成是不受检查的。

想象一下把计算机引进治疗疾病的装置。一种不对称的关系可以很容易地在治疗师和病人之间建立起来，甚至连哈贝马斯也不能想象这种关系。由于围绕着数学、形式逻辑和电子学的神秘气氛，怎么能期待病人充分参与制订他们的治疗方案呢？但是后现代主义者已经开始解释有关计算机化的空想。最重要的是他们证明，甚至机械化的论说也是从语言的无意识——拉康把它作为历史根源来引用的一个领域——获得意义的。不同于弗洛伊德所想到的与历史无关的下层，语言学的下层与语言的表达和解释方面有关。由于包含在这个类似现象论者所说的“生命世界”（Lebenswelt）的领域之内，所以计算机空间不能拥有其通常的封建领主地位。按照利奥塔德的观点；这种理论上的变化重新提出了

这样的问题：“这是真的吗？”，这个问题在很大程度上一直被在技术上关心现在占支配地位的教育所掩盖。因此，数据的传送不可能是注意的中心，因为不能忽视赋予信息以意义的判断。

利奥塔德（1984a：10）利用马克思的术语，强调知识不能被合法地剥夺其“使用价值”，因为语言学含义的行为通过“详细说明其特性和可能的用途”赋予各种现象以意义。因此，计算机空间不是原始状态的，也不是绝对的，而是一种解释的模态。尽管专家治国论者提出种种建议，利奥塔德（1984a：16）还是说明，控制论机器是按照“指令性和评价性的陈述”编制程序的。因此，技术上的能力对计算机化来说并不是十分重要的。但是技术问题能够轻易地掩盖可以使某种特殊的知识基础合法化或受到怀疑的政治、经济或道德因素。按照雅克·埃吕尔的看法，技术实际上被用来把卷入任何活动的人的因素的重要性减少到最低限度。

2 正确的知识

后现代认识论的重点一直是文学批评。特别是雅克·德里达、朱利亚·克里斯蒂娃、J. 希利斯·米勒和保罗·德·曼等人的著作一直是最有影响的。后现代文学理论的要点是，“无法确定的东西”决定着—篇文章将如何被人阅读。后现代主义者在批判结构主义和其他各种形式主义的同时，认为—篇文章的意义取决于解释这篇文章的方式，而不是取决于一系列始终不变的和固定的规则。释读不是模仿现实，而是揭示真理。有这种想法的后现代主义者也拒绝加达默尔所提出的那种释义学，因为他们指责他坚持认为艺术具有一种永恒的本质。后现代主义者由于批判加达默尔而暴露出他们对现象学的厌恶。他们认为，这些理论使人受到抑制，而不是解放“飘忽不定的思想”。德勒泽（1977）认为这种思想对有收益的释读来说是至关重要的。

后现代主义者典型地以“剖析”文章出名。这是什么意思？是

不是象后现代主义的反对者所说的那样，文学同理性、逻辑和秩序一起遭到了破坏？戴维·霍伊（1985）在评论德里达的著作时写到，这样描述剖析是不确切的。一切剖析都是为了使一篇文章没有固定的含义，这样才有可能释读。因为如果一篇文章是一个封闭的体系，没有任何空隙，那么释读就是多余的。然而，释读不仅仅是真理的代用品，而且是获得正确知识的关键。不过，对一篇文章的任何释读并不仅仅因为一位作者被允许熟悉一篇文章而被认为是不正确的。

除了理解以外，释读时最关键的是语言传达一位作者思想感情的能力。在这种意义上，语言不仅仅是经验的产物，而且是经验的通报者。一篇文章及其作者存在于经验之中，而且象本杰明（1969：172—174）所说的“流浪汉”，既不受结构的必要性约束，也不受语义的必要性约束。一篇文章的核心是个人情欲的经历，永远无法分类，而是暂时地被保留在著作中。梅洛-庞蒂（1973：11）声明，在释读的过程中，作者必须开始生活在读者的心目中，从而产生一种过去所没有的空间。同样，勒维纳把文字看作礼物，而不是看作信息。礼物迫使人重视、改变他或她的环境，要求作出反应，而信息则是不带感情的，可以忽视。文章在剖析时是被当作一种演说来对待的，这种演说强加给读者，并要求他们尊重说话的人。因此，一篇文章是一封要求进行对话的邀请信，而不仅仅是一堆需要解释的建议。

后现代主义者怀疑克雷蒂尔关于符号及其含义之间的关系描述是否适当（德·曼，1986：9）。德·曼在这种情况下提到柏拉图及其符号与现实是同态的理论。用社会学家们比较熟悉的话来说，区别自然的符号和社会的符号是没有道理的，这和 G. H. 米德的意见正好相反。或者按帕森斯的“分析现实主义”概念，不能认为语言是用来描述各种角色和连接这些角色的结构性途径的。同样，诸如乔姆斯基所研究的“深层结构”也不能用来给语

言提供存在的理由。因为文学的和社会的空间不可分开，所以知识和激情也紧密地结合在一起。实际上，知识是被语言引出来的，或者是服从对话者的一时兴致的。因此，方法论的严谨不足以挽救真理。只有奔放的激情而不是接受理性才能使研究者接近事实。

3 分析的风格

批评家们抱怨说，后现代主义妨碍了知识有系统地发展。后现代主义者则反驳说他们的方法论是“分裂分析”（高达里，1984：73—81；德勒泽和高达里，1977：273—372）。大多数人理解这个术语意味着后现代主义助长了方法论方面的混乱状态。通常的感觉是，后现代主义者把对社会生活的研究贬低为获得来自个人部分见解的特有知识。因此，公众信息的建立被认为应该缩小范围。

为了适当地评价分裂分析，必须澄清被后现代主义者所抛弃的立场。关于这种新的分析方法的讨论，迄今为止一直局限于就精神病和文学批评的性质进行争论。分裂分析的主要发言人费利克斯·高达里认为“制度的分析”已经过时，因为这种分析是一种归纳法，而且掩盖了诊断和文学中人的因素，他要求心理学家和精神病学家连同他们对文章的形式主义观点克制欲望，作为相信关于行为的某些假设事实上是合理的结果（高达里，1984：77）。一种“微观政治学”从而在治疗学家和病人、书籍和读者之间形成。简言之，治疗学家和文章由于他们在强制的幻想中作用而变成正常化的媒介。雅克·唐泽洛特（1979）进一步发展这种观点，并且指责说，通过社会问题的医疗化，对现状的种种挑战都销声匿迹了，因为这些挑战被认为是不合理的面不予考虑。因为知识的等级已经建立起来，所以对由此而产生的规范的反抗被降低到“幼稚病”的地位，“集体偏执狂”已经产生，因为一切有

关占支配地位的现实的问题都受到怀疑（高达里，1984：86）。

借用皮埃尔·布迪厄的形象化描述，“语言学市场”已经形成，在这个市场上，交换是按预定价值标准进行的（汤普森，1984：42—72）。谈话不是在个人之间进行，而是按先验的范畴组织起来的。此外，那些没有充分语言资本的人被禁止进入这个市场。由于特殊的生活作风或存在模态遭到非难，这种权利通过“象征性的暴力”被剥夺（汤普森，1984：55—58），并非几何学原理（*more geometrico*）的推理直截了当地被认为没有什么交换价值。利奥塔德（1984a：17）进一步论证了这一点，他声称，各种惯例典型地被授予指出哪些语言学活动合适的自由。从这个意义上讲，想象由于使语言脱离现实而被社会化。

尽管后现代主义者对符号论可能具有的意识形态特点，尤其是它的马克思主义应用的影响是十分独特的，但他们在方法论上的真正贡献在于用分裂分析代替按惯例的评价。不过，正如前面已经提到过的，这种方法一直受到严重的曲解。与认为现实不重要而不予考虑恰恰相反，分裂分析家力求“促进一种符号学的多中心论”（高达里，1984：77）。无论如何，在不可征服的现实面前，这种建议可以被看成疯狂的迹象，这是可以理解的。

后现代主义者为什么利用从精神分裂症研究那里借来的题目来说明他们的方法论？他们的战略清楚地表明必须离开传统的方法论，以便在疯狂和无理性之间作出他们认为是必要的区别。精神分裂症是理性不足的象征还是对现实的矛盾心理？精神分裂症患者如此扰乱人心的所作所为是什么？

后现代主义者认为精神分裂症患者的行为极端有失检点。尤其是，这些人公然蔑视现实，结果被贴上了疯子的标签。由于把语言变成象形文字，作为利用被认为是希奇古怪的符号的结果，一个不幸的人便被排除在生活的主流之外。因为精神分裂症患者的语言听起来混乱不堪，所以假定他们没有理性。坚持语言学市场

思想的福科,想知道疯狂是否代表一种“生产短缺”(费尔曼,1985:14)。与这种观点相反,后现代主义者证明,疯狂仅仅是对一种与典型的符号论或无理性相抵触的处境的反应。换句话说,一位商人以一种不寻常的或意想不到的方式讨价还价,从而使他或她获得疯子的名声。简单地说,疯狂可能只表示拒绝接受压力。在某种说话方式中,那些分解语言的人注定要发疯。因为正象后现代主义者指出的,语言能够在无限的方向上扩大理性。那些生活在他们的语言中而不是生活在现实中的人是在向疯狂求爱!在一种语言中是疯狂而在另一种语言中却可能是神志正常。

后现代主义者相信,语言分解成各种特殊形式是不符合惯例的。德·曼(1979:300)写道:“任何说话的行为都产生过量的认识”,从而使纯粹或最终认识的希望落空。分裂分析的前提是,知识并没有毫无遗漏地包含在据说是基本的范畴内。与某种明确地确定可靠证据的参数的排外哲学相反,分裂分析要求一切语言学行为都被看成是可觉察的,尽管不一定是合理的。“独特性”而不是使知识服从“主要意义和社会规律”被认为是重要的(高达里,1984:77)。分析使各种原始资料重新个体化,因为塑造现实的各种由语言构成的假设是注意的焦点。对各种事实的语言学核心的感觉性得到强调,从而使研究人员可以获得知识。摆脱了逻辑和理性,事实就显示出来了。因此,高达里把分裂分析家比作革命家,他们避开理性而不是避开意义。

4 社会秩序

后现代主义者提出的认识论排除社会科学家经常用来证实秩序的策略。正象后现代主义者所说的,社会学家们往往表现出“现实主义的抱负”(利奥塔德,1984a:73—79)。这就是说,他们用辩论证明社会有它自己的存在方式,不受个人的影响。通过体现公认的实证性的各种因素的作用,据信社会就会得以维持下去。

当结构、角色和符号被赋予这种崇高的地位时，现实是可以达到的，一切有理性的人都承认这种假设是合情合理的。这种做法的主要问题是，秩序是建立在语言之外的，和没有经验基础的理想联系在一起。因此，秩序是神圣不可侵犯的。

按照克丽斯蒂娃（1980：64—91）的看法，因为主观性和历史是交织在一起的，所以想象秩序制约语言。因此，后现代主义者责备孔德、斯宾塞和帕森斯在理论上的幼稚。由于抛弃了形式主义的理论，所以后现代主义者被指责为把秩序的形成蒙上了神秘的气氛。社会的发展被认为是随机的，因为，利奥塔德（1985：91）在引用虔敬派的格言时提出，秩序可能形成而不知道所需要的规则。然而，这种说法所证明的一切就是，不了解埃马纽埃尔·勒维纳和马丁·布伯的著作以及虔敬派的各种学说，就不能正确评价后现代的秩序观念。

虔敬派拒绝柏拉图关于政治形态的解释，以及所有其他把社会描绘成绝对实体的观点。按照勒维纳的忠告，后现代主义者指出，作为把规范变成法规的结果，这种类型的本体化不容置疑（利奥塔德，1985：66）。然而，后现代主义者认为，用这种方式来描绘秩序是要鼓励恐怖主义。尤其是，不分析现实的结果是公民们将被本来是他们所创造的世界所支配。摹拟这种妥协的自由仅仅是因为人们不能自我支配。与虔敬派所持的立场相一致，利奥塔德（1985：90）认为，不加批判地接受知识助长驯服和奴役。迷恋超越感觉的存在，人就失去自主性和自由。

为了防止根据强加给秩序的命令建立国家组织，后现代主义者声称社会是语言的，尤其是“语言游戏的有弹性的网络”（利奥塔德和泰博，1985：58；利奥塔德，1984a：17）。语言和社会是相连的，因为秩序产生于人与人之间的谈话。按照勒维纳的看法，人们有能力从一种语言游戏跳到另一种语言游戏，同时把继续这些游戏的各种认识范围连接起来。就事实而言，克丽斯蒂娃（1980：

55—56) 写道, 各种语言游戏的交迭产生语言学的“结”, 这些“结”暂时把人们结合在一起。不过, 由此而产生的秩序并不等于一致, 仅仅因为这个原则实际上允许一个人在做他必需做的事时说一声“我们”(利奥塔德和泰博, 1985: 81)。后现代主义者不是乞求严格的准则来强化程序, 而是仿效勒维纳, 承认人们可以通过承认差别相互直接接近。由于承认别人和自己有所区别, 而不是要他们遵守某种包罗万象的理想, 所以人们能够在互为主体地构成的知识的基础上相互影响。

对后现代主义者来说, 秩序体现了一种语言学的一致。但是他们小心地与现象学、结构主义和几种实用主义这样一些理论保持距离, 他们认为这些理论都把语言说成是包含在现实之中而不是现实的根源。利奥塔德(1985: 65) 坚持认为, 语言就要能从别的任何东西中演绎出来。因此, 秩序完全取决于对话者驯服而不是掌握语言的能力, 以便为理解现实创造一个可能性框架。通过语言学的或“假设的规则”的产生, 秩序有可能建立而不受限制(利奥塔德和泰博, 1985: 57)。布伯承认, 这种关于秩序的描绘与人们通过伙伴关系联合起来的社会真实含义是一致的。

当前围绕着后现代主义的争论

后现代主义者显然并不放弃真理和秩序, 从而把社会推进相对性的状态中去。同样, 在后现代主义出现以后, 必须认为任何关于现实或特殊社会安排的解释都可以接受, 这种主张完全是错误的。后现代主义者明确地指出, 每一个得到价值观念支持的语言游戏都必须受到尊重, 如果现实要得到正确的评价的话。对人的正确了解是通过理解他们的语言游戏获得的, 而不是通过把他们当作哑巴来对待获得的。规则是存在的, 但根本不会起强制作用。哈贝马斯在最近的一系列文章中说明, 甚至他也不重视这种

区别（伯恩斯坦，1985）。此外，不能设想各种制度代表社会的真实存在或本质，就象传统所说的那样。相反的，制度体现了一种并不经常受到怀疑的语言学实践。

许多作者怀疑后现代主义是因为他们不能以一种非二元论的方式来设想社会。例如，通常认为制度使社会免于陷入混乱，因为制度规定并限制经验。根据这种理论给予制度的特殊地位现在被否决了，因为正象利奥塔德（1985：43）所说的，“没有外界”可以从中一览无遗地看到各种规范。因为没有其他来源，所以秩序必然从经验中产生。当然，许多社会学家对这种立场感到不安，尤其是在他们渴望获得能够从利用结构和制度隐喻来描绘社会生活得到的地位的时候。以这些显然是客观的思想武装起来的社会学家就不再是哲学家，而是科学家了。

最讨厌的是，后现代主义者否认社会学家们用来使他们科学家的外表永远保持下去的形而上学条条框框的合法性。暴露的是没有涵义的知识可以曲解数据这种使人清醒的思想，而不是保证社会学家接近真理。因此，在能够获得有社会意义的知识之前，社会学家可能不得不超越方法论所规定的界限。因为只有作为象尼采（1924）所描述的“快乐的科学家”，社会学家才能正确评价知识的历史根源。科学家是快乐的，如果他们承认，对真理的追求不是不带偏见的，而且科学的依据是并非必然科学的假设。只有通过不受方法论限制的胡思乱想，人类的欲望才能得到理解。“生活”而非技术才是“获得知识的手段”（尼采，1924：250）。

结 论

后现代主义论点的扩散是危险的。研究人员不能脱离被研究的对象。而且，只有怀疑的态度才能揭示知识，因为陈旧的公式和技术所提供的安全感可能使调查研究看不到真实。由于解释与

知识有着密切的关系，所以科学不能脱离想象。科学家们可能不得不把各种原来被认为是不可调和的因素结合在一起，以便发现适当的方式把真理揭示出来。后现代科学起作用的基础是“不确定性”，而不是公理。后现代主义者不仅仅依靠规则，而且是规则的提倡者和发明者。由于向决定论提出挑战，所以后现代主义者被看作疯子。但是应该记住，对真理的宽容是有风险的，尤其是如果社会科学家绝大多数相信建立模式是最基本的科学活动的话。

(新 蔚 译)

后现代主义的复归*

〔德〕J. 奥尔克斯

确切地说，后现代主义究竟是从何时开始，在我看来，后现代主义的历史分期问题，既不能随意地往后延长（U. 艾奥语），也不能在全新的文化阶段意义上简单地作为一个突然出现的“事实”（F. 杰姆逊语）。谁要考察后现代主义，就必须首先了解和解释“现代主义”，只有这样，才能真正理解“后现代主义”这一概念的含义。

关于“现代主义”，人们通常是站在划分时间界限的角度来谈论它，正如对中世纪和“现代”与“古代”的区分一样，首先是找出年代学上差别的标志，然后才得出其大致的时期轮廓。新的推理模式在以下方面有突破：它可以某一历史时期的思潮作为其划界的标准，其定义可用“衰败”或“进步”以及相应的评价。新的超过了陈旧的，那么，这种新的就可以作为对过去的扬弃或与过去划界的进步趋向。

“后现代”一词的含义在今天已经很难形成一个统一的定

* 本文选译自J. 奥尔克斯：《后现代主义的复归》一文，该文载西德《教育学杂志》1987年第1期，编者收入时略加删节。——编者

义，^① 似乎每个人都从自己的角度去理解“后现代”。从各个具体文化和艺术层次去看待“后现代”，但值得注意的是，“现代主义”和“后现代主义”在许多方面都是互相对立的，甚至有人说，后现代主义是对现代主义的反拨，但在反对“古典的”这一点上，后现代主义同现代主义却在精神上是完全一致的。“后现代主义”的论战游戏首先是针对建筑艺术上包豪斯的功能主义、文学的现代古典主义和音乐上已经陈旧的十二音实验。经过这些讨论后，“后现代”的概念才被哲学界接受和深入展开讨论，而这种讨论，是建立在对法国后结构主义和社会学的“后工业社会”的争论基础之上的。

如果人们将市民社会的德国理想主义的意义与“现代”同等对待的话，那么，这场争论获胜的仅是戏剧，因为只有它才配得上“现代的设计”^②，它反抗了虚无主义和颓废思潮。然而，这一对虚无主义的反抗状况已成了问题，不管二十世纪的现代社会是否已达到这样一个反抗阶段，它再也不能在资产阶级理性的乐观理想方向上获得自我解放了。随着传统的历史哲学的崩溃，确定性的问题日益突出，人们转向了康德，去探讨康德是怎样论述理性的一般要求的。

理性的要求不能作为经验的，而是要象康德所描述的那样，是建立在超验的基础上。这种具有超验性的理性在内部世界具有效用，是与上帝同在作为“最高立法者”，其义务是寻找阿基米德点，同时也不放弃人的自由。在后结构主义看来，这一前提是试图从经验的和超验的两方面同时撞开理性的大门。这种努力的首要基

^① W. 马丁：《后现代主义》，载 H. R. 加文编的《浪漫主义、现代主义和后现代主义》一书，伦敦，1980，第 142—154 页。

^② 哈贝马斯：《现代——一个不完善的设计》，载《政治文集》，法兰克福，1981 年，第 444—461 页。

础是维特根斯坦的语言游戏理论，这种语言游戏理论与新康德主义的区别在于，它只能建立在一个圆圈上，而没有阿基米德点：“尽管理性不得被理性给出一个圆圈，但意愿要形成新的规则，就以满足这些规则要求的方式来显露自身。”^① 这一点适用于所有语言游戏，科学也不例外。理性批判根本不从科学立场出发，因为科学究其实也是实用主义的。而语言与游戏是人的现实活动，语言使用于不同的上下文中，其数量是无限的，语言游戏不完全受规则限制，其规则也是相对随意的，因而词的意义在于运用。“对于‘理性’的怀疑，其起源并不在科学上，而是在它语言批判上，也就是说，在对形而上学没落的批判上。”^②

另一方面，正如德里达^③所揭示的那样，康德的形而上学也应被超越，这种形而上学自相矛盾，始终关涉到有限性，而没有注意到无限性，因而其对世界归宿问题的解答就不可信。^④ 同样，康德关于“上帝在地球上的王国”的设想是建立在世界终结的预测上，即使是康德自己，也难以从他的历史哲学中推断出来，因为康德已放弃了这一基督教的历史哲学。德里达断言：“关于世界末日的推断没有幻想，没有真理，没有天启……，只有善与恶。”^⑤ 康德的幻想是从伦理学的一般本质即“善必定战胜恶的原则”来论述的，这也正是德里达所拒斥的。“这是一个毫无对世界末日推断内容的世界末日的推断。”^⑥

不仅语言游戏理论，而且关于启蒙运动的尖锐批判都有一个

①② 利奥塔德：《后现代主义知识》，德译本，维也纳1986年，第35页、第39页。

③ J. 德里达（1930— ），法国后结构主义哲学家。——译注

④ 德里达：《对世界末日的推断》，M. 威茨尔译，维也纳，1985年，第59页。

⑤ 同上书，第87页。

⑥ 同上书，第89页。

共同的特性，也就是理性概念的坍塌引导了后现代主义的深入发展。弗·杰姆逊^①将它描述为理论“深层模式”的消解，即关于内与外的阐释模式、关于本质与现象的辩证法模式、潜在与显在的弗洛伊德模式、真实性与非真实性的存在主义模式以及意义与意味的符号学模式的重新阐释。^②

这些互相对立的范畴都关涉到理性概念，只是方式不同而已，对其可以有阐释学的理解、意识批判的揭露真相、病理学的解释、自由的对话等等。但不管在哪种情况下都假设了，在其深处存在着可以认识的东西。假如人接触到了理性概念，那么，所有的对立面都将消失，主体将变成瞎子，而现代也变得漆黑一片。杰姆逊断定这是一种文化事实，而不仅仅是作为说明。因此，杰姆逊提出了关于“后现代主义文化”的四个标准：一种新的平面模式，它来自于深层模式的消失；与之相关的历史维度的消失；一种新兴的高强度的感情方式；一种全新的依赖技术的现象。

后结构主义者也提出了他们如何评价后现代主义地位的四个基本标准：

(1) 现今关于主体的理论不应再有一般的深层领域。从笛卡尔和莱布尼茨以来，唯理论者就设定人这一主体具有主体指向的理性，将人归结为理性造成人的身心分裂，因此，在此意义上来谈论主体，其实意味着主体的死亡。

(2) 自从有了基督教的形而上学以来，历史哲学就与主体指向的理性紧密相连，这种理性曾是历史思想发展的基础，而随着历史哲学的式微，作为意识范畴的历史性也一同衰落。

(3) 现代社会只能被理解为信息、技术社会，因此，迄今为

^① 弗·杰姆逊（1934— ），美国著名的文学理论家，西方马克思主义批评家，对后现代主义有精深的研究。——译注

^② 杰姆逊：《后现代主义或晚期资本主义的文化逻辑》，第56页。

止的所有说明（十九世纪的社会学说明）都宣告无效，不管将社会看成是一个乌托邦还是集体力量的汇合。社会的基本特征是多重的，而不是单一的。

（4）认识论的基本问题产生于自然证明人即语言的衰微上，语言与现实之间的差异是任何一种新的包括左的理论建立的基础。理论和艺术是完全相同的，因为它们都在进行审美游戏。

毫无疑问，从德国唯心论观点来看，“现代主义”的前提条件是与此背道而驰的；而不能以“辩证”方法去调合矛盾。资产阶级社会的哲学希望，把人培养成符合普遍的善的道德人，而受过教育的人所组成的社会才符合理性的要求。

人们可以从工业化和趋向世俗的历史时期来反对这一观点，其作用在十九世纪末期曾清晰可见。利奥塔德并不是毫无理由地将十九世纪末期作为“后现代主义”复归的立足点，其原因在于，除了社会和技术的转变之外，还出现三个不同于二十世纪的特征：

其一，对物理学和自然中机械因果关系的扬弃，人类自由的另一个王国一直受到自然的非议。

其二，由于尼采理论的出现，哲学上基督教的善的理论遭到了沉重的打击，同时也动摇了十九世纪宗教的合法地位和神的地位。

其三，艺术中那种稳定的客观形式已千疮百孔，而被逐渐演化成表现个性的游戏种类，其稳定性已被不断花样翻新的形式和趋势所取代。甚至连审美主体自身也标榜立体性，而再也不去惊叹宇宙的无限和道德的崇高。

关于“普遍”前提性说法并没有因此而结束，但其合法性已遭到怀疑。假如其前提条件——机械、宗教和客观美学——被扬弃的话，那么，有关资产阶级基础的自由（必然性的对立面）、道义（与善恶观有严格的区别）以及主体（作为完成了的实体）就将导入无法解决的混淆不清和各种疑难中。

与此相适应的过程是缓慢、矛盾地无内在关联地进行的，到

十九世纪末达到了高潮。为了理解后现代的开端和“复归”一词的含义，我们必须从其背面来挖掘一些新发现的事实的意义。

二

如果没有 *Fin du globe*，启蒙哲学则变得不可思议，因为明显的进步不可能在世界面临终结之前出现于世。抽象思辨、黑格尔的绝对精神都是这种永恒性的前提条件。十九世纪末期，物理学通过关于宇宙热能趋于死寂的热力学实验，证实了宇宙的末日尽管非常遥远，但却是真实的。因此，物理学的这一论点以不可想象的方式支持了对世界末日的推断。

同时，在十九世纪末，与文学艺术中死亡主题一起出现的是世界没落观，这种文学艺术的悲观论消解了乐观主义，死亡成为人们偏爱的一个象征。年轻的霍夫曼斯塔尔在 1891 年曾说过：“对我们来说，生命是毫无关联的现象间的一团乱麻，要完成死亡的义务是我们的天职。凝固的形式已停滞在那里，传承之流通过全部的生命将我们运到它的身边。偶然接近我们，偶然教会我们……我们体验着日趋死寂的生命，我们窒息了本真的自我，人们可以在如此脆弱的生命中纵情欢笑，但人却是极其可怜无奈的。”^①

人们对这种生存状态和境况产生了一种焦虑感和荒诞感，他们认为，“在现代人类交流中充满了无数的、匆忙的、肤浅的接触。”^②“大都市充溢着令人窒息的冷漠无情”，^③这就是同一性的崩溃和时代的“真实病症”。^④现代生活的错综复杂迫使社会表层

① 《霍夫曼斯塔尔全集》，第八卷，法兰克福，1979，第 118—119 页。

② 第尔波斯特：《愉快的哲学》，1904，莱比锡，第 43 页。

③ 杰姆斯：《美国特写》，纽约，1946，第 114 页。

④ 哈尔特：《新的上帝——对即将到来的世纪的展望》，莱比锡，1899，第 58 页。

化和肤浅化，与此相对的是，自我则被强调为一个“内在的世界”，“内在的在”被提升到自我的真理机构并与“十九世纪的客体的人”相对立。真理已从客观真实性中分离出来逐步成为主观相对的，这一观点正是作为新兴艺术体验而昭示出来。

激进化涉及到了生命“内在世界”自身，人的内在再也不是作为基督教的灵魂，但也不是作为浪漫主义的瑰丽光斑，而是作为一种联想和抽象派的拼贴画：“我是自我的无数和自我的人格，无数自我本质构成了人格。”^①艾更·弗德尔称这一转变是人类印象主义的胜利。

启蒙哲学还接受了稳定不变的“主体”，这种主体使得社会变得表面化。弗德尔认为：“人愈来愈无法把握外部世界，愈来愈具有转向内心生活的倾向”，并把外部世界拉入内心生活中，因为感觉还只接受“灵魂的现实”。“灵魂”并不象基督教神话中那样是不死的、永恒的，而是内在的感应空间，它希望解除与外部的所有联系而自成一个独立的世界。

然而，这种由外部世界向内部世界的转化，导致了对外部世界贬斥的激进的结果，因而将科学、哲学和逻辑看作是与人性存在关联不多的外在的观察方式。而与人性自由解放同义的是生命体验、人生情趣或是共同生活的“新颖而自然形式的创造”。诸如此类的外部机构可能成为人性的敌人，因为它给人的联想、体验设置了颠覆性的阻碍。据此，后现代主义的四个主题可以推测出来：即作为普遍和特殊统一性消解的主体或理性主体的死亡，是为了印象主义独特性的激进理论的出现；历史性的丧失表征着此时此地的生命循环；社会的乌托邦被移到了内在世界，并作为“现代灵魂”的自我提升，它坚持以无政府主义的怀疑论去对所有权威和信仰进行抗争；公共日常语言既不是真实的可靠的心灵镜子，也不能对体验与

^① 哈尔特：《新的上帝——对即将到来的世纪的展望》，第258页。

内在真理加以完美的表达，它只是抽象玄谈和日常感性的先锋。

启蒙运动的自由观是与客观理性相连的，主体并不能随自己爱好来支配自由。Fin de siècle 揭示了这种理性是“理解上的抽象”，它不能引向自由之境，只能导入“奴仆”之途。从这种理性体系和科学的因果律出发，似乎存在着两条出路：一是在想象中对“理性时代”的征服，二是“理性时代”的死亡。于斯曼^①写道：“对此在（Dasein）的反感不断增长，怪僻消失了。”托尔斯托为了节制，只好忍受人性的没落，因为这种抉择在启蒙运动的进步模式中毫无地位，在理论上也行不通。

自然，Fin de siècle 在导入后现代主义的先锋性并不是被人认清的，还必须放入与悲观主义的联系中。人们仍需花费同样多的精力来理解美学先锋派的主体，这一题目首先出现于维也纳现代主义，在其中，主体理论、语言哲学、对性的批判、物理学的因果律概念以及艺术理论都经历了一连串的变化。后现代主义以此为出发点，以致于后结构主义认为似乎没有这种必要：

(1) 费德尔的象征主义应追溯到恩斯特·马赫^②那里，马赫放弃了主体的本质观，而把自我作为基本要素，首要的不是自我和他的统一性，而是要素（感觉）：“自我不是一个不能改变的、确定的、被断然界定的统一性，重要的只是要素连续性，也就是自我复合体。”^③ 因此，马赫为了突出特殊性，而拒绝接受“普遍的入”的观念。

(2) 卡尔·克劳斯研究了传统语言的功能方式，他只能以衰败理论来回答，这种理论简练地刻画了语言的“已消失的原型”。

① 于斯曼（1848—1907年），法国作家，所写主要小说集中体现了法国19世纪末期美学、宗教和学术发展的几个相连的阶段。——译注

② E. 马赫（1836—1916），二十世纪初奥地利物理学家、心理学家、哲学家，马赫主义创始人。著有《感觉的分析》等。——译注

③ 马赫：《对感觉的分析和肉体间的关系》，耶拿，1900，第16页。

根据游戏规则，语言将被描述为功能化现实的社会机构，是哲学的“高度抽象化”。但哲学概念只是一些词语，“个体经验的偶然性规定了人们怎样来理解这些词语。”^①

(3) 性是这一时期的重要主题。有两种模式：一是弗洛伊德的精神分析学，二是魏宁格^②关于女性侵略性的批判。在此问题上，卡尔·克劳斯只有一半是正确的，他把精神分析学看作是“低级的”“报复行为”，弗洛伊德经由对话来治疗疾病的方式，在魏宁格的性别世界战争中被放弃了，因为男人和女人就象形式和质料一样是无法调解的。

(4) “因果律的上帝”在1872年就被E. 马赫在自己理论中消除，他以数学上的功能概念取代了原因概念。就象毛特纳^③一样，马赫对认识论的反映论提出异议，并以科学经济学取代了反映论，每一种认识都建立在挑选与装配的经济条件上，马赫称其原则为“模仿指示”。“因果法则”只说出“现象之间的依赖关系”，却没有反映出与此相对立的现实。

(5) 在十九世纪进程中，艺术理论终于演变成艺术家的理论，*Fin de siècle* 的象征性主体把这种理论提高到模仿大都市人的生存经验的高度，大都市经验产生了“街道诗”。皮特·阿尔腾柏格的“印象描写”表达了现实的速度，它把其印象与声音相比较，但同时又缺乏和音，因此它就作为文学形式而出现了。它不仅是不和谐的，而且是没有联系的、“细致入微的细节”的排列。更为激进的是勋伯格的现代音乐观念。

今天，关于后现代主义定义及其源起时间的争论仍在继续，但

① 毛特纳：《对语言批判的贡献》第三卷，法兰克福，1982，第628页。

② 魏宁格（1880—1903），奥地利哲学家，著有《性与性别》。——译注

③ 毛特纳（1849—1923），德国现代哲学家、作家。认为语言具有实际的社会价值，由于人们是主观地使用语言，并且语言不断变化，因此，语言只代表不完全的感性经验。因此，语言并不能恰当表达概念，它们必然会歪曲现实。——译注

后现代主义对现代主义深层模式的消解，对平面模式的标举，对人性的重新复归，对自然和世界重新审视使得它的四个主题早已被 *Fin de siècle* 所思考：

其一，主体死亡与“内在”感觉的极端化具有同样的意味。“内在”感觉曾在“印象能力”标题下讨论过并得出这样的结论，即一般与特殊间的联结已被切断。这是由施蒂纳^①和尼采发起，马赫以他的方式继续发展，阿尔腾柏格把它引入文学中的。

其二，历史性的消失表征在两个方面，一是后历史主义的灾难，二是美学上向内在方面转变。在这两方面过去与集体的未来一起走向消亡。

其三，“现代”并不再意味“社会”，而是艺术和文学的现代化。其中已没有社会的乌托邦，人们再也不能混淆文学的反抗，这种反抗是由自由的主体所供给的，并不归功于社会政治的方案。象“共同体”或“人民”之类的代用品完全是反抗的形式。

其四，“语言批判”表达了对公共日常语言的暴政的基本怀疑。在大众宣传媒介中，语言封闭的标准化可能混入美学规则中。毛特纳在理论上预先推定了今天的语词所指事物的问题。维特根斯坦提出了自己的语言哲学，他早期认为全部哲学都在于语言的批判，而企图为可说的与不可说的立下界限，而晚期的维特根斯坦，则坚持语言游戏说，企图以日常语言来治疗哲学之病。可以说，这些理论对后现代主义思潮都有不可否认的影响。

(邹 进 译)

^① 施蒂纳 (1806—1856)，德国哲学家。——译注

后现代主义及其哲学根源*

〔苏〕图甘诺娃

在美国现代主义总潮流中，后现代主义是一个于六十年代和七十年代初跃居于首位的流派。后现代主义看似接近现实主义，因为它宣称自己的主要宗旨是尊重事实，如实记载，向公众提供事物的“本来面目”和“未经加工的”信息。事实上，这不是现实主义，倒象是一种自然主义、新自然主义，因为艺术家是站在旁观者的立场上（世界似乎是“强加于”艺术家的），不想强迫接受艺术的人接受自己的思想和情感，接受自己对现实生活的理解。后现代主义宣称自己的哲学美学立场具有“极端的客观性”，艺术家同他所创作的艺术作品互不相干，因而与那些忠实于极有个性的、强调“自我”主观感受是艺术创作素材的现代主义派别截然不同。

后现代主义的根源是二十世纪初西欧各国和俄国艺术中的如下一些流派：未来派、立体派、达达派、超现实主义、结构主义。所有这些流派都对二十世纪十至二十年代的美国艺术发生过巨大的影响。在美国一些大作家和大诗人如斯坦因、艾略特、庞德等客观主义诗人的作品中，便有后现代主义的因素。在三十至五十年代，这些思潮退居次要地位，然而后来，从五十年代中期又开始获得新的势头，并且形成了规模和影响都很大的流派。

我们认为，可以把以下一些艺术现象都归入后现代主义，如

* 本文选译自苏联《哲学问题》，1982年第4期。——编者

“黑色幽默”（“乐天的虚无主义”）——西欧荒诞艺术的变体和美国“粗俗幽默”的继续、结构主义电影、偶然音乐（英文为：“aleatoric”；俄文为：“алеаторика”）、“后抽象派绘画”、“后室内雕塑”以及造型艺术中的流行艺术（英文：pop-art；俄文 поп-арт）。

“后现代主义”这个术语现在正得到美国艺术理论和艺术社会学的承认。例如，社会学家贝尔就常常使用这个术语。美国文学批评家哈桑和作家巴尔特在著作中也经常谈及后现代主义。建筑学研究者也采用这个术语。就是在苏联哲学和艺术学中也沿用了这个术语。“后现代主义”这个术语与六十年代出现的“后历史”、“后宗教”这些概念相近似。

后现代主义的典型特点之一，就是它十分喜欢利用最新的科学技术成就，把它们吸收和写进自己的作品。后现代主义十分注意新的科学观点，并喜欢运用这些观点。

看来，现象学、弗洛伊德主义、乔治·桑塔耶那、J·杜威、奥尔特加-伊-加塞特等人的观点、法兰克福学派（尤其是阿多尔诺和马尔库塞）、“大众社会”论、人类学理论、结构主义以及近似技术决定论的马克莱恩的观点，都对后现代主义有一定的影响。东方的哲学和美学哲学给予了后现代主义强烈的影响^①。美国先验论者的观点（桑塔耶那也接近这种观点）在后现代主义中的反响也是明显的。

后现代主义反映了现象学的同一切人和理论一概进行无限制的广泛联系并实行自由“合作”的方针。这种折衷主义是二十世纪西方哲学和美学哲学所固有的。

桑塔耶那的极端怀疑论（它不同于胡塞尔现象学的还原），他

^① 参阅《东方宗教：一种新的兴趣和影响》——《美国政治和社会科学学会年鉴》，1970年总第387卷。

关于生活“发了疯”的论点^①、对“大众社会”的厌恶感、潜入“本质”世界（但是，这些本质并不具有本体论的实质，只在个人意识中存在）的戒律，他的本质重于存在的论点，奥尔特加-伊-加塞特所表述的艺术中的反人道化的观点^②（萨特和阿多尔诺也持有这种观点^③。归根到底，这导源于把人道主义和资产阶级社会反历史主义地等同起来^④），法兰克福学派的悲观论折衷主义哲学（阿多尔诺的自由主义和马尔库塞的激进的无政府主义），——凡此种种都证明了：后现代主义受到悲观主义的非理性主义、空想主义和无政府主义的巨大影响。后现代主义的这种性质是由历史现实和社会现实造成和制约的。

晚期资本主义社会内部的总危机现象，说得具体些，就是四十年代末和五十年代前半期社会上普遍流行的压抑感和反唯智论^⑤都影响了美国的文化。笼罩全人类的核战争的阴影，反法西斯战争的胜利（它曾激起民主主义乃至浪漫主义的希望），但并没有导致社会的精神健全和深刻的社会经济改革，反而造成人们的悲观失望以及极右势力几乎战争一结束就猖獗起来——所有这一切都使悲观主义的非理性论在美国社会中，在美国创作知识分子中不断赢得新的阵地。六十年代初，“肯尼迪时代”曾使人们一度升起了自由主义的希望，但是自由派所宣布的改革既缓慢又不充分，社会冲突不断加剧，官僚主义、军国主义、社会上的消费倾向和

① 乔治·桑塔耶那：《怀疑论和动物式的信仰》，1951年纽约版；《本质的领域》，1928年伦敦版；《统治和权力》，1951年纽约版。

② 奥尔特加-伊-加塞特：《艺术和其他文学作品中的反人道化》，1956年纽约加登城版。

③ 阿多尔诺的著名论点是：为了人性，艺术的无人性必须超越世界的无人性。

④ 对人道主义的批判是尼采的文化哲学观点体系的出发点。叔本华、施宾格勒、海德格尔也对人道主义持批判态度。

⑤ R. 霍夫施塔特：《美国生活中的反唯智论》，1963年纽约版。

标准化方针也日益加强，越南战争爆发了。五十年代中期开始兴起的自由民主运动以及六十年代中期出现的激进无政府主义和激进空想主义的思潮，就是这些情况所引起的反应，而激进的空想主义思潮到六十年代末期则发展成了虚无主义和极左思潮。

在这种情况下，后现代主义强烈地谴责现存制度，开始建立自己的艺术世界和自己的生活方式，希望借助艺术、通过艺术同生活的融合，以谋取社会改革。但是，这种希望同“荒诞”社会的规模和压迫相比，是过于渺茫了，这影响到后现代主义的发展，分化的特征在后现代主义内部逐渐占了上风。

但是，后现代主义并非消极地接受社会思想和社会运动的影响。后现代主义通过各种手段对于二十世纪下半叶美国社会中的自由主义知识分子和激进知识分子的哲学世界观的形成，起了较大的作用。

“黑色幽默派”的文学和戏剧对生活的“荒诞”描写达到了巨大的规模。“黑色幽默派”认为，拯救个性的唯一立场就是在道德上采取一种虚无主义态度，或者至少是漠不关心，嘲笑任何想改造、改善社会的企图。“黑色幽默派”嘲讽一切人（其中包括他们自己），怀疑他们是否有权解释生活。

后现代主义不承认艺术家有解释生活、作某种联想的权利。客体应从整个联系和关系的体系中分出来，或是把客体同新的联系和关系进行对比。在这里可以看出结构主义的影响，它对意识的作用持否定态度，并且力图“纯化”客体，使它不带有主观性。

“极端的客观性”的使命，就是要看到事物的某些以前没有显露出来的本原，它们由于习以为常的相互联系、解释、联想、不正确的主观主义方法而被弄得模糊不清了。画家杰克逊·波拉克写道：“……一幅画有自己的生命，我力图揭示它。”^① 画家 B. 纽

^① B. 罗斯主编：《美国读物：1900年以来的艺术》，1962年，纽约版，第152页。

门也说：“我们将创造一些形象，它们的实在性是不言自明的。我们要摆脱记忆、联想、怀旧、传说、神话等等的干扰。”^①

诗中的客观化有时达到了极点，例如：将罗列客体的清单加以韵律化，用来代替诗的内容（如：祖科夫斯卡一九六七年写的长诗《某物》）。客观主义的小说变成了单调的列举事实，用事物和事件，用落入视野的一切事物的无动于衷的供述，来代替对情节和心理的描写。

但是，追求列举事物的新特点、它同其他事物和现象的反常联系，事实上往往会产生新的联想、鲜明的比喻，更加尖锐地暴露出现存的社会实在性——荒诞、贫乏、空虚、鲜明对比。这是通过——比如说——重复的手法达到的。例如，重复同一个暴力场面，一方面可以使观众产生厌恶感，另一方面又显示出观众反应的迅速钝化，显示出观众对残酷场面习以为常。

探索“一切本原的本原”，以及探索从不存在的东西，乃是后现代主义和整个现代主义的特点。尽管后现代主义有其“极端的客观性”，甚至借助这种极端的客观性——后现代主义的辩证法就是这样的——常常力图深入深邃的宇宙世界，深入到它的规律之中去，用这些规律来同艺术的规律、人的生命和人的心理生理结构的规律加以对比。后现代主义有时根据最新的科学成就和观点来对待这些发现，有时它又想通过神秘论来达到这些发现。后现代主义经常把词、音、乐音、绘画涂层、色彩、线条、绘画表面组织、建筑学的技术结构因素作为孤立的成分（“纯成分”）进行实验。实验的目的是要表明，用它们可以创造出人类至今还没有能够创造出来的东西——这里不但有科学和技术中的新成就的影响，同时也表现出要避开一切社会的、思想的和哲学的媒介的主

^① B. 罗斯主编：《美国读物：1900年以来的艺术》，1962年，纽约版，第159—160页。

张。

既进行“纯”艺术成分的实验，也进行最低限度主义的实验，但是，后现代主义者认为，最低限度主义的实验充满了丰富的内容。这一论点在重复的手法中已经奠定了基础。这种论点认为，重复是千篇一律的，艺术似乎是贫乏的，但是突然它会产生新的意义，出现新的内容，看到艺术感受者以前所没有意识到的东西。

最低限度主义表现在运用简单的、刻板的（单调的）形式和形象、停顿和间隙（形成“空白”）、沉默以及消极的形象上；说到底，它表现在完全的“虚无”上^①。

绘画和雕塑用的是简单的几何图形。画家阿德·莱因哈特在黑底上画黑色的、几乎看不出来的、单调的结构。雕塑家莫里士在用很少几个简单的成分创作作品时说，他是在创造“空洞的形式”、“有意的虚无”^②。结构主义电影思潮产生了，它的特点是在长时间里（有时一连几个小时）不断重复同一个形象，而且大都是静态的形象^③。

电影评论家认为，结构主义电影同现象论^④相近似。画家和雕塑家们认为，刻板的和单调的形式^⑤是保证深入事物内在本质，深入事物自身的质和向“纯艺术”的突破。这种艺术完全不受周围现实的任何压力。他们谈到他们忠于东方艺术及其把刻板的、单调的形式理解为实质上是反形式主义的形式。米斯·万·德·罗

① 例如，这与阿多尔诺的“否定的-辩证的格言”以及存在主义“虚无”观是一致的。

② S. 亨特：《二十世纪美国艺术》第 374 页。

③ R. 斯克勒：《美国电影社会史》，1975 年纽约版第 313—314 页。

④ P. A. 西特尼：《幻想片：1943—1978 年美国的先锋派》，1979 年牛津版第 378 页。

⑤ 但是，单调的雕塑常常以丰富的光色层次、规模的巨大、有力的韵律而给人以强烈的影响。

艾的“少些就是多些”这个口号在建筑界很受欢迎，后来又传入所有其他艺术领域。

最低限度主义反映出了东方美学的影响：信守传统的形式和无形。无形使间隔、停顿、单调、沉默、无为、空白等有了特殊的价值。在东方哲学的概念中，“空白”和“虚无”被解释成包含一切的东西，它们包含一切形式、一切丰富经验、意识的始末。它们还被解释成与最新的科学发现相适应的东西。马克莱恩特别强调：东方艺术是一种间隔艺术；现代主义之父——约特斯、乔伊斯、艾略特、庞德——运用了“声学的和共鸣的方法”，同时又说二十世纪物理学发现物的化学联系和物理联系并不结合在一起，而是“共鸣的间隔”；阿多尔诺也写道，正是由于“间断”、才形成完整性。

空白、“虚无”尤其表现在拒绝使用言词上。在这方面，后现代主义和西方哲学是并行不悖的。大家知道，对词的批判始自柏拉图。现代的悲观非理性主义也认为词是现实的可怕形象，是压迫人和使人畸变的力量。例如，萨特写道：“现代的欧洲诗人力图使词非人性化，以便还其本来面目。”^① 马尔库塞认为，艺术作为认识和回忆，在很大程度上取决于“沉默的审美力”。^② 拒绝用言词，在戏剧中尤其盛行。后现代主义戏剧，多半都是哑剧。

在戏剧、电影、文学中，在造型艺术的拼凑中，主人公多半是一些静态形象；是一些无精打采的、陷于自我的人物，他们在这个荒诞的世界中绝望地寻找着一条引路线。形象的刻板使人有可能了解他们的内心世界、洞察复杂的内心感受，这些感受常常被解释成人和命运的冲突悲剧。

^① 萨特：《黑俄尔浦斯》（1948），载 C. W. E. 比格斯贝主编：《美国黑人作家》第 2 卷：《诗和戏剧》，1971 年巴尔的摩版第 16 页。

^② 马尔库塞：《单向度社会中的艺术》第 59 页。

抽象和单调（最低限度）被解释成充满了本质、新的感受性，解释成韵律的重新结合。但这并不是后现代主义唯一指靠的支柱。后现代主义还崇尚具体性。在文学、戏剧、电影、造型艺术中，奉献给公众的具体生活是一大堆物品、广告、“大众文化”样品、高尚艺术的样品，日常生活中的音响和乐音、报纸文章、电影和电视映象、剪辑过的（原作或经过剪裁的）录音带、打孔带、作品作者本人的动作和神态，乃至垃圾、一堆废物（因此，流行艺术有时也称之为“垃圾艺术”）。电影银幕把活的形象、静物、几何图形、彩色斑点、光的闪烁、神秘的象征、抽象的画面、卡通片、字母、广告杂糅一处。在这方面，电影摹仿造型艺术，它正是从造型艺术中汲取新东西。“具体性”在偶然音乐中明显地反映了出来。名称本身就反映了自生性和偶然性（алеа，原指骰子，源于拉丁语）融于一体的主旨。在结构过程中，音高、音值、力度以及其他音乐成分都可以用掷骰子的办法适时地加以选择或处理。乐谱常常是一些“动机的暗示”，音乐家可以自由地加以解释（“开放的形式”、“运动着的形式”）。偶合的作品往往从其他作品，包括从古典作家的作品中剪辑一些片断来配进去。偶合音乐作曲家不是号召人们去找因果关系，而是号召人们去倾听每一瞬间的东西。

艺术成了支离破碎的东西，以致只得反映现实生活的混乱离析。在把世界看成是明显分裂的、原子状态的和囿于局部经验的世界方面，表现出了实用主义的影响，其中包括杜威的著作《哲学的改造》（1919）的影响。后现代主义者这样来感知世界，自然会认为个别契机和一些细节有着头等重要的意义。时间在消失，它消融在统一的现在事物之中。

时间界限的消失不是偶然的；后现代主义的信条就是：打破一切框框、隔阂的界限，即“反分解”（无界限）。无界限是东方美学的特点，它推崇不可分割、融为一体、变幻无常。这也是杜

威和马克莱恩一类哲学家的论点之一。这种观点含有一种反等级制，反极权主义，要求民主的精神，这也是西方艺术中激进主义思潮所具有的特点。

在后现代主义中，无界限表现为不承认有主次之分，一味“扩大艺术势态”——一切都可以成为艺术，只要把它叫作艺术就行了，一切都是具有普遍意义的，应该为艺术所掌握。后现代主义确认杜威所写的东西。他说最有生命力的艺术是流行音乐、连环画、报纸上关于犯罪和恋爱的报道、谈论有声望的娱乐界人士的私生活的文章，以及日常活动等^①。造型艺术中的后现代主义的大师和理论家之一——卡普罗在自己的著作中就表达了这种看法^②。

批评家吉尔曼指出，“黑色幽默”作家唐纳·巴塞爾姆的作品就有反分解的特征。他谈到唐·巴塞爾姆注意“新的实在性”，并且写道：“这是一种充满了变化、变幻无常、混乱和矛盾的实在性，这与主客体之间的现实分解太不协调了。它使代表者^③同客体、想象同现实之间的差别消失。”^④

诗人克里利否认突出主题的必要性。后现代主义者在造型艺术中创造了这样一种“对称”，每一部分都可以取代任何其他部分（如波洛克的油画）。在电影中，则创造了一些影片（如导演布莱克赫治），可以从头放映，也可以从末尾、中间放映。电影拒绝确定自己的形象，谁有意义，谁无意义；一切画面似乎都是一个水平。剧情的焦点要么难以捉摸，要么根本就没有。

无界限（反分解）主要是：和民主性、反等级制、反极权主

① J. 杜威：《作为经验的艺术》，1934年伦敦版。

② A. 卡普罗：《杰克逊·波洛克的遗产》，载《艺术新闻》1958年10月号。

③ 指艺术作品。——译注

④ R. 吉尔曼：《领域的混乱》，第43页。

义交错在一起。后现代主义的大师和理论家（也许，“轻松愉快的虚无主义者”除外，也不是所有的轻松愉快的虚无主义者都如此）把他们从事的一切，多半说成是力图扩大艺术的势态，或进行艺术革命（取决于世界观），说成是力图扩展人的意识或进行人的意识革命，力图培养“新的感性”，以此作为新的社会改革的基础。在这里，后现代主义大师们不强迫公众接受什么，而让公众有解释的充分自由，可以用任何内涵来充实艺术作品（作品有开放性的特征）^①。

为此，运用了直观的方法：作品（如剧本）就当公众进行创作；画布全部空着，建筑物的承重结构袒露在外；在电影中，除发展一条主线外，还有另一条主线来表现摄影室的工作。激发观众表现自己的反应（“激发美学”），戏剧和电影采用震荡神经的方法，使观众“摆脱自己习惯的社会面貌”^②。观众被戏剧情节所吸引。公众参与影片的局面也出现了，运用他们作出决断的能力，按照逻辑来思考和行动，填补情节的空白，甚至校正银幕上的失误。

旨在将艺术同科学技术结合起来的后现代派，采取多种形式进行活动，尽管经常同理性作斗争。^③造型艺术的艺术产品常常是用焊接的办法，甚至是在生产中制造出来，带有工业色彩。他们对人的感官（尤其是眼睛）的感知能力进行了实验。在偶合的音乐中，音乐成分常常是根据数学规则来选择和配置的，甚至用电子计算机运算（如作曲家 R. 克先纳基斯就是如此）。画家、雕塑家和电影家醉心于逻辑学、物理学、数学、信息论（尽管他们中

① 参看《艺术中的激进主义观点》第 349 页；S. 亨特：《二十世纪美国艺术》，第 350 页。

② 见 D. 贝尔：《六十年代的宗教》，第 486 页。

③ 见 M. 马克莱恩：《文化单一性含义》，第 51—52 页。

间有人以打破逻辑规律为己任)。抽象派画家说，抽象的外形与体现在自然的形式中并由现代物理学揭示出来的结构次序相等^①（因此他们醉心于生态形式及几何形式）。描写如何从大气中和从宇宙上观察地球的物体和形态，也是后现代主义画家的任务。电影家断言：他们正在反映行星——宇宙时代的、同时也是原子时代的（即大宇宙和小宇宙的）事物和现象。^②最后，谈到无为主义、“现象论的神秘主义”，还谈到“新的艺术”是一种过渡艺术，它正向着处于形成阶段的空想社会的文化形式发展。^③另一方面，马克莱恩把表现主义流派和抽象艺术、荒诞戏剧、造型艺术的光效应绘画艺术以及其他想建立新的环境和直接诉诸感官的流派，看成新的、“复古腾堡世界”诞生的征兆^④。

打破艺术各个领域、艺术和科学、艺术和生活之间的壁垒的主张，在后现代主义中具有双重意义。在很大程度上，这涉及生活环境的组织、“生活艺术”，还在十九世纪和二十世纪之交，现代主义便对此颇为重视。另一方面，关于借助艺术重建人类世界和自然世界的统一、人类“旋律”和宇宙“旋律”的统一的思想受到重视。这些希望在后现代主义中是并存的，并且同“宇宙”悲观主义和虚无主义交织在一起。

后现代主义是一种复杂的现象。不应忘记，它的兴起是和科学技术革命的开展，和新的重大科学发现相适应的。后现代主义

① B. H. 叶尔莫拉耶娃：《为美国现实主义艺术和美学中的人道主义而斗争（二十世纪六十一七十年代）》，1979年莫斯科版第27、28页。

② P. A. 西特尼：《幻想片：1943—1978年美国的先锋派》，1979年牛津版第383页。

③ S. 亨特：《二十世纪美国艺术》第349、404页。

④ M. 马克莱恩、菲奥尔：《中庸是一种推拿术》、《一份财产清单》1967年纽约版；还可参看S. 桑塔格：《激进意志的风格》第12页；《反解释及其他论文》第299页；R. 吉尔曼：《领域的混乱》第48、72页。

力图同这些发现齐头并进，尽管这种愿望的实现往往是纯机械的。

在后现代主义的主张和艺术手法中，有不少有意思的、有益的和激发思想感情的东西。

后现代主义把许多新的素材、新的重要题材吸收到艺术领域里来，打破了不少壁垒。出现了新的乐音、新的旋律、丰满的色调、新鲜的联想和丰富的比喻。后现代主义促使人们就艺术、文化、生活态度等问题进行讨论，促使人们在许多方面敏锐地观察日常的现实生活。后现代主义的纪实乃至采访报道是有益的和耸人听闻的。它们用自己的语言反映了社会的内在病态和腐败倾向。

在我们看来，后现代主义在一定程度上复活了中世纪西欧的“嘲笑文化”：允许否定，滑稽模仿，嘲笑一切，这就造成了轻松的气氛、某种“革新的激情”^①。

后现代主义反映了现代人的思维水平和某些新的目标。其中，重要的是，后现代主义在自己的探索中吸收了、融合了（这是关键）欧洲、北美、东方、非洲各国的以及各少数人种和民族的（其中包括美国的黑人和印第安人）哲学经验和审美经验。

最后，在后现代主义者中间有一些人参加反战运动，在造反的大学庭院里展览自己的作品，还有一些人研究生态学和土地私有制问题（如画家哈克）。因此，后现代主义者对社会上的民主运动并不是袖手旁观的。

但是，实质上体现在许多作品中的空想主义、无政府主义或怀疑主义的主张（阿多尔诺的“悲观的新教派”的变体），以及在

^① M. M. 巴赫金在《弗朗索瓦·拉伯雷的作品》（1965年莫斯科版）中写道，在狂欢节的日子，理想—空想的东西和现实的东西融合在一起了，在平常的日子里就十分郑重其事地对待的那些偶像和文明礼仪遭到了嘲笑。

对待艺术和文化传统方面的虚无主义，对后现代主义都产生了有害的影响。在六、七十年代之交，随着“新左派”、“反文化派”（顺便说一下，它从六十年代末起在很大程度上正是由后现代主义的艺术培植起来的）的反社会运动的衰落和瓦解，后现代主义内部的分化倾向已跃居于首位。在这些运动的衰落和瓦解的过程中，打前战的空想主义和后来的悲观失望、无节制的享乐主义、与虚无主义合流的激烈无政府主义，以及极左思潮的流行等起了决定性的作用。

分裂的思潮在后现代主义的一切领域中都表现了出来。

在“具体的”诗中，词毫无意义。宣布“革命密封主义”的诗人克里利认为，不必用词来完成概念的职能。探索音乐中的新音组合，常常变成了怪声怪调，产生一种“文明噪音”、“嘈杂的拼凑”（作曲家凯奇），成了音乐家的轻佻行为。“黑色幽默”和神秘主义，正象“冷漠的”色情、病态同性恋、享乐主义一样，攻势越来越猛。主人公往往是一些神经病患者、罪犯、吸毒者、同性恋者。麻醉中毒症受到称赞，认为这是“医治感情”的手段，是刺激诗创作的兴奋剂（克里利）。出现了性政治（色情政治）戏；在电影中偏重两种认识世界的方式：“无害的”和“淫秽的”（色情政治）戏；电影结构带有色情的“暗喻”。

“虚无”的论点达到了极限。产生了“无声音乐剧”，出现了“白色画布”，在画布上什么也没有画，一片空白或是充满了一页书上的毫无意义地重复的词。产生了“概念”造型艺术，作为艺术对象的是：那些在不连贯的时间内可以看见的东西（要求艺术大师创造出不经久的、迅即消失的作品——“一如世界万物那样”）；那些不能看见的东西；以及那些根本不存在的和没有过的东西。

模仿抄袭、招摇撞骗甚为流行，“新的东西”，甚至是最卑鄙的东西甚嚣尘上。意在嘲笑和消灭“大众文化”的后现代主义，反

而在自己的许多作品中同“大众文化”难解难分。拒绝形象结构、思想、观念和理想，使艺术语言极端的非人道主义化，在很大程度上都为后现代主义的实验招致了不良的影响。

美国研究工作者觉察到了“新艺术”的衰败，并企图对此作出解释。

马尔库塞过去曾经赞扬过抽象的造型艺术、形式主义文学；要求艺术在人与人之间的关系实践中，用实现自己的空想和幻想的办法来达到“自我消灭”、“取消”。现在当他看到“反文化派”的极端主义以后，便放弃了自己的观点，并且突然尖锐地批评了那种被我们断定为后现代主义的思潮中的某些因素和哲学^①。

艺术学家亨特写道：“六十年代艺术变化速度之快和变化之大是不同寻常的。这可能反映了社会的失望感和对解决人类和自然界的紧迫问题无能为力。这促使艺术家谋求极端形式的解决。”^②贝尔谈道：“……现代主义留给资本主义社会的是不完整的文化体系”；“文明的现代主义，尽管它称自己是破坏者，但主要的还是它在资产阶级的资本主义社会中找到了自己的归宿。”^③

后现代主义在自己的发展中反映了美国社会的精神危机和社会危机的现象。它在自己艺术这面镜子中也把这些现象展示了出来，并用破坏过程自身的发展情况证实了这些现象。同时，后现代主义表示力图净化社会气氛，力图提到现代科学技术发展的水平上来。

到七十年代中期，后现代主义的分化倾向的发展表现得十分明显，同时在美国的艺术文化中又有另一种倾向开始重新巩固起来，这种倾向的特点，就是持历史的观点，力图了解社会问题，回

① 马尔库塞：《反革命和造反》，1972年波士顿版。

② S. 亨特：《二十世纪美国艺术》，第554页。

③ D. 贝尔：《资本主义的文化矛盾》，1973年纽约版第104、105页。

到人道主义上来。但是，后现代主义的艺术语言以及它的审美哲学，作为美国艺术中的一个流派，依然继续保持着它的生命力。

（郭值京 译）



后现代主义美学观念



后现代文学及其机遇*

〔美〕W. V. 斯潘诺斯

现代主义文学和后现代文学之间的差异是根本性的，尽管这些差异有大有小参差不齐，但它们却不均衡地处文学论说的连续之中。要充分叙述这些差异，就必定需要远比一篇论文所允许的文字要多的篇幅。不过，这些差异的根本之点可以通过集中在我所认为的这一连续的最重要方面，如阐释学、诗学、本体论、作者和社会政治学中体现出来。

一 关于阐释学

现代主义的文学解释理论，或从现代主义诗歌根本的形式主义冲动中产生的解释理论，象形而上学的沉思那样强调实在这一概念。正如上面那段将从约瑟夫·富兰克的“空间逻辑”中所暗示出的解释原则那样，现代主义的文学解释理论认为，最终的未变更的绝对意义（它的存在）生来即存在于文学艺术品之中。它是这样一种意义：虽然它不能被意译（这是一个削弱其构思基础的承认），然而它却超越世俗历史，从而它在观念上是可复原和可表现的。而后现代阐释学，或以差异的（恰与同化的相对立）理解为基础的阐释学（我在这儿不仅仅指海德格尔和伽达默的本体

* 本文选译自斯潘诺斯(W. V. Spanos):《复制:文学和文化中的后现代机遇》一书第5章,路易安那州立大学出版社,1987年版。——编者

论现象学，法兰克福新马克思主义的“批判理论”，德里达的文本解构，拉康的修正精神分析学，杰姆逊、赛德和伦特基亚的文化批评，西克斯乌斯、克里斯蒂娃和伊里加雷的女权主义，福科的系谱学，而且也指后现代作家的种种反文学的策略），则坚决认为任何文本的“中心”都不是圣词（the word）的表现，而是寻常词语（the words）的缺如，从而随时听命于表现的解释总是无限制的、进行中的、暂时性的，以及极度历史性的。

事实上，将基础置于艺术品自律原则之上的现代主义解释理论和实践（“细读式的”或“内在的”阅读）是以读者的“客观性”为先决条件的。从而读者的作用，是从结尾去追忆文本的差异。为了突出词源，完全需要去追忆有聚合作用的创造者之词，这种创造者之词在写作时，也就是说，在降临或扩散之时，传播为词语，传播为瞬间过程。换言之，阅读的结束就是通过时间的中止——客观而具体化的距离——去恢复圣词即创造者之词的重要的业已消逝的本体。例如，在约瑟夫·富兰克看来，《尤利西斯》“只能被复读。欲理解书的每一部分，全部知识是必要的；但除非读者是个都柏林人，他才能在该书被读完以后获得这样的知识，当所有供查询之人都与他们特有的身分相符并被当作一个整体而被把握时。”^①

