

周宪著

20世纪

20TH CENTURY WESTERN AESTHETICS

西方美学



南 京 大 学 出 版 社



20 世纪西方美学

20TH CENTURY WESTERN AESTHETICS

周宪
著

南京
大学
出版
社

二十世纪西方美学

周宪著

南京大学出版社出版

(南京大学校内 邮政编码:210093)

江苏省新华书店发行

南京爱德印刷有限公司印刷

(南京市江宁县东山镇金箔路203号 邮政编码:211100)

开本 850×1168 1/32 印张 14.5 字数 364 千

1997年12月第1版 1997年12月第1次印刷

印数 1—2000

ISBN 7—305—03121—6/B·175

(南大版图书若有印、装错误可向承印厂退换)

定价 19.80 元

目 录

导 论	(1)
一 批判理论的转向	(3)
二 语言学的转向	(13)

上 篇

第一章 批判理论的序曲	(27)
一 西方的没落	(29)
二 文化的悲剧	(34)
三 “自身 - 合法化” 与现代性	(43)
第二章 大众的出现与艺术的“非人化”	(54)
一 历史与大众	(56)
二 先锋派艺术与“非人化”现象	(62)
第三章 总体性、物化与现实主义	(75)
一 艺术与社会：总体性	(78)

二	现实主义与现代主义	(87)
第四章	否定的辩证法与审美的乌托邦	(100)
一	美学：乌托邦与救赎	(103)
二	资本主义与文化产业	(109)
三	现代主义美学	(117)
第五章	“韵味”的消失	(129)
一	在美学与政治之间	(131)
二	“韵味”的消失与机械复制	(140)
第六章	后现代状况	(152)
一	向总体性宣战	(153)
二	宽容与多元	(162)
三	现代性与后现代性	(168)
第七章	仿像与后现代文化	(180)
一	从现代性到后现代性	(183)
二	仿像与超现实	(189)
三	“后美学”	(195)
第八章	后现代的“文化逻辑”	(204)
一	总体性与文化分期	(206)
二	现代主义与后现代主义的“文化逻辑”	(215)
三	后现代论争的政治学	(229)

下 篇

第九章	美学与语言学的统一	(243)
一	艺术是纯粹的直觉	(247)

二	美学与语言学的统一·····	(256)
第十章	符号与构型 ·····	(263)
一	文化与人的本质·····	(265)
二	艺术是独立的符号系统·····	(269)
三	艺术是超越性的构型过程·····	(277)
第十一章	语言是存在的家园 ·····	(287)
一	此在与“诗意的栖居”·····	(290)
二	“艺术是自行置入作品的真理”·····	(295)
三	语言是存在的家园·····	(302)
第十二章	语言批判与家族相似 ·····	(310)
一	美学思考方式的变革：语言批判·····	(315)
二	意义即用法·····	(320)
三	生活形式与家族相似·····	(326)
第十三章	生存与对话主义 ·····	(334)
一	生存与思想的对话本质·····	(337)
二	民间文化与狂欢化·····	(346)
第十四章	语言的乌托邦 ·····	(356)
一	语言与文化·····	(358)
二	文本与写作·····	(365)
三	乌托邦与文本的策略·····	(373)
第十五章	话语与权力 ·····	(380)
一	权力话语与认知范式·····	(383)
二	主体的消失与作者-功能·····	(395)
三	探寻“理性的他者”·····	(404)
第十六章	诗的语言与真理 ·····	(412)
一	存在、理解与语言·····	(416)

二	游戏、象征与节庆·····	(422)
三	“诗对探寻真理的贡献”·····	(434)
	参考阅读书目 ·····	(444)
	后记 ·····	(456)

导 论

20世纪是一个充满了动荡和突变的世纪。社会的激变导致了文化的巨大变迁，作为对文化，尤其是审美文化思考的西方美学，不可避免地烙上时代的印迹。在新世纪即将到来之时，回首百年沧桑，美学作为一个时代的记录，它告诉我们的东西实在太多了。

伟大的批判理论家阿多诺晚年曾深有感触地写道：“从体系哲学中衍生出来的各种美学理论似乎没有共同的特征，冲突是它们内在的关系模式，……关于艺术的哲学思考彼此对立，就像艺术本身互相对立一样。”^[1]历史地说，西方文化从来没有像20世纪这样充满了对抗、分裂和矛盾，以至于阿多诺不得不承认，以往关于艺术的一切，如今都变得值得疑问了。这是一个“怀疑的时代”。19世纪中叶以后，现代主义作为一个文化运动应运而生，它激烈的反叛姿态和对古典的激进立场，导致

