

我们的审美范畴

滑稽、可爱、有趣

Sianne Ngai 著

中文译稿

本译稿依据用户提供的 352 页扫描 PDF，使用当前配置的 Codex 模型逐页翻译。为便于阅读，中文重新排版。正文、引文、注释及索引保留；原书页码对应扫描 PDF 第 15—347 页。原书插图以扫描页形式收录在附录，可与对应页的中文译文参照。扫描文字存在识别误差，未能确认之处列于末尾。

译法说明：以完整、准确为前提，拆分英文长句，使用自然中文。滑稽（zany）在本书中还包含忙乱、夸张表演和过度用力的含义。

阅读提示：常见术语

以下是辅助阅读的简短说明，不属于原书正文。具体含义仍以作者在各处的论述为准。

审美范畴：我们描述、区分和评价审美感受时使用的类别，例如“可爱”“有趣”“滑稽”。

有趣：在本书中，尤其指事物引起关注、比较和进一步探究的感受，与信息的差异及流通有关。

可爱：事物显得小巧、柔软、弱小或亲近，唤起照顾、触摸和把玩的欲望。作者也讨论这种感受中潜藏的攻击欲。

滑稽：本书所说的滑稽，包含忙乱、夸张表演和过度用力的风格，与劳动和表演之间的关系有关。

话语：人们谈论、描述和评价事物的方式，以及这些表达如何被使用和传播。

情感劳动：工作中需要调动、管理或表现情感的劳动。

非物质劳动：主要产生知识、信息、沟通关系或情感等的劳动。

自主性：艺术按照自身的形式与判断标准展开，与商品和其他外部用途保持一定区别。

主体与客体：主体通常是感受、认识或行动的人；客体是被感受、认识或行动所指向的对象。

无利害性：作出审美判断时，不以对象的实用价值或占有它的愿望为依据。

后福特制：书中涉及的、相较于标准化大规模生产更为灵活的生产与用工方式。

附饰：涉及作品与边框、装饰等外围因素，以及作品边界如何确定的问题。

PDF 第 4 页 (书籍附加材料)

由互联网档案馆于 2024 年数字化

<https://archive.org/details/ouraestheticcate0000ngai>

PDF 第 5 页 (书籍附加材料)

我们的审美范畴

PDF 第 7 页 (书籍附加材料)

我们的审美范畴

滑稽、可爱、有趣

Sianne Ngai

哈佛大学出版社

马萨诸塞州剑桥及英国伦敦

2012 年

PDF 第 8 页 (书籍附加材料)

版权所有 © 2012 哈佛学院校长及董事会

保留所有权利

美国印制

美国国会图书馆出版物在版编目数据

Ngai, Sianne.

《我们的审美范畴：滑稽、可爱、有趣》(Our aesthetic categories: zany, cute, interesting) / Sianne Ngai 著。

页数待定；尺寸以厘米计。

含参考文献和索引。

ISBN 978-0-674-04658-0 (碱性纸)

- 1. 现代美学——20 世纪。
- 2. 现代美学——21 世纪。
- 3. 后现代主义。
- 4. 先锋派 (美学)。
- 5. 范畴 (哲学)。

I. 书名。

BH201.N485 2012

111'.85--de23

2012009391

PDF 第 9 页 (书籍附加材料)

献给我的姐妹们

PDF 第 11 页 (书籍附加材料)

目录

导论 1

1 先锋派的可爱性 53

2 仅仅有趣 110

3 滑稽的科学 174

后记 233

注释 245

致谢 319

索引 325

PDF 第 13 页 (书籍附加材料)

我们的审美范畴

导论

原书第 1—2 页·PDF 第 15—16 页

本书的论点很简单：“滑稽”“有趣”和“可爱”虽然在美学理论和后现代主义的历史研究中很少受到重视，却是我们现有的审美范畴中最适合帮助我们理解一种变化的三个。在晚期资本主义社会中，商品化程度极高，信息无处不在，生活越来越强调表演。在这样的条件下，我们的审美经验发生了怎样的改变？

这三个范畴之所以重要，是因为它们分别对应着这一社会中最能把人们联结起来的三个过程：生产、流通和消费。因此，它们所讨论的内容，都与具体的历史条件有关。

滑稽对应生产：这种审美关注表演，既把它看作有技巧的游戏，也把它看作情感劳动。有趣对应流通：它关注以信息形式呈现的差异，以及信息如何移动和交换。可爱对应消费：面对那些看起来弱小、没有威胁的商品，我们会产生各种感受，从温柔怜爱一直到攻击欲。这些感受的范围，比人们通常想象的要广。

可爱体现了一种商品审美，有趣体现了一种话语审美，滑稽则体现了一种表演审美。它们通过感官和情感，反映了当代人工作、交换和消费的方式。尤其是可爱和滑稽这两个范畴，将让我们看到：这些方式在很大程度上也受到性别、性与阶级的影响。研究这三种审美，能帮助我们理解当今晚期资本主义社会生活背后一些最重要的社会动力。在现有的审美范畴中，没有其他范畴能如此直接地联系到生产、流通和消费这些日常活动。¹

从这个角度看，滑稽、可爱和有趣在后现代文学选集和当代艺术博物馆中随处可见，就像它们在互联网和电视上一样普遍，也就不难理解了。

原书第 2—3 页·PDF 第 16—17 页

托马斯·品钦的小说和 Ryan Trecartin 的录像作品有一种令人眩晕的滑稽感；草间弥生的波点阳具形抱枕，以及 Matthea Harvey 献给糖碗等家居物品的诗歌，展现了可爱；索尔·勒维特和观念写作者 Robert Fitterman 那些采用系列、递归和变奏形式的创作项目，则是“仅仅有趣”的。这样的例子还有很多。

这三个范畴与生产、流通和消费的独特联系，最能解释它们为什么如此普遍。但他们对当代文化研究的意义，并不只是反映了经济活动。它们也让我们看清美学理论

中的一些重大问题。这些问题至今仍影响着文化的创作、传播和接受：

- 自主的艺术作品与商品形式之间，关系越来越紧密。这意味着什么？
- 正面和负面的情感常常交织在一起，为什么这会让我们许多审美经验充满矛盾？
- 先锋派处于怎样一种暧昧的状态？它的“消失或不可能存在”被认为是后现代主义的构成特征之一，但它却仍像僵尸一样持续存在。²
- 审美判断与旨在产生知识的批判判断或其他非审美判断，有什么关系？换句话说，我们凭什么把基于愉快或不快等主观感受的判断，与声称具有客观真理性的判断联系起来？
- 长期以来，人们把艺术视为游戏，使它与劳动相对立。然而，非物质劳动正在越来越多地被审美化。在这样的世界里，这一观念将走向何方？
- 艺术与理论话语本身之间的“附饰性”关系，又该如何理解？“附饰”涉及作品与其外围因素之间的关系。随着博物馆和课程体系所构成的制度文化兴起，艺术与批评以前所未有的方式，将对方纳入自身。这也使两者之间的关系变得更加紧张。³

尼采、阿多诺、康德、黑格尔、德里达等人的理论著作，都曾直接或间接地提出这些问题。它们也已成为当代文化实践的核心；后现代社会的条件又以特有的方式改变并放大了这些问题。

事实上，滑稽、有趣和可爱似乎让人们能够通过情感来应对这些问题。这同时发生在两个方面。一方面，它们体现为风格，属于作品的形式和客观特征。例如，可爱是物品呈现给感官的一种特质或外观。另一方面，它们体现为判断，属于人们的话语表达和主观感受。比如，说一个物品“可爱”，既是基于感受的评价，也是一个言语行为：我们用这种特定的方式，把自己对某个物品所抱有的复杂感受传达给别人，并要求别人也产生同样的感受。

滑稽、可爱和有趣，还分别关联着跨越不同媒介的重要再现方式：滑稽关联喜剧，可爱关联浪漫叙事；有趣关联现实主义。它们也与特定的体裁和形式相联系。例如，不难看出，可爱性这种商品审美为什么会成为二十世纪诗歌的一个特殊问题。诗歌中有一种倾向，使人们普遍把它与短小、紧凑的文本联系起来，尽管这种联系并非总是准确。这些文本关注小巧、容易拿取和摆弄的东西：从威廉·卡洛斯·威廉斯冰箱里的李子、弗兰克·奥哈拉口袋里的小饰物，到 Lee Ann Brown 的《自助餐厅》（“Cafeteria”）中那些整齐分装的食物：“冰茶 / 奶油玉米 / 炸秋葵 / 再加 / 一道肉。

„4

因此，可爱性可以简要概括汉娜·阿伦特所说的“现代人对‘小东西’的迷恋……二十世纪初，几乎所有欧洲语言的诗歌都在宣扬这种迷恋”。她还尖刻地把这称为“在狗、猫和花盆之间……获得幸福的艺术”。⁵在阿伦特看来，可爱带来的“小小幸福”（*petite bonheur*），属于一种更广泛的文化现象：那些魅力十足却“无关紧要”的事物不断扩张。她把这种现象与真正的公共文化的衰落联系起来：“公共领域认为无关紧要的东西，可能具有如此非凡而富有感染力的魅力，以至于整个民族都把它当作自己的生活方式；但它本质上的私人性质，并不会因此改变”（52）。

然而，阿伦特自己也承认，可爱而无关紧要的对象，其魅力强大到足以“感染”人，甚至引发不自觉的模仿。这类似于电影中那些刺激感官的“身体类型片”引发的反应。这类电影包括恐怖片、情节剧和色情片；正如 Linda Williams 所指出的，它们会迫使观众重演银幕上的尖叫、啜泣和性高潮。同样，喜爱可爱小狗或婴儿的人，在用语言评价它们时，往往也会不自觉地模仿它们的幼儿特征。⁶

因此，我们可以理解，阿多诺为什么在《抒情诗与社会》（“Lyric Poetry and Society”）中特别挑出那些偏离诗歌通常所表现的“对身边事物的喜爱”的诗作。这些诗作抵抗着资产阶级主体的欲望，不愿把这些事物“化约为供人爱抚的对象”。⁷

可爱性围绕着一一种欲望展开：对于那些已经被视为熟悉、没有威胁的对象，人们渴望与它们建立越来越亲密、越来越诉诸感官的关系。因此，可爱性不仅把无力状态变成审美对象，也赋予它情色意味。它唤起人们对“小东西”的温柔之情，但有时也会唤起进一步贬低它们、使它们更弱小的欲望。

所以，本研究中的审美范畴，并不只是指一系列对象和客观现象。就可爱性而言，这些包括商品、消费行为，以及被视为女性领域的家庭空间；就有趣而言，包括信息、话语的流通与交换，以及资产阶级公共领域；就当代滑稽性而言，则包括表演、情感劳动，以及后福特制的工作场所（以灵活用工和灵活生产为特点）。通过唤起特定的感受能力和思考能力，同时也对这些能力作出特定限制——有趣对应的是一种明显较弱或较冷淡的好奇心；可爱对应的是一种异常强烈、却又奇异地充满矛盾的共情——它们也迎合并帮助塑造一种独特的审美主体，即感受和判断这些对象的人。同时，它们还指向这种审美主体性所包含的人与人之间的关系模式。⁸

可爱的东西不仅让我们想要满怀爱意地揉弄它们，也让我们想要强势地保护它们。因此，现代诗歌或许还可以在另一种令人困扰的意义上被视为可爱。大多数诗歌比小说和电影短小。小说和电影中可供引用的组成部分，如段落或镜头序列，在整部作品中所占的比例，总是低得多。诗歌的短小，使它成为所有体裁中受到最严密版权保护的一种。

因此，在某种意义上，诗歌也是受到最严密保护、免受批评的一种体裁：想要直接引用自己所分析的语言，往往必须支付一笔可观的费用。苏珊·斯图尔特在《诗歌与感官的命运》（Poetry and the Fate of the Senses）的序言和致谢中，带着揶揄提醒读者：“和所有研究诗歌形式的人一样，我也受到限制……能否引用，取决于能否获得转载许可。”任何试图研究诗歌的批评者，都会熟悉这种处境。版权法间接地帮助人们把诗歌界定为一种格外“娇嫩”的言说。⁹

诗歌与这种赞美微小和脆弱的审美，关系复杂而矛盾。对于先锋派来说，这种关系就更令人困扰，因为从历史上看，先锋派一直通过反对可爱性所代表的一切来界定自身。然而，一系列实验性文本表明，先锋派对这种熟悉的“小东西”的审美所提出的问题，其投入程度并不亚于它对震惊、罕见和 / 或陌生化等强烈体验的投入；我们通常更容易把后面这些体验与先锋派的创作联系起来。

这些文本包括格特鲁德·斯泰因在《温柔的纽扣》（Tender Buttons）中对女同性恋家庭生活的礼赞，也包括 Harryette Mullen 在《饰边》（Trimmings）和《S*PeRM**K*T》中对女性时装和日常食品语言的探索。Mullen 的这两部作品致敬了《温柔的纽扣》中的“物品”和“食物”两部分。

因此，先锋派诗歌所努力应对的可爱性，意外地为我们理解当代先锋派整体的暧昧地位，以及艺术作品与商品之间的密切关系，提供了切入点。问题不只在于可爱性是一种面向商品的审美。正如瓦尔特·本雅明所暗示的，商品形式本身似乎已经浸透了这种感伤情调：“马克思偶尔开玩笑地提到商品的灵魂。如果这种灵魂确实存在，它就会是灵魂世界中所能遇到的最善于共情的灵魂，因为它必须把每个人都看作买主，渴望依偎在那人的手中和家里。”¹⁰

原书第 5—6 页·PDF 第 19—20 页

如果说可爱性这种商品审美温暖而毛茸茸，那么有趣这种认识论审美——涉及我们如何认识事物的审美——就是冷的。这种冷有两层含义。一层是弗里德里希·施莱格尔赋予“有趣”（interessante）的那种带有反讽意味的疏离。施莱格尔及其同人拥护

一种兼收并蓄、追求差异与新奇的审美，把它作为更广泛的浪漫主义纲领的一部分，要求文学走向反思或哲学。¹¹另一层是 Alan Liu 在讨论后现代知识工作的著作中所表达的、技术官僚和信息意义上的冷。¹²

十八世纪文学最初转向日常事物和个别特性，也就是转向细微、并不太偏离常态的差异。有趣是这一转向的一部分，而这一转向为十九世纪现实主义的兴起奠定了基础。狄德罗还把有趣与资产阶级戏剧这一新体裁联系起来，施莱格尔和亨利·詹姆斯则把它与小说联系起来。一个世纪之后，它又随着观念艺术及其信息审美而重新兴盛。

有趣总是与信息带来的较小惊讶，或与对既有规范的偏离相联系。它体现了未知与已知之间的张力，通常也与认识和记录现实的欲望密切相关。¹³因此，正如苏珊·桑塔格所提示的，它也是一种与摄影史密切相关的审美。¹⁴

桑塔格感到忧虑的是，“有趣”这个公认力度很弱的评价词被广泛使用，往往会助长观看者普遍的“不加区分”。她尖锐地指出：“如今，摄影实践已与这样一种观念等同起来：世界上的一切，都可以通过相机变得有趣。”如果说“没有所谓坏照片，只有不那么有趣的[照片]”已经“不能算完全说错”，那么，摄影为什么会成为“制造这种特质的主要手段之一——人们把这种特质赋予事物和情境，而它会抹去这些区别”？原因在于，“摄影通过无穷无尽地生产有关现实的笔记来把握世界”，使一切事物都变得“同类对应”，也就是可以与同一类别或类型的其他事物相比较。¹⁵

因此，我们可以看到，二十世纪晚期观念艺术与上一世纪一系列现实主义的印刷文化实践之间存在联系。众所周知，观念艺术痴迷于记录、分类和展示证据。事实上，正如 Liz Kotz 所提出的，观念艺术的“关键创新”，是前所未有地把摄影与日常观察的语言结合起来。这些“有关现实的笔记”，以不同方式吸引了一代又一代小说家，从西奥多·德莱塞、阿兰·罗伯-格里耶，到 Geraldine Kim。¹⁶

因此，从施莱格尔论“有趣的诗”（die interessante Poesie），到詹姆斯论小说，有趣在高层次的文学批评与理论中有着令人意外的深厚渊源；本研究中的其他审美范畴没有这样的渊源。¹⁷事实上，这种现代审美最坚定的拥护者之一，就出现在托马斯·曼的《浮士德博士》（Doctor Faustus）中。这是一部战后创作的思想小说，以阿多诺关于音乐——包括无调性音乐——的理论著作为基础。曼笔下那位类似勋伯格的作曲家，明确把有趣的审美与他鄙夷地称为“动物般的温暖”的东西对立起来。

他说：“法则，每一种法则，都有降温的作用。音乐本来就有那么多温暖——我想说，是牲口棚里的温暖，牛的温暖——所以她经得起各种按规则进行的降温。”¹⁸

原书第 6—7 页·PDF 第 20—21 页

阿德里安·莱韦屈恩提出一种现代艺术理论，主张艺术应由理性原则冷静地“调控”，这很像以对话推进的“思想小说”本身。他的理论不仅预示了二十世纪六十年代那种排斥表现性姿态、以系统为基础的艺术，也直接呼应了十八世纪德国施莱格尔及其他“有趣”理论家所倡导的观点。他们赞美艺术与理论相互渗透，并主张艺术家和批评家应当保持疏离，而不是热情投入。

事实上，莱韦屈恩这样解释自己为什么偏爱这种冷静地按规则运作的审美：“艺术想要不再是假装和游戏，它想要成为知识。”这要求艺术与科学靠拢，也正是施莱格尔在倡导“有趣”的现代诗歌时所追求的：“诗歌越成为科学，也就越成为艺术。如果诗歌要成为艺术，如果艺术家要透彻地理解和认识自己的目的与手段……那么，诗人就必须对自己的艺术进行哲学思考。”¹⁹

有趣总是体现出个别事物与一般类别之间的张力，因此也提出了一个问题：在整个审美经验中，类别概念起着什么作用？它提出一种认识论诉求，希望通过比较事物，或把自己意识到尚不知道的东西与已经知道的东西并置，来认识现实。

这使有趣在那些重视科学理性的整体面貌或感觉的体裁中格外突出，从十九世纪的现实主义小说，到战后的观念艺术，都是如此。现实主义小说中的社会分类，受到大量涌现的新科学话语和学术话语的影响；观念艺术则在形式和主题上都着力关注技术与系统。

欧文·桑德勒曾带着贬意，把二十世纪六十年代第一波以系统为基础的绘画称为“冷艺术”，说它“以计算、非个人性和无聊为特征”。²⁰ 观念艺术延续了这种艺术，后来批评家却恰恰因为它“只是有趣”，甚至因为它无聊，而给予赞扬。芭芭拉·罗斯的一篇早期文章就是如此：她把观念主义那种采用系列形式的“ABC”审美，与罗伯·格里耶及其“法国客观小说理论”的审美联系起来。²¹

更具体地说，有趣试图调和个别特性与系统性，因此与那些格外重视理论的体裁联系在一起。如果正如阿曼达·安德森所说，“小说传统，尤其是其中更偏重理智的形态”，根本上“关注观念与生活的关系，或者人如何在生活中践行理论”，那么我们就明白，詹姆斯为什么会提出那个著名主张，特意把有趣选作这种混合多种话语的

体裁应有的审美标准。这种体裁热衷于“设想把对习俗和惯例的严格批判变成一种生活方式；在个人的道德生活与对共同体和社会的长时段社会学或历史学考察之间进行沟通；并探讨生存与学说之间的关系”。²²

原书第7—8页·PDF第21—22页

小说对生活与理论之间张力的关注，或许最集中地体现在它的一项重大创新——自由间接引语（将人物的语气和视角融入叙述者的叙述）——以及它在第一人称和第三人称视角之间的来回转换。前一种视角对应“具有社会关怀的道德参与者的抱负”，后一种则对应“[更]冷峻的系统视角”。²³

正是个体与系统之间的这种张力，构成了有趣的基础，也解释了它为什么在观念艺术中同样占据核心地位。观念艺术同样着力关注现代社会中个体化与标准化的关系，并通过呈现感知系统与概念系统之间的各种冲突，探索“生存与学说”之间的张力。因此，正如米哈伊尔·爱泼斯坦所论证的，“有趣”这一判断试图“弥合理性与惊讶之间的鸿沟，既对不大可能的事物作出理性解释，又拓展理性的边界”。²⁴

与有趣的理性冷静相比，滑稽性这种不停表演或行动的审美是热的：怒火中烧，躁动难安，急不可待。这些习语凸显了一个异常疲于应付的行动者的情感、力比多（欲望能量）和身体状态，也突出了滑稽性的独特之处。在我们现有的审美范畴中，只有它涉及一种费力地玩耍的状态，而在更深处，这种状态似乎又与工作有关。

露西尔·鲍尔在《我爱露西》（I Love Lucy）和理查德·普赖尔在《玩具》（The Toy）等作品中的表演，呈现了后福特制服务经济中的滑稽性。在这些表演中，滑稽更具体地让人想到情感劳动的表演，也就是生产情感和社会关系的劳动。情感劳动越来越使工作与玩耍之间的区别变得难以维持。

这种审美看似轻松愉快，却又格外激烈，受伤的危险似乎随时都会出现。因此，它的形式如何展开，在现场表演和录制表演的艺术中最为清楚：舞蹈、偶发艺术（以事件和现场行动构成作品）、巡游表演、重演、游戏节目、电子游戏，尤其是节奏与运动的艺术。

然而，正如我在第三章“滑稽的科学”中所论证的，当代滑稽性更明确地涉及文化表演与职业表现的汇合，而这种汇合在政治上的意义并不明确。它发生在吕克·博尔坦斯基和 Ève Chiapello 所称的资本主义新的“连接主义”精神（强调网络和建立联系）之下。这是一种资本主义的主导意识形态，而这种资本主义已经吸收并适应了二十

世纪六十年代的“艺术批判”。而且，正如南希·弗雷泽所强调的，它也吸收并适应了第二波女性主义对按性别划分劳动的批判。如今，它借助“建立关系网络”的说法，鼓励劳动者把沟通、社交，甚至玩耍的能力带入工作。²⁵

原书第 8—9 页·PDF 第 22—23 页

不过，尽管滑稽性本质上具有表演性质，它绝非表演艺术所独有。从伊什梅尔·里德、凯西·阿克到雪莱·杰克逊，或从约翰·阿什贝里、布鲁斯·安德鲁斯到 Flarf 诗歌，战后美国文学中有如此之多的“严肃”作品是滑稽的，以至于一位评论者对唐纳德·巴塞尔姆《白雪公主》（Snow White）的描述，似乎适用于1945年之后文学经典中的大部分作品：“一阵短促而接连爆发的语言照明弹、旋转烟花般的短语，以及……由双关和文字游戏组成的小爆竹。”²⁶

这种富有游戏意味、却又明显令人紧张的风格，面向哪一种审美主体？这种主体有什么感受、认识和行动的能力？滑稽性所指的对象，与它所暗示或面向的那种主体之间的关系，似乎比其他审美经验中的关系更复杂。

觉得一个对象有趣，显然意味着主体感到了兴趣。而且，在她忍不住分享或公开这种感受时，这往往也是激发其他主体兴趣的第一步。同样，可爱性会使作出判断的人不自觉地把语言说得软绵绵的，或让语言“可爱化”，把话语变成低声喃喃和轻柔哄逗。这让人想起戴维·福斯特·华莱士的小说《软绵绵先生》（“Mister Squishy”）中那些可爱小蛋糕“密集使用 oo 音的名字”。²⁷

主体在语言上这样模仿对象，反映出可爱性总是“包含一种认同结构：想要像那可爱的东西——更确切地说，是希望那可爱的东西与自我一模一样”。²⁸但滑稽性似乎并不会唤起任何模仿它自身的主体反应。

审美主体与对象之间的这种不一致，尤其令人意外，因为滑稽性有着独特的历史：它是一种明确涉及模仿行为的风格。“Zany”曾在英语中用作动词，这在大多数审美范畴中很少见。早在它成为某种客观属性或特质的名称之前，它指的就是模仿他人行动的一种活动或实践。因此，我们本来可能会以为，与这种行动审美相遇，会格外容易受到感染。

然而，滑稽中有某种吃力、绝望而又岌岌可危的东西，会立刻唤起观众想要保持距离的欲望。事实上，滑稽性最引人注意的一点是：它所呈现的那种危险而极度费力的活动形象，往往像是专门为了阻断同情或认同这样的主体反应而设计的。

想想《拍卖第四十九批》（The Crying of Lot 49）中段出现的那出詹姆斯一世时期风格的复仇剧中的“滑稽的帕拉克莱特”吧。这出戏被形容为“一部用无韵诗写成的‘哔哔鸟’动画”。这个人物的行动越来越暴力，却又奇异而惊人地一再重复：他把一名廷臣的头塞进箱子里，刺他，毒他，用钳子拔出他的舌头，把舌头挑在细剑上挥舞，再点燃那根被刺穿的舌头。²⁹

原书第 9—10 页·PDF 第 23—24 页

无论我们多么赞赏滑稽人物表演中驾驭情感和身体的精湛技艺，他们都不是我们会设想与之交朋友的人。这种落差，正是《王牌特派员》（The Cable Guy，哥伦比亚影业，1996）中喜剧意味与悲情的直接来源。这部电影讲述一个后工业时代的滑稽人物：他帮助客户接入网络，又努力成为客户真正的朋友，但他的努力越来越带有攻击性。

可爱的对象或人，按定义就是我们想要尽可能贴近的对象——甚至在幻想中想把它或她压扁、闷住，乃至像吃“软绵绵先生”小蛋糕那样吃掉。对于滑稽的对象或人，我们却只能保持安全或舒适的距离，才可能从中获得乐趣，前提是我们确实能从它或她身上获得乐趣。

除了岌岌可危的情境，滑稽性似乎总是围绕着我们某个滑稽人物的体验展开，这也使它相对独特。虽然所有审美范畴都会涉及具有特定情感倾向和 / 或认知倾向的人，但它们这样指向某种审美主体性，通常也是以第一人称指向我们自身，与唤起一个真实或想象的人物形象，是很不一样的。后者是从第三人称出发，把那个人当作对象来呈现。

这里有一点很能说明问题：除了曾经用作动词，“zany”还是我们现有审美范畴中唯一仍然用作名词的词。它指一个承担情感任务的人，通过成为所谓的“一个人物”，也就是一个性格鲜明、引人发笑的人，来激发我们的幽默感。因此，我们可以说“那个滑稽人物”或“一个滑稽人物”，却不能以同样的方式说“一个可爱”或“一个美”。³⁰

更具体地说，滑稽性唤起的是一个劳动者的形象。矛盾的是，这个劳动者的独特之处，恰恰在于其劳动越来越失去明确的分工。品钦笔下的滑稽人物延续了这种审美在意大利即兴喜剧中的戏剧传统，是一个仆人或“行政助理”，异常灵活，能够顺畅地从一项任务转到另一项任务。

金·凯瑞饰演的有线电视安装员，是一个提供全方位服务的人。令客户震惊的是，他还提供有线电视之外的各种情感服务和社交联络服务。鲍尔饰演的露西则是一个家庭主妇，也一心想当演员；在一集又一集的故事中，她最终承担了数百种不同的工作。³¹

因此，这些战后滑稽人物所从事的具体工作，要求他们能够在任何时刻承担几乎任何工作，让活动如流水般不停延续。这种工作内容越来越不明确的状态，尤其体现了二十世纪晚期后工业工作日益趋于非正式的特点；它是经济上劳动临时化在文化中的对应现象。不过，它也界定了马克思所描述的十九世纪工业资本主义的理想劳动者，即永远做临时工、替补人员或零工的人。他四处流动，可以随时适应不同工作；对他而言，一切劳动都是抽象而同质的。

原书第 10—11 页·PDF 第 24—25 页

我认为，即使没有直接呈现正在劳动的人，比如一台滑稽的弹球机或一个滑稽的儿童玩具，我们对滑稽性的体验中，仍然隐含着劳动者或人物的形象。滑稽性最本质的特点，是它会唤起一种可能造成伤害的情境感。要产生这种感受，就必然会涉及某个可能遭受伤害的存在，无论这种关联多么隐晦。

尤其是后福特制的滑稽性，它暗示，在现行条件下，仅仅做一个“有生产力的”劳动者，就意味着把自己置于令人筋疲力尽、又岌岌可危的处境。这些条件包括劳动同时趋于临时化、强度不断加大，工作日悄然延长，以及实际工资持续下降。

在后现代工作场所，这种情况可能更为明显。生产力、效率和满意程度，越来越少依据“劳动过程的客观要求和特征，如照明程度、工作时数等等”来衡量，而越来越多地被视为取决于劳动者对工作的“主观态度”。³²正如尼古拉斯·罗斯所论证的，这些“主观化”的工作图景，“不只是意识形态的泡沫”。它们从根本上重组了二十世纪晚期工作场所的社会组织，包括工厂和办公室，从而也重塑了工作本身的性质，或者说，人们实际体验到的工作性质。

后福特制使工作场所转而致力于生产“有生产力的主体性”，也就是能使人高效工作的自我认识和态度。正如罗斯所指出的，这种转向有策略地运用了“所有那些自我技术……它们发明于二十世纪六十年代的治疗文化之中”。这里的“自我技术”指人们塑造和调整自身的做法。

伴随这种转向，二十世纪晚期美国及其他地方的劳动者发现，自己工作的强度更大、时间更长，工资却维持原样或不断缩水。这一趋势跨越了多种职业和阶级分界，尽管它在这些群体内部造成的影响有所不同。³³

某些工作一直具有情感性质：女性在家庭中从事的有偿和无偿照护工作，以及服务业中那些或隐或显地以此类工作为基础的职业，如医疗保健、零售和教学。但后福特制的滑稽性指向的是工作整体上越来越依赖情绪投入的趋势。如今，背景日益多样的社会学家、经济学家和活动人士，已经充分记录了这一现象。³⁴

尽管滑稽人物富有游戏精神，也致力于制造乐趣，他们给人的印象却是：为了让我们发笑，他们必须付出过度艰辛的劳动，把自己逼到不仅危及自身、也危及周围人的程度。然而，正如我一直指出的，滑稽性阻断了我们对它所呈现的那些处境岌岌可危的劳动者的认同。这种阻断可能让人感到不安，为这种审美本已复杂的否定性再添一层。事实上，生活在晚期资本主义社会中的人，越来越多地被要求跨越既有的劳动分工，包括性别分工，把自己的情感、主体性和社交能力投入工作。他们也越来越可能处于这一审美范畴所反映的劳动关系之中。

由此不禁令人想到：滑稽特有的不快与快感交织，是否不仅因为它展现了一个为完成工作而拼尽全力的角色，还因为它让我们立刻面对自己对这个角色的反感？

原书第 11—12 页·PDF 第 25—26 页

认为滑稽性归根结底涉及工作，有助于解释这种凶猛的嬉闹审美为何从十六世纪至今一直吸引着观众。然而，这种审美几乎不会唤起劳动者之间的团结感。滑稽性把劳动者备受困扰、缺乏保障的处境变成供我们娱乐的景观，让观众因自己相对安全而感到自得。它由此把观众召唤为幻景中的管理者，或隐含的生产资料所有者。不过，滑稽性的体验终究令人不安。劳动者或角色的表演彻底失控，以戏剧性的方式呈现出：安全与岌岌可危这两种处境，可以多么轻易地相互逆转。

因此，滑稽、可爱和有趣唤起的不只是人们感受与行动的特定能力，还包括他们与他人建立关系的特定方式，以及这些关系方式所预设的整体社会安排。它们有力地提醒我们：整个审美判断或趣味体系，都建立在社会差异与冲突这一普遍事实之上。许多其他审美范畴并不会如此清楚地显露这个基础。

这一点在滑稽性中也许最为明显，但可爱性赖以成立的权力不对称，也同样提醒着我们。当我们判断某个对象可爱，或体验到它的可爱时，总会意识到自己对这个比

自己弱小的对象拥有权力。不过，正如 Lori Merish 所强调的，可爱的对象似乎仍然能够向我们提出要求，要求我们照料它。尤其是女性，往往会觉得这一要求是向自己提出的，或把自己召唤为照料者。这说明，“可爱”不仅是一种固定的权力差距发生之处，也是一场出人意料地复杂的权力斗争发生之处。³⁶

最后，“兴趣 / 利益”（interest）这一概念本身，也指向审美判断的一项独特作用：促成“个人或群体之间精确的比较与对照”，从而调解他们之间的冲突和争议，尽管未必能解决这些冲突。³⁷ 政治利益集团的形象最能体现这一点。正如 Jan Mieszkowski 所指出的，“利益从来不会作为独特、自主的冲动而存在；它们只能存在于与其他利益的碰撞之中，并作为这些碰撞而存在。”³⁸ “一种利益在被视为偏好或目标之前，必须先被理解为与其他利益的矛盾。”这意味着，“任何利益——无论属于个人、部落还是国家——都 [已经] 是一种对抗其他利益的利益。”³⁹

原书第 12—13 页·PDF 第 26—27 页

也许正因为滑稽、可爱和有趣以如此直接、却又高度抽象的方式涉及社会冲突，它们在意识形态上的含义才如此模棱两可。乍看之下，滑稽性似乎只是晚期资本主义“必须表现，否则就得承担后果”这一意识形态的症状。为了满足不断提高生产率的要求，晚期资本主义越来越多地诉诸情感和生命政治，也就是对人的生命与生活进行管理。⁴⁰ 然而，滑稽性虽然大张旗鼓地展现费力的付出，其活动却往往具有破坏性。甚至可以说，它把一种不受管束、拒绝生产的态度表演了出来。⁴¹

此外，近期的酷儿表演——如 Ryan Trecartin、Kiki and Herb、Felix Bernstein 的表演——越来越滑稽。这一点尤其有趣，因为滑稽性体现了对坎普的一种特定偏离。坎普是一种欣赏夸张、造作与戏剧性风格的审美。这种偏离也可能反映坎普失效之处，表演出它在什么条件下会碰到自身的界限。⁴²

当然，滑稽性和坎普并非不能相容。这两种表演风格有许多共同之处，所以有时会被用来彼此加强或放大。与滑稽性一样，坎普也包含一种“对角色的颂扬”，并把失败放在自身审美的核心位置。⁴³ 正如桑塔格所说：“事物具有坎普意味，不是因为它们变旧了，而是因为我们不再那么投入其中，因而能够享受尝试的失败，而不再为此感到沮丧。”⁴⁴ 因此，坎普包含着“对失败的重新评价，对一种文化抱负的重新评价：这种抱负在当时未能达到目标，其失败或悲惨，或令人感伤，或夸张过度。”⁴⁵

坎普把失败与失落的痛苦转化为胜利和享受，滑稽性却凸显了自己无法做到这一点。那些困境重重的表演者不断被推入缺乏保障的处境，他们的绝望与狂乱表明，他们

必须费力地投入其中，无法以反讽的姿态抽身事外。⁴⁶正是在这个意义上，滑稽反映了一组条件：在这些条件下，就连坎普重新评价失败的方式也会失败。

因此，滑稽性这种表演审美的意识形态含义绝非简单明了。可爱性同样绝不是对商品形式毫无保留的颂扬，尽管它确实无可否认地“把对商品的欲望嫁接到中产阶级的家庭情感结构之上，而这种情感明确具有母性特征”。⁴⁷

消费是实现商品使用价值的活动。因此，在马克思看来，严格说来，消费不属于经济学本身的范围，“除非它反过来作用于起点，并使整个过程重新开始”。⁴⁸可爱性是一种对商品的爱慕，在这种爱慕中，我想尽可能与商品亲密相处，或在身体上导论 13

原书第 13—14 页·PDF 第 27—28 页

尽量靠近它。因此，可爱性带有某种乌托邦意味：它表达了一种愿望，希望生活在具体的、注重事物不同质地与用途的使用世界中，而不是抽象交换的世界中。这样看来，可爱性的拜物主义，也就是对对象的迷恋，既反映了商品化逻辑，也是抵抗这种逻辑的一种方式。这种逻辑以“一切事物都绝对可通约”，即都能用共同尺度衡量，为前提。⁴⁹

最后，尽管乍看之下似乎没有什么比有趣更与政治无关，我们很快就会看到：正是它在概念上的不确定性，使它成为我们这套范畴中最适合把审美判断与非审美判断联系起来的一种，其中也包括政治判断。

因此，本研究的审美范畴涉及一些基本的人类能力和社会交往能力。过去半个世纪里，资本主义日益侵入这些能力：滑稽性涉及情感与情绪，有趣涉及语言与交流，可爱涉及亲密与照料。⁵⁰也许正因为这些人所共有的能力越来越被纳入资本的支配，这些审美范畴所反映的经济过程也变得越来越相互交织。事实上，每个范畴都反映了一个过程与另一个过程的某种特定融合。

例如，后福特主义的滑稽性反映了这样一种变化：由趣味驱动的消费活动，包括带有游戏意味的审美活动，已被系统地纳入生产过程。后福特主义指的是大规模标准化生产之后，更强调灵活组织的生产方式。《我爱露西》中最滑稽的片段之一——巧克力工厂那一集——便以广为人知的寓言形式呈现了这一变化。露西为了让产品离开流水线，不得不真的对产品运用自己的“趣味”，也就是亲口“品尝”它。

另一方面，二十世纪六十年代那些“仅仅有趣”的观念艺术，尤其是其中通过邮政、电报、电话等系统传递信息，以系列方式展开、依靠公开传播的形式，提供了一个典型例子：艺术作品的生产可以与 Paul Mann 所说的“话语对象的持续流通”重合。因为在这里，“艺术对象本身……甚至不必存在；只需要它的再现形式流通。有一段描述就够了：这就是观念艺术的启示。”⁵¹

滑稽、有趣和可爱分别反映了三个问题：表演在劳动与游戏之间的位置并不确定；艺术与审美体验越来越多地通过信息交换展开；我们希望与商品建立更简单的关系，而这一愿望本身却又复杂得充满悖论。正因如此，这些范畴才是“关于”生产、流通和消费的。

这些经济过程也都是社会组织的方式，这一点至关重要。⁵² 随着它们日益紧密地融合，二十世纪各种规模的对象中，有许多都让我们看到这三个审美范畴同时发挥作用，也就不足为奇了。这些对象，从塞缪尔·贝克特晚期的14 我们的审美范畴

原书第 14—15 页·PDF 第 28—29 页

现代主义作品，一直到整个 Web 2.0 文化。贝克特的作品以递归方式反复展开组合与排列的诗学（有趣），描写费力或强迫性的行动（滑稽），还塑造了痴迷于饼干、狗和袜子的悲伤或可怜角色（可爱）。Web 2.0 文化则有滑稽的博客、可爱的推文和有趣的维基。

再来看《单向度的人》中的这段文字。赫伯特·马尔库塞在这里注意到，人们可以有策略地把三种特征结合起来，塑造世界上最著名的公司之一的主体形象：滑稽那带有暴力意味的嬉闹与游戏，可爱的柔化或驯化作用，以及有趣那注重信息、带有技术官僚色彩的风格。

“幸福意识没有界限——它安排以死亡和毁容为内容的游戏。在这些游戏中，娱乐、团队合作和战略重要性混合起来，形成令人满足的社会和谐。兰德公司把学术、研究、军事、气候和美好生活融为一体。它在《兰德新闻》（RANDom News）第9卷第1期中，以一种让人免于罪责的可爱风格报道这些游戏，标题是‘安全总比后悔好’。

火箭隆隆作响，氢弹蓄势待发，航天器正在飞行，而问题在于‘如何保卫国家和自由世界’。……这时，‘像兰德公司的 SAFE 这样的装置便登场了’。它们进入的画面……是一幅这样的画面：‘世界变成一张地图，导弹仅仅是符号 [抚慰人心的符号力量万岁！]，战争不过是 [不过是] 写在纸上的计划与计算。……’

在这幅画面中，兰德公司把世界变成了一场有趣的技术游戏，于是人们可以放松下来——‘军事规划者可以在没有风险的情况下，获得宝贵的“模拟”经验。’⁵³

全球战争以一种“让人免于罪责的可爱风格”得到报道。随后，计划与计算的理性语言进一步消解了它的威胁，使它变成仅仅“有趣”的东西。最后，它又被重新包装为一场滑稽、好玩的“游戏”。正如兰德公司和马尔库塞都认识到的，本研究中的次要审美范畴显然具有自身的某种力量。这里对它们的运用有一个明确的目标，其所图之大，竟是重新组织人们与后现代地缘政治现实之间的关系。

历史

本研究中的审美范畴虽然适合考察当代审美问题，却并非二十世纪晚期或二十一世纪所独有。它们各自的发展脉络也并不意味着完全处于同一时期。滑稽性源于意大利即兴喜剧中名为 zanni 的定型角色。这个角色是四处谋生的仆人，原型是那些到富裕的威尼斯家庭寻找临时工作的农民。滑稽性的历史可以追溯到导论 15

原书第 15—16 页·PDF 第 29—30 页

十六世纪的劳动分工，以及如今意大利地区的戏剧与市场文化。⁵⁴

大约两百年后，印刷品流通的扩大使资产阶级公共领域兴起。与此同时，施莱格尔、诺瓦利斯及其圈子里的其他德国浪漫派反讽作家，觉得有必要指出一种独具现代特征、兼收并蓄且不循常规的文学风格，即“有趣”（interessante），并将它与希腊人的美的诗歌（die schöne Poesie）明确区分开来。因此，有趣的出现，与十八世纪文学市场的扩张、文学活动的多样化及专业化相伴而行。在我们这套审美范畴中，它是唯一明确由文学批评家创造、并为文学批评家服务的范畴。

可爱是本研究中最年轻的范畴。它最初在十九世纪工业化的美国出现，成为常用的评价词，也成为一种在形式上可以辨认的风格。与此同时，美国社会在意识形态上把中产阶级家庭确立为女性化的空间，认为这个空间主要围绕商品与消费组织起来。

可爱的发明与十九世纪中叶的一场关键转变同时发生，这一点很能说明问题。女性主义历史学家指出，公众对家庭领域的看法在当时发生了变化：家庭原本是共和美德的所在，是抵御现代商业主义的道德避难所，后来却成为这种商业主义最坚固的堡垒。这一转变反过来使家庭意识形态得以在美国大众文化 / 消费文化本身的形成过程中发挥核心作用。⁵⁵

由此看来，滑稽、有趣和可爱各自的发展轨迹似乎截然不同。然而，这三个范畴都是西方资本主义历史的现代产物。它们的出现，与市场和经济竞争的发展、市民社会的兴起，以及日益专业化的劳动分工相伴而行。因此，它们横跨现代主义与后现代主义。

这里依照戴维·哈维的建议，把现代主义和后现代主义看作对同一个现代化过程的不同回应，而不是文化史上两个截然分开的阶段。这个过程涉及“新的生产条件（机器、工厂、城市化）、流通条件（新的运输与通信系统）和消费条件（大众市场和广告的兴起）”。⁵⁶

从意大利即兴喜剧中 zanni 角色的滑稽性，到露西尔·鲍尔的滑稽情景喜剧；从亨利·詹姆斯推崇“有趣”，把它视为十九世纪小说的审美，到二十世纪六七十年代那些以话语繁多著称、“仅仅有趣”的观念艺术试图把艺术与信息结合起来，本研究中的审美范畴已在西方文化中存在了数个世纪。尤其值得注意的是，它们既存在于大众文化，也存在于高雅艺术之中。⁵⁷ 但我认为，只有到了二十世纪晚期，像这样的范畴

16 我们的审美范畴

原书第 16 页·PDF 第 30 页

才可能被放在一起思考，作为同一套范畴的组成部分，用来审视审美体验的整体意义与功能发生了怎样的变化。

日常语言中的审美范畴，是从对象中涌现出来、类似格式塔的特质，也就是在整体中显现的特质。我们可以把它们用于不同规模的对象：阿尔弗雷德·雅里的《乌布王》（Ubu Roi）这样的单部作品可以是滑稽的，达达主义卡巴莱表演这一整个类型也可以是滑稽的。此外，这些范畴还广泛分布于不同的时间和空间，出现在上层建筑的各种角落中，其数量之多、种类之繁，无法一一列举。

批评家用来分类和解释文化产物的其他概念或范畴，如“巴洛克”“后现代”“小说”等，都有其历史性；可爱、滑稽和有趣也一样。不过，从过去三十年间主导文学与文化研究的历史主义立场来看，它们势必更难把握，因为它们跨越的时间更长，覆盖的文化范围也更广。

本书关注这三个审美范畴在二十世纪晚期及当下所具有的特殊主导地位。然而，要恰当地理解有趣如何成为一种信息审美，又如何成为二十世纪六七十年代观念艺术作品的“无风格”风格，就必须追溯它对于十九世纪及二十世纪早期小说理论家的意

义。这些观念艺术作品通过分布式媒介展开，往往以摄影和语言为基础。

小说这一艺术形式同样被视为“没有经过加工、形成任何特殊或独特风格的话语”，因而是一种从根本上混杂的文类。它汇集了“记忆与档案、我们的旅行与幻想……我们遇到的有趣人物，尤其是那个必然就是我们自己的有趣人物（谁不有趣呢？）”，体现了文学市场的多元性。⁵⁸

有趣在小说这个被视为“文类的终结”⁵⁹的文类中居于核心地位。或许更重要的是，它在围绕小说形成的大量理论与批评话语中也居于核心地位。要理解有趣后来为何对混合不同文类的后现代艺术如此重要，尤其为何对观念艺术的混合媒介形式中艺术与理论的结合如此重要，就必须理解它此前的这一地位。

同样，要充分理解晚期资本主义滑稽性的历史独特之处，就必须考察尼采在《快乐的科学》（The Gay Science）中，如何把这种表演审美对角色扮演与情感劳动的融合，作为艺术哲学问题反复思考。情感劳动指的是在工作中调动情感与人际互动能力。zanni 角色连接文化表演与服务工作的方式，早已预示了这种融合。

《快乐的科学》是十九世纪晚期的一部审美理论著作，文风咄咄逼人、节奏迅疾、情绪炽烈。可以说，它以自己的方式表现出的滑稽性，不亚于《我爱露西》中的一集。

原书第 17—18 页·PDF 第 31—32 页

导论 17

分析审美范畴要求我们广泛地思考，跨越传统的时期划分和不同性质的文化领域。这当然会带来一些挑战，而在分析作家、文类，以及与艺术运动和时期相关、时间范围更有限的风格时，并不会遇到这些挑战。

尤其是，日常语言中的审美范畴相对难以被纳入制度，因而更难定位在固定的时空片段中。也正因如此，对它们的分析更容易被指责为不够学术、流于印象。博物馆展览和大学课程常以立体主义这样的风格、小说这样的文类，以及喜剧这样的表现模式为主题。但有趣、可爱和滑稽这些日常审美范畴，似乎无法以同样的方式，让制度结构或话语围绕自身形成。

有趣、可爱和滑稽虽然与特定实践相关，却没有形成足够稳定或一致、可被制度容纳的实践。因此，与其他风格相比，它们更难在时间和空间上划定界限。这绝不意

意味着我们应放弃把它们放回历史中考察，而是意味着我们需要采用不同的历史研究方式。

如果把对有趣或滑稽的分析限制在单一作品上，甚至限制在某个狭窄时段内产生的一组作品上，就会立即阻断对它们作为审美范畴之意义的恰当分析。这些审美范畴作为研究对象，广泛分布于不同的时空领域，而大多数文学与文化研究者会认为这些领域在文化上具有不同性质。

事实上，研究日常审美风格，不仅允许我们，而且在某种意义上要求我们，把现行的、以时期划分为基础的文化史研究方法不鼓励我们一同考察的作品联系起来。就可爱性而言，这包括斯泰因的《温柔的钮扣》（Tender Buttons）、阿多诺的《美学理论》（Aesthetic Theory），以及村上隆的波普艺术；就滑稽性而言，则包括意大利即兴喜剧、《我爱露西》和尼采的《快乐的科学》（Gay Science）。

我把这些迥然不同的作品联系起来，是为了更仔细地追踪可爱、滑稽和有趣所反映的文化与理论问题，看这些问题如何随时间变化，并获得不同的意味，而不是为了制造古怪的、错置时代的拼凑。

这些问题包括：艺术作品与商品形式之间的对立消失，而这尤其逐渐成为先锋派面临的一项挑战；文化表演与职业工作中的表演之间的界限模糊，以及这对当代表演艺术家的影响；艺术越来越多地通过话语流通这一中介展开，以及这如何改变艺术家与批评家的关系。⁶⁰

因此，虽然这种研究牺牲了精确划分年代所带来的满足——这种精确更容易获得，也确实更适合用来18 我们的审美范畴

原书第 18—19 页·PDF 第 32—33 页

分析艺术家、文类和艺术运动——但可以说，通过更全面地考察日常审美范畴，我们能够更深入地把握审美理论本身某些基本概念与范畴的历史性。⁶¹

琐屑性

然而，不可否认，滑稽、有趣和可爱都是琐屑的。美与崇高带有道德和神学意味，崇高与令人厌恶之物能引发强烈的振奋或震撼情绪。相比之下，这里的每一种审美体验都围绕着某种无足轻重的状态展开：有趣涉及我们发现某事物与常态存在细微差异时，伴随而来的微弱、往往难以察觉的情感闪动；可爱涉及身体的小巧与脆弱

；滑稽则涉及过度费力却没有成效时手忙脚乱的无助，以及没有明确指向的愤怒。

这些淡漠、微不足道与无效的形象，都指向力量的不足。关键在于，力量不足与权力的暂时悬置并不相同。后者指权力关系暂时不再起作用，在启蒙时代及其后的审美自由理论中居于核心地位。

席勒的“审美状态”承诺让人摆脱各种支配与控制，获得自主。在这种状态中，影响行动和欲望主体之体验的权力关系被暂时悬置。可爱与滑稽则与之形成鲜明对照：它们让我们面对他人遭到支配、甚至受到羞辱的形象。这些形象所在的世界，从根本上被劳动分工撕裂。我们还将看到，尤其是按性别和种族划分的劳动分工撕裂了这个世界。⁶²

事实上，可爱的微不足道和滑稽性的毫无成效，不仅唤起人与人之间或社会中的冲突，也唤起主体内部的不协调。康德式崇高中也存在类似的不协调，而康德式崇高在后现代美学与艺术理论中依然占据重要地位。不过，可爱和滑稽唤起的无力感或无力形象，并不会因为表明心灵无法认识某个对象，而“使心灵陷入混乱”；它们也不会使人在面对他者时感到震惊或惊愕。⁶³

对利奥塔而言，崇高指向一个彻底自足的“物”或“无法掌控的在场”，先锋派艺术作品的不可接近反映了它的存在。可爱和滑稽的对象却把自己呈现为完全可以接近的东西。它们的商业与情色意味明确表达了这一点：“抱抱我 / 和我玩吧！”⁶⁴

最关键的是，在崇高体验中，主体受到支配的感觉本身也是一种强烈的感受；但在可爱和滑稽的体验中，显然并非如此。在这里，为我们唤起的无力形象，映照某种力量的欠缺，而这种欠缺存在于审美经验本身。事实上，滑稽、可爱和有趣都会让人注意到它们自身的薄弱，或者说，它们带来的审美冲击相对有限。其他日常使用的审美范畴显然并非如此。例如，魅力十足和英俊所起的作用几乎恰好相反。

原书第 19—20 页 · PDF 第 33—34 页

这些审美范畴作为风格显得琐小，作为判断也格外含混。每个范畴的基础都是相互矛盾的感受交织：滑稽包含不好玩与好玩，有趣包含兴趣与无聊，可爱包含温柔与攻击性。因此，说某个东西滑稽、可爱或有趣，往往并不能明确表示自己是在肯定它还是在否定它。

当然，其他审美范畴也从混合或冲突的感受中获得自身的独特性。仍以康德的崇高为例，它“是一种情绪，一种感动（Rührung），在情感上的‘否’与‘是’之间交替”。⁶⁵

但这些矛盾的感受不会无限期地保持紧张关系。滑稽却让拼命劳作与轻松嬉戏之间的矛盾一直悬而未决，可爱也让攻击性与温柔之间的矛盾保持如此。

崇高之所以“崇高”，恰恰在于它的情感冲突得到了明确而有力的解决：最初的不协调感最终被康德所谓的“敬重”（或伯克所谓的“欣悦”）毫不含糊地取代。⁶⁶ 最终的感受是单一而明确的，而且十分强烈。相比之下，我们对有趣的判断以兴趣为基础，而兴趣的情感强度明显较弱。

然而，可以说，恰恰是滑稽、可爱和有趣作为风格时的琐小，以及作为评价时的含混，使它们特别适合用来分析当下这个全面审美化的世界中的艺术与审美。在这里，我们已不能像扬·穆卡若夫斯基曾经那样，理所当然地说：“高雅艺术是审美规范的来源和革新者。”⁶⁷

相反，正如哈尔·福斯特指出的，我们生活在这样一个世界里：“审美与实用不仅混为一谈，而且几乎都被商业所吞并；一切事物——不仅是建筑项目和艺术展览，还有从牛仔裤到基因的所有东西——似乎都被视为设计。”⁶⁸

福斯特对这个“全面设计的新艺术运动式世界”，远比雅克·朗西埃持怀疑态度。朗西埃则把“设计”理解为对“类型”的共同追求。马拉美和彼得·贝伦斯这样的现代主义者，虽然各自从事的象征主义诗歌与工业工程迥然不同，却共享这种追求。在朗西埃看来，这表明艺术能够唤起一种新的集体生活形式。他据此认为，“设计”反驳并瓦解了他所认定的一种虚假对立，即艺术的自主性与商业文化的他律性（受外部力量支配）之间的对立。⁶⁹ 然而，今天，这种“日常生活的审美化”却能与它似乎应当消除的现象共存，有时甚至暗中支持这种现象：把“自主的”艺术抬升到一个在社会和经济上都享有特殊地位的世界。

原书第 20—21 页·PDF 第 34—35 页

这个世界包括大型拍卖行、企业收藏家，以及全球城市中的巨型展览和双年展。企业、国家政府、大学与地区机构之间的大规模联盟，共同造就了这个世界。⁷⁰ 如此一来，在“全球艺术体系”的时代，作为奢侈品的艺术似乎比以往任何时候都更远离“日常”生活。小说家杰夫·戴尔在《威尼斯的杰夫，瓦拉纳西的死亡》（Jeff in Venice, Death in Varanasi）中，正是以这种隔绝感为核心，营造出超现实的氛围。

如果“艺术的自主性”与“生活的审美化”之间的二分有什么虚假之处，我认为，那并不是因为两者通过“设计”或“生活的艺术”（席勒）得到了某种调和，而是因为在晚期资本主义条件下，两者能够同时成为现实。⁷²

在这个高度审美化的世界里，无论是艺术，还是美的或崇高的自然，都不再是反思整体审美经验时显而易见的首选范型。艺术与整体审美经验之间的关系已经发生变化；要反思艺术在这种新关系中的位置，它们也不再是显而易见的首选范型。

悖论在于，围绕全球艺术生产与消费而集结的新商业力量不断壮大的同时，战后美国这个高度审美化的社会却是一个“艺术要凭借自身的薄弱才能生存”的社会。⁷³ 这里的“薄弱”指的是，艺术为了维持自身的存在，越来越依赖从边缘文化和大众文化中进行“选择性挪用”。“生存”则意味着，那些试图循此路径挑战“现代主义与市场的共谋关系”的艺术家，“实际上促进了战后的艺术经济，而非阻碍了它”。

这些艺术家直接反对克莱门特·格林伯格的观点，即“一种坚决以自身特定媒介所产生的问题为基础的艺术，可以逃脱商业或当时可怕的大众政治的利用”。⁷⁴ 正如托马斯·克罗指出的：“新的模拟艺术接过了这一论点，却将它倒转过来。”战后艺术家没有探求各种艺术如何“在仍然专属于它们的领域中得到加强”（77页），而是加深了艺术对不同艺术形式和资源的依赖。他们先选取一种现成的审美风格，再加以“提炼和包装”，提供给人数量较少的精英消费者群体。⁷⁵

克罗想到的不只是波普艺术。众所周知，波普艺术很快就接受了可爱性与滑稽性的商业化风格，而“薄弱”与“生存”正是这些风格的核心意象。他想到的还有“仅仅有趣”的观念艺术。这种实践“虽然鄙视艺术品交易……却产生了一种悖论性的效果，使艺术实践更深地嵌入其现有的流通体系之中”（81页）。事实上，战后美国艺术为了生存而要接受的“薄弱”，是“20世纪60年代的还原主义，以及观念艺术家对艺术对象本身神圣地位的攻击共同带来的礼物”（77页）。

原书第 21—22 页·PDF 第 35—36 页

由于“实践场所从隐蔽的工作室转移到了画廊”，观念艺术“涉及大量策展活动，[使]艺术家变得更像商业策展人，成为自己的中间商”（82页）。因此，它逐渐演变为一种借助话语展开、以媒体和 / 或印刷品为载体的实践，越来越试图用公共领域的术语来证明自身的正当性。

克罗指出：“《艺术—语言》（Art-Language）期刊的编辑查尔斯·哈里森规定，任何希望引起批评关注的观念艺术，在改变实践的同时，都必须构想一种新的公众观念。”但“恰恰基于这些理由”，哈里森与克罗都认为这个“团体自身的成就有限：‘现实地说，艺术与语言团体无法指出任何实际存在的另一类公众；它所能指出的公众，全都由参与其自身项目和讨论的人组成。’”⁷⁶

因此，本书研究的这些薄弱或琐小的审美范畴兴起之时，也伴随着几个更普遍的变化：人们普遍习惯了审美上的新奇，艺术与理论的领域越来越重叠，艺术作品与商品形式之间长期存在的张力也消失了。

用弗雷德里克·詹姆逊的话说，“经济上那种疯狂的紧迫需求，要求以越来越快的周转速度，生产一波又一波看上去越来越新奇的商品（从服装到飞机）”，这“赋予审美创新和实验越来越重要的结构性功能与地位”。⁷⁷

经济与文化日益相互渗透，尤其给先锋派及其理论家带来了前所未有的挑战；可爱将使我们能够更详细地考察这个问题。此外，这种相互渗透还使艺术的一般概念发生了两项尤其重大的变化。第一，艺术作为非异化劳动（劳动者不与自己的劳动相疏离）的形象，其作用减弱了。自18世纪审美话语诞生以来，艺术一直发挥着这样的作用。第二，艺术在20世纪承担的、更具现代主义特色的使命，即制造感知冲击，也变得不再稳固。⁷⁸

随着这些有关艺术使命的长期观念发生剧烈变化，较为薄弱的审美范畴也到处涌现。它们的大量出现本身就表明，在一个“全面设计、互联网内容极其充裕”的世界里，审美经验虽然不再那么脱离日常，却也变得不那么强烈了。⁷⁹

然而，艺术观念中最根本的变化——关于艺术是非异化劳动，以及艺术是冲击或彻底出人意料的体验这两种观念的变化——恰好是滑稽与有趣这两个审美范畴能够直接回应的。作为风格，它们明确涉及审美生产与工作生产之间界限的模糊，以及人们面对新奇事物时情感反应的减弱。可爱性作为一种表现无力的审美，也以更全面的方式回应了这些变化。因为在媒体奇观具有巨大力量的晚期资本主义社会里，从某种意义上说，一切艺术都是“可爱的”。

原书第 22—23 页·PDF 第 36—37 页

因此，在后现代风格与判断这片原本可能混沌无形的海洋中，滑稽、有趣和可爱起到了类似缝合点（把分散的意义固定、连接起来的节点）的作用。借助它们，我们

才得以构想一个有边界的审美范畴领域，或一套受特定历史条件限定的审美范畴。

还有一个颇能说明问题的 facts：这些审美范畴明确涉及我们与商品、表演和信息之间日益复杂的关系。这些“对象”极其普通，却又在许多方面非常奇特。可爱、滑稽和有趣不仅主导大众文化，也主导艺术生产中最具自主性的领域。因此，它们能够以其他“日常”审美范畴无法做到的方式，回应艺术概念乃至先锋派的变化。

最重要的是，可爱、滑稽和有趣以一种奇特的方式突出自身的轻浮或无效。因此，它们从根本上不具有神学性质，无法唤起宗教式的敬畏，并使艺术经验与精神超越的话语脱离。

相比之下，崇高感从未丧失这一神学维度。它似乎也从未完全摆脱对旧有宗教情感形式的助长，或阿多诺所谓的“艺术将自身抬高为绝对者”。⁸⁰ 即使人们借助崇高来探讨明确属于世俗的问题，情况也仍然如此。例如，Joseph Tabbi 的后现代崇高、Bruce Robbins 的血汗工厂崇高、Amy Elias 的历史崇高，以及詹姆斯的地缘政治崇高或偏执崇高。

这些审美经验涉及面对技术时被压倒的体验，对历史无法接近这一点的短暂顿悟，以及对全球资本主义的认识。全球资本主义从根本上超出了我们目前通过感知和认知来把握它的能力。在每一种情况下，崇高都指向最终无法再现、或严格说来无法再现的东西。

因此，崇高和美这样的古典审美范畴，始终坚持声称自己拥有审美之外的力量，包括道德、宗教、认识论和政治力量，尽管这种声称必然是间接的。它们所宣称的不只是审美特有的能动性（产生作用的能力），还包括在远远超出艺术或文化的领域中发挥作用的能力。

相比之下，可爱、滑稽和有趣突出自身在审美上的薄弱和局限，反而让我们能够出人意料地更直接反思艺术与社会的关系。更具体地说，它们让我们得以反思：“艺术与其社会环境之间的距离，正是艺术能够批判和控诉这一环境的条件；但也恰恰是这种距离，注定了艺术的干预无法奏效，并把艺术和文化置于一个轻浮、被贬为琐事的空间，在那里，这类交汇的作用预先就被消解了。”⁸¹

原书第 23 页·PDF 第 37 页

如果正如阿多诺、马尔库塞和詹姆斯所说，“艺术和文化与社会的分离本身——这种分离使文化成为一个独立领域，并由此界定了文化——正是艺术无法消除的含混性

的来源”，那么，本书研究的审美范畴之所以含混，似乎也源于同样的分裂。⁸²

不过，它们的含混也可能源自一种较晚出现、严格说来属于后现代的变化：现代社会的上层建筑“层次”（阿尔都塞），或那些自主的、按功能分化的“系统”（卢曼），正在失去彼此的区分。具体而言，这就是詹姆逊所说的，由彻底的商品化过程造成的“全面文化化”。如今，这一过程使一切都成为文化，也就把艺术与文化放在了同样“轻浮、被贬为琐事”的位置。

更具体地说，在一个几乎每天每一分钟都把我们召唤为审美主体的文化里，这些审美范畴特别有助于考察：一旦艺术与审美经验在结构上脱离，两者之间会形成怎样的关系。

艺术不再是建立审美经验理论时显而易见的范型，这对审美实践与理论都会产生影响。要思考这些影响，还有什么比借助这样一组审美范畴更好的方式呢？每个范畴都涉及传统观念中审美与非审美之间界限的减弱。

审美经验似乎已不能由某一种特殊感受的出现来界定，比如“无利害的愉悦”（不以占有对象或从中获利为目的的愉悦）。要探讨这一变化的后果，还有什么比借助一组建立在普通情感复杂交织之上的审美范畴更好的方式呢？有趣在兴趣与无聊之间摆动。攻击性是我们觉得对象可爱时的核心体验。滑稽性既涉及嬉戏的乐趣，也同样涉及拼命劳作。因此，有趣、可爱和滑稽所唤起的主体能动性或能力，与美或崇高所预设并确认的，有着根本区别。

然而，据此断定可爱、滑稽和有趣不是“真正的”审美范畴，就太荒谬了。它们都是对某种特定形式的体验，尽管我们将会看到，这是一种特别“无形式”或不定形的形式。它们都是基于感受作出的判断，而非基于确定的概念或抽象原则。

它们都像每个审美判断一样，要求得到普遍认可，而且都以同样的施为方式提出这一要求——也就是通过作出判断本身来表达这一要求，尽管情感力量未必同样强。事实上，“可爱”“滑稽”和“有趣”作为判断既不完全肯定也不完全否定，这种含混澄清了一个往往被美和崇高遮蔽的事实：将某个东西审美化，并不一定意味着将它理想化，甚至也不一定意味着敬重它。

原书第 24—25 页·PDF 第 38—39 页

因此，滑稽、可爱和有趣有助于我们想象：当审美经验不再自动等同于敬畏，或罕见的经验，或经过概念中介的经验时，审美话语会变成什么样。

只有当某个东西看起来与同类的其他东西有所不同时，它才是有趣的。因此，正如Epstein强调的，有趣包含知性（通过概念理解事物的能力）对敬畏或惊奇的抑制：“理性整合对象的能力”减弱了“对象的他异性”（对象与我们熟悉的事物之间的差异）。⁸³ 说某个东西或某个人可爱，未必是在赞美。说某个人滑稽，则往往等同于用“疯了”来打发他或她。这既承认滑稽者的否定性，也承认这种否定性并不会对我们产生任何实际影响。⁸⁴

康德认为，在美的体验中，人“既不服从要求以概念作出规定的知性法则，也不服从要求有欲望对象的感觉法则”。与此不同，可爱性和滑稽性唤起的却是受制于多种要求的主体，其中首要的就是劳动分工。⁸⁵ 然而，与崇高不同，这些关于自身受制于权力的情感体验，本身并不总是强烈的，也不一定强烈。

例如，可爱性是面对弱小或无力时的一种情感反应，但它经常被第二种感受压倒，也就是觉得自己受到了操纵或利用。这种感受会立即抑制或质疑最初的反应。科学作家Natalie Angier在谈论生物层面的可爱性时指出：“觉得可爱的反应来得太快，又太不挑对象，以至于这种冲动显得可疑；人一旦愤怒地觉得自己受到了利用或欺骗，就很容易把这种冲动压下去。”事实上，这种容易被其他感受取代的特性，似乎恰恰内在于可爱性的情感体验，尽管这显得矛盾。⁸⁶

其中隐含的原因是，我们太容易把东西判断为可爱了。人们常指出，可爱对象的各项特征缺少清晰的区分。仿佛与此相应，作出判断的人也缺少辨别能力，甚至这种不足就是对象的特征不够分明所造成的。

Angier指出，“人类的可爱探测器设定的门槛如此之低……以至于几乎任何哪怕只是略微像人类婴儿或婴儿某个部位的东西，都会被它纳入其中，判定为可爱”。这些对象包括“几乎所有哺乳动物物种的幼崽”，也包括“毛熊毛虫、上下晃动的气球、一块叠在小石头上的圆圆的大石头，以及依次输入的一个冒号、一个连字符和一个右括号”。

这一系列仿佛返祖般逐步退行的形式凸显出，可爱性不仅涉及对象在形式上各项特征的区分变得柔和或减弱——它越像一团没有清晰轮廓的东西，就越显得可爱——也涉及人的辨别能力减弱。

当然，当我们感知到一个对象的脆弱时，可爱性可能构成一种强烈、甚至要求我们作出回应的反应。根据Angier采访的科学家们的说法，小狗或婴儿的图像所唤起的

愉悦，可以和“性、一顿美餐，或可卡因等精神活性药物所唤起的”愉悦一样强烈。研究表明，这些行为或物质会刺激相同的脑区。

原书第 25—26 页·PDF 第 39—40 页

然而，可爱性的审美经验所带来的愉悦，常常被随后出现的怀疑感压倒。因此，可以说，它终究带有某种薄弱之处。正是这种薄弱容许、甚至似乎招致了 Denis Dutton 所说的“廉价感……以及觉得自己受到了操纵、被当成冤大头的感觉；这些感觉让许多人把可爱性视为低俗或肤浅的东西而加以拒绝”。⁸⁷

请注意，即使是在明确用生物学术语描述可爱性的研究中，商品的语言也会进入讨论，比如“廉价”。仿佛要比喻一个人如何觉得自己“受到了操纵、被当成冤大头”，没有什么比我们与商品这种格外奇特的对象之间的关系更合适了。正如 Lori Merish 所说，“可爱性本身的平庸——它被批量生产，并在各种商业场景中展示——表明，可爱对我们的吸引既脆弱又不牢靠”。⁸⁸

因此，可爱性这种审美似乎始终被一种失败的形象萦绕，而这形象似乎正是可爱的体验本身产生的。它似乎总与无法实现自身目标相伴，这显得矛盾。⁸⁹

滑稽也可以这样理解。《美国传统词典》（American Heritage Dictionary）把它定义为“旧时喜剧”中一种“可笑”的角色，“无力地尝试”（也就是做得很差）“模仿小丑的把戏”。⁹⁰ 有趣也一样：它与“仅仅有趣”总是只有一步之遥，因此与无聊也只是一步之遥。莉迪亚·戴维斯在描写社交礼仪的微型戏剧《无聊的朋友》（“Boring Friends”）中，巧妙地捕捉到了这一微小的距离：⁹¹

“我们只认识四个无聊的人。其余朋友都很有趣。不过，大多数我们觉得有趣的朋友，都觉得我们无聊：最有趣的朋友，觉得我们最无聊。至于少数处在中间、彼此都觉得对方有趣的朋友，我们并不信任他们：我们觉得，随时都可能出现这样的情况，他们变得太有趣，让我们跟不上，或我们变得太有趣，让他们跟不上。”

这个不动声色地讲述社交竞争的故事清楚表明，有趣的东西从来都不是本身就有兴趣，而是只有在与其它东西比较时才有趣。因此，我们觉得有趣的对象或人物从来都不是固定不变、永远有趣的：“我们觉得，随时都可能出现这样的情况，他们变得太有趣，让我们跟不上，或我们变得太有趣，让他们跟不上。”

相应地，在戴维斯的故事里，正是“彼此都觉得对方有趣”的情形，带来了最可能发生变化、因而也最有趣的时刻。因为在这里，社交竞争的双方最为势均力敌，所以

竞争也最为激烈。

有趣本身就是一种动态的平衡：它是对既稳定又变化、既可预测又不可预测的事物的体验。事实上，当“有趣”被用来描述小说中的人物时，它往往意味着复杂或矛盾，⁹²如小说这一体裁中最受喜爱的两位主人公，伊莎贝尔·阿切尔和多萝西娅·布鲁克，就是如此。有趣的人似乎从来都不完全是她自己。Shelley Jackson的《半生》（Half-Life）中，连体双胞胎主人公诺拉／布兰奇也以格外鲜明的方式表现了这一点。

原书第 26—27 页·PDF 第 40—41 页

Epstein指出，在俄语中，“有趣”可以与“怀孕”同义，以此强调这一点：“人们可以说，‘她处在一种有趣的状态中。’虽然她自身是一个人，但她体内还有另一个存在。事实上，这恰恰就是有趣的情形：它是一种怀孕、一种潜在可能性的形式。”⁹³

Jan Clausen的文章《我的有趣状态》（“My Interesting Condition”，1990年），因预示了研究领域从男同性恋与女同性恋研究转向酷儿研究而受到关注。在这篇文章中，她也以类似方式使用了有趣这个说法，即“那个表示怀孕的老式委婉语”，来梳理自己的矛盾感受：作为一个“严格按定义来看无可指摘的女同性恋者”，她却与一名男子建立了关系。⁹⁴

Clausen没有把自己重新归类为双性恋者，而是形成了一种“对身份的抵抗”，并“愿意”“让身份保持悬而未决”。她用“有趣状态”这个说法来指明这种处境（454页）。

因此，尤其对施莱格尔而言，有趣是“一种体验差异的可能性的经验……体验不同的事物，体验会造成差异的事物，体验可能使自己或某种既定情形发生改变的事物”。这是Mieszkowski在《想象的劳动》（Labors of Imagination）中讨论“有趣”（interessante）的章节里所作的说明（114页）。

有趣这种“通过比较展开的动态过程”，因此把我们带到了审美评价的核心。正如许多人所论证的，没有比较就没有价值。⁹⁵但也正因如此，一个对象本身永远不可能有趣；只有把它与另一个对象对照时，它才会有趣：将事物与对它的描述相对照，将个别对象与它所属的一般类型相对照。

这使有趣成为一种既奇特地平、又奇特地不稳定的审美经验。海德格尔写道，它是“那种下一刻就可以随意被视为无关紧要、被别的东西取代的事物”，而取代它的东西，“随后也同先前的东西一样，几乎不能引起我们的关注”。⁹⁶ 尽管有趣这一判

断显然以感受而非概念为基础，而且这种感受的不确定是出了名的，但它作为审美判断的地位，却总显得奇怪地不稳固。

因此，未能引起兴趣的可能性与有趣紧密相连，就像受操纵的感觉与可爱紧密相连一样。滑稽性也可以类似地被描述为一种表现自身缺乏说服力的审美，因为它突出展示了自己为了逗我们发笑而必须耗费的过量精力。这样一来，这三个审美范畴都会自行产生一种形象，显示自己未能实现其审美目标。因此，可爱、滑稽和有趣也共同陷入了与感伤、意识形态性和显而易见之物相同的悖论：“要将它们认定为这类东西，至少在某种程度上，取决于人们认为它们未能实现自身的目的。”⁹⁷正如 Jennifer Fleissner 所说：“如果感伤文本确实达到了目的——如果读者深受感动，仅此而已——人们就不会用‘感伤’来形容它；使用这个词，本身就意味着与感伤效果保持了一定距离。”⁹⁸同样，Mieszkowski 指出：“竟然需要把显而易见之物揭示为显而易见，这就说明，它总是不够显而易见，以至于妨碍了自身。”⁹⁹

原书第 27—28 页·PDF 第 41—42 页

可爱、滑稽和有趣都是审美体验，却似乎会动摇我们对它们确属审美体验的信心。矛盾的是，这种看似动摇信心的效果，本身又属于界定它们各自审美风格的整体表象。因此，它们似乎也违背了哲学美学中一些最为人熟知的基本观念，这并不奇怪。可爱性违背了“距离”：它涉及我们想要抚弄“近在手边”的东西的欲望。滑稽违背了“游戏”：它归根结底，或者说在最深处，涉及的是工作。有趣违背了“无利害性”（欣赏时不考虑实际利益）：它涉及的恰恰是……兴趣。

在可爱、滑稽和有趣中，这些传统的“审美症候”被尽可能地推进各自的对立面，使每个范畴都成为两者之间的一种“旋转闸门”。¹⁰⁰这三个审美范畴直接反映了有欲望的主体，也都贯穿着力比多（精神分析所说的欲望能量）。这或许能解释，为什么它们各自的极端形式，都与弗洛伊德所说的三种主要神经症之一相对应。有趣的体验很快就可能转为强迫性的执着；可爱性带来的那种柔软、浑然一团、软乎乎的体验，则可能经由厌恶转为恐惧症。而滑稽性从一开始就已经是一种歇斯底里。¹⁰¹

感动如今容易被受操纵的感觉取代，甚至与这种感觉结合。但这并不意味着强烈的审美情感已经消失，当然更不意味着它不应该存在。恰恰相反，在我们生活的世界里，审美力量的壮观展示虽然时有间断，却不断出现在我们面前，而且往往与金融、政治和军事力量的展示紧密配合。

此外，当代艺术近年来似乎越来越执意于让自身与观众的审美反应完全重合，从而摆脱“天才”与“趣味”之间那种令人遗憾的分裂，也就是以艺术家为中心的美学与以观众为中心的美学之间的分裂。Giorgio Agamben 认为，这种分裂构成了所有现代艺术和美学理论的基础。¹⁰²从 Nicola Barker 的小说《清澈》（Clear）——这部小说几乎全部由讨论趣味的对话组成，将这些对话贯串起来的，是围绕 David Blaine 于 2003 年进行的那场臭名昭著的“饥饿艺术家”表演²⁸ 我们的审美范畴

原书第 28 页·PDF 第 42 页

在伦敦的演出，以及公众对此作出的激烈反应而展开的争论——到互联网上发布的数百段视频，记录人们因“丑小鸭”歌手 Susan Boyle 首次亮相电视而感动落泪的情景，都可以清楚地看出：我们或许可以称之为“他人的审美愉悦”的东西，已经被纳入艺术作品的核心，实际上构成了作品的实质内容。然而，其中较为强烈的体验，似乎如今既容易引来嘲笑，也容易引来共鸣或赞赏。

例如，看看《双彩虹》（Double Rainbow）引发的媒体轰动。这是一段由徒步旅行者 Paul Vasquez 拍摄的业余视频，原本是为了记录自然奇观之美。然而，就在这一奇观被观看和拍摄的同时，Vasquez 极其强烈的审美反应便立刻抢走了它的风头，而这一反应也被同时录了下来。

他的视频于 2010 年初上传到 YouTube 后，观看人数超过两千万。人们针对 Vasquez 的审美反应，又作出了如潮水般涌来的审美反应，彩虹因此第二次被抢走了风头。审美作品与情感反应就这样混为一体，两度绕过原本供人审美欣赏的对象，把它抛在身后。事实上，在这场媒体事件中，彩虹似乎从来就没有机会成为真正的“审美对象”。事件的中心，显然是 Vasquez 自己录下的那一幕审美赞叹与评判。

他的反应先是笑声和惊叹，随后变成呻吟和啜泣，最后则是一个痛苦的问题：“这意味着什么？”Vasquez 的欣赏如此强烈、持续如此之久，似乎让数百万人既怀着亲切感欣赏他的反应，又想立刻拿它开玩笑或加以贬低。仿佛对一场审美奇观作出如此强烈的反应，既不能被认真对待，也不能就这样让它独立存在。

那些对 Vasquez 的审美反应作出审美反应的人，仿佛觉得自己必须补上一种怀疑或受操纵的感觉，因为他们认为，他最初的体验不知为何缺少了这种感觉。矛盾的是，这些次生感受仿佛已经成为当代审美体验是否真实的最可靠标志。有人提出，这位彩虹欣赏者可能服用了毒品。互联网上到处出现了数百个戏仿版本，其中有一个尤其好笑：它把 Vasquez 呻吟、喊叫的音轨，与 Donald Judd 的极简主义雕塑画面

混剪在一起。

接下来发生的事也十分应景：微软曾短期雇用 Vasquez，为其 Windows Live 照片编辑和增强软件拍摄广告。让《双彩虹》这整件事得以发生的，是高度商品化、经由技术中介的生产、传播和接受条件。也正是这些条件，让我们这些含混不定的审美范畴变得突出起来。

原书第 29 页·PDF 第 43 页

风格

本研究将从两个方面考察滑稽、可爱和有趣：它们既是以感受为基础的主观判断，也是客观的、体现于形式的风格。事实上，我认为，要充分理解任何审美范畴的文化意义，就必须考察它作为判断和作为风格的功能如何相互关联。

在审美范畴中，话语实践、人与人之间相互理解和交往的方式，经常与 Arendt 所谓“物的世界”的某些方面交汇。因此，审美范畴在不止一种意义上都具有双面性：它们既是主观的，也是客观的；既用于评价，也用于描述；既涉及概念，也涉及感知。

104

尽管如此，审美范畴并不是什么奇异的哲学抽象，而是日常社会生活的组成部分。我们用来与他人分享并确认审美体验的词汇，离不开这些范畴，其中“有趣”在言谈中无处不在。后现代物质文化也离不开这些范畴，其中可爱性和滑稽性随处可见。

然而，在文学与文化研究中，审美范畴很少被单独列为主要分析对象；即便成为分析对象，也很少同时被当作言语行为和客观风格来考察。当然，也有引人注目的例外。例如，Daniel Harris 那部讨论商业文化风格、具有里程碑意义的论文集《可爱、古雅、浪漫与饥饿》（Cute, Quaint, Romantic and Hungry），以及 Judith Brown 的《魅力的六个维度》（Glamour in Six Dimensions）。后者出色地追踪了魅力这种带有死亡气息的风格，与现代主义文学形式的灵韵之间的联系。

我们用可爱、有趣和滑稽作评价时，遵循着文化中既定的用法。这些用法会怎样影响我们将它们感知为风格特质的方式？而我们对这些风格特质的感知，又会怎样影响我们作出审美判断时所用的语言？

从“明代”到“Henry James 的晚期”，谈论风格，就是谈论一种指涉范围不断变化的东西：它涉及的空间或时间尺度不同，受到制度规范的程度也不同。正如 James

Ackerman 所说，风格本身就是“变化与稳定之间的张力”。因此，要开展不以进化模式为依据的艺术史研究，风格是一个不可或缺的概念，而不只是众多研究主题之一。¹⁰⁵

此外，所有风格都是表象，指的是事物总体上“似乎怎样”“看起来怎样”或“呈现出怎样的样子”。正如 Frank Sibley 论述审美属性时所指出的，风格也是涌现现象：它们产生于多个部分之间的复杂互动，始终不只是这些部分的简单总和。¹⁰⁶ 柔软、无害、圆润等特征组合在一起，并不会自动产生可爱的外观。因此，Richard Neer 提出，风格或许可以被理解为 Wittgenstein 所谓的“面相”，即感知一个对象的“方式”（把它看作可爱的），而不是被感知到的一组客观特质。¹⁰⁷

原书第 30—31 页·PDF 第 44—45 页

30 我们的审美范畴

风格所指的空间或时间范围，以及它受到制度规范的程度，都在不断变化。因此，关于风格的问题很快就会引向尺度与形式的问题。无论我们怎样理解“形式”，这一点都成立。

我们可以把形式理解为质料的对立面，即与“实际是什么”相对的“看起来是什么”。也可以像 Rodolphe Gasché 解读 Kant 的《判断力批判》（Critique of Judgment）时所提出的那样，把形式理解为一种在概念之外运作的主观能力或活动。按后一种理解，与形式相对的不是质料的客观性，而是确定的认知。¹⁰⁸ 这里的“形式”应被理解为心智活动，而非客观事物；具体来说，它与形成概念时所涉及的心智活动相对。正如 Nietzsche 所说：“早在懂得如何创造概念之前，我们就已经能够创造形式。”¹⁰⁹

无论如何，引人注意的是，本研究所讨论的审美体验赖以成立的形式，往往会挑战我们对“形式”的一些根深蒂固的惯常定义。¹¹⁰ 滑稽性要求我们把形式看作活动，而非结构。可爱性是对婴儿“尚未成形”的外观的反应：它回应的是没有固定形状、像团块一样的外观，而非各部分分明、轮廓清晰的外观。事实上，可爱对象看起来更容易塑形，或越容易改变形状，就会显得越可爱。

同样，由于兴趣“总是指向某种尚未实现的东西：一个愿望、一个目标、一个终点，而任何具体的兴趣都不可能与之完全重合”，有趣的体验在本质上既有所期待，又是持续展开或接连出现的。¹¹¹ 因而，有趣要求我们把形式理解为在时间中展开的，而

非空间中的；是历时的，而非共时的，也就是随时间发展，而非同时并置。正如 Schlegel 所写：“即使是最有趣的东西，也还可以更有趣。”¹¹²

滑稽中那种让我们作出反应的不停歇的表演，也表现出类似的不确定性：它总有可能让表演者消融于一股浑然无别的活动之流。因此，我们对可爱、有趣和滑稽的审美体验所围绕的形式——软乎乎或格外柔软的团块、没有预定终点的序列、持续不断的流动——都相对缺少明确的形状或结构。

人们很容易把它们描述为晚期资本主义现代性特有的非正式形式，也许尤其是“失组织”资本主义及其劳动趋于非正式化、临时化的文化所特有的形式。在每一种情况下，这里涉及的形式都以某种方式与变化或不确定性相联系，而这种联系与风格本身同变化和不确定性的联系，有着令人不安的相似之处。

因为变动与多样性本来就是风格概念的核心。风格是一个出了名的“不稳定”范畴，它的“种种不一致反映了整个审美活动的状况”。¹¹³如果我们追随 Bakhtin，反对“把风格……与体裁问题分离”，这一点就尤其成立。他认为，这种分离“在很大程度上造成了一种局面：只有风格中属于个人、限于特定时代的附加色彩，才成为优先研究的对象，而它基本的社会基调却被忽视”。¹¹⁴ Bakhtin 的这一纠正导论 31

原书第 31—32 页·PDF 第 45—46 页

虽然对体裁和风格研究都十分重要，却也在无意中使两者更容易混淆。有时，要把风格与悲剧、情节剧这类模式完全区分开来，同样并不容易；要把风格与粗野主义、超现实主义这样的艺术运动或流派区分开来，也是如此。

本研究中的那些非官方的、日常的风格，在不止一种意义上都是“非正式”的，使这个本已棘手的问题变得更加棘手。例如，滑稽是喜剧这种模式的一个亚种；可爱性这种风格回应了我们想与商品建立更简单、更亲密关系的欲望，因此可以说是田园体裁的一种。

与疯狂喜剧、极简主义或装饰艺术这类风格相比，可爱、滑稽和有趣受到的制度规范较少，或较少受到年代限制。然而，它们既可以轻易地归入这些时间与空间范围更明确的风格，也可以融入其他范围更广、用来组织文化对象的范畴，例如浪漫叙事、现实主义和喜剧。

更复杂的是，可爱、滑稽这类日常的、非官方的风格，似乎会令人不安地与冷峻、雄健等审美特质处在同一个连续谱上。后面这些审美特质显然并未发展或凝结成可

辨认的风格，甚至没有形成像本书所讨论的这些风格一样非正式的风格。

非正式或分散存在的风格，是否可能特别适合用来研究作为“整体生活方式”的审美文化？¹¹⁵ Pierre Bourdieu 在《艺术的法则》（The Rules of Art）中提出的一个颇为犀利的论点，暗示了这种可能性。

按照 Bourdieu 的说法，任何限制性生产场域（面向有限同行、按自身规则运作的生产领域）的自主性，都会确保这样一种情况：在该场域产生的作品、体裁和运动中，“社会世界的状态”及其他历史内容，总要经过场域内部特定的关系格局才能表现出来。这一格局由各种位置，以及行动者在这些位置上采取的立场构成。“场域中发生的事情，越来越与场域自身的特定历史相联系，因此，要从所考察时刻的社会世界状态直接推导出这些事情，就变得越来越困难”（243）。

与艺术作品、体裁和运动不同，可爱和滑稽这类日常风格并不是限制性场域的产物，尽管它们也绝非不经过这些场域的中介。按照上述论述，它们似乎至少在理论上能够更直接地反映“社会世界的状态”，从而为把文化作为整体来分析提供某些优势。

然而，无论这种可能性多么有说服力，都必须立即拿它与 Jameson 在《后现代主义》（Postmodernism）中那个众所周知、结论恰好相反的论点进行权衡。Jameson 认为，由于“今天几乎普遍存在着一种可以称为拼贴模仿的做法”，风格分析已不能再算作开展历史研究的正当方式。拼贴模仿是一种元风格，即以其他风格为材料的风格；它之所以成为可能，是因为晚期资本主义文化中“社会代码的惊人增殖”。¹¹⁶ 拼贴模仿掏空任何一种特定风格内容的做法，由此会逆转自十九世纪初以来形成的一种趋势。正是在十九世纪初，风格开始成为单件艺术作品中意义或内容的承载者，而不再仅仅充当分类工具。¹¹⁷

原书第 32—33 页·PDF 第 46—47 页

不过，Jameson 认为，当代风格已越来越无法充当社会历史条件的可靠标志；与此同时，他在《后现代主义》全书中，又极有说服力地依靠各种风格范畴，来提出关于后现代主义的历史论断，而上述观点恰恰以这些论断为基础。这两方面需要放在一起权衡。

在这部宏大的著作中，尤其突出的是凌乱与光鲜这两种风格，它们蕴含着非同寻常的丰富社会历史意义。例如，一张 Frank Gehry 在圣莫尼卡的住宅室内照片，其外观反映了“分散生活的凌乱、人生存在的凌乱、六十年代之后生活中持续不断的注意

力分散”。论述继而以精彩的滚雪球方式层层推进，从这种外观读出了“某种更大规模的潜在噩梦所提供的总体背景……在其中，心理的碎裂被提升到一个全新的程度；去中心化主体在结构上的注意力分散，如今被提升为晚期资本主义本身的驱动力和存在逻辑”。¹¹⁸

凌乱与光鲜显然更接近可爱性和滑稽性，而不是装饰艺术或粗野主义这样的“官方”风格或受制度规范的风格。仿佛在后现代条件下，只有彻底非正式、在时间上分散存在的风格，才能继续真正承载“历史”意义。因此，矛盾的是，本研究中这些审美范畴的非正式和琐碎之处，恰恰是其历史意义所在。

还应注意，Jameson 把后现代元风格——拼贴模仿——视为剥夺一切风格历史意义的直接罪魁祸首。然而，它所产生的多元主义，正是最初让个别风格获得意义的同一种多元主义。

正如《哲学与艺术中的风格问题》（The Question of Style in Philosophy and the Arts）的编者所论证的，在十九世纪以前，“人们并不认为对某种实践的贡献属于这样或那样的风格，而是认为它们属于这种实践，或者与这种实践格格不入”。到了世纪之交，各门艺术开始被视为个别艺术家有选择地试验多种风格的场所，这种看法一直延续到今天。¹¹⁹

虽然“风格”最初与装饰相关，指的是“写作、绘画或建造中……可以改变而不改变内容的那个方面”，但随着艺术作品中那些较为传统的意义或内容承载者——自然、古代传统、理性的绝对标准——的消失，这个“可变因素”便取而代之，成为每件艺术作品意义中的一个新的关键因素。¹²⁰

然而，当时“诗歌创作如此丰富而杂多，以至于年轻的 Friedrich Schlegel 把它称为一家杂货店”。¹²¹在这样的时刻，把艺术理解为风格试验场所的新观念，导论 33

原书第 33—34 页·PDF 第 47—48 页

使“风格”成为现代艺术家前所未有的挑战。突然面对“过去遗留下来的一套数量惊人的形式”——每一种都各自承载着丰富的意义——这位幸运、也许又不幸的艺术家忽然发现，自己“无从找到可靠且有充分依据的标准，来从这些形式中作出选择”。¹²²

选择由此变成了一个新问题。Schlegel 把“interessante”（有趣）阐释为一种以风格的折衷与混合为内容的风格，它似乎正是专门为解决这一问题而被提出的。有趣这一风格的具体表现极其多样，也进一步回应了催生它的风格激增局面。正如我们已

经看到的，它的表现范围从小说及其中复杂而自相矛盾的人物，一直延伸到观念艺术家的电报、清单和明信片。

因此，在某种意义上，风格的多样与变动不仅是有趣的“内在”内容或意义，也是这种审美风格本身显现在外的形式特征。¹²³

二十世纪后期，有趣转变为观念艺术这种更明确地具有“理性”的风格，选择问题可以说因此变得更加核心。因为在这里，有趣的外观似乎令人震惊地暗示：审美体验可以被还原为选择性注意本身，也就是选择关注什么。

John Baldessari 的《选择》（Choosing）无疑可以这样解读。这组摄影作品突出呈现了标题所说的行为：挑选杂货店里的蔬菜，包括四季豆、胡萝卜、芦笋、大蒜和大黄。每一行先展示一根手指指向三根四季豆中的一根。随后，未被选中的两根被另外两根替换，手指又指向其中一根；接着，未被选中的两根再被另外两根替换，手指再指向其中一根，如此继续（图1）。

这似乎是在补课般地训练我们辨认极微小差异的能力。《选择》因此让自身与 Jan Mukarovsky 所谓的

图1 34 我们的审美范畴

本页原书插图参见附录中“PDF 第 47 页”。

原书第 34—35 页·PDF 第 48—49 页

“审美功能”最基本的特征完全重合：这种功能只是把特定对象“单独分离出来”，并把“最大限度的注意力”投向它们。¹²⁴与此同时，作品那仅仅显得有趣的外观，也让我们可以把这组作品读作对 Leonard Mayer 那个经常被引用的风格理论的幽默评论：风格就是“在一组限制条件下作出选择”。¹²⁵

从这个角度看，Baldessari 这组作品看似没有风格的风格，更像是另一种元风格。作品呈现人们辨认某类特别不起眼的东西之间细微差别的行为，借此对鉴赏活动玩了一个双关。这种风格所讨论的，恰恰是 Stephen Ullman 所说的：“除非有可能在不同的表达形式之间作出选择，否则就无所谓风格问题。”¹²⁶

因此，我们可以把《选择》读作一个寓言：它既表现了现代时期风格被提升为艺术意义的主要承载者，也表现了风格随之滑向多元并存、怎样都行状态。《选择》似乎在说，在风格纷繁多样的海洋中，选择这一行为对艺术作品而言变得比以往更

加重要，但在某种意义上，它的重要性又降低了。

有趣作为风格，既兼采多种风格，又合乎理性；既有鲜明个性，又有系统性。因此，它在后现代条件下仍然具有历史意义，尽管它所反映的情况之一，正是人们无法确定任何一种特定风格究竟有何意义。

因此，《选择》的风格把我们的审美注意力引向选择性注意这一行为。这种行为涉及的情感和认知活动都极少，William James 将它简单地称为“兴趣”。Baldessari 的风格试图调和个别与一般，也可以被描述为一种特有的后现代回应：它回应了现代文化中新奇事物的常规化。

在这种文化中，由于“如今对全社会事件的观察，几乎与事件本身同时发生”，我们经常遇到 Mark Seltzer 所谓的“世界的媒体复制”。¹²⁷ 观念艺术着迷于图画与标签、照片与打字文本、图像与文字之间的互动，可以说正反映了这一点。

如果有趣直接回应了现代文化的这一方面，那么，这一点尤其体现在许多评论者所说的艺术与理论日益融合的现象中。Bourdieu 这样描述这种局面：“关于作品的话语 [不再] 只是为了促进人们理解和欣赏作品而产生的简单副作用，而是作品及其意义与价值的生产过程中的一个环节。”¹²⁸

这种趋势自然会在视觉艺术中引发比在文学中更大的争议。正如 Philip Fisher 所说，文学始终有一种“优势或劣势”：它与批评使用相同的语言媒介。不过，艺术与关于艺术的话语逐渐合一，以至于作品，即 *ergon*，开始依赖理论性的附饰，即 *parergon*（作品之外的补充），来维持自身内部的完整性。这可以说已成为艺术创作、传播和接受中我们这个时代最重要的问题之一；它的重要性，也许不亚于艺术作品与商品之间对立的消失。¹²⁹

原书第 35—36 页 · PDF 第 49—50 页

由此，我们来到了施莱格尔在倡导“有趣”（*interessante*）时所呼吁的艺术与理论的融合。这种融合究竟是怎样发生的？战后那种仅仅有趣的风格，又如何成为对这种融合的一种特定反思？正如 Alan Liu 所指出的，在一种奉行计划性淘汰的文化中，人们系统地遗忘旧有的生产和传播技术，甚至热衷于这样做。在这种文化中，人们越来越依靠大学、博物馆、档案馆和图书馆等机构，来了解制作活动的历史。¹³⁰ 因此，当艺术创作由机构居间组织时，这种文化就会促使艺术将历史、进而将理论内化。

阿瑟·丹托对此指出：“当艺术将自身的历史内化，当它像在我们这个时代那样开始自觉地意识到自己的历史，以至于这种历史意识成为其本性的一部分时，它最终转向哲学，也许就是不可避免的了。”¹³¹ 布尔迪厄也提出了类似的观点，不过，他更具体地将这一现象与文化生产场域走向更大自主性的发展联系起来：“随着场域日益向自身封闭，对这一门类整个历史中各项独特成就的实际掌握，就成为进入有限生产场域的条件之一。这些成就已经在过去的作品中得到客观体现，并由所有从事保存和推崇工作的专业人士——艺术史家、文学史家、阐释者、分析者——记录、编纂并确立为经典。”所有生产者都面临这一情况，但先锋派感受得最为强烈，甚至可能正是他们推动了这种局面的形成，因为“当他们意图超越过去时，他们受到过去的控制[最深]”。¹³²

Paul Mann 的论点也大致沿着这一思路展开。他认为，要理解先锋派，与其着眼于它与机构的抗争，不如将它视为“反思性地意识到艺术根本上具有话语性质的先锋”。¹³³

不过也可以说，在推动艺术与理论融合的过程中，发挥最直接作用的文化力量，与其说是“话语”，不如说是博物馆；而有趣这一范畴的兴起，正是这种融合的标志。正如 Fisher 所论述的，博物馆的基本展示手法，是把脱离了原有语境的作品，放在其他同样脱离原有语境的作品旁边或中间。这种做法会在每件作品周围形成一个隐含的评论框架。例如，把一幅马蒂斯的画放在日本木版画旁边，而不是放在雷诺阿的画旁边，就相当于对这幅马蒂斯作品作出了一种不言明的“解读”。这种机构实践促使艺术家预先提供某种自己的评论，以便更有力地掌控作品的接受方式；事实上，他们还会先发制人地、或以类似顺势疗法的方式，运用博物馆自身的展示或传播手法。

系列形式由此登场。从十九世纪末开始，它取代了“已无法理解的单件作品”，成为艺术生产的“基本单位”。从莫奈的干草堆到 Bernd 和 Hilla Becher 的谷物升降仓，Fisher 认为，系列形式为将评论内化提供了完美的策略，因为“在任何一个时刻，只有一幅图画作为图画存在，其他图画则暂时充当解说、框架和批评”。¹³⁴ 事实上，“系列的力量，在于每幅图画能巧妙地交换角色：此刻，它是一种感官体验，由系列中的其他图画对它作详尽评论；下一刻，它又成为对另一幅图画的解说的一部分”。¹³⁵

这样，在现代博物馆文化中（我们还可以加上大学课程大纲和文学选集），艺术家找到了一种办法：为作品提供一套自身内在的居间逻辑，从而掌控那些预期会与作品相邻的“邻居”从外部赋予它的隐含评论。这套逻辑通过事物之间的毗邻和居间关系创造意义：一件东西放在其他东西旁边或中间，而那些东西又与更多东西相邻。因此，在某种意义上，系列是一种本身就有趣的形式。它提醒我们，inter esse 意为“处在两者之间；处在间隔中”，或“在事物之间，处在事物之中”。

与此相关，在现代博物馆文化中，艺术也会因为预先设想自身的未来位置而变得系列化：它预计自己“在未来的某一时刻，[将成为]一个序列中的一步，而生活在那个未来时刻的任何人，都会把这个序列视为自己的过去”（91页）。因此，系列化和/或有趣的艺术——一种关乎持续过程和居间状态的艺术——在这样的文化中占据了主导地位：艺术家经常“发现自己面对着一个知识世界，这个世界以一部完整的艺术史来界定并包围他的创作生活，而他不得不把自己看作这部历史中的一个片段”（97页）。

自从一位文学批评家首次对有趣这一风格作出重要的理论阐述以来，有趣就一直标示着艺术与批评之间日益密切的关系。事实上，正如 Phyllis Tuchman 在《极简主义：有趣的艺术》（“Minimalism: Art of the Interesting”）中指出的，围绕二十世纪六十年代极简主义雕塑的批评话语，首次“为二十世纪末复兴了施莱格尔的‘有趣崇拜’”。这些雕塑通常由工业材料制成，采用系列化、模块化的形式。¹³⁶ 从 Rose 的《ABC艺术》（“ABC Art”）到唐纳德·贾德的《特定物体》（“Specific Objects”），再到也许最著名的迈克尔·弗里德的《艺术与物性》（“Art and Objecthood”）——后者明确批评了贾德对“有趣”一词的使用——这些文章中有关趣味与无聊的争论，已成为极简主义历史中公认的经典内容。¹³⁷

不过，我认为，有趣作为一种兼收并蓄、具有话语性质、反映艺术与理论融合的风格，施莱格尔和德国浪漫派反讽论者最初所构想的这种风格，真正得到最充分发挥的是观念艺术。这种艺术更加兼收并蓄，形式更加杂多，而且常常以语言为基础。它使用的材料也广泛得多：索引卡、发票、铅笔画、地图、文字记录、幻灯片、血液样本、照片。观念艺术与极简主义、乃至所有现代艺术一样，都偏爱系列形式。但它更明确地关注与印刷资本主义和特定传播技术相联系的社会交往形式，也关注大众媒体及其“话语对象的持续流通”所构想的后资产阶级公共领域。¹³⁸

早期连载小说把自身流通的间歇性时间节奏融入形式之中，体现为一个个章节。与之类似，观念艺术也把媒体传播的动态过程纳入作品的形式。在这十年间，其作品越来越多地以媒体对象的面貌出现，如明信片、电报、分类广告、海报、杂志文章和电话答录机留言。虽然与这一运动相关的艺术家并非都认为，把“公共传播作为媒介”是一种进步，¹³⁹但观念艺术对有趣的投入，似乎与它深受以下观念吸引直接相关：“在根本层面上，艺术作品既不由审美规则决定，也不由严格意义上的意识形态规则决定，而是由它们穿行于话语装置、并由此维持这一装置的能力决定。”¹⁴⁰

原书第 37—38 页·PDF 第 51—52 页

因此，信息传播和交换的途径，让 Douglas Huebler、Robert Barry 等艺术家产生了既积极又消极的强烈兴趣。他们与富有创新精神的画廊经营者 Seth Siegelau 一样，找到了多种方式，探索以下观念的各种含义：在战后的“媒体经济”中，任何艺术作品的价值，“首先由它引发关于[自身]的话语的能力来界定”。¹⁴¹正如 Liz Kotz 所暗示的，观念艺术那种声名狼藉的“对最微不足道、最冗余、最空洞的信息的痴迷”——也就是它对仅仅有趣的投入——因此可以被看作一种尝试：追踪信息和身体如何穿行于交通与通信系统，使流通过程变得可见。

这些系统包括公路、邮政系统和电传线路；正如詹姆斯所指出的，它们也是某种“媒体”。¹⁴²

有趣作为一种风格，明确关乎差异，以及使人能够感知差异的比较行为。因此，它本身容易发生变化，而且变化的程度会超过本书研究的其他审美范畴，这也是合乎情理的。换句话说，有趣“看起来是什么样”，以及这种风格通常通过哪些形式或材料表现出来，其变化往往比可爱或滑稽更为剧烈。十九世纪小说关注有趣的个体，也就是既独特、又完全具有典型性的人物。它与二十世纪末观念艺术的信息审美，似乎几乎没有共同之处；后者显然更偏爱表现网络与系统，而不是表现人。然而，正是有趣所具有的系列化、认识论性质，以及本质上以比较为基础的风格，使我们能够看出：这两种实践都致力于某一种现实主义，也都在努力处理一组极其相似、属于现代性的特定问题：新奇事物的常规化、个体化与标准化之间的张力，以及艺术与批评之间新出现的亲密关系。

在这两种情况下，有趣的风格都致力于把对“现实”的体验与自己的“现实笔记”相互核对。因此，它直接关乎在一种完全媒介化的文化中，艺术如何在多种风格并存、变化多样的条件下创作和传播。在这种文化中，正如 George Oppen 所写：

> 无论发生什么 / 我们都会立刻获知。¹⁴³

判断

如果不仅把可爱、有趣等审美范畴视为对象的风格，也把它们视为主观的、以感受为依据的判断，也就是与他人分享我们的愉悦和不悦的、相对程式化的方式，我们就会直接触及哲学美学的核心。这也许会使我们感到疑惑：在近期关于日常美学的研究中，为什么这一方面得到的关注少得多？毕竟，它可以说是一般审美经验的一项根本内容。众所周知，对康德而言，美并不是对象的风格属性。相反，正如《判断力批判》逐步揭示的，美是一种不得不与人分享愉悦的要求。它把主体引向其自身各种主观能力之间的关系，而这种关系又把主体引向世界总体与自身认识世界的能力之间的关系。

不过，从某种意义上说，当前审美范畴研究对风格与判断的关注不均，并不难理解。判断问题似乎会打开一个麻烦的盒子：以感受为依据的评价，无可否认地带有相对主义。这会使我们怀疑对象的风格属性是否真有客观性，并可能把注意力从分析这些属性的工作上引开；相比之下，后者更具体，也更容易让人获得满足。

此外，审美范畴的话语层面虽然编织在日常交谈之中，却更不显眼，而且复杂得出人意料。首先，正如斯坦利·卡维尔所表明的，审美判断属于一类尤其棘手的施为性话语。J. L. 奥斯汀把它们归为言后行为（借言语产生影响的行为），例如赞扬、批评、恭维、安慰或侮辱。与打赌、结婚等言外行为不同，这类行为以不明说的形式表达，比以明说的形式表达更容易成功。例如，“这件连衣裙真美！”就是一种更容易奏效的恭维方式，比郑重其事地说“我恭维你”更有效；卡维尔指出，后一种说法仿佛把词语当成了魔法咒语。¹⁴⁴

对卡维尔来说，言后话语最重要的特征，在他称为“激情话语”的那个子类中体现得尤其清楚：评判这些话语是否成功完成其行为的权力，从说话者转移到了交谈对象那里。¹⁴⁵ 最终决定恭维或道歉行为是否成功发生的，是那个可能接受恭维或道歉的人，而不是提出恭维或道歉的人。卡维尔着重分析不奏效的赞扬，以此类比那些无法令人信服、甚至可能显得自我吹嘘或惹人厌烦的审美判断，从而阐明了这一切。例如，当我对一幅罗斯科绘画的美赞不绝口时，你可能会怀疑，我这样做主要是在炫耀自己的文化资本。

不过，卡维尔揭示出的审美判断这一面向——它作为言语行动是否奏效，以及可能不奏效——凸显了这类话语不仅具有社会学意义，也具有哲学意义。

原书第 39—40 页·PDF 第 53—54 页

由此，卡维尔揭示了奥斯汀的日常语言哲学与高层次美学理论之间出人意料的关联。尤其是，它帮助我们理解了“康德的描述所暗示的审美主张的特征：它是一种不得不分享愉悦的要求，因此也带着一种焦虑，担心自己的主张会遭到驳斥”（9页）。我们似乎完全可以在脑海中私下形成对审美品质的判断，仿佛审美愉悦并不是一种在被感受到的同时，就被认为需要他人公开确认的感受。但康德并不是这样描述它的。《判断力批判》第6节、尤其是第7节，首先把快适、善与美之间的差异表述为我们谈论它们的方式之间的差异。这说明，在康德的论述中，人似乎不可能不说话、或至少不想象自己正在说话，就对某物作出审美判断。¹⁴⁶

同样，人似乎也不可能在作出审美判断时，不犯下那个必要的“错误”：以描述性的第三人称陈述（“X很可爱”）来表达判断，而不是采用更明确地显露其主观评价性质的第一人称施为句（“我判断X是可爱的”）。前一种形式，使说话者能够加强自己必然提出的要求：其他所有人都应当作出同样的判断。请注意，这种错误与恭维这一言后行为能否奏效的问题之间存在平行关系。虽然在我判断事物时，说“我判断这很可爱”，可能比说“这很可爱”更准确地描述实际发生的事情，但前者作为判断，实际上远不如后者有效。

因为审美判断与其说像一个命题陈述，不如说像一种主体间的要求。¹⁴⁷ 也就是说，与其说它是记述性话语，不如说它是施为性话语，而且只有伪装成记述性话语时，它的施为效果才最好。最终，康德对美的判断动摇了与《如何以言行事》（How to Do Things with Words）所动摇的同一个对立。在该书中，奥斯汀放弃了他最初作为探索工具提出的记述性/施为性区分，转而论述言内、言后和言外的力量。事实上，奥斯汀之所以能够建立起对言后话语的论述，恰恰是因为他表明了：看似记述性的话语，实际上可以是施为性的；或者说，施为性绝不依赖于“使用第一人称单数和现在时陈述语气的主动语态”。¹⁴⁸

原书第 40 页·PDF 第 54 页

因此，审美范畴的修辞作用带有某种隐蔽或暗中运作的性质，尽管它以一种矛盾的、公开的方式进行。可以说，审美范畴作为类似于道歉、恭维或批评的言后言语行为，或者作为只有伪装成命题陈述才能最好地发挥作用的施为性话语，会在话语层面

制造某种表象或幻象。这与我们更熟悉的风格层面的表象或幻象相对应。因此，席勒、阿多诺和朗格所谓的 Schein——看似如此或显现如此——在审美范畴的判断与风格两个层面都居于核心地位。热拉尔·热奈特在弗兰克·西布利关于审美属性的研究基础上，把审美谓词描述为“带有劝服性或赋值作用的描述，它们在事实与价值之间的鸿沟上架起桥梁，却又不至于过于显眼”，由此强调了这一点。¹⁴⁹

因为滑稽和可爱是“半描述性的或半判断性的”，它们本质上就是“借描述之名作出判断的手段”。¹⁵⁰

因此，审美谓词与非审美谓词的主要区别在于：前者利用“描述性的掩护”，将其价值意味“偷运”进来（请注意这里暗中行动的措辞），从而能够隐含地为自身提供理由（92页）。这种自我论证凸显了一个事实：所有审美判断都预设自身嵌入论辩之中。¹⁵¹ 这又再次提醒我们，正如 John Guillory 所说，“冲突对任何价值话语都具有构成性作用”。¹⁵² 热奈特解释道：“价值判断并不能从‘这幅画是方形的[或]这部交响曲是C大调的’这样的事实判断中推导出来。然而，它可以把一个含有正面或负面评价的谓词当作描述性用语提出，从而造成价值判断确实能够从事实判断中推导出来的幻觉：‘这幅画是均衡的（或呆滞的）’，‘这部交响曲是庄严的（或浮夸的）’。”¹⁵³

原书第 41—42 页·PDF 第 55—56 页

因此，审美判断通过让价值判断看起来仿佛是从事实判断中推导出来的，再次在修辞层面制造了一种幻象或幻影般的性质，与风格层面的情形类似。认为这正是“我们的审美谓词帮助我们做到的事”，甚至可能就是“它们的用途”，使热奈特得以提出一个更具挑战性的论断（92页）。由于审美欣赏，无论是正面的还是负面的，归根结底总是一种投射行为，或者说，是把主观感受外化并对象化的行为（正如热奈特所强调的，“对象化构成了审美欣赏”），所以具有具体描述内容的审美谓词，就成了更好的“对象化工具”。

因此，作为审美判断，它们在修辞上也比“‘它很美’或‘它很丑’这样的、不加区分的欣赏表达”更有力量。事实上，热奈特主张把这些经典的欣赏表达重新归类为纯粹评价性的“裁决”，或仅仅是“陈述个人正面或负面意见的话语”，而不是严格意义上的审美谓词；后者必然以某种方式将评价与描述压缩在一起（92页）。

鉴于这种压缩，以及它让一般审美判断得以运用的修辞障眼法十分重要，“可爱”这一判断作为审美主张，并不只是与“美”具有同等地位或力量。“可爱”把评价与描述、或判断行为与论证结合在一起，而“美”并不这样做。因此，按照热奈特的论述，前

者作为审美判断甚至更有力量。说我们最有效的审美判断——那些言后力量最强的判断——恰恰是那些似乎最不得不以隐含或隐蔽的方式为自己提供理由的判断，也许有违直觉。然而，热奈特认为，正是因为“可爱”似乎需要为自身提出论证，它才作为审美主张变得更加有力；也就是说，它是一项必须用记述性形式掩盖起来的要求。

审美话语的参与过程本身，往往就令人十分愉悦，和 / 或让人极度厌烦。它仿佛在最深的层次上，是一种讨论自身主体间动态和情感动态的话语：当我们公开自己的愉悦 / 不悦，并把它们与他人的愉悦 / 不悦相互核对时，我们可能会产生一组复杂的新感受；伊莱恩·斯卡里将这种核对称为不断“自我纠正和自我调整”的行为。¹⁵⁴ 然而，正如前面的讨论所表明的，某些审美判断似乎比其他判断更清楚地显露出“判断和趣味在根本上面向他人的性质”。汉娜·阿伦特指出，这种性质“似乎与[趣味]感本身的性质——那种绝对因人而异的性质——形成了最强烈的对立”。¹⁵⁵

阿伦特和利奥塔在解读康德的共通感（*sensus communis*）概念时都强调：对康德而言，判断力之所以有别于其他一切能力，在于它预设他人的存在，或者迫使我们想象他人也有说话和判断的能力：“康德强调，我们至少有一种心灵能力，即判断力，预设了他人的在场。”¹⁵⁶ 因此，阿伦特写道：“人总是作为共同体的一员来作出判断，受到自身共同体感、自身共通感的引导”（75页）。事实上，这里还暗含着一种意思：人通过判断，创造了这种“共同体感”，或使它得以存在。

而且，正如阿伦特所强调的，判断不仅预设了他人的存在，还预设这些他人具有说话的能力：“共通感是人所特有的感官，因为交流，也就是言语，依赖于它。要让人知道我们的需要，表达恐惧、喜悦等等，我们并不需要言语。手势就足够了；如果需要跨越较远的距离，声音也足以代替手势。交流并不等于表达”（70页）。因此，对阿伦特而言，康德的审美判断始终预设并诉诸的“交流”——显然超出了让人知道自身需要的范围——正如她明确所说，就是“言语”。由此推论，如果没有以说话来回应真实或想象中的他人的话语，就没有共通感，也没有审美判断。

原书第 42—43 页 · PDF 第 56—57 页

对热奈特等人而言，对审美品质作出判断，并随之提出必然的普遍性要求，就是以一种总体化的方式，把个人的负面或正面感受投射到对象上。这样一来，判断的主观基础——它以感受而不是概念为依据——就丝毫不会削弱审美品质本身的客观性。

¹⁵⁷ Ross Wilson 把贯穿康德哲学、试图通过主体挽救或恢复客观性的努力，称为“康

德式拯救”(Kantian Rettung)。阿多诺在《美学理论》(Aesthetic Theory)中的说法与此呼应:“即使主体有其易错性和弱点,也不能指望凝视艺术的主体就此放弃对客观性的要求。……观察者对这一过程投入得越多,深入艺术作品的力量越大,他就越能从内部意识到客观性。……主体性的迂回之路可能完全偏离目标,但没有这条迂回之路,客观性就无从显现。”¹⁵⁸正如Wilson所指出的,康德在《判断力批判》中试图通过主体恢复审美客观性,这与他在《理性批判》(Critique of Reason)中试图恢复客观认识的努力相类似(67页)。

事实上,在康德那里,审美评价的主观性(以及施为性)恰恰被揭示为必不可少的,尽管判断必然采用客观的(以及记述性的)形式,使这一点不可避免地受到遮蔽。康德尤其揭示了,对美的审美判断指向主体自身的认知能力,尽管其指向方式对主体本人来说却奇怪地并不明晰。事实上,面对美,主体似乎既认识到、又没有认识到自己的愉悦感究竟指向什么:它指向的是主体自身的一种能力或力量,而明确不是对象的某种性质。对康德来说,正是这一事实首先要求我们对趣味展开“批判”。(正如Tom Huhn所论证的,这也明确促使康德引入对崇高的讨论。

在判断主体对美的体验中未被正确认识的主体能动性,终于在崇高的体验中得到承认。) ¹⁵⁹

原书第43—44页·PDF第57—58页

康德的美的判断之所以不依赖概念,就是因为它指向主体各种能力之间的关系,而不是对象的某种属性。它是“纯粹的”,意思是,它与“这个花瓶是红色的”“这个花瓶是塑料做的”或“这个花瓶是中国一些每小时挣64美分的人做的”这类非审美判断彻底脱离。但正如我们前面所见,大多数趣味判断都把描述和评价压缩在一起;按照热奈特的说法,最有力量的趣味判断尤其如此。这进一步印证了穆卡若夫斯基的洞见:审美价值始终是审美价值与审美之外的价值之间的一种“化学反应”,或者说动态互动。

对穆卡若夫斯基来说,这种互动既界定了艺术,也界定了“美学领域内部的发展”。事实上,“一件艺术制品所吸引的审美之外的价值越丰富,它的独立价值就越高”(91)。Nick Zangwill的说法更强。他认为,无论这种认识正确与否,我们把审美判断理解为与非审美判断相联系,不仅是审美思考的必要条件,而且构成了审美思考本身:“人不能认为美是孤立存在的;认识到事物的审美属性源自其非审美属性,是审美思考的根本要求。”¹⁶⁰

这与阿多诺的论点相差不远。他认为，真正的审美经验虽然完全依赖自发的主观反应，却仍然需要某种反思：“也就是说，要反思完整经验所把握的实质，并根据它与作品材料及形式语言的关系，为它命名。”¹⁶¹

美往往掩盖所有审美判断（包括美的判断本身）对非审美因素的这种依赖；有趣、可爱和滑稽却把这种依赖明确呈现出来。有趣公开要求用非审美判断来证明自己有理据（我们将在第二章看到这是怎样发生的）；可爱和滑稽则把自身的描述性内容直接显露出来，造成一种仿佛能够自证的表象。这种表象又制造出一种错觉：仿佛价值判断在逻辑上可以由事实判断必然推出。

因此，尽管正如约翰·吉洛里所说，“不存在一个纯粹审美经验的领域，也不存在只会引发这种经验的对象”，（他特别指出，“我们不可能脱离任何文化产品作为文化资本〔高或低〕的地位来体验它”），但“审美经验的特殊性并不取决于它的‘纯粹性’”（336）。

原书第 44 页·PDF 第 58 页

从本书讨论的这些包含具体内容的审美范畴来看，最后这一点似乎显而易见。然而，许多见解敏锐的评论者在写作时，却仿佛认为审美经验之所以独特，确实取决于它是否以纯粹形式存在，是否不与其他具有社会意义的实践混合。这突显了仅以美为模型、甚至主要以美为模型来建立审美理论的弊端。当然，我远不是第一个指出这些弊端的人。

吉洛里所说的审美判断的“混合状态”，也适用于这些判断的情感基础。他的意思是，审美判断可以拆解为数量不定的审美之外的判断，而这些判断受到各种社会归属和利益的影响。这一点既显而易见，却又奇怪地不那么显而易见。尽管理论家仍然把审美经验的特殊性归因于一种独一无二的特殊情感，也就是纳尔逊·古德曼讽刺地称作“审美燃素”的东西，我们的大多数审美经验却建立在若干普通情感的组合之上。¹⁶²

尤其是那些以相互冲突的感受为基础的审美判断，例如可爱中的温柔与攻击欲、有趣中的兴趣与无聊，似乎通过反映以下情况而具有了寓言意味：审美判断“只有作为〔论辩〕的一部分才有意义”，因而也是主体之间、社会群体之间争论的一部分。

¹⁶³ 但并非所有审美判断都会明确呈现这种论辩语境。事实上，某些判断似乎不仅无法承认其背后这种话语冲突的状态，还会主动加以掩盖。

审美判断有一个奇怪而隐蔽的方面：它把我们的愉悦感和不悦感，不仅引向对象，甚至不仅引向我们自己的主体能力，还引向我们与他人共同构成的社会关系网络。在这一网络中，我们不得不公开分享这些感受，并相互确认。或许，“有趣”这一判断最清楚地呈现了这一点。

“有趣”在日常交谈中无处不在，这本身就表明：在我们所拥有的审美范畴中，它是那个明确反思审美话语的范畴，也就是反思人们实际上怎样谈论愉悦和价值。戴维·戴维斯在《有趣》（“Interesting”）中巧妙地捕捉到了这种对话语的关注。这又是一篇幅精短的世态故事，全部由叙述者对他人的谈话和 / 或谈话能力的判断构成：

> 我的朋友很有趣，但他不在自己的公寓里。

>

> 他们的谈话看起来很有趣，但他们说的是一种我听不懂的语言。

原书第 45 页 · PDF 第 59 页

> 据说他们两人都是有趣的人，我也确信他们的谈话很有趣，但他们说的那种语言我只懂一点，所以我只能听懂零星的片段，比如“我明白了”“星期天”和“不幸的是”。

>

> 这个男人对他谈论的话题很了解，也说了很多关于这个话题的事情。这些事情本身可能很有趣，但我不感兴趣，因为这个话题引不起我的兴趣。

>

> 一个我认识的女人正朝我走来。她很兴奋，但她不是个有趣的女人。让她兴奋的事情不会有趣，就是不会有趣。

>

> 在一次聚会上，一个非常紧张、说话很快的男人，就一些我不怎么感兴趣的话题说了许多很有见地的话，比如历史建筑的修复，尤其是墙纸的年代。不过，因为他很聪明，而且每分钟都给我提供那么多信息，我一直听他讲也不觉得厌倦。

>

> 这里有一位非常英俊的英国交通工程师。他那么英俊，那么生气勃勃，又说着那么好听的英国口音，这使得他每次开口时，都仿佛要说出什么有趣的事情。但他从来都不有趣，而他又一次在谈论交通模式。¹⁶⁴

请注意，《有趣》所寻找的审美经验有多么难以捉摸。那个有趣的朋友，在人们以为可以找到他的地方却找不到；而那两场看似可能有趣的谈话，最终也无法被体验

为有趣，因为谈话所用的语言，叙述者听不懂。

因此，每一段都以否定的方式来界定这种审美经验：它表现为一次错失的相遇，或者知识的不足。与此同时，每一段也表明，“有趣”这一评价怎样具体反映语言在不同话语群体之间的流通方式。事实上，《有趣》的七个段落中，有六个都在说明：叙述者为什么在某个对话情境中，没有觉得某件事或某个人有趣。

在每一种情况下，解释或证明为何没有作出这一判断时，叙述者都会提到特定的说话方式：说得很快，每分钟提供很多信息，生气勃勃，带着英国口音，等等。只有一个段落似乎表明，叙述者可能确实觉得谈话或说话的人有趣。然而，在这里，“有趣”这个词却被明显地避开了，不知为何换成了一种委婉的说法。我们读到的不是“不过，因为他很聪明，而且每分钟都给我提供那么多信息，我终于觉得他有趣”，而是：“不过，因为他很聪明，而且每分钟都给我提供那么多信息，我一直听他讲也不觉得厌倦。”

原书第 46—47 页·PDF 第 60—61 页

滑稽的是，《有趣》这一连串关于无趣谈话的叙述，最终没有把任何东西判定为有趣。唯一的例外是那个不在场的朋友，但叙述者实际上并没有与他交谈。更准确地说，故事中并未发生任何判定某事有趣的行为。相反，“有趣”反复出现在话语中，带着一种奇特的、近乎咒语般的执着，而这种执着在否定它的时刻尤其突出：“我不感兴趣，因为这个话题引不起我的兴趣”；“让她兴奋的事情不会有趣，就是不会有趣。”

一方面，我们可以把这种重复理解为突显了这一判断的交际接触功能：“有趣”成了交流中的杂音或噪声，成了一个空洞的词，说出来只是为了测试沟通渠道是否畅通。另一方面，《有趣》的用意又仿佛在于表明，“有趣”具有如此强大的施为力量，以至于即使故事中的判断者一再无法觉得他人的话语有趣，整个叙事却依然让人感到处处充满趣味。

换言之，尽管《有趣》充分展现了觉得谈话或谈话者无趣这一行为，我们仍然觉得它名副其实。事实上，《有趣》的全文都可以被看作一种努力：证明自己配得上与其标题同名的判断。

因此，《有趣》使基于感受而判定某事有趣的判断，看起来悖论般地与基于概念而为这一判断提供理据的行为完全重合。后者是一种不同的言语行为，在逻辑上应当

发生于判断之后。这与热奈特的说法相呼应：所有审美谓词都把评价和描述压缩在一起。

《有趣》所呈现的判断与理据之间的混同，实际上普遍存在于日常交谈中“有趣”一词的使用。人们常常用它来暗示性地邀请别人，要求作出这一特定审美判断的人接着解释为什么。这个审美判断本身就已经是一种具有施为作用的要求。

有趣因此不仅突显所有审美判断所具有的情感和施为力量——它们把要求别人赞同的话，伪装成对客观事实的“中性”陈述——还让我们注意到，这些判断尤其具有取效性质，即它们所产生的效果是否实现，评判权会从说话者转移到听话者。

有趣这一评价总是在呼唤某个隐含的他者予以确认，仿佛它以某种方式意识到，没有这种确认，自己便不完整。因此，它确保话语（以及信息）继续流通，使话语在人与人之间流动和交换的路径更加顺畅。

与美相比，有趣更加明确地揭示了人们同时属于多个话语共同体，而这些共同体又可能彼此重叠。它使这种归属关系像“利益/兴趣”本身一样清晰可见。因为，尽管利益/兴趣总是“产生于一场利益之争，产生于一种先于任何特定目标、对象或纲领的冲突状态”，¹⁶⁵正如阿伦特所指出的，它们也“在这个词最字面的意义上，构成了某种 inter-est，即存在于人们之间的东西，因此能够使人们发生联系，将他们结合在一起”。¹⁶⁶

原书第 47—48 页·PDF 第 61—62 页

《浮士德博士》中阿德里安·莱韦屈恩的钢琴老师，进一步突显了有趣促成这种结合的能力。这种结合形成了一张社会关系的“网”，具体通过主体之间的话语流通建立联系。小说中，在莱韦屈恩那段著名宣言出现前几页，便有如下文字。在那段宣言中，莱韦屈恩表示，他更愿意把“兴趣”所带有的近乎科学式的超然态度，而不是激情（“爱”），作为理想的审美态度：

> 温德尔·克雷奇马尔恪守一条原则，我们反复听他亲口说起过。这条原则最初是用英语表述的：要引起兴趣，关键不在于别人的兴趣，而在于我们自己的兴趣。只有自己对某件事从根本上感兴趣，才能做到这一点；而只要如此，就必定能做到。当你谈论这件事时，几乎不可能不把别人吸引进来，不把这种兴趣传染给他们，从而创造出一种此前并不存在、甚至从未想过的兴趣。而这比迎合一种已经存在的兴趣有价值得多。¹⁶⁷

判断某件事“有趣”，也就是把它挑出来，认为它在某种意义上值得大家关注。仅仅这一行为，往往就是使它真正变得值得关注的的第一步。用曼的叙述者的话说，谈论有趣之物，或围绕它展开谈话，“必定”会创造兴趣。事实上，正如戴维斯在《有趣》中对话语与故事之间关系的巧妙处理所暗示的，即使在某种意义上它没有创造兴趣，它似乎仍然会如此。

因此，“有趣”这一判断不仅具有施为作用，而且明确具有教导作用：“只要自己对某件事从根本上感兴趣，当你谈论这件事时，就几乎不可能不把别人吸引进来，不把这种兴趣传染给他们，从而创造出一种此前并不存在、甚至从未想过的兴趣。”

有趣这一判断不仅突显了支撑所有趣味的对话基础，还使这种对话延续并扩展开来。因此，这一审美范畴最早由施莱格尔、狄德罗这样的艺术家兼批评家加以理论化，似乎并非偶然。他们在论述同时代人的艺术实践时，大量采用对话形式。有趣明确呈现了审美判断与审美之外的判断如何衔接，而这种衔接支撑着一切专门的审美话语。

因此，正如曼的小说所体现的那样，有趣可以帮助我们更深入地思考：在明确怀有审美之外目标的批评中，审美判断可能发挥什么作用。曼的小说是一个大量依靠论述和交谈推进的文本，并且深受阿多诺音乐理论思想的影响。

整本书都提出了这一问题，因为在书中，我也反复不得不暗中作出某种判断，或运用我自己的鉴赏力：也就是说，在真正开始讨论某些对象为何特别适合作为所分析的审美范畴的例子之前，我就必须先提出一些规模不一的具体对象，而且恰恰是这些对象而不是其他对象，认为它们尤其可爱、有趣和滑稽，或堪称这些范畴的典型。第一章中是后意象主义诗歌；第二章中是20世纪60年代的观念艺术；第三章中则是某些电影和电视节目。¹⁶⁸

原书第 48 页 · PDF 第 62 页

尾声

最后，让我们更直接地面对一个理论问题。本书对审美范畴的所有解读都提出了这个问题，而有趣的风格和判断似乎尤其体现了它：审美判断究竟能够怎样为具有审美之外目标的批评提供依据？特别是在自觉“介入”社会的文化批评中，对审美价值的判断究竟能发挥什么作用——如果它确实有作用的话？

詹明信的《后现代主义》（Postmodernism）并不常被当作一部审美理论著作来读。然而，书中长达118页、精彩有力的结论，却意味深长地以对这一问题的讨论开篇。这篇结论的发表，比该书那篇更著名的导论的论文版本，晚了将近十年。

詹明信指出，“尽管我在讨论这一主题的主要论文中费了很大力气，解释为什么不可能……简单地赞颂后现代主义，也不可能‘否认’它”，他的分析行为仍然一再被误解为对整个审美现象的肯定或否定评价（297）。

这种混淆促使詹明信更鲜明地区分三种思想活动。一种是“趣味”，由“老派批评家和文化记者”从事，其评价既包括个人意见，也包括严格意义上的审美判断。另一种是“分析”，即“考察特定形式得以产生的历史条件”。第三种是“评估”，它更复杂，也明确涉及社会政治。詹明信认为，自己作为马克思主义批评家所做的工作，与这一种最为接近。

> 这些〔对《后现代主义》的〕反应中，有许多似乎混淆了趣味（或意见）、分析和评估。我原以为，我们多少会有意把这三件事区分开来。“趣味”，按媒体中最宽泛的用法，是指个人偏好。它似乎对应于过去在哲学中被明确称作“审美判断”的东西。（话语规则的改变，以及用词的庄重程度像气压一样下跌，至少反映出传统美学的地位发生了变化，也反映出现代文化领域的转变。）我认为，“分析”是形式分析与历史分析的一种独特而严谨的结合，构成了文学

原书第 49 页·PDF 第 63 页

> 与文化研究的专门任务。如果进一步把它描述为对特定形式得以产生的历史条件的考察，或许就能说明：这两种视角过去常被认为无法调和，或没有共同的衡量尺度，但可以说，它们共同构成了自己的研究对象，因此不可分割。从这个意义上看，分析与围绕趣味和意见展开的文化新闻评论，是两套很不相同的工作。现在需要明确区分的，是这类新闻评论与我将称为“评估”的活动。新闻评论承担着不可缺少的评论职能；而“评估”则不再围绕作品是否“好”来展开，不再沿用较早的审美判断方式。相反，它试图保留或重新创造一种社会政治评判：通过文本或单件艺术作品，质问社会生活本身的质量；或者尝试评判文化潮流或运动的政治效果。与以往传统中的认可标记和评判指标相比，这种评判较少带有功利倾向，而对日常生活的动态变化抱有更多理解。（298）

詹明信的探讨采取这种方向，可能令人意外。与从事“分析”或“文学与文化研究”的学者相比，当代“趣味”的实践者（新闻工作者）与“评估”的实践者（马克思主义批评家

及其他具有明确立场的批评家)之间,似乎有着大得多的距离。后两组人经常重叠,詹明信本人就是一个典型例子。然而,对詹明信来说,值得重视的区别,不是分析与评估之间那种更细微、和/或在社会学上关系更近的区别,而是评估与趣味之间的区别。正因为趣味和评估都公开作出判断,才“更有必要明确”它们之间的差别。