而另一方面，从基于阐释学——它意蕴于并部分地受启发于

① 富兰克：《现代文学中的空间形式》，第234—235页。着重号系我所加。同列维—斯特劳斯关于“理解过程”的结构主义缩写式回复的比较不应忽略。同亚历山大·波普“批评文选”中的审美距离和缩写的意见的比较也不应忽略（“我知道有，那些更为自由的美/它们不羁的思想，甚至在它们中间，也仿佛错了。/一些吓人的或歪曲的形象出现了，/单地看，或靠近去看，/它们只是同它们的启迪和地位相称，/适当的距离同形式和优雅的一致。”——第一部分，第2章，第169—174页；那些在莱布尼茨的本体论提法背后的东西替“人论”的世界创造者辩护：“要正确地理解，上帝并未传播恶，/部分的恶却是普遍的善。”——第四部分，第2章，第112—113页）。

后现代想象的破坏性文学——的后现代观点来看，认定读者可能是不关心的或客观的这一现代主义的假定则是天真而靠不住的。因为读者象本体论传统中的形而上学家那样，是以一种档案意识来接触文本的，可以说，意识（和修辞）是通过关于推论形成物的认识规则而被“写下”的。这样，现代主义解释立场所谓的客观性如同人道主义直线的或经验主义的意识那样，是通过对它所邂逅的文本施加它价值系统的影响的“满足规则”而被知悉的。现在已经很清楚，T. E. 休姆所说的对于“赫赫有名的”人文主义者的“不关心的”探究无论如何反常，它却在根本方式上适合他自己的“反人文主义的”计划，并适合“抽象的”现代主义者们所赞颂的“客观的”阐释学：

自文艺复兴以来的哲学家应显示世界为何有别于我所知悉的面貌；面当哲学家不惮烦地去证明这一点时，我们应去发现，他有意或无意展示的最终的画面，将在这样或那样的程度上令他自己满意。

正是这些最终的画面使得人们认为：自文艺复兴以来所有哲学家的哲学体系都大同小异，如出一辙。尽管这些画面在实际上是有差异的，然而奇怪的是，它们对大体相同的理由而言却都是能使之满意的。这些描述人与世界的关系的最终的画而全都与构成现代哲学的统一的大体相同的无意识标准或规则一致。……

应该指出，这些满足规则全都是无意识的。哲学家们共同接受了这样一个一定是对于人的满意的命运的观点，他们是从文艺复兴中接受这一观点的。他们无一例外地在不同世界的关系的某些概念中获得满足。在这方面，这些结论从未被质疑过。人们对这些结论的真实性可能有过怀疑，但却从未对其满足产生过疑问，这应该受到质疑。这就是我批评满足的意义之所在。^①

① T. E. 休姆：《人文主义与宗教态度》，载他的《沉思集》，第15—17页。

换句话说,现代主义的解释立场是一种有利害关系的“不关心”,这种不关心所导致的阅读,是一种假定为自然的并由文化题写的正式期望(结构主义者和读者反应批评家将这种期望称作“文学反应能力”)所确定的阅读。这种最终通过监督着的圣词的认定的批评,避免了自由的批评游戏。而这种一目了然的批评的功能,是把训诫并改造词语、文本、行为当作它名义上的文化传递。现代主义阐释学的这种“回顾性的”解释的强迫性不仅见之于象维吉尔的《伊尼德》、但丁的《神曲》、多恩的“《正典》”、马韦尔的《花园》、蒲柏的《夺发记》、济慈的《希腊古瓮》、迪金森的《因为我不能为死而却步》、兰色姆的《为约翰·怀特荷德之女而鸣》等这类经典式文本的正典之中——这类正典的出版达到了现代主义的“满足规则”的目的;对于“结尾”或“内涵”的训诫性解释,或者说,对于新批评家所说的“均衡”(与相反的张力“反讽”相对抗)的训诫性解释,而且也见之于如下一些大体上离题的、无结构的或解构的文本的“发现”之中,象欧里庇得斯的《奥瑞斯忒斯》、佩特罗尼乌斯的《萨蒂利孔》、塞万提斯的《堂吉珂德》、莎士比亚的所谓“问题剧”、斯泰恩的《项狄传》、T. S. 艾略特的《荒原》^①和塞缪尔·贝克特的《瓦特》,以便驯化这样一些正式结尾的文本的破坏性能力,使之归入以词语理解为中心的“西方的”文学传统的规则之内。

尽管这种审慎的阐释方法是十分公开的,然而,它在对于文本的强制性排除中却不能去迎合传统,或者如 M. H. 艾布拉姆斯所指出的,它不能从它的公共机构看管人那儿“赢得……想象的赞同”。这些文本是如此彻底地无限度,如此彻底地放浪形骸,如此彻底地不经济,如此彻底地和完全地抗拒通过档案而使文学艺术永存的正规的满足规则,从而它们不可能通过传统主义者和现

^① 见拙文《重说〈荒原〉:现象学的解构》,《边界》第7卷第2期(1979年春季号),第225—285页。

代主义者的阐释眼光的一目了然的回顾性凝视而被纳入空间形式的“好看的”起跳线——训练法理——之中：

诗人必须……使得我们的想象力信服他所描述的人类经验的各个方面，而为了做到这一点，他不能回避他对于我们共同的经验、共同的感觉和共同的道德意识的信念和偏爱的责任。……在这一根本方面，失败的艺术家的损失是通过有才能的手艺人的作品而被证实的，在这类作品中，本旨缺乏人性，以致不能确保我们的持续兴趣，或者，这类作品所要求于我们的赞同观点是如此地无教养，或如此地反常，或如此地乖张，从而它们激起反信念来约束慷慨的“是”，使得我们姑且认可名著。^①

象通过将疯子排除在文明社会之外同时又将其计算在内那样，在这一意义上，疯子不健全而又破坏性的错误状态成了一种替积极的明智的效益下定义的消极工具，这些离经叛道的文本是通过排除在西方名著之外而被当作畸形计入在内的，譬如象新批评家所说的“伪形式的谬误”。比如，这种流传的损失是掌握在亨利·詹姆斯的一目了然的法理的掌握之中的十九世纪俄国小说家的反常而十分慷慨的文本的灾难：

一幅无结构的绘画蔑视了对于美的宝贵机会，而且除非画师知悉健康和安_全原则，否则绘画丝毫也不能成图。为绝对预先构想的艺术而工

^① M. H. 艾布拉姆斯，“信念和对于不信的中止”，载 M. H. 艾布拉姆斯（编）《文学和信念》，英语研究所文集，1957（纽约，1958），第28—29页。事实上，艾布拉姆斯的方法阐释学把上面提及的第二种方式当作形式是过于审慎的：通过“忽略”过分的或离经叛道的文本的破坏性特征而驯化。例如，作为它自身建议的一个题目，这就是艾布拉姆斯的《自然的超自然主义：浪漫主义文学中的传统与革新》（纽约，1971）一书的根本策略。它象布莱克、马克思、尼采、史蒂文斯等作家的文本——这些文本提出了人文主义的满足规则问题以及人文主义的现代主义的同素异形体问题——是被当作动因来读的，即“从参考书的超自然主义结构到自然主义结构而不顾及它们的转移”，在理性的基础上保存传统的中心价值（第13页）。

作这样一种风气已经盛行。这在背地里也许有生命，正象托尔斯泰的《战争与和平》不可置疑地〔拥有〕生命那样；但是什么促成如此大而宽松的怪物，连同这些怪物的奇怪而偶然的、任意而艺术的手段_·的要素呢？我们已听到强调说……这样的东西是“对艺术的超越”，但我们最不能理解的是那可能意味着什么。……存在着生命，而生命如同浪费也是献祭的生命那样去阻止“计算”(counting)。我陶醉在深沉的呼吸方法之中。^①

也由于詹姆斯的爱挑剔的门徒帕西·卢波克才使得我们再次想到，《战争与和平》之“未能使读者一饱眼福”，乃因“它没有中心”：

当他写作时，他既不专注于他的主题，也不专注于他的条理；他四处搜寻他的素材之山，一忽儿在这儿进攻，一忽儿又在那儿逼进，他在思想上从未决定过他所收集的素材的目的是什么。因此他的各种方案未能完成，他没有通过所有这些方案把他所掌握的丰富生活的素材加以充分利用。大量的生活素材都被随时浪费掉了，转而毫无价值。其结果不只是对浪费了的材料产生了消极作用，而且浪费掉的生活素材又不时地在分摊、削弱其余部分所创造出的图景的效果。^②

我们不应忘记，这种通过排除而达到的“内涵”，也是处在新批评家的掌握之中的瓦尔特·惠特曼的《草叶集》和处在甚至最宽容的新批评家的掌握之中的赫曼·麦尔维尔的小说的命运。例如，R. P. 布莱克默为自己隔膜的形式主义见解迷住了双眼，谴责麦尔维尔的小说为蓄意迷路的艺术，它们不存在“小说的技巧”的规则，存在的只是“妄想”：

小说的戏剧形式就是使小说结成一体，使之发展，给它一个中心并建立方向。……控制感也许是理解的最高形式；它是无须乎专心的理

① 亨利·詹姆斯：《〈悲惨的缪斯〉序》(纽约，1922)，第10页。

② 卢波克：《小说的技巧》，第38、58页。

解。

那么，在这里我们要问的问题是，麦尔维尔是怎样着手控制他的两部小说《白鲸》和《皮埃尔》的？普通的、确实真实的……回答必定是：随意地。……并非他只是留心那些真正使他感兴趣的事，因为那些重要那些不重要，他并不在意；不过显而易见，就什么需要处理，什么应予留心而论，他没有确实的规则。他的规则就是妄想，在这种妄想中，其他一些继起的必要性还未能加以确定。^①

在否认潮流为专心的艺术之后，布莱克默拒绝“推荐麦尔维尔的作品”，这样就把《白鲸》和《皮埃尔》贬到旅游消遣作品的地位，它们通过它们“劝导性艺术”的例证性失败来告诉我们什么是好小说。

当你思考他的感伤情调的重要性时，令你吃惊的是，他绝不假冒理解方式，甚至他最钦佩的感伤情调方式。他对于当作一种形式的小说没有增加什么，他的作品也没有任何地方表现出他对他所使用的小说的正规手法有什么显著的精通。他不象大多数小说家那样，能给他的后继者留下什么。……并非他不可比拟，而是他的作品并不存在正式创立起来的仿效变更或订正的东西。在这一理由上说麦尔维尔是个玩物和独一无二之人是十分容易的……；不过要是我们说麦尔维尔影响的缺乏至少部分地产生自劝导性艺术中的一系列技术性不足——产生自写作同他的正规方法成分之间的一种无效关系——一定更有用。我们中没有谁会尾随麦尔维尔之后推销他那一套玩意儿。^②

并不是这种命运受到了前现代主义作家大量的文本的限制。关于

① R. P. 布莱克默，“赫曼·麦尔维尔的技巧：一种推断的陈述”，载他的《狮子与蜜蜂窝（The Lion and the Honeycomb）：热望中的评论与批评》（纽约，1955年），第132页。

② R. P. 布莱克默：《狮子与蜜蜂窝：热望中的评论与批评》，第125页。布莱克默错误地预料麦尔维尔的“错误艺术”对于后现代小说和诗歌——例如，对于库弗、品钦、奥尔森——的巨大影响也并非偶然。

被克林思·布鲁克斯在《现代诗与传统》(1939)中排斥在威廉·卡洛斯·威廉斯的传统之外,被门罗·K. 斯皮尔斯在《狄俄尼索斯与城市》中排斥在查尔斯·奥尔森和“黑山诗人”之外,被哈罗德·布鲁姆在《误读之图》中排斥在托马斯·品钦之外的典范例证^①,它们一直是并继续是那些审慎地向空间形式的正规规则提出挑战的后现代诗人和小说家的命运。

从后现代阐释学相同的观点看,这些劝导性排斥——事实上包括在内——并不单单由内在于这样倔强的文本中的“含义”的有趣篡改构成,而且也由其分裂性力量的贬值和失效构成。正如查尔斯·奥尔森从现代主义规则出发,在对格罗弗·史密斯的新批评关于克兰、庞德和威廉斯的排斥性批评中所指出的,这种二元的控制过程,都是利用“整个当代美国的推力,以找到承续推力的二者择一论说”的“文化殖民主义”公认的动因:

而且他把它归结为:“所有形式……都必须在理性的论说中构成。”这是已经形成的尺度。由于它,威廉斯失去了他的珍珠,一颗重400克的现代最好的珍珠。哈哈。

简言之,这样你至少要发表反对史密斯的文章,这样有些读者将明白他并未弄清楚——他正在把古老的论说强加给一群现正为新时代而工作的人们。这样在他们中发现了错误,而这些错误的的确确是他们的

^① 克林思·布鲁克斯:《现代诗与传统》(查珀尔希尔,1939),对威廉斯(以及与他有关的反传统)的地位,布鲁克斯在其于1965年出版的牛津版《现代诗与传统》的“回顾性导言”中仅对自己的意见作了很少的修订。事实上,他丝毫也未提到奥尔森、克里利和其他“黑山”诗人,而其实这些诗人的“投射诗”已受到现代主义诗学权威的损害。门罗·K. 斯皮尔斯《狄俄尼索斯与城市:二十世纪诗歌中的现代主义》(纽约,1970),第234、263页;哈罗德·布鲁姆《误读之图》(纽约,1975),第31页。也参见保罗·博韦,“克林思·布鲁克斯与现代讽刺:吉尔凯高尔式批评”,《边界》第4卷第2期(1976年春季号),第727—759页,修订稿载《破坏性诗学:海德格尔与现代美国诗歌》(纽约,1980),第93—130页。

美德。史密斯关于思想的形容词——“混乱的”、“不承担责任的”、“崩溃的”、“任意的”、“不连贯的”——都是乏味的空话。^①

而且最有效的，是这些标准的歪曲和驯化都被以客观性的名义而认可。它们立足于不经检验的——无形的——然而却是权威性的基础之上，强迫以词语为中心的假定铭刻在现代读者的意识之中。象 T. S. 艾略特的“非个人化”诗人或帕西·卢波克的超验的（詹姆斯式）作者，其“著作所具有的风格，使得他自身部分在叙述中达到最不突出的程度；他，作者，难以想象地更谨慎地在那儿进行描写，”^②“客观的读者运用阐释学，不亚于中世纪圣经注释学家的以神为中心的阐释学，处在“别的中心”，超出自由的批评游戏的范围。换言之，现代主义客观阐述的方法学是以封闭在对话体冲突之外的观念学为基础的。

而另一方面，后现代阐释学和海德格尔则承认，在理解文学中不存在无前提的文学文本。这种对超然的质问，同时也是对主题的质问，它不单单对海德格尔来说是重要的，而且对伽达默尔、利科尔、德里达、阿多尔诺、福科、拉康和其他人来说也是重要的。当然，这些思想家中的每一个人从这一基础所产生出的各种不同的阐释结果构成了后现代意识的种种差异，对这种种差异是不应忽略的。然而，我对这一结合的关注，与其说是区别后现代主义阐释理论之间的不同，不如说在某种程度上以后现代阐释学共同使用的词语来称呼传统。这样，在实行海德格尔的现象阐释学时，我并不想声称它构成后现代阐释理论和实践的同一，而是说海德格尔比任何其他现代思想家——无论是克尔凯戈尔、尼采、

① 查尔斯·奥尔森，“论诗人与诗”，载他的《人的宇宙》，第64—65页。这篇文章被格罗弗·史密斯发表在《新墨西哥季刊》第23期（1953年秋季号）第317—329页上，见舍曼·保罗：《奥尔森的推力：起源、黑山派》（巴吞鲁日，1978）。

② 卢波克：《小说的技巧》，第164页。

索绪尔，还是弗洛伊德——更重实践，他对于理解与阐释问题的熟虑要是不能成为可能，那么，他对这些问题的熟虑就会因他对胡塞尔的超验自我即特许的主体的质问而被激怒，我对这些不同的而又更激进地反传统的阐释学，通通称之为后现代的反记忆（the postmodern countermemory）。

正如海德格尔在《存在与时间》中开始清除胡塞尔的唯心主义现象学所指出的，阐释的循环取决于排除无先决条件的下理解，“作为一种探求，探寻必须以被探寻的是什么作为前提。这样存在的含义必须是通过某种方式已经为我们所得到的东西”；再者：“任何得为理解作出贡献的阐释，必须是已被理解了应予阐释的东西。”^①换言之，阐释学并不发现任何全新的东西。它通过阐释者除去结构而拿掉覆盖，通过它作为存在的特性。存在作为一个整体在发展中已经在世间“实有”，但它在传统的阐释工具坏了或被弄破了之前，以及在破裂发生在物质的表面之前，却是无法知悉的。这里，我们在发展中实有而无须乎意识到它的“当作结构”（当作某物的某物）——通过文化而被铭记——开始明确：“无论何时某物之被当作某物而被阐释，这一阐释的被找到根本上取决于前实有、前审察和前概念。阐释决不是〔不管这些阐释对不对客观性承担义务，包括胡塞尔在内〕对呈现在我们而前的某事的无先决条件的理解。”^②伽达默尔在《真理与方法》中也企图修正偏见，认为自从所谓的启蒙时代以来，这一偏见不单单对公正的贬值有利，而且还充塞着带贬义的含义：“这就是要点，在这一要点上，它要达到历史阐释学的企图不得不开始它的批评。对所有偏见的克服，这一对启蒙运动全球性的要求，将证明它自己是一种偏见，而这一偏见的排除会对适当地理解我们的有限打开一条道路，这一道路的开辟不仅

① 海德格尔：《存在与时间》，第 25、第 194 页。

② 海德格尔：《存在与时间》，第 191—192 页。

支配着我们的人性，而且也支配着我们的历史意识。”^①

就象现代主义空间的（或回顾性的）解释所倾向的那样，这种对于偏见的正名并未结束在侵蚀或取消差异的残迹之中。因为根据海德格尔的意见，解释者的任务就是从超验的形而上学中心进入“原始而十足的”“阐释的循环”，^②不象其理论上的偏见和公正的实践均处在自由游戏的范围之外的现代主义读者——当作不认可但却被限制在一目了然的“客观意识”的观念学之中而被铭记——后现代读者则把其种种偏见（或中心）置于风险之上，充分地意识到这一事实：这些偏见具有文化的继承性，具有档案中的先决条件。这样他通过他称之为、并被人们称之为过去的文本来考虑对话的自由游戏（交互回答）的“绝对预期的”关系。尽管海德格尔在下列引文中将对“重复”（Wiederholen）的熟虑归因于对存在存在分析，然而它象伽达默尔的对话阐释学所建议的例子那样，同样适用于文学解释：

这样，自身恢复并得以传下来的坚定成为一种已经来到我们面前的关于存在的可能性的“重复”。重复是明确地传下来的——换句话说，回到已经存在在那儿的存在的可能性。曾经是存在的可能性的可靠重复……在存在中是以期待的坚决为基础的；因为在坚定上它是我们首先作出的选择，这种选择使得我们在忠于能被重复的足迹的斗争中获得自由。但当我们通过重复而传递某种业已存在的可能性时，那个已经存在在那儿的此在并未被再一次实现而揭开。这种对于可能的重复既不能把事实带回到重复的“过去”，也不可能把“目前”拖回到那已被“越过的”过去。……不如说重复使得交互回答达到已经存在在那儿的存在的可能性。不过，当这样的回答在坚定中被弄成这种可能性时，它就被弄

① H-G. 伽达默尔：《真理与方法》，英译者和编者为加勒特·帕登和约翰·卡明，纽约，1975年版，第244页。

② 海德格尔：《存在与时间》，第363页。

为洞察的瞬间 (Augenblick); 而照这样, 在这同时, 正是这种对“今天”的否定产生出“过去”。重复既不沉溺于过去, 也不指望进展。^①

这样, 从后现代阐释观点读到的文本的“含义”构成了同传统中的文本一种相互破坏性的前进的历史对话。在这种对话中, 阐释者现时的见识同文本过去的见识在阅读的参与过程中或有趣过程中时刻都被破坏、改变和融和。这种“重复”或“见识的融合”, 用伽达默尔的话说,^② 在它发生的那一时刻, 必定被破坏, 因为永久的一致疏远并隐匿了文本的存在。换言之, 重复的行动发现了相同的差异。而正是这种拖延存在的差异使得文本造成差异, 使得过去的文本永远在现在出新。

正如德里达在他的《关于语法学》中证明他的阅读原则时所指出的, 文化结构上的文本同读者之间这种对话关系也是他的解构方案的出发点, 尽管从最小处说他本人, 特别是他的美国追随者 (包括其注释者) 已经完成了必做的确认文本的历史的或社会政治的网络 (“系统”) 工作——迄今为止“只是受到保护的”结构——然而读者通过追加原则将进行解构:

这样, (关于“追加”一词) 这一问题不仅是卢梭的写作, 而且也是我们的阅读。我们应通过严肃地考虑包孕在 (争夺物) 内或这种意外事情中的存在而开始: 作家用语言和用逻辑来写作。这种逻辑的体系、法则是特有的, 而被定义的这种论说的生命不能绝对地控制。在多少达到

^① 《存在与时间》, 第 437 页, 并参见第 355 页。也参见海德格尔:《形而上学导论》, 拉尔夫·曼海姆英译本, 纽黑文, 1959 年版, 第 32 页和第 160 页。“洞察的瞬间” (Augenblick) 并不能同本体论传统中的“领悟”等同, 文学中的“洞察的瞬间”, 通过乔伊斯的专用, 被新批评家奉若神明。相反, 海德格尔的术语事实上构成了一种范围广泛的领悟性回顾洞察的解构, 在这一意义上, “眼睛的一瞥”所看见的不是反区别而几乎是暂时入迷的状态。见《存在与时间》, 第 376 页。

^② 伽达默尔:《真理与方法》, 第 273—274 页、第 350 页。

这一点上，他使用它们只是让他自己受体系的控制。而阅读必须总是着眼于未被作者觉察到的某种他对他所使用的那种语言形式已掌握了的同时未被掌握的之间的关系。这种关系并不是某种有关影和光的、柔弱或力量的量的分配，而是批评性阅读应产生的意味性结构。……

显然，通过被遗忘和谦恭的双重注解，这种意味性结构是不可能产生有意识的、自愿的和意向性的关系。这一关系是作者在他同他所隶属的历史的交换中通过语言而构成的。这一告退当代的瞬间在批评性阅读中无疑应有它的地位。认识并尊重它的所有古典而迫切的需要并不容易，这要拥有所有的传统的批评工具。如果缺乏这种认识和尊严，批评活动一定得冒向一切方面发展的危险，它自己会承认几乎什么也没有说。不过这种必不可少的栏杆对阅读来说永远只是保护性的，而决不会是开放性的。^①

在照这样强调重复的瞬间含义时，我决不是说不幸地处在海德格尔和伽达默尔手中的后现代机遇的阐释学受本体论对话的限制或理解本体论对话的限制。关于这一点，待会儿就将更为明显。在这里，就重复阐释学最完满的表现谈谈它对文本的称呼就够了，它不止是按照文本瞬间及空间的存在称呼它们，而且还按照其语义学的、美学的、心理学的、文化的、社会政治的历史存在称呼它们，尽管不够均衡——所有这一切都是同等重要而不能割裂开来的。更准确地说，正如我已经做的，要是海德格尔日常的“前结构”〔公共阐释的“闲聊”（Gerede）〕或伽达默尔的“偏见”是激进的，也指福科的“松散结构规则”——即档案知识，或给阿尔都塞和马歇雷这样的新马克思主义者以人道主义可疑性的“观念学”，那么，重复的或视界融合的阐释学就成了一种其双重作用发生在历史的或物质的世界中的多价的破坏性的或投影性的——批

^① 雅克·德里达：《关于语法学》，加扬特里·斯皮瓦克英译本（巴尔的摩，1976），第158页。

评性的或创造性的——事物。这样，尽管哈贝马斯的劝导性保留关于伽达默本体论的或非方法论的方向朝向理解^①，但这样一种重复阐释学却可能，它的确心照不宣地已做到，适合“批评理论”，而无须乎如“批评理论”的法兰克福的拥护者们所做的那样，倒退到黑格尔的逻辑中心主义。

二 关于诗学

关于西方诗学，正如我所说的，从希腊人、特别是从罗马人到现代主义者都认为，形式在本体论上先于暂存性即圣词先于寻常词语（德里达将之称作“一般书写形式”或“首位文字”）。^②而这种特许的档案式预想的基础当然是其同形而上学二元逻辑的分析关系，这种分析关系如同“形而上学”（*metā—tā—physikā*）的知觉过程那样，把显示全貌的洞察力认定为本体论的重点，从而认定存在先于存在者，永恒先于时间，一先于诸多，同一先于差异。形而上学把形式的概念摆在对于绝对起源（或者，用德里达的话说，关于存在的哲学）的假定上。文学理论和文学实践中的形式，如同形而上学中的形式那样，日益明显地被考虑和被表达为一种目的（中心），这一形式的功能就是追忆时光或使比喻时光的那些部分传播为“固定的”、“稳定的”、“永恒的”和“无限的”循环的整体。用结构主义者的更为西方传统所更熟悉的文学术语来说，形式是使人类的历史经验一般化的想象的动力。当档案性的西方文学史被按照形而上学的存在同诗学形式间的相似而被理解时，现已大量地隐藏在稳

① 见杰克·门德尔松：《哈贝马斯同伽达默尔之争》，《德国新批评》，第18卷（1979年秋季号），第44—73页。哈贝马斯原来的意见发表在《逻辑社会科学》（法兰克福，1970）上。

② 德里达：《关于语法学》，第44页。

定形式规则的措施背后和诗学内分解力的贬值背后的动因——它使得余象从渴望跑向道德谴责——就明确了：文学艺术之所以能得以存在就在于它使差异缩小，把不确定物以及瞬间存在的危险自然化，或者，用海德格尔运用于形而上学上的话来说，把存在在世界上的恐惧（焦虑）（它是以无“为根基的”）转变为庄严思想的观察力的易掌握的客体。^①正如我所指出过的，这就是为何文本似乎想要根据关于精制的土地或精制的瓮的严格管理的几何学来构成人类经验——从而去阐释，去让有关那种经验的胡说八道自圆其说——已经获得文学批评的最高赞颂，无论这种批评是传统的抑或现代的，现实主义的抑或象征主义的。对以前的修辞学所作的检查清楚地显示，这就是为何亚里斯多德拣出索福克勒斯的《俄狄浦斯王》为最高诗作形式的根本榜样；为何柯勒律治给《俄狄浦斯王》、《炼金术士》和《汤姆·琼斯》的情节以典范地位；为何帕西·卢波克把福楼拜和詹姆斯的中心突出且明快的小说推崇为节俭而正规的规则，“在这一规则中的主题稳固而清晰，至少不存在要冲破限制它的界线的含混阴影”，以对抗托尔斯泰、萨克雷和其他十九世纪作家的那些既无中心又很虚假的小说的非惩罚性的形式上的浪费。^②

所有这一切最有说服力，也许——既然审美规则庄严的经济上或精神上的社会政治含义被明显地加以表达——这也就是为何T. S. 艾略特反对以更含混的或更宽容的冲动来活跃他的诗作，他对荷马的为过去和目前西方传统文学称作例证性经典、“准则”、“标准”、“尺度”的《奥德修斯记》加以贬抑（它的违背常理的事件，它的局部性，以及它的不成熟），而赞颂维吉尔的《伊尼德》（它的多

① 见海德格尔：《存在与时间》，第231、393—396页，以及《什么是形而上学》，第335—337页。

② 《小说的技巧》，第59—60页。

层次的“命定的”结局，它的“完整”，以及它的“成熟”）：

谈到希腊和罗马所有的伟大诗人，我认为我们应因我们经典的标准而最感激维吉尔。……他的悟性，他的独特的悟性，应归功于在我们的罗马帝国史和拉丁语言史上的独特地位；一种也许可被说成是顺应它的命运的地位。这种命运感出自《伊尼德》中的意识。埃涅阿斯〔如正维吉尔史诗所描述的〕自始至终自身是一个“命运中的人”，一个既不是冒险家也不是阴谋家、既不是流浪者也不是投机分子的人，一个为履行他的命运但却不被迫或忤逆随心所欲的天意，当然也不靠刺激趋向荣耀，而是通过使他的意志向隐藏在要阻挠或支配他的神灵背后的较高权力屈从而达目的的人。……他是罗马的象征；而且，既然埃涅阿斯通向罗马，从而古罗马就通向欧洲。这样，维吉尔获得了独特经典的中心地位，他处在欧洲文明的中心，处于其他诗人不可能享有或侵占的地位。罗马帝国和拉丁语不是别的帝国和语言，而是同我们自身的独特命运有关的帝国和语言；处在这种帝国和这种语言中的、走向意识和表达的诗人是一个有独特命运的诗人。^①

这样，所有并不与庄严标准一致的文学——无论是《奥德修斯记》，还是更一般的详尽的英国语言文学——都是受不只是被当作文学现象而且被当作文化和社会政治现象的地方性的（非中心的）判断支配的：

如果维吉尔那时是罗马意识和她的语言的最高表述者，那么对我们来说，他必定有意义，这一意义是完全不能用文学鉴赏和批评的术语来表达的。不错，就依附文学问题而言，或就依附用来处理生活的文学术语而言，可能允许我们较之以往的陈述更多地使用暗示。维吉尔在文学术语上对于我们的价值，是给我们提供准则。……在没有我所说的这种

① T. S. 艾略特：《什么是经典？》，载他的《论诗与诗人》（伦敦，1957），第67—68页。

标准的情况下——一种我们不能清晰地保存在我们面前的标准，而我们只单单依赖我们的文学，那么，我们会首先为了错误的理由而去赞颂天才作品——就象我们向布莱克强求他的哲学，以及向霍普金斯强求他的风格那样：从这一点出发我们会产生更大的错误，把二流作品与一流作品等同起来。总之，没有对于经典尺度——这我们应更多地归功于维吉尔——的持续运用，我们会变得褊狭。^①

而另一方面，从后现代观点或后结构主义观点看，瞬间过程——这我不是指用精密计时表测定的时间——在本体论上是先于形式的，或者，如查尔斯·奥尔森重述罗伯特·克里利的话所指出的，“形式绝不仅仅是内容的延伸”。^②不象现代主义形式的“古典的”——无限成型的——尺度，这种尺度以“不可分的”和“固有的”主体的名义把传播“内容”的动力简约为几何学，后现代形式则如罗伯特·克里利已观察到的那样采用“〔人的〕自身现象性的尺度”：

在这一意义上，目前我更感兴趣的，除开我想写的东西外，是那些被赋予我去写的东西。我并不清楚在写作前我要说的是什么。对我自己来说，发音就是认识词语中所给予的体验是什么这一经验能力。……

我对这样的尺度的行动深深地感兴趣，我觉得它比一个学究式的尺度含有更多的意义。这可能不再是同抑扬格和相似的词语有关的对于诗的格律的意义的讨论。……我也不认为尺度由此含有把所有现象与人类鉴赏的级别联系起来的人道主义企图。……

我不想对我自己的思想提供证据——那种貌似有理的同一概念——我宁可向在这样的动力中行动得以体现我是什么而提供证据。我想象查尔斯·奥尔森所说的那样归入世界。那么，尺度就是我的誓约。使

① T. S. 艾略特：《什么是经典？》，第 68—69 页。

② 查尔斯·奥尔森：《投射诗》，载他的《文集》，罗伯特·克里利编并撰导言（纽约，1966），第 16 页。

用我的东西就是我所使用的东西，在这里，复杂的尺度即是目的。我不能用赤裸的手去砍倒树，这一行动是树和手的尺度。在这方面，我觉得诗在同意象和韵律关系的微妙上对这样的事实提供了十分不同的记录。所有这些事实都是等同如一的。^①

克里利交替地重复华莱士、史蒂文斯的话说，后现代形式的尺度是“关于其机遇的尺度”。^②这不是以眷念失去的中心或起源为基础的复原性尺度，一种柏拉图式的回顾性尺度。它不是关于维吉尔的《伊尼德》的回顾性的——以及庄严的——“古典标准”。T. S. 艾略特对新的“局部的”或偶然的和错误的尺度两者都加以赞扬，他认为后者反映了一种恐吓性的“不是关于空间而是关于时间的……新的〔本体论的、文化的和社会政治的〕乡土气，对于这种新的乡土气来说，历史只是为其转折服务的并被抹去了的人类谋略的记录，而世界只是生存的所在地，一块死者在

① 罗伯特·克里利：《尺度的意义》，载他的《“那是真正的诗么”论文集》，唐纳德·艾伦编（加利福尼亚州博利纳斯，1979年版，第15页）。

② 克里利通过私下谈话向我讲明这一说法，不过这两个词自始至终显著地在他关于诗歌特性的反思中回响。当然，它们实际上也在他所有的诗作中得到体现。尽管这一命题使人想起史蒂文斯《纽黑文寻常的夜晚》中的诗句（“诗是诗的机遇的啼哭”），然而，就奥尔森而论，它的直接源头是艾尔弗雷德·诺思·怀特里德和艾略特论威廉·卡洛斯·威廉斯的《斐德森》的《创造的文字》（纽约，1965年版，第65页）。这些文字在内容和方法这两方面完全构筑了标准的——“古典的”——尺度，例如，艾略特在他的诗论中赞颂维吉尔说：“没有创造，什么都不能很好地占有空间，/除非思想变更，除非/现在被度量，根据/它们有关的位置/路线将不会变更，必要性/将不准许入册；除非存在/新思想不可能是新/路线，旧思想将继续/自身复述，通过在心中重新浮现/致命伤；没有创造/什么事情也不能蒙受淡褐色眼睛的女巫/用灌木围住。接骨木不能生长在/四周被圈的山岗/而只在陈腐沼泽的水道上消磨时光，耗子的/小脚印处在倒悬下/簇生的草丛将不会/出现；没有创新，诗行/决不会再达到它古代的/区域，在词语，迎合人意的词语，/寄宿在诗行中，此刻化为面粉之时”（第65页）。

其中不能存在的所在地”。^① 它也不是叶芝的《永生的技巧》的回顾仪式的尺度——一只“锻金且镀金”的永恒的鸟——从十分否定的和全都被围绕的远方来吟唱“什么是过去，什么在逝去，或什么将到来”，以便使“打瞌睡的皇帝保持清醒状态”。正如“机遇”一词的反响词源所提醒我们的，宁可把它说成是“使大海苦恼的勋章”，或存在于世间的“无所不在”的“灭亡了的”或“无中心的”和“分散的”尺度。当现代主义者说——

这不存在老人的国度。年轻人
依偎在彼此的手臂上，树上的鸟儿们
——那些垂死的一代——处在它们的歌吟中，
大麻哈濒临死亡，充满鲑鱼的大海，
鱼、肉，或鸡，在整个漫长的夏季褒奖
所有那些它产生、出世和死亡的东西。
所有沉醉于这种肉欲音乐之中者无视不成熟理智的标记。

后现代诗人简单地答道——

我不能
后退
或前进
我羁绊
在时间中。

于是：

^① 艾略特：《什么是经典？》，第69页。

这儿即是
那儿存在的
地方^①

因为我们忆起，机遇（occasion）这个词直接起源于拉丁词日落（occasus）一词，而且象在伟大的逝世（de casibus virorum illustrium）中那样，最终源于cadere（“逝世”“死亡”的夺格形式）。也不应忘记，西方（Occident）这个词出自occidere，一个与cadere和occasu有关的词。当然，这个词指的是死亡或太阳的西沉（表示西方概念的德语词Abendland，比起英语中的从拉丁语演化来的Occident一词来，使人更直接地想到它同西方一词的早期概念即日落和存在的必死性的密切关系。

这样，成为诗的机遇的尺度的诗的形式，就不是能用来衡量离开正东方向的种种差异——“地方色彩”、“细致特色”、“小说”——的精确而严格客观的“几何学”。这种几何学被暂时性广为传播为命定的、可预言的、等时的直尺。用更熟悉的术语说，诗的形式并不是一种熟练的调节公制，它在事实上不必为了“超然”的缘故，不必为了存在于这一世界内部和外部的超自然的或驯化的超自然的观念或词语的利益而去征服、奴役并驯化异己而不顺从尘世。宁可说，诗的形式是关于引力地带的易出差错的尺度：有限的、无定的，以及多元论的尺度——机遇或随意的调子——它在此在的推倒性的（偶然碰到的）致命性中具有其“根源”，并承认当作事例（cadere所有的派生词）的“消逝”，这就是说，此时此地已经永远死亡、枯萎和崩溃，在这样做时，总是业

^① 威廉·巴特勒·叶芝：《驶向拜占庭》，载彼得·奥尔特和拉塞尔·K·阿尔斯波编《集注本》（纽约，1965年版），第407页；罗伯特·克里利：《尺度》，载他的《言论集》（纽约，1969年版），第45页；克里利：《这儿》，载他的《三十件大事》（洛杉矶，1974年版），第31页。

已允许物质生活世界与神秘世界间的破坏性竞争继续下去：自身重复。总之，它不是关于被埋葬的死亡的正面能力的标准，而是关于死亡中的生活的反面能力的尺度。正如海德格尔从荷尔德林的讨论中谈自己对人类诗意地栖居的沉思时所指出的，它是有限的关于人的尺度——关于“沉思这一世界”的无本原的或非中心的，从而无定向且显露的尺度：

写诗就是接受尺度，这在严格意义上加以理解就是：人首先接受衡量其存在的广度的尺度。人当作终有一死的人而存在。人之被称作终有一死的人在于：他可能会死亡。可能死亡则意味着：当作死亡的死亡是可能的。只有当人正在死亡时——这的确是持续进行的，他才呆在这个世界上，他才居留着。然而，人的居留取决于诗。荷尔德林把“诗”的特点理解为尺度的采用，而关于人的存在的尺度的采用就是通过这种采用而完成的。

一种适用于普通思想、特别是适用于所有科学思想的奇妙尺度，它当然不是可触摸到的棍棒，但在实际上却是易于把握的。被提供到我们手中的不是粗暴的把握，但却是通过手势而被用来指导适合于这种采用的尺度。这种通过采用而被完成的过程是没有时间去攫住标准的而宁愿以一种专注感去完成它，一种积聚性的理解，其所留下的就是留神倾听。^①

为对我所建议的后现代诗的形式是一种规定“死亡的”尺度——“包括进入时间、进入无常、进入有限的死亡……是‘定向性的’，不是朝东的；而是朝西的，不是向上的，……而是向下的”——的非中心形式作出反应，罗伯特·克里利用一种类似于海德格尔的方法（若是更根本的方法就更好）指出：

^① M. 海德格尔：《人类诗意地栖居》，载他的《诗、语言、思》，艾伯特·龔夫施塔特英译本（纽约，1971年版），第221—222页。

它产生了兴趣的中心，可以说，我与邓肯或我敬重的其他诗人同行所具有的那种感觉——那种赋予写诗以当作反对寻觅各种可能的主题或题材的存在感，在那儿的存在感——或奥尔森的当作未被缓和的生命感。换句话说就是，我突然想到马拉丁的《死亡的投掷》。我想到“事例”这个词，例如：“这就是事例”——除了事例，全部含义都不能求助于任何其他东西。这样，在它的词语中或改革的词语中有可能存在变化，但对于它是什么来说，却存在替换物。……“现在”是一个可用来分辨过去以及未来的一个词。只是当现在到来之时，它才是它。而对于我来说，它自然一定是决定性时刻。我一定要象塞缪尔·贝克特那样时时去领悟：那一瞬间是如此明显地脆弱，而且在其表现形式上是如此经常地向各个方向移动，让我们有意识地说，我们经常有比如“要是我知道”（或你知道）那种状态的事情就好了的感觉。^①

换句话说，后现代机遇形式的尺度是关于外向性的区别性尺度，不是关于建立时间词之间的王朝关系的生育性家长词，而是关于当代人的孤儿身份的传播词。不是一而是众多，不是集中而是分散，不是同一，而是本体论的差异。这种尺度在永远顺从存在上和在结果的达到上使兴趣、欲望被激活，或使二者之一被激活，这一照管——意即事物造成差异——使得此在在同神秘事物漫无止境的对话“冲突”中被当作文化结构上的存在。“公开”通过认可必死性而开始，这样公开——它象我们的事例那样在差异方面出奇地不安宁——这一差别性尺度最终便是步入歧途的、非东向反倒西向的尺度，如果我们把相反的种族优越感的涵义抹掉的话。它不是，至少不像在叶芝、休姆和温德姆·刘易斯的理论中那样，以及不像许多其他现代理论家在对于静态的意象派——“那种时间”的“语像”（在病态的时间中）——的无出息的回顾

^① 斯潘诺斯：《同罗伯特·克里利的谈话》，《边界》第6卷第2期，第7卷第3期（1978年春秋号），第20页和第22页。

性追寻中怀旧地转向“东方”那样，一种倒退性的“拜占庭”尺度。例如小说，它是一种向前的“美国式”尺度，一种像赫曼·麦尔维尔的尺度那样的从“西方”或离开逻各斯的“西方”而出现的尺度，这一尺度的启发性调解在对于活跃的、动态的、最终对于“这一〔死亡〕时光”的无法表达的令人敬畏的美的寻求中朝向暗淡的地平线。当然，这是关于例如华莱士·斯蒂文斯、威廉·卡洛斯、路易斯·朱科夫斯基这样的不同的美国诗人的尺度，是关于 A. R. 安蒙斯和罗伯特·克里利的尺度，而首先是关于查尔斯·奥尔森的尺度：

（啊，我的美好行程中的女士
在她的手臂上，躺在她左臂上的
不是少年，而是一段精雕细琢的木头，
一张虚伪的脸膛，
一只大啤酒杯
一根精巧的桅杆，当作向前的
第一斜桅^①

不过我认为，在某种终极意义上说，它也是例如勒内·沙尔、保罗·切兰、扬尼斯·里佐斯和巴兹尔·邦廷这样一些欧洲诗人的尺度：

呼吸温暖的琴弓，而曲调使得它
与演奏者呼吸均匀时，琴弓使调谱调清晰
多梅尼科·斯卡拉蒂怎样把众多的音符减为寥寥几节；
绝没有用难以辨认的回音或密集的调子

^① 查尔斯·奥尔森：《我，洛洛斯特的马克西莫斯，致你》，载他的《马克西莫斯诗篇》，第2页。

绝没有用自夸的言词或引起人们注意的喂；星辰和湖泊
附和他，矮林鼓声出自他的拍子，
雪峰高悬在月光和曙光中
旭日在被认可的大地上升起。^①

在抛弃人体化的逻各斯的权威上——妇女和儿童将再用图表说明（再集合）破碎的世界（巴拿几亚人在拜占庭肖像学中产生的标题之一是指路的她）——在赞同 A. R. 安蒙斯称之为“无远见的中心”^②这一违背常理的事情上，后现代文学艺术首先被描绘为发现和冒险的冲动。象后现代阐述意识那样，后现代文本将其形式的偏见改变为自由的游戏。在这一点上，麦尔维尔独出一格。这从他对查尔斯·奥尔森的影响中可以看出。后者在拒绝了传统话语——“陆居者”的一种科学的、阐释的和文学的话语——的基督教《圣经》的权威中，宣告了美国后现代写作的机遇性方案。《白鲸》的理论和实践都赞成在那儿的“知识”：“所以，我认为，对一个胆小而又未远行过的人来说，仅仅立在假肢的麻木细小的鲸骨上沉思，从而去正确理解这条出奇的白鲸，无疑是愚蠢而徒劳的；只有在他的愤怒的锚钩的漩涡中，只有在宽广无垠的大海能得到详察的条件下，才能真正地发现活生生的白鲸。”^③ 不过十分矛盾的是，埃兹拉·庞德在他的有趣但十分冗长的诗作《诗章》中却提供了关于这一错误的、古怪的或异常的创造性的（或非创造性的）过程的重要比喻，尽管也存在漏洞。他这样吟道：

① 巴兹尔·邦廷：《布里格夫莱特斯》，载他的《诗选》（伦敦，1970），第6页。

② A. R. 安蒙斯：《中心》，载他的《诗选》，第52页。在《科森斯港》中，安蒙斯把这种无根基称作“活动的、易变的中心”（《诗选》，第45页）。

③ 赫曼·麦尔维尔：《白鲸》，哈里森·海福德和赫谢尔·帕克主编本，纽约，1967年版，第378页并见第228页。

“佩里帕鲁姆〔这里的显示全貌的和经验的对比应提到〕，不是地图上见到的大地/而是舟子们航行的大海。”^①于是，尽管后现代的创造性想象力对记载形式施展了破坏的暴力，但它却是一种精神状态，不是凌驾于存在之上的权力意志，而是消极的能力，或者，用海德格尔的话来，“听任”，抑或更好的，“任其是”。在承认时间总随意地传播和听从差异的戏弄的情况下，后现代想象力从显示全貌的和“全面的”总结的高度下降到其机遇的水平领域，从而面对存在达到了依从的态势。所以，比如 A. R. 安蒙斯在《科森小港》的旅程中明确表达了他的消极的能力的“错误的”诗论：

我自己承认意义的涡流
让步于意义的方向
奔泻
有如溪流流经我工作的地方
你能发现
在我的话中
动作的转向
有如小港犬牙交错
有如运动的沙丘，
簇群的青草，记忆的白沙的小路
遍布于反思的大脑的一切游荡之中：

但是一切超出于我：它是这些事件的
总体
我不会描绘，这总帐目我不能保存，
运算

① 埃兹拉·庞德：《诗章第 59》，载其《诗章》，纽约，1970 年版，第 324 页。

超出数目。

在自然中有一些鲜明的线条：这是樱草花开的地方

或多或少地被疏散；

月桂果散乱的秩序：在一行行沙丘之中

参差不齐的芦苇沼泽地，
尽管不需要孤立，而青草，樱草花，
欧蓍草，所有……
大片大片的芦苇。

我没有得出结论，也没有创造界限，
关进关出，从外向内分离

我没有
画线条：
如

重现沙的活动
改变沙丘的形状，它将不是同样的
形状
在明天，

所以我情愿独行，接受
即将来到的
思想，不划分开始或结束，
不建造

隔墙：……^①

^① 安蒙斯：《科森小港》，载他的《诗选》，第43—44页。

三 关于本体论

如果后现代形式“绝不只是一种内容的扩展”，那么，后现代本体论基本的“实在”(reality)就绝不会是一种传递的、超感官的、永恒的和绝对的逻各斯，如同它从西方文学的传统一直到现代主义那样。无论这种逻各斯是理想的或实证的，主观的或客观的，象征的或现实的，有机的或机械的，空间的或时间的，它都使得存在的差异虚构化和层次化——象基尔克伽德一样，我把它称作现实(the actual)——代表了一种确定的外部真理。^①很明显，“现实主义的”小说——《汤姆·琼斯》、《名利场》、《有产业的人》、《欧也妮·葛朗台》、《小酒店》、《美国的悲剧》、《梅西知道什么》等明显地以模仿或描写外部世界而存在的小说——实际上是以话语含义为中心的再表现。尽管它求助于乏味的观察，可仍不失为一类劝导性小说。其中，明察秋毫的作者将细节——由瞬间狂喜所致的喋喋不休——强塞进绝无过失的叙述(语法)之中。这种叙述实际上是一种循环。正如一些后现代文本，象罗布·格里耶

^① 同时参见苏珊·斯特勒：《实在主义：品钦对拿破科夫的启示》，载《当代文学》第26期(1983年春季号)，第30—50页。这篇具有启发意义的文章，作为正在撰写中的书的一部分，斯特勒把“新科学”同黑格尔、福科、利奥塔德(Lyotard)以及其他人的哲学思想联系起来，努力描写当代美国小说的后现代性。他区分了十九世纪的“现实主义”(realism)和后现代小说的“实在主义”(actualism)，前者可以从牛顿物理学的因果关系中找到其根源，而后者则可在爱因斯坦之后的新物理学中找到其根源。我使用的术语“实在”来自于基尔克伽德；斯特勒的术语则取自沃纳·海森伯格的语录：“你如何能给予‘实在’和‘现实’以精确的形式呢？如果它们表达自然的规律，那是物质运动中与生俱来的中心规则，那么你必须称其为‘实在的’。因为它们行动，才产生了真正的效果。而你就不能把它们称作‘现实的’，因为它们不可能被描述为某些象事物一样的东西。”沃纳·海森伯格：《物理学和超越物理学》，阿诺尔德·J·波梅兰英译本，纽约，1974年版，第14页。

的《橡皮》、博格的《福金·帕斯的花园》、品钦的《第49号罗德的哭泣》以及埃柯斯的《玫瑰之名》所启示的，这些小说解构了经典的侦探小说抑或其同时代的异形同质小说，解构了一种全球性阴谋小说——这类小说，在严格确定的结构表现主题上，把现实主义推向末途——现实主义小说日益明显地假定有一个完美构成的牛顿式宇宙。这样一种牛顿式的（形而上学式的）物理学给予观察着的作者（和读者）以一种实证主义的监督“目光”，有了这种目光，作者在面对不同的存在中的所有相互联系的神秘事物时就能处之泰然。这样，思想上的差距就可以得到理解和缩短；这样，存在的“错误行为”的一个最终的解决办法——即时间——可以通过显然是非连续性和非相关的事实或线索（它模糊了理性的方式）来发现。^① T. E. 休姆在谈到柏格森对牛顿式科学的批评时把这种“无所不包的哲学”称作一种空间化的延续：

我们可以通过设想在一个十分平滑的不存在任何摩擦的台桌上运动着的滚球来得到这样一幅画面。此时想要发现和感觉到自由的存在是不可能的。实际上丝毫不存在变化。人们可以在将来任何时候都能准确无误地预见所有滚球的位置，因为它们已具有一些不变数量的在固定规律下运行的要素。……就我们有限的知识而言，我们相对地承认机遇。但我们认为这一事实是一个不可思议的事实，即世界上存在一种绝对机遇的要素。我们坚持这样来思考问题：假如我们可以知道所有那些支配事物的规律，那么我们便可预见将来。如果我想象我在时间中的运动就如

^① 见杰弗里·梅尔曼：《革命和再革命》第一章《马克思、雨果和巴尔扎克》（贝克利，1977），第126—147页；利奥·伯萨利：《发符号》第七章《权力的主题》（1977年秋），第2—21页；D. A. 米勒：《小说和警察》，《第八尊铜像，约翰·霍普金斯的文章结构研究》（巴尔的摩，1981），第126—147页；马克·塞尔泽尔，《卡莎玛西亚公主：现实主义和监守的幻想》，载埃里克·山奎斯主编的《美国现实主义新文集》（巴尔的摩，1982）第95—118页，略作变动后重刊于塞尔泽尔的《亨利·詹姆斯：权力的艺术》（伊莎卡，1984），第25—58页。

行走一条乡间小路上那样，那么，我会立即承认，由于我的视线为周围树篱所围而不能看到延伸在我面前的路。不过我可以坚信我眼前的路始终存在，而且朝着一个限定的方向；我还坚信，如果我有绝对的认识——如果我可以如鸟一样地鸟瞰——我就一定能见到这条路。^①

不过，有一点未得到人们的充分认识。这一点就是象征主义或现代主义的小说，它们虽有不同，但都表现出了一种对现实的以词语理解为中心的意向。这些人不仅包括约瑟夫·富兰克以及他的追随者（包括结构主义者，如热拉尔·热内），而且还包括这么一些形形色色的后现代文化的理论家们，如雅克·德里达，尤尔根·哈贝马斯；^②那些象征主义或现代主义的小说则有福楼拜的《包法利夫人》或者维吉尼亚·伍尔芙的《到灯塔去》，抑或迪乌拉·巴纳斯的《夜林》，或温德姆·刘易斯的《水手》，甚至詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》。这种由“推论构成的种种规则”所制作的小说同这种种规则所构成的现实主义叙述的小说处在二元的对立之中，然而最终它们是一回事。从富兰克回避柏格森的批评以及休姆关于实证科学的“空间逻辑”可以说明——这一点未得到充分的认识——所谓的现代诗歌和小说的空间形式在基本意义上是与线型表现方法的现实主义小说所作的努力相似的，这在实际文本的实践中如果不是这样，至少在推论的意图上是如此。正如乔伊斯所指出的：“从历史的恶梦中苏醒过来”。尽管这二类小说表面上存在着区别，而且这些区别还是巨大的，但在其底层，存在着相同的时间的死亡，存在着相同的对超现实的认可。这些可以在巴尔扎克的《欧也妮·葛朗台》或温德姆·刘易斯的《水手》中窥见一斑。用威廉·沃林杰的话说，这一点是由对抽象概念的要

① 休姆：《多棱哲学》，第191—193页。

② 尤尔根·哈贝马斯：《现代性对抗后现代性》，载《德国新批评》，第22章（1981年冬季版），第3—14页。

求而告诉了它，于是它从形式和风格上都蓄意把由它的反现实主义的倡导者所提倡的主体派艺术的理论和实践表现到“语像”中来：

死亡是区分生命和艺术之物，这是需要把握的要点。艺术可以通过思想的永恒性的表现来辨别。艺术是一种连续，而不是个别的动作，而生命是一个人的思想……这是从我们称之为艺术的内涵方面来考虑的。一座塑像是一件艺术品，它是僵死的东西，仅是一块石头或一块木头，它的线条和比例才是其灵魂。所有有生命的、瞬间即逝而又变化不定的东西，常常属于拙劣的艺术。死亡是艺术第一位的状况。河马坚韧的皮革，乌龟的壳，羽毛和机械，都可以归集于这一类；而生命之赤裸的颤栗和内在的轻柔的流动——同意识和运动的弹性一块——则应列入与之对立的另一类。死亡是艺术第一位的状况，而从人和情感方面考虑，艺术第二位的状况则是灵魂的缺如。就雕塑来说，其线条和团块是其灵魂，不能想像存在作为其内部无休止的易激动的自我：它没有内在的表现；好的雕塑艺术没有内在灵魂，这一点非常重要。^①

这就是说，现实主义小说和象征主义小说，都不把时间当作现实来理解，而是当作迷失方向的出现来理解的。所以，它们力图把自己所表现出来的区别——常用的短语是“片断的想象”——强加于一个连贯的、自我反思的和可观察的整体之中。两者都假设一个艺术家的同一可以在某种程度上表现宇宙，或者可以补偿（比如刘易斯就这样认为）其非连续性，这是从超感官的本体论角度或是从“别的某一中心”来作到的。在这种小说形式中，无论是“现实主义的”，还是“象征主义的”，这种以词语为中心的“真实”——这一存在——非但成为一种使读者从历史的或现存的

^① 温德姆·刘易斯：《水手》（美国哈蒙斯渥思，1982），第312页。在温德姆·刘易斯：《时间和西方人》（波斯顿，1957）中也处处可见。

世界中解脱（或使读者超脱）的手段，而且还成为一种判断其规范的尺度的规律化的工具，以掌握这一世界的固定性和不可确定的偶然性。正如艾里斯·默多克（Iris Murdoch）很久以前就在她的任职文章《再论崇高和美》中谈到的：

现代派担忧的是什么是历史？什么是真正的存在？什么是真正的变化？不管它是偶然的、混乱的、无拘束的或无限孤独的，它永远仍需要被解释：所期望的是自身意义完全包含于自身之内的无时间限制的而且是非推论的整体。人们可以把象征说成是一个个体的类似物，但它不是一个真正的个体。它具有一个个体的独特性和独立性，然而，真正的个体是无拘束的和不可被完全否认的。象征可以被直觉地意识为自我包蕴的：它在必然性的形式下，排除其偶然性，赋予个体概念以实际意义。柏拉图轻视艺术，因为它模仿那些个别的和不真实的东西；象征主义者所追求的正是一种能使柏拉图满意的艺术。^①

另一方面，对后现代主义的文学意识来说，真实既不是计时性的（牛顿式的）时间，也不是空间性的（康德式的）时间，即一种排除偶然性的必然性的时间。真实基本上是偶然性的短暂的不以人为中心的领地。它是存在中的时间的关或闭的过程，在产生差异时，它激发并保持对现象世界的关注和兴趣。它不是意味着上帝的或显示全貌的观点即真理抑或大智大觉之类的，而是，用黑格尔的话说，存在于世界之中的显著的或非显著的（横向的）“错乱”，它总是激发“需求”或与之同一的东西，激发对引伸的存在的无限的神秘的顺从或关切（sorge）；

常被判断为失误和知识的谬误，甚至被哲学的训条也看作是错误的

^① 艾里斯·默多克：《再论崇高与美》，《耶鲁评论》，（1959年12月），第260页。

东西，仅仅只是犯错误的一种形式，不过是最表面的一种而已。人类历史上任何一个时期的错误都必须向前发展，因为错误的过程基本上是与存在的开放性相连接。通过使人误入歧途，错误便不断地掌握人类。人虽误入歧途，但错误却同时有助于这样一种可能性，即一种人可以从他的外部存在(ex-sistence)中得出的通过体验错乱的本身，而不是为了某种有限的误解存在的神秘，从而避免自己误入歧途的可能性。

因为人的内部存在(in-sistence)和外部存在(ex-sistence)在错误中发展，又因为错误作为一种误入歧途，总以这种或那种方式受到压抑，所以在这一神秘的压抑基础之上的错误是难以克服的，尤其是作为某种被遗忘的东西，在他存在的外部存在之中，人更加屈从于神秘的统治和错误的压抑。他处于一个又一个的受约束的必需条件之中。真实的完整的本质，包括其最适当的非本质，通过这种永久的循环的变化，使存在变成需要。存在变成了需要，从人的存在，也仅仅是人的存在之中，出现了必要性的泄露。结果，存在的可靠性变成了不可避免的事物。

这样一种存在的泄露同时地和内在地作为整体的存在的隐匿。在泄露和隐匿的同在性之中，错误占统治地位，错误和那隐匿着的隐匿属于真的最基本的本质。^①

简单地说，落入歧途的或后现代意识的引申而变化着的本体论，不仅从形而上学的泄露所抛弃的忘川之中找回了存在这一问题，而且更重要的是，它产生的微小的部分，如我已暗示的，这些微小的部分，包括历史部分的结合产生了差异。比如，这正是查尔斯·奥尔森理解为一种诗性尺度的“极限的”东西，是它自己在特殊场合的衡量标准：“我把关心送到你所在之处”，他对《四面八方》杂志的那位毫无热忱的传统型编辑这样说。这位编辑不可避免地服从标准情感的冲动，尽管他出现了，可他“并不在那儿”，并不在格洛斯特。^②然而，传统诗人对记载的和卓越的篇

① 海德格尔：《基本著作集》，第136—137页。

② 查尔斯·奥尔森：《通讯集之五》，第22页。

章的依赖使得他同那些心不在焉地统治着不同的“真”的征服者相联系，后现代主义诗人对“在那儿”的证据的依赖性产生了“旧的对于关注的检验标准”：

假若我还有什么兴趣

那只因我对自己仍感兴趣
对阳光下的戮杀感兴趣。

我要拿你的问题问你

你会发现蜂蜜么？狂想在哪里？

我正在砖块中寻觅。^①

艾里斯·默多克的例子也同样说明了这一消极能力的标准通告了后现代主义小说家的小说：

自由是熟悉的，理解的和敬仰的事物，这就如我们自己一样。在这一意义上的善被看作是认识，它把我们同上帝相连。康德派的学者们从善之中排除了认识，这是错误的；黑格尔派的学者们把善认作是一种自我认识，从而排除了其他因素，这同样是错误的。作为善的认识和想象是非常仁慈的，这种仁慈需要小说家们让自己的性格与之符合，尊重他们自己的自由，从自己行动的最有意义的方面去研究自己。小说家们正是在这种最有意义的方面去理解其他的现实。艺术家们确实类似这种善，从某种特殊意义上说，他是一个善人：其所爱者决不是他本人，通过他而让其他事情得以表现。我可以肯定，那同时就是“消极能力”的意义之所在。^②

① 查尔斯·奥尔森：《文选》，第173页。

② 默多克：《再论崇高与美》，第270页。这一基本上关于存在的论述，指出了后现代主义批评的起决定作用的对话的主要动机之一——关于二元对立的少数民族术语这一要求被允许为自己辩护，比如为自治和不承认领土权辩护。

当然，后现代主义的文学艺术分布在真的各个地方，与那种以逻各斯为中心的和再表现的传统的文学（包括现代主义的想象的文学）不同，后者没有意识到它存在这一事实：这一崭新的、高度自我意识的文学存在是为了把读者指定给他自己和他的世界。然而，传统文学的技能证实了，读者档案中的冲动在“真”的名义下忘记了现实。而后现代主义文学却摧毁了现实——暴露了它文化构成上的根源——以激发对偶然性、对存在于世界中和对错误的认识。这即是他的实际所在：差异（*differance*）。如我已指出的，米歇尔·福科在对谱系学所下的尼采式定义中谈到的真实在某种有效尺度上也适用于充塞在典型的后现代文学文本中的本体论：

谱系学并不以及时回归以存蓄一种不间断的连续性而自命，而这种连续性是在超乎对被忘却的事物的消散之上而发挥作用的。……相反，遵循一条世袭的复杂的途径就是去维护它们合理的消散中的种种事件（*events*），也就是去鉴别偶然事件，去鉴别瞬间的偏差——或是相反，来一个完全的颠倒——去鉴别错误，即误差鉴定，以及去鉴别种种错误的估价，这些错误的估价造成了那些事物的继续存在并对我们有价值。要认识到真实或存在不是处在我们知道什么或我们是什么的底层，而是存在于事件的外部。^①

简而言之，后现代文学艺术是为了事物作为它们本能的面目的真而存在的；它是一种渲泄的不能忘却的机敏行为，一种复原性的再现艺术这种复原性的再现艺术既是叙述性的，又是空间性的、封闭型的，既是隐匿的，又是遗忘的。正是在这一意义上，这种艺术可能被称作海德格尔所说的“忘却”的艺术。

既然这种忘却的艺术所寻找的是一种存在的基本上的暂时性

① 福科：《尼采，谱系学及历史》，第146页。

——一种非表现性，一种现实主义当前的真和现代主义不在意的真的存在，所以它又可以被称作利奥塔德 (Lyotard) 所说的“崇高的艺术”。

那么，这里存在着差异：现代美学既是一种有关崇高的美学，又是一种怀旧的美学。它允许把不可表现的事物仅仅当作一种未得到的内容来提出；而其形式却因其可辨认的一致性而继续向读者或观察者提供以安慰和愉悦的题材。然而，这些情感并不构成真正崇高的情感，而是处在愉悦的一种内在的结合之中，其愉悦是理性 (Reason) 应排除所有表现的愉悦，其悲痛是想象或情感不应与观念等同的痛苦。

后现代主义一定是这样：把不可表现的以它自己可表现的形式表现出来；它自行否认好的形式的快慰，一种一致的兴趣使得对不可得到之物的共同分享和眷恋成为可能；它寻找一种新的表现方式，不是为了从中得到愉悦，而是为了表露一种更为强烈但却不可表现的感觉。后现代主义的艺术家和作家处在哲学家的位置：他所写的文本，他所创作的作品，一般是不会被业已成定规的教条制辖的。这些作品不能根据一种限定的判断准则来衡量，这样做只要将一些熟悉的条文应用于文本或作品之中即可。这些规章条文是艺术作品本身所寻求的。从而艺术家和作家是在没有陈规定矩的情形下进行创作，以得出那些将来要得出的公式条规。所以作品和文本具有事件的诸属性；同样地，这些属性总是姗姗迟来于作者之前。要么，在同一事情的水平上，它们的存在表现于作品之中，它们的实现总是太快地到来。后现代必须根据不久的将来的悖论 (Paradox) 而进行理解。^①

按照崇高来理解后现代主义的真不是要把这么一种艺术限制在关于“美”的美学批评之中，而是正如我将要说到的，要把它

^① 让-弗兰索瓦·利奥塔德：《什么是后现代主义？》，雷吉斯·杜朗英译，载利奥塔德文集《后现代状态：关于知识的报告》，杰弗·本林顿和布赖恩·马苏米英译本（明尼阿波利斯，1984），第81页。

置于同时包括一种社会政治权力的批评之中。因为为“美”而存在的崇高的美学，部分地是非正统的，在作为理解的艺术的概念知识方面，是一种同质异形。

所谓美的艺术可以理解为对于不可表现的事物的惬意表现（空间化），而所谓理解的“艺术”则可以理解为惬意地把不可表现的事物转化为可捕获的（而且有用的）诸部分（具体化）。它们两者都是凌驾于存在之上的权力意志的艺术。

