

Self Face in Public Criticism: New Hermeneutics of “Artistic Sensibility” : Gnostic New Interpretations on *Sontag’s Against Interpretation*

Zhang Yi

School of Foreign Studies, Nanjing University of Science & Technology, Nanjing

Abstract: American female writer Susan Sontag is praised as “the most sapiential woman in the West” for her sharpness and thoughtfulness in public criticism. Her first critic collection *Against Interpretation* has established her position as “culture vane” in contemporary and even western society. As a writer who claims to “badly avoid auto-biographical writing”, has her public criticism really avoids autobiographical writing? She seems to get promotions in the field of public criticism. In fact, when we have Gnostic interpretations of the mechanism of textual formation of *Against Interpretation*, we do find self torment behind public voices while her construction of self and her self camp in between Gnosticism and Serious Philosophy actually push her form unique self face under persona. Without realizing these points, we should query her authority and should come across disappointment of reception and misunderstanding of critique. This article is to solve the problem in excavating and explicating context and intension of how this

作者简介: 1. 刘艺, 女, 江苏泰兴人, 南京高校讲师, 从事外文研究: 诺斯底神话在世界文学的“源”与“流”及其教父学反叛规律, 诡计文学与脑疯狂出现, 阿拉伯暗星文学传统与改编艺术。

2. 张艺, 女, 文学博士, 南京理工大学外国语学院副教授, 主要从事艺术符号学理论、家教文化批评理论研究。文章引用: 张艺. 公共批评的自我面貌: “艺术新感受力”的新闻释学——苏珊·桑塔格《反对阐释》之“灵知主义”阐释[J]. 社会科学进展, 2020, 2(6): 352-372.

<https://doi.org/10.35534/pss.0206030>

critical collection naturally takes place in believing of Gods.

Key Words: Susan Sontag; Public criticism; *Against Interpretation*; Gnosticism; New Hermeneutics

Received: 2020-09-08; Accepted: 2020-10-11; Published: 2020-12-29

公共批评的自我面貌：“艺术新感受力”的新闻释学

——苏珊·桑塔格《反对阐释》之“灵知主义”^①阐释

张 艺

南京理工大学，南京

邮箱: yizhangvicky0305@126.com

摘 要: 美国作家苏珊·桑塔格因其在公共批评中彰显出的“锋芒”与“洞见”，而被誉为“西方最智慧的女人”。其首部批评文集《反对阐释》奠定了她作为美国当代甚至是西方当代“文化风向标”的文化地位。作为一位宣称“力避自传性写作”的作家，其公共批评真的是力避自传性的吗？表面看，她的

^①Gnosticism 被张新樟译为“灵知主义”，意在强调“诺斯”指的是一种神秘的、属灵的救恩特殊知识，也见译为“诺斯替主义”。该词来源于希腊词“gnostikos”，即“知者”（konwer）也即拥有“诺斯”（gnosis）或“秘传知识”。笔者曾到《诺斯替宗教》中文译者张新樟进行田野考察：虽然音译“诺斯替/诺斯底主义”比“灵知主义”在中国学术界接受程度广泛一些，新樟同意笔者的观念——“灵知主义”的译法更得这一支/类型学古希腊神话的精神实质。

写作发轫于公共性批判；但是，当我们对其《反对阐释》的文本生成机制进行“灵知”阐释，就会发现，在其公共批评背后藏蕴“自性”思索：对自我的建构及对神性与智性之间真我的“矫揉造作”。这实际上是推动她在写作的“人格面具”下形成其独特的“自我面貌”，以至于认识不到发生对其创作权威性的质疑、接受的隔膜和批评的误解。因此，本论文就此深入挖掘与澄清她的艺术批评发生的语境与动机，以此阐明《反对阐释》文本构建的神学发生机制。

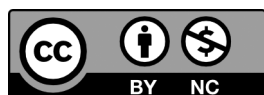
关键词：苏珊·桑塔格；公共批评；《反对阐释》；灵知主义；新阐释学

收稿日期：2020-09-08；录用日期：2020-10-11；发表日期：2020-12-29

Copyright © 2020 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



桑塔格《反对阐释》（*Against Interpretation and Other Essays*, 1966）封底有这样一段评价：

《反对阐释》是桑塔格被誉为美国现有的目光最敏锐的论文家地位的奠基之作，其锋芒的评论遍及欧美先锋文学、戏剧、电影，这都集中体现了“新知识分子”“反对阐释”与以“新感受力”重估整个文学、艺术的革命性姿态和实绩。^[1]

“先锋”与“叛逆”俨然成为批评发轫时期桑塔格的标签，但是她本人却对“标签”一说常常持嗤之以鼻的态度。虽然“严肃”（Seriousness）与“趣味”成为读者与评论者心目中桑塔格的“形象”，她本人却对“形象”的说法更是感到

不满与忿怨。在“重估”与“革命”(Revolution)中,我们看到了桑塔格的“野心”与“抱负”:她瞄准的是公共知识分子文化在批判传统中感受力不合时宜的“滞后”与庸俗资本主义文化的“犬儒”。她的“反对阐释”被认为是“激进形式主义的美学宣言”,她的“新感受力”及“风格”又被认为是和“反对阐释”纠葛重合的“形式说”,而她的“坎普”更被认为是削平一切文化门户观的“大众文化献礼”。这些评价似乎都在表明:桑塔格这一时期所写的批评文章(后被收入《反对阐释》结集发表),是非常“公共”的,且写作的动力完全来源于对文化的兴趣与关切。然而,仅从这一视角看待她的公共批评,远不足以回答“她在写作这些文章时,自我的心态究竟如何”“她在建构自己艺术批评的理论体系(或曰‘类理论体系’更为恰当,因为桑塔格对结构性的体系,与巴特一样,并无多少好感)时,有没有什么特别的个人诉求隐藏其中,是她在文字中没有透彻触及的”“如果有,这样的隐藏是无意识呢还是刻意而为”“背后又有着什么样的原因”等一系列问题。其实,任何公共领域的批评,都是出自个人之手,不可能全然没有主体性的“在场”,更何况是桑塔格这样“自我意识强烈的作家”。而对桑塔格公共写作中“自我”的考察,不仅可以洞察作家作为“个体生存”的独特经验,还可以深刻理解其批评思想的深刻性及其“知识偶像”地位形成的特殊性与时代的际会风云。

