

# 思想实验：以形式研究的辩护为例

赵毅衡

## 一、“实验室方法”

先说明清楚,本文讨论“实验室方法”是为了有意躲开“实验主义”(Experimentalism)这个现成词。“实验主义”,又称“工具主义”(Instrumentalism),是杜威对“实用主义”的延伸发展。服膺杜威的胡适说,“实验主义”不过就是“实际主义”。他说得很对,因此“实验主义”与本文所讨论的主旨完全不同,思想实验做的就是实际难以做的研究。所有这些主义,无论在其被污名化之前,还是今日为排除污名而引发的许多争辩,都与本文的讨论无关。先说明在前,免得陷身于此种不必要的名称混战之中。

因此,我杜撰了一个词——“实验室方法”,来说明现代思想的一个特色,即自然科学的实验室体制,以及人文学—理学常用的思想实验(thought-experiment)方法。自然科学的实验室体制懂懂,思想实验问题的讨论也很早就出现,本文认为二者的方法程序相通,可以说是同一方法论的变体。例如,亚里士多德认为重物下落的速度比轻物快,几千年被人认为是道理十足的常识。伽利略首先给出思想实验:重物连着轻物,速度会更慢还是更快?显然哪一种理由都说不通。然后他才进行了著名的比萨斜塔实验,证明自由落体的加速度对任何物体都是恒定的。

现代化的一个重要基础,是高等教育制度。高等之前的教育,包括技术训练,都是自古就有的教育方法,并非人类文化的新增物。而高等教育,则是现代化的前提,是任何现代社会都不可或缺的组成部分。高等教育不只是选拔人才,不仅是未来给优秀青少年机会,而且是学术思想本身的生长基地。

现代高等教育包括两个体制环节:一是学术分成了系科:系科往往出于社会生产分工的需要(如化学与化工、城市设计与给排水设计),也有一些系科并不直接与生产相挂钩。主要的是文史哲,即所谓“人文学”(humanities),也包括一部分理科,如理论物理、纯数学,都与实践有一段距离。人文学—理学各系科培养的学生,目标往往是“自产自销”,毕业生大多在各级教育体系中担任教师。

现代高等教育另一个体制环节方法论,就是实验。实

验成为高校研究与教学的核心方式:任何系科的教师和学生,主要在学习如何用实验做理论的检验与发现。实验有两种:一是真实实验(real experiment),即实验室实验(包括模型试验和计算机虚拟实验);二是思想实验。现代高等教育教学以实验方式为主,课堂讲授配合。一切教育、发现、创新、推进,都在实验中进行。现代高等教育培养的学生,必须会做实验,或会做思想实验。

为什么思想实验也是一种“实验室方式”呢?因为它们也要走三个实验室环节:

为了凸显有关问题,设想与筹划实验室条件与实验方案,并提出预设;

在实验室中“孤立化”这些条件(用“无菌”“真空”等排除其他因素干扰);

发表结果,让其他类似条件的实验室能重复,并且在一定程度上进行实践验证。

人文学科—理学进行的往往是思想实验:它们的实验室设在头脑中,或是纸上。20世纪早期,马赫的《论思想实验》、库恩的《思想实验的作用》二文,已经对此做了很有说服力的阐释。库恩指出:“思想实验的场景基本上都是现实世界不存在的场景,或者在现实世界根本不可能发生的情况。”<sup>①</sup>对照之下,相当多的社会科学或应用性生产实践的工科,以收集整理数据信息为主,并不以思想实验为主。

思想实验,也要创造这样相对纯粹的“孤立化”条件,其方式不是灭菌之类,而是悬置(epoche)其他因素干扰。这个环节很重要,悬置就是承认某些因素是存在的,但在本次思想实验过程中,暂且存而不论。否则情况太复杂,难以把要凸显的问题整理清楚。因此,思想实验同样需要符合真实实验的三个环节:

为凸显有关问题,设想与筹划实验室条件与实验方案,并提出预设;

在思想中孤立出这些条件(主要是“悬置”其他干扰因素);