四 关于作者

处于这一崇高的美之境界中的艺术家从而不是——帕西·卢波克和新批评派认为艺术家具有恰当的和被赋予的基督教《圣经》的权力，这一传统观点在史蒂芬·德达卢斯的福楼拜式断言中达到了极点——隐匿的和不可思议的显示全貌的神。艺术家不是绝对意义上的“创世者”，具有非凡的想象，能想象一种统一的同时存在的艺术世界；在这一世界里，哪怕是像燕雀之死这类看似偶然和表面的事件，也可得到充分的阐释。艺术家不明言小宇宙，他本人从世人的瞩目中隐退。他从无比消极的距离之中，从一种理性的肯定之中，漠不关心地修剪他的指甲。后现代作者是个人的旅行者，一个明白他或她自己的文化组成的角色的男人或女人，而且总是这样去扮演自己的角色。于是正如我在区分后现代主义的本体论和错误时所言及的，这样一位作家的创造性（或破坏性）行为带有开拓和寻探不定性的烙印。

在西方的传统中，尤其是自天才这一概念，在启蒙运动时期产生以来，文学艺术家不断地被称颂为那些超出普通群众之上的特殊角色。尤如福科关于把读者通常的理解看成是推论功能的恰

当的自我所意味的，^①后现代主义的话语（此处包括文学作品）委身于作者的权威的非困惑（神秘）之中。它强调作者作为世界中的一个存在，一位历史代理人，被家族所刻画，处在一个开拓（旧的，比如已组成的和经过调整的）世界的充满了危险的过程之中。传统的文学艺术家被看作是一个向世人训诫的完人。这自从亚里士多德的超精神（megalopsycho）以来，已有必要的变动，他最终表示一个超人，或以罗马的说法（taxoriomy）是一位先知——比如维吉尔或弥尔顿，抑或艾略特——他直觉地领悟到世人作为存在之物的永恒的真理，于是能够重写一个民族的历史并规定他们的归宿。如菲力浦·锡德尼对诗歌起源所作的具有历史意义的论断所阐述清楚的那样，传统的文学艺术家是一位有特权的作家，他的声音是神谕的，他的视角是窥见全貌的，一个超出自由游戏的历史王国之上的洞察秋毫（see-er）者；

不过既然我们的科学的大部分作者都曾是人，那么在他们之前的希腊人给我们留下的有权威性的东西便微乎其微。这可从他们给这至今仍受轻视的技术的命名中反映出来。在罗马人之中，诗人被称为先知（vates），这在很大程度上与预言家、先知先觉相似。Vates 的组词 vaticinium 和 vaticinari 也可证明这一点。优秀人民赠予这种令人心智狂喜的认识以一个如此神圣的名字，这是十分超凡的。而且，他们对这一名字如此地崇敬，从而在任何文章里偶然有这样的发现，他们就会认为这是他们即将面临的幸运的伟大先兆。^②

我想，我在这一点上可能走得太远。与作者本体的原则相反，

^① 米歇尔·福科：《什么是作者？》，载他的著作《语言，反记忆和实践》，第 113—138 页。

^② 菲力浦·锡德尼：《为诗一辩》，福罗斯特·G·罗宾逊编（印第安那波利斯，1970），第 10 页。

后现代主义作者完成了福科的诫命，即“主题（和它的替代物）的创造性的角色必须被剥夺，它应被当作一种复杂而多变的话语功能来加以分析”。^① 因为，把主题转变到其对立面——仅仅作为一种话语功能——那就可能会规定一种聚合的决定论，与“自体”（properself）的决定论一样，它于后现代作者无用。不过，已经清楚了的是，后现代作者已经意识到作为享有特权的主体的作者或目击者（无论是创造者或是预言家）同占统治地位的文化的优越的经济之间的复杂性，于是他们对作者的权威性提出了质疑。所以，无论他或她是什么样的“天才”，在后现代主义文学艺术家的眼中，都是一个历史性的人物，都同他那个时代的人们对话，并充分意识到，同其它学科如哲学，历史的作家一样，无论谁，不管他站在什么特定的立场上说些什么，他都得烙上文化的印记，都要受其历史条件所决定、所制约。换言之，话语最终是建立在一种经常和随时都准备消失的表现之中，所以它总是暂时的、不可靠的、中断的和分散的，总需要阐释，总要求助于系统分析和解构。

在赞同写作具有自由游戏的作用，并认为是一般作者必须履行的责任之时，雅克·德里达明确地把言语（话语）解释为以理性的中心的表现逻辑的一种特权。这一点，可能会遭到一些解构批评家们的反对。但他们对德里达的权威的批判的言论是一种哲学观点，是自柏拉图到罗素直至后来的索绪尔等语言哲学家都进行辩论的话语的抽象。尽管德里达是在一般写作的情况下对言语和文字进行了假定，然而人们听到的声音却是神的声音，这声音传达了神谕（the Word），而不是某种约定俗成的对话的声音。这样一种声音能将神谕分解为单个的语词，它发出不确定的和短暂的语言，无论它是怎样持有“偏见”，无论它在文化渊源上是如何

^① 福科：《什么是作者？》，第116页。

地形成，这一语言在现实的世界里，也就是说，最后在难以表达的世界里，由各个历史时期的人们所使用。尽管德里达意识到这些词在词源上的密切联系，但他在对以逻各斯为中心的分析中，对声音的作用比对真理的作用给予了非常的强调。^① 我以为这是不幸的。因为一切都显而易见（正如德里达本人把以理性的中心的传统的文学文本归结为通常语言的结构的模仿），写作实际上比西方历史上的言语在一个更为系统的——同时也是更为实际的——方式中更加致力于对差异的同化和控制。可以说，后现代文学的敌人，不是这样一种声音，而是一种权威性的声音，或者还可以说，是作者的一种受到形而上学传统所惠护的具有神人同形的目光，从此，柏拉图在感官的层次中给予它和它的真理以本体论的重要性。如果在后现代的多元中心（muthólogos）看来，polis是眼睛，那么它们却不是柏拉图或本瑟姆的庇护者的窥见全貌的眼睛；它们是世界上的凡人关注性的平凡的和普通的眼晴。

（罗逸民 刘有元 译）

① 关于雅克·德里达在本体神学传统批判方面的享有特权的形而上学见解，最清晰的批评可参见“力量和含义”，载其《书写与差异》，第26页以下。不幸的是，德里达的美国追随者们对他的以逻各斯为中心传统的批评的重要方面注意不够。

反审美：后现代主义的走向*

〔英〕霍尔·福斯特

后现代主义确实存在吗？如果存在，那末它意味着什么？它是一个概念抑或一种实践？一种区域风格抑或一整个新时期或经济发展阶段？它的形式、效果、地位是什么？我们如何去标明它的降临？我们真的超越了现代而处在所谓后工业时代？

一些批评家，如罗萨林德、克劳斯、道格拉斯、克雷姆普，把后现代主义界定为现代主义审美领域的断裂。其他批评家，如格利高里·乌尔姆尔和爱德华·赛德，关注今日的“后现代批评对象”和阐释政治学。而弗里德利希·杰姆逊和让·波德莱尔具体地把后现代时刻视为一种新的“精神分裂症的”时空模式。至于克吕格·欧文斯和肯尼思·弗兰普顿则把后现代时刻的到来归结为关于进步与掌握的现代神话的衰落。但是，尤尔根·哈贝马斯除外，所有批评家都秉有一个共同信念：现代计划现在已经很成问题了。

作为一种实践，现代主义在前现代主义者、反现代主义者和后现代主义者的轰击下已归于失败。但是相反，作为一种传统现代主义至少已经获得胜利——不过这一胜利却属得不偿失，无异于失败，因为现代主义现今已大部被吸收了。现代主义起初相反地反叛资产阶级文化秩序和其历史的“虚假规范性”（哈贝马斯）；

* 本文选译自福斯特编《后现代文化》（即《反审美》）序言，伦敦和悉尼，普那多出版社，1987年版，标题为编者所加。——编者

而在今天，它却已是官方文化。杰姆逊的见解值得注意：现代主义的过去的丑陋之作而今置放于大学、博物馆和街头。简言之，现代主义，甚至如哈贝马斯所言，看起来“位居主导却已然死灭”。

这种情形表明，如果确实要拯救现代计划，就必须超越它。这为当今许多重要艺术所断定，也是本书的诱因之一。但是，我们如何超越现代？如何与导致一种危机价值的规划（现代主义）、或超越“进步”时代的设计（现代性）、或逾越犯规性意识形态的计划（先锋派）实行决裂？人们如保罗·德·曼可以说，每个时期都遭遇一种“现代”时刻，即一种危机时刻或清算性时刻，在这个时刻中时期获得了自身作为时期的自我意识。但这还只是非历史性地看待现代，几乎只视其为一个范畴。确实，现代这一术语可能已经“失落其固定的历史参照”（哈贝马斯），但意识形态却没有失落：现代主义是一种基于特殊条件的文化建构；它具有历史性限度。而我们的目的之一正是追踪这一限度，揭示我们的变化。

那末，头一个步骤就是对什么是现代性加以特殊规定。哈贝马斯写道，现代计划是与启蒙运动计划相伴随着的，即“根据其内在逻辑”发展科学、道德和艺术领域。可以说，这一规划在战后或现代主义晚期都仍在实施之中，其着重点在于每种艺术的纯洁性和作为整体的文化的自主权。这一学科规划由于过去遭遇流俗与典雅两方面的侵扰而得以丰富——现代计划至少包括使文化纯洁，并使其形式物化。它的所为是如此之多以致于至少在艺术中导致了一种以建筑先锋派（尤其是达达主义和超现实主义）面目出现的反计划。这就是哈贝马斯所谓与“现代性计划”相反、被当作对单一领域的否定而加以驱散的那种“现代主义”：“空无遗留于非升华的意义或非结构的形式之中；解放效果并不接踵而至。”

这种“超现实主义颠覆”尽管在晚期现代主义中遭压抑，但

在后现代主义艺术中获得回归（或者不如说，它的表象批判被再度肯定），因为后现代主义信条同样也是：“改变对象本身。”这样，如克劳斯所说，后现代主义实践“并不从与一个现成媒介的关联上加以规定……而毋宁说是在与基于文化条件的逻辑操作的关联上被规定的”。如此看来，艺术的真正本质已经改变；批评对象也是如此：正如乌尔姆尔所说，一种新的“副文学”（paraliterary）实践已经登场，它消融了创作形式与批评形式的界限。照这同样方式办理，过去的理论与实践命题就被拒斥，尤其如欧文斯所说，被女权主义艺术家拒斥，对她们而言，批评干预出自战术与政治需要。知识话语所受影响的程度并不亚于此：杰姆逊指出，在诸种研究学科中，引人注目的新项目已经出现。”例如，米歇尔·福科的作品到底视为哲学、历史、社会理论还是政治科学？”（对于杰姆逊或赛德人们也可以提出“文学批评”上的同类问题）

正由于福科、雅克·德里达或罗兰·巴尔特显得如此重要，因而倘是离开欧洲大陆理论（结构主义和后结构主义尤为流行）而谈后现代主义，必将是不可思议的。结构主义和后结构主义两者都把文化视为代码集或神话集（巴尔特），或关于现实矛盾的想象性解决（列维-斯特劳斯）。从这点出发，一首诗或一幅画并不必然地富于特权，而人工制品同样将更少被当作现代主义意义上的作品（work）——唯一的、象征的、幻觉的作品，而更多地被看作后现代主义意义上的本文（text）——“已然写成的”，寓言的，可能的。从这种本文模式看，一种后现代主义战术就清晰可见了：对现代主义进行解构并不为着封闭其自身意象，而是为着使其开放，将其重写；把被遮蔽系统（如博物馆）向“本文的异质性”开放（克莱姆普），在“综合矛盾”的名下重写其普遍性技巧（弗兰普顿）——一句话，这就是运用“他者话语”向现代主义的大师叙事发出挑战（欧文斯）。

但这种多元论可能是成问题的：因为如果现代主义由如此多

种独一无二模式（劳伦斯、普鲁斯特……）构成，那末，“后现代主义的种种不同形式将与高度现代主义模式一样多，因为前者至少是这些模式的富于原创性、特殊性和区域性的反响”（杰姆逊）。所以，这种种不同形式可能会被减缩到无足轻重程度，或者后现代主义会被发散为相对主义（正如后结构主义被离散为没有任何东西存在于“本文之外”的荒唐命题一样）。我觉得这种膨胀应当受到捍卫，因为后现代主义不是多元主义——那种有关一切文化与政治地位的想象性命题，而今已成为开放的和同一的。这种关于一切都在消逝、“意识形态终结”出现的启示录式信念，直接地就是对没有什么东西在运作、我们生活在丧失矫正希望的“总体制度”之中的宿命论信念的颠倒。恩斯特·曼德尔把对这种启示录式信念的默认称为“晚期资本主义意识形态”。

显然，后现代主义的每种位置都是以政治“联营”（赛德）和历史议程为标志的。那末，我们如何认识后现代主义，这对于我们如何再现现在和过去两者——其诸方面被强调、被压制，是具有批判性意义的。运用后现代主义这一名义去定期，这件事究竟为着什么：是争辩我们处在一个主体死亡的时代（波德莱尔）抑或大师叙事失落的时代（欧文斯）？是断言我们生活在一个反抗已成困难的消费社会（杰姆逊）抑或栖息于一个人道确实已位居边际的庸人政治中（赛德）？这类观念并不是启示录式的：它们标志着不平坦的发展，不清晰的断裂，和新的发展时期。那末，后现代主义大致最好被视为种种新旧模式——文化模式与经济模式，一个有不完全自主性而另一个呈不完全决定性——之间的冲突，和种种被归属于其中的利益之间的冲突。这至少表明本书的议程已经清楚：使已出现的种种文化形式和社会关系得以解脱（杰姆逊），并且讨论这样做的意义。

当然，即便在现在，后现代主义也仍然被赋予种种规范性地位：人们可能支持作为平民主义者的后现代主义和攻击作为精英

分子的现代主义，或者反过来说也一样，支持作为精英分子的现代主义（象文化所适应的那样）和攻击仅仅作为流俗的后现代主义。这种观点反应了一件事：后现代主义普遍地被视为（无疑可与后现代建筑比较）对于“传统”的一种必然性转折。那末，简单地讲，我正是想借本书就这种反对性后现代主义勾勒一个轮廓。

在今日文化政治中，一个基本的对立存在于寻求消解现代主义并反抗现状的后现代主义，与否认现代主义而歌颂现状的后现代主义之间：即反抗的后现代主义和反动的后现代主义。本书论文大多针对前者——其愿望是改变对象及其社会性上下文。而反动的后现代主义则熟为人知：它虽然不是孤石独立，但就对现代主义的否定来说也是单一的。这种否定大致多出于新保守主义者的尖锐喊叫，但也处处引起回声。这种否定是战略性的：如哈贝马斯令人信服地指出的那样，新保守主义者把文化性与社会性相割裂，然后将一个（现代化）的病态归咎于另一个（现代主义）的实践。由于这种因果关系的混淆，“敌手的”文化甚至被披露为经济与政治现状而得以肯定——确乎可以说，一种新的“肯定性”文化被提出来了。

由此而论，文化仍然是一种力量，但是一种巨大的社会控制力量，一种摹自工具性面孔的无理由意象（弗兰普顿）。这样，正是在治疗学意义上而非化妆术意义上，后现代主义被视为向着（艺术、家庭、宗教……中的）传统的确定性的回归。现代主义被简约为一种风格（如“形式主义”或国际风格），并被指责为或完全运作为一种文化谬误；继而前现代主义和后现代主义因素就被省略，而人道主义传统则受到维护。但是，假如没有一种基于现代主义的已失落传统以及蕴含在异质的现在之上的大师传统的复活，这种回归会是什么？

那末可以说，一种反抗的后现代主义产生于一种反实践，这

不仅指官方的现代主义文化，而且也指反动的后现代主义的“虚假规范性”。相反（但不仅相反），反抗性后现代主义关注传统的批判性解构，而对流行音乐的历史形式或伪历史形式的工具性仿制则不闻不问；它注重起源的批判，而对向起源的回归则不理不睬。一句话，它寻求质疑远胜于开发文化符码，着意于探索而不是遮蔽社会的与政治的联营。

在诸多讨论后现代艺术的论文中，若干主题（建筑、雕刻、绘画、摄影、音乐、电影……）被作为转化的实践而不是非历史性范畴加以讨论。从而这里涉及的许多方法（结构主义、后结构主义、拉康精神分析学、女权主义批评、马克思主义等），不是作为不同“途径”而是作为冲突模式被探讨的。

尤尔根·哈贝马斯提出了文化继承启蒙运动的若干基本课题——现代主义与先锋派，进步的现代性与反动的现代性。他认可现代对“惯例”的拒绝但提醒警惕“虚假的否定”；同时，他指责（新保守主义的）反现代主义是反动的。与采取颠覆和反动两种路线相反，他呼吁对现代计划进行批判性再度拨款。

然而，从某种意义上说，这种批判掩盖着危机——即弗兰普顿所谓面对现代建筑的危机。启蒙运动中蕴含的和现代主义所体现的乌托邦主义已经导致灾难——非西方文化的构造物被租用，西方城市减约为大城市。后现代建筑倾向于以平民主义的“面具化”、风格化的“先锋派”或向密封符码撤退，对上述灾难作出肤浅的回应。弗兰普顿转而呼唤一种介乎现代文明形式与区域文化形式之间的中介，一种普遍技巧与地区方言的相互解构。

现代性的危机是在五十年代末和六十年代初被觉察到的，这个时刻常常被视为后现代主义的断裂，并且在今日仍是意识形态冲突（多属否定性的）的场所。如果这种危机被体验为外在的文化颠覆，那末它无疑以内在的文化破裂为标志——例如，即便在

偏僻的雕刻领域。克劳斯详细论述了现代雕刻的逻辑在六十年代如何导致其自身的解构——并且导致建立在启蒙运动关于不同学科并存与自主的原则基础上的现代艺术秩序的解构。她争辩说，今天的“雕刻”仅仅在一种形式的“扩张领域”意义上存在，而所有这些形式都从结构上获得。对克劳斯来说，这正构成后现代主义断裂：艺术不是媒介性的而是结构性的，这正导向“文化性概念”。

道格拉斯·克莱姆普也证实了对现代主义、尤其对其表象平面的定义的断裂。在罗伯特·劳申伯格和其他人的作品中，现代主义绘画那种“天然的”、整齐划一的表面通过摄影程序而被后现代主义画面的完全文化的、本文的场所取代。克莱姆普认为，这种美学断裂可能标志着对于现代知识的“桌子”或“档案”的认识论断裂。他继而比较性地探讨了现代博物馆机构，建立于表象的自负之上的权威——一种并不放弃细察的关于起源的科学。可以肯定地说，这就是那种在博物馆里、在后现代主义中遭本文异质性威胁的作品同质系列。

克吕格·欧文斯也把后现代主义看作西方表象、它的权威和普遍性主张的危机——一种由从前的边际的或压抑的话语、其中最有意味的女权主义所宣称的危机。欧文斯认为，作为对现代人大师叙事的一种激进批判，女权主义是一次政治事件和认识论事件——其政治性在于它向家长社会秩序发出挑战，其认识论意义在于它向这个家长社会的表象结构提出质疑。在他看来，这种激进批判显然集中在许多女性艺术家（他讨论了其中八位）的当代实践上。

对表象的批判当然与后结构主义理论有关，这里是由格利高里·乌尔姆尔提出的。乌尔姆尔争辩说，批评的表象惯例今天已被转化为现代主义降临之时的艺术中。他详细而集中地讨论了拼贴和蒙太奇（与各种现代主义有关）、解构（特别是摹仿和记号，

这涉及雅克·德里达)、和寓言(一种指向历史性思维物质的形式,这涉及瓦尔特·本杰明)。乌尔姆尔认为,这些实践已导致新的文化形式,其范例是罗兰·巴尔特的写作和约翰·凯奇的演奏。

弗里德利希·杰姆逊对记号与表象失落间的融合并不那么乐观。例如,他指出,仿制已成为无所不在的模型(尤其在电影中),这表明不仅我们遭遇私人语言海洋的冲刷,而且我们乐意被召回到并不比我们自身更成问题的时间性之中。这进而表明一种对把持现在或历史地思考的方式的拒绝——这种拒绝被杰姆逊称之为消费社会的“精神分裂症”特征。

让·波德莱尔也反思我们当代空间与时间的融合问题。他写道,在一个假面世界,偶然性消逝了:对象不再是主体的镜子,不再存在“场景”、私人信息或公共信息——只存在“淫秽”信息。事实上,自我成为“精神分裂症患者”,变成“为所有影响网络而存在的……纯粹银幕”。

在一个按如上描绘而呈现的世界上,反抗的真正希望看来是荒谬的:这种放弃正是爱德华·赛德反对的。信息层——或者就这点上说,批评——几乎不是中性的:谁是获益者?他带着这个问题把这些本文置放在现在的上下文——“里根时代”之中。对赛德来说,后现代十字路口再明显不过了:“专家崇拜”、“领域”权威依然如故。确实,“不干预主义”是一种心照不宣的假定:“人道”与“政治”彼此离群索居。但是这只是假装使一个纯净而使另一个放纵,而掩饰了两者的联营关系。作为一个结果,人道起着两方而作用:掩藏非人道主义的信息操作,“再现人道边际”。那么,我们这里就面临充分意义上的循环:启蒙运动其学科现代性计划现已被神秘化;它是为“宗教选民”而订,不是为“世俗群体”而立,这就引伸出国家权力。对赛德而言(正象对意大利马克思主义者安东尼·葛兰西一样),这种权力如同被掌握在政治机构、军事机构一样被掌握在民事机构之中。这样,与杰姆逊相

同，赛德敦促研究文化本文的“盟主权”方面，提出一种反干预实践。他在这里（与弗兰普顿、欧文斯、乌尔姆尔等一样）引述如下战略：官方表象批判，可供选择的信息模型（如摄影）利用，他者（历史）的复原。

收入本书的论文尽管彼此观点殊异，但分担了许多关心：对西方表象和现代“至高无上的虚构”的批判；认识（没有对立面的他者的、缺乏层次的异质性的）差异的愿望；对于自主性文化“圈”或疏离性专家“领域”的怀疑主义；一种超越（本文到本文的）形式局限而追踪社会联营（本文的在世机构性“浓度”）的祈愿；简言之，一种掌握文化与政治的现在连结、并且对那种既反抗学院式现代主义、也反抗政治上的反动的实践加以肯定的愿望。

这些关心在这里被冠之以“反审美”这一特殊标题，并不意味着认可对艺术的否定或对表象的拒绝。而正是现代主义才被冠之以这样的“否定”，它在一种“解放效果”的无秩序的希望中，或者在有关纯粹显现的时间的乌托邦梦境中去拥立超越表象的空间。而我们这里却不一样：所有这些批评家都当然无疑地认可这一事实，即我们从来不在表象之外——或者毋宁说，从来不在表象的政治之外。由此这里的“反审美”就不是一种现代虚无主义符号——而不如说是使表象秩序崩塌以便使之重建的批判性表征。

“反审美”也标志着审美概念其观念网络在此是成问题的：这种观念就是——审美体验独立存在，无目的，超越历史，或者，艺术现在能够同时作为泛主体性的、具体的和普遍的世界——符号总体而起作用。那么，象“后现代主义”一样，“反审美”标明一种位于现在之中的文化地位：基于审美概念而敷设的诸范畴仍然可靠吗？（例如，主观趣味模式不致受到大众传播媒介的威胁吗？

或者普遍感觉模式不受到其他文化产品的制约吗?)更具体地说,“反审美”也意味着一种出于天然的交叉学科实践,它敏感于诸种文化形式,而文化形式又涉及政治形式(如女权主义艺术),或者植根于地方语言中。这就表明,“反审美”实践构成了对审美特权王国的否定。

审美历险由一个伟大的现代叙事构成:从它的自主性时间通过为艺术而艺术直到其作为必然否定性范畴的地位,这是对世界的一种批判。正是这一最后的瞬间(这在西奥多·阿尔多诺的写作中有精彩论述)令人流连:审美作为颠覆性概念,它是那不尽人意的工具世界的批判性裂缝。然而在现在,我们不得不认识到这种审美空间也已黯然失色——或者不如说,它的批判性现在已纯属幻觉性(工具性亦然)。在这种情形下,一种阿尔多诺战略,即“否定性承诺”,可能不得不再被修正或拒绝,而同时一种新的干预战略(与葛兰西有关)必须构想出来。这至少是本书各篇论文的突击点所在。当然,这样一个战略倘不了解自身限度,就仍旧会是浪漫性的,而这一点在今日世界已属确凿无疑。但是,有一点同样清楚:而对着全面的反动文化,反抗的实践已成必需。

(王一川 译)

后现代主义诗学理论*

〔美〕林达·哈奇

在所有与当前文化理论和当代艺术创作密切关联的术语中，对后现代主义的解释可说是最多但却又最不充分。它通常伴随许多否定性修辞：我们常常听到诸如不连续性、分裂性、不稳定性、非中心、非因果和反整体性。所有这些词（更准确地说是它们的反意前缀——“不”、“非”、“反”）的字面含义是与它们所要挑战的目标相一致的，正如我所设想，这也是后现代主义术语本身所要做的。我指出这个简单的语言事实以便开始“概括”这种文化事业，在此我们显然已经作出了一个挑战性的姿态。在提供了与这个术语本身联系在一起的所有的混乱和模糊之后，我想从对它们的讨论开始。对我来说，后现代主义是一个矛盾现象，运用和滥用、建立和颠覆，向绝对的观念挑战——它存在于建筑、文学、绘画、雕塑、电影、录相、舞蹈、电视、音乐、哲学、美学理论、心理分析、语言学或历史编写中。这些都是我的“理论”将要涉及的一些领域，而我的例子将总是具体的，因为我想避免成为对争论的概括——这些争论常常来自那些对后现代主义的敌视：杰姆逊、伊格尔顿、纽曼。他们留给我们去猜想究竟什么被称为后

* 本文选译自林达·哈奇（Linda Hutcheon）著《一种后现代主义的诗学》，纽约和伦敦，1988年版。——编者

现代主义，尽管从没有人怀疑过这样做的不恰当。一些人设想一种普遍可接受的“约定俗成的定义”，其他人则用当代（1945年以后？或是1968年、1970年、1980年以后？）或者经济的标志（晚期资本主义）来确定其恶劣性。但是在如同今天的西方世界一样多元和断片化的一种文化中，如此的称号如果用来试图概括我们文化中所有的离奇古怪的东西的话，并不是什么可怕的使用。尽管如此，电视的“达拉斯”与里卡多·博菲尔的建筑有什么共同之处呢？约翰·凯奇的音乐与一部类似《火绒》这样的戏剧（或电影）共有什么呢？

换句话说，后现代主义不能简单地被看作当代的一个同义词，这还不能真正描述一个国际性的文化现象，因为它主要属于欧洲和美国（南方与北方）。虽然“现代主义”主要是英美概念，但不应该将后现代主义诗学限制于那种文化中，特别是因为那些讨论着绝对立场的人通常都在法国新小说中鬼鬼祟祟找到位置。几乎每个人都想确信包括进塞韦罗·萨杜曾经标明过的东西——不是后现代——而是西班牙文化中的“新巴洛克”，在那里，“现代主义”具有相当不同的意义。

然而，取而代之，我提出了一个特殊的、尽管是有争议的开头，从这里将产生：作为一种能在大多数艺术形式和今日许多流行思想中被分辨出来的文化活动，我所谓的后现代主义本质上是矛盾的、必然是历史的、不可避免地是政治的。它的矛盾性恰好也许正是后期资本主义社会的矛盾，但无论什么原因，这些矛盾在“过去的在场”这个后现代主义的重要概念中显然是巨大的。这是1980年文尼斯·比恩诺所取的书名，它标志了后现代主义在建筑中的正式确立。意大利建筑学家保罗·波尔托盖西对诺维斯玛街道的20个立面的分析——它真正的新颖性依赖于它对历史的故意模仿的荒诞性——表明建筑已经在重新思考现代主义的纯艺术家们如何破坏历史。这不是一种怀旧的回归，它是一种批

判的重复，是与过去的艺术和社会的一种讽刺性的对话，是对建筑形式规则的一种批判性分享的回忆。“我们认为那些被复原的在场的过去并不是一个黄金时代”，波尔托盖西这样论述。它的美学形式和它的社会材料都被反映为批评性的怀疑。同样真实，后现代主义者在艺术、小说和诗歌的历史叙事中，对所描绘的人物进行了重新思考。这显然是一种批判性的重写，而不是一种怀旧的“回归”。在后现代主义这里，反讽处于支配地位中。斯坦利·泰格曼在他以拉菲尔宏伟的马德玛别墅为模型的家庭居处建设的工程中，他与历史的对话也是一种讽刺性的对话。他将雄伟性缩小，加强了对建筑的社会功能——包括在当时和现在——的重新思考。

因为它是矛盾的，并产生于它企图颠覆的完整的系统之中，所以后现代主义也许不能被视为一种新的样板，它没有替代自由人道主义，尽管它对此作出了严肃的挑战。然而，它也许表明了一些正在出现的新事物的斗争位置。这种斗争在艺术中的夸大，也许就是那些几乎无解的和某些类似特雷·吉列姆的电影《巴西》那样光怪陆离的作品。在这里，后现代主义对历史的重新思考，通过许多对其他电影全面的临摹参照被本文化了：《发条桔子》、吉列姆自己的《时间歹徒》和《蒙提巨蛇的速写》、日本的叙事诗等，不胜枚举。最特殊的故意模仿式的重现来自《星球大战》，达思·韦达对于爱森斯坦《战舰波将金号》中的敖德萨阶梯的剪辑的摹仿。然而，在《巴西》中，著名的台阶上的婴儿马车的镜头被一个楼梯清洁工所代替了，结果将史诗性悲剧降格为一种机械和低劣的枯燥平淡。伴随这个对电影史的反讽的重写，出现了一种当代的历史歪曲：上午8点49分，二十世纪某一时刻，电影被放映，我们受教诲。舞美没有帮助我们准确区别时间。在样式上荒谬地混和着三十年代和未来的风格：一个老式的古怪、破烂的背景，和与之不相吻合的无处不在的计算机，虽然它们不是今天所设计的

时髦产品。这部影片中其他的典型的后现代主义的矛盾还包括相异的电影类型的并陈：幻想“乌托邦”和罪恶的“反乌托邦”、荒唐的滑稽喜剧与悲剧、浪漫的历险传记与政治纪实。

虽然所有当代的艺术形式和思想都提供了后现代主义这种矛盾性的例证，但本文（象大多数同样主题的其他著作一样）的注意力主要将放在小说这一类型上，这种特殊的形式，我想称之为“历史编写的元虚构”（historiographic metafiction），我用它来指那些著名的和大众的小说，它们既热情地自我反省，同时又荒谬地安排着历史事件和人物：《法国中尉的女人》、《午夜少年》、《拉格泰姆》、《腿》、《G》、《著名的最后的话》。在大多数有关后现代主义的批评著作中，叙事性——存在于文学、历史或理论中——常常是注意的主要焦点。历史编写的元虚构将这三个领域全都结合起来了：即，它对历史的理论化的自我意识和作为对人类状况的一种虚构（历史编写的元虚构），以此为基础它对过去的形式和内容作出重新思考和重新写作。这种虚构常常已被批评家注意，但它的范例的特征却被忽略了：它通常被某些有关其他事物的术语所表示——例如，“中虚构”或“超现代主义者”。这种标志显明了继承下来的另一个历史编写的元虚构的矛盾，因为它总是在常规中作用以便颠覆它们。它既不只是元虚构，它也不只是历史小说的另外的反面或非虚构小说。加布里埃尔·加西亚·马尔克斯的《百年孤独》已经常常准确地被用矛盾的术语进行讨论，而我也正想用它们来讨论后现代主义。例如，拉里·麦卡弗里便把它既看作元虚构的自我意识，又看作是向我们有感染力地讲述着真正的政治和历史现实：“对于当代作家来说，它因而已经成为一种模型，它的文学继承和摹仿界限是自我意识的……但是也设法与书页之外的读者和世界重新进行联系。”麦卡弗里加在这里的话，几乎是他专著《元虚构的缪斯》中后记里的结论，但是在许多方面则是我的起点。

大多数将后现代主义视为一种“文化领域”的理论家，都赞成说它是晚期资本主义所无法解决的资产阶级霸权的结果，并被赋予了大众文化的特征。事实上，我会同意，对大众文化不断加强的同一性的讨论正是后现代主义存在着挑战的总体力量的一部分。挑战，但并不是否定。然而它寻求对区别的显示而不是相似的认同。当然，真正地区别这一概念也可以被认为体现了一种典型的后现代主义的矛盾：“区别”不象“他者”，没有任何确切的引向对自身的否定的反面。托马斯·品钦《万有引力之虹》通过唯一性，尽管是无政府主义的方式，讲述了他者，“我们系统”是作为整体的“它们系统”的反对力量存在的。后现代主义的区别或者更准确地说是复数的区别，总是复杂的和短暂的。

但是，后现代文化与我们通常所标榜的支配着我们的自由人道主义文化有一种矛盾关系。它不是否定它，正如一些人已经指出。相反，是用其内在的某些设想来与它争辩。象艾略特和乔伊斯这样的现代主义者，在他们对于固定的美学和道德价值的悖谬性的希望中，甚至在他们对这种普遍性的必然匮乏的意识表层，他们通常一直被视为深厚的人道主义者。后现代主义与此不同，但不在于与人道主义的对立，而在于反映出了它的暂时性：它拒绝安排任何结构，或者如利奥塔德所谓的权威叙事——如艺术或神话。而这点对现代主义者来说，却正是一种安慰。对这样一种系统的讨论的确是有吸引力的，甚至也许是必需的，但这并不使他更少产生幻想。对于利奥塔德来说，后现代主义确实是以这种对权威的或元叙事的不信任为特征的。那些哀悼世界和艺术“缺乏意义”的人其实是在悲惜这样的事实：知识主要已不是这种叙事知识了。这不意味着知识以某种方式消失。在这里没有任何激进的新的范本，尽管有所变化。

资产阶级自由主义的权威叙事受到了打击，这已经不算什么大新闻了。对乐观主义和人道主义的这种怀疑论的大量围攻由来

已久，今天的理论家——福科、德里达、哈贝马斯、瓦蒂莫、博德里纳——步尼采、海德格尔、马克思和弗洛伊德等等的后尘，他们试图向经验主义者、理性主义者、人道主义者为我们的文化系统、包括科学所作的设想进行挑战。福科用一种处于人道主义的一般设想之外的“考古学”术语，对意识史所作出的重新思考，便表现出这样的企图，无论他是否对此有明确意识。德里达对笛卡尔派和柏拉图主义者将精神视为一种封闭的意义系统所进行的最激烈的辩驳也是这样。象詹尼·瓦蒂莫的《虚弱的思想》则独特地产生于那些显然矛盾的术语中，他们知道声称认识论的权威将会在他们寻求替代的东西中被人抓住。这些对哈贝马斯的著作也同样适用，在他坚定不移地希望走出“启蒙主义”理论体系的愿望中，他虽然在一定程度上较为温和，但同时他也试图对它作出批评。这也正是利奥塔德曾经攻击过的东西，他把它看作另一种总体性叙事。杰姆逊曾经讨论过，利奥塔德和哈贝马斯在有关不同的但又同样强烈的使“叙事原型”正统化的问题上正在休战。

这种胜人一筹的元叙事的游戏能够不断继续，因为杰姆逊的马克思主义还留下了许多有争议的、易受攻击的弱点。但这不是关键。在所有这些对入道主义的内部挑战中，重要的是对舆论意图的质询。无论是曾经允许我们思考的叙事或是系统，我们都能毫无疑问地、普遍一致地用以解释公共的喜好，而如今在理论和艺术实践中，它们已经受到了区别意识的质疑。在最激进的材料中，结果是舆论成了舆论的幻影，“无论它是用少数（受教育的、敏锐的、精英的）文化语言或是用大众的（商业的、流行的、传统的）文化语言所解释，因为它们都是晚期资本主义的、资产阶级的、形式主义的、后工业社会的表现形式，这个社会中的社会现实被话语（复数）所结构——或者说是后现代主义努力这样教导。

这意味着熟悉的艺术和生活的人道主义分离（或者人类的想

象、秩序与混乱、紊乱的对立)已经不再坚实。后现代主义自相矛盾的艺术仍然建立一种秩序,但它却被用来使我们日常所进行的对混乱的结构化、对意义的分配和固定的过程非神秘化。例如,在一个参照体的实证主义框架内,相片可能被当作中立的反映,作为指向世界的技术化的窗口被接受。而在赫里贝特·贝克特或杰尔·德凯尔斯的后现代主义摄影中,它们仍然是反映(因为不能避免参照物),但它们所反映的事物却被自我有意识地表明受到过摄影者推论的和美学的设想的高度过滤。虽然不想走得象莫尔斯·佩卡姆那样远,去讨论艺术如何成为了社会变革的“传记”需要。但我愿意指出,在它真正的矛盾之中,后现代主义艺术(象布莱希特的史诗剧)也许能够将社会变革加以戏剧化表现,甚至从内部诱发变革。这不是说现代主义世界是“一个需要缝合的世界”,而后现代主义则是一个“超修缮”的世界。后现代主义表明所有的修缮都是人性的建构,然而在真正的事实上,它们获得价值的同时也获得了限制。一切修缮既是安慰也是幻觉。后现代主义对人道主义的质疑自然也存在于这一矛盾中。

相信挑战和怀疑有积极的价值(即使答案并没被提供),这也许是六十年代的另一份遗产,因为从这种疑问中所产生的知识也许是仅有的改变现状的可能性。五十年代后期,在《神话学》中,罗兰·巴尔特对我们文化中一切“中性的”或者“无言的叙事”——即是说所有这一切都被认为是普遍的、永恒的、因而也是不可改变的——进行了挑战,而在这一挑战中,便预示了那种思想。他指出首先必需怀疑和非神秘化,然后为变革而努力。六十年代对于许多八十年代的后现代主义思想家艺术家来说,是意识形态形成的年代,我们现在目睹的便正是这种形成的结果。

也许,正如一些人已经谈到过,六十年代本身(即在这时期内)在美学上没有产生出任何不朽的创造,然而我将谈到,虽然它没有产生后现代主义的定义,但却提供了背景,因为在一种艺

术功能的不同概念发展可能性中它们是决定性的，这种功能用潜在的精英文化偏见与阿诺德博士或人道主义的道德观点相竞争。大众文化的艺术功能之一，苏珊·桑塔格曾指出，是“对意识的缓解”。因此许多文化评论家曾谈到，六十年代的出现改变了我们对艺术框架和结构的认识。当现在正在活动的思想家和艺术家们开始写作他们的著作时，也许受到过七十年代后期和八十年代的保守主义的冲击，但是称福科或利奥塔德为新保守主义——正如哈贝马斯所说——却是历史性的和意识形态性的不确切。

六十年代的政治、社会 and 知识经验使后现代主义有可能被看作克里斯蒂娃所谓的“作为极限体验的写作”：语言的、主体性的、性认同的极限，也许我们还可增加，制度和形式的极限。这种对极限的疑问（甚至扩展）已经促成了“正统性的危机”，利奥塔德和哈贝马斯将此视为（不同地）后现代状态的一部分。它当然也意味着一种反思和对我们的西方思维方式的质疑，而我们则常常将这种方式标举——也许相当普遍——为自由的人道主义。

二

什么，更准确地说是通过什么，正受到后现代主义的挑战？首先，惯例已经受到了监督：它来自大学的媒介和戏剧博物馆。大多数后现代舞蹈，例如，都移向街道从而与戏剧空间竞争。有时它公然用时钟来测量，因而暴露了无言戏剧的时间规则。艺术品制造信任或想象的规则常常暴露无遗，以便向惯例进行挑战，而正是在这里，他们才找到了一个家——和一种意义。相类似，迈克尔·阿舍 1973 年在米兰用沙喷成了一堵托塞利画廊墙，露出了底部的泥灰。这就是他的“艺术品”：作品与画廊同时坍塌以至于立即将它们的共谋关系和强烈然而通常是不觉察的画廊的视觉力量暴露在光天化日之下，而它们正是一种支配性（和支配着）的

文化惯例。

当代关于社会和艺术规则的边缘和界限的重要争论，也是典型的对先前所认可的界限作出的后现代越界的结果：劳申伯格的叙事（或推论）作品《画谜》，或者赛·通布利关于斯宾塞题目的丛书，或者征作荒川的《意义的机械主义》的广告页，都是跨越了文学与视觉艺术之间界限的丰富的说明。早在1969年，西奥多·齐奥斯基就已经注意到：

新艺术如此密切地关系到，我们不能自鸣得意地隐藏在自我包含的原则这堵专制之墙后面：诗学显然为一般美学开辟了道路，小说的认识很容易就移向了电影，而新的诗与当代音乐和艺术的共同点比与过去的诗歌的共同点还要多。

此后的这些年轻仅是证实和强化了这种观念。文学类型之间的界限已经暧昧不清：长篇小说与短篇小说集、长篇小说与长诗、长篇小说与自传、长篇小说与历史、长篇小说与传记之间的界限是什么，谁也不可能讲得更多。但在这任何一个例子中，两种类型的规则都显得相互对抗，不存在任何简单的、毫无疑义的结合。

卡洛斯·劳特斯的《阿蒂米奥·克鲁兹之死》，书名本身已表明了对传记规则的讽刺性颠覆：它的焦点将是死而不是生。继而的叙事混合着三种声音（第一人称、二人称、第三人称）和三种时态（现在时、将来时、过去时），它们播撒着然而又是再次维护着（用一种典型的后现代主义的方法）作品所阐明的状况或推论出的内容。传统的实证第三人称过去时的历史和现实主义的声音既被确立但又被暗自拆毁。在另外的作品中，如意大利作家乔治·曼加内利的《阿莫尔》，则是理论剧的类型、文学的对话，小说使之相互被挑拨离间。埃柯的《罗斯之名》至少包含三种主要的话语

标志：文学—历史的、神学—哲学的、大众—文化的，因而与埃柯自己批评活动的三个领域相平行。

但是最极端的边界交叉，一直存在于虚构与非虚构之间，推而广之，则是艺术与生活之间。1986年3月号的《先生》杂志上，杰尔兹·柯申斯基在“纪实小说”栏中发表了一篇《死于嘎纳》，描述了法国生物学家雅克·莫诺的最后一天和最终的死亡。典型的后现代，该本文拒绝了无所不知和无所不在的第三人称，而代之以一个叙事者的声音（它既是又不是柯申斯基的声音）与一个假想出的读者之间的对话。其视点受到公开的限制，是暂时的和个人的。然而，它同时遵循（或者表现着）文学的现实主义和新闻的真实性规则：本文中混合着作家和对象主体的相片。对这些相片的批评性运用使我们作为读者，意识到对叙述和画面的阐释期望，包括我们天真的然而又是共同的对相片反映的真实性的信任。有一幅相片说明是这样的：“我打赌将微笑的画面放在最后，我总是用幸福结局来打赌。”但随后所显示的结束部分却写着：“如果必须，你看看这些画，但是……不要用它们打赌。要用一句话的价值打赌。”但我们后来开始知道有些事件——像莫诺之死——超出了文学和画面的内容。

柯申斯基将这种后现代的写作形式称为“自动虚构”。“虚构”是因为所有的回忆都正在虚构；“自动”是因为对于他来说，这是“一种文学类型，慷慨得足以让作者采纳他所虚构的主人公的本质——不是周围的其他方法”。当他“引用”莫诺时，他告诉虚构的和正疑惑着的读者，那是使用他自己的“自动语言——故事讲述者的内在语言”。在他的早期小说《盲目的命运》中，柯申斯基曾使用莫诺的死亡和他的《机遇与需要》中的内容作为小说的结构概念：从这二者那里，他知道我们需要排除对总体性解释和道德系统的幻想。向生活与艺术的界限挑战或者在类型边缘游戏，还不只存在于这种历史编写的元虚构中。在油画和速写中也

发生了相似的影响，例如罗伯特·劳申伯格和汤姆·韦塞尔曼的三维画布即是如此。当然，在雅克·德里达和罗兰·巴爾特的著作中，理论与文学话语之间的距离，大多被搞得混乱不清——而在伊哈布·哈桑和朱菲卡·戈斯的一些写作中，如果说不是更少刺激的话，那么则是在某些方面更少时髦。罗萨里德·克劳斯已将这种著作称为“超文学”，并将它看作既是对“艺术品”概念的挑战，也是对来自学术批评建设中的概念分离的挑战。“超文学的空间是论辩的、争议的、偏见的、背叛的、调解的空间，而不是我们所认为构成艺术品的那种统一的、整合的，或者坚固的空间”，这是后现代的空间。

此外，作为“边界”的质询，在与传统和所包含的类型规则的本文间的关系中，这些矛盾的后现代主义本文大多也是特殊的故意模仿。当艾略特在《荒原》中回忆但丁或维尔吉尔时，人们感受到在片断回声中对连续性的一种充满希望的召唤。而在后现代的故意模仿中，准确地说，这受到了异议，在那里它常常是反讽式的反连续性，连续性的中心被揭露，相似性的中心被区别。故意模仿是一种完美的后现代形式，在一定意义上，因为它既是与它所摹仿的东西的合作又是对它的荒谬的挑战。它促使重新思考起源或起源性观念，这是与后现代对自由人道主义设想的其他质询相一致的。虽然杰姆逊这样的理论家将现代的唯一、个性化的风格的失去看作一种否定性，一种在过去通过杂烩而造成的本文的束缚，但后现代艺术家则已经将它看作对主体性和创造性定义的自由挑战，它们已经长时间忽视了历史在艺术和思想中的地位。论及劳申伯格著作中对再生产和故意模仿的使用，道格拉斯·克林布写到：“创造性主体的虚构为对既成形象的直率的征用、引证、摘录、综合和重复提供了方法。起源性、权威性、现在性的观点被动摇了。”约翰·福尔斯的小说或者乔治·罗奇贝格的音乐也同样真实。正如福科所注意，现在正受到怀疑的主体意识和连

续性的概念被一整套观念捆绑在一起，这些观念在我们文化中一直统治至今：“创造点、一部著作、一个时期、一种主题的完整性……起源性标志和隐藏意义的终极价值。”

大大接近于后现代对主体性完整本质的怀疑所带来的另一后果，是对传统的透视观点的频繁挑战，尤其在叙事作品和绘画中。观察主体不再被设想为一个完整的、产生意义的统一体。小说中的叙事者一方面成了非中心的并联并且几乎不能确定其位置，另一方面必然也是暂时的和有限的——常常暗自破坏自己的全知视觉。用查尔斯·拉塞尔的话来说，我们开始遭遇后现代主义了，并受到“一种推翻透视、双重自我意识、确定又延伸意义的艺术”的挑战。

正如福科和其他人所指出，同与完整和统一的主体竞争相联系，是对任何整体的或和谐的体系的一种更普遍的怀疑。暂时性和多相性沾污了一切统一整体（形式或主题）的纯净的企图。历史和叙事的连续性、亲密性再一次受到来自内部的置疑。艺术形式的目的论——从小说到音乐——既被提出又被转移。中心不再是完全固定的。在非中心的透视中，“边缘”和我将称之为的“离心”（它存在于阶级、种族、性、性趋向或道德中），产生了新的意义，借助其暗示的新的认识，我们的文化不再是我们也许设想过的绝对和谐的坚如磐石的东西（它是中产阶级的、男人的、异性恋的、白人的、西方的）。异化的他者的概念（建立于隐藏着等级制度的二元对立）为区别的概念，正如我已经讨论过的那样，开辟了道路，那即是宣称，不是中心化的相同性，而是非中心化的集合——另一种后现代的悖谬。地方和地域性的东西在大众文化的表层和一种环球构成的巨大村庄中受到强调，麦克卢汉仅仅只能梦想到的文化（大写字母和单数）已经成了非大写的和复数的文化，正如我们的社会科学家在很大范围中所证明的那样。这种现象正在发生，虽然——我将论及也许是因为——后期资本主义

消费社会的合谐发展：又是另一个后现代的矛盾。

在试图说明我们所谓的“超先锋派”时，意大利艺术批评家阿基勒·博尼托·奥利瓦发现他不得不提到在国与国之间，异与同竟同样多；人们会发现，“过去的在场”依赖于地区的和过去的每一种独特的文化本质。以地区性和独特性的名义去怀疑普遍性和整体性并没有自动地导向完全一致的结果。正如维克多·比尔让提醒我们的那样：“当然道德和历史是‘相关的’，但这并不意味着它们不存在。”后现代主义小心翼翼地不使边缘进入一个新的中心，因为它知道，用比尔让的话说，“已经失效的东西是对比喻系统的过份拒绝所带来的绝对的保证”。我们所拥有的任何当然性都是他所谓的“位置性的”东西，它产生于地域和偶然状况的复杂网络之中。

在这种内容里，不同的本文将产生价值——这种价值产生德里达所谓的“破坏或违背”——因为它能引导我们怀疑“艺术”，的绝对观念。用德里达的话说，这种艺术实践看来“标志和组织了一种结构，抗拒据称支配和理解着它们的哲学观念，无论这种抗拒是否直接，是否通过衍生于这种哲学基础的范畴、以及美学的、修辞学的或传统批评的范畴”。当然，德里达的本文则独自既不属于哲学话语也不属于文学话语，尽管它们用一种审慎的、自我意识的和矛盾的（后现代的）方法参予进这两者。

德里达对于他自己的话语地位所不断表现出来的自我意识，提出了另一个必须被任何人——如我自己——在研究后现代主义时所正视的问题。一个人能够从什么位置上来对一种分散的、矛盾的、异质的、当前的文化现象进行“理论化”（即便是自我意识的）呢？斯坦利·菲什曾明智地指出了“反基础主义者”的悖谬性，而当我评论德里达批评的自我意识时我也出现了我自己的悖谬性。用菲什讽刺性的话来讲：“你应该知道真理并不是它所显示的样子。那真理应该使你自由。”巴尔特，当他观察着（和帮助

着)非神秘化成为 Doxa 的一部分时,自然是更早就已经看到了同样的危险。与此相似,克利斯多芬·诺里斯已经注意到,在对所有知识形式进行本文化时,消解理论常常用它毫无伪装的修辞策略仍然宣称着自己的“理论知识”的地位。大多数后现代理论,然而都意识到这种悖谬和矛盾。罗蒂、博得里拉德、福科、利奥塔德和其他人显然都暗示着任何知识都不能逃避它们与元叙事、与虚构的同谋关系,它们表达着宣称“真理”的任何可能性,然而这种真理却是暂时的。他们所增加的东西是,没有任何叙事可能是一种天生的“权威”叙事:没有任何天生的等级制度,仅仅只有我们所构成的东西。它是这样一种自我包含的怀疑,那将允许后现代主义者总结对于叙事的挑战,这些叙事没有对自身地位的必要的设想,而假设了“权威”地位。

后现代艺术不约而同地维护着然而又深思熟虑地破坏着如象价值、秩序、意义、支配性和同一性这样的原则,而它们一直是资产阶级自由主义的基本承诺。这些人道主义原则在我们文化中仍然活跃着,但对许多人来说它们不再被当作永恒的和无可挑剔的东西了。后现代理论和实践这两方面中的矛盾被置于体系之中,并且试图承认其前提,被看着虚构或者看着意识形态结构。这并非对它们“真理”价值的必然毁灭,但它却限制了那种“真理”的条件。这样一种过程与其说是隐藏不如说是暴露了构成我们世界的意指系统的踪迹——即是说,系统是由我们所建构用以回答我们的需要的。这些系统无论多么重要,但它们都不是天生的、给定的或者普遍的。后现代视野所形成的对绝对的限制也许也洞开了新的门户:现在我们也许能更好地研究社会的、美学的、哲学的和意识形态的结构的相互关系。为了这样做,后现代主义批评还必须明白它自己也是一种意识形态结构。我认为,后现代的艺术和理论著作中的形式的和主题的矛盾恰好正努力这样做:作为对那些矛盾的批评性反应,引起对那些正在被争议和正在被冒犯

的东西的注意，并且用一种自我意识的方法这样做，以承认它自身的暂时性。用巴特的话说，它是这种批评：在自己的话语中，它将包括对其自身的一种内含的（或外含的）反映。

在写作有关这些后现代的矛盾时，但是我清醒地不愿意落入提出任何“先验特征”或者后现代主义本质的陷阱之中。相反，我将它看作一种不断发展的文化过程或活动，我认为我们所需要的东西超出了一种已经固定或正在固定的解释，它是一种“诗学”，一种永远开放的、永远变化的理论结构，通过它既安排我们的文化知识同时也安排我们的批评历程。这将不是一种结构主义语言意义上的诗学，但它将超出对文学话语的研究而成为对文化实践和理论的研究。正如茨维坦·托多洛夫 1968 年在他后来又经过增订和修改的《诗学导论》中所意识到的，“在话语原型之外文学是不可思议的”。艺术和关于艺术（和文化）的理论都应该是后现代主义诗学的组成部分。理查·罗蒂曾经假定过“作为周期性地发生于许多不同的文化领域——科学、哲学、美术和政治之中，也发生于抒情诗和戏剧中的“诗”的时刻的存在。但这不是任何巧合的时刻，它是被创造的而不是被发现的。正如罗蒂所解释：

这是一种错误，认为德里达或者任何其他入，“认识了”一直被传统所忽视的本文性或写作的本质问题。他所做的是思考发言的方法，它使古老的发言方法可以任意选择，因而或多或少令人怀疑。

它既是一种发言——一种话语——方式又是一种包含着思想表达的文化过程，这是一种诗学应该努力加以区分的。

一种后现代主义诗学不会指出任何因果联系或者在艺术中、在艺术和理论之间的同一性。作为暂时的假设，它仅仅提供可以接受的注意点重合，在这里特别与我看作后现代主义特殊的矛盾性相关联。相对于它周围的理论话语，与其说它是理论的继续不

如说是一个文学阅读问题。它既不意味着把文学理论看作一种特殊的超出艺术之外的帝国主义知识实践，它也不意味着对自我意识的艺术的谴责。由于这种艺术已经创造了一种“内向”理论，在那里“独特的批评和文学倾向（已经）相互支撑组成了一个霸权网络”。后现代主义的理论与实践的相互作用是一种复杂现象，它们共同承担着对共同挑衅的反映。当然，还有许多后现代主义艺术家具有理论家的双重身份——埃柯、洛奇、布雷德伯里、巴思、罗斯勒、伯金——尽管他们很少成为主要的理论家或者他们自己著作的辩护者。如新小说派和超虚构小说家曾经试图所作的那样。例如，利奥塔德的《区别》中的理论写作的矛盾形式与一部类似彼德·阿克罗伊德的《霍克斯莫尔》之间有种重心的重合，与此相比较，在埃柯的理论与《罗斯之名》的关系中，一种后现代主义诗学所能进行的结合会更少。他们所相继安排的部分被一种特别密集的、相互联系的和本文之间的网络，被每一次表演或演出、包括理论，被联系与反联系的悖谬，整体阐释与终极意义的可能性的悖谬所均等地瓦解。用利奥塔德自己的话来讲：

一个后现代艺术家或作家处在一种哲学家的位置上：他写作的本文，他创造的作品不采用被早已确立的规则所支配的原则，他们不能根据一种先验的判断，通过所提供的有关这种本文或著作的熟悉的范畴来作出判断。那些规则和范畴恰恰是艺术作品自身正在寻找的。

三

杰姆逊在后现代主义现象中列入了“理论话语”，它不仅明显包括新马克思主义、女权主义和后结构主义哲学及文学理论，而且还包括分析哲学、精神分析、语言学、编史学、社会学和其他领域。最近，批评家已经开始注意各种不同的理论和当代文学话

语之间的注意点的相似性，对此有时谴责，有时则仅仅是描述。围绕着伊恩·沃森的《埋置》这种小说，铸成一种联系并不使人吃惊。然而，我完全不认为，这已经以牺牲历史的构造性为代价奉献给了任何“话语的膨胀”，这主要因为，历史编写本身正在参加曾被拉卡普拉称为“用集合话语的方法所进行的文化再概念化”中。这一点，他不意味着暗示历史学家不再用“根据档案的文献现实”来关注自身，而仅仅意味着，在历史领域内，还有一种不断加强的关心，将知识的历史重新解释为“作为历史地被构成的社会意义的研究”。这是确实的，历史编写的元虚构正在这样做：格雷厄姆·斯威夫特的《岛地》、鲁迪·威贝的《大熊的诱惑》、伊安·沃森的《奇克霍夫的旅行》。

当然，在过去，历史常常被用在小说批评中，虽然通常被作为反映的现实角色的一种原型。后现代小说怀疑这种原型，质询历史与现实的关系同时也质询现实与语言的关系。用莱昂内尔·戈斯曼的话来说：

现代历史和现代文学已经共同反对那种长期统治着它们的反映论。现在它们都想象它们的著作与其说是一种在一定程度上“在位”的意义的展现或呈示，不如说是对新的意义的探索、检验和创造，虽然它不会立刻被接受。

以为后现代主义将历史驱逐进了“一种陈腐认识的垃圾箱中，兴高采烈地争辩着除了作为本文以外，历史并不存在”，这简直是种错误。历史并非被制造为陈腐；然而，它是被重新思考——作为一种人性结构。在讨论除本文以外历史并不存在时，它并不愚蠢地、“兴高采烈”地否定过去的存在，只是对我们而言它的可理解性现在完全是被本文性所规定的。除了通过本文——文献、证据、甚至目证记录都是本文，我们不能了解过去。甚至过去的制

度、它的社会结构和实践，在一定意义上也能够被看作社会本文。后现代的小说——《焦木人》、《弗劳贝尔特的鹦鹉》、《反地狱之神》、《白色旅馆》——所告诉我们的既是这个事实也是它的结果。

随着后现代建筑的明显和非常公开的事例，（美国的）黑人和（普遍的）女权主义理论和实践，在对历史的重新调焦中，一直有着特殊的重要性，这既是形式的（大量通过本文间的故意模仿）又是主题的。象伊什马利·瑞德的《芒博·江博》、马克西勒·洪·金斯顿的《中国人》和盖尔·琼斯的《科雷希多拉》这些著作已经远不是展示——非常自我意识地——为历史编写制造神话或幻想的企图。他们已经将话语的问题与权威和力量的问题之间的巨大的和（或）细微的区别联系起来，它们处于一般后现代主义事业的中心，特别是黑人理论和女权主义的中心。所有一切都是理论的话语，它使它们植根于对实际的惯例和延续的反映中，它们从与那个社会和美学实践的联系中衍生出批评的力量。这是事实，正如苏珊·苏雷曼实际上已经注意到的那样，后现代主义的文学讨论常常显示出对女性著作的排除（而且常常还可以加进一个黑人著作），即使女性（和黑人）对叙事和语言形式的探索已经处在最激烈和最激进的斗争中。妇女和美国黑人艺术家在内部用故意的模仿来向男性的白人传统挑战，用讽刺来暗示和批评，这当然明显地是悖谬的和后现代主义的。黑人和女权主义思想都已经表明，将理论从象牙之塔移出，移到社会实践的更广阔的世界中去，正如象赛德这样的批评家已经在宣扬的那样，这是可能的。妇女已经帮助后现代主义提高了边缘和逆心的价值，将它们看作一种离开中心、男性女性位置的权力问题的途径。苏珊·斯旺的《现代世界女性巨人之最》，是关于一个真实的（当然，是受限制的、逆心的）女巨人的传记式的元虚构，它当然会准确地指出这是对辩护人所谓的“符号疲劳”的反对：“一种巨人（或妇女或黑人

或少数民族)的特别的痛苦,他们不得不肩负来自普通百姓的对巨人的期待。”

后来还有其他批评著作,它们已经接近于表达出我认为我们所需要的这种诗学,尽管它们都提供了在某些方面很有限的描述。但是它们已经考察了当代哲学、文学理论和实践之间的注意点的重合。埃文·沃特金的《批评行为:批评与团体》,其宗旨是产生一种文学理论,它能够“通过特殊的谈论的意义和对于理论发展的反驳,从最近的诗中推导而出”。他的模型,是一种“辩证的交换”,它常常暗示出一种因果关系,而这正是我希望避免的那种诗学。

大卫·卡罗尔最好的研究《怀疑的主体:理论语言和小说策略》,在某些方面比后现代主义将成为的普通诗学更有限,因为它集中于尤其是雅克·德里达和克劳德·西蒙著作中的疑难性和矛盾性,以便通过对历史问题的检验研究理论和小说的界限,这种界限由于暴露了理论和实践的矛盾而昭然若揭。然而,正如我所看到,一种诗学不应该寻求置身于一个有关历史问题的理论与实践之间的位置上,毋宁更应该处于它们两者之内的位置上。象彼德·乌韦·霍恩达霍尔的《批评惯例》这样一部著作,虽然仅限于有关德国的问题,但它是有用的。它表明了理论和实践内部都必须提出的一种诗学所设置的那类问题,特别是与批评的规范和标准相关——自主的惯例,在文学研究领域它传播着理论和实践。

阿兰·蒂荷尔的《反映的词:现代语言理论和后现代小说》,接近于说明一种诗学,在这里它同时研究了一些当前的理论和当代文学实践,以表明他所感觉到的将是一个重要的“替代,用我们思维的方式,也许更重要,是用对过去的写作”。然而这种彻底的和透彻的研究将自己局限于现代语言理论和语言学的自我意识的元虚构并指出一种影响的方式(理论超过小说),而那是后现代

主义诗学所不情愿的。与其将理论从实践中孤立出来，它宁可寻求将它们联结起来，并且围绕着这些题目（叙事、表达、本文性、主体性、意识形态等等）将自己组织在一起，而理论和艺术都用一种悖谬的方式对这些问题提出置疑并不断作出新的阐释。

但是，首先，任何后现代主义诗学都应该与大量的材料相吻合，在所有领域中，它们的写作都有关于后现代主义的主题。这种辩论各自开始超出了其前缀“后”的意义，象许多论争一样，它也有替代和反对的否定的圆圈吗？我将谈到，“后位置”，因为在后现代建筑中最明显地标志了它的矛盾性，对那种暂时超过它并使它成为可能的东西，一方面依赖另一方面又不依赖。后现代主义与现代主义的关系，因而是典型的矛盾关系。它既不标志简单而激进的决裂，也不标志一脉相承的延续：既如此又不如此。在美学、哲学或意识形态方面都有例证。

许多讨论都瞄准着现代主义和后现代主义的争论双方，这里我仅考察一件事，一个最近有影响的观点，即特里·伊格尔顿1985年的文章《资本主义、现代主义和后现代主义》。事实上他在这里所提供的东西大都是对其他后现代主义理论概括的重复。像他之前的许多人（包括拥护者和贬损者）一样，伊格尔顿将理论和创作分离开，选择了主要用抽象的理论术语进行讨论，几乎明显地有意识避免准确提到各种美学实践实际上正在表述的东西。这种策略，尽管聪明而且也很有效，但却仅仅只是导致了毫无结果的混乱。我对他的文章的第一反应，例如，是来自单独的描述性总结。伊格尔顿，象杰姆逊一样，必然意味着有某些东西完全不同于我所提出的有关后现代主义艺术的想法。他们都偶尔涉及建筑，所以我认为我应该设想，虽然不能从他们的本文中证实，我们正完全注意着相同的艺术现象。所以，我将继续这样设想。

我想用我已经讨论过的对具体的后现代艺术创作的看法来逐个考察伊格尔顿的八个主要观点，因为我认为他的绝对的二元论

的想法——这使后现代主义成了现代主义的否定和反面——否定了这种艺术丰富的复杂性。他的理论是纯净的，但也许过于纯净了。例如，多克特朗的《格拉泰姆》的历史的和推论的内容真的能被认为是反历史的和缺乏历史记忆的吗？它也许主张接受历史的开放性，但是它并不是逃避对历史性或历史决定论的关注。塞勒姆·西奈的《午夜少年》中高度个性化的和充满疑虑的声音真的能被认为是“无深度”和“无风格”吗？那部小说（或者是库维尔的《公开的葬礼》或多克特朗的《丹尼尔的书》）将被严肃地打上政治内容空虚的标签吗？伊格尔顿就完全这样认为，正如他对所谓的后现代主义的解释一样。

