

April 2023

Philosophy of Art, or Aesthetics of Symbolism? On Paul de Man's Deconstructive Interpretation of Hegel's Aesthetics

Shanchuan Zhang

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

Recommended Citation

Zhang, Shanchuan. 2023. "Philosophy of Art, or Aesthetics of Symbolism? On Paul de Man's Deconstructive Interpretation of Hegel's Aesthetics." *Theoretical Studies in Literature and Art* 43, (2): pp.218-226. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol43/iss2/22>

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.

Philosophy of Art, or Aesthetics of Symbolism? On Paul de Man's Deconstructive Interpretation of Hegel's Aesthetics

艺术哲学,抑或象征美学?

——论保罗·德·曼对黑格尔《美学》的解构主义阐释

张山川

摘要:沿着德里达的解构思路,德·曼从《精神哲学》符号与象征差异的隐秘语境入手,挖掘出了《美学》的语言学向度,他认为这一向度对黑格尔理念论艺术类型经典建构形了解构,使《美学》某种程度上被还原为一种传统的象征艺术理论,即“艺术本质上是象征性的”(不仅象征型艺术是象征性的,古典型艺术乃至浪漫型艺术也是象征性的)。面对《美学》辩护者的质疑,德·曼分别从理念论的体系解构和理念论的修辞解构两方面入手捍卫了他的象征主义诊断,并揭示了广义艺术象征理论背后意义与形象不断靠近的语言学逻辑,这一逻辑决定了《美学》诸种艺术类型的象征性嬗变。德·曼的独特阐释不仅在主流的理念论解读之外为《美学》提供了一种偏于形式主义的理解,使得黑格尔《美学》靠拢了自谢林以来的浪漫主义象征美学传统,也成为展示“盲目与洞见”这一贯穿德·曼整个理论生涯的语言修辞学阅读理论的绝佳范例之一。

关键词:保罗·德·曼; 黑格尔; 象征型艺术; 象征主义; 盲目与洞见

作者简介:张山川,中国人民大学文艺学专业在读博士生,主要从事德国古典美学与形式论美学研究。通讯地址:北京市海淀区中关村大街59号中国人民大学文学院,100872。电子邮箱:shanchuanzhang@qq.com。

Title: Philosophy of Art, or Aesthetics of Symbolism? On Paul de Man's Deconstructive Interpretation of Hegel's *Aesthetics*

Abstract: Following Derrida's deconstructive approach, de Man approaches Hegel's *Aesthetics* from the perspective of distinction between sign and symbol in the *Philosophy of Spirit* and opens up the linguistic dimension of the *Aesthetics*. De Man believes that this dimension deconstructs Hegel's classic construction of forms of art, and makes the *Aesthetics* return to a traditional art theory of symbolism, i. e. "art is essentially symbolic (for both the symbolic form of art and classical and romantic forms of art)". Facing the challenges from defenders of the *Aesthetics*, de Man defends his claim of symbolism from two perspectives: the deconstruction of the system of idealism and the deconstruction of the rhetoric of idealism. Hence, he can reveal the linguistic logic by which the meaning and image behind the general symbolic theory of art are getting increasingly closer. This logic determines the symbolic transmutation of art forms in the *Aesthetics*. De Man's unique interpretation not only provides a formalistic understanding of the *Aesthetics* that is different from the mainstream interpretation of idealism, but also brings Hegel's *Aesthetics* close to the romantic tradition of aesthetics of symbolism since Schelling. His approach has also become an excellent example of "blindness and insight," which underlies his rhetorical reading theory and his later linguistic engagement.

Keywords: Paul de Man; G. W. F. Hegel; symbolic form of art; symbolism; blindness and insight

Author: Zhang Shanchuan, is a Ph. D. student at Renmin University of China. Zhang's research focuses on classical German aesthetics and formalistic aesthetics. Address: School of Liberal Arts, Renmin University of China, No. 59 Zhongguancun Street, Haidian District, Beijing 100872, China. Email: shanchuanzhang@qq.com.

长期以来,人们对黑格尔《美学》的解读,深受黑格尔本人所给出的理念论哲学话语的影响,几乎无从超越。譬如,在谈到《美学》的艺术类型时,虽然我们已经熟知诸如“内容溢出形式”“形式溢出内容”等偏于艺术形式论的说法,^①但又不得不将进一步的解释权归之于理念。而解构主义的出现,为人们提供了一个从文本内部重审或重构黑格尔哲学美学的契机。德里达率先辨认出黑格尔理念论中的逻各斯中心主义,他揭示了具有特权的逻各斯概念排挤边缘概念的种种二元对立(例如西方/东方、灵魂/肉体),并将这种排他性等级秩序的重复性运作与理念论“在场形而上学”联系起来。在20世纪下半叶符号学运动的影响下,德里达沿着《论文字学》“说话/书写”的拆解思路,对黑格尔《精神哲学》中的符号学理论予以了深入解读,发掘出一个逻各斯中心主义“现代符号学的创始人”的黑格尔(费维克 41)。在题为《矿井与金字塔:黑格尔符号学导论》(“The Pit and the Pyramid: Introduction to Hegel's Semiology”)的长文中,德里达指认了黑格尔文本中“符号”(sign, Zeichen)对“象征”(symbol, Symbol)、“声音语言”对“书写语言”、“拼音文字”对“象形文字”等的排挤,并在以符号与象征为代表的二元对立结构下透视了《美学》艺术类型建构:由东方象征型艺术到西方自由艺术演进的理念论线索掩盖的正是黑格尔一以贯之的“灵魂”排挤“肉体”的逻各斯中心主义等级秩序。在美学领域,德里达的思想引起了大洋彼岸另一解构主义巨擘保罗·德·曼(Paul de Man)的强烈兴趣,德·曼将符号与象征的差异提升到一种“元结构”的高度,试图以此揭示《美学》本身的矛盾性运作方式(他称之为一种自我解构的修辞系统)。在《黑格尔〈美学〉中的符号与象征》^②一文中,他认为符号与象征不仅仅构成了德里达所指认的单向的二元对立,更是构成了双向的“相互抹杀”:象征作为“对理论揭露中固有的逻辑必然性的防御”,并不只是无辜受排挤的,也构成一种“象征意识形态”(De Man, “Sign and Symbol in Hegel's ‘Aesthetics’” 770-771);而符号不只是具有排挤特权的,同样揭露着“象征意识形态”的虚假。德·曼认为只有在这种交互结构中,黑格尔关于“艺术本质上是象征性的”(他认为这一论述同时解释了“美是理念的感性显现”)与“艺术对于我们而言是一种过去的事情”的双重论点才能成为同一说法的两面(773)。不过,套用德·曼自己“盲目与洞见”的修辞学术语来说,这种深刻洞见(insight)同时也蕴含着无法避免的“盲目”(blindness)。对黑格尔《美学》的捍卫者来说,将《美学》整体视作一种象征理论(更遑论对“象征意识形态”的指认),就已经包含了对经典的严重挑衅。换言之,德·曼的象征指认实际上构成了他整个《美学》解构工作的前提性要件,其合法性问题直接威胁到德·曼解构大厦的根基。当德·曼从解构流派的骄傲中回过头来,重新从象征的角度讨论《美学》的双重性时,他才真正抵制

