

后现代主义:全景观照

[荷兰]汉斯·伯顿斯

史安斌 姜靖编译

[译者注]

本文系国际比较文学学会后现代研究项目主任、荷兰乌特勒支大学比较文学系汉斯·伯顿斯教授在1993年3月北京大学举行的“后现代主义和中国当代文学”讨论会上的发言。文章对后现代主义在西方文学艺术领域内的产生、流变及影响作了全面的介绍。文中提供的丰富的资料及翔实的论据对中国后现代主义研究有很大的参考价值。

I. 导

后现代主义(Postmodernism)是一个让人头痛的术语,后现代(Postmodern)、后现代主义者(Postmodernist)等一系列派生词也是这样。从二十世纪五十年代后期以来潮水般涌现的大批书籍、论文都在使用这个术语。后现代主义似乎也适用于现实中的许多客观存在和现象。因此,后现代主义这个概念有好几层含义。首先,它是指五十年代后期出现,并在六十年代逐步发展起来的所有违背现代主义的文学艺术策略的总和。从这个概念产生伊始,就存在

着不少值得探讨和争论的问题。

举例来说,克莱门·格林堡,这位在美国30多年来一直是最有影响的文艺批评家,就将后现代主义定义为一种完全自立的美学体系,或是一种极端的、反表现的自我反省。这种形式主义的观点使后现代主义退回到图解式叙述和表现实践中去,例如后现代主义建筑就与这种图解式叙述和表现形式有紧密关联。罗伯特·文杜里、丹尼斯·斯科特·布朗、查尔斯·任克斯和其他理论家提出,现代派建筑是鲍豪斯正统建筑学派的纯粹的自我参照式的建筑,或者说是第一次世界大战后国际流行风格的总汇。后现代建筑脱离了这种纯粹自我陶醉式的由专家垄断的建筑风格,而转向了历史与大众,将曾经被鲍豪斯正统学派及其分支禁止的那些大众化的因素重新介绍到建筑风格中来。

在六、七十年代,许多美国文学批评家将后现代主义这个术语引入到文学领域中去。在他们看来,后现代主义是一种对叙述和表现的背离,而转向自我反省,这可以拿当时的元小说作为代表,例如塞缪尔·贝克特、纳博科夫、约翰·巴思、唐·巴塞尔

• 本文经作者同意以中文形式首次在本刊发表。——编者注

姆,还有超小说派、新小说派等。在他们看来,后现代主义重新发现了自我反省或者说将其推向极端。相比之下,现代主义则显得过分具象化了。例如詹姆斯·乔伊斯在其后期作品《为芬内根守灵》中就作了自我反省的尝试,另外象雷蒙德·拉塞尔等作家的实验小说也是如此,从这一点来看,后现代主义更象是朝着美学上的极端自立和纯粹形式主义的方向发展。

其他艺术形式则使这幅后现代画卷更加复杂化。塞里·巴恩斯提出,在舞蹈批评理论中,后现代主义应被用来指那些更加强调功能性、纯粹性和自我反省的舞蹈革新,以及由于后来的舞蹈家对舞蹈叙事结构重新发生兴趣而导致的舞蹈革新。

电影艺术家则提出了电影发展史的分期问题。莫林·杜瑞姆的分法较有说服力。他将电影史分成原始电影(1895—1906)、早期古典主义时期(1906—25)、古典主义时期(1925—55)(这与文学上的现代主义时期基本上吻合)、现代主义时期(1955—75)和“潜在的”后现代主义时期(1975—现在)(这与其他艺术的后现代主义时期基本上吻合)。当然反结构的手法虽在七十年代后期和八十年代才出现,但它在昙花一现的先锋派电影中已有反映,因此诺尔·卡罗尔认为先锋派电影是后现代电影目前最有资格的“候选人”。

在摄影方面,尽管从内容上看,作品大多与现实主义和现代主义相关,但是道格拉斯·克瑞姆普、阿比该尔·所罗门-戈多等理论家提出,在七十年代末和八十年代初出现的辛迪·谢尔曼、雪利·莱文、理查德·普林斯等人的具有反表现、反叙述、解构特征的作品,完全可以算是后现代主义的摄影作品。根据摄影的艺术原则,摄影的后现代主义可被定义为将现代主义中自我反省的成分推向极端,使之脱离传统

的叙述表现形式,或者说是使之回到叙述表现的老路上去,有时两者兼可。对于这样一个模糊的定义来说,可能有好几种不同的后现代主义概念与之相适应。尽管如此,这几种后现代主义概念在总体上还是有相同之处的,那就是他们都试图超越现代主义自身所具有的局限性,这种局限性表现在现代主义追求完全的自主和纯粹性。

其次,在概念的第二个层面上,我们仍会发现许多相互矛盾的地方。后现代主义在六十年代被定义为一种反文化的“态度”,更严密地说,是六十年代先锋派的“新感受性”。这种“新感受性”与自由人文主义和现代主义不同,它具有大众性、民主性,反对排外主义和高压政策。更重要的是,后现代主义还与批评的方法论有关。它是一种解构的实践,受到了巴尔特和德里达的后结构主义,以及后来的拉康(他对弗洛伊德进行后结构主义改造)和福科的影响。这种后结构主义的、解构的后现代主义从德里达的著作里借用了不少术语,它拒斥一切“超验意指”,提出了再现的不可能性——即无法超越“已经存在”的东西,提出对资产阶级主体进行中心离解以及二元对立的虚假性。

在这个后结构主义的后现代主义的发展过程中,有两个阶段十分引人注目。第一个阶段是七十年代巴尔特和德里达将语言学引入文学批评,伴随着德里达的著名论点“不存在文本之外的东西”,他们提出了互文性的概念。他们向语言、表现、主体这些最基本的概念提出了挑战,语言变得更加不确定,并不可避免地带上政治色彩,文学表现受语言影响,也带有以上特征。第二个阶段应是八十年代。在这一时期,后现代主义主要是对权力提出挑战,对控制权力话语的权威机构提出挑战,并坚持相异性、多元化和多视角,反对自由人文主义只研

究主体(白人、男性、异性恋、有理性者),提出应重视研究他体(有色人种、女性、非异性恋、儿童等)。1984年让-弗朗索瓦·利奥塔德的《后现代状况》一书出版,标志着这种观点已成为批评界的一股主要势力。虽然他声称对权力问题不感兴趣,但仍然提出,在现今的后现代状况下,各种“语言游戏”彼此互相抗争,竟相对后现代状况产生(权力)影响。因此可以说,在八十年代,后现代主义在文化体制的民主化进程中产生了广泛的影响,从狭义上说,它影响到两者的关系,从广义上说,则影响到所有的人文科学(甚至出现了一种新的教条主义)。从八十年代对后现代主义的重新定义中,我们发现女权主义、多元文化论的兴起都与后现代主义有很大关系。

尽管后现代主义已发展到了这一阶段,但这个概念本身还有不少值得商榷之处。例如有些偏向政治的左派评论家试图分清什么是“较好”的后现代主义版本,他们不承认它具有“后现代性”;而什么又是“不好”的后现代主义版本,他们不屑一顾地将其贴上“后现代”的标签。象克里斯托弗·诺里斯就指出了保罗·德·曼和德里达思想中所具有的政治上的正确性,他认为这些评论家都属于“较好”的解构主义评论家之列,因为他们都试图抹去传统的自由人文主义中的有害因素,接纳他们称之为“新启蒙运动”的新空气。而另一类“不好的”评论家,也就是他们称之为“后现代”的评论家,他认为这些人仅仅忙于对已有的知识财富“大肆”进行破坏,根本不考虑如何重建他们留下的这个被解构的伤痕累累的地球。诺里斯和其他一些左派评论家把这种后现代主义版本称为“对智性的破坏”。