发表结果,让其他思想者甚至一般民众重复,并且在一定程度上进行实践验证。

由于思想实验并不需要设备,而是需要有训练的思想

方法,看起来似乎比较容易进行,实际上比真实的实验室更为困难。可以举一个人人皆知的关于伦理学的思想实验即“电车实验”为例:

这个设想凸显了伦理学难题,即是否可以牺牲少部分人以谋取较多人的利益;

进行思想实验时“悬置”干扰因素,如好人、坏人,特殊保护的妇幼老人,等等;

发表结果,看能否被其他伦理学者重复,或让一般民众理解。或能够在一定程度上进入社会活动(如法律)的实践。

“悬置”就是人文理科的“隔离”条件,就像“无菌”等条件只能在专门实验室里做到。不同的悬置方式,或“悬置”不同的因素,就会形成很不同的思想实验。而“悬置”是一种思维方式,不需要设备与复杂措施,只需相关的方法修养,只是这方法要经过训练才能习得。

思想实验实际上一直是各种思想者普遍采用的方法,只是实验者不一定想到自己在做这类工作,如有思想的小说家,不一定明白自己的创作,实际上是在创造某种区隔以准备思想实验,如陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》,就是探讨在一个设定的条件下,人如何才能自赎罪孽。阿甘本认为哲学并无专有领域,文学就是哲学的重要阵地。<sup>(2)</sup>文学作品对某个理论问题做思想实验,实验的过程,就是借助作品的情节凸显有关问题。

人文学科与纯理科的思想实验,自古有之,并不自现代始。古希腊哲学的一系列思想实验,如柏拉图的“洞穴谬见”、芝诺的“飞矢不动”,至今为我们所称道。中国哲人的思想,老子“道可道,非常道”产生于思想实验中对“可道”的困境;庄子“庄周梦蝶”预兆了现代存在论思想;“白马非马”只有在思想实验中才是一个问题;佛家唯识学的“阿赖耶识”第八识,提示在思想中如何超越执着。

但无论东西,古代此种思想实验只是个别哲人大胆的玄思。只有到现代,思想实验才爆发,成为人文学与理学的主要展开方式,也成为高等教育培养学生获得的主要技能。到了20世纪,思想实验,与实验室实验一样,是高等学校的日常活动。思想实验不仅对哲理很重要,而且是所有领域的思想活动都必须学会的方法。<sup>(3)</sup>

显然这里有个问题:难道人文学科不是已经在以社会为大实验室?不是从实践中提炼真知?的确,问题是从实践中来的,思想实验只是解决如何“提炼”思考此问题的环境,因此思想实验不是凭空胡思乱想。正如理工科的问题来自大自然,但也需要“条件提纯”的实验室。理工科的基础工作需要先在实验室开始,这已经成为现代学术的基本方式。<sup>(4)</sup>因为在自然状态中,条件不纯,干扰过多。自然界里杂质混合,难以凸显某个问题,因此实验室是一种特

殊实践。人文学科也一样:思想实验,不是脱离实践,而是加强了知识与实践的关系,是一种“提纯条件”下的实践,是让本来难以单独考察的认知过程,有实践的可能。

而且思想实验与真实实验室实验一样,最后要归到条件复杂的“自然世界”中进行实践检验。实验结果是否可靠,还是要回到杂质并存的自然状态中加以检验。就像药学实验先要把某种物质提纯在烧瓶里,最后验证依然要到不纯的临床实践之中。文科同样如此,在思想实验中,我们要知道如何悬置,但最终研究的结果必须用社会性的复杂环境来验证。

哪怕在过程中,实验也并不是脱离实际进行的,人类思想者有一种随时在使用的检验办法,就是举例。大量举例,包括寻找反例,在思想的每一步都在进行,而且举例时尽可能采各行各业的,跨行业、跨媒介、跨文化的实例。举例也是一种实践。只有经过实践检验才能知道,思想实验挑战谬误,这过程本身有可能带来新的谬误。真实实验也罢,思想实验也罢,只要是实验,大部分情况下出现的结论并不正确。即便如此,真实实验与思想实验,这种方法不会被废除,因为这是人类现代文化的重要组成部分。

