

重估“前景化”:布拉格学派的美学贡献

杨磊

摘要:“前景化”是布拉格学派的重要术语之一。因其与“陌生化”的相似性,导致了学术界对前景化和陌生化、布拉格学派和俄国形式主义关系的误读。以这个术语为出发点,布拉格学派在继承的同时,克服并超越了俄国形式主义,建立了一整套复杂的结构主义美学、文学理论体系。前景化美学从根本上讲是一种语境论美学,布拉格学派的研究由此预示了20世纪美学研究中的语境论转向。

关键词: 布拉格学派; 结构主义; 前景化; 语境论; 陌生化

作者简介: 杨磊,文学博士,昆明理工大学社会科学学院讲师,主要从事西方美学和文学研究。电子邮箱: adiadia@yeah.net 本文系国家社会科学基金资助项目“语言转向视野下的文学理论问题重估研究”[项目编号: 11BZW002]及昆明理工大学人文社会科学研究基金资助项目“穆卡洛夫斯基结构主义文论研究”[项目编号: KKS201334137]的阶段性成果。

Title: Re-evaluating “Foregrounding”: The Prague School’s Contributions to Aesthetics

Abstract “Foregrounding” is a key term of the Prague School, and due to its similarity with “defamiliarization,” “foregrounding” has caused some misreading, which further leads to the misunderstanding of the relationship between the Prague School and the Russian Formalism. Starting with this term, the Prague School constructed a sophisticated system of structuralist aesthetics and literary theory, which surpassed the Russian Formalism. The concept of “foregrounding” foretells a contextualist aesthetics, which pointed to the contextualist turn of aesthetics in the 20th century.

Keywords: the Prague School; structuralism; foregrounding; contextualism; defamiliarization

Author: Yang Lei, Ph. D., is a lecture in the School of Social Science, Kunming University of Science and Technology (Kunming 650050, China), with academic interests in Western aesthetics and literary theory. Email: adiadia@yeah.net

“前景化”(aktualizace/foregrounding)^①是布拉格学派美学研究的核心术语之一。围绕着前景化和背景^②,布拉格学派建构了一整套复杂的美学、文学理论体系。时至今日,前景化已经成为西方学术界文学、美学研究重要的概念工具。但是,国内外对“前景化”仍然存在诸多的误读,如将其等同于俄国形式主义的“陌生化”,进而把布拉格结构主义视为俄国形式主义的简单延伸。基于此,重新厘清、审视前景化就具有重要的学术意义。

一、何为“前景化”

“前景化”这个术语始见于1929年布拉格学派向第一届斯拉夫语言学家大会提交的《纲要》(“theses”)。在《纲要》中,布拉格学派强调了“诗歌言说是对语言冲突(conflict)和转换(transformation)的前景化”(Steiner 15)。哈弗瓦内克(Bohuslav Havranek)和穆卡洛夫斯基(Jan Mukarovsky)在他们的著作中深入阐释了这一点。从他们的论述中,我们可看到前景化有两种属性,

分别为对语言的表象和对语言成分的组织,前者可以视为语言结构呈现出来的特性,后者则关注语言成分是如何被组织的。

就对语言的表象而言,哈弗瓦内克认为,“在(前景化)这样一种使用语言手法的方式中,‘使用’本身可以吸引注意力,并被感受为非同寻常的,就像剥离了自动化、去自动化”(Garvin 10);穆卡洛夫斯基则指出“前景化是自动化的对立面,也就是对一个行为的去自动化;一个行为越多的自动化,就越少有意识地被执行;越多地被前景化,也就越多有意识的行为”(Garvin 20),这种有意识的行为其目的在于“关注语言符号本身”(Garvin 4)。两人的表述方式稍有不同,但就根本而言是一致的,他们都认为前景化的目的是要打破自动化状态,使人感受到对语言的使用。在自动化状态中,人是认知而不是感受对语言的使用,更准确地说,语言行为的主体对语言的使用是无意识的,他的目的不在于如何使用语言,而在于如何准确地表达他的意图。这看上去紧密关联的两者其实各有侧重,对语言的使用关注的是语言的行为和过程,而准确表达意图关注的是语言行为的目的和效果间的关系。哈弗瓦内克对此有精辟的论述,在自动化状态下,“言说者的意图并没有失去所期望的效果,意图与效果之间的联系没有破裂”(Garvin 10)。

