

文化符号学中的“标出性”

赵毅衡

(四川大学 文学与新闻学院, 四川 成都 610064)

摘要:关于标出性的研究,在语言学中已经有很长的历史,但是至今在一系列关键问题上没有定论。标出性在文化研究中更为重要,但是至今没有切实的研究。本文指出标出性在文化中情况更为复杂,变化多端,难以套用语言学成果。本文建议以“中项偏边”作为标出性的基础定义,“中项易边”就成为标出性演变的动力。文本指出标出性普遍存在,而且处于文化的动力性演变过程之中。在艺术中,标出性起的作用更为复杂,但是可以为理解现代艺术美学提供一个新的角度。

关键词:标出性 符号学 艺术美学

1. 标出性

标出性这个术语,在语言学中一直作“标记性”。此译名很不方便,“标记”的汉语词意义过于宽泛,容易出现误解误用(例如:风格标记,文体标记,标记性建筑,带标记的标本)。西语中也有这问题,雅克布森等人用的词是 mark/marking/ marked,都是常用词,一样容易误会。因此乔姆斯基1968年建议一个特殊术语 markedness^①,此术语应当译为“被标记性”,译词过于累赘,又不能完全代替原词。因此我建议:这一系列术语的汉语对应词都改用“标出”与“标出性”。“标出”此汉语词简洁而少歧义。

标出这个概念,是在上世纪三十年代,由布拉格学派的俄国学者特鲁别茨柯伊(Nikolai Trubetzkoy)在给他的朋友雅科布森(Roman Jakobson)的一封信中提出的。^②特鲁别茨柯伊是音位学的创始人,而雅科布森是现代符号语言学发展史上的关键人物,他们的讨论受到语言学界高度重视。

特鲁别茨柯伊发现,在对立的清浊辅音,如 p - b, t - d, s - z, f - v 等,两项之间有相当清晰的不对称现象:浊辅音因为发音器官多一项运动,从

而“被积极地标出”,其结果是浊辅音使用次数较少。因此,特鲁别茨柯伊把标出性定义为“两个对立项中比较不常用的一项具有的特别品质”。检查一下就可以发现:浊辅音的确使用频率相对较少,这个现象在一个语言的辅音中非常恒定,而且恐怕在任何语言中均是如此。^③

此后许多语言学家在语言学各个领域,在各种语言中,考察研究标出性已经有大半个世纪之久,但是要到二十世纪最后二十年,语言学家才在标出性研究上取得某些基本的理论共识。语言学家发现标出性可以解释许多语言现象,规律相当稳定,并不局限于印欧语言,在各种语言中都存在,成为语言学家所谓“统计共项”(statistical universals):在对立的两个语言现象之间,不对称是普遍的。而且在形式上,标出项总是比未标出项组成复杂:例如在构词法上,原词对衍生词(play v. player),单数对复数(play v. plays)等;在语法上,例如主动态对被动态(to play v. to be played),凡是长的都是标出项。

著名语言学家约瑟夫·格林伯格(Joseph Greenberg)于1963年总结了多达13条标出性的特征之后,提出一个总结性定义:“当语言中有x特征,也有y特征时,非标出组分即不包含x的组分”。^④这话实际上是说:在对峙的两项中,组成元

作者简介:赵毅衡,四川大学文学院新闻学院教授,专业方向为形式论,符号学,叙述学。

素较多的(既有 x 也有 y)的一方为标出项。1994 年语言教学专家艾利斯(Rod Ellis)标出性:“某些语言特征,相对于其他更‘基本’的特征而言,以某种方式显得比较‘特别’”。^⑤也就是说:如果相关两项之一具有 x 特征,另一者具有 x + y 特征,那么 x 就是“基本特征”,x + y 项就具有“以 y 方式显得比较‘特别’”的标出性。

格林伯格定义标出项,艾利斯定义标出特征。两位语言学家的总结,说的是同一回事:他们的定义都是落在在形态上。标出性从纯形式看起来相当简单,一旦在语用学层面检查,问题就复杂得多。

功能主义语言学家吉冯(Talmy Givón)仔细总结了语言学中的标出性,认为可以在三个层次上检查标出问题:在结构复杂性上,标出项结构较长;在分布频率上,标出项出现次数较少;在认知复杂程度(cognitive complexity)上,标出项更为明显(more salient)。^⑥这最后一条并不好懂,吉冯解释说:相比于非标出项而言,要理解标出项的人,需要更多注意力,需要作出更多努力,需要更多“加工时间”。

在吉冯说的三条定义中,形式上“标出项结构较长”可以明确验证并统计,例如在清浊音不平衡对峙中,浊辅音“标出项结构较长”:在发声上多一个声带振动要素。由此,非标出项(清辅音)之所以使用频率较多,原因可以归结为“使用经济原则”(least effort principle)。此原则更精确的表述是所谓 Zipf's Law。^⑦美国语言学家 Zipf 在 1931 年发现的这条数理语言学定律,在今日用计算机验证发现极其精确,已经应用在信息论,城市规划等语言之外的领域,在汉语中的应用,至今局限于汉语的计算机模式。此定律必须用统计数学的公式才能说明白,非常通俗简单的说法是:较短的词用的较多。但是 Zipf's 定律如何适用于汉语这样词长短不明显的语言,不是很清楚。

汉语既不是拼音,又不是曲折语,汉语中标出性,情况很不相同。语言学家都同意,在典型的分析语如汉语中,同样有对立词项之间的不对称,因此同样有标出性。形态差别,在有变格变位的曲折语中比较明显,汉语中却不再表现在形态上。吕叔湘指出,汉语中“大”与“小”两词不对称,例如词组“大自然”,“大海”,可以用“大”却很难用“小”。^⑧沈家煊推引此论,认为在汉语中后者是

“标记项”。^⑨

因此,汉语的标出性不一定在词项形态上表现出来。沈家煊认为:标记性有六个标准(组合,聚合,分布,频率,意义,历时)。他认为发生在这些层次的标出性是统一的:“如果在词法上是无标记项,那么在句法上语义上也是无标记项……如果在语义上是无标记项,那么在句法和语用上也是无标记项”,他把这个规律称之为标出性的“一致性”。^⑩但是他在后文中,却从这个干干脆脆的结论后退了一步:“大多数情况下这些标准作出的判断是一致的,即使有不一致,把这些标准综合起来考虑,判定……不会有多大困难”。^⑪所谓“综合判定”,就是标出项不一定都有着六个特征,而且这六层特征之间,也没有明确的因果关系。

