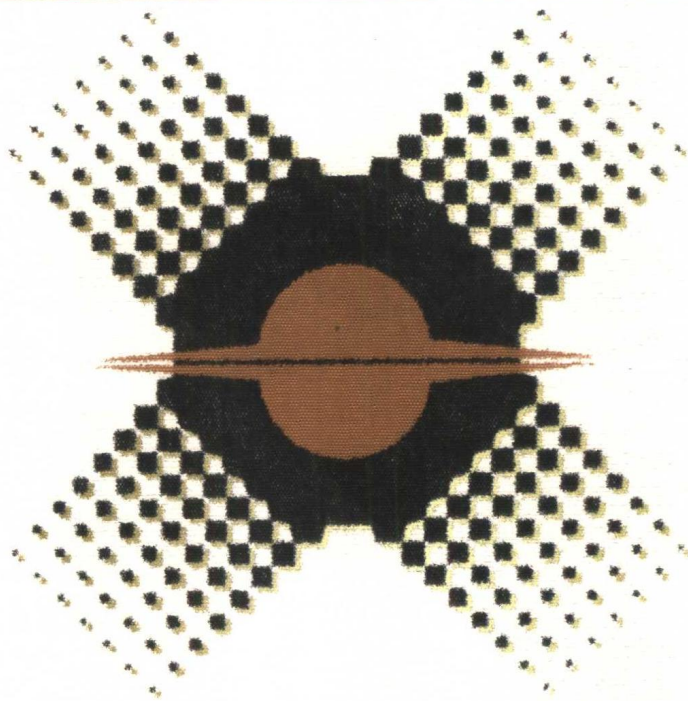


Radical Spearhead of Aesthetics

激进的美学锋芒

福柯 哈贝马斯 布尔迪厄等 著 周宪 译

本书为译者多年翻译之精选,以广阔的视野反映了20世纪西方美学和艺术等领域的发展脉络和主要问题,所选文献多为西方学界著名思想家和理论家的重要学术文章,所论述的是一些美学等领域的前沿问题,以此描绘出思想界复杂的激进理路。全书分四个专题,分别涉及现代性与后现代性、现代主义与先锋派、文化与文化研究、艺术史论与理论学派等方面。



20 世纪西方学术思想译丛

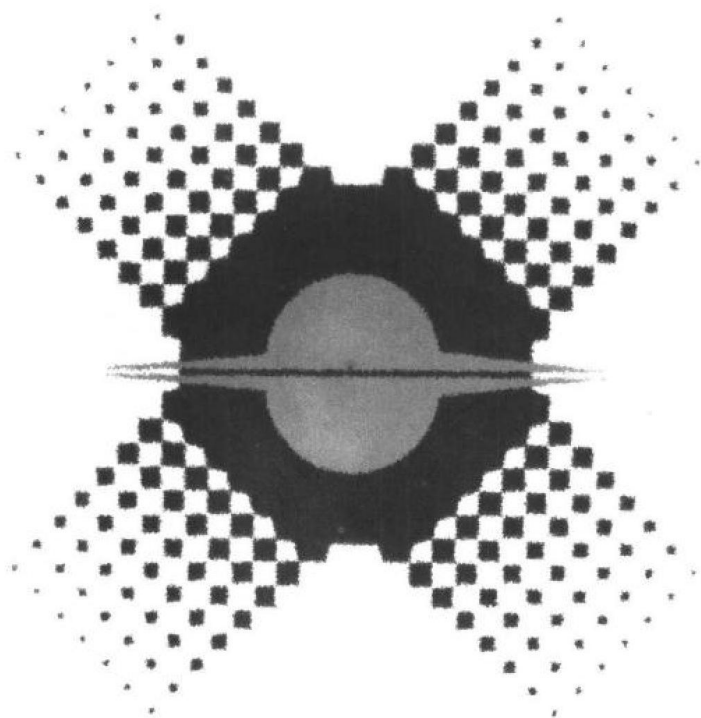
中国人民大学出版社

Radical Spearhead of Aesthetics

激进的美学锋芒

福柯 哈贝马斯 布尔迪厄等 著 周宪 译

20 世纪西方学术思想译丛



图书在版编目(CIP)数据

激进的美学锋芒/[法]福柯等著;周宪译.
北京:中国人民大学出版社,2003
(朗朗书房·20世纪西方学术思想译丛)

