

王宁 / 主编

Frontiers of Literary Theory

文学理论

国际文学理论学会
中国中外文艺理论学会
上海交通大学人文艺术研究院
清华大学比较文学与文化研究中心

文学理论前沿
第七辑

中文社会科学引文索引(CSSCI)



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

中文社会科学引文索引(CSSCI)来源集刊

文学理论前沿

第七辑



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

文学理论前沿. 第7辑/王宁主编. —北京:北京大学出版社, 2010. 6
ISBN 978-7-301-17273-5

I. ①文… II. ①王… III. ①文学理论—研究 IV. ①I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 101593 号

书 名: 文学理论前沿(第七辑)

著作责任者: 王 宁 主编

责任编辑: 艾 英

标准书号: ISBN 978-7-301-17273-5/I · 2239

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: pkuwsz@yahoo.com.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752022

印 刷 者: 北京宏伟双华印刷有限公司

经 销 者: 新华书店

650mm × 980mm 16 开本 22.25 印张 380 千字

2010 年 6 月第 1 版 2010 年 6 月第 1 次印刷

定 价: 45.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024;电子邮箱:fd@pup.pku.edu.cn

编者前言

经过近一年时间的组稿、审稿和编辑加工,《文学理论前沿》第七辑马上就要与专业文学理论工作者和广大读者见面了。我像以往一样在此重申,本丛刊作为中国中外文艺理论学会的会刊,由学会委托清华大学比较文学与文化研究中心负责编辑,北京大学出版社出版。由于目前国际文学理论学会尚无一家学术刊物,而且该学会秘书处又设在中国清华大学(王宁任该学会秘书长),因此经过与学会主席希利斯·米勒教授等领导成员商量,决定本丛刊实际上又担当了国际文学理论学会的中文刊物之角色。去年的一个变化是,由于本刊主编王宁被上海交通大学人文艺术研究院聘为讲席教授,因而本刊将由清华和交大两大名校联合主办,这应该说是一种强强联合吧。值得我们欣慰的是,本刊第一辑到第六辑出版之后在国内外产生了较大的反响,不仅读者队伍日益增大,而且影响也在逐步扩大。可以说,本刊立足中国、面向世界的第一步已经实现。尤其值得在此一提的是,从2008年起,本丛刊已被中国社会科学引文索引(CSSCI)列为来源集刊。这自然是对本刊的一个极大鼓励和鞭策,我想我们今后的任务不仅是要继续推出高质量的优秀论文,还要争取冲击国际权威检索数据库A&HCI(艺术与人文科学引文索引)。

正如我在第一辑编者前言中指出的,我们办刊的立足点是两个:一是站在当今国际文学理论和文化研究的前沿,对当今学术界普遍关注的热点话题提出我们的研究成果,同时也从今天的新视角对曾在文学理论史上有过重要影响但现已被忽视的一些老话题进行新的阐释;二是着眼于国际性,也即我们发表的文章并非仅出于国内学者之手,而是在整个国际学术界物色优秀的文稿。鉴于目前国际文学理论界尚无一家专门发表高质量的反映当今文学理论前沿课题最新研究成果的长篇论文的大型集刊,本刊的出版无疑填补了这一空白。本刊本着质量第一的原则,暂时每年出版一辑,也许今后会出版两辑。与国内所有集刊或期刊不同的是,本

刊专门刊发 20,000—30,000 字的既体现扎实的理论功力同时又有独特理论创新的长篇学术论文 10 篇左右,最长的论文一般不超过 40,000 字。所以对于广大作者的热心投稿,我们不得不告诉他们,希望他们在仔细研究本刊的办刊方针和研读各辑之后再寄来稿件。本刊每一辑发表境外学者论文为 1—2 篇,视其是否与该辑主题相符,这些论文分别选译自国际文学理论的权威刊物《新文学史》和《批评探索》(主编者拥有这两家刊物的中文版版权)或直接向境外学者约稿。国内及海外学者用中文撰写的论文需经过匿名评审后决定是否刊用。每一辑的字数为 250,000—300,000 字。

