

doi: 10.15936/j.cnki.1008-3758.2018.01.016

新左翼女性美学视域下的审美政治化 与父权意识暗合的批判

——阐释桑塔格《迷惑人的法西斯主义》

李岩¹, 王纯菲²

(1. 东北大学 外国语学院, 辽宁 沈阳 110819; 2. 辽宁大学 文学院, 辽宁 沈阳 110036)

摘 要: 随着“后理论”时代的来临,作为文化研究范式的后马克思主义与后现代女性主义文艺思想相勾连,衍生出“新左翼女性美学”。以桑塔格《迷惑人的法西斯主义》为蓝本,挖掘新左翼女性主义者如何从女性的独特视角出发,揭示和批判法西斯审美政治化与父权意识的暗合,指出法西斯强权美学的哲学根源实为父权中心主义所推崇的同一哲学。桑塔格“新左翼女性”美学在审美与政治的碰撞中书写着新左派特有的文化品位和先锋美学思想,将政治、审美、性别意识纳入后马克思主义框架加以考察,对后现代女性主义哲学的发展提供了新的思路 and 方向,对开阔马克思主义当代视域具有重要学术意义,同时对警惕各种新式极权主义具有现实意义。

关 键 词: 审美政治化; 苏珊·桑塔格; 新左翼女性美学; 后马克思主义

中图分类号: I 01

文献标志码: A

文章编号: 1008-3758(2018)01-0105-06

Criticism of Collusion Between Aesthetic Politicization and Patriarchal Ideology in the Perspective of New Leftist Feminist Aesthetics

——A Commentary About Susan Sontag's *Fascinating Fascism*

LI Yan¹, WANG Chun-fei²

(1. Foreign Studies College, Northeastern University, Shenyang 110819, China; 2. College of Liberal Arts, Liaoning University, Shenyang 110036, China)

Abstract: With the coming of “post-theory” era, as a cultural research paradigm, post-Marxism is connected with postmodern feminist literary theory, and “new leftist feminist aesthetics” is thus derived. Based on Sontag's *Fascinating Fascism*, the paper explores how new leftist feminists, from the unique female perspective, reveal and criticize the collusion of aesthetic politicization and patriarchal ideology, and points out that the philosophical root of the powerful fascist aesthetics is the same philosophy advocated by Androcentrism. Sontag's “new leftist feminist aesthetics” shows unique cultural taste and pioneering aesthetic thoughts of the new leftist in the collision of aesthetics and politics. It studies politics, aesthetics and gender consciousness in the post-Marxist framework, and provides new thoughts and directions to the development of post-modern feminist philosophy. New leftist feminist aesthetics has important academic meaning in expanding the Marxist contemporary domain, while is of significance in alerting various new

收稿日期: 2017-07-10

基金项目: 辽宁省社会科学规划基金资助项目(L16BWW006)。

作者简介: 李岩(1973-),女,辽宁沈阳人,东北大学副教授,文学博士,主要从事文艺美学、西方文论研究;王纯菲(1954-),女,辽宁沈阳人,辽宁大学教授,博士生导师,主要从事文化学、女性文学研究。

totalitarianisms.

Key words: aesthetic politicization; Susan Sontag; new leftist feminist aesthetics; post-Marxism

在后现代主义视域下,阶级和经济地位不再像传统的西方马克思主义者所认为的那样是一个封闭的系统,决定着人类社会的绝大多数事务,取而代之的是具体化、微观化和差异化的身份政治,传统西方马克思主义理论面临着松动、瓦解的危机。英国伯明翰大学当代文化研究中心主任斯图亚特·霍尔(Stuart Hall)提出的文化批判取代了传统的革命实践,拉克劳(Laclau)、墨菲(Mouffe)、齐泽克等西方左翼知识分子也转向后现代思想范式,探讨马克思主义与后结构主义之间的互文关系,希冀找到两者的契合点,以挖掘马克思主义对当下资本主义批判的理论活力和当代意义。这些后马克思主义者致力于马克思主义在后现代语境下的当代重构,它与后结构主义的反形而上学及去中心化相互激发,互做修正、补充,使马克思主义与后现代主义的沟通对话成为可能,“马克思主义重获阐释当代问题的理论活力”^[1]。