住了将《美学》匆匆解构掉的诱惑并直面理念论的挑战。因此,本文的立意并不在于介绍德·曼最初沿着德里达的思路对《美学》的解构洞见,而是从偏重黑格尔《美学》研究的角度出发,审视德·曼解构策略中一块看起来似乎有缺陷的“奠基石”(cornerstone),即他后来不断捍卫的“艺术本质上是象征性的”这一中心论点,因为这一论述不仅构成了对《美学》理念论的真正挑战,也是展示德·曼独特解构方法论的绝佳范例之一。

一、《美学》是历史与语言学的统一

在经典的理解中,我们知道决定《美学》象征型、古典型和浪漫型三种艺术类型演进的是意义(meaning, Bedeutung)与形象(image, Bild)之间的关系变化:一方面,意义与形象之间“始而追求,继而到达,终于超越”(黑格尔,《美学》第一卷 103),每一种关系的先后变化都构成了一种既定的历史秩序,这样三种艺术类型就成了前后接续的历史类型;另一方面,意义与形象关系变化的根本原因又是理念(黑格尔又把“意义”“内容”叫作“理念”),理念决定了二者关系由物质性向精神性转化,并最终导致了艺术的消亡。这就是艺术史建构著名的“历史与逻辑的统一”。德·曼的考虑则与经典理解有所不同,从语言学方法论出发,发掘经典美学文本的物质性(materiality)基点,并在这种物质性基点中消解美学的字面意义、意识形态或形而上学附着,使其不再能够将语言自然化或现象学化(即“解神秘化”)(伊格尔顿,“导言”9-10),从而重新确立起语言的修辞(rhetoric)本质,是他一贯的理论切入点。如在《康德的现象性与物质性》(“Phenomenality and Materiality in Kant”)这一知名论文中,德·曼就对康德的崇高理论进行了物质性考察,他发现无论是“数学的崇高”还是“力学的崇高”,它们都被证明并不是超验的原则,而是语言学的原则(De Man, *Aesthetic Ideology* 78-79)。德·曼认为,对于语言学结构的这种依赖,导致康德第三批判的中心发生断裂,只剩下“字母平淡的物质性”,“任何程度的混淆或意识形态都无法将这种物质性转化为审美判断的现象认知”(De Man, *Aesthetic Ideology* 90)。同样,对象征的物质性考虑也使得德·曼对黑格尔《美学》理念论建构逻辑产生了质疑,他认为“象征型”(symbolic, symbolisch)这一术语也与语言学结构密切相关,它实际上包含的是一种历史和语言学的统一,而不是历史与逻辑的统一。具体而言,一方面,黑格尔将象征型艺术形式与古代埃及、印度和波斯时期联系起来,并将其视为古典型艺术的前阶段或准备阶段,象征型就作为“时期系统”(system of periodization)的历史术语使用;另一方面,黑格尔通过在象征型艺术总论开篇对符号与象征建立区分,他也在纯粹语言学的层面上使用这一术语,在这一层面上,象征就具有一种语言物

质形式的普遍性,能够超越时期和国族的束缚而一般地属于所有语言(De Man,“Reply to Raymond Geuss” 385)。因此,象征的语言学特性就标识了其独立于理念论的潜能。德·曼指出,在象征型艺术的最后一个阶段中,黑格尔已经着手处理诸如“寓意”(allegory, Allegorie)、“寓言”(fable, Fabel)、“显喻”(parable, Gleichnis)等典型的隶属于后古典主义的现代象征类型(390),这就意味着象征形式超出了象征型艺术阶段的规定而延伸到古典型艺术乃至浪漫型艺术中。这正是黑格尔在象征型艺术中所指出的艺术由“较早阶段向较晚阶段的越界”(相应地,象征也决定了其他艺术类型由“较晚阶段向较早阶段的越界”)(黑格尔《美学》第二卷9)。在我们看来,德·曼从象征入手确实触及了《美学》若干悬而未决的问题,在黑格尔关于艺术的诸多定义中,不乏诸多与理念论逻辑相异的说法,如“象征倾向和浪漫倾向的相似”以及“艺术的最美与更高”等论点,但人们往往从维护黑格尔美学体系的角度作出解释。德·曼敏锐地嗅到了艺术类型建构所暗含的形式维度,因此他认为历史与语言学的统一不应该仅仅停留在“象征型”概念上,而应该成为《美学》整个艺术类型建构的原则:“就《美学》而言,哲学综合的持久力量在美学的共同庇护下集中在作品的统一能力上,即将历史中的因果性与语言学结构相统一、将时间中的经验性和实证性事件与既定的非现象性的语言事实相统一。”(“Sign and Symbol in Hegel’s ‘Aesthetics’” 763)在这种统一中,就有理由以象征为突破口去设想一种取代理念论艺术类型建构的语言学结构,因为历史始终是一种“经验性和实证性事件”,而语言学结构则是“既定的非现象性的语言事实”,因此最终会是以象征形式为代表的语言学结构将历史的偶然性统一起来。