强调一句:现代高等教育的主要方式——真实实验与思想实验,都是为知识创新提供可能性。它们都有三个环节:其一,在筹划与预设中凸显,清晰化有关问题;其二,悬置形成干扰的不纯条件;其三,可让别人重复,或在复杂条件的实践中再次检验。

## 二、形式研究思想实验之一:悬置“内容”

关于思想实验之曲折、之限度,我们可以以文艺学中常遇到的形式研究为例。形式研究是一种现代思潮,它的发生与成长,比较典型地说明了思想实验中出现的各种难题,以及或许可以采用的方法。

形式研究的思想实验,顾名思义,首先是把“形式”孤立出来。而首先需要悬置的,就是与形式共生于文本中的“内容”。如何做到这一点?形式研究的理论家也是经过很长一段时间的试验和争论,才渐渐弄明白的。

20世纪开始出现的意义理论,尤其是文艺理论中的形式研究(formalism,主要包括俄国形式主义—布拉格学派、英美新批评、结构主义、符号学、符号美学、叙述学等),经常被追问其合理性,形式研究也不得不再自辩。其实,形式理论是一类思想实验,只有从这个方向理解,我们才能明白形式研究的特殊性与必要性。而且从这个方向讨论,我们可以看到形式研究自辩成功的地方与失败之处。

形式是相对于内容而言的,常识上是形式服务于内容。意义研究的对象,即任何符号文本,常被比喻为一瓶酒般二分:形式是瓶子,内容是酒。酒水和瓶子都可换,但二者面对的问题,是必须分清的两回事。评论家经常讨论

它们的互相配合,二者却不可能互相替代,这是常识看法,也是一般研究这类题目的大量理论工作者的看法。讨论一部作品的内容与形式问题,分别讨论是自然的,也是很正常的思考方式。

就常识或常情而言,一般都认为内容为文本的主导。据说,大部分作家先想到说什么,然后才思考如何说。此顺序听来自然而然,本该如此,看来大多数创作者与读者都如此思考。“买珠还椟”,自古为人所讥笑;“过分关注形式”遭人诟病。至今大部分作品介绍,首先依然说故事提要、人物介绍、历史背景等内容。

如果要真正讨论形式,就必须“悬置”内容,不然处处受内容掣肘,处处要考虑形式如何“为内容服务”。现代形式研究者,不得不再为此自辩。实际上,他们是为自己做思想实验的权力辩护。黑格尔也承认有这种常识:“理智最习惯于认内容为重要的独立的一面,而认形式为不重要的无独立性的一面。”<sup>(5)</sup>一般所谓文艺理论家,关心的也是内容中的道理。除了钻牛角尖的“形式研究者”,多数学者不会去琢磨形式作为内容的容器之外的独立价值。这是自然的,也是可以理解的。

研究内容的学者,包括对内容形成因素的研究(作者生平、交友、时风、历史条件、版本,等等)的确是文学艺术各种专业的正常工作。大部分学者,文艺研究大部分著作,集中力量于此,无可厚非,完全正常。那么,单独研究形式的理由是什么呢?讨论形式如何为内容服务,如讨论“古风体”为何适合李白的狂放的诗,而工整的七律为何适合杜甫诗的曲折与多层次的内容。这都可以在讨论内容中涉及,实际上也必须结合在内容讨论之中。

令人意想不到的,形式研究在20世纪成为一门重要学科,有自己独特的发展线索,有着层层递进的学派更迭与学术增进。如果形式是不可分地结合在内容之中,独立的研究怎么可能?纯粹的形式应当说没有理由地夸大其词,走向极端的“形式主义”干脆否认有内容这回事,作品中只存在形式,内容比起形式来,其重要性几乎等于零。唯美主义有口号曰“内容从形式中产生”,形式万能,内容是形式的派生物。王尔德说:“我把艺术看作最高实在,把生活看作仅仅是虚构。”<sup>(6)</sup>这种说法直到20世纪应者还不少,新托马斯主义者雅克·马里坦就说:“没有荷马,特洛伊战争还剩什么?”<sup>(7)</sup>这些说过头的话,听来是哗众取宠。