汉语的标出性的确很特殊,但是在典型的拼音化的曲折语中,标出性也不是初看那么简单^⑫。总结关于长达 80 年的热烈讨论,很多语言学家指出,标出性问题至今理论上混乱不堪,词项形态,不一定是句法,语用等语言其他层次标出性的原因。巴斯提台拉(Edwin L. Battistella)仔细检查各家理论后,得出的结论是:“恐怕真是没有一个标出性理论,相反,我们看到的,是由一系列不同的标出性领域,不同的标出性方案,不同的分析目标,汇集成的图景”。^⑬

尽管如本文以上的简单介绍,语言学家至今没有能弄清楚语言标出性理论,但是至少文献已经极为丰富,甚至汉语的标出性问题,也已经有不少研究。但是给本研究带来极大困难的是:至今标出性研究大抵局限于语言学。在语用学方面,有越出语言边界的趋势,但是成果远不如在词法,句法等语言学传统领域中那么丰富。例如在翻译学和语言教学中有一些接近语用学的研究,^⑭也出现过一些将标出性理论推向文化研究的努力,^⑮但是至今文献极少,大多局限于介绍语言学取得的成果,未能深入文化现象,更未能综合成一个文化标出性理论框架。这也不奇怪:语言学没有弄清的问题,在边界模糊不清文化研究中,讨论必然更困难。

语言学的一些观点方法,经常可以推演到其他领域,成为人文社科的共同理论,而延伸途径大多是通过符号学,因为符号运算是人类文化的基础。由于文献缺乏,本文尝试对标出性做一个文化符号学研究,不得不重头做起,因此本文的大部

分讨论,不得不是探索性的。

2. 标出性的文化研究

符号是用来表达意义的,而文化是一个社会符号表意活动的总集合,由于语言这个符号表意体系超大,语言学历史悠久而独立,所以文化符号学更关注“非语言符号”。

雅科布森已经意识到标出性并不局限于语音,语法,语义等,而且进入“美学与社会研究领域”,^⑥但是语言学家用的资料调查,收集,分类,统计,很难适用于文化研究。对标出性做出最大贡献的几位语言学家,都是语言研究数量化的拥护者,约瑟夫·格林伯格更是所谓“大量比较”(Mass Comparison)方法的提出者。这就给标出性应用于语言之外的符号领域带来难题。

与语言学研究相比,文化的特点是定义模糊概念边界不清,因时因地变异更多。哪怕有规律痕迹可循,也更经不起挑战:没有规律能适用于所有场合。文化符号学所用的基本论证方式,既不是总结现象归纳成定律,也不是从原理出发的推理到现象,而只能采用符号学创始人皮尔斯提出的“试推发”(abduction),即提出一种假定,尝试应用于实例,先不作断然的结论,看假定本身是否可行。很多符号学家认为,试推法实际上暗合了现代阐释学为克服(但不是消除)四种“阐释循环”突出的方法。^⑦因此,下文从文化符号学解释文化标出性表意现象时,只是从本文实践尝试集中可能性,并不试图得出没有例外绝对正确的定律。

在文化研究中,符号组合的长度不是标出性的必然条件,使用频率也难于统计甚至难以估计。从文化上看,吉冯所说的标出性三特征——组成较为复杂,出现频率较少,认知难度较大——三者之间并没有确定的因果关系,甚至三者不一定在同一个例子中全部出现。

但是,我们可以看到,文化范畴的二元对立(例如善与恶)之间,有大量非此非彼情景,靠非标出项表达来表达自身。中项偏向的非标出项,就此被认为是正常的,“中性的”。

为了行文简便清楚,本文把标出项称为异项,非标出的称为正项,非正非异的称为中项。本文的用词只求对文化符号学比较适用,并不想强加于语言学界。

中项偏边是任何符号系统(语言或非语言)标出性的常见特征,是因为标出性与二元对立的“不对称”联系在一起。我们从语言学最常用的例子说起:英语中 man v. woman 的对峙中,man 为非标出项,第二词 woman 派生自 man(来自古英语 wifman,即 wife+ man),比较长,因而比较少用,因而是标出项。由此,既此亦彼兼指男女的“人”,就用非标出项 man,例如“人类”作 mankind。

但是从文化符号学角度看,“人类”一词为 mankind 而不是 womankind,原因不在词的长短,认知难度也不是一个重要问题,其根本原因是现代女性主义抗议最激烈的一个文化问题,即男性的社会宰制。是男性社会权力,使男性为占据中项的“正常”性别,在不知性别或不分性别情况下,用男性裹挟全部人。这样,标出性与词项形态就拉开了距离:词项形态因语言而不同,例如法语中 homme(男人)与 femme(女人)没有派生关系,长度或形式复杂性也没有明显不同,但是 homme 依然有携带中项能力,因此 femme 依然是标出项;再例如汉语中“男人”“女人”长度相同,男女二元对立之不对称依然存在,例如在代词中:不分性别时用“他”,性别混杂时用“他们”。

既然在各种文化中,不管词项形态如何,女性大多为标出项,那么女性标出的原因就不在词法中,而在文化中。“中项偏边”,在语言中也出现,却并不是不同层次上的标出性的共同特征。而在对立文化概念的标出性中,中项偏边是共同特征,中项无法自我表达,甚至意义不独立,只能被二元对立范畴之一裹卷携带,即是只能靠向正项才能获得文化意义。

这样,本文的研究就有了一个出发点。

为了尽量把标出性的研究引到语用学领域之外,本文下面讨论的,不是词项,而是概念范畴,即意义本身,虽然本论文只能用语言表达。符号学家艾科把符号的意义称为“文化单元”,^⑧如果我们就意义,或概念范畴这些“文化单元”展开讨论,那么在各种文化之中,各种二元对立,就有超出语言之外的文化标出性,有更多的共通性。因为不受语言形式束缚,文化范畴的标出性远远比语言更为普遍:而在语言中,并非每一个语言现象都有与其对立的标出项,例如只有一部分发音有清浊对比,只有一部分词项有反义词,而在文化中,有 A 范畴就会有 -A 范畴,任何意义范畴都有对立