无论人们试图对不同的后现代主义版本作出怎样的区分,在七十年代,这种后结

构主义/解构主义的实践(它通常被简称为“后现代主义”)已经变得越来越重要了。在某些艺术领域,它吸收了六十年代出现的违背现代主义的种种特征。从理论的层面上看,它涉及人文科学的各个领域,首先是文学批评领域,结果是将法国的理论传到美国,然后才在其他邻近的领域内产生影响。今天我们所谓的“理论”——虽然它已背离了传统意义上的“理论”(例如波普艺术理论就是这样)概念——到了八十年代已经影响并渗透到多种领域中。在这些领域中,“后现代”或“后现代主义者”已成为智性的前提。因此,我们有了后现代主义在人种学、社会学、社会地理学、城市规划、经济学和法律上的广泛增殖。“后现代”这个术语被人们如此频繁地使用,它实际上已超越了它所处的核心领域——人文科学,而扩展到社会生活的各个领域,这样人们便开始说我们处在一个后现代世界。这种说法很容易引起认识上的混乱。事实上,并不是这个世界变成了“后现代”,而是我们观察世界的视角起了变化,因此我们眼中的世界变成了“后现代的”。

我强调这一点是因为有些人谈起后现代主义,便要说我们进入了一个新的后现代时期,我们所处的是一个后现代世界,或至少要说,这个世界带上了后现代性。其实这种观点仅仅适用于美国、西欧和西方资本主义世界一些不太有名的壁垒(如加拿大和澳大利亚)。同时这种观点还武断地认为其他国家也要向这种后现代模式发展。对有些批评家来说,后现代性仅仅限于现代文化的范围——例如以电视为代表的大众传媒文化及以时装设计杂志为代表的上层雅皮士文化,或是西方世界其他社会学意义上的群体文化。另一些批评家则把这个面铺得很广,不仅认为后现代主义是批评方法论和艺术创作方法的总汇,而且认

为它是认识论上的转变,是新时代的标志。借用弗雷德里克·詹姆逊的文化逻辑论,这是西方资本主义本质转变的必然结果。如果我们把后现代主义看作是现代社会—经济结构中上层建筑的一部分,那么它所指的是资本主义日益渗透到我们的日常生活中去,或者说,是社会和私人生活的日趋商品化。在晚期资本主义时代,西方世界的完全商品化使经济与文化变得不可分割。因此,从这个意义上说,西方资本主义已进入了后工业阶段。在这个阶段上,符号开始代替一切主要产品(电视和计算机在其中扮演着重要角色)。马克思主义中经济与文化、经济基础与上层建筑之间的界限已经消失了,它们彼此渗透,相互补充。利奥塔德、詹姆逊、大卫·哈维、让·博赫雅德等理论家都提出了各自不同的后现代世界的版本。他们的视角从他们著作的标题中便可窥见一斑:利奥塔德谈《后现代状况》,这与大卫·哈维的《后现代性状况》互相照应,詹姆逊则谈论《后现代主义——晚期资本主义的文化逻辑》。

因此,后现代主义在不同的概念层面上对不同的理论家来说有不同的含义。从五十年代仅限于文学批评领域的普通术语一直扩展到八十年代全球性的使用,其结果是导致了对这个术语更广泛、更激烈的争论,这也为后现代主义开拓新的研究领域提供了动力。

Ⅱ. 乌托邦与敌托邦—理想化 与非理想化的对立

后现代主义这个概念在五十年代不过是文学批评这片静谧的池水中的一朵涟漪。但到了八十年代,它已经演变成了一股汹涌的浪潮,甚至震动了一向傲气十足的

新闻界。兰斯·奥尔森曾在一篇文章中提到:“在美国三大主要报纸《纽约时报》、《华盛顿邮报》和《洛杉矶时报》上,1980 年仅有 21 篇文章使用了‘后现代’这个字眼,到 1984 年这个数字增加到 116 篇,而 1987 年则为 247 篇。”

但是,频繁的使用并不意味着对“后现代”这个术语的理解有了多大进展。有些批评家比奥尔森出言更加大胆,他们甚至断言从后现代主义产生之初,这种概念之争就将伴随着这个术语一直存在下来。象弗兰克·克默德、杰拉尔德·格拉夫、丹尼尔·贝尔、希尔顿·克莱默、查尔斯·纽曼、特瑞·伊格尔顿等批评家从一开始就对这个术语采取了谨慎的态度,他们拒绝使用这个术语。特别是一些左派评论家,正如安德烈·赫森指出的那样,他们在使用的一个含义未明的术语时,总是显得十分小心谨慎,以维护他们的“学术尊严”。我上面已说过,这种拒斥的态度是有根据的,因为一旦引入了后现代主义这个概念,便会引起人们持久的争论和认识上的混乱。事实上,情况正是如此,甚至比预料的更糟。

从开始对后现代主义进行讨论直到现在,这个术语一直保持着独有的不确定性。至今还没有哪一个理论家给后现代主义所下的定义能经得起考验,被人们广泛接受。恐怕只有建筑领域是例外。一般认为,鲍豪斯学派代表着建筑上的现代主义,而此后逐渐演变成的“国际化风格”则代表了建筑中的后现代主义。虽然在文艺批评领域,对所有的概念、文学运动、文学史分期的定义都存在着不确定性,但其中尤以“后现代主义”这个术语的不确定性为最甚。其中一个主要原因就是六十年代以来,人们对这个文艺领域的、并逐渐扩散到社会领域的术语一直持有不同的态度,或欢迎,或谴责;有人用它来描述一个期待已久的新纪元,

有人则用它来诊断二十世纪后半叶在文化领域内,甚至可以说是在社会生活各个领域内出现的衰败症候。换句话说,后现代主义已经成为一个能够容纳批评上、政治上的乌托邦和敌托邦(即理想化与非理想化)的概念。

在此我还要说明的是,后现代主义似乎更偏向于现代文化中的乌托邦状态。1981年,安德烈·赫森提出,后现代主义已经发展到了先锋派的历史极端。他说:“六十年代以来,美国后现代主义的发展呈现弧形的轨迹,其中一个特征就是信心十足地处于历史的边缘。”他还指出,处在历史的边缘实际上意味着对历史一概加以拒斥。他说:“后现代主义存在的问题之一便是它将历史降格为装满废弃不用的认识的垃圾箱,并认为历史只存在于文本(即编纂的史书)之中”。相信历史本体的赫森欣慰地指出了这种版本的后现代主义还没有完全拒斥市场观念:

这种探索实际上是追求传统和历史。他们试图通过对传统的“本体”概念的中心消解,通过找回女性创造的历史,通过对中央集权制、主流文化、民族大熔炉观念的拒斥,通过强调“差异性”和“他体性”来找到那些非语言中心的、非技术统治的文化组成形式。因此,这种对历史的探寻实际上已成为对文化本体的探寻,这恰好也说明先锋派传统,包括后现代主义在内,已走到了山穷水尽的地步。

但是5年之后赫森提出的对后现代主义的理解恰巧是在81年他认为是反后现代主义的“对历史和传统的寻求”。因此,他推翻了自己5年前提出的“后现代主义已经山穷水尽”的论点,相反,却预言道,后现代主义通过接纳女权主义、多元文化论和“他

体”,完全能够重塑自己,而跃上新的峰巅。

Ⅲ. 后现代主义与政治

美国摄影评论家道格拉斯·克瑞姆普在他1987年出版的《后现代博物馆》一书中,对后现代艺术中曾经一度消逝的叙述手法,即再现手法的回归大大地痛惜了一番。他认为,这一回归是由“实践中政治化、色彩的淡化所决定的”。而他在《博物馆的废墟上》一书中提出的另一种后现代主义的版本,又取决于人们对这些现象的重新注目:

在我看来,后现代艺术是丹尼尔·布仁、马塞尔·布鲁德黑尔、迈克尔·阿色、汉斯·哈克斯、路易斯·罗勒这类艺术家的实践。他们使用不同的策略去揭示艺术创造与艺术接受的社会物质条件,而博物馆的功能却是掩盖这些条件。简言之,在我提出的后现代主义的版本中,必须让在现代主义主流中占有统治地位的理想主义受到唯物论者的批评。同时也表明,在理想主义这一先决条件上建立起来的这种博物馆是一个过时的机构,在真正创新的当代艺术中根本不能存活下去。

