

当代学术镜译丛

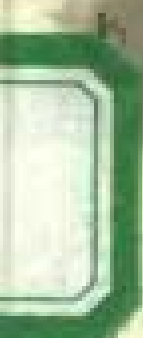
/ 通 / 俗 / 文 / 化 / 系 / 列 /

丛书主编 张一兵 副主编 周 亮 任天石

原著 = 【英】约翰·斯道雷

# 文化理论 与 通俗文化导论

(第二版)



社

G0  
15

当代学术镜鉴译丛

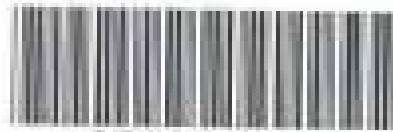
/ 通 / 俗 / 文 / 化 / 系 / 列 /

丛书主编 张一兵 副主编 周 英 任天石

0107259  
文化理论  
与  
通俗文化导论  
(第二版)

原著 = 【英】约翰·斯道雷

翻译 = 杨竹山 郭发勇 周 辉



+201072597+



南京大学出版社

### 图书在版编目(CIP)数据

文化理论与通俗文化导论(第二版)/[英]约翰·斯道雷著;  
杨竹山 郭发勇 周辉译. —南京:南京大学出版社,2001.1  
(当代学术棱镜译丛/张一兵主编)

书名原文:An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular  
Culture, 2nd ed.

ISBN 7-305-03538-6

I. 文... II. ①斯... ②杨... ③郭... ④周...  
III. 文化理论-关系-大众化(文艺)-研究 IV. G0

中国版本图书馆数据核字(2000)第54940号

Copyright © by John Storey 1993: Prentice Hall/Harvester  
Wheatsheaf 1997.

This translation of An Introductory Guide to Cultural Theory  
and Popular Culture, Second Edition is published by arrange-  
ment with Pearson Education Limited.

Chinese language copyright © by Nanjing University Press  
2000.

All Rights Reserved.

登记号 图字:10-2000-029号

书 名	文化理论与通俗文化导论(第二版)
作 者	[英]约翰·斯道雷
译 者	杨竹山 郭发勇 周辉
责任编辑	杨 春
原书出版	Simon & Schuster(Asia)Pte Ltd. 1997
出版发行	南京大学出版社
电子邮件	nupress1@public1.ptt.js.cn
网 址	http://www.njupress.com
地 址	南京市汉口路22号 邮编210093
印 刷	南京大众新科技印刷厂
开 本	850×1168 1/32 印张11 字数251千
版 次	2001年1月第1版 2001年1月第1次印刷
书 号	ISBN 7-305-03538-6/C·94
定 价	16.80元

## 《当代学术棱镜译丛》总序

自晚清曾文正创制造局，开译介西学著作风气以来，西学翻译蔚为大观。百多年前，梁启超奋力呼吁：“国家欲自强，以多译西书为本；学子欲自立，以多读西书为功。”时至今日，此种激进吁求已不再迫切，但他所言西学著述“今之所译，直九牛之一毛耳”，却仍是事实。世纪之交，面对现代化的宏业，有选择地译介国外学术著作，更是学界和出版界不可推诿的任务。基于这一认识，我们隆重推出“当代学术棱镜译丛”，在林林总总的国外学术书中遴选有价值篇什翻译出版。

王国维直言：“中西二学，盛则俱盛，衰则俱衰，风气既开，互相推助。”所言极是！今日之中国已迥异于一个世纪以前，文化间交往日趋频繁，“风气既开”无须赘言，中外学术“互相推助”更是不争的事实。当今世界，知识更新愈加迅猛，文化交往愈加深广，全球化和本土化两极互动，构成了这个时代的文化动脉。一方面，经济的全球化加速了文化上的交往互动；另一方面，文化的民族自觉日益高涨。于是，学术的本土化迫在眉睫。虽说“学问之事，本无中西”。（王国维）但“我们”与“他者”

的身份及其知识政治却不容回避。但学术的本土化决非闭关自守,不但知己,亦要知彼。这套丛书的立意正在这里。

“棱镜”本是物理学上的术语,意指复合光透过“棱镜”便分解成光谱。丛书所以取名《当代学术棱镜译丛》,意在透过所选篇什,折射出国外知识界的历史面貌和当代进展,并反映出选编者的理解和匠心,进而实现“他山之石可以攻玉”的目标。

本丛书所选书目大抵有两个中心:其一,选目集中在国外学术界新近的发展,尽力揭橥域外学术 90 年代以来的最新趋向和热点问题;其二,不忘拾遗补缺,将一些重要的尚未译成中文的国外学术著述囊括其内。

众人拾柴火焰高。译介学术是一件崇高而又艰苦的事业,我们真诚地希望更多有识之士参与这项事业,使之为中国现代化和学术本土化作出贡献。

丛书编委会

2000 年秋于南京大学

# 作者前言

我想为通俗文化的学术研究，也为文化研究进一步向教学深入做一点实质性的贡献。正是这种愿望驱使我出版这本书。1985年至2000年间我所有著作都是对意大利马克思主义者安东尼奥·葛兰西的著作进行苦心研读和阐发的结果。我出版的第一本书用葛兰西的观点分析了19世纪诗人和批评家马修·阿诺德的文化政治学说，从这第一本书到最新出版的用文化研究中的跨学科“postdisciplinary”视角探究消费的《文化消费与每日生活》(该书正由Chu Liu Co先生译成中文)，我都始终如一地采用了葛兰西主义文化研究的方法。

把安东尼奥·葛兰西的“霸权”概念引入20世纪70年代的英国文化研究，从两个方面引发了人们对通俗文化的重新思考。首先，引起对通俗文化政治学的重新思考。现在通俗文化被看作是霸权产生和再生产的主要场所。在这种全新公式里，通俗文化被理解为统治集团的利益与被统治集团的利益相互斗争与妥协的场所。

其次，文化研究引入霸权概念产生了对通俗文化概念自

身的重新思考。这种重新思考使以前两种主要的但又相互敌对的思考通俗文化的方式相互激烈碰撞。第一种传统方式把通俗文化看作是资本主义文化工业强加的文化,是为利润和意识形态控制服务的,为建立统治地位和强加含义(也就是法兰克福学院派、结构主义、后结构主义的某些流派、政治经济学)服务的文化。这是作为“结构”的通俗文化。第二种传统方式把通俗文化看作是从社会底层自然出现的文化,来自人民的“声音”、“纯真”的工人阶级文化(也就是文化主义的某些流派、社会历史学/“历史源自底层”)。这是作为“动因”的通俗文化。从霸权理论的观点来看,通俗文化既不是“纯真”的工人阶级文化,也不是资本主义文化工业强加的文化,而是这两者的“折中平衡”(葛兰西),是来自上层和底层的种种力量的矛盾混合体,既有“商业”色彩又“纯真”,其标志是既“抵抗”又“妥协”,既是“结构”又是“动因”。因此,虽然文化研究的主要目的是研究人们是如何从资本主义文化工业制造的商品中创造文化的,但是霸权理论的引入使这种研究永远不会失去对生存状况的关注,生存状况既使消费活动成为可能,又约束消费行为。

葛兰西派的文化研究与关注消费有两个原因。第一是理论原因。要想了解文化商品如何被赋予意义,就必须考虑消费。这使我们超越某一个文化商品的意义(这就是说,意义是“本质”的东西,是可记载、有保证的),集中关注文化商品可能包含的许多意义(这就是说,它们的“社会”意义——在日常生活的消费行为中这些意义是如何被人们利用的)。人种论的批评常常会忽视这一点。文化研究中的人种论不是核实“真实”意义,或文化商品的意义,或商品化行为的意义的手段;相反,人种学的研究是发掘人民所创造的意义,在人民日常生活中的活文化中流传,并深深根植其中的意义。

由于这些原因,从人种学研究角度研究文化是不够的(如果人种学研究这个词仅指不加批判地倾听,然后又根据道听途说加以报道)。葛兰西霸权理论的文化研究一直坚持认为生产过程和消费活动之间存在一种辩证关系。一个消费者生活于某一特定的社会环境里,由于特定的生产条件,他总是面对具体的文化商品。但是同样的文化商品也面对生活于特定社会环境中的消费者,消费者把该文化商品视为文化并赋予该商品一系列可能的意义,这些意义并不能从文化商品的物质性或文化商品生产的手段或生产关系中解读出来。采用霸权理论进行文化研究有时会导致赞扬工人阶级文化,但是研究者在赞扬的时候充分认识到在一种环境中的抵抗到了另一种环境中可能变为融合。

葛兰西派文化研究关注消费的第二原因是政治原因。文化研究始终反对充斥于许多文化理论和文化分析著作中的“悲观的杰出人物统治论”(我心中经常想到的就是利维斯主义、法兰克福学院派、结构主义的大多数流派、“经济学”派马克思主义、政治经济学),它似乎总想表明:“结构作用”绝对压倒“能动作用”;消费不过是生产的缩影;观众妥协是虚构的,只不过是经济力量游戏中几个虚幻的步骤。而且,“悲观的杰出人物统治论”是一种思考方式,它企图把自己装扮成一种激进的文化政治。但常常这就是一种政治,对权力的抨击到头来不过是要揭示“其他人”是“文化傻瓜”。虽然文化研究承认,资本主义文化工业是产生意识形态、树立强大的形象、描述、定义的主要阵地,是认识世界的参照系统,但葛兰西派的文化研究并不认为那些消费这些产品的人是“错误意识”(可能是资本主义的、帝国主义的、或者家长制的)不可救药的受害者。虽然我们决不能无视资本的控制力量 and 生产的极权结构,但我们必须坚持消费的复杂性和能动作用。文化不是已经制



成让我们消费的东西。文化是我们在丰富多样的消费活动中创造出来的。消费产生文化。这就是消费举足轻重的原因。而且,文化研究中的中心论题是,文化的形成是复杂和矛盾的过程,无法用简单的决定和操纵概念来解释。意义从来就不是一成不变的,而是暂时的,总是取决于它们的环境。

我的研究得利于人们在资本主义文化工业所提供的商品中创造文化的观点。在本书第八章我曾解释过,创造文化(“在使用中创造”)能增强从属认识,抵抗对世界的主流认识,但这并不是说,消费就一直在增强力量和鼓励对抗。否定消费的被动性不是为了否定消费有时是被动的事实。否定消费资本主义文化工业生产的文化商品的消费者是文化的上当受骗者,不等于否定资本主义文化工业谋求操纵的目的。恰恰相反要否定是日常生活的文化充其量不过是商业和意识形态操纵的退化表现,这种文化是从上面加强的,旨在攫取利润和确保对社会的控制。葛兰西派的文化研究坚持认为,要弄清楚这些问题需要保持警惕,并注意生产与消费之间活跃关系的细节。这些问题不是用高傲的一瞥和嗤之以鼻的冷笑就能一劳永逸地解决的(撇开历史和政治的偶然性),也不能从生产过程(在不同的意图、生产方式和生产自身中确定意义、乐趣、意识形态影响、妥协、对抗)看问题。这些只是作为“在使用中创造”的消费环境的某些侧面。说到底只有在“使用中创造”的过程中,意义、乐趣、意识形态影响、妥协或对抗等问题才能(有条件地)得以解决。在文化研究历史上每十年这个问题就会重复出现。正是从马克思那儿学来的“葛兰西派的主张”(葛兰西之前、同期和之后)认为,我们创造了文化,文化造就了我们。这里有能动作用的结果,也有结构作用的结果。这并不足以认为能动作用呼唤,也不足以具体分析权力的结构。我们必须牢记能动作用和结构作用之间、生产与消费之间的辩证关系。

与葛兰西派的文化研究影响一起，其他主要影响我写作的是女权主义文化研究的著作。毫无疑问，女权主义著作对通俗文化研究作出了巨大贡献。与其他主张相比，只有女权主义与“文化与文明”传统中明确的假设作了（但其他理论是含蓄的）最后的决裂，这种假设是通俗文化研究经常研究（从“尊敬”角度）“另类人”的文化。

最后，我想就本书再讲两点。第一，这是首次全方位的研究，提供了对文化理论与通俗文化关系的详尽理论分析和批评评论。它从在定义研究术语过程中引出的问题开始，然后从葛兰西派文化研究的观点，通过一系列主要的理论时期，从“文化与文明”传统到文化主义、结构主义、后结构主义、马克思主义、女权主义和后现代主义，逐一描绘文化理论和通俗文化之间关系的发展过程。本书的末尾对在当今文化研究中通俗文化研究作了批评性概括。本书每个章节都对发展通俗文化学术研究作出过贡献的一系列理论和方法论作了评论。

第二，本书提供了对文化理论与通俗文化之间关系本质的分析和评论，从而从两个方面对当前文化研究当中的通俗文化研究的讨论作出了及时的贡献。首先它勾勒了一幅该学科/研究领域的图画，展示了这一层面的总体轮廓和具体细节。重要的不是本书关于某些理论或理论家的论述，而是本书如何描绘它们之间的相互关系。这样，读者应该直接阅读理论和理论家的著作而不应该先阅读评论，批评有时是有失偏颇的。我认为，本书不仅介绍了通俗文化研究的一些看法，而且从理论上系统地提出了如何研究通俗文化的一系列主张。英国和美国对本书的评论倾向于肯定我已实现了初衷。其次，最后一章显然想表明本书想参与并为当前文化研究领域里关于“文化民粹主义”问题的讨论作一些努力。

最后我想说的话是，我的第一部著作有了中文译本，对此

当代学术棱镜译丛

我感到无比喜悦。

英国桑德兰大学  
媒体与文化研究中心主任  
约翰·斯道雷教授

e-mail: john.storey@sunderland.ac.uk

home e-mail: John.Storey@btinternet.com

# 序

## 第一版序言

正如本书的题目所示，我的研究课题是文化理论和通俗文化之间的关系。这个题目也说明了我的研究旨在作为这个课题的导论，走的是一条特别的路。我无意写文化理论与通俗文化相互冲突的历史，相反，我的侧重点是在通俗文化研究史上，在特定时期，它们在理论和方法上的相互牵连和衍生。简单地说，我想把文化理论/通俗文化当作一个松散形式看待，较少关注它的历史起源，更多地关注它现在如何在意识形态上发挥作用。为了避免误解和误传，我尽最大可能地引用了批评家和评论家们的原话。我赞同美国文学史家沃尔特·E·霍顿的观点：“态度是难以捉摸的，要想详细说明它们，就会忽略它们的本质，忽略它们特殊的声和色。只有保持原汁原味，它们才能被理解。”<sup>1</sup>而且，我不是简单地概述这个研究领域的情况，而是通过引用和详细注解，让通俗文化学者们自己去“品味”这些材料。然而，本书并不能替代他们去阅读这里研究的理论家和评论家的第一手资料。<sup>2</sup>而且，本书

每一章节最后都推荐了阅读书目，这些书目补充了前面每个章节里的研究内容(详见本书后面的注解)。

本书首先旨在提供一个通俗文化学术研究的导论。我已说过，我不抱任何幻想，不奢望这本书的表述非常全面完整，也不奢望它成为描绘这个研究课题全貌的必由之路。我只希望这本小册子能鼓励其他通俗文化的学者开始自己对这个研究领域的描绘。

最后，我希望我写的这本书，能为熟悉这个课题和对他们来说还是全新课题的人——至少把它看作是学术研究的人——抛砖引玉。

## 第二版序言

在写第二版的过程中，我已想法改进和扩充第一版中的资料。为了达到这个目的，我重新修改和重新撰写了部分内容。特别增加了有关通俗文化、狂欢、后现代主义和价值多元论等方面的新内容，并且还扩充了五个部分：新葛兰西主义的文化研究，通俗电影，电影心理分析和文化研究，女权主义，20世纪60年代的后现代主义和文化领域。

### 注释

1. 沃尔特·E·霍顿著《1830年-1870年维多利亚时期的思维框架》，NewHaven：耶鲁大学出版社，1957年版，第25页。
2. 参阅本书的姊妹篇，《文化理论和通俗文化读本》，约翰·斯道宙编辑，HemelHempstead：HarvesterWheatsheaf出版社，1994年版。

# 致 谢

感谢桑德兰大学 1990 至 1997 年间，攻读交流研究和媒体研究专业学位课程的学生，对《文化理论和通俗文化》一书的帮助。通过他们我演练了本书中的很多观点看法。感谢媒体和文化研究以及其他研究机构的同仁，他们给了很多启迪和鼓励。感谢哈威斯特尔·威特谢夫 (Harvester Wheatsheaf) 出版社的克里斯蒂娜·威普夫 (Christina Wipf)，为我提供了再版的机会。最后，我要感谢凯特在我重写这本书的过程中所给予的大力帮助和支持，感谢珍妮又一次对我经常出门在外的容忍。

衷心感谢教育部，允许使用版权资料。

## 《当代学术棱镜译丛》编委会

主 编 张一兵

副主编 周 宪 任天石

编 委(以姓氏笔画为序)

任天石 许 钧 张一兵

张风阳 周 宪 周晓虹

倪梁康

## 《当代学术棱镜译丛》

- 消费社会 [法]让·波德里亚 16.00元  
第二媒介时代 [美]马克·波斯特 16.80元  
麦克卢汉精粹 [加]埃里克·麦克卢汉和弗兰克·秦格龙编 33.60元  
通俗文化、媒介和日常生活中的叙事 [美]阿瑟·阿萨·伯杰 16.00元  
文化理论与通俗文化导论 [英]约翰·斯道雷 16.80元
- 电视与社会 [英]尼古拉斯·阿伯克龙比  
后殖民理论 [英]巴特·默尔-吉尔伯特  
解读通俗 [美]约翰·费斯克  
消费文化 [英]弗兰克·默特  
身份的空间 [英]大卫·默莱和凯文·罗宾斯  
全球化的文化 [美]杰姆逊和三好江夫



## 南京大学学术文库

- ◆卢卡奇与马克思 孙伯燮著 25.50元
- ◆钟嵘诗品研究 张伯伟著 26.00元
- ◆中西法律文化比较研究 张中秋著 22.50元
- ◆编学原论 蒋广学著 21.50元
- ◆20世纪西方美学 周宪著 27.50元
- ◆期权分析 理论与应用 茅宁著 34.00元
- ◆朱熹文学研究 莫砺锋著 23.00元
- ◆华东山地第四纪沉积环境研究 朱诚等著 20.00元
- ◆锡的地球化学 陈骏等著 22.00元

## 南京大学博士文丛

- ◆双重的遏制
  - 艾森豪威尔政府的东亚政策 蔡佳禾著 18.00元
- ◆体制转型期的中国经济增长 沈坤荣著 12.00元
- ◆规模经济与区域发展
  - 近代江南地区企业经营现代化研究 马俊亚著 13.80元
- ◆中国佛教伦理研究 王月清著 13.50元
- ◆制度变迁中企业家成长模式研究 丁栋虹著 18.40元
- ◆国际直接投资区位决定因素 鲁明泓著 12.00元
- ◆技术·理性·制度与社会发展 陆江兵著 18.00元
- ◆权利法哲学研究导论 杨春福著 13.00元
- ◆中国上市公司股权融资研究 裴平著 15.00元
- ◆东汉—隋常用词演变研究 汪维辉著 26.00元
- ◆南唐国史 邹劲风著 15.00元

# 目 录

## 第一章 什么是通俗文化?

- 文化 2
- 意识形态 3
- 通俗文化 7
- 作为他体的通俗文化 21
- 推荐阅读书目 25

## 第二章 “文化与文明”传统

- 马修·阿诺德 30
- 利维斯主义 37
- 美国的大众文化:战后大辩论 46
- 其他人的文化 54
- 推荐阅读书目 61

## 第三章 文化主义

- 理查德·霍格特:《识字的用途》 64
- 雷蒙·威廉斯:《漫长的革命》 74
- E·P·汤普森:《英国工人阶级的形成》 80

- 斯图尔特·霍尔与帕迪·沃内尔:《通俗艺术》 84
- 当代文化研究中心 92
- 推荐阅读书目 99

#### 第四章 结构主义与后结构主义

- 弗迪南德·德·索绪尔 102
- 克劳德·列维-斯特劳斯、威尔·莱特  
和美国西部片 105
- 罗兰·巴尔特:《神话研究》 111
- 后结构主义 120
- 雅克·德里达 121
- 雅克·拉康 124
- 话语和权力:米歇尔·福柯和爱德华·萨义德 129
- 推荐阅读书目 136

#### 第五章 马克思主义

- 古典马克思主义 139
- 法兰克福学派 143
- 阿尔杜塞主义 157
- 新葛兰西派文化研究 169
- 狂欢式的通俗文化 176
- 推荐阅读书目 188

#### 第六章 女权主义

- 各女权主义流派 191
- 文化政治 192
- 通俗电影、电影心理分析和文化研究 197
- 珍妮斯·拉德威:《阅读浪漫小说》 205
- 伊蕊·昂:《看达拉斯》 214

- 珍尼斯·温史普:《妇女杂志探幽》 224
- 异性:男性研究和男人气质 230
- 阅读式的女权主义 232
- 推荐阅读书目 241

## 第七章 后现代主义

- 后现代派的现状 243
- 20世纪60年代的后现代主义 245
- 让-弗朗苏瓦·里奥塔德 250
- 让·包德里拉德 254
- 弗雷德里克·詹姆逊 261
- 后现代流行音乐 270
- 后现代电视 276
- 后现代主义与价值多元论 279
- 推荐阅读书目 290

## 第八章 通俗政治

- 文化研究中的范式危机 294
- 文化领域 298
- 经济领域 314
- 重温霸权理论 321
- 大众文化的意识形态 323
- 推荐阅读书目 329

## 附录

- 有关文化理论和通俗文化的杂志 331

## 第一章

# 什么是通俗文化？

在我们深入思考人们用各种方法定义和分析通俗文化之前，我想概述一下由通俗文化研究而引发争议的一些总的特点。我并不想在一开篇就和盘托出后面章节里所展示的具体发现和争论焦点。在此，我只想勾画出通俗文化概念上的总貌。从不同角度观察，这是一项艰巨的工作。正如托尼·贝内特指出，“事实上，通俗文化的概念根本就没有实际用处。而且，一锅煮的、似是而非的、相互矛盾的定义反而容易产生误导，把人带入理论上的死胡同”<sup>1</sup>。这种困难部分是由于我们使用通俗文化这个术语时，常常碰到意义上时隐时现的**差异**所造成的。在后面的章节中，大家会看到，人们在给通俗文化下定义的时候，或明或暗地把他跟其他概念范畴相对，如民间文化、大众文化、主流文化、工人阶级文化等等。要下一个全面的定义必须把这

个因素考虑在内。此外，大家同样会看到，当人们使用通俗文化这个词的时候，不管展开哪一个概念上的范畴，通俗文化时隐时现的概念上的差异就会强烈地影响你所表达的意思。

所以，研究通俗文化我们必须首先面对这个词本身带来的麻烦。这就是说，“由于这个词使用的场合各不相同，学者们提出了通俗文化各种各样的探讨领域、理论定义和分析焦点”<sup>3</sup>。我认为，学者们从这本书中得出的主要论点就是通俗文化实际上是一个空洞的概念范畴，根据它使用的范围，可以运用各种各样的方法给它注入各种不同的含义。

## 文 化

为了定义通俗文化，我们必须先定义文化这个词。雷蒙德·威廉斯称文化是“英语语言中两三个最复杂的词汇之一”<sup>4</sup>。威廉斯对文化有三个广义上的定义。首先，文化可以用来指“智慧、精神和美学的一个总的发展过程”<sup>5</sup>。比如，我们谈起西欧文化的发展，可能只会指智慧、精神和美学这些因素——如伟大的哲学家、伟大的艺术家和伟大的诗人，这也许是一个完全可以理解的公式。文化这个词的第二种用法是指“某一特定的生活方式，无论它是一个民族的，还是一个时期的，或者是一个群体的”<sup>6</sup>。如果我们用这个定义来谈论西欧的文化发展，那么我们的脑海里就不会出现智慧和美学方面的因素，取而代之的是受教育程度、假日、体育和宗教节目的发展。最后，威廉斯认为文化可以指“智慧、特别是艺术活动的成果和实践”<sup>7</sup>。换句话说，作品和实践的主要功能是表义、创造、或者成为产生意义的理由。第三个定义中的文化与结构主义者和后结构主义者所称的“表义法”有着同样的意思（见第四章）。用这个定义，我们自然会想到诸如诗歌、小说、芭蕾和美

术这些例子。谈到通俗文化,通常会用到文化这个词的第二和第三种含义。第二种含义——文化是某种特定的生活方式——可以让我们把诸如海边度假、欢度圣诞和年轻人的亚文化等活动当作文化的例子来谈论。这些通常是指活的文化或者是文化实践。第三种含义——文化是表义的实践活动——可以让我们把肥皂剧、流行音乐和连环画当作文化的例子来谈论。这些通常是指文化的作品。很少有人会在思考通俗文化时会想到威廉斯给文化下的第一种定义。

## 意识形态

在研究通俗文化的不同定义之前,我们必须思考另一个术语:意识形态。意识形态是通俗文化研究中的一个重要概念。格拉姆·特纳称其为“文化研究中最重要概念范畴”。詹姆斯·凯里甚至提出“可以很容易地,也许是更准确地,把英国文化研究描述为意识形态研究”。如文化一样,意识形态有很多富有争议的含义。在诸多文化分析中,意识形态的概念与文化本身,尤其是通俗文化,可以相互替换使用,这一事实常常使理解意识形态的概念复杂化。然而,尽管意识形态已经被用于表示与文化和通俗文化相同的领域,但这些术语并非完全是同义词。斯图尔特·霍尔指出,“当某人说‘意识形态’时,有些东西被遗漏了,而当某人说‘文化’时,又缺少了些什么”。霍尔所指的概念空间当然是政治。意识形态被用于表示与文化和通俗文化相同的概念领域的事实,使其成为理解通俗文化性质的一个重要术语。下面只从意识形态概念的诸多含义中选出5种来进行简要的探讨。我们只考虑那些与通俗文化研究有关的含义。

首先,意识形态可以指与某一特定人的群体相结合的思想

想体系。例如,我们可以用“专业意识形态”来指渗透于某一特定专业群体实践的思想。我们也可以用“工党的意识形态”来指渗透于工党的抱负与实践之中的政治、经济和社会思想的综合体。意识形态的第二个定义暗示某种掩盖、歪曲、隐瞒。这里,意识形态用来揭示现存的某些文化作品与实践是如何扭曲现实的。它们制造所谓的“错误意识”<sup>10</sup>。有人认为,这样的歪曲是为掌权者的利益服务的,而不是为无权者的。我们不妨称资本主义意识形态就是这个定义上的意识形态。该定义所揭示的是意识形态用以掩盖掌权者统治现实的方式:统治阶级并不把自己视为剥削者或压迫者。也许更为重要的是,揭示出意识形态用以掩盖无权者被统治现实的方式:被统治阶级并不把自己视为被压迫者或被剥削者。该定义源自对产生文化作品与实践的环境的某些假设。有人认为它们是上层建筑的反映,或是社会经济基础的权力关系的表现。这是经典马克思主义的基本假设之一。下面是卡尔·马克思的著名论述:

人们在自己生活的社会生产中发生一定的、必然的、不以他们的意志为转移的关系,即同他们的物质生产力的一定发展阶段相适合的生产关系。这些生产关系的总和构成社会的经济结构,即有法律的和政治上的上层建筑竖立其上并有一定的社会意识与这相适应的现实基础。物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。不是人们的意识决定人们的存在,相反,是人们的社会存在决定人们的意识。<sup>11</sup>

马克思所提出的是,社会组织其经济生产手段的方式将对社会所产生的或可能产生的文化类型具有决定性的影响。



这种所谓的基础与上层建筑关系所产生的文化产品被视为意识形态,甚至作为这种关系的结果,它们或明或暗地维护统治集团的利益。这些集团从社会的经济组织中获得社会、政治、经济和文化利益。在第五章中,我们将探讨马克思和恩格斯本人对这一论述的修订,以及后来的马克思主义者对我们称之为文化与通俗文化的社会关系的论述进行进一步修改的方式。很多文化评论家们认为后来的马克思主义者对文化与通俗文化的社会关系的论述是十分机械的。然而,尽管这样说,下面的论述还是正确的:

社会中错综复杂的因果关系处于不平衡状态,从而导致了经济得天独厚地影响政治和意识形态关系,反之则不然。人们通常认为,接受这种观点就意味着“局限了”马克思主义。有人认为,放弃这个观点,马克思主义就不成为马克思主义。<sup>12</sup>

我们同时还用这种普遍意义上的意识形态概念来指阶级关系以外的权力关系。例如,女权主义者论及父权意识形态的力量,以及它在我们社会中是如何隐瞒、掩饰和歪曲两性关系的。它是意识形态的,不是因为它在关于两性关系问题上向世人撒谎,而是因为它将局部真理装扮成全部真理。它的力量就取决于它混淆这两者之间关系的能力。

意识形态的第三个定义(与第二个定义密切相关,在某些方面取决于第二个定义)就是用这个术语来指“意识形态模式”<sup>13</sup>。其目的是为了引起人们注意各个作品(电视小说、流行歌曲、小说、故事片等)表现世界特定表象的方式。此定义的基础是这样一个观念,即社会充满了冲突,而不是一片和谐。在这种冲突中,作品会有意地或无意地倾向于某一方。德国剧作

家伯托尔特·布莱希特对这一点进行了概括：“不论好或坏，一出戏剧总是包含了世界的一个表象……没有一出戏剧或舞台演出不以某种方式影响观众的倾向和看法。艺术从来都不是无的放矢的。”<sup>14</sup> 布莱希特的观点可以推而广之，适用于所有的文化作品。关于此类观点的另一种说法可以简单地概括为：所有的作品最终都是与政治有关的。它们给世界存在的方式赋予了不同的意识形态意义。因而正如霍尔所阐述的那样，通俗文化是一个“集体社会理解力产生”的场所。它参与“含义政治学”，试图引导读者以特定的方式去看世界。<sup>15</sup>

第四种定义是一种在 20 世纪 70 年代和 80 年代初非常有影响力的定义。它是法国马克思主义哲学家路易·阿尔都塞所阐发的关于意识形态的定义。我们将在第五章中更详细地讨论阿尔都塞。这里我将简单地叙述对他关于意识形态的一个定义的几个主要观点。阿尔都塞的主要论点是，不要只简单地将意识形态看作是一系列思想，而要将其看作是一种物质实践。他这样说的意思是我们是在日常生活实践中，而不单单是在关于日常生活的思想中碰到意识形态问题。阿尔都塞所想到的是某些惯例和习俗是如何约束我们去遵守社会秩序的，这种社会秩序是以财富、地位和权力方面的极度不平等来界定的。按照这种定义，我们可以将海边度假或庆祝圣诞描述为意识形态的实践活动。这说明它们以某种方式给了我们乐趣，并使我们从社会秩序的清规戒律中获得暂时的解脱，但是它们最终又让我们回到我们在社会秩序中所处的位置上来，精神振作地准备忍受对我们的剥削和压迫，直到下一个法定休息时间的到来。从这个意义上来说，意识形态是为了再造资本主义经济环境和经济关系继续存在所必需的社会环境和社会关系。

意识形态的第五个定义与法国文化理论家罗兰·巴尔特

早期的一部著作有关。巴尔特认为意识形态主要是在内涵层次上起作用，其次，无意识的意义、作品和实践通常带有或被赋予意识形态意义。意识形态（或巴尔特自己所称之的“虚构信念”）是一个层面，在这个层面上进行着一场旨在限制内涵、确定特定的内涵和创造新的内涵等方面确立权威的斗争。通过下面的一个例子我们可以弄清楚巴尔特的想法。1990年播发的一则保守党的政治广播节目以“社会主义”一词结尾，并将其意思转换为红色监狱的围栏，意即工党推行的社会主义就是社会、经济和政治等各方面的禁錮。这个广播节目试图要确定社会主义一词的内涵。此外，它还希望在一个双重关系中给社会主义定位，其中社会主义意味着不自由，而保守主义则意味着自由。对于巴尔特来说，这可能是一个经典的例证，它用来可以说明意识形态的作用，即试图使实际上是片面的和个别的意思成为放之四海而皆准的、合法的真理，试图将不是文化的东西假冒成自然的东西。

至此，我们已经简要地考查了对文化和意识形态进行定义的各种不同的方式。现在要明确的是，文化和意识形态在整体概念上所涵盖的其基本相同，两者之间的主要区别在于意识形态在两者共有层面的基础上还带有政治的一面。此外，关于意识形态的介绍表明文化、意识形态的总体范围不可避免地是由权力和政治关系来界定的。它表明研究通俗文化不仅仅是讨论娱乐和休闲。<sup>①</sup>

## 通俗文化

定义通俗文化的方法多种多样。当然，本书部分章节讲的就是那个定义过程，就是不同的批评流派试图确定通俗文化内涵的方法。所以，我想在本章的后面部分，努力勾勒出总体

上代表通俗文化研究的六种不同的定义。但首先来看看关于通俗这个词的一些说法。威廉斯认为目前通俗有四种含义：“众人喜好的文化”；“不登大雅之堂的文化”；“有意迎合大众口味的文化”；“实际上是大众自己创造的文化”<sup>17</sup>。那么很显然，任何通俗文化的定义都是文化这个词的不同含义和通俗这个词的不同含义的复杂组合。所以，文化理论与通俗文化结合的历史就是一段理论界人士在特定的历史和社会环境里用不同方法把这两个词联在一起的历史。

定义通俗文化的任何试图，一个明显的出发点，就是说通俗文化只是一种广受欢迎，或者众人喜好的文化。那么毫无疑问，这种量的指标会获得众人的认可。我们可以调查书籍、单曲唱片和唱片集的销售量。我们也可以调查一下参加音乐会、运动项目和节日活动的人数记录。我们也可以查出观众对不同的电视节目喜好的市场调查数据。这样计算毫无疑问会告诉我们很多东西。但让人难办的就是它告诉我们的东西又太多了。除非我们定一个基数，大于这个基数的就是通俗文化，小于这个基数的只是文化，我们会发现广受欢迎或者众人喜好的东西包括太多，这样的通俗文化定义实际上毫无用处。除了这个问题之外，有一点很清楚，通俗文化的任何定义必须包括一定的数量范围。通俗文化的大众化似乎也有这样的要求。然而很显然，量的指标本身不足以给通俗文化提供一个适当的定义。这样的计算几乎理所当然地包括了“官方认可的‘高雅文化’”。从书籍和唱片销售，到观众对名著改编的电视节目欢迎的程度来看，在这层意义上，“高雅文化”无疑也可以认为是“通俗的”。<sup>18</sup>

定义通俗文化的第二种方法认为，通俗文化是我们决定什么是高雅文化后剩余的那部分文化。照这么定义，通俗文化就是一种剩余文化，泛指达不到高雅文化标准的文化作品和

文化实践。换句话说,它等于给通俗文化下一个次标准文化的定义。对文化和通俗文化检验可能包括对特定的文化作品或者文化实践进行一系列价值评判。例如,我们也许会坚持形式上的复杂性。我们也会认为道德价值是一种合适的评判方式。其他文化评论家会认为,所有的评判最后都要落在对文化作品或文化实践所提供的批评见解上。文化作品和文化实践要有文化价值就必须深奥难懂,正是深奥难懂确保了高雅文化的排他性。这种深奥实际上就是排他;它确保了它的观众的排他性。法国社会学家皮埃尔·波尔狄认为文化差别这样就用于维护阶级差别。品味是一个意识形态色彩很强的范畴:它作为“阶级”的一种标志(这个词一语双关,既意味着社会经济学的范畴,也意味着某一特定的质的标准)。对波尔狄来说,文化消费是“有意识地、故意地,或者无意识地、无意地实现使社会差异合法化的社会功能”<sup>19</sup>(见第八章)。有人声称通俗文化是大规模生产出来的商业文化,而高雅文化是个人创造行为的结果。这些主张支持着社会阶级差别,高雅文化理所当然值得引起道德和美学上的反响,而通俗文化只需进行一次浮光掠影的社会调查就能解开它所包含的微不足道的含义。不管采用何种方式,那些想为高雅文化与通俗文化区别辩解的人,一般来说总会坚持认为这两者之间的区别是绝对清楚的。

此外,区别不仅是明显的,而且这种区别会永远存在下去。人们通常坚持后一种观点,尤其是如果这种区别是依据假定的至关重要的作品质量的话。这种定论带来了很多问题。例如,威廉·莎士比亚现在被视为高雅文化的典型代表,然而在19世纪后期,他的作品大多被搬上普通剧院的舞台。<sup>20</sup>查尔斯·狄更斯的作品也一样。同样可以看到,黑白电影已经跨过了高雅文化与通俗文化之间的界线:起初是普通电影的,现在成了专家学者和电影俱乐部的珍藏品。文化发生横向交流的

又一最新例子,就是卢西安诺·帕瓦罗蒂录制了普契尼的《今夜无人入睡》(None Shall Sleep)这首歌。即便是高雅文化最狂热的拥护者都不会把帕瓦罗蒂或者普契尼排斥在高雅文化的范围之外。但在1990年,帕瓦罗蒂费了不少力才使《今夜无人入睡》成为英国流行音乐排行榜的首位。根据量的分析,这样的商业成功就会使一个作曲家、一个歌唱家和这首歌曲成为一种通俗文化。事实上,我认识的一个学生就对此大有看法,认为商业成功可能已经使这首歌掉了价。他说,他现在发现他放这个曲子很尴尬,因为他怕别人认为他的音乐品味竟如此而已,人们会认为只因为它是“官办BBC Grandstand 世界杯的主题曲”,他才放这首歌的。他的话引起了其他学生的嘲笑和奚落。但他的抱怨也充分暴露出关于高雅文化与通俗文化区别的一些有深远意义的东西:有些人让杰出人物参与,使这种区别继续存在下去。<sup>21</sup>

1991年7月30日,帕瓦罗蒂在伦敦的海德公园举行免费音乐会。原本估计有25万人参加,由于下大雨,实际参加的人数在10万人左右。对一个通俗文化的学者来说,这件事有两个有趣的现象。其一,这个活动广受欢迎。我们可以把这个与帕瓦罗蒂最新两张唱片(《帕瓦罗蒂合集(一)》和《帕瓦罗蒂合集(二)》)居英国唱片排行榜首位的事实联系起来。他深受大众欢迎,使人们对高雅文化与通俗文化存在明显区别产生了怀疑。其二,看来他广受欢迎的程度对高雅文化与通俗文化区别的阶级排他性也产生了威胁。所以,媒体报道此事的方法是很有趣的。英国所有的小报都在头版刊登这条消息。例如,《每日镜报》安排了5个版面报道这次音乐会。小报大张旗鼓地报道这件事,目的很清楚,就是要把这个活动定格为通俗文化。《太阳报》援引一位妇女的话,“我不会花100英镑去买一张票,和达官贵人们一起坐在豪华的剧院里看戏,我花不起这

个钱”。《每日镜报》在评论中称帕瓦罗蒂的演出“不是为有钱人的”，而是“为成千上万的……花不起钱晚上看歌剧明星演出的人”。随后在中午时间，当电视新闻节目报道此事的时候，小报报道已经被作为该事件的一个部分一并报道了。BBC的《一钟点新闻》和独立电视台(ITV)的《12点30分新闻》节目都提到了小报报道的方法，以及它们对音乐会报道的程度。对文化持传统看法的人一下子陷入困惑之中。然而，有人还在试图引用这些传统的看法：“有的评论家认为，公园不是演歌剧的地方”(《一钟点新闻》)；“有的歌剧爱好者认为，这样做俗了一点”(《12点30分新闻》)。

这些评论虽然唤醒了高雅文化排他性的幽灵，但奇怪的是它们似乎根本没有抓住这件事的实质。很显然，高雅文化和通俗文化之间显而易见的差别似乎已不再那么明显了。文化差别突然间好像被经济差别所取代了，出现了一个“富人”与“成千上万穷人”之间的差别。正是这件事影响面广，使得电视新闻与传统的文化观念发生冲突，最后发现它们根本就不成立。回过头来看看通俗这个词本身互相矛盾的含义就能在某种程度上说明这一点。<sup>22</sup>一方面，因为它广受欢迎，有人认为是好的。这个用法的一个例子就是：它是一场深受欢迎的表演，但另一方面，有人认为它不好，也是因为它广受欢迎。我们来琢磨一下下面几组反义词：

通俗报刊	精品报刊
通俗电影	艺术电影
通俗娱乐	艺术文化

这充分表明在我们的社会中，通俗和通俗文化带有低级粗俗的含义，是为那些不能理解、更谈不上欣赏真正文化的人服务

的二流文化、真正文化,正如马修·阿诺德所认为的,是“世界上公认最好的”(见第二章)。霍尔认为这里重要的不是流行形式随着“文化电梯”上下浮动的事实;更重要的是“维护两者区别和差异的社会力量和社会关系……以及维护两者存在和不断标明两者差异的社会制度及其体现……”<sup>23</sup>。这主要是教育制度的作用,教育促使了人们形成了择其一端的传统(见第二章)。<sup>24</sup>

通俗文化的第三种定义方式是“大众文化”。它与先前的定义渊源很深。大众文化的观点将在第二章里详细讨论。这里我所想提出该定义的基本要点。那些认为通俗文化是大众文化的人想要建立的第一个观点是,通俗文化是毫无希望的商业文化。它是为了满足大量消费,而大批量生产的文化。其观众是一群没有鉴别力的消费者。该文化本身是俗套的,而且有导向性(政治上左倾或右倾要视分析者是谁而定)。这是由已经和正在麻木的头脑被动消费的文化。但如约翰·菲斯克指出的那样,“尽管广告铺天盖地,仍有80%到90%的新产品以失败告终……很多电影的票房收入甚至没有收回宣传成本”<sup>25</sup>。西蒙·菲里斯也指出大约有80%的单曲唱片和唱片集赔本。<sup>26</sup>这些数字应该很清楚地让人对把文化消费看作一种无意识的和被动的活动的观点提出质疑(见第六章和第八章)。

持大众文化观点的人士通常脑海中仍存留过去“黄金时代”的印象。当时,文化环境大不相同。这个黄金时代通常表现为下面两种形式之一:失落的朴真社会或失落的民间文化。但正如菲斯克指出的那样,“在资本主义社会,没有衡量大众文化‘不真实性’的那种所谓的真实的民间文化,因此在浪漫的怀旧中,哀叹真实的民间文化的消逝只是徒劳之举”<sup>27</sup>。哀叹朴真社会的“失落”也是徒劳的。如我们将在第五章中所见到的那样,法兰克福学院派有悖常理地把失落的黄金时代定位



于未来,而非过去。

对于一些持大众文化观点的文化评论家来说,大众文化不仅仅是一种强制的和贫乏的文化,而且从某种清晰可辨的意义上来看,它是一种进口的美国文化:“如果任何一个地方发明现代形式的通俗文化,那么它是在美国的大城市里,首先是纽约”<sup>28</sup>(黑体是作者加的)。通俗文化是美国大众文化的说法在通俗文化的理论研究中有很长的历史。它是围绕“美国化”这个词来进行的。其主要论点是英国文化已经在美国文化同化的影响下衰败了。关于美国和通俗文化,我可以有把握说明两点。首先,如安德鲁·罗斯所指出的那样,“通俗文化的社会影响在美国比在欧洲更久更大”<sup>29</sup>。其次,美国文化在世界范围内的影响之广是毫无疑问的。但影响的性质至少是矛盾的。事实是,在19世纪50年代(美国化的关键时期之一),对于很多英国的年轻人来说,美国文化代表着反对灰色的英国文化生活的解放力量。另一点也很清楚,对美国化的恐惧感与对不断涌现的通俗文化形式的不信任有关(不论其民族根源)。从大众文化观点的总体来看,存在着带有政治左派色彩与政治右派色彩的论点。受到威胁的不是高雅文化的传统价值,就是“受到诱惑”的劳动阶级的传统生活方式。<sup>30</sup>大众文化观点有我们所称的好的方面。通俗文化的作品与实践被视为公众幻想的形式。通俗文化被理解为集体的梦想世界。如理查德·莫特比所称,“通俗文化提供了逃避现实的方法,这种逃避不是往返某个地方的逃避,而是乌托邦式的自我精神逃避”<sup>31</sup>。从这种意义上讲,可以认为诸如圣诞节和海滨度假之类的文化实践,在以与梦想极其相同的方式发挥作用:它们以隐蔽的形式融入集体的(然而受压制的和压抑的)愿望与希望。这是大众文化评论的好的方面,恰如莫特比所指出的那样:“如果它把我们的梦想拿去,重新包装,又卖给我们,是通

俗文化的罪恶的话，那么它给我们带来比我们所能知道的多得多的各种各样的梦想，这也是通俗文化的成果”<sup>32</sup>。

尽管结构主义通常不包括在大众文化的观点之内，当然也不赞同大众文化的说教方法，但结构主义把通俗文化视为一种意识形态机器，可以轻而易举地复制占支配地位的意识形态。读者则被锁定在一个特定的“阅读地位”。它没有为读者的活动或发表不同的意见留下任何余地。后结构主义对结构主义的部分评论是它为可以谈论这样的问题开辟了评论空间。第四章将对此进行详细讨论。

第四个定义认为通俗文化是来自于“人民”的文化。该定义对任何认为通俗文化是上层强加给“人民”的文化的观点持有异议。因而，通俗文化是地地道道的“人民”文化。它是作为民间文化的通俗文化。它是为人民服务的人民文化。作为通俗文化的定义，它“常常等同于一种高度浪漫的观点”<sup>33</sup>，即工人阶级文化被视为现代资本主义内部象征性抗议的主要来源。与此相关的问题是谁有资格列入“人民”的范畴。与此有关的另一个问题是，它回避了文化产生来源的性质。不管我们多么坚持这个定义，事实依旧是，人民不能自发地用他们自己制造的原材料来创造文化。不管通俗文化是什么，确定无疑的是，原材料是商业所提供的。这种定义方式往往回避这一结论的含义。对流行音乐和摇滚音乐的评论分析尤其充斥着这种通俗文化的分析。在1991年我参加的一个会议上，有人即席发言指出，利维永远不可能用Jam的歌来推销它的牛仔裤。利维服饰已采用Clash的歌（来推销其产品）的事实不会动摇此人的信念。支持这一信念的是一种鲜明的文化差异感——利维牛仔裤的电视商业广告是大众文化，而Jam的音乐则是被定义为对立的“人民文化”的通俗文化。双方可以合作的惟一方法是Jam妥协投降。因为这是不可能发生的，所以利维牛仔裤

永远不会用 Jam 的歌来销售其产品。但这已经在 Clash 乐队的身上得到验证。Clash 乐队是拥有同样过硬的政治声誉的乐队。争论渐渐平息，霸权这一词在文化中使用将至少会激发更深层次的讨论。

通俗文化的第五个定义当时源自意大利马克思主义者安东尼奥·葛兰西的政治分析，尤其是他对霸权观念的研究。葛兰西使用“霸权”这个词来指社会统治集团通过“精神和道德领导”的手段来赢得社会被统治群体的赞同。<sup>31</sup>我们将在第五章对此详细讨论。我这里想要做的是提供一个文化理论家们如何理解葛兰西的政治概念以及用这个概念来解释通俗文化的性质与政治关系——即霸权与通俗文化的关系——的总纲要。采用这种有时被称作新葛兰西主义霸权理论的观点的人<sup>32</sup>，把通俗文化看作是社会被统治群体的反抗势力与社会统治集团的“兼并”势力之间斗争的场所。这里使用的通俗文化既非大众文化理论家们的强制文化，也非自下而上的自发对立的“人民”文化。更确切地说，它是两者交战的场所；如前面已经提到过，它是以反抗与兼并为标志的领域。通俗文化的作品与实践在葛兰西所称的“折衷平衡”内运动。<sup>33</sup>这个过程是历史的（一会儿被贴上通俗文化的标签，一会儿又被称为另一种文化），但它也是共时的（在任何特定的历史时刻，它都是在反抗与兼并之间运动的）。例如，海滨度假刚出现时是上流社会的消遣，但在 100 年内，它已成为通俗文化的范例。黑白电影起步时只是受人蔑视的通俗电影，而 30 年内它已经成为艺术电影。一般来说，那些以新葛兰西主义观点来看待通俗文化的人倾向于将其看作统治与被统治阶级之间以及主导与从属文化之间意识形态斗争的场所。贝内特解释道：

通俗文化的领域是白统治阶级夺取霸权的企图

以及与之相抗衡的斗争形式所构成的。因此，它既不是简单地由与统治阶级意识形态相一致的强制的大众文化构成的，也不是简单地由自发对立的的文化构成的，而确切地说，它是两种文化交融渗透的领域。在该领域中——在通俗文化不同的特定形式中——统治的、被统治的以及对立的文化与意识形态的价值和要素错综复杂地“混合”在一起。<sup>37</sup>

这种霸权的折衷平衡还可以用来对通俗文化里里外外各种类型的冲突进行分析。贝内特强调阶级冲突，但是霸权理论同样也可以用来研究和解释种族、性别、地区、辈分以及性优势等方面的冲突——所有这些问题在不同的时期都是以文化斗争的形式表现出来的，这种斗争是为了反抗官方文化或主流文化融合其他文化。这种意义上的新葛兰西主义的一个关键概念就是阐明(articulation)的概念(这里用了这个词的双重含义，既有“表达”的意思，也有“连贯”的意思)。有人认为通俗文化是以吕特尔·墨非所称的“曲解—阐明的过程”(a process of disarticulation - articulation)为标志的。<sup>38</sup>前面我们所谈到的那则保守党的政治广播节目正好反映了实践中的这个过程。他们试图曲解作为一种关于经济、社会和政治解放的政治运动的社会主义，其真实意图是要把社会主义说成是限制个人自由的政治运动。此外，在第六章中我们将看到女权主义者早就认识到文化斗争在纷繁复杂的通俗文化整体中的重要性。鼓吹女权主义的报刊已出版过科幻小说、侦探小说和爱情小说。这样的文化介入反映了一种意图，即要为女权主义政治阐明其通俗的体裁。霸权理论同样也可以用来定位发生在个体文化作品和实践中的反抗与融合之间的斗争。威廉斯<sup>39</sup>主张我们可以确定一个通俗作品或实践——他称之为“主流文

化”、“新兴文化”和“残留文化”——各个不同的成分；每一种文化都将作品引向一个不同的方向。因此，一个作品就是一个由不同的文化力量构成的相互矛盾的混合体。如何表达这些组成要素在一定程度上取决于创作和接受这一作品的社会环境和历史条件。霍尔运用威廉斯的见解构筑了一套关于阅读地位的理论：“从属地位”、“主导地位”以及“折衷地位”，大卫·毛利将话语和主观性这两个方面的因素考虑进来，对这一模式进行了修改：将阅读看作是作品的话语与读者的话语之间的相互作用。<sup>40</sup>

新葛兰西主义所提出的通俗文化还有另一个方面的含义。这就是认为通俗文化理论实际上就是关于“人民”的构成的理论。例如霍尔认为通俗文化是一个关于“人民”的政治构成以及他们与“权力集团”<sup>41</sup>关系争论不休的场所。按照新葛兰西主义的说法：

“人民”既不是指单个人，也不是指社会中的单个群体，而是指各种社会群体，这些群体尽管在其他方面（他们的阶级立场或他们参与的具体斗争）各不相同，但是他们又都有别于社会中那些在经济、政治和文化方面强大的群体。如果他们独立分散的斗争能有机地结合起来的话，他们有可能团结起来——组成相对于“权力集团的人民”<sup>42</sup>。

这当然是要将通俗文化变成一个富有政治含义的概念：

通俗文化就是能够对日常生活的结构进行探讨的场所。这样做不仅具有学术意义——即为了弄清楚一个过程或一次实践活动——而且具有政治意

义,探讨构成这种日常生活模式的权力关系,并就此揭示这种权力关系结构所服务的利益结构。<sup>43</sup>

在第八章中,我将探讨约翰·菲斯克从“符号学的”角度对葛兰西的霸权理论的运用。(菲斯克在阅读米歇尔·德·瑟多所著的关于通俗文化的著作以及米歇尔·福柯关于权力运用的理论推断的过程中对此进行了提炼。福柯对于通俗文化研究的作用,我们将在第四章中详细论述。)正如保罗·威利斯从另一个略微不同的角度所论述的那样(将在第八章中谈到),菲斯克认为通俗文化是人民群众在文化工业产品的基础上创造的——大众文化是其原料库,人民群众从中积极创造出通俗文化,而且实际需要它。

通俗文化的第六个定义是由近期围绕后现代主义的争论所引发的思考。这将是第七章所要探讨的题目。现在我想要引起人们对关于后现代主义与通俗文化关系的争论中出现的一些基本观点的重视。这里所要强调的主要观点就是,认为后现代主义文化是一种不再区分高雅文化和通俗文化差异的文化。正如我们将要看到的那样,对某些人来说,他们有理由庆祝一番,因为建立在对文化进行武断划分基础上的精英文化将走向终结,而对其他人来说这使他们对商业最终战胜文化感到绝望。从电视商业广告与流行歌曲的关系中可以找到商业与文化(模糊“真正”文化与“商业”文化之间差别的后现代主义)相互渗透的例子。例如,由于自己的歌曲出现在电视广告片中而使唱片风靡一时的艺术家的名单正越来越长:

Clash 乐队: 利维牛仔裤

本·E·金: 利维牛仔裤

Hollies 乐队: 美乐啤酒

自由乐队：Wrigley 绿薄荷口香糖

Steve Miller 乐队：利维牛仔裤

Freakpower 乐队：牧马人牌服装

巴比伦动物园乐队：利维牛仔裤

这种关系所引发的问题之一就是：“到底卖的是什么？歌曲还是产品？”我想答案显而易见，即两者都卖。对于那些既不赞同后现代主义也不赞同某些进行乐观理论思辨的后现代主义者来说，真正的问题在于：“这样的一种关系对文化有什么影响？”其对通俗文化可能造成的负面影响，那些政治上属于左派的人可能会忧心忡忡，那些政治上属于右派的人所担心的是它会对真正文化的地位产生什么样的冲击。这导致了文化研究领域内一场持久的争论。争论的中心是文化的意义和地位以及通俗文化学者或者知识分子的作用（得天独厚的地位）。这些问题将和其他问题一起在第七章中讨论。该章还将对如何把后现代主义文化的消费者固定在某些特定的社会群体和代别群体上的各种方式进行探讨。此外它还将研究有关被劳伦斯·格罗斯堡称为后现代主义的“使能感觉”（empowering sensibility）<sup>44</sup>的观点。但是该章最主要的还是从通俗文化学者的角度对“什么是后现代主义”的问题进行探讨。

最后，所有这些定义的共同之处在于，坚持认为不论通俗文化会是其他什么样子，毋庸置疑的是它是一种伴随着工业化和城市化的出现而兴起的文化。正如威廉斯在《文化与社会》一书的前言中所论述的那样，“本书的组织原则就是发现文化的概念，以及现代普遍使用的这个词本身，早在我们通常称之为工业革命的时期就已经进入了英国人的思想”<sup>45</sup>。这是根据资本主义市场经济的适时出现对文化和通俗文化所下的一个定义。这使英国理所当然地成为了第一个创造以这种特

定的历史方式来定义通俗文化的国家。定义通俗文化还有其  
他的方法,它们依据特定的历史或特定的环境。这些都没有列  
入本书所讨论的文化理论家和文化理论的范围之内。通俗文  
化按特定历史时期划分,这一观点的论据就是,工业化和城市  
化的进程从根本上改变了通俗文化里里外外的各种文化关  
系。在工业化和城市化之前,英国有两种文化:由所有阶级不  
同程度地共同享有的普通文化;由社会统治阶级单独创造并  
享有的上层文化。伴随着工业化和城市化的进程,发生了三件  
事,它们共同携手重新绘制了文化的蓝图。首先,工业化改变  
了雇员与雇主之间的关系。这使得他们之间原先建立在相互  
承担义务基础上的关系转变为托马斯·卡莱尔所称的纯粹的  
“现金交易关系”<sup>46</sup>。其次,城市化造成了各阶级在居住地上的  
分离。在英国历史上第一次出现了集镇和城市的某个片区的  
居民全部是上班族的情况。第三,由法国大革命所引起的恐  
慌——担心它可能会传播到英国——使得各届英国政府相继  
采取了各种旨在打击激进主义的高压手段。政治激进主义和  
工会主义没有遭到破坏,只是被迫转入地下,摆脱了中产阶  
级的干涉和控制,自己组织起来。这三个因素合力开辟了一片  
文化空间。其结果是,在统治阶级的控制和影响范围之外,为  
这一时代的通俗文化开辟了一片文化空间。如何填补这片文  
化空间则是人文主义的开山鼻祖们所争论的题目了(见第三  
章)。我们所要明确的就是它的内容,由开发这片新的文化空  
间所引发的渴望推动了研究通俗文化的“文化与文明”观点的  
兴起。



现在有一点很清楚，就是通俗文化这个词的定义不是我们一开始所想象的那样显而易见。当我们运用任何概念时，不时出现的概念上差异始终在脑海里徘徊，带来了许多麻烦。谈起通俗文化总是没完没了，但我们必须认识到只有在相互比较中才能弄清这个词的含义。任何一个我们所使用的通俗文化不同的方面，如大众文化、高雅文化、工人阶级文化、民间文化等等，它都会把特定的理论和政治作用带到概念里来。贝内特指出，“解决这些问题，根本就没有惟一的或者是完全正确的方法，只有一大堆不同的途径，但这些途径又有不同的含义和影响”<sup>47</sup>。本书的主旨就是描绘出在文化理论与通俗文化复杂的接触过程中所遇到的许多问题和解决这些问题的方法。我们会发现，阿诺德与迪克·海布第奇两人的观点有很多相同点。阿诺德认为，通俗文化杂七杂八，是一种无政府主义。海布第奇认为，“在西方，通俗文化不再有边界，也不再是底层的文化。在大部分时期，对大部分人来说，它简称为文化”<sup>48</sup>。还有，杰非·诺韦尔·史密斯指出，“通俗文化形式已经远离了英国文化生活的中心舞台，以致于在与高雅文化对立的关系中，一个与众不同的通俗文化的独立存在现在都已成问题”<sup>49</sup>。这自然使得对通俗文化理论化的一大堆方法的理解尤为重要。

其次，本书研究的是使我们置身于思考通俗文化这一现实处境的推理过程，还有各路文化理论家和不同方面的理论研究是如何探索和描绘通俗文化这个变化多姿的领域。当我们深入研究通俗文化的时候，只能站在他们的肩上。本书的目的是向研究人员介绍分析通俗文化的不同方法，和那些已作为文化分析结果的不同的通俗文化。我们不能忘记，通俗文化

不是历史上已形成的固定的一系列通俗作品和实践，也不是历史上已形成的固定的概念范畴。理论研究的对象在历史上不仅是丰富多彩的，而且在某种程度上恰恰是理论接触行为本身造就了这种丰富多彩。事实上更复杂的是，不同的理论观点已经倾向于集中在通俗文化的某一特定领域。最常见的分歧是在对文化作品（如通俗小说，电视，流行音乐等）的研究和对活的文化或者文化实践（海边度假，年青人的亚文化行为，庆祝圣诞等）的研究之间。因此，本书的目的在于向学者们提供一份该领域的地图，以便使他们能够开始自己的研究和探索，对赋予通俗文化研究特色的主要理论争论和政治争论，开始他们自己的描绘。

#### 注释

1. 托尼·贝内特著《电影教育第34节》中“通俗文化：一个教育对象”，1980版，第18页。
2. 同上，第20页。
3. 雷蒙德·威廉斯著《关键词》，伦敦：Fontana出版社，1983年版，第87页。
4. 同上，第90页。
5. 同上。
6. 同上。
7. 格拉姆·特纳著《英国文化研究导论（第二版）》，伦敦：Routledge出版社，1996年版，第182页。
8. 詹姆斯·W·凯里著《什么是文化研究读本》一书中“对文化研究压倒一切的反抗”，约翰·斯道雷编辑，伦敦：爱德华·阿诺德出版社，1996版，第65页。
9. 斯图尔特·霍尔著《编年史（3）》一书中“文化研究中的范式”，1978年版，第23页。

