

多元符号的融合与艺术探索的“在路上”

——论苏珊·桑塔格《在美国》的三重符号世界

张艺

内容摘要：以探索先锋艺术形式、批判资本主义庸俗文化著称的美国“非官方文坛皇后”苏珊·桑塔格也是一个擅长在历史图景的深处攫取创作灵感的小说家，她的“历史创作”是其经典文学世界不可分割的一部分。桑塔格的“历史传记”《在美国》呈现出三重符号世界：两性交往的田园牧歌乌托邦的社区符号、自反性自我的变革与再生之旅的自我符号、艺术的情感与情感的艺术创新的情感符号。桑塔格通过构筑这三重符号世界以及创造出一段艺术旅行来疗治现代人的身份危机及人性的物化，重建现代人的感性与艺术的品性，指明走出美国文明的焦虑与困境的一条道路，也就是强调“流动”与“在路上”的多元文明的碰撞与融合，强调感性的艺术思维方式的重要性，强调人生境界永远“未完成”的开拓，其动力及源泉来自倾听“艺术的心灵”的声音及回到“情感的力量”。

关键词：苏珊·桑塔格 《在美国》 社区符号 自我符号 情感符号

Title: A Melange of Pluralist Symbols and A Journey of Artistic Searching—On the Three Symbolic Worlds of Susan Sontag's *In America*

Abstract: American unofficial literary queen Susan Sontag, being famous for her searching for avant-garde artistic style and criticizing on capitalistic kitsch culture, is also a novelist good at seizing inspiration from inmost of historical view. Sontag's "historical creation" is an integral part of her canon literature world. Her "historical biography" *In America* exhibits three dissimilation: community symbol of bisexual communicational pastoral Utopia, self symbol of self-reflexive reform and reborn journey and emotional symbol of artistic emotions and emotional artistic innovation. By creating the three symbolic dimensions and an art journey, Sontag attempts to heal the identity crisis of human beings and materialization of humanity, reconstruct the sensibility of modern people and the character of art and designate a way out of anxieties and dilemmas of American civilization, i.e., to highlight colliding and intermingling of multi cultures on the move as well as on the way, to highlight importance of sentimental and artistic mode of thinking and to highlight the motivation and source of forever unfinished developing life's new realm comes from listening to artistic hearts and return to forces of feelings.

Key Words: Susan Sontag *In America* social symbol self symbol emotional symbol

最近，“美国文库”出版了《苏珊·桑塔格：二十世纪六七十年代随笔》，向读者呈现了其二十世纪六七十年代出版的主要著作，包括《反对阐释》、《激进意志的样式》、《论摄影》、《作为疾病的隐喻》，还首次收入六篇从未结集出版的随笔，体现了她在美国作家威廉·巴勒斯、英国画家弗朗西斯·培根研究方面的成果，以及她对“衰老、美和女权主义运动”等议题所作的思考。这些批

评著作入选“声望显赫的美国文库”，“标志着苏珊·桑塔格业已进入美国经典作家的行列”。然而，现在才将苏珊·桑塔格推向文学经典的“先贤祠”的美国文库，竟然完全没有入选她的虚构文学文本。我们应该如何看待这一问题？又应该如何研判这样一位“迟来的经典作家”？联系国内学者也往往为桑塔格在批评方面的耀眼光芒所吸引，而忽略了其在小说创作方面的“杜鹃泣血”。这一情况与作家本人再三强调自己小说家的身份十分不同。事实上，桑塔格的小说创作展现的是其文学生涯的另一个侧面，也是其文学观点的重要组成部分，应该是其成为美国经典作家的重要原因。桑塔格的儿子大卫·里夫曾坦率地与他母亲的读者交流：“虽然她‘更以随笔作家而非小说家而闻名，也因此受到更多好评’（大卫·里夫 2），但是‘我一直都无法完全明白，从我母亲写作生涯开始到结束，她怎么会造成屈尊俯就的，她误解了自己才华的本质。但从一开始，她的梦想就是成为小说家，其次才是评论家’”（大卫·里夫 2）。这一作家的写作与批评的接受之间存在“隔膜”与“疏离”的问题，必须回溯到“何为文学经典？”这一问题本身。

“一千个人眼中有一千个哈姆雷特”，从接受者的角度看经典文学，其经典性的地位是不稳定的，随着语境及历史的变迁而变化；然而，从创作主体的角度看经典文学，其经典性的地位又是稳定的，在“未来的读者”面前，必然会战胜一时的“阅读的误解”。正如《西方正典：伟大作家和不朽作品》的作者哈罗德·布鲁姆所云，“经典的形成涉及一个深刻的真理：它既不是由批评家也不是由学术界，更不是由政治家来进行的”（布鲁姆 412），而是由“作家、艺术家和作曲家们自己决定了经典，因为他们把最出色的前辈和最重要的后来者联系了起来”（布鲁姆 412）。在桑塔格身上，使桑塔格成为经典的还是桑塔格自己，因为，一方面，她具备成为经典作家所需要的执著写作的品质，她一直坚持评论和小说创作的齐头并进；另一方面，不同于布鲁姆所称赞的弥尔顿“直接战胜传统并使之屈从于己”（布鲁姆 20），桑塔格战胜的是自己所继承的传统。这一在继承中批判的特质，使桑塔格成为文学史中的桥梁，联系着过去与未来，这就是她无愧于经典地位的理由所在。我们可以看到，在小说创作领域，从创作《恩主》与《死亡之匣》到创作《在美国》与《火山情人：一个传奇》，她战胜自己所继承的法国先锋艺术的审美趣味，回到欧洲历史的长河中攫取小说创作的灵感。