意义范畴,只要有范畴对立,就会有不对称,就会卷入标出性问题。

本文的讨论,从对立概念中的不对称,回过头来看这种标出性在符号形式(例如服饰,化妆,仪礼,姿态等等)上的表现。为了避开与语

能指		所指
能指	所指	
	能指	所指

巴尔特从“术语层次”出发,首先检查时尚杂志如何描述服装,然后再看时装的形式本身,以及时装背后的文化政治。换句话说,他从第二层次着手做文化研究,而本文的工作方式也是从第二层“概念/意义层次”(即巴尔特说的“术语层次”)出发进行分析,然后追回到第一层(符号表达的形式层次),并且上升到第三层(意识形态或文化政治层次)。巴爾特的符号学基本上是语言符号学(以索绪尔语言学为模式的符号学),因此他从“术语”出发,而本文做的是文化符号学,因此第二层次是文化单元,即意义范畴层次。本文将从概念范畴中的不对称出发,然后寻找标出性的文化符号学特征与规律。

但是在试图得出任何规律之前,本文不得不举出大量例子,以证明标出性在文化中普遍存在,并揭示其最基本的表现方式。

3.

连“文化”这个文化概念,已经卷入了强烈的标出性,因为文化只是相对于“非文化”而存在。从表面看来,在文化与非文化的两元对立中,文化有比较多的风格性元素(仪礼,建筑,服饰等等),我们也经常把这些风格元素称为“文化”,实际上,文化是非标出的,也就是非风格化的。

《后汉书》记载光武帝收复失地:“老吏或垂涕曰:‘不意今日复睹汉官威仪’”。汉朝老吏看到的是冠带之类代表中原文化的明显符号,但是对“汉官威仪”感动到垂涕的却长久生活在“化外”,已经习惯于胡服胡装的人。这就是文化标出性的悖论所在:生活在某个文化中的人,并不觉得自己的文化元素风格特别:每个文化中人经常在异族人身发现量奇异的风格性元素,而自己的仪礼服饰是正常的。这二者的分别,与元素的数量多少或诞离奇程度没有绝对的关系,与“认知困难程度”也没有关

言学相混,本文有意不考察语言,而集中考察非语言符号。

巴尔特在对时装进行文化研究时,改造叶尔姆斯列夫三层语义图形,并且分别命名:^⑩

文化修辞层次

术语层次

符号表达的形式层次

系:身在一个文化之中的人,自己的观看方式,从自己的视野出发,难以觉察自己具有高度风格性的特征。实际上有不少符号学家认为风格就是“对正常的偏离”(deviation from the norm),也就是说,风格的对立面,就是“风格上非标出性”(stylistically unmarked),绝对无标出性的风格,所谓“零度风格”,也就是风格被程式化后变得习以为常。^⑪

例如70年代中国人的衣着过于统一,被称为“蓝蚂蚁”,但是当年我们自己不觉得,直到当今中国文化已经剧变,回头看当年中国人的衣着风格才觉察出奇异:一个文化中之人集体的主观感觉,只能在异项中看到更多的符号元素。法国著名作家马尔罗曾有妙言云“中产阶级(bourgeois)社会有风格,但是没有中产阶级风格”。^⑫可以推而广之说,任何一个文化有风格,但是没有文化的风格,风格来自于标出性。

既然文化标出性只是主观感觉到的符号偏离,无法像语言学的的标出性(所谓“结构复杂”)那样客观度量。因此,在文化符号学中,标出性的形态学表现,经常是果而非因。

文化具有标出性的“非文化”对立面,可以是前文化,异文化,还可以是亚文化。在一个文化内部,常常有亚文化群体(例如异教徒众,移民社群,同性恋群体,“流氓”帮派等等),他们也经常以特别的风格(例如所谓奇妆异服)区别于主流文化。

一般情况下,标出性会导致很强烈的自我感觉:在一个语音,或肤色,或风俗完全迥异的环境中,一个人会很不自在。但是当异项组成一个集体(亚文化社群)时,就可能自觉地维持标出性形式特征,避免被主流吸纳。英国伯明翰学派的文化学者希布里奇,认为青少年亚文化“流氓”(delinquent)集团对社会的“威胁性”,多半只是在能指形式上,而不是在所指(意识形态)层次上。^⑬但是在文化符号学上,异样形式提供的风格偏离,是具有实质意义的标出性。

反过来,有意把异项标出,是每个文化的主流必有的结构性排他要求:一个文化的大多数人认可的符号形态,就是非标出,就是正常。文化这个范畴(以及任何要成为正项的范畴)要想自我正常化,就必须存在于非标出性中,为此,就必须用标出性划出边界外的异项。如果说在语言学中,是标出性导致不对称,在文化活动中,社会主流常是为了形成不对称(为了边缘化异项,以成为稳固的主项)而引入标出性。

4.

对立文化范畴之间不对称带来的标出性,会随着文化发展而变化:文化的发展,就是标出性变化的历史。

男女性别对立,是语言学常举的例子,在文化史上,性别对立中的标出性是不断变化的:在前文明社会中,男性是标出的。与大部分高等动物(鸟类,哺乳类)一样,多半是雄性标出。只是史前人类男性除了胡须毛发体味等生物性符号,已经加上纹身羽饰等人工装饰:雄性/男性的标出,有助于吸引女性/雌性,而女性/雌性作为正常的主项,无须标出,自然界的这种标出性安排,有利于种族繁衍这个最重要的生存目的。

人类社会进入文明,出现一大特点,就是女性取代男性而标出:女性开始用各种妆饰给自己身上加风格标记,而男性成为以本色示人的非标出主项,这是人类“高级文明”最明显的风格标志。到现代社会,女性的刻意装扮,巨大的百货公司大部分是女人用品,时装业靠在女性妆饰上不断花样翻新而变成庞大产业。列维-斯特劳斯解释说:女性的化妆是“难以辨认的象形文字,讲述的是一个我们无法知晓的黄金时代,他们只能用装饰图案来颂扬这个年代,因为她们还没有其他文字来表述它”。^③这位伟大的人类学家可能忘了,在那个尚无文字的女权黄金时代,女性根本不在脸上画图案。

波伏娃有名言:“女人不是天生的,女人是变成的。不是生物的,心理的,经济的原因定义了人类女性在社会中心(au sein de la société)的面貌,而是整个文明仔细加工(élaboré)了这个产品”。^④性别研究界至今在反复讨论这个“社会性别构成”观点,但是文明究竟如何“加工”女人的?是文明