10. 参阅卡尔·马克思和弗里德里希·恩格斯合著的《德意志意识形态》(学生版), C·J·阿瑟编辑介绍, 伦敦: Lawrence & Wishart 出版社, 1974 年版。

11. 卡尔·马克思著《政治经济学批判》一书的前言和导论, 北京: 外文出版社, 1975 年版, 第 3 页。

12. 托尼·贝内特,《通俗文化: 主题与论点(1)》一书“通俗文化: 定义我们的术语”, 米尔顿·凯恩斯: Open 大学出版社, 1982 年版, 第 81 页。

13. 马克思,《政治经济学批判》一书的前言和导论, 第 5 页。

14. 伯托尔特·布莱希特,《论戏剧》, 约翰·威利特翻译, 伦敦: Methuen 出版社, 1978 年版, 第 150~151 页。

15. 斯图尔特·霍尔,《主观性与社会关系》“思想的重新发现: 媒体研究中压抑的回归”, 维朗妮卡·比奇和詹姆斯·唐纳德编辑, 米尔顿·凯恩斯: Open 大学出版社, 1985 年版, 第 36 页。

16. 参阅斯图尔特·霍尔,《文化理论与通俗文化读本》“关于解构‘通俗’的随想”, 约翰·斯道雷编辑, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf 出版社, 1994 年版。

17. 威廉斯,《关键词》, 第 237 页。

18. 贝内特,“通俗文化: 一个教育对象”, 第 20~21 页。

19. 皮埃尔·波尔狄,《社会评论与品味判断的区别》, 理查德·赖斯翻译, 剑桥, MA: 哈佛大学出版社, 1984 年版, 第 5 页。

20. 在 19 世纪的美国曾发生过关于莎士比亚是通俗文化的讨论, 请参阅劳伦斯·利维恩,《重新思考通俗文化》一书中“莎士比亚和美国人民: 文化转化的研究”, 昌德拉·莫克杰和米歇尔·舒得森编辑, Berkeley: 加利福尼亚大学出版社, 1991 年版。

21. 参阅波尔狄, 第 5 页。

22. 参阅威廉斯,《关键词》, 第 236~238 页。

23. 霍尔,“关于解构‘通俗’的随想”, 第 461~462 页。

24. 这是“文化生产”的基本观点。参阅保罗·迪马吉奥, 昌德拉·莫克杰和米歇尔·舒得森的《重新思考通俗文化》一书中“19 世纪波士顿的文化企业家力量: 创造了美国高雅文化的组织基础”, Berkeley: 加利

福尼亚大学出版社,以及迪恩·克莱恩所著的《创造文化》,伦敦:Sage 出版社,1992 年版。

25. 约翰·菲斯克,《理解通俗文化》,伦敦:Unwin Hyman 出版社,1989 年版,第 31 页。

26. 西蒙·菲里斯,《声音效果:青年人,消遣和摇滚政治》,伦敦:康斯特伯尔出版社,1983 年版,第 147 页。

27. 菲斯克,《理解通俗文化》,第 27 页。

28. 理查德·莫特比,《销售梦想:20 世纪的通俗文化》的导论,理查德·莫特比编辑,伦敦:Harrap 出版社,1989 年版,第 11 页。

29. 安德鲁·罗斯,《没有尊严:知识分子与通俗文化》,伦敦:Routledge 出版社,1989 年版,第 7 页。

30. 参阅邓肯·韦伯斯特,《眼光放远点!》,伦敦:喜剧出版社,1988 年版。

31. 莫特比,导论,第 14 页。

32. 同上。

33. 贝内特,“通俗文化:一个教育对象”,第 27 页。

34. 安东尼奥·葛兰西,《监狱手记选》,奎恩丁·豪和杰菲·诺韦尔·史密斯编辑和翻译,伦敦:Lawrence& Wishart 出版社,1971 年版,第 57 页。

35. 为了在本人的著作与安东尼奥·葛兰西的著作之间保持一定的理论和政治距离,我称我的观点是新葛兰西派的。我意识到,我正在使用分析政治领域的方法理解通俗文化这个特定领域。

36. 葛兰西,《监狱手记选》,第 161 页。

37. 托尼·贝内特,《文化理论与通俗文化读本》中“通俗文化和对葛兰西的热衷”,约翰·斯道雷编辑, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf 出版社,1994 年版,第 226 页。

38. 善达尔·墨菲,《文化,意识形态和社会进程》中“葛兰西的霸权和意识形态”,托尼·贝内特、柯林·莫塞尔和珍妮特·乌拉考特编辑,1981 年版,伦敦:Batsford Academic 出版社,第 231 页。

39. 雷蒙德·威廉斯,《唯物主义与文化的问题》一书中“马克思主义文化理论中的经济基础和上层建筑”,伦敦:Verso 出版社,1980

年版。

40. 斯图尔特·霍尔,《文化,媒体,语言》一书中“编码与解码”,斯图尔特·霍尔、道罗蒂·郝伯逊、安德鲁·罗和保罗·威利斯编辑,伦敦:Hutchinson 出版社,1980 年版。大卫·毛利,《全国观众》,伦敦:BFI 出版社,1980 年版。评论参阅约翰·斯道雷的《文化研究与通俗文化研究》,爱丁堡:爱丁堡大学出版社,1996 年版。

41. 参阅霍尔,“关于解构‘通俗’的随想”。

42. 托尼·贝内特,《通俗文化与社会关系》中“通俗政治”,维耶妮卡比奇、詹姆斯·唐纳德和米尔顿·凯恩斯编辑:Open 大学出版社,第 20 页。

43. 特纳,《英国文化研究》,第 6 页。

44. 劳伦斯·格罗斯堡,《罪过:后现代主义、政治和文化论文集》,悉尼:力量出版社,1988 年版,第 7 页。

45. 雷蒙德·威廉斯,《文化与社会》,Harmondsworth:企鹅出版社,1963 年版,第 11 页。

46. R·J·莫里斯,《1780 年~1850 年工业革命中阶级与阶级觉悟》,伦敦:麦克米伦出版社,1979 年版,第 22 页。

47. 贝内特,“通俗文化:定义我们的术语”,第 86 页。

48. 迪克·海布第奇,《新政治家与社会》中“Banalarama, 或者流行音乐能拯救我们所有人吗?”,1988 年 12 月 9 日。

49. 杰菲·诺韦尔·史密斯,《新形式(2)》中“通俗文化”,1987 年版,第 80 页。

### 推荐阅读书目

本·阿格尔,《作为文化理论的文化研究》,伦敦:Falmer 出版社,1992 年版。正如书名提示,这本书是赞同法兰克福学派观点的文化研究,它提供了一些有用的通俗文化评论,特别是第二章“作为严肃工作的通俗文化”。

罗伯特·C·艾伦编. 访谈频道合集. 伦敦: Routledge 出版社, 1992 年版。尽管这个集子主要侧重于电视, 但也包含了一些通俗文化研究人员感兴趣的精彩文章。

托尼·贝内特, 柯林·莫塞尔, 珍妮特·乌拉考特编. 通俗文化和社会关系. 米尔顿·凯恩斯市: Open 大学出版社, 1986 年版。这是一部不错的文集, 既有理论, 又有分析。

加利·戴编. 通俗文化读物. 伦敦: 麦克米伦出版社, 1990 年版。这是一部论文集, 一些是有价值的文章, 其余的在如何认真对待通俗文化方面则显得过于模棱两可。

约翰·菲斯克. 理解通俗文化. 伦敦: Unwin Hyman 出版社, 1989 年版。它展示了作者对通俗文化研究的特殊方法。

约翰·菲斯克. 通俗文化赏析. 伦敦: Unwin Hyman 出版社, 1989 年版。这是一部分析通俗文化不同事例的论文集。

安德鲁·米尔纳. 当代文化研究 (第二版). 伦敦: UCL 出版社, 1994 年版。这是一部介绍当代文化理论的有价值的著作。

尚德拉·莫克伊, 米歇尔·舒德森编. 通俗文化再思考. 加州大学伯克利分校出版社, 1991 年版。这是一本论文集, 并附有一篇论述深入浅出的导论, 该书分为几个部分, 每部分探讨的是研究通俗文化的不同方法: 历史学、人类学、社会学、文化学。

詹姆斯·赖沃摩尔，帕特里克·布朗特林格尔．现代性与大众文化．Bloomington 和印地安那波利市印地安那大学出版社，1991 年版。该书是有关文化理论和通俗文化方面的论文集。

多米尼克·斯特里纳蒂．通俗文化理论导论．伦敦：Routledge 出版社；1995 年版。综合性的通俗文化理论入门。

安德鲁·陶森．传播：传媒研究论文集．伦敦：爱德华·阿诺德出版社，1996 年版。本书是一部优秀的大众传媒文化研究的导论。

格拉姆·特纳．英国文化研究（第二版）．伦敦：Routledge 出版社，1996 年版。至今仍是介绍英国文化研究的上乘之作。

## 第二章

# “文化与文明”传统

为大多数人服务的通俗文化一直是少数掌权者的心病。掌握政治权力的人一直认为必须对没有政治权力的人的文化实施控制，密切观察其在政治上不安分的迹象；通过保护和直接干涉，不断实施调整。在19世纪，这种关系发生了根本变化。有一段关键时期，统治者失去了对被统治者文化的有效控制。当他们开始恢复这种控制时，文化本身第一次真正成为他们关注的现实焦点，而不仅是文化作为其他事物的征兆或者象征。正如我们在第一章末尾所提及的理解这些变化有两个关键的因素：工业化和城市化。这两者一起引发了其他变化，从而导致了通俗文化的形成，标志了过去的文化关系已出现了决定性的决裂。

如果我们拿19世纪早期的曼彻斯特作为新工业城市文明的例子，那么有些观点就变得



一目了然。首先,城市促进了阶级的分化。其次,伴随着居住地的分离,产生了新型的工业资本主义劳动关系。再次,在生活和劳动关系发生变化的基础上,产生了文化上的变化。简单地说,在远离统治阶级直接干涉的范围里,曼彻斯特工人阶级有了发展自己独立文化的空间。工业化和城市化已经重新勾勒一幅文化地图。各阶级的共同文化亦不复存在,也没有纯属于统治阶级的文化。历史上第一次在一个城市和工业中心,出现了被统治阶级自己的独立文化。该文化有两个主要来源:(1) 新型文化企业家用来追求利润的文化;(2) 由激进的工匠、新型的城市工人阶级和中产阶级改革家创造的,有政治煽动目的的文化。E·P·汤普森的《英国工人阶级的崛起》一书中对此已作了精彩描写。这种文化的每一次发展都在不同程度上威胁着有关文化凝聚力和社会稳定的传统概念。一个通过商业分解文化凝聚力,削弱权威的力量。另一个对所有的政治和文化权威发起直接的挑战。这些发展变化并没有使那些害怕社会秩序仍然会建筑在权力和特权基础之上的人振作起来。有人认为,这些发展只是削弱社会权威,动摇社会秩序。它标志着本杰明·迪斯莱里所称的“两极社会”的产生,而且最终导致了第一次新型城市工人阶级的政治和文化运动——英国宪章运动。因此,首次出现了对通俗文化的政治研究,这已超出了通俗文化原本的内涵和外延。

### 马修·阿诺德

现代通俗文化研究可以说从马修·阿诺德开始的。可令人惊讶的是,如果让他直截了当地谈论通俗文化,他却言之甚少。阿诺德的贡献在于他首开传统先河,在于他找到了审视通俗文化的具体方法,在于他找到了把通俗文化置于文化这个

大范畴进行研究的具体方法。这个传统就是现在所知的“文化与文明”传统。对于阿诺德为通俗文化所作的贡献,我的论述主要集中在(但不仅仅局限于)《文化与无政府主义》。这部著作奠定了,并将继续维护他作为文化评论家的不朽地位。阿诺德建立的文化大事记在19世纪60年代到20世纪50年代近100年间始终在理论界处于统治地位。因此,他的贡献不在于任何经验主义著作体系,而在于他的总体观点对通俗文化所具有的广泛影响力——这就是阿诺德观点。

对于阿诺德来说,文化开始有两个意思。第一也是最重要的是,文化是知识。阿诺德有句名言,文化是“世界上最好的思想和言论”<sup>1</sup>。第二,文化“使上帝的智慧和意志广为流传”<sup>2</sup>。在第二个观点的“美好和光明”里,“文化的道德、社会、有益的特点变得清晰明了”<sup>3</sup>。这就是,“文化……是对尽善尽美的研究……完美在于变化,而不在于拥有,在于心灵和精神的内在状态,而不在于周围环境的外在形式”<sup>4</sup>。换句话说,文化努力去认识最美好的东西,并为了全人类的利益,广为传播这种知识。但如何才能获得文化呢?据阿诺德所言,我们获得文化,要“通过阅读、观察和思考”<sup>5</sup>,通过“摆脱功利,积极地运用阅读、思考和观察去认知所能了解的最美好的东西”<sup>6</sup>。因此,文化不再仅仅包含两个意思,而是三个。文化是认知世界上公认的最好的思想和言论的手段,是知识,以及把知识运用于“心灵和精神的内在修养”<sup>7</sup>。那么,要考虑一下第四个方面:阿诺德坚持认为文化应该追求“照料我们这个时代病态的精神世界”<sup>8</sup>。这成了文化的第三个方面的例子。因而,我们很快得知,文化“不是通过在驱除邪恶的实际行动(作者加)中,给朋友和国人助一臂之力”发挥作用,“而是让我们国人自己去追求文化”<sup>9</sup>。这就是阿诺德第四个,也是最后的定义:文化是对文化的追求,就是阿诺德所言的“有修养的无为”<sup>10</sup>。那么,对于阿

诺德来说,文化是:(1)认知什么是最美好的能力;(2)美好事物;(3)心灵和精神上对美好的运用;(4)对美好事物的追求。

事实上,通俗文化从来没有明确定义,但是阅读阿诺德的著作就会清楚地看到,“无政府主义”这个词在某种意义上成了通俗文化的同义词。尤其是,无政府主义与通俗文化被用来指阿诺德对工人阶级活文化的分裂所作的结论:他坚信政治危机是伴随城市男性工人阶级在1867年进入政治舞台所产生的。上述的要点说明,无政府主义和通俗文化都是阿诺德用来为深刻的政治概念服务的。文化的社会功能是控制这种分裂倾向的出现:“没有受过教育,没有修养的……民众”<sup>11</sup>;“单纯愚昧的民众”<sup>12</sup>;“我们的民众……跟法国人一样没有受过教化,没有修养”<sup>13</sup>;“生活在底层的民众,数量浩大,生活惟艰,难以管理”<sup>14</sup>。问题是工人阶级活的文化:“不安分的人[指工人阶级的政治抗议者]……只维护个人的自由,喜欢到哪就去哪,喜欢在什么地方集会就在什么地方集会,随心所欲地大声呐喊、胡闹”<sup>15</sup>。还有:

工人阶级……粗鲁,没有开化……长期生活在贫穷和肮脏之中……现在从他们的藏身之处跳出来,主张建立一个他们能为所欲为的崭新的英国人的特权天堂,于是他们游行、集会、呐喊、胡闹,<sup>16</sup>开始把**我们**(作者加)弄得惶惶不安。

上述的结果就是1866年-1867年的选举狂潮。阿诺德用“开始把我们弄得惶惶不安”这个词组,明确表示了他的言论阶级性。他把社会阶层分为野蛮人(贵族)、市侩阶层(中产阶级)和芸芸众生(工人阶级),一眼看上去似乎他的言论没有明显的阶级性。他认为“在我们所有阶级化分之下,存在着一

个人性的共同基础”<sup>17</sup>。这种观点似乎能支持他的论断。但是，如果我们审视一下阿诺德所指的共同基础的言外之意，我们会被迫得出一个相反的结论。假如我们设想一下，人类从猿开始进化，阿诺德似乎认为贵族和中产阶级的进化程度要比工人阶级快。在他为我们人性共同基础所列的例子中，这个观点十分明显。他认为：

每当**我们**愚昧激动地抓住激进的观点，每当**我们**渴望用彻底的暴力粉碎敌人，每当**我们**妒忌，每当**我们**兽性大发，每当**我们**崇拜微不足道的权力或成功，每当**我们**帮腔声嘶力竭地盲目反对不受欢迎的人，每当**我们**恣意践踏已倒在我们眼前的对手的时候，**我们**就会发现自己身上潜藏着的那种群氓的野蛮本性(黑体作者加)。<sup>18</sup>

根据阿诺德的观点，只要“处境”稍变，野蛮人和市侩身上的“野蛮本性”就会占据上风。在这个情形下，文化有两个功能。其一，文化必须小心地把贵族和中产阶级从这个处境中引导出来。其二，文化必须“阻止正在威胁我们的无政府主义倾向的蔓延，把一个急需的强权原则”<sup>19</sup>带给所谓人性存在于他们中间的工人阶级。在一个高度集权的国家才有强权原则。

阿诺德为什么会这样想？答案与19世纪的历史变革有很大关系。当他建议文化“是我们现在种种困难所派生出来的巨大帮助”时，文化就是他脑海中已有的这些变革。“现在的种种困难”有一个双层涵义。一方面，它们是把公民权给了城市男性工人阶级而立即出现的“问题”。另一方面，它们是对至少在17世纪已经发挥作用的历史进程的认同。阿诺德认为公民权已经赋予男人们权力，他们还没有接受过使用权力的教育。一

一个失去“严格封建等级和差别习惯的制约”<sup>20</sup>的工人阶级是一个非常危险的工人阶级。惟有教育才能保留了阶级等级和差别的意识。简而言之,教育会给工人阶级带来一种“文化”。这种文化会一步一步地消除工会主义、政治煽动和劣质娱乐的诱惑。简而言之,文化会消灭通俗文化。文化反对“无政府主义”,文化建议国家,“我们需要权威……这是文化建议国家的观点”<sup>21</sup>。有两个因素使国家的存在成为必需。其一,作为权力中心的贵族的没落。其二,民主的崛起。两者合在一起造就了一个滋长无政府主义的场所。解决的办法就是用文化和高压统治联合占领这个场所。阿诺德所说的文化国度就要发挥控制和削弱工人阶级的社会、经济和文化抱负的作用,直到让中产阶级接受足够的文化熏陶,也承担起这种作用。国家将通过两种方式运作:(1)通过高压统治,确保不再出现海德公园式的骚乱;(2)通过灌输文化的“美好和光明”。

《文化与无政府主义》这本书告诉读者,“教育是通往文化的光明大道”<sup>22</sup>。所以,值得简单地了解一下阿诺德对教育的看法。他并没有想像工人阶级、中产阶级和贵族阶层的孩子们沿着相同的路,走向文化。对于贵族阶级来说,教育就是要使他们习惯于没落,习惯于流放。对于工人阶级来说,教育就是教化他们接受服从、差别和剥削。阿诺德把工人阶级的小学看作是在工人阶级这块野蛮的黑暗大陆里的文明前哨,“他们教化他们住地附近的邻居”<sup>23</sup>。1862年,他在给母亲的一封信中写道:“国家把小学当作教化机构的兴趣,更胜于把它作为教育机构的兴趣。”<sup>24</sup>根据阿诺德的看法,工人阶级的孩子们必须先接受教化,然后再接受教育。完成这项工作是文化的任务。对于中产阶级来说,教育的意义就截然不同了。它的基本作用是让中产阶级的孩子们做好准备去掌握将来属于他们的权力。它的目的是“[相对工人阶级而言]可以用快乐指导他们

的抱负,把一个狭隘的、不友好的、缺乏吸引力的中产阶级,转变[成]一个有教养的、自由化的、贵族化的改造过的中产阶级”<sup>25</sup>。

阿诺德引用威灵顿公爵的观点,提出种种建议:“由正当的法律程序引导一场革命。”<sup>26</sup>这里所指的是自上而下的革命,一场防止自下而上的大众革命的革命。它的原则基础是主动变革比被动变革好,不是受制于人,就是大获全胜。大众的要求得到了满足,但照此做法,反而削弱了进一步要求的力量。并不是阿诺德不渴望一个更好的社会,一个没有肮脏、没有贫穷、没有愚昧的社会,但除了资产阶级社会,人们再也想像不出一个比它更好的社会。

我讲了这么多,主要意思是想旁敲侧击地说明,阿诺德除了说通俗文化是深刻政治骚动的先兆外,作为第一位理论家,事实上他很少论及通俗文化。文化不是阿诺德研究所关注的重点。他关注的是通过服从文化等级和文化差别,获得社会秩序和社会权威。在这个意义上,工人阶级文化有深远的意义,它标明了社会 and 文化的混乱和衰落——社会和文化权力的崩溃——的迹象。完全存在的事实就足以表明衰落和混乱。工人阶级文化的“无政府主义”同样会受到文化调和影响的压制——“文化是世界上最优秀的思想和言论”。

阿诺德的许多思想源于工业主义的浪漫评论。<sup>27</sup>尤其与一位作家似乎有特殊的关系。这位作家就是塞缪尔·泰勒·柯尔律治。柯尔律治区分了“文明”(综合的善,只要不产生堕落的影响)和“教养”(表明人性特征的品质和才能的协调发展)。<sup>28</sup>简单地说,柯尔律治认为文明指整个民族,而教养是他称为“知识分子阶层”的一小部分人的财富。有教养的知识阶层是要引导文明发展进步的:

整个秩序的目标和最终意图就是：保留和保护过去丰富的文明遗产，进而把现在和过去连接起来；完善和丰富文明宝库，进而把现在和未来连接起来。尤其是通过整个社会向每一个被赋予了法律和权利的国人传播文明，知识的质和量对理解这些权力和履行相关义务是至关重要的。<sup>29</sup>

阿诺德的理论是构筑在柯尔律治的思想之上的。除了知识阶层，他还写到了“异邦人”或者“残余者”。但本质目的是一样的：文化总动员就是要控制大众社会里不守规矩的力量。根据阿诺德的思想，历史表明社会常常毁于“不健康的大多数人的道德沦丧”<sup>30</sup>。如此看历史，不会激发起对民主太多的信赖——更谈不上对通俗文化的信赖。阿诺德的看法是基于一个奇怪的悖论：有文化的男人和女人知道世界上最优秀的思想和言论，但当大多数人已经不健康的时候，他们为谁保存这些文化财富呢？无法逃避的回答也许是：为他们自己，这些自认不朽的文化精英。这要求我们其他的人认识到并承认我们的文化差别。在这一点上，阿诺德的观点很清楚：

人类中大多数人不会实事求是地看待事物；非常不成熟的思想都会使他们得到满足。世界上所有实践都建立在也只能建立在这些不成熟的思想之上。这就是说不管谁企图实事求是地看问题，总会发现自己只是一个很小圈子里的一员。但也正是这个小圈子不屈不挠地追求，才使成熟的思想流传开来。<sup>31</sup>

还有：

将成为人类知识和真理传播机构的是受过高等教育的少数人，而不是缺乏教育的大多数人。从完整字面意义上讲，知识和真理不会完全由人类的绝大多数人掌握。<sup>32</sup>

这些论述意思很清楚。如果大众一直满足于不成熟的思想，就永远不会得到知识和真理，那么小圈子里的人的辛苦工作又是为谁的？他们会传播什么样的成熟思想——又为谁传播？是为其他精英们的小圈子吗？如果他们从不参加政治实践活动，也远不会对大多数人产生现实的影响，那么在阿诺德著作里发现的大量人文主义主张，它的目的何在？显然，阿诺德被自己的杰出人物统治论所困扰：工人阶级命中注定只能沉湎于“吃喝玩乐的消遣”<sup>33</sup>之中。尽管如此，对政治实践活动，阿诺德并不十分反对，只不过把它们置于已建立起来的万无一失的权力控制之中。因而，遭到反对的政治活动仅是政治抗议活动和政治抵抗活动。这是主流社会秩序所作的不成气候的抵抗。除了这个原因，或者正是这个原因，他的影响很大。阿诺德的思想观点实质上已经详细地构画了思考通俗文化和文化政治活动的方法。关于通俗文化与文化政治活动的争论一直主宰着这个研究领域，直到20世纪50年代末期。

### 利维斯主义

这对于马修·阿诺德来说，在某些方面并不困难。我一直在思考当今文化为何会陷入如此绝望的境地。<sup>34</sup>



阿诺德对 F·R·利维斯的影响由此可见。利维斯运用阿诺德的文化政治学观点,思考假想中 20 世纪 30 年代出现的“文化危机”。根据利维斯和利维斯派的思想,20 世纪的标志是日益加剧的文化衰败势头。阿诺德在 19 世纪所认识到的情况在 20 世纪还在继续发展,并且更加复杂。这就是“文化的标准化”<sup>35</sup>。为了反对这种现象,“国人……必须接受教育来加以识别和抵制”<sup>36</sup>。

利维斯的工作横跨了 40 年。他对通俗文化的观点受 3 本著作的影响,形成于 20 世纪 30 年代。这 3 本著作是 Q·D·利维斯所著的《大众文明与少数人文化》和《小说与读者》,以及丹尼斯·汤普森所著的《文化与环境》。这 3 本书构成了利维斯通俗文化观的基础。

利维斯主义是建筑在“文化一直掌握在少数人手中”<sup>37</sup> 这种假设的基础之上:

依靠少数人,我们才能拥有从过去人类最宝贵的经验中获得益处的能力;他们保存了传统中最微妙、最容易遭到破坏的部分。依靠他们,才有了安排一个时代人类更好生活的内在标准,才有了不是那边,而是这边才是前进方向的意识,才有了中心在这比在那更好的意识<sup>38</sup>。

少数人的地位发生了变化。它不再会主宰文化差别。它的文化权威再也不可能不受挑战。Q·D·利维斯提到了一个情况,即“以前少数人制定品位标准,而且从未受到过严峻的挑战,现在他们的权威崩溃了”<sup>39</sup>。正如阿诺德对“俯首贴耳、惟命是从的顽固封建习惯”的消失,感到很遗憾一样, Q·D·

利维斯也一直怀念大众“绝对服从于权威”<sup>40</sup>的年代。她引用爱德蒙德·高斯的话进一步证实这种情况的严重性。

从高涨的民主情绪,我早就预见到了一种危机,这就是文学品味和文学经典这些传统已被公众成功地改变了。到目前为止,没有受过教育和半教育的民众形成了读者群中的绝大多数,虽然他们不能也不会欣赏他们自己民族的经典著作,但他们满足于接受他们传统的优越感。近来,我发现有一些迹象,特别是在美国,表明有一群乌合之众反对我们的文学巨匠……如果文学由公民投票表决,如果民众承认文学的力量,那么文学反对品味的革命一旦开始,就会把我们置于无法恢复的混乱境地之中。<sup>41</sup>

据 F·R·利维斯看来,高斯的担忧现在已不复存在:

我早说过,文化一直掌握在少数人的手中。但现在少数人也意识到环境不仅是不相适宜,而是敌对的……“文明”与“文化”成了一组对立词。不仅权力和权威意识现在已与文化分裂,而且对文明最无所谓的担心反而有意无意造成了对文化的敌意。<sup>42</sup>

大众文明和它的大众文化形成了一条破坏战线,威胁“要把我们置于无法恢复的混乱境地之中”。为抵制这种威胁,利维斯主义起草了宣言,建议“在学校里引入一种抵制(大众文化)<sup>43</sup>教育”,在学校外面促使“自觉的,有指导的努力……运用积极的,有武装的少数人的形式”<sup>44</sup>。从文化和政治两个方面来看,民主的威胁对利维斯主义都是恐怖的想法。而且,照

Q·D·利维斯的看法，“掌握权力的人不再代表理智的权威和文化”<sup>45</sup>。与阿诺德一样，她也看到传统权威衰落的时刻正是大众文化崛起的时候。他们都一起紧紧挤压有教养的少数人，为“无政府主义”培育温床。

F·R·利维斯认为在19世纪以前，肯定是在17世纪，英国出现了一种活跃的平民文化。工业革命带来了种种变化之后，平民文化分裂成两种文化：一种是少数人文化，另一种是大众文明。少数人文化体现了“世界上最好的思想和言论”的价值与标准，现在成了一种文化传统。这是一种有教养的少数人的文化。它的对立面是大众文明。它包含了大众文化，一种“没有受过教育”的大多数人消费的商业文化。在《大众文明与少数人文化》和《文化与环境》两本书中，F·R·利维斯把大众文化的主要方面单列出来，以作专门研究。比如，谴责通俗小说提供了使人沉湎的“补偿”和“消遣”的种种形式。

这种“补偿”方法……与娱乐截然不同，用这种方式不会加强和振奋对生活的迷恋，通过习惯于软弱逃避和拒绝面对现实，只会增强对社会的不适应。<sup>46</sup>

Q·D·利维斯认为看通俗小说是“一种毒瘾”<sup>47</sup>。对于读浪漫小说的人来说，它能导致产生“幻想的习惯，从而导致对现实生活的不适应”<sup>48</sup>。产生自责是一码事，更糟的是：他们的沉湎“助长了制造一种与少数人志向不相应的社会氛围。他们实际上阻碍了他们真正的感觉和认真的思考”<sup>49</sup>。对于没有沉湎于通俗小说的人来说，也一直面临着电影的威胁。电影的不断普及使它真正成了一个非常危险的快乐之源。“电影具有类似催眠的作用，能使人不知不觉地受支配，使人屈服于最粗俗的情感感召，而且这种感召越来越阴险，不显山不露水，因为电影

是与对生活栩栩如生的幻想联系在一起”<sup>50</sup>。对于 Q·D·利维斯来说,好莱坞电影是“大规模手淫”<sup>51</sup>。虽然通俗报刊被描绘成是“对大众思想最有力,也是最广泛的蒙蔽者”<sup>52</sup>,广播电台窒息批评性思维。F·R·利维斯对广告的声讨最为尖刻,他称广告“永无休止地、无孔不入地对大众进行手淫式操纵和愚弄”<sup>53</sup>。

利维斯主义认为,广告是文化疾病的主要症状。要明白为什么,我们必须理解利维斯主义对语言的立场。在《文化与环境》一书中,利维斯写道:“学习者必须弄清楚,贬低语言不光是贬低文字,而且是贬低了情感生活和生活质量”<sup>54</sup>。所以,广告不仅因为贬低了语言而受责难,而且还因为贬低了语言群体的情感生活,降低了“生活标准”而遭到谴责。他举例(大部分是他自己写的)以资分析。他提的问题是他总立场的真正写照。一个典型的例子是为 Two Quakers 烟草公司所做的广告:

### 制作标准卷烟的好烟草

“啊,这是我抽过的最好的烟,就是忒贵。”

“多了两毛钱,就算贵了?再说,你也捞了一毛多。看起来多好,烧得慢,出来的烟又清,真是好烟。做工精巧。瞧,他们做过试验……”

“嗨,少罗嗦,再给我们来一斗。你说起来跟做广告似的。”

接下来一片寂静,一杆 Two Quakers 牌烟斗里飘出一缕清烟。

他给五年级和六年级的中学生列出了下面的问题:

1. 描写对话中人物的类型。
2. 你对他有何感想？
3. 你们认为他对我们是什么样的态度？在乌合之众激情高昂的场合，他会如何表现？<sup>55</sup>

这些问题有两点不同寻常。第一，在广告和乌合之众的情绪之间作这样的联系。即使是对文化研究的学者来说，这也不是一般的问题。第二，注意他用的“我们”这个词组，还有这个代词是如何努力确立小部分有教养的精英分子的资格的。其他问题如出一辙。下面还有一些事例。

描写喜欢该章节的读者，并说出喜欢的原因。<sup>56</sup>

想一下什么样的人会对最后的感召作出反应？你希望他们对莎士比亚作品有多少了解，以及他们能欣赏到何种程度？

要求学生回忆他们对游览过“圣地”<sup>57</sup>这类人的观察。

根据《葛兰西法则》，你认为电影会对整体品味和精神产生什么样的影响？<sup>58</sup>

此外暗指何种标准？你判断什么是他所读“文学作品”的质量，他是否专心于阅读？<sup>59</sup>

为什么我们会在精神上退缩？<sup>60</sup>

（在把电影描述为“廉价、贬值、歪曲”之后），对电影的教育意义就此展开讨论。<sup>61</sup>

很难弄清这些问题除了滋长脆弱的自以为是的势利外，还会扯出其他什么东西来，它们决不是鼓励“鉴别和抵制”。

F·R·利维斯企盼回过头来看看文化的一个黄金时代，

过去神话般的田园风景。那个时候的共享文化还没有受到商业利益的污染。莎士比亚戏剧盛行的伊利莎白时代常常被认为是 19 世纪和 20 世纪文化分裂前的文化协调发展的时代。F·R·利维斯写道,莎士比亚属于“真正意义上的民族文化,在一个群体中,戏剧能同时吸引有教养的人和平民”<sup>62</sup>。Q·D·利维斯在《小说与读者》一书中已经用图画出了这种衰落的过程。他自己对平民与有教养的人之间有机联系的评论非常清晰:“大众从上面获得他们的快乐……他们只得把同样的快乐当作更好的……很幸福,他们别无选择”<sup>63</sup>。根据 Q·D·利维斯:

伊利莎白时代的戏剧观众虽然不能紧紧跟上伟大悲剧作品展现的“思想”,但他从创造那些鸿篇巨著的情感和思想中得到乐趣,从一个艺术家,而不是从本阶级那里获得乐趣。当时在有教养的人的生活和普通人的生活之间——没有现在我们所看到的彻底分裂……<sup>64</sup>

文化黄金时代不仅仅是以协调发展为标志的,但对利维斯主义者来说很幸运,文化的协调发展是以极权主义和等级原则为基础的。正是普通文化一方面刺激理智,另一方面又愉悦情感。这是一个神话般的世界,每一个人都知道自己的地位,知道自己在生活中的处境。除了这些证明,F·R·利维斯坚持认为,“在 17 世纪,……有一种真正的人民文化……一种丰富的传统文化……一种已经消失的积极文化”<sup>65</sup>。根据利维斯主义,这种文化的大部分已被工业革命所引起的变化破坏了。尽管如此,在 19 世纪的英格兰农村,仍然可以找到这种文化有机群体的最后残留。为证明这种情况的存在,他引用了乔

治·本的著作《村落的变化》和《修车铺》<sup>66</sup>。在《文化与环境》一书的开篇中,F·R·利维斯提醒人们已经失去的东西:

我们已失去的是体现活文化的有机群体。民谣、民间舞蹈、科次窝德山区的村舍、手工艺制品说明了一种生活艺术,一种生活方式,它有规则,有格调,涉及了社会艺术、交往原则,以及从远古继承而来的对自然环境和季节交替的适应能力。<sup>67</sup>

随着这种有机群体的消失,工作质量也在下降。他把追求安逸看成是这种消失的标志。过去工人全身心地投入工作,现在的工人工作是为了谋生。工业化的结果是工作质量受到了破坏,以致于“工作”实际上已使劳动者“失去了劳动的能力”<sup>68</sup>。因此,安逸只给他们提供“幻灭”(加剧劳动所体会到的失落),而不是“娱乐”(重新创造劳动中失去的东西)。出现这种现象,不要惊讶,为了补偿和消极娱乐,人民转向了大众文化;吸毒的恶习滋长了,他们也变成了沉湎于“替代生活”的瘾君子。<sup>69</sup>

乡村生活丰富多样的生活节奏消失了,代之以单调、平庸的“毫无特色的市郊生活模式”<sup>70</sup>。在自然村落中文化每天都在不断维护个人的健康,而在大众文明里,每个人都必须作出自觉的、有组织的努力,避免受到文化每天不健康的影响。正如威廉斯所说,F·R·利维斯没有提到,“赤贫、暴政、疾病、道德愚昧、智力受挫也是它的组成部分”<sup>71</sup>。现在我们面临的不是历史回忆,而是一个文化神话,让我们把注意力集中到我们假设的损失上,“旧秩序的记忆必然是促成新秩序的主要催化剂”<sup>72</sup>。然而,虽然找不到自然村落了,但仍有可能找到它的价值和标准。文学是一个宝库,展示了人类历程中所有有价值的东西。不幸的是,文学是文化桂冠上的一颗宝石,像文化一

样也没有了权威。F·R·利维斯计划一个补救措施，派遣文化传教士，就是一支小规模、秘密的文化知识分子队伍，在大学里建立文化前沿阵地，维护文学和文化传统，鼓励“它不断的复苏”<sup>73</sup>。在学校里武装学生，向野蛮的大众文化和大众文明发起进攻。重新建立文学权威，不是召唤自然村落的复苏，而是控制大众文化影响的扩张，从而呈现和维护英格兰文化传统的沿续。简言之，他们继承阿诺德主义的传统，有助于维持和产生一个“受教育、有教养的群体”，让“世界上最好的思想和言论”得以传承。

苛求利维斯派对通俗文化的研究方法，那是很容易的。但是，正如贝内特指出：

甚至到了50年代中期……“利维斯主义”[才提供了]日益成熟的知识领域，在这基础上，研究通俗文化才有可能。从历史来看，利维斯主义者所做的工作具有非常重要的开创性意义，第一次尝试着把以前用于“严肃”作品的文学分析运用到研究通俗形式上面来……也许更为重要的是，利维斯派总的影响——至少对已建立起来的“高雅文化”和“中层文化”作为通俗文化形式的方法，进行了严厉的批评——意在动摇美学判断和评价的主要准则，长远来说，这些准则具有非常激进，而且常常无法预见的后果<sup>74</sup>。

在第三章里，我们将开始探讨在理查德·霍格特和雷蒙德·威廉斯著作中出现的这些激进的而且常常无法预料的影响。



## 美国的大众文化：战后大辩论

第二次世界大战结束后的 15 年左右时间里,美国的知识分子卷入了一场关于所谓大众文化的大讨论。安德鲁·罗斯把“大众”看作是“左右官方区分美国与非美国文化的一个关键词”<sup>75</sup>。他认为,“这种官方区分背后的历史从多方面来说,就是现代民族文化形成的历史”<sup>76</sup>。随着第二次世界大战的爆发,美国体验到了文化和政治一致的暂时成功。这种一致性可能是以自由主义、兼容并蓄和无阶级差别为基础的。直到黑人掀起争取公民权的运动,反文化阵线的形成,反越战浪潮一浪高过一浪,妇女解放运动风起云涌,同性恋为争取权利频频活动,这种一致性才土崩瓦解,它在很大程度上依赖于美国知识分子的文化权威。正如罗斯所说,“在美国历史上知识分子也许是第一次作为一个社会团体,有机会认识到他们是领导文化、道德和政治的民族力量”<sup>77</sup>。新发现的作用部分应归功于“占去知识分子整整 15 年时间,直到 50 年代后期产生的那场关于‘大众文化’的激烈而又广泛的辩论”<sup>78</sup>。罗斯花了他的大部分时间,把这场辩论与冷战“遏制”思想联系在一起;不管从内部(防止大众文化),还是从外部(防止苏联共产主义)都有必要维护一个健康的国家。这场大辩论分为三个立场:(1) 自由审美立场,按照这种观点,如果让大多数人有机会进行选择,他们就会把所谓的二流和三流文化作品和实践置于高雅文化之上。(2) 自由合作或进步进化立场,认为通俗文化在全新的消费至上的资本主义社会,发挥缓和作用,使人们适应享受消费的社会需要。(3) 激进的或社会主义立场,认为大众文化是社会控制的一种形式或手段。随着 20 世纪 50 年代的结束,这场辩论很快被前两种立场所控制。部分反映出日益增强

的(麦克锡主义的)压力迫使人们放弃了所有类似社会主义分析的立场。

鉴于篇幅有限,我侧重关于国家健康的大辩论的本质。为了理解这场辩论,有必要读一读1957年出版的一部选集《大众文化:美国的通俗艺术》。看看这本书,人们就能很快抓住了这场辩论的有关参数——辩论什么是至关重要的,谁是主要的参与者。让我们从伯纳德·罗森堡和大卫·莫宁·怀特这些编辑说起。罗森堡认为大众文化非人性的影响,正逐步破坏美国社会的物质财富和幸福生活。他十分担心,“在最坏的情况下,大众文化的威胁不仅只使我们的品味变坏,而且在迈向极权主义的同时,使我们的理智变得残酷无情”<sup>79</sup>。他认为,在本质上大众文化并不是美国独有的,而且也不是不可避免的民主文化。根据罗森堡的观点,大众文化没有什么地方比在苏联流传更为广泛。它的创造者不是资本主义,而是技术。因此,不能让美国对它的出现负任何责任。怀特有相同观点,但目的不同。怀特认为,“大众文化的批评家对当代美国社会抱有极端悲观的看法”<sup>80</sup>。怀特维护美国(大众)文化,是把它与过去的通俗文化作比较。他坚持认为,评论家美化过去是为了鞭挞现在。他谴责那些“研究美国文化,就好像手上抓了只死害虫一样的人”<sup>81</sup>,但他也忘记了弱肉强食的残酷现实,莎士比亚的戏剧就出现在日常文化之中。他的观点是历史上每个时期都造就了“一部分人,掠夺绝大多数无知和毫无安全保障的平民……因此,这类人今天仍然存在,我们也不必惊讶”<sup>82</sup>。他的论点的第二部分对高雅文化在美国繁荣的程度作了分类:电视上的莎士比亚剧目,图书馆创记录的借阅次数,萨德勒·韦尔斯芭蕾舞团成功的巡回演出,看古典音乐会的人比看棒球比赛的人多,交响乐团的数量增多等情况。

辩论中的核心人物是德怀特·麦克唐纳。在一篇很有影

响的《大众文化理论》文章中,他从很多方面向大众文化发起了攻击。首先,大众文化破坏了高雅文化的生命力。它是一种寄生文化,从高雅文化汲取营养,却没有任何回报:

民间艺术是从下面长出来的,是人们自发的,土生土长的表达,根据自己的需要创造出来的,几乎没有得到高雅文化的益处。大众文化是上面强加的,是商人雇佣技术人员创造的,它的观众是被动的消费者,他们的参与仅限于在买与不买之间选择。简言之,庸俗作家们利用大众文化需求来赚钱,或者为了维护他们的阶级统治——在共产党国家,只为了第二种目的……民间艺术是人民自己的风俗,是他们的私人小花园,与统治者的高雅文化深墙垒垒的大公园格格不入。但大众文化拆掉了这堵墙,把大众纳入了一种庸俗化了的高雅文化,从而成为政治统治的一个工具<sup>83</sup>。

与其他参与辩论的人一样,麦克唐纳迅速否定了美国是大众文化沃土的论调,“事实上与美国相比,苏联是一块再好不过的大众文化的沃土”<sup>84</sup>。他认为,评论家只关注了苏联大众文化的“形式”,而忽视了这个事实。但它是大众文化(不是人民表达的民间文化,也不是艺术家表达的高雅文化)。与美国的大众文化相比,“它的质量更差”,“它利用而不是满足大众的文化需求……为政治目的而不是商业目的”<sup>85</sup>。除了优于苏联大众文化,美国大众文化仍然是一个问题。“这个问题在美国很尖锐”,“政治舞台上大众的异军突起(造成了)……对文化灾难性后果”<sup>86</sup>。问题在于缺乏“旗帜鲜明的文化精英”<sup>87</sup>。如果精英存在,大众会得到大众文化,精英拥有高雅文

化。然而，没有文化精英，美国就处于文化葛兰西法则的威胁之中：坏的将驱逐好的；结果不仅会出现一个同质的文化，而且是一个“单一的文化……可怕的是它会铺天盖地吞噬一切”<sup>87</sup>，除了上层的精华，把美国人民变成幼稚的群众<sup>88</sup>。他的结论至少说是悲观的：“大众文化逐步变好根本不可能，如果它不变得糟糕透顶，我们就应该觉得很庆幸”<sup>89</sup>。

当我们从麦克唐纳悲观的前托洛斯基主义，转到吉尔伯特·塞尔兹的乐观自由主义的时候，分析又不一样了。在某些方面，塞尔兹跟麦克唐纳一样厌恶大众文化。他责怪大众文化的制造者低估了美国公众的文化品味。欧内斯特·范·登·哈格认为，在某种程度上这是无法避免的，它符合大规模生产的实质：

大规模生产的商品没有必要降低目标，但它必须盯住平均水平的品味。在有些方面，它符合（或者至少是很多）个人品味，而在其他方面又违背了每个人的品味要求。因为……迄今为止……不是一般人都是一般品味。从统计学的角度看，一般其实是许多具体情况的综合。一件大规模生产出来的商品在某种程度上反映了几乎每一个人的品味，但它不可能完全彻底地体现所有人的品味。这是大规模生产出来的商品不尽人意的原因之一。某些关于蓄意庸俗品味的理论能含糊含糊地解释这种原因。<sup>91</sup>

他提出另外一个原因：大众文化诱惑高雅文化。其中两个因素更具诱惑力：（1）大众文化的经济回报；（2）潜在的庞大的消费群。他用但丁作一个说明。虽然但丁受到宗教和政治压迫，但他没有受诱惑，没有为迎合一般品味去修改自己的作

品。如果他“受了诱使为《体育画报》写文章”，或接受要求“为《读者文摘》精简自己的作品”，或者接受合同“为电影改写脚本”，那他还能够保持他的美学和道德标准吗？但丁很走运。他的天资从来没有受诱惑而偏离创造力的正确道路：“只要天资容许，他就做一个好作家，没有其他可能”<sup>92</sup>。范·登·哈格认为问题不在于大众品味堕落，而在于大众化对西方社会的文化生产商来说显得日益重要。正如怀特一样，他注意到美国现在消费的文化作品和实践的大众化。然而，他又注意到大众文化吸收了高雅文化和民间文化，最后把它们当作大众文化消费：“很少有人看古典作品，这一点不新奇，也不可怕。新奇的是很多人误读了古典作品”<sup>93</sup>。最后，他忍不住断言，大众文化是毒品，“它降低了人们体验生活本身的能力”<sup>94</sup>。大众文化最终是贫瘠的象征。它标志着生活将失去个性；永无休止地寻找西格蒙德·弗洛伊德所说的“替代性快乐”（弗洛伊德指所有艺术，不单指通俗文化）；还有利维斯所指的“替代性生活”。根据大众文化的评论，替代性快乐的弊端在于阻碍了“真正的快乐”。这导致了范·登·哈格认为，消费大众文化是一种压抑：消费大众文化空洞的作品和实践，以填补内心的空虚；内心越空虚，就会消费更多的大众文化空洞的作品和实践。“原始冲动”受到压抑，这种恶性循环使人越发不能体验“真正的快乐”<sup>95</sup>。结果是大众文化的“瘾君子”和“手淫者”在文化的梦魇里，在无聊和消遣中，永无休止地晃来荡去。

虽然无聊的人渴望在自己身上发生点什么事，但是令人沮丧的是当真的事情发生的时候，他却当作消遣，反而使它们失去了他下意识所渴望的意义。在喜剧演员米尔顿·伯尔勒在电视上亮相之前，欣赏通俗文化的电视观众即使基督再度降临也不会

激动和深思。<sup>96</sup>

范·登·哈格与“文化怀旧者”不同，他们用过去理想化的作品来谴责现在，而他对这种历史联系存有疑问：“通俗文化使生活空乏，也不可能带来快乐。但如果没有大规模生产的技术，通俗文化也是其中不可或缺的一部分，那么‘大众’是觉得更好，还觉得更糟呢，我们永远都不会知道”<sup>97</sup>。爱德华·希尔斯认为，当范·登·哈格说工业毁了生活的时候，他完全是在胡说：

现在工人阶级和中下层阶级的快乐不值得用美学、道德和理性的标准去考究，但与从中世纪到19世纪欧洲前辈带来快乐的腐化堕落的东西相比，它们肯定毫不逊色。<sup>98</sup>

希尔斯完全反对：

这样一个完全错误的观点即20世纪是理智严重堕落的时代，这种所谓的堕落是大众文化的产物……更准确地说大众文化与前几个世纪黑暗而又严酷的生活相比而言，对低层阶级的破坏要少。<sup>99</sup>

按照希尔斯的看法，问题不在于大众文化，而在于知识分子对大众文化的反应。同样风靡一时的人物，D·W·布罗根也赞同麦克唐纳的大部分论点，十分乐观。他认为麦克唐纳“对现在的美国表示强烈不满，但对美国的过去，欧洲的和现在抱有好感”<sup>100</sup>。他对现在的悲观正是由于他对过去的过分乐观。简言之，麦克唐纳“夸大了……美国的恶名”<sup>101</sup>。欧洲的情

况与美国差不多。欧洲和美国都经历农村向城市过渡的困难，而美国还有另外的负担，它必须在欧洲和其他文化基础上建立一个统一的民族文化。

莱斯利·菲德勒与大辩论中的大多数人都不一样，他在“中庸之道”这篇文章中，认为大众文化：

是美国的特有现象……我不是说……只能在美国发现，但不管在什么地方发现，我们是第一个源头，而且只有在我们中间才会发现其完全发展的形式。在这层意义上，我们在这些方面的经历正在向世界其他地方预示，老态龙钟的贵族文化必将消亡。<sup>102</sup>

对于菲德勒来说，大众文化是“不安分守己”<sup>103</sup>的通俗文化

当代的庸俗文化是野蛮的，让人受不了。它是流离失所、丧失文化的城市游民半自觉的激情表达。它制造神话，而这些神话能有效地减少科学的威胁、对无休止战争的恐惧、以及普遍滋生的腐败，在当今世界上传统忠诚和英雄主义的社会基础早就被破坏殆尽。<sup>104</sup>

菲德勒提出这样一个问题：“美国的大众文化怎么了？”他知道对于国内外的一些评论家来说，正因为它是美国的，就有充分谴责它的理由。但菲德勒认为，美国经历的必然性使这种论点失去了任何意义。这就是说，除非支持这种论点的人也同样反对工业化、国民教育和民主。他看到美国“处于一场奇怪的两条战线的阶级斗争之中”，“斯文的中庸思想”位于中间，上面是“冷嘲热讽的贵族态度”，下面是“野蛮的民粹主义”<sup>105</sup>

对通俗文化的攻击既是缺乏自信心的反映，又是在文化问题上因循守旧的表现：“害怕庸俗的对立面就是害怕优秀，两者都是害怕差别的不同表现，都是缺乏自信、多愁善感、没有头脑、没有形骸、体面的循规蹈矩的表现。”<sup>106</sup> 斯文的中庸思想希望它所要求的文化平等。这不是利维斯派对文化差别的要求，而是从另一个方面反对文化差别，因此，菲德勒看到，美国的大众文化与其说是单一平等，倒不如说是等级森严，多元并存。而且，他也是如此赞美它的。

希尔斯提出了一个同样的模式——美国文化分为三个文化“阶层”，每个阶层都体现不同的文化版本：上面是“‘优秀’或‘高雅’的文化”，中间是‘平庸’的文化，底层是‘粗野’的文化”<sup>107</sup>。大众社会改变了文化分布，压制了“优秀”或“高雅”文化的作用，助长了“平庸”和“野蛮”文化的作用。<sup>108</sup> 然而，希尔斯没有看到这是一种完全消极的发展：“这表明没有审美表达和接受能力的阶级，原先给他们什么，他们就接受什么。现在他们的审美意识刚刚觉醒”。<sup>109</sup> 像菲德勒一样，他毫不犹豫地认为美国是大众文化的家园。他称美国“是所有大众社会中规模最大的”<sup>110</sup>。但他仍然乐观，“事实上，可能恢复我们知识界生气的活力和个性很可能是权力解放和大众社会内在潜力的结果”<sup>111</sup>。罗斯认为，在菲德勒的文章里，在 20 世纪 50 年代和 60 年代早期，其他作家的著作里：

“阶级”这个概念，在理智的荒野上漂泊了多年以后才得到了有条件的恢复。尽管如此，阶级分析这次不再象 30 年代那样把注意力集中在冲突和对抗上，而是服务于一个霸权时代，建立一个世界上不同政治观念和睦相处的大统一社会。各个文化阶层只要互不干涉，就能生存下去。<sup>112</sup>



文化选择和消费成了阶级属性和阶级差别的双重标志。然而,在各阶级矛盾对内部和外部危险认识一致的情况下,只有消费者选择的多样性,而没有阶级的对抗。简单地说,关于大众文化的这场辩论成了构筑冷战遏制思维的场所。迈尔文·杜明认为,毕竟“美国和美国人拥有的建立和维护世界上最好的文化的思想和物质资源”<sup>113</sup>。事实上还没有出现这种情况,杜明并不灰心。对他来说,它只会引出这样一个问题:我们如何让它出现?他找美国知识分子要答案。美国知识分子“以前从来没有……得到过好的条件,让他们能发挥知识分子的作用”<sup>114</sup>,通过这场关于大众文化的大辩论,可以以此为开端,帮助建设起世界迄今所知最优秀的通俗文化。

### 其他人的文化

对“文化和文明”传统看待通俗文化的方法找岔很容易。如果按文化理论领域的最新发展,几乎足以写一部关于该方法的论著,对其加以抨击,使“民粹主义者”反感。然而,必须记住,从历史学观点来看,传统的研究成果对从事英国文化研究的通俗文化研究工程来说,绝对是最根本的,然而,过高评价传统的影响也很难:一个多世纪以来,它毫无疑问是文化分析中的主要范式。事实上,有人会认为:在英国和美国的学术界和非学术界的某些领域内,传统的分析方法仍然是一种受压制的“常识”<sup>115</sup>。

虽然“文化与文明”传统,尤其是利维斯派的形式,为研究通俗文化创造了一个教育空间。但是有一种观点认为传统的研究通俗文化的方法严重地阻碍这个学科的发展。主要的问题在于传统的研究方法总是假设通俗文化代表的充其量不过

是文化衰落和潜在的政治混乱。存在这样一种观点,趋向通俗文化的过程“跟研究领域一样,会主动地阻止它的发展”<sup>116</sup>。如果按这种假设,理论研究和经验调查会继续进一步证实一直期待发现的东西:

这是一个理论假设,如果通俗文化有毛病,当然,一旦这种假设成立,其他就会紧随其后;有人找到了他一直在寻找的东西——衰败和堕落的迹象——恰恰正是因为理论要求必须找到这些例证。简单地说,通俗文化的作品只能当替罪羊<sup>117</sup>。

我们注意到,通俗文化因为很多事情遭到谴责。然而,贝内特指出,“文化与文明”传统并不注重对通俗文化作品和实践所作的深入详细的分析。相反,它从高雅文化绚丽的高地向下俯视通俗文化的商业荒原,只是为了寻找文化衰败、文化差别以及文化服从、调节和控制的需要:

这是“有文化的人”对没有“文化”的那些人的文化所作的一个极好的演说……简单地说,他们跟通俗文化保持距离,而外界人根本就不理它。他们明明就不喜欢,也没有以他们正在研究的形式去参与的意识。一直在争论中,始终没有定论的是“其他人的文化”<sup>118</sup>。

“文化与文明”传统担心社会 and 文化的扩张;如何应付对文化和社会排它性的挑战。19世纪过去了,那些传统上是外面的“文化”和“社会”要求兼容并蓄,采取种种策略进行兼并和排斥。“上流社会”和“高雅文化”的接纳与一般社会和一般

当代学术核镜译丛

文化，特别是与大众社会和大众文化的接纳之间存在明显界线。这种情况在 20 世纪错综复杂。简言之，传统要求得到“大众”<sup>19</sup> 的两个反应——文化和社会的差别，以及文化和社会的顺从。在第七章和第八章中我们会看到，围绕后现代主义，政治上正确和文化多样性的辩论，与最近关于包容进和排斥在文化主流之外的争论极其相似。这种文化主流关注的重点不在文化作品而在于人和他们经历过的文化。

#### 注释

1. 马修·阿诺德，《文化与无政府主义》，伦敦：剑桥大学出版社，1960 版，第 6 页。

2. 同上，第 42 页。

3. 同上，第 46 页。

4. 同上，第 48 页。

5. 同上，第 89 页。

6. 同上，第 179 页。

7. 同上，第 31 页。

8. 同上，第 163 页。

9. 同上，第 163 ~ 164 页。

10. 同上，第 163 页。

11. 同上，第 76 页。

12. 同上，第 69 页。

13. 同上，第 76 页。

14. 同上，第 193 页。

15. 同上，第 80 ~ 81 页。

16. 同上，第 105 页。

17. 同上。

18. 同上，第 107 页。

19. 同上，第 82 页。

20. 同上,第 76 页。
21. 同上,第 96 页。
22. 同上,第 209 页。
23. 马修·阿诺德,《论教育》,Harmondsworth: 企鹅出版社,1973 年版,第 39 页。
24. 马修·阿诺德,《1848 年~1888 年间的书信往来》第一卷,伦敦:麦克米伦出版社,1896 年版,第 187 页。
25. 马修·阿诺德,《诗歌与散文》,伦敦:Rupert Hart Davis 出版社,1954 年版,第 343 页。
26. 阿诺德,《文化与无政府主义》,第 97 页。
27. 参阅雷蒙德·威廉斯,《文化与社会》,Harmondsworth: 企鹅出版社,1963 年版。
28. 塞缪尔·泰勒·柯尔律治,《论教会和国家体制》,伦敦:Dent 出版社,1972 年版,第 33 页。
29. 同上,第 34 页。
30. 阿诺德,《诗歌与散文》,第 640 页。
31. 同上,第 364~365 页。
32. 马修·阿诺德,《散文全集》第三卷,Ann Arbor: 密歇根大学出版社,1960 年~1977 年,第 43~44 页。
33. 阿诺德,《诗歌与散文》,第 591 页。
34. F·R·利维斯,《文化理论与通俗文化读本》中“大众文明与少数人文化”,约翰·斯道雷编辑,Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf 出版社,1994 年版,第 12 页。
35. F. R. 利维斯和丹尼斯·汤普森,《文化与环境》,Westport, CT: Greenwood 出版社,1977 年版,第 3 页。
36. 同上,第 5 页。
37. 同上,第 3 页。
38. 同上,第 5 页。
39. Q·D·利维斯,《小说与广大读者》,伦敦:Chatto & Windus 出版社,1978 年版,第 185 页和第 187 页。
40. 同上,第 191 页。约翰·道克尔提到她是“一个老式的殖民主义

人种学家,讨厌陌生人和无名之辈的野蛮方式”,《后现代主义与通俗文化:文化历史》,剑桥:剑桥大学出版社,1994年版,第25页。

41. 同上,第190页。

42. 利维斯和汤普森,《文化与环境》,第26页。

43. F·R·利维斯,《为了连续性》,剑桥:Minority出版社,1933年版,第188~189页。

44. 利维斯,《小说与广大读者》,第270页。

45. 同上,第191页。

46. 利维斯和汤普森,《文化与环境》,第100页。

47. 利维斯,《小说与广大读者》,第152页。

48. 同上,第54页。

49. 同上,第74页。

50. 利维斯,“大众文明与少数人文化”,第14页。

51. 利维斯,《小说与广大读者》,第165页。

52. 利维斯和汤普森,《文化与环境》,第138页。

53. 利维斯,“大众文明与少数人文化”,第14页。

54. 利维斯和汤普森,《文化与环境》,第4页。

55. 同上,第16~17页。

56. 同上,第40页。

57. 同上,第51页。

58. 同上,第114页。

59. 同上,第119页。

60. 同上,第121页。

61. 同上,第144页。

62. 利维斯,《为了连续性》,第216页。

63. 利维斯,《小说与广大读者》,第85页。

64. 同上,第264页。

65. F·R·利维斯,《大众的追求》,伦敦:Hogarth,1984年版,第188~189页和第208页。

66. 利维斯并不是仅仅给我们提供一个对过去理想化的描述;实际上他理想化了本恩自己的描述,没有提及本恩自己对田园生活的批评。

67. 利维斯和汤普森,《文化与环境》,第 1~2 页。
68. 同上,第 69 页。
69. 同上,第 99 页。
70. 同上,第 2 页。
71. 威廉斯,《文化与社会》,第 253 页。
72. 利维斯和汤普森,《文化与环境》,第 97 页。
73. F·R·利维斯,《Nor Shall My Sword》,伦敦:Chatto&Windus 出版社,1972 年版,第 27 页。
74. 托尼·贝内特,《通俗文化 U203》中“通俗文化:主题和论点”,米尔顿·凯恩斯:Open 大学出版社,1982 年版,第 5~6 页。
75. 安德鲁·罗斯,《没有尊严:知识分子与通俗文化》,伦敦:Routledge 出版社,1989 年版,第 42 页。
76. 同上。
77. 同上,第 43 页。
78. 同上。
79. 伯纳德·罗森堡,《大众文化:美国的通俗艺术》中“美国的大众文化”,伯纳德·罗森堡和大卫·莫宁·怀特编辑,纽约:麦克米伦出版社,1957 年版,第 9 页。
80. 大卫·莫宁·怀特,《大众文化》中“美国的大众文化:另一种观点”,第 13 页。
81. 同上,第 14 页。
82. 同上。
83. 德怀特·麦克唐纳,《文化理论与通俗文化读本》中的“大众文化理论”,第 30 页。
84. 同上。
85. 同上,第 31 页。
86. 同上。
87. 同上。
88. 同上,第 34 页。
89. 同上,第 36 页。
90. 同上,第 42 页。

