

那个被遮蔽了的中心

——从审美的维度探寻杜威哲学中的逻各斯中心与形而上学残余

刘文祥

(吉林大学哲学社会学院, 吉林长春, 130012)

摘要: 杜威哲学具有一种特质与韵律, 这表现在它试图消除各种障碍与阻隔, 使各个领域的经验与意义汇流起来。但当人们发问这种汇流将形成“什么”时, 杜威又隐藏了答案。应当在杜威的美学中建立一条幽径, 以此来探寻那个质点, 那个逻各斯中心, 它在形而上学的隐姓埋名中塑造了结构与层次。作为一种话语, 它在用统一性的口径言说着, 在这种建构下, 杜威的哲学显示了它自身的隐性的真实与趋向。

关键词: 约翰·杜威; 幽灵; 遮蔽; 审美活动; 意识流; 逻各斯中心; 形而上学

中图分类号: B712.51

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2012)05-0117-05

一、杜威的幽灵: 争论的延续与正在发生

实用主义的代表人约翰·杜威, 其理论曾广受赞誉, 在教育、哲学、心理学、美学、政治学等领域都留下了足迹。他是一个传奇的人物, 但如同康德一样, 他的生活平淡如常; 他兴趣广泛, 是一个坚强的乐观主义者, 但却有着分明的偏好。这就是杜威, 教育的实践家, 哲学的改造者, 平民艺术的倡导者, 民主主义的改良主义者。杜威的理论既具有精进性, 同时又不乏开放性, 这如同以一种委婉的方式把石头和流水交接在一起, 它导致了种种不解和争执, 这些争议像一种浪潮一样在延续着一种生命和精神的流行。

杜威不得不站起来回答人们的质疑, 即使到了耄耋之年。随着杜威的离去, 人们试图回复一个完整而统一的杜威, 但杜威已经远行了, 他成了一个永远的他者。杜威的文本已经被炸毁, 在这里没有了“句号”, 只有演出, 人们试图让亡灵重新现身, 但却在每一次的演出中都被戴上了面具, 每一种解释和阐明都在它自身的限度内展示出了它的虚浮性和夸张。在《马克思的幽灵》中, 德里达把马克思主义精神的流传注释为“一小撮”幽灵, 它是复数形式(plusd'un), 这是活泼的, 它把精神作为了生命样本的出处, 幽灵们在马克思主义精神那里取得了独立的力量。这种一点即燃

的取样形式是没完没了的, 它甚至令人不寒而栗。因而德里达警惕地说:“人们就会思忖有谁敢谈论一种马克思的精神。”^{[1](8)}如同在淤泥和沼泽中行走, 在生与死之间界限已经被消融了, 下一刻成为鬼魂, 或者现在已经是了, 这就是幽灵徘徊的“魅力”和影射性。作为虚幻的踪迹, “它能看见我们, 而我们看不见它”, ^{[1](8)}视觉在这里是空白的, 无可奉告的, 正如酣睡与死亡被揉成了泥态的混沌一样。杜威的幽灵源源不息地生成, 它们散居于各个角落和地域, 在理性的主体的争吵中漂浮, 游玩。

人们打着旗号, 要尊重杜威, 维护杜威, 不允许有分裂和损毁, 虽然杜威已成为了他者, 但它至少是一种符号、文本和旗帜。这个他者充塞着流动、异质和矛盾, 它能否被还原呢? 但它始终保持着深度的漩涡和回响, 这吸引人们去解开谜底, 解读、翻译、填空在这里进行, 困难的是它们只是一种尝试和补充, 因此往往容易被人们所忽视, 人们希望澄清所有的晦暗部分, 因而唯我主义一次次地出现在了舞台的中央, 一次次地非本真地进行着解蔽和阐述。那个代表着杜威的“心灵”的东西在他者那里, 我们执笔所刻画和摹写的只是比尸体稍微鲜活一点的东西, 它繁衍成了争吵, 作为一种幽灵而出现。幽灵是一种争吵的影像放映, 它们在杜威的精神里取得了火种, 那是作为普罗米修斯之火的同一性的支派吗?

