

论列斐伏尔空间美学思想的辩证生成^{*}

——以《空间的生产》为中心

许栋梁

摘 要：审美的经验形态、观念方式和话语实践是列斐伏尔以《空间的生产》为中心的空间思想之内在脉络和重要底色。列斐伏尔对既有空间观念的批判包含了对社会空间中审美活动的反思，并在整体性视野中辩证考量了“空间”本身之生产的审美维度。具体而言，列斐伏尔通过活态、象征和身体性的“表征性空间”来归置审美活动，并通过对话言、符号、文本等“表象”机制的超越，在“表征性空间”与“空间表象/空间实践”的辩证关系中，阐述空间肌理、剧场空间、纪念碑性等与人的栖身体会和亲历经验密切相关的范畴，彰显出独特的“空间感性学”思想。阐明列斐伏尔这一尚未被深入挖掘的思想维度，对于检视当前流行的“空间生产”话语范式并重审其与地理批评、文学空间研究等之间的关系，具有重要的理论反思和批评实践意义。

关键词：《空间的生产》；表征性空间；三元辩证法；空间感性学

中图分类号：I01 **文献标识码：**A **文章编号：**0257-5833 (2024) 09-0104-12

DOI:10.13644/j.cnki.cn31-1112.2024.09.007

作者简介：许栋梁，广东外语外贸大学外国文学文化研究院助理研究员

引 言

作为西方“空间转向”的主要思想驱动之一，亨利·列斐伏尔（Henri Lefebvre, 1901—1991）早年以美学家身份著称。作为法国共产党首屈一指的理论家，他不但在 1933 年和同事诺伯特·古特曼（Norbert Guterman）一起将《1844 年经济学哲学手稿》首次从德文译出，也由此深受青年马克思关于异化批判思想的影响，从而导致了他在 1949 年在党内的自我批评。因此，在 1956 年与法国共产党决裂之前，列斐伏尔就“退回到了相对没有争论的文学批评领域”，^①出版了包括《美学概论》（*Contribution à l'esthétique*, 1953）在内的系列美学和文艺批评著述。不仅如此，正如大卫·哈维（David Harvey）所言，早年与超现实主义的交集给列斐伏尔留下了一生的印记，尤其是“对景

^{*} 本文系广东外语外贸大学外国文学文化研究院标志性成果培植课题“比较视野下列斐伏尔空间美学思想辩证研究”（项目编号：23BZCG10）的阶段性成果。

^① 马克·波斯特：《战后法国的存在主义马克思主义：从萨特到阿尔都塞》，张金鹏、陈硕译，南京：南京大学出版社 2015 年，第 217 页。

观、诗歌和艺术实践的活化力量（animating power）的信念”^①形塑了他关键时期的思想和实践。概而观之，审美的经验形态、观念方式和话语实践不仅渗透在他的《日常生活批判》（*Critique de la vie quotidienne*, Vol.1-3, 1947, 1961, 1981）等著述中，也构成了其空间思想重要的内在脉络，从《都市革命》（*La Révolution urbaine*, 1970）到《节奏分析之要素：节奏分析知识导论》（*Éléments de rythmanalyse: Introduction à la connaissance des rythmes*, 1992）特别是《空间的生产》（*La Production de l'espace*, 1974），蕴含着丰富而独特的空间美学思想。

在西方学界，最早由爱德华·索亚（Edward W. Soja）以一种后现代结合博尔赫斯小说的路径对列斐伏尔的空间辩证法进行审美解读，再生产了一种索亚式“第三空间”，在一定程度上遮蔽和取代了列斐伏尔思想本身而流行开来。此外，晚近的代表性研究主要是对列斐伏尔从“美学”到“空间”思想历程的纵向梳理，对其“空间—美学”关系的横向考察则不足，^②包括诸多围绕列斐伏尔的“手册”“导论”“读本”等亦如是；^③在国内聚焦列斐伏尔空间思想的研究中，美学维度一直没有得到足够的重视。在文学、文化相关领域，在西方的地理批评（Geocriticism）和文学空间研究（Spatial Literary Studies）等思潮中，相较福柯、巴什拉、德勒兹、詹姆逊等人的空间思想，列斐伏尔大多仅被作为启发性视域。^④国内学者则常在政治经济学定位下以“空间生产”为流行标签将列斐伏尔宏观地前置，从而与齐美尔、本雅明等人关于都市感知和空间体验的微观美学形成视角错位和互文参照；^⑤而在有关“空间美学”的理论阐述中，因以《空间的生产》为代表的著述译介晚、深入研究不足等问题，列斐伏尔空间思想中的美学内涵也基本缺席；^⑥此外，列斐伏尔更多是被索亚的后现代美学路径所混同或裹挟，从而成为趁手的理论工具或批评模具。

因此，本文将明确从美学维度切入列斐伏尔，以《空间的生产》为中心发掘其空间理论蕴涵的美学思想，以期省察当前文学和文化研究中列斐伏尔屡屡出场、但总是难以展演的现状，阐显一条事实上无法绕开的趋近之路。

一、从空间中的审美到“空间”的审美生产

《空间的生产》常被视为“在人类空间性的社会和历史意义，特别是空间想象力方面，是有史以来最重要的著作”，^⑦该著可能的空间话语范式转换意义，首先体现在它对既有空间观念的反思和超越上，列斐伏尔将这种反思从哲学推进到语言、文化和审美领域，推动从空间中的审美生产活动到“空间”本身之审美生产的转变，从而引起了一种空间美学思想之生成。

（一）空间观念批判与审美领域的空间性反思

众所周知，列斐伏尔的空间思想立足于反思均质、静态、被动的空间观念，但更重要的是致力于探索一种新的“空间知识”，以融合形式/结构/功能等诸种空间维度，阐述交叠渗透、流动生成的整体性“社会空间”。因此，他反思的对象从数学领域一直到包括笛卡尔、康德在内的哲学领域，既批判客观的物质空间本体论，也批判主观的精神空间认识论。在列斐伏尔看来，笛卡尔式逻辑

① David Harvey, “Afterword”, in Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Donald Nicholson-Smith trans. Maiden: Blackwell Publishing, 1991, p.426.