这段论述十分有趣。一方面,从整体上看,它并不真实;另一方面,克瑞姆普大概没有意识到这一点——任何人都有权拒斥这种观点。

让我首先谈谈克瑞姆普的论述到底是否真实。他在1980年出版的《在博物馆的废墟上》一书中没有提到任何一位他在87年那本书中列出的后现代艺术家的名字,同样也看不到任何他所谓的“唯物论者的批评”。我再补充一下,在1983年出版的海尔·福斯特的《反美学》一书中也看不到这

种批评。1980年,克瑞姆普眼中最重要的政治艺术家包括雪莉·莱文、辛迪·谢尔曼和罗伯特·卢森堡。莱文重拍了一些摄影大师的典范作品,并把这些照片当作自己的作品发表,这些大师包括爱德华·韦斯顿、沃尔克·伊文斯及后来德国表现主义的一些代表人物。谢尔曼在七十年代拍了不少以她自己为主角的照片,她把自己拍成三十年代B级片中的老式女人形象。至于卢森堡,《在博物馆的废墟上》一书干脆就是为他而写的。

到了1987年,克瑞姆普的独特见解,如果不说事实上已不正确,那么至少在政治上也没有什么吸引力了。他后来的主张也说明了左翼先锋派在尝试建立后现代文化政治理论的过程中所走过的弧形道路。那段道路的终点可以说是由保罗·波伏划上的。几年前,这位《边界2》的新任主编决定取消这本杂志的副标题《一本有关后现代文学和文化的刊物》。波伏的决定可能是由于这本刊物中有关后现代主义与政治的争论日趋激烈的缘故。波伏本人对这种紧张状态的造成也是有责任的。他的《名声与背叛:后现代文化中的高级知识分子》一书可以为证。乔纳森·阿拉克在他1986年出版的《后现代主义和政治》的序言中预言了后现代马克思主义智性活动将有一个辉煌的未来。这本书是1982年首先在《界线2》杂志上刊出的几篇论文的合集。这种观点显然不在波伏和他的“同党”的视野之内。我也许不应该把波伏和《界线2》扯进话题中,因为他到了八十年代后期已不再属于左翼先锋派。事实上,他在1980年出版的《毁坏诗学》中对他年轻时提出的一些轻率的先锋派观点作了公开的忏悔。因此,我们还是回到对克瑞姆普的讨论上来。

1980年前后,左翼先锋派只是用巴尔特和德里达的解构主义观点来看待后现代

主义(在这一点上,波伏从海德格尔那里得到了不少实质性的启发)。道格拉斯·克瑞姆普、罗莎琳·克劳斯、克雷格·欧文斯和海尔·福斯特这几位大名鼎鼎的理论家将后现代的文艺作品理论化为解构主义的文本。在这种解构主义观点看来,后现代艺术要求独创性、原作者、再现、存在、主题等,这样后现代艺术就不加改变地被带入到文本框架中。例如克雷格·欧文思为罗伯特·史密森死后出版的小说所撰写的评论就成功地将史密森的小说《螺旋形栈桥》文本化了。他在1980年出版的颇有影响的力作《讽喻的冲动:走向后现代主义理论》中首先提出,讽喻——即瓦尔特·本雅明所理解的那种讽喻——应该被看作是“一种补充”。他接着论证道:“如果讽喻与补充是一致的,那么两者就不可避免地会被看作是同类的,因为写作被看作是一种对言语的补充”。这样一来,本雅明就十分有效地被德里达同化了。正如1985年福斯特不无惊讶地注意到的,“资本”这一词语一次也未在欧文思的一篇只有两段的文章中出现过——即使该文在很大程度上受到本雅明的启发。在这一点上,福斯特自己也受到了不少启发。因此在1982年出版的《颠覆性符号》中,他又迷上了巴尔特和德里达。虽然他还在谈论芭芭拉·克鲁格和珍妮·赫尔泽作品中的政治锋芒,但他完全没有意识到这一事实——她们两人的政治观点是女权主义。因此,在这一阶段上,解构首先是一个政治问题,即赞同左翼先锋派的解放纲领。

这里要说明的是,以上谈及的事情与英国的情况毫无共同之处。在美国,后结构主义是从德里达1966年在约翰·霍普金斯大学讨论会上的发言《人文科学话语中的结构、符号和嬉戏》开始发端的。这篇文章先在巴尔的摩问世,1970年被收入由麦

卡锡和多那托编辑的《结构主义争鸣》一书中出版。然而,在英国扮演权威角色的却是阿尔杜塞。左翼先锋派从一开始就迅速地吸收同化了阿尔杜塞的理论并且创造了一种从一开始就对意识形态、政治和经济实践中的决定力量、所谓的对主体的“质疑”或“拥戴”以及由此产生的主体位置等问题感兴趣的右倾后结构主义。稍后拉康也被并入阿尔杜塞的这种理论框架中。英国批评家们所探索的领域对他们的美国同行来说还是闻所未闻的。阿尔杜塞的批评理论最初出现在一本名为《屏幕》的电影杂志上,但是它很快就进入了文学批评的领域,使柯林·麦卡伯、凯瑟琳·贝尔西、特瑞·伊格尔顿都不能抵制这种潮流的诱惑,或至少在当时是这样。英国的阿尔杜塞主义者,或者范围再大一些,英国的马克思主义者则认为,克瑞姆普这一派所推崇的解构主义的文化、政治学,说得好听一些,只能算是毫无用处的;说得难听一些,他们根本不屑于对这种学说表示轻蔑。

如果不从阿尔杜塞主义者的角度考虑,而更多地从现实方面考虑的话,人们也许会同情克瑞姆普这一派,他们遭到“毫无用处”的指责可能太过火了。确实很难想象,一个大选中把大多数选票投给一位三十年代B级片演员的国家(指美国前总统罗纳德·里根——译注),却无法容忍一位名叫辛迪·谢尔曼的年轻妇女拍摄的一些照片,她在照片中将自己扮演成三十年代B级片女演员的模样。还有另外一个人们在这一善意的理论建立过程中从未考虑过的问题,即这种与解构实践的对抗有助于解放思想。思想一旦解放之后,人们马上就会迫不及待地选择一种激进的民主。这儿我借用的是伯斯托·拉克洛和查特·摩菲提出的概念。我们无需斯坦利·费什来告诉我们这样一种价值的重新取向几乎令人

难以置信。事实上,长期的政治经验告诉我们,不管是哪种形式上的和解构主义的对抗,都很有可能导致反动的、甚至是法西斯主义式的政治回报,而根本不能带给我们所谓的激进民主政治。换言之,在这种文化政治学中有一种令人寒心的幼稚,在阿尔杜塞的理论中也是如此——即使是出于不同的原因。

然而在八十年代,美国变得越来越象英国人过去那样,逐渐带上了政治色彩。颇具讽刺意味的是,英国人也开始向美国人的观点转移。而到那时候,美国人的观点毫无疑问地也处在不断变动之中。克瑞姆普在1982年出版的《挪用专有物》一书中认为,解构主义的艺术策略可以象其他任何东西那样轻而易举地被商品化。况且人们越来越强烈地感受到,一个解构主义的艺术实践所暗示的批评标准是艺术话语的内在物,所以说它是现代主义的,而不是后现代主义的。克雷格·欧文斯提出了一条走出这种困境的途径。在1983年发表的《与他体的对话:女权主义者和后现代主义》一文中,他提出将女权主义看作是后现代规划的附属物。如果女权主义艺术能被看作是一种后现代的文化政治学,那么对克瑞姆普学说所作的“无用性和内在性”的指控便可得到有力的反驳。虽然女权主义者们并未众口一词地赞扬克雷格的提议,但它还是不可否认地获得了成功。事实上,女权主义以及随后出现的多元文化论,在八十年代后期在很大程度上将后现代文化政治学合法化了。这种将女权主义艺术看作是后现代主义附属物的策略,使解构能够迈进到重建,从而超越纯粹的解构(它最多只能达到一种消极意义上的自由),最终登上政治舞台。