上面引用的那一段细致区分了趣味、分析和评估。紧接着,詹明信便承认《后现代主义》中存在趣味判断,只是他说得颇为随意,似乎是想突显这些判断无关紧要:

> 就趣味而言(前面各章的读者也会意识到这一点),在文化上,我是作为一个对后现代主义相当热心的消费者来写作的,至少对其中某些部分如此:我喜欢它的建筑,也喜欢不少较新的视觉作品.....音乐听起来还不错,诗歌读起来也还不错;在较新的文化领域中,小说最为薄弱,远远不及电影和录像中与它对应的叙事作品(至少高雅文学小说是这样;不过,各种子类型叙事却非常好.....)。我的感觉是,这基本上是一种配有声音的视觉文化,但其中的语言成分.....松松垮垮、软弱无力,若没有巧思、胆量和强烈的创作动力,就无法使它变得有趣。

>

> 这些是趣味,由此产生一些意见;它们与分析这种文化的功能,以及它如何变成现在这个样子,几乎没有关系。

原书第 50 页·PDF 第 64 页

这里,“有趣”与其他审美谓词(“松松垮垮”“软弱无力”)及一些纯粹的评价性判断(“还不错”“非常好”)混在一起,显然是在用来判断审美品质。如果还有疑问,詹明信在下一句中强调了自己正在作出判断:“这些是趣味,由此产生一些意见;它们与分析这种文化的功能,以及它如何变成现在这个样子,几乎没有关系。”

事实上,“就连这些意见,以这种形式呈现也可能无法令人满意。因为出于显而易见的语境原因,人们接下来想知道的是:与较早的现代主义经典相比,它如何。”于是,詹明信重新表述了最初的意见,以便作出这种比较,不过评价所用的语言并没有多大变化:“建筑总体上有了很大的改善;小说却差得多。摄影和录像无从比较(后者的原因确实很明显);此外,我们今天很幸运,有有趣的新绘画可看,也有有趣的诗歌可读”(299)。这里,“有趣”的审美作用更加突出,因为在一群纯粹作出比较的判断(“差得多”“无从比较”)中,它是唯一带有部分描述意味的谓词。

下一句同时开启了一个新段落,内容如下:

> 然而，音乐（沿着叔本华、尼采和托马斯·曼的思路）应当把我们引向比单纯的意见更有趣、更复杂的东西。

突然间，“有趣”似乎不再属于趣味（或意见）的审美词汇，而成了一个标志：从趣味走向“更……复杂”的评估领域。显然，这一判断也帮助促成了这种转变。

为什么对音乐的研究可能“把我们引向比单纯的意见更有趣、更复杂的东西”？因为音乐“以一种更彻底、更不可逆转的方式把历史包含在自身之中。作为背景和激发情绪的因素，音乐使我们与自己的历史性过去以及私人或关乎自身存在的过去发生联系，几乎再也无法从记忆的织物中抽离”（299）。

无论我们如何看待这一具体论点，从单纯的趣味判断——例如觉得绘画和诗歌“有趣”——转向“比单纯的意见更有趣、更复杂的东西”（评估），这一设想本身，就使詹姆斯得以提出最后的看法：或许，对后现代主义的审美评估，终究还是与其理论化有关：

> 因此，当我们后退一步，把注意力转向“美的艺术体系”

原书第 51—52 页·PDF 第 65—66 页

> 本身时，我们便开始在把自己的趣味转化为“后现代主义理论”方面取得一些进展：各种形式与媒介之间的比例关系（实际上，也包括“媒介”本身如今所具有的形态：它已经同时取代了形式和体裁）；体裁体系本身如何通过重组和新的配置（无论改动多么微小）来表现后现代，并通过后现代，表现正在我们身上发生的所有其他事情。（300）

“有趣”在趣味判断与社会政治评价之间来回切换，帮助批评家跨越两者之间的鸿沟，从而得出以下结论：审美价值判断与社会政治评价的关系，不仅比乍看之下更加密切；如果在恰当的尺度上作出审美价值判断，例如我们“退后一步，关注‘美的艺术体系’本身”，这些判断实际上就能“转化为”理论和批评。詹姆斯的文字表明，“有趣”这一判断以感受而非概念为依据，它的功能恰恰是在不同评价方式之间造成一种界限的消隐。而这种消隐之所以能够发生，正是因为这一判断在描述或概念上缺少明确的限定。

请注意，詹姆斯用有趣来协调审美趣味、历史分析与社会政治评价之间的关系，同时也推翻了我们对于审美判断应以什么为“单位”的某些预设。他的文字清楚表明，趣味判断不必像哲学美学的经典文本似乎认为的那样，只针对单件艺术作品。尤其

对康德来说，纯粹趣味判断的对象在根本上是单一的。趣味判断甚至也不必局限于某一位艺术家的作品集合。

詹姆斯谈到当代诗歌和绘画如何有趣时，就体现了这一点：判断对象可以大到涵盖整个体裁或媒介。这个简单的道理，让审美判断与社会政治评价之间的联系更加清楚。毕竟，我们完全预期社会政治评价会针对更大的对象，或针对分布于不同时间和空间中的对象。

可爱围绕着被赋予情色意味的权力差距展开，滑稽则围绕着一种意识形态上的重新定位展开：劳动被重新说成了游戏。因此，两者似乎比有趣更明显地具有政治意味。然而，令人意外的是，最直接讨论我们究竟如何把审美判断与政治判断联系起来的，却是有趣。詹姆斯在写作中使用“有趣”，直接推动了他关于审美判断如何转化为理论的论证。这一论证也可以延伸到我们当下所拥有的一整套审美范畴。

本书押注于这样一种想法：找到一种方式，把握审美范畴这一由特定历史条件形成的配置，即使它还不能确切地称为“体系”，也会同样有助于理解后现代主义（并“通过它，理解正在我们身上发生的所有其他事情”）。如果这一工作的第一步，只是注意哪些风格与判断似乎最为核心或最为普遍，那么下一步就是寻找最能解释其原因的说法。接下来的各章将展开这一更具体的探索。

第一章 先锋派的可爱性

原书第 53 页·PDF 第 67 页

J. L. 奥斯汀提醒人们关注借口，以及其他情感复杂的言语行为，如要求、道歉、赞美和侮辱。他认为，这些都是可以对行动的性质作更深入哲学研究的地方。他写道：“我们多么希望，类似的实地研究能尽快在美学等领域展开；只要我们能暂时忘掉美，转而认真研究精巧与矮胖就好了。”¹

在这段经常被引用的话中，奥斯汀既指向了审美判断这一大类——它足够宽泛，可以同时容纳美与矮胖——也指向了一个没有得到明确界定的“小”审美判断的子类。从他提供的例子来看，这些判断似乎在描述上更加具体，而它们涉及的情感，也比与美相关的情感更含混，或强度更弱。

格特鲁德·斯泰因在《嫩扣》（Tender Buttons）中，以一种独特的方式“认真研究”这些力量较弱的审美评价。奥斯汀心里想的，很可能不是她这样的做法：“这，它如此不讨喜，也没有拓宽，实在不像精巧那样浸入，也确实精巧，很精巧，通常，精巧，一个精巧，不在这个精巧里面，也精巧。”²

不过，本章将提出：沿着斯泰因所属的现代主义先锋派传统进行创作的诗人，一直关注着奥斯汀那句话直接提及、却只是轻轻带过的这一审美范畴子类。实际上，我将论证，诗人尤其关心“可爱”的意义与功能，因为它们与诗人的创作有切身关系。可爱是人们面对小巧、弱小和处于从属地位的事物时产生的一种审美反应。事实也会表明，它恰好是精巧与矮胖的交叉点。我们可以把它看作整个“小”审美判断子类中格外典型的一个例子。

原书第 54—55 页·PDF 第 68—69 页

不过，在把注意力完全转向可爱之前，我想先进一步追问“小”审美判断这一观念本身。可爱最典型地体现了一种审美：它属于雅克·朗西埃所说的“充满睡意的消费生活”，而这种生活又是由“商业文化世界的温和极权主义”催生的。奥斯汀强烈暗示了“小”审美判断对美学理论的重要性，但最终并没有真正说明这一点。³ 尤其需要追问，是因为这一类别或子类绝不是美学哲学中正式确立的概念或主题。

像“可爱”这样的描述性判断，究竟应不应该被视为一种独特的审美判断？还是说，它们只是美的判断的不同变化或变体？《斯坦福哲学百科全书》的“审美判断”（

“Aesthetic Judgment”) 条目把这个问题作为一个哲学问题提出。然而，它似乎近乎有意地忽略了一个经验事实：在我们所处的历史时期，有许多审美范畴明确不同于美。⁴

可爱与美之间的差别，也似乎颇为明显。可爱是我们对熟悉、温馨的物品产生的一种反应。我们想象这些物品格外能够回应我们的愿望，让我们与它们建立越来越亲密、越来越感性的关系。可爱性完全不涉及美经常被认为具有的新颖、独一无二，或阿多诺所说的“不可触碰的领域”。⁵ 对可爱的判断也没有那些被反复赋予美的判断的、直接或间接的道德联系。⁶

实际上，美始终与匀称、对称或比例相联系，而可爱的体验与此形成鲜明对照：它完全取决于主体面对自己与对象之间的权力失衡时产生的情感反应。

然而，在《论崇高与美的观念的起源》(A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful) 中，伯克用来描述美的说法，几乎与我们刚才描述可爱的说法一模一样。对伯克来说，美恰恰是面对无力时产生的情感反应，是对我们居高临下地“爱”、而非“赞叹”的事物的反应。⁷ 这表明，“爱”这种情感并非不能与轻蔑并存。⁸

美还与“弱小和不完美的观念”相联系，而这种观念首先体现在“女性的美”上：“女人很清楚这一点；因此，她们学会了含混地说话，走起路来摇摇晃晃，装出虚弱甚至生病的样子。”⁹

正如物品在显得困倦、虚弱或有残障时，似乎最为可爱——我们很快就会更详细地讨论这一点——对伯克来说，“困境中的美，远比其他的美更能打动人”。它与一种“内在感受”有关，也就是“融化与慵懒”的感受。身体的放松又映照出这种感受：“头向一侧倾斜；眼睑比平时垂得更低。”¹⁰ 实际上，正如 Frances Ferguson 风趣地指出的，伯克把美描述为弱小、女性化、顺从而困倦的东西，而这种描述本身似乎也染上了某种属于它自身的“慵懒”：“人们一再注意到，伯克……在讨论美时也显得无精打采，仿佛对于美带来的轻松快感，他自己也提不起多少精神。”¹¹ 因而，追问可爱这类小审美范畴是否只是美的变体，并不像乍看之下那么愚蠢。

尤其与崇高相比——我们赞叹崇高，是因为它对我们具有支配力量——¹² 伯克所说的美已经是可爱了。这样一来，“可爱”似乎只是同一种判断或体验的另一个名称。

带着这一点来考虑康德在《判断力批判》（Critique of Judgment）中的下面这段话。它虽然像是一句题外话，却意味深长：“我们常常用一些名称来描述自然和艺术中的美的对象，而这些名称似乎以道德上的赞赏为基础。我们称建筑或树木为庄严，称风景为含笑或欢快；甚至把颜色称为天真、谦逊、温柔，因为它们激起的感觉，与道德判断所带来的心境意识之间，有某种相似之处。”¹³

康德在这里强调的观点相对直接：关于美的审美判断，与关于善的道德判断之间存在类比关系。然而，这句话中，美与其他审美判断究竟是什么关系，却令人意外地不清楚。一方面，“庄严”“欢快”“温柔”等等，被明确说成是美的判断的其他“名称”。相比“美”这个词本身，这些指向同一种判断或体验的名称或同义词，“似乎”把那个凭感受、因而纯粹依据审美理由来判断的对象，又与一种审美之外或非审美的判断联系起来。或者说，它们在语言上制造了这种联系的表象或幻觉。

这里的非审美判断，正如康德明确说明的，是基于理性原则的道德判断，而非基于知性概念的经验判断。

然而，康德似乎有意把这些判断与特定种类的对象搭配使用：“庄严”用于建筑和树木这类体积较大的实物，却不用于颜色这类没有大小或广延的东西；“温柔”用于颜色，却不用于建筑和树木这类在空间中占据较大范围的事物。这种用法表明，它们终究不可能是美的同义词。

如果“欢快”“庄严”“温柔”等等，只是美的同义词，而不是性质不同的审美判断或体验，像崇高或令人厌恶那样，那么它们描述的是哪一种对象，就不可能有什么关系。因为按照康德的定义，美不取决于对象的概念、目的，甚至也不取决于对象是否存在。然而，康德的文字无意中表明，对象的种类确实有关系。在这句话里，“庄严”和“欢快”这些以感受为依据的判断，似乎各有特定的适用种类：它们适用于某些类别的对象，却不适用于另一些。因此，这些审美判断似乎是“不纯粹的”，或者混入了非审美的概念内容，而康德所说的美的判断，在根本上并不如此。

原书第 56 页·PDF 第 70 页

诚然，康德对庄严、欢快和温柔的讨论极其简短，只出现在一句顺带提及或插入式的评论中。然而，它在康德整体论证的展开中造成了一点小小的阻滞，却很有启发性地指向一个令人意外的缺失：整个哲学美学领域都很少明确关注“审美范畴”这一元范畴，也就是说，很少关注这样一种观念或概念——审美范畴构成了一个内部差异丰富的大类。

从康德到让-弗朗索瓦·利奥塔，这一传统通常每次讨论一两个特定范畴，以此建立审美判断与审美经验的理论，而不会自觉地提及一个由多种范畴构成的谱系或总体。结果，审美范畴可能构成一个数量有限、受特定历史范围限定、内部差异丰富的集合，这一观念本身，甚至关于这个集合究竟是否有限、是否受历史范围限定、是否具有丰富差异的争论，都在现代哲学思想的经典体系中处于一种奇怪的边缘地位。可是，审美的多样性与多元性问题，在哲学美学作为一种话语诞生之初就已经存在。

18世纪，关于新审美范畴的哲学论述兴起。这些论述明确着眼于新范畴与美之间的差别，例如弗里德里希·施莱格尔讨论有趣（*interessante*）；或与崇高之间的差别，例如 Uvedale Price 讨论如画。与此同时，18世纪也出现了大量审美范畴的分类罗列。在这些分类中，美与崇高同一批尚未得到充分规范、也未必享有同等声望的范畴并列讨论，例如“宏伟”“优雅”“困难”“平滑”，甚至“黑暗”。伯克的《论崇高与美的观念的起源》（*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*）就是如此。¹⁴

然而，无论是伯克对审美情感的广泛罗列，还是施莱格尔关于有趣这一现代审美的理论，似乎都不需要在理论上诉诸一个关于审美范畴总体的概念或观念。“审美范畴”本身，直到美学史中令人惊讶地晚近的时期，才得到集中关注，才被当作一个有助于对审美判断与审美经验总体进行理论思考的概念。

实际上，可以说，这要等到 Frank Sibley 于1959年发表《审美概念》（“*Aesthetic Concepts*”）一文才出现。这篇文章不仅探讨了审美范畴构成一个内部差异丰富的大类这一观念，也探讨了审美判断与认知性或概念性判断之间的奇特关系。更准确地说，它探讨的是：两者居然并非毫无关系。¹⁵然而，“审美范畴”这一观念本身，甚至还不必说其中“小”审美范畴的子类，在哲学美学中仍然出人意料地处于边缘，始终未能成为一个正式的哲学命题。

原书第 57—58 页·PDF 第 71—72 页

几乎每一部美学哲学的经典著作，在最初的某个阶段，都依赖于对情感作出细致区分：区分美所带来的“舒适而近乎性的放松”与崇高所带来的“令人恐惧”的否定性体验（伯克）；区分美带来的“无利害关系”的愉悦，与感官上的快适和道德上的善带来的愉悦（康德）；区分“消融”的美感与“有力”的美感（席勒）；区分快感（*plaisir*）与极乐（*jouissance*）（巴特）；区分日神式的宁静与酒神式的狂热（尼采）。¹⁶这很合乎道理，因为审美判断恰恰是依据感受，而非原则或概念作出的判断。

尽管如此，哲学家似乎很少有动力把审美判断看作一个内部差异丰富的大类，也很少认为它内部差异的形成原则，可能与情感谱系有关，或与作为这些判断基础的情感强度的相对强弱有关。

康德确实在“崇高的分析论”中，即《判断力批判》（Critique of Judgment）第一部分的第二卷，花了一点篇幅描述情感状态本身如何成为审美对象。他区分了“振奋有力”与“倦怠无力”的情感，认为前者“在审美上是崇高的”，后者则“在感官上是美的”。但这与上面所说的并不是一回事。尽管康德细致地梳理了激情、情感和情绪，他的美学体系仍然围绕两种以感受为依据的判断及其否定形式来组织。情感状态可以被判断为美或不美、崇高或不崇高：“热情”属于崇高，“仇恨”则属于不崇高。

实际上，康德曾用一段格外冗长、详尽、措辞严厉的文字，讨论一种“温柔”的情绪。人在“传奇故事、催人泪下的戏剧、肤浅的道德训诫”中，会以“感伤”的方式倾向于这种情绪；在某些宗教形式中也会如此，这些宗教“劝人卑躬屈膝、低声下气地寻求恩宠，并设法讨好”。这种“温柔”的感受，是人对自身无力状态感到愉悦，却又奇怪地具有强大的力量。

值得注意的是，康德并未进一步赋予它一个独立概念。他只得出结论说，它“与任何可以被视为美的心境都不相容，更不用说可以被视为崇高的心境了”。¹⁷

伯克的文本围绕着一份广泛的激情清单展开，这些激情的持续时间和强度各不相同。但即使在这里，也没有尝试依据情感强弱的梯度，划分出一个审美范畴的子类。实际上，尽管康德的崇高是一个显著的例子，人们却出人意料地很少关注：如果一类判断以混合的、甚至相互矛盾的感受为基础，会给审美判断的一般理论带来哪些值得探讨的新挑战。这也涉及一个由来已久的假定，即审美判断必须始终以一种单一而明确的感受为基础：“无利害关系”或“确信”。¹⁸难道就没有其他感受，或其他感受的组合，可以作为我们评价价值或品质的依据吗？毕竟，我们觉得有必要在公共场合与他人分享这些评价。

原书第 58—59 页·PDF 第 72—73 页

审美范畴构成一个数量有限、内部差异丰富的大类，尤其是一个以特定历史条件下的感受谱系为基础的大类。这一观念对于建立审美判断的哲学，究竟是多余的还是有用的，可以暂且不论。但在讲述战后美国和欧洲的消费美学如何兴起时，“小”审美范畴这个子集的观念，似乎格外重要。当时，设计与广告领域迅速扩张，为企业利益发声的人试图说明：“大众文化与高雅艺术，可以在一项彻底商业化的包豪斯事

业中得到调和。”¹⁹

正如本雅明·布赫洛所论证的，这种现代主义与大众文化的联姻，或许已经“被清除了关于艺术介入集体社会进步的一切政治和意识形态含义”。尽管如此，战后文化产业制造出来，或挪用后加以翻新的种种新型“轻量”审美范畴，仍然大量涌现，例如古雅、搞怪、古怪和酷。无论如何，这些范畴似乎把某种调和浓缩在自身之中。

实际上，这些以较温和或较含混的感受为基础的审美范畴，清楚地呈现出我们审美关系的连续性与日常性。这种关系面对的是环绕着我们的商品：它们出现在家里、工作场所和街头，往往经过巧妙的设计、包装与广告宣传。那些以强烈感受为基础的范畴，则无法以同样的方式清楚呈现这一点，因为它们所依赖的强烈感受，来自对艺术或自然的罕见体验。

然而，在当代艺术理论援引的典范中，以明确而单一的感受为基础的罕见审美经验，仍然占据主导地位。尤其是后现代先锋派的理论家，一再被康德对崇高的论述吸引。崇高是一种纯粹力量或威力的审美。正如让-弗朗索瓦·利奥塔挑衅性地提出的，它明确不以艺术为基础，甚至归根结底也不以自然为基础。²⁰

然而，最适合用来分析艺术在20世纪如何与商品文化形成辩证关系并由此发展的，似乎是可爱性。它是一种“柔软”的审美，产生于大众文化而非高雅艺术的领域，明确关注的是无力而非力量的吸引力。

实际上，自主艺术与商品形式之间的张力逐渐减弱，可以说，这是对20世纪艺术整体发展影响最大的一项变化，对先锋派理论与实践的变化尤其如此。如果是这样，我们就可以把可爱性所产生的“放松”效果，解读为一种发展过程的寓言，最终使它在文化中占据主导地位。考虑到以上这些，让我们终于开始分析这种小巧的审美吧：在高科技拟像和媒体奇观的时代，它集中体现了“小审美范畴”的微小地位，甚至可以说，也体现了所有艺术的微小地位。

原书第 59—60 页·PDF 第 73—74 页

可爱的战栗

要思考现代主义先锋派诗歌，似乎没有什么比可爱性更不合适的了。可爱性与媚俗紧密相连，也与轻松消费带来的快感密切相关；阿多诺把这种快感称为“口腹之乐”。

²¹ 而且，相比语言艺术，可爱这种审美显然更深地扎根于物质性的商业文化。人们

通常把反感伤的先锋派想象成强硬、锐利的力量，可爱的东西却谈不上有什么棱角。它们形式简单、不复杂，并且让人强烈地联想到幼小、女性气质和没有威胁。

《牛津英语词典》为“cute”一词列出的引文，让我们得以窥见所有这些含义。第一条出自1857年，是一名女子用四个简短单词发出的感叹（《弗吉尼亚图志》〔Virginia Illustrated〕：“多可爱的小袜子！”那女人说”）。接下来，1900年的一条引文提到，人们认为这种风格具有特定的国别特征（《每日新闻》〔Daily News〕：“一幢小巧紧凑的房子，美国人会称它为‘可爱’”）。这组拼贴式引文还包括奥尔德斯·赫胥黎的两句话：“那个小小的男孩……穿着酒红色紧身上衣，戴着浆硬的褶领，显得‘可爱’得几乎有些不成体统”（《灰衣权贵》〔Grey Eminence〕，1944）；以及“一口浓重的法国口音，‘可爱’得如此不成体统，如此让人想起英国喜剧舞台上巴黎小妞那种顽皮又顽皮的叽叽喳喳”（《时间必须有个终点》〔Time Must Have a Stop〕，1945）。²²

由此看来，可爱性最初似乎是在19世纪的美国出现的，成为一种独特的判断和风格。到了20世纪初期和中期，它适用的对象似乎扩大了，从小东西延伸到年幼的人：“小小的男孩”和年轻的“小妞”。随着这一范围扩大，可爱性的价值似乎也从明确的肯定（讨人喜欢的袜子），转向否定或含混不明（不成体统的男孩）。

请注意，这些摘录频繁使用表示保留态度的引号，仿佛暗示使用“可爱”一词的人对它抱有某种轻蔑。确实，虽然我们首先会从视觉或触觉来理解可爱，《牛津英语词典》的叙述却颇有意思地首先把我们的注意力引向说话方式。这既包括把物或人判断为可爱的人所采用的说法（“多可爱的小袜子！”那女人说”；“一幢小巧紧凑的房子，美国人会称它为‘可爱’”），也包括可爱的物或人自身的说话方式（“巴黎小妞那种顽皮又顽皮的叽叽喳喳”）。在这组引文中，可爱性因而与一种带有女性气质、具有特定国别特征的语言使用方式联系起来。这提醒我们，话语在一般审美判断中处于核心位置：作出审美判断的人总忍不住用语言公开或分享自己的感受。

原书第 60—61 页·PDF 第 74—75 页

确实，如果我们想象可爱的生灵会“叽叽喳喳”地说话，可爱性似乎也会给审美判断者的言语带来类似影响。它会引出人们口中的“小小的形容词和带着小巧意味的感叹”，从而生出更多可爱性。一位19世纪记者在描述成群前来观看的女性时，就注意到了这一点。她们观看的，是Lori Merish所说的那个时代最极致的“可爱”奇观：1863年，Lavinia Warren与“拇指将军”Charles Stratton的婚礼。²³

无论引起反应的是袜子，还是经大众媒体传播、大规模展示公开亲密关系的奇观，可爱性都促使我们把商品看成一个拟人的存在：它比作出审美判断的人弱小，特别向我们寻求保护和照料。用Merish的话说，可爱的东西“在某种意义上，总是一件寻找母亲的商品”，由此“把对商品的欲望嫁接到中产阶级的家庭情感结构上，而且明确是母性的情感”（186）。正如赫胥黎笔下的小男孩和巴黎小妞，可爱的对象仿佛是我们的孩子，向我们发出呼唤。

然而，这种呼唤从根本上就含混不明。“‘可爱’得几乎有些不成体统”的男孩和“小妞”所激起的温柔或喜爱，掺杂着轻蔑，甚至一丝厌恶。可爱性的感伤因此已经混入了一缕反感伤的意味。它与一种让人沉浸其中的再现方式相连，在这种再现中，“无力者受到同情和怜悯”（191）；但同时，它也与舞台表演中那个不讨人同情、令人反感的“畸人”范畴相连（189）。

因此，正如Merish还指出的，可爱性似乎是对他者性的否认，而这种否认既压抑它，也承认它。一方面，可爱性“上演了他者……被同化进中产阶级家庭和情感结构的过程”，把“越轨的主体变成受人喜爱的对象”；另一方面，它又夸大社会差异，把受人喜爱的主体变成越轨的对象（194）。同样，如果可爱性是一个“规约性欲的领域（对儿童性欲的遏制），提供了‘免遭暴力和剥削的保护’”（189），那么显然，它也是一种使这种性欲显露出来的方式。²⁴

可爱一直在社会差异的商品化过程中发挥作用，而马克思暗示，商品本身可能就带有某种“‘可爱’得不成体统”的意味。《资本论》第一卷第二章“交换过程”开篇，就把主体与商品的关系比作一个男人与他的孩子或受其监护者的关系：既然商品“不能自己到市场去，不能自己去交换”，马克思就请读者把自己想象成商品的“监护人”。²⁵

原书第 61 页·PDF 第 75 页

文本突然从这种父辈慈爱的形象转向性暴力的形象，以此强化讽刺。它请我们把这些需要成年人看护的无助存在，想象成可能遭到诱奸甚至强奸的对象：“商品……没有抵抗人的能力。如果它们不愿意，人可以使用暴力；换句话说，人可以占有它们”（178）。在一条脚注中，马克思把商品及其无力抵抗的这种特征，与文学中可供人发生性关系的女性形象联系起来：“在以虔诚著称的12世纪，这些商品中常常出现一些十分微妙的东西。因此，当时一位法国诗人在列举朗迪集市上的商品时，除衣服、鞋子、皮革、农具、兽皮等等之外，还列入了 *femmes folles de leur corps*。”据Ben Fowkes解释，这个短语意为“放荡的女人”（178，注1）。

最后，马克思又换了一个角度，从那些始终已经与这件商品发生交往的其他商品来看，把它比作《堂吉珂德》中的女性人物玛丽托内斯。对于那个浑然不觉的主人公而言，在性关系上，她与其他女人可以互相替代。因此，尽管她素来以毫无魅力著称，他还是成了她的情人。²⁶

马克思作这些比较时带着嘲弄的语气。他一边作拟人化比较，一边立即拉开自己与这一行为的距离。这表明，他可能是在用一种近乎可爱、或者刻意卖弄可爱的“讲故事”方式，把商品拟人化呈现出来，而且他有意让读者认出这种方式。²⁷

马克思把商品拟人化地比作儿童和女性，是为了强调：商品的“拜物教性质”，恰恰就是把它当作具有生命的人格存在的幻觉。在这种幻觉中，人类劳动的社会性被移置到劳动产品上。于是，产品在交换中仿佛彼此“对立”，好像各自拥有自己的社会生活。

然而，Barbara Johnson认为，尽管马克思以讽刺语气拉开距离，他在努力揭破商品拜物教这一错误信念的神秘面纱时，似乎仍不得不重复它对商品的拟人化。²⁸ 马克思显然想突出这种拟人化的“可爱”，并立即表达自己的鄙夷，却又忍不住要使用它。当他请读者想象商品像被赶上舞台的小演员一样开口说话时，这种做法达到了顶点：“如果商品能够说话，它们就会说：

原书第 62—63 页·PDF 第 76—77 页

我们的使用价值也许会引起人的兴趣，但它并不属于我们这些物本身。属于我们这些物本身的.....是我们的价值。我们作为商品彼此交往，就证明了这一点。我们彼此只作为交换价值发生关系。”²⁹

马克思让读者在头脑中演出一个场景，而在这个场景中，商品本身也被迫表演或背诵台词。他的叙述由此戏剧化地展现出：生产商品的人如何开始对商品产生共情，或者如何从他们所想象的商品自我认识的角度去看它。商品于是成了一个完全由它与其他对象在交换中的“社会”关系所界定的对象。

商品是具体的人类劳动的产品，具有使用价值，却又以一种矛盾的方式对使用价值漠不关心。正如马克思所说，“使用价值只有在使用或消费中才能实现”，而不是在使它们真正成为商品的交换行为中实现。³⁰ 因此，尽管没有使用价值就不可能有交换价值，但马克思在《资本论》中把劳动力或社会必要劳动时间的抽象化作为资本主义积累的关键来分析时，对使用价值或劳动本身的现象学经验，实际上说得很少。

Johnson注意到，马克思恰恰让商品开口说话，是为了让它们承认自己所制造的生命幻觉。她由此提出，“这个拟人代言的场景……表明，[马克思]正在论证的那个东西，对他来说力量太强了”。³² 从这里可以推断，要批判商品拜物教，似乎很难完全不进入它的逻辑。Keston Sutherland指出，马克思鄙夷地把拜物教视为从19世纪种族主义民族志中借来的一种“冒牌”理论，因此文学批评家认真对待它，是犯了错误。即使如此，要批判商品拜物教，也仍然面临上述困难。³³

我们还可以把这个时刻理解为马克思的一次尝试：他想强调，这种媚俗的拜物教理论使他得以描述的幻想，具有客观性。这样，我们就能更清楚地看见幻觉之所以是幻觉，也能更清楚地看见资本的主体如何深深地栖居其中。换句话说，拜物教赋予物以生命的幻想，可能完全是媚俗的；按Sutherland的说法，拜物教这套伪理论本身也是如此。但正如Johnson所指出的，它像可爱的对象一样，似乎“令人无法抗拒”。³⁴

确实，马克思强调，这种幻想是强制性的：它“在劳动产品作为商品被生产出来时，就附着在它们身上，因此与商品生产不可分离”。³⁵

可爱性可以被视为强化了商品拜物教那种媚俗的幻想逻辑，但它也通过再加一层幻想，改写了这一逻辑。因为在这种审美中，对象不只是被想象成一个有生命的存在，还被想象成一个邀请审美主体亲手触摸、摆弄它的存在。因此，可爱表达了一种欲望：想要找回马克思所谓“商品作为物体的粗糙的感性对象性”，而这种对象性在交换中立即消失。³⁶

原书第 63—64 页 · PDF 第 77—78 页

由此，可爱性是一种加倍的消费拜物教。它试图把无法回避的拜物教幻想当作自己的“原材料”，抓住并操弄它。而拜物教幻想本身，已经是在试图通过想象，为商品形式中无法解决的“现象与可替代性之间的矛盾”找到一个解决办法，这是阿多诺在《最低限度的道德》〔Minima Moralia〕中的说法。³⁷

可爱性保留了拜物教的总体幻觉，即对象具有生命特征；但它实际上想否认马克思笔下那些活起来的商品接着说出的话：“我们的使用价值也许会引起人的兴趣，但它并不属于我们这些物本身……我们彼此只作为交换价值发生关系。”可爱性试图在消费中通过幻想找回的，恰恰是“使用”所带来的、具有具体质感的现象学经验。商品

形式遮蔽了这种经验，正如劳动力遮蔽了劳动所带来的、具有具体质感的现象学经验。

因为商品一旦成为纯粹的“价值”，我们就无法再把它辨认为某种具体劳动形式的产品。它被化约为马克思所谓“抽象的人类劳动”，从而成为“凝结起来的、无差别劳动的量”。典型的可爱对象那种软塌塌、团块状的外形，以一种令人不安的方式映照了这一变化。³⁸

可爱性努力找回商品“粗糙的感性对象性”，因此参与了阿多诺所谓“质的乌托邦”。这种乌托邦“在资本主义下藏身于拜物教的特征之中”，因而也带有拜物教那种诡异感。³⁹ Robert Creeley的三词诗《战栗》〔“The Willys”〕，戏剧化地呈现出：即使是货币商品，也可以被赋予可爱意味，成为拜物对象，并产生使人发抖、甚至浑身起鸡皮疙瘩的效果。按马克思的说法，货币商品是交换价值最直接的体现；换句话说，这种商品的用途恰恰在于它可以交换：

> 小小的

> 美元

> 钞票。

这首诗的形式十分短小，语言表达的也是微小之意。就连诗题所指、诗似乎想要呈现或产生的情感，也是轻微的：“willies”恰恰是一种程度较轻、较弱的恐惧或厌恶。

《战栗》既可爱又略令人反感，原因就在于它执意把“小”这种可以亲身感受到的物的特质，强行施加于交换媒介本身。诗的短小，是Creeley以及其他追随“Willy” Carlos Williams的后客观主义诗人常见的特点，但在这里，它染上了一层诡异色彩。仿佛Creeley正以一种强行挪用词义的方式，“滥用”可交换性的概念，好让他自身继承的诗歌传统、客观主义传统显得陌生。⁴⁰

原书第 64—65 页·PDF 第 78—79 页

因此，可爱这种商品审美是一种商品拜物教，但又多了一重转折。马克思的叙述强调商品与其他商品之间想象中的交往：它们在交换中彼此“对立”，而不是与生产它们的人对立。可爱性则围绕另一种幻想展开：商品以抒情诗所特有的一对一、亲密的方式，向自己的“监护人”发出呼唤。

正如Merish所强调的，可爱的商品似乎只想要我们、而且只要我们做它的妈妈，让我们感到受宠。反过来，我们仿佛已经设身处地站在它的位置上，作为领养它的“监

护人”，似乎也在“选择”它，完美映照出它的欲望。因此，可爱的商品尽管带着无力者的悲情，却能够提出强得惊人的要求。正如Johnson所说，购买者往往“受到诱惑，觉得购买产品，其实是在满足产品自身的愿望”。⁴¹

支撑并贯穿可爱性的情感，是一种带着感伤的欲望：想要与商品建立更简单、更能直接感知、更具体的关系。但这些情感比乍看之下更加多样，也更加复杂。

现在，让我们以图2所示的青蛙形海绵，也就是婴儿洗澡玩具，作为一个随手可得的例子，进一步考察这些情感。这件洗澡玩具有一张硕大的脸，实际上它整个就是一张脸，还有夸张的凝视，有意思的是却没有嘴。这凸显了拟人化在可爱性中的核心地位。

然而，令人注意的是，海绵的五官被简化得十分粗糙，仿佛可爱性是一种商业性的原始主义，而非高度现代主义的原始主义。写实的逼真感与精确的形式，往往会削弱甚至消除可爱性。那些轮廓简单而圆润、几乎或完全没有装饰和细节的对象，最能显出可爱。⁴² 按照这个逻辑，可爱的极致，就是一团软软的、像面团一样、没有明显区分的东西。

既然可爱性是把无力状态变成审美特征（“我们喜爱它，是因为它顺从我们”），而柔软的轮廓又暗示着可塑性，或者对他人意愿的顺应，那么商品的形式区分越不清晰，就越可爱。⁴³ 这块洗澡海绵尤其清楚地说明了这一点：它的用途是贴着婴儿的身体按压、揉捏，而这样一来，那张本来就有些不成形的脸，必然会被反复挤压、变形。

因此，与可爱性相伴的非审美属性——小、紧凑、形式简单、柔软或可塑——会唤起一系列**图2**

原书第 65—66 页·PDF 第 79—80 页

轻微的负面情感：无助、可怜，甚至沮丧。

还可以说，可爱性集中体现了所有审美判断形成时都要经历的情感“对象化”过程。

⁴⁴ 对可爱性来说，关键在于对象带有某种被外力施加于其上的样貌。也就是说，它看起来格外容易回应主体对它的感受或态度，因而很容易被这些感受或态度塑造，或弄得变形。

具有迷人魅力的对象不能带有这种样貌或特征。事实上，如果它看起来仿佛是被赋予了这种魅力，那么仅仅这一外观就会立刻打破它那种冷静自足的气场，也就摧毁了它的魅力。但当主体对着可爱的对象轻声哄逗时，她隐约意识到，可爱性实际上可能是自己强加给它的。这种意识很可能增强、而不是削弱她觉得它可爱的审美体验。

如果审美化归根结底总是对象化，即把我们的主观感受，以及由这些感受支撑的评价，变成对象的属性，那么对象化又似乎在赋予对象可爱性的过程中得到了集中体现：对象越被对象化，或者越明显地受到主体情感要求和投射的塑造，它就越可爱。

确实，正如Daniel Harris所说，可爱对象那种夸大的被动性，似乎既会激起消费者保护、搂抱它的欲望，也同样可能激起她的施虐欲或支配欲。Harris举了Little Mutt的例子：这是一只“有条瘸腿的泰迪熊，英国制造商甚至给它穿上了一只矫形靴”。他指出，“向观看者传达可爱性的过程，会剥夺对象的力量，迫使它们落入可笑的处境，使它们显得比实际上更加无知、更加脆弱”。因此，当东西“正在摔个狼狈的跟头，或正在犯傻”时，它们最可爱：“维尼熊的鼻子卡在蜂巢里……电影《爱心熊》〔The Care Bears〕中的Love-a-Lot Bear，头上扣着一个翻倒的油漆桶，垂头丧气地望着我们”；⁴⁵或者当它们看起来受了伤、遭到损坏时，也是如此。

比如Russell Edson的《争斗》〔“The Fight”〕中的咖啡杯，在最后一节中，终于向一直与它争斗的男人投降：“杯子哭喊着说，不要伤害我，求求你不要伤害我；我不能移动，除了有用之外，我没有任何自卫手段；用我来盛你的咖啡吧。”⁴⁶

本页原书插图参见附录中“PDF 第 79 页”。

原书第 66—67 页·PDF 第 80—81 页

如果“身陷困境”的可爱性是“最能打动人”的可爱性——我们不妨想象伯克会这样说——那么Edson的散文诗就一再以戏剧化的方式呈现这一点。其中受伤残的对象会哭泣、尖叫，或逃离某些东西：《受伤的早餐》〔“The Wounded Breakfast”〕里哭泣、流血的鸡蛋，《猪剧院的一场演出》〔“A Performance at Hog Theater”〕里那些可怜的猪，一边哭一边喊着“只是猪，只是猪”。⁴⁷

商品的质与量两个方面无法分开。正如弗雷德里克·詹明信所指出的，在《资本论》的叙述中，二者的根本对立随着交换行为而启动，似乎由此引出了资本的其他一切矛盾。⁴⁸可爱性把我们带回一个更简单、可以直接感知的家庭使用和消费世界，这

个世界里只有孩子和与他们亲密相处的监护人。由此，可爱性成为一种田园幻想：商品作为使用价值，或者作为具体的、可以亲身体验的劳动产品所具有的质的一面，似乎能够以某种方式被提取出来，从而得到“拯救”。

然而，这种浪漫幻想需要强力，需要想象力执意而为。可爱形式在物理形态上的扭曲，可以说反映了这种执意。马克思用讲故事的口吻写道：“我们可以随意摆弄、翻转一件商品，但仍不可能把它把握为一个具有价值的物。”⁴⁹ 可爱性同样会引起抚弄、挤压对象的欲望，甚至把对象捏坏、损毁。因此，这种欲望可以被理解为一种尝试：想要“把握”作为具体人类劳动产品的商品。

仿佛在一个完全由交换规则支配的社会里，要靠幻想找回商品被遮蔽的使用价值，或者马克思所说的“朴素”“家常”的形式，想象力就必须以极大的力量对抗现实，以至于“使用”只能通过“虐用”这种夸张煽情的方式显现出来。⁵⁰ 正因为商品的质似乎就在我们眼前消失，我们才越发需要“摆弄、翻转”它的物质身体。这仿佛是在突出：要重新与商品可以感知的形式建立亲密关系，就必须施加一定程度的精神暴力。

因此，商品在可感知的现象与可替代性之间无法弥合的分裂，最能解释为什么可爱性既会激起我们的共情，也会激起我们的反感。想与可爱的对象建立亲密关系的欲望，与一种幻想相连：想要拯救商品在现象学意义上的方面，以及商品的“使用价值”所包含的那些具体而各不相同的劳动活动（甚至包括营销活动；营销虽然不创造额外的剩余价值，却在很大程度上决定了文化认为什么是“有用的”，以及它如何理解“有用”）。然而，在交换中，抽象的“价值”把这些不同劳动的产品变成了“仅仅是无差别的人类劳动的凝结，也就是不管以哪种形式耗费的人类劳动力的凝结”。

[^51] 我们很容易把可爱对象那种相对缺乏明确形状、没有明显区分的外形，看作这团“无差别的劳动”的“凝结物”的象征。不过，正如 Keston Sutherland 所指出的，马克思用来描述可相互替换的抽象劳动力的德语词 Gallerte，并不是一个抽象名词（因此，在 Sutherland 看来，把它译成“凝结的数量”是不可原谅的翻译错误），而是一种具体的食品：用磨碎的动物身体部位制成的肉冻或胶冻。[^52]

原书第 67—68 页·PDF 第 81—82 页

Sutherland 接着说：“马克思的德语读者不仅买过 Gallerte，也吃过它。马克思用这种特定商品的名称来描述……[无差别的]人类劳动，其意图不仅是教导读者，也是要让他们感到恶心。”典型的可爱对象，会让人联想到与胶状物质相似的柔软、黏糊的形态。由此我们可以理解，为什么我们想要搂抱商品的欲望，常常会伴随着一丝

厌恶。正如斯泰因在《温柔的纽扣》（Tender Buttons）中所说：“一点被叫作任何东西的东西，显出了战栗。”^[53]

前面已经提到，我们对可爱商品的渴望，映照着它似乎对我们怀有的渴望。我们不由自主地在说话时模仿对象的“柔软”特征，这种模仿再次重复了上述关系。正如 Merish 所指出的，可爱体验把欲望与认同混在了一起，也就是把“想要拥有”与“想要成为或像它一样”混在了一起。^[54]因而，它产生了 Mary Anne Doane 所说的“消费者与商品之间的间距奇异地收缩”的现象。这种距离的缩小，与体现它的共情一样，都与女性气质有着紧密联系。^[55]

也许没有哪部诗作比 Harryette Mullen 的《饰边》（Trimmings）更能突出这一点。这是一组关于女性时尚的散文诗，向斯泰因《温柔的纽扣》中的“物件”部分致敬。Mullen 用皮草、内裤、胸罩、长袜、腰带、鞋子，以及其他经常成为恋物对象的衣物，来转喻女性身体。转喻依靠的是接近或相邻关系，而这种关系也正是 Mullen 最喜爱的语言手法——双关——发挥作用的关键。她的这些用法唤起了消费者与商品之间的亲密关系，而可爱正是这种关系的典型体现：^[56]

> 手套里的手渴望着，挥起一面白旗。手到嘴边便投降，与偷偷摸摸的调情眉来眼去。（56）在这首诗中，我们很难把配饰（手套或手帕）与佩戴它的女人的身体区分开来；而这个身体本身，也只以手和嘴这样的局部显现。同样，我们也很难把表现女性无力的动作（“手到嘴边便投降”），与它的性欲意象（“与偷偷摸摸的调情眉来眼去”）分开。在下面这段“皮草小品”中，我们可以看到，可爱性所包含的不良模仿，同样被赋予了性别意味：

原书第 68—69 页·PDF 第 82—83 页

> 兽皮、小水貂、皮肤、尾巴。皮毛纷飞。宠物迷醉，光滑的海狸出击。暖手筒，柔软，“像兔子”。精美的狐狸皮披肩，鬼鬼祟祟地藏匿。沿路走去，好一件漂亮的皮草。（48）

这里，用来描述女性服饰的词语（muff、beaver、tail、fox），同时也成了用来描述穿着者身体的词语，而且带有明显的性意味和近乎贬损的意味。《饰边》由此突出了这样一种情形：“商品与消费者具有相同的属性——悦目，以及与他人建立共情关系——并变得无法区分”（Doane，《欲望的欲望》[Desire to Desire]，32）。

正如 Merish 所指出的，“欣赏可爱——喜爱文化所界定的‘惹人爱’之物——包含一种认同结构，即想要变得像可爱之物一样”（186）。既然如此，这种格外强调模仿的审美，在 Mullen 探索性别、服饰和语言之间的亲密联系时发挥重要作用，也就顺理成章了。[^57]

Mullen 在向斯泰因致敬的系列作品中，随后出版了《超市》（S*PeRM**K*T）。它改写了《温柔的纽扣》中的“食物”部分，为我们呈现了一个商品琳琅满目、供应充足的消费世界。在这里，“无穷无尽，永远是婴儿的家伙咿呀着”（93），“摇摆的汉堡跳起轻柔的软鞋舞”（85），而“一团咯咯笑的面团，一个娃娃厨师，对着他新来的小妹妹生动地微笑”（85）。

与《饰边》相比，这部作品更明确、也更始终如一地让我们通过广告接触商品，尤其是通过广告歌这种形式。广告歌是短小、紧凑、朗朗上口的语言“片段”，经过精心制作，力求吸引人，这一点与《超市》中的诗本身颇为相似。“你用了石油，难道不高兴吗？”（69）。

考虑到这些联系，我们不难理解，为什么批评家会竭力避开斯泰因本人诗歌中的可爱问题。因为从 H. L. Mencken 这样的同时代评论者开始，人们就反复借助这些联系，把斯泰因的写作贬为蒙帕纳斯的鹅妈妈发出的“淘气呀淘气的叽叽喳喳”，或者贬为温德姆·刘易斯所说的斯泰因的“儿童人格”，以及整个二十世纪初现代主义的“儿童崇拜”。[^58] 刘易斯在自己的著作中多次提到这种儿童崇拜。Mark McGurl 指出，刘易斯把它视为一种证据，说明即使是格特鲁德·斯泰因这样最具“理智主义”色彩的文学计划，也受到大众市场的“歇斯底里的愚昧”渗透。

大众市场提供过量的娱乐，并与多愁善感、矫揉造作，以及“完全没有任何看得出具有威胁的东西”联系在一起。[^59]

原书第 69—70 页·PDF 第 83—84 页

不过，正如我们在某些方面已经开始看到的，可爱性与无力之间的关系，比表面看来更复杂。即使在刘易斯对可爱性进行猛烈抨击的《以婴儿的面目》（“Sub Persona Infantis”）中，我们也能听出一丝不情愿的赞赏。这组主题相连的文章收在《被统治的艺术》（The Art of Being Ruled）中。刘易斯赞赏的是，这种“儿童崇拜”的审美能够把展示出来的软弱，转化为强有力或具有策略性的手段：

> 一个女人穿着象征最稚嫩年岁的服装，紧紧依偎着一条保护她的手臂，模仿某种过时的关系。她看到一大团飘浮的气球，便欣喜若狂地蹦跳起来，央求同伴：“噢！求求你，求求你，给我买个气球嘛：那个漂酿的绿绿的！”对任何碰巧看到这一表演的人来说，眼前重现的情景，恐怕古老得可以追溯到莫斯特文化时代。这很不幸，但事实就是如此：人们通过彼此间的性互动制造这样的画面和情景，为的是满足社交上的虚荣，而非性方面的虚荣。[^60]

商品的诱惑使人说起“软化”的、口齿不清的拟声话语，可爱性便以此为标志。因此，对刘易斯来说，可爱不仅与对商品的欲望有关，还参与了传统家庭结构——例如代际结构——的彻底瓦解。这个像孩子一样、近乎怪异的女人，使父母与孩子之间的界限消失了，正如消费者与商品之间的间距消失一样。[^61]

此外，刘易斯指出，二十世纪儿童崇拜的兴起，反映了“政治衰败，传统上那些让抱负得以充分释放的重要渠道被吸干、被关闭，以及任何能够声称自己具有……意义的‘公共生活’遭到推翻”。[^62] 这番话预示了汉娜·阿伦特后来对现代诗歌“迷恋‘小东西’”的谴责。

因此，可爱性或儿童崇拜，反映了对政治权力的拒绝；而且它似乎通过把这种拒绝变成审美对象，使之获得正当性。刘易斯认为这种拒绝十分可鄙。事实上，可爱性似乎也就成了“解决‘权力’问题的……一部分”，因为“使人人都‘像小孩子一样’，倒不失为一种处置他们的办法（至少可以从这里着手）”。[^63]

因此，正如刘易斯在《彼得·潘的孩子们》（“The Children of Peter Pan”）中所解释的：“假如我们……能够让自己的执念产生实际效果，并赋予它们可爱而具体的形态，那么我们今天的城镇里就会到处矗立着小孩子的巨大雕像。各种各样的男婴和女婴，都会站在基座上向我们抛媚眼。”[^64] 对于斯泰因本人而言，可爱性绝不是矫揉造作或安全无害的；后面我们会更详细地看到这一点。善意的文学批评家往往在这个问题上矫枉过正。他们拒绝承认，即使一部作品名为《温柔的纽扣》，斯泰因的写作也可能确实带有某种“‘可爱’得不成体统”的东西。这种态度表明，在二十世纪，可爱性也越来越成为诗歌的一个尴尬问题。

原书第 70—71 页·PDF 第 84—85 页

作为一种文类，诗歌通常被认为篇幅格外短小或凝练，语言也格外“柔嫩”或脆弱，尽管这种认识并非总是正确。因此，现代诗歌一直不得不处理自身与这个次要审美范畴的关系，而小说和史诗却没有以同样的方式面临这一问题。

对于两种有时相互重叠的诗歌类型来说，这一点尤其明显。一种是抒情诗，阿多诺称之为“世上最细腻、最脆弱的东西”。^[65]另一种是意象派及其后继传统中的诗歌，它们用朴素或口语化的语言，围绕日常生活中的小东西展开：威廉·卡洛斯·威廉斯的李子、弗兰克·奥哈拉的小饰物、Lorine Niedecker 的搪瓷桶、乔治·奥本的一块砖、约翰·阿什贝里的可可罐、Bernadette Mayer 的膨化小麦早餐谷物、Thomas Sayers Ellis 的气球狗，以及 Rae Armantrout 的猫、气泡包装膜和“橡皮筋、润唇膏、锡 / 箔纸，这支笔，为我们 / 使用而造的东西”。^[66]

当然，庞德的《诗章》（Cantos）、金斯堡那篇充满痛斥的《嚎叫》（Howl），以及路易斯·祖科夫斯基的《A》（A）、Nathaniel Mackey 的《安杜姆布卢之歌》（Song of the Andoumboulou）这类大型“世界诗”，并没有什么特别可爱的地方。^[67]

但在早期庞德、威廉斯和奥本所代表的意象派与客观主义传统中，那些篇幅短小、以物为中心的诗，似乎非常敏锐地意识到了自身与可爱性的关系。这些诗看起来不喜欢隐喻，却常常邀请我们在诗本身与它们所描写的物之间作隐喻性的比较。正如 Rae Armantrout 在《继续》（“Ongoing”）中写道：“当一番努力 / 是一台小引擎时 / / 我就爱它 / 像个妈咪。”^[68]

这里，儿童读物《能干的小火车头》（The Little Engine That Could）中的“小引擎”，充当了“努力”的隐喻“喻体”。诗直截了当地把这一点告诉我们，“暴露了手法”。而“努力”又可以被看作隐喻本身的喻体。这呼应了威廉斯对诗歌的著名描述：“用词语造出来的……小机器。”接下来，诗把“隐喻”放到了那个可爱装置的位置上：它成了推动《继续》向前运行的“小引擎”。^[69]

因此，《继续》不得不面对诗歌的可爱性：我们喜爱一种诗歌手法，却同时怀疑它是否幼稚，或者会使人幼稚化；又或者，我们怀疑它竟把诗人变成了“妈咪”，这里值得注意的是，变成的是“妈咪”，而不是母亲。Armantrout 一方面满怀爱意地把玩隐喻，另一方面又似乎不得不表达某种对它的不屑。^[70]与此相似，Russell Edson 的诗《玩具制造者》（“The Toy-Maker”），似乎也在评论二十世纪诗歌偏爱创作“小东西”的倾向：

原书第 71 页·PDF 第 85 页

> 一个玩具制造者造了一个玩具妻子和一个玩具孩子。他造了一栋玩具房子，还有一些玩具岁月。

- >
- > 他造了一个变老的玩具，又造了一个死去的玩具。
- >
- > 玩具制造者造了一个玩具天堂和一个玩具上帝。
- >
- > 可他最喜欢的，还是造玩具屎。

可爱性会缩小消费者与商品之间的距离。这首诗与之呼应，先缩短制造者与产品之间的距离，再拉长，最后又把它缩短。由于诗引导我们把“玩具妻子”中的“妻子”理解为制造者自己的妻子，前两行中，这个男性玩具制造者似乎与他的产品属于同一个世界。

但随着“玩具”的清单开始超出家庭范围，进入形而上的领域——从“妻子”和“房子”，发展到“死去”“天堂”和“上帝”——制造者与产品之间的距离突然扩展成一道超现实的鸿沟。接着，“造”“屎”又使这段距离骤然缩小。在日常口语中，“屎”（shit）可以泛指“没有明确区分的各种东西”。这个词最终把诗中其他所有意象汇聚成了一个。

“屎”也暗示着一种与世上事物模糊而不明确的关系（“我有一大堆破事要做”），还暗示着那些令人不快，却在事情最终的发展中无关紧要或转瞬即逝的事件（“倒霉事总会发生”）。然而，这小小的“屎”，最终却成了诗中最有力量的“玩具”。

当然，屎还具有粪便的含义，是人所“造”出来的东西。这个特殊的“造”的意象，再次消除了玩具制造者与玩具之间的距离。按逻辑来说，会“造”“玩具屎”的，应当是一个玩具生命；这里的“造”并不是制作，而是排泄。这首诗由此把玩了我们对诗歌的看法如何在宏伟与卑污之间，或者说，在创制（poiesis）与便便（poo）之间来回摆动。[^71]

在《融化》（“The Melting”）中，Edson 为我们提供了一种更可爱、也更恶心的创作描述。诗一开始，写到一个女人“喜欢把她的丈夫融化”。

- > 她把他放进一个融化装置，他便从另一端流出来，成了一股滚烫、血淋淋的糖浆。她用一组小小的丈夫模具把它接住。
- >
- > 溅到地板上的，狗就舔掉。

> 等他们凝固成形，她就有了十七个小丈夫。她把其中一个扔给狗，因为他的生殖器没有凝固好；一个气泡让它看起来太像外阴。

>

> 于是，十六个赤裸的小丈夫在厨房桌面上排成一行。

>

> 她拨弄他们，他们便有了十六个小小的勃起。

>

> 她想，也许可以再把丈夫融化一次。她喜欢融化他。她可以把他倒进一组更小的丈夫模具里.....[^72]

如果可爱性既使生命带上性意味，同时又让它们变得不具威胁，那么《融化》便明确揭示了这种活动中带有攻击性的一面。这首诗把创作等同于一种既色情又暴力的家务活动：把手中的材料融化、缩小、凝固，再加以拨弄。同时，它也证明了，这种材料能够欢快地承受把它暴力地缩小的过程：“十六个赤裸的小丈夫在厨房桌面上排成一行。”

Edson 把创作寓言化为使事物变得可爱，或者近似于制作糖果的过程。这突出了可爱与消费行为之间的联系，而这种行为涵盖了从“讲究品味地细细享用”到“用身体直接吞食”的整个范围。阿多诺认为，这些行为使艺术与“烹饪和色情”靠得令人不安地近。[^73] Armantrout 在《薄涂》（“Scumble”）中，借助可爱性试探这种接近：[^74]

> 假如“薄涂”“小指”或“外推”这样看似无辜的词，会让我性兴奋呢？

>

> 假如我操纵谈话，盼着别人说出这些词呢？

>

> 也许，那种兴奋来自对方用舌头轻轻地、漫不经心地触碰它们的方式。

>

> 假如“的”就是这样一个让人兴奋的按钮呢？

>

> “灌木的薄涂。”

>

> 假如把一件东西

> 叫作另一件东西的名字，

> 藏着一种快乐呢？

这首诗带着情色意味，细细品味那些“看似无辜”的词，又试图通过语言上的“操纵”，在他人身上诱发同样的兴奋。它直接把玩了这样一个想法：诗歌是一种间接的语言，而这种语言就是性，并在结尾评论了它自身那些情色委婉语所具有的情色意味。事实上，“薄涂”是一个绘画术语，指用另一种颜色在已有的形态或图像上擦涂，使其轮廓柔和下来。它也十分贴切地成了“委婉语”的委婉说法，即“把一件东西 / 叫作另一件东西的名字， / 藏着一种快乐”。

原书第 73 页 · PDF 第 87 页

Armantrout 在诗中给那些“让人兴奋的按钮”施以薄涂，由此把我们的注意力引向一整组与可爱有关的语义特征：使“看似无辜”的东西带上情色意味，使语言形式变得柔软或模糊，以及对委婉语、影射和双关这些地位不高的诗歌手法的专注。

如果说，可爱性以这种方式出人意料地使现代诗歌的某些方面格外鲜明，那么现代诗歌也展现了一种更阴暗、复杂得多的可爱性。我们此前只是慢慢地、而且确实才刚刚开始看到这一点。在进一步讨论可爱风格与语言艺术形式之间的亲密关系之前，我们有必要更深入地考察文化中的物质商业领域及 / 或视觉领域，因为在这些领域，可爱性似乎总是更容易凭直觉被注意到。而可爱风格与语言艺术的这种亲密关系，则经过了数十年间最先进的广告手段的中介。

“虚假的简单”

虽然如今从杯子到汽车，所有东西的设计中都融入了可爱性，但它首先仍是一种与儿童玩具联系在一起的审美。瓦尔特·本雅明在二十世纪二十年代末写过一系列评论文章，讨论玩具以及欧洲人对玩具历史的迷恋。他指出，在十九世纪之前，玩具并不是由专门的玩具制造者制作或出售的。制作和出售玩具的是木雕匠、锅炉匠、蜡烛匠、糖果师、车床工、五金商和造纸匠。

这些儿童玩具最初与成人用品一起陈列、销售。本雅明特别提到糖果店出售的一种玩具：一块被赋予人形的饼干，里面包着一句格言，或者一小段押韵的话：

> 这些是扁平的糖偶人（也有心形或其他类似形状），可以很容易地沿纵向分开。在中间两半相接的地方，放着一张小纸片，上面印有色彩鲜艳的图画和格言。展品中有一张未经裁切的大纸，上面印着这类糖果格言的例子。比如：“今天跳舞真痛快

， / 一周工资全花光。”或者：“给你，小小调情鬼， / 这颗杏子不伤你。”这种简练的两行诗被称为“机关”（devices），因为必须把小偶人分成两半，才能看到里面的格言。[^75]

一个诗歌“机关”或“简练的两行诗”，舒舒服服地藏在饼干里面，还有什么比这更可爱呢？在这里，可爱性确实出现在诗歌、食物与简化了的人形相交的地方。

原书第 74—75 页 · PDF 第 88—89 页

然而，本雅明注意到，玩具设计经过了相当长的时间，才把“简单”确立为审美理想，这令他感到惊讶。他引用玩具史家 Karl Gröber 的说法，指出当时的德国儿童更喜欢“裹在襁褓里的婴儿”，而不是穿着成人服装的娃娃。本雅明强调，直到十九世纪已经过去相当一段时间、玩具制造实现工业化以后，儿童玩具才出现了对“简单”的要求。

因此，颇具讽刺意味的是，“简单”的玩具恰恰是工业高度发达时代的产品。这促使本雅明提出，我们应当重新理解“简单”这一审美观念：与其依据风格标准，不如把它看作生产方式的一个因素；与其依据对象的形式设计，不如从它的“材料和技术”来理解。

本雅明接着把工业化之前的玩具所具有的“真正而不言自明的简单”，与“现代玩具的虚假简单”作了对比。[^76] 在工业化之前，人们还能“在木匠铺找到动物雕刻，在锅炉匠那里找到锡兵，在糖果师那里找到树脂胶制的小偶人，在蜡烛匠那里找到蜡娃娃”。

现代玩具由更柔软的材料制成，复杂精细的部件也更少，按照当代标准看，它们也许更可爱。但本雅明所说的“虚假简单”，显然指的就是可爱性，或者某种与之相近的东西。相比之下，真正简单的玩具会以公开、透明的方式，显示自身的制作过程（114）。

与此同时，本雅明也承认，现代玩具这种仅仅表现在形式上、因而是虚假的简单，可能源于一种“真正的渴望：重新发现与原初事物的联系，恢复家庭手工业的风格；而就在这个时候，家庭手工业正陷入一场 [与工业化力量之间] 越来越没有希望的斗争”（114）。[^77]

因此，对本雅明而言，“简单”（或对简单的渴望）并没有表面上那么简单。他以民间艺术为例，进一步强调了这一点：民间艺术是“原始技术与较粗糙材料的结合”，

却实际上力求模仿“精密技术与昂贵材料的结合”(119)。本雅明指出,“俄罗斯村庄里那些来自大型沙皇瓷器厂的瓷器,为木雕娃娃和风俗场景提供了样板”。由此他认为,“所谓民间艺术……不过是统治阶级的文化产品向下流传后,在广泛的集体范围内获得了新的生命”(119)。

在这些“木雕娃娃和风俗场景”中,我们可以看到民间艺术与媚俗艺术之间的联系。本雅明在后来一篇未发表的片段《论民间艺术的几点看法》(“Some Remarks on Folk Art”)中,以较少贬义的方式,把两者描述为“在所谓伟大艺术背后……的一场巨大运动”的两个方面。[^78]

这里以“儿童书籍中的图画”为例,无论是可爱的媚俗艺术,还是民间艺术,都具有一种“原始”特质。这种特质会产生强烈的向心吸力,甚至会在幻想中把审美主体“纳入”对象之中(278)。正因为媚俗作品似乎只“向他一人说话”,带着一种近似抒情诗对读者说话时的亲密感,审美主体便不会“像一个旁观者”那样,保持距离、静观作品,而是把它当作一种氛围来体验,或置身其中。这种氛围像外套一样把他包裹起来(278),或像面具一样罩在他的头上(279)。⁷⁹因此,“艺术教我们向物体内部看”,而民间艺术和可爱的媚俗品则“让我们从物体内部向外看”(279)。

原书第 75—76 页·PDF 第 89—90 页

本雅明的解读提出了一种颇具挑战性的看法:可爱商品是“虚假的简朴”的典型载体,而它那充满感情的目光,实际上代表着我们的目光,代表着我们“从内部向外看”。这表明,面对物体异乎寻常的亲密呼唤,我们会不由自主地通过模仿来认同它。不过,本雅明在其他著作中,也对“真正”简朴的玩具作出了类似论述。他认为,这些物体会引导儿童认同“风车和火车”等无生命的物体。⁸⁰本雅明写道:“模仿……存在于玩耍之中,而不在玩具之中。”由此,他把模仿的所在从物体移到了主体。⁸¹

本雅明认为,儿童玩“真正简朴”的玩具时,会表现出一种行为。他用人类学的语言将其描述为:“不过是昔日那种强烈冲动的残余:使自己变得相似,并以模仿的方式行动。”这种行为,与媚俗品、民间艺术和现代可爱玩具所具有的“虚假的简朴”引发的行为,其实完全相同。两者似乎都在回应审美主体的同一种模仿力量或能力,或使它得到实现,或将它唤起。

与许多其他作者一样,本雅明也讨论了玩具整体审美的变化如何与童年观念的变化相对应。他指出:“人们过了很久才认识到,儿童并不只是缩小版的男人和女人;至于把这种认识体现到玩偶中,则更晚。”⁸²他接着说:“有时看来,我们这个世纪似

乎想把这一发展再向前推进一步。人们不仅不再把儿童看作小号的男人和女人，甚至对是否应把他们看作人类也有所保留。如今，人们发现了儿童生活中怪诞、残酷、阴郁的一面”（101）。

可爱在美国玩具设计中占据主导地位，确实似乎印证了这一说法。比如，填充动物玩具或工厂生产的毛绒玩具，是可爱物体中特别典型的一种。它的出现，很容易追溯到二十世纪心理学兴起时，人们对儿童攻击性的新认识。⁸³出人意料的是，柔软材料对可爱玩具显得脆弱、无力至关重要，但这里改用柔软材料，却是为了让玩具更结实，更能经受粗暴使用或虐待。只有当人们不再像十八世纪那样把儿童想象成缩小版的成年人，也不再像十九世纪的大部分时期那样认为儿童天生有道德、品行端正时，制造商才有了动力，去生产不易损坏的玩具，使它们能够承受人们越来越多地与儿童联系在一起的暴力行为。

原书第 76—77 页·PDF 第 90—91 页

不过，值得注意的是，在美国玩具制造史上，毛绒玩具出现得相当晚。虽然从殖民地时期起，人们就用自制布娃娃教女孩做家务，但美国玩具业真正形成于南北战争之后的几十年间。在这段时期，商业生产的玩偶几乎完全由硬质材料制成：头部使用易碎、彩绘精细的素烧瓷，身体则由木材、锡镞、钢，甚至“电镀金属薄板”制成。⁸⁴

美国机械玩偶制造公司在1895年宣传的“大美人”（图3），关节齐全、装饰极为华丽，还能说话。大多数玩偶也和它一样，带有机械装置或具有机器般的外观，而且容易损坏。也就是说，按今天的标准来看，它们并不特别可爱。Miriam Formanek-Brunell认为，十九世纪末的玩偶设计偏爱硬质材料，注重再现人体的动作，而非人体的触感或质地。这与其说是美国玩具业试图适应人们对现代儿童观念的变化，不如说反映了当时商业经济的状况：占据主导地位的是一批男性企业家，他们热衷于技术和生产过程的科学管理。托马斯·爱迪生也在其中，他拥有自己的工厂，制造装有留声装置的“会说话的玩偶”。⁸⁵

Formanek-Brunell把这一玩具业的科学管理，与进步时代女性玩偶制造者的“母性物质主义”作了对比。例如，Martha Chase通过批量制造布制和针织布制的玩偶，终于把“柔软、便于携带、耐用 [以及] 安全”重新作为重要价值带回美国玩具市场。⁸⁶

不过，虽然Chase公司的玩偶明确针对人们关于儿童与玩耍的新态度而设计，也推动了玩偶形象从成年女性向婴儿的普遍转变，它们仍然遵循写实再现的标准。这种

标准，与当代可爱理论家所强调的可爱特征恰恰相反。二十世纪头十年间，金宝汤儿童形象和Rose O'Neill的丘比娃娃，使一种“大眼睛、圆脸、胖脸颊的新小孩”流行起来。虽然它们在造型上更加简化，身体却充满活力。因此，它们的诞生又成为美国大众文化史上的一个时刻：可爱的充分实现，似乎再次被奇怪地推迟了。⁸⁷

正如Formanek-Brunell所指出的，丘比娃娃远非无助或沮丧的形象。它们被描绘成机敏、精力充沛的社会改革者，会救助儿童，甚至向母亲们传授儿童福利知识；金宝汤儿童形象则同样不知疲倦地推销汤品。直到第一次世界大战之后，也就是泰迪熊发明很久以后，强调无助和脆弱的“可爱”新型机械“大美人”

原书第 77—78 页·PDF 第 91—92 页

法国素烧瓷玩偶

“巴黎女孩”

足足两英尺高

本世纪最新的玩偶奇迹。你可以给娃娃穿衣、脱衣；她还会睡觉，呼唤她的小妈妈，自然得就像一个真正的婴儿。这是一款出色的进口玩偶，穿着用丝绸、蕾丝和缎子制作的服装，漂亮而精致。

只需卖出三十件商品，每件售价十美分，就能轻松得到她。

关节式身体

这款新推出的赠品“巴黎女孩”，是一款特大号的法国进口玩偶，配备最新改良的专利机械发声装置。毫无疑问，她是各家公司作为赠品送出的玩偶中，体型最大、穿着最优雅的一款。“巴黎女孩”是一位美人，每个收到她的女孩都会十分珍爱她。

娃娃漂亮的头部由素烧瓷制成，配着自然的长卷发。她穿着漂亮的丝绸与蕾丝服装，戴着装饰精美的宽边帽，配有蕾丝饰边的内衣、镂空长袜、带银色饰面搭扣的漂亮缎带腰带、精巧的漆皮鞋，以及手表和表链等。配饰齐全，穿戴整齐而美观，采用最新的法国玩偶时装。图片未能充分展现她的魅力，因为这幅插图无法表现她的美丽与优雅。不过，见到她就会爱上她，因为她确实是个“大美人”。

我们希望提醒您：“巴黎女孩”并不是广告中到处宣传的那种廉价填充布娃娃，而是一款关节齐全的素烧瓷玩偶，从头到脚都穿戴优雅，足足二十四英寸高。她是现有

真正会说话的玩偶中，唯一能说“爸爸”和“妈妈”的一款。[此处原文有一处词语无法辨认]，而且不容易出故障。没有难看的拉绳需要拉动或可能拉断，没有吱嘎声，也不会让您失望。只需按下娃娃腋下的按钮，她就能说话，吐字和活生生的孩子一样清楚。这款新型发声装置已取得专利，由我们独家掌握。因此，“巴黎女孩”是唯一运行完美、令人满意的会说话的玩偶，其他款式都是廉价仿制品。

女孩们，请立即来信索取销售套装。我们会迅速向您的地址寄出三十件实用的[此处原文有一处词语无法辨认]及花式小商品，供您以每件十美分的价格出售。售出后，请把货款（三美元）汇给我们。我们将立即为您寄去一款精心包装、可爱的法国玩偶“巴黎女孩”。她足足两英尺高，与本广告中的图片和描述完全一致。

我们是一家可靠的公司，广告所作的承诺都会一一兑现。

请立即订购这三十件商品，以便在圣诞节前收到这款“大美人”玩偶。请立即致函：

机械玩偶制造公司（MECHANICAL DOLL WORKS）

银行大楼4号（4 BANK BUILDING）

康涅狄格州新米尔福德（NEW MILFORD, CONN.）

高二十四英寸

图3

玩具才开始在美国大量出现。这里的“可爱”取其较强的含义，指一种突出无助和脆弱的审美。

从某种意义上说，一种围绕微小、无助、脆弱和畸形展开的审美，在一个如此重视自身庞大、阳刚、健康和强壮形象的国家里，其显著地位可能受到削弱或抑制，这并不令人意外。相反，第二次世界大战后的日本，这个岛国刚刚意识到自身军事和经济力量的衰减，尤其是相对于美国而言。同一种审美——kawaii（日语中的“可爱”）——在那里发展得相对更快，并对整个文化产生了重大影响。它不仅充斥着日本的玩具市场，也遍布工业设计、印刷文化、广告、时尚、食品和汽车业。

本页原书插图参见附录中“PDF 第 91 页”。

原书第 78—79 页·PDF 第 92—93 页

换句话说，一种审美以微小、无助或畸形的物体为中心，并突出制造这种物体时所施加的暴力。它在某个国家的文化中，可能比在另一个国家的文化中具有更强的意识形态意义，因而也更为普遍。这背后有其历史原因。

艺术评论家榎木野衣正是这样解释日本战后对kawaii的迷恋。他不仅把这种迷恋追溯到日本对自身全球强国地位衰退的感受，也追溯到议会君主制下天皇的政治形象：“在统治的最后阶段，裕仁天皇给人一种衰弱、无力的印象。一个垂死的老人是最弱小的生命。……作为一个可爱的老人，裕仁在民众中非常受欢迎。”⁸⁸

此外，Kanao Shikawa指出，在二十世纪六十年代日本文化产业迅速扩张期间，kawaii的流行程度出现了前所未有的增长。因此，奈良美智和村上隆的作品始终有意识地突出这一审美背后的暴力，并不令人意外。这两位日本艺术家都在六十年代成长，在九十年代初开始展出作品。他们的作品，让我们得以理解一种经过极为深入探索和理论思考的可爱。⁸⁹

无论是在素描、绘画，还是在近些年的雕塑中，奈良美智笔下的大眼睛儿童经常呈现出受伤或痛苦的状态。一幅无题素描（图4）就是如此，其中一个具有奈良标志性风格的小女孩，配着“乌青的眼圈、肿胀的嘴唇和裂开的伤口”这段文字。《微热》（Slight Fever，2001；图5）也是如此。这幅画属于一组以白色塑料盘为底的丙烯画。

餐盘与食物有关。因此，它的作用不只是为奈良笔下残缺或受伤的儿童形象提供材料载体。奈良使用与食物有关的物体来探究kawaii，使人想起“你太可爱了，我真想把你一口吃掉”这句话。在雕塑《生命之泉》（Fountain of Life，2001；图6）中，这种做法进一步延伸，并被夸大：七个看起来没有身体的玩偶头颅，一个叠一个，堆放在一只配有茶碟的超大茶杯里，泪水/水从它们闭着的眼睛里流出。这突出了人们想要控制、压倒可爱物体的攻击性欲望，而这种欲望似乎正是由可爱物体自身引起的。奈良的作品明确揭示了可爱与**图4**

原书第 79—80 页·PDF 第 93—94 页

进食之间的联系。在消费文化中，San-X创造的角色也体现了同样的联系。San-X是Sanrio的一种更前卫、更具当代气息的版本；Sanrio正是创造了标志性角色Hello Kitty的公司。

San-X目前最受欢迎的角色之一是Kogepan，即“烤焦面包”。它是一个稍微烤焦、看起来垂头丧气的小面包。San-X网站把它描述为：“一个因为被烤焦而变得满腹牢骚的面包.....总是忍不住说些消极的话，比如‘反正你也会把我扔掉’。”有时，它被画成头顶缺了一口的样子；有时，它甚至会烘烤缩小版的自己。⁹⁰

Kogepan显然处于卑微、遭人嫌弃的境地，同时又可能残酷地对待那些尚未完全烤熟的Kogepan。这表明，一个物体是否可爱，最终的衡量标准或许是它能否被吃掉。进一步强调这一联系的，还有奈良的一幅**图5**

本页原书插图参见附录中“PDF 第 93 页”。

原书第 80—81 页·PDF 第 94—95 页

无题素描（2001；图7）。画中，一个造型简化、具有奈良风格的儿童，从一个标着“盒子内的日本佬”（JAP in the BOX）的包装盒中弹出。这幅画也突出了可爱在种族差异的商品推销与包装中所起的作用。

不过，这里存在双重反讽，因为奈良本人也和他的艺术家同行、媒体宠儿村上隆一样，是零售高手。⁹¹ 两人沿袭安迪·沃霍尔的传统，继续削弱市场社会中艺术与商业商品之间本就薄弱的界线，从而使这条界线更引人注目。

人们可以买到奈良设计的玩偶、闹钟、腕表、明信片、烟灰缸、T恤，当然还有餐盘。但把这些边界推得最远的是村上隆。他不仅根据自己在画廊展出的绘画和雕塑，制作价格有高有低的商品，其中包括2003年春季推出的一系列路易威登手袋，还创造了一个名叫DOB先生的角色。这是一个红蓝相间、图6

本页原书插图参见附录中“PDF 第 94 页”。

原书第 81—82 页·PDF 第 95—96 页

图7像老鼠的形象，最初被画成头部大得夸张、嘴巴极小的样子。村上隆在二十世纪九十年代初为它登记了版权。⁹² 村上隆说，创造这个角色，是为了“探究米老鼠、刺猬索尼克.....Hello Kitty以及香港生产的仿制角色等，在市场上生存下来的秘密”。⁹³

本页原书插图参见附录中“PDF 第 95 页”。

原书第 82—83 页·PDF 第 96—97 页

DOB先生最初是一个关于物种“生存能力”的实验。这让人想起斯蒂芬·杰伊·古尔德的著名论述：米老鼠在整个二十世纪中“逐渐幼态化”，从一只棱角分明的啮齿动物，逐渐变成更圆润、更柔软、眼睛更大的角色。这种变化证明，生物的可爱特征作为一种进化策略，有着强大的力量。⁹⁴

DOB常常面带微笑，绘画《DOB与花》（DOB with Flowers，1998；图8）中的他就是如此。他置身于一片由拟人化花朵组成的“风景”之中，那些花朵和他一样快乐。⁹⁵ 装置作品《奇异森林中的DOB》（DOB in the Strange Forest，1999；图9）则稍有变化。它把DOB放在一个阴森、暗含威胁的环境里，让他显得困惑或痛苦，而非心满意足。不过，那些带有威胁感的物体——布满眼睛、形态畸变的蘑菇，让人想起投向广岛和长崎的原子弹所产生的蘑菇云——仍然可以说，

****图8**图9**

本页原书插图参见附录中“PDF 第 96 页”。

原书第 83—84 页·PDF 第 97—98 页

它们和早先那幅画中的DOB，以及围绕着他的笑脸花朵一样可爱。

然而，在《然后，然后然后然后然后》（And Then, and Then and Then and Then and Then，1996—1997；图10）这幅约9英尺高、11英尺宽的丙烯画中，DOB是否可爱似乎变得难以确定，或者说，他的可爱性正受到压力。部分原因在于，画中的形象尺寸巨大，而且他现在露出了牙齿。DOB在这幅图像中显露出人意料的威胁感，仿佛在玩一个双关：日语中表示“可爱”的kawaii，与表示“可怕”的kawai，发音十分接近。

在后来的作品中，这种威胁感进一步增强。例如，《咕噜咕噜》（GuruGuru，1998）是一个直径106英寸、近9英尺的氯乙烯氢气球（图11）；《丁丁城堡》（The Castle of Tin Tin，1998）则是一幅高、宽都接近11英尺的丙烯画（图12）。在这两件作品中，DOB几乎只剩下眼睛、牙齿和水疱。不过，耳朵上标志性的“D”和“B”仍然清晰可辨。

这些模糊了kawaii与kawai之间界线的作品，只是数百种变体中的两种。自DOB于1993年首次以绘画形象出现以来，村上隆不断改造这个最初的形象，变体也越来越扭曲、变形。因此，尽管可爱性会夸大脆弱性——正如哈里斯强调的，对象受伤残缺或行动受阻时最为可爱——村上隆在风格上对DOB所作的毁损，却使人注意到图

10

本页原书插图参见附录中“PDF 第 97 页”。

原书第 84—85 页·PDF 第 98—99 页

图11图12

本页原书插图参见附录中“PDF 第 98 页”。

原书第 85—86 页·PDF 第 99—100 页

我们与可爱对象的关系中始终隐含着暴力，同时又使这个对象在观看者眼中更具威胁。DOB越像是攻击的对象或受害者，就越像是实施攻击的一方。因此，村上隆的DOB系列表明，可爱对象可以同时既无助又具有攻击性。

考虑到可爱对象会向我们提出强烈的情感要求，我们可以认为，这种矛盾的双重性从一开始就存在于可爱的概念之中。就连San-X这样的商业可爱形象制造商，似乎也意识到了这一点。焦面包让人想抱抱的特质，与他可能利用、虐待那些体形更小的焦面包，并不显得不相容，也丝毫没有因此受损。他似乎把这些更小的焦面包当作食物或宠物。⁹⁶

我们该如何理解，可爱竟如此轻易地转变成它的反面？这是否表明这种审美本身并不稳定，或者表明可爱的体验往往似乎会立即引发被操纵、被背叛的感受？我们又该如何理解这种逆转的猛烈程度？DOB身体的爆裂，是否证明了可爱性那一再推迟实现的乌托邦梦想有多么强烈？还是说，它更多地反映了我们自己在可爱对象“复仇”的叙事中投入了怎样的幻想？

本页原书插图参见附录中“PDF 第 99 页”。

原书第 86 页·PDF 第 100 页

尽管是DOB在图像上的变化让这种逆转凸显出来，村上隆的这个角色却并非源于视觉图像，而是源于一个语言短语。据村上隆说，DOB由dobozone与oshamanbe合成而来。dobozone是“为什么？”（doshite）的一种俚语说法，由一个漫画角色带动流行。这个角色以“奇怪的口音”和经常把词念错而出名，与赫胥黎笔下那个口齿不清、说话像鸟儿“叽叽喳喳”的巴黎姑娘相似。oshamanbe则是日本喜剧演员Toru Yuri的一句口头禅，把一个城镇的名字与日语音节man所带的性意味结合起来，构成双关。⁹⁷

村上隆最初拿dobozite和oshamanbe玩文字游戏，做出的并不是DOB先生的图画或视觉原型，而是一块标牌：这两个词反复出现，围成一个椭圆。这件作品后来定名为《DOBOZITE DOBOZITE OSHAMANBE》（1993），是专为一场讨论商品文化行话的展览制作的：

> 这场展览〔Romansu no Yube，即“浪漫之夜”〕的构想，是探究一种惯例：从啤酒到漫画书名，〔每一种日本商品〕的名称后面都要加上表示强调的后缀“Z”和“X”。例如，朝日Z啤酒，或者漫画名《龙珠Z》。是什么让这些产品如此受欢迎？我设法做出了一件花费低于预算的作品，同时也仔细琢磨了日语中的奇特之处。⁹⁸

因此，DOB这个可爱性的绝佳范例，连同它那几乎遮掩不住的暴力层次，来自对商品文化语言的研究，而非对其图像的研究。事实上，村上隆在别处把DOB的起源归于自己对一种“英语化的伪文字艺术”的敌意。这种艺术经由美国艺术家珍妮·霍尔泽和芭芭拉·克鲁格的作品，较晚才在日本流行起来：“DOB是我试图摧毁那个我所鄙视的艺术圈的尝试。”⁹⁹

这样一个格外可爱的对象，不仅被揭示为源于文字游戏，而且还与其他种类的“文字艺术”处于敌对关系。尤其是，对霍尔泽和克鲁格的提及表明，它所针对的是一种明确具有社会批判立场、强烈批判消费文化的美国“文字艺术”。至此，我们可以从可爱性在波普艺术和物质文化中的意义，回到对它在语言和诗歌中所起作用的更深入讨论。

原书第 87—88 页·PDF 第 101—102 页

无言的诗学

我们已经看到，可爱性如何使它所促成的审美回应也在语言上也变得可爱。这种语言模仿，凸显出作出判断的人出于共情，希望缩短自己与对象之间的距离。审美判断的语言如何变得可爱，在“cute”这个词自身的起源中也能看到。

“cute”来自较早的“acute”，经历了语言学家所谓的“词首脱落”：词语失去开头不重读的音节，形成自身更短、也更“可爱”的版本；例如“alone”变成“lone”，“until”变成“til”。因此，这个词的词源令人瞩目地重现了它后来所命名的审美逻辑。不过，“cute”与这些其他例子有一个关键差别。可爱性是一种柔软或不定形的审美，因此，当对象被描绘成困倦的样子时，可爱性就会增强。¹⁰⁰而“acute”的意思是“形成尖锐的边缘或尖端”，还暗示着思维警觉、敏锐和迅捷。

由此，“cute”展示了这样一种情况：把一个词变小，或者说，把它变得更可爱，竟造成了一种奇异的逆转，使它的意义变成了原来的正反面。

这种逆转，与DOB系列所戏剧化呈现的权力关系反复倒转相似，也对应着典型可爱对象对语言产生的影响：婴儿、小狗等等，会使那些判断它们可爱的人难以正常言说。可爱对象使人发出尖叫或咂嘴声、低语或轻柔的哄逗声，仿佛有能力把那些将它当作婴儿看待的人的语言，也变得像婴儿的语言。

例如，无论赞赏还是批评格特鲁德·斯泰因的评论者，似乎都忍不住模仿她的语言。甚至在意图明显是嘲笑时，他们也会细细品味这些模仿，并从中获得乐趣：“咿咿呀呀，咩，咩，胡扯〔Babble, baa, baa, Bull〕”；¹⁰¹“她的艺术，是儿童那句‘踢嗒哩、嗒嗒哩——咩嗒哩——嘟〔Tiddledy diddlety-fiddlety-doo〕’的精巧发展。”¹⁰²

赫胥黎在用“orgy-porgy”和“bumble-puppy”之类的新造词攻击其美丽新世界中那些唾手可得的快乐时，似乎也很享受这些词。同样，我们看到，美国文坛中像H. L. 门肯这样讲究的人，在负面评价斯泰因的“咿呀〔bebble〕”时，也被推着说出“胡扯〔tosh〕”这样的词。¹⁰³就连温德姆·刘易斯，似乎也忍不住模仿他所鄙视的女性消费者那种口齿不清的说话方式，而且享受这种模仿：“哦！求求，求求〔Oh! Pease, pease〕。”

语言变得可爱的过程，再次作用于“cute”这个词本身。它很容易缩变成更显小巧的形式：名词“cutie”（小可爱）、形容词“cutesy”（娇憨可爱的），以及形容词“cutesy-poo”（娇滴滴可爱的）。《牛津英语词典》为这三个词分别设置了词条。

因此，可爱性所命名的是一次与差异的相遇，尤其是一次与主体和对象之间被感知到的力量差异的相遇。这次相遇会改变日常交流中的言语：削弱甚至瓦解句法，使词汇缩减为拟声词。更具体地说，它所命名的，是这样一次与差异的相遇：主体试图通过把可爱性强加给对象来处理这种差异，而这次相遇却改变了主体自身的言语。可爱性由此激起一种幻想：可爱对象有能力报复。我们已经看到，村上隆探索过这种幻想。

原书第 88—89 页·PDF 第 102—103 页

同一种幻想，也许能让我们重新理解，为什么《嫩纽扣》（Tender Buttons）里会出现那么多“小东西”：杯子和茶碟、衬裙、靠垫、披肩、钱包。它们被描述为“受了伤”，却也在“热情地伤害”同类的其他对象，与焦面包对待宠物的方式颇为相似。正

如斯泰因所写：

> 一根受伤又修好的棍子，一只受伤又修好的杯子，一件带来非同寻常的放松和烦恼的、受伤又修好的物品，一个受伤又修好的，受伤又修好如此必要，以至于并没有犯错的意思。¹⁰⁴

的确，对《嫩纽扣》而言，“受伤又修好”似乎和它对于行动不便、缠着绷带的小杂种狗一样“必要”。在这首诗的世界里，连杯子都“需要一只宠物牡蛎”（49）。主体向可爱对象发出的低语或哄逗声，则化作同样轻声窸窣的“唉”。

在《嫩纽扣》中，这种哀伤的呼告随处可见，指向那些似乎仅凭自身小巧地位所带的可怜意味，就能引出这种声音的对象：“唉，唉这拉动，唉这铃，唉这瓷制马车，唉这小的”（53）。或者，如斯泰因在《鸡》（CHICKEN）中轻声哄道：“唉，一只脏鸟”（54）。因此，《嫩纽扣》的世界里——唉——存在着“对奶酪的虐待”。然而，这个世界也充满了“嚼食者嚼食者”的吵闹声。我们在《一套新的杯碟》（A NEW CUP AND SAUCER）中，看到这种攻击性的主题再次出现：“热情地伤害一朵浑浊的黄色花蕾和茶碟，缎带里的咬噬也如此热情”（20）。

正如DOB长出了令人不安的尖牙，斯泰因的缎带也会咬人。这种“甜美”却会咬人的“饰边”，既与《嫩纽扣》的女同性恋情欲相呼应，也与我想特别指出的可爱情欲相呼应。它凸显出，可爱性提供的“愉悦”在多大程度上具有“暴力”。正如斯泰因所写：“如果不能从始终不厌倦它之中得到快乐，那么一种暴力的愉悦又有什么用？”（10）

这个反问表明，可爱之物提供的快乐，部分来自人们认为它们能够承受长时间、格外粗暴的使用。DOB先生也同样如此：这个为探索“市场生存能力”而创造的角色，在自身遭到暴力毁形之后，仍能继续存在。¹⁰⁵

为了进一步说明斯泰因与可爱性的双面关系，我们暂且转向另一个例子。这次的例子来自一位二十世纪中叶的晚期现代主义诗人：弗朗西斯·蓬热的《土豆》（The Potato）。这首诗呼应了超现实主义对日常事物所作的陌生化处理；蓬热在20世纪20年代曾与他们有所联系。诗中那些“家常”对象所“遭受”的变形，也预示了DOB先生的命运。它们显然都没有自保能力，之所以被“晃动、碰撞、虐待”，恰恰是为了看看“它们的形状是否还能保住”。从这个角度看，《土豆》进一步凸显了可爱性的一个方面，我们最初是在埃德森的《融化》（The Melting）中瞥见它的：对象似乎能够承受暴力，而这种暴力似乎正是由它自身的被动状态招来的。

我们可以把这称为驯化的暴力，或者“嫩化”：

原书第 89—90 页·PDF 第 103—104 页

> 把土豆放进沸水里煮上二十分钟，就能这样驯服它，实在令人惊奇（事实上，在我写下这些文字的时候——现在是凌晨一点——我面前的炉子上正煮着土豆）……

>

> 可以听见一片喧闹：水在冒泡。它狂怒着，或者至少正兴奋到极点。它愤怒地翻腾，冒着蒸汽，渗流，嘶嘶作响，噗嗤，嘶嗒；总之，它在烧得通红的炉架上躁动不已。

>

> 我的土豆浸在下面，被晃动、碰撞、虐待，浸湿到了骨髓。

>

> 水的狂怒大概与它们毫无关系，但它们却要承受后果——无法摆脱这种处境，它们发现自己已被它深深改变。

>

> 最后，它们被当作死物丢在那里……如果它们的形状还能保住（并不总能如此），它们也已经变得柔软、细嫩了。¹⁰⁶

斯泰因的批评者为了让《嫩纽扣》更易消化，或者为了谴责它难以消化，而发出“咿呀”之声。这提示我们，可以把可爱性描述为一种审美体验：它让语言不仅更容易被弄得变形，也更容易发生转变。同样，在《土豆》中，写诗被等同于这样一种行动：把小巧、圆润、紧实的对象“置于”狂怒的“冒泡”之中，使它们变得“柔软”“细嫩”，也就是更容易塑形，更便于使用或虐待，而且可以说，更可爱了。

诗歌意味着像对待物质性的东西那样对待词语，可以用力甚至粗暴地使用它们，可以对它们加以“揉擦〔scumble〕”“摆弄〔diddle〕”或“冒泡〔bubble〕”。这一观念，将本文讨论的诗人所“虐待”的语言对象，与心理学家D. W. 温尼科特所定义的过渡性客体联系起来。

婴儿的过渡性客体会“既受到亲昵的搂抱，又受到激动的爱抚和毁损”。温尼科特指出，它可以是“咿呀声”或一连串词语，也可以是泰迪熊之类的实物。它的作用恰恰在于：“经受住〔这种〕爱，也经受住恨，以及——如果存在的话——纯粹的攻击。”因此，温尼科特的过渡性客体堪称可爱对象的典范，同样由温柔与攻击、生存与使用之间的互动关系塑造而成。¹⁰⁷《嫩纽扣》中的对象也被表现为“轻易就被搅动，

也被珍爱”，以至于《蛋奶羹》（CUSTARD）“疼痛，疼痛当”，而“一只盘子有个小凸起，它们全都，随便哪一个如此”。的确，在斯泰因这首诗的世界里，“一个叫作任何东西的小东西显露出颤抖”（TB，41、51、28、25）。

原书第 90 页·PDF 第 104 页

《嫩纽扣》预示了蓬热后来标志性的写法，即用事物来比喻词语和诗。它让人注意到语言在更广泛意义上的“柔嫩”，展示了语法本身如何承受一种“热”，被它“松开”“融化”，并产生“污渍”：“吃他热吃他热它吃，他热它热吃。”

然而，这种“嫩化”过程似乎也产生了某种更为不祥的东西：“松散，为什么厨房里有一道影子，厨房里有一道影子，因为每一件小东西都更大了”（TB，36）。这仿佛是在戏仿伯克对美的解释：美使“身体的纤维放松、松弛、衰弱，继而……为了享受而昏厥、消解、融化”。¹⁰⁸

斯泰因指出，“融化就是夸大”（35）。这句话实际上也可以用来描述DOB先生的变化：这个起初紧实的形象越是“融化”，他的各个特征就越是被夸大得怪异可怖。在《烤牛肉》（ROASTBEEF）临近结尾处，斯泰因写道：“所有的污渍都是嫩的。”可是，尽管“结果，那纯粹的结果是汁液”（39），“一个相似形象，任何相似形象，一个相似形象有水疱，它有那个和牙齿，它有那盲目踉跄”（45）。

这唤回了“趣味”（taste）一词在味觉上的含义。正如皮埃尔·布迪厄等人指出的，这层含义总会回来缠绕美学。《嫩纽扣》的可爱性似乎要求呈现的不只是美味可口的对象，还要呈现某种不那么容易消费的东西：某个满是水疱、长着牙齿、踉踉跄跄的东西，我们根本不愿把它放进嘴里。¹⁰⁹

事实上，当《嫩纽扣》从“物品”推进到“食物”，也就是当这些诗所指的对象变得更可口、因而更可爱时，文本便越来越多地引导我们去看一个“怪物”的构造，或一个“怪物谜题，一阵沉重的窒息”（45）。因此，在“房间”这个“有一整套收藏被做出来”、而且“整个布置已确立”的地方（68、64），我们读到如下宣告：“这是一个怪物，而且笨拙，相当笨拙，而那开了花的小图案并不奇怪，却有可见的文字，这并不是一直显示，而是一下子，之后它停在它所在的地方，停在它安置妥当的地方”（74）。

110

看看蓬热的《橙子》（The Orange），还能进一步理解斯泰因从烹饪角度对可爱性的处理。这首诗开篇的形象，是一个小巧、圆润、被赋予人性特征的对象，遭到拳

头挤压，“让折磨它的人感到快乐”。

> 像海绵一样，橙子在经受压榨表达的磨难之后，也渴望恢复面目。但海绵总能成功，

原书第 91—92 页·PDF 第 105—106 页

> 橙子却从来做不到；因为它的细胞已经破裂，组织已经撕开。只有果皮凭着自身的弹性，软塌塌地恢复着原来的形状。一股琥珀色的液体已经渗出，随之而来的，正如我们所知，有甜美的清凉、甜美的芳香——但也有一种苦涩的意识：果核也被过早地挤了出来。（VT，36）

蓬热的橙子是一件被赋予人类特征的非人之物，尽管这些特征很快又被剥夺。因此，我们可以把它看作多种拟人策略的形象体现。其中一种策略被保罗·德曼比作“赋予面孔”，也可以说是可爱性最主要的修辞手法：

> 拟人代言〔prosopopoeia〕〔是〕一种虚构：向一个……无法发声的存在呼告，设想它可能回应，并赋予它说话的能力。声音意味着嘴巴、眼睛，最后是面孔。这一连串联系清楚地体现在这个修辞名称的词源中：prosopon poien，即赋予面具或面孔（prosopon）。¹¹¹

蓬热的橙子凸显了这样一点：赋予一个无言的物体以表达能力，是多么容易变成一种支配行为。让橙子能够表达，既意味着让它能够清楚地说话、产生意义，也意味着迫使它排出自己的“精髓”。这样做实际上就是使它受到伤害：“它的细胞已经破裂，组织已经撕开。”在这首诗中，给物体“赋予面孔”，远不是善意之举，也不是赋予它力量，而是在想象中使它失去面孔。这个行为不仅是羞辱，也是残害。

这里值得注意的是，最可爱的玩具都有面孔，而且眼睛往往大得过分，以一种悖常的方式，把本雅明与自主艺术的灵韵联系起来的凝视变成了字面上的形象。但其他面部特征，尤其是嘴巴，却往往被简化得几乎看不见。¹¹² 例如，三丽鸥的 Hello Kitty 根本没有嘴巴。因此，德曼把赋予说话能力等同于“赋予面孔”，但在可爱性中，“赋予面孔”似乎反而意味着剥夺说话能力。

可爱面容这种显著的不完整，意味着物体必须获得恰到好处的面部特征，使它能够带着共情回望我们。但拟人又不能更进一步，因为更充分的拟人会在象征意义上使这个物体与我们平等，从而抹去这种审美赖以成立的权力差距。正如 Stephen Siperstein 所指出的，同一原则也体现在机器人学家森政弘的“恐怖谷”理论中。按照

这一理论，当造型经过简化的机器人开始在外貌和行为上越来越接近真人时，我们对它们的喜爱也会增加，直到某个临界点；超过这一点，相似性就会引起厌恶。¹¹³（“谷”指的是图13的曲线中，逼真机器人的情感吸引力骤降的部分。）显然，要保留可爱的吸引力，又不让我们毛骨悚然（尽管**图13**

原书第 92—93 页·PDF 第 106—107 页

图中可辨认的文字：恐怖谷；运动；文乐木偶；健康的人；工业机器人；熟悉感；与人的相似程度；100%；假手。

正如我们已经看到的，在可爱性中，吸引与排斥彼此非常接近），被赋予生命的商品必须在一定程度上模仿一个具备说话能力的人，但最终又不能模仿得太像。

与此同时，可爱性也让我们注意到德曼所说的“潜在威胁”：这种威胁伴随着一切修辞性的拟人策略。他在解读华兹华斯时讨论了这一点。德曼注意到，华兹华斯的《论墓志铭》（*Essays upon Epitaphs*）一面依赖并推崇拟人代言这一修辞，一面又不安地告诫人们不要使用它。德曼认为，让死者、无生命之物或非人之物说话，“这一修辞的对称结构也同样意味着”，那个将非人之物拟人化、把声音投向它的活人说话者，可能会“变成哑巴”。¹¹⁴

换句话说，如果物可以被变成人，那么人也可以被变成物。正如马克思对商品形式的分析所表明的，拜物式的赋予生命与物化，是“同一枚硬币的两面”。¹¹⁵ 蓬热的《橙子》（“*The Orange*”）中稍后出现的一个形象，也使我们注意到这种逆转：

> 仅仅回想它以独特的方式使空气芬芳、使折磨它的人欣喜，还不足以说清橙子。必须强调那流出的液体所具有的灿烂颜色。与柠檬汁相比，它更能使喉头大大张开，既为了说出那个词，也为了喝下汁液，嘴巴不必因顾虑而扭曲。（VT，36—37）尽管《橙子》一开始就突出标题中那件商品的被动状态——一个轻巧、紧凑的物体，似乎在邀请我们把它看作短小而紧凑的作品《橙子》的象征——但到结尾，这种被动状态却转移到了消费它的主体身上。这个主体消费的，正是物体 / 艺术作品 / 商品被迫排出的精髓。

本页原书插图参见附录中“PDF 第 106 页”。

原书第 93—94 页·PDF 第 107—108 页

蓬热把消费写成一种被迫而非自愿的行为。借助这一描述，我们便能更好地理解，为什么《温柔的纽扣》（*Tender Buttons*）中接连出现的那些“小小的”“温柔的”“受

伤的”“遭到虐待的”“颤抖的”和“屈服的”物体，必须最终走向“怪物”这个观念，或者在这一观念中作为一种“设计”完整地显现出来。

如果可爱性特别能反映市场社会是多么容易把艺术变成一种“可供食用”的商品，那么我们或许可以推想，《温柔的纽扣》和村上隆的 DOB 系列中出现的那个长满水疱、令人不快的“怪物”，与其说是在邀请我们幻想艺术能够报复那个使它变得无害的社会，不如说是在提供一种更为克制的想象：艺术能够把自身变得稍微不那么容易消费；或者，即便被消费，也可能造成“严重的噎塞”（TB，45）。

沿着这一思路，村上隆那件小巧、微笑着的可爱物品猛烈地向内崩塌，也可以被看作一个证明：战后现代主义美学的工业化曾许诺，高雅艺术与大众文化可以达成和解，但这种和解是虚假的。新兴设计产业试图推广的那些新的趣味概念，曾经看似如此整齐地把这一许诺浓缩在其中。

可爱之物表现出夸张的被动性。因此，在某种意义上，它是物中最被物化、最像物的物，是对象中最被对象化的对象，甚至可以说是最典型的“对象”。从斯泰因和蓬热这些20世纪早期及中期的例子，转向一件21世纪的艺术作品，我们可以看到一种相似的幻想：这种极端的对象化如何可能受阻，甚至被逆转。

这件作品是 Bob Perelman 与 Francie Shaw 的《嬉戏的身体》（Playing Bodies）。它由52首短诗组成，分别对应52幅小型白色乳胶漆画作，每幅18英寸见方。画中描绘了两个没有嘴巴的玩偶或玩具，一个呈人形，另一个是恐龙。它们的互动既亲密而充满爱意，也暴力而富于攻击性。¹¹⁶

在大多数诗作中，Perelman 以两个玩具之一的口吻说话，通常是人形玩具。他对另一个玩具说话，仿佛对方也不只是一个物，而是能够回应的主体。但他这样做，恰恰是为了暗示并突出对方无法回应。例如，下面这首诗的说话者给一个无声的存在，也就是恐龙，“赋予面孔”。他的目的与其说是赋予它行动能力，不如说是强调自己能够使用它，在这里就是把它当作书写工具（图14）。恐龙由此成了写作者/说话者的工具；而他曾经亲密地对它说话，把它称作自己的诗歌原则，图14

原书第 94 页·PDF 第 108 页

它最初“昏沉”着，陷入半清醒的恍惚或“出神”状态。这使人想起哈里斯的观察：可爱性不仅是“畸形与沮丧的审美”，也是“睡眠的审美”。¹¹⁷ 尽管这个昏迷般的物体最终确实开口了，它发出的声音却仅限于“微弱的低语”。也就是说，这种言语让我们注

意到它所处的否定状态：它几乎算不上言语。

37

所以，诗啊，我看见你
昏沉着陷入深深的出神状态
当我听见
你微弱的低语
我的双臂太轻
我需要你的尾巴来书写
看起来，我正在对你说这些话
沿着一条斜线出神

本页原书插图参见附录中“PDF 第 108 页”。

原书第 95—96 页·PDF 第 109—110 页

但你的耳朵无处不在
没有它，我就散得七零八落
真的，我只是
用你来书写
你告诉我我听见的东西

正如蓬热的橙子被挤压着作出表达，这里这个确实没有嘴巴、被主体呼告的物体（“所以，诗啊”），也被无情地变成了书写工具。在这个意义上，说话者与其说是在让一个物体发声，不如说是在让一种操作发声。这种操作几乎贯穿了整个抒情诗传统，从彼特拉克把劳拉变成工具、损毁她的形象，到华兹华斯的露西组诗，以及更晚的作品。

然而，到第37首诗结尾，尽管这个物体受到粗暴摆布，被变成了传递他人话语的媒介，真正掌握控制权的似乎反而是它。它控制的不仅是诗中的说话者，也是诗本身。因为在最后几行，变成记录工具的是说话者：他写下的，是物体告诉他自己正在听见的东西。那么，究竟谁是谁的工具？《嬉戏的身体》第23首（图15）提出了相似的问题：

图15 23

本页原书插图参见附录中“PDF 第 109 页”。

原书第 96—97 页·PDF 第 110—111 页

吃我这一招，那
再尝尝这个，这
做你自己，做
别踩我，别
去你妈的，你
我喜欢你那样叫我，爱
快乐总要绕街区两圈，请
所以再说一遍，山姆
再来一次，时间
还有一件事，物
现在别停，现在
不然我就走了，我

这首诗主要由人们已经说过的话构成。这里引人注目的是，诗中的呼告被等同于攻击。说话者的话在内容上显然具有攻击性（“吃我这一招”；“去你妈的”），但它们采用的形式更具攻击性：这些话都是祈使句，而且祈使句中的语言实际上生成了被呼告对象的专名（“那”“你”）。

这里暗示了一种情形：暴力命令的接受者，似乎没有独立的身份，他的身份完全由命令本身构成。在“做你自己”这一句中，这种情形尤其具有讽刺意味。然而，说话者的命令又产生了某种回声式的重复（“那，那”；“这，这”；“现在，现在”）。这种重复不断反照自身、循环往复，表明说话者没能把被呼告者确立为一个完全独立、与自己分离、能够回应这些命令的存在。

在这个意义上，被呼告的无言之物的无力，又返回来说话者身上，变成了他的无能。他的召唤恰恰在预计即将完成的时刻，变得结结巴巴，空洞地绕回自身。这就好像在路易·阿尔都塞所描述的询唤场景中，权威人物那句“喂，你！”还没能说到第二人称代词，就折返回来，成了一次对自己尚未完成的召唤的召唤。

Perelman 这首诗的最后一行，“不然我就走了，我”，最清楚地揭示了这种结构上的不完整。这是一个句子片段，其中没有明说却隐含着的“你”，似乎矛盾地在被呼告的过程中遭到抹除，只留下一个孤零零、悬而未决的“我”。

因此，在我们通过斯泰因和蓬热持续考察可爱性的过程中，Perelman 补充了这样一点：这种审美如何取决于呼告的失败或不完整，而这种失败或不完整却出人意料地暗示，这种呼告虽然沿用了抒情诗传统中“我—你”的亲密关系，却仍有某种不知节制之处，或者说，对自身的范围与触及能力抱有过大的野心。

原书第 97 页·PDF 第 111 页

这里关注的不只是呼告的不完整，也包括它的范围或目标可能过大。这表明，作为诗人，Perelman 对可爱性的探索所涉及的，不只是这一审美范畴本身，而是更广泛的问题：对先锋派的社会地位，以及左翼对其抱负所作批评的思考。

事实上，把以上这些对可爱性的诗歌探索放在整个20世纪的背景中，我们可以把它们理解为对一些常见观察的回应。这些观察指出，文学先锋派缺乏社会力量，在那个“被过度管理的世界”里缺乏实际成效，但它仍执意想象这个世界可以不同于现状。

118

可爱是一种关于小、脆弱和畸形的审美，而先锋派未能产生政治影响，通常被归因于以下几个方面。首先，它实际的呼告范围很小或有限，这常被视为其精英主义的表现，因为它是一种“有限生产”的方式，这是皮埃尔·布迪厄的批评。其次，尽管先锋派充满活力、致力于变革，却很容易变成惯例，进而被它最初反对的文化机构吸收并收编，这是雷蒙德·威廉斯、彼得·比格尔和保罗·曼的批评。最后，它所有项目的不完整或未完成状态，显露出它对社会抱有过大的野心。

这种不完整，又暴露出一种过于仓促的假定，即“社会与艺术作品之间的和谐已经由世界精神预先确立”（AT，236）。由此推而广之，它也暴露出一种过度简单的等同：把政治行动能力等同于激进形式。¹¹⁹

Barrett Watten 在援引这些作者和论点时指出，这些来自左翼的批评提出了有力的挑战，不能简单地予以驳斥或置之不理：

> “的确，先锋派由一小群实践者构成，他们与社会再生产的机制相距甚远。先锋派的批判性无法弥合它宣称的意图与实际效果之间的鸿沟。这些实际效果，仍须联系其有限的符码和边缘性的组织形态来理解。”¹²⁰

这些对先锋派行动能力的质疑，围绕的是它的规模小（受众人数和成员人数都少）、不完整（宣称的意图与实际效果之间存在鸿沟）以及脆弱（容易在制度中僵化）。在先锋派的诗歌创作中，这些质疑似乎尤其突出。因为诗歌这一文学体裁，最常与

亲密的呼告（抒情诗）、格外短小且精雕细琢、如物件般的文本（意象主义 / 客观主义），以及格外“温柔”的言语联系在一起。因此，我们可以理解，为什么诗歌先锋派会明确地借助可爱性，思考自身有限的行动能力，以及自身文本被当作拜物对象的过程。

原书第 98—99 页 · PDF 第 112—113 页

因此，20 世纪诗歌与可爱性这种商品审美之间的复杂关系，凸显了若干反复出现的主题，帮助我们加深对可爱性的理解。

首先，可爱性不仅是一种物体的风格，也是一种语言的风格。它的特点是缺乏论述性的“叽叽喳喳”或“咿咿呀呀”，以及一种呼告方式。这种呼告的强度和亲密程度，与抒情诗有着惊人的相似之处。

其次，我们对可爱之物的体验，包含一种亲密的呼告。这种呼告往往无法把他者确立为真正的他者，仿佛是因为主体对亲密关系的渴望施加了过大的压力，或者因为这种审美所带有的模仿冲动太强。这类失败似乎是无能力审美中固有的现象。

然而，恰恰是在可爱体验中对无力的审美化，似乎引发了关于可爱对象拥有力量的幻想。最能体现这一幻想的情形是：投向物体的攻击性情感，像回旋镖一样向外折返，转而指向主体。所有这些可爱的反复主题——它们还不能算是严格意义上的概念——都强调了规定这种审美的力量与无力的辩证关系。

按照拜物主义赋予物以生命的逻辑，可爱性似乎总是包含一种幻想：那些被极端对象化的物体拥有行动能力，即便它们处于最凝固、最惰性的状态。毕竟，正如 Merish 等人指出的，可爱对象似乎坚持要从我们这里得到某些东西：照料、爱意、亲密。而我们又觉得自己不得不给予。

一方面，这凸显了所有审美判断的性质：无论它们如何伪装成陈述事实的话，实际上都是施为性话语，更具体地说，都是要求。¹²¹ 另一方面，正如娜塔莉·安吉尔指出的，我们把一个物体视为较弱者或从属者，却又觉得非回应它的要求不可；恰恰是这种强迫感，使我们觉得自己受到可爱性的胁迫或操纵。这种继发的感受，反而可能削弱最初感受的审美力量。因此，面对可爱对象的主体，会同时体验到掌控与屈服。这两种感受明确地涉及力量，而可爱性中反复出现的暴力主题，使这些关系更加清晰。

那么，诗歌与可爱性的互动还凸显了无言以及语言模糊化这两个反复主题，它们又意味着什么？在这里，可爱性放松了审美判断的语言，或者让它变得较少依靠论述。这一过程与康德将美解释为反思判断时所说的形式对概念的“剥除”，有着惊人的相似之处。¹²² 由此，可爱性以一种出人意料的方式，与一种历史悠久而又悖论重重的理论相交：诗歌是一种不以沟通为目的的言语。

这一理论贯穿海德格尔和阿多诺的作品。尽管两人存在重大分歧，尤其是在语言问题上，但他们都认为，诗歌从根本上抵抗沟通，而这一看法的依据，是他们都把诗歌看作一种古老的语言。关于诗歌具有“原初的、非论述性特征”的这一理论，借助可爱所包含的原始主义和 / 或田园意味，恰好得到了更新或复兴。阿多诺尤其用“无言”这一意象把握了它。他把无言视为双重标志：它既体现艺术的自主性，也体现艺术在资本主义条件下遭到的扭曲。¹²³

原书第 99—100 页 · PDF 第 113—114 页

在塞缪尔·贝克特的作品中，“归于沉默”占据显著位置。它既表现了“受损的生活”，也表现了“艺术真正的语言是无言的”。谈到这些作品时，阿多诺指出：“脱离意义的语言不是一种言说的语言，正是这一点使它与无言相通。”¹²⁴ 他在另一处也说：“在占主导地位的理性之下，艺术作为一种非概念性语言，由主体加以展开；唯有通过这种形式，某种类似于创世语言的东西才会出现……如果自然的语言是无言的，艺术就试图帮助这种无言发出声音。”¹²⁵

阿多诺把一切艺术都描述为“类似语言的”，但又认为艺术从根本上抵抗概念。他追随本雅明，把这种远离概念性语言或交流性语言的转向，理解为转向“模仿性”语言。正如 Shierry Weber Nicholsen 强调的，这里的模仿意味着“使自我与他者同化，因此是一种付诸行动的过程——模仿行为”（Nicholsen，第147页）。

Nicholsen 对阿多诺如何吸收本雅明的模仿能力理论作出了精辟的说明。本雅明在分析玩具和媚俗品的审美吸引力时，对这一理论作了重要发展。Nicholsen 强调，对阿多诺而言，诗歌令人费解的“无言”，不仅与它拒绝交流性语言有关，也与它转向模仿有关。在这种模仿中，主体“在内心默默追踪作品各部分的衔接”，使自己与对象的形式同化（第149页）。

Nicholsen 认为，阿多诺对模仿的论述直接呼应了本雅明的两个意象。一个是儿童假装自己是无生命的物体，见于《论玩具的文化史》（“On the Cultural History of Toys”）和一篇未发表的片段《论模仿能力》（“On the Mimetic Faculty”）。另一个

是审美主体从一件可爱的媚俗品内部向外凝望的形象，见于《民间艺术札记》（“Some Remarks on Folk Art”）；本雅明在其中讨论了媚俗品和民间艺术那种令人感到诡异的“简单”。¹²⁶

Nicholsen 这样解释阿多诺的观点：“每件艺术作品都可以看作一个动态的整体，要求听者或观看者以某种方式表演或重新演绎。作品本身类似于一份乐谱。接受者——听者、观看者、读者——沿着眼前作品内部的路径前行，或者模仿这些路径，追踪它各部分的衔接，直到最细微的变化。这就像模仿中的儿童模仿火车或风车的各个方面，只不过儿童的模仿更粗略一些”（第149页）。本章诗歌呈现出的那些可爱的反复出现的主题——无生命物体无言而神秘的凝视、论述性语言的模糊或软化、人与物的位置互换——由此鲜明地呼应了阿多诺用来论证诗歌“具有认知性却不具有概念性”的那些主题。

Nicholsen 指出，这个论点也表达了阿多诺对一般“审美理解”或审美接受能力的看法。在他看来，这与其说是“概念分析”，不如说是读者、听者或观看者进行的一种“表演或重新演绎”：他们沿着作品“内部的路径”前行，就像跟着乐谱走一样（第149页）。

原书第 100—101 页·PDF 第 114—115 页

可爱的儿童遇到可爱的生物或物品时，会不由自主地“用逗宝宝的语气去逗它们，就像别人用同样的语气逗他一样”。阿多诺采用本雅明“把模仿理解为付诸行动”的观念，以及“艺术作品要求或激发观看者或听者进行模仿行为”的观念，也有类似的作用。他明确借助这些观念，来支持自己的理论：一切真正的艺术都抵抗论述性表达，包括以语言为媒介的艺术。¹²⁷

我们也可以把主体对对象的这种模仿性同化，看作通过幻想来反抗商品被呈现为 Gallerte（肉冻）的形象。Sutherland 认为，马克思在《资本论》中，以讥讽的口吻把这个形象端到了资产阶级读者面前。如果这部著作把无差别的劳动描绘成一种颤巍巍的胶冻状食物，并暗示它由磨碎的人类劳动者制成，那么，一张脸从饼干内部浮现出来的形象，就可能是对人化为食物这一形象的反转或解毒剂。

换句话说，如果 Gallerte 是人消失在物体之中的恐怖版本，那么本雅明的模仿概念，以及阿多诺对它的运用，就为我们提供了同一种同化过程的“良性”版本。

Nicholsen 明确指出，对阿多诺而言，艺术用来模仿自然美的那种模仿性、非概念性的语言，“正是艺术形式本身……：‘艺术作品中一切类似语言的东西，都集中于形式之中。’”¹²⁸ 我们考察过的诗歌，其“可爱性”凸显了形式的这种作用，同时也使诗

歌自己的语言变得“无言”。

阿多诺的可爱性

某一类先锋派诗歌试图直接处理自身与这一次要审美范畴之间令人困扰的关系。它们帮助我们更好地理解：可爱表面上的简单，竟然如此复杂；它夸张的无力，竟然具有出人意料的力量。在本章结尾，我想提出：这个经过诗歌拓展的可爱概念，反过来也可以帮助我们更好地理解阿多诺的美学理论。尤其是《美学理论》（Aesthetic Theory）的读者，如果在阅读这部以艰深、并置式行文和未完成状态著称的著作时，意识到商品审美中反复出现的主题，就会发现这些主题在阿多诺的美学思想中竟然处于如此核心的位置，从而对他的思想整体有更好的理解。

原书第 101—102 页·PDF 第 115—116 页

《美学理论》异常密集而绵长的形式，在某种意义上颇不寻常。尤其在美国文学批评界，阿多诺最为人熟知的是他偏爱随笔和箴言。他的箴言不仅有意接近现代主义散文诗，也接近广告短句，就像本雅明所说的饼干玩具上的“铭句”或“精练的两行短诗”。

这在《最低限度的道德》（Minima Moralia）中最为突出。阿多诺在这部著作中对战后的“消费领域”作了“主观的”研究。他借助箴言形式的可爱性，说明“受损的生活”支离破碎，因而抵抗“明确的理论连贯性”。¹²⁹ 这些短小紧凑的文字讨论日常生活中转瞬即逝的细枝末节。即使只看它们简短精练的标题——“所有的小花”“矮小的果实”“没有图画图画书”“小人物”“猫从袋里跑出来”等等——也能看出它们与谚语、笑话或俏皮话等“可爱”文类的相似之处。¹³⁰

《美学理论》则是完全不同的一类文本，尽管它本身也是一具“未完成的躯干”，而阿多诺原本打算把它献给贝克特。贝克特的诗歌、戏剧和散文同样关注饼干、袜子、狗等细微事物。《美学理论》长约400页，几乎不分段，引用也少得出奇，看起来显然处于可爱的对立面。然而，和《最低限度的道德》一样，我们完全可以借助可爱性的一组意象和主题，来把握这部著作。

用一种次要的商品审美，去解读20世纪最严厉的“烹饪式”文化批评者之一的权威之作，起初可能显得像某种批评噱头。但只要认识到阿多诺多么认真地看待两者之间的关系，就会明白事实并非如此：“媚俗并不像那些信奉高雅文化的人想象的那样，只是艺术的废料，源于对敌人不忠实的迎合；相反，它潜伏在艺术之中，等待一再

出现的机会突然冒出来”(AT, 第239页)。

媚俗商品和有抱负的艺术作品,都拒绝阿多诺所认为属于艺术“过时神话”的那种情感宣泄。两者参与的都是另一种升华工作:把实际的情绪客体化,或者将其转化为情感的假象。“尽管媚俗像小妖怪一样,甚至能逃脱历史性的定义,但它最顽固的特征之一,是对感情的歪曲,是虚构无人真正体验的感情,从而使感情失去作用。”因此,“媚俗戏仿了宣泄”(AT, 第239页)。但真正的艺术也是如此:“有抱负的艺术……制造了同样的感情虚构;实际上,这对于它至关重要。记录实际存在的感情,重述未经加工的心理材料,都与它无缘。”因此,“在审美虚构与媚俗对情绪的掠夺之间,抽象地划定界限,是徒劳的”(AT, 第239页)。

原书第 102—103 页·PDF 第 116—117 页

阿多诺在《最低限度的道德》的“艺术物件”一节中,从另一个角度表达了同样的观点。“艺术物件”这个说法意在同时指称艺术与媚俗。值得注意的是,这篇为媚俗辩护的文字,位于“魔笛”与“玩具店”两节之间。“魔笛”讨论了即使在启蒙艺术和审美经验中,拜物主义也必然持续存在;它把支配的形象转化为“温柔”和“无力”的形象。“玩具店”则明确把儿童玩弄他们的“小卡车”和“小木桶”,描述为试图“拯救”价值的有用形式或显现形式(MM, 第228页)。

在“艺术物件”中,媚俗与艺术的联系,主要来自模仿在两种实践中所起的作用:通过再现可怕的自然,将其升华。“家中积累的怪异摆设,与艺术作品之间的关联,会使毫无防备的人大吃一惊。即使是一件半球形镇纸,玻璃下面封着一片冷杉风景,再下面写着来自巴特维尔东根的问候,它与施蒂弗特笔下苍翠的菲希陶有几分相似;即使是彩色的花园小矮人,也与巴尔扎克或狄更斯笔下的小精怪有几分相似”(MM, 第225页)。

这里,艺术与媚俗的关系,不仅在于“一切审美显现的抽象相似性”,如阿多诺在《美学理论》中所说的那样。相反,媚俗仅凭自身的存在,就“以愚笨而毫不掩饰的方式表达了这样一个事实:人们成功地在自身内部再现了一部分原本把他们囚禁于劳作之中的东西……同一种胜利的回声,也在最强大的作品中响起,尽管这些作品试图放弃这种胜利,把自己想象为不依赖任何范本的纯粹自我”(MM, 第225页)。

换句话说,美的艺术作品和装可爱的雪景球/小矮人摆件,其存在都部分地服务于一个工具性目的:通过模仿来对抗令人恐惧的东西。不过,只有媚俗坦承了这种用途:“后者的谎言甚至不装作是真理。”由此,阿多诺进而指出,作为批量生产的制

品，媚俗戳穿了艺术那种“心怀罪疚而又专横”的自我断言：艺术没有目的，尤其是不受理性目的的束缚（MM，第226页）。

这种表象否认了艺术与技艺（techne）不可分割的联系，也否认了艺术在历史上源自技艺。艺术“以矛盾的方式卷入文明进程，因而与它自身的理念发生冲突”（MM，第226页）。因此，媚俗“明目张胆的愚笨”，“把一种幻觉炸到了光天化日之下。这种幻觉始终被封存在最古老的艺术作品中，如今仍赋予最成熟的作品以力量”（MM，第226页）。

事实上，阿多诺在这里使用了一个他在《美学理论》中反复运用的意象。他指出，艺术“越是彻底地远离……制作，它自身被制作出来的存在就必然越脆弱：为了消除制作痕迹而付出的无尽努力，损伤了艺术作品，并使它们注定成为残片”（MM，第226页）。因此，对阿多诺而言，真正伟大的艺术“通过对精工制作之物的一点无害的愉悦，维系着与感性生活的联系”，从而避免了“海顿称作‘大莫卧儿’的那些人的虚妄；他们决意不与讨人喜欢的小景画或小雕像发生任何关系，却因为驱逐了一切拜物对象而陷入拜物主义”（MM，第227页）。

原书第 103—104 页·PDF 第 117—118 页

因此，愿意与媚俗审美“发生关系”的“艺术物件”，其可爱性是一种防范拜物主义的拜物主义。斯泰因、Mullen、Edson、Armantrout、Perelman 等人的诗歌就是如此。这种防范作用，部分地来自它与某种物化相重合。¹³¹ 虽然可爱的对象是被赋予生命的物体，但它夸张的被动和可塑性，又暗示了一种极端的物化。事实上，阿多诺认为，艺术作品“因其内在的物的状态而受苦”（AT，第100页）。

除了弗雷德里克·詹姆逊所说的“艺术本身在阶级社会中的纯粹罪疚，即艺术作为奢侈品和阶级特权的罪疚”，¹³² 阿多诺用这种“受苦”或“悲伤”，更具体地指向“艺术作品的物的特征与社会物化的共谋关系，因而也指向它与虚妄的共谋关系”（AT，第100页）。

阿多诺谈论艺术的“拜物特征”和 / 或它与媚俗的密切关系时，不愿淡化这些特征；同样，他也鲜明地拒绝淡化艺术的这种“物的特征”。这与他在《美学理论》和广播演讲《论抒情诗与社会》（“On Lyric Poetry and Society”）中最重要的论点密切相关：当艺术作品最远离社会、最远离社会政治行动领域时，社会反而在作品中最为活跃。

阿多诺指出，这种社会上的无效或无力，使一切艺术看起来不仅有失尊严，甚至“荒唐得像个小丑”（AT，第119页）；事实上，“幼稚似乎沾染了艺术的整个存在”（AT，第92页）。固然，“面对‘它有什么用？’这一问题，以及对它实际上毫无意义的指责，艺术作品总会无助地哑口无言”。但在历史灾难面前，艺术的无能被放大到了如此程度，以至于它开始显得可笑：“马戏显而易见的荒谬——为什么费这么大劲？——以萌芽形式包含了审美之谜”（AT，第121、186页）。

斯泰因、蓬热和 Perelman 在诗歌中处理可爱性时，呈现了各种受阻或受限的能动性：惰性或被动的物性、沉默或无言、受伤或变形。“可笑”这种姿态与它们密切相关，也成为阿多诺在《美学理论》中展开进一步思考的关键。他思考的是：艺术在社会上不起作用，如何反而使艺术获得审美力量。尽管“艺术以成熟为名不断趋向精神化，只会使可笑变得越发刺眼”，但对阿多诺而言，艺术的可笑也“构成了对经验现实中的理性的一种谴责；它指责社会实践的理性已经成为目的本身，并因此成为把手段颠倒为目的的非理性和疯狂行为”（AT，第119页）。

因此，虽然“艺术自足式激进主义的阴影”是它根本上的“无害”，但在艺术作品中，“无条件地放弃尊严，可以成为其力量的工具”（AT，第29、39页）。

原书第 104—105 页·PDF 第 118—119 页

这种放弃尊严，表明“艺术既分享力量，也分享软弱”。它构成了阿多诺那些常被提及的赞赏的基础：他赞赏马戏和闹剧电影等类型所体现的“带有暴力意味的悦人性”；赞赏保罗·魏尔伦能够“把自己变成任由其诗歌摆弄、翻滚的被动工具”；也赞赏克利能够创造一种“激进化的……物化，借此探寻物的语言”（AT，第39、60页）。

我们在这里遇到的，是詹姆斯所说《美学理论》中最棘手的批评操作，而且它绝非明确无疑地取得了成功。这就是阿多诺从马克思主义的特定立场出发，为自主的艺术作品在社会上不起作用这一点所作的辩护，尤其是为盛期现代主义艺术作品所作的辩护。这些“封闭”的制品，“通过它们在经验世界中的无力和多余……强调了自身内容中的无力因素”（阿多诺，AT，第104页）。

在阿多诺的文本中，一件艺术作品如何“恰恰由于它的反社会性而彻头彻尾地成为社会性的”，始终没有得到充分解释（詹姆斯，LM，第177页）。这个辩证论点鲜明地违反直觉，读起来又像广告顺口溜一样琅琅上口、容易记忆，因此有沦为轻巧套话的危险。阿多诺自己也曾别处指出这一点。

在《论抒情诗与社会》中，阿多诺把这个论点与一幅政治漫画中真正的包袱相比较，明确承认了它像笑话包袱的一面：“你们可能指责我，因为害怕粗陋的社会学主义，在这个定义中把抒情诗与社会的关系升华得如此彻底，以至于这种关系实际上已经所剩无几；如今，抒情诗中恰恰不具有社会性的东西，却要成为它的社会方面了。〔在这里，你们或许会〕提醒我注意古斯塔夫·多雷的一幅讽刺画：画中那个极端反动的议员赞颂旧制度，最后高呼：‘先生们，如果不是路易十六，我们又该感谢谁带来了1789年的革命呢！’”¹³³

阿多诺在《最低限度的道德》的“警告：不得滥用”一节中，再次引用了多雷的这句话。在那里，他提出了辩证法被诡辩者挪用的危险：辩证法“不断成功地扭转局面”的原则，被简化为一种“不顾内容的形式化辩护技巧”（MM，第245页）。

那么，我们怎样才能不以诡辩的方式，理解阿多诺关于艺术的非社会性之社会性的论点呢？詹姆逊指出，即使“《美学理论》为这一问题提出的精巧哲学解答——把艺术作品理解为没有窗户的单子……事实上，就一切实际意义而言，也仍然让问题原封不动地存在着”（LM，第177页）。在这里，我想提出：一种通过诗人作品展开的可爱性理论，可以帮助我们更好地理解这个问题。这些诗人感到自己不得不直接面对这种关于无力的审美。更具体地说，这种理论可以帮助我们看到，阿多诺本人如何借助一组反复出现的主题来处理这个问题，而这些主题几乎与这种媚俗审美所关联的主题完全相同。

原书第 105—106 页·PDF 第 119—120 页

在《美学理论》“社会”一节的开头，阿多诺把审美自主性描述为一种社会历史现象，是“资产阶级自由意识的产物，而这种自由意识本身又与社会结构紧密相连”（AT，第225页）。阿多诺强调，艺术远离社会的姿态，本身有其社会根源。他写道：“从某个方面来说，艺术作为精神的社会劳动的产物，始终隐含地是一种社会事实；那么，当艺术成为资产阶级艺术时，它的社会方面便变得明确了”（AT，第225页）。

艺术通过成为资产阶级艺术而获得自主性之后，越来越关注自身作为一个专门领域的观念。但与此同时，它也越来越关注自身与外部的关系。正如阿多诺所说，资产阶级艺术新出现的、独特的执着，变成了“自身作为人造物与经验社会之间的关系”（AT，第225页；着重号为引者所加）。

只有在艺术获得自主性之后，它与外部的这种关系才可能成为界定艺术的核心关切。而且，艺术与“经验社会”的关系，归根结底始终是“无力和多余”的关系（AT，第104

页)。因此，自主艺术的创作越来越成为一种充满罪疚的沉思，反复思考自身在社会上的无能。仿佛艺术一旦终于与社会拉开距离，就再也无法搁置自己与社会之间的关系这一社会问题。艺术与社会的关系，由此成为一道永远无法完全愈合的“伤口”：艺术不停地触碰它，不得不不断抓挠或抠弄那道伤疤。

艺术被物化的“物的特征”，成为它在上社会上不起作用的最终标志。然而，自主艺术作品的“物的特征”和“拜物特征”，又恰恰使它能够批判一个“一切都由外部力量规定的全面交换社会”（AT，第226页）。阿多诺认为，如果“艺术作品的真理内容，也就是它们的社会真理，以它们的拜物特征为前提”，那么艺术的“物的特征”也同样重要：“艺术通过其社会抵抗力量维持自身的生命；除非它使自身物化，否则它就会成为商品”（AT，第227、226页）。

可爱性把类似的情形鲜明地展现出来，因为它那种出人意料地复杂的商品拜物主义，总是包含着对物之物性的极度强化。阿多诺借助媚俗表明，有一种“拜物因素仍然混杂在艺术作品之中”。这种因素抵抗“他律原则，也就是交换原则”，因而成为“艺术抵御资产阶级将其功能化的最有力防线”（AT，第227页）。与此相似，物化在《美学理论》中也经过一种反转，“首先成为一个正面的概念，也就是说，一个得到肯定的概念”。它不仅被描述为任何艺术作品不可或缺的元素，也被描述为一种顺势疗法的“毒药”：艺术需要把它吞下去，“才能让审美在一个完全物化的世界中继续……存在”（詹姆斯，LM，第180、181页）。

