

西南大学博雅论丛



西方现代主义 自律性诗学研究

肖伟胜 著



YZLI0890121913

中华书局

西南大学博雅论丛



西方现代主义 自律性诗学研究

肖伟胜 著



YZLI0890121913

中华书局

图书在版编目(CIP)数据

西方现代主义自律性诗学研究/肖伟胜著. -北京:
中华书局, 2011. 11
(西南大学博雅论丛)
ISBN 978-7-101-08180-0

I. 西… II. 肖… III. 文艺美学-研究-西方国家
IV. I01

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 186879 号

书 名	西方现代主义自律性诗学研究
著 者	肖伟胜
丛 书 名	西南大学博雅论丛
责任编辑	高 天
出版发行	中华书局 (北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073) http://www.zhbc.com.cn E-mail: zhbc@zhbc.com.cn
印 刷	北京瑞古冠中印刷厂
版 次	2011 年 11 月北京第 1 版 2011 年 11 月北京第 1 次印刷
规 格	开本/700×1000 毫米 1/16 印张 11½ 插页 2 字数 210 千字
印 数	1-1200 册
国际书号	ISBN 978-7-101-08180-0
定 价	35.00 元

总 序

西南大学博雅论丛在中华书局出版,对于文学院和中国语言文学学科同仁们,都是一件让人高兴的事。

丛书题名“博雅”,缘于我院前辈吴宓先生早年倡导的大学应该培育“博雅之士”的教育理念,学院的院训亦为“仁爱·博雅”。因此,博雅论丛的出版便具有了双重意义:一是为纪念吴宓先生从事教学科研工作八十周年;二为整体展示学院教师尤其是中青年教师的学术成果,推进学科建设更上层楼。

近年来,各大学对科研工作高度重视,一个重要动力是学科建设。学科建设在不同的层级有不同的目标。作为教育部直属大学的西南大学的中国语言文学学科,有六十年的积累,一大批著名学者在此传道授业解惑,学术成就斐然,为学术研究奠定了深厚的传统,形成了良好的风气。由于各种原因,学科平台建构曾一度滞后,自然也影响了更好更快的发展。好在根基在,风气有,大家有沉稳的心态,在守望学术的时候,也调整思路,积极争取各级各类研究项目,加强与学术界的交流与联系,确保有良好的基础和环境能安心从事科研工作。学校和学院也尽可能提供有利于科研的条件,使中青年学者能够集中精力,以便完成高水平成果。更有一批优秀的青年才俊,基础扎实,视野开阔,理论素养良好,在博士论文的基础上深入挖掘和拓展,形成自己的研究方向和特色,向学术界交出了比较满意的成果,从而整体推进了中国语言文学学科的发展。本次中国语言文学一级学科博士授权点的申报成功,就是学术界的前辈、同行和朋友们对这个优良传统的肯定,对近年努力工作的老中青学人辛勤劳动的肯定,对这个学科群体智慧和力量的肯定。丛书的首批作者都是近年毕业的博士,其成果多是国家社科基金、教育部社科项目及博士基金的结题成果。在专业鉴定上,已得到同行专家的肯定。这批成果陆续出版,必将加强与学术界的交流沟通,并促进学科建设的进一步发展。

几年前,当中华书局出版我院中国古代文学学科的论丛时,我曾在序

2 西方现代主义自律性诗学研究

中表达过自己对学术工作的认识,那也是自己的信念与坚守。现在看来,还未过时,我援引这段文字作为这篇短序的结束,与从事学术研究的朋友及读者共勉:

一个单位,一个学科的发展,一定有一个持续积累和发展的过程,既不能中断,也无法飞跃。学术不能搞大跃进,学术工作无法春耕秋收。学术活动是一代又一代有志于学的学人们的生命的一部分。个人的学术生命在学科的发展中得到延续。只有具备这样一种精神,学术之花才能结出富有学术含量的硕果。学术工作是艰难的,学术研究也是快乐的。——正是上面这些共识,使得这一个群体薪火传承,多年坚守在古代文学的领地,耕耘着辛勤,收获着快乐。