读者也许已经看到,本辑与第六辑的栏目设置基本相同。第一个栏目依然是过去既定的“前沿理论思潮探讨”。这一栏目的第一篇文章出自美国学者马歇尔·布朗之手,他在前几辑中曾为本刊撰稿,在本辑发表的论文依然体现了布朗同时在文学和音乐两个领域内的深厚造诣和广博知识,为我们从跨学科和跨艺术门类的视角从事比较文学和文学理论研究提供了一种范例。接下来的四篇论文分别从各自研究的角度对后现代主义这个虽然已经成为历史但在今天仍有着较大诱惑力的话题作了进一步的探讨:王逢振的论文在继续以往的后现代理论研究基础上,回顾了关于后现代主义的理论讨论,并且专门探讨了对这一讨论贡献重大的美国新马克思主义理论家和文化批评家弗雷德里克·詹姆逊的后现代理论,这无疑有助于我们结合当今中国的消费社会特征重新理解后现代主义的本质特征。谢纳的论文的切入点是空间理论,这也是当今的后现代主义研究者所密切关注的一个前沿理论话题,该文以空间生产理论为切入点,以当代西方文化研究中的空间转向为理论资源,从跨学科的视角,在文学与空间的互动阐释中建构自己的文学空间理论,这充分体现了青年学者的理论探索精神和勇气。尹晶的论文在仔细考察了德勒兹的文化和哲学理论之基础上,将其用于文学批评的理论方法建构为文学的症状式批评,这是一种大胆和新颖的建构。她的论文的价值实际上更在于通过对卡夫卡和普鲁斯特这两位公认的现代主义文学大师代表性作品的解读,提供了一种文学症状式批评的范例。黄卫星的论文讨论的是当代审美文化现象,而她的理论切入点则是英国马克思主义理论家特里·伊格尔顿的审美意识形态理论。她的论文一方面从中国文化的具体实践接着伊格尔顿往下说,另一方面则通过对伊格尔顿理论的阐释又发掘出其之于中国当代审美文化研究的新的意义。刘琼的论文虽然讨论的是欧洲 19 世纪印象派和象征主义艺术所推崇的唯美主义精神,但她却别出心裁地将其放

在当今的“后理论时代”的大语境下来讨论,因而使一个看似成为过去的话题依然具有理论争鸣的活力。应该说,上述几篇论文基本上体现了本刊的基本宗旨。

本辑第二个栏目仍为“当代西方文论大家研究”,凑巧又与后现代主义文论相关:都岚岚的论文讨论的是在欧美性别研究领域内炙手可热的理论家巴特勒的性别操演理论,对于中国读者来说,巴特勒这个名字也许还不太熟悉,但通过她的介绍和阐释,广大读者应该对当今社会风行的“女同性恋研究”和“怪异研究”以及巴特勒的理论建树略知一二了。王蕾的长篇论文则首次在中文的语境下对佛克马的文学史观和比较文学观作了详细的梳理和理论阐释,这不仅对我们理解佛克马本人的理论贡献有帮助,同时也有助于我们进一步理解当今学界所关注的诸如“文化相对主义”、“世界主义”和“世界文学”这些热点话题。读者们是否会得出这样的结论,作为中国后现代主义研究的始作俑者,你这个主编是否精心准备了这一辑呢?我的回答是既肯定又否定:一方面说明作者们更加了解本刊的理论偏好,另一方面则说明这些作者的理论探索与本刊主编的办刊方针不谋而合。对于这种巧合,读者也许在读完全书之后才会发现。

沿袭上一辑的编排,第三个栏目还是“当代中国文论大家研究”,本辑推出的两位文学理论大家又凑巧是师生关系,这足以见出“名师出高徒”这句名言的效力。蒋孔阳这个名字也许对我们年轻一辈文学研究者已经陌生了,但他的历史贡献仍应该得到承认;此外,他的理论和批评实践给我们的一个最重要的启示就在于,他从不陷入纯理论的无端演绎,而是将文学理论的原理用于对文学创作实践的批评和研究。朱立元则是仍然活跃于中国当代文论界的一位学者和理论家,他对理论的敏感性、对西方最新理论思潮的关注以及对中国当代文学和文化理论的建构都提出了不少富有洞见的观点,颇为值得我们研究和向外推介。今后我们还要编发更多这样的文章,以便及时向国际学术界推出我们自己的文学理论大家。

本刊的编定已经过了2009年,邻近春节时分,大家都在忙着过节,我在此谨向为本丛刊的出版投入大量时间和精力北京大学出版社编辑人员致以深切的谢意。我们始终期待着广大读者的支持和鼓励。

