

研究生教学用书

教育部研究生工作办公室推荐

20世纪西方美学

*Western Aesthetics
in the 20th Century*

周宪著

高等教育出版社

研究生教学用书

教育部研究生工作办公室推荐

20世纪西方美学

Western Aesthetics
in the 20th Century

周宪著

高等教育出版社

内容简介

本书是教育部研究生工作办公室推荐的“研究生教学用书”。该书以“批判理论的转向”和“语言学转向”为线索,从一个独特的视角较全面地审视了20世纪西方美学的发展。全书共16章,每章讨论一个主题,囊括了20世纪重要的哲学美学家。在前一个转向中研究了齐美尔、奥尔特加、卢卡契、阿多诺、本雅明、利奥塔、波德里亚、杰姆逊等人的美学思想;在后一个转向中分析了克罗齐、卡西尔、海德格尔、维特根斯坦、巴赫金、巴特、伽达默尔等人的美学理论。该书作为研究生教学用书,适合于高等院校中文系、哲学系使用,也适合于美学爱好者和研究者阅读。

图书在版编目(CIP)数据

20世纪西方美学/周宪著. —北京:高等教育出版社,
2004.6

ISBN 7-04-014020-9

I. 20... II. 周... III. 美学史—西方国家—现代—
研究生—教材 IV. B83-095

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第001056号

出版发行	高等教育出版社	购书热线	010-64054588
社 址	北京市西城区德外大街4号	免费咨询	800-810 0598
邮政编码	100011	网 址	http://www.hep.edu.cn
总 机	010-82028899		http://www.hep.com.cn

经 销 新华书店北京发行所
印 刷 北京中科印刷有限公司

开 本	787×960 1/16	版 次	2004年6月第1版
印 张	20	印 次	2004年6月第1次印刷
字 数	330 000	定 价	31.70元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

序 言

美学原本在哲学中是一个不怎么起眼的学科。这一点可以在国内各综合型大学的哲学系学科设置上看出,较之于中哲、西哲和马哲,甚至伦理学、逻辑学,美学的确是一个小学科。也许是中国情况特殊,美学虽然设置在哲学门下,但国内不少大学中文系都有专人教授美学,研究美学。从19世纪50年代到80年代,美学有过自己风光得意的历史。近些年来,美学显得有些冷清,不那么惹人注目了。从西方思想界的情形来看,说美学是一个不起眼的小学科也是符合实际的。

然则,晚近西方学界对美学的关注似有一些值得关注的变化。这种变化的原因说来有点复杂,除了美学自身的原因之外,我想一个重要的原因是越来越多的西方思想家从各自不同的视角切入美学,不仅是哲学,还有社会学、史学、思想史、文化研究、文学理论、符号学、心理学、教育学等不同路径。也就是说,美学的思考并不仅仅局限于专业化的或学院化的美学理论,它的实际范围广阔无垠。这就意味着当代西方美学明显带有多学科或交叉学科的特点。所以,我们对西方美学的研究显然不能囿于传统的视野,有必要从更加广阔的视角来加以审视。本书就是这一审视的尝试,笔者从“批判理论的转向”和“语言学转向”两个层面来考察西方美学20世纪的行程和发展脉络,意在勾勒出美学思考如何向更加广袤的社会文化领域的渗透,或者反过来说,考察其他思想领域如何转向美学思考的,进而更加全面完整地把握这一领域的现代发展。

本书的篇章结构有点独特,不同于那种西方美学问题式的构架,而是采用了以代表人物为线索的历史构架。每一章讲述一个或若干重要的美学家或思想家,从而串联起西方美学当代演变的历史线索。其中一些人物是传统的美学不予注意的,有些理论过去也不曾作为美学思想来看待。在我看来,这些思想家或美学家们的对话与纷争构成了西方20世纪美学喧哗的“复调”。这种构架可避开那些已显得不那么重要的传统美学问题,诸如美、悲剧、崇高等,彰显出西方现代美学的广阔性,进而越出狭隘的、学院式的“美学”樊笼。因此,在这个意义上说,本书不是狭义的20世纪西方经院美学理论,更像是广义的美学思想史和问题史。从史的角度说,本书的历史线索贯穿了从现代到后现代的递变,因此对诸多美学理论及其评析必然与复杂的现代和后现代问题错综纠结。这样的设计,就