1 “反对阐释”:非“为反而反”

桑塔格于处女作虚构类小说《恩主》(*The Benefactor*, 1963)付印三年后推出的批评文集《反对阐释》是对小说创作理念的理论强化、对其文艺理想诉求的哲性提炼。厌倦了僵化、单一阐释的桑塔格,几乎以振聋发聩之声呐喊“反对”:

就一种业已陷入以丧失活力和感觉力为代价的智力过度膨胀的古老困境中的文化而言,阐释是智力对艺术的报复。不惟如此。阐释还是智力对世界的报复。去阐释,就是去使世界贫瘠,使世界枯竭——为的是另建一个“意义”的影子世界。^[1]

以“反对阐释”为中心的评论，常常将该段话视为桑塔格反对现实主义和建立形式主义美学的宣言，认为她的批评立场颇为“激进”。她本人说的“反对阐释”，一言以概之，是认为不应该在艺术里寻找说教，她选取类似结构主义立场，也就是说，“阐释者在改变文本”，批评家所做的工作不能提高作品的价值，相反只会减损其质感，使作品变得不那么感性。因此，桑塔格赞同那些反对批评家把作品的意义变得完全透明的艺术家和作家，认为抵制阐释的策略之一是将作品变得越来越抽象。桑塔格在提出这些主张的时候，她的内在驱动力是什么？除了内因，应该看到，桑塔格提出“反对阐释”不是偶然，而是必然，就如丹尼尔·贝尔（Daniel Bell）所言，“《反对阐释》仅就标题，就概括了六十年代（包括七十年代初期）美国流行的社会情绪——一种所谓以萨特为代表的法国存在主义思想同美国的反文化的激进主义相汇合而形成的一股叛逆的情绪冲动”^[2]，这种必然同时又是或然，即一种不能离开有效语境的理论的自洽。那么，桑塔格何以提出这般“激进”的立场？桑塔格提出“反对阐释”的目的究竟为何？

埃尔默·伯克朗德（Elmer Borklund）在《当代小说家》（*Contemporary Novelist*）一书中声称，“桑塔格之所以反对阐释，是为了建立一种新的批评方法，从而得以正确评价那些她所认为的对文学具有重大意义的先锋艺术家的作品”。《苏珊·桑塔格：思想作为激情》作者利亚姆·肯尼迪也认为，“桑塔格反对阐释是试图恢复先锋艺术的旨趣以及倡导一种能够公正对待大众文化的新的批评方法”^[3]。可见，“反对阐释”旨在推翻不适应时代语境的艺术批评方式，为新的艺术感知方式开道，并非为反而反。其反对的目的，与其说是一种解构，不如说是对于建构一种新的阐释方法，即一种既尊重内容又特别关注形式，崇尚艺术自主的新感受力的多元化阐释方法的理论诉求。

桑塔格解构阐释的目的是为了建构一种新的阐释方法，所谓不破不立，欲立先破，桑塔格反对的阐释所指又为何呢？桑塔格在接受杨小滨和贝岭采访时说自己反对的是当代风靡一时的把艺术解释成别的东西的现象，也即某种简单化了的对艺术作品的解释，尤其是那些社会学的，心理学的和弗洛伊德式的简

化。^[4]^①除了简单化的阐释，桑塔格还反对一元化的阐释，即反对批评话语的单一化以及那种无视形式的对意义和内容的阐释。她相信那些采用一元化阐释理论的艺术作品是对艺术的冒犯，并认为这种阐释实际上也从另一个角度暴露出阐释者对作品的有意无意的不满以及面对真正艺术时的紧张与不安：当代对于阐释行为的热情常常是由对表面之物的公开的敌意或明显的鄙夷所激发的^[1]，而传统艺术阐释和批评更是对评判小说的真实性青睐有加，并试图以解释象征意义的手法理解小说的寓言。

这种对简单化、一元化、无视形式的阐释的反对，它的实质为何呢？桑塔格反对一元的、简单化的阐释，认为这种阐释遮蔽存在和本原世界的丰富意义。反对这样的阐释，是为被一元论和二元对立所遮蔽的本原世界去蔽，使得阐释的意义得以敞开。她对无视形式阐释的反对，则是主张把艺术视为自主的形式，强调艺术的美学自治。有论者认为，桑塔格“‘反对阐释’倡导的是以对艺术的情感体验取代以接近意义为目标的智性分析”^[1]，从而达到“恢复或重新生出被流行的理智阐释吞没已久的对世界的真实感受能力”^[5]的意图；也有论者认为，桑塔格反对的“阐释”其实是反对围绕“意义”或“真理”进行追问的本质主义传统阐释学，实际上蕴含着一种反权威主义的意识形态，因为传统阐释学发展的几个阶段或者说是几次转向都是伴随着几次“权威”的失落而发生的^[6]。桑塔格“反对阐释”叛逆姿态是否停留在如斯表面？在她的反叛背后，又有何苦心孤诣之深义？

① 反感弗洛伊德式心理阐释虽是囿于公共批评领域，然而桑塔格的“私人面容”或多或少“浮现”：桑塔格曾与一生中唯一缔结婚姻关系、生下儿子大卫·里夫（David Rieff）六年后离异的前夫菲利普·里夫（Phillip Rieff）合著《弗洛伊德：道德家之心灵》（Freud: The Mind of the Moralizer, 1959），菲利普立意于从伦理学角度对弗洛伊德的思想进行剖析，他借弗洛伊德之口提出“女性提供‘家庭服务’是女人之为女人的意义所在，并认为‘家庭’是弗洛伊德这个犹太人生活的‘桥头堡’”。桑塔格在日记《重生》中记录她日后对婚姻的反思，认为这个观点不是弗洛伊德的，而是里夫本人的，并认为里夫在很多地方是错误地理解了弗洛伊德，正如他们的婚姻是一个错误。桑塔格在理性反对弗洛伊德式心理阐释的背后，同时也受到自身在这段错误婚姻里痛苦经历的情绪影响，并非全然出于对当时文化批判的需要，也进一步坐实了她文化批判的“公共性”背后，隐藏着关于“自我”主体经历的自付与反思。