新批评派的说法比他们更“学者化”一些,他们坚持说生活是混乱的,“形式赋予生活以秩序”。艾略特认为世界无秩序:“艺术的功用就是在日常生活上强加一个秩序,从而诱导出一种现实的秩序感。”<sup>(8)</sup>布拉克墨尔说,波德莱尔的诗“给予混乱的,失去根基的,被折磨的生活以秩序”<sup>(9)</sup>。布鲁克斯和沃伦也说:“关键在于人是创造形式的

动物……人创造形式用来把握世界。”<sup>(10)</sup>这样,形式就成了先验存在,不仅先于内容,而且先于作品,甚至先于作者本人,形式成了这个本无秩序的世界的秩序。

后期新批评派,把对形式的热衷变成了形式拜物教。1948年,马克·肖勒的论文《技巧即发现》把这种形式拜物教推到极端,他声称:“技巧使艺术材料客观化,因此只有技巧能给予材料以价值。”他把形式定义为“达到了目的的内容”,因此批评家的任务只是讨论形式,讨论作为艺术作品的艺术作品,只有这个时候,我们才作为批评家在说话”<sup>(11)</sup>

唯美主义者的这种言论举不胜举。兰色姆至少还承认“构架”有点次要的作用,艾略特说得很干脆:“诗的‘意义’的主要用途……可能是满足读者的一种习惯,把他的注意力转开去,使他安静,这时诗就可以对他发生作用,就像故事中的窃贼总是备着一片好肉对付看家狗。”<sup>(12)</sup>传统论把形式看作理性内容的装饰品,而艾略特反过来认为内容是形式的“糖衣”。

罗伯特·潘·沃伦认为艾略特的“小偷”说太过分,但兰色姆对艾略特的比喻极为赞赏,而且还从中推出他独特的看法:“不能意释的文本,其中的逻辑我们能本能地迅速地抓到,但文本是逻辑上透明的。”<sup>(13)</sup>也就是说,研究者应当穿透内容。

极端形式论者典型地表现在所谓“音乐论”中。早期唯美主义者(如戈蒂埃、拉斐尔前派等)认为诗应追求造型艺术的效果,爱伦·坡开始提出文学应以音乐为模仿对象,因为在音乐中,精神“几乎创造了最高的美”。<sup>(14)</sup>他们认为音乐可以抛开现实,没有内容,光靠形式构成作品,内容已经不存在,只有一种神秘的精神在推动作品。<sup>(15)</sup>此后,佩特、马拉美、瓦雷里等许多人一再重复这一论点,因此达到音乐境界的诗,就不必有内容。

这种否定内容的做法,显然不是好方法,因为文学系大部分学者和学生一直在做的工作,被一笔抹杀,被斥为毫无意义。而且反过来,形式研究也会被文学系的大多数人所排斥,被视为歪门邪道。互相鄙视,会扭成一个死结。

表面上看,形式是技巧,内容是质料;形式是外部的包装,内容是内部被包裹的东西(这是汉语“内容”与西文content词源contain“容纳”语义一致之处)。仔细思考,却可发现两者更深入的差别:形式是抽象的,内容是具体的;形式是共相,内容是殊相;形式是普遍规律,内容却每个例子都不同。黑格尔在《美学》中说:“艺术的内容就是理念,艺术的形式是诉诸感官的形象。”<sup>(16)</sup>笔者斗胆觉得黑格尔正好说反了:内容是具体的,接近感性,可以直观体验,直接接受;形式才是普遍的,接近理念,需要思考,需要与经验中的储备对比才能得出。

形式研究学者比较理性而自觉的自辩,是所谓“纠

偏”，也就是为了特殊的研究目的，提纯形式存在的条件。如此的讨论就接近思想实验的要求了。“纠偏”就是在本次实验中，承认内容的重要性，承认其不可轻视，暂时“悬置”。例如，兰色姆就说文学批评谈道德（内容）是必要的，但也比较容易做到，“而困难的、必需的、紧迫的，是艺术形式批评”；布鲁克斯也认为着眼于内容的批评方法已过了头，不妨回过来看诗的形式。<sup>(17)</sup>

