

July 2016

Aesthetics of the Sublime and Its Connotations and Properties in Postmodern Literature

Qi Chen

Quansheng Hu

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Chen, Qi, and Quansheng Hu. 2016. "Aesthetics of the Sublime and Its Connotations and Properties in Postmodern Literature." *Theoretical Studies in Literature and Art* 36, (4): pp.94-102.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol36/iss4/6>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

后现代主义文学的崇高内涵及其审美特征

陈 启 胡全生

摘要: 本文分析了康德对美的美学和崇高的美学的划分,阐释了利奥塔的后现代主义美学为崇高美学的观点,指出后现代主义文学的崇高内涵和审美特征主要存于六个方面:高歌反抗的艺术,只求怎么讲不问讲什么,尊奉不确定性为第一美学原则,“差异万岁”,在极端和折中当中获取陌生,在调整期待中获取愉悦。本文认为,以传统的或毕达哥拉斯学派的美学而论,后现代主义文学显然无美可言,因为它“不知道如何谈论自己的美”。

关键词: 美; 崇高美学; 审美特征; 后现代主义文学; 不可表现

作者简介: 陈启,上海交通大学英语系在读博士生,华东师范大学外语学院讲师,主要从事文学理论和叙事学研究。电子邮箱:tranquillechen@163.com。胡全生,上海交通大学英语系教授,主要从事文学理论和叙事学研究。电子邮箱:jamesonhu@sjtu.edu.cn。本文为国家社科基金重大项目“战后世界进程与外国文学进程研究”[项目编号:11&ZD137]阶段性成果。

Title: Aesthetics of the Sublime and Its Connotations and Properties in Postmodern Literature

Abstract: This paper explores Kant's classification of aesthetics as the beautiful and the sublime, and with an interpretation of Lyotard's proposition that postmodern aesthetics is the aesthetics of the sublime, it suggests that postmodern sublimity lies mainly in viewing postmodern literature as an art for protest, highlighting how to tell a story instead of what a story is, and regarding the indeterminacy as the primary aesthetic principle as in the slogan of "Vive la difference," and it then achieves strangeness through radical experiment and eclecticism, and derives pleasure by adjusting expectations. The paper argues that postmodern literature, if judged by traditional or Pythagorean aesthetics, shows no beauty as it knows not how to talk about its beauties.

Keywords: beauty; aesthetics of the sublime; aesthetic property; postmodern literature; the unrepresentable

Author: **Chen Qi** is Ph. D. student in the English Department, Shanghai Jiao Tong University (Shanghai 200240, China) and a lecturer in the College English Department, East China Normal University (Shanghai 200241, China), with research focus on literary theory and narratology. Email: tranquillechen@163.com

Hu Quansheng is a professor in the English Department, Shanghai Jiao Tong University (Shanghai 200240, China), with research interests in literary theory and narratology. Email: jamesonhu@sjtu.edu.cn

后现代主义文学有无美可言

十七年前,笔者之一在一次研讨会上发言,讨论后现代主义人物概念及人物塑造,提出后现代主义小说中的人物既不像现实主义那样将人物塑造为人,也不像现代主义那样将人物塑造成人格,

而是将人物塑造成一个影子,不见人气只见鬼气,表现出“无理无本无我无根无绘无喻”的“六无”特征(胡全生 55)。有与会者问:“那么后现代主义文学有无美可言?”“没有。”他之所以如此回答乃是基于这一事实:即在人物究竟是人(people)还是文字(words)或符号(signs)的争论

中,^①后现代主义显然是持人物是文字或符号的观点。因此,若以人物为人或人格为基准,那么后现代主义人物塑造则无美可言。

毫无疑问,美学自然关注美。然而什么是美?《美学大辞典》说:“人在实践中发现、创造的体现人的本质力量、令人愉悦的事物形象”(35)。这个定义,最要紧的是“人”,因为说快乐不快乐的是人。然而,麻烦也就在“人”,因为人各有所别,世界上人有几十亿,每一个都是独特的,没有哪两个完全一模一样。因此,能“令人愉悦”的标准,在各人看来就会不一样。西方的谚语“美在视者眼里”(Matthews 165)和中国的老话“情人眼中出西施”,说的就是这一层意思:美因人而异。将人物塑造为人或人格,使之在行为或心理上像你的朋友或邻居,在一些作家看来,是能“令人愉悦”的,甚至能让读者等同于人物,但在另一些作家看来,就未必如此了。加德纳(John Gardner)和加斯(William Gass)在一次辩论中谈到人物,说:“当我创作人物时,我想创作活生生的人,实际中的人”(qtd. in LeClair 22)。但加斯却说:“对于我,人物是书中的语言定位,该文本的其他部分,大多是作为修饰语而存在。”加德纳立刻反驳:“我显然不同意比尔[指加斯]的这种说法。我认为,人物好比作家头脑中的幽灵,这个幽灵非常清晰,它的基础,是作家通过想象,对很多自己熟悉的人进行再构造或说融合”(qtd. in LeClair 28)。显然,加德纳和加斯的人物观大相径庭:加德纳视人物为人,而加斯视人物为文字。因此,若以加德纳的人物观来审视,那么加斯的人物塑造则无美可言;反之,若以加斯的人物观来审视,那么加德纳的人物塑造则无美可言。于是我们就碰到了另一个问题:美存于何处?