同时，真正的文学经典在创作之初就应该具有读者亲近的禀赋和面向未来读者的前瞻：经典“并非只是一个正向继承和发展的历史过程，而且更重要的是一个后人不断阐释和评说的过程”（张杰 16）。因为，“从时间上来说，正向发展无论如何是非常有限的，到作家本人去世或终止文学创作为止，而逆向发展则是无限的，只要人类的文学批评活动还存在，只要这位作家的创作还拥有读者，还具有一定的研究价值，就会一直存在下去。”（张杰 16）让我们重温布鲁姆说的“文学研究的最终目的就是探寻能够超越一时之社会需求及特定成见的某种价值观的文学经典主义”（布鲁姆 217），重读小说《在美国》，从作家创作的主体性角度细读文本，桑塔格在文本中构建了三个符号世界：两性交往的田园牧歌乌托邦的社区符号、自反性自我的变革与再生之旅的

自我符号与艺术的情感与情感的艺术创新的情感符号。这三重符号维度不是单行其道，而是互相重叠、相互辉映，从而呈现出一个多元符号对话与融合的经典文学空间，寄托了作家对人生与艺术关系的探索、以及如何在艺术的敏感复杂与人性的返璞归真之间，寻找到平衡点的理想。

一、社区符号：两性交往的田园牧歌乌托邦

桑塔格小说的评论者们经常提及她的小说里存在“一个意志力的世界”（Rollyson 180），理由是她在文论写作及实际创作中都推崇齐奥兰的“精神苦训”：相信“道德敏感”来自“疏离状态”，这要求我们“必须切断我们的根，成为形而上学意义上的外来者”（桑塔格，《激进意志的样式》92）。在“‘自省’：反思齐奥兰”的评论文章中，桑塔格阐述了自己对于“意志和其改变世界的能力”的观点，强调“从熟悉世界及家庭承诺摆脱出来的重要性”，为的是体验生活作为“一系列处境”本身、“放任自由的意识去探索自身”（Rollyson 180）。小说《在美国》就是“意志的力量”（Rollyson 180）哲学主题的文学再现：主人公玛琳娜在波兰舞台上如日中天，被誉为“波兰的舞台皇后”、“民族的希望”，但是三十五岁的她毅然决然地与丈夫、儿子以及一群崇拜者一道移居美国，栖居在加利福尼亚一隅，希望在傅立叶式简朴地社区生活中完成“自我变革”和“精神复苏”。评论者们还注意到了这部小说的“乌托邦倾向”（Rollyson 180），称其为一部“很好地体现了欧洲理想主义与美国精神的融合”（Rollyson 181）的作品。桑塔格在这部评论者眼中的“历史传记”中构筑了一个代表着“伟大的傅立叶想像的理想社区”（桑塔格，《在美国》65）的符号世界，其中诠释并彰显着她对于两性交往模式的生活理想。

这部接连斩获全国图书奖（2000）和耶路撒冷奖（2001）的《在美国》，是“一部历史传记”（410），主人公的原型是波兰裔著名演员海伦娜·莫杰耶夫斯卡（1840-1909）。这位女演员1868年在华沙崭露头角，却在1876年移民加利福利亚的阿纳海姆，定居在波兰流放者生活的一个小社区里的一个农场，并开始学英语，为她一直渴望用英语来演出莎剧做准备。1877年她在旧金山主演《勒库弗勒》英文译剧，“虽英文很差，但仍十分成功”（410）。偶尔，莫杰耶夫斯卡也到伦敦演出。在加利福利亚，莫杰耶夫斯卡不仅爱上了当地的田园风光以及田园牧歌的生活方式，还陷入了与丈夫卡罗尔·克拉鲍斯基和青年作家亨利克·显克维奇的情感纠葛之中。她的丈夫是波兰古老的地主家庭的后代；显克维奇日后是诺贝尔文学奖得主。桑塔格1994年在加利福利亚马利布的葛底学院研究莫杰耶夫斯卡的生平，她饶有兴趣地把“历史细节、情感刻画和现代意识”（411）以非凡的想像力弥合进《在美国》的历史虚构故事中。主人公玛琳娜在处于舞台生涯的巅峰时刻，抛下了在波兰舞台上如日中天的表演事业，“逃离自己的出生地克拉科夫”（61），“向南走了七十英里来到扎科帕内的一个山村”（61），这里“有着浓厚的民族习俗，方言也别有风味，在城市人眼中犹如美洲的印第安，充满异国情调”（63）。玛琳娜和丈夫“每年夏天都要到这里小住一段时间”（63），这次她与随行的丈夫波格丹·登博夫斯基（在美国改名玛莉娜·扎温斯

