
How Does the Interesting Become an Aesthetic Category : An Analysis of Sianne Ngai's New Aesthetics

Liang Xu

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

Recommended Citation

Xu, Liang. . "How Does the Interesting Become an Aesthetic Category : An Analysis of Sianne Ngai's New Aesthetics." *Theoretical Studies in Literature and Art* 43, (3): pp.23-32. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol43/iss3/3>

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.

How Does the Interesting Become an Aesthetic Category = An Analysis of Sianne Ngai's New Aesthetics

有趣何以成为审美范畴

——兼析倪迢雁的新美学

徐 亮 高丽燕

摘要:倪迢雁是近廿年新起的新美学代表人物之一,对“有趣”作为一个审美范畴作出了系统论证。新美学新在哪里?它如何处理自身与传统的哲学美学的关系?它何以能在“理论”之后让美学重获生机?倪迢雁对“有趣”范畴的创设和喻说,为我们提供了这方面的一个范例。有趣首先悬搁审美判断,使之变成一个延展的叙事,说服受众参与,展开和接受,最终完成该审美判断。这给了康德的审美判断的普遍有效性一个操作的途径,也阻止了以定义为标的的形而上学范畴建构原则,对其他范畴的叙事化改造有示范作用。但倪迢雁在两种理论立场间的徘徊,也为她制造了特有的困境,涉及新美学本身的合法性,值得深思。

关键词:新美学; 有趣; 审美范畴; 倪迢雁

作者简介:徐亮,外国哲学博士,浙江大学中文系教授,主要从事文学理论及文化研究,电子邮箱:zjdxuliang@163.com。通讯地址:浙江省杭州市余杭塘路866号浙江大学紫金港校区人文学院大楼1119,310058。高丽燕,湖州学院讲师,主要从事西方文论与文艺美学研究,电子邮箱:gly3100103671@126.com。通讯地址:浙江省湖州市学士路1号明知楼507,313000。

Title: How Does the Interesting Become an Aesthetic Category: An Analysis of Sianne Ngai's New Aesthetics

Abstract: Sianne Ngai, who has theorized the interesting as an aesthetic category, is one of the representatives of new aesthetics that has emerged within the last two decades. What is new about new aesthetics? How does it deal with its relationship with traditional philosophical aesthetics? How can it bring aesthetics back to life after “theory”? Sianne Ngai's theorization and allegory of the category of “the interesting” is a good example. The interesting suspends aesthetic judgment in the beginning and then turns it into an extended narrative, persuading the audience to participate, unfold and accept it, and finally completing the aesthetic judgment. This gives a practical way to the universal validity of Kant's aesthetic judgment and prevents the metaphysical construction of categories aimed at definitions. The practice is also a model for the transformation of narrativization in other aesthetic categories. However, Ngai's oscillation between the two theoretical positions also creates a peculiar dilemma for her and undermines the legitimacy of new aesthetics, which deserves deep consideration.

Keywords: new aesthetics; the interesting; aesthetic category; Sianne Ngai

Authors: **Xu Liang**, Ph. D., is a professor in the Department of Chinese Language and Literature, Zhejiang University. His research interests include literary theory and cultural studies. Email: zjdxuliang@163.com. Address: 1119 College of Humanities Building, Zijingang Campus of Zhejiang University, 866 Yuhangtang Road, Hangzhou 310058, Zhejiang, China.

Gao Liyan is a lecturer in the School of Humanities, Huzhou College. Her research interests include Western literary theory and aesthetics. Email: gly3100103671@126.com. Address: 507 Mingzhi Building, 1 Xueshi Road, Huzhou 313000, Zhejiang Province, China.

—

把有趣作为一种审美范畴提出来并加以理论论证的是一位当下活跃在美国理论界的新锐,华裔学者倪迢雁^①,她是近廿年新起的新美学的代表人物之一。

自从“理论”^②兴起并且占据欧美理论界的主流位置,美学失去了其合法性,渐至衰落。保罗·德曼说:“只有当文学文本的研究方法不再筑基于非语言论的、即历史的与美学的考虑,或更准确地说,当讨论的对象不再是意义或价值,而是意义与价值的生产和接受样式,而这些样式是先于意义和价值的确立的(这意味着,这一确立非常成问题,以至足以需要一门自主的批判性探究的学科来考察它的可能性与它的地位),只有在这个时候,文学理论才应运而生。”(De Man 7)易言之,此前的文学研究建立在历史的与美学的(非语言论)基础上,通过这种研究,人们只能看到文学(以及其他艺术)的历史学与美学的价值,一旦把语言学作为基础,人们就会看到不同的景象,即这些价值的生产和接受机制,这是文学艺术更深刻的方面,这种研究方法就是“理论”(就着他讨论的文学研究话题,他称之为“文学理论”)。审美是一种判断,它给出的是对象的价值和意义,而不是它们的产生机制。另一个关键原因是,在语言论视野下,美学的学理基础就是不合法的;美学假设有一个理性的领域,还有一个感性的领域,二者都是客观的、对象性的存在,美学研究感性的、情感的领域,审美判断按康德的界定就是对客体的一种反省的,无涉于利益不基于概念的情感判断。但是语言论不认可主体-客体二元世界观,认为感性世界(或领域)是一种形而上学的假设,这也就否定了美学的对象,从而否定了美学的合法性,所以在“理论”的盛期很少有对美学的关注。

但是“理论”之后,对美学的这种否定遭到反弹,于是新美学在近年应运而生。简·艾略特、德里克·阿特里奇合编的《“理论”之后的理论》(2011年)的第五部分“美学的更新”里介绍了到那时为止的几个相关成果,该书对此概述道:“1980—1990年对美学范畴的常常是带有敌意的一种怀疑,在过去十年,被更加积极的对美学问题的重新介入所替代。在‘理论’旗号下进行的各