第二种策略就是超越解构本身,让艺术作品打上社会经济的烙印。这里我们再

回头看看文章开头所引用的克瑞姆普1987年的论文。我们的注意力已经转向抨击某些权威机构,如博物馆,因为它赋予某些艺术话语以特权,而且也因为它与晚期资本主义如出一辙,而且互相依赖。这一新的星座中最引人注目的新星就是汉斯·哈克,比如说他在他的作品首发式上就揭露了南非的抽象派动态作品之类的赞助商与商业有些瓜葛。但是最初的热情过后,这一领域的阵营就缩小了不少。事实上,在海尔·福斯特这位政治正确性方面的最高法官看来,哈克是这方面唯一仍旧合格的人。詹姆逊则从另一角度,将哈克看作是唯一逃脱了晚期资本主义控制的当代西方艺术家,但这里我不想把詹姆逊硬拖入对这一问题的讨论。

第三种也就是最后一种策略就是承认后现代文化政治学,或者说后现代性之下的文化政治学,是主流艺术家(即白人、男性艺术家)不可企及的东西,它只能是他体(即被白人男性霸主置于边缘的那些人)的天然领地。这一策略可以集中于第三世界——这也是詹姆逊发现的真正政治艺术的唯一场所(关于这方面论述请参看他的《论魔幻现实主义与电影》一文)。它也可能集中论述人们称之为西方世界中的第三世界异域:如黑人列嘎摇摆舞、美籍墨西哥人的音乐及印第安人文学等。它还可以讨论亚文化现象,如迪克·海伯迪杰描写朋克(七十年代英美标新立异的反叛青年——译注)的作品。它甚至可能集中在上面所提的各个方面,再加上昙花一现的女权主义艺术。这一策略和解构方式有明显的近似之处,这也正是它主要的弱点所在。几乎没有人会对这一策略所隐含的这一观点表示异议——即主流再现不可能不借助于传媒来接触真实,或者说霸权文化总是用符号表现出来。因此再现与文化两者都不可避免

地要带有政治色彩。人们也同样赞同从边缘上看主流文化的代码要比从中心看来更为明显。从这一层意义上讲,边缘艺术比主流艺术更有优势。然而,要想理解为什么边缘文化总是较少用符号表达出来,或是为什么它的表现要比霸权文化的表现更接近于真实还不太容易。如果我们用政治术语来描述这一现象,要想在政坛上将边缘文化合法化和将中心文化合法化同样困难。

确实,现在我们该用政治术语来描述所有这些现象了。因为它七十年代后期令人陶醉的乐观开端之后,后现代文化政治学遭到了一些不愉快的严重挫折。在八十年代后半期,它面临人们称之为真正政治的挑战。一直到1983年和1984年,有关后现代主义的辩论还主要局限在文化舞台上。接下来就是利奥塔德的《后现代状况》、博赫雅德的《模拟》以及詹姆逊的《后现代主义和晚期资本主义的文化逻辑》、罗蒂的《后现代资产阶级自由主义》等著述的相继问世。人们也对哈贝马斯1980年在一篇有关现代主义并未结束的演讲中对后现代主义的攻击之词重新表现出兴趣。以上所有的这些事件都导致了后现代主义彻头彻尾的变化。继哈贝马斯和利奥塔德出现之后(顺便提一下,他们的后现代学说发展到极致,便与克瑞姆普这派学者拥护的解构主义策略极为相似),继博赫雅德和詹姆逊出现之后,早期理论家将后现代文化政治学理论化时所表现出的天真的乐观主义就难以维持下去了。特别是利奥塔德给了他们一个最不愉快的震惊,他关于后现代知识的小册子将合法化、政治化以及相反的问题放到了中心舞台的位置,这些问题以前从未被重视过。

1988年迈克尔·瑞安在一篇有关后现代政治的论文中,响应了这种文化政治

学上的乐观主义。他写道：“接受后现代意义上的政治就是在偶然性上下赌注，并且在一种洞察力上下赌注。这种洞察力是由权力攫取而得的，不管多么依赖于现实，不管看上去似乎与物质必然性有多么紧密的联系，它都是可以不断移动的，甚至是可以任意变换的。”后现代政治是一个“展示着想象、策略和创造性技巧的极大偶然性的竞技场。”它提供了不可计数的新的可能性。后现代政治并没有证明坚持后现代主义而带来的一系列对现实的干预是合理的，同样也没有一个让世界在政治干预下合法运转的政治之外的阿基米德式的原点。利奥塔德除了告诉我们要“正义”（不管他对这个词的定义是什么）之外，也提不出任何更好的建议。罗蒂告诉我们，我们现在正在做过去曾做过的事，并且今后还会做下去。博赫雅德希望我们相信，他已从分析一切利害关系中超脱出来。惟有詹姆逊不无惶恐地坚持他的马克思主义立场。因为假若情况果真如此的话，这种后现代式的颓废便会成为真正道德的康庄大道。赛格莫特·鲍曼 1986 年曾提出：“可以用一种方法从后现代主义政治学中找出现实主义的左派纲领，”这一观点是不足为怪的。无独有偶，象哈贝马斯和安东尼·基顿斯这些左翼理论家拒绝接受后现代主义，而提出更新颖、更复杂的现代性版本，同样也不足为奇。

1984 年之后，合法化成为后现代左派理论家们的主要问题之一，这主要是指那些接受了利奥塔德反对合法化的观点的左派理论家们。因此，八十年代后半期的显著特征之一就是人们一而再、再而三地对那些被认为是新启蒙运动的积极因素辩护。这些积极因素是指关于自由和平等的观点，而抛弃了有关普遍性和主体的概念——有人也把这些阐释为自由人文主义的

主题。这方面影响最持久的要数恩斯特·拉克洛与查特·摩菲的论文《霸权主义和社会主义策略：走向激进的民主政治》和斯蒂芬·贝斯特与道格拉斯·凯勒的《后现代理论》。这两篇文章得出的结论最终都不让满意。

那些试图逐步建立后现代政治理论的学者们让人印象最深的就是，他们一方面发狂似地证明自己是合理的，而另一方面又不提供任何真正合理的证明。用南希·弗拉泽和琳达·尼科尔森的话来说，没有任何“脱离哲学的社会批评”能够存在下去，社会批评在任何时候都是由哲学的替代物支撑着的。拉克洛和摩菲既忠于传统，又忠于现实。拉克洛在他为安德鲁·罗斯《丢弃普遍性》所写的介绍文章中告诉我们要：“一种既定的论争的集合组成了一种学派的常识文本。这一在时间中得到延展的常识文本组成了（斗争、权力演习的）传统”。这样的传统反过来又构成这种学派的视野，但它不可避免地成为代替新启蒙运动基础的偶然性视野。他是这样说的：

我认为正是基础和视野的对立使我们有可能理解被解放了的话语的本体论地位的变化，或从总体上来看，理解元叙述中本体论的地位的变化，以及理解从现代性过渡到后现代性过程中的变化。和视野联系起来并被视野一体化的构成体是没有基础的构成体，只有将它与它自身所否定的东西划清界限后，它才有可能组成了一个统一体。

拉克洛很乐观地告诉我们，这一状态并不会导致总体上的瘫痪，因为传统会“对社会中发生的种种不同的争辩不休的现实作出反应”。摩菲的政治观点显得更随意一些（我在这里引用他们两人为《丢弃普遍性》所撰写的文章，因为他们都特别强调了合

