

## 第二章：文化言路的断裂

在前一章里，我试图表明：文化和社会结构之间的断裂造成了全面的紧张，不仅个人，就连社会也发现难以应付。然而，还有一个中心课题：即现代社会中文化本身的聚合力，以及文化（而不是宗教）能否在日常生活中提供一套全面的、或超验的终极意义，甚至满足之情的课题。

文化聚合力的问题是由华兹华斯提出来的，他在《抒情歌谣集》序言（一八〇〇年）中悲叹：“对非常事件的渴望”、交流的迅速扩展，以及因生活步调加快所引起的对“狂暴刺激”的追求，造成的结果就是“莎士比亚和密尔顿的作品无人问津，取而代之的则是狂暴小说、病态而又愚蠢的德国悲剧以及像洪水一样泛滥的无聊夸张的诗体故事……”大约一百五十年以后，T. S. 艾略特在思考这个问题时指出，文化的含义实际已视其是与全社会相关、还是与某一集团或阶级相关而有所不同。他的结论是：

“当一个社会朝着功能合成和内别分解方向发展时，我们就可以指望几种文化层次的出现。一言以蔽之，阶级或集团的文化将会露头。”<sup>①</sup>

这两种发展在当代都加剧了，而且都被看成文化的重大社会学问题——尽管它们引人注目地被卓越的文学家表现了出来。俗鄙的盛行大有淹没严肃文化之势；畅言无忌的亚文化群已经向社会各重要阶层提供了种种自我中心模式（请看最近几年的青年文

---

① 见威廉·华兹华斯：《诗歌、序言选集》（波士顿，Houghton Mifflin，一九六五年版），449页；T. S. 艾略特：《关于文化定义的札记》（伦敦，Faber and Faber，一九四八年版），25页。

化)。

然而，我认为，潜在的问题与其说是这些公开的 社会学 发展，不如说是言路〔discourse〕本身——语言，以及表达某种经验的语言能力——的断裂。正是言路断裂给文化带来了当前的涣散性。这在很大程度上是由于“现代性”这个术语和它所表现的意思的含混造成的。更多的则是因为各种文化风格潜在的布局结构的瓦解而引起的。从根本上说，存在着这样一种事实——或者，我该说我的论据是——自文艺复兴以来一直以特殊“理性”方式组织了空间和时间知觉的那种统一宇宙论已被粉碎。造成这一后果的原因是美学意识的分崩离析，以及艺术家与审美经验与观众二者之间的关系已发生根本改变（我称之为距离的消蚀）。结果，现代性本身就在文化中产生了一种涣散力。

在意识的前沿，有一种扩散到整个文化中的普遍的迷向感（此乃现代主义危机的一种源泉）。这是因为缺乏一种能将个人与超验观念——研究原始起因的哲学或终极事物的末世学——充分联系起来的语言所造成的。以往充斥于我们理解方式中的宗教术语已经破烂不堪了。浸透我们诗歌和修辞手法的象征（试把《钦定本圣经》和《新英语圣经》做一比较）已经软弱无力了。我们时代感情语言的贫乏反映了一种没有连祷、没有仪式的生活的贫困。

在某种意义上说，这并不新鲜。人似乎一直有那种翻来覆去的失落感或绝于世外的感觉——称之为异化、孤独或存在的绝望——在基督教感应性中有那种人跟上帝分离的悲痛主题。席勒的美学人本主义发出了这样的哀叹：在古希腊“群生动物竞相完善个体发育的环境”里，人是一个完美的整体。但完美境界已经让位于功能的分化，结果造成了直觉与思辨两种心理的脱离和感应性的分裂。在黑格尔的世界里，有一种世界运动的壮阔戏剧场面：世界从一种先于存在的原始和谐开始，通过自然与历史、思

想和经验、人同精神的二元分裂，而在哲学的“实现”中走向“绝对”的重新统一。马克思用一种更加自然主义的眼光看问题。他认为造成工作中普遍异化的原因是劳动分工（脑力和体力，城市与乡村），以及这样一个特定事实：在商品交换社会里，人在他的劳动中被“具体化”〔reified〕，这样一来他的个性便融化到他的功能中去了。

当代经验在尽力明确地表达自己的迷向时，从上述所有方面汲取了思辨的和哲学的反思。不过它有时候却走过了头，因为一味冥想“人类处境”只会模糊现代的特色以及具体表现某些较大真理的独特方式。然而，经验的形式随时间和地点的不同发生着巨大的变化。卢西恩·费布沃尔曾经指出，拉伯雷时代没有什么视觉〔visual〕意识。听觉似乎优先于视觉，并且显得更为重要。这种优越性反映在当时的散文和诗歌的意象中。马塞尔·格拉内则曾力图表明数（不是量）、空间和时间这些特殊概念是怎样在中国古典政治哲学和古典艺术的系统表述中起到一种独特的作用。

然而，现代社会科学却有避开这种分析形式的倾向。它研究的是正规的组织或社会进程（如工业化），却难得处理种种矛盾的经验方式本身，即那些在社会结构和文化之间进行调解的方式。下述看法不外乎是一种社会学的分析考察。它试图说明社会观念往往是怎样无意识地由矛盾的经验方式形成，而一种不协调的文化又是怎样表现一个时代的根本困惑的。

## 感 觉 革 命

我们的技术文明不仅是一场生产（含通讯联络）革命，而且是一场感觉的革命。这种文明的特色——称之为“大众社会”或者“工业社会”——可以通过很多方式来理解。我倒愿意从如下几个方面（并非包罗无遗地）来加以说明：数、相互影响、自我

意识、未来的定向。实际上，我们接触世界的方式就是由这些因素来决定的。

数。一七八九年，乔治·华盛顿就任合众国第一任总统时（宪法刚刚被通过），美国社会还不足四百万人，其中七十五万是黑人。城市居民微不足道。当时的首都纽约只有三万三千人。总共有二十万人居住在当时定为“城区”的地带，即每平方公里居民超过二千五百人的地方。人口的年龄很轻，中线年龄是十六岁，只有八十万男子超过这一年龄。

由于美国是个小国，政界名流彼此认识，就像寥寥几家名门望族相互了解一样。然而对于大多数人来说，由于居住在彼此隔绝的居民点上，或者生活在人烟稀少的地带，生活却是千差万别。人们很少长途旅行。远方来客十分罕见。新闻不外乎是地方上的流言。屈指可数的几家报纸只集中刊登本教区的事务。老百姓心目中的世界和世界政治的形象极其狭隘。

今天，美国人口已大大超过二亿一千万，其中一亿四千万以上的人居住在大都市地区（也就是说，每个县至少有一个有五万居民的城市）。住在农村的还不到一千万人。中线年龄大约为三十岁，超过十七岁的有一亿四千万。很少有人在与世隔绝的地方生活和工作。即便那些在农庄上工作的人，也通过大众传播媒介和大众文化同全国社会联系起来。

我们今天理解世界的方式跟一七八九年相对照有两个方面非常注目：我们每个人认识的人的数目和我们每个人知道的人的数目上的差异。在工作中，在学校里，在左邻右舍，在本行业，在社交界，一个人今天所认识的人照实说也有几百，如果不是成千上万的话；随着大众传播媒介的扩大——随着政治的膨胀、娱乐明星和社会名流的猛增——每个人所知道的人的数目急剧增大。总而言之，我们每个人邂逅的人数，以及我们必须掌握的姓名、事件和知识的范围——这就是今天我们面临的已知世界有目共睹的事实。

相互影响。然而，“大众社会”并不单单是由数构成的。沙皇俄国和中华帝国就是幅员辽阔人口众多的社会。然而，这两个国家的社会基本是网状隔离的，每个村庄大致上概括了其他村庄的特点。法国社会学家杜尔凯姆在他的《劳动分工》中为我们提供了认识大众社会特征的线索。每当隔离状态消失，人们相互影响，并随之产生了竞争（它并非仅仅导致冲突），由此形成更加复杂的劳动分工和互相依存的关系，以及深刻的结构差别。此时，新的社会形式便应运而生了。

所以，当代社会的特征不仅仅表现在它的大小和数目上，而且表现在已经增大的相互影响——既是身体上的（反映在旅游、庞大工作单位和居住密度方面），又是心理上的（通过大众传播媒介）——这种相互影响把我们同如此众多的人既直接又象征地联系在一起。增大的相互影响不仅导致了社会差别，而且作为一种经验方式也导致了心理差别——它造成对变化和新奇的渴望，促进了对轰动的追求，导致了文化的融合，凡此种种都十分突出地表明了现代生活的节奏。

自我意识。对于“你是谁？”这个典型的身份问题，一个墨守传统的人通常回答说，“我是我父亲的儿子”。<sup>②</sup>今天的人则说，“我就是我，我是自己的产物，在选择和行动的过程中我创造自己。”这种身份变化是我们自身的现代性的标记。对我们来说，已经成为认识和身份源泉的是经验，而不是传统、权威和天启神谕。甚至也不是理性。经验是自我意识——一个人同其他人相形有别——的巨大源泉。

一个人把自己的经验当作检验真理的标准，他便寻求那些与他有共同经验的人，以便发现共同的意义。在这种情况下，一代

---

<sup>②</sup> 当然，人们是从传统的俄国式源于父名的姓来看这一点的，或按通常的阿拉伯命名方式，如：阿里·本·艾哈默德（即“艾哈默德之子阿里”——译者），或从古英语姓名的遗迹中看到这一点，如 John/son（约翰生，即“约翰之子”——译者），Thom/son（汤姆生，即“汤姆之子”——译者），等等。

