

再现危机与当代现实主义观念

周 宪

内容提要 现实主义是艺术家再现现实的方式，它始终处于不断演变的历史过程中。关于现实主义的理论，也是随着现实主义的嬗变而发展的。西方现实主义传统以福楼拜和库尔贝为分野，区分为古典现实主义与当代现实主义两个长时段，现实主义观念和 method 出现了许多值得关注的变化。尤其是 19 世纪下半叶以来出现的再现危机，一方面颠覆了古典现实主义的许多原则，另一方面又激发当代现实主义更具探索性和实验性的变革。当代现实主义观念转变不仅出现在文学领域，也广泛地呈现在造型艺术和戏剧等其他艺术领域。因此采用艺术（绘画和戏剧）与文学的互证式分析，可以更加广阔地揭示文学中的当代现实主义观念和 method 的变迁。再现危机非但没有摧毁现实主义，反倒给现实主义的当代变革提供了内驱力，进而导致了从古典现实主义聚焦现实的再现，转向当代现实主义彰显艺术特性的现实再现。这一转变不但改变了现实主义再现之重心，同时也改变了古典现实主义观念和惯例，推动当代现实主义文学艺术趋向对现实的重构，使当代现实主义从“可读的文本”转向“可写的文本”。

关键词 再现危机；古典现实主义；当代现实主义；范式转型

一 作为一个问题的现实主义

现实主义是一个说不尽的话题，无论中西。这个话题之所以说不尽，在我看来是因为，现实主义是艺术家看待他们生活世界最基本的认知方式。心理学也指出了——一个事实，艺术的基本问题就是艺术家如何处理自我—世界的关系。因此存在着两种最基本的方式，“一端是包含着自我的世界，在另一端是被世界包围的自我。个别的艺术家、时代、流派，可以根据他们的创作中自我和世界的相对比重来加以区别”^[1]。以中国美学来审视，王国维关于“有我之境”和“无我之境”的论断有异曲同工之妙。这两种基本的审美认知和表征方式，构成了人类艺术丰富多彩的形态，现实主义与浪漫主义、写实与写意、再现与表现、写实与抽象等一系列二元对立均由此派生而来。

在西方文化中，缘起于希腊的模仿论，在西方哲人和诗人的观念中根深蒂固。阿诺德在论述希腊人的精神气质时特别说到，“希腊精神的最高观念

就是按如其所是的样态来看待事物（to see things as they really are）”^[2]。这大概是对模仿论源于希腊的一个很好的注解。正是因为模仿论的本源性和经验性，所以由此发展而来的现实主义便成为处理文学艺术与现实关系最基本的认知甚至表征方式。据此我想提出两个关于现实主义的判断：第一，现实主义作为一种认知或表征方式始终存在于各个历史时期，尽管其表现形式有所不同。换言之，现实主义是艺术家看待事物的基本方式，其他的审美认知或表征方式要么是从现实主义发展而来，要么是颠覆现实主义转变而来，总是与现实主义处于一种剪不断理还乱的状态。第二，现实主义的基本原则其实就是阿诺德所说的“按如其所是的样态来看待事物”，但是，不同历史时期现实主义的表现形态是有差异的。本文的主旨是从现实主义的基本原则出发，考察现实主义在当代的变化，尤其是表征危机引发美学观念的转变，对现实主义的理解和阐释究竟产生哪些新的转变。确切地说，本文所讨论的现实主义当代性并不是作为现实主义流派的当代文学如何，而是理解和解释现实主义的当代观念和 method

发生了哪些转变。

本文的讨论不局限于文学，而是采用一个文学与艺术（绘画）相互论证的方式，进而从更加广泛的历史语境中来分析现实主义的当代观念。

让我从比利时画家马格利特的一幅画开始，他的画作《这不是一只烟斗》历史上充满了争议，因为这幅画触及许多复杂的哲学和美学问题，以至于有哲学家以此画为题写出专门的著作（如福柯）。令人好奇的是，为什么这幅画上的文字断然否定了画面上的“烟斗”？明明是画了烟斗却以文字加以否定，它至少提出了两个问题：一是语言陈述与图像再现的关系；二是艺术再现与现实本身的关系。马格利特或许是在善意地提醒我们：艺术的真谛就在于“以假乱真”，所以不必将假的视作真实物。我想，以此画来反观现实主义，会有一些新的发现。

依据《牛津英语词典》的界定，现实主义(realism)这个概念与艺术有关的意涵有如下两个方面：1. 具有如下特质或事实，即以忠实于生活的方式来再现人或事物；2. 一种艺术的或文学的运动或风格，其特征即如其所是地再现人或事物^[3]。以上界定有两个要点：其一，把现实主义界说成一种艺术的表达方式或风格，其要旨在于“再现”（或“表征”）；其二，对艺术再现与再现对象关系的规定，必须忠实于对象，如其所是地加以再现。

对此我想作一些补充性的说明。第一，现实主义是一个具有相对性和比较意义的概念，这可以从两个方面来看，一方面，现实主义的自身定性是通过比较参照而呈现的，最常见的与现实主义比较的概念便是浪漫主义。奥尔巴赫就曾指出，现实主义虽与许多社会变化（如资本主义或工业化）及思潮观念（实证主义或经验科学）相关，但这些均不足以说明现实主义，所以有必要参照其“对手”浪漫主义，只此才可厘清现实主义形成的原因^[4]。换言之，现实主义的诸多特质是通过与浪漫主义的对比参照而被揭示出来的。另一方面，尤其重要的是，浪漫主义的文体混用（the mixture of styles）打破了古典的文体禁忌，为现实主义的文体出现奠定了基础^[5]。文学史上著名的福楼拜与乔治桑关于文学想象力的争议，就鲜明体现出现实主义和浪漫主义文学的巨大差异^[6]。