作为一种新的不可避免的话语理论及思考范式,后马克思主义把当下的复杂语境历史化、文化化、事件化、政治化。在《后马克思主义对抗文化研究:理论、政治与干预》(*Post-Marxism Versus Cultural Studies: Theory, Politics and Intervention*)一书中,作者保罗·鲍曼(Paul Bowman)认为:“事实上,作为文化研究范式的后马克思主义,其影响是广泛而深远的”^[2],即文化研究的话语分析尤其归功于后马克思主义话语理论。后者致力于将实践转化为一种话语,强调权力话语在社会活动中的现实力量,并在微观政治学层面揭示霸权的运行机制,从而使全新的“话语政治”替代了经典马克思主义的“阶级政治”。在此背景下,作为后现代主义文艺思潮的分支,以苏珊·桑塔格为代表的“新左翼女性美学”将政治、审美、性别意识纳入后马克思主义框架加以考察,对开阔马克思主义当代视域具有重要意义。

一、后女性主义视域下的审美政治化

随着“后理论”时代的来临,“美学和政治的讨

论主导进程是审美意识形态的政治批判和与日俱增的批评家呼唤‘新美学主义’(new aestheticism),甚至‘新形式主义’(new formalism)这一关键回归之间的冲突”^[3]。同时,政治美学作为后现代“新美学主义”的一个分支,其审美政治化(aesthetic politicization)范畴自然是新美学主义的重要组成部分。审美政治化突出美学中的政治意识或政治功能。不同的审美视角,对表现出来的“艺术”行为有着截然不同的评价。对艺术的辨别美丑的能力(即鉴赏力)使人的思想交流进入审美世界,成为真实,并把自身的强烈情感释放出来,与在公共领域中行动和对行动作出的反应能力相联系。例如,“二战”期间臭名昭著的纳粹份子艾希曼经过法西斯主义的洗脑,欣赏并盲从法西斯主义的强权美学,所以对自身的“平庸的恶”引发的无人性的屠犹行为缺乏必要的反思,而其惨无人道的行为在纳粹当局看来却是“美的”,值得称道的。所以在美学家朱光潜先生看来,这是以现实为基础的“丑”,是人类的“恶之花”,也应纳入审美范畴。

审美政治化倾向于超越艺术的藩篱,从而使审美活动充满政治性意味——突出主体在审美过程中的政治性因素,如政治意识或政治功能等超越美学、艺术、景观等貌似非功利质料,政治则成了“罪魁祸首”。在当下,审美政治化实现的途径很多,包括拥有稳定持久的艺术价值的艺术品、方兴未艾的大众文化,具体化为大众传媒、各式的影像制作等,而在后女性主义视域下审视艺术作品中(包括文学作品)审美、政治与性别意识之间的关系即为实现审美政治化的途径之一。

在后现代语境下,作为一种新发展样态,后现代女性主义文艺思想成为女性主义思潮的重要组成部分,具有当下性、多元性、颠覆性。它既是20世纪60年代西方妇女解放运动的直接产物,又扎根于全球化视域的后现代社会。其理论资源为后现代主义哲学和美学,符合后现代主义的主要特点,即对现存的正式语言规范(master code)、惯例、机构和权威去经典化。可以说,“在解构理性、知识、主体及社会统治形式方面,后现代主义和女性主义之间有着深刻的相似性”^[4]。同时,丰富的

后现代女性主义政治理论与相对缺乏的女性主义哲学美学(feminist philosophical aesthetics)理论之间存在着不平衡。恰恰由于传统的女性主义美学在女性主义自身内部再现了审美和政治之间的一贯分离,女性主义政治美学重新开启了备受争议的具有后现代性的美学和政治的方法论问题。女性主义政治美学恰恰在女性主义内部展现了性别意识、审美和政治之间的融通,成为后现代女性主义文艺思想的重要组成部分,其鼻祖即为美籍德裔政治哲学家汉娜·阿伦特,主要体现在其“创生”(natality)革命观,在公共领域、行动、复多性等方面寻求正义与平等,使看似无性别差异的、面向大众的政治问题与审美因子相勾连,并在后现代女性主义视域下得到审视和批判。