法化问题)。她告诉我们,“总是可能将非正义与正义、不合法与合法区分开来,但这一点只能在一个既定的传统范围内做到,并且必须借助于这一传统所提供的标准。事实上,对任何传统来说,都不存在一个人们能够提出普遍性判断的外在点。”如果她所说的传统指的是种族隔离制度(至少是六十年代后期以来的种族隔离制度),那么区分合法与不合法是轻而易举的。但是对于那些传统标准并不能对人们的判断提供多少帮助的问题(思想保守的那一派除外),例如流产和安乐死,恐怕就很难说是合法的还是不合法的了。我们可以想见在使用阿非斯利堪纳语(南非公用语——译注)的群体内,传统阻止了人们早日将种族隔离问题提上议事日程。同样,我们也很难想见拉克洛和摩菲在过分依赖于传统和视野(而不是普遍性)的情况下,如何还能带领我们超越罗蒂的“后现代资产阶级自由主义”,用罗蒂的话来说,就是“让我们继续从事我们为之奋斗过的事业,并且让谈话继续下去”。的确,如果谈话果真能够继续下去的话,那就很难保证它不会触及到种族清洗的话题。

贝斯特和凯勒纳与拉克洛和摩菲一样急于否定根基主义者的思想,但是他们很明显地想坚持启蒙运动的思想:“不以法律、权利和自由的普遍联系为特征的民主是不可能实现的,这一观点有待于商榷”。但这又迫使他们去提供一种至少自命为带有普遍性的符合法律的准则——即便他们将启蒙运动看作是历史斗争的产物:

这种普遍的权利和自由本身是暂时的、悉心构造的,与前后历史语境有关的,也是在某个特定的历史语境下社会斗争的产物,虽然人权和民主观必须得到捍卫和扩展,但是它们不应被神秘化。因此我们必须为

这些价值观提供一个历史主义的而非哲学的基础。我们应将它们阐释为某一特定的社会历史环境的斗争的产物和渐进的构造,而不应阐释为人类的本质特征或是从语言和交往衍生出的一种带有准先验色彩的基本原理。

这些话看上去再直截了当不过了。它对哈贝马斯的“带有准先验色彩的基本原理”的猛烈抨击强调了它的反本质论的立场。但事实又不尽然。贝斯特和凯勒纳乐此不疲地将自己神秘化。他们极力鼓吹的“斗争的产物和特定历史条件下的渐进构造”的语言本身就是想赢得人们的支持。然而它现时的能见度却必须归因于被罗蒂称为是北大西洋资产阶级中已经产生并将继续产生的那种巨大的军事经济力量。贝斯特和凯勒纳给一系列其后果不容忽视的历史事件提供了一种较为乐观的看法。但是这并未证明任何事情的合法性——当然这不是指那些在军事和经济力量中不占任何地位的人的看法。

后现代政治学,总是能在经过粉饰的文化政治学和非文化政治学中找到一隅。主张民主、平等、人权等等的普遍性就是借助于本质论或是将那些不具备最终合法性的东西强行塞入每个人的喉咙中去。它实际上也是借助了欧洲军事和经济扩张主义的历史。至少对相当一部分被称作“他体”的人来说,它向“他体”强加了完全不能接受的主体概念。同样,要完全放弃普遍性也是不可能的。放弃普遍性不等于说那些全球性的机构顷刻土崩瓦解了。正如我们在本世纪多次看到的,这些机构都能与普遍性相安无事地存在着。如果放弃普遍性就意味着将这些事情交由权力自由操纵,我想我们肯定不愿意看到这类事情的发生。

在八十年代,种族和政治的话题渐渐

地垄断了后现代主义的论战,但这根本不能归功于女权主义的兴起。谁要是忽略了这一战场,谁的理论研究就会产生一种徒劳无益的感觉。当然这不是说这场论战没有胜利者,但人们更喜欢那些不一定要产生胜者的战斗。这是因为这种战役不会产生妄自尊大的胜利者,从而显得更民主一些。只有在诸如对未来乌托邦社会的蓝图设计和那些仅为《十月》、《美国艺术》、《降落伞》等杂志的读者所知的艺术策略的政治潜力这类问题上,这种争论才会愈演愈烈。在这些讨论中,其实并没有人提到真正意义上的具体政治策略。首先,政治策略并不能用来做出抉择,尤其是对一些很难抉择的事情:从对老人的医护方案、对社会低阶层的补救教育、为双职工父母提供第二职业一直到为解构艺术研究筹措资金;这两者之间并没有丝毫关联。此外,对于我们如何从现在这个社会发展到不同政治观点所预见的多元化社会这种问题,也没人会感兴趣。人们谈论得更多的则是那种以团体为基础的地方性或区域性的政治。但我从未看到任何资料指出在象瑞士这样实行行政区划的政治体制下有什么实质性的区域民主。认真考察一下瑞士的国情,我们或许会发现区域民主并不如某些批评家描述的那样具有进步性。同样,我也没听人说过斯堪的那维亚半岛国家及荷兰实行的多党性与其不容置疑的社会多元性有什么必然联系,有人也许会反对上述观点,认为不能指望文艺批评家来描述不同政治体制在不同地方的种种有机运作方式。现在看来,这种观点早已过时。除了描述上述主题之外,现今的文艺批评家还在描述着其他所有的主题。

IV. 后现代主义的不同版本

到1980年的时候,后现代主义和后现代这些术语的地位已经在文学批评和当代建筑学的有关讨论中稳固地确立下来。但是在七十年代后半期,这些术语也同样在有关现代艺术的其他分支的讨论中出现了,如绘画、雕塑、摄影和电影,现代戏剧和表演艺术等。我在这一部分将回顾一下人们在建筑学和文学领域之外的其他艺术形式中初步建立后现代理论的过程(虽然这些尝试不可避免地会与文学批评有关)。要达到这一目的。采取将各种艺术形式都浏览一遍的办法是不行的,因为这势必会引起大量的重复。象利奥塔德、博赫雅德和詹姆逊这些大理论家影响并导致了八十年代中期后现代研究领域的重大变化。但我们在研究时应从这以前,即七十年代中期出现的、并且在论战中居于统治地位的种种后现代主义的版本入手。这就使我有机会梳理一下伊哈布·哈桑早期创立的无所不包的后现代主义理论的脉络(这种包容的趋势现在还在扩展),并且将其与别的版本作一比较。

即便我们不将建筑学领域考虑在内,我们还是可以从七十年代后期到八十年代早期后现代理论的建立过程中分辨出三种主要的后现代主义的版本。在某些领域内,对什么才算是后现代主义这个问题几乎是众口一辞的,而在另外一些领域内,批评家可以同时建立两三种不同的后现代主义版本。首先,是再现叙述的回归。由于显而易见的原因,这种现象只能在象绘画这样的艺术领域内出现,因为在绘画中再现和叙述受到了约束。与之完全相反的情况是对再现和叙述的抨击。这一点我们在几乎所有的艺术领域内都发现了。它说明了七十

年代开始日益为人所知的德里达的后结构主义的影响。这不是人们在克莱门·格林堡和米歇尔·福科的现代主义中发现的那种对再现的摒弃。这些后现代理论家认为一个特定的媒体必须清除所有那些对其本质而言并不相关的元素才能得到完全的自主,就象在绘画中要摒弃叙述和戏剧性。后现代理论中对叙述和再现这一对元素的放弃是巴尔特/德里达解构主义的翻版。它与对本质的摒弃,对存在、起源以及主体一致性的否定是相关的。后来许多追随者和理论家将这种解构的后现代主义看作是一种政治力量,因为这一被政治化了的变体到八十年代早期实际上已演变成为一个自衍自生的“产业”,至少在理论这一层面上是这样。在这一部分,我只能涉及到一些早期的理论化尝试,因为在“后现代文化政治”这一部分已有了比较详尽的讨论。此外,还有一些用非推论的直接性或是用戏剧性表现中受阿尔托德影响的神圣化的圆满话语来定义后现代主义的零星尝试。在这种后现代主义的版本中,艺术家和他们的作品常被用萨满教(北美印第安人、东北亚一带盛行的原始宗教——译注)术语来描述。最后一点,我还发现一些理论家小心翼翼地试图超越这些后现代主义版本中出现的矛盾,他们并不努力将这些不同版本归并到一起,而是将后现代主义理论研究看作是对话式的而非铁板一块。这和查尔斯·任克斯提出的建筑学的后现代主义不无相似之处(虽然这种相似性并不是由任克斯的例子启发所致;事实上,阿兰·王尔德在任克斯发展双重代码理论之前就已提出了“中介小说”的理论)。

