

论哈琴后现代主义诗学的理论特征

陈 后 亮

(山东大学 文艺美学研究中心, 济南 250014; 山东经济学院 外语系, 济南 250014)

摘要:哈琴的后现代主义诗学具有三个方面的理论特征:以后现代建筑理论为模型,以后现代历史哲学为基本纽带,以后现代文化政治为最终导向。以后现代建筑理论为模型使她的诗学具有清晰的逻辑性,但也使其理论基础的合法性受到质疑。她对后现代主义的历史观和文化政治策略的独特解读,也与詹姆逊等新左派理论家颇有不同,对两者的比较将大大加深我们对西方后现代主义的认识。

关键词:哈琴;后现代主义诗学;后现代建筑;后现代历史哲学;后现代政治

中图分类号:I0 **文献标志码:**A **文章编号:**1000-5315(2010)03-0080-05

琳达·哈琴(Linda Hutcheon, 1947—)是加拿大自弗莱之后最具国际影响力的思想家和理论家,其独具特色的后现代主义诗学体系既不像詹姆逊和伊格尔顿等新左派理论家那样对后现代主义持纯粹否定态度,也不像鲍德里亚和德勒兹等极左翼分子那样为后现代主义欢呼,而是如她所说“既不想赞美亦无意诋毁,而是致力于研究一个实际存在的、已引发许多公开论战的、因而非常值得评论界关注的当今文化现象”^{[1]ix}。本文将从三个方面剖析哈琴后现代主义诗学的理论特征,以期深化我们对这一极具特色的后现代理论体系的认识。

一 以后现代建筑理论为模型

詹姆逊说:“建筑才是后现代主义斗争最激烈的领域,因此最具战略意义。正是在建筑领域,后现代主义概念备受争议,被反复探究。只是在这里,我们才更赶趟似的摆出论争所需的理论和实践筹码。”^{[2]247}之所以如此,原因并不难理解。现代与后现代之争虽然在其它领域同样激烈,比如文学、美术和音乐等,但这些领域毕竟还局限于专家小圈子,距离大众生活较远,难以引起全社会关注。而建筑则

不同,它可以非常直观地将现代与后现代的不同追求清晰地展现给大众。对于有着强烈波普情结的后现代主义者来说,建筑自然成为一块必须占领的阵地。这也可以解释为何后现代的理论家们作为建筑学的外行,却都对建筑及其文化内涵抱有浓厚兴趣。哈琴也不例外,她明确地说:“我使用的模型是后现代建筑的模型。”^{[1]ix}

建筑领域内的现代主义与后现代主义之争,集中体现在以文丘里和詹克斯为代表的后现代建筑师与以格罗庇乌斯和柯比西耶为代表的现代主义建筑师的对立上。现代主义建筑作为整个现代主义运动的一部分,出现于上世纪初欧洲特定的社会背景之中。当时社会面临的主要任务是如何更快、更好的解决随工业化进程加快所产生的一系列问题,这就导致他们在建筑上重功能轻形式、重实用轻装饰、重理性轻感官的总体风格。另外,现代主义建筑师们还执意与历史传统决裂,他们在建筑的材料选择和外形设计上断然拒绝传统建筑语汇,并将现代城市的混乱状况归罪于传统建筑的失败。如此一来,用工业社会的合理化逻辑来规整城市、改造现代城市

收稿日期:2009-12-27

作者简介:陈后亮(1979—),男,山东临沂人,山东大学文艺美学研究中心博士研究生,山东经济学院外语系讲师,主要研究方向为西方美学及文艺理论。

生活便成为现代主义建筑师们的乌托邦构想。詹克斯将之比喻为建筑领域的一场新教改革，“他们似乎以为，一旦让他们的信念统辖工业化进程，那必将在物质和精神两方面让世界变得更好。”^{[3]45}

然而，经历了一段辉煌以后，他们的乌托邦计划不但没能为社会带来一个更加洁净有效的城市环境，反而产生更多充斥着犯罪、丑陋和混乱的地带。由于对地方主义和多元主义不感兴趣，他们便热衷于在全世界范围内推行所谓的“国际风格”，让所有地方都显得千篇一律。他们拒绝同建筑的周边环境进行交流对话，压制和排斥地方建筑语言，同时忽视建筑使用者的实际感受，这些都导致其对普通民众的家长式统治。对此哈琴批判道：“虽然格罗庇乌斯和柯比西耶都为工人设计房屋，但两人似乎都觉得没必要向将来的用户征求意见；他们当时肯定想当然的认为知识欠发达的人们愿意让建筑师安排他们的生活。”^{[1]27}这种对传统和大众均置若罔闻的精英主义姿态终究会引起人们的反感。于是，就像詹克斯所宣布的，现代主义建筑最终还是失败了^{[4]4}。

