

● 美 学

法国后现代主义文化哲学与世界文学 多样性的美学基础

罗 国 祥

(武汉大学 外语学院,湖北武汉 430072)

作者简介] 罗国祥(1952-),男,陕西志丹人,武汉大学外语学院法文系教授,主要从事法国文学和西方文化哲学研究。

摘 要] 文学美学是一种美文字感性学。个体人的感觉多样性和不同时空中形成的文化代码多样性,是人类世界美文字之间差异性的根由。文学这门艺术在当今势不可挡的“全球化”浪潮中仍可持其形形色色、气象万千之缤纷;科学、经济甚至社会某种程度的“全球化”与美学(感性学)在本质上并非成正比地同步演化。在绝对意义上,作为感性学的美学之“全球化”,“普同化”都是不可能的。

关键词] 后现代主义;感性学;世界文学多样性

中图分类号] B83 **文献标识码**] A **文章编号**] 1000-5374(2001)06-0675-08

一、再论文学与人学

萨特基于其“人被判定是自由的”、“存在先于本质”的存在主义哲学命题,认为无论是对作者还是读者而言,文学都是人的一种存在方式,从某种意义上说也是一种人学;由于人被判定为自由的,人的本质就自然不是先定的而是由其绝对自由的行动造就的;又由于人的行动是绝对自由的,那么他的行动,包括文学艺术活动(如创作、欣赏等)便必然地是各异而非一致的;还由于萨特(还有如马尔罗这样的“人类处境文学”的作家)认为文学是一种以文字为载体,并由此体现人的存在方式,那么就可以提出如何使这种承载成为可能的问题。

在回答文学如何承载人的自由之前,先需弄清存在着的人对其存在的理解方式。按存在主义先驱海德格爾的观点,所谓理解的本质不是人对外界的理解,而是对人的存在方式本身即“此在”(sein,即对此时此地而不是他时他地的存在)的理解。作为主体的人即使是对外部世界进行理解,也不是按原样去把握一个事实,而是去理解一种存在的潜在性和可能性^[1](第 195页)。所以,可以说海德格爾把文学这种文字艺术形式看做一种特殊的世界存在方式,即“抵达存在之真实”的手段。这里的“存在”指的是人的存在(“此在”)和以人之视角出发的“他在”。所以,在老年海德格爾的存在主义哲学理论中,言语即个性化了的语言或文学即个性化言语的个性化组合便“具有了一种特殊的世界存在方式”^[1](第 204页)。

虽然,曾受海德格爾思想影响的萨特不但说过“只有为了他人,才有艺术,只有通过他人,才有艺术”之类的话,而且还认为“没有写作这回事”。但是,萨特上述说法仅是为了强调写作行动(当然包括文学创作)的结果即作品作为介体对他人(读者)自由(想像)的唤醒作用。因为萨特强调为他人而写作的前提是人的存在先于人的本质。在《存在主义是一种人道主义》中,萨特批判了“上帝的观念被禁止”以后的启蒙主义哲学甚至康德哲学中的“普遍人性”说,认为康德把“这种普遍性推向极端,以至于森林中的野人,处于原始状态的人和资产阶级全都包括在同一定义里,并且具有同样的基本特征

在这里,人的本质又一次先于我们在经验中看见的人在历史上的出现”^[2](第 7 页)。萨特在此所谓之“在经验中看见的人在历史上的出现”指的是“人的概念在上帝脑子里就和裁纸刀的概念在工匠的脑子里相仿佛:上帝按照一定的程序和某一概念造人,完全像工匠按照定义和公式制造裁纸刀一样”^[2](第 7 页)。从某种意义上说,文学理论中的模仿说(哪怕是“模仿的模仿”)在其理论基础都是对某种概念的“揭示”。而萨特从无神论的存在主义本体论出发,认为文学艺术的创作活动与阅读或欣赏一样,都是人对外在于自己的“他者”(人或物)的知觉和创造活动,是主动而非被动的。尤其值得再提的是,萨特认为普遍人性是不存在的:“因为没有上帝提供一个人的概念。人就是人。这不仅说他是自己认为的那样,而且也是他愿意成为的那样——是他‘偶然地’存在之后愿意成为的那样。‘人除了自己认为的那样以外,什么都不是’”^[2](第 7-8 页)。而“任何文学作品都是一种召唤”,也就是说作家写出的言语组合应该“向读者的自由发出召唤”,即唤醒读者自身之所是,同时召唤读者“协同产生作品”。如果说托尔斯泰所谓“文学即人学”指的是作家创作的文学作品是作家对人与人以及与社会关系的“揭示”的话,那么萨特存在主义美学观则将文学作品看作是对人的自由选择即审美感知的独特性或差异性即想像的召唤。