种知识运动都以某种方式参与了对美学的批评,因为它一方面宣称客观性、超验性、普遍性,另一方面却支持特殊的、被历史条件决定的各种支配结构,这种主张是不合法的。然而,对美学不抱幻想并不一定意味着对艺术不予考虑,哪怕是高雅艺术,因为:在某些‘理论’支脉,存在着对艺术极强的正面的评价。[……]正是针对这一背景,对美学的重估开始发生了。”(Elliott and Attridge 11)编者列出了鲁道夫·加且的《重审康德美学》(2003年)、乔纳森·楼斯伯格的《重返美学》(2005年)、阿姆斯特朗的《激进美学》(2000年)、朗西埃的《美学政治学》(2004年),以及倪迢雁的《诸丑感》(2005年)等新美学代表作(在该编著2011年出版之时,倪迢雁只出版了一部专著)。从这些书的题目看,它们并不只关注艺术,新美学兴起的原因比编著提及的补偿此前对艺术价值的忽视要更深刻。“后理论”是对“理论”的反思和推进,对被冷落的美学所作的重估表明,在语言论视野中仍然有美学的话题存在(当然,在这种情况下美学已经没有实体对象了),这方面最突出的例子就是朗西埃,他在《美学政治学》中提出的“感性的分配”概念就是对权力话语下可感性受到支配的一种揭露。事实上,美学的话题是不会消失的,“后理论”重新释放了美学,但是在不同的语境下。

同时,我们还需要注意新美学的另一个动力,那就是后现代主义。后现代主义反对整体性,强调差异,主张突破艺术自主性,介入政治和社会话题,其中许多理论家作出了改造美学的努力。利奥塔在20世纪90年代极力推出崇高概念,认为美学必须从崇尚优美转而注重崇高,崇高是在想象力作废的情况下对不可言说者的差强人意的暗喻,而那种不可言说性来自包括色调、音色、语言能指在内的表现材料的物质性和细微差别。弗雷德里克·詹姆逊是从社会政治层面关注审美问题的,他试图在后现代主义理论中引入一种美学。德国学者韦尔施的《重构美学》则主张,面对当下高速公路和互联网构建的后现代语境,应该突破传统的审美领域,将日常生活,尤其是全球化信息社会的日常生活的方方面面的审美化,纳入一种新美学。

在倪迢雁的新美学中,这两个动力是同时存在的。倪迢雁从21世纪初才开始出产学术作品,与上面提及的其他学者不同,她的“后理论”色彩体现在其学术建设没有受到“理论”对美学压抑

的太多影响,她迄今的著述完全集中于美学(当然是与传统美学不同的一种全新的美学)并且以其美学成就享誉学界。倪迢雁从2005年出版第一部美学专著《诸丑感》起,就已经受到瞩目;她的第二部著作《我们的审美范畴:搞笑,惹爱,有趣》(2012年)为她赢得了美国现代语言协会的詹姆斯·罗素·洛厄尔奖和美国流行文化学会/美国文化学会的最佳图书奖;2015年,因这两项成果,她被丹麦哥本哈根大学授予荣誉博士学位并受到丹麦女王接见;在最近的2020年,她出版了第三部美学著作《噱头理论:审美判断与资本主义形式》。因其独特的美学见解,她的作品迄今已被翻译成瑞典语、意大利语、德语、斯洛文尼亚语、葡萄牙语和日语。另一方面,她非常明确地把自己的探讨纳入弗雷德里克·詹姆逊式马克思主义后现代主义理论框架,后者是她的政治立场。《诸丑感》讨论的是晚期资本主义条件下所产生的种种消极(审美)情感:嗨(animatedness)、浑(stuplimity)、嫉妒、焦虑、恼怒等;贯穿全书的是麦尔维尔的《抄写员巴特比》的故事,这部也引起德里达、朗西埃等人的巨大兴趣的短篇小说的主人公巴特比,因为雇佣劳动对人的时间和精力无孔不入的压榨而决心躺平不干,以一种消极姿态对抗资本主义劳动。倪迢雁认为,嗨、浑、焦虑、恼怒等虽然是消极情感,但它们(尤其)反映了当代人们对绩效至上的资本主义状况的无能为力感,这是晚期资本主义状况的一个突出症候。她的第二部专著《我们的审美范畴:搞笑,惹爱,有趣》,是对她认为的詹姆逊《后现代主义》一书预设的一个理论事业——探讨审美判断如何可能转化成理论——的一个回答,因为詹姆逊的《后现代主义》一书“在趣味和社会政治性评价两者之间切换[……](这)有助于他得出以下结论:不仅审美价值的判断与社会政治评价的关系比最初看起来更为密切;如果在适当的范围内进行(正如当我们‘退一步关注“纯艺术系统”本身’的时候),它们实际上是可以‘转变成’理论和批评的”(Ngai, *Our Aesthetic Categories* 51)。她的著述可以被看作这项事业的第一个成果,其中的搞笑、惹爱、有趣三个范畴分别对应于资本主义经济运作的三个环节——生产、消费、流通,她认为,这些新的审美范畴才能够恰当地描述当下的审美状况,而“基于结构上与美对立的崇高的美学理论(后现代理

论越来越是如此)”(241)无法解释现状;后者明显是针对利奥塔的,利奥塔试图用后现代的崇高美学取代传统的优美的或整体性的美学。倪迢雁的最新著作《噱头理论:审美判断与资本主义形式》仍然没有脱离晚期资本主义这个后现代概念,她说:“噱头是资本主义最成功的美学范畴,但也是它最大的尴尬和结构性问题。”(*Theory of the Gimmick* 2)其尴尬性在晚期资本主义过程中得以彻底暴露,因为在此阶段,它不仅未能掩盖自身的荒谬性,而且成了抨击其自身的一个概念武器:“在我们随机地与它毫无价值的形式相遇时,我们完全是在对一般价值的谬赞作审判,并因此对基于错误的价值估算关系的整个体系作审判。”(51)

二

倪迢雁追随阿多诺、詹姆逊等人,她的理论鲜明的西方马克思主义政治立场,具有特殊的社会批判性;但是另一方面,她的新美学在纯美学学术上也作出了重要贡献。

倪迢雁现已出版的三部著作都是关于审美范畴的,《诸丑感》论及七个范畴(嗨、嫉妒、恼怒、焦虑、浑、偏执厌恶),《我们的审美范畴》论及三个——搞笑(zany)、有趣、惹爱(cute),《噱头理论》集中在噱头(gimmick)一个范畴上,她可以说是一个范畴美学家。但是纵观她的这些范畴名目,没有一个是我们在传统美学知识型里面已有的,都是新创的^③。从政治目的来看它们比较好理解,因为她给自己确定的任务是通过这些范畴揭示晚期资本主义人们的情感状况;但是从学术角度,我们感到疑惑的是:它们何以可能被归入审美范畴?