——当代学术镜鉴译丛

91. 欧内斯特·范·登·哈格,《大众文化》中“我们无法衡量快乐和沮丧”,第 512 页。
92. 同上,第 521 页。
93. 同上,第 528 页。
94. 同上,第 529 页。
95. 同上,第 532 ~ 535 页。
96. 同上,第 535 页。
97. 同上,第 536 页。
98. 爱德华·希尔斯,《文学品味,文化与大众交流》第一卷中“大众社会及其文化”,彼得·戴伟森、洛夫·迈耶尔森、爱德华·希尔斯编辑,剑桥:Chadwyck Healey 出版社,1978 年版,第 35 页。
99. 同上,第 36 页。
100. D·W·布罗根,《文学品味》中“高雅文化与大众文化的问题”,第 191 页。
101. 同上,第 193 页。
102. 莱斯利·菲德勒,《大众文化》中“中庸之道”,第 539 页。
103. 同上。
104. 同上,第 540 页。
105. 同上,第 545 页。
106. 同上,第 547 页。
107. 爱德华·希尔斯,《文学品味》中“白日做梦与黑夜梦魇”,第 206 页。
108. 同上,第 209 页。
109. 同上。
110. 同上,第 218 页。
111. 同上,第 226 页。
112. 罗斯,《没有尊严》,第 58 页。
113. 迈尔文·杜明,《大众文化》中“通俗文化与开放社会”,第 550 页。
114. 同上。
115. 欲知从“文化和文明”传统著作的影响中继承的“常识”,请参

阅“品质”出版。

116. 贝内特,“通俗文化:主题与论点”,第6页。

117. 同上。

118. 同上。

119. 正如威廉斯在《文化与社会》中指出,“事实上不存在大众;唯一的办法是把其他人当作大众”,第289页。

### 推荐阅读书目

克里斯·包迪卡. 英语的社会任务 1848~1932. 牛津: Clarendon 出版社, 1983 年版。书中有些有趣而又有见地的章节涉及阿诺德和利维斯主义。

R·P·比兰, F·R·利维斯的文学批评. 剑桥大学出版社, 1979 年版。虽然基本上把利维斯当作了一位文学批评家, 但该书搜罗了他关于高雅文化和通俗文化看法的一些资料。

利昂·布拉姆森. 社会学的政治涵义. 纽约: 普林斯顿大学出版社, 1961 年版。其中有一章讲述了美国那场关于大众文化的大辩论。

赫尔伯特·J·冈斯. 通俗文化与高雅文化: 品味的分析和评价. 纽约: Basic Books 出版社, 1974 年版。这本书是参加美国大众文化大辩论的新作。它提出了保护文化多样性的一些令人注目的观点。

莱斯利·约翰逊. 文化批评家. 伦敦: Routledge & Kegan Paul 出版社, 1979 年版。书中有关于阿诺德和 F·R·利维斯



的章节。

弗朗西斯·莫尔赫恩，“细察”年代，伦敦：New Books 出版社，1979 年版。也许是对利维斯主义的经典描述。

安德鲁·罗斯，不尊重：知识分子与通俗文化，伦敦：Routledge 出版社，1989 年版。此书很有趣，其中有一节是关于美国那场大众文化大辩论。

里昂内尔·特里林，马修·阿诺德，伦敦：Unwin University 图书公司，1949 年版。该书迄今仍是对阿诺德最好的介绍。

伯纳德·威兹，托尼·贝内特，格拉汉姆·马丁编，通俗文化：过去和现在，伦敦：Groom Helm 出版社，1982 年版。关于通俗文化各种事例的论文集。第一章至第四章、第六章讲述了通俗文化和增加“文化和文明”传统担忧的历史背景。

雷蒙德·威廉斯，文化与社会，Harmondsworth：企鹅出版社，1963 年版。可能是迄今为止对“文化和文明”传统最好的概括。其中有些章节是关于阿诺德和 F·R·利维斯的。

## 第三章

# 文化主义

本章我们将探讨理查德·霍格特,雷蒙德·威廉斯, E·P·汤普森, 斯图尔特·霍尔及帕迪·沃内尔, 在 20 世纪 50 年代和 60 年代早期的著作。尽管作者之间有某种差别, 但这个著作群体共同推出了文化主义的开创性巨作。霍尔后来讲, “在英国, ‘文化主义’ 是文化研究中最活跃, 最具本土特色的组成部分”<sup>1</sup>。在当代文化研究中心文化主义研究已经制度化, 本章结尾时将对此作简短讨论。

霍格特和威廉斯都针对利维斯主义发表了自己的主张。在第二章, 我们会看到利维斯派在英国开辟了研究通俗文化的教育空间。霍格特和威廉斯都用挑战利维斯众多基本假设的方法, 占领了这个研究空间, 同时也赞同其中的部分假设。正是这个矛盾——在迈向文化主义和研究通俗文化的基础的同时, 还要回首“文化与

文明”传统——已产生了《识字的用途》《文化与社会》《漫长的革命》等著作，它们被称为是“决裂性”作品和“左倾利维斯主义”的样板。<sup>2</sup>

另一方面，汤普森以后一直把他的著作说成是马克思主义的作品。当代文化研究中心的前几位主任杜撰了文化主义这个词，以形容他和霍格特、威廉斯的著作。<sup>3</sup>约翰逊用这个词说明出现了一个联系三位理论家著作的特殊理论统一。三个都以自己不同的方法，与自己所继承的传统在主要方面发生决裂。霍格特和威廉斯与利维斯主义分手，汤普森与马克思主义的机械论和经济论的形式分道扬镳。统一他们的只有一个办法，坚持通过对某一社会的文化进行分析——一种文化的作品形式和有记载的活动——可以恢复生产和消费该社会的文化作品和实践的男女老少们，应共同拥有规范的行为和思想体系。这个观点强调“人的力量”对文化的主动生产，而不是被动消费。虽然考虑到文化主义形成于左倾利维斯主义，这个观点没有包括在内，但霍尔和沃内尔的《通俗艺术》包括在内了，因为传统的左倾利维斯派关注通俗文化。作为一个著作群体，霍格特，威廉斯，汤普森，霍尔和沃内尔等人的贡献都很清楚地表明我们现在所知的对通俗文化进行文化研究的新路子的出现。这些思想的发源地就是设在伯明翰大学的当代文化研究中心。

### 理查德·霍格特：《识字的用途》

《识字的用途》分两部分：“一个‘旧’秩序”，描写的是20世纪30年代，霍格特童年时代的工人阶级文化；“让位给新秩序”，描写20世纪50年代，传统的工人阶级文化受到大众娱乐新形式的威胁。该书这样划分充分说明作者所持的观点和

所期望的结论，使我们一方面看到了20世纪30年代传统的“活的文化”，另一方面又看到了20世纪50年代文化的衰落。事实上，霍格特意识到，在写作过程中，“怀旧心情先入为主地影响了材料的取舍；我尽可能地消除这种影响”<sup>4</sup>。他也意识到对“旧”与“新”之间的划分，淡化了两者之间大量的延续。但必须看到他对“旧”的证明，不是依靠“乞求想象中朦胧的田园诗般的传统，以攻击现在，而在很大程度上依靠20年前童年的记忆”<sup>5</sup>。这显然是对利维斯主义的指责。20世纪50年代的通俗文化表示着文化的衰落。他依据的是在大学当讲师和研究员时所搜集到的材料。简单地说，“旧”是基于个人经历，而“新”是基于学术研究。这样划分一目了然，颇有意义。

霍格特的工程常常被人误解，但也值得关注。他所抨击的不是工人阶级中的“道德”沦丧，而是他看到了提供给工人阶级的文化中“道德严肃性”的丧失。在很多场合，他重申对工人阶级能力的信心，认为他们能够抵制大众文化的控制：“这不仅仅是消极抵抗的能力，而是积极主动的能力，虽然不是很有力。工人阶级天生有强大的能力，通过适应或吸收新秩序的需要，忽视其他，在变化中生存下来。”<sup>6</sup>他的信心来自于他认为他们对大众文化的反应一直是片面的：“他们自己大部分都‘不住在那’，住在别的地方，依靠神话格言和宗教仪式，生活在直觉、习惯和词藻中。这把他们从最坏的影响中拯救出来”<sup>7</sup>。

根据霍格特：

传统上，或者至少几代人，工人阶级把艺术视为逃避，视为享受，没有想过与日常生活有很多联系。艺术是有界限的，“快乐的”……“真正的”生活只在别的地方……艺术为你所用。<sup>8</sup>

他把工人阶级的美学形容为“对日常生活细节的极大兴趣”；对已知事物的浓厚兴趣；一种只顾“表现”而不顾“钻研”的文化品味。因此，它不追求“逃避普通生活”，而在“普通生活有内在趣味”的假设中，追求这种趣味能不断增强。<sup>9</sup>有人说，20世纪50年代新的大众娱乐破坏了这种美学。

大众娱乐最后就是D·H·劳伦斯所形容的“反生活”，充满了腐败堕落，不正当的诱惑和道德沦丧……它不能提供任何真正启迪心智的东西。它使更具积极性、更为丰富多彩、更具合作精神的种种快乐慢慢枯竭。在这些快乐中，人们通过给予而得到了更多。<sup>10</sup>

大众娱乐的快乐不仅是“不负责任的”和“替代性的”<sup>11</sup>；而且它们正在破坏古老的健康的工人阶级的文化组织。他毫不动摇地认为：

我们正在创造一个大众文化；至少在很大程度上，“人民”城市文化的残余正在遭到破坏；从某个重要方面来看，新的大众文化不比它正在代替的一度粗俗的文化更健康。<sup>12</sup>

他认为，20世纪30年代的工人阶级文化表达了一个以强烈的群体意识为标志，他称为“富足充实的生活”。这是一种基本上由人民创造的文化。这里一个相当有名的例子是他对海边有典型意义的一天的描写。

“这帮人”坐着车，穿过荒野，向大海而去。沿途的人家瞧不起坐大车出游的人。驾车的知道哪儿买咖啡和饼干，哪儿买鸡蛋和咸肉早餐。到了海边后，大伙儿中午饱餐一顿，接着就一拨一拨地分开活动，相隔都不远，因为他们知道不管是在小城，还是在这块海边，都觉得是在家里……他们逛逛小店铺，喝点饮料，坐在折叠椅上吃冰淇淋，要不就是啜啜薄荷糖。约翰逊太太非要把塞在灯笼裤里的上衣当桨划，亨德森太太假装在服务员的搀扶下，从折叠椅上“下来”，在女洗手间里排队，逗得大家放声大笑。接着他们给家里买点礼物，然后去喝午茶，在回家的路上还要停下来吃点东西。如果有男人在，如果是大老爷们出去玩的话，那么可能停车的次数更多，车后面肯定要放一两箱路上喝的啤酒。到了沼泽地带，大老爷们纷纷挤下车解手，没完没了地胡闹，拿膀胱的容量开玩笑。要把这帮闹个不停的家伙送回小城，驾车的知道该怎么做，把他们一个一个地送到家门口。对他自己来说，在街上的最后几里路上，他还可以收到一大笔小费。<sup>13</sup>

这就是公共的、自娱自乐的通俗文化。霍格特因为情调浪漫而招致批评。但我们也必须承认，这(上段中表现的乌托邦式的活力)是他为划分“人民”的文化和“为人民服务的世界”而进行不懈努力的表现。<sup>14</sup>

《识字的用途》第一部分几乎都是公共的，自娱自乐的例子。他的分析常常远远超过了利维斯派的分析。例如，他有条件地维护工人阶级对流行歌曲的欣赏，反对塞西尔·夏普(利维斯派风格)苛求民间音乐<sup>15</sup>的“纯而又纯”。这个条件不久

成了文化研究工程的中心。他认为，“不管 Tin Pan Alley 如何大肆宣传”<sup>16</sup>，只要能满足普通观众的情感需要，歌曲就会成功。他谈到大众对《舞会结束之后》这首曲子的欣赏，只要“他们自己喜欢，即使不怎么好，他们也不觉得它蹩脚”<sup>17</sup>。

听众欣赏有他们的目的——有他们本身的要求，文化工业提供给他们的产品从来没有得到过研究。但霍格特心中有一种想法：只把它看作是一部非学术性的、怀旧的半自传小说，它表明人们常常不考虑《识字的用途》中没有得到充分利用的精华部分。相反，该书的真正弱点是它没有能够把对待 20 世纪 30 年代通俗文化的见解，发挥光大到对 20 世纪 50 年代通俗文化的认识中。如果这么做了，举个例子，它就会很快发现“充实富足的生活”和“浮夸世界的邀请”这组带有描写彩色的题目放在一起，是不恰当的。值得注意的是，没有必要说霍格特美化了 20 世纪 30 年代的情景，是为了夸大他对 20 世纪 50 年代的悲观情绪；他不会像有些评论家所想像的那样，为了证明他关于 50 年代的观点是错的，而证明他关于 30 年代的观点也是错的。可能他对 30 年代的看法是对的，而对 50 年代的看法是错误的。像许多出身于工人阶级的知识分子，他也许会把自己的工人阶级经历另当别论，以便把对付中产阶级同僚的亦真亦假的居高临下的态度区分开来：“我知道这个工人阶级是可悲的，但我的工人阶级却不同”。我不希望过分强调这种动机，但威廉斯在为《识字的用途》所作的书评中支持了他。威廉斯的评论中，用“幸运的霍格特”来描写这个有学问的人：“我认为有不少读者乐于接受。（为什么不呢？这正是他们想听到的，而且现在一个实实在在的有学问的家伙正在谈论它呢！）”<sup>18</sup> 在一次主流团体一直想拉拢的“奇异同盟”的讨论中，威廉斯提出一个同样的，但更宽泛的观点：

在我们这一代，有一个新的阶级，这就是年青人。他们得益于国民教育的加强，他们人数众多，已跟接纳他们的社会溶为一体。为赢得新同伴的称好，他们花费了大量时间，陈述和证明他们亦已脱离的人群是多么不可耐：现在必须去做的事就是不要相信进一步扩大教育力度的可行性。<sup>19</sup>

在他研究的第二部分，当他转向去思考“当代生活的特点”<sup>20</sup>的时候，几乎看不到工人阶级文化自我创造的方面。大众美学对于理解20世纪30年代所展现的工人阶级享乐是非常重要的，但却在一窝蜂地谴责20世纪50年代通俗文化的过程中被遗忘了。“广播‘肥皂剧’在工人阶级的妇女中取得的成功……在于它们细致入微的观察……在于不厌其烦地表演极其普通，极其平凡的内容”<sup>21</sup>。报纸漫画把这些人描绘成“‘小人物’，一天到晚都为女儿在学校烹调大赛中的运气发愁……一天的活动都消磨在鸡毛蒜皮的琐事上”<sup>22</sup>。每天的生活难道就没有内在的意义吗？不谈大众美学，我们看看大众文化的操纵力量。正如霍格特所描写的那样，20世纪50年代的通俗文化再没有提供富裕充实生活的可能；现在的事情都太浅薄枯燥，“商业文化”的力量已经壮大，毫不留情地以新文化（“刺眼的、鲁莽的”<sup>23</sup> 大众文化）的名义向旧文化（传统的工人阶级文化）发起攻击。这是一个“要‘传统’，就要遭到谴责”<sup>24</sup>的世界。在这种情形下，年青人最容易受到影响。与他们的父辈和祖父辈所拥有或者盼望得到的东西相比，这些“仙境里的野蛮人”<sup>25</sup>的要求更多，也得到了更多。但这种想象中的愚昧的享乐主义，由浅薄枯燥的精神食粮喂大，结果只能是极其虚弱。



“玩个痛快”被看得好像很重要，几乎压倒其他的一切需要。如果真允许这么做，那么玩个痛快很快会成为一种习惯。对现代大众娱乐最强烈的反对不是因为它们败坏了品味——败坏可能是有活力的，积极的——而是它们过分地刺激了品味，慢慢地钝化它，最终扼杀它……扼杀它的神经，然后使观众茫然若失，以致观众几乎都不能抬起头来说“其实这块蛋糕是锯木屑做的呀”<sup>26</sup>。

虽然还没有到这种程度，但根据霍格特的看法，所有迹象表明世界正朝这个方向前进的。然而即使在这个“花哨的仙境”里，也存在着反抗的迹象。例如，虽然大众文化可能制造一些糟糕透顶的流行歌曲，

但人们没有必要去唱或听这些歌，很多人也许就不听不唱；那些想唱和想听的人常常把流行歌曲做得比以前更好……人们常常以他们自己的方法看待这些歌曲，所以，即使这样，与他们的购买量相比，他们受到的影响更少。<sup>27</sup>

这又一次提醒我们，霍格特的目标（主要）是通俗文化的生产者，而不是它的消费者。他举了很多例子“证明”文化衰落，但是通俗小说是他列举的主要的文化衰弱的例证。他把一部当代文学作品（其实是他自己模仿的作品），与《伊斯特·林赖》和《亚当·比德》的选段相比较。他的结论是相比之下，当代的文学作品浅薄枯燥：“几滴掺了水的牛奶能延缓一个饿汉的饥渴，但没有让他得到实实在在饱餐一顿的满足”<sup>28</sup>。且不谈这个当代文学作品的节选是一个冒牌货（都是他的例子），霍格

特认为它的低劣归究于它缺少其他两个选篇的“道德的感召力”<sup>29</sup>。这也许是对的,然而更值得注意的是这种方法,在一定意义上,其他两篇充满了“道德的感召力”:它们想告诉读者如何思考;他也承认它们是“雄辩”<sup>30</sup>。当代文学的选篇是一定意义上的浅薄,它没有告诉读者该怎样思考。因此,如果我们想把这三个选篇分不同等级,那么《亚当·比德》属上等,当代文学选篇是下等,“道德的感召力”(意思是小说应该告诉读者如何思考)好像并不能给我们任何启迪,而是回到了伪装过的利维斯主义的固执。而且,我们能把评价颠倒过来:当代文学选篇因为语焉不详和质疑的特点而受到重视,它让我们思考,但不替我们思考;这不等于说思想空虚(或者缺乏“道德的感召力”),而是实在的空虚,它激发读者去主动思考。

在通往花哨仙境的路途上,一个惊人的预兆是经常光顾新牛奶吧的老游客,那些“玩自动电唱片机的主儿”<sup>31</sup>——他对无赖青年的称呼。牛奶吧本身也有坏兆头:“现代派的摆设,粗俗下流,不堪入目,一下子把美学的彻底崩溃暴露无遗”<sup>32</sup>。常常光顾这里的都是些“15岁到20岁的孩子,衣服褶褶皱皱,领带花花绿绿,一副美国式的无精打采的样子”<sup>33</sup>。他们去那儿主要是“把铜板一个接一个地塞进自动唱机里”<sup>34</sup>。唱机的声音很大,“这样偌大的舞厅每个角落都能听到音乐……年青人来回晃着膀子,或像 Humphrey Bogart,目光在椅子中间转来转去”<sup>35</sup>。

即使与街拐角处的小酒馆相比,也是极其浅薄病态的放荡形式,在熟牛奶的臭气中,可以嗅出精神的干涸。这儿很多的消费者——他们的服饰、发型和脸部表情都说明——在很大程度上,他们是生活在一个神话世界里,其中夹杂着他们认为是美国式生

活的粗俗成分。”<sup>36</sup>

对霍格特来说，

他们是意志消沉的一族……也许他们中大部分人不如普通人[工人阶级青年]聪明，因而他们比其他人更加不加掩饰地破坏大众时尚……他们对自己或对他人的没有责任，责任心淡薄。<sup>37</sup>

虽然“他们不是最典型的”，但他们是未来不祥的预兆：

这些当代重要力量想创造的人物，是没有方向，看管机器的阶级中驯服的奴隶。这些人是追求享乐但又被动的野蛮族，他们花3便士坐50马力的公共汽车，花1.8个便士看500万美元制作的电影，他们不仅是一群社会怪人，也是不祥之兆。<sup>38</sup>

玩自动唱机的孩子预示着这样一个社会：“相当多的人处于顺从、接纳的消极状态，他们的眼睛盯着电视、墙上的美女照和电影银幕。”<sup>39</sup>

尽管如此，霍格特对大众文化的进程没有彻底失望。例如，他知道工人阶级“并不是过着像他们文学作品中暗示的那样贫瘠的生活”<sup>40</sup>。古老的、公共的、自我创造的通俗文化仍保存在工人阶级的讲话方式、“劳动者”俱乐部、演唱风格、铜管乐队、传统的杂志、诸如投镖和多米诺骨牌等游戏里。<sup>41</sup>而且，他坚信他们“了不起的道德源泉”<sup>42</sup>会允许和鼓励他们为自己的目的，继续改造利用文化工业的产品和实践活动。简单地说，他们“受到的影响比想象的小得多。问题是这种道德的资

本储备能用多久，是否得到不断的补充和恢复”<sup>43</sup>。尽管他持谨慎的乐观主义，他告诫人们，面对大众文化“越来越危险的压力”<sup>44</sup>，“过分强调这种恢复力是一种民主的、自我放纵形式”，大众文化日益“空洞地邀请人们共同分享亲密”<sup>45</sup>，去破坏真诚的社会。他最害怕“竞争性商业”<sup>46</sup>会有极权主义的图谋：

由于现在禁止大众在经济上“堕落”，……竞争性商业……变成了一种新的更强有力的征服形式；这种征服肯定比老一套的征服手段要有力，因为与经济征服相比，文化征服的枷锁更容易套上，也更难砸碎。<sup>47</sup>

霍格特对通俗文化的研究与利维斯派的研究有很多共同之处（在本书第二章对通俗文化的分析中最为显著）；两者都认识到了文化衰落；都把教育看作是抵制大众文化诱惑的手段。然而，他的研究与利维斯派不同的地方是他对工人阶级文化细致入微的关注，还有他对工人阶级文化的关注。在他自己“美好过去/糟糕现在”的双重对立的思想斗争中，他与利维斯的差距最为显眼；他的“美好过去”不是17世纪的有机社会，而是20世纪30年代的工人阶级文化。令人啼笑皆非的是霍格特所赞美的19世纪30年代文化竟是利维斯派极力反对的文化。这使他的研究成了对利维斯主义含蓄的评析，也在它的基础上前进了一大步。然而，正如霍尔指出，虽然霍格特“拒绝接受利维斯的许多内在的文化评价”，但他是在运用利维斯主义的文学方法论，继续了“一种传说，同时企图在实践中改变该传统”<sup>48</sup>。

## 雷蒙·威廉斯：《漫长的革命》

威廉斯对文化研究的影响很大。他著作的范围相当惊人。他对我们理解文化理论、文化历史、电视、报纸、广播和广告，作出过突出贡献。阿伦·奥康纳为威廉斯出版的著作所开列的目录<sup>49</sup>就达39页之多。当人们得知他出身威尔士一个工人阶级家庭（他父亲是一个铁路信号员），作为一个学者，他是剑桥大学的戏剧专业教授，就觉得他的贡献更加伟大。在这部分，我只评论他对建立文化主义的贡献，和文化主义对研究通俗文化的贡献。

在《漫长的革命》一书中，威廉斯简要地列出了“文化定义三个分类”<sup>50</sup>。第一，存在着一种“理想”，在这里面从某种绝对或普遍意义的角度看，文化是人类自我完善的一种状态或过程<sup>51</sup>。用这种定义，文化分析的作用“实质上是在生活和作品中发现和描述形成永恒秩序或与普遍的人类状况有永久参照的价值”<sup>52</sup>。这个定义源于阿诺德，为利维斯所用：在《文化与社会》一书中，他把文化称为“人类控诉的终极法院”，“它建筑在社会评判过程的基础之上，选择安抚创伤和重振雄风”<sup>53</sup>。第二，存在着“文献记载”：有记录的文化作品和活动。在这种定义上，“文化是智力和想像性作品的总称，用丰富多彩的方式记录了人类的思想 and 经历”<sup>54</sup>。如用这种定义，文化分析的目的就是一种批评性的评价。它能采用类似于有关“理想”所采用的分析方法；它是直到发现阿诺德称为“世界上最好的思想和言论”（见第二章）为止的一种严格的筛选行为。它也涉及一个不太光彩的活动：文化分析是解释性的描述和评价的批评对象（文学研究是这种活动的明显例子）。最后，它可能还涉及到历史色彩较浓，文学色彩较淡的评价功能：把它的

影响等同于“历史文献”的批评性阅读行为（历史研究是这种活动的明显例子）。第三，“存在着文化的‘社会’定义。在这个定义里，文化是对一种特殊生活方式的描述”<sup>55</sup>。

正是后一种定义揭示了建立文化主义的决定性意义。文化的“社会”定义引入了思考文化的三个新方法。首先，“人类学”认为，文化是对某种生活方式的描绘；第二，认为文化“表达某种意义和价值观念”<sup>56</sup>；第三，认为文化分析的作用应该是“澄清某种生活方式和某种文化中清晰和含蓄的含义和价值”<sup>57</sup>。威廉斯认识到这种对文化“社会”定义的分析要求常常会“牵涉到对生活方式中某些因素的分析，对拥护其他定义的人来说，这些因素根本就不是“文化”<sup>58</sup>。而且，在这种分析可能仍然运用“理想”和“文献”式的评价方式的同时，它也要涉及到

一个重点，不是研究特定的含义和价值，找出很多东西与这些因素比较，以此作为建立标准的办法。而是通过它们变化的方式去发现某种总的“规律”或“趋势”，唯有这样，才能从整体上更好地领会社会和文化的发展。<sup>59</sup>

归纳起来，这三点包含在文化的“社会”定义中——文化是某种生活方式，文化表现某种生活方式。文化分析作为重建特定生活方式的手段，不仅构筑了文化主义的总体思路，还制定了它的基本步骤。

然而，威廉斯不愿失去三个定义的任何内容：“每个（定义）都有很大的参考价值……，如果是这样，那么它们之间的联系就应该引起我们的重视。”<sup>60</sup>他把任何不包括其他定义的定义说成是“不完整的”，“是无法接受的”。“不管实践中有多

大困难,我们都必须努力从整体上观察这个过程,如果不是直截了当地,至少含蓄地把我们特定的研究跟现实的复杂组织联系起来。”<sup>62</sup>

那么,我可以把文化理论定义为对整个生活中所有因素之间相互关系的研究。对文化的分析是试图揭示这些关系复杂结合的组织实质。对特定作品和机构进行分析,在这层意义上,是对基本的组织形式的分析,是对作品和机构所体现这些关系整体的分析。<sup>62</sup>

文化分析把文化的“复杂组织”作为一种特定的生活方式看待,它的目的通常在于理解文化表达的是什么;“一种文化赖以生存的实际经历”;“重要的共性因素”;“特定的经验集体”<sup>63</sup>。简言之,文化分析的目的在于重新建立威廉斯所说的“情感结构”<sup>64</sup>。他所说的情感结构是指特定群体、阶级或社会所共享的价值。这个词被用来描述一种集体文化无意识与一种意识形态之间相互联系的松散结构。例如,他用这个词解释众多19世纪的小说是如何运用“神奇手段”弥合那个社会中“伦理和经历”之间的鸿沟。他举了好多例子,比如男人和女人如何从没有爱情的婚姻中解脱出来,结果是一方死亡或精神错乱;突然出现的大笔遗产使穷光蛋一夜之间变成了富翁;恶棍在英帝国消失了;从英帝国的殖民地回来的穷人获得了大笔的财富;那些社会现状无法满足其欲望的人被送上小船到别处去实现梦想。这里所列的这些(还有其他)例子都有一个共同的情感结构;这是19世纪社会矛盾及出路在小说中有意无意的反映。文化分析的目的就是通过文字记录,“从诗歌到建筑和流行服饰”,分析这种情感结构。<sup>64</sup>正如他阐明:

我们一直在寻找的常常是整个团体所要表达的真实生活。有记载的文化的意义在于，当活的证明都沉默的时候，它用直接的语言向我们最清楚地表现了那种生活。<sup>66</sup>

文化总是存在于三个层次上，这个事实使情况变得复杂起来。

即使在文化最通用的定义里，我们都有必要区分它的三个层次。一个是曾经在特定时代和地域存在过的文化，只有生活在这个时期和地域的人才能完全理解这种文化。一个是有文字记载的文化，从艺术到最平常的事实，无所不包的；即某一个历史阶段的文化。还有一个就是与曾经存在过的文化和阶段文化相关的择其一端的传统文化。<sup>67</sup>

这个层次之间的关系在历史上很活跃。每个历史时期都重新安排以往时期的文化记载。传统时起时落。活的文化是在某一特定地域和时期，人们在日常生活中体验和经历的文化。只有完全理解这种文化的人才会真正体会这种情感结构。一旦这个历史时刻过去了，这种情感结构就开始散架了。文化分析只有从文化的文字记载入手。但是文字记载本身也会在“传统选择”的过程中变得支离破碎。很显然，在某一种曾经存在过的文化和文化分析对它的重新修复之间，失去了大部分的细节。例如，威廉斯指出，没有人敢说他看过19世纪所有的小说。然而，我们可以肯定专家也许能说他们看过几百部；感兴趣的学者可能看得少一些；“受过教育的读者”看过的就更少。这个非常清楚的选择过程不会排除这三个读者群对



19世纪小说本质的共同认识。威廉斯当然知道,事实上不是每一个19世纪的读者都看过所有的19世纪小说。他认为,19世纪的“有些东西……是后来的任何个人都无法恢复的:小说所描述的对生活的感受,正是我们现在想通过选择寻找的”<sup>68</sup>。对威廉斯来说,这对理解文化传统的选择性至关重要。它常常(不可避免地)产生排斥过去活文化某些重要方面的<sup>69</sup>文化记载或文化传统。在《文化与社会》一书里,他还认为,“这种选择过程与统治阶级的利益相关,甚至被它所左右,而且常常会成为一种趋势”<sup>70</sup>。

在一个特定的社会里,选择会被许多各种特殊利益,包括阶级利益所左右。正如现实社会状况在很大程度上支配当代选择,所以,社会发展、历史变化过程会在很大程度上决定传统选择。社会的传统文化总是跟同时代的兴趣爱好和价值体系相吻合,因为它不是一堆绝对的一成不变的东西,而是一个连续不断的选择和阐释过程。<sup>71</sup>

对通俗文化学者来说,这有非常深刻的意义。既然选择总是基于“当代兴趣爱好”的基础,既然出现过许多“历史颠倒和重新发现”,那么很自然无法预料“在任何未来的情况下,过去时代作品的价值”<sup>72</sup>。如果情况确实如此,我们在对当代文化作好坏优劣、高雅通俗评判时就不能过于绝对,因为随着历史变迁评判也会变化。威廉斯提倡一种文化分析的方式,这就是认识到“文化传统不仅仅是一种选择,而且也是一种说明”<sup>73</sup>。虽然文化分析不能颠倒历史,但它能通过把文化作品和实践推回到它的历史时期,向当代说明和“它依赖的特定的当代价值”展示“历史上的选择”<sup>74</sup>。通过这种方法,我们能弄

清楚“历史团体所表达的文化”与“当代团体所使用的文化”之间的区别。<sup>75</sup>沿着这条路线研究下去，“真正的文化历程就会展现出来”<sup>76</sup>。

威廉斯的分析在很大程度上打破了利维斯派的垄断局面。首先，艺术没有了特殊的地位——它跟其他文化实践一样：“文化跟生产、做生意、政治、养家糊口一样，它是一种活动。”<sup>77</sup>艺术是人类活动的一种形式。威廉斯急需平民对文化的说法：文化是一种特定的生活方式。在《文化与社会》一书中，他把资产阶级文化与工人阶级文化区分开来。资产阶级文化是“基本的个人主义观点、制度、生活方式、思维习惯和出于资产阶级文化的目的”<sup>78</sup>。工人阶级是“基本的集体主义观点、制度、生活方式、思维习惯和出于工人阶级文化的目的”。接着，他道出了工人阶级文化的成就：

工人阶级由于它的地位，从工业革命以来，就没有在狭义上创造出一种文化。工人阶级所创造，并对识别他们有重要意义的文化是在工会、合作运动或政党里产生的集体的民主制度。工人阶级文化从它的发展历程来看，它根本上是社会化的（从它创造了制度的意义上），而不是个性化的（从创造精神或虚构作品上看）。当从内容来看，就会发现它取得了非常了不起的创造性的成就。<sup>79</sup>

威廉斯坚持认为，文化由“普通”男女在日常生活中与日常生活的作品和实践相交流过程中创造的，它的定义应该是他们“活生生的经历”。正是在这个时候，他最终决定性地打破了利维斯派的垄断局面。这是平民定义通俗文化的基础。他认真对待利维斯对大众文化的提法。但是，利维斯派和威廉斯之

间的不同在于威廉斯需要大众文化，而利维斯派需要的只是消灭分歧、顺从的掌权者的文化。威廉斯对《识字的用途》的评论，指出这两者地位的某些差别：

对《星期日》报、犯罪故事和浪漫小说的分析是……基本相似的，但当你自己从这些相关的人群中走来，当你认识到自己跟他们还有千丝万缕的联系，你就不再满意那老一套程式：总是少数人开化，大多数人堕落。你知道绝大多数“通俗文化”是如此的糟糕，但你也知道“龌龊的群众”在急剧膨胀。伯克早就预言这些人会蹂躏光明和知识。他们会侵入你自己民族的相关权力和相关的司法审判。如果你不想逃避，就无法回避他们。<sup>80</sup>

虽然他仍然主张承认“绝大多数‘通俗文化’是如此的糟糕”，但这已不再是在非常确定的范围内所作的判断，而是由“老一套程式”所控制：“总是少数人开化，大多数人堕落”。按照威廉斯的看法，霍格特的问题在于他“把太多的程式”，从“马修·阿诺德”嫁接到“当代工人阶级腐朽政治的保守思想中”，结果是引起了对是否需要“激进修正”<sup>81</sup>的争论。霍尔把《漫长的革命》一书形容成“英国战后知识分子生活的一个创新事件”<sup>82</sup>，它为激进修正提供了必要的理由，奠定了对通俗文化研究非利维斯化的基础。

### E·P·汤普森：《英国工人阶级的形成》

在《英国工人阶级的形成》一书的前言中，E·P·汤普森写道：

该书的题目很笨拙，但跟它的目的是相符的。因为形成是对活跃过程的研究，所以，形成取决于能动作用，也同样取决于条件作用。工人阶级不是像太阳一样在一个固定时间升起。它出现于它的形成过程。<sup>83</sup>

汤普森认为，与其他阶级一样，英国工人阶级也是“一种历史现象”；这不是“结构”或“范畴”的问题，而是“一大堆经验原料和意识中完全不同、看似毫无关联的事件”；它是“人类关系中事实上发生（可以展示其发生）的事情”<sup>84</sup>。而且，阶级不是一个“东西”，它一直是统一和分歧的历史关系：联合一个阶级来对抗另一个阶级或多个阶级。正如他解释：“当一些有共同经历（通过继承或共享）的人感觉到他们之间利益一致，另一些人的利益与他们不一样（常常针锋相对），这个时候阶级就产生了。”<sup>85</sup> 阶级的共同经历“在很大程度上是由生产关系决定的，人出生后就处于某种生产关系或者说人不由自主地进入某种生产关系”<sup>86</sup>。然而，把经历转换成文化的阶级觉悟不是由下面的方法决定的：“阶级是由创造历史的人定义的，并且到头来这是唯一的定义。”<sup>87</sup>

汤普森认为，“阶级是一种社会和文化的形成，经过相当长的历史过程，人们可以对这些过程进行研究”<sup>88</sup>。他在书中从三个不同但又相互关联的观点详细研究了英国工人阶级政治和文化的形成。首先，它重建了18世纪末英国激进主义的政治和文化传统：宗教上的分歧，民众的不满情绪，法国大革命的影响。其次，它着重分析了不同劳动阶层，如纺织工人、牧场农工、纺纱工和工匠等在工业革命中的社会和文化经验。最后，它分析工人阶级觉悟是随着它政治、社会和文化力量的增

加而提高的，“有着坚实的基础和自觉的工人阶级组织”<sup>89</sup>。他强调指出，“工人阶级既是派生的又是自我创造的”<sup>90</sup>。他从他的研究中得出两个基本结论。第一，“可以谨慎地说在 1790 年至 1830 年的这一段时期里，最突出的事情就是‘工人阶级’的形成”<sup>91</sup>。第二，他主张“这也许是英国所熟知的最知名的通俗文化”<sup>92</sup>。

《英国工人阶级的形成》一书在很多方面对社会历史作出了不朽的贡献（就其规模而言，企鹅版就达 900 多页）。它对研究通俗文化的学者的意义在于它记录了历史的本质。汤普森的历史不是抽象的经济和政治过程，也不是只记录伟人和高贵者的所作所为。这本书写的是“普通的”男人和女人们，写他们的经历，他们的价值观，他们的思想，他们的行动，他们的欲望。简单地说通俗文化是反抗那些在工业革命中得利者的场所。霍尔称之为“战后社会历史最具创新力的著作”，指出它威胁着利维斯派，传统上奉若神灵的“精英分子给‘文化’所下的狭义的定义”，也威胁着有时标志着威廉斯所说的《漫长革命》的进程。<sup>93</sup> 这书出版大约 10 年后，在一次交谈中，汤普森评价了自己的历史研究方法：“如果你要概括的话，我只得说历史学家要自始至终去倾听。”<sup>94</sup> 他并不是惟一倾听的历史学家；如果用选择性较强的方式，保守的历史学家 G·M·杨也在听：“历史是重要人物的交谈”<sup>95</sup>。倾听的对象不同，使汤普森的倾听有了根本的区别。在《英国工人阶级的形成》一书前言部分有一著名的段落，他解释说：

我一直在摸索着从不孝子孙手中，去拯救老掉牙的织袜机，卢德牌收割机，“过时”的人工织布机，“乌托邦式”的手工艺人，甚至受蛊惑的约翰那·瑟斯各特的追随者。他们的手艺和传统已经在慢慢地

消亡。他们对新工业主义的敌意也已成往事。他们的共产主义理想也许是幻想。他们起义的阴谋也许是蛮干。但他们体验了那个年代社会的剧烈动荡，而我们没有。按照他们自己的经历，他们的欲望是确实可行的。而且，如果他们成了历史的受害者，那么他们将终生是受害者。<sup>96</sup>

《英国工人阶级的形成》是“社会底层历史”的一个典型例子。汤普森的目标是，把英国工人阶级的“经历”放在理解18世纪30年代前几十年工业资本主义社会形成的中心位置。格雷戈·麦克莱兰<sup>97</sup>认为，社会底层历史有双重含义：第一层含义是把工人阶级的经历重新纳入历史进程；另一层含义是强调工人阶级有自我形成的自觉力量。汤普森是在马克思关于人类创造历史的著名论断里进行论述：“人类创造自己的历史，但他们不是随心所欲地创造历史，也不是在他们自己选择的环境下创造历史，而是在他们直接面对的去过去遗留下来的环境里创造历史。”<sup>98</sup> 汤普森所做的是着重强调马克思这个论断的第一部分（人的能动因素），以反对他认为马克思主义历史学家过分强调的第二部分（结构性决定因素）。有趣的是，也许不尽如此，他自己因为不惜贬低结构因素的作用，过分强调诸如人的经历和人的价值这些人的能动因素的重要性，而遭到了批评。<sup>99</sup>

在结束对汤普森对通俗文化研究所作贡献的简短回顾之前，必须注意到他本人反对人们用文化主义来描述他的著作。这个观点和其他相关观点就是约翰逊、霍尔和汤普森本人之间在“历史工作室”里激烈争论的焦点。<sup>100</sup> 在阅读有关争论的稿件时，其中一个难点就是文化主义有两个截然不同的意思。一层意思是它作为一个特殊的方法论（这正是我在这里所

运用的)。另一层意思是它作为一个评论术语(常常出自更为“传统”的马克思主义立场,或者出自马克思结构主义的立场)。这是一个复杂的问题,但也是霍格特、威廉斯和汤普森这场讨论的总结。这是可以作简单的澄清:从肯定的方面说,从社会学和历史学角度理解特定的社会形成,文化主义强调文化(人的能动因素、人的价值取向、人的经历)极其重要;从否定的方面说,用文化主义来指不求甚解地用一些假定,如文化是超越自身结构的作用,这些假定具有极大的决定和强制作用,最后,产生了文化(人的力量、人的价值、人的经验)。汤普森强烈反对第二种假设,不管定义如何,文化主义都不能用于他的著作。<sup>101</sup>

### 斯图尔特·霍尔与帕迪·沃内尔:《通俗艺术》

《通俗艺术》的“主要论点”是“根据实质……所谓好的和有价值的与所谓次的和低劣的之间的斗争不是反对现代交际方式的斗争,而是媒体内部的斗争”<sup>102</sup>。霍尔和沃内尔关心的是区分这些矛盾有困难。他们把他们的任务定位在研究通俗文化过程中,找“一个解决……价值和评估的方法”<sup>103</sup>。在这项任务中,他们特别得益于霍格特和威廉斯的工作,得益于利维斯派的关键人物。出于担心通俗文化在课堂里的影响,作者撰写了这本书。1960年,全国教师协会(NUT)年会,通过了一项决议,节选如下:

大会认为必须坚决抵制因新闻、广播、电影和电视的滥用而导致的标准降低……特别呼吁那些使用和控制大众传媒的人,呼吁孩子的父母亲,支持广大教师为防止课堂上谆谆教诲的价值观与那些年轻孩

子在外面世界所遇到的价值观之间经常发生冲突所作的努力。<sup>104</sup>

决议引发了全国教师协会关于“通俗文化与个人责任”的特别会议。作曲家马尔科姆·阿诺德在大会上发言,他说:“没有任何一个人比别人在德行上更好,或者说一个人更加喜欢贝多芬,而不是亚当·费思,我们并不能说他道德就比别人高尚,当然对两者都喜欢的人已到了一个非常幸福的境界,因为他能比一大批其他人从自己的生活中享受到更多的快乐。”<sup>105</sup>虽然霍尔和沃内尔认识到阿诺德观点里“诚实的意图”,但他们疑问为什么“随意就把亚当·费思作为例子”,因为他们认为,“作为一个流行歌手,按严格标准,他处于末流”。再者,他们认为“严格标准是指运用于流行音乐的合理标准——例如弗兰克·西纳特勒和雷·查尔斯确定的标准”<sup>106</sup>。霍尔和沃内尔所做的就是驳斥利维斯派和(大多数美国人)大众文化评论的论点,它们认为所有的高雅文化都是好的,所有通俗文化都是不好的。他们认为,一方面大多数高雅文化是好的,另一方面与利维斯和大众文化评论相反,有些通俗文化也是好的——关键的问题在于大众的好恶。

《通俗艺术》的部分目的是想通过促进大众在通俗文化本身范围内对良莠的鉴别,来改变早期攻击通俗文化的“令人误解的概括”。我们不应该担心通俗文化的“影响”,“而是应该培养要求更高的观众”<sup>107</sup>。根据霍尔和沃内尔的意思,要求更高的观众应该更加喜欢爵士乐,而不是通俗音乐;更喜欢迈尔斯·戴维斯,而不是利伯雷斯;更喜欢弗兰克·西纳特勒,而不是亚当·费思;更喜欢波兰电影,而不是好莱坞的主流电影;更喜欢《好景不常在(L'Annee Dernierea Marienbad)》,而不是《南太平洋》;自觉地和本能地就明白高雅文化(如莎士比



亚、狄更斯和劳伦斯)通常都是最好的。他们采用克莱门特·格林堡(他是采用西奥多·阿多诺的)的观点,大众文化是经过预先消化的(我们的反应是预先就确定的,而不是与作品或实践坦诚交流的结果),不是用这种观点区别好的与不好的通俗文化,而是认为它也可以用于高雅文化的例子:“这种定义的重要一点在于它打破了平常的区别。它可以运用于部分电影,但不是全部,它可以运用于有些电视节目,但也不是全部。它涵盖了传统的某些部分和通俗文化某些部分。”<sup>108</sup>

当通俗文化走进课堂的时候,他们这种态度导致了他们拒绝接受经常遇到的两种常用的教学策略。首先,防御性的教学策略,介绍通俗文化旨在把它作为二流文化来声讨。其次,“机会主义的”教学策略紧紧抓住学生们的流行品味,希望最后把他们领入更高的境界。<sup>109</sup>他们主张,“在这两种情形之下,既不会有真实的反应,也不存在如实评判的基础”<sup>110</sup>。两者都不可能导致他们坚持认为的必然结果:“鉴别能力的训练”<sup>111</sup>。这不是经典的利维斯派的鉴别力,保护“好的”高雅文化,防止“差劲的”通俗文化的蚕食,而是通俗文化内在的鉴别:内在的鉴别是必要的,但不仅仅是反对通俗文化;把好的通俗文化从差的通俗文化中精选出来。然而,虽然他们并不认为把通俗文化的作品和实践引进教育是最终引向真正文化“品味等级的跳板”,但是他们仍然坚持(正如霍格特与威廉斯)认为,在高雅文化和通俗文化之间存在着一个基本的明显差异——价值观的差异。不过,这种差异不一定是高贵与低贱的问题;而更多的是关于不同类型的满足:“不能说科尔·波特的音乐就不如贝多芬的音乐。波特的音乐和贝多芬的音乐的价值不一样,但波特一直在努力创作出能与贝多芬音乐匹敌的作品。”<sup>112</sup>

不是不平等,而是价值不同,这种差别难以摆脱。似乎可

以这样认为，我们必须根据某种文化自己的标准来评判文化的作品和实践：“承认不同的目的……根据限定的范围，评价不同的成绩”<sup>13</sup>。这种策略将开辟对一系列文化活动作全新的评判，防止高雅文化反对其他文化，形成自我保护的据点。虽然他们承认自己从利维斯主义的“先驱们”或多或少地接受了利维斯主义关于过去有机文化的（通过威廉·莫里斯的读物修改的）观点，然而在一次典型的左倾利维斯主义的运动中，他们抵制了利维斯主义的保守主义和悲观主义的倾向，反对为了当代文化（Q·D·利维斯），“抵抗自觉武装的少数人”的号召，坚持认为“如果我们希望重新创造一个真正的通俗文化，我们就必须在现存社会中找出它的生长点”<sup>14</sup>。采用“一种批评和评价的态度”<sup>15</sup>，意识到“大张旗鼓地主张这种通俗文化是很愚蠢的做法”<sup>16</sup>，那么就有可能“结束‘严肃’与‘通俗’，‘娱乐’与‘价值’之间的错误区分”<sup>17</sup>。

这就把霍尔和沃内尔引到我们所说的他们论题的第二部分：有必要承认在通俗文化之中有一个非常清楚的类别，他们称之为‘通俗艺术’。通俗艺术不是那种努力过但没能成为“真正”艺术的艺术，而是在通俗这个限定范围内发挥作用的艺术。把最好的音乐厅，特别是玛丽·劳埃德作为一个例子（但也可考虑查尔斯·狄更斯，早期的查理·卓别林，“懒汉大王”广播连续剧（The Goon Show），还有爵士音乐家），他们提出这样的定义：

通俗艺术跟民间艺术有许多相通之处，它是商业文化中的一种个人艺术。某些“民间”的成分得以保存下来，即使艺术家取代了不知名的民间艺术家，但表演者的‘风格’要比公共风格更胜一筹。这里的相互关系更加复杂——艺术不再仅仅是生活在底层

的人民创造的——还有通过表达和感受的习惯，相互影响重新建立起天的和谐关系。虽然这种艺术不再是“有机社会”的“生活方式”的直接产物，也不是“人民创造的”，但从不适用于高雅艺术的方式来看，它仍然是一种通俗艺术，是为人民服务的。<sup>118</sup>

根据这个论点，好的通俗文化（通俗艺术）能够重新建立起随着工业化和城市化的出现而丧失的表演者与观众之间的（和谐）关系。他们说：

通俗艺术……实质上是传统艺术，它用强烈的形式重新叙述人们已经熟知的价值和看法；它衡量和重申，但也给它带来了艺术的惊奇和欣赏的冲击。与民间艺术一样，这种艺术在观众与表演者之间有着真正的接触和联系：但它与民间艺术的不同在于它是一种个性化的艺术，是出名了的表演者的艺术。观众与社会一样，要依靠表演者的技艺，依靠个人风格的魅力，去说明它的共有价值，分析它的体验。<sup>119</sup>

艺术和通俗艺术之间的区别带来了一个问题，如果要把它说清楚，就要依赖于艺术是一种“惊奇”，然而这是现代主义者给艺术下的定义。在现代主义者发起艺术革命之前，这里所有称之为通俗艺术的东西都可以称为一般意义上的艺术。他们作了进一步的区分，包括了大众艺术，有通俗艺术（好的与差的），有艺术（好的与不那么好的），还有大众艺术。大众艺术是变了味的通俗艺术；它们不加批判地采用了对大众艺术的标准评论：它刻板，逃避现实，没有审美价值，情感上不施

回报……

这些评论者不去对抗大众艺术的评论,反而寻求特权,进而把某些通俗文化的作品和实践从大众文化评论家的谴责声中删除掉。为了达到目的,他们引进了一个新的种类——通俗艺术。通俗艺术是青出于蓝的大众文化。不同于“寻常电影或流行音乐是加工过的大众艺术”,通俗艺术是,例如,“最好的电影”,“最高档次的爵士乐”<sup>120</sup>。他们认为,“一旦通俗艺术与大众艺术之间出现区别,我们发现我们已经绕过了‘大众文化’是粗制滥造的判断,面对媒体所提供的全方位的资料”<sup>121</sup>。

《通俗艺术》一书的主要焦点集中于通俗文化的作品质量。可是,当霍尔和沃内尔转向青年人文化的问题时,他们发现有必要研究一下作品与观众之间的相互影响。而且,他们认识到要对这种关系作全面评价,就必须包括十几岁的青少年生活的其他方面:“工作,政治,与家庭的关系,社会和道德信仰等等”<sup>122</sup>。理所当然这使人们在研究通俗文化其他方面的时候提出质疑。为什么就没有必要研究年青人文化作品与观众之间的相互影响呢?在研究流行音乐文化的过程中,他们勉强承认流行音乐工业“利用了天真的年轻人过于简单化的形象”<sup>123</sup>。相反,他们认为,在作品和实践对观众所产生的作用,与作品和实践的创造者想要达到的作用之间,经常会出现冲突。有意思的是他们退了一步,“在十几岁的青年人的娱乐领域里,这种冲突尤其突出……(虽然)在某种程度上,在商业背景下,对于整个大众娱乐来说,这是很普遍的”<sup>124</sup>。流行音乐文化——歌曲、杂志、音乐会、节日活动、滑稽戏、与流行歌星见面、电影等等——可以帮助青年人树立一种认同感:

商业娱乐市场提供的文化——起着极其重要的作用。它折射出亦已存在的态度和情绪,同时提供了

一个富于表达的天地，一套通过它可以折射出这些态度的符号……十几岁人的文化是货真价实的东西和粗制滥造的东西的矛盾混合体：它是青年人自我表现的场所，也是商业文化提供者水清草肥的大牧场。<sup>125</sup>

### 还有，流行歌曲

反映了在处理一堆感情和性问题时青年人所面临的困惑。他们产生了直接热情地体验生活的欲望。他们表现出渴望在不确定、多变的感情世界里拥有安全感。他们就是为商业市场而生的事实意味着歌曲和环境缺少可靠的真实性。然而他们戏剧性表达了他们真实的感情。他们把青春期的迷茫表现得惟妙惟肖。<sup>126</sup>

流行音乐展示了“感情的现实主义”；少男少女们“认同这些集体的表现……并把它们作为指导性小说。这种象征性的小说是部分十几岁少年在心中构画和编织世界的民间传说”<sup>127</sup>。霍尔和沃内尔也认识到青少年用特殊的方式交谈，去特别的地方，以特别的方式跳舞，以特殊的方式打扮自己，与成人世界保持一定距离：他们把穿着风格描绘成是“一种未成年人的通俗艺术……用来表达某些当代观念……例如，一股离经叛道、具有反抗精神的强大社会潮流”<sup>128</sup>。在霍尔自己主持的当代文化研究中心，20世纪70年代着手的这项调查研究本来可以结出累累硕果。但霍尔和沃内尔从他们完全有可能成功的研究中撤了出来，他们担心“人类学上……松散的相对主义”，它注重流行音乐文化的功能性，会阻止他们对价值

和质量、喜好(“那些喜好充分吗?”)、欲望(“这些欲望健康吗?”)、品味(“也许品味是可以扩展的”)等提出质疑。

正如我们已经注意到的,他们贬低流行音乐,抬高爵士音乐。他们认为爵士音乐是“在审美和情感上……都是非常丰富的”<sup>129</sup>。他们还认为作这样的比较比更为平常的在流行音乐与古典音乐之间的比较更加有意义,因为爵士音乐和流行音乐都是通俗音乐。现在看来,所有这些都是对的,那么这种比较的最终目的是什么呢?在古典音乐与流行音乐相对的情况下,它就显示出流行音乐的平庸,对流行音乐的消费者可以说三道四。那么霍尔和沃内尔两人的比较有本质的区别吗?