② 参见 Rob Shields, *Lefebvre, Love & Struggle: Spatial Dialectics*, London and New York: Routledge, 2005, 等。

③ 参见 Andy Merrifield, *Henri Lefebvre: A Critical Introduction*, London and New York: Routledge, 2006; Kanishka Goonewardena, Stefan Kipfer, Richard Milgrom, Christian Schmid (eds.), *Space, Difference, Everyday Life: Reading Henri Lefebvre*, London and New York: Routledge, 2008; Michael E. Leary-Owhin, John P. McCarthy (eds.), *The Routledge Handbook of Henri Lefebvre, The City and Urban Society*, London and New York: Routledge, 2020, 等。

④ 参见贝尔唐·韦斯特法尔：《地理批评：真实、虚构、空间》，高方、路斯琪、张倩格译，北京：北京联合出版公司2023年；骆燕灵整理翻译：《关于“地理批评”——朱立元与波特兰·维斯法尔的对话》，《江淮论坛》2017年第3期；罗伯特·塔利：《空间性》，方英译，北京：北京大学出版社2021年，等。

⑤ 参见汪民安：《身体、空间与后现代性》，南京：南京大学出版社2022年。

⑥ 参见黄继刚：《空间美学思想的现代演进及其理论面向》，《西南民族大学学报（人文社会科学版）》2015年第12期；裴萱：《空间美学的理论生成与知识谱系》，《云南社会科学》2021年第4期。

⑦ Edward W. Soja: 《第三空间——去往洛杉矶和其他真实和想象地方的旅程》，陆扬等译，上海：上海教育出版社2005年，第9页。

的、形式的“精神空间”发展了抽象的、形而上学的“空间表象”，从而造成与真实的、实践的社会空间相分离，因此哲学不能成为探索空间的基点。列斐伏尔转而提出：“哲学不行，文学又如何？”他列举了包括柏拉图的宇宙空间和城市空间，英国作家德·昆西（Thomas De Quincey）以及法国作家塞利纳（Louis-Ferdinand Céline）、洛特雷阿蒙（Comte de Lautréamont）和雨果（Victor Hugo）、波德莱尔（Charles Pierre Baudelaire）诸人关于都市空间的再现等，认为他们在文本中描绘了各式各样的独特空间，但问题是“其中又有哪些具备足够的特殊性，堪为‘文本’分析的基础？”^①在列斐伏尔看来，文学文本所呈现的空间大多是描述性的，难以为普遍的空间理论奠基。他进一步论证被视为像文艺作品的“世界”一样的“建筑的、造型的（plastic）或‘文学的’诸空间”，以及常常被视为精神空间的“文学空间、意识形态空间、梦的空间、精神分析的拓扑结构”，^②认为这些空间观念都因缺乏有效的知识范式，实际上造成了空间本身的偏失或缺席。

究其要旨，在列斐伏尔关于空间的“知识体”建构中，始终追求一种深度理论分析而非现象描述的、整体性而非碎片或剖面的“空间知识”，因此，他始终警惕过分依赖语言、话语、文本、符号来分析空间，认为这些“精神空间”的大部分特征和属性实际上应归属“社会空间”，而后者才是他所要系统阐释的领域。作为列斐伏尔空间思想的立足点，“社会空间”（social space）不同于精神空间和自然空间，“它容纳了各种被生产出来的物以及这些物之间的相互关系，即它们之间的共存性与同时性关系”；^③换言之，社会空间不仅是某“物”，而且是各种事物及其生产和社会关系所具身或开显的场域，客观的与精神的、科学的与虚幻的、理性的与感性的等诸种空间，都以各种方式和形态身处其中，共同构成整体性的社会之“身体”——审美性空间当然也在其中。

（二）作品/产品之辩证

整体性的（社会）空间需要一种普遍性视角来审视。那么，空间究竟应该看成什么？列斐伏尔参照并融合了指向审美创造的“作品/产品”观念，他基于马克思对商品的定义，将空间界定为一种“具体的抽象物”，视之为人类历史“产物”而非自然生成之物。由此，列斐伏尔提出了标志性的“空间生产”观念，阐述了“（社会）空间是（社会）产物”的核心命题，既激活了从黑格尔到马克思的“生产”概念并阐述其“具体的普遍性”内涵，也在生产/创造的区分中分别考察“产品/产物”（products）与“作品”（works）：前者“可以进行精确的复制或再生产”，而后者“具有某些不可替代性与独一的特征”。^④毫无疑问，列斐伏尔的立足点是马克思，因此他从客观物质生产实践而非主观精神和理念生产出发，围绕社会空间作为“产品”的理论主线来演绎“空间的生产”；但同时也强调产品/作品不可截然区分，在策略性区分之外，更重要的是一种辩证思维，“即艺术品在某种意义上内在于产品；与此同时，产品也不会将所有创造性都压制成重复性的服务”。^⑤列斐伏尔指出，两者之间的辩证关系不能止步于对立/统一，而应在“空间生产”中一体考察，即任何作品/产品不仅都占据一定空间，也形塑并体现了具体的空间生产过程，因此关键问题是“这两种样式的被占用的空间之间存在什么样的关系”。^⑥

列斐伏尔以历史上的威尼斯城为例，认为从独特、原创和初始的“作品”内涵上看，威尼斯城是“一个具有强烈的表现力和浓厚意义的空间，也是一件独特且浑然一体的绘画或雕塑品”；^⑦但它作为作品最终是“生产做出的保证”，它与“更大的空间”即与商品交换体系、地中海和东方市场的交会、商业寡头的“制海权”，尤其是与剩余劳动和社会剩余生产“最大程度的扩张”密切相关，因此对于威尼斯城来说，“将剩余生产用于满足审美性需要，以便迎合那些尽管冷酷无情、却有着惊人

① 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，刘怀玉等译，北京：商务印书馆2021年，第22—23页。