第二，现实主义既是一种历史悠久的艺术表现方法，同时也是19世纪在欧洲和北美出现的一场文学运动。奥尔巴赫《论模仿：西方文学中的现实再现》一书，就是从荷马史诗和圣经旧约开始对这一传统作历史考察的。他认为，这两种传统奠定了西方文学的现实主义范式，前者着力于外在化的描述，完整而统一，一切事件均凸显于前景之中；后者则突出某些局部而不及其他，未说的东西具有暗示性，具有背景化特点和多元意义，因而需要解释。从发生学意义上看，“这两种风格对欧洲文学中现实的再现具有决定性的影响”^[7]。就现实主义作为一个家族相似的概念而言，它包含了许多不同程度的文学艺术风格，除了奥尔巴赫所描述的来自希腊和希伯来的两个不同源头风格之外，还有很多复杂的差异和历史演变，但它们都属于同一家族——现实主义。即使是在19世纪法国现实主义运动中，根据奥尔巴赫的看法，司汤达、巴尔扎克和福楼拜三人的现实主义就有明显不同。奥尔巴赫认为，司汤达的人物形象是在政治及社会大变动的舞台上呈现的，其叙事注重事件之间的关联性，其作品更接近悲剧传统的崇高。巴尔扎克则注重人与环境的关系，热衷于生物学意义上人与动物的比较，并把风俗史的描绘发展成鸿篇巨制的历史著作，因而在人与历史关系方面超越了司汤达。到了福楼拜，他反对巴尔扎克在作品中出头露面评头论足的风格，追求“不偏不倚、非个人化和客观化”的叙事^[8]。于是，一种不动声色的冷静叙述的现实主义风格诞生了。按照布斯的话，福楼拜是西方现实主义叙事的一个重要转折点，从技术上说，就是从古典小说由叙述者来说故事的讲述（telling）方式，向现代小说的无叙事者的展示（showing）叙述的转变，故事就像是电影镜头一般客观地、自动地呈现出来^[9]。

从司汤达到巴尔扎克再到福楼拜，19世纪法国现实主义有一个逐渐走向客观冷静叙事的发展趋势，这恰好说明了现实主义是一个相对的概念，在艺术家的艺术再现与所再现的事物之间的复杂关系上，的确存在着很多不同的处理方式。司汤达和巴尔扎克比较偏向于作者议论或作者现身出场，福楼拜则强调作者应像不动声色的上帝操纵木偶那样叙述，自己决不现身于故事之中。这表明，现实主义是一

一个包容性很大的概念，涵盖了许多不同的再现方式和风格特质。尤其是到了20世纪，现实主义已经高度泛化了，除了一些恪守或公开标榜自己仍是传统现实主义的艺术家的之外，现实主义日益作为一种艺术家处理艺术与现实关系的特殊方法，深深地融入了其他路径的艺术变革与创新之中。唯其如此，才有名目繁多的“+现实主义”的概念，诸如新现实主义、社会现实主义、心理现实主义、理想现实主义、魔幻现实主义、超现实主义，等等。看来，现实主义在当代不但存在着，而且出现了许多值得关注的新变化。导致现实主义在当代的范式转型原因很多，本文打算从一个独特的角度来审视现实主义的当代性，这个视角就是“再现危机”（或“表征危机”，the crisis of representation）。

二 “再现危机”与现实主义的范式转型

19世纪下半叶是西方文化的一个重要转折期，尤其是现代主义的兴起，逐渐取代了现实主义，成为西方文化的“主导”（the dominant）^[10]。转变的一个重要标志就是，传统的现实主义观念遭遇严峻挑战，因此现实主义不得不改变自己的观念和范式。奥尔特加用“非人化”（dehumanization）概念来描述“新艺术”的特点，他认为一个19世纪青年人会爱上蒙娜丽莎，但一个20世纪青年人决不会爱上毕加索的“阿维依少女”。所谓“非人化”，就是在艺术中我们熟悉的日常生活消失了，取而代之是我们感到陌生的形象和事物。他具体概括了20世纪新艺术的七个特征：1. 将艺术非人化；2. 避免生动的形式；3. 将艺术品只当作艺术品；4. 艺术不过是游戏而已；5. 本质上是反讽的；6. 生怕被仿制因而精心完成；7. 艺术被认为是无超越性结果之物^[11]。这也许是对当代“再现危机”最早的描述。

我们知道，现实主义有两个核心概念，一个是模仿，另一个是再现。奥尔巴赫里程碑式的著作书名就是一种典型的表述：《模仿：西方文学中的现实再现》（*Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*）。文学是通过模仿来再现现实，

这一表述精准地揭示了现实主义的特质。所以，在美学和批评中，再现往往和表现或象征概念对举，前者用以说明现实主义的特质，而后者常常指浪漫主义、表现主义或象征主义等。

如果说现实主义最重要的特征就是再现的话，那么，当再现遭遇危机时，现实主义必然面临严峻的挑战。一些比较流行的说法是，自此以后，现实主义衰落了，现代主义取而代之成为主导倾向。或者换一种说法，反（或非）现实主义挤压了现实主义曾经有过的广大空间，使之日益边缘化为过时的艺术风格。这些看法自然有一定道理，但我在本文中要论证的一个看法是，正是因为遭遇了再现危机，现实主义不得不别立新宗，革新观念，由此实现现实主义的当代转型。从这个意义上看，当代现实主义也许并不是一个统一的运动或派别，而是深蕴在许多不同的探索路径之中，这就导致了当代现实主义的泛化而非集中化。我们可以在许许多多不同名目艺术实践中瞥见当代现实主义的踪影。由此来看，再现危机非但没有导致现实主义的危机，反倒成就了现实主义自身的变革。

“再现危机”这个概念最初如何出自何时何人暂时无从考据。杰姆逊在1985年的北大演讲中，就提出了现代主义时期的“表达危机”^[12]。再现危机有不同的界定和表述，而德国符号学家诺特的以下说法颇有代表性：

在艺术和媒体领域，再现危机是随着以下变化而出现的，即，现代绘画和文学中的指涉物消失了，数字媒体和大众媒介中所指涉的世界与现实的距离越来越远。

在现代艺术中，一般认为达达主义、立体主义和抽象艺术导致了视觉再现和语言再现中指涉物的消失。当然，由于关注点从指涉物偏激地转向了符号载体，所以摒弃指涉物显然是有意为之。^[13]