感谢中华书局对西南大学博雅丛书出版的支持——这也是我们回报社会和学术的一个最好形式。

刘明华

2010年12月冬至夜

于西南大学文学院

导 论

兴盛于 19 世纪中叶的现代主义艺术承续浪漫主义的本真性理想,将生命的内在冲动作为表现的根源,仰赖于非理性直觉的创造力,在审美意识上建构起自律独立性原则,成为了审美现代性的集中表现。现代主义艺术审美自律性(the autonomy principle of aesthetic)诗学的最大特点在于否定、拒斥和颠覆资产阶级日常生活及其意识形态,即不仅反叛传统,对抗以启蒙理性主义为代表的资产阶级文明,而且还与它自身相对立,通过把自己视为颓废且在不断毁灭自身中寻求凤凰涅槃之再生,进而在体制外保持自己的先锋激进倾向。按照韦伯的分析,西方社会的现代化,是一个理性化过程,是从世界宗教、机械的和理性的宇宙秩序时期的那种浑整不分的宗教一形而上学分化的历程。而在此历史阶段之前,“意义”的获取主要通过宗教的途径,因为“宗教是一个涵容人的整个生活的结构,为他提供了一个形象和象征的体系,借此他可以表达自己对于精神完整性的热望”^①。但随着社会分化和理性化的日益推进,宗教这一包容一切的框架也随之丧失。而框架是我们赖以使自己的生活在精神上有意义的东西,一旦没有框架,精神就会陷入无意义的深渊。面对“祛魅”后横亘在眼前的一个中性的、异己的、茫茫无限而又力量无穷的宇宙,现代主义艺术成了先前担当救赎功用的宗教的替代品。我们知道,艺术来自于巫术,而由灵魂、魔鬼及神构成的巫术王国是一种要通过象征和预示作为中介才能到达的现世背后的生活,因此这是一种神秘的、直接看来没有真实感的生活。在理智时代,源于巫术的艺术就成了宗教体验的代用品,利用其象征和预示功能而开启了一个超越日常生活的乌托邦。

^①巴雷特:《非理性的人——存在主义哲学研究》,杨照明、艾平译,商务印书馆 1999 年版,第 35 页。

现代主义这种艺术宗教通过提供各种乌托邦想象,从而承负起赎救自我的神圣使命。在此意义上,卡利内斯库才不无夸张地声称:“同基督教传统地位衰微直接相关联的是乌托邦主义的强力登场,这也许是现代西方思想史上独一无二的最重要事件。”^①同时作为对基督教永恒性批判而衍生的现代性,只有在直线式不可逆的时间观念中才会出现。哲学家楼莱指出,“现代性”意识首先意味着产生于西方、源于犹太—基督教拯救史观的历史意识。它体现了一种历史意识的变化^②。因此在某种意义上,现代性是一种时间职能,它的价值就表现在它与时间的关系上。由此可见,现代性首先是一种新的时间意识,一种新的感受和思考时间价值的方式。那么,根据时间性的三种绽出方式——现在、未来和过去,以及乌托邦不同的功能类型,我们就可以把作为审美现代性主因的现代主义艺术大致分为三种类型:英雄现时型、未来革命型以及本真回返型^③。英雄现时型主要体现在唯美主义、象征主义以及波德莱尔的现代性想象之中,它基本上奠定了作为审美现代性标识的艺术自律观,同时提供了对当下期待的千禧年主义的乌托邦想象,发挥着乌托邦的讽喻—符号功能(allegory-symbols);19世纪末到20世纪30年代,形式不断翻新的先锋派如后印象派、立体主义、未来主义以及抽象派等组成的未来革命型则显示出对未来的新的感受,表现为一种逐新的理想,在艺术形式上日益走向抽象,艺术自律观由此得以真正地确立,并明显地呈现出主体意志的狂暴,其中的人道主义——自由主义的乌托邦想象,既发挥着乌托邦理想化的功能又具有意识形态功效(ideals and ideology);此外,在现代主义艺术中如野兽派、表现主义、达达主义以及超现实主义等组成的本真回返型则存在着

① Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity* (Durham: Duke University Press, 1987), p. 63.