又一代人崛起，代序感便成了现代身份的焦点。<sup>③</sup>不过这种变化也是一种“身份危机”的源泉。

现实观念，从社会学上讲，是一个相当简单的观念。现实是“重要的别人”做出的一种确认。从传统上讲，犹太男子的成人礼就是犹太社区做出的一种确认，是用一种仪式行动标明一种新的地位（接受了对契约所负的责任）。从学校毕业也是对一种新作用和新地位的确认。一个人受到别人的确认时，就必须要有某种承认的标志。

当具有确认权威的“别人”对于那些在社会上寻求立足之地的人眼里失去意义时，现实也就崩溃了。我们时代关于现实的社会学问题——从社会地位和身份出发——之所以产生，是因为个人已经离开了旧的依托，不再走代代相传的老路，而且不断地面临着选择的问题（选择事业、生活方式、朋友或政治代表等等的能力，对于人民大众来说，是社会历史上的一种新事物），再也找不到权威性的标准和批评家来指引他们了。原来根据家庭和阶级确认人的地位的做法，一旦改变成为代序列确认“结构”，这就给身份判断造成了新的紧张局面。

时间定向。我们的社会已经全面地转向以“未来定向”〔future-oriented〕：一个政府必须计划未来的发展；一个公司必须盘算未来的需要（资本来源、市场和产品变化等等）；个人必须从事业的角度考虑问题。事实上，社会不再以自生的方式前进了；它为某些特定的目的而被动员起来。

---

③ 在传统的西方社会里，或者在当代社会的早期，社会阶级通常是身份的主要来源。社会阶级的兴亡，诚如熊彼特所注意到的那样，也就是家族的兴亡。早先追求社会地位和社会权力时，人们力图随着自己的阶级一齐崛起，或者随着提高社会地位的灵活性增大，设法摆脱自己的阶级而飞黄腾达，（参看斯汤达的《外省来的年轻人》）。社会阶级今天仍然是身份的一个潜在塑造者。然而随着教育作为达到社会“地位”的主要渠道而兴起，社会阶级的重要性降低了。不仅在文学界（在这一领域，代沟是历史悠久的现象），而且在政治领域，代与代的差别起着举足轻重的作用。在移民世界（美国一直是移民世界中的一块国土），代序列已成为知识分子判断心理身份的主要依据。

今天，最大的压力都转嫁给年轻人了。小小年纪，他就受到做出坚定抉择的压力：上学时要考取好分数，要进名牌大学，要选择职业。在各个阶段他都要被鉴定评级。这种鉴定现在成了一张他终生都要携带的身份证。在过渡时期（即升学指导、就业咨询）未能向青年提供合适的出路，即会导致明显的紧张，并促成他们脱离现行体制的选择。在这一方面，五十年代的“垮掉派”风尚就跟早期产业工人离开农场后又套上机器的枷锁时的行为相近。在两起事例中，人们都发现有野性的爆发（工业革命初期捣毁机器的行为也许可以同大学和中学的退学率来相提并论），有田园牧歌式的浪漫（这在垮掉派身上成了贫民窟浪漫）和形式类似的无组织的阶级斗争。

这种根据社会和个人规划对于未来的新的强调——以及由于那种强调所承担的新压力而产生的对这一强调的反抗——是我们在美国社会中经验的一个新范畴。

上述四种因素形成了个人对世界产生反应的方式。其中有两种，即数目和相互影响是社会环境的特点。这些特点无意识地构成了我们的反应，这就像报纸头版铅字的整体和型号的均衡有助于以明确的关联指导我们的视线一样。这些特点主要造成了现代感应性中直接、冲击、轰动与同步的显著地位。这些节奏也有助于形成绘画、音乐和文学的技巧形式。而自我意识（或“经验崇拜”）的出现，以及一个流动性的社会的种种压力（尤其在社会途径不足以处理革新和适应之类问题的地方），已经导致了对于社会更加公开和自觉的思想反应方式——反叛、异化、退隐、冷漠，或顺从——这一切都格外清晰地蚀刻在文化的表面上。这样，其他两种因素，即自我意识和流动的时间本身，就成了经验方式。

## 文化的分裂

上述经验方式（加上工业社会某些更正规的方面，主要是功能专门化和新的“智力技术”的需求）不仅反映到社会结构和文化之间的断裂上，而且也反映到认识表现和感情表现之间的断裂上。

为便于说明，我挑出三个发生了断裂的领域：（1）角色和人的断裂；（2）功能专门化，或角色与象征表现之间的断裂；（3）词汇从隐喻向数学的转变。

### 角色和人的断裂

在当代社会学界，如同在整个知识界一样，一直有这样一种争论：现代社会是一个日益非人格化的社会，还是一个日益自由的社会。奇怪的是，这两种针锋相对的观点为知识界的有关人士所同时持有。他们却不大用力去协调一致，甚至不想建立一种进行辩论的良好关系。

从理论上讲，这两种对立的立场（如现代社会学所反映）的根源可以追溯到马克斯·韦伯和埃米尔·杜尔凯姆。在韦伯来看，社会的动向就是日益增长的官僚化（或功能理性）的动向。在这种情况下，较高的功能专门化就意味着个人日益脱离他对自己所参与的事业的控制。按照这种观点，由于受到效益定额、可预测性以及专门化的制约，人成了“这台官僚机器隆隆运转程序”的附属品。

杜尔凯姆却持有一种相反的观点。按照他把社会变革分成两类的看法，从“机械团结”到“有机团结”的转化就是一种从同一性向多相性、从一致性向多样性的运动。第一种类型的社会没有什么劳动分工；它的集体精神很强，对违反规章制度的行为用惩罚手段处治。第二种类型的社会却具有以下特点：复杂的劳动



分工，神圣因素与世俗因素分离，更大的职业选择范围，以及根据人对其职业的忠诚（而非对其教区的归顺）来判断他的身份。杜尔凯姆由于具有十九世纪进化信仰的某些因素（虽然不是亨利·梅因或赫伯特·斯宾塞的直线发展论），他认为社会发展过程本身具有内在的“进步性”，尽管它造成了种种新问题。（在某种意义上说，韦伯强调的是合理化，杜尔凯姆强调的则是理性。）

这种分歧在当代社会学和一般知识界仍在继续。那些坚持马克思主义或存在主义立场的人指出了现代官僚生活中固有的非人格化：参看马尔库塞、弗洛姆、蒂利奇。另一些人，诸如塔尔科特·帕森斯或爱德华·希尔斯，则侧重于现代社会怎样允许更广泛的选择——重视成就，追求职业能力的提高，以及充分的个人主义。

一个人怎样从这种辩论的夹缝里挤过去呢？正如威廉·詹姆士说过的那样，每当你遇到一种矛盾时，应对它加以区别。因为人们往往用相同的话指两种截然不同的事物。说起来有点怪，两种理论都不错，主要是因为每个理论讲的是一个不同的方面。如果把角色和人加以区分，人们或许会看到这两种理论是怎样各自绕过对方的。

我认为显而易见的是（按照韦伯的观点），现代社会强行促成了一种狭隘的角色专门化。一度曾以家庭为中心的广阔的生活范围（也就是工作、娱乐、教育、福利、健康），日益被一些专门机构（企业、学校、工会、社交俱乐部、国家）分别占领了。角色的限定（我们戴的许多顶不同的帽子）变得更加明确，在关键的工作领域，任务与角色业已高度专门化。而在十九世纪，人们是依据各自的信仰〔mythos〕确立身份的。（《职业名称词典》在分析就业机会时列出了两万多种不同的专门工作。我们甚至在智力工作中也看到类似现象。《全国科学专门人才录》在编列本国的知识人才表格时，引述了大约九百多个科学门类）。

在组织内部，等级制度的形成、工作的专门化、详细明确的分工、定额制度、依序提升之类的规定加强了自我分裂的意识，因为上述规定都是针对角色而言的。同时十分明显的是，作为一个人，现在选择的范围和种类要比以往宽松得多。不同种类的工作和职业比比皆是。人们可以到很多不同的地方去旅游，在千差万别的城市里居住。在消费领域里（此处连文化也作为一种消费形式），存在着更为宽广的、为创造个人或独有的生活方式的天地。凡此种种，都概括在“社会流动性”〔social mobility〕这一很有特色的现代术语中了。

现代生活创造了一种角色和人的分歧。这对于生性较为敏感的个人来说，就成了一种紧张的压迫感。<sup>④</sup>

### 功能专门化：角色与象征表现之间的断裂

科学有一个特征。它同几乎所有有组织的人类活动一样，在每一个知识领域内经历着日益增长的割裂、分化和专门化（一分再分，专门化程度越来越细）。自然哲学是十七世纪的一个包罗万象的术语，后来分成物理学、化学、植物学、动物学等自然科学。十九世纪的思辨哲学产生了社会学、心理学、数理逻辑、符号逻辑、分析哲学等等。在今天的任何一个领域，新问题都会造成更进一步的专门化：化学曾经被分成分析化学、有机化学、无机化学和物理化学，最近在一种报表上又细分为碳水化合物化学、留类化合物化学、核化学、石油化学和固体化学。

人们不仅在知识领域看到这一进程，而且在组织的特性中也见到它，因为新问题导致了处理新问题的新功能和新的专门化。

---

④ 这种角色和人的区别跟职位和人的区别略有不同。任何社会，为了加强权威性，都要强调级别和持有不同级别的人之间的差异（在军队里最突出不过了）。人们服从的是级别，不是人。人们尊敬的是职位（例如法官），不一定尊敬他本人。然而一个角色是一个人日常活动的一个侧面。它不是一套正式规定的责任（如级别与职称），而是一套由社会习俗所规定的约定俗成的行为模式。