依照这一界说，再现危机是指艺术再现中的指涉物的消失，或者说是艺术世界离现实世界的距离越来越远。这其实就是奥尔特加所说的“非人化”，我们熟悉的生活世界在艺术的再现中渐行渐远，变得难寻踪迹。最典型的就是造型艺术中从表现主义到抽象主义再到抽象表现主义的发展。然而，从极度

写实到极度抽象两极之间，实际上还存在着许多不同艺术风格的广阔区域，当代现实主义就存活在这个黑白两极之间的广大灰色区域中。说到这里，我们有必要回到历史，回到19世纪现实主义运动高峰时期，看看现实主义曾经确立了哪些规范 and 标准，由此把握现实主义历史发展和当代演变的理据。

19世纪是现实主义取得辉煌成就的时代，福楼拜和库尔贝分别代表了文学和艺术两个领域的现实主义高峰。这一时期艺术和文学的现实主义互相影响，造就了一种建构现实主义“艺术界”的“艺术史氛围”（丹托语）^[14]。那么，库尔贝是如何认识现实主义的？库尔贝在1861年给友人的信中坦陈道：

尤其是就绘画而言，艺术只能是每个艺术家对具体可见之物的再现。……我也认为，绘画完全是一门非常具体的艺术，它只能由对真实有形物的再现所构成，它运用物质性的语言，也就是看得见的事物。对绘画来说，从不会有抽象的、看不见的和不具形的素材。艺术想象就是去探索如何再现具体有形之物，从不会去想象或创造那个事物本身。^[15]

在库尔贝看来，只有那些真实的、具体可感的事物才是绘画艺术的对象，任何抽象的、不可见的东西都不可能成为绘画的素材。所以他得出了一个普遍的结论：绘画乃至一切艺术“只能是每个艺术家对具体可见之物的再现”。这个简短的结论既是现实主义的基本观念，也是其艺术再现的基本准则。

然而30年后，另一位法国艺术家丹尼斯却颠覆了库尔贝宗教般的现实主义信仰，他直言绘画的本质不过是画的二维平面上覆盖的各种色彩而已。“我们应该记住，一幅画在成为一匹战马、一个裸女之前，或讲述什么故事之前，本质上不过是以某种方式覆盖了色彩的平面而已。”^[16]值得注意的是，库尔贝所虔信的在绘画中再现的具体可见的真实事物，被丹尼斯认为只是色彩所覆盖的平面而已。换言之，不论你画了多么惟妙惟肖的事物或人物，绘画的本质不过是经营色彩以覆盖画面而已。照库尔贝的逻辑，画面中的人物或事物乃是真实具体的人或物的再现，而在丹尼斯看来，无论你画得多么逼真多么传神，画终究不过是覆盖色彩的平面而已，此一真言颇有些揭穿了“皇帝新装”的效果。从库尔贝恪

守艺术中再现与被再现物关系的现实主义信念，到丹尼斯转而聚焦绘画平面上的媒介，传统意义上的艺术的再现关系被颠覆了。这里，我们又一次体会到马格利特那幅画的深意——“这不是一只烟斗”。的确，画了烟斗的画不是烟斗而是涂满色彩的画，画作与现实之间并不存在直接的对应关系。德·库宁用更简洁的语言道出了真相：“这就是绘画的秘密，因为一张脸的素描不是一张脸，它只是一张脸的素描。”^[17]据此，我们可以将这一原理推演到各门艺术中去：小说并非再现真实生活本身，而是以某种方式组织语言来叙事；戏剧也并非社会生活及其矛盾冲突的还原，而是剧场里演员和观众之间面对面的表演，等等。

以下，我们进一步从符号学角度来讨论这一革命性的观念，并由此考量现实主义的当代观念究竟出现了哪些转变。

艺术是一种特殊的符号，而符号是由三个相关的要素构成的：能指、所指和指涉物。能指是符号的物质形态，如声音、印刷文字或形象等，也就是丹尼斯所说的色彩等；所指是符号所表达的意义或概念，不同的能指总是在意指不同的意义或概念，如丹尼斯所说的画上的“战马”“裸女”等；指涉物则是符号所表示或代表的事物，亦即现实世界中的人或物，即丹尼斯所说的“战马”和“裸女”在现实中的真马真人。库尔贝和丹尼斯实际上代表了符号要素关系的两种截然不同的看法。库尔贝虔信从能指到所指到指涉物，三者之间存在着一致的关系。换言之，作为指涉物的现实事物、事件和人物，是可以通过符号的能指来再现的，因此，符号的所指和指涉物之间存在着某种对应关系。作家也好，画家也好，他们都认为自己的作品真实再现了特定的现实事物。巴尔扎克的鸿篇巨制《人间喜剧》，真切地描述了资本主义社会各色人等的遭遇和命运；米勒的画作《拾穗者》逼真地再现了法国北方农民田间辛苦劳作的场景。人们在欣赏这些现实主义的经典作品时不会产生理解的歧义和困惑，而艺术家必须最大限度地接近现实物本身，将生活场景逼真地呈现出来。比如福楼拜的现实主义叙事，就完全把作者自己当做人物，并不无夸张地说：包法利夫人就是他自己。他写到包法利夫人和罗道尔弗坠入爱河时坦言：“今天写的是男人和女人，情夫和情人，秋日午后我在树

林里骑马，枯叶阵阵飘来，我就是马儿，落叶，风声，笔下人物的谈话，甚至是使他们微微闭上沉醉于爱乡的双眼的红日。”^[18]当他写到包法利夫人中毒时，自己竟然也真真实实地两次反胃并呕吐出来。他不只是忘我而是无我地真正进入了人物的世界，如王国维所说的“无我之境”——“无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物”^[19]。