② 瓦岱:《文学与现代性》,田庆生译,北京大学出版社2001年版,第34页。

③ 从物理时间的角度来看,由于现代主义艺术重视的是现在或将来,而绝非过去,因此英雄现时型和本真回返型都是立足于当下;但若从时间性的绽出方式即本真性时间来考虑,那么,这三者的区别就不那么十分严格,在很多方面都有所重叠,因为本真性时间并不是严格的机械性存在,它作为生命的绽出方式,总是共同地到时。正如现在实际存在的,不仅有过去,还有未来。也就是说当下被保持在将来和已在之中,当下并不是转瞬即逝的时间点,它恰恰是一种持存;已在和将来与当下一起到时,一起存在。关于时间的绽出方式的说法可参见海德格尔《存在与时间》(陈嘉映、王庆节译,熊伟校,三联书店1999年版)的相关内容;关于这三种类型的划分参考了瓦岱对现代主义艺术类型的分析,可参看瓦岱《文学与现代性》(田庆生译,北京大学出版社2001年版)第二章的相关内容。

一种原始主义的倾向,高更对塔希提岛粗野、质朴原始生命力的向往,马蒂斯试图“回到无掩无饰的单纯”的努力;桥社对大洋洲和非洲原始艺术的青睐,达达主义和超现实主义对潜意识、非理性欲望的热衷以及孩童般纯真眼光的追求,无不体现出对生命本真存在的回返与重溯,不过这种本真回返明显不同于浪漫主义的怀旧情愫;它追求当下救赎的乌托邦,这种保守主义的乌托邦想象,充分展现了乌托邦作为原型的功能(archetypes)^①。同时,作为审美现代性标识的艺术自律原则在达达主义和超现实主义那里开始受到挑战、发生动摇。这种对艺术本身的意义和目的进行的质疑导致艺术与生活之间的界限被打破,随着时代的变迁和文化内涵的嬗变,现代主义艺术逐渐地与日益透显的消费社会的意识形态和商品美学联姻,使得那种与启蒙理性主义不妥协的批判传统日渐式微,那种批判工具主义、科学主义和极权主义的冲动日益耗竭。这样现代主义先锋艺术就最终失去了自身的独立性和颠覆性,蜕变成现代资本主义日常生活及其意识形态的“肯定性”文化,落得这样的结局或许是现代主义开创者们所始料未及的。

自上世纪80年代以来,对于现代主义艺术的审美自律性就是一个为学界所关注的问题,不过内地学界长期以来大都只就现代主义艺术的内容、形式等方面进行了探究,这方面代表性的研究成果有龚翰熊《现代西方文学思潮》、丁子春《欧美现代主义文艺思潮新论》、武跃进《西方现代主义文学的个人乌托邦倾向》,以及申富英《英美现代文学的新视野》等,这些研究主要从文学自身的角度对现代主义思潮进行了较为详尽的考察,但没有能够将其置放到审美现代性语境中来考察其自律性追求。而这方面的成果主要在国外,它们有卡奈内斯库《现代性的五副面孔》、布雷德伯里和麦克法兰编《现代主义》、基霍米洛夫《现代主义诸流派分析与批评》、比格尔《先锋派理论》、弗里斯比《现代性的碎片》、贡巴尼翁《现代性的五个悖论》、卡尔《现代与现代主义》,以及威廉斯《现代主义的政治》等等,这些论著或多或少地从现代性角度对现代主义文艺思潮进行了考察,但仍然没有从审美现代性角度出发集中地探究这种先锋的自律性艺术思潮,尤其未能全面地考察现代主义艺术自律性诗学原则和立场发生、

^①对乌托邦类型的分析,可参看曼海姆《意识形态与乌托邦》(黎鸣、李书崇译,商务印书馆2000年版)第215—253页的相关内容。至于乌托邦的功能,布洛赫作了最为详尽的勘察,可参看 Ernst Bloch, *The Principle of Hope* Vol. 1 (Cambridge: The MIT Press, 1996), pp. 147—178。