卡)、儿子皮奥特(在美国改名彼得))以及一群亲朋好友一道，“选择了纯朴的乡村生活”(62)。就如他们曾经描绘的“理想社区的蓝图”(63)，“将来某个时候和几个朋友一道永远定居山林，潜心研究艺术，享受健康的生活”(63)。玛琳娜还给她的仰慕者、青年作家里夏德写信，邀请他离开华沙，加入他们“从伟大的傅立叶想像的理想社区得到启发”(65)建构的“我们的乌托邦”(65)。在享受了短暂的“真正的自由”、“婚姻带来的真正的满足”(74)，领会到傅立叶所说的“人应该和谐相处”(93)，就像“莎士比亚的戏剧包罗万象”(93)以后，她发出了心灵的呼喊：“就像在美国。美国意味着一切。”(93)于是，他们“就这样奔向美国”(93)，“实现移民的梦想”(94)。

故事的“中心”——“三人组”(罗利森 帕多克 376)里，波格丹想着“因为她是我的妻子，我得照顾她。因为我可以向哥哥表明，我是个务实的人。”(92)；玛琳娜为了治愈“中年危机”(411)，也为了“变革自我”(411)；里夏德决心“一定要随时捕捉生活中的浪漫传奇，以此树立高远的志向”(98)。“梦想与信念交织在一起，相得益彰”(99)，他们三人以及玛琳娜的一群崇拜者一道，经历了似乎是“永无休止的海上航行”(135)，来到了“等待已久的田园风光”(141)。这群观瞻了“摩西雄伟的塑像”(150)的“新到美国的移民”(150)，将自己置身于“一片令人鼓舞的景象”：“东面是圣安娜山脉，再往北走、再往东是圣贝纳迪诺山。房子的两侧和后面是松树、加利福利亚月桂、无花果树和一颗生机勃勃的橡树。远处是牧草丛生的旷野，一堆堆的干草和玉米在太阳下晾晒，葡萄园向远方延伸。”(156)正如“狭窄局促的舞台上怎么能营造出一个乌托邦大家庭呢？”(157)，“他们不是把眼前的一切当做风景来欣赏，而是身临其境，走在这片土地上。”(158)在这里，玛琳娜以及她的同伴们不是自然的欣赏者与旁观者，而是与自然实实在在打着交道的对话者与实践者。

景观符号学十分关注这种自然与人之间的交往，著名符号学家格雷马斯在他的《结构语义学》中这样阐述“环境”：“在我们的景观概念中，‘中心’由景观围绕着的观察主体组成。环境和观察者之间的相互关系可以解释为一种交往关系，周围的自然相当于信息的发送者，景观是一种经验（信息本身），观察者是信息或者景观符号语言的接受者。”(塔拉斯蒂 309)一言以概之，是“风景向人‘说话’”(塔拉斯蒂 309)；人向风景“回应”。格雷马斯进一步说道，“可以从‘信息’接受者的视角来研究这种人与自然的对话及交往关系。景观的信息只能通过行动中的接受者来领会，例如在航海或者沙漠旅途中。”(塔拉斯蒂 309)走在这片土地上，“他们开始体验到荒漠唤起了一种真正虚无的感觉。无声，无味，单调枯燥，荒无人烟的景象，在每个人心里产生了同样的效果，产生了一种令人心醉而又孤寂的印象；逐渐，取而代之的是更加积极，愿意体验孤独的愿望。大家都有玛琳娜一样的渴望：独处一地，完全孤寂（如果我，或者她，或者他？……）；没有巧合，不用感到内疚，任凭自己想像：就在广袤的荒漠之中，自己的至亲至爱突然消失。想像难道不就是欲望？他们须臾屈从于麻木不仁，然而，某种更深刻的恐惧使他们立即从麻木的感情中解脱出来。这是心灵的净化和磨练。”(159)格雷马斯曾强调，从接受者（观察者）转向景观信息，那么景观可以解释为一个文化单元，甚至是一个心理单元；观察者从自身的角度来

看待风景，并且将自身的心理和态度投射到上面，从而实现了“自然的人化”（塔拉斯蒂 311）。大家在看待“这片广袤的荒漠”的时候，不仅物激起了人的欲望，而且人也将感情投射给物，从而实现了人与物的“物我两忘”、“天人合一”。面对自然，身临自然，大家实现了心灵从物化的社会“解脱出来”，经过“净化和磨练”，达到“全新的觉醒和激励”（159）。正如景观符号学参考浪漫主义视角对“景观”的定义，景观在此视角中，是作为一种体验自然的心理方式，作为一种标出“内在”和“外在”的“边界”来理解。

玛琳娜和她的追随者们不仅与自然对话，而且还通过劳动改造自然，建构起属于自己的“布鲁克农场”（183）。他们怀着“波兰人不可遏止的理想主义”（183），在艰苦的劳动和团队协作中将傅立叶的理想传说变为了现实。“他们总算集中了大家的力量、聪明才智、愿望以及并非十分严格的联合观念，各尽其能”（208），“将精神追求和体力劳动完美地结合起来”（203），创造出这个“伊甸园社区”（207）。大家过起了“理想的生活”：“各自的兴趣不同，所干的活不一样，在干完活以后他们需要聚在一起：就像有教养的波兰人世世代代留下的传统。他们习惯了促膝交谈，直至深夜；他们无视农场的作息时间，哪怕影响第二天劳动的精力也在所不惜。”（202）然而，在这个“理想的社区”内部，依然存在社会关系的不平等以及性别关系的不和谐。社会符号学十分关注这种社区内部的社会关系与性别关系，著名符号学家罗伯特·霍奇相信，理想社区“所再现的世界同样包含表现社会关系不同面貌的规约性信号，也都包含性别关系构成的两种矛盾的意识形态，其一以权力为特色，其二以亲密性为特色。”（霍奇克雷斯70）“伊甸园社区”秉持“家，温馨的家”以及“海纳百川”、“人人‘自由、平等、协作’”（189）的理念，讴歌“田园牧歌式的同志情谊”（216）；事实上，却依然存在“绝对的中心”以及“性别的压迫”。一方面，“整个团体屈从于艰苦的日常劳动，屈从于领袖的颐指气使，发号施令”（178）；另一方面，“除了玛琳娜，妇女很少发言。她们似乎认为自己无话可说，说了也会受到批评；做决定是男人们的事。”（179）

