

# 作為“行動”的作品

## ——人類學視角下的當代文藝

[法國]達羅斯

(巴黎第三大學 比較文學博士院，法國 巴黎 75231)



[摘要]在20世紀高調宣揚文學“自治”的浪潮退去以後，當代的文學批評承認，文學與人類學這兩個曾經相互輕視的學科之間存在着萬宗歸一的關係。正是在這樣一種思潮的背景下，學術界不斷將一些人類學的思考引入文學研究的範疇。如果將法國文學理論家讓·貝西埃與英國人類學家阿爾弗雷德·蓋爾的理論結合起來進行閱讀，可以在他們視角迥異的理論著作中發現有一個相似的設想：人工製品或者說作品（主要是西方的藝術作品）對於其所處的現實環境具有一種行動、效力和能動性。基於兩位學者的闡述，人們得以將“藝術”的這一行動描述

為“‘意圖’向‘意識’的呈現”。但需要注意的是，在文學中意圖的呈現，與蓋爾在其研究所涉及的美學表現形式當中觀察到的有着根本的區別：後者是一種機關裝置，作品借用它實現意圖的傳遞，並在這一過程中建立一種從屬關係，實現對接受者的奴役。這樣一種意圖裝置雖然適用於經典的文藝作品，但在當代的文學和藝術中顯然已經失去了效用，讀者和觀者在這些作品面前常常感到無所適從。因此，要繼續討論這些複雜作品的意圖性，就需要在這兩個理論之外引入其他學者例如雅克·朗西耶的政治學觀點，將藝術作品的意圖及其行動描述為一種“異見”的呈現。如此，將接受者從作品的奴役中解放出來纔成為可能；而這一“解放”，則蘊涵着作品的政治行動。

[關鍵詞]行動 能動性 異見 共識 認知人類學 藝術的政治性

[作者簡介]達羅斯（1951—），男，生於法國尼斯市，1988年獲得皮卡第大學比較文學博士學位，先後在塞內加爾、摩洛哥、意大利、英國、法國等國執教，現為法國巴黎第三大學比較文學系教授、比較文學博士院院長、比較文學研究所所長，主要從事小說理論的研究，在法國文學人類學領域有着較高知名度，代表性著作有《伊塔洛·卡爾維諾》（*Italo Calvino*）、《作為行動的文學——文學現象的人類學閱讀》（*L'art comme action: Pour une approche anthropologique du fait littéraire*）等。

## Works as “Action”:

### Contemporary Art and Literature from the Perspective of Anthropology

Philippe Daros

(Department of Comparative Literature, University of Paris III, Paris, France, 75231)

**Abstract:** After the ebb tide of “literature’s autonomy” at the end of the 20<sup>th</sup> Century, the relationship between literature and anthropology of which the two disciplines once considered to be different from one another, is now being recognized. With the background of this trend of thought, the academic circle constantly brought the thinking of anthropology into the category of cultural studies. In this paper, we try to combine reflection of some contemporary literary theories and anthropological studies for an exploration of the relationship between art/literature and reality. In view of their works, we find that the French literary theorist Jean Bessière and the English anthropologist Alfred Gell share a similar postulation: the artifacts or works (mainly the Western artwork) are active, effective and initiative in the environments where it appears. As a result of these proposals, we describe this action as “a presentation of intention” or “consciousness”. However, this presentation will be considered in literature, especially in contemporary literature as fundamentally different from “intention” that the British anthropologist believes to recognize in some aesthetic manifestations that his study involved: the latter is a device with which the artwork realizes the communication of intention, establishes a relationship of subordination and realizes thus a seizure of power on the recipient. Such a device is applicable to the classical works, but has apparently lost its effectiveness in contemporary art and literature, in front of which readers and viewers are often left bewildered. Indeed, if we want to continue to discuss the intention of these complex works, we can borrow the words of other scholars especially that of Jacques Rancière and qualify the intention that proposes an artwork and its action as a presentation of “dissent”. Then, it will be possible to think of the emancipation on the part of the recipient, and this emancipation can finally be considered as political action of the art work.

**Keywords:** action; initiative; dissent; consensus; cognitive anthropology; politics of art

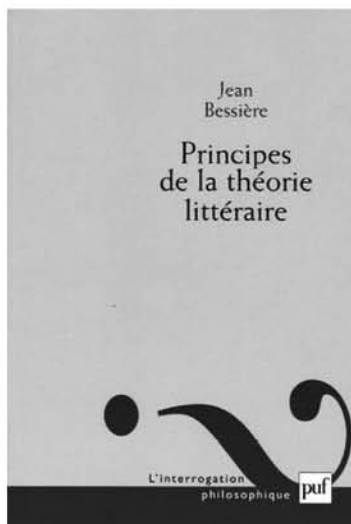
**Author:** Philippe Daros received his PhD in comparative literature from the University of Picardie and assumed teaching in Senegal, Morocco, Italy, England and France in succession. Currently he is the professor in the Department of Comparative Literature, Dean of the Doctorate Faculty of Comparative Literature and Head of Comparative Literature Institute in the University of Paris III. He is mainly engaged in the researches of novelist theories and enjoys high reputation in the field of literary anthropology and ethics. His representative works include *Italo Calvino* and *L’art comme action: Pour une approche anthropologique du fait littéraire*, etc.