对语言成分的组织则导致了对语言行为的关注。穆卡洛夫斯基指出,当对象被视为诗歌时,“我们的关注点立刻就转向相关的文本组织”(Mukarovsky, "The Word" 66);“自我导向(self-orientation)的诗歌语言比其他功能语种更适于[……]以诸多新方式持续地揭示出语言符号的内部组织,并呈现对其使用的新的可能”(Mukarovsky, "The Word" 6)。我们可以这样考虑,对文学而言,语言充当的角色是语言材料,这和金属、石头在雕塑中,色彩在绘画中充当的角色是一致的。换言之,文学的一个重要属性就是对语言材料的组织,其组织方式因为诗歌语言具有的自我导向属性而被前景化。当然,也可以说诗歌语言因其不同于其他功能语种的语言组织方式而被前景化。无论如何,正是诗歌语言具有的自我表象能力使其组织方式被呈现。

有两种前景化的方法对应着前景化的这两种属性。就语言的表象而言,穆卡洛夫斯基指出有

两种不同的审美模式,一种为结构化审美(structured esthetic),一种为非结构化审美(unstructured esthetic)。前者是一种固定的、自动化的表达形式,后者则是未经固定的、前景化的(Garvin 31)。具体而言,结构化审美试图建立一种普遍有效的表达和审美方式,是一般性的;非结构化审美则和特定的主体、时间和空间相关,是个性化的。具体到文学实践上,就呈现为文体的转换。文体的创新就是形成结构化审美,亦即以自动化的文体为背景,形成新文体的前景化,而固守一种文体就会使这种文体结构化,亦即自动化。但不同于一般的自动化,由于结构化审美已经形成了审美表达,是行之有效的表达模式,因此它在自动化的同时,又是前景化的,比如说七绝、十四行诗,这种体裁本身由于大量使用而是自动化的,但同时又是前景化的,因为它仍然构成了审美表达。时至今日,仍然有大量诗人在使用各种已经结构化的表达模式。

在这个视域里,文学史或艺术史实质上就是结构化和非结构化审美交替的过程。比如我们说“唐诗宋词元曲明清小说”,某个时代最具代表性的文体正是这个时代被前景化的非结构化审美,也是占据主导地位的艺术形式,比如我们以“诗”为唐朝的代表性文体,但唐朝仍然有传奇等其他文学体裁;同时,它也是对之前的结构化审美的反动。它自身也会因成熟、被广泛使用而结构化。布拉格学派的青年一代,如沃季奇卡(Felix Vodicka)把文体的前景化和自动化应用于文学史研究,从而开启了一种新的文学史研究范式。加兰(F. W. Galan)简单总结了沃氏的主要研究方法,即自动化的体裁、文体的陈腐的表达方式和诗歌语言的永恒前景化之间的冲突(Galan 153)。

对语言成分的前景化——亦即对语言成分的组织,较早出现于穆卡洛夫斯基的论文《标准语言和诗歌语言》中。穆氏在这篇文章里指出了两种前景化方式,分别为词语的选择和同一语境中词之间非同寻常的语义联系。在一部作品里,这两种方式必须朝向一个稳定的指向持续地展示自身(Gavin 20)。在此,我借用中国古典诗歌中的一些例子加以阐释。在李易安“寻寻觅觅冷冷清清凄凄惨惨戚戚”中,诗句因叠用近、同义词而强化了意义,并使诗句具有了“稳定的指向”。这在东坡“横看成岭侧成峰,远近高低各不同”以及

“塔上一铃独自语,明日颠风当断渡”中稍微隐晦,但也更突显出诗人技巧的高超。前两句诗中的六个方位副词共同使整首诗的指向更加清晰。后两句中,“明日颠风当断渡”连用以/d/为声母的颠、当、断、渡,巧妙地模拟了铃声,并因此而被前景化。受到布拉格学派的启发,钱钟书将中国文学中的这个现象称为“径路绝而风云生”。“径路”即为背景,“风云”即为前景化,“在常语为‘文理’欠‘通’或‘不妥不适’者,在诗文则为‘奇妙’而‘通’或‘妥适’之至”(钱钟书 532)。他在《管锥编》中也有相似的观点。令人遗憾的是,他的阐释没有被国内学界关注,也就遑论用于文学、美学研究。