后现代主义建筑师们深入反思了现代主义先辈的悲剧，并在各个层面上实现了对他们的批判和超越。文丘里率先发难说：“建筑师们再也不能被清教徒式的正统现代主义建筑的说教吓唬住了”，“我主张杂乱而有活力胜过主张明显的统一”^{[5]16}。詹克斯则总结现代建筑失败的原因：“部分在于它没有跟使用者进行有效沟通，部分在于它没能跟城市和历史建立有效联系。”^{[3]33}有鉴于此，后现代建筑师们就必须在这两方面有所改进。首先，他们不再把建筑看作设计师苦心孤诣的私人作品，而是期待与大众交流的公众语言；它必须与普通人的日常生活紧密相关，而非仅局限于建筑师的个人想象。詹克斯称之为后现代建筑的“双重编码”，“以简化那些既精英又通俗、既古老又新奇的方式”^{[3]34}。惟其如此，它才能避免现代主义者以大众导师自居、却反被大众抛却的命运，转而成为大众生活更积极的参与者和干预者。其次，后现代主义者也不再徒劳的试图逃避历史，而是对它有了无穷的好奇心。现代主义者把历史看作负担和梦魇，后现代主义者却把它当作象征和寓言的丰富资源。但是，后现代主义者对历史并非寻常意义上的引用和借鉴，而是如文丘里所说的“非传统地运用传统”，“利用传统部件和适当引进新的部件组成独特的总体”^{[5]42}。后现代的

批评者可能会说这是变相的剽窃，是将过去变成纯粹死亡的仓库，从中拆解盗用各式各样的风格零件来重新装配成“七拼八凑的大杂烩”^{[6]20}。但其辩护者却认为这是在以反讽和戏仿的方式向传统表达敬意，是通过赋予旧形式以新意义来显示其对历史的批判性继承。用哈琴的话来说：“整个后现代主义的建筑语言与‘过去经历的全部历史事件’建立起了有反讽意味的联系，旨在创造一种‘自相矛盾、意义模糊但却充满生机’的艺术。”^{[1]29}

哈琴后现代诗学的许多核心思想，比如后现代主义的“双重言说”、对历史的反讽式挪用、戏仿的二律悖反以及同谋性的批判等，无不带有鲜明的后现代建筑理论痕迹。以后现代建筑为模型，使哈琴的诗学具有了一般后现代理论缺少的清晰性和逻辑性，但同时也使其理论基础的合法性受到质疑。比如她说：“‘后现代主义’这一标签似乎用来指所有那些公认的后现代建筑作品，这一点无可非议。”^{[1]22}就颇值得商榷。其实，从来没有什么“公认的”后现代建筑，将形形色色的“后”现代主义作品均冠之以“后现代主义”也决非“无可非议”。限于篇幅，本文对此不做深入讨论。

二 以后现代历史观为基本纽带

哈琴的后现代诗学集中讨论了后现代文化中几个最常见、最典型的叙事话语策略，比如反讽、戏仿、双重编码和自我指涉等。将这几方面有机联系在一起的就是她受后结构主义影响的历史观。我们一般习惯于把历史看作过去事件的总和，它是客观存在，不会因我们今天的意愿而发生变化。我们所能做的就是从历史中获取经验教训，鉴往知来。历史学家的作用就是帮助我们更好的接近和探究历史真相。尽管受条件限制，他们可能无法确保研究结果的准确性，但其工作一般仍被视为客观中立、科学严谨的。法国近代史学家古郎治的话代表了多数史学家的职业信念：“在我的历史著作中，不是我替历史说话，而是历史通过我说话。”^①但是，随着言论转向席卷整个人文领域，这种传统历史观开始受到挑战。特别是以福柯和德里达为代表的后结构主义者从根本上否认我们用语言来探究和表述历史真相的可能，认为语言不是透明的中介，历史也非等候人们发掘的事实堆积；相反，语言是漂浮的能指符号，历史是话语的建构，无论历史学家怎样强调历史的客观性，“我们始终停留在话语范围中”^{[7]95}，“实质被

表象掩盖,真理被话语掩盖”^{[8]67}。语言不是了解事实的窗口,反倒是阻隔真相的障碍。我们就这样不可避免地陷入了语言的牢笼中。历史事实变成了康德哲学中的“物自体”,它的存在虽确定无疑,但我们却只能通过其“表象”——文本来感知它。更让人绝望的是,文本永远无法让我们抵达事实本身,它不过是把我们引向另一些文本而已,却把事实给无限延宕下去。德里达的名言“文本就是一切,文本之外无他物”^{[9]158},就是对这一立场的极端概括。