(i) 表现的回归

1971年,布里安·奥多赫蒂首次在有关视觉艺术的正式出版物中使用了后现代主义这个术语,他认为在后现代艺术中除

了由于愤怒而导致的“麻木”之外,什么也看不到。然而,与此同时,也有人提出可以将后现代艺术中对现代艺术原则的背离看成是一种新兴的反形式主义,这种观点在当时也开始逐步成熟起来(关于这一问题的讨论,可参见杰克·本哈姆所著《伟大的西部文学杰作——后形式主义艺术论文集》1974年版)。拉克斯乔·道恩斯是第一个明确地将这种新兴的反形式主义和后现代主义联系起来的理论家。在1976年出版的一篇短文《论后现代主义绘画》中,道恩斯提出,现代主义已蜕变成为一种“仅能自我欣赏”的绘画艺术。相比较而言,后现代主义则再一次为绘画本身“赋予某种意义”。它再次引入了再现的手法,恢复了幻象及模拟等手法,但是它总是用一种略显拙朴的方式来表明其真实性,以此来证明“它不是一种借用的语汇,而是一种视象的模型”。从更广泛的意义上看,后现代主义是用“延展、包容和整体化来取代现代主义的压缩、聚集和专门化”。

道恩斯将表现和幻象手法与后现代主义等量齐观,这代表了当时后现代研究的大趋势。1980年,金·莱文在《告别后现代主义》一文中描述了从纯粹的形式主义、“削减的、严肃的”现代主义到一种“不纯”的后现代主义的大转折:

七十年代,人们似乎一直在等待着会有什么大变动发生,因此似乎历史的车轮一时停下来了。各种创新以“复兴”的面目出现。模仿的问题,抽象表现主义的各种形式,以及近几年一直被认为不光彩而遭到猛烈抨击的幻象式语言、戏剧化语言、修饰性语言和文学语言等等现象都再次受到人们的注目,因此艺术再次变得带有装饰性、合乎道德、宏伟壮观或是极力缩小现实,并带上了人类学、考古学、生态学、自传和虚构的色

彩,它开始藐视纯粹的现代主义的种种清规戒律。

这并不是说后现代艺术就是一种再明白不过的“复兴”(任克斯首先使用“复兴”的提法)。它再次引入了再现、幻象和叙述的手法,但是却无法避免引入“反讽、怪诞和怀疑”。

八十年代早期,越来越多的批评家开始接受存在于绘画中的这一后现代观点。唐纳德·库斯比提出,在后现代艺术中,“内容,而不是形式,成为举足轻重的因素”。劳伦斯·阿洛威则认为“后现代主义这一术语是对形式创新的终止”,它包含了一种以前的现代主义中从来没有过的社会和个人因素。在欧洲,阿切尔·伯·奥利瓦也注意到了类似的发展。他的“国际间泛先锋派”同时也将绘画传统“重新引入了艺术”。他恢复了“传统意义上的语言、论旨和方法论”,也并不排斥描写和修饰的手法。但这并不是简单的复古主义。这种“国际间的泛先锋派”是具有反讽意味的,一方面它沉浸于怪诞的冥想之中,另一方面它又极力避免现代主义故作英雄姿态。它从不试图回顾典型事例,相反,只表现那些与个人感受有关的细枝末节。这种个人感受力又受到带有反讽意味和旁观者色彩的冒险经历的界定。在下文中,我们会看到阿兰·王尔德的后现代中介小说与之紧密相关。

向再现的转变和用后现代主义理论将它上升到理论的高度,这一点在绘画领域表现得最为明显。格林堡和费尔德提出的现代主义绘画理论体现了一种界定清晰、富于整体性的目标,这与建筑的国际化风格有相通之处。但是在其他领域内也存在着这种理论。1979年,基恩·桑顿在七十年代的摄影作品中发现了一种类似的、虽然还只是初步的向叙述和内容回归的趋

向。他写道:我们不得不承认我们已“亲眼目睹了摄影领域内后现代主义的诞生”(但是,桑顿的后现代主义摄影理论好景不长。同年,道格拉斯·克瑞姆普便提出了一种强烈的反再现手法的后现代主义摄影理论)。在诗歌这一领域,后现代主义理论以马居里·贝洛夫为开端,他把政治、伦理、历史和哲学这些被浪漫主义抒情诗拒之门外的东西重新还给诗歌。接着,抒情诗让位于后现代诗歌,因为后者能同时“包容叙述和说教、严肃和滑稽、韵文和散文”。正如她在1982年出版的《从意象到行为:后现代诗歌中叙事情节的回归》一文中提出的那样,这根本不是简单地退回到历史形式的问题。虽然叙事被再次引入,但它现在已是“支离破碎、错位的了”。在先锋电影这一领域内,诺·卡洛尔将结构电影制作中自我反省之后的几种叙述手法的回归看作是后现代的。在先锋电影中,结构主义时期的影片可以看作是与绘画和雕塑中的抽象主义相互关联的电影。这就意味着使用后现代这一术语去描述种种反结构的努力还是不太合适的。最后,在后现代舞蹈艺术中,莎莉·巴恩斯提出了将其发展过程分为早期和后期阶段,早期阶段可称为“分析阶段”,这一阶段的主题与现代主义绘画相呼应;后期阶段可称为“隐喻阶段”。到七十年代末,她告诉我们:“对后现代舞蹈进行过于明确、过于简单的分析方法已经无法超越自身的局限,并且有可能堕落到空洞的形式主义的某种实践”。对这一问题的解决办法就是必须尽快地寻求一种方法,以便能赋予舞蹈以某种意义,这一解决方法能够导致重新发现再现手法的隐喻式后现代主义。

(iii) 作为极端自我反省式的后现代主义

莎莉·巴恩斯提出的分析阶段的后现代主义是在再现的回归之前出现的。正如

我刚才指出的那样,它与格林堡的现代主义不无相似之处。她的“分析阶段的后现代主义”强调舞蹈的艺术结构与前台动作,以期创制出这样一种舞蹈——在观看这种舞蹈时,观众只是面对舞蹈的本质,而没有得到任何“表现的或幻象的效果或参照”。因此舞蹈的内容实质上就是舞蹈本身和舞蹈的艺术技巧。

这一朝着彻底的自我反省方向发展的运动逐渐在七十年代形成了另一个版本的后现代主义。在其批评架构中,它常常超越了现代主义的反省性。其极端的自我反省性与其说是对英美现代主义主流的自我反省,还不如更确切地说是对先锋派历史的自我反省。这种先锋派的自我反省在七十年代所有的艺术形式中都明显地表现出来,但那时常常并不被人称为后现代的。差不多从最初开始,它就一直被用解构主义的语言来进行描述,批评家一直对其语言、主题、自由人文主义的意识形态和它的传统模式从总体上提出了种种疑问。这一派理论家认为,这种版本的后现代主义所追求的是一种跨越诸种艺术分支领域的解构目标,这也正是巴尔特和德里达在他们的批评论著中所极力追求的。现在人们大多采用福科的视角来看待这种自我反省式的解构的后现代主义,强调的重点也转移到它如何对艺术自身及其中坚机制(如我们上一节讨论的“博物馆”)提出种种质疑,以及它如何影响政治话语这类问题上。在七十年代,福科还未出现在后现代论争的舞台上,而巴尔特和德里达的后结构主义语汇正在逐渐进入后现代论争的词库中。