王 宁

2010年1月

目 录

编者前言	(1)
------------	-----

前沿理论思潮探讨

关于文学与音乐的再思考	马歇尔·布朗(3)
后现代主义文化和消费主义	王逢振(31)
空间生产与文化表征:空间转向与当代文艺理论建构	谢纳(65)
德勒兹的症状式批评之特征:解读卡夫卡和普鲁斯特	尹晶(98)
伊格尔顿的审美文化理论与中国当代审美文化研究	黄卫星(139)
美与功用/功利:兼论整体性的艺术	刘琼(176)

当代西方文论大家研究

朱迪斯·巴特勒的性别操演理论探幽	都岚岚(203)
相对主义的相对性:论佛克马的文学史观和比较文学观	王蕾(226)

当代中国文论大家研究

论蒋孔阳的文论思想	朱志荣(267)
朱立元与中国文学理论的现代性创新	刘阳(285)

对话与访谈

后殖民理论的反思与未来 ——罗伯特·杨访谈录	生安锋(311)
---------------------------------	----------

Contents

Editor's Note	(1)
----------------------------	-----

Exploring Frontiers of Literary Theory and Cultural Trends

Marshall Brown

A Reconsideration of Literature and Music	(3)
---	-----

Wang Fengzhen

Postmodernist Culture and Consumerism	(31)
---	------

Xie Na

Spatial Production and Cultural Representation: A Spatial Turn and the Construction of Contemporary Literary Theory	(65)
--	------

Yin Jing

The Characteristics of Deleuze's Symptomatology Criticism: Reading Kafka and Proust	(98)
--	------

Huang Weixing

Eagleton's Theory of Aesthetic Culture and the Study of Contemporary Chinese Aesthetic Culture	(139)
---	-------

Liu Qiong

The Function/Utilitarian Purpose of Beauty: On the Arts of Wholeness	(176)
---	-------

Studies of Contemporary Western Master Theorists

Du Lanlan

Exploring Judith Butler's Theory of Gender Performativity	(203)
---	-------

Wang Lei

The Relativity of Relativism: On Fokkema's Ideas of Literary Historiogra-	
---	--

phy and Comparative Literature	(226)
--------------------------------------	-------

Studies of Contemporary Chinese Master Theorists

Zhu Zhirong

On Jiang Kongyang's Literary and Theoretic Thoughts	(267)
---	-------

Liu Yang

Zhu Liyuan and the Innovation of Modernity in China's Literary Theory	(285)
--	-------

Dialogues and Interviews

Sheng Anfeng

A Reflection on Postcolonial Theory and Its Future ——An Interview with Robert Young	(311)
--	-------

前沿理论思潮探讨

关于文学与音乐的再思考

马歇尔·布朗

人们以为只有用音符才可以写交响乐,这是愚蠢和滑稽的,如果人们愿意的话,也可以用话语来表达。我们大多数书籍不也是如此吗?就像很多交响乐一般,是一种低速律,让一些思绪表现出来,而不能被其他的思绪替换。

——路德维希·蒂克《颠倒的世界》

音乐意味着什么?这个疑问由三个问题组成:它要讲述什么?它的目的是什么?它要表达什么?或者,换句话说:一段音乐的内容、影响和结果是什么?尽管本文只涉及一部分欧洲音乐会音乐,但是我仍然提出了以上泛泛的问题,我也不能说这些问题能有多大的普及性,或多么能概括例子以外的内容。

在本文中我所强调的是术语的抽象性。在《噪音》(Noise)中,雅克·阿塔利(Jacques Attali)清楚地区分了音乐表达术语的三个历史阶段,分别是牺牲、表现与重复。“表现”是雅克·阿塔利关于欧洲音乐会音乐时代独创的术语,他是这样形容它的作用的:“表现强调模型的观点,是一种抽象,代表其他所有内容的元素概念。”^[1]根据阿塔利的历史观点,音乐的抽象性据说会渐变成最为民主的十二音体系(所有的音调都是平等的,但是只是对于勋伯格的“音乐私人演奏协会”入门者而言),使音乐会音乐变成愤怒的、焦虑的,而极少怀旧的,而机械的复制提供给大众的音乐感受则是标有“滚石”和“打击”这两个术语(德语中为“Schlager”)的身体性与暴力。抽象并没有消失,也许是变成了其他的表达模式。但是

至少在一段时间,它的核心仍是音乐。

我的文章围绕其中心主题提供了大量的思路。它涉及哲学、现代绘画、诗歌和音乐。这就意味着本部分不是在文本上而是在总体上讨论,其目的是引发思考而不是争论。与我的题目一样,我会点出这些问题,然后留给后人用文章(通过更有效的精细阅读)来分析(同更总体概括的理论)和探讨。