德·曼关于黑格尔艺术史建构是语言学与历史统一的设想无疑受到了同时期法国结构主义理论家托多罗夫《象征理论》一书的影响(托多罗夫 277),^③从象征理论的谱系出发,托多罗夫同样认为黑格尔在艺术史建构中试图建立起“历史阶段”(historical periods)与“形式类型”(typology of forms)的统一。历史阶段系统由象征型、古典型和浪漫型的三项式组成,托多罗夫认为这一三项式与谢林的源头有些接近;在形式类型系统方面,则有着对应的三项式“谜语”(enigma, Rätsel)、“意象”(image, Bild)以及“寓意”(allegory, Allegorie)。“历史阶段”与“形式类型”的统一即上述两组三项对等式的结合:“谜语-象征型”“意象-古典型”“寓意-浪漫型”(他认为最后一个对等式在索尔格那里也出现过)。这里,托多罗夫为每一个历史类型都设想了一种对应的形式类型,可看作对德·曼设想的进一步细化。但托多罗夫所遇到的难题在于,他并未为形式类型系统的演进找到内在的根据:在他看到黑格尔的“象征远宽泛于仅作为历史阶段的‘象征型’

概念”(托多罗夫 277),并想从象征入手提供一个统一的解释时,他又不无疑惑地指出三种形式类型看起来又只是局限于象征型艺术内部,是隶属于其下的小类(subdivision)。可以说,托多罗夫已经意识到了黑格尔哲学文本中广义艺术象征和狭义艺术象征的矛盾,即:象征是否超出了象征型艺术?如果超出了,象征是否会扩展到整个艺术,又该如何去理解它与整个艺术的关系?

象征概念的矛盾及其对黑格尔经典艺术类型建构的威胁,是德·曼和托多罗夫共同面临的理论难题,但托多罗夫并未对此给出一个有说服力的答案,他甚至提到是否应该把这种疑难归咎于黑格尔本人(托多罗夫 277)。而在德·曼看来,象征概念实际上已经触碰到了黑格尔的盲点,这一盲点有释放出被正统理念论掩盖的语言学洞见的可能。以浪漫主义美学的象征理论为着眼点,德·曼首先在黑格尔《精神哲学》的广义象征学说中找到了答案。

二、《精神哲学》的广义象征之维

德·曼自述,他在《美学》象征问题上与德国19世纪文学史前辈彼得·斯丛狄(Peter Szondi)有着一致的看法,只不过后者不是出于理论敏锐而是出于直觉敏感:“斯丛狄本能般的诗学敏感把《美学》问题放在了它真正所属的地方——象征语言的领域。”(“Reply to Raymond Geuss” 385)但与斯丛狄不同的是,德·曼不是探讨《美学》的象征理论对广泛的文学象征现象有多大解释力,而是试图阐明《美学》本身是一种象征理论。这种考察最初是在浪漫主义美学传统象征理论的定位下作出的。回顾西方美学史,在黑格尔所处的浪漫主义时代,象征的确是美学的核心概念之一(托多罗夫就曾指出,象征或符号理论可看作整个浪漫主义美学的代名词)。我们知道,自康德在《判断力批判》中将象征指认为以类比图型的方式产生的理性概念的直观,他就开辟了一条以象征沟通理性与感性的艺术哲学进路。同时,象征作为直观的一种表象方式,与直观形象领域的天然联系,也启发了一条与约定俗成的象征(符号)主义相对立的自然象征主义之路,正是后者构成了广义艺术象征理论的基础(鲍桑葵 445)。康德的象征用法被以谢林为代表的浪漫派所接受后,被进一步塑造成感性现象与超感性意义(普遍者和特殊者)的合一,并被指派为一切艺术的本质特征。正是在这一意义上,德·曼指出,“美是‘理念的感性显现’[das sinnliche Scheinen der Idee]的著名定义不应该仅仅被转译为‘美学’一词而建起立一种显然关于美的艺术(die schönen Künste or les beaux-arts)的同义反复,而最好应该被转译为:‘美是象征性的’”(“Sign and Symbol in Hegel’s ‘Aesthetics’” 763)。

不过,尽管浪漫主义象征学说确实给黑格尔造成了

某种“影响的焦虑”,甚至连鲍桑葵也承认,黑格尔的“象征型”概念可看作浪漫主义象征说或寓言说的特殊应用(鲍桑葵 447),但实际上,黑格尔本人在《美学》中只就狭义而非广义的关系来看待象征。他在解释古典型艺术里也存在着的象征因素时就特意提到弗·施勒格尔的广义艺术象征,并承认这种方式在近代颇流行:“例如许莱格尔就认为在每一个艺术作品里都应该找出一个寓意。因此,所谓‘象征的’或‘寓意的’就是指每一件艺术作品和每一个神话形象后面都有一个普遍性的思想作为基础,因此在进行解释时就要把这种抽象的思想指点出来。”(黑格尔,《美学》第二卷 19)并且,黑格尔自己也提出:“我们也觉得关于象征型艺术还可以有这样一个问题:是否应该把一切神话和艺术都要按照象征的方式去了解呢?”(19)他最终给出的答案是:“因为我们的任务并不在于发见艺术形象在多大程度上可以用这种广义的象征或寓意去解释,而是要探求象征本身在多大程度上可以算作一种艺术类型。”(19—20)也就是说,虽然黑格尔也认识到了广义象征的存在,但他保持了一种有意的“盲目”:他只就形象与意义互不适合的狭义关系看待象征,并将其作为象征型艺术的原则。鲍桑葵对此有详细的解释:“这种象征艺术并不是广义的象征艺术,而是狭义的象征艺术。因为从广义上来说,一切艺术都要采用自然象征主义,而从狭义上来说,象征是同体现或再现相对而言的。”(鲍桑葵 445)这就是黑格尔及其阐释者对象征的经典理解。这一理解是与理念论分不开的,因为黑格尔并不认为浪漫派秉持的理念的象征(感性化)表达方案是绝对的真实展现,在他看来,理念的自我表达才是最高的真实,这种看法直接影响了象征在黑格尔美学中的地位,象征不再成为艺术最完满的表达,也不再是意义与形象的统一。因此,黑格尔在将象征指派为特定狭义关系后,便不再关注广义艺术象征展开的可能,并对艺术象征进行了人为的分割:一种是有着独立特性的象征,“产生了一个特定阶段的艺术观照和表现的基本类型”(即象征型艺术);另一种象征则是不能独立的外在形式,附属在古典型艺术或浪漫型艺术中,它们“一般只涉及次要的方面和个别的细节,并不能形成整个艺术作品的灵魂和特定的性格”(黑格尔,《美学》第二卷 9)。