在《论诗歌语言》中,穆卡洛夫斯基更细致地阐释了诸多语言成分在前景化中起到的作用,这些成分可分为语音和文字两大类,前者包括节奏、韵律、语序、音节、音调等,后者则包括文字、词形等。在此仅以诗歌中的“停顿”(pause)为例。穆氏认为,在诗歌里,“不同方式的停顿的积聚,富有冲击力的规律性重复,或者在出人意料的地方的停顿”,都能起到前景化作用。他更指出,“如果能被整合至相关语境,停顿甚至可以成为明确的意义的等值物”(Mukarovsky, “The Word” 31)。这里以杜甫《秋兴》中“丛菊两开他日泪,孤舟一系故园心”为例,这两句诗有两种不同的停顿方法,分别为“丛菊/两开他日泪,孤舟/一系故园心”和“丛菊两开/他日泪,孤舟一系/故园心”,前一种停顿倾向于表情,后一种注重陈述,不同的停顿方式产生了不同的语义。

前景化也是非文学艺术领域用来组织语言的方式。俄国形式主义者托马舍夫斯基指出,艺术语“可以存在于文学之外”。之所以非艺术言说中也会有艺术语,原因在于“要让对方注意我们的表达方式”(方珊 84)。雅各布逊(Roman Jakobson)提到人们会因表达效果的要求而有意识地组织语言,目的在于使表达的某些成分被前景化,如艾森豪威尔在竞选总统时巧妙利用了语言的音、形而创造出引人注目的竞选口号“I like Ike”(Ike是艾氏的名)(Jakobson 70)。哈弗瓦内克进一步指出,任何一种实用语言中,“语言手法同样依据具体的言语行为的目的而决定”(Gavin 3),“前景化都会因其自身的原因而被最大化地使用”(Gavin 11),在这种情况下,交流意

图不会完全处于背景中,它会因言说者有目的的选择手法而和手法一起前景化,其最终目的是使意图更加彰显,从而取得更好的效果。

至此可以简单总结前景化及其与布拉格学派美学研究的关系。前景化有效地区分了诗歌语言和其他语言,确立了诗歌语言作为一种自律的功能语种,具有使言语行为主体关注语言自身,并将注意力转向语言内部的作用。这就进一步促使文学研究向内转,开始关注到文学材料的组织,促进了文学研究由时间性转向空间性。在后来的研究中,我们可以看到穆卡洛夫斯基、雅各布逊等人都大量尝试文本细读,后者和列维·斯特劳斯所著《评夏尔·波德莱尔的〈猫〉》正是个中翘楚。作为一个以语言为文学、美学研究切入点的学派,布拉格学派对诗歌语言和其他语言的区分成为该学派研究的起点和重点之一。前景化作为区分诗歌语言和其他语言的重要手段;甚至可以说,在早期布拉格学术中,前景化是“重中之重”。

二、前景化和陌生化

上文所举的例子中,可以看到诗人往往会采用特殊的手法,使诗歌语言呈现出不同于非诗歌语言的特征,这恰恰也是陌生化理论所强调的。毋庸置疑,前景化和陌生化之间有紧密的联系——或者说渊源关系,但二者的差异同样值得关注。只关注二者的相似而忽略差异,显然把前景化给简单化了。实际上,前景化理论的主要阐释者穆卡洛夫斯基在1940年时已经开始抱怨人们把前景化等同于变形(deform)和扭曲(distort),这也意味着他不满足于把前景化等同于陌生化。在这次抱怨之后,尽管仍然使用前景化,但出现更多的是语言的“审美功能”或“诗歌功能”,这也表明布拉格学者在试图消除陌生化的影响。

但后来者似乎没有注意到前景化和陌生化之间的差异,也没有注意到穆卡洛夫斯基的抱怨。人们仍然执着地把前景化视为陌生化在捷克的重生或延续,这种看法以同为布拉格学派成员的维尔特鲁斯基(Jiří Veltruský)为代表,他把前景化视为布拉格学派还处于形式主义时期的重要标志,并将之视为陌生化的同义词,也就得出了这样的结论,“在否定了形式方法后[……]这个概念越来越多地阻碍了后来的发现。”他认为,前景化

这个术语和穆卡洛夫斯基对结构的精炼、复杂的界定完全不相符(Veltruský 134)。我不同意维氏的看法,实际上维氏也为穆氏不满意前景化的同时又继续使用这个术语而困惑。从另外一个角度看,厘清前景化和陌生化这两个术语的异同也就显得愈发迫切。

陌生化与前景化在两方面呈现出相似之处。首先,二者的方法和目的都是一致的,即借助对语言的艺术变形,凸显出语言本身和对语言的使用。其结果是把语言区分为诗歌语言和非诗歌语言,后者关注语言的效果,语言和实在间有密切的联系,前者则关注语言本身和对语言的使用,语言和实在间没有联系,至少没有直接联系。第二,这一点也是对第一点的深化,即以陌生化或前景化以及自律的诗歌语言为基础,建构一种文学科学。就这两点来看,陌生化和前景化间的相似性是不可辩驳的,但深究这些相似之处,不难发现二者间仍然存在深刻的差异。仅就其起源而言,前景化立足于前景/背景的二元对立,这个对立是基于一个空间隐喻达成的,也就是说,在发生学的意义上,前景化已经不同于陌生化。