由此，无论是作为物化的“死亡原则”（阿多诺，AT，第133页），还是拜物主义赋予事物生命的原则，在“从社会领域转入审美领域，或反过来转移时”，都会“改变其价值取向”（詹姆斯，LM，第180页）。

原书第 106 页 · PDF 第 120 页

18世纪关注艺术作为力量的表达，这种力量以天才的主观形式呈现。20世纪晚期，从皮埃尔·布尔迪厄到劳拉·穆尔维的美学理论家，则倾向于把艺术和审美经验同时视为支配——社会支配——的工具，以及掩饰这种支配的方式。这间接延续了18世纪的关注，尽管显然并非出于有意。

相比之下，阿多诺关注艺术在社会领域中的软弱，或相对缺乏力量的状态。他重视艺术作品的“可爱性”：它们的无言，或者说通过模仿抵抗交流性或概念性的言说；它们与暴力的隐秘关系；它们像玩具一样的特质；它们的媚俗因素；以及它们的可笑。这体现了美学理论中另一条较少有人走过的道路。

事实上，阿多诺对艺术中物化因素和拜物因素的关注——艺术既完全“客体化”，又以媚俗的方式被赋予生命——表明，艺术如果不以某种方式正视自身的无力，就无法施展它的力量，甚至无法思考它与力量之间的关系。

可爱的所有这些反复出现的主题，在《美学理论》中汇聚。这进一步揭示了可爱性出人意料的复杂与力量，也表明它远不只是“舒适惬意”（*Gemütlichkeit*）的同义词。同时，这也揭示了《美学理论》如何依赖那些富于唤起力的意象和主题组合，而非严格意义上的理论概念。它以这种方式，模仿了阿多诺赋予艺术作品的那种“模仿性语言”：“把艺术作品转译成概念时，人并没有理解它……只有沉浸于它内在的运动之中时，才能理解它。我几乎想说：按照它自身的逻辑，用耳朵把它重新谱写出来，用眼睛把它重新画出来，让语言感官与它一同言说。”¹³⁴

Nicholsen 认为，在这种对审美经验的描述中，“体验的主体以近乎感性的材料，进行近乎逻辑的操作”。¹³⁵ 她还指出，《美学理论》的每一句话中，似乎也都在发生类似的事情。仿佛阿多诺要在哲学写作这一文类本身之中，通过修辞重新演绎他更广泛的论点：“理性与审美之间存在不可分割的联系。”¹³⁶

原书第 107 页·PDF 第 121 页

诚然，“可爱”这个词从未出现在《美学理论》（*Aesthetic Theory*）中，尽管书中确实出现了其他美式英语词汇。对于我们通常与可爱这一审美范畴联系起来的那些特征，阿多诺也并非毫无批判性的疑虑。例如，他认为：“《魔笛》（*The Magic Flute*）和《自由射手》（*Der Freischütz*）这类题材愚蠢的作品，通过音乐这一媒介所具有的真理内容，比郑重其事地追求终极之物的《指环》（*Ring*）还要多。”但即使在提出这一论点时，他仍然警告说：“荒唐可笑之物，是某种与形式格格不入的东西留下的野蛮残余。如果艺术不能对它加以反思并赋予它形式，它在艺术中就会失效。如果它停留在幼稚的层次上，也被当作幼稚之物看待，那么它就会与文化工业精心计算的娱乐融为一体”（AT，119）。

阿多诺警惕艺术对荒唐可笑之物的误用。同样，他也对不加反思地推崇丑持保留态度。推崇丑，固然让艺术获得了一种独特的方式，可以谴责“那个按照自身形象创造并再生产丑的世界”，但也留下了一种可能：“对受辱者的同情，会反过来变成对侮辱的认同”（AT，49）。在《最低限度的道德》（*Minima Moralia*）中，他说得更尖锐。谈到怀有负罪感的知识分子倾向于在道德上把“普通百姓”奉为圣人时，他写道：“归根结底，颂扬了不起的弱者，无非就是颂扬那个制造出他们的了不起的制

度。”¹³⁷

不过，尽管阿多诺有这些较为审慎的思考，一个事实仍然意味深长。在《美学理论》中，他援引了许多文学作品，说明在一个受全面交换和工具理性支配的社会里，艺术的无力，实际上可能正是其审美力量的来源。这些例子大多来自波德莱尔、坡、卡夫卡、曼和贝克特等具有世界主义视野的现代主义作家。然而，在这部篇幅庞大、几乎完全不直接引录原文的著作中，唯一被引录的作品，而且令人瞩目地被全文引录的作品，是爱德华·默里克的一首“小诗”，名为《捕鼠器歌谣》（“Mousetrap Rhyme”）（AT，123）。

默里克的另一首诗，在《论抒情诗与社会》（“On Lyric Poetry and Society”）中也占据了中心位置（“LPS”，49）。阿多诺带着些许居高临下的亲切，将默里克称为“克莱弗尔苏尔茨巴赫那位患有疑病症的牧师，人们认为他是我们天真型艺术家中的一员”。在这篇文章中解读默里克的《徒步旅行》（“A Walking Tour”）时，阿多诺指出，默里克采用了一种“古典主义的高雅风格”，来平衡全诗对家园的感伤化描绘，也就是“对自己狭小天地的依恋……正是这种依恋，使舒适、安适温馨（Gemütlichkeit）这类理想变得如此可疑”（“LPS”，49）。

据说，《徒步旅行》中的古典主义，保护了这首诗，使它不至于“被安适温馨所损毁”，也不至于沦为“供人爱抚的对象”。而被纳入《美学理论》正文的那首默里克诗，虽然同样“以身边的事物为乐”（“LPS”，51），却似乎从一开始就明显抵制感伤：

原书第 108—109 页·PDF 第 122—123 页

捕鼠器歌谣

孩子绕着捕鼠器转三圈，念道：

- > 小小客人，小小屋。
- > 最亲爱的小老鼠、大老鼠，
- > 今夜大胆来做客，
- > 趁着月亮明晃晃！
- > 可要把身后的门关紧，
- > 听见了吗？
- > 还要当心你的小尾巴！
- > 吃过晚饭我们唱歌，

- > 吃过晚饭我们蹦跳，
- > 再来跳个小小的舞：
- > 唰，唰！
- > 我的老猫大概也会一起跳。
- >
- > (AT, 123—124)

这首短小紧凑的诗，安放在《美学理论》的中心。诗中那位孩子气的说话者，亲昵地呼唤着一个小小的受害者。而这首诗也像那个小受害者一样，以支配与被动、残酷与温柔之间的摇摆为主题，并通过吟唱般的韵律，在形式上体现了这种摇摆。我们已经反复看到，可爱这种审美会把这样的摇摆呈现出来。

因为，尽管“如果只从诗所陈述的内容来解释它，那么这首诗无非是以施虐的方式，认同文明习俗对一只被蔑视为寄生害兽的动物所做的一切”，阿多诺却认为，诗对“儿童嘲弄歌”这一体裁的挪用本身，就构成了对这种仪式的有力批判。即便诗在这样使用嘲弄歌时，似乎最为被动地默许了这个仪式，情况仍然如此：“这首诗以一种仿佛别无可能的姿态指向这一仪式。它把不言自明的力量转化为对这一仪式的控诉，从而审判了仪式那毫无缝隙的内在封闭性”(AT, 123、124)。这样一来，儿童的嘲弄歌一旦被诗挪用，就“不再拥有最终的发言权”。事实上，“把这首诗归结为一首嘲弄歌，就是同时忽视了它的社会内容和诗的内容”(AT, 124)。

在这些评论之前，阿多诺进行了一番更为一般的讨论：介入现实的艺术，必须克制自己，不直接作出政治评价。他提到威廉·卡洛斯·威廉斯、格奥尔格·特拉克尔和贝托尔特·布莱希特等艺术家的挪用手法，以此说明这一点。¹³⁸然而，阿多诺最终选择了一首在文学经典中地位次要的诗。它写的是儿童、暴力，以及家庭生活中的“小东西”。他用这首诗阐明，艺术如何“唯有通过不作判断，才作出判断”(AT, 124)。这是《美学理论》核心论点的一个重要推论，而可爱性帮助我们看清了它。

最终，在整部《美学理论》中，唯一一处对诗歌，或任何被引录的作品进行的细读里，阿多诺把《捕鼠器歌谣》解释为“语言对一种可悲的、受社会条件制约的仪式所作的不加评判的反映；正因为如此，它通过使自己服从这一仪式而超越了它”(AT, 124)。这一解释强化了书中一个最简单、却也最重要的论断：艺术不仅能够反映权力并使权力显得神秘，也能够反思无力，并加以利用。

第二章 仅仅有趣

原书第 110—111 页·PDF 第 124—125 页

仅仅有趣

自二十世纪末以来，研究艺术和文学的学者，对审美判断在批评中所起的作用，越来越持怀疑态度。然而，有一种评价依然在几乎所有当代讨论文化作品的文字中四处流通，而且往往以一种意味深长的隐蔽方式出现。这个评价就是：“有趣”。

这种以感受为基础的判断，持续存在于批评话语中，意味着什么？它是不是一种不由自主的习惯，残留自那种公开进行价值评价的批评方式？或者，它对所讨论的文化对象提出了最小、最不显眼的价值主张：即使没有别的价值，这个对象至少值得作者给予它的关注。正因为如此，它是否已经成为一种暗中进行审美评价的便利方式？

无论是哪一种情况，“有趣”似乎都很容易被打发掉，被视为一个主要在学术或专业小圈子里流通、用来维持交流的时髦词。不过，正如本章将要论证的，这种判断之所以不断吸引人，背后还有更为实质性的原因。这些原因有助于我们理解批评实践，也与当代美学有关。

当然，即使是对自身实践最有自觉的批评家，对于批评究竟是什么，也很少达成共识。在皮埃尔·马舍雷看来，文学批评明确不是历史。他指出，尽管“文学史”这个说法十分流行，却“未能取代‘批评’”；甚至有必要“把〔这两个术语〕作为对立项来提出”。¹但正如马舍雷正确指出的，“批评”一词仍然含义模糊。一方面，它意味着一种“拒绝的姿态，一种谴责，一种敌意的判断”；另一方面，它“指的是〔在更根本的意义上〕对限度的确切认识，以及对一项活动的条件和可能性的研究”（3）。

马舍雷认为，后一种定义，也就是“作为解释的批评”，比把批评视为“判断”的定义更“根本”。但他指出：“我们很容易从一种含义转向另一种，仿佛它们只是同一个操作的不同方面，即使互不相容，仍然彼此关联”（4）。事实上，马舍雷推测，批评这一学科也许正是“植根于〔这种〕模糊性，这种双重态度”。

原书第 111—112 页·PDF 第 125—126 页

然而，在发展他的“症候式阅读”（通过文本的缺漏与矛盾考察其形成条件）理论的过程中，他最终否定了几种看法：批评是阐释，即“经验主义谬误”；批评是判断，即“规范性谬误”；以及批评是解释，如果所谓解释是指提取已经隐藏在文本中的意义，即“解释性谬误”。马舍雷最终得出结论：判断与批评，是两种根本不同的活动（86）。

这样一来，马舍雷重复了德国浪漫主义的一项奠基性举措。弗里德里希·施莱格尔和诺瓦利斯的著作，曾经作出这一举措。对他们来说，从认识论上把“艺术视为理念”或反思，意味着需要一种新的艺术批评理论；而这种理论又意味着要明确与判断决裂。² 用施莱格尔自己的话来说，批评的倾向包含着一种努力：“理解并解释〔艺术作品〕，而不是以判断的方式评估它。”

因此，正如瓦尔特·本雅明在1919年写作时所指出的，对早期浪漫主义者而言，“批评的核心意图不是判断”，而是“〔对作品的〕反思；不言而喻，这种反思只能展开作品自身所包含的反思萌芽”。这“与当下对批评本质的理解完全相反”。³

迈克尔·华纳指出，浪漫主义的批评概念，被理解为“引出被认为潜藏在对象中的反思能力”。这一概念至今仍是理解“批判性阅读”的基础，同时也“建立在……更早的发展之上，例如，公共领域中批评者角色看似已普遍向所有人开放”。⁴ 因此，每个时代占主导地位的批评或批判性阅读概念，“可能在很大程度上是从〔该时代的〕流通实践中投射出来的”。⁵

当然，批评有时也会被有意与趣味混为一谈。本雅明在论德国浪漫主义者的文章中，谈到他所处的“当下”时，就指出过这一点。但总体而言，从施莱格尔到马舍雷，批评理论家一直坚持，批评与判断存在根本区别。随着时间推移，即使新闻界的批评者尚未普遍接受后一种观点，学术界的批评者也几乎全都接受了它。⁶

正如华纳所说，“人们或许会以为”，“批判性阅读……应该是反思自身审美判断的阅读”，然而，“这样想显然是错的”（25）。因为，批判性阅读虽然不再被等同于否定或赞扬的行为，却仍然“认同一种批判理想，即通过拉开距离来进行否定的运动”（24），而“职业化的文学批评，大体上已经放弃了塑造趣味的工作”（25）。二十世纪六十年代末，马舍雷提出自己的批评理论，激烈反对那些“趣味技师”。半个世纪过去了，这些人在“学术界已经逐渐消失，直至绝迹”。而在更近的时期，文学研究又经历了美学的复兴，以及反对症候式阅读的转向。即便如此，直到今天，“批评”一词仍然几乎完全等同于对文学作品的说明和／或解释，而非评价。⁷

原书第 112—113 页·PDF 第 126—127 页

因此，人们不再认为判断与分析“相伴相随，并且彼此蕴含”，尽管在过去某些时期，情况曾经如此。⁸ 然而，有趣既作为判断、又作为风格持续存在，表明两者仍有可能交织在一起。到本章结束时，其中的原因将得到充分说明。

我们常常很难认出，“有趣”是一种审美判断，也就是一种主观的、以感受为基础的评价。而凭直觉把有趣理解为一种对象本身的风格，似乎更加困难。不过，把有趣视为一种风格，尤其是一种鲜明的现代、当代风格，这种理解的历史却出人意料地悠久，甚至享有很高的地位。

十八世纪最后几十年，有趣最初被描述为一种呈现兼收并蓄之差异的审美。这就是德国浪漫主义文学批评家所说的“interessante”（有趣的）文学。到了二十世纪末，它最终转变成一种把差异当作信息的审美，也就是概念艺术那种“仅仅有趣”的外观。追踪有趣的风格或外观如何从兼收并蓄的差异转变为信息性的差异，将使我们能够重新理解“有趣”作为判断的并行用法，进而重新理解审美判断在批评中那模糊的地位。

事实上，从十八世纪末的德国文学批评，到二十世纪末的美国艺术，我们将看到，这一审美范畴如何直接在感受与概念之间发挥中介作用，使两者“即使互不相容，仍然彼此关联”。⁹

诚然，“有趣”这一评价并不限于审美语境。人们可以认为某些事物在审美上有趣，也可以认为它们在科学、历史、社会学、心理学、伦理、政治等方面有趣。被判断为有趣的具体对象和情境，会随着学科或制度背景的不同而大相径庭，这并不奇怪。

引人注意的是，这一判断的功能始终如一：把价值赋予某种似乎不同于一般预期或规范的东西，但这种差异尚未被概念化，而在作出判断时，那种预期或规范本身的确切概念也可能尚不明确。此外，无论这一判断被用于什么具体对象和情境，它似乎总是以一种平静的情感强度为基础，尽管这种强度未必微弱。人们似乎认为，这种情感的克制能确保它与推理认知相联系，并使社会关系的形成更加顺畅。

原书第 113 页·PDF 第 127 页

例如，阿尔伯特·O.赫希曼在《激情与利益》（*The Passions and the Interests*）中指出，早期近代治国实践者形成了一种“利益”观念。他们将利益视为一种“合理的自爱”，能够制衡人们那些可能具有破坏性的激情。在十七、十八世纪，人们试图在资

本主义真正取得胜利之前为其确立正当性，这种利益观念在其中发挥了核心作用。

当时，马基雅维利和霍布斯指出，宗教与道德哲学显然未能约束人的放纵冲动，因此这项任务被明确交给了国家。在这一背景下，“对改善治国之术的关切”，促成了“对利益的首次定义和详细研究”。¹⁰ 赫希曼认为，“利益”进入古典经济学文本的路径，因而出人意料地曲折而迟缓，也有悖直觉。至少“利益”本身如此，至于建立在它之上的“有趣”判断，尚不能完全这样说。利益先经过政治话语的塑造，被理解为一种“平静的欲望”。理论家明确将它与贪婪、野心和权力欲相区别，认为它能帮助国家履行一项特定任务：把难以约束、可能具有破坏性的个人联结起来。只有在这之后，它才进入古典经济学（32—33）。

伊莎贝尔·斯唐热认为，科学中的“有趣”，也包含着类似的主体与主体之间的联结。她指出，“interest”源于“inter-esse”，意为“处于两者之间”。斯唐热主张，有趣的科学命题，就是那些能把数量最多、种类最丰富的行动者联系起来的命题。这里的“行动者”，被理解为任何能够改变其他实体行动的实体。因此，这个概念如今不仅包括科学家，还扩展到所有被“研究的〔现象〕”这些非人类实体，以及企业和政策制定者。¹¹

事实上，斯唐热还以论战性的语气补充道：“我甚至愿意断言：任何描述科学活动的科学命题，如果没有吸引‘兴趣’，就不能在任何相关意义上被称为‘真的’”（83；着重号为原文所有）。因此，斯唐热反对把科学中“有趣”这一判断所依托的兴趣，归结为与金钱的联系或牟利的欲望：“使某人感兴趣，并不一定意味着满足此人对权力、金钱或名声的欲望。它也不意味着迎合已有的利益。”相反，

> 使某人对某物感兴趣，首先而且最重要的是，采取某种行动，让这个东西——对科学家来说，就是仪器、论证或假说——能够与此人发生关系，介入其生活，并最终改变其生活。一个感兴趣的科学家会问：我能把这个“东西”纳入自己的研究吗？我能援引这类测量的结果吗？我必须把它们考虑在内吗？换句话说，这个命题能否使我

原书第 114—115 页·PDF 第 128—129 页

> 确定自己的位置，它能否置身于我的工作与提出这个命题的人的工作之间？（83—84）

对斯唐热而言，科学中的“有趣”，就是把行动者联系起来，或将他们组织成网络的东西。它不仅是一个形容词，也是一个表示建立联系这一行动的动词。因此，通过判断某个第三方有趣，来使另一个主体产生兴趣，就是把她置于由多个行动者组成的网络中。而这个过程总要以那个有趣的第三方为中介。行动者越多、越多样，就越有趣。

正如斯唐热指出的，与一般看法相反，“差异最大的兴趣，总是能够相互联结。这无疑也是它们名声不佳的原因之一。你对我的命题感兴趣的理由与我的不同，这并不重要。只要你接受使这个命题对我有趣的那些条件，你就让我产生了兴趣”（84）。

社会学家布鲁诺·拉图尔接受并强调了斯唐热关于“有趣”在科学中意味着什么、发挥什么作用的观点。他在一个相近的领域倡导“关联社会学”，并十分明确地把它界定为撰写“有趣”的叙述。拉图尔对“网络”的用法别具一格：这个词指的是一种描述技术，而非被描述的对象。与这一用法相配合，“有趣”不仅成为“已形成网络”或“类似网络”的同义词，也成为“写得好”和“好”的同义词。¹²

事实上，“有趣”把行动者组织成网络，将他们联系起来，并在网络中确定他们的位置。正是这一点，使它成为社会科学中所有写作的“文学价值指标”或“文学质量标准”。因此，“有趣”以一种特定的“文学”方式，隐含地证明了“组装社会”这一活动本身的存在。对拉图尔而言，这一活动与流通紧密相连：“如果社会之物是以某种方式流通的东西，而不是另一个等待某位极度清醒的科学家以超然目光去接近的世界，那么它就可以通过许多适合这一任务的手段传递下去，包括文本、报告〔和〕叙述”（127）。

这些文本、报告和叙述，在追踪联系的过程中成为重要的中介。对拉图尔来说，只有追踪联系，才能确保社会之物“显现”出来：“用最具挑衅性的方式说：好的社会学必须写得好；否则，社会之物就不会通过它显现出来”（124；着重号为引者所加）。因此，社会学意义上的有趣，明确是一种话语成果，甚至是一种“文学”或审美成果。

使社会之物显现出来，意味着要写出“有趣”的文本。而这又意味着，要在范围大幅扩展的行动力量之间，追踪那些“传递变化的纽带”。因此，“有趣”在拉图尔社会学中的含义和功能，与它在斯唐热科学论述中的含义惊人地相似。在这两种情况下，“有趣”之所以有价值，都在于它如何把异质的行动者或行动力量联系起来。更具体地说，这一判断似乎会创造或促成各种“中间联系”——接力、通道和关联——而这些联系又促进了观念、物品和符号的流通。¹³

因此，“有趣”作为一种与不同类型的行动者彼此关联有关的价值或品质判断，说明“科学家从来不是独自面对其‘客体’的‘主体’”。对斯唐热而言，科学本来就涉及利益和兴趣、也能引起兴趣；这一看法与科学的“硬度”或客观性并不冲突。恰恰相反，“硬科学就其本性而言不可能是孤立的”。正是那些“围绕研究对象不断增加、扩展各种利益与兴趣”的科学，才“获得了组织自身联系的手段”，能够与多种其他科学建立联系。¹⁴

此外，在科学中，只有有趣的命题才能“容许数量不定的多种解读和解释”。也就是说，它们可以“在极其不同的情境中被用作证据，因而也可能被取消作为证据的资格”（86）。证据并不是在科学活动之前就存在的东西，而是科学活动努力创造的东西。因此，证据在连接不同参与者的过程中发挥着核心作用，而这些联系又使事物在科学上变得有趣（85—86）。简单说，在科学中，引起兴趣、把各方连接成网的东西就是证据。

科学工作的本质是“发明并制造可靠的见证者”。这意味着科学工作总是同时朝向两个方向：科学家一面“研究自己的‘对象’”，一面“想着自己的同行，想着他们可能怎样反驳或重新解释这些证据，使其失效，或证明它们具有‘人为产物’的性质”（85、86）。创造和呈现证据时这种面向其他主体的取向，我们或许可以称为“法庭论辩式”的：它与法庭和学术辩论中的论证共享某些惯例。这使我们注意到，有趣、证据和话语公众的形成之间存在更深的联系。当我转而讨论有趣在战后观念艺术中的核心地位时，这种联系会更清楚地显现出来。那种艺术关注的是话语、符号和信息经由大众媒介进行的流通。

米哈伊尔·爱泼斯坦既讨论科学，也讨论历史。他把有趣解释为“可证明性与可能性之间的关系”，进一步强调了斯唐热所指出的有趣与证据之间的联系。¹⁵ 爱泼斯坦写道：“某种理论之所以有趣，是因为它为看起来最不可能的事情提供了前后一致、令人信服的证明。换言之，一种理论的有趣程度，与其论点成立的可能性成反比，与其论证的可证明性成正比”（78）。例如：

> 老人费多尔·库兹米奇与沙皇亚历山大一世是同一个人的可能性非常小，因此，任何支持这一

> 理论的历史证据都会引起极大的兴趣。……同样，二十世纪最有趣的理论命题包括相对论和量子物理学的命题。它们的结论极大地挑战了常识，使我们面对这样一种情形：极端不可能的事情，似乎仍然可以得到科学证明。

>

> 相比之下，最无趣的理论是那些：（1）证明显而易见的事情；（2）在没有坚实证据的情况下猜测不大可能的事情；或者，最糟糕的是，（3）连显而易见的事情也证明不了。（79）

爱泼斯坦接着写道：

> 如果惊奇衡量的是不可能的程度，那么理性衡量的就是可证明的程度。现在我们可以看到，有趣这一范畴衡量的是惊奇与理解之间的张力。换言之，它衡量的是对象的异质性与理性将其纳入理解的能力之间的张力。一方面，如果一个对象接连带来各种令人惊奇的事情，却没有任何合理解释，它引起兴趣的潜力就会减弱，因为我们已经放弃了用理性理解这一现象的一切希望。另一方面，如果惊奇被彻底排除，理性轻易获胜，我们的兴趣也同样会受到削弱。（79）

爱泼斯坦暗示，对有趣的体验始于一种感受——探究欲、好奇或惊奇——它处在情感与欲望之间。因此，这种判断依据的不是关于对象的现成概念，而是一种本身就难以归类的感受。虽然这种感受并不确定，它却恰恰能够准确地辨认出，或提醒我们注意，那些我们尚未形成概念的东西。

史蒂文·克纳普的思路与此相似，只是更严格地限于特定学科。他认为，文学研究中真正有趣的东西——他的说法是“理论上有趣”——是“作者意图与文学内容之间的落差”。这种落差不可避免地会使人对作者的能动性产生疑问和惊奇。¹⁶ 因此，从一种特有的“理论”视角来看，对文学感兴趣，就是对作者的能动性与文本中呈现的各种能动性之间的类比感兴趣。说得更简单些，就是对作者与文本之间的类比感兴趣。这些类比本身是否也是作者意图的产物？

对克纳普而言，只有能够在读者心中激起这种求知感受的话语，才称得上在文学理论特有的意义上“有趣”。这种感受一旦察觉到，自己遇到的差异还没有相应的概念，似乎就会立即开始寻找这样的概念。

因此，从硬科学到社会学，再到文学研究，有趣似乎都是一种建立接力联系的方式：它把以情感为依据的判断与以概念为依据的解释连接起来，将不同类型的能动性

结合在一起，并使人能够跨越学科领域。不过，这种判断被共同用于如此多的不同语境，究竟对于“有趣”在审美上的特定用法说明了什么？这才是我在这里主要关注的问题。事实上，是否真有这样一种用法？我们刚才难道不是已经看到，在审美判断与非审美判断之间来回切换，可能正是有趣本身的内在特点吗？既然存在这种含混性，那么，“有趣”在审美上的特定用法，能够怎样帮助我们理解其他情感上较少含混的审美判断在批评中的作用？

原书第 117—118 页·PDF 第 131—132 页

批评家常常不假思索地使用“有趣”，通常把它当作最平淡、最不表态的一种赞语。这是否要求我们重新思考以感受为依据的判断，与批评生产知识这一任务之间的关系？还是说，它只是印证了如今大多数人的看法，即这种关系是多余的？即使“有趣”被明确用于评价艺术作品，这样一种模糊而不具体的判断，又能有什么情感或审美上的力量，更不用说批评的力量了？

“有趣”在情感和概念上的不确定性，还提出了另一个关于批评本身的问题。斯唐热和爱泼斯坦都把“有趣”与通过话语呈现证明或证据联系起来。这些证明或证据所支持的判断，出现在明确属于非审美、以概念为导向的语境中，如科学、历史和宗教。因此，正如我已经指出的，有趣包含一种法庭论辩的意味。

但当我们试图为审美判断提供理由，或让别人相信这些判断正确时，什么才算证据？这些判断明确地既不以确定的概念为依据，也不以抽象原则为依据，而是以不可避免地具有主观性的愉快或不愉快感受为依据。然而，正如康德所暗示的，我们又无法不与他人分享这些感受。¹⁷ 当我们试图让别人产生同样的感受，从而作出同样的审美判断时，什么会被接受为证据？矛盾的是，为此我们又要使用概念，也就是使用非审美判断。

如果我们认为，借助证据来提供理由的努力，同时混合情感与概念，是文化批评不可分割的一部分，而不是偶然附带的、甚至有碍批评的做法，那么这类问题就会凸显出来。这种看法明显支撑着法兰克福学派的马克思主义美学传统。在这一传统中，对资本主义现代性中“受损生活”的诊断，常常直接建立在复杂、往往又是间接的论证之上。这些论证试图说明马勒优于勋伯格（西奥多·阿多诺）、曼优于卡夫卡（格奥尔格·卢卡奇），或马拉美优于史蒂文斯（弗雷德里克·詹姆逊）。这些诊断与论证几乎无法分开。

这种看法也支撑着斯坦利·卡维尔的批评实践，而他的实践与上述传统并非全然不同。在《明日之后的哲学》（*Philosophy the Day after Tomorrow*）中，他并不把“批评”定义为分享愉悦本身，而是把它定义为：用概念为一种基于愉悦的主张提供理由，而这种主张断言某个特定文化对象具有价值。¹⁸ 卡维尔以巧妙的自我反思方式，试图通过考察歌舞片《龙国香车》（*Bandwagon*）中赞美行为所面临的困难，来为他对批评的这一解释提供理由。

该片的主演在原文中写作 Frank Aitaire。更具体地说，他考察的是一位白人舞者试图赞美黑人舞蹈，同时又要避免居高临下，或只是挪用黑人舞蹈时所面临的困难。

原书第 118—119 页·PDF 第 132—133 页

卡维尔指出，虽然他把批评视为对赞美或评价的理由说明，这种做法并不特别强调争辩，但“以非论战或非争辩的方式……进行批评，并不意味着 [赞同] 我所发现的一切需要回应的东西”。¹⁹ 相反：

> 在我的写作中，批评往往倾向于两种做法：或者援引康德为“批判”确立的观念，即阐明那些使连贯的言说得以表达、使有目的的行动得以进入世界的条件；或者对文本作出解释或展开……说明我为什么对它感兴趣，并在最好的情况下增加这种兴趣，也就是说，使我对它的兴趣增值。（6，着重为引者所加）

随后，卡维尔详细解释了影片中一个复杂的赞美场景。显然，他认为这部影片能增加自己的兴趣，因此值得在艺术上获得赞美，虽然他从未直接这样说。他的解释进一步展开为一种受奥斯汀启发的分析，探讨赞美本身的言后行为性质（即言说对听者产生影响的性质）。卡维尔把赞美视为一种“激情言说”或言语行为，并将它等同于康德所论述的美的判断。进而，他又将赞美视为一般审美判断的同义表达，以及思考审美判断的一个模型。²⁰

我们怎样用以概念为依据的非审美判断，来支持以感受为依据的审美判断？这些审美判断还包括那些以不愉快与愉快的复杂混合为依据的判断。这个问题值得更仔细地考察，因为我们一直都在这样做，却并不诉诸一般原则。

弗兰克·西布利使用更专业的语言提出了这一点，让人想起休谟的归纳问题。对象的“非审美属性”，也就是通过非审美判断或概念判断得出的属性，并不能为我们把对象评价为优雅、可爱或艳俗提供判准。运用这些“审美概念”时，并没有一般原则可循。西布利随即把审美概念与“裁定”区分开来；后者是纯粹评判优劣的判断，如“平

庸”或“优秀”。由于不存在一般原则，我们不能推断一个对象只要小巧、柔软、没有威胁，就一定“可爱”。

虽然小巧、柔软、无害的东西常常很可爱，但我们不能从这些例子中推导出，小巧、柔软和无害在逻辑上足以构成运用“可爱”这一概念的条件。不过，对象的非审美性质与西布利所说的“审美特征”之间不存在逻辑上必然的联系，并不意味着它们毫无联系。否则，把摩天大楼或金属粉碎机这样庞大、棱角分明、令人畏惧的东西说成可爱，为什么明显不合适？

的确，即使承认“一个人不可能仅仅诉诸……非审美属性，就确认或推断[某物具有某种审美性质]”，为什么当别人要求我们提供证据，来支持我们的审美判断时，我们恰恰会指出那些审美性质似乎依赖的非审美特征？²¹ 如果审美特征与非审美特征之间不是逻辑蕴涵关系，那么究竟是什么关系使我们能够把它们联系起来，并由此把相应的判断联系起来？

原书第 119—120 页·PDF 第 133—134 页

这个问题直接影响到：对于旨在生产概念性知识的批评实践，以感受为依据的评价究竟有多大意义。尤其是那些围绕艺术作品的历史研究展开的实践。它也直接涉及一个哲学问题：审美经验与一般知识之间是什么关系？自从亚历山大·鲍姆加登在 1750 年宣称美学是“感性认识的科学”以来，这个问题在美学内部一直存在争议，甚至可以说，它本身就是构成美学的一个问题。²²

因此，西布利对审美特征与非审美特征之间关系的探究，表明这种关系不属于逻辑关系，却也绝非不合逻辑。这使我们看到，很难把关于审美判断性质的哲学研究，与另一个看似附带、仅仅属于修辞的问题完全分开：事后，我们怎样用非审美判断，尤其是事实和概念，来说服别人相信审美判断正确？

事实上，对卡维尔而言，第二个问题，即如何提供理由，恰恰是解答第一个问题，即判断是什么，的关键。卡维尔首先把审美判断定义为一种以愉悦为依据的主张，而主体会受到一种驱使，必须通过言说将它公之于众。这正是康德对美的分析所暗示的。由于审美判断使说话者面临他人可能作出的“斥责”，它也就是一种言语行为，更具体地说，是 J. L. 奥斯汀所称的言后行为。

言后行为没有惯例来规定其成功条件，而打赌或结婚这样的言内行为却有。对卡维尔而言，言后行为的真正意义在于：决定行为是否成功的权力，从说话、作判断的“

我”，转移到了倾听的“你”。赞美和侮辱就是如此：只有当接受这些言说的人认为赞美或侮辱确实发生了，我们才能真正说它们已经发生。

审美判断从根本上就暴露于公开争论之中，甚至可能遭到嘲笑。由此看来，康德所说的审美判断是什么——“一种迫使人分享愉悦的冲动，因此……带着一种焦虑，担心自己的主张会遭到斥责”——这个问题，与一个人随后将怎样支持自己的判断这一问题，几乎是同时产生的。²³

在我们所拥有的审美范畴中，有趣是唯一与证据具有这种特殊关系的范畴。然而，也正是在有趣这里，证据问题变得最棘手、最尖锐。如果有人成功地让我相信，她认为某个对象可爱的判断是正确的，那是因为她让我像她一样感知那个对象。而她之所以能做到这一点，是因为她把我的注意力引向了那个对象的小巧、柔软，以及没有威胁的样子。然而，与西布利所说的审美特征对非审美特征的“明显而具体的依赖”相比，有趣似乎并不特别依附于任何这样的特征。

原书第 120—121 页·PDF 第 134—135 页

当然，我们觉得有趣的东西，似乎确实与某种感知有关：以符合预期、令人熟悉的东西为背景，从中感知到差异或新奇。因此，有人可能会说，有趣所依赖的非审美特征或判断，就是“不同”或“新”。然而，“不同”和“新”这样的特征，从根本上说都是比较性的或相对的：怎样算新？与什么相比算不同？因此，它们比“圆”或“明亮”这样的非审美特征更不稳定，更具暂时性，最终也更容易消逝。

所以，没有哪一种非审美特征能够具体地、最终地决定某物有趣，正如没有哪一种这样的特征能够决定某物不同或新颖。事实上，几乎任何非审美特征都似乎可以被单独指出，作为支持这一判断的证据。其中也包括那些必须借助知识或信息才能感知、无法直接察觉的特征。

因此，有趣所带来的问题，并不是可接受的证据太少，而是可能的证据类型太多。为这种评价提供正当理由的任务，变得异常容易，也因此变得异常困难。任何东西大概都可以在某个时刻成为有趣的证据。这也意味着，没有任何一项证据能够否定或排除“有趣”的判断。所以，任何特定类型的证据，都不会显得格外有说服力，更不会具有最终的说服力。²⁴

因此，有趣最典型的特点，就是没有可将它与其他事物区分开的特点。正如文学批评家、诗人兼小说家弗里德里希·施莱格尔在1797年写道，这使得对有趣的“演绎”，

成为“整个美学科学领域”中“也许最困难、最复杂的任务”。²⁵ 下一节将更仔细地考察他这句话的意思。

施莱格尔的差异美学

除了与差异或新奇有着特殊关系这一点之外——不过，也许更准确地说，正是由于这一点——有趣可以被描述为一种没有内容的审美。因此，它非常适合这样一种现代主体观念：主体是一个自我反思、与一切彻底疏离，或带有“反讽”态度的自我。²⁶

事实上，十八世纪末、十九世纪初的德国浪漫派文学批评家，就是这样定义“有趣”（interessante）的。他们最早把有趣视为一种文学风格，并对它作出系统阐述。在那个时期，印刷媒介的流通规模急剧扩大，速度不断加快，资产阶级公共领域开始出现，新的文学体裁以前所未有的规模大量涌现，文学批评也开始走向专业化。正是在这样的时刻，施莱格尔第一次把现代的、有趣的文学，定义为与古希腊的美的艺术直接对立的文学。²⁷

原书第 121—122 页·PDF 第 135—136 页

古典时代的“美的诗”（die schöne Poesie）受客观规则约束，具有普遍性，并且是无利害的。据说，在这种文化中，人与自然之间不存在形而上学的鸿沟，因此，也不需要任何“奋斗”来表现理想。相比之下，“有趣的诗”（die interessante Poesie）则始终躁动不安，充满主观性和独特个性。它“要把一切都纳入自己的领域，否则就不满足；决心拥有并表达全部人类经验；[而且]对个体的变体比对一般的类型更感兴趣”。

在《论希腊诗歌研究》（On the Study of Greek Poetry，写于1794—1795年，发表于1797年）中，施莱格尔把莎士比亚的全部作品作为现代“有趣”文学的主要例子。因此，他将这些作品描述为：“并非纯粹客观；相反，它们带有完全独特的个人印记和特殊的地方色彩；它们完全沉浸在一种特定风格之中”（OSGP，116）。然而，恰恰是这种风格的特殊性，表明“有趣”的文学从整体上缺乏明确的方向或目标：

> 诗歌的总体取向——事实上，也是现代性整个审美发展 [Bildung] 的取向——都朝向有趣。这可以用其缺乏普遍性来解释，也可以用矫饰、特征性和个别性的支配地位来解释。每一个独创的个体，只要包含更多的思想内容或审美能量，就是有趣的。我是有意说“更多”的。也就是说，比接受它的个体已经拥有的更多。因为有趣

要求个别化的接受能力，事实上，它往往还要求一种只在特定时刻出现的个人心境。

>

> 既然一切量都可以无限倍增，我们就不难理解，为什么沿着这条道路永远不能获得完全的满足，为什么有趣不可能有终点。……人们渴望一种根植于人性的完全满足，而这种渴望越是因个别的、变化不定的东西而落空，就越是热烈而躁动不安。只有普遍有效、持久而必然的东西——即客观的东西——才能填补这一巨大的缺口；只有美，才能平息这种热烈的渴望。（35）²⁸

请注意，施莱格尔怎样赋予有趣一种特定的时间性：它没有尽头，或永远持续下去。由于没有任何法则规定，有趣必须由某种特定内容决定，有趣的文学便可以无限地走向更具体、更个别的形式。它除了主观的个体之外，没有任何“终点”。这个个体踏上了一场“躁动不安”的探索，四处搜求新奇事物，或寻找“独创而有趣的个性”，却注定永远无法得到完全的满足。³⁰ 这是因为，能够算作“有趣”的，是那些“包含更多思想内容或审美能量”的东西。“……我是有意说‘更多’的……比接受它的个体已经拥有的更多”（35）。³¹

正如扬·米什科夫斯基在《想象的劳动》（Labors of Imagination）中强调的，对施莱格尔而言，有趣最终涉及的是一种比较，其依据不是种类，而是程度。施莱格尔写道：“既然一切量都可以无限倍增”，那么，“即使最有趣的东西，也可以变得更有趣。……一切数量都可以无限递增”（35、72）。

原书第 122—123 页·PDF 第 136—137 页

因此，正如施莱格尔在《雅典娜神殿》杂志的撰稿同人诺瓦利斯所指出的，从某种意义上说，最有趣的是“以系列的方式呈现一个对象——[由变奏、改动等构成的系列]。例如，歌德呈现《威廉·迈斯特》中的人物、美丽的灵魂和娜塔莉的方式”。

³² 用米什科夫斯基的话说，有趣是“一种面对比自身‘更大’的东西的经验，是持续与‘更多’打交道”。它不会最终抵达任何“客观”意义。相反，正如施莱格尔的论述和歌德那部带有反讽意味的自我实现小说共同表明的，“只有通过遇到有趣的东西，也就是比我们自己更有趣的东西，我们才成为个体”。³³

因此，有趣是一种通过系列和比较来形成个体的风格。然而，正如米什科夫斯基所强调的，这种个体性“在根本上漂泊无依，与任何能够使相互作用的各个单位稳定下来的普遍概念相隔绝”。这是因为，它取决于主体对一种没有终点的比较过程的“接

受能力’；至于这一过程究竟是在综合还是在分析不同数量的内容，其功能始终完全不确定”。³⁴

正是这种根本上的漂泊无依，导致有趣不断进行“躁动不安”的追求，以系列形式持续流通，也导致它无法产生“完全的满足”。因此，施莱格尔把有趣的兴起，与他在《论希腊诗歌研究》（On the Study of Greek Poetry）中反复描述的现代德国文学和批评的“无政府状态”联系起来：“哲学变得诗化，诗歌变得哲学化；历史被当作诗歌来处理，诗歌又被当作历史来处理。甚至连诗歌的各个类型，也交换了各自的定义。抒情的心境成了戏剧的对象，戏剧的素材则被强行塞进抒情的形式”（18）。³⁵

然而，问题并不只是艺术体裁的混杂，也是它在历史上前所未有的多样性。施莱格尔说：“在这里，人们发现——仿佛置身于一间美学杂货店——民间诗歌与宫廷诗歌并排放在一起”（20）。在这个不断扩大的文学市场中，每一个亚文化公众或受众，都能找到适合自己的、有趣的、专门面向自己的商品。施莱格尔怀着讥讽与惊叹交织的心情写道：

> 为崇尚北方和基督教的人准备了北欧史诗或基督教史诗；为喜爱神秘恐怖的人准备了鬼故事；为喜爱食人风俗的人准备了易洛魁颂歌或食人颂歌；为怀有古代心灵的人准备了希腊服饰；为英雄般的喉舌准备了骑士诗歌；甚至还为那些业余玩赏德国特性的人准备了民族诗歌！然而，要从所有这些领域中提取最丰富的、有趣的个体特征，也是徒劳的！……每获得一次愉悦，欲望就变得更加猛烈；每得到一次满足，要求就變得更高，而获得最终满足的希望则越来越渺茫。新鲜的变成陈旧的；不寻常的变得平常；迷人之物带来的激动也变得乏味。自身的力量和艺术冲动减弱之后，懒散的接受状态便逐渐陷入一种可怕的无能。（20—21）

原书第 123—124 页·PDF 第 137—138 页

施莱格尔指出，在这种局面下，“〔高等诗歌和低等诗歌〕各有自己的公众，各走各的路，互不关心”。这种局面助长了一种“模仿的痴迷”（39），也就是对取样和拼贴的热衷。反过来，这种热衷又强化了现代文学在体裁和风格上的混杂，使它受到“人工拼装物”的支配。这些拼装物来自“任意拆分和混合原初艺术及纯粹艺术类型的化学实验”（30）。

这种模仿和重新混合也强化了艺术在民族特征上的混杂。施莱格尔谈到当代德国文学所受到的“多方面的外国影响”时，态度颇为矛盾（23）：“就连独特性似乎也没有明确而固定的界限。法国、英国、意大利和西班牙的诗歌常常仿佛在交换各自的民

族性格，就像参加一场假面舞会。德国诗歌几乎呈现出一套完整的地理标本集，汇集了世界各地、各个时代的一切民族特征。”（20）

因此，“有趣”（interessante）的兴起，似乎直接回应了不断扩大的文学市场所呈现的多样性。这是一种新的、不以美为特征的、通过比较来展开的审美风格，明确关注审美的多样性。然而，在施莱格尔看来，“有趣的危机”（38）最终反映的是德国文学整体上失去了方向：“显而易见，现代诗歌要么尚未达到它努力追求的目标，要么它的努力根本没有确定的目标，它的发展〔Bildung〕没有明确的方向，它的全部历史没有规则的连续性，整体也没有统一性。”（17）

现代文学刚开始大规模流通，就向批评家提出了这样一个问题：面对这种历史上前所未有的审美“无政府状态”，该如何赋予它一种审美“性格”——也就是发展的目的或“内在原则”？施莱格尔自己指出：“缺乏性格似乎是现代诗歌唯一的特征；混乱是贯穿其中的共同主题；无法无天是其历史的精神；怀疑主义则是其理论的结果。”（20）

但他同时指出：“显然，按照最严格、最字面的意义来说，不可能存在没有性格的情况。人们通常所说的缺乏性格，要么是一种已经模糊、基本上无法辨认的性格，要么是一种极其复杂、错综繁复或令人困惑的性格。”因此，施莱格尔得出结论：在“贯穿整个现代诗歌的彻底无政府状态中”，确实存在“一种共同因素，一种特征；如果没有共同的内在基础，这种特征就不可能存在”（22）。

原书第 124—125 页·PDF 第 138—139 页

什么概念能够统一现代文学这种处于无政府状态的审美异质性？它在历史上独有的“没有性格”，究竟具有怎样的性格？说得更简单些，在大大扩展的审美范畴之中，是否有一个范畴，能以某种方式体现审美多元主义本身这一事实及其带来的问题？答案是“有趣”：一种无穷无尽，却又显著带有“暂时性”的差异体验，根本上是短暂、转瞬即逝的。“新鲜的变成陈旧的；不寻常的变得平常；迷人之物带来的激动也变得乏味。”（100，21）

在施莱格尔看来，“有趣”似乎还标志着艺术与关于艺术的概念论述趋于汇合。或者说，艺术把“理论与实践之间的关系”内化了，因而变得具有哲学性或“反思性”（23）。这也许部分解释了为什么施莱格尔在总体讨论“有趣”风格时，举例始终没有超出文学：文学正是以话语和概念为媒介的艺术。

而对施莱格尔来说，文学似乎在投入某种现实主义时最为有趣。也就是说，它开始特别关注再现与现实之间的关系，或主体对世界的理想化形象与世界真实面貌之间的关系。³⁶ 在《论希腊诗歌研究》（*On the Study of Greek Poetry*）的手稿最初交给出版商两年后，施莱格尔补写了一篇序言。这很可能是为了回应席勒在此期间发表、影响极大的《论素朴的诗与感伤的诗》（*On Naive and Sentimental Poetry*）。³⁷

在这篇序言中，施莱格尔把有趣比作席勒提出的“感伤”。后者的特征恰恰是涉及现实与理想之间的关系。“素朴”的诗不知道自身与自然之间存在裂隙，因此也无须努力追求什么。与之相反，感伤诗的主体不断反思自己对自然的印象：他知道，这些印象受到自身主观因素的影响，经过了理想化处理；他也反思这些印象与现实之间的裂隙。

施莱格尔指出，有趣同样执着于一组认识论问题。“客观的”诗歌“与现实无关”，它“只追求一种游戏〔或〕显象；这种游戏或显象作为最不受条件限制的真理，应当具有有效性，并能确立法则”（98）。而“有趣的诗歌”则追随“感伤的”诗歌，明确关注“理想的现实性、理想与现实之间的关系，以及作诗主体那种进行理想化的想象力与个别对象之间的联系”（99）。³⁸

然而，有趣的文学本质上仍然是一种没有方向的文学。它建立在“未获满足的渴望”之上，并倾向于使这种渴望持续下去，而不是带来那种满足：这种满足来自对美的形式之合目的性的无利害观照（18）。因此，在施莱格尔看来，作为接连不断地遭遇差异的重复过程，有趣带有某种“无形式”的特点：“较为精致的公众骨子里对一切形式都毫不在意，心中只有对内容无法遏制的渴求。他们向艺术家要求的，只是有趣的个体特征。只要有效果，只要效果强烈而新颖，公众就……不在乎它……以什么方式产生。”（20）

原书第 125—126 页·PDF 第 139—140 页

因此，现代诗歌“尤其在较近的时代”，表现出“独特的、个别的和有趣的东西占据绝对优势”这一特点（24）。它还表现出“对新奇、刺激、醒目之物永不停歇、永不满足的追求；然而，尽管如此，渴望仍然没有得到平息”（24）。

不过，我们从施莱格尔的序言中已经可以看出变化。他承认，自己对有趣的论述与席勒对感伤的论述存在重叠，这似乎开始缓和他对有趣的看法。后来，他对有趣的负面评价发生了众所周知的一百八十度转变：他开始以《论希腊诗歌研究》（*On*

the Study of Greek Poetry) 中对这种明确不以美为特征的审美的最初论述为基础，发展出最终成为其成熟理论的“浪漫主义”文学观。³⁹

Kathleen Wheeler 告诉我们：“到1797年，施莱格尔已在《美的艺术学园》(Lyceum der Schöne Künste) 杂志上发表了他的第一批断片。他在其中从早先的‘有趣’文学概念发展出‘浪漫主义诗歌’的观念，抛弃了自己的纯粹主义倾向，转而接受一种非客观的、相对主义的美学。”⁴⁰ 他对有趣所作的矛盾评价，就这样被纳入他明确肯定的浪漫主义理论。正如 A. O. Lovejoy 所指出的：“1798年以后我们频繁听到的‘浪漫主义诗歌’，就是早期的‘有趣的诗歌’。”⁴¹

伴随着这一转变，小说越来越成为施莱格尔用来说明浪漫主义 / 有趣文学的主要例子。小说是一种混杂、多样、无所不包的体裁，他在后来的著述中直截了当地称它为“一本浪漫主义的书”。⁴² 他在后期著述中建立的这种联系——浪漫主义与小说之间的联系——使他能够进一步明确自己最初提出的对照：古典 / 美的文学与浪漫主义 / 有趣的文学之间的对照。⁴³

施莱格尔在《论小说的信》(“Letter about the Novel”) 中写道，古典诗歌“依托神话，避开具体的历史主题”，而浪漫主义文学则“完全建立在历史基础之上”。⁴⁴ 此外，有趣是一种通过比较来把握个体特征的审美。莎士比亚致力于再现“〔独特个体〕身上伴随出现的古怪特性和缺点”，已让人初步看到了这种审美。顺理成章，有趣将在某种体裁中得到充分发展：在歌德、理查森、菲尔丁之后，这种体裁越来越致力于讲述平凡却又“独具一格”的人的历史。⁴⁵ 正如施莱格尔在《雅典娜神殿》(Athenaeum) 第146则断片中所说：“小说渗透了全部现代诗歌。”⁴⁶

原书第 126—127 页·PDF 第 140—141 页

浪漫主义 / 有趣的艺术作品，其本质是反思，因此也具有某种“可批评性”。由此可以看出，施莱格尔的理论不仅赋予小说这种本质上以概念为基础的艺术以优先地位，还导致了本雅明所说的一种新的强调：强调艺术的“严肃清醒”，强调艺术是“散文性的”，是“狂喜的对立面”。⁴⁷ 因此，有趣的艺术，包括诗歌，在根本上都是散文。⁴⁸

在施莱格尔1800年的宣言《论诗的对话》(“Dialogue on Poetry”)，以及发表于《雅典娜神殿》的其他著述中，“有趣”似乎还指向这样一种情况：一部作品即使大体上“糟糕”，仍可以在某种程度上是“好的”；或者说，一部明确不以美为特征的作品，即使在情感和体裁上都混杂、短暂、不纯，仍然可以具有价值或品质。

他在《雅典娜神殿》第416则断片中写道：“即使按照最普通的标准，一部小说如果以有趣的方式描绘和发展出一个全新的人物，也值得获得声名。”的确，就连 Friedrich Richter 这样糟糕的通俗小说家，“也很可能以极其多样的方式、出于彼此最为矛盾的理由而显得有趣”（《雅典娜神殿》第421则断片）。⁴⁹ 一旦一种明确不以美为特征的审美变得可以设想——它“不同于真理或道德，〔却〕享有与二者同等的权利”（《雅典娜神殿》第252则断片）——有趣作为审美范畴的观念也就变得可以设想。⁵⁰

施莱格尔为 Richter 畅销书中“五彩缤纷的大杂烩”辩护，称它们不仅“有趣”，而且是“我们这个不浪漫的时代仅有的浪漫主义作品”。他强调，“有趣”意味着“浪漫主义”，也意味着“混合”：“的确，我几乎无法设想一部小说不是故事叙述、歌曲和其他形式的混合体。”（《论小说的信》）⁵¹

因此，有趣与小说之间的联系，帮助施莱格尔把有趣纳入更广泛的“浪漫主义”主张。这套主张倡导创造新的混合风格和体裁；认为作家和批评家面对文学时，应从热情转向超然；鼓励通过有意使用“不可理解性”，使读者主动参与；让文学越来越像批评，同时也让批评更具文学性。⁵² 正如《雅典娜神殿》第238则断片所要求的：“诗应当描述自身，始终既是诗，又是关于诗的诗。”⁵³

因此，施莱格尔呼吁建立一种“小说理论”。这种理论“本身就必须是一部小说，以想象的方式反映想象力的每一种永恒声调”。由于这种新体裁包容广泛，不拘一格地混合其他形式和体裁，在这部小说中，“但丁神圣的幽灵将从冥界升起，劳拉将如天使般悬浮在我们面前，莎士比亚将与塞万提斯亲密交谈，桑丘则会在那里再次与堂吉诃德说笑”（《论小说的信》）。⁵⁴ 正如施莱格尔在别处所说：“小说是我们时代的苏格拉底式对话。实践智慧从学院智慧那里逃进了这种自由的形式。”（《美的艺术学园》第26则断片）⁵⁵ 因此，施莱格尔赞扬《威廉·迈斯特》（Wilhelm Meister），说它“既是一部真正的艺术作品，也是一种艺术的历史哲学”。

不过，由于小说中“精心培育的随机性”，我们“通常对于统一和连贯的期待……落空的次数与得到满足的次数一样多”（《论歌德的〈迈斯特〉》〔“On Goethe's Meister”〕）。⁵⁶

原书第 127—128 页·PDF 第 141—142 页

正是决定性原则的缺失，导致了这种“精心培育的随机性”。它使浪漫主义作家和批评家不断从一个有趣的具体事物转向下一个，尽管他们知道，“用这种方式永远不可

能获得完全的满足”。⁵⁷ 因此，有趣与浪漫主义反讽相伴而行。黑格尔在美学讲演中对此作了贬斥性的描述：主体彻底超脱于“确定的现实和具体的行动，〔因而也超脱于〕本身就具有普遍性的东西”。⁵⁸

黑格尔把对这种“天才般、神一般的反讽”的狂热直接归咎于“弗里德里希·冯·施莱格尔先生”，尽管“当时有许多人跟着他喋喋不休地谈论它，如今又有些人重新谈论起来”。同时，他也把反讽背后的基本观念追溯到约翰·戈特利布·费希特。费希特把一个“完全抽象而形式化的”自我确立为“一切知识、一切理性和认识的绝对原则”，于是，“每一种特征、每一种属性、每一种内容，都被吸收进这种抽象的自由和统一性之中，因而遭到消灭”。⁵⁹

因此，在黑格尔看来，使有趣如此契合反讽、也契合那种想要成为科学或哲学的艺术的，正是这种彻底的超然。而也正是这种超然，使有趣参与推动了艺术的终结。⁶⁰ 如果艺术是在感性媒介中表达某种确定的内容或意义，那么现代艺术家特有的反思性超然，就无法由他自己的艺术充分表达出来。⁶¹

黑格尔的论断预示了20世纪末对战后概念艺术的批评：这类艺术表现出“知觉上的退缩”，或者说，明显缺少感官吸引力。⁶² 他声称，一种以概念或“抽象命题”为内容的艺术，提出的问题本来属于哲学，而非艺术。这样，他便重新巩固了艺术与哲学之间的界限，而施莱格尔提出有趣/浪漫主义艺术概念，正是要推翻这一界限。⁶³ 对此，施莱格尔态度坚定：“每一种艺术都应成为科学，每一种科学都应成为艺术；诗与哲学应当统一起来。”（《美的艺术学园》第115则断片）⁶⁴

正因为如此，一种“真正的美学理论”的“基石”将是“小说哲学”（《雅典娜神殿》第252则断片）。这种理论首先承认，现代艺术不能被归结为美，甚至可能存在“艺术与未经加工的美之间的绝对对立”。⁶⁵

因此，浪漫主义艺术家不依附于某种特定的世界观，并由此能够“采用任何题材或艺术风格”。正是这些特点，最终使“有趣”文学的兴起在施莱格尔看来成为一种令人振奋的积极发展；但黑格尔对这种通过比较来展开的、相对主义的审美的出现，远没有那么乐观。

原书第 128—129 页·PDF 第 142—143 页

正如他所指出的：“在我们这个时代……批评、反思能力的培养，以及……思想自由也支配了艺术家。可以说，它们使艺术家在其作品的〔内容和形式〕方面成为一块白

板……今天，没有任何题材能够自在自在地超越这种相对性；即便某种题材被提升到这种相对性之上，也至少不再绝对需要通过艺术来表现它。”（黑格尔，《美学》〔Aesthetics〕，1：605）

因此，在黑格尔看来，现代的、有趣的文学通过论述和反思来批评自身，清楚表明艺术在整个现代文化中已不再不可或缺。的确，他在《美学》中对弗里德里希·施莱格尔及其兄弟作了针对个人的攻击，称他们“在寻找独特和非凡之物时，贪求新奇”，因而很容易“陷入对平庸之物的赞赏，把普遍价值赋予只有相对价值的东西，〔大胆赞同〕某种反常的倾向和次要的立场，仿佛它是至高无上的”。这番攻击也完全可以视为对施莱格尔所倡导的审美的控诉：这种审美兼收并蓄，奉行相对主义，因而最终无法确定下来。施莱格尔起初对它作了批判性的诊断，后来却转而予以肯定。（黑格尔，《美学》，1：63、64）

乍看之下，有趣似乎是一种完全着眼于具体个别之物的审美；然而，它的相对主义最终又使它无法具有具体而明确的内容。按照黑格尔的观点，这种缺失似乎足以把有趣排除在严格意义上的美学领域之外。

不过，我们也会怀疑，正是这种非审美的表象，使那些认为审美评价与批评实践相关的批评家，继续青睐“有趣”这一判断。有趣缺少确定的内容，恰恰因此能在审美判断与非审美判断之间移动，使二者相互接续，也使“作为欣赏的批评〔趣味的教育〕”与“作为知识的批评”相互接续。

如果一般意义上的判断在批评中已经受到怀疑，被视为与阐释、解释、症候阅读或其他更基本的活动无关，甚至有碍于这些活动，那么，以感受而非概念为依据的判断，似乎尤其如此。更具体地说，这些感受不是与我们知道对象是什么有关，而仅仅与对象呈现出怎样的面貌、看起来如何有关。

无论本着科学、历史还是艺术的精神，“有趣”这一评价始终带有情感，即使情感极其微弱或含混不明。因此，“有趣”可以悄然把基于感受的判断与基于概念的解释联系起来，甚至使审美评价看起来与事实有逻辑关系。实际上，有趣所促成的审美判断与非审美判断之间的移动，映照了有趣这一体验内部愉悦与认知之间的接续。下一节我将转向支撑这一体验的那种奇特感受，进一步解释这一点。

原书第 129 页·PDF 第 143 页

兴趣在情感上的含混性

如果有趣体现了惊奇与理性之间的张力，而且张力越尖锐，有趣的程度就越高，那么，支撑有趣的感受似乎处于两者之间：一端是指向对象的欲望，另一端是并不在意具体对象的情感。

例如，在 Silvan Tomkins 看来，兴趣似乎是一般经验的最低条件，是“知觉世界得以形成的必要条件”。⁶⁶ 同样，威廉·詹姆斯认为，如果没有兴趣，“每一种生物的意识都会成为灰暗、混乱、无法分辨的状态，甚至让我们无法想象”。⁶⁷ 他写道：

> 外部世界有数百万事物呈现在我的感官面前，却从未真正进入我的经验。为什么？因为它们不能引起我的兴趣。我的经验，就是我愿意关注的东西。只有那些我注意到的事物，才会塑造我的心智。没有选择性的兴趣，经验就是彻底的混乱。只有兴趣才赋予事物重音和重点、明亮与阴暗、背景与前景——总而言之，赋予它们可以理解的透视关系。（402）

因此，“兴趣”是对某个对象的依附，使它成为具体的个别事物，并赋予它经验性的性质；但这种感受本身似乎没有任何性质。⁶⁸ 的确，“兴趣”有时似乎等同于一般意义上的“依附”，是自我与“外部世界的事物”建立关系、接受它们的最基本或最简单的方式。

埃德蒙德·胡塞尔在《经验与判断》（Experience and Judgment）中讨论界定“前谓词”经验的“接受性的一般结构”时，也提出了类似观点。“前谓词”指尚未对对象作出判断的经验。胡塞尔把兴趣与“〔自我〕活动的最低层次”联系起来：在给知觉对象赋予性质之前，自我仅仅“趋向”它。这种基本的趋向“唤起了对作为存在者的知觉对象的兴趣”，继而产生一种“使自我得以实现的期待结构”。⁶⁹

因此，对胡塞尔和施莱格尔来说，兴趣都与自我逐渐个体化所具有的未来指向密切相关，也与这一“自我实现”过程持续展开的时间性密切相关。原因在于，随着前谓词兴趣产生的“对对象的坚定指向”中，“存在一种超出所与之物的意向……它趋向不断向前、不断超越。这不仅是逐步地意识到某物，而且是争取一种新的意识，其形式是一种兴趣：希望借助对象来丰富‘自我’；随着把握过程的延续，这种兴趣也就随之而来”（82；着重号为引者所加）。⁷⁰

原书第 130—131 页·PDF 第 144—145 页

对胡塞尔和詹姆斯来说，兴趣似乎都能促使注意从被动转向更为主动的状态。不过，选择性的兴趣或前谓词兴趣——它总是对某物作为存在者的兴趣——究竟是持久

的，还是转瞬即逝的，这一点并不明确。

围绕兴趣的另一个含混之处在于，它归根结底关注的是自我还是他者。这种含混不仅体现在兴趣的现象学中，也体现在这个词今天的日常用法中。正如 Mieszkowski 所解释的：“一方面，‘interests’指一个人或群体最为固有的东西；表面上，它们是界定行动者独特性的动机或偏好。另一方面，‘interests’又指一种使自我超出自身的动力：它抓住自我的注意，把自我的目光引向外部。”⁷¹

由于“这里唯一不变的是自我——那个感兴趣的人”，所以不难“看出为什么有人会主张，兴趣始终是自身利益的问题：一个人首先感兴趣的，是自己能够感兴趣的能力”（112）。Epstein 也提出了类似观点：“有趣让我们参与外部对象的‘相互存在’，但 *interesse* 的根源就在我们自身之内。我的现实状态与我的潜在可能之间存在一种内在关系：我可以让自己感到不可预测、出乎意料。只要我有可能不同于现在的自己，有趣就在我与我自己之间起着某种中介作用。”⁷²

然而，正如施莱格尔可能会说的，恰恰是对差异的体验，或者对自己能够接受‘更大’或‘更多’之物的体验，造就了这种有趣的自我差异。换句话说，正如 Mieszkowski 所说，既然“〔作为〕自身利益，兴趣始终是对自我之外的东西的兴趣”，那么，“关心自身利益的自我，按定义就是‘对他者感兴趣的自我’”。⁷³

但一个意为“引人入胜”的词，怎么又会变成“无聊”的意思？兴趣怎么可能既是“情感的一种表达”，又“完全不带情感色彩”？⁷⁴ 正如 Mieszkowski 指出的，这种含混与兴趣的另一种用法相互对应：兴趣“有时被视为达到目的的手段，有时又被说得仿佛本身就是目的”（113）。同样，我们发现，兴趣既被描述为强烈的，也被描述为微弱的；既是持久的，也是短暂的；既是一种力比多欲望，又是激情的冷静对立面。

我们已经看到，在最后这一前提下，人们曾以一种有悖直觉的方式赞扬“利益”，因为它能够抵消霍布斯所说的自然状态中人的冲动。弗洛伊德对“兴趣”与“力比多”的区分，呼应了这种更早的利益与激情之分。前者被定义为源于自我“自我保存”本能的能量投入，这种能量常常弱得令人费解；后者则是自我投向性欲对象的、强大得多的能量。⁷⁵ 类似的对比，也出现在《情感的传递》（*The Transmission of Affect*）中，特蕾莎·布伦南试图区分愤怒之类的特定强烈情感，与她称为“感受智力”的“一种平静而有辨别力的感受”。⁷⁶

后一种感受没有确定的性质，因此能够察觉特定强烈情感的存在。也就是说，它能察觉那些具有明确性质的情绪，而我們不应将这些情绪与依附于它们、感知它们的未分化感受混为一谈。布伦南解释说，尽管“激情如今自称是感受的一类，而不再是由感受加以辨识的东西”，但我们仍然会说“嫉妒的感受”或“愤怒的感受”。这种说法表明，还存在一种更基本、更一般、尚未分化的感受。它为意识察觉这些情绪，短暂地“依附”于其中一种，然后转向下一种。⁷⁷

原书第 131—132 页·PDF 第 145—146 页

布伦南把这种温和、没有特定性质的感受称为“感受智力”，也称为“活生生的注意力”。后一名称进一步强调了它与那些情绪的区别：它帮助我们辨识情绪，甚至可能帮助我们区分不同情绪。这种感受看起来很像施莱格尔的有趣概念所依赖的一般“接受能力”。⁷⁸事实上，布伦南所说的这种没有具体内容的感受，能够从一种情绪转向另一种，而不会永久固定在任何一种情绪上。这一点使它有些像那个保持超然、带有反讽意识的自我，后者创作出具有反思性的、“有趣的”（interessante）艺术。⁷⁹

因此，哲学家拉尔夫·巴顿·佩里把“兴趣”定义为最裸露、最基本的一种判断，就不足为奇了。佩里是威廉·詹姆斯的学生，也是他的传记作者。在《价值的一般理论：从兴趣角度理解其含义与基本原则》（General Theory of Value: Its Meaning and Basic Principles Construed in Terms of Interest, 1926）中，他将兴趣界定为“活跃的心灵支持某些事物、反对另一些事物”的基本倾向。⁸⁰

与兴趣相比，它的近亲“好奇心”带有女性化色彩，对知识的渴求更强，也具有更明显的情欲意味；兴趣的强度则更难确定。正如汉斯·布 Blumenberg 所揭示的，好奇心长期被视为“理论的力比多”：它既是理性的驱动力，也可能从理性内部威胁理性。对佩里来说，兴趣这种基本的“赞成或反对的状态、行为、态度或倾向”，是“一切价值的原初来源和恒常特征”。⁸¹反过来，佩里将一般意义上的价值定义为“任何兴趣的……任何对象”。⁸²

“有趣”这一判断之所以能够用于如此多样的事物，似乎是因为它具有某种一般性。而这种一般性，又似乎与其基础感受的根本不确定性有关。

施莱格尔把“有趣”（interessante）视为一种风格。他的论述表明，这一判断同样源于一种感受：我们印象中出现了一种尚未确定性质的差异，或一种纯粹在数量意义上的“更大”，由此引发了这种感受。因此，“有趣”这一判断既涉及概念，又不涉及概念。说它涉及概念，是因为要察觉差异，首先显然需要某种标准（与什么不同？）

；说它不涉及概念，是因为我们在情感上感受到：用来说明这一差异的概念尚不存在。我们已经察觉了差异，却没有名称可以指称它；有趣的体验正是由此引发的，因此本质上是一种尚不知道的感受。

原书第 132—133 页·PDF 第 146—147 页

如果审美判断依据的是事物的外观引起的感受，而不是关于事物究竟是什么的概念，那么，“有趣”似乎就是一种零度审美判断：它以一种明确感受到概念缺失的感受为评价依据。它或许提供了思考一般评价活动的最佳模型。因为，有趣触及了所有判断所依赖的情感与概念的交织：一方面，我们感到自己尚不知道，这是情感与认知的关系；另一方面，我们又缺乏概念知识，不知道自己究竟感受到了什么，这是认知与情感的关系。

这意味着，“有趣”并不是有一种专门的审美用法，与科学、社会学、历史学或文学理论中的专门用法并列存在。相反，“有趣”这一判断在某种意义上从根本上就是审美的；即使它用于非审美领域，它的对象也始终是审美对象。即便有人认为，“有趣”是一种根本不确定的价值，正因为如此，它才在审美判断与非审美判断之间游移——后者可以是科学、历史、道德判断，或其他判断——这种游移似乎也已经包含在“有趣”作为一种以感受为依据的评价的专门审美用法之中。

事实上，如果把有趣理解为对尚未确定性质的差异作出的情感反应，或者理解为一种从感受出发的判断或体验，而这种感受既察觉到概念的缺失，也察觉到认知在概念缺失时仍然运作，那么，有趣与康德所理解的美竟然相当相似。关键区别在于：对有趣而言，一旦察觉概念缺失，就会立即开始寻找概念。有趣通过情感，让作出判断的人意识到自己缺乏概念知识，从而促使我们寻找有趣自身的判断标准。

正如卡维尔所说：“康德把审美判断定位为一种声称记录了无概念的愉悦之存在的判断，这就为一种特殊形式的批评留下了空间。这种批评能够提供概念，在愉悦已经发生之后，说明这一体验在具体对象中的依据。这种批评的任务，是揭示其对象尚未产生它应有的效果。那里有某种东西，尽管已经充分向感官敞开，却仍被遗漏了。”⁸³“有趣”这一判断所明确揭示的，恰恰就是这一点。伴随这一评价的问题始终是：为了判断这个对象有趣，我在它的外观中，究竟必定同时注意到了什么、又没有注意到什么？

说“注意到了”，是因为我的注意力必定被它外观的某个方面吸引；说“没有注意到”，是因为我显然仍在惊奇地追问：那个方面究竟是什么？这种惊奇本身，就把我们引

向了更主动的求知欲。

原书第 133 页·PDF 第 147 页

我们已经看到，爱泼斯坦如何把有趣与理性和惊奇中的意外感之间的关联联系起来。西尔万·汤姆金斯同样指出，“兴趣—兴奋”与遭遇意料之外事物的体验存在联系。因此，在他的情感体系中，他将兴趣—兴奋与恐惧、惊吓（或惊讶）归为一组。不过，惊吓通常来得快，消散得也快，因此被称为“重置情感”；兴趣则不同，它能够持续，而且从根本上具有反复返回的性质，会让我们回到对象那里，再看一次。

我们觉得有趣的东西，通常也是我们忍不住反复回头看的东西。仿佛我们要向自己确认，它依然有趣，并因此可能再次觉得它有趣。这种动态使有趣不仅涉及意料之外的事物，也涉及熟悉的事物；不仅涉及差异，也涉及重复。⁸⁴ 有趣包含着再次相遇的承诺：第二次，也可能是第三次、第四次，或第 $n+1$ 次。这样，它就让审美体验呈现出叙事结构，使其既朝向未来的期待，也朝向过去的回顾。

卡尔·海因茨·博雷尔把“突然性”推崇为一切审美关系的本质。与此不同，在这里，审美体验通过接连发生的片段展开，类似于菲利普·费舍尔所说的、与惊奇相联系的“思考步骤”。不过，有趣又不同于惊奇。费舍尔强调，惊奇是一种“罕见”的体验，在其中，我们对新奇事物的情感反应十分强烈；有趣所带来的惊讶则很常见，而且往往很温和。⁸⁵ 事实上，在某种意义上，“有趣”无非就是“令人惊讶，但也没有那么惊讶”。还应强调，有趣与意外或惊讶体验的联系，丝毫不违背它反复返回的基本性质；这是一个把差异与重复结合起来的审美范畴。

因此，汤姆金斯认为，兴趣是系统具有复杂性所必需的。它使我们能够“从一种知觉视角转向另一种，从知觉转向运动，再返回知觉；从知觉与运动两者转向概念层面，再返回两者”。⁸⁶ 兴趣还能够带来“持续的投入——[使人]能够一遍又一遍地回到同一个问题，直到有所突破”。因此，汤姆金斯也认为，兴趣是从生理和心理上支持任何“长期努力和投入”的必要条件，无论是科学工作、政治行动，还是比如说，阅读一部900页的小说。⁸⁷

原书第 134—135 页·PDF 第 148—149 页

汤姆金斯提到“长期努力”，以及“一遍又一遍地返回”所具有的反复回返的时间性，这使我们再次回到有趣与持续进行之间的联系。⁸⁸ 崇高的感受是“突然燃起的烈焰，不带有未来”；美的感受也以自己的方式涉及“历时时间的暂停”。与两者不同，有趣的

体验既有所期待，又持续展开。⁸⁹

正是这种时间取向，加上有趣缺乏描述性内容，使它十分适合作为句法上的占位词，让批评者可以无限期地推迟更具体的审美判断。因此，“有趣”作为一种委婉说法尤其方便：它填补了本该出现判断、却显然被有意空下的位置。但我们使用“有趣”，不只是为了替代或推迟审美判断。我们也用它来帮助自己日后返回对象那里，再作判断，就像在书里贴上一张便笺。

有趣仿佛建立在一种“不完整感”之上，所以它既带有期待，也带有反复回返的性质；所期待的，恰恰就是返回。⁹⁰从这个角度说，称一个对象有趣，就是向自己默默作出承诺：以后再回来看看。这显然与其核心的兴趣感受有关。佩里认为，这种感受来自主体的期待与“一种起支配作用的倾向中尚未实现的阶段”之间的契合；这种倾向“在任何特定时刻，都控制着[我们]整个有机体”。⁹¹

因此，有趣包含着佩里所说的“在时间上向前指涉”。这一点也是纳尔逊·古德曼那篇论艺术赝品的经典论文的核心。他认为，我们当下的审美接触不仅暗含着未来的审美接触，而且未来的接触也积极参与决定当下接触的性质。⁹²因此，“有趣”这一判断反映了一个简单事实：时间会影响审美评价。奇怪的是，许多美学哲学论述却忽略了这一点。而承认这一事实，绝不必然意味着放弃审美判断对于普遍有效性的主张。⁹³

事实上，在我们当代使用的审美范畴中，没有其他范畴与时间具有同样的关系：美没有，崇高没有，可爱和滑稽当然也没有。更不用说，有趣还复杂地涉及多种时间性：持续进行或按次序推进、期待、回返、流连，以及一般意义上的短暂或变化。⁹⁴而人们仍然普遍按照崇高的模式，把审美体验理解为某种霹雳式的冲击，或用瞬间性、突然性和一次即成来理解它；在许多后现代主义理论中尤其如此。⁹⁵有趣却有一个延展的时间跨度。这似乎部分解释了，为什么它如此容易不被认可为一种审美价值，即使在明确要求或期待以感受为依据作出判断的场合，也是如此。

事实上，乍看之下，有趣似乎违背了康德对审美判断的论述的所有方面，尤其是这一准则：趣味判断必须“完全无利害关系”。也就是说，它应当建立在一种“满意或不满意”的感受之上，而这种感受不依赖于把对象表象为有用的东西，甚至不依赖于把它表象为实际存在的东西。⁹⁶

“有趣”看起来是无利害关系的反面。然而，在某种意义上，它那不确定的情感又使两者看起来相似之处多于差异。这或许也解释了，为什么有趣如此容易变成无聊。

《知识大追问》(Trivial Pursuit)是英国酒馆一种历史悠久的娱乐活动的大规模生产版本。它显示出，有趣与无聊这两种现代情感，在辩证意义上不可分割。过去几个世纪里，显然有成千上万的人觉得琐碎知识有趣，但它们显然也同样琐碎。正如有趣在审美判断与非审美判断之间切换——它自身就是一种切换——无聊与有趣之间的摇摆，似乎也内在于有趣之中。⁹⁷

这似乎直接源于其根底处那种感受的特殊性质。这种感受如此不确定，以至于我们甚至很难说，它究竟算满意还是不满意，感受它究竟舒服还是难受。相比之下，引发美或令人厌恶之判断的愉悦与不悦感受，就十分明确。因此，事物既可能以令人烦躁的方式显得有趣，也可能以令人愉快、兴奋的方式显得有趣。在这两种情况下，兴趣都始于一种感受：我们不知道自己究竟在感受什么。

这种情感上的不确定性，显然正是有趣与矛盾心态、冷淡或中立相联系的来源。这些情感不仅与反讽有关，也与现代科学态度有关。它也解释了，为什么我们怀疑，人们往往在还不确定自己对某件事究竟有什么感受时，就说它有趣。因此，在某种意义上，“有趣”真正的反面，并不是无利害关系的判断，而是明确带有利害关系的判断。

黑格尔认为，具有反讽意识的艺术家的兴起，标志着艺术不再对整个文化具有切身意义。乔治·阿甘本在阐释这一观点时说：“正因为艺术已经离开了切身关切的领域，变得仅仅有趣，我们才如此热情地欢迎它。”或者，正如尼采援引司汤达时所暗示的，艺术只有在以放弃“幸福的承诺”(promesse de bonheur)为代价换取自主性的那一刻，才将自己降为仅仅有趣。⁹⁸

“有趣”似乎几乎总是与“仅仅”连在一起，仿佛是为了突出它在结构上的不确定性，或者黑格尔所说的缺乏内容。然而，我在上文的全部论述都表明，有趣绝不是一种超历史的抽象。它确实具有特定历史条件下的内容，甚至具有“在感性上得到具体规定”的内容。有趣是对新奇与变化的一种独具现代特征的反应——或者，更准确地说，是对必然在无聊的背景下出现的新奇、在相同的背景下出现的变化所作出的反应。（这一点已经在概念上把有趣与其他审美范畴区分开来：新奇与可爱性的概念完全无关；美的体验与变化的体验也没有什么特别的联系。）

因此，有趣是一种审美体验，使我们能够处理同一与差异、意外与熟悉之间的关系。它也使它能够处理可能与现实之间的关系，或者用施莱格尔可能采用的说法，处理理想与现实之间的关系。因此，这是一种致力于某种现实主义的审美。

此外，这种审美与其他审美的区别，在于它的情感不确定或极为微弱，在功能和结构上具有一般性，以及它的系列性、兼收并蓄、反复回返和面向未来的时间性。这些特征不仅解释了它为什么在特定时期的特定文化中兴起——例如现代欧洲，而不是古希腊——也使有趣在某些体裁的历史与理论中，比在其他体裁中更为重要。下一节我将进一步探讨其中的原因。

有趣与平常

我们已经看到，施莱格尔如何把“有趣”（interessante）这种通过比较运作的审美，与小说的“自由形式”联系起来。小说以话语性概念为基础，这一点与音乐和绘画不同。近一个世纪后，亨利·詹姆斯延续了这一思路，试图建立小说的理论与批评，为小说仍不稳固的艺术地位提供正当依据。¹⁰⁰ 他特别指出，“有趣”是这一独特体裁的一项尤其突出的审美价值标准，尽管它同时也是一项尤其基本的标准，从而使这一见解变得清晰。

他在《小说的艺术》（“The Art of Fiction”）中写道：“我们能够预先要求小说承担、又不会因此被指责为武断的唯一义务，就是它必须有趣。这是它承担的一般责任，但也是我能想到的唯一责任。”¹⁰¹ 在这篇开创性的文学批评论文中，詹姆斯列举了一些具体特征，支持小说作为整体对于艺术地位的主张：愿意接纳各种印象，能够吸收新的经验，能够凭借“讨论、实验、好奇心、多种尝试、观点的交流和立场的比较”而蓬勃发展。他明确把这些特征全部归于“有趣”之下。

引人注意的是，《一位女士的画像》（Portrait of a Lady）中的伊莎贝尔·阿彻也具有这些特征。她特别为自己思想开放、乐于接受新经验而自豪，也就是说，为自己能够对事物产生兴趣而自豪。她还明确希望自己在别人眼中变得有趣；借用詹姆斯在《小说的艺术》（“The Art of Fiction”）中设想给小说新手的忠告，她希望成为“凡事都不会从他眼前白白溜走的人之一”。¹⁰²

《一位女士的画像》(Portrait of a Lady)于1880—1881年在《大西洋月刊》(Atlantic Monthly)与《麦克米伦杂志》(Macmillan's Magazine)连载,随后分别由 Houghton Mifflin 和 Macmillan 出版单卷本与三卷本。在这部小说中,兴趣与无聊的主题明确推动着情节发展。伊莎贝尔对别人产生兴趣,其中有好人,如亨丽埃塔·斯塔克波尔,也有坏人,如梅尔夫人。拉尔夫·塔切特把自己所有的钱都押在伊莎贝尔身上,因为他和读者一样,觉得她有趣。

奥斯蒙德娶伊莎贝尔,既出于无聊,也出于自身利益;而从根本上说,正是拉尔夫对她的兴趣,使奥斯蒙德这种谋求自身利益的行为成为可能。

因此,在《一位女士的画像》中,各种兴趣与利益都蜂拥到女主人公周围。她雄心勃勃,充满潜力,复杂而矛盾。詹姆斯在序言中暗示,选择她作为主人公,是艺术上的一次冒险。他不禁问,这样一个“脆弱的容器”,是否足够坚固,能够撑起小说这一体裁沉重的建筑。¹⁰³事实上,各种兴趣以不同寻常、甚至咄咄逼人的强度聚集在伊莎贝尔周围,使人不免怀疑:这个“迎向自身命运”的女性人物,也同时象征着小说追求艺术地位的抱负。¹⁰⁴

正如丽塔·费尔斯基所说,小说“构成了第一个后传统体裁,是一种‘变色龙’式的形式,其特点是形式与主题似乎都具有无限的灵活性”。那么,对詹姆斯来说,最适合把握小说风格不确定性的风格概念,自然就是有趣。因为这种审美明确涉及差异、兼收并蓄,以及理想与现实、可能发生与大概会发生之间的张力。¹⁰⁵

伊莎贝尔这个人物在小说创作上具有风险:其他人物在她身上冒险下注,她自己也多次冒险。围绕她聚集的各种兴趣,加上现实与可能之间的张力,表明对詹姆斯来说,“有趣”也意味着复杂:一种混杂、处于中间、甚至自相矛盾的状态。(正如我们在导论中看到的,“有趣”是“一种孕育的形式,一种潜在可能的形式”。¹⁰⁶)因此,我们可以看到兴趣与风险之间的联系。

对詹姆斯和施莱格尔来说,这种风险都来自对他者彻底开放的接受态度。这种态度会改变自我,用拉图尔可能采用的说法,就是他者会接管自我,或使它偏离原来的行动路线。(对拉图尔来说,要写出“有趣”或“有风险”的社会学论述——这两个形容词在他的用法中是同义的——就必须密切关注行动能力如何“被他者接管”。¹⁰⁷)米耶什科夫斯基强调,interest 在15世纪古法语中意指对伤害或损失的赔偿,损失越大,赔偿越高。他也提出了类似的观点:因为有趣是一种“与不同之物、与造成差异之物、与可能使自己或某种既定事态变得不同之物相遇的体验”,所以“感兴趣的状

态，始终是一种尚不知道自己将会得到什么的状态”。¹⁰⁸

因此，兴趣“从来不是稳妥的事；它总涉及风险，而投入能否获得回报，绝没有保证”。

原书第 138—139 页·PDF 第 152—153 页

爱泼斯坦进一步讨论了最后这一点，把这种兴趣观念更直接地与放贷和投资中的经济含义联系起来。雷蒙德·威廉斯曾指出：“要追溯 interest 如何 [从一个经济术语] 发展出如今占主导地位的、一般好奇心或注意的含义，是极其困难的。”爱泼斯坦接下了这一挑战。他指出，连接两种用法的共同观念，是更高的价值与更高的风险、因而与更低的获利概率之间的关联：“如果一个想法的前提成立的可能性更低，这个想法就更有趣——也就是说，它产生的‘兴趣 / 利息’更高。一个叙事越难预测，就越有趣（越引人入胜、越令人着迷）。同样，风险更高的投资会带来更高的金融利息：它取得回报的概率更低，所以潜在收益应该更高。”¹⁰⁹

“有趣”意味着不稳定、可变、可能发生变化。因此，詹姆斯在小说理论中有意识地诉诸这一审美概念，直接源于他不满文学批评家沃尔特·贝赞特提出的“好”这一标准。贝赞特认为，这种价值能够从客观标准中推导出来。相比之下，詹姆斯明确指出，一部小说让我们觉得有趣的理由“数不胜数”。这些理由不可还原地主观，而且只有在事后才能发现：“[小说] 可以自由采用的、实现这一结果 [使我们感兴趣] 的方式，在我看来数不胜数。.....它们像人的性情一样多种多样；它们越能揭示一个与其他心灵不同的独特心灵，就越成功。”¹¹⁰（格特鲁德·斯泰因在体裁模糊的《亨利·詹姆斯》[“Henry James”] 中问道：“可是，有趣又有什么用呢？”¹¹¹）

因此，有趣与英国的“如画”概念有所重叠。如画也是一种反古典、并不以美为标准的审美范畴，是为了接纳审美上的不规则、独特性和变化而创造出来的。正如埃德加·温德所指出的：“‘有趣’是.....那个关键的词。尤韦代尔·普赖斯.....试图用它概括他赋予如画的‘粗粝’、‘突然的变化’、‘独特’、‘刺激’以及‘突兀的复杂感’.....：‘他们沿着小路一路向上，遇见了如此多有趣的事物，因此花了很长时间才到达坡顶。’”¹¹²

詹姆斯同样强调多样性。他提出以“有趣”作为小说的标志性风格，所针对的，正是多年后米哈伊尔·巴赫金提出“杂语”（多种社会语言及其视角在文本中并存）概念时所反对的那个“广泛流行的观点”，把小说散文看成“没有经过加工、因而不具备任何特殊或独特风格的话语”，认为它“与日常生活中的实用言语或科学用途的言语一样，只是一种在艺术上中性的交流手段”。¹¹³ 詹姆斯的看法与此相反。

他认为，小说确实有独特的风格，只不过这种风格恰恰由多种风格的混杂来界定。

因此，诉诸有趣这一范畴，是他建立小说理论的核心。这项更大的计划，让人鲜明地想起施莱格尔：为了把文学批评确立为一门新的、相对自主的科学／艺术，施莱格尔也曾诉诸 *interessante*（有趣）。

原书第 139—140 页·PDF 第 153—154 页

这两个例子都表明，有趣的历史，包括它在当代批评中的用法，在某种深刻的意义上，不仅与小说及／或小说理论的历史紧密相连，也与文学批评的历史相连。更具体地说，它与文学批评的制度和职业化相连，而文学批评又与印刷品流通所构想出的公共领域联系在一起。¹¹⁴ 我们再次看到，有趣不仅与现代文学混合体裁和风格的倾向相契合，也与现代文学偏向“反思性”批评和理论的特点相契合。正如詹姆斯在《小说的艺术》（“The Art of Fiction”）中所说：“任何艺术的成功实践，都是令人愉悦的景象，但理论也同样有趣。虽然有许多理论并没有相应的成功实践，我却怀疑，凡是真正成功作品，都在其内核中潜藏着〔理论所提供的那种信念〕。”¹¹⁵

有趣是一种含混的感受：我们遇见了差异，却还没有一个概念可以把握它，于是立刻开始寻找那个缺失的概念。它以这种方式把情感与认知联系起来，因此似乎特别适合沟通艺术与理论。这样看来，十八、十九世纪有趣风格的主要理论家，既是文学批评家，也是小说家，就并非偶然。他们都试图为自己那些还相当年轻的体裁确立艺术上的正当性。

彼得·布鲁克斯也沿着类似的思路，把詹姆斯对有趣的重视追溯到德尼·狄德罗“确立戏剧新体裁 *drame* 的努力。这种体裁深受理查森小说的影响，并且在某些方面预示了情节剧”。布鲁克斯进一步解释：“狄德罗所界定的严肃剧（*le genre sérieux*），介于悲剧与喜剧之间，但他明确指出，它并非二者的混合。这个体裁关注生活中‘有趣’的东西。”布鲁克斯指出，随着“认真关注日常生活中的戏剧”这一主张的提出，“我们已经接近一种现代审美的开端，巴尔扎克和詹姆斯后来都会充分参与其中：通过强化的戏剧性言语和动作，揭示真正利害攸关之处，从而让‘现实’、‘日常’和‘私人生活’变得有趣”。

¹¹⁶ 苏珊·桑塔格也指出了同样的联系，把歌剧与小说并列，称其为“十九世纪最具代表性的艺术形式，完美地表达了那个时代……对‘有趣’的发现，也就是对平凡、无关紧要、偶然、细微和转瞬即逝之物的发现”。¹¹⁷

原书第 140—141 页·PDF 第 154—155 页

然而，从格特鲁德·斯坦在《美国人的形成》（The Making of Americans）中叙述所有人历史的庞大实验，到塞缪尔·贝克特、乔治·佩雷克和阿尔·罗伯-格里耶小说中近乎执迷的变奏与排列组合，再到伊塔洛·斯韦沃和大卫·福斯特·华莱士对成瘾的探究——那是一种无尽的欲望，只能以连续的方式，“一天一天地”应对——我们可以清楚地看到，进入二十世纪乃至更晚，有趣仍然是小说的一种主导审美。

¹¹⁸

这些篇幅浩大、百科全书式的作品，常常明确讨论序列性或持续性。作者似乎有意提高无聊在无聊与兴趣之比中所占的比例，仿佛在进行一场实验，试图发现构成“有趣”的绝对最低条件。到了二十世纪，这种围绕差异与重复、现实与可能、个体化与标准化之间张力展开的审美，又在哪些体裁或艺术形式中逐渐成形？它的概念如何转变，同时又按照有趣自身的辩证精神，保持着大致相同的样貌？

请注意，我们已经看到，在施莱格尔与詹姆斯之间的一个世纪里，这个审美范畴发生了细微的变化，甚至可以说，它的温度有所下降。二人都把有趣这种兼容并蓄、在时间中展开的审美与小说联系起来。小说在时间上延展，容纳多种社会语言，尤其适合描绘现代主体与差异的关系。但到十九世纪末，有趣似乎更加明确地与某种日常性联系在一起。施莱格尔偏爱塞万提斯和歌德那些带有异域情调的“阿拉伯式花纹”，而詹姆斯的典范则是艾略特和屠格涅夫。

奇怪的是，在十九世纪，有趣越来越重视知识，同时却也越来越与“平凡、无关紧要、偶然、细微和转瞬即逝之物”联系在一起。桑塔格据此不仅把有趣与小说相联系，也把它与摄影那种“不加区分”的实践相联系。这种实践“认同这样一种想法：世界上的一切，都可以通过相机变得有趣”。¹¹⁹ 桑塔格进一步解释：“摄影通过无穷无尽地制作关于现实的记录来把握世界，使一切事物都成为同构的 [因而也就有趣]”，因为“某件事物之所以有趣，是因为我们可以看出它与另一件事物相似，或存在类比关系”。

¹²⁰ 请注意，在这种对有趣的解释中，重点已从差异转向典型性。不过，作为一种比较性的审美，有趣必须始终维持两者之间的张力。正如我们已经看到的，只有存在某种标准或类型，使我们能够察觉某个具体对象偏离了它，这个对象才会被认作不同，因而被认作有趣。而这个类型也会让我们认出，属于同一类型的各个实例是“同构的”。

原书第 141—142 页·PDF 第 155—156 页

桑塔格对有趣摄影的解释，建立在差异与典型性的关系之上，但她更强调典型性。这表明，随着新的复制技术兴起，这种审美的整体含义发生了变化。有趣始终体现着标准 / 一般与个别 / 特殊之间的动态关系，但它越来越与标准 / 一般占据主导地位的情形联系在一起。随着这种变化，“有趣”这一判断似乎越来越带有贬义：正如桑塔格的评论所暗示的，不过是有趣而已。

如果把有趣重新理解为一种关于典型差异的审美，或者理解为一种特殊性已经受到类型影响的审美，那么，它的新意味可能与雅克·朗西埃所说的十九世纪新兴的“集体意象交易”有关。报纸、广告目录、百科全书、小说以及其他媒介对象的流通，“让一个参照点并不确定的‘社会’中的成员，得以通过界定好的类型来观看自身，并从中获得娱乐”。¹²¹

罗兰·巴特把这套意象或知识在摄影审美接受中的作用称为 *studium*（知面，即由文化知识引导的一般兴趣）。它使人们能够“在社会中协商相似关系”，是一种“一般兴趣”，明确“需要伦理与政治文化作为理性的中介”。¹²² 与它相对的是照片的 *punctum*（刺点，即突然刺激情感的细节）所带来的“刺痛”。刺点是一个不承担表意功能的细节，它以感官和物质上的全部直接性，突然被人察觉。对它唯一恰当的回答，似乎就是同样突然、纯粹出于情感的一阵刺痛。而知面则“来自一种普通的情感，几乎可以说来自某种训练”（26）。

因此，那些不过有趣而已的照片，也就是“只具有知面”、因而“只引起一种一般的、可以说是礼貌的兴趣”的照片，唤起的是最低程度的审美关注。巴特把它称为“一个极其广阔的领域，其中有漫不经心的欲望、各种兴趣以及无关紧要的趣味：我喜欢 / 我不喜欢”（27）。他强调：“知面属于喜欢，而非爱；它调动的是一半的欲望、半份意愿。它与我们对那些觉得‘还行’的人、娱乐、书籍和衣服所抱有的兴趣一样，模糊、游移，不必负责”（27）。从施莱格尔 / 詹姆斯到巴特 / 桑塔格，有趣越来越与桑塔格所说的“关于现实的记录”联系在一起，其认识论意味不断加强，与此同时，它的情感温度似乎也明显下降。

尤其对桑塔格而言，“有趣”与其说意味着“不同”，不如说意味着差异被理性驯服。

原书第 142—143 页·PDF 第 156—157 页

巴特则以一种特定的批评实践来界定这种情感微弱、几乎称不上审美的态度，这一点意义重大。因为知面作为“一种教养”或一般文化知识，明确要求观看者“在照片中读出摄影师的神话”（28）。因此，不过有趣而已的照片，不仅由它引起的微弱或最低限度的感受来界定——巴特称这种感受“漫不经心”“模糊”“不必负责”“无关紧要”——也由它激发的批评类型来界定，也就是符号学的解码或祛魅。

一张只引起“一般兴趣”的照片，更具体地说，一张引起一个“广阔”领域的“各种”兴趣、但其中似乎没有任何一种强烈到足以排除其他兴趣的照片，恰恰要求我们以一般文化知识为基础去“阅读”它，从而揭示塑造它的一般文化知识。因此，我们可以把有趣定义为：能够引出某种批评的东西。这种批评，是早期巴特在《神话学》（*Mythologies*）中所实践的，也是后期巴特写作《明室》（*Camera Lucida*）时刻意反对的。他仿佛要借此“赎清昔日神话学家的罪：他曾想剥去可见世界的光彩，把其中的景象与乐趣变成一张庞大的症候之网，以及一种鄙陋的符号交换”。

¹²³

朗西埃认为，巴特希望弥补症候式阅读在他看来造成的过度解读，这使他在两者之间制造了一个虚假的僵局：一边是通过解释来祛魅的认知活动，在巴特看来，这种活动把摄影图像化约为“对历史进行编码的话语”；另一边是纯粹的情感反应，它同样把摄影图像化约为“原初的物质在场”。¹²⁴

巴特仿佛在悔过，因为他“把生命中的许多时间用来说：‘当心！你以为显而易见的东西，其实是经过编码的信息。社会或权威借助这种信息，把自身自然化，从而使自身获得正当性。’”于是，他发展出知面的概念，把它规定为一种邀请人们进行冷淡、机械、学院式解码的东西。这样，他就可以将它与刺点所激发的强烈而自发的反应直接对立起来。刺点把照片变成一种不依赖话语、不言自明的物质存在，成为曾经置于镜头前的身体直接而即时的“散发物”。

然而，尽管与知面相联系的“一般兴趣”所含的情感极少，它仍然是一种审美反应，或者说一种以感受为基础的反应，虽然属于最低程度的反应（“喜欢，而非爱”）。同时，这种审美反应又明确由某种批评冲动或活动来界定（“在照片中读出摄影师的神话”）。可以说，它非但没有加深批评与审美之间的分裂，巴特那些不过有趣而已的摄影作品所具有的知面，反而体现了二者接合的地方。

德国浪漫主义者在讨论 interessante（有趣）的理论著作中，已经推崇批评与审美的这种结合。二十世纪六七十年代美国的观念艺术也以此为目标。观念艺术是“整个审美过程进一步理性化”的一个关键阶段，而现代的有趣审美将在这一阶段再次发挥重要作用。¹²⁵ 这里需要指出，按照莉兹·科茨的说法，观念艺术的“关键创新”，恰恰在于把照片，尤其是那些“只具有知面”的照片，与语言联系起来。¹²⁶

在一个对所有媒介图像都更加怀疑的时代，可以说，正是一般性的、话语性的知面，吸引了一批新的战后艺术家转向摄影。因为知面邀请人们把具有灵韵的图像那种纯粹的在场，或物质上的“显而易见”，变成“有待解码和解释的东西”。事实上，观念艺术以论战的姿态转向有趣这种话语性审美，似乎至少部分是为了反对前一代抽象表现主义者和色域画家创造的原初图像或“无言的图像”。它的目标即便不完全是“剥去可见世界的光彩”，也在于揭示：艺术受到“伦理与政治文化这一理性中介”的影响。

对于施莱格尔这样的德国浪漫主义文学批评家，以及詹姆斯这样的小说理论家，有趣都是一种差异的审美，而差异表现为个人的独特性或变异。随着观念艺术兴起，有趣变成了一种将差异视为信息的审美。与前人不同，观念艺术越来越愿意接受“有趣”与“不过有趣而已”之间的滑移。如果对施莱格尔来说，interessante 诗歌已经是一种“标本收藏”，¹²⁷ 那么有趣的观念艺术就更是如此，尤其当它进一步发展成一种关于鉴证证据或证明的审美时。

从埃莉诺·安廷的《诗人之血盒》（Blood of the Poet Box，1965—1968），到埃德·鲁沙的《污渍》（Stains，1969），我们都能看到这一点。前者把100份血液样本和一份打字列出的标本清单放在一个木制载玻片盒中；后者是一套含有75处污渍的作品集，污渍由尿液、火药、辣椒酱等各种东西制成。

艺术家、批评家兼策展人杰克·伯纳姆在发表于《艺术论坛》（Artforum）的《系统美学》（“Systems Esthetics”，1968年9月）一文中，把这类项目以清单为基础的形式，与一种新的、“间接的”批评风格联系起来。这种风格“由唐纳德·贾德在1962至1965年的文章中开创”，批评家只是逐项列出艺术对象的特征。¹²⁸ 伯纳姆指出，这种极简的批评风格“类似于计算机程序员所说的一个实体的列表结构，也就是要在物理上重建一个对象所需列出的全部属性”。

他还把这种批评风格与阿兰·罗伯-格里耶小说中的类似倾向联系起来（165）。我们再次发现，有趣处在小说、批评与序列形式的交会处。

原书第 144—145 页·PDF 第 158—159 页

因此，在狄德罗、施莱格尔和詹姆斯之后，有趣在观念艺术中最有力地重新出现，成为讨论以下问题的焦点：不以美为基础的审美价值或性质，新的混合体裁，以及艺术与话语（或信息）之间日益紧密的关系。观念艺术坚持认为，视觉艺术即使不与语言符号系统相同，也“与之存在平行关系”。这是它更大计划的一部分：通过一种“感知撤退”策略，重新推进“杜尚式的非视网膜艺术探索”。¹²⁹ 观念艺术独有的风格，与小说的风格一样，起初被广泛误认为没有风格，或缺乏风格。

更准确的说法是，有趣的观念艺术试图用唐纳德·库斯皮特所谓的“思想的样貌”，取代艺术史上各种风格的样貌。¹³⁰ 艺术家梅尔·博克纳于1966年为纽约视觉艺术学院策划的里程碑式展览，《工作图及其他未必意在作为艺术观看的纸上可见之物》（Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art），就是这种审美的典型例子。

展品是建筑师、作曲家、数学家和视觉艺术家制作的备忘录、清单、蓝图、图表及发票的复印件。它们被装进四个黑色活页夹中，其间穿插着《科学美国人》（Scientific American）的书页。

博克纳的下一次展览是1967年11月在芬奇学院艺术博物馆举办的《序列中的艺术》（Art in Series）。为配合这次展览，他在《艺术论坛》发表了《序列态度》（“The Serial Attitude”，1967年12月），试图把前一次展览的基本精神与一种更激进的序列技法观念联系起来。他区分了两类作品：一类只是“以系列创作”，例如莫奈和德·库宁的主题变奏；另一类则更严格地依据“序列方法”，即从一开始就用算法或方案进行规划，例如排列／组合、旋转／反转等。在讨论“未解释系统”（基本上就是语言的字母表）对于贾斯珀·约翰斯和索尔·勒维特等艺术家的序列项目有何重要意义时，博克纳郑重地写道：

> 关于未解释系统，人们已经提出了许多有趣的观察。这些观察可以直接用于研究任何遵循固定组合规则的元素排列。对同构（对应）关系的研究尤其有趣。

¹³¹

博克纳并没有试图逗趣，也没有试图自相矛盾，但埃德·鲁沙却欣然接受了有趣常常变成自我证明的同义反复这一倾向中的喜剧意味：“我对有趣的东西感兴趣。”

¹³² 《电话艺术》（Art by Telephone）是拟在芝加哥当代艺术博物馆举办的一次展览。艺术家通过电话向制作人员说明作品制作要求，这些电话的录音

也将作为展出作品的一部分。伯纳姆在讨论这个展览时写道：“对于系统来说，无论以何种形式传递，信息都会成为一种可以成立的审美考量。”¹³³ 同样，鲁沙把他的早期作品《皇家公路测试》（Royal Road Test，1963）比作一份“警方报告”。

这组附有说明文字的照片，细致记录了从一辆高速行驶的别克汽车里，把一台皇家牌打字机扔到沙漠公路上之后留下的景象：“就像警方摄影师为一份说明某人如何被杀的报告所拍的照片。”¹³⁴

原书第 145—146 页·PDF 第 159—160 页

这里，艺术追求的目标近似于施莱格尔的愿望：让艺术与理性话语合为一体，只是它采取的“理性化”方式，是浪漫主义者几乎不可能想象的。艺术模仿的不仅是纪实证据，也包括文书材料。观念艺术由此完成了一个转向：从极简主义和波普艺术所代表的旧有“工业生产与消费的审美”，转向“行政与法律组织的审美”。它成为一个孵化场，使本来就是关于差异的审美的有趣，发展为一种信息审美。更具体地说，正如我们将会看到的，它成为一种关于信息如何经技术中介而传播的审美。

¹³⁵

因为在战后的信息理论家看来，信息恰恰是差异的基本形式。格雷戈里·贝特森最著名的表述是，信息是“一种造成差异的差异”。¹³⁶ 类似地，尼克拉斯·卢曼认为，信息“只能作为一种意外出现，不管这意外多么微小”。¹³⁷ 但这也正是有趣的意思：令人意外，却又没有那么意外。

观念艺术借用信息、清单、文献记录和研究的表达方式，尤其在伯纳姆所谓“以系统为基础”的作品中更是如此。因此，它那种“冷静”、简洁的样貌，不只是“思想”的样貌，也是后福特主义知识工作的样貌。索尔·勒维特在《序列项目第1号，1966》（“Serial Project #1, 1966”）中说：“序列艺术家并不试图创造一个美丽或神秘的对象，而只是像一名办事员，把自己的前提所产生的结果编目。”¹³⁸

所以，观念艺术的“中性”风格并没有中性的含义。杰夫·沃尔在1985年提出了一个有争议的看法：我们可以把这种风格看成艺术“在把信息与真理分离的压倒性政治和经济机器面前，无力地自我贬抑”的令人沮丧的反映。¹³⁹ 但正如托马斯·克罗强调的，对沃尔和其他人而言，观念艺术最终的弱点在于“它无法产生任何不带反讽的题材”。¹⁴⁰ 这种看法呼应了黑格尔在前一个世纪之交对有趣文学及其反讽式创作者的反对，因此，沃尔关于观念艺术“无法真诚地处理任何题材”

的判断，再次提出了缺乏特定性的问题。

正如我们已经看到的，这个问题从一开始就困扰着关于有趣的理论，而且沃尔的说法把这种审美自身的历史特定性推到了讨论的中心。¹⁴¹ 在二十世纪六十年代，艺术的“序列态度”在许多人看来，就像十八世纪九十年代的施莱格尔及其同道眼中的有趣一样，似乎就是现代性本身的精神或风格。但观念艺术那种理性化、甚至官僚化的风格，真的能说与“interessante”文学的风格相同吗？这种审美在早期工业化的欧洲与后福特主义的美国有着不同的发展方式，难道这种差异不应该比相似之处更重要吗？

原书第 146—147 页 · PDF 第 160—161 页

我的观点是，有趣这一审美讨论的，恰恰是广义的资本主义现代性中差异与典型性，或者说标准化与个体化之间的这种张力。它的兴起伴随着十八世纪九十年代印刷品流通的急剧扩张；同样，它在二十世纪六十年代的复兴，也受到新媒介和新通信技术发展的推动。这些媒介和技术引领美国从自动化社会转向信息化、网络化社会。刘禾（Alan Liu）追踪了这一转变，并特别关注“酷”的兴起。¹⁴²

可以说，有趣与战后“酷”这种信息审美之间的联系，甚至比 interessante 与反讽式疏离之间的联系还要紧密，尽管后者之中已经萌生了“酷”。¹⁴³ 微弱或不确定的情感、多元而混杂的风格，以及在感到缺乏任何总体性视野时，似乎永无止境地追逐下一个新事物、再下一个新事物——这些特点使有趣既鲜明地属于德国浪漫主义，也同样鲜明地属于美国后现代主义，并能揭示二者的特点。

那么，它们之间究竟有没有显著差异？既没有，也有。十八世纪九十年代 interessante 的哲学文学，与二十世纪六十年代“不过有趣而已”、具有媒介意识的观念艺术，都是对资本主义文化中的新奇与变化作出的回应。在这种文化中，变化悖论式地成为常态，新奇也悖论式地变得熟悉。接下来，我将更细致地考察观念艺术，并回到本章开头提出的问题：审美评价与批评究竟有何关联。请读者在阅读时记住这种延续关系。

尽管现成品、极简主义、偶发艺术、激浪派和波普艺术的某些关键特点，已经预示了这一发展，但正是在观念艺术出现之际，越来越“非物质化”的艺术作品——更准确地说，越来越以信息为基础的艺术作品——最明确地成为“法律定义的最终对象，以及制度认可的结果”。¹⁴⁴ 因此，这类作品成为深入考察有趣的鉴证维度的理想对象。有趣这种审美判断具有彻底空白的性质，它最鲜明地提出了我们

一般如何为审美判断提供理由或证据的问题。

原书第 147 页·PDF 第 161 页

作为信息的差异

概念艺术不仅对血样、污渍、电话交谈、发票及其他种类的“证据”着迷，也与侦探小说有着共同的基本悖论。Franco Moretti这样描述这一悖论：“它必须不断讲述新的故事，因为它属于小说文化，而这种文化总是要求新的内容；与此同时，它又必须重复一种始终不变的模式。”¹⁴⁵

Niklas Luhmann认为，大众媒体的功能是“在日常文化中维持重复与变化之间的关系”，从而确保人们“不断重新产生接受意外之事的意愿”。¹⁴⁶ 侦探小说也承担着这种功能。用Moretti的话说，它“把内容持续不断的新颖性，与句法结构长久不变的固定性结合起来”。¹⁴⁷

“句法结构固定，内容却不断翻新”，也许最适合用来描述埃德·鲁沙在1962年至1973年间出版的那些摄影书。这些书以纪实风格拍摄日常事物。评论家普遍认为，它们开创了概念艺术整体上那种类型化、匿名化的面貌。其中包括《二十六座加油站》（Twentysix Gasoline Stations, 1962）、《洛杉矶的一些公寓》（Some Los Angeles Apartments, 1965）、《日落大道上的每一栋建筑》（Every Building on the Sunset Strip, 1966）、《洛杉矶的三十四个停车场》（Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles, 1967）、《九个游泳池和一只破玻璃杯》（Nine Swimming Pools and a Broken Glass, 1968）、《几棵棕榈树》（A Few Palm Trees, 1971）等。

这些书的题材十分平常。拍摄每类事物的各个实例时，摄影距离都经过精心计算，以便在整体上产生技术“中立”的效果。由此可见，这些外观类型化的摄影集，显然有意让情感保持在很低的强度，最多只激起一点点兴趣的火花。这些火花，颇像《各种小火与牛奶》（Various Small Fires and Milk, 1964）中按固定间隔出现的、书名所说的那些“小火”（图16）。

鲁沙在访谈中指出，他的每一本书都由一种类型加上一个数量构成。正如Luhmann所说，这是“一种特别有效的吸引注意力的方法”，因为“数量总能提供信息……任何一个特定的数字，都只是所说的那个数字，不多也不少”。¹⁴⁸ 因此，数字与类型——“二十六”和“加油站”——是决定每个系列的首要因素，图像作为图像的意义以及

技术质量则居于次要地位。鲁沙强调，一旦书名定下来，其余的一切就只是“把我想到的任何东西填进那个系统”。¹⁴⁹ 只要简略浏览一下20世纪60年代末至80年代初的艺术作品、展览和艺术出版物，就能看出

原书第 149—150 页·PDF 第 163—164 页

——《十一块方糖》（Eleven Sugar Cubes）、《一些摄影项目》（Some Photographic Projects）、《三十六栋房屋》（36 Houses）、“仓库中的九件作品”（9 in a Warehouse）、《七层半透明结构》（Seven Translucent Tiers）、《六十年代的十七位艺术家》（Seventeen Artists in the Sixties）、《十六个句子》（Sixteen Sentences）、《二十三件作品》（23 Pieces）、“五个问题的回答”（Five Questions Answered）、《四十一块布料样本》（41 Fabric Swatches）、《三种速度，三种温度》（3 Speeds, 3 Temperatures）、《十件作品》（10 Works）、《三种不同立方体的四十六种三部分变体》（46 3-Part Variations on 3 Different Kinds of Cubes）——这种“系统”显然具有广泛的吸引力。¹⁵⁰

图 16（原书插图，参见原图页）。

尽管每本书都采用并列呈现的方式，鲁沙却说，顺序对它们的整体面貌至关重要：“图片必须按正确的顺序排列，不能让某种情绪占据主导。”¹⁵¹ 每幅图像都是书名所指那类事物的一个略有差异的实例。它们依次展开，就是为了阻止某种特定情绪形成，转而唤起一种感受。这种感受的特点，恰恰是模糊而不确定：“这本书里有一种我一直在寻找、却无法解释的东西，就是一种‘嗯？’的感觉。”¹⁵²

鲁沙把这种带着探询意味、同时涉及情感与认知的反应，比作“某种‘头皮发痒’的感觉”。他还说，这是同时代艺术家在作品中明确追求的一种气质：“我只是用这个词来形容一种感觉，很多艺术家〔眼下〕都在试着把它表现出来，有些人做得很好。”¹⁵³

鲁沙想到的，也许是早期的概念艺术作品，比如希拉与伯恩德·贝歇拍摄冷却塔、粮仓筒仓及其他工业建筑形态的照片（图17）。这些照片于1960年首次结集出版，书名为《匿名雕塑：技术建筑的类型学》（Anonymous Sculpture: A Typology of Technical Construction）。他也许还想到了约翰·巴尔代萨里的幻灯片集《1963年1月20日星期日，从洛杉矶驾车前往加利福尼亚州圣巴巴拉途中经过的所有卡车的背面》（The Back of All the Trucks Passed While Driving from Los Angeles to Santa Barbara, California, Sunday 20 January 1963, 1963）。¹⁵⁴

这些摄影系列凸显了“类型学”对于有趣这一范畴的重要性：“加油站”“冷却塔”“棕榈树”“卡车”。康德把美定义为不带利害兴趣的愉悦。这里，对X有利害关系，意味着关心X是否存在。通过这个著名的定义，康德使被判断为美的事物属于哪种类型，变得无关紧要：既然我们不在意对象是否存在，它所属的对象类别自然就更不重要了。

相反，因为有趣是对差异或新颖事物的体验，而“要识别新颖事物，我们需要熟悉的背景”，所以有趣的体验完全依赖于类型分类。¹⁵⁵ 正如詹姆斯所说：“一切事物……从它必须仔细考虑自身所属类型的法则，甚至为了充分发挥效果而切实跨立于这一法则之上的那一刻起，就变得有趣了。‘类型’正是文学的生命。”¹⁵⁶

换句话说，要作出“有趣”的判断，就必须认出：这个对象与同类的其他对象存在有意义的差别。强调这一点，与同时强调差异或多样性并不矛盾。事实上，鲁沙力求捕捉类型化事物的“中立”气质，所用的恰恰是一种变奏策略。这种辩证张力不仅贯穿他在1962年至1973年间制作的十六本书，也贯穿他从20世纪60年代初至今的全部系列项目。¹⁵⁷

原书第 150—151 页·PDF 第 164—165 页

图17

丹尼尔·布伦在条纹画中处理色彩的方式与此相通：“我不是说粉红色是中立的，也不是说灰色是中立的。而是先有一幅灰色条纹的画布，再有一幅蓝色条纹的，然后又来一幅绿色条纹的，如此等等……通过连续而等量的重复，使其中任何一种颜色都无法获得意义。”¹⁵⁸ 同样，《各种小火》（Various Small Fires）向我们依次展示了喷灯、公路警示火炬、点燃的火柴、等等。通过系列的形式，以及对变化和琐碎事物的突出呈现，《各种小火》（Various Small Fires）可以被视为有趣这一范畴本身的寓言：不断遇到与既有常规略有不同的事物，会激起微弱的情感火花。在这里，这种常规是由作品提供的。

本页原书插图参见附录中“PDF 第 164 页”。

原书第 151 页·PDF 第 165 页

但是，为什么要用牛奶来结束这一系列与差异的相遇？牛奶是一个“小小的意外”，似乎象征性地冷却或熄灭了此前所有图像激起的微弱情感。鲁沙说：“牛奶似乎让这本书变得更有趣了。”¹⁵⁹

先是X，再是Y，然后是Z：鲁沙希望自己的书具有的审美特征，显然取决于一种不断向前、继续推进的方式。他在其他地方也提到这种方式，用来区分他的书参与塑造的时代风格与上一代抽象表现主义者的风格。后者“以……瞬间爆发的方式来创作艺术”，¹⁶⁰把“整个艺术过程压缩成一个动作”；鲁沙则“想把它分成若干阶段”。¹⁶¹

索尔·勒维特同样倾向于展示从构想到执行之间的“中间步骤”。他在《概念艺术短论》（Paragraphs on Conceptual Art, 1967）中写道：“如果艺术家贯彻自己的想法，并把它变成可见的形式，那么……所有中间步骤——涂写、草图、绘画、失败的作品、模型、习作、想法、交谈——都很重要。那些展示艺术家思考过程的东西，有时比最终成品更有趣。”¹⁶²

事实上，就连勒维特的最终成品，比如《不完整开放式立方体的变体》（Variations of Incomplete Open Cubes, 1974）这样的“系列扩展”，也采用了这些“中间步骤”所具有的“有趣”面貌。¹⁶³因而，概念艺术的有趣面貌，依托的是历时性而非共时性的形式观：形式是在时间中逐步展开的，而不是在同一时刻作为整体呈现。正如斯坦利·费什、彼得·布鲁克斯和Catherine Gallagher所指出的，这种形式观本来就更难把握。¹⁶⁴因此，概念艺术的有趣面貌，可以描述为一种处于中间状态的面貌。

大卫·霍克尼在《美还是有趣？》（Beautiful or Interesting?, 1964）中，正是这样描述它的。这是他与拉里·里弗斯的一篇对话，发表于《艺术与文学》（Art and Literature）：

> LR：现在让我问一个比较严肃的问题：你更希望别人认为你的作品美，还是有趣？

>

> DH：这样问的话，我想我更希望别人觉得它美。这个词听起来更像已经完成了，听起来像是作品有所成就。有趣听起来还在往那儿走，而美能一下子把你震住。

>

> LR：说到美，你会想到古代大师，不过博斯这样的人算是例外，他的作品既美又有趣。我觉得“有趣”更像是杜尚出现，弄裂一块玻璃的那种事？你不能说那是美的——至少不像雷诺阿的作品那样美，尽管那个想法可能是美的。

>

> DH：它现在当然是美的了——起初它有趣，现在它美了……？

原书第 152—153 页·PDF 第 166—167 页

> LR：我当时想到的肯定是——这里也带着一点怨气——我们周围有一大群另一阵营的艺术家，他们说，凡是美的东西都软弱、过时，而正是这些人在创作“有趣”的艺术作品。¹⁶⁵

美是“完成了的”，有趣则处于事情进行到一半的时候，“正在通往”某个“那里”，但实际目的地并不确定。施莱格尔曾把有趣解释为“没有终点”，与“普遍有效、持久且必然”的美相对照。这里，两种审美范畴之间的区别，同样是通过时间来说明的。

此外，施莱格尔在《论希腊诗歌的研究》（On the Study of Greek Poetry）序言末尾，把有趣描述为一个中间的、过渡的阶段，甚至是使“审美禀赋能够无限完善”的“必要预备训练”（OSGP，99）。与他相似，霍克尼和里弗斯也强调，他们同时代艺术家的作品转向有趣，只是一种短暂现象，仿佛在暗示，这种转向无法在艺术史上长久立足。

眼下很酷的东西，到了下一季未必还酷。同样，“起初它有趣，现在它美了”意味着，有趣的独特之处之一，就是容易被其他审美特质取代。霍克尼的话暗示，一件作品起初可能是“有趣”的，最终却走向了别处。

然而，“有趣”没有那些能使其他审美概念不再适用的具体特征。因此，它似乎能够与其他审美价值并存或结合，而其他审美价值未必能以同样的方式做到这一点。几乎不可能找到一个既可以说优雅、又可以说俗艳的审美对象。不过，有趣没有确定的特征，不会排除其他审美概念的适用。因此，我们很容易想到既俗艳又有趣、既优雅又有趣，甚至既美又有趣的对象，正如里弗斯所说。

霍克尼和里弗斯把“有趣”与杜尚的反审美联系起来，或者说，与鲁沙所谓的“没有艺术腔”联系起来：“我使用的照片，无论从哪种意义上说，都没有‘艺术腔’，而是‘像工业摄影那样的技术资料’。他接着说：“对我来说，它们不过是随手拍的照片。”也就是说，它们仅仅有趣，承载的只有studium（一般性的文化兴趣）。¹⁶⁶

不过，鲁沙大概会赞同霍克尼关于有趣不稳定的说法。因为他在1982年曾带着讽刺意味评论说，他的书有意不带情绪的面貌，终究会多么容易受到历史和怀旧之情的影响：“现在回过头来看，开始越来越难找到长那样的加油站了。它开始显得像六十年代的东西了……将来，这本书会显得完全过时；而那正是我当初竭力反对的。”¹⁶⁷

由此可见，有趣的艺术作品那种类型化、匿名化的面貌，恰恰是一种鲜明的“六十年代”面貌。鲁沙通过突出这一反讽，指出了现代性中的一种根本张力：一方面，现代性趋向于理性化与抽象化；另一方面，它又强调短暂与偶然。Mary Ann Doane认为，摄影系列这种形式的发明，本质上就是为了解决这一张力，而这显然也是概念艺术家偏爱的形式。

原书第 153 页·PDF 第 167 页

摄影这种媒介，标志着艺术史上一种倾向的顶点：它摒弃“一般的、理想的、模式化的……[转而追求]特定的、单一的、独一无二的”。不过，要注意，我们此前也看到，巴特和桑塔格对摄影作出了恰好相反的描述。在这种媒介中，让模式或类型学与之形成对位，也可以理解为协调两种时间的方式：照片捕捉的转瞬即逝的一刻，以及感知任何系列或延展形式所必需的持续时间。¹⁶⁸

瞬间与持续之间的这种冲突，在整个20世纪60年代的作品中越来越明显。概念艺术依赖快速制作或能够迅速传播的媒介，如印刷品、照片、复印件、杂志、电报；同时，它又试图用缓慢或耗时的形式，如以语言为基础的艺术、大地艺术、以表演或过程为基础的艺术，来平衡这种依赖。可以说，这种努力回应了战后美国整体上迅速增强的流通能力。

一位评论家指出，汽车和现代高速公路系统，显然是鲁沙各本摄影书之间“缺失的环节”：它们把他的公寓、游泳池、棕榈树、停车场和加油站实实在在地连接起来。1956年艾森豪威尔的《公路法》通过后，现代高速公路系统大规模扩展。¹⁶⁹

另一种隐含的影响来自新闻。新闻是大众媒体中“最容易辨认出涉及信息生产与处理”的“节目类别”，因此也涉及“有趣且具有新闻价值的事物”。¹⁷⁰ 鲁沙说：“拍那些加油站时，我想象自己是一名出色的记者。我经常[从洛杉矶]开车回俄克拉何马州，一年五六次。我觉得洛杉矶与俄克拉何马城之间有那么多种荒地，总得有人把消息带回城里。这只是一种简单、直接的办法：取得消息，再把它带回来。”¹⁷¹

在这里，交通运输——从洛杉矶到俄克拉何马州——与传播交流——“取得消息，再把它带回来”——被合并成同一个流通过程。鲁沙的《信息人》(Information Man)也表现了这种对物体与信息持续移动的着迷。这篇文章作为1972年《纽约时报》(New York Times)对他的访谈的一部分发表：¹⁷²

> 不久前，我做过一次白日梦，梦见一个虚构的人物，叫“信息人”。我把它写了下来。让我读给你听：

>

> 信息人会走到你面前，开始讲述关于你生活中某个特定主题的故事和相关事实。他走到我面前，说：“你的书中，凡是已经流入公众手里的，只有171本正面朝上摆着，上面没有任何东西遮盖；2026本竖放在

原书第 154—155 页·PDF 第 168—169 页

> 图书馆里，2715本压在成摞的书下面。压在单独一本书上的最大重量是六十八磅，那本书在德国科隆市的一家书店里。五十八本已经遗失，十四本被水或火彻底毁坏；二百一十六本可以算是磨损严重。三百一十九本以四十至五十度的角度摆放。十八本被人故意扔掉或毁坏。五十三本从未打开过，其中大多数是刚买下来、暂时放在一边的……三本自购买以来一直在移动；这三本都在华盛顿州西雅图附近的一艘船上。

>

> “知道这些事情，岂不是很好？”¹⁷³

五十八本遗失，十八本被扔掉，三本在船上移动：鲁沙幻想追踪自己的印刷品“在公众之中”的流通，似乎出于对数字的着迷。正如Luhmann所说，无论人们是否理解数字应用的背景，它们都能提供信息，例如“无论人们是否知道国民生产总值是什么”。¹⁷⁴

因此，从某种意义上说，数字仅仅有趣。它们会带来“突然明白些什么、却没有任何实质内容的瞬间”，同时又“为那些已有一定知识的人提供更多信息”。¹⁷⁵ 鲁沙的信息人，是传播那些关于印刷品流通、仅仅“知道也不错”的事实的主要人物，因而显然像是概念艺术家的化身。在这里，他把推动《二十六座加油站》（Twentysix Gasoline Stations）这类作品生产的数量逻辑，用来追踪这些作品在广大公众中的流通。

鲁沙尤其着迷于大众媒体的流通节奏。他对自己出书“节奏”的评论，反映了这一点。在20世纪60年代，他每年出书的数量逐渐从一本增加到三本：

> ER：媒体里所有东西的节奏，都按人们的生活节奏来安排。《时代》（Time）杂志每周来一期，差不多正好是你已经忘了上一期的时候。或者《大众机械》（Popular Mechanics），或者诸如此类的东西。报纸……所有媒体都这样经过调整，

以适应我们生活的周期.....一切都安排好了节奏。

>

> WS：这也适用于你自己的作品吗？

>

> ER：生产艺术的方式与媒体一样，就是大致跟着那个节奏走。¹⁷⁶

鲁沙说，“生产艺术的方式与媒体一样，就是大致跟着那个节奏走”，依据的是一种假定：“人们的生活节奏”与媒体的节奏彼此协调。他试图用这番话表达一种随和的态度，但这一尝试本身却指向了当时一种更广泛的焦虑：技术正在加速信息以及商品的流通。这种流通显然正在加速，其速度已经远远超过20世纪60年代大多数艺术家的生产节奏。

原书第 155—156 页·PDF 第 169—170 页

在美国社会和文化生活几乎所有方面，流通速度都大幅提高，生产与消费之间的时间也随之急剧缩短。这种变化在前沿艺术领域尤其明显。传统上，人们认为，在这一领域最初投入的劳动和时间，要获得回报，靠的是“长期”而非“短期”。¹⁷⁷正如皮埃尔·布尔迪厄所指出的，商业艺术家和迎合中等文化品位的艺术家，获得象征收益和经济收益的速度相对较快；相比之下，在限定性生产领域中，先锋派创作者历来要经过较长时间才能得到认可。

然而，交流和传播信息的技术迅速变化，作品发行和展出的新渠道也不断出现。亚历山大·阿尔贝罗指出，这使20世纪60年代的实验艺术能够更快地得到宣传和销售。先锋派因此突然以极快的速度获得“权威认可”，以至于什么才算先锋派实践，变得令人困惑。¹⁷⁸如果一件作品只用一周而非十年就大获成功，它还能有多“先锋”？一位策展人在1966年感叹：“如今，对实验艺术的倡导和支持已在美国人的观念中占据如此重要的位置，以至于艺术创新与公众接受之间通常存在的时间差正在消失。

„179

阿尔贝罗的《观念艺术与宣传政治》（Conceptual Art and the Politics of Publicity）通过宣传高手、展览组织者和艺术经销商塞思·西格劳布的职业生涯，讲述了观念艺术的兴起。该书表明，信息流通和传播的加速，如何深刻影响了20世纪60年代几乎所有与艺术有关的活动，包括人们接受艺术的方式。在这十年间，新闻报道的加速改变了“严肃的先锋派艺术收藏.....使它从一种私人行为——一种不受重视、表示支持尚未得到检验的观念的‘行动’——变成了引人注目的公共活动，吸引着富裕新时代

中越来越多热切的新参与者”。¹⁸⁰

新的“宣传经济”赋予实验艺术一种投资价值——我们也可以说，是一种不断增值的利息；这种价值“长期以来一直未能在当代艺术市场上实现”。与此同时，它还把确立实验艺术正当性的任务交给了一个新的艺术消费者阶层。这个阶层首次包括了一些企业：它们希望通过购买和展示艺术，来“树立锐意进取的声誉”。¹⁸¹

阿尔贝罗指出，推动实验艺术繁荣的宣传不断加强，一个出人意料的受损者却是学术型艺术批评家。作为“艺术家与其观众之间的主要沟通渠道”，他们的位置越来越多地被画廊经营者、企业收藏家、大众新闻媒体和艺术家本人取代。¹⁸² 塑造公众对艺术认识的这一社会职能，过去主要由据称不带个人利害的专业人士承担，如今其他人也能承担，而且速度快得多，往往也更光鲜夺目。这一变化最鲜明地体现了两次“有趣”的兴起之间的区别：20世纪60年代，有趣是一种把差异视为信息的审美；而在18世纪90年代，有趣则是一种通过比较来突出个体独特性的审美。

原书第 156—157 页·PDF 第 170—171 页

现代“有趣的”（interessante）文学，同样是对流通领域剧烈变化的回应，尤其是对文学市场和资产阶级公共领域扩大的回应。不过，它带来的结果是，批评家在培养新的艺术消费公众和塑造公众品位方面发挥了更大的作用。施莱格尔兄弟的经历最鲜明地体现了这一点。相比之下，20世纪60年代仅仅有趣的艺术的兴起，似乎预示了完全相反的结果。

然而，并非所有批评家都认为这种转变是负面的。露西·利帕德在1969年的一次访谈中爽快地说：“如果《时代》和《新闻周刊》的报道更准确些，它们很可能会比大多数艺术杂志更像样。……如果你尊重艺术，那么准确传达有关它的信息，就比评判它更重要。”¹⁸³

帕特里夏·安·诺韦尔为其策展项目《十一场访谈》（Eleven Interviews, 1969）录制了对艺术家斯蒂芬·卡尔滕巴赫的采访。卡尔滕巴赫提出了同样的观点，其依据也几乎与利帕德完全一致：艺术的主要目标是传递信息，而不是对自身的审美质量提出主张，仿佛两者天生对立。

> PN：观察者根据什么来判断、评价你的作品？

>

> SK：观念可以评价。别的都不能。人们正在接受这样一种可能性：你无法批评这

类作品。因此，那些真正富有想象力的艺术批评家，开始致力于传递信息，而不是作出自己的价值判断。从某种意义上说，他们确实正在成为艺术家。¹⁸⁴

20世纪60年代的批评家越是放弃价值判断，转而承担“传递信息”的任务，就越像这一时期的观念艺术家。这个说法似乎既肯定、又反驳了施莱格尔的理解：他把“有趣”看作现代艺术与批评走向融合的标志。对施莱格尔而言，“有趣”反映了批评家在艺术和文化中的作用增强了。而对利帕德和卡尔滕巴赫，以及我们稍后将讨论的迈克尔·弗里德而言，艺术开始以信息的方式表达——艺术有趣或无趣，“就像一个人掌握了信息或没有掌握信息一样”——似乎意味着批评在某种程度上被削弱或否定。

185

在这里，“有趣”和“批判性判断”的命运似乎朝着相反的方向发展。1970年，利帕德与艺术家道格拉斯·许布勒、丹·格雷厄姆、卡尔·安德烈和扬·迪贝茨共同参加一档广播节目时，再次谈到了这一点：“所谓观念艺术有一点让我喜欢：它要么能够传达自身，要么不能，就像物件要么能做到这一点，要么不能一样，但它传播得快得多。印刷品、照片、文献流传出去的速度快得多，看到它们的人也更多。这样一来，批评家就不再必要，因为观众获得的是自己的直接体验。”利帕德接着说：“责任在观众，而不是在中间人。也许这正是人们不喜欢它的地方。公众喜欢……价值判断……所以那些关于质量的狗屁说法才会占据主导地位。”¹⁸⁶

原书第 157 页·PDF 第 171 页

尽管利帕德努力与“价值判断”和“关于质量的狗屁说法”保持距离，但作为批评家，她显然仍然重视对价值或质量的判断。正如她自己所说，她“喜欢”观念艺术，并认为它值得批评界关注。¹⁸⁷ 因此，值得注意的是，她似乎接受了这样一种变化：批评家历来负责在公众与艺术之间充当中介，如今这一作用却在减弱。她甚至愿意把这一文化职能让给《时代》和《新闻周刊》。然而，她接受这一变化的理由，既反驳了变化背后的逻辑，又暗示她赞同这一逻辑：如果一个人“尊重艺术”，也就是说，认为这种艺术重要而且能够打动人，即认为它有趣，那么，这个人究竟如何谈论它，最终都不如“有人在谈论它”这个事实本身重要。