“反对”的声音，深层发轫于诺斯替神学的“否定性原则”^①。对神的知识本身就是对于他的不可知性的认识，弃绝了绝对的肯定，而神学上的否定路线（Via Negationis）旨在凸显上帝的隐秘性与神秘性，而对这种隐密性与神秘性的体验与感知往往会导致灵知主义运动。桑塔格就是隐蔽的运动当事人与观察者。1955年当桑塔格在哈佛攻读哲学专业研究生课程时，曾为宗教学教授雅克布·陶布斯（Jacob Taubes）所吸引。陶布斯在德国思想史和政治神学界名望很高，且是少见的灵知主义现代辩护人，他早年曾发表有关灵知主义思想的《西方终末论》（*Abendländische Eschatologie*）饮誉学界，八十年代他又发起并主持了著名的“灵知与政治”研讨小组。五十年代初，政治哲学史家、思想家沃格林（Eric Voegelin）在芝加哥大学的“新政治科学”讲座上激情探讨现代性与灵知主义的关系，此时桑塔格正在哥大读书，且有聆听沃格林的新政治。在她的日记首卷《重生》中可见桑塔格当时参加讲座记录的笔记与思考。沃格林见过陶布斯后，即在友人面前惊叹：“今天我撞见了一个活生生的灵知人”^[7]。桑塔格在哈佛时，陶布斯正如火如荼开展着关于圣保罗、诺斯替教派以及早期基督教发展的研究：一方面，他探索“诺斯”现象——对产生诺斯替教派寻求的一种独有的知识形式的精神真相的直觉理解，并引导桑塔格注意该教派让人感到兴奋和激动之处；另一方面，他通过探究圣保罗反对诺斯替教派的观点，对诺斯替教派提出了犀利的批评。桑塔格受益于陶布斯这种对相反观点的想象性并养成自己进入有冲突的思想倾向之中的能力，她的《反对阐释》就体现出一种明显的黑格尔式辩证思维（在中国是毛泽东式辩证思维），即不同观点之间保持某种张力形成一种对话的关系。除此之外，桑塔格还深受陶布斯诺斯替神学否定性原

① “诺斯替主义”研究专家 Hans Jonas（桑塔格日记《重生》中记录书单中，汉斯·约纳斯多本专著赫然在列）将此原则定义为“反宇宙主义”，即一种极端的否定一切有界限的有秩序的存在物以及一切有限定的道德规范的革命性的态度。此定义显然隐含着二元论的生存体验、以及一种意图克服二元论境地的追求。应该注意的是，“诺斯替主义”（也就是“灵知主义”）的核心不只是基督教的另一种异端形式，而更是一种激进的潮流，即追求从权威控制下得以解脱与内心超越，它影响了整个后古典时期，并在基督教、犹太教、新柏拉图主义、汉密士等宗教与哲学中均有出现。作为一种综合性混合主义的新宗教，其核心的教义即为“否定的原则”。笔者在 18-20 年的田野考察与宗教文化人类学的研究工作中提出了诡计文学是这种特殊的宗教形态的世俗表现。

则对其“反对阐释”“类理论体系”建构的启发，即否定往往可作为新的建构的发端。后者曾大胆断言，“辩证逻辑是一种历史逻辑，以终末论世界观为基础，这种逻辑由否定性因素的力量决定，而这一问题是在启示文学和灵知中被提出来的。黑格尔那经常被谈到却很少被理解的逻辑基础就存在于启示文学和灵知论之中。”^[1]

桑塔格在二十岁出头就受这些思想影响，早年教育形成的某种思维模式往往会影响其性格里的某一个侧面，这一侧面多在其创作的前期显露端倪，之后更会逐渐型塑其写作整体。无论是沃格林，还是陶布斯，通过对灵知主义否定性原则的探讨，不仅赋予桑塔格一种怀疑与批判的智性激情，更拓展了桑塔格“反对阐释”思想的洞悉深度与灵性质感；而对意义阐释的认识，也就是对于它的不可阐释性的认识。意义，或曰价值，只能走向白色“澄明”诺斯替主义者莱因哈特的“否定神学”中即有一条原则是对终极明晰（Ultimate Clear-ness）的确认与反一神论（Anti-theism），艺术被视为是一种带有特殊力量的感性经验——实际也是伦理诉求——通过专注的沉思去净化理性意识。就像约翰·凯奇（John Cage）使用“沉默”，桑塔格则是用“否定”去拓展感性意识，从而反对阐释的策略呈现为一种涉及暂时和形式、偶然和抽象、过程和感受以及内在与超验之间的独特辩证关系。在此阐释模式下，激进的艺术批评家长期未被确认的神秘身份重新获得了关注。通过否定原则，批评中的自我表现变为自我否定的形式，艺术反而成为一种外部范例，即真我（True self）的投射与实现。桑塔格给自己竖起了先锋派的旗帜——“反对阐释”，这一阐释叛逆地僭越了传统：古老的阐释神话、关于内容的地位、意义永恒的生命。它的自我实现既非完全基于逻辑智性，也非从智性怀疑出发，还深刻地受到一种神性否定的碰撞与激发：如阿多诺所言，当艺术反映本真世界同其概念之间的非同一性（Non-identity）之时，艺术对现实来说才是真实的；同理，只有当艺术反思它与艺术概念之间的非同一性时，艺术对自身而言才是真实的。诸如桑塔格推崇的实验主义者杜尚、勋伯格、凯奇和贝克特等艺术家的作品实际上推崇的就是反艺术，用阿多诺的话来说，这些作品体现的是艺术自身的辩证否定。艺术批评坚守否定性，这种坚守能使艺术赎回被庸俗内容扭曲的感性思维，挽救同情、感动和情感的品质。