丹尼斯的看法则大相径庭，当他指出绘画是以某种方式用色彩所覆盖的平面时，他至少作出一个明确的否定，亦即否定了画面与指涉物之间的直接对应关系，一幅画乃是一个平面，即使它逼真地描绘了一匹战马或一个裸女，也不能改变这个事实。至于能指与所指的关系，在丹尼斯那里仍保留着某种关系，因为他也承认画面上有战马或裸女呈现。以这一观点来看现实主义，那么就可以推论出两个截然不同的结论。其一，艺术的本质是不能还原作为指涉物的现实事物的，而是以艺术的方式来处理的媒介、技术或形式，否则就会丢弃艺术的特性而去追求种种非艺术的目标；其二，绘画所再现的事物充其量只是真实物的符号呈现，经过色彩、线条和形状的特定处理后，画上的形象与所指涉的真实物其实相去甚远，因而不能简单化地把艺术混同于现实。马格利特“这不是一只烟斗”正是在这里具有某种棒喝作用。因此，从符号三要素的关系看，所谓再现危机，也就是从能指、所指和指涉物的一致性关系，转向了三者的间离关系，它们之间甚至出现了某种程度的断裂。

接下来的问题是，再现危机引发了当代现实主义的哪些变化，尤其是关于现实主义的哲学和美学观念上有何转变。

三 从再现现实到再现的艺术

贡布里希在讨论造型艺术问题时，曾指出一个值得关注的问题，他写道：

很清楚，一幅画或一尊雕像越是反映出自然的样子，那么它对秩序和对称原则的自动展示也就越少。相反，某个结构越是有序地加以安排，它对自然的模仿也就越少。……自然主义方面的增多必然意味着秩序安排方面的减少。^[20]

这段话虽然说的是绘画艺术，但对各门艺术都是适用的。实际上贡布里希指出了艺术中的两极对立现象：一极是再现的事物，另一极是再现的手段，或者用更为宽泛的概念，一极是再现的内容，一极是再现的形式。重要的是，这两极之间具有显而易见的抵触或排斥关系。越是逼真地再现事物的自然外观形态，那么如何再现的形式和媒介就越是被遮蔽；反之，越是凸显艺术的再现方法和技巧，再现的自然也就变得不那么直观醒目。在我看来，贡布里希所指出的这一复杂关系，从一个方面触及现实主义当代观念问题。

这里我们可以提出一个设问：现实主义内部是否也存在这两种不同取向呢？历史地看，大致可以说，19世纪下半叶以前的现实主义，可统称为古典现实主义（或传统现实主义），其关注的重心不在艺术自身而在艺术之外的现实世界，因而倾向于追求逼真地镜子般地反映自然和社会；此后的当代现实主义则更加注重艺术再现的形式、技巧和方法，便把关注的重心从再现的现实本身，转向了再现的艺术性。这是当代现实主义范式转型的主要特征，福楼拜和库尔贝则是这个转变的重要分野。具体说来，这一范式转型可描述为，从艺术再现现实，转向现实的艺术再现，前者聚焦现实，后者彰显艺术。正是这一深刻转变，导致当代现实主义遭遇再现危机。反过来，也正是由于再现危机的出现，导致当代现实主义不再拘泥于古典传统，日益转向新的形态。历史地看，这一矛盾其实始终存在着，古德曼在谈及文艺复兴时期的历史叙事时，就曾指出有两种历史叙事，“一种是不排除战事但却突出艺术的历史；另一种是不排斥艺术但却聚焦战事的历史。这一风格差异亦即重心有所不同，它向我们呈现出两个不同的文艺复兴的世界”^[21]。但是，我想特别指出的是，在当代现实主义的语境中，这一矛盾尤其明显地呈现出来，当代现实主义的艺术实践强化了这一矛盾，这使得艺术家对艺术再现有了更加自觉的意识、更加主动的探索。

再现危机语境下的当代现实主义，受到了许多思潮的影响，尤其是现代主义及其先锋派。19世纪后期，王尔德就对传统的现实主义提出了质疑，他认为，越是模仿性的风格，越是不能再现时代精神，

反倒是越抽象、越理想化，越能揭示出时代精神。他认定过于专注现实生活必定会拘泥于琐屑的细节而单调乏味，而古老的说谎的艺术在当代日益衰落了，因此有必要大力恢复，“最后的启示是，撒谎——讲述美而不真实的故事，乃是艺术的真正目的”^[22]。现实主义其实一直存在着某种张力。一方面是努力模仿或再现艺术之外的现实生活，另一方面则是全力营造艺术的氛围和精致的形式。这两方面在历史上曾经是统一的，精致的艺术形式是为了逼真地再现现实。然而到了王尔德的时代，两者出现了明显的裂痕，追求前一方面被认为是过时的观念，所以王尔德的结论是：“文学总是居先于生活。它不是模仿它，而是按照自己的目的浇铸它。”^[23]

到了20世纪，诸如此类的说法随处可见，几乎成为了当代流行的艺术观念。俄国现实主义明确提出了文学性的观念，认定文学本质就在于其形式和技巧，尤其是诗意地使用文学语言的“陌生化”技巧。什克洛夫斯基指出：“艺术所以存在的理由在于，可使人恢复对生活的感觉，它的存在就是使人感受事物，使石头更像石头。……艺术是对表现事物之艺术技巧的体验，被表现的事物本身并不重要。”^[24]如果我们把什克洛夫斯基的说法和贡布里希的判断结合起来，就不难发现为什么现实主义在当代会遭遇新的挑战 and 范式转型。贡布里希从艺术心理学角度指出，绘画所再现的自然外观与其再现的技术手段之间存在着内在的相斥性。逼真再现自然外观的画作，观者的目光就会被所再现的事物吸引，因而忽略了再现的技术和形式，反之，当艺术家突出技术表现手法和形式要素时，被再现的自然或现实事物便退居背景，而不再是关注的重心，两者关系是一方多则另一方必少。什克洛夫斯基则强调艺术技巧和形式的重要性，他直言，艺术乃是对表现事物之艺术技巧的体验，意在强调文学的“文学性”，一种艺术化的匠心所在。平心而论，造型艺术先于文学半个世纪发现了这个转型，什克洛夫斯基的判断不过是在文学领域里重复了丹尼斯的结论。至此，我们的讨论进入了表征危机对当代现实主义范式建构的一个重要层面，那就是，相对于古典现实主义，当代现实主义更加注重艺术表现的技巧和形式，它不再把逼真地再现现实当作艺术的唯一主旨，从单