二、艺术的两种书写

争吵既是一种无谓性但又有它的出处和正解,它的本身是作为一种澄明而出现的,它要求被解开和被照亮,它是一种饥渴与固执的交混。我们在杜威的哲学中行走,似乎能隐隐地发现一种光照,它照耀着杜威哲学的全部生命和关节,而它又是遮蔽了的光亮。要命名这种光亮,要给那个原始的出处打上标签,就可以归因为杜威的美学、审美理论,因为它代表着杜威哲学的生命和力量的运转。杜威在不同的文本中强调过,艺术是自然界完善发展的最高峰,科学是她的婢女,针对这句话,针对杜威对于艺术的推崇,人们认为杜威的哲学的主旨和核心就藏匿于艺术中。在艺术的争论中往往是激烈的,它表明在这个地域的夹缝中存在多少难堪与不解,留下了多少饥渴而死的枯骨。杜威把艺术作为一个完备的、鲜活的经验,为此,这种完备和活动恰好是生命的过程,它带有抽象和模糊的样态,因为它不是概念的垒构和拟人的经验诉说,正如杜威在《民主主义与教育》中所串接的那种可能,教育——生活——生命——生长,以这样的连字符接洽起来,艺术至少传递着一个信息,就是,它的目光在自然的、松散的、不断发生的事态中游离,对艺术的定义却是要把它限定在某个位置,因而杜威冲破了定义的捕捉。当代实用主义美学的代表舒斯特曼指出了这一点,当杜威把艺术过渡到生命的流动中时,他打破了几千年以来(柏拉图可以作为那个起始点的代表)人们试图用框架和铁锤把艺术建构于某种空洞的头脑和僵硬、呆滞的视线中的可能,这种“冲破”对于分析美学来说尤其明显。这是杜威的一种放开的态度,但是与这种放开相对的是一种收敛,没有收敛那种放开将是危险的,艺术——生命之间的连字符将作为空无与空白的交替。所以,寻找一种艺术的本位与生的本位是很重要的,至少它将造成这样的一种诗意的畅想:如果艺术是一个生的过程的编写与传递。它因而或许很少考虑到用概念构成这种可能。

艺术成为了经验的东西,尤其是作为一个历时的存在状态,当它在最大的层面反映的是生命的过程时,艺术被作为了动词,生命的流动赋予这个动词更多的意义。有两个词更好地反映了这一点,即创造与生长。在《艺术即经验》的第一章,杜威用一个奇怪而又带谜语性的词统领了要表达的艺术内涵,“活的生物”,live creature,为什么不是活着的人,或者鲜活的人呢? Creature这种生物除了人之外,还有动物,或者他物,

人被置于其中;而live则反映了时间在流逝,当它与creature关联起来时,它表明的是在时间的历时中的过程与状态。因此并不需要把活的生物作为一个物质性的存在,而是事情、活动的发生。Creature的另一个意思即造物,它正好满足了这个要求,live creature作为了活的造物,但是它不是要作为物质性而显示出来,因而它的实质是要使我们找到来自于词源学的意义(creature作为创造而在),那么它的本来的面貌就是活的创造。这就是艺术的主旨,它反映的是艺术不是类别和派系的划分,而是恒久的创造的流程。而生长,growth,作为人的教育过程,生活过程,它与自然无阻隔地交织着。创造与生长自然地被联系在一起,live creature——growth,这是一种简单的辩证法,你不能说创造在脱离了生长中进行,也不能说生长是一个呆板而无创造的过程。但是,growth在这里实质上省去了它的场所与关系者,即自然,growth被自然包围和浸入,也是其中的一份子。由此,艺术通过live creature、growth与自然达到统一,生命的涵义通过它们得到了更大的丰富和书写。