“反对阐释”的收尾言论——为取代艺术阐释学，我们需要一门艺术色情学——在当时不可谓不激进^[1]。有论者指责这句断言流露出了桑塔格的反智倾向。其实，桑塔格正是看到了“爱欲”（Eros）作为一种力量在心灵或灵魂中运作的推进作用，她延续的是伍尔夫的心智主义的小说传统，而心智运动的源泉恰是所谓的“否定性”这一点是对小说家伍尔夫最大的背叛。该过程展示了叛逆的心智的能力，“它”能从直接的感性经验中产生，并贯穿各种层次的中介和自我意识，这些中介和自我意识恰是通过否定获得的。在桑塔格建构“反对阐释”理论体系过程中，她首先通过自身感性艺术经验，对传统艺术内容说的批判成为其提出“反对阐释”立场的着眼点。在将“内容”内在性转化为一种经验自我的现实维度的表征以后，桑塔格又再度以否定性地思索形式与内容的二元对立以确立传统内容说，使得意图透过形式挖掘内容深意的阐释成为可能。故而得出，要想反对传统的阐释行为，必须打破二元对立的思维模式，回到艺术作品如何是这样，甚至本来就是这样，而不是显示它意味着什么的艺术体验自身。

2 风格：在“光”中走向“透明”

桑塔格在《论风格》中写道：

正如每个人都知道的，或声称自己知道的，并不存在中性的、绝对透明的风格。萨特在他对《局外人》的出色评论中曾表明，加缪小说的那种著名的“白色风格”——不动声色、简洁、明晰、平实——本身是默尔索眼中的世界意象（由荒诞、偶然的瞬间组成）的表达手段。巴特称为“写作零度”的东西，正因为是反隐喻的和非人化的，所以与任何传统写作风格一样具有选择性和人为性。然而，那种有关一种无风格、透明的艺术的概念，是现代文化的最顽固的幻想之一。^[1]

桑塔格为什么会相信“一种无风格、透明的艺术的概念，是现代文化的最顽固的幻想之一”呢？她的这种“透明风格”指的是什么？这种风格又该如何实现呢？《论风格》一文伊始，她便指出：

尽管每个人都迫不及待地公开表示作为一种思想的风格与内容密不可分，

每个重要作家的鲜明的个人风格是其作品的有机部分，而从来不只是“装饰性的”东西；然而在批评实践中，这一风格与内容的古老对立依然我行我素，差不多未受攻击。^[1]

对桑塔格的“风格”说，传记作者卡尔·罗利森（Carl Rollyson）认为其原创性比“反对阐释”稍有逊色：有关内容与形式的观点是基于“反对阐释”基础上的重新利用，这里的“风格”更似乎是一个概念模糊的表达。“风格”一词的运用，显然是桑塔格刻意而为。一方面，从技术的角度看，风格是指艺术家安排其艺术形式的一种特别的习惯，与形式观念作用相当；另一方面，把与形式作用相当的风格说成是作为一种思想的风格，是将风格携裹以思想，或说是将思想作为风格本身，如此便将风格提升到一种本体论的高度。桑塔格谈论风格，其实是在谈论艺术作品整体性的一种方式。罗利森认为，就思想内容而言，《论风格》与《反对阐释》有重复之处，这一说法是可信的。桑塔格通过风格说，反对作家的意图与作品的内容：艺术作品根本不能提倡什么，不论艺术家的意图如何，最伟大的艺术家获得了一种高度的中立性^[1]。然而，她在《论风格》中将德国女导演莱妮·里芬斯塔尔（Lani Riefenstahl）所执导的两部反映纳粹法西斯的影片——《意志的胜利》（*Triumph of Will*, 1935）和《奥林匹亚》（*Olympia*, 1938）称为“杰作”，并声称“我们发现自己看见了‘希特勒’，而不是希特勒”。从纳粹制度下逃离出来的阿多诺则在同一心情下写道：“奥斯威辛之后，写诗是野蛮的”。从美学中剔除政治，正如从政治中剔除美学，可能都是一种假想，因为既存在一种美学的政治，也存在着一种政治的美学。^[1]显然，桑塔格后来也认识到了自己当时观念的偏颇，并在《迷人的法西斯》中，她对此加以了修正。1977年的一次采访中，当被问及许多人将里芬斯塔尔的作品看作是纯美学的、优美的电影时，桑塔格的回答是：“没有纯美学的文艺作品……意识和美学都不是抽象的。假如我们无视意识的象征性，就是对我们经验的不诚实”。然而就在写作《论风格》时，她确实是相信一种“中立”“透明”风格存在的可能，她举了热内的例子：“只要热内是在创作艺术作品，他就根本没有提倡任何东西，他在记录、咀嚼和转化他的经验。热内的兴趣在于以何种方式，凭借他的形象力的明澈和灵悟，来使他的题材消失掉”。^[1]可是，热内作品的主题涉及对自

身的堕落和世界虚幻所创造的“神圣性”。如此这般，并非是芬斯塔尔与热内的作品果真没有意识形态，倒是桑塔格刻意压抑一种意识形态，必是为开启另一种意识形态，诚如她自己所言，“风格是艺术作品中的选择原则，是艺术家的意志的标记。既然人类意志可以有无穷无尽的姿态，那么对艺术作品来说就有无穷无尽的潜在的风格。”^[1]由此，桑塔格巧妙地用“风格选择”置换了“风格”的概念。评论“风格”说其实是为提倡一种特定的风格：“在最伟大的艺术中，人们总是意识到一些不可言说之物（规范性的规则），意识到表达与不可表达之物之间的冲突。风格的技巧也是回避的技巧。艺术作品中最有力的因素，常常是其沉默”。^[1]（42）桑塔格对“透明风格”的向往，实质是她对“静默美学”（Silence Aesthetics）^①美学观的诉求。

在桑塔格眼中，“静默”在艺术中有两种呈现形式：一是艺术家自杀范式的决绝；二是艺术家的一种自我惩罚^[1]。归根结底，是艺术家对艺术力量的一种信念——认为艺术的力量在于其否定的能力，无论是艺术家在与观众的矛盾斗争中抑或是同自身的否定活动中，最有效的武器均为走向静默的边缘。除了赋予艺术否定的力量之外，“静默”还有另一功用——为继续或拓展思想提供时间，因为言语封闭了思想^[1]，因此最好的阐释就是“沉默”。罗里森曾说，沉寂的人含糊而拒绝阐释^[1]。静默的文学则不能被具体化，即不能被阐释，其意义被悬置，“静默”可说是对传统艺术作品中寻找意义的阐释做法的彻底反叛。静默美学思想是桑塔格“反对阐释”文艺立场的延伸：归于“静默”的文学作品终于卸下了意义阐释的包袱、卸下了历史的重负，通过一种绝对的反讽/“果谐”、一种反文学，将文学否定的矛头指向自身。桑塔格“反对阐释”是将“否定神学”作为内在动力机制去净化自我灵魂以达到自然的沉思，从而走向“静默美学”。在思想领域，“静默”的美学冲动则表现为一种近似神话般的解放，这种解放是对自我宣称的解放的解放，艺术家从自身的禁锢中获得解放，从历史与客观现实的限制中获得自由、从感性与理性的掣肘中获得解脱。艺术家在