这样，一个商行过去只需有一个职能走向十分单一的组织。现在却发现自己被协调十来个主要功能的问题弄得晕头转向，诸如研究、销售、广告、质量控制、人事、公共关系、设计、财会、生产，且别提每个功能内部几十个更细的专业分工了（如此推来，譬如说人事就包括劳工关系、内部交流、工作培训、工厂保险、安全保卫、时间记录、福利和医疗保健等等）。人们发现在每一个正规组织中都有类似的分工，不管它是一个商行、一所大学、一家医院还是一个政府机关。

这一切的含义就是说：高度专门化——不论在知识领域内还是组织机构里——不可避免地在文化与社会结构之间制造了一种几乎无法忍受的紧张局面。事实上，甚至人们表达特指的文化也相当困难了，因为专门化不但创造了“亚文化群”或私人世界——人类学意义上的——而且这一过程反过来往往创造出向“公众”文化广为渗透的专用符号与象征（在此问题上，爵士乐歌手的例子最能表明实质）。

今天，文化即便有可能，本身也很难反映人们赖以生活的社会。社会关系的结构是那样错综复杂，分化演变；经验又是如此独特而繁乱，或者不可思议，让人很难找到把一种经验与另一种经验关联起来的共同象征。

十九世纪人们表达的“工具”是小说。自相矛盾的是，小说的功能却是转述事实。当社会各阶级在十九世纪的风俗道德喜剧中彼此对垒时，人们满怀好奇注意各个阶级是如何生活，个人如何爬上社会的阶梯，学会或未能学会新阶级的风尚。人们对工作的性质同样有很大兴趣。

如今已经四分五裂的社会结构使一个小说家——甚至一个社会学家——很难摸清工作世界的性质。这样一来，小说就像社会批评一样，倾向于描写消费类型，或以异化与官僚化为主题来反映作家对蜂窝一样错综复杂的社会结构的反感，却很少描写工作经验。（在约瑟夫·海勒最近的一部小说《出了毛病》中，背景

就是工作，然而我们从未发现主人公做的是什工作，公司又制的是什产品。小说只是一篇关于自我的冗长的独白。）

在社会经验无法再概括成文化的情况下，文化本身也就变成私有的了。个人的艺术要么讲求专门技巧，要么玄妙莫测。世纪之交时，批评家的职能是协调正在绘画和音乐中进行的创造性新实验，并力图发现一种共同的美学来解释这些实验。今天，没有一个批评家能把音乐比作绘画或把绘画比作音乐——而这也未必能怪批评家。甚至艺术也变得像高技术一样：文学中的新批评在小说大师们追求技巧革新的情况下应运而生；对表面和空间予以新的强调的抽象表现派绘画也表现出自己的复杂意向。

在鉴赏“现代”作品（既有文学又有绘画）时真正的困难被这样一种事实掩盖了：现代作品通过它们的普及者和模仿者变得非常时髦。对于消费文化来说，现代艺术好比流通货币。今天唯一真正的先锋派运动存在于音乐界。可音乐的现代趋势是由于新电子音乐、韦勃恩后音调以及序列音乐的新数学才得以维持。它如此讲究技巧，就连批评家也难以把它引荐给其他艺术，更别说一般听众了。

流行艺术的兴起，音乐中偶然成份的引进，把“破烂”当美学来欣赏，熔绘画、雕塑（姿态）、音乐、舞蹈于一炉的“哈普宁艺术”的风行——都反映了对艺术中追求专门技巧和神秘色彩的反动。这些倾向不仅代表了一种振聋发聩的手段，而且还摆出了一副威胁传统（还有正规）体裁概念的新架势。如果约翰·杜威能说“艺术就是经验”，那么这些实践者就会说：一切经验都是艺术。其实，他们硬要把一切艺术融为一体，从而来否定专门化。他们的作法就是一笔勾销各种艺术之间的所有界限，一笔勾销艺术与经验之间的所有界线。

### 语汇的断裂：从隐喻到数学

现实总是推论上的（谁见过风俗来着？）。所以我们便利用概

念来描述现实。在文化史上，这种或那种类型的经验总是作为概念的来源而居统治地位。正是语言的变化——抽象思维的扩大——加剧了我们经验的断裂。

在原始的世界观中——以及在禅宗佛教之类深奥微妙的原始文化形态中——世界是直接而具体地表现出来的。希腊的宇宙起源说给了我们最基本的抽象词汇。苏格拉底前的哲学引进了隐喻；柏拉图以蒂迈欧的观念引进了象征；亚理士多德引进了类比观念。（我们传统的思维方式把这三种都征用了。意象能看得见、听得清、摸得着。然而在“描绘”世界时，它采用隐喻、象征或类比的手法。）

来自基督教思想的神学语言渗透了象征——十字架、弥赛亚、主显节、圣餐礼——而且这种语言强调神秘和人格：慈悲、魅力、良机〔kairos〕、激情、痛苦或仪式。神学信仰的破灭和科学世界观的兴起导致了对物理学和其它自然科学的推崇。这样，十八、十九世纪便产生了一种机械的宇宙论——世界的形象成了一台机器，或一台天体钟。这种井然有序的世界在两种形象中达到了登峰造极的地步：一是拉普拉斯的《天体力学》中的美与精确（在这部著作里，宇宙具有一颗宝石的功能）。另一形象即“存在的巨链”观念，它认为生存的巨链中万物生灵都联成了完美的一体。用亚力山大·蒲柏的话：

存在的巨链啊！你从上帝那里开始，造就出太空，天使与人，以及鸟、兽、鱼、虫，还有肉眼看不见、望远镜达不到的；从无限直到你身边……

分析的语言，曾经是从神学那里借用来的，现在却是从早期的自然科学那里生搬硬套来的。（如同怀特海所说，诗被科学撵出真实世界，便求助于含混来作它的表现形式。而当代存在主义神学竟在反论中找到了自己的表现形式。）在社会科学中，基本术语是力、运动、能量、动力（尽管这些术语在物理学里都有特指，它们在社会分析中却很少有使用上的专一性）。然而，随着

自然科学的进步，社会科学把新的生物学类比加到来自物理学的隐喻上：进化、成长、有机结构和功能，而这些术语直到前不久还是社会学的语言。

不过，即便在十九世纪，社会科学已经竭力在寻找一种自己的语言——“经济人”，“心理人”，“资本主义”等等——这就导致了一种概念实在主义，或怀特海所谓的“误用具体的谬误”。寻求“一种自己的语言”以避免具体化的陷阱，这导致了（如同塔尔科特·帕森斯的《社会行动结构》一书中所阐述的那样）“分析的抽象”。举例来说，社会学的理论建设因而变成了一个高度演绎的体系，它只从几句基本箴言或真正的分析概念中引伸出来——帕森斯制作的行为模式图表中所谓规范变项就是一例。在这种图式中，经验主义的参照对象不再代表具体的实体——个人与社会，等等。

然而在更加笼统的知识领域内，今天的智性语言的主要类型是数学语言。尤其在我们新的“智力技术”（线性规划、决策理论、模拟）范畴内，我们有了变项、参数、模型、随机过程、算法、试探法、极小化极大，以及其它被社会科学正在采用的“新”语言。然而在这里大有影响的数学类型并不是古典力学的确定演算，而是一种概率演算。生活就是一种“游戏”——一场与自然的戏，一场人与人的游戏——而一个人奉行的就是冒最大风险得最大报酬、担最小风险得最小报酬的理性策略，或用实用优先理论中最漂亮的一个术语来说：是根据“懊悔准则”提供报酬。

然而，这一切都导致了一种悖论：现代词汇是纯理性的，涉及的对象不外乎是完备的数学公式。在现代宇宙论里（如在物理学中，以及目前的其它各门科学中），图没有了，词不见了，剩下的仅仅是——且不说雅致、即便存在着雅致也是形式创新的雅致——抽象的公式。在这些公式下面，没有我们从前所知道的永恒的、普遍的、一成不变的、清晰可见的自然法则。公式的背后

是不确定性和时空序列的瓦解。<sup>⑤</sup>

这样，我们的语汇促进了一种抽象的（如果不是神秘的话）世界概念的出现。而这正是日常事实和经验的现实世界与概念和物质的现实世界之间的临近最后的断裂。

## 距离的消蚀

我们长期地倾向于认为，文化是以某种方式纠结在一起，而这种纠结方式便被称为它的风格。比起大多数文化来，宗教文化具有更大的统一性，因为这种文化的一切因素都被指向某种共同的目标：强调神秘性，制造敬畏感，激励人奋发向上，劝勉人超越凡俗。这种统一，由于受到情绪上的强调，就像一根线穿过它的建筑、它的音乐、它的绘画、它的文学——表现在教堂塔尖、礼拜仪式、祈祷、空间形象表现和圣经经文中。各种世俗文化难得有这种自觉的设计。不过它们也有一种共同的风格，用节奏和情绪表现出来。譬如说，我们常谈到巴洛克、洛可可或风格主义这样一些风格。而这些风格都被转化为技巧，而技巧是对文明中潜在因素的反应；这些风格是被觉察出来的，而不是常常有意识地被表现出来的。那些因素渗透于一种文化的各个方面，即便它们用不同的方式表现也罢。当代批评家通常把高级文化（或严肃文化）同大众文化（娱乐文化）加以对比，并且把后者看成对前者的一种逆反或变性。然而二者都被认为是一种共同文化的组成部分，而且它们必须用某种方式表现共同的潜在的节奏或情绪。