这样看来，批评所提供的，只是宣传以及观念艺术已经提供的信息，而且速度还更慢。所以，“到1965年……批评某位艺术家作品的文章，开始产生与赞扬它的文章相同的效果”，也就不足为奇了。¹⁸⁸ 最具讽刺意味的是，尽管宣传如此密集，但到1970年前后，大多数观念艺术家都承认，自己作品的主要观众将是其他观念艺术家。

约瑟夫·科苏斯在担任《艺术—语言》（Art-Language）美国编辑时，于一篇编者引言（1970）中指出：

> 观念艺术的观众主要由艺术家组成，也就是说，并不存在与参与者分开的观众。因此，从某种意义上说，艺术变得与科学或哲学一样“严肃”；科学和哲学也没有“观众”。它要么有趣，要么无趣，就像一个人要么掌握了信息，要么没有掌握信息一样。
189

从主体一方来看，观念艺术“要么有趣，要么无趣”，就像“一个人要么掌握了信息，要么没有掌握信息”；从对象一方来看，“它要么有趣，要么无趣”，就像它“要么能够传达自身，要么……不能”。这两种说法都表明，宣传在20世纪60年代艺术界的价值判定中发挥了更大作用，而这种影响不仅涉及艺术的接受，也延伸到了艺术创作。传播和发行的技术，越来越多地被纳入生产活动之中。

原书第 158 页·PDF 第 172 页

当然，这个过程始终是双向的。正如阿尔贝罗所展示的，西格劳布创新的宣传策略，显然是为了回应一个难题：如何展出他所支持的艺术家的作品。这些策略包括组织完全以目录形式存在的展览；在杂志上刊登告示，声称告示本身就是它所宣传的展览的“文献记录”；以及通过电话和直接邮寄进行宣传。

这些艺术家的作品各有特点：有些是物质性的，却无法感知，例如罗伯特·巴里的装置，使用了无线电载波、磁场、超声波和电子能量场；有些与语言完全重合，例如劳伦斯·韦纳的《陈述》（Statements）；有些同时存在于多个时间和地点，例如道格拉斯·许布勒的《地点作品》（Location Pieces）；还有一些必须依靠观众参与才能存在，例如索尔·勒维特依据指令完成的《墙面绘画》（Wall Drawings）。

与此同时，西格劳布推广的艺术家，也很可能有意或无意地把他发行作品的技术纳入了自己的作品。巴里的《惰性气体系列 / 氦、氖、氩、氪、氙 / 从一个测定的体积到无限扩张 / 1967年4月 / 塞思·西格劳布，加利福尼亚州好莱坞日落大道6000号，90028 / 213 HO 4-8383》（Inert Gas Series / Helium, Neon, Argon, Krypton, Xenon / From a Measured Volume to Indefinite Expansion / April 1967 / Seth Siegelaub, 6000 Sunset Boulevard, Hollywood, California, 90028 / 213 HO 4-8383）就是一例。

这是一张通过邮寄传播的海报，上面印有一个电话号码。拨打这个号码，就能听到一段录音，描述巴里把这些气体释放到大气中的行动。有趣的观念艺术，既体现了流通方式被纳入生产方式的过程，也把这个过程作为自身讨论的内容。

观念艺术不仅模仿海报和目录等艺术领域特有的信息传播策略，还开始关注展示信息的一切方式和形式：电报、备忘录、电子表格、报纸广告、标本柜、列表结构、公证证书、图表、地质调查、光谱仪分析、卡片目录和监视报告。因此，它运用越来越广泛的形式和媒介物，努力使自己看起来像科学展览项目、董事会议上的汇报，或信息咨询台。在这十年间，仅仅有趣的观念艺术，其外观逐渐变成了展示或展览本身的外观。

约翰·巴尔代萨里的《请一个人指一指》（A Person Was Asked to Point, 1969）既体现了这一倾向，似乎也在评论它。这组照片拍摄了一只男性的手，正在“指着他觉得有趣的东西”（图18a、18b）。一位艺术史学家认为，这是对画家阿尔·赫尔德那句讥讽的俏皮回击：“所有观念艺术都只是在指着东西。”¹⁹⁰《请一个人指一指》又被递归地纳入巴尔代萨里的下一组系列作品《委托绘画》（Commissioned Paintings）。这组作品“展示”了业余艺术家的作品，巴尔代萨里这样描述它：

原书第 159—160 页 · PDF 第 173—174 页

图18

> 操作过程：首先，我参观了许多业余艺术展。发现一位画家时，我就问他或她是否愿意接受委托画一幅画。为了提供有趣的题材，避免他们惯常选择的纵帆船、沙漠仙人掌、月光下的海洋等，我使用了刚完成的一个系列来解决这个问题。在那个系列中，一个人四处走动，指着他觉得有趣的东西。我给每位艺术家提供大约十二张这类幻灯片，让他们从中选择。我要求他们尽可能忠实地画出所选图像，想法是让艺术从中显现出来。完成后，每幅画都交给一位招牌画师，由他加上艺术家的姓名，写成：“一幅由……创作的画”。¹⁹¹

在这里，艺术——更准确地说，观念艺术家创作的有趣艺术——与展示艺术的行动同步发生。更确切地说，它与这样一种行动同步发生：展示那些描绘了展示行动的艺术（图19）。《委托绘画》系列因此带着明显的居高临下态度暗示，前沿艺术家与迎合中等文化品位的画家之间，最大的区别恰恰在于展出作品这一行动；而传统上，这一行动与策展人或画廊经营者的角色联系在一起。

“有趣”支撑着这种区别：“为了提供有趣的题材，避免他们惯常选择的纵帆船、沙漠仙人掌、月光下的海洋等，我使用了刚完成的一个系列来解决这个问题。在那个系列中，一个人……指着他觉得有趣的东西。”¹⁹² 尽管“有趣”看起来很谦逊，也没有什么突出的特质，但在这里，它被明确宣称为具有雄心或“严肃”的作品的标志，也就是说，是一种把展示作为自身定位的艺术的标志。

可以说，巴里在20世纪60年代末至70年代初的《罗伯特·巴里呈献》（Robert Barry Presents）系列中，把这一倾向推到了最远。人们不免猜想，这在一定程度上受到了西格劳布展示巴里本人作品的策略的启发。在这些作品中，巴里“展示”其他观念艺术家的作品，甚至展示由专业策展人组织的观念艺术一幅由帕特·珀杜创作的画

本页原书插图参见附录中“PDF 第 173 页”。

原书第 160—161 页 · PDF 第 174—175 页

图19

展览。例如《罗伯特·巴里呈献露西·R.利帕德的三场展览和一篇评论》（Robert Barry Presents Three Shows and a Review by Lucy R. Lippard, 1971）。

20世纪60年代的观念艺术绝非没有风格、情感或感官特质。它独特的观感，不仅来自公开展示，也来自流动中的符号和话语，或者说，来自正在流通的信息。这在这十年后半期兴起的邮寄艺术和通信艺术中表现得尤其明显：从纽约版画工作坊组织的《一等邮件艺术展》（First-Class Mail Art Exhibitions, 1964—1965），以及罗伯特·史密森和丹·格雷厄姆通过杂志传播的摄影随笔，到通过《艺术与项目通讯》（Art and Project Bulletin）的“通讯展览”和盒装杂志《阿斯彭》（Aspen, 1965—1971）发行的策展项目，都是如此。

我们还会想到约翰·吉奥诺的《拨号听诗》（Dial-A-Poem, 1968—）。它将十五条电话线路连接到答录机，为来电者提供真人朗读。吉奥诺声称，这个项目催生了通过电话提供体育比分和股票报价的“真正的”信息服务。¹⁹³ 这类项目有助于解释，为什么观念艺术很快就成了一项国际性事业：它在主题上关注通信和发行网络，在形式上也接入这些网络，所以传播和发行起来格外容易，成本也格外低廉。¹⁹⁴

本页原书插图参见附录中“PDF 第 174 页”。

原书第 161—162 页 · PDF 第 175—176 页

观念艺术力图把传播和流通艺术信息的手段，纳入艺术生产过程之中；而且越来越多地，也把传播和流通艺术本身的手段纳入其中。最能体现这种追求的，也许是河原温的电报作品（1970—）。收件人收到的电报，证明艺术家兼发件人“仍然活着”——至少在发出电报的那一刻如此。河原温的《我起床的时间》（I GOT UP AT, 1968—1979）也体现了观念艺术的“邮政无意识”。在这个系列中，他每天给世界各地的两个人寄明信片。明信片一面呈现他所在的地方，另一面则用橡皮印章盖上信息，告诉收件人日期、地址，以及他醒来的准确时间（图20）。¹⁹⁵

道格拉斯·许布勒与巴里一样，也是西格劳布支持的艺术家。他同样在《北纬42度线》（42nd Parallel）中使用了邮政系统。这件作品把当时普遍存在的、对信息展示方式的关注，与更明确地表现时间的兴趣结合起来。它首次出现在《道格拉斯·许布勒：1968年11月》（Douglas Huebler: November 1968）中，介绍如下。这是西格劳布策划的一系列仅以目录形式存在的“展览”中的第一场：

> 北纬42度线。11张挂号邮件收据（发件人）；10张挂号邮件收据（收件人）；约3040英里。A—N共14个地点，都是美国境内正好或大致位于北纬42度线上的城镇。通过从“A”——马萨诸塞州特鲁罗——寄出并寄回的挂号邮件收据之间的交换，这些地点得到标记。文献记录：地图上的墨迹；收据。

许布勒细致地收集了可供法庭采用的“证据”，即挂号邮件收据。他试图利用印刷品流通基础设施中内置的时间节奏，为一个高度抽象、却可供人居住的空间赋予形式。这种尝试明显带有取证精神。许布勒指出：“《北纬42度线》在一段时间内，利用了美国邮政系统的一个方面，来描述3000英里的空间。它通过各种文献记录形式完成了自身的存在，而这些形式事实上在此时此地‘包含’了先后相继的时间和线性空间。”¹⁹⁶

在这里，仅仅有趣的艺术作品的存在，竟然与展示证明其存在的文献证据重合了。这些证据证明某种东西曾经流通过，与图中明信片可辨文字：

原书第 162—163 页 · PDF 第 176—177 页

“我起床的时间”（I GOT UP AT）

“明信片”（Post Card）

“航空邮件”（AIR MAIL）

收件人：约翰·巴尔代萨里（JOHN BALDESSARI），第三街2405号，加利福尼亚州圣莫尼卡，90405。

可辨的起床时间：上午8:12、上午8:18、上午8:22、上午8:55。

可辨的署名和地址片段：河原温（On Kawara）；假日酒店（Holiday Inn）；榆树街1015号（1015 Elm Street）；东州街2375号（2375 E. State St.）；密西西比州杰克逊（Jackson, Miss.）；北特赖恩街900号（900 N. Tryon St.）；北卡罗来纳州夏洛特（Charlotte, N. Car.）。

其他无法可靠辨认的图中文字OCR片段：`petiole? / SAR 4 sa / i2aberaleo Stee / izaN ORRIN / Heligarinn / Cai abe: 2p / Onia.? / Hoeerinn / JAN 71935 / Palen i / i oer Sacer / Raeaying / Mourne? / [nag a Peep / JAN OBIS / S65 IRD Sine et / 1 GOT Ag ay / 11 A.M. / JAN 31S / JAN 13 175 / os Lyon eat / PoEN State St`。

图20

河原温的电报和明信片相同。更具体地说，这些证据证明了一段持续时间，即信息通过某个系统或网络传播所需的一段特定时间；这个系统或网络本身，原本很难被感知。

带着证据及其流通所涉及的时间这些主题，让我们回到科苏斯和利帕德的观点。他们明确把有趣的观感与获得信息的观感联系起来，同时主张，观念艺术带来了艺术接受基本条件的一次关键转变。观念艺术“要么有趣，要么无趣，就像一个人要么掌握了信息，要么没有掌握信息”。如今，根据作品本身提供的线索，批评家“准确传达有关[艺术作品]的信息”，会比“评判它”“更重要”。放弃审美判断，被广泛视为整个20世纪60年代前沿艺术在意识形态上的一个标志，而这一点也得到了印证，尤其体现在它对有趣这一范畴的接纳上。

最著名的例子是，迈克尔·弗里德在《艺术与物性》（“Art and Objecthood”）中引用唐纳德·贾德的话——“一件作品只需要有趣”——来证实自己的怀疑：那就是，“字面主义者基本上回避了价值或质量的问题”：

本页原书插图参见附录中“PDF 第 176 页”。

原书第 163—164 页·PDF 第 177—178 页

> 贾德声称“一件作品只需要有趣”，这几乎等于承认，字面主义这项事业本身就有问题。对于贾德，也对于字面主义感受方式的一般立场而言，唯一重要的是，一件作品能否引起并维持（他的）兴趣。而在现代主义艺术中，只有确信……才真正重要。（字面主义作品常常因为……乏味而受到谴责。更严厉的指控应该是：它仅仅有趣。）
197

请注意，弗里德暗中把“价值或质量”的判断限定为以强烈而明确的感受为基础的判断，也就是“确信”。只有先作出这一限定，他才能把带有混合或模糊情感的“有趣”判断，当作一个显而易见的标志，证明所谓的“字面主义感受方式”对“价值或质量”漠不关心。¹⁹⁸ 正如 Frances Colpitt、James Meyer 和 David Raskin 都指出的那样，这显然误读了贾德。对贾德而言，“有趣”明明意味着“有价值”，甚至意味着“好”。¹⁹⁹

为了巩固以确信为基础的评价与以兴趣为基础的评价之间的对立，弗里德又把两种时间的对立鲜明地叠加在上面。这样做，也巧妙地把后者这种基于感受的判断排除在严格意义上的审美判断或审美经验之外。²⁰⁰ 确信的判断来自某种“一次性地被把握、被直觉领会、被认出……或被看见”的东西（165页；着重号为引者所加），也就是说，它具有“一种瞬时性”（167页）。而“兴趣”的判断则来自一种“无穷无尽或没有确定终点的持续”经验。对弗里德而言，雕塑家托尼·史密斯对一次公路驾车经历的描述，就是这种经验的典型例子：他当时行驶在尚未完工的新泽西收费公路上（166页）。

把公路驾车作为艺术实践的模式来描述，与鲁沙、河原温等人的作品一样，都受到交通和通信这类时空结构的影响。弗里德正是借助这一描述，把“有趣”与胡塞尔所说的兴趣的“不断向前推进”（progressive plus ultra）的时间性联系起来，也就是“一直继续下去”。弗里德说：“无穷无尽，能够一直继续下去，甚至不得不一直继续下去，是……兴趣这一概念的核心”（166页）。

这种不断延续的时间性，是小说这种连续展开、历时性的艺术的核心。然而，对弗里德而言，也正是它使“有趣”失去了作为价值或质量判断的资格。在他看来，这种判断似乎只能发生在“确信”的瞬间：“兴趣这一概念包含时间性，其形式就是持续把注意力投向对象，而确信这一概念并不包含这种时间性”（167页）。弗里德否认兴趣具有任何审美意义，结果便把“持续把注意力投向[一个]对象”排除在能够产生审美价值主张的投入方式之外。这样一来，他给我们留下了一种十分不同寻常的理解：究竟怎样才算投入审美活动。

原书第 164—165 页·PDF 第 178—179 页

尽管弗里德与利帕德作为批评家有着重大差异，他们却都同意，有趣的观念艺术会以某种方式预先排除“价值或质量的问题”，或者对这个问题漠不关心。他们认为，这种态度的标志不言自明：要么是艺术依赖话语或传递信息的特点——利帕德说：“它要么传达出自身，要么没有”——要么是它“一直继续下去”的时间性，即弗里德的看法。

对于这种据说不在乎质量的态度，利帕德给予正面评价，弗里德则给予负面评价。但两人的共同前提是：价值或质量的判断是瞬时而最终的，传递信息的行为则通过话语展开并持续进行，两者互相排斥。他们还假定，审美判断不知何故与信息传递行为恰好相反，信息传递与审美评价行为毫无关系。这些假定成立吗？

为了更深入地思考这个问题，让我们看看理查德·塞拉与菲利普·格拉斯的《长滩岛，词语定位》（Long Beach Island, Word Location, 1969）。这件作品收录在菲利普·西姆金策划的《信件》（Letters）中。这是一个以盒装文件形式呈现的图录／展览：

> 长滩岛，词语定位

>

> 在一片面积为30英亩的沼泽地和海岸地带，选定一些位置，放置了32个多平面扬声器，使它们覆盖整个场地。

>

> 单词 is（“是”）被录在一段15分钟的循环磁带上，成为扬声器的声源。音量经过控制，各扬声器的声音互不交叠，只能在各自附近听到。换句话说，同一个区域内听不到两个扬声器的声音。每一道声音都在一个给定的空间里消散。

>

> 把这个特定词语放置在某个地点，揭示了语言的人为性质。把词语作为符号强加于地点，否定了对这个地点的体验。反过来，对地点的体验在与词语的关系中否定了自身。（因为它通过与语言的关系来界定自身，就否定了自身在定义之外独立具有的意义。）²⁰¹

即使亲临现场体验《长滩岛，词语定位》——这在身体上绝非轻易就能做到——它极为广阔的展开形式，即分布在30英亩土地上的32处声音，也不仅使人无法一下子把握全貌，还使人极难感知作品本身。因此，就像那些让许布勒的《北纬四十二度

线》(42nd Parallel)得以“完整”的文字描述、墨绘地图和邮寄收据一样,这件作品的记录材料并非仅仅是补充,而是其形式的内在组成部分。这再次表明,仅仅有趣的艺术作品与证据融为一体。人们不禁猜想,弗里德大概会毫不犹豫地把这种作品与其话语描述的混同,称为一种“字面主义”。

然而,《长滩岛,词语定位》很难算是“你看到的就是你看到的”(弗兰克·斯特拉)那种情形;它也并不真正是在表现“艺术即观念”这一观念(科苏斯)。²⁰²

原书第 165—166 页·PDF 第 179—180 页

塞拉与格拉斯的作品要求我们“看见”或感知,并形成某种认识的,恰恰是作品所描述的感官经验与观念之间的不协调。许多有趣的观念艺术作品都在探索同样的摩擦。从勒维特的《不完整开放立方体的变体》(Variations of Incomplete Open Cubes),到许布勒的“公路旅行”作品,再到梅尔·博克纳的系列项目,都是如此。乔纳森·弗拉特利指出,勒维特的作品力求造成“感知与概念理解之间一种特殊的、而且被特别推向极限的张力”。许布勒说:“我意识到,我在用概念知识来衡量感官印象,而这里的概念知识就是地图。”博克纳则说:“在我所做的事情中,综合存在于可见之物与心智之间的矛盾里。”²⁰³

仅仅有趣的观念艺术不断呈现概念知识与感官知觉之间的这种冲突。关键在于,这种冲突不能像康德的崇高那样,通过揭示一种心智能力优于另一种而得到调和。它帮助我们看清:“有趣”这一审美判断也包含了知识与感受之间类似的冲突。这个判断让我们对自己不知道某件事这一事实产生情感上的反应。

还是那个问题:为了把一个对象判断为有趣,我究竟必定注意到了它的什么,同时又没有注意到什么?说注意到了,是因为对象中某种看起来不同的东西必定吸引了我的注意。说没有注意到,是因为此刻的我仍在思索:这种差异的具体内容究竟是什么?非审美特征与审美判断之间的关系既不是逻辑关系,却也并非不合逻辑;与此类似,有趣这一范畴的核心也有一种双重否定:我们并不确切知道自己感受到的是是什么,同时又对这种不知道产生一种感受。这种感受可能令人兴奋,也可能令人恼火。

因此,在“有趣”这一主观判断中,知道与感受之间的不协调,意味深长地对应着有趣的观念艺术作品中观念与感官经验之间的摩擦。丹尼斯·奥本海姆在谈论《时间线》(Time Line, 1968)时,鲜明地把“有趣”本身当作这种摩擦的标志,仿佛它是摩擦产生的一点火花,或一簇“小火”。这件作品是一系列照片,记录了他在缅因州一

条结冰的河流上、沿美国与加拿大的边界，把国际日期变更线“标绘”成一条3英里长的线的过程：“在[我的作品的]过程中，会发生一些有趣的事情：看着地图上的大片区域时，你往往会产生宏大的想法；随后你发现，那些地方很难抵达，于是你与土地之间形成了一种费力的关系。”²⁰⁴ 这里，有趣处在转瞬闪现的观念与需要时间才能形成的身体经验之间，也处在我们扫一眼地图时自发进行的概念构想，与身体同地图所代表的空间建立关系的绵延之间。

这呼应了《长滩岛，词语定位》中词语的一般性与地点的特殊性之间的冲突。

原书第 166—167 页·PDF 第 180—181 页

因此，《时间线》表明，仅仅有趣的观念艺术中，概念与感知之间“被推向极限的张力”，关键还在于它也是两种时间性之间的张力。鲁沙等早期观念艺术家曾试图用系列作品所体现的持续时间，来抗衡摄影捕捉的瞬间。与此类似，《时间线》等后来的作品把不同时间性不协调地结合起来，暗示“有趣”这一判断本身也有同样复杂的时间性。虽然对象确实往往会立即或自发地让我们觉得有趣，但随后，有趣又会让事情慢下来。

要解释我所说的这种时间性的接续，回到塞拉与格拉斯的作品会有所帮助。《长滩岛，词语定位》的前两段，显然是对《长滩岛，词语定位》的文字描述：

> 在一片面积为30英亩的沼泽地和海岸地带，选定一些位置，放置了32个多平面扬声器，使它们覆盖整个场地。

>

> 单词 is (“是”) 被录在一段15分钟的循环磁带上，成为扬声器的声源。音量经过控制，各扬声器的声音互不交叠，只能在各自附近听到。换句话说，同一个区域内听不到两个扬声器的声音。每一道声音都在一个给定的空间里消散。

请注意，虽然这段描述看起来是在帮助我们感知《长滩岛，词语定位》，但它实际上描述的，却是作品的感官要素如何抗拒被感知：“同一个区域内听不到两个扬声器的声音。每一道声音都在一个给定的空间里消散。”更具反讽意味的是，那些表面上帮助我们对所划定的地点——30英亩沼泽地——获得某种感受的词语，正在告诉我们：“作为符号的词语”否定了“对……地点的体验”。

> 把这个特定词语放置在某个地点，揭示了语言的人为性质。把词语作为符号强加于地点，否定了对这个地点的体验。反过来，对地点的体验在与词语的关系中否定

了自身。（因为它通过与语言的关系来界定自身，就否定了自身在定义之外独立具有的意义。）

这第三段与前两段明显不同。首先，它不像是在描述《长滩岛，词语定位》，而更像是在解释它。更具体地说，它像是在为作品的重要性提供理由，仿佛直接回答了一个预料中的问题：《长滩岛，词语定位》为什么有趣？究竟为什么？因为它把口头语言分布在自然环境中，展示“对地点的体验在与词语的关系中否定了自身”，以及“把词语……强加于地点，否定了对这个地点的体验”。由此，它既让我们获得一个抽象观念，也让我们真切感到概念与感知之间，以及两者各自的时间性之间的不协调。

原书第 167—168 页·PDF 第 181—182 页

不管这些陈述是否真的使我们相信，《长滩岛，词语定位》是一件引人注目而重要的作品，它们在作品中的作用都很清楚：提供信息，支持作品隐含的“我很有趣”这一主张。而且，这种支持方式颇为奇特：判断发生的瞬间被置于为它呈现证据这一更明显耗费时间的过程之下。奇怪的是，我们只能在事后意识到那个判断瞬间。

于是，人们通常依据事件发生的先后顺序所赋予它们的重要性，在这里发生了颠倒。显然，必须先有判断，才可能有论证理由；正如一件东西必须先被生产出来，才可能被展示和流通。但展示与流通的策略逐渐被纳入仅仅有趣的观念艺术作品的生产之中。同样，在这里，为判断呈现理由的行为也开始挤进判断本身的框架。

因此，塞拉与格拉斯在《信件》中的合作表明，观念艺术作品如何与支持其质量或价值主张的证据完全重合。但这种重合几乎是悄悄完成的：那项主张被嵌入为它提供支持的证据之中，而由于主张建立在模糊的感受之上，从一开始就很容易被忽略。这是否意味着，证据实际上比主张更引人注目、更重要？

在罗伯特·巴里的《艺术作品》（Art Work，1970）中，也可以看到有趣的艺术作品与证明其有趣的证据之间类似的合流。这件作品参加了金纳斯顿·麦克沙恩在纽约现代艺术博物馆策划的、具有里程碑意义的“信息”（Information）展：

> 艺术作品

>

> 它总在变化。它具有秩序。它没有一个特定的地点。它的边界并不固定。它影响其他事物。它可能可以接触到，却未被注意。它的一部分也可能是其他某种东西的

一部分。它有些部分很熟悉。它有些部分很陌生。知道它的存在，会改变它。²⁰⁵

人为什么可能觉得《艺术作品》有趣？或者，正如这个泛称的标题邀请我们追问的那样，人为什么可能觉得任何艺术作品有趣？因为它能够同时“熟悉”而又“陌生”；因为虽然“它具有秩序”，却“总在变化”；因为“它影响其他事物”。《艺术作品》不仅提供了人们可能觉得它有趣的理由，而且恰好以它点出的那些形式特征为依据。它也几乎像是在逐条定义我迄今所探讨的有趣这一范畴。

原书第 168—169 页·PDF 第 182—183 页

有趣是一种历时性的审美，体现了系列化的新奇这一“资本主义的矛盾修辞”²⁰⁶——“它有些部分很熟悉”“它有些部分很陌生”。它试图调和现代性的理性化与抽象化，同现代性对偶然和短暂之物的重视——“它具有秩序”“它总在变化”。这种判断的非审美和审美用途都异常广泛——“它没有一个特定的地点”“它的边界并不固定”。它是一种容易与其他审美质量评价结合或配对的审美判断——“它的一部分也可能是其他某种东西的一部分”；也是一种情感强度极低、因而总是很容易被忽略的判断——“它可能可以接触到，却未被注意”。

巴里的《艺术作品》似乎希望让自身与证据完全重合，但它不像安廷的《诗人之血盒》（Blood of the Poet Box）或鲁沙的《污渍》（Stains）那样，明显地把这件事当作主题。如今，证据也不再只是用来公开作品存在的记录材料，而是为了给作品的审美质量主张“建立论据”而呈现的信息，哪怕它所主张的只是、或者仅仅是“有趣”。

观念艺术惯于使用记录材料和信息，也着迷于那些通常在法律和科学语境中被展示为“证明”的东西，例如收据、数据、发票等。巴里的《艺术作品》让我们重新理解这些表达方式：它表明，“仅仅有趣”的艺术作品不仅具有证据的“外观”，还确实成为审美证据。它既为作品暗中对自身质量作出的判断提供支持，也以一种奇特的事后补充形式，证明这一判断曾经发生。

当然，观念艺术作品为了论证这一主张而呈现的信息，未必总与作品的形式完全重合。这种信息内在于作品的情形，似乎是某些较晚作品的特有现象：这些作品与自身的记录材料完全重合，或者完全以语言为基础。但即使没有现成的论证理由，“有趣”这一主张也会立即提出如何证明自身的问题，仿佛在明确地引导别人要求它给出理由。

当我们意识到，有趣如何把我们的注意力从基于感受的判断——快速、瞬时——转向基于概念的论证理由——缓慢、持续——也就能看清，它与理由的关系如何联系着它与时间的关系。这让我们看到，“有趣”与其他审美评价之间最重要的区别。恰恰由于那些起初似乎使它完全失去审美经验资格的特征——语义不确定、情感模糊、既回返又预期的时间性——“有趣”这一判断的独特之处在于，它必然会把注意力从自身移开，让焦点完全落在它如何证明自己正当这一问题上。这种判断会把我们从判断推向论证理由；它急于抵达下一个时刻，因此匆匆越过了第一个时刻。

（通过这种方式，“有趣”在施行言语行为时抹去了判断与论证理由之间的间隔，显露出自身是一种作用于其他言语行为的言语行为。）

原书第 169—170 页·PDF 第 183—184 页

相比之下，当一个人宣称自己觉得一棵树或一首诗很美时，这一判断背后的确信力量，往往立即把我们的注意力引回她觉得它美这件事本身。因此，面对别人热切地宣告某样东西很美，我们常常会觉得难以回应，这种困难甚至有些奇怪。无论我们是否赞同对方的判断，都是如此。

无论是理解地点头表示赞同，还是礼貌地保持沉默，我们很可能都觉得：我们对判断者的反应所作出的任何回应，虽然并非不受欢迎，却不知为何都偏离了要点。正如霍克尼与里弗斯指出的那样，美带有某种“最终性”，往往似乎同时发出一个信号：审美评价的阶段，乃至审美经验的阶段，已经结束。

即使我们赞同这位作出美的判断的人，她那斩钉截铁的判断似乎主要也是指向自身；而在我们不同意时，这一点尤其明显。它让人注意到自身是一项斩钉截铁的判断，由此似乎使其他任何可能的判断者对这一判断的回应，以及审美判断者之间的关系，都与这段经验最终包含什么、意味着什么无关。

另一方面，当一个人觉得必须公开自己对某个对象“有趣”的评价时，我们似乎也同样觉得必须立即追问：为什么？在这里，提出审美主张这一行为似乎不再让审美评价结束，而只是让它开始上路。

因此，我想对卡维尔关于审美判断的有力定义稍作修正。他把审美判断定义为一种言语行为：它把衡量这一行为是否适切的权力，从“我”转移给聆听的“你”，从而明确地请求他人回应。但我想指出，并非所有审美质量判断都同等程度地这样做。那些乍看之下似乎使有趣失去严格意义上的审美判断资格的特征，恰恰促成了这一点：“

有趣”这一判断似乎会引导他人追问“为什么”，正是为了给判断者创造机会，让她公开自己的证据或理由。

也许正因如此，我们不仅会在觉得某些东西不美时告诉别人它们有趣，也会在觉得它们美时这样说。因此，有趣并不是美的真正对立面，也并非不提出普遍有效性的要求。在康德看来，正是这种要求使审美判断区别于趣味判断。²⁰⁷当我觉得必须公开我对某样东西“有趣”的评价时，我之所以开口，正是因为我确信：从客观上说，它值得受到关注和评价，无论我的评价多么容易受到时间的影响。

原书第 170—171 页·PDF 第 184—185 页

因此，当我们把一部糟糕的电影判断为有趣时——而我们说有趣，确实常常是指“虽然糟糕，但仍然有趣”——我们实质上是在请求延长审美评价这一行为的时间：让我们继续谈论这部电影；即使它并不特别好，也让我们继续关注它。

我们确信，这个对象值得让我们继续下去，值得把审美评价的时刻延伸出去，把随后通过话语展开、发生在人与人之间的互动也包括进来。正是基于这一确信，当我们希望有机会向别人展示证据，或为自己的价值主张提供支持，并以此使他们相信这些主张是正确的时候，我们便告诉他们，自己觉得这些作品有趣。换句话说，当我们想做批评时，就会告诉别人，我们觉得作品有趣。

有趣这一审美范畴绝非没有内容的风格，也绝非某种不算真正审美的判断。它最深层的内容，恰恰就是如何为一般意义上的审美判断提供理由。因此，除了 Colpitt、Meyer 和 Raskin 已经指出的、这个词在贾德论述极简主义的文章中如何使用等理由之外，还可以据此说明：“有趣”一词在围绕观念艺术的话语中占据主导地位，远不意味着观念艺术回避了“价值或质量的问题”。

有趣会引导另一个人要求我们向他展示证据。这个要求表明，弗里德认为仅仅有趣的艺术作品存在的两个问题之间，有一种比他的文章似乎意识到的更深的联系：第一，它“包含时间性”，也就是持续时间；第二，它像一个不断提出要求的人。²⁰⁸通过引出这样的要求，有趣实际上扩展了审美评价可能意味着什么、涵盖什么。它所包含的，不仅是自发的、基于感受的判断行为，还包括这一判断随后通过话语和叙述展开的过程。

事实上，似乎没有哪种审美判断，比有趣更适合通过延长这一沟通行为的时间、揭示其人与人互动和对话的可能性，来从认识的角度丰富审美判断的力量。20世纪60

年代那种依靠概念、话语与证据展开的艺术，在诸多方面使艺术与证据重合，并由此与极简主义彻底区别开来，似乎尤其能体现这种潜力。

如果没有哪种审美判断比“有趣”更快地把我们从判断带向论证理由，而不是使这些理由看起来只是提出审美主张时的附带之物，那么，还有什么会比一种自始至终把自身等同于证据呈现的艺术更有趣呢？这一切不仅说明了有趣在观念艺术中的核心地位，也说明了它为何能持续吸引批评家的关注。有趣这一范畴搁置了一锤定音的评价，转而让我们“持续关注对象”。这或许能帮助我们弄清楚，它最初为什么会让我们发出“嗯？”的疑问。但这种看似温和的审美感受，其力量还在于：它以一种出人意料、雄心勃勃的方式，重新界定了审美评价的过程，把他人随后要求我们说明判断依据的举动也包括进来。

原书第 171—172 页·PDF 第 185—186 页

因此，有趣还具有深刻的教学意义。为了向提问者提供证据，证明我们的判断是对的，我们很可能会寻找并呈现有关作品的更多信息，也会与他讨论作品。这当然需要时间。这样做不只是为了最终说服他，也是为了请他来帮助说服我们自己，或者帮助我们更充分地理解：我们最初为什么觉得这部作品有趣。

它随时间展开，关乎信息，注重举证，也依靠对话：有趣的审美能够产生新的知识。因此，从阿多诺对文化工业产品的讨论，到卡维尔对好莱坞神经喜剧的分析，在某种意义上，所有当代批评都在含蓄地提供证据，说明批评家选择讨论的对象为什么有趣。正如亨利·詹姆斯提醒我们的，这可以出于“无数”种理由，其中也包括源于矛盾情感和厌恶的理由。

由此，有趣为两种观点之间的僵局指出了一条出路。一种是旧有观点，认为批评的任务就是裁定艺术伟大还是平庸、成功还是失败；另一种则更为普遍地被接受，认为批评应当设法彻底排除审美评价，因为批评处在特定的制度环境中，难免倾向于再生产那些已经确立的价值。后一种观点的前提是：如果想批判审美价值如何在历史和制度中被再生产，以及这种再生产带来的社会后果，就应当把这些评价完全排除在讨论之外。

然而，有趣既不把批评简化为作出审美判断，也不认为只有对审美价值漠不关心，才能理解价值生产背后的各种力量。它由此突破了唯美主义与庸俗主义之间的对立。这样一来，批评家继续影响公众判断的可能性便得以保留，哪怕只是以一种谦逊的方式：指出某些文本比另一些更值得关注，然后说明理由。

在这里，我们可以开始理解：为什么“有趣”这一判断似乎只属于范围有限的社群，或者科苏斯所谓“严肃”的社群，却不一定意味着它具有排他性，从而与它对普遍性的主张相矛盾。这些社群以专门知识为基础，其中“不存在与参与者分开的观众”。“有趣”最初或许总是由熟悉内情的人作出的判断。这似乎也符合它识别新颖事物的方式：要认出新意，必须先了解已有的框架。不过，这一判断会促使他人要求说明理由，而这种要求又为判断者提供理由创造了机会。这表明，这种既与流通有关、又以流通为主题的审美，实际上意在让圈外人也获得参与资格，从而扩大最初那个兴趣群体的边界。

原书第 172—173 页·PDF 第 186—187 页

“有趣”既使这些“严肃”的亚文化群体得以凝聚，也使人们能够同时属于其中许多个群体，由此形成联系网络，让这些兴趣群体彼此交叠。有趣跨越审美判断与非审美判断，也以相似的方式跨越普通知识与专门知识之间的边界。它表达了一种愿望：让以掌握专门知识为基础的“严肃”群体向外开放，同时又不消解其自主性。这再次表明了它与教学之间的特殊关系。

勒维特曾说，观念艺术家要让“观众在思考上觉得艺术有趣”，作品就必须变得“在情感上干涩”。正如 Jonathan Flatley 恰当地指出的，这并不意味着观念作品没有情感（93）；毕竟，“干涩”也是一种情感特质。其目的似乎是让感知不再那么即时，而是更多地时间在时间中展开。为此，作品让人注意构思与感知、想法与执行、观看与思考、判断与论证之间的路径。

观念作品试图让观众不仅理解这些“中间地带”，也能感受到它们，仿佛是为了恢复时间上的中间环节，也就是生产与接受之间的“时滞”。随着流通对时间的支配能力增强，这种时滞正面临消失的危险。²¹⁰

这一愿望让我们能够以新的方式理解：为什么有趣的观念艺术如此关注持续时间的体验，或持续进行的体验。如前所述，这个主题反复与流通的时空体联系在一起，包括新出现的全天二十四小时新闻周期与邮政系统、公路与汽车。事实上，它也让我们能够以新的方式理解 Pamela Lee 所说的二十世纪六十年代艺术对时间的普遍关注。

科苏斯在一篇文章中宣称，观念艺术“要么有趣，要么无趣，就像一个人要么知情，要么不知情”。在同一篇文章里，他引用了克莱门特·格林伯格的以下评论作为对照，借此巩固自己对观念艺术的定义：“审美判断在对艺术的直接体验中产生，也包含

在这种体验之中。它们与这种体验同时发生，并不是事后通过反思或思考得出的。²¹¹ 仔细来看，格林伯格认为判断与审美经验不可分割，但这一主张并不能帮助科苏斯证明：观念艺术尽管如此关注“反思或思考”，却完全没有提出关于审美品质的主张。实际上，它确实提出了这样的主张：它是有趣的。

原书第 173 页·PDF 第 187 页

不过，格林伯格强调审美判断的即时性和终局性，倒是有助于揭示：为什么审美判断本身并不有趣，而那些形成得更慢、始终开放的判断理由却有趣。因此，对于那些有意就自己感兴趣的对象生产知识的批评家来说，用概念来论证以感受为基础的判断，总会发挥关键作用。这些对象也包括那些“仅仅有趣”的对象。

第三章 滑稽的科学

原书第 174—175 页·PDF 第 188—189 页

滑稽的科学

在晚期资本主义的生产方式下，工作与个性都越来越需要灵活调整。在这种情况下，作为一种审美形式的性格，是否越来越显得可笑？阿多诺援引柏格森，在《星辰降临人间》（“The Stars down to Earth”）中提出了这样的看法。这篇写于1953年的文章分析了《洛杉矶时报》的占星专栏，借此考察系统化的非理性何以吸引大众。

在阿多诺看来，这个专栏不断鼓励读者外向、广结人脉、灵活应变：“多与人交往”；“走出自我；尽可能建立每一种新的联系”；“不要耽搁[把计划付诸实施]；联系所有能够帮忙的朋友；向各个方向开辟新的门路”。这些鼓励反映了一个现象：战后服务经济所鼓励的“自发个性的发展”，使“性格”这个概念本身显得僵硬而可笑。²

十九世纪和二十世纪初的福特制/泰勒制资本主义，让人们嘲笑那些无法迅速适应新角色和新社交情境的人物。柏格森用“某种机械的东西附着在活生生的东西之上”这一著名意象，捕捉了这种僵化。那么，面对那些似乎过于善于适应的人物，人们又会如何回应？³ 如果让我们发笑的是别人的僵硬，那么，一个绝对灵活的人——他的全部存在，就是对一个接一个的情境不断作出调整和适应——还能真正逗人发笑吗？

而这一切又可能与性别有什么关系？尽管《洛杉矶时报》的星座运势明确把一位男性商人的形象投射为其隐含读者（一位“副总裁”；具有讽刺意味的是，他的身份恰恰建立在他灵活周旋于社会交往的能力之上，也就是“走出自我”和“向各个方向开辟新的门路”的能力），阿多诺却提出了一个颇具挑战性的论点：真正从这种男性职场成功的形象中获得乐趣的读者，是女性，是那些“孤立”的、或没有工资收入的家庭主妇。她们阅读这个专栏，想必是为了获得一种间接体验的乐趣：想象自己跨越男/女之间，以及生产劳动/再生产劳动之间的界线。⁴

原书第 175—176 页·PDF 第 189—190 页

二十世纪五十年代初，美国按性别划分的劳动分工刚刚重新巩固，并具有强大的意识形态力量。因此，阿多诺对占星专栏实际读者与设想读者之间关系的论述，确实

显得可信。⁵ 但还有一种可能：这种隐含地向一个异常活跃的男性人物发出的自我赋权话语之所以吸引女性读者，是因为他的性格塑造中有某种东西打动了她们。它吸引人的地方，也许是熟悉，而非新奇陌生。

让我们看看演员露西尔·鲍尔在情景喜剧《我爱露西》（I Love Lucy）中扮演的那位美国家庭主妇。该剧自1951年在哥伦比亚广播公司首播以来，一直在电视网和有线电视上播出，如今也在互联网上播放。从不断涉及演员在片场之外的生活这一点来说，它是电视最早的“真人秀”之一。⁶ 据说，这部剧之所以问世，是因为鲍尔想找到一种方式，与德西·阿纳兹一起工作；无论在职业上还是感情上，阿纳兹都四处游走。⁷

《我爱露西》的故事围绕露西·里卡多展开。她执着不懈地努力，费力得令人发笑，试图进入那个她满怀敬意地称为“演艺圈”的艺术与文化生产世界。这个挑战要求她先投入一笔资金。为了弄到钱，露西必须迅速学会一种新技能，比如法语或芭蕾舞（图21），⁸ 或者接下一份涉及某种情感服务工作的临时差事：在电视上推销沙拉酱，随后又劝人别买；照看孩子并管理儿童艺人；做魔术师的助手；开一家女装精品店；参加电视游戏节目（图22、23、24）。⁹ 如果没有真的去做零售或服务工作，她就会假扮从事这些工作的人：热狗小贩、酒店行李员、名人的司机（图25）。¹⁰

《里奇需要一位经纪人》（“Ricky Needs an Agent”，1955年5月16日）是一个典型例子，展示了当这些职业表演取得远超露西预期的效果时，事情如何变得滑稽。露西穿上彰显权威的套装，戴上眼镜，假扮丈夫里奇的正式代表，也就是经纪人，向米高梅电影公司施压，要求给里奇安排一部电影。里奇虽然与这家公司签了约，却没有具体的工作。

为了让米高梅对里奇产生兴趣，露西夸口说，一部百老汇音乐剧已经邀请他出演。她把这种竞争威胁说得太有说服力，结果竟让公司决定彻底解除与里奇的合约。这个意外后果迫使她在这一集剩下的时间里，一直扮演图21

原书第 176—177 页 · PDF 第 190—191 页

图22图23

本页原书插图参见附录中“PDF 第 190 页”。

原书第 177—178 页 · PDF 第 191—192 页

图24图25

本页原书插图参见附录中“PDF 第 191 页”。

原书第 178—179 页·PDF 第 192—193 页

“她自己”，也就是里奇·里卡多的妻子露西·里卡多，以便让米高梅相信，确实有一个“疯女人”——一个滑稽人物——到处冒充里奇的经纪人。

请注意角色与职业之间的转喻滑移：家庭主妇 → 演员 / 经纪人 → 滑稽人物。无论是真正劳动，还是扮演劳动的形式和外观、最终产生与真正劳动无法区分的效果，露西从事的每一种临时职业，都要求她换上相应的服装，扮演另一个人。这仿佛表明，在后工业时代的美国，扮演角色与从事工作这两种活动之间的界线出现了新的不稳定，其中也包括那些似乎都归在“家庭主妇”这一个角色之下、没有明确名称的工作。

因此，美国主流电视中最著名的家庭主妇，预示了滑稽的行为艺术家 Linda Montano 从二十世纪七十年代初开始进行的实验。这些实验围绕工作展开，试图把艺术与日常生活融为一体，包括《居家护理》（Home Nursing, 1973）、《成为救世军的摇铃人》（Becoming a Bell Ringer for the Salvation Army, 1974）和《零工》（Odd Jobs, 1973）。它们属于一种女性主义艺术创作传统，关注文化表演与服务经济劳动之间的重叠。¹¹

诚然，许多人觉得好笑的，正是一位批评家所说的“露西·里卡多这个人物根本就不胜任工作”。¹²《芭蕾舞》（“The Ballet”）中的一个场景最能说明这一点：露西无法像女性那样优雅地弯下身子，结果腿却卡在了扶杆里。这部情景喜剧中这位“滑稽而没有才华的家庭主妇”之所以好笑，是因为她为了得到有报酬的工作而承担种种角色，却无法做到这些角色要求的那样“灵活”。她不停地换着角色，这种接连不断的变化，在形式上似乎又呼应了家庭主妇和母亲这种非正式或无偿工作本来就要求承担的多重角色：厨师、教师、司机、清洁工，等等。¹³

本页原书插图参见附录中“PDF 第 192 页”。

原书第 179—180 页·PDF 第 193—194 页

然而，她那近乎疯狂、停不下来的活动，恰恰凸显了露西·里卡多在生产和再生产两个领域都无法胜任工作。她在这两个领域都不够灵活，也缺乏表演才能。但正是这种无能，传递出了露西尔·鲍尔的“明星形象”：一位表演技艺精湛、极其擅长迅速学

习并适应新角色的演员。¹⁴

柏格森曾指出，喜剧中存在社会行为僵化与灵活之间的辩证关系，这一著名论点在这里得到了展现。《我爱露西》一集又一集地让观众在角色露西·里卡多和演员露西尔·鲍尔之间来回切换：前者总是竭力想同时做好许多事情，却总不成功；后者作为演员始终如一的特质，恰恰通过这许多不同的角色显露出来（图26、27、28、29）。

尽管里基·里卡多总是严加把守，不愿让人进入他的职业表演世界，《我爱露西》却并未把这种文化描绘成

图26图27

本页原书插图参见附录中“PDF 第 193 页”。

原书第 180—181 页·PDF 第 194—195 页

图28图29

本页原书插图参见附录中“PDF 第 194 页”。

原书第 181 页·PDF 第 195 页

女性专属或具有鲜明女性特征的世界。相反，剧集特意将“演艺界”表现为一个同样由女性表演者组成的世界。其中既有与里基共事、屡次引起露西嫉妒的虚构女演员和舞者，也有露西最好的朋友兼搭档——已经退休的杂耍剧演员埃塞尔·默茨，由维维安·万斯饰演；还有经常以本人身份客串这部喜剧的女明星，包括贝蒂·格拉布尔、塔卢拉·班克黑德、赫达·霍珀和艾达·卢皮诺等人。

因此，露西狂忙的做事方式，并没有强化男性与女性、有偿与无偿、公共与私人这几个工作世界之间的区别。它反而指出，这两个领域要求的表演实际上没有多大差别。我们看到这位家庭主妇为了进入文化或审美表演的世界而额外承担的每一份工作，难道不都已经包含了表演吗？露西·里卡多试图通过各种零工进入演艺界，虽然从未成功，但恰恰是这些失败，难道不一直在证明职业演员露西尔·鲍尔的精湛技艺吗？

文化表演与工作表现这两种活动，看上去被许多社会学意义上的界线隔开。然而，露西·里卡多的滑稽性——她那种不停做事的独特方式——却揭示出，两者的共同之处多于差异。

本页原书插图参见附录中“PDF 第 195 页”。

原书第 182—183 页·PDF 第 196—197 页

在我们当代所拥有的审美范畴中，只有滑稽性明确涉及文化表演与职业表现、演戏与服务、玩耍与劳动之间的交汇。这个交汇地带的政治含义并不明确。滑稽性有着强烈的情感和身体投入，是一种在观众面前行动的审美。它跨越多种媒介，将大众实践与先锋派实践连接起来。¹⁵如果说露西尔·鲍尔的情景喜剧是滑稽的典型，那么雨果·鲍尔的达达主义卡巴莱表演也是如此。游走式表演和游击街头剧是滑稽的，¹⁶“疯狂埃迪”的广告也一样（图30）。

滑稽表演者对周围人的举动极其敏感，反应也极其迅速。她的滑稽性在社会交往情境中表现得最鲜明，所以我们很少看到一个滑稽人物独自表演滑稽。相反，滑稽人物往往与其他行动者结伴或对抗。这些人常常是照看他们的人，例如堂吉诃德身边的桑丘·潘沙；或者是需要他们照看的人，例如道特菲尔太太照看的孩子。不过，这种风格本身十分混乱，常常让人分不清究竟是谁在照看谁。¹⁷

无论如何，滑稽性往往涉及多个滑稽人物共同的行动：露西和埃塞尔、布瓦尔和佩库歇，以及瓦科、雅科和多特。这三个角色组成了动画片《狂欢三宝》（Animaniacs）的主角团。他们首次出现在美国电视上，是在名为《去滑稽化》（“De-Zanitized”）的试播集中。¹⁸

滑稽表演者总在运动之中，尤其总在逃离危险而不稳定的处境。有时，这种危险表现为火箭导弹，比如华纳兄弟的《哔哔鸟》（Roadrunner）动画片；有时则更为复杂，

- > 货比三家.....
- > 找到你能找到的最优惠价格.....然后去找疯狂埃迪，他的价格还会更低。
- > 保证最低价！
- > 音响、视频设备，家庭娱乐所需的任何东西，应有尽有！

图30例如，在一部我稍后还会讨论的作品中，危险来自被迫为路易斯安那州中南部富裕的白人家庭无休无止地做保姆。在《玩具》（The Toy，1982）的最后几个镜头里，理查德·普赖尔沿着一条偏僻的乡间公路狂奔。摄像机像步枪瞄准镜一样，变焦拉近他逐渐远去的身影（图31）。

本页原书插图参见附录中“PDF 第 196 页”。

原书第 183—184 页·PDF 第 197—198 页

这就像玩一局雅达利2600早期电子游戏《青蛙过河》（Frogger）、《炸弹来袭！》（Kaboom!）或《压力锅》（Pressure Cooker）：玩家控制的角色必须躲避迎面驶来的汽车，接住落下的炸弹，或处理不断涌来的汉堡订单，而且速度越来越快。它也像托马斯·品钦的小说，用数以百计的信息碎片轰击主人公和读者，而这些碎片可能拼凑出一个阴谋，也可能根本拼不出来。滑稽性从根本上说，就是一个行动者的这种体验：太多东西同时朝她涌来，她必须面对它们，也因此身处危险。甚至在玛德琳·金斯的诗《总统将说什么、做什么！！》（WHAT

图31 THE PRESIDENT WILL SAY AND DO!!，1984）中，总统也似乎被接踵而来、没完没了的项目围攻，陷入歇斯底里。作者将这首诗描述为对“权力与存在”的尼采式探索。这些项目的措辞，很像偶发艺术或激浪派表演的指令：“用棉花填满海洋！”“让所有鸟都戴上面纱，看起来更神秘！”“所有变形虫都应该朝向同一个方向！”“把词语从对话中扔出来，摔个粉碎！”¹⁹

本页原书插图参见附录中“PDF 第 197 页”。

原书第 184—185 页·PDF 第 198—199 页

作为一种把行动推向极其耗费体力之程度的审美，同时也是一种充满强烈意愿和欲望的主体性审美，滑稽的语言作品往往充满施为性话语（说出话语本身就是在实施某种行动），并且密布着强调情感坚持的标记：斜体、破折号、感叹号和全大写字母。这是可以理解的。

如果说滑稽性的体验是一种身体遭到轰击的体验，那么，尼采看似随意的格言式文风，也被认为会给读者带来类似的效果。它将不同的声音、风格和修辞混杂在一起，形成一种咄咄逼人的修辞。罗伯特·皮平、雅克·德里达和肯尼斯·伯克分别把它描述为布满“诡雷”、带有倒刺或“马刺”，以及“一连串飞镖”。²⁰伯克把尼采作品中典型的一页称为“思想的战场”，又补充说：“他的句子永远在攻击这个或那个，活像一个置身游戏或敌人之中的人”（88）。

尼采文风的这种袭击效果，在《快乐的科学》（The Gay Science）中或许最为显著。“这本书突然呈现出那些与尼采之名紧密相连、广为人知的意象和表述，其中许多都是第一次出现。”²¹这也包括他对一种反认识论的知识关系的呼吁。这种关系采取的是一种“本能的”²²笑的审美：“正因为我们归根到底是严肃而认真的人——说真的，与其说是人，不如说是重物——没有什么比一顶小丑帽更有益于我们了：在面对自己时，我们需要它——我们需要一切奔放、飘浮、舞蹈、嘲弄、孩子气而幸福的艺

术”(§107, 164)。

因此,我们可以把《快乐的科学》的文风——一种“通过意象、隐喻和明喻展开的反理论”(皮平, 121)——理解为尼采自己所说的一种“实验”: 尝试如何将真理“纳入身体”或“体现于身体”(参见§11和§110; 皮平引述, 39)。

正如乔恩·麦肯齐所论述的, 尼采的文风预先唤起了“受到挑战”的体验。这种体验在冷战时期的美国文化中居于核心地位。在这种文化里, “performance”不仅指艺术家的表演, 也指洗衣机、洗发水和汽车的性能, 因此也指某种需要通过各种“实验”和“测试”来“优化”的东西。²³麦肯齐在其出色的著作《表演, 否则……》(Perform or Else) 中追溯并阐发的这一表演/性能概念, 也处于滑稽性的核心。在这里, 挑战主要体现为遭遇多重事物、偶然事件, 以及意料之外的事情。²⁴

例如, 在克拉斯·奥尔登堡那场奇怪地并不怎么快乐的偶发艺术《欢乐》(Gayety, 1963) 中, 人们向花盆投掷黏土球; 而在艾伦·卡普罗的《鸟》(Birds, 1964) 中, 家具从树上被扔下来。丹尼尔·哈里斯写道: “在最纯粹的形式中, 滑稽喜剧是一种没有结构的旅程, 穿行于由危险而不稳定的物件构成的世界。每件道具、每个人物, 都……可能成为一枚投射物。”²⁵

原书第 185—186 页·PDF 第 199—200 页

如此看来, 《快乐的科学》就是所有哲学文本中最滑稽的一部。²⁶它明确致力于让“笑与智慧结成联盟”(§1, 74), 为此密集发射出阿维塔·罗内尔所说的“实验性语言弹丸”。而且, 正如尼采明确指出的, 它是一部格外考验人、向人发出挑战的“生存喜剧”(§1, 75)。他在一首“韵文”中俏皮地说, 要想“采摘我的玫瑰”, 就必须愿意:

- > 弯下身子, 把鼻子探入
- > 荆棘与岩石景致之间,
- > 不怕碰伤擦伤,
- > 因为我的快乐——就爱痛快地捉弄人。

(§9, 45)

伯克强调了同样的风险和可能受伤的意象, 将尼采的文本比作拆毁房屋的行动: “有些人同样怀有疯狂带来的躁动……他们会把房间变成自身不安状态的翻版, 用撕破的寝具和砸碎的家具把自己的情绪外化出来。同样, [尼采]也用力构筑出一个个书页,

把他脑中狂暴的活动摆在我们面前”(88)。

由此我们可以看出，滑稽性是一种招架他人不断发来的挑战的努力，因此很适合用风格化的方式表现社会冲突和战争。例子包括卡普罗早期那些有性别意识的偶发艺术中男女之间的激烈冲突——拆毁家居的行为在其中占据重要位置——也包括亨利·达格的插图小说里小女孩与各种敌手之间的战斗。这部小说启发了阿什贝里的《奔跑中的女孩》(Girls on the Run)。

这首诗的倒数第二行写道：“一座旋转木马正在燃烧。”借用兰登·哈默对阿什贝里总体文风的描述，这首诗也是“断裂而不可预测，常常十分滑稽”的。²⁷这句诗指出，滑稽性往往涉及物件的毁坏，而且被毁坏的往往并非随便什么物件，而是专门为娱乐而设计的东西。这仿佛是在反抗那种界定了滑稽性的强制性快乐。²⁸

因此，滑稽带有一种压力重重、甚至绝望的气质，这立刻使它与那些更轻松愉快的喜剧近亲——呆头呆脑或傻乎乎的好笑——区别开来。虽然滑稽性在不同体裁、媒介和文化层次中的所有表现都具有玩耍意味，但它是一种把行动推向吃力、甚至危险极限的审美。

然而，这种不停活动的风格所具有的猛烈程度，似乎也使它在三个多世纪里一直成为欢笑与享受的源泉，从《潘趣与朱迪》到《猫和老鼠》都是如此。这种猛烈程度，在我们体验呆头呆脑或傻乎乎的好笑时，并不发挥什么特别的作用。在《快乐的科学》中，我们发现了同样复杂交织的情感。尽管尼采的努力清晰可见，朱利安·扬却写道：“他所获得的唯一一种快乐……是一种狂躁的轻浮，而这实际上不过是绝望与无望的症状。”²⁹温德姆·刘易斯同样认为，尼采文本中的“笑”是“空洞的”，带有“做戏的味道”。

他把这些特征与这位“喧嚷的表演家”的哲学所存在的主要问题联系起来：“[尼采]用他们过剩的创造力所做的事情——或者建议其他人去做的事情——就是继续战斗、继续挣扎。简而言之，就好像他们根本没有获得玩耍的余地，也根本没有多余的精力一样。”³⁰

原书第 186—187 页·PDF 第 200—201 页

换句话说，尽管《快乐的科学》不断强调“更快乐的心境”、“享受的意志”和“幻象的意志”，把它们作为反对现代知识的悲观主义、反对这种悲观主义使“行动”的意志陷于瘫痪的方式，尼采却“深受叔本华悲观主义的浸染，而他在普法战争中的经历又严

重损害了健康。因此，他实在无法想象，心灵除了达尔文之后的悲观主义或叔本华式悲观主义让它做的那些事情，还能做些什么：它只能继续凝视生存的恐怖。实际上，尼采身上享受的意志已经死去，尽管他如此大声地要求拉丁式的轻松愉快”（118）。

尼采让自己的哲学转而反对“哲学”，其理想究竟是“愉悦”（Heiterkeit），还是更为欢欣的“快乐”（froliche）？正如罗伯特·皮平指出的，“他的散文经常陷入一种尖叫般的强烈状态，偶尔歇斯底里，逐渐流于伤感和多愁善感，有些段落还宣泄着仇恨”。这一事实表明，无论哪一种，他都未能持续保持。³¹

因此，《快乐的科学》中快乐的主题与滑稽的语调之间的紧张关系，指向了这两种情感之间的辩证张力。快乐是一种轻松的情感，属于历史的胜利者。尼采要求他的“真正读者”认同这些人；由此，滑稽性就成为历史失败者的气质。³²但似乎无论哪一种，都无法脱离另一种来理解。

滑稽性既是一种情感，也是一种风格，它十分显眼地以快乐为内容。对尼采而言，快乐最能体现那些“更高类型”的人的本性：他们愿意让自己的本能“引诱[他们]偏离正道，做出不合算的行为”（§3，77）。恰恰当人们过于明显地努力表达、并由此制造这种快乐，却未能成功时，滑稽性便出现了。³³在《快乐的科学》中，这种情感上的失败变得格外明显，因为尼采在书中明确主张，以快乐为基调的审美具有哲学意义。

《快乐的科学》明确呼唤一种“嘲弄、轻盈、短暂，[而且]像神一样无忧无虑”的艺术（§4，37）。滑稽的艺术却狂乱而困顿。因此，它表明，即使在尼采公开否定《悲剧的诞生》（The Birth of Tragedy）很久之后，某种类似日神与酒神之间的对立，仍然影响着他的美学理论。尼采在这部著作中首次描述了两种艺术冲动，以及唯一能够调和二者的艺术体裁如何消亡，又如何可能最终复兴。我强调“某种类似的对立”，是因为酒神式的狂乱虽然与滑稽性表面相似，却并不完全相同。

滑稽性让人想到处境中的绝望与不安定，也让人想到有意识地扮小丑、耍活宝；酒神式的狂乱则没有这些意味。此外，狂乱状态能够宣泄情绪、消解界限，而滑稽者不停歇的活动却带有某种无力和“反应性”。这些活动往往维持、甚至强化社会界限，包括表演者与观众之间的界限。因此，欢快与滑稽的对立不能直接对应于日神与酒神的对立。不过，后一种古老对立所包含的情感差异，仍然能给我们启发。

例如，尼采虽然认为这两种艺术都“肯定生命”，都具有“创造力”，但《快乐的科学》的箴言和抒情诗所赞颂的那种“轻盈”“转瞬即逝”的艺术，与他在其他地方呼吁的那种躁狂、凶猛、神经紧绷、充满“强烈情感”的艺术，显然有天壤之别。《快乐的科学》赞美一种“神一般人为造就”的艺术，它“像纯净的火焰，舔舐着晴朗无云的天空”（J 4，37）。《偶像的黄昏》却似乎表明，作者偏爱的艺术要贴近尘世得多：

> 要有任何审美的行动和观看，就少不了一个生理条件：狂乱。狂乱必须先增强整个机体的兴奋程度，否则就没有艺术。各种狂乱，无论由什么不同条件引起，都有力量做到这一点。首先是性兴奋的狂乱，这是最古老、最原初的狂乱形式。还有随一切强烈欲求、一切强烈情感而来的狂乱；壮举、竞赛、冒险、胜利和一切极端运动带来的狂乱；残酷的狂乱；破坏中的狂乱；某些气象因素影响下的狂乱，例如春天的狂乱；或麻醉药物作用下的狂乱；最后，还有意志过度充盈、膨胀时的狂乱。

34

尼采最终呼吁的究竟是哪一种艺术？是轻盈、愉快、飘逸的艺术，还是痉挛、激烈、身体感强烈得几乎令人痛苦的艺术？是“神一般无忧无虑”、仿佛失去重量、飘浮于人类尘世生活之外的艺术，还是充满“过度充盈、膨胀的意志”的艺术？

尼采在狂乱的沉重情感与愉快的轻盈情感之间摇摆。这种摇摆恰好反映了滑稽审美核心的情感矛盾。在《快乐的科学》中，这一点表现得最明显。这部著作或许比尼采的任何其他作品都更着力于讨论各种本能、情感和激情，并为它们排定高下：易怒、嫉妒、贪婪、爱、怜悯、蔑视、虔诚、尊严、野心、敏锐、勤勉、阳刚、倦怠，等等。

原书第 188—189 页·PDF 第 202—203 页

每一种审美经验都以愉快或不快的感受为基础。因此，滑稽性所体现的情感矛盾，直接触及哲学美学的核心。尼采在《快乐的科学》中如此强烈地呼吁一种充满快乐、体现于身体的哲学，可这部书本身却未能体现这种哲学。造成这一失败的原因，会不会与滑稽者显得如此焦虑、尖厉的原因有所关联？

滑稽如此卖力地坚持快乐，更具体地说，坚持自发、无目的的游戏活动所带来的快乐。因此，艺术“不断落空的幸福承诺”这一问题，似乎比在任何其他审美中都更集中地体现在滑稽审美里。³⁵所以，我们似乎有必要尽可能准确地说明：滑稽者为何无法快乐，而这种失败却又矛盾地让人觉得好看？又为何滑稽者成了“身处不幸却亢奋”的一个关键例子？赫伯特·马尔库塞认为，这种状态普遍存在于发达工业社会的

文化中。³⁶究竟是什么在折磨滑稽者？她为什么如此绝望，承受如此大的压力？又为什么有这么多人觉得，这种绝望与嬉戏的混合在审美上如此吸引人？

我对这个问题的简单回答是：这种嬉戏而又极富感染力的审美，实际上是一种关于工作的审美，也关乎一种不安定处境，而这种处境正是由资本主义组织工作的方式造成的。³⁷更具体地说，正如我们或许已经能从露西·里卡多那些费力的表演中看出——这些表演以独特的方式揭示了露西尔·鲍尔的艺术才能——滑稽性反映了玩耍与工作之间的界限正在消退，而这一变化在政治上的意义并不明确。

这种变化既体现在《布瓦尔与佩库歇》对“寓学于乐”的疲惫追求中，也体现在西南航空公司“喧闹的企业文化”中。雷蒙·格诺说，前一部小说尽管充满喜剧色彩，却“毫无轻松愉快可言”。³⁸后一种企业文化，则由“多姿多彩”的首席执行官 Gary Kelley 的“古怪做派”体现出来：他以召开会议时穿着女装向员工讲话而闻名。³⁹

现代性从来不能完全等同于资本主义，也不能被简化为资本主义，但它主要由资本主义不断扩张的矛盾逻辑所推动。在现代性的漫长历史中，滑稽性以各种形式出现；尤其自20世纪后半叶以来，玩耍与工作的交织变得格外显眼。这种交织尤其表现为：人们越来越多地从情感和人的主观经验中榨取剩余价值。它最能解释那种使滑稽性成为滑稽性的矛盾情感混合，也能解释为什么滑稽性成为哲学美学中如此值得探讨的问题。

滑稽性是一种情感和主观色彩极强的风格。说它不只是关于工作，还关乎让情感与人的主观经验“投入工作”，以生产剩余价值——我们很快会对此作更详细的考察³⁴⁰——就是说，它是一种关于生产的审美。然而，恰恰由于过去半个世纪中，我们对生产的理解已经扩展；而正如雷蒙·威廉斯提醒我们的，生产本来就已经是“某种社会合作方式，以及对某一套社会知识的运用与发展”，⁴¹如今我们对生产的理解又纳入了一些创造剩余价值的工作或表演活动，而这些活动原本不在马克思的定义之内。

原书第 189—190 页·PDF 第 203—204 页

这些活动越来越多地被认为能够创造社会财富或物质财富，因此在马克思主义的特定意义上属于“生产性”活动。不过，对一些马克思主义经济学家来说，这一点仍有争议。这些活动既包括有酬和无酬女性的照护与家务工作，即第二波女性主义揭示出来的、在文化中受到贬低的“再生产”劳动；也包括教师、艺术家和信息工作者的劳动，即意大利新马克思主义着重讨论的“非物质”劳动或“精湛技艺式”劳动。⁴²滑稽

性所指向的工作，横跨这两种劳动类型：再生产劳动与非物质劳动。

它迫使我们重新审视女性主义与马克思主义之间分歧的这一最新形式，并跨越这一分歧思考问题。此外，滑稽作为一种不断行动的审美，或者一种持续即兴发挥、不断适应各项任务的审美，也邀请我们把柏格森关于喜剧的著名论点倒过来看。如果“那些使一个人在审美意义上显得可笑的心理僵化……与他无法应对不断变化的社会情境有关”，⁴³那么，对于那些除了应对变化便什么也不做的人，或许也有某种根本上并不好笑、甚至病态的东西，也就是某种根本上滑稽的东西。

完全或绝对的适应能力并不好笑。可以说，当今灵活的网络资本主义把这一点推向了极致，但它也在很大程度上解释了现代性中所有滑稽者令人不适的一面。滑稽性远非“神一般无忧无虑”，它呈现的是这样一种人的“人格模式”：想要得太多，努力得过了头，是一个苦苦奋斗却不快乐的人，一个渴望成功的追逐者、装腔作势者或攀附向上的人。⁴⁴

汗流浹背、浑身燥热的滑稽者，与冷静而带有反讽的姿态完全相反。他是社会中的失败者，不仅类似布瓦尔和佩库歇，也类似拉摩的侄儿。狄德罗在1765年的对话作品中创造了后者，借此探讨现代性中真正的艺术家与平庸教师的区别：拉摩本人是才华横溢的音乐家，侄儿则是平庸的教师。他是“一个失败的音乐家，经常出入那些算不上显贵的人家的客厅；一个不讲道德的人、寄生虫，却又是一个天赋惊人的哑剧演员”。⁴⁵

正如 Joseph Roach 所说，侄儿那些“汗流浹背的滑稽动作”证明，他的“整个天性都是即兴的”。⁴⁶这些动作也证明，他在职业上承担着一个统摄各种角色的角色：逗乐、服务并教导富人。他出于经济上的需要才承担这个角色。因此，侄儿“谄媚地登门拜访赞助人”，与他作为艺术家在职业上的失败直接相关。然而，这些拜访也是“当场重新塑造自己的小小杰作：他可以像一声霹雳般突然爆发，像宠物狗一样呜咽，也可以变出女主人想要的任何滑稽把戏”（Roach，123）。

原书第 190—191 页 · PDF 第 204—205 页

在这个女性化、声望较低的领域里——相对于管弦乐厅而言的半私人客厅——拉摩的侄儿是个技艺精湛的表演者。他似乎具备一种抽离感，否则很难如此迅速地从角色切换到另一个角色。然而，他在表演时，似乎又与自己的情绪贴得太近。这些情绪一方面自发产生，另一方面又明显被投入工作。

在这里，情感的自发流露被表现为一种费力的活动。侄儿的汗水或许是这一点最清楚的标志。与他对话的哲学家以及 Roach 都特别提到了这一点：“汗水混着他头发上的扑粉，沿着脸上的皱纹流下来，不断滴落，在他的外套上部留下痕迹。他还有什么不曾试着表演给我看呢？他哭泣、大笑、叹息，显得平静、柔情脉脉或怒不可遏。他是一个悲痛得痉挛的女人，一个陷入绝望的可怜男人，一座正在建造的神庙……一场暴风雨、一阵飓风，还有将死之人的痛苦，与风的呼啸和雷的轰鸣交织在一起。”⁴⁷

因此，故事中侄儿的举动剧烈地来回摆动，与他的言辞风格时高时低相互呼应。观察者指出，他的话“时而高雅，时而口语化”。这部作品采用一种不拘形式的体裁，其本身混合多种文体的特点，或许也启发了后来尼采的文体。正如 Jacques Barzun 所说，《拉摩的侄儿》“一部分是讽刺，一部分是人物速写，一部分是闲话专栏”。⁴⁸

完成这番表演壮举后，狄德罗笔下的滑稽者口吐白沫，昏倒过去。在此之前，他已经完成了一段同样费力的表演：他用哑剧模仿了整部歌剧的声音与动作，包括芭蕾、合唱、每一种乐器以及演奏乐器的乐师、观众，当然还有歌手、剧中人物和演员：

> 他把三十种不同的曲调混在一起，法国的、意大利的、喜剧的、悲剧的，种种风格都有。刚才他还用男中音低沉地唱下去，接着又使劲拉起假声，把某段曲子的高音撕得粉碎。同时，他还模仿各个人物的姿态、步伐与手势；一会儿暴怒，一会儿平息，一会儿威风凛凛，一会儿冷嘲热讽。先是一个少女哭泣，他便再现她小猫般娇俏的举止；接着他又变成神父、国王、暴君，威胁、发号施令、大发雷霆。此刻他又成了奴隶，服从、平静下来、伤心欲绝、抱怨、大笑；从不偏离角色所要求的恰当语调、言辞或举止。（67）

侄儿在接连完成这些完美的模仿后累得倒下，醒来时却并不真正明白自己做过什么。这表明，是表演支配着表演者，而不是表演者支配着表演。⁴⁹因此，侄儿表演中那种精湛的技艺，反而突出了他作为艺术家的失败地位：⁵⁰“我独自拿起笔，打算写点东西时，就咬指甲、捶额头，可是——就是不成，神不在场”（78）。

原书第 191—192 页·PDF 第 205—206 页

这种技艺精湛者与失败者的双重身份，使人想起侄儿在富人客厅里担任娱乐者时，既受宠又卑屈的地位：“我是他们亲爱的拉摩、漂亮的拉摩、他们的拉摩——逗趣的小丑、耍活宝的人……无礼的无赖、贪吃的大傻瓜”（19）。这里以及别处用来指称“

滑稽者”的一串称呼——小丑、活宝、无赖、傻瓜——构成了贯穿整部对话的一个反复出现的主题。这些词在语言上呼应了这个滑稽者不断被要求扮演的一连串角色。

如果说侄儿集各种魅力于一身，那么，他也集各种他所谓的“行当惯用语”于一身，预示了布瓦尔、佩库歇以及露西·里卡多。这些惯用语就是各行各业做事的方式，属于“金融家、法官、士兵、作家、律师、检察官、商人、银行家、工人、声乐教师、舞蹈教师”（32）。然而，侄儿把自己对各种职业的举止和习俗的熟练掌握，与自己总体上的“位置”联系起来，也就把它与迫使自己如此行事的经济需要联系起来：“穷困的人走路不像其他人，他蹦跳、扭动、卑躬屈膝、匍匐爬行。他一辈子都在选择姿态、表演姿态”（82）。⁵¹

狄德罗笔下这位18世纪的教师兼模仿者，在滑稽性的历史中留下了一个格外令人难忘的形象。喜歌剧人物费加罗也是如此。罗西尼《塞维利亚的理发师》中的咏叹调《给城里的万事通让路》（“Largo al factotum della città”），已经成了名副其实的滑稽性主题曲。这部歌剧改编自皮埃尔·博马舍1775年的舞台喜剧《塞维利亚的理发师》（Le Barbier de Séville），于1816年在罗马首演。

兔八哥、啄木鸟伍迪、汤姆和杰瑞以及其他乐一通角色，曾演绎过令人难忘的版本。因此，20世纪后期的几代美国人都熟悉这首咏叹调。它使用6/8拍中的三连音，速度标记为活泼的快板，歌词则押头韵、像绕口令一样拗口。它不只是唱工作，本身也以难唱、唱起来费力而闻名。⁵²

这些形式特点呼应了歌词的内容。歌词不仅体现出这个万事通“随时待命”的位置，以及他与劳动之间无所不包的关系——“Pronto a far tutto / la notte e il giorno / sempre d'intorno in giro sta”，即“什么都准备去做 / 白天黑夜 / 总在四处奔忙”——也体现了他为了满足所有人的要求而越来越“狂乱”的状态：“Ahimé, che furia!”，即“哎呀，多么疯狂！”

“所有人都叫我，所有都要我 / 女人、小伙子、老人、姑娘……准备好了，随时都准备好了，我像一道闪电：我是这座城的万事通。”原歌词为：“Tutti mi chiedono, tutti mi vogliono, / donne, ragazzi, vecchi, fanciulle. . . Pronto prontissimo son come il fulmine: sono il factotum della città”。所引英译将最后几句译为：“越来越快，我像一道霹雳：我是这座城的万事通。”⁵³

我们初次遇见费加罗时，他正在为巴尔托洛先生当“理发师、假发匠、外科医生、园丁、药剂师、兽医——总之，样样都会的杂役”。不过，他先前曾在阿尔马维瓦伯爵家中当仆人，正是这段经历让伯爵想到请他帮忙处理自己与罗西娜之间的关系；罗西娜是巴尔托洛先生监护的少女。⁵⁴费加罗为了帮助旧日主人谈情说爱而设计的计谋，实际上就成了《塞维利亚的理发师》滑稽情节的主线。它围绕这项情感劳动或关系劳动的基本行动展开。

原书第 192—193 页 · PDF 第 206—207 页

因此，与喜歌剧本本身一样，滑稽性的历史可以进一步追溯到意大利即兴喜剧（*commedia dell'arte*）。这是16世纪意大利以演员为主导、主要依靠即兴表演的职业戏剧。其中有一个定型角色，叫作 *zanni*，即滑稽仆人（图32）：他是一个四处流动的仆役，原型是那些因干旱、战争或其他危机而被迫离开米兰附近山区、迁往威尼斯寻找临时工作的农民。⁵⁵评论者指出，博马舍笔下的万事通，大致以滑稽仆人的一种流行变体布里盖拉（*Brighella*）为原型。⁵⁶

有趣的是，滑稽仆人在家庭中担任临时、流动的工人，这使他与剧团里扮演他的演员相对应。因为这些演员和尼采在《快乐的科学》中奉为标志性人物的普罗旺斯游吟诗人一样，也是在各个宫廷之间流动的临时工人。因此，滑稽性最初是一种与特定历史类型的人物的艺术再现有关的风格：这种人物

[图32内文字]

露西亚女士（*La Donna Lucia*）

潘塔隆先生（*Il Signor Pantalon*）

滑稽仆人（*Zany*）

[图内其余文字的 OCR 无法可靠辨识，保留如下：]

> EON

> coe

> alee

> te

> ete

> a rigel , th fee Poh -

- > Al
- > mate
- > Seon
- > 3 Impudent Pantalon, penfe-tu capriuer
- > Mamign dne, mon
- > bien, md. ame, & mon cave
- > ~
- > : me men
- > Narre Faquins propos, la leurde ma iewne(fe De voltre pauuire Efclauue
- > vne parole, ae voipouee paenheene
- > ae re vn prinvis auec yne vielleite, AinG que
- > dict
- > Zan simon fgauant protecolle,
- > p
- > efcoutez,
- > reco
- > Faireyn feu flambanca la neigee triner.
- > Tenrageray roucvif, tine couche auec vous,
- > ij. | Ecdemicux huranguer

图32由某一种劳动或某一种与劳动的关系来界定(图33)。不过,滑稽性还与“人物”这一范畴本身有着一种特殊关系。这里的“人物”,是指通过某种媒介呈现的真实或虚构行动者。我认为,没有其他审美范畴具有这种关系(图34)。⁵⁷

本页原书插图参见附录中“PDF 第 206 页”。

原书第 193—194 页·PDF 第 207—208 页

我们可以从一个事实中看出这一历史遗产:“滑稽者”(zany)是我们当代所用的审美范畴中,少数几个可以用作名词的词之一。实际上,我们目前使用的审美范畴,从美到可爱,几乎都以各种方式围绕对象之为对象、事物之为事物展开,而我们对滑稽性的体验,往往就是对某个滑稽人物的体验。

尤其是狄德罗笔下侄儿的滑稽性,表明这种风格使人想到这样一种人或人物:他从内部瓦解了人物这一概念。他把人之为人本身界定为一连串永不停歇的活动,因此

挑战了任何试图以固定形式表现一个人的做法所具有的稳定性的。这样一来，用柏格森的说法就能解释，为什么滑稽者，

[图33内文字]

潘塔隆先生 (Segnor Pantalon)

[图内其余文字的 OCR 无法可靠辨识，保留如下：]

- > ee
- > Zany Conca:
- > Wetlerré Ban
- > weslou ele fasate :
- > é
- > q
- > 4
- > Demes enicfrapet comme vn homme:
- > ouble polere
- > :
- > &
- > : re 200 foulementau broutét dela
- > :
- > .
- > Ozecudenancny
- > .
- > A nae: aucun de vo? ie foicempoi :
- > Sang bieu, le
- > tet

图33 [图34内文字]

本页原书插图参见附录中“PDF 第 207 页”。

原书第 194—195 页 · PDF 第 208—209 页

[以下人物标签的 OCR 无法完全确定，保留原文；其中“LADONA ISABELLA”可辨识为“伊莎贝拉女士”。]

- > FRANCAIRIPA-
- > PANTALON Di BESONGNOL |
- > LADONA ISABELLA
- > PATTTAN Onmnoeas
- > Hh

图34

作为一个动摇“人物”本身观念的角色，会同时既好笑又不好笑。这里的“人物”，指的是一种“僵固的人格模式”。⁵⁸

因此，我们称作滑稽性的那种极端即兴、甚至没有固定形式的行事风格，最初是一类人的风格。这类人由一种特定却又没有具体分工的工作来界定：在家庭中临时提供个人服务。

这里需要注意的是，大约到1560年，意大利即兴喜剧剧团中已经有了职业女演员。故事之外实际演出的这一变化，直接影响了文本和故事内部的人物、情节等方面。因此，滑稽仆人很快有了对应的女性角色 zagna，即女滑稽仆人。她和他一样，都会作为仆人，被安排在潘塔洛内这样的老者（vecchio）家中。罗伯特·亨克指出，主仆之间的对抗是即兴喜剧（commedia dell'arte）情节的核心。这种对抗也在角色体系中表现为一种分工：从某种意义上说，编排情节这项元叙事任务被交给了男仆（zanni）或女仆（zagna）。

他们负责设法修复老者因不合宜的求爱行为而破坏的社会关系。⁵⁹ 这种处理关系的活动，进一步把剧中男女角色兼劳动者与即兴喜剧的男女演员联系起来。因为，正如亨克所说，即兴喜剧剧团经常协助进行“宫廷之间的交涉”。当时意大利北部各宫廷“靠着一个由外交联盟和婚姻联盟构成的微妙网络维系在一起”。⁶⁰

本页原书插图参见附录中“PDF 第 208 页”。

原书第 195 页·PDF 第 209 页

当“滑稽”这个概念从意大利语进入英语时，它与服务劳动的联系依然影响着它的含义。从十六世纪末到十九世纪，这个词主要指一种在集市上工作的喜剧表演者，给技巧更高超或经验更丰富的小丑、滑稽演员或江湖卖艺者当助手，“以可笑而笨拙的方式模仿主人的动作”（《牛津英语词典》）。十九世纪以后，英语中“zany”的主要用法似乎才从名词转为形容词。

这个词一旦开始指称这种模仿另一位模仿者的第二层次角色，在英语中的用法就变得“几乎总是带有鄙视意味”（《牛津英语词典》）。本·琼森的《人人各异》（*Every Man out of His Humour*）中，一个角色这样说道：“他们鄙视他，因为说真的 / 他就像杂技演员身边的滑稽助手 / 跟着学那些把戏，逗人发笑”（第4幕，第1场，第85—87行）。这个词逐渐带上“依附者、寄生虫”的意味。例如，霍勒斯·沃波尔把博斯韦尔的《与塞缪尔·约翰逊同游赫布里底群岛日记》（*The Journal of a Tour to the Hebrides, with Samuel Johnson, 1785*）称为“一个江湖卖艺者和他的滑稽助手的故事”。⁶¹

当代即兴喜剧导演安东尼奥·法瓦在谈到如何扮演男仆时强调：“男仆虽然衣衫褴褛，做事莽撞，却不是乞丐，也不是吃白食的人；他是一个正在找工作的劳动者。虽然他会酿成灾难，但并无恶意。相反，他怀着一个自尊而诚实的劳动者所能抱有的最良好的意愿。”⁶² 法瓦想强调的是，界定这种喜剧表演者的劳动既真实，又严肃。尽管劳动的最终产物——情感和社会关系——据说是无形的，它依然是真实的劳动。尽管男仆总是与滑稽性联系在一起，它依然是严肃的劳动。毕竟，我们主要把滑稽所具有的喧闹、失控的行为与逃避工作联系起来，而不是与工作联系起来。

如今更常见的恰恰是后一种含义：滑稽性与“乞丐或吃白食的人”的叛逆嬉戏紧密相连，而这些人正是法瓦在上面拿来与“诚实的劳动者”作对比的。事实上，这种含义可以追溯到即兴喜剧角色体系中的另一种分工。亨克写道：

原书第 196—197 页 · PDF 第 210—211 页

“斯卡拉的所有剧情提纲中，都多设了一名男仆，从而在同一身份等级内部引入了戏剧功能上的区别。所谓第二男仆（*secondo zanni*）[阿莱基诺]与斯卡拉的佩德罗利诺，即第一男仆（*primo zanni*），形成对照。第二男仆以精湛的言语和肢体技巧进行表演，而这些表演的走向可以与主情节或次要情节毫无关系。”⁶³

这种区别，在主题上呼应了最初催生即兴喜剧的那种“结构性张力”：一边是以文学范本为依据、线性展开且组织严密的情节，另一边是独角喜剧表演者不断偏离情节中心的即兴发挥。亨克认为，即兴喜剧是一种半照剧本、半即兴的体裁，发展于口头文化与书面文化的交会处。几百年来，似乎是第二男仆变得更加出名，最终在大众想象中抢走了第一男仆的风头。

正因为第二男仆的行为对推动情节帮助甚微，他在书面剧情提纲中往往呈现不足（23）。他是一个“可能不受任何约束的即兴表演者……可能成为障碍，妨碍第一男仆

同伴努力推动的那些情节”(23)。尤其是,第二男仆通常还是精通“言语铺陈……[并且]偏爱神秘知识和伪学问”的高手(27)。

亨克向我们展示,这种“博学的魔法”最典型地体现在《男仆的学问》(“La dottrina del Zanni”)中。这是一首流行的“男仆诗”,初版于1587年,讲述一名男仆从贝加莫山区前往威尼斯的故事。他最初被人群的多样性震撼,随即着手学习广泛的实用技艺与文理学科:药理学、语法、音乐、诗歌、哲学、自然科学和占星术。第二男仆之所以能即兴展示学识,基础就在于他能迅速掌握各门专门知识,无论这些知识是伪造的、科学的,还是神秘学的。这种能力也预示了他在十九、二十世纪的后继者那些令人眼花缭乱、却极不合用的表演。⁶⁴

因此,即兴喜剧呈现了两种不同的滑稽方式:第一男仆采取“诚实劳动者”的方式,尽职地编排情节、进行外交周旋;第二男仆则进行“不受约束的即兴表演”(亨克,23)。到十九世纪末,这两种方式最终汇合。

福楼拜笔下的滑稽人物热情投入果树种植、啤酒酿造、园林设计、考古学、地质学、历史学、育儿、成人教育等活动,但每次投入都很短暂。露西则冒失地涉足时装零售、电视营销、沙拉酱生产与销售、芭蕾舞等领域,这里还只列举了其中几项。从这些例子来看,滑稽性似乎促使我们把角色理解为一连串项目和活动,除此之外别无其他。⁶⁵正是这种接连不断的活动,构成了这种行动审美的形式。然而,考虑到从一个项目转向下一个项目的速度如此之快(“项目”一词本身就指一种特定的短期、暂时性行动),滑稽表演的形式便包含了对各种活动形式的某种扭曲,也包含了对它们在性质上有何不同的某种漠视。

的确,尽管露西这样的人物全心投入眼下的具体任务或工作,她的滑稽性最终呈现出的行动图景,却是一团混沌的旋涡,各种活动彼此难以区分。

原书第 197—198 页·PDF 第 211—212 页

在早期现代的公共文化中,市场与剧场相互交融。⁶⁶因此,“滑稽”一词所指的,是职业表现与文化表演已经交会的地方。这预示了角色、劳动者与演员之间的转喻关系,而我们已经看到,《我爱露西》把这种关系搬上了荧幕。接下来,我将讨论滑稽性在二十世纪晚期以及当下艺术中获得的一些更具体的含义,希望我们始终记住这种转喻关系。

后福特主义的滑稽性

请看金·凯瑞在1996年的电影《王牌特派员》（The Cable Guy）中扮演的那位四处上门提供家用服务的人。在这部黑色喜剧中，这位作为片名所指对象的二十世纪晚期服务业劳动者，工作就是让顾客“接上线”：把他们接入一个技术网络，他们不必理解这个网络，也能使用它。因此，有线电视安装工是安东尼·吉登斯所谓“接入点”的一个典型例子：这种人掌握专门知识，在普通人与现代性的“抽象系统”之间充当中介。⁶⁷

现代性的一个界定特征是，“没有人能够完全退出”这些系统。这些系统规模庞大、不具人格，也不会“回应”。因此，吉登斯把人们在接入点的相遇称为“影响格外重大”的相遇。因为，正是在这里，劳动者通过公开表现出友善、让人安心的态度，产生了现代交换最依赖的那种情感：信任（84）。

借用其他社会学家的概念，我们也可以把接入点的劳动者描述为从事“情绪工作”（阿莉·拉塞尔·霍克希尔德）的“前台”服务提供者（欧文·戈夫曼）。霍克希尔德在如今已成为经典的达美航空空乘研究《被管理的心：人类情感的商业化》（The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling, 1983）中，明确借用斯坦尼斯拉夫斯基的理论，把这种工作描述为通过“深层表演”产生真实情感。⁶⁸ 由于这些表演，人们与抽象系统代表的日常接触，可以“很容易地带上友谊和亲密关系的特征”（吉登斯，85—86）。

但接入点上的“真正友谊”绝非常态。也正因如此，系统代表所做的情绪工作才会产生如此“格外重大的影响”。现代性的接入点不仅是“连接点……在这里，信任可以逐渐建立起来”，也是抽象系统的“薄弱之处”：“虽然人人都明白，信任真正寄托于抽象系统，而不是那些在特定情境中‘代表’它的个人，但接入点会提醒人们：操作这个系统的，是有血有肉的人，而这些人可能犯错”（88）。由于“在接入点的糟糕经历，可能导致一种无奈而愤世嫉俗的态度，或使人彻底脱离系统”（90—91），接入点劳动者的“举止”需要小心维持情感上的平衡。

原书第 198—199 页·PDF 第 212—213 页

因为，虽然“[在接入点]把普通行动者纳入信任关系的面对面互动承诺，要求人们展示明确与友谊相联系的可信赖品质，但这些表演同时还必须传达出一种‘一切照常’或‘沉着不乱’的态度”（86）。这是一种平衡：一端是亲密，另一端是格奥尔格·齐美

尔称为“保留”的那种公共交往中的疏离态度。

《王牌特派员》讲述了一位晚期资本主义社会中的滑稽人物。他把接入点所要求的亲密关系模拟看得过于认真，越来越咄咄逼人地试图真正成为顾客的朋友。⁶⁹影片把无法维持上述平衡的问题，与主角从事的特定劳动联系起来。整部电影都建立在这样一个设定上：服务提供者缺乏“保留”态度，不断违反这种态度所依据的距离原则。有线电视安装工与顾客史蒂文（马修·布罗德里克饰）的第一次互动，就说明了这一点。

安装工花哨地为史蒂文接好了有线电视，却没有得到赏识。随后，他提出要带这位新来的“优先顾客”在夜间去树林里看有线电视公司的巨型卫星天线，让他了解“这一整套东西是怎么运作的”。后来，这竟成了一次出人意料的美好审美体验。史蒂文客气地说：“当然，我们哪天可以去看看。”他以为这么说就能结束这个话题。“明天怎么样？！”安装工兴高采烈地马上接话。

从这时起，在正式完成了把史蒂文接入有线电视网络的工作之后，这个滑稽的安装工就像一个活生生的 Facebook，自愿为顾客提供额外的社交联网服务。他设计了一连串复杂计谋，让最近被未婚妻抛弃、心情极度低落的史蒂文继续与同事、朋友和家人保持联系，防止他坐在电视机前陷入疏离、麻木、无所作为的状态。

就像露西充当里奇的经纪人，或男仆、女仆替老者办事一样，安装工不断筹划、设局、忙前忙后。一旦史蒂文与他人的关系似乎面临破裂，他就不遗余力地加以修复。他替史蒂文开展的这些社交活动，在情感上有着模糊的双重意味。影片中四场让人并不快乐的娱乐场面，最生动地展现了这一点。首先是与史蒂文的同事随意打的一场篮球。安装工是唯一一个穿着全套球服、显得过于隆重的人，因此他这身打扮看起来更像是一套篮球运动员的戏服。他打得过火，或者说，争胜的热情实在太高，毁了这场比赛。他借另一名球员的后背腾身扣篮，把篮板扣得粉碎（图35a—e）。

原书第 199—200 页·PDF 第 213—214 页

其次，在一家名叫“中世纪时代”的幻想主题餐厅里，两人进行了一场模拟骑士比武。安装工这回真的穿上了锁子甲，挥舞着钉头锤，再次投入得过于狂热，让史蒂文很不自在（图36a—b）。

第三场是卡拉OK派对。安装工穿着流苏皮衣，配上其他波希米亚风格的装束。他设计了一套复杂的计划，要让史蒂文与关系疏远的未婚妻重归于好：先缓解史蒂文的

性挫折，使他显得不那么渴求关爱，从而更有吸引力。作为这套计划的一部分，史蒂文与一名妓女相会时，安装工在隔壁房间提供诱惑气氛的音乐。他狂放而夺目地演唱了杰斐逊飞机乐队那首被文中称为1970年代迷幻民谣热门曲的《你难道不想有人爱你吗？》（“Don't You Want Somebody to Love?”）（图37a—b）。

最后，在史蒂文父母家的客厅里，一家人吃完晚饭后玩起了“色情口令”游戏。安装工在这个即兴语言游戏中显得技艺非凡：也就是说，他特别擅长利用提示，让搭档说出色情词语。而当他的搭档是史蒂文的未婚妻时，这让史蒂文焦躁不安（图38）。

因此，安装工“始终积极参与一个建立和拆解关系的游戏”，而这个游戏通过娱乐这一范畴来展开。⁷¹ 安装工之所以滑稽，不只是因为他从事这种情感

图35图36

本页原书插图参见附录中“PDF 第 213 页”。

原书第 200 页·PDF 第 214 页

图37

活动，还因为他似乎根本无法停止这种活动。霍克希尔德访谈过的达美航空空乘人员曾说，下班后很难从深层表演的状态中“退出来”。安装工也是如此。接入点的劳动者本应在日常工作中产生信任、融洽等情感，但这项工作溢出到了安装工的“闲暇时间”。⁷²

安装工处理关系的劳动在时间和空间上都没有边界，因此极难量化。同时，这种劳动也是免费的：既没有金钱报酬，又是他心甘情愿付出的。因此，他的活动与两种劳动有着惊人的相似之处。一种是家庭中非正式的照料劳动，正如女性主义经济学家指出的，即便采用最精细的时间研究，也很难衡量这种劳动。另一种是自愿贡献的无偿劳动，蒂齐亚娜·泰拉诺瓦认为，它是当今数字经济在结构上不可或缺的部分，尤其是互联网创造价值所必需的。⁷³

本页原书插图参见附录中“PDF 第 214 页”。

原书第 201 页·PDF 第 215 页

图38

请注意，这位滑稽表演者对工作的热情投入，要求他承担多种短期角色。换句话说，恰恰是安装工笼统的“服务提供者”身份，使他必须成为篮球运动员、中世纪骑士、

摇滚歌手和派对宾客。同样，露西作为家庭主妇和渴望成为演员的人，也必须成为经纪人、女售货员、魔术师助手和芭蕾舞者。所有滑稽人物似乎都是永远在打零工的人，这一点，琳达·蒙塔诺在1970年代以工作为主题的表演中，似乎早已敏锐地把握到了。

因此，我们可以把这些“临时”角色的繁多本身，看作资本主义生产组织在1970年代初发生重大转变的一个迹象。这些角色明确与娱乐和游戏相连。安装工像露西一样，似乎演得很糟，却又演得有点过分出色。

不同领域的分析者，用多种往往相互重叠的方式描述了这一转变：从“由国家组织的”资本主义转向新自由主义的、“失去组织的”资本主义；从福特主义，也就是标准化的大规模生产，转向小批量、即时和按需生产的后福特主义；或者，从泰勒主义，也就是科学管理，转向麦肯齐所谓的“表演管理”。⁷⁴ 在一项影响尤其广泛的研究中，吕克·博尔坦斯基和伊芙·夏佩罗强调，韦伯所分析的工业“资本主义精神”，已经转向当代的后工业精神。

本页原书插图参见附录中“PDF 第 215 页”。

原书第 202—203 页·PDF 第 216—217 页

这种新精神为一种资本主义提供基础和道德支持。这种资本主义已经适应并吸收了1960年代的“艺术批判”。不过，这种吸收方式既凸显了资本主义收编批判的能力，也凸显了这种批判本身的能动作用。如今，它通过“联结主义”的话语，鼓励劳动者把沟通、交往，甚至游戏的能力带到工作中。⁷⁵

在福特主义/泰勒主义工厂中，劳动者彼此隔离，生产过程被拆分成各自单独完成任务，劳动者受到严密监督。新的资本主义工作模式则看重劳动者的自主性和自我管理，强调创造力、沟通与建立关系网络，而不是控制。这种模式常常明确借助艺术类比。南希·弗雷泽指出，它也借助一种幽灵般的女性主义话语，如今这种话语已经脱离女性主义的社会运动或知识建构，漂浮于其外。⁷⁶

无论用哪一套术语描述资本主义为适应1970年代初经济危机所作的努力，分析者都同意，这一转变系统地把一些原先被视为处于资本之外的人的能力——情感、主体性和交往能力——投入工作，用来榨取剩余价值。《王牌特派员》中接连扮演不同角色的滑稽表演，指向了生产关系的这一新转向。

这一转向属于更广泛的一组条件。在这些条件下，资本主义越来越把劳动者塑造成马克思早已描述过的理想劳动者：永远的临时工、临时补充人员或零工，四处流动，任人塑造；对他们而言，劳动最终被变成抽象而同质的劳动。新的占有策略扩大了生产领域，劳动者的角色也随之扩张，成为一种怪诞的元角色。这个角色容纳所有“角色”，因此最终不再在意各个角色自身的具体特点。

早期的滑稽人物，例如拉摩的侄儿，或扮演塞维利亚理发师的啄木鸟伍迪，似乎已经反映了劳动者消解为一连串短暂行动的过程。这一连串原本各有区别的行动，又进一步变成一片模糊、彼此无法区分的活动之流。不过，随着博尔坦斯基和夏佩罗所说的后福特主义资本主义的“新网络道德”出现，这一过程达到了一个具有历史意义的高峰（463）。

这套新准则为资本主义提供经济之外的正当理由。资本主义追求利润无限增长，这种冲动在根本上是荒谬的，因此它总是需要某种外在的、尤其是道德上的正当性。在这套准则下，判断人与物的价值的最终标准，简单说来就是“活动”：“做点什么、行动、改变——这些受到推崇；相比之下，稳定往往被视为无所作为的同义词”（155）。对博尔坦斯基和夏佩罗而言，正是这种“对活动的推崇，并不明确区分个人活动乃至休闲活动与职业活动”，最清楚地区分了后福特主义资本主义精神与韦伯所论述的工业资本主义精神。

后者通过明确区分工作生活与家庭生活，为自身提供正当性（155）。在旧规范下，“活跃的人”“首先是那些拥有稳定、具有生产性的有薪工作的人”。而在后工业资本主义精神下，“活动”恰恰成了超越各种对立的東西：它超越了“工作与非工作……工薪阶层与非工薪阶层、有偿工作与志愿工作，以及能够根据生产率来评估的活动与那些无法测量、因而无法通过计算来评估的活动”之间的对立（109）。

原书第 203—204 页·PDF 第 217—218 页

“活动”这一概念的适用范围被大幅扩大，动摇了上述对立。这些对立在历史上以性别分工为基础，又受到这种分工的强化。同时，这个概念也反映出一种新的努力：从人的主观性乃至“性格”本身提取价值。“在一个以联结为基础的世界里，个人的品质与其劳动力的属性之间发生了[混淆]。在这种影响下，私人生活与职业生活之间的区别趋于缩小。”于是，人们在区分“情感纽带”与“有用的关系”时，遇到了历史上前所未有的困难（155）。

这又使“社交网络经营”成为灵活的新自由主义资本主义中最重要的活动，而且受到格外强烈的宣传。与此前的滑稽人物相比，有线电视安装工、露西·里卡多，以及阿多诺笔下那位虚构的“副总裁”，似乎都更加明确地投入了这项任务。正如 Boltanski 和 Chiapello 所写：

> 活动的目标是催生项目，或者加入由别人发起的项目。但项目并不能脱离相遇而存在。它并非一劳永逸地嵌入某个机构或环境，而是以一项有待实施的行动出现，不是某种已经存在的东西。因此，最典型的活动就是进入各种网络，并探索这些网络，以此结束孤立状态，获得与人见面或接触事物的机会。因为与这些人或事物接近，就可能催生一个项目。（110）

到了20世纪70年代灵活的“项目资本主义”兴起时，把情感、主观性与交往能力投入工作的做法，才变得最为系统。不过，Eva Illouz 指出，这种转变的基础最初是由 Elton Mayo 在20世纪30年代的美国率先推行的治疗式职场文化奠定的。她把这种文化称为“情绪资本主义”。^[^77]

更具体地说，这一发展表现为 Alan Liu 所说的“后工业时代把休闲重新安置到工作中”，^[^78]或者 McKenzie 在《表演，否则……》（Perform or Else）中所描述的职业表现与文化表演的汇合。^[^79]尼采在《快乐的科学》（The Gay Science）中，已经以他所谓的“角色信仰”预见了这种发展。这正是箴言《欧洲的事物将如何变得越来越“艺术化”》的主要主题，也是尼采著作中为数不多的明确谈到劳动者的地方之一：“即使在今天，在我们这个许多因素已不再强迫人们的过渡时代，谋生的需要仍迫使几乎所有欧洲男性接受某种特定的角色，也就是他们所谓的职业。少数人还保有自由，可以自己选择这个角色，但这只是一种表面上的自由；对大多数人来说，这个角色是别人替他们选定的”（302）。

原书第 204—205 页·PDF 第 218—219 页

尼采接着说：“结果相当奇怪。随着年龄增长，几乎所有欧洲人都会把自己与自己的角色混为一谈；他们成了自己‘出色表演’的受害者。他们自己已经忘记，当初决定其‘职业’时，偶然、情绪与一时的任性在多大程度上支配了他们——也忘记了自己原本可能扮演多少其他角色；因为现在为时已晚。往深处看，角色实际上已经变成了性格，艺术已经变成了天性”（302）。

角色扮演与角色信仰之间的这种差别，让人想起尼采在《悲剧的诞生》（The Birth of Tragedy）中所作的区分：一边是“真正演员的冷静”，这种演员“无法与自己塑造

的形象完全融合”；另一边是“激情演员”，他把自己的表演过于当真，或以过于自然主义的方式对待它，因此既不属于日神式，也算不上真正的酒神式。〔⁸⁰〕尼采对“激情演员”的指责，是这部著作猛烈批判欧里庇得斯的一部分。欧里庇得斯又代表了艺术中那种苏格拉底式的理论反思冲动：它想把艺术变成知识，而不是让艺术为“生命”提供“形而上的慰藉”。这种冲动把酒神与日神都赶出了悲剧（59）。

激情演员不再把这些角色视为表象，而是把它们当成必须“执行”、必须变成客观现实的计划。尼采引用柏拉图《伊安篇》（Ion）中那位“较年轻的吟诵者”的话：“当我说到悲伤的事情时，我的眼睛就充满泪水；当我说到可怕而骇人的事情时，我的头发就因恐惧而竖起，心跳也加快。”随后他评论说：“欧里庇得斯就是那个心跳加快、头发竖起的演员；作为苏格拉底式的思想家，他设计计划；作为激情演员，他执行计划。无论在设计还是执行时，他都不是纯粹的艺术家的”（83）。〔⁸¹〕

在《欧洲的事物将如何变得越来越“艺术化”》中，角色扮演同样变成了一种理性或工具性的追求：“个人开始相信，自己几乎什么都能做，几乎任何角色都能应付。每个人都拿自己做实验，即兴发挥，尝试新的实验，享受自己的实验；一切天性都不复存在，转而成为艺术”（《快乐的科学》，303）。

这种游戏般的即兴态度，以及它似乎拥抱的多样性、流动变化和艺术与生活之间界限的模糊，理应会得到一位倡导快乐科学的人的赞许。然而，随着角色信仰兴起——尼采把它描述为一种像“疾病”一样在欧洲传播的“美国”现象——又发生了一种重要的转变。尼采指出，这种转变“并非在所有方面都值得效仿”：“只要一个人开始发现自己如何扮演角色、如何能够成为演员，他就会变成演员”（303）。这种普遍缺乏距离的状态，造就了一个由演员构成的“整个社会”。于是，“另一种艺术类型越来越处于不利地位，最终变得不可能存在；首先就是那些‘伟大的建筑师’”。

尼采进一步解释：“建造的力量陷于瘫痪；制定着眼于遥远未来的计划的勇气受到打击；具有组织天才的人越来越少”（303）。所以，尼采说自己“害怕”角色信仰的发展，但这种发展也令他着迷：〔⁸²〕“历史上最疯狂、最有趣的时代，总是这样出现的：‘演员’，各种各样的演员，成了真正的主人”（303）。

原书第 205—206 页·PDF 第 219—220 页

角色信仰是角色扮演那邪恶的、或者说滑稽的孪生兄弟。它最终使《快乐的科学》对“表演”抱有相当矛盾的态度，也许这正好解释了这部书为何显得不那么快乐。〔⁸³〕围绕表演的这种含混态度，也是《王牌特派员》（The Cable Guy）的核心。

这部电影讲述的劳动者，一方面过度沉浸于自己的“角色”，另一方面又愿意尝试任何角色。这使他为史蒂文提供的“服务”，在经济上处于一种含混状态。尤其到了最后，我们发现这位有线电视安装工并不为有线电视公司工作，也不为任何公司工作。

换句话说，影片中的滑稽人物虽然没有一刻不在工作，却不是雇员。因此，他的重要之处，与其说在于代表某一类劳动者——脑力劳动者或体力劳动者、蓝领或白领——不如说在于体现了一种对工作的一般关系。许多研究者认为，这种关系越来越广泛地跨越原有的阶级与性别界限，不过，有时也会强化这些界限。

意大利新左派试图用“非物质劳动”这个概念来把握的，正是这种关系。相关论述很大程度上依赖马克思的《直接生产过程的结果》（Results of the Immediate Process of Production）。马克思原本打算把这篇文字作为《资本论》（Capital）第一卷的最后一章发表，但最终放弃了。在这篇文字中，马克思把演员、仆人、教师、医生与牧师的“非生产性”劳动，同“生产性”劳动区分开来。前者的产品无法与生产者和 / 或其生产行为分离。马克思在这里的论点是：只有生产物质商品、而非服务的劳动，才能生产出可转化为资本或“物质财富”的剩余价值。〔⁸⁴〕

因此，对 Maurizio Lazzarato、Michael Hardt、Antonio Negri 以及其他诸众理论家来说，“非物质劳动”及其近缘概念“技艺精湛的劳动”（尤其是 Paolo Virno 所使用的这个概念），与其说是指制造业与大工业中经过重组的劳动实践，也就是 Boltanski 和 Chiapello、Illouz、Hicks，以及 Hochschild 在《时间困境》（The Time Bind）中所描述的那些实践，不如说是指“通常不被承认为‘工作’”的文化与符号活动。

因为这些活动的产品是“无形”的东西，例如“文化与艺术标准、时尚、趣味、消费规范，以及最具战略意义的公众舆论”。这一点在文化产业，以及围绕信息生产与管理组织起来的产业中，表现得最为清楚。〔⁸⁵〕

原书第 206—207 页·PDF 第 220—221 页

无论如何，20 世纪后期劳动管理中出现的情感转向——“从控制劳动者转向赋予他们权力，从发号施令转向创造参与式互动”——在政治上显然是一种意义含混的发展。Lazzarato 等人也用“非物质劳动”来指称这种转向。〔⁸⁶〕它确实具有潜在的进步意义，否认这一点是不明智的：难道劳动者不应该把情感或主观性投入工作吗？不过，Lazzarato 写道，要求劳动者“成为沟通主体”的新命令，“有可能比以往脑力劳动与体力劳动的划分更加极权，因为〔它〕试图把劳动者的人格与主观性也纳入价值生产”。〔⁸⁷〕

“非物质劳动”这个说法，有可能延续一种错误的等同，即把“无形”当成“并非物质的”。它也可能延续另一种误解，认为从数据录入到在线教学等各种岗位上的劳动，本质上都不能“生产”物质财富。[^88]正如马克思本人所指出的，只要按资本主义方式组织，任何一种劳动都可以被用来为资本家生产剩余价值，尽管规模未必总是很大，也未必容易实现为利润。他举的例子是，教师成了“教学工厂经营者的雇佣劳动者”。[^89]

不过，“非物质劳动”概念背后的正确要点，并不是说工厂劳动与文化劳动之间，已经没有任何在经济、社会或政治上有意义的区别。它的意思是，全球的劳动总体上越来越呈现出一种趋势。Virno 与 Lazzarato 认为，这种趋势在文化生产和 / 或信息的生产与管理中最为明显。值得注意的是，他们所举的并不是“女性工作”——下文还会讨论这一点。这种趋势就是把情感、处理关系的技能、日常实践知识，以及其他基本的人类能力“投入工作”，用来生产有形与无形的商品。[^90]

在分析《我爱露西》（I Love Lucy）与《王牌特派员》等作品中的当代滑稽性，把它视为一种生产美学时，问题就从这里开始变得复杂。新马克思主义对非物质劳动或技艺精湛的劳动的解释，没有明确的性别定位。这是因为它并未主要以再生产领域中的家务或照护劳动为模型来构想和展开，尽管它完全可以这样做。相反，正如我们已经看到的，它采用的是文化与艺术生产的模型。这种解释与女性主义对情感劳动的解释，在很大程度上相互重合。后者正是从家务与照护劳动出发的，因此具有明确的性别定位。

两个概念讨论的都是这样一种活动：其产品并不是可以实际触摸的东西，也无法与生产行为分开。两者都旨在突出有偿劳动与无偿劳动之间界限的消退，以及资本主义正在加快从尼采所谓的“生命”中提取价值的努力。两者都强调“以身体方式进行的劳动”，但一个明确涉及性别，另一个则没有。[^91]

原书第 207—208 页 · PDF 第 221—222 页

Hardt 与 Negri 在《帝国》（Empire）和《诸众》（Multitude）中，虽然按惯例引用了 Hochschild 关于情绪工作的经典研究，并把它纳入他们的非物质劳动理论，视为能够生产价值的“生命权力”，但他们的处理始终没有充分回应这项研究真正的要点。他们从未提出这样一个问题：情绪工作被视为女性工作的地位，以及它所源出的再生产领域中的照护工作的女性化地位，对我们理解非物质劳动意味着什么？

由于从未明确面对这种劳动的性别所带来的经济后果，Hardt 与 Negri 也始终没有充分面对非物质劳动中情感因素的文化后果。尽管他们在理论上明确把情感因素看作一种迹象，说明在晚期资本主义下，文化对经济的影响急剧加速，当然，经济对文化的影响也是如此。

因此，正如 David Staples 所指出的：“像 Hardt 与 Negri 那样，认为情感劳动如今已在阶级斗争领域中占据主导地位，这一说法也许正确，但在某种意义上也会误导人。”因为这种说法“忘记了”，“女性工作长期以来不仅为那些被认为具有普遍性——更不用说全球性——的工资与价值生产注入能量，也注入了情感与主观性”。^[^92] Staples 指出，这一点之所以需要反复重申，恰恰是因为再生产劳动本身是循环进行的，而且总是“周期性地被遗忘”（119）。

因此，Leopoldina Fortunati、Kathi Weeks 及其他女性主义研究者，为同一种20世纪后期的现象追溯出了另一条谱系。Hardt、Negri 等人用非物质劳动概念解释的，也正是这一现象。但在这条不同的谱系中，起主导和示范作用的，是与女性的照护和家务实践具体联系在一起的情感劳动，也包括服务业岗位中的情感劳动。这些岗位的巩固与界定，都得到了再生产 / 生产分工的推动。

这仍然是从泰勒制工作文化向 Heather Hicks 所谓“软工作”的转变。软工作发生在“由软件、柔软的身体和柔性的管理技术支撑的经济中”；与之相对，“硬工作”一词使人联想到的是“工业机器、强健的身体，以及……讲求实效、发号施令和严加控制的管理风格”。^[^93] 正如 Hicks 指出，这种变化“把女性化的惯例引入工作机制本身”，从而让“经济生产的符号与女性气质的符号”重新对应起来。在美国，工作的这种软化之所以能够实现，是因为出现了一系列推崇“非理性、直觉、流动性、信念与情绪”的范式。

除了 Mayo 在20世纪30年代开创的“人际关系”运动外，还包括 Lemuel Boulware 在50年代把工作当成一种审美商品“推销”给劳动者的尝试，以及心理学家亚伯拉罕·马斯洛的“自我实现”理论。Hicks 指出，马斯洛的理论直接启发了贝蒂·弗里丹的自由主义女性主义主张：有偿工作是女性获得权力的关键。^[^94]

原书第 208—209 页 · PDF 第 222—223 页

同时，Hicks 指出，工作的软化、非正式化和女性化，也受到另一种变化的推动：工作是一种文化，这一观念开始受到新的重视。1982年，一本在作者写作时仍是史上最畅销的商业书籍，把文化描述为“最软的东西”。^[^95] 这也表明，新马克思主义

在解释非物质劳动时优先关注文化生产，并非完全偏离了实际。

因此，在马克思主义对非物质劳动的解释与女性主义对情感劳动的解释中，我们有两个概念。它们的谱系虽然不同，最终涵盖的范围却大体重合，因为它们各自据以建立理论的生产与再生产领域，已经越来越相互汇合。如果说再生产领域中与照护劳动相联系的女性化惯例，已经进入生产性工作的“机制”，那么照护劳动本身也已经工业化，并在全球市场上出售。

这种汇合，使有线电视安装工与露西等当代滑稽人物所做的情感工作和关系工作，在性别上总体呈现出一种值得关注的含混状态。这是一种费力的工作，要求极强的灵活变换能力，也因此要求人们在向他人呈现自己时不断表演。在我们拥有的审美风格中，只有滑稽性在历史上是围绕这种工作形成的。那么，这种工作如今在性别上的含混，对滑稽性意味着什么？

滑稽性最初并不是一种性别特征特别明显的美学。但从20世纪后期起，它显然发展成了一种至少需要把性别当作问题来考虑的美学。我们可以通过几个阶段来追溯这种转变。19世纪工业社会严格区分生产领域与再生产领域，正是在这种区分下，即兴喜剧中的滑稽人物不分男女所从事的情感工作和关系工作，才最强烈地被界定为女性的工作。

但在这些实践经历数十年、逐渐进入20世纪的职场之后，情绪劳动与女性气质之间的文化联系并未消失，而是变得不稳定了。这种不稳定直接源于情感工作和关系工作的去地域化：它们不再局限于原来的领域。因此，出乎直觉的是，这种变化与全球有薪劳动力中女性人数的持续增长同步发生。也就是说，滑稽性始终反映的那种悖论式的活动——它没有特定内容，却又构成一种特定的活动类型——在以往几个世纪的集体想象中，曾经与女性气质有着稳固得多的联系，如今却正在大幅扩展，遍及所有工作领域。但这种普及反而使性别在我们这个时代的滑稽作品中，成为更加突出的问题。

原书第 209—210 页·PDF 第 223—224 页

换句话说，我们正生活在一个过渡时刻。滑稽始终指向的那类劳动，原本并非总被看成特别女性化的劳动，但在过去两个世纪里，它一直有很强的女性属性。如今，它才刚刚开始缓慢而明显地失去其性别专属性。原因在于，Kathi Weeks 所说的“曾经被想象成各自独立的生产场所与再生产场所，正在日益整合”，而这种整合同时发生在多个方面。

一方面，“如今的生产过程越来越把手、脑与心的劳动结合起来。更多岗位要求劳动者运用自己的知识、情感、合作能力与沟通技能，创造物质产品，而且越来越多地创造非物质产品”。另一方面，一种持续发生却较少受到讨论的转变，也在把照护与家务实践变成“服务业中女性化、种族化和全球化的劳动”，与此同时，“商品不断取代家庭内部生产的物品与服务”。[^96]

Weeks 指出，在这些条件下，“再把社会再生产等同于某个特定场所，已经没有什么解释上的意义，更不用说把它想象成一个不受资本逻辑影响的领域”。从女性主义角度看，这种发展既有令人期待的一面，也有令人不安的一面（238）。因为，正如 Fortunati 在20世纪70年代提出的著名论点：“生产与再生产之间真正的区别，并不是价值与非价值的区别，而是：生产既创造价值，也表现为创造价值；再生产创造价值，却不表现为创造价值。”[^97]

如今，生产与再生产“无论在（再）生产什么，还是在如何（再）生产方面，都已更加彻底地融合”。这表明，随着后福特主义下情感工作和关系工作的去地域化，社会再生产劳动似乎终于有机会以其真实面貌显现出来。[^98]具有讽刺意味的是，这种可能性出现的历史时刻，也正是“再生产 [再也不能] 与某一特定性别画上等号”的时刻（238）。

因此，这种局面在客观上令人困惑，而露西与有线电视安装工的后福特主义滑稽性，似乎正试图应对它。情感劳动和关系劳动虽然“跨越了过去在空间与性别上的二元划分”，女性与男性却仍然从事不同类型的劳动。例如，无论有偿还是无偿，世界各地的照护与家务工作仍主要由女性承担。于是，我们面对的是“性别分工的持续存在，而在这种局面下，生产与再生产、有薪与无薪的二元划分，以及伴随它们的‘男性工作’与‘女性工作’的二元划分，越来越不足以说明现实”（239）。

原书第 210 页 · PDF 第 224 页

滑稽性所指向的那类情感工作，越来越跨越性别与阶级界限，由不同的人来承担。围绕这种工作的性别产生的困惑，正在男性与女性中激起复杂而强烈的情绪。这正是性别对后福特主义滑稽性如此重要的原因，也使它与这种现代美学的早期版本形成鲜明区别。换句话说，由于滑稽性所反映的情感工作和关系工作，其社会位置与文化地位都发生了变化，性别问题便成为后福特主义滑稽性内在的一部分。当代滑稽性之所以有别于早期形态，恰恰在于它开始把性别作为一个不确定的问题来着重表现。

再来看看理查德·普赖尔在《玩具》（The Toy）中扮演的“玩具”。这个带有性意味的称呼，指的是一份保姆工作：照看一位路易斯安那州百万富翁娇生惯养、只顾寻欢作乐的儿子。在20世纪70年代经济衰退最严重的时期，越战老兵杰克·布朗无法在别处找到工作，只得被迫接受这一岗位。《玩具》的情节因此遵循着一种逻辑，使人想起理查德·赖特广播剧《万事工》（Man of All Work）的故事。在那部剧中，非裔美国男性主人公卡尔假扮成名叫露西的女人，以便受雇到一个富裕的白人家庭做家佣。[^99]

与有线电视安装工或家庭主妇一样，保姆/玩具这份工作也要求杰克扮演许多其他角色：教练、教师、厨师、玩伴、报纸编辑、家长。为了得到这个囊括众多角色的职位，杰克必须迈出怎样关键的一步？影片十分明确地把这个职位呈现为会使他女性化的工作。

杰克受过调查新闻工作的训练，但公开的种族主义招聘政策使他无法找到这方面的工作。他还面临银行收回抵押住房的危险。走投无路之下，杰克终于以“杰姬”的名字，向州失业事务机构申请了一份“清洁女工”的工作。随后，机构的中间人（内德·比蒂饰）雇用了“杰姬”，让“她”到巨富商人 U.S. 贝茨（杰基·格里森饰）的家里，同时做清洁工和餐饮服务员。对方还刻意提出一个条件：“她”必须剃掉胡须。

为了上岗，杰克必须购买一条新裙子、一件带荷叶边的围裙，以及一双高跟鞋。他以杰姬的身份——事实上，也只有以杰姬的身份——获得雇用，最终又以这个身份被重新聘为格里森所饰人物的儿子的保姆，从而得以在经济上生存下去。正是在杰克以杰姬的身份受雇这一刻，电影开始变得滑稽。在此之前，言语笑话很多，却没有普赖尔闻名的那种肢体喜剧。

在这部影片中，杰克逐渐变得滑稽，与他逐渐显现为技艺精湛的表演者理查德·普赖尔，是同一个过程。而这一过程，仿佛直接以他逐渐成为女人为前提（图39）。

原书第 211—212 页·PDF 第 225—226 页

图39

影片如此急切地想强调这一点，甚至不惜为此变得有些超现实：难道影片真的要我们相信，在贝茨家的晚宴上，没有人看出那位穿着高跟鞋、系着花边围裙的侍者是个男人吗？扮演他的理查德·普赖尔虽然剃掉了络腮胡，却仍留着小胡子。

因此，至少在这部讨论劳动的当代电影所描绘的情境中，变得滑稽似乎意味着必须直白地面对性别问题。《王牌特派员》也是如此。否则，为什么这个失业工人所有情感失衡的表演，都如此急切地想证明自己擅长那些刻板印象中属于男性的本领，比如竞争、运动和兄弟间的情谊？例如，面对下班后一场篮球赛这样轻松的挑战，他的反应却激烈得不合时宜。又为什么要安排这么多男性装扮：篮球服、骑士盔甲，以及其他各种行头？

如果我们把影片中的竞争性“游戏场地”，如篮球场和比武场，看作后泰勒制工作场所的寓言，那么，这位有线电视安装工在这些特定场所努力加强男性之间的纽带，仿佛要借此确认这些场所专属于男性，就开始显得不只是绝望，也是在进行补偿。值得注意的是，尽管围绕后工业劳动的讨论充满了“流动性”的说法，这些影片的滑稽性所反映的劳动活动在性别上的转变，本身却似乎并不那么顺畅。事实上，影片仿佛正是要强调，这些劳动文化的变化，对男性工人来说并不容易适应，反而令人困惑、尴尬。因此，《玩具》和《王牌特派员》用粗直的性别与性意味来表现这些变化，也由此采用了更加滑稽的喜剧风格。

本页原书插图参见附录中“PDF 第 225 页”。

原书第 212—213 页·PDF 第 226—227 页

最后，我们可以看看《光猪六壮士》（The Full Monty, 1997）。这部影片更直接地讨论了向后福特制转型对主流性别观念的影响，不过，与其说它本身就是滑稽的例子，不如说它是在讨论滑稽性。影片追踪了一群被裁员的谢菲尔德男性钢铁工人，展现他们如何承受长期失业的毁灭性影响，包括抑郁、性无能和自杀倾向。

影片中的钢铁厂似乎只雇用男性。影片刻意把它的关闭与服务业、零售业新增的低薪工作并置。与之形成对照的，还有一家纺织厂的成功。这家工厂的员工全是女性，由主人公的前妻管理。它似乎能够在向后福特制转型的过程中存活下来，而那家“男性的”钢铁厂却做不到（图40a—b）。[100]

这些永久失去工作的男性工人，将如何适应英格兰昔日“工业北部”发生的种种剧变（图41）？他们的办法是学习詹妮弗·比尔斯在《闪舞》（Flashdance）中的表演（图42a—b），成为脱衣舞者，而且明确以女性为娱乐对象（图43）。[101]《闪舞》同样讲述了一位举止男性化的钢铁焊工转变为女性化的芭蕾舞者的故事，这并非巧合。在这部影片中，职业变化带有鲜明的性别意味，而促成这一变化的，正是作为中间环节、在象征意义上跨越性别的“闪舞”活动。

正如失业的杰克必须先成为杰姬，最终才能成为一件“玩具”，《光猪六壮士》对后工业劳动危机给出的解决办法，似乎也是“性—情感劳动”与表演艺术的混合体。

图40图41

本页原书插图参见附录中“PDF 第 226 页”。

原书第 213—214 页·PDF 第 227—228 页

后泰勒制的工作场所不只是一个要求“精湛表演”的工作场所，其边界不再由时间或空间明确划定；对于《玩具》《王牌特派员》和《光猪六壮士》中的男性滑稽人物来说，它显然也被视为一个使人女性化的场所。[102]

因此，后泰勒制的滑稽性以一种出人意料地直接、甚至带有对抗性的方式，回应了安东内拉·科尔萨尼所说的当代“劳动的‘成为女人’”。这个过程不仅意味着“让女性的能力投入劳动”，而且这种投入开始影响劳动概念本身。劳动如今被理解为“一种以语言、关系、能力、情感能力等经济之外的人类特质为基础，创造经济价值、商品与服务的活动”。

这个过程还意味着，“女性特有的处境逐渐扩展到越来越多的在业男性身上：不稳定、缺乏保障和非典型的合同形式，将不再只是女性的处境，而会覆盖人类的一切活动。”[103]劳拉·基普尼斯讽刺地指出，这显然不是女性主义者希望实现的那种性别平等。女性主义的目标是结束女性在经济上的脆弱处境，而不是让男性在经济上也变得脆弱（图44）。[104]

无论如何，《王牌特派员》《光猪六壮士》和《玩具》传达的信息十分清楚：为了在后福特制经济中继续挣到工资，发达工业国家的男性工人将不得不变得滑稽。这一过程图42

本页原书插图参见附录中“PDF 第 227 页”。

原书第 214—215 页·PDF 第 228—229 页

a

图43

意味着，他们要么在公共场合过分热切地捍卫男子气概和男性之间的社会纽带，要么接受自己变成脱衣舞者、保姆或玩具。

因此，这些电影表演中的战后滑稽性，体现了男性强烈而又矛盾的情绪。这些表演恰好都在讨论文化表演与职业表演如何汇合，这并非巧合。男性的这些情绪，图44

本页原书插图参见附录中“PDF 第 228 页”。

原书第 215—216 页·PDF 第 229—230 页

针对的是后工业劳动的女性化。从性别分野的另一边来看，我们可以在另一组文本中追踪到：同一种风格也指向女性同样强烈而矛盾的情绪。她们面对的是资本对一组能力的渗透。这些能力过去曾被明确归属于女性，传统的家庭安排也一直维护着这种归属。然而，在全球资本主义的条件下，这些家庭安排正显露出越来越多的衰弱迹象。[105]

后工业时代女性的滑稽性，回应的是男女共同面对、却对双方产生不同影响的条件。因此，它既类似于男性的滑稽性，又与之不同。我们甚至可以说，它还多了一层矛盾。资本渗入传统上属于女性的活动，一个好处是：性别差异对整个劳动领域的象征性约束有所松动。这也削弱了长期以来用性别来为劳动报酬差距辩护的做法，而这种报酬差距又反过来强化了性别不平等。

但对女性来说，一个可能的坏处是，她们会失去女性特质赋予某些劳动文化意义的那些方式。这些文化意义并不能完全归结为资本主义。

最重要的是，女性的滑稽性不仅包含了男性滑稽性中对后工业劳动女性化的同一种复杂感受，既有负面情绪，也有正面情绪。在这里，“女性化”既意味着脆弱和受剥削，也意味着更强的集体取向和共情倾向。女性的滑稽性还包含一种认识：情感劳动与非物质劳动越过再生产与生产之间的界线，发生了去疆域化（脱离原先限定的领域），却并没有使女性在家庭中承担的情感劳动与非物质劳动变得轻松。

本页原书插图参见附录中“PDF 第 229 页”。

原书第 216—217 页·PDF 第 230—231 页

我们已经看到，《我爱露西》的滑稽性如何把家务劳动变成表演艺术。这一发展轨迹，意味深长地与银幕上家庭主妇、虚构人物露西·里卡多逐渐转变为表演高手、职业演员露西尔·鲍尔的过程相重合。

在近年的喜剧作品中，卡伦·芬利运用滑稽性，强调精湛的表演劳动与家务劳动之间同样密切的关系，但方向恰好相反：她把著名的表演艺术家卡伦·芬利重新塑造成一个虚构的、没有姓名的家庭主妇（图45）。

我在这里指的是芬利所做的转变：她从20世纪80年代最为人熟知的那位凌厉的现场表演者，变成了另一位主人公。后者不再那么直接地对抗观众，却同样凌厉，疯狂地“扫地、擦亮、除尘、抛光、打蜡、吸尘、烘焙、捶打、搅打、剁碎、擦丝、切片、切丁、混合、制作、清洁、烹饪、冷冻、挤压、削皮、焯烫、水煮、炙烤、烘烤、压力炸制、慢炖、蒸煮、煸炒、余煮、油炸、煎至褐色、烧焦、涂油、搅成乳膏、翻拌、打发、打成泥、覆上糖衣、涂上糖霜、添加、烹饪、量取、舀取、刷洗、堆叠、分类、上浆、烫洗、漂白、折叠、熨烫、整理、洗涤、缝边、修补、钩织、编织、绗缝、打结、编结、刺绣、缝纫、针绣、缝合、浸泡、晾干、悬挂”。

她就是艺术家书籍《尽情生活：超级家务生活中的幽默历险》（Living It Up: Humorous Adventures in Hyperdomesticity）中的主人公。[107]

本页原书插图参见附录中“PDF 第 230 页”。

原书第 217—218 页·PDF 第 231—232 页

芬利在回忆录中特别指出，这本书与《够了就是够了》（Enough Is Enough）一起，标志着她整个表演生涯的一次重要转折（图46）。后一本书戏仿的是面向女性的自助读物和 / 或情感管理读物。

《尽情生活》的主人公时刻保持警觉，是个“有活可干的失业者”。[108]她凌晨四点就起床，备好热熔胶枪。她的使命，是在任何场合都找到可做的“项目”，帮助女性处理“我们在忙碌的生活中，因为没能不停地无中生有、做出些什么而感到的内疚”（94—95页）：“有一点多余的时间吗？织出一整株三叶草，把你的房子像茶壶保温套那样罩起来！”（32页）

她还以同样充满感叹号的语气，热情催促我们动手劳动，制作各种实物。这些东西几乎实在得过了头：用一棵快要枯死的圣诞树掉下来的松针做成“内衣香囊”；为想象中的孩子准备午餐，手工钩织三明治袋；制作约翰·博比特主题的餐桌中央摆饰，

图46

〔图中文字的OCR片段〕

“Vacuuming Rating bee blending Ped / vacuuming hating heating Lending he /
ping grating obicing, olicinag amizing / PH ak Bape Caen / Ge / Te / page a arco /
ime / Teas / ee ee ee / Simmitung / aAearrnun / aulecing / Sonmbtang aMoarnun

oauleving / (poactin / ' / _ bure- / baching 'fouping Growing, Bur / ee Fee ie
/pclcnigy Sie / Pa / pt ape / pe / Mma / EH at pec / es A eae / aa / Golsing
Stoning,Wagon / filing Uponisn Diightrok? / Ue”用淋浴间排水口里的头发做成浴室
地垫（图47），还要亲手发挥创意，装饰自己的棺材（图48）。

本页原书插图参见附录中“PDF 第 231 页”。

原书第 218—219 页·PDF 第 232—233 页

从《尽情生活》的角度来看，情感劳动在后福特制条件下发生了去疆域化，也就是在再生产与生产的空间之间移动，由此不再专属于女性。但这显然并没有减轻再生产领域中仍主要由女性承担的劳动强度，无论这些劳动是物质的还是非物质的。

事实上，芬利笔下的滑稽人物把家庭生活过度审美化，这表明上述变化甚至可能提高了劳动强度。仿佛正因为家务劳动和照护劳动开始与后福特制中以项目为导向的“工作文化”联系起来，文化对女性在家中承担这些劳动的期待反而直接提高了。

《尽情生活》带着狂烈的欢快，文字中到处是语气强硬的斜体和感叹号。它以一种独特的方式强调“女性的工作”与精湛的表演劳动之间的联系，而这恰恰是一种几乎没有减轻前者劳动强度的联系。由此，它揭示出后福特制滑稽性的一个特点。我还没有明确提到这一点，但在某种意义上始终都注意到了：滑稽不仅好笑，也充满愤怒。[109]

图47

〔图中可辨认的文字〕

“剃掉”

“把头发粘到跳绳和‘延长’电线上，再把头发编起来”

“排水口”

“8. 把头发和胶水放进制面机”

“不要天使发丝面——拜托——”

“编头发”

“6. 收集头发——让兄弟姐妹……”

“意大利面”

“头发地垫”

〔其余无法确定的OCR片段〕

“How To bites Mom _a / ar ba / ys / 'et / s a / hf / saat lt / ase / SHAVE / GLE HAIR
Te TUMPROPEs AND / - / Sep / BXTENS/ON\” CORDS AND BRAID / t / > / HAIR / ¢
/ DRAIN / ae / gk / an / NO ANGEL HAIR / vey / os / S. THERE / 4S AN / 7g / ©.
CoLLEcT MAIR = HAVE \$1BUNGS / a / a ene / over / f / Matt. HAIR, / (i / ek”[图中文
字，可辨部分]

本页原书插图参见附录中“PDF 第 232 页”。

原书第 219 页·PDF 第 233 页

制作你的棺材

让它看起来像.....