他还继续着。我将再一次问：在芳德利的《著名的最后的话》中，本文明显的“表演性”是真正“代替了真理”呢，或是应该说，它是在质询谁的真理观获得了超越他人的力量和权威，然后考察它如何这样做的过程呢？布莱希特式的读者参与——被本文化和外本文化——显然是伊格尔顿对现代主义的“革命的”先锋派的某些东西的支持。但它也是一种真正的后现代策略，这里所通向的知识，不是单一的真理，而是复数的真理，真理是社会地、意识形态地、历史地被构成的。伊格尔顿看到了后现代主义解除了现代主义的重负，但却将它视为一种否定，一种成为“和商业化了的生活本身一样广阔”的行为。但是象普伊赫的《蜘蛛女之吻》这样的历史编写的元虚构，明确表示了对任何艺术的美学偶像的反对，它明确拒绝将伊格尔顿希望放回艺术中的东西——“参照物或真实的历史世界”——放进括号中。这种小说所做的，然而，既是对参照物的本质的怀疑，也是通过将元虚构的自我意识与历史主体的关系的悖谬结合，对它与真实的、历史世界的关系的怀疑。那么，科塔萨尔的《马努埃尔手册》怎么能被贬低为“矫揉造作”的探索呢？通过对矫揉造作的解释，一切艺术都采用了非高级的艺术形式吗（在这里，是新闻主义和速写故

事的形式)? 伊格尔顿(象在他之前的杰姆逊)所忽略的显然是讽刺性、悖谬性和幽默在与“严肃”艺术的普遍原则相竞争时所表现的颠覆潜力。

伊格尔顿借助于将后现代主义描写成为“自大的后形而上学”, 扩大了他的攻击范围。暂时性的、矛盾的后现代主义事业所不是的一种事物恰恰就是任何“自大”的事物。一部象班维尔的《哥白尼库医生》这样的小说并不自大地接受那些事物就是事物, 就象伊格尔顿所声称的那样。它的事物形式和主题的力量建立在它对参照物、词与事物、话语与经验的关系本质的哲学质询中。象《白色旅馆》或者《开普勒》这种后现代本文根本没有自大地拆除和否定人道主义的主体, 尽管伊格尔顿认为后现代主义(用他的理论词汇)这样做了。他们所作的是对人道主义关于自我、意识的地位和笛卡尔的理性(或乐观主义的科学)本质的当然性的骚扰, 但他们是通过描绘主体性之后又对它进行挑衅来这样做的。

我已经用具体的例子审慎地讨论过伊格尔顿的八个观点, 以便说明将纯理论从大众实践中分离出来的危险性。一种后现代主义诗学必须面对这两个方面, 并且只有以一切与它相适应的后现代的话语形式为根据才能进行理论化。正如尼古拉·祖尔布拉格曾经讨论过的那样, 很多后现代主义理论家都由于根据非常局部的例子预定了他们的理论, 因而简化和误读了后现代主义文化实践的复杂性和创造潜力。例如, 不断地抱怨后现代主义既与历史无关, 或者当它使用历史时, 又是用一种天真的和怀旧的方式这样做, 但他们却恰好并不以对上面对提及的那些小说或象《十字路口》、《泽利格》这类电影的实际观察为根据。通过比较, 开始显出天真的东西, 是信任减弱了, 任何过去的回忆, 通过限定, 必然是伤感的怀乡或崇古主义。后现代主义所做的事, 正如它非常著名的提法, 是以未来的名义, 面对和向任何现代主义的盾牌或向过去的复原作出挑战。它指出, 不存在任何对先验的超时间的

意义的寻找，而更应该是用现在的眼光对过去进行一种重新估价和与过去对话。我们可以再一次称这是“过去的在场”，也许是它的“在场自我虚构”。它不否定过去的存在，它只是怀疑除了通过本文化的遗产外，我们是否能够知道其他的过去。

然而，在有关后现代主义的写作中，这种二元对立常常被确立在过去与现在、现代与后现代等之间，这也许应该引起怀疑，如果仅仅是由于，喜欢决裂的修辞（反连续性，非中心化等等），后现代主义真正命名和构成了它自己的悖谬特性，并在一种不稳定的不断滑动的矛盾关系中这样做。关于这一主题的如此多的著述都已经自然地采用了一种反对派的方式，通常被表示为现代主义与后现代主义的对立。但这也是一种结构，暗自否定了后现代事业的混和的、复数的和矛盾的本质。

无论这种复杂性是否是我们这个特殊的矛盾时代的结果，在“整体性神话”和“意识形态断裂”之间所捕捉到的却是另一个问题。许多时代相信都可以被这样描绘。无论什么原因，一种后现代主义诗学应该试图把握包含在理论和实践中明显的一些悖谬性。让我再提供几个例子：一个是利奥塔德明显地怀疑元叙事的后现代主义元叙事理论中的矛盾和反讽，或者是福科早期的反总体化的认识总体性中的矛盾和反讽。这些都是典型的悖谬：它们是对专横的专横否定，对整体性的整体攻击，对实质的实质性挑战，正是这些赋予了后现代主义理论的特征。同样，历史编写的元虚构——如后现代绘画、雕塑、摄影——都描绘然后又颠覆了约束着世界的符号。它不是反对它，也不仅仅是接受它。但是，它通过使艺术话语直接面对历史话语，不可避免地改变着任何现实主义的或参照物的简单的观点。

这种独特的虚构所具体化的更深层的后现代悖谬，是建立于精英艺术和大众艺术之间的距离的桥梁之上的，大众文化无疑已经扩展了这种距离，许多人已经注意到后现代主义对流行的艺术

形式，如侦探故事或西部电影的攻击。但人们却没注意到《法国中尉的女人》或《罗斯之名》这类小说的悖谬性，它们立刻成为大众畅销书并成为广泛的学术研究的对象。我将论及，作为典型的后现代主义的矛盾本文，这类小说故意模仿着使用和拒绝大众文学、精英文学的规则，这样做所使用的方法使它们能够运用巨大的文化工业从内部向它自己的商业化过程进行实际的挑战。此外，如果精英文化确实已经分裂为特殊的领域，象许多人曾经论述过的那样，那么象这样一些杂交小说，通过对历史的、社会学的、神学的、政治学的、经济的、哲学的、符号学的、文学的、文学批评等话语的反复求助，既是对分裂的表达又是对它的颠覆。历史编写的元虚构清楚地知道，滋生后现代主义的是一个精英的、官方的、大众的、流行的文化所复杂构成和张开的网络。

然而，我们显然需要的是谈论我们文化的方法，在马克思主义辩证法的意义中，它既不是“统一的”也不是“对立的”。后现代明显的悖谬性没有铸就任何能被分析所揭示的暗藏的整体性。它势不两立的不相容性完全依赖于后现代主义怀疑的话语的出现。这些矛盾前沿的区别不应被驱散。对于那些需要绝对的和终极答案的人来说，无法克服的悖谬性虽然是不愉快的，但对于后现代主义的思想家和艺术家来说，它们已成了知识能量的源泉，这些知识已经引来了对后现代状况的新的表达。虽然有明显的危险，但是它们没有显示出已经产生了拉卡普拉曾经称为的“为弥漫激情所产生的引语似的魅力”，它也许威胁着对任何“理论化”的有效概念的暗中破坏。这里所提供的矛盾的模型——尽管公认还有另一种模型——将希望使任何后现代主义诗学开放为复数的、可争议的因素，没有必要减少或复原。为了试图避免共同选择的诱惑的圈套，必需的是对事实的认识，而这样一种地位本身就是一种意识形态，这种意识形态在它寻求理论概括的地方被深刻地暗示着。批评，正如巴尔特所提醒，是“一种基本的活动，诸如，被

深刻地判处给历史和人的主体存在（它们是相同的）的一系列智力行动，正是人类演出一切”。

换句话说，我们不能豁免我们自己的“识别性的话语”，正如杜威·佛克马所喜欢的那样，因为它也象小说或绘画、哲学、历史一样被制度化，它会伪装为细读。在这种“后现代主义”的意识形态内部，一种后现代主义诗学应该做的一切都将自我意识地表现出存在于内部和外部、同谋和疏隔的元语言学的矛盾性，描绘并向它自身暂时的体系进行挑战。这样一种事业显然将不会产生出什么普遍真理，但是，再重复一次，这也不是它所孜孜以求的目标。放弃了对确定无疑的和唯一的意义的愿望和期待，而代之以对区别的价值的一种新的认识，矛盾性甚至也许是一种实验的起点，承认艺术和理论作为意指过程的职责。换句话说，也许我们可以开始研究我们的创造和我们文化的创造意识的含义了。

（尹 鸿 陈 航 译）

什么是作者？*

〔法〕米歇尔·福科

“作者”概念的出现构成了人类思想、知识、文学、哲学和科学史上个人化的特殊阶段。社会发展到今天，当我们重新构建一种思想、文学流派或哲学潮流的发展历史时，与作者和作品那种坚实而根本的单位相比，这些思想、流派、潮流反而变得相对脆弱、次要并成为附属了。

我不打算在此提出作者角色的一种社会历史的分析。当然，下列问题是很值得考察的：作者怎样在像我们这种文化里变成个人化的，他被给予了何种身份；关于真实性与归属性的研究何时兴起；作者渗入了哪一类维护其价值的体系；我们以何种基点重视作者而非人物的生平经历；怎样开始“作者与作品批评”这类基本研究。不过在目前，我打算只探讨本文与作者之间的关系以及本文所指称的至少在表面上处在本文之外和先在于本文的这种“形象”的形式。

贝克特（Beckett）正好提出了我将开始的课题：“‘谁在说话又有什么关系’，有人说道，‘谁在说话有何差别’。”这种无所谓的冷漠表现了当代写作的基本伦理原则之一。我说“伦理的”是因为这种冷漠并不是人们说话与写作形式真正具有的特征，而倒是一种经过不断融合、从未得到充分应用，也从未被视为某种完

* 本文选译自 J. V. 哈拉里编《本文的策略：展望后结构主义批评》，康乃尔大学出版社，1981年版。——编者

成了的东西，而只是实践制约着的一种内在原则。既然这种原则已广为人知，我就无需赘言，只需通过研究它的两个主要的主题，这种内在原则便能得以充分地阐明。

首先，我们可以说当代写作已经使自身从表达的范围中解放了出来。写作只指涉自身，但也决不局限于其内在性的疆域，并与它自身无限敞开的外在性是一致的。这就意味着符号的相互作用与其说是按其所指的旨意还不如说是按其能指的特质建构而成。写作就像一场游戏一样，不断超越自己的规则又违反它的界限并展示自身。在书写中，关键不是表现和抬高书写的行为，也不是使一个主体固定在语言之中，而是创造一个可供书写主体永远消失的空间。

其次，写与死的关系早已尽人皆知。这种颠覆旧传统的关联已被旨在使英雄的不朽永存的希腊史诗证明——假如他情愿年轻而捐躯，那么因死亡而神圣并升华的生命便可能流芳千古——这样，叙事就使这种公认的死亡得以复活。阿拉伯叙事作品的主题和前本文，还有其意图——比如《一千零一夜》——也是用另一种方式在避开死亡：一个人讲述故事到凌晨以便阻止死亡的降临，从而延迟使讲述人沉默的最后限期。山鲁佐德每晚换新的故事就是力图把死亡阻绝在生命循环之外。

我们的文化已经使叙述或书写的概念变成了某种试图避开死亡的东西。书写已经与牺牲，甚至与生命的献祭紧密相联；现在既然它是因作者的存在而出现的结果，那么它就是一种不需要表现在书中的自愿消亡。那种过去负有表现不朽这一使命的作品，现在却拥有了去扼杀、充当其作者的“刽子手”的权利，福楼拜、普鲁斯特和卡夫卡的作品就是这种例证。但这不是全部，这种书写与死亡之间的关系也同样表现在书写主体的个人特征的消隐里。通过利用他建立在他自己与其创作之间的一切人为的粉饰，书写主体消除了他独特个人化的符号。作家的标志降低到不过是他独

一无二性的不在场（或非在，隐在），他必须在书写的游戏中充当一个死者的角色。

没有任何一种情况是新近发生的：若干时间以前，批评和哲学就记录了作者的消失或死亡。只不过这种发现的后果一直没有得到充分地研究，其意义也一直未能加以准确地估价。一些准备取代作者特殊位置的概念事实上是在维护那种消失了的特权并隐蔽其消失的真正意义。我将考察当今具有重大意义的两类概念。

第一类是作品的概念。一个众所周知的论题就是批评的使命不是旨在阐明作品与作者之间的关系，也不是通过本文重构一种思想和经历；而是旨在通过其结构、建筑风格、内在形式和内在关系的作用来分析作品。然而由此而出现了一个问题：究竟何为作品？我们规定一部作品的这种奇特统一性是什么？它由哪些因素构成？难道它不是作者已经写成的东西吗？”困难随之而产生。如果一个人不是一个作者，那么，我们能否称他所写的、所说的、遗留下来的文稿或者他的言论集为“作品”？当赛德（Sade）不被看成一位作家时，那他的文稿又是什么呢？它们只是他在他默默无闻的幽禁期间不停地在他上面展开幻想的一卷卷纸张吗？

即使一个人已经被承认为作者，我们仍然要问是否他所写的、所说的或遗留下来的一切皆是他作品的一部分。这既是一个理论问题，又是一个技术问题。譬如，当着手出版尼采的著作时，人们应该在哪里停止呢？当然一切都得出版，但什么又是“一切”呢？当然是尼采亲自发表过的一切东西。那么他的著作中的那些杂乱无章的草稿该怎么办？当然也得算进去。那么为写警句格言而制订的提纲呢？也算。删除的段落和页码的注释呢？也算。假如在一个写满了格言的记录本里，人们发现一则参考资料，一个会议或一个演讲的记录或者一张洗衣单，这些是一部作品吗？如果不是作品，那又为什么不是？等等，诸如此类的例子无需全举。人们怎样才能某人死后留下来的成千上万的痕迹中界定其作品

呢？根本不存在一种作品的理论，那些天真地从事作品编纂的持经验操作的人由于缺乏这样一种理论常常饱受其苦。

我们甚至还可以进一步追问下去：《一千零一夜》构成一部作品吗？亚历山大时代的克里门特（Clement）的《杂谈》是作品吗？狄奥格尼斯·卢尔修斯的《传记》也算吗？涉及作品概念的许多问题便出现了。所以，那种我们不考虑作家也能研究作品本身的宣称是不够的。“作品”一词和它所规定的整体性可能与作者个人性的身份一样因矛盾重重而难以决断。

另一种使我们不能对作者的消隐采取充分估价，模糊且掩蔽这种消亡的重要性并秘密地维护作者存在的概念就是书写。当严格地应用书写概念时，它不但应阻止我们对作者的参照，而且还要使他处于全新的不在场之中。目前通行的书写概念既不关涉书写行为，也不关涉人们想表达的意义的指示——即症候（symptom）或符号（sign）。我们竭力想象出每个本文在空间播撒和在时间展开的普遍情境。

因此，按照目前的用法，书写概念似乎把作者经验的特征变成了一种超验的匿名性（transcendental anonymity）。我们会感到惬意，因为我们通过使用书写独具的批评与宗教的两种方法的互相攻击而揭示出了它们的弱点，并消除了作者经验性的显著标记。赋予书写以首要地位好像是一种对神学和批评的重新翻译，用超验的词汇去肯定神学的神性特征和承认批评的创造性特征。若承认书写，由于使它可能的历史，是对遗忘和压抑的挑战，那么它似乎用超验的术语表现了隐藏意义的宗教原则（有待诠释）和隐含的意指、无声的确定以及晦涩的旨意的批评原则（有待阐述）。若把书写想象成不在场（absence）则似乎是用超验的语言对不变化的和从未完善传统的宗教原则的一种简单重复，又是对超越作者死亡的作品的幸存，不朽和与他相关的谜一般的剩余（excess）的一种简单重复。

这种书写概念的惯用法要冒书写在其先决地位的保护下以维护作者特权的风险；它打着中立化的幽暗幌子复活了形成作者特殊形象的那些表现的互相作用。自马拉美以来，作为一种不断发生的事件的作者的消隐现在受到了一系列超验障碍的检验。在那些相信他们仍能够在十九世纪历史先验论的传统里确定当代的非连续性的人与那些竭力使他们自己永远从那种传统中解放出来的人之间存在着一条重要的分水岭。^①

然而，仅仅重复作者已经消失了的这种空洞的肯定是远远不够的。同样，不断复述（尼采之后）上帝与人类的死亡是相同的也是不够的。反之，我们必须标出作者消失之后腾出的空间，沿着缝隙与裂口的分布前行并随时观察这种由作者消失所开启的空隙（openings）。

首先，我们需要阐明从作者名字的使用中出现的问题。什么是作者的名称？它具有何种功能？我不想直接给出一个答案，只想指出它表现出来的一些难点。

作者的名字是一个专有名称，因此它提出了所有专有名称所具有的共同问题。在其它众多的高见之中，我只参考希尔勒的分析。^②显然，人们不能把一个专有名称变成一个纯粹和简单的参照框架。它远不只是一种指示功能、一种指称、一种态势和一个指着某人的手指，它是一种描述的对等物。当人们说“亚里斯多德”时，他运用了一种或一系列确定所描述的对等物的一个词，诸如“《分解学》的作者”，“本体论的奠基人”等等。但是人们不能在此止步，因为一个专有名称不只具有一种意指（signification）。

① 进一步讨论非连续性和历史传统的概念，请参见福科：《事物的秩序》，纽约：潘松，1971年版。

② 约翰·希尔勒（John Searle）：《言语行为，论语言哲学》，剑桥大学出版社，1969年，第162—174页。——原注

当我们发现兰波并没有写《心灵探寻》时，我们就不能声称这种专有名称或作者的意义已经被改变了。专有名称和作者的姓名均处于描述与指示的两极之间，它们必须与其所指示的事物有某种联系，但这不是一种完全存在于指示与描述形式里的联系；它必须是一种特殊的关系。然而，就在此处作者姓名的特殊困难出现了——专有名称与被指示的个人之间，作者的姓名与它所指示之物之间不是同构关系也并不以相同的形式发挥作用。因此存在着诸种区别。

譬如，如果皮埃尔·杜邦没有一双蓝色的眼睛，他不出生在巴黎，也不是一名医生，皮埃尔·杜邦这个名字仍然指谓同一个人。这种情况就没有改变指示（*designation*）的关系。但是，由作者姓名引起的问题却要复杂得多。假如我发现莎士比亚并不是出生在我们今天参观的那间房舍里，这便是一种明显不能改变作者名字的功能的修正。但是如果证明了莎士比亚并没有创作在他名下的那些十四行诗，那么，就将发生一种重大的变化并影响作者名字发挥作用的形式。假如我们证明了莎士比亚写了培根的《工具论》一书，那么就表明同一位作者既写了培根的著作又写了莎士比亚的著作。这是第三种完全更改作者名字的功能的变化，所以，作者的名字不像其它名字那样仅仅是专有名称。

许多其它的事实均指出了作者名字的自相矛盾的独特性。说皮埃尔·杜邦不存在并不等于说荷马或赫尔姆斯·特里斯默吉斯修斯不存在。前一种说明了没有任何人具有皮埃尔·杜邦的名字，后一种则意味着几个人混杂在同一个名字下面或者真正的作者根本不具有传统上属于荷马和赫尔姆斯（*Hermes*）这个角色的特征。说x的真名实姓实际上是雅克·杜朗德而非皮埃尔·杜邦与说斯汤达的名字就是亨利·贝勒不是一回事。人们可以质疑前置词的意义和功能，就像“波尔贝克是某某人等”和“维克多·埃里米达，克里马库斯，安提克里马库斯，弗里特·塔西提尔纳斯，康

斯坦丁·康斯坦修斯，所有这些姓名都是克尔凯戈尔一样。

这些差别可以得出下列事实：一位作者的名字并不简单是话语中的一个成分（他既可以作主语也可以作宾语，能够被一个代词所替代等等）；它扮演着与叙述话语有关的某种角色，承担了一种分类的功能。因此，一个名字就允许人们把某些本文加以归类，界定它们，区别它们并与其它的本文化对照开来。此外，它还在本文之中建立了一种关系。赫尔姆斯·特里斯默吉斯修斯不存在，希波克拉提斯也不存在——相比之下，巴尔扎克存在过——但事实上诸种本文都放置在同一位作者的名字下面，表明了通过使用其它本文，互相的解释或互惠互存的形式在它们中间已经建立起了一些本文的同类性、同源性和真实性的一种关系。作者的名字有助于概括某种话语存在的形式。事实上，话语带有某位作者的姓名，人们便可以说“这部作品是某某人写的或者某某人就是这部作品的作者”；显示了这种话语不仅仅是来去自如的普通的日常言语，也不是某种可以即刻就全部耗完的东西。相反，它是一种必须以某种形式被接受并在一个特定的文化里必须获得某种地位的言语。

由此看来，似乎与其它专有名称有所不同，作者的名字没有从话语的内部向创造它的真正的和外部的个人移动；相反，其名字好像总是存在，划掉本文的边界，揭示或至少描述它的存在方式。作者的名字显示某种话语出现的趋向并指示这种话语在一种社会与文化里的地位。它没有合法的身份，也不存在于作品的虚构之中；反之，它倒存在于筑造某种话语的构成物与它的存在的独特形式的断裂之中。结果，我们可以声称，在像我们自己的文明中，存在着某些被赋予了“作者功能”的话语，而其它的话语则被剥夺了这种功能。一封私人信件也有一个署名者——但它却没有一位作者，一项合同也有一名保证人——但它却没有一位作者。一个贴在墙壁上的无名本文可能有一名笔者（writer）——但

却不是一名作者。因此，作者功能是以某种话语在一定的社会中存在、流通和发挥功能的形式为特征的。

如上所述，让我们更进一步剖析一下这种“作者功能”。在我们的文化里，人们怎样才能描述作者功能的这种话语？这种话语以何种形式不同于其它的话语？假如我们仅就一本书或一个本文的作者加以讨论，我们便能独立出四种不同的特征。

第一，话语是占有（appropriation）的物体。它产生出来的所有制形式是一种相当特殊的类型，一种已被符码化多年的形式。我们必须注意，在历史上这种所有制类型总是在继我们称之为刑罚占有之后才出现的。本文，书籍和话语只有已经受到惩罚时，也就是说，只有当话语可以成为侵越性（transgressive）时，才真正开始拥有作者（绝不是什麼神秘的，“已神圣化了的”和“正在神圣过程中的”形象）。在我们的文化里（毫无疑问也在许多其它的文化里），话语起初不是一种产品、一件东西和一种货物，它实质上是一种行为——一种发生在神圣与世俗，合法与违法，宗教与渎神这些相反两极领域里的行为。综观历史，在成为所有制循环里的私有财产之前话语是一种充满了冒险意味的动向。

一旦本文所有权的体系形成了以后，一旦涉及作者权利，作者出版者的关系，复制权利以及各种相关事项的严格规则制订了以后——在十八世纪末叶和十九世纪初——伴随书写行为的侵越的可能性便愈来愈具有了一种文学特有的专横的形式。作者仿佛从他被抛入我们社会特有的财产制度的那一时刻起便开始通过重新发现话语的古老的两极领域，通过系统地完成侵越行为并因此把现在保证所有权利益的冒险归还给书写来恢复它由此获得的地位。

不管怎样，作者功能并没有以普遍和永久的形式影响所有的话语。这是作者功能的第二个特点。在我们的文明中，它不总是具有需求作者属性的同类本文。有时我们今天称作“文学的”本

文在没有对其作者身份产生任何质疑的情况下被承认、被流通和被维护其价值；不管是真实的或想象的，自从古代以来它们的匿名性从没有导致困难并一直被当成一位它们地位的合格的保证人。另一方面，那些我们今天称之为科学的——那些研究宇宙论与天国、医药与疾病、自然科学与地理学的本文在中世纪得到了认可，但只有附上作者姓名的标签时才被承认为“真品”。“希波克拉特斯说道”，“普里力阐明”不是真正基于权威之上的一种辩论的公式，相反，它们是插入在话语中以证明有关真理的陈述被接受的标志。

在十七世纪或十八世纪里则出现了相反的现象。科学话语自身在一种确定的或经常反复证明真实的匿名性之中开始被承认。它们在一种整体的系统里而不是在产生它们的个人参照系里的全体成员代表了这些话语的保证人。作者功能逐渐消失了，发明者的名字只用于命名一则定理、一个命题、一种特殊效果、一项财产、一个团体、一种物体、一组元素或者一种综合病症。出于同一种原因，文学话语只有当被赋予作者功能时才能被接受。现在我们来探寻每一个诗的或小说的本文：它来自何处？谁写的，什么时候，在何种背景下或者以何种意图开始的？它具有的意义和与它一致的身份或价值取决于我们回答这些问题的方式。如果一个本文在匿名的状态之中被发现——不管是作为一种偶然事件或作者明确的愿望的结果与否——这种游戏便成了一种重新发现作者的形式。既然文学的匿名性是不可忍受的，那么，我们只有在一种谜的伪装之下才能接受它。结果，作者功能在今天对我们文学作品的观念发挥着重要的作用（就近来的批评实践而言，这些概括显然得加以仔细推敲）。

作者功能的第三种特点是它没有使话语向归属于一个人所创的方向自动发展。相反，它倒是构成我们称之为“作者”的某种理性存在的一种复杂活动的结果。批评家无疑通过辨析出在某个

人身上的一种“深刻”的意图，一种“创造性的”力量或者一种“构思”——这些书写得以开始的环境，给予这种可理解的存在一种现实的位置。然而，我们称之为作者的这些个人的因素，用多少带点心理学的话说，只不过是使我们迫使本文经历的效果的投射，我们制造的联系，我们设定为相关的特征，我们确定的连续性或者我们诉诸的排他性。所有这些作用都是根据话语的时代和类型不同而发生变化。我们没有像对“诗人”那样构造一位“哲学的作者”，就如同在十八世纪里，人们并没有像我们今天那样构筑一名小说家。但是经过漫长的时代我们仍然能够在作者功能的原理里发现某种不变的规律。

比如，文学批评从前定义作者的——或者以存在的本文和话语开始而构造作者形象的形式——皆直接来源于基督教传统按其所需鉴定（或否决）本文的形式。为了“重新发现”作品中的作者，现代批评使用的方法与基督教诠释依照其作者的圣洁性来证明本文的价值时采用的方法相同。在《人的描述》里，圣·杰罗姆（Saint Jerome）说明了某一个相同的名字不足以合法地验证一部作品的作者，因不同的个人可以拥有同一个名字，或者一个人可以非法地借用另一个人的文名。当人们在一个本文传统中创造时，作为某个人标签的姓名是远远不够的。

那么，人们怎样才能把几种话语归属为同一位作者呢？假如面对一个或几个人，人们该怎样运用作者功能去确定呢？圣·杰罗姆提出了四种准则：①如果在属于一位作者的几本书中有一本不如其它的书，那么就必须把它从作者作品的名单上划去（只有这样，作者才能被纳进一种永恒不变的价值层面）；②如果某种本文与表述在作者其它的作品中的宗旨发生矛盾，那么这种本文也应划掉（只有如此，作者才能被确定为具有理论的统一性）；③人们也必须划掉用不同风格写成的，含有不能通常地在作家创造里找到的词语和表达法的作品（只有这样，作者才能被想象为

一种风格的统一体)；④最后，在作者死亡之后引用的声明，或者提及事件的片段必须被视为窜改的本文（只有如此，作者才能被当作一位在某些事件的十字路口上的历史人物）。

现代文学批评(现在变得循规蹈矩)，它不再纠缠真实的问题，仍然以同样的方式来界定作者：作者不但为解释作品中某些事件的存在（presence 或在场，显在）提供基础，而且也为这些事件的转换、变形与各种修正提供基础（通过他的传记，他的个人观察力的确定，他的社会地位的分析和他的基本意图的揭示）。作者还是某种书写统一性的原则——所有的差异都得经过发展、成熟或影响的原则加以解决，至少部分地解决。作者同样有助于使表现在一系列本文里的诸矛盾得到调解；在某种他的思想或欲望，他的意识或无意识的层面上——必须存在一种矛盾得到解决，互不相容的因素最后融合起来或被一种基本的或首要的矛盾组织起来的基点。最后，作者是表达的特殊源泉。在作品、随笔、信件、断简残章等里面不管其形式完成得好坏，均得到了同样的表现并具有相同的有效性。显而易见，圣·杰罗姆的四种验证的准则（对今天的诠释者来说，这些准则似乎完全不够用了）的确概括了作者功能的四种形态。

但是，作者功能并不是一种只从作为被动材料的本文中形成的纯粹、简单的第二手重构。本文总是包含某些意指作者的符号。这些语法学家熟知的符号是人称代词、时间与地点副词和动词变化。这些因素在具有作者功能的话语里与没有作者功能的话语里发挥了不同的作用。在后者，这些“转换词”指代真正的说话者和其话语的时—空坐标（虽然就像在第一人称相关话语里的运动一样，某些修正仍能发生）。在前者，它们的运动更复杂和多样化。众所周知，在第一人称叙述的小说里准确地指代作家或他写作的瞬间的，既非第一人称代词也非现在时陈述词，而是一种与作者距离不断变化，并朝作品的过程转变的变异自我。把作者与真正

的写作的人等同起来就如同把他与虚构的说话者等同起来一样错误，作者功能在分裂本身里，在这种分割和这种间距里实现并发挥作用。

人们可能会反对这是一种小说或诗歌话语独具的特点，一种只有“准话语”（quasidiscourse）参与其间的游戏。但实际上，所有赋予作者功能的话语的确拥有这种自我的多元性。在一篇数学论文的前言里，说话的自我——和暗示其论文写作背景的自我——既不在其见解方面也不在其功能方面，与在论证过程中说话的自我和以“我推断出”或“我假定”形式出现的自我相同。在前者，“我”指代一个在特定地点和时间里没有代替物的情况下完成了某项工作的个人；在后者，“我”则暗示了任何个人都可以达到一种例子和一种论证的水准。当然，这要在他接受了相同的符号系统、公式的原则和一套先前论证的前提下才行。我们还可以在这同一篇论文里找出第三个自我，一种说出作品的意义，遇到的障碍，取得的结果和尚未解答的问题的自我；这种自我处于已经存在的或尚未出现的数学话语的范围之中。

毋庸置疑，进一步的分析仍能发现作者功能具有更多的独特性。但是我只讨论这四种特点，这因为它们似乎最明显和最重要。我不妨作如下概括：①作者功能是与蕴含、确定和表现话语世界的法律和机构制度不可分割；②它并不在所有的时代和所有的文明类型里以同样的形式影响所有的话语；③它不是以话语转向其生产者的自然归属，而是以一系列特殊而复杂的运动来规定的；④既然它可以同时产生数种自我，产生诸个主体——那些能够被不同类型的个人所占据的位置，那么它就不是纯粹和简单地指代一个真正的个人。

行文至此，我已不合理地限制了我所讨论的主题。诚然，在绘画、音乐和其它艺术里的作者功能理应加以讨论，但是，我在这里不打算这么做。我们只限于话语世界，这样，我似乎已经给

予“作者”这个称谓一个过分狭隘的含义。我已讨论有限意义上的作者概念，他们是合法生产一种本文、一本书或一部作品的人。不难看出，在话语的范围里人们可以成为远非一本书的作者——他既可以成为其它书籍的作者，也可以成为一种理论、一种传统或一种领域的作者。这些作者处于一种我们称之为“超话语”（transdiscousivity）的位置之上。这是一种常见的现象——当然与我们的文明一样古老。最早一批数学家们，希波克拉特传统的奠基者与荷马，亚里斯多德和教会神父们都发挥着这种作用。

此外，在十九世纪里，欧洲曾出现过另一类更与众不同的、既不应与“伟大的”文学作者、宗教本文的作者相混同，也不应与科学的创立者们相混淆的作者。我们将武断地把那些属于后一类的人称之为“话语的创始人”。他们之所以与众不同在于他们不只是他们自己著作的作者。他们已经创造了某种别的东西：其它本文构成的可能性与规则。比如，在这点上他们就与实际上不过是他自己本文的作者的小说家迥然不同。弗洛伊德不仅是《释梦》或《玩笑与无意识的关系》的作者；马克思也不只是《共产党宣言》或《资本论》的作者。他们都奠定了话语无穷无尽的可能性。

显然，反驳则轻而易举。人们可以说小说作者只是他自己本文的作者的看法是不真实的。在某种意义上，如果他获得了某种“重要性”，他也可以控制和支配更多的东西。试举一个简单的例子，人们可以说安·拉德克里弗（Ann Radcliffe）不但写了《亚瑟林和顿贝尼的城堡》和多种其它的小说，而且还使哥特式恐怖小说在十九世纪初叶的出现成为可能；由此而言，她的作者功能就超越了她自己的作品。但是我认为对这种反驳有一种答复。这些“话语的创始人”创造的某种东西完全不同于小说所创造的东西。安·拉德克里弗为在她的作品中具有的模式或原则的某些相似和类比开辟了道路。换句话讲，说安·拉德克利弗开创了哥特式恐怖小说，意味着在十九世纪哥特式小说里人们将会像在安·拉德

克利弗的作品里一样发现以下类似的主题：女主人公因天真落入陷阱，隐秘的城堡；神秘的人物和被诅咒的男主人公致力于使世界赎除降临在他身上的邪恶等等。

另一方面，当我称马克思或弗洛伊德是话语的创始人时，我指的是他们不但使某些类同成为可能，而且还（同样重要）使某些差别成为可能。他们远不止为他们的话语，而且为某种属于他们所创立的东西创造了可能性。

尽管这好像出现了一种新的难题：难道如上所述，特别是那些把一些重大的变革引入科学里的一门科学的创始人或作者不是真实的吗？无论如何，伽利略毕竟不但发现了后人重复运用他提出来的定律的那些话语，而且还作出了与他已说过的观点截然不同的陈述。如果说库维埃（Cuvier）是生物学的创始人，而索绪尔（Saussure）是语言学的创始人；那不是因为他们被后人模仿，也不是因为人们便从此利用有机论或符号的概念；而是因为库维埃在一定程度上为完全不同于他自己的不变论的进化理论提供了可能；索绪尔则为根本不同于他的结构分析的生成语法学提供了可能。因此，观其表面，话语实践的开创似乎类似于任何科学事业的创立。

但是，仍然存在着一一种区别，而且是一种显著的区别。就一门科学而言，创立它的行为的基础与它后来的变化是等同的；这种行为又反过来在某些方面使一套修正的一部分成为了可能。当然，这种所属关系可以具有几种形式。在一门科学后来的发展里，创始行为可能显现为不过是一种在过程之中敞露自身的更普遍的一种小的典型实例。这种创始行为也可能出现被直觉和经验性偏见所毁坏的结果。人们必须重新构造它，使其成为建立在更严密基础之上的某些补充性理论活动的对象。最后，这种创始行为必须限制可能是一种草率而成的概括，其有限的有效性的范围也必须重新加以确定。换言之，一门科学的创始行为总是不断参入到

从它创生的那些变化的机制里。

相比之下，一种话语实践的创始与其后生成的转换是不同构的。为了扩展话语的类型，如弗洛伊德创立的精神分析学，并不是给予它一种在开始就不具备形式之上的普遍性，而是打通某些潜在应用的道路。把精神分析限制为一种话语类型实际上就是力图摆脱创始行为里某些人们单独赋予一种创始行为的价值和与弗洛伊德所接受的某些可能被视为派生的，次级的和附属的概念或理论相关的最后限定的命题和陈述。此外，人们并没有宣告在这些创始人的著作中的某些命题是错误的；相反，当人们试图掌握创始行为时，人们抛弃了那些不相干的陈述。要么说这些陈述是无关紧要的，要么说它们是“史前的”和从另一种话语类型里导出来的。总而言之，与一门科学的创始行为不同，一种话语实践的创始并不参与其以后的发展变化。

结果，人们却根据创始人的著作来规定一种命题的理论上的有效性（或正确性）——而在伽利略和牛顿那里，人们根据物理学或宇宙学是什么来确定那些人们早已提出来的命题的有效性。简而言之，话语创始人的作品不是存在于科学规定的空间里，而是科学或话语往往反过来成为创始人著作的初始座标。

只有这样，我们才能够理解这些话语领域里“返回始源”（return to origin）的不可避免的必然性。作为话语领域本身的一部分的这种回返从未停止变化过。这种重返不是一种增加话语，也不是装饰的一种历史补充；相反，它承担了一种变革话语实践本身的一种有力和必要的使命。重新考察伽利略的本文将改变我们现有的有关力学历史的知识，但是它将永远不能改变力学本身。正如重新考察马克思的本文会修正马克思主义一样，重新考察弗洛

伊德的本文将同样修改精神分析学本身。^①

我上述对话语实践的创始所作的概括当然是提纲挈领的。这特别符合我已尽力在话语的创始与科学的创立之间描绘出来的对立。区别这二者不总是很容易的；不过，无任何迹象表明它们是两个互相排斥的过程。只有一个原因促使我作出这种区别，即：以表明当人们试图把作者功能放置在带有署名的一本书或一系列本文的层面上变得相当复杂时，以表明当人们试图在更大的单位里，比如在作品群或完整的体系里分析它时，作者功能便含有更具决定性的因素。

最后，我想重述一下我之所以强调其上面所述的重要性的原因。

首先是理论上的原因。一方面，我以这种思维方式勾勒出来的这种分析可能为探索话语的类型学 (typology) 提供一种途径。似乎对我来说，至少一眼便知一种类型学不能只从语法特征、形式结构和话语对象中产生出来；更有可能存在着话语特有的特性和关系（不能简约的语法和逻辑规则），而且人们必须运用这种规则去区分话语的主要范畴。与作者之间的关系（或无关系）以及这种关系具有的不同形式，构成了——以一种非常明晰的方式——这些话语独特的性质之一。

① 要更清楚地阐明这些返回，人们也必须强调它们倾向于加强了作者与其作品之间存在的魔幻般的关系。一个本文具有一种初始的价值恰恰是因为它是一个特定作者的作品，我们的返回会受到这种知识的制约。在伽利略那里，牛顿或肯特对一个不为人知的本文的重新发现便修改我们所认识的那种古典宇宙论或集合论是不可能的（至多，这种重新发掘可能修改我们关于它们起源的历史知识）。另一方面，像弗洛伊德的《一种科学心理学的设计》那一种本文的重新发现——就弗洛伊德写成的本文而言——始终威胁着不但要修改精神分析学的历史知识，而且还要修改其理论的范围，即使只变动一下引力的特征或中心。通过这些本身是它们恢复的一部分的回返，与一种以直接作者取乐的普遍本文不同，这些话语实践与其“基本的”（原初的）和间接的作者保持了一种关系。——原编注

另一方面，我相信人们可以在此找到一种通往话语的历史分析的入口。那种不但根据他们的表现价值或形式转换，而且还要依据其存在的形式来研究话语的时刻到来了。话语流通方式，*e* 维持价值的方式，所属的方式和占有的方式均随每一种文化变化而互相修正。我相信在作者功能和修正的活动里它们依据社会关系所表达的形式比在促使话语运动的主题或思想里更容易被人们所理解。

人们也可以从这种类型的分析开始重新考察主体的特权。我发现在从事一部作品的内部和结构分析方面（姑且称之为一种文学本文，一种哲学体系或者一种科学著作），在抛弃自我和心理的参照框架方面，人们已经使主体的绝对特征和创始行为遭到怀疑。也许人们仍必须重新回到这个问题上来，并不是为了重建一种根本主体的主题，而是为了把握主体契合（*insertion*）的基点、功能的方式和所属的系统。这样做意味着颠覆传统的难题，使人们不再提出以下的这些问题：“一种自在主体怎样才能洞穿事物的实质并赋予它以意义？”“它怎样才能从内部激活起语言的规则并由此产生出完全属于它自己的范型？”反之，这些问题将会以这种方式被提出来：“在何种背景里和在哪一种形式里，主体怎样出现在话语的秩序里？”它在话语的每种类型里能占有什么位置？”“它能承担何种功能以及遵循哪一种原则？”总而言之，关键是主体（包括它的代替者）作为创始者的角色被剥夺了，并废弃了把主体作为一种复杂多变的话语功能的分析方法。

其次是出于探讨作者的“意识形态”（*ideological*）地位的原因。于是问题便变成了：人们怎样才能缓和虚构用以威胁我们世界的巨大恐怖、巨大的危险？答案是：人们可以用作者来缓和这种危险。在一个人们不但节约其资源和财富、而且也节约其话语和意义的世界上，作者将能限制意指灾难的危险膨胀。作者是意指膨胀里的节约准则。由此，我们必须颠倒传统的作者概念。如上述

所见，我们已习惯于说作者是著作的天才创造者，在他那里蕴藏着无比丰富的经验，并拥有一个不可穷尽的意指世界。我们已习惯于认为作者与所有其它人非常不同，他话一出口，意义便开始增长，与无限地增长的所有语言相比，他具有无比的超越性。

然而，事实正好相反：作者不是一种灌注一部作品意指的无限源泉，作者不能优先于作品；在我们的文化里他是某种人们进行限制、排除和选择的有效性原则。总而言之，作者是人们用以阻滞虚构作品的自由支配、自由传通、自由处理、自由构筑、自由解构（decomposition）和重构（recomposition）的手段。实际上，如果我们习惯于把作者描述成一个天才，一种创造力的不懈奔涌（perpetual surging），那实在是因为我们赋予他一种正好相反的功能的结果。既然我们把他描述成其历史上真实功能的反面，那么人们可以说作者是一种意识形态的产物（当一种历史赋予的功能被表现在颠倒它的形象里时，他就具有一种意识形态的创造），因此，作者是人们用以标明我们惧怕意义膨胀形式的意识形态形象（ideological figure）。

由此看来，我好像是在提倡一种虚构（或小说）将不受作者形象所制约的文化形式。然而，想象一种虚构（或小说）具有一种绝对自由功能的文化；想象一种每个人具有自由处理虚构（小说）的权利的文化；想象一种虚构（小说）将不经过某种必需的或约束性的人物而发展的文化则纯属浪漫主义的幻想。虽然自从十八世纪以来，作者已经扮演了个人主义与私有财产的虚构之间调解者（regulator）的角色——一种我们工业化社会和资产阶级社会时代特有的角色，同样使之正在发生历史变革。但是作者功能似乎没有必要永远存在于形式、复杂性甚至存在里面。我认为，随着我们社会的不断变化，当作者功能外在于变化过程中的瞬间时，它将会消失；并且虚构和其多义性本文将根据另一种型式以同一种形式重新发挥作用，但是仍然以一种制约的系统——一种不再

具有作者但必须受到限定或者被体验的系统。

所有话语，不管其身份、形式、价值如何和它们将受到何种待遇，都将在一种私语默言的匿名性（anonymity of a murmur）中发展。我们将不再听见被重复了如此之久的问題：“谁在真正说话？难道真是他而不会是别人吗？以何种真实性或创造性说话？他在其话语中表现了自我哪方面最深沉的部分？相反，随之而起的是另外一些问题，如：“这种话语以何种形式存在？它曾在哪里使用过？它怎样才能够流通和谁能将它据为己有？在它内部什么地方可接纳一个可能的主体？谁能承担主体的这些变化不定的功能？在所有这些问题的后面，我们将听见不是别的声音而是一种骚动着的冷漠：“谁在说话又有什么关系呢？”

（米佳燕 译 心 哲 校）

符号学与修辞学*

〔法〕保罗·德·曼

根据各种近期出版物来判断，我们的时代精神并未向着形式主义批评和内部批评方向推进。我们可能不复听到人们大谈相关性，但是，我们仍然可以听到人们大谈指涉关系，大谈语言所指涉的非语言“外在”。这种“外在”既制约着语言，语言也作用于它。人们所强调的不复为文学的虚构性——或许人们现在太易于视其为当然——而是这些虚构作品和据说吸收了现实成分的范畴如自我、人、社会或如某位批评家所言，“艺术家、其所处的文化和人类社团”之间的相互作用。因此，把被认为具有部分文学性和部分指涉性的复合文本、旨在满足社会和人们心理要求的通俗虚构作品以及文学自传等强调为理解自我的关键。我们侃侃而论，似乎文学形式问题已获得一劳永逸的解决，结构分析的技巧已臻完善，眼下我们就可以“跨过形式主义”，直逼我们真正感兴趣的问题，苦行僧式地专注于那些有助于我们跨出这决定性一步的技巧；并最终摘取硕果。既然文学的内部规律和秩序有了保障，眼下我们就可以信心百倍地投身于外交事务亦即文学的外部政治。我们不仅感到有能力这样做，而且感到责无旁贷：我们的道德和良心不允许我们另有选择。在对有效阐释可能性的肯定以及近来人们对作为具有潜在有效性的大众语言行为的写作和阅读的兴趣

* 本文选译自 J. V. 哈拉里编《本文的策略：展望后结构主义》，康乃尔大学出版社 1981 年版。——编者

背后，立着一道威严可敬的道德指令，它竭力调和文学语言的内在、形式和自身结构同它们的外在、指涉和公开效果之间的关系。

现在，我想粗略考察一下这种倾向本身，把它视为一个无可否认、反复呈现的历史事实，而不考虑其是与非、好与坏。这种东西在文学研究中一而再、再而三地出现。而另一方面，文学又不能仅仅被当作一个蕴涵可以毫无遗漏地得以破译的指涉意义的确定单位。这一语码具有超乎寻常的鲜明性、复杂性和隐秘性；它引起人们超乎寻常的关注，而这种关注又必然使某种方法高度精确化。对话码自身结构的专注既无法避免，文学也就必然滋生出自身的形式主义。只有在这种关注君临一切之时，才可能在文学研究方法中出现技术革新。可以公正合理地说，从技术角度来看，在“新批评”派那些富于创见的论著之后，美国批评界便偃旗息鼓，没有什么大作为。其间的确有许多批评杰作问世，但是，没有任何一部作品，其描述和阐释技巧超出了四十年代建立起来的细绎技巧。形式主义俨然成了一位包罗万象、唯我独尊的缪斯。追溯文学批评的历史，还未曾有人敢企望既在技巧上推陈出新，又能天马行空，雄辩有力。

另一方面——这也是真正的神秘所在——任何文学形式主义，无论其分析何其精微，也无论它如何能丰富被分析作品的内蕴，无一不显示出某种还原性。形式既被视为文学意义或内容的外在装饰，它便显得肤浅，可以任意驱遣。二十世纪内部批评和形式主义批评的发展改变了这种模式：如今，形式成了一个目空一切的自我反照的范畴，而指涉意义则被说成外在的、非本质的。内外两极的关系虽被颠倒，但是这两极依然存在、依然在起作用。内在意义变为外在指涉，而外在形式则变为内在结构。紧随这种位置颠倒而来的是一种新的还原性：如今形式主义大多被表现为囚禁或幽居恐怖的意象：“语言的牢房”，“形式主义批评的死胡同”，等等。一如普鲁斯特小说中的祖母，她不断将青年马尔塞赶

进庭院，逃离在壁橱一般狭隘的居室里阅读所造成的不健康的内向性，批评家也大声疾呼，要求呼吸指涉意义的新鲜空气。语码结构既不透明，而意义又如此渴望冲破形式的樊笼，无怪乎调和形式与意义两者关系之举如此引人注目。而这种诱惑正是错误模式和隐喻滋生的沃壤；人们把文学比作盒子，它分出内外，把读者和批评家比作打开盒盖，释放出幽禁于其中而又无法企及的东西的人，其根源即在此。我们无论称盒内为内容或形式，还是称盒外为意义或外表，都无关宏旨。反复出现的把内部批评与外部批评对立起来的争论，是建立在这一里/外隐喻的基础上，而对后者从未有人提出过严厉的质疑。

隐喻较之事实更牢不可破，我自然不指望用一篇简短的说明性文字将这一由来已久的模式推翻。我只想考察一下另一套术语，它们之间的差异关系或许不如内外之间严格的两极二元对立简单，因而也更不可能轻易对调。这些术语（和山陵一般古老）乃是我从对近来批评方法论的发展和争论的观察中获取的。

这些发展中最有争议的一项正和作为总体符号学的一个分支的诗学或如德国所称诗歌学（poetology）的一种新途径不谋而合。在法国，文学符号学乃是法国人细腻的文学头脑和形式这一范畴迭合的产物，这种迭合延宕既久，其实现就更具爆发性。和语义学相反，符号学是研究作为能指的符号的科学；它不关心语词的意义，而关心意义的产生方式。美国“新批评”是依据具有强烈自我意识的现代作家的创作实践将形式内在化，而法国符号学则不同，它是求助于语言学来建构自己的理论框架，把索绪尔和雅可布森而不是瓦莱里和普鲁斯特尊奉为自己的先师。由于意识到符号的任意性（索绪尔）和文学是一种“专注于自身表达方式”的自为陈述，整个意义问题便可以被搁置在括弧之中，因而也就把批评话语从释意这一劳神费力的重负下解放出来。在法国历史批评和主题批评的背景中，符号学的非神秘化力量非同小可。它证

明，如果不加批评地屈从于指涉关系的权威，对语言的文学维度的认知就会大受蒙蔽。它还揭示了这种权威是如何打着五颜六色的幌子——从原始粗糙的意识形态到精确微妙的审美和伦理判断，坚守自己的阵地。它尤其打破了关于符号和所指事物之间语义学对应的神话，使人们脚踏两条船，照马克思的说法，即上午做一位形式主义批评家，下午却摇身一变，成为一名社会道学家，既投合形式技巧又不冷漠意义本质的痴心妄想化为泡影。法国批评在实践中硕果累累，其发展趋势亦不可逆转。从十八世纪末到现在，法国批评家也许是第一次至少在某种程度上接近这种从未停止作用于法国诗人和小说家的语言学意识，它一度使他们中的所有人包括圣-佩韦本人写出“反圣-佩韦”的作品。在英国和美国，批评家和语言学意识间的距离从未像现在这样遥远，然而，这并不意味着在这个国家里，我们可以放弃符号学卫生防疫工作。

在现今法国及其它地方的实践中，文学符号学最显著的特点之一是将语法(尤其是句法)结构和修辞结构结合起来，而没有明确意识到二者之间的悬殊差异。在文学分析中，巴尔特、杰耐特(Genette)、托多洛夫、格雷马斯(Greimas)及其信徒无一不把雅可布森简单化，表现出某种倒退；他们让语法和修辞在功能上保持完美的统一，并轻而易举、一帆风顺地从语法结构过渡到修辞结构。诚然，由于语法结构研究在当代生成、转换和分布语法理论中日渐精进，转义和修辞方法研究(本文中的修辞学即是在这种意义而不是在评论、雄辩和说服力等派生意义上使用的)就仅仅成了语法模式的一种拓展亦即句法关系的一个特殊子集。在新近出版的《语言科学百科辞典》中，杜克罗和托多洛夫写道：“……修辞学往往满足于考察语词的纵聚合关系(语词的替换关系)，而忽视其横组合关系(语词的横向连续性)。应该用另一视角对上述考察进行补充，比如将隐喻界定为一种特定的组合类型，而不是一种替换。语言学，或更具体地说，句法研究所启发的探索已开始显示出这种可能性

——但尚待进一步探讨。”托多洛夫称自己的一部著作作为《〈十日谈〉语法》，并正确地把自己及其同仁所从事的研究看作精心建构文学样式、文学体裁以及文学修辞方法的系统语法的初次尝试。或许可以表明，这一学派中最具洞见的工作即杰耐特的修辞方法研究，乃是将修辞性转换或组合同化为句法、语法模式。最近的一项研究成果（题为《普鲁斯特的换喻》，见《修辞格Ⅲ》）显示出在广泛而精明地选取的段落中聚合性隐喻式修辞方法和组合性换喻结构的并存。作者只对二者的结合进行描述性和非辩证式处理，而没有考虑它们之间可能存在的逻辑张力。

人们大可怀疑这种将修辞还原为语法的做法的合理性。文学文本中句子单位内部和外部语法结构的存在是无可否认的，对它们进行描述和归类也是必不可少的。问题是修辞方法能否以及如何被纳入这种分类。这一问题乃是目前以各种五花八门明显不相关的形式出现在当代诗学争论中的核心问题；不过，我并不打算澄清这一“真”问题和无数骚扰文学研究的伪问题之间的关系。当代批评的历史画面过于迷乱，勾勒出这种分法的轮廓也未必有用。这些问题不仅在特定群体和地方派系内部混淆不清，而且经常没有明显矛盾地并存于某一作者的研究之中。

对关于这一问题的理论作走马观花式说明是不合适的。区分语法认识论和修辞学认识论是一项令人望而生畏的任务。我们往往天真地认为语法系统趋近普遍性并具有生成功能，即能从某一模型（可以支配转换和派生）派生出无穷的表现样式，条件是没有另一模型的介入，因为它的介入会骚扰前一模型。因此，我们认为语法和逻辑的关系以及从语法到命题的过渡相对来说没有问题：没有语法的一致性以及对无论何其复杂的一致性系统的适当偏离，任何真命题都是无法想象的。语法和逻辑是相互依存的。奥斯丁的语言行为理论对最近美国文学符号学研究产生了强烈影响。在像他这样一种行为逻辑而非陈述逻辑中，同样可能轻而易

举地往返于语言行为和语法之间。我们所谓的言外行为如命令、发问、否定和假定等在语言内的实现同相应的祈使句、疑问句、否定句和祈愿句等句法的语法结构是一致的。“根据言外行为规则”，理查德·奥曼（Ohmann）在最近一篇论文中写道，“确定某一给定行为是否得到很好实施，正如根据语法规则确定某一言中行为的产物——句子是否得到很好的构筑……但是，语法规则所关心的是声音、句法和意义之间的关系，而言外行为规则所关心的却是人与人之间的关系”。既然修辞被认为是专门用于说服他人，对他人采取实际行动（而非语言学范畴的修辞方法或转义法），那么语法的言外领域和修辞的言后领域之间的一致性便不证自明。这种一致性成为一种新修辞学的基础，和托多洛夫以及杰耐特的情形一样，也将成为一种新语法。

如果不考虑问题的实质，那么，无需超出近期美国的例子，也无需借助古老传统的力量，就可以指出，这里所假定的语法和修辞的一致性并非理论和哲学思考的产物。肯尼斯·博克（Burke）提到偏误（他在结构上把它比作弗洛伊德式的置换）这一概念，把它界定为“任何细小的偏差或无意的讹误”，并把它作为语言的修辞学基石。这样，偏误就被想象为对语法模式中起作用的符号和意义之间一致性的某种辩证的破坏；因此，众所周知，博克始终强调语法和修辞学之间的不同。查尔斯·桑德斯·皮尔斯同尼采、索绪尔一道为现代符号学奠定了哲学基础。他在对符号的具有深刻启发性的著名定义中强调了语法和修辞的差别。他坚持认为，在符号和它的对象的任何关系中必须有第三种因素存在，这种因素被称作解释素或解释因子（interpretant）。我们如果要理解符号所传达的意思，就必须对符号进行解释，这是因为，符号不是一件东西，而是经由某种过程从该东西派生出来的一种意义。这里该过程被称作表现，它不仅仅具有生成功能，亦即是说，不仅仅依赖于某一单质本源。在皮尔斯看来，对符号的解释不是一种意义，

而是另一个符号；它是一种阅读，而不是一种解码。这种阅读又必须解释成另一个符号，依次类推，以至无穷。皮尔斯把这种“一个符号产生另一个符号”的过程称为纯修辞，以区别于假定可能存在不成问题的双值意义的纯语法和假定可能存在意义的普遍真理的纯逻辑。只有在符号产生意义和对象产生符号的方式完全吻合——即通过表现时，才无必要对语法和修辞作出区分。

上述看法至少揭示了问题的存在及其难度。我力难胜任对这一问题作简明扼要的理论阐述。因此，我必须回到实用领域，设法通过几个具体的文本范例说明语法和修辞间的紧张关系。首先，让我们考察一个广为人知的例子，即所谓的反问。反问中明显存在语法结构和修辞结构的共生现象；修辞方法直接通过一种句法手段来传达。这第一例是我从大众传播媒介的亚文学中选取的：当阿尔奇·班柯之妻问丈夫保龄球是系上面还是系下面时，她丈夫用一问句作答。他说，“这有什么不同？”其妻显然是一位头脑异常简单的读者，她不厌其烦地向他解释系上面和系下面的不同，结果反而招致丈夫的恼怒。“这有什么不同？”并非问差别何在，而是表明“我丝毫不在乎有什么差别”。这里同一语法模式生发出两种截然不同、互相排斥的意义：字面意义问的是概念（即不同），而修辞意义却否定了它的存在。只要我们谈论的是保龄球鞋，其后果相对来说总是无关宏旨；阿尔奇·班柯坚信正宗本意的权威，他满怀不安和不适地逡巡于一个字面意义和修辞意义互相杂糅互相抵触的世界。但是，如果问“这有什么不同？”的是一位解班柯（debunker）而非“班柯”，一位正宗解班柯，一位像尼采或雅克·德里达一样的“阿尔奇·解班柯”，那么，我们就无法根据其语法判明他是“真”想知道有“什么”不同呢还是仅仅在告诉我们无需费神去找答案。涉及到语法和修辞的差别时，语法允许我们提问，但是，我们藉以提问的句子则可能排除提问的可能性。我要问，当我们甚至不能满有把握地确定一个问句问了还是没问时，提

问又有何用？

问题的关键在于：一个完全清晰的句法模式（问句）生成了一个至少包含两层意义的句子：一层意义肯定而另一层意义却否定它自身的言外模式。这倒不是说它只有两层意义，一层为字面意义，另一层为修辞意义，也不是说我们非确定在某一特定场合两者谁是谁非不可。这种混淆只能通过某种超文本意图的介入加以澄清。比如，阿尔奇·班柯纠正妻子的错误；但他表现出来的恼怒远非不耐烦。它揭示出当他无法支配语言学意义结构时的一种失望情绪，因为将来还会有无穷类似的混淆出现，而且可能产生灾难性后果，这种前景实在令人沮丧。这种超文本意图也并不真正是修辞手段所构成的小文本的一部分，况且修辞手段也只有在悬而未决、未获破解时才引起我们的注意。照普遍的法，我把这一符号学之谜称作“修辞校”。不是在我们一方面有字面意义而另一方面又有修辞意义而是在不可能根据语法或其它语言学手段确定这两种意义（可能完全互相矛盾）中谁占统治地位时，问句的语法模式才具有修辞性。修辞严重地悬置了逻辑，因而开辟了令人眩晕的指涉偏误的可能性。我毫不迟疑地在语言的修辞、比喻潜能和文学自身之间划等号，尽管这在某种程度上或许更偏离习惯用法。我可以举出大量把文学等同于修辞手段的先例；最切近的参照是门罗·比尔兹利。在为威廉·温姆塞特撰写的论文中，他坚持认为，文学语言的特点在于它“内蕴义（或者说修辞义）同外显义的比率明显高于一般标准”。

我再举一例以进一步说明反问问题。叶芝《在学童们中间》结尾一行很有名：“怎能知你是舞蹈还是舞中人呢？”针对这一行诗有过各种各样的评论，尽管评论中显示出一些富于启发性的不一致，但是通常都把它解释为通过一种修辞手段强调陈述形式与经验、创造与创造者之间的潜在统一。由此，它否定了我们一度作为出发点的符号和所指事物之间的差别。这首诗的意象和戏剧性

展开中的许多因素强化了这种传统式阅读；只需参照稍前面几行，就能发现强有力的被奉为神圣的意象群，它们表现出由部分到整体的一致性，而这种一致性使提喻成的最具魅力的一种隐喻：树的有机的美是通过相应的句法即一个类似的反问句来加以陈述的，还有舞蹈中性欲和音乐性形式的统一：

哦！栗树，盘根错结的花伞，
你是叶，是花，是树干？
哦！合乐摇曳的身影，波光流转的顾盼，
怎能知你是舞蹈还是舞中人？

人们往往假定最后一行为反问。如果再往前读，就会发现，诗的主题和修辞方法具有某种一致性，它从第一行延续到最后一行，并能说明文本中的所有细节。但是，同样可以按字面而不按修辞方法阅读最后一行，把它理解为我们前面在当代批评范围内迫切地提出的问题：并非符号和所指事物之间的任何差别时不时被消除，而互相吻合；而是既然这两个截然不同的因素——符号和意义在本诗的虚构“存在”中如此复杂地交织在一起，我们又怎能作出区分，避免识认不可能识认的东西的错误呢？释义的粗浅表明，字面阅读并不一定比修辞性阅读简单，我所举的第一例就是这种情形；这里修辞阅读也许显得天真，它把问句读成反问，但是，字面阅读却导致主题和表述更加复杂化。因为结果表明，由前一种阅读设立的整个构架可能被后一种阅读瓦解或重构；后一种阅读是按字面意思理解结尾一行的：既然舞中人和舞蹈不相同，那么将它们区分开来不仅有益、而且或许是必要的——因为这一问题可能被赋予某种迫切性：“请告诉我，我怎样才能将舞蹈和舞中人区分开来？”然而，这样做可能会用某种离题的阐释取代对各象征性细节的读解。譬如，那种可能会引起歌德兴趣的树干、树叶和花的一体性会发现自己被《迟疑》中马宾诺吉昂那让人忧思不安

的“生命之树”取代。在这首诗中，火一般的花和尘世的树叶既被钉上十字架的阉割了的阿提斯神统合，也被他分开，而且很难说他的肉体没有因为取悦灵魂而落得伤痕累累。这一点足以显示，两种完全合理而又不相容的阅读方式可以铰合在一行诗上。这行诗的语法结构并不暧昧，但其修辞方式却完全颠倒了整首诗的情调和形式。和第一例情形相同，我们不能说这首诗中并存两种意义。这两种阅读必须互相对立起来，因为一种阅读正是另一种阅读所摒弃的错误，而且必须由它来消除。我们也不能通过任何行之有效的办法确定两种阅读孰优孰劣，因为少了这种，那种亦不复存在。离开舞中人何来舞蹈，没有所指事物哪会有符号。另一方面，语法结构产生的意义的权威完全被要求作出自己掩饰的区分的修辞方法蒙蔽了。

叶芝这首诗不是明确“关于”反问的，而是讨论意象或隐喻，讨论各种意识体验如记忆或情感（诗中称作激情、虔诚和爱）和感官所及之物如肉体、人物或偶像等统一的可能性。我们回到前面提到的内/外模式。这首诗通过一种在语法和修辞层次上皆起作用的句法手段（问句）对上述模式提出质疑。语法/修辞绝非两极对立，因为它们根本不互相排斥，但是，它们破坏和搅乱了内/外模式的工整对仗。我们可以将这一模式引入阅读和阐释行为。我们说，我们经由阅读进入文本，通过理解行为把起初陌生的东西化为自己的东西。可是，这种理解又立刻变为某种超文本意义的表现；用弗雷格的话说，指称（Bedeutung）变成了涵义（Sinn）；用奥斯丁的话说，言外行为变成了言后实际行为。我们反复遇到的问题是，这种转换是在语法上还是在修辞上受到语义学控制。阅读隐喻果真将外部意义和内部理解、行动和反思统合为一体了吗？普鲁斯特的小说《追忆逝水年华》中有一段关于阅读经验的描写。他在这段描写中对上述问题作了具有深刻启发性的肯定答复。它描写了青年马尔塞躲进自己房间狭小封闭的空间里读书的情景。

和前面的例子不同，我们现在讨论的不是同时起修辞作用的语法结构，而是修辞结构的表现和戏剧化（联系到主体的体验）——正如在许多其它段落中，普鲁斯特通过景物描写将转义戏剧化。这里被戏剧化的修辞方法是隐喻，一种阅读行为表现的内/外对应关系。阅读情景是一系列行动的高潮，这些行动发生在封闭的空间里，并最终导致马尔塞房间“黑暗的凉意”。

