



Houxiandai Wenhua Yujingxia De

Shixue Yu Yingxiang

后现代文化语境下的 诗学与影像

郑宇 乔晓英 肖帅 / 著



四川大学出版社

责任编辑:徐 凯
责任校对:王 锋
封面设计:墨创文化
责任印制:李 平

图书在版编目(CIP)数据

后现代文化语境下的诗学与影像 / 郑宇, 乔晓英,
肖帅著. —成都: 四川大学出版社, 2011. 2
ISBN 978-7-5614-5176-2

I. ①后… II. ①郑…②乔…③肖… III. ①后现代
主义—诗歌—文学研究—中国②后现代主义—电影—创作
—研究—中国③后现代主义—电视创作—研究—中国
IV. ①I207. 22②J904

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 019718 号

书名 后现代文化语境下的诗学与影像

著者	郑宇 乔晓英 肖帅
出版	四川大学出版社
地址	成都市一环路南一段24号(610065)
发行	四川大学出版社
书号	ISBN 978-7-5614-5176-2
印刷	郫县犀浦印刷厂
成品尺寸	148 mm×210 mm
印张	6.25
字数	173千字
版次	2011年2月第1版
印次	2011年2月第1次印刷
定价	20.00元

◆读者邮购本书,请与本社发行科
联系。电话:85408408/85401670/
85408023 邮政编码:610065

◆本社图书如有印装质量问题,请
寄回出版社调换。

◆网址:www.scupress.com.cn

版权所有◆侵权必究

目 录

第一章 近代西方叙事理论的变迁·····	(1)
第一节 西方传统美学标准·····	(2)
第二节 后现代机遇与作者之维·····	(11)
第三节 后现代时间意识·····	(17)
第二章 文本阐释与文化批评·····	(31)
第一节 突破重围的阐释学·····	(31)
第二节 文化与政治批评·····	(41)
第三章 诗学与影像·····	(59)
第一节 电影的影像诗学·····	(59)
第二节 后现代主义电影影像·····	(64)
第四章 后现代主义电影影像中的元素·····	(68)
第一节 后现代主义电影影像中的时间与空间·····	(68)
第二节 语言、视听与风格·····	(77)
第五章 后现代主义电影影像的真实与虚构·····	(85)
第一节 真实：纪录片的后现代境遇·····	(85)
第二节 后现代主义电影的叙事·····	(87)
第三节 后现代主义电影精神与女性意识·····	(104)
第六章 后现代主义电影影像与中国·····	(113)
第一节 中国后现代电影影像谱系·····	(113)
第二节 中国后现代主义电影影像的实践主体·····	(117)

2

第一章 近代西方叙事理论的变迁

后现代主义是一股同启蒙运动以来的现代化运动截然不同的社会思潮，它的出现标志着一种标新立异的学术范式的诞生。一场全新的文化运动正以席卷一切的气势改变着我们对于周围世界的原有看法。从时间意义上来看，后现代主义可被视为对现代主义的继续和发展；但二者又存在根本的分歧：前者反对一体化的构想，否定普遍适用、万古不变的规律，放弃一切统一化的模式。就此而言，后现代思维无疑是对现代主义的批判和超越。现代主义的哲学基础是追求一种在场的形而上学，寻求一种永恒不变的真理和终极价值的本体论与认识论，而后现代主义则致力于取消现代性所确立的此岸与彼岸、短暂与永恒、中心与边缘、深刻与表面、现象与本质、主体与客体之间的对立和差距，后现代主义者抛弃了关于现代性的各种“权威”、“中心”、“基础”和“本质”，它要冲破现代性所营造的条理分明、井然有序的世界，使整个世界进入多元的、表面化的、短暂的、散乱的和不确定维度之中。威廉·斯潘诺斯(William Spanos)是美国当代著名的文论家和新解释学派的主要代表，其文艺思想深受海德格尔现象学解释理论的影响。1972年，斯潘诺斯创立并主编了颇具权威性的学术刊物《边界2：后现代文学与文化杂志》，发表了《复制：文学与文化中的后现代机遇》、《探测与分界：后现代文学想象札记》、《解构和后现代文学问题：走向一种定义》、《教育的终结》等10余种文艺理论作品，对西方诗学理论、新阐释学以及当代文化批评作了全面系统的论述，是继哈桑之后美国后现代思潮中一位推波助澜的重要人物。