葫芦 + 绣球花

.....或丝绸床单——佩斯利花纹、格子花纹、[Feerac]

想想你会穿什么——

开始收集衣服上的纽扣。

直接放在棺材上。

.....掌纹 + [Thorlopri fh]

记住——死后尽量穿红色。

这个颜色配苍白的身体很好看。

图48

劳拉·基普尼斯近年那些横跨不同领域、讨论性、性别与文化的著作，也呈现出这种愤怒与兴奋交织的情绪。她借助滑稽性，突出了一个有悖直觉的现象：情感劳动 / 非物质劳动进入生产领域之后，似乎应该更容易被认作创造价值的劳动，但在私人生活或再生产领域，这种劳动反而变得更加繁重。

基普尼斯把自己的语调称作“飘忽不定、热得过头”。因此，《反对爱情：一篇论战》（Against Love: A Polemic）中的滑稽语调，与该书讨论的“后工业社会中的私人生活”明确联系在一起。在这样的私人生活中，性亲密关系变成了“最新形式的异化劳动”。¹¹⁰《反对爱情》冒着风险，靠近了它所嘲讽的爱情自助读物。书中把通奸本身赞颂为一种风格，或一种审美立场：它是一种鲁莽的尝试，试图“解决”基普尼斯所谓“劳动密集型亲密关系”的问题（20）。换句话说，生活在晚期资本主义社会中的人试图逃脱“为爱情付出努力”的要求，尽管他们知道，这个解决办法会因自身的矛盾而失败：

> 是的，我们都知道，美满的婚姻需要付出努力：关于劳动密集型亲密关系的那套教义，我们早就学得滚瓜烂熟。干活，干活，干活；既然要费这么多力气，

本页原书插图参见附录中“PDF 第 233 页”。

原书第 220 页·PDF 第 234 页

> 那么，工作和“下班后”究竟还有什么区别？工作 / 家庭，办公室 / 卧室：你有过不在上班的时候吗？好的关系也许需要付出努力，但遗憾的是，说到爱情，一努力就总会用力过头：努力并不奏效。从情欲的角度说，奏效的是游戏。……

>

> 可我们仍在这里辛苦劳作。不知怎么回事——究竟是怎么发生的？——工作伦理竟靠着阿谀奉承，挤进了人类生活的所有领域。即使下了班，也不再游戏，连寻欢作乐也不行。（18）

基普尼斯力图赞颂一种涉及性与情感的实践（通奸），同时谴责另一种（一夫一妻制）；她的文字因此变得滑稽，实在不足为奇。虽然她只把婚姻单独称作“劳动密集型”，但很明显，通奸同样费力。事实上，她明确用表演的语言来描述通奸，把它当作一种表演风格加以赞颂和审美化；更具体地说，她把它当作一种滑稽性：“我们这些通奸戏剧中的演员，会格外受困。在严重的无解困境中，我们疯狂地扑向从未有人探索过的道路”（48）。

因此，在《反对爱情》中，通奸这种涉及性与情感的实践，与后福特主义的滑稽性——一种以性与情感劳动为主题的审美——彼此映照。二者都在回应工作与游戏的交汇，而这种交汇越来越成为晚期资本主义私人生活与公共生活的特征。二者也都像尼采的快乐科学一样，采取了不断实验的形式：“通奸之于按规矩谈恋爱，就像试管之于科学：它是一个实验容器。它让人可以提出假设，可以即兴发挥。……像任何

实验一样，它可能是个糟糕透顶的主意，也可能是一剂神奇的良药——发生圣体转化，或者随时可能爆炸”（9）。

《反对爱情》那种“飘忽不定、热得过头”的风格，突出了情感劳动/非物质劳动即使跨越了再生产与生产的界限，也依然主导着再生产领域。而在《女性这回事》（The Female Thing）中，这种风格变得更加强烈。这本书明确讨论女性气质，以及女性主义对它的矛盾态度。

如果说滑稽人物像基普尼斯笔下的通奸者一样，是一个“格外受困”的人，“在严重的无解困境中，疯狂地扑向从未有人探索过的道路”，那么，在《女性这回事》中，这个受困的人明确就是女人。她不断受到“肯定女性”的大众文化所发出的召唤式言语行为的轰炸：

> 姑娘们：再瘦一点，再性感一点，再自信一点；别再跟讨厌的家伙约会；赶走那些恶心的痘痘；让你们的关系重新焕发活力。总有东西需要改善：你的内衣，你的压力，你的性高潮（或者你根本没有性高潮）。你是不是陷入了“有毒的友谊”？你的事业是不是停滞不前？你的男朋友是不是在骗你？为什么不试试有机生活——环保时尚正当红！这里有九种方法，让你的身体、心灵和社交生活焕然一新——你做得得到，而且这一切

原书第 221—222 页·PDF 第 235—236 页

> 都能的空闲时间完成，因为你棒极了。或者很快就会变得棒极了——只要别再怀疑自己。（自我怀疑可不迷人。）做做这个测验，买下这款神奇的新型保湿除臭剂（腋下也会干燥！），用蜜蜡修修眉毛：做完这些，你就会感觉好多了。（9）

如果说《反对爱情》的滑稽性表达了强烈的情绪，反对把性亲密关系重新界定为一项工程或工作，那么，《女性这回事》的滑稽性则反映了对女性气质本身的矛盾感受：女性气质成了一种没有时间边界、永远做不完的活动。没有哪个女人（或男人）能停止为女性气质付出努力。正是这一点，使当代有性别身份的人变得滑稽。

基普尼斯对“闺蜜产业”的戏仿带着一种近乎疯狂的轻佻，令人不安地逼近了它所讽刺的对象。这就像《反对爱情》与爱情建议、自助读物之间的关系。¹¹¹因此，《女性这回事》所冒险尝试的是：一种同样滑稽的女性主义，能否有效分析女人对女性气质既依恋又矛盾的感情。¹¹²

我认为，这种明确具有女性主义立场的滑稽性，还间接反映了另一个问题。在新自由主义资本主义之下，“新的网络道德”与第二波女性主义的一些核心主张，如批判传统权威和家庭工资制度，有着令人不安的相似之处。¹¹³在这些条件下，女性主义“越来越多地面对一个自身的奇异幽暗版本，一个诡异的替身；它既不能简单地接纳这个替身，也无法彻底与之划清界限”。这个替身是一种“普遍的话语构造”，如今已在很大程度上独立于作为社会运动的女性主义；后者致力于消除基于性别的不公正（弗雷泽，114）。

正如弗雷泽指出的，“作为第一种意义上、即作为社会运动的女性主义的后代，第二种意义上、即作为话语的‘女性主义’，已经脱离了控制”。它变成了某种东西，女性主义者看上去似乎是它的主人，但在更深的意义上，她们已“不再拥有它，也无法控制它”（114）。这就像拉摩的侄儿与自己的表演之间的关系。

当然，滑稽性并不天然具有女性主义性质，甚至也不天然具有女性气质。正如基普尼斯所暗示的，没有什么能比“闺蜜产业”更滑稽，也没有什么能在找乐子这件事上提出更多要求。甚至《女孩疯狂起来》（Girls Gone Wild）这一系列，本身也和《塞进我奶奶屁股里的山药》（Yams up My Granny's Ass）一样滑稽。后者是芬利的一部早期作品，创作于后女性主义出现之前。阿里尔·利维在《女性沙文主义猪》（Female Chauvinist Pigs）中，把《女孩疯狂起来》列为“低俗色情文化”的典型；如今，一些自称获得了性自主权的年轻女性正在拥抱这种文化。¹¹⁴

因此，后现代滑稽性的性别政治，就像这种审美本身的性别一样，含混不定。但说后现代滑稽性的性别含混不定，并不等于说性别无关紧要。正如我们讨论过的男性和女性滑稽人物所显示的，性别显然对这种以工作为主题的当代审美至关重要，也成为它必须面对的问题。即使这种风格本身究竟属于何种性别的问题始终没有解决。¹¹⁵因此，滑稽性即使本身算不上女性主义审美，甚至算不上女性审美，对当下的女性主义实践也仍是一种特别有意义的审美。它既捕捉到了唐娜·哈拉维所说的后福特主义条件下“性别反常地同时强化又遭到侵蚀”的现象，¹¹⁶也捕捉到了那种必须有趣、必须会找乐子的压力。

这种压力长期困扰着女性主义话语，并在人物性格上表现为女权主义者是“扫兴者”或“严肃得令人吃不消的人”的形象。¹¹⁷正如莉萨·达根与凯瑟琳·麦克休在对《快乐的科学》（The Gay Science）的戏仿中所说：“在新的千年，女性/女性气质主义〔fem(me)inism〕正在应对最棘手的问题——欲望与幽默。”¹¹⁸

原书第 222 页·PDF 第 236 页

> 面对猖獗的社会不公、不平等、种族主义和贫困，人们可能会问，这些怎么能算严肃的问题？然而，正是在这个是否严肃的问题上，妇女、女性主义者、种族他者、社会正义和平等的敌人发动了有效的反击。女性主义者“没有幽默感”，她们“反对享乐”。（167）

达根与麦克休采用尼采式的文风，满篇都是斜体、感叹号，以及“为什么女性 / 女性气质科学如此出色”之类的小标题。她们试图倡导“女性 / 女性气质科学”〔fem(me) science〕，借此挡开这些“反击”。但她们又立刻把这种实践说成一个“笑话”：“别弄错了，女性 / 女性气质科学就是一个笑话；它是一阵狂笑，要嘲弄并摧毁一切把自己当真的女性气质观念。女性 / 女性气质科学要求重新评价一切女性价值；它的目的不是解释或教导，而是唤起并激发那些常常在克制、客观、说教式的文字之下翻腾的激情”（169）。

这番尝试所处理的“欲望与幽默”，既是女性主义特有的问题，也是审美特有的问题。当然，这番尝试本身也格外滑稽。它带着愤怒的欢欣，或兴奋的凶猛，正如“女性 / 女性气质科学”所模仿的尼采文本一样。

让我们以这种审美上颇为复杂的愤怒欢欣作结，最后再看一眼《快乐的科学》，以及许多评论者都指出其滑稽风格所体现的情感矛盾。作品明确要求的，不仅是一种放弃认识论、转向美学的哲学，也是一种真正快乐的美学。这一要求进一步加剧了这种矛盾。

滑稽的科学

“工作”是《快乐的科学》中最短的箴言之一。它出现在第三卷的后半部分。在这里，正如《偶像的黄昏》（Twilight of the Idols）中的“箴言与箭”一样，尼采的箴言突然变得极为简短，仿佛正加速冲向读者。

原书第 223—224 页·PDF 第 237—238 页

> 工作。——如今，工作和劳动者离我们有多近啊，甚至连我们当中最悠闲的人也不例外！（第188则，第204页）

工作和劳动者的这种贴近，萦绕在整部《快乐的科学》中。该书以实验的姿态，呼吁采用这样的“思维方式：它们不充当知识，不报告、不描述、不描绘，而是要把新

的事物带到世界上”。¹¹⁹这显然是在呼吁一种充满活力的生产美学。正如马修·兰普利所论证的，它明确与一种“女性化”的接受美学相对立。¹²⁰但它绝不是在呼吁一种劳动美学。

因此，尼采用言辞射向现代劳动者的一箭——劳动者离“我们当中最悠闲的人”近得令人不安，我们或许可以把这称作“有线电视安装工问题”——很快便接上了另一则明确讨论不快乐这一情感问题的箴言，也就不难理解了：

> 不快乐。——只要有一个不快乐的人，就足以让整个家庭始终沮丧、阴云密布；家里若没有这样一个人，简直就是奇迹。幸福远不是一种传染性如此之强的疾病。为什么？（第239则，第214页）

在这些压缩得很短的文本中，劳动者与不快乐的人，比起在更长的箴言里，占据了更突出的位置。这就强化了那种不受欢迎的贴近或亲密的主题：这两个扫兴者形象，都代表了这种贴近或亲密。

正如我前面论证过的，滑稽性之所以在审美范畴中显得突出，是因为它把人物性格本身作为一种审美形式，置于显眼的位置。¹²¹滑稽性归根结底是一种行动或做事的风格，也是一种以行动或做事为主题的风格。因此，它不可能完全不涉及某个行动者或做事的人，无论这种涉及多么曲折、间接。

它还会唤起一些情境：在这些情境中，行动或做事变得危险而不稳定。这些情境未必真的有人在场，因此墙纸和裤子之类的东西也可以显得滑稽。但这种审美仍然必须以某种方式，哪怕只是暗中，指向一个活生生的行动者，他因那项带来危险的活动而受到威胁。正是在这个意义上，这种风格让我们注意到一种行动者形象：他们完全由其活动的具体性质，或由其与活动之间的情感关系来界定。我说滑稽性突出人物性格问题，指的就是这一点。

与尼采的所有文本一样，《快乐的科学》中充满了人的行动者形象，大致可以分成三类：历史人物（荷马、贝多芬、康德、瓦格纳、路德、莎士比亚、拿破仑、左拉、福楼拜）；文学/虚构人物（吉尔·布拉斯、哈姆雷特、Baubo、浮士德）；而最多的则是社会类型和/或刻板形象：演员、社会主义者、建筑师、国家崇拜者、“好人”、德国人、犹太人、素食者、外交官、士兵、中国人、领袖、美国人、仆人、佛教徒、基督徒、酒鬼、苦行者、亚洲人、形而上学家、劳动者、雇主、“灵魂伟大的人”、“科学女性”、“群畜式的人”，以及许多其他类型。

原书第 224—225 页·PDF 第 238—239 页

这些行动者形象中，有些确实是通常意义上的人物角色。但从某种深层意义上说，尼采把他们全都当作社会学或历史上的类型来处理。换句话说，在尼采这种混合了不同文类的写作中，包括虚构人物在内，没有哪个形象真正算得上电影或小说中那样的角色。他们承载各种意义，被用于完成不同的例证任务。因此，对尼采来说，他们更像棋子或化身。

不过，他们之间仍然存在等级和分工。正如许多评论者所指出的，有一个形象显然为尼采提供了最多的寓言性“服务”，那就是女人。

诚然，正如莎拉·科夫曼、雅克·德里达和凯莉·奥利弗所论证的，在尼采的写作中，“女人”总是立即折射为多种女人类型。德里达尤其指出，书中存在“相当多样的女性类型——成群的母亲、姐妹、老姑娘、妻子、家庭女教师、妓女、处女、祖母”。他以此证明，《快乐的科学》中“并不存在一个单一的女人”。¹²²

但同一个现象也可以换一种方式来描述：《快乐的科学》中确实存在一个女人，被迫扮演数量异常繁多的女性角色，而且还要接连完成一系列差异惊人的理论任务。左拉、哈姆雷特和群畜式的人等形象，稳定地承载着特定且大体一致的观念；相比之下，《快乐的科学》中的女人灵活多变，永远待命，随时都可以被用来说明任何论点或价值。正如露丝·伊里格雷所指出的，这些价值甚至会彼此明确矛盾。

伊里格雷写道：“是真理还是表象，取决于他当下的胃口。”她又说：“凭借那无穷无尽的模仿能力，她成了他对世界进行一切搬演／生产的活生生的支撑。”¹²³女人是最出色的模仿者，也是他人表演性模仿的支撑。换句话说，她就是尼采的滑稽人物。

《快乐的科学》中的女人，因为是“演员”而既受到赞赏又遭到鄙视。与此相应，上述情况似乎使尼采的“表演”概念带上了女性气质，尤其是把表演／搬演视为一种生产行为的概念。事实上，女人最能体现尼采在《快乐的科学》中明确呼吁的那种与知识的关系：它出于“本能”，或者说已经在身体上“融入自身”。这一点在相当程度上解释了全书那种滑稽而矛盾的情感。尼采也试图恰恰通过他那不以认识论为基础的思维风格，来实践或实现这种关系；那是一种“通过意象、隐喻、明喻展开的反理论”。¹²⁴这是因为，在尼采那里，女人既体现了“真正的演员”，也体现了“充满激情的演员”。

原书第 225—226 页·PDF 第 239—240 页

正如我们前面看到的，《悲剧的诞生》（The Birth of Tragedy）用后一个说法来指一种演员。他对表象认真到了这样的地步：表象不再只是供人观看的表象，而变成了需要去“实行”的状态。换句话说，充满激情的演员失去了与表象之间的距离，而“真正的演员”能够保持这种距离。尼采并不把前者视为真正的艺术家，这一点与他对拉摩的侄儿的看法相同。

即使女人／演员所创造的表象恰恰就是“距离”本身，情况也依然如此。“女人及其远距离作用”便是一个例子。《快乐的科学》中的这则箴言，开篇便将两种情感状态加以对照，并迅速把它们分配给相反的性别。第一种是卷入活动的状态：男性主体发现自己被生活的“喧闹”淹没。另一种则是沉思的“宁静”状态：女人似乎安详地、而且不带利害关心地，漂浮在存在的混乱之上。

> 一切巨大的喧闹，都会使我们把幸福移到某个宁静的远方。当一个男人置身于自己的喧闹之中，置身于由种种计划和项目掀起的浪涛之中，他往往会看见一些宁静而神奇的存在从身边滑过，并渴望拥有她们的幸福与幽居：女人。他几乎觉得，自己更好的那个自我，就栖居在女人们那里；在那些宁静的地方，即使最响亮的浪涛也会变成死一般的寂静，生活本身也会变成一场关于生活的梦。然而！然而！高贵的热情者啊，即使在最美的帆船上，也有许多喧闹，而且遗憾的是，其中不少是细小而琐碎的喧闹。用哲学语言来说，女人的魔力和最强大的效果，就是远距离作用，*actio in distans*；但这首先需要、而且最需要的是——距离。

男人那汹涌的“由种种计划和项目掀起的浪涛”是真实的，女人的“宁静”则与之不同，是一种表象或幻象：“即使在最美的帆船上，也有许多喧闹，而且遗憾的是，其中不少是细小而琐碎的喧闹。”含混之处在于：尼采笔下的女人，与这种审美表象究竟是什么关系？她是否刻意制造了这种效果来吸引男人？还是说，这种效果是在无意识中或不由自主地产生的？

这种含混，与女人在《快乐的科学》中所承担的寓言功能极富弹性密切相关，尤其是在尼采讨论艺术与真理的时候。有时，“女人”受到赞赏，因为她对“真理”抱持着尼采认为唯一可行的态度：一种带着玩味的漠然立场。“她们把存在的表面性视为它的本质，对她们来说，一切德性与深刻都不过是在遮蔽这一‘真理’”（第64则，125）。但正如许多评论者所指出的，在另一些时候，“女人”又成了真理本身的隐喻：她是那个蒙着诱人面纱、或被置于“远处”的东西，哲学家（以及女性主义者）热切地想要“把握”或“获得”它。

原书第 226 页·PDF 第 240 页

在第一种情况下，女人体现了一种与真理保持的健康距离。在第二种情况下，她似乎与真理毫无距离，因为此时她就是真理。不论女人最终与真理处于何种关系，《快乐的科学》中的“真理”始终被设定为“艺术”的对立面。因此，尼采是否把他的“滑稽人物”视为真正具有艺术性，仍是一个悬而未决的问题。因为即使书中明确承认女人是女性表象的创造者，并赞扬她与“真理”之间那种反认识论的、明确属于审美或表演的关系——一种追求幻象或权力的意志——《快乐的科学》也仍然一再贬低“女性化”的美学，其中包括瓦格纳、福楼拜和左拉等男性艺术家的美学。¹²⁵

玛丽·安·多恩提出了一种许多人必定会觉得耳目一新的看法。她认为，对尼采来说，女人与幻象的关系毫不含混：“她的伪装并不是一种有意识的策略。她并不知道自己在伪装，也无法把它作为一种操作来掌握。而女人的这种无意识，这种对自己所做之事的全然不觉，是绝对必要的，只有这样，才能容许并维持〔尼采〕对她的理想化。”¹²⁶

多恩的解读依据并非《快乐的科学》，而是尼采笔记中的一段文字。这些笔记在他死后以《权力意志》（The Will to Power）为题出版。在那里，尼采对这个问题的说法确实显得十分明确。但如果仔细看多恩所引用的段落，就会发现，女人的伪装既是“无意识的”，又是“刻意的”。

> 鉴于女人的本能极其微妙，羞怯绝不等于有意识的虚伪：她直觉地知道，恰恰是真实而天真的羞怯，最能诱惑男人，促使他高估她。因此，女人是天真的——这源于她本能的微妙，而这种本能告诉她，天真无邪是有用的。刻意闭上眼睛，不去看自己——凡是伪装在无意识时能产生更强的效果，它就会变成无意识的。¹²⁷

“凡是伪装在无意识时能产生更强的效果，它就会变成无意识的。”请注意，这句话在句法上与我们前面读到的一句话很相似。那句话同样描述了表演者与角色之间的区分如何被短路：“每当一个人开始发现自己如何扮演角色、如何能够成为演员时，他就成为了演员。”

尼采虽然一再努力，却始终无法超越劳动、艺术表演与性别构成的这个三角关系。这在一定程度上造成了《快乐的科学》的滑稽语调。

原书第 227 页·PDF 第 241 页

实践快乐的科学，也就是把与“真理”的关系理解为通过实验创造面具和表象，最好的例子仍然是艺术家或演员。至于这种创造性的真理关系怎样变得“本能”，或融入身体，最好的例子似乎仍然是女人。然而，这两种形象又一再把我们带回劳动者的形象。尼采承认，即便在最轻松、最悠闲的时刻，他也觉得自己与劳动者“亲近”。

事情还有更复杂的一面。正如 Robert Pippin 指出的，对尼采来说，创造状态的特征恰恰是“非自愿性和必然性”，而不是以反讽的态度塑造自我（111；另见 109—111）。从这个意义上说，演员完全认同自己角色的形象，就像女人认同自己的表象、劳动者认同自己的项目一样，似乎既恰好体现了尼采所说的快乐的科学，又是它明确的反面。

按照尼采自己的说法，快乐的科学似乎最充分地体现在这样的人身上：他们存在于自己的行为之中，而不是行为背后，¹²⁸因而以无意识、本能的方式与自己的行为发生关系。它并不体现在从反讽的超然位置塑造自身性格的自我身上，尤其不体现在一种“后现代”自我身上，后者不过是“从所扮演的角色中反向投射出的幽灵般的影像”。¹²⁹也许，正如 Paul Patton 同样提出的，问题最终在于：劳动者、女人和演员似乎全身心投入的那些角色——按照 Oliver 的说法，他们“忘记”是自己创造的那些角色——实际上并非由他们自己创造，而是事先为他们写好的。尼采明确指出，尤其是女人的角色，是由男人写好的。¹³⁰

因此，模仿和表演成了尼采怀有矛盾情感的对象，尽管他自己的文本“总是在采用各种人格形象和‘面具’，而且常常是历史学家或科学家的面具”（Pippin，69）。我们已经看到，在《悲剧的诞生》（*The Birth of Tragedy*）中，尼采对于把表演视为情感状态的实际“执行”所抱的矛盾态度（84、83）。在《欧洲的事物将如何变得越来越“艺术化”》中，我们也见过这种态度：演员愿意拿自己做实验，而现代“美国人”则抱有“角色信仰”，两者之间的相似之处让他不安。

在《快乐的科学》（*The Gay Science*）靠后的一则格言《论演员的问题》中，尼采在这个问题上再次犹疑。不过，这一次更具体地令他不安的是，表演艺术家的本能与女人和犹太人所具有的本能之间有所重叠：

> 演员的问题已经困扰我很久了。我曾经拿不准（有时至今仍然如此），是否只有从这个角度出发，才能触及“艺术家”这个危险的概念——迄今为止，人们对这个概念的宽容已经到了不可原谅的地步。心安理得地作假；模仿带来的快感迸发成一股力量，把一个人所谓的“性格”推到一边，淹没它，有时甚至将它消灭；内心渴求角

色和

原书第 228 页·PDF 第 242 页

> 面具，渴求表象；适应各种情况的能力过于充沛，以至于为最直接、最狭隘的实用目的服务，已经无法使它得到满足——所有这些，也许并非演员独有？（§361，316）

尼采为什么在这里非要与“艺术家”拉开距离，把它说成一个“迄今为止，人们对它的宽容已经到了不可原谅的地步”的概念？因为他最欣赏表演艺术家的那些能力——心安理得地作假；模仿的快感迸发为消解主体边界的力量；对表象或幻象的欲望或渴求；超出实用需要的过剩适应能力——也为某些类型的人所共有，而这些同样的才能在他们那里，似乎确实是在为实用目的服务：“确实早就该问一问了：今天有哪个优秀的演员不是——犹太人？犹太人是天生的‘文人’……本质上是演员：他扮演‘行家’、‘专家’”（317）。接着又说：“想想女人的整个历史：她们难道不是首先、而且最重要的是，必须成为女演员吗？”

德里达在《马刺》（Spurs）中说：“犹太人和女人竟然如此关联起来[通过他们的‘表演天赋’]，这一点绝非无关紧要。”这本书出色地把尼采风格的整个问题与性别联系起来。不过，如果仔细阅读《论演员的问题》——它以讽刺性的断言“女人是多么富于艺术性啊”结尾，这句话颇为著名——我们就能看到，另一个德里达没有提到的形象，如何促成或铺垫了这种关联。

在这则格言中，尼采谈到“适应的本能”时，首先说的是：这种本能“最容易在下层阶级家庭中发展起来。他们不得不在不断变化的压力和强制下生存，深深地依赖他人……总要重新适应新的境况，总要改变自己的神情和姿态，直到他们逐渐学会随风转动自己的外衣，于是几乎自己也变成了一件外衣”（316）。一个人“变成”“外衣”的形象，让人联想到制服或仆役的号衣。尼采借此暗示，从谱系上说，演员起源于仆人。

这种“下层”劳动者戴上面具、迅速适应并应对任何情况的本能，“一代又一代地积累起来”。它就像美国劳动者的“角色信仰”一样，变得：

> 专横、不讲道理、难以驾驭。这种本能学会了凌驾于其他本能之上，并产生出演员、“艺术家”（最初是滑稽者、说谎者、丑角、傻瓜、小丑，以及吉尔·布拉斯那样的经典仆人；因为正是在这些类型中，我们发现了艺术家的前史，而且往往连“天才”的前史也能在这里找到）。¹³¹

原书第 229—230 页·PDF 第 243—244 页

因此，《快乐的科学》中确实有一个“滑稽者”，¹³²而且恰好嵌在这段讨论劳动者与演员关系的文字中间。不过，这不是我引用它的主要原因。我更想让大家注意这一段的风格：它由一个异乎寻常的长句组成，语法也不规则，句中还出现了一种奇怪的回环运动。

从“世界历史”的意义上说，这段话的论点是：随着仆人的适应本能逐渐增强，演员这一类型便从仆人那里发展出来。但在紧接着的括号说明中，“演员、‘艺术家’”又返祖般地滑回了“仆人”。尼采的文字把这种倒退戏剧化，让我们沿着一系列与戏剧有着不同程度联系的类型，逐级往回走。这些类型仿佛构成了一条色谱。在“艺术家”与“仆人”之间，这条隐含的谱系排列着一连串中间环节：“滑稽者、说谎者、丑角、傻瓜、小丑”：

> 演员、“艺术家”（最初是滑稽者、说谎者、丑角、傻瓜、小丑，以及吉尔·布拉斯那样的经典仆人 [.....]

但即使到了这里，尼采仍未说完。这段话明显走了一条不便捷的曲折路线：它已经戏剧化地展示了“演员、‘艺术家’”可能怎样经由这些中间环节，返祖般地“退化”为“仆人”；可接着，它竟又朝相反方向，把这一过程重新演了一遍。在括号结束之前，我们被告知，正是“经典仆人”，也就是吉尔·布拉斯这个人物——阿兰·勒内·勒萨日十八世纪初那部流浪汉小说中的滑稽主人公——成为艺术家乃至“天才”的先祖：

> 吉尔·布拉斯那样的经典仆人；因为正是在这些类型中，我们发现了艺术家的前史，而且往往连“天才”的前史也能在这里找到。

这番来回曲折的运动，从卑躬屈膝的形象（“下层劳动者”）走向精湛技艺的形象（“演员、‘艺术家’”），再回到卑躬屈膝（“经典仆人”），然后又走向精湛技艺（“天才”）。它产生的效果是：尽管论证说，一种类型在历史上产生了另一种类型，“艺术家”与“仆人”却被呈现为可以在同一时刻、甚至反复互换的形象。而标示这种可互换关系的交错结构，其中心正是“滑稽者”。

“下层”劳动者承担的角色被扩张到怪诞的地步：他必须扮演所有角色。因此，他像“艺术家（滑稽者）”一样，也像这则讨论演员的格言最后一句所说的、那位“多么富于艺术性”的女人。确实，把仆人比作随风转动的“外衣”，又让我们回想起《女人及其远距离作用》中那幅鼓满风的“船帆”形象——一种展现女性神秘魅力的形象——。

因此，滑稽者再次把我们带回劳动者与女人交汇之处：这两种形象以完全相同的方式，扰乱了尼采对艺术表演的欣赏。

原书第 230—231 页·PDF 第 244—245 页

两者都提出了同一个问题：表演究竟算是精湛技艺，还是卑躬屈膝；是闲暇，还是劳动？它所体现的，是一种轻松愉快、对真理漠不关心的艺术，还是一种狂热的“角色信仰”，与资本主义的各种精神相契合？不难看出，这些不确定性如何造成了全书复杂交织的情感基调。在《快乐的科学》中，它们始终受到性别、民族和宗教的影响。尼采在《闲暇与无所事事》中猛烈谴责那些因工作而过于狂躁、无法轻松愉快的人，这种攻击性本身就反映了上述基调：“人们在‘快乐’上变得多么节省啊！……工作越来越把一切问心无愧的感觉拉到自己这边；对快乐的渴望已经自称为‘恢复精力的需要’，而且开始为自己感到羞耻”（§329，259）。

尼采由此把“对快乐的猜疑”与“[美国人]工作时那种喘不过气的匆忙——新世界特有的恶习”联系起来。这种匆忙“已经开始以它的凶猛感染古老的欧洲”。他接着说：

> 即使现在，人们也已经为休息感到羞耻，长时间思考几乎会让人产生负罪感。人手里拿着表思考，就连吃午饭时也在阅读最新的股市消息；人活着，仿佛总“可能错过什么”。正如一切形式都在劳动者的匆忙中明显消亡，对形式本身的感受、感知动作旋律的耳朵和眼睛，也都在消亡（259；着重为引者所加）。

这段话引人注目的最后一句，提出了关于滑稽性的最后一个想法，我们需要加以考察：这种关于不停行动和运动的审美，反而反映出人的一种审美能力正在衰退——把行动和运动感知为形式的的能力。因此，滑稽性这一现象指向了一种损耗：欣赏它所必需的主体能力，本身正在削弱。这种能力就是“感知动作旋律的耳朵和眼睛”，对尼采来说，它恰恰就是“对形式本身的感受”。

在一种生产方式下，越来越多样的活动，以及支撑这些活动的社会安排，都被纳入剩余价值的提取过程。到了某个程度，无论从劳动者还是资本家的角度看，这些活动在形式上的区别都变得模糊。因此，这种以表演为导向的审美的兴起，预示着一一种较早的审美主体性正在逐渐消退。

按照这一逻辑，尼采让我们看到，后福特主义资本主义的到来，可能如何同时成为滑稽性这一审美范畴的顶峰和消失点。在这种资本主义中，“僵硬的组织等级……让位于横向的团队和灵活的网络”；项目这种短暂的行动形式，开始主导我们对一切行

动的理解；而且，“意识到[一个]项目将会结束，总是伴随着另一个希望：接下来还会有一个新项目”。¹³³如果确实如此，滑稽性的历史轨迹似乎就映照了它内在的、或者说形式上的逻辑：它作为一种现代的行动审美出现，最终却开始指向自身审美效力的丧失或消散。

因为，正如我们已经看到的，滑稽性是一种行动风格。它反映了一种生活观念：生活是一连串迅速接续的项目，而这些项目又随即消融为一股没有区别的活动之流。

原书第 231—232 页·PDF 第 245—246 页

这样看来，尼采认为，在“美国式”的生产条件下，形式正在“消亡”，或者说，人把运动和行动感知为形式的审美能力正在“消亡”。对于这一点，他似乎既说对了，也说错了。说错了，是因为我们显然仍会从审美或形式的角度体验运动和活动，无论它们多么迅速或混乱。对于这种夸张活动，我们甚至有一个专门的审美用语——“滑稽”——来表达我们对它的复杂“感受”。说对了，是因为滑稽的运动和行动所采取的形式，恰恰带有某种抹除形式的特征。

而且，在当下，滑稽本身也明显在衰退。当然，衰退的并不是它作为审美风格的存在——作为一种做事或表演的风格，滑稽性随处可见——而是它作为审美判断或裁断性言语行为的存在。因此，“滑稽”似乎正慢慢退出我们以感受为依据的评价词汇，而“可爱”和“有趣”却开始占据主导地位。

具有讽刺意味的是，这个讨论强烈情感表演的审美范畴，作为施为性话语，却显得明显薄弱，尤其缺少裁断和命令的力量。如果没有评价或要求所具有的情感力量和施为力量——也就是，要求所有人都认同一种仅以愉快与不快的感受为依据的价值判断——“滑稽”就失去了作为真正审美判断的独特性，反而变得只是认知性的或描述性的。因此，滑稽这一审美范畴本身变得极其含混、不稳定。

所以，我们至少必须考虑这样一种可能：后工业社会的滑稽性，不仅涉及工作与游戏之间日渐缩小的区别，也涉及这种变化造成的审美能力萎缩。更具体地说，这种审美所涉及的，似乎与其说是审美感知的衰退，不如说是审美判断在这种感知中所发挥的作用正在衰退。因此，我们也许可以说，滑稽性是一种审美，它涉及较早的一种审美经验方式，或者说人与审美总体之间的一种关系，正在受到侵蚀。这在很大程度上解释了为什么它永远无法纯然轻松愉快。那么，《快乐的科学》又何尝不是如此？因为尼采在这里最终无法确定，“表演”是否真正具有“艺术性”。他借助两种特定的表演者，把这种不确定性戏剧化地呈现出来。

原书第 232 页·PDF 第 246 页

从这个意义上说，我们或许可以把《快乐的科学》的滑稽性看成一种风格，其来源是书中滑稽者的存在，以及这些滑稽者反复让我们注意到的事情：在资本主义生产条件下，“表演”的审美地位变得越来越含混。女人和劳动者以一种格外不稳定的方式，体现了这一点。

后记

原书第 233—234 页·PDF 第 247—248 页

信息的流通、商品的消费，以及表演变成劳动的过程，是我一直称为“我们的”审美范畴的核心。在审美风格和用语丰富得令人惊叹的后现代文化中，它们当然并非唯一值得注意的范畴。但我认为，要把握这种文化整体的审美状况，它们最能提供切入点。

我希望前面几章已经表明，当代的滑稽性、可爱性和有趣，在最深的层次上，涉及的是表演、商品和信息。同时，它们围绕这些日常的“对象”——尽管这些对象绝不简单——唤起特定的感受、认识和行动能力。由此，它们迎合了一种特定历史条件下的审美主体，并帮助完成了这一主体的形成：这个主体就是“我们”。

审美判断是披着陈述性话语外衣的施为性话语，或者说，是以客观的第三人称陈述为形式、向其他主体提出的要求。它们在日常语言中制造了一种幻象。这种幻象映照了审美风格的幻象特征，也就是文化对象那些相对固定的显现方式：它们看起来如何、呈现为何种样子，或者显得怎样。¹

审美判断与风格在作用上相互契合：两者都会制造某种表象，无论是修辞的还是感知的表象。这种契合关系，在具体的审美范畴中反复出现。判断某物或某人“可爱”，就是同时将这个对象或这个人情色化和幼儿化；而可爱性这种风格，所涉及的正是幼儿特征对感官的吸引力。

有趣的艺术是系列性的，或者持续进行的，同时具有比较性和对话性（正如我们在第二章中看到的）。而通过施为性话语把某物称为“有趣”，（常常隐含着省略号：“有趣……”），就是凸显并延长一场正在进行的对话。把对象判断为“有趣”，在概念上有着如此显眼的确定性，几乎像是专为方便一个主体与另一个主体建立联系而设计的。后者就是那个“你”；这个“你”随后要求对方根据概念作出解释，这种要求也许可以被理解为：正是那种以感受为依据的判断暗中追求的目标。²这样，有趣作为主观判断的功能——推动并延长对话、流通信息、把不同主体联系起来——便映照了有趣作为客观风格的含义。

原书第 234—235 页·PDF 第 248—249 页

因此，可爱和有趣分别作为客观风格与主观判断发挥作用的方式之间，存在一种令人满足的和谐。这种和谐很像康德赋予美的那种契合：对象的形式与主体的认知能力相互契合，由此产生愉悦。即便没有一个可以用来统摄该对象的概念，人仍能感知到一种“合目的性”。

然而，当代滑稽的风格与判断之间，似乎没有这样的对应关系。前者最显著的特征就是强烈的情感，充满了主体性与欲望。然而，如今我们把人或事物称为“滑稽”时，在修辞上所做的，似乎只是以一种超然、中立、甚至略带轻视的方式描述它们。这个审美范畴的两极仿佛不知怎么互换了：客观风格似乎浸透了主体性，而主观判断看起来却是“客观的”。我们该如何理解这种不对称？在这种特定的审美经验中，风格与判断、审美对象与审美主体未能和谐或契合，又该如何理解？

如果后福特主义“网络资本主义”的精神与韦伯分析的工业资本主义精神之间的区别在于，“活动受到高度重视，而个人活动、甚至休闲活动与职业活动之间，都没有明确的区别”，³那么，后福特主义的滑稽性所回应的，就是“艺术”与“日常生活”的一种融合。这种融合的实现方式，与现代主义先锋派所设想的方式十分不同。

Guillermo Gómez-Peña 指出，激进表演艺术家的角色变得格外不确定。工厂和办公室开始转向个人表达与游戏般的实验，同时情感劳动也跨越性别和阶级界限而兴起。这些变化催生出一种在意识形态上成问题的滑稽性，他称之为“主流怪诞”：这是新自由主义、多元文化时代的大众流行风格。在这个时代，“极端身份”的表演已经成了常态（“只要打开电视看看《杰里·斯普林格秀》就知道了”）。⁴

Gómez-Peña 所指出的这些变化，迫使当代表演艺术家重新评估自己的使命。它们或许也能解释，为什么对滑稽作出的那种情感淡薄、几乎不含评价意味的判断，似乎如此奇怪地脱离了那种情感强烈、激烈奔放的风格。“主流怪诞”的世界，也就是人们必须“表演，否则就会被淘汰”的世界，似乎是这样一个人地方：人们以夸张的投入从事“表演”这种情感劳动，却显得习以为常，毫不出奇；它无处不在，却不再令人震惊，也显然不会唤起强烈的回应。

原书第 235 页·PDF 第 249 页

在第三章，我们看到，类似的问题也困扰着尼采。他认为，滑稽性所体现的那种狂乱、没有章法的行动方式，反映出现代主体把行动感知为一种审美形式的能力正在减弱。尼采明确把这种行动方式与工业生产不断加快的节奏联系起来。也就是说，这意味着人的主观能力——感受、行动和认识的能力——发生了变化。而这些能力

，界定了特定历史时期的某一种审美主体或判断者。

因此，从某种意义上说，当代滑稽性的风格与判断终究还是彼此映照的。作为判断或施为性话语，“滑稽”明显显得软弱，明显缺少作出评断时的情感和力量。考虑到它本身又是一种表演风格，这一点颇具讽刺意味。但也可以认为，这种软弱恰好与后福特主义滑稽性的客观风格相吻合。作为一种拼命劳动、拼命表演的审美，这种风格不断指向那些使它自身无法产生审美效力的条件。

对于滑稽这样的单一审美范畴，客观风格与主观判断是否协调，是一个问题；某些审美范畴为什么在文化中作为风格和作为判断的显著程度不一样，则是另一个问题。有趣作为判断，在文化中无处不在；但作为审美风格，它绝不是轻易就能辨认，或凭直觉就能认出的。正如我刚才指出的，滑稽作为一种拼命嬉戏的风格，几乎随处可见；但作为判断用语，它却奇怪地退居次要位置。对于审美范畴的这两个维度在文化中的显著程度彼此脱节，我们该怎样理解？

无论如何，这似乎都引出了一个问题：判断或评价在一般审美经验中究竟起什么作用？审美经验是否依赖评估？如果评估与审美经验在结构上无法分离，那么，能否说在某个特定历史时期，评估在审美经验中的力量减弱了？

因此，这些审美范畴中风格与判断之间复杂而不稳定的关系，把我们带到了美学哲学中一场由来已久的争论。例如，对康德来说，审美判断与审美经验密不可分；而对尼采来说，两者几乎没有关系，甚至完全无关。⁵ 实际上，在尼采看来，审美经验恰恰不是旁观者的评价，而是“投入其中的自我创造与世界创造”。它是凭意志、通过行动赋予价值，而不是以无利害的愉悦为基础、力求获得普遍有效性的主张。⁶

原书第 236—237 页·PDF 第 250—251 页

热奈特追随康德，认为评估行为与他所谓的“面向特定方面的注意”结合起来，恰恰就是使“审美关系”具有审美性质的因素。相比之下，纳尔逊·古德曼认为，在康德和热奈特的论述中，那些让人自发地作出赞赏或贬低的情感，具有“认知功能”。这些情感明确超出了喜欢或不喜欢的判断，转而承担思考或分析的工作。⁷ 古德曼绝不是尼采的追随者，但他强调，审美经验的决定性因素并不是评价。为了说明这一观点，他突出审美经验与科学探究在心境上的相似之处：在这两种情况下，“动力是好奇心，目的是增进理解”。⁸

无论站在这场争论的哪一边，双方都以非此即彼的方式理解审美判断与审美经验的关系：评价要么是审美经验的必要条件，要么不是。双方最终都没有考虑：各种审美判断作出评断的力量，会不会构成一个从弱到强的谱系？这种评断力量的强弱，又会不会随着历史条件的不同而变化？

本研究讨论的审美范畴明确提出了这个问题，首先是通过它们的含混性提出的。不论支撑这些判断的是微弱的情感，还是相互冲突的情感，这三个判断都同样可以用来赞扬，也可以用来批评。其他一些“次要”判断，例如“光彩照人的”和“矮胖难看的”，则明显并非如此。因此，可爱、滑稽和有趣提醒我们一个事实：以情感为基础的审美判断，也可以建立在混杂或含混的情感之上。奇怪的是，这个事实很容易被遗忘或否认。

反过来，它们也提醒我们：以混杂的情感为基础，并不妨碍一个判断成为严格意义上的审美判断。也就是说，这种判断依据的是情感，而不是概念或原则；但它又必然，甚至不得不以客观的、第三人称陈述的形式表达出来，要求某个真实或想象中的他人作出回应。

然而，滑稽、有趣和可爱的兴起，表明在总体上的审美经验和话语中，判断的情感力量有所减弱，尽管还没有完全消失。具有自主性的艺术作品，似乎会对自身的价值或品质作出判断。这种“似乎”所呈现的效果，也构成了作品整体灵韵或显现特质的一部分。作品尤其会对自身是否滑稽、可爱和 / 或有趣提出主张。《匿名雕塑：技术构造的类型学》（Anonymous Sculpture: A Typology of Technical Construction）说：“我很有趣。”《奔跑中的女孩》（Girls on the Run）说：“我很滑稽！”如果总体上说，后现代审美经验中作出评断的力量正在减弱，那么，出人意料的是，这种减弱在自主艺术领域比在当代大众文化中更加明显。

在大众文化中，坚信不疑的判断占据着绝对主导地位。尤其在电视真人秀中，美发、室内装饰、时装设计、蛋糕制作、婚礼策划和高级料理烹饪等活动，似乎恰恰因为受到强烈而明确的评判，才被确立为审美实践。实际上，“电视真人秀”中的“真实”，似乎越来越指向职业活动的这种审美化：审美上的确信与资本主义竞争完美地结合在一起。

原书第 237—238 页 · PDF 第 251—252 页

无论节目主题是什么，似乎都少不了这样一个画面：一位汗流浹背、疲于应付的表演者，正奋力摆弄材料和设备，身后的时钟不断倒数。当然，节目也少不了最后的

高潮：她把成果交给“评委团”评判，由他们决定她能否进入下一轮。

这些节目之所以能为艺术边缘或近似艺术的实践确立艺术地位，确信显然起着核心作用。不过，我们很难不把对成品菜肴或发型作出的明确评估，看作对后福特主义劳动者“表现”的测试、挑战和评价的一种寓言式投影。⁹ 因此，电视真人秀中的审美确信，与纯粹属于职业或管理范畴的判断无缝融合。而在电视真人秀中，只有确信不疑的判断才算数。

这样看来，即使“滑稽”作为赞扬或贬低的行为，在修辞上并不有力，它作为风格却似乎已经彻底渗透了评价实践。仿佛泰勒制下对劳动者全方位的监控与评估，如今被转交给了一种过度热衷评价、疯狂作出判断的审美文化。电视真人秀极力把审美经验与确信重新结合起来，其目的恰恰是在评价产品或作品的同时，也使对劳动者表现的评价审美化。这种费力的尝试，本身或许也可以称为滑稽。

因此，现在似乎早该得出这样的结论：无论滑稽、可爱和有趣在多大程度上建立于微弱或含混的情感之上，它们都并不是不重要或处于边缘意义上的“次要”范畴。它们与一些具体的社会变化和 / 或审美问题密切相关：艺术与信息的融合；艺术与商品形式之间张力的消失；公共领域越来越亲密，私人领域越来越以交换为基础；以及在公共和私人领域中，那些难以简单归为嬉戏或工作的活动不断增多、不断强化。这些变化和问题，都深刻影响着所有文化的创作、传播与接受。

因此，这三个特定范畴帮助我们从整体上理解当代“审美范畴”的全部构成。实际上，它们还帮助我们理解这一概念本身对于一般美学理论研究的意义。

原书第 238—239 页 · PDF 第 252—253 页

滑稽、有趣和可爱为什么是我们最普遍、最重要的审美范畴？最好的解释是：它们涉及晚期资本主义社会中的人如何劳动、交流和消费，而这几种活动方式正日益交织在一起。生产、流通和消费不只是经济过程，也是社会组织的方式。¹⁰ 因此，我们体验滑稽、有趣和可爱时，总是在不知不觉中面对某些想象中的公众。这些公众，正是上述工作、交流和消费方式所预设的，或有助于形成的。

每个审美范畴都会唤起某种社会形态的形象，并邀请我们更深入地思考它。在二十世纪末关于当代社会性质的争论中，这些社会形态都占据着显著位置：有趣对应的是经由大众媒介组织起来的后资产阶级公共领域；后福特主义的滑稽性对应的是全球诸众及其非物质劳动；可爱性对应的则是私人或家庭领域。这些共同生活的方式

或领域，既存在于想象中，也存在于现实中。它们也恰好充满争议，映照出唤起它们的那些审美经验的含混性。

例如，以流通为基础、在十八世纪末催生了“interessante”（有趣）的公共领域，在当今这个受大众媒介支配的时代，能否不只是一个“用来取得合法性的门面”？¹¹甚至在它蜕变成大众媒介的单纯“宣传”之前，这个集体实体的“现实程度”究竟如何？也就是说，它在多大程度上能够影响或改变其他社会实体的行动能力？¹²

同样，所谓诸众，能否充分替代较为传统的阶级观念？这种社会形态明确以“非物质劳动”概念为支撑，而后福特主义的滑稽性既唤起了这个概念，也揭示了它的问题。诸众的新马克思主义理论家希望借此纠正一种排除：妇女和那些没有工资、却并非没有劳动的人，被排除在全球无产阶级之外。但如果用来支撑诸众存在的劳动概念，是根据文化产业中的工作，而不是妇女在家中的劳动建立起来的，那么，诸众真能纠正这种排除吗？¹³

即使全球各地的工作条件似乎让人能够想象这种新型的超大规模社会形态，甚至后社会形态，而在以前的世纪，这样的想象还不可能出现，那么，一个如此分散、又没有集体自觉的群体，究竟能具有怎样的行动能力或现实性？¹⁴我认为，我们在上一章考察的滑稽喜剧，恰恰是通过呈现后工业劳动在性别上的混乱，邀请我们想象这种社会形态。

最后，可爱性唤起的家庭领域，始终很难被想象成一个能够集体行动的主体或一种集体行动力量。不过，正如Ann Douglas所说，这个领域的意识形态，在十九世纪大众文化本身的形成中起到了关键作用。¹⁵这一社会交往领域的行动能力或现实性，如今更难评估。在当今世界，它许多涉及情感的非物质实践——从抚养孩子、照顾老人，到做饭、清洁，再到性——早已变成全球劳动力市场上的商品。这使家庭组织发生了根本性的重新调整，也确实在全球北方与南方之间造成了女权主义者所说的“照护赤字”。¹⁶

原书第 239—240 页·PDF 第 253—254 页

因此，如果可爱性的兴起反映了公共领域的感伤化，或者反映了Lauren Berlant所谓亲密公众的兴起，那么，它也同样回应了市场对私人领域的渗透。换言之，它回应的是这样一种变化：劳动力的再生产，传统上通过家庭和亲属制度来组织，如今也开始通过全球劳动力市场来组织。¹⁷

不过，滑稽、有趣和可爱能够唤起这些当代共同生活的形象，无论这些形象多么充满争议、多么不稳定。在这一点上，它们的作用竟与美对于康德的共同感（*sensus communis*）的作用颇为相似。对康德来说，对美的批判性考察揭示出：判断力与其他任何能力都不同，它预设了其他人以某种集体统一体的形式存在。要作出审美判断，人就需要——而且必定已经以某种方式拥有——某种关于社会的观念。

同样，对滑稽性、可爱性和有趣的判断与体验，也都需要并唤起这样一种观念：人与他人以非常具体的方式共同存在。他们作为劳动者，处于一个阶级或诸众之中；作为富于同情心的照护者，处于家庭空间之中；作为交谈者，处于公众之中。因此，康德的美的概念与我们的审美范畴之间，或许并没有初看时那么大的距离。我们在可爱和有趣两章中，已经详细看到这一点。

与此同时，这些范畴显然也对西方哲学中历史最悠久、以美为基础的一般审美经验论述提出了挑战。可爱性使人渴望与对象越来越紧密地交融，因此直接违反了把审美显象等同于距离的看法。滑稽性则涉及两者之间的冲突：一边是自发、没有目标的嬉戏，另一边是有明确目的的工作活动。它显然挑战了一个理论传统。在这个传统中，即使像尼采和康德这样差异很大的思想家，也都认同一种嬉戏观念，并将它置于艺术与审美经验论述的中心：嬉戏是“过剩的能量”，不受任何确定目的的束缚。

实际上，美学理论长期把艺术理想化为“未异化劳动这一失落乌托邦”的象征。这种理想化或许更直接地受到了手工艺论述的影响：卢梭、罗斯金和莫里斯等十八、十九世纪思想家在批判工业社会时，都涉及这些论述。但它的思想谱系，可以追溯到远为久远的过去，也可以延伸到更晚的时代，贯穿其中的是一种把嬉戏界定为根本上不确定的活动，并因此把它看作有目的的努力的反面的话语。从康德所说的认知能力的“自由游戏”，到席勒的《审美教育书简》（*On the Aesthetic Education of Man*），再到汉斯-格奥尔格·伽达默尔试图把游戏重新界定为一种存在论结构，或者“艺术作品本身的存在方式”，这种话语始终延续着。

在康德那里，想象力和知性暂时摆脱了它们通常承担的任务；在席勒那里，我们找到了把审美与游戏等同起来的最明确、也最常被引用的表述：“人应当只与美游戏，也应当只把美作为游戏的对象。”¹⁸

原书第 240 页·PDF 第 254 页

正如 M. H. Abrams 提醒我们的，现代“艺术本身”的概念，只有在十八世纪最初几十年里，文学、绘画、音乐、雕塑和戏剧变成面向一般公众的消费对象之后，才得以

出现。¹⁹ 古希腊人可以把制鞋、农业等实践与诗歌或绘画放在一起谈论；但在现代，“艺术”开始专指一类明确为静观而制作的对象（136）。

随后，美学兴起，成为讨论这种新型对象的理论话语。它关注的是感知者与完成后的产品之间的关系，而不再像柏拉图的理论著述那样，关注制作者对制作过程中的作品的参与。因此，不难理解，审美经验为什么会变得与静观的“距离”同义。

这种距离有时指感知者与对象之间的空间间隔。例如，康德认为，我们要体验自然的崇高，就必须与之保持“安全”距离。²⁰ 到了后来那些受现代主义启发或影响的二十世纪美学理论中，距离越来越成为艺术作品自主性的隐喻。本雅明把“灵韵”界定为“距离的一次独特显现，无论〔审美对象〕可能离我们多近”；阿多诺论述真正的艺术作品如何自觉而又负疚地与“社会”相“分离”；弗里德则论述现代主义艺术作品如何对观众保持疏离或漠不关心。这种“反戏剧性”又悖论般地迫使作品不断将它表演出来。²¹

不过，美学话语中的距离，大多是主体内部的距离，指主体感觉自己暂时脱离了自身的利益和欲望。从狄德罗论述演员在情感上与角色分离，到弗洛伊德把所有艺术都解释为激情的升华，都是如此。²² 当然，对这种心理距离最有影响的论述，仍然是支撑康德美论的无利害性。²³

无利害性使主体摆脱“我们与一个对象存在的表象相结合的满足”，从而也摆脱“利害”在主体与欲望之间建立的联系。在各种关于超然脱离的观念中，没有哪一种比无利害性更居于哲学美学的中心，也没有哪一种更直接地受到本研究所讨论的审美范畴的违背。²⁴

原书第 241—242 页·PDF 第 255—256 页

距离、嬉戏和无利害的愉悦，本质上都体现了自由，而不是强制或决定作用。如果晚期资本主义文化中最普遍的审美范畴，对它们各自都提出了如此强烈的挑战，那么，还能把它们视为可靠的“审美征象”吗？如果不能，是否应当抛弃产生这些观念的美学理论？前一个问题的答案是否定的，后一个问题的答案也是否定的。

滑稽性不仅需要人对它所唤起的不稳定处境保持一定距离，而且还促成这种距离感。没有嬉戏的意味，就没有对可爱的体验。同样，嬉戏背后的不确定或无目的的活动观念，对我们体验有趣也至关重要。正如施莱格尔所指出的，有趣没有“终点”，也没有确定的目标。实际上，有趣在描述上缺少明确具体的内容，这一点鲜明地映照

出康德所理解的关于美的反思判断不依赖概念的特点。而有趣具有话语性，并且明显依赖时间先后相继的逻辑，这又使所有趣味判断背后的对话性质显露出来。

甚至可爱对象对自身无力的奇特而有力的宣示，也调动了一组混杂的情感。这种对象坚持向一个更强大的存在要求爱与保护，而后者虽然更强大，却仍然不得不满足它的需要。从埃德蒙·伯克到伊莱恩·斯卡里，理论家都把这组情感归于美。尤其在斯卡里的描述中，美的经验是对某种脆弱之物的体验：它始终面临被压碎或毁坏的危险，恰恰因此，它迫使我们去复制它。²⁵

因此，有趣、可爱和滑稽，远不只是使以美为基础的美学理论失去意义，也不只是使以崇高与美之间的结构性对立为基础的理论失去意义——后一种理论在后现代理论中越来越常见。实际上，这些范畴能更鲜明地照亮这类理论的一些核心问题，把那些更古老、更享有声望的范畴所隐含，甚至在结构上遮蔽的东西明确揭示出来。

近年来一些“拯救”美或“恢复”审美的努力，可能让我们误以为审美经验正受到威胁。但审美经验实际上已渗透了生活在后现代社会中的人所处世界的几乎每一个角落。本书讨论的审美范畴，正记录了这个事实，并具体回应了它广泛的影响。这些范畴也恰好是我们最常使用的审美范畴，这并非巧合。

正如扬·穆卡若夫斯基所写，“审美功能在物质世界中的任何特定分布，都与某个特定的社会实体相联系”；而“这个实体处理审美功能的方式，归根结底，预先决定了旨在产生审美效果的对象的主观组织方式，也预先决定了主观的审美反应”。²⁶ 这段话的措辞虽然拗口，但不应因此忽略它所提出的那个基本而有力的观点。穆卡若夫斯基所谓一个社会“处理”审美功能的方式，指的只是这个社会“密集运用”审美功能的程度，或者说，审美功能的作用在这个社会整体中究竟是“过度膨胀”还是“萎缩”的。²⁷

如果说，在世俗的工业现代性条件下，十八、十九世纪为回应神圣性的丧失，一头投入了审美的重新神圣化，那么，当代似乎反过来以审美的去神圣化为特征。不过，这种去神圣化，恰恰是审美过度扩张造成的。²⁸

原书第 242 页·PDF 第 256 页

使当下艺术与文化如此独特的，是“审美功能”的过度膨胀，而不是它的萎缩。当代美学哲学可能仍未承认这一历史变化，或者把它视为边缘现象，认为它对自身提供的审美论述并不重要。这或许与美学话语长久以来始终执着于艺术与媚俗之间的对

立有关。这种对立对艺术或媚俗的理论研究当然并非毫无用处，却常常直接妨碍对审美本身的理论研究。

因此，在当代需要重新焕发生机的，是美学理论，而不是审美本身。强调当下开展这种理论研究时，哪些审美范畴在历史上最为突出——更准确地说，哪些范畴的组合或等级关系最为突出——并不是否认美与崇高的持续重要性，也不是否认任何其他审美范畴的重要性。

不过，这确实是为了回应一个问题：当代美学理论把自身的视野缩减为美与崇高两极，这持续损害着它的认识能力，使它无法看清“审美范畴”作为一个数量有限、内部却高度多样的类别所具有的理论意义。同时，这也限制了它解释数十年来审美实践的能力。这些实践对美学理论的核心概念和术语，已经提出越来越直接的挑战。

我们应当更密切地关注那些与晚期资本主义生活中最重要的对象，以及把人们联系在一起的社会活动相关的审美范畴。这些范畴涉及我们与商品、信息和表演之间复杂的情感关系，也涉及我们劳动、交换和消费的方式。这样，我们至少可以开始弥合二十世纪以来美学理论与实践之间逐渐拉开的鸿沟，确保美学理论继续与当下文化的创作、传播和接受密切相关，从而使它重新焕发生机。

原书第 243 页·PDF 第 257 页

注释

致谢

索引

注释

原书第 245 页·PDF 第 259 页

导论

1. 本书所说的“流通”，是指信息、话语和商品借助技术而移动、传播的过程。这与马克思使用这个词时的含义有所重合，但并不完全一致。在马克思那里，流通就是买卖，是商品换成货币、货币再换成商品这一不断更新的过程。流通既不是生产，也不是消费，而是“商品转化为价格的过程，即商品作为价格得到实现的过程”。因此，“并非每一种商品交换形式，例如物物交换、实物支付、封建劳役等，都构成流通。要有流通，首先需要两个条件：第一，商品已经表现为价格这一前提；第二，交换不能是孤立的行为，而必须形成一个交换循环，形成一个不断流动、多少遍及整个社会的交换总体，也就是一个交换行为的体系”。

换句话说，在马克思那里，流通也是市场，是一个专门以货币为媒介或工具的“交换循环”。Karl Marx, 《政治经济学批判大纲（草稿）》（Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy (Rough Draft)），Martin Nicolaus 译（纽约：Penguin, 1973），186、187页。

我使用“流通”一词，确实也像马克思一样，意指一个“交换行为的体系”。在这个体系中，“交换作为形式上的社会运动，[似乎处在生产与消费之间]”（同上，89页）。不过，我也用这个词指交通运输和通信系统所促成的移动；而在马克思看来，这些系统实际上属于生产领域。关于马克思“将运输业划入价值和剩余价值的生产领域，而非流通领域的理由”，进一步讨论见 Ernest Mandel 为 Karl Marx《资本论》（Capital）第2卷所写的导言，David Fernbach 译（纽约：Penguin, 1992），44—45页。另见 Marx, 《资本论》第2卷，226—227页。

原书第 246 页·PDF 第 260 页

对马克思而言，交换或流通的结构归根结底由“生产结构”决定（《政治经济学批判大纲》，99页）。不过，这并不妨碍马克思讨论一个独立的流通过程。（事实上，马克思将《资本论》的整个第2卷用于讨论“资本的流通过程”，正是为了说明：对于资本总体而言，只有商品生产能够创造剩余价值，流通或交换领域则不能[见 Mandel, 导言，42页]。）马克思写道：

> 我们得出的结论并不是生产、分配、交换和消费完全相同，而是它们都构成一个总体的各个环节，是统一体内部的差别。生产不仅支配着作为对立规定的生产自身，也支配着其他环节。……因此，一定的生产决定一定的消费、分配和交换，也决定这些不同环节之间的一定关系。

紧接着，马克思又补充道：

> 不过，诚然，生产作为一个单方面的形式，本身也由其他环节决定。例如，市场，即交换领域扩大，生产的数量就会增长，生产各部门之间的分工也会加深。分配发生变化，生产也会随之改变，例如资本集中、人口在城乡之间的分布发生变化等等。最后，消费的需要决定生产。不同环节之间存在相互作用。（《政治经济学批判大纲》，99—100页）

关于流通作为一种“文化过程，有其自身的抽象、评价和约束形式；这些形式由特定类型的流通形式与围绕它们建立起来的阐释共同体相互作用而产生”的讨论，见 Benjamin Lee 和 Edward LiPuma，《流通的文化》（“Cultures of Circulation”），《公共文化》（Public Culture）14.1（2002）：191—213页，引文见192页。马克思主义地理学中确实也有将交通运输和通信系统称为“流通”的例子，见 David Harvey，《后现代性的状况：文化变迁的起源探究》（The Conditions of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Cultural Change）（牛津：Blackwell，1989），23页。

2. 关于先锋派的“消失或不可能存在”，见 Fredric Jameson，《后现代主义，或晚期资本主义的文化逻辑》（Postmodernism; or, The Cultural Logic of Late Capitalism）（北卡罗来纳州达勒姆：Duke University Press，1991），167页。

3. 这里只列举几部对这些问题作了集中讨论的著作。关于艺术与商品的关系，见 Theodor Adorno，《美学理论》（Aesthetic Theory），Robert Hullot-Kentor 译（明尼阿波利斯：University of Minnesota Press，1997）。关于艺术与理论或批评的关系，见 Jacques Derrida，《绘画中的真理》（The Truth in Painting），Geoffrey Bennington 和 Ian McLeod 译（芝加哥：University of Chicago Press，1987）；Friedrich Nietzsche，《快乐的科学》（The Gay Science），Walter Kaufmann 译（纽约：Vintage，1974）；Arthur C. Danto，《艺术的哲学剥权》（The Philosophical Disenfranchisement of Art）（纽约：Columbia University Press，1986），尤其是《艺术的终结》（“The End of Art”），81—115页；以及

Jacques Rancière, 《图像的未来》(The Future of the Image), Gregory Elliott 译(伦敦: Verso, 2007)。

关于艺术生产、流通和接受所依托的制度基础如何影响上述关系, 见 Pierre Bourdieu, 《艺术的法则: 文学场的生成与结构》(The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field), Susan Emanuel 译(加利福尼亚州斯坦福: Stanford

原书第 247 页·PDF 第 261 页

University Press, 1996); 以及 Philip Fisher, 《艺术的创造与抹除: 博物馆文化中的美国现代艺术》(Making and Effacing Art: Modern American Art in a Culture of Museums)(马萨诸塞州剑桥: Harvard University Press, 1997)。关于当代先锋派的模糊地位, 见 Daniel Herwitz, 《制造理论/建构艺术: 论先锋派的权威》(Making Theory/Constructing Art: On the Authority of the Avant-Garde)(芝加哥: University of Chicago Press, 1993); 以及 Paul Mann, 《先锋派的理论之死》(The Theory-Death of the Avant-Garde)(布卢明顿: University of Indiana Press, 1991)。

关于审美判断与非审美判断之间的联系或鸿沟, 见 Immanuel Kant, 《判断力批判》(Critique of the Power of Judgment), Paul Guyer 和 Eric Matthews 译(剑桥: Cambridge University Press, 2000); Roland Barthes, 《明室》(Camera Lucida), Richard Howard 译(纽约: Hill and Wang, 1981); 以及 Jameson, 《后现代主义》。

4. William Carlos Williams, 《只是想说》("This Is Just to Say"), 收入《William Carlos Williams 诗歌全集》(The Collected Poems of William Carlos Williams) 第1卷, 1909—1939(纽约: New Directions, 1991), 372页; Frank O'Hara, 《个人之诗》("Personal Poem"), 收入《午餐诗集》(Lunch Poems)(旧金山: City Lights, 1964), 32—33页; Lee Ann Brown, 《自助餐厅》("Cafeteria"), 收入《多重诗篇》(Polyverse)(洛杉矶: Sun and Moon Books, 2000), 25页。

5. Hannah Arendt, 《人的境况》(The Human Condition)(芝加哥: University of Chicago Press, 1958), 52页。

6. Linda Williams, 《电影身体：性别、类型与过度》(“Film Bodies: Gender, Genre, and Excess”), 《电影季刊》(Film Quarterly) 44.4 (1991年夏): 2—13页, 引文见2页。

7. Theodor Adorno, 《抒情诗与社会》(“Lyric Poetry and Society”), 收入《文学笔记》(Notes to Literature) 第1卷, Rolf Tiedemann 编, Shierry Weber Nicholsen 译(纽约: Columbia University Press, 1991), 37—54页, 引文见51页。

8. 这一观点以及表述它时使用的许多措辞, 都得益于 Daniel T. O'Hara 就本书研究给予的一次极有帮助的交流, 见他于2010年10月16日发给作者的电子邮件。

9. Susan Stewart, 《诗歌与感官的命运》(Poetry and the Fate of the Senses) (芝加哥: University of Chicago Press, 2002), ix页。

10. Walter Benjamin, 《夏尔·波德莱尔：发达资本主义时代的抒情诗人》(Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism), Harry Zohn 译(伦敦: New Left Books, 1973), 55页; 转引自 Mary Ann Doane, 《欲望之欲：20世纪40年代的女性电影》(The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s) (布卢明顿: Indiana University Press, 1987), 32页。

11. 见 Friedrich Schlegel, 《论希腊诗歌研究》(On the Study of Greek Poetry), Stuart Barnett 译、编(奥尔巴尼: State University of New York Press, 2001); 以及 Kathleen M. Wheeler 编, 《德国美学与文学批评：浪漫派反讽者与歌德》(German Aesthetic and Literary Criticism: The Romantic Ironists and Goethe) (剑桥: Cambridge University Press, 1984), 32—40、46—47页。

12. Alan Liu, 《酷的法则：知识工作与信息文化》(The Laws of Cool: Knowledge Work and the Culture of Information) (芝加哥: University of Chicago Press, 2004)。

13. 关于有趣是已知与未知之间, 或者“对象的他异性与理性将其整合的能力”之间的“张力尺度”, 见 Mikhail Epstein, 《有趣》(“The Interesting”), Igor Klyukanov 译, 《谁在说话》(Qui Parle) 18 (2009): 75—88页, 引文见79页。

14. Susan Sontag, 《论摄影》(On Photography)(纽约: Picador, 2001), 111页。

15. 同上。读者或许已经开始注意到: 在那些最直接评论本研究所讨论的审美范畴的人当中, 许多人往往并不喜欢这些范畴。

原书第 248 页·PDF 第 262 页

16. 同上, 174页。

17. Liz Kotz, 《供观看的词语: 20世纪60年代艺术中的语言》(Words to Be Looked At: Language in 1960s Art)(马萨诸塞州剑桥: MIT Press, 2007), 217页。

18. Epstein, 《有趣》, 78页。

19. Thomas Mann, 《浮士德博士》(Doctor Faustus), H. T. Lowe-Porter 译(纽约: Everyman's Library, 1992), 67页。在同一场谈话的后面, “兴趣”被描述为“抽去了动物性温暖的爱”(68页)。

20. 同上, 184页; Schlegel, 《雅典娜神殿》(Athenaeum)第255则, 收入 Wheeler, 《德国美学与文学批评》, 50页。

21. Irving Sandler, 《新的冷艺术》(“The New Cool-Art”), 《美国艺术》(Art in America) 53.1 (1965年2月): 99—101页。另见 Lawrence Alloway, 《系统绘画》(“Systemic Painting”), 收入《极简艺术: 批评文选》(Minimal Art: A Critical Anthology), Gregory Battcock 编(伯克利: University of California Press, 1995), 37—60页, 相关内容见59页。

Sandler 的这一说法被批评家和艺术家广泛采用, 用来指称战后艺术整体。正如 James Meyer 所指出的, 1968年, 奥尔德里奇当代艺术博物馆(康涅狄格州里奇菲尔德)举办了题为《冷艺术——1967》(Cool Art—1967)的展览。见 Meyer, 《极简主义: 20世纪60年代的艺术与论争》(Minimalism: Art and Polemics in the Sixties)(康涅狄格州纽黑文: Yale University Press, 2004), 279页, 注17。

2009年, 一个名为《纽约之酷: 纽约大学艺术收藏中的绘画与雕塑》(New York Cool: Paintings and Sculpture from the New York University Art Collection)的展览在美国多个地点巡展, 包括鲍登学院艺术博物馆(4月17日—7月19日, 缅因州不

伦瑞克)和亨特美国艺术博物馆(8月23日—10月25日,纽约)。

22. Barbara Rose,《ABC艺术》(“ABC Art”),收入 Battcock,《极简艺术》,292页;原刊于《美国艺术》53.5(1965年10/11月):57—69页。关于20世纪60年代艺术中的无聊与兴趣,有一篇富有预见性的分析,重点讨论了 Rose 的文章以及 Donald Judd 和 Michael Fried 的批评,见 Frances Colpitt,《无聊的问题:它有趣吗?》(“The Issue of Boredom: Is It Interesting?”),《美学与艺术批评杂志》(Journal of Aesthetics and Art Criticism) 43.4(1985年夏):359—365页。

该文的较长版本收入 Colpitt,《极简艺术:批评视角》(Minimal Art: The Critical Perspective)(西雅图:University of Washington Press,1993),101—132页。

23. Amanda Anderson,《自由主义美学》(“The Liberal Aesthetic”),收入《“理论”之后的理论》(Theory after “Theory”),Derek Attridge 和 Jane Elliott 编(伦敦:Routledge,2011),249—261页,引文见259页;着重号为引者所加。

24. 同上。

25. Epstein,《有趣》,79页。

26. Luc Boltanski 和 Eve Chiapello,《资本主义的新精神》(The New Spirit of Capitalism),Gregory Elliott 译(伦敦:Verso,2005),132页;Nancy Fraser,《女性主义、资本主义与历史的狡计》(“Feminism, Capitalism, and the Cunning of History”),《新左派评论》(New Left Review) 56(2009年3—4月):97—117页。

在 Fraser 以及 Boltanski 和 Chiapello 看来,资本主义首先就发现自己不得不调整,以回应这些批评。这一事实既说明批评容易被收编,也同样说明批评具有力量。

27.《图书:回来吧,格林兄弟》(“Books: Come Back, Brothers Grimm”),《时代》(Time),1967年5月26日,<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,843848,00.html>(访问日期:2011年1月15日);其节选印在 Donald Barthelme《白雪公主》(Snow White)(纽约:Scribner Paperback Fiction,1996)的封面上。

28. David Foster Wallace, 《软乎乎先生》(“Mister Squishy”), 收入《遗忘: 短篇小说集》(Oblivion: Stories) (纽约: Little, Brown and Company, 2004), 3—66页, 引文见4页。

29. Lori Merish, 《可爱性与商品美学: 秀兰·邓波儿和拇指汤姆》(“Cuteness and Commodity Aesthetics: Shirley Temple and Tom Thumb”), 收入《畸异奇观: 非凡身体的文化景观》(Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body), Rosemarie Thomson 编(纽约: New York University Press, 1996), 185—203页, 相关内容见186页。

这篇出色的文章预先提出了我在导论和第1章中讨论的某些观点。不过, 它更具体地关注19世纪美国感伤文化中, 白人的可爱性与黑人被贬斥为卑下者之间的关系。遗憾的是, 我在本书写作的后期才发现这篇文章。

30. Thomas Pynchon, 《拍卖第四十九批》(The Crying of Lot 49) (纽约: Harper Perennial Modern Classics, 999), 52958。

31. 在美国早期的字母启蒙读本中, 滑稽人物尤其突出。Pat Crain 在她对这些基础社会化工具的研究中展示了这一点, 见《A的故事: 从〈新英格兰启蒙读本〉到〈红字〉的美国字母教育》(The Story of A: The Alphabetization of America from “The New England Primer” to “The Scarlet Letter”) (加利福尼亚州斯坦福: Stanford University Press, 2000)。感谢 Jacquelyn Ardam 提供这一文献线索。

32. Pynchon, 《拍卖第四十九批》, 51页。

33. Nikolas Rose, 《治理灵魂: 私人自我的塑造》(Governing the Soul: The Shaping of the Private Self) (伦敦: Free Association Books, 1999), 70—71页。

34. foideet 9:

35. 关于这一趋势的文献如今已相当丰富。这里只举几个例子: Arlie Hochschild, 《被管理的心: 人类情感的商业化》(The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling) (伯克利: University of California Press, 1983); Hochschild, 《时间困境: 当工作变成家, 家变成工作》(The Time Bind: When Work Becomes Home and Home Becomes Work) (纽约: Henry Holt, 2001); Heather Hicks, 《软性工作的文化: 后现代美国叙事中的劳动、性别与种族》(

The Culture of Soft Work: Labor, Gender, and Race in Postmodern American Narrative) (伦敦: Palgrave Macmillan, 2009); Eva Illouz, 《冷亲密: 情感资本主义的形成》(Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism) (马萨诸塞州莫尔登: Polity Press, 2007); David Staples, 《没有地方像家: 结构调整时代的居家劳动组织》(No Place like Home: Organizing Home-Based Labor in the Era of Structural Adjustment) (纽约: Routledge, 2006); 以及 Boltanski 和 Chiapello, 《资本主义的新精神》。

另见本书第3章《滑稽的科学》。

每有一本以批判或历史视角讨论后工业劳动转向情感的著作, 商业和管理文献中就有一本讨论如何利用这种转向的著作。例如, 见 Marian Izatt-White, 《作为情绪劳动的领导: 管理被管理的心》(Leadership as Emotional Labour: Managing the Managed Heart) (伦敦: Routledge, 2011); 以及 Martyn Newman, 《情感资本家, 新领导者: 提升情商与成功领导的关键策略》(Emotional Capitalists, the New Leaders: Essential Strategies for Building Your Emotional Intelligence and Leadership Success) (旧金山: Jossey-Bass, 2008)。

36. Merish, 《可爱性与商品美学》, 186页。当可爱对象不仅被想象为一个被动承载我们自身欲望投射的对象, 也被想象为一个主动有所欲求的行动者时, 它就会让人想到 Wallace 在《软乎乎先生》中对点心蛋糕标志的描述: “一张胖乎乎、像孩子的卡通脸, 看不出属于哪个族群, 双眼紧闭; 那副表情不知怎么竟同时传达出喜悦、满足和贪婪的欲望。”Wallace, 《软乎乎先生》, 4页。

原书第 250 页 · PDF 第 264 页

37. Jan Mieszkowski, 《想象的劳动: 从康德到阿尔都塞的美学与政治经济学》(Labors of Imagination: Aesthetics and Political Economy from Kant to Althusser) (纽约: Fordham University Press, 2006), 115页。

38. 同上, 136页。

39. Mieszkowski 指出, 这又意味着一种悖论: “兴趣总是在反对那种逻辑, 而恰恰依据这种逻辑, 它才可能表现为某种既定欲望或目的的表达”(同上, 136页)。

不涉及个人或群体的具体诉求, 却把“兴趣”说成对抗性的兴趣, 这听起来或许很奇怪, 因为兴趣似乎本来就是“特定的”。但 Mieszkowski 表明, 在施莱格尔对有趣的

论述中，这些涉及冲突的说法，可以与缺少主体方面的确定性并存，也可以与某种无休无止的状态并存。

40. 这个相当精彩的说法出自 Jon McKenzie。见他的《表演，否则.....：从规训到表演》（Perform or Else: From Discipline to Performance）（伦敦：Routledge，2001）。

41. 感谢 Christian Thorne 用 MTV 的《蠢蛋搞怪秀》（Jackass）这一例子强调了这一点。

42. 感谢 Sam See 指出这一点。也感谢 Petra Dierkes-Thrun 提出了类似的观察。

43. “对性格的颂扬”：Susan Sontag，《关于“坎普”的札记》（“Notes on ‘Camp’”），收入《反对阐释》（Against Interpretation）（纽约：Picador，2001），285页。

44. Sontag，《关于“坎普”的札记》，285页；转引自 George Baker，《墙的另一边》（“The Other Side of the Wall”），《十月》（October）120（2007年春）：106—137页，引文见130页。

45. 同上。

46. 最简单地，坎普表演者往往是笑话的创作者，而滑稽表演者只能成为笑话的对象。

47. Merish，《可爱性与商品美学》，187页。

48. Marx，《政治经济学批判大纲》，89页；转引自 John Guillory，《文化资本：文学经典形成的问题》（Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation）（芝加哥：University of Chicago Press，1993），319页。

49. “一切事物的绝对可通约性”：Guillory，《文化资本》，323页。

50. 尽管不同的评论者，包括女性主义社会学家、情感理论家和马克思主义者，都已注意到这一趋势，但其中最著名的表述之一，是 Paolo Virno 以“一般智力”为题提出的论述。见 Virno，《诸众的语法：当代生活形式分析》（A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life），Isabella Bertolotti、James Cascaito 和 Andrea Casson 译（纽约：Semiotext[e]，2004）。

51. Paul Mann , 《先锋派的理论之死》 (Theory-Death of the Avant Garde) , 21 页。
52. Raymond Williams , 《作为生产手段的传播手段》 (“The Means of Communication as Means of Production”) , 收入《文化与唯物主义：论文选》 (Culture and Materialism: Selected Essays) (伦敦：Verso , 2006) , 50—66页 , 引文见50页。
53. Herbert Marcuse , 《单向度的人：发达工业社会意识形态研究》 (One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society) , Douglas Kellner 作导言 (波士顿：Beacon Press , 1991) , 80—81页。
54. Robert Henke , 《即兴喜剧中的表演与文学》 (Performance and Literature in the Commedia dell’Arte) (剑桥：Cambridge University Press , 2002) , 23页。
55. Mary P. Ryan , 《母亲的帝国：美国关于家庭生活的写作，1530—1860》 (The Empire of the Mother: American Writing about Domesticity, 1530–1860) (纽约：Haworth Press , 1982) , 36—37页；转引自 Bonita

原书第 251 页·PDF 第 265 页

Rhoads , 〈坡跨越文类：从家庭生活到侦探推理〉 (“Poe’s Genre Crossing: From Domesticity to Detection”) , 《坡研究》 (Poe Studies) 42 (2009) : 14–40 , 所引见14 ; Ann Douglas , 《美国文化的女性化》 (The Feminization of American Culture) (纽约：Avon/Knopf , 1978) 。

56. Harvey , 《后现代性的状况》 (The Conditions of Postmodernity) , 23。
57. Henry James , 〈小说的艺术〉 (“The Art of Fiction”) , 收入 Walter Besant 与 Henry James , 《小说的艺术》 (The Art of Fiction) (波士顿：Cupples, Upham, and Company , 1885) , 60。
58. Mikhail Bakhtin , 〈小说中的话语〉 (“Discourse in the Novel”) , 收入《对话的想象：四篇论文》 (The Dialogic Imagination: Four Essays) , Michael Holquist 编 , Caryl Emerson 与 Michael Holquist 译 (奥斯汀：得克萨斯大学出版社 , 1982) , 260 ; Gilles Deleuze 与 Félix Guattari , 〈感知物、情感与概念〉 (“Percept, Affect, and Concept”) , 收入《欧陆美学读本》 (The Continental

Aesthetics Reader），Clive Cazeaux 编（伦敦：Routledge，2000），465–488，所引见469。

59. Rita Felski，《超越女性主义美学：女性主义文学与社会变革》（Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change）（马萨诸塞州剑桥：哈佛大学出版社，1989），84。

60. “可是，‘有趣’在18世纪90年代对施莱格尔的含义，与一个世纪后对詹姆斯的含义，肯定有根本区别！既然两人的国家和历史背景不同，你怎么能认定他们讨论的是同一个审美范畴的不同实例，而不是性质不同、仅仅在表面上被同一个词指称的范畴？”或者：“你把《拉摩的侄儿》《快乐的科学》和《我爱露西》中那种躁动不安的行事风格称为‘滑稽’，但它们肯定不可能是同一种风格的个别实例。你是不是把露西尔·鲍尔喜剧中属于20世纪晚期的滑稽性，投射到了更早的作品上，从而侵犯了这些作品在历史和文化上的特殊性？”

让我回应这位假想对话者的批评。他并不是一个稻草人，因为这些问题完全合理。所谓“历史和文化上的特殊性”，据说会使我们必须自动地把一位18世纪晚期的德国文学批评家与一位19世纪晚期的美国文学批评家隔离开来讨论。但这一要求往往只是被预先假定，并没有得到论证；人们援引它时，也常常仿佛觉得无须说明理由。还应指出，我的研究对象恰恰不是这些个别作者或作品，而是有趣这一审美范畴，以及滑稽和可爱。

此外，有人认为，施莱格尔和詹姆斯等人都使用“有趣”一词，只是措辞上的巧合。这反映的是日常语言的不精确，而不是某种实质性的含义或问题在历史中的转变。对此，我很想借用奥斯汀的一类温和回应。有人以“用法不严谨”为由，批评整个语言哲学事业时，他说：“人们的用法确实各不相同，我们说话确实不严谨，也确实会说出不同的话，仿佛它们没有区别。但首先，这种情况远没有人们想象得那么多。”见 J. L. Austin，〈为辩解一辩：会长致辞〉（“A Plea for Excuses: The Presidential Address”），《亚里士多德学会会刊》（Proceedings of the Aristotelian Society）57（1956–1957）：1–30，所引见9。

从长时段的视角来看，还可以作出更有力的回应：施莱格尔和詹姆斯各自提出有趣的理论时所处的背景，甚至尼采和鲍尔各自展现滑稽性时所处的背景，其实并没有那么不同。

因为，正如阿尔都塞会指出的，这些概念各有其历史，而它们的历史又与科学、经济、政治、宗教以及基础和上层建筑中其他各个“层次”的概念史相交。每个层次都具有“相对的自主性和独立性……这种自主性和独立性以它在整体中的某种特定衔接方式为基础，因此也以它对整体的某种特定依赖方式为基础”。Louis Althusser 与 Etienne Balibar，《读〈资本论〉》（Reading “Capital”），Ben Brewster 译（伦敦：Verso，2009），111；转引自 Joshua Kates，〈时期与断裂；或，路易·阿尔都塞之墓〉（“Period and Rupture; or, Le Tombeau de Louis Althusser”）（未刊稿），1-35，所引见8。

61. Jacques Rancière，〈利奥塔与崇高美学：对康德的另一种解读〉（“Lyotard and the Aesthetics of the Sublime: A Counterreading of Kant”），收入《美学及其不满》（Aesthetics and Its Discontents），Steven Corcoran 译（马萨诸塞州莫尔登：Polity Press，2009），88-106，所引见97。

62. 同上，92。

63. 可爱性和滑稽性虽然是商业美学的典型例子，但显然也在战后先锋派的美学中占据核心位置。因此，利奥塔“把保护艺术创新的任务强加给先锋派，要它防范重新采用过时的表达方式，以及向商业审美化妥协”，这种做法似乎是在一种奇怪的真空中发生的，仿佛波普艺术之类的事情从未出现过。朗西埃尖刻地把这一做法形容为“要么是摩西的律法，要么是麦当劳的法则”（同上，105）。

64. Jean-François Lyotard，《崇高分析论讲义》（Lessons on the Analytic of the Sublime），Elizabeth Rottenberg 译（加利福尼亚州斯坦福：斯坦福大学出版社，1994），68。雅克·朗西埃提出了一个颇具挑战性的观点：康德和席勒所论述的美的经验，也包含同样的往复摆动：

＞无须到有关巨大尺度、力量或恐惧的崇高经验中去寻找，才能发现思维与感性之间的不一致；也无须借助崇高，才能把现代艺术的激进性建立在吸引与排斥的相互作用之上。康德的审美判断以一种“既不……也不……”的方式把握美的经验[因为作出判断的人“既不受知性的法则支配——这一法则要求概念上的规定，也不受感觉的法则支配——这一法则要求一个欲望对象”]。这种经验本就具有吸引与排斥的双重束缚。它包含两个对立因素之间的张力：吸引我们的魅力，以及使我们退却的敬意。

席勒说，雕像自由自在的外观，一方面以魅力吸引我们，另一方面又凭借其自足所具有的纯粹庄严，使我们保持距离。这些相反力量的运动，同时使我们处于完全安宁和极度躁动的状态。因此，美的美学与崇高的美学之间并不存在断裂。歧感，也就是思维与感性之间某种一致关系的破裂，已经处在审美的一致与安宁的核心。

Rancière, 〈利奥塔与崇高美学〉(“Lyotard and the Aesthetics of the Sublime”), 97–98。

65. 这个论点大胆，却并不特别令人信服。我觉得，朗西埃反对利奥塔对崇高所作的、姑且称为“崇高化”的处理，也批评利奥塔在他看来对美所作的武断否定和 / 或漫画化描绘。这种争论促使他过分夸大了他所说的“躁动”。康德在《批判》中描述美所带来的愉悦时，肯定不是这样说的；

原书第 253 页 · PDF 第 267 页

其中没有提到“退却”或“排斥”，而且这种愉悦明确不是从对自主的、或具有灵韵的艺术作品的判断中得来的。无论如何，这种对康德式的美极为任性的重新解释中所说的“吸引与排斥的双重束缚”，与我们体验滑稽时相反情绪之间的冲突，并不是同一回事。最重要的是，即使像朗西埃上文那样大幅度重新解释美的判断，它在价值上仍然毫无疑问是肯定性的。判断某物是美的，就是赞扬它。而我研究的这些审美范畴并非如此。

66. Kant, 《判断力批判》(Critique of the Power of Judgment), 140。

Edmund Burke, 《关于崇高与美观念起源的哲学探究》(A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful), Adam Phillips 编(牛津:牛津大学出版社, 1990), 47。

67. Jan Mukarovsky, 《作为社会事实的审美功能、规范与价值》(Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts), Mark E. Suino 译(安娜堡:密歇根大学斯拉夫语言文学系, 1970), 38。

68. Hal Foster, 《设计与犯罪及其他檄文》(Design and Crime: And Other Diatribes)(伦敦:Verso, 2002), 17。

69. “全面设计的新艺术运动复兴世界”: 同上, 25。Jacques Rancière, 〈审美革命及其结果: 自主性与他律性的情节构造〉(“The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy”), 《新左派评论》(

New Left Review) 14 (2002年3-4月): 133-151, 所引见139-140。另见 Rancière, 《图像的未来》(Future of the Image)。

70. “日常生活的审美化”: Rancière, 〈审美革命及其结果〉(“Aesthetic Revolution and Its Outcomes”), 147。

71. “全球艺术体系”: Julian Stallabrass, 《当代艺术: 简明导论》(Contemporary Art: A Very Short Introduction) (牛津: 牛津大学出版社, 2004), 28; Geoff Dyer, 《威尼斯的杰夫, 瓦拉纳西之死》(Jeff in Venice, Death in Varanasi) (纽约: Pantheon, 2009)。

72. Friedrich Schiller, 《审美教育书简》(英德双语版)(On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters [English and German Edition]), Elizabeth M. Wilkinson 与 L. A. Willoughby 译、编(英国牛津: 牛津大学出版社, 1983), 109; 转引自 Rancière, 〈审美革命及其结果〉, 133。席勒在这里具体谈的是游戏。他认为, 游戏能够“支撑起美的艺术, 以及更为困难的生活艺术的整座大厦”。

73. Thomas Crow, 《共同文化中的现代艺术》(Modern Art in the Common Culture) (康涅狄格州纽黑文: 耶鲁大学出版社, 1996), 77。

74. 这是 Crow 对格林伯格观点的转述, 同上, 76。

75. 同上, 35。

76. 同上, 215。

77. Jameson, 《后现代主义》(Postmodernism), 4。

78. 同上, 146-147、121-122。

79. Hal Foster, 《设计与犯罪》(Design and Crime), 25。

80. 换一种说法, 可爱、有趣和滑稽无法像崇高和美经常做的那样, 强化“把艺术当作宗教的狂妄”。见 Adorno, 《美学理论》(Aesthetic Theory), 197; 正文引文也出自同页。另见 Joseph Tabbi, 《后现代崇高: 从梅勒到赛博朋克的技术与写作》(Postmodern Sublime: Technology and Writing from Mailer to Cyberpunk) (伊萨卡: 康奈尔大学出版社, 1995); Bruce Robbins, 〈血汗工厂的崇高〉(

“The Sweatshop Sublime”），《美国现代语言协会会刊》（PMLA）117（2002年1月）：84-97；Amy Elias，《崇高的欲望：历史与20世纪60年代之后的小说》（Sublime Desire: History and Post-1960s Fiction）

原书第 254 页·PDF 第 268 页

（巴尔的摩与伦敦：约翰斯·霍普金斯大学出版社，2001）；Fredric Jameson，《地缘政治美学：世界体系中的电影与空间》（The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System）（布卢明顿：印第安纳大学出版社，1995）。崇高是一种罕见的审美经验，并非日常经验。它的意义恰恰在于，那种强烈的感受无法被长时间体验或维持。

事实上，尤其如 Robbins 所提示的，崇高的体验必定不常发生，而且转瞬即逝。正是这一点赋予它悲怆意味：强烈的感受反而使人觉得自己采取社会行动的能力减弱。也正因如此，崇高特别适合捕捉后现代再现整体上所面对的悖论和二律背反。按照定义，崇高无法像本书研究的审美范畴那样，渗透到文化的毛孔之中。因此，崇高虽然确实“触及”了后现代性中的再现问题的一些真实而重要的方面，但它在后现代文化中的显著地位和普遍程度，或许被稍稍夸大了。这里说的是后现代文化，而不是范围更有限的后现代文化理论。

81. Fredric Jameson，《未来考古学：名为乌托邦的欲望及其他科幻小说》（Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions）（伦敦：Verso，2005），xv。

82. 同上。

83. Epstein，〈有趣〉（“Interesting”），79。奇怪的是，这使有趣与康德式的崇高颇为相似。后者也包含主观反应的两个“阶段”：先是敬畏或恐惧，随后则是对主体理性能力的一种“振奋人心”的满足，因为理性能够减轻最初的敬畏或恐惧。

84. 因此，当米特·罗姆尼在争夺2012年共和党总统候选人提名时，称纽特·金里奇“滑稽”，这种说法似乎颇为精明：既能诋毁政治对手，又能轻描淡写地把他打发掉，认为他归根结底软弱、没有威胁，或者只是“好玩”。这两种评价都以审美为依据。主流媒体特别挑出了这次“滑稽”的用法，认为它具有政治意义和新闻价值，对它给予了异乎寻常的关注。罗姆尼说：“滑稽在竞选中很好，在电台谈话节目中很好，在报刊上也很好，读起来很有趣……但说到总统，我们需要一位领导者，而领导者必须

能够把美国人团结起来。”Jeff Zeleny 与 Ashley Parker, 〈罗姆尼警告不要提名“滑稽”的金里奇〉(“Romney Warns of Nominating ‘Zany’ Gingrich”), 《纽约时报》(New York Times), 2011年12月14日。

http://www.nytimes.com/2011/12/15/us/politics/changing-tack-romney-calls-gingrich-zany.html?_r=1 (访问日期: 2012年12月14日)。

然而, 讽刺的是, 罗姆尼使用“滑稽”这一评价, 同时唤起其疯狂而轻浮的风格, 本身又被媒体认为措辞软弱、缺乏效果, 而且显得过时。一位记者兼博客作者写道: “用‘滑稽’这个词, 是再典型不过的罗姆尼风格: 他有点老派, 本来完全可以选一个严厉得多的词。”Jennifer Rubin, 〈晨间短讯〉(“Morning Bits”), 2011年12月14日。 http://www.washingtonpost.com/blogs/right-turn/post/morning-bits/2011/12/14/gIQAcbdmuO_blog.htmlw (访问日期: 2011年12月15日)。

感谢 D. A. Miller 强调了“滑稽”与“疯狂”之间的同义关系。

85. Rancière, 〈利奥塔与崇高美学〉(“Lyotard and the Aesthetics of the Sublime”), 97。

86. Natalie Angier, 〈可爱因素〉(“The Cute Factor”), 《纽约时报》(New York Times), 2006年1月3日。 <http://www.nytimes.com/2006/01/03/science/03cute.html?pagewanted=all> (访问日期: 2012年1月16日)。

原书第 255 页·PDF 第 269 页

87. Denis Dutton 的访谈, 转引自 Angier, 〈可爱因素〉(“Cute Factor”)。

88. Merish, 〈可爱性与商品美学〉(“Cuteness and Commodity Aesthetics”), 201。

89. 这里, 我借用了 Jennifer Fleissner 专门针对感伤所提出的一个论点。Jennifer Fleissner, 《女性、强迫与现代性: 美国自然主义的时刻》(Women, Compulsion, Modernity: The Moment of American Naturalism) (芝加哥: 芝加哥大学出版社, 2004), 166。

90. 《美国传统英语词典》(The American Heritage® Dictionary of the English Language), 第4版, “zany”词条, www.thefreedictionary.com/zany (访问日期: 2011年7月21日)。

91. 考虑到这个词实际上具有多么强的言外行为力量，这个事实就更加引人注目。称某物“有趣”，就是为自己或他人把它挑出来，作为值得关注的对象；这往往是使它变得有趣的第一步，也是最关键的一步。Lydia Davis，《塞缪尔·约翰逊愤愤不平：短篇小说集》（Samuel Johnson Is Indignant: Stories）（纽约：Picador，2002），1。
92. 感谢 Franco Moretti 提出这一点。
93. Epstein，82。
94. Jan Clausen，〈我的“有趣状况”〉（“My Interesting Condition”），《性研究期刊》（The Journal of Sex Research）27（1990）：445–459，所引“委婉语”见453，“严格说来无可指摘”见446。Clausen 的文章最初发表于《OUT/LOOK》第7期，1990年冬季。
95. Mieszkowski，《想象的劳动》（Labors of Imagination），25。然而，对康德来说，任何以某种比较为基础的判断，都需要从对象的一般性来把握它，因此根本不能算作真正的鉴赏判断。
96. Martin Heidegger，《什么叫思想？》（What Is Called Thinking?）（纽约：Harper and Row，1968），5；转引自 Epstein，〈有趣〉（“Interesting”），86。
97. Fleissner，《女性、强迫与现代性》（Women, Compulsion, Modernity），166。
98. 同上。
99. Mieszkowski，《想象的劳动》（Labors of Imagination），158。
100. “旋转闸门”这个比喻借自 D. A. Miller，《简·奥斯丁，或风格的秘密》（Jane Austen, or, The Secret of Style）（新泽西州普林斯顿：普林斯顿大学出版社，2003），59。
101. “审美的征候”：Nelson Goodman，《艺术的语言：符号理论探究》（Languages of Art: An Approach to the Theory of Symbols）（印第安纳波利斯：Hackett，1976），252。
102. 感谢 Ken Reinhard 提出这一见解。

关于天才与鉴赏力之间的分裂，见 Giorgio Agamben，《没有内容的人》（The Man without Content），Georgia Albert 译（加利福尼亚州斯坦福：斯坦福大学出版社，1999）。阿甘本认为，康德是造成这一意识形态分裂的主要责任者之一：美学被分成以创作者为中心和以观看者为中心两种。正因如此，必须强调，《判断力批判》中天才与鉴赏力的对照，绝不像阿甘本说得那么简单直接。对康德而言，天才需要鉴赏力，正如汉娜·阿伦特所强调的：“康德明确说，‘对于美的艺术……想象力、知性、精神和鉴赏力都是必需的’，并在一条注释中补充说，‘前三种能力通过第四种能力结合起来’。”Hannah Arendt，《康德政治哲学讲稿》（Lectures on Kant's Political Philosophy），Ronald Beiner 译（芝加哥：芝加哥大学出版社，1982），62，斜体为原文所有。

因此，阿伦特认为，对康德而言，“公共领域由批评者和观看者构成，而不是由行动者和制作者构成。每一个行动者和制作者内心，都有这样一位批评者和观看者；如果没有这种批评性的、

原书第 256 页·PDF 第 270 页

作出判断的能力，行动者或制作者就会与观看者如此隔绝，以至于我们无法被感知”（63）。

103. Peter Rand，〈双彩虹 / 唐纳德·贾德混搭〉（“Double Rainbow/Donald Judd Mashup”）（2010），vimeo.com/14081289（访问日期：2011年8月16日）。

104. Hannah Arendt，〈劳动、工作、行动〉（“Labor, Work, Action”），收入《阿伦特便携读本》（The Portable Hannah Arendt），Peter Baehr 编（纽约：Penguin Classics，2003），178。

105. James S. Ackerman，〈风格理论〉（“A Theory of Style”），《美学与艺术批评期刊》（Journal of Aesthetics and Art Criticism）20.3（1962年春）：227–237。关于 Ackerman 论点的一种富有启发性的解读，见 Marsha A. Rockey，〈阿克曼风格概念分析〉（“An Analysis of Ackerman's Concept of Style”），《美学与艺术批评期刊》27.3（1969年春）：331–334。

106. Frank Sibley，〈审美与非审美〉（“Aesthetic and Non-aesthetic”），收入《走近美学：哲学美学论文集》（Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics），John Benson、Betty Redfern 与 Jeremy Roxbee Cox

编（纽约：牛津大学出版社，2001），33-51，所引见35。

107. Richard Neer，〈鉴赏与风格所系〉（“Connoisseurship and the Stakes of Style”），《批评探究》（Critical Inquiry）32（2005年秋）：1-26，所引见21。在这篇文章中，Neer 明确主张，“鉴赏是一种批评形式”（20）。

108. Rodolphe Gasché，〈形式的观念：重新思考康德美学〉（The Idea of Form: Rethinking Kant's Aesthetics）（加利福尼亚州斯坦福：斯坦福大学出版社，2003）。尤其参见〈赤裸的艺术〉（“The Arts, in the Nude”），179-201。Gasché 认为，康德所说的“纯粹形式”，指心灵主动地使一个既有或预先规定的概念变得不确定的过程。他将这一过程称为“剥除遮蔽”（185）。

109. Eric Blondel，〈尼采：生命作为隐喻〉（“Nietzsche: Life as Metaphor”），收入《新尼采：当代阐释风格》（The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation），David Allison 编（马萨诸塞州剑桥：麻省理工学院出版社，1985），150-175，所引见150。

110. 我要感谢 Anton Vander Zee。他长期研究理论中的形式问题，也使我开始自觉地反思这一问题。

111. Mieszkowski，〈想象的劳动〉（Labors of Imagination），113。

112. Schlegel，〈论希腊诗歌研究〉（On the Study of Greek Poetry），77；转引自 Mieszkowski，〈想象的劳动〉，25。

113. George Kubler，〈时间的形状〉（The Shape of Time）（康涅狄格州纽黑文：耶鲁大学出版社，1962），4。正是出于这一原因，Kubler 试图以“形式序列”的概念取代“风格”的概念。另一个原因是，他提出的“形式序列”能够让我们在跨度差异大得多的各种时间段中，追踪人工制品历史上的变化。

114. Bakhtin，〈小说中的话语〉（“Discourse in the Novel”），259。

115. Raymond Williams，〈文化与社会，1780-1950〉（Culture and Society, 1780-1950）（纽约：哥伦比亚大学出版社，1983），viii。

116. Jameson，〈后现代主义〉（Postmodernism），16、17。

117. Caroline A. van Eck、James McAllister 与 Renée van de Vall 编，《哲学与艺术中的风格问题》（The Question of Style in Philosophy and the Arts）（剑桥：剑桥大学出版社，1995），17。

118. Jameson，《后现代主义》，117。

119. Van Eck、McAllister 与 de Vall，《风格问题》（Question of Style），10。

120. 同上，9。

原书第 257 页·PDF 第 271 页

121. Edgar Wind，《艺术与无政府状态：1960年里斯讲座》（Art and Anarchy: The Reith Lectures, 1960）（纽约：Alfred A. Knopf，1963），11。

122. Van Eck、McAllister 与 de Vall，《风格问题》（Question of Style），8。

123. 有趣的风格是对一种客观状况的回应：漫无目的的多元并存。这种状况在主观上的对应形象，就是浪漫主义的反讽者。他能够“轻松地进入各种不同的经验，有些熟悉，有些遥远，却不让自己陷入其中任何一种”（Wind，《艺术与无政府状态》[Art and Anarchy]，14）。如今，从风格选项的海洋中作出选择，已成为一个受到多重因素决定的行为。面对这一处境，以反讽方式创作有趣艺术的人，却始终不受任何一种特定风格的根本规定。这也是有趣的“外观”随时间发生的变化，似乎比其他审美风格更大的另一个原因。

124. Mukarovsky，《审美功能、规范与价值》（Aesthetic Function, Norm and Value），22。

125. Leonard B. Meyer，《走向风格理论》（“Toward a Theory of Style”），收入《风格的概念》（The Concept of Style），Berel Lang 编（纽约州伊萨卡：康奈尔大学出版社，1987），21-71，所引见25。

126. Stephen Ullmann，《法国小说中的风格》（Style in the French Novel）（剑桥：剑桥大学出版社，1957），6；转引自 Nelson Goodman，《风格的地位》（“The Status of Style”），《批评探究》（Critical Inquiry）1.4（1975年6月）：799-811，所引见799，注1。Goodman 明确不同意这一论点。

127. Niklas Luhmann, 《大众传媒的实在》(The Reality of the Mass Media), Kathleen Cross 译(加利福尼亚州斯坦福:斯坦福大学出版社,2000),26。
Mark Seltzer, 《真实犯罪:关于暴力与现代性的观察》(True Crime: Observations on Violence and Modernity)(纽约:Routledge,2006),25。

128. Bourdieu, 《艺术的法则》(Rules of Art), 170。

129. “在各种艺术中,文学始终具有这样一种优势或劣势:它使用的媒介,与社会关系本身使用的媒介相同,都是语言。其他所有艺术,在不直接呈现于眼前时,如果还要在场,就只能被描述,而无法被引用。”Fisher, 《制作与抹除艺术》(Making and Effacing Art), 49。

130. 关于“商业预言的反历史主义”及其“历史淘汰的精密模型”,见 Liu, 《酷的法则》(Laws of Cool), 48。关于管理文献如何抹除其他类型的历史,见同上,68、69。

131. Danto, 《哲学对艺术的剥夺》(The Philosophical Disenfranchisement of Art), 16。

132. Bourdieu, 《艺术的法则》(Rules of Art), 242、243。博物馆制度文化中的艺术,越来越富于创造性地将评论纳入自身。因此,从某种意义上说,艺术也把流通或宣传的关系融入了生产过程。同样,先锋派具有一种结构性的倾向:把使自身介入、进而使自身身份成为可能的整个历史纳入自身。布尔迪厄始终强调,这是一种结构性倾向,而不是出于犬儒式操纵或自觉算计的倾向。

重新确立对艺术作品将如何被写入历史、如何受到批评界接受的“控制”,是一个较为被动的目标,也是 Fisher 强调的重点。相比之下,布尔迪厄的论述强调,这种内化所追求的是更积极、更具行动性的目标:超越。

133. Paul Mann, 《先锋派的理论之死》(The Theory-Death of the Avant-Garde), 6。Daniel Herwitz 强调:“构成主义同时在金属工坊和《LFE》的书页上被创造出来。风格派通过画笔,也通过《风格》(De Stijl)的书页而诞生……文字是

原书第 258 页·PDF 第 272 页

先锋派身份的一部分,是使它成为它自身的一部分。”Herwitz, 《制作理论》(Making Theory), 179。

134. Fisher, 《制作与抹除艺术》(Making and Effacing Art), 23。

135. 同上。

136. Phyllis Tuchman, 〈极简主义：有趣的艺术〉(“Minimalism: Art of the Interesting”), 《密歇根季刊》(Michigan Quarterly Review) 20 (1981) : 210-215, 所引见213。

137. 关于这些争论的概述与分析, 见 Colpitt, 《极简艺术》(Minimal Art), 116-125。

138. Paul Mann, 《先锋派的理论之死》(Theory-Death of the Avant-Garde), 21。

139. 例如, 英国团体“艺术与语言”怀疑, 仅仅因为丹·格雷厄姆的摄影文章《美国住宅》(Homes for America) 在杂志上发表, 就把“制度批判”归于这件作品, 是否站得住脚。见 Art and Language, 〈画外音：对观念艺术的反思〉(“Voices Off: Reflections on Conceptual Art”), 《批评探究》(Critical Inquiry) 33.1 (2006) : 113-135, 所引见114、119-120。

140. Paul Mann, 《先锋派的理论之死》, 23。

141. 同上。

142. Kotz, 《供观看的文字》(Words to Be Looked At), 223。Fredric Jameson, 〈后现代性中的图像转变〉(“Transformations of the Image in Postmodernity”), 收入《文化转向：后现代论述选集, 1983-1998》(The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998) (伦敦：Verso Books, 1998), 93-135, 所引见125。

143. George Oppen, 〈论众多的存在〉(“Of Being Numerous”), 收入《新编诗歌全集》(New Collected Poems) (纽约：New Directions, 2002), 165。

144. Stanley Cavell, 《后天的哲学》(Philosophy the Day after Tomorrow) (马萨诸塞州剑桥：哈佛大学出版社 Belknap Press, 2005), 尤其见1-6、7-27、61-82。“仿佛文字具有魔力”：同上, 172。

145. 同上, 155-191。

146. 因此，对康德来说，判断意味着另一种主观能力的存在。不同于知性、想象力等其他能力，它把其他能够说话的人存在这一点，作为先验前提纳入考虑。见 Arendt，《康德政治哲学讲稿》（Lectures on Kant's Political Philosophy），75。

事实上，对康德来说，纯粹鉴赏判断所指向的，与其说是对象，不如说是愉悦感，而且进一步指向这种感受的可传达性。违反直觉的是，这种愉悦感来自判断之后，而不是先于判断。正如汉娜·阿伦特指出的：“人总是作为共同体的一员作出判断，并受到自己的共同体感，自己的 *sensus communis* [共通感] 的引导”（75）。由此推及，没有现实或想象中的交谈，也就没有审美判断。

德里达似乎也暗示了类似观点。他把康德的《判断力批判》读作一部讨论“谈话”的著作，或者说，讨论“美的结构中的话语性，而不仅仅是……一种被认为偶然发生在美之上的话语”。见 Jacques Derrida，《绘画中的真理》（The Truth in Painting），48（着重号为原文所有）。

147. Mieszkowski，《想象的劳动》（Labors of Imagination），19。

148. Austin，《如何以言行事》（How to Do Things with Words），J. O. Urmson 与 Marina Sbisa 编（马萨诸塞州剑桥：哈佛大学出版社，1994），57。

149. Gérard Genette，《审美关系》（The Aesthetic Relation），G. M. Goshgarian 译（纽约州伊萨卡：康奈尔大学出版社，1999），93；着重号为我所加。

150. 同上；着重号为我所加。

原书第 259 页·PDF 第 273 页

151. 正如 Simon Frith 所说：“价值判断只有作为论辩的一部分才有意义，而论辩始终是社会事件。”Frith，《表演仪式：评价流行音乐》（Performing Rites: Evaluating Popular Music），纽约：牛津大学出版社，1996年，第95页；转引自 Rita Felski〈美学在文化研究中的作用〉（“The Role of Aesthetics in Cultural Studies”），载 Michael Berubé 编《文化研究的美学》（The Aesthetics of Cultural Studies），马萨诸塞州马尔登：Blackwell Publishing，2005年，第28—43页，引文见第35页。

152. Guillory，《文化资本》（Cultural Capital），第282页。

153. Genette, 《审美关系》(The Aesthetic Relation), 第92页。

154. Elaine Scarry, 《论美与正义》(On Beauty and Being Just), 普林斯顿: 普林斯顿大学出版社, [年份及页码的 OCR 文本不清: Pressel 9D) 9]。

155. 阿伦特, 《康德政治哲学讲稿》(Lectures on Kant's Political Philosophy), 第68页。

156. 同上, 第74页; 利奥塔, 《非人: 时间漫谈》(The Inhuman: Reflections on Time), Geoffrey Bennington、Rachel Bowlby 译, 加利福尼亚州斯坦福: 斯坦福大学出版社, [年份及页码的 OCR 文本不清: We) 110]。

157. 齐美尔试图用“审美评价”作为理解经济价值的模型, 从另一个角度提出了类似的观点。他认为, 虽然“价值从来不是对象的一种‘性质’”这一点无可争辩, 但无论是价值“更深层的意义和内容, 它对个人精神生活的重要性, 还是以它为基础的实际社会事件和安排, 都不能仅靠将[它]归结于‘主体’来充分理解”。因此, 齐美尔写道: “要理解价值, 就必须进入这样一个领域: 在那里, 这种主观性只是暂时的, 实际上也并不十分重要。”Georg Simmel〈价值与货币〉(“Value and Money”), 载 Cazeaux 编《欧陆美学读本》(Continental Aesthetics Reader), 第305—321页, 引文见第316页。

158. Ross Wilson〈辩证美学与康德式的拯救: 论阿多诺的《美学理论》〉(“Dialectical Aesthetics and the Kantian Rettung: On Adorno's Aesthetic Theory”), 《新德国批评》(New German Critique) 104 (2008): 第55—69页, 引文见第57页。阿多诺, 《美学理论》(Aesthetic Theory), 第175页; 转引自 Wilson, 第57页。(着重号为我所加。)

159. Tom Huhn〈康德、阿多诺与审美的社会不透明性〉(“Kant, Adorno, and the Social Opacity of the Aesthetic”), 载 Tom Huhn、Lambert Zuidervaart 编《主体性的表象: 阿多诺美学理论论集》(The Semblance of Subjectivity: Essays in Adorno's Aesthetic Theory), 马萨诸塞州剑桥: 麻省理工学院出版社, 1999年, 第237—258页。

Huhn 提出, 崇高是一种主体支配自然的经验。关于崇高的论述, 其主要作用是揭示趣味判断中一种构成性的误认; 正是这种误认, 使审美判断批判成为必要。这种误认就是: 在美的经验中, “审美主体性未能认识到自己是一个行动者”(第240页)。

Huhn 将这一错误称为“审美的社会不透明性”，意指审美判断看不到自身的社会基础或主体间基础：“在对美的判断中，我们未能辨认出的——尽管恰恰是这种未能辨认，使美得以出现——是主体间性，是康德的批判所揭示的普遍主体性的各种形式”（第253页）。

我们总是忍不住把美说成仿佛是对对象的属性，这就表明：“主体性在趣味中实现了自身，却未能在那里认出自身，因而也未能将自身再现为社会性的存在”（第240页，着重号见原文）。这种成功 / 失败“启动了崇高的计划”，因为它的首要任务就是“从趣味中去掉那种使它得以将自身误认成客观之物的呈现方式”。这样，崇高

原书第 260 页 · PDF 第 274 页

便像康德的趣味批判一样，“记录了趣味成功之中的缺陷”。这也是它为何在那一批判中作为反例发挥如此重要作用的原因（因此，它似乎同时处于该批判的“内部”和“外部”）。

160. “某个东西不可能仅仅是美的；如果它是美的，那它必然是凭借其非审美属性而美。此外，认识到这一点，也限制着我们对美和其他审美属性的判断。我们不能只是判断某个东西是美的；我们必须判断，它凭借其非审美属性而美。事实上，我们几乎总是这样做，不这样做反倒会很奇怪。……因此，我们的审美思考与我们对颜色的思考有根本区别，尽管人们过于频繁地把两者作比较。颜色或许与物体表面内在或外在的物理属性有某种密切联系，例如反射属性。但对颜色的思考并不以此为前提。人们可以认为，颜色就是事物自身具有的属性。但人们不能认为，美也是这样一种属性；认识到事物的审美属性源于其非审美属性，是审美思考必不可少的一点。”Nick Zangwill〈审美判断〉（“Aesthetic Judgment”），载 Edward N. Zalta 编《斯坦福哲学百科全书》（The Stanford Encyclopedia of Philosophy），2010年秋季版，<http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/aesthetic-judgment>（访问日期：2011年3月11日）。

Zangwill 接着说：“当然，我们未必心里想着那个事物的每一项非审美属性，也未必清楚这些非审美属性究竟如何产生了审美效果。但我们认为，某些非审美属性促成了审美属性；如果没有那些非审美属性，这些审美属性就不会在该事物上出现。”（着重号见原文。）

161. 转引自 Shierry Weber NicholSEN，《精确的想象，晚期作品：论阿多诺的美学》（Exact Imagination, Late Work: On Adorno's Aesthetics），马萨诸塞州剑桥：

麻省理工学院出版社，1997年，第18页。

162. Nelson Goodman，《艺术的语言》（Languages of Art），第247页。

163. Frith，《表演仪式》（Performing Rites），第95页。

164. Davis，《塞缪尔·约翰逊愤愤不平》（Samuel Johnson Is Indignant），第48—49页。

165. Mieszkowski，《想象的劳动》（Labors of Imagination），第136页。

166. 阿伦特，《人的境况》（Human Condition），第182页。因此，对阿伦特而言，有趣以其独特方式揭示一般审美判断的主体间基础，这一点在“兴趣/利益”（interest）所具有的“处于其间”的性质中已经显现出来。两个词都指向这样一个事实：“行动和言说发生在人与人之间……即使其内容完全是‘客观的’，关心的是事物世界的状况，它们也仍然能够揭示行动者是谁；[这个事物世界]在物理上处于[人们]之间，而人们具体的、客观的、世俗的利益正是从中产生的。”

正如我们将在第二章看到的，有趣的观念艺术明确关注充当基础设施的中间环节，尤其包括信息流通的系统。关于物质基础设施与媒介之间的指示性关系（以及这一关系本身对于现代小说美学的核心意义），参见 Kate Marshall〈下水道、锅炉、通风井、媒介：《土生子》与

原书第 261 页·PDF 第 275 页

《曼哈顿中转站》墙后的现代性〉（“Sewer, Furnace, Air Shaft, Media: Modernity Behind the Walls in Native Son and Manhattan Transfer”），《美国小说研究》（Studies in American Fiction）37.1（2010）：第55—80页。专门将交通运输视为“媒介”的讨论，另见 Fredric Jameson，《地缘政治美学：世界体系中的电影与空间》（The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System），布卢明顿：印第安纳大学出版社，1995年，第13页。

167. 托马斯·曼，《浮士德博士》（Doctor Faustus），第48页。

168. 换句话说，这些鉴赏活动就发生在挑选讨论实例这一简单行动之中。为什么要特别选出《我爱露西》来阐明后福特主义滑稽性的含义，而不是其他成百上千件作品？在同一章中，我也提到了那些作品，却没有同样篇幅细谈，包括电子游戏、动画片、托马斯·品钦和 Ishmael Reed 的小说、Madeline Gins 和约翰·阿什贝里的

诗歌，等等。原因在于，《我爱露西》的滑稽性更强烈、更集中，是“更好”、甚至“更纯粹”的滑稽性；也因为滑稽性在表演和形体喜剧这些类型中达到了某种顶点。

我的一些审美选择（因而也是判断）几乎不需要论证：谁会质疑 Hello Kitty 这样的商业形象所具有的可爱性具有典范意义呢？另一些选择则立刻需要大量论证：既然正如我自己指出的，几乎任何东西都可以被说成有趣，那么，凭什么选择二十世纪晚期的观念艺术，作为有趣这一范畴中特别典型、特别值得重视的实例？因此，第二章的大量讨论都在回答这个问题。

第一章 先锋派的可爱性

1. J. L. Austin〈为辩解一辩：会长致辞〉（“A Plea for Excuses: The Presidential Address”），《亚里士多德学会会刊》（Proceedings of the Aristotelian Society）57（1956—1957）：第1—30页，引文见第9页。

2. 格特鲁德·斯泰因，《嫩扣：物品、食物、房间》（Tender Buttons: Objects, Food, Rooms）（1914），洛杉矶：Sun and Moon Books，1991年，第44页；正文中简称 TB。

3. 雅克·朗西埃，《美学及其不满》（Aesthetics and Its Discontents），Steven Corcoran 译，马萨诸塞州马尔登：Polity Press，2009年，第104、105页。

4. Nick Zangwill〈审美判断〉（“Aesthetic Judgment”），载 Edward N. Zalta 编《斯坦福哲学百科全书》（The Stanford Encyclopedia of Philosophy），2010年秋季版，plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/aesthetic-judgment（访问日期：2011年7月12日）。

5. Theodor W. Adorno，《美学理论》（Aesthetic Theory），Robert Hullot-Kentor 译，明尼阿波利斯：明尼苏达大学出版社，1997年，第51页；正文中简称 AT。

6. 可爱也不是一种认识论美学。Elaine Scarry 认为，美具有这种性质：美是“教育的起点”，因为它“激起我们对真理的渴望”。Elaine Scarry，《论美与正义》（On Beauty and Being Just），普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1999年，第31页。正如我们将看到的，可爱同样会激起并承载各种渴望，但其中不包括对真理的渴望。

7. Frances Ferguson , 《孤独与崇高：个体化的浪漫主义美学》 (Solitude and the Sublime: The Romantic Aesthetics of Individuation) , 伦敦：Routledge , 1992年 , 第43页。

原书第 262 页 · PDF 第 276 页

8. 同上 , 第43、48页。William Ian Miller 在区分轻蔑与厌恶时也提出了同样的观点。厌恶与爱相对立 , 但“爱与轻蔑不但并不对立 , 有些爱似乎还必然混合着轻蔑。认为某些人或动物可爱 , 不就是在判断它们那种惹人喜爱的顺从和毫无威胁的样子吗？”William Ian Miller , 《厌恶的剖析》 (Anatomy of Disgust) , 马萨诸塞州剑桥：哈佛大学出版社 , 1998年 , 第32页。

9. Edmund Burke , 《关于我们美与崇高观念之起源的哲学探讨》 (A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Beautiful and Sublime) , Adam Philips 编 , 牛津：牛津大学出版社 , 1990年 , [页码 OCR 不清：sts SantlOO:]。

10. Burke , 《哲学探讨》 (Philosophical Enquiry) , 第135页。关于可爱性是一种睡眠与畸形的美学 , 参见 Daniel Harris , 《可爱、古雅、饥饿与浪漫：消费主义的美学》 (Cute, Quaint, Hungry and Romantic: The Aesthetics of Consumerism) , 纽约：Da Capo Press , 2001年 , 第7页。

11. Ferguson , 《孤独与崇高》 (Solitude and the Sublime) , 第45页。

12. 同上 , 第48页。

13. 伊曼努尔·康德 , 《判断力批判》 (Critique of Judgment) , J. H. Bernard 译 , 纽约：Hafner Press , 1951年 , 第200页；着重号为我所加。Guyer 和 Matthews 将这段话译为：“我们称建筑或树木庄严而壮丽 , 称田野含笑而欢欣；甚至颜色也被称为天真、谦逊或温柔 , 因为它们唤起的感受 , 与道德判断所产生的某种精神状态的意识之间 , 存在某种类似之处。”伊曼努尔·康德 , 《判断力批判》 (Critique of the Power of Judgment) , Paul Guyer、Eric Matthews 译 , 剑桥：剑桥大学出版社 , 2000年 , 第228页。

14. 参见 Friedrich Schlegel , 《论希腊诗歌的研究》 (On the Study of Greek Poetry) , Stuart Barnett 译并编 , 奥尔巴尼：纽约州立大学出版社 , 2001年；Uvedale Price , 《论如画：与崇高和美相比较；以及论为了改善真实景观而研究绘

画的用途》(An Essay on the Picturesque: As Compared with the Sublime and the Beautiful; and, On the Use Of Studying Pictures, for the Purpose Of Improving Real Landscape), 伦敦: J. Mawman, 1810年。

“有趣”和“如画”都是关于审美差异和 / 或多样性的审美范畴。它们与十八世纪市场的多元性同时出现, 仿佛是对后者的直接回应。这并非巧合。

15. Frank Sibley〈审美概念〉(“Aesthetic Concepts”), 载 John Benson、Betty Redfern、Jeremy Roxbee Cox 编《走近美学: 哲学美学文集》(Approach to Aesthetics: Collected on Philosophical Aesthetics), 纽约: 牛津大学出版社, 2001年, 第1—23页。

16. 即使是美与崇高之间的情感对比, 也未能承认这样一种观念, 甚至似乎在概念上阻碍了它: 一种文化所拥有的审美范畴是有限的, 并且受到特定历史条件的影响; 这些范畴的形成, 以感受的渐变谱系为基础。

17. 康德, 《判断力批判》(Critique of Judgment), 第114页。这里引用的是1951年 Hafner 版的 Bernard 译本。

18. 即便是明确关注审美判断多样性的当代哲学家, 情况也依然如此。例如, Nick Zangwill 在〈美、精巧与矮胖〉(“The Beautiful, the Dainty and the Dumpy”) 中的分类原则, 依据的不是感受的渐变谱系, 而是他所说的“裁断性”或纯评价性的审美判断(例如美)与“实质性”或描述性的判断(例如可爱或精巧)之间的差别。对

原书第 263 页·PDF 第 277 页

Zangwill 来说, 后一类判断蕴含前一类判断, 反过来则不成立。他随后用这一点主张, “可爱”之类的判断, 仅仅是在描述某种具体的美的方式。这样一来, 即便 Zangwill 明确以判断是一个多样化的类别这一观念为基础, 来讨论审美判断的理论, 他最终似乎仍以某种方式抗拒这样做。他得出的结论是, 只有“对美的判断, 才确实应当成为那些关注审美判断本质的美学家的核心关切”。Nick Zangwill〈美、精巧与矮胖〉(“The Beautiful, the Dainty and the Dumpy”), 《英国美学杂志》(British Journal of Aesthetics) 35.4 (1995): 第317—329页, 引文见第317页。

19. Benjamin H. D. Buchloh〈安迪·沃霍尔的单向度艺术〉(“Andy Warhol's One-Dimensional Art”), 载《新先锋派与文化工业: 1955至1975年欧洲与美国艺术论集》(Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and

American Art from 1955 to 1975），马萨诸塞州剑桥：麻省理工学院出版社，2003年，第467页。

20. 崇高是“处于最纯粹状态的大小、力量、数量”。它不仅“否定了想象力运用形式的的能力”，也否定了自然“通过形式直接影响思维的能力”。Jean-Francois Lyotard，《崇高分析论讲稿》（Lessons on the Analytic of the Sublime），Elizabeth Rottenberg 译，加利福尼亚州斯坦福：斯坦福大学出版社，1994年，第53—54页。

21. Theodor Adorno〈介入〉（“Commitment”），载《文学笔记》（Notes to Literature）第2卷，Shierry Weber Nichol森 译，纽约：哥伦比亚大学出版社，1992年，第76—94页，[具体引文页码 OCR 为“928”]。

22. 《牛津英语词典》（Oxford English Dictionary），“cute”词条。

23. Lori Merish〈可爱性与商品美学〉（“Cuteness and Commodity Aesthetics”），载 Rosemarie Garland Thomson 编《畸人奇观：非凡身体的文化景观》（Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body），纽约：纽约大学出版社，1996年，第185—203页，引文见第193页。

24. 因此，Merish 将“可爱的孩子”与“畸人”之间的联系，追溯到十九世纪风行一时的“儿童秀”。这类演出以商业化展示为中心，由成年小个子扮演儿童，其中最著名的是 Warren 和 Stratton。Merish 引用 P. T. Barnum 关于他们“拇指汤姆婚礼”的小册子，指出这场婚礼显著开辟了一个供女性观看的公共空间：“女士们踮起脚尖，一些身材矮小而大胆的女士甚至站到了座椅上。她们兴高采烈，急于观看，竟忘记了自己也可能被别人看见”（同上，第193页）。

随着十九世纪一种仁慈占有的意识形态兴起，可爱也帮助确立了白人中产阶级女性作为消费者和观众的正当地位。这种意识形态，是 Merish 在别处所谓的“感伤唯物主义”：一种女性化的观念，把有品位的消费视为道德和 / 或公民生活中的善举。可爱明确推动了马戏、杂耍和电影等商业娱乐的女性化（第195页）。Merish 指出，它之所以能做到这一点，部分原因似乎在于它与种族的深刻联系。

从《汤姆叔叔的小屋》中与小伊娃形成对照、翻跟头的托普西，到美国早期电影中的秀兰·邓波儿与 Bill Richardson 这对搭档，再到二十世纪晚期情景喜剧中，由 Gary Coleman 和 Emmanuel Lewis 扮演、被白人家庭收养的黑人儿童，可爱而滑稽的美国儿童似乎始终被赋予种族特征（第198页）。事实上，可以说，可爱性的

演变，与黑脸扮演等审美实践有着密切联系。这些实践明确处理了种族经验，而美国奴隶制不可磨灭地塑造了这种经验，

原书第 264 页·PDF 第 278 页

而奴隶制这一制度，恰恰靠在意识形态上混同亲属关系与所有权来维持；可爱同样会激活这种混同。因此，正如 Merish 所说，可爱性在许多方面是一种具有鲜明美国特色的现象。不过，正如我们将看到的，它绝非美国独有。

25. 卡尔·马克思，《资本论》（Capital）第1卷：《政治经济学批判》（A Critique of Political Economy），Ben Fowkes 译，纽约：Penguin，1992年，第178页。

26. 和堂吉诃德一样，商品对其他商品的“具体的物质身体”毫不在意：“它是天生的平等派和犬儒主义者，随时准备同任何其他商品交换，不仅交换灵魂，而且交换身体，即使那商品比玛丽托尔内斯本人还要令人厌恶”（同上，第179页）。

27. 如果没有读过 Keston Sutherland 的文章，我就不会留意到这些比较的语气。参见 Keston Sutherland〈术语中的马克思〉（“Marx in Jargon”），www.worldpicturejournal.com/WP_1.1/KSutherland.html（访问日期：2011年7月30日）。该文重印于 Keston Sutherland，《惊愕：幻影的激进剖析》（Stupefaction: A Radical Anatomy of Phantoms），伦敦：Seagull Books，2011年，第26—90页。

28. Barbara Johnson，《人与物》（Persons and Things），马萨诸塞州剑桥：哈佛大学出版社，2008年，第22、140页。

29. 马克思，《资本论》（Capital）第1卷，第176—177页。

30. 同上，第126页。

31. 这就是 Jameson 的观点：《资本论》讨论的不是劳动——劳动作为具体活动，具有现象学属性——而是（社会必要的）劳动力；劳动力作为纯粹的量，不具有这些属性。因此，从最广泛的意义上说，这本书讲的是资本主义如何使质消失。

Fredric Jameson，《资本论》研讨课，加利福尼亚大学洛杉矶分校比较文学系，2008年春季学期。

32. Johnson，《人与物》（Persons and Things），第22页。

33. Keston Sutherland 对马克思的“纯理论”解读提出了更广泛的论辩性批评。他认为，这些解读忽略了《资本论》作为讽刺作品的文学意义，并把马克思对资产阶级读者的讽刺攻击，化约为脱离情感、可随处搬用的概念。作为这一论证的一部分，他提出，认真对待《资本论》中的拜物教概念是一个错误：“关于《资本论》中拜物教‘概念’的最重要事实是：[它是]一个讽刺性的、仿制的概念——如果它还能算作概念的话——而且……它并非源于后结构主义对铭写问题的反思，而是源于马克思对一篇十八世纪种族主义民族志论文的反讽式阅读与挪用改造。”Sutherland〈术语中的马克思〉（“Marx in Jargon”）。

这是一种令人振奋的解读，同时在多个方面对马克思研究和文学批评作出了重要干预。我只想补充一点：《资本论》关于拜物教的论述，确实完成了 Sutherland 所说的全部形式工作——讽刺、反讽式的挪用改造，以及巧妙迎合资产阶级读者想用理论规训惊愕的愿望，随后又嘲弄这种愿望。但这似乎并不妨碍它同时发挥概念或理论作用。拜物教理论或许既是仿制的，也是真实的。这就能解释，为什么这一现象对马克思而言，似乎既可笑又重要。

34. Johnson，《人与物》（Persons and Things），第22页。

原书第 265 页·PDF 第 279 页

35. 马克思，《资本论》（Capital）第1卷，第165页。

36. 同上，第138页。

37. Theodor Adorno，《最低限度的道德：受损生活中的反思》（Minima Moralia: Reflections from Damaged Life），Edmund Jephcott 译，伦敦：Verso，1978年，第228页；正文中简称 MM。

38. 马克思，《资本论》（Capital）第1卷，第128页。

39. 阿多诺，《最低限度的道德》（Minima Moralia），第120页。

40. Robert Creeley，《陪伴》（The Company），罗得岛州普罗维登斯：Burning Deck，1988年，第40页。

41. Johnson，《人与物》（Persons and Things），第20页。

42. 参见 Kanako Shiokawa 〈可爱却致命：日本漫画中的女性与暴力〉（“Cute but Deadly: Women and Violence in Japanese Comics”），载 John A. Lent 编《亚洲漫画的主题与问题：可爱、廉价、疯狂与性感》（Themes and Issues in Asian Cartooning: Cute, Cheap, Mad, and Sexy），俄亥俄州鲍灵格林：鲍灵格林州立大学通俗文化出版社，1999年，第97页。