我躺在自己房间的床上，手里拿着一本书：房间颤巍巍地在午后的阳光里维持着它透明而脆薄的凉意。透过几乎紧闭的韩幔，一缕日光竭力鼓振黄色的翼翅，在角落里，在木框和玻璃之间纹丝不动，宛如一只悬在空中的蝴蝶。屋里很暗，无法读书，只有加缪……敲打满是灰尘的板条箱的声音使我感到阳光的闪烁；这种声音在炎热天气特有的气氛中回响，仿佛迸射出猩红的火星；此外还有飞蝇，它们正在举行小小的音乐会，演奏夏日室内乐：它不像人类的曲调，在夏日偶尔听到，日后还会让你忆起它；它是以某种更必然的东西和夏日联系在一起的：它在美好的日子里诞生，唯有美好的日子重来时才复活，它不仅唤起我们对夏日的回忆，而且证实夏季的回复，它那实在的、永恒的、直接的存在。

房间里黑暗的凉意联接着满街的阳光，如同阴影联接光线，即是说，这里凉爽的黑暗如同光明，它给予我对夏日整幅图景的想象。倘若我正在外面赶路，那么，我的感觉只会欣赏到夏的零星碎片。它正和我的闲逸相吻合（幸亏书本告诉我许多冒险故事，搅乱了我的闲逸），这闲逸一如伸进溪流中一动不动的手，支撑着行动狂流中的冲击和动荡。

引文起始就强调一种内向性，并把它肯定为某种令人向往的东西。它一方面必须保护自己免受外界力量的侵扰，另一方面又必须以外界获取某些构成特征。一连串的两项对立特征被建立，并按内/外两极加以区分，形成对仗：凉爽、黑暗、闲逸、宁谧、想象以及整体性等和内向性相关的特征同类热、光亮、活动、声响、感觉以及君临外界的破碎性形成对照。这些静态对立通过阅读行

为运动起来，因而也就出现互相替换，进而要求整合化一。由于把光线比作悬在空中的蝴蝶这一隐喻造成了一种美妙的明暗对比效果，认为室内获得了足供读书的光线是令人信服的。紧随光线，暖意也能进入房间。它具体反映在各种声响的听觉联觉中。照叙述者的看法，这种隐喻式替换和逆转比户外实际体验到的夏天更完整地表现了夏日在房间里的存在。文本取得了这种整合效果，并用标准化术语对它进行评论，其方式可以和实用修辞学论文建议在特定场合用这种修辞方法而不用那种的方式相提并论：这里是隐喻的替换性整合化，据说它比换喻关系的连续性更为有效。和换喻的偶然性、随意性相反，隐喻是，在普鲁斯特看来，通过导致完美整合的“必然联系”和恰当的意义结合起来的。经过这种整合之后，形上学的一整套概念词汇进入文本：生成、超验必然性、整一性、本质、永恒性以及独立存在等。上述引文表现并运用形而上学范畴，参照阅读行为肯定了隐喻对换喻的优先权。

引文第二段实际上是验证上述肯定的真理性，开始建立的荒谬的比率必须通过进一步替换来加以验证。这次替换的不仅有明与暗、冷与暖、破碎与整一（部分与整体）等特征，而且还有活动与闲逸等特征。从闲逸到行动的转变表现了超文本和指涉时刻，它使明与暗的形式整一化得以完成，也只有在这时，文本才散发出全部魅力。文本结尾一句肯定了这种转变：“房间里黑暗的凉意……一如伸进溪流中一动不动的手，支撑着行动狂流中的冲击和动荡。”动词“支撑”在此承担着闲逸和行动、虚构和现实结合的全副重担，如基石支撑梁柱。这种转变，和普鲁斯特小说中经常出现的情形一样，是通过流动的小溪来表现的。引文的自然的表现性内涵是凉意，它在贯穿整部《追忆逝水年华》的夏日情调中具有如此特殊的魅力。不过还应记住，凉意只是“内部”世界的一种特征，它自身不可能将我们转置到和它相对立的活动着的世界中。水的流动给人一种新鲜感，它在引文的二元逻辑中同内向

的、想象的阅读和虚构世界相关联。为了和行动保持一致，有必要抓住某种对立性特征，如温暖。仅有虚构这一“凉爽”的行动是不够的：要使句中所言站得住脚或不失真实，还必须将手的冰凉和不动同行动的热力统一起来。当闲逸被认为支撑着一道“行动的狂流”时，这种转变便在同一句子中得以实现。“行动的狂流”这一短语在法语中不是或不再是一个隐喻：它是一种陈词滥调，一个僵死或处于睡眠状态的隐喻，“狂流”一词的暗示和内蕴价值早已丧失殆尽。它仅仅意味着“大量的活动”，亦即可能使人激动发热的活动量。由此，热感通过某种寒冷的中介被神不知鬼不觉地引入文本，从而弥合了二项对立之环，造成了相互之间的交流和替换：一旦宁静可以具有行动性和温暖，而又不失其凉意和闲逸的特征，破碎的现实体验就可以变为整体，而不失其真实的本质。

“行动的狂流”这一短语的双重作用使得上述转变水到渠成，而且具有很大魅力。具有连续性的小溪意象唤醒了这一沉睡着的隐喻的美。在习惯用法中它已经变成仅靠习惯而非一种超验指意的内在必然性或“必然联系”结合起来的两个语词的换喻关系。“狂流”在双重语义域中发挥作用：就其被重新唤起的字面意义而言，它传达了实际属于溪流的冰凉特征，而就其修辞性非意义而言，它又指示出蕴含着温暖这一相反特征的活动量。

因此，这句话的修辞结构就不仅仅具有隐喻性。它至少是双重的换喻，首先是因为，“行动的狂流”这一短语中语词的缀连不受揭示其潜在同一性的必然联系支配，而受偶然的前后关联习惯支配；其次是因为，“狂流”这一隐喻性语词的苏醒是由一个陈述来实现的，这一陈述虽然恰巧出现在附近，但在指涉层次上，这种临近现象没有丝毫必然性。值得注意的是，这种双重换喻结构和具有很强诱惑力的成功隐喻（如明暗对照效果、蝴蝶这一意象中光的浓缩）共存于同一文本，而该文本又按形而上学范畴明确

肯定了隐喻对换喻的优越性。

这种形而上学范畴并非不受这种阅读方式的影响。这一点通过全面阅读普鲁斯特的小说就会明白，而在尼采这样一位具有语言意识的哲学家身上就更显面易见，他作为哲学家，必须考虑普鲁斯特这段文本所例示的这种修辞魅力的认识论后果。可以表明，尼采后期研究中对形而上学主要范畴的系统批评，对因果性、主体性、同一性、指涉和显现真理以及其它概念的批评，遵循的是普鲁斯特这段文本中采用的解构模式；同样可以表明，这一模式同尼采比《权力意志论》早十五年的文本中对主要修辞方法的描述完全吻合。这种形而上学批评自身就是思想史上反复呈现的一种姿态，这里的关键在于转义，或如果你乐意，文学的修辞模式。结果表明，在这些貌似天真的说教性练习中，我们实际投下了相当可观的赌注。

因此更有必要知道，我们这里运用于小说中短小片段的具有修辞意识的阅读类型涉及到何种语言学因素。尼采曾把这种阅读广泛运用于古希腊之后的整个思想文本。我们所举的第一类例子讨论的是反问现象，它们乃是语法的修辞化，是由句法变形构成的修辞方式，而普鲁斯特一例最好被描述为修辞语法化。由基于替换关系的聚合性结构如隐喻到基于偶然性关联的组合性结构如换喻的过渡显示出语法形式机械重复的一面，它在初看起来似乎是嘉奖某一主体的自律创造性的文段中发挥作用。修辞方法被认为是创新、是特殊化个人天赋的产物，但是有谁敢声称程式化的语法模式是他的功劳？然而，我们对普鲁斯特这段引文的阅读却表明，当隐喻表现出巨大整合力时，这些意象实际上依赖于对半自主语法模式的伪装运用。对隐喻和所有用相似性掩盖差异性的修辞方法如模仿和拟人化的解构使我们回到语法和由语法模式派生的符号学的非个人性精确严密上来。这样一种解构对一系列隐含在我们批评话语的价值判断之中的概念提出怀疑，它们是关于首

要性、遗传历史，最显著的是关于自我的自律性意志力的隐喻。

这样一来，在我称作语法修辞化（如反问句）和修辞语法化（如普鲁斯特作品选段所勾勒的那种解构阅读）之间似乎存在某种差别。前者以悬而未决状态告终，这种不确定性无法在两种阅读方式之间作出抉择，而后者则似乎抵达某种真理，尽管是通过一种暴露错误的假象的消极性途径。通过对普鲁斯特这段引文的解构性阅读，我们再也不能相信引文中关于隐喻在本质上和形而上学意义上优于换喻的观点。我们似乎获得某种负面保证，它可能产生大量的批评话语。譬如，普鲁斯特小说中的其它文本就完全适合用这一解构模式进行分析：非但类似的方法可以反复运用于分析整部小说的所有具有高度审美价值和玄学性的关节点和段落（如不愉快的回忆场面，埃尔斯蒂尔的工场，温特伊的小七重奏以及小说结尾作者与叙述者的结合），而且还揭示出一个庞大的主题和符号网络，它构筑了整个叙事文本，面对一位迷失在隐喻神秘化之中的读者却隐而不现。这一解构模式同样适用于整个文学。当然，针对不同作者，在技巧和模式上必须作相当的变动。如果认为这里运用于普鲁斯特小说文本的这种分析方法在技巧上作合适修改的情况下还不能运用到弥尔顿、但丁或荷尔德林上，那是完全没有道理的。实际上这将是以后一些年内文学批评的任务。

我们似乎在说，批评即对文学的解构，即把文学仅仅还原为修辞神秘化的精密语法。而且倘若我们把尼采看作这种解构批评的哲学始祖，那么文学批评家就俨然成了哲学家和诗人作斗争的同盟军。批评和文学就会在区分语法和修辞这一认识论问题上出现分裂。显而易见，以真理的名义明确拔高批评哲学家实际是在拔高诗人，把他视为真理的初始源泉；如果真理是对某种错误的系统特征的识认，那么，它完全依赖于这种错误的先行存在。科学哲学家如嘉斯通·巴彻拉尔德和维特根斯坦正是靠诗人的失误起家的。我们又回到了那个悬而未决的问题：修辞语法化是以负

面确定性告终还是像语法修辞化一样；不知自身的正确和谬误？

下述两点总结性意见应该足以回答上述问题。首先，普鲁斯特的文本只能归结为我们的阅读所解构的神秘化论断——即隐喻优于换喻，这不是事实。这种阅读并非“我们的”阅读，因为它运用的只是文本自身提供的语言因素；作者与读者的区分只是解构过程中暴露出来的伪区分之一。这一解构并非我们添加于文本的东西，它倒是先构成了文本。一个文学文本同时肯定和否定了自身修辞模式的权威；通过阅读文本，我们只是试图做一位和作者当初写作语句时一般严密精确的读者。诗歌创作乃是最高层次、最完美的解构模式；它在表达的简洁性和经济性方面同批评性或随意性写作不同，但是它们之间不存在类的差别。

但是，如果我们承认解构时刻的存在是任何文学语言的基本成分，那么，我们就再次偷用了这种解构应该取消的范畴，这些范畴仅仅是被移置了。比如说，我们把自我问题由所指事物移置到叙述者的修辞手段，而叙述者因此便成了引文的所指。而且还可能问这样天真的问题，如普鲁斯特或马尔塞这样支配语言其动机何在：他是否在欺骗自己或被表现为在欺骗自己和我们，企图使我们相信虚构和行动如引文断言的那样易于通过阅读统合起来？

整段引文的情感色彩，如果引文稍长一点便会更明了，在于叙述者不断挣扎徘徊于罪感和安宁之间，它引发了上述问题。当然，这种问题有点荒唐，因为事实和虚构的统一本身就是作为文本中的一个断言出现的，因此当它决定逃脱文本束缚时就引生更多的文本。但是，即使我们摆脱所有有关意图的伪问题，合理地将叙述者还原成一个语法代词（没有它，解构性叙述便无从产生），这一主体依然保持某种修辞功能，可以这么说，它为某一语法单位符列提供语态。当然，即使用作语法术语如谈论被动语态或疑问语态时，“语态”这一术语也是一种隐喻，它通过类比从谓

语结构中推论出主体的意图。在我们称作文学、修辞或诗歌的解构性话语中，这一点造成了普鲁斯特那段引文所例示的显著的复杂化。解构阅读揭示出一种二律背反：引文把隐喻视为“正确的”文学修辞方法而使之身价倍增，紧接着又通过换喻这一在认识论意义上互不相容的修辞手段来构成自身。前面的解构性批评话语揭示了这种欺骗的存在，并把它肯定为其真理性的不可逆转的模式。然而它不能就此作罢。因为如果我们接着问下一个简单明了的问题，即所讨论文本的修辞方法是隐喻还是换喻，就无法给出答案。单个的隐喻如明暗对照效果或蝴蝶被表明是大分句中的从属性修辞手段，而这大分句却是换喻式的；从这种观点来看，似乎修辞被一种解构它的语法取代。但是，这一换喻式分句含有一个以语声体现的主体，这语声和分句的关系具有隐喻性质。告诉我们不可能存在隐喻的那位叙述者自身就是一个隐喻，一个语法单位符列的隐喻，其意义即对隐喻的否定。而这一主体隐喻又面临一种次级解构——心理语言学的修辞性解构，这种解构克服相当的阻力，立即对文学进行更深入的研究考察。

因此，在符号学的修辞语法化中，和言外短语的语法修辞化一样，我们最终同样陷入某种悬而未决的无知状态。任何有关文学文本修辞方式的问题无一不是反问，就连自己是否真在发问都不知道。最后的情感乃是一种无知的焦虑（或喜悦，这取决于一个人一时的情绪或个人脾性），而不是对指涉关系的焦虑——正如普鲁斯特小说中马尔塞和阿伯丁之间的关系，一旦阅读被描写成对不可能知道语言会做什么的情感反应，而不是对语言做了什么的情感反应，这一点在主题中变得明朗起来。也许是贬低（也许是褒扬），文学以及批评——二者之间的差异具有欺骗性——被认为永远是最严密精确因而也是最不可靠的语言，而人正是用它为自己定名，用它来粉饰自己。

（肖源波 译）

现实主义与后现代主义*

〔美〕诺米·谢奥

格斯塔夫·福楼拜于1880年5月8日去世，一个世纪后，在1980年内，法国、美国、英国以及世界其他各地开展了一系列令人难忘的讨论会和文化活动来纪念这位大师一百周年祭辰。然而，当我们着手准备这次讨论会时，我们召开这一会议的动因逐渐明朗化了，这次会议不纯粹是一次纪念性活动，相反，其他一些貌似偶然的事，实则学术的理由促成了这次会议的召开。

在过去十年里曾经有过两次重要的福楼拜讨论会并出版了其会刊。一次是伦敦讨论会，于1973年在伦敦、加拿大西昂大略大学举行；另一次是塞雷希讨论会，于1974年在法国塞雷希国际文化中心举行。^①这两次会议聚集了许多研究福楼拜的著名专家和学者，他们展示了风格各异的研究。我想，这样说也许较恰当，这两次会议召开的时间恰逢结构主义处于人们称之为结构主义的黄金时代，因而，似乎到处都渗透着结构主义。自1974年以后，文学批评领域取得了重大进展，结构主义已汇入学术话语的主流。我们今天正处于所谓后结构主义的阶段，或者从更广阔的文化背景来说，我们正处于后现代主义中。

* 本文选译自诺米·谢奥(Naomi Schor)等编《福楼拜与后现代主义》一书的“序言”。内布拉斯加大学出版社1984年版。——编者

① 伦敦会议：米盖尔·伊萨夏洛夫编《福楼拜的语言》(巴黎，1976)；塞雷希会议：克洛迪娜·戈多—梅尔什编《福楼拜作品中的意义创造》(巴黎，1975)。

问题出现了，如果法国的“新小说家”和于本世纪五十年代盛行于法国的“新批评”都予以这位 19 世纪的小说家福楼拜极高评价，那么，今天在当代思潮的前锋，他代表着后现代时代的什么东西呢？或者，用热尔梅娜·布雷的话说：

就我们来说，我们的“现代性”到目前为止已经挥霍殆尽。“现代的”、“现代主义”以及“现代性”这些词语很危险，一则因其多义性（这些词的定义何其之多！），二则因其能指的模糊和陈旧，即使它是不确定的，新一代已匆忙为它的“后现代性”作界定了。……这代人在福楼拜中发现一个同代人了吗？^①

在对布雷明确提出而我们的讨论课题已予暗示的问题进行论述之前，有必要对后现代主义稍作评述。如果“现代的”、“现代主义”和“现代性”这些词确实不可靠，那么，对于“后现代主义”人们又能够说些什么呢？在伊哈布·哈桑看来，后现代主义的广泛流行，文学批评家起了主要作用。他认为，“后现代主义”不仅“笨拙”，而且“在概念上使人无所适从”。^② 这里不是就人们对这个含糊概念的全部论述进行探讨的地方，在此，我只针对正在进行的后现代主义论争的一个方面，它尤其与福楼拜和后现代主义相关。就如何恰当地界定后现代主义一词这个问题，不管理论家们可能存在多大分歧——事实上他们的确各持己见，言人人殊，正如约翰·巴思所说：“后现代批评家的首要活动即在于对何谓后现代主义或后现代主义应该是什么的问题争执不休。”^③ ——他们

① 热尔曼·布雷：《福楼拜与最新批评》（见夏尔·卡吕编《论福楼拜：向唐·德莫雷斯教授致意》巴黎，1979年版，第35页）。

② 伊哈布·哈桑：《文化、不确定性和内在性：后现代时代的界限》，见《社会人文科学》第1期，1978年冬。

③ 约翰·巴思：《补充的文学：后现代主义小说》，见《大西洋月刊》1980年，第65页。

几乎都强调现代主义与后现代主义的相互蕴涵。与前缀“后”(post-)所暗示的意思相反,在其全部多重的展示中——破坏、滑稽模仿、表演、装饰等等——后现代主义不是继现代主义之后一场迟误的运动的名称,犹如浪漫主义跟随新古典主义,或者像现代主义自己跟随维多利亚主义那样,相反,它是在现代主义之中的一场运动,是现代主义的一场运动。^①现代主义与后现代主义在某种程度上是结合在一起的,没有这种共同的认识,必然出现对其关系的各种不同解释。一般而言,后现代主义是现代主义的延展,是其最激进的冲动的加剧,我们或许可将这种对现代主义与后现代主义关系的理解称之为后现代主义。第一,“福楼拜与后现代主义”被置于后现代主义的符号之下(其原因我们很快就会明了);第二,巴思在其题为《补充的文学》一文中明确地表明了这样一种立场:

后现代主义的真正纲领既不是现代主义纲领的单纯的扩展……亦非现代主义某些方面的强化,或与此相反,是现代主义或我所称作的前

^① 在一篇关于后结构主义的文章:《后结构主义的境况》中,菲利浦·路易斯认为后结构主义是“结构主义的自我批评时期”,这篇文章对我们理解后现代主义很有意义。除我前面提过的文章,我发现下面几篇文章对我们理解后现代主义尤其有帮助:伊哈布·哈桑:《后现代主义》(见《新文学史》1971年秋);查尔斯·詹克斯:《后现代建筑的语言》(伦敦,1977年版);杰拉德·格拉夫:《反对自身的文学》(芝加哥,1979年版);让-弗朗索瓦·利奥塔德:《后现代境况:关于知识的报道》(巴黎,1979年版);大卫·洛杰:《论十九、二十世纪文学》(伦敦,1982年版)。威廉·斯宾诺斯的观点,对现代主义与后现代主义结合的传统看法来说是一种例外,在一篇题为《后现代主义及其原因:定义探讨》的具有挑战性的文章中,他使这个词的非阶段化得到了逻辑的结论。他声称后现代主义是一种“已经在整个西方文学史展示了自身的错误倾向”。他还进一步指出“后现代的冲动是一种永恒的人类理解模式”。那么,按照这个词最宽泛的外延来说,后现代主义在佩特罗尼斯、塞万提斯、拉伯雷、斯威夫特、斯泰恩和马尔维尔的作品中,就像在约翰·巴思、塞缪尔·贝克特、乔杰·波杰、罗伯特·库弗尔和托马斯·彭斯作品中一样产生着影响。

现代主义的全部瓦解或拒斥……一个有价值的后现代主义小说的纲领是这两个对立面的综合或超越，而这就可归汇为前现代主义与后现代主义的创作模式。^①

决裂的姿态，以及在进步的名下对旧事物的拒斥和对新事物的纳受构成了现代主义的特征。不同于现代主义，一种不太引人注意的对现代主义被压抑部分的回归，一种对于可利用的、不受怀旧所妨碍的过去的复得感是后现代主义的标志。

现在，对现代主义中被压抑的东西的复归，即巴思和其他人称作的后现代主义，对我们理解福楼拜具有重要意义，就像它对我们理解巴尔扎克或左拉无意义一样，他们的现代主义见证只具有最新近的时期。福楼拜却不同，他被尊奉为现代性的守护神已有一代之久：用纳塔利·萨罗特划时代的词来说就是“福楼拜，先驱者”。后现代主义的问题影响着对福楼拜的研究，就像它不牵涉对法国十九世纪的其他任何作家的研究一样，尽管这种说法也许会有争议。然而，人们业已在著述之中运用后现代主义的观点。^②对于这一点的不可置疑正是这种或勿宁说这些研究的职能所在。其研究阐明了福楼拜作品中被传统学究气的解释及教条的结构主义方法所遮蔽的那些方面。

《福楼拜与后现代主义》一书中诸论文的特点在于，它们所展示出的探讨的多样性。这种又被称作多元论的多样性是后现代主义时代的一个标志。没有主要的、决定性的话语，哲学的、意识形态的、精神分析的、以及修辞学的分析分享一个共同的批评论坛，没有论争辩驳的架势和恐怖主义的恐吓。但是，尽管他的方

① 巴思：《补充的文学》第69—70页。

② 除了与会者的著述外，至少还有其他两部著作可参考：托尼·汤纳：《小说中的奸情：契约与违犯》（巴尔底摩，1979年版）；让耐·伯姆：《福楼拜作品中的欲望与知识：圣安托尼欲望研究》（纽什特拉，1979年版）。

法论的假设不同，所有这些论文都或多或少在某种程度上受我们所处的这个批评时代的影响：所指对象的状况、语言的行为方面、对空白边缘的再评价、不确定性的衍生以及文本中的娱乐。

有两篇文章明确提出了能指对象的问题，并论述了福楼拜与后现代主义这个主题，因此构成本次讨论会的轴心，它们是乔纳森·柯勒的《〈包法利夫人〉的效用》和维克多·布隆贝的《福楼拜与主体状况》。柯勒和布隆贝都提出了一个问题，这个问题的被抑制使对福楼拜进行现代主义的探讨成为可能：他们指出在福楼拜的美学观中同时存在两种既对立却又同样有力的观点。由于受其自身的理论驱使或蒙蔽，现代主义者愿强调福楼拜反摹仿的宣告，而排斥其赞同艺术表现天职的论述。后现代主义者却相反，用柯勒巧妙的措词来说就是，“表现与反表现之间的碰撞和趋同”，将福楼拜的创作呈现于我们心中。当然，这种认识并不意味着向被压抑域的回归，一种向福楼拜前现代主义观点的复归。它所暗示的只是考虑并利用福楼拜美学和小说实践中传统与反传统之间的那种强大的张力。

雷蒙·德布雷-热内特、索斯安娜·弗尔曼和弗朗索瓦·加亚尔他们在文章中都论证了语言学理论的重大发展对福楼拜研究的影响：奥斯汀语言模式对索绪尔语言模式的置换、二元对立的静态平衡向行为动态的移转。这种发展引起了人们对福楼拜作品中直接话语的活动方式的全新兴趣，彻底切断了一种与福楼拜自由运用间接话语的语言习惯有广泛和特别关系的历史。在奥斯汀的这种理论框架中被强调的是词语的影响力，是言辞的灵验性。正如弗尔曼和德布雷-热内特在其对《朱利安修女圣传》一致的评价中所揭示的那样，言语无论神圣的还是褻渎的，都具有实现人的尊严的力量。同样，加亚尔对萨特和巴尔特提出置疑，加亚尔论证说，“蠢话”决不是无效的、无害的，它是语言极有效而又有害的运用，它从其固有的语言行为非语境化中吸取力量。

索绪尔语言学，或说其中某一方面的移转还促成了当代对福楼拜评价的另一变化：一方面是对“意义的创生”关切的逐渐淡化；另一方面则是对“不确定性的衍生”的日趋关注。从德里达在《论语法学》中对索绪尔的解构，我们得到一种认识：玩弄差异既可以取消意义也可以产生意义。这一观点贯穿该书的许多文章中，尤以夏尔·伯恩海姆、热拉尔·热内特和弗里德利希·杰姆逊他们的文章显著。当读者面临布瓦尔的瓦解活动，面临佩库什对一种由于寓意的作用（伯恩海姆），由于蕴涵在《短篇小说三篇》中不尽旋转的三维结构中的解释的崩溃或因“超文本”（hypertext）（埃罗狄亚）和“亚文本”（hypotext）（《圣经》）间的差异而引起的费解所致的“差异的系统化符码”而进行的探索，他们就会开始将福楼拜的作品视为一种解释学的流沙。在这里，发端与确定的意义都消失了，而覆以差异的流沙。

后现代主义者以各种形式来维持空白和边缘的价值——在此情形下，现代主义者宁愿忽视所有那些福楼拜的文本——这在欧仁尼奥·多纳多和佩罗妮·莫瓦赛的著作中很突出。在一种绝非巧合的情形中，洞穴的意象萦绕这些文本。多纳多挖掘福楼拜的洞穴，莫瓦赛则解开文学“木乃伊”的羁绊，这些暗示着重新估价与考古学具有密切联系。多纳多对死亡与（丧失的）根源之间的神秘关系所作的思考基于对福楼拜《通信》中著名的、却又“过于被忽视”的两封信的理解，而佩罗妮·莫瓦赛则在她对福楼拜早期作品进行一种“非进化论”探讨的呼唤中，编织了一篇同样被忽视的短篇小说。

自然，边缘的增长与中心的降级紧密相联，在这种情况下，那些一个世纪来霸踞世界的杰作《包法利夫人》和《情感教育》皆是如此。的确，在布朗·福楼拜讨论会中已出现的最权威的福楼拜研究新倾向即赋予《短篇小说三篇》首要地位。这种思索《短篇小说三篇》及时性的诱惑是巨大的，也是冒险的，可以说，后

现代主义感性对于这种后期文本的明显偏爱标志着在一个始于现代主义者对《布瓦尔和佩库什》的高扬到预先为《包法利夫人》保留了合乎规范的权威性的过程中完成了最后一步。

这并不是说《包法利夫人》已经没用了，被批评否弃了。然而，在三篇的确是集中讨论《包法利夫人》的文章中，我们明显地感到了一种新的口吻：早期评述中那种高度的严肃早已被玩笑取而代之。像乔纳森·柯勒欣然认识到的那样，乌狄·艾朗的这种林荫大道式的后现代主义和罗兰·巴尔特同样地导致了这种变化。柯勒、丹尼斯·波特和米盖尔·里法特拉的文本全部被一种或震惊或取悦读者，但决不可能置之不顾的傲慢无礼击穿了。他们这三人都号召我们玩弄荒谬绝伦的双关语（柯勒）、上口的音素或使人好奇的核心词而姿意于能指的游戏，他们让读者将《包法利夫人》当作一种“享乐文本”来享受，在附合其辞中过了说话的瘾（波特），又在撩起它隐喻和借喻的裙裾时得到观淫癖的满足（里法特拉）。

从我个人的观点来看，读者反应的色情化突出了该书最重要和最令人惊讶的欠缺：缺少一种通过认识性别歧视的表现和解释习惯而获得的知识。^① 譬如说里法特拉，他仿佛是在回避这个问题：在消除奸妇阴谋的严重后果时，他论证了臆断的手法，而几乎揭示了思想意识在性原型中的作用。这次“福楼拜与后现代主义”讨论会未解决的问题只有留待以后的福楼拜讨论会去探讨了：一种对福楼拜及其批评家女权主义的批评。

（兰 菲 译）

^① 当然，这种评价反映了我自己的批评关切，参见拙著《为了一个有限的主题：〈包法利夫人〉中的写作、语言和差异》（见《文学》1976年5月，哈瑞特·斯通译，见海斯特·爱森斯坦和爱丽丝·让汀编《差异的未来》一书中，波士顿，1980年第167—192页）；以及马利-克莱·邦卡编《福楼拜：女人、都市》（1982年版，巴黎，第89—104页）一书中的《被奴役的萨朗波，萨朗波中的女人与都市生活》。库勒和波特都尊重女权主义批评，但却不能说女权主义充满了他们的批评研究。

从现代主义到后现代主义*

〔美〕约翰·罗素

后现代主义是当代世界的一支奇葩，它不断出新，繁盛不衰。可以说，后现代主义在关于新建筑、新艺术、新舞蹈、新设计、新音乐和新戏剧的探讨中，处处都可以见到它的身影，后现代主义精神浸透了当代文化和艺术。

后现代主义在建筑方面得风气之先。它可以表征在俄勒岗州波特兰大市的一座高楼大厦、或肯塔基州路易斯维尔的修曼那公司即将落成的总部大厦上。这两座气度非凡的建筑都是后现代建筑大师 M. 格雷夫斯的得意之作；后现代主义音乐有 S. 利科创作的一段无伴奏击掌乐曲；后现代美术，也可以在 M. 莫尔利的油画上得到一些印象，那画面上异常庞大的骆驼恐怕是不能为动物学分辨的；后现代主义也许可以体现在 L. 安德桑演唱的歌曲中，也可以体现在 C. 摩尔登所设计的舞蹈上，这种舞蹈语言演进到让优秀的舞蹈家围成一个圆圈，用手不断地往下传小皮球。

后现代主义作为当代争论最大、歧意最多的词汇，如果说它的来临有何意义的话，那么，就在于它的内容丰富和意义重大。后现代主义标志着那种与现代主义相类似的东西已经一去不复返，同时标志着现代主义艺术在各个领域和艺术形态中取得一系列惊人的历史奇迹已经成为过去，并画上了句号。现代主义艺术成就包括马拉美的诗歌、保罗·塞尚的后期绘画、克雷格和梅厄霍德

* 本文选译自《纽约时报》（1982年8月22日）编者略加删节。——编者

剧作中的幽灵、普鲁斯特的《追忆逝水流年》和乔伊斯《尤里西斯》的出版、瑟恩堡的《等待》和瓦雷斯的《美国人》对传统音乐的冲击，庞德的《诗篇》、康宁姆通过全新的舞蹈所给予我们以新的舞蹈观念。尽管这些艺术家和艺术作品之间的差异不小，但毫无疑问，都存在一个共同的、构成现代主义所不可缺少的根本特征。现代主义不仅是一个纲领，它有着具体的艺术实践，不论是建筑、工业设计、绘画、雕塑，还是音乐、舞蹈、诗歌创作甚至文化和人性研究方面，现代主义都获自己的领域和实质的成就。现代主义不仅是一种观念，而且，它已经逐渐转化为现代人的一种生活态度。它对一切传统的东西加以怀疑和否定，在全新的基点上去重新感受、理解、阐释和表达，它相信世界的意义在于不断体验和发展之中，根本不存在什么边界和限度。

在二十世纪，现代主义最终成了一种广泛的存在，它以全新的力度在不断演变的世界中冲击着生活的各个方面。它不仅对著名艺术大师发生根本的影响，而且对一般的画师、作家、建筑师或诗人都产生过多种多样的影响。它的发展，使世界面貌产生了巨变，人们不得不对其刮目相看。

但是，近些年来，一种比之现代主义更新的支配力量出现了，并逐步为人们所清醒地认识，这就是后现代主义。后现代主义的演进与其说是对现代主义的深化和补充，不如说是对现代主义的反拨——它直接与现代主义背道而驰。诸如图解化、平面化、人为的不和谐、怪诞的审美方式等等，往往同现代主义作品大相径庭而成为后现代主义的基本特征。在美国、德国以及意大利，后现代主义制造了多不胜数的胡乱涂写文字的绘画作品，并以这一行为对具有深度的高尚严肃的艺术加以嘲弄。

后现代主义新艺术的崛起，引起了人们广泛而强烈的震惊反应。在音乐方面，青年唱歌家 L. 安德森的演唱有着与以前不同的特点。她孤独地远远离开那些收入丰厚的流行音乐演唱团体。而

过去，在意大利热内亚大街上，人们随时可以碰到这样的艺术家，他们别出心裁地站在一个冰柜里演奏小提琴，待冰全部消融，演奏亦旋即结束。而那时 L. 安德森的歌喉里唱出的歌曲完全是一团嘈杂不堪的杂音和话语，那场景尤如她自己是这个荒芜冷寂的世界上留下的唯一生者，竭力在记忆里搜寻过去曾发生的林林总总的事件。但是，在后现代的今天，L. 安德森的演唱有了重大变化，在一个乐队、灯光布景以及各类电器装置的辅助下，她的歌喉唱出了不再嘈杂混乱的歌，从而触动了听众从未被触动的神经，听众们为之陶醉和倾倒。这正是后现代音乐正在从事的工作。

后现代绘画，同样在现代主义相对的界限外繁荣起来。那些被现代绘画极力排斥的绘画作品都在后现代主义氛围中获得了自己存在的理由。诸如 G. D. 切里柯再度创作的、比之于他青年时代的幻影大为逊色的油画；波卡雅晚期的令人颤栗的画面；马格列特在二战期间制作的迎合时尚的肖像画，尽管这些绘画作品的创作动机扑朔迷离，而又画得粗糙不堪，但是这些作品不事雕琢和令人惊异的外形却为后现代主义之火送来一阵阵热风。他们之所以与现代主义相对立，是因为他们坚持这样一个信念：用自己的手创造一个不同于前人并与之对立的世界。

后现代主义的崛起，使其中不少人一夜之间获得巨大的声誉，这种状况同现代主义大师们所喜好的宁静生活形成鲜明的对比。现在，那些热衷于阅读通俗期刊的读者几乎都知道 J. 斯坎伯用破碎的瓷片点缀在他的油画上。而 G. 贝斯利奇模糊零乱的肖像画也为人们所欢迎，并成为新的神话。S. 查在迷碎的心境中将意大利古典绘画大师的传统承接过来并加以翻转创新，于是，他成为一个引人注目的新星。后现代主义绘画有明显的市场气息，它与蒙德里安献身于现代主义而甘于独居隐士小屋的精神是大相径庭的。

毫无疑问，现代主义的成就是突出的、难以企及的。它从全新的角度引导我们以前人所从未体验过的方式去观看、去倾听、去

阅读、去思考。它的成就影响弥深，甚至在后现代崛起的今天，它的影响仍然存在，哪怕再过几十年、一百年，或是仅仅距今只是一周，它的成就都无法磨灭。然而，现代主义的根本奥秘却永远不是这些成就所能完全显示和表征的。那种想使现代主义精神妥协的作法，无疑是一种既费时，而又可敬的冒险。后现代主义对现代主义的撞击，使我们想起现代主义在本世纪中也曾是重大的冒险。与其他开拓创新的冒险一样，它具有有一种神圣的、敢于向任何考验挑战的禀性，用时下的语言说，就叫做“接受洗礼”。

毋庸讳言，在现代主义之后还会出现新的冒险。人类在本世纪中从各方面受到现代主义的影响，获益甚多。我们并不认为现代主义精神之光会从世界上消逝。因为勃拉克和毕加索在 1914 年之前取得的粗犷的、精细的巨大成就至今仍使我们记忆犹新。而伊丽莎白主教 M. 莫尔、年轻的 R. 劳文和 J. 阿瑟伯雷近来从语言中申发出的多层意义使我们深受启发；而 R. 巴塞斯对阅读观念的更新也有现代主义的印痕。

对于后现代主义，我们有权提出这样的置疑：它的观念中是否仍存在着那种如今渗透在我们生活各个方面的狭隘报复的市侩气息？也就是说，它对现代主义加以反拨，而标举平面模式、淡化意义、放弃人为，平易自然甚至卑微琐细，这一切具有可能性么？后现代主义是一个时兴的辞汇，它依照人们争论的中心转移而不时使自己的意蕴、色彩、价值取向发生变化。后现代主义也许会遭受磨难，也许会开创一个新时代；它可能只是一个观念的设定，也可能是实现了的现实；它可能会把我们所珍视的东西加以扬弃，也可能真正使人们的精神和创造力得到张扬；它可能像一枚炸弹使周遭一切破坏殆尽，也可能偶然间使世间的瘟疫得以绝迹。

后现代主义代表着一种任性自然、不受压抑的趋向。它那种渴望摆脱现代主义的冲动尽管有可能是一种不成熟或褊狭的表现，但也有可能是一种生机勃勃、遗世独立、敢于挑战的标志。如

果人类不能使世界不断更新，那么这个世界还成什么状况呢？克利说得对，艺术家应当创造出前人所没有创造出的艺术来，这是现代主义的重要原则。记住这句话我们去看 M. 莫尔利近期绘画，似乎就能看到它们的不循常规的创作技法，骨子里仍是坚持“创新”，那么这也可以说是以其独特的方式而成为现代主义的继续。我们对恰当的敬重和无所谓的麻木加以区分。当我们面对一座现代主义的丰碑时，我们应说：“脱帽，先生们，这是一位天才！”然而，我们还应重新戴上帽子去干那些合我们胃口的工作。如果德国后现代画家 G. 贝斯利奇认为，他那种颠倒混杂不堪的肖像画看起来更好，那是他个人的自由和他天性使然，但是，不要忘记，使艺术品获得检验的则是时间。

全部艺术形态中，建筑是不能不提到的。后现代主义建筑艺术在实践方面起了无可争议的缓冲作用。建筑与诗歌、绘画和音乐有所区别，每一个人都能对建筑评头论足，哪怕他是一个平庸而缺乏情趣的人，而且，每一个人的看法都会具有一定的倾向性。比方说，奥匈帝国皇帝——弗·约瑟夫就是一个审美感匮乏的人，但 1914 年他骑马驰出维也纳宫殿时，却做出了一个开拓者的贡献。当他一眼看见由威尼斯建筑师、理论家 A. 罗斯所设计的朴实无华的、没有任何装饰的建筑物正面时，他对他的教练叫喊：“不要再把我带到这条街道上来，这座房子就像一张没有眼睛和眉毛的脸。”这位老生以此表达了古典传统的反现代主义的观点。他认为，美的建筑不是简洁和质朴，而是繁杂和装饰，也就是说，是应该有眼有眉的。

就创新开拓而言，罗斯是一位一流的艺术家和革新家。从描写他的那部生动的书中我们可以看到他的思想的轨迹和现代主义建筑观。他主张把建筑上一切矫饰的、繁缛的装饰通通去掉，还以清新自然的本来面目。他还强调建筑是关乎人类生活美好的，是与创造一个理想的愉悦的环境紧密相关的。

本世纪五十年代以来，每一种现代主义的建筑风格都是整体结构的、没有雕饰的缺乏个性的方盒式的高层建筑。尽管这些拔地而起的高大建筑缺少个性和温情，但它们却的确剔除了毫无必要的装饰累赘。而且，这种简洁高耸的建筑风格也体现出了高贵和雄伟。但是当这种建筑风格应用到各个场合和建筑上，则又造单调和千篇一律，从而使现代主义建筑的声誉遭到损害。建筑史家 V. 史伽里就指出：“现代建筑尤如一群群没有自己面孔的正在铺展而吞噬一切的盒子，甚至，它们确乎就是这种盒子。”

假如有这种可能性的话，现在应是由后现代主义美学来变革我们生活的时代，甚至，种种迹象表明这种可能会转化为现实。从 1975 年的现代艺术博览会上看，装饰和美化重新受到人们的重视。建筑师 R. 温特瑞的作品表明：在建筑艺术中同样可以富于想象和激情，同样可以富有机巧，表现出地方特色。建筑理论家 C. 詹克斯曾说，后现代主义建筑拥有自己的建筑语言，这种语言是根植于人性欢愉和享乐精神的。人们很快就接受了詹克斯的观点，以至于人们感到重修以后的克里斯勒大厦是如此之美，如果它是由冰糖制成并能放入口中的话，真想把它给含化掉。

此后不久，后现代主义建筑师 M. 格雷夫斯在波特兰大街一所新的建筑设计竞赛中一举获胜。这座建筑完全不同于传统的钢骨架、玻璃外墙的模式，而是着色的、具有神话般的纪念碑性质，它恰到好处地融合了周围建筑以及整个城市建筑的基本特点。这座建筑以其独创性和深刻的寓意而令人叹为观止。人们从这座建筑中看到后现代主义的胜利，这是对现代主义的反拨，对传统建筑的复归。因此，这座建筑可以看作好的艺术能够战胜坏的艺术的榜样，如果拓展这种精神，整个城市将会换上全新的面貌。

如果整个后现代主义艺术都像后现代建筑的努力这样的话，那么，我们将为之欢呼称好。然而，现实情况并非如此，甚至连建筑艺术方面也并非都是如此，这就无法让人乐观起来。我历来

就对那些顶着后现代主义艺术的旗帜，实际上却又匮乏空虚的装饰画感到腻味厌烦，正像我对萎靡的音乐、毫无才气的粗陋的舞蹈以及伪实验戏剧感到讨厌和抵触一样。然而，这些莫名其妙的东西却无一例外地自我标榜为后现代主义艺术。

我深知，在这样一篇短文中对后现代主义轻易表态是不妥当的。在每一门类艺术中，从事艺术创作的人们都会按自己的理想和进度去工作，他们不会停下来。当新的名字和新的作品引起人们广泛注意时，社会上就会有许多人醉心于对新的名人的仰慕崇拜之中，犹如有些人刻意寻觅新的时装一样。

在我看来，现代主义精神没有过时，今天完全有可能是重要的现代主义艺术家的时代。德加经历了野兽派和立体主义的鼎盛时期；马蒂斯经历了超现实主义的全盛期；美国的狄更生也经历了抽象表现主义的全盛期。不能认为世界为另一些人的新奇的作品所倾倒，其实，那些人只不过以他们自己的步伐和速度先走一步而已。当创新的时代潮流和硬性推销的国际交易暗示着一个新艺术时代即将来临之时，后现代主义艺术家们的作品是值得研究和效法的。但是重要的是，我们必须保持清醒的头脑并不是忘记许多令人仰慕的艺术家都自称是现代主义艺术家，而其中仅仅只有一两位优秀艺术家有资格被列入后现代艺术家之列。

康定斯基在 1914 年说过一段非常正确的话。他认为，尽管抽象艺术的发展潜力是无限的，但粗陋的抽象艺术在人的心中的地位还不及一条领带。毫无疑问，任何一个对现代艺术有些了解的人，都能够编纂一本汇集诸多粗劣的现代绘画、雕塑、建筑设计、音乐和诗歌的集子，这个现代艺术汇编将会使我们那些理性健全的人大吃一惊。然而，在伟大的艺术家看来，所有艺术标榜的标签都是可笑和无聊的，真正的艺术家总是潜沉到他的艺术生命的底层，去开拓全新的生命意义和真正的艺术瑰宝。

（苏 薇 译）

后现代主义写作模式*

〔美〕查尔斯·纽曼

一 无体裁的写作

语言的碎裂和体裁 (genre) 的消亡是现代主义特有的陈言套语，其特征在于抗拒以体裁和以任何与形式的成规与定势化的行为相关的先在真理来进行分类。体裁是提前指示意义的一种方式，而在现代主义里从没有提前向观众表明需要意指的承诺。

在后现代主义里，体裁继续像植物学那样细分，归类（100 种形式主义，43 种印象主义），而且商业术语命名者——健康、妇女、旅游、神秘、自我、体育——现在可能比小说、故事或诗歌更属于力量的类型。商业手段正倾向于通过进一步分化消费者来加强由美学革新引发的断裂。作为描述的模式，体裁经历了发展、消亡或被取代的阶段；当它们抵制其自身的分类学框框，拒绝成为“公共载体”时，它们就变得模糊起来。市场则与使意识重新商品化的亚体裁遥相呼应。每年当传统体裁的小说——哥特式、神秘式、科幻式——在逐渐增加小说市场的股份时，人们对此已不再感到惊奇。通货膨胀加强了人们关切先在真理的市场形式的先售 (pre-sold) 商品。

为了重构自身，小说通常理所当然地合并亚体裁。这经常导

* 本文选译自查尔斯·纽曼：《后现代氛围——通货膨胀时代的虚构行为》一书，西北大学出版社 1985 年版。 编者

致产生某种心理荒诞的混合物。当诺曼·梅勒(Norman Mailer)在他的《黑夜大军》里指出“作为小说的历史,作为历史的小说”时,他实质上是在拒绝与任何一个领域在传统上相关涉的期望和责任。

当体裁瓦解时,在作者、读者、批评家和书评家之间达成的传统契约的条件与框架就被更改了。早在1939年时,佛吉利亚·伍尔芙就把文学的情境比作一个伦敦商店的橱窗。在里面,作者简直就如同一个孤独的女裁缝坐在那里埋头劳作,而同时读者在窗外绷着一副闷闷不乐的脸孔注视着。(“书评”)一切便留待书评家去决定哪个工人的工作可能值得购买。她继续埋怨道,批评家——研究“过去与原理”的人与书评家——其任务旨在当书籍一脱离出版社就通报并为它们大肆宣扬。从哥尔斯密(Goldsmith)世纪里文学的经济改革和专业化中涌现出来的十九世纪书评家被阅读大众的巨大膨胀加强了,并拥有相当大的力量。同时伍尔芙也注意到这种力量几乎被评论的多元性全部摧毁。饶有趣味的是她只洞察到了评论的多样性,却忽视了正在崛起的写作的多种样式。

伍尔芙进一步探讨了在两个多世纪里已发展成一种可怕的和并非完全不健康的存在,并与小说最伟大发展时期合拍,而今已不再拥有任何力量的“书评家意识”;但实际上这种意识在第二次世界大战前夜已逐渐变得平庸和浅薄不堪。

在这种形势下,她建议道,作者获得真实反应的唯一希望就是恢复真正批评家和作者之间一对一的关系,一种在历史上受到过最高估计的教育形式之一,牛津和剑桥大学导师制的非学院化的重新设立;“让书评家消除他们自己并恢复其医生的地位。……作家应该使其创作受制于他选择的判断。”这种简单关系的怪念头设想可能举世难寻。伍尔芙期望打破橱窗均匀的对称,重新建立一种前工业的话语;但她没有料到整个参照框架将会轰然炸裂

的。

没有任何迹象表明作家在失去其强大的评论意识之后比他过去更强有力或更少自我意识。书评家带着报复的心理变成了“医生”，而且批评家朝向“第一原理”的回归——即把文学当作实验语言学的案例——并从它的潜在大众又从其作品本身中滋生出了一种傲视。至于那些“导师制”，在美国，我们最近一代人经历了人类历史上在最大数量人口之中进行的最长久发展的教师文学对话。没有任何空间、时间、极限或标准的限制说得上已经干扰了这个过程，况且我们还不能断言它已推动了“大无畏的和无偏见”讨论的增长。这种失败不能归咎于商业主义和大众文化。通过高度概括这场无休止的为学分而展开的全基督教式对话，我们亲眼目睹了对掩饰着兴趣消减的文学的一种制度化敬意的双重讽刺，只有作为移情治疗与求职的凭证除外。文学话语的社会本文和默言的契约已经更改到伍尔芙难以想象的程度。这些术语现在已经毫无意义。

无体裁的写作是一种争取解放的前景，是当代人能够当作资本使用的现代主义的珍贵遗产之一。然而后现代主义的命运则是当本文从它先定的地位中解放出来时，它既没有给艺术家提供增长了富裕，也没有提供通向观众崭新的大道，而仅仅为广告和诠释提供了可书写的空间。

二 非影响的焦虑

当代最流行的批评理论之一包括艺术家必须清除他的前辈们的这种极端夸张的观念——一种重压在一代人身上的历史恶梦的弗洛伊德学说的翻版。恋母情结幻想的广泛兴趣的原因就是它能在大学毕业生学校环境里令人心满意足并为代与代之间的敌视进行辩护。通过抬高艺术家之间论战的表演，这种幻想便有助于抹

去他具体的成就——只有知识界专注艺术的最新范例。

让我们以后现代主义来假设我们正在探讨一种没有始初影响，也没有满足原始争斗的文学。首先，如果存在一种对父亲影响的魔恋，它必先指向“第二次革命”，所以我们对付的至多是一个代理父亲。其次，没有任何东西可以证实一直存在着对美国小说占主导的本土世系——以海明威/菲茨杰拉德/佛克纳为轴心的主动否弃。美国小说只在五十年代尚带着胆怯的心情求助于这些影响，并从此一直没有产生回归的强大趋势。因此，后现代主义暗含着一种缺乏公认的父母亲的文学。这是不是一种有益的事件在此并不重要。但不言而喻的是，最近三十年的美国作家受到其它语言的文学和非文学领域的影响甚于他们的直系先辈们；而且他们的反应也总是实用的和有选择性的吸收，并非一味采用模仿/弑父者的手段。在这种程度上，后现代主义既反对他们先定的简缩的父子关系，也反对被学院制度化了的民族主义的文学传统。不再有父亲，无论死去的或活着的都没有。自然，这种情形就构成了一种特殊类型的情结。

从民族原型中产生出的分离是最终可以解释清楚的，但是我们正在探讨的不是对权威的反抗，而是一个内在增殖的运动。如果没有对给予文学争斗以意味和连续感的上代人的敌视，我们的处境可能会更糟，但以文化独裁主义的眼光，把近代文学史看成下意识地或任何其它方式的一种艰苦的斗争，则纯属一种一厢情愿的臆想。

最近三十年文学革命出现的最显著的事实就是它对批评机构影响几乎微乎其微。如果这是一种革命，那么它就是一场没有任何逆反应的革命。通货膨胀减弱了对抗。不管幸运与否我们缺乏任何与我们直接的历史先驱者们，或在与同时代的作家和批评家之间发生直接的辩证关系。我们正在遭受非影响的焦虑。

与先驱者们不发生任何关系在当代小说里尤为明显，因为与

其它样式不一样，小说这种体裁在它里面怀有一对具有讽刺意味的双胞胎——消遣小说——在本质上是清白的，但形式上不能脱离它的文学对手（严肃小说）。它一方面逃避其影响，另一方面却努力把从一个普通但劣等的公分母中产生的分化作为一种不断发展的谋略。任何严肃的当代小说决意带着报复心理不与它蔑视的那些小说产生任何雷同。甚至初出茅庐的作家现在也是以仿效而非模仿的方式开始其创作的。为了讽刺消遣小说或“古典”小说，他们有意创造一种其特征不是建立在它摧毁过的某种残骸之上，而是建立在反对其双胞胎的程式化成功之上的完全相反的作品。这就可以解释对作为一种共同存在的文学垃圾的自觉抛弃的反体裁大获全胜的原因。反体裁已成为我们时代主导的模式，传统体裁就如同过去雅语一样被看作敌人。

所有这一切都旨在说明他们能够毁绝任何思想，甚至像从新闻业起浮中、从庞德称作“模仿的坠子”中抢救过来的优秀小说也不能幸免于难。如伍尔芙所预言的那样，除了小说运动朝向曾与它独有联系的诗歌的抽象世界发展外，它必须与它受人喜爱的对手（消遣小说）作不断的斗争与竞赛；换句话讲，在总的方面它不能全盘歪曲传统的现实，也不能全部使它自身消除意义的陈词滥调，不管其尝试的努力多么艰辛。在小说里，总存在一种并非自愿的意义过剩。绘画通过改变几何学的原理变得自发自足起来，小说则不能从根本上否定与其总的环境发生关系的互相影响。企图消除文学的哲学负担的结果常常生产出极端倾向性和程序化的哲学著作。在新小说里就不存在这么多的思想，然而却弥漫着一股陈腐思想的令人窒息的气味。为高级认识所作的过分辩护通常使小说回复到了新形式的发现，而同时我们却忽略了我们正操作的体裁的大部分力量是从不严格意义上的语言学的程序中得来的。约翰·福勒斯（John Fowles）直接地正视了这个问题：“在古老传统里，写作到何等程度上使我显得是一个胆小鬼呢？而又到

何种程度我才被胁迫成先锋主义呢？”

为了理解反体裁这种现象，我们必须注重不同文学形式与它们传奇式的术语之间的差距。大卫·格罗斯瓦格尔（David Grossvogel）举例阐明了这种旋转的样式：

当作家发现他小说的意图处于危险之中时，他可能把他自身存在的求和奉献当作一种最初的策略去阻止批评推测的异化趋向……先于读者承认他的小说只不过是模型——一种可辨认的骗人的物体……当小说不再讲述一个简单的故事时，它就变成了关注读者冷漠和在读者与作者通过他们之间客体的关系中发现小说新层面的样式 [《小说的极限》]。

反体裁实质上是紧缩膨胀的一种手段。它最初反对妖魔与少女的浪漫文学，在现代则反对高级现代主义的狂妄。正如现实主义嘲讽浪漫文学一样，又正如资产阶级逐渐接受了在资产阶级小说里的反讽写作一样，因此，后现代主义把现代主义对变幻无常的特别强调归结于仿效，并讽刺其无休无止的断裂，同时性和无形式性的成规，抨击其极端个人化风格的教条。但是就像第二次革命的批评语言倾向于纷纷互相诋毁一样，所以当反体裁变得日益公式化时，它也衰落了。在 J. A. K. 汤姆逊（Thompson）看来，反讽不再“是诙谐与严肃之间的一种摇摆不定的平衡”，而是高度的一系列降级。

一旦当其它的美学主张遭到完全讥讽时，唯一留给艺术家贬斥的东西就是他自己对权威的肯定——一项文化将证明最情愿结伴而行的事业。

三 作为诗人或批评家的小说家

不言而喻，小说家已不可避免地侵占了曾被认为是其它体裁

独有领域的版图。显而易见，在过去的五十年里，作为一种通感单位 (synaesthetic) 的句子能够完成任何一行诗歌能够的作品——从韵律上讲，则增强了隐喻或者换喻——摹仿已经变成了散文的王国，而且当代小说的结构当然显映出比系列情节叙述更富有诗性的内在逻辑。或者换句话说，没有任何一种单独的诗歌惯例和效果没有被当代小说技巧所重构和扩大，终结 (Closure) 也不例外。

同样，从它最近对认识发展的全神贯注看，小说已侵入了批评领域。就小说被视为思维方式的一系列转化而论，正是小说行为现在蕴含着一种批评行为。当诗歌仍在设想它不再存在的统一性，批评深思它自己的病理学时，小说却与它自己在认识论上的动摇作斗争以创造一种超越体裁的权威，并为被人信赖奠定基石。但与此同时，它又排斥它蔑视的新闻小说中传统的可信性。诗歌一贯比小说吸引更多健全的有识之士的原因，是一个不太容易回答的问题。但值得人们铭记在心的是，自从华滋华斯、柯勒律治和爱略特的传统以来，小说作家一直未能够通过自我批评掀起一场为自己的创作奉献家园的趣味革命。这种状况只能进一步有助于证实人们的猜疑：小说在定义上缺乏一种本体论。

正如批评一样，小说愈来愈关注语言的贬值，并代表了一种对文学类型等级制度的攻击——一种与既不能提前界定又不能以任何其它方式加以解决的时间经验的妥协。照此下去，它就变成了最危险的词语的抗争，一种最终只不过不了了之的措施的堆积，一种在其它的思想领域里倾向于互相排斥的心理方式的混合物。在当代小说变得独树一帜、甚至令人羡慕时，它就着手把批评的认知密度与诗歌的传统技巧效果结合了起来。

当我们对世界的理解变得日益虚幻时，当小说成为所有其它领域的一种附属品时，那种标榜为“真实”的虚构的东西变得越来越独断专横了。一旦我们开始思考内在于小说中的小说时，小

说便开始丧失通常使它与诗歌和批评分开的独特性了。也就是说，它的商业气息，它在大众文化形成中的历史作用，准确地讲，它嘲讽叙述并使其内在化，小说拒绝了它的大众读者。但在小说免除了十九世纪美学的同时，它永远不能像诗歌和批评那样体面地抛弃当作顾客的十九世纪的读者意识，那种有点不洁但最终不可动摇的与现实的联系。

四 作为人称的作家

如果通过各自领土的互相兼并，小说和批评便已经扩展了它们可达到的全部领域的话，那么当代诗歌除了其朴素的短抒情诗外已使所有它的先前形式疏离化的手段不再继续为自己的美学而抗争了。

如果小说和批评通常在明显缺乏成功的情况下已经企图在它们自己传统的语言领域里发生影响的话，那么，诗歌就已竭力开始了向散文体的惊人倒退。

如果小说和批评因转向抽象和甚至不可卒读而遭到合理的蔑视的话，那么，诗歌似乎为其已满足了闲言碎语而感到心满意足。

为了抨击当代散文难以忍受的一意孤行，诗歌便具备了一种能产生氛围感的无目的性。原型的后现代主义诗歌可能听起来像神话，看起来像梦幻，只增加了非介词的数目，并赋予在无意识联想的光辉中起始和作为纯粹先过滤的标示而结束的“自动”这个词以新的含义。

在诗歌技巧上的冗长与智力上枯燥无味的措词里，一种失败的超越筑造了一种仅仅通过瓦解它们是清晰的叙述行为便给予最传统的陈述以意义的蓄意符码。假如小说不得不向基于流行陈言之上的一对讽刺画的双胞胎作斗争，那么，诗歌就已建构了几乎完全基于知识陈言之上的程式——一种反传统的标新立异可接受

的美学形式。既非抒情诗亦非叙述体，诗歌只得坚持把它的感兴（Occasional）特质作为专门为边缘设定的一种文学观相。

“自由诗一直是伟大的平衡器”，玛丽·凯伊（Mary Kinzie）指出，“解放诗歌言语以使用朴实的语言表现出精细的印象，但同时又对轻松与复杂思想的表述创造出它自己内在的障碍”。马克·凡·多伦（Mark Van Doren）在二十年前所讲的现在似乎完全适用了。

诗歌潜在的重要性在任何时候都是巨大的。但为何现在却不呢？我宁愿不把我们时代排除在外，虽然有些人愿意这么做。那些人坚持把诗歌等同于短诗，甚至当时根本就忘记了一首短诗可能会怎样伟大——因为它也可能是戏剧和叙述体。它能为思想和人们指示前途。当长诗是优秀的，或至少当它存在时，短诗在那些时代里当然也是优秀的。文学的形式如悲剧和喜剧那样互相加强，这就是思维的模式。当小说是优秀时，那么诗歌也将是优秀的，等等。小说确实是诗歌；或者正如我在此所阐述的那样，诗歌就是故事。你将非常明白这不是我的观点；它至少和亚里士多德一样古老，而且每当诗歌对人们至关重要时，它就风行一时。但是，当我谈到小说时，我仅仅意指用韵文写成的叙述体或戏剧吗？完全没有必要。抒情，史诗和戏剧诗歌的古代归类不只是按韵文来构想的，如果要这样认为则对我们来说将是致命的。我们今天所谓的散文小说实际上是我们拥有的最有趣味的诗歌 [快乐的批评家]。

一旦以稀少和纯粹来界定它自己，那么诗歌便成了最民主的文学艺术形式，对反映在小说和批评里的社会无能的一剂真正的去害妙方。排除了科幻小说作为文学艺术最民主的形式的可能性，诗歌便能声称在文学文化里拥有唯一明晰的读者，一种通过把非韵文的兼并作为一种表演艺术，一种属于群体的媒介而凝聚起来的读者。当你已接受了最低数时，当结尾是唯一的最后效果时；当

读者必须为自己下完全肯定的结论时；当隐喻不是得到显明而是通过一个省略的定冠词意指出来时；当介于页码之间的空间成为主要的组织原则时；那么，人们就只剩下对一种“阅读”的前本文沟通，一种在部落情境中“人格”的演示艺术的召唤了。这根本不是一种共同参与，记忆的“口头传统”是一个早熟儿童单调语法的复活，一种试图通过伪动力亲属关系重新建立一种与读者和睦联系的书面本文的口头阅读。这种无家可归的口叙法的时尚，是学院恐怖主义分子以最理性的方式向他们所信奉的民粹派原始主义表现怀旧情绪的唯一最后例证。“今天的作者都深感到了这一点”，罗兰·巴尔特告诉我们，“对他们来说，追求一种非风格或一种口头风格，一种零度或一种口语写作方式不管从哪方面考虑都是一种同构社会状态的预知…… [!]”