1. 黑格尔,首先要排除掉。我首先要将黑格尔这一障碍排除出去,因为黑格尔挡着路。尽管他是抽象的理论大师,是引领下面各章节的灵魂,但是另一方面,在我的阅读中,他也是一位哲学家,但他在音乐方面却是相当拙劣的。黑格尔死后出版的关于美学演讲的书反复批评他知识和理解的局限性。音乐似乎使黑格尔迷惑了。然而辩证精神则似乎有一种能把迷惑转变成机会的能力。黑格尔消减了音乐的隐晦,但是音乐的消极性将诱发争论。由于以上原因,我将跳过黑格尔。

无论他是如何感知音乐的,黑格尔并不爱音乐人和音乐事件。他和他的妻子是著名的歌剧赞助人。他是门德尔松的老师和朋友。歌德最喜爱的作曲家札特(Zelter)是他一直不多说话的合伙人。但是没有文字的抽象音乐仍无法打动他,显然,他是对社交场合而不是这种亲密表达方式有好感。确实,几十年前,黑格尔讨论“热爱”(Andacht)时称之为“不过是闹钟的吧嗒吧嗒声(gestaltlose Sausen),或是香薰的薄雾,或是并非归结于概念,而是单一的,固有的,客观的模式音乐思考”^[2]。他的《精神现象学》一书以“不快乐意识”为题总结了音乐。这本书另外唯一独立的有关音乐的条目出现在其后很近的地方,而且也可能更不积极。^[3]这是因为,在不快乐意识的最低点,音乐和魔鬼纠缠在了一起。“然而,敌人以他们一如既往的姿态待在那里。在心灵的战役中,独立的意识只是存在于音乐的,抽象的时刻之中。”(p. 168; par. 223)乏味的音乐!看起来只有一个可能的结论,即在他年轻的时候没有很多的特权,黑格尔的早期音乐知识是他作为一个不快乐的神学学生在教堂里习得的。在那种背景中,音乐不是精神,往坏的方面说,倒是反精神;往好的方面说,是为精神自我表现提供一个场所,它与“香薰”以及“铃声”完全风马牛不相及。

然而为了总结,要伪造黑格尔的动态学。正确的黑格尔学说给予程序的结尾以特权。如果黑格尔开始享受音乐事件,那大体上就应该是从一开始就隐匿在他身上的快乐在起作用。黑格尔同样也给否定以特权。如果音乐是对立一精神,那它确实就是精神启迪的传声板。的确,另一事

件的续篇也没有任何怀疑：“在工作和娱乐中，就如同这种无精神存在的实现——这种压制实际上重现了它本身的意识，更准确地说，就像真实的现实存在一样，通过眼睛重现本身的意识。”（168；par. 223）当然，在前面引文中挣扎的 *Gemüt*（这个集合名词被翻译为“心”）并不是感性的，然而它因为特性的缺失而同感性连接在一起。纯粹的理性的力量太具体，甚至有些死板。音乐便取消了它的限制；的确，音乐唤起了恶魔，重击了自私，打击了人类的“答谢”关系的特性（就像人们在公共的、路德教会式的赞美诗中所感受到的）。黑格尔将“反映”（*niederschlagen*）既用成了名词，也用成了动词。或者也许是整个《现象学》中关于否定的最强大的术语，它强调要唤起辩证法特有的成效——自然，并非众所周知地那样通过升华而保存的逻辑，而是相当基础的，甚至比 *Zugrundegehen* 更基础（要想体现该词的双关性，可以拼成 *zu Grunde gehen*），倒塌了再建造，撕碎在地面上/撕碎以至于成为基础。音乐就如同思想（*Denken*）变成热爱（*Andacht*）一样，从心灵出发，撕碎独特思想的大厦来用精神重建。抽象概念移到了外面的世界并升华了灵魂。

Andacht（热爱）在他书的后面再一次出现，很明显，它是早先出现的意识的唤起：在“不幸的，所谓的美丽灵魂——突然像无形的水汽消失在空气中”之后，一个“无力的本质宁静地汇合”组成了意识，引向了艺术的信仰。艺术的信仰是“纯净的内在性”的“精神的河流”，通过热爱“那些内在性质存在于圣歌之中”，它证明了自己。这时发生的变形就称为“纯粹的思想”（p. 463, 496；par. 660-661, 712）。黑格尔对音乐的质疑消失成为共有的交流（“消失”这一词是黑格尔用来描述最不明显的辩证过程），启示抽象概念的纯粹性。^[4]