ISBN 7-300-05007-7/J·56

I. 激…
II. ①福…②周…
III. 艺术美学 - 研究
IV. J01

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 091540 号



20 世纪西方学术思想译丛

激进的美学锋芒

福柯 哈贝马斯 布尔迪厄等 著
周宪 译

出版发行	中国人民大学出版社	
社 址	北京中关村大街 31 号	邮政编码 100080
电 话	010 - 62511242(总编室)	010 - 62511239(出版部)
	010 - 62515351(邮购部)	010 - 62514148(门市部)
网 址	http://www.crup.com.cn http://www.ttrnet.com (人大教研网)	
经 销	新华书店	
印 刷	山东高唐印刷有限责任公司	
开 本	965 × 1270 毫米 1/32	版 次 2003 年 11 月第 1 版
印 张	13.625	印 次 2003 年 11 月第 1 次印刷
字 数	349 000	定 价 25.80 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

马克思说：“我们认识到只有科学，那就是历史科学
而种种后现代主义对传统文化现象的激进解构
几乎是同仇敌忾地实践颠覆和共谋
这种以非历史的方式来解读过去的做法，
将使我们失去批判一切的基础，
从而对我们的历史丧失一种敏锐的理解。

前言

收集在这里的是我多年来翻译的一些文章。从时间上讲,最早的一篇是布斯的《小说的叙述类型》,算是一篇习作,译于1985年。最晚的一篇是布尔迪厄的《纯美学的历史起源》,最近刚刚完成。从内容上说,这些文章涉及社会和文化的诸多领域,大抵代表了译者的学术兴趣和理论视野。这些译文大多数曾发表于国内的学术刊物上,或收入一些文集中,也有些篇什是首次发表。从总体上说,译文约略可以分为两类,一类是涉及美学问题,一类是艺术心理学问题。根据这个状况,就分为两册:一册集中于美学和艺术问题,一册偏重于艺术心理学问题。

也许是某种习惯所致,每每读到令人击节的英文著述时,总有一种想把它翻译出来的冲动,只觉得它有趣,可为更多人共享。所以,我的翻译基本是兴之所至,缺乏系统性和预先规划。当然,也曾翻译过几本书,不过情形仍是如此。这么做也许不合翻译家的角色要求,但好处不少,尤其是自由灵活,涉猎广泛,不拘一格。这些译文说到底乃是研究兴趣的延伸,是研究之余的“副产品”。

在我看来,学者从事翻译,其实有百益而无一害。这话说得有点绝对,但绝对是我自己的体会。翻译与研究互动,于私有助于自己的研究,于公可传递新思想新观念。我以为,在今天学术高度制度化和专业化的条件下,翻译的重担越来越多地落到了专业工作者身上。那种恣肆纵横跨越边界的翻译大师行将消失,剩下的只是一些在专业领域里从事研究并从事翻译实践的学者。这很像福柯在谈到知识分子时说到的,“万能的”知识分子已不复存在,只有那些在具体领域里劳作的“专家型”知识分子。诚然,这个局面并不令人欢欣鼓舞,而是多少有点悲哀和无奈!但认清处境、调整研究策略,却不失为良策。

在美学卷中,译文按照四个“宏大叙事”的主题来安排。现代与后

现代是当代学界争论热烈的问题,诸篇什观点不一,讨论角度也迥然异趣;现代艺术与先锋派,涉及“极盛的现代主义(high modernism)”和先锋派问题,还包括各门艺术的具体实践,从小说到戏剧,从绘画到建筑;文化与文化研究看似有点大而无当,其实不然!从西方文化的反思批判,到文化研究的不同路径,再到东西方文化的影响等;史论与学派的主题,收集了不同理论和史学观念的文章,有艺术史,建筑史,也有文学阐释学,甚至有讨论计算机辅助艺术的文章。