这种比较背后的关键是不能简单地斩断青少年对自动唱片机英雄般的迷恋,而是提醒他们注意这种音乐按固定套路,直接按照商业市场制定的标准,有严重的局限,其质量也是经不起时间考验的。我们为之努力的应该是真正扩大敏感和情感的范围——品味的延伸应该导致快乐的延伸。我们认为流行音乐最糟糕的东西不是因为它粗俗,不道德,更简单地说是因为它大部分质量平平。<sup>130</sup>

尽管他们的很多分析作了理论上的提示,尽管他们的主张截然相反,然而他们在流行音乐上的立场仍在努力摆脱利维斯主义的理论束缚:应该劝说青少年,他们的品味是可悲的,通过听爵士乐,而不听流行音乐,他们能跳出别人和自己设置的局限,增强他们的敏感性,拓宽他们的情感世界,也许还会获得更多的快乐。最后,霍尔和沃内尔的立场似乎越来越接近他们谴责为“机会主义者”的教学策略——在这个立场上,他们好像认为,因为学校里大多数学生由于种种原因接触

不到世界上最好的思想和言论，可以给他们提供在新大众媒体的通俗艺术里最好思想和言论的途径：爵士音乐和好电影会填补贝多芬和莎士比亚不曾影响过的空间：

这个过程——社会中的群体和阶级被已经并正在在文化中形成的最好的选择传统所排斥——在民主社会里尤其具有破坏性，这一过程同样也适用于高雅艺术的传统形式和新形式。然而，这个问题的现实存在使有能力传播有意义、严肃作品的媒体应该始终保持开放和有用，变得格外重要。那里传播的通俗作品，根据自己的条件应该具有尽可能最高的质量。<sup>131</sup>

他们与利维斯主义存在较大分歧的地方是他们提倡培养批评意识，不是用作防范通俗文化的手段，而是用于区分通俗文化中什么是好的，什么是不好的。当霍尔和沃内尔，霍格特，威廉斯和汤普森的观点在伯明翰大学当代文化研究中心文化主义的旗下，汇聚在一起的时候，决定了与利维斯主义的分道扬镳。

### 当代文化研究中心

在《漫长的革命》的导言里，威廉斯很遗憾地写道，“找不到一个能在其中将我感兴趣的各种问题研究下去的学术课题。我希望有朝一日能够如愿以偿”<sup>132</sup>。这些意见发表3年后，霍格特在伯明翰大学创建了当代文化研究中心。在这个中心成立当天的就职演说《英语流派与当代社会》中，霍格特说：“在听一个流行音乐的节目的时候，很难……不产生一种既被

它吸引又对它厌恶的复杂感觉。”<sup>133</sup>一旦中心的工作开始发生转变,正如迈克尔·格林所描绘的那样,“从霍格特到葛兰西”<sup>134</sup>,尤其是在霍尔的领导下,我们就发现,在总体上出现了一种对待流行音乐文化和通俗文化截然不同的态度。许多追随霍格特进入这个中心的研究人员(包括本人),发现听流行音乐不再有丝毫的厌恶,相反他们觉得它有很强的吸引力。他们关注着变了个人似的霍格特,一个不喜欢望文生义的人,他建议建立一种通过阅读通俗文化实践最终产生共鸣的程序。

我们必须努力去观察习惯表现之外的习惯,透过陈述观察陈述的真实含义(真实含义可能与陈述本身完全相反),发觉习惯用语和礼仪用语背后的不同感情压力……(观察)大众出版物(譬如)与广为接受的观点的联系,它们是如何改变那些观点,还有它们是如何遭遇抵制的。<sup>135</sup>

文化主义者研究文化作品和实践,是为了重建或推想诸如经历、价值观念等等——特殊群体或阶级或整个社会的“情感结构”,是为了更好地理解那些体验过这类文化的人群的生活。用不同的方法——霍格特的例子,威廉斯给文化下的社会定义,汤普森拯救历史的行动,霍尔和沃内尔对利维斯主义“民主”的扩充——每一个在这里讨论过的大作都认为通俗文化(定义为普通男女活生生的文化)是值得研究的。正是在这些名家和文化主义其他假想的基础之上,沿着英语、社会学和历史学传统的轨迹,英国的文化研究才开始。然而,中心的研究工作很快把文化主义带入了一个与进口的法国结构主义(见第四章)相冲突的复杂又相互矛盾的境地之中,并依次把这两个途径引入到对“西方马克思主义”的发展,尤其是对



路易·阿尔都塞和安东尼·奥葛兰西著作进行批评的对话中去了。正是在这个复杂而又众说纷纭的背景中,产生了英国文化研究的“分裂”局面。

### 注释

1. 斯图尔特·霍尔,《编年史(3)》一书中“文化研究中的范式”,1978年版,第19页。

2. 参阅斯图尔特·霍尔,《什么是文化研究读本》,其中“文化研究:两个范式”,约翰·斯道雷编辑,伦敦:爱德华·阿诺德出版社,1996年版。

3. 理查德·约翰逊,《工人阶级文化:历史与理论的研究》中“三个相关的问题群:工人阶级文化理论的要素”,约翰·克拉克及其他编辑,伦敦:Hutchinson出版社,1979年版。

4. 理查德·霍格特,《识字的用途》,Harmondsworth:企鹅出版社,1990年版,第17页。

5. 同上,第24页和第23页。

6. 同上,第32页。

7. 同上,第33页。

8. 同上,第238页。

9. 同上,第120页。

10. 同上,第340页。

11. 同上。

12. 同上,第24页。

13. 同上,第147~148页。

14. 同上,第151页。

15. 戴伟·哈克,《冒牌歌曲:1700年至今英国“民歌”的生产》,该书对这个问题作了有趣的探讨。米尔顿·凯恩斯:Open大学出版社,1985年版。

16. 霍格特,《识字的用途》,第159页。

17. 同上,第 162 页。
18. 雷蒙德·威廉斯,《评论随笔》“小说和广大作家”,1957 年版,第 426 - 427 页。
19. 雷蒙德·威廉斯,《漫长的革命》,Harmondsworth: 企鹅出版社,1965 年版,第 377 - 378 页。
20. 霍格特,《识字的用途》,第 169 页。
21. 同上,第 181 页。
22. 同上。
23. 同上,第 193 页。
24. 同上,第 192 页。
25. 同上,第 193 页。
26. 同上,第 196 - 197 页。
27. 同上,第 231 页。
28. 同上,第 237 页。
29. 同上,第 236 页。
30. 同上,第 235 页。
31. 同上,第 247 页。
32. 同上。
33. 同上,第 248 页。
34. 同上。
35. 同上。
36. 同上。
37. 同上,第 248 - 249 页。
38. 同上,第 250 页。
39. 同上,第 316 页。
40. 同上,第 324 页。
41. 同上。
42. 同上,第 325 页。
43. 同上。
44. 同上,第 330 页。
45. 同上,第 340 页。

46. 同上,第 243 页。

47. 同上,第 243 ~ 244 页。

48. 斯图尔特·崔尔,《文化,媒体,语言》中“文化研究和中心;相关问题群和有关问题”,斯图尔特·霍尔及其他编辑,伦敦:Huchinson 出版社,1980 年版,第 18 页。

49. 参阅阿伦·奥康纳,《雷蒙德·威廉斯:写作,文化,政治》,牛津:Basil Blackwell 出版社,1989 年版。

50. 威廉斯,《漫长的革命》,第 57 页。

51. 同上。

52. 同上。

53. 雷蒙德·威廉斯,《文化与社会》,Harmondsworth:企鹅出版社,1963 年版,第 17 页。

54. 威廉斯,《漫长的革命》,第 57 页。

55. 同上。

56. 同上。

57. 同上。

58. 同上,第 58 页。

59. 同上。

60. 同上,第 59 页。

61. 同上,第 60 页。

62. 同上,第 63 页。

63. 同上,第 64 页。

64. 同上。

65. 同上,第 65 页。

66. 同上。

67. 同上,第 66 页。

68. 同上。

69. 同上,第 68 页。

70. 威廉斯,《文化与社会》,第 308 页。

71. 同上。

72. 同上。

73. 同上,第 69 页。
74. 同上。
75. 同上,第 70 页。
76. 同上。
77. 同上,第 61 页。
78. 同上,第 313 页。
79. 同上,第 314 页。
80. 威廉斯,“小说和广大作家”,第 424~425 页。
81. 同上,第 425 页。
82. 霍尔,“文化研究与中心”,第 19 页。
83. E·P·汤普森,《英国工人阶级的形成》,Harmondsworth: 企鹅出版社,1980 年版,第 8 页。
84. 同上。
85. 同上,第 8~9 页。
86. 同上,第 9 页。
87. 同上,第 10 页。
88. 同上,第 11 页。
89. 同上,第 212~213 页。
90. 同上,第 213 页。
91. 同上,第 212 页。
92. 同上,第 914 页。
93. 霍尔,“文化研究与中心”,第 19~20 页。
94. E·P·汤普森,《激进历史回顾(3)》中“访谈录”,1976 版,第 15 页。
95. 格雷戈·麦克莱兰,《创造历史:对撰写历史著作和政治的研究》中“E·P·汤普森和历史背景的原则”,理查德·约翰逊编辑,伦敦: Hutchinson 出版社,1982 年版,第 107 页。
96. 汤普森,《英国工人阶级的形成》,第 12 页。
97. 麦克莱兰,“E·P·汤普森和历史背景的原则”。
98. 卡尔·马克思,《路易斯·波拿巴的雾月十八日》,莫斯科:进步出版社,1977 年版,第 10 页。

99. 参阅佩里·安德森,《英国马克思主义的观点》,伦敦:Verso出版社,1980年版。

100. 参阅拉费尔·塞缪尔,《人民历史和社会主义理论》,伦敦:Routledge&Kegan Paul出版社,1981年版。

101. 要深入了解关于这个观点的讨论,请参阅《创造文化》一书中R·S·尼尔的文章,“E·P·汤普森:一个文化历史和文化主义的历史”,迪恩·J·奥斯汀·布鲁斯编辑,伦敦:Allen&Unwin出版社,1987年版。

102. 斯图尔特·霍尔和帕迪·沃内尔,《通俗艺术》,伦敦:Hutchinson出版社,1964年版,第15页。

103. 同上。

104. 同上,第23页。

105. 同上,第27页。

106. 同上,第28页。

107. 同上,第35页。

108. 同上,第36页。

109. 我记得在中学时代有一个老师鼓励我们把甲壳虫、迪兰(Dylan)和滚石乐队的唱片带到音乐课上。课的结尾总是一样的,他总想让我们感到自己音乐品味中存在错误。

110. 霍尔和沃内尔,《通俗艺术》,第37页。

111. 同上。

112. 同上,第39页。

113. 同上,第38页。

114. 同上,第39页。

115. 同上,第46页。

116. 同上,第40页。

117. 同上,第47页。

118. 同上,第59页。

119. 同上,第66页。

120. 同上,第78页。

121. 同上。

122. 同上,第 269 页。
123. 同上。
124. 同上,第 270 页。
125. 同上,第 276 页。
126. 同上,第 280 页。
127. 同上,第 281 页。
128. 同上,第 282 页。
129. 同上,第 311 页。
130. 同上,第 311 ~ 312 页。
131. 同上,第 75 页。
132. 威廉斯,《漫长的革命》,第 10 页。
133. 理查德·霍格特,《互相交谈》第二卷中“英语学校和当代社会”,理查德·霍格特编辑,伦敦:Chatto Windus 出版社,1970 年版,第 258 页。
134. 米歇尔·格林,《什么是文化研究读本》中“当代文化研究中心”,约翰·斯道雷编辑,伦敦:爱德华·阿诺德出版社,1996 年版,第 49 页。
135. 霍格特,《识字的用途》,第 17 ~ 19 页。

### 推荐阅读书目

艾恩·张伯斯,《通俗文化:大都会的体验》,伦敦:Routledge 出版社,1986 年版。可读性强,内容翔实,很大程度上从文化主义的角度,概述 19 世纪 80 年代城市通俗文化的兴起。

约翰·克拉克,查斯·克里奇尔,理查德·约翰逊编,《工人阶级文化:对历史与理论的研究》,伦敦:Hutchinson 出版社,1979 年版。有一些文化主义观点的好文章。尤其注意的是理查德·约翰逊的《三个尚无定论的疑问:工人阶级文化理论

的要素》。

特里·伊格尔登·雷蒙德·威廉斯：评论视角，剑桥：Polity 出版社，1989 年版。赏析雷蒙德·威廉斯著作的一些文章。

斯图尔特·霍尔，托尼·杰弗逊编，通过礼仪反抗，伦敦：Hutchinson 出版社，1976 年版。当代文化研究中心对青年人亚文化的基本记载。第一章提供了关于该中心文化主义观点的精彩描述。

斯图尔特·霍尔，道罗蒂·郝伯逊，安德鲁·罗，保罗·威利斯编，文化，媒体，语言，伦敦：Hutchinson 出版社，1980 年版。差不多全部收集了当代文化研究中心前 10 年出版的著作，尤其值得注意的是第一章，斯图尔特·霍尔对中心研究工作理论发展作了重要记载的《文化研究与中心：一些疑问和问题》。

哈维·J·凯伊，凯茜·麦克科兰编，汤普森：评论视角，牛津：Polity 出版社，1990 年版。汤普森对历史研究贡献的不同侧面的评论文章选集。

阿伦·奥康纳编，雷蒙德·威廉斯：写作、文化、政治，牛津：Basil Blackwell 出版社，1989 年版。提供了对威廉斯著作的评论概述。是一部优秀的文献目录。

## 第四章

# 结构主义与后结构主义

结构主义是理论方法，不是政治立场。另外，正如特里·伊格尔登指出，跟其他已经讨论过的方法不同的是，结构主义“与研究对象的文化价值没有太大的关系：从《战争与和平》到《落泪的战争》(The War Cry)皆是如此。它是分析方法，不是评价方法”<sup>1</sup>。它是从瑞士语言学家弗迪南德·德·索绪尔的理论著作中衍生出来，研究作品和实践的一种方法。它的主要代表是法国人，他们是研究人类学的克劳德·列维·施特劳斯，研究文学和文化的罗兰·巴尔特，研究哲学和历史的米歇尔·福柯，研究心理分析的雅克·拉康和研究马克思主义理论的路易·阿尔都塞。他们的著作常常大相径庭，有时还很难理解。把他们联系在一起的是索绪尔的影响，他们都使用从他著作中汲取的特殊词汇。那我们的探索就从他的语言学著作入手，最好



的办法就是先看看一些关键概念。

### 弗迪南德·德·索绪尔

索绪尔把语言分成两个组成部分。当我写狗这个词的时候，它不仅仅产生了狗这个字，而且也产生了狗的概念，或者狗在内心中的形象：四条腿的犬齿类动物。他把第一部分称为能指，第二部分为所指。两个部分（就像硬币或一张纸的两个面）合在一起产生符号。接着他认为，能指和所指的关系是完全任意的。例如，狗这个词，没有像狗的特性，没有任何理由能指的狗就应该产生所指的狗：四条腿的犬齿类动物。两部分的关系仅仅是习惯的结果——文化的约定俗成。能指的狗也容易产生所指的猫：四条腿的猫科动物。在这个主张的基础上，他认为内涵不是表形与表义之间本质联系的结果，而应该是两者之间差别和关系的结果。比如，表形的“狗”（dog）用来指所指的狗，是因为这个能指不是齿轮（cog）、圆木（log）或慢步（jog）。还有一个例子可以把这个观点说得更清楚一点。交通灯的工作系统有4种信号：红=停，绿=通行，黄=准备停，黄和红=准备通行。能指的绿和所指的通行之间的关系是任意的，绿色实际上与动词通行没有任何关系。如果红灯表示通行，绿灯表示停止，交通灯照样工作得好好的。这个系统不是通过表达原来的意思来工作，而是通过在不同而又相互关系的系统里制造差异和区别。

按照索绪尔的观点，意义也是组合和选择过程的结果。“今天我看见一只狗”，这个句子通过几个不同部分的累加就具备了意义：我/看见/一只狗/今天。只有说出或写出最后一个词，这个句子的意义才完整。索绪尔称之为语言的句轴。你可以添加其他部分，使句子的意义更丰富，“今天我在雨中看

见一只狗”。因此,沿着句轴,意义可以不断累加。把句子里的某些部分换成新的,意义就变了。例如,我可以改为:“昨天我在雨中看见一只狗。”这种替换必须是在同一关系的层面,或遵照有范例的语言轴。

让我们看看一个涉及政治的例子。“今天恐怖分子袭击了一座军事基地”。替换这个例句的句轴,会大大改变这个句子的意义。如果我们用“自由战士”或“反帝国主义志愿军”替换“恐怖分子”这个词,那么这个句子的意义就大相径庭了。不要参考句子之外的相关事实,就能改变句子所要表达的意义。句子意义的产生通过选择和组合的过程。结构主义者认为,语言不反映已经存在的现实。语言的功能是组织和建立我们通向事实的道路——不同的语言事实上产生不同的真实写照。例如,当一个欧洲人凝视雪景时,他(或她)看到了雪。一个爱斯基摩人描写雪的词有50多个词,看同样的雪景,大概会看到更多的东西。因此,一个爱斯基摩人和一个欧洲人站在一起,纵览雪景,实际上看到了两个不同概念上的景色。同样,澳大利亚土著人有很多的词汇描写沙漠。这些例子向结构主义者表明我们给世界下概念的方法最终依赖我们所讲的语言。以此类推,也会依赖我们生活在其中的文化。因而,由语言产生的意义是组合与选择,相同与差别之间的关系网相互作用的结果。意义是不能用超越语言的事实来解释的。正如索绪尔坚持认为,“语言中只有差别,没有绝对条件……语言没有思想,也没有在语言学规律之前就存在的声音,只有语言学规律整理出来的概念上和语音上的差别”<sup>2</sup>。我们可能会对这个假设表示怀疑,由于日常生活物质方面的原因,爱斯基摩人对雪景的命名与我们相比有着很大差别。我们也可以反对这样的看法,即把“恐怖分子”改为“自由战士”产生的意义完全与语言学无关。

索绪尔把语言学两个研究方法区别开来：历时语言学，研究特定语言的历史发展；共时语言学，研究特定时间内的特定语言。他认为，为了创立语言科学，就必需采用共时研究方法。一般来说，结构主义者已经用共时语言学的方法研究作品和实践。他们认为，为了完全理解一个作品或实践，必须专门研究它的结构特征。这种观点自然给反对结构主义的批评家留下了口实，批评它研究文化的方法是非历史主义的。

索绪尔还作了另外一个区分，并证明对结构主义的发展是非常必要的。把语言分为语言和言语。语言指语言的象征：组织语言的规则和习惯。这是作为一种社会制度的语言：罗兰·巴尔特指出，“它本质上是一种集体公约，你如果希望交流，就必须全部接受它”<sup>3</sup>。言语指个人的说话，是个人对语言的使用。为了说明这一点，他把语言比作下象棋。这里我们可以区别下棋的规则和实际的对弈，但只有在实际的对弈中，才能明白这些规则。因此，就有了语言和言语，结构和行为。结构的单一性使行为的多样性成为可能。

结构主义从索绪尔的著作中吸取两个基本思想。第一，关注文化作品和实践的潜在关系——使意义成为可能的“语法”。第二，认为意义常常是内在结构使之可能的选择和组合之间的关系相互作用的结果。换句话说，研究文化作品和实践与研究语言有相似之处。例如，设想一下，外星人在1996年5月降临伦敦，作为地球上欢迎的表示，他们被邀请去观看曼切斯特联队与利物浦队的英国足协杯足球决赛。他们会看到什么？两队的球员身着不同颜色的服装，一队红色，一队绿白色，在划着白线的绿茵场上，以不同的速度，朝不同的方向跑来跑去。他们注意到一只球形的抛射物似乎影响各种各样的合作和竞争。他们也注意到一个人穿着黑色服装吹着哨子，一会儿让比赛停止，一会儿让比赛开始。他们也注意到他似乎得到两

个穿黑衣服的人的支持，赛场两边各一个用旗子支持那个穿黑衣服的主角的有限的权威。最后，他们发现又出现了两个人，各自在比赛场的两端，站在半拉着网子的架子前面。他们看到这些人不时地拼命地用杂技动作与这个白色的抛射物接触。那些观看的外星人看到这个情景，互相描述他们所看的一切，但是如果没有人向他们解释足球联赛的规则，它的结构，在英国足协杯比赛中曼切斯特联队成了历史上第一支两次获得俱乐部和足协杯冠军的球队，那么他们肯定会莫明其妙。正是文化作品与实践的潜在的规则吸引了结构主义者。也正是结构才使得意义成为可能。因此，结构主义的任务就是要搞清楚控制意思(言语行为)产生的规则和惯例(结构)。

#### 克劳德·列维-斯特劳斯、威尔·莱特和美国西部片

克劳德·列维-斯特劳斯借助索绪尔的观点，揭示了所谓的“原始的”社会文化的“无意识基础”<sup>4</sup>。他将烹调、风俗、穿着、美学活动以及其他形式的文化和社会实践活动与语言系统进行类比分析；每一种实践活动都被看作一种交流方式和表达形式，与语言系统类似。正如特伦斯·霍克斯所指出的那样，“他所追求的目标，简而言之，就是整个文化的语言及其体系和总体规律：他在各种具体的言语中对其进行潜心追寻”<sup>5</sup>。在追寻的过程中，列维-斯特劳斯对一些“系统”进行了考查。然而，对于通俗文化学者来说，他对神话的研究才真正具有中心意义。他认为，在神话的多样性之外，还可以找出一种共性结构。简而言之，他认为单个的神话都是言语的范例，都是对一种内在结构或语言的体现。通过了解这种结构，我们应该能够真正了解某一神话的含义——“实际价值”<sup>6</sup>。神话同语言一样：由类似于“语素”和“音素”等语言单位的“神话素

(mythemes)”所构成。跟语素和音素一样,神话素只有在以特定的形式组合在一起时才会产生意义。依此看来,人类学家的任务就是要找出其内在的“语法”:使神话有可能产生一定意义的各种规则 and 规定。同时,他还认为神话是按照“二元对立”的方式来谋篇布局的。其意义的产生是通过将世界分为两个相互排斥的对立面来实现的:例如,文化/自然,男人/女人,黑/白,好/坏,我们/他们,等等。根据索绪尔的观点,他认为意义是异、同过程之间相互作用的产物。例如,为了说出什么是坏的,我们必须要对什么是好的有一个大致的概念。依此类推,对男人是什么所下的定义,是与女人是什么相对的。

列维-斯特劳斯认为所有的神话都有一个相似的结构。同时他还认为——尽管这并不是他的第一要点——所有的神话在社会内部都有一种相似的社会文化功能,即神话是为了对世界进行解释说明,从而解决其间的各种问题和矛盾。他认为,“神话的思维总是由意识到各种对立面的存在到寻找解决这些对立面的方法而层层递进、逐步展开的……神话的目的就是要提供一个能够解决矛盾的逻辑模式”<sup>7</sup>。神话是我们为了消除各种矛盾,让世界成为一个可以理解并可以居住的地方而以一种文化的形式我们讲给自己人听的各种故事,它们的目的是为了让我们心平气和、与世无争。

在《六响枪与社会》一书中,威尔·莱特运用了列维-斯特劳斯的结构主义方法论对好莱坞的西部片进行了分析。他认为西部片的许多叙事力量来源于它的二元对立的结构。但是,威尔·莱特与列维-斯特劳斯又有所不同,他所关心的“并不是要揭示一种精神结构,而是要揭示出一个社会中的各种神话是如何通过它们的结构将一种理性的秩序传递给该社会的各个成员的”<sup>8</sup>。简而言之,列维-斯特劳斯主要关心的是人类的精神结构,而莱特的侧重点则在于西部片“是以何种方

式将一个表面简单但实质深刻的关于美国人社会信仰的观点展示出来的”<sup>9</sup>。他认为西部片的发展经历了三个阶段：“古典式的”西部片(包括他称之为“复仇”式的类型)、“过渡主题”式的西部片和“职业化的”西部片。尽管西部片这一体裁的影片有各种不同的类型,但他仍然从中划分出一套基本的对立结构:

社会内部	社会外部
好	坏
强	弱
文明世界	草莽之间 <sup>10</sup>

但是,正如他所坚持的那样(他比列维-斯特劳斯走得更远),为了全面透彻地理解某个神话的社会意义,不仅有必要对其二元对立结构进行分析,还有必要对其“事件发展的层层推进以及矛盾冲突最终得到解决”<sup>11</sup>的叙事结构进行分析。“古典式的”西部片可分为16种叙事“功能”:<sup>12</sup>

1. 英雄人物进入某个社会群体。
2. 英雄人物不为社会所知。
3. 英雄人物显露出其非凡的能力。
4. 社会成员们认识到自己与英雄人物之间的差异;英雄人物被赋予了特殊的地位。
5. 社会不完全接受英雄人物。
6. 恶势力与社会之间发生利益冲突。
7. 恶势力比社会强大;社会处于相对弱小的地位。
8. 英雄人物和恶棍之间交情很深或彼此尊重。
9. 恶势力对社会构成威胁。
10. 英雄人物极力避免卷入冲突。

11. 恶势力威胁到英雄人物的一位朋友的安全。
12. 英雄人物挺身而出,与恶势力斗争。
13. 英雄人物打败了恶势力。
14. 社会安全得到了保障。
15. 社会接受了英雄人物。
16. 英雄人物失去了或放弃了他的特殊地位。<sup>13</sup>

《Shane》是古典西部片的一个典型范例:故事讲述的是一位外来客单枪匹马驰出莽莽荒原,帮助一群农夫打败了有权有势的大牧场主,然后又一骑绝尘而去,消失在莽莽荒原之中。在古典西部片中,英雄人物与社会(暂时)联合起来对抗社会外部的恶势力。莱特认为,古典西部片在整个20世纪30、40年代及50年代的大部分时间里独领风骚,职业西部片在60、70年代占主导地位,而“过渡主题”的西部片正好在两者之间搭起了一座桥梁。在这种类型的西部片中,对立的双方正好颠倒过来,英雄人物处于社会之外,与一个强大的但已经堕落并还在继续堕落的文明世界相抗争:

英雄人物	社会
社会外部	社会内部
好	坏
弱	强
草莽之词	文明世界 <sup>14</sup>

有很多叙事功能也颠倒过来了。英雄人物在刚开始时还不是处在社会之外的,而是社会中深受器重的一分子。随着剧情的发展,社会逐渐成为与英雄人物以及那些处在社会和文明世界之外的人们相对立的真正的“恶势力”。英雄人物支持那些处于社会和文明世界之外的人并最终与他们结为盟友,在此

过程中他逐步由社会内部走向社会外部，从文明世界跨入草莽之间。但是结果由于社会太强大，那些社会外部的人最终还是无力与之对抗，他们所能作出的最好的选择就是逃向渺无人烟的莽莽荒原。

在莱特看来，最后一部“过渡主题”体裁的西部片是1954年拍摄的《Johnny Guitar》。但是按照他自己对于二元对立结构以及叙事功能的分析，1990年拍摄的《与狼共舞》（*Dances with Wolves*）很显然是这种体裁的绝佳样板。一位曾因作战英勇而被授予荣誉勋章的骑兵军官，放弃他在美国东部（“文明世界”）的优越生活，主动要求到西部（“蛮荒之地”）去任职——正如该片的宣传文章所说的那样，“1846年，有一个人前去寻找未开发的边疆，最终找到了自我”。同时他还在苏人（译者注：美国南部和加拿大北部的印第安人，即达科他人）中找到了社会。该片讲述的是“他如何被带到一个诚实可爱的苏人部落里……而随着白人拓边者在美洲土著人的土地上继续他们残暴血腥的开拓之旅时，他必须作出一个重要的抉择”<sup>15</sup>。他的抉择就是站在苏人这一边，对抗他所摒弃的“文明世界”。由于骑兵部队将他视为叛徒，他最终决定离开苏人，以免让骑兵们抓住口实借机屠杀苏人。然而，最后的一幕却是：在他毅然动身离开时，骑兵们正一步步地向苏人的部落逼近，毫无疑问，一场大屠杀即将降临到这个部落头上，而他和苏人们对此却浑然不知。

如果我们接受《与狼共舞》是一部“过渡主题”类型的西部片的话，由此又会引出一些关于将电影作为神话的有趣的问题。莱特认为，每一个类型的西部片都与近几十年来美国经济发展过程中各个不同的时期“相一致”：

古典西部片的情节与以市场经济为基础的社会



当代学术镜译丛

中的那种个人主义思想相一致……复仇的情节则是它的一种变化形式，它反映了市场经济中的一些变化……职业化的情节所反映的是一种与有计划的集体经济所固有的价值观和人生态度相一致的新的社会思想。<sup>16</sup>

每一个类型依次阐明了各自关于如何实现美国梦的不同的神话版本：

古典西部片所展示的是，人们获得诸如友情、尊重和尊严的方式就是超然于众人之外，然后担当孤胆英雄去解救他们……复仇的形式……表现了获得尊敬和爱的途径就是将自己与他人分隔开来，单枪匹马与许多强敌作斗争，但是同时还牢记并回归到诸如婚姻和人性等更为温和的价值观上来，因而削弱了个人与社会可以和睦共处的可能性。过渡主题预示了新的社会价值观，认为对于那些理直气壮、坚定不移地与社会愚昧和偏执进行针锋相对斗争的人来说，要得到爱和友情就必须付出被社会抛弃的代价。最后，职业化的情节……认为要想获得友情和尊敬，只有成为一名训练有素的专业人才，加入到一个职业精英分子的群体中，毫不挑剔地接受任何工作，只对自己的团体忠心耿耿，毫不理会其他任何社会或团体的价值观。<sup>17</sup>

鉴于《与狼共舞》在影评和票房两方面所取得的巨大成功（共获得七项奥斯卡大奖；在英国和美国都是票房排名第五，属于最成功的影片之一。发行的第一年在英国和美国的票房

总收入分别是 1,090 万英镑和 1.225 亿美元)<sup>18</sup>，它可能正好（如果我们接受莱特的相当简明的一致理论的话）代表了一种采用逆向过渡手法的“过渡主题”型的西部片。这种逆向过渡就是回溯到一个不太唯利是图的社会和团体价值观——实际上就是回到一个社会和团体的时代。

### 罗兰·巴尔特：《神话研究》

罗兰·巴尔特在通俗文化方面的早期著作所讨论的是有关表意过程、意义产生并进行交流的手段的问题。《神话研究》（*Mythologies*）是一本研究法国通俗文化的论文集。在这本书中，他对很多方面的情况进行了探讨，其中包括摔跤、肥皂粉和洗涤剂、玩具、牛排和土豆条、旅游以及大众对于科学的态度等等。他运用索绪尔的语言学模式去分析法国的通俗文化。他的目的就是要揭示通俗文化的各种作品和实践中常常隐含不露的东西。他的指导原则是要对“貌似显而易见的东西”<sup>19</sup>提出质疑。他的目的是政治性的；他的目标是他所称之的“资产阶级标准”<sup>20</sup>。正如他在 1957 年版的序言中所阐述的那样，“我不喜欢看到自然与历史总是混淆不清，我想透过不言自明的浮华表象找出意识形态方面的弊病，在我看来这种弊病就隐藏在这些表象中”<sup>21</sup>。《神话研究》对此进行了最有意义的尝试，将符号学的方法论引入到通俗文化研究中来。符号学本身最先是由索绪尔提出的：

语言是一种表达思想的符号系统，类似于书写系统、聋哑人的手语、象征性礼仪、礼貌举止及军事信号等等……出现一门研究在社会内部使用符号情况的科学，是可以理解的……我将这一门科学称为

符号学。<sup>22</sup>

《神话研究》同时还是文化研究方面的一部奠基之作<sup>23</sup>。该论文集的结尾篇是一篇理论性的论文《今日神话》。在这篇论文里,巴尔特为阅读通俗文化概略地描绘出一个符号学模式。他运用了索绪尔的“能指/所指=符号”的图表,并在此基础上又增加了表意的第二个层次。

正如我们在前面所提到的那样,由作为能指的狗产生了作为所指的狗:一种四足犬科动物。巴尔特认为这只是表意的第一层次。这个公式中产生的符号狗在表意的第二个层次上可能会变成作为能指的狗。这在第二个层次上产生了作为所指的狗:一个不讨人喜欢的人。如下图所示,第一层表意中的符号成为了第二层表意中的能指。在《符号学要素》中,巴尔特改用了两个更常用的词“本义”(第一层表意)和“转义”(第二

第一层表意	1、能指	2、所指
本义	3、符号	
第二层表意	I、能指	II、能指
转义	III、符号	

表意的第一和第二层次

层表意):“第一个系统[本义]成为第二个系统[转义]的表达载体或能指……转义的能指……是由指称系统的各种符号(组合在一起的各种能指和所指)组成的。”<sup>24</sup>

他认为,在第二层表意或转义层次上,神话是为消遣而创作的。他将神话称为一种言语,意即神话可以由任何类似于语言的离散实践构成,因而神话就是他所说的“第二类符号学系统”。但是,正如我们在前面所提到的那样,巴尔特的目的是政

治性的。他同时也以神话来指代作为一种思想和实践体系的意识形态，这些思想和实践通过积极宣扬社会中各统治集团的价值观念和利益来维护主要的权力结构。要理解他这一方面的观点，我们就必须理解符号的多元本质；也就是说，符号具有表达多重意义的潜在可能。举一个例子可以将这一点论述得更清楚。我在第一章里已经讨论过保守党是如何就一则党派政治广播大做文章的例子，这则广播中结尾的社会主义一词被转义为监狱的红色围栏，其用意很清楚，就是试图将社会主义一词的第二层表意或转义为束缚、禁锢和剥夺自由。巴尔特将此看作是在神话作品——意识形态作品中对新的转义进行定格的一个范例。他认为，所有形式的表意都可以以这种方式来进行。他关于第二层表意的最著名的例子取材于一本法文杂志《Paris Match》(1955年)的封面。在开始分析时，他先设定第一层表意由一个能指构成：色块和图案。由此产生了所指：“一名正在向法国国旗敬礼的黑人士兵。”这两者共同构成了本义符号。本义符号然后又变成了产生所指“法国势力扩张”的能指“向法国国旗敬礼的黑人士兵”。下面是他见到那本杂志的封面时的情形：

当时我正在一家理发店里，伙计递给我一本《Paris Match》。封面上有一位身穿法国军服的年轻黑人士兵正在敬礼，双眼仰望，可能正目不转睛地盯着一面法国三色旗。这就是这幅图画的全部意义。但是，不知是因为天真还是别的什么原因，我从我的角度看到了这幅图画所要表达的意思：法兰西是一个伟大的帝国，她所有的子民，不论肤色如何，都在她的旗帜下忠心耿耿、恪尽职守，而且这个黑人士兵在效命于所谓的他的压迫者时所表现出来的热诚，是

对于那些诋毁殖民主义的人的最好的回答。我因而面对着一个更大的符号学系统：这里有一个能指，它本身早已与一个先前就已存在的系统（一位黑人士兵正在敬法国式的军礼）合在一起了；这里有一个所指（有意将法兰西主义和军事扩张混合在一起）；最后，通过所指存在于能指之中。<sup>25</sup>

在第一层上：黑人士兵向法国国旗敬礼。在第二层上：法国帝国主义的一个正面形象。该封面图案集中体现出《Paris Match》想要为法国帝国主义树立一个正面形象的意图。在经历了越南战场上的惨败（1946年~1954年）以及目前在阿尔及利亚的战争（1954年~1962年）后，这样的—个形象似乎有一定的政治紧迫感。而且正如巴尔特所言，“神话具有……一种双重的功能：它指出某些东西，同时又将这些告知我们，它使我们理解某些东西并将其强加给我们”<sup>26</sup>。使之成为可能的是人们共享的文化代码，巴尔特和《Paris Match》的读者们正是通过这些文化代码从而能够读出其中的含义。因此各种转义不仅仅是由这幅图画的制作者们创造出来的，而且是从现存的全部文化作品中激活起来的。换句话说，这个形象既是从全部文化作品中提取出来的，同时也为全部文化作品增加新的内容。更重要的是，全部文化作品并不是铁板一块。神话总是不断与反神话发生冲突。例如，一个与流行音乐文化有关联的形象，年青的观众可能会将其看作是自由和多样化的标志，但是对于年纪稍大一点的观众来说，它可能表示受人操纵和单一化的意思。调动哪些文化代码在很大程度上取决于以下三个因素：作品所处的位置、历史时刻以及读者所经历的文化熏陶。

在《图像信息》<sup>27</sup>一文中，巴尔特提出了一些进一步的思考。正如我在前面早已指出的那样，出版物的背景很重要。如

果这幅黑人士兵向国旗敬礼的照片出现在《社会主义评论》(Socialist Review)的封面上的话,其隐含意义就可能大不一样了。读者们可能会对其大加嘲讽。它不但不会被作为法国帝国主义的一种正面形象,相反还会被当作是帝国主义剥削和操纵的标志。除此之外,一位社会主义者在阅读原版的《Paris Match》时,可能不会将这幅图画看作是法国帝国主义的一种正面形象,而是会联想到法国在越南战场上的惨败以及在阿尔及利亚即将败退的历史大背景,认为设计出这样的一种形象无疑是孤注一掷。但是除了这些以外,这幅图画背后的意图却是很清楚的:

神话具有一种有强制力的、引人入胜的特点……  
[它引发了]这个词在物质和法律两方面的含义:当法国帝国主义只是将这个敬礼的黑人士兵用来作为一个表意工具时,这个黑人突然变成以法帝国的名义向我打招呼;但是,与此同时这个黑人的敬礼动作变得模糊起来,变成玻璃一样,凝固成法兰西帝国的一个永恒的证明。<sup>28</sup>

这不是法国帝国主义可能会被赋予各种正面的转义的唯一方式。巴尔特推荐了该杂志可能会采用的其他一些虚构的能指,“除了黑人敬礼之外,我可以赋予法国帝国主义许多其他的能指:一位法国将军给一个独臂的塞内加尔人佩带勋章,一位修女将一杯茶递给一个卧床不起的阿拉伯人,一位白人校长给一群神情专注的黑人小孩上课”<sup>29</sup>。

巴尔特设想出对这样的意像进行解读的三种可能的阅读立场。第一种就是只将黑人士兵向法国国旗敬礼看作是法国帝国主义扩张的一个“例子”、一种“象征”。这是此类神话杜撰

者的立场。第二种是将这样的意像看作为法国帝国主义扩张推卸责任的一种“托辞”。这是我们上面所谈到的社会主义者的立场。最后一种阅读立场是“神话读者”的立场。他或她既不会将这样的意像看作是一个例子或一种象征，也不会将其看作是一种托辞；在他或她读来，黑人士兵向法国国旗敬礼“只是表明确实存在着法国帝国主义扩张这么一回事”。当然还有第四种阅读立场，那就是巴尔特本人——神话学家的立场。这种阅读会产生他所说的“结构性描述”。这种阅读立场是要努力寻求确定该意像的意识形态的创作手段及其由历史向自然的转换。这样说的意思就是，黑人士兵向国旗敬礼的样子可以让法国帝国主义扩张的概念很自然地呈现在人们的脑海中。对此没有什么要争论的了，很显然，一者暗示着另一者的存在。黑人士兵向国旗敬礼与法国帝国主义扩张这两者之间的关系早已经被“相互交融”了。对此，巴尔特解释道：

能让读者信以为真地消费神话的原因是，他没有将神话当作是一种符号学系统来看待，而是将其看作是一种归纳法系统。一旦出现对等的含义时，他看到的是一个因果过程：在他的眼中，能指和所指之间有一种很自然的关系。另外，对这种混淆不清的情况还可以这样来进行表述：任何符号学系统都是一种价值观系统；现在，神话消费者将表意看成是一种事实系统；神话被当作是一种事实系统来阅读，而它实际上只是一种符号学系统。<sup>30</sup>

在巴尔特看来，“符号学已经告诉我们，神话肩负的任务就是让历史意图披上自然的合理的外衣，并让偶然事件以永恒的面目出现。现在，这个过程实际上就是资产阶级意识形态的过

程”<sup>31</sup>。他的论点就是“神话是由事物所失去的历史特征所构成的：在神话中，各种事物都已失去了当初被创造出来时的印记”<sup>32</sup>这就是他所谓的“非政治化的语言”。

在黑人士兵……这一事例中，被去除的当然不是法国帝国主义扩张这一含义（相反，必须被强调的正是法国帝国主义扩张的存在）；而是偶然的、历史的，一词以蔽之：**编造**的殖民主义特征。神话不是矢口否认各种事物的存在，与之相反，它的功能是谈论它们；简而言之，它对它们进行净化，使它们变得单纯无害，它赋予它们一个自然的和永恒的理由，它让它们变得清楚明晰，这种清楚明晰不是通过解释而是通过对事实的陈述来达到的。如果我只是**陈述**法国帝国主义扩张的**事实**而不是对其进行解释的话，我就非常接近于发现它是自然的，而且是不言自明的……在由历史转入自然方面，神话显得非常经济：它废除了人类行为的复杂性……它组织了一个由于没有深度从而也就没有矛盾对立的世界，一个敞开的并沉湎于清楚明晰的世界，它创立的这个世界清楚明晰得让人不费任何脑筋：各种事物所要表达的意思不言自明。<sup>33</sup>

图片很少单独出现，总要配以某种形式的语言文本。比如，报纸上的一幅照片会被一个标题、一段说明文字、一则故事和这一页的整体版面布局所包围。而且，正如我们早已指出的那样，它还将被放入某份特定的报纸或杂志的上下文背景中。《每日电讯》所提供的上下文背景与《社会主义工人报》所提供的上下文背景就大不相同。读者及读者的期望构成了这



种背景的一部分。

以前，图片是为了说明文本（使之更清楚）；今天，文本则是为了充实图片，让它承载文化、道德观念和一种想象。以前，图片比文本的内涵要少；今天，图片对文本的内涵有所扩充。如今，转义只是作为由摄影类比物所构成的原始本义的自然共鸣，而且我们也因此面临着一个文化自然化的典型过程。<sup>34</sup>

换句话说，图片并不说明文本，而是文本本身对图片隐含的转义进行详细阐述。他称这个过程为“接力”。当然，这两者之间还可以以其他方式发生关系。例如，文本不是“对照片中早已存在的一整套转义进行详细阐述……而是产生（发明）出一个全新的所指，这个所指被逆向地投射到图片中，成为图片中的所指”<sup>35</sup>。有一个例子是一张摄于1996年的照片，照片上是一位作沉思状的摇滚歌星，这张照片被别出心裁地用来推销一首爱情歌曲“My Baby Done Me Very Wrong”。1997年这张照片被一家报纸重新刊用，与描写这位摇滚歌星最要好的一位朋友因吸毒过量而不幸身亡的一段文字放在一起。这张照片被重新定了一个标题：“毒品害死了我的朋友”。图片的说明给这张照片注入了新的含义，产生（发明）出几个转义：失落、绝望以及对毒品在摇滚音乐文化中的作用的一种深深的思考。巴尔特称这个过程为“锚定”（anchorage）。这个关于摇滚歌星的一张照片具有各种不同含义的例子所揭示的，正是所有符号的多元本质。也就是说，它们具有多重表意的潜在可能性。如果不加上语言文本的话，很难确定图片的含义。语言信息以两种方式发挥作用。首先，它帮助读者判定这幅图片的本义：这是一位作沉思状的摇滚歌星。其次，它限制了这幅图片的各

种转义发生扩散的可能性：这位摇滚歌星之所以作沉思状，是因为他或她最要好的一位朋友吸毒过量。因此，这位摇滚歌星正在思考毒品在摇滚音乐文化中的作用。而且它试图要让读者相信，转义实际上出现在本义这个层次上。

大量社会知识的积累(全部文化作品)使得由本义向转义的变化成为可能，正是借助于这些社会知识，读者在读到图片时才能够得出各种转义。如果不是通过这种共享的代码(有意识的或无意识的)，转义就不可能产生。当然这样的知识总是既有历史方面的，也有文化方面的。也就是说，它可能会随着文化的不同而不同，随着历史时刻的不同而不同。同时，文化差异还可能由阶级、种族、性别、辈别或性别优势来界定的。正如巴尔特所指出的：

阅读在很大程度上取决于我的文化，取决于我对世界的认识，而且很可能一张优秀的新闻照片(而且它们都是经过精挑细选的好照片)随时能检验假定的读者知识面，从而使得阅读能够完全令人满意。<sup>36</sup>

而且，正如他所解释的那样，“然而，阅读方面的变化并不是杂乱无章的；它取决于[读者]在阅读该幅图片时所运用的不同种类的知识——实用方面的、民族方面的、文化方面的、美学方面的知识等等”。<sup>37</sup>在此我们再次看到了与语言的类比。单个的图片是言语的一个范例，而转义的代码就是语言的一个范例。将这种阅读模式的各个不同的要素揉合到一起的最好办法，就是用实例来展示它。1991年，教育科学部(DES)制作的一则广告，登载在通俗电影杂志《帝国》上。图片中有两个14岁的女学生：杰茜希望上大学，苏珊打算在16岁时离开

学校。广告发布者的目的是为了吸引少男少女选择教书这一职业。它运用的是双重虚张声势的手法。即,我们看一看这两个女孩子,读一读图片说明,然后哪一个女孩子想上大学,哪一个想在16岁时离开学校。双重的虚张声势就是,想离开学校的女孩子原来就是按照常规——那些不具备象我们一样的文化能力的人——看来会是很勤奋好学的那个。这是一种双重虚张声势,因为这种手法的目的并不是要欺骗我们。我们会为自己的聪明睿智而暗自庆幸。我们,与其他人不一样,没有上当受骗——我们具备了必要的文化能力。因此,我们是当教师的好料子。这则广告考验了作为一名教师应必备的知识,同时也让我们对自身在这方面所具备的知识有了一定的认识:因而我们会情不自禁地说:“我当一名教师也未尝不可。”

## 后结构主义

后结构主义者反对含义依赖于内在结构表达的观点。含义总是在不断产生和变化。我们所谓的含义就是对解释进行解释的持续不断的过程中的一个短暂停顿。例如,当弗洛伊德对他的病人的梦进行分析时,他实际上是在对他的病人对自己的梦的解释进行解释。潜意识并不能保证梦的含义;但它是一种隐喻的手段(结构),可以使对梦进行解释成为可能。在后结构主义者巴尔特看来,本义不再是一个中立的层次,它只不过是最后的转义。本义本身是神话作品的一部分。本义同转义一样都具有思辨性。

正如我们所提及的那样,索绪尔设想语言是由能指、所指和符号之间关系所组成的。后结构主义的理论家们则认为情况要复杂得多。能指不产生所指,它们产生出更多的能指,其结果是,含义变得非常不稳定。我们早已指出过,对于结构主

义者来说,一个单词的含义是如何取决于它不是其他单词,我们同样也指出过含义是如何由范例和语段的挑选和合并过程产生出来的。因此从某种意义上来说含义总是既存在又不存在。在《作者之死》一文中,巴尔特坚持认为,不能将文本纯粹看作是表现作者意图的一种手段。相反,文本是“一个多维空间,多种已有的书面形式的作品在其中交融和碰撞。文本是引自不计其数的文化中心里的一系列引文”<sup>38</sup>。只有读者才能够赋予某个文本以暂时的一致性。与以成文的形式陈列在图书馆的书架上和书店里的作品不同,文本“只出现在创作活动中”<sup>39</sup>。一个文本就是一部作品,它与阅读过程密不可分,同一个文本会有许多不同的解读。

### 雅克·德里达

后结构主义实际上就是雅克·德里达的作品。德里达造了一个新词来指述符号的相互抵触的本质: *differance* (延异)<sup>40</sup>, 其含义既表示 *defer* (拖延), 也表示 *differ* (差异)。正如我们所提到的, 对于索绪尔来说, 符号变得有意义是因为其有差异。德里达在这种见解的基础上又增加了一点, 即含义同时也总是被拖延的, 从来都不是完全在现的, 总是时隐时现 (参见第一章中对通俗文化的定义部分)。比如, 如果我们在词典中查找某个单词的含义时, 我们会碰到含义的持续拖延。如果在《柯林斯袖珍英语词典》(*Collins Pocket Dictionary of the English Language*) 中查能指 “letter”, 我们发现它有 5 个可能的所指: 手写或打印的信, 字母表中的一个字母, 协定或条约的确切意义, 精确地 (如在 “to the letter” 这个短语中), 以及在招牌上题字或刻字。如果我们接着再查其中一个所指 (“手写或打印的) 信”, 我们发现它也是一个能指, 它又产生出四个所

指：某个人或群体跟另外一个人或群体的通信联系，某个艺术作品中一种含蓄的意思，某人试图传播给其他人的一种宗教或政治信仰，以及懂得……的意思（如在 *to get the message* 中），在词典中这样一步步地跟踪查找的结果，证明了含义在不同文本间的持续拖延，“从能指到能指的不确定的引证……使得所指的含义一刻也确定不下来……，以至于它总是又表示出别的含义”<sup>41</sup>。只有当它被放置在某种话语中并被放在某个上下文背景中来解读时，从能指到能指的无止尽的游戏才会暂时告一段落。例如，如果我们读到或听到“*nothing was delivered*”这几个单词时，它们所表达的意思可能会大不相同，这主要取决于它们或许是一部小说开头的几个字，一首诗中的一行，一句托辞，外语常用语手册中的一个例子，一位店主在笔记本上匆匆记下的一句话、一首歌中的一句歌词、一出戏中某段独白的一部分，一部电影中某场演说的一部分，还有对延异的解释的一个例证。但是，即便是上下文也不能完全控制含义：短语“*nothing was delivered*”带有来自其他各种上下文含义的痕迹。如果我知道这是取自某首歌曲中的一句歌词的话，当我在某位店主的笔记本中读到这个短语时，这一句歌词的旋律就会透过这几个单词的字里行间回响在我耳边。

我在前面所讨论过的那则教育科学部的广告的那组对立面当中，包含了德里达所称之的“极端的等级体系”<sup>42</sup>：对电磁学、遗传学以及查尔斯·狄更斯等感兴趣的“好”女孩和喜欢音乐、服装和男孩子的“坏”女孩。德里达用“奇怪的补充系统”<sup>43</sup>来指这两个对立面之间的不稳定的相互作用。在对让-雅克·卢梭的各种“自白式的”和语言学的书面作品的分析中，德里达对说和写之间的二元对立面进行了解构。卢梭将说看作表达思想的一种自然的方式；而在他看来，写是一种“危险的补充”。然而，当说不再能够保证在现的时候，写就成为一

种保护在现的必备手段。但是,在卢梭看来,写只能是“对说的一种的补充”：“它不是自然的。它转移了思想的在现……它是当说实际上在隐的时候,使说成为在现的一种矫揉造作的和欺诈的诡计。它是对语言的自然命运的一种歪曲。”<sup>44</sup> 补充既有添加的意思,也有替代的意思,写因此既是对说的一种添加(补充),也是对说的一种替代。但是说本身也是一种补充。它并不是存在于文化之外的。因而说不能使伊甸园式的自然与写的堕落的文化对立起来,两者总是早就属于“补充的序列”<sup>45</sup>。因为,正如德里达所坚持认为的那样,“补充性的不确定过程总是早就渗入了在现,总是早就刻上了重复的空间和[来自纯粹的自我存在的]自我分裂的痕迹”<sup>46</sup>。自然可能先于文化,但是我们对于作为纯粹存在的自然的意识却是文化的一个产物。写不是语言的堕落,它具有其自身的根源。从某种意义上说,卢梭早就知道这一点:据德里达看来,他“宣告他想说的”,但是他同时也“描写那些他不想说的”<sup>47</sup>。正是在解决这种矛盾的进程中,对说/写、自然/文化这样的对立面进行了解构——对立面中一个有特权的词的含义取决于另外一个词而定。

我们在第一章里谈到,高雅文化是如何常常依赖于通俗文化来获得其定义的稳定性的。德里达对卢梭哲学思想的讨论文章使我们认识到,这样的对立面中的一方总是比另一方享有特权,一方总是拥有比另一方更为重要的(纯粹存在的)地位。德里达同时也指出,它们不是纯粹的对立面——每一个都是由另一方激活起来,它的在现和含义最终取决于在隐的另一方。一个希望继续留在学校里的天生就“好”的女孩是不存在的,她是与一个想在16岁就离校的天生就“坏”的女孩相对的。很简单,将二元对立面前后颠倒过来,早已由对立面所构成的各种假定还是保持原来的位置。我们所要做的还不只

是“简单地……使这些二元对立面中立化……使两个词中的一个词控制另一个词……并占有优先的地位。要对对立面进行解构的话(我们就必须)……推翻等级体系”<sup>48</sup>。“解构式的”阅读不是接受双重的虚张声势,相反,它将会对这一对对立的事物进行拆解,以表明它只有通过某种特定的歪曲——一系列关于性别(genre)和性征(sexuality)的不确定的假想——才能保持原来的位置。同样也可以对《与狼共舞》进行德里达式的解读:我们不是将这部电影看作是颠倒了莱特模式的二元对立面的结构和叙事功能,与此相反,我们不妨认为这部电影是对该模式中隐含的等级体系提出了挑战。正如德里达所指出的,

[解构式的]阅读必须一直将目标对准作者所使用的语言形式中他所能控制的部分与他不能控制的部分之间的某种关系,这种关系是作者所没有觉察到的。这种关系是……批判性的(即解构式的)阅读应该得出的一种表意结构……(那就是)试图使看不见的东西变得能够看得见。<sup>49</sup>

### 雅克·拉康

雅克·拉康运用结构主义发展起来的理论方法对弗洛伊德进行了重新分析。他关于该理论发展的论述对文化研究、尤其对电影研究产生了巨大的影响。拉康接受了弗洛伊德的发展结构理论,并通过对结构主义的批评性阅读,对发展结构理论进行了重新阐明,从而推出了一种后结构主义精神分析学。在拉康看来,我们生于一个“不足(lack)”的环境中,接着

又将我们的余生耗费在试图超越这种环境的努力上。“不足”可以通过各种不同的方式来体验并表现成各种不同的事物，但它永远是用来表述“不足”的基本状况的一个不可替代的词。随着我们向前迈进，我们就会在某种欲望的驱使下，想要去克服这种状况，而当我们回顾过去，我们又会继续相信与母体的联合是堕入“不足”之前所享有的一段充足时期。其结果就是要不断地苦苦寻求想象中的充足时期。拉康将此看作是对他所谓的“小目标”(l'objet petit a)的追求：对一种不存在的目标，即一个想象中的时期的苦苦寻求。我们用一系列的替代物而不是一个替代物来安慰自己。根据拉康的理论，我们经历了三个决定性的发展阶段。第一个阶段是“镜子期 (mirror phase)”，第二个阶段是“fort - da(荡来荡去)”游戏，第三个是“俄狄浦斯情结(Oedipus complex)”。在虚构的充足时期，主体和客体之间没有明显的区别。我们与母体的联合是完美的和完全的，其后又经历了一个“分裂(fragmentation)”时期：在子宫中经历了持续不断的满足之后，如今又依赖于来源于乳房的断断续续的满足。在拉康所谓的“镜子期”(mirror phase)，出现了一种对分裂经历提出挑战，承诺控制我们自身需求的自我意识。我们在往(真实的或想象的)镜子里看的时候，我们就开始建构自我意识。镜子时期是指我们在镜子中认识自我的时期，大约在出生后6到18个月左右。在这种认识，或者更确切地说，误认(不是自我，而是自我的一个影像)的基础上，我们开始将我们自己看作是一个个单独的个体；也就是说，我们眼中的自己要比我们实际的身体发育情况更完全、更一体化。“镜子期”预示着被拉康称之为想象(the imaginary)的主体性系统(the order of subjectivity)时期的来临。

在拉康看来，想象实际上就是一个**影像**王国，在



这个王国里,我们开始识别自己,但是在这样做的过程中,我们被导向了对自己的错觉和误认。随着孩子逐渐长大,他(她)会继续对各种物体进行这样的想象识别,而自我(ego)就是这样被建立起来的。在拉康看来,自我正是这样一个自恋过程,在此过程中我们发现了世界上一些我们能够识别的东西,从而建立了一种非真实的、一元化的自我意识。<sup>50</sup>

我们试图带着每一个新影像回归到“不足”之前的时期,在那些不是我们自己的东西中找到我们自己;而每一次我们都会遭到失败。

发展的第二个阶段是“fort - da(荡来荡去)”游戏,这首先是由弗洛伊德在观看他孙子用系着的一根线将一个绕线轮扔出去(“gone”),然后又将它拉回来(“here”)的时候突发灵感想出来的。弗洛伊德将此看作是孩子忍受脱离母体痛苦的一种方式——绕线轮象征性地代表着母亲,孩子正努力对它进行控制。拉康对此进行了重新分析,他将这个游戏看作是孩子开始采用语言的一个表征。通过语言我们进入了拉康所谓的象征状态(the symbolic),这就是文化系统(the order of culture)。正是在这里我们开始具有人的主体性。语言使我们能够与其他人进行交流,但是它也加强了我们对于“不足”的体验。现在,我们的需求可以通过语言来表达,但是它们不能充分表达我们对于“不足”的体验——它们只是加剧这种体验。我们进入语言和象征以后,我们对起初的充足时期的需求和语言的承诺及失败之间就出现了一道鸿沟;正是在这个鸿沟中欲望出现了。主体正是在语言中并且通过语言成为一个主体:语言中的主体、语言的主体和最终受制于语言的主体。在语言中和通过语言来表达时,我(I)只能是“我(I)”。但

是还要付出一定的代价：拉康将说话的主体和被谈论的主体区分开来

当“我(I)”说话时，我总是不同于我所说到的那个“我(I)”；总是陷入差异和失败：“当主体以含义的形式在某处出现时，他在别处就会被显示为‘淡化’，显示为消失。”<sup>31</sup> 主体性就是这样从语言的各个过程中产生出来，在语言的形式和表达中产生和复制出来的，它们并非像“理性的”观点所说的那样是一个事先假定的基本事实。象征系统是某种在我们存在之前就存在的东西：它早已在那里等着我们去找到我们的位置，它产生了我们的主体性，而它却永远游离于我们的存在意识(sense of being)之外，它也属于各个他体，就像属于我们一样。当我对你说话时，我是“我”，而当你对我说时，我就是“你”。以此来看，我们作为一个特殊个体存在的意识稍微有点脆弱。没有诸如基本的本体这样的东西，它只不过是我們为了生活下去而虚构出来的。我们所说的语言不仅产生了我们的主体性，我们是它的众多结构过程的主体。而且除此之外，拉康还坚持认为我们的无意识也是由我们与语言的关系中所产生的。他认为，我们的本体意识和我们的他体意识也都是这样由我们所说的语言和我们在日常生活中所接触到的全部文化作品所构成的。正是语言使我们能够将自己看作是主体，离开了语言，我们将会没有自我意识，然而在语言中，我们的自我意识又总是悄悄地溜走了——脆弱而且存在着破碎的危险。

发展的第三个阶段是“俄狄浦斯情结”：接触性别差异。拉康以一种古典结构主义的方法，从语言方面对“俄狄浦斯情结”进行了分析。无意识本身的结构与语言一样。拉康与结构主义的不同之处在于他对欲望的描述。“俄狄浦斯情结”由想象向象征的转移使得儿童由一个能指转向另一个能指。欲望本身就是固定的所指[“他体(the other)”、“真实(the real)”、充

足时刻、母体]总是(永远)要变成另外一个能指——“所指在能指下不断滑动变化”<sup>52</sup>。欲望不可能弥合本体和他体之间的鸿沟——去弥补我们所“缺乏”的东西。“俄狄浦斯情结”的教训是，

孩子现在必须要面对这样一个事实，即永远不会拥有通向现实，尤其是通向他曾居住过的母体的直接途径。他已经从这个“满的(full)”、想象的占有(possession)中被扫地出门，驱逐到“空的(empty)”语言世界里……“比喻的(metaphorical)”镜子世界让位给“转喻的(metonymic)”语言世界……这种由一个能指向另一个能指的潜在的无休止的转移，就是拉康所说的欲望的含义。所有的欲望都源自于一种不足，它努力要去填满这种不足……进入语言(阶段)就是要从拉康所谓的“真实”(the real)，即那个总是超出表意范围、总是游离于象征系统之外的无法进入的王国中分离出来。尤其是，我们从母体中分离出来：在经过了俄狄浦斯危机之后，我们即便花费我们一生的时光去追求，我们再也无法获得这个宝贵的客体。我们不得不转向各种替代的客体。我们徒劳地要以这些替代客体去填塞位于我们生存中心的鸿沟。我们在替代中寻找替代，在比喻中寻找比喻，却永远也找不到我们想像中的纯粹的(如果是虚构的话)自我特征和自我完善……在拉康的理论中，正是一种失去的本源客体——母体将我们的生命故事向前推进，迫使我们在无休止的欲望冲动中寻求这个失去的天堂的各种替代物。<sup>53</sup>

可以将浪漫小说的意识形态作为这种无休止的寻求的一个范例。我这样说的意思是，作为一种离散实践的浪漫小说（参见下面对福柯的讨论）表明，“爱”是解决我们全部问题的最终办法。爱使我们完整，它使我们充足，它使我们的存在圆满。爱实际上保证将我们带回到充足时期那种无忧无虑的极乐状态，感受母体的温暖。我们可以从表现男性气概的浪漫故事《Paris, Texas》中看到这一点。这部电影可以被看作是一部无意识的马路电影，它描述了特拉维斯·亨德森想要返回到充足时期的徒劳之举。我们可以看到他在这方面进行了三次尝试：首先，他前往墨西哥去查寻他母亲的出身；然后他又前往 Paris（德克萨斯州）去寻找他尚在母腹中的那个时期；最后，在“移位”一幕中，他将亨特交还给了简（将儿子交还给他母亲），这象征着他已承认自己的苦苦追寻注定要以失败而告终。

### 话语和权力： 米歇尔·福柯和爱德华·萨义德

米歇尔·福柯的“系谱学的（genealogical）”分析所研究的是权力与知识之间的关系以及这种关系在他所谓的离散结构中是如何发挥作用的，它是一种容纳某些思想模式而排斥其他思想模式的思想体系。结构主义者侧重于研究语言体系和各种类似于语言的体系是如何“决定”语言学和文化表达的本质的，而像福柯这样的后结构主义者则更关注于语言是如何被运用的以及语言的运用是如何与其他社会的和文化的实践连接在一起的（他的观点同样也适用于其他各种类似于语言的体系）。在与其他语言的运用、其他文化文本和实践的对话及潜在冲突中，语言运用和文化实践通常被看作是“具有对

话特征的”。从这个意义上来说,话语与权力密不可分。话语是各种机构通过一种界定和排斥的过程运用其权力的手段。他想以此说明,特定的话语或离散结构是如何就某一个话题所能说的内容进行界定的。离散结构是由一系列未成文的规则体系所构成的,这个规则体系企图对某个特定领域内可以写、可以想并被付诸行动的东西进行规范。

在《规训与惩罚》(*Discipline and punish*)、《性态史》(*History of Sexuality*)两本书中,福柯摒弃了普遍的和永恒的真理的观点。他采用了弗里德里希·尼采关于知识是一种权力武器的观点。福柯的目标是要去揭示“人是如何通过产生真理(……建立各种领域,在这些领域中真理的和谬误的实践可以立即变得有秩序而且不离题)来对(自己和他人)进行管理的”<sup>54</sup>。他对权力是如何通过话语发挥作用以及话语是如何一直深深植根于权力之中的问题进行了反复讨论:“权力产生知识……权力和知识相互直接包含……没有一个相互关联的知识领域,也就没有权力关系,也就没有任何假定并构成权力关系的知识”<sup>55</sup>。福柯所关心的是一个双重的问題:“权力是怎样运作的以及它的影响如何?”这是针对两个更传统的问题而提出来的:“权力是什么?它从何处来?”在福柯看来,权力不是某个统治阶级的私有财产;权力是一个战略领域,是一个产生有权者与无权者之间不平等关系的场所:“有权力,就有反抗。”<sup>56</sup>此外,权力不应该被看作是一种负面力量、一种否认、压制、否定的东西;权力是生产性的,

我们必须就此彻底停止使用带有否定意思的词来描述权力的影响:比如“排斥”、“压制”、“审查”、“抽象”、“伪装”、“隐瞒”。实际上,权力具有生产功能;它产生现实;它产生了各种客体的领域和各种真

理的程式。<sup>57</sup>

因此,当他研究性态史时,他反对所谓的“强制性的假设”(repressive hypothesis),这种“强制性的假设”主张对性采取一种严格审查和彻底禁止的办法。与之相反,他提出一整套不同的问题:

为什么性一直被这样广泛地讨论?关于性人们又都说了些什么?由人们所说的而产生的权力的影响有哪些?这些话语、这些权力的影响以及由此而产生的乐趣之间有什么联系?这种联系的结果形成了什么样的知识(能力)?<sup>58</sup>

福柯在一系列不太相关的领域如医学、人口学、精神病学、教育学、社会工作、犯罪学、政府中对性态话语进行跟踪研究。他发现人们对讨论性并不是三缄其口的,而是在“一种政治的、经济的和技术的刺激下要去讨论性”<sup>59</sup>。他认为性态方面的不同话语不是关于性态的,它们实际上构成了性态。这并不是说性态不是作为一种非离散结构而存在的,而是说我们的性态“知识”和性态“权力—知识”关系是不紧密的。

爱德华·萨义德揭示了一个关于东方——东方主义(Orientalism)——的西方话语是如何为了西方国家的“权力”利益而构造了一个东方“知识”和“权力—知识”关系体系的。萨义德对福柯的观点进行了论证。某个话语的“真理”很少取决于说的内容,而更多的是取决于谁在说以及何时何地说的。在萨义德看来,“东方(the Orient)一词是欧洲人发明的”<sup>60</sup>。“东方主义”是他用来描述欧洲和东方之间关系的一个词。尤其值得一提的是,通过形象、思想、特性、经验等方面的