然而，把各种文化用这种方式加以考虑也许有自欺欺人之

---

<sup>⑤</sup> 按照我的理解，粒子物理学的世界本身已经返回到隐喻上去了——诸如“八重法”，“迷人的夸克”——这些飘忽不定的玄论甚至让专家也感到莫名其妙。物理学的历史一直就是对物质的终极单位的追索；然而，到头来，也许证明没有那种实体，而只有一套随着观察者的位置而变动、或随着粒子本身的衰变率不同而变动的关系功能。所以，我们则可以像阿那克西曼德所做的那样，仅仅终止于“无限”，而不是有限。

嫌，如果我们假设在任何一个时代都有某种用独一无二的方式限定那个“世界”的全盘原则的话。黑格尔谈论希腊世界、罗马世界或基督教文明的方式就是一例。我们且不谈按照单个的统一主题去思考过去的文化是否有益这样一个历史性问题——我们几乎非这样做不可，因为这已经变成了我们语言表达的既定事实。然而，人们能不能找到一条能说明现代性的原则——而不是可望而不可及地追索那难以捉摸的原则本身？我看未必能，所以我要提出四个论据来支持我的论点。

### 文化经验的多样性

大众社会的最触目的方面就是：尽管它把广大群众合并到社会里来，但又创造了更加纷繁多变的局面和一种对经验的剧烈渴求，因为世界越来越多的方面——地理的、政治的和文化的——进入了普通男女的眼帘。这种眼界的扩大、这种艺术的融合、这种对新事物的追求，不论把它看作是探索之途，还是作为一种想出人头地的势利的努力，它本身就在创造一种新风格，创造一种现代性。

这一问题的中心就是文化概念的含义。当人们谈到“古典文化”或“天主教文化”（几乎以一种讨论细菌文化的意味来列举种系繁殖的一些特征）人们想到的就是一套历代相传的信仰、传统、仪式和命令。这套东西在自己的历史进程中已经取得了具有一种同类风格的品格。然而，现代性显而易见是同作为过去的过去的决裂，同时又把过去弹射进现在。德·托克维尔说贵族政体把从国王到农民的全体社会成员联成一条锁链；民主政体却打碎了这条锁链，把每一个环节都拆开。托克维尔又说，结果民主“使每个人都数典忘祖了”——这对惠特曼这样的人是一种有吸引力的观念，惠特曼声称：“敌人”就是“文化”这个字眼，是一种“散发着王子宠爱气味……并完全建立在种姓观念上的”文学。在托克维尔看来，现代性的典型面貌无非是这样：“时间的



纬线每时每刻都在断裂，世代的规迹随时随地都被抹去。”

现代性被定义成为“新事物的传统”。在这种条件下，甚至连一个先锋派也不可能出现。因为先锋派按其性质来说，就是对某种特定的传统的摒弃。典型的先锋派战术是制造丑闻〔scandal〕<sup>⑥</sup>。在现代文化中，当众献丑战术已经被当作又一个耸人听闻的手段加以热烈追求。现代性用迅速接受的办法来阉割先锋派，就像它同样安之若素地把西方的过去、拜占庭的过去、东方的过去（还有现在）的种种因素接受到它的文化大杂烩中一样。旧的文化概念是以连续性为根据的，现代文化的概念则建立在多变性的基础之上；旧的文化概念推崇传统，当代的理想却是兼收并蓄。

一百余年前，英美谈吐高雅的世界谈论的不外乎是古典作家、拉丁诗人、希腊和文艺复兴时期的艺术、法国哲学（伏尔泰和卢梭）还有一些德国文学，大多数是通过卡莱尔的翻译介绍过来的。<sup>⑦</sup>今天，从地理上讲，世界的界限已经打破了。不仅在文学、绘画、雕塑、音乐这些传统框架之外的艺术的范围，就是这些框架之内的艺术范围也几乎是无边无际的。事态的发展不仅仅限于艺术市场的国际化（其结果是波兰画家在巴黎举行画展，美国绘画被买进英国）。也不仅仅导致了跨国戏剧（因此契柯夫、斯特林堡、布莱希特、奥尼尔、田纳西·威廉斯、季洛杜、阿努伊、尤内斯库、热内、贝克特等人的剧同时在巴黎、伦敦、纽约、柏林、法兰克福、斯德歌尔摩、华沙和几个大陆数以百计的其它城市里上演）。更有甚者，文化自身的范畴也大大地混淆

---

⑥ “十八世纪”，怀特海在《科学与现代世界》中写道，“每个受过良好教育的人都阅读卢克莱修，玩味有关原子的思想”。当拉尔夫·华尔多·爱默生第一次出国旅行见到当时的欧洲知识分子时，他们谈话的范围仍然有一个共同的框架。同华兹华斯：“话题转向书籍。他赞扬卢克莱修，认为也是个比维吉尔高明得多的诗人……他进而谩骂歌德的《威廉·迈斯特》。该书充斥着五花八门的私通关系。”同卡莱尔：“柏拉图他不读，他贬抑苏格拉底……吉本被他称之为‘从旧世界通向新世界的光辉桥梁。’……《项狄传》是他继《鲁滨孙漂流记》之后读过的第一批书中的一本。”见《英国人的性格》，波士顿，休顿·米夫林，一八七六年版。第14—24页。

了。人们感兴趣的“话题”与日俱增。因此几乎不可能找到一个真正能确定“有教养的”人士的重心。在当代艺术的大展览厅里，展览对任何想了解世界文化的人都开放。这种情况着实令人惊愕。<sup>⑦</sup>

那么，文化究竟是什么呢？谁才是受过良好教育的人呢？该如何划分语言社区呢？对于上述问题，现代性自身的性质决定了它拒不作出简单的答复。

### 缺乏中心

造成涣散感的不仅仅是五花八门令人眼花缭乱的文化领地（以及严肃的、半生不熟的、业余的文化实践者的剧增），而且还因为缺乏一个既提供权威又提供地点的（地理上或精神上的）中心。有了这样一个地点，画家、音乐家、小说家里的头面人物就可以在此相遇、结交。从前，几乎所有具有“高级文化”的社会都具有某种中心——会场、广场或市场——在那里，通过集中、交换、竞争、比赛，艺术家们相互激励，从交流中创造并获得了一种活力感。巴黎在二十世纪最初一、二十年（罗杰·沙特克称之为“宴饮的年代”），以及后来的二十年代就是那样的一个中心。在那里，应有尽有的艺术彼此启发，而且彼此有点儿纠缠不清。富金的芭蕾舞也许有夏加尔或毕加索的舞台设计，配有

---

<sup>⑦</sup> 斯坦利·爱德加·海曼几年前指出，“录音带和密纹唱片的发明，加上它们的生产和销售的激增，也许会证明是一场比平装书还要伟大的文化革命，它们对诗歌的贡献显然比任何形式的出版物都大。实际上有几百家公司，有的仅仅是一块招牌，生产了成千上万的唱片，使各式各样的音乐到处流行，刺激了家庭中心之外对实况音乐日益增长的需求。从技术上讲，高保真度、立体声、再造声，在质量和范围上，二十年前是难以想像的。仅一家名为‘民风’的公司就发行了几百种民间音乐的唱片，其中有些跟《阿拉斯加和哈德逊湾爱斯基摩音乐》或《马来亚泰米尼亚尔梦歌》一样具有异国情调，却又很不可靠。任何出得起价的人都有可能搜集一些一代人以前世上任何大档案馆都无法与之媲美的东西，得到不久以前，一个爱好音乐而又幸运的世界旅行家在忙碌的一生中才可能听到的那么多民间歌曲。”载《为千百万人的文化？》诺曼·雅各布编，普林斯顿，范·诺斯特兰德，一九六一年版，第126页。

斯特拉文斯基或萨蒂的音乐。英国通过公学以及牛津、剑桥与伦敦这一严密的三角，聚集了一批文化精英。其成员就可以指望彼此在文学和社交方面直接结交。“使我感到吃惊的是，而且也使任何一个美国人感到吃惊的是”，欧文·克里斯托在《文汇》月刊（一九五五年十月号）中写道，“几乎所有的英国知识分子都熟到了亲戚的那种程度，——当然并不是真正的亲戚，但是在一种并非空洞夸张的比喻意义上讲的……他们上的是同一所公学（在伊顿公学里认识乔治·奥威尔的人数似乎和写书评论他的人数目相等）；要不，某个人的父亲就是另一个人的父亲办的杂志的撰稿人；诸如此类，不一而足，的确是一个紧凑的小岛。”

美国总是缺少那样一个中心。在十九世纪中叶，波士顿提供了一个统一性的场地，通过教会、财富和文化的结合，创造了一种勉强够得上的风格。然而它的这种统一却“不攻自破”，因为它是一种新英格兰的风格，从来也不能统率全国。到了十九世纪末，纽约成了雄心勃勃的暴发户社会中心，在某种程度上也是一个文化中心，但它绝不能包容那些新兴的千差万别的美国地域文化——中西部、边疆诸州、南方与西南部。即便在第一次世界大战前后的数年里，由于格林威治村作为地志与象征脱颖而出，纽约也只不过抓住了美国文化的一种成分——先锋派罢了，而且也只是昙花一现的功夫，因为事实证明它充其量也只是通向巴黎的大道上的一个小站。

鉴于这个国家幅员辽阔，种族与宗教集团千差万别，正如克里斯托所说的那样，“美国知识分子可以说是彼此在黑暗中相遇。”大刊物的编辑通常缺乏机会见到任何一位政治、戏剧或音乐界名流。政界人士云集华盛顿。出版和戏剧界人物则聚合在纽约。影坛人才荟萃于洛杉矶。教授则分散在全国各地的高等学府里。大学在今日美国文化界独霸一方：许多小说家、作曲家、画家、批评家在星散于各地的大学里找到了自己的安身之地。许多主要的文学和文化季刊也是在大学里编辑出版的。