由於人類學與文學、藝術之間並不存在一種顯見的關係，所以主流文學批評一直將藝術與世界、歷史、社會現實、政治等隔絕開來。如果追根溯源的話，文學與其“之外”的這種分離源自一種對德國浪漫主義藝術觀的繼承。它將藝術當作一種近乎神聖的行為，植入了文學應當自我指涉的觀念。這種傾向在第二次世界大戰後變本加厲，將文學性當作文學作品的顯要特徵，與日常語言對立起來。

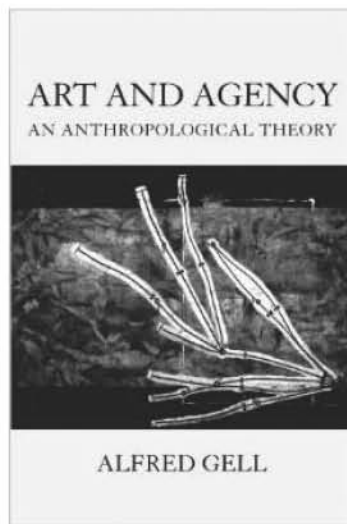
其實，人類學與文學藝術之間是有着許多相近之處的。首先，人類學是一種對於社會群體的研究，研究他們的社會模式、象徵機制、禮儀、信仰、習俗、語言等；而虛構作品（不管是詩歌、小說，還是戲劇）也涉及了人類學的這些範疇，並不回避或拒絕展現它們。過去有許多文學作品，特別是主宰了法國古典時期（16—18世紀）的那些文學作品，曾經以批判的眼光揭露了主導當時社會的風俗和社會行為。可以說，拉伯雷（F. Rabelais, 1493—1553）的《巨人傳》和孟德斯鳩（C. L. Montesquieu, 1689—1755）的《波斯人信札》，都對法國社會的道德習俗進行了一種人類學視角的批評。其次，人類學與文學這兩種交流模式都具有言辭的性質。人類學借助一種基於描述、評論、解釋和因果關係的敘事邏輯來“講述”主體的所見所聞，這與小說中的敘事人在講述人物命運的時候是一樣的。最後，人類學與文學之間還存在着最為根本的共同之處，那就是主體的問題和主體再現的問題（這與一個社會或文化對“主體”的定義並無關聯）。人類學與文學所關心的都是主體以及作為問題的主體——主體的外延、界限，他與周圍世界的關係，以及他與他者之間的複雜關係。也正是因為文學藝術與人類學之間這種殊途同歸的關係，讓我們在法國文學理論家讓·貝西埃（Jean Bessière）和英國人類學家阿爾弗雷德·蓋爾（A. Gell, 1945—1997）的相关論述中看到了近似的觀點。

### 一、權力的缺失與文學的提問

貝西埃的《文學理論概述》<sup>①</sup>和蓋爾的《藝術與能動性——一種人類學理論》<sup>②</sup>，都是圍繞着一個相似的觀點來展開的，即都將文學、藝術視為一種動作，一種行動。貝西埃提出了“模仿/行動”這樣一對在其思想中佔據了重要位置的關係術語，而蓋爾則將藝術視為“意圖性”（intentionnalité），提出了“行動/意圖性”這樣另一對關係術語。但“行動/意圖性”這對術語並不十分妥帖，因為當我們把英語單詞“agency”用法語的“intentionnalité”（意圖性）來代替的時候，這個翻譯在表意上就缺乏清晰度，不合時宜地將“agency”這一在蓋爾的思考中至關重要的元素與德國現象學家胡塞爾（E. G. A. Husserl, 1859—1938）的那個概念聯繫起來，而實際上兩者並無關聯。



《文學理論概述》



《藝術與能動性》

① Jean Bessière, *Principes de la théorie littéraire* (Paris: Puf, 2005).

② Alfred Gell, *Art and Agency: An anthropological Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1998). *L'art et ses agents, une théorie anthropologique de l'art* (Dijon: Les presses du réel, 2009), traduction française de Sophie & Olivier Renaut.

貝西埃十分看重文學作品中所體現出來的這對基本關係。他認為，“乍一看，將作品即文本這一死的東西與行動等同起來，是自相矛盾的”<sup>①</sup>，然而實際上，文學對產生了它的周邊現實環境是有所行動的。<sup>②</sup>在談到作品在認知方面的屬性時，作者並沒有妄下定論，而是以提問的方式表達了自己的思考：

當我們想要確定作品的認知或象徵屬性是現實主義還是反現實主義的時候，或者當我們無力闡述或拒絕闡述這一屬性的時候，我們需要思考一個問題：對環境現有結構的複製和表現，以及對被表現物的定義範式的複製和表現，要如何纔能在對這些結構和範式無動於衷的東西面前體現出價值來？<sup>③</sup>

雖然作者所提出的僅僅是一個簡單的問題而已，但他已經考慮到了該問題所有的相關指涉。

接續他的問題是：文學作品對周圍環境僅僅是複製而已嗎？因為，在這個假設之下，作品與現實之間已毫無區別可言，脫離了前者作為“語言的純粹產物”的這個定義。當然，有一些作品樂於承認自身與社會現實之間的關聯——它們甚至藉此找到證明其存在的合理攀附。但即便這些作品與種種象徵的、形式的、構成了現實社會的一切均值編碼系統掛起鉤來，它們也祇能部分地、遴選性地，或者說是帶有意圖地去重複這些環境的某一些要素；如果在作品中想要複製現實社會的象徵、符號和話語，祇能通過置換、變形、隱避，通過一種特殊的眼光、一面棱鏡、一種距離，纔能得以實現。