给女人以标出符号,从而“加工”成具有标出性的异项。文明当然也“加工”男人,即是并不给予那么多风格性标出符号,于是男人成为“社会中心”的正项。因为文化把这种关系自然化了,女性作为“文化的人”就不能不化妆。至今女性主义理论家只讨论,女性不得不在男人的注视中端详自己,因此化妆是满足男人的性需要,是男权社会“对妇女漂亮的预设”,因此是一种“美丽神话”。^⑤我同意这个见解,我想指出的只是:需要女性标出的,不仅是男人,而是整个文化,包括女性自己。有的女性主义者经过调查,惊奇地发现,大部分“性别歧视”化妆品广告的设计者是女性。^⑥

不在装扮上下功夫的女人,被认为是“不像女人”。女人的“自觉自愿”的标出,是女性在文化中边缘化最明确的证据。拉康认为,“女性通过化妆,成为把‘无’的真实装饰在身上的存在”。这话听来很玄,对于化妆的标出作用倒是绝妙的理论化。^⑦拉康的原意是另一回事,我的引申是:在化妆的后面,不存在“女性本质”:风格符号呈现的只是女性在文化中获得标出性。

正项异项翻转后,被颠覆的正项会以边缘化异项方式部分持久地保留下来:在今日亚文化中(同性恋界,男妓,戏曲)中,依然有不打扮的女人和刻意打扮的男人。因此,前文化的男性标出性,可以以另一种方式保留在文明社会中:亚文化依然是文化的异项,只是把与文化的历时对立,变成共时对立。

从文化演变上来看,前文化-文化-亚文化“标出项翻转”,可以在文化的许多符号范畴对立中观察到。例如裸身与服饰:在前文化中,裸身为正常;在文化中,衣装为正常,裸身为标出。直到二十世纪初,某些非洲大洋洲民族依然是几乎全裸的,马来民族女子上身也是裸露的,一旦“暴露在文明眼光下”,第一桩事情就是穿上衣,不管现在对殖民主义有多少指责,对盖上裸体几乎无人抗议,而今日西方“天体主义”是在封闭环境中允许的亚文化。可见裸露/衣着的对峙中,裸露的“非文化标出性”过于明显,不得不自我取消。这种情况有点类似二十世纪初之前中国女人的裹小脚陋习:一个民族现代化进程一旦开始,过于明显的“非现代”标出性符号很快消失,不同的只是小脚看起来是符号累加过度,而裸身看起来是符号缺失。^⑧

类似的意义地位变迁,在文化演变中处处可

见到。例如血亲婚-乱伦禁忌-隐蔽血亲婚,纹身-不纹身-亚文化纹身,生食-熟食-生食作为美味。

随着当代文化超熟发展进入所谓“后现代”,可以看到长期处于边缘地位的标出项,有可能再度翻转,造成文化的再次否定变迁:例如在前文化中身体公众性表达(歌舞,竞技)为主流,文字表达(甲骨文,金文,楔形文)困难稀少而带有标记性;在成熟文化中,书写,印刷等文字公众性表达为主流,身体的公众性表达(例如善歌舞的异族)为标出项;而当代文化中身体的公众性表达重新兴盛,体育与娱乐等身体表达又成为文化生活中心,文字表达开始边缘化因而又开始带上标记性。

现代之前,人类以适应自然为主流,随草而游牧,改造自然(例如发明某些工具)为标出性活动;现代时期人全力改造自然,顺应自然反而成为标出性活动;而在当代生态主义逐渐成为共识,顺应自然再度成为主流,保护自然渐渐变得重要,而改造自然渐渐开始带上“过度开发”的标出性。

在性关系上,史前人类乱交混居为正项,性关系固定是标出的,偶然的;此后文化采用各种婚姻改造性关系;从走婚,对峙婚,最后变成一夫一妻家庭制度,而婚前婚外或同性性关系则带上强烈的道德标出性,成为无奈容忍的亚文化;而到性关系容忍度越来越高的当代,婚前婚外性活动标出性在渐渐降低,似乎在进入半正常。

不过,在当今的所谓“后现代文化转型”中,标出性再度翻转大部分尚在发展,非标出项主流的意义宰制,即所谓“现代性意义霸权”,只是渐渐削弱。或许标出性不会完全翻转:异项(严重如“性偏离”,肤浅如纹身)的标出性只是渐渐淡化,原先主流文化对峙亚文化,现在可能转变为主导文化对峙多元文化。

讨论到此,已经可以看出,文化与语言相比,语言的标出性往往比较稳定,在历史上很少变动,而文化的标出性变化较多。文化范畴的符号学特点,本来就相当不稳定,原因是中项的站位容易变动。

5.

沈家煊曾讨论标出性的标准究竟是什么,他认为有两种可能,一是维特根斯坦说的“家族相似”(family resemblance),^④即是说,标出性的各

种特征相互有关联,却没有一个是必然的,共同的,初始的。另一种可能是吉冯描述的 proto-type 类型,即各种标出性特征散乱无因果关系,只共享极个别的“共同特征”。^⑤他似乎在两种可能性中犹豫不决,因为语言标出性实在无法指出一个共同点。但是,就文化研究而言,中项偏边是各种文化标出性所共有的特征。这是因为语言的两元对立之间不一定有中项(例如清浊音之间无中项),而文化对立范畴之间必然有中项。^⑥

非标出项因为被文化视为“正常”,才获得为中项代言的意义权力;反过来说也是对的:正是因为非标出项能为中项代言,才被认为是“正常”:中项是各种文化标出关系的最紧要问题。

例如,善与恶之间总有大片的中项区(人,行为,或概念)既非善又非恶:一个文化中至善与至恶,全善与全恶终究是少数。当中项认同善,以恶为耻而不为,这个社会就趋向稳定,所谓“稳定”,就是中项认同正项;反之,社会趋向动乱。这里讨论的不是道德问题,善与恶的定义从来变动不居,社会动荡可能把正项与异项位置翻转,一旦翻转,新的正项完全有资格称自己为“善”,道德只是与人类历史的某个阶段相关。这里讨论的只是中项的认同取向问题:要维持一个文化中的意义秩序,消灭“恶”,在定义上就不可能,要的只是把“恶”明确标出为异项,已标出来控制其发生频率,也就是阻遏中项认同“恶”:社会大多数因为恐惧被标出而趋向于“善”。