因此，“纠偏”的形式研究，实际上就是“悬置”内容，从而凸显形式，承认内容研究的重要性，只是暂时存而不论。形式研究为自身辩护最后形成的这种方式，就变成了思想实验。只能在这种方式成为自觉之时，形式研究才能作为思想实验立足。一百年来，形式论的精彩贡献，都是在这个条件下取得的，并且回到文学艺术实践中，在文学艺术实践中取得了经得住文化史考验的成果。

### 三、形式研究作为思想实验之二：悬置“意图”与“解释”

形式研究的另一种主要的思想实验方法，是凸显文本，因为形式研究主要讨论的是“文本”的形式，此种思想实验至今少有成功，原因是什么呢？

文本意义的出发点是发送者意图，文本意义的终点是解释者的阐释。从符号学角度看，意图—文本—解释这三个意义活动环节，都无法忽视。但是符号的意义，到底说的是发送者想表达的意义呢？还是符号文本本身所带的意义呢？抑或是接收者的解释意义呢？三者实际上很不相同。

由此，同一个符号过程，就有三个不同的意义，分析时必须分开加以处理。三个意义必定互相排斥、互相替代，后一个出来，前面一个就被顶替：发出者的意图意义，先被文本意义所替代，最后被解释意义替代。轮流被取消在场，一旦符号文本出来了以后，符号发出者的意图很可能没必要存在，一旦解释，意义就出来了。这个符号文本没有必要存在。但它还是存在的，只是可以不再理会。这就是《庄子》里说的“得鱼忘筌，得意忘言”。

但人类的意义活动很复杂，并不是每个符号文本都如此的：猜中一个谜语的谜底后，谜面很巧妙，反而让我们记住了谜语本身。许多文本的巧妙，让我们迷恋，解释并不重要，甚至说穿了（如剧透）反而煞风景。符号文本本身比意义重大，文本的目的似乎是有意让我们无法迅速猜透，阻碍有效率的解释。

形式研究能同时讨论这三种意义吗？当然可以，但意义问题会被弄得十分复杂。可能专注于讨论发出时的意图，如一部分叙述学家服膺的修辞意图说；<sup>(18)</sup>也可以用专门讨论解释的多元化，如许多符号学与叙述学家都下功夫讨论的“阐释社群论”与“二次叙述”。<sup>(19)</sup>于是，上述的三种意义，

分别讨论则不全，合起来讨论则混乱。

正是有鉴于此，一些形式理论家提出著名的“两种谬误”说，作为思想实验的“悬置”方式。他们认为应当把文本孤立出来，文本包含了作品的全部价值和意义，这种批评，文论史上称“客观主义批评”（objectivism）。在他们看来，文学是一种强烈的流动的意识活动，“悬置”文本与作者的关系，使文本作为孤立的意识活动，作者可以不必考虑，因为如果创作意图已在文本中实现，那么研究文本即可；如果没有实现，那么跟作品无关。

维姆萨特与蒙罗·C. 比尔兹莱合写的两篇著名的文章《意图谬见》（1946）与《感受谬见》（1948），就是试图给形式研究批评方法以“彻底性”，也就是让这两种“悬置”成为文学批评的普遍性研究方式。

“意图谬见”（intentional fallacy）的定义是：“将诗与其产生过程相混淆……其始是从写诗的心理原因中推导批评标准，其终则是传记式批评与相对主义。”<sup>(20)</sup>“感受谬见”（affective fallacy）的定义是：“将诗与其结果相混淆，即混淆诗本身与诗的所作所为……其始是从诗的心理效果推导批评标准，其终则是印象式批评与相对主义。”<sup>(21)</sup>

“两个谬见论”是形式研究的一个最清晰的“孤立化”。但正是由于它说得太清楚，新批评方法论失去回旋余地。为此，其他形式研究者从来没有对他们两人的出色总结表示感谢。

文学讨论者一向重视作者的创作意图，托尔斯泰就认为“艺术家的真挚程度对艺术感染力大小的影响比什么都大”。但是，经常的情况是作品的主题或倾向与作者的意图不一致，很多现代文论家都谈及过这个问题，现代批评的总趋势，是越来越少地考虑作者的意图。反意图方法论源自艾略特，但艾略特的“非个性论”是一种创作论；刘易士（C. S. Lewis, 1898—1963）提出的“个人谬见”（personal heresy）介于创作论与批评方法论之间，因此显得比较模糊；<sup>(22)</sup>E.M. 福斯特在1925年提出过“无署名论”（anonymity），他认为“一切文学都倾向于无名，署名反而使我们糊涂”。<sup>(23)</sup>这些看法没有直接要求把作者排除在外。直到结构主义时代，福柯提出“何为作者”，指出作者只是一个历史现象，不是研究之必需；而巴尔特干脆要求“杀死作者”，以解放文本。此种戏剧化的语言，实际上是要求悬置创作过程。