然而，這一文學的，當然也是所有美學實踐活動的根本的“異質性”（*altérité*），在西方藝術史尤其是文學藝術史中常常被掩藏起來：整個古典主義時期——即米歇爾·福柯（M. Foucault, 1926—1984）所謂的“再現的認識論”時期，在其形成（自14—15世紀開始）、傳播和發展過程中，試圖發展出一種完全複製環境的假象，以此建立一個以人類為中心的開化世界的副本。19世紀以後，哲學和文學批評從德國浪漫主義如施勒格爾（K. W. F. Schlegel, 1772—1829）、謝林（F. W. J. V. Schelling, 1775—1854）、諾瓦利斯（Novalis, 1772—1801）、霍夫曼（E. T. W. Hoffman, 1776—1822）等人開始，及至其後所有的形式主義者，再到“語言學轉向”，發展出一部洋洋灑灑的“寫作的神話”（*mythologie de l'écriture*），將作品定義為“人工製品”（*artéfact*），一種表意的結構，一種自我指涉的東西。

事實上，即使是古典的美學和“傳統”的文學，也從不滿足於簡單地重複那些象徵的、形式的密碼，而是通過各種塑造的手段和設置——設置一些敘事上的策略來激起閱讀的欲望。即使是最嚴格意義上的現實主義，也常常會通過創造意外，借助一種層層剝離的方法來製造一種敘事上的活力。福樓拜（G. Flaubert, 1821—1880）賦予了文學不僅展示事物的“表層”並且展示其“下層”的功能，也就是賦予了文學消除某種無知，揭示一種沒有秘密的功能。由於文學本身的演化從浪漫主義開始就帶上了這種揭示無知的印記，而在古典的情節中，揭示就等同於結局，是保羅·利科（P. Ricoeur, 1913—2005）所說的“協調相對於不協調”的勝利；當代文學更突出了這一未解之謎<sup>④</sup>，特別是小說人物的行動之謎和情節之謎，讓人感覺這些當代小說的人物越來越令人費解，小說的情節越來越沒有所謂的“故事性”。但作品的行動，正是存在於這樣一個人物——其行為、身份，其“在世界中的存在”，成為疑問的過程當中。

①②③ Jean Bessière, *Principes de la théorie littéraire*, 210, 209, 87.

④ 德里達認為，在文學當中涉及典型的文學秘密的時候，我們可以極盡所言而毫不觸及秘密。當關於文本意義和作者終極意圖的所有假設都可以被允許的時候，當作品中的人物或敘事者並不代表作者本人的時候，尋求文本背後的秘密便沒有了意義。參見利瑟對德里達《激情》一書的點評。Michel Lisse, *L'expérience de lecture 2 : le glissement* (Paris : Galilée, 2001), 133-134.



文學的這種行動，具體體現為：“作品對構成現實社會的符號、象徵、話語進行再加工，通過自身權利的缺失來實現它們對世界的呈現。”<sup>①</sup>即便文學複製現實的野心是無法實現的，它仍然能夠在意識到這一點不足的情況下運用自身的一套機制去呈現現實世界。在這種情況下，文學的行動就變成一種提問，“它根據一切行動所具有的特殊性與普遍性遊戲，將構成行動範式的種種問題以及這些範式的合理性問題提到了桌面上”<sup>②</sup>。也正是在這一意義上，作品成爲了一種創生——它將行動的社會/文化範式的合理性問題提到表面上來。今天的文學由此可以定義爲，對所有“權力文學”（已經成爲經典、佔有寫作主導權的範式文學）所試圖維持的、業已飽和的象徵系統的破壞！如果再從人類學的角度作一次統領性審視的話：作家是其所在環境的構成物，同時也是創生和自創生的組成部分，是他決定了作品。也就是說，在作品的“行動”背後，體現出的是創造該作品的作者的意圖。

我們甚至可以從作品對環境的行動這個角度對貝西埃在《文學理論概述》一書的末尾部分作出解讀。貝西埃說道：

作品是一種無能和不確定。因爲它篩選和倚重某些實體和形式上的環境要素，暴露（對於這一點，每一種文學樣式各有其特有的方式）能指意圖的無能，將從實體和形式環境中複製而來的要素和它所展現的象徵空間結合起來，從而重新分配社會象徵和再現的空間。而它所展示的象徵空間顛倒了現實的語言和社會機構，顛倒了消除無知的程式，顛倒了遠和近的關係，顛倒了根據社會的可傳遞性所做出的行動。<sup>③</sup>

這段話不僅使用了描述文學行動的幾個重要的動詞——“重新分配”、“篩選”、“倚重”、“暴露”、“結合”等，更爲重要的是，它強調了處於中心地位的一些操作：（1）對象徵的顛倒和重新分配；（2）對無知的消除；（3）對作爲“社會的可傳遞性”的行動發出疑問。

作品是行動，如果說它是一系列“操作”，人們就有必要在一種意圖當中，或者說一種意圖的呈現當中去尋找它的起源。因爲，如果我們重申這些再分配操作是作品合理性問題的所在，從而對“作品”所執行的“操作”進行總結，或者申明“這種分配也是一種手段，將社會象徵和再現變成了對於它們自身的提問”，這實際上是間接地提出了這些行爲的主體及其意圖的問題。這些操作揭示，必須將作者納入我們的思考。我想指出的是，正是在對這些如此複雜和不確定的意圖呈現進行定位的嘗試當中，產生了最有意義的即讀者的行動——對作品的行動進行回應，並由此對作者關於環境的行動作出回應；而作者就是圍繞着這個環境建構起他的虛構世界。