发展以及衰微的全过程。更为重要的是,现代主义艺术作为宗教力量式微后生命救赎的替代品,它是怎样承负起了乌托邦的救赎功能?这种艺术宗教又给现代艺术的审美内涵带来怎样的新气象?对这些问题进行深入的开掘无疑是本书另一个既具挑战性又富有开创性的工作。本书在立足于国内外学界既往研究的基础上,倡导从审美现代性视野着眼,对西方现代主义所构建的艺术自律性诗学原则和倾向进行较为全面的考察,尤其通过探究其发生、发展以及衰微的全过程,进而深刻地把握这种先锋性艺术潮流的本质性内涵与转折性的重大意义。基于此,本书研究的具体内容包括以下几个方面:

首先,考察现代主义艺术审美自律性诗学的发轫期。兴盛于19世纪中叶的唯美主义与象征主义思潮,无疑是审美自律性诗学原则和倾向的先声,这两种思潮将浪漫主义本真性理想推向了极端,它们不管在理论宣言上还是艺术实践上均初步奠定了艺术自律观,体现出一种从由来已久的永恒性美学向内在性美学的深刻转变。这种转变体现了以审美自律性追求为旨归的现代主义艺术不再把意义的构建设定一个本体性假定,而是将语词的表达本身作为意义呈现最为重要的方式。实际上这标示着现代主义艺术已从现实主义和浪漫主义的意义表征模式中逐步解放出来。但唯美主义与象征主义还未能真正全面对抗资产阶级日常生活意识形态,即对抗学院式的传统、大众实用粗鄙的日常生存,以及对自身被资产阶级体制化“收编”的自觉抗拒。但以波德莱尔为代表的英雄现时型审美现代性思想潜在地支持先锋派以及渴求“新”事物,业已搭建起了通向真正自律性诗学的桥梁,这使得他虽然不属于先锋派,但继他之后的先锋派既否定他又仰仗他。

其次,主要考察现代主义艺术审美自律性诗学的确立与巩固期。作为反对布尔乔亚的道德观又拒斥学院式标准的后印象派,由于其艺术实践初步确立了“抽象美”的审美范式,在现代艺术中首次出现了一个主体创造和主体表现的自足独立的艺术世界,从而实现主体自由意志的充分表达。作为艺术创造之核心的主体的审美意识通过抽象的形式或结构实现出来,就构成了现代主义艺术审美自律性的核心概念“表现”的基本含义,其所达成的审美境界显然已完全不同于模仿的美,不同于通过其是否“像”自然来确定的“再现”的美,而是一种“表现的美”,即将主体的审美要求通过形式创造实现为一种独立自足的形式有机体的美,进而将审美自律性真正地确立起来。随后的立体主义和未来主义艺术作为未来革命型的典型代表,它们具有抗拒自身被资产阶级体制化“收编”的强烈自

觉,在一种时间焦灼的对抗性艺术实践中进一步将审美自律性诗学原则和立场巩固下来,基本实现了对抗资产阶级日常意识形态的全面胜利。

再次,主要考察现代主义艺术审美自律性诗学的强化与式微期。作为本真回返型的高更原始主义艺术、德国表现主义,它们实际上在另一个层面上确立和强化了审美自律性诗学原则和倾向。但到了最能代表本真回返型的超现实主义与达达主义这里,审美自律性原则与姿态受到了冲击乃至颠覆。这种潜意识的原始主义追求与意识相冲突的潜意识的本能体验,在自发性的行为中揭穿理性主义者对人类的骗局,从而在一种虚无主义的心理状态或梦幻的超现实中获得满足。这样一来,艺术家就从过去形式制作者的身份转变为善于利用偶发性机遇、利用无意识内部冲动的激励和一切自发性东西的精神上的冒险家。与追求审美独立自足性的现代主义不同,达达主义和超现实主义试图在艺术的基础上组织一种新的生活实践。如此这般,以前现代主义艺术中生活与艺术之间存在的鸿沟被填平了,艺术重新融入到生活实践之中。这样产生的结果就是:实践是审美的或艺术是实践的,艺术与生活实践最终成为一体。这无疑使得标识审美现代性的自律性诗学原则和立场受到挑战和发生动摇,进而走向衰微。