当然，这个大家在共同商议、共同劳作中建立起来的“理想社区”，在一定程度上彰显着“选择自由、闲适和自我修养”以及“灵魂会通过体力劳动而得到净化”（210）的理想。“抛弃雄心抱负，深爱沐浴阳光，觅食自求果腹，一饱欣然意足。”（191）特别是，它神奇般地治愈了玛琳娜在婚姻生活中的心灵枯竭。“难道就不容许摆脱婚姻的约束？难道就不容许传送新鲜的性爱能量？”（177）有了年轻作家的陪伴与交谈，时常深入荒野深处骑马与探险，玛琳娜重新焕发出“美满婚姻生活”表象下内心的“心旷神怡”与“幸福感受”（211）。尽管她一再坚持，“自我克制在社区生活中比婚姻生活中更加重要”（204），她还是感受到里夏德同她一样感受到的“心花怒放、无比幸福”（222），感受到“对幸福的感受特别丰富”（222）。并且她将个体对幸福的感受，在“理想社区”的劳作及生活中，超越、升华为一种“超乎自身之外”、“充盈整个世界”、“得把自己与世界联系起来”的感知：“幸福不能局限于狭小的个人存在，正如你不能把幸福装进带有你名字的匣子。你得忘记自我，忘记你的匣子。”（223）

桑塔格在《在美国》中呈现的这重“乌托邦理想”的社区符号世界，其中主人

公玛琳娜在社区建构及日常生活的田园牧歌中，突破了传统婚姻中两性交往的樊篱，通过与心灵知己的对话与交往，超越了一己的对生活和幸福的感知。她以“葡萄藤”的隐喻表达了自己对于“两性交往”的理想：“这些葡萄相互支撑，没有攀附，没有渗透，自立自强。”（226）玛琳娜感悟，社区就像婚姻，寄托着“两性协作”的乌托邦理想：“乌托邦不是指某个地方，而是指某一段时光，一段极为短暂的时光，是不希望到其他地方去的极为短暂的时间。是否有一种本能，一种极其原始的、同呼吸共命运的本能？那就是最高的乌托邦。与异性结合的根源就是想更加深沉、更加急促……但自始至终共同呼吸的愿望。”（180）

二、自我符号：自反性自我的变革与再生之旅

桑塔格曾一再表示，自己对“女演员的生活和移民”的题材非常感兴趣，想“基于此创作出一部抒发自我热情的小说”。《在美国》就是这样一部满足了桑塔格“在创作上的夙愿”的作品。评论家萨拉·克尔精辟地指出，《在美国》的主人公自始至终面临着亨利·詹姆斯的“古典难题”：温文尔雅的欧洲知识分子在辽阔、粗野而又朝气蓬勃的美国土地上面临的“两难处境”。古老的欧洲与新崛起的美国形成新旧文明的鲜明对照。欧洲代表了“过去，代表根，代表传统”；而美国则“象征自由、新颖和变革”（418）。“门不当户不对的恋人逃避家庭的反对、艺术家不能赢得观众应有的肯定、革命志士对斗阵彻底失望，他们统统都奔向美国！美国会医治欧洲人的创伤；要不，美国能让人忘却原来的理想，去追求新的欲望。”（216）“美国不仅是革命志士，反抗封建桎梏、追求自由恋爱的青年男女，以及大胆创新的艺术家的避难所，而且是波兰理想主义者摆脱贫过去，脱胎换骨，完成自我身份变革的圣地。”（417）对于主人公玛琳娜而言，美国是一段在与“陌生”及“异化”的相遇中，发现新的自我、并完成“再生”的“精神复苏”（418）的旅程。正如史学家S.伍德敏锐的发现，《在美国》“令人惊奇地带有自白性”（413），也就是说，桑塔格将作家主体的自我意识投射到主人公身上，小说不仅是作家批评意识的载体，还是作家自我意识的载体。桑塔格将“写作的自我”投射到主人公的自我，又在对主人公的自我的写作中反思“写作的自我”，这种自我的“折射与叠加”构成了“桑塔格创作独特的反思性”（乔纳森257）。她在《在美国》中建构了一重自我符号世界，其中主人公玛琳娜通过移民他乡，努力“克服文化与个人历史的束缚”，逐渐完成某种形式的“自我超越”（418），并且在这一“自我身份变革的艰难历程”中，“从中探索人生和艺术的本质”（417）。