首先,这都是些普通的情感,十分细小,与我们熟知的优美或崇高等高大上的范畴有明显区别。它们怎么能够进入审美范畴领域?如果这些都是,那么能够被形容的情感似乎是无限多的,都能够成为审美范畴吗?只要是情感都能够成为审美范畴吗?第二,这些情感明显都是消极负面的,这与我们已知的优美、崇高、悲剧性等明显带有正面伦理价值的情况恰恰相反,在传统美学中,除了丑,就没有负面取向的范畴,即使是丑,还常常被作为美的陪衬获得正面价值。第三,从其论述中我们得知,这些审美范畴的判断过程必须介入理

性,才能把每个范畴中复杂的蕴涵实现出来,康德不是说过审美是排除概念的吗?掺杂了概念还是审美的吗?第四,像有趣(interesting)这样的范畴,不是直接违反了康德的审美的非功利性(disinterestedness)吗?

我们以有趣为例,看看它是如何把它展开为一个审美范畴的,以回应我们上述的疑问。选择有趣,是因为它有上述其他范畴都有的可疑之处,有覆盖面,更有甚者,倪迢雁认为有趣具有代表性,能够体现她的其他范畴的特色,是实现她理论创新的一个核心范畴。

有趣在倪迢雁那里被作为一个现代性审美范畴提出来,这就是说,它涉及新奇、变化和差异。当我们面对一个事物说出“它有趣”时,表达的是它不同于我们已有的某种认知或感受的判断,这种不同引起了注意,对我们的情感有了冲击,尽管是轻微的:“有意思……”最早对有趣作出理论论述并对它加以推荐的是德国浪漫主义文学理论家施莱格尔兄弟,他们注意到当时德国文学的一个倾向,即持续不断的创新,与这些创新相应的是有趣的经验层出不穷。然而,如果一种文学运动仅仅是不停地出新,有趣,而没有任何形而上的目标,在18—19世纪交汇之际的那个时代是完全无法令人接受和重视的。黑格尔在《美学》的“全书序论”中就批评了施莱格尔,认为,由于他们只追求新奇而“没有透彻的哲学认识”,对有趣的提倡将导致“乖戾”和“平庸”(黑格尔 79—80)。弗·施莱格尔也很快发现了这种仅仅是有趣的范畴的问题,但是经过对此词的解说,他发现了它的批评功能。当有趣判断用于评判小说和传奇的时候,它可以表征小说故事意味深长的反思和批判性,展开这种有趣性成了对小说思想的展开,这样,有趣就不再平庸和肤浅。

但是对有趣作为审美范畴的合法性的怀疑并不只存在于黑格尔那里,它一直延续到当代。苏珊·桑塔格和罗兰·巴特都把摄影归入“仅仅有趣”一类加以鄙视:前者认为摄影作为一种复制技术抹去了差异,“摄影以其无以数计的记录现实的产品掌控这个世界,使得每样东西都是类似的”(Sontag 86),因而它仅仅能使得事物有趣(137)。也就是说摄影并不是艺术创造,只是世界差异的记录,只产生类似性所带来的有趣;这就框定了有趣的地位——只有聊胜于无的微小价

值。巴特从情感强度的角度,认为摄影只涉及有趣这种低弱的情感,他把有趣看作一种半欲望状态,与其说与爱有关,不如说与喜欢/不喜欢有关,而审美应该是一种令人心动的强烈情感。

倪迢雁部分认同了两位当代理论家的理路,但是与施莱格尔相似,她反而因此把有趣领到了一条重建美学和批评的路上。对于苏珊·桑塔格说的有趣是对相似性的反应,倪迢雁也注意到有趣中包含的重复性,但是她认为看似重复的东西之所以有趣,是因为人们从中看到了差异。我们可以提供一个来自亚里士多德的证据。《诗学》第四章肯定诗的起源来自模仿的快感,亚里士多德因此认为即使是以丑陋的东西为对象的模仿性图像,也能引起快感,因为人们在观看这些图像的时候“一面在看,一面在求知,断定每一事物是某一事物,比方说,‘这就是那个事物’”(亚里士多德 11)。也就是人们的注意力不在“这”(模仿的图像)与“那个事物”(被模仿者)的相似性上,而在辨认出它们被模仿时的惊讶上。摄影镜头下事物失去了“灵晕”,看似千篇一律,但它们至少在两点上与亚里士多德的图像一样具有差异性:图像所摄入的事物是各不相同的;同时图像与事物也是不同的(“这就是那个事物”);正是这后一个不同,即事物出现方式的差异令观者辨认出相同的某物,它触发的应该就是类似“有趣”的审美快感。相似性就隐含了差异。另一方面,倪迢雁也承认巴特说的有趣是一种低弱的情感,但是她并不因此认为有趣配不上审美范畴的地位,反而对这一点大加发挥,将之引向了她的新美学方向。