对此,伽达默尔在《真理与方法》中追溯现代象征概念的源流时就认为,黑格尔只就意义与形象的不协调来考虑象征是一种“有意识的僵化和人为的狭窄化”:“所以我们必须承认,黑格尔对象征性概念的限制(尽管有许多拥护者)是与新美学的发展趋势相违背的,这种新美学发展趋势自谢林以来正是试图在这种概念里思考现象和意义的统一,以便通过这种统一去维护反概念要求的审美自主性。”(伽达默尔 101—102)而在斯丛狄和德·曼看来,这种盲目同样也反映出了黑格尔对语言本质的盲目:黑格尔的象征理论不仅对于以意象和比喻为基本特征的

当代诗学无甚裨益,甚至在 19 世纪浪漫主义和象征主义即将写下新的篇章时,他却另类地宣布了艺术的终结(De Man, “Sign and Symbol in Hegel’s ‘Aesthetics’” 764)。因此,德·曼在斯丛狄所列举的黑格尔对现代象征概念(例如“通感”)“无动于衷”的大量材料面前径直评论道:“黑格尔,于是就成了一个没有对象征语言作出反应的象征理论家。”(765)

因此,正如德·曼在解构诸多文学理论名家时的至理名言“批评家对自己的批评假设最盲目的时刻,也是他们获得最大洞见的时刻”(De Man, *Blindness and Insight* 109)所说,黑格尔的象征学说,同样是以对广义象征的盲目为代价的。不过,按照“盲目与洞见”的逻辑,所谓的学说或教条只是一种字面上(literally)的洞见,被作者有意忽视的东西往往才是他的真正洞见:“某种程度上,他‘知道’,他的学说将他的洞见伪装成某种近似于它的对立面的东西,但他选择对这种知识保持盲目。”(116)盲目与洞见的颠倒正是语言的修辞性(rhetoricity)或象征性使然。追随尼采的看法,^④德·曼认为修辞性是文学语言(包括部分哲学语言)或文学性的决定性特征(德·曼,《阅读的寓言》117)^⑤,其功能是通过还原语言本来的修辞义来解构其字面意义的传统权威。因为字面意义利用语言的指称(referential)功能,追求的是概念或现实的确定性,即一种将“语言的权威根植于它与外在于语言的(extralinguistic)指称对象或意义相适合”(112)的传统或一种“符号与指称的语义一致的神话”(6),它表现为对概念、实质或现实的宣称与断言。在德·曼看来,这种确定性追求无疑只是传统语义学的一种本质主义幻想,也是他所熟悉的其他同时代解构主义或结构主义理论家(如德里达、巴特乃至雅各布森等)所着力拆解的领域。相反,德·曼认为语言的范例结构是修辞,是“内在于语言的”(intralinguistic)比喻资源(112),它本质上具有自我指涉的虚构性,“修辞学从根本上悬置了逻辑,并打开了指称性畸变的令人眩晕的可能性”(11),但它并没有否认语言的指称功能,而是质疑其作为自然或现象认知模型的权威(*The Resistance to Theory* 11)。德·曼指出,语言中的典型错误正是字面意义(内容)和修辞意义(符号)的反复混淆(*Blindness and Insight* 136),而修辞性阅读则为这种混淆的揭示提供了可能。因此,“盲目是文学语言修辞本质的必要关联”(141),修辞性阅读会将作者或批评家建基于字面意义确定性的宣称或断言还原为盲目,而反过来将他们对语言修辞意义的盲目重新翻转为洞见。这样,修辞理论造成的不可避免的结果就是理论家“不仅说了一些作品没有说的东西,而且他甚至说了他自己也并不打算说的东西”(109),这反而是他的语言真正想说的。就《美学》而言,德·曼认为黑格尔及其阐释者附加在《美学》上的经典理念论洞见正是一种建基于字面意义的权威(“Reply to Raymond Geuss” 385),而这种权威注定会

被语言修辞性所瓦解。和在其他理论名家(如卢梭)的文本上发现的双面性模式一样,黑格尔《美学》文本同样“为他所声称的学说提供出最有力的反对证据”(De Man, *Blindness and Insight* 116)。这就是在象征型艺术一开篇,通过符号与象征的区分,黑格尔实际上就将艺术毫无保留地置于象征的秩序之下:

象征首先是一种符号。不过在单纯的符号里,意义和它的表现的联系是一种完全任意的构成的拼凑。[……]在艺术里,我们就不能在象征中考虑意义和符号形式之间的任意性,因为艺术本身恰好在于意义与形式的联系、亲缘关系和具体的相互渗透。(《美学》第二卷10)^⑥

德·曼认为这段话蕴含着《美学》的真正洞见,因为它在理念论艺术类型学说之外,显露出一种纯粹象征主义的艺术建构模式。德·曼对此进行了两个层面的解读:第一,在艺术里,符号是意义与形象之间的漠不相关,象征则是意义与形象的相互关联,这种对立制造出一种广义的二分法,即“符号性功能”(the semiotic function)和“象征性功能”(the symbolic function)的二分;第二,在符号与象征的二分法中,艺术就自然被划归到象征性功能一边。德·曼指出,“黑格尔关于艺术毫无保留地属于象征性秩序的论断正是在符号与象征之间差异的语境中作出的”(“Sign and Symbol in Hegel's 'Aesthetics'” 766)。德·曼对这一结论非常自信,他说:“这是黑格尔《美学》的经典句子,任何试图让它说别的东西的尝试要么是错的,要么像我怀疑的那样,在这里说的是同样的事情,但用的是不甚精确的术语。”(“Reply to Raymond Geuss” 386)