在这种宏大的、宽泛的意义里,艺术就不是一种限定在描画、雕刻中的东西,而是作为了大写的艺术。作为一个经验主义者,提出这种抽象而宏大的说明是难得的,它的视野和限定使它不被经验的具体实在所约束,它建立了一种路径,即在自然的居所内,经验的流行是可以诗意地歇居的。艺术作为一个活的创造存在于自然,而且creature隐秘性地超出了人的范围,那么,作为艺术所指向的主语,它的意义被散射开来,散射在哪里呢?就是自然那里。主语被“落户”在自然中,它传达的意义与密码就是,整个自然据有了艺术,自然本来就是艺术性的,它是生长又是创造;它是鬼斧神工,又是人工雕琢。总之,它应有尽有,循环而接连不尽,作为无穷尽的发生的史实。艺术以大手笔在书写它自身,在自然那里,它建立了那种路径,那么它就绝对不是一个过站,而是一个终途的安家。杜威隐喻地指明了这个方向,艺术要回到它的原初地和真实场景中。

调整艺术视域的限度,回到小写的艺术中,小写的艺术将作为一种具体的审美活动出现。审美活动围绕着经验来展开,通过经验的发生、经过与形成,审美活动得以进行。“一般人都同意,帕台农神庙是一件伟大的艺术品。然而,它仅仅在成为一个人的一个经验时,才在美学上具有地位。”^{2}这段文字指明,艺术品要得到认可,必须通过经验活动才能进入美学的地域。但是,这里我们除了说明艺术的经验性之外,还需要指出这种经验是如何发生的。

杜威指出，这种发生始源于情感的交融与共鸣。既然发端于感性，那么对于艺术的解读和体味就不是单纯的拆分和知识性的覆盖，而是以一种情感的自由激动和书写来达成美的现身，杜威的大胆开拓的精神在这里被明显地表达出来。情感的碰撞以无名氏、无设计地激发出来，它是再自然不过了，它无须多问地在此，因此，别尔嘉耶夫说，审美是生命自由的呼吸。在情感的开闸和释放中，我们根本不用关心主体在哪，它在彼与此的模糊中被抵消。艺术在这样一种形式下开场，因而它的界域变动得很神秘，在那里审美活动不是完全确切的，情感的波动使得人们总是对艺术充满了疑惑和敬畏。杜威的这种观点遭到了很多人的非议，苏珊·朗格说，“杜威使用它们（情感的经验）时，与生物的和审美的联系都无法区别”，^{[3](184)}并认为杜威的审美构想“把所有更高的人类价值与理性还原为‘动物心理学’”。^{[3](184)}

杜威坚持情感体验在审美活动中的独特而重要的地位，它至少说明艺术不是一种文字表白和符号输送的存在，它超出了这些文字和符号的意义和结构。作为艺术家，当他强烈地感受到生命的朝气和死亡的稿枯时，他需要用涂料和线条转译并记载下来，它所发挥的效果是直接的，带有冲击和箭头指向，而作为文字和符号，它们既需要理解，而且总是让那种感觉在恍然大悟之后姗姗来迟。塞尚对情感体验非常珍视，每当他拿起画笔的时候，他的心灵也开始颤抖，他画出了一条横线，却害怕这条横线使画面脱离自然，因此他常常“不勾勒轮廓，不用描抹来调颜色，既不构设透视也不设计画面”。^{[4](45)}贝尔纳说这是“塞尚的自我毁灭”。塞尚是一个矛盾体，他似乎得了一种二律背反的怪病，他“要得到一小块自然”，要到达真实却害怕线条和颜料击溃自己的美梦。塞尚似乎是走得太远了，他把对自然的感受和信念作为非形式的倾泻超出有限的设计和构思，对于画笔、线条、颜料、画布，他采取了一种不信任的态度。

三、情感深处的意识流

在杜威的审美活动中没有哪一种不是带有情感的流露的，它是一种心理的体验。在每一个审美经验的发端都有一个情感的冲动(impulsion)，它带有渴求性与迫切性，但是要满足这种要求，单纯地在心理领域是很难实现的，它必须流动出来，凭借外物才有可能。因而，作为潜意识流的冲动通过冲动的外化和实现而与外在的世界建立了关联。一个流动的意识流，一个