形式研究另一个想悬置的就是解释。在一般的文学研究者看来，作品应当有感受效果，这是不需要深究的常识问题。托尔斯泰说过：“区分真正的艺术与虚假的艺术的肯定无疑的标志，是艺术的感染力。”<sup>(24)</sup>而在形式研究者看来，这话听起来是常识，读者是可以排除在外的，因为作品的意义先于阅读而存在，读者过于分散，读法各异。要对意义进行客观的分析，就必须先不顾阅读效果。

艾略特曾被指责为感受式批评者,艾略特提出著名的“客观对应物”(objective correlative)理论,说感情无法表达自己,用艺术形式表达感情的唯一的办法是为之找到一套客观物、一个场景、一串事件,“……当这些以感性经验为终点的外界事物一旦摆出,这种特殊的感情立即被激发起来”<sup>(25)</sup>。兰色姆认为这种观点是错的,把判断作品的标准放在读者心理之中,而不在文本结构中,必然使分析变成徒劳,从而导致“批评的毁灭”。<sup>(26)</sup>因为,在形式论者看来,阅读是文学活动中最不可靠的、最易变的因素,“感受式批评”肯定会导致“相对主义的无政府状态”。维姆萨特问道:“世间有暴众心理,精神变态心理,神经官能症心理”,各个时代有不同的读者心理,以谁为准呢?<sup>(27)</sup>

因此,形式研究者不得不在思想中假定一个理想读者。的确,阅读是形式研究思想实验中最难悬置之物。黑格尔关于这一问题的论述是很精辟的:“单纯具体的感性事物,即单纯的外在自然,就没有这种目的作为它的唯一的产生的道理……艺术作品却不是这种独立自足的存在,它在本质上是一个问题,一句向起反应的心弦说的话,一种向情感和思想发出的呼吁。”<sup>(28)</sup>黑格尔认为作品只是提出问题,需要读者回答才能做成文章。

让文本成为客体,成为批评活动的中心,可以是形式研究思想实验所必要的方式。但“悬置”的力量不是无限的。有时候孤立的结果,使对象失去了本质性的立足点,思想实验的过程就变成一厢情愿,此种研究不具有重复性,也就是在同行中都得不到承认。如此的思想实验往往是无效的。

形式研究的第二种思想实验方式,即悬置作者意图与读者解释,可以看出,思想实验经常是会失败的,尤其是在无效悬置中。实验室实验大部分是失败的,思想实验大部分也是失败的。悬置的失败,正如消毒隔离导致样品污染。任何实验失败,直接的后果是结论缺乏“可重复性”以及可实践性。

#### 四、“悬置”之悬置

从形式论发展的困难可以看到,思想实验不是万能的,正如真实的实验室实验不是万能的。甚至可以说,大部分的实验,包括实验室实验与思想实验,都是失败的,不然人类文化与技术进展的速度未免太快了一些。必须承认,思想实验“悬置”孤立对象方法,不一定都能成功,因为有些“悬置”的对象是本质性的,一旦被排除出去,就对对象失去了本质特征。此时的思想实验就成了无根之木,得出的“结论”也不具有重复性。思想实验会失败,不足为奇,正如大多实验室中的实验不会成功。这是实验本身的定义所在,不是否认实验的理由。

本文第一节所说的思想实验三个环节,都有可能出错。

在第一个环节,实验的预想与构思,就有可能是错误的、不可实现的。既然是思想实验,就不会有设想限制,但无论哪种实验,都不会给世界带来新的知识。库恩认为思想实验并不提供关于世界的新的信息,而是另有重要作用:“揭示自然界不符合于以往坚持的一套预测。此外,它们可以提示一些具体的途径。”<sup>(29)</sup>也就是检验陈说中错误的预测。因此,创新的预测,处于以新代旧的准备阶段,只是一种或许更适合的预想而已。