有趣是对差异和新奇的较弱的情感判断,但倪迢雁认为它与《我们的审美范畴》中另外两个(惹爱、搞笑)一样具有所有审美范畴的性质:“它们都是对一种特定种类的形式体验(尽管,正如我们将会看到的,具体地说那是一种‘无形式’或非定型的种类)。它们都是基于情感的判断,而不是基于确定的概念或抽象的原则。它们都像所有审美判断一样主张普遍有效性,并且处于相同的实施模式之下——如果不是含有同样程度的情感力量的话。”(Our Aesthetic Categories 23)形式、情感、普遍有效性,这正是康德为审美判断奠定的几个关键要素。在有趣判断中,新奇作为一种形式出现,无论是在艺术作品中,还是在理论议题中^④,所以当人们感到它有趣的时候,这就是一

种形式感。它的内容还是不清楚的。理论、历史、政治、科学能够成为有趣判断的对象,就是因为(比如)当一个科学假说提出之时,以它形式上令人感到有趣而得到关注。当它获得理论论证并成功建立起原理学说后,就不再具有这种形式性,而成为具有充实内容的理论学说,不再在情感上受到评估,尽管其形式感作为一种对对象的持续关注动力会继续存在。(112,171)有趣判断是基于情感判断,哪怕这种情感的强度较弱,甚至在后续的证据出示和征求他人同意的环节中人们会忽视它的存在,但它仍然是不可忽略的。作为一种审美范畴,有趣不是规定性的(如康德的认知范畴那样),不用于开拓领地,而是如其他审美范畴一样用于反思和领悟,它的情感判断的作用是在后续的展开中提醒人们:是它首先展示了吸引人之处,“指出一些文本比其他文本更值得关注”(171)(这儿的文本相当于审美对象),从而推动人们去重视和持续关注它。而由于有趣涉及的是与欲望满足时不一样的愉悦,是无利害关系的,所以与任何审美范畴一样,它虽然以单称判断的形式出现,却具有普遍有效性。

正是在这儿,倪迢雁抓到了有趣作为审美判断的一个特别与众不同之处。审美判断都具有普遍有效性。康德在“美的分析”的第二个契机(要素)里是这样论证的:把愉悦的对象判断为美,由于是一种情感判断,似乎出于主观,不具有普遍性,但是由于它摆脱了利害关系,不根据个人一己的好恶,判断者有权推断他人在同样情况下也会作出这样的判断,他可以“要求这种普遍赞同”(康德 49),从而使这种主观的单称判断具有普遍性。康德通过推论赋予了判断者对他人做这种要求的权利,但是在美和崇高的分析中他并没有向我们展示这种要求的实例,他反而觉得这也许只能停留在逻辑的可能性层面,他提到“普遍有效性的要求毕竟也是经常饱受拒绝的”(49)。有趣向我们展现了一种不同的场景。有趣的判断不是一个终点,不是判断的结束,而是判断的开始。当人们说“这很有趣”的时候,对“这”的关注刚刚开始,仿佛,这个情感轻微的判断引起了好奇,吸引了注意,开启了一段试图对它说出点什么的过程。判断作出的时候成了判断被悬置的时候,“让我们看看它的有趣来自何处”。这接下来的过程绝对不像是我们已有知识型中的审美判断过

程,而是一个论证过程,倪迢雁称之为“正当性辩护”(justification)。辩护所朝向的对象就是这个判断的受众,辩护的目的是说服他们接受这个判断。仿佛为了继续康德的事业,倪迢雁的有趣判断并不仅仅推断听众应该接受,作为一个过程,它向我们展示了它是如何做到这一点,从而使有趣判断获得普遍性的,它有具体的操作方案,有现实性。

倪迢雁找到了她认为的展示有趣审美过程的最好例证——20世纪六七十年代美国的概念艺术。上文提到的施莱格尔兄弟先是用“有趣”指称新奇和怪异层出不穷的浪漫主义诗歌,但他们与黑格尔一样,意识到仅仅是新奇会使它显得肤浅。在后来的研究中,弗里德里希·冯·施莱格尔发现小说因为将批评和反思融入写作而具有了一种真正的有趣性。当代的概念艺术同时包含了新奇和反思两个要素。概念艺术是现代主义艺术运动末期的一个流派。顾名思义,概念艺术主张艺术中概念和想法的优先性。支配作品的是先于作品的设想,而不是内容或技巧,这与一直以来艺术家只关注画材、形象、技术和操作等因素的主导思想形成了巨大的反差;这也是对当时红极一时的格林伯格的媒介材料决定论的反动。典型的概念艺术作品只用文字描述关于创作的想法,或提供一种设想,把完成留给他人去做,而且概念主义也不重视作品的完成,对完成的方式也可以放任自由,认为一旦给出设想,艺术就有了。这种主张本身无疑是新奇的。概念艺术涉及的许多现实因素——电话、高速公路、加油站——是新的社会生活材料。另一方面,在倪迢雁看来,概念艺术家们前所未有地加快了作品生产的节奏,这与资本主义生产和流通的加速是一致的。在反思方面,概念艺术并不像施莱格尔兄弟那样在作品中突出批评因素,而是用摆事实讲道理,也即提供证据的方法做说服工作。概念艺术作品在以新奇形式引起有趣判断后,就开始提供证据,这证据在一个高速发展的(晚期资本主义)信息时代,就集中在信息上。如道格拉斯·胡埃贝勒的《42度平行线》(1968年):“11个核验过的邮政收据(发件人);10个核验过的邮政收据(收件人);3040英里(大约)。14个地点,从A到N,是分布在美国境内的正好或者接近42度平行线上的城镇。地点位置是通过交换核验过的邮政收据标示的,这些收据