了西方文化出现了巨大的“断裂”，同时也给人们的主观心灵世界带来了巨大的冲击。挪威画家蒙克的《呐喊》，画面上一个模糊不清的充满焦虑和激动的形象，站在跨越两个时代的桥上呐喊着，我们仿佛听见了来自深层的冲动和焦虑不安。现代主义文化所造成的文化冲击是巨大的，它迅速地改变了古典艺术的面貌。正像《呐喊》所表征的，一切古典的审美原则在这里都不再有效，美成为“非美”，艺术成为“反艺术”。依据一些历史学家的看法，西方的古典文化是一个和谐的文化，而现代主义的出现，人们不再以和谐这样的概念来描述，使用得更多的是“断裂”、“冲突”、“对抗”和“矛盾”一类的概念。现代主义不但对古典的原则大胆质疑，同时又对启蒙以来的西方思想采取了一种反观的批判的立场。诚如法国哲学家利奥塔所言，现代主义的初期阶段正是后现代主义。英国社会学家鲍曼断言，后现代就是对现代性的冷静思考和批判。现代主义的冲动历经了百年磨难之后，到本世纪 60 年代，后现代思潮涌起，文化的后现代性变得愈加显著。在现代主义阶段，世界经历了两次残酷的世界大战，国际工人运动和社会主义事业蓬勃发展，资本主义在世界范围内急剧扩张，第三世界国家民族独立运动风起云涌；而到了后现代时期，经济、政治和文化的全球化趋势，一方面导致了文化的不平等和支配现象，另一方面又导致了第三世界国家民族文化的日益觉醒和复兴。

告别古典，面向现代性，进而站在后现代立场来反思现代性，这就是 20 世纪西方美学的基本历程。美国哲学家提吉拉在 70 年代初，对现代西方美学的发展作过一个概括，他认为，较之于传统美学，现代美学有三个明显的转向：转向艺术，转向人的独创性，转向人类境况。^[2]毫无疑问，这个概括是恰当的。然

而，如果我们把告别古典、面向现代性进而以后现代视野来反映现代性作为 20 世纪西方美学的历程，那么，从西方哲学和社会思潮的总体趋势上，我们有理由从更加广阔的视野来透视美学的转变。作为哲学分支的美学，始终和西方现代哲学的发展同步前进。我以为，西方哲学在 20 世纪可以看到一些主流性的趋势，这大约可以归纳为三种哲学：以马克思主义为基础的社会 - 文化批判理论，现象学 - 存在主义哲学，实证 - 分析的哲学。它们相互作用形成了西方哲学在 20 世纪的一些重要变化，这就是“批判理论转向”和“语言学转向”。这两个转向最终又汇合于“后现代转向”之中。本书将以这两个转向为线索，来勾勒西方美学一百年的发展历程。

“转向”这个词在西方知识界，可谓是一个常见的术语，它之所以常见，恰恰说明了西方现代知识在本世纪的变化发展。当我们用这个术语来描述 20 世纪西方美学时，意在强调它发展演变的内在逻辑，强调它所具有的趋势性和方向。当然，以“批判理论转向”和“语言学转向”为线索，并不能穷尽西方美学在本世纪的所有发展，但是，正像马克思和韦伯的“理想类型”研究的方法论所昭示的那样，这不过反映了作者对历史事实的一种理解和解释，一种分析的参照系而已。

一、批判理论的转向

批判理论是本世纪西方哲学、社会理论和历史学中的一个重要流派，从渊源上说，批判理论的先驱可以追溯到马克思、韦伯和杜克海姆。马克思的政治经济学理论为批判理论奠定了坚实的