在古代和中世纪,美被认为存于个人感受之外,即存于客体之中。比如在毕达哥拉斯学派那里,宇宙(the universe)的有序结构由和谐而至,故被当作完整和谐的一统体系(即 the Cosmos)。他们提出“美在和谐”的观点,认为“所有物体之美均存于和谐”(Skowroński 74)，“主张人体美来自身体各部分间的比例对称”(《美学大辞典》451)。继承此学派美学观的古罗马作家和建筑师维特鲁威(Marcus Vitruvius Pollio),就曾在其名著《建筑十书》中,详细阐述人体各部之间怎样的比例才算美:比如脸部“为身高的十分之一”,头部“为

八分之一”,如此等等(Skowroński 75)。达芬奇依据这种比例,绘出了完美比例的人体,即“最好地解释了毕达哥拉斯学派的美学观”(Skowroński 76)的《维特鲁威人》(Vitruvian Man, 1490),图中人体立于代表宇宙秩序的方和圆之中。这里,我们看到美存于物而显于形。

美在物中的观点一直持续到17世纪。到18世纪,在英国的经验主义者那里,这种观点受到了反驳。其中的典型代表,当是哈奇生(Francis Hutcheson)和休谟(David Hume)。哈奇生受洛克(John Locke)的影响,“视美的理念(idea)为第二质理念”,认为“美仅仅作为理念而存在,不是作为固有于客体的品质”(Shelley 42)。显然,哈奇生是绕着圈子说美存于心中。休谟也受到洛克的影响,只是较之哈奇生,话说得更直白;他干脆认为“美不是物身上的品质”,而只是一种存于“思考物之大脑中的情绪(sentiment)”(Shelley 43-44)。美存于心中的观点在康德那里看得更清楚。在其现代美学的开山之作(Crawford 51)《判断力批判》的第一部分第一卷,康德将美学分为两种:美的美学和崇高的美学。在该卷的第一章“美者的分析论”中,康德开篇就说:“为了区分某种东西是不是美的,[……]它的规定根据只能是主观的”(康德 210)。可见哈奇生和休谟的“美在心中”的观点影响着康德。

回到本文开头的提问“后现代主义文学有无美可言?”,我们可以说,从毕达哥拉斯学派意义上的美来说,后现代主义文学显然无美可言,因为在后现代主义文学中,各元素之间所谓的比例对称、和谐有序可能荡然无存,什么“三一律”,什么“一头一身一尾”,都可能统统抛置脑后,传统意义上的美在后现代主义文学中难以见到。“杜尚之后,艺术不再与鲍姆加登(Alexander Baumgarten)的美学定义相联系”(Morador 81)。有人问著名的后现代主义理论家福柯:“美对你有什么特殊吗?”福柯答道:“我想美对任何一个人都有特殊的意义。(笑)对于美,我是近视的,但是还没有到瞎了眼睛看不见的地步。[……]我对美是不敏感的”(福柯 9—10)。福柯的这一回答实际道出了这么一层意思:后现代主义不是没有美学(——“美对任何一个人都有特殊的意义”),只是没有传统意义上的美学(——“对于美,我是近视的。”“我对美是不敏感的。”)。那

么,后现代主义文学奉行什么样的审美观呢?

后现代主义文学的崇高美

在回答这个问题之前,我们先来看看现代美学的奠基人康德是怎么谈论美学的。

前面提到,康德第一章讨论美的美学时受到了哈奇生和休谟的影响。第二章“崇高者的分析论”讨论崇高的美学时,康德受到了博克(亦译柏克)(Edmund Burke)的影响。博克“第一次把崇高与美明确区分开来”(《美学大辞典》487)。1757年,博克发表《论崇高与美两种观念的根源》,“区分了崇高和美,认为崇高与美这两个观念的起源完全不同,崇高来源于人类的自我保存欲,美来源于人类的社会交往欲,崇高感是痛苦和危险所造成的一种夹杂着快感的痛感,美感则是爱所引起的快感”(《美学大辞典》487)。在博克那里,“崇高之物虽非绝对但一般都有令人敬畏的量”(Donoghue 446)。博克曾写道:“无论何物,凡是能引发痛苦和危险之念(ideas)的,即是说,凡是令人可怕的,或者熟悉可怖客体的,或者以类似于恐怖的方式操作的,就是崇高之源”(Donoghue 457)。这就是说,引发崇高感的是量而不是质。

在博克的《根源》发表7年之后,康德发表《关于美感和崇高感的观察》,“基本上是运用柏克的观点,来分析美和崇高这两种美学现象的”(蒋孔阳 99)。1790年,《观察》发表26年之后,康德发表《判断力批判》,“再次将美与崇高区分开来,不过这次更加系统”(蒋孔阳 550)。文中,康德虽然“批判了柏克的经验主义和感觉主义的观点”,“但是,在把美学范畴主要地分成美和崇高,并认为崇高感是克服了痛感之后的快感这些方面,他仍然是继承了柏克看法的”(蒋孔阳 99)。依据蒋孔阳的解读,康德一方面认为,美与崇高“有许多共同的地方”(蒋孔阳 102),另一方面也认为美与崇高存有三方面的不同:1.“美的对象有形式和限制,崇高的对象则既无形式也无限制”;2.“美是直接的单纯的快感,崇高则是间接的由痛感转化而来的快感”;3.“美可以在对象的形式中找到,而崇高则只能在主观的心灵中找到”,因为“崇高的对象,如像大海,是无限的,没有固定的形式。它既超越了理解力的范围,也超