德·曼发现,这种对新艺术建构起着决定性作用的符号与象征的差异拥有着“并不像是艺术领域能够适用”(“Sign and Symbol in Hegel's 'Aesthetics'” 766)的隐秘来源,它最早并不是出现于《美学》,而是出自黑格尔初版于1817年的《哲学科学百科全书·第三部分·精神哲学》(以下简称《精神哲学》)。在德·曼看来,这一差异是贯穿于整个黑格尔哲学文本的一条隐秘线索(766),而《美学》中的符号、象征及其衍生的艺术建构只不过是这一差异的具体应用。在《精神哲学》中,象征与符号分属于主观精神部分的想象力理论“用象征表现的幻想”和“创造符号的幻想”的不同阶段:用象征表现的幻想是普遍表象(representation, Vorstellungen)借助与意象(image, Bild)的结合而达到一种形象化,即用一个意象来想象一个普遍的内容使其得到形象的阐明,^⑦即“给予普遍表象以一种形象的定在”(黑格尔,《精神哲学》273),并且意象和内容之间存在着相关性;而创造符号的幻想尽管也

是这种形象化,但意象与内容彼此毫无关系,某种程度上是一种陌生的形象化。按照黑格尔哲学体系的规定,想象力作为主观精神中潜在的、抽象的和尚未展开的环节,正是一种形式上的规定,是一种“形式上的理性”(277)。因此黑格尔明确指出,用象征表现的幻想“这种想象力构成艺术的形式方面”,“因为艺术是在感性定在的、即形象的形式中表现真正普遍东西或理念”(276);而创造符号的幻想则隶属于理智活动的系统。与象征相比,黑格尔认为“符号必须被宣布为某种伟大的东西”(278),因为“理智作为用符号进行标记的活动,比起它作为用象征进行表示的活动来,表明在使用直观上有一种更为自由的任意和支配权”(279)。通过对符号作为一种“伟大的东西”的赞扬,黑格尔实际上就确立了符号与象征这一黑格尔哲学概念中最引人注目的一组对立之一(托多罗夫甚至认为这一对立的重要性不亚于浪漫主义美学中象征与寓意的标志性对立)。

德里达最早辨识出了这组对立中的逻各斯中心主义,他认为黑格尔的符号实际上是与理念同构的(Derrida 74),符号的伟大意味着理念摆脱了在外在形象中的显现而走向了自我的自由显现,但这种自由建立在符号的物质因素(形象)被抹杀的基础上,因此符号的形象化实际上是一抹杀形象的形象化。他指出,符号的死亡意味在黑格尔对符号使用“金字塔”隐喻时明显地表现了出来,因为金字塔正是一种坟墓(83)。因此,当黑格尔分别把符号的意义和符号的物质因素同“灵魂”与“身体”联系起来的时候,符号就证实了传统形而上学“灵魂”与“身体”的对立(Magnus 17),这种对立建立起了黑格尔关于符号与象征、象形文字与拼音文字、东方象征型艺术与西方自由艺术等的整个符号学系统。德里达的看法显然影响了德·曼,德·曼认为这一带有浓重逻各斯中心主义的对立同时也决定了哲学和艺术的等级秩序。换言之,符号与象征的差异预示了哲学和美学的分野:“如果我们想知道,正如我们应该知道的那样,符号理论在黑格尔的《美学》中物质性地显现其自身的地位,我们就不得不去看那些黑格尔明确地说不是美学的或美的部分或艺术形式。”(De Man, “Sign and Symbol in Hegel's 'Aesthetics'” 774)在德·曼看来,在《美学》展开艺术的宏大建构之前,按照标准的逻各斯中心主义划分,艺术早就让位于哲学,被整体划归到象征领域了:《精神哲学》中的象征划定了艺术广阔的形象领域,^⑧而《美学》从象征型艺术到古典型艺术再到浪漫型艺术,正是这一领域的具体展开。因此,在黑格尔《精神哲学》中对象征的判断中蕴含着对《美学》的真正理解,这就是德·曼自信宣称《美学》首先是一种象征理论的依据所在。

德·曼的理解实际上开辟了一条从黑格尔哲学体系内部入手理解《美学》的新路径,这是一条区别于绝对精神理念论艺术建构的符号学进路。这一进路无损于美学

在黑格尔哲学体系中的整体地位,却大有改变艺术类型的经典建构模式的潜能。德·曼指出,尽管主观精神部分对象征的分析距离绝对精神对艺术作为理念的探讨至少有两个环节的距离(“Reply to Raymond Geuss” 388),却无疑对《美学》产生着深刻的影响。因为人们常常只注意到黑格尔“精神哲学”学说中绝对精神部分与《美学》的直接关联(艺术是绝对精神的第一个形态),而忽略了其主观精神部分对《美学》的重要影响。但如果完整考量黑格尔哲学体系,绝对精神作为主观精神与客观精神的统一,正是由主观精神为其实现提供了抽象的原则,而想象力理论中的符号与象征正是这一抽象原则的具体体现之一。可以看到,黑格尔在《精神哲学》中讨论象征时就已经从形式的角度对艺术类型进行了初步的建构,在象征性的想象之外,他还指认了寓意的和诗意的想象,并特别指出诗意的想象不再是一种造型艺术,而是能够更加自由地运用材料(《精神哲学》278)。因此,当(隶属于绝对精神部分的)《美学》采纳了(隶属于主观精神部分的)符号与象征的差异,并将其作为基本原则应用到对艺术哲学的界定中时,这种原则必然会干预乃至打破绝对精神的理念论独断,从而解构理念论话语的字面意义。但在《美学》的写作中,黑格尔却对《精神哲学》中的广义象征视而不见,甚至有意将广义象征的潜能予以压抑。德·曼认为,即使一定要从绝对精神的理念角度探讨艺术,也无法彻底撇清象征对艺术的影响,因为理念作为精神运动的形而上学基础,是贯穿于黑格尔整个体系之中而无处不在的,所以当黑格尔在主观精神中的想象力、表象或者思维部分讨论符号和象征的时候,同样也可以说这是从理念的角度来说的,因为这些术语显然不仅仅是在自然或经验世界的意义上说的(“Reply to Raymond Geuss” 389)。