二、桑塔格对法西斯审美政治化与父权意识暗合的批判

苏珊·桑塔格与阿伦特同为美国女性犹太知识分子,有着共同的左翼情结。作为前辈的阿伦特与本雅明、加缪、奥登、布莱希特等左翼知识分子长期交往,其丈夫布吕歇尔更是出身于工人阶级的“左翼人士”;桑塔格则是美国新左翼女性主义美学的代表,其反法西斯美学思想及反西方理性主义传统的“反对阐释”等先锋思想使她与波伏瓦、阿伦特“并称为西方当代最重要的女性知识分子”^[6]。她作为现代公共知识分子介入公众问题的讨论,秉持着社会使命观和反强制理念,为整个社会发言和行动,而最有效的行动方式即反思和批判。

桑塔格的思想里涵盖了后现代的因素,正如徐贲所言:“关注时代的重大政治问题,同时努力超越现有意识形态的限制,坚持普遍的政治道德价值,同时对批判者自身的道德限制保持清醒,这种现代批判可以说已经包含了后现代的因素”^[6]。作为后起之秀,桑塔格以女性的独特视角,在文学、政治、美学中彰显着女性特有的主体意识,无论是在文学评论、政治评论,还是艺术评论上,尤其是反法西斯美学方面,她都沿着阿伦特所开拓的道路继续前行,在政治美学对社会的干预、批判功能及面对残酷的社会现实寻求独特的艺术表现方面无不受阿伦特的影响。

在“后理论”时代,“左翼思想的现代性批判以一种变体的形式继续得以存在,由此滋生出后现

代主义以及后马克思主义思潮的诞生”^[1]。不同于秉持红色女权主义理论的旧左翼女性主义将性别、种族和阶级斗争作为审视妇女解放运动的标准,以桑塔格为代表的新左翼女性主义者从激进政治转向学术政治,在审美与政治的碰撞中书写着新左派特有的文化品位和先锋美学思想。桑塔格作为美国乃至全世界著名的女性知识分子和女权主义者,凭借其正义感和道德良知成为一名真正的公共知识分子而被尊称为“美国公众的良心”。她的新左翼风格的特立独行和先锋意义表现在批判性的人道主义及始终如一地抗议全球范围内的各种形式的政治霸权、经济霸权,以及用实际行动声援前苏联与东欧社会主义国家一些著名作家或诗人等持不同政见者。“事实上,桑塔格的政治思想从始至终都以美学自治为核心,她把文艺问题等同于道德和政治问题,从这个角度理解可能更为客观。”^[7]

在《迷惑人的法西斯主义》中,桑塔格对于法西斯强权美学这朵“恶之花”进行了最为猛烈的抨击。1975年2月6日,她在《纽约书评》上发表了此文,并于次年收入比尔·尼柯尔斯所编的《电影与方法》第一卷的第一部分《政治批评方法》。从文章标题即可看出,法西斯主义有强烈的“迷人之处”,其伪装性隐瞒了自身邪恶的阴暗面,使广大德意志民众对希特勒为代表的纳粹极权统治无限地盲目崇拜和奉为神灵。这其中就包括桑塔格在文中强烈谴责的、终其一生为自己开脱的莱妮·里芬斯塔尔(Leni Riefenstahl)——一位“二战”期间拍摄歌颂法西斯主义宣传纪录片《意志的胜利》和《奥林匹亚》的美女导演。里芬斯塔尔始终不承认自己与纳粹德国政府有实质性的瓜葛,而是把自己粉饰为一个不想摒弃“美丽”艺术的个人主义艺术家。

问题随之产生:“美”是独立于政治宣传之外的,还是与法西斯强权政治有着千丝万缕的联系?如果回答是肯定的,“美”为什么会与法西斯联系在一起?依据阿伦特在《康德政治哲学讲稿》中的观点,审美与政治是相融共通的,将美学引入政治生活,从而实现政治审美化。德国法西斯为维护自己的统治也将美学与政治巧妙联姻(当然,法西斯“政治”的概念指向极权政治,这迥异于阿伦特公共领域的民主政治),充分利用广告宣传和意识形态系统,大肆创造和利用许多迷人且有力度的电影媒体形式,把纳粹的邪恶意志以某种从