主人公玛琳娜自我的变革与再生之旅表现为，从放空内心到远离自身，再到重返“命运”（237）的“螺旋式的升华轨迹”（418），并且这一进程是“未完成”、“永远也不会终止”（418）的。首先，“海上旅行本身”就已经改变了她：“我的内心生活完全消失。波兰，舞台，似乎变得非常遥远”（155）。然后，她选择“远离文化和社会之外”，“变成阿纳海姆的一名普通的移民，说得更确切一些，一名葡萄种植园的农妇”（418）。“玛琳娜发誓，在加利福利亚的这个地方，她决不披露过去的身份。”她远离了自己“波兰舞台皇后”的身份，将自身隐匿在辽阔富足的加利福利亚地区的村民中。“星期天做弥撒的时候，她和丈夫，

以及其他朋友出现在圣博尼费斯教堂，玛琳娜还能给村民留下的印象，最多莫过于戴了一顶新帽子，显得雍容华贵。”（206）再后来，就在她开始“发现自我、完成再生”没多久，乌托邦社区的解体为她的新生创造了机遇，她提出“要为筹措资金重返舞台”（418），她的丈夫也意识到，“阿纳海姆的农场生活‘并不是她想要的生活，她需要的是新的自我’”（418）。也就是说，玛琳娜一直在对过去的自我的扬弃基础上追求新的自我。在这点上，她的自我身份的追求是十分“美国化”的：“在美国，现在并不是对过去的进一步肯定，而是取消和代替过去。对过去任何形式的依恋都十分淡薄，这可能是美国人最突出的特征”（231）。与此同时，她的身上还保留欧洲人对“自我”进行契而不舍的形而上的哲学思考的传统。玛琳娜身上欧洲气质与美国精神的碰撞及融合体现在她“自反性”（威利 80）自我的变革和再生之旅始终。著名符号学家诺伯特·威利认为，“‘自反性’这一多义词的共同性体现在‘flex’（折射、反射等），因此指称一种循环或重复的圈。它指我们以一种仿佛正在远离自身的方式，来看待某个事物；并且在某个点上，自我又颠倒了方向，朝自身移回来。这种自我循环的模式呈现出自我的自反性。”（威利 80-81）正如笛卡尔曾指出，“自反性”是哲学的基础；“自反性”是自我身份构建的基础。威利指出，自我其实是以一种认知意义和情感意义上的自反方式被建构出来的，这也就是菲希特所说的“自我生成的自我”（self-creating self）以及米德所说的“本体发生学的自我观”（威利 98）。威利还进一步指出，“自反性”与“对话性”都是自我的基本属性。对话性自我，特征是巴赫金所概括的自我的“敞开与对话”；自反性自我，特征是克尔恺郭尔所总结的自我的“自省与反思”。

玛琳娜没有在如日中天的舞台辉煌中丧失自我反思的能力；相反地，她意识到“问题在我自己，在可怜的自我。”（38）于是，她逃离那个“舞台皇后”的旧的自我，选择“纯朴的乡村生活”（62），来涤荡并进化自己的内心：“她喜欢扫地，用力挥动扫帚，一来一回与她的思维节奏十分合拍。她喜欢剥豆子，在门廊中，坐在用石兰枝条编织成的安乐椅上，什么事也不想，因为她内心深处感到宁静、空泛。作为演员，她曾因此受益匪浅。她并不怀恋舞台生涯，她谁也不想。”（162）她处于田园牧歌的土地上，心灵在与周围景观的对话中磨练、净化、合一，她相信“自己确实已经从过去摆脱出来”；“如今，崭新的生活，新奇的景致，以及展现出的广阔前景已浑然臻于圆满”（163）。当她的精神知己、后来发展成为她的性爱伴侣的里夏德质疑她的变化“是否真实”，“难道你真的变化得这么快？这可能吗，玛琳娜？”（177），她毫不犹豫地回答他“完全可能”

（177）。她对“亲爱的朋友”解释道，“她从来没有像现在这样乐观”，这不是冒险，这是崭新的生活。这是我渴望的生活。我并不怀念舞台。”（183）里夏德进一步追问她的内心：“玛琳娜夫人，难道你就不怀念已经习惯的舒适生活？”（183）。玛琳娜用英语朗诵了一段话，作为回答：“啊，如今我到了阿登。我真是个大傻瓜；在家里要舒服得多哩；可是旅行人只好知足一点。”（183）可见，玛琳娜始终以一个“旅行人”的视角看待自我的身份，并把在社区此时此地的生活视为“一种尝试”，一种“两种生活之间的间歇”（234）。她所说的两种生活显然指“舞台生活”和“真实生活”。而她的丈夫波格丹却发现妻子“并不是渴

望崭新的生活，她需要新的自我。我们的社区是她获得自我的形式；如今，她一心一意要重返舞台。”（235-236）玛琳娜自己则省悟，“她要的是离群索居，在寂寞孤独中重构艺术的直觉和技巧、激发永不衰竭的欲望，再塑初生牛犊不怕虎的精神。正是依靠这些她才成为演员。坚定有力的台步和自然卓立的身姿已经不用加以锤炼。专注于自我的艺术才是真正创造的关键所在，她现在需要的是闭关修炼。”（239）桑塔格从情人“看”玛琳娜、丈夫“看”玛琳娜以及玛琳娜“看”自己三个视角，分别诠释了自我其实是一个自反性的过程，是一个螺旋式前进的轨迹。桑塔格还从自我与艺术的角度阐释了女演员关注自我对其表演事业的重要性，正如主人公玛琳娜阐述的，“其实，要发现自己隐秘的天赋，必须在自己身上挖掘。”（244）桑塔格展现了自己的“女艺术家批评”¹的思想，她相信，自我，尤其是擅于从反思与超越中建构新的自我，是女艺术家艺术能量的源泉。