就第一点而言,什克洛夫斯基举了大量例子佐证“陌生化”。在这些例子中,作家毫无例外地都采用了不同于传统的写作方式,如托尔斯泰的《霍尔斯托密尔》通过马的视角来叙事。这种扭曲或变形的艺术手法,也是早期布拉格学派对前景化的理解。并且,两个学派都在陌生化、前景化和读者的感受间建立了联系。两个学派的差别首先在于,读者的感受在陌生化和前景化的形成中的作用是不同的。俄国形式主义在诗歌语言和读者的感受之间建立了直接的联系,换言之,“陌生化”与否取决于读者有没有“陌生”的感受。布拉格学派则在诗歌语言和标准语言之间建立了逻辑关系,正如穆卡洛夫斯基所言,“诗歌语言理论关注的是诗歌语言和标准语言之间的差异[……]对于诗歌语言而言,标准语言是背景,依靠它可以将一部作品中对语言成分的审美扭曲反射出来”(Garvin 17-18)。在布拉格学派这里,语言成分是否被前景化,取决于诗歌语言和标准语言之间的语义转换。^③对于他们来说,“感知”只是在作品和读者以及实在间建立联系,而不是像俄国形式主义的陌生化那样,起着决定性作用。

其次,俄国形式主义把艺术变形视为陌生化,

隐藏着对“新”的追求:旧事物都是自动化的,对去自动化的追求也就被替换为对“新”的追求。这是一种值得警惕的进化论美学观。穆卡洛夫斯基尽管也提到“对事物的‘滥用’常常会有意无意地获得一种先前未知的使用方式”,但“把‘新颖’(novelty)视为诗歌职能的本质属性可能是错的”(Mukarovsky, “The Word” 65)。文学实践中有大量例子可以佐证穆氏的观点,创作者常常会使用大量“陈旧”的题材、体裁、典故或其他事物,而且我们也把荷马史诗、莎士比亚、《诗经》、李、杜视为难以逾越的高山。同时,上文所说的“结构化审美”兼具的自动化和前景化双重属性,也使对“新”的强调在前景化中并无多大意义。

再次,陌生化和前景化都是两个学派用来区分诗歌语言和其他语言的重要工具,但具体的方式和得到的结果却不尽相同。雅库宾斯基曾指出语言可以分为两大系统,一种以实际交流为目标,可将之称为实用语言;在另一种中,实用目的退居其次,所以是诗歌语言(托多洛夫 25)。沿着雅库宾斯基的思路,多数俄国形式主义者都着手了语言区分的工作,但他们都无法解决这个问题:不同的实用语言之间、它们和诗歌语言之间的关系是什么?因此,他们的语言区分过于琐碎而缺乏系统性。布拉格学派把实用语言抽象为标准语言,并以抽象程度的高低和对确定性的追求的不同来区别不同的标准语言,“标准语言中表达的确定性是一个‘程度’问题”(Garvin 8),日常交流的抽象程度和对准确性的要求最低,抽象程度最高、对语言有着“精确性”要求的则是科学语言。诗歌语言则以标准语言为背景,正如上文所言,依靠背景语言可以把对语言成分的审美扭曲反射出来。

以上不同直接导致了第二个相似之处的实质性差异,即文学科学建构的成功与否。不能否认,俄国形式主义在建构文学科学上的努力是值得肯定的,但也因诸多缺陷导致了文学科学最终只是个幻象。他们的陌生化理论以及对文学性的追求是为了建立自律的文学科学,因此要反对19世纪末以来盛行欧洲的心理主义和传统文学研究。然而把陌生化直接诉诸读者的感受既在文学研究中保留了心理主义,也保留了其他“非文学”因素:读者是外在于艺术作品的,以读者为陌生化成功与否的决定性因素变相地建立了艺术与实在的关

系。在另一端,他们又拒不承认文学与实在的关系,“艺术是永远独立于生活的,它的颜色从不反映飘扬在城堡上空的旗帜的颜色”,执着于绝对的自律,也就使自律的作品走向了它的反面,艺术不承担认知生活的功能,和社会文化之间没有任何联系,唯一的作用只有引发对质料的感受。这就把审美愉悦弱化为无灵魂的、色情式的快感。更为关键的是,陌生化如何把这些“质料”整合为一个整体?形式主义无法提出令人信服的答案,把作品简单理解为“手法的总和”只是一种机械的观点。