越了想象力的范围,我们在想象中无法全部再现大海的形象。正因为这样,所以我们没有办法从感觉上来把握崇高对象的表象形式”(蒋孔阳 103—04)。

在康德那里,崇高与“大”密切相关。他说:“我们把绝对地大的东西称为崇高的”(康德 257)。康德把美与质联系起来,把崇高与量联系起来。他说:“愉悦在前者[美]是与质的表象相结合,在后者[崇高]则与量的表象相结合”(康德 254)。而且康德还认为,“对崇高者的愉悦就与其说包含着积极的愉快,到不如说包含着惊赞和敬畏,也就是说,它应当被称为消极的愉快”(康德 254)。康德说的“大”是“伟大”(greatness)的大,与“无限”(infinite)密切相关。物因为无限大而超出了我们的理解力。我们面对喜马拉雅山的无限大而感到无力,极力用想象来理解,即“把一个量接纳入想象力”,然而却不能把握它,因为在理解中“有一个它不能超越的最大的东西”(康德 261),于是想象受挫而感到不适,于是就有了不悦感,因此这无力成了不悦之源。用克劳福德的话来说,“认识到我们的能力天生有限是令人沮丧的,这便导致了不悦感”(Crawford 59)。或者如贝德勒说的:“崇高是我们理解某物时所感到的不舒服,比如大山或大风暴,这山或风暴太大,大得使我们的大脑无法将它归类”(Beidler 178)。

也许,美与崇高之别可用两幅画来说明:达芬奇的《蒙娜丽莎》和杜尚的《带胡须的蒙娜丽莎》。依据康德对美与崇高的分析,我们可以认为达芬奇的《蒙娜丽莎》体现的是美的美学,而杜尚的《带胡须的蒙娜丽莎》体现的是崇高的美学。前者是因“形”的和谐而美,后者是因“去形”而崇高,或者说,原先达芬奇的美“出现了矛盾、分裂的不和谐的近代形态”(牛宏宝 56)。我们看达芬奇的《蒙娜丽莎》,感到的是一种和谐,令我们感到安慰和快乐,一种由形式优美带来的愉悦。可我们看杜尚的画中所添加的胡须和缩写字母的题名时,看到的不是和谐而是矛盾和分裂,不是“美”而是“丑”。它们令我们感到一种“极大的压迫”(牛宏宝 56),感到吃惊、不安甚至可怕或说痛苦。杜尚的《带胡须的蒙娜丽莎》因去形而无形,“超越了理解力的范围,也超越了想象力的范围”,故而我们无法想象蒙娜丽莎的形象。这里,利奥塔就先锋派说的话也适合用来讨论杜尚的

《带胡须的蒙娜丽莎》：“作为绘画，它当然‘表现’什么，尽管是消极地的表现，因此它将避免形象或者再现。[……]它将唯有不让我们看来使我们看见；它将唯有制造痛苦让我们快乐”（Lyotard 78）。

康德不仅继承了博克的崇高论，而且还有詹明信说的“深化”：

在康德的美学观里，“崇高”的观念又进一步得到深化。康德把“崇高”美感延伸到“再现”的问题上，认为“崇高”所表现的一方面是自然界的神奇力量，以及人置身于大自然中相形之下而呈现的渺小感觉。此外，“崇高”在康德的美学观里指涉的更是艺术喻意的一种极限——因为以人类智力既有的限制实在无法把大自然无可比拟的力量予以表现。（詹明信 481—82）

康德的这种美学观，他对美与崇高的区分与分析，尤其是对崇高的美的分析以及对它的“深化”，深深地影响了一些后现代主义理论家，如詹明信、利奥塔，他俩都“主张崇高是绝对的后现代范畴，标志着在后现代艺术中被超越的表现局限”（Conner 65）。尤其是利奥塔，他关注崇高达20年之久（Conner 67），且讨论崇高时主要参考的就是康德，其《后现代状况》（1984）和《歧异》（1988）莫不如此。

其实，说到后现代主义的美，理论家常会提到崇高的美，而说到后现代主义崇高，有的理论家，如恩斯特龙，就会联想到两个人：在“崇高”那里会联想到康德，在后现代主义那里会联想到利奥塔（Engström 177）。康德将崇高定义为“绝对地大”，并提出崇高具有无形、间接的愉悦、不可把握、可怖的特征。利奥塔就是在这里切入他的对后现代主义美学的讨论。第一，利奥塔接受康德就崇高提出的特征，视这些特性为不可表现的表现，认为后现代主义崇高与不可表现密切相关。他说：

崇高发生于想象力不能表现原则上与概念一致的客体，[……]。我们可以想象无限的伟大或无穷的有力，但要表

现注定“展示”这绝对伟大或绝对有力的客体，我们还没有足够的力量，这是痛苦的事。那些是不可能表现的理念（Ideas）。因此，它们不传授关于现实的知识，也阻碍可导致美感的能力自由融合，阻碍趣味形成和稳定。可以说，它们是不可表现的。（Lyotard 78）