鲜明对比,有助于我们对欧洲(或西方)进行界定”<sup>61</sup>。他“同时还试图揭示欧洲文化是通过将自身作为一种替代物,甚至是一种潜在本体同东方进行对比,从而获得力量和特征”<sup>62</sup>。

可以将东方主义作为处理东方问题所要遵循的总的的基本原则来进行讨论和分析——通过说明它、认可对它的看法、描述它、在课堂里讲授它、将它变成殖民地、统治它等方式来处理东方问题。简而言之,可以将东方主义作为西方统治、重建和管辖东方的方法来进行讨论和分析。<sup>63</sup>

所有这些与通俗文化研究又有什么关系呢?不难看出,运用福柯的理论方法可以更好地理解诸如人猿泰山(Tarzan)的系列故事以及其他各种帝国神话。帝国神话的情节结构基本上有两种:第一种故事所讲述的是白人殖民者屈服于丛林的原始力量,并如种族主义神话所阐述的那样,最终“入乡随俗”。《黑暗之心》(*Heart of Darkness*)和《现代启示录》(*Apocalypse Now*)两部作品中的库尔兹就是这样的一个人物。还有就是各种讲述白人由于他们种族遗传的力量而将自己的意志强加给丛林及其居民的故事。“人猿泰山”(各种小说、电影和神话)是这种帝国虚构故事的经典代表。从福柯理论的角度来看,这两种叙事风格的故事所告诉我们的有关帝国主义文化的欲望和焦虑的内容,要远远多于被征服了的人民和地方的情况。这种方法就是要将人们关注的焦点从故事所讲述的内容和发生的地点转移到它们服务于此类神话故事的生产者和消费者的“功能”上来。这有助于防止我们滑入到一种幼稚的现实主义形式中去;侧重点从故事所讲述的有关非洲或非洲人的内容转移到此类表征所告诉我们的有关欧洲

人和美国人的事情上。实际上，它将我们的注意力从故事是“如何”展开的转移到“为什么”要讲述这个故事上；从故事所讲述的那些人转移到那些讲述和消费这个故事的人身上。例如，“人猿泰山”的故事没有告诉我们任何有关遭受殖民统治的人的事，而关于殖民统治者的东西却很多。

好莱坞的越战影片在许多方面都可以算得上是一种特定形式的东方主义的经典范例。人们在遭受失败后没有默然不语，而是受到了一种名符其实的“刺激”，要去讨论越南战争。从离散和商业方面来看，美国发动的这场最不受欢迎的战争变成了最受欢迎的战争。尽管美国不再掌握对越南的“管辖权”，但在西方国家描写美国在越南发动的这场战争方面，它仍然举足轻重。作为一个“融合机构”，好莱坞在处理东方问题方面的主要形式是：“说明它、认可对它的看法、描述它、讲授它”。好莱坞影片将越南“虚构”为美国的一个“对照形象”和“替代物及……潜在本体”。好莱坞影片——与其他离散实践、歌曲、小说、电视连续剧等一起——以这种方式成功地创作出一个非常强有力的有关越战的话语：通过一系列“真理的程式”告诉美国和全世界，那里到底发生了什么事，而之所以发生这些事是因为越南本来就是那样的。这些不同的话语不是关于越南的，对于许多美国人来说，它们与日俱增地构成有关越南的经验。这并不是说这场战争不是一个历史事实，而是说在许多美国人看来，有关这场战争的“知识”以及在这种知识基础上构成的“权力—知识”关系是离散的。即便是当好莱坞影片对美国卷入越战持批评态度时，它总是在一种离散实践范围内提出批评，这种离题实践归根结底是要去遏制这样的批评，重新指引它进入到东方主义的程序和惯例中去。



## 注释

1. 特里·伊格尔登,《文学理论导论》,牛津: Basil Blackwell 出版社,1983年版,第96页。
2. 弗迪南德·德·索绪尔,《普通语言学教程》,伦敦: Fontana 出版社,1974年版,第120页。
3. 罗兰·巴尔特,《符号学要素》,伦敦: Jonathan Cape 出版社,1967年版,第14页。
4. 克劳德·利维·施特劳斯,《结构人类学》,伦敦: Allen Lane 出版社,1968年版,第18页。
5. 特伦斯·霍克斯,《结构主义与符号学》,伦敦: Methuen 出版社,1977年版,第39页。
6. 利维-施特劳斯,《结构人类学》,第209页。
7. 同上,第224页和229页。
8. 威尔·莱特,《六响枪与社会: 西部片的结构研究》, Berkeley: 加利福尼亚大学出版社,1975年版,第17页。
9. 同上,第23页。
10. 同上,第49页。
11. 同上,第24页。
12. 参阅威拉迪米尔·普洛普,《民间故事的形态学》, Austin: 德克萨斯州大学出版社,1968年版。
13. 莱特,《六响枪与社会》,第48~49页。
14. 同上,第165页。
15. 家庭影院协会,1991年。
16. 莱特,《六响枪与社会》,第15页。
17. 同上,第186~187页。
18. 《帝国杂志》,1992年1月。
19. 罗兰·巴尔特,《神话研究》,伦敦: Paladin 出版社,1973年版,第11页。
20. 同上,第9页。
21. 同上,第11页。
22. 索绪尔,《普通语言学教程》,第16页。

23. 为分析评论巴尔特关于通俗文化的观点,请参阅托尼·麦克内尔“罗兰·巴尔特:《神话研究》”, HYPERLINKURL: <http://orac.sund.ac.uk/~os0tme/myth.htm> URL: <http://orac.sund.ac.uk/~os0tme/myth.htm>.
24. 巴尔特,《符号学要素》,第89~91页
25. 巴尔特,《神话研究》,第125~126页。
26. 巴尔特,《神话研究》,第126页
27. 罗兰·巴尔特,《图像—音乐—内涵》中“图像信息”,伦敦:Fontana出版社,1977年版,第26页。
28. 同上,第134~135页。
29. 同上,第138页。
30. 同上,第142页
31. 同上,第155页。
32. 同上。
33. 同上,第156页。
34. 巴尔特,“图像信息”,第26页。
35. 同上,第27页
36. 同上,第29页。
37. 罗兰·巴尔特,《图像—音乐—内涵》中“图像修辞学”,第46页。
38. 罗兰·巴尔特,《图像—音乐—内涵》中“作者的消失”,第146页。
39. 同上,第157页。
40. 雅克·德里达,《语言与现象》,Evanston:西北大学出版社,1973年版。
41. 雅克·德里达,《写作与差别》,伦敦:Routledge&Kegan Paul出版社,1978年版,第154页
42. 雅克·德里达,《立场》,伦敦:Athlone出版社,1978年版,第41页。
43. 雅克·德里达,《关于写作》,巴尔的摩:约翰·霍普金斯大学出版社,1976年版,第154页。

44. 同上,第 144 页。
45. 同上,第 149 页。
46. 同上,第 163 页。
47. 同上,第 229 页。
48. 德里达,《立场》,第 41 页。
49. 德里达,《关于写作》,第 158 和 163 页。
50. 伊格尔登,《文学理论》,第 165 页。
51. 雅克·拉康,《心理分析的四个基本概念》,伦敦: Hogarth 出版社,1977 年版,第 218 页。
52. 雅克·拉康,《随笔选集》,伦敦: Tavistock 出版社,1977 年版,第 154 页。
53. 伊格尔登,《文学理论》,第 167、168 和 185 页。
54. 巴里·史马特的《米歇尔·福柯》中引用,纽约: Tavistock 出版社,1985 年版,第 59 页。
55. 米歇尔·福柯,《纪律与惩罚》,Harmondsworth: 企鹅出版社,1979 年版,第 92~97 页。
56. 米歇尔·福柯,《性态史》,Harmondsworth: 企鹅出版社,1981 年版,第 92~97 页。
57. 福柯,《纪律与惩罚》,第 194 页。
58. 福柯,《性态史》,第 11 页。
59. 同上,第 22~23 页。
60. 爱德华·萨义德,《东方文化研究》,Harmondsworth: 企鹅出版社,1985 年版,第 1 页。
61. 同上,第 1~2 页。
62. 同上,第 3 页。
63. 同上。

### 推荐阅读书目

西蒙·杜林. 福柯与文学: 文学创作系谱学. 伦敦:

Routledge 出版社,1992 年版。尽管这本书重点是讨论文学的,但不论从哪一方面来说,它都是介绍福柯的一本非常有价值的书。

特里·伊格尔顿,文学理论导论,牛津: Basil Blackwell 出版社,1983 年版。该书有一章对后结构主义,尤其是对拉康进行了精辟的论述。

安东尼·伊斯特霍普,英国后结构主义,伦敦: Routledge 出版社,1988 年版。本书试图对该领域进行全面的概括和论述,其中关于电影理论、文化研究、解构和历史研究的几个章节很有价值。

特伦斯·霍克斯,结构主义与符号学,伦敦: Methuen 出版社,1977 年版。是对该课题的一个导论。

克里斯托夫·劳里斯,德里达,伦敦: Fontana 出版社,1987 年版。对德里达进行了清楚有趣的介绍。

马丹·萨洛普,后结构主义与后现代主义引论, Hemel Hempstead 市: Harvester Wheatsheaf 出版社,1993 年版。是对后结构主义的精辟介绍。

阿伦·舍里丹,米歇尔·福柯: 寻求真理的愿望,伦敦: Tavistock 出版社,1980 年版。在介绍福柯方面,迄今为止该书仍然最具可读性。

卡亚·西奥富曼,符号学的主体,牛津大学出版社,

1983年版。该书对结构主义、符号学、精神分析学、女权主义和后结构主义进行了生动有趣、浅显易懂的论述,特别是对于研究巴尔特和拉康非常有价值。

约翰·斯图尔洛克,结构主义沿革:从列维·斯特劳斯到德里达,牛津大学出版社,1979年版。其中有不少研究列维·斯特劳斯、巴尔特、福柯、拉康和德里达的优秀论文。

托尼·特维茨,劳伊德·戴维斯,穆尔斯·瓦维克,文化研究工具导论,墨尔本:麦克米伦出版社,1994年版。对符号学在文化研究中的地位进行了精辟的论述。

克里斯·维顿,女权主义实践与后结构主义理论,牛津: Basil Blackwell 出版社,1987年版。从女权主义角度对后结构主义进行了生动有趣的论述,其中讨论拉康和福柯的有关章节对文化研究很有帮助。

## 第五章

# 马克思主义

### 古典马克思主义

马克思主义是一个复杂深奥而又富有争议的著作体系。但它又远不止这些：它是一个以改造世界为目的的革命性的理论体系。马克思曾经说过这样一句著名论断：“哲学家们只是以各种方式解释世界，但重要的是改造世界。”<sup>1</sup>这使得马克思主义的分析方法带有一定的政治性。但这并不说明其他的方法和途径就是非政治的；恰恰相反，马克思主义坚持认为，所有的方法和途径归根结底都是具有政治性的。正如美国的马克思主义文化批评家弗雷德里克·詹姆逊所论述的那样，“政治视角是一切阅读和一切解释的绝对出发点”<sup>2</sup>。

马克思主义文化研究方法认为，必须将各

种文化作品与其产生的历史环境(在某些作品中,是不断变化的消费和接受环境)联系起来进行分析。马克思主义方法论与其他研究文化的“历史”方法的不同之处在于马克思主义的历史观。有关马克思主义对研究历史方法的最全面的阐述包含在《政治经济学批判》一书的序言和导论中。马克思在这本书里概括出了关于社会和历史发展的“经济基础和上层建筑”的著名论断。在第一章中,我已经通过与意识形态领域的其他思想相比较,对这一论断进行过简单的论述。现在我将要对这一论断进行更为详细的解释,并揭示如何可以运用它来理解影响通俗文化生产和消费活动的各种“决定因素”。

马克思认为,历史上的每个重要时期都是围绕着某种特定的“生产方式”——即一个社会有组织地生产衣、食、住、行等方面生活必需品的样式(即奴隶制、封建制、资本主义制)——来形成的。每一种生产方式都产生出不同的获取生活必需品的样式,但它同时也产生出不同的“劳动者”与“非劳动者”之间的关系以及不同的社会制度(包括文化制度)。这种分析的中心论断是,一个社会生活资料的生产(其特定的生产方式)将最终决定这个社会的政治、社会和文化样式及其未来的发展。这一论断是建立在对经济基础和上层建筑之间关系革命性的理解的基础上的。

马克思关于文化的论述正是以这种关系——“经济基础”与“上层建筑”之间的关系为依据的。“经济基础”是由“生产力”和“生产关系”共同组成的。生产力是指原材料、生产工具、技术、劳动者及其劳动技能等等。生产关系是指那些参加生产的人的阶级关系。也就是说,每一种生产方式除了在其农业或工业生产的基础方面各不相同外,在产生具体的生产关系方面也有所不同:奴隶制生产方式产生了主人/奴隶关系;封建制生产方式产生了地主/农民关系;资本主义生产方式产生

了资本家/无产阶级关系。正是从这个意义上,一个人的阶级立场是由他与生产方式的关系来决定的。“上层建筑”是在生产方式基础上产生的,由各种制度(政治的、宗教的、道德的、哲学的、文化的等等)以及由这些制度所产生的“各种社会意识”(政治、宗教、道德、哲学、文化等方面)构成的。经济基础和上层建筑之间的关系具有两重性。一方面,上层建筑代表和确认经济基础。另一方面,经济基础“决定”或“限制”上层建筑的内容和形式。这种关系可以从不同的方面来理解。既可以将它看作是一种机械的因果关系(“经济决定论”):上层建筑所发生的变化是经济基础所发生的变化的一种被动反映。这常常会导致一种庸俗的文化“反映理论”,即根据其产生的经济环境来读出或者局限地去理解一个作品或实践的政治见解。也可以将这种关系看作是设置了各种限制、提供了一种具体的框架,在这个框架中,某些发展是可能的,而其他的发展则行不通。

马克思去世以后,他的好友兼合作者弗雷德里克·恩格斯发现自己必须要通过一系列的书信往来向众多年青的马克思主义者解释马克思主义理论中的许多深奥难辨之处,因为这些年青的马克思主义者被自己满腔的革命热情冲昏了头脑,犯了将马克思主义理论局限地理解为一种经济决定论的错误。下面是他那封著名的致约瑟夫·布洛赫的信中的一段论述:

根据唯物主义历史观,历史过程中的决定性因素归根结底是现实生活的生产和再生产。无论马克思或我从来都没有肯定过比这更多的东西。如果有人在这里加以歪曲,说经济因素是惟一决定性的因素,那么他就是把这个命题变成毫无内容的、抽象



的、荒诞无稽的空话。经济状况是基础,但是对历史斗争的进程发生影响并且在许多情况下主要决定着这一斗争的**形式**的,还有上层建筑的各种因素:……我们创造着我们的历史,但是第一,我们是在十分确定的前提和条件下进行创造的。其中经济的前提和条件归根结底是决定性的。但是政治等等的前提和条件,甚至那些存在于人们头脑中的传统,也起着一定的作用,虽然不是决定性的作用。<sup>3</sup>

恩格斯认为,经济基础产生上层建筑领域(此领域而非彼领域),在该领域中所发生的各种活动的形式不仅仅由经济基础产生和再产生这种空间的事实决定的(尽管这一点设定了明确的限制范围并对结果产生影响),而且也是由各种制度和参与者在占领这一领域时彼此间的相互作用来决定的。因此,文化永远不可能是历史中的主导力量;但它可以是历史变革中的一个积极因素或者是保持社会稳定的一剂良药。<sup>4</sup>

在《德意志意识形态》一文中,马克思和恩格斯指出:“在每一个时代,统治阶级的思想就是主导思想,即在社会中作为起主导作用的物质力量的那个阶级,同时也是这个社会起主导作用的精神力量”<sup>5</sup>。他们的意思是说,统治阶级在拥有和控制物质生产手段的基础上,实际上也确保能够控制精神生产手段。然而,这并不意味着统治阶级的思想只是被简单地强加给各附属阶级。一个统治阶级“被迫将其自身的利益表述为全体社会成员的共同利益……从而使其各种思想具有普遍性的形式,并将这些思想表述为理性的、普遍有效的思想”<sup>6</sup>。鉴于这一课题的不确定性,意识形态斗争几乎是不可避免的。在各个社会转型期,它变得久拖不决:正如马克思所指出的那样,人们正是在上层建筑的“意识形态形式”中才“开始意

识到……冲突,并发生冲突”<sup>7</sup>。

用马克思主义的术语来说,通俗文化是上层建筑的一种意识形态形式。那么,唯物主义的历史观对于通俗文化分析有哪些意义呢?首先,要理解和分析一个作品或实践,必须先将其放到它产生的历史时期中;根据产生这一作品或实践的具体历史条件来进行分析。这里也存在着一些危险:历史条件归根结底就是经济条件,因此文化分析会很快蜕变为经济分析(文化成为经济的一种被动的反映)。正如恩格斯和马克思所警告过的那样,也正如汤普逊所揭示的那样(见第三章),保持一种动源和结构之间的微妙的辩证逻辑至关重要。例如,要对19世纪的舞台传奇剧进行全面分析,就必须将产生其观众群的经济变革情况和产生其具体表现形式的戏剧传统两个方面都作为重点考虑进来。对歌舞杂耍表演的分析也同样如此。在这两种实例中,表演都不能仅仅用社会经济结构的变化来解释。但是有一点必须坚持,那就是,如果不考虑由社会经济结构的变革所带来的戏剧观众方面的变化,也就不可能对传奇剧和歌舞杂耍表演进行全面的分析,因为社会经济结构的变革产生了像《我的鲍尔和我的伙伴乔》这样的传奇剧和玛丽·劳埃德这样的演员。因此,马克思主义的分析认为,不论直接与否,在传奇剧和歌舞杂耍表演的出现与资本主义生产方式所发生的变化之间都存在着一种真实和基本的关系。

### 法兰克福学派

法兰克福学派是指与法兰克福大学社会研究所有关的一群德国知识分子。该研究所成立于1923年,1933年希特勒上台以后,它迁往纽约,附属于哥伦比亚大学,1949年又迁回德国。该所将马克思主义与精神分析学融为一体,被称为“批判

当代学术棱镜译丛

理论”(Critical Theory)。该所在通俗文化方面的贡献大部分与西奥多·阿多诺、沃尔特·本杰明、麦克斯·霍克海默尔、里奥·劳文托尔和赫尔伯特·马尔库塞等人的著作密切相关。

1947年,麦克斯·霍克海默尔和西奥多·阿多诺创造了“文化工业”一词,用来指称大众文化的产品和过程。他们认为文化工业产品具有两大特征:文化同质性,“电影、广播和杂志共同组成了一个不论在整体上还是每一个部分都很一致的体系……所有的大众文化都是同·的”<sup>8</sup>和可预料性:

电影一开映,观众就会对它的结局如何、谁会获得奖励、谁会受到惩罚或者谁会被遗忘等一清二楚。在轻音乐(通俗音乐)中,训练有素的听众一听到那首风行一时的歌曲的前几个音符,就能够猜测到随之而来的会是什么样的旋律,而当这样的旋律果然如期出现时,他会感到无比地惬意和满足。<sup>9</sup>

阿诺德和列维主义担心通俗文化代表着一种对文化和社会权威的威胁,而法兰克福学派则认为通俗文化实际上所产生的影响与此恰恰相反:它是为维护社会权威服务的。阿诺德和列维主义看到了“无政府状态”,而法兰克福所看到的则仅仅是“顺从一致(conformity)”。下面是阿多诺对一出美国情景喜剧的看法,该情景喜剧讲述的是一位年轻的女教师,工资微薄(有些东西没有改变),而且又不停地被校长罚款,结果弄得她身无分文、食不果腹。故事情节是围绕着她想尽各种办法试图到处蹭朋友和熟人们的一顿饭而展开的。在对这出情景喜剧的评价中,阿多诺的假定是,要准确理解一部货真价实的文化作品的寓意很困难,而要看出一部大众文化作品中“隐含的寓意”(hidden message)却一点都不难。在阿多诺看来,“该剧

本暗示了”：

如果你和她一样幽默、脾气随和、机智、可爱的话，别担心工资微薄、境况窘迫……换句话说，该剧本在提倡适应多种令人难堪的窘迫处境方面采取聪明的处理方法，它将这些窘迫的处境以滑稽的手法客观地表现出来，并且刻画了一个即便自己处在一种很不宽裕的条件下也能怡然面对现实而不存在丝毫怨恨的人物形象。<sup>10</sup>

这是理解这部电视喜剧的一种方法。但决不是惟一的方法。本杰明的密友布莱希特(阿多诺认为他“粗俗”)提出了另外一种理解方法。他认为观众并不是被动的。布莱希特在讨论自己的剧本《卡瑞奇妈妈》(*Mother Courage*)时提出：“即使卡瑞奇别的什么都没学到，但在我看来，至少观众们能够通过观察她而从中学习到某些东西。”<sup>11</sup>就那位女教师的所作所为而论，按照这种方法会得出与此相同而与阿多诺截然不同的观点。

里奥·劳文托尔认为，文化工业通过生产一种以“标准化、老套、保守主义、虚伪、受操纵的消费品”<sup>12</sup>为标志的文化，致力于使劳动阶级非政治化——将其视野局限在那些能够在资本主义社会压迫和剥削的框架体制内获得实现的政治和经济目标上。他提出：“革命的倾向不论在何时羞涩地露出一定的苗头来，都将被一种大体上类似于财富、冒险、热情似火的爱、权力以及肉欲主义一样的愿望——梦想式的虚假满足所平息和遏止。”<sup>13</sup>简而言之，文化工业不鼓励“大众”超出现存的范围去思考。马尔库塞在《单面人》(*One Dimensional Men*)中提到：

娱乐和信息工业不可抗拒的产品所带来的各种定式的态度和习惯以及精神和情感方面的某些反应，这种反应使消费者在不同程度上愉快地与生产者紧密结合起来，并通过后者与整个娱乐和信息工业紧密结合起来。这些产品向消费者灌输某些思想并操纵他们的行为；它们提倡一种不受其虚伪影响的虚伪意识……这成为一种生活方式。这是一种比以前的生活方式要好得多的好的生活方式——而且作为一种好的生活方式，它对质变产生了不利的影响。这样就出现一种单面思想和行为模式，在这种模式中，在内容上超然存在于已经建立的话语和行动领域之外的各种理念、抱负和目标。要么被排斥在这个领域之外，要么被限制在这个领域的界限之内。<sup>14</sup>

换句话说，资本主义通过为某些需要提供一定的满足手段，能够防止更根本的欲望的形成。文化工业因而阻碍了政治想象力的形成和发展。阿诺德和列维主义认为，艺术或高雅文化与文化工业不同，它包含了一些为资本主义所否定的理想。它以此对资本主义提出了一种含蓄的批评；一种不同的、乌托邦式的看法。在霍克海默尔看来，“真实的”文化已经取代了宗教的乌托邦式的职能：使人类追求更美好的世界的欲望在现存的范围之外继续存在；它掌握着打开大众文化牢房的钥匙。<sup>15</sup>这并不是说它只是通过空洞的说教来发挥其作用。恰恰相反，它是通过其“形式”来劝说，而不是通过其“内容”来指挥、控制的。但是“真实的”文化或被马尔库塞称为“肯定性文化（affirmative culture）”的“自治（autonomous）”文化（随着文化与文明的分离而出现的文化或文化空间，这在第二章中已经讨论过）所固有的潜力正不断受到文化工业生产过程的威胁。前

现代主义文化在社会内部以及对社会发挥作用、对社会变革产生影响并对社会变革进行阐明；而肯定性文化的地位则大不相同：

肯定性文化是指资产阶级时期的文化在将自身的发展进程中导致与心理和精神世界的文明的分离，从而成为一个同样被认为比文明更优越的独立价值。其决定性的特点是主张建立一个必须被无产阶级无条件地加以肯定的具有普遍强制性的、更好的、更有价值的永恒世界；一个从根本上不同于每日为生存而奋斗的现实世界、不需要对现状作任何变革，只需通过每个人“自内而外”的努力就可以实现的世界。<sup>16</sup>

肯定性文化包含着对明天的期望，因而也包含着对今天的批评；但同时它也是一个让我们进入其中以便恢复活力、重新振奋精神以继续今天的事业的领域；“一个在文化内部建立起来的表面上统一和表面上自由的领域，在这个领域里要稳定和平息各种不相容的生存关系。文化肯定和隐藏了各种新的社会生活条件”<sup>17</sup>。随着资本主义取代封建主义，一个建立在平等、公正和进步基础上的社会的出现而出现的各种希冀，被不断地从日常世界贬谪到文化领域中。不过资产阶级早期的高雅文化“滋养了一种信仰，认为以前所有的历史只不过是即将到来的存在之前的一段黑暗而悲惨的史前史”<sup>18</sup>。“真实”文化在创造和占领社会现实“第二面”的过程中，起着一种“消极的破坏作用”。

文化工业通过消灭更高层文化中对抗的、异己

的和超验成分，从而碾平了文化和社会现实之间的对抗性，并凭借更高层文化构造了现实的另一面。这种对双面文化的清洗不是通过否认和拒绝“文化价值观”，而是通过把这些文化价值全盘融合到已建立的秩序中、通过大规模地再生产和展示这些文化价值观实现的。<sup>19</sup>

“真实”文化所预示的更美好的未来与不愉快的现在——激发我们去创造美好的未来——不再是相互矛盾的；如今文化进一步证实这此时此地就是更美好的未来——独此一家，别无它者。它提供“满足”（fulfilment），而不刺激“欲望”（desire）。有人希望“真实”文化的各种“最先进的形象和地位”可以抵制“同化”，它们在美好的未来复兴的可能性将继续萦绕在人们的心怀。<sup>20</sup>与马克思在宗教问题上的看法一样，马尔库塞认为，文化通过减轻生存的痛苦，从而使得一个令人无法忍受的环境变得可以忍受。要使一个社会变得不需要这样的一种文化，就要将社会转变为一个让这样的文化在其中显得毫无必要的社会：

肯定性文化的决定性的社会任务之一是建立在糟糕的生存方式的令人难以忍受的多变性与为了使这样的生存方式变得可以忍受而引发的对快乐的需求之间的这种矛盾的基础上的。在这种生存方式里面，问题的解决只能是幻想，解决问题的可能性恰恰依赖于艺术美的幻觉特性……但是这种幻觉具有一种真实效果，能产生一种对现状的满足感。<sup>21</sup>

“真实”文化展现了“遭受挫折的各种可能性，各种尚未实

现的愿望和没有兑现的诺言”<sup>22</sup>。马尔库塞认为,终有一天,那些处于社会边缘的人、那些超越于文化工业控制范围之外的“被抛弃的人和局外人”<sup>23</sup>,在资本主义之外的一个世界中会战胜这些挫折、实现这些愿望,并让资本主义履行它所有的诺言。或者,如霍克海默尔所言,

终有一天我们会认识到,大众们早已在内心深处明白了真理而不相信谎言,就像那些紧张症患者一样,在他们的恍惚状态结束时会明白其实他们什么也没有失去。因此,继续说一种别人不太容易听懂的语言,可能并不是完全没有意义的。<sup>24</sup>

但是,正如阿多诺所指出的那样,大众文化是一个难以挑战的体系:

今天谁要是不能运用自如地按照规定的方式说话,这种方式轻而易举地再生产了大众文化的各种熟套和各种评价,谁就会在其生存中受到威胁,会被人怀疑要么是一个白痴,要么是一个知识分子。<sup>25</sup>

文化工业在追求利润和文化同质性的过程中,剥夺了“真实”文化的批评功能,即其否定——“[它的]大拒绝(Great Refusal)”<sup>26</sup>的方式。商业化将“真实”文化变成为另一种文化商品,使之变得太浅显,从而降低了“真实”文化的价值:

大众文化左翼批评家的新保守主义批评家嘲笑那些对巴赫的异议是厨房里的背景音乐,对柏拉图和黑格尔、雪莱和波德莱尔(Baudelaire)、马克思和



弗洛伊德的异议是药房里的背景音乐。相反，他们承认这样的一个事实，即古典作品已经离开了陵墓并再次苏醒过来，而“现在人们的受教育程度要高得多”。事实确实如此，但是尽管古典作品复苏了，但是性质变了；它们丧失自身的对抗力量，丧失了对社会的疏远，而这种对抗和疏远原本正是它们真理的一面。这些作品的意图和功能也因此从根本上发生了改变。如果它们曾经站在与社会现状相互对立的立场上的话，那么现在这种对立性已经荡然无存了。<sup>27</sup>

关于这个过程的各种例子（不论我们理解这些例子的方式相同与否，不论是左倾主义方式或新保守主义方式）俯拾皆是。在20世纪60年代，一个卧室兼起居室的单间里如果没有一张古巴革命者切·格瓦拉（Che Guevara）的画像，就等于根本没装饰。那么这种画像是一种热衷于投身革命政治的标志还是一种紧跟最新时尚的标志（或是两者兼有的一种复杂的混合物）呢？贝内特提供了一个有力的例子，那是一则插在1974年的一期《泰晤士报》中的广告：

这则广告一整页都是由一幅彩色的马蒂斯（Matisse）的“桥”（Le Pont）构成，在这幅画下面有一段广告词：“生意是我们的生活，但是生活并不完全是生意。”非常矛盾的是，由于这幅画被用作金融资本商品所自发产生的新的功能已经掩盖了它作为马蒂斯油画的重要一面。表面上与经济生活相对立和脱离的东西被经济生活所同化了，成了它的一部分。<sup>28</sup>

我们可能由此也会想到古典音乐是如何被用于兜售小到面包、大到名贵轿车在内的各种商品的。比如,当人们听到德沃夏克的《新世界交响曲》第二乐章时,脑海中会不由自主地浮现出 Hovis 牌面包的形象。

这并不是说马尔库塞或法兰克福学派其他成员反对文化“民主化”,他们认为文化工业的“同化是历史性的早熟;它在维护统治的同时,建立了文化上的平等”<sup>29</sup>。简而言之,文化民主的结果是限制了对全面民主的要求;它起到了稳定现存社会秩序的作用。

根据法兰克福学派的观点,在资本主义制度下工作与闲暇两者之间构成了一种强迫性的关系:文化工业的结果是由工作的本质来保证的;工作过程确保文化工业的结果。因而,文化工业的职能最终是要以工业化组织工作时间的同样方式去组织人们的闲暇时间。在资本主义制度下,工作阻碍了人们各种感觉的正常发展;文化工业则起到了推波助澜的作用,它让这样的过程继续下去:“整个文化工业所承诺的对日复一日、单调乏味的辛苦工作的逃避……[只是一个]……与原先单调乏味的辛苦工作毫无二致的……所谓天堂……在精心设计下,对现实的逃避……又被引回到起点。文化工业所带来的乐趣促使人们听任摆布、与世无争,而这一点本来是它应该帮助人们去忘却的”<sup>30</sup>。简而言之,工作导致了大众文化的产生;大众文化又引导人们重新回到工作中去。与此类似,文化工业所传播的艺术或“真实”文化也以同样的方式发挥其作用。只有在文化工业范围之外发挥作用的“真实”文化才能够打破这样的循环。

为了使这些笼统的观点更加具体,我在这里要举一个以法兰克福学派的方法研究通俗文化的具体例子——阿多诺的那篇《论流行音乐》。在这篇文章里,他对流行音乐提出了三个

当代学术棱镜译丛

具体的观点。第一,他认为流行音乐是“标准化的”。正如阿多诺指出的那样,“标准化涵盖了从最笼统的特点到最具体的特点的整个范围”<sup>31</sup>。一旦某个音乐的和/或抒情的形式证明是成功的话,就会被商业不遗余力地利用,直至“各种标准成型”<sup>32</sup>为止。而且,一首流行歌曲的局部可以与另一首歌曲的局部进行互换。与每一个局部都表达整体的“严肃音乐”的有机结构不同,流行音乐比较机械,某个局部可以从一首歌曲嫁接到另一首歌曲中,而对整体结构却不会产生任何实际影响。为了掩藏标准化的痕迹,音乐工业采用了被阿多诺称为“伪个性化”的手法:

走红歌曲的标准化似乎通过替消费者聆听来控制消费者,而伪个性化控制消费者的手法则是让消费者忘却他们所听的歌是事先早已有人为他们试听过或事先咀嚼消化过了。<sup>33</sup>

阿多诺的第二个观点是,流行音乐促进了被动的听。正如前面已经提到的那样,在资本主义制度下工作是枯燥单调的,因而它也促使人们想方设法寻找逃避,但是,由于这个过程同样也让人变得麻木愚钝,所以它使得真正的对现实的逃避——对“真实”文化的需求——缺乏活力。人们转而求助于象流行音乐这样的形式——流行音乐的消费总是被动的,而且没完没了地重复下去,使人们安于现状。而“严肃”音乐(例如贝多芬的作品)则是为了满足人们想像的愉悦,让人们置身于一个**想象的世界**中。流行音乐反映与办公室或工厂里的生活,是一种“非生产性的事物”。工作上的“过度劳累和厌烦乏味”使得上班族在他们的闲暇时间里“极力避免劳力伤神”。阿多诺使这一切听起来就像是吸食海洛英上瘾后那种不可救药

的境况(这好像取材于他非常憎恶的侦探体裁的作品)。工作时间里没有“新奇感”，闲暇时间里又为了追求这种新奇感忙得精疲力竭，“他们开始寻求一种刺激”——而流行音乐正好满足了这种需求：

流行音乐的刺激所遇到的问题是，人们无法将他们的精力花在完全相同千篇一律的歌曲上。这意味着他们又变得厌烦乏味起来。这是一个无法实现逃避现实的怪圈。而无法逃避又使得人们对于流行音乐普遍采取了一种漫不经心的态度。人们认可流行音乐的时刻，是它不费吹灰之力就轰动一时的时刻。人们突然对这一时刻予以极大的关注使得它立即烟消云散，将听众们放逐到一个漫不经心、思想分散的王国里。<sup>34</sup>

流行音乐是以一种模糊的辩证逻辑在进行运作：消费流行音乐需要人们漫不经心和思想分散，而流行音乐消费又在消费者中产生漫不经心和思想分散的效果。

阿多诺的第三个观点是，流行音乐起到了“社会胶结剂”<sup>35</sup>的作用。它的“社会心理学功能”就是要使流行音乐消费者们“从心理上去适应”对现得权力结构的需求<sup>36</sup>。这种“适应”表现为“大众行为的两种主要社会心理学类型：‘有节律地’顺从型和‘情绪型’”<sup>37</sup>。第一种类型的人漫不经心地随着他或她自身所遭受的剥削和压迫的节律而动。第二种类型是沉湎于情感上的苦恼而浑然忘却了现实的生存环境。

在讨论阿多诺以上的分析时，有几个观点必须要弄清楚<sup>38</sup>。首先，我们必须认识到他是在1941年写这篇文章的。从那个时候到现在，流行音乐已经发生了很大的变化。然而，阿多

诺在发表了以上那些看法以后，直到1969年他去世之前，也从来没有想过要随着流行音乐界出现的各种变化而改变他的分析。流行音乐真的像他想让我们相信的那样是铁板一块吗？比如，伪个性化真的能解释1956年摇滚乐的出现、1962年甲壳虫乐队的走红，以及1965年反文化音乐的喧嚣吗？它又怎么解释1976年的“朋克”摇滚、20世纪70年代后期的反种族主义摇滚、1986年的吸服迷幻药演出、80年代独立制作的流行音乐和90年代的迷幻(rave)音乐呢？其次，流行音乐消费真的像阿多诺论述的那样被动吗？菲里斯所提供的销售数据告诉我们，事实并非如此：“尽管计算起来有很多困难……但是绝大多数的商业评论家都同意发行的全部唱片中大约只有10%的唱片（单曲方面要略少一些，密纹唱片要略多一些）能赚到钱。”<sup>39</sup>另外大约有10%左右的唱片能收回成本。<sup>40</sup>这意味着80%左右的唱片实际上是赔钱的。此外，保罗·赫斯奇还计算出，至少有60%的单曲在发行后就从来没有人再演奏过。<sup>41</sup>比较恰切地说，强大有力的工业也并不能轻易地操纵其消费者。是一个工业正竭尽全力向一群口味挑剔、明鉴善辨的公众兜售唱片。这些数字表明，流行音乐的消费比阿多诺所认为的要主动得多。很明显，音乐的亚文化用途正是处在这样主动鉴别的锋利的刀口上，但它也绝对不是惟一的用途。最后，流行音乐真的能起到社会胶结剂的作用吗？比如，亚文化或音乐品味文化在消费流行音乐的方式方面与阿多诺所提出的严肃音乐消费的理想模式并不是完全不同的。<sup>42</sup>

沃尔特·本杰明在《机械复制时代的艺术作品》这篇文章中，则对于资本主义发生革命性变革的可能性持乐观态度。他认为资本主义“最终……将会产生各种条件，使彻底废除资本主义本身成为可能”<sup>43</sup>。本杰明相信，文化的技术性复制方面所发生的各种变化正在改变文化在社会中的职能：“技术性复

制可以使复制品达到原创作品无法达到的水平。”<sup>44</sup> 复制就是以这样的方式向本杰明称之为文化作品的“氛围”提出了挑战。

有人可能会概括说：复制技术使被复制的客体从传统的领域内分离出来。它通过大量的复制，用众多的复制品替代了唯一的存在。在允许复制品去满足处于各自特定情况下的收藏者或听众的要求方面，复制技术又再次激活了被复制的客体。这两个过程最终对传统造成了严重的破坏，传统是当前危机[法西斯主义的兴起]和人类复兴的对应物。这两个过程都与同一时期的群众运动密切相关。它们最有力的手段就是电影。电影的社会意义，尤其是以最正面的形式表现出来的电影的社会意义，不带有消极的和渲泄的一面是无法想象的。这种消极的和渲泄的一面就是对文化遗产的传统价值的清算。<sup>45</sup>

一种文化作品或实践的“氛围”就是它的“可信性”、“权威性”、“自主性”和“距离感”。氛围的衰退使文化文本或实践同传统的权威和仪式分离开来。这使它们获得了被重新解释的各种机会；使它们得以自由地应用于其他作品、为其他目的服务的自由。由于不再植根于传统之中，其意义现在可以争论；意义成为一个有关消费的问题，一个主动的（政治学的）而非被动的（在阿多诺看来：心理学的）事件。技术性复制改变了生产：“在更大程度上被复制的艺术作品变成了从可复制性出发而设计的艺术作品。”<sup>46</sup> 消费也发生了改变：其定位从宗教仪式消费变成美学仪式消费，如今，消费是建立在政治实践基础上的，文化可能早已变成了大众文化，然而消费却没有变成大众

消费：

艺术的机械复制改变了大众对艺术的反应。大众的反应态度从对毕加索油画的反对变成了对卓别林电影的积极反应。这种积极的反应的特点是：大众的视觉和情感享受与专家的定位直接、紧密地融合在一起了。<sup>47</sup>

意义和消费的问题从被动的沉思默想变成了主动的政治斗争。本杰明褒扬“机械复制”的积极潜力。他认为，“机械复制”开启了从“氛围”文化向“民主”文化发展的进程，在“民主文化”中，意义不再被看作是独一无二的，而是可以质疑、可以使用和调动的。他的这一观点对文化理论和通俗文化产生了深刻的（常常不被承认的）影响。苏珊·威利斯是这样评价本杰明的这篇文章的：“这很可能是马克思主义通俗文化批评发展进程中最重要的一篇文章。”<sup>48</sup>阿多诺将意义定位在生产方式中（一个文化作品的生产方式决定它的消费和意义），而本杰明则认为，意义是在消费的时候产生的；不论生产方式如何，意义是由消费过程决定的。正如菲里斯所指出的那样，阿多诺和本杰明之间的“辩论”<sup>49</sup>——对消费的社会心理学论述与坚持生产的决定性力量的观点相结合，对抗认为消费是一个政治学问题的观点——被引申到同一个时代有关流行音乐的论述中继续进行：“在阿多诺观点的基础上，出现了对娱乐经济学……（以及）商业音乐制作的意识形态影响的分析……在本杰明观点的基础上，出现了各种亚文化理论和对在消费活动中体现出其自身意义的各种斗争的论述。”<sup>50</sup>

尽管马克思主义复杂深奥，但是法兰克福学派分析通俗文化的方法（本杰明除外）在某些方面与我们在第一章中所讨

论的“文化与文明”传统很一致。法兰克福学派关于通俗文化的观点与阿诺德、列维主义以及美国大众文化理论家们的观点很相似。它实质上是从上述各家关于其他民族文化的观点(一种关于“我们”和“他们”的话语)发展而来的一种话语。事实上,法兰克福学派特别爱挑剔那些对某种“纯粹的”自治文化的逝去或对该文化受到威胁感时伤怀的保守的文化批评家们。正如J·M·伯恩斯坦所指出的那样,阿多诺“将为高雅文化进行辩护看作是一种为保护经济现状服务的不加思考的文化实体化的反映”<sup>51</sup>。不管怎样,有一点要指出的是,“文化与文明”传统的侧重点与法兰克福学派的侧重点之间有一定的相似之处。它们所谴责的事物相同,但是原因却各不一样。“文化与文明”传统攻击大众文化,是因为大众文化对文化标准和社会权威构成了威胁;法兰克福学派攻击大众文化则是因为大众文化对文化标准构成威胁,并使工人阶级非政治化从而维护社会权威的铁腕统治。

### 阿尔杜塞主义

路易斯·阿尔杜塞的观点对20世纪70年代的文化理论产生了巨大的影响。翻阅一下当时的一些主要期刊,你很快就会得出这样的看法。《文化研究论文集》、《银幕》、《新左翼评论》等全都登载了关于阿尔杜塞主义的文章、阿尔杜塞派的文章和反对阿尔杜塞主义的文章。正如霍尔评论的那样:“阿尔杜塞的介入及其后的发展对文化研究领域起到巨大的促进作用。”<sup>52</sup> 阿尔杜塞对于这一领域的最重大的贡献就在于他以各种不同的方法将意识形态概念理论化。在此我也将只讨论他这一方面的著作。

阿尔杜塞既反对对经济基础/上层建筑公式机械性的解



释,也反对黑格尔关于社会总体性的观点。相反,他坚持社会构成论(一种特定的对“社会”的理论化)。社会构成是由三种实践构成的:经济、政治和意识形态。经济基础与上层建筑之间不是一种体现与被体现的关系,即上层建筑不是经济基础的一种体现或被动反映。与此相反,他认为应将上层建筑看作是经济基础存在所必需的一个条件。这个模式使上层建筑处于相对独立的地位。经济基础与上层建筑之间的决定关系依然存在,但是是一种最终决定关系。这种关系通过他所说的“支配结构”发挥作用;即尽管经济总是起决定作用,但并不意味着在某个特定的历史时期经济就必定会居支配地位。例如,在封建主义制度下,政治居支配地位。但是无论怎样,在特定的社会构成中,哪一种实践居支配地位取决于具体的经济生产形式。他这样说的意思是,资本主义的各种经济矛盾从来没有形成一个纯粹的形式:“最后的那个时刻从未出现。”<sup>53</sup> 决定关系依然存在,但是以“多元决定”的形式存在的:一系列的矛盾和决定关系有条理地分节连接在一起。经济最终起决定作用,不是因为其他条件只是它的副现象,而是因为它决定哪一种实践居支配地位。马克思为了回击某些评论文章,曾在《资本论》第一卷中提出过与此类似的观点,这些评论文章认为马克思对社会构成的分析具有明显的局限性:

对于我们现在这个物质利益占主导地位的时代来说,[马克思主义]无疑是非常正确的,但是它不适用于天主教占支配地位的中世纪,也不适用于政治占支配地位的古雅典和古罗马……有一点很清楚:中世纪不可能依靠天主教义生存,古代世界也不可能依靠政治生存。恰恰相反,这两个时代人们谋生的方式正好说明了为什么在其中一个时代是政治起主

要作用，而另一个时代是天主教义起主要作用……其后有又出现了堂·吉珂德，他由于错误地认为骑士精神、游侠行为可以与所有的社会经济形式相互兼容而受到了惩罚，付出了沉重的代价。<sup>54</sup>

阿尔杜塞的意识形态理论化对文化研究产生了重大影响。他一共提出了三个定义，事实证明，其中有两个被通俗文化学者们认为是特别具有创造力的。第一个定义在某些方面与第二个定义有相互重叠的地方，它认为人们正是通过意识形态实践了他们与现实生存环境之间的关系。阿尔杜塞的最终决定关系的观点所要表达的意思是，社会构成中的其它实践是相对独立的，并具有一定的具体功效。在这个定义中，作为“一种表征(图像、神话、观点或概念)体系(具有其自身的逻辑性和严密性)”<sup>55</sup>的意识形态绝不仅仅只是经济基础的一种体现，而是一种实践：“我认为实践在总体上是指任何将一种特定的原材料转变成一种特定的产品的过程，这种转变是一种通过特定的人力劳动，使用特定的(生产)手段而实现的转变。”<sup>56</sup>他认为，就像经济实践，即具体的历史生产方式，通过特定的生产手段，借助于特定的生产关系将某些原材料转变为产品一样，政治实践以同样的方式转变了社会关系，而意识形态实践也同样使个体与社会构成之间的关系发生了转变。在这个定义中，意识形态是为了消除生存经历中的各种矛盾而存在的。它通过提供各种错误的、但表面上看来却是正确的解决问题的方法，从而达到消除矛盾的目的。这不是一个“有意识的”过程；意识形态在其运作方式上是“非常无意识的”<sup>57</sup>：

人们在意识形态中……所表达的，不是他们与

生存环境之间的关系，而是他们实践他们与其生存环境之间关系的方式。这就意味着有两种关系：一种是现实关系，另一种是“假想的”“生存”关系。意识形态……是人与其“外部世界”之间关系的体现，即，它体现了人与其现实生存环境之间的现实和假想关系的（多元决定的）统一性。<sup>58</sup>

意识形态是我们在表征（神话、思想、观点、图像、话语）层次上实践我们与现实生存环境之间关系的方式，从这个意义上说，这种关系既是现实关系，也是假想关系：现实的环境是客观存在的，同时我们又通过一定的方式将这样的环境呈现给我们自己和其他人；这对统治阶级和被统治阶级来说都是适用的。意识形态不只是为了要让被压迫集团相信这个世界是完全合理的，还要让统治集团相信剥削和压迫实际上是不同的另外一码事，是必要的行为。只有一种“科学的”话语（阿尔杜塞的马克思主义）能够透过意识形态看清现实的生存环境。

在阿尔杜塞看来，由于意识形态是一个封闭的体系，它只能给自己提出一些它能够回答的问题；也就是说，为了能停留在它的界限范围（一个没有任何矛盾的神话王国）内，它必须对那些可能会使它超出其界限范围的问题保持缄默。这种定义使得阿尔杜塞得出了“盖然性（problematic）”的观点。他首先运用这个观点去解释他认为出现在马克思 1845 年著作中的“认识论断层”。马克思的盖然性的“客观内部参考体系……由问题控制答案的体系”<sup>59</sup> 不仅决定他所能够提出的各种问题和答案，同时也决定了他的著作中缺少问题和观点。盖然性是构成并产生相互交叉、相互竞争的全部话语的理论（及意识形态的）结构，作品或实践实际上是由这些话语组织起来的。一个文本的盖然性通过它所排斥的内容和所包含的内容与其存

在的历史时期紧密地联系在一起。它通过这样的方式鼓励文本去回答它自身所引发的各种问题,但与此同时,它也导致了其力图回避的一些问题的“畸形”答案。因此,盖然性是由在隐的内容(没有说的内容/没有做的事)和在现的内容(所说的内容/所做的事)共同构成的。阿尔杜塞的批评实践的任务就是要对盖然性进行解构:实行阿尔杜塞称为(借用自弗洛伊德的话)“症候式阅读(symptomatic reading)”。

在《解读“资本论”》中,阿尔杜塞将马克思阅读亚当·斯密著作的方法描述为“征候式的”阅读方法,

这种方法将阅读的作品中没有透露的事件透露出来,同时将这个作品与另外一个不同的作品联系起来,将它作为第一个文本中的一种必要的缺失来处理。与他的第一遍阅读相同,马克思的第二遍阅读假定存在**两个作品**,并用第一个作品来衡量第二个作品。但是,这次重新阅读与原先的阅读的区别在于,在重新阅读中第二个作品是与第一个作品中的各种失误联系在一起。<sup>60</sup>

通过对亚当·斯密作品的症候式阅读,马克思可以通过斯密作品中起初就能看得见的盖然性来衡量隐藏在一个与所引发的任何问题都不相符的答案<sup>61</sup>的悖论中看不见的盖然性。因此,对一个作品进行症候式阅读,就是要进行双重阅读:首先对显性文本进行阅读,然后,通过显性文本中出现的各种失误、歪曲之处、缄默和在隐(这些都是某个问题要被引发出来的症候),产生隐性文本并对隐性文本进行阅读。例如,对电影《出租车司机》(Taxi Driver)进行症候式阅读,会揭示出其中的一种盖然性。在这种盖然性里,各种问题引发出各种答案,

而这些问题多得不胜枚举：“退伍士兵们是怎样带着对帝国主义的极度反感从越南回到美国的？”这部电影的核心是一些与实际历史问题相关的问题，尽管这些问题是畸形的，并且已转变为一种幻想式追求和一种血腥的解决方法。通过对《出租车司机》进行症候式阅读，对某种内在弊病所表现出来的各种“症候”进行阅读，我们可以从这部电影所体现出来的各种矛盾、它极力回避的各种问题、它保持缄默的地方、其中令人费解的过激言行及其神话故事般的结局中得出主要的和结构性的在隐——越南。

皮埃尔·马切莱的《文学创作理论》无疑是运用阿尔杜塞症候式阅读技术去研究各种文化作品的最具代表性的尝试。尽管象这本书内容所显示的那样，马切莱的侧重点主要是研究文学创作，但是这本书中所阐述的方法会引起通俗文化学者们浓厚的兴趣。例如，他对法国科幻小说作家朱尔斯·凡尔纳的作品进行了较为详尽的探讨，揭示了凡尔纳的作品是如何将 19 世纪末法国帝国主义的各种矛盾展现出来的。为了把这一点阐明更清楚，我们需要对马切莱关于阿尔杜塞症候式阅读方法的全面论述有一个概括的了解。马切莱反对他所谓的“解释的谬误”：即认为一个作品只有一个需要批评家去揭示的含义。在他看来，作品不是一个隐藏着一个含义的令人费解的难题；它是一个包含着多重含义的结构。对某个作品进行“解释”就是要认识到这些多重含义的存在。要达到这一点，就必须摒弃那些认为一个作品是一个和谐统一的整体观点；摒弃那种认为文本是以一阵灵感中迸发出来的观点，摒弃那种认为文本是才思奔放的神来之笔的观点；摒弃那种认为中心含义就存在于该作品的核心部分的观点。对此，他主张文学作品是“非中心化的(decentred)”；其自身是不完全的。这样说并不意味着需要加上一点东西，以便使这个作品成为一个

完全的整体。他的观点是,所有的文学作品都由好几种话语——明确的话语、含蓄的话语、缄默的话语和在隐的话语——之间的相互冲突所组成的,从这个特定的意义上来说,所有的文学作品都是“非中心化的”(不是集中在作者的某一个意图上)。因此,评论实践的任务不是去对一个作品的前后连贯性、总体和谐性、美学统一性进行衡量和评价,而是要对作品中导致各种含义之间发生冲突的差异性进行解释。

这种冲突不是一种不完美的标志,它揭示了在该作品中带有某种他体的印迹。对该作品进行解释就是要揭示出其与表面迹象恰恰相反的一面,即该作品不是独立的,在其物质实体中带有一种显性的在隐印迹,这种在隐同样也是其同一性的本原。这本书为了阐述自己而语焉不详地提到了其他书再现的印迹;它围着它无法说出的在隐打转转,为某些受到压抑、正在恢复原义的词的在隐大伤脑筋。该书不是某一个意义的延伸;好几个含义的互不兼容性导致了它的存在,在一个激烈的和不断翻新的冲突中,这种互不兼容性是将这本书与现实连接到一起的最强有力的纽带。<sup>62</sup>

正是这种好几个含义间的冲突构成了一个文本:它将这种冲突展示出来,却无法将这种冲突说出来。传统上,文学评论将自己的作用看作是使作品中隐性的东西显性化;使窃窃私语(比如一个单独的含义)变得听得见。在马切莱看来,这不是一个使作品内在的东西被更清晰地说出来,从而仍让人们能够最终确定作品含义的问题。由于一个文本的各种含义“既是内在的,也是在隐的”<sup>63</sup>,所以仅仅简单地重复该作品的自

知就无法正确地对该作品进行解释。完全合格的评论实践的任务，既不是使窃窃私语变得听得见，也不是去说出作品没有说出的部分，而是要产生一种对该作品的新的认识：这种新的认识能够解释作品的各处缄默、在隐及其结构性的不完整性——展现出它无法说出的内容：

认知的行为不同于去听一个早已形成的话语、一部我们必须阐释的虚构作品。它是对一个新的话语的全面论述，是对一种缄默的阐明。认知不是去发现或重构一个被遗忘或隐藏起来的潜在含义。它 是被重新唤起的某种东西，是对现实的一种补充，而现实正是它的出发点。<sup>64</sup>

马切莱借用弗洛伊德有关梦的著作中的观点，他提出，为了将某些东西说出来，就必须要对其他的内容避而不谈。这就是为什么在一个作品中会有那些必须要加以质疑的缄默和在隐的原因所在。“作品中没有说出来的东西才是重要的东西”<sup>65</sup>。弗洛伊德相信，病人们的各种问题的含义并不是隐藏在他们有意识的话语中的，而是被压抑在紊乱的潜意识话语中，需要对其所说出来的东西和所显示出来的东西之间的不同之处进行严格缜密、细致入微的分析。与他的观点相似，马切莱的方法立足于研究告知（telling）和显示（showing）之间的细微差别。他认为在一个想要说的东西及它实际说出来的东西之间存在着一种“差距”、一种“内部分歧”。要对一个作品进行解释，就必须超越这个作品，去理解“该文本为了说出它想要说的东西而不得不说出的东西”<sup>66</sup>。作品的潜意识就是在这个地方形成的。一个作品与其存在的意识形态和历史环境之间的关系也正是在它的潜意识中被揭示出来的。正是在由各种相

互冲突的话语所挖掘成的在隐中心里，作品与历史紧密联系在一起。重要的是，不要误解这种关系（一种双重关系：与历史的关系以及与受各种意识形态影响所写成的历史的关系）。作品的潜意识并不反映各种历史矛盾；相反，它描绘、展现和显示这些矛盾；使我们能够意识到“自相矛盾的意识形态”<sup>67</sup>的存在，而不是得出一种对意识形态的“科学的”认知；意识形态在面对它无法回答的各种问题时显得无能为力：无法完成需要意识形态去完成的任务：“意识形态是为了消除一切矛盾的痕迹而存在的。”<sup>68</sup>

从通常的意义上来说，一个作品总是在一开始就设定一个要解决的问题。然后作品就作为一个逐步展开的过程而存在：通过叙事的层层推进，最终给出解决这个问题的方法。马切莱认为，在所提出的问题和所给出的解决方法之间总是缺乏一定的连贯性，相反，它们之间存在着一种破裂的关系。我们正是通过研究这种破裂关系发现了作品与意识形态和历史之间的关系：“我们最终总会发现，意识形态语言时刻隐藏在作品的边缘，但正是由于它的在隐，它使读者感到扑面而来。”<sup>69</sup>所有的故事都包含着一个意识形态课题；即，它们都承诺要告诉人们关于某件事的“真相”。故事开始时作者并不把全部信息透露给读者，而向读者许诺逐步分解详情。通过叙事的不断深入，最终将这些信息公诸于众。为了让人一目了然，马切莱将作品分成三步：提出意识形态课题（承诺“真相”）、实现承诺（揭示“真相”）和揭示作品的潜意识（通过症候式阅读来实现）：受到压抑的历史“真相”的回归。他认为“科学取消了意识形态，擦掉了意识形态的痕迹；文学通过运用意识形态从而对意识形态提出了挑战。如果意识形态被看作是一大堆杂乱无章不成体系的含义的话，作品提议我们将这些含义组合成各种符号从而对它们进行阅读。文艺评论教我们如何对这些符



号进行阅读”<sup>70</sup>。马切莱的评论实践正是以这种方式，通过赋予意识形态以一定的形式，去解释文学作品是如何将自相矛盾的意识形态展示出来的。

我们再回到凡尔纳的科幻探险小说上来看。马切莱认为凡尔纳作品的意识形态课题是要对法国帝国主义的冒险活动作一个不实际的、幻想式的展现：法国帝国主义对全球进行殖民征服。他的每一部探险小说讲述的都是其主人公是如何征服（某个神秘的小岛、月球、海底、地球中心）的。在讲述这些故事时，凡尔纳“被迫”去讲述其中的一些事情：每一次的征服之旅都变成了再发现之旅，因为凡尔纳笔下的主人公们要么发现别人在此之前已经到过那里，要么发现别人早已居住在那里。在马切莱看来，这一点的意义就在于他所理解的“表征”（故事的主题）和“比喻”（它是如何实现的：它在故事中的印迹）之间的差别：在不断展现各个地方都早已被（别国）占领的事实过程中（相似的是，凡尔纳写作这本书的初版背景正好是大量的离题宣传工具——及其他工具——都在大力宣扬美洲是在1492年发现的），凡尔纳“再现”了法国帝国主义，同时还通过“比喻”（以小说的形式使之形象化），破坏了其中的一个中心神话。在从表征层次向比喻层次过渡过程中，意识形态经历了一次全面的修改……可能是因为没有一个意识形态能经得起比喻的检验。<sup>71</sup>因而凡尔纳的作品（“要沿着与其想要表达的含义相反的方向去阅读”<sup>72</sup>）赋予帝国主义意识形态以小说的形式，将帝国主义神话和现实之间的矛盾展现出来。这些小说没有对帝国主义提出一种“科学的谴责”（“一种严格意义上的认知”），而是通过一种“从内部对该作品进行解析”<sup>73</sup>的症候式阅读，“让我们看到”、“让我们觉察到”、“让我们感受到”各种意识形态话语之间的尖锐矛盾，而每一个作品都来自于这些意识形态话语：“每一个作品都是从这些话语中诞生、

沉浸在这些话语之中、与这些话语分开……并暗指这些话语的。”<sup>74</sup> 凡尔纳的科幻小说让我们看到——尽管与他原来设想的方式不一样——他们当时的意识形态及历史环境。

在阿尔杜塞的第二个定义表述中，意识形态仍然是各个个体与现实生存环境之间的假想关系的再现，只不过在这里意识形态不再仅仅被看作是一种思想体系，而且还被看作是通过各种意识形态国家机器（ISAs）实践和生产活动再生产出来的一种物质实践——各种仪式、风俗习惯、行为方式以及以实践形式表现出来的思维方式：教育、宗教、家庭、政治、传媒、文化工业等。根据这第二个定义，“所有意识形态都具有将各个具体的个体‘塑造’成主体的功能（这种功能界定了意识形态的范畴）”<sup>75</sup>。意识形态主体是通过“打招呼”或“质询”的行为产生的。阿尔杜塞以一个警官向某个人打招呼作类比：“嗨，你站住！”当这个人回应这个招呼时，他或她实际上也就受到了质询，成为这位警官的话语的主体。以此看来，意识形态产生了各种隶属于意识形态物质实践的主体。

阿尔杜塞关于意识形态的第二个定义对于文化研究以及通俗文化研究领域具有重要的意义。在整个 20 世纪 70 年代，阿尔杜塞对文化理论，特别是视觉文化研究产生了极其深刻的影响。<sup>76</sup> 例如，朱迪斯·威廉森在其广告方面的扛鼎之作《广告解码》（*Decoding Advertisements*）<sup>77</sup> 中就运用了阿尔杜塞关于意识形态的第二个定义。她认为广告再现了我们与现实生存环境之间的假想关系，从这个意义来说，广告是意识形态的。广告不断告诉我们，真正重要的不是以我们在生产过程中所起的作用为基础而产生的阶级差别，而是在某些特殊商品的消费方面所形成的差别。因而社会身份也就变成了一个我们消费什么，而不是我们生产什么的问题。与所有的意识形态一样，广告通过质询来发挥其功能：它产生了各种主体，而这