## 二、從美學到“宛若虛構”，再到認知人類學的轉換

根據目前認知理論的研究成果，人天生具有根據信仰、欲望來組織自身行爲的能力，尤其具有理解和控制他人的信仰以便以合適的方式面對他人的能力。這也是人類社會性的決定性因素。莫里斯·布洛克（Maurice Bloch）在爲蓋爾的《藝術與能動性——一種人類學理論》撰寫的書評中也指出：

所有認知心理學家一致認爲，人類的行爲具有一種最爲關鍵和基礎的特性，那就是這種在他人身上激起信仰和欲望的能力。這令我們得以理解他人，理解他人想要向我們傳達的語言或非語言的信息。<sup>④</sup>

然而，蓋爾將“藝術”視爲多重意圖的表現這一設想，卻讓人隱隱約約地感覺出，他透露的是

①②③ Jean Bessière, *Principes de la théorie littéraire*, 132, 212, 245.

④ Maurice Bloch, “Une nouvelle théorie de l’art”, *Terrain* (Mars, 1999), URL: <http://terrain.revues.org/index2757.html>.

一種絕對化的趨向。因為，這樣一來，就將藝術的美學功能縮減為一種純粹的指令/認知功能了。這種絕對化，會造成一種帶引號的“藝術”概念，因為人們不可能用描述《蒙娜麗莎》所“表現出”的意圖術語去描述特羅布里恩島上居民船首繪圖的意圖！但蓋爾正是這樣做的。對他來說，不管在何種情況下，“藝術”作品是一種對觀眾具有力量或能力的人工製品，觀眾與這一人工製品建立起一種關係，將它看作一整套可闡釋、可閱讀、可設想的意圖集合的指示器。蓋爾認為，“藝術品”屬於“技術”（*techné*）範疇，即人工製作，它與後者的唯一區別就在於它能產生“入魅”的效果。“入魅”是廣義上的，包括作為人類學家的蓋爾所稱作的人與人之間的入迷和奴役關係——藝術品可以成爲一種霸權關係的表現。藝術品在某種程度上還可以被當作兩人或多人之間用以交流的實物連結，但這個連結在“生產者”與“接受者”之間保留了某種“等級”距離。

這一“製作的藝術”（*art de faire*）的普世性在於，從“藝術品”被“受眾”看到之時開始，編織、想象和策劃而成的意圖網絡便無處不在了。

蓋爾一再提及，要對藝術品對接受方所產生的作用進行闡釋；也反復提到，這樣一種機關裝置可能產生的權力關係。他甚至用這樣的方式去對達芬奇的名畫《蒙娜麗莎》所（可能）表現出來的“意圖”進行分析。這在我看來未免過於絕對，至少很久以來在西方藝術當中已經不適用了。因為，這種闡釋假設了一種“作品”對於觀眾（或讀者）的制約；並且，通過作品的媒介，它還假設了藝術家對於觀眾（或讀者）的制約。總之，這是一種命令的關係，一種極度不平等的關係，而且這種關係是刻意而爲的。在蓋爾的著作中存在這樣一種趨向，他提出一種藝術的人類學理論，令受眾受制於一種身份，而這種身份意味着受眾屈從於“藝術家”的能動力。

貝西埃在其著作中就文學有這樣一處表述：“作品的表現是面向意識體的表現。”<sup>①</sup>“面向意識體的表現”是說，這種表現在讀者那裏可能會引發一種可傳遞的關係（“浸入”虛構之中），也可能引發一種自我指涉的關係（“浮出”虛構之外）。這兩種關係反映出美國當代評論家沃爾頓（Kendall Walton）提出的兩個概念：具有“想象能力”的意識和具有“感知能力”的意識。沃爾頓認為，文學作品以及所有的藝術作品是一種“宛若虛構”，創造一種具有想象能力的意識，這是進入作品虛構世界，達到“虛實不分”境界的先決條件；這種具有想象能力的意識與在現實日常生活中的意識體相反，後者是一種具有感知能力的意識。沃爾頓的這一定義體現在兩層意義上：首先，它是一種去背景化；其次，它假定對“宛若虛構”作品的感知是與眾不同的——換句話說，看到“宛若虛構”作品的那個具有“想象能力的意識”，不能與具有“感知能力的意識”混爲一談。

很明顯，如果沃爾頓所說的具有想象能力的意識是美學的意識，那麼相反的，在蓋爾的分析中處於中心地位的是具有感知能力的意識，特別是當他試圖尋找非西方社會的“藝術作品”的“能動性”（*agency*）的時候。對他來說，藝術作品並非一種“宛若虛構”：作品所產生的圖像成爲了閱讀的對象，即刻便將能動性推導至作品所在的現實世界（實體和形式意義上的周圍環境）。

在文學上，如果在敘事出現一幅難以甚至無法納入敘事當中的“圖像”，這時就會造成斷裂，使得讀者去尋找其中的意圖，這就激發起他的感知意識、思考意識甚至設想意識，作用於圖像的周圍。藝術作品和文學引起了“具有虛構能力”的意識和“具有想象能力的意識”交替發揮作用。這可以發生在文本的任何時刻，它與推導機能緊密相關，一定程度上被文本文字進行了編碼，是確定無疑的然而歸根結底又是不可預知的，因為這個交替作用是由閱讀者和觀察者所

① Jean Bessière, *Principes de la théorie littéraire*, 259.