第一节 西方传统美学标准

一、形而上学：传统文论的哲学基础

西方文学传统是一种彻头彻尾的形而上学，起源于柏拉图对赫拉克利特观点的反驳，他认为：与前苏格拉底时期强调的文本的世俗过程相比，永恒形式的超感觉范畴拥有本体上的优越性。柏拉图创建了富有启迪性的认知学，在寻求知识的过程中赋予了人类头脑高于其他身体感官的优越地位，是西方历史上第一位形而上学的思想家。在他看来，逻各斯是绝对意旨、永恒在场和形式范畴的代名词；当整个人类堕入阴沉黑暗的时光隧道之时，存在的同一性便被驱散成纷繁复杂的多种差异，而“理解”则被想象成一种意在恢复逻各斯的记忆活动。形而上学的发展史和西方历史一样，充满了各种隐喻与转喻，其母体便是作为在场的意志力。这位旨在追寻精神超越的哲学家假定世间万物都有一个原初的永久起源，从而设立了一种回顾性的调查模式，摒弃事物的瞬间存在，追寻其本真状态。瞬间知识总是虚假和不可靠的，因为瞬间的黑暗剥夺了人们看清事物内在有机体的可能性，“真相”被灰暗的世俗性、偶然性和差异性所遮蔽。对以柏拉图为代表的西方传统文化而言，真正的知识应当是具有教育意义，经过深思熟虑之后形成的。它将人类引领出黑暗空洞的时光隧道，进入永恒存在的辉煌领域。归根结底，这是一种理论知识。理论“theory”一词源自希腊语“theoria”，有“沉思、冥想”之意，它通过同化吸收散落在具有明显差异背景下的逻各斯，使事物的内在状态以微观抽象的形式一目了然。究其根源，它出自一位无所不在，却又不见踪影的万能之神，在空寂遥远的天穹，冷漠地注视着自己的创造杰作：空间化状态下万物本源的整一性。以此为基础，形而上学把庞杂的物质世界转化成一个大剧院，世界万象如同一幕幕精心打造的戏剧，在这个同一的舞台上呈现在



观众面前。形而上学的思想严重忽略甚至抹杀了历史时间导致的多种理解差异，将事物引向凭空捏造却令人笃信不疑的永恒原初。这一动机的背后实质上隐藏着人类渴望无所不能的内心冲动，战胜自然的权力意志，以及试图超越不确定性和恐惧的心理。而“comprehend”一词源自拉丁语“com”，强调“联合、猎取、抓住”之意，这与形而上学的基本思想也就不谋而合了。

自中世纪以来，西方学院派就十分认同具有逻各斯中心和回顾性结构的文学文本。尽管发生了某种程度的变异，这种结构已伴随时间的流逝而沉淀与凝结，从而获得永存，逐渐演变成为一种作者缺失的话语，即所谓的现代主义。斯潘诺斯认为现代主义指的是1890年至1930年间涌现出来的文学思潮，它们被相继冠以意象主义和象征主义的名称，在弗兰克的笔下，又被称作“空间化”文学。现代主义艺术追求“形式的完整性”，即一种极端的艺术美学。在此原则下，文学创作不再被简单地视为表现和反映世界，而是遵从自身原则，使粗俗的现实关系转变为具备纯粹美学形式的艺术品。当然，这要求艺术家拥有极高的警觉性、丰富的知识和高超的技巧，艺术家是神圣的创造者而不是卑微的工匠。另外，后现代文学对整个文学传统中具有绝对权威性的逻各斯中心主义提出质疑，主张超越文学的自足形式，寻求和开拓文本的世俗性及由此产生的差异。作家们拒绝现代主义遗风的阳春白雪，提倡回到一种基于经验而不是形式的文学创作，由此产生的作品具有较小的封闭性，对生活具有更大的渗透作用。然而在较长一段时间内，后现代文学却因受到“空间化形式”的排斥或同化而身陷被边缘化的危险境地。

