

桑塔格形式论与俄国形式主义

陈文钢^①

(江西财经大学 艺术传播学院, 南昌 330046)

摘 要: 桑塔格的形式论与俄国形式论的形式“陌生化”、“整体性”追求以及“色情学”诸多美学主张有一致性和内在传承。种种迹象表明, 对于包含文学批评在内的艺术批评, 只要不远离艺术中真正的生命体验, 形式论仍然是一种最为重要的文艺学方法论。

关键词: 苏珊·桑塔格; 色情学; 形式论; 俄国形式主义

中图分类号: J024 **文献标识码:** A **文章编号:** 1674-117X(2010)01-0033-05

Formalism of Susan Sontag and Russian Formalism

CHEN Wengang

(College of Arts and Communication, Jiangxi University of Finance and Economics, Nanchang Jiangxi 330046, China)

Abstract Sontag's formalism inherits from Russian formalism some characteristics and shares with it some similar aesthetic proposals such as form "defamiliarization", the pursuit of "totality" and "erotics" etc. Many circumstances indicate that art criticism including literary criticism should not depart away from real life experiences and that formalist approach is still one of the most important literary approaches.

Key words Susan Sontag; erotics; formalist approach; Russian formalism

形式论是文学批评的重要方法论, 笔者尝试在俄国形式论与桑塔格的形式主张进行比较研究。可以发现, 二者在形式的陌生化、整体性追求等方面有着内在精神的一致性。桑塔格的形式主张既有俄国形式主义对感觉的强调, 又有使英国形式主义走向抽象的偏执。形式主义为某种独立的艺术追求提供了一种有用的理论武器。

一、渊源: 在唯美主义与形式主义之间

很难有这样一个理论家和批评家, 他的批评实践与美学观念是毫无渊源的臆想产物。桑塔格也不例外, 在《三十年后……》一文里她坦承, 当时“作为一个哲学和文学的年轻学者, 我不过把我从尼采、佩特、王尔德、奥特迦以及詹姆斯·乔伊斯作品中所接受过来的那种唯美观点引申到一些材料而已。”^[1]这无疑向人们道出她曾受到唯美主义的影响, 思想

的萌芽总发生在传承的土壤里。

曾有论者指出, 《反对阐释》文集里首篇文章《反对阐释》是反对现实主义的宣言, 而第二篇《论风格》是建立形式主义美学的宣言。但一直以来却没有人指出桑塔格的《关于“坎普”的札记》是一篇唯美主义的趣味展示和文字舞蹈, 即唯美主义的宣言。实际上桑塔格对坎普的表述是说一种“不可说”, 力求穷形尽相。虽然她对坎普的极端形式主义精神的欣赏让理性的读者难以接受, 但她所传达出的坎普的唯美精神却能感染人。必须承认, 如果把唯美主义看成是一场运动, 那么它就是对艺术世界里纯粹理想的追逐; 它也许不合“理”, 但艺术正是通过其“不合理”来超越现实并引领现实的。

毋庸讳言, 唯美主义文论里最重要的一个标志是对形式的追求, 并以此直接影响了后来的形式主义。强调非功利性是唯美主义对艺术理论一个最

① 收稿日期: 2009-09-01

基金项目: 江西省“十一五”(2006-2007)社科规划项目“苏珊·桑塔格文艺思想研究”(06w x44)

作者简介: 陈文钢(1973-), 江西南昌人, 江西财经大学讲师, 文学博士, 主要从事现代西方美学研究。

大的贡献,即所谓的艺术自律性。自律性意味着艺术区别于其他门类且有着自己特殊的现象秩序,具有自己特殊的材料秩序。这种特殊的现象秩序和材料秩序即文学艺术的语言形式本身。所以在某种程度上将唯美主义说成是唯形式主义并不过分。唯美主义强调艺术的“美”和“非功利性”,形式主义强调“文学性”和“艺术性”,主张极为神似。从形式主义一开始就对作品本身(自治体)而不是作品之外(他治的)的极力强调,我们说形式主义继承了唯美主义影响并非空穴来风。论者曾在一篇文章指出,苏珊·桑塔格《论风格》一文里对风格的论述实际上是出于对取消传统形式与内容的二元对立或非此即彼的问题,是对形式-内容批评范畴的一种批评话语改造。^[2]其谈论风格的初衷就是谈论形式。那么,桑塔格与形式主义在渊源上到底有哪些具体瓜葛?