天而降的神秘形式瞬间渗透到人们的内心之中,使观众像被动的木偶在顷刻之间被扑面而来的恢宏之美所折服,犹如自己参与了一项“伟大”的事业,单调的人生瞬间变得自由而又有意义。以宣传片《意志的胜利》为例,导演里芬斯塔尔充分利用强烈的灯光、浓厚的色彩让影片富于秩序感与层次感;贝多芬的英雄交响曲和瓦格纳的史诗音乐,军人笔挺、做工精致的军服,整齐划一的行进步伐,排山倒海的群众欢呼声所有这一切都透出极具杀伤力的美感,让纳粹的纽伦堡帝国代表大会显得庄重而神圣。总之,即使这是一部黑白纪录片,观众也能始终感觉到强大的感官冲击力和震撼力而变得激动不已。

然而,桑塔格认为里芬斯塔尔所呈现出来的这种美学绝不是纯粹的、无政治意图的唯美主义,而是被法西斯绑架了的强权美学:统治者将政治意图巧妙地消融在艺术的辞令和手法中,让法西斯美学控制人的情感,诱导人们将被编造的虚幻美景当成历史的真实,最终达到其邪恶的控制世界的政治意图。里芬斯塔尔曾狡辩说自己醉心于“美丽的、强壮的、健康的、充满生气的东西”,因为它们代表了和谐美,而其影片恰好“真实”地反映了这种美,并进一步举出其20世纪60年代在苏丹拍摄的精美画册《最后的努巴人》作为恢复自身名誉的最后一个步骤。然而,在桑塔格看来,这部没有一个场面不是事先排演好的“纪录片”,其“‘真实’是依影像的要求而被构筑出来的”^[8]。同时,如果仔细地察看一下《最后的努巴人》照片,就会发现其对濒临灭绝的努巴人的身体美和神秘力量的展示及对勇气的膜拜仍与纳粹的强权政治意识一脉相承,里芬斯塔尔也因此被桑塔格称为“是唯一一个完全与纳粹时代融为一体的重要艺术家”^[8]。

这种以“艺术”的名义实行的意识形态统治充分利用了“美”更利于意识形态的存在和表述,更易于让人接受而悄无声息地让人丧失良知,从而将“美”本身与道德至善割裂开来。至于如何对待里芬斯塔尔的“美学”作品,桑塔格则反讽道:“人们的窍门是滤掉她影片中政治意识形态的毒素,只留下它们有‘美学’价值的东西”^[8]。因为桑塔格心里非常清楚:里芬斯塔尔的艺术作品里有“为艺术而艺术”的纯艺术存在吗?政治与美学能截然分开而各自固守自己的阵地吗?

作为新左翼女性主义美学的先锋人物,桑塔

格以女性的独特视角,在反法西斯美学中显示出女性特有的主体意识。在她看来,法西斯艺术充斥着理想化的性欲和富有神秘的乌托邦式美学色彩。无论是《奥林匹亚》还是《最后的努巴人》都流露出十全十美的男性身体那不张扬而又充满性欲的性感,意在转换为领袖的精神吸引力,而人民通常作为“女性”存在被表述。德国将要有一次精神的再生,使男人在英勇地“为国”战斗中释放自己的受压抑的勇气与性冲动,投入到德国总体此在的变革中,使个人的一种性冲动转化为对群体有益的“精神的力量”,从而受到包括里芬斯塔尔这样崇尚唯美的女人的钦佩。再一次,在里芬斯塔尔的作品里,桑塔格看到了法西斯强权美学的特征:暴力性、宏大性与非我性。暴力性主要体现在色彩和符号、声效以极大的密度呈现,从而对耳目等感官造成的超强冲击;宏大性体现在规模浩大的仪式和场面让观众瞬间忘记自我,迷醉于所谓的“集体”之中;非我性则体现在个人失去自我主体性,献祭于某个伟大的领袖或理念,军人退化为战争的道具、木偶,渴望自杀献祭而无内省性。