② 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，第5页。

③ 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，第109页。

④ 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，第105页。

⑤ 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，第116页。

⑥ 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，第116页。

⑦ 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，第111页。

的天资和高度文明教养的人们的趣味，这一事实决不能掩盖住剩余生产的来源”。^①参照列斐伏尔对文学作品中城市空间描述的批判性分析来看，他事实上更多是将独创性的“作品”纳入到普遍性的“产品”中，纳入到后者所牵连的更广阔、更深层的整体视野中。因此，他进一步展开了对威尼斯城作为空间作品/产品的“统一性”解读：“威尼斯比其他任何一个地方更多地见证了16世纪以来这个城市的统一的符号或者共同语言的存在。这种统一性提供了比威尼斯所提供给游客们的景观更为深刻和高远的意义”，^②这种“统一性的符号”或“共同语言的存在”，列斐伏尔称为一种主导性的“空间符码”，它将威尼斯城的建筑纳入到整体性的社会空间生产中，这并非具体某个人能够以创造作品的方式做到的。在他看来，这样具有统一性的空间符码，乃是社会作为整体性空间生产的主导因素，也是“空间生产”区别并涵盖包括艺术和审美创造在内的“物生产”之所在。

（三）转向整体性“空间生产”的审美之维

列斐伏尔的“空间生产”立足并力图超越经典马克思主义关于“生产”的界定，在他看来，每一种主导的生产方式通过物质生产和社会关系再生产，需要生产出属于自身的社会空间，否则便不是一种真正的新生产方式。在这样的空间生产中，“空间”并非是可以抽象或超脱地呈现出来的，它必然是与空间中具体事物的生产一体的；而空间中具体事物的生产同样也不能脱离“空间”本身的生产而孤立地呈现，只有具身于空间，事物“才能成其为实践性的‘现实’或具体的存在”。^③在列斐伏尔看来，这般的与空间一体的事物观，应该被用于各种风景和建筑，以及“任何图画、作品或产品”。^④

据此，列斐伏尔以画作欣赏为例分析审美活动对于空间的生产，主张从对“画中的对象”的欣赏转向“把整幅画作为一个对象来思考”，进而从在“绘画空间”中的感知转向“对这个空间的理解”，^⑤强调一种从审美感知回溯文艺作品及其生产过程所构成的整体性视野。列斐伏尔以更具空间性的包豪斯建筑为例，认为它作为艺术创造“提供了一个全新的、整体的空间概念”，其所实践的是20世纪20年代前后发达国家之间存在的“连接的纽带”即“工业化与都市化、工厂与居住地之间的连接”，^⑥因为包豪斯建筑乃是一项资本主义生产“工程”的一部分，后者归根结底便是“空间的生产”。在列斐伏尔看来，包豪斯建筑同时作为作品/产品，对于瓦尔特·格罗皮乌斯（Walter Gropius）、勒·柯布西耶（Le Corbusier）等人同时作为艺术家/建筑师来说，不是“展现”空间而是“创造”空间，即包豪斯建筑涉及到与具体生产力水平相一致的“空间总体的生产”，后者“通过将形式、功能与结构按照某种一体化概念而融为一体，从而掌控整个空间”。^⑦因此，在列斐伏尔的整体性空间视野中，包豪斯建筑不能仅被视为空间中事物的生产，它以辩证的方式参与并呈现了“空间”本身的生产，这实际上也彰显了现代艺术作为审美创造的空间生产实践路径：“空间向着感知、向着概念化敞开，就像它向着实践行动敞开一样。艺术家们从空间中的物转向了空间本身的概念。同一时期的先锋派画家们也得出类似的结论：我们可以同时关注某个对象的所有方面，这种同时性保存与概括了一个时间的序列。”^⑧

由上述三个层次的递进考察可见，列斐伏尔通过辩证方式生成了一种关于“空间”的美学，它聚焦的既不是艺术作品/产品中所表征或描绘的空间，也不是存在于空间中的审美事物和活动，而主要是以审美方式参与生产出来的整体性“（社会）空间”本身。纵观《空间的生产》，列斐伏尔大量涉及小说、绘画、戏剧、音乐、建筑、景观等审美领域，广泛地在透视法、超现实主义、现代建筑运动等艺术现象和理论中汲取思想资源，美学话语脉络贯穿其中。由此，需要进一步阐述的是艺

① 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，第115页。

② 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，第111页。

③ 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，第167页。

④ 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，第168页。

⑤ 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，第166页。

⑥ 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，第180—181页。

⑦ 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，第182页。

⑧ 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，第182页。

术事物和审美活动归属于何种空间领域,感性创造如何辩证地参与空间生产等空间美学具体的内涵、机制、路径问题。对此,需要回归列斐伏尔关于“空间”的系统论述和关于“空间生产”命题的历史归纳和逻辑演绎中,回归其“空间辩证法”的理论建构中进行解读。

二、“表征性空间”及其审美生产性

在《空间的生产》中,列斐伏尔提出“空间实践/空间表象/表征性空间”一体的“三元辩证法”来系统阐述整体性、统一性的“(社会)空间”,从而将审美领域涵括在内:“空间实践”直接体现物质生产方式及其所形构的具体可见的空间形态,主要是以物质形态呈现的社会生产及其再生产所具身的场域,它具有可被知觉和感官所“感知”(perceived)的特征,更多体现了外显的空间“形式”;“空间表象”与事物和社会关系中的“秩序”密切相关,它作为社会空间的“再现”是社会生产关系的编码与知识化,因此也是思辨的、逻辑的范畴,它具有被理性地“构想”(conceived)的特点,体现了主导性、抽象化的空间“结构”;“表征性空间”主要是空间中混沌的、经验的、感性的领域,“它们表现为形形色色的象征体系(symbolismes / symbolisms),有时被编码,有时未被编码,与社会生活的隐藏的方面或秘密的方面相关联,也与艺术相关联(艺术也许最终更多地作为表征性空间的符码而不是空间的符码而被规定)”,^①具有需切身体会方能感悟的“活态”(lived)特征,体现了具体的空间“功能”,因此常与可感知的“空间实践”密不可分,也往往一起受到“空间表象”的处置。