二、想像——审美自由与非现实性

萨特存在主义哲学关于“人被判定是自由的”、“存在先于本质”的命题可以说是人类审美感知差异性的理论基础。

笛卡尔认为,人的存在,或者说人的本质即是因为人意识到自己是人(“我思故我在”),把自我意识作为一种精神实体,与外部的物质实体并列。而萨特认为,笛卡尔的根本错误并不在于承认物质实体,而在于将其本体论定位在主体与客体关系的研究上,试图既承认主观精神,又承认客观物质。因此陷入了不可解决的二元论。不但如此,萨特还认为笛卡尔在实际上忽视了人的主体性和人的自由。于是萨特以排中律的方式,否认一切事物自身的矛盾性,不允许对同一对象在同一时间、关系和条件下做出既非此亦非彼的判断。萨特认为,笛卡尔的“我思”是一种认识论意义上的“思”,是在逻辑斯即某种不以个人的意志为转移的律令控制下的“思”,其目的在于区分主体与客体,并试图“揭示”这二者之间不可改变的关系。这样的“思”等于迎回了上帝,因而制约了人的自由。而马克思主义的唯物辩证法虽然承认人的主观能动性,但这种能动性却要受自然的或社会的法则所制约;无论美还是人,仍被赋予了一种先验的本质:只有符合社会法则或自然法则的事物(当然包括文学艺术作品)才是美的,否则便不是美的。这样就无异于将人降到了从属地位,将美定位在某种“理性”的、功利的层次上。所以,如果要恢复美的本质,就必须首先否定不利于人之自由的一切,给人(美感产生的源泉)以绝对自由。

在萨特存在主义美学理论中,无论是创作者还是接受者,若要获得美,就必须拥有绝对自由。就像他在《存在与虚无》中所举的那个玩宝石的幼童一样。那幼童在那些美丽的宝石面前是完全地自由的。因为他在这个美的对象面前没有任何功利和“理性”的考虑,比如这些宝石能值多少钱,能用它们做些什么,如何去使用它,会不会丢失,被抢劫偷盗等,而只是尽情地玩耍它们,欣赏它们,从而获得一种完全自由的审美愉悦。

“人被判定是自由的”的命题的论证,为萨特存在主义美学理论中“美”的非普同性即审美差异性扫清了障碍。但是,对于审美过程而言,这种完全自由的美感是怎样产生的呢?或者说,究竟什么是美感产生的途径呢?萨特为此进行了专门的深入研究。

早在 1936 年和 1940 年,萨特就分别撰写出版了重要的美学著作《想像》(Imagination)和《想像的事物》(Imaginaire)。他认为“想像是一种活动,它通过不是由于本身的缘故,而仅仅作为意向化对象的一个‘相似的替代品’所给予的物理或心理内容,具体地指向一个不在场的非实存对象”^①。可见,萨特美学理论中的想像是对现实世界的否定,想像是本质地自由的,是使“对象出现在自身中的某种方法”。总之,这种完全自由的,超验的心理运作(想像)便成为萨特存在主义美学理论中美感的获取途径。萨特在《想像的事物》中写道,人之所以能够从事想像,正是因为他是超验自由的。但是,反过来说,曾经成为一种心理和经验的机能的那种想像,却又是世界中的经验的人的自由必要条件。

想像是人之自由的必要条件,同时也是存在主义审美之所以成为可能的必要条件。我们知道,萨特存在主义哲学对人的定义是:“不是其所是,是其所不是”。这就是说,人不是他已是和正是的那个存在,而是他自由地朝向的那个存在。而想像的本质正好既不是对过去经验的“揭示”,也不是对当下经验的呈现。而无论是对过去经验的揭示还是当下经验的呈现,实际上都已经将行动者(包括创作者或欣赏者)定格(束缚)在某个维度上而失去了自由,惟有以“未然”(其所不是)为本质特征的想像才属于完全自由的活动。想像“是朝向未来设计自己”的行动,是与人的自由互为因果的。这样的“想像”是萨特存在主义美学理论体系中的重要因素,也可以说是萨特存在主义文学中重要的“人学”特征。

以“朝向未来设计自己”为特征的想像活动之本质属性决定了人的想像的差异性,质而言之,萨特的美学观和人学观

与新一代后现代主义者(在整个西方思想界,将萨特存在主义哲学思想视为后现代主义来源之一者不令其人)^[3](第二节),如德里达等人的解构主义反逻各斯中心论之间的异曲同工之处是显而易见的。萨特入学的理论基础命题“人之外别无他物”、德里达的“本文之外,别无他物”的命题均是彻底否定二元对立的;这两个命题均可为“一切都是可能的”这个为差异说提供有力支持的命题提供理论上的支持。

无论萨特的存在主义美学还是德里达的解构主义美学理论的目的都是反逻各斯中心。德里达在《立场》一书中认为,要还事物“无中心”之本来面目,就必须解构先验价值观和所谓语言符号逻各斯。这些价值观和逻各斯试图将本质上千差万别的感性即非普同性套入有限的词汇和语法规则内。作为以“感性”为研究对象的美学,以召唤千差万别、自由的人性为目的文学艺术当然要对“普同”的逻各斯和先验的价值观进行颠覆。“诗是思维的短路”。其实即使是对许多并非现代派或后现代派的文学艺术实践者和研究者而言,美或诗意都是对思之“维”(先验之“线路”)的破坏而迸发出来的,也就是规范与反规范,“顺维”与“断维”过程中产生出来的紧张感即所谓“张力”(tension)。从这种张力中喷发而出的,千差万别的感觉才是文学艺术美的本质之所在。

此种美的非现实、非逻辑、非功利说成功地将“美”重新还给了千差万别的人的感性,不但使人类文化史上一度行时的,现时也因后工业社会的出现和“全球化”浪潮而颇有市场的普同的、功利的(或理性)的美(令人想起 17 世纪古典主义“理性”之美)成为问题,同时也使以表述、呈现或召唤千差万别的人性为己任的人学文学的多样性成为可能。