里芬斯塔尔所传达出的这三种法西斯美学特征,其哲学根源是父权中心主义所推崇的同一哲学,暴露了父权制的思维模式“为直线性,体现在男性单一的极强的目的性、崇尚科学的工具理性”^[9]。其实,早在古希腊时期,柏拉图将“他者”引入哲学,试图将他者整合为同一。这较早并较为集中地出现在柏拉图的《巴门尼德篇》(Parmenides)。在此篇中,柏拉图写道:“因为它们是一以外的其他事物,所以它们不是一;如果它们是一,它们就不会是异于一的事物。然而这些其他事物并非完全缺乏一,而是以某种方式分有一。因为一以外的其他事物是拥有部分的他者;如果它们没有部分,它们就绝对是一。我们说过,所谓部分是某个整体的部分,一个整体必定是由多组成的一,而这些部分就是这个整体的部分”^[10]。在同一哲学那里,一是异于他者的同一,是绝对的一,是永恒的自我,是带有神性的存在,是神的漫游的压缩,含着存在的神圣运动的意思,反之,他者就成为巴门尼德所称的非存在。可见,“论证存在的同一完全是一种‘自我学’(egology),一种专制的暴力哲学,从柏拉图的‘理念论’直至海德格爾的存在及其在二战期间的不光彩政治表现”^[11],无不表明法西斯强权美学实为鼓吹同一性本体论的极权统治的暴力美学。这

种美学对他者实施控制与征服,而自我与他者的交流只限于“同一”(法西斯)内部。这无疑增添了本体论的同一性色彩,在很大程度上压抑、整合和排斥了作为“他者”的他者,对犹太人等非德意志民族实施种族性灭绝大屠杀。可以说,里芬斯塔的唯美主义是典型的崇尚“有男性气概的”日耳曼民族的精英主义,“按照法西斯式的‘高贵的野蛮人’的旧观念,其特点是蔑视一切反思性的、批判性的和多元论的东西”^[8]。她从狭隘的性别视角出发,将种族、阶级、宗教等差异性因素排除在外,甘愿被传统的父权制文化所同化,丢掉女性主体身份意识而积极充当法西斯强权政治的帮凶,这是桑塔格在《迷人的法西斯主义》中所集中批判和揭露的审美政治化与父权意识的暗中勾结,同时较好地彰显了桑塔格“新左翼女性美学”思想。

三、桑塔格新左翼女性美学对后马克思主义美学的影响

在当代后冷战时期重大政治的争论背景中,新一轮的国际体系调整尚未确定,人们能否成功地抵御当今各种借尸还魂的纳粹主义变体,显得尤为重要。所以桑塔格认为“左翼必须要面对这样一个现实,即他们过去为反法西斯主义所开具的解毒剂正在走向自己的反面”^[7]。桑塔格意识到在后奥斯维辛特别是“9·11事件”之后,世界面临一个新的挑战,邪恶摧毁人们对世界的信心,于是“肤浅的个体”易于在自身的利益、安全等“舒适”和“便利”的需求驱使下被蛊惑性的政权控制操纵。他们无根、无责任感、缺乏稳固身份,更没有清晰的自我认识,对公共生活持敌对态度,反应冷漠。这里反映出的“孤独”是阿伦特所说的极权主义统治的产物,“它的自身基础是孤独,是根本不属于世界的经验,这是人类经验中最彻底、最绝望的一种”^[12]。

从20世纪30年代的左翼文学到世纪末的后现代文学的转变过程中,以艺术激进为特征的审美革命和以政治激进为特征的政治革命同构呼应,彼此渗透,同时也存在着冲突,关系很是微妙。作为美国著名的批评家和公共知识分子,桑塔格高举“反对阐释”的大旗,典型地体现了新左派所特有的文化品位,将后现代主义的艺术叙事风格和政治激进主义契合为一体,从严肃意义上展开