列斐伏尔这样的空间三元辩证法甚为抽象复杂,这也正是空间问题之难;尤其对与象征、感性和艺术领域相关的表征性空间,他措辞极为谨慎,也因此显得模糊、含混——“也许”“最终”都表明列斐伏尔拒绝以一种明确的、简单的空间范畴设定来处置审美领域。对此,首先要在处处辩证、重重缠绕之下,厘清表征性空间的主要内涵层次。

(一)时空性:从“象征之渊”到“亲历之境”

列斐伏尔首先强调的是表征性空间中隐在的、或被编码或未被编码的社会生活层面,它潜藏于从宗教空间到家庭空间的不同领域,彰显了诸种秘而难宣的、或禁忌或原始的象征性力量,指向了具体空间之外不可测度和难以知觉的、具有混沌性和始源性的领域。列斐伏尔尤其将这种“象征性”置入更为深远的历史与存在的渊薮之境,以此启蔽“存在—历史”与“空间—世界”之间的缘起生成。

列斐伏尔首先以一种深渊/尘世的空间二分法,对海德格尔在《存在与时间》中视为“形象、象征、神话,以及作为地方”的“尘世”(mundus)展开了空间解读。在他看来,这个尘世可能是具体的某一眼神圣的或被诅咒的“深坑”,例如基督教时代的公墓,它将“城市、地之上的空间、作为泥土的土地和作为领土的大地”与“隐藏的、秘密的、地之下的空间”连通起来;^②借由这样的空间通道,肮脏与纯洁、死亡与新生、毁灭与兴盛、恐惧与魅力、黑暗廊道与光明洞穴、大地母亲与尘世社会都进入了存在境域。由此通道开显的“深渊”作为表征性空间蕴含着“种子”,其生产性呈现为对尘世的“缓慢的‘历史’分泌(secretion)过程”,^③这是一种从母性的、诗性体验的空间到父性的、理性权力的空间的生产过程,也是从混沌而无意义的表征性空间向权力性、意义化的空间表象的生产。在列斐伏尔看来,古罗马的权力空间就是这样的尘世空间建构:“罗马本身就是阴间冥暗力量的驱魔者,它通过以一种可以把控的方式表征这些力量,而挑战了这些力量。”^④这种建构意味着一种非常重要的、独特的精神和社会空间及其秩序的诞生,从而产生巨大的历史作用:“它又将引起西方社会(及其意识形态)——也即(罗马)法、法律的观念,以及世袭的观念、司法的观念和

① 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第51—52页。

② 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第356—357页。

③ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第357页。

④ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第358页。

道德父权的观念——的产生。”^①

但在列斐伏尔看来,这样的权力空间并不排除表征性空间,二者常并存且在历史兴衰过程中交替展演,呈现出一种历史/空间的辩证关系。比如随着罗马的衰落,其权力空间将被转化为表征性空间,没入原本作为其尘世建构所由来的“地下的、地狱般的深渊”,同时也“转而变成基督教的‘根基’及其基本资源”,促生了新的中世纪的宗教空间;^②往后则是现代进程中发生的中世纪宗教和史诗空间的交替、兴衰与转化。列斐伏尔指出,在中世纪所延续并再生产的基督教传统空间中,除了苍穹、天体等“古老的空间表象”作为宗教观念的再现,还有“死亡之域、阴森毒瘴的力量、深处和高处”等难以触及或再现的表征性空间;到了现代阶段,前者坍塌而后者幸存转化为滋养艺术的素材。^③与此同时,包括中世纪的“史诗空间”以及“有关传奇和神话,有关森林、湖泊和海洋的诗意空间”,它们既在现代民族国家的兴起过程中被转化为政治性的空间表象,也完善了后者,比如“通过浪漫主义运动,这一浪漫的表征性空间从德意志野蛮人手中取得”。^④概而言之,这些表征性空间留存于后世,它们作为象征体系具有丰富的政治、社会、文化意义再生产作用,也成为审美创造的重要源泉:“诗人们在其名篇中从来没有忽略过(地表的)裂缝和(地下的)深渊,顺理成章地,也不会忽略顶点和高峰。在(现代)西方文化的破晓时刻,但丁(Dante)以一种无与伦比的有力的方式处理了深度(地狱)和高度(天堂)的主题……这种在影和光、邪恶与神圣之间进行两分的再次出现,一直延续到雨果的崇高修辞(sublime rhetoric)。”^⑤

表征性空间因其象征性而具有难以捉摸的神秘特征,但同时也在日常生活中直接呈现为一种可“亲身经历”的活态空间(lived space);并且在与时间的辩证关系中同象征性的历史化过程一道,展演了一种从宏观到微观的“时空性”辩证内涵。对此,列斐伏尔以诗性笔触描述道:

它们充满想象的与象征的元素……表征性空间是有生命力的,它会说话。它有一个情感的内核或中心:自我、床、卧室、居所;或者广场、教堂、墓地。它包含了情感的轨迹、活动的场所以及亲历的情境,因此可以直接体现时间。所以,它可以用各种方式定性:可以是方向性的、情境性的或关系性的,因为它从根本上是质的、流动的与充满活力的。^⑥

列斐伏尔所阐明的这些表征性空间,是与理性相对的、由身体所经历和体会感知到的感性空间,其中充满着活生生的、与象征性一样无法被编码的经验;它们是具体的、地方的,因而也是无法被理性逻辑所量化和简化的“质”的空间,同时也是流动生成的、与时间性交织在一起的活化空间。在他看来,时间乃是“亲历经验的最本质的部分”,它作为更具本质性的存在,与人的关系更直接、更紧密;只不过随着现代性来临,“活生生”的时间被分析、记录、测量而抽象化、机械化、功能化,也被资本主义政治和经济空间生产所宰制、规训而不再是“可理解的”。^⑦因此,列斐伏尔赋予作为“亲历之境”的表征性空间以时间性的辩证内涵,使之成为具有存在论意义的“地方”:“时间理所当然地是地方性的;地方之间的关系以及地方与它们各自的时间之间的关系也是如此。”^⑧因此,这种亲历之境中的“时一空”统一体,也成为艺术的旨归所在,面对现代性和资本主义的空间生产不断地消解和“隐藏”时间的境况,“正是以表征性空间作为出发点,艺术旨在保存或者恢复这个已经丧失了的统一体”。^⑨