在艺术心理学卷中,大致区分了五个层面。首先是艺术心理学的发展与现状,其次是以霍兰为代表的读者反映理论,再次是以阿恩海姆为代表的格式塔心理学,再其次集中在科学美学或经验美学问题上,最后是关于艺术创造的一些论述。附录收集了朗洛伊斯的一个曾引发争议的研究。这个集子涉及诸多概念,比如心理美学、审美心理学、格式塔心理学、科学美学(实验美学、经验美学)、创造心理学等等。最终以艺术心理学来冠名,是因为文章所讨论的问题大多集中于艺术创造过程、作品分析或欣赏者接受问题上。

在本书的编译过程中,得到不少人的帮助,尤其是周韵副教授,以及我的几位研究生——郑蔚莉、赵静蓉、艾秀梅、王有亮、殷蔓亭、周继武、吴迪等,在此谨向他们表示由衷的谢意。同时,我还要感谢中国人民大学出版社副总编辑呼延华先生,他对本书的出版给予了热心支持。

周宪

2003年盛夏于南京

目 录

前言	1
一、从现代到后现代	
文化战争:现代与后现代的论争	
[美]理查德·沃林	3
不同的空间	
[法]米歇尔·福柯	19
现代建筑与后现代建筑	
[德]尤尔根·哈贝马斯	29
纯美学的历史起源	
[法]皮埃尔·布尔迪厄	45
作为现代绝对的艺术	
[法]安德烈·马尔罗	61
文学体制与现代化	
[德]彼得·比格尔	70
海德格尔与后现代	
[美]理查德·沃林	85
关于后现代主义	
[美]弗雷德里克·詹明信	93
后现代主义艺术	
[美]约翰·T·波莱蒂	98

表演与后现代

- [美]马文·卡尔森 115

二、现代主义与先锋派

艺术的非人化

- [西]何塞·奥尔特加·伊·加塞特 135

无言的形象

- [德]汉斯·格奥尔格·伽达默尔 144

先锋派对艺术自主性的否定

- [德]彼得·比格尔 152

先锋派三论

- [意]雷纳托·波吉奥利 159

先锋派与庸俗艺术

- [美]克莱门特·格林伯格 189

现代主义绘画

- [美]克莱门特·格林伯格 204

现代艺术的时空问题

- [匈]拉兹洛·莫霍利-纳吉 211

分解:现代艺术的核心

- [美]凯瑟琳·库赫 218

新建筑与包豪斯学派

- [德]瓦尔特·格罗皮乌斯 223

现代小说的美学特征

- [奥]弗兰茨·K·斯坦策尔 229

小说的叙述类型

- [美]维恩·C·布斯 239

绘画与音乐

- [美]多尔·阿什顿 257

戏剧观众及其对表演的解读

- [美]马文·卡尔森 264

三、文化与文化研究

为何我不喜欢西方文明?