这篇重要文章追溯了日本漫画业如何将 kawaii（可爱）从“完全没有任何可见的威胁”，转变成一种复杂得多的美学，能够容纳“日本漫画中的‘可爱’女孩动作英雄，她们往往拥有致命的力量”（第94页）。正如我们将看到的，这一转变预示了村上隆随着时间推移对其 DOB 角色所作的改造。

43. “我们因其服从我们而喜爱的东西”：Ferguson，《孤独与崇高》（Solitude and the Sublime），第48页。

44. 关于将审美化视为客观化的一种特别明确的理论（不仅使感受客观化，也使价值客观化），参见 Gérard Genette，《审美关系》（The Aesthetic Relation），G. M. Goshgarian 译，纽约州伊萨卡：康奈尔大学出版社，1999年，第67—72页。

45. Harris，《可爱、古雅、饥饿与浪漫》（Cute, Quaint, Hungry and Romantic），第5—6页。

46. Russell Edson 〈争斗〉（“The Fight”），
www.americanpoems.com/poets/Russell-Edson/2492（访问日期：2011年7月30日）。

47. Russell Edson，《隧道：诗选》（The Tunnel: Selected Poems），俄亥俄州奥伯林：奥伯林学院出版社，第206、123页。

48. Fredric Jameson，《资本论》研讨课，加利福尼亚大学洛杉矶分校比较文学系，2008年春季学期。这一论点也见于 Fredric Jameson，《再现〈资本论〉：第一卷解读》（Representing Capital: A Reading of Volume One），伦敦：Verso，2011年，第19—20页。

49. 马克思，《资本论》（Capital）第1卷，第138页。

50. 同上。

51. 同上，第128页。

52. Sutherland〈术语中的马克思〉（“Marx in Jargon”）。

53. 斯泰因，《嫩扣》（Tender Buttons），第25页。

54. Merish〈可爱性与商品美学〉（“Cuteness and Commodity Aesthetics”），第186页。

55. Mary Ann Doane，《渴望去渴望：二十世纪四十年代的女性电影》（The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s），布卢明顿：印第安纳大学出版社，1987年，第32页；亦转引于 Merish〈可爱性与商品美学〉（“Cuteness and Commodity Aesthetics”），第187页。

Merish 在阅读 Doane 对瓦尔特·本雅明的阐释时指出，可爱性可以被视为一种“对商品的移情”；本雅明认为，拱廊中的漫游者具有这种移情。我赞同这一点，但还要补充，这种移情又一次多了一层转折。因为漫游者对商品的移情，“根本上是对交换价值的移情”，或者说，是对某种商品“视角”的移情，而这种商品

原书第 266 页·PDF 第 280 页

可以无休止地与其他商品等同、交换。可爱性则试图通过加倍或夸大的拜物教，阻止这条无穷无尽的等价链。在这种拜物教中，商品被想象成我们既认同又渴望的东西，同时也被想象成认同并渴望我们的东西。Walter Benjamin，《拱廊计划》（The Arcades Project），Rolf Tiedemann 译，马萨诸塞州剑桥：Belknap Press，1999年，第448页；转引自 Doane，《渴望去渴望》（The Desire to Desire），第32页。

56. Harryette Mullen，《再生百科：〈饰边〉、〈S*PeRM**K*T〉与〈缪斯与苦工〉》（Recyclopedia: Trimmings, S*PeRM**K*T, and Muse and Drudge），圣保罗：Greywolf Press，2006年。

57. 可爱性执意呈现女性气质，凸显了性别在关于一切审美经验的理论中长期占据的核心地位。从伯克将美女性化、将崇高男性化，到尼采以论辩方式将接受的“女性美学”与生产的男性美学相对照，再到 Luce Irigaray 寻求一种能够独立抗衡菲勒斯中心主义语言的女性诗学，审美理论始终依赖性别差异来巩固，有时甚至构建自己的范畴。（虽然 Scarry 明确提醒读者注意伯克赋予这两个范畴的性别特征，但在某

种意义上，她对美的论述又复制了这种划分：她偏重美，恰恰因为美“不是男性的”，而且是这对相反范畴中“较小的那一个”。

参见 Scarry, 《论美与正义》〔On Beauty and Being Just〕, 第83—84页。)

关于尼采美学中的性别，已有大量研究。尤其值得注意的有：Matthew Rampley, 《尼采、美学与现代性》(Nietzsche, Aesthetics, and Modernity), 剑桥：剑桥大学出版社, 2000年, 第190—214页；Jacques Derrida, 《马刺：尼采的风格》(Spurs: Nietzsche's Styles), Barbara Harlow 译, 芝加哥：芝加哥大学出版社, 1979年, 第206页；以及 Kelly A. Oliver、Marilyn Pearsall 编《弗里德里希·尼采的女性主义解读》(Feminist Interpretations of Friedrich Nietzsche), University Park: 宾夕法尼亚州立大学出版社, 1998年。

这本文集分为“尼采对女性的运用”和“女性主义者对尼采的运用”两部分，这样的划分很有帮助。

反过来，《饰边》(Trimmings)的可爱性也凸显了性别本身在多大程度上是一种审美现象。不论通过语言、音乐、姿态、服装、基因还是头发来表现，女性气质、男性气质以及两者之间的所有性别，至少在一个关键方面，都与感官可察觉的外观有关。而且，性别总是同时在多个生物和文化层次上涉及这种表达/生产。

无论有意识还是无意识，人们都在一切可能的尺度上不断塑造性别；性别是最彻底的总体艺术作品(Gesamtkunstwerk, 即融合多种艺术形式的作品)。恰恰因此，性别并非虚浮之物，也并不脱离身体；它不能轻易随意组装或拆解，也不能轻易与其他赋予它意义的社会差异范畴分离。

正如 Mullen 在〈随口而谈〉(“Off the Top”)中指出的，在美国大众文化中，“粉红色”和“白色”与女性气质的持续联系，以及由此产生的女性气质本身与种族意义上的白人身份之间的联系，和把所有种族的女性都与“绒毛”和“饰边”联系起来一样顽固。〈随口而谈〉是《饰边》初版的一篇简短后记，初版于1991年由 Tender Buttons Press 出版。Harryette Mullen, 《饰边》(Trimmings), 纽约：Tender Buttons Press, 1991年，无页码。

58. Wyndham Lewis 〈革命的傻瓜〉(“The Revolutionary Simpleton”), 《敌人》(Enemy) 第1期(1927年1月)；重印为《敌人》(The Enemy), David Peters Corbett 编, 加利福尼亚州圣罗莎：Black

原书第 267 页·PDF 第 281 页

Sparrow Press, 1994), 75—76页;转引自 Mark McGurl, 《小说的艺术:亨利·詹姆斯之后美国小说地位的提升》(The Novel Art: Elevations of American Fiction after Henry James, 普林斯顿,新泽西州:普林斯顿大学出版社,2001), 8页。

59. McGurl, 《小说的艺术》(Novel Art), 6页。“完全没有任何具有威胁性的东西”: Shiohawa, 《可爱却致命》(“Cute but Deadly”), 94页。

60. Wyndham Lewis, 《被统治的艺术》(The Art of Being Ruled), Reed Way Dasenbrock 编(圣罗莎,加利福尼亚州:Black Sparrow Press, 1989), 162页。这篇文章的标题是《请给我买个气球!》(“Buy Me an Air-Ball, Please!”), 是“以婴儿的身份”(“Sub Persona Infantis”)这一组四篇文章中的第三篇。

61. Lewis 认为,现代人与一种充气膨胀、批量生产的商品之间的关系(“请给我买个气球!”),集中体现了社会成熟过程受到一种女性化力量的阻碍。但他的看法比表面上显得更为矛盾,因为这种关系也意味着,人拒绝加入那些成熟、负责的成年人行列——他们不断筹划战争,并投身其中。因此,正如 Lewis 所说:“秃鹫和雄鹰抛开了它们可怕的尖顶饰物和喙,悠然地划着水……像鸽子一样。[……]如果你不‘长大’(不具备与长大相伴的主动性、自立能力等等),你也就没有必要拥有成年人的心理”(166页)。感谢 Gopal Balakrishnan 与我讨论这段文字。

62. Hannah Arendt, 《人的境况》(The Human Condition, 芝加哥:芝加哥大学出版社,1958), 52页。Lewis, 《被统治的艺术》(The Art of Being Ruled), 162页。

63. 同上。

64. 同上,165页。然而,无论性别如何,儿童都不是一个“性别均衡”的象征;相反,儿童“在如此压倒性的程度上是女性化的,以至于几乎与其依赖、并与其如此亲近的母亲形象融为一体”(165页)。《饰边》(Trimmings)把身体与衣物、消费者与商品之间过分紧密的关系表现了出来。同样,在 Lewis 看来,可爱使儿童与成年人之间的距离消失,而这种距离的消失本身就具有“压倒性的女性特征”。一种现代社会或工业时代特有的观念——母亲与孩子之间强烈的依恋——又确保了它具有这种特征。

正如 Laura Kipnis 所指出的，母性本能的概念“产生于一个特定的历史时刻，也就是社会需要一种新说法的时候。随着工业革命[推动的童工制度改革]，儿童的经济价值下降了。一旦养育儿童的费用开始超过他们为家庭带来的经济收益，人们就必须为生育孩子找到某种理由。具有讽刺意味的是，只有当儿童失去经济价值之后，他们才成为我们今天所熟悉的无价小宝贝。从情感方面看，父母也要等到婴儿死亡率下降，才开始深情地对待自己的子女。婴儿死亡率高的时候（1800年以前的英国，婴儿在出生后第一年内的死亡率为15%至30%），母亲对孩子的依恋程度很低。（历史学家 Lawrence Stone 指出，当时常常给新生儿取一个已经去世的兄弟姐妹的名字：人们甚至几乎不把儿童视为彼此不同的个体。）随着家庭规模缩小——19世纪的出生率急剧下降——每个孩子的情感价值也随之提高；人们对儿童的感伤之情，以及内心深处想要拥有

原书第 268 页·PDF 第 282 页

孩子的情感需求，也都增强了。”Laura Kipnis，《女人这回事：污秽、性、嫉妒、脆弱》（*The Female Thing: Dirt, Sex, Envy, Vulnerability*，纽约：Pantheon，2006），72—73页。

65. Adorno，《论抒情诗与社会》（“On Lyric Poetry and Society”），载《文学札记》（*Notes to Literature*）第1卷，Shierry Weber NicholSEN 译（纽约：哥伦比亚大学出版社，1992），37—54页，此处见37页。

66. 参见 Bill Brown，《对物的感知：美国文学中的物质对象》（*A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*，芝加哥：芝加哥大学出版社，2003），2—8页；Rae Armantrout，《语调》（“Tone”），载《面纱：新诗与诗选》（*Veil: New and Selected Poems*，米德尔敦，康涅狄格州：卫斯理大学出版社，2001），6页。

67. 关于“世界诗”，参见 Paul Naylor，《诗的探究：吟唱历史中的空缺》（*Poetic Investigations: Singing the Holes in History*，埃文斯顿，伊利诺伊州：西北大学出版社，1999），72页。

68. Rae Armantrout，《持续》（“Ongoing”），载《面纱》（*Veil*），126页。

69. William Carlos Williams，《论文选》（*Selected Essays*，纽约：New Directions Publishing，1969），256页。

70. Stephen Burt 对这首诗以及 Armantrout 与隐喻的关系作出了类似的观察。参见 Stephen Burt, 《每一只眼睛都是守卫: Rae Armantrout 的怀疑之诗》(“Where Every Eye’s a Guard: Rae Armantrout’s Poetry of Suspicion”), 《波士顿评论》(Boston Review) 网络版, <http://bostonreview.net/BR27.2/burt.html> (访问日期: 2011年7月30日)。

71. Russell Edson, 《玩具制造者》(“The Toy-Maker”), 载《美国后现代诗歌: 诺顿选集》(Postmodern America Poetry: A Norton Anthology), Paul Hoover 编(纽约: W. W. Norton, 1994), 324页。玩具制造者显然能够创造出力量惊人的形象。这些形象打乱甚至粉碎了我们对“玩具”的惯常理解。然而, 最令他着迷、也显然最令他乐于制作的物件, 却是大多数人即使不感到恶心, 也会加以鄙视的东西。

因此, 如果波德莱尔把诗歌与“野蛮的玩具、原始的玩具”联系起来, 那么在《玩具制造者》中, 野蛮/原始的诗歌似乎知道, 自己要么受到崇拜(“玩具神”), 要么受到鄙视(“玩具屎”)。Charles Baudelaire, 《玩具的哲学》(“The Philosophy of Toys”, 1853), 重刊于《EXIT: 影像与文化》(EXIT, Imagen & Cultura), <http://www.exitmedia.net/prueba/eng/articulo.php?id=198> (访问日期: 2011年8月1日); 引自 Daniel Tiffany, 《玩具媒介: 唯物主义与现代抒情诗》(Toy Medium: Materialism and Modern Lyric, 伯克利: 加利福尼亚大学出版社, 2000), 68页。

72. Russell Edson, 《融化》(“The Melting”), <http://www.americanpoems.cony7/poets/Russell-Edson/2499> (访问日期: 2012年1月29日)。

73. Adorno, 《美学理论》(Aesthetic Theory), 12页。

74. Rae Armantrout, 《薄涂》(“Scumble”), 载《精通》(Versed, 米德尔敦, 康涅狄格州: 卫斯理大学出版社, 2009), 34页。

75. Walter Benjamin, 《旧玩具: 马克博物馆的玩具展》(“Old Toys: The Toy Exhibition at the Markisches Museum”), 载《文选》(Selected Writings) 第2卷, 1927—1934, Rodney Livingstone 等译, Michael Jennings、Howard Eiland 和 Gary Smith 编(剑桥, 马萨诸塞州: Belknap Press, 1999), 98—102页, 此处见

99页。

76. Benjamin, 《玩具与游戏》(“Toys and Play”), 载《文选》(Selected Writings) 第2卷, 119页; 《玩具的文化史》(“The Cultural History of Toys”), 载《文选》第2卷, 114页。

77. 现代玩具的“虚假简洁”确实反映了这场经济斗争。玩具作为一个“冲突场所”, 也进一步映照了这场斗争: “与其说是儿童与成人的冲突, 不如说是成人与儿童的冲突。因为, 给儿童玩具的, 除了成人还能是谁呢?” (Benjamin, 《玩具与游戏》[“Toys and Play”], 载《文选》[Selected Writings])

原书第 269 页 · PDF 第 283 页

第2卷, 118页)。Benjamin 提到, 球、滚圈、陀螺和风筝最初是“作为祭仪器具强加给 [儿童] 的”; 这些带有灵韵的物件“后来才成为玩具”。使用或玩耍这些物件的行为, 直接促成了其灵韵的消失 (同上)。

78. 《文选》(Selected Writings) 第2卷, 278页。

79. 关于诗歌与媚俗之间关系的更详尽、更侧重历史的论述, 参见 Daniel Tiffany 即将出版的《银色替身》(Silver Proxy), 尤其是《导论: 媚俗与诗歌的谱系》(“Introduction: A Genealogy of Kitsch and Poetry”)。

80. Benjamin, 《论模仿能力》(“On the Mimetic Faculty”), 载《文选》(Selected Writings) 第2卷, 720页。关于 Benjamin 的模仿能力概念及其对 Adorno 的影响, 详细讨论见 Shierry Weber Nicholsen, 《〈美学理论〉对 Walter Benjamin 的模仿》(“Aesthetic Theory’s Mimesis of Walter Benjamin”), 载《精确的想象, 晚期的作品: 论阿多诺的美学》(Exact Imagination, Late Work: On Adorno’s Aesthetics, 剑桥, 马萨诸塞州: 麻省理工学院出版社, 1997), 137—180页。

81. Benjamin, 《玩具的文化史》(“The Cultural History of Toys”), 载《文选》(Selected Writings) 第2卷, 1927—1934, 116页。

82. Benjamin, 《旧玩具》(“Old Toys”), 载《文选》(Selected Writings) 第2卷, 101页。

83. 参见 Antonia Fraser, 《玩具史》(A History of Toys, 伦敦: Weidenfeld and Nicolson, 1966), 224页。关于新的儿童心理学对家具和工业设计的影响, 参见 Adrian Forty, 《欲望之物》(Objects of Desire, 纽约: Pantheon Books, 1986), 67—72页。

84. Miriam Formanek-Brunell, 《为过家家而制作: 玩偶与美国女孩童年的商业化, 1830—1930》(Made to Play House: Dolls and the Commercialization of American Girlhood, 1830–1930, 纽黑文, 康涅狄格州: 耶鲁大学出版社, 1993), 45页。

85. 同上, 41页。

86. 同上, 68页。

87. 同上, 90页。

88. Sawaragi 接着说: “从一个角度看, 这种可爱是中性的; 从另一个角度看, 它又具有控制力。难道不能把这称作‘以可爱统治’, 而不是‘以权力统治’吗?” Noi Sawaragi, 《危险的可爱: Noi Sawagari 与 Fumio Nanjo 讨论当代日本文化》(“Dangerously Cute: Noi Sawagari and Fumio Nanjo Discuss Contemporary Japanese Culture”), 《闪光艺术》(Flash Art), 第163期(1992年3—4月), 75页。

关于 kawaii (可爱) 的词源史, 从它在紫式部《源氏物语》等文本中的古典用法, 到它在工业时代、尤其是20世纪60年代末的扩展, 参见 Shiokawa, 《可爱却致命》(“Cute but Deadly”)。

89. 鉴于这两位艺术家, 以及更广泛的 kawaii 商品美学, 在美国都很受欢迎, 美国人喜爱他们眼中具有鲜明日本特色的可爱, 这背后的意识形态, 显然与日本人迷恋本国可爱文化背后的意识形态一样, 有许多值得讨论之处。

90. 关于焦面包(Kogepan)的更多资料, 包括其历史年表, 参见 www.san-x.co.jp/pan/nenpyou.html (访问日期: 2004年8月1日)。

91. 例如, 奈良美智近期一次个展中的同名作品《如果你忘了我, 我不介意》(“I DON’T MIND, IF YOU FORGET ME”), 由塑料盒形字母组成, 以英文拼出了这句话。每个透明塑料字母中都塞满了毛绒玩偶, 总数超过1,000个。这些玩偶仿照他标志性

的儿童和动物形象制作，由375位奈良美智的粉丝亲手缝制，并明确为用于他的装置作品而寄给他。参见 Yoshimoto Nara，《如果你忘了我，我不介意》（I Don't Mind, If You Forget Me，展览图录，横滨美术馆，2001）。

原书第 270 页·PDF 第 284 页

92. 据 Amanda Cruz 所说，村上隆之所以这样做，部分受到美国导演乔治·卢卡斯的商业头脑启发。卢卡斯有先见之明，注册了自己创造的角色，从而能够为自己的电影筹集资金。Cruz 指出，村上隆“注册的角色……已经变得如此流行，以至于如今市面上流通着几乎未经改动的仿冒品。这是因为日本的版权法本来就宽松，而在一个回避诉讼的社会里，这些法律又得不到执行。”Amanda Cruz，《御宅族国度中的DOB》（“DOB in the Land of Otaku”），载《村上隆：意义之无意义的意义》（Takashi Murakami: The Meaning of the Nonsense of the Meaning，展览图录，安娜代尔-哈德逊，纽约州：巴德学院策展研究中心博物馆，1999），16页。

93. Takashi Murakami，《村上隆：召唤怪兽？打开门？疗愈？还是死去？》（Takashi Murakami: Summon Monsters? Open the Door? Heal? Or Die?，展览图录，东京：东京都现代美术馆，2001），无页码。图录从第58页起才开始标注页码。这段引文出现在一张未编号的分隔页上，该页标有“作品 第2辑 DOB”（“Works Vol. 2 DOB”）。

94. Gould 也明确把这个过程称为变得“可爱”，但“作为一种进化现象的渐进幼态化”，其科学术语是“幼态持续”（neoteny）。参见 Stephen Jay Gould，《从生物学向米老鼠致敬》（“A Biological Homage to Mickey Mouse”），载《熊猫的拇指：对自然史的进一步思考》（The Panda's Thumb: More Reflections in Natural History，纽约：W. W. Norton，1980），95—107页。

Gould 把米老鼠几十年来变得越来越可爱，解释为它能在“市场上存活”的关键。他的解释借鉴了 Konrad Lorenz 的论点：我们“对婴儿式特征产生怜爱反应”是先天的，而“人类总体上具有幼态持续的特性”。换言之，除了孕期和童年期格外漫长之外，人类总体上也往往比其他物种保留更多幼年特征，例如相对较大的头部。

95. Amanda Cruz，《御宅族国度中的DOB》（“DOB in the Land of Otaku”），16页。

96. Harris 用好莱坞电影《小精灵》(Gremlins, 1984)来说明,可爱似乎总是包含着“反可爱”。影片讲述了可爱的东方毛球一旦接触水,就会变成恶毒异类的故事。它似乎以寓言的方式说明,可爱的物件“往往看起来比我们控制它们更能控制我们”。参见 Harris,《可爱、古雅、饥饿与浪漫》(Cute, Quaint, Hungry and Romantic), 155页。

97. 这个漫画角色是川崎登的《乡下大将》(Country General)。参见 Takashi Murakami,《身为创作者的生活》(“Life as a Creator”),载《村上隆:召唤怪兽?打开门?疗愈?还是死去?》(Takashi Murakami: Summon Monsters? Open the Door? Heal? Or Die?), 130—147页。

98. 同上, 132—133页。

99. 同上, 132页。

100. 参见 Harris,《可爱、古雅、饥饿与浪漫》(Cute, Quaint, Hungry and Romantic), 7页。

101. Isaac Goldberg,《当批评家头痛时:以综合形式评论格特鲁德·斯泰因过去、现在和未来的作品》(“As a Critic Has a Headache: A Review in Synthetic Form of the Works of Gertrude Stein, Past, Present, and to Come”),载《对格特鲁德·斯泰因的批评回应》(The Critical Response to Gertrude Stein), Kirk Curnutt 编(韦斯特波特,康涅狄格州:Greenwood Press, 2000), 256页。

102. Henry Seidel Canby,《玩单人纸牌时作弊》(“Cheating at Solitaire”),载 Curnutt 编《对格特鲁德·斯泰因的批评回应》(Critical Response to Gertrude Stein), 81页。

103. H. L. Mencken,《文学综述》(“Literary Survey”),载 Curnutt 编《对格特鲁德·斯泰因的批评回应》(Critical Response to Gertrude Stein), 248页。

原书第 271 页·PDF 第 285 页

104. Stein,《温柔的纽扣》(Tender Buttons), 43页。

105. 村上隆的作品中充满了有意识地对安迪·沃霍尔的援引。他的花朵让人想到沃霍尔的《花朵》(Flowers);他的DOB氦气球版本让人想到《银色云朵》(Silver Clouds);他那尊欣喜若狂地自慰的男孩雕像,其标题《我孤独的牛仔》(My

Lonesome Cowboy），又呼应了沃霍尔的电影《我的男妓》（My Hustler）和《孤独的牛仔们》（Lonesome Cowboys）。考虑到村上隆从沃霍尔那里汲取了许多东西，村上隆与斯泰因之间的联系，就暗示出斯泰因与沃霍尔之间一种更出人意外的相近之处。

这两个人通常不会被放在一起讨论。但他们之间的联系，能够凸显斯泰因与商品文化之间那些常常被过快带过的关系，从而加深我们对她诗学的理解。

斯泰因和沃霍尔都对名人肖像感兴趣。这种兴趣与他们对商品的再现以及特定商品风格的兴趣并行不悖。与同代的其他先锋派艺术家不同，他们两人都不对消费文化本身抱有敌意。不过，可以进一步提出一种看法：斯泰因关心的是，商品文化中的正面情感如何能够推动诗歌，而又不必使诗歌转而肯定现存秩序。这也是对阿多诺提醒的一个重要补充：负面情感并不能自动保证艺术作品具有批判性。

然而，斯泰因这种在沃霍尔主义得名之前便已出现的“沃霍尔主义”，最有意义的启示在于：如果《温柔的纽扣》仍以某种方式参与了现代主义先锋派对商品文化感伤情调的攻击，它采取的方式并不只是把可爱用作修辞材料。这不同于T. S. 艾略特在《荒原》（The Waste Land）中运用流行音乐，或威廉斯在《帕特森》（Paterson）中运用通俗新闻报道的语言。他们借此强调诗歌与这些文化形式之间的距离，以及诗歌凌驾于这些形式之上的力量。

挪用一种既有的审美与参与这种审美之间的界限，往往难以判定。沃霍尔著名的创新，正是创作出围绕这一难题展开的作品，并以前所未有的方式，把这个难题置于有关艺术概念本身的争论中心。沃霍尔有一种令人惊异的本领：他的艺术既能评论装饰性的漂亮，又同时显得漂亮（《花朵》[Flowers]）；既能评论一种奶牛式的欢快，又同时显得欢快（《奶牛壁纸》[Cow Wallpaper]）；既能评论图解所带有的冷峻或简峭感，又同时显得简峭（《舞步图解》[Dance Diagrams]、《自己动手》[Do It Yourself]）。《温柔的纽扣》预示了这种本领，同样能够一边把可爱用作修辞，一边自身也显得可爱。

“漂亮”“欢快”“简峭”：我把沃霍尔的作品整体看作对艺术及其与商品形式之间关系的思考，同时也把它看作对审美概念如何形成、如何发挥作用的探究，尤其是对那些次要审美概念的探究。布赫洛的一段观察似乎已经隐含了这种理解沃霍尔创作的方式：“在早年担任商业美术师时，[沃霍尔]呈现了艺术总监和广告人喜爱的那些已经贬值、耗尽的‘艺术性’特质：奇趣与机智，邪气与假天真”（Buchloh，《安迪·沃

霍尔的单向度艺术》[“Andy Warhol’s One-Dimensional Art”]，470页)。不过，我认为，沃霍尔对这些审美特质本身的关注，并不只是他从职业插画家转向画廊艺术家过程中的一个阶段，

原书第 272 页·PDF 第 286 页

而是在他的整个艺术生涯中，以一种更有意识、更有系统的探究形式持续展开。

106. Francis Ponge，《物之声》（The Voice of Things），Beth Archer 译（纽约：McGraw-Hill，1972），147—148页；下文简称VT。

107. D. W. Winnicott，《游戏与现实》（Playing and Reality，伦敦、纽约：Routledge，1989），5页。Winnicott 强调，过渡性客体本身并不是处于过渡中的东西。它所代表的是“主观世界与客观感知之物之间的中间地带”，而通过代表这个地带，它使婴儿能够逐步应对、最终跨越这个地带（3页）。换言之，它指的是这样一种物件：婴儿承认它是“非我”，却仍不能完全承认它属于外部现实。它使婴儿能够从一种近乎幻觉的内在心理现实，过渡到与他人共享的客观现实。

在前一种现实中，婴儿怀着无所不能的幻觉，把一切“非我”的物件都视为属于自己、由自己创造的东西；在后一种现实中，婴儿承认物件和他人与自己分离，并且先于自己、独立于自己而存在。

因此，有一点值得注意：过渡性客体除了必须承受婴儿带有攻击性的搂抱/毁损，还注定会被“撤回情感投注”，也就是失去意义（5页）。这意味着，要形成外部现实或共享现实的概念，就必须经历意义的丧失；要在伦理上承认他人与自己分离，并具有自主性，也必须如此。物的世界之所以能够具有客观性，前提是意义有所减退。而这种减退，是通过以暴力或兴奋的方式毁损一个物件，并见证它依然存在来实现的。由此可以进一步推论，为《温柔的纽扣》（Tender Buttons）和蓬热的《物之声》（Voice of Things）的“现实主义”提出论据。

108. “使身体的纤维放松、松弛、失去力量，由此为了享受而晕眩、消融、融化”：这是康德在《判断力批判》（Critique of Judgment）中对伯克关于美的论点所作的转述。参见 Kant，《判断力批判》，118页。

109. 关于审美趣味理论如何排除作为口腔感受的味觉，以及审美“趣味”如何悖论性地以厌恶或恶心为基础，参见 Pierre Bourdieu，《附言》（“Postscript”），载《区分：趣味判断的社会批判》（Distinction: A Social Critique of the Judgment of

Taste)，Richard Nice 译（剑桥，马萨诸塞州：哈佛大学出版社，1984）；以及 Jacques Derrida，《经济模仿》（“Economimesis”），《符号批评》（Diacritics）第11卷（1981年夏），2—25页。

不过，这种看似私人的感官，为何实际上最适合作为康德美学的隐喻基础？

Hannah Arendt 在《康德政治哲学讲稿》（Lectures on Kant's Political Philosophy）中对此作出了有说服力的解释，Ronald Beiner 译（芝加哥：芝加哥大学出版社，1989），66—68页。

110. 正如 Natalie Angier 所强调的，这种审美具有明确的生物学功能：“作为一个物种，人类最年幼的成员无助得令人怜悯，没有成年人的照看，他们甚至不能抬起头来吃奶。因此，人类必定天生就会对婴儿表达需求的任何迹象迅速而积极地作出反应。”Natalie Angier，《可爱因素》（“The Cute Factor”），《纽约时报》（New York Times），2006年1月3日。<http://www.nytimes.com/2006/01/03/science/03cute.html?pagewanted=all>（访问日期：2012年1月16日）。

原书第 273 页·PDF 第 287 页

111. Paul de Man，《作为面容抹除的自传》（“Autobiography as De-facement”），载《浪漫主义的修辞》（The Rhetoric of Romanticism，纽约：哥伦比亚大学出版社，1984），75—76页。

112. 参见 Walter Benjamin，《论波德莱尔的几个主题》（“On Some Motifs in Baudelaire”），载《启迪：论文与随想》（Illuminations: Essays and Reflections），Harry Zohn 译，Hannah Arendt 编（纽约：Schocken Books，1969），188页。

113. Stephen Siperstein 指出：“围绕‘可爱性’这个观念，以及它与人和动物之间关系……[以及]恐怖谷的联系，或许有许多有趣的问题可问。”参见 Stephen Siperstein，《穿越恐怖谷之旅》（“A Journey Through the Uncanny Valley”），2011年2月1日。<http://envirohumanities.wordpress.com/2011/02/page/4/>（访问日期：2012年1月29日）。

114. De Man，《作为面容抹除的自传》（“Autobiography as De-facement”），78页。

115. Jonathan Flatley，《沃霍尔善于呈现面孔》（“Warhol Gives Good Face”），载《波普出柜：酷儿沃霍尔》（Pop Out: Queer Warhol），Jennifer Doyle、

Jonathan Flatley 和 José Esteban Muñoz 编（达勒姆，北卡罗来纳州：杜克大学出版社，1996），116页。Flatley 作出了一个有帮助的澄清：马克思论述中的物化 / 人格化二分，分别从生产和消费这两个不同视角来呈现商品。

116. 参见 Bob Perelman 和 Francie Shaw，《游戏的身体》（Playing Bodies，纽约：Granary Books，2004）。

117. Harris，《可爱、古雅、饥饿与浪漫》（Cute, Quaint, Hungry and Romantic），7页。

118. Adorno，《美学理论》（Aesthetic Theory），53页。

119. 这里汇集的左派对先锋派的批评，见于以下著作：Bourdieu，《艺术的法则：文学场的生成与结构》（The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field），Susan Emanuel 译（斯坦福，加利福尼亚州：斯坦福大学出版社，1996）；Raymond Williams，《现代主义的政治：反对新的顺从者》（The Politics of Modernism: Against the New Conformists，伦敦：Verso，1989）；Peter Bürger，《先锋派理论》（Theory of the Avant-Garde），Michael Shaw 译（明尼阿波利斯：明尼苏达大学出版社，1984）；Paul Mann，《先锋派的理论之死》（The Theory-Death of the Avant-Garde，布卢明顿：印第安纳大学出版社，1991）；以及 Adorno，《美学理论》（Aesthetic Theory）。

120. Barrett Watten，《建构主义时刻：从埃尔·利西茨基到底特律泰克诺音乐》（“The Constructivist Moment: From El Lissitzky to Detroit Techno”），《谁在说话》（Qui Parle）第11卷（1997年秋冬），64页。

121. 关于这一点的进一步阐述，参见 Jan Mieszkowski，《想象的劳动：从康德到阿尔都塞的美学与政治经济学》（Labors of Imagination: Aesthetics and Political Economy from Kant to Althusser，纽约：福特汉姆大学出版社，2006），19页。

122. Roldophe Gasché，《形式的理念：重新思考康德的 [eset]》（The Idea of Form: Rethinking Kant's eset，斯坦福，加利福尼亚州：斯坦福大学出版社，2003），185页。

123. 关于诗歌的“原始、非论述性特征”，参见 Tiffany，《玩具媒介》（Toy Medium），69页。Barbara Johnson 在《对沉默的嫉羨》（“Muteness Envy”）中

，也对沉默的力量作出了一种有说服力、却很不相同的解释，载《女性主义的差异：文学、精神分析、种族与性别》（*The Feminist Difference: Literature, Psychoanalysis, Race, and Gender*，剑桥，马萨诸塞州：哈佛大学出版社，1997），129—156页。

124. Adorno，《美学理论》（*Aesthetic Theory*），79页；引自 NicholSEN，《精确的想象，晚期的作品》（*Exact Imagination, Late Work*），164页，译文有所不同。这里可以看出，在阿多诺的文本中，“沉默”并不总是与软弱相伴，也并不总是要被理解为软弱的同义词（尽管两者经常相伴，例如前文中，他把艺术作品描述为在目的问题面前“无助地沉默”）。正如

原书第 274 页·PDF 第 288 页

NicholSEN 的解读特别强调的，在阿多诺那里，自主艺术的沉默指的是它的非论述性。我们甚至可以把它理解为一种有力的拒绝：拒绝通过概念来表达意义。

125. Adorno，《美学理论》（*Aesthetic Theory*），78页；引自 NicholSEN，《精确的想象，晚期的作品》（*Exact Imagination, Late Work*），161页，译文有所调整。

126. Walter Benjamin，《论模仿能力》（“On the Mimetic Faculty”），载《文选》（*Selected Writings*）第2卷，720—722页；Benjamin，《关于民间艺术的几点意见》（“Some Remarks on Folk Art”），载《文选》第2卷，278—279页。

127. Harris，《可爱》（*Cute*），13页。

128. NicholSEN，《精确的想象，晚期的作品》（*Exact Imagination, Late Work*），162页。

129. Adorno，《最低限度的道德》（*Minima Moralia*），18页。

130. 感谢 Rob Halpern 提出关于现代主义散文诗与广告文案之间联系的观察。

131. 我在这里对可爱性中的拜物教与物化所作的论述，紧密沿用了 Jameson 关于这些概念对阿多诺意味着什么的论证。参见 Fredric Jameson，《晚期马克思主义：阿多诺，或辩证法的延续》（*Late Marxism: Adorno, or, The Persistence of the Dialectic*，伦敦：Verso，1990），180—181页。正文中简称LM。

132. 同上，130页。

133. Adorno，《论抒情诗与社会》（“On Lyric Poetry and Society”），42页；正文中简称“LPS”。

134. Adorno，《前提》（“Presuppositions”），载《文学札记》（Notes to Literature）第2卷，Shierry Weber NicholSEN 译（纽约：哥伦比亚大学出版社，1992），97页。转引自 NicholSEN，《精确的想象，晚期的作品》（Exact Imagination, Late Work），18页。

135. NicholSEN，《精确的想象，晚期的作品》（Exact Imagination, Late Work），18页。

136. 同上，6页。

137. Adorno，《最低限度的道德》（Minima Moralia），28页。

138. “当布莱希特或威廉·卡洛斯·威廉斯破坏诗意，使诗歌接近经验性报告时，实际产生的结果绝不是这样一份经验性报告。由于以论战的方式拒绝高亢的抒情语调，那些被转入审美单子的经验性句子，获得了完全不同的特质”（Adorno，《美学理论》[Aesthetic Theory]，123页）。

2. 仅仅有趣

1. Pierre Macherey，《文学生产理论》（A Theory of Literary Production），Geoffrey Wall 译（伦敦：Routledge，1978），3页。

2. 更确切地说，是把艺术看作一种确定的反思、把这种反思看作“形式”的观念。Walter Benjamin 指出，从这一刻起，“形式不再是美的表达，而是艺术作为理念本身的表达”。对形式的这一定义，标志着“美的概念……从整个浪漫主义艺术哲学中”首次“退却”；而在施莱格尔更早的著作中，有趣这一范畴的兴起已经预示了这种退却。Walter Benjamin，《德国浪漫主义中的批评概念》（“The Concept of Criticism in German Romanticism”），载《文选》（Selected Writings）第1卷，1913—1926，Marcus Bullock 和 Michael W. Jennings 编（剑桥，马萨诸塞州：哈佛大学出版社Belknap Press，1996），116—200页，此处见176—177页。

Schlegel, 《青年时期的散文著作》(Seine prosaischen Jugendschriften, 维也纳, 1906), 第2卷, 第426页; 转引自 Benjamin, 《德国浪漫主义中的批评概念》(“The Concept of Criticism”), 第159页。本雅明写道: “作品的内在倾向, 以及相应的内在批评标准, 就是作为作品基础、并铭刻在其形式中的反思。”因此, 对浪漫主义者来说, 关键是“为一种截然不同的批评奠定基础……这种批评不以评判为务, 它的重心不在于评价单个作品, 而在于揭示作品与其他一切作品、最终与艺术理念之间的关系”(第159页)。

在这个意义上, 对施莱格尔和诺瓦利斯而言, 批评就是“对作品的完成、完善和系统化”(第159页)。

但本雅明也着重指出, 把判断与批评分开, 尤其是把依据形式规则作出的评判与批评分开, 并不意味着浪漫主义的批评概念完全排除了判断(第177页)。相反, 正如施莱格尔围绕有趣建立的认识论美学所显示的, 对作品的判断隐含在批评性的反思活动本身之中。本雅明解释说, 对施莱格尔而言, “作品具有可批评性, 这本身就表明了对它作出的肯定性价值判断; 这种判断不能通过一项孤立的考察来作出, 而只能通过批评本身这一事实来作出。因为, 要确定反思是否存在, 除了它能否得到富有成果的展开, 也就是所谓的批评, 别无其他标准或准则”(第159—160页)。

Michael Warner 在引用同一段话时指出, 我们由此看到了一种批评概念的首次出现: 批评被理解为一种“模仿性的反身活动。在这种活动中, 批评者被认为是在明确呈现文本中潜在或隐蔽的反身性”。Michael Warner, 《非批判性阅读》(“Uncritical Reading”), 载 Jane Gallop 编, 《论争: 批判还是非批判》(Polemic: Critical or Uncritical, 纽约: Routledge, 2004), 第13—38页, 此处第17页。

因此, 浪漫主义的批评理论, 以及把艺术视为从根本上可以接受批评的理论, 也首次带来了“对美学中教条式理性主义的克服”。在这种理论中, 形式一旦被重新界定为“反思的绝对媒介”中的一个确定环节, 就不再能被理解为“判断艺术之美的规则”(Benjamin, 《德国浪漫主义中的批评概念》[“The Concept of Criticism”], 第158页)。

3. Warner, 《非批判性阅读》(“Uncritical Reading”), 第17、23页。

4. 同上, 第23页。

5. 的确，Warner 指出，判断与批评的分离甚至可以进一步追溯到亚里士多德的 kritikos（批评者）概念。亚里士多德“有条理地区分了自己的批评判断与观众或大众竞赛中公众的趣味判断”。同上，第25页。

6. “趣味的技术人员”：Macherey，《文学生产理论》（A Theory of Literary Production），第14页；“日渐衰减，直至消失”，以及当下把批评等同于说明和阐释的做法：Warren Montag，《路易·阿尔都塞》（Louis Althusser，纽约：Palgrave Macmillan，2003），第51、49页。关于从症候式阅读转向其他阅读方式，参见 Rita Felski，《导论》（“Introduction”），载《文学的用途》（The Uses of Literature，伦敦：Blackwell，2008），第1—22页；Stephen Best 和 Sharon Marcus，《表层阅读：导论》（“Surface Reading: An Introduction”），《再现》（Representations）108（2009年秋）：第1—21页。

7. Montag，《路易·阿尔都塞》（Louis Althusser），第51页。

8. 参见 Michel Foucault，《知识考古学》（Archaeology of Knowledge），A. M. Sheridan Smith 译（纽约：Routledge，2002），第38页。

原书第 276 页·PDF 第 290 页

10. Albert O. Hirschman，《激情与利益：资本主义获胜之前支持它的政治论证》（The Passions and the Interests: Political Arguments for Capitalism before its Triumph，普林斯顿，新泽西州：Princeton University Press，〔年份及引文页码不清〕）。

11. Isabelle Stengers，《权力与发明：为科学定位》（Power and Invention: Situating Science），Paul Bains 译（明尼阿波利斯：University of Minnesota Press，1997），第85页。

12. Bruno Latour，《重组社会：行动者网络理论导论》（Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory，牛津：Oxford University Press，2007），第131页。

13. 索尔·勒维特指出：“‘使你感到有趣’，意味着它以某种方式在你与它、你与对象、你与艺术对象之间架起一座桥梁。”转引自 Frances Colpitt，《极简艺术：批评视角》（Minimal Art: The Critical Perspective，西雅图：University of Washington Press，1993），〔页码不清〕。

14. Stengers, 《权力与发明：为科学定位》(Power and Invention), 第92页。
 15. Mikhail Epstein, 《有趣》("The Interesting"), Igor Klyukanov 译, 《谁在说话》(Qui Parle) 18.1 (2009): 第75—88页, 此处第79页。
 16. Steven Knapp, 《文学兴趣：反形式主义的限度》(Literary Interest: The Limits of Anti-Formalism, 剑桥, 马萨诸塞州: Harvard University Press, 1993), 第27页。
 17. 斯坦利·卡维尔在解读康德的审美判断时, 强调了这种强制性。参见 Stanley Cavell, 《后天的哲学》(Philosophy the Day after Tomorrow, 剑桥, 马萨诸塞州: Harvard University Press, 2005), 第9、67页。关于这一康德解读所包含的更充分的意义, 另见《非同寻常之物》("Something out of the Ordinary"), 第7—27页, 以及《弗雷德·阿斯泰尔主张赞美的权利》("Fred Astaire Asserts the Right to Praise"), 第61—82页。
- 卡维尔还谈到, 他“从康德对审美判断的普遍性和必然性的描述中推导出批评的任务。具体来说, 审美判断要求他人认同它对对象的反应, 即一种不依靠概念的愉悦; 它的普遍性和必然性就以这种要求为基础。因此, 批评成为一项工作: 可以说是在事后, 确定对象在发挥作用时所产生的愉悦和价值的根据, 也就是塑造这种愉悦和价值的概念”(第67页)。
18. 同上, 第6页。
 19. 参见 Cavell, 《后天的哲学》(Philosophy the Day after Tomorrow), 第9页。康德关于审美判断和道德判断的论述, 以及奥斯汀的日常语言哲学, 都表明人类运用理性能力的方式并不限于发现真理。Nelson Goodman、S. Chandrasekhar 等人认为, 即使在科学中也是如此。他们主张, 审美判断显然不能按真假来判定, 但它始终在科学中发挥着作用。参见 Nelson Goodman, 《艺术的语言: 通向符号理论的方法》(Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols, 印第安纳波利斯: Hackett, 1976); S. Chandrasekhar, 《真与美: 科学中的美学与动机》(Truth and Beauty: Aesthetics and Motivations in Science, 芝加哥: University of Chicago Press, 1987)。
 20. Frank Sibley, 《走近美学: 哲学美学论文集》(Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics), John Benson、Betty Redfern 和

Jeremy Roxbee Cox 编（牛津：Oxford University Press，2001），第34、35、47页。

21. Alexander Baumgarten，《美学》（Aesthetica，希尔德斯海姆：Georg Olms，1961〔1750〕），第1节。拉丁文译文出自 Marc Redfield，《幻影式塑造：审美意识形态与成长小说》（Phantom Formations: Aesthetic Ideology and the Bildungsroman，伊萨卡，纽约州：Cornell University Press，1996），第6页。

原书第 277 页·PDF 第 291 页

22. Cavell，《后天的哲学》（Philosophy the Day after Tomorrow），第67、9页。

23. 由此产生的一个结果是：不存在任何非审美特征，仅凭它的出现就能排除我们把某物判断为有趣的可能。相比之下，体积庞大、质地粗糙和棱角尖锐，都可以排除把某物判断为可爱的可能。西布利把这些称为“使判断失效的特征”。它们是一个关键依据，说明审美评价的理由与审美评价本身一样，都要接受言语行为是否适切的标准检验。这些标准与逻辑上的真假标准类似，却又存在显著差别。

如同恭维、侮辱、打赌、诅咒、谴责和赞美，为基于感受的判断提供理由，不能被说成是真的或假的。但为支持这些判断而提出的理由，却可能使论证行为失效，或使它变得“不确切”。例如，你怀疑或不同意我把一件雕塑评价为可爱。为了说明自己的评价有道理，我却让你注意它大得令人感到威胁的体积、危险的锯齿状边缘，以及冰冷坚硬的金属外壳。这样的“论证”不能说是成功完成了；作为一种行动，它根本没有发生。

更重要的是，这些使判断失效的特征，让我们有可能为审美判断提出理由，并成功反驳或否定其他判断者的理由。换言之，它们使我能够说明：为什么你觉得“细腻”的那幅画，在我看来却并不细腻，而是“大胆”的。例如，我让你注意画面上大块的饱和色彩，它们的轮廓勾勒得很重，并与色相直接相反的其他色块并置。这些理由至少有可能让你相信，我的判断比你的判断更正确。然而，对“有趣”这一判断来说，并不存在使它失效的特征。

24. Friedrich Schlegel，《论希腊诗歌的研究》（On the Study of Greek Poetry），Stuart Barnett 译并编（奥尔巴尼：State University of New York Press，2001），第99页；下文简称 OSGP。

25. Giorgio Agamben, 《没有内容的人》(The Man without Content), Georgia Albert 译(斯坦福, 加利福尼亚州: Stanford University Press, 1999)。
26. “美……不是现代诗歌的理想; 它与有趣有本质上的区别”(Schlegel, OSGP, 第99页)。
27. A. O. Lovejoy, 《论早期德国浪漫主义中“浪漫”的含义: 第二部分》(“On the Meaning of ‘Romantic’ in Early German Romanticism: Part II”), 《现代语言札记》(Modern Language Notes) 32.2 (1917): 第65—77页, 此处第72页。
28. 无论美多么适合缓解这种不停歇的追求与渴望, 对施莱格尔来说, 它与自己所属的历史时代都融为一体, 因此不能直接重新引入现代使用。于是他认为, 批评家若诉诸美, 把它作为评价当代文学的标准, 就会发现这种做法徒劳无益。现代作家中, 批评家至多能找到“少数例外”, 可以“根据他们接近客观性的程度”来评价他们的作品。然而, “有趣〔仍然〕是现代实际采用的审美价值标准。把这种观点扩展到希腊诗歌, 就是把希腊诗歌现代化。谁若只觉得荷马有趣, 谁就是在亵渎他”(OSGP, 第83页)。

原书第 278 页 · PDF 第 292 页

30. 正如黑格尔所说: “对今天的艺术家而言, 拘束于某一特定题材, 以及只适合表现这一材料的方式, 都已成为过去……因此, 艺术家超越了特定的、被奉为神圣的形式和构造, 凭自己的意愿自由活动, 不再依赖于……从前使神圣与永恒之物能够为人所理解的那种观念方式。”现代艺术家由此成为一块“白板”, 脱离任何特定的世界观, 而他的作品也就变得仅仅有趣。G. W. F. Hegel, 《美学: 艺术哲学讲演录》(Aesthetics: Lectures on Fine Art), T. M. Knox 译, 2卷(牛津: Oxford University Press, 1975), 第1卷, 第605页。
- 译文经 Jan Mieszkowski 修改。参见他的《想象的劳动: 从康德到阿尔都塞的美学与政治经济学》(Labors of Imagination: Aesthetics and Political Economy from Kant to Althusser, 纽约: Fordham University Press, 2006), 第25页。
31. Novalis, 《论歌德》(“On Goethe”), 第472则, 转引自 J. M. Bernstein 编, 《德国古典与浪漫主义美学》(Classic and Romantic German Aesthetics, 剑桥: Cambridge University Press, 2003), 第233页。

32. 另一个例子是诺瓦利斯和施莱格尔本人偏爱的批评写作形式：一系列带编号的箴言或片段，明确为在期刊上连续发表而写。

33. Mieszkowski，《想象的劳动》（*Labors of the Imagination*），第26页。

34. 同上，第26—27页。

35. 关于现代文学的“无政府状态”，参见 Schlegel，OSGP，第19、20、22、29页。

36. 同上，第98—99页。

37. 施莱格尔写道：“席勒关于感伤诗人的论述……加深了我对以有趣为特征的诗歌的认识……如果我在这篇文章寄给出版者之前就读过它，那么其中讨论……现代诗歌原本就带有的人为性质的部分，就不会如此不完善”（同上，第97页）。

38. 施莱格尔带着几分竞争意味暗示，席勒所说的“感伤”，其实可以被看作更广泛的审美范畴“有趣”（*interessante*）中的一个可变组成部分。他写道：“有趣诗歌的范围并不止于……感伤诗歌；根据感伤与特征性之间的关系，有趣诗歌中也可以存在一种类似风格的东西”（同上，第99页；着重号为原文所有）。

39. Lovejoy 认为，这一转变也部分源于在此期间发表的席勒《论素朴的诗与感伤的诗》（“*On Naive and Sentimental Poetry*”）的影响；参见 Lovejoy，《论早期德国浪漫主义中“浪漫”的含义》（“*On the Meaning of ‘Romantic’ in Early German Romanticism*”），第74页。

40. Kathleen M. Wheeler 编，《德国美学与文学批评：浪漫主义反讽家与歌德》（*German Aesthetic and Literary Criticism: The Romantic Ironists and Goethe*，剑桥：Cambridge University Press，1984），第31页。

41. Lovejoy，《论早期德国浪漫主义中“浪漫”的含义：第二部分》（“*On the Meaning of ‘Romantic’ in Early German Romanticism: Part II*”），第67页。

42. Leslie A. Willson 编，《德国浪漫主义批评：诺瓦利斯、施莱格尔、施莱尔马赫及其他人》（*German Romantic Criticism: Novalis, Schlegel, Schleiermacher, and Others*，纽约：Continuum，1982），第108页。

43. 同上，第67页。正如瓦尔特·本雅明强调的：“因此，我们应当把……‘浪漫’一词的根本含义理解为‘小说式的’〔*romangemäss*〕。”Benjamin，《德国浪漫主义中的批

评概念》（“The Concept of Criticism”），第173页。

原书第 279 页·PDF 第 293 页

44. 同上，第107页。

45. “古怪的奇行与缺点”：Schlegel，OSGP，第33页。这种变化与 Anita Law 在定量研究中发现的一次转变相吻合。她研究了18世纪英语小说和游记中“有趣”一词的使用情况（Anita Law，《有趣，1701—1800》〔“Interesting, 1701–1800”〕，未发表论文）。在18世纪上半叶，这个词主要与“主题”（即题材）联系在一起，尤其涉及政治、经济、法律和宗教事务（“政府政策、战争、受压迫者，以及人与上帝的关系”），也与她所谓的“以事件为基础的名词”（如“情况”）联系在一起。

但 Law 认为，“从1789年开始，有趣开始修饰或吸引另一类名词”：游记中的具体物体，如“道路”，以及小说中的人物或个人特质。

Law 将自己的研究发现与对《非洲人奥劳达·埃奎亚诺，又名古斯塔夫斯·瓦萨的生平趣闻：本人自述》（The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African: Written by Himself）和《有色人种女子》（Woman of Colour）的解读结合起来。她认为，到18世纪末，英语小说中的“有趣”成为一种处理人与物之间复杂边界的方式。因此，Law 提出，“有趣起着一种拟人化的作用”。这既适用于物，也适用于那些处在人与物之间的过渡地带的人：被殖民者、奴隶、女性。

她认为，正是在这一特定背景下，有趣开始在熟悉感与他异性的体验之间起到中介作用：“有趣并非只是任意地把物的性质强加于人，或把人的身份赋予物。在这一时期，有趣作为一种情感体验而非智性体验出现，其重要之处在于：它为一种相似性与他异性的体验、人与物能够相互渗透的体验赋予了名称。这是在面对资本主义、殖民主义和帝国时，感到自身能动性正在消退的一种令人迷失方向的感受。它原本无法被命名，因为它既新颖又独特，还没有语言能够表达它”（第14页）。

在此基础上，Law 认为，把有趣用于人，并非物化人和 / 或使人失去人性。相反，它有着很强的伦理意味，甚至带有列维纳斯式的伦理维度：它在承认熟悉感的同时，仍然承认他者的他异性。

46. Wheeler，《德国美学与文学批评》（German Aesthetic and Literary Criticism），第128页。

47. Benjamin, 《德国浪漫主义中的批评概念》(“The Concept of Criticism”), 第160、175页。

48. 同上, 第174—175页。

49. Wheeler, 《德国美学与文学批评》(German Aesthetic and Literary Criticism), 第52、53页。

50. 同上, 第50页。

51. 同上, 第108页。

52. 不过, 施莱格尔承认, 相比理查森和菲尔丁的小说, 他更喜欢塞万提斯的《堂吉珂德》(Don Quixote)、狄德罗的《宿命论者雅克》(Jacques the Fatalist), 以及斯特恩的《项狄传》(Tristram Shandy) 这类“阿拉伯式花纹”作品。参见 Friedrich Schlegel, 《论不可理解性》(“On Incomprehensibility”) 和《雅典娜神殿片段》(“Athenaeum Fragments”), 载 Wheeler, 《德国美学与文学批评》(German Aesthetic and Literary Criticism), 分别见第32—40页及第116则、第46—47页。

另见 Schlegel, 《批评片段》(“Critical Fragments”), 载《德国美学与文学批评》(German Aesthetic and Literary Criticism), 第117则、第44页: “诗歌只能通过诗歌来批评。对艺术作品作出的批评判断, 如果本身不是一件

原书第 280 页·PDF 第 294 页

艺术作品, 就在艺术领域中不享有公民权。”关于德国浪漫主义文学计划各个方面的精彩综述, 参见 Wheeler, 《德国美学与文学批评》(German Aesthetic and Literary Criticism) 导论, 第1—27页。

53. 同上, 第49页。

54. 同上, [页码OCR为“09”, 无法确定]。

55. Willson, 《德国浪漫主义批评》(German Romantic Criticism), 第110页。

56. Wheeler, 《德国美学与文学批评》(German Aesthetic and Literary Criticism), 第64、65页。《威廉·迈斯特》之所以特别“有趣”, 在于它以一个相对独立的情节段落构成, 要求读者不断协调部分与整体之间的关系。施莱格尔指出, 尽管读者

可能会因“各个部分性质不同”而感到“不安”，但“真正具有系统直觉的读者，也就是具有整体感、或者能够预感整个世界的读者——正是这种感觉使〔人物〕威廉如此有趣——会在整部作品中始终意识到我们或许可以称为它的个性和鲜活独特性的东西”（同上，第65页）。

57. Wheeler, 《德国美学与文学批评》（German Aesthetic and Literary Criticism）导论，第2页。

58. G. W. F. Hegel, 《美学导论讲演录》（Introductory Lectures on Aesthetics），Michael Inwood 和 Bernard Bosanquet 译（纽约：Penguin, 2004），第72页。对于有趣这一范畴，体验到“更多”或“更大”，并不会通向客观意义，而是通向主观的独特性。浪漫主义反讽也与此相似：在黑格尔看来，它反映了“自我向自身的集中，在这种集中中，一切纽带都被切断了”。

59. 同上，第72、70页。

60. 关于黑格尔对有趣的指责，更详细的评论见 Edgar Wind, 《艺术与无政府状态：1960年里斯讲座》（Art and Anarchy: The Reith Lectures, 1960，纽约：Alfred A. Knopf, 1963），第11—15页。

61. 黑格尔明确强调，艺术作品“应当在我们眼前呈现一种内容，但不是呈现内容本身的普遍性，而是呈现其普遍性已被彻底个体化、并在感官上具体化的内容”。G. W. F. Hegel, 《美学：艺术哲学讲演录》（Aesthetics: Lectures on Fine Art），T. M. Knox 译，2卷（牛津：Oxford University Press, 1975），〔卷次及页码不清〕。

62. Benjamin H. D. Buchloh, 《观念艺术，1962—1969：从管理美学到制度批判》（“Conceptual Art, 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”），载 Alexander Alberro 和 Blake Stimson 编，《观念艺术：批评文选》（Conceptual Art: A Critical Anthology，剑桥，马萨诸塞州：MIT Press, 1999），第519页。

63. “抽象命题”：Hegel, 《美学》（Aesthetics），第51页。“诗歌越成为科学，也就越成为艺术。如果诗歌要成为艺术，如果艺术家要彻底理解并认识自己的目的和手段、困难和题材，那么诗人就必须对自己的艺术进行哲学思考”（Schlegel, 《雅典娜神殿片段》〔Athenaeum〕第255则，载 Wheeler, 《德国美学与文学批评》〔German Aesthetic and Literary Criticism〕，第50页）。

64. Willson, 《德国浪漫主义批评》(German Romantic Criticism), 第120页。
65. Wheeler, 《德国美学与文学批评》(German Aesthetic and Literary Criticism), 第49、50页。
66. Silvan Tomkins, 《情感、意象、意识》(Affect, Imagery, Consciousness), 4卷(纽约: Springer, 1962—1992), 第1卷, 第347页。
67. William James, 《心理学原理》(The Principles of Psychology), 2卷(1890) (纽约: Dover, 1950), 第1卷, 第403页。感谢 Joe DiMuro 提供这一参考文献。

原书第 281 页·PDF 第 295 页

68. 可以说, 这种依附使对象具体化, 让它变得可以理解, 或能被经验所把握; 在这样做的时候, 这种依附也使自身具体化。因此, 对道德困境的兴趣成为一种明确的伦理兴趣; 对作者能动性的兴趣则成为一种明确的文学兴趣。兴趣这种感受所“选择”的对象, 似乎有能力决定我们会将这种兴趣说成从一开始就属于哪一类。

兴趣会立即被它的对象赋予某种特定性质, 这似乎是这种不确定感受独有的特点。例如, 我们不会根据恐惧或喜悦所依附的对象类型, 来细分这些感受。我们会区分伦理兴趣与文学兴趣, 却不会区分美洲狮式恐惧与雷暴式恐惧。因此, 兴趣不只是使对象具体化的感受, 也是一种使自身具体化的感受。作为支撑有趣这一范畴的情感, 它使我们在审美中体验对象与所属类别的差异, 同时似乎也明确邀请我们把它自身区分为不同类别。

69. Edmund Husserl, 《经验与判断》(Experience and Judgment), James Spencer Churchill 和 Karl Ameriks 译(埃文斯顿, 伊利诺伊州: Northwestern University Press, 1975), 第82页。

70. 尽管有趣可能含义模糊、内容极少, 它仍然直接涉及我们的认知能力, 而可爱和滑稽则不以这种方式涉及认知能力。有趣在时间中的展开提醒我们: 即使审美形式无法被规定性判断所把握, 对形式的感知也并不完全脱离认知活动。正如胡塞尔强调的, 对兴趣对象的感知绝不是被动的。同样, 按照 Rodolphe Gasché 对康德的解读, “形式”主要指主体进行的一项活动, 而不是她感知到的一件东西。参见 Rodolphe Gasché, 《形式的理念: 重新思考康德美学》(The Idea of Form: Rethinking Kant's Aesthetics, 斯坦福, 加利福尼亚州: Stanford University Press, 2003)。

胡塞尔最终把自我持续不断地转向作为“主题”的对象，与包含这种转向在内的“更广泛的兴趣概念”区分开来，这更能说明上述观点。在这个更广泛的概念中，“兴趣活动”应被理解为“不仅包括那些我在主题上转向某个对象的活动，例如感知它，然后彻底考察它；而且一般地包括自我转向某物的每一项活动，无论是短暂的还是持续的，也包括自我与某物共在（interesse）的每一项活动”（同上，第86页）。

一方面是强烈投入的“主题性”兴趣，另一方面是也包含较短暂状态的一般兴趣。这种区分对应着有趣似乎始终在专注与分心之间摇摆的情形。尽管胡塞尔强调，“转向”的意向还不是意志性的，而是“属于正常感知本质的努力中的一个环节”，但他补充说，在“更高的层次上，这种努力也可以采取真正的意志活动的形式，即求知的意志”（第86页；着重号为原文所有）。

他进一步说明：“我们在这里谈到兴趣，是因为有一种感受与这种努力相伴。的确，它是一种积极的感受，但不能把它与从对象中获得的愉悦混淆。”因为，即使对象被“给予负面评价”，或具有“令人厌恶的性质”，它们也能唤起兴趣（第85页；着重号为原文所有）。

71. Mieszkowski，《想象的劳动》（Labors of Imagination），第112页。

72. Epstein，《有趣》（“Interesting”），第86页。

原书第 282 页·PDF 第 296 页

73. Mieszkowski，《想象的劳动》（Labors of Imagination），第113页。Anita Law 在解读《奥劳达·埃奎亚诺生平趣闻》（The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano）时，也提出了与最后这一点相近的看法。她认为，文本中的“有趣”经常被用作被殖民者与殖民者之间的情感接点：两个人由一件“有趣”的物品，或由对同一物品的审美愉悦联系起来。

这样，读者就能以一种并非完全具有压迫性的方式，“略去并抚平差异”。Law，《有趣，1701—1800》（“Interesting, 1701-1800”），第12页。

74. Mieszkowski，《想象的劳动》（Labors of Imagination），第113页。

75. 参见 Sigmund Freud，《力比多理论》（“The Libido Theory”，1923），载 Philip Rieff 编，《一般心理学理论》（General Psychological Theory，纽约：Collier，1963），第180—184页。

76. Teresa Brennan, 《情感的传递》(The Transmission of Affect, 伊萨卡, 纽约州: Cornell University Press, 2004), 第128、131页。

77. 同上, 第105页; 着重号为引者所加。

78. 同上, 第24页。不过, 一个值得注意的现象是: 正如政治家和经济学家经常谈论利益, 却很少谈论有趣, 施莱格尔也谈论有趣, 却不提兴趣或利益。这提示我们, 这两个词的含义在某种程度上已经脱离了联系; 也可能是施莱格尔有意把它们拉开距离。

79. Brennan 描述了一种尚未被赋予特定性质的、处于零度的感受。它与其他感受彻底分离, 因此能够帮助主体辨认其他感受, 并区分它们的性质。这样的描述也就赋予它连接情感与认知的作用。

利奥塔在解读康德关于审美判断作为反思性判断的理论时, 也辨认出一种同样不确定、却能为批判性思考“指引方向”的“感受”。反思性判断需要为一个既定的特殊事物, 寻找尚未给出的普遍原则或规则。这与“规定性”判断不同, 后者把特殊事物归入已经给定的规则之下。参见 Jean-François Lyotard, 《崇高分析论讲义: 康德的〈判断力批判〉》(Lessons on the Analytic of the Sublime: Kant's Critique of Judgment), Elizabeth Rottenberg 译(斯坦福, 加利福尼亚州: Stanford University Press, 1994), 第7页。

利奥塔解释说, 康德发现, 审美愉悦揭示了“反思”、进而揭示了“批判性思考”的某种特征, 而同样属于反思性判断的目的论判断却无法揭示这种特征。批判性思考按定义就是反思性的, 因为“它尚未拥有自己试图使用的概念”(第6页)。这是因为, 审美判断“从‘心灵’的角度〔作为纯粹愉悦〕来看, 并不提出任何知识主张, 而且……除了自身之外, 不追求任何其他东西”。因此, 它呈现了处于最简状态的反思性判断。

由于“在审美判断中, 反思……被剥去了它的客观的、目的论的功能”, 它就蕴藏着批判性思考一般如何展开的秘密, 即其“方式”而非方法的秘密(第6页)。这种“方式”是什么?“思想必须‘停留’, 必须暂停对它自以为知道的东西的认同。它必须保持开放, 迎接将为它的批判性考察指引方向的东西: 一种感受”(第7页)。

因此, 正如利奥塔的解释所强调的, 早在康德那里, 感受似乎就已与反思性思考的运作交织在一起。尽管康德反复提醒我们, 审美反思“对其对象的认知毫无贡献……〔而〕只能归属于对作出判断的主体的批判”, 也就是对她的能力界限的划定。参见

Kant, 《判断力批判》(Critique of Judgment) 导论第VII节; 转引自 Lyotard, 第5页。

原书第 283 页·PDF 第 297 页

当代人判断事物有趣时, 所依据的是一种微弱、难以确定的感受。这或许类似于那种不带明确限定的感受: 它让思想得以“逗留”, 从而帮助“引导……批判”。利奥塔解释道: “[在康德看来,] 任何思考活动……都伴随着一种 [愉快或不快的] 感受, 向思想表明它的‘状态’。但这种状态, 无非就是表明这一状态的感受本身”(11)。因此, 批判性思想所依赖的反思, “首先就是思想能够通过自身的状态了解这一状态的能力, 而衡量它的手段, 除了感受本身, 再无其他”。审美判断以独特的方式揭示了这一点。它依据感受而非概念, 因此“揭示了反思处于更为‘自主’的状态, 可以说, 是赤裸的状态”(6; 原文强调)。

同样, 我们也可以说, 支撑有趣这一范畴的那种不带明确限定的兴趣感受, 揭示了审美判断最赤裸、最简约的状态。这或许解释了为什么有趣会以当代其他审美范畴所没有的方式, 引出关于感受型判断的理论问题: 它对审美经验是否必不可少? 它与基于概念的判断之间, 那种含混的关系究竟是什么? 它与批判性阐释是否有关?

80. Ralph Barton Perry, 《价值的一般理论: 从兴趣出发理解其意义和基本原则》(General Theory of Value: Its Meaning and Basic Principles Construed in Terms of Interest) (马萨诸塞州剑桥: 哈佛大学出版社, 1954), 115。关于 Perry 的兴趣理论及其对极简主义雕塑家 Donald Judd 的影响, 参见 David Raskin, 〈Judd 的道德艺术〉(“Judd’s Moral Art”), 载 Nicholas Serota 编《Donald Judd》(Donald Judd) (伦敦: 泰特出版社, 2004), 79—95; 以及 James Meyer, 《极简主义: 20世纪60年代的艺术与论争》(Minimalism: Art and Polemics in the 1960s) (康涅狄格州纽黑文: 耶鲁大学出版社, 2001), 140—141。

Judd 明确接受了以“有趣”作为艺术的审美标准。

81. 启蒙运动前后的哲学家都曾把好奇心视为理论背后的这种驱动力。参见 Hans Blumenberg, 《现代时代的合法性》(The Legitimacy of the Modern Age), Robert M. Wallace 译 (马萨诸塞州剑桥: 麻省理工学院出版社, 1985)。Perry, 《价值的一般理论》(General Theory of Value), 115。

82. Perry, 《价值的一般理论》(General Theory of Value), 115。

83. Cavell, 《后天的哲学》(Philosophy the Day after Tomorrow), 11。

84. 正因如此, Silvan Tomkins 将兴趣这种情感称为“再看一眼”, 尤其是在它能够引发惊愕, 而惊愕“又会唤起进一步的兴趣”时(《情感、意象、意识》[Affect, Imagery, Consciousness], 1:339)。Edgar Wind 引用 Thomas Love Peacock 的《海德朗庄园》(Headlong Hall, 1816), 表达了类似的看法: “请问, 先生, 当一个人第二次绕着园地走一圈时, 您用什么名称来区分这种特征呢?” Wind, 《艺术与无政府状态》(Art and Anarchy), 116, 注20。

85. Philip Fisher, 《惊奇、彩虹与罕见经验的美学》(Wonder, the Rainbow, and the Aesthetics of Rare Experiences) (马萨诸塞州剑桥: 哈佛大学出版社, 1998), 1。另见 Karl Heinz Bohrer, 《突发性: 论审美显现的瞬间》(Suddenness: On the Moment of Aesthetic Appearance), Ruth Crowley 译(纽约: 哥伦比亚大学出版社, 1994)。

86. Tomkins, 《情感、意象、意识》(Affect, Imagery, Consciousness), 1:348。

87. 同上, 363、349。

原书第 284 页·PDF 第 298 页

88. Pamela Lee 在《时间恐惧症》中指出, “持续不止”所指的时间, 既与费尔南·布罗代尔的“长时段”有关, 也与黑格尔的“坏无限”观念有关。这种关系是 Lee 解读 Michael Fried 的《艺术与物性》以及总体考察20世纪60年代艺术时的核心。参见 Lee, 《时间恐惧症: 论20世纪60年代艺术中的时间》(Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s) (马萨诸塞州剑桥: 麻省理工学院出版社, 2006), 260—308。

89. Lyotard, 《崇高分析论讲义》(Lessons on the Analytic of the Sublime), 55、64。

90. Perry 很可能会认为, 它同时面向未来和过去的时间取向, 直接源于兴趣这种感受。他将这种感受描述为“期待”与某种“主导倾向尚未实现的各个阶段”之间的协调, 而这种倾向“在任何给定时刻, 都支配着[我们]整个机体”(《价值的一般理论》[General Theory of Value], 183)。关于“不完整感”与现代人的强迫观念、强迫行为及其时间特征之间的关系, 参见 Jennifer Fleissner, 《女性、强迫与现代性: 美国自然主义的时刻》(Women, Compulsion, Modernity: The Moment of

American Naturalism) (芝加哥:芝加哥大学出版社,2004),61。

91. Perry,《价值的一般理论》(General Theory of Value),250、183。

92. Goodman,《艺术的语言》(Languages of Art),99—126。值得注意的是,把利息理解为货币增值的经济观念,也体现了这种“在时间上指向未来”的特点。

93. 施莱格尔所论述的“interessante”(有趣)风格具有相对主义性质,因为这种美学讨论的是差异,以及通过比较来区分个体;但作为审美判断的“有趣”判断并不具有这种性质。有趣总是意味着一种可能:以后再次接触这个对象时,人们或许会修正最初对它的评价。但称一个对象有趣,仍然是在声称它客观上有趣。

事实上,判断一个对象有趣,就是声称每个接触它的人都会产生这一特定的感受,都会有这一特定的期待:以后再次接触它时,自己最初的评价或许会改变。即使没有标准,仍然要求判断具有普遍有效性——对康德来说,这正是最终把审美判断与口味判断区分开来的地方。这种要求似乎很难与另一种怀疑相协调:有趣这一审美判断只适用于范围有限的话语共同体。我将在本章最后讨论这个问题。

94. 戈特霍尔德·莱辛在《拉奥孔》中,也暗示了有趣与短暂之间的联系。当时,他正在论述现代文学与古典艺术之间的重要区别,其中包括:现代文学并不局限于表现美,也不能被归结为对美的表现。

莱辛指出,造型艺术不适合表现短暂的状态,因此偏好表现已经完成的行动。他举了如下例子:“例如,当拉奥孔叹息时,想象可以听见他呼喊;但如果他已经呼喊,想象就既不能再上升一步,也不能再下降一步,否则就会看到他处于一种更可忍受、因而也更不有趣的状态”(III,124;强调为我所加)。因此,莱辛暗示:(1)“有趣”是“可忍受”的反义词,因而也是“短暂”的同义词;(2)产生有趣的是现代诗歌或文学,它与

原书第 285 页·PDF 第 299 页

古典雕塑形成鲜明对照,因为诗歌或文学是一种表现变化的艺术,尤其适合表现混合、复合或相互矛盾的状态:“只有诗人掌握着这种艺术……把消极特征与积极特征结合起来,将两种面貌融为一体……难道就因为造型艺术家不能使用这种手法,诗人也必须放弃它吗?如果绘画自称是诗歌的姐妹,那么至少请这位妹妹不要嫉妒姐姐,也不要企图夺走姐姐身上那些不适合自己的装饰”(VII,125)。Gotthold Lessing,《拉奥孔》(Laocoon),Ellen Frothingham 译[拉丁文]、William

Cullen Bryant 译 [希腊文] (纽约 : 法勒、斯特劳斯与吉鲁出版社 , 1957、1965) , 节选载 Steven M. Cahn、Aaron Meskin 编《美学 : 综合选集》(Aesthetics: A Comprehensive Anthology) (牛津 : 布莱克韦尔出版社 , 2007) , 124。

95. 正如 Fisher 所写 : “两百年来 , 我们围绕崇高 , 为一种实际上并不存在、即便存在我们也不会喜欢的艺术 , 建立起越来越复杂的理论” (Fisher , 《惊奇》 [Wonder] , 3)。

96. Immanuel Kant , 《判断力批判》(Critique of Judgment) , J. H. Bernard 译 (纽约 : 哈夫纳出版社 , 1951) , 45。

97. 关于有趣与无聊之间的辩证关系 , 为什么对女性主义及其他重视时代切合度的政治话语尤其棘手 , 参见 Jane Elliott , 〈女性主义理论的时效〉(“The Currency of Feminist Theory”) , 《美国现代语言协会会刊》(PMLA) 121 (2006年10月) : 1697—1703, 1700。文章对此作了更深入的分析 , 因为这种对时代切合度的重视 , “不可避免地将 [女性主义] 卷入新颖、兴趣与价值之间的关系 , 而这种关系正是现代性的特征”。

98. Agamben , 《没有内容的人》(Man without Content) , 4。

99. “康德说 , 美是‘不涉及利害而使我们愉悦的东西’。不涉及利害 ! 请把这个定义与一位真正的‘观众’和艺术家所提出的定义比较一下——司汤达曾把美称为 une promesse de bonheur [幸福的许诺]。无论如何 , 他拒绝并否定了康德所强调的审美状态的那一点 : le désintéressement [无利害性]。谁是对的 , 康德还是司汤达 ? ” (Friedrich Nietzsche , 引自 Agamben , 《没有内容的人》[Man without Content] , 1—2 ; 原文强调。)

尼采的语气凸显出 , 有趣从情感微弱的角度向无利害性提出挑战 , 是多么有悖直觉。因为对“无利害的愉悦”的批判 , 通常往往以激烈的情绪为这种愉悦本身发声。

Antonin Artaud 的下面这段话也说明了这一点 : “一种真正的文化 , 以一种强烈利己的……也就是涉及利害的艺术观 , 反对我们那种无利害而呆滞的艺术观。”Antonin Artaud , 《戏剧及其重影》(The Theater and Its Double) , Mary Caroline Richards 译 (纽约 : 格罗夫出版社 , 1994) , 10—11 ; 引自 Agamben , 《没有内容的人》(Man without Content) , 2—3 (原文强调)。

除了尼采和阿尔托以强烈情感、并为强烈情感所作的无利害性批判，我们还可以加上皮埃尔·布迪厄的批判。在他看来，“纯粹的”趣味判断，与再生产带有贬抑意味的区分的阶级利益，紧密相连。因此，无利害的“趣味”开始显得像它在情绪上强烈的对立面：对他人趣味的反感或厌恶。参见 Pierre Bourdieu, 《区分：趣味判断的社会批判》(Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste), Richard Nice 译(马萨诸塞州剑桥：哈佛大学出版社, 1984), 38。值得注意的是, 在《区分》对法国工人阶级趣味的调查中, 布迪厄把“有趣”与“美”、

原书第 286 页·PDF 第 300 页

“丑”和“无意义”并列, 作为四种可能的回答选项。

100. 关于这一主题, 参见 Mark McGurl, 《小说艺术：亨利·詹姆斯之后美国小说中的提升》(The Novel Art: Elevations in American Fiction after Henry James) (新泽西州普林斯顿：普林斯顿大学出版社, 2001); 以及 Dorothy Hale, 《社会形式主义：从亨利·詹姆斯至今的小说》(Social Formalism: The Novel from Henry James to the Present) (加利福尼亚州斯坦福：斯坦福大学出版社, 1998)。

101. Henry James, 〈小说的艺术〉(“The Art of Fiction”), 载《批评的缪斯：文学批评选集》(The Critical Muse: Selected Literary Criticism) (纽约：企鹅出版社, 1987), 191。

102. 同上, 195。

103. 詹姆斯引用的是乔治·艾略特的话：“人类情感的珍宝，就承载在这些脆弱的容器里，穿越岁月，不断向前。”Henry James, 《一位女士的画像》序言 (preface to The Portrait of a Lady), Patricia Crick、Geoffrey Moore 编 (纽约：企鹅经典, 2003), 48。关于“小说大厦”的比喻, 以及詹姆斯担心“一个自负女孩那纤细的身影”能否为它提供足够充实的“题材”, 参见47—51。

104. 同上, 47。一次 Google 搜索显示, 《一位女士的画像》(包括序言)中, “interest”或“interests”出现52次, “interested”出现31次, “interesting”出现89次: 这个词的各种形式总计出现172次。这与“marriage”“marry”或“married”出现的总次数大致相等, 后者为171次。如果说施莱格尔似乎刻意要将有趣的概念与利益或兴趣分开——这或许与他首先要把有趣确立为审美范畴的努力相一致——那么詹姆斯显然没有这样做。

105. Felski, 《超越女性主义美学：女性主义文学与社会变革》(Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change) (马萨诸塞州剑桥：哈佛大学出版社, 1989), 84。在詹姆斯的小说里, 最“有趣”的人物往往是中产阶级白人女性。这或许是因为, 作为特定历史中的人, 她们在当时所面对的可能与现实之间的张力, 似乎格外尖锐。
106. Epstein, 〈有趣〉(“Interesting”), 82。
107. Latour, 《重新组装社会》(Reassembling the Social), 45。
108. Mieszkowski, 《想象的劳动》(Labors of Imagination), 114。
109. Raymond Williams, 《关键词：文化与社会词汇》(Keywords: A Vocabulary of Culture and Society), 修订版(纽约：牛津大学出版社, 1985), 172—173; 引自 Epstein, 〈有趣〉(“Interesting”), 81。
110. James, 〈小说的艺术〉(“Art of Fiction”), 191—192。
111. Gertrude Stein, 〈亨利·詹姆斯〉(“Henry James”), 载 Catherine R. Stimpson 编《格特鲁德·斯坦作品集, 1932—1946》(Gertrude Stein: Writings, 1932–1946), 收录《沉思中的诗节》(Stanzas in Meditation)、《美国讲演》(Lectures in America)、《美国的地理史》(The Geographical History of America)、《艾达》(Ida)、《布鲁西与威利》(Brewsie and Willie) 及其他作品(纽约：美国文库, 1998), 153。
112. Uvedale Price, 《如画论集》(Essays on the Picturesque), T. D. Lauder 编(1842; 初版1794, 1810年修订增补); 引自 Wind, 《艺术与无政府状态》(Art and Anarchy), 116, 注20。要进一步思考有趣与如画之间的关系, 以及有趣与惊奇之间的关系, 我们也可以像 Wind 在同一条注释中建议的那样, 考察 Thomas Love Peacock 的讽刺小说《海德朗庄园》(Headlong Hall, 1816) 中的以下对话:

原书第 287 页·PDF 第 301 页

> “先生,” Milestone 先生说, “请您务必把如画与美区分开来。”

>

> “我要区分吗?” Patrick 爵士说, “哎呀! 我偏不。什么是美? 就是悦目的东西。什

么东西悦目？就是那些以各种方式交错、融合的色调。而以各种方式交错、融合的色调，构成的正是如画。”

>

> “请容我说一句，”Gall 先生说，“我区分如画与美，而且在园地布局时，我还给它们加上第三种独立的特征，我称之为出人意料。”

>

> “请问，先生，”Milestone 先生说，“当一个人第二次绕着园地走一圈时，您用什么名称来区分这种特征呢？”

>

> Gall 先生咬紧嘴唇，暗自发誓，要狠狠批评 Milestone 的下一部出版物，借此报复他。

“有趣”包含惊奇，却又立即以重复来缓和惊奇。因此，面对 Milestone 对“出人意料”美学的刻薄质疑，Gall 似乎完全可以用“有趣”来反唇相讥。参见 Thomas Love Peacock, 《海德朗庄园》(Headlong Hall) (米德尔塞克斯：回声图书馆出版社, 2003), 25—26。

113. Mikhail Bakhtin, 《对话的想象：四篇论文》(The Dialogic Imagination: Four Essays), Caryl Emerson、Michael Holquist 译(奥斯汀：得克萨斯大学出版社, 1982), 260。

114. 这一点得益于 Mark Goble 的启发。

115. James, 〈小说的艺术〉(“Art of Fiction”), 187。

116. Peter Brooks, 《情节剧的想象：巴尔扎克、亨利·詹姆斯、情节剧与过度模式》(The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess) (康涅狄格州纽黑文：耶鲁大学出版社, 1995), 13、14。

117. Susan Sontag, 〈娜塔莉·萨洛特与小说〉(“Nathalie Sarraute and the Novel”), 载《反对阐释及其他论文》(Against Interpretation: And Other Essays) (纽约：皮卡多出版社, 2001), 101。

118. Wayne Booth 延续了这一传统，在《小说修辞学》(The Rhetoric of Fiction) (芝加哥：芝加哥大学出版社, 1983), 124中，提出以“有趣”作为评价叙事小说的“一般标准”。

119. Susan Sontag, 《论摄影》(On Photography)(纽约:皮卡多出版社, 2001), 111。

120. 同上, 175。

121. Jacques Rancière, 《图像的未来》(The Future of the Image), Gregory Elliott 译(伦敦: Verso出版社, 2007), 16。

122. Roland Barthes, 《明室: 摄影札记》(Camera Lucida: Reflections on Photography), Richard Howard 译(纽约: 希尔与王出版社, 1981), 26。

123. 同上, 10。

124. 在朗西埃看来, 《明室》错误地把刺点(punctum)与知面(studium)对立起来。这种对立的基础, 是把图像作为“原始物质的在场”, 与图像作为“将历史编码的话语”对立起来。我们还可以把它进一步描述为两种时间形态的对立: 突发与持续。从历史上看, 这种对立到19世纪已经过时了。部分原因在于, 新的“社会图像交易”出现了, 而知面正是由此成为可能。这种交易由报纸、广告、百科全书及其他广泛流通或传播的媒介共同创造, 也包括现实主义

原书第 288 页·PDF 第 302 页

小说。这些媒介致力于“在市场产品周围营造由词语和图像构成的光环, 使产品令人向往; [并且]借助机械印刷机和新的石版印刷技术, 汇编一部人类共同遗产的百科全书: 遥远的生命形态、艺术作品, 以及普及化的各类知识”(《图像的未来》[Future of the Image], 16)。

随后, 艺术与这种“集体图像的大规模交易”之间形成了更系统的交流。因此, 在《如画杂志》(Magasin pittoresque)问世, 以及学生、交际花、烟民、杂货商和一切可以想象的社会类型的相貌描绘出现的同时, 巴尔扎克和狄更斯也开始把“解读写在石头、衣服和面孔上的符号, 作为推动小说情节的动力”(16)。

因此, 19世纪“见证了小幅图像与短篇故事的无限增殖。一个社会通过它们学会认识自身……这通过把图像的艺术实践……转用于社会对相似性的协商而实现。巴尔扎克和不少同辈毫不犹豫地参与了这一活动, 确保文学图像的运作与集体图像中的小幅图像生产之间形成双向关系”(16)。

朗西埃指出，“艺术图像”与“社会图像”的流通之间的这种新交流，本身又促成了马克思和弗洛伊德的批判实践。他们“试图运用新的文学形式所开创的惊奇与解码程序”，而运用的对象恰恰就是新的“社会与商业图像洪流”。朗西埃写道，正如“巴尔扎克教会我们从一面墙或一套衣服上解读历史，进入那些藏着社会表象秘密的地下圈子”，“马克思教会我们解读写在商品看似没有历史的躯体上的象形文字，深入经济学词语所掩盖的生产地狱”（17）。

文学图像与社会的“集体图像的大规模交易”之间的新交流，由此又使三种活动形成了显著的“连带关系”：即“艺术的运作、图像的流通方式，以及将前者的运作与后者的形式指向其隐藏真相的批判话语”（18）。

因此，我们发现，仅仅有趣的那种系列化、类型化、话语性、信息性的审美——巴特的知面——不仅位于摄影与现实主义小说的交会处，也位于艺术、审美判断与批评之间日益紧密的关系的联节点上。在我们现有的审美范畴中，没有其他范畴指向这一特定的交会处。

125. Jack Burnham，〈系统美学〉（“Systems Esthetics”），载 Richard Kostelanetz 编《当代美学》（Esthetics Contemporary）（布法罗：普罗米修斯图书出版社，1978），160—171，165。

126. Liz Kotz，《供观看的词语：20世纪60年代艺术中的语言》（Words to Be Looked At: Language in 1960s Art）（马萨诸塞州剑桥：麻省理工学院出版社，2007），217。

127. Schlegel，OSGP，20。

128. Burnham，〈系统美学〉（“Systems Esthetics”），165。1970年，Burnham 为纽约犹太博物馆策划了《软件：信息技术及其对艺术的新意义》（Software: Information Technology; Its New Meaning for Art）展览。

129. Buchloh，〈观念艺术，1962—1969〉（“Conceptual Art, 1962-1969”），519。

130. Donald Kuspit，〈Sol LeWitt：思想的面貌〉（“Sol LeWitt: The Look of Thought”），《美国艺术》（Art in America）63（1975）：42—49。与 Kuspit 的论述相反，Rosalind Krauss 认为，

LeWitt 的作品实际上是一种对理性的强迫式戏仿。参见〈进行中的 LeWitt〉（“LeWitt in Progress”），《十月》（October）6（1978年秋）：46—60；重印于 Rosalind E. Krauss，《先锋派的原创性及其他现代主义神话》（The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths）（马萨诸塞州剑桥：麻省理工学院出版社，1986）。

关于这场争论的一种有趣解读，参见 Nicholas Baume，〈遗忘的音乐〉（“The Music of Forgetting”），载 Baume 编《Sol LeWitt：未完成的开放立方体》（Sol LeWitt: Incomplete Open Cubes）（展览图录，康涅狄格州哈特福德沃兹沃思美术馆，2001年1月26日—4月29日），21—22。

131. Mel Bochner，〈系列态度〉（“The Serial Attitude”），载 Alberro、Stimson 编《观念艺术》（Conceptual Art），AOD -27 06。

132. Burnham，〈系统美学〉（“Systems Esthetics”），165。

133. Ed Ruscha，《听到信号后留下任何信息：文章、访谈、片段与页面》（Leave Any Information at the Signal: Writings, Interviews, Bits, Pages），Alexandra Schwartz 编（马萨诸塞州剑桥：麻省理工学院出版社，2002），193。

134. 同上，29。

135. Buchloh，〈观念艺术，1962—1969〉（“Conceptual Art, 1962-1969”），520。

136. Gregory Bateson，《迈向心智生态学：人类学、精神病学、进化论与认识论文集》（Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology）（芝加哥：芝加哥大学出版社，1972），318。

137. Niklas Luhmann，《大众媒介的实在》（The Reality of the Mass Media），Kathleen Cross 译（加利福尼亚州斯坦福：斯坦福大学出版社，2000），27。

138. Sol LeWitt，〈系列项目第1号，1966〉（“Serial Project #1, 1966”），《白杨杂志》（Aspen Magazine）5—6（1967），www.ubu.com/aspen/aspenSand6/serialProject.html（访问日期：2009年2月3日）。

139. Thomas Crow , 《共同文化中的现代艺术》 (Modern Art in the Common Culture) (康涅狄格州纽黑文: 耶鲁大学出版社, 1996) , 216。参见 Jeff Wall , 〈 Dan Graham 的室内剧〉 (“ Dan Graham’s Kammerspiel ”) , 载 Alberro、Stimson 编《观念艺术》 (Conceptual Art) , 504—513。
140. Crow , 《共同文化中的现代艺术》 (Modern Art in the Common Culture) , 216。
141. 同上, 217。
142. 参见 Alan Liu , 《酷的法则: 知识工作与信息文化》 (The Laws of Cool: Knowledge Work and the Culture of Information) (芝加哥: 芝加哥大学出版社, 2004)。不过, “酷”是一种明确的正面判断, 显著缺少“有趣”所具有的情感上的矛盾。
143. Buchloh , 〈观念艺术, 1962—1969〉 (“ Conceptual Art, 1962–1969 ”) , 519; 强调为后加。
144. Franco Moretti , 《被视为奇迹的符号: 论文学形式的社会学》 (Signs Taken for Wonders: On the Sociology of Literary Forms) (伦敦: Verso出版社, 1983) , 141。
145. Luhmann , 《大众媒介的实在》 (Reality of the Mass Media) , 50、22。
146. Moretti , 《被视为奇迹的符号》 (Signs Taken for Wonders) , 141。
147. Luhmann , 《大众媒介的实在》 (Reality of the Mass Media) , 28。
148. Henri Man Barendse , 〈 Ed Ruscha : 一次访谈〉 (“ Ed Ruscha: An Interview ”) , 《后像》 (Afterimage) 8.7 (1981年2月) : 8—10; 重印于 Ruscha , 《留下任何信息》 (Leave Any Information) , 215。
149. Dan Graham , 《十一块方糖与若干摄影项目》 (Eleven Sugar Cubes and Some Photographic Projects) (1970) ; Ira Haber , 《36栋房屋》 (36 Houses) (1970) ; Max Kozloff , 〈仓库里的9位〉 (“ 9 in a Warehouse ”) , 评论, 《艺术论坛》 (Artforum) 7 (1969) : 38—42; Mel Bochner , 《七个半透明层》 (Seven Translucent Tiers) (1967) ; 《洛杉矶的艺术——60年代的十七位艺术家

》(Art in Los Angeles—Seventeen Artists in the Sixties) , 洛杉矶县艺术博物馆 (1981) ; Richard Olsen , 《十六个句子》(Sixteen Sentences) (1970) ; Allan Ruppersberg , 《23件作品》(23 Pieces) (1970) ; Joe Tilson , 〈五个问题的回答〉(“Five Questions Answered”) , 《艺术与艺术家》(Art and Artists) (1969) : 34—35 ; Rosemary Mayer , 《41块布料样片》(41 Fabric Swatches) (1969) ; William Wegman , 《3种速度, 3种温度》(3 Speeds, 3 Temperatures) (1970) ; Lawrence Wiener , 《10

原书第 290 页 · PDF 第 304 页

件作品》(10 Works) (1971) ; Sol LeWitt , 《三种不同立方体的46种三部分变体》(46 3-Part Variations on 3 Different Kinds of Cubes) (1968) 。

151. John Coplans , 〈关于各种小火: Edward Ruscha 谈他那些令人困惑的出版物〉(“Concerning Various Small Fires: Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications”) , 《艺术论坛》(Artforum) 5 (1965年2月) : 24—25 ; 重印于 Ruscha , 《留下任何信息》(Leave Any Information) , 25。

152. Willoughby Sharp , 〈“.....一种‘嗯?’” : Ed Ruscha 访谈〉(“...A Kind of a Huh’: An Interview with Ed Ruscha”) , 《雪崩》(Avalanche) 7 (1973年冬—春) : 30—39 ; 重印于 Ruscha , 《留下任何信息》(Leave Any Information) , 64—72 , 65。

153. 同上。

154. Ed Ruscha , 〈载于 Henry Hopkins 《五十位西海岸艺术家》的声明〉(“Statement in Henry Hopkins, Fifty West Coast Artists”) , 载 Ruscha , 《留下任何信息》(Leave Any Information) , 10。

155. Luhmann , 《大众媒介的实在》(Reality of the Mass Media) , 28。

156. Henry James , 〈《尴尬时代》序言〉(“Preface to The Awkward Age”) , 载《小说的艺术: 亨利·詹姆斯的批评性序言》(The Art of the Novel: Critical Prefaces by Henry James) (纽约: 查尔斯·斯克里布纳之子出版社, 1934) , 111。

尽管 Richard Wollheim 强调的是媒介, 而非体裁本身, 但他也突出了同样的联系。他把“有趣程度的评价”与“品质的评价”区分开来, 理由是: 后者“并不预设人们必须

具体地.....了解那部被认为具有品质的作品所属的艺术”；而认为艺术作品“有趣”的判断，则仅仅“在某种特定艺术的框架内作出，也只打算在这个框架内有效”。

Richard Wollheim, 〈为什么绘画有趣?〉(“Why Is Drawing Interesting?”), 《英国美学杂志》(British Journal of Aesthetics) 45 (2005年1月): 3。

157. 1982年, Ruscha 说:“我一直觉得,做艺术家差不多就是围绕一个主题进行变奏。我现在做的作品,只是我25年前所做作品的一种变奏”(《留下任何信息》[Leave Any Information], 240)。这是准确的自我描述。

事实上, Ruscha 的整个艺术生涯都可以被描述为对若干主题的变奏;而这些主题,又是从《二十六座加油站》(Twentysix Gasoline Stations)所开启的最初的总主题——“主题变奏”——的各种变奏中产生的。例如,20世纪70年代中期的一系列文字绘画,包括《凡士林中的沙》(Sand in the Vaseline, 1974)和《雪花膏》(Vanishing Cream, 1973),用蓝莓提取液、樱桃汁等液体,给波纹绸、人造丝绉纱和缎子等织物染色,每个词都呈现为一块污渍。

这一系列显然是对更早的《新闻、猫叫、教堂长椅、酿造物、炖菜与会费》(News, Mews, Pews, Brews, Stews, and Dues, 1970)的变奏。后者是一套丝网版画,用车轴润滑脂、馅饼馅、生鸡蛋和巧克力糖浆制成。《新闻》本身又是更早的项目《污渍》(Stains, 1969)的变奏。《污渍》是一套盒装作品,内含75张纸,纸上沾染了用于去除图像的材料,包括漂白剂和去渍剂等,也沾染了沙拉酱、巧克力糖浆、蓖麻油、芥末和机油(152)。Ruscha 把《污渍》称为一本“书”(154),最初也打算以书的形式发行。因此,它又可以被看作对20世纪60年代摄影书的变奏。

同样, Ruscha 在世纪之交前后开始用丙烯颜料的点状笔触制作的、质感粗粝的“都市地图”,例如《高尔街、比奇伍德街、富兰克林街》(Gower, Beachwood, Franklin, 1998),显然也是对他20世纪60年代中期公寓正面石墨画系列的变奏,例如《威尔希尔大道》(Wilshire Blvd., 1965);同时也是对他在那个十年末期用火药在纸上绘制的图像的变奏,那些图像表现的是白色纸条,纸条被卷曲成

原书第 291 页·PDF 第 305 页

三维、垂直直立的词语形状,例如十年末创作的《城市》(City, 1967)。Ruscha 说:“街道就像带子.....上面点缀着事实。我想,可以叫它们事实带。这就是我的题材。”(转录自《Ed Ruscha的艺术所提示的洛杉矶》[LA Suggested by the Art of Ed Ruscha], Gary Conklin制作并导演,28分钟, Mystic Fire Video, 1981;转载

于《留下任何信息》〔Leave Any Information〕，220—224页，引文见224页。）

这些带子和“都市地块”都围绕水平延伸和城市蔓延这两个主题展开。早在《洛杉矶的一些公寓》（Some Los Angeles Apartments）、《房地产机会》（Real Estate Opportunities）、《日落大道上的每一栋建筑》（Every Building on the Sunset Strip，这本书像手风琴一样展开后，成为一条长27英尺、点缀着建筑的纸带），当然还有《二十六座加油站》（Twentysix Gasoline Stations）中，我们就能看到Ruscha对这些主题的关注。

如同《大道》中的长带，甚至Ruscha在20世纪80年代开始创作的那些关于时间与空间的细长油画，也仿佛从《加油站》中延展开来：《十一点零五分》（Five Past Eleven，1989）高约5英尺、长略多于12英尺；《工业村及其山丘》（Industrial Village and Its Hill，1982）和《古代的狗在吠叫——现代的狗在吠叫》（Ancient Dogs Barking—Modern Dogs Barking，1980）的比例更为夸张，高不到2英尺、长超过13英尺。

这些最后提到的“变奏”执着地强调水平延伸，让人想到“运动这个要素——旅行、穿越空间、一段旅程——以及运动所需要的时间”（Paul Karlstrom，《与Ed Ruscha的访谈》〔“Interview with Ed Ruscha”〕，加利福尼亚口述史项目，史密森学会美国艺术档案馆，1980年10月29日；1981年3月25日、7月16日、10月2日；首次编辑出版于Ruscha《留下任何信息》〔Leave Any Information〕，172页）。因此，它们再次指向时间、空间，以及现代交通系统压缩时空的特定方式，在Ruscha自20世纪60年代初以来的作品中所具有的重要性。

正如“〔这些作品〕全都有一条地面线，一条实实在在的水平风景线，从头贯穿到尾”，这种水平延伸至今仍贯穿着Ruscha所谓“〔他的〕作品的公路”（《留下任何信息》〔Leave Any Information〕，265页）：“我一直都有这种从一侧画到另一侧的绘画动作。反正，我在某种程度上是这个准风景观念的囚徒……水平线进入笔触，进入一切。我想，我的作品就是由这些构成的。”（275页。）

158. André Parinaud，《与Daniel Buren的访谈》（“Interview with Daniel Buren”），Lucy Lippard译，载Lucy Lippard编《六年：1966至1972年艺术对象的非物质化……》（Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972...，1973），伯克利：加利福尼亚大学出版社，1997年，41—42页。

159. Coplans , 《关于〈各种小火〉》(“Concerning Various Small Fires”) , 25页。
160. Bernard Brunon , 《与Edward Ruscha的访谈》(“Interview with Edward Ruscha”) , 载Ruscha《留下任何信息》(Leave Any Information) , 251页。
161. Patricia Failing , 《Ed Ruscha , 年轻艺术家:对荒诞不经极其认真》(“Ed Ruscha, Young Artist: Dead Serious about Being Nonsensical”) , 载Ruscha《留下任何信息》(Leave Any Information) , 228页。
162. Sol LeWitt , 《关于观念艺术的段落》(“Paragraphs on Conceptual Art”) , 《艺术论坛》(Artforum) 第5卷, 1967年夏季, 83页;转载于Alberro与Stimson编《观念艺术》(Conceptual Art) , 12—16页, 引文见14页。
163. Krauss , 《先锋派的原创性》(Originality of the Avant-Garde) , 253页。
164. 关于不愿将时间形式视为“形式”的态度, 见Stanley Fish , 《解读集注本》(“Interpreting the Variorum”) , 载《这堂课里有文本吗?: 阐释共同体的权威》(Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities) , 马萨诸塞州剑桥: 哈佛大学出版社, 1982年 ,

原书第 292 页 · PDF 第 306 页

155页; Peter Brooks , 《为情节而阅读: 设计与意图》(Reading for the Plot: Design and Intention) , 马萨诸塞州剑桥: 哈佛大学出版社, 1992年, 319页; 以及Catherine Gallagher , 《形式主义与时间》(“Formalism and Time”) , 《现代语言季刊》(Modern Language Quarterly) 第61卷, 2000年3月, 229—251页。

165. David Hockney与Larry Rivers , 《美还是有趣?》(“Beautiful or Interesting?”) , 载Kristine Stiles与Peter Selz编《当代艺术的理论与文献: 艺术家著述资料集》(Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings) , 伯克利: 加利福尼亚大学出版社, 1996年, 224—225页; 着重号为引者所加。

166. Coplans , 《关于〈各种小火〉》(“Concerning Various Small Fires”) , 24页。
167. Lewis MacAdams , 《追访Ed Ruscha》(“Catching Up with Ed Ruscha”) , 载Ruscha《留下任何信息》(Leave Any Information) , 239页。

168. Mary Ann Doane , 《电影时间的出现：现代性、偶然性与档案》(The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive) , 马萨诸塞州剑桥：哈佛大学出版社, 2002年, 10页。

169. Barendse , 《Ed Ruscha》(“Ed Ruscha”) , 8—10页；转载于Ruscha《留下任何信息》(Leave Any Information) , 213页。

170. Luhmann , 《大众媒体的现实》(Reality of the Mass Media) , 25页。

171. David Boudon , 《作为出版者的Ruscha [或：全被书占满了]》(“Ruscha as Publisher [or All Booked Up]”) , 《艺术新闻》(Art News) 第71卷, 1972年4月, 32—36、68—69页；转载于Ruscha《留下任何信息》(Leave Any Information) , 40—45页, 引文见41页。

172. Ruscha的“事实带”也可以理解为一种努力：同样通过将交通系统和传播系统的时空结合起来, 让这种看不见的活动获得形式。“事实带”不仅指街道和公路, 它把纸条卷成词语的形象, 还让人想到股票行情纸带, 即不断送出、印着股票报价的纸带, 以及报纸房地产、商业或分类广告版面上的一栏栏信息。

173. A. D. Coleman , 《我的书最后都进了垃圾堆》(“My Books End Up in the Trash”) , 《纽约时报》(New York Times) , 1972年8月27日, D12版；转载于Ruscha《留下任何信息》(Leave Any Information) , 46—47页。

174. Luhmann , 《大众媒体的现实》(Reality of the Mass Media) , 28页。

175. 同上。

176. Willoughby Sharp , 《“一种‘啊?’”：与Ed Ruscha的访谈》(“A Kind of a Huh’: An Interview with Ed Ruscha”) , 66页。

177. Pierre Bourdieu , 《象征商品的市场》(“The Market for Symbolic Goods”) , 载《艺术的法则：文学场的生成与结构》(The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field) , Susan Emanuel译, 加利福尼亚州斯坦福：斯坦福大学出版社, 1996年, 141—173页。

178. Alexander Alberro , 《观念艺术与宣传的政治》(Conceptual Art and the Politics of Publicity) , 马萨诸塞州剑桥：麻省理工学院出版社, 2004年。

179. Sam Hunter, 《Harry N. Abrams家族藏品》(The Harry N. Abrams Family Collection) 导言, 展览图录, 纽约犹太博物馆, 纽约, 1966年6月29日至9月5日, 无页码; 转引自Alberro《观念艺术》(Conceptual Art), 7页。

180. Alberro, 《观念艺术》(Conceptual Art), 7页。

181. Nina Kaiden, 《新收藏家》(“The New Collectors”), 载Nina Kaiden、Bartlett Hayes与Richard J. Whalen《艺术家与支持者: 论企业赞助》(Artist and Advocate: An Essay on Corporate Patronage), 纽约: Renaissance Editions, 1967年, 13页; 转引自Alberro《观念艺术》(Conceptual Art), 13页。

182. Alberro, 《观念艺术》(Conceptual Art), 6页。这似乎与另一个事实矛盾: 20世纪60年代也是艺术批评活动格外活跃的时期。艺术批评“直到这时才在美国成为一门‘严肃的学科’, 而且主要是

原书第 293 页 · PDF 第 307 页

通过《艺术论坛》这一媒介”(Hal Foster, 《设计与罪: 及其他檄文》[Design and Crime: And Other Diatribes], 伦敦: Verso, 2003年, 105页)。然而, 正如Foster指出的, 20世纪60年代和70年代严肃批评“那种夸夸其谈本身”就“暴露出某种绝望”, 印证了Alberro描述的处境。批评如此激烈, 反映出它努力“支撑一个承受压力、脆弱不堪的[既属于批评也属于]美学的领域”(同上, 119页)。

183. Lucy Lippard, 与Ursula Meyer的访谈, 载Lippard《六年》(Six Years), 7页。

184. Patricia Ann Norvell, 《十一次访谈, 1969年3月至7月》(“Eleven Interviews, March—July 1969”), 未出版录音, 转引自Lippard《六年》(Six Years), 87页; 着重号为引者所加。

185. Joseph Kosuth, 《美国编辑的导言》(“Introductory Note by the American Editor”), 《艺术/语言》(Art/Language), 1970年2月; 转载于Lippard《六年》(Six Years), 148页。

186. Lucy Lippard, 参与Douglas Huebler等人的专题讨论, 纽约WBAI-FM电台, 1970年3月8日, 载Lippard《六年》(Six Years), 157页。

187. Lippard对某些艺术实践写了很多，也谈了很多，但并非对所有实践都如此。即使到了1969年，批评家确实已经很难与其他为艺术家做宣传的人区分开来，Lippard为观念艺术提供的宣传，仍可以说是以一种远不那么直白的方式主张其价值。评价被默默地嵌入了选择宣传对象的行为中。

188. Steven W. Naifeh，《文化制造：金钱、成功与纽约艺术界》（Culture Making: Money, Success, and the New York Art World），新泽西州普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1976年，96页；转引自Alberro《观念艺术》（Conceptual Art），9页。

189. Joseph Kosuth，《美国编辑的导言》（“Introductory Note by the American Editor”），《艺术/语言》（Art/Language），1970年2月；转载于Lippard《六年》（Six Years），148页。这句话应当再次唤起我们的怀疑：“有趣”这一审美判断是否只属于有限的话语共同体？这些群体的确切定义，正是不存在“与参与者分开的观众”。这种排他性似乎与审美判断所要求的普遍有效性不相容；正是这种普遍有效性的要求，使审美判断有别于趣味判断。我将在本章末尾回到这个问题。

190. Peter Osborne编，《观念艺术》（Conceptual Art），伦敦：Phaidon Press，2002年，88页。

191. Baldessari接着说：“重要的是，这些画要作为一个整体展出，这样观众就能练习鉴赏，例如比较每幅画中伸出的食指是怎样画出来的。”John Baldessari，《John Baldessari：作品，1966—1981》（John Baldessari: Works, 1966-1981），展览图录，埃因霍温市立范阿贝博物馆，1981年5月22日至6月21日，11页；转引自Osborne《观念艺术》（Conceptual Art），89页。

192. Osborne，《观念艺术》（Conceptual Art），89页。

193. 维基百科撰稿人，《John Giorno》（“John Giorno”），《维基百科：自由的百科全书》（Wikipedia, the Free Encyclopedia），http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=John_Giorno&oldid=72291462，访问日期：2006年11月25日。

194. 正如Mari Carmen Ramirez援引Simon Marchan Fiz时所指出的，这种易于流通的特点，是观念艺术在20世纪60年代中期和70年代于阿根廷、巴西、乌拉圭、智利和西班牙受到欢迎的一个因素。但拉丁美洲观念艺术的审美明确带有政治色彩，因

此在某种意义上，与北美那些“仅仅有趣”、

原书第 294 页·PDF 第 308 页

“行政式”的同类艺术有根本差异。不过，Ramirez指出，尽管拉丁美洲观念艺术更关注“审美对象的特殊性及其传播维度”，它也非常关注交换和流通的回路，尤其关注交换中的“贬值”问题。见Mari Carmen Ramirez，《蓝图回路：拉丁美洲的观念艺术与政治》（“Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America”），载Alberro与Stimson编《观念艺术》（Conceptual Art），550—563页，相关论述见556页。

195. 关于“邮政无意识”，见Mark Seltzer，《邮政无意识》（“The Postal Unconscious”），《亨利·詹姆斯评论》（Henry James Review）第21卷第3期，2000年，197—206页。

196. Douglas Huebler，《第一个仅以图录形式存在、作品及其文献记录均在其中呈现的展览图录》（“Catalogue of First Exhibition to Exist Solely as a Catalogue in Which the Work and Its Documentation Appear”），载Lippard《六年》（Six Years），62页。

197. Michael Fried，《艺术与物性（1967）》（“Art and Objecthood (1967)”），载《艺术与物性：论文与评论》（Art and Objecthood: Essays and Reviews），芝加哥：芝加哥大学出版社，1998年，149—172页，引文见165页。

198. 同上，164页。

199. Fried认为，Judd说“有趣”，就是在“否认质量或价值判断的相关性”，由此误读了Judd。关于这一点，更详尽的论述见Colpitt《极简艺术》（Minimal Art），122—125页，以及Meyer《极简主义》（Minimalism），143—144页。两者都依据这样一个事实：Judd熟悉Perry明确提出的将兴趣视为价值的理论。对此更详细的讨论，见Raskin《Donald Judd的道德艺术》（“Donald Judd's Moral Art”），79—95页，以及David Raskin《Donald Judd》（Donald Judd），康涅狄格州纽黑文：耶鲁大学出版社，2010年，4—6页。

200. 关于Fried在《艺术与物性》（“Art and Objecthood”）中如何使用时间，更详尽的论述见Lee《时间恐惧症》（Chronophobia），260—308页。

201. Richard Serra与Philip Glass，《长滩岛，词语位置》（Long Beach Island, Word Location），载Lippard《六年》（Six Years），106—107页。

202. Bruce Glaser，《向Stella与Judd提问》（“Questions to Stella and Judd”），访谈，Lucy Lippard编辑，载Gregory Battcock编《极简艺术：批评选集》（Minimal Art: A Critical Anthology），纽约：E. P. Dutton，1968年，158页。《作为观念的艺术作为观念》（Art as Idea as Idea，1967）是Kosuth的一个系列项目的题名。

203. Jonathan Flatley，《艺术机器》（“Art Machine”），载Baume《Sol LeWitt》（Sol LeWitt），95页；Huebler，参与Huebler等人的专题讨论，纽约WBAI-FM电台，载Lippard《六年》（Six Years），156页；以及Mel Bochner，《我的艺术中批评／数学构造的问题性方面》（“Problematic Aspects of Critical/Mathematic Constructs in My Art”），演讲，伦敦当代艺术学院，1971年4月，载Lippard《六年》（Six Years），236页。

204. 《与Heizer、Oppenheim、Smithson的讨论》（“Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson”），《雪崩》（Avalanche）第1期，1970年秋季；节选载于Lippard《六年》（Six Years），184页。

205. Robert Barry，《艺术作品》（Art Work，1970），载Lippard《六年》（Six Years），178页。

206. Franco Moretti，《图表、地图、树：文学理论的抽象模型》（Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary Theory），伦敦：Verso，2005年，5页。

207. 感谢Paul Gilmore提出这个问题。

208. 这一见解得益于Aaron Kunin。

209. 同样在这里，我们可以看出，为什么有趣虽然明显缺少崇高与美所具有的政治象征意义（这些象征意义并不总是进步的），却也并非完全没有自己的政治：它当然不是革命政治，而是一种自由主义的、哈贝马斯式的政治，致力于

原书第 295 页 · PDF 第 309 页

扩大公共领域，以及围绕其中流通的特定形式而建立的话语共同体。关于作为文化现象的流通，见Benjamin Lee与Edward LiPuma，《流通的文化》（“Cultures of

Circulation”），《公共文化》（Public Culture）第14卷第1期，2002年，191—213页，相关论述见192页。

210. 那些更具乌托邦倾向的观念艺术家，可以被视为试图找回这个失落的中间环节。这个事实有助于解释他们为何如此明显地关注空气。从Barry释放的气体、Hans Haacke的《空中系统》（Airborne Systems），到《空气艺术》（Air Art）展览和Art-Language的《空调展》（Air Conditioning Show），这种着迷可以理解为对加速流通所起作用的回应。流通的加速推动着资本主义持续的现代化过程，使事物愈发短暂易逝；在这个过程中，“一切坚固的东西都烟消云散了”。

说得最简单些，在那个时代，对前沿艺术的生产与接受影响最大的，是艺术流通、宣传和销售的新速度。20世纪60年代中后期最“有趣”的观念作品，旨在放慢流通的时间。它们将这些流通技术对视觉再现造成的挑战表现出来，并把这些挑战作为内容或形式。

流通是发生在商品生产与消费之间的活动。它越快，就越难及时得到再现。加速遮蔽了“中间环节”，或者缩短了“发明”与“公众接受”之间的“正常滞后期”。据Alberro所言，这种加速为观念艺术的兴起确立了基本条件。“正常滞后期.....”：Hunter，《Harry N. Abrams家族藏品》（The Harry N. Abrams Family Collection）导言，转引自Alberro《观念艺术》（Conceptual Art），7页。

211. Kosuth，《美国编辑的导言》（“Introductory Note by the American Editor”），转引自Lippard《六年》（Six Years），146页。

3. 滑稽的科学

1. “亨利·伯格森在《笑》中指出，使一个人在审美意义上显得可笑的心理僵化.....与他无法应对不断变化的社会情境有关。他甚至说，在某种意义上，‘性格’这一概念本身就是可笑的，因为它指的是一种僵硬的、生活经验无法改变的人格模式。

”Theodor Adorno，《降临人间的星辰》（The Stars down to Earth），Stephen Crook编译，伦敦：Routledge，1994年，106页。

2. 同上，[OCR：SsAld9y 409]。

3. Henri Bergson，《笑：论喜剧性的意义》（Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic），Cloudesley Brereton与Fred Rothwell译，纽约：Macmillan，

1911年，37页。

4. Adorno，《降临人间的星辰》（Stars down to Earth），137页。“副总裁”，85页；“孤立”，109页。

5. 关于Adorno这些有关受众的论断究竟有多大“经验依据”，见Stephen Crook，《导言：Adorno与威权主义的非理性》（“Introduction: Adorno and Authoritarian Irrationalism”），载《降临人间的星辰》（Stars down to Earth），26—27页。

6. 见Tom Watson，《我爱露西：经典时刻》（I Love Lucy: The Classic Moments），费城：Courage Books，1999年。这部剧还请了许多职业表演者客串出演他们本人：Betty Grable、Tallulah Bankhead、Rudy Vallee、奥逊·威尔斯、Bob Hope、约翰·韦恩、Ernie Kovacs、Ida Lupino、Richard

原书第 296 页 · PDF 第 310 页

Widmark、Red Skelton、Maurice Chevalier、Fred MacMurray，以及许多其他人。

7. “Ball突然把拟议中的电视剧看成一个与Arnaz一起工作的机会，并借此改善他们的婚姻。”Alexander Doty，《Lucy Ricardo的陈列室：Lucille Ball的明星形象》（“The Cabinet of Lucy Ricardo: Lucille Ball's Star Image”），《电影期刊》（Cinema Journal）第29卷第4期，1990年夏季，3—22页，引文见8页。

正如Doty等人指出的，最初提议的电视剧，原本会采用与Ball和Arnaz本人更为接近的人物。这一点可以从Madelyn Pugh、Bob Carroll与Jess Oppenheimer最初写的试播集看出来，故事讲的是一位乐队领班和一位电影女演员。Lucille Ball与Desi Arnaz特意创作了一出巡演的杂耍节目，为这个试播集铺路，以“让某些持怀疑态度的CBS高管相信，他们作为一对共同演出的夫妻，能够赢得公众认可——也能找到商业赞助商”（8页）。

在要求该剧更多表现“普通人”的压力下，创作团队决定，既然一个拉丁裔男人无法显得“普通”，Arnaz就继续扮演自己；Ball则“放弃她机智、能干的电影明星角色”，同时在扮演Arnaz妻子时仍然保留“她自己”（8页）。当然，这个被压抑/放弃的明星形象，以及它所意味着的灵活、精湛技艺和多样性，恰恰会通过“Lucy Ricardo这个角色基本上的无能”，在每一集中重新出现（10页）。

用Doty的话说，Ball“通过Lucy Ricardo”这个“滑稽的.....毫无才干的家庭主妇”，“展示了她的电影形象和才华”，也就是她作为演员所具备的根本性的灵活与适应能力。换言之，Ball的灵活，是通过她所扮演的虚构人物缺乏灵活这一点呈现出来的（7页）。

8. 《法国歌舞秀》（“The French Revue”），1953年11月16日；《芭蕾舞》（“The Ballet”），1952年2月18日。

9. 《百万美元的点子》（“The Million Dollar Idea”），1954年1月11日；《业余表演时段》（“The Amateur Hour”），1952年1月14日；《露西说实话》（“Lucy Tells the Truth”），1953年11月9日；《露西遇见奥逊·威尔斯》（“Lucy Meets Orson Welles”），1956年10月15日；《姑娘们做起生意》（“The Girls Go into Business”），1953年10月12日；《里基的夏威夷假期》（“Ricky's Hawaiian Vacation”），1954年3月22日。

10. 热狗摊贩：《露西遇见Bob Hope》（“Lucy Meets Bob Hope”），1956年10月1日；酒店行李员：《楼上的明星》（“The Star Upstairs”），1955年4月18日；名人司机：《露西遇见小胡子》（“Lucy Meets the Moustache”），1960年4月1日。

11. 20世纪70年代这批以劳动为主题的女性主义表演艺术，预示了20世纪90年代末和21世纪初的“关系美学”。Montano只是其中一个例子，在公认的艺术史谱系中也仅占次要位置。不过，在梳理关系美学的源流时，这批作品很少被承认为重要的先驱。

关于“关系”艺术最具影响力的著作，见Nicolas Bourriard，《关系美学》（Relational Aesthetics），巴黎：Les Presse Du Reel，1998年。关于关系艺术引发的争议，以及它似乎只是在赞美“我们的服务经济中那些较为友善的做法”这一点，这里仅举几个例子：Hal Foster，《聊天室》（“Chat Rooms”），载Claire Bishop编《参与》（Participation），马萨诸塞州剑桥：麻省理工学院出版社，2006年，190—195页；Claire Bishop，《对抗与关系美学》（“Antagonism and relational Aesthetics”），《十月》（October）第110期，2004年秋季，51—79页。

“我们的服务经济中那些较为友善的做法”：Foster，《聊天室》（“Chat Rooms”），195页。

12. Doty，《Lucy Ricardo的陈列室》（“Cabinet of Lucy Ricardo”），10页。

13. 同上，7页。

原书第 297 页·PDF 第 311 页

14. Doty也提出了同样的观点；见同上，7页。

15. Alexander Galloway，《游戏：算法文化论集》（Gaming: Essays on Algorithmic Culture），明尼阿波利斯：明尼苏达大学出版社，2006年，105页。

16. “游走表演”（walkabouts）是一种街头戏剧。表演者装扮成服务员、警察和保姆，即兴与普通公众互动。Marvin Carlson，《表演：批评性导论》（Performance: A Critical Introduction），第2版，纽约：Routledge，2004年，125—126页。

17. 感谢Frances Ferguson指出这一点。

18. 《去滑稽化》（“De-Zanitized”），1993年9月13日。感谢Glenn Brewer提供这条参考资料。

19. Madeline Gins，《总统将会说什么、做什么！！》（What the President Will Say and Do!!），纽约州巴里敦：Station Hill Press，1984年，15、16、55、56页。

20. Robert Pippin，《尼采、心理学与第一哲学》（Nietzsche, Psychology, and First Philosophy），芝加哥：芝加哥大学出版社，2010年，6页；Jacques Derrida，《马刺：尼采的风格》（Spurs: Nietzsche's Styles），Barbara Harlow译，芝加哥：芝加哥大学出版社，1979年；Kenneth Burke，《恒久与变化：目的剖析》（Permanence and Change: An Anatomy of Purpose），伯克利：加利福尼亚大学出版社，1954年，88页。

21. Pippin，《尼采、心理学与第一哲学》（Nietzsche, Psychology, and First Philosophy），32页。

22. Friedrich Nietzsche，《快乐的科学：附韵文序曲与歌曲附录》（The Gay Science: With a Prelude in Rhymes and an Appendix of Songs），Walter Kaufmann译，纽约：Vintage，1974年。见第11节：“把知识吸收进自身，并使它成为本能——人类的眼睛才刚刚开始看见这项任务。”（同上，85页。）关于Pippin对这句话的讨论，见《尼采、心理学与第一哲学》（Nietzsche, Psychology, and First Philosophy），39页。

23. Jon McKenzie, 《表演, 否则.....: 从规训到表演》(Perform or Else: From Discipline to Performance), 伦敦: Routledge, 2001年。

24. 这里呼应的是Paolo Virno在论述“精湛技艺劳动”时, 对汉娜·阿伦特的政治概念所作的阐释。见Paolo Virno, 《诸众的语法: 分析当代生活形式》(A Grammar of The Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life), Isabela Bertolotti、James Cascaito与Andrea Casson译, 纽约: Semiotext[e], 2004年, 51页。

25. Daniel Harris, 《可爱、古雅、饥饿与浪漫: 消费主义的美学》(Cute, Quaint, Hungry and Romantic: The Aesthetics of Consumerism), 纽约: Da Capo Press, 2000年, 117页。

26. Avital Ronell, 《实验的倾向: 尼采发现美洲(或: 为什么现任政府用测试来看待一切)》(“The Experimental Disposition: Nietzsche’s Discovery of America (or, Why the Present Administration Sees Everything in Terms of a Test)”), 《美国文学史》(American Literary History) 第15卷第3期, 2003年秋季, 560—574页, 引文见564页。

27. Langdon Hammer, 《不过, 我离题了》(“But I Digress”), 《纽约时报周日书评》(New York Times Sunday Book Review), 2008年4月20日, 网络版, <http://www.nytimes.com/2008/04/20/books/review/Hammer-t.html>。访问日期: 2009年6月2日。

28. 奇怪的是, 甚至“fun”(乐趣、玩乐)这个词本身也并不有趣。它最初作为名词, 意指“欺骗或诡计; 骗局、恶作剧”; 作为动词, 则意指“取笑或戏弄”。这个词在18世纪初进入英语时, 指的是一种让人不由自主地成为其对象、或受到其摆布的行为。见《牛津英语词典》(Oxford English Dictionary) “fun”词条。

这里的“fun”不是指自己感到享受或愉悦, 而是指自己成了别人快乐的来源。因此, 我们在乐趣的核心发现了一种原初的社会对抗。《牛津英语词典》指出, 即使是当代短语“fun and games”(玩乐与游戏), 也几乎总带着反讽意味, 例如

原书第 298 页 · PDF 第 312 页

“Brown先生预计, 新立法将使避税天堂子公司的那些把戏销声匿迹。”(《环球邮报》[Globe and Mail], 1970年。) “fun and games”更常明确指惩罚行动或军事

行动；1948年版Partridge《军队俚语词典》（Dictionary of Forces' Slang）将它定义为“在海上与敌人的任何交锋”。它也可以指恐怖行为。1997年电影《趣味游戏》（Funny Games，2007年为美国重拍）最鲜明地体现了这一点。

片中，“两个精神病态的年轻人，把一位母亲、父亲和儿子扣为人质，困在他们度假的小屋里，强迫他们彼此玩施虐的‘游戏’，供自己取乐”。见互联网电影资料库（Internet Movie Database），<http://www.imdb.com/title/tt0808279>，访问日期：2008年2月10日。

29. 滑稽费力地试图制造或生产乐趣，这种吃力的努力显而易见。它所包含的情感悖论，或许在Forced Entertainment的演出中表现得最为充分：“两个妆容涂花的小丑开始了一场难看的打斗，眼看就要占据整个舞台。一个不守规矩的啦啦队员又跳又喊.....摇滚演唱会的舞台工作人员悄悄穿过舞台，带来迪斯科灯、新扬声器，以及一支其实没人想要的麦克风。”

谢菲尔德这个表演团体的网站如此描述《一团糟》（Bloody Mess）这部作品（<http://www.forcedentertainment.com/page/144/Theatre-Performances/85>，访问日期：2008年3月2日）。工人／演员把这些用于表演的设备搬上舞台的形象，似乎是要突出它们作为无人想要的废弃物或垃圾的地位。这很像Wolf Vostell在越战时期的《你—偶发艺术》（You-Happening，1964）中，真正毁掉电视机和游泳池的做法。

《你—偶发艺术》明确把娱乐与战争这两个主题结合起来。它给参与者的最后一条指示，同样一面强调社交，一面贬损它：“电视机燃烧时戴上防毒面具，并尽可能友善地对待每一个人。”Wolf Vostell的话，由Allan Kaprow引于《集合艺术、环境艺术与偶发艺术》（Assemblages, Environments, and Happenings），纽约：H. N. Abrams，1966年；转引自Tracey Warr与Amelia Jones《艺术家的身体》（The Artist's Body），伦敦：Phaidon，2000年，97页。

30. Julian Young，《尼采的艺术哲学》（Nietzsche's Philosophy of Art），纽约：剑桥大学出版社，[OCR：Sity Presseli9o2) 592]。

31. Wyndham Lewis，《被统治的艺术》（The Art of Being Ruled），Reed Way Dasenbrock编，加利福尼亚州圣罗莎：Black Sparrow Press，1989年，113、113、118页。

32. Pippin, 《尼采、心理学与第一哲学》(Nietzsche, Psychology, and First Philosophy), 11页。

33. 见Malcolm Bull, 《反尼采者在哪里?》(“Where Is the Anti-Nietzsche?”), 《新左派评论》(New Left Review) 第3期, 2000年5—6月, 121—145页, 相关论述见125页。

34. 我们可以说, 滑稽性会阻断欢快, 而欢快也会阻断滑稽性。这就像强烈的惊讶或难以置信的感觉, 能够阻断或延缓愤怒一样。关于激情的这种“阻断”能力, 见Philip Fisher, 《强烈的激情》(The Vehement Passions), 新泽西州普林斯顿: 普林斯顿大学出版社, 2002年, 尤其见28—39页。

35. Friedrich Nietzsche, 《偶像的黄昏与反基督》(Twilight of the Idols and The Anti-Christ), R. J. Hollingdale译, 纽约: Penguin, 1990年, 8页。

36. Theodor Adorno, 《美学理论》(Aesthetic Theory), Robert Hullot-Kentor译, 明尼阿波利斯: 明尼苏达大学出版社, 1997年, 136页。尼采也在《道德谱系》(On the Genealogy of Morals) 的第三篇论文中提出了艺术/美是“幸福的许诺”这一观念, 并明确用司汤达的这句话来反对康德的

原书第 299 页 · PDF 第 313 页

接受美学。Friedrich Nietzsche, 《道德谱系》(On the Genealogy of Morals), Walter Kaufmann、R. J. Hollingdale 译, 收入《道德谱系与瞧, 这个人》(On the Genealogy of Morals and Ecce Homo), Kaufmann 编(纽约: Vintage Books, 1967), 第三篇, 第6节, 第104页(着重号为原文所有)。

36. Herbert Marcuse, 《单向度的人: 发达工业社会意识形态研究》(One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society)(波士顿: Beacon Press, 1991), 第5页。

37. Alan Liu, 《酷的法则: 知识工作与信息文化》(The Laws of Cool: Knowledge Work and the Culture of Information)(芝加哥: 芝加哥大学出版社, 2004), 第77页。

38. 参见 Raymond Queneau 为 Gustave Flaubert 《布瓦尔与佩库歇》(Bouvard and Pécuchet) 所写的序言, Mark Polizzotti 译(纽约: Dalkey Archive Press,

2005)，第xxi页。“幸好，他们有杜莫谢尔的记忆术，那是一本十二开的小书，题词是：‘边学边玩。’”见《布瓦尔与佩库歇》，第106页。

39.《西南。十足的西南。一家成功航空公司努力保留自己的古怪本色》（“Southwest. Way Southwest. An Airline Success Story Tries to Keep Its Inner Quirk”），《纽约时报》，2008年2月13日，商业版，第1、10页。许多评论者都指出，工作与游戏之间的区别逐渐消失，对后现代艺术与美学具有特殊意义。例如，参见 McKenzie，《表演，否则……》（Perform or Else），第93页，讨论了这种变化给表演/戏剧中的阈限概念带来的压力。

关于战后美国艺术家如何以不同方式回应“工作与休闲之间日益模糊的界限”，参见 Helen Molesworth，《工作伦理》（“Work Ethic”），收入《工作伦理》（Work Ethic），Helen Molesworth 编（University Park：宾夕法尼亚州立大学出版社，2003），第25—52页，尤其是第39页。

40. 恩格斯在马克思《资本论》德文第四版的一条脚注中写道：“英语的优点是，它有两个不同的词，可以表示……劳动的两个不同方面。创造使用价值、在质上得到规定的劳动，称为‘work’，而不是‘labour’；创造价值、仅从量上加以计量的劳动，称为‘labour’，以区别于‘work’。”Karl Marx，《资本论》第一卷《政治经济学批判》（Capital, vol. 1, A Critique of Political Economy），Ben Fowkes 译（纽约：Penguin Classics，1992），第138页。

Fowkes 补充说：“遗憾的是，英语的实际用法并不总是符合恩格斯的这一区分。”

不过，我和 Fowkes 一样，尽可能采用这一区分。但本章的一个关键论点是，当代滑稽性反映了一种状况：所有工作，包括马克思会称为“非生产性”的工作，都越来越多地被资本作为劳动加以吸纳。因此，本章有时将工作、劳动和生产作为同义词使用，但始终清楚自己是在这样使用这些词。

无论是流水线工人、空乘人员、中学教师，还是没有报酬的父母，付出情感都需要消耗能量，也会使身体疲惫；任何劳动者要恢复精力，都需要商品。情感劳动可能令人筋疲力尽。因此，情感劳动的增加或兴起，与女性“再生产”劳动的增加或兴起一样，都需要作为一个因素，纳入“社会劳动”或社会必要劳动时间的计算。因为这种计算，需要从总体上衡量：一般劳动者恢复并维持精力和劳动能力，需要些什么。

如果一名被要求在工作中投入情感的劳动者，在一天结束时明显更加疲惫，那么她就需要消费更多东西，才能恢复劳动能力；这些

原书第 300 页 · PDF 第 314 页

为维持这类劳动者所需的更多或额外的东西，就必须计入活劳动的总体成本，进而计入社会必要劳动时间的核算。

41. 关于马克思主义如何将资本主义生产或“物质生产”（即商品的工业生产）与一般意义上的生产区分开来，这一区分为何“极其不适用于发达资本主义”，以及它如何掩盖了“生产出这样一种生产观的生产力所具有的物质性质”，参见 Raymond Williams, 《生产力》（“Productive Forces”），收入《马克思主义与文学》（Marxism and Literature）（牛津：牛津大学出版社，1977），第90—100页。Williams 解释了随之而来的混乱：

> 如果在资本主义社会中，“生产”指的是为市场生产商品，那么，人们就会为其他每一种生产和生产力寻找不同却具有误导性的名称。最常被遮蔽的，是“政治”的直接物质生产。然而，任何统治阶级都会把物质生产中相当大的一部分用于建立政治秩序。维系资本主义市场的社会和政治秩序，与创造这一市场的社会和政治斗争一样，必然是一种物质生产。从城堡、宫殿和教堂，到监狱、济贫院和学校；从战争武器，到受到控制的报刊：任何统治阶级都会生产一种社会和政治秩序，方式虽各不相同，却始终通过物质手段进行。这些从来都不是上层建筑活动。它们是必不可少的物质生产，只有在其中，一种看似能够自我维持的生产方式才得以继续运转。（第93页）