三、艺术类型演变的象征逻辑

尽管德·曼从黑格尔哲学体系内部的隐秘语境入手对《美学》广义艺术象征维度进行了有力的揭示,但这种揭示由于还暗含了德里达的解构立场而显得有些先入为主,甚至有重新陷入“盲目与洞见”字面意义悖论的可能:《美学》对广义艺术象征的盲目反过来也是《精神哲学》对狭义艺术象征的盲目,这样盲目与洞见就会处于一种互为误读的状态。最早让德·曼意识到这一点的是德·曼当时在普林斯顿大学哲学系的好友雷蒙德·戈伊斯(Raymond Geuss)(他与德·曼围绕着《美学》的论争实际上贯穿了德·曼的写作始终)。从《美学》的辩护立场出发,戈伊斯认为德·曼关于“艺术本质上是象征性的”论述过于离经叛道,完全是从《精神哲学》设定的立场出发,将一个不属于《美学》的命题加在了《美学》身上(Geuss 380)。戈伊斯的反驳将德·曼的解构视野重新

拉回到了象征理论之中。不过,对于德·曼来说,这并不意味着方法论的危机,反而证实了解构方法论的张力,并为他提供了一个剥离德里达影响,显露自己修辞理论内核,呈现《美学》修辞本质的契机。

德·曼与戈伊斯围绕象征的争论焦点就在于《精神哲学》中的符号与象征差异能否在《美学》中应用的问题。戈伊斯某种程度上也承认德·曼论证结构的合理性,即一旦从符号与象征的差异出发,把艺术放在符号性功能和象征性功能非此即彼的二分中,确实可以从《美学》中找到诸多黑格尔否认艺术的意义与形象之间是任意性关系的段落,于是艺术显然就落到了象征性关系之中(Geuss 376—377),但他认为这一差异是并不符合《美学》的错误前提(377)。按照戈伊斯的思路,如果认真考量德·曼奉为经典的那段话的结尾(“在艺术里,我们就不能在象征中考虑意义和符号形式之间的任意性,因为艺术本身恰好在于意义与形式的联系、亲缘关系和具体的相互渗透”),我们就能发现德·曼的理解似乎也出现了盲目的瞬间:这句话实际上对《精神哲学》的设定有一个逻辑的颠倒,即并不是先进行符号与象征的区分,再把艺术放置到象征的区分中,而是先明确了艺术是意义与形象之间的诸种关联(“艺术本身恰好在于意义与形式的联系、亲缘关系和具体的相互渗透”),然后才在这种艺术关系中讨论符号与象征的差异并将象征放置其中,也就是说,黑格尔仍是就象征是隶属于艺术的一种类型或关系来考虑象征的,这与他的既定理念论立场相符。

尽管这里似乎并不支持德·曼的关键论点,但修辞理论已经事先为可能的盲点准备好了应对方案:作者(或读者)是否盲目某种程度上无关紧要,更关键的问题在于“他的语言是否对他自己的陈述盲目”,因为“从文学语言的修辞本质来看,认知的功能是存在于语言中而不是主体中”(De Man, *Blindness and Insight* 137)。因此,德·曼认为,一方面,戈伊斯的反驳并不能改变他对黑格尔《美学》文本的双重性修辞本质的指认,修辞本质一旦被确认,只有进一步证实的余地而绝无翻转的可能;另一方面,戈伊斯对黑格尔经典的盲目支持反而证明了“哲学细读”与“文学细读”的不同效果:戈伊斯的“大部分反对意见都与阅读哲学著作的方式有关,而不是这种阅读所揭示的实质内容”(De Man, “Reply to Raymond Geuss” 384)。德·曼指出,戈伊斯代表的传统的“哲学细读”追求的是经典文本字面意义上的权威,他的整个立场是保护对黑格尔经典权威的阅读,但这种解读“绝不是还原性的”(384)。相反,对《美学》经典作出必要改变的“文学细读”并不是源于对美学、象征语言或其他关键概念的先入之见(如戈伊斯所说对尼采修辞学的刻板挪用),而是来自文本本身所遭受到的抵抗(384),正是这种抵抗显示出文本的修辞意义。

因此,《美学》象征型艺术开篇那段争议性话语,实际

上正是暴露《美学》修辞本质的“最大的洞见”与“最大的盲目”的交汇处。如果只看到这段话末尾部分对《精神哲学》的改变,而自以为它无损于《美学》的理念论模式,我们就陷入了字面意义确定性的盲目瞬间。实际上,这段话在改变《精神哲学》的字面意义时,也改变了它自身的字面意义。在德·曼看来,这段话对《精神哲学》最显著的改变并不是在末尾而是在开头,当黑格尔明白无误地说出“象征首先是一种符号”的断言时,便蕴含着“美学的符号就像是象征性的”(386)这一最终结果,这正是语言的修辞性使然。“象征首先是一种符号”意味着,尽管符号与象征有着显著差异,但它们却同为想象力理论的产物(“用象征表现的幻想”和“创造符号的幻想”),是在相同的意义与形象符号学分析模式下产生的,因此原先符号与象征区分的字面意义被改变了,象征成了一种符号或符号模式。同理,在修辞的影响下,这段话结尾的字面意义也不可避免地发生了改变:当黑格尔把符号、象征以及象征型艺术联系起来,并对它们采取了一套“意义”与“形象”的符号学分析模式时,不仅象征型艺术被纳入这套模式当中,其他艺术类型也被纳入这套模式之中(因为其他艺术类型和象征型艺术采取的是同一套分析模式),因此和象征一样,所有艺术类型某种程度上都成了一种符号或符号模式;而按照符号与象征的划分定义,只要是意义和形象存在着的关联,它们又都属于象征的范畴——在这一意义上,所有的艺术类型都是象征性的。