- [英]阿诺德·汤因比 281

反文化的立场

- [法]让·杜布费 287

当代文化研究:文学与社会研究的一种路径

- [英]理查德·霍加特 293

商业社会中的雅俗文化

- [美]罗伯特·N·威尔逊 308

在文化背景中研究艺术

- [加]F.G.查尔默斯 320

视像,声音与狂热

- [加]马歇尔·麦克卢汉 334

西方现代绘画与东方传统

- [美]多尔·阿什顿 342

东西方与巴尔巴的戏剧人类学

- [美]理查·谢克纳 359

四、史论与学派

艺术的历史性与艺术史

- [意]朱里奥·卡罗·阿根 373

艺术批评的传统

- [英]米切尔·波德罗 383

佩夫斯纳的“历史主义”研究

[英]大卫·瓦金特 392

艺术家的视觉

[英]罗杰·弗莱 403

文学与阐释学

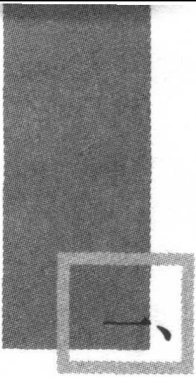
[德]汉斯·罗伯特·姚斯 407

隐喻和转喻的两极

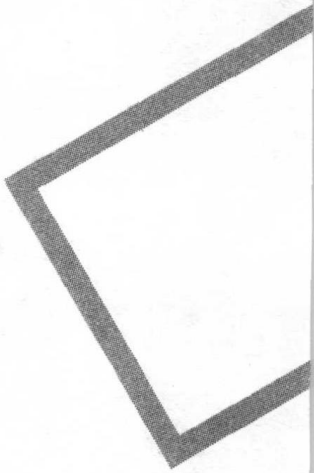
[美]罗曼·雅柯布逊 417

程序美学与计算机辅助艺术

[德]曼弗雷德·莫尔 422



从现代到后现代



文化战争:现代与后现代的论争

[美]理查德·沃林

理查德·沃林(Richard Wolin),纽约市立大学研究生中心思想史教授,主要研究领域是欧洲现代思想史,尤其是现代德国思想史。著有《存在的政治》(1990)、《文化批判的术语》(1992)、《本雅明:救赎的美学》(1994)、《海德格尔的弟子们》(2001)等。

—

当我们以现代性范式的含义说到艺术时,我们是指艺术家独立的自我表现的自由权利。我们现代人被假定是不证自明的,但实际上,它主要是近代几个世纪形成的成果。在这段时期中,艺术完全暗含在韦伯所说的传统权威的合法化之中——或者是以神话的形式(如荷马的《伊利亚特》),或者是以宗教的形式(如中世纪的基督教绘画),或是以国王的神授之权(如宫廷艺术)的形式。艺术在传统的世界观中的嵌入性被本雅明描述为艺术的“膜拜功能”。他认为,艺术的“展示价值”是和膜拜相对立的:当艺术开始在资产阶级公共领域的构成过程中扮演重要角色时,艺术在18世纪完全取得了这一世俗化的地位。

在《公共领域的结构变迁》中,哈贝马斯分析了作为产生后传统社会同一性的艺术所扮演的重要角色,这些同一性不再假定传统社会规范和价值未受怀疑的有效性。他特别分析了18世纪的书信体小说,

指出小说在为新兴的资产阶级主体经验的广泛传播(以及在同一性形成过程)中发挥了不可或缺的作用。哈贝马斯发现这些小说所宣扬的人文主义价值具有被裁截的特征——爱情、教育和自由的价值,这些价值仅仅限于心灵世界的隐秘领域——他认为这些价值本身是真正普遍的。然而,他完全用非犬儒主义的方式把18世纪的公共领域视为交流实践的理想模式,尽管事实是,一旦获胜的资产阶级面对其价值不得不扩展到超出其阶级利益的范围局面时,他们便转向保守,于是,公共领域最初的普遍承诺也就被放弃了。在哈贝马斯的说明中,资产阶级公共领域的最初承诺最终变成了幻想破灭的传说:在不断商业化的过程中,资产阶级公共领域的进步潜能也就丧失了,这种状况在晚期资本主义“文化产业”中达到了登峰造极的地步。在其令人可信地揭示了后传统或自主的艺术的交流潜能而言,哈贝马斯对古典的资产阶级公共领域的描述是切中肯綮的。然而,在19世纪,自主的艺术逐渐变得艰深晦涩时,这些交流能力也就随之降低了。“艰深晦涩”是资产阶级艺术自主化的必然结果,因为这种艺术已经分裂成“高雅”和“低俗”两个领域,自主艺术的对立面就是消遣,它退回到“膜拜”——娱乐和消遣。所以,在资产阶级时期,艺术经历了一个对立二分的过程。虽然所谓的高雅艺术仍坚持忠于审美自主性原则(本真的主体自我表现过程),但它是以前对普遍化的要求为代价而成功地坚守这一原则的,即这种普遍化也与娱乐艺术的低俗领域相关。