> 困难在于，马克思主义者一方面坚持指出，在现实中，人类的一切活动都从属于资本主义制度的方式和规范；另一方面又抗议这种从属关系。他们因而陷入了实践上的矛盾态度。坚持指出这种从属关系，实际上削弱了抗议。（第92页）

42. 这三种工作中，一种被赋予了性别属性，另外两种则没有。令人困惑的是，它们全都被归入“非物质劳动”这一概念。这个概念是 Michael Hardt 与 Antonio Negri 的诸众理论的核心。该理论扩大了劳动者阶级的范围，将失业者、不工作的人和女性也包括进来。不过，正如 Leopoldina Fortunati 和 Kathi Weeks 特别清楚地指出的那样，新马克思主义的非物质劳动概念，更准确地说，是女性主义情感劳动范畴的一个子集。非物质劳动并不总是、也不明确地被赋予性别属性，而女性主义的情感劳动范畴则具有明确的性别属性。

我将在后文更详细地讨论这一问题。参见 Leopoldina Fortunati, 《非物质劳动及其机器化》(“Immaterial Labor and its Machinization”), 《Ephemera》7.1 (2007): 第139—157页; Kathi Weeks, 《工作之内与工作之反: 情感劳动、女性主义批判与后福特主义政治》(“Life within and against Work: Affective Labor, Feminist Critique, and Post-Fordist Politics”), 《Ephemera》7.1 (2007): 第233—249页。

关于诸众, 参见 Michael Hardt、Antonio Negri, 《帝国》(Empire) (马萨诸塞州剑桥: 哈佛大学出版社, 2001), 以及 Michael Hardt、Antonio Negri, 《诸众》(Multitude) (纽约: Penguin, 2005)。

43. 这是阿多诺在《星辰落到人间》(Stars down to Earth) 第106页所作的概括。

44. 因此, 滑稽虽然与坎普(camp)并不矛盾, 但终究不能与坎普混为一谈。两者之间细微而重要的区别, 即使在那些明确突出性别身份与性身份的生产(及掩饰)所涉及的劳动的坎普表演中, 也依然存在。关于美国电影

原书第 301 页 · PDF 第 315 页

业中作为劳动的坎普, 有一部专著加以研究, 尤其把它视为一种劳动, “酷儿男性知识分子通过这种劳动, 形成了一种认识方式, 用以理解资本在生产过程中被实际体验到的各个方面”。参见 Matthew Tinkcom, 《像同性恋一样工作: 坎普、资本、电影》(Working Like a Homosexual: Camp, Capital, Cinema) (北卡罗来纳州达勒姆: 杜克大学出版社, 2002), 第2页。关于滑稽性与坎普之间的区别及潜在张力的进一步讨论, 参见本书导论。

45. Joseph Roach, 《演员的激情: 表演科学研究》(The Player's Passion: Studies in the Science of Acting) (安娜堡: 密歇根大学出版社, 1993), 第122页。

46. 同上, 第123页。

47. Denis Diderot, 《拉摩的侄儿及其他作品》(Rameau's Nephew and Other Works), Jacques Barzun、Ralph Bowen 译(印第安纳波利斯: Hackett, 2001), 第68页。转引自 Roach, 第124页。

48. Jacques Barzun, 为 Diderot 《拉摩的侄儿》(Rameau's Nephew) 所写的序言, 第3页。

49. Roach, 《演员的激情》(The Player's Passion), 第124页。尽管侄儿的对话尖刻犀利, 但仅仅把他的表演说成反讽, 仍不足以描述它们; 他投入得太热切, 身体也参与得太彻底。换句话说, 虽然侄儿对自己的角色抱着嘲弄和漠不关心的态度, 这些角色却明显支配了他。从这个意义上说, 这些并不是成功的反讽表演。

但这些表演也不是尼采所说的酒神式表演。无论它们多么狂乱, 都不会让各种界限在创造中消解, 而只是从一个相对明确的角色转到下一个角色。关于将拉摩的侄儿解读为反讽者, 参见 Pippin, 《尼采、心理学与第一哲学》(Nietzsche, Psychology, and First Philosophy), 第110页。

50. 参见 Giorgio Agamben, 《没有内容的人》(The Man without Content), Georgia Albert 译(加利福尼亚州斯坦福: 斯坦福大学出版社, 1999), 第22—26页。

51. “于是, 他开始微笑, 模仿一个赞叹的人、一个恳求的人、一个顺从的人。他右脚在前, 左脚在后, 背部弓起, 头高高抬着, 目光凝定, 仿佛正盯着另一个人的眼睛。他张着嘴, 双臂伸向某个东西。他等待命令, 接到命令后, 像箭一样冲出去, 又返回来。命令已经执行; 他正在汇报。他全神贯注, 什么都逃不过他的眼睛。他捡起掉落的东西, 把枕头或小凳放到人的脚下, 端着托盘, 搬来椅子, 开门, 关窗, 拉上窗帘, 注视着男主人和女主人。他一动不动, 两臂垂着, 双腿并拢; 他听着, 试着察言观色。接着他说: ‘这就是我的哑剧; 它跟谄媚者、朝臣、男仆和乞丐的哑剧差不多。’”Diderot, 《拉摩的侄儿》(Rameau's Nephew), 第82—83页。

请注意, 侄儿似乎在暗示, 朝臣的工作本身就是模仿或表演, 但并不具有任何越界意味。

52. 这一联系的发现得益于 Zarah Ersoff。致作者的电子邮件, 2011年6月20日。

53. Gioachino Rossini, 《罗西尼的〈塞维利亚的理发师〉》(Rossini's The Barber of Seville), Burton D. Fisher 编, “歌剧经典文库”丛书(纽约: Opera Journeys Publishing, 2005), 第48—49页。

54. Stanley Sadie、Laura Macy 编，《格罗夫歌剧手册》（Grove Book of Operas），第2版（牛津：牛津大学出版社，2006），第62页。

55. Robert Henke，《意大利即兴喜剧中的表演与文学》（Performance and Literature in the Commedia dell'Arte）（剑桥：剑桥大学出版社，2002），第23页。

原书第 302 页·PDF 第 316 页

56. Pierre-Louis Duchartre，《意大利喜剧》（The Italian Comedy）（纽约州米尼奥拉：Dover Publications，1966），第165页。

57. 即使崇高与美最终指向的是人类心灵的结构或运作方式，正如康德所论证的那样，这也并不完全等于说，它们唤起或投射出一种关于行动者的客体化、第三人称表象，尽管这个行动者的心灵也按这种一般方式运作。

58. 因此，“zany”的词源与精神错乱这一心理学概念毫无关系。鉴于这两个词在英语中的语音相似，以及滑稽与歇斯底里或躁狂式行为之间的联系，人们或许会以为二者有词源上的关联。事实上，“zany”的词源完全与某个特定角色有关。这个角色又由一种特定的行为或工作来界定；而颇为矛盾的是，这份工作的界定依据，恰恰是它相对不正式的性质。“Zanni”其实是“Gianni”的威尼斯发音。到了17世纪，这个词已成为对来自贝加莫山区的搬运工或临时工的泛称（《牛津英语词典》，OED）。

不过，在伯克从杜威那里借用的“职业性精神病”概念中，工作与精神错乱确实以一种引人信服的方式结合起来。伯克是在发展自己关于人际关系的“戏剧主义”理论，也就是一种以表演为基础的理论时，采用这一概念的。它指一种充满激情的心态或“想象的上层建筑”，很像韦伯所说的资本主义“精神”。这种心态与社会占主导地位的生产方式相契合，并帮助它维持下去。

伯克举的主要例子是一个“推销员，他厌倦了一天的工作，决心明天之前再也不去想它，却走进电影院，欣喜地看着某个角色逐渐成形。这个角色恰好拥有他的职业所推崇的厚脸皮、机敏和社交生活”。伯克解释道：“从这个意义上说，他根本没有摆脱推销的那些事，因为他观看的这种角色，恰好体现了让他能够从事销售业务的理想感受和方法。”Burke，《恒久与变迁》（Permanence and Change），第38页。

59. Henke，《意大利即兴喜剧中的表演与文学》（Performance and Literature in the Commedia dell'Arte），第27页。

60. 同上，第9页。

61. 参见 Horace Walpole，《致尊敬的 H. S. Conway 的信（1785年10月6日）》（“Letter to the Hon. H. S. Conway (October 6 1785)”），收入《奥福德伯爵霍勒斯·沃波尔书信集：包括大量首次据原稿刊行的书信》（The Letters of Horace Walpole, Earl of Orford: Including Numerous Letters Now First Published from the Original Manuscripts），第4卷（费城：Lea and Blanchard，1842），第379页。

Wyndham Lewis 明确把尼采称为江湖骗子，提前指出了 Malcolm Bull 后来所说的、尼采向资产阶级读者讲话时带有的“集市骗术”成分：“尼采装扮成一个波兰贵族，眼中闪着狂战士般的野性，兜售世界的秘密。他把装着蓝墨水的小瓶卖给兴高采烈的民众，宣称那里面装的是货真价实的贵族蓝血。他们离开后，吞下他开的药方，立刻觉得自己十分高贵。”（Lewis，《被统治的艺术》〔The Art of Being Ruled〕，第113页。）

在这段文字之后，Lewis 把对尼采的讽刺，以及对尼采“怀着诗意热忱的狂热，时而威吓、时而恳求全世界成为贵族”的讽刺，转向了这位哲学家那些“自然被迷住了”的读者（第113页）。他尤其针对那些急切地认同尼采的人：尼采呼吁的是生产美学，而非接受美学。他首先引用尼采的话：

原书第 303 页·PDF 第 317 页

> 啊，如今快感多么令我们厌恶！那粗俗、迟钝、灰暗的快感，正是寻欢者、我们那些“有教养的”阶层、我们的富裕阶层和统治阶层通常所理解的快感！如今我们怀着多大的恶意，听着那盛大的节庆喧闹声。在这样的喧闹中，“有教养的人”和城里人借助烈酒，听任艺术、书籍和音乐迫使自己享受“精神愉悦”！那戏剧式的激情叫喊，如今多么刺痛我们的耳朵！那些有教养的民众所喜爱的浪漫狂欢与感官喧嚣，连同他们对高尚、高远和繁复的向往，如今已变得多么不合我们的口味！不，如果我们这些康复中的人还需要艺术，那也应该是另一种艺术：一种嘲弄、轻盈、有着神一般的宁静与机巧的艺术，它像清澈的火焰一样燃起，直上无云的天空！最要紧的是，一种为艺术家而存在、只为艺术家而存在的艺术！（Nietzsche，《快乐的科学》〔The Gay Science〕；引自 Lewis，《被统治的艺术》〔The Art of Being Ruled〕，第115页。）

Lewis 请我们想象，尼采的读者如何热切地认同上面这段文字：

> 想象一下.....我们那些“有教养的阶层”中普通的“寻欢者”.....正在读上面这段文字。他们读到“有教养阶层的寻欢者”以及他们“粗俗、灰暗、迟钝的快感”时，一定会十分恼火。但他们此前已经读到，生过一场病后，你往往会变得“快乐得多”、“更坏”、“更孩子气”，而且“比以往精致一百倍”。（第116页）

接下来，Lewis 逐个动作地重演了尼采读者的反应。他们依次对尼采的文字作出模仿式的回应，这种重演几乎像一段诠释性的舞蹈：“他们狂喜地、‘孩子气地’拍起手来：‘比以往精致一百倍！’”（第116页。）Lewis 利用自由间接引语的反讽作用，接着写道：“生病的是他们，如今正在康复、觉得自己顽皮得像个恶魔的也是他们。他们不刚刚在疗养院里待过两周，做过整容手术，或者治过痔疮吗？是啊，生病之后，感觉竟会这么好，真是不可思议！”（第116页。）

> 然后，他们读到“嘲弄、轻盈、飘忽、有着神一般的宁静”等等。还有什么描述，能比这更准确地说出他们喜欢什么、他们是什么样的人吗？这一切都太对了！“最要紧的是，一种为艺术家而存在、只为艺术家而存在的艺术！”他们难道不是艺术家吗？尼禄难道不是艺术家吗？所有最上等的人，难道不都是艺术家吗？当然，某某夫人或某某太太除外。

>

> 所以，我们很容易想象，他们读到这里，被一位朋友的来访打断，于是就走了出去，突然之间，比以往任何时候都更嘲弄、更轻盈、更飘忽，更有着神一般的宁静！（第116—117页）

Lewis 的文字里充斥着斜体、感叹号和带有讥讽意味的引号。他以这种方式，讽刺资产阶级读者急于把自己当作尼采的说话对象。但无论从文字的样子还是语气来看，这种讽刺都很像尼采。结果颇具反讽意味：Lewis 似乎

原书第 304 页·PDF 第 318 页

更像这个“喧嚷的表演者”的滑稽模仿者，而不是揭穿他的人。尽管如此，Lewis 确实准确地指出，在《快乐的科学》中，尼采的说话对象似乎并不真实存在：“尼采总是在对不存在的人说话。满怀激情、有时还带着极大智慧地对不存在的人说话，有这样一个坏处.....总会有一群人，看见一个男人好像在对谁大喊大叫，可周围又看不到别人，就以为他是在对他们说话。”（第116页。）

62. Antonio Fava，《意大利即兴喜剧中的喜剧面具：演员训练、即兴表演与生存诗学》（The Comic Mask in the Commedia dell'Arte: Actor Training, Improvisation,

and the Poetics of Survival) , Thomas Simpson 译 (伊利诺伊州埃文斯顿: 西北大学出版社, 2007) , 第56页。

63. Henke , 《表演与文学》 (Performance and Literature) , 第123页。

64. 在英国电视喜剧《The Mighty Boosh》中的老格雷格这个角色身上, 我们也看到同样的、对“神秘学与伪博学知识”的痴迷, 以及对“文艺复兴式全才”形象的同样戏仿。这个滑稽角色身上带有模糊的种族化特征, 却被明确地女性化。他穿着粉红色芭蕾短裙, 绑架人们, 把他们囚禁在自己的水下洞穴里, 似乎唯一的目的, 就是展示自己在各种自由技艺或“人文学科”方面的本领: 绘画、唱歌、跳舞, 以及推销百利爱尔兰奶油酒。

他向被迫观看的观众哀怨却又咄咄逼人地问道: “你爱我吗?” 学院中的人文学者或许会觉得, 老格雷格不仅代表了被女性化的情感劳动者, 也代表了教授那些日益冷僻或不受重视的技能的教师。他就像一位18世纪的舞蹈教师, 到了工业化的19世纪头几十年, 突然发现自己急需招揽学生。感谢 Seth Lerer 提出这个令人不安的比较, 也感谢 Eric Hayot 让我认识了老格雷格——后现代性中的新版拉摩的侄儿。

65. 请注意, 这些活动必须多种多样, 这一点至关重要。如果《布瓦尔与佩库歇》的两位主人公满怀热忱地投入的一连串事业, 都局限在彼此关系更密切的实践范围内, 这部作品的滑稽意味就会弱得多。

66. 参见 Jean-Christophe Agnew , 《分离的世界: 英美思想中的市场与剧场, 1550—1750》 (Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550-1750) (剑桥: 剑桥大学出版社, 1988) 。

67. Anthony Giddens , 《现代性的后果》 (The Consequences of Modernity) (加利福尼亚州斯坦福: 斯坦福大学出版社, 1991) , 第91页。

68. 关于“前台”与“后台行为”的区别, 参见 Erving Goffman , 《区域与区域行为》 (“Regions and Region Behavior”) , 收入《日常生活中的自我呈现》 (The Presentation of Self in Everyday Life) (纽约: Anchor Books , 1959) , 第106—140页。另见 Arlie Russell Hochschild , 《被管理的心: 人类感受的商业化》 (The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling) (伯克利: 加利福尼亚大学出版社, 1983) , 第38—48页。

69. Georg Simmel, 《大都市与精神生活》(“The Metropolis and Mental Life”), Edward A. Shils 译, 收入 Simmel, 《论个性与社会形式》(On Individuality and Social Forms), Donald N. Levine 编(芝加哥: 芝加哥大学出版社, 1971), 第324—329页; 转载自《社会科学III: 选篇与精选读物》(Social Sciences III Selections and Selected Readings), 第2卷, 第14版(芝加哥: 芝加哥大学出版社, 1948)。

原书第 305 页 · PDF 第 319 页

70. 尽管有线电视安装工表面上是这项技术的代理人或代表, 他的行动却常常显得出人意料地反电视, 或者针对的是这一媒介据称具有的反社交倾向。这只是其中一种表现。

71. Fava, 《喜剧面具》(The Comic Mask), 第112页。

72. 参见 Hochschild, 《被管理的心》(The Managed Heart), 第4页。

73. 例如, 参见 Nancy Folbre、Michael Bittman 编的论文集《家庭时间: 照护的社会组织》(Family Time: The Social Organization of Care)(伦敦: Routledge, 2004)。另见 Tiziana Terranova, 《免费劳动: 为数字经济生产文化》(“Free Labor: Producing Culture for the Digital Economy”), 《Social Text》第63期(2000年夏): 第33—58页; 转载于 Terranova, 《网络文化: 信息时代的政治》(Network Culture: Politics for the Information Age)(伦敦及密歇根州安娜堡: Pluto Books, 2004), 第73—97页。

74. McKenzie, 《表演, 否则……》(Perform or Else), 第6页。

75. Luc Boltanski、Eve Chiapello, 《资本主义的新精神》(The New Spirit of Capitalism), Gregory Elliott 译(伦敦: Verso, 2005)。

76. Nancy Fraser, 《女性主义、资本主义与历史的狡计》(“Feminism, Capitalism, and the Cunning of History”), 《New Left Review》第56期(2009年3—4月): 第97—117页, 此处见第114页。

77. Eva Illouz, 《冷酷的亲密: 情感资本主义的形成》(Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism)(马萨诸塞州莫尔登: Polity Press, 2007)。

78. Liu, 《酷的法则》(The Laws of Cool), 第163页。

79. 参见 McKenzie, 《表演, 否则.....》(Perform or Else), 第137—174页。McKenzie 也解读了我在下文中特别指出的《快乐的科学》中的段落; 见第256—258页。

80. Friedrich Nietzsche, 《悲剧的诞生与瓦格纳事件》(The Birth of Tragedy and The Case of Wagner), Walter Kaufmann 译(纽约: Vintage, 1967), 第83页。

81. 充满激情的演员把表象当作需要执行或变成现实的计划来对待, 因而预示了尼采哲学中求真意志的立场。Kelly Oliver 运用雅克·德里达在《马刺》(Spurs) 中的分类指出, 形而上学哲学家与作为女性主义者的女人, 最终都占据了这一立场。后者是去除了性别特征的、“被阉割的女人”。她与“施行阉割的”、作为艺术家的女人不同; 作为艺术家的女人接受女性表象, 并将其视为表象。而作为女性主义者的女人, 则追求 Oliver 所说的“关于女性的科学”, 或者想认识尼采以尖刻口吻所说的“女人本来的样子”。

Friedrich Nietzsche, 《善恶的彼岸》(Beyond Good and Evil), Helen Zimmern 译, 收入《尼采全集》(The Complete Works of Nietzsche), 第6卷, Oscar Levy 编(纽约: Russell and Russell, 1964), 第182页; 转引自 Kelly Oliver, 《尼采写作中作为真理的女人》(“Woman as Truth in Nietzsche’s Writing”), 收入《对弗里德里希·尼采的女性主义解读》(Feminist Interpretations of Friedrich Nietzsche), Kelly Oliver、Marilyn Pearsall 编(University Park: 宾夕法尼亚州立大学出版社, 1998), 第66—79页, 此处见第69页。

82. 正如吉尔·德勒兹所指出的, 在反应性力量中发现某种“令人钦佩又危险”的东西, 是尼采的一贯特点。参见 Gilles Deleuze, 《尼采与哲学》(Nietzsche and Philosophy), Hugh Tomlinson 译(伦敦: Continuum, 2006), 第62页。

83. McKenzie 在《表演, 否则.....》(Perform or Else) 中也讨论了这段文字; 见第256—258页。

84. 参见 Karl Marx, 《直接生产过程的结果》(“Results of the Immediate Process of Production”), 收入《资本论》(Capital), 第1卷, Ben Fowkes 译(纽约: Penguin Classics, 1992), 第1038—1049页。在这里, 我们可以展开一场争论: 服务及其他种类的劳动, 如果所生产的商品无法脱离生产者或生产行为而独

立存在，最终能否支撑资本整体的扩张

原书第 306 页·PDF 第 320 页

（因而也支撑严格意义上的资本主义制度）。无论如何，有一点应当明确：马克思把某些劳动称为“非生产性”劳动，并不带有任何道德贬斥的意思。“非生产性”劳动意味着“在资本主义的特定意义上不具有生产性”，即只能在有限规模上生产剩余价值的劳动。

85. Maurizio Lazzarato，《非物质劳动》（“Immaterial Labor”），收入《意大利的激进思想》（Radical Thought in Italy），Paolo Virno、Michael Hardt 编（明尼阿波利斯：明尼苏达大学出版社，1996），第133—150页，此处见第133页。

86. McKenzie，《表演，否则……》（Perform or Else），第57页。另见 Arlie Hochschild，《时间的束缚：当工作变成家，家变成工作》（The Time Bind: When Work Becomes Home and Home Becomes Work）（纽约：Henry Holt，1997），第204—205页。

87. Lazzarato，《非物质劳动》（“Immaterial Labor”），第136页。

88. 关于对无形之物与“aster”之间虚假对立的批判，以及这种对立如何完全忽视20世纪物理学对物质的理解，参见 Daniel Tiffany，《玩具媒介：唯物主义与现代抒情诗》（Toy Medium: Materialism and Modern Lyric）（伯克利：加利福尼亚大学出版社，2000）。

89. 参见 Marx，《直接生产过程的结果》（“Results of the Immediate Process of Production”），第1048页。Paolo Virno 在《诸众的语法》（Grammar of the Multitude）第54页也提出了这一点。

90. 这是滑稽性与我称为“活跃性”（animatedness）的现代审美之间最主要的区别。后者经常带有种族化特征。不过，两者也可能并存，就像福特主义生产方式仍与后福特主义生产方式并存一样。活跃性体现了工业资本主义对人体进行的客体化、机械化处理，在它带有种族色彩的版本中尤其如此。滑稽性则涉及生产过程的主体化，以及情感和个性被注入这些过程。

活跃性暗示，非个人的、使一切标准化的力量从外部作用于身体；滑稽性则指向一个从内部受到激情驱动的身体。因此，活跃性提出的是异化问题，即劳动者与自己

的行动和感受疏离或分离。滑稽性提出的却是一个奇怪得多的问题：异化不够。

活跃性让人想到，为了提高表现效率，一个人被剥去了情感和个性——这是现代主义把人视为木偶、自动机或机器人的形象。滑稽性却让我们面对某种过量生产的主体性、个人魅力与个性，它们超出了消费者的需求——这是后现代主义中有线电视安装工、家庭主妇和玩具的形象。Sianne Ngai，《活跃性》（“Animatedness”），收入《丑陋的感受》（Ugly Feelings）（马萨诸塞州剑桥：哈佛大学出版社，2005），第89—125页。

91. Michael Hardt、Antonio Negri，《帝国》（Empire）（马萨诸塞州剑桥：哈佛大学出版社，2000），第293页。

92. David Staples，《女性的工作与熵的矛盾馈赠》（“Women’s Work and the Ambivalent Gift of Entropy”），收入《情感转向：将社会理论化》（The Affective Turn: Theorizing the Social），Patricia Ticineto Clough 与 Jean Halley 编（北卡罗来纳州达勒姆：杜克大学出版社，2007），第119—150页，此处见第125页。

93. Heather Hicks，《软工作的文化：后现代美国叙事中的劳动、性别与种族》（The Culture Of Soft Work: Labor, Gender, and Race in Postmodern American Narrative）（伦敦：Palgrave Macmillan，2009），第3页。

94. 同上，页码原文OCR为“3 ary”。

原书第 307 页·PDF 第 321 页

95. Thomas Peters、Robert Waterman，《追求卓越：美国最佳经营公司的经验》（In Search of Excellence: Lessons from America’s Best-Run Companies），纽约：HarperCollins，1982年；转引自 Hicks，《软性工作的文化》（Culture of Soft Work），第2页。

96. Weeks，《在工作之中并反抗工作》（“Life within and against Work”），第238页。

97. Leopoldina Fortunati，《再生产的奥秘：家务、卖淫、劳动与资本》（The Arcane of Reproduction: Housework, Prostitution, Labor, and Capital），Hilary Creek 译，Jim Fleming 编，布鲁克林：Autonomedia，1995年，第8页；转引自 Staples，《女性的工作》（“Women’s Work”），第122页。

98. Weeks, 《在工作之中并反抗工作》(“Life within and against Work”), 第238页。

99. 这家的男主人立刻企图性侵露西/卡尔, 愤怒的妻子因此开枪射击露西/卡尔, 卡尔男扮女装的真相也随之暴露。正如卡尔在剧作接近尾声时所说:“我当了将近六个小时的女人, 差点就因此丧命。”Richard Wright, 《什么活都干的男人》(“Man of All Work”), 载《八个男人》(Eight Men), 纽约: Harper Perennial, 2008年, 第109—154页, 引文见第154页。

100. 钢厂关闭后依然存在的, 还有原先钢厂的铜管乐队。工厂倒闭后, 乐队仍继续演奏, 这是影片中较为令人心酸的一处反讽。

101. 我认为, 以如今已经衰落的匹兹堡钢铁业为背景的《闪舞》, 同样讲述了20世纪末劳动女性化的故事, 尽管它的主人公亚历克斯(詹妮弗·比尔斯饰)本来就是女性。(显然, 女性也可以经历女性化。)影片讲述一个工厂焊工成为芭蕾舞者的灰姑娘故事。如果这个故事背后讲述的是整个社会如何经历痛苦、却最终成功地从工业经济转向后工业经济, 那么影片的视觉符号就竭力把经济变革与亚历克斯个人“成为女人”的历程联系起来。事实上, 说《闪舞》在“工业”阶段的开头刻意把这位工人主人公塑造成男性化女性, 正是为了在“后工业”阶段的结尾把她变成女性化女性, 并不夸张。

这里至关重要的一点是, 影片中亚历克斯工作的那座兴旺的钢厂, 明显是一个出于怀旧而设置的、与时代不符的场景。到影片上映的那一年, 匹兹堡的工厂已经裁掉了153,000名工人。实际上, 早在20世纪90年代那些加速制造业劳动向第三世界转移的自由贸易协定签署约二十年前, 美国钢厂就在20世纪70年代末迅速关闭。原因包括全球经济衰退导致需求下降、1973年的石油危机、没有工会的“微型钢厂”开业, 以及来自德国和日本的竞争。影片的故事丝毫没有呈现这些情况。

但由于采用实地拍摄, 《闪舞》无意中让我们看到了匹兹堡成为工业废墟的几处不祥景象, 包括废弃的铁路, 以及城镇另一头一座已经关闭、预示着不妙前景的钢厂。尽管到了20世纪90年代, 匹兹堡确实成功地把经济基础从重型制造业转向高等教育、医疗和服务业, 成为一个后工业转型的“成功”故事, 而影片欢快的结局也间接映照了这个故事, 但这一转型伴随着人口急剧减少: 人口从1960年的约660,000人降至2000年的330,000人。有关这些事实, 参见资料考证充分的条目:

http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Pittsburgh#Collapse_of_steel。

影片正是在这一痛苦的工业转型背景下，展开了它的女性化故事。亚历克斯是我们 在钢厂里看到的唯一一名女性，但她的男性同事似乎并没有注意到她与他们之间的 性别差异。影片反复让我们把她与来自不同阶级、明显更具女性气质的女人作比较。 一位是亚历克斯老板那位社交名媛前妻（贝琳达·鲍尔饰）；另一位是亚历克斯最好的 朋友珍妮（Sunny Johnson 饰）。珍妮是一名鸡尾酒女招待，在放弃成为职业滑 冰运动员的梦想之后，最终成了脱衣舞者和钢管舞者。影片谨慎地把这种涉及性与 情感的活动，表现为比稍具艺术性的“闪舞”仅仅“低”一级、比卖淫“高”一级的工作。

亚历克斯则与同样肌肉结实的男性同事一起举铁，“吃起东西来像头猪”，而且整部 影片中总有一只巨大的雄性比特犬陪着她。除了穿着男性化的焊工装备（头盔、工 业护目镜、工装裤、工作靴）、运动服，或流行舞的演出服装（这些服装出人意料 地具有中性风格，其中包括带有巨大垫肩的20世纪80年代式西装），她几乎总是穿 着宽大的运动衫、工作靴和牛仔裤。

影片开头设置这一整套男性化的视觉符号，似乎只是为了在亚历克斯从钢厂工人转 变为芭蕾舞学生时，将这些符号的性别属性反转过来。不过，她从工业劳动转向后 工业劳动、从有工会保障的工厂工作转向“精湛技艺式”工作时所经历的女性化转变 ，有一个重要的中介：闪舞。这是一种更“非正式”的工作，影片有意把它放在工业 劳动与“非生产性”劳动、工作与游戏、男性气质与女性气质之间的过渡地带。如果 说焊接钢材明确属于劳动，芭蕾明确属于艺术，那么闪舞就在两者之间。

闪舞在影片中的经济地位不仅具有过渡性，也含混不清：亚历克斯表演闪舞，是为 了支付芭蕾舞学校的学费，因此闪舞成了焊接与舞蹈之间的桥梁；同时，她又把闪 舞描述为一项令人愉快的活动，本身就能让她进行创造性表达，并享有艺术自主性。

亚历克斯所做的几种工作之间存在这些细微差别，我们很容易按照它们各自“技艺精 湛”的程度来衡量它们。而影片又一次谨慎地把这些差别与性别气质的不同程度联系 起来：如果焊接钢材是男性化劳动，古典芭蕾是女性化的表演/艺术，那么介于两 者之间的闪舞，比焊接更“非物质”，却又不像芭蕾那样强调“精湛技艺”，在影片中就 被呈现为一半男性化、一半女性化。

尽管闪舞作为一种情色舞蹈，所属的舞蹈类型是女性化的，但它的风格快速、强悍 ，而且明显具有运动性，或对身体有很高要求。闪舞虽充满性的表现力，却让人想 到旨在训练身体、使身体变得结实的运动。它沿袭的是埃米尔·雅克—达尔克罗兹的

体态律动学，以及鲁道夫·拉班以纪律组织的集体动作表演所代表的高艺术传统，而不是伊莎多拉·邓肯那种女性化、抒情式的传统。前者是现代舞中最早尝试把艺术与身体文化相结合的方法之一；后者则明确以泰勒制工作的节奏为基础。因此，闪舞起初似乎毫无疑问是一种中性的舞蹈类型，稳稳地处在两种性别之间，也处在两种劳动

原书第 309 页 · PDF 第 323 页

范式之间。但有趣的是，影片中亚历克斯的第一支闪舞，明确以蜕变为主题。舞中的人物穿着一套肩部方正的男式西装，最后像甩掉空壳一样把西装抛到一边，走出来时几乎只剩妆容、亮片和高跟鞋。也正是在这一刻，舞蹈的速度、难度和优美程度都提高了。

因此，帮助亚历克斯从钢厂转入芭蕾舞学院的“过渡性”表演，也就是让她挣到工资、可以支付学费的闪舞，在舞蹈本身之中被界定为一种把男性化女性变成女性化女性的表演。与后福特制的滑稽性一样，尽管这部影片本身并不滑稽，《闪舞》把从工业劳动到后工业劳动的经济转型，呈现为一种明确带有性别属性的转变。

这也解释了影片为什么认为有必要一开始就把亚历克斯设定为钢厂工人。为什么不按照影片基本的灰姑娘情节，把事情处理得简单些，只讲一个艳舞者“勇敢地挣脱脱衣舞钢管”，进入一所豪华芭蕾舞学校的故事？然而，把《闪舞》仅仅说成一个灰姑娘故事，就过于简化了。尽管影片在这方面的思考可能流于浅薄，它还是直接思考了性与情感劳动同后工业劳动之间的关系。它也思考了钢管舞（性工作）、芭蕾（文化工作）和性感却“有艺术性”的流行舞（两者的混合）之间的区分，如何强化社会区分。

影片对三种鲜明的女性化表演——脱衣舞、不脱衣的艳舞，以及古典芭蕾——之间关系的思考，本来就已经很有趣。钢铁业这一主题以其鲜明的男性化视觉符号，在此基础上进一步迫使我们追问：劳动总体上是怎样被赋予性别属性的？

关于《光猪六壮士》中性别问题更详尽、更细致的解读，参见 Heather Hicks，《后工业脱衣舞：《光猪六壮士》与工作的女性化》（“Postindustrial Striptease: The Full Monty and the Feminization of Work”），《科尔比季刊》（Colby Quarterly）第36卷第1期，2000年3月，第48—59页。该文同样认为，影片从积极和消极两个方面描绘了工作的女性化。

102. Antonella Corsani, 《超越女人的神话：(后)马克思主义的跨性别女性主义生成》(“Beyond the Myth of Woman: The Becoming-Transfeminist of (Post-)Marxism”), SubStance 第112期, 2007年, 第107—138页, 引文见第126页。

103. 正如唐娜·哈拉维在《赛博格宣言》(“Cyborg Manifesto”, 1985年)中预见性地指出的：

> 工作正在被重新界定为既是字面意义上的女性工作，又是女性化的工作，无论它由男人还是女人来做。被女性化，意味着被置于极度脆弱的境地；意味着可以被拆解、重新组装，被作为后备劳动力加以剥削；意味着更多地被视为服务者，而不是工人；意味着无论在有薪工作中还是工作之外，都要服从一些时间安排，使限定的工作日沦为笑话；意味着过着一种总是徘徊在猥亵边缘、格格不入，并且可以被简化为性的人生。

Donna Haraway, 《赛博格宣言：20世纪末的科学、技术与社会主义女性主义》(“A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”), 载《猿、赛博格与女人：自然的重塑》(Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature), 纽约：Routledge, 1991年, 第166页；转引自 Hicks, 《后工业脱衣舞》(“Postindustrial Striptease”), 第48页。

104. Laura Kipnis, 《女性这回事：污秽、性、嫉妒与脆弱》(The Female Thing: Dirt, Sex, Envy, Vulnerability), 纽约：Pantheon, 2006年, 第31页。

原书第 310 页 · PDF 第 324 页

105. 这些以男性为中心影片，是否把滑稽性所反映的后工业劳动女性化，表现成一件对工人完全不利的事？Heather Hicks 认为并非如此。她尤其针对《光猪六壮士》指出：影片起初看起来似乎完美地说明了哈拉维的论断，即无论男女，“被自己的工作女性化，就意味着被置于极度脆弱的境地”(见注92)。但影片也调动舞蹈这一主题和媒介，“把集体合作与技能的形象结合起来，形成另一种积极的女性化形象”(Hicks, 《后工业脱衣舞》[“Postindustrial Striptease”], 第50页)。

因此，按照 Hicks 对影片的解读，要把工作女性化重新解释为积极的现象，就必须借助某种艺术观念。更具体地说，必须借助一种把艺术看作非异化劳动的意识形态

形象。我们或许应当把这个形象，与博尔坦斯基和希亚佩洛对资本主义第三种“联结主义”精神的描述对照起来：这种精神吸收了审美，并把它当作弹性劳动现成的辩护理由。（关于后福特制资本主义如何收编20世纪60年代的“艺术批判”，参见 Boltanski、Chiapello，《资本主义的新精神》[*The New Spirit of Capitalism*]，第38、419—472页。）

由此，后工业工作的女性化反映了后工业工作的审美化，并大体成了后者的同义语。审美本身因而与女性气质和劳动形成一种奇特的联系。我们很快就会看到，这种联系对尼采的美学哲学构成了一个特殊问题。

106. 这种情况不仅发生在最富裕或国内生产总值较高的资本主义国家，也以不同方式、出于不同原因发生在贫穷的资本主义国家。来自这些贫穷国家的女性，越来越多地移居富裕国家，从事保姆、照护者和女佣的工作。

107. Karen Finley，《尽情生活：超级居家生活中的幽默冒险》（*Living It Up: Humorous Adventures in Hyperdomesticity*），纽约：Doubleday，1996年，封内文字，无页码。

108. Corsani，《超越女人的神话》（“*Beyond the Myth of Woman*”），第108页。

109. 资本进入传统上属于女性的活动领域，或许有一个好处：性别差异在象征意义上对整个工作领域的支配有所松动。随着时间推移，这似乎有可能削弱一种长期存在的倾向，即从一开始就给工作赋予性别属性，或用性别来证明工作报酬差距的合理性。这种倾向形成了一个循环：给工作赋予性别属性，会强化经济差距；而经济差距又会巩固性别差异的逻辑。

但对女性而言，一个可能的坏处是，她们可能会失去或放弃女性气质观念赋予某些工作意义的方式。这些意义并不全然有害，也未必有害；事实上，它们也不能完全归结为资本主义。

因此，在以女性为中心的滑稽文本中，“高度灵活的后工业工作方式为重新界定性别开辟了道路”（Hicks，《软性工作的文化》[*Culture of Soft Work*]，第59页），而这种变化所引起的矛盾感受，可以说比我们已经在《王牌特派员》和《玩具》中看到的又多了一层。因为女性对工作总体上女性化的反应，无论这些工作由女性还是男性来做，不仅包括对女性气质本身同样相互矛盾的正面与负面感受，还包括对另一件事的矛盾感受：如果不再把某些情感活动和 / 或关系活动看成女性特有的领

域，会意味着什么，

原书第 311 页·PDF 第 325 页

以及在争取社会与经济平等的政治斗争中，放弃把这些做事方式所具有的正面性别含义当作意识形态武器，又意味着什么。

110. Laura Kipnis, 《反对爱情：一篇论战》(Against Love: A Polemic), 纽约: Pantheon, 2003年, 第21页。

111. 这似乎部分源于 Kipnis 希望进行一种大众化的女性主义批评。对她而言，这意味着解读女性文化时，不立即否定这种文化自身所提供的审美愉悦。显然，这些愉悦使女性主义者在心理上仍然依恋这种文化所生产的女性气质形象。事实上，《女性这回事》(The Female Thing) 非但没有试图消解“闺蜜产业”的审美风格，似乎反而想把这些风格拿来为己所用，以便对“女性这回事”作出一种女性主义批评，而这种批评本身也易于理解、令人愉快，并能受到大众欢迎。

112. 在后工业工作和私人生活中，生产实践与再生产实践逐渐汇合，女性创作的滑稽文本强调了这一点。在这里，这种汇合再次出现，表现为一个滑稽的对象（女性气质）与一种同样滑稽的方法（女性主义戏仿）之间令人不安的交会：“女性主义（‘别叫我甜心，你这个混蛋’）和女性气质（‘我刚找到世界上最棒的聚拢文胸’）正在大打出手，而这场争斗最激烈的地方，就是每个女人自己的内心”（Kipnis, 《女性这回事》[Female Thing], 第6页）。

113. 这是 Nancy Fraser 在《女性主义、资本主义与历史的狡计》(“Feminism, Capitalism, and the Cunning of History”) 中提出的论点。起初，Fraser 似乎希望暂不判定这种亲近关系究竟是虚假的、偶然的，还是更深刻的结构性联系，但她最终选择了后一种解释：“第二波女性主义在不知不觉中，为新自由主义的新精神提供了一项关键成分。”它对家庭工资的批判，如今“提供了相当一部分浪漫色彩，使弹性资本主义被赋予更崇高的意义和道德目的”（第110页）。

与“民主”的情形一样，第二波女性主义对家庭工资的批判尤其成了一种“代表善的空洞能指，它可以而且将会被用来为各种不同情境赋予正当性，但这些情境并不都能促进性别正义”（第114页）。这种批判甚至可以“强化资本主义对有薪劳动的推崇”，从而直接加剧基于性别的不平等（第111页）。

114. Ariel Levy, 《女性沙文主义猪：女人与低俗色情文化的兴起》(Female Chauvinist Pigs: Women and the Rise of Raunch Culture), 纽约: Free Press, 2005年。

115. 滑稽之所以涉及性别问题, 恰恰是因为它是一种关于工作的审美。工作在根本上仍受到不断变化的性别差异观念的组织和塑造, 只是在不同生产方式下, 这种组织和塑造的方式及程度有所不同。

116. Donna Haraway, 《赛博格宣言: 20世纪80年代的科学、技术与社会主义女性主义》(“A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s”), 《社会主义评论》(Socialist Review) 第80期, 1985年, 第65—108页, 引文见第87页; 转引自 Weeks, 《在工作之中并反抗工作》(“Life within and against Work”), 第239页。

117. 正如 Mary Ann Doane 所说: “压力很大——要感到愉快的压力, 要笑的压力, 要避免觉得自己被排除在占主导地位的大众文化的文本领域之外的压力。”参见《重新思考伪装: 关于女性观众的进一步思考》(“Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator”), 载《致命女人: 女性主义、

原书第 312 页·PDF 第 326 页

电影理论与精神分析》(Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis), 纽约: Routledge, 1991年, 第33—43页, 引文见第42页。关于扫兴的女性主义者, 另参见 Sara Ahmed, 《幸福的承诺》(The Promise of Happiness), 北卡罗来纳州达勒姆: Duke University Press, 2010年。

118. Lisa Duggan、Kathleen McHugh, 《女性化女性主义宣言》(“A Fem(me)inist Manifesto”), 载《大胆的女性气质: 将女性气质酷儿化》(Brazen Femme: Queering Femininity), Chloe Brushwood Rose、Anna Camilleri 编, 温哥华: Arsenal Pulp Press, 2002年, 第165—170页, 引文见第167页。

119. Christian Thorne, 《反对喜悦》(“Against Joy”), 未发表手稿, 第5页。

120. Matthew Rampley, 《尼采、美学与现代性》(Nietzsche, Aesthetics, and Modernity), 剑桥: Cambridge University Press, 2000年, 第193页。

121. 关于把人物看作形式，尤其是把人物看作一种“集合”的形式，有一种有趣的研究思路，参见 Aaron Kunin，《人物休息室》（“Characters Lounge”），《现代语言季刊》（Modern Language Quarterly）第70卷第3期，2009年9月，第291—317页。

122. Derrida，《马刺》（Spurs），第187页。参见 Sarah Kofman，《巴乌波：神学的倒错与恋物癖》（“Baubô: Theological Perversion and Fetishism”），Tracy B. Strong 译，载 Oliver、Pearsall 编《对弗里德里希·尼采的女性主义解读》（Feminist Interpretations of Friedrich Nietzsche），第1—49页；另参见同书中 Oliver 的《尼采写作中作为真理的女人》（“Woman as Truth in Nietzsche’s Writing”），第66—80页。

Oliver 在德里达《马刺》中提出的分类基础上，对“女人”的几个子类别作了特别有帮助的梳理。第一类是女性主义者，或被去性别化的“被阉割的女人”。她想要揭示“女人真实的样子”，因而与哲学家一样具有求真意志，把真理看作一种已经存在、等待被发现的东西。第二类是“施行阉割的女人”。她与艺术家一样具有求幻象的意志，热爱表象，并把真理看作由人创造的东西。

最后一类是与第二类略有重叠的“肯定的女人”。她拥抱狄俄尼索斯对流动与变化的热爱，体现权力意志，并且完全不需要真理。她站在真理话语之外，是一种“无法言说的‘真理’”。尼采在《悲剧的诞生》中把它称为“原初母亲，她不断创造，在表象的动荡流变中得到满足”（转引自 Oliver，第76页）。Oliver 进一步解释道：“形而上学家为行动发现一个根基，艺术家创造一个根基。肯定的女人则不同，她是自行延续的狄俄尼索斯力量，根本不需要根基”（第76页）。

123. Luce Irigaray，《蒙着面纱的双唇》（“Veiled Lips”），载 Oliver、Pearsall 编《对弗里德里希·尼采的女性主义解读》（Feminist Interpretations of Friedrich Nietzsche），第107页。

124. Pippin，《尼采、心理学与第一哲学》（Nietzsche, Psychology, and First Philosophy），第121页。

125. 参见 Rampley，《尼采、美学与现代性》（Nietzsche, Aesthetics, and Modernity），第199—200页。Rampley 仔细分析了这种“从女性气质转向男性气质的迂回曲折”。他认为，这类不一致源于尼采对性别差异的“策略性”运用：“男性化”

指的是从艺术家这一“主动”立场出发的美学，艺术家是“给予者”；“女性化”指的是从观众这一“被动”立场出发的美学，观众是“接受者”。

这种说法让人想起生产性劳动与非生产性劳动或再生产劳动之间那种有争议的区分：“尼采在这里处理的是一个非常古老的生产哲学命题”。按照这个命题，男性一直被视为具有生产能力的性别，与女性的不育相对立”（第211页）。然而，即使按照这种解读，仍然存在

原书第 313 页 · PDF 第 327 页

混乱，因为在许多地方，“女人”被明确认为是她所产生的各种审美效果的生产者。

126. Doane, 《遮蔽欲望：女人的特写》（“Veiling Over Desire: Close-ups of the Woman”），载《致命女人》（Femmes Fatales），第44—75页，引文见第59页。

127. Nietzsche, 《权力意志》（The Will to Power），Walter Kaufmann、R. J. Hollingdale 译，纽约：Random House，1968年，第425页；转引自 Doane, 《致命女人》（Femmes Fatales），第59页。

128. 这是 Pippin 对尼采在《道德的谱系》中这段话的解读：“在行动、产生效果和生成的背后，并不存在某种‘存在’；‘行动者’不过是附加在行动上的虚构——行动就是一切。”参见 Nietzsche, 《道德的谱系》（On the Genealogy of Morals），第一篇，第13节；转引自 Pippin, 《尼采、心理学与第一哲学》（Nietzsche, Psychology, and First Philosophy），第74页。

Pippin 的解读不同于 Oliver 对尼采的解释。对 Oliver 而言，当“施行阉割的女人”（作为艺术家/演员的女人）开始“被自己的幻象诱惑”，开始“相信她创造的幻象就是她力量的来源，[因而]忘记了幻象是她创造的”，并“狂热地抓住”这一幻象不放时，求幻象的意志就转而服务于否定生命的本能，而不是肯定生命的本能。因此，它成了快乐的科学的完全对立面。

Pippin 和 Oliver 都如此熟悉尼采，却对这种认同得出了如此不同的解读：演员完全认同自己的角色，女人完全认同自己的幻象，工人完全认同自己的项目。这一事实印证了我的观点：在《快乐的科学》中，尼采对表演总体上始终抱有不确定的态度。

129. Paul Patton, 《后现代主体性：演员的问题（查拉图斯特拉与管家）》（“Postmodern Subjectivity: The Problem of the Actor (Zarathustra and the Butler)”）

，《社会分析》（Social Analysis）第30期，1991年12月，第32—41页，引文见第35页。Patton 解释说，对尼采而言，尤其是后一种情形的问题在于，这样一个“朦胧而没有实质的面具承载者”似乎不可能具有欲望。

他缺少“对所从事活动的必要认同与投入，而这些活动或许能使有意志的行动成为可能，使人创造出超越自身的东西”，也就是尼采在别处所说的“自我超克”（第37页）。

130. 参见 Friedrich Nietzsche，《偶像的黄昏》（Twilight of the Idols），“格言与箭”（“Maxims and Arrows”），〔节号OCR不清：Ge 3333〕。

131. 尼采又补充说：“在较优越的社会条件下，类似的人类类型也会在类似的压力下产生；只是在这种情况下，表演本能通常勉强受到另一种本能的控制，例如‘外交官’的情况。顺便说一句，我倾向于相信，一个好的外交官，只要愿意，随时都能成为一个好的舞台演员——只要他是‘自由的’”（《快乐的科学》[Gay Science]，第361节，第317页）。

132. 德语词是 Possenreißer。

133. Boltanski、Chiapello，《资本主义的新精神》（New Spirit of Capitalism），第110—111页。

后记

1. 关于审美判断如何成为伪装成陈述句的施为行为，参见 Jan Mieszkowski，《想象的劳动：从康德到阿尔都塞的美学与政治经济学》（Labors of Imagination: Aesthetics and Political

原书第 314 页·PDF 第 328 页

Economy from Kant to Althusser），纽约：Fordham University Press，2006年，第19页；以及 Stanley Cavell，《后天的哲学》（Philosophy the Day after Tomorrow），马萨诸塞州剑桥：Belknap Press of Harvard University Press，2005年，尤其参见第155—191页。关于审美谓词如何让价值判断看起来像是由事实判断推导出来的，参见 Gérard Genette，《审美关系》（The Aesthetic Relation），G. M. Goshgarian 译，纽约州伊萨卡：Cornell University Press，1999年，第92页。

2. 参见 Cavell, 《后天的哲学》(Philosophy the Day after Tomorrow), 第11页。
3. Luc Boltanski、Eve Chiapello, 《资本主义的新精神》(The New Spirit of Capitalism), Gregory Elliott 译, 伦敦: Verso, 2005年, 第155页。
4. Guillermo Gómez-Peña, 《族裔—技术: 关于表演、行动主义与教育的写作》(Ethno-Techno: Writings on Performance, Activism, and Pedagogy), 纽约: Routledge, 2005年。尤其参见《极限中的文化: 在主流怪诞的文化背景下进行表演》("Culturas-in-extremis: Performing against the Cultural Backdrop of the Mainstream Bizarre"), 第45—64页。“只要打开电视看看杰里·斯普林格”: 封底。
5. Andrew Seligsohn 写道: “尼采把自我说成一件艺术作品时, 并不使用判断的语言; 而当他使用判断的语言时, 通常是为了让人注意到康德运用这个概念有多么可笑。”参见 Andrew J. Seligsohn, 《审美经验, 审美判断?》("Aesthetic Experience, Aesthetic Judgment?"), 《理论与事件》(Theory and Event) 第4卷第4期, 2000年, muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/v004/4.4r_seligsohn.html, 访问日期: 2011年2月12日。
6. 同上。
7. Nelson Goodman, 《艺术的语言: 通向一种符号理论》(Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols), 印第安纳波利斯: Hackett, 1976年, 第248页。
8. 同上, 第262页。
9. 这符合赫伯特·马尔库塞所说的“操作原则”(performance principle)。Herbert Marcuse, 《爱欲与文明: 对弗洛伊德思想的哲学探讨》(Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud), 伦敦: Routledge, 1987年, 第35页。关于把马尔库塞的“操作原则”与利奥塔类似的“绩效性”(performativity) 概念结合起来的讨论, 参见 Jon McKenzie, 《表演, 否则……: 从规训到表演》(Perform or Else: From Discipline to Performance), 伦敦: Routledge, 2001年, 第159—162页。
10. Raymond Williams, 《作为生产资料的传播媒介》("The Means of Communication as Means of Production"), 载《文化与唯物主义: 论文选》(Culture and Materialism: Selected Essays), 伦敦: Verso, 2006年, 第50—66页。

，引文见第50页。

11. “合法化的表面”：Oskar Negt、Alexander Kluge、Peter Labanyi，《公共领域与经验》（“The Public Sphere and Experience”），《十月》（October）第46期，1988年秋季，第60—82页，引文见第61页。

12. “实在程度”这一说法借用了面向对象本体论的一个概念。Graham Harman，《实在对象与伪对象：关于方法的几点评论》（“Real Objects and Pseudo-objects: Remarks on Method”），在“你好，万物：思辨实在论与面向对象本体论”（“Hello, Everything: Speculative Realism and Object-Oriented Ontology”）会议上发表的论文，加利福尼亚大学洛杉矶分校，2010年12月。

13. 不言而喻，这种按性别划分的劳动分工，仍然直接影响着世界各地对特定有薪工作的经济价值评估。关于这一问题的清晰讨论，参见 Kathi Weeks，《在工作之中并反抗工作：情感劳动、女性主义批判与后福特制政治》（“Life within and against Work: Affective Labor, Feminist Critique, and Post-Fordist Politics”），Ephemera 第7卷第1期，2007年，第233—249页。

14. Harman，《实在对象与伪对象》（“Real Objects and Pseudo-objects”）。

原书第 315 页 · PDF 第 329 页

15. Ann Douglas，《美国文化的女性化》（The Feminization of American Culture）（纽约：Knopf，1978）。

16. Arlie Hochschild，《政治文化：传统、后现代、冷现代和暖现代的照护理想》（“The Culture of Politics: Traditional, Post-modern, Cold-Modern, and Warm-Modern Ideals of Care”），《社会政治》（Social Politics）2（1995）：331—346；转引自 Rhacel Salazar Parreñas，《菲律宾的照护危机：菲律宾的儿童与跨国家庭》（“The Care Crisis in the Philippines: Children and Transnational Families in the Philippines”），载《全球女性：新经济中的保姆、女佣与性工作者》（Global Woman: Nannies, Maids, and Sex Workers in the New Economy），Barbara Ehrenreich、Arlie Hochschild 编（纽约：Metropolitan Books，2003），39—54，所引见39页。

17. 关于亲密公众，参见 Lauren Berlant，《女性的抱怨：美国文化中感伤主义尚未完成的事业》（The Female Complaint: The Unfinished Business of

Sentimentality in American Culture) (北卡罗来纳州达勒姆: 杜克大学出版社, 2009)。关于作为媒介的亲属关系, 参见 Linda Nicholson, 〈女性主义与马克思: 把亲属关系纳入经济分析〉(“Feminism and Marx: Integrating Kinship with the Economic”), 载《第二次浪潮: 女性主义理论读本》(The Second Wave: A Reader in Feminist Theory), Linda Nicholson 编(纽约: Routledge, 1997), 131—146。

18. “非异化劳动的失落乌托邦”: 转引自 Donald Burton Kuspit, 《救赎艺术: 批评遐思》(Redeeming Art: Critical Reveries) (纽约: Allworth Press, 2000), 166; 亦见 James B. Gilbert, 《没有救赎的劳动: 美国知识分子与工业异化, 1880—1910》(Work without Salvation: America's Intellectuals And Industrial Alienation, 1880-1910) (巴尔的摩: 约翰斯·霍普金斯大学出版社, 1977), 96。

Friedrich Schiller, 《审美教育书简》(On the Aesthetic Education of Man: In a Series of Letters), Elizabeth M. Wilkinson、L. A. Willoughby 译并编(纽约: 牛津大学出版社, 1967), 107。Hans-Georg Gadamer, 《真理与方法》(Truth and Method) (纽约: Continuum, 2004), 103。

即使伽达默尔的论述, 也仍然没有摆脱这样的游戏观念: 游戏意味着“不费力”, 是一种“运动……不仅没有目标或目的, 而且也不需要用力”(105)。

席勒仿佛提前感受到了对可爱性的恐惧, 觉得自己必须立刻为把美等同于游戏的观点辩护, 以免有人指责他“违背”了“美的尊严”, 或把美“降到了轻浮事物的水平”。为此, 他认为游戏有助于形成一种特定的心境。他提到, 希腊人“从[诸神雕像的]额头上抹去了凡人脸颊上那些由严肃和努力刻出的皱纹……使这些永远满足的存在摆脱了与一切目的、一切义务、一切忧虑不可分割的束缚, 并赋予他们闲适与淡然——这是神性令人羡慕的禀赋; 不过, 它只是用更具人性的名称, 来称呼最自由、最崇高的存在状态”。

康德认为, “无利害性”使主观能力得以“自由游戏”。席勒巧妙地颠倒了这一过程: 在他那里, “游戏冲动”最终达到了“淡然”(Gleichgültigkeit)。他的英译者指出, 这个词与其说表示没有情感, 不如说表示情感处于平衡状态, 有点像“磁铁的中间区域, 两端的吸引力在那里相互抵消”。因此, 对席勒而言, 游戏并不会使人不再投入情感, 而是使人感到自己超脱于这些情感投入; 人在反过来感受这种超脱时, 又会体会到心境的平和。然而, 滑稽性与安宁、平和和恰恰相距最远。这种审美表现的是我们

完全卷入情境，而非从中超脱。在其中，游戏与劳动、愉悦与不悦不可分割地混在一起。

原书第 316 页·PDF 第 330 页

19. 参见 M. H. Abrams，〈作为艺术本身的艺术：现代美学的社会学〉（“Art-as-Such: The Sociology of Modern Aesthetics”），载《用文本做事》（Doing Things with Texts）（纽约：W. W. Norton，1991），135—158，所引见136—137页。

20. Immanuel Kant，《判断力批判》（Critique of the Power of Judgment），Paul Guyer、Eric Matthews 译（剑桥：剑桥大学出版社，2000），145。

21. Walter Benjamin，〈机械复制时代的艺术作品〉（“The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”），载《启迪：论文与反思》（Illuminations: Essays and Reflections），Hannah Arendt 编，Harry Zohn 译（纽约：Schocken Books，1969），222。关于艺术与“令它战栗的社会”之间的距离（226），参见 Theodor Adorno，《美学理论》（Aesthetic Theory），Robert Hullot-Kentor 译（明尼阿波利斯：明尼苏达大学出版社，1997），尤其是1—14、225—259页。

关于艺术无视观看者，参见 Michael Fried，《全神贯注与剧场性：狄德罗时代的绘画与观看者》（Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot）（芝加哥：芝加哥大学出版社，1988）。关于维多利亚时代的人为何重视作为“经培养而形成的超脱”的“距离”，参见 Amanda Anderson，《距离的力量：世界主义与超脱的培养》（The Powers of Distance: Cosmopolitanism and the Cultivation of Detachment）（新泽西州普林斯顿：普林斯顿大学出版社，2001）。

22. 参见 Denis Diderot，《演员的悖论》（The Paradox of Acting），Walter Herries Pollock 译（伦敦：Chatto and Windus，1883）；Sigmund Freud，《文明及其不满》（Civilization and Its Discontents），James Strachey 译并编，Louis Menand 作导言（纽约：W. W. Norton，2005）。在 Edward Bullough 1912年的经典论文〈作为艺术因素与审美原则的心理距离〉（“Psychical Distance as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle”）中，距离与其说是一种事物，不如说是一种行动，即“使对象及其吸引力脱离实际需要和目的，从而将它们与自我分离”。

他用这一概念解释美学理论所要讨论的几乎一切：从观众的“审美意识”、艺术家的“艺术气质”，一直到整个美的艺术体系。参见 Edward Bullough，《美学：Edward Bullough 讲演与论文集》（Aesthetics: Lectures and Essays by Edward Bullough），Elizabeth M. Wilkinson 编（加利福尼亚州斯坦福：斯坦福大学出版社，1957），96。

23. 阿多诺把这种彻底脱离联系、同时又切断联系的愉悦称为“被阉割的享乐主义”。Adorno，《美学理论》（Aesthetic Theory），11。阿多诺接着说：“顺便说一句，值得注意的是，一种不断坚持主观感受是一切美之基础的美学，却从未认真分析过这种感受”（14）。

他还巧妙地用弗洛伊德来反驳康德，写道：“与审美本身相比，无利害满足的学说显得贫乏：它要么把审美现象缩减为形式美——而形式美一旦被孤立出来，就极其可疑——要么把它缩减为所谓崇高的自然对象。把作品升华为绝对形式，忽视了作品的精神，而升华最初恰恰是为了这种精神。这一点在康德那条牵强的脚注中，得到了诚实而不自觉的证明。他在那里断言，对一个令人喜爱的对象所作的判断，确实可以既无利害性，又引起兴趣；也就是说，即使判断不以利害兴趣为基础，也可以产生利害兴趣”（10）。阿多诺所说的《判断力批判》中的“牵强的脚注”，是第3节的注2。

24. Kant，《判断力批判》（Critique of the Power of Judgment），第2节，90。

25. 脆弱与力量之间的这种相互作用，也反映在 Scarry 的《论美与正义》（On Beauty and Being Just）的装帧设计中。这本薄薄的书装饰着一幅细腻描绘蛋壳的水彩画，却相当咄咄逼人地

原书第 317 页·PDF 第 331 页

反驳女性主义、酷儿研究和后殖民研究对美的批判（而它或许最咄咄逼人的做法，是始终不指名道姓地说明自己究竟在反驳哪些批判）。

26. Jan Mukarovsky，《作为社会事实的审美功能、规范与价值》（Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts），Mark E. Suino 译（安娜堡：密歇根大学斯拉夫语言文学系，1979），18。

27. 同上。

28. 关于情节剧作为对神圣性丧失的回应而兴起，参见 Peter Brooks，《情节剧的想象：巴尔扎克、亨利·詹姆斯、情节剧与过度的模式》（*The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*）（康涅狄格州纽黑文：耶鲁大学出版社，1995）。

致谢

原书第 319 页 · PDF 第 333 页

我最深切的感谢，要献给几位朋友：Franco Moretti、Mark Seltzer、Jennifer Fleissner 和 Anne Cheng。他们对本书几乎全部内容都给予了慷慨而详尽的回应。我也感谢 Elisa Tamarkin、Daniel T. O'Hara、Mark Goble、Gopal Balakrishnan、Eleanor Kaufman、Eric Hayot、Aaron Kunin、Chris Looby、Joe DiMuro、Paul Gilmore、Ken Reinhard、Christian Thorne、Mimi McGurl、Alex Woloch、Rachel Lee、Heather Love、Amy Hungerford、Robert Kaufmann、Joe Rezek、Rob Halpern、Joseph Nagy 和 Martin Hägglund。

他们就各章提出的问题，与我进行了敏锐而深入的交流。特别感谢2004—2007年的南加利福尼亚美国研究小组。

若没有我的研究助理 Glenn Brewer，以及他的专业精神、耐心和始终不减的幽默感，我真不知道自己如何才能熬过这项工作的最后阶段。我也感谢 Dalglish Chew 的协助。

衷心感谢从2002年秋到2012年间，邀请我就本书相关材料发表演讲或报告的人们。我感谢以下会议和机构的组织者与听众：ASAP 首届会议、布朗大学、加利福尼亚艺术学院批判研究学院、康考迪亚大学、埃默里大学、哈佛大学、亨廷顿图书馆、印第安纳大学、约翰斯·霍普金斯大学、MLA、Narrative、新学院、威廉姆斯学院奥克利中心、宾夕法尼亚大学、波莫纳学院、Post45、普林斯顿大学、斯坦福大学、加利福尼亚大学伯克利分校、加利福尼亚大学洛杉矶分校、加利福尼亚大学圣克鲁兹分校、芝加哥大学、伊利诺伊大学芝加哥分校、弗吉尼亚大学、耶鲁大学和约克大学。

对于在这些活动及其他场合给予我的特别关照，我要感谢 Amy Elias、Ben Lee、Omri Moses、Brent Dawson、Daniel Williams 和 Jake Risinger、Jennifer Fleissner、Chris Nealon、Jonathan Culler 和 Cathy Caruth、Kate Eichhorn、Ann Snitow、Michael Brown、Bob Perelman、Francie Shaw、Nancy Bentley、Anne Cheng、Gavin Jones、Terry Castle、Elisa Tamarkin、Charles Altieri、Joshua Clover 和 Jen Scappetone、Joel Burges、Chris Looby 和 Cindy Weinstein、Kyla

原书第 320 页 · PDF 第 334 页

Wazana Tompkins、Oren Izenberg、Lauren Berlant、Jennifer Wicke、Steve Arata、Jessica Pressman、Sam See、Sharla Sava、Tisa Bryant 和 Douglas Kearney。

也感谢温哥华库特尼写作学院，尤其是 Donato Mancini 和 Andrew Klobucar，邀请我在该校2008年的“Positions”会议上报告〈滑稽的科学〉（“The Zany Science”）的初稿。特别感谢《Cabinet》的 Adam Jasper 和 Sina Najafi，感谢他们的善意，以及对这项工作的关注。

Jay Fliegelman、Barbara Johnson、Barbara Packer 和 Stacy Doris，都对我的人生以及我在本书中的思考产生了重要影响。我至今仍然怀念他们。

本书的写作跨越了两所机构，也得到了它们慷慨的帮助。在斯坦福人文中心的一年，以及在亨廷顿图书馆担任 Barbara Thom 博士后研究员的一年，对研究和写作的早期阶段至关重要。我也感谢2007年的 Charles Ryskamp / 美国学术团体理事会研究资助。这项资助专为刚刚获得终身教职的教师设立，对我而言，它来得再及时不过了。

衷心感谢 Tim Stowell、Tom Wortham、Rafael Pérez-Torres，尤其是我的挚友 Ali Behdad，感谢他们在加利福尼亚大学洛杉矶分校给予我的支持。我也要感谢斯坦福大学英语系历任系主任 Rob Polhemus、Ramon Saldivar 和 Jennifer Summit，感谢他们多年来的鼓励与支持。感谢哈佛大学出版社的 Lindsay Waters 和 Shanshan Wang。特别感谢我技艺精湛的文字编辑 Charles Eberline 和 Michael Haggett。

感谢本书提到的所有诗人，允许我引用他们的作品。特别感谢 Sonabend 画廊、洛杉矶 Blum & Poe 画廊、John Baldessari、Ed Ruscha、Francie Shaw、Karen Finley 和奈良美智，感谢他们准许我复制作品图像，并在费用方面给予慷慨照顾。感谢 Ngai 家的所有人，当然也包括 Justin Klein 和 Richard Nguyen Sloniker；也感谢 McGurl 家的所有人，尤其是 Georgia。

本书部分章节的早期版本曾发表于《批评探索》（Critical Inquiry）和《美国现代语言协会会刊》（PMLA）。感谢这两份期刊的编辑允许我在此重刊。特别感谢《批评探索》的执行编辑 Jay Williams。

我写下第一篇最终发展成本书的文章的那一年，也是我遇见 Mark McGurl 的那一年。感谢他十年来与我就几乎所有事情进行的交谈。这些交谈在思想上令人振奋，有时

滑稽，却始终有趣。

章节出处

1. 导论的部分内容最初发表于〈我们的审美范畴〉（“Our Aesthetic Categories”），《美国现代语言协会会刊》（PMLA）125.4（2010）：948—958；以及 Adam Jasper 与 Sianne Ngai 的访谈〈我们的审美范畴：Sianne Ngai 访谈〉（“Our Aesthetic Categories: An Interview with Sianne Ngai”），《Cabinet》43（2011年秋）：45—51。
2. 第1章的部分内容最初发表于〈先锋派的可爱性〉（“The Cuteness of the Avant-Garde”），《批评探索》（Critical Inquiry）31.4（2005年夏）：811—847。
3. 第2章的部分内容最初发表于〈仅仅有趣〉（“Merely Interesting”），《批评探索》（Critical Inquiry）34.4（2008年夏）：777—817。

原书第 321 页 · PDF 第 335 页

插图出处

导论

1. John Baldessari，《选择（双人游戏）：四季豆》局部 [Choosing (A Game for Two Players): Green Beans（共9幅中的第1、2、3、4幅）]，1972。彩色照片、文字。共9幅，每幅12 × 22英寸。由艺术家提供。

第1章：先锋派的可爱性

2. 可爱的青蛙海绵，作者摄。
3. 《来自巴黎的女孩》（“The Girl from Paris”）（American Mechanical Doll Works Company，1895）。
4. 奈良美智，无题绘画（《淤青的眼睛、肿胀的嘴唇与裂开的伤口》；“Black Eye, Fat Lips, and Opened Wound”），2001。纸上彩色铅笔。由艺术家提供。
5. 奈良美智，《微热》（Slight Fever），2001。棉布上丙烯，裱于纤维增强塑料板。直径70.75，深10.5。由艺术家提供。

6. 奈良美智，《生命之泉》（Fountain of Life），2001。纤维增强塑料、漆、聚氨酯、马达、水。高68.9英寸，直径43.31英寸。由艺术家及洛杉矶 Blum & Poe 画廊提供。
7. 奈良美智，无题绘画（《盒子中的日本佬》；“Jap in the Box”），2001。纸上彩色铅笔。由艺术家提供。
8. 村上隆，《DOB与花》（DOB with Flowers），1998。布面油画。405 × 405毫米。由洛杉矶 Blum & Poe 画廊提供。©1998 Takashi Murakami / Kaikai Kiki Co., Ltd. 版权所有。
9. 村上隆，《奇异森林中的DOB（红色DOB）》（DOB in the Strange Forest (Red DOB)），1999。纤维增强塑料、树脂、玻璃纤维、丙烯和铁。1,520 × 3,040毫米（十二个构件）。照片由 Christie's Images, Ltd. 提供。©1999 Takashi Murakami / Kaikai Kiki Co., Ltd. 版权所有。
10. 村上隆，《然后，然后，然后，然后，然后（红色）》（And Then, and Then and Then and Then and Then (Red)），1996—1997。布面丙烯，裱于板上。2,800 × 3,000毫米（2幅画板）。由洛杉矶 Blum & Poe 画廊提供。©1996—1997 Takashi Murakami / Kaikai Kiki Co., Ltd. 版权所有。
11. 村上隆，《咕噜咕噜》（Guru Guru），1998。氯乙烯与氦气。3,380 × 2,690 × 2,690毫米。由小山登美夫画廊提供。©1998 Takashi Murakami / Kaikai Kiki Co., Ltd. 版权所有。
12. 村上隆，《ORTH Tin城堡》（The Castle ORTH Tin），1998。布面丙烯，裱于板上。3,000 × 3,000毫米。由洛杉矶 Blum & Poe 画廊提供。©1998 Takashi Murakami / Kaikai Kiki Co., Ltd. 版权所有。
13. 森政弘，《恐怖谷》（The Uncanny Valley），1970。根据《能源》（Energy）7.4所载文章中的图示简化而成。©2005 Karl F MacDorman 和 Takashi Minato。
14. Francie Shaw，《游戏中的身体，第37号》（Playing Bodies #37），2000。布面乳胶。18 × 18英寸。由艺术家提供。
15. Francie Shaw，《游戏中的身体，第23号》（Playing Bodies #23），2000。布面乳胶。18 × 18英寸。由艺术家提供。

原书第 322 页 · PDF 第 336 页

第2章：仅仅有趣

16. Ed Ruscha, 《各种小火与牛奶》(Various Small Fires and Milk), 1964。平装艺术家书, 48页, 含16幅黑白照片的胶印复制图(此处展示书封及第1、2、5—8、15、16页)。5.5 × 7英寸。由艺术家提供。
17. Bernd and Hilla Becher, 《冷却塔》(Cooling Towers), 1961—1987 (2003)。九幅黑白照片。68.25 × 56.25英寸。由 Sonnabend 画廊提供。
- 18a. John Baldessari, 《指向: 电视机》(Pointing: T. V. Set), 1969。彩色照片, 裱于博物馆级卡纸。28.75 × 42.5英寸。由艺术家提供。
- 18b. John Baldessari, 《指向: 圆圈》(Pointing: Circle), 1969。彩色照片, 裱于博物馆级卡纸。28.75 × 42.5英寸。由艺术家提供。
19. Baldessari, 《委托绘画: Pat Purdue的一幅画》(Commissioned Painting: A Painting by Pat Purdue), 1969。布面丙烯与油彩。59.25 × 45.5英寸。由艺术家提供。
20. 河原温, 《我起床的时间是.....》(I Got Up At...), 1974—1975。九十张盖有橡皮印章的明信片。每张3.5 × 4英寸, 或4 × 6英寸。由洛杉矶当代艺术博物馆提供。

第3章: 滑稽的科学

21. 《我爱露西》(I Love Lucy), 〈芭蕾舞〉("The Ballet"), 1952年2月18日(tiff 3)。
22. 《我爱露西》(I Love Lucy), 〈百万美元的点子〉("The Million Dollar Idea"), 1954年1月11日(沙拉酱)。
23. 《我爱露西》(I Love Lucy), 〈露西说实话〉("Lucy Tells the Truth"), 1953年11月9日(魔术师助手1和2)。
24. 《我爱露西》(I Love Lucy), 〈露西说实话〉("Lucy Tells the Truth"), 1953年11月9日。
25. 《我爱露西》(I Love Lucy), 〈露西遇见鲍勃·霍普〉("Lucy Meets Bob Hope"), 1956年10月1日。
26. 《我爱露西》(I Love Lucy), 〈露西与超人〉("Lucy and Superman"), 1957年1月14日。
27. 《我爱露西》(I Love Lucy), 〈露西与超人〉("Lucy and Superman"), 1957年1月14日。
28. 《我爱露西》(I Love Lucy), 〈露西嫉妒了〉("Lucy Is Envious"), 1954年3月29日。

29. 《我爱露西》（I Love Lucy），〈露西拍电视广告〉（“Lucy Does a TV Commercial”），1952年5月5日。
30. Crazy Eddie 广告，约1980年。
- 31a—g. 《玩具》（The Toy）。Richard Donner 导演，Columbia Pictures，1982。
32. 选自《福萨尔图集》（Recueil Fossard），年代约为1570—1580年代。木版画，收入斯德哥尔摩国立美术馆收藏的装订图册。
33. 选自《福萨尔图集》（Recueil Fossard），年代约为1570—1580年代。木版画，收入斯德哥尔摩国立美术馆收藏的装订图册。
34. 选自《福萨尔图集》（Recueil Fossard），年代约为1570—1580年代。木版画，收入斯德哥尔摩国立美术馆收藏的装订图册。
- 35a—e. 《王牌特派员》（The Cable Guy）。Ben Stiller 导演，Columbia Pictures，1996。
- 36a—b. 《王牌特派员》（The Cable Guy）。Ben Stiller 导演，Columbia Pictures，1996。
- 37a—b. 《王牌特派员》（The Cable Guy）。Ben Stiller 导演，Columbia Pictures，1996。
38. 《王牌特派员》（The Cable Guy）。Ben Stiller 导演，Columbia Pictures，1996。
39. 《玩具》（The Toy）。Richard Donner 导演，Columbia Pictures，1982。
- 40a—b. 《光猪六壮士》（The Full Monty）。Peter Cattaneo 导演，Redwave / Channel Four / Twentieth Century Fox Productions，1997。
41. 《光猪六壮士》（The Full Monty）。Peter Cattaneo 导演，Redwave / Channel Four / Twentieth Century Fox Productions，1997。

原书第 323 页 · PDF 第 337 页

- 42a—b. 《光猪六壮士》（The Full Monty）。导演：Peter Cattaneo；Redwave / Channel Four / Twentieth Century Fox Productions，1997年。
43. 《光猪六壮士》（The Full Monty）。导演：Peter Cattaneo；Redwave / Channel Four / Twentieth Century Fox Productions，1997年。
44. 《光猪六壮士》（The Full Monty）。导演：Peter Cattaneo；Redwave / Channel Four / Twentieth Century Fox Productions，1997年。

45. Karen Finley, 《尽情生活：过度家居生活中的幽默历险》(Living It Up: Humorous Adventures in Hyperdomesticity) 局部(“这身衣服有什么问题?”), 1996年。

46. Karen Finley, 《尽情生活：过度家居生活中的幽默历险》(Living It Up: Humorous Adventures in Hyperdomesticity) 局部(“扫地、擦亮、除尘”), 1996年。

47. Karen Finley, 《尽情生活：过度家居生活中的幽默历险》(Living It Up: Humorous Adventures in Hyperdomesticity) 局部(“如何给妈妈做一块头发浴室垫”), 1996年。

48. Karen Finley, 《尽情生活：过度家居生活中的幽默历险》(Living It Up: Humorous Adventures in Hyperdomesticity) 局部(“制作你自己的棺材”)。

索引

索引页码沿用原书。n 表示注释，nn 表示多条注释；例如 271n105 指原书第 271 页的第 105 条注释。

原书第 325 页·PDF 第 339 页

- Abrams, M. H., 240
- Acker, Kathy, 8
- Ackerman, James, 29
- Adorno, Theodor, 2, 6, 22, 23, 40, 54, 59, 63, 70, 72, 117, 171, 271n105
- 《美学理论》(Aesthetic Theory), 16, 42, 100-109, 273-274n124, 316n23
- 论艺术的自主性, 101-109, 240
- 论媚俗, 101-104, 105-107
- 《抒情诗与社会》("Lyric Poetry and Society"), 3
- 《最低限度的道德》(Minima Moralia), 63, 101, 102-103, 104, 107
- 论音乐, 6, 47
- 论诗歌的"无言", 98-100
- 散文风格, 101
- 《星辰下凡》("The Stars down to Earth"), 174-175, 203
- 审美范畴
- 与资本主义, 13-14
- 作为含义不确定的判断, 19
- 与失败, 26-27
- 与历史, 14-15, 16-18, 32, 56
- 作为元范畴(用来讨论其他范畴的范畴), 56-59
- 与对制度化的抵抗, 16
- 社会性, 11-12
- 作为风格, 29-34
- 琐碎性, 18, 19, 21, 22-23, 24, 32, 38, 58-59, 237
- 另见: 审美判断; 可爱/可爱性; 有趣; 滑稽
- 审美判断, 2, 11
- 隐含的方面, 40, 41, 44-45, 47-48
- 与超然态度, 6
- 次要判断与主要判断的比较, 53-59

与相对主义, 38-39

作为言语, 38-42, 44-47

与非审美判断的比较, 43-44, 48-51, 55-56, 118-120, 126, 128, 135, 144, 165,
260n160, 277n24

另见：审美范畴；可爱 / 可爱性；有趣；滑稽

情感, 1-2, 7, 9-13, 16, 18-19, 22-24, 28-29, 34, 41, 44, 46, 53-54, 57, 60, 63-67, 85,
91, 98, 101, 113, 116-117, 168, 186-192, 197-203, 206-242

另见：审美范畴；审美判断；情感劳动；非物质劳动；有趣：情感强度低；

Nietzsche, Friedrich：《快乐的科学》；工作：情绪化

情感劳动, 1, 3, 7, 16, 207-208, 218-220, 234-235, 299-300n40, 300n42, 304n64,
309n101

另见：非物质劳动；后福特主义

Agamben, Giorgio, 27, 135, 255n102, 285n98

《空调展》（Air Conditioning Show , Art-Language）, 295n210

Alberro, Alexander

《观念艺术与宣传政治》（Conceptual Art and the Politics of Publicity）, 155,
158

Alighieri, Dante, 126

Althusser, Louis, 23, 96, 252n61

Anderson, Amanda, 6

Andre, Carl, 156

Andrews, Bruce, 8

Angier, Natalie, 24-25, 272n110

《狂欢三宝》（Animaniacs , 动画系列）, 182

Antin, Eleanor

《诗人之血盒》（Blood of the Poet Box）, 143, 168

Arendt, Hannah, 3, 29, 41-42, 46, 69, 260n166

《康德政治哲学讲座》（Lectures on Kant's Political Philosophy）, 258n146

原书第 326 页 · PDF 第 340 页

326

索引

Armantrout, Rae, 70, 103

《进行中》(“Ongoing”), 70

《薄涂》(“Scumble”), 72-73

Arnaz, Desi, 175, 296n7

艺术

自主性, 2, 19-20, 21

令人震惊的能力, 21-22

与理论的交汇, 34-36

作为未异化的劳动, 21-22, 310n105

另见: Adorno, Theodor; 审美范畴; 审美判断; 先锋派; 观念艺术; James, Henry; 极简主义; Nietzsche, Friedrich; 小说; 诗歌; 波普艺术; Schlegel, Friedrich

Artaud, Antonin, 285-286n99

《电话艺术》(Art by Telephone, 展览), 145

Ashbery, John, 8, 70, 261n168

《奔跑中的女孩们》(Girls on the Run), 185, 236

Austin, J. L., 38, 39, 53, 54, 119

《如何以言行事》(How to do Things with Words), 40

先锋派, 2, 17, 18, 21, 22, 35, 58-59, 97, 155, 182, 234, 252n64, 257n131, 271n104

政治上的边缘地位, 97-100

与诗歌, 4, 53, 160

扭曲的时间性, 155-156

Bakhtin, Mikhail, 30-31, 138-139

Baldessari, John, 34

《1963年1月20日星期日, 从加利福尼亚州洛杉矶驾车前往圣巴巴拉途中经过的所有卡车的背面》(The Back of All the Trucks Passed While Driving from Los Angeles to Santa Barbara, California, Sunday 20 January 1963), 149

《选择》(Choosing), 33-34

《委托绘画》(Commissioned Paintings), 158-159, 160

《有人被要求指向某物》(A Person Was Asked to Point), 158, 159

Ball, Hugo, 182

Ball, Lucille, [部分页码无法辨认], 188, 216, 296n7

Balzac, Honoré de, 139, 288n124

《篷车队》(Bandwagon , 音乐剧) , 117-118

Barker, Nicola

《清晰》(Clear) , 27-28

Barry, Robert, 37, 158, 161, 295n210

《艺术作品》(Art Work) , 167-168

《惰性气体系列》(Inert Gas Series) , 158

《Robert Barry 呈现》(Robert Barry Presents) , 159-160

Barthes, Roland, 57

《明室》(Camera Lucida) , 141-143, 153

《神话学》(Mythologies) , 142

论刺点 (punctum , 照片中刺痛或触动观看者的细节) , 141, 142, 287n124

论知面 (studium , 对照片的一般文化兴趣) , 141, 142-143, 287n124

Barzun, Jacques, 190

Bateson, Gregory, 145

Baudelaire, Charles, 107, 268n71

包豪斯, 58

Baumgarten, Alexander, 119

美 (与美的事物) , 18, 20, 22, 23, 38, 41, 42-43, 54, 98, 234, 239, 240, 241,

260n160, 277n29, 302n57

女性气质, 54-55

与道德, 55

与无力, 54-55

特殊性, 55-56, 57

Becher, Bernd and Hilla, 36

《匿名雕塑》(Anonymous Sculpture) , 149, 150, 236

Beckett, Samuel, 13-14, 99, 107, 140

Beethoven, Ludwig van, 223

Behrens, Peter, 19

Benjamin, Walter, 4, 111, 126, 240, 265-266n55, 268-269n77, 274n2, 275n3

论玩具, 73-75, 99-100, 101

Bergson, Henri, 174, 179, 189, 193

Berlant, Lauren, 239

Bernstein, Felix, 12

生命政治, 12

Blaine, David, 27-28

Blumberg, Hans, 131

Bochner, Mel, 144, 165

《序列态度》(“The Serial Attitude”), 144

Bohrer, Karl Heinz, 133

Boltanski, Luc, 7, 201-203, 206, 248n26, 310n106

Boulware, Lemuel, 208

Bourdieu, Pierre, 31, 34, 35, 39, 90, 97, 106, 155, 257n132, 286n98

Boyle, Susan, 28

Brecht, Bertolt, 108

Brennan, Teresa

《情感的传递》(The Transmission of Affect), 130-131, 282n79

Broderick, Matthew, 198

Brooks, Peter, 139, 151

Brown, Judith

《六个维度中的魅力》(Glamour in Six Dimensions), 29

Brown, Lee Ann, 3

Buchloh, Benjamin, 58

Buren, Daniel, 150

Burger, Peter, 97

Burke, Edmund, 19, 66, 90, 241, 266n57, 272n108

《关于我们崇高与美观念之根源的哲学探究》(A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful), 54-55, 56, 57

Burke, Kenneth, 184, 185, 302n58

Burnham, Jack, 143-144, 145

《有线电视修理工》(The Cable Guy, 电影), 9, 197, 198-202, 199, 200, 201, 204, 206, 211-212, 213, 228

坎普(camp, 以夸张、做作和戏仿为特点的趣味)

见：滑稽：与坎普的区别

坎贝尔儿童形象 (Campbell Kids) , 76

资本主义 (与晚期资本主义) , 1, 12, 15, 30, 114, 137, 174-175, 238, 241

与对批判的吸收, 7-8

十九世纪的资本主义, 9-10

另见：“联结主义”；

原书第 327 页·PDF 第 341 页

可爱 / 可爱性：商品美学；福特主义；非物质劳动；Marx, Karl (与马克思主义) ；

后福特主义；泰勒主义；Weber, Max

《爱心熊》(The Care Bears , 动画系列) , 66

Carrey, Jim, 9, 197

Cavell, Stanley, 38-39, 119, 132, 169, 171, 276n18

《后天的哲学》(Philosophy the Day after Tomorrow) , 117-118

Chase, Martha (Chase Company) , 76

Chiapello, Eve, 7, 201-203, 206, 248n26, 310n106

流通

见：资本主义；观念艺术：流通逻辑、信息美学；有趣：持续展开、序列美学、社会性；Marx, Karl (与马克思主义)

Clausen, Jan

《我的有趣状况》(“My Interesting Condition”) , 26

Colpitt, Frances, 163, 170

意大利即兴喜剧 (commedia dell’arte) , 9, 14, 15, 16, 192-197, 192, 193, 194

另见：滑稽：与角色形式的紧密联系

商品

见：可爱 / 可爱性：商品美学；福特主义；非物质劳动；Marx, Karl (与马克思主义) ；后福特主义；泰勒主义

观念艺术, 6, 15, 112, 115, 143, 146

无聊, 6

流通逻辑, 155-157, 158, 160-162

信息美学, 5, 14, 15, 16, 20-21, 33, 34, 36-38, 45, 112, 143-146, 152-153, 164-165, 166-167

与摄影, 143

序列形式, 6, 13

“联结主义”(“connexionism”, Boltanski 和 Chiapello), 7-8, 202, 310n106

消费

见: 资本主义; 可爱/可爱性: 矛盾的共情、商品美学、与玩具; Marx, Karl (与马克思主义)

饼干, 14, 73, 100, 101

Corsani, Antonella, 213

疯狂埃迪 (Crazy Eddie), 182, 182

Creeley, Robert, 64

《毛骨悚然》(“The Willys”), 63-64

批评, 2, 5, 34, 36, 38, 47-48, 51, 110-112, 117-118, 120-121, 126, 128, 132, 136, 139, 142-144, 146, 156-157, 170-171, 275n3, 275n6, 276n17, 287n123

Crow, Thomas, 20-21, 145

Cruz, Amanda, 269-270n92

可爱/可爱性

矛盾的共情, 4, 8, 27, 54, 61-63, 67, 74-75, 87

与拟人化, 60-63, 64-65, 90-91

索引

[印刷页码不清]

与团块状外形, 30, 63, 64-65, 67

商品美学, 3, 4, 12-13, 25, 54, 58, 59-64, 66-68, 70-71, 73-85, 93, 98-100, 101-106

与去言语化 (言语表达的削弱或消失), 87-91, 93-97, 98-100

温柔与暴力的辩证关系, 3, 9, 23, 24-25, 65-67, 78-86, 90-96, 108

作为话语, 2

词源, 59, 87

与女性气质, 11, 15, 59-60, 61, 67-68, 69-70

性别, 266n57, 267n64

与模仿, 3, 8

与诗歌, 53, 63-64, 66, 67-73

田园倾向, 31, 66, 99

与无力, 18-19, 22, 53-54, 60, 64-66, 98

与性, 71-73

- 与言语, 59-60
- 作为风格, 2
- 与玩具, 64-65, 71, 73-77, 78, 268n71, 268-269n77
- 与琐碎, 3
- 与乌托邦, 13
- 达达, 16, 182
- Danto, Arthur, 35
- Darger, Henry, 185
- Davis, Lydia
- 《无聊的朋友》(“Boring Friends”), 25-26
- 《有趣》(“Interesting”), 44-46, 47
- de Kooning, Willem, 144
- de Man, Paul, 91, 92
- Derrida, Jacques, 2, 184, 224
- 《马刺》(Spurs), 228, 305n81, 312n123
- 设计, 19-20, 21, 58, 73
- Dibbets, Jan, 156-157
- Dickens, Charles, 288n124
- Diderot, Denis, 5, 47, 139, 144, 240
- 《拉摩的侄儿》(Rameau’s Nephew), 189-191, 193, 202, 221, 225, 301n49, 301n51
- 无利害关系 / 无利害性 (不以自身利益为出发点), 23, 27, 57-58, 114, 121, 125, 135, 156, 225, 235, 240-241
- 不快, 41, 231
- 距离, 8-9, 22-23, 27, 42, 61, 67, 71, 75, 87, 102-103, 105, 190, 198, 205, 225-226, 229-230, 239-241
- Doane, Mary Anne, 67, 68, 153, 226, 265n55
- 家庭领域, 3, 4, 14, 15, 66, 71-72, 76, 108, 189, 203, 206-207, 209-210, 216-218, 238-239
- 《堂吉诃德》(Don Quixote, Cervantes), 61, 126, 140, 182
- 《双彩虹》(Double Rainbow, YouTube 视频), 28
- Douglas, Ann, 238

《龙珠Z》(Dragonball Z , 漫画系列) , 86

Dreiser, Theodore, 5

Duchamp, Marcel, 144, 152

原书第 328 页 · PDF 第 342 页

Duggan, Lisa, 222

Dutton, Denis, 25

Dyer, Geoff

《威尼斯的杰夫 , 瓦拉纳西的死亡》(Jeff in Venice, Death in Varanasi) , 20

Edison, Thomas, 76

Edson, Russell, 103

《打斗》(“The Fight”) , 66

《融化》(“The Melting”) , 71-72, 89

《猪剧院的一场演出》(“A Performance at Hog Theater”) , 66

《玩具制造者》(“The Toy-Maker”) , 71, 268n71

《受伤的早餐》(“The Wounded Breakfast”) , 66

Elias, Amy, 22

Eliot, T. S.

《荒原》(The Waste Land) , 271n105

Ellis, Thomas Sayers, 70

情绪, 12, 13, 18, 19, 28, 44, 54, 56, 57, 98, 101, 131, 197-198, 252-253n66,
267-268n64, 285-286n99

与工作, 10, 197, 203, 207-208, 210, 214-215

另见：情感

Epstein, Mikhail, 7, 23, 115-116, 117, 130, 133, 138, 247n13

交换价值, 62, 63, 66, 67

Facebook, 198

感受

见：情感

女性气质, 207-209, 215, 220-221, 266n57, 307-309n101, 310n106, 310-311n109,
311n112, 311n113

女性主义, 8, 15, 178, 189, 202, 206-209, 213, 220-222, 226, 239, 285n96, 296n11,
311n112, 311n113, 311n114

Ferguson, Frances, [页码不清：S4—55]

拜物教, 13, 61-64, 67-68, 92-93, 97, 98, 102-103, 105-106, 264n33

另见：可爱 / 可爱性：商品美学；物化

Fichte, Johann Gottlieb, 127

Fielding, Henry, 126

Finley, Karen

《够了就是够了》(Enough is Enough), 217

《尽情享乐》(Living it Up), 216-218, 216, 217, 218

《塞进我奶奶屁股里的山药》(Yams up My Granny's Ass), 221

Fish, Stanley, 151

Fisher, Philip, 34, 35, 36, 133

Fitterman, Robert, 2

Flarf (弗拉夫诗歌), 8

《闪舞》(Flashdance , 电影), 212, 307-309n102

Flatley, Jonathan, 165, 172

Flaubert, Gustave, 140, 223, 226

《布瓦尔与佩居谢》(Bouvard et Pécuchet), 188, 189, 191, 196

Fleissner, Jennifer, 27

激浪派 (Fluxus), 146, 184

民间艺术, 74-75

Forced Entertainment (剧团), 298n28

福特主义, 174, 201, 202, 306n90

取证

见：有趣：取证美学

形式, 3, 6, 13, 16, 23-25, 29-30, 36-37, 41-44, 48-49, 73, 97, 98-104, 151-153, 158, 168, 223, 230-231

见：观念艺术：信息美学、序列形式；可爱 / 可爱性：商品美学；有趣：与小说形式；风格：与形式的比较；滑稽：与角色形式的紧密联系

Formanek-Brunell, Miriam, 76

无定形 / 无定形性, 23, 64-65, 67, 125, 194

另见：可爱 / 可爱性：与团块状外形

Fortunati, Leopoldina, 207, 209, 300n42

Foster, Hal, 19

Fowkes, Ben, 61

法兰克福学派, 117

Fraser, Nancy, 8, 202, 221, 248n26

自由间接引语(叙述者话语中融入人物的声音), 7

Freud, Sigmund, 130, 240, 288n124, 316n23

Fried, Michael, 156

《艺术与物性》(“Art and Objecthood”), 36, 163-164, 170, 240, 294n199

Friedan, Betty, 208

《青蛙过河》(Frogger, 电子游戏), 183

《光猪六壮士》(The Full Monty, 电影), 212-214, 212, 213, 214, 215, 310n106

Gadamer, Hans-Georg, 240

Gallagher, Catherine, 151

Gasché, Rodolphe, 30, 281n70

Gehry, Frank, 32

Genette, Gérard, 40-41, 42, 43, 46, 236

德国浪漫主义, 111, 120-121, 125, 143, 146, 274n2, 279-280n52

Giddens, Anthony, 197-198

Gins, Madeline, 261n168

《总统将说些什么、做些什么!》(WHAT THE PRESIDENT WILL SAY AND DO!), 183-184

Ginsberg, Allen

《嚎叫》(Howl), 70

Giorno, John

《拨号听诗》(Dial-A-Poem), 160-161

Goethe, Johann Wolfgang von, 122, 125, 140

《威廉·迈斯特》(Wilhelm Meister), 122, 127, 280n56

Goffman, Erving, 197

Gomez-Pena, Guillermo, 234

Goodman, Nelson, 44, 134, 236

Gould, Stephen Jay, 82, 270n94

Graham, Dan, 156, 160

Greenberg, Clement, 20, 172-173

《小魔怪》(Gremlins , 电影) , 270n96

原书第 329 页 · PDF 第 343 页

Grober, Karl, 74

Guillory, John, 40, 43-44

Haacke, Hans

《空中系统》(Airborne Systems) , 295n210

Hammer, Langdon, 185

偶发艺术 (Happenings) , 7, 146, 184

Haraway, Donna, 222, 309n104

Hardt, Michael, 205, 207, 300n42

Harris, Daniel

《可爱、古雅、浪漫与饥饿》(Cute, Quaint, Romantic and Hungry) , 29, 65-66, 83, 94, 185, 270n96

Harrison, Charles, 21

Harvey, David, 15

Harvey, Matthea, 2

Hegel, G. W. FE, 2, 127, 128, 135, 145-146, 278n30

《美学》(Aesthetics) , 128

Heidegger, Martin, 26, 98

Held, Al, 158

Hello Kitty, 79, 91, 261n168

Henke, Robert, 195-196

Hicks, Heather, 206, 208, 310n106

Hirschman, Albert O.

《激情与利益》(The Passions and the Interests) , 113

Hobbes, Thomas, 113, 130

Hochschild, Arlie Russell

《被管理的心》(The Managed Heart) , 197, 200, 206, 207

Hockney, David, 151-152, 169

Holzer, Jenny, 86

Homer, 223

Huebner, Douglas, 37, 156, 158, 165

《424平行》(424 Parallel), 161, 164

Huhn, Tom, 43, 259-260n159

Hume, David, 118

Husserl, Edmund, 163, 281n70

《经验与判断》(Experience and Judgment), 129, 130

Huxley, Aldous, 59, 60

《我爱露西》(I Love Lucy , 情景喜剧), 7, 9, 13, 16, 175-182, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 188, 191, 196, 197, 198, 203, 206, 216, 261n167, 296n7

Illouz, Eva, 203, 206

意象派(与后意象派), 48, 70, 97

非物质劳动, 2, 189, 205-210, 238

信息

见：观念艺术：信息美学

“有趣”(“interessante” , Schlegel), 6, 15, 33, 35, 112, 123, 124, 127-128, 131, 136, 143, 146, 156, 238, 284n93

有趣

无定形, 112-113

平庸, 110, 117, 130, 135, 140, 141

与无聊, 23, 25, 27, 135, 136, 248n22, 285n97

与认知, 281n70

索引

329

概念性与非概念性的比较, 131-132

空洞, 120-121, 128, 135, 152

取证美学, 115-116, 146-147, 161-163, 168, 170

隐含的主体, 8

与反讽, 5, 15, 36-37, 127, 131, 135, 145-146, 257n123, 280n57

作为判断, 110, 112

促使人给出理由, 169-171

与资本主义的正当化, 113

- 与文学批评, 5-7, 15
- 情感强度低, 4, 112-113, 129-132, 140-141, 146, 147, 151, 168
- 与现代性, 121
- 与小说形式, 125-127, 136-140
- 持续展开, 121, 124-125, 133-135, 140, 152, 163-164, 172, 241
- 在感知中的必要性, 129
- 与摄影, 140, 141-143, 149-151, 152-154
- 理性主义, 6
- 与现实主义, 2—3, 38, 124
- 与科学, 113-115, 116-117
- 序列美学, 30, 36, 122
- 与严肃, 159-160
- 社会性, 44-46, 113-115
- 作为风格, 112, 120-121
- 与风格变化, 37-38, 122-123, 125-127, 167-168
- 互联网, 2, 21, 28
- Irigaray, Luce, 224, 266n57
- Jackson, Shelley, 8
 - 《半衰期》(Half-Life), 26
- James, Henry, 5, 7, 15, 29, 140, 141, 143, 144, 171, 251n60, 286n100
 - 《小说的艺术》(“The Art of Fiction”), 136, 137, 138-139, 149
 - 《一位女士的画像》(Portrait of a Lady), 136-137, 138
- James, William, 34, 129, 130, 131
- Jameson, Fredric, 21, 22, 23, 49, 66, 103, 104-105, 106, 117, 264n31
 - 《后现代主义》(Postmodernism), 31-32, 48-51
- Jarry, Alfred
 - 《乌布王》(Ubu Roi), 16
- Jefferson Airplane
 - 《你难道不想有人可爱吗? 》(“Don’t You Want Somebody to Love?”), 199
- [孤立数字: 2]
- Johns, Jasper, 144
- Johnson, Barbara, 61, 62, 64

Judd, Donald, 28, 143, 163, 170, 294n199

《特定物体》(“Specific Objects”), 36

理由说明(审美), 40-41, 43, 45-46, 117-119, 167-173, 236

《大爆炸!》(Kaboom!, 电子游戏), 183

Kafka, Franz, 107, 117

Kaltenbach, Steven, 156

[姓名及部分页码不清: Katie Immanuel; 2124939742435 56]

57, 98, 132, 135, 149, 223, 234, 235, 236, 240, 241, 252-253n65, 255n95,
255-256n102, 262n13, 272n108,

原书第 330 页·PDF 第 344 页

330

索引

Kant, Immanuel (续)

276n18, 276n20, 281n70, 282-283n79, 284n93, 285n99, 298-299n35, 302n57,
315n18, 316n23

《判断力批判》(Critique of Judgment), 30, 38, 39-40, 55-56, 57, 258n146

《理性批判》(Critique of Reason), 42

“共通感”(sensus communis), 42, 239

Kaprow, Allan

《鸟》(Birds), 185

kawaii (日语“可爱”), 78, 83, 265n42, 269n88

Kawara, On, 161, 163

《我起床的时间》(I GOT UP AT), 161, 162

Kelley, Gary (美国西南航空公司), 188

丘比娃娃(Kewpie doll), 76

Kiki and Herb, 12

Kim, Geraldine, 5

Kipnis, Laura, 213

《反对爱情》(Against Love), 219-220, 221

《女人这回事》(The Female Thing), 220-221, 267-268n64, 311n12, 311n113

媚俗, 59, 62, 74-75

- Klee, Paul , 104
- Knapp, Steven , 116
- Kofman, Sarah , 224
- 烤焦面包 (Kogepan , San-X角色) , 79, 85, 88
- Kosuth, Joseph , 157, 165, 171-172, 173, 293n189
- Kotz, Liz , 5, 37, 143
- Kruger, Barbara , 86
- Kubler, George , 256n113
- Kusama, Yayoi , 2
- Kuspit, Donald , 144
- Latour, Bruno , 114, 137
- Law, Anita , 279n45, 282n73
- Lazzarato, Maurizio , 205, 206
- Lee, Pamela , 172, 284n88
- Lesage, Alain-René , 229
- Lessing, Gotthold
- 《拉奥孔》 (Laokoon) , 284-285n94
- Leverkuhn, Adrian , 6
- Levy, Ariel
- 《女性沙文主义猪》 (Female Chauvanist Pigs) , 221
- Lewis, Wyndham , 69, 87, 186, 267n61, 267n64
- 《被统治的艺术》 (The Art of Being Ruled) , 69
- 论“儿童崇拜” , 69
- LeWitt, Sol , 2, 144, 145, 158, 172
- 《关于观念艺术的段落》 (“Paragraphs on Conceptual Art”) , 151
- 《不完整开放立方体的变体》 (Variations of Incomplete Open Cubes) , [页码
不清 : IS UeTES]
- Lippard, Lucy , 156-157, 164, 293n187
- 《能做到的小火车头》 (The Little Engine That Could , 儿童读物) , 70
- Liu, Alan , 35, 146, 203
- 《酷的法则》 (The Laws of Cool) , 5
- 《长滩岛：词语位置》 (Long Beach Island, Word Location , Serra与Glass) ,

164-165, 166-167

《乐一通》(Looney Tunes) , 191

Lovejoy, A. O. , 125

Lucas, George , 269-270n92

Luhmann, Niklas , 23, 145, 147, 154

Lukacs, Georg , 117

Luther, Martin , 223

Lyotard, Jean-Francois , 18, 41-42, 56, 58, 252n64, 252-253n65, 282-283n79

Macherey, Pierre , 110-111, 112

Machiavelli, Niccold , 113

Mackey, Nathaniel

《安杜姆布卢之歌》(Song of the Andoumboulou) , 70

Mahler, Gustav , 117

Mallarmé, Stéphane , 19, 117

Mann, Paul , 13, 35, 97

Mann, Thomas , 50, 107, 117

《浮士德博士》(Doctor Faustus) , 6, 47

Marcuse, Herbert , 23, 188

《单向度的人》(One Dimensional Man) , 14

Marshall, Kate , 260n166

Marx, Karl (及马克思主义) , 9-10, 12, 49, 61, 63, 66, 92, 117, 189, 202, 206, 208, 238, 288n124, 300n41

《资本论》(Capital) , 60-61, 62, 66, 100, 205, 245-246n1, 264n31, 264n33, 299-300n40, 305-306n84

《政治经济学批判大纲》(Grundrisse) , 245—246n1

男性气质 , 181, 214, 266n57, 307-309n101, 313n126

Maslow, Abraham , 208

Matisse, Henri , 35

Mayer, Bernadette , 70

Mayer, Leonard , 34

Mayo, Elton , 203, 208

McGurl, Mark , 69

McHugh, Kathleen , 222

McKenzie, Jon

《表演，否则.....》（Perform or Else）, 184-185, 201, 203

Mencken, H. L. , 68, 87

Merish, Lori , 11, 25, 60, 64, 67, 68, 98, 249n29, 263-264n24, 265-266n55

Meyer, James , 163, 170, 248n21

米老鼠（Mickey Mouse）, 82

微软（Microsoft）, 28

Mieszkowski, Jan , 11-12, 27

《想象的劳动》（Labors of Imagination）, 26, 122, 130, 137-138, 250n39

极简主义 , 28, 31, 36-37, 145, 146, 170, 282-283n79

现代主义 , 15, 20, 21, 29

Monet, Claude , 36, 144

原书第 331 页·PDF 第 345 页

索引

[印刷页码不清：ShSF]

货币 , 63-64, 113, 137, 245n1

Montano, Linda , 178, 296n11

《零工》（Odd Jobs）, 201

Moretti, Franco , 147

Morike, Eduard

《捕鼠器歌谣》（“Mousetrap Rhyme”）, 107-108

《徒步旅行》（“A Walking Tour”）, 107

Morris, William , 239

DOB先生（Mr. DOB , Murakami）, 80, 82-83, 85-90, 92, 265n42

《窈窕奶爸》（Mrs. Doubtfire , 电影）, 182

Mukarovsky, Jan , 19, 33-34, 43, 241-242

Mullen, Harryette , 103

《S*PeRM**K*T》, 4, 68

《饰物》（Trimmings）, 4, 67-68, 266n57, 267n64

《诸众》（Multitude , Hardt与Negri）, 207

Mulvey, Laura , 106

Murakami, Takashi , 16, 78, 80, 82, 86, 88, 265n42, 269-270n92, 271n105

《然后，然后，然后，然后，然后》（ And Then, and Then and Then and Then and Then ） , 83, 84

《丁丁的城堡》（ The Castle of Tin Tin ） , 83, 85

《DOB与花》（ DOB with Flowers ） , 82, 82

《奇异森林中的DOB》（ DOB in the Strange Forest ） , 82-83, 83

《DOBOZITE DOBOZITE OSHAMANBE》 , 86

《咕噜咕噜》（ GuruGuru ） , 83, 84

《我孤独的牛仔》（ My Lonesome Cowboy ） , 271n105

另见 DOB先生（ Mr. DOB , Murakami ）

Nara, Yoshitomo , 78, 80

《乌青的眼睛、肿胀的嘴唇与开放性伤口》（ “Black Eye, Fat Lips, and Opened Wound” ） , 78, 79

《生命之泉》（ Fountain of Life ） , 78, 81

《盒子中的日本佬》（ “JAP in the BOX” ） , 80, 81

《低烧》（ Slight Fever ） , 78, 80

Neer, Richard , 29

Negri, Antonio , 205, 207, 300-301n42

纽约版画工作室（ New York Graphic Workshop ） , 160

Nicholsen, Shierry Weber , 99-100, 106

Niedecker, Lorine , 70

Nietzsche, Friedrich , 2, 30, 50, 57, 135, 184, 190, 207, 235, 236, 239, 285n99, 298-299n35, 302-304n61, 305n81

《悲剧的诞生》（ The Birth of Tragedy ） , 186-187, 204, 225, 227, 312n122

《快乐的科学》（ The Gay Science ） , 16, 184-188, 192, 203-205, 220, 222-232, 303-304n61, 313n129

文体 , 16, 184, 222-223, 224-225, 304n61

《道德谱系》（ On the Genealogy of Morals ） , 313n129

《偶像的黄昏》（ The Twilight of the Idols ） , 187, 222

《权力意志》（ The Will to Power ） , 226

论作为类型的女性 , 224-228, 229-230, 266n57, 313n127, 313n129

Novalis , 15, 111, 122, 275n3

小说 , 4, 5-7, 15, 16, 17, 33, 37, 49, 50, 70, 125, 126-127, 133, 140, 144, 147, 163, 224

另见 James, Henry : 《小说的艺术》 (“The Art of Fiction”) ; Schlegel, Friedrich : 《论小说的信》 (“Letter About the Novel”)

Novell, Patricia Ann

《十一篇访谈》 (Eleven Interviews) , 156

O'Hara, Frank , 3, 70

客体主义 (Objectivism) , 64, 70, 97

Oldenburg, Claes

《欢乐》 (Gayety) , 185

Oliver, Kelly , 224, 227, 305n81, 312n123, 313n128

Oppen, George , 38, 70

Oppenheim, Dennis

《时间线》 (Time Line) , 165-166

《牛津英语词典》 (Oxford English Dictionary , OED) , 59, 195, 298n28

附饰 (parergon , Derrida ; 指作品边框等处于作品内外之间的附属部分) , 2, 34

Patton, Paul , 227

Perec, Georges , 140

Perelman, Bob , 103

《嬉戏的身体》 (Playing Bodies) , 93-97

表演

见 情感劳动 ; 非物质劳动 ; 施为话语 ; 言后行为 ; 后福特主义 ; 滑稽 : 工作与游戏的混淆、作为短期角色扮演

施为话语 , 38, 40, 47, 98, 184, 231, 233, 235

言后行为 (通过话语对听者产生影响的行为) , 38-39, 40, 119

Perry, Ralph Barton

《价值通论》 (General Theory of Value) , 131, 134, 284n90

Petrarch , 95

摄影

见 Barthes, Roland ; 有趣 : 与摄影的关系 ; Sontag, Susan

如画 , 56, 138, 262n14, 287n111

Pippin, Robert , 184, 186, 227, 313n129

Plato , 240

《伊安篇》（ Ion ） , 204

游戏

见 滑稽：工作与游戏的混淆

愉悦 , 28, 41, 57, 117, 119, 175, 222, 231, 234, 241, 302-304n61, 311n111, [后续页
码或注释编号不清：Sal Swe ly7/]

Poe, Edgar Allan , 107

诗歌

见 先锋派；Armantrout, Rae；Ashbery, John；可爱 / 可爱性：商品美学；
Edson, Russell；Mullen, Harryette；Perelman, Bob；Ponge, Francis；Schlegel,
Friedrich：《论希腊诗研究》（ On the Study of Greek Poetry ）；Stein, Gertrude
Ponge, Francis , 90, 96

《橙子》（ “The Orange” ） , 90-91, 92-93, 95

《土豆》（ “The Potato” ） , 88-89

波普艺术 , 17, 20, 86

后福特主义 , 3, 7, 10, 13, 145-146, 201, 202-203, 209-210, 212, 218, 220,

原书第 332 页 · PDF 第 346 页

[印刷页码原提取为：32]

索引

后福特主义（续）

222, 230-231, 234-235, 237, 238, 307-309n101, 310n106

后现代主义 , 1, 2, 5, 14, 23, 29, 32, 34, 52, 146, 227, 233, 236-237

后现代主义美学 , 49-51

Pound, Ezra

《诗章》（ Cantos ） , 70

《压力锅》（ Pressure Cooker , 电子游戏 ） , 183

Price, Uvedale , 56, 138

生产

见 情感劳动；资本主义；福特主义；非物质劳动；Marx, Karl（及马克思主义）
；后福特主义；泰勒制；滑稽：工作与游戏的混淆

Pryor, Richard , 7, 183, 210, 211

公共领域 , 3, 15, 21, 37, 111, 120-121, 139, 156, 237, 238-239, 294n207

《潘趣与朱迪》(Punch and Judy) , 185

Pynchon, Thomas , 2, 9, 183, 261n167

《拍卖第四十九批》(The Crying of Lot 49) , 8-9

Queneau, Raymond , 188

Rampley, Matthew , 223, 312-313n125

Rancière, Jacques , 19-20, 54, 141, 142, 252n64, 252-253n65, 287-288n124

Raskin, David , 163, 170

现实主义

见 有趣：与现实主义的关系

Reed, Ishmael , 8, 261n168

物化 , 92-93, 103-106

另见 拜物教

关系美学 , 296n11

Renoir, Pierre-Auguste , 35

Richardson, Samuel , 125, 139

Richter, Friedrich , 126

Rivers, Larry , 151-152, 169

Roach, Joseph , 189-190

《哔哔鸟》(Roadrunner , 动画系列) , 182

Robbe-Grillet, Alain , 5, 6, 140, 144

Robbins, Bruce , 22

Ronell, Avital , 185

Rose, Barbara , 6, 36

Rose, Nikolas , 10

Rossini, Gioachino

《塞维利亚的理发师》(Barber of Seville) , 191-192, 202

Rousseau, Jean-Jacques , 239

Ruscha, Ed , 144, 147, 149-151, 152-154, 163, 290-291n157, 292n172

《日落大道上的每一栋建筑》(Every Building on the Sunset Strip) , 147

《几棵棕榈树》(A Few Palm Trees) , 147

《皇家公路测试》（Royal Road Test），145

《洛杉矶的一些公寓》（Some Los Angeles Apartments），147

《污渍》（Stains），143, 168

《游泳池与碎玻璃》（Swimming Pools and Broken Glass），147

《洛杉矶的三十四四个停车场》（Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles），147

《二十六座加油站》（Twentysix Gasoline Stations），147, 154

《各种小火与牛奶》（Various Small Fires and Milk），147, 148

Ruskin, John，239

San-X（公司），79, 85

Sandler, Irving，6

Sanrio（公司），79, 91

Sawaragi, Noi，78

Scarry, Elaine，41, 241, 261n6, 266n57

Schiller, Friedrich，18, 20, 40, 57, 252n65, 253n72, 278n38, 315-316n18

《审美教育书简》（On the Aesthetic Education of Man），240

《论素朴的诗与感伤的诗》（On Naive and Sentimental Poetry），124, 125

Schlegel, Friedrich，5, 15, 26, 30, 32, 35, 36, 47, 56, 111, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 128, 129, 131, 136, 137, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 156, 251n60, 275n3, 277n29, 278n38, 279-280n52, 280n56, 282n78, 284n93, 286n104

《雅典娜神殿》（Athenaeum）上的文章，122, 126, 127, 280n55

《诗歌对话》（“Dialogue on Poetry”），126

《论小说的信》（“Letter about the Novel”），125, 126

《学园》（Lyceum）上的文章，126-127

《论希腊诗研究》（On the Study of Greek Poetry），121-124, 125, 152

Schoenberg, Arnold，117

Schopenhauer, Arthur，50, 186

Seltzer, Mark，34

Shakespeare, William，121, 125, 126, 223

Shaw, Francie，93

另见 Perelman, Bob：《嬉戏的身体》（Playing Bodies）

Shiokawa, Kanako，78

Sibley, Frank，29, 40, 118-119, 120, 277n24

《审美概念》（“Aesthetic Concepts”），56
Siegelaub, Seth，37, 155, 158, 160, 161
Simmel, Georg，198, 259n157
Smith, Tony，163
Siperstein, Stephen，273n113
Smithson, Robert，160
刺猬索尼克（Sonic the Hedgehog，动画角色），82
Sontag, Susan，5, 12, 139-140, 141-142, 153
言语行为，2, 29, 46, 53, 118, 119, 169, 220, 231
 另见 Austin, J. L.；施为话语；言后行为
Staples, David，207
Stein, Gertrude，68-70, 87, 96, 103, 272n107
 《Henry James》，138
 《美国人的形成》（The Making of Americans），140
 《柔软的纽扣》（Tender Buttons），4, 16, 53, 67, 68, 70, 88, 89-90, 93,
271n105, 271n106
Stella, Frank，165

原书第 333 页·PDF 第 347 页

索引

[印刷页码不清：3:33]

Stengers, Isabelle，113-114, 115, 117
Stevens, Wallace，117
Stewart, Susan
 《诗歌与感官的命运》（Poetry and the Fate of the Senses），4
风格
 定义，29
 与历史的关系，31-33
 不稳定性，30-31
 作为主观现象与作为客观现象的对比，29
 与形式的区别，30
 与其“怎样都行”的特征，34

崇高 , 18, 20, 22, 23, 253-254n80

康德意义上的崇高 , 19, 43, 57, 58, 165, 254n83, 302n57

Sutherland, Keston , 62, 67, 100, 264n33

Svevo, Italo , 140

Tabbi, Joseph , 22

泰勒制 , 174, 201, 202, 207, 237

Terranova, Tiziana , 200

《猫和老鼠》(Tom and Jerry , 动画系列) , 185, 191

Tomkins, Silvan , 129, 133-134

《玩具》(The Toy , 电影) , 7, 183, 183, 210-211, 211, [后续页码或注释编号不清 : Mis Di]

Trakl, George , 108

Trecartin, Ryan , 2, 12

《妙问妙答》(Trivial Pursuit , 游戏) , 135

Tuchman, Phyllis

《极简主义：有趣的艺术》(“Minimalism: Art of the Interesting”) , 36

Turgenev, Ivan , 140

Ullman, Stephen , 34

恐怖谷 (uncanny valley , Masohiro Mori ; 仿真人物接近真人却仍有差异时引起的不适) , 91-92, 92

《汤姆叔叔的小屋》(Uncle Tom’s Cabin , Stowe) , 263n24

使用价值 , 61-62, 63, 66, 67

乌托邦 , 13, 63, 86, 239, 294n208

价值

作为审美判断 , 40-41

另见 交换价值 ; 使用价值

Verlaine, Paul , 104

电子游戏 , 7

Virno, Paolo , 205, 206, 250n50

Wagner, Richard (作曲家) , 223, 226

Wall, Jeff , 145, 146

Wallace, David Foster , 140

- 《松软先生》(“Mister Squishy”) , 8, 9, 249n36
- Warhol, Andy , 80, 271-272n105
- Warner, Michael , 111-112, 275n3, 275n6
- Watten, Barrett , 97
- Weber, Max , 201, 203, 302n58
- Weeks, Kathi , 207, 209, 300n42
- Wheeler, Kathleen , 125
- Wiener, Lawrence , 158
- Williams, Linda , 3
- Williams, Raymond , 97, 138, 189, 300n41
- Williams, William Carlos , 3, 64, 70, 108, 271n105
- Wilson, Ross , 42
- Wind, Edgar , 138, 286-287n112
- Winnicott, D. W. , 89, 272n107
- 小熊维尼 (Winnie the Pooh , 动画角色) , 66
- Wittgenstein, Ludwig , 29
- Wollheim, Richard , 290n156
- 女性 , 4, 10, 11, 43, 54, 61, 67-68, 76, 175, 189, 206-238
另见 情感劳动 ; 女性气质 ; 女性主义 ; 非物质劳动
- Wordsworth, William , 92
- 《论墓志铭》(Essays upon Epitaphs) , 92
- 露西组诗 (Lucy poems) , 95
- 工作
- 情感化 , 10
- 女性化 , 210-222, 307-309n101, 310-311n109
- 缺乏快乐 , 223
- 另见 《王牌特派员》(The Cable Guy) ; 家庭领域 ; 福特主义 ; 《光猪六壮士》
(The Full Monty) ; 非物质劳动 ; Marx, Karl (及马克思主义) ; 后福特主义 ;
- 泰 勒制 ; 滑稽 : 工作与游戏的混淆
- 《工作图纸及其他不一定意在作为艺术观看的纸上可见之物》(Working Drawings
and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art , 展
览) , 144

Wright, Richard

《什么活都干的人》（“Man of All Work”），210

Young, Julian，186

YouTube，28

Zangwill, Nick，43, 260n160, 262—263n18

滑稽（包含忙乱、夸张表演和过度用力的意味）

无政府主义倾向，12

与角色形式的紧密联系，9, 11, 174, 193-197, 204-205, 223-230

喜剧性，174, 178-179, 185-186, 189

工作与游戏的混淆，1, 7, 13, 23, 27, 178, 181-184, 188-189; 204-208, 231-232

与坎普（camp，刻意夸张、戏剧化的审美趣味）的区别，12, 250n46,

300-301n44

与共情受阻的关系，8, 10-11

词源，195, 302n58

与失败的关系，25, 26

与性别的关系，207-222

历史，14-15

作为名词，9

起源，192-197

作为施为话语，231

与政治的关系，13, 254n83

与酷儿表演的关系，12

作为短期角色扮演，201, 202-203

情境引发的焦虑，10

风格化的暴力，185, 186-187

作为动词，8, 9

Zola, Emile，223, 224, 226

Zukofsky, Louis

《A》，70

PDF 第 2、351 页（原版书衣介绍）

原版书衣介绍

滑稽、可爱和有趣充斥着后现代文化。无论艺术还是商品，它们的外观都深受这三个范畴影响。当这些对象让我们产生复杂、矛盾的感受时，我们也常常用这三个词来谈论它们。

在这部出色的研究中，Sianne Ngai 为这些审美范畴提出了一套理论。在晚期资本主义社会中，商品化程度极高，大众传媒深刻影响着生活，表演成为重要的驱动力。大多数人正是借助这些范畴来理解和应对这样的世界。Ngai 以哲学家研究美与崇高时所给予的同等重视，来研究这些日常审美范畴。

她探讨每个范畴如何表达相互冲突的感受，以及这些感受如何与生活在后现代社会中的人的工作、交换和消费方式相联系。滑稽是一种以情感劳动为形式的表演风格。它与生产紧密相连，唤起我们爱玩的心理和绝望感。有趣与话语的流通有关，既引起兴趣，也引起无聊。可爱与消费有关，能同时唤起温柔怜爱与攻击欲。Ngai 认为，从最深的层次看，这些含义复杂的范畴讨论的是：我们与表演、信息和商品之间的复杂关系。

Ngai 将阿多诺、施莱格尔和尼采的著作，与各种文化作品放在一起解读。这些作品包括 Bob Perelman 的诗歌、Ed Ruscha 的摄影书，以及 Lucille Ball 的情景喜剧。她借此表明，这些日常审美范畴，也能帮助我们切入美学理论的经典问题。她认为，滑稽、可爱和有趣并不是后现代社会中仅有的、有意义的审美范畴，却最适合帮助我们理解：在后现代社会的条件下，审美经验与审美话语发生了怎样的根本变化。

原版作者简介（2012 年）：Sianne Ngai 是斯坦福大学英文系教授，著有《丑陋的感受》（Ugly Feelings）。

哈佛大学出版社

马萨诸塞州剑桥 / 英国伦敦

www.hup.harvard.edu

照片：Loomis Dean / Time Life Pictures / Getty Images

设计：Jill Breitbarth

PDF 第 352 页（书籍附加材料）

封底推荐语

“这本书的原创性令人赞叹——我有点犹豫，要不要说它可爱、滑稽又有趣，不过这样说并没有错。它为美学这个陈旧而疲惫的研究领域，提出了新鲜、敏锐的范畴。这些范畴或许甚至能改变美学本身；可以肯定的是，它们改变了我们看待当代文学与文化的方式，而 Sianne Ngai 对这些文学与文化的了解，广博得令人惊讶。也许到最后，它们还会改变我们看待过去艺术的方式。无论如何，《我们的审美范畴》都是近年来最令人振奋的新理论著作之一。”

——Fredric Jameson，杜克大学

“这部作品的原创性、抱负和洞察力都无与伦比，它为理解我们这个时代建立了一套宏大的理论。继《丑陋的感受》（Ugly Feelings）之后，Ngai 再次坚持：那些细微、日常的审美经验同样重要。《我们的审美范畴》打破了美在美学中的中心地位，让我们看清那些无处不在、习以为常的判断行为背后，有哪些社会过程在起作用。这本书会让你以不同的方式感受当下。”

——Heather Love，宾夕法尼亚大学

“Sianne Ngai 再次带来一部鲜明而独具特色的研究。她研究的是我们从未想过要审视、如今却明白对我们作为社会成员的日常经验至关重要的东西。在她敏锐的目光和娴熟的笔下，滑稽、可爱和仅仅有趣这些范畴，显现出它们与审美发展的历史及历史性之间的联系，也揭示了日常物质生活与哲学探究之间的密切关系，以及现代性、艺术、劳动和表演中的身体之间的冲突。”

——Anne A. Cheng，普林斯顿大学

“Sianne Ngai 的新书是一部重要的美学理论著作。它挑战以美为基础的美学，缩小美学理论与艺术实践之间的距离，并提出不拘一格、能够跨越各种艺术门类发挥作用的范畴，改变了我们理解艺术经验的方式。《我们的审美范畴》接过了阿多诺《美学理论》的重任。在这本书中，Ngai 成为我们这个时代居于前列的文化批评家。”

——Jonathan Culler，康奈尔大学

附录：原书插图页

以下保留原书插图及其所在扫描页。中文图注与讨论见相应原书页码的译文。

原书第 33 页·PDF 第 47 页

INTRODUCTION 33

mentation turned “style” into an unprecedented challenge for the modern artist. Suddenly confronted with an “overwhelming repertoire of forms left from the past” (all individually charged and pregnant with meaning), the lucky or perhaps unlucky artist suddenly finds himself “at a loss to find a reliable and justifiable criterion for selecting from these.”¹²² Selection is thus transformed into a new problem that the “interessante,” theorized by Schlegel as a style about stylistic eclecticism and hybridity, seems to have been expressly invented to solve. The style of the interesting further speaks to the situation of stylistic proliferation that gave rise to it in its strikingly diverse instances of manifestation, which, as we have seen, range from the novel, with its complex and self-contradictory individuals, to the conceptual artist’s telegrams, lists, and postcards. Stylistic variety and fluctuation are thus, in a certain sense, not only the “inner” content or meaning of the interesting but also a formal, outwardly visible aspect of the aesthetic style itself.¹²³

With the interesting’s late twentieth-century mutation into the more explicitly “rational” style of conceptual art, the problem of selection arguably becomes even more central, for here the look of the interesting scandalously seems to suggest the reducibility of aesthetic experience to selective attention itself. This is certainly one way of reading John Baldessari’s *Choosing*, a series of photographs foregrounding the eponymous act of selecting grocery shop produce: green beans, carrots, asparagus, garlic, rhubarb. Each row shows a finger pointing to one green bean out of an array of three, then another as the nonchosen beans are replaced with two others, then another as the nonchosen beans are replaced with two others, and so on (Fig. 1). In what seems like a remedial exercising of our ability to recognize very tiny differences, *Choosing* thus makes itself coextensive with the most elemental feature of what Jan Mukařovský



FIGURE 1

原书第 65 页 · PDF 第 79 页

THE CUTENESS OF THE AVANT-GARDE 65

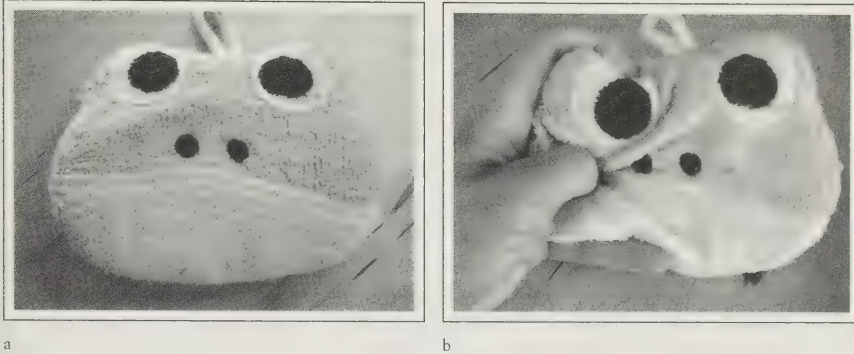


FIGURE 2

minor negative affects: helplessness, pitifulness, and even despondency. Cuteness might also be said to epitomize the process of affective “objectification” by which all aesthetic judgments are formed.⁴⁴ In cuteness it is crucial that the object has some sort of imposed-on mien—that is, that it bears the look of an object unusually responsive to and thus easily shaped or deformed by the subject’s feeling or attitude toward it. Although a glamorous object must not have this mien or aspect—in fact, the meta-aspect of looking as if its glamour were being imposed on it would instantly shatter its aura of cool self-sufficiency and thus its glamour—the subject’s latent awareness, as she coos at her cute object, that she may in fact be imposing that cuteness upon it is likely to augment rather than detract from her aesthetic experience of it as cute. If aestheticization is always, at the bottom line, objectification (of our subjective feelings and the evaluations underpinned by them), the latter in turn seems epitomized by cutification: the more objectified the object, or the more visibly shaped by the affective demands and/or projections of the subject, the cuter.

Indeed, as Daniel Harris notes, the cute object’s exaggerated passivity seems likely to excite the consumer’s sadism or desire for mastery as much as her desire to protect and cuddle. Citing the example of Little Mutt, “a teddy bear with a gameleg that a British manufacturer has even fitted with an orthopedic boot,” Harris notes how “the process of conveying cuteness to the viewer disempowers its objects, forcing them into ridiculous situations and making them appear more ignorant and vulnerable than they really are.” Hence things are cutest when “in the middle of a pratfall or a blunder: Winnie the Pooh, with his snout stuck in the

THE CUTENESS OF THE AVANT-GARDE 77

**MAGNIFICENTLY
DRESSED IN
SILK AND
LACE**

**THE NEW MECHANICAL
BIG BEAUTY
FRENCH BISQUE
DOLL**

**"The Girl from Paris"
FULLY TWO FEET TALL**

**Full
JOINTED
BODY**

**WATCH
AND
CHAIN**

**EXACTLY
24
INCHES
TALL**

**Latest Doll Wonder of the Century. Dolly can
be dressed and undressed, also sleep and call for
its little mother as naturally as any real live
baby. A magnificent imported doll, beautifully
and elaborately dressed in silk, lace and satin.
Easily moved by disposing of only THIRTY
articles at ten cents each.**

**This new premium production, "The
Girl from Paris," is an extra large size,
Imported French Doll, with latest im-
proved patent mechanical talking attachment,
and is without doubt, the largest and most
elegantly dressed doll that was ever given
away by any concern as a premium.**

**"The Girl from Paris" is a beauty and
will be highly appreciated by every girl who
receives her.**

**Dolly's pretty head is made of bisque, with
long, natural curls. Her handsome costume
is made of silk and lace, fancy trimmed picture
hat, lace trimmed underwear, open-work
stockings, pretty satin sash with silver fin-
ished buckle, dainty patent leather shoes,
watch and chain, etc., complete, neatly and
lovingly dressed in the latest French doll
fashion. The picture of dolly does not do
her justice, as it is not possible to show up
her beauty and elegance in this illustration.
However, to see her is to love her, as she is
a big beauty.**

**We desire to call your attention to the fact
that "The Girl from Paris" is not a cheap,
stuffed rag affair, so extensively advertised,
but a full-jointed bisque doll, elegantly
dressed from top to toe. Exactly twenty-
four inches tall. The only real talking doll
in existence that can say papa and mamma
perfectly, and not easily gotten out of order.
No unsightly wrings to pull or break, no
squeaking sound, and no disappointment.
Simply press the button under dolly's arm and
she will speak as plainly as any living child.
This new talking attachment is patented and
controlled by us, therefore "The Girl from
Paris" is the only talking doll that operates
perfectly and gives satisfaction. All others are
cheap imitations.**

**Girls, write us at once for outfit, and we
will promptly mail to your address thirty
useful, handy and fancy articles, to dispose of at
ten cents each; when sold, remit us the money
(three dollars) and we will promptly forward to you,
carefully packed, one of our lovely Talking French
Dolls. "The Girl from Paris," fully two feet tall, as
illustrated and described in this advertisement.**

**We are a reliable concern and do exactly as we advertise.
Order the thirty articles at once, and receive this Big Beauty
Doll in time for Christmas. Address at once**

**MECHANICAL DOLL WORKS
4 BANK BUILDING, NEW MILFORD, CONN.**

FIGURE 3

toys, in the strong sense of denoting an aesthetic of accentuated helplessness and vulnerability, began appearing in the United States in mass quantities.