实际上,戈伊斯也发现,一旦在象征型艺术之外将古典艺术乃至浪漫型艺术与符号和象征的差异联系起来,黑格尔关于艺术类型的经典解释就无法摆脱被“篡改”的命运。当戈伊斯试图通过黑格尔对不同艺术类型的划分定义将象征关系限定在象征型艺术中时——“古典作品就不是象征性的,因为真正的艺术要求在形式和意义之间有一个比象征所能产生的关系更紧密的‘相似’(因此更比任何符号关系所能产生的紧密)”(Geuss 378)——他也赫然发现在将象征型艺术与其他艺术类型截然区别开来这一点上,“黑格尔并没有像人们所期望的那样得出结论”(377),因为人们不得不承认三种艺术类型都享有了同样的“意义”与“形象”分析模式。这样,象征型艺术与古典艺术的截然对立反而就消解了,二者的差异只是“意义”和“形象”之间的(象征)关联在程度上的不同。换言之,当戈伊斯试图运用理念论经典洞见去否定德·曼时,他马上意识到了这种断然否定存在着的盲目(黑格尔也只是将艺术类型的转化称为“扬弃”)。这一发现使得戈伊斯不得不在某种程度上承认德·曼论述的合理性:“但如果是这样的话,那么德·曼对黑格尔的批评似乎会在关于正确使用象征一词的争论中幸存下来。”(378)但他最终退回到黑格尔的立场,他认为相较于德·曼,黑格尔在更窄的意义上使用了“象征”一词,在这一意义上,黑格尔关于象征的根本观点就不会

被改变。戈伊斯最后给出的解决方案是回避可能会导致与黑格尔立场不一致的观点,即不要去过度思考黑格尔所说“艺术本身恰好在于意义与形式的联系、亲缘关系和具体的相互渗透”的定义:“如果说认为艺术可以是象征性的是一种神秘化,那么‘konkreten Ineinander’——意义和形象的同——的晦涩学说同样也是一种神秘化。”(378)

显然,正如德·曼所指出的,如果认为可以避免这种“理论的抵抗”,即使出于最好的理由也是天真的。德·曼认为,当在经典阅读过程中遭遇到体系性的方法论和本质论断不再能解决的困难时,就应该偏离这种阅读(De Man, “Reply to Raymond Geuss” 384)。戈伊斯对《美学》正统阅读的坚持不仅使得他的盲目显现得更加彻底,并且反而帮助德·曼加强了自己的论点。在这一点上,德·曼的解构主义立场鲜明,他很清楚自己的危险就是被指责与黑格尔经典论述对立,即这样一种断言:“即使不是错的,这种阅读也是被迫的,因为它没有忠实地复述黑格尔的说法。”(389)但按照“盲目与洞见”的阅读策略,事情本身并不在于黑格尔表面的洞见,而是在于文本内部不一致的细微之处,即“不仅要听到黑格尔公开的、正式的、字面上以及经典化的断言,但也要听到著作里不那么显著的部分中被拐弯抹角地、比喻地以及含蓄地(尽管不是那么引人入胜的)言说的东西”(389—390),后者才是黑格尔真正的洞见。

因此,德·曼认为,就符号而言,符号(形象)和意义之间没有共同的属性,因此彼此疏远(indifference, Gleichgültigkeit);而在象征和艺术的情况下,情况却由疏远又变成了密切的亲近(affinity, Verwandtschaft)(386)。从语言学方法论出发,德·曼最终揭示了《美学》广义艺术象征背后意义与形象之间不断靠近的演变逻辑:“因为黑格尔总是通过符号和意义之间日益接近的方式来考虑象征,这种接近通过相似、类比、亲缘关系、相互渗透等原则,将两者之间的联系紧束为最终的同一。”(386)德·曼认为,这种同一性在古典型艺术中达到了顶点(climax, Vollendung)。这样,德·曼的解构主义阐释使得黑格尔的象征建构褪去了理念论的遮蔽,重新回到了伽达默尔所说的以谢林为代表的浪漫主义美学的发展传统之中:象征不再是意义和形象之间的不相称性,而是二者的合一。因此,虽然黑格尔将谢林的整个哲学美学建构斥为一种“形式主义”,但他的《美学》最后也无法逃脱这样一种“形式主义”的命运,这正是象征的语言物质性抵抗使然。德·曼指出:“例如,从语言学的角度看,不能说古典型艺术不是象征性的。相反,它是象征性语言最高可能的实现,是象征性在自身的扬弃中实现自己的黑格尔辩证法时刻。”(385—386)同理,不能不说浪漫型艺术不是象征的,它是象征性语言又转入低潮的辩证法时刻。

结 语

黑格尔在《美学》全书序论中说,“美学”一词最好改为“艺术哲学”或者“美的艺术哲学”,因为“美学”实际上是研究感觉和情感的科学,因此(从理念论来看)这一使用并不恰当,甚至不免肤浅,但他最后也赞成“美学”一词的使用,“因为名称本身对我们并无宏旨,而且这个名称既以为一般语言所采用,就无妨保留”(《美学》第一卷3)。可以说,这正是德·曼所指认的“盲目与洞见”逻辑的体现,黑格尔对美学的看法蕴含着理念论的洞见,但这种洞见又以对美学感性物质层面的盲目为代价:在感性的美学词汇上施加理念论阴影,这正是黑格尔美学的独特模式。在19世纪席卷欧洲的浪漫主义象征美学思潮中,尽管黑格尔也不可避免地受到了影响,但《美学》最终选择了一条理念论引导下的狭义象征艺术之路,这一思路构成了黑格尔及其阐释者的经典洞见。在20世纪解构主义和符号学思潮的影响下,德·曼敏锐地发现了黑格尔经典象征学说的语言学物质性盲点,借助“盲目与洞见”的修辞学阅读策略,他还原出被正统理念论掩盖的广义象征艺术洞见:在黑格尔哲学体系内部,广义象征作为《精神哲学》主观精神的形式原则,揭示出《美学》绝对精神理念论艺术类型建构的盲点,而在《美学》文本内部,广义象征的语言修辞性也揭示出象征型艺术理念论定义的盲点,这样,《美学》理念论艺术类型建构的独断就为其自身体系和文本的修辞盲点所解构,显现出其背后隐藏的形式主义基底,使《美学》某种程度上又复归浪漫主义象征美学传统之中。同时,这种解读也对照多罗夫提出的《美学》艺术类型由“谜语-象征型”到“图像-古典型”再到“寓意-浪漫型”的转换设想给出了一种有说服力的象征主义解释,“谜语-意象-寓意”的形式演进背后的原理正是广义象征背后意义与形象“疏远-亲近-疏远”的不同语言学关系,《美学》因此最终就是历史与语言学的统一。作为解构主义运动中堪与德里达比肩的人物,德·曼对《美学》的解构主义释读并不囿于德里达的既定解构程式,在他的语言修辞学阅读中的解构主义与结构主义、文学细读与哲学细读这些看似矛盾的方法论均融汇交织在一起,成为解构主义在美国的理论旅行流变的独特注脚。