利奥塔认为，康德将“‘无形即缺乏形式’命名为不可表现的可能标志”，实际是“证明”了有不可表现之物，并由此推断先锋派绘画是“消极地表现”，就像俄国画家马勒维希（Kazimir Malevich）的《白中白》（*White on White*, 1918），画中只是一倾斜的白色正方形。利奥塔认为这说明先锋派是在“尽力通过可见的表现手段来暗示不可表现”（Lyotard 78）。

第二，在接受康德的崇高论的基础上，利奥塔提出崇高是现代主义和后现代主义都奉行的美学，但二者存有区别：1）现代主义崇高美学“怀旧”，“许可不可表现之物只当作失去的内容来表现”，读者在它那里还能得到“安慰”，但却得不到“快乐与痛苦的内在结合”的真正崇高感，因为它只有寻找不可表现的快乐，但不接受寻找不到不可表现的痛苦；2）后现代主义崇高美学却接受寻找不到不可表现的痛苦，它不“缅怀不可获取之物”，而是“以表现来表现不可表现，拒绝好形式带来的安慰，拒绝趣味共识”，虽然它也“寻求新的表现”，但目的“不是为了欣赏这些新的表现，而是为了增强不可表现的意识”（Lyotard 81）。而且，利奥塔还认为，现代主义“为了缅怀整体和统一”（the whole and the one）而“付出了足够的代价”，为此，他号召：“让我们向统一性开战；让我们见证不可表现”（Lyotard 82）。在阐述二者的区别时，利奥塔例举普鲁斯特和乔伊斯来说明问题，虽未明言他们的哪些作品，但内容却分明是指《逝水年华》和《芬尼根守灵》。利奥塔认为，《逝水年华》虽然“唤起不可表现”，但“统一连贯（unity），即意识的冒险旅程”，“却没有受到严重的挑战”，而《芬尼根守灵》却“允许不可表现在能指中让人感受得到”，整个叙事甚至风格都“置于游戏之中，根本不管是否统一连贯”（Lyotard 80）。因此，从利奥塔的区别中我们看到，现代主义和后现代主义虽然都奉行崇高的美学，但奉行的程度

或说彻底性还是有区别的：现代的崇高有点“犹抱琵琶半遮脸”，对美的美学它还藕断丝连。用贝德勒的话来说即是：“如果现代主义是含沙射影地指向崇高，那么后现代主义本身就是崇高。在后者，一切与美的联系都被切断——崇高代替了美”（Beidler 177）。

后现代主义文学的崇高内涵及其审美特征

那么后现代主义如何用崇高来代替美？即它的崇高体现在哪里？虽然在形式试验方面，也就是说在“寻求新的表现”方面，后现代主义文学所用的创作技法在现代主义文学中均可见到，^②二者只存“代沟”或说程度之差，然在“以表现来表现不可表现”时，后现代主义文学尤为注重以下几个方面：

1. 高歌反抗的艺术

作为一种艺术行为，后现代主义文学是为反抗而存在的，它不像现实主义那样是为再现而存在，也不像现代主义文学那样是为救世而存在。在它那里，再现世界或拯救这个荒诞的世界不是它要做的，也不是它做得了的。既然不是艺术模仿生活而是生活模仿艺术，既然不是人在说话而是话在说人，那么用语言做成的文学何以能再现或拯救世界？再说，后现代主义文学是在文学已“枯竭”、小说家“站在十字路口”之际，在呐喊造反的反文化浪潮之中做出来的，要紧的是高歌反抗，反抗所谓的传统，反抗所谓的“精英”，反抗所谓的“终极意义”。“结果，美学上的先锋主义继续与政治激进主义结为同盟”（Bray 1）。这种反抗的艺术，追求的不是那种古典的美，也不是那种“为艺术而艺术”的唯美，而是以“丑”代“美”的美，或者如斯科龙斯基说的，是“一种去形美学”。^③《带胡须的蒙娜丽莎》实际是杜尚在一张印有达芬奇的《蒙娜丽莎》的明信片上，给达芬奇画的蒙娜丽莎添加了胡须，并写上 *L. H. O. O. Q.*，以此命名该画。（据说这些字母是法语 *Elle a chaud au cul* 的快读谐音，意为“她有一张热屁股”。）显然，与达芬奇的《蒙娜丽莎》相比，杜尚的画绝然不是“美”“好看”，相反是不好看，把达芬奇的“美”通过“变形”或说“去形”弄成了“丑”。杜尚的画与达芬奇的画的对立，实际就是去形与造形的对立。“造形通常意味有序、规范、习俗和系

统。这样理解形的话，形便是指美学的规范方面：要么是指形而上强制性的东西，要么是社会接受的、正常的、大家欣赏的东西。而去形则是抛弃形，是种挑衅，是对强制性因素和现有的常规进行造反”（Skowroński 72）。