最后,现代主义艺术在与传统、市民现代性以及自身辩证对立的基础上逐步建立起审美的自足独立性,从而促成现代主义艺术从传统的模仿美向表现美的深刻转型。在艺术形式上的最大特征表现为日益晦涩、扭曲变形的抽象化,这种抽象化一方面体现了主体意志的胜利与狂暴,另一方面使震惊与恐惧成为这些先锋性艺术的主导审美风格。由于现代主义先锋性艺术都是用不和谐的形式表现不可表现之物,即对非理性的内在神秘世界的呈现,因而表现出丑的审美形态。它们之所以显示出丑的审美形态以及震惊与恐惧的审美效果,最终缘于它对深层本真自我的触动与激发,也就是说它们将自我带入了存在的核心地带,实现了宗教式的生命的救赎。这意味着作为“相对物”的人找到一个绝对之物,并以之作为存在的根据,因此,这种自律性的审美诗学就具有深刻的伦理意蕴。本书最后二节分别尝试运用视觉研究和现象学方法对这种审美自律性诗学的图像意识内涵以及伦理意蕴进行分析,一方面揭橥现代主义艺术作为图像表象的生成机制,另一方面通过对其伦理意蕴的现象学阐明,以确证这种自律性诗学最终实现了真、善、美的统一,充分发挥出乌托邦救赎的功效。

本书遵循历史与逻辑相一致的原则,运用美学、社会学、艺术学、符号

学、视觉研究以及现象学等多种方法,利用艺术学研究、现代性研究、文化研究等多种资源展开对跨学科的现代主义艺术审美自律性问题的研究。我们知道,中国现代主义文艺思潮与观念深受西方现代主义的影响,深入探究西方现代主义艺术的本质性内涵无疑有助于进一步厘清中国现代主义发生、发展的谱系,进而在相互参照的基础上深化对现代主义自身的理解与把握。此外,本书还首次运用视觉研究和现象学方法对现代主义艺术审美自律性的图像意识内涵以及伦理意蕴进行探究,显然有助于我们把握现代主义艺术作为图像表象的内涵,以及现代主义的“表现美”与真、善之间内在的深层次关系,进一步提升我们对现代主义诗学本质性内涵的理解。

目 录

导 论	1
第一章 英雄现时型与艺术自律性的奠基	1
第一节 唯美主义、象征主义与艺术自律性的先声	1
第二节 英雄现时型与艺术自律性的初创	12
第二章 未来革命型与艺术自律性的确立与巩固	27
第一节 后印象派“抽象美”的初创与艺术自律性的确立	27
第二节 未来革命型与艺术自律性的巩固	41
第三章 本真回返型与艺术自律性的强化与式微	69
第一节 浪漫的原始主义与艺术自律性的确立	73
第二节 情感的原始主义与艺术自律性的强化	81
第三节 潜意识的原始主义与艺术自律性的式微	92
第四章 现代主义艺术的审美内涵	124
第一节 震惊、恐惧与丑的鬼魅魔力	124
第二节 现代主义艺术的图像意识内涵	137
第三节 现代主义艺术“表现美”的伦理意蕴	150
参考文献	163
后 记	167

第一章 英雄现时型与艺术自律性的奠基

第一节 唯美主义、象征主义与艺术自律性的先声

—

19 世纪后半叶的唯美主义、象征主义是现代主义艺术的最初形态。唯美主义、象征主义一方面与追求“屏幕”式反映现实的自然主义相对立,另一方面把早期浪漫派的审美追求推向了极端。如果说早期浪漫派的审美追求,是主要抒写激情、情感以及人的纯然内在的世界的话,那么唯美主义、象征主义的触角则向更“纯粹的观念”、“永恒”的世界,或更神秘诡谲的内在方面掘进;如果说早期浪漫派创造了一个以自我为中心的想象精神世界来对抗现实,表达对工业文明的仇视与对现存秩序的强烈不满,那么唯美主义、象征主义的自我则公然站到社会的对立面,立于社会的边缘以反抗和抗议的方式来建立一个超越性的永恒神秘玄妙之境。从审美的现代性角度来看,不管是它们所提出的口号、命题,还是艺术实践,均具有革命性意义。假如说康德是提出审美无功利性命题的始作俑者,那么,从严格意义上说,唯美主义、象征主义则是率先实践这种美学观的文学派别。我们知道,艺术的自律性追求是现代主义艺术不同于传统艺术的一个显著特征,它意味着艺术作为一个独立的价值领域与社会其他价值领域区分开来,成为一个相对独立、自足的世界。这种通过对道德和功利要求的中立化,使艺术转向对自我主观性的揭示,从而使艺术获得独立性和自主性倾向,很显然直接受惠于启蒙运动的激励。这种艺术和美学自律性的追求既是主体自由的表现,同时也是审美现代性的鲜明标识。之所以认为唯美主义、象征主义是现代主义艺术的最初形态,就在于