对文化、艺术和民主问题的探讨。在她看来:“整个的民主和文化问题真的是个很难的问题。但是我觉得一个人必须做好准备,做出强硬的回答,严肃意义上的文化,或严肃意义上的艺术,或严肃意义上的意识规划,不是由民主标准来判断的,虽然获得它们的机会不应该受阶级、出生、种族、性别或任何这些因素的限制。我们必须继续努力,力邀愿意做这件事而且接受他们自己生活和意识中的差异的人参加;这些忠心将意味着这一差异。”^[13]

从女性视角来看,差异问题不仅困扰了女性主义数十年,也是“作为一种背景用来反对任何可能被倡导的经验或理论上的普遍主义”^[14]。桑塔格从身份视角出发重新阐释后女性主义,将之同艺术领域的坎普革命结合起来,这不仅是在审美领域内将先锋美学思想当作对抗资本主义的社会平庸,从而反映时代先锋意识的特殊艺术旨趣,也是在政治领域对抗性别伦理和资本主义内部矛盾的有力武器,打破男性审美凝视的专制。桑塔格无愧于“文艺界的政治家”称号,让“坎普”(Camp)艺术论成为既反映社会又对抗社会的“异托邦”(heterotopias),也严肃地履行了“我坚定地认同我自己的女权主义者的身份”^[15]的诺言。

从新左翼主义的视角来看,东欧新马克思主义布达佩斯学派的主要成员,米哈伊·瓦伊达(Mihaly Vajda)在《作为群众运动法西斯主义》(*Fascism as a Mass Movement*)^[16]中指出:对法西斯主义运动起主体性作用的是社会地位发生下移的中产阶级“破落”分子和手工业者,他们沦为小资产阶级。马克思曾经把小资产阶级定义为“摇摆于无产阶级和资产阶级之间,并且作为资产阶级社会的补充部分不断地重新组成。但是,这一阶级的成员经常被竞争抛到无产阶级队伍里去”^[17]。阿伦特在《极权主义的起源》中持相似看法,认为德国小资产阶级痛恨以犹太人为主的银行家的剥削,同时为了弥补“一战”之后由于德国战败向战胜国赔偿而损失的经济利益,转而希望借助纳粹势力上台来保障自己的物质生活。这些民众(阿伦特称之为暴民)与社会精英形成短暂同盟,纳粹趁机将这种“命运共同体”作为其宣传政治理念的基础,使民众在此显示奇特的无私,似乎只作为一个数字或小齿轮,默默地执行在社会中的预定功能。

桑塔格凭借敏锐的洞察力准确地捕捉到一向

被视为反动的纳粹艺术却出乎意料地赢得了当代不少观众的心。诸如纳粹的制服、皮靴、手套和一些闪亮的物件在年轻人中尤为流行,它们暗示了组织、命令、健壮、暴力、权威等纳粹主义意象。纳粹艺术对见识多广的观众来说在于“人们渴望恢复过去的一切风格,特别是那些受到贬斥的东西”^[8]。究其原因,这是处于“单子”孤独状态中的人们盲目尊崇勇气,弃绝理智,渴望再次回归到某种团体中的极端的反理性、反文化与非价值化的心态,而最显著的例子就是英国、澳大利亚等一些西方发达国家的青年狂热地加入中东“伊斯兰国”(IS)的圣战,这种新形态的极端主义势力也构成了当下对全人类的“普遍性威胁”。

作为新左翼文艺阵营的代表人物,桑塔格以纯文字书写影像,揭开“关于他人的痛苦”。但桑塔格对阿伦特推崇的康德“共通感”理念持有异议,认为由于“个人经验、文化背景、政治立场等存在的差异”,“面对一宗真实恐怖事故的大特写”时,个人“便始终处于一旁观者的位置”,因为“如旁人没有能力舒缓这痛苦”,“不论是否刻意如此,都只是窥淫狂罢了”^[18]。据此桑塔格认为,同情共感推演出的“想像”他人的感受其实有很大的局限性,其关键由于人的差异性使然。即使是战争,桑塔格也认为有性别之分,她借伍尔夫之口表达了对战争的看法:“战争是男人的游戏——杀人机器是有性别的,它属于男性”^[19]。桑塔格期待唤起人们麻木不仁的灵魂,对恐怖主义的历史演变和文化表征有清醒的认识,警惕新型的极权主义。