无法用言语和符号转译的被遮蔽的世界，被作为杜威审美情感的根部。

杜威对于意识流理论的接受来自于詹姆士的《心理学原理》。在他的富有自传性的《从绝对主义到实验主义》一文中，杜威说：“就我能发现的来说，詹姆士的影响是进入我思想中的一种能详细论述的哲学因素，也就是赋予我思想新的方向和特性的哲学因素……要找到一种将真正清楚地表达新思想的词汇是困难的。这种困难大概是阻止哲学自然而然发展的最大障碍。我可能引证以‘意识之流’(stream of consciousness)代替抽象的基本陈述来作为一个例子，在这方面取得的进展是巨大的。”^{[5](53-54)}意识流理论深深地影响了杜威，对于他的学术生涯是一个深刻的填补和调转，使他对人的心理理解有了新的诠释，在那里存在着另一个世界，它奔流不息，汪洋恣肆，带有自身的能量指引，对于行为、世界、艺术具有一个历史经验的积淀与导引作用。

审美的终端系于潜意识的流动中，那么它的原型、那个作为自身之在的东西是什么呢？对于这样的发问，杜威在这里打上了深度的晕圈。它究竟“是”什么？杜威把这个“是”替换成了“如何”，即它如何可能地发挥功效并成就自身。按照他的观点，冲动虽然难以捉摸地发生了，但要满足这种冲动，实现它的价值，需要借助于外在的质料，因此，人在一种能量的导引下把质料进行了改造和变形，改变了形态之后的质料不仅仅是作为质料而在了，这个时候它还符合了形式的需求，从而变得富有观赏性和评定性，它是一种艺术的(artistic)存在了，冲动借助于这个传达和转载艺术的媒介达到了自身价值的外泄和流溢，而这就是一种满足感的到来。

意识流的召唤在艺术的创造中得到了实现，从这个过程，它得到了安慰和满足，但是意识流是不断地流动的心理波动，它的冲动和要求将不断地产生，这种需要更多地、更大地压迫着机体寻找一个排泄口和能量的释放点。因而，在詹姆士那个时代的心理学家看来它总是带有一些病态的、执拗的特征，不断发抖的肢体，狂妄的理所当然，这些病态的表现都与潜意识有了直接的关联，尤其是当它通过病人的实验而建立了起来的时候，因而它被关联到了一个疯癫、神秘、分裂的人格的心理版图中（正如心理学家詹尼特所言，它是丑态毕显的另一个“他”）。审美的出现似乎遮盖了这种丑态的流出，当它与心理建立一种契合时，那种静态的、视觉型的美被消解了，而是用一种功能的、作用的视域来感观这种全新的美。我们的发问被转变成了体验，当作品被摆设在那儿的时候，我们对美的

确知和体悟从画面的表皮移植到了我们的内在中,那种静态的美需要有定义来框定,而功能的美则需要切身的体味和活动来完成。

但是,现在有一个很难更改的事实是,那个潜在的流动的意识流很难在审美的活动中使自身被改变,它提出了一种要求和呼唤,而审美活动实现了它。因此,意识流实质是处在了一个主格的位置,审美处在了谓格。对于前者,它不可遏制、川流不息,那种具体的画面、雕刻、建筑被淹没在这种滚烫的气息中;对于后者,在创造的过程中、经验的完满形成中以一种不断覆行使命的方式发生着。在发端以冲动开始,在尾端以满意结束,这种从起点出发经过意识性的、目的性的修整和否定最后又回到自身(满意的接收)的环绕,表现出来一种黑格尔的残余未尽的气质和精神,它是否定的,辩证的,曲折的,从中使得一种精神在黯淡中升起,并发出光照,但是这种光照却被一种意识性的审美的美性所遮掩了,因为我们看到的总是审美在意识明显的目的与手段的交相作用下进行,而忽略了那个深沉的流动体。而在另一个角度,当那种静态的美被消解的时候,它也预示了那个以视觉为中心的审美的显现开始转向另一个中心,这个中心是一个流动的、使能量不断上扬和下降、产出和释放的心理中心。