为教师讲述更多的相关内容留有广阔的空间。另外,一章一个人物或主题的编排方式,也为教师灵活而有选择的授课提供了方便,或是增加一些人物或思想,或是减去某些内容等等。自本书第一版(1997)以来,西方现代美学的译介和研究有了很大进展,陆续出版了许多新的译著和研究性专著,这也为教师讲授这门课提供了更加丰富的资源,授课教师这门课的教师可以根据各自情况确定相应的讲课内容和更多的参考书目。

谨序。

周 宪

2003. 11. 11

策划编辑 徐 挥
责任编辑 云慧霞
封面设计 李卫青
版式设计 史新薇
责任校对 王 雨
责任印制 宋克学

郑重声明

高等教育出版社依法对本书享有专有出版权。任何未经许可的复制、销售行为均违反《中华人民共和国著作权法》，其行为人将承担相应的民事责任和行政责任，构成犯罪的，将被依法追究刑事责任。为了维护市场秩序，保护读者的合法权益，避免读者误用盗版书造成不良后果，我社将配合行政执法部门和司法机关对违法犯罪的单位和个人给予严厉打击。社会各界人士如发现上述侵权行为，希望及时举报，本社将奖励举报有功人员。

反盗版举报电话：(010) 58581897/58581698/58581879/58581877

传 真：(010) 82086060

E - mail：dd@hep.com.cn 或 chenrong@hep.com.cn

通信地址：北京市西城区德外大街4号

高等教育出版社法律事务部

邮 编：100011

购书请拨打电话：(010)64014089 64054601 64054588

目 录

导论	(1)
一、批判理论的转向	(2)
二、语言学的转向	(9)

上 篇

第一章 批判理论的序曲	(16)
一、西方的没落	(17)
二、文化的悲剧	(21)
三、“自身—合法化”与现代性	(28)
第二章 大众的出现与艺术的“非人化”	(35)
一、历史与大众	(36)
二、先锋派艺术与“非人化”现象	(41)
第三章 总体性、物化与现实主义	(50)
一、艺术与社会:总体性	(51)
二、现实主义与现代主义	(58)
第四章 否定的辩证法与审美的乌托邦	(67)
一、美学:乌托邦与救赎	(68)
二、资本主义与文化产业	(73)
三、现代主义美学	(79)
第五章 “韵味”的消失	(86)
一、在美学与政治之间	(87)
二、“韵味”的消失与机械复制	(94)
第六章 后现代状况	(101)
一、向总体性宣战	(102)
二、宽容与多元	(108)
三、现代性与后现代性	(112)
第七章 仿像与后现代文化	(120)
一、从现代性到后现代性	(122)
二、仿像与超现实	(126)
三、“后美学”	(131)
第八章 后现代的“文化逻辑”	(137)
一、总体性与文化分期	(138)

- 二、现代主义与后现代主义的“文化逻辑” (145)
- 三、后现代论争的政治学 (156)

下 篇

第九章 美学与语言学的统一	(162)
一、艺术是纯粹的直觉	(165)
二、美学与语言学的统一	(171)
第十章 符号与构型	(176)
一、文化与人的本质	(177)
二、艺术是独立的符号系统	(180)
三、艺术是超越性的构型过程	(186)
第十一章 语言是存在的家园	(193)
一、此在与“诗意的栖居”	(195)
二、“艺术是自行置入作品的真理”	(199)
三、语言是存在的家园	(203)
第十二章 语言批判与家族相似	(209)
一、美学思考方式的变革:语言批判	(212)
二、意义即用法	(216)
三、生活形式与家族相似	(221)
第十三章 生存与对话主义	(226)
一、生存与思想的对话本质	(228)
二、民间文化与狂欢化	(234)
第十四章 语言的乌托邦	(241)
一、语言与文化	(242)
二、文本与写作	(247)
三、乌托邦与文本的策略	(253)
第十五章 话语与权力	(257)
一、权力话语与认知范式	(258)
二、主体的消失与作者一功能	(268)
三、探寻“理性的他者”	(275)
第十六章 诗的语言与真理	(279)
一、存在、理解与语言	(281)
二、游戏、象征与节庆	(286)
三、“诗对探寻真理的贡献”	(295)
参考文献	(301)
后记	(309)
再版后记	(311)

导 论

20 世纪是充满动荡和突变的世纪。社会的激变导致文化的巨大变迁,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,而现代主义出现后,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 20 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

^① Adorno. T. W., *Aesthetic Theory*, London: Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 484.

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。^①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观现代性作为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20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20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20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20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20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

^① 参见李普曼编:《当代美学》,光明日报出版社1986年版,第51—57页。

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之上。^①

历史地看,批判理论在 20 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 20 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、霍克海默、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

^① Morrow, R. A. & Brown, D., *Critical Theory and Methodology*, Thousand Oakes: Sage, 1994, p. 15.