發出的疑問所決定的。因此，德里達（J. Derrida, 1930—2004）有理由強調，每一個句子都有可能，或沒有可能，成為從一個“意識”到另一個“意識”轉送或轉換的目標：“當一個句子的身份被緊密地建立起來之後，它就具有了可讀性，可以被翻譯、轉換或者轉送。”<sup>①</sup>

感知閱讀與想象閱讀的交替和科學實驗領域的均質符號系統（它自然是均質的）與美學領域的推導符號系統（它一貫以來必然是不穩定的）之間的對立是一回事。文學話語與科學話語中推導的運行模式是迥然不同的。在科學假設中，借助具有想象能力的意識所作出的推導是均質的。這個具有想象能力的意識具有可傳遞的啓發性功能，其目的是通過類比去理解某一科學現象（“大爆炸”、“黑洞”等）。圖像的借用所反映出的意圖因而是單義的，每一個根據類比而得出的推導必須與科學現象的整體表徵一致，否則這個類比圖像就會失去合理性。

這裏談論“推導”並非是不着邊際，因為布麗吉特·德隆（Brigitte Derlon）在介紹蓋爾著作的時候不斷用到這一概念。例如，她引用了巴克森德爾（M. Baxandall, 1933—2008）在《意圖的模式》（*Patterns of Intentions*, 1985）中的表述：

歷史學家信奉的是因果關係而非意義的尋找，他將作品視為“意圖性行爲的產物”，並竭力在我們對“一幅油畫的創作緣由及其所包含的意圖”進行推導之時去理解那些使得闡釋成為可能的東西。<sup>②</sup>

在德隆看來，巴克森德爾看待藝術作品的眼光與蓋爾是相似的：

蓋爾認為，在面對一幅藝術作品……的時候，觀眾自然的反應是問自己這樣的一個東西怎麼能存在，或者說是什麼意願（人類的或者超自然的）決定了它在世界上的出現。觀眾因此需要就眼前之物的緣起作出“推導”。<sup>③</sup>

於是，蓋爾的論點可以被轉換成如下的陳述：藝術對受眾的命令關係與藝術施加給受眾的自卑感變成了一種對作品所帶有的、不斷變換的意圖動機的拷問。其實，我們需要將這些話繼續轉換，並且將藝術作品單方的主導關係問題化。藝術作品的讀者/觀眾對意圖進行探尋的時候祇能驚奇而不解地發現，他與作品之間存在着這樣單方的主導關係，並且他必須屈從於這樣一種關係；這種關係是“成功”作品的保障，即實現它單方面的魅惑能力的保障。作品借助超驗發揮其魅惑效應，憑藉自己傑出的實現和完成度，從製造物變成了一種超驗性的東西。這對於解釋特羅布里恩島民的船首圖案所引發的效果或者當我們注視一幅古典認識形態下的“完美之作”的時候也同樣有效。經典藝術對完美的追求，如維梅爾（J. Vermeer, 1632—1675）作品中的細節，福樓拜對寫作的精益求精，波德萊爾（C. P. Baudelaire, 1821—1867）的詩歌之美等等，提供了許多將藝術與美聯繫起來從而激起了讀者/觀眾的崇拜的例子。藝術在那些“有品位的人”之間創建了一種“共識”（consensus）。而這種共識歸根結底可以被看作一種構成了均質的文化、社會和意識形態群體的人類學因素：這個群體將自己等同於他們所公認的完美，崇拜它，甚至作出自戀性的集體自我評價。

### 三、藝術的“政治”行動

“共識”這個政治術語曾不斷出現在雅克·朗西埃（Jacques Rancière）的《被解放的觀眾》（*Le Spectateur émancipé*, 2010）一書中。我這裏借用該書“政治作品的悖論”一章的闡述來引導我下面的分析，以便就“藝術的政治”對世界的行動這一話題展開討論。另外，就“政治藝術”在定義上存在的悖論而言，朗西埃的思考與當代的其他思潮是趨同的，因而具有代表性。朗西埃的觀點十分簡單，所謂具有政治性的作品，並非是一種明目張膽地涉

<sup>①</sup> Jacques Derrida, *Points de suspension* (Paris: Galilée), 402.

<sup>②③</sup> Brigitte Derlon, “Le moment du quai Branly”, *Le débat* (novembre-décembre, 2007): 129-130, 129.



及政治問題、擺明政治立場的美學實踐，而是一種可以開創“異見”（*dissensus*）的作品。也就是說，在它與藝術家和受眾之間建立起一種不可縮減的距離，“懸置了藝術家的意圖與觀衆的注視之間所有確定的關聯”<sup>①</sup>。祇有允許異見的出現，藝術纔具有了政治性，因為異見是“政治的核心”：

就如我們可以用對立推理的方式從柏拉圖那裏讀到的那樣，政治起始於空間和權能——以及無權能——的分配中產生斷裂的時刻。有些人注定要停留在無形的勞作空間之內，無暇從事他業，但當這些人獲取這並不屬於他們的時間，證明自己是共同世界的所有者，看到之前的無視之物，或者從之前以為的泛泛之音中聽到了關乎大眾的言語，那麼政治就產生了。<sup>②</sup>