纯关注再现什么，日益转向了如何艺术地再现。正是在这里我们才能理解，为什么当代现实主义会走出古典现实主义的窠臼，颠覆了许多天经地义的古典现实主义规范，在富于革新和实验的道路上不断前行。

四 当代现实主义的实验性

现实主义并不是一个亘古不变的概念，它随着时代的变化而变化。当代现实主义作为一种艺术再现现实的复杂方法，也在随时代而变。当再现危机导致现实主义的古典范式崩溃时，现实主义，或倾向于现实主义的艺术家们，开始尝试新的实验路径。

雅各布森认为，艺术在不同时段有其主导风格，他特别指出了三个不同时段的不同主导风格：

文艺复兴的艺术有这样一种主导，代表这个时期最高美学标准的艺术，显然是视觉艺术。其他的艺术均指向视觉艺术，其价值按照与后者接近的程度来确定。另一方面，在浪漫艺术中，最高价值当定于音乐。因而，例如浪漫主义诗歌就指向音乐：它的诗体的核心是音乐性；它的诗体的语调模仿音乐的旋律。这种集中于一个实际上外在于诗歌作品的主导的情况，从本质上改变了依存于声音特征、句法结构和意象的诗的结构；它改变了诗的韵律标准和诗节标准，改变了诗的构成成分。而在现实主义美学中，主导成分是语言艺术，从而改变了诗的价值等级系统。^[25]

从雅各布森的风格分期系统来看，文学在文艺复兴以后一直在追随视觉艺术，尤其是强调语言描述的形象性，把造型艺术视觉表现的精确性和真实性奉为圭臬，正是古典现实主义的特质。到了浪漫主义阶段，音乐性成为文学的追求目标，无怪乎佩特（Walter Pater）曾断言：“一切艺术都在不断追求以趋向于音乐状态。”^[26]只是到了晚近的现实主义运动阶段，文学的主导风格才回归语言自身，语言的文学性问题便凸现出来。雅各布森的历史描述给我们一个启示，现实主义文学开启了语言探索和创新的新时代。这个说法和艺术批评家格林伯格对现代主义绘画回归平面性的判断完全一致。后者认为，自文艺复兴发明透视法以来，绘画一直在和雕

塑竞争，追求在二维平面上逼真地产生三维深度幻觉。只有到了当代，艺术家们才明白绘画的本性在于其二维平面性。过去画家努力描摹逼真的自然，以三维的深度幻觉来掩盖其二维平面性，并把二维平面性作为艺术的一个缺点而加以克服。当代艺术家则公开承认绘画的特质就是其平面性，非但不掩盖遮蔽它，而且明目张胆地凸显它。至此，绘画便与雕塑彻底分道扬镳了^[27]。格林伯格这个说法其实就是一个世纪前丹尼斯的发现的当代阐释，不过这次格林伯格是为抽象艺术的合法性提供论证。

这些观念对现实主义在当代的发展影响至深。按照马拉美的说法，在纯粹的艺术作品中，诗人业已消失，其说话人资格转给了词语。唯其如此，我们才一再听到这样看似费解的说法：不是诗人在说，而是语言在说。这一观念的直接后果是，当代现实主义艺术更加关注其语言媒介和形式的实验，从语言到色形，从舞台表演性到乐音的组合，从电影的上镜头性到舞蹈的肢体语言，艺术家们告别了把语言当做透明媒介的古老观念，打碎了艺术只不过是映射现实之镜的传统，开始了各种各样的大胆实验，以挑战古典现实主义原则和规范。

奥尔巴赫在谈及现实主义运动如何可能时，指出了一个有趣的现象，是浪漫主义成就了现实主义，因为浪漫主义的文体混合实验打破了传统的文体规范，使得现实主义文体及其叙述得以确立。我发现，在当代现实主义的媒介和形式实验方面，陌生化的理念其实也有其浪漫主义的影响。柯尔立治曾经写道：“给日常事物以新奇的魅力，通过唤起人们对习惯的麻木性的注意，引导他去观察眼前世界的美丽和惊人的事物，以激起一种类似超自然的感觉；世界本是一个取之不尽、用之不竭的财富，可是由于太熟悉和自私的牵挂的翳蔽，我们视若无睹、听若罔闻，虽有心灵，却对它既不感觉，也不理解。”^[28]这类观念其实一直在激励当代现实主义，比如文学领域，20世纪出现了各式各样的叙述实验和创新。布托的《变》采用了前所未有的“第二人称”叙事视角来讲故事，给人以耳目一新的阅读感受。马尔克斯的魔幻现实主义小说，真真假假的奇幻世界改变了传统叙事的前因后果线性结构，鬼魂作为高度象征性的因素反复造访马贡多小镇，人长出猪尾巴

的怪事见怪不怪，魔幻与现实相互交织，构成了小说的逻辑。阿什伍德的短篇小说《皆大欢喜的诸结局》（*Happy Endings*），一口气说了关于约翰和玛丽的六个不同故事，过程千差万别，但结局都是皆大欢喜，最终延续了故事A的结局。这一高度实验性的短篇小说，人物和情节都变得不确定了，它不但反映出作者结构故事的丰富想象力，同时也在邀约读者的参与和重写。既然是用语言来讲故事，那么重要的不只是故事，更有如何讲故事的实验与创新。于是，小说家把传统中隐而不现的叙事手段摆到了前台，让读者意识到作者是在以某种方式讲故事，让读者感悟到文学独特的叙事技巧及其魅力。