2. 只求怎么讲不问讲什么

后现代主义文学只求怎么讲不问讲什么。假如你问杜尚“《泉》（*Fountain*）讲的是什么？”他可能只说“为这个物体创造一种新思想”，^④至于这个“新思想”是什么，他是不会说的。假如你看不懂莫里森的小说而去问她“讲的是什么？”，她会说：“宝贝，这就是我们说的阅读”（转引自林玉珍 57）。假如你问品钦“V 究竟是什么？”他可能会说是人又是物。讲的是什么已经不那么重要了。实际说来，一个作品或说文本，就它“讲的是什么”张三可能说讲的是这个，李四可能说讲的是那个，王五可能说既不是这个也不是那个而是另一个。现代主义者会认为意义就在作品里，解释可以“真”（true），因而有唯一、正确的解释，此谓求统一，张扬的是非此即彼。而后现代主义者会反驳，说不是这么回事。如德里达就主张文本之外别无他物，每一个符号通过其与别的符号的关系从而在语境中获得意义，因此是“符号游戏”，符号间的关系不断变化，意义也就不不断变化。在德里达那里，可以建构和发现别的意思，提出不同的但同样是科学的解释。此谓存分歧，高呼的是“差异万岁”。终极意义只是一种理想，可言而不可求。在概念艺术那里，像杜尚的“现成物”（*readymade*），讲的其实不是艺术了，而是理念。一如基兰所言，“概念艺术虽不一向但却常被认为显然缺乏美学之质。[……]当概念艺术没有美学价值时，它充其量类似艺术批评，其本身不具备艺术价值”（Kieran 219）。文学上也有像杜尚那样利用“现成物”来创作，比如巴勒斯（William Burroughs），他的“剪拼法”（*the cut-up technique*）将现有的文本，通常是乔伊斯、艾略特、卡夫卡的，拿来剪碎然后任意拼贴起来，算是再创作（*rewriting*）。又比如安德鲁斯（Bruce Andrews），他收集独立的短语与句子，有些是现成的，有些是新写的，然后将它们组成新的文本。尼伦（Jeffrey Nealon）称这样的写作为“概念写作”（*conceptual writing*）（参见 McHale 179）。概念写作与概念艺术本质上是一样的，我们读阿克的

《远大前程》和巴塞尔姆的《白雪公主》，无异于看杜尚的《带胡须的蒙娜丽莎》和《泉》，明白的恐怕是他们怎么讲，感受的恐怕是费德曼（Raymond Federman）描述的、他们玩的“玩剽窃”（playgariism）（Broich 252）。

3. 尊奉不确定性为第一审美原则

不知道讲的是什么呢是因为后现代主义文学推行的第一审美原则是不确定性。^⑤什么都不确定，如何能知道讲的是什么呢？一头一身一尾将故事引向（统）“一”，讲的是什么呢就在这“一”里。但多头数尾这等故事就见不到“一”了。福尔斯的《法国中尉的女人》多头结尾，不见“一”只见“多”或说“既……又……还……”：萨拉既是贞女又是荡妇，你能见到“一”吗？巴塞尔姆的《看见我父亲在哭泣》以“等等”（Etc.）来结尾又能见到“一”吗？库弗的《保姆》因“身”为Y式结构也只落了个“既……又……还……”，保姆既死了又安然无恙还与户主塔克私奔。可见不确定性包含在“多元”当中，它展现的是自然中的或然性：事物的发展本来就可能这样也可能那样。唯有在有限的范围内或说在具体的语境中，才可以断定是一还是二，也就是说唯有在相对的情况下，才知道是一还是二。实际上二战后，美学中相对主义占上风：人们认为美学的价值在于其现实与地方文化和历史条件相关。因此，一个好的艺术品只“好”在一个特定的文化当中（Dutton 212）。

4. “差异万岁”

“差异万岁”（Vive la difference）是菲拉特和多拉基亚提出的概念；他们观察到人们在企图界定后现代主义时有“三个方面很突出”，第一个便是“不唯一—工程、法则（order）、存在方式是从，因而欢迎差异”（Firat Dholakia 125）。他们认为后现代主义就是“号召人们辨认单一宏大工程值得疑问的本质”，即利奥塔说的“宏大叙事”，把它“从高高在上、受人尊敬的位置上拉下来”（Firat Dholakia 126），这实际就是号召人们去“接受差异”（Firat Dholakia 127）。他们解释说，差异意味“开放”，意味“容忍”（“认识和尊重他者的信仰和行为”），意味“敬意”（“敬重他者的情感、愿望、意见和判断”），意味“多元性”和“多样性”（Firat Dholakia 130）。后现代社会是后工业社会，其生产模式已是灵活、多样的后福特主义生产模式，其经济是后福特主义经济，“这种经济创造

了一种新的、推崇差异、多样性和短暂性的后现代文化”（Gartman 121）。后现代主义文学作为后现代文化的一部分，同样也推崇差异、多样性和短暂性。可以说，后现代主义文学的创作技巧，全都是为了求“不同”或说“陌生”而存在，无论是碎片化、断裂叙述、Y式情节结构、多元开头或结尾，还是借用或混用通俗文类，莫不如此。