无论作为人学的文学还是作为美文字之艺术的文学都是多样的。

三、偶然的事物与文学的多样

应该说,“偶然”、“虚无”、“荒诞”等概念,是如萨特这样的现代主义思想家和如德里达这样的后现代主义思想家(其实按另一位著名的法国后现代主义思想家利奥塔的观点,所谓“后现代性”仅是对“现代性”的重写)^[3](第二节),对后现代性的共同定义。因而,包括萨特存在主义甚至夏多布里盎式浪漫主义文学在内的现代性和所谓后现代性,虽然共同具有与“偶然”、“虚无”、“荒诞”等“后现代人”的体验相关,但又“各有各的”偶然、虚无或荒诞感。正是这些“各有各的”体验构成了那千差万别、五彩缤纷和多样驳杂的世界文学多样性。当然,如果说所谓“各有各的”就是“多”,那么在文化哲学或美学的高度上看问题,哲学概念上的“偶然性”、“虚无性”、“荒诞性”便是“一”即共同的特征。然而,我们指出这一特征的目的在于,首先我们并非赞同“普同说”;尤其并非赞同这一学说在其“新理性”统帅下,试图达至的文化大同说;其次也意在说明持“差异说”的各种“解构”,其实也在某种意义上构成了新的“结构”或新的话语霸权。而我们指出“差异说”这种自相矛盾,又意在对“差异说”反对甚至断然否认文学作品的价值意义和某种仍然为大部分读者所喜闻乐见的结构形式的观点提出“异议”。我们希望的是:人类的文学艺术真正地“多样”,“各有各的”,“各爱各的”,而且使“各有所爱”成为可能。实际上,在各种现代主义和后现代主义文学及其文学理论的共同特征(“一”)中,含有许多的不同的元素(“多”)。下面指出其中最重要的三大共同点(“一”),并指出各“一”中的多种文学元素(“多”),一 飨能耐心阅读现代或后现代文学的读者,二 献文学创作的初涉者。

1. 不确定性 (Indé terminisme)

按照利奥塔的观点,后现代性不过是对现代性的重写。而所谓现代性,其实早在 18 世纪末 19 世纪初的法国浪漫主义文学中就已初见端倪。

法国启蒙主义思想虽然打破了上帝创造并完美统一地安排天地间的一切,甚至包括人的灵魂。但是,却又请出了所谓“科学理性”,对一切都进行科学理性的思考,将一切从经院神学的那套逻各斯里搬出来,装进自然科学的牛顿式逻各斯中,在相当程度上或“一知半解”地将至少当时无法确定的事物,圈定在人类所处之地球及其周围的几个天体运行范围的有限规律中。浪漫主义文学先驱夏多布里盎及其后辈们,以其被称为“浪漫主义”的文学使牛顿式逻各斯在人的心灵范围内的种种秩序成了问题。马克思分别于 1854 年和 1873 年给恩格斯的信中写道:“这个漂亮的文学制造商,他以一种最惹人厌的方式把 18 世纪显著的怀疑主义和伏尔泰主义同 19 世纪的伤感主义和浪漫主义结合起来。”“……拜占庭式的夸张,感情的卖弄,五光十色的变幻,文字的雕琢,戏剧性的表现,崇高的形式。总之是一大堆诌语,在形式和内容上是从来没有过的”^[4](第 241-251 页)。我们无意在此讨论马克思对夏多布里盎创作艺术的褒贬,而在于说明包括马克思在内的许多思想家和批评家都认识到,夏多布里盎浪漫主义的“怀疑主义”、“拜占庭式的夸张”、“崇高的形式”等,都是以“诌语”的形式,非理性地将大自然不可抗拒的威力和非合目的性夸张地表现出来。勒内和阿塔拉在充满神秘恐怖的南美体验到的就是这种“崇高”感。100 多年后的后现代主义思想家认为“崇高”是一种矛盾的感觉,是一种不确定的“这里”、“现在”和“偶然”一种没有来由也没有希望(未来)的并因此享有一种胁迫力量的“此时此刻”(ici et maintenant)。“崇高