它们的理论口号及其实践初步奠定了艺术自律观,体现出一种从由来已久的永恒性美学向内在性美学的深刻转变。

虽然法国哲学家库辛在1818年的演讲《论真善美》中,第一次提出了“为艺术而艺术”的口号,但直到19世纪的30年代,戈蒂耶才在《〈阿贝杜斯〉序言》和《〈莫班小姐〉序言》中明确了它的内涵,提出“一件东西一旦变得有用,就不再是美的了;一旦进入实际生活,诗歌就变成了散文,自由就变成了奴役”。又说:“只有毫无用处的东西才真正称得上是美的。一切有用的东西都是丑的。”^①后来美国作家、诗人爱伦·坡,法国的帕尔纳斯派,以及福楼拜均表达了与此相类似的艺术至上的思想。由于法国这些颓废思想酵素的催发,在19世纪中叶,英国诱导出由罗斯金的美学思想、先拉斐尔派的灵肉合致思想、佩特的快乐主义和莫里斯的生活美化思想等汇成的蔚然壮观的唯美主义运动。其中,王尔德是唯美主义思想最有力的继承者、鼓吹者和实践者。

“为艺术而艺术”作为唯美主义思潮的一个基本主题,它隐含着—个重要的诉求,那就是把艺术和非艺术区分开来。这种区分一方面反映在他们对现存的资产阶级的市侩哲学和虚伪道德的深恶痛绝,力求把艺术从道德的束缚中解脱出来,也就是将艺术和日常生活彻底分开;另一方面又体现了他们艺术至上的观念,将艺术本身视为目的,从而浸沉在艺术所创造的美的乐园中寻求人生的快乐和幸福。这种艺术自律观念主要通过王尔德所提出的两个激进的命题来确立和实现。第一,不是艺术模仿生活,而是生活模仿艺术。在王尔德看来,“生活模仿艺术远甚于艺术模仿生活”^②,“生活是艺术的最好的学生、艺术的唯一学生”^③。这就是说,不是艺术反映生活,而是生活模仿艺术。王尔德提出的这个命题很显然就是对雄霸两千多年的亚里士多德艺术模仿观的颠覆,从此艺术与日常现实的关系彻底改变了。既然生活模仿艺术,那么艺术又如何为生活提供楷模呢?这就涉及王尔德所提出的另一个命题:艺术是形式的创造。在他看来,生活的自觉目的在于寻求表现,而艺术总是显现使表达得以实现的各种各样形式^④;也就是说,艺术为生活提供了某些美的形式,通过这些形式,它可以实现它那种积极的活动,即王尔德所谓“通过艺术,也仅仅是