以下是桑塔格具体的表述:

“现在重要的是恢复我们的感觉。我们必须学会去更多地看,更多地听,更多地感觉。我们的任务不是在艺术作品中去发现大量的内容,也不是从已经清楚明了的作品榨取更多的内容。我们的任务是削弱内容,从而使我们能够看到作品本身。”^{[1]17}

“艺术中情感力量的最大限度终究不在于任何特别的题材,无论这种题材如何充满激情,如何普遍。它在于形式。通过形式保持警觉而疏离和延宕情感,最终使得情感变得更为强烈、更为强化。”^{[1]210}

以上表述分别摘自桑塔格的《反对阐释》和《罗贝尔·布勒松电影中的宗教风格》两篇文章。我们再来对比另一段话:

“为了恢复对生活的感觉,为了感觉到事物,为了使石头成为石头,存在着一种名为艺术的东西。艺术的目的是提供作为视觉而不是作为识别的事物的感觉;艺术的手法就是使事物奇特化的手法,是使形式变得模糊、增加感觉的困难和时间的手法,因为艺术中的感觉行为本身就是目的,应该延长;艺术是一种体验事物的制作的手法,而‘制作’成功的东西对艺术来说是无关重要的。”^[3]

这是俄国形式主义代表人物什克洛夫斯基一段著名的表述。此外,还有一段来自什克洛夫斯基1914年在圣彼得堡发表的文章中的一段:

“目前,旧艺术已经死亡,而新艺术尚未诞生。很多事物也都死了——我们已失去对世界的感觉。……只有创造新的艺术形式,才可以使人恢复对世界的感知,使事物复活……”^[4]

桑塔格上述表述所传达的观念和前两段形式主义经典文论的近似性,很容易从“形式”、“延长”、“延宕”、“恢复感觉”这些核心词汇里得出。形式主义的“奇特化”(又译“陌生化”)手段也正是要用艺术新形式唤起人们对艺术作品的感受力,从而恢复对生活世界的感受力。唤起活生生的感受力是艺术形式的主要目的。桑塔格反对对艺术进行内容阐释和概念阐释,提倡削弱内容、突出形式,最终恢复鲜活的赤子感觉(在形式主义那里的“陌生化”,在桑塔格这里是“倒错”)。佛克马在《二十世纪文学理论》里说:“俄国形式主义背后的驱动力似乎是一种强烈的愿望,即要求破坏僵化的概念,发现新形式,给生活输入一种有价值的气质。”^{[4]17}也因为这样,形式主义的理论优势显示出来便是具有对不断出现的艺术新形式的开放心态和敬意。同样地,桑塔格在《反对阐释》一文里追溯完传统内容说的理论病因后,便开始了对“新感受力”与艺术新形式的提倡,这种主张纵贯她的理论与批评实践的始终。詹姆斯曾经在对桑塔格的一段论述中指出,桑塔格“反对解释”并不一定如人所说的那样反对唯理智主义,那样地导致作品的神秘,拒绝阐释“本身也是一种新方法的根源。我们指的是俄国形式主义,它的独创性显然已经在文学客体及其‘意义’之间的分离中,在形式与内容之间的分离中,引起了一种关键的转变。”^[5]这里詹姆斯无疑也指出了桑塔格与形式主义的亲密关系。

二、神似:“陌生化”、“色情”与“整体性”

在针对艺术“形式”的问题上,俄国形式主义攻击的“自动化”语言,桑塔格否定的是“陈词滥调”,实际上这是一种意思的两家说法。人类在精神和想象力上是厌弃单调重复与呆板固守的,它违背了人类精神追求自由的趋向。就如康定斯基说的那样:“人类从生理上讲,是拒斥循规蹈矩或直线行走的(请各位联想一下原野或牧场中的小径)。不妨说,从精神特征方面观察,亦常常会有如下情况。在人类精神的历程中,垂直的阳关大道意味着谬误;相反、漫长的、曲折的小径却代表了正确的真理。”^[6]艺术更是如此,标新立异甚至追求乖张是其难以摆脱的习性。尤其是进入20世纪以来,艺术形式就像一个时尚女子大衣橱里的时装。歌德也说:“如果想像力不能创造出必定给理解带来难题的事物,那么想像力就无事可做了。”^{[7]297}日常生活厌倦庸常重复和艺术中拒绝“自动化”有相通的一面,只不过