①《圣经》赞美诗165首“十架下我静默思想”，诺斯替主义“出神境界”所彰显的就是这样一种“沉默境界”。“沉默”不是“沉默是今晚的康桥”经典英文诗歌里的悄无声息的心情，沉默是出于向往神灵隐秘的更高层次的灵知。

不自由的皈依修行中得到超脱，“静默”成了艺术家对文艺作品不可阐释性的比喻，从而促使现代主义作家相信艺术作品表现自身而非自身以外的世界。

桑塔格将静默美学的命运判给了上帝而不是凯撒，将其视为“上帝的沉默美学”“神秘主义的行为”“一种对知识之外的无知迷雾”。我们都知道，凯撒的名言是“我来了我征服”。端看来临者用什么样的灵性方案征服意识的先行者。某种美术运作的命运因为创作的即时性而不同于思辨的意义性，被隐秘地得知是一种对无知迷雾/云雾播送迷雾/云雾。“每个时代都必须再创自己独特的‘灵性’（Spirituality）”^①。桑塔格的宣告，掷地有声、不容置喙，醉翁之意却落在后句“在现代社会，这一灵性最活跃的隐喻之一是‘艺术’”^[7]（5）。她声称，“艺术本身是一种被神秘化的形式”^[1]（7），“已不再是一种告白，更多的是一种解脱和苦行修炼。艺术家由此将自身净化，并最终将自己的艺术净化”^[1]。桑塔格认为对艺术家而言，最高层次的成功是进入这样的境界：不是在艺术中找到自己的声音，而是更乐意保持终结的静默，是一种终极状态。在有循环论证之嫌的信念背后，桑塔格欲诉的究竟是何种“终极状态”？她说，“最激动、最热切的对静默的提倡，表现为一个彻底解放的神话般的计划”^[1]，这种计划是计划中的计划，亦是计划外的计划。她指的是什么？桑塔格还说，“不可言喻的传统栖息地是宗教话语”，那么她对“透明风格”的表述，是否也有其自身隐蔽的神性源泉的栖息之所？

关于“灵性”的存在，可以追溯诺斯替神话中有关灵性的阐述。灵性的存在是通过各个层面下落、陷落到物质之中，然后再撕破这些物质并升华的神性旅程；从外在的束缚中解放出来，是源于对真正自我的认识，即对内在神明的认识——“在我里面，是一片无声的寂静”^[1]。认识真正的自我，却不在艺术中找寻自己的声音，看似是一对不可调和的矛盾，其实桑塔格描绘的是一种类似十架约翰强调的灵魂必须学会处于被动的状态，就好像一幅画或肖像修描的

① “灵性”，希伯来文为“Rura”，《旧约》中出现400多次，第一种含义是“灵”（Spirit），指上帝的灵，耶和华的灵，有时也指人的心灵、灵性；第二种含义是“气息”（Breath），代表生命的存在（笔者在田野考察时发现自己无肉身活动的气息）；第三种含义是“风”（Wind），如“上帝的灵如风，充满力量，能施行奇能异事，灭绝邪恶……”。此处取第一种含义。

模特由于想做些什么而动起来，画家就没法完成，他的创作就会受到干扰，因为他的灵魂不够专注。这种对自我意念活动的抑制，像桑塔格提到的克里希那穆提（Krishnamurti）说的，为了不封闭体验，需要放弃心理记忆，必须走到情感或思想的终结。桑塔格比他更进了一步，她相信这种缺失或断裂的有意识的对话，可以构成一种禁欲式主张的基础。然而，桑塔格绝对不是意图倡导一种禁欲主义，很难想象宣扬“色情美学”的她会热衷于此。她欲求隐晦追索的是，在这种类似禁欲的精神修行中，背后的生存态度作为主体的可能性，即一种隐蔽的“诺斯精神生活”何以可能。走到情感或思想的终结之后是什么？禁欲之后是纵欲，走到情感或思想的终结之后是无情的艳情，是抛弃的解放，是狂放的自我。远离了灵性专注的自我，想要抓住点什么，是被神抓住了系上了铃铛的脚踝。

这种被诺斯的生活寻思神旨在通过使主体净化的精神修行，实现主体自我在神秘的“出神”（Ecstasy）体验中，从尘世的羁绊中解脱出来，“在尘出尘”。桑塔格应该也意识到了她静默美学的源头：“对于意识的激进批评，最初来自神秘主义传统”^[8]，而“对语言本身的不满同样表现于‘神秘主义传统的激进派’中”^[7]。桑塔格认为静默不仅是卸负修行，同时见证“圆满”存在，这与神秘主义传统在有限中“体验”无限，结合“空”与“满”异曲同工。这种“体验”的最高层次就是“出神”，在出神的状态中认识到的神，其实是人于处境中未曾认识的那个真我，也就是“灵性”。至于，这个真我有几分是梦幻的我，几分是迷途的我，几分是失心的我，几分是不是我，这真不是一个自我的风格的问题。这是对非我或者说非本我的谜题的迷惑。它撒播的全是哲学话题与音乐命题。由此可见，桑塔格是将自己真正钟情的“风格”擢升至“祭司的地位”，她没有理解到所谓的自我的风格绝对不是非哲学的问题。不得不说她的“静默”，尽管很像奥古斯丁的“安静”（Sileat）以及普罗提诺的“静止”（Hesychon），但是更多是带有对于真我的仰慕。片刻与究竟层次上跳出什么是真我，如果不是用心舞文，她是在激进地提倡一种“静默美学”，受到诺斯替教神话中关于下界的伊娜伊娅静默思想“父”而流溢出“移涌”的沉思（Enoptike）活动的灵性影响。发狂主体流溢出来的灵性影响，不能算做是一种临在的神的应许，也