在七十年代早期,后结构主义还未出现。建立后现代主义理论(或按他们的命名——“新感受性”)的学者们只使用传统术语。例如理查·韦森就是这种情况。朱歇尔·赫尔刻斯象韦森那样,将后现代主义

美学描述为“好斗的反心理学”和“激进的反神话”。到了1975年,布鲁斯·莫里塞特在他的《后现代生成式小说:小说和电影》一文中用激进的自我反省式语言定义后现代主义,但他并未指出解构主义中潜在的自我反省性。同年,米歇尔·科尔比发表了《后现代舞蹈简介》一文,这是迄今我所知道的最早建立后现代舞蹈理论的尝试,他也用与莫里塞特相类似的语言来描述后现代主义。在后现代舞蹈中,动作是“某种决定、目的、计划、规划、规则、概念或问题作用的结果”。后现代舞蹈除了表现自身之外,“不表现其他任何东西”(当然,这里指的是莎利·巴恩斯所说的分析阶段的后现代舞蹈)。在小说领域,曾因超小说而名噪一时的雷蒙德·费德曼告诉我们:“小说的首要任务是摘去它自身的虚构性面具,去除隐喻的欺骗性,不再自命为追求真实、真理或美”。小说不是对外部世界的再现,而是对自我的再现。但是,在绘画和建筑领域,这种版本的后现代主义不太容易与现代主义区分开来。

然而,在随后的几年里,自我反省性将越来越紧密地与巴尔特/德里达的解构主义联系起来。阿伦·泰尔在他1976年发表的《后现代的两难困境:戈达尔的〈阿尔法维尔〉和〈我所知道的她的二三事〉》一文中将后现代原则定义为“一种认为模拟只是对自身的再现和对自身本源的暴露的批评观,或者说是指那种超越了再现行为本身而宣称再现了某种真实的批评”。

第二年,查尔斯·卡拉梅罗建议说:“我们可将众多的后现代表演活动看作是朝着巴尔特提出的‘作者假想文本’方向所做的种种讽喻性努力”。1979年,查尔斯·阿尔提艾里也接受了巴尔特的理论:“我脑海中的后现代……应是追逐巴尔特的纯作者文本概念的假想实践者”。两年后,弗里

德里克·詹姆逊也在他的文章中响应了泰尔对让-洛-戈达尔的评价：

不容置疑，戈达尔的电影是后现代的，这些影片成为纯粹的文本，是没有再现真理内涵的再生产过程。从这个意义上说，他的影片是纯粹的表面文章或表面性。正是这种艺术信念导致他影片中的自我反省性，这决定了他通过再现而反对自身，从而破坏了再现手法在电影艺术中的绝对权威地位。

一年后，查尔斯·拉塞尔在他的《颠覆与合法化：后现代文化中的先锋性》一文中相当自信地宣称：“文学和批评活动的最初模型理所当然是对话语进行符号解析”。

将后现代主义和极端的自我反省等量齐观的趋势一直持续到八十年代。它的经典宣言大概要算阿伦·泰尔1984年发表的《反思中的语词：现代语言理论和后现代小说》，他在讨论当代小说中的反参照性和反省性之前，专章讨论了维特根斯坦、海德格尔、索绪尔和德里达。在希拉里·劳森的题为《反省性：后现代预言》中，他为自己定了一个通过解构来描述自身理论的任务，“它不再遵循传统意义上的主题与形式，而是通过自我反省和自觉地阐释来起作用”。1987年，菲利浦·奥斯兰德在讨论有关伍特小组的表演时再次求助于巴尔特的权威：“这个小组在构造他们的表演文本时，好象持有一种类似于巴尔特的后结构主义文本性的观点”。直到1990年，保罗·克罗塞还在争论这个问题，他说，他从他有关当代绘画的讨论中筛选出来的批评的超现实主义和批评的新表现主义“赋予了艺术以解构主义的新视角”。这样一种解构主义的艺术“体现了在将后结构主义观点引入当代批评话语时所采用的同样策略”。因此，

它可以被定义为后现代主义明确的发展趋势。

在泰尔的《反思中的语词》一书中，海德格尔和德里达的名字随处可见。另一方面，福科只在“后记”中占了两页篇幅。在劳森的《自省性》一书中，德里达的名字不断地被提到，而福科仅被提到一次。但是时代毕竟不同了，在八十年代，德里达式的对语言和再现的抨击已让位于福科派学者对两方面问题所提出的质疑——再现中的权力话语和某种机构的权力赋予某些表现形式以特权地位，而排斥另一些表现形式。这样一来，性别、人种、民族，甚至阶级，这些在我上面描述的自我反省式现代主义中不占重要地位的论题，渐渐地有关后现代主义的讨论中找到了各自的一席之地，并最终占据了讨论的主要地位。应当指出的是，这一转变的始作俑者是左翼评论家们。这一点我在上一节已经比较详细地谈到了。

(iii) 后现代主义的直接性和既存性

1974年，查尔斯·拉塞尔谈道：“当代相当一部分文学和思想表达了一种形成不受语言侵蚀的自我与世界神秘的联合体的愿望”。虽然语言在这里成了“敌人”，但人们如果认为这种联合体是有可能形成的，那么通过语言来达到较为体面的联合也并非没有可能——尽管这样的结论看起来有些自相矛盾。在这种情况下，语言被作为一种超越自身的工具来使用。这个论题在海德格尔式的后现代主义版本中并不是一个无足轻重的亚主题。我们已经看到，早在1973年，查尔斯·阿尔铁里就主张后现代诗人必须寻求人与自然合二为一的方法。其他那些为《界线2》杂志撰稿的理论家也用类似的话语提出论点。在罗伯特·科恩看来，后现代诗人是在寻求一种能够体现活生生的语言存在的诗歌。这种语言也就是海德格尔所谓的“即时话语”。甚至连斯

帕诺这种的批评家也不能不受既存性的影响,这一点可以从他对口语体诗歌表现出的浓厚兴趣上看起来。

虽然语言问题并不是不可解决的,但由于显而易见的原因,直接性更容易在一种比较有条理的学科领域,而非诗歌这种艺术形式中体现出来。因此,很多理论家在定义后现代主义的即时性和直接性时,大都尝试在表演艺术领域(这与那种散乱的戏剧迥然不同)内进行。这种表演/装置(例如约瑟夫·巴厄斯就是代表人物之一)通常很难归类。巴厄斯所说的直接性其实已不是理查德·威林后来在几乎所有的后现代视觉艺术中看到的直接性——“这类艺术作品产生的效果是一种不掺假的直接性”——因为它没有对观众强加任何概念上的要求。巴氏所谓的直接性更接近于苏茜·加布里克提出的概念,即直接性是一种程序。在这种程序中,艺术家就象萨满教徒那样“引导着远远超过他个人的力量,并将艺术重新带回到它那神圣的本源。通过他个人的自我变形,他不仅发展了新的艺术形式,还发展了新的生存方式。”在这种有关后现代主义的讨论中,加布里克将这些萨满教徒称为一种正变成“空想家和治病者”的“神秘的牧师般的政治形象”,他的这一形象化的比喻值得重视。杰罗姆·卢森堡在许多临床治愈的病例中发现了后现代的表演/仪式冲动,并把这种冲动看成是萨满教式前提的如实探索。迈克尔·伯纳默将萨满教看成是形成后现代表演话语框架的两种视角之一。约翰·帕奥莱提在有关视觉艺术的后现代主义的讨论中,为使我们更深切地了解我们所处的这个复杂而又难以破解的环境的真实性,谈到了那些自认为在装扮着神秘的萨满教徒角色的艺术家们。