在文學文本中產生這樣一種異見，一定程度上是主動的，而另一方面卻無可預料——實際上兩者都有：因為作者無法全然地掌控他的創作，也無法掌控處於自由狀態的閱讀。但朗西埃思考的主要對象是造型和視覺藝術，對文學文本中產生這樣一種異見的模式並沒有進行明晰的闡述。

然而，正是這個“異見”的概念，纔讓我們對蓋爾的論點進行新的閱讀成爲了可能，從而對當今藝術的人類學功能進行思考。蓋爾的論點指出，藝術作品要求觀衆、讀者、聽衆意識到作品中存在着極其複雜的意圖網絡。但這一機制也是一種權力的遊戲：感知到意圖的存在意味着注意到一種單邊的力量關係，注意到藝術家相對於觀衆的升騰。因此，我們可以認爲，意圖在這個機制中是可破解的，並且從意圖的破解中生發出作品對受衆的絕對控制。確切地說，蓋爾《藝術與能動性》第四章“指數的批評”對這一奴役關係的表述進行了修正，儘管蓋爾本身並未朝這個方向展開他的評論。該章主要圍繞作爲裝飾物的“花樣”這一概念。人類學家蓋爾反對將裝飾物看成一種附件，認爲它並非一個添加給作品的要素，而是在本質上具有功用性的。實際上，蓋爾認爲精湛的裝飾技藝（例如，圖莫爾人的石灰盒）是一項以在受衆身上產生“入魅”效應爲目的的社會技能。但就是在裝飾性花樣的發展過程中，特別是在蓋爾稱爲“複雜花樣”的幾何形花樣的發展過程中，出現了一種觀點。這種觀點一開始是對社會聯繫屬性的闡釋，但它也可以被理解爲一種“能動因子”（藝術家）、他所創作的作爲“指數”的藝術品以及“受衆”（觀衆）三者之間關係的變化。蓋爾注意到，某些綫條花樣極其複雜（例如，希臘人迷宮的路綫，克爾特人的綫帶飾，印度南部的古拉姆圖案），這些在視覺上極其複雜甚至難以開解的花樣將裝飾定義爲一種“認知上的抵抗”<sup>③</sup>。在破解這些花樣的困難和社會關係的創建模式之間，蓋爾認爲可以建立起一種功能性的關聯：

這些裝飾花樣複雜多樣，我們乍一看到之時感到無法理解它們的數學和幾何構成原則。它們在人與物之間建立起可持續的紐帶，因爲對於人類的思維來說，這些對象總是引發起一種“未完成”的認知活動。……長久以來，人類學家就注意到社會關係建立在“未完成”之上。作爲社會聯繫的創造者，交流的關鍵在於延遲交換的發生。如果我們想要維持交流關係，它永遠不應該達到一種完滿的相互性，而必定會保留某種不平衡性。<sup>④</sup>

從中我們可以看到，在某種程度上，蓋爾最終也賦予了花樣一種社會功能。花樣構成了社會聯繫產生的基礎，因爲它所激發的交流在其完成過程中是不斷被延異的：受衆爲這些花樣所驚歎，不斷試圖對花樣製造者的意圖進行解讀，然而卻不能；似乎這些花樣的發明是爲了生發一種認知上的抵抗，阻礙受衆的認知功能發生效用，從而造成了一種認知上的不

①② Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* (Paris: La fabrique, 2008), 63, 66-67.

③④ Alfred Gell, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique del' art*, 102, 100.



平衡，促成交流的持續和社會聯繫的產生。

這樣一種交流的經濟，將原先作者相對於受眾的單向的、即刻的主導關係徹底變成了一種“交易”關係。在那裏，單向的主導情感讓位於一種可以產生闡釋群體的遊戲，而後者又將創造出能夠產生社會關聯的異見。

如果將這一觀點運用到當代文學、藝術之上，由於作品包含着一系列的內部矛盾，因此對意圖的探尋變成了一個複雜的過程，一種可變的感知；它無法預知，無始無終，並且很大程度上取決於接受它的那一方。實際上，讀者（或者觀眾）可以自由地像孩童玩人偶一樣玩弄虛構作品的文字——可以自由地、隨意地將一個或一整套意圖賦予作品，或者從它身上剝除。

蓋爾為了達成一種帶有普世性的關於“藝術”作品的人類學理論而突破了西方的美學定義，並試圖藉此描述出意圖的彰示性。後者與“現代”美學領域的意圖呈現之間的對立是顯而易見的。我們知道，從“文學”這個詞誕生以來（祇不過兩百年而已），作者與作品的關係祇能從作品，從一部與背景相脫離的作品出發去理解，這樣的作品是在蓋爾根據特羅布里恩島船首圖案的觀眾與作者的關係所得出的策略遊戲之外的。然而，需要強調的是，蓋爾將船首圖案定義為刻意實現的作品，從而確立一種對作家來說最為經濟的交流形式，因為這些圖案的目的是在交易產生的瞬間作用於接受者，使其置於劣勢。在文學或者泛義地講在藝術的空間內，交易並沒有即刻的經濟上的考量。我們甚至可以說，它是一種脫離的交易。正因為如此，讀者永遠無法確定作品向他展示的意圖，而作者對此也同樣無法確定。顯然，儘管作者的話語帶有意圖性，他卻看到他的意圖與作品的文字之間出現了分離。