不仅文学如此，其他艺术中的当代现实主义或带有现实主义倾向的艺术，亦有同样的情况。马格利特的《人类状况》以其超现实主义的方法，创造了一个典型的“画中画”结构，窗外的风景和画上的风景完全是一体的。这幅画对思考现实主义观念提出了两个有趣的问题：第一，如果我们把窗外的风景视为艺术以外的自然，那么显然，画上的风景不过是对自然的再现。由于画面和窗外的景观严丝合缝地融为一体，可以说画是对窗外风景逼真的再现，这就是古典现实主义的模仿说或再现说所表述的观念。第二，窗外的风景其实也不是自然，它不过是这幅画的一部分，是画面上所呈现的艺术图景。换言之，这个场景至少预示了两层关系：一是窗外风景与画面风景的再现关系；二是整个画（窗外风景加画面风景）所虚构的再现关系。这就暗含了某种双重否定：第一层否定关系是画架上画布的风景对窗外风景的否定，它告诉我们那不是风景而是一幅风景画；第二层否定关系是对前一种再现关系的进一步否定，整个画都是艺术再现，而非自然风景或这一风景的直接照搬。马格利特用“画中画”的形式向我们展示了一个现实主义的难题：艺术原本就是面向自然所打开的一扇窗户，艺术家正是透过这扇窗户去观察和再现自然的。然而问题的核心在于，画面上所再现的自然并不是自然本身，而是一种艺术的“把戏”，是一种“以假乱真”的视觉游戏。马格利特正是通过这两层矛盾来说明再现和观看自然的多种可能性，他让我们在真真假假之间转换，意欲颠覆我们的习惯性思维和观看方式，进而建构一副崭

新的眼光去观察艺术和自然。诚如他所言：“可见之物总是遮蔽了其他可见物。”^[29]如何打破这些遮蔽，正是艺术家要探索的，尤其是一些习以为常的观看方式遮蔽了许多东西，而马格利特这幅画的目的正是要揭露绘画艺术“谎言”的真相，彰显绘画再现自然的复杂性，进而否定艺术与自然之间直接对应的简单化观念。这里用毕加索的一段话来说明再恰当不过，毕加索认为：“我们都知道艺术并不是真理，艺术是一种谎言，但它让我们认识到真理，起码是让我们去理解真理。艺术家必须深谙让他人相信自己谎言真实的手法。”^[30]哲学家加缪（Albert Camus）的说法亦有同工异曲之妙，“小说（或虚构，Fiction）乃是谎言，正是通过谎言我们讲述了真理”^[31]。



马格利特《人类状况》

或许我们可以这样来表述，在古典现实主义阶段，艺术家要努力地掩盖艺术的虚构或“说谎”功能，他们总是身体力行地证明艺术是真相的直接呈现，由此来揭橥艺术与真理的直接对应关系，从而使得艺术合法化。这一倾向在古希腊柏拉图和亚里士多德关于模仿的讨论中可见一斑，后来的西方美学大都依循这一理路。再现危机逼促当代现实主义寻找新的思路，艺术家和美学们不但不否认艺术的虚构或“说谎”功能，而且直接在艺术中揭穿艺术所以造成真实幻觉的谜底，让人们看到，艺术在再现现实时从来不是亦步亦趋地模仿，也不是依样画葫芦，而是经由媒介探索实现富有想象力的创构。古德曼关于

两种现实主义的论断对我们有所启迪，他认为现实主义概念有两种不同的用法。一个是最常见的用法，特指在习以为常的再现系统中的正确程度，比如丢勒的画要比塞尚的画更具写实性，这里所依据的是再现符号与指涉物之间的相似性原则。艺术再现的事物与我们日常经验所感知的事物相像或一致，这样的再现，其标准有赖于我们的习惯或日常经验。在我看来，这就是古典现实主义观念。值得注意的是，古德曼指出了现实主义概念的另一种用法：“在我们不熟悉的正当系统状况下的再现中，我们所得到的现实主义不是惯例化意义，而是启迪（revelation）意义上的现实主义。这两种‘现实主义的’意涵反映出惯性与首创性因素，我们在归类和分类的正确性中会看到惯性和首创性的对决。”^[32]特别要注意古德曼说的这另一种现实主义，具有“启迪”意义的现实主义。这里，古德曼用了 revelation（启迪）这个词，该词意为“向别人揭示令人惊异和前所未知的事实”^[33]。接着他又指出，两种现实主义分别反映了两种认知活动：一个是在熟悉的系统对熟悉事物的把握，因而会趋向于习惯化或惯例化；另一个在陌生系统对陌生事物的把握，因而趋向于启迪和首创性，这一看法与前引柯尔立治和什克洛夫斯基的理论相一致。我们有理由认为，当代现实主义在相当程度上就是“启示意义上的现实主义”，它是对习惯性的一种颠覆，是对日常经验惯例化的一种挑战，如果说古典的现实主义倾向于让人们在熟悉的再现惯例中感知熟悉事物的话。正是在当代现实主义的艺术再现中，我们不再以如其所是的方式再现如其所见，而是以别样的复杂眼光看待生活世界的复杂性和多样性。

五 趋向“可写的文本”的当代现实主义

当代现实主义迥异于古典现实主义，在许多方面大胆创新，改变了艺术家及其公众关于模仿和再现的传统观念，也改变了他们理解自然或社会生活的方式。在这方面，布莱希特的史诗剧是一个很有说服力的个案。通过对这一案例的分析，我们可以进一步瞥见当代现实主义有别于古典现实主义的诸多特性，并发现现实主义无可限量的可能性。

布莱希特的史诗剧出现在 20 世纪上半叶，他特立独行地实践一种介于自然主义和表现主义之间的戏剧路线。这种戏剧的特征在于拒绝自然主义戏剧的逼真性，比如斯坦尼斯拉夫式的戏剧，但又不至于走入依赖象征手法的表现主义戏剧。他把自己的戏剧风格明确地定义为现实主义，他写道：

现实主义戏剧无须运用表现主义和存在主义舞台上的象征主义，因为它表达的是一般的观念；另一方面，现实主义戏剧也不会以其相关事件和琐碎细节返回到自然主义的舞台上去。仅仅模仿现实是远远不够的。现实不仅需要被认识到，而且有必要被理解。^[34]

这段话清楚地表达了他的戏剧关切，表现主义戏剧追求一般观念的表达，因而落入了抽象玄虚的渊薮；自然主义戏剧则过于琐碎和具体，又跌入平庸繁琐的困境。两者都不是他理想的戏剧情境，古典现实主义的模仿对他来说已经远远不够，19 世纪以来的自然主义也问题多多。所以他强调，“现实不仅需要被认识到，而且有必要被理解”。那么如何去“理解”呢？这就需要了解史诗剧特有的技巧——间离效果（*Verfremdungseffekt*，或陌生化效果），在布莱希特看来，间离效果有助于人们对现实的理解。何以见得？