(二) 身体性:从“感性之源”到“他者空间”

从幽远暗潜、原始神秘的“象征之渊”到活态在场、亲身体悟的“亲历之境”,其中转换的枢纽

① 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第358页。

② 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第361页。

③ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第340页。

④ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第340页。

⑤ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第356页。

⑥ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第63—64页。

⑦ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第141页。

⑧ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第257页。

⑨ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第257页。

在于身体。在列斐伏尔看来,原始的“活生生的经验”首先是“活生生的身体”,身体作为“感性之源”保证了感性经验先于并蕴生理性思维;而空间作为一种区分事物的基本范畴,在它成为理性的“正式的知识”之前就存在着“身体的领悟性”。^①他指出,身体并非被动地楔入“世界”而获得(社会)空间属性,反而任何空间“它首先是我的身体,然后是我的身体的对应物或‘他者’,是它的镜像或影子”;^②空间的秩序只能根据离我们“最近切的秩序”即“身体的秩序”来解释:“在身体自身内部,由感觉(从嗅觉到视觉,在一个差异化的领域中被分别对待)所构成的一系列层面,预示着社会空间的各种层次和它们的相互关系。”^③对此,列斐伏尔展开了从生物学、现象学到政治经济学的分析:身体既作为生物性存在与周围空间实现系统的、直接的能量沟通,从而创造了自身空间;身体也是空间感知的原点,以特定身体为媒介/工具,空间的坐标、方位、界限被感知和生产出来;身体尤其是四肢和感官的运用也是社会实践的先决条件,借助身体活动的实践性尺度乃至日常生活中的身体“姿势”,人行道、走廊、舞台等从微观到宏观的空间由此相应地形成。

更重要的是,列斐伏尔实际上强调了一种“身体—空间”的感性学,不仅如尼采所揭示的,原始的、感官的、欲望的有机身体内在包含着“娱乐、暴力、节庆与爱”等潜能,并且空间化的身体反映了身体与空间之间的“暴力/稳定”“过度/平衡”等二重性关系。^④更进一步,列斐伏尔借助精神分析视角指出,身体最大的秘密是“隐藏的混沌”,它包含无法被形式化的、活生生而具体可感的“内容物”;身体的“真相”是“一种不可还原的力量、一种不可还原的混沌”。^⑤身体包含着无序的欲望,潜藏着活跃而无形的能量,装载着无意识和混沌物,如此一来,它便具有了生产“差异空间”的感性潜能:“借助于感觉器官,从嗅觉、性欲到视觉(但没有特别强调视觉领域),身体倾向于表现得像一个差异化的领域。换言之,它表现得像一个完整的身体,而冲破了时空的外壳。”^⑥

在列斐伏尔看来,这种感性潜能能够使得在空间生产中被误解和被肢解的、看似亲近实则疏远的“身体—空间”恢复其生产“差异”的能力,由此成为审美实践的感性源头:“空间易于被情欲化、被恢复到混沌的状态,成为需要和欲望的共同发源地——通过音乐的方式,通过差异化的系统的方式。”^⑦而这种与审美实践密切相关的感性化、差异性空间生产,最终走向辩证地对抗视觉化、理性化空间表象的“他者空间”生产:“我们对空间审视得越认真,不仅使用眼睛和智力,而且动用一切感官和整个身体,我们便越能清楚地察觉到在其中起作用的冲突,这些冲突既促进了抽象空间的剧增,也促成了另类/他者(other)空间的生产。”^⑧

(三) 生产性:从“意义发生”到“文化生成”

在列斐伏尔这里,不管作为象征之渊、亲历之境还是感性之源,表征性空间都充满了审美生产性,但它也常处在空间表象支配下,后者作为一种抽象化的权力机制主导着社会空间,“它的抽象的事实被强加于感觉的、身体的、希望的和欲望的现实之上”;^⑨尤其是在资本主义抽象空间中,由知识和权力所裹挟的空间表象之下“只给表征性空间留下了十分狭窄的余地,仅限于作品、图像与记忆,其内容不管是感觉的、身体的与性的,迄今为止皆被替换,只取得了一种象征性的力量”。^⑩因此,列斐伏尔所阐述的表征性空间很大程度上是与空间表象辩证对立的,因此也是对后者的批判;而深察其中的辩证路径还可以发现,在这种对立和批判之下,潜藏着彰显表征性空间“生产性”的深层机制。

① 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第257页。

② 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第271页。

③ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第597页。

④ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第261页。

⑤ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第274页。

⑥ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第566页。

⑦ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第576页。

⑧ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第576页。

⑨ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第204页。

⑩ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第76页。

细致深究列斐伏尔的精心创构和辩证运用可以发现,“空间表象”与“表征性空间”两个概念之间构成了一种自反性关系——这在法文 *Les représentations de l'espace* 与 *Les espaces de représentation* 及其英文表述 *representations of space* 与 *spaces of representation* 中都直接地彰显了出来——前者是对空间的对象化表征/再现,后者则是这种表征/再现本身归属的空间;具体而言,如果说前者作为表象是社会空间被表征/再现而“意义化”的结果,那么后者作为表征/再现这一机制本身的发生之处,揭示的是这种“意义化”得以进行和展开的动态生成空间,也即表征/再现这一领域得以生产出来的空间。因此,在这样的关系中,两个“空间”外延并不相同,两个“表征(表象)”的形态也不尽一致:空间表象乃是表征的结果,是形态学意义上的“既成”空间;表征性空间是表征活动所归属并缘起的活态空间,是发生学意义上的“生成”机制。

当然,表征性空间作为意义发生的始源空间,常常是编码/未编码混杂的,在其中“天然的属性犹存,但已是被生产之物——首先是生活,随后是诗歌和艺术的空间”。^①并且它始终与空间表象之间保持着开放式的对抗和竞争关系,从而呈现了一种居间(*in-between*)之“裂隙”,使得包括语言、符号、抽象等“表象”机制得以侵入其中而进行意义生产:“这是一个致命的地区,布满了枯燥而腐朽的语词。那滑入裂缝的,正是那让意义从活生生的经验怀抱中分离出来的,也即把自己从血肉之身中分离出来的。”^②因此,通过与空间表象的辩证参照,表征性空间呈现出一种“元一表征”(meta-representation)的空间特质,即它是一个揭示了何为“表征”的退一步、深一层的“后设一”(meta-)空间,这也正是列斐伏尔所主张的“空间”的基本涵义,即它对于事物的“生产性”之所在。^③