不能归结为神性在反对自身严肃性的嬉戏的主体间性，她应该是被抛入到了临界喜宴的喜乐精神。中止是非相互的止息，延宕的是艳情走向专心的绝对反“之间”，不明白的契约是漩涡自我多面性的多层次，风暴迎接的是情之所钟面对的对老我（过去自我）的自性暴力。奥古斯丁曾说，“出神可被看作是神秘寻求的顶点，尽管它是短暂的，却能让人一瞥——那也是一瞥而已——天堂的喜乐”。珠穆朗玛峰的媚峰性，不足以抵得上在山底对天堂的一瞥。再一瞥，是他人即地狱的恐怖。樟木箱子压箱底的是什么？互相沉默，离开语言情愿下地狱的决心。桑塔格自己曾说，“沉默的形式，它对我们的挑逗就像永恒一样让我们置身思想之外”，她醉心作为形式的沉默，然而却并不可能不是出于某种思想，她对于“透明”“简约”“零度”风格的热情，恰是栖息于“出神”的瞬间，是受到诺斯替教义精神修炼的影响，与其说是一种智性的艺术批评，更像是一种心灵的精神奉献：“你是不可言喻的，无法表达的，沉默是你的名字，我的灵魂向往你”。

3 “新感受力”：究竟是一种诺斯替教感受力

为了反对阐释，桑塔格谈论“风格”，表达了对“风格”背后的艺术与道德问题的关注：

在对待风格的这种暧昧态度的背后，是西方对艺术与道德、美学与伦理之间关系的历史性的混淆。^[1]

当时，桑塔格认为艺术对立于道德的问题，是一个伪问题，这种区分本身是一个圈套。艺术与道德不仅不对立，而且相关，因为艺术可以带来道德愉悦。如果将道德视作人类意志的成就之一或意识方面的一般选择，这种以行动为旨归的意识形式与作为意识滋养的审美体验之间就不存在一般的对立。任何所谓促进意识与美体分裂再走向统一的过程论，如果不是出于相互主体的延宕性，都应该被视为诡计文学的范畴。那么，是什么滋养了这种道德选择的能力？桑塔格的回答是，正是“一种文化与新感受力”激励了我们为选择道德的行动而做好准备以及做好了出其不意的连环计划。有论者认为，桑塔格的“新感受力”（New Sensibility）与“风格”是理解她“反对阐释”形式主义美学宣言的两个

关键词。可以看到，桑塔格的美学诉求的确与形式密不可分，但不是简单的形式主义美学。桑塔格作为一位智慧成熟的艺术评论者，她对于形式的关注，以其“关于坎普的札记”中以“on”打头的行文方式比附，其实是一种“关于形式的美学”。这种“关于”，不是聚焦，是一种随口一论。对“新感受力”的呼吁与对“形式”的重视相辅相成（而不是分隔对位）：“新感受力”要从新形式的诞生获得拓展，而“形式”的创造要倚靠“新感受力”的提升。主体对新的艺术形式的刺激作出应激反应的力量，是不是主体对新的艺术形式作出的创新的新感受力，这是一个需要辨明的陷阱，囚禁的是主体意识离开了主体间性的思念的主体进步。“反对阐释”的旨归是让经验感觉的世界真正丰满起来，桑塔格呼唤的是用个体自己的心和经验去感受艺术作品，反对阐释的初衷是为了凸显对艺术的体验与感受，唤醒沉睡的被遮蔽的艺术感受力。

实际上，《反对阐释》这部文集，之所以在桑塔格一生写作中的地位如此重要，并不在于它对具体的艺术家和艺术作品的分析和评判，而在于它分析和评判的方式，教会了我们区分宗教新感受力与诡计艺术的差别。换言之，《反对阐释》本身体现了六十年代开始出现的一种“新感受力”。尽管桑塔格肯定不是这种“新感受力”最初的倡议者，却是最初的命名者，这也彰显了她眼光的敏锐。豪曾将五十年代称为“这个顺从的五十年代”，不仅因为五十年代的麦卡锡主义对一切政治异己进行政治高压造成了公共言论方面的趋同、伪善或谨小慎微，还因为老左派政治力量在自身的理论困境中日渐枯竭。我们提醒自己的是“顺从”是一种传统美德是一种情感姿态还是一种牟利策略。早已经经验得知顺从的文化是一种从犬儒到专政，“当知识分子不能从事别的事情时，就转而办杂志”^[1]，意味着整个左派革命能量从现实政治领域向文化象征领域转移，也就是赫伯特·马尔库塞说的“本能的暂时战略后撤”“试图为未来的社会革命奠定生物学的基础（所谓‘新人’）”^[1]，因此，他们强调感性革命，希望藉此塑造人们新的感知习惯^[1]。

桑塔格在写一种文化与新感受力的时候，曾提到自工业革命始显露出来的两种文化——文学艺术文化与科学文化的分离与对立以及由此带来的某些文学知识分子和艺术家预言人的艺术创作行为终将消亡的“艺术消亡论”，她认为

这种结论完全站不住脚，因为“两种文化”这一问题假定科学技术是变化的，文学艺术则是静止的，实际上艺术也不是一成不变的，是变幻莫测的，最终必定显示在工业革命基础上的艺术革命的全面胜利。我们所看到的不是艺术的消亡，而是艺术功能的一种转换^[1]。

一切为传统所认可的界限因而都受到了挑战，不仅是“科学”文化与“文学—艺术”文化之间的界限，或“艺术”与“非艺术”之间的界限，而且也是文化领域本身之中众多的已经确立的区分——如形式与内容之间的区分，浅薄与严肃之间的区分，以及“高级”文化与“低级”文化之间的区分。^[1]