基础，而韦伯的社会学理论则为批判理论的确立进一步提供了方法论。在本世纪西方哲学中，狭义的批判理论通常是指法兰克福社会研究所的一批卓越的哲学家和社会学家的思想，亦即法兰克福学派；而广义的批判理论则是指本世纪对资本主义社会持批判立场并带有马克思主义倾向的左派理论。“批判理论”这个概念，最初是作为法兰克福学派理论家描述自己研究方法论的一个概念，其基本的意思是指一种不同于实证的自然科学式的社会研究。它强调放弃对社会作机械决定论和抽象功能的研究，而转向对社会历史总体性的考察。这种方法论被一些西方学者称之为社会理论研究中的“解释的转向”，换言之，社会及其文化研究全然不同于自然物理现象，它涉及到意义的理解和解释。更进一步，社会历史的研究根本不可能做到“价值中立”，而必须对社会冲突予以高度关注，尤其要关心社会冲突中体现出来的支配—被支配的关系。这种关系不但体现在社会经济政治上，而且也反映在文化、意识形态甚至艺术上。即是说，批判理论在本质上是一种立场和态度，甚至是一种激进的立场和态度，它关心社会文化中存在的各种不平等现象，关心各种社会文化冲突，并以一种理想的乌托邦来抗拒社会文化中的一切不公正现象。这个特征在法兰克福学派理论家对法西斯主义和文化产业的批判，以及对启蒙运动的反思和科学技术的工具理性的批判中，可以清晰地辨识出来。有些西方学者把批判理论的方法论，归纳为如下几个特征：(1) 公开承认以马克思主义理论为框架而展开独立的研究；(2) 对来自社会科学、人文科学和非马克思主义哲学中的理论和方法的多学科运用保持开放姿态；(3) 把传统经验研究技术系统地运用于提炼和检验马克思主义的传统命题。^[3]

历史地看，批判理论在本世纪走过了三个阶段，第一阶段是

早期的法兰克福学派的理论实践，即从本世纪 30 年代到二次大战结束。这一时期的批判理论主要关心的是国际工人运动和社会主义国家的建立，以及对资本主义社会的分析和批判。第二阶段是二战以后到 60 年代。这一时期的批判理论关心的是资本主义福利国家问题、大众媒介和文化产业问题。60 年代以后，进入了批判理论的第三阶段，法兰克福学派第一代领袖人物（如阿多诺，霍克海姆，马尔库塞等）已逐渐被以哈贝马斯为代表的第二代理论家所取代。同时，在德国以外的其他西方国家，如英国、美国和法国等，批判理论已经演变成一种重要的有影响的思潮。在西方主要发达国家，批判理论已经超越了早期的法兰克福学派，并把这种来自于马克思主义的传统和其他传统与学科结合起来，成为西方哲学和美学中的一个重要转向。从本质上说，批判理论是视野广阔的知识系统，具体说来，它首先是一种关于人的科学（human science），其人本主义的传统使之迥然异趣于自然科学的思考。其次，批判理论又是一个关于社会的历史科学，它关注社会的历史发展和内在冲突，对现代组织化的资本主义社会中权力、资本和异化现象进行深入的分析 and 批判。再次，批判理论在美学上最重要的特征，是它作为一种社会文化批判的立场，对社会文化中的支配和不平等现象特别关注，以及对新的理想的可能性的探讨等。最后，批判理论的发展已经表明，它逐渐演变成一种跨学科的综合研究，诚如美国批判理论家凯尔纳指出的那样：批判理论不再把自己局限于任意的或传统学术分工之中，它消解了互相竞争的各个学科之间的界限，进而强调哲学、经济学、政治、文化和社会之间的结合。^[4]

本书对于批判理论转向中美学发展的描述，正是基于这样的现状来建构的。这一历史的分析实际上包括了三个层次。第一个

层次涉及到批判理论在本世纪的先驱，以及他们对现代主义文化与现代性的理解，这些批判理论的先贤们所面对的主要问题，是现代主义文化和古典文化之间的巨大冲突和断裂。德国历史学家斯宾格勒通过对西方文化史的考察，发出了“西方没落”的慨叹。对古典文化的怀念和对现代主义文化的不理解，以及对经济活动向文化的渗透的忧虑，使他得出了令人悲观的结论。与斯宾格勒的历史观截然不同，德国社会学家和哲学家齐美尔，也发现现代主义文化来临使西方进入了一个“文化悲剧”阶段，他更多地是从精神-物质、主体-对象以及个体-群体的对立关系来思考文化的变迁。在他看来，现代文化显然是后者压倒前者，或者说是后者对前者的独立存在和自由发展造成了极大的危害。齐美尔天才地预见了现代主义艺术必然会走上一条自律的乌托邦之路，因为只有远离物质的对象的文化，才能保持精神或心灵的独立性和自由。至于韦伯，作为现代社会学的先驱，他关于文化现代性的理论，以及现代文化从宗教形而上学的传统文化中分离出来，进而形成科学、道德和艺术等不同领域的看法，显然为后来的批判理论寻找艺术自身合法化提供了基础。在韦伯那里，艺术从宗教形而上学的大一统中分化出来，不只是表明艺术具有了判断自己特性的游戏规则和规律性，而且表明，艺术作为一个自律的领域，为现代人远离刻板的组织化的日常生活，提供了可能。韦伯写道：“艺术成了一个越来越具有独立价值的世界，它自己存在的权利。无论怎样来解释，艺术都承担了这一世俗的拯救功能，即它提供了一种从日常生活的刻板，尤其是从理论的和实践的理性主义的压力下解脱出来的救助。”^[5]在相当程度上说，韦伯的理论正是法兰克福学派后来把艺术作为资本主义社会中救赎和乌托邦途径的深刻预言。虽然韦伯和齐美尔的出发点不同，