这两个领域之间所产生的严重的紧张关系说明了那种演变成为审美现代主义表征的动力。通俗文化不断的商品化,娱乐媒介巨大的增长,逼迫着自主的艺术经历了一系列的激进自我变化,以便和来自下面那种吞噬它的威胁抗争,进而坚持审美自主性原则。资产阶级文化的发展史逐渐变成了那些被抛弃的理想的传说。在文学中,这可以追踪到教育小说(如歌德的《威廉·迈斯特》),在这样的小说中,和现实保持和谐一致是不能破坏的;然后到幻灭小说(如司汤达的《红与黑》),在这些小说中,对教育小说的期望被令人不安地抛弃了;再到现代意识流小说(普鲁斯特,乔伊斯),在这种小说中,与经验世界的联系被认为是与精神相抵触的,这种联系也就被抛弃了,小说家被迫返回到他自己主体性的本原。由于这个过程导致了对“客观精神”的资产

阶级世界的逐渐放弃,导致了相应叙事结构的主观化(所谓第三人称单数的叙述激进地转向第一人称单数叙述),资产阶级文学公共领域所宣称的“可普遍化的经验”也就面临着危机。这种发展趋势随着文学现代主义的诞生而达到高潮,其显著特征就是越来越趋向于自我指涉性,趋向于文学能指的自主性(写作就是有关词语而非现实事物的活动),线性时间的断裂,对作品整一丰满的古典理想的抛弃。

近几年来,出现了一个有关文学现代主义历史分期的重要论争,它与彼得·比格尔(Peter Bürger)的《先锋派的理论》(1974)一书所提出的所谓先锋派有关。比格尔认为,所争论的问题实际上是在资产阶级自主艺术的价值领域内从量转向质。唯美的现代主义的基本特征之一就是任何传统事物的齐心协力的攻击——用兰波著名的说法就是“必须是绝对的现代”——这些猛烈的攻击给人的最终感觉是,它们尚未向资产阶级的“艺术体制”挑战,这种体制最初是在18世纪形成的。尽管采取了激进主义,但文学现代主义作品仍然是唯美主义的。然而,这对早期先锋派作品并非如此:未来主义、构成主义、达达主义以及最重要的超现实主义。因为先锋派对传统艺术作品的攻击,不如对攻击艺术品本身的理想更加明显。这就意味着自主的审美产品完全和日常生活实践的领域分离开来。于是,这种审美自主原则遭到了早期先锋派的质疑:亦即作为一个美的幻象领域的文化肯定性的理想,在这个领域中,可以稳妥地享有在日常生活或物质生活中被否定的价值。可以确信,资产阶级的唯美主义,亦即和19世纪中期那种为艺术而艺术的信条最常见地联系在一起的唯美主义,总是一种带有矛盾情感的现象。尽管它也许是肯定的,但它仍保留着某种无法消除的批判因素。其和谐的形象总是威胁性地揭示了单调贫乏的物质世界,在这个世界中,理想无容身之地。在比格尔看来,先锋派毫无道理地反对那无效的唯美主义的否定模式。在这种矛盾的反抗中,先锋派采用了把艺术重新整合进生活实践的策略,艺术那美的幻觉应被转换成现实生活领域。在这个意义上说,先锋派不再生产艺术作品,而是生产“刺激”。

对比格尔的这种区分模式做一些批判性的评述是合适的。毫无疑问,把文学现代主义和20世纪的先锋派区分开来是有益的——这

在英美批评中尤为重要,因为这两者常常被硬塞至现代主义的名目之下。先锋派发起了对传统审美一致性的攻击,而现代主义也同样反对这种审美一致性。显而易见,文学现代主义因其反对偶像崇拜和对传统限制的讨伐,仍忠实于资产阶级的唯美主义的主要支柱——最重要的是忠实于完成的艺术品是以自我为目的的原则。在这个意义上,现代主义与始于为艺术而艺术的唯美主义发展路线相一致。

然而,比格尔把先锋派定义为“在生活实际中对艺术的征服”,显然过于刻板了。他的解释对于俄国构成主义和意大利未来主义来说显得似是而非,这两种运动力图把艺术变成工业化和政治动员过程中的“斗士”。它们和现代化的历史规划之间的联系,导致了极力避免成为艺术品的产品的出现。同样情况在达达主义的现成物(如杜尚的《泉》)中有所表现。然而,一旦这种“使资产阶级惊异”的态度变成成为一种审美的规划时,它的震惊效果也就随之丧失了。人们很快在美术馆、精心编排的展品目录以及现代艺术史的教学大纲中找到现成物的位置。