从马萨诸塞州的特鲁罗,也就是‘A’寄出并返回。凭据:地图上的墨水;各种收据。”(Our Aesthetic Categories 161)这个概要的设想给出的全是邮政信息,信息充满差异;它们的有趣形式吸引观众尝试去勾画作品,而这些信息作为证据落实了这个作品观念的可靠性。概念艺术不仅突出了博物馆长、策展人在艺术中的作用(很多展览是由这些媒体人策划的),实际上还极强地呼吁了受众的参与——虽然它的初衷并不重视作品的完成。受众是作品的一部分,他们的后续勾画与完成同时做了两件事:完成作品,以及赋予作品正当性。这种正当性辩护是受众自己完成的,因此似乎比施莱格尔兄弟倡导的批评介入更有效,它是润物无声式的受众接受,而不是各种好辩、强辩说服(也未见得真诚信服)式的接受。概念艺术在艺术史上并没有太多的声誉,因其脱离感性还常常饱受质疑,但是它的接受机制在这个方面成了倪迢雁有趣范畴中最精华的正当性辩护范例。

现在我们看到,罗兰·巴特所诟病的有趣情感的低弱,其原因除了有趣这种情感本身的非爆发性特点外,还在于它掺入了一段正当性辩护的过程,而这个过程试图在展开的时候论述(在一般的有趣判断场合中),或者呼吁受众以自己说出的方式(在其最有力的实践即概念艺术中)实现那些尚属懵懂的内容——当我们作出有趣判断的时候,有趣的到底是什么?这个过程较长,是论证过程,情感(判断)这个最初因素很容易被掩盖了。“‘有趣’判断的独特之处,恰恰在于它会不可避免地将注意力移离它自身,从而将焦点完全放在它自己的正当性辩护问题上。这种判断强行将我们从一般判断转向正当性判断,从而匆匆地略过正在处置的第一个因素[有趣的判断——引者注]而进入下一个[正当性辩护——引者注]。”(Our Aesthetic Categories 169)

正当性辩护,这样一个理性的论证程序在审美判断中出现,是合法的吗?理性可以介入审美,而且是以一个过程的方式介入吗?如果可以,概念就不能被排除,那还怎么实现康德所构想的审美反思判断的无概念性呢?被倪迢雁视为有趣范畴的这个最大的亮点似乎也是其最可疑之处。

其实,康德本人并未排除审美过程中的理性,恰恰相反,他就是为了让自由理性在我们眼目所及的自然世界中实现出来,才设计了判断力这座

桥梁。在他的审美判断力论证中,既充满实践理性的指引(美是德性的象征),也含有认知理性的参与,比如“美的分析”中的第二个要素——量的要素,有一个这样的标题“研究这问题:在鉴赏判断中愉快感先于对象之评判还是后者先于前者”(康德 52),他的答案是后者先于前者,具体地说,就是愉快感来自评判中想象力和理解力的和谐游戏这样一种心意状态,而想象力和理解力属于认知理性。所以当康德说无概念性的时候,是指审美判断不是根据概念作出的,但绝不是与概念无关的。正是因为有超越性的理性为基底,才可以在审美的单称判断中要求普遍性。通过有趣这个范例,倪迢雁向我们展示了这种普遍性的实现途径:不把结论强加于人,通过有趣邀请受众的参与,找出有趣的原因,实现有趣的概念化(conceptualization),使之成为双方共享的结果。

从另一个角度看,有趣是一个很康德的概念。在《判断力批判》导言第六节中,康德提出:“发现两个或多个异质的经验性自然规律在一个将它们两者都包括起来的原则之下的一致性,这就是一种十分明显的愉快的根据,常常甚至是一种惊奇的根据,这种惊奇乃至当我们的对象已经充分熟悉了时也不会停止。虽然我们在自然的可理解性和那个种类划分的自然统一性[……]方面不再感觉到任何明显的愉快了:但这种愉快肯定在那个时候曾经有过,而只是由于最通常的经验没有它就将是是不可能的,它就逐渐与单纯的知识混合起来而不再引起特别的注意了。”(22)这里的惊奇及其在认知中的表现与倪迢雁的有趣就很相似。这段话首先表明了认知与情感的伴随关系,有学者据此认为这表明科学真理的下面存在着情感的基础(王建军 84—90)。惊奇同样是形式引起的(异质的自然规律在同一个原则下呈现的一致性),同样是一种情感,并且因其无利害关系而要求普遍有效性,所以它是一种审美快感。而当它启动认知过程后,它的情感性与有趣一样会遭到淡忘和掩盖,但是康德强调当我们的对象充分熟悉之时,这种快感也不会停止。它的被淡忘和掩盖是因为它随着“逐渐与单纯的知识混合起来而不再引起特别的注意了”。因此,可以认为,惊奇在发生之时,其内容也是不清的,之后“与单纯的知识混合”并且易于被淡忘,是因为它有了一个后续的概念化过程,用来厘清惊奇

的原因和内容。这个过程与倪迢雁的有趣是一样的,区别仅在于惊奇是一种强情感,而有趣是一种弱情感。把这个词替换成有趣,就宛如康德曾经预演过倪的范畴一样。

当然,情感的强弱,其区别仍然是根本性的。康德的惊奇,还有优美和崇高,都是面对善的伟大的事物的情感反应,而有趣并没有伟大的品格。倪迢雁似乎认定,任何情感,只要合乎康德审美情感的几个基本条件,都可以概念化为审美范畴,哪怕是负面的情感。有趣不算负面,但也谈不上正能量,尤其是它会与无聊发生转换。但倪迢雁把它作为审美范畴,这是基于康德的原理,对此我们难以置喙。