第二个环节的困难或许更大,就是“孤立化”对象能否有效实现,实验室科学家不得不反复做的工作,就是提纯。思想实验的“悬置”似乎比较简单,只是设想某种情景就可以了,实际上更为困难。上一节说的形式研究者,计划以文本为唯一的意义凭据,就很难实行。维姆萨特后来似乎明白了一些,他承认:“不要认为诗应该达到绝对实体那种不可能的完美无缺或玄学的标准,要求诗具有一种坚硬性或自足性是愚蠢的。”<sup>(30)</sup>这就是说,他承认文学的文本无法从意图意义与解释意义之中孤立提纯出来。

最困难的,是实验室方法的第三个环节“重复性”。此环节有两个等级:可被同条件的实验重复,以及在自然状态中实践性重复。前一种重复是在同行(至少部分同行)中得到思想上的认同,在自然科学中是其他实验室同条件同步骤得到同样结果;后一种是到大规模的群体中得到实践认同,这后一种就必须取消悬置,也就是前面标题所说的“悬置之悬置”,就自然科学而言,就是在不可能排除干扰、不可能完全提纯的条件下,取得规模性生产与广泛应用;就思想实验而言,就是在社会实践中得到成功的应用。

这第三关,最难通过。对于思想实验来说,实际上比自然科学的实验难上百倍,因为它还有一个时间的考验。自然科学的实验结果,一旦实验报告写成论文,发表之后就会收到不少做同类实验的科学家挑战,重复其实验;一旦可以重复,就会形成专利,其专利就会被企望利润的企业尝试付诸生产实践,看能否转化为生产力。这个过程固然实用,大部分实验结果会留在论文里,落不到实处,但这个过程利之所在,人们会自发进行。这就是为什么诺贝尔科学奖,总是之后近十年才颁发。

思想实验却不然,要做到让哪怕部分同行赞同,就很不容易;要让人类社会的文化实践受到影响(例如,文本形式问题影响到文艺创作与批评实践)则非常困难,而要这种影响持之以恒,历经世代而影响日深,更不容易。更要说明的是,能够在历史实践中坚持下来,远不是说此种实验结果就是真理。历史上各种学说、各种信仰,甚至各种宗教,应当说都得到了社会实践的考验,都是有效思想实验(例如,关于世界之创造)的重大胜利,但是却不一定是

真理,真的标准并不以一时的“实践”的胜利为转移。这就是为什么思想实验的“可重复性”难以持久。

现代学者的思想实验不计其数,仅就发生重大影响的例子来说,就有洛克的“王子与鞋匠”、霍布斯的“忒休斯船”、休谟的“蓝色阴影”、康德的“先验时空范畴”、莱布尼兹的“中国王”、尼采的“无限轮回”等。而现代语言哲学研究则几乎全靠思想实验展开,出现了一个分支,即实验语言哲学,<sup>(31)</sup>如罗素的“理发师悖论”“太空茶壶”,维特根斯坦的“甲壳虫”,艾耶尔的“鲁滨逊”,摩尔的“玻璃花”,普特南的“孪生地球”和“缸中之脑”,蒯因的“土著兔子”,古德曼的“蓝绿宝石”,塞尔的“中文房间”,等等。

可以看到,大部分思想实验并不是为了解决难题,而是经常挑战成见,告诉我们常识处理问题之粗陋,让我们看到问题之复杂性。著名的思想实验“薛定谔之猫”就是对观察的合理性提出了决定性的挑战。这种“破坏性”思想实验,<sup>(32)</sup>比较容易获得同行间的“可重复性”,由此可以进入人类思想实践的广大领域。

在用思想实验思考“艺术定义”这个大难题时,必须充分估计到任何定义对实践艺术家的诱惑:挑战陈规本身就是一种艺术的动力,也是艺术的定义。因此,艺术的定义必须包括对它的挑战,尤其是对艺术实践的挑战。提出任何艺术的定义,都是在邀请艺术家来突破,有效的定义不得不覆盖尚未出现的未来艺术。