也许是构成现代主义特征的艺术感觉模式”^[5](P. 104-105)。这种艺术感觉模式,这种“崇高”的构成因子则是无论时代还是事物本身事实上存在的能指;而这些能指即便是在同一个符号系统,例如一种自然语言中,也是必然地千差万别,并且是可以生成转换的。作为美的文字构成的文学,由于其基本元素即文字的生成转换性而必然是千差万别的。且不说不同的语言符号必然产生特色各异的文学作品,就是同以一种语言符号进行创作,其作品也会因不同的作家不同的“自由本质”而不同。再进一步观察还可发现,同一个作家以同一种语言符号进行创作,也会因其创作活动所进行的时空差异而有所不同或完全不同。在文学艺术品的接受方面也是同样道理,即使是以同一种语言符号并以同样的生成程式将能指构建成的作品,被千差万别的接受者阅读欣赏时,也会因接受者的种种历时性和共时性意义上的不同而不同,就是说会因不同时代,不同文化圈,不同知识结构,不同的个人生活经历甚至身心状况的差异而产生千差万别的审美功效。按萨特存在主义美学观,便是“召唤”出读者不同的本质。“自由”是萨特赋予每一个人的“能指”,但由于“人被判定是自由的”,因而他从作品中完全自由地读出的东西——所指便成为可能;因为,由于自由的人是将一切束缚虚无化了的人,所以他的自由即能指产生的所指不同于“他人”的同一能指产生的所指(自由)就必然是可能的。我们甚至还可以进一步推理:即使是同一接受者接受同一作品,也同样会因时间、空间和接受活动当时的各种心理和生理条件变量的不同而不同。所以,无论就文学艺术创作者创作时对客体的感受(无论是“表现”还是“呈现”外部世界还是创作者的独特感受),还是文学艺术接受者对作品的接受过程而言,审美的感知不但是千差万别,各各不同的,而且常常是跳跃的,不连贯的。因为美感元素一旦从形形色色的束缚(逻各斯)中解放出来,便会成为相互之间并不必然地相互联系的“碎片”。

2. 零乱性(Fragmentation)

现当代文学的主流,尤其是西方文学的主流(指虽然在数量上并非占优势,但其影响却极大的西方现代派和后现代派文学)绝大多数都向传统的各种“上帝”开战,纷纷进行一个比一个更“前卫”的文学实验。从超现实主义的“自动写作法”、超现实主义雕塑艺术那面团般的时钟,到新小说的《第1号创作》,都是审美感知零乱性的见证,是对所谓“整体性”(或“普同性”)的挑战和反驳。

超现实主义的“自动写作法”反对对作品进行任何艺术构思,更不进行任何主题选择,而是在设有任何思想准备的精神状况下奋笔直书;书写速度尽量地快,以便自己在写作时没有思索的余地,特别是不能中止书写,回头看随手写下的文字。因为“自动写作法”是一种“纯粹的心理自动化:人们利用这种自动化,或口头,或笔头,或通过任何其它方式将思绪的真实运转过程表现出来”^③。“自动写作法”还无视语言文字中的标点符号,因为它会阻断作者大脑的“自动”运转即潜意识的呈现,从而易于受到传统逻辑思维模式的“侵袭”或“诱惑”。所以,超现实主义作家、诗人在写作中常常随意改词造句,尽量不受约定俗成的语言文字语法规则和文字符号传统所指的约束,如果在写作当下头脑中没有切意(切“潜在”真实之意)的词或句时,则以某个字母甚至随便画个符号作为心灵之潜意识“碎片”呈现出来。

对于以“思绪的短路”为特征的诗歌而言,直接呈现奇思妙想甚至只言片语(思绪“碎片”抑或“元素”?)的后现代主义文学“零乱性”并非西方现代派或后现代派作品的惟一特征,“超现实主义”、“荒诞派”和“新小说”等文学潮流以小说、散文就曾干脆以“文本”为题,以充分呈现这种处于“写作零度”的“零乱性”。深入研究过“写作零度”并以此为题出版了专论的罗兰·巴特于1977年出版了一部“解构主义”文本。若按传统的文学理论分类,这个文本大体说来应算是部小说,因为它似乎在讲一个爱情故事,只不过主要呈现的是恋爱者内心爱情体验的“碎片”罢了。

这个文本(或小说)的题目直译便是《一个爱情话语的片断》。现代语言学理论中对“话语”的释义是“指一切大于句子的陈述”^④。当然这里的所谓“句子”指的是传统语言学中的一个以一定语法或其它规则如叙述程式组织起来的叙事构成。巴特在深入研究歌德的《少年维特之烦恼》中的爱情话语时发现,维特作为一个充满激情的恋人时有其独特的倾吐方式:“痴语”。而“痴语”大都令人“莫名其妙”,“前言不搭后语”即不符合常规语言习惯(语法)或思维习惯(传统逻辑或伦理规则)。于是,巴特一改惯常的研究方式,把研究成果写成了一个将“恋人心中掀起的语言波澜的湍流”中的那些“涟漪”分解开来,将那些朦朦胧胧的、时东时西、时喜时忧的种种意念片断以字母顺序而不是以“故事”发展顺序排列起来,将那狂热地、非理性地恋爱着的人物内心零乱的情感“碎片”,那些心绪(“絮语”)从有序的故事发展线条上拆解下来,彻底解构了传统的叙事方式和一般人所理解的爱情发展方式,即传统爱情的话语结构甚至心理结构。

在法国浪漫主义文学运动中名声很大的司汤达也对爱情这一文学主题,尤其是爱情心理结构(或“爱情话语”结构)进行了深入的分析,写出了著名的《爱情论》(De l'Amour)一书。司汤达在此书中详细分析了爱情中可能的种种心理因素,包括性格的、功利的、时空层面上的文化差异造成的不同爱情观或爱情心理造成的不同的爱情观(例如中世纪骑士式爱情的高尚、英国式爱情的理智与典雅、唐璜式爱情的风流轻浮、德国式爱情的忠诚等)、羞耻观、爱人间心灵的交感、知己与亲密、爱与恨、维特或唐璜、“爱情法庭”等。可谓一部爱情心理百科。尽管这部著作的作者未像巴特那样反讽^⑤般地将实际上毫无次序的爱情话语碎片用传统百科全书的编排方式(以字母为序),但却将当时可能被揭示的“爱情心理”进行