怀特的后现代历史叙事学则干脆取消了历史与文学的界限。他认为历史“作为在时间中出现的现实世界,对于历史学家、诗人及小说家来说,理解它的方式都是相同的,即赋予最初看起来难以理解的和神秘的事物以可辨认的形式”,“到底世界是真实的或只是想象的,这无关紧要;理解它的方式是相同的”^{[10]190}。不管历史上发生了什么具体“事件”,这并不重要,重要的是我们如何去理解它们。历史学家从这些事件中挑选出一些作为“事实”,编排进一个刻意谋划的故事框架内,从而赋予它们以各式各样的意义,完成对历史的阐释。因此,历史事实并非被“发现”的,而只是被“构造”出来的。如此一来,历史话语无非是意识形态的制作形式,史学家也无非是以客观性和科学性为招牌来掩饰自己意识形态倾向和文学虚构性质的艺术家。“历史学与其说是科学,不如说是人们的文化建构,或只是一系列语言上的约定俗成,是以文字记号和数字编码制成的话语权力游戏。”^{[8]67}

哈琴的历史观基本上就是继承了上述立场。在她看来,历史学绝非关于过去的客观知识,而是受我们当下的语境决定的对历史的政治阐释学。她说:“一切过去的‘事件’都是潜在的历史‘事实’,但真正成为‘事实’的只能是那些被挑选出来并得以叙述的”,“哪些成为事实就要看历史学家所处的具体社会文化语境而定”^{[11]75}。过去人们忽略了历史的建构性,把它奉为确定不变的真理或过去经验的宝藏,是由于人们迷信历史文本可以完全再现历史事实的缘故。而现在在后结构主义的提醒下,“我们需要重新思考我们籍以理解世界的社会的和政治的(以及文学的和历史的)再现方式”^{[11]70}。后现代主义就是拥有了这种觉醒的历史意识,并且试图把它传达给大众的新文化形式。

在众多后现代文化形式中,哈琴尤为关注被她

所谓的“历史书写元小说”(historiographic metafiction)。这类小说是现代主义元小说与传统历史小说的矛盾综合体。前者一直坚持文学的自闭性,追求超然于现实之外的纯粹艺术世界;而后者则笃信叙事与事件、词与物间的直接对应关系。二者在后现代主义的魔力下形成互动和交叉反讽,“既有历史性又有元小说性,既重视语境又重视自我指涉,总是意识到自己的身份是话语和人为构建之物”^{[1]53}。在此,所谓“历史的再现”和“真实的模仿”都受到强烈质疑。像库弗的《公众的怒火》便是这类小说的典范。作者以冷战时期轰动美国的卢森堡间谍案为原型,将历史事实与杜撰的谎言熔为一炉,以荒诞的虚构手法描写真实历史人物,通过刻意凸显历史事件作为话语建构的本性,从而促使人们去反思历史与文本、事实与叙事之间的复杂关系。

然而,正是由于其对传统历史观的颠覆,后现代主义便被新左派理论家斥责为反历史的。詹姆逊把历史感的消失看作后现代主义的主要症状之一,认为“后现代给人一种愈趋浅薄微弱的历史感,一方面我们跟公众历史间的关系越来越少,而另一方面,我们个人对时间的体验也因历史感的消退而有所变化”^{[6]8}。在詹姆逊看来,像哈琴所推崇的历史书写元小说正体现了后现代文化无法应对历史的危机。它不能反思历史,便只好拿历史的幻象来应付,“它已经不再以重现历史过去为己任;它所能承担的任务,只在于把我们对于过去的观念以及观念化的看法‘再现’出来”^{[6]28}。伍德的批评更为严厉,“后现代主义者心里只有语言、文化和论述”,“这似乎就是说人们及其社会关系完全是由语言而不是其他什么东西构成的”^{[12]6}。“后现代主义知识分子们暴露出了他们是群根本不顾历史事实的人”^{[12]11}。不过,在哈琴看来,这样的指责完全是对后现代主义的误解,是在拿19世纪的历史小说的标准来衡量历史书写元小说。后者将历史与虚构混在一起不过是将原本就隐含在历史文本中的意义生产机制凸现出来,还历史以真面目。这并非是说历史就是虚构、就是文本,而只是说不管历史是什么,我们接近历史的唯一途径只能是文本。因此她说:“从经验论上讲,过去的事件存在,但从实证论上讲,我们今天却只能通过文本来知晓它。历史再现只给予过去的事件以意义,而非存在。”^{[11]81}哈琴认为,新左派误读后现代主义的历史立场的原因是他们混淆了后现代主义与晚