小说已经破除了它的角色，批评已从教条中解放出来，然而诗歌却发现自己消失在它追寻本质的页码里，而不是接受耗尽工程的悲惨命运。它已把自己转化成一种小的中介事件以便提供即使不是一种共同性，至少是一种共同的契约；在一个怪诞、虚伪面不断膨胀的家庭里作为假和睦的瞬即感。

后现代主义诗歌既非具象亦非神秘，而是已变成了当代最少喻指却最具预言性的文学形式；一种不是基于浓缩而是基于当代对简略的选择之上的真正速记法——一种无法传通情感的剧情纲要，尤其证示了超出艺术家理解的一个时代。

只有在瓦解首先显露的情境下，艺术的先锋卫士才能继续存在下去。

(米佳燕 译)

后现代主义艺术形态



后现代音乐及音乐家*

〔美〕P. S. 汉森

一 偶然音乐

在全面控制法音乐取得发展的同一个十年中，人们看到了其宗旨与此迥然不同的另一种音乐的诞生。也许出于对极端控制的机械性的反感，也许是因为复杂的作曲方案不可能使人听懂，有些作曲家便试图在音乐作品和演奏中加进部分不确定的东西的效果。这种音乐被称为“偶然音乐”（Aleatori Music）或“机会音乐”（Chance Music）。

与其它艺术相比较，音乐因与客观世界联系少而成为最纯粹的艺术。如果一首乐曲在重复演出中没有同一的内容，音乐怎么能够存在呢？一个作曲家怎么能够把自己应有的权力和责任转给别人呢？乐谱的目的是给演奏者以精确的指示，怎么能够为了产生不确定的结果而作出不精确和不肯定的指示呢？

美国作曲家约翰·凯奇（John Cage）已经反复表明这是可以做到的。例如，他写过一首钢琴曲，把它分印在几张不同的纸上。根据他的指示，演奏者把这几张纸扔出去，然后按照随便捡起来的顺序演奏。在他写的另外一些作品中，音符顺序是由一张印在

* 本文选译自 P. S. 汉森：《二十世纪音乐导论》，波士顿 1977 年版。编者略有删节。——编者

透明纸上的不完全“符头”(pointal imperfection)来确定的,而时值与谱号则由掷铜钱来决定(正面意为高音谱号,背面意为低音谱号)。他用摇签子的方法来确定一个音应在钢琴上正常地弹奏,还是加上弱音器,还是拨奏钢琴的琴弦。他最激进的“乐曲”使用了十二台收音机,十二位“演出者”用码表计算时间,各自按照规定打开或关闭收音机。由此产生出来的音响“蒙太奇”(sound montage)由当时正在播放的节目的类型而定。

虽然约翰·凯奇是偶然音乐的鼻祖,而且也可能是这种音乐的最激进的作曲家,但是他决不是唯一搞这种音乐的人。

现代德国作曲家卡尔海因斯·斯托克豪森曾写过一作品,题为《钢琴曲 XI》,印在一个 37 英寸长、21 英寸宽的长卷上。长卷上印有十九个片断,可以用六种不同的速度、不同的力度和不同的出音法按照任何顺序来演奏。演奏者按照指示随便看一下乐谱,先看到哪一片断,就从哪一片断开始演奏。在每一组音符之后,演奏者读到关于该组音符的速度、力度和出音法的指示记号,然后随意看另一组音符,而按后者的指示记号来演奏前一组音符。当一组音符第三次来到时,这部作品就算演奏完了。在每次演出时,乐曲的某些乐段有可能被略去,两次演奏绝没有可能是完全相同的。

亨利·普瑟尔(Henri Pousseur)的钢琴独奏曲《符号》(Caractères)写在六页双面纸上,每页印有几行排列好的音符组合,另外附有四张单页纸,纸上除有三个“窗口”外,还有几组音符。演奏者把带有“窗口”的纸随便放在印有音符的纸中间,演奏者演奏偶然出现在他眼前的东西——可能是印在纸上的音符,也可能是从“窗口”中露出来的音符。这一作品也永远不会有两次相同的演奏。

在这种偶然音乐中，有时其中一种参数^①是偶然性的，其余的则多少由作曲家加以规定。下面是关于莫尔顿·费尔曼^②（Morton Feldman）的《麦哲伦海峡》（Straits of Magellan）一曲的一段说明：

这是一份图式乐谱，其中音高不是具体规定的，而时值是具体规定了的。谱写在格子纸上，每一方格等于麦氏节拍器的每分钟之 88。演奏者在每一格子时值的开始或中间进入（如果方格是空白的，那么演奏者就保持休止）。每个方格内音的数量是注明了的。音区与音符的大部分听凭自由选择，偶然在特定的方格内注明音区的高低。力度（自始至终很弱）和音色（花舌、泛音等等）都有明确要求。

在另一首为一组管乐器所写的乐曲中，这同一位作曲家指令每一件乐器应在其它乐器开始衰弱的时候进入。换句话说，乐曲的速度是不加规定的，而是由演奏者的肺活量来决定。

E. 布朗（E. Brown），一位写过若干这类给演奏者选择权的作品的美国家作曲家，曾把这种方法比作亚历山大·考尔德的活动雕塑。在这些悬浮着的结构中，艺术家制造的各部件是永远不变的，但由于联结得极其灵活，它们相互之间的关系则总是在变化着。即使一股最轻微的风都能够改变它的整个面貌——“永远相同，又永不相同”。布朗的乐曲的一次录音可以比做一件活动雕塑的一张照片。它将是一种柔和的、可塑性强的材料一次可能出现的形状的纪录。

① 指音高、时值、力度、出音法中的一项。

② 美国现代作曲家（1926— ）。

二 电子音乐

在前述各种新手法出现的同时，人们正在开辟着另一条通向音乐未来的道路——电子音乐(Electronic Music)。在有些认为通常的音响资源已经被开掘殆尽的作曲家和音乐理论家以急切的心情期待了数年之后，排除常规乐器和常规音响的方法终于被发现了。前面我们已介绍了这方面的一些早期活动——本世纪初的几年中未来派对把噪声纳入音乐的愿望和使用微分音(microtone)的试验。早在1907年，布左尼(F. B. Busoni)^①就预言用电发声。利奥波尔德·斯托克夫斯基(Leopold Stokowski)^②和卡洛斯·查维斯(Carlos Chaves)^③分别在1932年和1937年作过这样的尝试。约翰·凯奇和爱德加·瓦列斯避开了有音高变化的乐器而写了一些打击乐器曲。瓦列斯所写的《电离》(Ionisation)是电子音乐出现前“噪声音乐”中的一首典范作品。在那些不寻常的电“乐器”中，发明于1924年的“塞勒敏”(Theremin)^④通过两手移向或移开一根钢棍来“演奏”，另一个乐器叫做“昂德马特努”^⑤(Ondes Martenot)，发明于1928年，是用键演奏的。

随着磁带录音机的发明和完善，人们找到了录制、储存和改造各种声音的方法，为音乐作品的使用提供了方便。一个广阔的、新的音响世界之门打开了，音乐艺术的天地扩展到如此巨大，以至于一向限于有确切音高的音响的西方音乐概念也扩大到把任何

① 意大利作曲家，世界著名的钢琴演奏家、教育家(1866—1924)。

② 世界著名指挥家(1888—)。

③ 墨西哥著名作曲家(1899—1978)。

④ 根据俄国技师和发明家Leo Theremin的名字命名。据其它材料介绍，演奏时右手在两根竖立的电棍之间来往移动，左手控制音量。

⑤ 根据法国音乐家莫利斯·马特努的名字命名，属于电子发音的乐器。

音响——乐音与非乐音——都包括进去。通过磁带录音机有可能使噪音音乐化，这一点开辟了音乐史上的一个新时代，这一新时代使得过去的一些革新都不足称道了。现在，我们还不可能预言电子音乐的最终结果如何，因为它还只有不到四分之一世纪的历史。迄今为止它所完成的一切只能被看作是一种探索。然而，它已经使音乐世界发生了变化，正如同星际空间探索改变了我们关于地球的基本概念一样。

在电子音乐方面，法国和德国几乎是同时迈出了第一步。皮尔·舍费尔（Pierre Schaeffer），法国电子音乐的开创者，是一名受雇于法国国家电台的无线电工程师。通过广播工作，他熟悉了各种“音响效果”——火车的鸣笛声、风声、雷声、鸟鸣声等等。他的早期作品就是把这类预先录好的音响加以编排和拼凑录制而成的。1948年10月在巴黎广播了这种作品的一部分，这一事件具有重要的历史意义，因为这是历史上首次公开演出不由人来演奏的音乐。费舍尔称他的这种音乐为“具体音乐（*musique concrète*），理由是这些音响是具体的，是一些可以通过实际操作发出响亮声音的东西，而不是“抽象”的。

几年后，磁带录音机臻于完善，这使得人们能够通过变更磁带的速度来改变音高，把磁带倒过来放音以便使正常的出音方式反转过来，能够增加混响和回声效果，能够过滤掉泛音，能够加进各种各样的噪音。只有很少的早期法国电子音乐被录制下来，但是皮尔·亨利（Pierre Henry）的《俄尔甫斯的面罩》（*Veil of Orpheus*）却是一部有代表性的作品。这首乐曲是由一些神秘的、颇为恐怖的声音与一种变了形的、加了混声的诵读希腊文的声音结合而成的。它有情节和戏剧性，具有很多早期法国电子音乐的特点。

德国的电子音乐是随着西德广播电台所属的电子音乐播音室在科隆的建立而开始的。指导者是赫伯特·艾默特（Herbert

Eimert) 和魏尔纳·迈耶尔-埃普勒 (Werner Meyer-Eppler), 德国电子音乐作曲家从一开始就与法国电子音乐作曲家不同。德国人关心的是进行科学实验, 不像法国人那样注重具有气氛“情调”的乐曲的创作。他们与后者的不同还在于, 他们只使用实验室所制造的音响 (最初是由振荡器产生的没有泛音的单正弦音), 而不使用从外部世界搜集来的音响。

卡尔海因斯·斯托克豪森在巴黎逗留了一年之后回到他的故乡科隆。在巴黎期间, 他曾在法国的电子音乐工作室同费舍尔一道工作过。斯托克豪森最初的作品《电子音乐练习曲》I 和 II (1953—54) 是这种更具理智的德国电子音乐的里程碑。例 170 是《练习曲》II 的乐谱中的一页。上边是关于音高和音色的部分, 标分从 100 直到 17,200Hz。乐曲中使用的音高是从一个分成 81 级的音阶中选出的, 其音程的比率是一个不变的 $25\sqrt{5}$ (十二平均律是建立在 $12\sqrt{2}$ 上), 又根据各个音高构成 193 个混合音。粗横线表示第一个混合声响的频率, 其上又加另一叠置的混合声响。此页上中间两条横线表示音响的时值, 时值是按照磁带运行每毫米的具体速度计算的。底部的三角形是用分贝标明的音量。

为了“实现”这一乐曲的“演出”, 首先要把作为基础材料的 193 个混合音响录到一条磁带上, 这就是“键盘”, 亦即按照线图指示被从中选择出来并加以录制的全部音阶。大部分电子音乐作品不用谱记录, 只存在磁带上。

需要强调的是, 电子音乐并不意味着一种体裁, 而仅是一种表达手段。录在磁带上的音响, 无论其来源如何, 都可用以构成各种类型的乐曲, 严肃的或是通俗的, 大型的或是小型的。电子音乐可以单独由平均律限定音高的音构成, 也可以由任何音高的音或任何噪音, 或任何几种音的结合构成。它可以达到从弱到强这一连续统一体的两端之间任何一级的音量。由于不是用人演奏, 任何跳跃的旋律——不管跳跃的幅度有多大, 或者力度上的突然

改变，在电子音乐中都成为可能。电子音乐的速度能够比常规乐器演奏的速度更快或更慢。因此，采用电子音乐手段的作曲家要比受演出者这一人的因素限制的作曲家有更多的利用各种音响的可能性和更多的选择机会。下面从几千首电子音乐作品中选出几首加以介绍，以便对电子音乐在最初二十年历史中发展起来的基本模式进行考察。

1 电子音乐的第一个十年

如前所述，埃德加·瓦列期在 1937 年停止了作曲，因为他对从传统乐器上寻求新的音响不再有兴趣了。电子音乐恰好符合他使用各种音响的夙愿。他立即采用了电子音乐这一新手段。《荒漠》(Déserts) 是他于 1954 年在巴黎电子音乐工作室工作时创作的。这是一首二十五分钟的乐曲，它有两组不同的音响：一组为木管、铜管、打击乐器和钢琴，另一组是电子音响(噪音)，这两组音响穿插在一起。据作曲家本人说，乐器的各声部造成一种在空间运动的感觉，与人类活动的自然环境相联系。磁带上的电子音响部分则是与遥远的和人类以外的宇宙环境相联系。在磁带上的材料穿插进来三次之后，这两种环境的成分逐渐混合在一起。事实上，人们必须很仔细地听才能区别乐器部分和磁带上的电子音响部分，这说明即使在很早的时期，电子音乐已经对传统器乐曲的写作产生了影响。

第二个重要的里程碑是斯托克豪森的《青年之歌》(Gesang der Jünglinge, 1955—56)。这一乐曲的重要意义表现在两个方面：一，把人声作为待加工的音响材料来使用；二，在演出中使用了四声道的磁带和四个扬声器，从而在作曲中引进了空间。这两个特点在后来的电子音乐作曲中成为重要的、经常使用的手法。在这首乐曲中，主要的音响材料是高音男童声。原始录音被加以处理、分割，音高被改变，从而产生混响，然后以“卡农”的形式把各部

分联结起来。由于有人声的出现（不管它被歪曲到何种程度），这一乐曲具有了不寻常的表现力。

在五十年代中，很多大型的、小型的电子音乐工作室在美国、加拿大和欧洲建立起来了。下面介绍的两首作品是从电子音乐的探索阶段中出现的许多作品中选出的两例。休·勒·凯恩（Hugh le Cain）的《水滴的叙事》（Dripsody）虽然不是一首“重要的”作品，但却是当时磁带拼接技术的样板。这是一首纯粹的“具体音乐”作品，使用的音响材料只是一滴水滴落的声音。先把这一滴水的滴落声录在磁带上，然后用各种不同的速度，从每秒振动45次（接近钢琴上最低音）的低频音到每秒振动8,000次（超过钢琴上最高音八度）的高频音，加以复制，最后再把这些录在磁带上的长短不同的音拼凑成一首类似木琴声音的、颇有趣味的乐曲。不过，人们听起来还是清清楚楚的从水龙头滴水的声音。这是一首朴素简单的乐曲，因为它只用了一种声音，而且所有的音都有确定的音高。

另外一首较复杂的作品是让·艾维（Jean Ivey）所写的《弹球》（Pinball）。所有的声响都来自一架弹球机（Pinball machine），比那一滴水的声音复杂得多，因为不仅有铃的叮当声，而且有控制杆发出的声音和球撞击到障碍时所发出的大量噪音。这首作品绝非仅是一架开动着的弹球机的录音，弹球机的声响只是作为材料。在这一作品中有比前一作品中大得多的噪音成分。

在1958年，出现了两首差异很大的作品，从而显示了电子音乐作曲手段所具有的广阔潜力。第一首是瓦列斯的《电子音诗》（Poème électronique），它是为1958年在布鲁塞尔举行的世界博览会的菲利普馆而写的。该建筑物是由法国著名建筑家设计的，音乐则是供参观者欣赏的。关于当时的情况有如下一段记述：

当人们从这一建筑物走过时，他们一面通过四百多个扬声器听着音

乐，一面观看放映出来的一系列图象——有些是照片，有些是综合图象，还有油画和打印或手写的原稿。两位艺术家毫无使图象与音乐同步的意图；其结果是，除了偶然的巧合外，人们所获得的大部分印象在视觉与听觉之间是不协调的。六个月中，每天约有一万五、六千听众。他们对自己看到的图象和听到的音乐表现了各种各样的反应——惊骇、愤怒、不知所措、畏惧、感兴趣、狂热。

在这一乐曲中，瓦列斯使用了各种各样的钟声和噪音，其中包括咔哒声、气笛声和偶然出现的呻吟声或呜咽声。乐曲并不要求听众按通常那样聚精会神地听，以便听出各个乐段之间的联系。乐曲很少连续性。这种缺少“因果关系”和段落之间逻辑发展的现象也是后来大部分电子音乐的特点。

在这同一年中，约翰·凯奇写了一首听来令人震惊的作品，题名为《芳坦娜的混搅》(Fontana Mix)。这并不是他的第一首电子音乐作品，实际上，他曾是电子音乐的先行者之一。例如在《想象的风景画》(Imaginary Landscape, 1952)这一作品中，他把43张爵士乐唱片上的音响分成许多片断，然后按照偶然音乐作曲法写成的乐谱把这些片断录在磁带上。《芳坦娜的混搅》完全是由噪音组成的，听起来好像一个人在旋转短波收音机的调谐盘，并在不断地收听一个又一个的节目。整个乐曲处在可怕的静电干扰中，人们从中不时听到笑声和一条狗的吠叫。写这首作品时，凯奇正旅居意大利，赛诺拉·芳坦娜是他女房东的名字。这一乐曲反映的一定是凯奇住在那里时所获得的印象。这是电子音乐中一个最远离传统音乐的典型例子。

比利时作曲家亨利·普瑟尔的《列日三貌》^①唤起人们对比利时城市的一种深沉的、充满诗意的回忆。它是一首三个乐章的交

① 列日，比利时一城市。

响诗，在构思上与德彪西的《大海》和《伊贝里亚》相似。第一乐章称作“空气与水”，标题和音乐都吸收了印象派的思想。这一乐章使用了形容海水起伏的咻咻声、模仿气笛的声音和钟声。第二乐章“城市之声”使用了乐器的声音：弦乐拨奏着作为基本素材的一个不协和的和弦，在这上边，又按照斯托克豪森在《青年之歌》中所使用的方法加上童声的歌唱。第三乐章的标题是“工厂”，它描写城市的工业活动，使用了比前两乐章更嘈杂的音响，而且把缓慢的、管风琴似的音响同人声、噪音以及某些乐音混合在一起。《列日三貌》在使用电子音乐作曲手段上是非常成功的，即使有某些保守的地方。

2 电子音乐的第二个十年

最初，电子音乐是贮存在磁带上，有时转录到唱片上，听的时候要通过扬声器。这使得听众对这样的音乐会感到很不称心，因为他们在欣赏音乐时除了扬声器外看不到任何别的东西。为了使这种音乐会不单调，有些作曲家和演出主持人在演出中同时加上闪烁的灯光，放映幻灯片或电影以形成一种混合效应法的表演^①。

另外一些作曲家则对“实况表演”的电子音乐（live performance）进行了试验。在这种类型的演出中，听众可以目睹声音是如何发出的，如何操作的。斯托克豪森的《交织》（Mixture, 1964）一曲为五组乐器写了音乐，在听众面前以正常的方式演奏。同时，每一组都有一个自己的话筒以便把声音输入到一个改变音色与力度的变声器中。听众一面看着整个操作过程，一面听着经过变声器产生的混合音响。在他的《麦克风之声》（Mikrophonic 1, 1965）中，音响来自一面东印度大鼓（tam-tam）：一位演奏者在鼓

^① multimedia，也可称为多媒介表演或多种手段表演。

上敲击出变化多端的声音，另一演奏者在鼓面上移动一个接触话筒，同时还有一个演奏者用滤波器和分压器来改变声音。这一乐曲在结构上非常“松散”，因为参加演奏的人都是即兴“演奏”，所以不时出现一些意外的音响。

有时候，音响材料之奇特达到惊人的程度。有一次，凯奇把一支话筒挂在脖子上，然后喝一杯水，发出来的声音通过扩大和改变音响听起来好似尼亚加拉河的喧闹声。罗伯特·阿什利（Robert Ashley）把一只话筒系在“演奏者”的头盖骨上，接触话筒和扩大器把脑电波放送了出来。

在电子音响的使用中最使人感兴趣的是电子音响与常规乐器相结合的方法。马里奥·达维多夫斯基（Mario Davidovsky）曾为乐器独奏或小乐队与磁带的同时演出写过很多被称作“同步”（Synchronisms）的作品，音色的对比十分动人。米尔顿·巴比特的女高音——磁带音乐作品《夜莺》（Philomel）是这类电子音乐的另一典范。

3 电子音乐合成器与电子计算机

“古典”的电子音乐工作室有很多缺陷，在创造将使用的和将加以修饰的音响，以及把所获得的音响分裂成无数必需的碎小片断以构成乐曲时，作曲家所使用的方法非常复杂而且很费时间。一个配置有无数振荡器和修改音响器、各种磁带运转机械装置和扬声器、磁带盘和连结线的典型的电子音乐工作室，看起来就像一幅滑稽的卡通画中发狂的科学家的实验室。

电子音乐合成器（synthesizer）的发展使创作电子音乐的方法比较简单一些了，而且使作曲家获得了比旧方法所给予的更多的自由。电子音乐合成器曾经被称作“一个把音响发生器和音响可变量装在一起并有一套统一控制系统的装置”。安放在纽约哥伦比亚—普林斯顿实验室中的庞大而耗费巨资的 RCA 电子音乐合成

器曾是电子音乐发展的中心。现在它已被认为过时了。小得多、便宜得多的手携型电子音乐合成器正在被广泛地采用。在这类小型电子音乐合成器中，罗伯特·穆格（Robert Moog）设计的、被命名为“穆格”的音乐合成器最为有名。其它还有唐纳德·巴克拉（Donald Buchia）的“巴克拉”和“赛因-凯特”（Syn-Ket）。此外，还有 ARP 电子音乐合成器；它在操作上更为简便。“穆格”和“赛因-凯特”都是通过在一个常规形状的键盘上弹奏来发音，而“巴克拉”则是借按压一个敏感的金属支板而发音。这几种“乐器”从根本上说是单音的，即只能弹奏和录下单一的旋律，录复杂的织体则需要把几个旋律不同、节奏不同的录音复合在一起。用“巴克拉”写的最有名的乐曲之一是苏波尼克（Subotnik）的《月亮里的银苹果》（Silver Apples of the Moon, 1967）。这一乐曲是“无双”唱片公司委托作者制作的，乐曲的后半部分是由十条不同的旋律线和节奏线叠加而成的音响剪辑，形成了一种热烈的、爵士乐风格的固定音型。电子音乐合成器的新发展日有所见。我们可以料想，在未来的日子里，它们将发挥日益增长的、也许是革命性的作用。

电子计算机既能用来制造音响，又能用来作曲。当然，电子计算机只是执行“指令”，只能按照人们输入的指令进行工作。直到目前，电子计算机在音乐上的使用只限于搞音乐噱头的场合，因为操作程序极为复杂而且费用很大。莱贾伦·希勒（Lejaren Hiller）和米尔顿·巴比特曾研究过在其它场合中使用的可能性。

我们必须记住，电子音乐只有二十五年的历史，尽管有所成就，但仍是在襁褓中。然而，它已经显示出极大的灵活性和多样性，在风格和“流派”上，从斯托克豪森最初习作的朴素、稳重到苏波尼克的巴洛克风的充实、华丽；从幽默风趣的《水滴叙事》到整齐单调的《荒漠》；从普瑟尔的诗意和召唤性到凯奇的粗野与噪音嘈杂，各自都有了自己鲜明的面貌。

关于音乐本质的一种新的概念，看来正从这些音响制作的全部过程中发展起来。依照某些人的看法，音乐已成为其音响——任何种类的音响——就是它本身存在的全部目的的艺术，而不是多少按照语言的性质来发挥作用的艺术；即有语法和句式，有陈述部、发展部及主题再现部，有紧张与松弛，有协和与不协和，有潜在的律动与有机的节律。音响的来源是无关紧要的，音响不须“做”任何事情，不须表示任何意义，音响就是音响。

当然，这是一种极端的观点，而且不是所有的电子音乐作曲家都持这种观点。但所有的电子音乐作曲家都受到了这一作曲手段提供给他们自由的自由的影响：摆脱了演奏者的影响，摆脱了节律格式的影响，摆脱了乐器的限制，摆脱了任何音高的框框，摆脱了对任何音响的先入之见。这些摆脱各种限制的自由一直具有影响他人的力量，而且使一大批即使在为常规乐器作曲时也有意识地使用电子音乐音调的作曲家从中获得灵感。此类作曲家可以称作“电子音乐时代后的”（postelectronic）作曲家，这并不一定意味着他们取代了电子音乐作曲家，而是说电子音乐的自由性对他们的音乐产生了影响。

三 “唯音”作曲家

在匈牙利作曲家乔治·里盖蒂（György Ligeti）的乐曲中，人们可以听到一种对音响的追求。他的《大气层》（Atmosphères）一曲以非常恰当地为电影《2001年》中的外层空间景色配音而著名。在这首不用定音鼓的大型管弦乐队乐曲中，每一乐器演奏一个独立的声部，在写法上极其复杂。这一乐曲开始时以非常轻柔的弱奏奏出了一个间隔很宽的复杂和弦。因为没有节拍，这一和弦就象悬挂在空中一样。当一些乐器停下来而为另一些乐器所取代时，人们几乎觉察不到任何音色变化。在下一段中，颤音代替了单个

的音，从而丰富了音响效果。木管乐器以互相交错的半音阶逐步上升到又高又尖的顶点。紧接着，各种乐器集中围绕着一个共同的音发出像飞蝇般的嗡嗡声。在随之而来的一段中，管乐器吹奏者们吹出一些不是乐音的音，形成了奇特的音调，在结束时，乐曲逐渐消失在沉寂中，最后一响是拨拂钢琴的琴弦声。

里盖特的管风琴曲《音量》(Volumia)和竖琴曲《连续的统一体》(Continuum)在风格上是相似的。作曲家本人说过：“在这两个作品中，我的主要目的是建立起一种音色比旋律、和声、节奏更为重要的艺术形式……旋律、和声、节奏被压缩并整齐地排列在浓厚密集的结构中。”这种静态的音乐在瓦列斯的“音块”(Sound-block)作品里以及前面介绍过的勋伯格的《五首管弦乐》曲中的“湖畔的夏营”中都曾出现过。

四 最简单派音乐 (Minimal Music)

七十年代初创作和演出的另一种音乐可以称作“最简单派”的音乐，因为它类似同时在美术界出现的一种把绘画严格限制在基本视觉的最低成分中的流派^①，这一绘画流派的主要画家之一阿德·莱因哈特曾经提出“不要有结构，不要有笔法，不要有勾勒或轮廓线，不要有明暗层次，不要表现空间、时间，不要有活动态势，不要有客体、主体或素材。”那末还留下什么呢？大幅的画布被涂成一片漆黑，这就是莱因哈特的画。另外一些从事这种绘画的画家，有时在一幅画布上画上两条或三条宽带。同一流派的雕塑家们则搞一些箱状物体或其它几何形物体。

特里·里雷 (Terry Riley)^② 曾经写了一首具有与这些绘画相

① 这一流派 (Minimal Art) 也有人译作抽象派。

② 美国现代作曲家 (1936—)。

同特征的乐曲，叫作《C调》。它由53个旋律片断组成。这些片断可以按照任何顺序演奏，可以随意反复，能用多少乐器就用多少乐器。由于某些音符占有数量上的优势，可能产生一个基本的和弦进行。不过如果在某次演奏中这些和弦没有出现，那也没有关系。

斯蒂夫·雷奇(Steve Reich)^①的音乐，除在节奏的结构上加以控制外，实际上与此作品相类似。他的乐曲《四架管风琴》是为四个电子风琴和一副沙槌^②写的。沙槌打着不变的拍子，同时四个电风琴连续奏着相同的和弦进行，共持续二十五分钟，但是在各个和弦之间有着各种长短不等的休止。雷奇在他的另一首乐曲《显现》(Come Out)中使用了电子音响，这里用的音响材料是从始至终反复着的一个口述的句子。通过两声道把它录到磁带上，先是速度一致，然后，第二声道慢慢加快赶到前头，于是两个声音分成四个，又分成八个，形成了一首有趣的、几乎是催人入睡的乐曲。

波琳·奥利维罗斯(Pauline Oliveros)^③的《I of IV》是由一些复杂的、更接近噪音的音响组成的，几乎持续二十分钟。作者偶然加进一些新的音响，有些非常微妙，有些很明显，但是持续低音不变。在上述这类乐曲中，许多世纪以来占主要地位的、着重主旋律的音乐思想被着重声音的思想所代替了。

斯托克豪森为八个歌唱演员写过一首乐曲，叫作《心境》(Stimmung)。每个歌唱演员带着一个话筒坐在地板上，好像围着一堆篝火。他们拉着长声唱出降B大调和弦，时间长约二十分钟，偶然呼喊几声某神明的名字。

① 美国现代作曲家(1935—)。

② maraca，拉丁美洲的一种打击乐器。

③ 美国现代女作曲家(1932—)，现在加州大学任教。

五 环境音乐 (Environmental Music)

《心境》一曲不仅要听而且要看，它是一首戏剧性的作品。很多属于这一流派的作曲家把他们的音乐与灯光和舞蹈结合了起来。拉·蒙特·扬 (La Monte Young)^① 是这类音乐的倡导者之一，他上演了音响与灯光可以持续一周的“环境”音乐。人们可以随时来欣赏，就像大自然中的瀑布或全景照片一样。《献给贝多芬音乐大厅的音乐》(Music for Beethovenhall)^② (1970) 是斯托克豪森设计并创作的、为在这一大厦的三个厅和三个休息室中连续和同时演出的音乐。听众可以漫步在大厦内，一会听这一处的音乐，一会听那一处的音乐，一会听两处或更多处的音乐。地板上准备了一些弹簧床垫，以备要休息的人们使用。同时，有人在读着诗歌，四壁上放映着电影。

马克斯·纽豪斯 (Max Neuhaus) 在他的一首题名为《穿行》(Walkthrough) 的乐曲中，创造了真正的“环境音乐”。这一作品使用了电子音响。当人们走过纽约的一个大建筑时，就会听到这一音乐。音高与声音的传送方向受着天气变化的影响。他还创作了《坐在汽车里听的音乐》(Drive-in Music)，即把很多无线电发射机在一段公路上排成一行，来往汽车上的人可以调到特定的波段收听这一音乐。

六 概念音乐 (Conceptual Music)

概念音乐更加远离传统的音乐观念，它同样也是与美术界所

① 现代美国作曲家 (1935—)。

② 波恩的一座音乐厅。

出现的新思潮相呼应的。美术上的这一新思潮是对视觉上的概念只要加以构思和描述，不必把它画出来。这一思潮的音乐则是没有任何声音，而仅是想象而已。例如斯托克豪森的概念音乐《一周间》(Aus der Sieben Tagen) 的乐谱就是由词语构成的：

弹奏一个音
继续弹奏它直到
你感到
你应该停下来为止。

克里斯琴·沃尔夫 (Christian Wolff) 的乐曲《石头》(Stones, 1968) 也属于这类作品，其内容是：“使很多大小不同、形状各异 (以及各种颜色) 的石头发出声音来，大部分声音是谨慎而沉稳的，有时是急促而连续的。绝大部分是以石击石，不过偶然也以石击其它东西 (譬如鼓面)，或用其它方法 (如用弓子擦奏或加以电扩大)。不要打破任何东西。”

尽管这种音乐的大部分作品有其新奇性，但它并非完全新的东西。这方面最大的影响是来自约翰·凯奇。

凯奇的兴趣除了写许多预先制定了作曲程序的、类似但不同于序列手法的乐曲以外，还喜欢在钢琴上发掘新的音响，把钢琴变成一种新型的打击乐器，即在钢琴上各位之间规定的地方插入一些金属丝、螺栓、小片的橡皮和小木块等，从而完全改变了它的音响。

凯奇创作钢琴曲《4'33"》(四分三十三秒)：钢琴演奏者一动不动地在键盘前坐了四分三十三秒。凯奇认为，这首乐曲的“主旨”在于当沉寂无声时，听众开始注意到周围发生的无目的的、偶然的声响。出现的声响也许是一声咳嗽，也许是移动脚的声音，甚至人们的耳鸣。凯奇要求我们的“仅仅是认识我们的现实生活”。

卡尔文·汤姆金斯 (Calvin Tomkins) 对这位作曲家进行研究后说：“凯奇所提出的，从根本上说，是推翻文艺复兴以来西方艺术基本观念的彻底的革命。”我们无法知悉凯奇在音乐史上最终应该占据何等重要的地位。不可否认的是，他在本世纪的下半叶率先进行了很多革新，率先“将音乐从音符中解放出来”。他究竟是一位艺术先知，还是一位好心的恶作剧者，还有待来日见分晓。

(孟宪福 译)

后现代主义建筑艺术*

〔英〕查尔斯·詹克斯

一 历史主义，后现代主义的肇始

五十年代末，英国和意大利建筑师之间曾爆发一场争论，论题是哪一段时期的建筑艺术有得以复兴的理由。班纳姆（Reyner Banham）攻击意大利人“从现代建筑艺术的退却”是一种“幼稚的倒退”。柏夫斯纳（Nikolaus Pevsner）列举了其它种种信仰上的退却，找出了种种不正常的“新新艺术运动（Neo-Art Nouveau）和新风格派（Neo-De Stijl）”，他把它们看成到处蔓生的毒草。意大利人对这种清教徒式的评论上的冷藏学派作了反击。

引起这场争论的建筑物都有含糊的倒退回去的历史性影射。1957—1962年间弗兰哥·阿尔比尼（Franco Albini）设计的博物馆和百货商店是对传统式罗马建筑的回潮。1957年建米兰市托拉·维拉斯加（Torre Velasca）看上去多少与中世纪塔楼相仿。而最令人信服的历史性建筑物之一是帕洛·波托基西（Paolo Portoghesi）设计的鲍尔第别墅（Casa Baldi）（1959—61）。建筑物外形是自由的曲线。它有后现代主义的特征，有两种代码兼具的精神分裂式特征：弯弯曲曲的巴洛克式外壳，重叠的空间，空间相交的焦点，野性主义式处理——外露的混凝土砌块，质朴粗野的木

* 本文选译自 C. 詹克斯：《后现代建筑语言》一书，1977年纽约版。——编者

作，加上现代派式的吉他形状。我强调这一意大利历史主义作品的日期，以与稍后发生在日本、西班牙和美洲的作对比。萨里宁在1955年建造了“桔子皮穹窿”式克罗斯格讲堂和小教堂（Kresge Auditorium and Chapel）。但只是到了1958—62年他在耶鲁大学设计了斯泰尔和莫尔斯学院（Stiles and Morse Colleges），采用了“花生碎壳式奇特”风格，明显的历史主义才算真正来临。这一建筑群有意识地运用中世纪的平面，入画的体量，对耶鲁地方传统甚为注意，——总体而言是一种动人的都市建设的开端。但细部和体量有点太图案化，也略微吝啬些。

1960年左右，大规模的半历史主义在美洲开始。如菲利普·约翰逊的大部分作品，以及更为拙劣的变体如山崎（Yamasaki）、爱得·斯东（Ed Stone）和华莱士·哈里逊（Wallace Harrison）的作品。山崎和斯东在1958年间发展了他们那闪亮的伊斯兰式“混凝土花格”和“镶边”。1962年又搞了“准哥特”风格。历史主义是单薄的，恼人的，半生不熟的，——因为很多建筑师为追求装饰而背离了密斯（但又永远不会真正抵达某一地点）。

菲利普·约翰逊轻而易举地成为这一组人中最有成就最聪明的人。他的第一件作品是1956年设计的波特·彻斯特（Port Chester）犹太教堂。这是他和密斯间的暂时破裂。其外观如列杜那么简洁得令人吃惊，内部则是一个华盖形的天花。这些历史式的引用都镶入密斯式钢结构的黑框之中。建筑物缺少装饰和内容，意味着他仍是个现代派。他的著作和他的敏感性对后现代主义的贡献可能比他的建筑设计强。

1955年，《现代建筑艺术的七根拐杖》一文揭露了现代派建筑师用来当屏障的若干程式。例如，建筑设备和结构效能等托词是这类拐杖中的两根。1965年，他在《建筑艺术的过程性因素》一文中揭露了现代派运动的空间理性化。结合他在历史形式上的作为[1961年，阿蒙·卡特博物馆（Amon Cartor Museum）；1962年，

福里 (Follee), 都有多余的拱券], 这些争论无疑把历史的门进一步推开了。约翰逊有深入研究所得到的表面情趣, 但也有十足现代派的诫条: “纯粹的形式——丑陋或美好——但要纯粹。”他的历史主义停留在浅尝辄止的水平上。其译码奇奥, 不是易于捉摸的习俗性译码。他从未真正在装饰、地方特点以及文理上的适宜程度等方面争论过。不然, 他本可能在折衷主义方向上变得更为有力量。

如果说约翰逊和萨里宁是半历史主义者, 半后现代派, 则也可以此衡量同时代的“日本风格”、“巴塞罗那学派”。六十年代前川国男、丹下健三、菊竹清训、黑川纪章等人的作品, 基本上是柯布西耶式句法纳入民族和传统的元素。外伸梁头、斗拱、神社门、柔和的曲线、斜伸的支柱以及不事粉饰的施工表面——所有日本木结构建筑艺术的特色都用到了钢筋混凝土上, 紧凑地放在一起。勒·柯布西耶开创了这种立体派拼镶方法。而日本人以他们传统的非对称平衡的禅宗美学观点, 常常把这一特点表达得精炼而高雅。到处应用野性主义材料表达手法, 但仍然象茶道室那么雅致 (尽管用的是着色的混凝土)。与约翰逊和萨里宁一样, 他们对传统也犹疑不决, 对时髦的折衷主义也小心翼翼。

我假定, 文丘里是第一个以敢作敢为的方式应用了装饰性线脚和传统式符号 (如门廊拱券等) 的现代派建筑师。1960年, 他的护士和牙医总部 (Headquarters Building for Nurses and Dentists) 把装饰性线脚夸张地用到下层窗户窗套上, 用两根斜角木料把一个薄似纸片的拱券分成两部分, 这是“公共入口”。各种后来影响不小的想法在此均已出现。因此这很适于被称为第一座后现代主义的“反意纪念碑” (Anti-monument)。罗伯特·斯特恩 (Robert Stern) 发展了这种装饰的想法。很多建筑师, 如查尔斯·穆尔 (Charles Moore) 从这座房子有趣的角部, 曲折的墙垣, 丑陋的反语法手法以及“后现代空间”中得到启迪。至此, 我们终于满意

地有了一座在某些方面任性地传统化了的房子。象巴洛克建筑一样，它符合都市的文理，街道的线型以及空间流动的要求；象风格主义派那么，它做作，在尺度上要弄噱头，吹嘘某几扇门窗，同时删削去别的一些洞口。的确，其有算计的丑陋和笨拙几乎都象风格主义派：屋顶对恶劣的气候是一种嘲弄，对方盒子形体的切割是对国际派的凌辱。

文丘里对现代主义的攻击起初集中于口味上。后来集中到象征性上。在他的第一本书《建筑的复杂性和矛盾性》(1966)中确立了一系列针对现代主义的视觉偏爱：以复杂性和矛盾性针对简洁性；宁要模棱两可和紧张感而不要直陈不讳；宁要“两者兼具”而不要“非此即彼”；要双重功能性元素而不要单打一；要混杂的，不要纯粹的元素；要总体上的乱七八糟，而不要一目了然的统一。除了这些风格上的代码问题之外，文丘里还对这场争端作了两个更重要的贡献：第一个是出于对历史性作品不尊重的态度，他兴致十足地到历史上的派别如风格主义和卢扬等处进行劫掠（卢扬——Lutyens 现已与高迪一起成为后现代主义的楷模）；第二是他猛然冲进了大众艺术（Pop Art）的队伍，然后是中心大街，拉斯维加斯，最后是列维敦（Levittown）。他与他的妻子丹尼斯·斯各特·布朗以及设计组一起研究了迄今为止备受冷落的大众口味，他们称之为“象征主义课程”。其成果收集于可称为第一次 P. M. 建筑艺术的“反展览”——“生活的标识：美国城市中的符号”（“反展览”，因为它与一般博物馆展览艺术作品的方法相背）。

总括而言，文丘里的争论，是坚持要重新估价商业性廉价艺术品和十九世纪的折衷主义。探究它们是如何在一个群众性水平上进行交流的。然而他们的注意力上有若干问题。没有把象征主义理论的发展向前推进一步，因此所举实例就有点四面八方瞎摸索。没有选择和评判种种廉价艺术品的标准，争论限于个人口

味，——没有符号学方面的理论。因此，文丘里的“絮絮叨叨”的“广告牌”多少有点专横跋扈地取胜了他们的“鸭子”。其实文丘里这组人成批兜售的信条，诸如关于口味的争论，对前一代人口味的贬斥，骨子里都是排他主义和现代派的作风。正相反，从对符号学研究发展起来的后现代主义，注视口味的抽象概念和它的译码，再采纳一种合乎当时情境的见解。也就是，没有一种译码天生比其它高明。在采用某种优于其它的译码前，必须先从特征上确定你为之作设计的文化子系。

文丘里派打算把一整片译码组成部分抛掉，不仅“鸭子”，还有“英雄的和起源的”建筑艺术，豪华派别，意大利宫殿式复古，以及所有处于他们那装饰性门面相对方面的作品。因为他们仍保持着一种现代派的“时代精神”概念。他们古怪的时代精神乃是“这个时代不是通过纯粹的建筑艺术作英雄式交流的环境。每一种手段有其自己的好日子”。我们这个时代，也许是麦克路亨（Mc Luham）所谓的一种借助于电子技术传播的象征主义时代，——汤姆·华而夫（Tom Wolfe）的“电子绘图”建筑艺术。文丘里和菲利普·约翰逊之间轴对称式的对立关系是十分有趣的。他们双方都采用“纯粹形式”作为先决性立足点，一方是反面，另一方是正面。而后现代主义是很激越的兼容主义（象文艺复兴建筑），就必须攻击这两方面的根本点。总而言之，现代主义除了侧重一个又一个时代精神的托词，别无他哉。每个人都夸口说他占领了舞台中心，可又摇摆得过于极端，都采用一种唬人的夸张的排他战术。而后现代主义的困难在于采用多重译码，而不退化到调和，不有意仿造。这只有通过可供人分享的设计译码来达到。它们也就是某些能制约设计人的译码，倒并不一定是为他们所尊重的译码。文丘里派对某些译码很敏感，这是一些为建筑师们所一直忽视的下层中产阶级和 66 号街商业活动的译码。然而，他们实际的建筑物却经常是为另一种不同口味文化服务的，——为教授，为

学院，为“口味很浓”的顾客。在他们的理论和实践之间是有折扣的。

他们的实践在他们信奉的“普通和丑陋”的建筑艺术中变来变去。1973至1977年的奥勃林学院扩建（Oberlin College Addition）是粉红色花岗岩和红砂岩的装饰性门面——他们所谓“一座四十年代的中学体育馆”。它砰然一下撞到一座十分和谐的新文艺复兴式建筑物上。其连接，其纹样、屋顶和形式均不一致，有算计地作得笨手笨脚。“不想追求建筑艺术上的英雄史诗”。但是否确有道理呢？问题仿佛在于，他们的敏感性仍属现代派，尽管他们的理论仿佛已入后期。

另几座房屋，更直接地作了历史性的暗示，它们大大方方地与“过去”作有趣的交往，令人喜爱。1970年建的特鲁别克和威斯洛基住宅（Trubeck and Wislocki Houses）是科特角的民间风格，很平常但很引人。1972年至1976年建弗兰克林院（Franklin Court），献给本杰明·弗兰克林的二百周年纪念品。后者是一个十分适宜的幽灵式想象，用不锈钢按古老的轮廓作了一座不再存在的宅邸。下面是考古式的遗址，可从恰恰凸起在地平之上的狭缝中来窥探它。一座按弗兰克林的描述设计出来的新殖民地式花园，加上他的种种有关道德方面的标语口号，显得很有内容。这儿，文丘里们造出的不是一座房子，而是一座花园，它把过去和现在以一种并不怪诞的方式联在一起。它合乎城市的文理，兼具大众和专家两种译码，既丑陋又漂亮。所以这可以称之为他们的第一座后现代主义的正意纪念碑。

他们的追随者罗伯特·斯特恩（Robert Stern）在运用文丘里风格上有十足的灵活性。巴塞罗那学派把这一风格与地方目标相结合在一起。莫拉-庇农-维亚普兰纳（Mora-Pinon-Viaplana）、克劳台特（Clotet）和塔斯奎茨（Tusquets）都善于把新的旧的，各不相同的东西放到一处，有时是一种高超的讽刺。他们有时把一座古典

主义建筑按国际派风格的美学观点组合到一起，反之亦然。这是典型的后现代主义的遐想。但他们从未走得太远。这是一种怀旧情绪的发作，一种与旧版翻新的家具相应的建筑艺术翻版，一种传统似的风格 (Traditionalesque) 常常变成为“拙劣的作品”。这些自外于现代派的现代派们，仍然不想让他们自己为已确立的价值所“玷污”。这是折衷主义的价值，过去二百年中它一直是很丰富而又很有机会主义的特点。当他们迟迟疑疑地朝折衷主义跨进时，经常是歪曲得仍象“摩登”，至少结构上是如此。而这正是与“拙劣的作品”相对立的。

这些后期现代建筑师与下述另一组人是很不一样的。那些复古主义者从一开始就不曾是“摩登”。

二 直接的复古主义

哥特建筑艺术在英国一直存在于十六、十七、十八世纪，直到哥特复兴。因为人民喜爱这种“民族风格”，而又常常有一些易遭破坏的教堂须予修复。由于复古主义风格与拙劣的膺品同义，传统成了传统式，整个形式成了某种代用品，没人从事创造性的工作来丰富传统，连学院式的抄袭也没有。因此，到了三十年代，除了希契科克 (H. R. Hitchcock) 写过一本题为《二十世纪中可称为传统的建筑艺术》的书以外，没人愿意在理解的基础上把复古主义带到当代日程上来。可供研究的例子，有匹茨堡的“学习大教堂”，一座四十层的哥特式建筑，有莫斯科的七座斯大林式巴洛克摩天楼 (导游手册委婉地称之为“五十年代风格”)。

1971年雷蒙·埃雷斯 (Raymond Erith) 和昆兰·特里 (Quinlan Terry) 在英国赫福夏建造了一座古典式住宅，这是一种亚当式、田园式以及部分乔治亚式的混合风格。特里还设计过一座中东的回教礼拜堂。但这种水平的复古主义者的共性是缺少创作的力量，他

们的艺术没有“形式的活力”。

洛杉矶有一批寻欢作乐式折衷主义的设计人（一些室内装饰工作者），日本建筑师中也有一些人，他们设计了一些故意歪曲的混杂仿作，这类仿作除了才智以外，还要会掌握运用陈词习俗，这正是后现代主义交流手段的基本构成方式。

在什么场合直接复古主义会不遭讽刺打击呢？康拉德·杰姆逊（Conrad Jameson）认为主要是居住建筑，尤其是大量性居住建筑。人们喜欢乔治亚式、爱德华式层台型住宅，它们比任何一种体系建筑都便宜，与城市已有环境的语言和尺度均相宜。

现在亦已有一种商业化的复古主义，这是一种大宗生产：大众化住宅和投机商的发展计划。这种传统在远东、洛杉矶和休斯敦发展得最快，因为这些地方新市镇或巨大的居住区就象塑料聚合物反应过程那么快地滋生出来。某些社区的人工痕迹十分明显。一走进去就可以看到梵·高的《向日葵》复制品已高挂墙上，混凝土仿制的段段“木柴”上，看不见的煤气喷嘴在噼哩啪啦地熊熊燃烧。

复古主义在美国可以约翰·保罗·盖第在马里布的博物馆（John Paul Getty's Museum in Malibu）为例。设计人是诺尔曼·纽尔伯格（Norman Neuerburg）。这一建筑在美国建筑界引起一场争论。这一座遭到过褒过贬的建筑座落在可以远眺太平洋的加利福尼亚海岸上。它与陈列品十分相宜，也是一种文化上的挑战，仿佛在说：“我们时代可以陶醉于一种历史性的精确仿造。（花掉一千万或一千七百万美元！）通过我们的种种仿制技术（复印、照相、合成材料）以及专业化的考古学，加上空调和温度控制的高超技术，结构能力（整座建筑架在一座停车库之上），我们可以干任何一个十九世纪复古主义者做不到的事。我们可以仿造不同文化的断残体验，因为所有各种大众传播手段已经这么干了十五年，人们的感受能力已被强化了。

为此，我愿为该建筑辩护，它是一座合格的后现代建筑，因为它有多元性，其选择也是颇为广泛的。但它既不是光华夺目，也不是奄奄待毙。它之所以成为褒贬之的，只是因为当时正在争论七十年代的建筑究竟应当何属。这一建筑也不曾回答这一问题。

1975年10月至1976年1月在现代艺术博物馆举办了亚瑟·德累克斯勒（Arthur Drexler）的“学院派建筑艺术展览”。七十年代，出版了一些关于维多利亚式和爱德华式建筑艺术的重要书籍。其中有：沃尔特·基德尼（Walter Kidney）的《抉择的建筑艺术：1880—1930美国折衷主义》（1974年），阿拉斯代尔·撒尔维斯（Alastair Service）编著的《爱德华式建筑及其起源》（1975年），萨莉·伍德勃里奇（Sally Woodbridge）的《海湾地区住宅》（1976年），约翰·萨牟逊（John Summerson）的《伦敦维多利亚式建筑》（1976年）。卢扬（Lutyens）的“安妮皇后复兴”也因为当代折衷主义者的研究而为众人瞩目。

三 新民间风格（Neo-Vernacular）

民间风格既不是直接复兴也不是精确仿造，但仍象一种现代与十九世纪之间的混血儿。其风格便于辨认：坡屋顶，矮胖的细部，入画的体量以及砖，砖，砖——“砖是人道主义的”。

1961年达邦尼和达克（Darbourne and Darke）在皮姆里克居住区（Pimlico）竞赛中获胜。它与老建筑物，譬如砖色灰黯的十九世纪教堂很相称，包含种种活动内容，诸如街角小酒店、图书馆、老年人之家。有满植各种树木的丰富空间，也有六十年代建筑师们追求的“地方”意义。最重要的是它采用了矮胖的砖结构形式，一种维多利亚式的美。由此，如果不说是发明了，也应说它确立了新民间风格。

在1977年5月至7月的作品展览上，该作品被评述为：证实

了某些根本的家庭生活特质，如不受干扰，小花园，优质的风景等，均可借助于民间素材所形成的模式来实现它们。

1975年至77年间，安德鲁·德比夏（Andrew Derbyshire）设计了黑林顿市政中心（Hillingdon Civic Center）。这是一组乱七八糟的维多利亚式砖结构。“坡屋顶扣在层层跌落的墙体上，一直延伸到几近地面。因此人们所见到的是屋顶多，——表示保护和欢迎的元素；墙垣少——表示防卫和敌意的元素”。

新民间风格与一种从1975年起广为接受的重修和重新利用旧建筑的倾向结合在一起。1975年是“欧洲建筑遗产年”。费尔顿和毛森（Feilden and Mawson）等事务所以北欧商人住宅形式设计了挪威的砖结构住宅。这些设计不仅回到了古老的住宅原型，而且采用了古老的城市形式，现存的街道线型，以及种种事件形成的地方风趣，——某一史实使街道在这里弯了一下，使一排房子在那里扭了一下，拐了一下。

这种扭来扭去的奇特的中世纪城市特点在阿尔道·梵·依克（Aldo van Eyck）和肖·鲍夏（Theo Bosch）设计的荷兰佐尔居住区（Zwolle）中表现得很强烈。在这个古老历史中心重修了许多建筑物，添加了一个混合的群体：二十一家企业和七十五座新住宅。另两位荷兰建筑师范·登·堡和台·雷（Van den Bout and De Ley）在阿姆斯特丹也作了类似的尝试。

六十年代中，约瑟夫·埃希里克（Joseph Esherick）在旧金山的凯纳雷（Cannery）将一座十九世纪的仓库，用现代的图形、电梯以及砖把它打扮得生气勃勃。窗棂减少，色彩强烈。这种作法，开旧房利用之先声。

但若把这一趋向看成为一种统一的口味就错了。通过砖木混用，使人感到友好亲切；借助支离的形体，使人感到有个性而又模棱两可；由于选用熟悉的元素，使人感到可亲可敬。如果它不能靠辉煌或新颖把人飞升到空中，这正意味着它是成功的。因为

它本来就应当如此谦逊，本来就不该是一篇英雄史诗。“居住建筑应当是小尺度的。建筑物的用途和年龄混杂。只要可能就予重修更新。偏重手艺而不重高级艺术趣味。可以是建筑师设计的，也可根据适合特定环境的样本来修筑。只要可能，就让当地居民来作主。有时甚至可由他们利用废旧材料自己建造，建成一种似真似假的民间风格。这一切取决于它所在地方的文化传统。居住建筑标志着生活方式……”

四 特定性+都市规划专家=有文理的

劳尔夫·欧司金 (Ralph Erskine) 的设计风格是多样的。但他在纽卡斯尔 (New Castle) 郊区拜克 (Byker) 设计的居住区足可与1927年斯图加特的魏林霍夫住宅群平起平坐。最重要的一点是拜克社区有一级自治政府，一种实实在在的足与中心城市抗衡的地方力量。为了支持这一原则，建筑师把事务所搬到建筑现场，他允许居民挑选地点、邻友和公寓的平面形式。某些重要的旧建筑如教堂、健身房等都保留下来，因此与历史的联系比任一座典型的现代主义新镇要强。所有住宅，约百分之七十都是平房，有半私有的花园和小径。即使所谓拜克“大墙”（公寓），其外走廊也一段段断开，有自己的种植面积。在他自己的事务所中，用一所废止的殡仪馆开了片出售树木花草的小店，还兼作失物招领处。靠着这类非建筑事务，他和当地人民相熟，使他们参予到整个设计过程中来。其结果是取得了一个惊人而又宜人的环境，一种理论上的后现代典型。嗣后，这种“参予设计”的风气在英国盛行一时。

卢西恩·克罗尔 (Lucien Kroll) 和他的设计组在劳万大学 (Louvain University) 设计中发展了这种方式。学生们的组别是不固定的。克罗尔自己就象一名乐队指挥。在有点眉目，或者某一

组人钻进了牛角尖时，他就重新组织小组。这么一来大家都了解其他人的问题。等到一个可能的答案看得见时，他们绘成平面和剖面进行具体设计。

现代主义运动使城市环境恶化。他们喜欢建立新市镇，让大都市败落下去，然后再综合性地重建。后现代主义者，库勒特 (Culot)、克里尔兄弟 (Krier brothers)、康拉德·杰姆逊 (Conrad Jameson)，对城市生活，强调其活跃性，其价值观念。利奥·克里尔 (Leo Krier) 所作的伊其特纳克设计 (Echternach project) (1970)，以及获得二等奖的巴黎拉·维列特 (La Vilette) 竞赛方案，都强调一种公众活动的恢宏气概，同时力求与城市原有经纬相吻合。他的“新社会内容”在语言上仍属理性主义，难予作社会性的交流。但他所企求建立的一种语言，一种公众共享的符号，并把这一切编织进巴黎原有的经纬文理中去，是足为楷模的想法。克里尔想把这种城市建设从它们种种辩证关系中获取其意义，——私有与公共，现在和过去，实与虚等等。这种符号学的意图、有辩证含义的城市，给我们看到了实际的文理主义。

作为某种哲学和运动，六十年代初文理主义发生于康奈尔大学。那时正在研究种种城市形成方式。这是一些清清楚楚的二元形态：既有规则形式，又有不规则形式；一本正经的，又是随随便便的；类型清晰的，又是多种多样的。轮廓与大地之间的对比，中心和块块之间的对比，网络与边界之间的对比，赞美的啊哈与轻藐的嗯哼之间的对比。

据此，可以很简略地说，现代派建筑艺术和城市规划的失败，在于他们缺乏对城市文理的理解，过分强调了对象本身，而不注意对象之间的脉络。过分强调从里向外进行设计，而不考虑从外部空间向建筑物内部的过渡。

公元二世纪，海德里安 (Hadrian) 的建筑物，如梯伏里的别墅 (Villa at Tivoli) 即属于既有特别的编造，又有方言式的乌托邦。

本世纪六十年代，路易斯·康和西格弗里德·基迪安（Siegfried Giedion），马修斯·恩格斯（Mathias Ungers）和文圣特·斯库利（Vincent Scully），也就是现代派和后现代派都奉之宛若典范。

这种“碰撞在一起”的城市，形成了一种先知先觉的城市设计的基础。杰姆·斯特林（James Stirling）的杜塞尔多夫博物馆方案也许是这种折衷式交混语言的最佳代表作。他把往昔和现今编织在一起，堵截成一堆。他在两相矛盾的极端之间调停：结结实实的都市脉络和子虚乌有的“大众王国”；在一侧包上一段十九世纪式立面来迎合文理，然后这一立面在另一侧消失；把一条步行道从稠密的都市结构中拉出来，引入到一个圆形的院子中，然后再由这一圆形院落翻变到一个方形物体。这一方形建筑物在其墩座之上屈折变幻来标明城市的主轴线，成为一座众目所注的纪念碑。这一设计成为后现代主义都市设计中的新阶段，因为一个现代派建筑师对历史文理的敏感性能起一种传统主义一般的作用。

五 隐喻和玄学

即使现在缺少宗教和玄学之类的东西，建筑艺术的精神功能依然存在。后现代派建筑师象超现实主义画家一般，把他们的精神世界凝结在他们的隐喻之中。朗香、悉尼歌剧院、TWA 都是例子。它们的译码可以是隐约的，也可以是明白的；可以是混合的隐喻，也可以是明喻。建筑艺术的“明喻”，与书写语言和讲演一样，也就是隐喻的正式而明白的宣言。——热狗招子，并不暗示芥菜和小圆面包，表达得十分明白。

大部分建筑隐喻是隐约而且含混的。近来，不少建筑师开始使用一种用得过度的隐喻。这一隐喻是从现代主义的有机传统中产生的，——人体、脸部、动物形式的对称性正变成某种形而上学的基础。

查尔斯·穆尔和肯特·勃鲁墨 (Kent Bloomer) 分析了这种对人体的想象及其与建筑的关系，宣称为了体验环境，他们作成了一种模型。这一模型并不局限于视觉上的先决性。“我们能想象一种模型，它具有格外丰富而可感知的人体意义”。这么一来，城市若是没有拟人化的诸方面，没有其“中心”，——也就是主广场，象征性的焦点，它也就象一座无人居住的空房子。

文艺复兴时期，这种对人体的想象被通俗化地体现在建筑艺术上。近来，后现代建筑师也相当直接，而又常常十分俗气地在建筑上运用拟人化的隐喻和形而上学。有时甚至把想象变成一种一目了然的明喻。

竹山实和斯坦利·塔戈曼 (Stanley Tigerman) 作了不少这类明喻式的设计。

一个最广为应用的住宅建筑隐喻是人脸。文艺复兴时期罗马佐卡洛府邸即是一例。日本建筑师山下和正也以这种传统在京都设计了一座荒诞不经的“人脸住宅”。

迈克尔·格雷夫斯 (Michael Graves) 的拟人化隐喻要含蓄得多。这种隐喻靠人们熟悉的日常行为表达出来：站在窗框边上扶着它，凝视天空与屋檐之间的融合……。我们常常用语言把世界拟人化，这可能是一种难于接受的科学，或者委婉动人的视觉误差。但这也告诉我们完全可以把普遍存在的日常活动与建筑艺术关联在一起。

六 后现代空间

现代派视空间为建筑艺术的本质，他们追求透明度和“时空”感知。空间被当成各向同性，是由边界所抽象限定了的，又是有理性的。逻辑上可对空间从局部到整体，或从整体到局部进行推理。

与之相反，后现代空间有历史特定性，植根于习俗；无限的或者说在界域上是模糊不清的；“非理性的”，或者说由局部到整体是一种过渡关系。边界不清，空间延伸出去，没有明显的边缘。这是一种进化，不是革命。所以它兼有现代主义的质地。

艾森曼（Eisen man）或格雷夫斯（Graves）的住宅看上去形式十分自由，颇有巴洛克风格。但实际上有一种思维上的协调。参考性墙面常常是暗示的正面，穿越建筑物的途径和弯弯曲曲的各种要素都和这一鸟笼似的概念有关。他的纯粹语言象现代派，但他那语言的象征式运用是后现代的；他在句法上的排他性以及功能上的轻慢态度是现代派的，但在空间发展上的模棱两可和耽于声色则是后现代的。

罗伯特·斯特恩的作品是线条分明的纸板箱式国际风格。但他相信比喻和“兼容主义”的重要性（在耶鲁他是文丘里的学生）。他具有纽约世界主义的敏感性，但他天生倾向于乡村住宅而不是中心大街。他的理论驱使他走向多元化。他的坡尔住宅（Pool House）具有地方文理性，有历史的引喻。这正是他对后现代主义定义中的两个重点。这一建筑并不太沉溺于装饰，——也是其后现代主义定义中的一点。他的威斯特切斯特（Westchester）住宅是设计得既聪明而又很荒诞的。他把一些现代派题材支离地混在一起，小心地闪来滑去的不对称墙面，但它们是淡赭石色，不是白色。窗台不见了。除了两条红线条冠于墙顶之外没有什么装饰性的勾连。赖特式的平平板板的石砌层台，既没有什么帽子顶盖，也没有什么足以令人产生传统联想的水平向线脚。室内为了强调体积而大胆倾泼的色彩可看成是勒·柯布西耶风格装饰艺术（Art Deco）的翻版。后现代派建筑师总免不了精神分裂，他们不能抛弃现代主义的敏感性，同时只要愿意，就拣拾起片片折衷式的残片。“残片”的概念对他们很重要。这一住宅平面有圆形，有卵形，似方似棱，可称之为“不完全形式”，就象禅宗的美学观念，留有残

缺，靠想象来完善它。

由于空间上的噱头太多，雷·史密斯（Ray Smith）已经用“超风格主义”来称呼现在的美国建筑。——无所不在的对角线，狂暴的尺度变换，超级的绘图技巧，怪诞的标点符号。

后现代就象中国园林的空间，把清晰的最终结果悬在半空，以求一种曲径通幽的、永远达不到某种确定目标的“路线”。中国园林把成对的矛盾联结在一起，是一种介于两者之间（in-between）的，在永恒的乐园与尘世之间的空间。在这种空间中，正常的时空范畴，日常建筑艺术和日常行为中的社会性范畴、理性范畴，均为一种“非理性”的或十分难于诉诸文词的方式所代替。后现代派以同样手法，用屏障，用不重复的题材，模棱两可和玩笑，把它们的面弄得复杂断残，把我们对时间和广度的正常含义都弄得不明不白。其不同点在于，中国园林有实际的宗教上和哲学上的玄学背景，有隐喻式建筑的惯用体系。而我们复杂的建筑艺术没有这类在含意上可接受的基础。因而它不能象中国园林那么精确，那么深邃，融会一体。在一个工业化社会中这种隐喻和玄学究竟能走多远是值得怀疑的。

查尔斯·穆尔试图发展一种能表达大众隐喻，能把后现代主义的题材放到一起的建筑艺术。他的克累斯格学院（Kresge College）宿舍区，把历史的追忆组成一体。总平面曲曲弯弯，拐折突兀，蜿蜒而进，既象中国园林，又象紧凑的意大利小山城。巨大的白色墙而，公用的双层街廊，各体量之间以不同角度组合，增强了地中海村庄的想象。但它的材料是硬纸板似的木材，而不是南欧小镇那种永恒的石质材料，给人以一种易消耗掉的印象。

在平面上，建筑物在透视中相碰，增添了运动感和深度，在曲曲弯弯的路径上有“非纪念碑”式的标点符号——邮局、洗衣店、电话亭等等，尽管很俗，但有人们所期望有的内容。这是一座与现代派大学很不相同的校园，是仔细地与当地文理结合在一

起的。建筑物的背面是漆成赭色的木材，与树林相谐和。平面弯来弯去，以避免现有的红木树。

隐喻的深度，既与强有力的想象，也与活动的妥善安排有关。邮局的集会场所座落在L形总平面的两头，来来往往的人群充满街道。片断的分布开的活动，丰富了这一历史式小镇。穆尔的另一两个作品——新奥尔良的意大利广场，洛杉矶加州大学的庞斯住宅(Burns House)，也是其独特的想象和发挥的结果。他的设计，使人有某种等同的感受，但其才智是高人一筹的。

七 结论——激进的折衷主义？

正如格雷夫斯、艾森曼、穆尔等人的作品所示，现在所有的倾向都是朝形式和理论上的复杂性发展。历史上有相类似的情况。1870—1910年间许多风格和想法在竞争着，至少有十五种风格相对立，复杂性和折衷主义盛行。不相一致的种种风格，总体而言都抵达了它们的顶峰。——高耸式哥特再不可能更紧凑，第二帝国风格也不可能更奢华。如果说复杂性是力量的象征，除了巴黎歌剧院，似乎也再没有更复杂的余地。也许只有得克萨斯、洛杉矶和旧金山的“安妮皇后风格”可说是例外。实际上所有风格都是混血的，不说是折衷也是不同教义的混杂。人们只须要考虑如何在新艺术运动(Art Nouveau)和第二帝国风格之间挑拣借用就行。今天，这种借用也的确存在。也许因为所有设计人都住在世界性建筑杂志形成的小镇上，而地图上任一后院里产生的一种念头，马上到处都知晓。设计中的拼凑，不但可见于格雷夫斯、斯特恩等人的“残片”上，也可十分自然地从一个整套来源中实现。目之所见，文丘里的历史主义，狄斯耐乐园式的直接复古，新民间风格，新装饰派以及文理主义，都可成为借用的源泉。再说，现在的“地方”材料也就是五金建材店里能买到的材料，天然的

“方言”（民间风格），即便不是多种语言的混杂，也已折衷了。任一座大城市的中产阶级市民，都有了某种完善的，甚或资料过多的“想象银行”。靠着人们的旅行和杂志介绍，它们也还在不断积累资料。建筑师们若能学会应用这种不一致的语言，似乎是很理想的。折衷主义是可供选择的文化所具有的天然产物。

但反对者说，折衷体系，无论在哲学界或建筑界，都不会有独创性，也没有坚韧性。它是一种虚弱的调和，是一锅粥似的杂混。第二流的思想家们也由此可以从他弄不明白的矛盾中开小差逃掉。十九世纪的折衷主义是虚弱的，所有的争论也极少探究过语义和社会问题。他们也就是为了业务而挑拣一种合宜的风格，没有什么理论。

与这种虚弱的折衷主义相比，后现代主义至少有潜力发展一种强一些的更激进的变种。我所指出的后现代主义的七个方面，的确构成了这种混合物，即使它们之间并没有什么整体关系。激进的折衷主义也包含特别简练的这一范畴。这种简练风格有其特定的时间、地点（七个方面之一是现代主义）。譬如说，在设计科特角上的工作室时，我选用了现有民间风格，传统的鱼鳞板结构，以及一大批预制建筑部件。新旧并陈，传统的瓶式栏杆和现代转轴窗皆宜。这一切都是当地的，并便于施工。这座房子不见得能称之为激进折衷主义的模特儿。但确是混合的语言，能为当地人看懂。

除了令人肃然起敬的安东尼奥·高迪（Antonio Gaudi）之外，我想目前还没有完全令人信服的激进折衷主义实例。布鲁诺·雷克林（Bruno Reichlin）在瑞士和托马斯·戈登·史密斯（Thomas Gordon Smith）在加利福尼亚的设计也许可作一种启示。

与现代主义不同，激进折衷主义运用所有交流手段的完整色谱，——从隐喻到符号，从空间到形式。与传统的折衷主义类似，它选择正确的风格，或者派生的体系，只要合用。——但激进折