5. 在极端和折中当中获取陌生

为追求陌生化效果，现代主义高喊“日日新”，后现代主义高歌“篇篇怪”，^⑥虽一字之差，本质上却相同，只是“篇篇怪”更趋激进。现代主义文学为了要“新”，大搞形式试验，且在追求陌生化效果的过程中，只走“精英主义”（elitism）路线，排斥传统的或说通俗的东西。而后现代主义文学却“两条腿走路”。一方面，对现代主义文学中的创新手法，后现代主义文学也用，只是程度上更趋张狂，因为要是照着现代主义文学那般用，那就不新了，因此，为了“新”上加新，须把那些创新手法做成“怪”，而为了要“怪”，就须让此时已不那么“新”的东西呈现极端的形态。也就是说，后现代主义文学要在“新”的基础上更加新，只有“怪”才行。于是我们见到后现代主义文学的形式试验，花样更加张狂、频繁、极端，较之现代主义文学更加新而变得“怪”了，如B. S. 约翰逊的活页小说《不幸的人们》，加斯的大搞排印试验的《威力·马斯特斯孤独的妻子》，库弗的全然由碎片做成的《保姆》。另一方面，后现代主义文学还通过使用传统的、“旧”的东西来获取陌生化效果。这就是说，它既使用现代主义文学中的“新”的创作手法，也使用传统中的“旧”的创作手法，依靠走折中主义的道路来获取陌生化效果。体现这折中主义的是它的另一口号：“什么都行”（Anything Goes）。“什么都行”是针对现代主义文学所奉行的精英主义而言的；后现代主义文学不要精英主义，而要“折中主义”，即英文中的 eclecticism，也就是“兼收并蓄”。后现代主义文学推行折中主义美学时，采用的策略之一就是借用和/或混用通俗文类，但使用中必定釜底抽薪，改变它的一些面貌，即施以“去形”之术，让旧瓶装上新酒，在似曾相识中呈现“怪”或说“陌生”。按照格雷贝斯的说法，这种陌生是种“委婉陌生”，“由微妙差异构成，在已然熟悉中见出变化”（Grabes 103）。格雷贝斯称这种美学为“微妙差异美学”（aesthetic of

subtle difference) (Grabes 114)。在这种美学里,接受者的任务不是去发现先锋派式“激进陌生”,“而是在看似熟悉或类似现有物中发现微妙差异。这绝非易事,因为视者或读者须熟悉现存的形式和主题,以便注意到微妙差异处在新创的变化之中,或者认识到通俗元素相互组合导致一种对应或说有趣的对照”(Grabes 114-15)。这种在折中当中追求陌生化效果的策略在20世纪70年代中期后越演越烈,以至到了80年代,有评论家“开始谈论后现代主义终结”(Grabes 102)。

6. 在调整期待中获取愉悦

阅读后现代主义文学的愉悦,不像阅读现实主义或现代主义文学那样,是在期待的完成中获取。比如我们阅读通俗小说,只要知道其归属的类别,便会按此类别来期待作品。读侦探小说,最后会有“穷凶”的释然;读童话,结尾有“此后他们便幸福地生活在一起”;读西部小说,必定是“好汉”战胜“恶棍”;读罗曼史,最终必有浪漫之结局。但是读后现代侦探小说,却常常见不到“穷凶”的释然,即使有也不是靠理性的推断胜出,抑或靠偶然所至,一如《玫瑰之名》。读后现代西部小说,“好汉”未必战胜“恶棍”,有如多克特罗(E. L. Doctorow)的《哈德泰姆斯欢迎你》中的布卢之于特纳。读库弗的Y式情节结构的《保姆》也一样,读者期待一次次,受挫一次次。读者读这类后现代主义小说,因期待未果而得不到安慰(solace),于是感到沮丧,感到康德说的痛苦,但痛定后再调整期待,一次次痛苦一次次地调整期待,趣味和愉悦便由此而生。因此,阅读后现代主义小说的愉悦不在期待的完成之中,而在不停地调整期待里,因为调整期待意味积极参与作品意义的创造,有如阅读《保姆》那样,愉悦只有在读者一次次期待一次次调整,明白这不确定性背后所召唤的参与时才有。

天地太高太大,高大得超越了我们的理解力和想象力,故而是崇高的、不可表现的。与天地一样,现实也是不可表现的,一如布朗所言,“现实不可用人类的文化形式来表现”,而“由于不能表现现实,也就不存在任何权威叙述”,这是后现代主义的“两大核心原则”(Brown 6-7)。如果说后现代主义的表达有什么价值的话,这价值“就在于企图命名不可命名”,这是詹明信所相信的(Waugh 290)。后现代主义“倡导”的,是“和肯定

标准结构、秩序和现代性规范的表现模式决裂,转而实践暗示潜力和可能性的表现模式,这些可能性包含着‘他者’、‘不可表现’和‘陌生’”(Firat Dholakia 132)。“简而言之”,以传统的美学观来衡量,“没有后现代主义美学,因为后现代主义不知道如何谈论自己的美。”没有哪一个后现代主义艺术家“能够对其同仁或学徒说:‘它就应该这样做,因为这样做使得它美’”(White 38)。

注解[Notes]

① 依据里蒙-凯南的看法,在这场争论中,写实派的主张(realistic argument)视人物为人,纯粹派的主张(purist argument)视人物为文字,前者的理论基础是模仿说,后者的理论基础是符号学(详见Rimmon-Kenan, Chapter 3)。另依据博特卢西和迪克逊的看法,传统理论视人物为人,近当代理论视人物为符号(详见Bortolussi & Dixon, Chapter 5)。

② 比如格雷贝斯注意到:在后现代主义的文学艺术那里,“除了运用新媒体外,所有的艺术生产和文学都抬起了在现代主义中发现和发展的概念和表现模式”(Grabes 67)。又如达恩也注意到:“没有哪一个叙事技巧被标为后现代主义所独有”(D'haen 272)。