注释 [Notes]

- ① 这种说法在国内最早见于朱光潜《美学》译注,蒋孔阳则在《德国古典美学》中予以了系统说明:“a. 物质表现形式压倒精神内容;b. 物质表现形式与精神内容契合无间;c. 精神内容压倒物质表现形式。”(蒋孔阳 290)
- ② 该文后来收入德·曼去世后出版的论文集《美学意识形态》。此文另有中译收入李自修等编译的保罗·德·曼作品集《解构之图》,请参见保罗·德·曼:《解构之

图》,李自修译,北京:中国社会科学出版社,1998年,243—262。

③ 本文根据英译本对中译引文进行了改动,英译本参见:Todorov, Tzvetan. *Theories of the Symbol*, Trans. Catherine Porter, Ithaca: Cornell University Press, 1984。另外,华东师范大学外语学院任山雨、张俊会同学亦分别对本文英、德译文校订有较大贡献,在此衷心表示感谢。

④ 德·曼的修辞语言观深受尼采的影响,以尼采为代表的修辞语言观就是用“隐喻”或“修辞”来解释语言本质的反逻辑语言观,认为语言具有更根本更原始的反逻辑功能(赵奎英 106)。事实上,除德·曼之外,尼采的语言和修辞思想在20世纪后半叶对诸多法国理论家(如德里达、福柯、巴特等)都形成了重要影响。

⑤ 《阅读的寓言》所有中译引文均根据英文原文进行了改动,英文版参见:De Man, Paul. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven and London: Yale University Press, 1979。

⑥ 中译文根据德文本有改动,参见 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik*, Vol. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986, 394。

⑦ “想象力”(Einbildungskraft)在当时德国哲学家的语境里普遍意指普遍者与特殊者的结合。

⑧ 这种看法是象征最一般的定义,如克罗齐在《美学原理》中说:“艺术并没有两重基础,只有一个基础,在艺术中一切都是象征的,因为一切都是形象的。”(35—36)

引用作品 [Works Cited]

- 伯纳德·鲍桑葵:《美学史》,张今译。北京:商务印书馆,1985年。
- [Bosanquet, Bernard. *A History of Aesthetic*, Trans, Zhang Jin. Beijing: The Commercial Press, 1985.]
- 贝奈戴托·克罗齐:《美学原理·美学纲要》,朱光潜译。北京:人民文学出版社,1983年。
- [Croce, Benedetto. *The Essence of Aesthetic & An Outline of Aesthetics*. Trans. Zhu Guangqian. Beijing: People's Literature Publishing House, 1983.]
- Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. Trans. Alan Bass. Sussex: Harvester Press, 1982.
- De Man, Paul. *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- . *Blindness and Insight*. London: Routledge Press, 1996.
- . “Reply to Raymond Geuss.” *Critical Inquiry* 2(1983): 383—390.
- . “Sign and Symbol in Hegel's ‘Aesthetics’.” *Critical Inquiry* 4(1982): 761—775.
- 保罗·德·曼:《阅读的寓言》:卢梭、尼采、里尔克和普鲁

- 斯特的比喻语言》，沈勇译。天津：天津人民出版社，2008年。
- [De Man, Paul. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. Trans. Shen Yong. Tianjin: Tianjin People's Publishing House, 2008.]
- 特里·伊格尔顿：《美学意识形态》，王杰、付德根、麦永雄译。北京：中央编译出版社，2013年。
- [Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Trans. Wang Jie. et al. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2001.]
- 汉斯-格奥尔格·伽达默尔：《真理与方法：哲学诠释学的基本特征》上卷，洪汉鼎译。上海：上海译文出版社，2004年。
- [Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method: The Basic Characteristics of Philosophical Hermeneutics*. Vol. 1. Trans. Hong Handing. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2004.]
- Geuss, Raymond. "A Response to Paul de Man." *Critical Inquiry* 2(1983): 375 - 382.
- 格奥尔格·威廉·弗里德里希·黑格尔：《美学》第一卷，朱光潜译。北京：商务印书馆，1996年。
- [Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*. Vol. 1. Trans. Zhu Guangqian. Beijing: The Commercial Press, 1996.]
- ：《美学》第二卷，朱光潜译。北京：商务印书馆，1996年。
- [———. *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*. Vol. 2. Trans. Zhu Guangqian. Beijing: The Commercial Press, 1996.]
- ：《哲学全书·第三部分·精神哲学》，杨祖陶译。北京：人民出版社，2006年。
- [———. *Encyclopedia of the Philosophical Sciences in Basic Outline III*. Trans. Yang Zutao. Beijing: People's Publishing House, 2006.]
- 蒋孔阳：《德国古典美学》。北京：商务印书馆，1980年。
- [Jiang, Kongyang. *The German Classical Aesthetics*. Beijing: The Commercial Press, 1980.]
- Magnus, Kathleen Dow. *Hegel and the Symbolic Mediation of Spirit*. Albany: State University of New York Press, 2001.
- 茨维坦·托多罗夫：《象征理论》，王国卿译。北京：商务印书馆，2004年。
- [Todorov, Tzvetan. *Theories of the Symbol*. Trans. Wang Guoqing. Beijing: The Commercial Press, 2004.]
- 克劳斯·费维克：《黑格尔的艺术哲学》，徐贤樑译。北京：商务印书馆，2018年。
- [Vieweg, Klaus. *Hegel's Philosophy of Arts*. Trans. Xu Xianliang. Beijing: The Commercial Press, 2018.]
- Warminski, Andrzej. *Ideology, Rhetoric, Aesthetics: For De Man*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- 赵奎英：《语言观念的修辞论转向与语言文化诗学》，《学术月刊》42.9(2010)：104—109。
- [Zhao, Kuiying. "The Rhetoric Turn of Language and Linguistic Cultural Poetics," *Academic Monthly* 42. 9 (2010): 104 - 109.]

(责任编辑：黄金城)