期现代主义。后者完全沉溺于能指符号的自我指涉游戏,割裂文本与历史和现实的关系,陶醉在语言的欢乐宫中,那才是真正的反历史的,比如美国的超小说和法国的新新小说派就属此类。

三 以后现代文化政治为最终导向

新左派理论家往往把后现代主义看作 1960 年代激进文化政治失败的产物。比如伊格尔顿就认为:“后现代主义有许多源头”,“然而不管有多少源头,后现代主义实乃政治失败之子也”^{[13]28}。现代主义自诩为文化革命的先锋,幻想用激进的政治运动摧毁资产阶级体制,然而斗争的失败却让他们倍感沮丧。以福柯和德里达为代表的一些人迅速转向后结构主义,以解构西方逻各斯传统为新目标,同时还试图以后结构语言观为杠杆来撬动人们一直深信无疑的资产阶级基础文化观念,比如主体性、人本主义、自由和真理等。在伊格尔顿看来,这些人实际上是放弃了真正的政治责任,躲进书斋里消极地进行所谓的微观政治,成为后现代主义的理论代表。而后现代主义的另一一些人行为更恶劣,比如沃霍尔和杜尚之流的后现代艺术家,他们不但逃避政治,还一头扎进资本主义的商业文化中,热情拥抱商品拜物教,“对资本主义的社会秩序既不批判也不肯定,而只是照单全收”^{[14]68}。对此,詹姆逊也哀叹道:“后现代的文化整体早已被既存的社会体制所吸纳,跟当前西方世界的正统文化融为一体了。”^{[6]6}以资产阶级的叛逆者形象出现的现代主义先锋派现在早已彻底缴械,演变成资本主义的同谋。在整个后现代文化中,詹姆逊看不到对资本主义社会有任何政治性、批判性的艺术形式,有的只是“一种无端的轻狂和浅薄,一种无故的装潢和修饰”^{[6]13}。

不过,在哈琴看来,新左派把后现代主义完全解读为资本主义体制的附庸是不恰当的,他们仍然抱着英雄现代主义的乌托邦梦想来审视后现代社会,并且错误地把后现代文化等同于当代文化。不可否认,今天的确存在许多诸如他们所抨击的投降主义的庸俗艺术,比如好莱坞的一些大片,但这不是真正的后现代艺术。哈琴始终强调:“我所说的后现代主义具有以下基本特点:矛盾性,坚定不移的历史性,不可避免的政治性。”^{[1]4}新左派排斥后现代主义完全是他们理论先行、忽视实践的后果造成的。他们只听到来自法国后结构主义尖锐、极端的声言,却不愿仔细留意具体的后现代艺术实践。只要我们认真

对待它们,比如库弗、多克特罗和拉什迪的小说,便不难发现其中强烈的政治关切。我们必须看到,后现代主义的政治已和现代主义有了明显不同。受布莱希特和阿尔都塞影响,新左派理论家对“批判距离”一往情深,认为后现代主义自甘堕落,与商品社会、大众文化一起厮混,从而丧失了对它们的批判距离,所以詹姆逊才建议“我们必须再三考虑,在晚期资本主义统辖的后现代社会里,究竟能不能有实行政治性、批判性艺术创作的机会”^{[6]12}。但哈琴却认为,真正的后现代主义必定是对资本主义社会持批判态度的,不过这种批判却不再是法兰克福学派曾推崇的“否定的艺术”或“大拒绝”。后现代主义者对所谓的“批判距离”不感兴趣,因为后结构主义早给他们上了一课:“你无法立足于你所批判的对象之外,你也总是跟你所挑战的价值有所牵连”^{[1]223}。不是我们现在丧失了批判距离,而是那种距离从未有过。当现代主义艺术家声称艺术与社会绝缘时,他们的作品却成为资本家重金求购的对象,一条看不见的金钱的脐带其实始终将他们和资本主义社会母体栓连在一起。于是,“它并不摆出一幅游离于资本主义制度之外的架势,因为它知道自己做不到;于是它公开承认自己与之串通一气,其实是为了暗中发力从内部颠覆这一制度的价值观”^{[1]224}。这便是哈琴所称道的后现代政治策略——“同谋性的批判”,具体包括充分利用反讽和戏仿所特有的双重编码功能,“既使用又滥用”其批判对象的文化符码,包括所有的传统品位和流行元素,在对这些符码的表面重复下是批判、戏弄和嘲讽的暗流。换句话说,后现代主义对资本主义文化的政治策略是反谋与同谋并举、颠覆与重复共存。