些主体反过来又隶属于广告的各种含义以及广告的消费模式。消费者带着一种质询的心理去领会广告的含义,最终就会购买和消费并再次购买和消费。例如,当我听到诸如“像你这样的人”正在争相购买这种或那种产品这样的用语时,作为某个群体中的一员,主要是作为那个群体中一个个体的“你”,我会对此产生一种质询的心理。作为一个个体,我成为广告的对象,而在由代词“你”所打开的假想空间里,我认识到了自身的存在,这样我就变成了这个广告中所说的那个假想的“你”。但是在阿尔杜塞看来,这样的过程是一种意识形态的“误认”行为。首先,这则广告为了能产生效果,就必须吸引其他许多也在这个“你”里面认识到自身存在的人,从这个意义来说,这样的过程就是一种“误认”行为。其次,从另外一个意义上来说,它也是一种误认:我在这则广告中所看到的“你”实际上是由这则广告所创造出的一个“你”。从这个角度看来,广告在讨好我们,让我们很快乐地想到我们就是广告话语中的那个特别的“你”,而我们在这样想的时候就已经变成了其物质实践(即消费行为)的主体和附属品。因而广告在其发挥作用的方式和其产生的效果两方面都是意识形态的。

阿尔杜塞的第二个意识形态模式及其在文化理论方面的应用还存在着一些问题。其中的一个问题就是,这个定义似乎有点太天衣无缝了。人们总是能够成功地依照资本主义生产方式所要求的一切必要的意识形态习惯来调整自己。人们没有失败的感觉,更不要说冲突、斗争或者反抗的概念了。比如,在通俗文化方面,广告总能成功地将我们作为消费主体来加以质询吗?正是在这种背景下,许多从事文化研究的专家就把目光转向意大利马克思主义者安东尼奥·葛兰西的理论著作。

葛兰西文化研究理论的中心内容是霸权概念。在葛兰西看来,霸权是一个用来解释(考虑到资本主义剥削和压迫的本质)在西方资本主义民主国家中缺少社会主义革命的政治概念。霸权概念被葛兰西用来指一种正在进行中的条件,在这种条件下,某个居支配地位的阶级(与其他各阶级或阶级的一部分结成了联盟),不仅统治着一个社会而且还通过其在道德和精神方面的领导地位引导着这个社会。从这个意义上说,这个概念是用来指一个尽管存在着剥削和压迫但仍然高度一致和高度稳定的社会;在这个社会里居从属地位的各个集团或阶级对将自己束缚在或“融入”到主要权力结构中的各种价值观、理想、目标、文化及政治含义都表示支持和赞成。例如,在20世纪的大部分时间里,英国大选中一直都是由现在的两大主要政党——工党和保守党——相互争夺。每一次争夺都是围绕着“谁能将资本主义管理得最好(通常是由政治色彩不太强烈的经济这个词来指代)”这个问题而展开的:降低国有化程度还是增加国有化程度;减少税收还是增加税收等等。而且主流媒体的意见每一次都是一致的。从这个意义来说,大选辩论所涉及的范围最终是由资本主义的需要和利益所决定的,但是却以社会总体利益和需要的形式表现出来。这个例子很清楚地说明了,在某种情况下社会中一个强大的部分利益被“泛化”为社会的整体利益。这种情况看上去非常自然,但是情况也并不总是这样的。资本主义的霸权是300多年来政治、社会、文化和经济等方面所发生的深刻变化的产物。直到19世纪下半叶,资本主义的前景仍然难以预料。<sup>78</sup>只是在20世纪,尤其是随着苏联和东欧的政治和经济崩溃,资本主义制度似

乎才取得了胜利,或者至少正在取得胜利。现在,资本主义在全世界或多或少是处在霸主地位的。

尽管霸权暗指一个高度一致的社会,但它也不应该被理解为是指一个不存在任何冲突的社会。这一概念是用来指一个对(阶级)冲突进行控制和疏导使之流进安全的意识形态港湾的社会。也就是说,霸权是通过占支配地位的各个集团和阶级与居附属地位的各个集团和阶级进行“谈判”,并向他们作出让步,才得以维持的(而且必须要不断进行维持:这是一个持续的、不间断的过程)。比如,可以参照一下英国在加勒比地区的霸权历史。英国为了确保其对当地土著及从非洲运到此地为奴的男女老少的控制,采取了一系列的措施,其中的一条措施就是将一种英国文化的变体强给这些人(各地殖民政权的一种标准的做法):这一措施中的一部分就是将英语定为当地的官方语言。从语言学的角度来看,其结果并不是将英语强加给当地人,而是给当地大部分的人创造了一种新的语言。这种新语言中占主导地位的成分是英语,但是这种语言本身已不再是纯粹的英语了。一种变形的英语出现了;重音规则、抑扬节奏也发生了变化;有的词被弃之不用,(从非洲语言及其他地方的语言中)引进了一些新词。这种新的语言是占支配地位的文化和居从属地位的文化之间“谈判”结果;是一种由“抵抗”和“融合”为特征的语言;即,这种新语言既不是一种由前者强加给后者的语言,也不是一种自下而上出现的语言,它是两种语言文化通过“抵抗”和“融合”来争夺霸权的斗争产物。

霸权是由那些被葛兰西称为“组织知识分子”的人“组织起来”的。根据葛兰西的理论,知识分子是按照其社会职能来划分的。也就是说,所有的人都有在知识界一展身手的能力,但是只有某些特定的人才能在社会中履行知识分子的职能。正如葛兰西所解释的那样,每个阶级都“在组织上”产生自己

的知识分子：

一个或多个能使这个阶级具有同质性并使之意识到其自身经济领域乃至社会和政治领域内发挥作用的知识分子阶层。（例如）在资本主义企业家身边也就产生了工业技术人员、政治经济学专家、一种新文化和新司法制度的组织者等等。<sup>79</sup>

（从这个词的最广泛的意义上来说）组织知识分子起阶级组织者的作用。他们的任务是“决定和组织道德和精神生活方面的改革”<sup>80</sup>。我在别的地方已经说过<sup>81</sup>，马修·阿诺德被看作是一位组织分子是再好不过的。在葛兰西看来，组织知识分子就是“文化人中的一群出类拔萃精英分子，他们具有领导文化和总体意识形态的作用”<sup>82</sup>。

葛兰西所提出的组织知识分子原本是指个人，但是在阿尔杜塞借用了葛兰西的一些理论之后，这一概念在文化研究中就用来指集体的组织知识分子——家庭、电视、大众传媒、教育、有组织的宗教、文化工业等所谓的“意识形态国家机器”。

由于霸权是占支配地位的集团与居从属地位的集团之间“谈判”的结果，所以它是一个以“抵抗”和“融合”为标志的过程；它决不是一种由前者自上而下强加给后者的权力。当然，这样的谈判和让步是有一定限制的。正如葛兰西所论述的那样，它们绝不可以动摇和影响到阶级权力的经济基础。而且，当发生危机时，在道德和精神方面的领导层已不足以确保持续的权威的情况下，霸权过程就会暂时由“强制性国家机器”：军队、警察和监狱系统等所取代。

新葛兰西派的分析方法认为，通俗文化是在人们对文化

工业的各种作品和实践进行主动消费的过程中产生的文化。各种青年亚文化可能就是这一过程最有力的例证。迪克·海布第奇对年轻人的亚文化出于其自身的目的和含义利用商品的过程(“东拼西凑”)进行了清楚明确、令人信服的分析。在此过程中,各种产品被合成或改头换面,与其生产者原先的意图大相径庭;各种商品被重新阐明,产生出截然相反的含义。青年亚文化通过这种方式,以及各种行为方式、说话方式、对音乐的欣赏品味等,对占支配地位的文化和母文化进行象征性的抵抗。根据这一模式,当文化工业最终成功地将亚文化的抵抗推向总体消费市场并获得利润时,亚文化总是会抛开原先的独创性和对立性,走向了与商业的融合并起到缓和意识形态矛盾的作用。正如海布第奇所解释的那样:“各种青年文化风格在一开始时可能会发出一些象征性的挑战,但是它们最后必定是以确立一系列新的准则、产生一些新的商品、新的工业或是使一些旧的商品和旧工业重新焕发活力而告终。”<sup>83</sup>

霸权概念的提出,使得通俗文化学者们可以从运用前面提到的许多方法仍无法深入透彻地对通俗文化这一课题进行分析的困境中解脱出来。通俗文化既不再是一种阻碍历史进程的、强加于人的政治操纵文化(法兰克福学派);也不是社会衰败和腐朽的标志(“文化与文明”传统);也不是某种自下而上自发出现的东西(文化主义的某些论述);也不是一种将主观性强加给某些被动的主体的含义机器(结构主义的某些论述)。与上述这些方法以及其他方法相反,霸权理论使得我们可以将通俗文化看作是意念与反意念之间“谈判”所产生的一个混合体;是一种既“自上而下”又“自下而上”产生的,既是“商业化的”又是“真实的”文化;是抵抗和融合之间一种不断变化力量平衡。可以从各种不同的角度:性别、代别、种族、宗教等来对此进行分析。从这个角度来看,通俗文化是一个各

种利益和价值观相互竞争的矛盾的混合体：既不是中产阶级，也不是工人阶级，既不是种族主义者也不是非种族主义者，既不是性别主义者也不是非性别主义者，既不是同性恋者也不是反同性恋者……但总是两者之间一种不断变化的平衡（葛兰西称之为“一种妥协的均势”）。文化工业的商业文化在有选择的消费行为和生产性的阅读和阐明行为中被重新定义、重新定型，并改变了其原来的方向，而这一切往往与其生产者的本意或所预见的情况截然相反。

这一过程的一个有趣的例子就是拉斯特法里文化（Rastafarian culture）的雷盖（reggae）音乐（译者注：一种始于20世纪60年代中期的牙买加民间音乐，后与非洲、北美的流行乐和摇滚相结合）。例如鲍勃·马利曾凭借着几首阐明拉斯特法里派价值观和信仰的歌曲在国际音坛大获成功。可以从两个方面来看待这种成功。一方面，这标志着他在向全球范围内的广大听众表达其坚定的宗教信仰；毫无疑问，对于他的许多听众说，这种音乐具有对他们进行启蒙、使之理解该教信条、甚至皈依该教，或者是使那些早已深信不疑的人们更加紧密地团结在该教的旗帜下的效果。另一方面，这种音乐已经并正在继续为音乐工业、各推销商、星岛唱片公司赢得巨额利润。我们在此会发现一个悖论，即反资本主义的拉斯特法里派政治却是通过为资本主义经济利益服务而“阐明”出来的；该音乐正在促进它要谴责的那个制度的运转；而且该音乐是一种反资本主义的（宗教的）政治的体现，因而可能会产生某种特定的政治和文化影响。但是，我们也要看到这样一个事实，即拉斯特法里派政治所选择的表达方式（即作为一种为赢利而投入市场流通的商品）恰好让占支配地位的文化最终坐收了经济方面的渔翁之利。因此，作为一种变革力量的拉斯特法里派雷盖音乐反过来（至少在经济方面）却起到了稳固它要去



推翻的那些权力力量的作用。另外一个在某些方面比雷盖音乐更发人深思的例子是西岸的反文化音乐。它鼓动人们抵制服役并组织起来反对美国在越南的战争；然而，与此同时，这种音乐所赢得的巨大商业利润（它无法控制这些利润）却有可能被用于支持美国在越南的战争。“杰弗逊喷气飞机”乐队反资本主义的政治主张通过音乐不断扩散（他们唱着“你所有的私人财产是你敌人摧毁的目标/而你的敌人正是我们自己（All your private property/Is target for your enemy/And your enemy/Is we）”）的同时，也为他们的资本主义唱片公司 RCA 唱片公司带来了滚滚财源。这又是一个有关霸权过程的范例；它揭示了社会中占支配地位的集团是如何通过“谈判”将反对派的呼声引导到一个对自己有利的方向，从而确保占支配地位的集团能继续保持其领导地位。支持越战的资本主义文化工业并没有禁止西岸摇滚乐表达其反战的心声，但是其反战心声的表达却是为支持越战的资本主义文化工业的经济利益服务的。<sup>84</sup>

“阐明”（articulation）是新葛兰主义文化研究中的一个关键词。斯图亚特·霍尔对这一概念加以发展，用以对各种意识形态进行解释（霍尔对 articulation 这个词的运用是基于其双重的含义：表达、连接在一起）<sup>85</sup>。他认为，各文化作品和实践不带有含义的痕迹，也不是由生产意图一劳永逸地决定的；含义是一种“阐明”行为的结果。霍尔还引用俄罗斯理论家瓦伦汀·沃罗西诺夫的理论<sup>86</sup>来证明自己的观点。沃罗西诺夫认为含义是由离散的定位和社会背景决定的。他主张各文化作品和实践是“多腔调的”；即，它们可能由不同的人出于不同的政治目的、放在不同的话语和社会背景中用不同的“腔调”“说出来”。例如，某个说唱乐队用“nigger”（俚：黑鬼、老黑）这个词（译者注：nigger 起初只是 Negro 的方言变体，现在黑人英语中

已广为使用，而在非洲黑人中则由于历史上种族仇恨的积淀而被视作带侮辱谩骂色彩的禁忌语)来攻击老套的种族主义，而它被“说出来”时所用的“腔调”与新纳粹种族主义话语的“腔调”是截然不同的。当然，这不单单是语言学斗争——语义符号学方面的冲突——的问题，它还是一种政治斗争的标志，这种斗争是围绕着谁能拥有对社会现实进行解释的权力和权威而展开的。

从这个角度来看，文化领域是由一种对为特定的意识形态和特定的政治主张服务的各文化作品和实践进行阐明、剥离和重新阐明的斗争来界定的。正如霍尔指出的那样，“含义是一种社会生产、一种实践。世界必须意有所指”<sup>87</sup>。因此，由于同样的一个文化作品或实践可以具有各种不同的含义，所以含义就总是成为斗争的场所和产物。文化研究所要解决的一个关键问题是：“为什么各种特定的含义可以有规则地围绕着特定的文化作品和实践形成并就此获得‘常识’的地位、取得了一种理所当然的属性？”尽管承认文化工业是意识形态生产的主要场所，它为我们认识世界、了解世界编造出各种强有力的形象、描述、定义及参照背景，但是新葛兰西派文化研究仍然反对那种认为消费这些产品的“人们”是受人操纵的“文化傀儡”、是“一种改头换面的毒害人民的鸦片”的受害者的观点。对此，霍尔坚持认为，

那样的判断也许会使我们觉得自己对操纵和欺骗群众的资本主义文化工业的谴责是正确的，恰当的，责无旁贷的，但是我不知道这种关于文化关系的观点是否站得住脚，能否经得住长时间的检验。<sup>88</sup>

贯穿于新葛兰西文化研究中的一大特征就是，他们认为

人们从文化工业所提供的全部商品中**创造出通俗文化**。创造通俗文化(使用过程中的生产),可以使居从属地位的集团能够自己认识和理解外部世界并抵制占支配地位的集团,将自己对外部世界的认识和理解强加给他们。但这并不是说通俗文化总是被动的和抵制的。否认消费的被动性并不是要否认消费有时候是被动的;否认通俗文化的消费者不是受操纵的文化傀儡,也并不是要否认文化工业原本就可能想要操纵这些消费者。而是要否认通俗文化只不过是一种堕落的商业和意识形态操纵场景,这种操纵是自上而下强加给消费者的,其目的是为了获取利润和确保社会控制。新葛兰西派文化研究坚持认为,要决定这些问题的是非曲直,就必须对文化的生产、传播和消费的详细情况进行敏锐观察和时刻关注。对这些问题,不能仅仅傲然地瞄上一眼,然后以轻蔑一笑就一劳永逸地判定其是非曲直(把历史和政治的偶然性置之度外)。同样,也不能从生产环节方面对这些问题妄下结论(从生产意图、手段或生产本身出发对含义、乐趣、意识形态效果、融合的可能性、抵制的可能性进行定位):对“使用过程中的生产”来说,这些仅仅是其背景的某几个方面;而含义、乐趣、意识形态效果、融合或抵制等问题最终是在“使用过程中的生产”中(偶然)得出结论的。

### 狂欢式的通俗文化

狂欢的观点最初来源于俄国评论家米哈伊·巴赫金的作品。<sup>89</sup>为了更好地理解评论家们将通俗文化称为狂欢是什么意思,我们最好先以巴赫金对于在整个中世纪里一直在欧洲通俗文化中占主导地位的狂欢的理解和认识入手。

他认为,在中世纪的狂欢中没有表演者和观赏者之分。说

表演者是根本不确切的。“狂欢不是供人们驻足观赏的,而且从严格意义上来说,它甚至不是供人们表演的;它的参与者们置身其中,根据有效的规则来狂欢;即,他们过着一种狂欢式的生活”<sup>91</sup>。

在狂欢节中,决定日常生活结构和生活秩序的法规条文以及各种清规戒律等非狂欢节式的东西都被抛在了一边:被抛在一边的首先是等级森严的社会结构以及与之相关的恐惧、敬畏、虔诚和礼节——即,由社会等级制度的不平等或人与人之间的其他任何形式的不平等(包括年龄)所带来的一切。人与人之间的**距离**被抛在了一边,代之而起的是一种特殊的狂欢节式的**关系:人与人之间自由自在、亲切随意的接触**。<sup>91</sup>

狂欢节更像是彩排。它使得“人性中隐性的一面被揭示并体现出来”<sup>92</sup>。狂欢节以此打破了各种障碍。正如他所解释的那样,它“将宗教与世俗、位尊权重者与卑微贫贱者、伟人与无名之辈、智者与愚夫结合到一起”<sup>93</sup>。

中世纪所有狂欢节的一个特点——在巴赫金看来,这一点经常被误解——是模拟给国王加冕和去冕。这并非是为了颂扬王权,而是为了体现这种变化本身的“快乐的相对性”。它所赞扬的是“这种变化,这种替换过程,而不是被替换的那个皇冠”<sup>94</sup>。狂欢的“荒诞的现实主义”也是如此。它通过将人们的注意力吸引到各种人体功能——交媾、生育、成长以及吃、喝、排泄上来,颂扬了相对于非狂欢时的静态平衡状态中人类的生成过程(“未完成的生成过程”)。同样,狂欢笑声——“与庆祝的喜悦融合在一起的相互戏弄”——表达了一种特定的

世界观,这种世界观与官方“正经严肃的”力量观截然相反:

阶级文化严肃的一面是正式的、专制的一面;并与暴力、禁律、限制等结合在一起,而且总是带有一种恐惧和威胁的成分。这在中世纪大行其道、盛极一时。而笑声则恰恰相反,它克服了恐惧,因为对它来说,没有任何禁律和限制。它的特点就是从来不需要借助于暴力和权威。<sup>95</sup>

在巴赫金看来,狂欢为人们提供了一次暂时拒绝官方世界的机会。但是,正如他坚持认为的那样,狂欢节不是对中世纪风俗的逃避,它提出了一种让人们过上好日子、过上平等、富足和自由生活的乌托邦式的承诺。它暂时取消了传承下来的等级差异并改变了既定的等级制度:

可以说(当然是有所保留地),中世纪的人过着两种生活:一种是官方法定的生活,社会氛围是严肃的、黑暗的、人们屈服于严格的等级体制,充满着恐怖气氛、教条主义、敬畏之情和虔诚之心;另外一种就是**狂欢节广场上的生活**,自由自在,无拘无束,充满着矛盾的欢笑,亵渎神圣,污言秽语、每个人之间的接触亲切随意。这两种生活都是合理合法的,只不过有严格的时间界限将两者分隔开来。<sup>96</sup>

他关于狂欢节的观点可以用一系列的对立面概括出来:

狂欢文化

享乐

官方文化

严肃

身体	心灵
非宗教的	宗教的
非官方	官方
平行的	垂直的
开放的	死板教条的
偶然的	一成不变的
动态	静态
丰富	不足
充满激情	克制情感
清晰透明	晦涩朦胧

约翰·道克尔认为，“作为一种文化模式，狂欢节至今仍深深地影响着 20 世纪的大众文化，好莱坞电影、通俗文学、电视、音乐中随处可见这种文化的影子：其旺盛的生命力、激情洋溢的辞藻、影响的广泛性、国际性以及抑制不住的活力和创造性可能都代表着通俗文化历史上的又一个高峰，可以与现代欧洲早期的那种狂欢节文化相媲美”<sup>97</sup>。

约翰·菲斯克运用狂欢节理论去分析电视上转播的美式摔跤给人们所带来的乐趣。他将摔跤描述为一种肉体对抗的、打破规则的、荒诞的、令人丢脸的和演出式的狂欢节；它以过激、夸张和荒诞为标志。他认为，从这个角度去分析电视上转播的美式摔跤的话，可以看到它与巴赫金所说的狂欢节具有相同的特点。例如，电视上转播的摔跤是一种演出形式，而不是一个体育项目。它的乐趣是通过观看和参与所得出的复杂的乐趣。观众与摔跤手之间没有什么明显界限，观众们呐喊助威，从口头语言和肢体语言两方面投身其中，而摄像机对准观众的摇摄镜头差不多跟拍摄比赛本身的镜头一样多。观众明显成为（也是有意这样安排的）演出的一部分。与狂欢节一样，

摔跤醉心于违反各种既定规则，将一个颠倒的世界呈现大家——这是对正规官方体育世界的一种倒错。真正争斗的是那些在幕后策划的经理们，而摔跤手们则是走走过场而已；绳圈与观众之间的间隔被不断打破。“‘游戏’规则只是为了被打破而设定，裁判也只是为了被无视而存在”<sup>98</sup>。

电视上转播的摔跤体现了一种对正义的嘲弄：公平竞争会吃亏；正义的一方输多赢少：

在社会法律中被奉为神圣的“自然的”正义被颠倒过来了；应该受到表彰的和正义的一方输多赢少。在电视转播的这种最富戏剧性的冲突倒错中，获胜的往往是邪恶的、进行不公平竞争的一方。在这里，与社会秩序中理想化的“普遍真理”形成鲜明对照的是一种“荒诞的现实主义”：不论官方意识形态如何粉饰，许多中下层群众所经历的现实都是进行不公平竞争和丑恶的一方取得成功，而“正义的一方”却在斗争中败北。<sup>99</sup>

与狂欢节一样，电视上转播的摔跤也醉心于“让人们由衷地发出节日般的笑声”——这种笑声是针对当权者而发的。菲斯克以在美国电视节目《摇滚乐与摔跤》(Rock 'n' Wrestling)中经常露面的一个角色阿尔弗雷德·海伊斯爵士为例，对此进行分析：“他的名字、穿着以及口音全部都是滑稽模仿传统的英国贵族；他是一种狂欢式隐喻，用以嘲讽那些社会权贵。”<sup>100</sup>菲斯克认为电视上转播的摔跤阐明了狂欢式的政治：

让所有的选手都享有公平、平等的竞争机会，尊重失败者，并适当地庆贺获胜者，所有这些体育价值

观都体现了民主资本主义引以自夸的主流意识形态。表现丑陋的、扭曲变形的身体的荒诞现实主义就是这样从符号学和政治学两方面与主流意识形态进行对抗。荒诞现实主义是一种表达资本主义制度下居从属地位和受压迫群体中许多人的社会经历的恰当手段，这些人在日常生活中就感受到资本主义社会制度不是一种公平和平等的社会制度：这些（不论在阶级、性别还是种族方面）居从属地位的人在社会中处于“失败者”的地位，他们很少感受到来自“胜利者”的尊敬，他们也没必要对社会上的成功人士充满崇拜之情。在白人父权制的资本主义社会中，狂欢节既是占支配地位和居从属地位的人彼此利益和经历之间的巨大差距的产物，也是对这种巨大差距的颂扬。<sup>101</sup>

菲斯克认为电视上转播的摔跤与狂欢之间存在着必然的联系，可以通过以下一系列以二元对立面将这种观点清楚地概括出来：

体 育	摔 跤
按照规则进行	打破规则
公平竞争	不公平竞争
以获胜为目的	表演给人看
表现	展示
技术	程式
爱好者	参与者

巴赫金所描述的一种乌托邦式的空间，在其他人看来则



是一种以官方对任何扰乱社会秩序的言行进行压制的形式表现出来的、以维护社会秩序为目的的意识形态控制——一种安全阀门。<sup>102</sup> 菲斯克对这样的观点进行反驳，“我们不应该将狂欢节仅仅看成是一种最终使社会控制变得更加行之有效的安全阀门；相反，它是对那些站在反对立场上、扰乱社会秩序的各种通俗力量的实力和持久斗争能力的一种承认”<sup>103</sup>。道克爾的观点与之大致相同：

狂欢节……对各种狭隘的形式表达出来的“大众阶层”的理性不断提出挑战，同时也向试图要傲慢地为所有文化规定惟一标准的现代主义提出挑战；对现代主义先锋派有利的也是对世界有利的。与这两者相比，狂欢节一直是一个危险的补充，它向真正的文化、真正的理性、真正的广播、真正的艺术等概念发出挑战、破坏其稳定性、使之相对化和多元化。<sup>104</sup>

#### 注释

1. 费里德里希·恩格斯，《路德维希·费尔巴哈与德国古典哲学的终结》，北京：外文出版社，1976年版，第65页。
2. 弗雷德里克·詹姆逊，《政治无意识》，伦敦：Methuen出版社，1981年版，第17页。
3. 费里德里希·恩格斯，《文化研究与通俗文化读本》中“致约瑟夫·布洛赫”，约翰·斯道雷编辑，Hemel Hempstead：Harvester Wheatsheaf出版社，1944年版，第199页。
4. 同上，第199~201页。
5. 卡尔·马克思和费里德里希·恩格斯，《德意志意识形态》（学生版），C·J·Arthur编辑引进，伦敦：Lawrence&Wishart出版社，1974年版，第64页。

6. 同上,第65~66页。
7. 卡尔·马克思,《政治经济学批判》,北京:外文出版社,1976年版,第4页。
8. 西奥多·阿多诺和麦克斯·霍克海默尔,《启蒙辩证法》,纽约:Herder and Herder出版社,1972年版,第120~121页。
9. 同上,第125页。
10. 西奥多·阿多诺,《文化工业》中“如何看待电视”,伦敦:Routledge出版社,1991年版,第143~144页。
11. 伯托尔特·布莱希特,《论戏剧》,约翰·威利特译,伦敦:Methuen出版社,1978年版,第229页。
12. 里奥·劳文托尔,《文学、通俗文化与社会》,Palo Alto, CA:太平洋图书出版社,1961年版,第11页。
13. 同上。
14. 郝尔伯特·马尔库塞,《单面人》,伦敦:Sphere出版社,1968年版,第26~27页。
15. 麦克斯·霍克海默尔,《文学品味、文化与大众交流》第12卷“艺术与大众文化”,彼得·戴伟森、洛夫·迈耶尔森和爱德华·希尔斯编辑,剑桥:Chadwyck Healey出版社,1978年版,第5页。
16. 郝尔伯特·马尔库塞,《否定》,伦敦:Allen Lane出版社,1968年版,第95页。
17. 同上,第96页。
18. 同上,第99页。
19. 马尔库塞,《单面人》,第58页。
20. 同上,第60页。
21. 马尔库塞,《否定》,第118~121页。
22. 同上,第200页。
23. 马尔库塞,《单面人》,第61页。
24. 霍克海默尔,“艺术与大众文化”,第17页。
25. 西奥多·阿多诺,《文化工业》中“大众文化纲要”,第79页。
26. 马尔库塞,《单面人》,第63页。
27. 同上,第63~64页。

28. 托尼·贝内特,《大众交流与社会 DE353》中“媒体理论与社会理论”,米尔顿·凯恩斯:Open 大学出版社,1977 年版,第 45 页。

29. 马尔库塞,《单面人》,第 64 页。

30. 西奥多·阿多诺、麦克斯·霍克海默尔,《启蒙辩证法》,第 142 页。

31. 西奥多·阿多诺,《文化理论与通俗文化读本》中“论通俗音乐”,约翰·斯道雷编辑, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf 出版社,1994 年版,第 202 ~ 203 页。

32. 同上,第 207 页。

33. 同上,第 208 页。

34. 同上,第 211 页。

35. 同上。

36. 同上。

37. 同上,第 212 页。

38. 要了解阿多诺关于通俗音乐的评论,请参阅理查德·米德尔顿的《研究通俗音乐》,米尔顿·凯恩斯:Open 大学出版社,1990 年版。要了解同样有趣、更加赞许的说法,请参阅伯纳德·简德龙《娱乐研究:大众文化批评的种种方法》中“西奥多·阿多诺会见凯迪拉克家族”,塔尼亚·莫多斯基编辑, Bloomington: 印地安那大学出版社,1986 年版

39. 西蒙·菲里斯,《声音效果:青年人,消遣和摇滚政治》,伦敦:警官出版社,1983 年版,第 147 页。

40. 同上。

41. 引用菲里斯,《声音效果》,第 147 页。

42. 参阅,约翰·斯道雷《美国的半个世纪:战后美国文化与政治》中“‘给金鞍上鞍’:美国通俗音乐与通俗音乐文化时代的黄金岁月”,迈克尔·克莱恩编辑,伦敦:Pluto 出版社,1995 年版。

43. 沃尔特·本杰明,《说明》中“机械再生产年代的艺术作品”,伦敦:Fontana 出版社,1973 年版,第 219 页。

44. 同上,第 222 页。

45. 同上,第 233 页。

46. 同上,第 226 页。

47. 同上,第 236 页。
48. 苏珊·威利斯,《日常生活入门》,伦敦:Routledge 出版社,1991 年版,第 10 页。
49. 参阅《新左翼观察》编辑的《美学与政治》,伦敦:Verso 出版社,1977 年版。
50. 菲里斯,《声音效果》,第 57 页。
51. J·M·伯恩斯坦,《文化工业》导论,1978 年版,第 15 页。
52. 斯图尔特·霍尔,《编年史(3)》一书中“文化研究中的范式”,1978 年版,第 21 页。
53. 路易·阿尔都塞,《拥护马克思》,伦敦:Allen Lane 出版社,1969 年版,第 113 页。
54. 卡尔·马克思,《资本论》第 1 卷,Harmondsworth:企鹅出版社,1976 年版,第 176 页。
55. 阿尔都塞,《拥护马克思》,第 231 页。
56. 同上,第 166 页。
57. 同上,第 233 页。
58. 同上,第 233~234 页。
59. 同上,第 67 页。
60. 路易·阿尔都塞和埃蒂恩·鲍利巴尔,《读资本论》,伦敦:Verso 出版社,1979 年版,第 28 页。
61. 同上。
62. 皮埃尔·马切莱,《文学创作理论》,伦敦:Routledge&Kegan Paul 出版社,1978 年版,第 79~80 页。
63. 同上,第 78 页。
64. 同上,第 6 页。
65. 同上,第 87 页。
66. 同上,第 94 页。
67. 同上,第 130 页。
68. 同上,第 131 页。
69. 同上,第 60 页。
70. 同上,第 133 页。

——当代学术棱镜译丛

71. 同上,第 194~195 页。

72. 同上,第 230 页。

73. 同上,第 161 页。

74. 路易·阿尔都塞,《列宁与哲学》,纽约:《每月观察》出版社,1971 年版,第 222 页。

75. 同上,第 171 页。

76. 参阅罗伯特·拉普斯利和迈克尔·维斯特莱克的《电影理论导论》,曼彻斯特:曼彻斯特大学出版社,1988 年版。

77. 朱迪斯·威廉森,《广告解码》,伦敦:Marion Boyars 出版社。

78. 参阅盖勒斯·斯泰德曼·琼斯,《文化理论与通俗文化读本》中“1870-1900 伦敦的工人阶级文化与工人阶级政治:关于再造工人阶级的随想”,约翰·斯道雷编辑, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf 出版社,1994 年版,第 76-87 页。

79. 安东尼奥·葛兰西,《监狱手记选》,奎恩丁·豪和杰菲·诺韦尔·史密斯编辑和翻译,伦敦:Lawrence & Wishart 出版社,1971 年版,第 5 页。

80. 同上,第 453 页。

81. 参阅约翰·斯道雷,1985 年秋天出版的《文学与历史》中“马修·阿诺德:知识分子的政治”。

82. 同上,第 149~150 页。

83. 迪克·海布第奇,《亚文化:风格的意义》,伦敦: Methuen 出版社,1979 年版,第 96 页。

84. 参阅约翰·斯道雷,《文化理论与通俗文化读本》中“摇滚”霸权:西海岸的摇滚和美国在越南的战争,约翰·斯道雷编辑, Hemel-Hempstead: Harvester Wheatsheaf 出版社,1994 年版,第 330-340 页。

85. 参阅霍尔,《斯图尔特·霍尔:文化研究中的文化对话》中“意识形态的再发现:媒体研究中被压制现象的重新抬头”,和“关于后现代主义和阐明:采访斯图尔特·霍尔”,以及詹尼弗·达里尔·斯拉克,大卫·毛利和程宽兴(音译)编辑,伦敦:Routledge 出版社,1996 年版。

86. 瓦伦汀·沃罗西诺夫,《马克思主义与语言哲学》,纽约:Seminar 出版社,1973 年版。

87. 霍尔,“意识形态的再发现:媒体研究中被压制现象的重新抬头”,第34页。

88. 斯图尔特·霍尔,《文化理论与通俗文化读本》中“关于解构通俗的随想”,约翰·斯道雷编辑,Hemel Hempstead:Harvester Wheatsheaf出版社,1994年版,第459页。

89. 米哈伊尔·巴赫金和沃罗西诺夫可能是同一个人。

90. 米哈伊尔·巴赫金,《陀思陀也夫斯基诗论中的问题》,曼彻斯特:曼彻斯特大学出版社,1984年版,第122页。

91. 同上,第122~123页。

92. 同上,第123页。

93. 同上。

94. 同上,第125页。

95. 米哈伊尔·巴赫金,《拉伯雷和他的世界》,Bloomington,印地安尼大学出版社,1984年版。

96. 巴赫金,《陀思陀也夫斯基诗论中的问题》,第129~130页。

97. 约翰·道克尔,《现代主义与通俗文化:文化历史》,剑桥:剑桥大学出版社,1994年版,第185页。

98. 约翰·菲斯克,《理解通俗文化》,伦敦:Unwin Hyman出版社,1989年版,第85页。

99. 同上,第87页。

100. 同上,第85页。

101. 菲斯克,《电视文化》,伦敦和纽约:Routledge出版社,1987年版,第248~249页。

102. 例如参阅彼得·斯道利布拉斯和阿伦·怀特的《背道而驰的政治与诗论》,Ithaca,纽约:康奈尔大学出版社,以及特里·伊格尔登的《沃尔特·本杰明》,伦敦:Verso出版社,1981年版。

103. 菲斯克,《电视文化》,第249页。

104. 道克尔,《后现代主义与通俗文化》,第284页。

## 推荐阅读书目

米歇尔·巴莱特. 真理政治学:从马克思到福柯. 剑桥: Polity 出版社, 1991 年版。本书对“后马克思主义”进行了生动有趣的介绍。

托尼·贝内特. 结构主义与马克思主义. 伦敦: Methuen 出版社, 1979 年版。其中关于阿尔杜塞和马切莱的几个章节对于通俗文化研究很有帮助。

托尼·贝内特, 柯林·莫塞尔, 珍妮特·乌拉考特编. 文化、意识形态与社会进程. 伦敦: Batsford 出版社, 1981 年版。该书第四部分收有葛兰西论述摘录以及 3 篇有关霸权理论的论文, 另外书中还有其他关于文化主义和结构主义的几个章节。

迪克·海布第奇. 亚文化: 风格的含义. 伦敦: Methuen 出版社, 1979 年版。该书是对青年亚文化的开创性研究, 对霸权理论和通俗文化进行了精辟的介绍和论述。

戴夫·莱茵. 马克思主义艺术理论引论. Harvester Wheatsheaf 出版社, 1978 年版。是一本对马克思主义文化理论进行介绍的、非常具有可读性的书。

卡尔·马克思, 弗雷德里克·恩格斯. 论文学与艺术. 圣路易斯市: Telos 出版社, 1973 年版。是马克思和恩格斯关于文化方面的著作选集。

帕姆·毛里斯·巴赫金的读者：巴赫金、迈德维戴夫、沃罗西诺夫作品选。伦敦：爱德华·阿诺德出版社，1994年版。对巴赫金的著作进行了全面、精辟的介绍。

凯利·纳尔逊，劳伦斯·格劳斯堡编·马克思主义与文化解析。伦敦：麦克米伦出版社，1988年版。该论文集收录了近期论述马克思主义与文化的各种论文。

安妮·肖斯塔克·萨逊编·葛兰西研究。伦敦作家与读者出版社，1982年版。该论文集收录了研究葛兰西的各种论文。其中还附有一篇列出各重要词汇的术语汇编。

罗杰·西蒙·葛兰西的政治思想导论。伦敦：Lawrence & Wishart 出版社，1982年版。是一本介绍葛兰西的非常值得一读的导论。

菲尔·斯莱特尔·法兰克福学派的起源及意义。伦敦：Routledge 与 KaganPaul 出版社，1977年版。该书对法兰克福学派进行了评论性概述。其中第5章是有关文化工业的，对于通俗文化学者来说具有特别的意义。



## 第六章

# 女权主义

### 各女权主义流派

“20世纪80年代人文科学方面所发生的最引人注目的变化就是兴起了一股分析和研究性别问题的热潮”<sup>1</sup>。这句话是艾莱恩·萧沃特的一本有关性别和文学研究的书的导论中的卷首语。毫无疑问,这句话并非是空穴来风,它是针对70年代早期女权主义(第二次浪潮)的兴起有感而发的。正是女权运动才使得性别问题被列入了学术研究的议事日程。然而,该议事日程的实质又在女权主义内部引发了一场激烈的辩论。由于女权主义不可能是一个铁板一块的研究、写作和活动体系,因此,我们应称之为各种女权主义流派。<sup>3</sup>

至少有4种不同的女权主义:激进的女

权主义、马克思主义的女权主义、自由女权主义和席尔维娅·沃尔比所谓的二元制理论。<sup>2</sup>以上每一种女权主义都是从不同角度对妇女受压迫的状况进行分析，得出了不同的原因和解决方法。激进的女权主义认为妇女受压迫是父权制度的结果，在这样的制度下，男人群体拥有统治女人群体的权力。马克思主义女权主义者则分析认为，压迫的最终根源在于资本主义制度，男人对女人的统治可以看作是资本家统治工人的必然结果。自由女权主义与马克思主义的和激进的女权主义不同，它没有将妇女受压迫的原因归结于某种制度——父权制度或资本主义制度，相反，它选择了一个新的角度，认为这个问题是由男性对妇女的偏见造成的，而这种偏见深深地植根于法律之中，或者是通过将妇女排斥在某些特定的生活领域之外而体现出来的。二元制理论则是将马克思主义的女权主义和激进的女权主义观点融合在一起，认为妇女受压迫的地位是父权制度和资本主义制度共同作用的结果。当然其他许多女权主义观点，例如，罗丝玛丽·童列出的女权主义流派就有以下这么多种：自由女权主义、马克思主义女权主义、激进女权主义、精神分析女权主义、社会主义女权主义、存在主义女权主义和后现代主义女权主义。<sup>3</sup>

## 文化政治

通俗文化一直是许多女权主义者分析文章研究的对象。正如米歇尔·巴莱特所指出的那样，“文化政治对于女权主义至关重要，因为它们牵涉到有关含义的斗争”<sup>4</sup>。但是，诚如塔尼娅·莫多斯基所言，通俗文化方面的女权主义作品经常被看成了其他的东西。对妇女消费的通俗文化进行讨论似乎就是带有性别特征的，因而具有特殊性，而对男人消费的通俗文

化进行讨论就不带有任何性别特征,因而具有普遍性。女权主义文化著作为此进行了巨大的努力,似乎试图向这种差别提出挑战。尽管本章的大部分内容是对通俗文化方面的女权主义著作的5个具体范例进行讨论,但是我觉得还是有必要先对其他的一些重要作者和著作进行简要介绍:

1978年,伯明翰大学当代文化研究中心的“妇女研究小组”选编了一本名为《妇女们说“不”》(*Women Take Issue*)的论文集。选编的这些文章从女权主义的角度对妇女社会和生活经历的各个方面进行了深入分析和研究,编辑们称之为“对‘实际情况到底如何’的一种女权主义分析”<sup>5</sup>。这本论文集的部分意义就在于它收罗了一些女性作家在通俗文化研究方面的早期作品,这些人后来继续为女权主义通俗文化分析作出了重要贡献:如夏洛蒂·布朗斯顿、道罗蒂·赫伯逊、安琪拉·麦克罗比和珍妮丝·温史普等。

在《狂热的爱》(*Loving with a Vengeance*)中,塔尼亚·莫多斯基主张女性作家在写作有关“女性故事”时应在下列3种可能的立场中任取其一:“鄙视;敌视——针对这些故事的消费者;或者,最常用的一种,无情嘲弄”<sup>6</sup>。对此,她指出:“现在是该对女性读物进行女权主义式阅读的时候了”<sup>7</sup>。莫多斯基提到她所谓的“为女性制造大量的幻想作品”:各种滑稽浪漫故事、哥特小说和肥皂剧。她认为这些通俗叙事故事“正好说中了女性生活中所遇到的一些现实问题和紧张状况”<sup>8</sup>。她认为,尽管如此,这些故事解决这些问题和紧张状况的方式还很难“取悦于现代女权主义者:还远远不够”<sup>9</sup>。然而,幻想作品的读者和女权主义读者也具有某些共同之处:对妇女的生活感到不满意。例如,她在谈到滑稽故事时说:“马克思关于宗教痛苦的论述同样也适用于‘浪漫的痛苦’;它‘既是现实痛苦的一种体现,同时也是对现实痛苦的一种抗议’。”<sup>10</sup>

莫多斯基既没有谴责这些小说，也没有谴责那些阅读这些小说的妇女。相反，她谴责“使这些作品成为必需的各种条件”，认为“女性生活中的各种矛盾对滑稽剧的存在所负的责任要远远大于滑稽剧对这些矛盾所负的责任”<sup>11</sup>。她一步一步走向马克思在宗教问题上的立场，然后又抽身而退，这使得她非常接近于那种将通俗文化看作是精神鸦片的大众文化立场。不过，她仍然提到“学生们偶尔会在上女性问题研究课的时候逃课，跑去看他们最喜欢的肥皂剧。当这样的情况发生时，我们就应该调整立场了，我们不应该只是简单地反对这些肥皂剧，而应该开始将它们以及其他大量生产的幻想作品融入我们对妇女问题的研究中来”<sup>12</sup>。

罗莎琳德·考沃德所著的《女性的欲望》(*Female Desire*)讨论了有关妇女从通俗文化中得到乐趣的问题。该书对流行时尚、浪漫作品、流行音乐、星象学、肥皂剧、美食、烹饪、妇女杂志以及其他各种使妇女们陷入一种无休止的乐趣和内疚(“内疚——这是我们的特性”<sup>13</sup>)循环之中的作品和实践进行了深入研究。考沃德不是作为局外人或对(乐趣)内疚心情陌生的人来研究这些材料的。“我所说的各种乐趣通常都是我自己所体味到的乐趣……我不是作为一个超脱的批评家来看待这些东西的，而是看作是某个人在审视我，在用显微镜审视我的生活”<sup>14</sup>。她的立场与“文化与文明”传统或法兰克福学派的观点截然不同。她没有以一种一览众山小的眼光去鄙视通俗文化，没有将其看作是令人失望的其他人的文化，只是觉得它有点墨守成规。这是一种关于“我们的”文化的话语。而且，她拒绝将通俗文化(女性欲望的话语)的各种文化实践和文化表征看作是“将虚假的、限制性的陈规老套强加于人”<sup>15</sup>。

相反，我研究了由这些表征所设定的欲望，这种

欲望对女权主义者和非女权主义者的影响是一样的，但是我也不会把女性的欲望看作是由女性所处的状况所产生的某种一成不变的东西。在我看来，女性乐趣和欲望的这些表征起着产生和保持女性地位的作用。这些地位既不是外界强加给我们的可以轻易地一脚踢开的不友好的角色，也不是妇女的基本属性。女性的各种地位的产生是对提供给我们的那些乐趣的不同反应；我们的主体性和同一性是在围绕我们的各种欲望的定义中形成的。这些经历改变了这样一种困难重重、令人丧气的任务，因为女性的欲望总是不断受到那些旨在维护男性特权的话语的诱惑。<sup>16</sup>

考沃德对浪漫小说的兴趣，部分是由这样一个引人入胜的事实所引起的：“在过去的10年里，女权主义的兴起与浪漫小说的景气几乎是同步的。”<sup>17</sup>对于浪漫小说，她相信两点。一，“它们必须能够不断满足某些特定的需求”。二，它们必须能够证明并有助于“一个非常强烈却又普通的幻想”<sup>18</sup>。她认为在浪漫故事中宣泄出来的各种幻想是“青春前期的、潜意识的”<sup>19</sup>。她相信这些幻想在两个主要方面是“退行性的”。一方面，它们崇拜男性的权力，这会使人不由得联想起孩子与父亲之间的关系。另一方面，这些幻想是退行性的，因为人们对女性性欲——被动且无罪孽感的——所采取的态度是将性欲的责任都推到男性身上。换句话说，只有男人才有性欲，而女性只是被动回应而已。简而言之，浪漫小说重新演绎了女孩恋父情结的经历；只有这一次它无法得出女性无权的结论；这一次女孩终于与父亲结婚并取代了母亲的位置。因而这里存在一个由从属地位向权力地位（如母亲的身份）发展的轨迹。但是，

正如考沃德所指出的那样，

浪漫故事肯定是通俗的，因为它……复原了儿童时代的性关系并且没有对男人的弱点、家庭的压制或父权力量所造成的破坏进行批评。然而它同时又极力避免提及可能在儿童时代就已产生的内疚和恐惧之情。性欲被明确定义为父亲的责任，而且由于妇女们在浪漫小说里获得了某种权力，因而她们克服了对遭受压制的恐惧。浪漫小说承诺了一个安全的世界，承诺在这个世界里将会有一种值得信赖的安全感，居从属地位的人也将会获得一定的权力。<sup>20</sup>

《女性眼光》(*The Female Gaze*)是一本由女性写的有关通俗文化的论文集。正如这本论文集的书名所暗示的那样，该书讲述的是妇女们如何看待通俗文化，而更重要的是，妇女们是如何采取各种不同的方法“从女性的角度去透视我们文化生活的本质的”<sup>21</sup>。正如这本书的编辑劳蕊安·加曼和玛格丽特·马什门特所指出的那样，从女性的角度去透视其实质的斗争就是一场关于“在资本主义制度和父权制度下”<sup>22</sup>如何理解含义的斗争。通俗文化被看作是斗争的一个层面或场所，“在这个层面或场所中对许多这样的含义进行确定和辩论”。而且，

仅仅将通俗文化看作是为资本主义和父权制度服务、向广大受愚弄的群众兜售“错误意识”的工具，从而将其摒弃是远远不够的。我们还可以将通俗文化看作是一个场所，在这个场所里，各种含义之间相互竞争并且会使主流意识形态受到挑战。<sup>23</sup>

该书提倡一种干涉文化政治：“我们不能以一种永远置身于事外的方式去摒弃通俗文化。”<sup>24</sup>

我们社会中的绝大多数人正是从通俗文化中获得他们所要的娱乐和所需的信息。正是在通俗文化中女人们（以及男人们）获得了文化对他们自身的主导性定义。因而，为了找到某些使女权主义含义变成我们乐趣中的一部分的方式，探讨对各种通俗形式进行干涉的可能性及潜在的危險就显得至关重要。<sup>25</sup>

### 通俗电影、电影心理分析和文化研究

劳娜·马奥维的论文《视觉乐趣与故事片》可以算得上是从女权主义心理分析的角度对通俗电影所作的一个经典论述。论文探讨的是通俗电影是如何产生及复制她所谓的“男性眼光”的。马奥维称她的方法为“政治性心理分析”。心理分析的理论“被……当作是一种[用来揭示]父权制社会的潜意识是如何构成了电影表现形式的政治武器”<sup>26</sup>。

在心理分析系统中，女性的形象具有双重性：（1）她是男人欲望的对象，（2）她是阉割威胁的能指。为了挑战通俗电影“对视觉乐趣的操纵”，马奥维要求“将乐趣的破坏当作是一种有力武器”<sup>27</sup>。她对这一点坚信不移：“有人说对乐趣或美进行分析是对乐趣或美的破坏。而这正是本文的意图所在。”<sup>28</sup>

那么，哪些是必须破坏的乐趣呢？她列举出两种。第一种是窥视癖，看的乐趣。她引用弗洛伊德的理论，指出窥视癖远

不止是看的乐趣这么简单；它“将其他人作为窃视的对象，对他们进行一种控制式的凝视”<sup>29</sup>。控制式眼光的概念对于她的论证至关重要。但是性的客体化也是如此：窥视癖也是与性有关的；“通过观看，将别人当作是性刺激的对象”<sup>30</sup>。马奥维认为通俗电影的惯用手法容易使人联想起一个“完全密封的世界，这个世界会神奇地展开，全然不顾在场的观众”<sup>31</sup>。电影院里的黑暗与影幕上不断变化的灯光色彩所形成的对比容易激起观众“窥淫癖的幻想”。

通俗电影增进并满足了第二种乐趣：“使窥视癖向自恋方面发展”<sup>32</sup>。马奥维在此引用了拉康关于“镜子期”（参见前面的第四章）的论述，她认为，可以对一个孩子自我的本性与电影识别的乐趣进行类比。如同一个孩子在镜子里认出或误认自己一样，观众也从影幕上认出或误认自己。对此，她是这样解释的：

镜子期出现在孩子强烈的生理欲望超过其运动能力的时候，当他认出自己的时候会很高兴，因为他会想像他在镜子里的形象要比他自己的肉体更完全、更完美。因而认出就会被误认所掩盖：认出的形象被看作是自己的肉体在镜子中的反映，但是形象的误认则处于更为优越的地位，它将这个肉体外化为一个理想自我（an ideal ego），那个转移的主体会再次形成一个自我理想（an ego ideal），导致将来与各个他体进行识别。<sup>33</sup>

她认为通俗电影产生了两种相互矛盾的视觉享受。第一种导致了窥视癖；第二种则促进了自恋癖。出现这种矛盾是因为



用电影的行话来说，第一种乐趣意味着银幕上客体与主体性爱身份的分离（主动的窥视癖），而另一种则要求通过观众迷恋和认出与他同样的人，从而对自我和银幕上的客体进行识别。<sup>34</sup>

按照弗洛伊德的理论，这种分离是“窥视癖的本能（将别人当作是一个性爱对象，对其进行观看从而获得娱悦）”和“自我力比多（形成各种识别过程）”之间的分离<sup>35</sup>。但是在一个“性失衡”的世界里，看的乐趣被分为两种不同的立场：男人们看，女人们“供人看”——二者都是为了迎合和满足男性的欲望<sup>36</sup>。因而对于（男性）看的乐趣来说，女人是至关重要的：

从传统意义上来看，被展示的女人的作用主要体现在两个层次上：在银幕故事中作为各个角色的性爱对象，在电影院里作为观众的性爱对象，而这两种看之间的紧张关系在银幕上下不断变换。<sup>37</sup>

她举了歌舞女演员为例，她们跳舞就是为这两种看服务的。当女主角脱掉自己的衣服时，这既是脱给故事中的男主角看的，也脱给观众席上的观众看的。只有当男女主角随后做爱的时候，这两种看之间才会出现一种紧张关系。

通俗电影主要是围绕着两个时刻构成的：故事发生的时刻和演出的时刻。第一个时刻与主动的男性有关，第二个时刻与被动的雌性有关。男性观众将目光锁定在男主角（“看的承受者”）身上，以满足自我的形成，同时又通过男主角将目光锁定在女主角身上（“充满性欲的看”），以满足力比多（libido，即性欲）。第二种看是将女人定为性对象。下面的这种观点使第

## 二种看得更为复杂：

女人的含义最终就是性差异……她包含着这样的看所一直关注着的但又加以否认的某种东西：她没有男性生殖器，这意味着阉割的威胁及由此所带来的无乐趣的威胁……因而女人作为一种图像，是用来展示给男人，看的主动控制者看和享受的，而且总是会使人产生它原先所要表达的那种焦虑。<sup>38</sup>

男性的潜意识可以通过两种途径来挽回乐趣并逃避原先的阉割情结的无乐趣的再现。第一种逃避的手段是对原先遭受创伤的时刻进行详细的调查，最终“贬低、惩罚或挽救有罪的对象”<sup>39</sup>。她将黑白电影故事片作为这种控制渴望方法的典型代表。第二种逃避的手段是“完全否认阉割，为恋物对象寻找一个替身或者是将被代表的人物本身转变为一个恋物从而使它具有安慰性而不具有危险性”<sup>40</sup>。她以“对女明星的狂热崇拜”为例，“……恋物窥视癖（以此）建立了对象的肉体美，并将它转化为某种自我满足的东西”<sup>41</sup>。这使得观众充满性欲的看不再是通过男主角的看来产生；当镜头为了满足观众无中介的充满性欲的看而显现出女性的肉体（常常是不完整的）时，就产生了纯粹色情演出的时刻。

马奥维在总结其观点时指出，必须要消除通俗电影的乐趣，从而使女人们从作为“（主动的）男性凝视的（被动）原料”的受剥削和受压迫地位上解放出来。<sup>42</sup>她建议在电影制作方面推行类似于布莱希特式的革命。要制作一种不再“过分迷恋于为满足男性自我的神经官能需求服务”<sup>43</sup>的电影，就必须摒弃错觉手法，使镜头具体化，并在观众中产生“辩证的、充满激情的超脱热情”<sup>44</sup>。另外，“自身的形象被不断盗用于此种目的

(男性凝视的对象)的女人们,不应对传统电影形式的衰落感到惋惜”<sup>45</sup>。

马奥维的分析深入透彻,发人深省,而且尽管她的这篇论文还不足13页,其影响却是非常巨大的。简·盖恩斯曾经做过一个统计,包括收入马奥维自己的论文集《视觉及其他乐趣》的那一次在内,这篇论文一共再版了7次。<sup>46</sup>在盖恩斯的这次统计之后,该论文至少又被收入了两本以上的论文集中。<sup>47</sup>然而,尽管该论文极具影响力,但是我们不得不指出,她提出的“解决办法”比起她对“问题”的分析来还稍欠一点力度。作为一种供通俗电影界选择的解决办法,马奥维呼唤一种“在政治和美学方面都是比较激进的并对主流电影的基本前提提出质疑”的先锋派电影的出现<sup>48</sup>。这一点使她容易被指责为精英左翼先锋派<sup>49</sup>。有些女权主义者已经开始对她们所称之的“普遍正确性”<sup>50</sup>产生怀疑,怀疑“这种凝视是总是属于男性”,还是在包括女性的凝视在内的各种不同的看中“仅仅是‘占支配地位的’”<sup>51</sup>。在《女性眼光》中有许多论文对被她们称为马奥维的形式主义以及她不加批评地生搬硬套心理学提出了批评。<sup>52</sup>

杰茜·斯泰希的论文《明星透视:好莱坞与女性观众》(*Star Gazing: Hollywood and Female Spectatorship*)<sup>53</sup>反对诸多有关女性观众的心理分析作品提出的普遍论和作品决定论。她着手研究的是电影院里的观众而不是由作品形成的观众。这使她抛弃了电影研究的传统,转向文化研究所关心的理论问题。她用下面这个图表标示出了两种范式之间的区别:<sup>54</sup>

电影研究	文化研究
观众的立场	观(听)众的阅读
作品分析	人种论方法

由生产来引导含义	由消费来引导含义
被动的观看者	主动的观看者
无意识的	有意识的
悲观的	乐观的

斯泰希的研究是建立在对她所收到的来自一群英国白人妇女的回信进行分析的基础上的,这些妇女大多年逾 60,大多是工薪阶层,并且都是 40、50 年代电影院的常客。在这些回信和填好的问卷调查表的基础上,她根据这些反馈信息自身所产生的 3 种话语来进行分析,这 3 种话语是**逃避现实**(*escapism*)、**识别**(*identification*)和**消费**(*consumption*)。

**逃避现实**是这些妇女们最常用的去电影院的理由。斯泰希为了避免其贬义的内涵,引用了理查德·戴尔关于许多通俗娱乐方式带给人们一种乌托邦式情感的观点,<sup>55</sup>来论述 40、50 年代好莱坞电影给英国妇女所带来的那些乌托邦式幻想的可能性。戴尔列出了一系列二元对立面,用来揭示观众所经历的各种社会问题与通俗娱乐作品所提供的各种解决办法之间的关系。

社会问题	作品解决办法
缺乏	充足
精疲力竭	充满活力
枯燥无味	紧张强烈
操纵	透明
分裂	一致

在戴尔看来,娱乐的乌托邦式的情感是作品的一个特性。斯泰希将戴尔的理论推而广之,将娱乐的社会背景也涵盖

进来。这些回信和填好的问卷式调查表清楚地说明了电影院所带来的乐趣总是多于电影作品本身所带来视觉和听觉乐趣——它们包括看电影的仪式、观众共同的经历以及想象的一致性、电影院建筑的舒适与豪华。这绝不是一种简单的享受好莱坞魅力的问题。正如斯泰希所解释的那样，

电影院的物质空间为人们提供了一个介乎电影院外的日常生活与即将放映的好莱坞影片中的幻想世界之间的过渡空间。它的设计风格 and 装潢布景促进了这些女性观众所享受的逃避现实的过程。如此看来，电影院也就变成梦想的殿堂，这不仅因为它们为好莱坞幻想影片提供了放映场所，还因为它们的设计风格 and 装潢布景为这些女性提供了一个适合对好莱坞影片进行文化消费的女性化的和充满魅力的空间。<sup>56</sup>

从历史角度来看，逃避现实永远是一个具体的双向事件。斯泰希所调查的那些妇女不仅仅是逃进了电影院的舒适环境和好莱坞影片的无穷魅力中，而且她们也逃离了英国战时的各种艰难困苦、危险和限制。正是在战争及随之而来物资短缺和人员牺牲的背景下，好莱坞影片的魅力和电影院里相对舒适的内部环境共同作用，产生了“逃避现实的多层含义”<sup>57</sup>。

识别是斯泰希的第二个侧重点。她意识到了识别在心理分析评论中的作用。它指出了电影作品是如何对女性观众进行定位从而为维护父权制利益服务的。根据这个观点，识别就是妇女们在这一过程中合谋并串通一气的手段。然而，在将侧重点由在电影文本内形成的女性观众转移到电影院里实际到

场的女性观众身上以后，她才认识到识别常常可以有不同的方式。调查对象们的回答不断观注明星们是如何让人产生对权力、控制和自信的幻想的。

她的第三点是消费。她反对那种认为消费陷入在一种无往而不胜的统治、剥削和控制关系中的一成不变的立场。相反，她认为“消费不但是一个屈服和剥削场所还是一个各种含义进行谈判的场所、一个抵制的场所和一个融合的场所”<sup>58</sup>。她指出，电影研究方面的许多著作一直是主张生产引导的，它们将评论的焦点放在“电影工业是如何将电影观众变成电影和其他工业的(相关)产品的消费者的”<sup>59</sup>。这样的分析永远都无法从理论上去剖析(更不要说从具体细节方面去讨论了)观众们是如何实际使用他们所消费的各种产品并从中得出各种含义的。她认为，她的问卷调查对象们的论述揭示了观众及他们所消费的产品之间存在着一种更为矛盾的关系。例如，她强调了“美国女性的理想是如何被明确地看作是违犯了英国妇女的严格的道德准则，并以此作为抵制美国文化的策略的”<sup>60</sup>。许多来信和问卷调查表都显示出好莱坞明星们在一定程度上代表了另一种妇女的形象，这种形象令人耳目一新，却又有违道德准则。这样，可以将好莱坞明星们以及与她们有关的各种文化产品作为一种与被看作是清规戒律繁多的为妇之道进行谈判并扩展其定义范围的手段。