即便像纽约，当它的确拥有一个举世公认的出版、戏剧、音乐和绘画的巨大中心的时候，因那里人才济济，加上门户森严，各自强调职业特点，这样便造成了把严肃的艺术家孤立起来的小门独户。很少有画家认识戏剧界人士、音乐家或作家。作曲家跟作曲家对话，画家同画家交谈，作家与作家往来。在过去，少数独树一帜的人物一经自以为组成了一个先锋派，便自觉地寻找在同一领域内进行实验的人。他们通过共同的反叛精神，或者通过一种共同的审美观点（有时候，就像意大利的未来主义那样，二者兼备），彼此吸引到一起。今天，求知欲很强而又趣味高雅的读者和观众，还没有等任何一个先锋派有机会宣扬它的叛逆精神，就已将它一把抓到手，认可了，而艺术实验中日益增强的专门技巧性质，不管它是音乐中的序列乐曲，还是绘画中的抽象主义，似乎都没有一种共同的美学可能性。过去之所以在技巧上有不同考虑，是由于文学家或批评家之间存在着相互沟通渠道。例如阿波利奈尔和卡尔·克劳斯一类批评家可以在众多领域里自由活动，为它们提供一些共同的环节。而今天，就连批评家也成了专门家，门户之见更加森严了。

三十年代的一段时间里，由于马克思主义影响，文化的政治化倾向造成了一种单一的美学，它为解释不同艺术提供了特定的检验标准（而且造就了一批为了文化一统观念而生搬硬套这些标准的批评家）。那个激进的世界为艺术家、作家和音乐家提供了一个共同的社会环境。今天那种政治一统的世界已经荡然无存，而且除了职业上的联系或偶然是学术上的联系，再也不存在共同的环境了。

最触目的则是民族文化的偏狭性。在二十年代和五十年代，知识分子和作家彼此十分了解，并且有相当程度的国际接触。二十年代T.S.艾略特的《准则》和五十年代的《党派评论》经常刊登从各个不同的城市寄来的长文或“书信”，汇报艺术和文化中的新主题。今天，接触的缺乏令人寒心。在某种程度上，作家和

知识分子也许更多地卷进他们自己协会的政治事务中了。要么，艺术家也许变得更讲求专门技巧，更加职业化了。然而我倒要说，更主要的原因是现代性本身到了山穷水尽的地步。现代主义在巅峰时期的所作所为就是抛出一个又一个新的革命运动（而且每个运动都有一篇宣言）：未来主义、意象主义、漩涡主义、立体主义、达达主义、构成主义、超现实主义等等。现代主义既新鲜而且又是新闻。它宣布新的美学，新的形式，新的风格。然而这些“主义”现在成了“昨日黄花”（或者如一句俏皮话所说的那样，所有的“主义”[isms]现在都成了“过时论”[wasms]）。没有中心；有的只是边缘。

哪里有中心，哪里的人能在紧张的相互作用下造成活跃的气氛和竞相努力的集中效果，哪里文化就会欣欣向荣。不论国内，还是国际，现代主义文化都缺乏中心。而文化又割裂成分门别类的断层，这就不可避免地要割断为整个社会维持一种文化的言路。

## 视觉文化

现代性同高雅文化对峙的最重要的手段之一就是否定艺术的单一等级观念，或者文化的一统观念（例如在佩里克利斯时代的希腊，意大利文艺复兴时期的城邦，伊丽莎白时代的英国）。这种统一在现代世界里再也不可能出现了，而且在早先的几个时期兴许也不像人们所想的那么真实。<sup>⑧</sup>所以，迈耶·夏皮罗写道：

<sup>⑧</sup> 西方文化从希腊人开始，总是对创造性的艺术和实用性的艺术加以区别——同闲暇和工作之间的区别相平行。教会虽被指责为有意抬高了卑贱的工匠，它却仍然接受这种区别。也许是因为天主教文化在闲暇和工作截然分离的这一历史阶段中正处于巅峰状态。文学和音乐，如同观照性艺术一样，一直供在万神殿里；绘画和雕塑由于其工艺地位较为暧昧，也包括在其内，部分原因是这些艺术被用来加强宗教权威，部分原因是因为获得这些产品能够提高收藏家的地位。

在中国传统中，十分有趣的是，对细微差别的看法略有不同。高尚的艺术是诗歌、书法、绘画，这些都是由文人学士实践并供自己赏玩的东西，只有他们的同道才能理解。其它的艺术表现形式——雕塑、青铜制品、家庭和墓葬陶瓷制品——中国人只承认是工艺品。后面这些观点，见马里奥·布罗丹：《中国艺术》（纽约，大众书店，一九五八年），第24—26页。

“我们在英国寻找相当于伊丽莎白时代诗歌和戏剧的一种绘画风格，结果劳而无功；恰如十九世纪的俄国在绘画方面没有真正堪与其伟大的文学运动媲美的东西一样。通过这些例证，我们承认各种艺术在一个时代的文化和社会生活中有不同的作用。它们不仅在风格上，而且在内容上表现了不同的情趣和价值。一个时代的统治观点——如果可以把它孤立起来的话——无法以同样的程度影响所有的艺术，也不是所有的艺术都能同等表现同一种观点的。⑨

H·斯图尔特·休斯回顾亨利·亚当斯的说法：一八〇〇年，美国具有的一种文化特质几乎无一例外地局限于神学、文学和演说方面。视觉艺术及感官消费艺术的领域实际上不存在。⑩

目前居“统治”地位的是视觉观念。声音和景象，尤其是后者，组织了美学，统率了观众。在一个大众社会里，这几乎是不可避免的。⑪

群众娱乐（马戏、奇观、戏剧）一直是视觉的。然而，当代生活中有两个突出的方面必须强调视觉成分。其一，现代世界是一个城市世界。大城市生活和限定刺激与社交能力的方式，为人们看见和想看见（不是读到和听见）事物提供了大量优越的机会。其二，就是当代倾向的性质，它包括渴望行动（与观照相反）、追求新奇、贪图轰动。而最能满足这些迫切欲望的莫过于艺术中的视觉成分的了。

一个城市不仅仅是一块地方，而且是一种心理状态，一种主

---

⑨ 迈耶·夏皮罗：《风格》，见《今日社会学》，索尔·塔克斯编（芝加哥，芝加哥大学出版社，一九五三年），第295页。

⑩ H·斯图尔特·休斯：《大众文化与社会批评》，收入《为千百万人的文化？》，第143页。

⑪ 在感应性——一个备受忽视的领域——的历史上，下列事实非常引人注目：十六世纪法国诗人的意象强调嗅觉、味觉、听觉，似乎无法把一人一地“描绘”出来，或诉诸于视觉，以便使它对读者显得“真实”些。没有深景、陆景或海景的意象。现实与其说来自景象，不如说来自气味和声音。

要属性为多样化和兴奋的独特生活方式的象征；一个城市也表现出一种使想囊括它的意义的任何努力相形见绌的规模感。要认识一个城市，人们必须在它的街道上行走；然而，要“看见”一个城市，人们只有站在外面方可观其全貌。<sup>②</sup> 远远望去，天空线“代表”这个城市。它密密层层，令人为之一震。它黑影沉沉给初识者留下永久的印记。这种视觉成分就是它的象征性表现。

人造的市景被蚀刻在它的建筑和桥梁上。一种工业文明的主要材料，钢与混凝土，在这些结构中找到了自己独特的用场。用钢材取代砖石，就使建筑师矗立起一个简单的框架，在上面“披”上一座楼房，再把那个框架推向云霄。使用钢筋混凝土使建筑师创造了“雕塑”形体，它们具有一种自由驰骋的自己的生命。在这些新形式中，人们发现了一种对空间的雄浑而新颖的理解和组织。

在新的空间概念上，有一种固有的距离的消蚀。不仅新型的现代运输手段压缩了自然距离，引起了对旅游、对见大世面的视觉快乐的新的重视，而且这些新艺术的各种技巧（主要是电影和现代绘画）缩小了观察者与视觉经验之间的心理和审美距离。立体主义强调同步性，抽象表现主义则重视冲击力，这都是要强化感情的直接性，把观众拉入行动，而不是让他观照经验。这也是电影的基本原则。电影利用蒙太奇的手法，在“调节”感情方面，比其它任何当代艺术走得更远。因为它刻意地选择形象，更变视觉角度，并控制镜头长度和构图的“共鸣性”。现代性的主要特征——按照新奇、轰动、同步、冲击来组织社会和审美反应——因而在视觉艺术中找到了主要的表现。

现代美学如此突出地变成了一种视学美学，以致连水坝、桥梁、地下仓库和道路格式——建筑与环境的生态学关系——都成

---

<sup>②</sup> 要了解对这一问题的富于想象力的讨论，参见R·理查德·沃尔和安塞姆·L·斯特芬斯：《象征表现与城市环境》，载《美国社会学学报》第六十四期（一九五八年三月），第523—532页。

了与美学有关的问题。<sup>⑬</sup> 组织空间,不管是在现代绘画、建筑、还是雕塑中,都已成为二十世纪中叶文化的基本美学问题,就像时间问题(在柏格森、普鲁斯特和乔伊斯的作品中)是本世纪最初一、二十年主要的美学问题一样。由于全神贯注于空间和形式,现代文化的活力在建筑、绘画和电影中表现得最为充分。在二十世纪中叶,这些都是重要的艺术,它们的观点也是我们时代重要的观点。在关于大众社会对高级文化影响的辩论已经忽视了这种认识的情况下——因为这种辩论是由人文主义者形成的,他们关于高级文化的概念主要讲的是文学——这一辩论就不能面对大众文化的性质中最重要的方面,即它是一种视觉文化这一眩目的事实。