当然,哈琴对这种后现代政治的局限性也十分清楚。它没有明确的政治目标,对资本主义既批判又同谋的悖论关系也只能让彼此“世代友好”下去。由于缺乏政治代理人,它似乎很难将它在文化领域的斗争导向更具体的社会行动。但哈琴认为:“后现代主义至少还有成为有效政治的潜力。”^{[1]157}最起码我们不应该像詹姆逊那样悲观地认为:“不论是以局部实践领域为策略基地的文化形式,或者是明目张胆的干预政治的创作形式,其反抗力量都难免被重新吸纳,而一切干预的形式都难免不知不觉间被解除武装,取消了抗衡的实力。”^{[6]50}詹姆逊谴责后现代主义谋杀了历史、消除了现实、熄灭了政治斗争

的火焰,只给我们留下粗制滥造的文化大杂烩。哈琴却认为,后现代主义只是让我们重新审视什么是历史?谁的历史?什么是事实?除了文本之外我们又如何了解事实?政治的火焰虽然熄灭了,可火种

依然保存在后现代主义的脉动之中。哈琴在女性主义、后殖民主义以及身份政治等各种当代社会思潮与后现代主义的结盟中看到了希望。或许在这里,后现代主义的政治潜能将真正得以释放。

注释:

①转引自王晴佳、古伟瀛著《后现代与历史学——中西比较》,山东大学出版社2006年版,第9页。

参考文献:

- [1] Linda Hutcheon. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* [M]. New York and London: Routledge, 1988.
- [2] 弗雷德里克·詹姆逊. 詹姆逊文集:第4卷[M]. 王逢振主编. 北京:中国人民大学出版社,2004.
- [3] Charles Jencks. Postmodern and Late Modern: The Essential Definitions[J]. *Chicago Review*, 1986, 35(4).
- [4] 查尔斯·詹克斯. 后现代建筑语言[M]. 李大夏译. 北京:中国建筑工业出版社,1986.
- [5] 罗伯特·文丘里. 建筑的复杂性和矛盾性[M]. 周卜颐译. 北京:中国水利水电出版社,2006.
- [6] Fredric Jameson. *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism* [M]. Durham, NC: DU, 1991.
- [7] 米歇尔·福柯. 知识考古学[M]. 谢强, 马月译. 北京:生活·读书·新知三联书店,1998.
- [8] 韩震,董立河. 历史学研究的语言学转向——西方后现代历史哲学研究[M]. 北京:北京师范大学出版社,2007.
- [9] Jacques Derrida. *Of Grammatology* [M]. Trans. Gayatri Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
- [10] 海登·怀特. 后现代历史叙事学[M]. 陈永国, 张万娟译. 北京:中国社会科学出版社,2003.
- [11] Linda Hutcheon. *The Politics of Postmodernism* [M]. New York and London: Routledge, 1989.
- [12] 艾伦·伍德. 导论:何谓“后现代主义”? [C]//伍德,福斯特. 保卫历史——马克思主义与后现代主义. 郝名玮译. 北京:社会科学文献出版社,2009.
- [13] 特里·伊格尔顿. 后现代主义者来自何方? [C]//伍德,福斯特. 保卫历史——马克思主义与后现代主义. 北京:社会科学文献出版社,2009.
- [14] Terry Eagleton. Capitalism, Modernism and Postmodernism[J]. *New Left Review*, 1985, (July, August).

On the Theoretical Features of Hutcheon's Postmodern Poetics

CHEN Hou-liang

(The Center of Literary and Aesthetic Studies, Shandong University, Jinan, Shandong 250014;
Foreign Languages Department, Shandong Institute of Economy, Jinan, Shandong 250014, China)

Abstract: The poetics of postmodernism raised by Lida Hutcheon features three theoretical characteristics of modeling on the postmodern architectural theory, pivoting on the postmodern historical philosophy and being ultimately oriented to the postmodern cultural politics. The postmodern architectural model helps to make her theory logical and clear, but questions the legitimacy of her rationale. Her unique interpretation of the postmodern involvement in history and its cultural-political strategy is quite different from that of the New Leftists represented by Frederic Jameson, of which a comparison will deepen our understanding of postmodernism.

Key words: Linda Hutcheon; postmodern poetics; postmodern architecture; postmodern historical philosophy; postmodern politics

[责任编辑:张思武]