桑塔格在呈现小说文本中自我符号的世界时，还艺术再现了“透视镜自我”以及“自我的第二秩序”的哲学思考。“沿着自我的自反性谱系走下去的最后一位思想家”（威利 86）亚当·斯密提出过“透视镜自我”的自我阐释模型。斯密以“透视镜”为隐喻，指出，“我们在审视自身时”，“会自觉调整并适应我们认为的他人对我们的看法”（86）。而在《自我的超越》一书中，萨特也认为，当自我没有以第二秩序的方式，也就是在第一自我之外，凝视、反思第一自我的方式观察自己时，自我并不存在。对萨特而言，自我的第一秩序意识是“透明”的，无主我的，而且被建构为一种“虚无”（99）；只有自我的第二秩序意识才是“反思”的，主我的，而且被建构为一种“意义”。桑塔格在构建玛琳娜自反性自我符号世界的同时，站到了里夏德的背后，用他的眼光“看”玛琳娜的自我符号世界，发现，有“两个玛琳娜”存在：一个玛琳娜和面做面包，在院子中用原木桶做饭，给菜地除草；而另一个玛琳娜亭亭玉立，在一旁惊奇和怀疑地凝视着她自己。”（212-213）洞悉并走进了玛琳娜内心的里夏德，发现，他爱恋的人自我的这种分裂与自反，从一个“对话者”以及灵魂伴侣的角度，进一步证实，《在美国》的中心——玛琳娜的自我符号世界中，充满着自反、冲突与反思。正是这种自我的自反性力量，推动其实现自我身份的变革与再生；也正是这种自我的自反性力量，注定了其一直“在路上”、进行永远“未完成”的自我与艺术之旅。

三、情感符号：艺术的情感与情感的艺术创新

桑塔格在呈现自反性自我的变革与再生之旅的自我符号的世界时，同时还呈现艺术的情感与情感的艺术创新的情感符号的世界。曾经有评论家赞誉她是“年轻的苏珊·朗格”。我们都知道，苏珊·朗格是以“艺术符号学”，特别是“情感符号学”的理论建构而闻名。她把艺术定义为“人类情感符号形式的创造”，并认为：艺术对它所表现的东西，不仅仅是“意义”，而且是“意味”。作品中能够让我们知觉的东西，“有意味的形式”，即一种情感的描绘性展现，它反映难以言表从而无法确认的感觉形式。她注重艺术符号的内涵，表达并强调“艺术符号的意味

特征”，将艺术符号归结于难以名状的“生命形式”，艺术中的符号是“人类感情符号的创造”；艺术是人的感情世界、人的内在生活的表现。她还认为，“对于艺术品结构的研究越是深入，我们就越会发现艺术结构与生命结构的相似之处，由于这两种结构的相似之处才使艺术作品与普通事物区别开来，更具有生命的意义。”（冯钢 30-31）之所以说苏珊·桑塔格是“年轻的苏珊·朗格”，是因为她们两个人对情感与艺术、以及艺术与生命的认识，有着太多的相似与相通之处。只不过，相比于苏珊·朗格是哲学化、体系化地建构“艺术符号学”的理论，提出“艺术是情感的符号化表现形式”；苏珊·桑塔格则是批评化、散文化地评论、同时艺术化地再现“‘艺术情感学’² (an erotics of art) 的宗旨在于“恢复对艺术的感受力”。在看待情感与艺术关系的问题上，她们不仅旨趣一致，而且心意相通，都相信苏珊·朗格说的，“艺术品就是情感形式的意象（桑塔格没有用‘意象’一词），它们的表现力可以呈现出心智（桑塔格用的是‘自我意识’一词）以及人性的各个方面”（Langer, *Mind: An Essay on Human Feeling* xviii）。情感是心智（自我意识）与艺术之间的桥梁。因此，对文学经典作品的解读，不能忽略“去寻求情感方面的真实个性的阐释”并“考虑每一种情感形式的独特性”（沙凯 69）。