了条理清晰的分析。然而,如果我们仔细阅读这部著作,就会发现作者在全书中传达了这样一个观念,即爱情(主要指爱情心理即所谓“爱情絮语”)是无法说得十分清楚的,而只是一种情感凝聚或“结晶”(cristallisation),这个词在《爱情论》一书中引出的那个故事本身就是对爱情的模糊性的解释:“爱”是并非那么明晰的“狂热”情感的模糊聚集。司汤达写道:“爱情这东西就象人们说的天上的‘牛奶露’那样,是一个由无数的小星星组成的闪光的星云团,而且其中的每一颗小星又都是模糊的一团。这方面的书籍迄今记录了四、五百种构成这种情感的很难认识的小元素”^[6](第207页)。

不知是有意还是无意,罗兰·巴特的“解构主义文本”中聚集的似乎正是这些“小元素”,例如“这一动作又生发开去,不起眼的功用转变为鲜明的意义,即对爱的呼唤。意义(注定了)像电击一样触了我的手;我要扯开对方密封的实体,迫使对方进入意义的撞击交流(不管对方是做出积极反应,缩回去,还是默默地接受);我要让对方说出来”^[7](第64页)。这样的爱情话语或心理在如马利伏、博马舍这样的小说家和戏剧家笔下是很多见的,既是一种心理“碎片”,也是一种叙事小元素,只不过司汤达们(传统叙事者——讲故事者或小说家)是以某种元话语(司汤达们的理论研究当然是以某种符号系统即理论体系的解释性话语表达出来的)为“轴”或“纲”,将那些在人类存在的任何时空中都存在的零乱的小元素串连或建构起来,而罗兰·巴特则以后现代主义的“非法化”原则,摒弃叙事元话语法则,完全任意地把它们聚集而不是建构起来罢了。

3. 非法化(Dégitimation)

如果说罗兰·巴特的那个“解构主义文本”只是一个对叙事话语霸权进行颠覆所产生的文本,却并未在此文本中对这种颠覆进行理论阐释以表示自己反对一切话语霸权的话(现代主义和后现代主义实际上却使用了另一种话语霸权——现代主义和后现代主义的令人眼花缭乱和望而生畏的那些命题、概念不是也在某些方面产生了某种不许人“亵渎”的“权威”么?),是因为他在此前以后现代话语写成的《作品的零度》中已经对这种颠覆做过理论阐述。所谓文字的“零度”,即是毫无价值“内涵”或所指可言的,纯粹能指意义上的文字符号的呈现。巴特的 *Degé-é-é ro de l'écriture* (1953) 这个题目现有三种汉译即《文字的零度》、《作品的零度》、《写作的零度》。这三种译法从 *écriture* 不同的含意即“文字”、“由文字构成的作品”、“构成文字作品的行为——写作”而译出。这三种译法各有各的道理,不过深究起来,巴特是因了加缪的所谓“空白作品”(l'écriture blanche)而动了写作《作品的零度》之念头的。加缪本来就是为了反传统的有价值,有深度(内涵)的文学作品而提出“空白作品”之命题的。巴特也同样认为“作品是文学的道德”,也认为传统的文学作品是有深度、有价值尤其是道德价值即符合特定时空中的某种伦理规范的文字结构(作品)。而处于“零度”的作品则是处于“0”状态即“无”状态的文字即无传统价值涵义的文字符号和符号聚集构成的。

所谓“非法化”即是无视理性主义“将科学的合法性和真理”建立在“投身于伦理、社会和政治实践的对话者的自律上”的特征,也就是说,反对给“语言游戏”(文学即美的文字学或五彩缤纷因而有趣的文字组合)加上一种像科学定律那样成为一成不变的,普同的或“合法”的规则或公式,因为无论是自然语言还是机器语言,本质上是不存在共同元语言的^[8](第84页);即使是在同一种语言系统中,文字的组合尤其是文学作品的内涵外延的拆解、变异、转移以及许多由写作者和接受者进行的各种组合,实质上也是无穷尽因而不能以有限的“法”(规则)进行限定的。所以米兰·昆德拉说:“人类一思索,上帝就发笑”^[9](第338页)。这是一句犹太谚语,昆德拉引用它来说明小说艺术的“非法化”。这句谚语的意思是说人从来就和他想像中的自己不一样,所以当人们越思索,就越是看不清自己的本来面目,越是看不清世界的面目。当人们试图弄清楚根本就不可能弄清的真正的自己(“思索”或“反思”)时,早已清楚这一点的万能的上帝就当然会发笑。这句犹太谚语可以说是人类思想史上最早对宇宙的复杂性的领悟之一。直到20世纪爱因斯坦的相对论诞生前的许多个世纪中,人类先是由上帝统治,然后是由启蒙的科学主义(牛顿定律),接着又受人本位(各种人文主义和人本主义)的控制,总认为有一种统一的,绝对的真理,而且人可以探索,掌握这一真理。昆德拉认为,打破这一天真幻想的有效途径不是思索,而是艺术,特别是小说艺术。昆德拉以拉伯雷的小说艺术为例,指出:个人之所以有别于“人人”,正是因为个人看破了“绝对真理”和“千人一面”的神话;他说:“小说是个人发挥想像的乐园。那里没有人拥有真理,但人人有被了解的权利。在过去四百年间,西欧个性主义的诞生和发展,就是以小说艺术为先导”^[9](第339页)。虽然许多研究者认为拉伯雷的“巨人”是认识到自身之伟大的人类并因此是一部伟大的人文主义小说,但并不是后来所谓“大写的”人,而是千人千面,各各有异的人性的呈现(拉伯雷小说中缤纷纷呈的新词汇,新修辞手法使得这些差异得以呈现)。拉伯雷笔下的人只是一些“吃、喝、拉撒、睡”的普通人。如果说拉伯雷的千人千面的呈现可以“缩影”为一个“巨人”的话,那么加缪笔下的默尔索、罗伯格里耶笔下的售表人却变成了一些“无我”、“无深度”、“无价值”的,偶然地来到世上,偶然地生活并将偶然地死去的人;如果说启蒙主义科学的理性代替了上帝,浪漫主义等现代主义的人本主义代替了科学理性的话,那么后现代主义的“非合法”性则干脆将人类本身也丢失掉了。萨特的存在主义的自由让人自己做了自己的上帝,而新小说和新新小说等却将存在主义人本主义中的人即类似上帝的本体存在也给拆解得七零八落,人的感觉不再有任何“统帅”。在后现代派的各