西方文学传统（从后苏格拉底时期的古希腊罗马到佐拉、德莱塞、普鲁斯特、乔伊斯、叶芝、艾略特）在形而上学传统的鼓动之下，牢牢地掌控着世俗性存在，同模棱两可的理解与令人生畏的神秘怪异保持一定距离。大量具有纪念意义的文学作品也正在同哲学著作一道使这种“神秘性”具体化，即完成世俗性存在的空间化。西方传统哲学与文学话语颇具相似性，前者对文学历史的作用在于促进了文学理论的研究与实践持续广泛地发展起来，它并非简单地

映射了文学的理论化，而是造就了从古希腊到 20 世纪初的严肃文学，其影响从亚里士多德诗学一直持续到现代诗学。毫无疑问，形而上学传统的确定构建了亚里士多德模仿诗学和现代主义文学实践的前提与基础。亚里士多德在《诗学》中极力提倡的作品结构模型便是出自形而上学的目的论，他声称：“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿；摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法；借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。因此情节乃悲剧的基础，有似悲剧的灵魂。”^①除了号召诗人们以索福克勒斯的《奥德赛》为模版外，亚里士多德式的文学作品都像刻画在一定的哲学背景之下，按照惯例，会在文章的开头有意安插许多争执与冲突，行文中间这些矛盾将不断升级加剧，直至危机浮现。然而争执只是事物的表象，是部分或瞬间经历的结果。在结尾时，所有的不和谐因素都会消失殆尽，各种纷争得到圆满解决，人物出现统一的整体性顿悟。此类文学作品往往植根于当下的逻各斯，这就决定了人们总是从结局出发，对文本中描述的事件与历史进行形而上学式的理解。既然作品的形式先于存在（这里指世俗的话语媒介与大相径庭的历史过程），时间的空间化便理所当然地成为亚里士多德模仿诗学理论对形式的基本需求。它试图将千变万化的宇宙浓缩成一个具备内在包容性和自我束缚力的微观世界，以一幅小型世界图片的形式展现在人们眼前。瞬间存在的神秘感被磨灭殆尽，时间被融入一个内含的空间范围，宇宙被视为一个微型有序、清晰可见的整体，此间作品成功地将世俗存在的焦虑排除在外，通过对当下生活中的矛盾进行移位，从而产生适当的美学距离。

根据亚里士多德的模仿诗学理论，单一的结局被强加给有着巨大差异的世俗存在，由此调和处于对立面、容易令人产生过度怜悯或恐惧的动态场景。对虚无的恐惧是所有存在的原初状态，它深刻

① 转引自张中载：《西方古典文论选读》，外语教学与研究出版社，2002 年版，第 37 页。



意识到自己被置身于一个离奇怪异，没有边际的世界，而要想改变这一消极的精神状态，只有不断地调和造成恐惧的两种截然相反的力量：吸引力和厌恶感，以此获得情感上的平衡。这种方式可以使旁观者焦躁不安的精神世界重新归于宁静。亚里士多德通过时间的空间化来超越世俗性存在，以此达到对人物焦虑意识的把握，实现精神的净化。这在医学上被称作卡塔西斯（Katharsis），意思是“情感宣泄”或“寻求平衡”。亚里士多德认为人应有怜悯或恐惧之情，前者能使人产生亲近的冲动，后者却令人在畏惧中退却，两种情感只有在悲剧中才能达到和谐统一。亚氏的伦理学思想与中国儒家的中庸之道颇为相似，即始终坚持美德需求适中、情感需求适度的原则。悲剧能陶冶人的情感，使之合乎适当的强度，借此获得心理的健康；它为两种冲动力量的调和提供了唯一的途径，使之能够在没有外力的干预影响下相安无事。