布莱希特明确反对回到亚里士多德式的戏剧，反对晚近的自然主义戏剧，这是他仔细观察现实主义所面临的困境而得出的结论。布莱希特认为戏剧是改变人们思想观念最有效的手段，在二战前后的欧洲，让戏剧成为国际工人运动有效帮手是他的戏剧关切。亚里士多德式的戏剧和自然主义戏剧，一方面由于过于琐碎平庸地模仿现实，无法揭示变动的社会发展的宏大气象；另一方面由于煽情效果而使观众完全沉醉在幻真的剧情中，失去了自我意识和批判能力。因此，努力把舞台变成真实生活场景的做法，让观众如醉如痴地入戏的情绪共鸣效果，在他看来都是不可取的。所以当代现实主义戏剧必须另辟蹊径，迫切需要一些新的技术来改变现状，于是他发明了间离效果。所谓间离效果，说到底就是一种戏剧技术手段，它包含了一系列复杂关系的特殊处理方法。首先，是演员和所扮演的角色之间的间离。古典的和自然主义的戏剧，通常要求演员

忘掉自我而完全变成角色。布莱希特反其道而行之，他明确提出了演员和角色间离，由此造成角色表演时的某种陌生化效果，进而阻止观众的移情共鸣。其次，是舞台与观者的间离。许多戏剧家都想打破隔绝舞台和观众之间的“第四堵墙”，使观众忘我地进入戏剧剧情，这在自然主义戏剧中达到了登峰造极的地步。布莱希特则认为，这种类似于通过房门钥匙孔看真实场景的戏剧方式，完全取消了观众的主动性，把观众变成了被动的偷窥者。因此，需要在舞台和观众之间造成某种疏离感，使舞台呈现为舞台，使表演呈现为表演，阻止观众把舞台当作真实场景的幻觉发生。最后，通过以上两方面的间离，实现观者与戏剧若即若离的复杂关系。他经常采用的手法是，一旦观众产生移情共鸣，便用某种特殊的方法阻止这一共鸣，使观众回到看戏而非偷窥生活的状态。史诗剧的宗旨在于如何保持观众观戏时的自我意识和批判性能力，不再被剧情牵着走，不再与人物命运遭际产生移情共鸣，这就从根本上改变了看戏的传统习性和期待，唤起观众的自我意识和理性批判能力。

其实，布莱希特的史诗剧创造了一种写实（看生活）与非写实（看戏）不停转换的状态。其人物、表演、舞台或道具，既不是自然主义的逼真，也不是表现主义式的抽象意象，而是介于两者之间。这就意味着他的戏剧有可能或者必然会导致现实主义的真实感，比如《大胆妈妈和她的孩子们》。大胆妈妈的性格化表演、不同的场景、那破旧的大蓬车，等等，都在不同程度上引起观众的真实感，进而产生移情共鸣现象。另一方面，布莱希特又采用各种间离手段，来阻止观众产生真实幻觉，进而使之保持一种清醒的在看戏的意识。在《大胆妈妈和她的孩子们》一剧中，布莱希特使用了近十个不同的人物或声音，在剧中多达十三次地打断正在进行的戏剧情节，使剧情暂时停顿下来，让观众从对戏剧人物的移情共鸣状态中暂时解脱出来。在《四川好人》中，主要角色在其表演的中间，戴上面具扮演另一角色来评说自己，或是《高加索灰阑记》中，格鲁雪的表演由另一角色来说明，等等，这些都构成了幻真效果中断的间离效果。这些技术的使用旨在创造戏剧舞台上的复杂状况，让观者在欲共鸣与去共

鸣、看生活与看戏中交替进行，进而改变了各种看戏的传统期待和认知。戏剧理论家威尔逊认为：“在当代戏剧中，剧作家常采用一些特殊的技巧，如果我们对此一无所知，就会感到迷惑不解。德国剧作家布莱希特……意欲激发观众思考他们正在观看的东西。为此他用一首歌或者一个叙述者的话来打断故事。布莱希特的理论认为，当故事以这样的方式中断时，观众就有机会更仔细地去考虑一下他们已经看到的東西，并把舞台上的戏和生活的其他方面联系起来。”^[35]

从古典现实主义一味把观众带入现实，到当代现实主义让观众在真实与虚构的边界上来回穿梭，艺术再现范式的变革意义不可小觑。这里，用巴特关于“可读文本”（*lisible*）和“可写文本”（*scriptible*）来说明也许颇为恰当。巴特认为，文本的价值有赖于再现，但存在着两种性质完全不同的文本。一种是古典文本，亦即“可读的文本”，其特征是，描绘很容易辨识的人物或事件，依照线性因果关系来讲述故事，这类文本往往把读者变成被动的接受者；另一种是当代文本，名之为“可写的文本”，其特征是强调别具一格的语言运用，进而使作品的艺术性或人为性彰显出来，旨在将读者变成文本的合作者，甚至是文本的重写者。迥异于可读的文本的完成性和过去时特征，可写的文本总是正在进行时，它有待读者的主动“重写”，生产出新的意义，所以它是开放的、未完成的。巴特写道：

可写的文本是永恒的现在……降低入口多样性、网络开放性和语言多样性单一系统（意识形态、文类、批评），穿越、分隔、停滞和塑形了这世界（作为功能的世界）的无穷游戏，而可写文本也就是先于这些活动的正在书写的我们自己。……然而何谓可读的文本呢？它们是产品（而非生产），它们构成了我们文学的绝大部分。^[36]

用巴特的两种文本概念来解释布莱希特的史诗剧，显然，布莱希特就是要创造出一种“可写的文本”，而古典现实主义和自然主义的戏剧则属于“可读的文本”。如果我们把布莱希特史诗剧的间离效果与马格利特画中画的效果稍加比较，就会发现两者可谓殊途同归。它们都颠覆了关于艺术与现实关