种文学艺术品中,一切艺术的构成元素:文字、音响、色彩、调式……统统都是完全无缘无序地“此时此地”地呈现出来,是“一种多元地构成的差异”,这种差异性丧失了“自我”这个在世界及人与世界之间建立关系者,也就丧失了一切“合法性”。丧失了一切“合法性”,“非法化”便成为可能。

被后现代主义,尤其是法国后现代主义思想家们推向极端的“非合法”性其实可以说本来就是文学艺术的本质。我们知道,在古希腊神话中,掌管文学艺术的神狄奥尼索斯便是一个非人非兽(半人半羊),带着一群疯女子(九缪斯)疯颠颠、整日尽情“狂欢”的存在。所以,似乎可以说文学艺术或美就是“非法化”的化身,因为人类的文学艺术便是起源于这种“无法无天”之“狂欢”的。作为唯美主义者的法朗士曾在其《伊壁鸠鲁花园》中提倡一种“无为”的美,认为“无为”(Ignorance)即是一种不思考,不认知的顺其自然的生活哲学,是幸福(审美感知得以产生)的必要条件;如果人们“认知一切”,便必定“难以忍受”生活。不“认知”一切,才可不受具体事物和现象,更不受世俗即某种约定或强制规则的约束。法朗士提倡非功利的精神自由(宁静的自由)以便达至任意因而是多样的纯粹精神关的境界。

将“非法化”了的自由自在的精神境界作为美来追求,也是纪德“背德主义”美学的出发点。“德”在纪德的词汇里即传统的、压抑人的、将千人千面的人变成千人一面的“人”的法则礼俗。纪德之“背德”即是解构这种法则礼俗。有批评家认为纪德的小说《背德者》兼受多种自由意志论的影响,主人公米歇尔身上兼有歌德的“浮士德精神”、尼采的“快活的科学”,王尔德的唯美主义、卢梭的自然论(反文化的)、叔本华的本能冲动的任性说等^⑨。米歇尔倍受宗教道德观念的压抑,生命垂危,任何药物都无济于事。一天他突然感到了上述的各种“声音”,于是勇敢地抛弃了传统的规则,到北非、意大利、诺曼底和瑞士等地漫游,领略了绝对的精神自由。此后,纪德的小说创作一直围绕绝对精神自由的美展开,消解传统道德特别是宗教道德的法则或理性,通过空灵的审美观照消除精神与物质的区分,达到彻底的精神解放,使世界成为不再受因果律支配的非法化(非理性化)世界。