①赵澧、徐京安主编:《唯美主义》,中国人民大学出版社1998年版,序言第2页。

②王尔德:《谎言的衰朽》,赵澧、徐京安主编:《唯美主义》,第143页。

③王尔德:《谎言的衰朽》,赵澧、徐京安主编:《唯美主义》,第128页。

④王尔德:《谎言的衰朽》,赵澧、徐京安主编:《唯美主义》,第143页。

通过艺术,我们才能实现自己的至善至美;正是通过艺术,也仅仅是通过艺术,我们才能使自己免受现实存在的卑劣的威胁”^①。在王尔德看来,生活是一种欠缺,它往往用幻影欺骗我们,因而我们必须用艺术来弥补生活的不足。他以为,事物的存在是因为我们看见它们,我们看见什么,又如何看见它,这需要一双艺术的眼睛。由于公众往往囿于“看”的陈规陋习之中,因而他们从来看不见什么东西。这意味着“看”一样东西和“看见”一样东西是非常不同的,艺术不是看而是看见,即看见“美”^②。由此,艺术就通过创造新的形式,进而使人“看见”美,为生活提供模仿的楷模,从而“免受现实存在的卑劣的威胁”和“实现自己的至善至美”。韦勒克对此评价道,王尔德看出了艺术对生活的深刻作用,针对典型的单调、风俗的奴役、习惯的专制,艺术具有振聋发聩的使命和瓦解的力量^③。

唯美主义通过形式美的创造来实现先前宗教的救赎的神圣使命,对此我们过去的文学史理论往往持否定的态度,即认为唯美主义是一种形式主义,反映了资产阶级的颓废思想。其实,如果我们从唯美主义的理论主张和艺术实践在整个审美现代性中所起的作用来看,上述观点显然很难立足。事实上,要把艺术从其他价值领域区分开来,成为一个相对独立、自足的世界,进而承负起救赎自我的神圣使命,就必须要对艺术的传统社会功能(如道德和宗教教化功能)进行否定,即把艺术和生活实践区分开来。那么,作为拒绝和否定的艺术,其否定性以什么方式呈现呢?唯美主义认为,艺术对既定现实的否定和拒绝正在于它的形式,即自足独立的形式。王尔德就主张“艺术本身真正是一种夸张的形式”,其目的不是简单的真实,而是复杂的美,相反生活会破坏形式的完美^④。在唯美主义这里,形式就超越了传统美学作为载体和手段的工具性概念,从而获得了艺术本体论内涵。也就是说,形式已转换为内容,或者说,形式就是内容。如此这般,艺术对社会的模仿再现功能逐渐转化为一种非模仿的表现性功能。在此转换中,服务于传统社会功能的艺术内容实际上被否定了。于是艺术便转向追求纯粹的审美经验,这种独特的有别于日常经验的情感体验通过富有个性的形式构造昭显出来。这种本体论意义上的独立自主形式使艺术与既定的现实保持了一种“异在”的超越和否定的可能。

①王尔德:《谎言的衰朽》,赵澧、徐京安主编:《唯美主义》,第166—167页。

②王尔德:《谎言的衰朽》,赵澧、徐京安主编:《唯美主义》,第133页。

③韦勒克:《近代文学批评史》(第4卷),上海译文出版社1997年版,第481—482页。

④王尔德:《谎言的衰朽》,赵澧、徐京安主编:《唯美主义》,第120页。

正如马尔库塞所说:“艺术的政治潜能在于艺术本身,即在审美形式本身。……艺术通过其审美的形式,在现存的社会关系中,主要是自律的。在艺术自律王国中,艺术既抗拒着现存的关系,同时又超越它们。因此,艺术就要破除那些占支配地位的意识形式和日常经验。”^①因而,我们认为,唯美主义的形式主义并不仅仅是一种形式主义,而是隐含着一种本质上的政治激进主义和颠覆倾向,以及艺术和审美的乌托邦诉求。

如果我们把现代性的内在张力视为市民现代性(工具理性)和审美现代性之间的冲突,那么,我们就不难得出这样的结论:唯美主义主张生活模仿艺术和形式主义,实际上有一种对抗启蒙理性主义的颠覆功能。卡利内斯库认为,“‘为艺术而艺术’与其说是一种成熟的美学理论,还不如说是艺术家们的战斗口号,他们厌倦了空泛的浪漫派的人道主义,感到必须表达对资产阶级商业主义和粗俗功利主义的憎恨”。据此,他以为,“‘为艺术而艺术’是审美现代性反抗庸人现代性的第一个产儿”^②。正是借助自足的审美形式,艺术作品特有的对经验的颠覆才成为可能。它颠覆着日常知觉和知性方式,控诉着既存的社会现实,展现着自由解放的图景。由于唯美主义认为,艺术是一种“非现实”和想象的产物,是一个虚构的美的世界,因而在此“非现实”的美的象牙塔中隐含着一种绝对的命令:对新现实的启示。这,正是艺术和审美的乌托邦性质。