生活诸般无奈使得这种厌倦无法具备在艺术中的可能性。

众所周知, 形式主义最为著名的主张是其“陌生化”手段, 在形式论者看来, 生活是被自动化的言语和动作所包围的生活。言语也因为经常的使用而受到磨损, 有些已经明显“过期”, 失去了最初的鲜活。维·什克洛夫斯基在其 1917 年《艺术作为手法》一文里描述: “如果我们研究一下感觉的一般规律, 我们就会看到, 动作一旦成为习惯性的, 就会变成自动化的动作。这样, 我们所有的习惯就退到无意识和自动的环境里; 有谁能够回忆起第一次拿笔时的感觉, 或是第一次讲外语时的感觉, 就一定同意我们的看法。”^{[3]63}“自动化”的结果是人们对于生活诸多样态熟视无睹, 最终导致意义销蚀, 木然地面对日复一日平淡无奇的生活, 这正应了托尔斯泰那句话: “如果许多人的复杂的一生都是无意识地匆匆过去, 那就如同这一生根本没有存在。”^{[3]64}生活就这样像水一样消逝, 体验要么变成囫圇吞下的枣, 要么如同口中的蜡。桑塔格在其 1964 年的《反对阐释》接近结束时忧虑地说: “我们感性体验中的那种敏锐性正在丧失。”^{[1]16}

如何面对这如“白痴口中所讲的故事”的生活, 在这种困境里实施自救, 俄国形式论者和桑塔格都求助于艺术的新形式。因为来源于生活的艺术其功能之一是要超越生活, 恢复人们赤子的感觉, 让从艺术中出来的人们再次走进生活时焕然一新, 因此在什克洛夫斯基提出“陌生化”半个世纪后, 桑塔格于 1965 年在《一种文化与新感受力》提出了她闻名遐迩的“新感受力”。她说: “一件伟大的艺术作品从来就不只是 (或主要不是) 某些思想或道德情感的表达。它首要地是一个更新我们的意识和感受力、改变 (不论这种改变如何轻微) 滋养一切特定的思想和情感的那种腐殖质的构成的物品。”^{[1]348}这种“新感受力”就是针对艺术新形式而言, “把艺术理解为对生活的一种拓展——这被理解为 (新的) 活力形式的再现”^{[1]347}和“要求艺术具有更少的‘内容’, 更加关注‘形式’和风格的快感……”, ^{[1]351}提出了艺术形式要超越以往的旧形式, 具有“陌生化”的感性形式。

此种渊源, 甚至波及到了桑塔格另一著名的主张。她在《反对阐释》说: “为取代艺术阐释学, 我们需要一门艺术色情学”。无独有偶, 维·什克洛夫斯基于其 1917 年的文章《艺术作为手法》早已谈道: “形象的目的并不是要使它带有的意义更接近

我们的理解, 而是要创造一种对事物的特别的感觉, 创作它的视觉, 而不是它的识别。”即“最能使我们观察形象功能的是色情艺术。”^{[3]71}虽然针对的对象各异, 但秉持的初衷都极为相近, 且都提及“色情”。什克洛夫斯基写这篇文章的初衷是批驳“艺术即形象思维”和“没有形象, 就没有艺术”的波捷勃尼亚一派思想, 以及象征派理论的。波捷勃尼亚一派的“形象”对于什克洛夫斯基来说, 除了从前辈借来和历史中原封不动地继承之外别无它物。桑塔格接受采访时说, 写《反对阐释》的初衷是反对当代风靡一时, 把艺术解释成它物的现象, 它们不把重点放在艺术感受力上, 而是对艺术作品的简单化, 是特定社会学的和弗洛伊德式的简单化。什克洛夫斯基之所以说色情艺术的形象功能强大, 原因在于色情艺术能够创作一种视觉形象, “并使感觉的力量和时间达到最大的限度。事物不是作为空间的一部分被感觉的, 可以说是从它的延续性上被感觉的。”^{[3]76}对于桑塔格来说, 也许只有电影艺术才能真正当起“艺术色情学”的称号。因为它与其他艺术之间最大的差别, 是影像画面具有视觉具像性、直观性、整体感、多义和运动等特点, 什克洛夫斯基没有提及电影, 但他们对“色情”在视觉上做出了强调。