就这点而言,“艺术性即超脱日常平庸的品质”这个定义是可以成立的,能容纳将要出现的新艺术,这一点是此思想实验的结果,也是比其他定义更能站住脚的关键。艺术家永远不断地在追求创新,创新本身是艺术取得超脱庸常效果的原因,所以创新本身就是获取艺术性。“超脱庸常”的定义包含了自身的突破,出格的新作品恰恰提供了新的“超脱平庸”感,自证了它们作为艺术品的条件。<sup>(33)</sup>悬置者追求定义的普遍性,在此最后被悬置,思想实验的结论最后在无须安置的条件下,被未来的实践所证实。

[基金项目:本文系国家社科基金重大项目“当代艺术提出的重要美学问题研究”(项目编号:20&ZD049)的阶段性研究成果之一。]

注释:-----

- (1) Thomas Kuhn, “A function for thought experiments”, in *The Essential Tension*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1977, pp.240-265.
- (2) [意]吉奥乔·阿甘本:《神圣人至高权力与赤裸生命》,吴冠军译,中央编译出版社,2016年版,第67页。
- (3) N. Miscevic, *Thought Experiments*. Cham, Switzerland: Springer, p.25.

- (4) [荷]弗洛里斯·科恩:《世界的重新创造:现代科学是如何产生的》,张卜天译,商务印书馆,2020年版,第209—210页。
- (5) [德]黑格尔:《小逻辑》,贺麟译,商务印书馆,1980年版,第280页。
- (6) Richard Ellman (ed.), *The Artist as a Critic*, 1969, p.85.
- (7) Jacques Maritain, *Art and Scholasticism*, 1930, p.204.
- (8) T. S. Eliot, *Poetry and Drama*, 1951, p.26.
- (9) R. P. Blackmur, *Language as Gesture*, 1952, p.272.
- (10) Cleanth Brooks and Robert Penn Warren, *Understanding Poetry*, 1938, p.272.
- (11) Mark Schorer, “Technique as discovery”, *Hudson Review* I, 1948, p.68.
- (12) T.S.Eliot, *Selected Papers 1917-1932*, London: Faber & Faber, 1932, p.125.
- (13) John Crowe Ransom: “Poetry, the formal analysis”, *Kenyon Review*, Vol. 9, 1947, p.443.
- (14) *Edgar Allen Poe as a Literary Critic*, 1964, p.85.
- (15) Enid Starkie, *From Gautier to Eliot*, 1960, pp.94-95.
- (16) (28) [德]黑格尔:《美学》(第一卷),朱光潜译,外语教学与研究出版社,2018年版,第76页,第89页。
- (17) Cleanth Brooks, *The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, 1948, p.X.
- (18) 赵毅衡:《文本意向性:叙述文本的基本模式》,《文艺争鸣》2014年第5期。
- (19) 赵毅衡:《论二次叙述》,《福建论坛》2014年第1期。
- (20) (21) (27) William K Wimsatt, *The Verbal Icon*, 1954, p.21, p.21, p.32.
- (22) C. S. Lewis, *The Personal Heresy*, 1939.
- (23) E. M. Forster, *Anonymity*, 1925.
- (24) [俄]列夫·托尔斯泰:《艺术论》,人民文学出版社,1958年版,第148页。
- (25) T.S. Eliot, *Selected Essays, 1917-1932*, 1932, p.35.
- (26) John Crowe Ransom, *The World's Body*, 1941, p.32.
- (29) Thomas Kuhn, “A function for thought experiments”, in *The Essential Tension*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1977, pp.240-265.
- (30) William K Wimsatt, *Hateful Contraries*, 1976, p.195.
- (31) J. Haukioja, *Advances in Experimental Philosophy of Language*, London: Bloomsbury Academic, 2015.
- (32) James Robert Brown, *The Laboratory of the Mind: Thought Experiments in the Natural Sciences*, London: Routledge, 2011, pp.1-19.
- (33) 赵毅衡:《艺术符号学》,四川大学出版社,2022年版,第66页。

(作者单位:四川大学符号学与传媒学研究所)

(责任编辑:张涛)