但他们关于现代条件下艺术发展的预言，却是完全一致的，这就为法兰克福学派的现代主义美学的建构，提供了最直接的思想基础。

除了以上三位德国思想家之外，我们不能忽略西班牙哲学家奥尔特加关于现代社会和大众的分析。虽然在严格的意义上说，奥尔特加不属于狭义的批判理论之列，但是，他关于现代社会和大众的理论，却开了法兰克福学派第二阶段的大众媒介和文化产业批判之先河。他在本世纪初对社会变化和大众出现的敏锐观察，深刻地预见文化面临的转变。他关于“超级民主”以及大众本质的论述，率先提出了批判理论所关注的社会文化问题。更有趣的是，奥尔特加不但对大众问题有深入研究，而且对先锋派艺术也颇有心得，他关于先锋派艺术特征的描述，与齐美尔和韦伯有异曲同工之妙，有力地揭示了现代主义（先锋派）和大众文化的尖锐对立，并从社会学角度预见先锋派与“有选择少数”，以及大众文化与“大众”之间的对应关系。在他看来，先锋派的新艺术注定是少数人的、精英的，注定是不可能流行的。

在批判理论转向的第二个层次中，我们将着重讨论法兰克福学派的代表人物阿多诺和本雅明，以及与这一学派密切相关的重要人物卢卡契。当然，由于篇幅和结构的原因，我们无法对马尔库塞、霍克海默以及洛文塔尔展开分析。所以选择卢卡契、阿多诺和本雅明，是基于以下考虑。这三人的理论主张和美学各有侧重，几乎涵盖了批判理论第一阶段和第二阶段的总体面貌。卢卡契的美学主张总体性，对资本主义社会的物化现象进行了深刻的批判，其政治上的激进主义却和美学上的保守趣味构成一对矛盾。在美学上，他坚持 19 世纪的批判现实主义，并把这种艺术风格视为资本主义新的历史条件下有效的批判武器。但对现代主

义艺术，卢卡契却坚决排斥反对，他甚至对作家提出了如下非此即彼的选择：要托马斯·曼还是卡夫卡？毋庸讳言，他是主张前者的。如果说卢卡契的政治和审美构成了一对矛盾的话，对阿多诺来说，他那激进的政治学和激进的审美观便是相对统一的。显而易见，卢卡契和阿多诺在政治目标是较为一致的，批判现存的资本主义社会，揭露物化的现实和虚假的日常生活意识形态，但两人的审美选择却大相径庭。前者主张回到批判现实主义传统，亦即马克思主义的经典作家所肯定的艺术形态；而后者则从现代资本主义社会的新情况出发，从韦伯的理论中得到启发，极力推崇现代主义艺术。阿多诺认为，在一个越来越组织化的总体的资本主义社会中，在一个文化产业日益兴旺的文化中，传统的现实主义显然已经无济于事，我们需要寻找一种新的“批判武器”。他从卡夫卡、贝克特和勋伯格那种激进的费解的甚至是片断的艺术中找到了答案。换言之，现代主义艺术是现存历史条件下实现救赎和乌托邦的最佳途径。它所构造的一个纯粹的想象的世界，无疑具有抵抗物化和日常生活虚假意识形态的功能。现代主义艺术正是通过取消模仿，甚至颠倒模仿来抗拒资本主义。所以，阿多诺提出了一系列曾被视为消极的否定的命题：不是艺术模仿现实，而是相反，是现实模仿艺术，因为艺术提供了新的可能性或乌托邦；艺术就是要拒绝交换，甚至是拒绝交流，它并不为自己没有广大的受众而感到不幸；在组织化的资本主义总体性中，艺术只能通过断裂的片断的谜一样的方式来解构资本主义，先锋派的激进主义和审美主义是有力的批判武器；为艺术而艺术正是对现存资本主义贬低人和异化现实最有力的拒斥，所以，艺术的本性是“自律的”和“自恋的”，等等。阿多诺正是通过这样一种现代主义的美学，来达到他对启蒙以来工具理性压抑的批