现代主义文学（主要指象征主义或意象性文学）与建立在其基础之上的反讽批评理论共同发动了一场意义重大的文学革命，旨在摆脱模仿自然的局限，抵制 19 世纪的实证主义小说。然而在海德格尔的解构性质问中，现代主义的革命性呈现出一派虚幻景象，仅仅被视作传统现实主义的变形。不少人认为尽管它在许多方面提出的观点很激进，其实质却是形而上学在尝试恢复由于逻各斯中心的坍塌而惨遭破坏的参考框架。不难发现美国新批评和后来法国结构主义的诗学理论都是以注重“空间形式”的现代文学为模板的，而这类文学的言语结构又建立在抽象的图像基础上。从中我们觉察到隐蔽在自我束缚、自我封闭及自行其义等基本主张下的形而上学思想。这两种文论均崇尚自主性较强的诗歌，主张诗文本身应当是包容一切的客体，而与之相应的诠释方式即是从头至尾完全忽略话语的世俗性。因此，新批评和结构主义逐渐演变发展成了对西方文学传统的延续，是一种类似于形而上学倾向所要求的方法论。现代主义提倡所谓客观、公正的诠释学，把读者仅仅当做被动接受的观众，使现实生活以转化成图像的方式直观地映入他们的眼帘，试图把世俗性的话语媒介强制性地纳入一个封闭的包围圈。这无疑是一

种凭空想象的诠释方法，对更加原初的文本理解视而不见；当然对后者而言，意义是绝对开放的，且具有不确切性。话语到形象的转化通过现代批评神秘的逻辑中心诠释学得以实现，弗莱的神话批评和日内瓦学派的现象学批评意识均对话语的世俗性充耳不闻，但他们没有认识到正是世俗性构建了文学文本的真实存在。

古希腊文化和希伯来文化同为现代西方文明的两大源头，前者坚持面向自然，相信世界是一个受逻各斯中心（logocentrism）统治的有规则、有秩序的过程，并由此形成了西方社会重科学、讲逻辑的科学主义理性精神，而后者则十分强调人本主义的主体自由精神，崇尚个体的欲望和对价值的尊重，始终贯穿着一种深刻的生命意识。这两大文化的内在冲突和张力构成了西方文明发展的历史，整个世界就是在希腊精神和希伯来精神的影响下运转的。后现代哲人站在现代主义的高度，希望通过对理性主体的疯狂消解，将个体欲望重新凸现出来，实现人的主体自由。兴起于20世纪中期的后现代主义正是人本主义精神对理性主义精神的一次有力反拨。

二、经典模式的化身：维吉尔与《埃涅阿斯纪》

从古希腊、罗马到现代社会，西方诗学一直认为在本体论上形式高于内容，语言高于话语。这种颇具优越感的假定自然同形而上学的二元逻辑有着必然联系，它预先设定了一个俯览全景的视野角度，并由此推断出存在先于此在，永恒先于时间，以及同一先于差异的结论。行而上学将形式的概念植根于一种绝对的源头，形式在文学理论研究与实践中逐渐成为目标或中心，通过追忆往昔岁月，使散乱的部分得以整合，成为一个不断循环的整体，从而拥有稳定牢靠和无限永恒的特征。用结构主义者的话来讲，即形式是使人类历史经验普遍化的想象代理。纵观西方文学史，我们不难发现在肯定形式与贬抑内容的背后隐藏着的深刻动机，贯穿着诗人的内心焦虑和道德谴责。文学艺术往往被寄予社会众望：消除差异，调和世俗存在的不确定因素及其带来的威胁，将无端的恐惧转化成人们能够掌控的目标。于是，大量的作品按照严格规定，尝试着把形形色