把艺术和生活实践融合起来的唯美规划是昙花一现的。正像阿多诺对布莱希特的“承诺”美学所做的评论一样:雇佣的艺术作品“仅仅是把自己拼命地同化成为它们所要避免的粗野的存在——其形式是如此短命,以至于从一开始它就属于不可避免地终结其中的讨论会”。在阿多诺看来,一旦整合艺术品的观念为了非审美的效果而放弃时,这种昙花一现就会出现。不过(这就是比格尔的分析走入迷途的地方),这却不是超现实主义的表征,比格尔无法承认以下情形,布列东关于需要“实践诗歌”的要求所受到的漫骂。在许多方面,超现实主义仍旧忠实于审美自主性的规划。到今天,超现实主义的作品仍具有一种典范性的地位。所以,在1929年,布列东极力想保留超现实主义的想像力的自主权,以反抗阿拉贡要把超现实主义置于共产主义运动的要求之中的意图。无论去看艾吕雅的诗,还是布列东的小说或达利的画,都在远离达达主义的被发现之物而起作用。达达主义派具有一种震惊效果,但在绝大多数情况下,这种效果在最初的接受行为之后便消失了。超现实主义的作品(它显然以自己的方式变成成为“经典的”)是一些吁请解读的审美之谜。人们只要回忆一下,在一篇论述其

“超现实主义”的论文中,本雅明这个巴黎先锋派的预言家式的观察者,就曾担心这场运动将无法超越其“自主论”阶段,在这个阶段中,先锋运动将仍在浪漫主义艺术家的偏见控制下徘徊,因为它不可能使自己适应于“革命的建设性和教化的方面”!

超现实主义既和资产阶级唯美主义(为艺术而艺术)有联系,又与更加御用性的先锋派有关。为了在这种关系中准确地描述超现实主义,比格爾的理论框架就需要引入第三个术语:非审美化的自主性艺术(*de-aestheticized autonomous art*)。这个范畴提示我们,超现实主义的独特性在于,它一方面否定了为艺术而艺术的肯定特征的“韵味”,另一方面又拒不放弃审美自主性的现代要求。这种要求将确保它和其他兄弟先锋派潮流不同,超现实主义的真理内容将在接受中不会立即散失。因此,超现实主义必须被理解成对资产阶级的唯美主义的一种静态的美学攻击。当它拒不跨过审美自主性边界(超过这个边界,艺术也就蜕化为纯粹的物)时,便有意剥去自己那由于为艺术而艺术所产生的美的幻象与和谐的“韵味”。即使把自己的理论建立在本雅明的寓言理论基础之上的比格爾,最终也承认,超现实主义利用这种手段使自己有别于“韵味”(具有一种“韵味”)的艺术:为了提倡碎片式的艺术作品观念而抛弃整一丰满艺术品的唯美主义理想。换言之,超现实主义宁愿那种仍是作品的以及那种碎片式的艺术品,在这方面,从精神上和事实上看,它与现代主义的联系,要比与其直接的历史先驱达达主义更为密切。

到了 20 世纪 50 年代,这种早期先锋派进入了深刻的危机状态。它认为自己成为受害者的困境可做如下诊断:它变得过于依赖震惊、刺激、愤慨和决裂因素;然而,一旦这些技巧被模式化,它们也就变成新的艺术惯例。从本质上说,新颖性本身也就成为传统的了:成为新的美学经典,进而实现了资产阶级可以把自己最初的同人逐出宗门时渴望的尊严。一段时间以来,看到这种现象已不再是新奇的了——它变成为刻板的规范——(好比)那些公司总裁办公室里装饰性的抽象形象。最先注意到现代主义的这种“复兴”的学者之一是屈林(Lionel Trilling),他不是纵容对现代主义者的挑战驯服,而是拒绝在大学的学术研讨中讲授现代主义。缓和先锋派的身份危机,是将其构成的核心