四、结 语

综上所述,在《迷人的法西斯主义》中,通过审视、批判莱妮·里芬斯塔尔,桑塔格不仅是单纯地批判法西斯强权美学,而是作为后女性主义的代表人物,从女性意识出发,在文中揭示和批判了法西斯审美政治化与父权意识的暗合,借以表达自己的“新左翼女性主义”美学思想,这对后现代女性主义哲学的发展提供了新的思路和方向,使之具有别样的性政治和审美之维。可以说,桑塔格终其一生,积极介入社会,凭借鲜明的女性主义兼新左翼政治立场,在艺术、美学、政治领域始终为非主流的、非同一的、具有反抗精神的各阶层、各地域的弱势群体呐喊,抗议新式极权主义,从多

种声音或多个视角来展示其新左翼女性主义的美学思想。这是艺术的书写,亦是政治的书写,是阿伦特政治美学及公共知识分子精神的延续。

参考文献:

- [1] 宋伟. 后马克思主义文化理论出场的历史语境[J]. 南京社会科学, 2017(1):120-124.
- [2] Bowman P. Post-Marxism Versus Cultural Studies: Theory, Politics and Intervention [M]. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007:7-8.
- [3] Ziarek E P. Feminist Aesthetics and the Politics of Modernism[M]. New York: Columbia University Press, 2012:8.
- [4] 道格拉斯·凯尔纳,斯蒂文·贝斯特. 后现代理论——批判性的质疑[M]. 张志斌,译. 北京:中央编译出版社, 2011:232.
- [5] 荒林. 作为女性主义符号的另类场景——西蒙·波伏娃、汉娜·阿伦特、苏珊·桑塔格的中国阅读[J]. 中国图书评论, 2006(5):78.
- [6] 徐贲. 知识分子和公共政治[M]. 北京:中央编译出版社, 2016:73.
- [7] 王予霞. 左翼消沉时从未消沉的左翼声音——苏珊·桑塔格与当代美国左翼思潮[J]. 江苏大学学报(社会科学版), 2013,15(1):99.
- [8] 苏珊·桑塔格. 迷人的法西斯主义[J]. 赵炳权,译. 世界电影, 1988(5):245-254.
- [9] 李岩. 社会性别视阈下的“父权制”批判[J]. 武汉理工大学学报(社会科学版), 2016,29(3):480-484.
- [10] 柏拉图. 巴门尼德篇[M]//柏拉图全集(第2卷). 王晓朝,译. 北京:人民出版社, 2003:795.
- [11] 李岩. 列维纳斯与他异性的伦理诗学[J]. 文艺评论, 2015(9):9-13.
- [12] 阿伦特. 极权主义的起源[M]. 2版. 林襄华,译. 北京:三联书店, 2014:592.
- [13] 苏珊·桑塔格. 苏珊·桑塔格谈话录[M]. 姚君伟,译. 南京:译林出版社, 2015:2.
- [14] 米兰达·弗里克,詹妮弗·霍恩斯比. 女性主义哲学指南[M]. 肖巍,宋建丽,马晓燕,译. 北京:北京大学出版社, 2010:185.
- [15] Poague L. Conversations with Susan Sontag [M]. Jackson: University Press of Mississippi, 1995:210.
- [16] 米哈伊·瓦伊达. 作为群众运动的黑法西斯主义[M]. 孙建茵,译. 哈尔滨:黑龙江大学出版社, 2015.
- [17] 马克思,恩格斯. 共产党宣言[M]//马克思,恩格斯. 马克思恩格斯选集(第1卷). 北京:人民出版社, 1995:297.
- [18] 黄慧英. 旁观他人之痛苦之痛苦[J]. HKSPM Newsletter, 2008(1):4-5.
- [19] 苏珊·桑塔格. 他人之痛[M]//瓦尔特·本雅明,苏珊·桑塔格. 上帝的眼睛:摄影的哲学. 北京:中国人民大学出版社, 2005:223.

(责任编辑:李新根)