衷主义把这一切混和于一座建筑之中。譬如托马斯·戈登·史密斯的设计，其进口和门廊是古典的，但侧面则是与当地相宜的民间形式。

前文提到，各种译码与语义学组别有关，而不是只与阶级有关。设计人应当先调查语义组别的状况，了解人们对美好生活的看法。一般说，有了解顾客背景的愿望，加上对一些行业规矩的理解，就足够了。通常说，有两类译码，——大众的译码，象口头语言般变化缓慢，充满俗语俚语，植根于家庭生活；现代的译码是另一种，它充满新词，及时反映技术、艺术和时间的改变，加上建筑艺术上的“先锋派”。相矛盾的译码常常在一个人身上并存。由于在杰出人物和大众的译码之间，在职业价值与传统价值之间，在现代语言和方言之间，有一条不能逾越的鸿沟，建筑师们最好能意识到某种精神分裂状态，并把他们的建筑物译码建立在这两个不同水平上。

激进折衷主义依靠对比手法，从口味和语言开始设计，因此它能为居民，又能为杰出人物所理解和喜欢。

最后，激进折衷主义是多义的。它把不同类的含义放到一起，使思想与身体的不同官能都能满意。这些不同含义间有内在的关联，因而能相互增进。建筑物的味觉、嗅觉和触觉，与视觉和愿望一样富于吸引力。在高迪的极其成功的作品中，各种意义叠加在一起形成了最深刻的综合性共同工作能力。

我们还未抵达这一点。但一种生成中的传统，使我们敢于对未来提出这一要求。

(李大夏 译)

后现代建筑的趋向*

〔美〕T. 伍尔芙

美国建筑师查尔斯·詹克斯 (Charles Jencks) 在其《后现代建筑的语言》一书中, 详尽地罗列和分析了一切建筑新潮, 而詹克斯本人, 也因此而成为这一方面的专家。从此, “后现代主义”一词逐渐流行, 并成为继现代主义之后一切新发展思潮的代名词。正如詹克斯所说的, 后现代主义也许是一个令人慰藉的词, 它表示现代主义已经寿终正寝, 而且正逐渐被新东西所取代。然而事实上, 建筑上的后现代主义者却始终未能从二十年代格罗皮厄斯、柯布和荷兰人的盒子式的建筑艺术中跳出来。他们的所作所为, 无非是把已经有六十年历史的建筑观念颠来倒去地换换花样而已。

1980年5月, 普林斯顿的建筑教授麦克·格雷夫斯 (Michael Graves) 在纽约的学院大礼堂, 接受了美国艺术学院颁发的阿诺德·布鲁诺 (Arnold W. Brunner) 纪念奖。他是三十七位获奖艺术家中唯一的建筑师。更奇特的是, 他并不是因为建筑方面的成就、而是靠他的绘画而获奖。或者也可以说, 格雷夫斯的出名是凭借他的绘画、理论和作为普林斯顿白派^①的代表人物或新纯粹主义的地位。总之, 不是靠建筑。当然, 格雷夫斯也建过一些东

* 本文选译自美国 T. 伍尔芙:《包豪斯到后现代》一书, 1982年英文版。——编者

① 1972年, 美国的五位建筑师彼得·艾森曼、麦克·格雷夫斯、约翰·海杜克、理查·麦尔和查理斯·格瓦梅组成了一个集合体, 因其建筑全用白色, 故被称为白派。——译注

西，只不过是这儿扩建一块，那儿改建一块，再就是一座小住宅。它们全都象格里特·莱维德的杰作，并且还要过头。难怪罗伯逊抱怨它们是由栏杆、管子和大梁组成的莫名其妙的“现代常春藤”。

不过，在现代建筑的学术方面，格雷夫斯的事业正毫无疑问地闪烁着光辉。在“白派”中，格瓦梅和麦尔因搞实际工程并挣了不少钱，而处于可有可无的“没份量”地位。麦尔除了建造房屋之外，还在哈佛任教，不时发表一些怪异的理论，因而其地位在格瓦梅之上。当然麦尔的怪异和格雷夫斯比起来，要逊色得多。当格雷夫斯谈到“抽象准则内在的多种歧义”和“卷入我们自己和建筑形象之间互相作用的程度”时，他几乎达到了艾森曼结构主义者的高度。在美国主要大学的建筑系都了解并研究格雷夫斯的理论，他的名字在建筑界人人皆知。

大建筑的优势正在丧失。柯布的生涯是最理想的，他的生涯如同他的设计一样准确无误。柯布依靠其宣言、论文、辩才、绘画、超群的设计和布道般的精神力量获得成功，他已经是世界上最伟大的建筑师之一，为每一个先锋派建筑师所尊崇和羡慕。他自己一人创造了光明城，而不依靠委托义务、业主和经费，而这些东西都是后来自动找上门的。终于他拿到象印度旁遮普香迪迦建筑群那样的委托，这时业主、政府、建造者和全世界的人都向他走来，因为他就是光明城，那个由他的头脑创造出来的光明城。以后，人们都参加到他的群体中，它的最合适不过的名称，就是“纯粹主义”。

与柯布相似的经历，在格雷夫斯那里才刚刚开始。俄勒冈州的波特兰委托他设计一座公共服务大楼。但无论是原定方案，还是格雷夫斯的新设计方案在波特兰却遭到人们的反对。由于格雷夫斯在美国大学中所享有的声誉，使他获得了建造他的第一个大建筑物的胜利。另外，还有一项赚钱的买卖，家具制造者开始寻

找后现代主义的建筑明星们为他们设计陈列室。于是，格雷夫斯轻易地取得了森那家俱公司的委托，为其公司在纽约、芝加哥、洛杉矶和休斯敦等地的陈列室设计建筑方案。

七十年代后期，年轻的建筑师们寻找到了一条新的道路，即把理论与实践联合起来，创建了把现代建筑理论与实践合二为一的事务所，也就是把建筑公司转变为集合体。这里，既可以提供一种特别的设计方法，一种建筑观，又可将设计方案付诸实施。“建筑学社”、专门设计废墟式建筑外形的“SITE”、“周五社”是其中最突出者。公司集合体的生活带有包豪斯或风格派的特征。“SITE社”的詹姆士·韦恩斯（James Wines）在美国和欧洲的各种建筑会议上是个活跃人物，他的超现实主义式店面是“雕刻式”的，或用最时髦的话来说，即“环境艺术”。

至于有雄心的建筑师，有一套理论就象有一台电话机那样自然和有用。约翰·波特曼认为已经到了精心创建一套哲学的时候了，他为《建筑纪录》杂志写文章，试图阐明自己的观点，波特曼也许会改变美国市中心的形象。但他显然是个新手，他的全部文章都十分清楚，而且深刻和动人。

不过，对商界头面人物来说，是否参加这种建筑上新游戏，无论如何是生命攸关的。去年十二月，戈登·本舍夫特公司的SOM，这个老密斯式玻璃盒子的商业巨人，委托《哈佛建筑评论》的编辑们邀请一些建筑师，与他们一道讨论后现代主义新发展的问題。《评论》请来了格雷夫斯、斯特恩、史蒂文·彼得森和乔奇·西尔维蒂。他们围坐在哈佛俱乐部的一个U形桌旁，面对着本舍夫特公司的建筑师，象对建筑系学生的第一次设计评头论足式地对他们讲课。本舍夫特公司的建筑师们放了他们近期制作的幻灯片，说明他们的设计也并非只限于利华大楼一类的玻璃盒子，事实上他们也做了些矮胖的有圆角的玻璃盒子和类似的东西。后现代主义者，无论是白派还是灰派，都没有如此尝试过。斯特恩说：“本舍

夫特公司所建的那种房屋样式真让人腻味，不论是高矮胖瘦，你只要看过一种，就等于全看过了。“其公司的建筑师们也不想申辩，他们只是尴尬地搓着双手，说那并不是他们自己的意愿，而是业主们着迷式地要这种玻璃盒子。可以想象，这帮学院派是如何嘲笑那些可怜的建筑师们的。

人们不得不惊异这种奇怪的现象：这些搞大型商业性公共建筑的有一定影响和地位的建筑师们，他们是否心甘情愿地坐在那里，听那四位没搞过几幢大于私人住宅的学院派建筑师的训斥呢。秘密究竟何在，其实就是学院派对建筑业的精神控制的典型表现。

由于美国建筑师协会曾拒绝接受罗伯特·文丘里为院士，因此在1976年，文森、斯库莱也拒绝了该协会授予他们建筑史奖。在斯库莱看来，文丘里无疑是“我们这一代最重要的建筑师”，但他却不能成为美国建筑师协会的院士，这是十分令人遗憾的事。所以他认为，得到由这样麻木不仁的机构颁发的奖都是不光彩的。

关于文丘里对别的建筑师的影响问题，斯库莱也有自己的看法。他认为，以文丘里为代表的“灰派”，在和白派的斗争中逐渐地取得了胜利，白派开始放弃他们的纯粹主义立场和难懂的结构主义术语（在大学中，结构主义本身正遭到熵这一新概念的挑战，这说明根本不存在纯净的、合乎逻辑的、深的结构。它实际上是一个不确定的、随机而变的、巴诺和贝莱式的世界^①）。格雷夫斯也开始转向，他试图综合白派和灰派的特色。他针对文丘里那种中产阶级所熟悉的建筑环境，来具体运用白派的“抽象原则”。例如，在普林斯顿的一所住宅扩建中，他设计了一种梁柱，看上去

^① 巴诺（Phineas Taylor Barnum, 1810—1891），美国演出家，他与贝莱（James Bailey）合作组成靠广告、欺骗和展出怪诞动物和人体起家的演出团。

有如大卫·斯密斯^①所雕刻的，适合于莱特维德的口味，并把它漆成蓝色。其意为当这些中产阶级在此建筑中行走时，犹如在蓝天下一样怡然自得，容易引起共鸣。不过，人们是否会真的领悟到这一点，并不重要。以后，格雷夫斯逐渐地走向莫尔古典形式的立场，如把古典的柱子与摩登的立体面拼在一起，故意做得非常之薄，以致看上去像纸板做的。

莫尔、格雷夫斯、文丘里和许多人继续玩弄古典形式这一事实，似乎给人一种复古主义正在抬头的印象。当然，并非如此，否则就成为叛逆者了。建筑师们总是被这点所束缚着，不敢越雷池一步。例如，乔奇·西尔维蒂和他的伙伴罗杜夫·马卡杜谈到他们设计的普拉维敦斯台阶（为罗得岛首府而做）时说：“一个纯古典的形式也找不到，所有的都是古典母题的转化，而这种转化变成了无古典或反古典的状态。”1978年文丘里也发表了类似的想法，他把建筑定义为“带有装饰的遮蔽物”，并以为人们知道后一定会“大吃一惊”。而当文丘里把他的定义转换成形象时，人们反映漠然，只不过是附和式地打个哈哈而已。文丘里画的蒙特维农乡村住宅，细部是简化了的、冲淡面概括的。他说：“把它（华盛顿的蒙特维农）来个翻版成为一个住宅，多少有些象贾斯普·约翰画一张源于美国国旗的画。”文丘里只不过是开了一个更聪明、更逗人的玩笑而已。真正建筑装饰的本意，正如十九世纪折衷主义建筑师都懂得的那样，是为了让建筑更丰富，更热闹而非使它趋子更平淡更概括一样。到了1978年，即使把枪顶在太阳穴上，文丘里也不会画出一个独创的加了工的装饰。

对任何建筑师来说，在二十世纪后期，为美国建筑开拓一条新的、一直向前的、创造性的装饰体系，都将是一场革命。但它

^① 大卫·斯密斯 (David Smith, 1906—1965)，美国雕刻家，是直接金属构件拼成造型的创始人。

也可能是一个异端。不会有一位血气方刚的美国建筑师，会去进行这样的尝试，如果他的头脑还正常的话。反过来说，也不可能有那位建筑师那样干了，会对美国建筑产生重大影响。

当文丘里在 1978 年取得节节胜利时，菲利浦·约翰逊抛出了将建于纽约麦迪逊大街的新合作总部大楼的设计图和模型。这是七十年代尚未建成的最重要的建筑。他们之中最虔诚于密斯式的人设计了一个直接脱胎于齐本戴尔^①高脚柜式的屋顶。四十年后，菲利浦·约翰逊终于站起来了！

约翰逊还算聪明，他终于理解了在这艺术家之间内部斗争时代的奥秘，如果想对一种新风格贬为“丑恶的”“一般化的”，是非常愚蠢的作法。而是要跳到新风格的前面，并说：“是啊，可是请看，我已经创造了一种更为先进的风格……。”

文丘里的伙伴们对此深不以为然，他们声称约翰逊是直接由文丘里那儿偷来了高脚柜顶的想法。文丘里早在 1968 年的《建筑论坛》上提到了靠近弗吉尼亚州杰弗逊的蒙地切罗的一个汽车旅馆：“这一汽车旅馆的标志，一个巨大的高脚柜的轮廓在未见到旅馆之前，从公路上就已经遥遥在望。”但是文丘里还不敢走那么远，真的把这些东西放到建筑顶上去。正如假使文丘里真的把他的泥塑圣母像放到公会楼顶上，而非只是说说而已。约翰逊的高脚柜已极其危险，其程度已临界于赤裸裸的背叛。

（王晓明 周 平 译）

^① 齐本戴尔 (Thomas Chippendale, 1718—1779)，英国著名家俱设计师。

后现代建筑与技术*

〔加拿大〕E. H. 泽德勒

建筑今后向何处去？它的去向或许就决定于我们如何解决今天面临的问题。目前流行着一种观点，似乎有两股主导思潮左右着当代建筑的发展，而且尚难作出孰优孰劣的结论。显而易见，问题不会这样简单明瞭，因为与此同时还存在着许多既相互对立又互相渗透的流派。但是，分析这两种思潮间的差异，对于我们明辨是非，免受形形色色现象的迷惑是不无裨益的。这两种思潮是：现代主义与后现代主义。

在现代主义者心目中，建筑无非就是建筑实体，它们不过是同一事物不同称谓罢了。后现代主义者则认为，建筑实体仅只是建筑的躯壳，建筑本身是隐匿于其中的。必须从文化情感或许还有历史的关联中去领悟建筑的意义。

如果我们孤立地研究这两种思潮，我们就不得不说，虽然它们都掌握着半数的真理，但却没能顾及到生活的整体。从这个意义来说又都误入歧途了。然而，只要我们能够以整体性原则阐释建筑，进而视两者为同一枚硬币的两个不同面，我认为，它们必能提供某种有益的启示。

我就来探索一下这种思想方式。最近的二十年间，我们都看到这样的现象，后现代主义建筑（查尔斯·詹克斯杜撰的新词儿）呈现出五花八门的倾向，它们都被贴上各种各样“主义”的标

* 本文选译自《加拿大建筑师》杂志1986年6月号。——编者

签。为数众多的倾向中有一个相当一致的特征：皆反对以功能和结构主宰建筑形式，强调建筑形式应该表现出根植于历史传统的文化形象与情感因素。现代建筑已经走到穷途末路，正如文丘里试图论证的，修修补补是无力使它摆脱困境的。为了寻求新的生路，必须彻底抛弃陈腐的理论。这仿佛是一场突入其来，而且出入意料的革命。尽管有人宣称现代建筑已经寿终正寝了。但是这位“老太太”不仅生机勃勃，而且还倍受青睐。为什么会出现这种情况？为什么会有这突然的一击？为什么消亡却变成继续生存？

我以为，祈望从建筑自身寻得答案，是难以奏效的。要解释现代建筑为什么停滞不前，为什么对它的背离导致后现代主义运动，我们必须大步跨出建筑的领地。同时，我们也要注意，它们的发展是与我们能感觉到的历史进程相契合的。欲察其根本，就必须回顾十九世纪哲学的发展状况，对现代科学的飞速前进有更加清醒的认识。或许我们可以追溯到文艺复兴时期。当时，一种相信只有科学才能解释人类和自然界现象的哲学体系日臻成熟。科学以前所未有的速度不断更新着人们的观念，其速度之快确实惊人，例如分子生物学的理论体系，仅仅是在70年代，就由于对原核生物细胞与真核生物细胞的生长过程有了新的发现，发生了翻天覆地的变化。

这一切似乎告诉我们，彻底揭开生命和宇宙的奥秘仅仅是时间问题了。

这样的事态迫使哲学充当科学的下手。如果谁能身兼哲学与原子物理学家，他一定强调，今天的哲学家确实只能做一些对知识大厦有益的修补工作。而爱因斯坦的相对论却阐发了一种全新的理解方式。词语及其含义经常束缚我们的思维，所以考究已经被纳入哲学的一般范畴的人文科学这个词的起源，是十分有益的。十九世纪中叶，约翰·斯图亚特·穆勒首先使用“道德科学”这一名称，用以区别像哲学这类显然不适于用科学来称谓的学科。

“道德科学”被翻译成德文“Geisteswissenschaften”（人文科学），与之相对的译为“Naturwissenschaften”（自然科学），以后这个词又根据德文译成英语“人文科学”，所以科学理所当然演变成“自然科学”。这样措词，难免造成错觉——人文科学与自然科学只不过是——一门包罗万象的“科学”的两个组成部分。由于哲学被囚禁在现代科学知识的牢笼之中，这就严重阻碍了哲学理论的发展。科学铲除了传统的迷信，但却把任何不能用科学解释的事情都贴上迷信或者是胡言乱语的标签。现代主义建筑完美地表达这种哲学思想——只有科学与逻辑的方法才能最终解决建筑问题。在“形式跟随功能”，“建筑无非就是建筑实体”等等口号中，鲜明地体现出这种思想。此种观念造成人们直接从已知的事物去解释建筑的意义。直觉力被限定在一个必须严格遵循功能、结构、科学和逻辑的原则的狭窄的范围内。

当然，这种建筑并非没有可取之处，但至少它是相当褊狭的，尽管它创造出的一些杰作，如密斯·凡·德·罗的吐根哈特住宅和勒·柯布西埃的瑞士留学生宿舍，至今仍是艺术宝库中璀璨的明珠，但是它远没能把建筑从困境中解救出来。建筑师只能在极其有限的原则允许的范围内选择形式，这无疑是作茧自缚。最后，这些形式就被随意乱用，而不管能否确切表达它们的意义。

对现代建筑的普遍抵制，并不是建筑在反对其原则的基础上，而且基于它们造成的千篇一律的形式，后现代主义建筑试图重现丰富多彩的历史形式是非常合乎情理的反应。后现代主义的根基并不像反对者想象的那样肤浅。要阐明它的根基，我们就必须回顾哲学观念的演变，因为建筑的变革归根到底是源自哲学观念的变革，哲学又展现出一种新的发展趋势。

西方，特别是在欧洲，人文科学冲破传统的桎梏，一门新的学科——解释学诞生了。这一学科产生于哲学的一个专门诠释《圣经》经文意义的分支。这些哲学家坚信这样的观念，意义本身

绝不可能用科学的方式解释，而必须从另一个完全不同的方向去探讨。作为解释学的主要创建人之一的汉斯·乔治·伽达默尔，在他的《真理与方法》一书中尖锐地指出，科学家必须凭着自己的道德良心承认自己的局限性。这并不意味着像某些后现代主义的倡导者，如O. M. 昂格（O. M. Ungers）宣扬的，要把科学降低到从属的地位，伽达默尔无意诋毁科学取得的丰硕成果和其继续发展的前景，以及对于理解我们这个世界的必要性，但是他要求一种截然不同的解释方式，科学只是描述了世界的一个侧面，而诸如历史、哲学与艺术是置身于科学解释之外的。

这种思想再一次告诫我们，现代主义和后现代主义建筑是同一枚硬币的两个不同面。只有当我们懂得，建筑并不是现代主义者认为的，仅只是简单地从结构或功能推导出形式的直线过程，也不是后现代主义者所想象的，仅仅是文化形象，历史印记或情感反映的表现，才能认识到建筑实质上就存在于这两极间相互作用之中。

建筑作为生活的表象，象征性地表现着我们生活的意义，不言而喻，这种观点的前题是我们确信历史有某种独立于功能之外的意义，建筑实体必须涵盖某种文化形象，蕴含着某种文化的形式——如千年前古希腊柱式所蕴涵的意义——至今仍伴随着我们，尽管它们的功能和结构早已弃之不用，我要特别强调的是，我并不是不赞成后现代主义用文化、情感、或历史的符号来表达这些意义，我只是不同意把它们作为表达意义的唯一手段。这样的解释不应压制科学与技术，虽然现代主义者企图用技术统辖一切是极端偏激的主张。我们应该以一种新的目光看待技术。

技术既不是“侍从”，也不是“领袖”，它是科学的产物。确切地说，它是我们进步的阶梯，所以它与文化形象同是重要的形式来源。仅仅依赖技术难以造就我们的未来，必须把技术的应用孕育于文化解释之中。我视技术为人类进步的阶梯，意味着什么

呢？如果我们回溯历史，不难看到，以往曾经应用过的任何一种建筑形式都是非常惊人的技术进步。不单是埃菲尔铁塔，即使最一般的小泥屋，在它首次被建造出来时，同样标志着进步。我们必须认识到，没有技术，人类生存与发展是不可想象的，我们不可能用脐带把自己拉回过去的怀抱中。历史总是推动我们向前。科学证实了一个令人难以置信的事实：事物的量值一旦积累到一定的数量，似乎必然引起质的变化。正是基于这样的事实，我们把技术作为人类进步的阶梯。人类发展的历程确实表明，每当我们超越一个具有决定性意义的量值时，必定要引起质的飞跃。随便举一个例子，当分子里原子的数量聚积到 10^8 以上时，无机物就演化成有机生命。绝对没有有生命的有机体分子中原子的数目少于这个数目。类似地，从大脑的自发意识到自觉意识的演化，也是发生在大脑的神经细胞的数量超过 10^9 。而狗的大脑就只有 10^8 个脑细胞。

这一事实就证实了某些哲学家，如夏尔丹神父预言的，人类的精神确实可以通过量的积累迈向一个更高的层次。如果我们能够把技术看作是人类进步的一个环节，我们就一定会以一种不同的方式使用技术。在建筑中，我们既不掩饰技术，也不因技术排挤情感。技术既是工具，也是一种建筑语言。我十分审慎地使用了语言这个词。如果建筑也是一种艺术形式，它就应和其它艺术形式一样，必须是借助自身的媒介表现自己。对于建筑而言，这些媒介以同音乐一样的方式存在于构件之间的组合关系之中。在音乐中声音既是情感的表现，也是创建意义的媒介。而那些对传递这些信息必不可少的构成关系的媒介恰恰是借助于技术手段显现出来的。这就是我们必须看到的存在于技术与情感之间的关键环节，是我们应采纳的理解方式。然而，这种状况也导致了科学与人文主义，技术与情感之间持续不休的斗争。当然，这两种力量并不总能维持携手并进的状态。建筑在某一时期或者某种发展

过程中，或此或彼充当着决定建筑形式的主角，尽管两者的职能无法互相替代。我们可以将其发展分为三个阶段。最初，由于技术表露自身的必然性，一种强调技术的观点逐渐形成。当这种情况发生时，现代建筑已经不仅仅是属于这一阶段的；几乎所有的开端都确实如此。如早期哥特式建筑明白无误地表现出这一阶段的特征。

在第二阶段中，单纯技术的需要与情感意义完美地交融为一体，以至根本无法分辨，如法兰西大教堂。

在最后一个阶段，已经溶合在形式中的情感内涵又被视为一种形式而放弃。技术的必然性被人们弃之不顾，就像宗教建筑中的哥特式拱券。如果我们扪心自问，在这一阶段能找到更好的建筑吗？我们无力回答这个问题。那么，能仅因为帕拉第奥恰好是工作在这一时期，就认为他是一个蹩脚的建筑师吗？

建筑应该表现出所有这些阶段的特点。一旦我们领会这点，我们会找到技术与情感赐予我们的王国。但是一定要避免陷入另一种更进一步的错误，仅仅把技术视为进步与未来的环节；另一方面把情感视为稳固的因素联接过去。实际上，它们都处于动态之中而且通过互相作用而相互改变，纵然一方的变革比起另一方来说少的可怜。

即使在道德意识的领域中，我们也能发现这样的进程。摩西、亚里士多德、耶稣、圣·奥古斯丁，圣弗朗西斯、圣托马斯·阿奎那、布特勒（Butter）、康德、威伯佛斯、J. S. 穆勒，甘地和马丁·路德·金所代表的演变与科学知识带来的变革一样的剧烈。

我们绝不能象现代派所希冀的，仅仅依赖逻辑，也不象后现代主义企图根本扭转的仅仅依赖情感，取而代之，我们应该超越两者，追求一种永远是新的，又时时刻刻反映着历史的建筑。只有这样，建筑作为生活的表象才能找到其确切的含义。

（李京涛 译）

绘画中的后现代主义*

〔美〕 斯蒂芬·亨利·莫道夫

当我试图指出知识分类打断了文化持续性时，心情是沉痛的。除了政府部门、财团组织之类的机构，还保有一些化妆式的“统一”（unity）之外，在我们的时代里，各种不同的文化，都不断地分类、突变，各自独立运作。

利奥塔德曾举了一大串例子说明此一现象：“电脑语言，矩阵电路游戏程式、新式音乐符号系统、非外延形式逻辑之符号系统（例如时间逻辑、定义逻辑、程式逻辑……等等）、遗传电码语言、语言结构程式图，诸如此类的。在这些七宝楼台的碎片中，我们不免悲观绝望：没有一个人能懂得上述所有的语言，而那些语言之间，也没有一个共同的超语言或元语言存在，要想把各种主题都加以系统化的计划，必定落空；而各种系统分门别类各自独立的最终目标，亦与科学无关。我们各自卡在各自知识及训练的实证论里，而无力自拔。博学之士都变成了科学家，研究工作的范围日益缩小，大家分门别类，弄到最后，谁也无法一通百通。”^①

在上述语言的七宝楼台碎片阵里，我们不妨再加上一页，那就是后现代主义艺术。就我目前所了解的情况而言，我研究的对象，是一种没有反讽的绘画，存在于一个不断扩张的知识网络之

* 本文选译自 S. H. 莫道夫：《何谓后现代绘画》，载《艺术杂志》（英文版），1985 年第 11 期。——编者

① 利奥塔德：《后现代状态：知识的报告》，第 41 页。

中。新的品类、理论、新的产品，人工语言，反映了风格的累积与重叠，反映了意义与意象不断的转换。这就是我们今天的艺术。

我不愿说，我所谓的后现代主义绘画是代表现在艺术潮流的唯一形态；但是，这种现象，的确说明了精神分裂式文化的运作及发展。我先前曾研讨过，精神分裂式文化之兴起，是对电脑泛滥的一种反应和结果。我们已被无穷无尽的电脑所淹没了。

在当今世界，我们很难跟得上我们专业领域的各种最新发展，甚至也跟不上许多日常新知的发展；更别说如何应付个人生活之中的种种复杂问题了。对我来说，绘画正好反映了一连串与我们切身相关的问题：那就是我们如何把握我们所知道的一切？理智的容量有多大，所能容纳的世界憧憬之极限何在？这也就是说，我们如何能记得住过去的过去以及刚才的过去，而我们的文化，却又不断强调，我们应该全神贯注于现在？

在最基础的层次上，绘画是一种视觉再现的形式，绘画可以证明我们理智心灵的记忆能力，可以再造过去。从柏拉图时代开始，便认为记忆是理智心灵创造视觉印象的一种过程。在柏拉图的对话录《西依泰图斯》(Theaetetus)中，苏格拉底把理智心灵说成是装有一种软性蜡块的东西。苏格拉底说：“让我们称缪斯母亲所赐的礼物为‘记忆’罢！比方说，每当我们愿意记起我们看到、听到、或心中想到的东西，我们便把那块蜡拿出来，把感觉或观念压印其上，就象我们用戒指印章盖印一般。只要是印上去的，我们便记得，只要印痕不褪，我们就不忘记。”^①

绘画，至少在实体上，让我们可以看到感觉与概念的样子，以一种相当永恒而固定的方式出现。这些印象，必须是过去式的，是一种感觉的记录，以完整再现的方式，做最终的呈现。给画既然

^① 柏拉图：《西依泰图斯》。

是传达可辨识意象的工具，就非得要有记忆不可。福科在《事物的秩序》一书中写道：“假如模拟再现，没有那种神秘的力量把过去的印象转化成现在，那就没有所谓的‘这一个印象’与‘前一个印象’相似与否的问题。这种回忆的能力，至少显示出有可能使两种印象看起来半相似，有如邻居或同时代人一般，双方以一种非常相象的方式存在着。两个印象中，只出现其一，而另一个，则可能在很早以前，便已经停止存在。”^①

我第一个问题的答案，与当今记忆的能力有关。这些答案是绘画提供给我们的，从当代人的绘画中，我们知道我们可以，也的确能记忆。即使在一个以分裂著称的时代里，我们的记忆，仍然为理智心灵创造出统一的完整。绘画为这个世界所描绘的形象，自有其承先启后的一贯性。因为绘画中包含有许多基本上与过去意象相关的东西，也包含有许多当前意象的回想。我们讨论的主题是当代艺术，这使我想到了，回忆的能力，也就是说，绘画的认知能力，是要以一种相当广泛普通的运作方式来肯定的。这将使我们对后现代文化里的记忆有相当特殊的发现。

我想我可以这样说，前面我所讨论过的画作，都或多或少与表达记忆的记号有关，有些根本就是记忆的直接记录——例如穆立肯（Mullican）与麦克高温（McGowin）那种个人化的记号与密码，瑞佛斯（Rivers）与巴斯居叶（Basquiat）充满了小标题的人体图解，还有萨勒的《瓦解压破的一片》（A Collapsing Sheet）中一系列的历史风格。这一连串的绘画记载，告诉我们，记忆本身——就象上述后现代主义绘画所显示的——已改变了其选择的过程。

例如巴斯居叶的“人体”，是混乱及彻底重组的表征，萨勒的画，就是各种过去风格的堆积，以及一些好象是任意选择出来的意象的杂凑。那些意象，自身无法独立存在，只有通过拼贴系统

^① 福科：《事物的秩序》，纽约，1973年版，第69页。

才能出现。那么，他们所创造的模拟再现，是一种基本上完全与统一完整的历史观不同的回顾。他们所制作的图象，代表了一个分裂了的世界。时间本身的发展直线被打乱了。时间的大河被分成无穷的小支流，也就是德勒兹（Deleuze）和高达里（Guatarri）所谓的“稀丝”（Schizzes），这些“资讯点记号是多面的”，不断自由流动的。从一个较广的视野来看，回顾这些绘画，就是回顾历史，既是个人化，又具时代性，完全没有凝聚、综合或发展的原则或法则。

对史料学的研究者来说，这是不足为怪的。福科认为：“在十九世纪以前，历史被认为是一条大河，各点都很统一，在一种水流下滚滚向前，或起伏一致，或循环一气，其中包括了所有的人、物、以及动物……，而在十九世纪的初期，这个统一性动摇了。……人们发现有一种属于自然本身的历史性存在着，适应环境的模式，被广泛地应用去界定其他的生物。这种看法，慢慢发展到后来出现的“进化论”式的纲要定义。……万事万物，破天荒的，都开始有了属于自己本身的历史，这使得万事万物，得以从加诸在自己（也加诸在人类）身上编年史式的连续不断的表格领域中，解放了出来。”^①

因进化论的关系，万事万物在他们各自的领域中得到了历史的解放，这与我在第二讲中所提到的分类之崩溃与知识之崩溃，有相当密切的关系。黑格尔假设，在我们的哲学玄思当中，可以对世界产生一种理想而又历史性的了解。“不过即使是这样，哲学玄思仍然无法满足于各种异质的出现，无法满足于仅仅掌握各种概念式理解及演绎式理解的外在关系，而想将之综合统一成一自给自足的整体。”而艺术，却在其独立而自给自足的发展中，分崩离

^① 福科：《事物的秩序》，第368页。

析。^①

进入十九世纪不过二十多年，黑格尔就已发现：“这个年头，思想自由以及批评——也就是反省之修养——对所有的民族来说（且以德国民族为例），已经掌握控制了所有的艺术家，使艺术家无论是在其作品的内容或形式上，都变成了白纸一张。尤其是浪漫艺术形式，无可避免地遭受到详细而多方的批判之后。对当今的艺术家来说，特殊主题内容的限制，以及规定某某内容题材宜于入书的模式，统统不存在了。从此艺术变成艺术家可以任意驱遣的工具，他可以衡量一下自己主观的技术，然后去表达任何内容。”^②

就象福楼拜在《布瓦德与佩居谢》(Bouvard and Pecuchet)里所讲的，一种近乎可笑的分类模式，普遍存在着，书中的主人翁，努力把各种不同的东西，弄到一起，然后归入区分极其微细的目录表格之中。假如某样东西，无法归入这一类，他们便重起炉灶，将之归入另一类——使整个架构看起来，象一部大生产机器一样，以不断分裂繁殖的分类学，为其内部狂野的燃料动力。

不过，黑格尔及福楼拜认为，“世界已充斥着各种狂放不羁的独创事物”此一观念本身，便具有反讽性。黑格尔不断提到“浪漫艺术形式”，并十分怀旧地将之视为一种达到精神完整的方式。而福楼拜所创造的小说人物，则是他用来做讽刺的工具，反映了他对当时社会的失落感。人们在信仰及行动上，都不再能够保持任何统一和谐了。

截至目前为止，我想说的是，“记忆”仍然是入类生命的重要

① 黑格尔，见怀特 (Hayden White) 引于《形上历史：十九世纪欧洲历史性的想象力》，1973年，英文版，第87页。

② 黑格尔，见塔福瑞 (Manfredo Tafuri) 引于《建筑理论与历史》，纽约，1980年版，第29页。

部分。但是“记忆”在历史的形式里，地位却有了改变。历史一旦开始分类，便分裂成许多相异的体系。既然事情已经如此，我们不得不适应这些变化多端的类别，不再企图去重建统一性的整体。同时，我们也不再以反讽之类的手段来自卫。

在我们这个时代，所谓的反讽，早已不再存在。纽曼写道：“失落感不再是一种可以具体感受的经验，而只不过是—种有用的假设而已。”^①后现代主义绘画根本无暇去怀念一个统一而完整的过去。专业化兴起之后，各种事物，都有其特殊的发展史，而越来越无法维持一个结构上的统一。就象德勒兹、高达里所描写的精神分裂症：“人们可以制造各种意象，并将这集合在一起，不过这些意象本身都是中性的，从一个整体的组成到另一个整体，其间毫无特色可资辨识。”^②因此，我们可以看到，十九世纪对人的历史，及万物的历史的分类概念已被我们推到极致了。

对画家来说，凡事都限定在特定的一段时间之内，并在其中演化进化。时间、历史、记忆三者画布上结合，结合于画家所选定的形式之中，不断地产生独特的变化。如此这般的“选择过程”以及记忆方式，也就是我们所称的传统。

希尔斯 (Edward Shils) 说，“传统就是当时流行的思想，这种思想是在过去特定时间中创造出来的，当时每一个人遇到这种思想，可能欣然接受，应用传播，也可能加以改造创新。”^③

当然，“过去”总是在为大家所接受的过程里，被修正改变。就象艾略特 (T. S. Eliot) 在他那篇出名的论文《传统与个人才具》(Tradition and the Individual Talent) 中所说的：“新作品尚未出

① 纽曼：《后现代氛围：通货膨胀时代的虚构行为》Salmagundi, 63. 64 期合刊 (1984 年春、夏季号)，第 141 页。

② 德勒兹、高达里：《反伊底甫斯：资本主义精神分裂症》，赫里等合译，1987 年英文版，第 241 页。

③ 希尔斯 (Edward Shils)：《传统》，1981 年英文版，第 12 页内 195。

现时，现有的秩序体系是自给自足的。在崭新的作品加入以后，为了继续维持下去，整个现存的秩序必定要改变，即使这种改变是十分轻微的。过去到现在每一件艺术之间的关系、比例、价值，在全体的观照下，获得了重新调整，这就是新旧之间的相互适应。”^①

假如“持续不断”这种观念是对的话，那艾略特上面的那段话便是相当正确的。但“后现代知识”或“认知”，一开始，便一口咬定传播“传统”的“历史”，已不复存在了。在后现代社会中，持续不断、永恒、普遍等观念已荡然无存，取而代之的是摇动不定、不断互换的现象。传统，不再象过去那样，不再是传达历史意义的工具。在过去，人们把社会上的各种活动与各种层次的道德水平视为一体，二者相互关联发展，成一垂直的结构。

在后现代绘画当中，传统，就象我刚才讨论过的历史一样，传达各种不同的异质力量。其关系既非水平，也非垂直，而是不断的在表面彼此交叠互动。用法国哲学家德里达(Jacques Derrida)的说法，就是“传统”目前存在的主要模式，是以拼贴法(Collage)来把各个因子融合在一起。

在拼贴法的异质混合构图中，我们可以看到，画家“引用的各个元素，打破了单线持续发展的相互关系，逼得我们非做双重注释或解读不可：一重是，解读我们所看见的个别碎片与其原初‘上下文’(text)之间的关系；另一重是，碎片与碎片是如何被重新组成一个整体，一个完全不同形态的统一。……每一个‘记号’都可以引用进来，只要加上引号即可。如此这般，便可打破所有上下文的限制，同时，也不断产生无穷的新的上下文，以一

^① 艾略特：《传统与个人才具》。

种无止无尽的方式与态度发展下去。”^① 因此，传统，从不久以前的过去及遥远古代的过去中，以水平的方式，造成了一种德里达所说的：“许多模糊的接缝线……每一个接枝过来的内容，都不断地发光，照回到其原始存在的地方。”回到过去的来源之中，“然后，把过去转化成现在，并对新接枝的地方产生影响。”^②

“后现代知识”运用“过去”的方式，是把“过去”当做一种各样秩序之系列回忆；而非把“过去”当做一种独一无二的模范，也不想与之一较高下，因为在这么多不同的“历史”系统之中，要想与“过去”一较长短，简直是太自不量力。于是传统便成了一个清道夫，汇集了无数个别的发展史，多到无暇去思考或意识，这些个别历史之进化法则及发展过程，是如何存在的。传统这个清道夫，无意去传达说明，在每一个区分好的元素之中，是否有内在的统一性？相反的，传统所传达的，是各种突变，如何相互模仿，如何相互类似，彼此互相复制彼此的一部分。传统所遗留下来的，就是各种复制品，各种事件交杂在一起的混合体。因此，德里达说：“原始范本不复存在，也就无所谓仿本了。”^③

有一张画，可算得上是画中的仿本之至。瓦萨瑞 (vasari) 告诉我们说，有一次，达·芬奇受人之托，画了一幅作品，那就是乔康多 (Francesco del Giocondo) 夫人蒙娜丽莎 (Mona Lisa) 的画像。^④ 此画历时多年，尚未完成。用佩特 (Walter Pater) 的绝妙好句来形容，便是：“我们对坐在大理石椅子上那个人的脸部、双手，都很熟悉，背景是圆形山谷，其中的磊磊奇峰，好象是座落于光线

① 德里达 (Derride)，见乌耳姆 (Gregory L. Ulmer) 引《后批评之目的》收入《反美学：后现代文化论文集》1983年英文版，第88—89页。

② 德里达，见乌耳姆引：《反美学》，第90页。

③ 同上书，第92页。

④ 瓦萨瑞 (Giorgio Vasari)：《艺术家列传》，纽约1972年版，第260页。

幽暗的海底。在历史上所有的绘画作品里，这一张，可以说是最不受时间影响，最可亲的一张。”^①

在我们的回忆或回顾当中，不想起蒙娜丽莎，是非常困难的。虽然我们之中，只有少数人看过原作，至于说画中模特儿本人，她那深不可测的眼睛，神秘难解的表情，看过的人可说是绝无仅有，除非等到来世，那或许有办法一试。对蒙娜丽莎本人，我们所有的只是这独一无二的一张“模拟再现”品，也就是第一张绘画性的仿本。她之所以最可亲，是因为后世出现许多此画的仿本，这一连串的仿本，常被用来作为探讨当代有关模拟再现观念之工具。同时，这些模拟再现原画的仿本，也改变了此一传统本身。

杜尚那件恶名昭彰的小品《L. H. O. O. Q》(1919)，当然不是一张在达·芬奇作品上做简单的涂抹的戏笔之作。他在蒙娜丽莎鼻子上加了八字胡，又在下巴加了山羊胡。这些胡子，同时也变成了杜尚做画时参考用的那张仿本的附属道具。

我们知道，在杜尚所参加的“达达运动”中，他们所采取的姿态，是希望否认“人性之中，还保存有醒悟与理性的这种认知”。因此，杜尚的蒙娜丽莎，是变性的，是女扮男装的。从这个观点看来，这张画对当时的社会，不仅仅只是一种爱恨交织的讽刺而已，它同时也是对“模拟再现”本身的一种嘲讽。因为那张画本来应该是含有一种神秘启示的。杜尚希望我们能把这种神秘的启示，从记忆中消除，或是将之放在括弧中，让它成为我们这个世界中，实际混乱情形的一个配件。^②这是一个女人，但同时也是男人；这是一张画，但同时也是一张仿本，这整个事件，便是

① 佩特 (Walter Pater): 《文艺复兴: 诗与艺术之研究》, 1980年英文版, 第97页。

② 毫无疑问, 这里显示出在杜尚现代主义的基础中, 是有寓言动力的。请参见我下面有关寓言的讨论: 从把寓言当做是一种配件或附带物, 转换到把寓言当做是一种涂改过去的过程。

对否定道德或修正道德的一种反讽。

传统的杰作居然与现代的复制品没有什么两样，这种现象，只不过更进一步地说明了，文化在实际上，是如何不知不觉地，规则全无地退化堕落。杜尚把这张画取名为《L. L. O. O. Q》，原来是一句嬉皮笑脸的法文：“她是一个大骚货（She has a hot ass）。”这显示出我们在画面外表所看不到的那些东西：那些在现实的复制品里，所失落的东西。这弄得传统与历史的说法，都变成了拙劣的影子；所剩下来的，仅仅是一些涂涂抹抹，混合杂凑的玩意罢了。

毫无疑问，在本世纪内，文化在各种经验的与知识的范畴之中，所尝到的那种巨大的失落感，把我们统统改变了。我们不再因为文化的支离破碎而感到绝望失落。我们把身体或整体，分裂成迷乱的碎片，然后再重新组合。我们忘记了源头。用德、高二氏所创的那句资本主义式的暗喻来说，就是我们要真的都是生产机器的话，我们所复制生产的艺术品，就是我们对生命的态度的延长：这也就是指出，我们老是不断地在交流能源、资讯、产品以及历史。

安迪·瓦尔侯（Andy Warhol）1963年的蒙娜丽莎，利用画题《三十个比一个来得好》（Thirty is Better than One），传达了许多意念。其中所透露出来的消息，简单地说，就是模拟再现物或仿本，不但早已把“原本”或“源头”给忘了，同时也不认为那些源头有什么重大的意义。大家不再争论所谓的历史价值，这些意义与价值，早就被忘得一干二净。我们被电脑所淹没的心灵，根本无力也无兴趣再去承担这些东西。大家所记得的，只是模拟再现过程的本身。这也就是说，再制意象的过程，是去创造一种“同类影象”之间的交流，使仿本与原本类似，使过去与现在混同，所有的东西都自由飘浮，发展出自己的特定时间，发展出自己独特的历史。《三十个比一个要来得好》这张画，挂在印满母牛图案的

壁纸上，而其画本身就是一种不断的重复。瓦尔侯所再制的蒙娜丽莎，大部分都非常相似。传统以一种拼贴式的风貌出现。这显示了纯粹姿势、纯粹外表风格，已经大获全胜，代替了纠缠不休的“怀旧”问题。老现代派那种对完整而纯粹历史的追求，已经全然不见。就象德里达在《播撒》(Dissemination)中所说的：“目前，我们所面对的是一种什么都不模仿的模仿。”他在另一本书：《书写与差异》(Writing and Difference)中也说：“只要一经重复，一条线便不再是原来那条线，圆圈的圆心也不再是原来的那个了。”^①

劳申伯格(Robert Rauschenberg)在他1982年所制的高温陶艺术品《得了肺炎的丽莎》(Pneumonia Lisa)里，把这一古典意象，当成了他绘画的画布。蒙娜丽莎被人从原画的山谷中抽取出来，然后再飘入“一群奇石所组成的山谷”之中。绘画已经独立自由到这种程度，我们还嫌不够。意象本身还要能够具有另一种功能——那就是不做历史的附庸，不以反叛的姿态去斥责腐化的文明——意象就是意象，以一种纯粹的“样式”，不断提醒我们，它有选择自己“时代”(Time)的自由，不受各种表面的束缚，可以任意突变，不断改变自己存在的类别，单是其外型外貌，便拥有巨大无比的能力。

再让我们来看劳申伯格1964年的那张早期油画作品：《柿子》(Persimmon)。画面中间的部分，是鲁本斯(Rubens)于1613至1615年间所画的《维纳斯梳妆图》(Venus at Her Toiler)。这个意象，被放在一大堆各式各样的拼贴材料内：其中有柿子、街景之类的东西。从海中升起的维纳斯，坐在梳妆台之前，成了一个复制品的复制品的复制品。这一片杂乱拼缝起来的材料，可说是毫无时间的次序可言。传统成了一件衣服或布片，上面缝上了各

^① 德里达，见乌耳姆引《反美学》，第92—93页。

种各样的类似图案，就象维若尼卡（Verollica）的手巾一样。传统原作，被转换到一个新的平面上，“在拼贴手法的过程中，以直接、大量的引用法与替代法，把原作置入一个全然陌生的环境之内。”^①我们从鲁本斯的原作里，可以看出他模拟再现的手法是相当清晰而又准确的，但现在却被带上了面具，在突变及“切断”（discontinuity）的手法中，被转换改变，被重新注释。在《柿子》一图中，我们看到过去浮现到画面表层，好象从深海之中浮升出来，也好象从一层时间的银幕里穿透了出来。

以复制的方式，把古典整个地霸占了过来，并不等于承认古典的重要。挪用或占用古典意象，并非是为了对过去推崇礼赞。当然，这种“霸占”（appropriation）方式的手法，背后的目的可能有很多，我在此作如此的断言，可能并不一定正确。不过，上述作品中的绝大多数，在用“霸占法”时，目的在于转变意象的身份，把“过去”转化到一片新的境界之中。我们掌握传统的方式，是将传统先连根拔起（deracinating it），然后将其转换成“现代式”。

我们已经适应了支离破碎的时代，把各式各样的历史连根拔起，斩断所有的牵绊，拉到我们的眼前。许多当代画家都通过“霸占”从各种历史的镜子中挪用意象——就好象在他们面前，所有的典范，如维纳斯、鲁本斯之类都不存在，这简直是太不可思议了。1984年的“威尼斯双年展”（the 1984 Venice Biennale）在主题上，就反映出上述这种观念。事实上，这次大展的题目，就叫做《镜中艺》（Art Allo Specchio）。

在“威尼斯双年展”中，以“霸占法”自历史中取材的例子，真是多得不胜枚举。此外，例如奇瑞可（Chirico）对华铎（Watteau）及拉斐尔（Raphael）的《翻译》（renditions）；盖第（Virgilro

^① 德里达，见乌耳姆引《反美学》，第92页。

Guidi) 仿的可瑞乔 (Correggio); 瑞奇特 (Hans Richter) 以一种错乱焦点的手法仿提善 (Titian) 那张《天使报喜图》(Annunciation); 李奇恩坦 (Roy Lichtenstein) 的《普普现代艺术大师》; 肯恩 (Louis Cane) 的修订版毕加索。例如柔姆柏格 (Osvaldo Romberg) 仿英格里斯 (Ingres) 的《土耳其贵妃》(Grande Odalisque) 便是一张一丝不苟的复制, 但却以许多空白的长方形加诸其上, 使之分裂破碎。这使我们好象在看一张表面残破的“过去”, 而其整体性, 则不断地在那里若隐若现。至于正面显现出来的外表, 却一直是破碎的。在此次《镜中艺》大展里, 法国画家嘎忽斯特 (Gerard Garouste) 所提出的作品中, “霸占法”的运用变得越来越属于观念性及寓言性的, 甚至可以说是属于语言学的。他1982年画的那幅《草地上的午餐》, 用意是要我们回忆马奈 (Manet) 1836年画的那幅同名杰作, 可是画中的景物, 却全都改变了。而画中人物, 与原作有很大的差异, 不但数目减少了, 就连在光影的表现上, 也有显著的不同: 在用色上, 嘎氏则有意避开了马奈的那种明亮的彩色。一点不错, 他是故意把画面弄暗的, 为了达到一种苍老的效果, 并显示出历史的轨迹。

他这张《草地上的午餐》, 所画的每一笔, 都是有意安排的。这是一种回顾过去的策略, 企图把时间的面貌表现出来。此画乃是各种回忆的“接枝”(grafts), 一起缝合在画布上, 缝合入马奈的杰作之中。结果, 整张画成了一种纯“风格”的引用或移植。艺评家库恩 (Michael Kohn) 发现, 嘎氏的画, 在画面上令人想起马奈, 在笔法上令人想起德拉克鲁瓦 (Delacroix)。嘎氏所画的女性裸体, 在造型及肉感上, 或许更接近鲁本斯的风格。毫无疑问, 其他名家的笔法, 多少也都在这张画中出现了。整幅画里, 似乎有诸多前人的特征闪烁其间, 或显或隐, 污染了所谓视觉意象的单一性。用克劳夫 (Charles Clough) 的绝妙好词来讲, 就是“复制得动人心魄”。这也就是说, 后现代绘画希望综合叠置所有能够汇集

到的意象、风格、技巧以及历史，然后从中组织出一个拼贴式的整体。这种不断远离整体性视觉的运动，可称之为“寓言运动”。

叔本华曾说过：“寓言是一种艺术作品，表现一样东西却意指另一样东西。……因此，通过寓言，一定会有一种观念被表示出来。结果，读者的心智，会从已经表现出来的可以明确感知的概念里，转移到艺术品之外的一个完全不同的抽象的、不可明确感知的概念之中。”^①

寓言中所产生的转移抽离过程，事实上是属于时间关系而与历史有关。德·曼（Paul De Man）在他的论文《暂时性的修辞》（*The Rhetoric of Temporality*）中写道：“假如要写寓言的话，那一定得遵守这个原则，那就是‘后生’寓言记号与‘前生’寓言记号有关。而寓言记号所构成的意义，一定要在‘复述’‘前一个’寓言记号中方能产生。但其做法只能‘雷同’而不得‘相似’。因为‘前生’寓言记号之所以‘在前’是因为其在本质上先出现的缘故。”^②

寓言的作用是引导大家从可以感知的现在回到那不可感知的过去。在纯粹的“前生”寓言记号上，堆积一大堆意象。从本杰明（Walter Benjamin）的观点来看，从寓言“一般的产生情形”观之，其过程多半是“不断地把许多片断的资料堆积在一起，而无明确严谨的目标。”^③象这样重新建构过去，把史实掩埋在无穷无尽“破碎的现在”之下，即对“暂时性”做精神分裂式的修正与重组。当然，如此重组，是有特定目的的。正如德里达所说，寓言建立在“纵的继承上，横的关联上；在隐藏的意义中，在注释

① 叔本华：《作为意志和表象的世界》。

② 德·曼（Paul De Man），见蒞垂嘉（Frank Lentricchia）的《新批评之后》，1980年英文版，第295页。

③ 本杰明，见欧文（Craig Owens）的《寓言行动：后现代主义理论刍议》，《十月杂志》，12期，1980年春季号，第72页。

的困难中，难以解读如古埃及的简体象形文字。”^① 在后现代主义绘画里，寓言倾向之动机，正是要销熔“过去”，同时也把寓言中的各层次，一拼销熔，使一切都浮到一个均衡的平面上来。

我们可以这样说，对后现代主义心态来说，寓言最引人之处，便是以“分裂的时间次序”（temporal disjunction）来从事创造的可能性。

寓言在“前生”意象之间，在意义的分裂线之间，打开了一道隙缝，允许后现代艺术穷究各种寓言意义，并将这一隙缝填满，不是用意象填满，而是用种种不同“表面化的形象”来填满。说实在的，后现代艺术运用寓言意义的方式，是与以前大不相同的。以前的方法是把艺术品放回到纵的承继里，放回到一层一层发展下来的知识当中，放在一个一定是难解的情况之内。

欧文斯（Craig Owens）在他的论文：《寓言行动：后现代理论刍议》中认为，寓言家先掌握那实际可见而突出的，然后再加以诠释。在他的手中，原来的意象，变成了另一种东西。他无意探索原作的本意，因为本意可能早已散失或隐晦不明。寓言与解释学（hermeneutics）无关。寓言可说是在原有的意象上，再加一层新的意象。不过，他加东西的目的，是在代替（replace）；寓言的意义取代篡夺了先前的意义。寓言就是“补替”（supplement）^②。

欧文斯诚然说的不错，但是并不够彻底。因为他老是在寓言的定义中打圈子。这也就是说，他认为寓言是一种附加物、补充物，与原作有一段距离。可是在我们这个世界里，大家早已不能忍受隙缝与距离了。换句话说，大家都一马当先，想要找到一种方式，把所有不相干的元素，都弄到一起，等量齐观。我们等一下就会探讨这方面的现象。

① 德里达，见乌耳姆引《反美学》，第195页。

② 欧文，见《十月杂志》12期，第69页。

德·曼认为寓言与反讽 (irony) 十分相似, 这个论点是很正确的: “因为二者都明显地是自觉的活动, ‘靠着这种活动, 人才可以把自己与非人世界区分开’。”^① 可是到目前为止, 基本上, 人们不再执著此一区分了。人, 诚如德、高二氏所言, 已成了众多机械中的一种。人类的活动, 因科技的发展而完全解放了出来。而这一科技的发展方式, 与过去那种有机性的世界、那种整体历史的世界毫无关系。

寓言与反讽, 在我们时代里, 早就被挤扁成一团, 因为我们再也不能忍受生活中有任何不连贯或留白的现象。艺术品的意义, 现在要靠表而上的东西来决定, 我已经说过, 其中所有纵的继承, 所有的历史关联, 全都被弄得残破不堪。取而代之的, 是一组一组的视觉或生理上可以感知的记号群, 编织成一个无所不包的巨网。以前我们对某些不可感知的记号相当看重, 因为其背后隐藏了有价值的观念。现在, 这些全被纯粹的物质呈现以“特准”的方式, 加以取代。这种新式的寓言, 以视觉的“污染”为手段, 把所有的历史都变成一连串“突变种”——一种“叙事性的寓言”, 就如同德里达所说, 把叙事当做是一种具象的“闭联集” (physical continuum)。^② 在这个情况下, 过去无数的风格与风姿, 全都挤进了镜中那块人造的空间, 其主题在镜中影象消逝之后, 也随之不见了。

嘎忽斯特在他那张作于 1982 年的油画:《古典, 镜子与狗》中所用的意象, 是一种视觉上的双关语, 把古典的模拟再现, 与古典在镜中的反应, 混在一起, 成了我们世界的复制品。在这张图画寓言里, 我们看到一个人坐在以自然为背景的剧场中, 正叫一

① 德·曼, 见蓝垂嘉引:《新批评之后》, 第 295 页。

② “闭联集”, 是数学术语, 又称为“连续统”。见乌耳姆:《反美学》, 第 95 页。

只狗走到镜子前。这也就是说，他叫一个古老的象征——忠实之象征——走到镜前，看看自己模拟再现的样子；同时，也使得那画中的镜子成了真的。

这实在是彻彻底底的“后现代”手法。嘎忽斯特企图穷“纵的继承”中的各种变化，把寓言里的各种隐藏意义，全都发掘出来。他的手法是把其中抽象的概念全都物质化，具体化——那就是把一只“具体”的狗叫到一个“具体”的镜子之前。这并不意味着，嘎氏反对以模拟再现的手法，去复制自然或制造表象。嘎氏关心的，是忠实与否的问题，这意味着一个更高的目的，也就是纵的继承的问题，显示出事物的外形可以超越事物本身的物性，通过外形，忠实性存在于万物之间，通过外形，完整性亦无所不在。在后现代绘画里，强调外形的物性是显而易见的，但对新古典主义的信条来说，这一点又是无足轻重的。我们看看新古典主义大批评家温克尔曼的说法，便可证明。他在《古代艺术史》中写道：“我们对人体美的观念，是朝比例均衡完美前进的。这种美，可以通过我们的想象‘最高的存在’达到和谐一致的境界，达到我们观念中的完整统一的境界，这就是人与物的不同之处。”^①

对那些绝对的世俗主义者 (secularism) 而言，最可恶的莫过于后现代主义所产生的那些模拟再现的绘画中，充满了分类的解体，历史的变形，传统的拼贴。老式而十分忠实的模拟再现，是以复制的手法来提升心灵的高度，还有对时间的观念等等，全都与后工业社会，资本主义文化中的专家相对立。在当代社会中，时间与模拟再现，是根植于一种多变化的、不断前进扩张的运动，一切都以产品的生产为模范。

第伯德 (Guy Debord) 在他的《奇观社会》(society of the Spectacle) 中写道：“只要农业生产是人类活动的中心，那社会就仍建立

^① 温克尔曼 (Johann Winckelmann): 《古代艺术史》。

在循环式的时间基础之上，孕育出传统中那种综合式的力量，把所有的运动活动串连捆绑在一起。可是，中产阶级的时间是一去不返式的。中产阶级所建立的经济体系及生产活动，已不再依靠循环式的季节与时间。这种中产式的时间，已经放射到全球的各个角落。”^①

在电脑社会文化的巨大压力之下，事实上，我们已看到，传统早已挣脱束缚而变得无比灵活。至于时间、历史、传统等等的改变与转换，全都根据物品大量生产的原则来发展。这样对过去所能强调的，也只有在最明显的物质层面努力，在可以互换的外形上，做表面上的交流。

在后现代模拟再现的传统中，我曾经指出，大家记得的历史，只以其外表的样子及风格上的姿态来存在，毫无超越物质的现象。相反的，物质生产以及在生产时所利用到的各种专业计算机，却都深刻而突出地反映了出来。因此，我们可以明白，艺术家模拟再现过去的现象，是电脑时代经济必然产生的机械反应。艺术家仿制过去的风格，只会把历史的观念及模拟再现的观念弄得更简单明了，而不会弄得复杂艰深；人们对艺术家的要求，是做好把过去转变成立即消费品这件工作，把所有历史关系的包袱全都甩掉。消费品之中，要包括所有的历史事件，但这些事件，又必须以拼贴法的方式存在，快速变动不居：表现了我们这个混成的现在。

如果我们认定现在世界是一个充满了物质的世界，令人窒息而又不知如何驾驭，这种看法，不用说，一定会有人反对。运用历史“霸占法”（art of historical appropriation “仿”古画派）的艺术，使正好与我刚才所说的现象相反。说实在，有些人甚至会说，对过去的模仿，显示了艺术家对现在的轻视及嫌恶。这个论点，在

^① 第伯德：《奇观社会》1983年，英文版，第141页。

意大利画家马瑞阿尼（Carlo Maria Mariani）惊人的“开例车”式的画中最为明显。马氏以其画中完美无瑕的新古典意象而享盛名。他的画充满了古典的寓言、以及温克尔曼式观念的礼赞。以柯恩（Michael Kohn）的话来说，就是马氏“准确清晰的寓言里，只让我们看到对‘现在’彻底的否定。”^①

不过，我们仔细看看马氏的《狮子星座》（马画派）这张作于1980到1981年间的大幅油画，主题是一大群艺术家。此画动人之处，不在其意象里充满了古典的同情，而在其企图以精工模仿之苦心，制造一个混成的模拟再现品，企图把历史的外貌介绍到“现在”来。而事实上，画家是以他在当代生活中所看到的面孔，表现这一段特定历史。德里达写道：“以严谨的方式，在历史可能性范围之中，重复一群人或一个集团时，我们可从重复当中所出现的差异里，产生一种场景跳跃省略的变化效果。”^②一去不返的时间之运作，亦复如是，万事万物的时间，也是如此，过去那种循环不已的时间，已被变动式的时间所取代，其中充满了各式各样不断增加的事物，名单越来越长，大家拼贴在一起，产生出一种特色，那就是在外形上做不断的突变。

谁要是看过大维（Jacques-Louis David）《刘大将军守涩关》（Leonidas at Thermopylae）这张比马氏《星座》早167年的画，谁就得承认，两者之间只不过是在风格笔势上十分相似罢了。大家不会认为他的模仿，生气全无，有如淤血。因为在过去好几个世代之中，不断有人把马氏所画的这类意象加以重复制作，使之充满了各种动作并变换不同的背景，显示出在仿制的过程中，有许多差异产生。面对巴黎公社的失败，马瑞阿尼是不是能够象大维一样，以无比真诚的激情，对芭拉及维阿拉（Barra and Viala）发

① 柯恩（Michael Kohn）：《马瑞阿尼与新古典主义》。

② 德里达，见乌耳姆引《反美学》，第93页。

出如此的颂赞：“在维护我们自由的保卫战中，谁能够如此光荣牺牲！”或是以泪水追悼马拉（Marat）之遇刺身亡？^①他会不会追随温克尔曼，拥护一神论式的完整统一？要不然，他自己那种新古典式的美学，只不过是一种表面现象而已，其后所隐藏的是我们这个时代文化的电路板，充满了各种异质的元素，依样葫芦式的图象，连环活动，永无休止。

甚至于大维的时代，普鲁德洪（Proudhon）就已经质问过：“我们是不是可以这样说……在此画的构图之中，我们看到的既非列尼达斯及斯巴达军队，也非希腊人及波斯军队，而是1972年之际，画家看到法国共和，把法国从内阁崩溃之中拯救了起来的那种兴奋之情。可是为什么要用寓言的手法来画呢？为什么我们要通过涩摩波里关之役，回到二千三百年前，才能打动法国人的心？难道我们自己没有英雄？没有属于我们自己的胜利不成？”^②在此，寓言的时间断裂性被提了出来，其中所反映的从过去一直连绵到现在的特性，受到仔细的讨论。但是乍看之下，在寓言模式之中的老问题，也就是时间断裂的问题，好象是影响了马氏。

马瑞阿尼曾说过，他寓言式的作品之中，并无新的主题。^③可是寓言在时间的变迁中，自己便会变形变质。难道寓言的目的，就是要我们记住其原来想传达的观念吗？要真是这样的话，那就太荒谬了——这不正暗示了，马瑞阿尼自己是一个最大的反讽专家？事实上，寓言已经变成了绘画的原料和意象，从里到外整体被翻了一个面。寓言如今已被包括在“叙述寓言”的名目之下，只重视其表而价值记号，而忽略了内容以及伴随内容而来的真诚原创

① 大维（Jocques Louis David），见《新古典主义与浪漫主义，1750—1850》卷一，第134—135页。

② 普鲁德洪（Proudhon），见欧文引：《十月杂志》，12期，第76—77页。

③ 柏哥（Danny Berger）：《马瑞阿尼在他罗马的陋室中：一个专访》。

力。过去历史性的深度，至此已完全丧失。

但是，过去并未完全消失淹没，在艺术之内，过去仍然十分有用，并不是非死不可的。我们在现在寻找过去的突变，以及“过去”在现在之中的更新。柯恩结论道：“马氏对新古典主义的注译，其最大的目的，不在无聊地戏耍，而在严肃地探讨当代绘画的观念与画法。”^①说实在的，要想在这些绘画作品中区分过去与现代，是越来越困难了。因为他所采用的主题是如此的古老，以至于我们大家都忘记了这些主题的存在。马瑞阿尼的作品，以其特有的怪异感使我们为之耳目一新，同时也意识到我们自己的文化健忘症。因此，他作品的求新之法，不再以反叛传统及传统价值来求新，而是以绝对的传统来求新。这张画希望重新制造传统，使之变成当代的一个模拟再现物，并让观者自动把所有的历史联系暂时放下，去寻找一个全然不同的、全然矛盾的时间意识。