对立的意義概念争夺中项,以争夺正项地位,这是文化时时在进行的意义权争夺。因此,任何文化标出问题,都落在正项/异项/中项三个范畴之间的动力性关系中,任何文化范畴了两元对立,如正常/异常,智/愚,贤/不肖,健康/病态,清醒/疯狂,主流/边缘,开化/化外等等,由于中项的介入,都处于三元的动力性变化之中。

为了能包容中项,非标出项不得不降低标准,例如把大善保留给圣人,把大恶留给魔鬼,而把一般人的道德标准则降到较低水平,这样才能让中项觉得他们自己是正常的:自己的小善即善,自己的小恶也不至于落入恶。中项倾向的善与恶,不是伦理道德问题。而是取决于文化符号的意义解释:关键问题并不在于一个人做了什么行为,而在于文化如何理解并命名这个行为,从而使中项恶其名而避之。《水经注·洙水》:“孔子至于暮而不

宿,于盗泉渴矣而不饮,恶其名也。”这才是标出性的真正目的。

这种意义的文化解释变易,在健康/病态,清醒/疯狂,这两个对立中最为明白:衡量病态与疯狂的标准必须维持在一定的水准,不然社会大多数人,或大多数行为,都表现为病态或疯狂,文化就很难“自觉”为正常。但是一个文化又必须对此有一定合用的标准,不然病态与疯狂无法标出成异项。因此,病态与疯狂是被社会打上标出性烙印的符号表意范畴,因时因地因不同文化而异,而不是绝对的科学判断。福柯说:“人们在监禁他们邻人的至高理性的活动中,通过非疯狂的无情的语言相互交流,相互确认”。^⑳福柯的用词非常切合本文关于标出性的讨论:排除异类的同时,人们用“非疯狂”的一套正项意义标准来相互确认他们自己是非疯狂的正常人。这个问题,自从福柯对现代“科学观”的批判之后,已经广为接受。但是用文化符号学关于标出性的意义学说来解读,可以比福柯对疯狂的论述更为清晰:一个文明社会必须找出并且标出病态与疯狂,但是也必须把标准降到一定程度,这才能让中项偏向非标出主流。

福柯在同一段落中还说:历史上有一个时期是“疯狂零度”,“从这个起点开始,理性和疯狂被确定为彼此外在,互不交流,莫不相干的东西”。前文明中的人类可能没有疯狂这个概念,疯狂这个标出项的确随着文明而产生,而且随着文明的演变而不断演变。^㉑

对于政治家来说,所谓“团结大多数,孤立一小撮”的政治策略,似乎是本能的行为。1957年规定各单位右派分子的比例是百分之五,“积极分子”也是少数,大部分人是“革命群众”。而文革中的不少运动,例如1966至1967年的“打倒走资本主义道路的当权派”,1969至1970年的“揪516分子运动”,之所以进行不下去,除了文革的根本原则错误,策略上是标出性标准过低。而一旦异项过大,中项对主项的认同感就减弱到危机程度。

雅科布森回答特鲁别茨柯伊的信时,已经敏感地观察到政治策略中的标记性:“如今苏联报刊常出现的一条口号:‘所有不与我们站在一起的人都是反对我们的’,而过去他们经常说‘所有不反对我们的人都是与我们站在一起的’”。雅科布森看到:三十年代初斯大林对政治中立者策略的变化,是改变了标出方式。斯大林实际上在降低标

出性的标准,也就是扩大异类范围。^㉒这种意义解读方式变易,不久就引向灾难性的肃反扩大化。

中项站位变化的决定性意义,可以从最不稳定的富/穷二元对立看出来。富裕与贫穷的界定永远是相对的,也只是在特定的群体中才有意义,但是被认为是富人或穷人的总是少数,两极之间永远存在大片不穷不富的中项,但是“为中项代言”(不管是“替天行道”,还是“为多数人利益服务”)则是权力行为的关键。例如,政府的财政行为,似乎是科学决策,很大程度上实为调节中项范畴的意义行为。当中项认同贫穷时,富人被标出,权力从富裕一端收取财富,以平衡中项的仇富心理;当中项认同富裕时,(例如“共同奔小康”时),穷人被标出,权力的功能主要在救穷济贫。

本文以上讨论的例子,一向被认为是经济或政治问题。本文却试图从文化符号学出发,把它们当作表意政治:政治给异项以标出性,从而把社会组织成针对这标出性的各种意义范畴。文化的非标出性本质上很不稳定,因为其意义不能自我维持,需要依靠中项的支持:中项一旦易边,标出性就翻转到二元对立范畴的另一边。

《战国策·赵策二》:“昔舜舞有苗,而禹袒入裸国”,有苗之舞,裸国之裸,都是与当时已经成为主流的华夏文明对峙的异项,而圣人对标出的异项表示尊重。从中可以看出中华文明刚开始不久,古人对文化标出性已经有非常成熟的政治理解。

必须划出少数异类,必须边缘化异类,必须容忍异类这是文化对标出性的“三个必须”,三个必须都是广义的政治行为。由此,人类文化从一开始,就充满了关于标出性的意义政治。

讨论到这里,本文可以总结文化标出性与语言标出性的三点不同:

第一,在文化中,标出性比语言普遍得多,任何文化范畴存在于由标出性形成的对比关系之中;

第二,语言标出性比较稳定,文化范畴与反范畴之间的关系不断处于变动之中,因此是动态的,历史的,相对的;

第三,语言的标出现象至今没有找到共同特点,对立项之间的“不对称”形成原因过于歧出而难以总结,而只有一部分语言标出现象(例如上文提到的英语中man与woman的对立)有中项偏边;而文化的对立范畴之间都有中项,中项偏边是

标出性形成与变动的共同原因。

6.