有趣范畴最令人疑惑的是我们在本节开始时提出的第四个质疑:有趣的内涵难道不是直接违反了康德的审美的非功利性(disinterestedness)吗?有趣这个词语的特别有趣之处在于,它与利益、利害关系、兴趣甚至利息等是同一个词。它是对主体切身感的一个标记,如果对我有好处,我当然有兴趣。尽管如此,仍然有必要把那种自我沉溺其中的感兴趣(interested in)状态,与对象引起人们某种非关利害的智力上的兴趣而且主体并未全情投入的那种有趣(interesting)区别开来。康德在《判断力批判》“美的分析”对第一个要素的分析里,有一个注释专门针对这种情况:“对于一个愉悦的对象所作的判断可以完全是无利害的(disinterested),但却是非常有兴趣(interesting)的^⑤,就是说,它并非建立在任何利害之上,但它却产生某种兴趣。”(40脚注)这并不奇怪。审美愉悦出自想象力和理解力的和谐游戏,它就是智力的愉悦,这种有趣仍然涉及主体的切身感受,但被关切的不是私己的利益。倪迢雁是这样回答这个问题的:“在某种意义上,‘有趣’(interesting)的真正反面不是一种无利害关系(disinterested),而是一种明显的感兴趣的(interested)判断。”她同时引用阿甘本的论述继续说道:“正如阿甘本解释黑格尔关于讽刺艺术家的崛起标志着艺术与整个文化的相关性之终结的观点中所表明的:‘只有因为艺术离开了利益(interest)领域,变得仅仅是有趣的,我们才会如此热烈地欢迎它。’”(Our Aesthetic Categories 135; Agamben 4)说白了,有趣与无利害关系可以相安无事,倒是与被动态的主体的沉溺及失去自主性不共戴天。

三

尽管一直在康德那儿寻求合法性,倪迢雁的新美学还是向我们彰显了明显的创新之处。从有趣这个她自认为最重要也最得意的范畴的论说中,我们可以窥见这些创新的内容及其对于美学事业的重要意义。

首先是对于康德的认定或要求他人同意的审美判断普遍有效性原则,提出了解决方案。这个在康德那里只是停留在推测层面而又关乎美学的生死存亡的问题,在倪迢雁这里,通过对有趣的发掘,展现了一条新的实施路径。在有趣这儿,审美判断不是瞬时确定的;人们首先获得的一种内容不明的情感冲动,可以表明审美的发生,但不能肯定其原因;接下来有一个相当长的延展期,论证和协商,直到人们弄清其原因及内容。所以审美是一个过程。这一点其实康德也是了解的,他的惊奇与有趣就有着惊人的相似之处。惊奇也没有确定的内容,惊奇之初,主体只有对心意状态处于游戏之中的愉悦的感受,瞬时的只是惊奇的经验。惊奇是对伟大事物的感受,康德在考虑审美情感的时候主要在乎的是美和崇高,所以把它的情感性质认定为惊奇。倪迢雁关注小的、次要的审美范畴(Our Aesthetic Categories 14, 21, etc.),情感较弱的有趣恰恰与此相适应^⑥。但是倪迢雁在考虑有趣的时候,把它联系到了审美的普遍有效性,在有趣判断过程中,人们并不只是要求受众同意自己的判断,而且要让受众参与从而打心里认可这个判断。这是康德没有涉及的。

有趣让我们注意到审美判断中有一个协商、交流,用证据证明的过程,那么像崇高或优美这样一些范畴呢?它们看起来一开始已经有了定性了,是不是就不需要这个过程了?倪迢雁并没有直接针对过这个问题,但是她讨论了有趣与美或崇高的“共存”的问题:“美是‘终极的’,而有趣则是处于途程中的,‘它在去往’实际目的地不确定的一个‘地方’的途中。[……]施莱格尔[……]的‘一开始它是有趣的,现在是美的’暗示了有趣的一个独特之处是它易于被其他审美品质所取代。[……]它[……]能与其他审美价值共存或与之相结合,而其他审美价值则不能如此。[……]很容易想到对象既是噱头的又是有趣的,

既是优雅的又是有趣的,甚至既是美的又是有趣的。”(*Our Aesthetic Categories* 152)我们可以把有趣视为通达美的途程,或者说美可能就是从有趣来的,正如它可能是从惊讶来的。这样,有趣也就构成了美或崇高这些范畴的实现过程的一环。另一方面,不论美或崇高是否需要有趣作为它们的前奏,倪迢雁始终拒绝非此即彼的那种哲学美学路数,坚持任何审美范畴都必须有一个细致的喻说以实现它的展开及普遍有效性。所以她一再强调她的范畴都有暧昧性特征,而展开过程可以展示范畴的多义性,有趣如此,惹爱、搞笑、嗨、厌恶,甚至噱头,都是如此;她的新美学倾向于把对每一个范畴的言说作为美学的任务。例如,搞笑无法简单归类为喜剧性,它的深处有很强的悲剧意味;惹爱,在刺激怜惜欲保护欲的同时,也是色情的,甚至与强暴联系在一起。美或崇高如果加以喻说和形容,也不会如已有的定义那样板结和固化。比如倪迢雁所说的与有趣结合的美,和康德所说的与惊讶结合的美,其中的细微差别根本不是一个美的定义可以说清楚的,而对它们的鉴别和言说本身将会是很有趣的一种探究,能够产生很丰富的成果。

第二,倪迢雁的理论具有一种明显的反形而上学特质,她不是简单地回到传统美学的话题上,而是把“理论”对于美学的洗礼的成就作为自己的基础;这也使她合乎逻辑地成为“理论”之后的新美学家。传统的哲学美学致力于制定概念和构造原理,具有某种独断论色彩,其理论是难以反驳的,也是不容商量的。“当有人声称她发现一棵树或一首诗很美时,作为判断基础的判定力往往会立即引导我们将注意力只是返回到她发现了它美这一事件上。这就是为什么要对一个人充满激情地宣称某物是美的做出回应会异常地困难,无论我们是否同意这个人的判断。[……]正如霍克尼和利维斯指出的,在美之中有某种‘终极性的’东西,这似乎是审美评价的阶段甚至是审美体验的阶段都已经结束的双重信号。”(*Our Aesthetic Categories* 169)这种形而上学美学主要是在作宣称或声明,力图建立整体性和统一性。例如,美或崇高的问题的解决就是一劳永逸地给它们一个定义(这也是这些问题永远不可能解决的原因)。