这样的“元一表征”空间进一步指向了列斐伏尔所批判的“文化”问题。对于上述的居间“裂隙”,列斐伏尔还论述道:“是什么入侵并占有了空间表象与表征性空间之间的空隙?是文化吗?有可能,当然是,但文化这个词的内涵远比它看上去少得多。”^④列斐伏尔始终非常警惕“文化”这一概念流行背后潜在的文化主义立场,因为它使“文化”变得无远弗届,“就像文化能装下意识形态一样,它也能轻易地装下历史的结果、生活方式的结果,或者身体的被误解的需要的结果”。^⑤对此,列斐伏尔不断地将文化“空间化”,而非反之;人类学意义上的“文化模式”被他归入由历史性累积和量变而沉淀下来的,从而保留“质”之特性的“先在空间”,后者“支撑着表征性空间以及与之相伴随的想象的和虚构的叙述”。^⑥当然,列斐伏尔并不致力于以“空间”来替代“文化”而陷入一种与文化主义近似的“空间拜物教”,但表征性空间生产已然在很大程度上揭示了“文化”的生成机制。

综上三个层面,列斐伏尔对表征性空间的界定多维而复杂,它涵括又超越了一般意义上的审美活动领域,主要彰显了空间生产的感性之维,指向了审美所归趋的领地,正如列斐伏尔所言:“艺术带我们走出当下,走出封闭,走出空间表象,走进远离我们的东西,走进自然,走进象征,走进表征性空间。”^⑦当然,表征性空间总是活态生成而难以把握的,因此列斐伏尔除了警惕文化主义,也警惕简单的审美“创造”论:“是什么入侵并占有了空间表象与表征性空间之间的空隙?……是艺术创造的作品吗?毫无疑问,但却留下了这样一些未被提及的问题:它是‘由谁’和‘如何’创造出来的?是想象吗?也许是,但为何?为谁?”^⑧概而言之,表征性空间的审美生产和意义生成作用需要个人的审美创造来将其激活,但它总是身处更广阔的整体性社会空间生产实践中,始终在与其他空间范畴的交互与叠合中发挥其作用。

① 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第299页。

② 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第299页。

③ 对此可以参照列斐伏尔关于“元哲学”的论述,列斐伏尔在很大程度上将“哲学”视为一种“表象”。这种“元一”在索亚对列斐伏尔的后现代美学解读中,被赋予了关键性内涵。参见 Edward W. Soja:《第三空间——去往洛杉矶和其他真实和想象地方的旅程》,第41—42页。

④ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第66页。

⑤ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第562页。

⑥ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第339页。

⑦ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第341页。

⑧ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第66页。

三、“表象”的辩证超越：从空间肌理、剧场空间到纪念碑性

在列斐伏尔的空间三元辩证法中，三者异质区分、相互竞争而又彼此指涉、交叠共生。其中，马克思主义意义上的空间实践彰显了生产方式的社会作用，它能够在实践中融合空间表象与表征性空间，但常被空间表象所概念化、抽象化而脱离表征性空间；而活态的、亲历的表征性空间除了生成空间表象，它也是空间实践的感性源头：“空间实践在它被概念化之前，也是亲历的和直接的现实”，但空间表象的主导和优先性“导致实践连同生活都消失了；同样，生活经验本身的‘无意识’的层面也很少得到公正对待”。^①因此，在列斐伏尔的辩证法中，充满着对空间表象的批判，这种批判除了立足表征性空间的“元一表征”生产性，也在表征性空间与空间实践的实践性融合中，指向对空间表象的辩证超越，由此生成了融合并超越空间语言/符号/文本之“表象”机制的空间美学。

（一）从空间“文本”到空间“肌理”：超越语言论

在列斐伏尔看来，空间与语言具有一定程度的同构性，空间恰如话语一般，其各部分“是以相互包含与相互排斥的方式结合在一起的”，因此语言和符号对于理解空间“大有用场”。^②但在列斐伏尔的空间思想建构中，语言论既是重要的参照维度，也是他致力于批判和超越的话语范式。在他看来，作为抽象化的表象机制，语言和符号如果没有边界地过度扩张，将导致纯然以“符码”（code）来解译社会空间，如此一来，“都必定把空间本身还原为了一种信息/消息（message），把在空间中的栖居还原为了一种阅读（lecture/reading）。这就既回避了历史也回避了实践”。^③因此，列斐伏尔强调要避免一种词源学式的、孤立而直线地研究空间“瞬间”和“要素”的路径，也批判一种“极端的形式主义”即“对知识的一致性和实践的连贯性的顶礼膜拜，简言之，对语词的狂热崇拜”。^④在他看来，空间不仅是被“读”和“看”之物，也不仅是被“书写”和“再现/表征”之物；空间以及标识空间的范畴可以被看作文本（text）或信息，但更要被看作感知体验、切身触及的“肌理”（texture），并且后者先于前者：“空间在被阅读之前就被生产出来了；它被生产出来不是为了供人阅读与掌握，而是为了供人的身体生活居住于他们自己特有的城市环境中。”^⑤

当然，在这样的空间“肌理”阐述中，列斐伏尔并未完全抛弃语言，而是警惕“过高地估计文本、书写物与书写系统，以及可读的与可视的，甚至赋予它们在可理解性方面以垄断地位”，因为这将导致“低估、忽略与贬低空间的作用”。^⑥由此，相较结构主义、形式主义等“科学的”语言观念，列斐伏尔主张一种尼采式的生命的、感性的语言观念，后者超越视觉化抽象和符号表征，指向先于知识的“身体与身体的行动：承受、欲望和欢愉”，^⑦这才是更根本的范畴，而符号学范畴“只适用于已经被生产出来的空间，因而不能够帮助我们理解空间的实际生产过程”。^⑧因此，列斐伏尔基于对空间语言论范式的反思，以趋向表征性空间的、与身体密切相关的语言观念，将可感知和体验的“空间肌理”置入作为感性实践的“空间的实际生产过程”。这种将空间的语言一文本诗学融入作为审美实践的空间美学的路径，是列斐伏尔异于布朗肖“文学空间”和巴什拉“空间的诗学”之关键所在，也是他辩证阐述其整体性“空间”美学的核心枢纽。