最后本文讨论美和艺术与标出性的关系。美和艺术,是文化符号学研究中最复杂的课题,美感和愉悦极为主观,经常因个体而异,如果一个文化中对美和艺术有共同观念,也常是变动不居。本文篇幅有限,不可能深入关于美的定义,关于艺术的本质等几千年未有结论的争论,也不可能层层解析美感的历史性民族性等复杂问题。本文只是提出一种看法:美和艺术,都与标出性有一定的关联方式。

从标出性来看,美的感觉有两种:正项美感,异项美感;艺术也有两种:正项艺术,异项艺术,这四者之间并不等同,正项美感不等同于正项艺术,异项美感不等同于异项艺术,这中间关系错综复杂,试一一论之。

主项美感是在人们在文化正常状态中感到的愉悦:大多数文化场景中,美感与“真”,“善”等概念相联系,非标出性即正常引发的美感,是文化稳定性的一部分,这就是为什么历代绝大部分美学家关于美的种种定义,用词千变万化,实际上都是在说美是对善的感性经验,略为抽象的说法,也是在说美就是正常。也就是说美是对文化非标出性的感性体验。^⑤《辞海》,定义美为“味、色、声、态的好”和“才德或品质的好”,这个定义虽然学理太少,但是用更加模糊而普遍的“好”代替“善”,作为主项的非标出性的描述,实际上比美学家们的定义更为精确。

因此,正项美感与语言学讨论标出性时涉及的所谓“乐观假定”(即“波利亚娜假定”, Pollyanna Hypothesis)可能有类似的机制:语言学家发现往往是人倾向于“说好话,用好词”使某些词项在大部分语言中成为非标出项。^⑥例如在任何语言中,询问句都说:“这孩子有多高?”(而不问“多低”);“这包有多重?”(而不问“多轻”)但是社会心理学至今认为“乐观假定”,即愉悦的词为正常,只是一个尚未能严密论证的假定。^⑦

本文认为,在文化中,逆向的乐观假定也能成立:已经接受为正常的,人就觉得愉悦,因为人类头脑都善于接受也善于记住令人愉快的信息。因此,既然对美的最一般的定义是:能给人愉悦与快

感经验的,就是美的,而非标出性,就是令人愉快的正常,因此,正项美感可以定义为“在非标出性中感到的愉悦”。

例如,为什么所有的民族都认为首都(或首善之区)的语音是美的?法语的巴黎口音,俄语的莫斯科音,英式英语的“牛桥(牛津-剑桥)口音”,美式英语的“纽约-波士顿”口音,汉语的北京口音。于此成对比的是,“方言”可笑,因为是被标出的:北京人取笑天津口音,上海人嘲笑沪郊口音,伦敦人嘲笑伦敦“东区口音”,纽约人取笑新泽西口音。这些方言之间的细微区别,非本地人几乎听不出来,从语音学上完全无法解释。

我认为比较说的通的是,因为各种原因,“首善之区”口音被政治或经济力量强加于整个民族,历经弥久,其无一例外的美感,来自其“正常”地位。换句话说,接触多,就变成正常。而地方性“土音”则成为文化生活中的标出项,因为边缘化,就被认为是丑。而方言只要是“听惯了”,一样会具有美感,因此广播电视时代之前,生活中很少听到普通话的山民,哪怕再尊崇权力,也会觉得“官腔”刺耳。

因此,在正常中体验到的美感,与中项认同非标出项的方向一致,是正面信息意义优势的表现。进一步说:一切赢得“正常”地位的符号,都可能给人美感,巴黎的埃菲尔铁塔一开始被几乎所有的巴黎人认为丑陋,现在几乎所有的人认为这座电线架似的铁塔具有无比浪漫的魅力;反过来,几乎有一千年之久,全中国人认为女人小脚有美感,现在全体中国人认为丑陋不堪。这些都是美感与中项认同一致的结果。

正项美感也能激发艺术,如此产生的艺术,是正项艺术。正项美感不需要靠艺术来创造,相反,正项美感为此类艺术提供了美的标准,此时,艺术之美与社会公认之美取向一致。

7.

大部分美和艺术的定义,都只顾上正项这一头。但是艺术还有一类,即异项艺术,异项艺术关注的主要是文化中的标出性。正项美感以平和为美,而从《水浒传》开始的侠义小说以做强盗杀人为美;正项美感以温淑良善的女性为美,小说如《红楼梦》却常以多病善愁的林黛玉,或性情难测

的“野蛮女友”为美；正项美感以民族文化核心礼仪为美，艺术以“蛮夷”民族装饰，风尚，仪式，“原始艺术”为美；正项美感以语言流畅表达清晰（例如播音员主持人）为美，异项艺术却以变形难懂的各种“诗式”语言为美。⁶⁸

必须承认，这两种美感经常是混合的，正项艺术美有可能与异项艺术美混合，例如在许多文学作品中，正项美受到颂赞，用的语言却可能是异项的（例如艾略特《四个四重奏》）；或是异项美收到颂赞，用的语言却是正项的（例如波德莱尔《恶之花》），当然也可能用异项语言颂赞异项美（例如金斯堡《嚎叫》）。所以把艺术分成正项异项两种，不能作为排他性判语，不能作为艺术分类的绝对标准。

异项美感往往要靠异项艺术来“发现”，因为文化异项本身并无美感；而正项美感独立于正项艺术。一个文化中正项艺术居多，还是异项艺术居多，本文无法提出统计数字，但是大致上可以看出：前现代文化中，正项艺术居多；现代文化中，异项艺术比例渐渐上升，以至于后现代文化中，异项艺术占了多数，艺术越来越倾向于异项。这也引出一个结果：在现代与后现代文化中，艺术越来越重要。

异项艺术本身可以被理解为对非标出性的不安和抵制，中项的偏边意义认同，造成社会平和稳定，但也造成文化的凡俗平庸。艺术冲动就是对凡俗符号优势的反抗：这种反抗有时候是无意识的，到现代越来越经常是有意为之地“颠覆”常规。潘公凯认为现代艺术的最明显特征，是颠覆“生活常态”的各种“错置”，“错构”，“错序”。因为“生活中的非常态因为不能被我们在经验中习得的常理常情所认同，而引起我们的注意，令我们新奇或困惑”。⁶⁹

异项艺术美为标出之美，此时美大致只存在于艺术之中，因为这些标出项（哪怕为义杀人）并没有得到文化中项认同。文化中项欣赏的只是艺术表现的快意恩仇，一旦在现实中见到这种异项（例如李逵武松这样的人物），就会觉得血腥杀戮过分。由此可见，艺术起了平衡中项偏边造成的意义不平衡，化解了标出项颠覆文化常规的威胁，例如裸体，野合，自行执法，胡言乱语，在生活中是禁忌，艺术能把它们纳入文化中项大致能接受的符号意义范围里。

现代艺术发展到今天，甚至似乎任何符号，只要有标出性，就具有艺术价值。现代装置艺术，行为艺术，非常自觉地以标出性反抗文化平俗，艺术

家的主要工作成了“概念创意”：把所有的标出性，把所有的社会排除之物，都挖掘出来试试看能否变成艺术，实际上尝试本身成为艺术，艺术成为不断夺取新主意的赛跑。而此时艺术所表达的，实际上就是标出性之所以标出的文化动因。