系的传统看法，颠覆了古典现实主义的艺术惯例，颠覆了人们对艺术欣赏的习惯期待，他们意欲告诉欣赏者，看戏就是看戏，不是看戏剧以外的生活，同理，观画就是观画，并不是观现实中的所画之物。经过这样的翻转，古典现实主义“可读的文本”，也就转变成为当代现实主义“可写的文本”。

贡布里希在讨论画家与风景关系时，曾说过一句相当精彩的话，他说道：“绘画乃是一种活动，因而艺术家将倾向于看他画的东西，而非画他看到的东西。”^[37]从表面上看，贡布里希指证了一个心理学事实，画家不是一面被动的镜子，照向什么就反射什么，他是一个有着高度选择性的创造主体。更重要的是，贡布里希强调每个艺术家都深受传统的制约，所以不可避免地依赖于传统所构成的“图式”来看世界。如果说古典现实主义是一种传统的话，那么，当代现实主义则建构了另一种传统，它建构了当代艺术家关于艺术及其与现实关系的新“图式”。所以，现实主义在当代迥异于它的过去。

当代现实主义的新传统不是平白无故地形成的，它与再现危机密切相关。有人曾经悲观地认为，再现危机导致了现实主义的崩溃，现实主义不再流行。我的观点正相反，再现危机与当代现实主义可谓一对孪生兄弟。再现危机导致了古典现实主义的式微，却激发了当代现实主义更加多样化发展的可能性。诚然，文学史和艺术史发展的规律一再表明，历史的发展不是替代型的，而是积累型的。换言之，当代现实主义变成雅各布森所说的“主导”风格，并不意味着旧的古典现实主义风格荡然无存。今天，现实主义与其说是一个运动或风格，不如说是多种可能的再现新方式，它广泛地存在于形形色色的“家族相似”的现实主义取向中，与延续至今的古典现实主义平行发展。当然，文学史和艺术史关注的焦点往往集中在新的“主导”形态而非已有的旧现象，这也是为什么我要写这篇文章所隐含的一个理由。

〔本文系国家社科基金重大项目“西方美学经典及其在中国传播接受的比较文献学研究”（17ZDA021）阶段性成果〕

〔1〕考夫卡：《艺术与要求性》，李普曼编：《当代美学》，

邓鹏译,第415—416页,光明日报出版社1986年版。

[2] Mathew Arnold, *Culture and Anarchy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1932, p.131.

[3] [33] *The New Oxford Dictionary of English*, ed. by Judy Pearsall, Oxford: Oxford University Press, 1998, p.1544, p.1588.

[4] Eric Auerbach, “Romanticism and Realism”, in *Time, History, and literature: Selected Essays of Eric Auerbach*, ed. by James I. Porter, Princeton: Princeton University Press, 2014, pp.144–145.

[5] [7] [8] Eric Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton: Princeton University Press, 2003, p.481, p.23, p.482.

[6] See *The George Sand-Gustave Flaubert Letters*, Charleston: Nabu Press, 2010, p.222.

[9] Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press, 1983, p.8.

[10] [25] 雅各布森:《主导》,任生名译,赵毅衡编选:《符号学文学论文集》,第9—10页,百花文艺出版社2004年版。

[11] José Ortega y Gasset, “The Dehumanization of Art”, in *Criticism: Major Texts*, ed. by J. W. Bate, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1970, p.661.

[12] 杰姆逊:《后现代主义与文化理论》,唐小兵译,第161页,陕西师范大学出版社1988年版。

[13] Winfried Nöth, “Crisis of representation?” in *Semiotica*, Vol.143, 1/4 (2003), pp.9–10.

[14] See Arthur Danto, “The Artworld”, in *Aesthetics: The Big Questions*, ed. by Carolyn Korsmeyer, Oxford: Blackwell, 1999.

[15] Gustave Courbet, “Letter to Young Artists”, in *Art in Theory: 1815-1900*, ed. by Charles Harrison and Paul Wood, Oxford: Blackwell, 1998, pp.403–404.

[16] Maurice Denis, “Definition of Neo-Traditionism”, in *Art in Theory: 1815-1900*, ed. by Charles Harrison and Paul Wood, p.863.

[17] 陈侗等编:《与实验艺术家的谈话》,第106页,湖南美术出版社1993年版。

[18] 转引自韦勒克:《近代文学批评史》第4卷,杨自伍译,

第11页,上海译文出版社1997年版。

[19] 傅杰编校:《王国维论学集》,第319—320页,中国社会科学出版社1997年版。

[20] Ernst Gombrich, *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, London: Phaidon, 1966, p.94.

[21] [32] Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett, 1978, pp.101–102, p.131.

[22] [23] 王尔德:《谎言的衰朽》,杨恒达译,赵澧、徐京安主编:《唯美主义》,第144页,第129页,中国人民大学出版社1988年版。

[24] Victor Shklovsky, “Art as Technique”, in *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*, ed. by David H. Richter, New York: St. Martin's, 1989, p.741.

[26] Walter H. Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, New York: Dover, 2005, p.92.

[27] See Clement Greenberg, “Modernist Painting”, in *20th Century Theories of Art*, ed. by James M. Thomapson, Ottawa: Carleton University Press, 1999.

[28] 柯尔立治:《文学生涯》,刘若端编:《十九世纪英国诗人论诗》,第63页,人民文学出版社1984年版。

[29] Quoted in Todd Alden, *The Essential of Rene Magritte*, New York: Abrams, 1999, p.95.

[30] See Alfred H. Barr Jr., *Picasso: Fifty Years of His Art*, New York: Arno Press, 1980, p.57.

[31] Quoted in Jean-François Vernay, *The Seduction of Fiction: A Plea for Putting Emotions Back into Literary Interpretation*, London: Palgrave, 2016, p.53.

[34] *Brecht on Theatre: Development of An Aesthetics*, ed. John Wellit, New York: Hill & Wang, 1964, p.233.

[35] Edwin Willson, *The Theater Experience*, New York: McGraw-Hill, 1994, p.56.

[36] Roland Barthes, *S/Z*, Oxford: Blackwell, 1990, p.5.

[37] Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, London: Phaidon, 1961, p.69.

[作者单位:南京大学艺术学院]

责任编辑:何兰芳