（二）剧场作为“第三空间”：在空间表象/表征性空间“之间”走向空间实践

基于对空间语言论的批判，列斐伏尔非常看重“非语词”（non-verbaux）的符号与象征系列，认为包括音乐、绘画、雕塑乃至建筑、景观等在内的表意系列，无法被归结到精神领域或文本空

① 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，第 53 页。

② 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，第 191—192 页。

③ 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，第 11 页。

④ 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，第 192 页。

⑤ 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，第 210 页。

⑥ 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，第 93—94 页。

⑦ 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，第 198 页。

⑧ 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，第 233 页。

间,“一个空间性作品(纪念碑的或者一般建筑的方案)所达到的复杂性,从根本上区别于一个文本的复杂性,无论它是散文还是诗歌”。^①列斐伏尔尤其借助戏剧来阐述一种辩证超越“表象”的整体性空间的审美生成机制,在他看来,戏剧是典型的空间性而非文本性作品:“除了文本或脚本之外,戏剧还包括手势、面具、服装、舞台、布景道具——简言之,即空间。”^②但他并未简单地将之归属于某个空间,而是辩证阐述一种“剧场空间”的审美生成:

在剧场空间里,虚幻的和真实的对应物相互影响,凝视和幻象相互作用,幻象中的演员和观众,角色、文本和作者汇聚一处,却永远不会融为一体。通过这种戏剧性的相互作用,身体能够从一个“真实的”直接体验到的空间(乐队池、舞台),进入一个感知的空间——第三空间,它既不是舞台的空间,也不是公众的空间。同时兼具虚构和真实,这种第三空间是经典的剧场空间。

关于这个第三空间究竟是空间表象还是表征性空间,这个问题的答案必定是:二者都不是,但又都是。^③

这样一个虚与实、真与幻交杂的既“都是”又“都不是”的第三空间,无疑不能归结为某个作者之创造,也不能视为戏剧审美因素在剧场中的融合,它呈现的是各种因素“之间”的空间性并置、共存与交互,它们“汇聚一处”却永远不会“融为一体”。其中既有具体历史时期的戏剧“理念”和空间“观念”所主导生产的空间表象,如舞台空间,也有表征性空间即通过戏剧行为本身而被确立起来的“在场”体验;乃至在虚幻/真实、角色/演员、文本/表演、舞台/戏剧、剧场/社会等范畴“之间”,它们的共时在场与交互作用生成了在空间表象/表征性空间之间作为“第三空间”的剧场空间。

如此一来,在“表征的”空间表象与“不可表征的”表征性空间之间,实际上彰显了戏剧艺术独特之“表象/在场”(re-presentation)一体的展演形态,这种“一体”必然诉诸“剧场化”的空间性、物质性的展演实践,方能将一种“之间”的审美机制以可感知的具体形态呈现出来。正因如此,列斐伏尔才谈到在剧场空间中身体能够体验到“真实的”空间;也只有在实践层面,剧场作为审美空间才是融合的,恰如他对古希腊戏剧的分析:“在剧场的空间里,音乐、合唱、面具、阶梯式座位,所有这些元素与语言和演员的表演融汇在一起。一个空间性活动至少在瞬间克服了冲突,虽然并没有解决这些冲突。”^④虽然空间性的剧场展演没有解决实际的社会冲突,但剧场空间作为一种“空间实践”由此具有了社会实践意义,也超越了语词和书写的“表意实践”,通过这种方式,“一种共识,一种意义深远的共识达成了。古希腊戏剧预先设定了喜剧和悲剧,通过将城市人民和他们的忠诚的存在延伸至他们的英雄和诸神”。^⑤

(三) 整体性空间生产与统一性空间符码:“纪念性”作为凝缩的“诗的空间”

列斐伏尔将作为“第三空间”的剧场空间置入了空间实践,从而彰显剧场作为空间“肌理”超越文学“文本”及其“表征”的社会审美实践内涵,这种路径最终以辩证的方式融合空间表象与表征性空间,实现了审美生产在空间形态和机制上的“闭环”。这种路径散布于《空间的生产》中的不同角落,呈现在他关于威尼斯等城市的论述中;其中最深刻之处,则是汇聚在他关于“纪念性”的阐述中。在列斐伏尔看来,“纪念性”彰显了统一性的“空间符码”,而这正是他关于社会空间生产的整体性及其知识建构所致力追求的:

上千年来,纪念性(monumentalité/monumentality)呈现在上述我们确认的空间性的各个方面:感知的、构想的和亲历的;空间表象和表征性空间;适合于每一个感官的空间,从嗅觉到言谈;姿势和象征。纪念性空间给社会的每一个成员都提供了一个作为成

① 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第326页。

② 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第93页。

③ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第278页。

④ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第327页。

⑤ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第327页。

员的想象,一个有关他或者她的社会面貌的想象。因此,它构建了一个比任何个人镜像更加诚实的集体镜像。^①

对他来说,纪念碑除了作为一种秩序安排和知识传播形塑了社会主体、社会秩序和社会共识以达到其意识形态效果之外,还开显了一种超越文本的丰富空间美学意涵:它不仅仅是“可读的”和“视觉的”,而且是身体参与的、体验的、情感的、亲历的,就像剧场一样;它也是象征性的领地,与“政治—宗教”统一体相关;它允许在私人交谈、公共演说和戏剧性表达之间持续不断地“穿梭往返”;它是一种对话、共鸣的审美空间,体验纪念碑性空间“可以说与步入并徜徉于诗的世界颇有相似之处”。^②