我相信,当代文化正在变成一种视觉文化,而不是一种印刷文化,这是千真万确的事实。这一变革的根源与其说是作为大众传播媒介的电影和电视,不如说是人们在十九世纪中叶开始经历的那种地理和社会的流动以及应运而生的一种新美学。乡村和住宅的封闭空间开始让位于旅游,让位于速度的刺激(由铁路产生的),让位于散步场所、海滨与广场的快乐,以及在雷诺阿、马奈、修拉和其它印象主义和后印象主义画家作品中出色地描绘过的日常生活类似经验。

马歇尔·麦克卢汉对于“热”、“冷”两种传播媒介的区分,他关于电视创造的“全球村”的概念,在我看来,除了在微不足道的水准上讲,似乎没有多大意义(如果有什么意义可言的话,那就是:大规模通讯网络的普及倾向于把较大的社会分解成支离破碎的种族单位和原生单位)。然而,形成知识的印刷和视觉的相对比重中却存在着对一种文化的聚合力的真正严重的后果。印刷媒介在理解一场辩论或思考一个形象时允许自己调整速度,允许对话。印刷不仅强调认识性和象征性的东西,而且更重

---

<sup>⑬</sup> 参见埃里希·古特金德启发性的著作《我们来自空中的世界》,(纽约州,花园城,双日锚,一九五二年)和伯纳德·鲁道夫斯基于一九六一年九月为现代艺术博物馆组织的道路展览。



要的是强调了概念思维的必要方式。视觉媒介——我这里指的是电影和电视——则把它们的速度强加给观众。由于强调形象，而不是强调词语，引起的不是概念化，而是戏剧化。电视新闻强调灾难和人类悲剧时，引起的不是净化和理解，而是滥情和怜悯，即很快就被耗尽的感情和一种假冒身临其境的虚假仪式。由于这种方式不可避免的是一种过头的戏剧化方式，观众反应很快不是变得矫柔造作，就是厌倦透顶。戏剧艺术和绘画齐头并进，更进一步地表现震惊状态，探索极端情景。最近以来，由于观众已经分化，电影也同样如此。电视作为媒介中最“公开”的，则有它的局限。然而，整个视觉文化因为比印刷更能迎合文化大众所具有的现代主义的冲动，它本身从文化意义上说就枯竭得更快。

### 理性宇宙观的破裂

从十六世纪中叶到十九世纪中叶，西方的审美意向就是要围绕对空间和时间的理性组织建立起某种正式的艺术原则。和谐一致的审美理想，作为一项调整原则而起作用，它的焦点就集中在相关的整体和形式的统一上。文艺复兴时期的绘画在阿尔贝蒂制定的原则里，是“理性的”。这不仅因为它运用正规的数学原则描绘景物（例如比例和透视的作用），而且还因为它力图把一种具有深度的空间和具有顺序的时间的理性宇宙结构学转化成艺术。在音乐中，和弦的引进是西方的一大特色，它形成了一种井然有序的音程结构，这种结构把节奏和旋律统一成结构和声，并把“前景”旋律与“背景”和弦加以平衡。

新古典主义批评家的基本意向，如同莱辛在《拉奥孔》里所表现的那样，就是制定审美观念的“法律”：诗歌与绘画，由于通过不同的感官媒介起作用，因此统摄二者创作的原则也大相径庭。因为绘画只能集中空间中动作的某一顷刻，而诗歌描绘的则是时间中连续的动作。<sup>①</sup>各种体裁有各自相关的领域，这些不能

混为一谈。藏在这些规律下面的则是一幅关于世界的基本宇宙观的图画：深度，这一三维空间的投影，创造了一种对真实世界进行仿模的“内在距离”；叙述，具有那种从开头到中间再到末尾的观念，它赋予顺序一种时间链条，所以提供了一种进展和终结感。

渊源可以追溯到文艺复兴时期的空间概念，然而根子却扎在牛顿的关于一个井然有序的宇宙的世界观中。正如琼·加多尔所写的那样：

欧洲艺术的基本特点由这种欧几里得空间观念形成，它一直持续到十九世纪末。在透视法上，在有机形体的理想方面，在古典秩序方面，空间的比例性逻辑一直延续到“匀称”〔concinntas〕美学理论被抛弃很久以后。哲学上的经验主义兴起之后，匀称的比例不再被看成“客观的”本身，不再被看成大自然用来约束现象世界各种因素的和谐关系。然而艺术空间继续保持着几何上的合法性和统一性。它仍然是理性的，并受到从风格主义到印象主义的文艺复兴风格中全部变更“规则”的制约。之所以如此，是因为统率新的世界艺术形象的空间直觉构成了一幅理论上的世界图景。一种新的宇宙论来支持这种艺术形象，取代了早先的美学加玄学的基础。现代欧洲艺术相信宇宙同质性与宇宙统一理性秩序。而最终证明这一信仰的正是以哥白尼的世界体系为发端的科学宇宙观。<sup>⑮</sup>

控制大多数西方文学艺术的审美意向的第二个古典原则就是“摹仿”的观念，或者通过仿造来解释现实。艺术是自然的一面镜子，是生活的再现。知识是通过屏面〔Spiegelbuit〕对“外在”

---

⑭ “规律就是：时间上的先后承续属于诗人的领域，而空间则属于画家的领域……把在时间上必然有距离的两点纳入同一幅画里……就是画家对于诗人领域的侵犯，是好的审美趣味所不能赞许的。”G·E·莱辛：《拉奥孔》，（纽约：正午出版社，一九六五年），第109页。

⑮ 琼·加多尔：《莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂，文艺复兴初期的全才》（芝加哥，芝加哥大学出版社，一九六九年），第151页。

事物的反思，即透过意识对反映事物的展示板进行理解的结果。判断基本上是观照，是对现实的一种观察。而摹仿却反映现实的价值。观照允许观察者去创造“理论”（theoria，它原来的意思是“看”）。“理论”则意味着使自己同一种物体，或一种经验，保持一定的距离——通常是一种审美距离，以便确立必要的时间和空间去吸收它，判断它。

现代主义就是摹仿的互解。它否认既定的外部现实是第一位的。它所寻求的是要么重新安排现实，要么退隐到自我的内心世界，退缩到稳秘的经验中，把这些作为它关心和审美专注的源泉。这种变化的渊源存在于哲学中，主要在笛卡尔的哲学和康德对新原理的编订中。他们把自我强调为认识的试金石，把认知者的活动，而不是物体的特性，强调为知识的源泉。在康德的革命中（他称之为哥白尼革命），头脑是个活跃的角色，它从世界的大漩涡中审察和筛选经验，尽管它仍旧把空间和时间这种固定坐标看作是观念的轴心。然而缺口已经打开。活动——行为与制作——成了知识的源泉。实践和结果代替了理论和原始起因。

在文学艺术中，知识的活动理论成了改造老式的摹仿和既定时空坐标的动力。我们不用观照，只需代之以轰动、同步、直接和冲击。这些新的意向为十九世纪中叶到二十世纪中叶的所有艺术提供了一种共同的、正式的合理背景。

---

勾勒涉及从数学到艺术的现代时空观的出现和转变的权威性作品是恩斯特·卡西尔的《个人和宇宙》，收入《文艺复兴时期的哲学》，恩斯特·卡西尔等编（纽约：巴恩斯与诺波尔，一九六三年）。

卡西尔的观点与光学理论关系甚密，也跟欧文·潘诺夫斯基提出的画家的空间形象联系密切。潘诺夫斯基在谈到阿尔贝蒂时写道：“……把一幅画比作一扇窗户，就是限定或要求艺术家把视觉当成是接近现实的一种直接渠道……没有人再相信画家根据他灵魂中的理想形象来作画（这是亚理斯多德提出的、托马斯·阿奎那和迈斯特·爱克哈特所维护的见解）。人们只相信画家根据他眼睛里的光学影像来作画……。总而言之，希腊和罗马绘画中假定和表现的空间，直到毕加索为止，一直缺少现代艺术中假定和表现空间时所具有的两个特点：连续性（因此就有可测量性）和无限性。”见欧文·潘诺夫斯基：《文艺复兴与西方艺术的新生》，（斯德哥尔摩，阿姆斯特丹与威斯凯尔，一九六〇年第120、122及以下几页。

阿尔贝蒂把一幅画看成是观察可见世界的一种手段，这是观照成分的基础，也是观察者与经验之间“距离”的基础。现代绘画则有一种截然不同的概念。塞尚，就认为摹仿是对自然的否定。在他的美学中，他发表了这样的至理名言：真实世界的一切结构都是三种基本固体——立方体、球体、锥体——的变化。而他的绘画空间被组织在各个平面上就为了强调三种形体中的某一种。从特纳那里，我们看到了从按照已知常态来描绘物体到捕捉知觉的轰动这样一种笛卡尔式的转变。他的《雨·蒸汽·速度》，画的是一列火车驶过泰晤士河上的一座桥，我们在这幅画里看到了用前所未有的方式去捕捉运动的努力。