不同于俄国形式主义,布拉格学派建立的前景和背景间的逻辑关系为文学科学打下了坚实的基础。前景化把前景投射至背景上引发前景的语义转折,有效地排除了作品中的心理主义和其他非文学因素,从而把作品提升为自律的自体。同时,前景化把作品区分为前景和背景:没有完全的前景化,完全的前景化意味着新的自动化(Garvin 20)。共存于同一个作品中的两者各司其职,前景成分承担着审美功能,背景成分承担着交流功能。由于作品中存在承担交流作用的背景成分,因此作品和社会之间仍然存在有机联系。更进一步看,以把前景投射至背景这样的方式来生成诗歌语言,也隐晦地在诗歌和实在间建立了联系。诚如穆卡洛夫斯基所言,“无论(艺术)符号与被它直接所指的实在之间的联系多么孱弱,都不能排除把作品和实在间的联系视为一个整体”(Mukarovsky, “The Word” 71)。概言之,前景化在赋予艺术作品本体论地位的同时,保留了作品的工具论属性。可以说,它比陌生化往前走了一大步。

在前景化对作品的区分中,前景成分间仍有细微但影响巨大的差别。前景成分并不处于一个层次上,这些成分中处于最高级的那个才是艺术作品的“主导成分”(the dominant),是“一个艺术作品的焦点成分:它支配、决定、并转换其他成分”(Jackson 41)。无论是其他前景成分,还是背景,都服从主导成分对它们的支配。这样也就把艺术作品整合为一个有机的整体,主导成分由此成为结构的整体性的捍卫者。

主导成分的地位并非固定不变的,包括背景在内的结构的任何成分,在语境转换的前提下,都有可能成为主导成分。这就引入了“语境”这个

新视角。无论是前景对背景的语义投射,还是前景和背景间的辩证转换,都和语境有密切的联系。哈弗瓦内克就指出,“如果语境变化,那些在旧的语境中的技术术语也会被去自动化,也就是被前景化”(Garvin 10)。穆卡洛夫斯基进一步认为,“某个特定对象是否被视为艺术,与该对象所处的语境紧密相关。在一段时期、一个国家被视为艺术的,在其他时期、国家则未必如是”(Mukarovsky, “Aesthetic” 3)。可以这么说,布拉格学者更倾向于通过语境来看待事物是否被前景化。什克洛夫斯基也提到了语境,但目的仍是为了把诗歌语言塑造成一种“困难重重”的语言(21-22)。相反,布拉格学派在凸出“语境”的重要性时,并不强调诗歌语言的“困难”属性,而是强调处于语境中的人被要求将对象视为诗歌或审美对象。这就产生了两个结果,其一,“前景化”有赖于艺术作品和语境间的关系,语境的变化促使前景/背景发生转换,这样的观念造就的其实已经是十分精密的“结构”;其二,诗歌语言之所以成为诗歌语言,是因其被视为诗歌语言,布拉格学者因此走向了语境论美学。

三、走向“语境论”美学

在对前景化的阐释中,我们发现前景化有一种“语境化”(contextualization)属性。上文提到,什克洛夫斯基已经注意到了但没有充分理解“语境”的意义。他还意识到了和语境相关的一些限制性条件,他认为实用、日常语言遵循的为省力原则,而诗歌语言所遵守的“陌生化”规律则与之相悖。晚期俄国形式主义时,蒂尼亚诺夫再次阐释了“语境”,他指出,“一般的‘词’是没有的,词在诗中所起的作用完全不同于在谈话中,在散文(各种体裁)中所起的作用又不同于在诗中”(方珊 61)。蒂氏更清楚地意识到语境不仅是言说的“上下文”,还是言说活动涉及的一整套复杂机制。狭义的语境,即上下文,使词的功能、意义具体化;广义的语境,即复杂的交流机制,则赋予了词“另外的色彩”,“从严格意义上讲,每个词都有自己的词汇特性(由时代、民族、环境所建立)”(方珊 51)。因此,这套机制显然和社会、文化、意识形态等紧密相关。此外,语境还具有自然化(naturalized)特色,因此“只有在这个时代、民族

之外,其词汇特性才能被意识到”(方珊 51)。遗憾的是,无论是什克洛夫斯基,还是蒂尼亚诺夫,都没能有效解决这个问题:诗歌语言在其形成过程中要偏离的规范,“究竟是日常语言,还是通行的文学惯例,或二者都是新的文学作品据说要与之偏离的规范,并不总是很清楚的”(佛克马 易布斯 52-53)。