#### 四、從單一意圖到意圖群的出現

將文學性視為能動性，視為行動，視為意圖的呈現（這裏的意圖特指生發了無盡疑問的那類意圖），實際上並非一項創舉，因為布朗修（Maurice Blanchot, 1907—2003）在將積極閱讀與一種消極的、“背叛了文本”<sup>①</sup>的、“宛若虛構”的閱讀對立起來的時候就已經這樣做了。當然，這個“背叛”的概念必須被拋棄，因為它在不知不覺中反而發展了一種文學作品的本體論。為了凸顯內在的、有活力的“異見”的存在，從而將閱讀本身看作行動，這個表述亦無新穎之處，因為它很久以前就出現在伊烏里·洛特曼（I. Lotman, 1922—1993）提出的“藝術文本的結構”之中。洛特曼着力強調，由於“在合成的藝術符號與讀者的分析符號之間具有一種內在關係”<sup>②</sup>，存在着一種藝術作品的“熵”——一種像物理學概念所說的“不確定的量度”。他強調了藝術文本中作家與讀者的關係所引發的活力，認為讀者“創造了額外的替代的可能”：“從作家通向讀者的過程中，不確定的程度加強了（雖然有些個人的替代性選擇丟失了），因而文本的信息量增加了。”<sup>③</sup>

洛特曼根據整個形式主義史的批評範式，在他的分析中致力於對藝術作品特殊“功能”的描述；而如果我們將蓋爾的論點轉借過來，我認為就可以將意圖群的出現看作是一系列連續的發問。換句話說，將意圖群的出現看作是藝術作品，尤其是文學作品發出的拷問。這些作品將我們的世界視為“開放的”，視為“問題”，視為“複雜物”。藝術作品，尤其是文學，便是感知到連串意圖的處所，讀者不應當以單一的方式去解釋這些意圖，自以為可以詮釋性地與文本文字所包含的意圖建立起雙向的關聯。這將是對“作者意圖”

① “存在着一種積極的、建設性的閱讀，它創造文本和讀者，將我們說服。另外還有一種消極的閱讀，它背叛了文本，表面上屈從于文本，使人覺得文本客觀、完滿、宏大地也就是說單一地存在着。”參見 Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre* (Paris: Gallimard, 1980), 157.

②③ Iouri Lotman, *La structure du texte artistique* (Paris: Gallimard, 1970), 58, 408.

(*intentio auctoris*) 與“文本意圖”( *intentio operis*) 之間差距的“反動”否定(回歸19世紀末以來已經被廢棄了的定義), 也是對“藝術文本的結構”所帶有的具有建設性的熵的否定。其實, 作品應當是一個積極的構成場域, 它所構成的人類群體在他人身上尋找意圖, 並將此變為一種引發分享的因素——分享, 而非奴役。因為, 作者的意圖、“藝術家”的意圖並不是超驗的, 而是打開了提問的空間——令受眾圍繞敘事的意圖展開提問, 不管他要尋找的是哪個意圖, 不管他的提問是從歷史作者的角度、作品活力的角度, 還是純敘事學、修辭學或其他的角度。這樣做有兩個理由: 其一是貝西埃提出的文學作品所固有的不足; 其二是蓋爾運用認知學的思考提出的觀點——對意圖的尋找是社會化的關鍵或者特殊要素。

### 五、問題化：現代藝術/文學的推導系統

既然被講述的虛構故事能激發出一系列推導, 帶領“接受者”去思考怎樣對作品所提供的意圖進行闡釋, 那麼, 我們可以設想一種建立在推導(尤其是符號的推導, 但並非僅限於此)的數量和質量之上的閱讀類型學嗎?

作品的行動——以意圖呈現為媒介——應當與藝術特別是文學的地位和功能聯繫起來, 而後者是由歷史背景、思潮演化和對再現的定義所決定的。

經典敘事不斷地試圖掩蓋異質的推導遊戲。為此, 作家盡其所能試圖抹煞所有的熵元素; 也就是說, 他刻意抹煞意圖的問題化, 要求讀者浸入在被講述的故事之中。在古典藝術當中, 讀者的推導主要涉及“人”或“類人”的能動因子, 他們與作品之間的種種不平衡關係具有某種活力, 為“被講述的故事”創造出一種等待和驚訝, 並運用這樣的不平衡對虛構世界發出干預, 作出行動。在這種情況下, 實際上閱讀的動力是與無知的消除(創造一種懸念然後消解它, 令事件的構成要素聚合起來描畫出一種相對的完整性)廣泛聯繫在一起的。我同意戴維·赫爾曼(David Herman)所說。他借用“推導”這個概念去定義讀者在小說再現中的位置, 儘管他採取的是一種十分寬泛的方式。他認為, 小說再現“引領闡釋者對事件的時間組織作出推導”<sup>①</sup>。但我認為, 這僅僅是一種平淡無奇的熱奈特式的敘事學視角, 因為它涉及的是一些“無時性”( *achronie*) 機制——回顧或者預想, 是一種對敘事段落的修辭組織模式; 而且, 它更多是根據邏輯而非時間進行組織的。赫曼還說:

這些事件在“虛構世界”( *story world*) 中輪流製造出斷裂或失衡, 根據這個世界是現下的還是虛構的, 是現實主義的還是魔幻的, 是記憶還是夢境的產物等等, 來安排人或類人的“行動素”( *actant*) 。