在苏珊·朗格看来，情感是一个行为，可以有不同的方式感知，外界给我们的刺激而得到的情感即外源性情感 (exogenous feeling)；来自于内部行为而带来的情感冲动即内源性情感 (autogenous feeling)。“外源性情感”与“内源性情感”可以通过艺术家的表演圆融在一起：“玛琳娜认为演员在感染观众的同时自己也在变形，在经历与角色同样的情感变化：伟大的戏剧让人变得更加完美……你会感到自己受到角色的感染，得到完善……觉得自己已经不再是原来的自我。古老的自我变形而引起的战栗消失了……需要与扮演的悲剧女主人公取得认同。和她们一起伤心难过，痛哭流涕，自己常常在帷幕落下以后还不能自持，木然地躺在化妆间内直到体力得到恢复。在整个戏剧生涯中，每次演出我都感受到角色的巨大痛苦。”（421）苏珊·朗格还对应于情感产生的内因与外因，区分了两种情感：表现情感 (emotivity) 和易感情感 (affectivity)。“一个是机体本身的状态，是被自身感知的；一个是以外界世界为定位的感受性。”（沙凯 69）苏珊·桑塔格将“表现情感”艺术创造成“理想主义激情”（235），正如玛琳娜所言，“激情非常美好，理解也是如此；逐渐理解也是一种激情，也是一次旅行”；“易感情感”艺术创造成“按照傅立叶先生的观点”“有影响的情感”，也就是里夏德提到的“抱负”、“友谊”、“家庭情感”以及“一种你还没有提到的情感，或者说，是一种你已经忘却的情感”（209）。在这里，里夏德指的是男欢女爱的激情。两种情感在女演员玛琳娜身上统一于“真正的艺术家”“表现情感”：“我应该麻木不仁，应该有一副铁石心肠。哪个真正的艺术家拥有那样的铠甲？只有感情丰富的人才能表现情感；只有具有真爱的人才能激发爱的火花。”（56）真正的艺术家情感丰富、情绪复杂多变，会历经“灵魂躁动不安”（196）、“激情”（26）、“收敛和克制”（53）、以及“表现的包容力”（320），沉淀下来，变成“复杂的简单”，最后达到“返璞归真”；而正是艺术家这种“丰富的情感”会“打动观众”（50），“赢得艺术的桂冠”（46）。

在苏珊·朗格看来，艺术情感的内涵是在个人的洞察中构思并富于想象力地表现的。可以说，艺术家不仅是情感丰富的个人，而且还要是一个想象力丰富的“梦想家”。只有将丰富而敏感的情感插上想象力的翅膀，才能放飞伟大的艺术作品。而艺术家的“情感”不同于普通人的情感，不仅会与想象力合流，而且还会体会到“瞬间移情”：“玛琳娜突然觉得科灵蕾小姐所有的情感都传到自己身上。这些情感在她的体内不安地跳动，使柔弱不安的地方变得镇定。”（255）；艺术家的“爱”不同于普通人的爱，会领悟到爱的不同层次及不同形式：“丈夫的爱。友情。但是，我们都知道，世界上还有其它形式的爱。”（386）正如女艺术家玛琳娜在经历了表演的爱、自然的爱、丈夫的爱、知己的爱、自我的爱以后，感悟，“幸福有多种形式，但是能献身艺术是一种特权，是上帝的恩赐；而女人又懂得如何放弃男欢女爱。”（388）最终，玛琳娜与艺术的爱相遇；感受到一种“超脱自我”的爱的维度。

玛琳娜作为“波兰理想主义者”的激情和作为“年轻作家里夏德的情人”的激情是合一的，体现于她对表演创新契而不舍的追求。她拒绝“因循守旧”（372），积极投身于对戏剧表演艺术如何在实现“升华道德、服务公民的使命”（263）的同时，在形式上开拓创新。她寻找到一条道路，即在“艺术上的师承”与“道德上的血缘”之间，不断进行情感上的创新。苏珊·朗格曾经指出，艺术形式总是情感知觉生命的形式。艺术既是情感的投射，也是经验世界的主体化。（Langer, *Feeling and Form* 149）；而“情感形式的呈现正是艺术符号创造性的形式表达的目的所在，它在丰富的想象力及卓越的创新性中实现，并在抽象视角与艺术再现中表现出来”（Langer, *Feeling and Form* 41-42）。经过情感的历练，玛琳娜说道，“我现在已经不是轻松活泼、精力充沛的小姑娘了，但是我的欢乐和激情一点未变。我相信我能准确无误地模仿现实生活中那些不曾有过的情感。我不是靠本能演出的伟大演员。但我不知疲倦，而且我很坚强。”（263）玛琳娜还和其他人讨论起了有关“伟大的演员”的话题：“有个问题我们俩可以讨论一下：女人能否成为伟大的演员？内德认为，只要想成为女性的典范，她就不能成为伟大的演员。”（403）对此，玛琳娜不同意“女性的典范”品质与“伟大的演员”素质之间会存在二元对立的冲突。她相信的是，越是伟大的女演员，越会从“身为女人”自身、从女人的生活中挖掘、发现情感的丰富内涵及形式创新，从而实现“不脱离性别而又超越性别”的伟大的艺术事业。玛琳娜还坚持，在这种情感的探索及创新以外，“责任心”的重要性，正如她自己说的，她“需要对艺术负责”，“对她的心智健全负责”；同时“没有必要过多地担心”（329）。好的女艺术家懂得在紧张与放松之间，享受“两种生活的间歇”；在传统与创新之间，享受幸福感受的多样化。正如，《在美国》始终以“旅途”作为“人生与艺术”的象征叙事，女艺术家的艺术探索与情感创新始终“在路上”、“未完成”，其“不确定性”需要承诺：“此时此地我们能否彼此承诺，要创新的时候，首先告诉对方一声？我们的旅途还很漫长。”（408）

桑塔格主张培养一种“艺术的情欲”，也就是“艺术的情感”，她认为，“读者应该细心去体会艺术的复杂性、丰富性和似是而非。读者需要去剥开层层虚饰，探索其中的奥秘”（419）。她创造出一个艺术的情感与情感的艺术创新的情感