布拉格学派在诗歌语言和标准语言间建立的联系,则初步解释了这个问题,即前景化是对标准语言的违反。在标准语言基础上,布拉格学派还提出了“标准文学语言”这种独特的语言现象,这就为前景化提供了审美或文学上的规范。对一种语言成分的前景化就至少有了两种可能,即对标准语言或标准文学语言的违反,但前景化要获得文学作品资格以及经典化,则必须要得到标准文学语言或艺术传统的授权。

布拉格学派进一步从两方面阐释了前景化的语境化倾向。一方面,这种倾向呈现于对“语境”这个术语的使用之上,或者虽然不直接使用该术语,但布拉格学派在行文中仍然会体现相关特点;另一方面,布拉格学派在美学研究方面的主要代表穆卡洛夫斯基使用了“集体意识”(collective consciousness),这个术语和“语境”尽管有细微的差别,但在精神实质上是相通的。

上文已经提到,哈弗瓦内克率先指出了语境和前景化之间的密切联系。穆卡洛夫斯基更充分地展现了这种联系的重要意义。他指出,前景和背景共同构成了一个动态结构,这个结构包含了趋同和趋异的不同成分以及一个不可分割的艺术整体(Garvin 20)。具体地看,趋同的成分指那些服从于当前的前景化状况,致力于巩固其艺术价值的成分;趋异的成分则指那些试图获得新的前景化模式,形成新的解释的成分。这些成分并存于同一个艺术整体内,在该艺术作品内部形成张力。当语境发生变化之时,趋异的成分就可能颠覆原有的前景化模式,形成新的解释范式。在这种情况下,结构中的成分就会重组,原先起主导作用的成分有可能会被降级,甚至还原至背景,而原先被主导的成分则会被前景化,甚至成为主导成分。

在此以朱庆馀的诗《近试上张水部》(“洞房昨夜停红烛/待晓堂前拜舅姑/妆罢低声问夫婿/画眉深浅入时无”)为例。在“古典中国诗歌”的

语境里,这首诗首先是一首性别拟代诗,诗人以新妇的身份询问科考的结果如何。时光流转,今人在当下语境里,则可将之理解为朱庆馀原来拟就的题目“闺意”,从中可见新婚夫妇的甜蜜与羞涩。博加特廖夫(Petr Bogatyrev)在其民俗研究中同样注意到了这个现象,“同样一首歌,知道它的人和只知道他们本地的歌的人欣赏时,会产生不同的效果”,因为在歌的形式没有变化时,语境的变化使歌的功能发生了变化(Matejka and Titunik 27-28)。究其根本,文学作品的某些成分的前景化或背景化(backgroundized)状况会随语境变化,从而改变其主导因素和解读方式。

沃季奇卡在其文学接受研究中也充分强调了语境的重要性。他认为,“一部作品的价值,从其历史起源的角度来看,不是持续的和不变的量”(Matejka and Titunik 197)。沃氏改造了波兰美学家英伽登的术语“具体化”(concretization),认为文学作品只有在接受,也就是在读者的阅读中才能实现。这样一来,一直被忽略的读者就被赋予了比“起源”更重要的意义,因为文学作品的实现必须通过读者的阅读。基于读者和他藏身的语境的异质、多元,沃季奇卡指出,对过去和现在的文学作品的前景化状况的研究,“也就是研究我们在一个给定时代的相关框架内对文学的塑造。”此外,沃氏还明确地提出了文学研究需要重建一个时代的文学规范、该时代对文学的要求、该时代中文学价值的等级体系等诸多元素(Matejka and Titunik 199)。细查这些元素,可以发现沃季奇卡充分意识到了“语境”这个大概概念中隐藏了诸多对文学实践的限制性条件。

穆卡洛夫斯基进一步用“集体意识”来描述这些限制性条件,“集体意识不是心理实在,而是社会事实,它可以被定义为诸如语言、宗教、科学、政治等独立的文化现象系统的存在点。[……]它们不能被感知,但通过对经验实在的规范性影响可以揭示其存在。[……]审美也主要以规范系统的形式呈现于集体意识中”(Mukarovsky, “Aesthetic” 19-20),所谓的规范性影响正是审美规范对艺术实践的控制性影响。沿着这个思路,艺术实践的成果是否能成为艺术作品,并不在于艺术作品为何、如何被生产,而在于它能否被集体意识认可。当然,不是所有布拉格学派同僚都认同“集体意识”,雅各布逊就更倾向于使用“集体