相反, 現代藝術所具有的特殊的推導系統提出闡釋的要求, 同時拒絕所有闡釋學的解決方案, 將意圖的呈現變成關於這個呈現本身的問題性詰問。得益於這些推導系統, 現代藝術向世人昭示了作品的不完整原則。我們可以稱之為“無模型的仿真”( *mimèsis sans modèle*)。它的特點是, 不同的虛構密碼同時呈現, 卻無法得到辨認。這一同時呈現意味着, 相對於均質和諧的虛構世界而言, 出現了彼此分離、互不相融的要素。這一同時呈現引起了閱讀上不斷的衍射, 將尋找推論的過程多樣化(虛構層次的多樣化, 元虛構層次的多樣化, 敘事段落、時間和因果關係上的不連貫, 不同誕生系統的並置, 虛構體系的並置, 等等)。這種面向意識體的意圖呈現, 要求意識體對藝術家所創造的虛構世界的不穩定性作出原因上的推導。嚴格說來, 我們可以像德裔瑞士籍畫家保羅·克利(P. Klee, 1879—1940)所說的那樣, 對作品作出“任何深度”的閱讀。這樣一種閱讀, 造成

<sup>①</sup> 參見David Herman 的訪談, <http://semioticon.com/semiotix13/sem-13-05-02.html>

了一種功能障礙，破壞了文學作品或者說泛義的藝術作品的“宛若虛構”。讀者/觀眾在讀到或看到作品之時不斷地變換評論的距離：他時而相信這種虛幻，時而又注意到一切都是虛假的，從而對作品的地位進行思考，脫離虛構的世界。而且，這種功能障礙很難是客觀的，因為它實際上十分主觀，像意大利作家艾柯（Umberto Eco）在《故事裏的讀者》（*Lector in fabula*）中所說的那樣，與讀者的“個人百科全書”相關。這一“個人百科全書”的概念被艾柯用來說明每個人與生長、生存其中的社會文化之間的關係：每個個體與他所在的群體和文化場域共用着一些知識要素，但同時他又擁有自己所特有、別人所沒有的知識要素。這種既是集體的又是個人的文化雙重性，便是艾柯所說的“個人百科全書”。

然而，意圖呈現的出現模式也並非不可描述。至少在具體表述上，它們與朗西埃提出的“異見”這個概念比較接近，意味着“所有確定關係的懸置”。正是這種不可確定性，將虛構作品的文字所建立的回答轉換成開放的、“可討論的”拷問。也就是說，提出一個問題，尋找一些答案，而這些答案又引發新的問題。這就是所謂的“問題學”。

這一“無模型的仿真”所造成的顯見後果，是創造出一個“開放”的習見。它關乎意圖的尋找，處於所有單向的權力遊戲之外（與之相反的是廣告所傳達的信息，後者將意圖明示，並作出單義的解析）。這樣的意圖束，加劇了讀者面對文本文字時候的分離和文本文字內部的分離，不斷激發讀者對意圖的尋找，並將這一尋找本身看作意圖生發的契機。它沒有答案，沒有其他可能，祇能向着作為意圖載體的他人意識接近。於是，我們離馬拉美（S. Mallarmé, 1842—1898）所嚮往的“虛構作品純潔的中心地帶”已經不遠了。這位大詩人在觀看馬格利特（P. Marguerite, 1860—1918）的啞劇《殺妻者皮埃羅》（*Pierrot assassin de sa femme*）的時候為演員的手勢而着迷，大呼無法確切地把握人物的意圖。<sup>①</sup>

圍繞着意圖的呈現和作品行動的方式，文學本身從整體上為人們提供了一個例子。人們注意到，這三十年來，歷史的暴力，特別是20世紀的歷史暴力成為了文學的一大主題。當代文學在對歷史的展示當中尤其出現了各種“異質”的意圖呈現，它對於歷史的解讀已經不像從前那樣尋求一種終極的真相或真理。相反，許多小說、電影和戲劇作品以影射、暗喻的方式將歷史記憶變成了縈繞在敘事作品之上揮之不去的幽靈，將這無法回避的歷史呈現為解不開的謎團。

歷史的這種複現，將已知、將對於已知事實的回答轉變成疑問，將人們所面對的歷史遺產問題變成這個時代一個開放和鮮活的問題。仿佛歷史祇能以幽靈的形式再次歸來，縈繞在記憶的混亂之間，在記憶要素的矛盾組成之間限制着作品的行動——對意圖的探尋主導着對歷史的再現，令它表現為過去與當前之間、作品的之外與之內的“撞擊”。而這樣的作品與我們是切身相關的。也許我們還可以換一種表述的方式。米歇爾·德·塞托（M. D. Certeau, 1925—1986）將歷史學家的話語形容為掘墓人的話語：“他埋葬死者，在事件的因果鏈中分給他們一席之地，好將世間的空間留給活人。”而虛構作品重新掘開了墳墓，這樣做並不是為了講述一個死而復生的故事，而是為了將我們在當下的地位問題化，在當下的周圍豎起過往的陰影，令它產生分裂，令它不安和惶惑。生活在這樣一種被過去所縈繞的當下之中，造就了我們今天複雜的生存狀態。

〔編者註：該文原為作者於2014年5月16日在華東師範大學“大夏講壇”第142講上所作的演講；受編者之邀，作者又對原文進行了調整和補充，由華東師範大學法語系講師金桔芳整理翻譯。〕

① Stéphane Mallarmé, “Mimique’in‘Crayonné au théâtre’”, *Oeuvres complètes* (Paris: nrf, Bibliothèque de la Pléiade, 1945), 310.