色的人类经历纳入作者精心构思的情节中，融制成一个精致的瓮，从而使那些不具备理性的事物进入人们的理解范围。此类文本在文学批评中往往会受到高度赞赏，亚里士多德之所以单选古希腊悲剧诗人索福克勒斯的《俄狄浦斯王》作为诗歌最高形式的范本，柯略律治赋予《炼金术》和《汤姆·琼斯》的故事情节以经典的地位，现代评论家卢伯克神化詹姆斯的小说，所有的原因皆在于此：作品的主题要清晰明确，没有产生任何歧义阴影的可能。

卢伯克在其著作《小说技巧》中，仔细分析了托尔斯泰的代表作《战争与和平》。他指出尽管这是一部宏伟壮丽的巨著，但作者的创作意图不确定，文中两种结构的混淆使作品缺少一个意义中心，这常常会阻碍读者对其创作方法一目了然。无论主题也好，创作方法也好，当他写作的时候，他都没有确定；他围绕着堆积如山的素材在探询，时而在这里，时而在那里，他始终无法判断，当初是为了什么目的积累这些素材的。他的几种不同创作计划没有一项得以完成，也没有一项充分利用了他掌握的极其丰富的生活素材。随时都有大量的生活素材未加利用就被浪费掉了。相比之下，福楼拜笔下的《包法利夫人》则具有坚定不移、清楚明确的主题，没有一点含糊的阴影能损害该作品的轮廓线条。^①

柏拉图认为随着罗马共和国人文主义的临近，他所提倡的理论知识正不断地得以沉淀凝聚。不仅如此，艾略特亦坦承：在所有伟大的古希腊罗马诗人中，我们从维吉尔那里借鉴的创作理念最多。1944年在伦敦，艾略特曾以《什么是经典作品》为题，在维吉尔学会发表过一次演讲。时值第二次世界大战，这位名声显赫的文坛领袖在演讲中重提“文学传统”这个重要问题。正如他在那篇著名的《传统与个人才能》中所强调的那样：一部文学作品只有存在于传统之中才是合法的；也唯有存在于传统之中，才能使文学作品获得永恒价值，即经典性。在艾略特的文学辞典中，成熟即是经典的

^① 参见[英]珀·卢伯克、爱·福斯特、爱·缪尔：《小说美学经典三种》，方土人、罗婉华译，上海文艺出版社，1990年版，第30页。

化身，“如果有一个词能最大限度地表示我指的经典，那就是成熟……只有一种语言和文化成熟时，经典才会产生，而它肯定是思想成熟的作品”。同古希腊和欧洲文艺复兴时期相比，罗马帝国具有更完美的成熟性，它是一个有尊严、理智、秩序和文明的世界。正如《埃涅阿斯纪》被视为强盛时期罗马帝国的象征，在西方古典文化中占据着牢固的中心地位，任何后世诗人都无法与之媲美。维吉尔的重要价值在于为后人提供了一套文艺衡量标准，没有它，我们难免会由于个人欣赏视野的褊狭而出现评判差错。维吉尔的诗文已成为人类伟大思想和情感的共同遗产，他那既定的创作模式被后世诗人广为仿效，为文学评论家赞颂不已。