意识形态”来表示文学作品中包含的规范系统。陈国球指出,“一个文学作品可以‘集体’感知吗?所感知的有多少可以集体分享?”(陈平原 陈国球 98)。这些学者对审美规范和集体意识的理解似乎有些偏颇。审美规范不是法律那样的成文法,而是某种惯例;也不同于一般的可认知的惯例,它是不可认知的;更不同于意识形态,它不具有强制作用。在这个意义上,沃季奇卡的理解更接近穆氏,尽管注意到了个体的能动性,但他又认为,审美接受不能从个体的心理气质和他的好恶出发,因为这可能和一个时代的文学态度是相反的。他进一步认为,由历史的普遍性所表示出来的特征,才是审美接受研究的真正目的(Matejka and Titunik 197)。

我们可以以几个例子来看集体意识揭示的这种“历史普遍性”。以杜甫为例,殷璠《河岳英灵集》与高仲武《中兴间气集》这两本当时最主要的诗歌选本,前者所收诗歌由开元二年(714年)到天宝十二年(753年),后者由至德元年(756年)到大历末年(779年),涵括的年代和杜甫一生几乎重合,但没有收录一首杜诗(莫砺锋 3-6)。大历四年(769年),杜甫在《南征》诗中写下“百年歌自苦,未见有知音”,这真是痛苦的自况。与之相反的是和福楼拜的《包法利夫人》同时问世的费多的《范妮》,一年内再版十三次之多,可谓红极一时。然而大浪淘沙,流传下来的却是当时遭受恶名的福楼拜和他的《包法利夫人》,而不是《范妮》。这揭示了两种不同现象,由于语境的变化,或者寻常之物嬗变为艺术作品,或者艺术品失去艺术品资格而沦为寻常之物。究其根本,集体意识中的审美规范以近乎“无意识”的方式起到了调控个体的行为的作用,人的行为(以及艺术家的创作)不是自由的,而是被控制的。

可以说,布拉格学派对艺术和美的追问已经不同于前人。他们的“语境论”美学是反形而上学的,至少具有如下特点:第一,从追问“美是什么”转为“如何成为美”,美是语境化的;第二,揭示了艺术实践中隐藏的权力运作。艺术家的创作不是自足的行为,他的作品只有经历语境(或集体意识)的授权才能获得艺术品资格,这一点揭示了博物馆、画廊、书市、庇护人等的作用;第三,破除了作家意图和作品之间的必然关系,并转向受到集体意识调控的读者。在对索绪尔能指、所

指独断性(任意性)关系的讨论中,学派法籍成员本维尼斯特曾指出这种关系的虚假性(本维尼斯特 79-87)。雅各布逊持相同观点,无论在其布拉格时期还是后布拉格时期,他都认为语言符号的独断性不能为符号的次级功能提供足够大的空间,因此,随着符号表意能力的增加(即符号是一个“大”符号,具有多种表意的可能),这种独断性也就减弱(Vykypel 15)。具体到文学研究,读者、语境的变化增加了文学符号的表意能力。

结语:前景化美学的影响

前景化美学研究是在俄国形式主义开启的文学理论的语言转向的大背景下进行的,并极大地促进了这次转向。总的来看,它预示了20世纪美学研究的一个重要转向,即从对美的形而上学本质的康德式玄思走向具体的语境化分析。在前景化的语境论美学视域里,不复存在某种永恒不变的美的本质、美的理念和康德笔下的纯粹美。美是价值化、语境化的。人们需转而追问,是什么建构了我们对美的认知。与之相似,艺术研究的对象也由艺术品的自足本体转向了建构艺术作品的途径和方法。

1950年代起,语境论美学开始大举登上历史舞台。斯蒂芬·戴维斯(Stephen Davies)的研究值得我们参考,他把语境论美学视为广义艺术本体论范式中的一部分,其目的在于揭示“对艺术的分类依赖我们的兴趣”,“一些分类法和兴趣很能够揭示艺术为何、如何被创造和欣赏”(Levinson 155)。这些分类、兴趣藏匿于艺术语境中,语境论者宣称存在着具有不同特点的艺术史和社会语境。戴维斯指出了这个语境的一些相关属性,“最明显的就是艺术作品的艺术史定位、功能、风格、类型,以及强烈影响到这些属性的广义的文化或技术因素”(Levinson 173)。艺术作品可供识别的性质依赖这个语境,它在这些语境里获得艺术作品身份。