此时过强的文化正统，会不赞同艺术，甚至压制艺术。文化正项把异项控制在标出的范围内，但是异项艺术为标出性添加了美感，这是文化正项不愿意看到的。所以我们见到一个悖论：文化正项对待异项艺术，往往比对异项本身更加严格，例如七十年代末袁运生做的北京机场傣族妇女裸浴壁画事件。

这种防范可能有道理：社会中项看来对认同正项以建立正常秩序充满了不安，不安转化成对非标出性中缺乏的诸种因素隐秘的欲望，而中项对于边缘化的标出项（例如傣族妇女河中裸浴）这种被压制的欲望，可以通过艺术而与标出项“曲线认同”。异项艺术中乐此不疲地夸张表现充满性诱惑的女子，杀人如麻的武士，魔法无边的巫师，这不一定是人们对对象的欲望，而是人们对被禁忌的欲望，不是中项对标出性的认同，而是中项对标出项被隔离的歉疚。一个社会“性开放”（对性题材的表现禁忌减少，宽容度增加，也就是“正常化”）之后，公众对色情表现（图书，影片，表演等）相应地兴趣陡降，就是明证。

电影分级这个头疼难题，实际上也是一个标出性问题。分级标准必须不断调整，“成人级”电影必须在特定电影院或特定时间段中放映，所有这些都“保护儿童”名下进行，实际上是借口。分级的真正目的是让社会大多数人“恶其名而避之”，达不到此目的的分级，等于为该电影做广告。1979年美国对电影《卡里古拉》（Caligula）分级，但是电影投资极大，场面豪华，演员阵容优秀，结果弄到人人想看，有些城市甚至建造“卡里古拉电影院”，专门放这部电影，这是分级严重失败，适得其反的例子之一。中国文化部门，至今对电影分级举棋不定，进退为难，就是因为看到标出性是一把双刃剑。

标出性的艺术化，是一个重要的文化学问题，实际上异项艺术本身就是一种文化标出符号。许多艺术派别对此非常自觉，例如浪漫主义在艺术中寻找“怪，险，奇，诡，异”（the Odd, the Queer, the Strange, the Exotic, the Monstrous），⁷⁰现代主义强调非常非理（荒诞派戏剧，黑色幽默，语言

“陌生化”),现实主义与新现实主义强调“反映社会真相”,但是常常集中在反映“被遮蔽的真相”(例如边缘人,社会底层,“小人物”)。而最明显的异项艺术,就是所谓的先锋艺术。最早系统提出先锋理论的波乔里列出先锋艺术四大特点——对抗性(antagonism),积极性(activism),激奋性(agonism),虚无性(nihilism)——几乎是文化标出项的完整图画。^①如果“积极性”这个词不太容易明白,我们还记得特鲁别茨柯伊说的话:浊辅音是“被积极地标出”。

反过来可以说,对象进入异项艺术,往往就是被标出。艺术的所谓“非功利性”,可以从艺术热衷于标出性上理解:异项艺术似乎是为标出项(文化受压制一方,社会被剥夺一方)争夺注意力,实际上反而参与标出,使“异常项”更加明显地异常:异项艺术并不意图参与中项争夺,并不致力于把异常变成正常。

一旦异项摒弃标出性争夺中项,这个变化过程就是非艺术的,更不用说其结果。俄国未来主义热烈拥抱革命,革命成功才发现不是他们所愿。鲁迅说自杀的诗人叶赛宁,“对于革命抱着浪漫谛克的幻想的人,一和革命接近,一到革命进行,便容易失望”。^②实际上使这些诗人最失望的是革命成功之后的文化局势,革命夺过了中项取代了正项。标出项一旦成功翻转,就不可能不失去异项美,失去对异项艺术的吸引力。因此,先锋艺术革命的目标,与实际革命经常正相反。

这让我们想起美国著名艺术批评家克莱门特·格林伯格的言论。格林伯格曾经是激进的社会主义者,他说马克思主义与欧洲先锋艺术同时同地出现,都是因为革命需要。由此,他宣布:“今天,我们不必等待必然来到的社会主义创造新的文化,我们期待社会主义胜利,是为了保存我们已有的真正的文化”。^③他的意思是先锋艺术虽然产生在资本主义社会,所代表的却不是资本主义文化,而是被这个社会边缘化的“标出性文化”,因此,在格林伯格看来,资本主义社会的异项艺术,也就是社会主义胜利后的未来文化。

异项艺术的这种乌托邦自信,当然只是一种幻觉。然而历史的幻觉,最后变成了幻觉的历史。不仅社会主义胜利后不喜欢先锋艺术,在二十世纪,异项艺术已经渐渐成为资本主义社会艺术中的正项,而对应资本主义社会常态美的正项艺术,

反而被认为是媚俗,开始边缘化,保留给社会下层。先锋艺术(例如格林伯格鼓吹的“抽象主义绘画”)在艺术品市场上取得惊人的成功,甚至成为资本主义社会的“体制艺术”,^④正是因为认同秩序的文化中项(中产阶级及其趣味)欣赏它。克莱门特·格林伯格或其他艺术史家不明白的是:异项艺术是标出性的艺术,它不是艺术的标出性。

注释:

①Noam Chomsky and Morris Halle, *The Sound of Pattern in English*, New York: Harper & Row, 1968.

②这封信最早是俄语写的,英译文见 Nikolai Trubetzkoy *Letters and Notes*, Roman Jakobson 主编, 1974。

③特鲁别茨柯伊讨论的是辅音,而不是辅音字母,清浊辅音与其字母在许多语言中并不对应,因此不容易统计精确,但是大致上可以从字母出现频率看出一个端倪。用 Google 搜索汉语,可以看到:s 字母出现 5.8 亿次,z 出现 1.4 亿次;p 字母 3.0 亿次,b 字母 2.7 亿次;t 字母 6.3 亿次,d 字母 4.8 亿次。如果用 Google 搜索“所有语言”,这个区分就更有说服力:s 字母出现 68 亿次,z 出现 20 亿次;p 字母 38 亿次,b 字母 30 亿次;t 字母 64 亿次,d 字母 50 亿次。特鲁别茨柯伊提出的“清浊音标出性不对称”,应当说是一个全球性普遍现象。

④④Joseph Greenberg, “Some universals of grammar with particular reference to the order of meaningful elements,” in *Universals of Language*, Cambridge: MIT Press, pp. 73—113, p. 22.