因此，音乐的抽象性便被看成是音乐意识形态的批判性对手。的确，在有关音乐的论述中，这两方面一直在反复地对抗：贝多芬与罗西尼；完美与大众音乐；勃拉姆斯与瓦格纳；理性过程与神秘动力；布鲁克纳与马勒；虔诚与挖苦；勋伯格与斯特拉文斯基；智力与推动力；交响乐与歌剧；世界的与民族的。在表达的时候，这种对立看起来总是绝对的。然而，对于后来的听众而言，在许多情况下，这种现象都不断地再现，就像内在的《心灵之战》：勃拉姆斯与瓦格纳的音乐中，同样的世界与民族的辩证统一，贝多芬标题音乐以及大众音乐，与罗西尼的音乐一样得到人们真挚的喜爱。因此，音乐的某些抽象性并不是没有动力，而是不断地作为内在的差异性重复着辩证的潜流。音乐为思考提出了一个挑战，而不是否定它。

的确,如果酒神的狂欢是联系尼采和黑格尔的主题,那么音乐的持续就一定可以和它们平等地和谐共存。^[5]

关于《现象学》最疯狂的一章中的一段“颠倒的世界”(96-100; 121-124),没有文献资料可以将其与蒂克 1798 年的歌剧(我篇首引文的出处)联系到一起。^[6]然而如果黑格尔听到贝多芬在他写作《现象学》时期的音乐创作,他就会遭遇到“纯粹出于本身的绝对不安”,会发现贝多芬也像蒂克一样,联系这颠倒的世界,“这种绝对的无穷大,绝对的概念也许就是生命的真正本质,是世界的灵魂,是宇宙的血脉……它在自己的体内颤动,但并不移动,内心的震颤,仍处于安宁状态……这个统一体……就是与差异形成对照的单一或整体自然的抽象性。但当我说统一体即是抽象性的时候……就已经暗示了它正在分割自己……绝对地,纯粹自身运动的绝对不安……从最开始就已经是所有逝去的灵魂……但是就如同第一次所坚持的解释一样自由地初始。”(100-101, modified; 125-126)绝对,抽象,震颤,运动,分歧触动了灵魂;通过这些,理解产生“积极和消极的电流……和其他数以千计的客观物,这些物体组成了运动瞬间的内容”(101; 127)。音乐即使不是文本,也是潜在的文本,只要一些韵律的破格就可以把黑格尔的震颤转变成吹毛求疵。音乐让人不安并产生动力——给予灵魂,给予生命,鼓舞与滋养,同时的两个方面。我们的音乐传统在所有伟大的作品中都分成两个方面,音乐在 19 世纪欧洲的血液中流淌。

2. 现代绘画。为了继续有关抽象的问题,我将绕道到同抽象性联系最为紧密的领域:现代艺术。立体派画家对乐器和乐曲的喜爱显示了他们想取代音乐的野心。^[7]在机械化的世界,乐器的圆滑曲线不断地被用来代表那些花盆、瓶子和水果(布拉克《男人与小提琴》,1912 年春,图 1)。那些类似自然的形式,人类的手艺,现代的制成用品都介入了不断增长的破坏和参差不齐的 20 世纪的平台表面(巴拉克《乐器》,1908 年秋,图 2)。当曼陀铃的形式同女人的形式“押韵”、“协调”、“和谐”时,至少当女人的形式被塑造成类似乐器的形式时,对于许多画家的图像选择,毫无疑问就有许多“形式的”动力(毕加索《少女和曼陀铃》,1909 年春,图 3)。不久以后,自然的形式留下的痕迹使那些音乐人和乐器变得难以区分,他们也许会实现在曲线和纹路上最小限度地将构图中的锐角与重彩加以抒情化(毕加索《少女与曼陀铃》,图 4;《吉他弹奏者》,1910 年夏)。纯粹的“抽象”或者“正式”的原因都不能完全地解释为什么如此