简单地看,语境论美学的可贵之处在于它发现了艺术作品背后的“艺术”观念的历史性,“艺术”是一个语境化的而非恒定的观念。因此,艺术作品的生产不是自然而然的。准确地说,在看似自然的背后,是不可见的“隐蔽的上帝”的权力运作:他影响、改变着我们的“观看之道”。20世

纪中叶以降的,以“艺术界”或“艺术体制”为代表的美学研究正是对此的深入发掘。尽管丹托、迪基、卡罗尔等代表人物都认为这是对传统艺术界定路线的创新性复兴,但实际上已经造成了美学研究的巨大转向。时至今日,这个转向已经被广泛认同,并在当前的美学研究中焕发出了巨大的生命力。

注释[Notes]

- ① 又译为前推、突出等,本文采用“前景化”。陈国球又译为“具体化”,并将之和英伽登、沃季奇卡的术语“具体化”关联了起来。这种译法是值得商榷的。参见陈国球:“文学·结构·接受史——伏迪契卡的文学史理论”,《结构中国文学传统》。武汉:华中师范大学出版社,2011年。
- ② “背景”是布拉格学派另一个重要的术语,本文暂不讨论这个术语。
- ③ 语义转化又可以视为“逻辑运算”。布拉格学派建立的“结构”在很大程度上受到逻辑实证主义(尤其是卡尔纳普)的影响,结构中的成分扮演着“算子”的角色,前景化与否取决于运算的结果。这实际上为结构预设了一种数学式的精密。

引用作品[Works Cited]

- 埃米尔·本维尼斯特《普通语言学问题》,王东亮等译。北京:三联书店,2008年。
- [Benveniste, E. *Problems of General Linguistics*. Trans. Wang Dongliang, et al. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2008.]
- 陈平原 陈国球编《文学史》第一辑。北京:北京大学出版社,1993年。
- [Chen, Pingyuan, and Chen Guoqi, eds. *Literary History*. Series 1. Beijing: Peking University Press, 1993.]
- 方珊编《俄国形式主义文论选》。北京:三联书店,1997年。
- [Fang, Shan, ed. *Selected Literary Criticism Papers of Russian Formalism*. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 1997.]
- 佛克马 易布斯《二十世纪文学理论》,林书武译。北京:三联书店,1988年。
- [Fokkema, Douwe, and Elrud Ibsch. *Theories of Literature in the Twentieth Century*. Trans. Lin Shuwu. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 1998.]

- Galan, F. W.. *Historic Structures: The Prague School Project, 1928-1946*. London & Sydney: Groom Helm, 1985.
- Garvin, Paul L., ed. & Trans. *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Washington, D. C: Georgetown University Press, 1964.
- Jakobson, Roman. *Language in Literature*. Cambridge, Mass: Belknap Press, 1987c.
- Levinson, Jerrold, ed. *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Matejka, L., and I. R. Titunik, eds. & Trans. *Semiotics of Art*. Cambridge, Mass and London, the MIT Press, 1976c.
- 莫砺锋《杜甫评传》。南京:南京大学出版社,1993年。
- [Mo, Lifeng. *A Critical Biography of Du Fu*. Nanjing: Nanjing University Press, 1993.]
- Mukarovsky, Jan. *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*. Trans. Mark E. Suino. Michigan: Ann Arbor, 1979.
- [—, *The Word and Verbal Art*. Ed. & Trans. J. Burbank and P. Steiner. New Haven and London: Yale University Press, 1977.]
- 钱钟书《谈艺录》。北京:中华书局,1993年。
- [Qian, Zhongshu. *On the Art of Poetry*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1993.]
- 什克洛夫斯基《散文理论》,刘宗次译。南昌:百花洲文艺出版社,1997年。
- [Shklovsky, Victor. *Theory of Prose*. Trans. Liu Zongci. Nanchang: Baihuazhou Literature and Art Publishing House, 1997.]
- Stern, Peter, ed. *The Prague School Selected Writings, 1929-1946*. Austin: University of Texas Press, 1982.
- 托多洛夫编选《俄苏形式主义文论选》,蔡鸿滨译。北京:中国社会科学出版社,1989年。
- [Todorov, Tzvetan, ed. *Théorie de la littérature*. Trans. Cai Hongbin. Beijing: China Social Sciences Press, 1989.]
- Veltruský, Jiří. “Jan Mukarovsky’s Structural Poetics and Esthetics.” *Poetics Today* 1980-1981 (winter), Vol. 2, No. 1b.
- Vykypel, B.. *Empirical Functionalism and the Prague School*. Muenchen: Lincom Eurpa, 2009.
- (责任编辑:王嘉军)