古罗马诗人维吉尔（公元前70年—前19年）的作品之所以成为西方传统文学推崇备至的经典范例，主要原因在于其创作目的明确，可理解性和成熟度是过去与当下创作的模式化标准。罗马不仅是一座闻名遐迩的世界古都和西方历史上的辉煌，它更是文化的象征、文明的标志以及传统的渊源。诗歌是人类高尚精神的升华，由于奥古斯都等人的提倡，诗歌在罗马一直备受学者们的重视。人们将学习和欣赏诗歌当做必要的人生经验，是获取知识的方式和完善发展自身的重要途径。维吉尔就是罗马文坛上极负盛名的诗人之一，他以自己特有的智慧，在吸收希腊文明优秀成果的基础上，高扬本民族精神和时代风貌，铸就了颂扬拉丁民族的伟大诗篇，成为文学史上难以逾越的丰碑。在很大程度上，古罗马文学是对希腊文学成就的模仿和继承，《埃涅阿斯纪》就是一个典型例子，它作为一部神话传说史诗，在题材和结构的许多方面都模仿了《荷马史诗》。全诗共12卷，可分为两大部分：前6卷主要叙述埃涅阿斯离开特洛伊后的漂泊经历，与《奥德赛》的题材相似，后6卷主要叙述埃涅阿斯到达意大利后的战争经历，与《伊利亚特》的题材相同。但是，维吉尔并不是机械地模仿《荷马史诗》，而是试图创作出一部富有崭新特色的诗歌。这两部史诗之间的差异，主要表现为思想倾向和艺术风格的不同。荷马史诗的叙事风格简朴、明快，对希腊民族往日的历史倾向于客观、平静的叙述；而维吉尔的叙事风

格则显得雕琢、忧郁，作者是以一种强烈的爱国热情和自豪感，叙述自己民族令人缅怀的艰难而光荣的历史，赞颂光辉的当代。

在《埃涅阿斯纪》中，我们不但能看到罗马帝国的强大，也能重温罗马建城的历史和共和国的传统，以及远古以来的各种神话传说。由于拉丁语是教会的通用语言，维吉尔又是最伟大的拉丁语诗人，其诗歌一直占据着作为语法学校主要教材的特殊地位。因此，学者和公众们对维吉尔的崇拜程度极高，作为智慧之源和弥赛亚预言者的声名使维吉尔获得了几近于基督教圣徒的地位。不仅如此，在博学诗人但丁的眼中，维吉尔还具有一种使人转向神圣真理的伟大能力——在《神曲》中，正是维吉尔把迷失在世俗欲望之黑暗丛林中的但丁解救了出来。维吉尔作为但丁的引路人，具有十分重要的意义：首先，维吉尔德性良善，才智卓越，是杰出的诗人和语言大师，正是在他的激发下，但丁创造了不朽之作《神曲》；其次，维吉尔是罗马帝国的预言者与意大利的爱国者，他渴望在奥古斯都的领导下意大利半岛能够实现统一，并以此为中心建立起新的世界秩序。归根结底，维吉尔代表着人性凭借理性、道德尊严和对人类及自然的深刻同情所能达至的最高境界。

作为一个作家，维吉尔已经穷尽了拉丁语写作的可能性，他将各种诗歌素材改编为拉丁语诗作的能力无与伦比，涵括了所有拉丁语言的菁华，堪称奇迹。维吉尔被认为是罗马民族的本土诗人，是罗马理念和光辉成就的代言人，最终完成了从希腊诗歌向罗马诗歌的转变。无论就结构，还是辞韵而言，维吉尔的诗艺都已达到了至善至美的境地，其诗歌成了众多罗马诗人模仿的对象。甚至有人说，维吉尔之后的诗人根本上乃“后维吉尔诗人（Post-Virgilian Poets）”。维吉尔的诗歌成了罗马青年人的教科书，这种情况一直延续下来，甚至到欧洲各民族语言全面取代拉丁语的统治地位之后依然如此。18世纪前后，新古典主义兴起。这个时期与罗马奥古斯都时期的共同点在于，它们都处于大乱之后的升平时期，都对帝国的观念怀有浓厚的兴趣。新古典主义时期，以德莱顿（Dryden）和蒲柏（Alexander Pope）为代表的诗人广泛模仿维吉尔和贺拉斯