另外, 正如我们前面提及, 风格对于桑塔格来说是针对内容和形式二元对立而提出的整体性范畴, 其实质也是一种形式论。俄国形式论者对于形式的论述则是: “形式主义曾经赋予形式概念以完整的意义, 从而把形式和艺术作品统一的形象混合在一起, 以致除去和其他没有审美的形式特点对比外, 它不再需要任何对比。”^{[3]47}“它不再是一种外壳, 而是有活力的、具体的整体, 它本身便具有内容。”^{[3]30}在形式主义者那里, 形式同样作为一个整体概念提出来, 正合乎后来者桑塔格所言的风格。这就推翻了许多人对形式主义的偏见, 即形式主义意味着把形式摆脱了内容来谈, 所谓的“形式主义”的称号, 是对手们对俄国 1914 到 1915 年建立的莫斯科语言学学会和 1917 年初成立的“诗歌语言研究会”的称呼, 他们以“形式方法”为主要研究方法, 所以称他们为“形式方法论者”要比形式主义者更不带有主观蔑视色彩, 也更为合适。罗曼·雅各布森指出“‘形式主义’这种说法造成了一种不变的、完美的教条的错觉, 这个含糊不清和令人不解的标签, 是那些对分析语言的诗歌功能进行诋毁的人提出来的。……然而遗憾的是, 人们在讨论‘形式主义派’的总结时, 总是把这一流派的开拓者们自负天真的口号

与其科学工作者创新的分析和方法混为一谈。”^{[3]2}艾亨鲍姆在他的《“形式方法”的理论》里面也谈及:“我们周围有些折中主义者和模仿者,他们把形式方法变成了一种静止不动的‘形式主义’体系,以便用来设计词语、图样和分类。批评这种体系并不困难,但是它根本不是形式方法的特点。我们过去没有、现在也还没有任何完全现成的理论或体系。”^{[3]20}因此,理解上述形式论观点,理解桑塔格所说的:“‘形式主义’一词应该留给那些机械地死抱着过时的业已枯竭的美学陈规不放的艺术作品”^{[1]32}的时候,就能真正理解形式论者曾经蒙受的不白之冤。也因此更加钦佩桑塔格对理论的把握,即她比形式论者更加聪明的地方是躲开那个让人产生物质性联想的“形式”,而运用具有整体性意味和表现力的“风格”作为批评话语和范畴,远离被冠以“形式主义”者的危险可能性。

但桑塔格与俄国形式论的关系还没有到此结束。俄国形式方法论的启动,目标是为了反对象征主义和庸俗内容说(庸俗社会学说),强调对文学作品的“文学性”进行科学的具体分析。他们所言的“形式”是针对庸俗社会说而打造的一件武器。“整体性”方面与他们有着相似之处的桑塔格,在反对意识形态批评方面同样是如此。如在卢卡奇认为“批评家的智能是揭示关系,意识形态(就世界观的意义而言)与艺术创造的关系。”^{[1]101}还曾为现实主义传统辩护说:“一本书是‘描绘’;它‘描写’,它‘描绘一幅图画’;艺术家是发言人。”^{[1]101}桑塔格认为,意识形态被看作一个伦理责任范畴时也许有些吸引力,却没有能力以一种教条方式之外的技巧来理解当代社会的特质以及独特的见解。即使是新马克思主义,他们对非社会主义国家的当代文化中大数有吸引力和创造性的特征,都显得特别迟钝。桑塔格说:“那些作为黑格尔和马克思的传人的文化批评家所不愿承认的,是艺术作为自主的(而不仅仅是可以加以历史解释的)形式的观点。因为推动艺术中现代运动的那种独特精神确切地说是建立在艺术的形式属性的力量(包括情感的力量)的再发现上,因而这些批评家所处的位置非常别扭,难以同情地认同现代艺术,除非是通过现代艺术的‘内容’。甚至形式也被这些历史主义的批评家看作是一种内容。”^{[1]105}历史主义把形式当成内容时,对于桑塔格,恰恰相反,所有的内容都可以被看成是形式的技巧。

有人说20世纪是西方美学里形式崇拜的世纪,

是形式美学最为繁荣的时代,比如伊戈尔顿就说,如果要确定这个世纪文学理论发生重大转折的日期,这个日子应该定在1917年。因为在那一年,年轻的俄国形式学派理论家维克多·什科洛夫斯基发表了开创性的论文《作为技巧的艺术》^[8]在这个时代背景下,看“色情学”、“新感受力”等形式论主张地就不足为奇了。

三、体验:生命的形式与形式的生命

无论是唯美主义、形式主义还是桑塔格,他们都是审美自治论者,自治即所谓的自律,被用于美学和艺术的分析时,意味着对他律的排斥与否定。他律性就是审美判断的合法性根据不在艺术和美学自身,而外在在于它的宗教、伦理或政治的要求之中,这是传统艺术理论的基本法则。因为在前现代社会,艺术与日常生活关系密切,它实际上承担着许多道德教化和宗教信仰的功能。