四、“多”与“一”——混沌与和谐

对这种因果律的解构还有其更为后现代或更为深刻的“后续”思考。将“合法化”消解以后,后现代主义文化哲学中有不少学者,甚至一些自然科学家在论及科学哲学时,均持有某种构成主义的观点,这些观点散见于萨特、米歇尔·福科、弗朗索瓦·利奥塔、新小说家罗伯格里耶、马克·萨波塔等人的论著和小说创作中。他们认为,世界原本只是其各部分完全偶然地存在着的,是由于人为它们确定了一种联系才构成了一个整体。所以如米歇尔·布托尔的《变》、马克·萨波塔的《第1号创作》那样的新小说就成了一种“创造中的世界的多样性”的象征^[10](第329-340页)。当有人为世界确定一种关系时,世界是“一”,所以法文中Univers一词的意思是人类对“围绕其四周的物”的命名,即人文化了的那个世界。但人类周围(包括人居住的地球在内的真正真实的那个世界应被称作“宇宙”(Cosmos)。“宇宙”自身存在着,它是“多”而不是“一”。因为现在的人类远远未能以自己的所谓“主体意识”将宇宙中的一切“组织”或“集合”(uni)在自己构建起来的系统中。世界只是一种“假设”,它是象征的,非现实的。真正现实的是尚未被人真正认知的“宇宙”。维尔吉尼亚大学天文学教授特因·玄托在《混沌与和谐——真实的制造》一书中写道:“在我们的日常生活中弄清一个物的位置和运行速度是很容易的,比如看一下汽车的速度表或定位仪就行了……但这种能力在渺原子(subatomique)环境中就将丧失殆尽”^[11](P. 333),可见人类现时以自身为坐标和主体组织起来的世界远非真实的那个宇宙。现当代西方文化哲学思想家的纷纷进行跨学科研究,虽然有不少谬误之处,但总体地看,仍然是利大于弊的。因为起码他们在不断地探索新的领域,不是惰性恪守那些早已被科学证明是错误的所谓“真理”,而是老老实实,不带成见地进行探索。自然科学走进人文科学,导致人文科学中反对某种话语逻各斯独霸世界的各种探索,主张司法自然,从而使人复兴其千差万别的个性。弗朗索瓦·利奥塔在其力作《非人》一书中提出了一个科学假想:将思维“构想成一种功……有了物质,才有了力,以及各种不同的功……有好几种能量形成:机械能、热能、电能、化学能、光能、核能,还应该加上思维能或精神能吗”^[3](第40-41页)?所以他特别提到,早在17世纪笛卡尔就在研究能感知人类意见的“躯体”^[4](第40-41页)。这里的“躯体”即是人类感觉的载体,人体只感受而不思维,它虽然承载着大脑,但和人文文化或被某种逻辑“格式化”了的精神(不是神经)不一样,比方,在“精神”由于怕被人认为是懦夫而在疼痛时说“不疼!”的时候,它仍然感觉到疼。以叙述人类情感为己任的文学艺术的叙述方式、被叙述对象的呈现方式、作品阅读或欣赏者的感受等等的差异性,就不仅仅在文化哲学思考层次上得以成立,而且在生理等自然科学研究中也正在或将得以成立。因为,比如在欣赏阿波里奈的图画诗时,如果对懂法文与不懂法文,参加过与未参加过第一次大战的欣赏者进行心理测试的话,同一作品(如“被刺杀的和平鸽”)所引起的审美感受(这种审美感受可在测试仪器上显示为不同的波长或不同频率的心跳等)是绝对不可能完全相同的。同理,对于创作者而言,面对同样的对象或材料,不同的创作者产生的创作冲动的不同不但从理论上是成立的,而且在科学实验的检测中也可以成立(人类早已投

入使用的测谎仪其实也可以证明这一审美理论假说)

总而言之,由于作为人学的文学不仅是美的文字学,而且也是一种“感觉学”即美学,而这种感觉学又与自然科学意义上的人体科学(神经构成、运作反应方式等)相关。所以从某种意义上说,无论作为“人学”的文学还是作为美的文字学的文学虽然有别于自然科学,但也越来越不能与自然科学截然分开,尤其是自然科学技术越来越发达,人文社会科学与自然科学的日益交叉综合,尤其是语言学的日益科学化,(语音、语义、语用在人工语言、自动翻译方面的应用等),以及许多文化哲学思想家不懈的探索,作为人学和美的文字学的文学不但将摆脱人类在该领域的一些错误认识,而且,以包括美的文字学在内的各种各样的艺术形式和千差万别的意蕴或形象,会将人类诸多的文化代码系统的和人性本质上的差异性更加真实地呈现出来。在传统的文学艺术理论中,人类的许多差别,特别是感性的差别得不到科学的证明,而只能被说出来或写出来,但是说出来和写出来的东西一般被认为是可能完全忠实或不准确的,所以有人把人文社会科学称作“软科学”,文学艺术所表现出来的人类本质上的差异性也常常被当做意识形态的差异来研究或争论。所以在科技是第一生产力的今天,传统的文学艺术的研究便显得相当的苍白。在传统文学艺术理论中,本质上为“多”的文学艺术往往被某种确定的法则联结成“一”。这种理论于是在现代主义和后现代主义文化哲学中成了极为重要的拆解对象。如接受理论、解构主义等后现代主义理论讨论探索的便是如何解构传统文学理论中的理性逻辑。

近些年来,后现代主义思想家们又开始借用自然科学技术的原理、方法和手段(工具)对千变万化的“感觉”这个文学艺术重要的表现对象进行深入细致的研究甚至实验。这是当代西方美学(感性学)研究的一个重要特点。美和真理又一次“并行不悖”,这是我们在用新的方法,包括科学方法来研究文学艺术的审美价值、构成机制和呈现方式时不能忽略的。传统的各种文学艺术研究和美学研究以及各种意识形态性质的逻辑,将千姿百态的文学之“多”变成某种“一”,即将个人的或某个意识形态集团的世界观^⑦将文学艺术所承载的人的千差万别的感觉纳入某个预定的统一体系,这不但是不讲道理(社会法则)的“霸权行径”,而且是不讲真理(自然法则)的“错误行为”,必然并已经被现当代许多认真的研究者所抛弃。而早在 17 世纪的笛卡尔就有所领悟的以自然科学方法研究美学(感性学)的方法,在现当代的法国及其他西方文化哲学思想家的研究中越来越多,从弗洛伊德到皮亚杰,从布洛东到拉康,甚至福科、德里达、利奥塔等后现代主义文化哲学思想家,都不同程度上运用了自然科学的方法对文学艺术之美进行过研究。这样的研究以科学研究活动的“怀疑”本质特性为出发点,不带成见地进行客观的探索,努力将“多”这样一个千姿百态的文学艺术美的差异性原原本本地呈现(X 光透视般地)出来。这也应是一种重要的研究方法。虽然完全用科学仪器进行解剖式的研究未必应该成为美学研究的惟一方法;因为本文中所说的文学艺术的多样性并不是仅仅指个体的人的感觉的多样性,而且还指不同时空中形成的不同文化代码以不同方式构成的文学艺术美的多样性(笔者在另一项研究中对此做了一些探索),但是,自然科学研究的方法论至少可以让我们避免一些无意的成见,在研究作为人学的文学艺术美时,不至于重蹈各种不讲道理更不讲真理的覆辙。以科学真理之“一”还文学艺术美之“多”,而不是相反以科学的“话语霸权”之“一”统辖文学艺术美之“多”,同时也将此种科学方法呈现出的“多”原原本本地还给不同时空中形成的不同文化代码固有的体系,构成不同的“一”,使人类世界五彩缤纷的文学艺术美得到非意识形态的展示,显现为一种多样驳杂(混沌?),但又整一共在(和谐?)的多彩的人类文学艺术之美。