In a sense, it is not surprising that an aesthetic of smallness, helplessness, vulnerability, and deformity might find its prominence muted or

原书第 79 页 · PDF 第 93 页

THE CUTENESS OF THE AVANT-GARDE 79



FIGURE 4

cuteness and eating that Nara's work makes explicit finds its consumer-culture counterpart in the characters generated by San-X, an edgier and more contemporary incarnation of Sanrio, the company that invented the iconic Hello Kitty. One of San-X's most currently popular figures is Kogepan, who is a slightly burned and dejected-looking bread bun. Described on San-X's website as "a bread [that] has gone sourpuss for being burned . . . that can't help making negative words like 'You'll dump me anyway,'" Kogepan is occasionally depicted not only with a bite taken out of the top of its head, but even baking miniature versions of itself.⁹⁰ Kogepan's obvious state of abjection and simultaneous potential for acts of cruelty to less than fully baked Kogepans suggest that the ultimate index of an object's cuteness may be its edibility. Underscoring this link, an

原书第 80 页 · PDF 第 94 页

80 OUR AESTHETIC CATEGORIES



FIGURE 5

untitled drawing by Nara (2001; Fig. 7), in which one of his stylistically simplified children pops out of a package with the label “JAP in the BOX,” also highlights cuteness’s role in the merchandising and packaging of racial difference.

There is a double irony here, however, in that Nara, like fellow artist and media darling Takashi Murakami, is a master of retail himself.⁹¹ In the tradition of Andy Warhol, both artists highlight by continuing to attenuate the already thin line that separates art from commercial merchandise in a market society. Although one can buy Nara dolls, alarm clocks, wristwatches, postcards, ashtrays, T-shirts, and, of course, dinner plates, it is Murakami who has pushed these bounds furthest, not only by creating both cheap and expensive wares based on his gallery paintings and sculptures (including, in the spring of 2003, a series of Louis Vuitton handbags) but also by inventing a character, Mr. DOB, a red and blue

原书第 81 页 · PDF 第 95 页

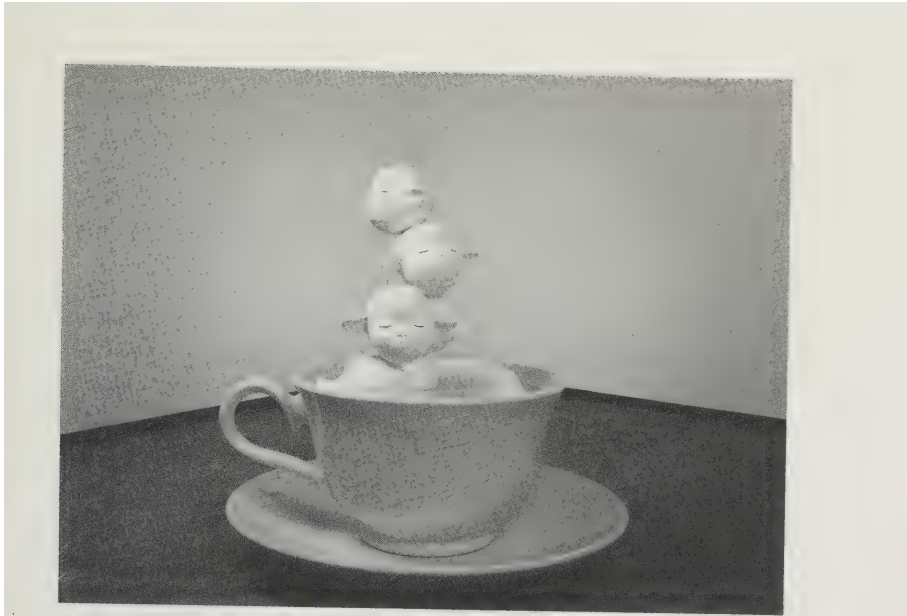


FIGURE 6



FIGURE 7

原书第 82 页 · PDF 第 96 页

82 OUR AESTHETIC CATEGORIES

mouselike figure originally drawn with an exaggeratedly large head and tiny mouth which Murakami copyrighted in the early 1990s.⁹² Created in what Murakami describes as an effort “to investigate the secret of the market survivability . . . of characters such as Mickey Mouse, Sonic the Hedgehog . . . Hello Kitty and their knock-offs produced in Hong Kong,”⁹³ Mr. DOB’s origin as an experiment in species “survivability” echoes Stephen Jay Gould’s famous argument about how the “progressive juvenilization” of Mickey Mouse over the twentieth century—his gradual transformation from spiky rodent into a rounder, softer, more wide-eyed character—testifies to the power of biological cuteness as an evolutionary strategy.⁹⁴

DOB is often shown smiling, as he is in the painting *DOB with Flowers* (1998; Fig. 8), situated in a “landscape” composed of anthropomorphized flowers as happy as he is.⁹⁵ Although things are changed slightly in the installation *DOB in the Strange Forest* (1999; Fig. 9), which places DOB in a sinister or implicitly menacing environment and depicts him as confused or distressed rather than contented, the menacing objects—eye-studded and deformed mushrooms, recalling the mushroom clouds of the atomic bombs dropped on Hiroshima and Nagasaki—still arguably

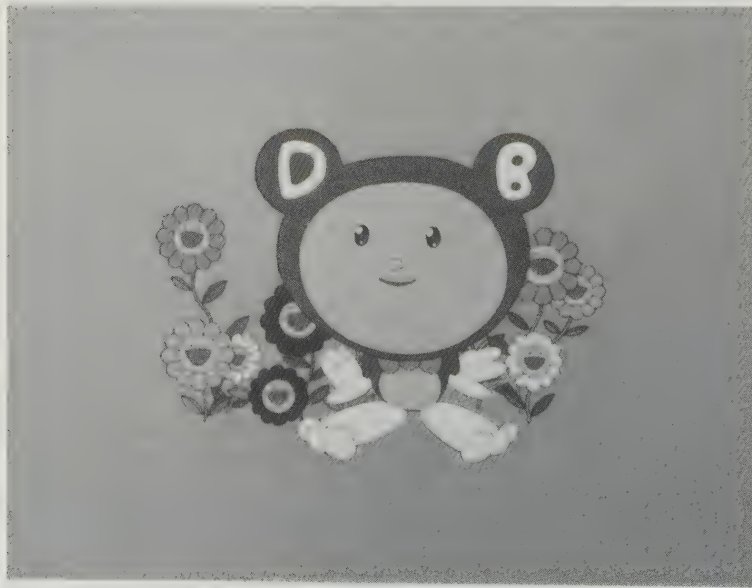


FIGURE 8

原书第 83 页 · PDF 第 97 页

THE CUTENESS OF THE AVANT-GARDE 83

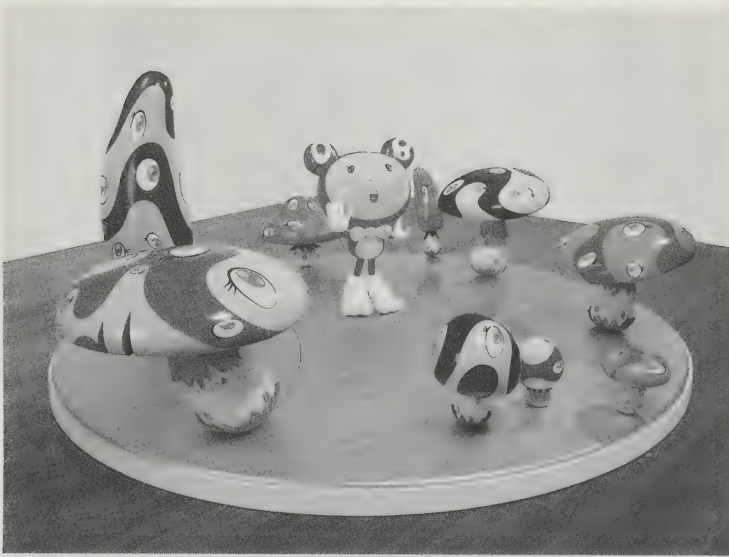


FIGURE 9

remain as cute as both DOB and the smiling flowers that surround him in the earlier painting.

In *And Then, and Then and Then and Then and Then* (1996–1997; Fig. 10), however, an acrylic painting roughly 9 by 11 feet in size, DOB's cuteness seems questionable or under stress, in part because of the huge proportions of his image and the fact that he now has bared teeth. Suggesting a pun on *kawaii's* sonorous proximity to *kowai*, which means "scary," the surprisingly menacing look DOB assumes in this image is pushed further in subsequent pieces like *GuruGuru* (1998), a vinyl chloride helium balloon 106 inches—nearly 9 feet—in diameter (Fig. 11), and *The Castle of Tin Tin* (1998), an acrylic painting nearly 11 by 11 feet (Fig. 12). In both, DOB has become virtually all eyes, teeth, and blisters, although the signature "D" and "B" on the character's ears still remain legible. These works blurring the line between *kawaii* and *kowai* are only two of hundreds of permutations, and increasingly distorted, deformational permutations, to which Murakami has subjected the original DOB ever since his debut as a painting in 1993. Hence while cuteness exaggerates vulnerability, as Harris emphasizes by noting that objects are cutest when maimed or hobbled, Murakami's stylistic mutilation of DOB calls

原书第 84 页 · PDF 第 98 页

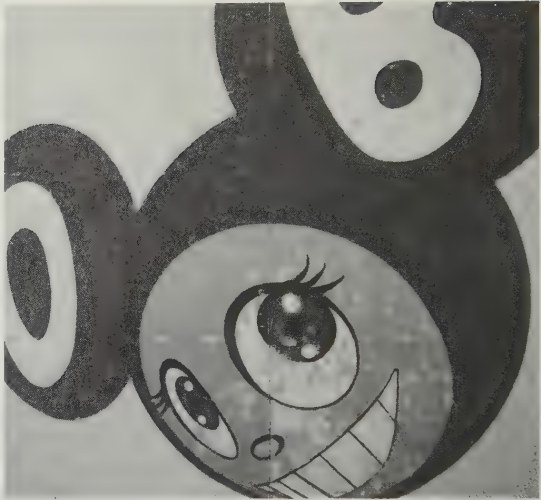


FIGURE 10

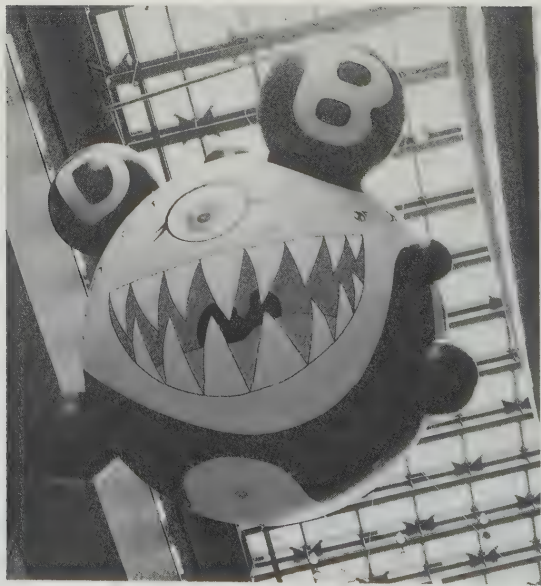


FIGURE 11

原书第 85 页 · PDF 第 99 页

THE CUTENESS OF THE AVANT-GARDE 85



FIGURE 12

attention to the violence always implicit in our relation to the cute object while simultaneously making it more menacing to the observer. The more DOB appears to be the object or victim of aggression, the more he appears to be an agent of aggression. Murakami's DOB project thus suggests that it is possible for cute objects to be helpless and aggressive at the same time. Given the powerful affective demands that the cute object makes on us, one could argue that this paradoxical doubleness is embedded in the concept of the cute from the start, as even commercial generators of cuteness such as San-X seem to realize. Kogepan's cuddliness does not seem incompatible with or compromised in any way by his potential to use and abuse the more diminutive Kogepans, whom he seems to treat either as food or as pets.⁹⁶

How are we to read the unusual readiness with which cute reverses into its opposite? Is it a sign of the aesthetic's internal instability, or how

原书第 92 页 · PDF 第 106 页

92 OUR AESTHETIC CATEGORIES

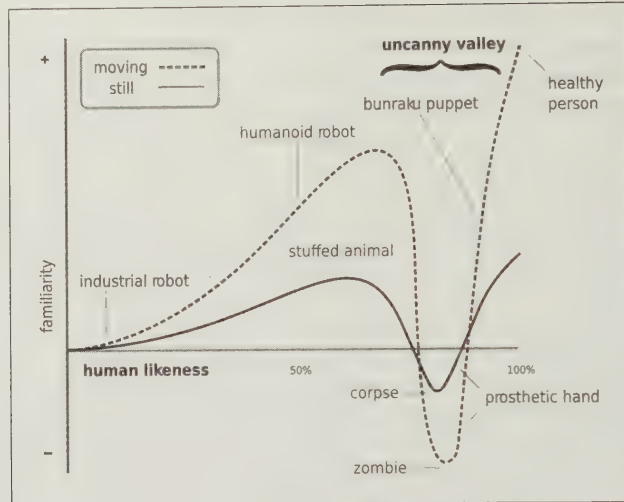


FIGURE 13

as we have seen, attraction and repulsion lie very close together in cuteness), the animated commodity must be somewhat mimetic—but finally not too mimetic—of a person endowed with the capacity for speech.

At the same time, cuteness calls attention to what de Man calls the “latent threat” attending all strategies of rhetorical personification, as he discusses in his reading of Wordsworth. Observing that Wordsworth’s *Essays upon Epitaphs* anxiously warns against the use of prosopopoeia even as it relies on and privileges the trope, de Man suggests that by making the dead or inanimate or inhuman speak, “the symmetrical structure of the trope implies, by the same token,” that the living human speaker who personifies or throws voice into the nonhuman object can be “struck dumb.”¹¹⁴ In other words, if things can be personified, persons can be made things, just as in Marx’s analysis of the commodity form, fetishistic animation and reification constitute “two sides of the same coin.”¹¹⁵ A later image in Ponge’s “The Orange” calls attention to this reversal as well:

Merely recalling its singular manner of perfuming the air and delighting its tormentor is not saying enough about the orange. One has to stress the glorious color of the resulting liquid which, more than lemon juice, makes the larynx open widely both to pronounce the word and ingest the juice without any apprehensive grimace of the mouth. (VT, 36–37)

原书第 94 页 · PDF 第 108 页

94 OUR AESTHETIC CATEGORIES



FIGURE 14

by him as his poetic principle, is initially “swooned” in a semiconscious stupor or “trance,” recalling Harris’s observation that cuteness is not just “the aesthetic of deformity and dejection” but “the aesthetic of sleep.”¹¹⁷ And although this comatose object does eventually speak, its speech is limited to a “thin whisper,” which is to say, a speech that calls attention to its negative status as barely speech at all:

37

So, poetry, I see you
swooned into steep trance

When I hear
Your thin whisper
My arms are too light
I need your tail to write

It looks like I’m saying this to you
tranced in one oblique line

原书第 95 页 · PDF 第 109 页

THE CUTENESS OF THE AVANT-GARDE 95

but your ear is everywhere
without it I'm all over the place

Really, I'm only
using you to write
what you tell me I hear

Just as Ponge's orange is pressed to express, here the literally mouthless object apostrophized by the subject ("So, poetry") is ruthlessly instrumentalized to write. In this sense, the speaker does not so much give voice to an object as to an operation more or less coextensive with the entire lyric tradition, from Petrarch's instrumentalization and disfiguration of Laura to Wordsworth's Lucy poems and beyond. Yet by the end of 37, in spite of its aggressive handling and transformation into a transmitter for the words of others, it is actually the object that seems in control, not only of the poem's speaker but of the poem itself. For in the final lines it is the speaker who has become a recording instrument, writing what the object tells him he is hearing. So who is really the tool for whom? *Playing Bodies* 23 (Fig. 15) poses a similar question:



FIGURE 15

原书第 148 页 · PDF 第 162 页



FIGURE 16

原书第 150 页 · PDF 第 164 页

150 OUR AESTHETIC CATEGORIES

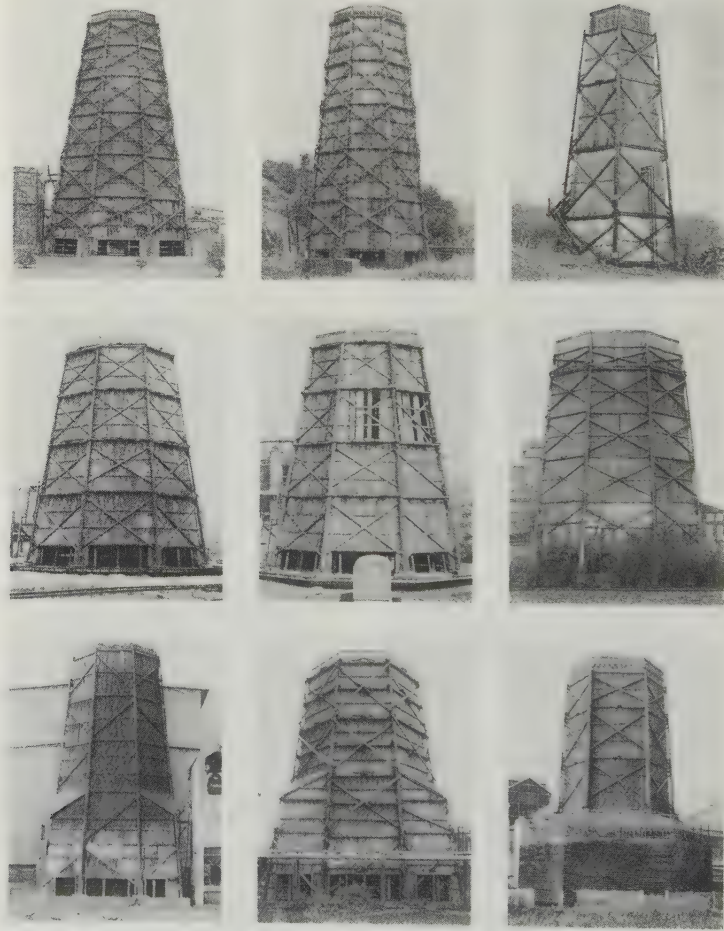


FIGURE 17

through a strategy of variation, a dialectical tension that runs not only across the sixteen books he made between 1962 and 1973, but also across all his serial projects from the early 1960s to the present.¹⁵⁷ In keeping with Daniel Buren's approach to color in his stripe paintings ("I am not saying pink is neutral, or gray is neutral, but a gray striped canvas then a blue striped one then another in green, and so on . . . hinders by successive and equal repetition any significance for any of them"),¹⁵⁸ *Various Small Fires* presents us with a blowtorch, a highway flare, lit matches,



a



b

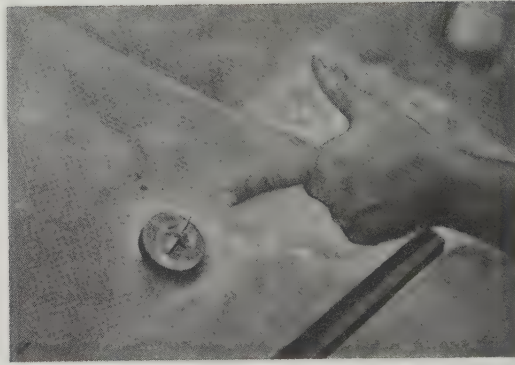
FIGURE 18

The procedure: First I visited many amateur art exhibits. When I discovered a painter I asked if he or she would do a painting on commission. The problem of providing interesting subject matter (to avoid their usual choice of schooner ships, desert cacti, moonlit oceans, etc.) was solved by a series I had just finished which involved someone walking around and pointing to things that were interesting to him. I presented each artist with approximately a dozen of these slides from which to choose. They were asked to paint a rendition as faithfully as possible, the idea being that the art would emerge. Upon completion, each painting was taken to a sign painter and the artist's name affixed thus: "A Painting By . . ." ¹⁹¹

Here art (or, more exactly, the interesting art of the conceptual artist) becomes coeval with the act of showing art—and even more precisely, with the act of showing art that depicts the act of showing (Fig. 19). With some obvious condescension, the *Commissioned Paintings* series thus suggests that what most sets the advanced artist apart from the middlebrow painter is precisely the act of exhibition traditionally associated with the role of the curator or gallery owner. "Interesting" is what shores up this difference: "The problem of providing interesting subject matter (to avoid their usual choice of schooner ships, desert cacti, moonlit oceans, etc.) was solved by a series I had just finished which involved someone . . . pointing to things that were interesting to him." ¹⁹² For all its seeming modesty and lack of distinguishing qualities, here "interesting" is being explicitly claimed as the signature of ambitious or "serious" work, that is, as the signature of an art self-identified with presentation. Barry arguably pushed this tendency furthest (inspired in part, one suspects, by the strategies Siegelau used to display Barry's own work) in his *Robert Barry Presents* series from the late 1960s and early 1970s, works that consisted of Barry's "showing" work by other conceptual artists and even shows of conceptual

原书第 160 页·PDF 第 174 页

160 OUR AESTHETIC CATEGORIES



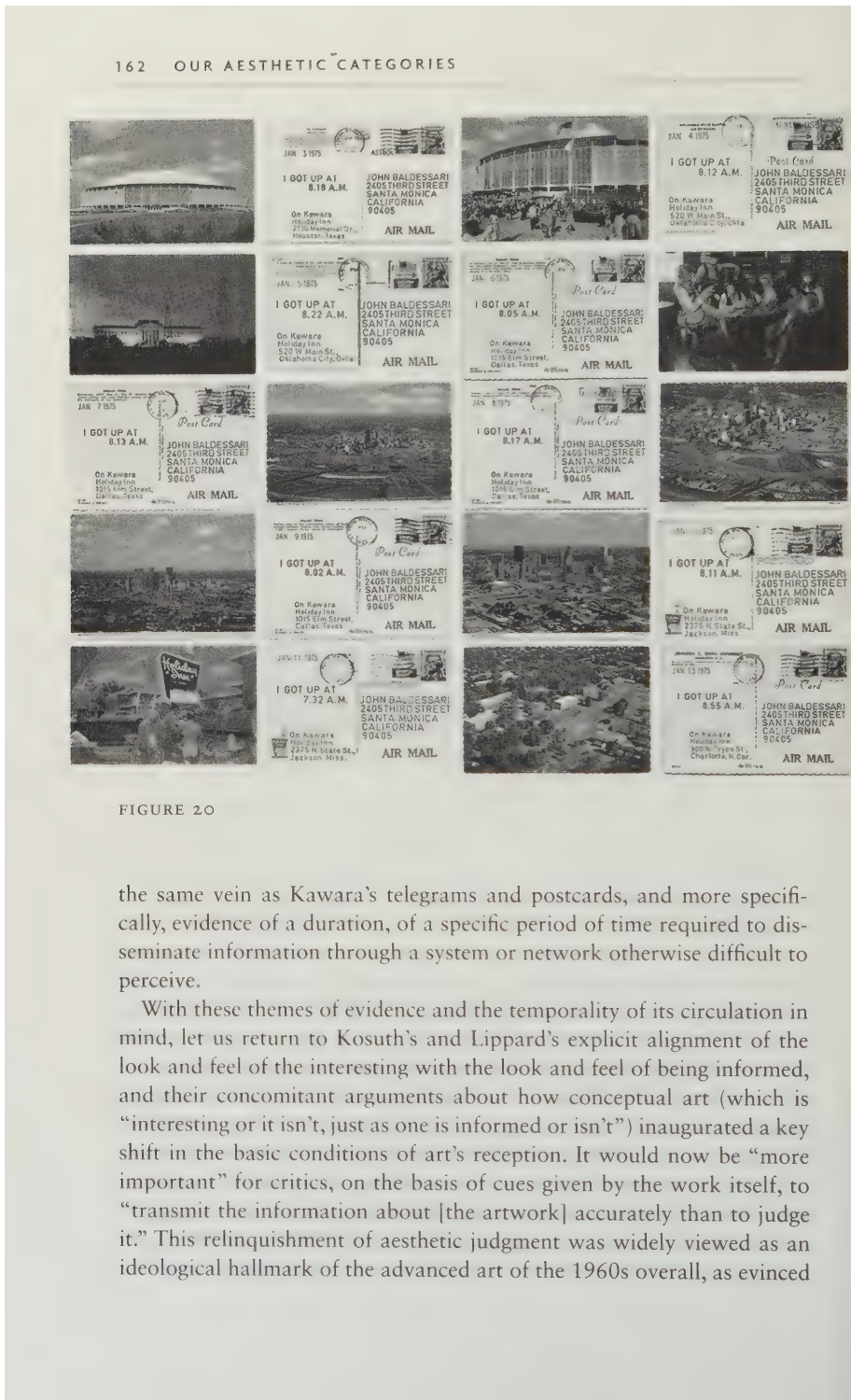
A PAINTING BY PAT PERDUE

FIGURE 19

art organized by professional curators, as in *Robert Barry Presents Three Shows and a Review* by Lucy R. Lippard (1971).

Far from being devoid of style, affect, or sensuous qualities, the distinctive look and feel of sixties conceptualism was not just that of public display but also that of signs and discourse on the move, or information in the act of being circulated. This became especially evident in the rise of mail and communications art in the second half of the decade, from the *First-Class Mail Art Exhibitions* organized by the New York Graphic Workshop (1964–1965) and the photo-essays circulated by Robert Smithson and Dan Graham in magazines to the curated projects distributed in the “bulletin-exhibitions” of *Art and Project Bulletin* and the boxlike *Aspen* magazine (1965–1971). One thinks also of John Giorno’s *Dial-A-Poem* (1968–), fifteen phone lines connected to answering machines

原书第 162 页 · PDF 第 176 页



原书第 176 页 · PDF 第 190 页



FIGURE 2.1



FIGURE 2.2

原书第 177 页 · PDF 第 191 页



FIGURE 23



FIGURE 24

原书第 178 页·PDF 第 192 页

178 OUR AESTHETIC CATEGORIES



FIGURE 25

of “herself,” Ricky Ricardo’s wife Lucy Ricardo, in order to convince MGM of the existence of a “crazy woman”—a zany character—running around impersonating Ricky’s agent.

Note the metonymic slippage between roles and occupations: housewife → actor/agent → zany. Whether as real labor or as a playing at its forms and appearances that ends up generating indistinguishable effects, each of Lucy’s temporary occupations requires her to put on a costume and act like someone else, as if to suggest a new instability in the postindustrial United States between the activities of performing a role and working a job, including all the nonspecific jobs that seem to fall under the single role of housewife. Mainstream American television’s most famous housewife thus anticipates zany performance artist Linda Montano’s job-oriented experiments in fusing art with everyday life from the early 1970s—*Home Nursing* (1973), *Becoming a Bell Ringer for the Salvation Army* (1974), *Odd Jobs* (1973)—in a tradition of feminist art-making preoccupied with the overlap between cultural performance and service-economy labor.¹¹

To be sure, it is what one critic calls the “basic incompetence of the Lucy Ricardo character” that so many have found funny.¹² As exemplified best in a scene from “The Ballet” when Lucy’s unfeminine failure to bend

原书第 179 页·PDF 第 193 页

THE ZANY SCIENCE 179

gracefully results in her leg getting stuck in the bar, the sitcom's "zany [and] talentless housewife" is comical because of her failure to be as "flexible" as required by the roles she assumes in her pursuit of paid work—an unremitting succession that in turn seems to be a formal echo of the multiple roles already demanded by the informal or unpaid job of housewife and mother (which also entails being a cook, teacher, chauffeur, cleaner, and more).¹³ Yet, as dramatized by the maniacal nature of her incessant activity, it is precisely Lucy Ricardo's job incompetence in the spheres of production and reproduction alike—her failure in both arenas to be sufficiently flexible, her lack of talent as a performer—that transmits the "star image" of Lucille Ball and thus the character of a virtuosic performer utterly expert at quickly learning and adapting to new roles.¹⁴ The dialectic between social inflexibility and flexibility in comedy famously noted by Bergson is thus played out here in the oscillation between the character Lucy Ricardo (always straining unsuccessfully to be many things at once) and the actor Lucille Ball (whose consistency becomes visible across that very multiplicity of roles) staged in episode after episode of *I Love Lucy* (Figs. 26, 27, 28, 29).

However jealously guarded by Ricky Ricardo, the culture of professional performing in *I Love Lucy* is not represented as exclusively or



FIGURE 26

原书第 180 页 · PDF 第 194 页



FIGURE 27



FIGURE 28

原书第 181 页·PDF 第 195 页

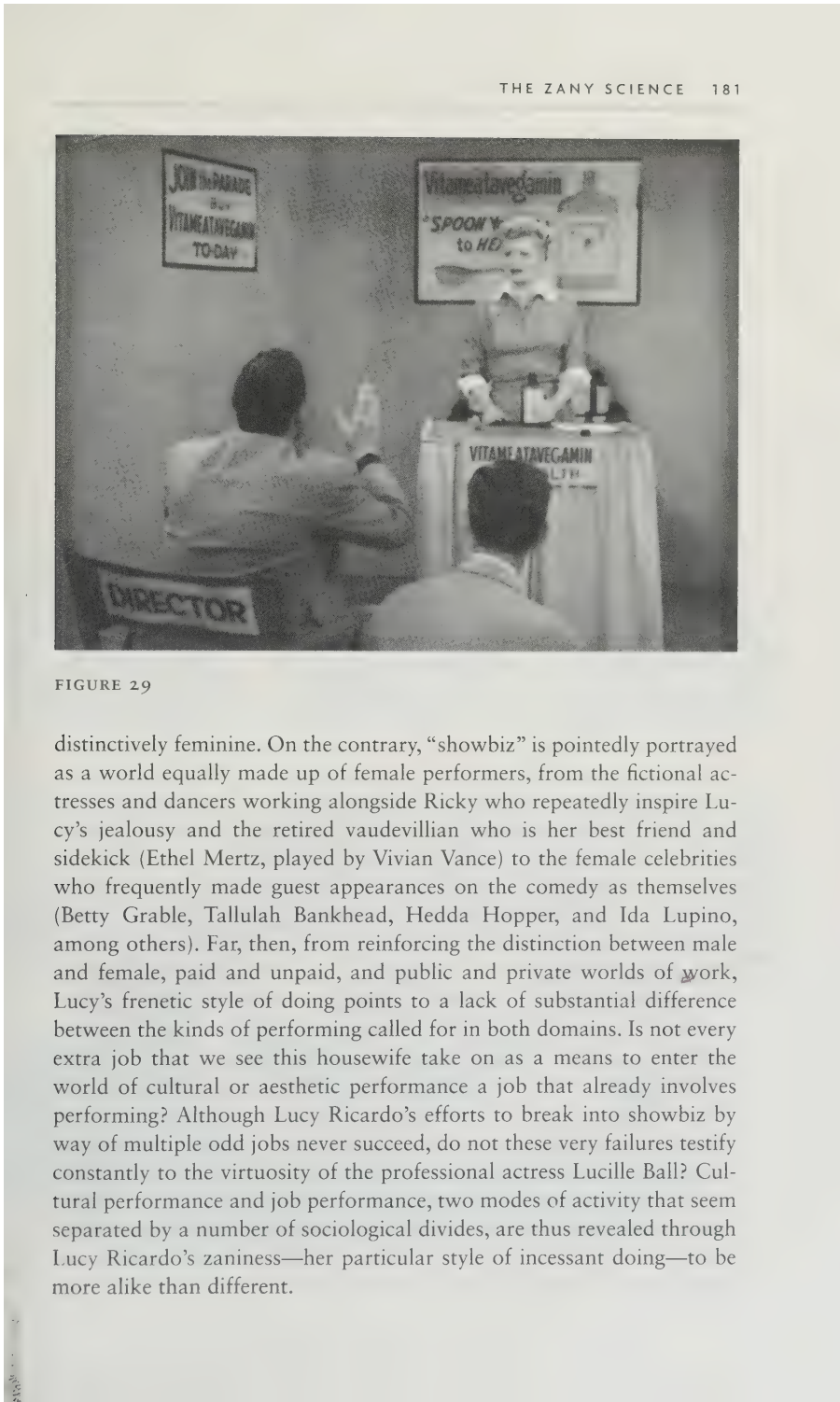


FIGURE 29

distinctively feminine. On the contrary, “showbiz” is pointedly portrayed as a world equally made up of female performers, from the fictional actresses and dancers working alongside Ricky who repeatedly inspire Lucy’s jealousy and the retired vaudevillian who is her best friend and sidekick (Ethel Mertz, played by Vivian Vance) to the female celebrities who frequently made guest appearances on the comedy as themselves (Betty Grable, Tallulah Bankhead, Hedda Hopper, and Ida Lupino, among others). Far, then, from reinforcing the distinction between male and female, paid and unpaid, and public and private worlds of work, Lucy’s frenetic style of doing points to a lack of substantial difference between the kinds of performing called for in both domains. Is not every extra job that we see this housewife take on as a means to enter the world of cultural or aesthetic performance a job that already involves performing? Although Lucy Ricardo’s efforts to break into showbiz by way of multiple odd jobs never succeed, do not these very failures testify constantly to the virtuosity of the professional actress Lucille Ball? Cultural performance and job performance, two modes of activity that seem separated by a number of sociological divides, are thus revealed through Lucy Ricardo’s zaniness—her particular style of incessant doing—to be more alike than different.

Zaniness is the only aesthetic category in our contemporary repertoire explicitly about this politically ambiguous intersection between cultural and occupational performance, acting and service, playing and laboring. Intensely affective and physical, it is an aesthetic of action in the presence of an audience that bridges popular and avant-garde practice across a wide range of media.¹⁵ If the sitcom of Lucille Ball is quintessentially zany, so also is the Dada cabaret of Hugo Ball. Walkabouts and guerrilla street theater are zany,¹⁶ but so are the commercials of Crazy Eddie (Fig. 30). Hyperattuned and ultrasensitive to the behavior of those around her, the zany performer's zaniness is most acutely brought forth in social situations, which is why one rarely finds a zany acting zany alone. Rather, zanies tend to be paired with or against other agents: often a minder (Don Quixote with Sancho Panza) or others to be minded (Mrs. Doubtfire with his or her charges), although the chaotic nature of the style often makes it unclear exactly who is minding whom.¹⁷ In any case, zaniness often entails action by multiple zanies: Lucy and Ethel, Bouvard and Pécuchet, and Wakko, Yakko, and Dot, the triad of cartoon Animaniacs who made their first appearance on American television in a pilot episode called "De-Zanitized."¹⁸

Zany performers are constantly in motion and in flight from precarious situations in particular, whether in the form of rocket missiles, as in the case of the Warner Brothers cartoon *Roadrunner*, or, more complexly,



FIGURE 30

in a text to which I will soon return, conscription into endless nanny work for the wealthy white families of south central Louisiana, as we find Richard Pryor in the closing moments of *The Toy* (1982), sprinting down a lonely rural highway as the camera telescopes in on his retreating figure like the sight of a rifle (Fig. 31). Like a round of Frogger, Kaboom! or Pressure Cooker, early Atari 2600 video games in which avatars have to dodge oncoming cars, catch falling bombs, and meet incoming hamburger orders at increasing speeds, or a Thomas Pynchon novel, bombarding protagonist and reader with hundreds of informational bits that may or may not add up to a conspiracy, zaniness is essentially the experience of an agent confronted by—and endangered by—too many things coming at her at once. Even the President in Madeline Gins’s poem *WHAT*

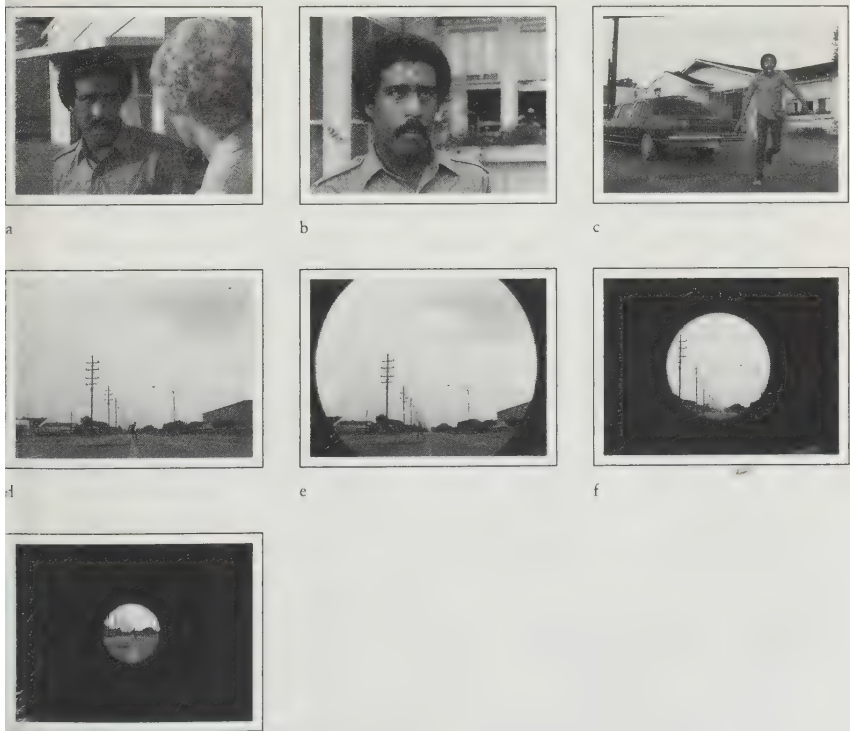


FIGURE 31

原书第 192 页 · PDF 第 206 页

192 OUR AESTHETIC CATEGORIES

relationship with Rosina (Don Bartolo's ward).⁵⁴ The plot Figaro devises to help his old employer in his romance becomes, in effect, the zany plot of *The Barber of Seville*, revolving around this fundamental act of affective or relational labor.

Like opera buffa itself, the history of zaniness can thus be traced further back to commedia dell'arte, the actor-driven, largely improvisational professional theater of sixteenth-century Italy, and its stock character of the zanni (Fig. 32): an itinerant servant, modeled after peasants forced by droughts, wars, or other crises to emigrate from the hills near Milan to Venice in search of temporary work.⁵⁵ (As commentators have noted, Beaumarchais's factotum is loosely modeled after a popular zanni variant called Brighella.)⁵⁶ Being a temporary and itinerant worker in a household aligned the zanni, interestingly, with the performers in the troupes who played him, since these actors, like the Provençal troubadours Nietzsche invokes as the mascots of *The Gay Science*, were also temporary workers moving from court to court. Zaniness thus begins as a style tied to the artistic representation of a person of a specific historical type: a character



FIGURE 32

原书第 193 页·PDF 第 207 页

THE ZANY SCIENCE 193

defined by a specific kind of labor or relation to labor (Fig. 33). But zani-ness also bears a special relationship to the category of character as such—that is, to the mediated representation of real or fictional agents—that I would argue no other aesthetic category shares (Fig. 34).⁵⁷ One glimpses this legacy in the fact that “zany” is one of the few aesthetic categories in our contemporary repertoire that can be used as a noun. Indeed, while virtually all our current aesthetic categories, from the beautiful down to the cute, turn in various ways on the objecthood of objects or the thing-ness of things, our experience of zaniness is often that of a zany person. The zaniness of Diderot’s nephew, in particular, suggests that the style evokes a kind of person/character who implodes the concept of character from within, contesting the stability of any formal representation of personhood by defining personhood itself as an unremitting succession of activities. This would in turn explain in Bergsonian terms why the zany,

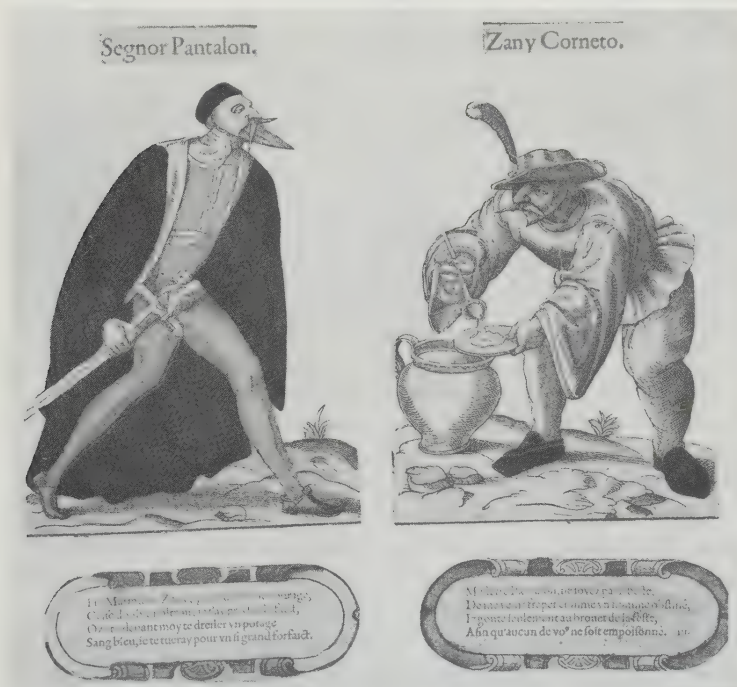


FIGURE 33



FIGURE 34

a character undermining the very idea of “character” qua “rigidified personality pattern,” is both funny and unfunny at once.⁵⁸

The radically improvisational, even formless style of doing we call zanniness thus begins as the style of a kind of person defined by a specifically nonspecific kind of work: personal services provided in the household on a temporary basis. It is worth noting here that because commedia dell’arte troupes had professional actresses in them by around 1560, an aspect of extradiegetic performance that would have a direct impact on textual/diegetic matters such as character and plot, the zanni soon had a female counterpart, the *zagna*, who, like him, would have been placed in the

a basketball-player costume, ruins by overplaying or competing far too enthusiastically, using another player's back to make a slam dunk that shatters the backboard (Figs. 35a-e); second, a mock joust at a fantasy theme restaurant called Medieval Times in which the cable guy, now literally costumed in chain mail and whirling a mace, once again participates much too fervently for Steven's comfort (Figs. 36a-b); third, a karaoke party where, clad in fringed leather and other bohemian accoutrements, and as part of an elaborate scheme to reunite Steven with his estranged fiancée by alleviating his sexual frustration and thus making him seem less needy and more desirable, the cable guy provides Steven with seduction music for his encounter with a prostitute by giving a savagely spectacular performance of Jefferson Airplane's 1970s psychedelic-folk hit "Don't You Want Somebody to Love?" in an adjoining room (Figs. 37a-b); finally, a game of Porno Password after the family dinner in the living room of Steven's parents, where, to Steven's agitation, the cable guy proves himself particularly virtuosic at this game of verbal improvisation—that is, especially skilled at using clues to draw out pornographic words from his partner—when his partner is Steven's fiancée (Fig. 38).

The cable guy is thus "permanently active in a game of construction and deconstruction of relationships" mediated through the category of fun.⁷¹ And the cable guy is zany not just because he performs this affective

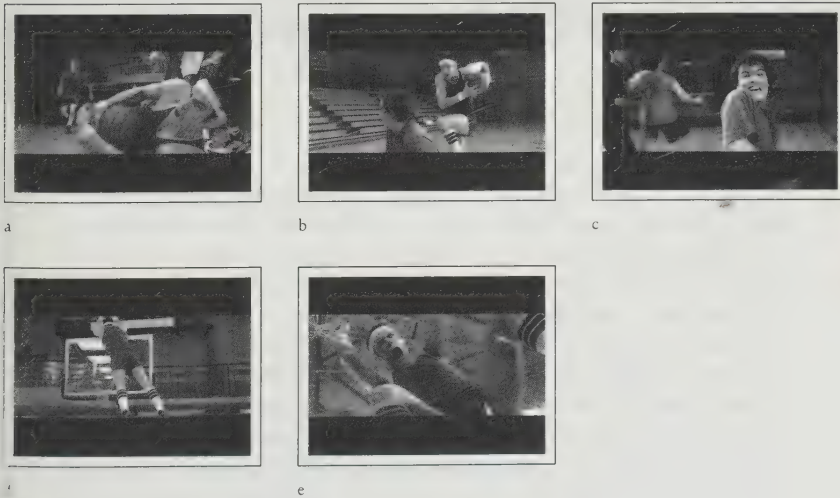


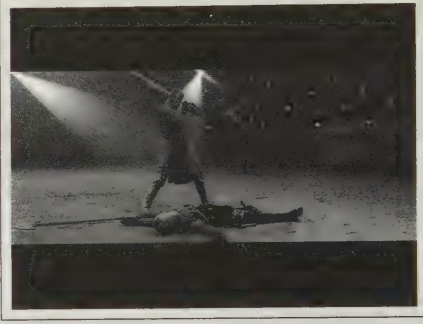
FIGURE 35

原书第 200 页·PDF 第 214 页

200 OUR AESTHETIC CATEGORIES

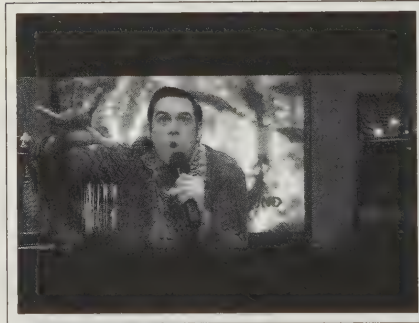


a



b

FIGURE 36



a



b

FIGURE 37

activity but because he cannot seem to stop performing it. As with the Delta Airlines flight attendants interviewed by Hochschild, who spoke of difficulties “coming down” from their deep acting when their shifts ended, the work of producing affects like trust and conviviality that is supposed to be performed routinely by workers at access points spills over into the cable guy’s “idle time.”⁷² Temporally as well as spatially unbounded and thus extremely difficult to quantify, the cable guy’s relational work is also free: not financially compensated and willingly given. His activity is thus strikingly similar to both informal caring work in the household (difficult to measure even by the most sophisticated time-based studies, as feminist economists note) and the willingly donated unpaid labor Tiziana Terranova describes as a structural necessity for today’s digital economy and for the creation of value on the Internet in particular.⁷³

原书第 201 页·PDF 第 215 页

THE ZANY SCIENCE 201



FIGURE 38

Note how this zany performer's passionate commitment to his work entails that he take on multiple short-term roles. It is precisely the cable guy's generic role as "service provider," in other words, that commits him to being a basketball player, a medieval knight, a rock singer, and a party guest, much in the same way Lucy's status as housewife and would-be actor commits her to being an agent, a saleslady, a magician's assistant, and a ballet dancer. All zanies, as Linda Montano's work-themed performances in the 1970s seemed to grasp so presciently, seem to be permanent doers of *Odd Jobs*. We can thus read the very multiplicity of these "temporary" roles—roles linked explicitly to fun and games that the cable guy, like Lucy, seems to play badly but also a little too well—as an index of a significant shift in the early 1970s in the capitalist organization of production which has been described in various and often overlapping ways by analysts from different fields: as a shift from "state-organized" to neoliberal, "disorganized" capitalism; from Fordism or standardized mass production to small-batch, just-in-time, and on-demand post-Fordism; or from Taylorism or scientific management to what McKenzie calls "Performance Management."⁷⁴ In a particularly influential study, Luc Boltanski and Eve Chiapello highlight the turn from the industrial "spirit of capitalism" analyzed by Weber to a contemporary, postindustrial spirit.

原书第 211 页·PDF 第 225 页

THE ZANY SCIENCE 211

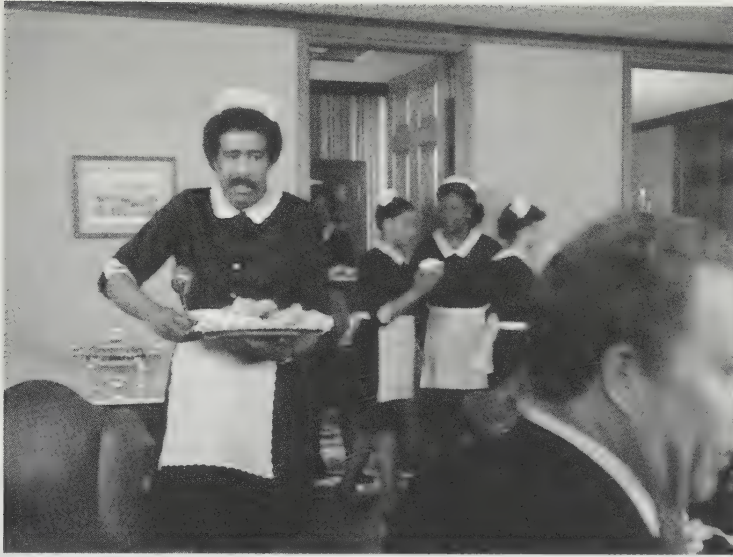


FIGURE 39

film wants so much to emphasize that it becomes willing to become a bit surreal to do it: are we seriously meant to think that no one at the Bates dinner party notices that the server in the high heels and frilly apron played by the bearded but still mustachioed Richard Pryor is a man?

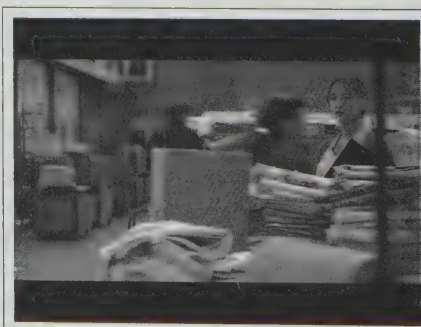
Becoming zany, at least as imagined in this contemporary film about labor, thus seems to demand an unsubtle confrontation with gender. This also holds true for *The Cable Guy*. Why else would all the affectively imbalanced performances of this unemployed worker—his inappropriately vehement way of responding to the lighthearted challenge of, say, an after-work basketball game—be so urgently aimed at proving his adeptness at stereotypically male competences (competitiveness, sports, fraternal camaraderie)? Why else so much male drag—basketball costume, knight's armor, and other outfits? If we read the competitive “playgrounds” depicted in this film (basketball court, jousting arena) as allegories of the post-Taylorist workplace, the cable guy's efforts at strengthening bonds among men in these specific arenas, as if to mark them as specifically male, start to look not just desperate but compensatory. Note that for all the rhetoric of “fluidity” surrounding postindustrial work, the transition in the gender of the activity that the zaniness of these films indexes does not seem exactly fluid itself. Indeed, it is as if to underscore that these

changes in the culture of work are not experienced by male workers as easy to adjust to, but rather as confusing and awkward, that *The Toy* and *The Cable Guy* register them in crudely sexual ways, and thus in a zanier style of comedy.

For a film that deals even more directly with the impact of the post-Fordist turn on prevailing ideas of gender—if one more about zaniness than an example of it—we might finally consider *The Full Monty* (1997). This film tracks the devastating effects of long-term unemployment (including depression, sexual impotence, and suicidal tendencies) as experienced by a group of redundant male steelworkers from Sheffield. The closing of the steel factory, which in the film appears to have employed men only, is pointedly juxtaposed with the rise of new low-paying jobs in services and retail. It is also juxtaposed with the success of a textile factory, staffed entirely by women and supervised by the main character's ex-wife, which seems to have been capable of surviving the post-Fordist turn in a way in which the “male” steel factory could not (Figs. 40a-b).¹⁰⁰ How will the permanently laid-off male workers adjust to all these radical changes in England's former “industrial north” (Fig. 41)? By studying the performance of Jennifer Beals in *Flashdance* (Figs. 42a-b)—not coincidentally also a movie about a butch steel welder turned femme ballet dancer, in which this gendered change in occupation is explicitly facilitated by the intermediary, symbolically transgendered activity of “flashdance”—to become strippers for the entertainment, quite specifically, of women (Fig. 43).¹⁰¹ Just as unemployed Jack needs to become Jackie in order to finally become a “toy,” the solution to the postindustrial labor crisis in *The Full Monty* seems to be a cross between “sex-affective work” and performance art.



a



b

FIGURE 40

原书第 213 页·PDF 第 227 页

THE ZANY SCIENCE 213



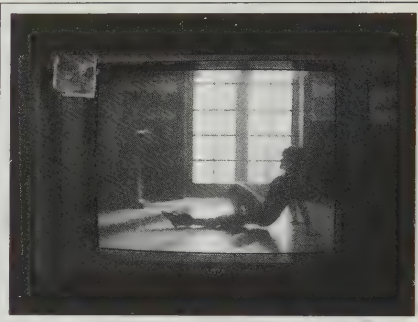
FIGURE 41

The post-Taylorist workplace is not only a “virtuosic” workplace, lacking boundaries clearly defined by time or space; for the male zanies in *The Toy*, *The Cable Guy*, and *The Full Monty*, it is clearly also regarded as a feminizing one.¹⁰² Post-Taylorist zaniness thus speaks in a surprisingly direct and even confrontational way to what Antonella Corsani calls the contemporary “‘becoming-woman’ of labor,” a process that involves not only the “setting to work of feminine competences” in a way that comes to affect the very concept of labor (now understood as “activity that produces economic value, goods, and services on the basis of extra-economic human qualities such as language, relationship, ability, and affectivity”), but also a “generalization of specifically feminine conditions to a growing fraction of the active male population: precariousness, instability, and atypical contractual forms will no longer be exclusively the feminine condition, but will encompass all of human activity.”¹⁰³ Laura Kipnis wryly notes that this is certainly not the kind of gender equality that feminists hoped to achieve; feminism’s goal was to end the economic vulnerability of women, not to make men economically vulnerable as well (Fig. 44).¹⁰⁴ In any case the message in *The Cable Guy*, *The Full Monty*, and *The Toy* is clear: in order to keep earning a wage in the post-Fordist economy, male workers in advanced industrial nations will have to get zany, a process

214 OUR AESTHETIC CATEGORIES



a



b

FIGURE 42

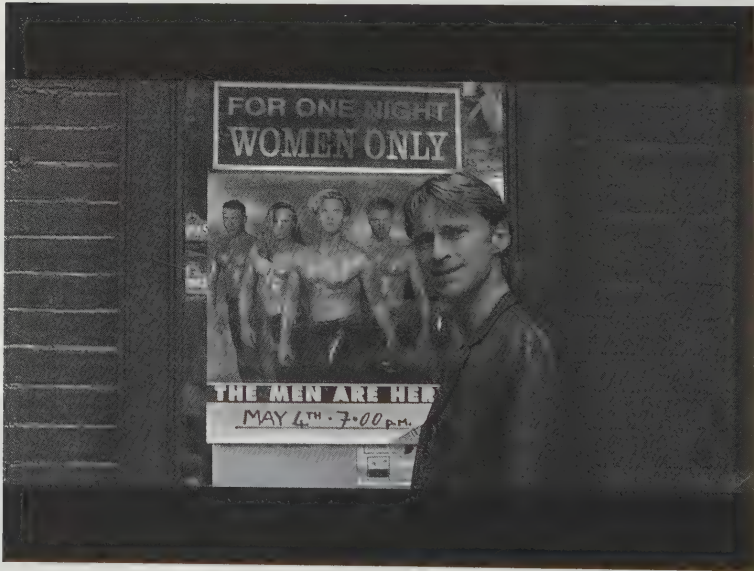


FIGURE 43

that means either overzealously defending masculinity and male homosocial bonds in public arenas or embracing one's transformation into a stripper/nanny/toy.¹⁰⁵

Postwar zaniness in these filmed performances—not coincidentally performances about the convergence of cultural and occupational performing—thus encodes strong, if mixed, emotions on the part of men



FIGURE 44

about the feminization of postindustrial work. From the other side of the gender divide, as we can trace across another body of texts, the same style points to equally strong/mixed emotions on the part of women about capital's penetration into a set of competences once unambiguously designated feminine and safeguarded as such by traditional family arrangements that are now showing increasing signs of weakening under the conditions of global capitalism.¹⁰⁶ A response to shared conditions that affect women and men differently, female postindustrial zaniness is thus both like and unlike its male counterpart. One could even argue that it involves an extra layer of ambivalence. For if an upside of the penetration of traditionally feminine activity by capital is a loosening of sexual difference's symbolic hold on work overall (and thus a weakening of the long-standing use of gender to justify disparities in the economic remuneration of work, which in turn reinforces gender-based inequality), a possible downside for women would be a loss of the ways in which femininity has also made certain kinds of work culturally meaningful in ways not entirely reducible to capitalism. Most significantly, female zaniness not only includes the same mixture of negative and positive feelings about the feminization of postindustrial work as its male counterpart (where "feminization" means vulnerability and exploitation as well as a stronger

原书第 216 页·PDF 第 230 页

216 OUR AESTHETIC CATEGORIES

orientation toward collectivity and empathy), but also awareness that the deterritorialization of affective/immaterial labor across the reproductive/productive divide has not made affective/immaterial work in the household any less strenuous for women.

We have already seen how the zaniness of *I Love Lucy* turns domestic work into performance art in a trajectory that tellingly coincides with the gradual onscreen transformation of housewife and fictional character Lucy Ricardo into virtuoso and professional performer Lucille Ball. In recent comedic work, Karen Finley mobilizes zaniness to emphasize the same intimacy between virtuosic and domestic labor, but in the opposite direction: remaking famous performance artist Karen Finley into a fictional nameless housewife (Fig. 45). I am referring here to the transition Finley makes from being the ferocious live performer she was most famous for being in the 1980s into the less directly confrontational, but no less ferocious, frantically “sweeping buffing dusting polishing waxing vacuuming baking beating blending chopping grating slicing dicing mix-



FIGURE 45

原书第 217 页·PDF 第 231 页

THE ZANY SCIENCE 217

ing making cleaning cooking freezing squeezing peeling blanching boiling broiling roasting broasting simmering steaming sautéing poaching frying browning burning oiling creaming folding whipping pureeing icing frosting adding cooking measuring scooping scrubbing stacking sorting starching scalding bleaching folding ironing straightening washing hemming mending crocheting knitting quilting knotting macrame embroidering sewing needlepointing stitching soaking drying hanging” protagonist of *Living It Up: Humorous Adventures in Hyperdomesticity*,¹⁰⁷ an artist’s book Finley explicitly singles out in her memoir (along with *Enough Is Enough*, a parody of women’s self-help and/or affect-management literature) as marking an important turning point in her overall career as a performer (Fig. 46). The mission of *Living It Up*’s constantly alert, “non-jobless unemployed”¹⁰⁸ protagonist, up by 4 a.m. and ready with a hot-glue gun, is to help women manage the “guilty [feelings we have] that we aren’t making something out of nothing constantly in our hectic lives” by finding “projects” in every occasion (94–95): “Have a little extra time? Knit an entire shamrock to cover your house like a tea cosy!” (32). We are also energetically urged, in a similarly exclamatory fashion, to labor at producing a variety of almost all-too-material goods: “Underwear Sachets” out of pine needles shed by a dying Christmas tree, hand-crocheted sandwich bags for lunches of imaginary children, John Bobbit centerpieces

sweeping·buffing·dusting·polishing·waxing	sweeping·buffing·dusting·polishing·waxing
vacuuming·baking·beating·blending·chop-	vacuuming·baking·beating·blending·chop-
ping·grating·slicing·dicing·mixing	ping·grating·slicing·dicing·mixing
making·cleaning·cooking·freezing	making·cleaning·cooking·freezing
squeezing·peeling·blanching·boi-	squeezing·peeling·blanching·boi-
ling·broiling·roasting·broasting	ling·broiling·roasting·broasting
simmering·steaming·sautéing	simmering·steaming·sautéing
poaching·frying·browning·bur-	poaching·frying·browning·bur-
ning·oil·ing·creaming·folding	ning·oil·ing·creaming·folding
whipping·pureeing·icing·fros-	whipping·pureeing·icing·fros-
ting·adding·cooling·measuring	ting·adding·cooling·measuring
scooping·scrubbing·stacking·sort-	scooping·scrubbing·stacking·sort-
ing·starching·scalding·bleaching	ing·starching·scalding·bleaching
folding·ironing·straightening	folding·ironing·straightening
washing·hemming·mending	washing·hemming·mending
crocheting·knitting·quilting·knot-	crocheting·knitting·quilting·knot-
ting·macrame·embroidering	ting·macrame·embroidering
sewing·needlepointing·stitching	sewing·needlepointing·stitching
soaking·drying·hanging·all done	soaking·drying·hanging·all done

FIGURE 46

for the dinner table, bathmats out of human hair found in the shower drain (Fig. 47), and our own creatively decorated funeral caskets (Fig. 48). From the point of view of *Living It Up*, the defeminization of affective labor due to its post-Fordist deterritorialization, or movement across the spaces of reproduction and production, clearly has not decreased the intensity of the material as well as immaterial work still primarily done by women in the reproductive sphere. Indeed, as Finley's zany's hyperaestheticization of domesticity suggests, it perhaps even increases that intensity, as if the cultural expectations for women's household and caring labor in the home actually get raised as a direct result of the latter's migration into an association with post-Fordist, project-oriented "work culture." With its savage glee and vehemently italicized, exclamation-point-riddled prose, *Living It Up*'s particular way of highlighting the link between "women's work" and virtuosic labor as precisely a link that has made little difference in mitigating the intensity of the former thus brings out a feature of post-Fordist zaniness that I have not yet mentioned explicitly, but in some ways have been noticing all along: the zany is not just funny but angry.¹⁰⁹

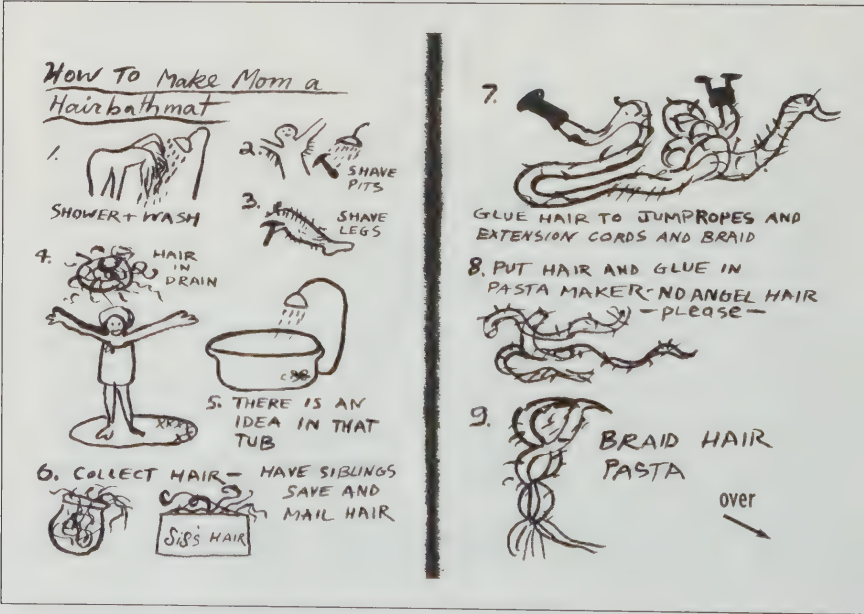


FIGURE 47

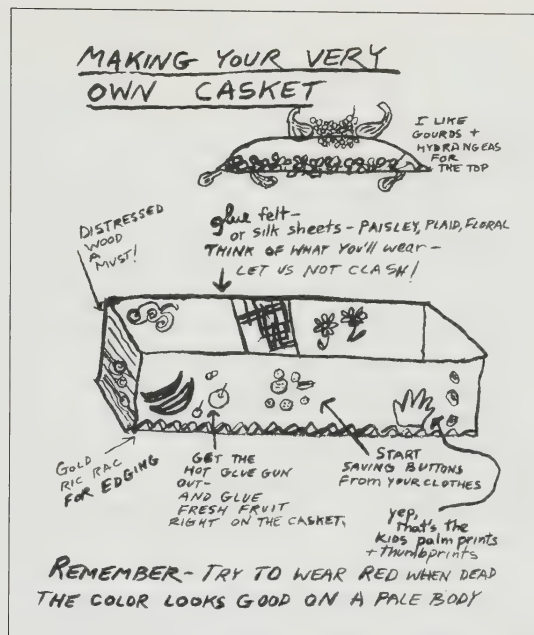


FIGURE 48

One finds this same mix of rage and elation in Laura Kipnis's recent crossover writings on sex, gender, and culture, where zaniness is used to underscore the counterintuitive intensification of affective/immaterial labor in the private or reproductive sphere even after the migration of this labor into the sphere of production would seem to make its status as value-producing labor clearer. Self-described as "erratic and overheated," Kipnis's zany tone in *Against Love: A Polemic* is thus explicitly correlated to the book's thematic focus on "private life in post-industrialism" and its transformation of sexual intimacy into the "latest form of alienated labor."¹¹⁰ In a book that riskily courts a proximity to the romantic self-help genres it derides, *Against Love* celebrates adultery as a kind of style or aesthetic position-taking in its own right: a reckless attempt to "solve" the problem of what Kipnis calls "labor-intensive intimacy" (20), or the way in which late capitalist subjects try to escape the injunction to "work at love" even while knowing that this solution founds on contradiction:

Yes, we all know that Good Marriages Take Work: we've been well tutored in the catechism of labor-intensive intimacy. Work, work, work; given all the

扫描文字疑点

PDF 第 4 页：第4页网址中的“cateO000ngai”可能含有 OCR 对字母 O 与数字 0 的混淆；按所提供文本保留。

PDF 第 8 页：第8页编目分类号后缀“de23”疑为“dc23”的 OCR 误识；无法确认，按原文保留。

PDF 第 9 页：第9页顶部的“UY Vs”“CVIE”无法辨认为实质文字，疑为扫描杂点或 OCR 误识，未纳入译文。

PDF 第 12 页：第12页仅有零散符号及“rh woeageg a ae”“yoitiars iio”等无法辨认的 OCR 片段，疑为扫描杂点或透印文字，无法确定存在可翻译的实质内容，故译文留空。

PDF 第 16 页：原 PDF 第16页有两处注释标记未被文本提取正确识别。已对照原书注释第2、3条恢复相应编号。

PDF 第 17 页：页首仅有上一页单词 interesting 的末尾 teresting，译为“有趣”，未保留现有译文中本页原文没有的“则与现实主义相关”。

PDF 第 17 页：本页四处注释标记分别识别为、、® 和”，无法据此确认编号；未沿用现有译文推定的 4、5、6、7。

PDF 第 17 页：第17页的注释标记被 OCR 识别为、、® 和”；根据本批后续注释的连续编号，分别还原为4、5、6、7。

PDF 第 18 页：首段末注释标记识别为®，斯图尔特引文后的标记识别为？，无法确认编号；未沿用现有译文推定的 8、9。

PDF 第 18 页：第18页的注释标记被 OCR 识别为®、？和！°；依据连续编号分别还原为8、9、10。

PDF 第 19 页：页眉印刷页码识别为 B}，按所给连续页序保留为 5。

PDF 第 19 页：“认识和记录现实”后的注释标记识别为’，摄影段末识别为’®，Kotz 段末识别为’！”，最后一段中识别为’®；无法确认这些编号，未沿用现有译文的 13、15、16、17。

PDF 第 19 页：第19页末三处注释的 OCR 分别为 '®、!'、'®。根据前后连续编号，暂还原为15、16、17；原始标记形状不能完全确认。

PDF 第 20 页：莱韦屈恩第一段引文后的标记识别为 !?，施莱格尔引文后的标记识别为 °，无法确认编号；未沿用现有译文的 18、19。

PDF 第 20 页：罗斯段末在所给英文中没有可辨认的注释标记，未保留现有译文添加的 21，也未推定其他编号。

PDF 第 20 页：第20页首个注释 OCR 为 !?，施莱格尔引文后的标记为 °，后两处为 *' 和缺失标记。按第19页至第21页的连续编号，暂还原为18、19、20、21；其中罗斯文章句末的21未在本页 OCR 中清晰出现。

PDF 第 21 页：页眉页码及其周围文本识别混乱，按所给连续页序保留印刷页码 7，未把明显的识别杂字当作正文。

PDF 第 21 页：首段末注释标记识别为 *?，第二段末识别为 74，无法确认编号；未沿用现有译文的 22、23。

PDF 第 21 页：爱泼斯坦引文后没有可辨认的注释标记，未保留现有译文添加的 24。

PDF 第 21 页：第21页前三处注释 OCR 为 *?、74 和缺失标记。根据上下文的连续编号，暂还原为22、23、24；爱泼斯坦引文后的24未在本页 OCR 中清晰出现。

PDF 第 22 页：本页四处注释标记分别识别为 "®、?"、** 和 ??，无法确认编号；未沿用现有译文推定的 25、26、27、28。

PDF 第 22 页：第22页四处注释 OCR 为 "®、?"、**、??；按连续编号暂还原为25、26、27、28。

PDF 第 23 页：帕拉克莱特行动描述后的注释标记识别为 °°，关于 zany 用作名词的段落末标记识别为 *!，无法确认编号；未沿用现有译文推定的 29、30。

PDF 第 23 页：第23页注释 OCR 为 °°、*!、32。为与本批此前连续编号一致，暂还原为29、30、31；最后一处 OCR 明确呈现32，因此编号仍有疑点，需核对扫描原页。

PDF 第 24 页：“主观态度”后的注释标记识别为 *?，工资段末识别为 *4，工作情绪投入段末识别为 >，无法确认编号；未沿用现有译文的 32、33、34。

PDF 第 24 页：本页末句只到 adds an；现有译文的“这种审美本已复杂的否定性”不在本页所给英文中，未提前补入。

PDF 第 24 页：第24页注释 OCR 为 *?、*4、°>，分别看似33、34、35；但按此前页的连续编号应为32、33、34。本译文暂采用连续编号32、33、34，需核对扫描原页确认第19—24页注释序列。

PDF 第 25 页：页眉中有无法辨认的字符“BRE”和“i”，不能确定其中是否包含印刷页码。

PDF 第 25 页：照料与权力斗争段末的注号识别为“*ç”，无法据此确认现译的36。

PDF 第 25 页：比较与对照引文后的注号识别为“”，无法据此确认现译的37。

PDF 第 25 页：原文姓名识别为“Jan Mieszkowski”，现译作“Jan Mieszkowski”；此处沿用现译拼写，但仅凭所给原文无法核实。

PDF 第 25 页：第25页两处注号的 OCR 分别为“*¢”和“””，根据第26页接续的序号顺序，暂还原为36、37。

PDF 第 25 页：第25页姓名 OCR 为“Jan Mieszkowski”，按姓名拼写修复为 Jan Mieszkowski。

PDF 第 26 页：页眉中的“(7?”无法确认为印刷页码。

PDF 第 26 页：第一处注号识别为“3*”，第二处为“*?”，无法据此确认现译的38、39。

[illegible]

PDF 第 26 页：第26页注号均受 OCR 干扰，依据前后连续顺序还原为38—48。

PDF 第 27 页：商品化逻辑段末注号识别为“”，无法确认现译的49。

PDF 第 27 页：基本能力段的注号识别为“°”，无法确认现译的50。

PDF 第 27 页：观念艺术引文末的文字和注号连在一起，识别为“conceptualart;?*?”，无法确认现译的51。

PDF 第 27 页：社会组织方式后的注号识别为“°*””，无法确认现译的52。

PDF 第 27 页：第27页注号 OCR 损坏，依据连续顺序还原为49—52。

PDF 第 27 页：第27页“conceptualart;?*?”处引文结尾与注号混杂，按句意还原为“观念艺术的启示”，并将注号暂定为51。

PDF 第 28 页：马尔库塞引文后的注号识别为“*?”，无法确认现译的53。

PDF 第 28 页：第28页注号 OCR 为“*?”，依据连续顺序暂还原为53。

PDF 第 28 页：第28页引文中的“the climate”按 OCR 原文译为“气候”，该处措辞较为突兀，未擅自改写。

PDF 第 29 页：四处注号依次识别为“°4°°°°°°°°°°°°°°”，无法据此确认现译的54—57。

PDF 第 29 页：德语原文识别为“die schéne Poesie”，此处沿用现译的“die schöne Poesie”，但所给文本无法直接核实变音符号。

PDF 第 29 页：第29页注号 OCR 损坏，依据连续顺序还原为54—57。

PDF 第 29 页：第29页德文 OCR“die schéne Poesie”修复为“die schöne Poesie”。

PDF 第 30 页：小说引文后的注号识别为“°*””，无法确认现译的58。

PDF 第 30 页：“文类的终结”后的注号识别为“>?”，无法确认现译的59。

PDF 第 30 页：本页未出现与正文分离的“° 6”，可能包含引号或注号，但无法确定；在段末标出“[注号不清]”，未据后页编号推补。

PDF 第 30 页：第30页注号 OCR 为“°*””和“>?”，依据连续顺序还原为58、59。

PDF 第 30 页：第30页末尾孤立的“° 6”无法确定是扫描杂点还是损坏的注号，未将其并入正文；第31页可辨识的注号接续为60。

PDF 第 31 页：文化与理论问题段末的注号识别为“°°”，无法确认现译的60。

PDF 第 31 页：原页眉中“W”“PsSay”“Ms,”“ERO”等字符无法辨认其意义，未把它们当作正文。

PDF 第 31 页：第31页注号 OCR 为“°°”，依据连续顺序还原为60。

PDF 第 32 页：首段注号识别为“°!”，无法确认现译的61。

PDF 第 32 页：劳动分工段末注号识别为“6?”，无法确认现译的62。

PDF 第 32 页：“面对他者”段末注号识别为“°?”，无法确认现译的63。

PDF 第 32 页：“抱抱我 / 和我玩吧！”后的注号识别为“°*”，无法确认现译的64。

PDF 第 32 页：第32页注号 OCR 损坏，依据连续顺序还原为61—64。

PDF 第 32 页：第32页“the subject's feeling of domination”在语义上可能指主体感到受支配，也可能指主体感到自身占据支配地位；此处结合前文对无力感的讨论，译为“主体受到支配的感觉”。

PDF 第 33 页：页首是上页句子的结尾；所给英文只有“aesthetic experience itself”，无法据此补出完整谓语。

PDF 第 33 页：四处注号的英文识别结果分别为“®”“®”“°°°°°°°°”，均不清楚，不能确认现有译文中的65、66、67、68，故在正文对应位置标为“[注号不清]”。

PDF 第 33 页：页首“MES”疑为扫描或文字识别杂字符。

PDF 第 33 页：第33页注释标记经OCR识别为“®”“®”“°°°°°°°°”；依据本批前后连续编号，分别还原为65、66、67、68。

PDF 第 34 页：七处注号的英文识别结果分别为“*°°°°°°°°!°°°°°°°°?°°°°4°°°°>”，无法可靠确认现有译文中的69至75，故均在对应位置标为“[注号不清]”。

PDF 第 34 页：第34页注释标记受到OCR破坏；依据连续编号，还原为69至75。原文未提供注释正文，无法据此独立核验编号。

PDF 第 35 页：四处注号的英文识别结果分别为“°°°°°°°°°°*°°°°?”，无法可靠确认现有译文中的76、77、78、79，故在对应位置标为“[注号不清]”。

PDF 第 35 页：页首“BNE”疑为扫描或文字识别杂字符。

PDF 第 35 页：引文中的“artists became”与前面的语法不一致；按所给句子的明确含义译为“艺术家变得”，未补入其他内容。

PDF 第 35 页：第35页注释标记受到OCR破坏；依据连续编号，还原为76至79。

PDF 第 35 页：第35页引文中的“[that made] artists became”存在语法不一致；按其清楚可辨的含义译为“[使得]艺术家变得”。

PDF 第 36 页：注号的英文识别结果为“®”，无法可靠确认现有译文中的80，故标为“[注号不清]”。

PDF 第 36 页：第36页注释标记“®”依据前后连续编号还原为80。

PDF 第 37 页：两处注号的英文识别结果分别为“!”和“®”，无法可靠确认现有译文中的81、82，故在对应位置标为“[注号不清]”。

PDF 第 37 页：印刷页码识别为“ZS”；结合相邻页的22和24，可确认此处为23。

PDF 第 37 页：第37页注释标记“!”和“®”依据前后连续编号还原为81、82。

PDF 第 38 页：83在英文中清楚可辨，予以保留。其余三处注号识别为“4”“0”“0”，无法可靠确认现有译文中的84、85、86，故在对应位置标为“[注号不清]”。

PDF 第 39 页：五处注号的英文识别结果分别为“8”“?”“7”，无法可靠确认现有译文中的87至91，故在对应位置标为“[注号不清]”。

PDF 第 39 页：页首“DHS”疑为扫描或文字识别杂字符。

PDF 第 39 页：第39页注释标记受到OCR破坏；依据前后连续编号，还原为87至91。

PDF 第 40 页：五处注号的英文识别结果分别为“*”“?”“0”，无法可靠确认现有译文中的92至96，故在对应位置标为“[注号不清]”。

PDF 第 40 页：页首“contradictory”后的符号可能含引号与注号，但所给英文未呈现完整、清楚的引文边界，因此没有猜补引号。

PDF 第 40 页：原文段间孤立的“~”疑为扫描或文字识别杂字符。

PDF 第 40 页：第40页注释标记受到OCR破坏；依据前后连续编号，还原为92至96。

PDF 第 40 页：第40页小说题名“Half-Life”此处译作《半生》，并保留英文原题供检索；输入未提供可核验的既有中文书名。

PDF 第 41 页：页首是上一页句子的续接，所给英文未包含完整句首。

PDF 第 41 页：前三处引文后的注释标记分别识别为“”“®”“?”，无法确认编号；未沿用现有译文中的97、98、99。

PDF 第 41 页：“旋转闸门”后的注释标记无法清楚辨认，未沿用现有译文中的100。

PDF 第 41 页：Agamben 论述后的注释标记识别为“!°*”，末位不清，未沿用现有译文中的102。

PDF 第 41 页：本页印刷页码未能从所给英文中辨认；页首“DRIES”“Dei;”疑为扫描识别噪声。

PDF 第 43 页：Ackerman 引文后的注释标记识别为“!°>”，末位不清，未沿用现有译文中的105。

PDF 第 43 页：Sibley 论述后的注释标记识别为“!°°”，无法确认末位，未沿用现有译文中的106。

PDF 第 43 页：Neer 论述后的注释标记识别为“”“°”，无法确认末位，未沿用现有译文中的107。

PDF 第 43 页：本页印刷页码未能从所给英文中辨认；“DHA”“S”“IES)”疑为扫描识别噪声。

PDF 第 44 页：Nietzsche 引文后的注释标记识别为“!°?”，末位不清，未沿用现有译文中的109。

PDF 第 44 页：Schlegel 引文后的注释标记识别为“!!*”，末位不清，未沿用现有译文中的112。

PDF 第 44 页：“整个审美活动的状况”后的注释标记识别为“!°?”，末位不清，未沿用现有译文中的113。

PDF 第 45 页：“整体生活方式”后的注释标记识别为“!!>”，末位不清，未沿用现有译文中的115。

PDF 第 45 页：页首“DROS”疑为扫描识别噪声。

PDF 第 46 页：“分类工具”后的注释标记识别为“!'", 末位不清，未沿用现有译文中的117。

PDF 第 46 页：“一直延续到今天”后的注释标记识别为“!?", 末位不清，未沿用现有译文中的119。

PDF 第 46 页：本页印刷页码未能从所给英文中辨认；页首“Br.”疑为扫描识别噪声。

PDF 第 46 页：原文“by the turn of the century”未在该处明确写出世纪，译为“到了世纪之交”，未采用现有译文中补出的“十九世纪之交”。

PDF 第 47 页：艺术家选择标准引文后的注释标记识别为“!2?", 末位不清，未沿用现有译文中的122。

PDF 第 47 页：“显现在外的形式特征”后的注释标记识别为“!'", 无法清楚辨认，未沿用现有译文中的123。

PDF 第 47 页：所给英文只有“FIGURE I”的图号，没有图像内容或其他图注；保留为“图1”。

PDF 第 47 页：页首“ARES”及图号前“eS”疑为扫描识别噪声。

PDF 第 48 页：Ullman 引文后的注释标记识别为“!*'", 无法确认末位，未沿用现有译文中的126。

PDF 第 48 页：Bourdieu 引文后的注释标记识别为“***", 无法清楚辨认，未沿用现有译文中的128。

PDF 第 48 页：页末原文止于“recep-”，句子尚未完成；未保留现有译文提前补出的“我们这个时代”和“最重要的问题之一”，待下页原文续接。

PDF 第 48 页：原文人名写作“Leonard Mayer”和“Stephen Ullman”，此处按所给英文保留，未擅自改写拼法。

PDF 第 48 页：第48页，原文将风格理论作者写作“Leonard Mayer”，将另一位作者写作“Stephen Ullman”；仅凭本批 OCR 无法确认姓名拼写是否有误，译文按输入保留。

PDF 第 49 页：第49页开头的“tion”是上一页“reception”的跨页词尾，已结合上下文译为“艺术的接受”。本页注释号OCR分别呈现为“!2°""°""!""!>?”和“1%”，依照前后连续编号还原为129—133。

PDF 第 50 页：第50页注释号OCR不完整或失真，依照前后连续编号还原为134—137。

PDF 第 51 页：第51页注释号OCR失真，依照前后连续编号还原为138—142。

PDF 第 52 页：第52页注释号“!*°”依照前后连续编号还原为143。诗句原文以斜线标示换行，译文保留该标示。

PDF 第 53 页：第53页“J 6""J 7”应为节号符号的OCR误识，译为《判断力批判》第6节、第7节；注释号依照前后连续编号还原为144—146。

PDF 第 54 页：第54页注释号OCR存在多处失真，依照前后连续编号还原为147—153。

PDF 第 55 页：第55页“appreciation|[s]”含明显OCR杂符，按复数“appreciations”处理；注释号依照前后连续编号还原为154—155。

PDF 第 56 页：第56页阿多诺引文后的注释号OCR为“As”之前的一小段失真字符，依照前后连续编号还原为158；其余注释号还原为156—157。原文写作“Critique of Reason”，未注明纯粹理性或实践理性，故按原文译为《理性批判》，不得擅自补定书名。阿多诺引文中的省略号为原文所有，已保留。

PDF 第 63 页：第63页的长引文中，“subgeneric narratives, however, are very good...”之后，OCR未显示对应的右括号。译文根据上下文补出了右括号，原文确切的括号位置仍不确定。

PDF 第 67 页：第67页斯泰因引文开头的OCR为“Thisewhich”，疑为“This which”粘连或误识；译文暂按“This which”理解。该引文本身有意打破通常的语法和语义连贯性，译文保留其重复与不连贯之处。

PDF 第 67 页：第67页奥斯汀引文后的注号识别为“!”，斯泰因引文后的注号识别为“*”，根据后续注号顺序，分别还原为1和2。

PDF 第 68 页：第68页前三处注号在 OCR 中分别呈现为撇号、撇号和“>”；依据相邻页及本页后续注号的连续顺序，还原为3、4、5。

PDF 第 70 页：第70页 Sibley 文章后的注号 OCR 为“®”；依据前后注号的连续顺序，还原为15。

PDF 第 71 页：第71页列举美学著作后及页末的注号 OCR 分别为“!”和“®”；依据连续顺序，还原为16和18。

PDF 第 73 页：第73页“culi-”与散落到段末的“nary”显然属于同一断词，已合并为culinary，并按上下文译为“口腹之乐”。小标题“Cute Willies”与后文诗题“The Willys”形成文字关联，译为“可爱的战栗”。

PDF 第 74 页：第74页注号“79”及“*+”疑为OCR误识；根据前后连续注号，分别恢复为23、24。

PDF 第 75 页：第75页注号“>”“o”“7”均有OCR损坏；依据连续次序恢复为25—28。

PDF 第 76 页：第76页注号有多处OCR损坏，依据连续次序恢复为29—35。

PDF 第 77 页：第77页注号依据连续次序恢复为36—39。诗前孤立的“o”疑为扫描杂点，已去除。诗题原文为“The Willys”，正文解释则使用“willies”；保留二者英文拼写差别。

PDF 第 78 页：第78页“ouardian”按明显OCR错误修复为“guardian”。注号依据连续次序恢复为40—43。

PDF 第 79 页：第79页“morewisibly”按上下文修复为“more visibly”；“gameleg”按“game leg”理解为瘸腿。

PDF 第 80 页：第80页注号部分损坏，依据连续次序恢复为45—50。

PDF 第 81 页：第81页开头的 side 承接上一页 phenomenological，本页译为“方面”，与上一页合读。

PDF 第 81 页：第81页注释标记的 OCR 损坏较多；根据本批连续编号，将!、°?、?、**、°°、*° 分别还原为51—56。

PDF 第 81 页：第81页 Mullen 的诗句以 hand in glove、hand to mouth、hankers、hanky-panky 构成多重双关，兼有亲密合作、勉强糊口、渴望及调情等含义；中文无法同时保留全部词形联系。

PDF 第 82 页：第82页注释标记 °、°* 根据连续编号还原为57、58。

PDF 第 82 页：第82页“皮草小品”中的 muff、beaver、tail、fox 兼具衣物或动物名称与性俚语含义；正文保留英文词以便对应作者的分析。fur piece 还可能与 far piece（很远一段路）的口语表达构成双关。

PDF 第 82 页：第82页末 Mark 是跨页人名 Mark McGurl 的前半部分，保留待下一页续接。

PDF 第 83 页：第83页第一段承接上一页末的 Mark，合为人名 Mark McGurl。

PDF 第 83 页：第83页注释标记按连续编号还原为59—64。其中第一段长引文末尾原 OCR 未显示清晰标记，60为根据前后编号推定；末段引文后的64也未在 OCR 中清晰显示。

PDF 第 83 页：第83页 stgnificance 明显为 significance 的 OCR 错误，已修复。

PDF 第 83 页：第83页气球引文中的 Pease、gween 是刻意模仿幼儿发音，译文以撒娇和不标准发音呈现；Mousterian 译为“莫斯特文化时代”。

PDF 第 84 页：第84页注释标记按连续编号还原为65—70；威廉斯“小机器”引文附近的69在 OCR 中未清晰显示，根据前后编号推定。

PDF 第 84 页：第84页 granite pail 指 graniteware 一类搪瓷器皿，译为“搪瓷桶”；源文仅给出 granite，未提供该诗全文。

PDF 第 84 页：第84页 mommlies] 明显为排印或 OCR 损坏，结合上文 mommy 和复数语境，按 mommies 理解，译为“妈咪”。

PDF 第 85 页：第85页正文开头的 poeisis 与后文 poieisis 均按 poiesis 理解，译为“创作”或“创制”；excfeting 明显为 excreting 的 OCR 错误，译为“排泄”。

PDF 第 85 页：第85页末注释标记 °! 根据连续编号还原为71。

PDF 第 85 页：第85页诗中 shit 的粪便义与日常口语中的“东西”“破事”等泛指义无法由一个中文词完整兼顾，因此在作者解释处保留英文以呈现联系。

PDF 第 86 页：第86页诗引文后的72在 OCR 中未清晰显示，根据前后注释编号推定；>、“* 分别还原为73、74。

PDF 第 86 页：第86页 scumble 是绘画术语，指用另一种颜色薄涂或擦涂，柔化已有形象的轮廓；此处译为“薄涂”，英文题名一并保留。pinky 译为“小指”，但其小称语气在中文中不完全对应。

PDF 第 86 页：第86页诗句中的 of 译为“的”；原文把 of 作为独立词以及短语 scumble of bushes 的组成部分使用，中文只能近似呈现这种语言游戏。

PDF 第 87 页：第87页 aathropomorphized 明显为 anthropomorphized 的 OCR 错误，已按“被赋予人形”翻译。

PDF 第 87 页：第87页注释标记 “° 根据连续编号还原为75。

PDF 第 87 页：第87页 devices 同时涉及诗歌手法、机关及分开糖偶人的操作，中文以“机关”近似保留联系；两则格言的原文押韵无法完整对应。

PDF 第 88 页：第88页 Karl Gréber 的姓名疑为 Karl Gröber 的 OCR 错误；按与本雅明玩具史讨论相关的姓名形式还原，但本批文本无法独立核实。

PDF 第 88 页：第88页注释标记 “°、“”、* 根据连续编号还原为76、77、78。

PDF 第 88 页：第88页 Russian villages 与瓷器厂的句法关系略有歧义；译文理解为俄罗斯村庄中来自大型沙皇瓷器厂的瓷器，而非把大型工厂直接定位于村庄。

PDF 第 91 页：第91页广告有多处OCR错乱。“eget and not easily gotten out of order”中，eget无法可靠还原，已在译文对应位置标明。

PDF 第 91 页：第91页广告“thirty useful, eter and fancy articles”中的eter无法确定，已保留缺文说明。

PDF 第 91 页：第91页广告中“full-jointed ue doll”等断损片段，根据同页反复出现的商品材质及描述，还原为“关节齐全的素烧瓷玩偶”；地址“4 BaNK Bunoinc”按明显OCR错误还原为“4 BANK BUILDING”。

PDF 第 97 页：第97页的“Rowai”和“intage”分别按明显OCR误识修复为“kowai”和“image”。

PDF 第 98 页：第98页图号被OCR识别为“IO”和“LE”；依据前后正文对图10、图11、图12的连续引用，修复为图10、图11。

PDF 第 99 页：第99页末注号OCR为“””，依据后续注号序列暂复原为96。

PDF 第 100 页：第100页三个注号分别被OCR识别为“?”“”“?”或未清晰呈现；依据前后注号序列暂复原为97、98、99，其中98置于展览说明引文末尾。

PDF 第 100 页：第100页dobozite、oshamanbe及man涉及日语方言和双关，保留原文拼写，未补入OCR文本未提供的具体日语词形。

PDF 第 101 页：第101页引文包含婴儿语、拟声和新造词；为保留其声音、词形与论证作用，译文附有英文原词。

PDF 第 101 页：第101页注号OCR受损，按连续序列复原为100—103。

PDF 第 102 页：第102页注号OCR为“!”“和”!“”，按连续序列复原为104、105。

PDF 第 102 页：第102页“in the 1920”疑为“in the 1920s”的OCR漏字，译为“在20世纪20年代”。

PDF 第 102 页：第102页斯泰因引文刻意破坏通常的语法与指代关系，译文保留这种不连贯，未补出原文没有的解释。

PDF 第 103 页：第103页注号OCR为“!”“”，按连续序列复原为106。

PDF 第 103 页：第103页“scumble”“diddle”“bubble”同时涉及词语的声音与动作意味，附英文保留作者使用的具体词形。

PDF 第 104 页：第104页注号OCR受损，按连续序列复原为107—110。

PDF 第 104 页：第104页斯泰因的多处引文刻意采用不完整、反复或错位的句法，译文保留这些特征；其中“Eating he heat eating he heat it eating, he heat it heat eating”未按常规句法补全。

PDF 第 104 页：第104页蓬热引文中的“expression”兼有表达与挤压、榨出的意思，译为“压榨表达”，以保留后文论证所依赖的双关。

PDF 第 106 页：第106页图13的OCR文字次序混乱，部分图中标注与线型说明无法辨认。译文保留了可明确识别的文字，无法据此可靠还原其位置及其余标注。

PDF 第 107 页：第107页原文“two mouthless dells or toys”中的“dells”依上下文应为“dolls”的OCR误识，译为“玩偶”。

PDF 第 110 页：第110页诗中各行末尾的词同时充当被呼告者的专名，并与前面的现成表达形成词语回声。尤其“Pleasure / Please”“time / Time”“thing / Thing”的英语关系，无法在自然中文中完全复现；译文保留了各行和末尾称呼。

PDF 第 113 页：第113页注号受到 OCR 干扰，原文依次显示为“!?”“!24”“!?”“!76”；根据本批注号的连续次序，分别还原为123、124、125、126。

PDF 第 114 页：第114页注号原文显示为“”和“!”，按连续次序还原为127、128。

PDF 第 115 页：第115页注号原文显示为“!”和“!°”，按连续次序还原为129、130。

PDF 第 115 页：第115页 Benjamin 饼干玩具上的“device[s]”语境有限，译为“铭句”；该词也可能指装饰性图案或格言式标语。

PDF 第 117 页：第117页注号“!3!”和“!*”按连续次序还原为131、132。

PDF 第 117 页：第117页“art’s impotencesis”是明显 OCR 黏连，按“art’s impotence is”理解并翻译。

PDF 第 118 页：第118页注号“!33”还原为133。

PDF 第 120 页：第120页注号原文显示为“”%4”“!*>”“!ç”，按连续次序还原为134、135、136。

PDF 第 120 页：第120页德语词 OCR 为“Gemiuit-lichkeit”，按明显拼写和断词错误还原为“Gemütlichkeit”。

PDF 第 121 页：第121页引文末的注释编号 OCR 为“!”；结合后页注释138及前文编号顺序，暂还原为137。

PDF 第 129 页：第129页注释标号的 OCR 分别为“!%""*""o”，根据上下文的连续编号暂还原为13、14、15，需核对原版。

PDF 第 130 页：第130页注释标号 OCR 为“!®”，按连续编号还原为16，需核对原版。

PDF 第 131 页：第131页原文“Frank Astaire”疑为“Fred Astaire”（弗雷德·阿斯泰尔）的误写或 OCR 错误，译文保留原拼写并说明；影片题名原文为“Bandwagon”，可能指《龙国香车》（The Band Wagon）。

PDF 第 131 页：第131页注释标号“?”和“!®”按上下文还原为17、18，需核对原版。

PDF 第 132 页：第132页注释标号“”和“”按连续编号还原为19、20，需核对原版。

PDF 第 133 页：第133页注释标号“*!""*2""9”按上下文还原为21、22、23，需核对原版。

PDF 第 134 页：第134页注释标号“4""""2°”按连续编号还原为24、25、26，需核对原版。

PDF 第 135 页：第135页注释标号“2”暂还原为27；引文后“?”暂还原为28。后面的标号“°”看起来对应30，但本页未见可明确辨认的29，需核对原版，未自行补入29。

PDF 第 136 页：第136页注释标号“3!""?2""*?""*""o”根据连续编号还原为31、32、33、34、35，需核对原版。

PDF 第 136 页：第136页诺瓦利斯引文中的“the beautiful soul, Nathalie”标点可能使人物列举关系不清，译文按《威廉·迈斯特》中的人物、美丽的灵魂和娜塔莉这一列举理解，需核对原版引文。

PDF 第 138 页：第138页注释标记“°""""有OCR损坏；根据随后清晰可辨的注释38及编号顺序，分别还原为36、37。

PDF 第 139 页：第139页多处注释标记受OCR损坏；依据连续编号还原为39—44。

PDF 第 140 页：第140页注释标记受OCR损坏；依据连续编号还原为45—54。

PDF 第 141 页：第141页注释标记受OCR损坏；依据连续编号还原为55—65。

PDF 第 143 页：第143页注释标记受OCR损坏；依据连续编号还原为66—70。

“awaken|[s]”中的竖线为明显扫描杂点，按“awakens”理解。

PDF 第 144 页：第144页“interests”同时涉及兴趣、利益和偏好，原文论证依赖这一多义性，相关引文保留英文以免丢失关联。注释72、73的标记有OCR损坏，其中73的上标位置疑似与引号混杂；依据连续编号还原。页末书名仅出现“The”，译文保留书名起始，待下一页续接。

PDF 第 145 页：第145页注释编号的 OCR 字形受损；依据本批前后连续编号，辨识为76—82。

PDF 第 146 页：第146页注释标记在 OCR 中显示为“*”，依据前后编号辨识为83。

PDF 第 147 页：第147页注释编号的 OCR 字形受损；依据连续顺序辨识为84—87。

PDF 第 148 页：第148页注释编号的 OCR 字形受损；依据连续顺序辨识为88—95。

PDF 第 149 页：第149页注释编号的 OCR 字形受损；依据连续顺序辨识为96—98。原文这一页末没有可辨识的注释99，未自行补入。

PDF 第 151 页：第151页注释标记的 OCR 字形部分受损；依据连续顺序辨识为102—107。

PDF 第 152 页：第152页末段引文结尾的 OCR 为“ascenerimy”，无法直接辨认。依据可见的“getting to the top of the”及上下文，暂译为“到达坡顶”；最后一个英文词及紧随其后的注释标记仍有疑点，注释暂按连续顺序辨识为112。

PDF 第 152 页：第152页注释编号的 OCR 字形部分受损；依据连续顺序辨识为108—112。

PDF 第 160 页：第160页 Alan Liu 的中文姓名无法从所给文本确定。译文中的“刘禾”可能与其他学者混淆，应保留英文姓名 Alan Liu。

PDF 第 165 页：第165页对话前出现孤立OCR片段“fos”，无法判断是否为实质内容；上下文显示可能是扫描杂点，未纳入正文。

PDF 第 171 页：第171页《Art-Language》引言年份的OCR为“9970”，根据本页上下文修复为“1970”。

PDF 第 172 页：第172页原文将Lawrence Weiner拼为“Lawrence Wiener”；此处按明确的人名修复，译为劳伦斯·韦纳。

PDF 第 175 页：第175页引文地点范围的OCR为“A—N”，末尾孤立撇号疑为扫描杂点；按其明确说明的14个地点保留为“A—N”。

PDF 第 176 页：第176页大部分OCR来自图20的明信片、邮戳和地址，严重错行、混字。仅翻译能够可靠辨认的文字，其余可能属于实质内容的片段保留OCR；无法据此恢复每张明信片各自的完整日期、起床时间、收件地址和寄件地址。

PDF 第 176 页：第176页图中文字中的“11 A.M.”可能只是更长时间字符串的一部分；“JAN 71935”“JAN OBIS”“JAN 31S”“JAN 13 175”等日期或邮戳均无法确定，不补写年份和日期。

PDF 第 176 页：第176页“2375 E. State St.”与“900 N. Tryon St.”由明显受损的OCR辨认而来，门牌和街名仍有不确定性。

PDF 第 177 页：第177页注释编号的 OCR 分别为“!7”“!8”“!”和“*°”；根据本批连续编号，恢复为197、198、199、200。

PDF 第 178 页：第178页注释编号 OCR 为“?! ”；根据连续编号恢复为201。

PDF 第 179 页：第179页注释编号 OCR 为“°”和“*°”；根据连续编号恢复为202、203。

PDF 第 179 页：第179页原文称奥本海姆在美加边界的缅因州河流上标绘“国际日期变更线”。这一地理表述存在疑点，但按所提供原文保留，未擅自改为其他界线。

PDF 第 180 页：第180页注释编号 OCR 为“2°*”；根据连续编号恢复为204。

PDF 第 181 页：第181页注释编号 OCR 为“?°°”；根据连续编号恢复为205。

PDF 第 181 页：第181页“landmark information show”中的起始引号疑为 OCR 杂点，译文按普通叙述处理。

PDF 第 182 页：第182页注释编号 OCR 为“~”“6”；根据连续编号恢复为206。

PDF 第 183 页：第183页注释编号 OCR 为“2°”“”；根据连续编号恢复为207。

PDF 第 183 页：第183页原文将“aesthetic judgments”与“judgments of taste”对举，译为“审美判断”与“趣味判断”；此处术语关系可能需要结合注释207核查，但未改动原文的区分。

PDF 第 184 页：第184页注释编号 OCR 为“*o”；根据连续编号恢复为208。

PDF 第 186 页：第186页两处注释标记的 OCR 分别为“?!o”和“*!!”。根据字形及连续编号，暂还原为210、211，仍需核对原始页面。

PDF 第 188 页：第188页“seem comically rigid”后的注释标记被 OCR 识别为“””，暂按上下文编号还原为2；“quickly”后引文末的注释标记被识别为“>”，暂还原为3，均需核对原始页面。

PDF 第 193 页：第193页注释标记“!”依据前页注释11、12及本页后续注释14，判读为13。

PDF 第 196 页：第196页注释标记“!”判读为17；其前后分别为16和18。

PDF 第 196 页：第196页广告“HE BEST PRICES YOU CAN FIND”疑似漏识别开头字母，按“THE BEST PRICES YOU CAN FIND”翻译。

PDF 第 198 页：第198页尼采引文中的“{”“}”等符号按上下文判读为格言节号§；保留原有节号与页码。

PDF 第 199 页：第199页尼采引文的节号在OCR中呈现为“{”“}”“]”，按上下文统一判读为§。

PDF 第 199 页：第199页注释标记“*”“>”“?”“”“®”依据顺序判读为24、25、26、27、28。

PDF 第 200 页：第200页注释标记“2o”“”“!”“?”“”依据顺序判读为29、30、31、32、33。

PDF 第 200 页：第200页“frohliche”疑为漏识别变音符的“fröhliche”，按用户要求保留本页OCR拼写。

PDF 第 200 页：第200页尼采引文中的“j”“|”按上下文判读为格言节号§。

PDF 第 201 页：第201页注释标记被 OCR 识别为“**”；根据本批后续注释的连续编号，推定为34。引文定位“J 4, 37”按 OCR 保留，字母 J 是否准确无法确定。

PDF 第 202 页：第202页注释标记多处损坏；根据连续编号，依次推定为35、36、37、38、39、40。最后一处正文注释应为40，译文中的组合上标“³⁴⁰”仅应读作注释40，其中前置的³为排印误差。

PDF 第 202 页：第202页 CEO 姓名在 OCR 中为“Gary Kelley”，按原样保留，未擅自改写。

PDF 第 203 页：第203页注释标记多处损坏；根据连续编号，依次推定为41、42、43、44、45、46。

PDF 第 203 页：第203页“iiberrole”疑为“überrole”，据上下文译为“统摄各种角色的角色”。

PDF 第 204 页：第204页注释标记部分损坏；根据连续编号，依次推定为47、48、49、50。引文中的省略号是原文已有内容，予以保留。

PDF 第 205 页：第205页注释标记部分损坏；根据连续编号，推定为51、52、53。咏叹调意大利语歌词与本页所引英语译文对“Pronto prontissimo”的表达不同，译文分别保留其差异。

PDF 第 206 页：第206页图32内有大量损坏的旧式法语 OCR，无法可靠还原或完整翻译。三个可辨识人物标签已译，其余输入文字原样保留，未猜补。

PDF 第 206 页：第206页注释标记损坏；根据连续编号，推定为54、55、56。

PDF 第 207 页：第207页图33内文字严重损坏。可辨识的“Segnor Pantalon”已译；“Zany Conca:”可能是人物标签，但后半部分无法确定，其余图中文字均按输入保留，未编造译文。

PDF 第 208 页：第208页图34的人物标签 OCR 有明显损坏。“LADONA ISABELLA”可辨识为“伊莎贝拉女士”；其余标签无法可靠还原，原样保留。

PDF 第 208 页：第208页注释标记“°*”根据连续编号推定为58。

PDF 第 209 页：第209页的注释标记被 OCR 识别为“°?”、“°°”、“4”和“®2”；根据相邻页的编号顺序，分别还原为59、60、61、62，需对照原版核实。

PDF 第 209 页：第209页沃波尔引文末尾的“many”明显损坏；根据本段语境，暂按“zany”译为“滑稽助手”，需对照原版核实。

PDF 第 210 页：第210页的注释标记被 OCR 识别为“®”、“°*”和“©”；根据上下文编号顺序，分别还原为63、64、65，需对照原版核实。

PDF 第 211 页：第211页的注释标记被 OCR 识别为“®°”、“°”和“°*”；根据上下文编号顺序，分别还原为66、67、68，需对照原版核实。

PDF 第 212 页：第212页“friend”后的注释标记被 OCR 识别为“°?”，暂还原为69，需对照原版核实。

PDF 第 213 页：第213页注释标记“!”暂还原为71；本批 OCR 未显示注释70，不能确定原文是否漏识别了该标记。

PDF 第 213 页：第213页原文把杰斐逊飞机乐队的歌曲称为1970年代热门曲；译文保留原文年代，未擅自更改。

PDF 第 214 页：第214页注释标记被 OCR 识别为“°*”和“°”，根据上下文顺序暂还原为72、73，需对照原版核实。

PDF 第 215 页：第215页末注释标记被 OCR 识别为“°”，根据上下文顺序暂还原为74，需对照原版核实。

PDF 第 216 页：第216页注释标记被 OCR 识别为“°”和“°°”，根据上下文顺序暂还原为75、76，需对照原版核实。

PDF 第 217 页：第217页三处注释编号的 OCR 分别呈现为“°”“®”“°”，无法直接辨认；依据第218—224页的连续编号，暂复原为77、78、79。

PDF 第 218 页：第218页注释编号的 OCR 为“°”与“°!”；结合相邻页编号，复原为80、81。柏拉图著作名 OCR 为“Jon”，依上下文修正为“Ion”（《伊安篇》）。

PDF 第 219 页：第219页注释编号的 OCR 为“°”“®”“°”；结合上下文连续编号，复原为82、83、84。

PDF 第 220 页：第220页“public opinion”引文后的注释标记在 OCR 中缺失；根据后续标记及连续编号，暂补为85。其余模糊标记依次复原为86—90。

PDF 第 221 页：第221页注释编号的 OCR 为“?!”，依据连续编号复原为91、92、93。“reproductive/pgoductive”修正为“reproductive/productive”（再生产 / 生产）。

PDF 第 222 页：第222页两处注释编号的 OCR 为“”与“>”，依据连续编号复原为94、95。

PDF 第 223 页：第223页注释编号的 OCR 为“”8”，依据连续编号复原为96、97、98。

PDF 第 224 页：第224页注释编号的 OCR 为“?”，依据连续编号复原为99。

PDF 第 226 页：第226页注释标记“!”和“1!”结合后续编号，分别还原为100和101。

PDF 第 227 页：第227页注释标记“°?”、“!°”和“!”按连续编号还原为102、103和104。

PDF 第 228 页：第228页图42下的字母“a”保留为分图标记；本页OCR未提供其他分图标记。

PDF 第 229 页：第229页注释标记“!°”按连续编号还原为105。

PDF 第 230 页：第230页正文提到图45，但本页所给OCR未识别出图45的图像文字或图号，因此无法补译图内内容。

PDF 第 231 页：第231页注释标记“!”和“!”结合本批后续标记，分别还原为107和108；本批OCR中没有可明确识别的106号注释标记。

PDF 第 231 页：第231页图46中的文字严重错识，无法可靠恢复其完整词句，已保留所给OCR片段；可辨认的部分似乎重复正文中的家务动作清单，但不能据此补造图中文字。

PDF 第 231 页：第231页“broasting”译为“压力炸制”，指结合压力烹调与油炸的烹饪方式。

PDF 第 232 页：第232页末注释标记“!”按上下文连续编号还原为109。

PDF 第 232 页：第232页图47为手写图文，OCR严重损坏。仅翻译能够较可靠辨认的词句，其余保留原OCR片段。“How To bites Mom”“S. THERE / 4S AN”等无法恢复；“HAVE \$1BUNGS”疑为“have siblings”，但后续含义不完整。

PDF 第 232 页：第232页图47中“NO ANGEL HAIR”可能同时指头发和名为“天使发丝面”的细意大利面；按制面机的上下文保留其双关线索。

PDF 第 233 页：第233页图48的手写文字OCR严重失真。仅翻译可辨认内容；“Feerac”“Thorlopri fh”及多处零散文字无法可靠复原，已保留部分原片段并标出缺文位置。标题“MAKING TovVR_ ... CASKET”按可辨内容译为“制作你的棺材”，中间字样无法确定。

PDF 第 233 页：第233页注释号“!!°”结合后续编号判读为110。

PDF 第 235 页：第235页“Self-doubt is mot attractive”中的“mot”判定为明显OCR错误，按“not”译。

PDF 第 235 页：第235页注释号“!!!”“!!*”“!3”“!4”结合连续编号判读为111—114。

PDF 第 236 页：第236页“fem(me)inism”与“fem(me) science”是将女性主义、女性气质及“femme”叠合的文字游戏，译为“女性 / 女性气质主义”“女性 / 女性气质科学”，并保留原文以呈现其双关。

PDF 第 236 页：第236页“a howl of laughter”按明显OCR错误修复为“a howl of laughter”，译为“一阵狂笑”。

PDF 第 236 页：第236页注释号结合上下文判读为115—118。

PDF 第 237 页：第237页“J 239”中的“J”按箴言编号符号的OCR误识处理，译为“第239则”。

PDF 第 237 页：第237页注释号“!?”“!°”“!*”，结合连续编号判读为119—121。

PDF 第 238 页：第238页注释号“”?*”“!?”结合上下文判读为122、123。

PDF 第 239 页：第239页注释号“*4”判读为124。

PDF 第 240 页：第240页“J 64, 125”按箴言编号与页码理解，译作“第64则，125”；原文未明确在125前标注“页”。

PDF 第 240 页：第240页注释号“!°""!°""!°”结合连续编号判读为125—127。

PDF 第 241 页：第241页注释编号的 OCR 分别为“!°""!°°""!°°”；依据前页注释顺序及本批后续编号，暂复原为128、129、130。

PDF 第 242 页：第242页引文出处“J 361”中的“J”疑为节号“§”的 OCR 误识，按《快乐的科学》第361节复原。

PDF 第 243 页：第243页首句注释编号 OCR 为“2”，依据前后顺序暂复原为132。

PDF 第 243 页：第243页第一段引文末尾的“[... |”括号残缺，按原文可辨认的引文省略标记保留为“[.....]”，未补写缺失文字。

PDF 第 244 页：第244页引文出处“J 329”中的“J”疑为节号“§”的 OCR 误识，按《快乐的科学》第329节复原。

PDF 第 245 页：第245页注释编号 OCR 为“!*?”，依据前后顺序暂复原为133。

PDF 第 248 页：第248页第二个注释标记 OCR 为“”，依据后续注释3、4及本节编号顺序，暂复原为2。

PDF 第 248 页：第248页作者姓名 OCR 先后出现“Gomez-Pena”“Gomez-Pefia”；统一修复为 Guillermo Gómez-Peña。

PDF 第 249 页：第249页末两处注释标记在OCR中均呈现为“°”；根据前页注释4及下页注释7、8的顺序，恢复为5、6。

PDF 第 255 页：第255页Jan Muka-tovsky及Mukafovsky均为同一姓名的明显OCR误识，按Jan Mukařovský恢复，译作“扬·穆卡若夫斯基”。

PDF 第 257 页：第257页的“PARES,”无法辨认，可能是扫描杂点或残损文字；“INNOTES”按可辨认的“NOTES”译为“注释”。

PDF 第 259 页：第259页首条注释的编号在 OCR 中仅剩一个句点；根据后续第2、3条注释的顺序，恢复为第1条。

PDF 第 261 页：第261页注释编号因 OCR 错位、缺失而残损；依据本页条目顺序及前后页连续编号，恢复为第4—15条。

PDF 第 262 页：第262页部分注释编号残损，依据连续顺序恢复为第16—27条。第20条页码“50”按明显 OCR 混淆恢复为50；第21条年份“1965S”恢复为1965。

PDF 第 262 页：第262页原文将亨特美国艺术博物馆巡展地点写为“New York”，此处忠实保留为“纽约”，未自行更改。

PDF 第 263 页：第263页部分注释编号残损，依据条目和前后页顺序恢复为第28—36条。

PDF 第 263 页：第263页第30条出版信息严重残损：“eeniClasstcs: 999) 52958:”。出版社系列名可辨认为“Modern Classics”，但年份及页码无法可靠确定，译文保留可辨认的“999”和“52958”，不推测补全。

PDF 第 263 页：第263页第34条正文仅为“foideet 9:”，无法确认是否原为“Ibid.”及其页码，已保留原 OCR。

PDF 第 264 页：第264页部分注释编号残损，依据连续顺序恢复为第37—55条。

PDF 第 264 页：第264页第55条书名中的年代在 OCR 中为“1530-1860”，可能有识别错误；未获得可确认的原文，故保留为1530—1860。

PDF 第 265 页：第265页左侧注释编号遭到严重OCR破坏。根据第266页从注61开始及本页条目顺序，将Harvey条目至长篇讨论恢复为注56-60；页首Rhoads条目是上一页书目引文的续文，未另加编号。

PDF 第 267 页：第267页多个注释编号被OCR误识，已依据连续条目顺序恢复为66-80。

PDF 第 268 页：第268页注84的Washington Post网址末尾为“.htmlw”，可能含OCR多余字符；无法确定，按输入保留。

PDF 第 269 页：第269页注102之后关于天才与鉴赏力的讨论未出现新的可辨注释编号，因此按输入排在注102之内。

PDF 第 270 页：第270页注102续引原文为“we would not be perceived”，主语从行动者、制作者转为“我们”；译文保留这一变化，未擅自改为“他们”。

PDF 第 270 页：第270页若干注释编号严重误识，已按连续条目顺序恢复为103-120。

PDF 第 271 页：第271页注133的刊名OCR为“LFE”，疑似“LEF”，但无法据输入确定，译文保留“LFE”。

PDF 第 271 页：第271页注124作者姓氏OCR为“Mukajyovsky”，根据本批前文同一书目统一为“Mukarovsky”。

PDF 第 271 页：第271页若干注释编号被误识，已按连续条目顺序恢复为121-133。

PDF 第 272 页：第272页注142所引页码OCR为“12S”，已按明显的数字误识修复为125。

PDF 第 272 页：第272页注146提到原文强调，但OCR未保留强调的具体范围，无法在译文中准确还原。

PDF 第 272 页：第272页部分注释编号被误识，已按连续条目顺序恢复为134-150。

PDF 第 273 页：第273页，注154末尾“Pressel 9D) 9)”严重损坏，无法确定出版年份及引用页码，已保留原片段。

PDF 第 273 页：第273页，注156末尾“We) 110)”损坏，无法可靠确定年份及页码，已保留原片段。

PDF 第 273 页：第273页，注号155、157的 OCR 分别为“TSS:”和“LS.”，按连续注号恢复。

PDF 第 274 页：第274页，注165作者姓氏 OCR 为“Mieszkowski”，依据所给前页上下文中的同一作者姓名恢复为“Mieszkowski”。

PDF 第 274 页：第274页，注166引文中的“the manner of the world of things”措辞可能存在 OCR 问题，按现有文字译为“事物世界的状况”，未擅自改写英文。

PDF 第 275 页：第275页，新章注号1—7在 OCR 中均只留下句点，按顺序及下一页注号8恢复。

PDF 第 276 页：第276页，注9页码“sts SantlOO:”无法可靠辨认，已保留原片段。

PDF 第 276 页：第276页，注15英文书名“Approach to Aesthetics: Collected on Philosophical Aesthetics”可能有漏词，保留所给英文题名并按现有内容翻译。

PDF 第 276 页：第276页，多处注号 OCR 损坏，按连续顺序恢复为8—18。

PDF 第 277 页：第277页，注21末尾“928”很可能是“92”及扫描杂点，但无法确定，保留 OCR 片段。

PDF 第 277 页：第277页，原文人名“Bill Richardson”可能存在问题，未擅自改为其他姓名。

PDF 第 277 页：第277页，注24“seatimental materialism”按明显 OCR 错误恢复为“sentimental materialism”，译为“感伤唯物主义”。

PDF 第 277 页：第277页，注号19—24部分损坏，按连续顺序恢复。

PDF 第 278 页：第278页，注31原文为“(socially necessary) labor power”，按原文译为“（社会必要的）劳动力”，没有改为通常意义上的“社会必要劳动时间”。

PDF 第 278 页：第278页，注号25—34部分损坏，按连续顺序恢复。

PDF 第 279 页：第279页，注47原文未提供出版年份，译文未补入。

PDF 第 279 页：第279页，注号35、38、44、50—55等有 OCR 损坏，按连续顺序恢复；注50与51之间的孤立“a”作为明显杂点删除。

PDF 第 280 页：第280页，注55书目将 Rolf Tiedemann 标为译者，译文忠实保留这一署名，未擅自更正。

PDF 第 280 页：第280页，注56出版社原文拼作“Greywolf Press”，按所给文本保留。

PDF 第 280 页：第280页，注57《马刺：尼采的风格》的页码为206，可能存在原文或 OCR 问题，按输入保留。

PDF 第 280 页：第280页，注58出版社名称跨页，本页仅保留“Black”，其余由下一页续接。

PDF 第 281 页：第281页开头承接上一页书目信息，只提供了出版社名称后半部分，译文保留本页对应片段。

PDF 第 281 页：第281页注释编号受到OCR干扰；依据前页第58注和本页内容顺序，将后续各注恢复为59—64。

PDF 第 281 页：第281页引文中的“finials”按现有OCR译为“尖顶饰物”，其用于描述鸟类的确切含义无法从本批文字确定。

PDF 第 282 页：第282页部分注释编号OCR缺失或失真，依据内容顺序恢复为65—77。

PDF 第 282 页：第282页书名OCR为“Postmodern America Poetry”，可能应为“Postmodern American Poetry”；英文原题按所给文本保留。

PDF 第 282 页：第282页《融化》的网址“americanpoems.cony7”明显异常，但无法仅凭本批OCR确定正确字符，因此保留。

PDF 第 283 页：第283页开头几项注释编号OCR失真，依据前后顺序恢复为78—80。

PDF 第 283 页：第283页书目中的姓名在作者栏为“Noi Sawaragi”，文章题名中为“Noi Sawagari”；保留了所给文本的拼写差异。

PDF 第 284 页：第284页第92、93、97注编号OCR失真，依据顺序恢复。

PDF 第 284 页：第284页第96注页码为“15S”，末位可能是OCR误识别的数字，但无法确定，故保留“15S”。

PDF 第 287 页：第287页多处注释编号OCR失真，依据顺序恢复为111—124。

PDF 第 287 页：第287页期刊名OCR为“Oui Parle”，按明确可识别的期刊名修复为“Qui Parle”；“Mufioz”和“Birger”分别修复为“Muñoz”和“Bürger”。

PDF 第 287 页：第287页第122注作者名OCR为“Roldophe Gasché”，按输入保留；书名副标题在“Kant's”后严重损坏，只能辨认“eset”，无法确定缺失内容，故保留并标明。

PDF 第 288 页：第288页多处注释编号OCR失真，依据顺序恢复为125—138；新章注释按顺序恢复为1、2。

PDF 第 289 页：第289页左侧注释编号严重缺失。根据前页第2条注释的续文及本页条目顺序，本页独立条目的编号暂还原为3—8；下一页从第10条开始，说明两页之

间的编号或条目划分仍有一处无法仅凭本批OCR确定。

PDF 第 290 页：第290页 Hirschman 文献末尾的OCR为“LOOT NHS”，无法确定出版年份和引文页码，已明确保留缺失位置。

PDF 第 290 页：第290页 Colpitt 文献末尾的OCR为“Pressyl993)5 Ite”，1993可辨认，但引文页码无法确定。

PDF 第 290 页：第290页注释编号列与正文分离，且包含疑似“22”的乱码。本页实际可辨认的文献条目为12条，暂按10—21排列；与下一页编号的衔接仍不能完全确定。

PDF 第 291 页：第291页开头两个注释编号缺失，后续编号从24清晰可辨，因此暂还原为22、23；末条编号OCR为“2:”，暂还原为28。但下一页从30开始，提示本页编号列可能另有错位，无法仅凭OCR彻底确定。

PDF 第 294 页：第294页第54条正文OCR为“Pid 09:”。可判断是同上引文，但页码只残存“09”，无法确定完整数字。

PDF 第 294 页：第294页第61条文献末尾OCR为“5uesie”，卷次和引文页码无法可靠还原。

PDF 第 299 页：第299页注96的页码 OCR 为“4S”，按数字字形修复为“45”。

PDF 第 299 页：第299页注99的“onehalf of the same”明显存在 OCR 损坏，暂按“on behalf of the same”（为同一对象发声）理解；该处确切措辞仍需核对原扫描。

PDF 第 301 页：第301页引文中的“Pray, sit”按同一引文在第297页的“Pray, sir”修复为对先生的称呼。

PDF 第 303 页：第303页注131末尾 OCR 为“AOD -27 06)”，无法可靠恢复页码或其他书目信息，已原样保留。

PDF 第 303 页：第303页注138网址中的“aspenSand6”可能是“aspen5and6”的 OCR 误读，但无法确定，保留输入拼写。

PDF 第 303 页：第303页可见注号列到150，但逐项对应正文并结合第304页续文，作品列表应为注150，前面可能有一处注释边界错位。当前将“酷”的补充论述并入注

142，导致作品列表标为149；原始注号与正文对应关系需核对扫描。

PDF 第 304 页：第304页“ibertheme”按上下文理解为“übertheme”，译为“总主题”，确切原词需核对。

PDF 第 304 页：第304页作品名“Wilshire Blud.”疑为“Wilshire Blvd.”的 OCR 误读；中文按“大道”翻译，英文保留输入拼写。

PDF 第 305 页：第305页注158的出版年份OCR为“4997”，按明显的数字误识修复为1997；油画高度中的“S feet”按上下文修复为“5英尺”。

PDF 第 309 页：第309页第3章注2的页码严重损坏，OCR为“SsAld9y 409”，无法可靠恢复，故保留该片段。第3章注1—6的编号在OCR中缺失或损坏，按条目顺序及后页编号恢复。

PDF 第 310 页：第310页注7—9的编号在OCR中缺失，按前后条目顺序恢复。注11中的作者名“Nicolas Bourriard”及出版社名“Les Presse Du Reel”可能存在OCR或原文拼写问题，无法核验，保留输入拼写。

PDF 第 311 页：第311页注22的“See q 11”按语境修复为“见第11节”。

PDF 第 312 页：第312页Julian Young一条的年份和页码严重损坏，OCR为“Sity Presseli9o2) 592”，无法可靠恢复，保留原片段。

PDF 第 312 页：第312页末段注号在OCR中未保留。按本页从29起的条目数量，末段应为36，但后页提供的编号排列可能与此存在冲突，需核对扫描原页；本页按连续编号保留29—36。

PDF 第 316 页：第316页注释编号有明显OCR损坏，按前后连续顺序还原为56—61；Wyndham Lewis 段落在原文中没有另起可辨认的注释编号，保留其原有位置。

PDF 第 320 页：第320页注88中“the intangible and the aster”的“aster”明显疑似OCR错误，可能涉及与无形之物相对的物质概念，但无法确定原词，故保留“aster”。

PDF 第 320 页：第320页注94的OCR为“Ibicsy 3 ary.”；开头按上下文还原为“Ibid.”（同上），页码部分“3 ary”无法可靠辨认，予以保留。

PDF 第 321 页：第321页左栏注释编号受到严重OCR干扰；根据条目顺序及后续页的编号，将本页编号还原为95—101。

PDF 第 324 页：第324页注105原文交叉引用为“see note 92”，虽然本批关于哈拉维的相关引文出现在注103，仍按原文保留“见注92”。

PDF 第 325 页：第325页开头的“social and economic quality”按上下文应为“social and economic equality”（社会与经济平等），译文据此处理。

PDF 第 325 页：第325页注114题名中的“Rauneh Culture”是明显OCR误识，按“Raunch Culture”还原。

PDF 第 326 页：第326页注122的题名首词OCR为“Baubé”，按所指人物及题名还原为“Baubô”。

PDF 第 326 页：第326页注125引文出现“has always has always”的明显重复，译文去除了重复。

PDF 第 327 页：第327页注130的节号OCR为“Ge 3333”，无法可靠还原，已在正文保留该片段并标明疑点。

PDF 第 327 页：第327页注131中的“suck-cases”按明显OCR错误还原为“such cases”；“J 361”还原为节号“§ 361”。

PDF 第 327 页：第327页注132的德语词OCR为“Possenreifser”，按德语拼写还原为“Possenreißer”。

PDF 第 327 页：第327页左栏部分编号严重失真；按前后连续关系还原为126—133。

PDF 第 328 页：第328页注10引文页码OCR为“SO”，按所列页码范围及字形还原为“50”。

PDF 第 328 页：第328页注4作者姓名OCR为“Guillermo Gomez-Pefia”，按明显字形误识还原为“Guillermo Gómez-Peña”。

PDF 第 328 页：第328页前半页注释编号未被OCR清楚保留；根据后记注1及本页后半部分的10—14，按顺序还原为2—9。

PDF 第 329 页：第329页左侧注释编号被OCR严重损坏；根据本页四条注释及下页从19开始的连续编号，将本页编号恢复为15—18。

PDF 第 330 页：第330页部分注释编号被OCR损坏，依据顺序恢复为19—25。OCR中的“J 3”和“J 2”按语境理解为《判断力批判》第3节和第2节。

PDF 第 333 页：第333页“assistant of Dalglish Chew”按明显语法及上下文修复为“assistance of Dalglish Chew”，译为“Dalglish Chew的协助”；“Congordia University”按明显拼写错误修复为“Concordia University”。末尾姓名Kyla Wazana Tompkins跨页，本页仅保留Kyla。

PDF 第 335 页：第335页第1章前八项的编号未被OCR识别，依据后续编号及下页从16开始恢复为2—9。

PDF 第 335 页：第335页《微热》的尺寸“70.75 diameter, 10.5 deep”未给出单位，译文保留数值，不补写单位。

PDF 第 335 页：第335页《奇异森林中的DOB》的尺寸“1,520 3,040mm”缺少连接符，按尺寸格式恢复为“1,520 × 3,040毫米”。

PDF 第 335 页：第335页“The Castle ORTH Tin”题名可能存在OCR问题，保留英文原题及其中的ORTH Tin；材料描述中的“Sates”无法解释，按上下文恢复为“裱于板上”。

PDF 第 335 页：第335页“Masohiro Mori”疑为“Masahiro Mori”的拼写错误，依据《恐怖谷》的署名译为森政弘。

PDF 第 336 页：第336页多处插图编号错位或损坏，按条目顺序和相邻编号恢复，其中“311a-g”恢复为31a—g，“a2h”按顺序恢复为32。

PDF 第 336 页：第336页〈芭蕾舞〉条目括号中的“tiff 3”含义不明，原样保留。

PDF 第 336 页：第336页《光猪六壮士》导演姓名OCR为“Pater Cattaneo”，按明显拼写错误修复为Peter Cattaneo。

PDF 第 337 页：第337页导演姓名的OCR为“Pater Cattaneo”，按明显的人名拼写错误修复为“Peter Cattaneo”。

PDF 第 337 页：第337页页首“372,35)”无法辨认，疑为页码或扫描杂点，未纳入正文。

PDF 第 339 页：页首“BLES”含义不明，可能是提取错误，未作为索引条目翻译。

PDF 第 339 页：右栏条目开头的字母被提取到前方；已按可辨认的剩余文字还原 affect、affective labor 及各人名和题名。

PDF 第 339 页：Conceptual Art 后的“=”疑为提取杂字符；题名译作《观念艺术与宣传政治》。

PDF 第 340 页：Ball 条目原文严重损坏：“Ball Rucille, 7r Ose AS St 79 1ST: 82”。姓名按可辨认内容还原为 Ball, Lucille；损坏区中的页码序列不能可靠确定，保留原始片段于此，未猜补。

PDF 第 340 页：Choosing 的词尾 g 被提取到后方，已接回题名。

PDF 第 340 页：原文人名 Blumberg, Hans 和 Burger, Peter 按输入拼写保留，未擅自更改。

PDF 第 340 页：资本主义条目的“另见”列表续于下一页。

PDF 第 341 页：本页开头为上一页资本主义条目“另见”列表的续文；未添加原文没有的 continued 标记。

PDF 第 341 页：印刷页码被提取为“Si27/”，无法可靠辨认，未猜补。

PDF 第 341 页：右栏条目开头被拆出的字母已接回相应条目；anthropomorphism 跨栏断词已接合。

PDF 第 342 页：Ferguson, Frances 的页码原文为“S4—55”；首字符不清，未猜改为数字。

PDF 第 342 页：fetishism 条目的“98”被拆成正文中的“9”和后方游离的“8,”，已接合；其余后方游离字符也按对应断词接回。

PDF 第 342 页：原文女性气质条目为 307-309n101，《闪舞》条目为 307-309n102，均按原样保留，未统一注释编号。

PDF 第 343 页：Hegel 的姓名缩写中输入中为“G. W. FE”，按原样保留，未猜改。

PDF 第 343 页：Jefferson Airplane 条目之后有孤立数字“2”，归属不明，单独保留，未并入相邻条目。

PDF 第 343 页：末条原文为“Katie Immanuel; 2124939742435 56)”，姓名和前段页码严重损坏，未凭猜测还原；后续清晰页码与注释编号全部保留。

PDF 第 343 页：末条以逗号结束，显示条目尚未结束；输入未提供后续内容，也未出现 continued 字样，因此未补续文或续标。

PDF 第 344 页：Kant 条目中的“302nS7”含不清的注释编号，保留原提取文本，未改为数字。

PDF 第 344 页：Kipnis 的《The Female Thing》条目中的“311112”格式不清，无法确认页码与注释编号的分界，按原文保留。

PDF 第 344 页：LeWitt 的《Variations of Incomplete Open Cubes》页码被提取为“IS UeTES”，无法辨认。

PDF 第 344 页：Liu 条目与右栏交界处有孤立的“n”“l”等字符，无法判断其来源；《The Laws of Cool》后的可辨数字“5”已保留。

PDF 第 344 页：英文人名“Niccold”和英文题名“Female Chauvanist Pigs”按输入拼写保留。

PDF 第 345 页：页首“REY”及印刷页码位置的“ShSF”无法辨认；未猜测实际印刷页码。

PDF 第 345 页：Mullen 的《S*PeRM**K*T》页码提取为“4”换行“68”，译文保留为两个数字“4, 68”。

PDF 第 345 页：Nietzsche 条目中的“266nS7”含不清的注释编号，按原提取文本保留。

PDF 第 345 页：“愉悦”条目末尾“Sal Swe ly7”无法辨认为页码或注释编号，已在条目标明。

PDF 第 345 页：栏间孤立的“>”以及“N”“O”“p”“P”等字符无法确认为独立索引内容，未据此补造条目。

PDF 第 345 页：英文人名“Morike, Eduard”“Niedecker, Lorine”和“Novell, Patricia Ann”按输入拼写保留。

PDF 第 346 页：页首印刷页码仅提取出“32”，无法确认是否有数字遗漏，未补为其他页码。

PDF 第 346 页：Scarry 条目中的“266nS7”含不清的注释编号，按原提取文本保留。

PDF 第 346 页：Ruscha 条目的“A Fe”与栏间残片“ew”合读为“A Few”；《Twentysix Gasoline Stations》的题名按跨栏连续文本接合。

PDF 第 346 页：英文人名“Rancière, Jacques”按输入拼写保留；栏间其余孤立标点未据此补造索引内容。

PDF 第 347 页：页首“AS”及印刷页码位置的“3:33”无法清晰辨认，未猜测或补写印刷页码。

PDF 第 347 页：《The Toy》条目末尾“Mis Di”无法辨认为页码或注释编号，已在条目标明。

PDF 第 347 页：Virno 条目中的“250nS0”含不清的注释编号，按原提取文本保留。

PDF 第 347 页：右栏条目开头与词干分离，已依输入中对应的“Wi”“Wo”“wo”“Wr”“Yo”“Za”“za”“Zo”“Zu”片段逐条接合，保留各条目及其顺序。

PDF 第 347 页：英文人名“Trakl, George”“Turgeney, Ivan”“Masohiro Mori”和“Wiener, Lawrence”按输入拼写保留。

PDF 第 348 页：本页为扫描透印杂点或图书馆借阅附页，无原书实质正文。

PDF 第 350 页：本页为扫描透印杂点或图书馆借阅附页，无原书实质正文。

PDF 第 351 页：第351页开头为跨页残句“labor,”，缺少其前文。译文以“.....劳动”标明句子开头缺失；省略标记仅表示输入缺失，没有省略本页文字。