然而，我们知道，从桑塔格后来逐渐表露出来的“精英”姿态，以及她在“多尔斯演唱组”与陀思妥耶夫斯基之间对于后者的不二选择：她赞成“多元”，并不意味排除“等级”，更偏爱“严肃”与“高雅”，她在当时持守的“拉平”与“民主”的“态度”，兴许以“姿态”二字形容之会更为适宜。对民主的欢迎是真诚的，对没有原则的拉平自然是反对的，态度留到创作事业是合适的，姿态拿出来唬弄人是不屑的。《苏珊·桑塔格的丑闻》（*The Scandal of Susan Sontag*, 2009）记载了桑塔格在镁光灯下的反叛，读者可以以一种怀疑与挑战的“审视”目光及“追问”口吻，结合对桑塔格虚构类作品的解读，披露隐于其散文中的“矫揉造作”，并立足其晚年真正地寻“美”求“真”，体会《丑闻》的作者们指责桑塔格早年有盲目自大、不辨时局之嫌。当年的桑塔格，在写作“一种文化与新感受力”的时候，就其内心真实感受而言，她真的相信“高级文化与低级文化之间的区分似乎变得越来越没有意义”^[1]（350）吗？她扑出自己填平文化的鸿沟，是一种志愿者的行为，即对文学道德的承担。她不避刻意忽略不同文化客观冲突之嫌，欲求一种具有潜在一致性的新感受力的创造，究竟指的是什么？豪在文化上激进的马尔库塞运动偃旗息鼓以后，重回“高级文化”的怀抱，走向更有席勒古典主义色彩的“美感”，他曾指责“新感受力”具有弗洛伊德心理学色彩，是“无知的波西米亚人”的东西，搁置他的严厉批评公允与否不谈，桑塔格缘何在当时要对这种感受力不遗余力推崇有加呢？

《反对阐释》中所写的关于电影的文字，都是针对桑塔格在这一时期真心热爱、并且极其熟稔的那些电影的批评。根据最新的回忆录，出自桑塔格独子

曾经的恋人西格莉德·努涅斯（Sigrid Nunez, 1951-）之手的《永远的苏珊：回忆苏珊·桑塔格》（*Sempre Susan: A Memoir of Susan Sontag*, 2011），桑塔格酷爱观看小津安二郎、黑泽明、布勒松等人的老电影，哪怕部分作品已经看了超过二十遍，且常看双片连映，而年幼的儿子“小大卫”就被其放在影院座椅上睡觉。^[1]对此爱好，在“罗贝尔·布勒松电影中的宗教风格”一文中，桑塔格说“布勒松的目标是树立一种宗教风格的意象”^[1]（222）。桑塔格浸淫于布勒松的电影美学诉求时，很难说，她自己不也是在寻获一种宗教风格的感受力，正如罗利森所言，桑塔格着迷的法国风不仅是思想层面的东西，她更关心电影人们怎样一丝不苟地构建意象并创造出一种神秘色彩的。“个性是每个人的癖性，自我的意识是压在精神上的‘重负’；超越自我的意识就会获得‘神恩’或精神之光”^[1]。知识的厚积薄发与获得神恩的秘传知识不是矛盾，这句话是桑塔格在评价布勒松的电影时自己说的，这也进一步“说明了”，桑塔格岂非全然没有对降临于古老信仰之上的东西不可避免的神圣感失落缅怀与怀旧。“在没有内容的虔敬”中，桑塔格对不加分辨的“宗教同路”态度予以批判，认为这是比荒唐还要荒唐的“谐”，却无意识流溢出在更深心理层次上她对信仰的思索与情感：

如果我们不同时去滋养树根的话，那我们就不可能收获到树上的果实；靠显示古老信仰的心理方面和社会方面的好处，并不能重新获得这些古老信仰的威望。^[1]

“树根”是文明的原点，“树上的果实”依靠的是摘果人的水平。丹尼尔·贝尔在对自我的描绘中，提出“人格各个层面之间的非同一性”，桑塔格自我宣称的无神论的尝试，确实是严肃的，却是就其反思性思想及个人有意识道德选择而言；当涉及她的个人艺术感受力，相反她是名副其实陷于“受难”与“超越”之间的“神光”而不自觉。无论是她阐释抑或评价钟爱艺术家的艺术风格时，笔端流淌出的她自己本人的艺术感受力，还是她精心描绘、命名的“一种新感受力”，在怀疑与批判的智慧之外，均具有一种类似本雅明“灵韵”的“内在之光”。如果说，本雅明的“灵韵”更多的是忧郁；桑塔格的“灵光”则更多的是伤痛，距离喜乐的灵知尚在路上。桑塔格对艺术的感悟，与阿尔托激赏

“残酷戏剧”的疯狂、薇伊自愿“受难拯救”的神秘、卡内蒂崇尚“意志超越”的激情，合流同源：同样是敏感于主体精神的极端体验；同样是自认为处于边缘而又渴望不断超越；同样是献身于自己信奉真理的严肃追求。桑塔格说，“克尔恺郭尔、尼采、陀思妥耶夫斯基、卡夫卡、波德莱尔、兰波、热内、薇伊这样的作家是因为他们那种病态的气质，而具有了威望，即他们的病态正是他们的可靠处，带来了说服力”^[1]。桑塔格从这些被诺斯替主义研究专家认为是“带有诺斯替游魂的作家们”身上召唤的又何尝不是一种“病态”的感受力？当她说，“阿尔托在一种特殊的宗教感受力——诺斯替教感受力的迷宫里徘徊”^[9]（55），她何尝言说的不是自我？桑塔格在写他们时，明显是将自己投射到她笔下刻画的人物画像身上，为他人“作传”成了虚掩起来的精神自传。诺斯替教感受力相信，精神被抛弃、堕落并陷于身体之内，个人困于世界中而受到压抑，而灵魂与世界之间具有不可弥补的鸿沟；对于桑塔格作为犹太后裔精神上“到处漂泊不定”的处境，这种感受力自然具有吸引力。碰巧的是，被桑塔格引为精神知己的作家们：薇伊、阿尔托、本雅明、布罗茨基等，和她一样都是犹太血统出身。“只要有一个犹太人来敲门，哪怕是为了犹太人的地狱”的古老契约被桑塔格当成了严肃。