强调乐器,而并非所有的乐器都现代化成“自然”的形式(布拉克《口琴与竖笛》,1910—1911年冬)。对音乐的嫉妒或者对音乐的渴望一定会起着某种作用。毕竟,不仅仅是乐器的形式,而且还有音乐的表达都开始油画中出现:这里可能是一个乐曲(布拉克《小提琴与乐谱》,1910—1911年冬),而那里就是一种类型(布拉克《竖笛与壁炉架上的拉姆酒》,1911年秋)。在一些作品中,本来是抽象主义的类型,完全不可能地,却出现了一些作曲家的名字,比如:在一个例子中就可以看到伟大的音乐抽象主义者巴赫,另一个作品里有伟大的音乐天才莫扎特(布拉克《向 J. S. 巴赫致敬》,1911—1912年冬;《小提琴:莫扎特/库贝利克》,1912年春;《巴尔》,1912年秋)。非常明显的是,立体主义的抽象概念渴望详细地论述音乐的情况。这已经被公认很久了,并不是现在才发现的:

就像勋伯格给予作品中的每一个元素,每一个声音或音符同等的重要性——不同、却同等对待——所以那些画家给予画布的每一个元素、每一个部分同等的重视;他们把艺术品编织成牢固的网状物,这些网状物的形式一致原则包含并概括每一格线条,这样我们在每一个部分都可以找到整体的真谛。^[8]

的确,随着艺术批评的发展,证明了画家的抽象目标不仅旨在联系音乐,而且还要取代它的位置。

然而那些画家甚至超越了勋伯格,他们关于同等对待的变化如此微妙,以至于我们看到他们的作品时,最初的感觉不是同等对待,而是一种幻觉的一致。

一致性——这一概念是反美学的。然而上面提到的许多画家的作品都通过一致性而侥幸成功,尽管发现这种情形多么地无意义,甚至是令人讨厌的。但这种一致性,将图分解为简单的线条,纯粹的感觉,变成了许多相似情感的集合,这就似乎呼应了一些现代感情的深层内容。(同上)

在这个叙述中,抽象绘画纯粹的可视性与音乐的形式主义是一样的。勃拉姆斯的主人公爱德华·汉斯立克所认为的“主题”,具有强有力的影响的音乐家,海恩里奇·申科(彻底的反现代主义者)的 *Ursatz*(乐曲的调性

背景)和阿塔利的“表现”(“一个代表所有其他的元素”)如同格林伯格的“本质”一样,实际上没有什么变化。^[9]

当然,这种源自格林伯格抽象概念的“纯粹”是一种幻觉。就连声称周围一切固定不变的空间艺术也依附于时间。就像20世纪末最伟大的音乐家所写的那样,形式主义“倾向于把美学理论变成历史”^[10]。格林伯格的现代主义和申科的古典主义同样都反映了在现实世界中嵌入的抽象概念。一个多世纪以前,在这些绘画都不存在的时候,黑格尔已经在《现象学》前言中指出白描的短暂性,从而解构并鼓舞了形式主义抽象的幻觉。一个人不需要为了承认关于他已产生的(通过辩证过程,潜在具有生成性的)抽象概念特点的深刻见解而同意他的评价。

这种风格在单色绝对绘画中达到了顶峰。由于它为图式的各种差别感到羞耻而把它们当做反思的东西沉没到绝对的空虚性里面去,因而它同时就把自己构成一幅单色的绝对的画面,以便纯粹的同一性、无形式的白色得以建立起来。图式及其无生命的规定的规定的那种一色性,和这种绝对的同一性,以及从一个到另一个的过渡,都同样是无生命的知性和外在的认识。(《现象学》43; par. 51)

然而,作为没有具体表现内容的表现,抽象概念是美学最纯粹的形式,同时它也是最有时间性的。虽然本身并无意义,但它必须把它的意义向起源和目的靠近。它在一种过程中产生,成型,直到终点,然后必然再次消失。它创造了一种永恒的假象,但只能在过渡时期持续,并将在一个不确定的性质和不可区分的测定间被捕捉。

我们知道抽象概念是不能持久的,它一要成功就被挫败了。它给极简风格让步,给通俗文化让步,加入了色彩领域的行列,最后形成后现代主义。当然,所有这些继承者的行动都是抽象的,即使当玛莉莲·梦露成为画中一部分的时候也是这样。你只需看一看2003年首都艺术博物馆的空中花园展出的罗伊的二维雕塑。它们整体是表现性的,但是它们却是抽象概念的描绘,而不是事物本身。因为它们是二维的吗?但是三维构造也是抽象的,当然它缺少颜色。唯一不抽象的就是事物本身,然而如果纯粹的抽象存在的话,黑格尔的“绝对的无效”概念就无关紧要了。毕竟,有谁愿意能看却什么也看不到呢?那是不可能的,因为看到的这种行为为本身就已经有了目标,这是一个杜尚发明的,许多当代艺术家都知道的