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、政治学、文化学和社会学之间的结合。^①

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。第一个层次涉及批判理论在 20 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理解,以及对经济活动向文化渗透的忧虑,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的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,它有自己的权利。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。”^②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

^① Kellner, D., *Critical Theory, Marxism and Modernity*, Cambridge: Polity, 1989, p. 7.

^② Gerth, H. & Mills, C. W., (eds), *From Max Weber: Essays on Sociology*, New York: Oxford University Press, 1946, p. 342.

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20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整体面貌。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上是比较一致的,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,亦即回到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。它所构造的是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。^① 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重要的决定因素。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

^① 参见 Iash, S., *Sociology of Postmodernism*, London: Routledge, 1990. 该书作者认为本雅明是一个后现代文化的规范理论家。

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宏伟大业。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”模式,而后者则属于“消失的”模式。他以其独特的模拟—断裂—超现实“三位一体”理论为核心,揭示了后现代文化的面面观。模拟是没有原本的模型复制,它旨在生产出无数的仿像(simulacra);断裂意指艺术和非艺术、生产和消费、虚构和真实、娱乐与新闻这些现代主义极力区分的边界,在后现代条件下已经断裂了,模糊了,混淆不清了;而超现实则是说明符号在其发展过程中,越来越逼真地模拟,以至于它所构成的世界比真实的世界更真实。于是,符号便从传统反映现实,转变为与现实无关,符号成为自身“影像逻辑”的模拟。更要紧的是,生活在后现代文化中的主体,越

来越多地依赖于这种超现实的仿像来理解现实,所以,一种颠倒的逻辑便不可避免。当年阿多诺坚信生活应该模仿艺术,如今,在波德里亚所描绘的后现代景观中,这已经成为事实。仿像的生产脱离了现实原则和模仿原则,它深刻地影响着人们的生活方式和思维方式。本雅明推崇的艺术和大众的进步关系,在波德里亚看来,则更加带有控制和操作的意味。在这样的背景中,波德里亚提出,不但主体已经消失,而且历史也进入终结。在“后历史”中,只存在着一种“后美学”,一切艺术的创新和审美判断都不再可能。

利奥塔和波德里亚都是从法国传统来思考后现代文化的,其抗拒总体性的趋向是显而易见的。在这一点上,后现代转向与批判理论是有一定距离的。相比之下,美国学者杰姆逊的后现代理论,似乎既得德国批判理论之“真传”,又糅合了法国后现代主义和后结构主义。如果我们把利奥塔和波德里亚的后现代理论当作批判理论在法国的变形的话,那么,杰姆逊的马克思主义的后现代主义则较多地继承了批判理论的精髓。他仍依据马克思主义的总体性观念,从生产方式出发,来考察资本主义的当代发展。他把马克思的《资本论》视为国家资本主义阶段的科学说明,而把列宁的关于帝国主义的理论当作对垄断资本主义的科学分析。面对60年代以来资本主义新的全球化扩张,他在比利时经济学家曼德尔的《晚期资本主义》中,找到了多国资本主义或跨国资本主义的理论说明。于是,杰姆逊提出了一个总体性的历史和文化分期理论:国家资本主义时期的文化形态是现实主义,而垄断资本主义阶段的文化形态则是现代主义,多国或晚期资本主义阶段的文化属于后现代主义。在这个文化分期的基础上,他对后现代主义文化进行了深入的考察,并始终保持一种批判的立场。杰姆逊的理论是把后现代主义视为一个现代主义之后的阶段,两个阶段的文化在许多方面构成了截然对立的面貌。比如,现代主义文化是一种时间的文化,属于一种深度文化模式,而后现代主义文化则是一种空间的文化,一种取消深度的平面模式;现代主义文化是中心化的焦虑的文化,它体现了表达的深刻危机,而后现代文化则是非中心化的,自我和焦虑丧失殆尽。再比如,现代主义文化是追求个性和风格的,而后现代文化则明显地偏向于复制主题,等等。在杰姆逊的后现代文化逻辑的分析中,阿多诺、本雅明、利奥塔、波德里亚的影响清晰可见。批判理论在杰姆逊的后现代理论中得到了比较彻底的贯彻。

20世纪,西方美学中的批判理论经历了三个阶段,我们在这里描述为三个彼此相关的层次。这当然不足以概括批判理论在西方美学发展中的全貌,至多只是管窥蠡测而已。晚近在西方学术界,批判理论方兴未