倪迢雁通过介入一个反思的概念化过程,悬

置审美范畴的确定性,改变了美学的任务和方向。有趣“会不可避免地将注意力移离它自身,从而将焦点完全放在它自己的正当化辩护问题上”(*Our Aesthetic Categories* 169);“有趣将审美经验叙事化了,赋予了它一种预期性的和回顾性的方向”(133)。审美的喻说成了一种叙事,它展开的不是已知,而是未知;如果人们的注意力不在判断自身,而是进入到一个叙事,那叙述者就是在创造审美经验。美学理论要关注的就是与叙事有关的各种问题:修辞的问题、话语行为的问题、述事与述行的关系问题(倪迢雁的研究中介入了后两个视角)。如此,我们就可以从困扰我们许久的美或崇高的定义问题上解放出来,因为这些问题的前提是存在着美的实体,存在着一个被我们观看和掌控的我们身外的世界这样一些形而上学的预设。倪迢雁甚至不把美学看作一个孤立的学科或事业,她是在继续阿多诺、本雅明,特别是詹姆逊的事业,这个事业的核心是揭示晚期资本主义条件下人们的情感症状,所以她的那些奇奇怪怪的范畴只能在这个前提下才能理解。她把自己的范畴形容为本土的(*vernacular aesthetic categories*),它们是此时此地,或者直白地说,是此时此地的美国的;她无意为它们在其他时代和地方的可适用性负责。离开了移民国家这样的社会背景,以及困扰当地民众的种族歧视敏感,就不会有《诸丑感》中的“嗨”;不考虑现代美国文化中的好莱坞因素以及商业广告、脱口秀对社会方方面面的影响,就无法理解“噱头”;同样,没有20世纪60年代美国概念艺术的实践,“有趣”范畴的合法性及其许多最深刻的特点恐怕就无法展示。也就是说,这些审美范畴不再是从普遍适用的角度被设想的。

第三,通过共存性创新设定了批判的主体/客体的自明性。共存性是倪迢雁叙事中一直都有的潜在目标,它首先是指发话者和受话者二者的共存。在有趣判断中,当定义被悬置,发话者致力于提供证据向受话者证明自己的判断时,“会与他就作品进行辩论——不仅仅是为了那个使他信服的最终结果,而且也把这过程作为一种途径,来支持他说服我们或帮助我们更深入地理解为什么我们一开始会认为这一作品是有趣的”(*Our Aesthetic Categories* 171)。当将判断内容以叙事方法展开的时候,其他范畴也就有了这样一种对

话的性质。对话是二者共存的基础。尤其当对话在现代公共平台上展开,媒体设计的任何一个话题都会追求全社会的公认,吸引全社会的参与。其结果就是,每一个人都可以是该范畴的消费者、受话人,又可以在不同的条件下成为其生产者、发话人。比如像噱头,它有夸大生产和消费效能的作用,又有节约劳力的作用,资本主义社会的每一个人都利用它,产业资本用它来吹嘘生产效能,营销方用它来吹嘘消费效能,劳动者用它来节省劳力。老派的西马批评理论,其范畴常常是单向属性的,即使如朗西埃的感性分配,也指向其背后存在的政治强权。倪迢雁通过共存性告诉我们,每一个人都是这个晚期社会的一部分,没有人可以置身其外,通过这些范畴,我们可以看见平时看不见的自己,这打开了审美范畴意义的更深层次。有趣是流通环节的审美范畴,但是一旦其求取普遍有效性的环节被贯穿到今天的所有范畴时,它们就都有了流通性的参与(这就是倪迢雁极为看重有趣在她所有范畴中的特别分量的原因)。她的第二本书名叫《我们的审美范畴》,也是出于这个原因。这些范畴是我们共有的,是我们共同参与澄清,在某种程度上共同认可的。这也是倪迢雁美学的批判性的一个表现:每一个范畴不只是在描述一种审美情感的风格,它们具有反身性,映照出我们自身的光景,我们参与并深陷其中的世界境遇。

尽管如此,在我们看来,倪迢雁美学仍然存在着一个根深蒂固的困境。

深受法兰克福学派及其改造者弗雷德里克·詹姆逊的影响,她自觉地将自己的研究框入晚期资本主义和后现代研究的架构,把一种明确的政治立场贯穿在自己的理论中,让我们看到不少生硬勉强和掉书袋之处,比如把有趣置于马克思政治经济学批判的社会经济循环整体加以考虑,为它找到流通环节的位置,把它解释成有助于协商、谈判的一个审美范畴,这既有强制阐释(强迫读者在审美范畴与政治经济学范式之间寻找对应性)之嫌,又有把美学简化为政治经济学的组成部分之嫌。《我们的审美范畴》中其他两个范畴也是从这个经济学框架出发找到的,其中惹爱对应于消费,搞笑对应于生产。但是从她的论证中可以发现诸多矛盾。例如惹爱,它不仅仅对消费起作用,而且对生产起作用;而“有趣的概念艺术

是有关这种[指概念艺术中那些以布告、目录、广告形式构成的作品——引者注]生产模式吸收流通模式的一种实例和一种艺术”(*Our Aesthetic Categories* 158);二者都是跨领域的,都不能定格在一个单一的环节上。这种跨-现象几乎发生在倪迢雁对每一个范畴的描述中,有时候跨的是对立的意義,有时候跨的是不同的类别、功能。比如,惹爱的含义会从可爱转向呵护弱小甚至色情暴力;搞笑往往是从从事危险作业的劳动者的行为,他们在用游戏娱乐的态度对待自己的劳作的同时,也让观众体会到了(与游戏对立的)绝望。在描述这些范畴风格特征时,倪迢雁发现它们的功能很难从客观性或主观性角度加以定义;甚至,它们也很难清晰地从审美和非审美两种类别中区分出来。倪迢雁把这种现象称作“暧昧”^⑦,她把“暧昧”扩展到她论述的各种问题上,认为这是她的诸审美范畴的共有的特征。