③ 斯科龙斯基称“先锋派画家在其作品中运用去形的脸部(或躯体)”为“去形美学”(an aesthetics of deformation)(Skowroński 72)。

④ 杜尚拿来一只尿壶,命名曰《泉》,署名“理查德·马特先生”,然后送去纽约展览,被拒绝。据说后来杜尚解释说:“是否真是马特先生亲手所做无关紧要。重要的是他选择了它。他将一件日常生活用品,放在这样的环境里,给它一个新标题和新视角,它原先的使用意义消失了,但却为这个物体创造一种新思想”(转引自Grabes 36)。

⑤ 不少批评家认为不确定性是后现代主义的特征、标准或标志。如达恩认为“‘不确定性’是哈桑以降被认为是经典后现代主义的基本标准”(D'haen 277)。又如哈维视不确定性为“后现代思想”三大标志之一,另外两个标志是“碎片化”和“强烈怀疑通用或说‘统一’话语”(Harvey 9)。

⑥ 中国学者赵毅衡认为“日日新”(Make It New)是现代派高举的旗帜,而“篇篇怪”(Make It Strange)是后现代派高举的旗帜(赵毅衡 17),窃以为很有见地。

引用作品[Works Cited]

- Beidler, Paul G. "The Postmodern Sublime: Kant and Tony Smith's Anecdote of the Cube." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53.2 (1995): 177-86.
- Bortolussi, Marisa, and Peter Dixon. *Psychonarratology*:

- Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- Bray, Joe, Alison Gibbons and Brian McHale. eds. *The Routledge Companion to Experimental Literature*. London and New York: Routledge, 2012.
- Broich, Ulrich. "Intertextuality." *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Eds. Hans Bertens and Douwe Fokkema. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997. 249-55.
- Brown, Callum. *Postmodernism for Historians*. New York: 2005.
- Conner, Marc C.. "Postmodern Exhaustion: Thomas Pynchon's *Vineland* and the Aesthetic of the Beautiful." *Studies in American Fiction*. 24.1 (1996): 65-86.
- Crawford, Donald W.. "Kant." *The Routledge Companion to Aesthetics*. Eds. Berys Gaut and Dominic McIver Lopes. London and New York: Routledge, 2001. 51-64.
- D'haen, Theo. "European Postmodernism: The Cosmodern Turn." *NARRATIVE* 21.3 (2013): 271-83.
- Donoghue, William. "Pynchon's 'Hysterical Sublime.'" *Critique* 52.4 (2011): 444-59.
- Dutton, Denis. "Aesthetic Universals." *The Routledge Companion to Aesthetics*. 203-14.
- Engström, Timothy H.. "The Postmodern Sublime? Philosophical Rehabilitations and Pragmatic Evasions." *Boundary 2* 20.2 (1993): 190-204.
- Firat, A. Fuat, and Nikhilesh Dholakia. "Theoretical and Philosophical Implications of Postmodern Debates: Some Challenges to Modern Marketing." *Marketing Theory* 6.2 (2006): 123-62.
- 福柯:《福柯访谈录——权力的眼睛》,严锋译。上海:上海人民出版社,1997。
- [Foucault, Michel. *The Power of the Eyes: Interviews with Foucault*. Trans. Yan Feng. Shanghai: Shanghai People's Press, 1997.]
- Gartman, David. "Postmodernism; Or, the Cultural Logic of Post - Fordism?" *The Sociological Quarterly* 39. 1 (1998): 119-37.
- Grabes, Herbert. *Making Strange: Beauty, Sublimity, and the (Post) Modern "Third Aesthetic"*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2008.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Massachusetts & Oxford: Blackwell, 1990.
- 胡全生:“后现代主义小说中的人物与人物塑造”,《外国语》128.4 (2000): 52-58。
- [Hu, Quansheng. "Character and Characterization in Postmodernist Fiction." *Journal of Foreign Languages* 128.4 (2000) 52-58.]
- 詹明信:“后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑”,载《晚期资本主义的文化逻辑:詹明信批评理论文选》,张旭东编,陈清侨等译。北京:三联书店,牛津大学出版社,1997。420-515。
- [Jameson, Fredric. "Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism." *The Cultural Logic of Late Capitalism: Jameson's Selected Works on Critical Theory*. Ed. Zhang Xudong, Trans. Chen Qingqiao et al. Beijing: Sanlian Book House and Oxford UP, 1997. 420-515.]
- 蒋孔阳:《德国古典美学》。北京:商务印书馆,2014。
- [Jiang, Kongyang. *Classical German Aesthetics*. Beijing: Commercial Press, 2014.]
- 康德:《康德著作全集第5卷:实践理性批判;判断力批判》,李秋零译。北京:中国人民大学出版社,2006。
- [Kant, Immanuel. *The Complete Works of Kant. Vol. V: Critique of Practical Reason; Critique of Judgment*. Ed. Li Qiuling. Beijing: China People's UP, 2006.]
- Kieran, Matthew. "Value of Art." *The Routledge Companion to Aesthetics*. 215-25.
- LeClair, Tom. "A Debate: William Gass and John Gardner." *Anything Can Happen: Interviews with Contemporary American Novelists*. Eds. LeClair, Tom and Larry McCaffery. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988. pp. 20-31.
- 林玉珍 胡全生:“后现代主义小说中的通俗性——通俗小说类型在后现代主义小说中的使用”,《当代外国文学》3 (2006): 51-58。
- [Lin, Yuzheng, and Hu Quansheng. "The Conventions of Postmodernist Fiction: The Use of Popular Genres in Postmodernist Fiction." *Contemporary Foreign Literature* 3 (2006): 51-58.]
- Lyotard, Jean-François. "Answering the Question: What Is Postmodernism?" Trans. Régis Durand. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 9th printing, 1993. 71-82.
- Matthews, Patricia M.. "Kant's Sublime: A Form of Pure Aesthetic Reflective Judgment." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54.2 (1996): 165-80.
- McHale, Brian. *The Cambridge Introduction to Postmodernism*. New York: Cambridge University Press, 2015.
- Morador, Fernando Flores. *Postmodernism and the Digital Era*. Tryck: Lund University, 2007.
- 牛宏宝:《现代西方美学史》。北京:北京大学出版