并且,纪念碑性空间作为审美空间“同时包含了社会空间各个方面”,它作为“意义的地平线”具有社会实践的本质特征,涵括着历史/现在、革命/新生、暴力/死亡、牺牲/荣耀、宗教神圣/政治权力,从而作为统一性的“空间符码”即一种横跨各种社会空间及其符码的“超码”,朝向了“包罗万象的总体性存在”。^③由此,纪念碑性空间所彰显的空间肌理,汇聚了政治、宗教、社会等多重属性,并在其间实施交换、转化、强化,整体性的社会空间也由此“凝缩”其中。所以列斐伏尔最终明确提出,与普遍建筑空间作为“散文的世界”不同,纪念碑性空间乃是与之对立或并置的“诗的世界”。^④

结 语

在《空间的生产》这一集大成式的空间主题论著中,美学思想或集中或散漫、或显或隐,但却始终贯穿,参与建构并丰富了列斐伏尔空间思想大厦的体格、内质与立面。不管是对表征性空间的系统论述,还是在与空间表象/空间实践的辩证生成关系中,列斐伏尔的空间美学思想兼具独特性与综合性——其关于表征性空间的辩证阐发和建构,与布朗肖、巴什拉等人现象学—存在论的空间诗学存在交叠之处;其差异—他者空间的感性旨归,则与福柯反思现代性空间的“异托邦”和“他者空间”范畴交响共鸣;至于形式论、媒介论、符号学、文化论的空间观念,都在其辩证建构中得到系统归置与独到阐述。而这种辩证的综合性中内蕴的核心特质,则是一种“空间感性学”,它既是马克思主义唯物论、实践论意义上的“感性”(sensuous),也是审美形态意义上的“感性”(aesthetic),它开显的是人作为多重感性的具身存在与空间之间的审美生产关系。这样的特质发挥着一种空间美学上的转换作用,它能够以“感性”为枢纽,在客观性的地理空间与主观性的精神空间、实体性的空间场所与文本性的诗学空间等之间转换生成、勾连融合,展现其在不同空间场域、不同空间形态“之间”的审美生产性。这也是列斐伏尔空间美学思想对于当前地理批评和文学空间研究而言,最鲜明的理论参照价值和批评实践意义所在。

同时,这种空间感性学无疑具有深刻的批判性指向,是空间批判与现代性审美批判的融合:它指向抽象化、权力化的空间表象尤其是资本主义主导的空间生产,并致力于在与空间的亲密/疏离、悖反/接合、异质/共鸣等复杂关系中,恢复人作为感性的、整体性的存在。因此,列斐伏尔空间感性学背后既有马克思主义唯物论、实践论的革命战略,又有源于尼采、超现实主义等的审美现代性肌质;其审美批判指向,既与他早期的异化批判和“总体人”的人道主义存在论美学相通,也与他后期的现代性和日常生活批判以及都市革命论共鸣,也勾连着他最后关于“节奏分析”的时空批判美学。这种审美批判指向,最终阐明的是一种列斐伏尔式的空间美学旨归,即回归“空间”的生产性、政治性要旨,推动空间理论和批评本身嵌入现实空间语境而“空间化”,从而在社会批判与审美批评之间展开辩证生产。

(责任编辑:李亦婷)

① 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第323页。

② 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第330页。

③ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第326页。

④ 亨利·列斐伏尔:《空间的生产》,第334页。

On the Dialectical Production of Lefebvre's Spatial Aesthetic Thoughts: A Case Study of *The Production of Space*

XU Dongliang

Abstract: Aesthetics composed of experiential, conceptual, and discourse practical forms the background of the intrinsic dimensions and characteristics of Lefebvre's spatial thoughts in *The Production of Space*. In his criticisms on existing traditional spatial ideas, Lefebvre not only reflects on the aesthetic activities in space, but also elucidates the aesthetical production of space itself under a dialectical holistic perspective. Specifically, Lefebvre categorizes aesthetic activities through the lived, symbolic, and physical "spaces of representation" and then locate the latter in a dialectical relationship with "representations of space" and "spatial practice" to transcend the "representation" mechanism. Therefore, by elucidating spatial categories such as space texture, theatre space, and monumentality, which are closely related to human habitation and personal experience and produces, distinctive spatial aesthetics. The significance of elucidating the spatial aesthetics of Lefebvre which has not yet been deeply explored is not only about theoretical reflection but also practical criticism. It is by both means can we examine the popular discourse paradigm of "the production of space" and rethink its relationship with Geocriticism and Spatial Literary Studies.

Keywords: *The Production of Space*; Spaces of Representation; Trialectics; Spatial Aesthetics

(上接第 103 页)

"Grafting" as a Method of Interpretation: On Zhu Guangqian's Creative Interpretation of Croce

GUO Yongjian

Abstract: The "interpretation" in this paper is located between introduction and criticism. It is neither objective introduction nor subjective criticism, but an activity between subject and object. It is an activity that resides between subject and object. It is precisely because it resides between subject and object that it is "interpretation with I", and it is also possible to be creative interpretation. "Adding flowers to wood" is the method of interpretation that Zhu Guangqian intentionally used. Zhu Guangqian's discussion on Croce cannot be regarded as "introduction", but should be regarded as "interpretation". If we look at them as "introduction" we may feel that they are "distortion" or "misinterpretation" of Croce; if we look at them as "interpretation", then we may feel that they are "distortion" or "misinterpretation" of Croce. If we look at them as "interpretations", then we will find that they are in fact "conscious misinterpretations". The purpose of 'conscious misreading' of Croce is to "creatively interpret" Croce. Zhu Guangqian's creative interpretation of Croce's aesthetics is mainly expressed in *The Psychology of Literature and Art and Treatise on Poetry*. *The Psychology of Literature and Art* is mainly an empirical interpretation of Croce's aesthetics: firstly, it integrates aesthetic knowledge into individual experience, and secondly, it transforms discursive aesthetics into empirical aesthetics; and *The Treatise on Poetry* is mainly a Chinese interpretation of Croce's aesthetics: firstly, to express Croce's concept of aesthetics in Chinese, and secondly, it transforms and develops Croce's aesthetics on the level of poetic language.

Keywords: Zhu Guangqian; Croce; Aesthetics; Interpretation; Grafting