显然，桑塔格比他们更聪明之处在于，她对于这一事实应该是心领神会，即谈论自身在现代欧美文学传统里总是有傲慢自大的嫌疑，自然是虚掩起来，加以“矫饰”的表达，来得更加易于接受，也不必冒着打破她在公众面前绝口不谈自己的私生活和内心世界的清高形象的危险。罗利森说，“桑塔格《反对阐释》文集的文章，涉及趣味，涉及她热衷于作为形式，作为体验本身的艺术”^[10]（67）。其实，桑塔格提出的“新感受力”正是源于她自身的艺术体验与主体感受，她的感受力非但不是“新”，反而是一种相当古老的“诺斯替教感受力”，在现代生存经验与艺术中“借尸还魂”；而她“发现”的“震惊剧”“偶发剧”“残酷艺术”等，在她眼中恰是这种感受力的现代“寄主”。贬抑一种意识形态，必然是为另一种意识形态开道。她讽刺阿诺德将文化作为道德提升的观点，而诺斯替教感受力的内核即是在“放荡”中“解放”的一种精神叛逆：只有当道德被一个人故意蔑视，他才可能获得彻底的改变，从而进入一种将一切道德范

畴均抛在身后的优雅状态，即反道德与反律法主义。由此可见，她提出“新感受力”时的激进叛逆姿态与“反智轻德”立场，并非偶然，乃是携裹一股“诺斯替主义”的情绪；而她在打破两种文化对立、削平等级制度的民主精神背后，其批评能量的发轫，更有其隐蔽地对自性的坚持不懈的拷问。在她的“新感受力”里蕴藏着矛盾的情感：一方面，她希冀这种其实是小圈子里的艺术感受力，能为更多人所了解与接受；另一方面，又恐怕过于直白的描述，会泄露太多关于自身的秘密，或者说会引来更多对其自身的关注。于是，她圆满于自己理论体系的自我建构：以“反对阐释”保持这种暧昧的批评距离。

深入发掘《反对阐释》的文本生成机制，我们发现：“反对”其实是为了“赞同”，“透明”其实是处于“出神”，感受力的滋养恰是来自宗教，这种神学发生机制是绝对的叛逆。桑塔格在公共批评面具背后，以“诺斯”的方式兜售真正的“自我”。当她说“我自己就是个演员，一个隐蔽的演员”，她是说，她不得不成为一个演员，甚至包括隐蔽藏身于对文化的公共批评之中。人间如戏还是人生如戏，真的对女演员出身的作家而言是一个任意发挥的笑话。而她“人间无处容纳的现代性”经验，不仅因为她是在现代主义已然接近尾声时姗姗来迟，“登台太晚，犹唱挽歌”，就像本雅明一样，更是因为她的女同性恋的性爱取向、犹太出身的个人身份、诺斯替异端宗教的精神经历，这一切都将她抛入了一个“边缘中的边缘者”处境。法国哲学家对处境的精彩论述，早已经是融入作家骨血的一种技艺高超的“帽子戏法”。何时何处采用哪种进球方式，不仅仅取决于对手也取决于心态。“何处不是我的家乡呢”，可是又没有一处可称得上是她的“根”。对于根文化，桑塔格还提出了眼文化与耳文化。她一种都在凭借对根文化的挽救上演自己人间戏剧的亦真亦假。所以，她精神上同时生活在“此处”与“彼处”。她的主体感受的现代性，在人间、在现实中，呈现出虚无主义的绝望与幻灭，只得转向“伪天堂”、去“诺斯替神话”。采撷古老信仰，乃是为了言说那不得以、又非要言说的现代性反思：现代人与世界分裂的内在体验既反映了人的异化状态；又体现了不断希望从这种二元处境中超脱出来的灵性努力。

三十年后，桑塔格在回顾《反对阐释》这部批评文集的发生及接受的时候，

总结说：“这些文章中所表达的对趣味的种种评判或许已经流行开来。但据以作出这些评判的价值却并没有流行开来”。^[1]中国学者对其《反对阐释》的理解与其“完整知识”^①的认知，就如桑塔格提到的“这一唐吉珂德式的任务”^[1]，方兴未艾。完成这篇论文的十年后，笔者“着意”添上一笔：十二年前偶遇中国社科院文学所所长陆建德先生，被先生的批评在一众雪花飘娘家水洒的评委的意见之中瞬间变为了桂花盐水鸭的笑容。“思想背后的利益”这一“出于”陆建德的“断语”被我同时接受了，在历经了没有刻意思考与固执的“天路历程”之后，我想赠予先生一个玩笑话，诡计文学能否破坏所有文学的意义，从而成为一种特殊的否定的艺术？不知道先生对待“映日荷花别样红”是不是会心一笑还是长歌当哭呢？

基金项目

江苏省哲学社会科学青年基金项目《苏珊·桑塔格与诺斯替主义研究》（11WWC010），该文荣获西藏大学藏学研究所副所长、西藏大学旅游与外语学院博士后导师胡锦涛先生的校勘。

参考文献

- [1] 苏珊·桑塔格：《反对阐释》，程巍译。上海：上海译文出版社，2003。
- [2] 丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，赵一凡译。上海：三联书店，1992年。
- [3] Kennedy, Liam. *Susan Sontag: Mind as Passion*, Manchester and New York: Manchester University Press, 1995.
- [4] 杨小滨，贝岭。“重新思考新的世界制度——苏珊·桑塔格访谈纪要”[J]。天涯，1998（5）：4-11。

① 俄罗斯白银时代宗教文化批评理论家弗·谢·索洛维约夫认为，“完整知识应该由三个相互联系的部分构成：神学（神秘主义的知识）、哲学（唯理论的知识）和科学（经验主义的知识）。”参见张杰院士《走向真理的探索——白银时代俄罗斯宗教文化批评理论研究》，北京：北京大学出版社，2012年，第35页。

- [5] 鞠惠冰. 桑塔格论艺术 [M]. 长春: 吉林美术出版社, 2007.
- [6] 孙燕. 反对阐释: 一种后现代的文化表征 [M]. 上海: 三联书店, 2007.
- [7] 苏珊·桑塔格. 激进意志的样式 [M]. 何宁等译. 上海: 上海译文出版社, 2007.
- [8] 汉斯·约纳斯. 灵知主义与现代性 [M]. 张新樟, 译. 上海: 华东师范大学出版社, 2005.
- [9] 苏珊·桑塔格. 在土星的标志下 [M]. 姚君伟, 译. 上海: 上海译文出版社, 2006.
- [10] Rollyson, Carl, Paddock, et al. *Susan Sontag: The Making of an Icon* [M]. New York: W. W. Norton Company Inc. , 2000.