这些空间和运动概念中的变化在那些把现代主义推向高峰的各种运动——后印象主义、未来主义、表现主义、立体主义——中合乎逻辑地表现出来。而且这些技巧得到了发展，以表现这些新的意向。在维亚尔的画里，前面人物的服装图案结构重复了墙上壁纸的图案结构，这样一来，人物和底色几乎融为一体。在蒙克的画里，画的“内部距离”按照透视原理缩短了。这样一来，就像画一个少女坐在床沿上的画里所表现的那样，前景和背景没有什么区别，图画向人“跳过来”。正是后期印象主义的理论家莫里斯·德尼创立了这种新精神的信条，他说：“我们必须关起百叶窗”。一幅画不应造成一种深度的错觉，把立体看成平面的错觉，而要成为一种让直接因素从中起主导作用的单一平面。

康德曾经说过，空间和时间的范畴乃是一种先天综合，它为人组织自身经验提供了一种固定的思维格局。然而狄尔泰的历史主义提出，就连空间与时间这种体验现实的基本方式也不是固定的，而是随着不同的文化形态而变化的。这样，相对论和历史观点就代替了观察者固定的优越地位和客观的关联。在艺术上，这种变化的意识在未来主义和立体主义中有了例证。

对于未来主义者来说，时间或空间的距离都不存在。他们在《技术宣言》里宣称：他们组织一幅画的目的就是“要把观

察者放在图画的中心。”<sup>⑩</sup> 他们所追求的是物体与感情之间的一种一致性，一种不是通过观照，而是通过行动达到的一致性。乔舒亚·泰勒评论说，假如他们表示“要把世界揉进观众的心里”，这大概也不为过分。在立体主义里，我们发现了一种努力，在若明若暗这一点上，它近似于相对论的概念。C. H. 沃丁顿写道，在相对论里，“我们面临着古典力学里未曾考察过的问题——即存在着多种多样的空间框架，它们彼此迥异，又各自成立。”那么，对立方主义者来说，把握现实就意味着“同时从四面八方”观察事物，把不同物体的许多平面重叠到绘画的平坦表面的一个平面上，从而捕捉这种同步感。单个角度因而被同时经过同一平面的、相互割裂的多角度遮掩了。

这样，人们看出了现代绘画的意向：在布局层次上，打破井然有序的空间；在美学上，沟通物体和观察者之间的差距，并把作品直接地强加给观众，借助艺术冲击立即树立起自己的地位——人们不诠释景物；而是把它作为一种激动来感受，而人们本身成了那种感情的俘虏。

“……抹掉你的含混不清的空话，”马拉美劝告说。划掉特指野蛮现实的所有的词句，把注意力集中到词本身和它们在短语与句子内的关系上。“现代诗歌中的美学形式”，约瑟夫·弗兰克写道，“建立在一种空间逻辑的基础之上，这种逻辑要求读者对语言的态度彻底加以重新定向。既然任何词组基本上都同诗歌的内涵相关联，现代诗歌中的语言实际上就是反射性的。意义关系仅仅由词组之间的同步感来加以完成。但是这些词组在按时间顺序阅读时，彼此之间没有可以理解的关系。”<sup>⑪</sup>

---

<sup>⑩</sup> 《技术宣言》，收入《立体主义》，乔舒亚·泰勒编，（纽约：现代艺术博物馆，一九六一年），第125—127页。

<sup>⑪</sup> 约瑟夫·弗兰克：《现代文学中的空间形式》，收入《宽展的回旋：现代文学的危机与优势》（新泽西州，新布伦瑞克，拉特格斯大学出版社，一九六四年），

不仅顺序失去了它指示意义的作用，而且一个词要和一个单一的意思相符这样一种观念也被撕得粉碎。韩波在他写给保罗·德梅尼的著名书信中声称：字典上的定义、句法和语法的固定规则，只是为僵尸、为学究们提供的。每个词就是一个概念——用奥尔德斯·赫胥黎的话说，就是一个“萦绕于心头的谜”。如同罗杰·沙特克所说的那样，“作品中真正的古典风格要求一个词在上下文中有有一个明确的、合乎逻辑的含意。（例如拉·布律耶的名言：在可以传达我们某一种概念的所有不同的表现方式中，正确的表现方式、真正的表现方式只有一个。）”对象征主义者——尤其是马拉美——来说，语言具有一种意义的奥秘，每个词能够指示的方向愈多，意义奥秘也就愈大。贾里提出的诗歌意义的高级理论大致相似。他主张一篇文章中能够发现的所有的意义都同样合法。没有单一的真正的意义，能把其它各种不完善的意义排除在外。<sup>⑮</sup>

到了十九世纪末叶，文学在字与句的传统陈规中极力要捕捉的不是作为连续的单个实体的生活感，而是作为意识流的生活感。这是威廉·詹姆斯的说法。他先在一八九〇年版的《心理学原理》的一章中提出这一命题，后来又在一八九二年出版的、深受人们欢迎的《心理学简论》中以它为中心论点，因此不胫而走，流传甚广。意识流的概念包含着这样一层意思：即便在有时间间隙的地方，位于一段消逝了的时间之后的意识仍然与这一间隙之前的意识相重叠，因此被经历的时间不是按时间顺序排列，而是同步的。对我们的意义感具有同等重要的是，当我们把时间作为一种意识流而经历时，这股流的中转成份跟表示实体的实质性因素具有同等的意义和影响。詹姆斯在一段引人注目的文字中写道：“我们应当把‘和’的感觉，‘如果’的感觉，‘但是’的感觉，‘由’的感觉，说得与‘蓝色’的感觉，‘寒

第13页。

⑮ 罗杰·沙特克：《宴饮的年代》（纽约，兰登书屋，一九六八年），36页。

冷’的感觉一样顺当。然而我们却没有这样做，因为我们只承认实体部分存在的习惯已经变得如此根深蒂固，以致语言几乎不允許自己有任何其它用处。”

尽管常规语言忠于一种由中转性介词衔接起来的井然有序的实词感，现代主义文学力图把这种中转成分作为传递感觉神经冲动的突触点来强调，力图把人们抛进轰动的漩涡里。这种努力由福楼拜在《包法利夫人》中开了先河。在乡村集市的那一幕里（我遵照的是约瑟夫·弗兰克的解说），街上是熙熙攘攘、推推搡搡的人群，中间还夹杂着牲口。街上一个讲台上站着高谈阔论的官员。从客栈的一个窗台上，爱玛和罗道尔弗这一对情人俯瞰这一场景。他俩一边观望着发生的事情，一边用矫揉造作的语句交谈。“一切应当听起来是同时发生的”，福楼拜后来在评论这一场景时写道，“人们应当同时听到哞哞的牛鸣，情人的窃窃私语，官员的高谈阔论”。然而，既然语言在时间中进行，就不可能创造这种经验的同步效果，除非打碎时间的连贯性。而这正好是福楼拜的做法：他分解了这一顺序，办法是前后切割（这种电影模拟手法是处心积虑的），在最后进行到高峰时，两个序列——主席先生在引证辛辛纳土斯，而罗道尔弗在描绘两个情人间难于抗拒的吸引力——并列在一个句子中以达到一种统一的效果。

这种形式的空间化〔spatialization〕（用约瑟夫·弗兰克的说法）打断了一篇故事的时间流，把注意力集中到一个静止的时间领域内各种关系的相互作用上。这是捕捉詹姆斯所谓的“知觉流动”的一种策略。另一种策略是格特鲁德·斯坦恩、詹姆斯·乔伊斯、弗吉妮亚·伍尔芙实验的核心，就是把读者沉浸在时间流本身之中。在《雅各布的房间》（一九二二年）里，弗吉妮亚·伍尔芙通过彼此融合的意象的相互作用创造了一种感应性的转移。《达洛韦夫人》（一九二五年）写的是一个女人一生中一天的故事，在这部作品中，闪回的技巧创造了意识流。《海浪》

（一九三一年）这部长篇小说完全变成了一系列的内心独白。乔

伊斯的《尤利西斯》（一九二二年）在大显艺术绝技的同时展示了时间集结〔assemblages〕的所有技巧，强调了转移角度的观点，不仅使用了并列和闪回，而且每一章都采用了不同的文体，以便强调讲一个故事的多种手段。格特鲁德斯坦在她最早的尝试（《美国人的缔造》一九二五年出版，却是二十年前就写成的）中，力图表现她有关“时间知识”（而不是“叙事”）的概念，几乎全用现在时态讲述一个家庭全部的、一再重复的历史（该书长达九百页）。关于这部小说，她是这样说的：

……在《美国人的缔造》里……我逐渐而缓慢地发现：有两件我必须考虑的事：知识可以说是由记忆获得的；然而当你知道任何事情以后，记忆就不出现。任何时候，如果你意识到什么事，记忆就不起作用了。你们当中任何人感觉到别的什么人时，记忆就进不来了。你就有了直接感。

……我力图达到这种现在的直接性，而试图不去扯进别的任何事情。我只好使用现在分词，新的语法结构。语法结构还是对的，不过有所改变，以便达到这种直接性。一句话，从那时起，我一直在千方百计地设法取得这种直接感，实际上，我写的全部作品都朝那个方向发展。<sup>⑩</sup>

在音乐上，人们发现了类似的变化形态。现代主义的经典作品越来越热衷于声音——也就是说只迷恋于前景音响。从瓦格纳到勋伯格的转变表明了这一过渡。勋伯格早年的作品表现出瓦格纳的影响。然而后来，勋伯格认为结构和声背景实无必要，便仅仅把这种结构原则运用到前景上。在勋伯格以后的音乐中，就连这一原则也被放弃了。时间顺序几乎全被废除，一心去追求胡乱堆砌的因素、音响排列，或者像在约翰·凯奇的谐谑曲革新中那样的沉默。

---

<sup>⑩</sup> 斯坦恩女士的描述出自《怎样写作》，这是一篇在牛津大学宣读过的讲稿，重印在萨默塞特·毛姆的《现代英美文学引论》里（纽约，新家文库，一九四三年）第1356—1365页。