她很谨慎，她没有主张这些妇女们可以自由地通过消费来确立全新的女性地位。同样，她也不否认这样的消费形式可能会迎合父权制目光的需要。她的立场的关键是过度的问题。正如她所解释的那样，“好莱坞明星和其他(相关的)的转变自身形象的产品的消费产生出某些超越主流文化需求的东西”<sup>61</sup>。

她认为，

很矛盾的是，当20世纪50年代中后期女性观众的产品消费主要集中在如何将自身塑造成一个理想的对象的同时，也为她们提供了一次逃避现实的机会，使她们可以从单调乏味的家务劳动和养儿育女的重担下逃避出来，而那个时候家务劳动和养儿育女正逐步成为界定女性的标准。因而，50年代的英国消费可能表达了一种维护妇女自身权利，反对由结婚生子所带来的自我牺牲的意思。<sup>62</sup>

斯泰希的著作代表了一种对诸多电影心理分析所标榜的普遍性的指责。通过对观众的研究，“可以将女性去看电影看作是一种与好莱坞电影的各种主流含义进行谈判的过程，而不是一种被动接受的过程”<sup>63</sup>。从这个角度来看，好莱坞父权制权力已不再是铁板一块、浑然一体了，也不再是无往而不胜了。

### 珍妮斯·拉德威：《阅读浪漫小说》

珍妮斯·拉德威在对浪漫小说进行研究的过程中发现，这一体裁受欢迎程度的不断增加，部分原因要归结于“图书出版、发行、广告宣传和市场营销技巧等方面所发生的重大变化”<sup>64</sup>。拉德威不同意前面所提到的各种观点，她认为，浪漫小说不断取得成功，既与妇女们对浪漫幻想作品的需求不断增加有关，也与出版商复杂的销售技巧有关，他们使这些浪漫小说随处可见、也更容易买到。尽管她的兴趣在于研究浪漫小说的阅读行为，但她仍然觉得有一点很重要，那就是不要忽视生产的背景。不管怎样，拉德威研究的核心是她在“史密斯顿书

店”所进行的一项调查研究,有42个浪漫小说读者(大多已婚并有孩子)参加。这些妇女都是“道罗蒂·爱文斯”书店的常客。实际上也正是道罗蒂的名气才将拉德威吸引到史密斯顿的。出于自己对这一体裁的巨大兴趣和热情,道罗蒂出版了一份新闻信札(“道罗蒂阅读浪漫小说的日记”),根据浪漫小说的浪漫价值给它们评定等级。这份新闻信札,再加上道罗蒂向顾客提出的总体建议,实际上产生出一个很小但很有意义的象征性的浪漫小说读者群。这个象征性的读者群正是拉德威调查研究的重点。调查研究资料主要是通过个人问卷调查、无确定答案的集体讨论、面对面的访谈、一些非正式的讨论以及通过观察道罗蒂及书店里一些常客之间的相互影响来搜集。另外,拉德威还通过阅读该书店里一些引起她注意的书名来搜集资料。

道罗蒂新闻信札及其所推荐的书目对读者购买方式的影响,使拉德威意识到光凭一个当前书名的样本就对这一体裁妄下结论的方法还远远不够。她发现,要理解浪漫小说阅读的文化意义,就必须注意大众的辨别力(“读者的特性”)<sup>65</sup>,注意挑选和剔除的过程,在此过程中读者发现有的书名令人满意,而有的则不然。她所采访的妇女中大部分每天都看书,她们每周要花11~15个小时的时间来阅读浪漫小说。至少有四分之一的妇女告诉她,除非因为家务活及其他家庭事务需要耽误,否则的话她们更愿意从头到尾一口气读完一篇浪漫小说。她们每周消费1~15篇小说不等。有4个人说她们每周读15~25篇浪漫小说。<sup>66</sup>

据史密斯顿书店的这些女读者们说,理想的浪漫故事应该是讲述一个聪明能干、独立自主并富有幽默的女性在经历了许多猜疑和不信任以及某种非人道的待遇和暴力后,被一个聪明能干、温柔体贴并富有幽默感的男人的爱所征服,在他



们的关系不断发展的过程中，这个男人从一个感情上还处于文字出现以前社会的人逐渐转变为一个会关心她、呵护她的人，传统上只有女人对男人才会这样关心、呵护。正如拉德威所解释的那样，“这种浪漫的幻想……不是一种关于找到一个非常有趣的生活伴侣的幻想，而是表达了一种要以特定的方式被人关心、被人爱的良好愿望”<sup>67</sup>。这是一种关于回报的幻想；一种希望男人们可以像通常人们要求女人给予男人那样给予女人们以关心和重视的良好愿望。但是这种浪漫的幻想给我们的启示远不止这些；它让人想起读者们实际上还处在一个强烈需要“母爱”的时期。

在吸收了南茜·考德罗观点<sup>68</sup>的基础上，拉德威指出，浪漫幻想小说是某种形式的回归，读者通过小说在幻觉上和感情上又回到了那个“她是（一个善解人意、无微不至地关心别人的人的关注）的中心”的时期<sup>69</sup>。她认为，阅读浪漫小说是一个幻想过程，在这个幻想过程中男主角最终成为一个关爱和重视别人的人，而读者则是从她的恋母孩童时期以来，就从未体验过这样的关爱和重视。因而浪漫小说阅读是妇女们设身处地地——通过男女主角之间的关系——体验那种在日常生活中要给予别人而得不到足够回报的情感援助。

她同时还接受了考德罗的女性的自我是一种与别人相关的自我，而男性的自我则是一种自治和独立的自我的观点。考德罗认为，这是由女孩和男孩与他（她）母亲之间的不同关系所造成的。拉德威发现，在考德罗所描述的心理事件与理想的叙事型浪漫小说之间存在着一种相互关联的关系：“在理想的叙事故事的结尾……女主角成功确立了这种为人所熟知的女性的自我、相关的自我。”<sup>70</sup> 拉德威同时还引用了考德罗的另一个观点，即女人是在带着“一种完整的三角通灵结构”的俄狄浦斯情结（即恋母情结）中逐步成长的。其结果是“她们不但

需要将她们自己与若干个异性联系在一起，而且还要求与某个人订立一种强烈的感情契约，这个人要能够像母亲一样养育和保护她”<sup>71</sup>。她指出，要体验这种向母性情感满足的回归，有3种选择的可能：同性恋、与男人发生关系，或者是通过其他手段来寻求满足。但是我们文化的憎恶同性恋的本质限制了第一种可能；男性化的本质限制了第二种可能；阅读浪漫小说可以算得上是第三种可能的一个例子。拉德威认为：

正是这种幻想导致了浪漫小说的产生，这种幻想源自于那种渴望去爱一位异性并被异性所爱的恋母情结式的欲望，以及那种历久不衰的前恋母情结式的愿望。这种愿望是女人内心客体完形的一部分，是一种希冀能再次得到母亲关爱以及这种爱所意味的一切（性乐趣、在母体内成熟和身份的确证）的愿望。<sup>72</sup>

理想的浪漫故事的结局为读者提供了完美的三角满足：“父亲般的保护、母亲般的关爱和充满激情的成人爱情。”<sup>73</sup>

失败的浪漫故事则无法满足这些要求，一方面因为其暴力性太强，而另一方面呢，其结局过于悲惨，或者是其喜剧结局造作得令人难以相信。这突出了所有浪漫小说中所存在的两个结构性的忧虑。第一种忧虑是对男性暴力的恐惧。在理想的浪漫小说中，这一点得到了很好的控制，使之不像表面上看起来那么可怕。第二种忧虑是“对女性被唤醒的性欲及其对男人们的影响的恐惧”<sup>74</sup>。在失败的浪漫小说中，没有将女性的性欲限制在一种永久的爱情关系范围内；同时也没有令人信服地对男性的暴力进行有效控制。它们共同以对那些被认为是性乱交的女人进行暴力惩罚的形式表现出来的。简而言之，

失败的浪漫小说无法使读者设身处地地分享女主角的经历，从天涯沦落人到被一位细心呵护她的男性拥入怀中的整个过程，从而获得情感满足的阅读体验。一篇浪漫小说的好坏与否最终取决于读者与女主角所建立的关系。

如果女主角在故事中所经历的各种事件会引发读者过分强烈的感情，如对男人的愤怒、对强奸和暴力的恐惧、对女性性欲的担心或者是对不得不与一个平淡无趣的男人生活在一起的担心等等，那么这部浪漫小说将会被看作是一个失败的作品或者会被评价为一篇蹩脚之作。反过来说，如果这些事件能唤起读者激动、满意、满足、自信、骄傲和力量等正面感情的话，至于作者运用了哪些事件或者如何对这些事件进行谋篇布局的也就显得不太重要了。最后，最重要的是要让读者产生那种短暂的身为他人和身处异地的感觉。当她合上这本书的时候，她肯定会疑虑顿消，安慰自己说，男人和婚姻对于女人来说确实是个美好的。而且她肯定会精神饱满、心情愉快地回到自己的日常职责位置上去，对她自身的价值充满信心，并相信她有能力去处理那些她知道她必须要面对的问题。<sup>75</sup>

拉德威认为，史密斯顿书店的女读者们通过参与这种大众辨别的过程获得了情感效益，而其他的评论家们则只看到了出版业的经济效益。史密斯顿书店的女读者们“使浪漫小说的父权制形式部分地为她们自己的目的服务”<sup>76</sup>。主要的“心理效益”则来自于“对一个单一的、永恒不变的神话的形式上的重复”<sup>77</sup>。史密斯顿书店的女读者中有60%的人发现有时候

需要先读小说的结局，以确定该小说的内容不会影响内在神话的各种满足，这个事实有力地说明了史密斯顿书店的女读者们阅读浪漫小说的体验中最重要的一点就是有关那个呵护女性的男性的内在神话。

在广泛听取了史密斯顿书店的女读者们的一系列评论后，拉德威得出了这样一个结论，即如果她真的想要理解这些女读者对于浪漫小说阅读的看法的话，她就必须要在重视作品的同时，将阅读行为本身也考虑进来。她在与这些妇女们谈话过程中发现，当她们用“逃避现实”这个词来形容小说阅读的乐趣时，这个词很明显具有双重的但相互关联的含义。正如我们所看到的那样，它可以用来描述对读者和男女主角关系进行识别的过程。但是，“从字面上看，这个词还用来描述一种否认现实的行为。这些女读者们相信，每当她们开始阅读一本书并置身于故事当中时，她们就实现了对现实的逃避”<sup>78</sup>。道罗蒂告诉拉德威，男人们常常发现女人们的读书行为对他们产生了威胁。这一点从他们要求妇女们将时间花在各种家务活上就可以看出来。史密斯顿书店的许多女读者将阅读浪漫小说看作是她们给予自己的“一份特别的礼物”。拉德威引用了考德罗的观点来对此进行解释，考德罗认为在父权制家庭里“日常再生产方面存在着一种根本的不对称性……男人们在社会和心理两方面都是由女人来塑造的，而女人们则主要是由她们自己来塑造的”<sup>79</sup>。因而，浪漫小说阅读为史密斯顿书店的女读者们的情感塑造作出了不可低估的贡献：“读小说使她们暂时忘却了对妇女的各种需求，在妇女们看来，这些需求是她们为人妻和为人母的角色中不可分割的一部分。”<sup>80</sup>而且，正如拉德威所指出的那样，“尽管这种体验只是从女主角的经历中间接感受到的，但是它所产生那种乐趣却是实实在在的”<sup>81</sup>。

我觉得史密斯顿书店的女读者们重视浪漫小说阅读是很有道理的，因为这种体验本身不同于普通的日常生活。这种体验不仅是她们从日常的各种问题 and 责任中解脱出来，而且还为她们创造出一段时间或一种空间，在这段时间或这种空间里，女人们是完全独立自主的，她们可以全神贯注地去考虑其个人的各种需要、欲望和乐趣。而这也是一种转移或逃避现实的手段。<sup>82</sup>

《阅读浪漫小说》的最后结论是，目前还很难对浪漫小说阅读的文化意义妄下断论。以研究阅读行为为侧重点或是以研究叙事体幻想作品为侧重点会产生两种截然不同、相互对立的答案。第一种研究认为，“浪漫小说阅读具有对立性，因为它使得妇女们暂时拒绝承认她们所担任的自我牺牲的社会角色”<sup>83</sup>。第二种研究认为，“浪漫小说的叙事结构仅仅具体再现和介绍了父权制及其形成的社会实践和意识形态”<sup>84</sup>。如果我们想要透彻理解浪漫小说阅读的全部含义，就必须重点研究“阅读行为的含义与作品的含义”<sup>85</sup>之间的区别。

有一点拉德威很清楚：女人们是带着一种对父权制不满的情绪去阅读浪漫小说的。浪漫小说阅读包含着一种乌托邦式的抗议，包含着一种对美好生活的向往。但是，浪漫小说的叙事结构似乎说明，男性的暴力和男性的漠不关心实际上都是爱的体现，等待着某个有缘的女人去破译。这说明，在女人们学会了如何正确地去阅读它之前，父权制就是一个问题。拉德威不愿意忽视或佯称要解决的正是这些难题和矛盾。她惟一可以确定的是，想要很快就弄清楚是否可以将浪漫小说阅读仅仅看作是父权制社会体系中的一种意识形态手段目前尚

为时过早：

我不得不指出……到目前为止，不论是这种研究方法还是其他任何研究方法都无法给出足够的证据来全面证实这一论点。我们就是不知道，不断阅读浪漫小说对女人们合上书本再回到她们日常活动以后的行为方式会产生什么样的实际影响。<sup>86</sup>

因而我们必须承认，读者们的活动——挑选、购买、解读、转让、使用等——是产生含义的文化过程和复杂实践的一个基本组成部分。我们可以通过对此进行关注从而增加“对意识形态的强加作用与反抗实践之间所存在的差异进行阐明”的可能性，“这两者在其自身的影响范围内至少会争夺对各种意识形态形式的控制权”<sup>87</sup>。浪漫小说的意识形态力量可能很强大，但是有力量就会有抵抗。这种抵抗可能仅限于消费中的挑选行为——通过对有限的抗议和乌托邦式向往进行阐明从而暂时得到满足的这些不满——但是身为女权主义者

……我们应该将这种抵抗找出来，这不仅是为了理解它的起因以及它的乌托邦式的向往，而且是为了了解如何才能更好地鼓励它、帮助它实现自己的目标。如果我们不这样做的话，我们就已经等于承认斗争失败了，至少是承认在浪漫小说这个方面不可能创造一个无须通过阅读就能自己获得而非通过他人间接感受乐趣的世界。<sup>88</sup>

夏洛蒂·布朗斯顿称《阅读浪漫小说》“是对阅读行为所进行的最全面的学术探索”，赞扬拉德威在课堂上树立了“普

通女人的形象”<sup>89</sup>。伊蕊·昂则在总体上对英文版的《阅读浪漫小说》持赞同态度的同时,对拉德威的研究方法提出了一些批评。她对拉德威将女权主义和浪漫小说截然分开的做法不太满意:“作为研究者的拉德威是一位女权主义者而非浪漫小说迷,而作为研究对象的史密斯顿书店的女读者们则只是浪漫小说读者而非女权主义者。”<sup>90</sup>昂认为这会产生一种有关“她们(them)”和“我们(us)”的女权主义政治学,而那些非女权主义者的妇女们在其中扮演着一个不相称的“她们(them)”的角色。在昂看来,女权主义不应该自命为真理之路的守卫者。而拉德威却正是这样做的,她坚持认为“只有当浪漫小说的读者们愿意不在阅读浪漫小说并转而成为女权主义积极分子……才有可能发生‘真正’的社会变革”<sup>91</sup>。正如我们在稍后有关《看达拉斯》(*Watching Dallas*)的讨论中将会看到的那样,昂不相信一者(浪漫小说阅读)与另一者(女权主义)是相互排斥的。拉德威的“先锋派的……女权主义政治学”只会导致产生“一种政治道德主义,在某种欲望的驱使下试图使‘她们(them)’变得更像‘我们(us)’”<sup>92</sup>。据昂看来,拉德威的分析中所缺少的是对“乐趣本身”的讨论。拉德威虽然对乐趣的问题进行了讨论,但都是从它的非真实性方面着手的——它的替代性、它的补偿功能、它的虚假性。昂抱怨说,这样的研究方法过于重视后果,而没有对乐趣的心理机制给予足够重视。在拉德威看来,这最终总是变成一个关于“乐趣的意识形态功能”的问题。<sup>93</sup>与此相反,昂认为应该将乐趣看作是某种能够赋予妇女们力量的东西,而不是某种总是“损害她们自身‘实际’利益”的东西。<sup>94</sup>

拉德威曾对自己著作的这个方面进行过评价,她说,

尽管我竭力不将史密斯顿书店的女读者们的各

种活动排除在我的考虑范围之外，并努力将阅读浪漫小说的行为理解为一种对日常生活条件的积极反应，但是我的论述仍然不知不觉地重蹈了性别主义者的覆辙，而这些论述在我关于浪漫小说的评论中占有很大的比重。这仍然出自于这样的设想，即应该有人承担起责任来，为幻想故事对女性读者们造成的影响担心……在[重复]熟悉的模式的同时，评论者将自己看作是无所不知的分析人员，从而与那些对幻想故事如痴如醉……的人拉开了距离。尽管我想让浪漫小说为女权主义服务，但是在我的论述中仍然会不断出现盲目的幻想与入木三分的见解之间的这种熟悉的对立，因而，我现在想把它[《阅读浪漫小说》]与塔尼亚·莫多斯基的《狂热的爱》联系在一起，努力去理解这种不断变化的体裁，理解辩论的某个阶段，这种辩论是以对幻想、白日做梦和戏剧的质疑为基本特征的。<sup>95</sup>

她引用了爱里森·莱特<sup>96</sup>的观点，即在讨论浪漫小说时，女权主义“文化政治学不应该成为‘一种焚书的立法机关’，女权主义者也不应该陷入道德主义或独裁的陷阱中。‘可以想像……芭芭拉·卡特兰会使你转变成一位女权主义者。’<sup>97</sup>读书决不仅仅是一种线形阅读活动，而是一个……动态的并容易发生变化的过程’”<sup>98</sup>。

伊慈·昂：《看达拉斯》

《看达拉斯》最初于1982年在荷兰出版发行。这里讨论的版本是1985年翻译成英语的修订版。昂研究的背景是，80年



代早期美国“黄金时间播出的肥皂剧”《达拉斯》(Dallas)在国际上取得空前的成功(该剧在 90 多个国家播放)。在荷兰,有 52% 的固定观众观看《达拉斯》。随着《达拉斯》获得空前的成功,该剧很快成为公众热烈谈论的焦点——从大众报刊的广泛报道,到印有“我恨 JR”的纪念帽子。该剧还吸引了像法国文化部长雅克·让这样的评论家。他们认为该剧是“美国文化帝国主义”<sup>99</sup> 的最新例证。无论《达拉斯》是快乐的源泉,还是对“民族特性”的威胁,该剧于 80 年代早期在世界范围内产生了巨大的影响。正是在这样的背景下,昂在荷兰妇女杂志《生活(Viva)》上刊登了下面的一则广告:“我喜欢观看电视连续剧《达拉斯》,但我常常收到各种各样奇怪的反应。是否有人愿意写信告诉我,你为什么喜欢或不喜欢看这个节目?我将吸收这些反应,把它们写入我的大学论文中。请写信至……”<sup>100</sup>

在这则广告刊登之后,她收到了 42 封观众来信(其中 31 封来自已婚妇女或姑娘们),其中既有《达拉斯》的钟爱者,又有《达拉斯》的厌恶者。由于观看《达拉斯》的观众绝大部分都是女性,因此这些信件形成了她研究观看肥皂剧《达拉斯》所享受的快乐的经验基础。她所关心的不是那些被视为用来满足早已存在的需求的快乐,而是那些“激发快乐的机制”<sup>101</sup>。昂不仅是作为一名知识分子和女权主义者来写作的,而且是作为“总是特别喜爱观看诸如《达拉斯》之类的肥皂剧”<sup>102</sup> 的观众来写作的。然而,我们与上述观点还相去甚远。这些观点常常刻画出文化理论与通俗文化之间关系的特点:

(她自己的)对于这种快乐的现实的承认……形成了这项研究的起点。首先,我想理解这种快乐,而无须从政治、社会或美学的观点来对《达拉斯》的好与坏作出判断。恰恰相反,以我的观点来看,当快乐

濒临危机时，重要的是要强调作出这样的判断——并随之试图为发展中的文化政治制定术语——是如何的困难。<sup>103</sup>

她没有提出诸如“快乐会产生什么样的影响”这样的问题。相反，她提出的问题是：“快乐的机制是什么？它是如何产生的，又是怎样起作用的？”对于给昂来信的观众而言，《达拉斯》所产生的快乐与不快乐不可避免地与“现实主义”联系在一起。来信观众认为该节目的“好”或“坏”的程度，是由他们认为该剧“现实”（好）或“不现实”（坏）与否来决定的。她对“经验现实主义”（该主义认为作品现实到足以反映存在于本身以外的事物的程度）<sup>104</sup>和“古典现实主义”（柯林·麦克凯伯指出，现实主义是指由作品能够成功地隐藏其虚构的程度所创造的假象）<sup>105</sup>持批判态度。她认为《达拉斯》是她所称的“情感现实主义”最合适不过的例子。可以从两种层次上来欣赏《达拉斯》：本义层次和转义层次。本义是指节目的字面内容、一般故事情节、人物的相互关系等。转义是指从故事情节和人物相互关系中产生的联系、暗示等（见第四章）：

令人震惊的是：很明显，同样的事情、人物、关系和形势在本义水平上被视为不现实和不真实的，但在转义水平上却根本没有被视为不真实，而事实上，被认为是“可以认知的”。显而易见，在转义水平的阅读过程中，作品的本义水平被放在括号里了。<sup>106</sup>

像其他节目一样，观看《达拉斯》是一个选择的过程，从本义到转义来阅读文本；我们自己的感知与故事交织在一起。正如一位观众来信所言：“你知道我为什么喜欢看这部肥皂剧

吗？我想那是因为这些困难烦恼、阴谋诡计、大悲大喜同样也出现在我自己的生活中……在真实生活中，我认识像JR这样令人‘恐惧’的家伙，但他也只是一个普通的建筑工人。”<sup>107</sup>正是由于该剧具有把我们自己的生活与德克萨斯州的百万富翁的家庭联系起来的能力，所以该节目才被赋予了情感现实主义。我们也许并不富有，但我们拥有其他基本的共同的东西：完好的关系和破裂的关系、欢乐与悲伤、疾病与健康。那些发现其现实性的人把注意力的焦点从故事的特性转移到其主题的共性上来。

昂使用“悲剧性的情感结构”<sup>108</sup>这个词来描写《达拉斯》是如何与那永恒流转于快乐与悲伤之间的情感进行周旋的。一位来信观众告诉她：“有时我喜欢与他们一道放声大叫。为什么呢？用这种方法，我体内其他压抑的情感找到了发泄口。”<sup>109</sup>那些以这种方式“逃避”的观众并未完全沉迷于：

【在一个】让人可以讨论虚构与真实的界限，从而让它们相互交融的游戏中……在享受作品时，否认现实存在。在这个游戏中，想像个人融入到世界里，那是多么令人愉快。<sup>110</sup>

不管怎样，《达拉斯》所产生的部分快乐很明显与观众能够和希望在虚构世界与其日常生活世界之间建立的流动性有关。为了激活《达拉斯》的悲剧性的情感结构，观众必须拥有必要的文化资本，来占有的一种“阅读结构”<sup>111</sup>。像彼特·布鲁克斯一样，她把这种“阅读结构”<sup>112</sup>称为“夸张的想象力”。“夸张的想象力”是一种观看方法。通过这种观看方式，观众在充满痛苦与喜悦、胜利与失败的普通日常生活中发现了一个与古典悲剧世界一样意义深远、意味深长的世界。在那个与宗教的清

规戒律隔绝的世界里，夸张的想象力提供了一个把现实融入意义深远的对照与冲突中的手段。作为一种受到情节剧那引人注目的人物、冲突和情感渲泄等限制的故事形式，《达拉斯》很好地证实和说明了夸张的想象力。对那些以这种方式看待世界的人来说（昂称这要求具有一种通常只有妇女才有的文化能力）<sup>113</sup>，“《达拉斯》给人的快乐既不是对日常生活中理所当然的枯燥的补偿，也不是对单调生活的逃避，而是其中的一个方面”<sup>114</sup>。夸张的想象力激活了《达拉斯》的“悲剧性的情感结构”。反过来，它（“悲剧性的情感结构”）又产生了情感现实主义的乐趣。然而，由于夸张的想象力是某种特定阅读结构的效果，所以并非所有《达拉斯》的观众都以这种方式来激活作品。

在观众来信的基础上，昂根据观众的阅读态度把他们分别列为4类：① 那些讨厌该节目的人；② 嘲弄讽刺的观众；③ 喜爱者；④ 民粹主义者。前3种阅读态度是从她所称的“大众文化意识形态”<sup>115</sup>中产生的。这种意识形态阐明这个（词在这里运用的是葛兰西所赋予的含义，我们曾在第五章中对此讨论过）这么一个观点，即通俗文化是资本主义商业生产的产品，因而它受到资本主义市场经济规律的制约，结果是造成低劣商品无限制地四处流通。这样做惟一真正的意义就在于这些商品可以为制造者们创造利润。她非常正确地把它视为马克思资本主义商品生产分析中扭曲和不平衡的一面。在这一分析中，它允许“交换价值”完全掩盖“使用价值”（见第8章）。对此，跟马克思一样，她坚持认为，人们不可能从产品的生产方式中看出某一产品是如何消费的。像任何一种意识形态话语一样，大众文化的意识形态是通过对个人特定的主体位置进行质询来发挥作用的（参见第五章阿尔杜塞）。

那些声称讨厌《达拉斯》的来信观众很明显利用了这种意

识形态。他们以两种方式利用这种意识形态。首先,消极地把该节目归为大众文化的一个例子。其次,(将这种意识形态)作为说明和证实他们讨厌该节目的一种方法。如昂所解释的那样:“他们的理由简单到这种地步:‘由于《达拉斯》是大众文化,所以它很明显是坏的,那就是我不喜欢它的原因’”<sup>116</sup>。凭借这种方式,这种意识形态既能安慰,又能重新证实:“它追求更加详细和理性、但其实是不必要的解释,因为它提供了一个令人信服、很有逻辑、合情合理的完善精美的解释模型”<sup>117</sup>。这并不是说不喜欢《达拉斯》是错误的,而是说这种讨厌的表示经常是不假思索作出的;事实上,他们所带有的这种自信来源于缺乏批判力的思想。

喜欢《达拉斯》而同时又坚持大众文化的意识形态是可能的。这种矛盾是通过“嘲弄与讽刺”<sup>118</sup>来化解的。《达拉斯》遭到了讽刺与嘲弄的评论。“在评论中,它来了一个180度的大转弯,从一部严肃策划的悲剧变为遭人嘲笑的喜剧。因此,这些冷嘲热讽的观众并不以作品所期望表现的方式来对待文本,相反,通过讽刺性的评论来歪曲其所希望表达的含义”<sup>119</sup>。《达拉斯》的快乐源自这么一个事实,即坏的快乐与坏的大众文化放在一起,立即就和谐一致、冰雪消融了。如一位观众来信所说的那样:“《达拉斯》当然是大众文化,而且毫无疑问是坏的。但确切地说,这是因为我很清楚地意识到,我可以真正地享受观看这部肥皂剧的乐趣,并且嘲弄它。”<sup>120</sup>对于那些讽刺和讨厌《达拉斯》的人来说,大众文化的意识形态是作为常识性的基本原则来运作的,作出显而易见、不言自明的判断。尽管两者都在这种意识形态的标准规范内发挥作用,但两者的差别是通过乐趣问题来区分的。一方面,讽刺者可以在确信无疑地知道大众文化是不好的情况下毫无负罪感地享受乐趣。另一方面,讨厌者尽管也同样毫无疑问地清楚这一点,但

不管怎样，“如果他们不能逃脱其诱惑力的话，他们将饱受感情冲突的折磨”<sup>121</sup>。

第三，喜欢《达拉斯》的电视迷。对于持上述两种态度的观众来说，他们认为不加挑剔与嘲弄地喜欢《达拉斯》的观众是被大众文化愚弄和欺骗了。如一位观众来信说：“（它的）目的只是大赚其钱，赚很多的钱。人们试图通过所有这些东西——性、美女、财富——来实现这个目的。总会有人对此信以为真，上当受骗”<sup>122</sup>。他们完全是在有意识形态的推理证明的基础上充满自信地提出这一主张的。为了有意识或无意识地对付这种以恩人自居的态度，《达拉斯》的狂热者们必须采用不同的策略，昂对此进行了分析。第一个策略是“消化吸收”这种意识形态，将其融为自己的—部分，承认《达拉斯》的“危害”。但为了从节目中获得乐趣，宣称具有应付这些“危害”的能力。这有点像90年代早期英国毒品意识运动中的海洛因吸食者。他不顾可能会染上毒瘾的警告，声称：“我能够对付它（毒品）。”狂热者使用的第二个策略是勇敢地对抗大众文化的意识形态。如一位观众来信说：“很多人发现它毫无价值或空洞无物，但我却认为它富有内涵。”<sup>123</sup>但正如昂所指出的那样，当作者在两种对立的观点——有内涵或无内涵、好或坏——的不同关系中对《达拉斯》进行重新定位时，她坚定地站在大众文化意识形态的一边，没有超出其推理的限制范围。“这位来信观众就好像在由大众文化意识形态所创造的离题空间里进行‘谈判’，她将自己置身其中，没有站在一个对立的意识形态立场上来发表意见”<sup>124</sup>。狂热者们用来对付大众文化意识形态的条条框框的第三个策略就是使用讽刺。这些狂热者们与昂划分的第二类讽刺观众不一样。该策略涉及使用“表面讽刺”来为那种从其他各个方面来看都是一种非讽刺性的乐趣进行辩护。这类观众通过讽刺来指责（剧中的）角色，称他们为“可怕”

的人物，而同时，讽刺又表明这类观众熟知剧情，在很大程度上置身于故事的发展和人物的关系演变中”。使用这种策略的来信者被夹在意识形态的影响力和她很明显从观看《达拉斯》中所获得的乐趣之间。她的信似乎指出，当与朋友们观看《达拉斯》时，她追随前者，而当独自观看时，她追随后者（或许与朋友观看时偷偷地追随后者）。昂解释道：“讽刺在这里是一个防御机制。来信者试图利用该机制来遵循大众文化意识形态制定的社会规范，同时她‘实际上’也偷偷地喜欢上了《达拉斯》。”<sup>125</sup>

昂指出，《达拉斯》的狂热者们发现按照大众文化的意识形态来定位乐趣是必要的；他们“消化吸收”这种意识形态；他们与这种意识形态“进行谈判”；他们用“表面讽刺”来保护他们的乐趣，对抗这种意识形态的毁灭性的攻击。所有这些防御策略所揭示的是，“没有任何一种可以明确选择的意识形态可以用来对抗大众文化的意识形态——至少在说服力与和谐性方面没有可供选择的抵消后者影响的方法”<sup>126</sup>。因此，像我们所描述的那样，喜欢《达拉斯》与不喜欢《达拉斯》的人之间进行的斗争是一种不平衡的斗争。在这种不平衡的斗争中，一方是那些躲在大众文化意识形态的威力和保护之下进行辩论的人，而另一方则是那些在大众文化意识形态的冷漠无情的限制下进行对抗的人。“简而言之，这些狂热者似乎不可能采取一个行之有效的意识形态立场——一种同一性——站在这个立场上，他们可以摆脱大众文化意识形态的禁锢，直言不讳地说：‘我喜欢《达拉斯》，因为……’”<sup>127</sup>。

第四类观众来信揭示的最后一种态度是由民粹主义意识形态所形成的。这种态度也许有助于这些狂热者。这种意识形态的核心是这么一种观念，即一个人的品味与另一个人的品味具有同等的价值。一位观众来信指出：“我遇到那些反应奇

怪、荒诞可笑的人——他们对别人的品味束手无策。但不管怎样，他们也许会找到令自己快乐的东西，而你对这些东西可能会感到目不忍睹或刺耳难听。”<sup>128</sup>民粹主义意识形态坚持认为，由于品味是一种独立的范畴，不断受到个人变化的影响，不会因人而异，因此对他人的喜好作出美学上的判断显然是毫无意义的。假定这种意识形态有点似乎像一种理想的话语，可以藉此来保护某人在观看《达拉斯》时所获得的乐趣，但为什么很少有来信观众采用这种话语呢？昂在回答这个问题时强调，这种意识形态可使用的词汇是极其有限的。如果某人翻来复去地说“人们趣味各异，这是无法解释的”，相信重复几遍之后，这个理由就开始有点显得底气不足了。与此相比，大众文化意识形态则拥有一套广泛而详尽的观点和理论。那么，毫无疑问，当来信观众被问及他们为什么喜欢或不喜欢《达拉斯》时，他们发现想要逃避大众文化意识形态的规范话语很困难。

然而，按照昂的观点，仍然有逃避的方法：这就是该话语的“理论”特性，这种特性将其影响限制在“人们的各种看法和理性意识的范围内，限制在人们谈论文化时所使用的话语中。然而，这些看法和理性化不一定要带着人们文化实践的印迹”<sup>129</sup>。这一点可以部分解释一些来信观众所经历的各种矛盾：他们面临着“大众文化思想的精神统治与民粹主义思想‘自身散发的’现实吸引力”<sup>130</sup>之间的冲突。接受一种支持激进的通俗文化政治学的民粹主义思想所面临的困难就在于，这种民粹主义思想已经被文化工业所运用，其自身的目的是为了获取最大的利润。然而，昂在引用波尔狄有关著作的基础上，认为民粹主义与“大众美学”密切相关，在这种大众美学中，中产阶级品味的道德范畴被对偶然性、多元论、尤其是乐趣的强调所取代（见第8章）。对昂而言，快乐是改革后女权主



义文化政治学中的关键术语。女权主义必须与“大众文化意识形态的家长式统治绝裂。[在这种大众文化意识形态的家长式统治中]，妇女被视为肥皂剧那种欺骗性的主题的被动受害者……[她们的]乐趣……完全被置之不理、弃之不顾”<sup>131</sup>。即便是考虑到乐趣的时候，它也只是被当作女权主义妇女解放目标的一个障碍而倍受谴责。昂所提出的问题是：如果那些“喜欢观看令其感动流泪的作品”的妇女或喜欢观看肥皂剧的、感情上有受虐狂倾向的妇女通过识别过程享受到了乐趣，那么这种乐趣是否“具有某种与这些妇女们的政治态度相对独立的含义”<sup>132</sup>呢？她的回答是有：幻想与小说不会

取代生活的其他方面（社会实践，道德或政治意识），而是与它们依水相伴。它……是乐趣的源泉，因为它把“现实”置于次要地位，因为它为真实的矛盾制定了想象中的解决方法。这种想象中的解决方法以其小说的简单性和简单的小说化的形式，脱离了现存的统治与隶属的社会关系的那种无聊沉闷的复杂性。<sup>133</sup>

当然，这并不意味着妇女的意义并不重要。她们仍可能在正在进行的文化政治活动中被指责立场反动。但从中体验快乐则是一件完全不同的事：“它不必暗示我们也必须要根据我们与我们的爱人和朋友、我们的工作、我们的政治理想等的关系来采取这些立场与解决方法。”<sup>134</sup>

那么，小说与幻想的作用是让人们眼前的生活过得充实愉快，或至少说还过得去，但这丝毫不会排除激进的政治活动或意识。这也并不意味着，女权主

义者不必坚持不懈地努力创造新的幻想，并为其争取一席之地……然而，那并不意味着，就文化消费而言，没有评价一个幻想“进步性”的固定标准。个人也许具有政治性，但个人与政治性并非总是携手共进的。<sup>135</sup>

在对《看达拉斯》有点敌对的评论中，达纳·保兰指责昂将快乐的问题简单化，没有进行戏剧心理分析。他还指责昂只通过颠倒区分高雅文化和通俗文化的隐含和明确的评价来攻击大众文化意识形态。他指责昂，是因为昂提出“大众文化的狂热者作为一个自由的个体，面临着使她或她直接公开享受乐趣的权力被上层强加的虚伪的和势利的价值观所腐蚀的危险”<sup>136</sup>，而不是指出向高雅文化的消费者所想象的“高级品味作为某种完全主观性的自由表达，总是面临着被低级庸俗的习惯所贬低的危险”。保兰声称，昂攻击的是对大众文化那种古老过时和不合时宜的研究方法，而她脱离了新的后现代主义的鉴别力，却仍然坚持“悲剧文化，含意文化的神化观点”<sup>137</sup>。在美国学术心理分析文化评论的幻想王国里，大众文化意识形态也许真的被看作是古老的面且不合时宜的，但它在日常文化意识/潜意识的世界里仍然是生机勃勃、充满活力。

### 珍妮斯·温史普：《妇女杂志探幽》

在《妇女杂志探幽》(*Inside Women's Magazines*)的序言中，珍妮斯·温史普解释了她是如何从1969年以来对妇女杂志进行研究的。大约也是在同一段时间里，她开始以女权主义者自居。她承认把这两者统一起来有时确实有些困难；有人暗示她应该从事“一些政治上更为重要的研究”<sup>138</sup>。但她坚持认为

两者必须统一在一起：“对妇女杂志不屑一顾也就是对成千上万每周阅读这些杂志并从中获得乐趣的妇女们的生活不屑一顾。况且，我仍然喜欢阅读这些杂志，认为它们很有用，并且通过阅读它们来逃避现实。我知道我不可能是惟一一个身为‘密室’读者的女权主义者。”<sup>139</sup> 温史普继续写道：这并不意味着她没有对妇女杂志提出过批评（实际上她仍在批评妇女杂志），但是对于女权主义文化政治学来说，最重要的是“吸引与反对”<sup>140</sup> 这个辩证法。

妇女杂志中很多女性气质的外表有助于强化妇女的附属地位，而我们仍然渴望把自己从这种附属地位中解放出来。与此同时，女性气质的美丽外衣既是作为女人——而不是男人——快乐的源泉，又部分是女权主义憧憬未来的原材料……因而，对女权主义者而言，妇女杂志所引发的一个重要问题是我们怎样才能抢占它们的女性话题的阵地，为我们自己创造出各种桀骜不驯的新形象。<sup>141</sup>

《妇女杂志探幽》的部分目的是“解释杂志程式的吸引力，并且批判性地研究其局限性和变化的潜力”<sup>142</sup>。自从妇女杂志在18世纪晚期间世以来，它们已经为其读者提供了一个忠告与娱乐的综合场所。不管政治怎样，妇女杂志继续发挥其生存手册的功能，为其读者提供有关如何在父权制文化的统治中生存的建议。例如，《Spare Rib》杂志采取一种明确的女权主义政治学的形式；或又如《Woman's Own》杂志中有关妇女战胜逆境和恶运的故事。尽管各杂志的政治观点也许大相径庭，但其程式却大体相同。

妇女杂志总是由两个读者群构成：购买杂志的妇女和在

杂志上刊登广告的广告商 如果没有后者,大部分杂志将不得不把其售价提高两倍。这样就会经常出现如下情况,即一本杂志的主要目的不是吸引某一部分特定的女性读者,而是吸引某一特定的广告市场。因此,尽管读者吸引广告是事实,但特定的读者吸引特定的广告和广告收入的情况也是事实。对某一家谋求生存的杂志来说,它必须要对确保恰当的广告与恰当的读者类型进行复杂的有机结合。这可能意味着杂志首先要确定广告收入的来源,然后再以给该广告赢得适当的读者群为指导思想而对杂志进行量体裁衣。这样,市场的压力不仅在很大程度上决定着杂志可能拥有的读者范围,而且也决定着杂志的实际内容。这常常会导致“妇女们不可避免地通过对消费来确定她们自身的女性气质”<sup>143</sup>。

妇女杂志通过一种把娱乐与有用的建议综合在一起的手段来吸引读者。根据温史普的观点,这种吸引是围绕着一系列“虚构”来策划的。这些虚构可以是广告的视觉虚构或有关时装、烹饪或家庭与家居的信息。它们也可以是真正的小说,例如浪漫的爱情故事连载、5分钟的短篇小说等。杂志中既有社会名流、达官显贵的故事,也有“普通”男女的平凡生活的报道。每项内容都试图以不同的方式吸引读者进入杂志世界,并且最终吸引她们进入消费世界。但乐趣并不完全依靠购买来获得。温史普回忆道,在那个烈日炎炎的7月,她正在写这本书,由于天太热,她没有任何购买东西的欲望,但她却从一本杂志的广告中获得了极大的视觉乐趣。这则广告刊登了一张一位身着泳装的美丽姑娘潜入蓝色海洋的照片,但这幅照片却以超现实的手法把海洋与浴缸的水龙头连在一起。

我们认识并细细品味广告所提供的令人梦寐以求的商品的名字;我们陷入他们所创造的幻想之中;

但我们清楚地知道这些商品不会引出我们所期待的幻想。可是这并不重要。我们不必劳神去购买这种产品,只要通过广告画面,我们就能间接地沉浸于美好的生活。这是对你没有而且不可能拥有的经历的一种补偿。<sup>144</sup>

因此,杂志广告像杂志本身一样提供了一个梦想的场所。以这种方式,它们引发了一种(通过消费)获得满足的欲望。奇怪的是,这是十分令人愉快的,因为它也总是承认日常劳动的存在。

然而,他们不会提供完全相同的乐趣,除非不要期望妇女围绕时装与美貌、食物与装饰等进行各和各样的劳动。这些广告编排在承认这些劳动的同时,又竭力让读者们避免从事这些劳动。在日常生活中,女性的“乐趣”只能通过完成这些任务来实现;据说,广告图片在这里不仅提供了一个方便容易而又常常令人愉快地迈向成功的捷径,而且提供了一个临时的替代物。<sup>145</sup>

人们产生欲望,不是为了日常普普通通的用品,而是为了更多的东西。欲望只能通过大多数女人的日常活动——购物来满足。妇女杂志中的小说、评论或广告、时装和家庭装饰品、厨具和化妆品等栏目最终卖的是成功的因而也是令人愉快的女人气质。听从这个实际的建议或购买这个产品,成为一个更好的恋人,一个更好的母亲,一个更好的妻子,一个更好的女人。从一个女权主义者的观点来看,与此有关的问题是,这种女人气质总是围绕一个神话般的、游离于威力无比的社会和

文化组织与限制之外的单个女性来形成的。

妇女杂志也构造女性的“虚构的集体性”<sup>146</sup>。我们可以从杂志的编者集中使用“我们”这个明显的字眼来看出这一点；而且从读者来信那一栏读者与编辑之间的交流中也可以看出这一点。这里我们经常发现妇女们通过乐观主义和宿命论的结合来认识了解日常世界的意义。温史普认为这种倾向是妇女们“在意识形态上被束缚到个人活动的狭小空间，因而她们在公共活动中处于相对无力的地位的一种反映”<sup>147</sup>。像这种所谓“战胜悲剧”的故事一样，读者的来信与编者的答复常常揭示出对“个人解决方法”的一种深深的笃信与虔诚。双方都“传授”同样的信条：个人的努力将会克服所有的困难。作为崇拜的主体，读者受到质询（参见第五章关于阿尔杜塞的讨论），她自身所遇到的各种问题也被放在特定的背景中；她能够迎着困难继续坚持下去。短篇小说以几乎完全相同的方式发挥作用，连接这些不同的“小说”的东西是：“他们费尽笔墨所要说明的人类成就是感情方面的，而不是物质方面的成就。”<sup>148</sup>从很多方面来看，这一点对于杂志所想象的社区的继续存在是至关重要的；因为从感情转向物质将冒着阶级和种族分裂的危险。

因此，这种让人拥有“我们妇女”感觉的杂志实际上是由不同的文化团体构成的；然而，这种“我们”和“我们的世界”的观点不断地削弱、消除这些分裂，在杂志里面给人一种团结统一的外表。在杂志外，当读者合上她的杂志时，她再也不是 Esther Rantzen 及其同类的“朋友”；但当统一的感觉持续时，那段经历已经成为一个令人愉快和信心满怀的梦想。<sup>149</sup>

这一点也许在杂志为读者们排忧解难的那一栏目中更加明显。尽管读者的问题是私人的，因而希望寻求个人解决方法，但温史普认为，“除非妇女有机会接触那些用社交术语解释个人生活的知识……否则依靠‘你’来解决‘你’的问题很可能会让人感到胆怯或……只会找到令人灰心丧气的‘答案’”<sup>150</sup>。她列举了这么一个例子：有一位丈夫自己曾经有过性方面的经历，但他却始终对妻子曾与他人有性交往的经历耿耿于怀，不能原谅她。对此温史普指出，对这个问题个人解决方法根本不能应付带有双重性生活标准的社会和文化遗产。如果不这么坦诚直言的话，就是误导：

答读者问专栏的知心阿姨(和杂志)表现得像女性的“知心朋友”——她们通过文字将妇女们从天南海北聚集在一起，然而却不向她们传授有关知识，女性们因而也就无从了解妇女们共同的社会状况的历史，令人遗憾，而又十分讽刺的是，她们走进妇女之间，期望和鼓励她们单独做那些她们只能在一起做的事情。<sup>151</sup>

温史普这本书的核心部分有3章。这3章逐次讨论了《Woman's Own》的个人与家庭价值观，《四海为家》(Cosmopolitan)的性解放思想(异性)，以及《Spark Rib》的女权主义政治学。由于篇幅有限，关于这3章，我只能就一点发表看法。在讨论《Spark Rib》关于通俗电影与电视的评论时，温史普对此进行了评论。这些评论通过从“后女权主义”的角度对通俗文化所进行的最新分析引起各界的强烈反响。

这些评论……支持了评论者的立场，并且对女

当代学术棱镜译丛

权主义和女权主义者推崇备至,认为她们“已经见到曙光”,这不仅导致对整个文化活动的不屑一顾,而且导致对很多妇女所获得的愉快经历的忽视。不论是有心还是无意,女权主义者明显地把女性自己分成两派:了解并且摒弃大多数通俗文化形式(包括妇女杂志在内)的“我们”;仍旧愚昧无知并继续购买《Woman's Own》或观看《达拉斯》的“她们”。然而,具有讽刺意味的是:“我们”中很多人感到自己像“她们”:不切实际的女性读者和观众。<sup>152</sup>

温史普的评论让我们面临有关后女权主义的复杂问题。这个词(后女权主义)暗示女权主义运动已经成为昔日黄花了吗?女权主义运动现在是过去的运动吗?当然,希望指出事实果真如此的可谓大有人在。根据温史普的观点,“如果它有任何有用的含义的话”,那就是这个词揭示了“女权主义者与非女权主义者之间的界限是如何变得模糊不清的”<sup>153</sup>。在很大程度上,这是由于“随着女权主义的‘大功告成’,一些女权主义思想不再具有冲突对立的威力,相反,这些思想已经成为很多人的共识,而不仅仅是少数人的想法”<sup>154</sup>。当然,这并不意味着所有女权主义者的要求都已经得到满足(还远远不够),女权主义现在已经多余了。相反,“这意味着女权主义不再是围绕一组草率定义的原则的简单拼凑组合……相反,与70年代的女权主义相比,它已成为一个内涵更加丰富深刻、形式更加多种多样和矛盾对立的混合体”<sup>155</sup>。

### 异性:男性研究和男人气质

女权主义已经产生了许多成果。但一些女权主义者一直



予以否认的则是对男性的研究。彼得·舒文吉尔担心：对一个男人来说，如果总是“考虑男人气质，那么这会使他变得缺少男人气质……真正的男人只考虑那些实际的事情，而不是抽象的事情，并且理所当然不会考虑他自己或本身性别的本质”<sup>156</sup>。但不管怎样，很多男人对男人气质进行了思考与讨论，而且撰写了不少有关这方面的文章。如安东尼·伊斯特霍普在《男人该做什么》(What a Man's Gotta Do)中写道：“现在是该谈论男人气质、什么是男人气质以及它是怎样发挥作用的时候了”<sup>157</sup>。他对男人气质在一系列通俗文化作品中的表达方式进行了研究。这些文化作品包括流行歌曲、通俗小说、电影、电视和报纸。他得出了如下的结论：

很明显，男人不是被动地生活在由主流文化的故事和形象所强行堆砌的男性神话之外的。然而他们也不可能完全生活在神话之外，因为文化领域内充满着这种神话。这种神话的强制力几乎无处不在——不只是在银幕、招贴广告牌和报纸上，而是深深印在我们自己的脑海中。<sup>158</sup>

在女权主义者总是鼓励男人们去关注他们的阳刚之气的同时，很多女权主义者对男性研究不屑一顾。乔伊斯·凯南和克里斯汀·格里芬宣称：

如果我们有机会接触男人，理解他们如何构造和改变这种无所不在的关系体制的话，那么女权主义者对父权制的理解毫无疑问会更加深刻透彻，与此同时，不管怎样，我们担心这样的研究也许会扭曲、贬低或否定女人对男人和男人气质的体验。因

此,当越来越多的男人开始从事似乎“类似”的研究时,女权主义者必须更加坚定地进行有关男人和男人气质的研究。<sup>159</sup>

### 阅读式的女权主义

如马克思主义一样(第五章中已讨论过),女权主义不仅仅是一种学术作品与实践体系,它还包含更多的内容。女权主义也是,也许从本质上更是如此,一个与妇女的压迫和赋予妇女权力的方式与方法有关的政治运动——美籍非洲裔的评论家贝尔·胡克斯把这项运动称为“寻求发言权”:

作为自我改造的一个隐喻……[“寻求发言权”]……尤其与那些先前没有公共发言权的妇女,那些第一次发言和写作的妇女,还包括很多有色人种的妇女息息相关。女权主义者把注意力集中在寻求发言权上也许听起来有点老套过时……然而,对处于受压迫群体中的妇女来说……发言权是一种反抗行为。发言权既成为妇女进行积极的自我改造的一种仪式,也成为妇女由客体转变为主体的一个程式。只有成为主体,我们才能拥有发言权。<sup>160</sup>

正如伊格尔顿对马克思主义的评价一样(见第五章),女权主义不只是一种阅读作品的方式。不管怎样,事实已经证明,那是一种令人难以置信的多产的阅读方式:

有一个文学错觉,既可以看成一只高脚杯、又可

以看成为两个侧面。这些影像由于压力的作用在我们面前飘忽不定,一个影像轮流替换另一个影像,使其变为毫无意义的背景。在纯粹的女权主义文学理论中,极其相似地展现在我们面前的是我们想象力的一种根本的改变,即要求我们在虚空中领会其含义。传统的情节隐退消逝,而此前隐没在模糊不清的背景之下的另一个情节像拇指指纹一样极其鲜明地突显出来。<sup>161</sup>

萧沃特对女权主义文学评论所持的观点,同样也适用于有关通俗文化的女权主义著作。

#### 注释

1. 艾莱恩·萧沃特,《谈性别》导论,艾莱恩·萧沃特编辑,伦敦:Routledge 出版社,1990年版,第1页。塞利亚·路利谈及“我的印象是,对文化非性别理解的主导地位,不断阻碍目前女权主义的文化研究”。参阅塞利亚·路利,《女权主义文化理论:过程与生产》中“文化的对错:理论与方法论的问题”,贝弗莉·斯凯格斯编辑,曼彻斯特:曼彻斯特大学出版社,1995年版。

2. 席尔维亚·沃比,《父权理论化》,剑桥:Blackwell 出版社,1990年版,第1页。

3. 罗丝玛丽·童,《女权主义思想综合介绍》,伦敦:Routledge 出版社,1992年版,第1页。

4. 米歇尔·巴莱特,《女权主义、文化与政治》中“女权主义和文化政治的定义”,罗莎琳德·布朗特和罗莎琳德·考沃德编辑,伦敦:Lawrence& Wishart 出版社,1982年版,第37页。

5. 当代文化研究中心的妇女研究会,《妇女争鸣》,伦敦:Hutchinson

当代学术棱镜译丛

出版社,1978年版,第15页。

6. 塔尼亚·莫多斯基,《狂热的爱:为女性大量制作幻想》,HamdenCT:Archon Books出版社,1982年版,第14页。

7. 同上,第34页。

8. 同上,第14页。

9. 同上,第25页。

10. 同上,第47页。

11. 同上,第57页。

12. 同上,第113~114页。

13. 罗莎琳德·考沃德,《女性欲望:当今妇女性态》,伦敦:Paladin出版社,1984年版,第14页。

14. 同上。

15. 同上,第16页。

16. 同上。

17. 夏洛蒂·兰姆,源自1982年9月13日的《卫报》,引用考沃德的《女性欲望》,第190页。

18. 考沃德,《女性欲望》,第190页。

19. 同上,第191-192页。

20. 同上,第196页。

21. 劳瑞安·加曼和玛格丽特·马休门特,《女人眼光:妇女作为通俗文化的观察家》,劳瑞安·加曼和玛格丽特·马休门特编辑,伦敦:妇女出版社,1988年版,第1页。

22. 同上。

23. 同上。

24. 同上,第2页。

25. 同上。

26. 劳娜·马奥维,1975年秋季16期(3)《银幕世界》中“视觉乐趣与故事片”,第6页。

27. 同上,第7页。
28. 同上,第8页。
29. 同上。
30. 同上,第10页。
31. 同上,第9页。
32. 同上。
33. 同上,第9~10页。
34. 同上,第10页。
35. 同上,第17页。
36. 同上,第11页。
37. 同上,第11~12页。
38. 同上,第13页。
39. 同上。
40. 同上,第13~14页。
41. 同上,第14页。
42. 同上,第17页。
43. 同上,第18页。
44. 同上。
45. 同上。
46. 简·M·盖恩斯,《银幕世界》32(1)中“评论文章”,1991年春季刊。
47. 安东尼·伊斯特霍普和,凯特·麦克高文(编辑),《批评与文化理论读本》,Buckingham: Open 大学出版社,1992年版。杰茜卡·芒斯与吉塔·莱加(编辑),《文化研究读本:历史、理论、实践》,伦敦:朗门公司,1995年版。
48. 马奥维,“视觉乐趣与故事片”,第7~8页。
49. 参阅劳拉·基普尼斯,《普遍放纵:后现代主义的政治》中“女权主义:后现代主义的政治觉悟?”安德·鲁罗斯编辑,Minneapolis:明里苏

—当代学术镜鉴译丛

达大学出版社,1986年版。

50. 加曼和马休门特,导论,第5页。

51. 同上。

52. 要了解她的立场的某些变化,请参阅《视觉与其他乐趣》,伦敦:麦克米伦出版社,1994年版。

53. 杰茜·斯泰希,《明星透视:好莱坞与女性观众》,伦敦:Routledge出版社,1994年版。

54. 同上,第24页。

55. 理查德·戴尔,《音乐流派》中“娱乐与梦想”,里克·奥特曼编辑,伦敦:Routledge&Kegan Paul出版公司,1981年版。

56. 斯泰希,《明星透视》,第99页。

57. 同上,第97页。

58. 同上,第187页。

59. 同上,第188页。

60. 同上,第198页。

61. 同上,第223页。

62. 同上,第238页。

63. 同上。第12页。

64. 珍妮丝·拉德威,《阅读浪漫小说:女人、父权制和通俗文学》,伦敦:Verso出版社,1987年版,第13页。

65. 同上,第53页。

66. 珍妮丝·拉德威发现这个人物形象不可信。

67. 拉德威,《阅读浪漫小说》,第83页。

68. 南茜·考德罗,《省亲:心理分析与性别社会学》,Berkeley:加利福尼亚大学出版社,1978年版。

69. 拉德威,《阅读浪漫小说》,第84页。

70. 同上,第139页。

71. 同上,第140页。

72. 同上,第 146 页。
73. 同上,第 149 页。
74. 同上,第 169 页。
75. 同上,第 184 页。
76. 同上。
77. 同上,第 199 和 198 页。
78. 同上,第 190 页。
79. 同上,第 91 和 94 页。
80. 同上,第 97 页。
81. 同上,第 100 页。
82. 同上,第 61 页。
83. 同上,第 210 页。
84. 同上。
85. 同上。
86. 同上,第 217 页。
87. 同上,第 221 ~ 222 页。
88. 同上,第 222 页。
89. 夏洛蒂·布朗斯顿,《银幕世界》32(4)中“女性教育:女权主义教学与妇女流派”,1991 年冬季刊,第 372 页。
90. 伊恩·昂,《文化理论与通俗文化读本》中“女权主义的愿望与女性的快乐”,约翰·斯道雷编辑, Hemel Hempstead: Harvest Wheatsheaf 出版社,1994 年版,第 517 页。
91. 同上。
92. 同上,第 518 页。
93. 同上,第 519 页。
94. 同上,第 521 页。
95. 珍妮丝·拉德威,《观看,阅读,聆听:听众与文化接受》中“浪漫与梦想作品:世纪末女性性态与主观性的较量”,乔恩·克鲁兹和贾斯

廷·刘易斯编辑, Boudler: Westview 出版社, 1994 年版。

96. 爱里森·莱特,《女权观察》杂志 1984 年第 16 期中“‘重回曼德利庄园’……浪漫小说, 女性性态和阶级”, 第 7~25 页。

97. 同样, 像小孩子那样阅读伊妮德·布莱顿的《神秘 7 号》为我长大成人后坚信社会主义奠定了基础。

98. 拉德威,“爱情与梦想作品”, 第 20 页。

99. 伊蕊·昂引用,《看达拉斯: 肥皂剧与情节剧的想像力》, 伦敦: Methuen 出版社, 1985 年版, 第 2 页。

100. 昂,《看达拉斯》, 第 10 页。

101. 同上, 第 9 页。

102. 同上, 第 12 页。

103. 同上。

104. 同上, 第 34~38 页。

105. 同上, 第 38~41 页。

106. 同上, 第 42 页。

107. 同上, 第 43 页。

108. 同上, 第 46 页。

109. 同上, 第 49 页。

110. 同上。

111. 参阅托尼·贝内特,《文学与历史》9(2)中“作品、读者、阅读方式”, 1983 年秋季刊。约翰·斯道雷《文学与历史》1(2)中“作品、读者、阅读方式: 1841 年《我的选票和我的搭档 Joe》于曼彻斯特”, 1992 年秋季刊。

112. 彼得·布鲁克斯,《情节剧的想象力》, New Haven: 耶鲁大学出版社, 1976 年版。

113. 昂,《观看达拉斯》, 第 82 页。

114. 同上, 第 83 页。

115. 同上, 第 15 页。



116. 同上,第 95 ~ 96 页。
117. 同上,第 96 页。
118. 同上,第 97 页。
119. 同上,第 98 页。
120. 同上,第 100 页。
121. 同上,第 101 页。
122. 同上,第 103 页。
123. 同上,第 105 页。
124. 同上,第 106 页。
125. 同上,第 109 页。
126. 同上,第 109 ~ 110 页。
127. 同上。
128. 同上,第 113 页。
129. 同上,第 115 页。
130. 同上。
131. 同上,第 118 ~ 119 页。
132. 同上,第 133 页。
133. 同上,第 135 页。
134. 同上。
135. 同上,第 135 - 136 页。
136. 达纳·保兰,“大众文化分析中的复杂性与矛盾:评昂的《观看达拉斯》”,《摄影遮蔽法》16,1988 年冬季刊,第 198 页。
137. 同上,第 202 页。
138. 珍妮丝·温史普,《妇女杂志探幽》,伦敦:潘多拉出版公司,1987 年版,第 xiii 页。
139. 同上。
140. 同上。
141. 同上,第 xiii - xiv 页。