因此，利奥塔德便认为：后现代艺术家及作家的身份地位，有如哲学家，他们所写所画，全都不依照过去建立好的原则来产生。因此，我们也无法以既成的价值判断，来衡量他们的作品，也不能将之归类于一般公认的现成品类之中。所谓规则，所谓品类，原来是艺术本身寻找的目标。作家与艺术家以无法之法创作，以期寻得或形成一套“文成法立”之法。实际上，文章或作品皆具有“事件”那样的特性；也正因如此，对创作者来说，凡是画出来写出来的，都显得来晚了一步；而灵思悟得的时机，却往往又都早到了一步。要了解“后现代”现象，就必须从未来（之未来）与过去（之过去）这种矛盾关系里去探求。^②

说实在，上述矛盾最特出的地方，是“未来之过去”（future anterior）艺术的发现，这种艺术仍然在企图寻找一种或数种品类，使

① 柯恩，艺术杂志（六月号，1982），第63页。

② 利奥塔德：《后现代状态》，第81页。

自己得以恰当归类，归入一张完整统一的图表当中，不管那张图表是如何的大而无当，同时，还企图形成某些规则，以便依循。说到这里，我们可以发现，上述矛盾的作法，至少告诉我们两件事情：一是这一类的艺术，在表面上都显得有反讽的企图，并希望在表面的混沌之中，理出一个头绪。二是这一类艺术的背后，都有衬托；而要想把混乱的背景理出秩序，几乎是不可能的。在我们这个一切都走上“不归路”的时代里，要想找到完整统一的规则，也是不可能的。无论是在过去或未来，都无法找到秩序，而在目前，更是扑朔迷离，无处追寻。

我们目前的时代，是由时代中各种不同情况里，那些支离破碎的片段所组成的。其结果，使得每一个时代 (epoch) 看起来都模棱两可差不多；尤有甚者，其组构时代外貌的方法与过程，快速非常，消耗量大，使得人只能记住那些刚刚发生的事件，而且这些事件还要具有一种可立即被接受了解的外表。我们记忆所知的现在，就是如此造成的，记忆不再把当代的各种风俗事件，转化为方程式，以便与当代时间的发展同步，同时也与任何一个过去的时代，在对照之下，显出其间的异同。所谓的现在 (present)，就是单纯地用在场 (presence) 来说明界定之，其价值是再明显也不过的了；就象一个复制品出现了，但其“原作”却根本就没有存在过。

后现代艺术的记忆与传统，在最极端的例子里，我们可以看到，现在被压扁了，其中含有的差异、渊源……等等，全都被压挤在一起，被完全地处理了。这一点与马瑞阿尼的画，是完全不同的。这类艺术在波赫士 (Jorge Luis Borges) 的幽默哲理故事《皮耶·马那德，吉诃德先生的作者》 (Pierre Menard, Author of the Quixote) 中，有最好的例证说明。这篇故事之所以有趣，是要等到我们看了他对当今艺术的建议是如何的出色有力，才会感觉到。在故事中，波氏预言一种理想的翻译，一种理想的复制，使得过

去的作品完完全全被一点不差的再制，而其存在于过去的意义，也完全消失。复制过的作品，以惊人的、绝对的姿态被当做是绝对的现在。这种作品，绝对不是模拟再现的模拟再现，与瓦尔侯、劳申伯格，甚至于马瑞阿尼都不一样。这种“霸占法”艺术之重要性，是非被肯定不可的了。

波氏在故事里，找到了一个绝妙的训诂式的例子，来证明这一转换的现象。“这个真是个大启示”，他写道：“把马那德的堂吉诃德先生与赛万提斯（Cerrantes）的相互比较。例如后者在他小说的第一部第九章，如是写道：

……真理，母亲是历史，对手是时间，人类行为的仓库，过去的见证，现在的模范及告诫，未来的顾问。

这段话写于十七世纪，是一个“外行天才”（lay genius）赛万提斯所说的，他之所以大量罗列名词，只不过是⁵对历史做习惯性的歌颂而已。不过，同样的话，到了马那德手中，便成了这样：

……真理，母亲是历史，对手是时间，人类行为的仓库，过去的见证，现在的模范与告诫，未来的顾问。

“历史，真理的母亲”；这个想法十分惊人。马那德与威廉·詹姆斯同时，但他并没有把历史界定为一种对现实的探索，而将其界定为一切的源起……最后那几句话——“现在的模范与告诫，未来的顾问”——从詹姆斯的眼光来看，是非常实用的。……而二者在语言风格上的差异，也是明显生动的。

波赫士继续探讨此一模仿实例，认为这样的模仿已经超越了模仿的范围，变成了我们这个复杂时代的一种极端的模拟再现。在原作与仿作之间的相似距离已被缩小至看不出来的地步。

在莉维恩（Sherrie Levine）1983年画的那张《仿蒙德里安》（After Mondrian）里，波赫士的理想，几乎已经完全实现了。当然，莉维恩并非有意将波氏的想法付诸彻底的实行。她照着一张复制

品，再制她自己心目中的蒙德里安，把复制品里的那种失真的彩色与色调，也一并复制了下来。蒙氏用的是油彩，她用的却是水彩。虽然如此，莉维恩的作品还是根据蒙德里安来的，就好象马那德根据赛万提斯一样。《仿蒙德里安》一画，是把原画提升至画布表面上来，相似的部分，转变成一种笔法姿势，透明无疑，所产生的效果已失去了那股原创时的动力。这或许正象莉维恩所写的：“我们了解到，一张画只不过是一片空间，里面充满了各种意象，没有一个是独创的，大家相互混合撞击……我们可以做的，只是模仿一种以前出现过的姿势，无所谓创新。”^①

利奥塔德也这样说：在此，过去变成了一条冗长而永无尽头的道路，沿途所有的新发现都显得已经迟了一步。不过，这只是以另一种方式说，各个时代中的特色，已被腐蚀光了。假如人类文化中没有所谓的源头的話，历史也就无法存在，时间也无法倒转回过去。

事实上，莉维恩所谓的“永恒的未来”与“永恒的今天”之间，并没有绝对的差异。与其说她的作品是在无穷“过去”之中表达一个分裂的今天，还不如说她的作品代替了“过去”，使过去在她的“临场感”中，完成了与今天的连续关系。她作品中所适用的策略，好象是为了达到一种反讽式的怀旧，而用新制品来代替蒙氏的原作品；而实际上却是在寻找回忆一种非常特别的“过去”的方式，这个“过去”是时代的一个破碎的部分，有其独特的发展历史。凡此种种，通过了她的作品，都变成了莉维恩自己的历史了。从这个观点来看，她已经变成了一种拼贴式的独特存在，象马那德一样，她不断在她自己的形象上，累积特征及历史。而这些特征与历史，又都突变成一个整体，存在于一个单一而绝缘的时代表之中，在这个时代里，所有活着的东西，都以其当下的

^① 莉维恩 (Lovine)，见卡尔 (C. Carr) 引：《老古董的震撼》。

物质性而存在。

在这种“无限现在”的产物下，在这种只重外貌的“不归路时代”（irreversible time）里，人类不得不回到一种精神分裂式、存在主义式的情况之中，这一点，我在第二讲中，已经仔细讨论过了。用杰姆逊的话来说便是：“我们要注意，当时间的连续性碎裂断落，目前的经验便变得有力无比、惊人的活泼，而且绝对的‘物质’。我们的世界以无比紧张的心情，面对此一精神分裂的现象，怀着一种充满了既神秘难解又高压难受的感情。”^①

这种大量引用、武断霸占式的绘画方法，所产生的效果，正是莉维恩之类的画家在创作中所显现的。他们把一段特定的历史，先加以分裂隔离，然后重新调整其在时间流程中的位置，创作出一种时间切断式的艺术。一点不错，艺术失去了其原动力（causality），只好在其处理的对象之中，注入一种鲜活无比的物质力量，强韧而紧凑，好象无中生有一般，恰似海中升起的维纳斯，一切都是事先造好了的。不过，话又说回来，这些作品又不断逗弄我们的记忆，因为其中所包含的，确确实实是我们所知道的“过去”，是传统的一部分。只有在“现在”，在这种切断式，代替式的艺术品之中，过去的作品（例如蒙德里安的），才会变成一种大家早已知道的（或生而知之的）东西，在“现在”的镜子里，不断地反映出影像来。

在复制的过程中，所有的“特色”不断地被改变，偶尔暂时被固定一下，随即开始变化四散。在后现代创作的精神分裂症之下，艺术家已学习到如何把传统的特色，当成流通的货币使用，当成一种物质或永恒的变压器，去充满某一个特定阶段的艺术品。如此一来，我们便看到了如何使“过去”再一次变成“现代”的方法与途径了。用这种方式，心灵理智在模拟再现时，所产生的各

① 杰姆逊：《后现代主义与消费社会》，收入《反美学》，第120页。

种极端的活动，可以把历史中的各种意象保存下来。

从各种切断破裂之中，我们得到了解放。时间以其巨大无比的转动力量，飞速通过一大片挤满了千万电脑的原野，维纳斯在城市中的每一条街上坐着。现在的罗马市民被打扮成帝国时代元老院着古貌古服的参议或军士。这样一来，我们就更容易看清。了解并记住，我们之前，存在过一些什么东西。同时也看清了，当我们把博物馆的玻璃瓶打破了以后，我们可以从中获得些什么东西。

福楼拜在《布瓦德与佩居谢》一书中警告道：“继续前进吧！别再去想了！继续复制吧！纸张就是要写满的。万事万物一律平等，善恶一同，尊卑一致，美丑齐观，巨细等量，所有的东西都变成了统计学中出入的数字了。世界上只剩事实及现象。这就是我们最后的至福。”^①

不过，如果真的一切东西都平等均一的话，那其中所产生的至福感必定是痛苦无比的。这种至福有多么可怕呢？不断的扩张，不断的把所有领域里的知识及概念加以商品化，难道就是至福的境界吗？我们的绘画在蒙上这种福气后，是不是会变得很糟？还是，这只不过是我们这个时代的自然产物？这个工作，只有交给生产机器去解决了，让欲望机器去创造新的诱因、新的现象，出品新的记忆，以便记录，以便消费，一直到我们喘不过气来为止。

（罗 青 译）

^① 福楼拜，见克林鲁（Douglas Crimp）引《论博物馆中之废墟》，收入《反美学》，第48页。

后现代主义雕塑艺术*

〔英〕赫伯特·里德

同绘画艺术相比，第二次世界大战之后的雕塑发展显示出缺乏一定的凝聚性和明确性。在绘画中不断强调抽象表现主义，我们已经看到一个新的“行动”画派的兴起。虽然行动画派是个独特的运动，并受地域所限（在美国，尤其在纽约市内），它是表现主义风格的一个“逻辑”的发展，其主要特征基本上仍旧是画家式的（讲究方法，听任具体的图象感觉）。雕塑家们无法解释波洛克的著名论断：当我在我的雕塑中时，我不知道在干什么。雕塑家（尽管有埃特尼·马丁那样的勇敢尝试）最终只能停留在他的雕塑的外面，是一位有意识的工匠。

虽然人们或许试图对雕塑艺术中的战后酵素进行分类，不过得承认，如我在《现代绘画简史》中所说，这仅是一个评论的任务，而非历史的任务。我们面临着风格的扩散，发明的探索，新材料的无止境的试验，不是通过任何有凝聚力的“运动”来开展。各种风格和画派的并存——印象主义、后期印象主义、立体主义、构成主义、超现实主义、表现主义、抽象表现主义，以及个别的艺术家，根据他的个人气质，“属于”它们中的这个或另一个主义或运动。如同一个基督教徒从属于基督教中某一教派是同样的。

战后的局势，特别在雕塑上，其特点是一种不属于任何运动

* 本文选译自 H. 里德：《现代雕塑简史》，牛津大学出版社 1964 年版。——编者

的限定，一种艺术家的“自由思考”。这种态度往往总是任何时代伟大的艺术家所有的特点。在我们时代中，毕加索是一些新运动的跳板，但他坚决地否认参与了它们其中任何一个。人们有充分理由将亨利·摩尔称作超现实主义，但摩尔本人不同意这种提法。但这并不意味着这位艺术家，尽管是伟大的和独创的，而能幸免这块跳板。哈罗德·卢森堡以其一贯的敏锐对这种局限作了如下的描述：

在我们时代，艺术运动使风格的延续成为可能，它刺激了艺术家的观念和知觉的互相交流，也为个别的发明提供了新的起点。通过时间和地点，使艺术运动相互交错，将现代艺术合成一个有机整体。为每件个别的绘画提供智性和想象的背景。(1)

当然，也为每件个别雕塑提供了同样的背景。如卢森堡继续宣称：它可能是反对任何共同表现方法的当前的反应，“它用战后西方世界奉为规范的个人主义来作抵柱。那便是艺术家有能力创造出完全属于他个人的东西，我们常常被告诫这个道理，这就是一个批量生产和规格化时代的艺术基本内涵。”

然而，卢森堡先生所得出的结论——艺术运动拯救了个别艺术家，并赋予他的作品公共的意义。反过来说，这么做也强化了真诚的艺术家的个人主义。

在这个共同的潮流中，个性不再是探寻风格本身，而是被抬高了……不是压缩艺术家的想象力，在艺术家的手臂挥动下，艺术运动吸收了来自自我之外的超意识的感觉和洞察力。这个充满活力的艺术运动是各种能力的共同方向，不是一堆概念。任何对它的规定，仅在某些有限的程度上适合于个别艺术家，但不是最优秀的艺术家。

对百年后的历史学家来讲，可能将现代艺术中许多运动看作

是一种运动，一种同风格主义或浪漫主义相似的或近似的运动。一种运动，如果它足够强大，在相隔一段时间后，通常能激起一个逆向的运动，我相信现代艺术局势的复杂性部分是由于这种运动的共存和逆反性所引致的。毕加索的浪漫主义（即使考虑到毕加索的古典主义也不会使这个问题复杂化）是和我们时代的蒙德里安的古典主义相匹配，摩尔的生机论则同嘉博的“写实主义”相匹配等等。我们时代的特点是这样一种现象，我们称为伤感的复兴运动：1916—1918年的达达运动成为当前的新达达主义，其中的唯一差别在于是由选择而复苏的革命狂热还是由怀乡病引起的伤感。所有现代时期的最初运动不间断地进行了半个世纪，即便是曾经一度转入地下（即失去他们直接的感动力），后来也以相同的风格再度出现，但在二十或三十年后在情感上便枯竭了。

在这种状况下，目前还没有明确的目标来描述这样的复兴现象，还不如将这些作品同它的风格出处加以参照更为恰当，可以同劳申伯格、威士特曼（Westermann）和施威特尔，毕加比亚的作品相参照。自1945年以来，出现了上百名雕塑家，依我之见，这儿仅有一位艺术家——爱德华多·鲍罗齐，他宣布了一项新的风格的发明。这决不轻视其他那些有创造力的雕塑家，象塞萨（César）、罗伯特·穆勒（Müller）、弗里兹·奥楚巴（Fritz Wotruba）、里赫尔、罗扎克、伯托·拉德拉（Berto Lardera）、里查德·李普尔德（Richard Lippold）和其他许多人；我想上述这些艺术家即使没有鲍罗齐在他新近的《建造》的构成中创立一种新的风格；〔鲍罗齐1963年的《圆和正方形的城市》、《卡申诺的委根斯坦》（1963年），《世界分裂的事实》（1963年）等等〕。他们也可对现代艺术运动作出独特的贡献。直到近来的发展，从1961年开始，我们仍将鲍罗齐的作品同里赫尔、塞萨，尤其是毕加比亚的作品联系起来（1951年的《狒狒和它的幼仔》）。但鲍罗齐的新的形象，一些报废的机械工具或计算器，象他以前作品那样，不是

出自工业主义的残渣，而是技术的理性秩序。我曾援引过这个陈述，偶像表现的秩序是“如刚果的巫师的拜物神那般令人迷惑”，但一个机械的拜物神远没有部落的拜物神那样具有同样功能。进而言之，它在完全不同的，一个精神上渴求合理一致的社会里“起作用”。通过把这些构成称作“偶像”，鲍罗齐对他作品中超自然的因素作了进一步的解释；其中一致之处是认识或体现这些矛盾：如果机械的计算器最终取得了灵魂，最终也停止了作为一种机器的作用。

由于当前风靡整个西方世界的雕塑活动不是控制在统一的风格下，历史学家仅尝试性地作些说明性分类。随后便为一种惊人的发展所领悟：金属雕塑的流行。根据商业性画廊的展览作品来评估，似乎当代五分之四的雕塑都以金属或与之有联系的物质制成。几乎可以称为一个“新铁器时代”。

有关这个发展某些原因已作了一些阐述，事实上，我们首先是生活在一个大部分依靠机器来生产和销售的冶金工业时代中，近年来，取材于自然金属的工业已受到各种合金材料发明的挑战。艺术家已经注意到和探索了这一新的动向和发展；但一些金属，如青铜、钢、铁和铝仍是我们文明社会的主要原料，在雕塑上有着决定性的优点——可以切割、焊接、翻模、铸造、磨光或做绿锈，除了最坚实的石头之外，它们具有一种恒久性，超越了其他一切物质。

轻视思想上的母题，导致雕塑家迈向金属材料的选择（具有一定象征感染力的金属，如铁等等）。作为这项发展的主要阐述，大致可以分为两大类：一，现成材料的组合，二，易于构成。

在过去的五十年里，适合于雕塑的石头和木头都十分难于寻觅，而且也很昂贵。甚至，人们对较贵的铸铜费用也须加以平衡，不过在我涉及的发展中，铸造已不再是个必不可少的问题。青铜铸造是最古老最广泛的雕塑技术之一，但它通常作为赋予作品以

一种恒久性的方法来构想，作为一种材料的质感来探索。但这不是现代雕塑家的态度。事实上，象摩尔、贾戈麦蒂、马里尼和利普希茨都不间断地探询过青铜的质感，并把它的表面质感放在极重要的地位。而一般说，这不是现代雕塑家在金属雕塑艺术上的初衷。他们甚至轻视这种“完美”，着力探寻和开发锻成的或铸成的材料的粗犷品质（“原质艺术”，同现代建筑中某些品质是相一致的）。

一般来说，金属有着某些特征——它们易拉长，就是说可以拉长成丝，它们易锻打，可以锤击成形；它们可以熔和铸，压或铸造。现代雕塑家运用了这些优点，因此产生了线的雕塑，有毕加索、卡德尔、布特勒、拉萨（Lassaw）、波德门（Bodmer）、李普尔德、克里柯（Kricke）、大卫·史密斯、朱斯·德·里维拉（José de Rivera）、玛丽·维艾腊（Mary Vieira）、比尔（Bill）和其他许多人。焊接的铁片雕塑有拉德拉（Lardera）、雅可布逊（Jacobsen）、塞萨、穆勒、斯坦基维茨（Stankiewicz）、克奈里（Kneale）、霍夫雷纳（Hoflehner）等等。锻铁和钢的雕塑有巴德萨利（Baldessari）、乌尔曼、霍斯金（Hoskin）、基里达（Chillida）和这些技术的大量的综合和变化（安东尼·佩夫斯奈的作品，探寻一种极巧妙和精致的金属技术；契德维克创造出他自己的铸造技术）。通常来看，金属是如此驯服，以至适应雕塑家可能产生一定的形式概念，正是这种很强的适宜性，是当今艺术家普遍选用的最大缘故。

人们会提出这样一个重要问题：艺术走到什么地步，仍然保留在传统意义（或语义学的意义）上的雕塑范围内？从史前时代起，历经世代，直到最近，雕塑一直被作为一种凝固的形式、量感的艺术。它的长处同占据空间有关。正由于保持了这些长处，使罗丹深受赞誉，如我们所知，罗丹的后继者们，马约尔、马蒂斯、布德尔、雷蒙布鲁克（Lehmbruck）、布朗库希、劳伦斯、阿尔普（尤其是阿尔普），甚至摩尔曾经也一直是这个传统意义内的雕塑

家。那么，在转化到一种线的雕塑中，我们得到些什么？又失却了什么？

有人会说，那些代表以往雕塑艺术的所有东西实际上已失却了。这种新雕塑在形式上基本是开放的，意图上动力的，寻求隐藏在雕塑中的量感和重量感。它不是内聚型的，而是草率构成的——空间中的一种粗制滥造。远不是追求一种水平面的静止和固定的点，它是脱离地面，在寻求一种空间的理想运动。远不是同抑制的理想取得一致，而基本上是连接的，以富于侵略性的尖钉来勾引观众。有时可能呈现出磨光的表面，但主要还是强调一种主导的粗糙。进一步讲，避免任何企图有工艺的联想，凭藉零碎的金属和运用机械锤或压缩机将这些现成物品挤成各种形状的团块〔契姆伯兰（Chamberlain）和塞萨〕。

这些令人毛骨悚然的形状的目的是什么？它们之中部分终于找到了通向现代艺术博物馆的道路；有部分用他们富有挑衅性的形式砸开了功能建筑苍白的墙面；其他以“装饰的面貌”出现在公园和展览会中。有些小型雕塑为私人收藏，但本质上是一种公众艺术，一种陈列艺术和指示性艺术，不是诉诸个人感情，而是集体的无意识。当然，美不再是艺术家的目标，甚至在承认和接受雕塑中的生命力的优点时，人们仍会对生命力的性质怀有疑问。摩尔的理想同传统的美的概念是不一样的，而同我们称之为有机模式是一致的；他在自然物体中不断地发现他的原始形状来充实他的雕塑。金属制作者的情况部分也如此；一只鸟的骷髅或一只大红虾是一种自然的形式，一种有机的生命形式。而新铁器时代的特殊形式则没有一个骷髅的结构；里赫尔的形象，虽然它们可能参考了自然的原型（那是1952年的《蝙蝠》），着意表达了在腐败和松散中的原形状态。

简言之，这些艺术家所关心的仍是艺术哲学家们所熟悉的“惊人的效果”。甚至在十八世纪，一位哲学家，象爱德蒙德·伯

克总结说，丑可能“同崇高完全是一致的，但没有暗示，丑本身是一种崇高的观念，除非同一种激起强烈的战栗相结合”（2）。这儿没有地方来讨论艺术中的丑（3），但它却有一个可以用心理学来解释的功能。整个悲剧的概念建立在我们心灵对阴暗、侵略和憎恨的认识感受上，但在悲剧和古典形式中，黑暗的力量是由英雄主义加以拯救的，灵魂由它的罪过而得到净化。人们仍然可以在古纳华尔德（Grünwald）的《磔刑》或戈雅的《战争的灾难》的可怖的写实主义中发现这种灵魂的净化。而在金属雕塑家中则不存在古纳华尔德和戈雅的这种净化。现代金属雕塑作品却像一根针，深深地刺入了我们资产阶级的感觉中，他们的功能不是净化，而是修行和悔恨。

今天，在全面评述雕塑中众多的风格时，出现了对其他分类，这种分类似乎太过于学究气。这儿有各种不同形式的折衷主义，例如：野口勇（Noguchi）的雕塑中很自然地出现了东方的影响。爱丁尼·哈吉（Hajdu）的作品中发现了早期古希腊影响（特别是希腊石柱的精妙的浮雕）。托斯坎尼的影响可以在马里尼的独特作品中窥见一斑。原始艺术和部落雕塑仍具有普遍的影响。一般说，所有这些是现代艺术的折衷主义的部分特征，在此无须赘述。

在任何词语的意义上，这儿还有另一个作为雕塑的品质颇令人怀疑的范围，通常又包括在雕塑的展览会中——各种现成物品的“集合”，旨在愉悦或震惊观众；并非创造任何美感。从历史上看，它们来自马塞尔·杜尚的现成艺术。这在前面有所描述，以及来自曼·雷的不协调物体的机智的对抗。

由于这些集合体是在浮雕的构成范围内，它们实现了施威特尔的发明，他1924年在汉诺威所作的拼贴画（Merzbau注），创造了所有后来三维空间集合体的原型。超现实派又将这些概念扩展到梦幻般境地（恩斯特、米罗、布劳内、那许）。由于孔内尔

(Cornell)的“盒子”，一种新鲜而多样的发明被引入雕塑，出现一种“紧密的”奇妙的宝物的观念。威廉·C·塞特兹将他们的作品描述为“一种沉默和周全的魔法师式奥秘……它们是神圣的护符，象一堆孩子视若珍宝的东西，一枚海地的邮票，一根泥灰管，一个罗盘，甚至包括一尊夜神（4）。虽然这些盒子象雕塑那般占据着空间，它们与其说是雕塑还不如说是家俱。”

同样的评语不适合路易斯·奈弗森（Louise Nevelson）的集合体，然而它们通常囊括在象盒子般的框架中。也有是独立的，没有框架，或甚至悬挂在空中。她的材料是一种完全的个人选择——楼梯的扶手柱子，桌椅的腿、栏干和屋顶的顶饰，铸造件，简单的木块。这些东西选出来后在间隔中加以展示，每个间隔是分离的，又是整体的构成。整个集合体可能保留自然本色，或饰金或黑色。一般呈浮雕式的效果，从严格的形式观点来看，奈弗森的构成和尼古拉·德·比萨诺（Nicola Pisano）或阿格斯丁诺·杜西欧（Agostino di Duccio）的浮雕无甚差别。她的作品是严肃的，甚至是刻板的；它们也许不只是象平常所说的一堆压挤成的汽车废料，如塞萨和契姆伯兰通常所提供给我们的那种雕塑。

以下一段文字是有关塞萨的工作情况的描写：

……在巴黎郊区的一家金属废旧利用的工厂里，我看到塞萨正在一架新式的美国产压缩机前，监督着起重机起落着那些奇异的废物，他焦急地等待着每次操作后的结果。我们都赞叹这些将近一吨重的大捆废铁，它是小货车、自行车或厨房的火炉的再生品。

……塞萨通过机械的压缩看到了一个新的金属时期，可以说，经历了一种完美的提炼……。

……因为超越了美国的新达达派的刺激，他的作品打开了一条通向新写实主义的道路；公众在这个创作高峰时期中，认识到这个写实主义在廿世纪后半期的基本成就。（5）

涉及这项成就，我们可能要离开现代雕塑一下。自从写实主义作为一种美学范畴首次介绍以来，一百多年来已有了很多定义。写实主义当时是作为反理想主义而出现的（主要由库尔贝来捍卫），也绝少有批评家作为一项艺术原则来怀疑它的优点所在。但所有的艺术范围，不论是理想主义或写实主义，超现实主义或构成主义（一种理想主义的新形式），必须满足一个简单的检验（否则，不具备艺术品的意义）：它们必须持久地成为人们沉思的对象。由于沉思，我们可能用美学的思辨来代替它的魅力，这同亨利·摩尔的在美和生命力之间的差别是呼应的。但当沉思导向沉寂和爱的境界，那么，“新写实主义”的魅力只能挑起恐怖和憎恨。约翰·拉斯金曾以无与伦比的论述宣布了这个真理，他的预言式文字将作为这部内容异常复杂的简史的结束：

现代作品最糟糕之处是由于它不断地求助于我们对变化、欲望和伤感的兴奋的渴慕；而古老艺术的优秀之处则是有赖于沉思的爱。它出现在真正的艺术家的题材里，并赋予形象以恒久性，就如我们平常希望的那样，无忧无虑；而低劣的设计则关心的是，依赖情节的描写，或一种感情的变化过程来满足观众的激烈情绪。在那儿，这两种愉悦之源是可能汇合的，如提香的圣母升天的画中，一种全神贯注的行为动作同美的永久因素相结合。概念的最高点似乎已被摘取了；但有一点，对动作的兴趣代替了形式和色彩的美，艺术品格大大降低了；当真实的变形进入艺术，无论怎么说，只不过是瞬间的阴暗或反动力量，艺术会一时失去自己的逻辑。当一个民族遗忘或背叛了她的天才们的永存的目标时，这样的艺术只能偶尔地存在，并产生了那些不能教化的画家，和那些充耳不闻的教师。我们英国所有最有才华的画家煞费苦心去发现感情表现的空间，没有一位大师将这种感情的表现引导到一个有价值的终点，或得到那些对自然已麻木，被讽刺的尖锥和各种戏剧性细节所钝化的群众的注意。（6）

这段话是约翰·拉斯金于 1854 年写的。我不知他心目中的“英国画家”指谁，但他所描述的局势直至今日尚无根本变化，整个世界：公众的心里对自然的美是无动于衷的，艺术家被这种流行的冷漠所驱使，用“戏剧性情节”来表达他们的感情。

（林荣森 译）

作为后现代艺术的电影*

〔美〕 S. J. 梭罗门

电影是热心人的艺术。也许是因为电影文化的历史短，或者是因为影评家总的说来水平还不高，因此当代电影看起来总是很富于创造性的。电影界进行的实验也确实是大量的。尽管电影实验并不多于其他许多艺术形式的实验，但是引起的反应却不同于多数其他艺术实验引起的反应，因为公众愿意把有所创新的电影都看成是好电影。从格里菲斯以来，电影实验家往往很快就受到赞扬。在五十年代，电影开始成为受到广大公众重视的艺术形式。从那时以来，脱离传统的叙事结构的电影创作者，例如安东尼奥尼、费里尼、戈达尔、阿仑·雷乃和特吕弗，都或者是得到公众的支持，或者是受到影评界的大量赞扬。

如果我们现在把一切新东西都夸成是有趣的，并把其中的大部分说成是“真正重要的”，那就很难把看来具有长期影响或长期价值的东西，同只在当时有文化意义的东西区别开来。本书这一节的目的，是指出六十年代某些主要电影创作者对七十年代电影的影响，而不是评价他们作出的贡献。

从总的趋势来看，我们可以说今日电影在试图了解社会和哲理问题方面，至少比三十年代和四十年代的一般影片更为热心。这

* 本文选自 S. J. 梭罗门：《电影观念》一书，1972 年英文版。——编者

在一定程度上是由于乙级片和为每周两次更换节目的电影院生产的影片减少了。电影业少生产这种影片是为了节约开支，而不是出于提高影片质量的艺术责任感，尽管与此同时在公众中大肆宣传“电影质量空前提高”的口号。

即使当代最普通的影片也想显得同当前流行的问题多少有些关系。两代人之间的差别（年轻的一代总显得高于老一代）、民权运动（黑人终于不再是用老一套模子刻出来的样子，而是以英雄或优越的面目出现）、以及“性革命”，重新成为许多影片的题材，有时甚至成为主题。试图对哲理问题进行探讨有时可能推动有价值的发展，但是对于影片公司通常生产的影片来说，却会起限制作用。把“大问题”引进不适合处理这种问题的影片，就会试图表现很难用画面表现的意思，从而削弱影片可能具有的娱乐性。这样的影片往往会突出同画面意义无关的对话；硬加进来的说教过于牵强，毫无艺术性。

从风格来看，当代电影朝着几个方向发展。美国电影业开始失去在欧洲市场上的统治地位以后，它变得比三十年代和四十年代更容易受外国的影响。因此，本来可能只有少数人欣赏的先锋派电影的风格，已经成为广大观众熟悉的东西。安东尼奥尼是一个罕见的例子，他本人既是先锋派的成员，但是在摄制《放大照片》以后，又进入了电影界的权势集团。虽说他并没有到美国去拍摄他的《扎布里斯基角》一片，他在许多影片中创造的那种含意不明的情调也已经产生了微妙的影响。同样明显的是法国的新浪潮电影对各地电影业普遍产生了影响，但是并没有使美国影片公司受到重大的经济压力。美国制片人和导演自己当然是看电影的。他们会挑选他们愿意在自己的公司中进行实验的思想和技巧。美国一直以拥有能够适应情况变化的高超技术自豪，美国影片公司人士不难仿效外国产品用过的做法。

法国新浪潮的导演在五十年代后期第一次受到人们注目。他

们当中有些人写影评，因此他们可以通过分析他们的朋友摄制的影片而宣传他们自己的作品。很难证明他们在风格上已经自成一派，但是他们作为一个集体向精心摄制的传统影片（包括流畅而有时肤浅的法国产品，以及在法国广泛流行的美国影片）进行挑战，因而能使人们感到他们的影响。这个运动包括很不相同的电影创作者，例如特吕弗、戈达尔、阿仑·雷乃、阿涅斯·瓦尔达和夏布罗尔，以及少数自认为在精神上接近新浪潮的人，也就是象雷诺阿和勃莱松这样的人，他们有地位而不属于新浪潮，但是新浪潮的影评家赞赏他们的作品。

特吕弗早期的影片（例如，《四百下》）、《枪击钢琴师》、《朱尔与吉姆》和戈达尔早期的影片（例如《精疲力尽》、《过我的生活》）看来没有严谨的结构，动作不是逐步引向复杂的高潮，而是立即开始，有时甚至不先介绍人物，也不先仔细交待地点、时间和社会关系。甚至在影片终于向我们介绍了人物之后，我们也不充分了解他们作决定的动机。有时影片让我们相信，片中人物并不深刻理解自己生活的现实，因此无法明确说出他们为什么会对生活作出那样的反应。新浪潮电影创作者（特别是戈达尔）所描绘的世界是可以理解的和真实的。无论片中人物个人对事件作什么解释，影片的故事从外表来看反正是有可能发生的。

在《精疲力尽》（1959）里，戈达尔的主角米歇尔在影片开始时偷窃了一辆汽车，并在受到警察追捕时几乎是满不在乎地就把警察杀掉了。我们并不觉得他是迫不得已而杀人，也不会把这次谋杀看成是精神病患者的行动。事实上，我们并没有看到米歇尔心里在想什么，也不知道他在多大程度上能意识到自己行为的道义后果。他只是想干就干，然后再干别的。他的女朋友帕特莉霞无疑是爱他的，但是在影片结束时，她却向警察密告米歇尔，警察在街上枪杀了他。我们不知道为什么帕特莉霞要密告米歇尔，当然影评家可以就此进行猜测。她的决定同其他影片和小说描绘的

人物在类似情况下通常会有的反应相反。她看来凭冲动办事。尽管人们在现实生活中会干莽撞的事，有时还会干破坏性的事，我们在银幕上看到她那样干时仍然感到吃惊。但是我们仍然会相信；这种情况是可能出现的，因为生活中会有出乎意料的暴力事件。这一点之所以能使人信服，还因为这两个主角的种种行为说明，他们的心理状态使他们有可能出于冲动而杀人或告密。

戈达尔很有可能想要我们根据我们看到片中人物干的事，而不是根据他们对自己的看法，来对他们作出判断。米歇尔想把他崇拜的美国电影明星汉弗莱·鲍嘉作为榜样，这可能使我们对米歇尔有所了解。但是，就他来说，重要的是他的全部行为使他以怎样的面目出现，而不是他自己怎么感觉：《精疲力尽》也许并没有对加缪的存在主义作出特别精彩的解释，但是它成功地创造了对两个主角的世界既超然又关心的态度。新浪潮的影片常常使人有纪录片的感觉。在《精疲力尽》中，这个特点没有使人感到陌生，而是使人感到它冷静、客观；我们在注视和观察人物，而这些人物可能也正在观察他们自己的活动。影片没有让我们直接接触片中人物的观点。我们看到人物之间的相互作用，但是我们并不感到有一个导演在那里规定人们行为的模式，以便让我们弄清楚这些人物的内在意义。戈达尔并没有让我们留在黑暗中，但是他确实让我们自己动脑筋。

在新浪潮开始活动的差不多同时，另一个运动也受到了人们的欢迎。这就是具有纪录片风格的“真实电影”，它的特点是对电影采取冷静客观的态度。故事片创作者使用这种风格时，也使我们根据片中人物的外在表现来对他们作出反应。顾名思义，“真实电影”本来不是一种用于虚构的技巧，但是它显然影响了非纪录片的电影。它强调真实背景前的随意性和自发性，贬低一切看来象是经过精心策划的东西。它后来逐渐变成是试图描绘现实，而不强调有一台摄影机在进行解释。这在理论上看来是错误的，因

为它似乎意味着不要艺术，不适于摄制伟大的影片，但是实际上这种做法却只会加强现实感，使人感到摄制工作是自然的，而不是装腔作势的。

虽然现实主义长期以来一直是占主导地位的电影风格，但是越来越多的好影片脱离了完全忠于物质的现实世界的模式。费里尼的《8½》和《神灵的朱丽叶》基本上是试图描绘内在的心理状态，但是它们同其他许多研究心理的影片一样，深深地扎根于客观现实，并以客观现实作为检验非现实主义段落的试金石。尽管如此，当代许多影片中仍然常常出现明显非现实主义的段落，而除这些段落之外，整个影片都是在不违反现实主义的环境中展开的（包括库布里克的《2001年：漫游太空》，这部影片基本上是符合常规的，它的前提的发展是合乎逻辑的，而它的叙事形式又是以这种发展为基础的）。这就表明，它们的创作者相信今天的观众既愿意也能够适应这种变化，不会要求今天的电影采用传统的叙事方式。把不同的风格合在一起的可能性，是现代电影艺术的一个方面。对于这种可能性，人们还刚刚开始探索。

二

我们并不试图分类讨论当代电影的各种具体运动，也不想探讨我们这个实验时代中正在实验的各种有趣的手法。前面已经提到上述发展中影响最大的几种：以伯格曼为代表的新理性派，它扩大了所谓“少数派观众”的队伍，从而终于证明高级的艺术和才智在商业上有取得成功的可能性（但是每个时代都有必要再次证明这一点）；对现代人进行形象化的描绘，例如新浪潮的影片，以及随之出现的把电影故事的常规结构故意拆散的做法；还有重整旗鼓的自然主义，例如“真实电影”，它坚持联系人物的环境来表现人物，而不试图遮掩人物、情境或环境中令人不快的方面。

技巧也有了发展，最时髦的一条是镜头的转换不仅可以出现在上下段落之间，并且也可以出现在同一段落中间。这种技巧在格里菲斯手里已有先例，但当它发展成“跳接”时，就使我们感到新鲜了（“跳接”是指在人们以为会有多少是连续不断的可见动作的地方被省却了一部分真实的时间）。戈达尔在他的早期影片里，特别是《精疲力尽》，就故意去掉动作中某些传统的连接点。在另一方面，有些现代电影却采用从容不迫的步调。雷乃的《去年在马里安巴德》，就让人难于判断两场之间是否度过了一段时间。许多影片要求观众接受困难的转换，无论这种转换是地点和情节的错乱（在时间上是循序向前的），还是时间的错乱，即倒叙（在时间上是倒退的）。如果在一段中用几秒钟的时间插进一个完全无关的形象，观众是不会困惑的。即使是约翰·施莱辛格赢得金像奖（这是肯定受到普遍欢迎的标志）的《午夜牛郎》也有几个很快的倒叙镜头，它们明显地是主角回忆自己过去乱搞男女关系的情景，但是并没有提供足够的资料可以使观众清楚了解到底发生过什么事、主角在心理上受了什么影响、这些事又怎样影响他的决定而使他成为后来那样的人等问题。影片这一部分的画面虽然无法理解，但是没有受到指责。现代影片因为剪辑而产生的许多错乱现象，往往会有同样的情况。只有很少数的观众会笨到承认自己难于理解这种技巧。

现代电影的不同模式是可以识别出来的，但是从费里尼、布努艾尔、特吕弗等重要电影创作者的不同做法中，却找不出多少规律性的东西。那么，电影的现代主义到底是什么呢？如果我们要想把所有实验过的概念都包括在内，看来就很难得到一个满意的定义。我们可以避开这个问题，指出现代精神就等于全部有趣的现代技巧的总和。我们也可以把现代主义的定义说成是对当代电影各种态度的总汇。从后一个意义来说，我们不得不说现代主义就意味着放松从格里菲斯以来一直沿用的叙事模式。首先是减

少了说明人物的部分。“说明”是一个舞台术语，意思是用语言让观众了解导致现状的人物和情节。戏剧的说明部分通常是在全剧的开始。电影中相当于说明部分的画面过去往往占相当大的比重。现在我们可以看到，在费里尼的《8½》这样的影片中，说明部分就少于他早期的《路》、《骗子》或《白酋长》等作品。现代电影的动作几乎是和影片同时开始的。

其次，由于说明部分减少了，所以情节往往不那么复杂。电影创作者认为，把情节动作减少到最低限度，可以有助于创造可以看见大量运动的场面。在现代电影中，运动或活动部分取代了程式化的情节。这种情况有时导致电影创作者把事件作为主要结构手段。事件不同于情节，因为事件本身并不是一个统一的结构。情节确立一系列事件之间的因果关系；情节还以合乎逻辑的概念为出发点。作为对比，没有情节的影片却可能包括一系列的事件，这些事件可能是相似的，也可能都以某个具体人物的经历为主要内容。现代电影试图让一系列的事件代替统一的结构，这就引起了一些问题。

因此，可以把人们谈得最多的那些电影创作者的作品所表现出来的现代主义，看成是从新的方向解决形式问题的一种尝试。对于绝大多数新一些的电影创作者来说，那种老式的、合乎逻辑的和按部就班地展开故事的做法，已经没有什么意义。他们用来代替的做法，是描绘一个面临一系列有趣情境的人物，例如《精疲力尽》；或者是表现一个令人难于捉摸的情境，在这种情境中，叙事的时间进程没有太大的重要性，例如《去年在马里昂巴德》，安东尼奥尼的影片对当代生活的一角进行了研究，其中人物性格的发展终于变成某种相当于情节的东西。从本质上来看，现代主义主张采取一种适应现代生活观的方式来讲述电影故事；由于生活缺乏结构，因此产生了没有结构的影片，它们探索某些有趣的现代人物的生活所表现的现代精神。随意漂流和没有方向的形象反

映着我们生活于其中的世界。因此，我们可以预料，试图在银幕上再现当代现实的电影故事，将受到时代气质的影响。

三

到六十年代后期，一般公众已经明显看出，电影界出现了强烈的观淫癖倾向。许多人认为这是可悲的。这确实是一种使人感到遗憾的现象，然而这是电影原来就有的一种倾向的合乎逻辑的结果，这种倾向就是用一种特殊的方式让观众看到他们过去没有见过的对象或事件，使之变得十分生动，能成为群众经验的一部分。历史先例决不是为现有的不良现象辩护的借口，但是却可以帮助我们了解现状。

在十九世纪和二十世纪之交的美国，观众以城市工人为主，其中许多人是不太会讲英语的移民（这在默片时代并非不利条件）。许多人之所以为早期的影片所吸引，是因为其中的场景无疑是真的东西，而这些东西却又是大部分观众不可能亲眼看到的。后来许多关于富豪或风流人物的影片特别重视豪华的内景。这些影片造成一种浪漫的情调，既不完全脱离现实，但是同日常的经历又有足够的不同，使观众可以在黑暗的电影院中体验另一种生活——当时美国的电影院都是精心设计的奇形怪状的宫殿，装饰着昂贵的帷幕、厚厚的地毯、巨大的镜子和难看的塑像。

制片商为了打开产品的销路，就必须满足观众的期望；而由于人民大众口味的变化，满足观众的期望又是一件难事。看起来电影观众总是想要某种新的东西，但是又不要太新，以致无法为当代文化的主流所吸收。由于影片的成本异常高昂，对公众喜好的估计又一再失误，这就使电影业往往趋于保守。因此，我们不难理解，为什么电影业几十年来一再回到两性关系这个主题——这是人类永远感兴趣的一个问题，而且在财政上也是保险的。唯

一的争论是露骨的程度。现在的制片人和发行商也象过去一样声称，他们只是满足多数公众的愿望，才用露骨的方式处理两性关系题材。在美国，这个问题又因为社会上的流行观点以及欧洲影片的强烈竞争而复杂化。欧洲电影有用画面表现情欲的长期传统，某些影片看来甚至仅仅靠表现两性关系而卖座（无论在谁看来都是这样）；而另一些同样露骨的影片却没有取得成功。反正没有人会否认，现在的影片描写两性关系比过去任何时候都更露骨。但是，并不能说现在描绘这个题材的影片就比过去多。当然，七十年代的影片常常出现男欢女爱的实际场面，而六十年代以前的检查制度却基本上禁映这种场面，因此那时用于展开这个题材的时间显然比较少。四十年代的影片一旦出现熄灯的镜头时，那就只有等到下一场，灯光才会再亮。

在把电影作为当代的一种艺术来研究的时候，我们必须讨论两性关系这个题材，因为这个题材常常对于说明电影观念起重大作用，而无论这个题材是影片的基本概念所必须的，还是硬塞进去的。把两性关系作为影片拍摄的一个固有部分，并不是什么新东西。从默片时代到现在，绝大多数影片公司都觅求“性的象征”——即寻找长相动人的男女演员、特别是女演员，或者（实际上）是用诱人的照片使他们显得特别有吸引力。约瑟夫·冯·斯登堡导演的玛琳·黛德丽的影片，是这种艺术的集中表现。想达到这种水平的人很多，但是真正达到的人很少。

如果使用电影广告的简单化术语，那么表现两性关系的影片有两种，即“旨在牟利的影片”和“严肃评论生活的影片”。这两者的区别在于：电影创作者的意图看起来是要提供刺激（利用观众想在电影中看到色情场面的欲望），还是表现人类经验的真相。美国知识界现在已经基本上承认这种区别，影评家更是肯定把这种区别作为评价影片的标准：“旨在牟利的影片”是坏的，而严肃的两性关系影片是好的，至少是诚实的。但是在实践中，这两者

之间的分界线却确实是模糊的。象罗斯·梅耶这样的旨在牟利的影片的创作者公开宣布，他们的意图是把公众认为至少是成问题的行为标准加以美化，而他们这样说往往是很诚实的。如果他们往往因为无能而不能达到真正美化的目的，这同他们是否“诚实”并无关系。这些影片在艺术上的低劣从来不会威胁电影公司，但是它们的微小成功却使电影业看到色情片可能有很大的市场。对于电影业来说，优雅的趣味正象高超的艺术一样，也是奢侈品；只有在确实具备制片的主要条件（即有可能赚钱）的情况下，才可以使用这种奢侈品。电影业现在对色情片和对宽银幕的估价相似：露骨的两性场面和全景影片都无法在电视上播放；而电视上既然看不到，这两者大概就会吸引人们上电影院。

同“旨在牟利的影片”有关的电影经验无需加以分析。这种影片常常使用很露骨的片名，如《诱奸者》和《一丝不挂》。它们虽然有某种情节，但是实际上并不属于叙事的范畴。有些影片进行了所谓的严肃努力，用露骨的两性关系场面来描绘现代生活。这种影片无可否认是值得注意的。当然，影片情节所需要的裸体场面本来是并不成问题的：《党同伐异》中的裸体镜头并没有激起要求实行检查的叫喊。后来好莱坞的影片长期禁止裸体镜头，直到六十年代禁令才取消。这个禁令有时无疑是对艺术不利的。好莱坞的检查制度是在三十年代形成的，其起因是人们反对象梅·魏斯特那样的演员挑动色情的对话。检查的真正目的是阻止次要的导演触犯我们称之为“公众口味”的抽象概念，但是实行检查的结果却往往是把荒唐可笑的规则强加于艺术作品。在实行检查制度的年代里，突出两性关系的影片反而盛行。例如，人人都欢迎勃斯贝·伯克利在三十年代拍摄的歌舞片，其中包括长时间的和机智的色情幻想和性象征。五十年代的无害喜剧片常常依靠暗示两性关系的隐讳对话或场面，但当时却作为适合家庭娱乐的节目而加以提倡。与此同时，电影创作者发展了一种性象征摄影术。这

种方法如果使用过多，就会使影片受到严重损害；例如，一男一女拥抱，然后导演切入波涛拍岸的画面。这种八股调本身就证明有必要废止检查制度而实行把影片分成几个等级的制度。分级制虽然会有使用不当和不可靠的情况，但是从理论上讲，它可以代替检查制度，因为它可以供做父母的人参考。保护儿童是二十世纪检查官的有力论据。

但是对于研究电影的人来说，检查问题是社会问题，而不是美学问题。现代电影中真正存在的美学问题在于：如果任何故事片中的露骨的两性关系场面并不是电影观念所要求的，而是出于商业考虑加上去的，那就必然出现矛盾。当然，有些极为复杂和十分严肃的影片可能在电影观念本身中包括露骨的场面。伯格曼的《沉默》是这样做的第一部严肃的影片。在《沉默》中，两性关系的事件、死亡迫在眉睫的感觉、军队在背景部分集合、异国的无法听懂的语言（片中的女人暂时流落在异国）——所有这些汇合在一起构成了孤立的个人置身于凄凉世界的形象。这部影片是一个里程碑，因为它是一位重要的艺术家第一次比较具体地使用明显可见的两性关系镜头。但是，这部影片的主题太晦涩，节奏太慢，因此尽管发行商大肆宣传其中的所谓色情场面，它在美国仍然不可能取得商业上的成功。可以明显地看出，创作者关于这部影片的构思就要求赤裸裸的表现，否则就会损害艺术的完整性。

从那时以来，有多少影片怀着同样的艺术雄心，真正把毫无掩饰的两性场面同电影的主题思想联系起来？我们在用心严肃的现代电影中真正看到的情况，几乎总是把卧室中的场面放到故事情节中去，以便在商业上同完全为了刺激观众而包括卧室场面的影片竞争。这样的场面如果关系到主要人物，那么无论关系深浅总归不能脱离影片的故事。例如，即使某位处于困境的电影创作者仅仅是为了追求制片人心目中的商业价值而加上这样的镜头，

他也不能把这种镜头处理为离题的插曲。换句话说，如果他决定让他的主角在五秒钟或者哪怕是三秒钟的时间内不穿衣服跑来跑去，那么他就不能希望这样的场面不影响影片的其他部分，不能希望观众会看出这种场面只是精心安排的和刺眼的穿插。

作为对比，请考虑一下马克斯三兄弟的影片中精心加上的穿插。在今天，哈波和奇科玩弄乐器的那些必不可少的场面会成为让人恼火的瑕疵；影片一下子中断好几分钟，喜剧和情节都陷于停滞，为的是让演员表演独奏。我们感到厌烦，但是影片并未受到不可弥补的损害，因为观众在这种场面过去之后就会忘掉它们，继续看马克斯兄弟寻欢作乐直到影片结束。如果能用同样的方式处理两性关系场面，那在艺术上就只会造成小问题。但是，轻描淡写地处理两性问题是不大可能的，因为两性关系或者意味着双方产生了强烈的感情，或者是一方有意利用另一方，而这两种情况都包括人类自觉的动机。电影创作者必须使每个卧室场面之前和之后的一段都成为影片的一部分。电影创作者事实上不可能使一个可信的卧室场面成为同影片无关的东西，因为这种场面决定我们对片中人物的看法。我们从这种场面了解到的关于片中人物的情况，有时会多于创作者为了保持作品的艺术完整性而准备告诉我们的东西。现代主义的特点之一，是一部又一部的影片不断讲两性问题。这样做的结果是影片对人物描写的强调超过对其他任何方面的强调——还有就是要求所有影片都这样做（即强调个性）。如果在构思电影故事时一定要包括一个卧室场面，那就会严重限制电影观念。

由于电影的画面性，它的外貌必然支配我们的注意力。如果一个故事强调性爱，那就必然使其他同卧室场面无关的主题受到不利的限制。在最适合表现两性关系的影片中，即真正以男女爱情关系为题材的影片中，仅仅表现性爱的场面并不足以使我们相信影片讲的就是人的恋爱故事。两性关系的场面可以拍成十分清

楚和维妙维肖的画面，但是它并不能具体说明男女之间的爱情。电影创作者最好把浪漫的唯心主义撇在一边，不要期望观众会接受爱情等于性欲这样廉价的公式，也不要把这样的公式用到自己的影片中去。导演必须用其他方式来介绍片中男女双方的关系，才能使观众真正感到他们之间存在爱情。但是，把影片引向男女双方实际发生关系的场面和使影片离开这样的场面，都需要花费时间和精力，使我们主要是对表面关系作出反应。

电影业认为当代人是有观淫癖的，这就使许多制片人感到不得不使用两性关系的画面，而不问它是否同叙事有关。即使这种画面同叙事有关，使用这种画面也只是部分正确的。这是因为，创造外表动人的两性关系场面需要花费相当大的力气，因而往往贬低故事中其他更重要的成分，并使两性关系的场而脱离总的电影观念。人们常常对于以纽约四十二号街观众为对象的黄色影片嗤之以鼻，但是这些影片至少保持基本观念的一致性，尽管这种观念可能是畸形的。艺术的诚实和露骨的色情镜头并存的例子是极为罕见的。伯格曼的《沉默》、费里尼的《神灵的朱丽叶》和帕索里尼的《定理》就是这样的影片。但是一般的电影创作者决不能以此为借口而摄制黄色镜头以满足公众的观淫癖，或者是取悦那些以为公众爱看这种影片的制片人。

(齐宇译 齐宙校)

反电影：走向后现代*

〔法〕 让-弗朗索瓦·利奥塔德

召集的虚无主义、约定的运动

电影摄影是运动的铭文，是运动的一种写作——各种各样的运动。比如，在这个影片镜头中，演员以及其它活动客体，灯光、色彩、画面和透镜；在这部影片连续镜头中，还要加上编辑中的剪接；作为这部影片，在总体上，则有最后决定的剧本以及叙述法（分镜头剧本 *découpage*）时空综合的运动。还有包容或通过这些运动的与这些运动共同出现的声音和文字。

于是，诸多因素活动着，一批可能的运动本体作为铭文成为影片中的候选者。这样，掌握影片制作的技术就包括懂得如何消除大量可能的运动。似乎影像、连续镜头和影片是建构在排除（*exclusions*）的代价之上的。

在研究当代电影批评中，存在两个值得考虑的问题：它们哪些是运动和运动着的本体？为什么有必要对它们进行选择、分类和排除？

如果运动没有被挑选出来，那么我们所接受的将是偶然的、肮脏的、混乱的、不稳定的、不清楚的、拙劣的画面，曝光过度……。比如，假定你正在电视上制作一个镜头，这个镜头呈现出一个漂亮的脑袋，但在放映时，你会发现，还有一些事你并没有做：画

* 本文节译自《广角》，1978年英文版，第2辑。标题为编者所加。——编者

面突然地下陷、不协调的岛屿轮廓，以及突现的悬崖边缘都前倾着出现在你惊愕的眼前。一个不知来自哪儿的场景，它的再现不能产生认同，但却被加上了；一个场景跟你的镜头没有逻辑上的关系，所以你把它剪掉了。

我们就像迪比费 (Dubuffet) 需要一种原始艺术那样不需要粗糙的电影。我们不是要形成一个俱乐部来挽救样片并恢复被剪辑的呖长。然而，我们注意到，如果这个错误被消除，那是因为它的不合适，以及为保护整个（镜头和/或连续镜头和/或影片）的秩序，同时也取消了它所带来的张力。而整个的秩序在电影的作用中具有它单一的客体：那就是在运动中形成秩序，并在秩序中形成运动，它们又创造秩序。于是，运动的写作——电影摄影——作为一种连续不断的组织运动而被表达和实践，这种运动因为它的空间定域而遵循再现的原则，因为语言要求而有叙述法，因为声音的音轨面形成电影音乐。所谓真实的观念就是一种秩序的真实压制。

这种压制是强行运动的虚无主义所构成的。无论从哪一方面看，为了表示它是什么，无运动也作用于观影者的眼睛/耳朵：在时空领域中，它是一种简单的、无结果的差异。不是每一种运动都提议要送回一些东西，而是作为一种有利或不利的因素铭文在影片的分类册上，它有价值是因为它回报了一些其它的东西，是因为它有这样的进行回报并获取利益的潜势。只有纯粹的运动及被书写的电影才是有价值的。价值的法则（即所谓“政治的”系统）陈述了那个客体，在这种情况下，运动只有在它能与其它客体按照可定义的单位（比如钱的数量）的相同数量进行转换的范围内，才是有价值的。于是有价值的客体必须运动：出自于另一些客体（狭义上的“生产”），然后消失，但在这样的情况下，它的消失为另一些客体创造了空间（消费）。这样一种过程不是无结果的，而是生产性的；它是最宽泛概念中的生产。

回 报 运 动

让我们回到上面一点，回报运动或者说被回报的运动与商业电影的再现及叙事形式必须干些什么？我们认为，要回答这个问题是多么困难，按照工业社会上层建筑的要求，电影以及影片的生产将通过意识形态运作的意义面使公众的意识进入一种梦幻。如果影片的倾向是运动的指导和秩序，那么它不仅是通过存在的宣传，而是通过存在的传播。正象力必多必须放弃它的过份的情欲，而通过正常的生殖性行为来延续自身的种类一样，所以影片通过艺术家在资本主义工业中的运作，从创作到排除反常的运动、无效的花费以及纯消费的差异中产生出来。

现在，什么是这些综合即根据回报的形象对电影摄影的材料进行安排？我们说，并不只是制片人将获利的要求强加于艺术家，而且也是正式要求艺术家比较考察他的材料。所有所谓好的形式都暗含着同样的回报，而多样变化是建立在一种认同的统一性之上的。在绘画中，这也许是一种内在的节奏，或者说是一种颜色的平衡；在音乐中，通过主要的和弦而消除不协调音；在建筑中，则是一种比例。重复不仅仅是诗的原则，而且甚至是节奏的原则。重复是爱洛斯和阿波罗的工作，他们训导着各种运动，把它们限制在标准的有容忍特性的系统之中，或者限制在整体的研究中。

把弗洛伊德学说归结为对倾力活动的发现是错误的。因为弗洛伊德在《超越快乐原则》中非常小心地区分了同样的重复，它标志着生命本能的规则是来自对他者的重复，它只能是它者的名字的重复。而死亡的倾力只能被身体或整个思想界定在规则之外，因此，当倾力具有它所携带的极度的快感和危险时，辨别什么是回报是不可能的。从这一点来说，它必然被要求是否真正任何重复都被卷入，是否在每一种情况下，相反的事情都有不同的回报，

是否力必多排泄的无结果爆发是无休止的回报，并将被表达在不同的时空中，而不是同样的重复，它们不可能共同在场。无疑地，我们在这里发现思考得还不够充分，我们必须考虑同样 (sameness) 这个概念。

电影运动通常伴随着回报的形象，那就是同样的重复和传播。剧本和情节，一个阴谋和它的解决，就像音乐中的奏鸣曲完成了从不和谐到和谐的同样的转化。它的回报运动组织起了情感上的责任，正像麦茨所说，这种责任联结着影片的“所指”、内涵和外延。在这一点上，所有的结尾都是幸福的结尾，只有通过这样的结尾，因为即使一部影片的最后是一起谋杀，它也能达到不和谐的最后解决。感情的责任被每一种电影摄影风格和影片的能指 (透镜、画面、剪接、灯光、镜头等等) 所承担，并被服从于同样的规则，即将差别纳入一个统一体中、一个在不同外表后面的同样回报的同样法则中。事实上，差异不是别的，而是一种迂回 (detour)。

指导：镜头的插入、拉出

影片的指导不是一种艺术的活动；它是一个涉及到所有活动领域的总过程，一个分裂、排除、擦掉的涂层无意识过程。换句话说，指导在两个方面同时被完成，这是最不可思议的。指导就是要创立这种界限、这种画面，这是针对在整体的中心划出了一个不可靠的领域而整个中心的观念因素被认为是可靠的。于是，在两个领域之间，通过场面真实性相应减弱，再现关系或者说必然伴随的重叠被确立起来了。现在只是对真实的真实的再现。但是另一方面来说，再现的功能是不可分离地、有条理地被完成的。指导的活动也必须是使所有运动一致的活动。这是关于画面限制的两个方面强加于这儿或那儿，就像在“真实” (réel) 中一样在真实

性中，同样的标准，同样的整个倾力、排除、消灭、擦掉它们的秩序跟真实是一样的。这种强加给影片客体的参照本身也是被强加的，正像强加给影片之外的所有客体一样。指导首先分出——沿着再现的轴线，又由于剧场的限制——一种真实性和它的叠影，而这种分离形成了明显的压抑。而且在超出了这种再现的分离并处在“前剧场”的经济秩序之中，它排除了所有的引起冲动的运动，真实的和非真实的，使它不向自己提供重复，排除了所有逃避认同的运动、认可以及固定的记忆。从排除基本功能的角度考虑到电影摄影场地的内外，影片的指导总是作为一种力必多正常化的因素，从而使所有的“内容”独立地成为像我们所看到的那么激烈。这种正常化是由排除来自不能折回到影片本体的场面和场面之外的社会本体组成的。

影片，作为拒绝成为正常的奇怪构成物，并没有比社会或生物体更正常，所有这些所谓的客体只是强加的结果和希望完成的全体。它们被确定去理解适当的最优秀目标、所有不完全倾力的从属关系和所有无意义的与分歧的运动，从而来确定组织体的统一。这影片就是电影摄影运动的组织体。这就是为什么导演工作是一种排除和擦掉的技巧，一种最优秀的政治活动，而政治活动也成了最优秀的导演工作，是现代无宗教的宗教，是世俗的教会。对于这两方面的中心问题不是再现的安排和它所伴随的问题，那就是对于描述和定义好的或真的再现，你如何知道或知道什么；这个基本问题就是所有因为不时常出现而被判定为不能再现的排除和取消。

于是，拉康在 1949 年分析了影片作为一种矫形的镜象和由想象的主体或客体所组成；这也正是我们正在处理的、决不让它改变功能的社会本体。但是真正的问题由于拉康的黑格尔主义而被他忽略了，那就是要理解为什么多型体的倾力伸展必然只具有它们能够统一的一种客体。那种强制的统一是作为一种前提被置

入“意识”的哲学之中，它被“意识”这个术语所出卖，但是，对于无意识的“思想”统一性生产的问题，甚至是一种想象的统一性，不能不在它的透明性中被提出来。我们将不再假装理解主体的统一如何在镜象中从他的想象里形成。一般来说，电影银幕是能够变成对力必多集中发泄的有特权的领域；倾力在影片上得到表现，并使这两者对立而作为它们铭文的空间，更多地是对在倾力被全部擦掉的情况下，影片的操作得到了支持。一种电影的力必多系统应从理论上建构操作者，他们从社会本体和有机体中排除畸变，并引导这种倾力进入这个机器。认为自恋癖和受虐癖就是恰当的操作者是不正确的：因为他们带有一种主体性的语气（理论自身的主体性），这种主体性可能仍然是非常强大的。

（姚晓濛 译）

编 后 记

后现代主义成为当今世界性的“热门话题”。

编译这样一部《后现代文化与美学》文选，从选目到确定译者，从译稿校阅到最后编定，前后历时两年。其中甘苦，唯有自知。不过，面对厚厚一迭译稿，感到总算完成了一项具有相当难度的工作。

关于后现代文化的论争及其我们对它的分析与反思，已在本书的长篇序言（代序）里有了交代，此不赘述。我们的意图是，在西方近年出版的为数众多的后现代论著中，选出一批具有代表性的名篇，以使我国学术界能通过这一“窗口”，对后现代主义有一个较准确的认识，从而去掉隔膜感和神秘感，更好地反思他人也反思自己。

本书所选论文，大多为国内首次译出。从近百部新专著中挑选四十万字的论文，难免挂一漏万，但限于篇幅，我们也只能这样做。如果通过所收入的三十篇论文，能对西方后现代主义文化、美学和艺术起到管中窥豹之效，我们就感到十分欣慰了。

本书共分为三辑。第一辑主要从后现代文化角度展示发生在当代思想家之间的一场旷日持久的“后现代论争”，使读者不为一些术语或枝节问题所惑，而是站在历史与逻辑的制高点上，总体把握后现代思潮。第二辑从后现代美学视界展示其审美轨迹，既重“点”的介绍，又兼顾“面”的展开。第三辑从后现代艺术形态角度展示后现代艺术的本体演变和形态学脉动。这三辑从文化哲学、美学观念和艺术形态三个层面上纵向联系和横向展开，以期从整体上呈现出后现代文化的变革之维。当然，这只是我们编

译此书的初衷，能否达到上述目的，尚需读者朋友的检验。同时，亦希望对西方学者的观点加以分析和批判，运用马克思主义的观点，对其取其精华，去其糟粕。

最后，对给我们诸多帮助的乐黛云先生、刘小枫先生、赵一凡先生表示感谢。对本书责编张凤珠同志表示感谢，她的认真负责的态度和高效率的工作，使本书得以顺利出版。

王岳川 尚水

一九九〇年五月于北京大学