- 社,2014。
- [Niu, Hongbao. *History of the Modern Western Aesthetics*. Beijing: Peking UP, 2014.]
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London and New York: METHUEN, 1983.
- Shelley, James. "Empiricism; Hutcheson and Hume." *The Routledge Companion to Aesthetics*. 37-49.
- Skowroński, Krzysztof Piotr. "Facial Images as a Way for the Articulation of Values in the Avant-garde's Aesthetics of Deformation." *Value Inquiry Book Series 264* (2013): 71-93.
- Waugh, Patricia. "Postmodernism." *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. 9: Twentieth-Century Historical, Philosophical and Psychological Perspectives*. Eds. Christa Knellwolf and Christopher Norris. Cambridge: Cambridge UP, 2001, 289-305.
- White, Curtis. "I Am Artist; I Make Beautiful Things: A Credo of Sorts Concerning the New Beauty." *Review of Contemporary Fiction* 18.2 (1998): 37-46.
- 赵毅衡,“后现代派小说的判断标准”,《外国文学评论》4(1993): 12-19.
- [Zhao, Yiheng. "Judgment Criteria for Postmodernist Fiction." *Foreign Literature Review* 28.4 (1993): 12-19.]
- 朱立元主编,《美学大辞典》(修订本)。上海:上海辞书出版社,2014。
- [Zhu, Liyuan, ed. *Dictionary of Aesthetics* (Revised Edition). Shanghai: Shanghai Dictionary Press, 2014.]
- [Wang, Zhenduo. "A New Genre Does Emerge." *Journal of Henan Normal University* 5(1979): 80-83.]
- :“文学风雨四十年·说明”,《文学风雨四十年》,於可训、吴济时、陈美兰主编。武汉:武汉大学出版社,1989年。9。
- [---. "A Note on the Text." *Four Decades of Literary Wind and Rain*. Ed. Yu Kexun, Wu Jishi and Chen Meilan. Wuhan: Wuhan University Press, 1989: 9.]
- 吴亮 程德培:“当代小说:一次探索的新浪潮(代后记)”,《探索小说集》,吴亮、程德培编。上海:上海文艺出版社,1986年。654。
- [Wu, Liang and Cheng Depei. "Contemporary Fiction: An Exploration of the New Wave." *Experimental Novels*. Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing House, 1986: 654.]
- 赵少候:“法国短篇小说选·序”,《法国短篇小说选》,赵少候编。北京:中国青年出版社,1978年。9。
- [Zhao, Shaohou. "Preface." *Selected French Short Stories*. Beijing: China Youth Press, 1978: 9.]
- 张金杰:“‘伤痕文学’的质问”,《鞍山师专校刊》,1(1980): 58。
- [Zhang, Jinjie. "Questioning 'Literature of Scars'." *Journal of Anshan Teachers College* 1(1980): 58.]

(责任编辑:王峰)

(上接第68页)

- [Wang, Zhenduo. "A New Genre Does Emerge." *Journal of Henan Normal University* 5(1979): 80-83.]
- :“文学风雨四十年·说明”,《文学风雨四十年》,於可训、吴济时、陈美兰主编。武汉:武汉大学出版社,1989年。9。
- [---. "A Note on the Text." *Four Decades of Literary Wind and Rain*. Ed. Yu Kexun, Wu Jishi and Chen Meilan. Wuhan: Wuhan University Press, 1989: 9.]
- 吴亮 程德培:“当代小说:一次探索的新浪潮(代后记)”,《探索小说集》,吴亮、程德培编。上海:上海文艺出版社,1986年。654。
- [Wu, Liang and Cheng Depei. "Contemporary Fiction: An Exploration of the New Wave." *Experimental Novels*. Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing House, 1986: 654.]
- 赵少候:“法国短篇小说选·序”,《法国短篇小说选》,赵少候编。北京:中国青年出版社,1978年。9。
- [Zhao, Shaohou. "Preface." *Selected French Short Stories*. Beijing: China Youth Press, 1978: 9.]
- 张金杰:“‘伤痕文学’的质问”,《鞍山师专校刊》,1(1980): 58。
- [Zhang, Jinjie. "Questioning 'Literature of Scars'." *Journal of Anshan Teachers College* 1(1980): 58.]

(责任编辑:王峰)