判目的。所以，他的现代主义美学又正好和他对文化产业的批判相辅相成，两者相得益彰。

在比较的意义上说，就审美观念而言，卢卡契是一个传统主义者，阿多诺是一个现代主义者，而本雅明则是一个后现代主义者。^[6]卢卡契要在 20 世纪的社会文化条件下，恢复 19 世纪的批判现实主义；而阿多诺则发现，面对新的资本主义现实，必须大力提倡现代主义的或先锋派的艺术。但是，阿多诺却始终对文化产业和大众媒介忧心忡忡。他内心中固有的精英主义作祟，使他一以贯之地否定了文化产业，并把这种文化当作资本主义社会操纵大众意识形态的工具。相比之下，本雅明的理论似乎不但保持着激进的政治主张，甚至比阿多诺更进一步，对机械复制时代的大众文化做出了全然不同于阿多诺主义的解答。阿多诺对技术存有疑虑，对工具理性压抑主体的现实始终感到不安，但本雅明似乎没有那么多的疑虑。他从布莱希特的戏剧实践中发现了技术的强大威力，并确信新技术在艺术领域的运用，不但改变了艺术自身的面貌，而且不可避免地改变了艺术和大众的关系。如果说毕加索式的艺术和大众的关系是落后的话（这正是阿多诺所主张的理想形态），那么，卓别林式的艺术和大众的关系才是积极进步的。本雅明是从新技术的采用以及对大众的影响角度来思考艺术和政治的关系，于是，作为生产者的艺术家，其生产行为和过程中，政治上的倾向性和艺术上的倾向性就是一个东西。显然，本雅明是以一种比阿多诺开放和宽容的立场来看待机械复制时代的新艺术（大众媒介）。在阿多诺那里被否定了的东西，在本雅明这里以不同程度的认可和肯定出现了。他关于艺术传统“韵味”消失的判断，关于复制技术革命性冲击的论断，以及关于艺术未来的预言，显然超越了阿多诺精英主义的中心化的现代主义美

学。正是在这个意义上，他是后现代主义文化的天才预言家。

由本雅明和后现代的关系，我们就自然而然地进入了批判理论转向的第三个层次，即后现代主义问题。这或许可以不那么精确地概括为“后法兰克福学派”的批判理论，它在一定程度上与60年代以来的“后现代转向”汇合了。批判理论从法兰克福学派对现代性的讨论，转向了对后现代性的关注，这正是批判理论第三阶段的一个重要主题。在讨论后现代与批判理论的关系之前，首先有必要涉及法兰克福学派第二代领袖哈贝马斯。不同于阿多诺和霍克海默对启蒙的批判，哈贝马斯继续启蒙理性的事业，他坚信现代性远远没有完结，它是一个尚未完成的伟大宏业。他通过提出一个总体性交往行动理论，力图为现代性找到一个坚实的规范理论；他对法国后现代主义和后结构主义的回击，清楚地表明他对交流理性建立的信心。不同于哈贝马斯，利奥塔从科学知识发展的角度，分析了后现代状况，并批驳了哈贝马斯。利奥塔认为，在后现代条件下，总体性已经不复存在，“局部决定论”成为主流；共识也已变得不可能，各门科学的发展越来越趋向于不可通约性。哈贝马斯所期望的那种作为“元叙事”的交流理性和共识，在后现代条件下不过是一种虚幻的不可企及的目标。利奥塔骨子里的相对主义、无政府主义和虚无主义，必然导致他转向对后现代那种宽容、多元和非中心化的礼赞。他要发动的对“总体性”的战争，不过是其主张多元和非中心化的一个途径而已。和利奥塔同时并齐名的另一位后现代主义的“怪杰”是波德里亚。与利奥塔专注于宏观的知识体系不同，波德里亚从象征（符号）交换入手，仔细地区别了后现代文化和现代及传统文化的差异。他认为现代社会是一个生产的社会，而后现代社会则是一个消费的社会；前者是一个“出现的”的模式，而后