一八九〇年至一九三〇年是现代主义进行卓越的风格探索、做出眩目的形式实验的鼎盛时期。此后的四十五年里，几乎没有什么革新不是在前一阶段试探过的，只有把技术与音乐融合，或把技术与绘画、雕塑融合的那些尝试除外。（罗钦伯格所创造的“环境艺术”就是一例，在这种艺术里光线的图案与“雕塑”的布置根据观众坐在压力垫上的重量或观众的身体对传感器的热效应的不同而任意变化。）这些努力把艺术的重负压到记忆上（而不是物体上），却没有留下值得记忆的东西。如果这里头还有一丁点美学的话，那就仅仅是破坏物体观念的那种努力而已。这是从艺术“持久性”的一种变革概念开始的。契利切夫曾经抱怨：因为画布质量的缘故，毕加索作品的寿命不会超过五十年，而毕加索则耸了耸肩。在廷格利的机器艺术中，有作为自我毁灭的艺术实验；也有作为“瞬间事件”的艺术实验，如毕加索为克劳左特“画”的“闪光画”（被录在胶卷上）。如果有一丁点儿新美学的话，如同哈罗尔德·罗森堡所分析的那样，那就是以“行动”作为绘画意义的那种努力。他论证说，绘画的价值不在所创作的物体上，而在画家创作物体的动作上；他还说观众必须学会欣赏的不是他所看到的形象，而是形象后面肌肉动作的暗示。对于这样一种标新立异的艺术来说，其结果是给记忆加上一种显著的重负来支撑它自己。

异乎寻常的关键是：在所有的艺术——绘画、诗歌、小说、音乐——中，现代主义的冲动为这些体裁各异、性质不同的艺术提供了统一的表现结构。正如我已经说过的那样，那就是观众和艺术家之间、审美经验和艺术作品之间的一种距离的消蚀，人们把这看成心理距离，社会距离和审美距离的消蚀。

心理距离的消失意味着时间的暂停。弗洛伊德说过，在无意识中没有时间感：一个人经历过去的事情不同于他经历现在的事情，而具有现时的直接性与实际性。由于无意识中贮存着往事，

尤其是童年的恐惧，它仍然显得咄咄逼人，非被抑制住不可。在弗洛伊德看来，成熟的意义就是具备了调节这种必要的距离——过去和现在——的一定能力，以便人们去区分什么是过去了的过去，什么又是现实。然而现代主义文化的冲击就是分裂或打破那种过去与现在感。在普鲁斯特的《追忆逝水年华》中，感觉经验唤醒了不随意的记忆，表示出过去怎样根深蒂固地遗留在我们心中，它怎样能够战胜现在。在《喧哗与骚动》（一九二九年）中，福克纳从事件的中间讲起。有人在说话，我们却不知道说话的人是谁；渐渐地我们才意识到那是一个名叫班吉的小白痴，这个名字也使我们感到扑朔迷离，因为另外一个人物的名字也叫班吉。随着小说的展开，我们只好从混乱的记忆中搜寻出一套顺序来。在丧失心理距离的情况下，暂时性和时间的箭头通常针对的方向也失去了。人们也许会得到一定程度的自发感，如同纳塔利·萨洛特所说的那样，没有得到警告，也没有思想准备，就一头栽进了“趋向性”〔tropism〕，或构成她小说的运动的中心。然而，人们同时也失去了一种高潮感或成就感，而这种感觉一直促使个人极力把自己的意识从多形的反常集中到成熟上去。

审美距离的破裂意味着一个人失去了对经验的控制——即退回来同艺术进行“对话”的能力。在二十年代俄国导演塔伊洛夫的实验剧院里，舞台和观众没有区别，没有正规的舞台前部装饰或侧面衬景隔挡。动作在观众身上和周围开始进行，把观众包围在行动中，或卷进事件里。（马可·罗斯科创作过一些气势雄浑的单色油画，有八英尺宽，十二英尺高。他曾建议观众应站在十八英寸以外观看。）也许最能说明审美距离消失的莫过于电影了。这是过去二千五百年里发展起来的唯一的一门新艺术。在电影的技术性质方面，事件——距离（特写镜头或远景）、“剪辑镜头”的长度、对一个特定人物的集中，形象的速度和节奏——当观众坐在电影院并被包围在黑暗中时，全都“强加”到他们身上（三十年代阿贝尔·甘斯的电影院就是这种情况，后来的宽银

幕立体电影院与环幕电影院更是这样)。而电影技巧的影响——快速剪辑、闪回、主题交织、顺序断裂——已经如此风行，以致淹没了小说，为多媒介的光影表演提供了一个样板，并造成广告和形形色色的多感觉刺激物的展示手段。我们则发现自己被扔进这个世界，天天受到这类东西的突袭。<sup>②⑩</sup>

这一切的一切，不可避免地要在人类经验的整个范围中制造一种对常识知觉的歪曲。把直接、冲击、同步和轰动作为审美的——和心理的——经验方式的结果就是把每时每刻都戏剧化，把我们的紧张增加到狂热的程度。然而这却没有留给我们决心、协调或转变的时刻，即没有那种仪式之后的净化。这种情况在所难免，因为创造出来的效果不是来自内容（某种超验的天职感、美化感，或一种经过悲剧或痛苦后的心灵净化），而几乎全部来自技巧。不断有刺激，有迷向，然而也有幻觉时刻过后的空虚。一个人被包围起来，扔来扔去，获得一种心理的“高潮”，或疯狂边缘的快感；然而在感官旋风中周旋过后，却是枯燥的日常生活老套。在剧院里，幕一落下，戏已演完。在生活中，你必须回家，上床就寝。第二天一早又醒来，刷牙，洗脸，剃须，大便，再去上班。日常的时间当然跟幻觉丛生的时刻有所不同；可是，这种脱节能伸延多远呢？

追求现代性就是追求对全面经验的提升，也就是试图使这些经验贴近人们的感应性。然而，种种迹象表明：我们已经到达这一阶段的终点，至少在高级文化（如果这种概念仍然可行的话。）

---

<sup>②⑩</sup> 我在这里撇开社会距离的消失这一问题不谈，原因与其说出于美学上的考虑，不如说出于社会学方面的考虑。然而影响却一样重要。社会距离的消失意味着礼俗的消失，文明礼貌的腐蚀，这已经使人与人之间的接触容易处理了，而且允许个人有自己的“步伐”。随之而来的问题是：言谈、趣味、风格的区别也被抹煞了，这样一来，任何一种习惯用法，或者语法，都跟别的一样得当。在个人意义上说，社会距离的消失意味着对私生活的侵犯，也就是在需要的情况下，越来越无法跟别人保持正式的关系。越来越无法离群索居，或明确规定自己的任务和工作。在动员起来的社会里，个人被淹没在政党、集团或公社里。在西方追求享乐的社会里，则强调个人之间由个性和外貌所维持的表面关系和迅速交流。

因素中如此，尤其当这些追求已经进入文化大众的庸俗倾向时，情况更是这样。现代主义文学——叶芝、劳伦斯、乔伊斯和卡夫卡的文学——如同莱昂内尔·屈瑞林所说，是这样一种文学：它“本身采用了某些以往的宗教曾经用来蛊惑人心、慑服信徒的黑色魅力手段”。这种文学用其秘而不宣的方式关心精神的得救。然而它的后继者似乎已经失去了对得救本身的关切。在这种意义上讲，当今的艺术已经成为后现代和后基督教的了。

在这一发展曲线的另一端就是从十五世纪起形成的西方思想中“理性宇宙观”的颠倒：时间顺序（开头、中间、结尾），内在的空间距离（前景与背景，形象与底色），以及用一种单一的秩序概念把二者统一起来的比例和大小感。距离的消蚀，作为一种美学的、社会学的和心理的事实，它意味着：对人类来说，对思想组织来说，不存在界限，不存在经验和判断的指令原则。时间与空间不再为现代人形成一个可以安然依赖的坐标。我们的祖先有过一个宗教的归宿，这一归宿给了他们根基，不管他们求索彷徨到多远。根基被斩断的个人只能是一个无家可归的文化漂泊者。那么，问题就在于文化能否重新获得一种聚合力，一种有维系力、有经验的聚合力，而不是徒具形式的聚合力。<sup>②</sup>

---

② “距离的消蚀”这一主题最初在《文汇》月刊（一九六三年五月号）我的一篇短文中有过概略的论述。这一部分主要利用了那篇短文的材料，不过要详尽得多。论据的来源甚广。除了前面的脚注中的引证外，我主要参考下列作品：艾利希·奥尔巴赫：《摹仿：西方文学对现实的表现》（普林斯顿，普林斯顿大学出版社，一九五三年）；约瑟夫·弗兰克：《宽展的回旋》（纽布伦瑞克，新泽西罗特格斯大学出版社，一九六三年），此书收有《现代文学中的空间形式》这篇精彩的论文，该文原来的较短文本刊登在一九四五年的《西旺尼评论上》；奥尔德斯·赫胥黎：《文学与科学》（纽约，哈帕与罗尔公司，一九六四年）；罗杰·沙特克：《宴饮的年代》（纽约，兰登书屋，一九六八年）；乔舒亚·泰勒：《未来主义》（纽约，现代艺术博物馆，一九六一年）；C·H·沃丁顿：《外表的后面：本世纪绘画与自然科学关系之研究》，（剑桥，麻省理工学院出版社，一九七〇年）。威廉·詹姆斯对意识流的讨论出自《心理学简论》，戈登·奥尔波特编（纽约，哈帕公司火炬丛书，一九六一年重印本）。