四、中心的构型与形而上学的显形

一个中心在逐渐地形成,它不能用语言的能指和所指表示其自身的构造,不能在“光天化日”之下显示其真身,但是它尽可能地传达着一种指引和“命名”。冲动和能量使得一个活动得以可能,尽管它不是充分的,原来以名词被摆放在某个地方的艺术品现在要以形容词的身份融入到这个活动中,即艺术性的活动,它是活动中的因子。活动被收回在一个端点,但是这个端点却不是一个静止的、搁置在沙滩的渔船,而是一个深度回旋的涡流,一个欲张口说话的“他”。

德里达把这个中心称为逻各斯中心,它是形而上学的向心质点,它也是一种暴力和强制,这种暴力的主要特征体现为二元论的分裂和对峙。阴与阳、静与动、情感与理智、一与多等等,它把差异、重复、文字、书写作为体系的外围,而把完整、统一、绝对、纯粹作为内在,通过正面与反面的二元振荡,离心旋转,它最后使意义被净化并浮生,而质料、异在下沉,形成真实与虚假、实质与荒谬的判读和互衬。德里达指出,不仅是哲学,整个文化、历史、经济等

都在这种中心的基层助推下悄然运行,带有它自身的潜藏的危机,它的最大的折射面即欧洲中心主义的形,它使视野变得狭隘,在历史的谱系的存档和流传下形成了人种的隔离、地域中心等现实的切割和歧视,这是令人深感不安的。

逻各斯中心既不是一个位置、场所,也不是一个他物,它是一种聚敛与回收,德里达暗示,这种回到中心体现出意识的觉知性和自动性。在《斐多篇》中,苏格拉底对西米说:“真正的哲学家一直在练习死亡。在一切世人中间,唯独他们最不怕死。”^{[6](19)}“真正”被提了出来,而那个虚假的则要被隐退;虽然在寻找真正的哲学家,但是它的意义与要诀却被“真正”所吸收,因为这个真正的哲学家是要指向那个绝对的纯粹性,它不是一个“人”,而是作为存在的出席。因而,这样一个断句实质上隐秘地标下了一个路标,它要通往的是那个纯粹的中心地带,即灵魂的透明与理智,而哲学家、练习、死亡作为肉体的活动却遮蔽了“真正”,那么,要使“真正”(作为纯粹的在)被彰显出来就需要用话语或者辩证术来击破和冲开这种遮蔽,它表现为肉体被死亡支开,灵魂开始登场。既然肉体是随意而虚假的存在,那么“真正”本来是与灵魂相连的,只是我们现在把它的被遮蔽解开,那么它自然地、机动性地把灵魂作为它的代表,从而使后者被抬高。在这里,从哲学家到灵魂的过程,就是一个意识性的、回到中心的过程,它要回到那个极点即绝对的实在,它是一个自动的回收和聚敛。而更生动的实例就是柏拉图的洞穴理论,那个囚徒为了寻找光明和真实,从洞穴的面壁中走到了洞口,并迎向太阳,他挣开了锁链,“自动”地走了出来,他预知到从根本上、不可抵挡的趋势上,有一个更照明,更真实的世界。太阳作为隐喻性的表白,它是阿波罗神,智慧的极点,那个实体性的本真。

审美的中心形成了,它将使得杜威的重心逐渐向这边偏移,以达到重合。在《艺术即经验》的末尾,杜威说:“拥有心灵的个人一位接一位地逝去了,意义在其中得到客观表现的作品保存了下来。它们成为环境的组成部分,而与此环境的这个状态相互作用成为文明生活中持续性的轴心。”^{[2](362)}从一种实际的具体的经验性作用,现在转变成了意义的作用,而文明却把人与物、艺术、生活、自然都囊括在它之下,因此,这里的意义的作用不带有它的历时性,它脱离了具体的相关而指涉整个宇宙的搏动。杜威回到了黑格尔的路径中,在关涉到一个宇宙的整体时,他使一种久违的精神气质得到复苏。通过艺术,整个文明都在转载着一种高昂的士气、真实的情感,而与此同时,它