符号的世界，其中女作家的意识与女主人公的形象融合在一起，共同彰显着桑塔格对于情感乃是“意识与艺术之间的桥梁”的信仰。

2008年诺贝尔文学奖得主勒克莱齐奥曾经说过，“经典永远是经典，任何一本伟大的书，永远没有结局”。桑塔格一生热爱旅行和写作，把文学视为“精神旅行”（桑塔格，《同时：随笔与演讲》 184）。作为蜚声大西洋两岸的批评家及小说家，桑塔格把文字当作自己“公共知识分子的良心”，把文学视为“自由”（桑塔格，《同时：随笔与演讲》 197），她的小说创作已成为“她文学成就不可分割的一部分”，并且在她的文学经典化的进程中扮演着不可或缺的角色。桑塔格的小说创作，从早期追求形式的新、奇、特，自觉继承了法国新小说的先锋特色，到后期回归重视内容的真、善、美，主动潜伏到历史的深处，发明传记式“历史小说”，自始至终都体现着桑塔格作为小说家的自觉与创新意识。身为女文学家、女批评家，一个移民民族——犹太民族的后裔，写起一部表现移民到美国来的女演员的生活与艺术世界的小说，桑塔格的表现，自然是驾轻就熟、游刃有余。在创作《在美国》时，桑塔格摒弃二元对立、非此即彼的世界观，以一种柏格森的同时性意识，呈现社区符号、自我符号、情感符号三重符号世界并行不悖、多元交织的文学景观；并痛过构筑这三重符号世界以及创造出一段艺术旅行，来疗治现代人的身份危机及人性的“物化”（415），重建现代人的感性与艺术的品性，指明走出美国文明的焦虑与困境的一条道路，也就是强调“流动”与“在路上”的多元文明的碰撞与融合，强调感性的艺术思维方式的重要性，强调人生境界永远“未完成”的开拓，其动力及源泉来自倾听“艺术的心灵”的声音及回到“情感的力量”。

注解【Notes】

¹“女艺术家批评”这一术语受到女权文学评论家肖沃尔特在1979年发表的《走向女权主义诗学》（“ Towards a Feminist Poetics”）一文的启发。肖沃尔特提出，女权批评可以分为两类，一类可以被称为“女权主义批评”（the feminist critique），第二类女权批评即“女作家批评”（gynocriticism）。肖沃尔特是在该文中首次提出了“女作家批评”这一具有革命意义的名称。参见金莉等著：《当代美国女权文学批评家研究》。北京：北京大学出版社，2014年。

²“艺术感情学”(an erotics of art)，也见译为“艺术色情学”、“艺术爱欲学”，参见Sontag, Susan. “Against Interpretation”. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966.

引用作品【Works Cited】

埃罗·塔拉斯蒂：《存在符号学》，张杰 赵毅衡主编，魏全凤 颜小芳译。成都：四川教育出版社，2012年。

[Tarasti, Eero. *Existential Semiotics*. Edit. Zhangjie and Zhao Yiheng. Trans. Wei Quanfeng and Yan Xiaofang. Chengdu:Chengdu Education Publishing House, 2012.]

大卫·里夫：《火山情人：一个传奇》中文版序，姚君伟译。上海：上海译文出版社，2012年。

[Rieff, David. *The Volcano Lover: A Romance*. Trans. Yao Junwei. Shanghai:Shanghai Translation Publishing House, 2012.]

冯钢：《艺术符号学》。上海：东华大学出版社，2013年。

[Fenggang. *Artistic Semiotics*. Shanghai: Donghua UP, 2013.]

Langer, Susan. *Feeling and Form*. New York: Charles Scribner Sons, 1953.

—. *Mind: An Essay on Human Feeling*. Vol.1. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1967.

哈罗德·布鲁姆：《西方正典：伟大作家和不朽作品》，江宁康译。南京：译林出版社，2011年。

[Bloom, Harold. *The Western Canon*. Trans. Jiang Ningkang. Nanjing: Yilin Press, 2011.]

卡尔·罗利森 莉萨·帕多克：《铸就偶像：苏珊·桑塔格传》，姚君伟译。上海：上海译文出版社，2009年。

[Rollyson, Carl & Paddock, Lisa. *Susan Sontag: The Making of an Icon*. Trans. Yao Junwei. Shanghai:Shanghai Translation Publishing House, 2009.]

罗伯特·霍奇 冈瑟·克雷斯：《社会符号学》，张杰 赵毅衡主编，周劲松 张碧译。成都：四川教育出版社，2012年。

[Hodge, Robert & Kress, Gunther. *Social Semiotics*. Edit. Zhangjie and Zhao Yiheng. Trans. Zhou Jinsong and Zhangbi. Chengdu:Chengdu Education Publishing House, 2012.]

诺伯特·威利：《符号自我》，张杰 赵毅衡主编，文一茗译。成都：四川教育出版社，2010年。

[Wiley, Norbert. *The Semiotic Self*. Edit. Zhangjie and Zhao Yiheng. Trans. Wen Yiming. Chengdu:Chengdu Education Publishing House, 2010.]

Rollyson, Carl. *Reading Susan Sontag: A Critical Introduction to Her Work*. Chicago: Ivan R. Dee, 2001.