注 释:

① 参见: [法] 萨特: 想像, 法国阿尔坎 (Alcan) 出版社 1936 年版, 第 45 页。

② 以“崇高”一词来对浪漫主义等现代派和后现代派作品中的“sublime”进行翻译似不够准确。“崇高”意为“高尚”、“最高”,指人的好的道德境界和庄重典雅的行为风范等。而在具现代派文学艺术家的词汇里,“sublime”一词则取该词中之“高”,演绎成“威胁性痛苦的萦绕”之意。

③ 参见: 布勒东: 超现实主义第一宣言。转引自拉伽尔德 (Lagarde) 等《20 世纪法国文学》, 法国波塔斯出版社 1982 年版, 第 343 页。

④ 参见: Jean Dubois 等: 语言学辞典, 拉露斯出版社 1973 年版, 第 156 页。

⑤ “反讽”(ironie)意义有三: (1)故意说听话者明知其意的反话; (2)有意识地“痞气”; (3)反唇相讥,即在论辩时用反话暴露对手的论据之荒谬。巴特在《一个解构主义的文本》中用传统的百科全书编排方式,为一个实际上毫无顺序可言的解构主义文本排“序”时,“反讽”手法的上述三种功用尽在其中。

⑥ 参见: [法] 亨利·马依埃: 纪德的《背德者》, 法文版 (Edition Gallimard) 1962 年版, 第 17-20 页。

⑦ 这里“世界观”指以某种将零碎偶然的外部世界构成一个整一世界的联结方式。

[参 考 文 献]

- [1] 德 海德格尔. 存在与时间 [M]. 陈嘉映译. 北京: 三联书店, 1962.
- [2] 法 萨特. 存在主义是一种人道主义 [M]. 周煦良, 杨永宽译. 上海: 上海译文出版社, 1988.
- [3] 法 利奥塔. 非人 [M]. 罗国祥译. 北京: 商务印书馆, 2000.
- [4] 德 马克思, 恩格斯. 马克思恩格斯论艺术 [M]. 北京: 人民出版社, 1963.
- [5] Jean-François Lyotard. *L'Inhumain* [M]. Paris: Edition Gallimé, 1988.
- [6] 司汤达. 爱情论 [M]. 罗国祥, 杨海燕译. 湖南人民出版社, 1988.
- [7] 罗兰·巴特. 一个解构主义的文本 [M]. 汪耀进, 武佩荣译. 上海: 上海人民出版社, 1996.
- [8] 法 让·弗朗索瓦·利奥塔. 后现代知识状况 [M]. 车槿山译. 北京: 三联书店, 1997.
- [9] 捷 米兰·昆德拉. 在 1985 年 5 月获耶路撒冷文学奖授奖典礼上的讲话 [A]. 生命中的不能承受之轻 [M]. 韩少功, 韩刚译. 北京: 作家出版社, 1993.
- [10] 罗国祥. 20 世纪西方小说美学 [M]. 武汉: 武汉大学出版社, 1991.
- [11] Tnhh Xuan Thuan. *Le Chaos et l'harmonie- la fabrication du Réel* [M]. Librairie Arthème Fayard, 1998.

(责任编辑 严真)

French Post-modernistic Philosophy & Aesthetic Basis of the Diversity of world Literature

LUO Guo-xiang

(School of Foreign Languages, Wuhan University, Wuhan 430072, Hubei, China)

Biography: LUO Guo-xiang (1952-), male, Professor, School of Foreign Languages, Wuhan University, majoring in French literature and Western culture.

Abstract Literary aesthetics is the study of perceptiveness to the beauty in language. The diversity in individual perceptiveness and the diversified cultural codes developed in various time and space constitute the root of the otherness in human production of literary works. In today's overwhelming tide of globalization, literature, as one form of art, maintains its verified forms and pluralistic colouring. Science, economy and globalization to a certain extent, will not, by nature, develop in direct proportion with perceptive aesthetics toward uniformity. In the absolute sense, it is impossible for aesthetics to be globalized or to become universally identical.

Key words postmodernism; study of perceptiveness; diversity of world; literature