也在拒绝一种萎靡的、阿谀的交往。在这个岔路口，前者作为真实的艺术，而后者成为了虚假的艺术。意义通过艺术的流传和转载得以被彰显，而艺术却把意义分了层，在真与假、好与坏、纯洁和龌龊中，你必须选择，而且也“没有”选择，一种隐身的暴力侵入到我们的心脏和骨髓中。意义被剥离开来，它开始去蔽性地显示那个中心与极点。

形而上学在这种中心的攀爬中显形，作为二元性和实在的追问而出现。它需要一个整体的样态被浮现出来，而这个时候那些具体的、被截开的部分被作为中心的外层，从而使得后者将受到抵制和压迫。在《艺术即经验》中，杜威两次提到了达·芬奇，第一次作为引子指出了他的画中的一种特点，“佛罗伦萨画派对绘画中线的夸大，列奥纳多和在列奥纳多影响下的拉斐尔对光的夸大，以及彻底的印象主义者对气氛的夸大，都有这种局限性。”^{[2](191)}在第二次提及中则作出了批评，这是一句突然的插入语：“列奥纳多与丢勒的绘画中也有着大量的科学成分，尽管这并不给他们的绘画带来什么好处。”^{[2](321)}第一次是对达·芬奇的线条和局部的夸大的处理的指明，第二次则指出这种做法是“科学”的、僵硬的处理方式，是多余的。线条是一种局部的、被寄予期望与意义的东西，但是这种象征主义却违背了一个原则，即从根本上它的被感受是在一个整体的背景下发生的，那么，我们就需要给这个线条和局部予以意义的还原，而不是被拆解和独立存在。回到一个整体上来，回到一个真实体现上来，这是形而上学的发生学的原动力，因而，要观看那个真实的

“自身”——作为中心的在，就要把那些附着的、外层的异元排挤出来。

幽灵不是真实本身，因为它们是复数的、异元的，它们从某个精神总体那里取得了生命，因而散居在各地。当它们聚集的时候，那些各种主义和论争将收拢起来，它将使得路径变成唯一，它将加强逻各斯作为话语的集权中心，那将表明一个强权和暴力的历史的到来。我们试图通过杜威的幽灵来寻找中心的可能，它发出了隐微的光亮，通过艺术的发散表明了一种能量的中心以及它所搭建的形而上学。形而上学是杜威所坚决反对的，转向实用、效应的实用主义哲学就是要与此分清界限。效用似乎是一个界碑，把那种执着和空薄的追问隔开了，它要把哲学家的“闲赋”利用起来，转为它用。但是，效用也不是一个直线的效用，而是一个反复咀嚼，品味，和回旋的预览与审问；当它回旋的时候，它仍要怀疑地追问它的意义，并最终在某种形式的塑建中“安家”。

参考文献：

- [1] 德里达. 马克思的幽灵[M]. 北京：中国人民大学出版社，2000.
- [2] 杜威. 艺术即经验[M]. 北京：商务印书馆，2007.
- [3] 亚历山大. 杜威的艺术，经验与自然理论[M]. 北京：北京大学出版社，2010.
- [4] 梅洛·庞蒂. 眼与心[M]. 北京：中国社会科学出版社，1992.
- [5] 简·杜威. 杜威传[M]. 合肥：安徽教育出版社，2009.
- [6] 柏拉图. 斐多篇[M]. 沈阳：辽宁人民出版社，2000.

The concealed center —exploring the logocentric and residual metaphysics of dewey's philosophy from the aesthetic dimension

LIU Wenxiang

(School of Philosophy and Society, Jilin University, Changchun 130012, China)

Abstract: Dewey's philosophy has a characteristic and rhythm, which is reflected in its attempt to eliminate the obstacles and barriers so that the experience and meaning of various fields would converge. But when we question "what" this convergence would form, Dewey had hidden the answer. In Dewey's aesthetics, we establish a quiet path in order to explore the particle, the logocentric, which shapes the structure and level of the metaphysics in a anonymous way. As a discourse, it says something in a unitive tone. In this construction, Dewey's philosophy shows its hidden truth and trend.

Key Words: John Dewey; Ghost; conceal; aesthetic activity; stream of consciousness; the logocentric; metaphysics

[编辑：颜关明]