用这个词,倪迢雁要表示不那么鲜明的模棱两可的状况。这种暧昧性从何而来?倪迢雁认为这源于这些范畴词的语用功能的不确定(有时用于描述手段,有时用于目的),更主要的是源于后现代日常生活的审美化,它造成了生活与艺术的界限模糊不清。对此,我们有不同的解读。在倪迢雁的研究中,我们可以发现这样一个现象:她的最重要发现都是叙事喻说的产物。叙事喻说的特点是它的方向不是由“思想”预定的,而是由修辞展出的,词语在运作中会产生一些令人兴奋的新东西,这些东西与我们的既有认知有差异。设法把两种理论立场中看到的東西作比较,就会产生这种暧昧性,模棱两可,自相矛盾。惹爱其实就是一个被倪迢雁叙事话语展开的话题,从这个角度看它的多义性并不意味着暧昧性;但是从它的定义是否清晰一致这个角度看,它就变得不确定了。这两种理论立场并不相交合,它们是两条平行线,进入其中一条,是看不到另一条的视野中看到的東西的。如果我们要在传统美学的框架中讨论有趣的审美性,就不得不承认它混入了非审美性,尽管可以坚持它最主要的特征是审美性,也可以同时对这种非审美性和审美性的关系作一种也许辩证的阐释,倪迢雁就是这么做的。她在把自己的范畴放到传统美学中作评估的时候,给出了一种显然有点自相矛盾的解说。她把自己的范畴称作次要的(minor),作为对比的是美和崇高这样一些

重大范畴;实际上,她一直在强调她的这些范畴“是最适合于把握审美经验是如何被晚期资本主义的高度商品化、信息饱和、施为(绩效)驱动的状况所改变的”(Our Aesthetic Categories 1),它们是“为从整体上把握其(后现代)审美状况提供了最大推动力的范畴”(233),是我们这个时代“最常见和最重要的范畴”(238);美和崇高及其对立不能解释这个时期的复杂问题,所以她反对利奥塔用崇高取代美的方案。那为什么要称它们为“次要的”呢?她是这样解释的:这是因为它们基于弱小的和模棱两可的情感,与美和崇高的强的和清晰的情感形成对比;但这并不意味着它们的重要性低于美和崇高。这解释显然很牵强,因为次要这个词的语义有很明显的级次意义,我们不能把级次上排第一的那个称作次要的。理论立场上的模棱两可甚至会令我们的自我认知变得暧昧。倪迢雁的西马式预设及其对经济学模式的套用产生的也是相同的问题。预定模式的学术写作并不能产生新的意义,最多可以更新充实这些模式。不过,她的叙事实际上冲破了经济学模式,这种意义生产方式产生的成果有更大的创新价值,比起她对经济学模式的自觉恪守更加令人瞩目,也更加有趣。

倪迢雁面临的这个困境发人深省。我们能够传统美学的话语范式及基本预设中闯出一条新路吗?“有趣”“嗨”“噱头”这些历史的、本土的范畴,能够被整合到一个被称为“美学”的学科中,或应该这么做吗?抑或,我们不得不抛弃传统美学的主要预设,只是借用它的某些问题或话题,对它们做一种换喻式喻说,作一种没有终点的叙事。但是这样一种言说方式还叫美学吗?它对作为学科的美学又意味着什么呢?我们能够得到的也许只是具有美学影子的一种特有的话语方式。看起来,新美学还在路上,它有趣,但还需要更多的论证。

注释[Notes]

① 倪迢雁(Sianne Ngai)(1971—),2000年获哈佛大学博士学位,曾任教于斯坦福大学、加州大学洛杉矶分校,现任芝加哥大学英语系安德鲁·W.梅隆(Andrew W. Mellon)讲座教授。

② 这儿的“理论”是一个专有名词,特指建立在语言论基础上的各种文学与文化理论。

③ 此处“新创”不是指仅仅用了这词,而是把它概念化为一个审美范畴,即作了理论论证。

④ 按倪迢雁的说法,理论或科学也可以是审美对象,可能因吸引力而显为有趣,详见《我们的审美范畴》(Our Aesthetic Categories)第二章。这个观点与弗·施莱格尔的相似。

⑤ 引文中注出的外文词据英译本。

⑥ 倪迢雁在有一处有意无意地把有趣称为“较小的惊讶(small surprise)”,虽然康德所用的德语词bewunderung在英译本中被译为admiration,与surprise不是同一个词,但是二者明显是近义的。

⑦ 事实上,倪迢雁在不同的语境下用了一系列近义词,除了暧昧(ambivalence)以外,还有模棱两可(equivocal)、自相矛盾(paradoxical)、模糊(vagueness)、不确定性(indeterminacy)等,来表达类似的意思。

引用作品[Works Cited]

Agamben, Giorgio. *The Man without Content*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

亚里士多德 贺拉斯:《诗学 诗艺》,罗念生、杨周翰译。北京:人民文学出版社,1962年。

[Aristotle, and Horatius. *Poetics & The Art of Poetry*. Trans. Luo Niansheng and Yang Zhouhan. Beijing: People's Literature Publishing House, 1962.]

De Man, Paul. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Elliott, Jane, and Derek Attridge, eds. *Theory after "Theory"*. London and New York: Routledge, 2011.

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,1979年。

[Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Aesthetics*. Vol. 1. Trans. Zhu Guangqian. Beijing: The Commercial Press, 1979.]

伊曼努尔·康德:《判断力批判》,邓晓芒译。北京:人民出版社,2002年。

[Kant, Immanuel. *Critique of Judgment*. Trans. Deng Xiaomang. Beijing: People's Publishing House, 2002.]

Ngai, Sianne. *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2012.

---. *Theory of the Gimmick: Aesthetic Judgment and Capitalist Form*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2020.

Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Rosetta Books LLC, 2005.

王建军:“论康德对真理概念的判断力奠基”,《哲学研究》4(2016):84—90。

[Wang, Jianjun. "On the Foundation of Kant's Judgment on the Concept of Truth." *Philosophical Research* 4(2016): 84—90.]

(责任编辑:王嘉军)