等人的作品，在他们眼里，维吉尔代表了古典作品的完美，不寻求激烈和新奇的效果，面对模仿对象，总要求精益求精。新古典主义推崇理性，强调明晰、对称、节制、优雅，追求艺术形式的完美与和谐。他们认为诗歌不应该是个体性的，其结构应当严谨规整，不应该仅为一时的激情所蹴就，诗歌应该符合诗律方面的所有规定，应当包含良好的公民道德诉求。纵观整个西方传统文学，几乎没有人会比维吉尔更加符合这些规范了。^①《埃涅阿斯纪》中12卷史诗均用严格的六音步诗行写成，比许多古代诗歌更规整和严谨，很少掺入主观性的描写，在遣词造句方面极其精确，即使在描写卑下的事物时，维吉尔也依然那样高贵而端庄。在新古典主义诗人们看来，维吉尔乃他们所在的“奥古斯都和平”时期的荣誉桂冠诗人。英国作家丁尼生曾写过《致维吉尔》一诗，其中有这样的诗句：

你是逝去世纪之光，
像明星至今辉映幻渺幽晦的此岸；
你就是金枝，
在消失无踪的帝王、王国和黑影之间灿灿；
如今古罗马的广场已经沉寂，
皇帝的宫殿都已荡然无存，
惟有你诗律的滚滚涛声，
永远发出罗马帝国的回音。^②

^① 参见王承教：《维吉尔〈埃涅阿斯纪〉的解释传统》，载《求是学刊》，2010年第2期。

^② 转引自杨共乐：《罗马文坛的两座丰碑：西塞罗和维吉尔》，载《天津日报》，2005年6月27日。



第二节 后现代机遇与作者之维

一、世俗性：有限的衡量尺度

现代美学和后现代美学之间的区别在于：前者属于怀旧型的崇高美，为了维护所谓的高雅艺术，它将笔下难以呈现的内容一律删除；而作品形式因其一贯的持续性，可以不断地为读者提供精神慰藉和愉悦。但是这些情感不足以构成真正的崇高美，它应当是愉悦和痛苦的微妙结合。与之相对的后现代美学则坚决否认形式具有任何慰藉功能，破除了传统美学中审美一致的集体怀旧，他们努力寻求新的艺术表现方式是为了传达一种更加强烈的不可表现感。一名后现代艺术家创造的作品不会受陈规陋俗的束缚，其价值也无法通过现存的评判标准来进行界定，因此他们在创造作品的同时，也在努力创建新的艺术规则。现代主义文学形式习惯于将散乱内容的活动能力消减成一种呆滞的几何图形，而后现代则提倡一种具有全新本体意义的衡量标准，呈现出陨落、去中心和散乱等特点。执行“机遇”尺度的诗歌形式不再是意义明确的客观图示（以“公正”的名义，代表世上的超自然力量去征服、殖民和驯化所有异己的反抗因素，简言之“消除差异”）；与之相反，它是一种注重有限性的多元化衡量尺度，是一种强调个体存在偶然性、讲求差异性的“机遇”论。在此过程中，世俗生活和神秘领域之间的解构性冲突一直持续，从而得以复制自身。斯潘诺斯将存在主义后现代主义化，创造出一种重偶然性和历史性的新本体论。这种后现代本体论，既非神性本体论，又非理性本体论，而是一种生命过程本体论，一种相对的、偶然的、非连续性的本体存在。后现代主义与现代主义在诗学理论方面的差异，导致了完全不同的理论向度的产生。