从审美的他律转向自律的过程是古典美学向现代美学转向的重要表征。从哲学史来看,自律率先由康德作为一个伦理学概念而提出,在此之后被用于美学上。在比较快适、善、和美三种不同特性的愉悦时,康德说“对于美的欣赏的愉快是唯一无利害关系的和自由的愉快;因为既没有官能方面的利害感,也没理性方面的利害感来强迫我们去赞许。”^[9]这就是康德所谓的“无功利性”的概念和“自由美”的命题。它们是“现代艺术的核心概念。”^[10]一个重要事实不可否认,那就是“形式主义为某种独立的艺术追求提供了一种有用的理论武器。”^[11]

当然,这并不是说形式论完美无缺。对于艺术以及文学的研究,形式论方法是其最为重要的原则,但另外一面,形式论的初衷不能抛弃,即批评如何以一种生动的形式传达出作品内在的生命力和丰富性,而不是研究最终让人觉得艺术批评拒人于千里之外。就象杜夫海纳曾指出的那样:“批评家的职责就是走在公众的感受前面,指引他们为他们开路。这些内行人——亚里氏多德所谓的内行——的使命不仅是介绍审美对象,而且是使我们易于接近审美对象。”^[12]文学应以其强大的表现力展示出人生命状态的多样性,表现出以生命力为核心的多种样态;这就要求文学批评应该成为他们姿态摇曳的助产士。远离人世界的生动体验,文学批评的存在就值得怀疑。

桑塔格没有走入形式论者的语言分析泥沼,不象形式主义那样有着科学实证主义色彩,这是她的

美学理念的高明之处。因此桑塔格左手批评,右手创作,一种有生命力的批评经常来自左手——即行家批评。歌德说得好:“理解和描述个别特殊事物却是艺术的真正生命……因为旁人没有亲身体验过。”^{[7] 26}这种个体体验的个别事物才是真正的丰富性,所以桑塔格的艺术创作就是她的优势所在。她自己的表述也不失高明:“全神贯注于艺术作品,肯定会带来自我世界疏离出来的体验。然而艺术作品自身也是一个生气盎然、充满魔力、堪称典范的物品,它使我们以某种更开阔、更丰富的方式重返世界。”^{[1] 33}

桑塔格就这样接过形式主义者的接力棒,在批评的新长征路上继续谈论“形式”、“感受力”与“整体性”等一系列问题。对风格与形式的提倡,在主体意义上来说,是为了拯救艺术中的个性和偶然性,即个体体验,为了能够更好地解决越来越多的人因为受了某种社会科学和精神分析学的劝说,从而疏离了自身体验的问题。在桑塔格看来,俄国形式方法论者以前面临的问题仍然存在。她在《三十年后……》也就是《反对阐释》一书结束处不无自信也不无遗憾地说:“这些文章中所表达的对趣味的种种评判或许已经流行开来。但据以做出这些评判的价值却并没有流行开来。”^{[1] 359}这也应了歌德那句发人深省的话:“真理必须一遍一遍不断地重复,因为谬误总不断地在我们中间传播,不止被某个人传播,而且被众多的人传播。”^{[7] 387}

参考文献:

- [1] 桑塔格. 反对阐释 [M]. 程 巍, 译. 上海: 上海译文出版社, 2003: 355
- [2] 形式论再批判: 苏珊桑塔格的风格论 [J]. 海南大学学报, 2008: 5
- [3] 俄苏形式主义文论选 [M] / 茨维坦·托多罗夫. 蔡鸿滨, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1989: 65
- [4] 佛克马, 易布思. 二十世纪文学理论 [M]. 林书武, 等, 译. 北京: 三联书店, 1988: 12
- [5] 弗雷德里克·詹姆逊. 快感: 文化与政治 [M]. 王逢振, 等, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1998: 5
- [6] 康定斯基. 艺术中的精神 [M]. 李政文, 魏大海, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2003: 126
- [7] 爱克曼. 歌德谈话录 [M]. 吴象婴, 潘 岳, 肖 芸, 译. 上海: 上海社会科学出版社, 2001
- [8] 特里·伊格尔顿. 文学原理引论·作家序 [M]. 北京: 文化艺术出版社, 1987: 1
- [9] 康德. 判断力批判: 上卷 [M]. 宗白华, 译. 北京: 商务印书馆, 1964: 46
- [10] 周 宪. 审美现代性批判 [M]. 北京: 商务印书馆, 2005: 194
- [11] H·G·布洛克. 现代艺术哲学 [M]. 滕守尧, 译. 成都: 四川人民出版社, 1998: 199
- [12] 米·杜夫海纳. 审美经验现象学 [M]. 韩树站, 译. 北京: 文化艺术出版社, 1996: 459

责任编辑: 卫 华