唯美主义思潮追求形式主义的激进倾向在后来的俄国形式主义、布拉格学派、卡西尔—朗格的符号美学、新批评以及绘画方面的瓦堡学派、布鲁姆斯伯里学派等理论中均可以看到。福柯甚至认为,形式主义从总体上说很可能是20世纪欧洲最强大、最多样化的思潮之一。由上述分析可见,形式主义倾向在审美现代性中占据相当重要的位置,它与现代主义艺术追求新颖性(newness)、强调表现的美(expressive beauty)、注重个性风格因素以及转向呈现非理性的意志主体等倾向密切相连。唯美主义思潮对艺术形式功能的极端重视,初步奠定了艺术自律观。自此艺术转向于追求揭示自我主观性的“表现的美”,即将主体的审美要求通过形式创造实现为一种独立自足的有机体的美。这种完全不同于模仿的美的审美追求典型地表现在随后的象征主义、颓废派以及表现主义绘画之中。

① 马尔库塞:《审美之维》,李小兵译,广西师范大学出版社2001年版,第189—190页。

② 卡利内斯库:《现代性的五副面孔》,顾爱彬、李瑞华译,商务印书馆2002年版,第51—52页。

二

“表现”(expression)无疑是早期浪漫派使用最多的用语之一。根据艾布拉姆斯的考证,在浪漫派这里,这个语词重新启用了原来的词根意义 ex-pressus,源自 ex-premere,意即“挤出”。因而“表现”一词意味着:内在的东西似乎是在某种外力作用下被挤压而出的^①。由此,我们可以推断在早期浪漫派美学中艺术模仿观已日渐遭到摒弃,艺术与其说模仿自然不如说是对内在世界总体的表现。这种把自我构造为显现的场所的美学观,事实上隐含着浪漫派超验主义理想的诉求,即艺术能够超越它本身而暗示一种不可言说的绝对。对浪漫派来说,这绝对不仅不可言说,而且是无限的,也就是说,艺术指向无限性。在他们看来,无限的事物要显现出来,就只有通过暗示、象征的方式。象征主义显然承续了浪漫派的核心观念,只不过它将其审美追求推向了极端。也就是说,象征主义显现的绝对更加神秘莫测,更加趋向于无意识的、个人的不可沟通的内在^②。象征主义认为,在可感的客观世界深处,隐藏着一个更为真实、真正永恒的世界,这就是波德莱尔“象征的森林”,韩波所谓的“未知”^③。为了达致这种“未知”的内在无限性经验,象征主义者始作俑者波德莱尔主张艺术家应该是具有“通感”的“洞观者”,韩波则提出诗人应成为“通灵者”,而克洛代尔则求助于灵感的启示……他们跟早期浪漫派一样,认为只有通过想象力或神秘的直觉,并创造种种暗示或象征,才能把不可言说的神秘“未知”的内在带到眼前。对象征主义者来说,世界万物之所以有意义,就在于它们与其背后的“永恒”相应和,或者是个人最内在之隐秘世界的象征。它们只有作为永恒世界或个人隐秘内在的象征才有意义。因而,在他们看来,诗人的任务就是捕捉那个“永恒”世界在诗人心中所引起的

① 艾布拉姆斯:《镜与灯——浪漫主义文论及批评传统》,郇稚牛等译,北京大学出版社1992年版,第70页。

② 象征主义的无意识或梦幻,并不是后来弗洛伊德所揭示的无意识和梦幻,而是一种个体神秘的内在感性和幻想力,它们是由感官的经验所引发的,这种感官经验能够借助艺术手法唤醒某种出乎预料而又有待于艺术家想象力安排的神秘经验,即一种充满情感暗示力的经验。参看牛宏宝:《西方现代美学》,上海人民出版社2002年版,第121页。

③ 韩波:《致保尔·德梅尼》,黄晋凯等主编:《象征主义·意象派》,中国人民大学出版社1998年版,第34页。