现代主义诗学的一个重要特征在于，明确认为文艺之所以存在是由于它使差异缩小，将不确定性和转瞬即逝的飘逝存在加以形式

化和固定化，将存在的意义转化为可领悟的符号。因此，形式即本体，形式即意义所在。后现代诗学在上述看法上针锋相对：瞬间过程在本体论上先于形式，行动高于文本，过程大于结果。正如查理斯·奥尔森所言：形式不过是内容的延伸。经典的现代形式尺度缺少时间性，以不可分割的完美主题减少作品内容的能动力量，使其凝缩成一种几何图形。斯潘诺斯认为：“关于西方诗学，诚如我所说的，从希腊人、尤其是从罗马人到现代主义都认为，形式在本体论上先于暂存性……从而认定存在先于存在者，永恒先于时间，一先于多，同一先于差异。形而上学把形式的概念放在对于绝对起源的设定上。形式在文学理论研究和实践中，正日益被视作一种目的，形式的功能就是追忆时光或使比喻时光的那些部分传播为‘固定的’、‘稳定的’、‘永恒的’和‘无限的’循环的整体。”^①在这个意义上，后现代形式的尺度是“关于机遇的尺度”，这既不是因眷念失去的中心或起源为出发点的复原性尺度，也不是柏拉图式的回忆性尺度，或者艾略特极力倡导的维吉尔经典标准，而是一种存在于世间的无中心的、零散化的尺度。在斯潘诺斯看来，“机遇”是后现代主义文化的根本特征所在。机遇（occasion）一词源于拉丁文“日落”（occasus），并更深一层地渊源于 eadere（“逝世”、“死亡”之意）。在词源上让人领悟到它内蕴的太阳西沉和存在的必然性意义，这注定了后现代主义形式的尺度不可能是必然的、可预言的、非历史的逻辑尺度或超越性理论尺度，而只能是有限的、不确定的以及多元的尺度，即机遇或随机性的尺度。^②

后现代文艺本体在失去神性和灵气的同时，获得了现世普通人的平凡性和现实性，它通过每个人展示着自己的处境和个体的生命意义。后现代本体论的重要之维是对生命悲剧意识的透视，斯潘诺

① 参见 [美] 斯潘诺斯：《复制：文学与文化中的后现代机遇》，1987 年（英文版），第 196~197 页。

② [美] 斯潘诺斯：《复制：文学与文化中的后现代机遇》，1987 年（英文版），第 192~194 页。



斯认为人类的终极愿望是长生不老，然而却一步步走向死亡，这种生之渴求与死的对抗必然造成内心的痛苦，这就是人类的悲剧处境。这种与生俱来的悲情使人获得一种生命的深度，使艺术犹如精神不死鸟从人自身死亡的虚墟中重获新生。艺术中的悲剧使人张扬卓厉，也使人敬畏恐惧。生命之悲使现代人感悟到自己只是这冷漠世界中的陌生人，他犹如种子：春种夏长，秋谢冬亡。人如此、世界如此、艺术也如此。因此，在他看来，后现代文艺本体论是一种透着悲情的艺术自我意识。后现代文艺本体仍在发展中，已通过个人的理解和阐释，向世界展示着他自己的本真处境和个体的生命意义。斯潘诺斯认定当代人要真正理解处身其间的后现代世界，必须面对这境况：把自己重新置于同更大的意义力量相关联的位置，以更开放的态度接受偶然性、断片性和历史性。从这种典型的后现代思维中，可以听到存在主义哲学诗学的余音回响。它在此在的偶然性中处于本源地位，是一种面对死亡而领悟生之意义的有限个体的尺度。从严格意义上理解，诗歌创作就是一种衡量尺度，通过测量，人第一次获得测量生命广度的尺度。人作为终将消亡的存在，意味着有能力从真正的意义上死去。只有人能做到这一点，只有人能先行感悟死亡的力量。只要他栖居在这片大地上，他就能够寻求生命的诗性意义。他的栖居存在于诗中。在尺度的测量中，荷尔德林看到了“诗的本质，通过尺度的测量，人的生命的尺度测量得以完成”^①。

后现代文艺的本体是一种活动本体、过程本体，这种本体论话语最终建立在一种经常和随时都准备消失的表现之中，所以，它是暂时的、不可靠的、中断的和分散的，总需要阐释，总要求助于系统分析和解构。揭示存在的差异，是后现代文学的内在冲动。后结构主义认为世俗化过程在本体上先于形式，彻底推翻了经典作品中不可分割的完美主题。斯潘诺斯认为后现代文学具有很高的审美

^① 转引自 [美] 斯潘诺斯：《复制：文学与文化中的后现代机遇》，1987年（英文版），第233页。