七十年代出现的萨满教式表演艺术是

传统戏剧的几个主要的叛逆者之一,它是从安东尼·阿尔托德那里找到灵感之源的。阿尔托德一直鼓吹的宗教表情剧是贝克特的活动剧院,理查德·斯基纳的“表演小组”,还有这一时期的其他许多先锋派戏剧所要达到的目标(而象赫伯特·布洛这样的戏剧家对将阿尔托德的主张付诸实践的可行性一直都不那么乐观。他们一直寻求比较完善的方法来超越传统的表现,而不是屈服于直接性的诱惑而落入无穷倒退的深渊)。在它的主要实践者理查德·斯基纳看来,后代表演放弃了作为它的基石的叙述,后现代主义是非政治的和非意识形态的,现代主义提出,“分析、批评、叙述、怀疑和争议——过去这些东西被认为是理性的、智性的和人道的”,而后现代主义则是“宗教的、综合的、整体论的、仪式化的、同一的”。显然后现代主义中也包含着自我反省的成分,但它首先应当是仪式化、神圣化的有机体。十分有趣的是,这一时期一些带有政治倾向的戏剧表演也使用这些有赖于演员阐释和交流能力的语汇。在1977年,理查德·帕尔默就表达了一种希望:“一种关于表演的后现代阐释学可能重新赋予阐释者那种破解隐语、改变理解、甚至治愈灵魂的古老的萨满教式的阐释力量。这就是后现代戏剧表演的全部含义,也是扮演着萨满教徒和现实生活诠释者双重角色的表演者所必须达到的一种理想境界。我们后来看到萨满教式的后现代运动是一个相当短暂的阶段,这一阶段由于其内部矛盾和八十年代后现代运动日益明显的政治化倾向而大大缩短了。但它的“强度戏剧”(伯纳默语)在当代戏剧中是一支重要的力量。

(iv)“不纯的”后现代主义

我们后来认识到某些七十年代的后现代主义其实是在重复他们所认为的现代主

义的排斥姿态。自我反省式的后现代主义严格排斥参照和再现(它的政治翻版就更加排外)。但是还是有些人尝试着定义一种不那么排除异己、不那么“纯洁”的后现代主义,即一种将种种不同的后现代主义版本的特征合并起来的后现代主义。举个例子说,有些理论家试图将叙述和再现的回归与反省性联系起来。虽然有人会说阿基里·伯·奥利瓦的“国际间泛先锋派”将视觉艺术理论化了,但将这样一种对话式的后现代主义上升到理论高度的工作主要还是由文学批评家来做的,作家本人偶尔也参与到这项工作里来。

第一个令人信服地建立起这种混合型后现代主义理论的批评家是阿兰·王尔德,其标志是他的“中介小说”理论的提出。1976年,他发表了《巴尔塞姆对柯戈德不够公平——对现代和后现代反讽的思考》。在这篇文章中,他描述了一种主要关注本体论而不是认识论的后现代主义版本。这种对本体论和认识论的区分在布里安·麦克黑尔的《后现代小说》中也得以体现。后现代作家并不太希求理解这个世界,他们接受这个世界,接受它的支离破碎和不连贯性。他们不象现代主义者所做的那样去控制世界的各种张力(王尔德认为现代主义和英美现代主义的主流是同一的)。中介小说舍弃了现代主义面对空虚时的英雄姿态,包含了许多戏剧化的例子。中介小说的“悬念式”反讽只在“开放、暂时的现象领域里起作用”,并受一种“主观性和冒险性的伦理的引导”。中介小说将或然性和一致性联系起来,即使这种一致性总是有局限性的、有保留的,并且是狭隘的,是一种在不能被一体化的背景下或不易被理解的条件下所采取的某种肯定的姿态(王尔德的“中介小说”与福科的“异位”和利奥塔德的“稗史”有明显的联系)。王尔德所指的那些

“后现代中介小说家”们,由于一直意识到自我反省的冲动,并由于极端形式主义的思想,努力避免彻底的自我反省性,相反,他们努力去调和现实主义和反省之间的极端对立。

在1980年,小说家约翰·巴思也表示了同样的观点。他先是为他的《迷失在开心馆》一书中的短篇小说贴上了自我反省的标签,将这些作品称之为“晚期现代主义”的——虽然现在几乎所有的评论家都将其划入后现代的范畴——然后他描述了他心目中理想的后现代作家:

这类作家既不是简单地抛弃也不是纯粹地摹仿他们的二十世纪现代主义父辈或十九世纪先现代主义祖父辈的作家。他吸收本世纪前半叶的前辈的经验,但并不把他们当作一种负担来限制自身发展。他们不但没有堕入对道德或艺术的过分简单化,成为拙劣的玩弄技巧者,堕入麦迪逊大街(美国的商业街——译注)的唯利是图,或是堕入故作的虚伪和天真,相反却永不停歇地追求一种在我看来比晚期现代主义杰作(例如贝克特的《无目的的故事和文本》和纳博科夫的《微暗的火》)更为民主化的小说。

一个真正的后现代作家,用伊塔诺·卡尔维诺的话来说,一方面必须涉及过去,另一方面又必须涉及巴黎结构主义者所谓的现在。

阿尔弗雷德·霍朗同样也注意到了后现代小说在结构上存在的模棱两可的态度。他认为许多后现代文本中都有一种植根于个人或公众历史的坚固基础。这一基础在特定的小说语境中,经历了一系列变化,而这些变化又反过来影响了他们的现实地位。阿伦·泰尔也发(下接123页)

以政治家自居。
可悲啊，这种生活，
可悲啊，我自己！
可悲啊，这个时代，
掌权的是卑鄙！

贫与富

最富有的人是隐士修行在山巅，
粗茶淡饭，不要锦绣与王冠；
最贫穷的人是国王生活在世间，
成日要熙熙攘攘，鼓乐喧天。

君王

活在世上
让人厌烦头痛，
多少君王
治国不施仁政。
他们本是
老百姓的雇工，

(上接 26 页)现了一种与纯粹的自我反省式的后现代主义并列出现的“分裂文本”。这一术语说明了它所使用的语言既能够又不能够达到覆盖整个世界的程度。在八十年代后期，这种结构上的模棱两可的态度为后现代文学的两个主要理论提供了基础。这两派理论分别以林达·哈琴的《后现代主义诗学：历史·理论·小说》和布里安·麦克黑尔的《后现代小说》为代表。麦克黑尔通过放弃现代主义对认识论的强调(因为强调认识论必然会导致反省性)而转向对本体论的强调来调和反省与再现之间的张力作用。哈琴认识到多元论和多声部结构已成为文学批评的主流，他结合任克斯的“双重解码”理论，同样提出了一种自我反省式的、反再现的、同时又恢复了叙事的后现代小说(“历史图解式元小说”)。他认为后现代主义是一个矛盾的现象，它既

却违背人们的利益，
将他们欺哄。

人们总希望有一位伊玛目^②

人们总希望有一位伊玛目
在千军万马中发号施令。
想错了，没有什么伊玛目，
只有理智在朝夕指挥行动。
行止如果服从理智，
就会带来仁义、和平。
正因为有了各种宗教派别，
才导致世上头头脑脑的产生。
劝君尽量特立独行。
尽管忠言可能并不中听。

注释：

①此外“正教”原文为“al-Hanifah”。原为阿拉伯半岛当地的一神教——“哈尼夫教”。

②伊玛目，原意“楷模”、“表率”，穆斯林的教长、哈里发都可称“伊玛目”。

利用又滥用，既恢复又破坏它所质疑的种种概念。它并不象纯粹的自我反省式文本那样拒绝其他艺术策略，但是它通过戏仿来嘲讽这些艺术策略。而此时，福科则以不容置疑的权威姿态进入了这一领域，因此辩论的焦点又重新转回到与权力有关的议题上来。早先对语言问题的研究让位于一种对语言、知识和权力如何相互交织的压倒一切的话题。后现代主义着迷于研究权力、知识、历史、社会意识形态这几方面之间的关系。在1980年，雷纳·纳伊勒注意到女权运动已经发展成为一种重要的政治和文化力量，并提出“边缘性”是后现代规划的中心消解，这是多少有点早熟的观点。早在1965年，费德勒就预言了一个无中心的后现代未来，在八十年代，这样一种后现代主义就已经逐渐成形了。