⑤Rod Ellis, *The Study of Second Language Acquisition*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

⑥Talmy Givon, “Isomorphism and Grammatical Code: Cognitive and Biological Considerations”, in R Simone ed. *Iconicity in Language*, Amsterdam: Benjamins, 1995, pp. 47—76.

⑦George Kingsley Zipf, *Selected Studies of the Principle of Relative Frequency in Language*, Harvard University Press, 1932.

⑧吕叔湘:《语文杂记》,上海教育出版社 1984 年版,第 73 页。

⑨⑩⑪⑫沈家煊:《不对称与标出性》,江西教育出版社,1999 年版,第 25 页,第 35 页,第 35 页,第 15 页。

⑬David Light foot, *How to Set Parameters: Arguments from Language Change*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991, p. 186.

⑭Edwin L. Battistella, *The Logic of Markedness*,

New York: Oxford University Press, 1996, p. 34.

⑭例如李玉萍,“标记理论及其在外语教学中的应用”《解放军外国语学院学报》,2004年4月。

⑮例如台湾学者 Mei-rong Lin, “Markedness in Chinese Kin Terms” (汉语亲属名称中的标出性), *New Asia Academic Bulletin*, Vol. 6, 1986, pp. 81-100. 此文讨论的是‘叔、伯、舅’等称呼,依然不出语用学范围。

⑯Roman Jakobson and Morris Halle. *Fundamentals of Language*, The Hague: Mouton, 1956, ix.

⑰Wingried Noth, *Handbook of Semiotics*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990, p. 336.

⑱Umberto Eco, *Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1984, p. 60.

⑲罗兰·巴尔特:《流行体系:符号学与服饰符码》,敖军译,上海人民出版社2007年版,第34-36页。

⑳Nils Erik Enkvist et al, *Linguistics and Style*, The Hague: Mouton, 1973, p. 15.

㉑转引自 Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge MA: Harvard University Press, 1968, p. 65.

㉒Dick Hebride, *Subculture, The Meaning of Style*, London: Methuen, 1979, p. 98.

㉓转引自麦克尼尔:《面孔》,中国友谊出版公司,第316-317页。

㉔Simone de Beauvoir, *Le Deuxieme Sexe*, Paris Gallimard, 1949, II, 13.

㉕Naomi Wolf, *The Beauty Myth: How Images of Beauty are Used Against Women*, New York: Anchor Books, 1992, p. 12.

㉖见陈顺馨:《中国当代文学的叙事与性别》北京大学出版社2007年版,戴锦华序二,第5页。

㉗见福原太平:《拉康:镜像阶段》,河北教育出版社2002年版,第232页。

㉘甚至在语言学中,缺失也可能成为标出性。沈家煊认为用沉默来回答‘你好’,用迟疑来回答邀请,都是标出的。见沈家煊《不对称与标出性》,江西教育出版社1999年版,第24页。

㉙Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, New York: Macmillan, 1953. 见沈家煊同上书,第14页。

㉚有些符号社会学家提出过这个问题,例如 Wayne Brekhus, “A Sociology of the Unmarked: Redirecting Our Focus”, *Sociological Theory*, 16 (1998), p. 36; 也有语言学家持‘多元观’,例如石毓智认为哪怕研究语言标出性,也应当用‘模糊逻辑’:“传统的刚性的二值逻辑变成了有弹性的多值逻辑。对于中间状态的处理,不再是非此即彼了,而是利用隶属度的概念,看起在多大程度上属于某

一类”。(见石毓智《肯定与否定的对称与不对称》,北京语言文化大学出版社2001年版,第21页)。但是他并没有说语言的标出性必然取决于“中间状态的隶属度”。

㉛⑶⑷《疯狂与非理性:古典时代的疯狂史》前言,《福柯集》,杜小真编,上海远东出版社1998年,1页。

㉜Roman Jakobson (ed.) N. S. Trubetzkoy's *Letters and Notes*. The Hague: Mouton, 1975, p. 132.

㉝以下只举出一些主要美学家的定义:许莱格勒的定义是:“美就是对于善的令人愉悦的表现”;黑格尔认为‘美是绝对理念的感性显现’;普列汉诺夫说‘使用价值先于审美价值’;李泽厚认为“美是感性与理性,形式与内容,真与善,合规律性与合目的性的统一”;孙潜认为:“美就是客观事物或社会生活能符合于人的生活理想的某些性质的综合的反映”;王朝闻认为:“美是人们创造生活改造世界的能动活动及其在现实中的实现或对象化”。

㉞M. Matlin and D. Stang 的定义如下:“乐观假定”是指“人类集体拥有别的一个倾向,及头脑加工信息时,比起令人不愉快的信息,人对愉快的信息认知更快,识别更多,更愿意接受,加工更快,也更容易回忆起来”, *The Pollyanna Principle: Selectivity in Language, Memory, and Thought*, Cambridge MA, Schenkman Publishing Company, 1978, p. 2; 石毓智对汉语中的“积极形容词”与“消极形容词”使用的“询问域”之不对称有详细的统计,见《肯定与否定的对称与不对称》(北京语言文化大学出版社2001年版,第226-259页)。

㉟Edna Andrews, *Markedness Theory: The Union of Asymmetry and Semiosis in Language*, Durham and London: Duke University Press, 1990, pp. 67-69.

㊱此时标出性就与特鲁别茨柯伊的另一个理论“前推”(foregrounding) 联系了起来。语言学家对此多有论述。见 Michael Shapiro, *The Sense of Grammar: Language as Semiotic*, Bloomington: Indiana University Press, 1983.

㊲论西方现代艺术的边界”,潘公凯《限制与开拓》,浙江人民出版社,2005年版。

㊳爱尔兰-美国浪漫主义文学家 Lafcadio Hearn(小泉八云)语。见 Lawrence W Chisolm, Fenollasa: *The East and American Culture*, 1963, p. 141.

㊴Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge MA: Harvard University Press, 1968, passim.

㊵对于左翼作家联盟的意见”,《鲁迅全集》人民文学出版社1981年版,第4卷,第237页。

㊶关于先锋艺术如何会成为体制艺术,法兰克福学派的比尔格论之甚详。见 Peter Burger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, pp. 52-56.