142. 同上,第8页。
143. 同上,第39页。
144. 同上,第56页。
145. 同上,第56~57页。
146. 同上,第67页。
147. 同上,第70页。
148. 同上,第76页。
149. 同上,第77页。
150. 同上,第80页。
151. 同上。
152. 同上,第140页。
153. 同上,第149页。
154. 同上。
155. 同上。温史普在1991年5月出版的《文化研究》5(2)的“不可能最佳:在20世纪80年代的妇女杂志上企业要满足家底生活的需要”一文中或多或少又重复了这个概念。也请参阅1985年第21期《女权观察》中“‘女孩需要学会检点’该文讨论了20世纪80年代的杂志”。
156. 引用在萧沃特的《谈性别》,第7页。
157. 安东尼·伊斯特霍普,《一个男人要做的事:通俗文化中的男性神话》,伦敦:Paladiu出版社,1986年版,第1页。
158. 同上,第167页。
159. 乔伊斯·凯南和克里斯汀·格里芬,《男人,男性气质与社会理论》中“新的男性研究:一半是问题,一半是答案”,杰夫·赫恩和戴伟·摩根编辑,伦敦:Unwin Hyman出版社,第207-208页。
160. 贝尔·胡克斯,《反驳:思考的女权主义者,思考的黑人》,伦敦:示巴女权出版商,1989年版,第12页。
161. 莫多斯基引用,《狂热的爱》,第25页。

## 第七章

# 后现代主义

### 后现代派的现状

后现代主义是当前通俗文化学术研究领域内外都很流行的词汇。后现代主义已经渗透进诸多学术讨论，如流行音乐的新闻报道和马克思主义关于晚期或跨国资本主义文化状况。作为一种概念，它没有显示出任何放缓其殖民扩张的迹象。下面是迪克·海布第奇在1988年列举的后现代主义这个词的运用范围：

人们有可能将下面的这些事物都称为“后现代”：卧室的装潢修饰、建筑物的设计、电影的拍摄、唱片的制作、一部“拼凑而成”的电视剧、电视商业广告，一部艺术纪实片、或它们之间的

“互文性”关系、时尚杂志或评论性期刊的版面编排、认识论中出现的反目的论倾向、对“存在的形而上学”的攻击、当今世界普遍存在的感情淡薄、战后生育高峰出生的那一代人面对幻想破灭的中年而形成的那种失望的共同心态、反应能力的“尴尬处境”，一堆夸大其辞的比喻、表面化的扩散、商品崇拜主义的新阶段、对偶像、习俗与时尚的痴迷，一种文化的、政治的或存在主义的分裂和/或危机的发展过程、主题的“偏离”、对“元故事”的怀疑、单一的权力轴心被众多的权力/话语结构取而代之、涵义的爆炸、文化等级制度的崩溃、核自我毁灭威胁所造成的恐惧、大学的日渐衰退、新兴微型技术的作用与影响、社会与经济向“媒体”、“消费者”或“跨国”阶段的全面转变、“无地方特色”的感觉（这种感觉由你所读的作品所决定）或对“无地方特色”的抛弃（批评性的地方主义）、或（甚至）时间与空间坐标的普遍互换。当所有这一切都能被称“后现代”（或更简单地说：用一个流行的缩略语，“后（POST）”或“很后（VERYPOST）”），那么很明显，呈现在我们面前的是一个“时髦词”。

鉴于本节讨论的目的，这里我将只考虑与通俗文化研究有关的后现代主义部分。为了便于研究，我将通过让·弗朗苏瓦·里奥塔德、让·包德里拉德和弗雷德里克·詹姆逊等人的理论研究，把注意力集中在后现代主义理论的发展上，追溯到20世纪50、60年代该理论在美国和英国的起源。之后，我将对后现代主义文化的两个典型的范例——流行音乐和电视——进行深入的探讨。

## 20 世纪 60 年代的后现代主义

尽管后现代这个词早在 19 世纪 70 年代就已经在文化界流行起来<sup>2</sup>，但也只是到 20 世纪 50 年代后期和 60 年代早期我们才见到了什么是我们现在所理解的后现代主义的端倪。在苏珊·桑塔格和莱斯莉·菲德勒<sup>3</sup>的研究中，我们会遇到对桑塔格所称的“新感性”<sup>4</sup>的颂扬——这是一种与马修·阿诺德的文化观点分道扬镳的感性。“新感性”认为“马修·阿诺德的文化观点不论是从历史还是从人类发展的角度来看都已经落伍了”<sup>5</sup>：

新感性的一个重要结果（在其抛弃马修·阿诺德的文化观点之后）[是]“高级”和“低级”文化之间的差别似乎变得越来越没有意义了。<sup>6</sup>

新感性也是一种反对现代主义文化杰出人物统治论的感性。换句话说，这种感性就是，可以以同样的方式对罗伯特·罗森堡的一部绘画作品与“超级乐队”的一首歌进行讨论。<sup>7</sup>自相矛盾的是，它也是反对现代主义先锋派革命正经圣典的一种感性；它攻击现代主义的官方地位，即作为现代资本主义世界的高雅文化，现代主义在博物馆和学术界所享有的正统地位。它对现代主义的令人反感和放荡不羁的力量以及令中产阶级震惊和厌恶的能力的一去不返深感痛惜。帕布罗·毕加索、詹姆斯·乔伊斯、T·S·艾略特、伯特兰·布莱希特、伊格尔·斯特拉文斯基和其他人的作品不再从资本主义社会的批判阵营中发出愤怒的呐喊：相反，他们的作品不仅失去了振聋发聩的能力，而且成为核心作品、经典作品，简而言之，成

为正经经典。现代主义文化已经成为资本主义文化。现代主义文化的破坏力量已经被学术界和博物馆消磨得荡然无存。它现在是先锋文化必须与之斗争的正经经典。正如弗雷德里克·詹姆逊指出的那样：

这肯定是有有关后现代主义出现本身的最令人信服的解释之一，因为 20 世纪 60 年代的那一代年轻人如今所面临的情况是，那些过去与主流对立的现代主义运动现在已经成为一堆死亡的经典作品。正如马克思在一个不同的上下文背景中曾经说过的那样，这些死亡的经典作品“就像一场恶梦一样沉重地压迫着活人的思维”。<sup>8</sup>

詹姆逊坚持认为后现代主义产生于：

现代主义经典作品从对立地位向统治地位的转变，居统治地位的现代主义经典作品对大学、博物馆、艺术陈列馆网络和基金组织的征服，五花八门的高雅的现代主义被消化吸收并成为“正经经典”，以及其中一切令我们的祖父母们感到震惊、反感、丑恶、不和谐、不道德和反社会的东西的渐渐淡化了。<sup>9</sup>

对现代主义融合的一个反应就是对通俗文化进行重新评价。尽管现代主义经常引用通俗文化，但对一切通俗的事物深表怀疑却是现代主义的标志。（尽管现代主义标榜自己是资产阶级世俗主义的对抗者），但现代主义对阶级社会的杰出人物统治论的迎合，及其同源的关系，无疑使其更加容易进入博物馆和学术界。因此，20 世纪 60 年代的后现代主义从某种程度

上来说是民粹主义者对现代主义的杰出人物统治论的攻击。它的标志是否定安德鲁斯·哈伊森所谓的“巨大的鸿沟……[一种]坚持认为高雅艺术与大众文化之间存在显著差别的话语”<sup>10</sup>。然而,依据哈伊森的观点,“在很大程度上,我们已经远离大众文化与现代主义之间的这条‘巨大的鸿沟’,我们正是以这个距离来衡量我们自身文化的后现代性的”<sup>11</sup>。不过在后面讨论的许多理论中,与现代主义这种“真正”的文化相比,后现代主义所代表的只是一种迎合低级趣味的文学艺术作品的文化。

哈尔·福斯特对后现代主义进行了划分:“反抗的后现代主义和极端保守的后现代主义。试图对现代主义进行解构和对现状进行反抗的后现代主义是反抗的后现代主义,而那种否定前者、赞美后者的后现代主义是极端保守的后现代主义”<sup>12</sup>。他补充道,反抗的后现代主义不仅攻击现代主义,而且还攻击极端保守的后现代主义。除了菲德勒、桑塔格和伊哈伯·哈桑等人所持有的积极文化观点外,还有乔治·斯坦纳、艾尔文·哈维、哈里·利文和丹尼尔·贝尔等人持有的消极文化观点。他们认为西方的社会与文化正在走向衰落,部分问题归咎于现代通俗文化好斗的本质。

积极的和消极的理论家们都对当代资本主义的发展作出了反应——尽管极少以明确的概念表达出来——资本主义正经历一个扩张主义的循环,不断地生产新商品、财富和一种更加富裕的生活方式。资本主义的广告、信用规划、媒体和商品的前景激励了满足感、享乐主义和全新的风俗习惯、文化形式和生活方式的形成。这些东西后来都会被冠以后现代派的名字。一些理论家赞美这种全新的多样性和富

裕,而与此同时,其他理论家们则严厉批评传统价值的蜕变或日益增长的社会控制力……这样,到20世纪80年代,后现代主义观点分裂为谴责这些新发展的文化保守派和赞美这些新发展的文化先锋派。<sup>13</sup>

20世纪50年代和60年代美国和英国的流行艺术也反对通俗文化与高雅文化之间的区别。当时的流行艺术反对阿诺德把文化视为“世界上最好的思想和言论”的观点,相反它赞成威廉姆斯把文化视为“全部生活方式”的观点。在20世纪50年代,英国艺术家理查德·汉密尔顿首创了流行艺术这个词。<sup>14</sup>接着在50年代,聚集在伦敦当代艺术学院的艺术家和评论家的独立团体在此基础上进一步发展了流行艺术。流行艺术是一种梦想着前往美国从而能够摆脱50年代英国的灰暗压抑的运动。<sup>15</sup>劳伦斯·艾罗维是该运动的第一位理论家:

交流领域里都是大规模生产的都市文化:电影、广告、科幻小说、流行音乐。在大多数知识分子当中,我们感到没有人讨厌商业文化的标准,相反,他们把这种标准当作事实来接受,详细地探讨它,并且满腔热情地消费它。我们讨论得出的结果之一是把流行文化从“逃避主义”、“纯粹的娱乐”、“消遣”的王国里解放出来,而以艺术的严肃性来对待它。<sup>16</sup>

安迪·沃尔豪是美国流行艺术理论界的一个重要人物。他否认商业艺术和非商业艺术之间的区别。他认为“商业艺术是真正的艺术,真正的艺术是商业艺术”<sup>17</sup>。同时他声称:

“真正”的艺术只是依据某一时期的统治阶级的



品味(和财富)来判断的。这不仅意味着商业艺术与“真正”的艺术一样优秀,而且也说明其价值只是通过其他社会团体和其他消费方式来评价的。<sup>18</sup>

我们当然可以反对说,沃尔豪把高雅文化和通俗文化统一起来似乎有点误导。无论他的思想和资料是从何而来,一旦被陈列在艺术展览馆的大厅中,这个背景就决定了它们是艺术,因而是高雅艺术。约翰·洛克维尔认为这不是意图或必然结果。他认为,艺术就是你认为是艺术的东西。

一个 Brillo(一种清洗烤炉和平底锅的擦垫的产品品牌名称。译者注)盒子不会因为沃尔豪把一堆层叠的 Brillo 盒子放在博物馆内就突然间变成了艺术。但他通过把它们放在那里,鼓励你把你自己每次去超级市场的旅程都变为一次艺术探险。通过这么做,他已经增添了你生活的色彩。每个人都是艺术家,如果他们想成为艺术家的话。<sup>19</sup>

哈伊森认为,只有将流行艺术与通俗文化关系的全面影响放在美国的反文化和英国的地下先锋派的更大的背景之中,才能充分理解它。

从最广泛的意义上来看,流行是一个后现代主义观念在其中孕育成形的环境。从起初到现在,后现代主义中最重要的趋向已经对现代主义对大众文化的残酷无情的敌意提出了挑战。<sup>20</sup>

因此,后现代主义产生于一代人对高雅的现代主义的这

种直截了当的肯定性的否定。这种对高雅文化与通俗文化之间的绝对区别的强调逐渐被视为老一代人“不时髦”的想法。这种观念崩溃的一个征兆是艺术与流行音乐的融合。例如,彼得·布莱克为甲壳虫乐队设计《胡椒警官的孤独心灵俱乐部乐队》(*Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)专辑;理查德·汉密尔顿为他们设计“白色专辑”;安迪·沃尔豪设计了滚石乐队的《粘粘的手指》(*Sticky Fingers*)专辑。

哈伊森看到 60 年代的美国后现代主义与早期欧洲先锋派的某些方面存在着明显的关系;把美国的反文化“视为先锋主义传统的终结”<sup>21</sup>,也就是说“美国先锋主义和国际先锋主义的终结”<sup>22</sup>。美国的反文化具体表现为反对越南战争、对黑人民权的支持、对高雅现代主义的杰出人物统治论的排斥、第二次女权主义浪潮的诞生、文化实验主义、摒弃传统文化的剧院、拉观众参加的即兴表演、爱情聚会(指颓废派和花颠派庆祝和表达性爱的集会)、对日常事物的赞颂、引起人亢奋感觉的艺术、迷幻摇滚乐、“迷幻的透视洞悉论”(海布第奇)。

到 20 世纪 70 年代后期,关于后现代主义的争论跨越了大西洋两岸。在讨论美国的情况以及弗雷德里克·詹姆逊对后现代主义在资本主义后期占据文化统治地位的看法之前,我们将在接下来的两个部分中探讨两位法国文化理论家对有关“新感性”的争论的反应。

### 让-弗朗苏瓦·里奥塔德

让-弗朗苏瓦·里奥塔德对于后现代主义讨论的主要贡献是他于 1979 年在法国出版的《后现代派的现状》一书。该书于 1984 年译成英文。这本书对于有关后现代主义讨论的影响是十分巨大的。在很多方面,就是因为这本书,后现代主义这

这个词才“广泛”流传开来。

对里奥塔德而言，后现代派的现状是以西方社会中一场知识地位的危机为标志的。这表现为对“元叙事故事（metanarrative）”的不信任和“对合法的元叙事手段的淘汰”<sup>23</sup>。这是指一种假定，即当代对一切包罗万象的和自成体系的思想进行抵制。这些思想是指马克思主义、自由主义、基督教的教义等。这些思想讲述具有普遍意义的故事（元叙事故事）。这些具有普遍意义的故事组织了众多不同叙事故事的日常实践，并证明它们的合理性。依据里奥塔德的观点，作为一种调和力量，元叙事故事通过包含与排斥来发挥作用，把杂乱无章的世界整顿成井然有序的王国；以普遍的原则和共同目标的名义压制和排斥其他理论和其他声音。人们认为后现代主义标志着享有特殊地位的各种号称有着普遍意义的元故事的崩溃，听到了日益增强的不同呼声，这些呼声坚持求异，主张文化多样性，推崇百家争鸣，反对一花独放。

里奥塔德特别关注的焦点是“叙事在科学话语和知识内部的功能。与对科学知识和过程本身的兴趣相比，他对这样的知识与过程获得或要求合法性的形式怀有更浓厚的兴趣”<sup>24</sup>。对于里奥塔德来说，科学是很重要的，这是由启蒙运动赋予科学的地位和作用所决定的。科学的任务是通过科学知识的积累，在人类逐步解放的过程中发挥中心作用。这样，科学承担了一个元叙事故事的地位，负责在通往人类解放的坦途上安排和确认其他各种叙事故事。然而自从第二次世界大战以来，科学作为元叙事故事的合法力量已经大为消弱了；正如我们已注意到的那样，现在已经出现了他所谓的“怀疑元叙事故事”的倾向。人们不再认为，科学是为了人类的利益朝着绝对知识和绝对自由的方向慢慢向前发展的。科学已经迷失了方向——它的“目标不再是真理，而是实用性”<sup>25</sup>。与其相似的

是,高等教育被“要求学生学习技能,而不再是确立理想”<sup>26</sup>。知识不再被视为目标本身,而是实现目标的手段。像科学一样,要通过其实用性来对教育进行评判。它要越来越适应权力的要求。它不会再对“它是真的吗?”这样的问题作出回答,它只会听取“它有什么用?”“它会值多少钱?”以及“它可以卖得出去吗?”<sup>27</sup>这样的问题(后现代主义教育学要教授的东西是如何把知识作为一种文化资本来使用,而不需要去关心或担心所教授的东西是真的还是假的。)<sup>28</sup>,这就产生了下面这种情况:

科学家们不再借助那些约定俗成的科学基本原理来证明他们的研究步骤。恰恰相反,在他们从事这项实践时,他们自己设疑、修改和证明这一实践的基本标准。合理性不再高高在上,相反它堕落到实践的水平,成为实践的内在组成部分。没有与科学研究场所分开的特别法庭。相反,实践者却承担了证明他们自身的实践合理化的责任。<sup>29</sup>

换句话说,简而言之,科学已经变得越来越缺乏哲理性,越来越注重实效。如果我们把这个论点从科学转向通俗文化研究的话,我们应该清楚地知道,这种观点的变化只会有助于通俗文化的研究。在这种观点的变化中,它会把高雅文化和通俗文化之间的显著差别从包罗万象的元叙事故事中剔除出去。这种显著差别首先会不断地对研究通俗文化的意义和目的提出质疑。这意味着阿诺德式的元叙事故事,连同其享有特权两个对立面——高雅文化(“文化”)和通俗文化(“无政府状态”)一起宣告结束。

在结束对里奥塔德的讨论之前,我们应该注意他自己对

元叙事故事崩溃的那种颇有微辞的反应。在里奥塔德看来,后现代派环境下的通俗文化(“现代大众文化”)是一种“玩世不恭”的文化,一种“懒散懈怠”的文化,在这种文化中是谈不上品味的,金钱才是价值的惟一标志。<sup>30</sup>惟一令人欣慰的是,里奥塔德认为后现代主义文化不是现代主义这种更加高级的文化的终结,相反它标志着一种新型的现代主义的诞生。后现代主义是指与一种现代主义分裂而形成的另一种新的现代主义:“当一部作品只有首先是后现代主义作品时,它才能是现代主义作品。这样理解的后现代主义不是在其最后阶段的现代主义,而是在新生状态的现代主义,这种状态是永恒不变的。”<sup>31</sup>

史蒂芬·科诺尔指出《后现代派的现状》这本书可以被视为当代世界学术知识和机构现状的一个掩饰性象征。里奥塔德“对后现代派状况的分析诊断从某种意义上说是对知识分子无可奈何的分析诊断”。里奥塔德自己非常清楚地认识到他所谓的当代知识分子的“反面的英雄品质”。他认为,自从“60年代污蔑与批判一哄而上地攻击学术界”<sup>32</sup>时,知识分子已经失去了他们的权威。米歇尔·福柯关于“特定的知识分子”与“普遍性知识分子”之间差别的观点在这里有了用武之地。<sup>33</sup>特定的知识分子是后现代派的知识分子;普遍性知识分子是代表所有的人说话的人(他们绝大多数是男人),他满怀信心地看到自己站在历史的海岸线上,注视着汹涌的波涛冲击着海滩。后现代主义提出一种微观政治学,一种强调特殊的政治学,一种突出差别的政治学。正如艾恩·钱伯斯所指出的那样,对于坚持宏观政治学的普遍性知识分子而言,这不是一个受人欢迎的发展前景:

可以将有关后现代主义的争论看作是通俗文

化、通俗文化的美学以及内部可能发生的一切破坏性地侵入先前享有特权的领域的征兆。理论和学术论文面临着更加宽广的、无系统性的、流行的文化生产和知识网络。知识分子所拥有的解释和传播知识的特权受到威胁；他的权威（因为那永远是“他的”）被重新界定。这既从某种程度上解释了近期现代主义的，尤其是马克思主义的构想的防御性，也从某种程度上解释了某些臭名昭彰的后现代主义流派冷淡的虚无主义。<sup>34</sup>

后现代主义解放了一个新的知识分子群体；来自于其他边缘的声音。这些声音从不同的立场发言了：如种族、性别、阶级、性偏好等立场——安琪拉·麦克罗比把它们称为“知识分子的新生代”（通常指黑人、妇女或工人阶级）<sup>35</sup>。考贝娜·莫塞尔指出：

当文化中最响亮的声音宣布一切有价值的东西消失殆尽时，这些出现的声音、实践和分散各地的非洲人、加勒比人和亚洲人从后帝国主义时期英国的边缘悄悄地邈进来，推翻陈腐的定论和公认的“真理”，开创了在历史上青黄不接的昏暗时期看待和理解生活独特性的新方法。在这段青黄不接的时期，“旧事物即将死亡，新事物尚无法诞生”（葛兰西语）。<sup>36</sup>

让·包德里拉德

按照史蒂芬·贝斯特和道格拉斯·凯沃勒的观点，让·

包德里拉德“在整个说英语的世界里已经取得了权威地位”<sup>37</sup>。他们声称“包德里拉德已经成为立场最为鲜明的后现代主义理论家之一”<sup>38</sup>。他的影响不仅仅局限于学术界；在很多通俗杂志上都刊载过有关他的文章和采访。

包德里拉德认为，我们的社会和经济已经发展到这么一个阶段，在这个阶段中，“不可能再把经济或生产领域同意识形态或文化领域分开来，因为各种文化人工制成品、形象、表征、甚至感情和心理结构已经成为经济世界的一部分”<sup>39</sup>。他认为，下面这一事实从某种程度上可以对此进行解释，即西方社会已经从一个以物品生产为基础的社会向一个以信息生产为基础的社会进行了历史性的转变。在《对符号政治经济学的批判》一书中，他把这描绘成“从一个冶金技术社会向一个符号技术社会的转变”<sup>40</sup>。然而，在包德里拉德看来，后现代主义不只是一种符号文化，相反它更是一种“赝品”文化。

赝品是一种跟原物完全相同的复制品。在第五章里，我们研究了本杰明有关机械复制破坏了艺术作品的原汁原味的观点；包德里拉德认为真品与赝品之间的根本区别已经被破坏了。他把这个过程称为“模拟”。因此，尽管一个人能够在不同的地方看到不同形式的“蒙娜丽莎”的复制品，但要看原版绘画作品，他必须去巴黎。然而，当有人购买史蒂芬·欧尔的单曲唱片《约翰·忒坏(Johnny Too Bad)》时，讨论所购买的唱片是不是原版的其实是毫无意义的。同样，如果一个人在纽卡斯尔看过《行尸走肉(Dead Man Walking)》这部电影，而另一个人是在纳什威尔或悉尼看过这部片子的，那么根本没有必要说明他看的是原版片，而她看的不是原版片，这没有任何意义。两人目睹的都是复制品，而不是原版。在电影和唱片这两个例子中，我们看见或听到的都是复制品，而非原版。同样，一部电影是由在不同的场景和不同的时间所拍摄的电影胶片编辑而

成的作品。一张唱片也同样是由在不同的场景和不同的时间所录制的声音编辑到一起而制成的作品。两者都不是真正连续表演的原版。

包德里拉德把模拟称为“通过各种模型生产出一种复制品：一种以假乱真的东西”<sup>41</sup>。乱真现实主义(Hyperrealism)是典型的后现代派状态。在乱真现实的领域内,模拟与“真实”之间的区别发生内爆;“真实”与想像不断地倒向对方。结果是令人感到现实与模拟之间没有任何差别——就像游乐场的过山车一样,沿着一个连续的统一体来运转。模拟的东西可能会让人感到比真实的东西更加逼真——“甚至比真实的东西更好”(U2)。想想这么一个有趣的例子,《现代启示录》已经成为判断有关美国越南战争描写的真实性的标准,如果有人问“像《现代启示录》那样吗?”这样的问题,实际上就相当于问“逼真吗?”。

乱真现实主义的证据可以说无处不在。例如,在我们生活的这个社会里,人们写信给肥皂剧中的角色们,向他们求婚,争取他们对自己目前困难处境的同情,为他们提供新的住所,或只是写信询问他们是如何对待生活的。人们经常会在街头横眉冷对电视剧中的反面角色演员,并且警告他们,如果不弃恶从善,他们将来可能会招致严重的后果。电视剧中的医生、律师和侦探经常会收到请求建议和帮助的要求。我在电视上看见过一位美国游客对英国的湖泊区的美丽景观赞叹不已。他为了寻找合适的赞美之词而绞尽脑汁,最后他感叹道:“简直就像迪斯尼乐园!”诺森伯里亚警察部队为了让驾车者们遵守交通规则,引进了一种“纸板警车”。我最近走访了英国诺森伯兰郡莫尔佩斯镇的一家意大利餐馆。在这家餐馆里张贴着马龙·白兰度扮演“教父”的一幅肖像,作为这家正宗意大利餐馆的标志。4名洛杉矶警察在殴打一位黑人司机罗德里·



金时被人摄了像,警方据此逮捕了这4人,但在随后的法庭裁决中他们却被宣判无罪释放,这引起了美国社会的种族骚乱。两家英国报纸对骚乱进行了报道,一家题为“洛杉矶无法无天”(LA Lawless),另一家题为“洛杉矶战争”(LA War)。这一事件的报道既没有提及1965年洛杉矶瓦兹区爆发的历史上相似的游行示威,也没有暗示这次骚乱中示威者们不断呼喊的口号——“没有公正,没有和平”——的言外之意;相反,编辑们选择把这一事件置于美国电视连续剧《洛杉矶警探》(LA Law)的虚构世界中。包德里拉德称这种现象是“电视融入生活,生活融入电视”<sup>42</sup>。政客们越来越热衷于玩弄这套把戏,依靠“摄影镜头”(Photo-opportunity)宣传手法来赢得选民的心。

在80年代中期的美国纽约,“城市艺术工作室”和“负责保养一座建筑物”组织委托艺术家们在一排废弃的建筑上绘制壁画。在与当地的居民磋商之后,大家一致决定在这些建筑上绘画该社区所缺少的形象:杂货铺、书报摊、自助洗衣店和音像商店。<sup>43</sup>这则故事所说明的东西与诺森伯里亚警察的故事极为相似——用图像来代替真实的东西;用假警车代替真警车;用假公司代替真公司。西蒙·菲里斯和郝沃德·霍恩对工人阶级青年学生周末外出活动以屈尊俯就的口吻的描述同样突出说明了这一点:

让他们感到完全的真实是:日光浴晒出漂亮的棕色皮肤。他们喜欢日光浴的软床,它可以为他们提供棕色的皮肤。这里没有人因冬天而暂停日光浴(这就是泰比特时代的人。Tebbit generation 是指20世纪70年代后期和80年代早期的英国失业青年。Norman Tebbit 时任玛格丽特·撒切尔保守党政

府的劳工部部长，曾因过高的失业率遭到众多左翼人士的谴责。译者注。);他们已经从理发师、美容店和健身中心的柜台上买到了他们的形象。因此，每个周末，他们聚集在阴郁沉闷、细雨濛濛的约克、伯明翰和科鲁的街头，他们表现得好像不是在欢度节日，而是在为节日作广告宣传。他们在凄冷的寒风里战栗。这是一种模拟，然而却是为了真实。<sup>44</sup>

约翰·菲斯克认为后现代主义媒体不再提供“现实的二手描写；它们模仿和制造它们所传播的现实”<sup>45</sup>。他意识到，将某个事件变成新闻事件绝不单单是媒体一方面所能办得到的。某件事要成为新闻事件，就必须能成功地表达(articulate)(取自第五章中讨论过的葛西兰派所赋予这个词的含义)公众和媒体两方面都关注的东西。媒体与公众之间的关系很复杂，但是在我们后现代世界中，肯定无疑的一点就是所有“举足轻重”的事件都是新闻事件。他列举O·J·辛普森被捕案为例：

观看电视追踪报道的当地人，在最后关键时刻都跑到O·J家前面，而且还都带上了便携式电视机。他们认为现场直播事件不是新闻事件的替代品，而是对新闻事件的一个补充。当他们在自己的电视机上看到自己的时候，他们都兴奋地向自己挥手致意，因为后现代的人们要同时而且不被人察觉地成为现场人物和新闻人物并不难。

这些人人都知道媒体不单单报道和传播新闻，他们还制造新闻。为了能成为O·J·辛普森新闻中的一部分，光在场是不

够的,还必须要要在电视上露脸才行。在假可以乱真的后现代世界中,“真实的”事件与媒体对此的报道之间不再具有明显的区别。我们无法清楚无误地将O·J·辛普森审判案区分为一个“真实的”事件,和电视报道的新闻事件。任何观看了电视转播的审判过程的人都知道,这次审判既是为电视观众,也是为那些当时身在法庭现场的听众而举行的。如果法庭里没有摄像机的话,这一事件可能就会是另外一个迥然不同的事件了。<sup>46</sup>

包德里拉德自己列举出的乱真现实主义的例子是迪斯尼乐园:他称之为“所有错综复杂的现实模拟的一个绝佳范例”<sup>47</sup>。他认为,迪斯尼乐园的成功不是因为它能够让美国人通过幻想世界来实现对现实的逃避,而应归因于它使得他们能够获得一种人人心照不宣的对“真实的”美国的集中体验:

迪斯尼乐园是为了掩盖这样一个事实,即这就是国家的“真实面目”,这就是“真正的”美国的一切,这就是迪斯尼乐园(正如监狱是为了掩盖这样一个事实,即作为一个整体,作为一种平淡无奇的普遍存在的现象,它就是社会)。迪斯尼乐园是以想象的形式表现出来的,目的是要让我们相信,当周围的洛杉矶和美国的一切都已不再真实的时候,其余的都还是真实的,让我们相信乱真的假象和模拟。它已不再是关于虚假的现实(意识形态)表征的问题,而是要掩盖这样的事实,即真实的已不再是真实的了。<sup>48</sup>

他从迪斯尼乐园的社会“功能”方面对此进行解释:“它是想作为一个儿童世界,目的是为了让我们相信大人们都在别的地方,都在‘现实’世界中,同时它也是为了掩盖这样一个事实,

即真正的幼稚无所不在”<sup>49</sup>。他认为,对“水门事件”的报道差不多也是以这种方式进行的。媒体必须要将其作为一个丑闻来报道,从而掩盖此类事件在美国政治生活中屡见不鲜的事实。这是一个他所称之的“为了复兴的目的而对丑闻进行模拟”<sup>50</sup>的范例。这就是试图要“通过模拟的丑闻来促进一个垂死制度的复兴……这是一个通过想象来证明真实,通过丑闻来证明真理的问题”<sup>51</sup>。同样,也可以这样说,媒体对最近披露的在伦敦金融市场中兴风作浪的某些商人进行曝光报道时,就必须要将此事作为一个丑闻来处理,目的是要掩盖包德里拉德所谓的资本主义的“即时残忍性;不可理喻的凶恶性;根深蒂固的不道德性”<sup>52</sup>。

包德里拉德的总体分析与里奥塔德关于后现代主义、确定性的崩溃、“真理”的元叙事故事的瓦解等问题的中心论点是一致的。上帝、自然、科学、工人阶级,已全部失去了他们作为可靠性和真理中心、作为判断是非的依据的权威性。其结果不是远离“真实”,而是由真实变成乱真现实主义。正如他所说的那样,“当真实已失去它本来面目的时候,怀旧也就显示出它的全部含义。于是,就出现了起源神话和现实符号的泛滥……出现了<sup>53</sup>对真实和虚幻的慌忙复制”。这个例子可以用来说明包德里拉德所判定的第二个历史性转变。现代性是被他称为“怀疑解释学(hermeneutics of suspicion)”的时代、在表象中寻求内在的现实本质的时代。在他看来,马克思和弗洛伊德都是这种思想模式的代表。因此乱真现实对政治和文化两个方面的表征提出了疑问。如果表象背后、以外或内部不存在真实的话,又何谈表征呢?例如,如果按照这种论证方法往下推理的话,兰博并不是代表着一种对越战的美国式的思考,而是一种对越战的美国式的思考,表征不是远离真实、去掩盖或歪曲真实,它就是真实。后现代主义理论所倡导的革命是一场反对潜

在含义和意识形态分析基础的革命。

包德里拉德对这些变化可谓爱恨交加，矛盾重重。一方面，他看来好象是在褒扬这些变化。另一方面，他指出这些变化标志着某种形式的文化枯竭：所有残余的都是无穷无尽的文化重复。我想，包德里拉德立场的真谛是一种无可奈何的褒扬。劳伦斯·格罗斯堡称之为“一种面对无法摆脱的必然性的褒扬，一种对虚无主义的接受，甘于听天由命，因为没有真正斗争的可能性”<sup>54</sup>。约翰·道克尔更具有批判性：

包德里拉德提供了经典现代主义故事，把历史看作一路堕落衰败的历史。但尽管20世纪早期的高雅文化现代主义者们可以梦想也许能保留着传统的价值观的先锋派人物或文化精英，有朝一日能重新传播和发扬光大这些传统的价值观，但在包德里拉德想象的一个垂死的、衰败的世界里，丝毫没有这样的希望。甚至不可能以一种理性的争论形式来写作，因为连具有理性的人群都不存在了。<sup>55</sup>

### 弗雷德里克·詹姆逊

弗雷德里克·詹姆逊是美国马克思主义文化评论家。他撰写了很多有关后现代主义的非常具有影响力的论文。像里奥塔德和包德里拉德一样，詹姆逊相信存在一个最重要的断层：“问题是我们处于后现代主义文化之中，既不能轻而易举地对其否定，也不能随便对其赞同，轻易赞同是洋洋自得甚至堕落的表现”<sup>56</sup>。詹姆逊与其他理论家们的不同之处在于，他坚持认为这个断层最好从马克思主义或新马克思主义的框架

内部进行推理论证。在“后现代主义和消费社会”中，詹姆逊指出：

高雅文化与所谓的大众文化或通俗文化之间原有差别的消蚀。从学术立场上来看，这也许是所有发展中最令人伤心痛苦的。传统上学术界的既得利益需要保留高雅文化或精英文化领域，反对由市俗主义、憋脚和拙劣的文艺作品、电视连续剧和《读者文摘》文化所构成的周围环境，并且从向新手们传授困难复杂的阅读、听和看的技巧。<sup>57</sup>

在“后现代主义，或资本主义晚期的文化逻辑”这个论点的修订本中，詹姆逊对上述构想作了重大改变，这十分有趣，也许还具有揭示性。例如，通俗文化被“商业文化”所取代，市俗主义的周围环境被“整个‘堕落’的景象”所取代。在“理论政治：后现代主义论述中的意识形态立场”中：“市俗主义、憋脚和拙劣的文艺作品、商品化和《读者文摘》文化的周围环境”或多或少地被反复提到。<sup>58</sup>那好像是，他对此思考得越多，他就越要依靠标准的法兰克福学派的通俗文化评论。此外，他在一篇讨论经典法兰克福学派观点和辞藻的文章中提到：

古老的民间文化和名副其实的“通俗”文化在古老的社会阶级农民和城市手工艺者仍然存在时曾兴旺发达过，从19世纪中期起，这种文化已经逐渐被商品化和市场体制所征服，直至消灭。<sup>59</sup>

詹姆逊当然清楚地知道高雅现代主义的创造者们是怎样利用通俗文化为高雅文化的目的服务的。发生变化的是，高雅文化

的作品与实践已经与通俗文化的作品与实践相互混合掺杂在一起，“达到了似乎越来越难在高雅艺术与商业形式之间划清界线的地步”<sup>60</sup>。

对詹姆逊而言，后现代主义不仅仅是一种特殊的文化风格，它首先是一种“划分时期的概念”<sup>61</sup>。后现代主义是晚期资本主义或跨国资本主义的“主流文化”。欧内斯特·曼戴尔<sup>62</sup>关于资本主义分三阶段发展的论述充实了他的论点。资本主义的三个发展阶段是：“市场资本主义”，“垄断资本主义”和“晚期资本主义或跨国资本主义”。资本主义的第三个阶段“形成了……进入迄今为止尚未商品化的领域的纯粹的资本形式”<sup>63</sup>。他将曼戴尔的三段式方案与自己的文化发展的三段式方案相吻合：“现实主义”，“现代主义”和“后现代主义”<sup>64</sup>。他的论点也借鉴了威廉斯的极具影响力的观点，即某一特定的社会形式总是由三种文化（“主流”，“突现”，“残留”）<sup>65</sup>时期组成。正是基于这种观点，詹姆逊认为后现代主义是晚期资本主义或跨国资本主义的主流文化（现代主义是残留文化；什么是突现文化还是未知数）。威廉斯认为，从一个历史时期进入到另一个历史时期通常并不意味着一种文化模式的完全崩溃和另一种文化模式的建立。文化差别的标志是文化模式在社会文化等级制度中的位置。因此，有可能在现代性中分离出后现代主义文化的某些特征，而在后现代性中分离出现代主义文化的某些特征。

现在争论的问题是，在每一种社会结构中，会存在其他各种文化方式，但只有一种文化方式占主流地位。所以，接下来的问题就是，尽管后现代主义文化在西方资本主义社会中是主导文化，但它无论如何都不是惟一的文化生产和消费形式。这种观点防止文化分析不得不在文化同一性（绝对的文化确定性）或文化差异性（杂乱无章的文化差别）作出选择。此

外，詹姆逊坚持认为，“文化领域内关于后现代主义的每一种态度——无论是为其辩解，还是对其进行诬蔑——也同时而且不可避免地是对当今跨国资本主义性质的一种含蓄或明确的政治态度”<sup>66</sup>。就是因为詹姆逊在讨论中坚持政治的一面，所以他认为“把后现代主义理解为一种主流文化，而不是一种风格”，这一点至关重要。<sup>67</sup> 尽管讲了这些话，但是詹姆逊关心的是确定后现代主义的基本特征。

首先，后现代主义是一种模仿作品(pastiche)的文化：“对历史典故的自鸣得意的玩弄”<sup>68</sup>。模仿作品经常与模仿滑稽作品(parody)混为一谈；两者都涉及模仿与模拟。然而，模仿滑稽作品具有一个“别有用心的动机”，嘲笑和奚落与传统习惯或某种行为准则背道而驰的行为，相反，模仿作品是一种“空白的模仿滑稽作品”或“空洞的复制品”，它根本不知道存在一种可以跟其背道而驰的传统习惯或行为准则的可能性。他解释道：

在这种情况下，模仿滑稽作品发现自己无用武之地；它一直存在着。慢慢地，那个陌生的新事物模仿作品逐渐取而代之。模仿作品像模仿滑稽作品一样是对一种特殊的面具、一种失去生命力的语言的模仿：但它是一种中立的模仿实践，没有模仿滑稽作品所带有的那种别有用心的动机，它没有讽刺挖苦的欲望，缺乏笑料，坚决否认除了你暂时借用的畸形话言之外，某种健康的语言标准仍然存在。因此，模仿作品是空白的模仿滑稽作品。<sup>69</sup>

他清楚地认识到现代主义本身常常“援引”自其他文化和其他历史时期，但他坚持认为存在着一种差别：现代主义文化



作品不只是引用其他文化、其他历史时期,而实际上,现代主义文化作品把其他文化和历史时期融合到了这种程度,即任何引起焦虑的背离疏远意识都会有崩溃的危险。高雅文化与通俗文化之间的关系尤其是这样的,后现代主义文化的制造者们被指摘消除了高雅文化和通俗文化之间的区别。然后,这又与后现代主义标志着“主体的消亡”、“个人至上主义的结束”这样的观点联系起来。詹姆逊认为,“个人主体的消失,伴随着其形式上的后果,即个人风格日渐消失产生了当今几乎普遍存在的实践,即所谓的模仿作品”<sup>70</sup>。从某种意义上来说,这意味着个人的和独特的想象力的结束。人们认为这种个人的和独特的想象力曾经充实了高雅现代主义的美学思想和文化实践。正如他所指出的那样,可以从两个方面来看待这个问题。一方面,我们可以同意个人风格的时代已不复存在。另一方面,我们可以从后结构主义的观点来说,这样的个人至上主义是一个神话,一种杜撰。我们赞成哪种观点其实并不重要;按照詹姆逊的观点,这两种看法都能引导我们走向模仿作品的世界:“在这个世界里,风格上的创新已不再可能,剩下的仅仅是模仿失去生命力的风格,透过面具,以那种在想象中的博物馆里的风格的声音来讲话。”<sup>71</sup>后现代文化不是一种纯创造性的文化,而是一种引用文化,一种“互文性”文化。我们拥有的不是有创意的文化生产,而是出自于其他文化生产的文化生产。简而言之,根据詹姆逊的观点,它是一种“艺术与美学的不可避免地失败、新事物的夭折和禁锢在过去的文化”<sup>72</sup>。因此,它是一种“平淡或毫无深度的文化,纯粹是一种新的肤浅文化”<sup>73</sup>。它也是一种没有“潜在”可能性的影像和表像文化,它从其他影像、其他表像以及互文性的相互作用中获得其诠释的力量。结果在后现代文化作品与实践导致他所谓的“情感的衰退”<sup>74</sup>。劳伦斯·格罗斯堡指出,实际情况比这还要错综

复杂；与其说是情感的衰退，还不如说是情感与意义分离。<sup>75</sup>

高雅文化跌入了通俗文化的殿堂，这种假设所产生的效果，听起来很像是标准的法兰克福学派对通俗文化的蔑视。我们距离钱伯斯和麦克罗比对新知识分子的庆贺还有一段漫长的路要走。格罗斯堡简洁地阐明了这个观点：

对詹姆逊来说……我们需要新版“地图”，才能够理解晚期资本主义的组织空间。另一方面，大众们依然是沉默寡言和消极被动的文化弱智儿，他们受到主流意识形态的欺骗，他们追随和崇拜评论家的权威，把他们奉为惟一能够理解意识形态和代表恰当的反抗场所的神明。大众至多成功地表明他们没有作出反应的能力。但没有评论家，他们甚至不可能听到他们自己毫无希望的哭泣。他们是毫无希望的，而且仍然要这样下去，直到另外有人给他们提供必要的清晰明了的地图和有判断力的反抗模式。<sup>76</sup>

詹姆逊以他所称的“怀旧电影”为例，来说明这种新文化的模仿作品实践。“怀旧电影”可以包括许多20世纪80年代和90年代的电影：《回到未来》(I)和《回到未来》(II)、《佩吉·苏出嫁》《Rumble Fish》《天使之心》《蓝色天鹅绒》。他指出怀旧电影旨在重温50年代美国独特的氛围与风格。他认为“至少对美国人来说，50年代仍然是他们强烈追求的、绝无仅有的失去的目标——不仅是追求一种美国式的和平、稳定与繁荣，而且是追求早期摇滚乐和青年帮派反文化冲击波所带来的那种最初的天真无邪”<sup>77</sup>。他坚持认为怀旧电影不只是历史电影的代名词。他自己的怀旧电影名单中就包括《星球大战》这部电影，就可以清楚地说明这一点。詹姆逊提出描写未来的

电影可能是对过去的怀旧，这个观点也许会令人感到莫明其妙，但他解释道：“[星球大战]从转喻的角度来看是……一部怀旧电影……它并非在其生活过的全部世界中重新创造一幅过去的画面；相反，通过重新创造旧时典型艺术品的感觉与形状”<sup>78</sup>。

诸如《迷途方舟的偷袭者》(*Raiders of the Lost Ark*)和《大盗罗宾汉》(*Robin Hood, Prince of Thieves*)这样的电影，以异曲同工转喻方式，唤起人们对历史上陈年旧事的眷恋之情。因此，根据詹姆逊的观点，怀旧电影在一个或两个方面发挥效用：它重温 and 描绘过去的氛围和风格特点；它重温 and 描绘过去某些观赏风格，对詹姆逊具有绝对意义的是，这样的电影不会谋求重温或描绘“真实”的过去，而总是用某些关于过去的文化神话和旧框框来凑合应付。它们提供他所谓的“虚假的现实主义”、关于其他电影的电影、关于其他描写的描写（即包德里拉德所谓的模仿：见前面的讨论）。历史被“历史循环论……过去的各种风格被杂乱无章地东拼西凑，胡乱玩弄风格的典故……”<sup>79</sup>所掩盖。这里我们可以引证诸如《真实的浪漫》和《黑色追杀令》(*Pulp Fiction*)这样的电影。不仅如此，詹姆逊还坚持认为，我们对胡乱玩弄风格典故的意识“现在是”我们体验后现代电影的“一个不可缺少的组成部分”<sup>80</sup>。此外，它还是某种文化的例子，“在这种文化中，艺术风格的历史取代了‘真实’的历史”<sup>81</sup>。这就跟詹姆逊确定的第二个风格特点，即他所称的精神分裂症联系起来。他是运用拉康所揭示的意义来表明一种语言的混乱无序、各能指之间时间关系的一种失败。精神分裂症患者不是把时间视为一种连续的统一体（过去——现在——将来），而是将其作为一种永恒的现在，只是偶尔才会留下过去或未来可能性侵入的痕迹。对传统个性（个性的感觉总是存在于时间的连续统一体之中）的失落的补偿

是一种强化的现在感,这也许就是海布第奇通过“尖刻的透视洞悉论”所要揭示的内涵。詹姆逊这样解释道:

注意,当时间的连续性打破时,那种现在感的体验变得极其生动形象而且“实实在在”:世界强烈地突现在精神分裂症患者的面前,携带着一股神秘莫测而且难以抗拒的感召力,散发着令人产生幻觉的能量。但对我们来说,那也许似乎是一种令人渴望的体验——我们感性认识的增强,在我们通常感到乏味和熟悉的环境中性欲或幻觉的加剧——在这里却让人觉得迷惘,“不真实”。<sup>82</sup>

把后现代文化称为精神分裂,就是断言它已经失去了历史感(和区别于现在的一种未来感)。这是一种得了“历史遗忘症”的文化,被牢牢固定在永恒现在的间歇流动之中,现代主义的时间文化已经让位于后现代主义的空间文化(spatial culture)。

詹姆逊的最后一个观点隐藏于他关于后现代主义是晚期资本主义或跨国资本主义“主流文化”的主张之中。他最后的观点是断言后现代主义是毫无希望的商业文化。与现代主义嘲笑和奚落资本主义商业文化不同,后现代主义不是奋起反抗,而是“复制和再造(加强)消费者资本主义的逻辑”<sup>83</sup>。后现代文化“不仅仅复制晚期资本主义的逻辑;它还巩固和加强晚期资本主义的逻辑”<sup>84</sup>。它构成了一个过程的主要组成部分,在这个生产过程中,“美学生产……从总体上来说已经融入到商品生产之中”<sup>85</sup>。文化不再是意识形态的,发挥着掩盖资本主义社会的经济活动的作用,相反它本身是一种经济活动,也许是最重要的经济活动。文化变化的形势可能会对文化政治

产生重大的影响。把文化视为意识形态的体现和对残酷无情的经济现实的一种非物质的反映已不再能令人信服。相反,我们现在目睹的不只是高雅文化与通俗文化之间差别的崩溃,而且是文化领域与经济活动领域之间的差别的崩溃。

根据詹姆逊的观点,与“伟大的现代主义所具有的乌托邦式的‘高度严肃性’”相比,后现代文化是以“绝对的平庸琐碎”为标志的。<sup>86</sup>不仅如此,它还是一种阻碍对“社会进行社会主义变革”<sup>87</sup>的文化。尽管他将道德评论斥为不恰当的(“一种范畴错误”),尽管他引用马克思所坚持的辩证法(马克思的辩证法认为后现代文化既有积极的一面,也有消极的一面),他的论证不可避免地变成了标准的法兰克福学派对通俗文化的评论。后现代高雅文化与通俗文化之间差别的崩溃是以失去现代主义的“评论空间”的代价所换取的。这种评论空间的破坏不是文化灭绝的结果。相反,它已经通过他所谓的“爆炸”实现了:

爆炸:文化在整个社会领域内惊人的扩张达到了这样一个地步,即可以认为我们社会生活中的每一样东西,从经济价值和国家权力到实践,乃至心理结构本身,从某种独特而尚未得到普遍认可的意义上来说,已经成为“文化的”(东西)了。<sup>88</sup>

日常生活的彻底“文化化”或“美学化”把后现代主义从先前的社会文化时期中区分开来。后现代主义是一种没有“评论距离”容身之地的文化;它是一种令“融合”或“吸收”的主张丧失意义的文化,因为在这种文化中,不再存在一个融合或吸收的评论空间。这是法兰克福学派最悲观的悲观主义。

## 后现代流行音乐

我现在将把后现代现状和后现代文化的不同特点集中起来,讨论它们与通俗文化研究的关系。麦克罗比指出,“最近关于后现代主义的讨论对于通俗文化的分析者来说既具有积极的吸引力,又具有实用价值”<sup>89</sup>。后现代主义预示着“那些发言的声音在历史上被(现代主义的)精湛的元叙事故事所淹没的人终于出头露面了,而元叙事故事后来也变得专制和有帝国主义性质了”<sup>90</sup>。

后现代主义比大多数其它的知识范畴更快地分享了更加丰富多彩、千奇百怪的词汇。它已从艺术历史领域向外延伸扩展,进入政治理论领域,刊登在青年文化杂志上,录入唱片中,载入《时尚 VOGUE》的流行天地。对我来说这揭示的似乎不仅仅是品味的怪诞荒谬,而是更多的东西。<sup>91</sup>

后现代主义和通俗文化的讨论也许会涉及许多不同的文化形式和文化实践:电视、音乐电视、电影、流行音乐。这里由于篇幅有限,我只能研究两个例子:电视和流行音乐。

正如菲里斯和霍恩所指出的那样,“流行歌曲是后现代每日生活的声道,在电梯和机场、酒吧和饭店、街道、购物中心以及运动场中想躲也躲不掉”<sup>92</sup>。科诺尔认为流行音乐也许是“后现代文化形式中最杰出的代表”<sup>93</sup>。流行音乐连续不断地依照它自己的历史轨迹循环往复地发展:重新制作,再度流行,包装翻新,卷土重来。技术的快速发展(例如,“取样程序”)已经使这个过程大众化。如果就其全球市场和它给处于文化

边缘者以及其他形式的音乐和文化的欢迎态度，流行音乐是扩张性的。

詹姆逊<sup>94</sup>将现代主义和后现代主义流行音乐区别开来，他得出了这样的结论：甲壳虫和滚石乐队代表着现代主义时期，相反，朋克摇滚可以视为后现代主义音乐。安德鲁·顾德文<sup>95</sup>的观点比较客观公正，他认为由于种种原因，这种差别根本毫无意义。顾德文自己的立场是，后现代主义与流行音乐之间根本没有真正明确解释的关系。我自己的观点是，尽管詹姆逊可能是错的，但这并不表明顾德文的立场是对的。实际上不管怎样，后现代主义时期开始于50年代后期——与流行音乐出现的时期正好相同。就历史阶段划分而言，流行音乐与后现代主义之间的联系十分紧密。当然，这并非就必然意味着所有的流行音乐都是后现代派的。正如顾德文已经显示的那样，这是一个非常难以自圆其说的论点。詹姆逊压缩时间段的解决方案（流行音乐文化经过现实主义、现代主义、后现代主义快速发展），使他能够建立一个现代主义时期，从而把后现代主义的反应区别开来，但这个解决方案并不能真正令人满意。顾德文曾令人信服地指出，甲壳虫与滚石彼此各不相同，正如它们两者与Clash和Talking Heads乐队各不相同一样。实际上，会更容易作出这样的结论，即甲壳虫和Talking Heads的“技巧”与滚石和Clash的“真实性”之间存在着明显的区别。

也许研究流行音乐和后现代主义关系的最好方法是使用威廉斯关于文化的“主流”、“突现”和“残留”三个阶段的模式从历史的角度进行分析。<sup>96</sup>后现代流行音乐在60和70年代可以视为“突现期”，在60年代，其主要代表是晚期的甲壳虫和西岸摇滚，在70年代，其主要代表是“艺术学校”的朋克。在80年代后期，后现代流行音乐成为流行音乐的“主流文化”。以这种方法来看待流行音乐与后现代主义的关系，既可以避

免认为“流行音乐都是现代派的”，也可以避免认为“没有一首流行音乐是后现代派的”非此即彼的论断。这把这种关系（也许从非后现代主义或后现代主义之前的角度来说）想象为展示突现形式和主流形式之间的一种葛兰西式的“转换平衡”。这就默认了这样一种观点，即所有的流行音乐从某种意义上来说都是后现代派的（潜在如此），但并非所有音乐都必然是后现代派的（借用詹姆逊的方案，它可以是“现实主义的”或“现代主义的”）。顾德文关于流行音乐和后现代主义关系的详尽细致和旁征博引的讨论完全有可能把他引向这个结论，但他对后现代主义所抱有的敌意与成见又成为遮目的障碍，使他无法接受自己论点的逻辑结论。

他研究过几种将流行音乐和流行音乐文化视为后现代主义的方法。也许引用最多的方面是技术的发展。技术的发展加速了“样品”的出现。他承认与某些后现代主义平行的理论推理是有趣的和耐人寻味的，但仅此而已——有趣而又耐人寻味。这样的观点中经常遗漏的是样品的使用方式：

这些批评战略不仅遗漏了当代流行艺术中样品技术所具有的历史性意义的功能，还遗漏了不能完全将作品融合理解为“空白的滑稽模仿作品”的原因。在滑稽模仿作品之外我们还需要更多的范畴。这些范畴表明了当代流行艺术是如何反对、赞美和促销它所窃取的作品。<sup>97</sup>

他还指出样品常常“被用于唤醒历史和真实”，而且“声音和风格的‘引用’所起到的赋予当代文化历史意义的作用经常被忽视了”<sup>98</sup>。

在以这种方式使用的样品中，说唱音乐也许是最好的例



子。当有人要求美国非洲裔文化理论家考纳尔·威斯特说出黑人文化表达的方法时,他的回答是“音乐和布道”。他继续说道:

说唱音乐是独特的,因为它把黑人布道士和黑人音乐传统结合起来,用多节奏的非洲街头音乐代替了礼拜仪式的教会背景。绝妙精伦的传经布道被非洲的鼓音、非洲的爵士乐所切分,成为一种美国后现代主义的产品:没有一个表达最初的苦恼与痛苦的主题,这里只有一个支离破碎的主题,从过去和现在强拉硬扯过来,别出心裁地制造出一种异类的产品。口头、文字和音乐风格的结合是值得仿效的……它是黑人下层青年的颠覆性力量的重要组成部分。由于美国社会的政治上的死气沉沉,这些颠覆性力量被迫采取文化的表达方式。<sup>99</sup>

同样,人们可以认为英国的说唱音乐是后现代派的。如我们前面所提到过的,麦克罗比认为后现代主义迎合了“可以称为知识分子新生代(经常是黑人、女性或工人阶级)”的口味。无情说唱刺客(The Ruthless Rap Assassins)(现在这个乐队已经被解散)的成员是黑人和工人:三位有组织的知识分子把他们的政治观点与“一种具有早期美国黑人民歌风格的 North Hulme 节拍”结合起来。他们参与了后现代主义的抄袭剽窃,但他们的目的并非仅此而已,而是要建立对英国社会日常生活中的种族主义的有力的批判。他们当然要反对詹姆逊关于他们的作品是后现代主义模仿作品的一个例子的观点(在这一点上,顾德文当然是正确的)。他们那纵横交织的引用表演不是艺术上山穷水尽的结果,而是文化保留节目重新发现的

片断的生动有效的组合，但文化保留节目总的来说否认他们的存在。这些不是用来支撑艺术、防止艺术倒塌的现代主义片断，而是联合起来诅咒谴责那些力图剥夺他们在英国文化圈内的发言权的保守势力的片断。

流行音乐及其周围的流行音乐文化的消费实质上也可以被看作是后现代主义。这是麦克罗比得出的观点。<sup>100</sup> 弗雷德·浦弗沃<sup>101</sup> 认为至少在美国，后现代主义是一种特殊的消费类型；一个特定的社会阶层即专业管理阶层的“感情结构”。他没有向我们建议确定和分析后现代作品或实践的方法，相反，他建议我们在“赞赏模仿作品和非历史的消费形式的阅读群体的形成”<sup>102</sup> 中寻找后现代主义。那些把“讽刺性的享乐主义”与“对怪诞的执著”<sup>103</sup> 结合起来的人形成了一种特定的阅读群体。这种特定的阅读群体的观点非常富有启发性。昂伯托·艾柯使用查尔斯·金克斯的“双重编码”(double coding)观点，发现了一种后现代情感，这种情感体现在对他所谓的“借别人之口”的领悟之中。他列举了一对恋人的例子：女方由于害羞而不敢直接对她的男友说出“我疯狂地爱着你”这句话，相反她说：“像芭芭拉·卡特兰会说的那样，我疯狂地爱着你”<sup>104</sup>。以这样的方式来看待引号中的世界可能是攻击资产阶级品味的一种手段，但这也可能是庇护那些或许没有品味的人(那些说话时不借用别人言辞的人)的一种手段。此外，还存在着后现代主义的反抗和后现代主义反应。

把后现代主义理解为作品与实践，还是把它理解为阅读群体呢？当学术界对此问题进行争论时，音乐工业丝毫没有放慢把作品与消费结合起来的步伐。现在有一种被称为后现代的新兴的/销售型的流行音乐：这种音乐最著名的例子也许是 MTV 节目《后现代 MTV》(1988 - 1993)。主办者将该节目中播放的音乐描绘为“一个略有不同的混合体”。这样的描述

和该节目的总体内容表明，后现代主义不过是被用来向市场推销所谓的“独立制作的流行音乐唱片（Indie Pop）”，或学生及其他人所称的“学生音乐”的另一种方式。这种用法也被唱片公司所采用。它们把某些歌手作为后现代派的代表向市场推销。顾德文通过自己与学生们的谈话得出了有关后现代主义的三种可能的用法：“首先，‘艺术摇滚乐’、‘独立制作的流行音乐唱片’和‘大学广播’音乐……他们标榜自己独立于畅销金曲排行榜的主流之外，而且与那些或许听完便扔在一边的流行歌曲相比，人们对他们的音乐会更为重视一些”<sup>105</sup>；其次，那种按年代的顺序紧跟据认为占主导地位的所谓80年代的“现代摇滚乐”的流行音乐；第三，继朋克的政治主义失败之后的音乐——这意味着后朋克流行音乐是非政治性的。

顾德文对“我们现在生活在一个艺术与大众文化之间的差别已经荡然无存的时代里”的观点尤其感到不满，因为，正如他所指出的那样，大多数流行音乐的消费者坚持认为“正经严肃”的流行音乐和“无足轻重”的流行音乐之间的差别以及“艺术”和“毫无希望的商业”之间的差别依然存在<sup>106</sup>。我至今还记得在学校时，我们是如何争论滚石的封面版有关黑人音乐节奏和布鲁士曲子真实的，而且以某种模糊不清的方式反对商业性的音乐，与此同时，《赫尔曼的隐居者》的封面版中的英国流行歌曲很明显带有不真实和商业性的痕迹。这样的差别显而易见是意识形态的和虚构的。但更为重要的是，通俗文化内部的差别与通俗文化和高雅文化之间的差别是不一样的。前者存在的事实并不意味着后者也必须存在。当然，以完全不同的方式来看待这个问题是有可能的。我们真正所目击的一切不只是高雅文化与通俗文化之间差别的崩溃，而是一种全新的亚文化或激进品味的文化的发展。在表明其品味和

消费的真实性时，它做了两件事：首先，它标榜自己与其他形式的流行品味是不同的；其次，在做第一件事的同时，它似乎又表明自己是传统文化话语的一个同盟者——于是出现了我们正在目睹高雅文化和通俗文化之间的差别崩溃的观点，与之对立的观点认为两者之间的差别仍然存在。

## 后现代电视

电视像流行音乐一样没有一段明确可以划分后现代主义和现代主义时期。但，如吉姆·柯林斯<sup>107</sup>指出的那样，电视常常被视为后现代文化的“典范”。这个结论是以电视作品文本和语境的一些特点为基础的。如果我们以消极的观点来看待后现代主义，把它作为模仿的领域，那么电视似乎是这个过程的一个明显的例子据说电视把错综复杂的世界简化为不断变化的肤浅平庸的视觉形象。另一方面，如果我们以积极的态度来看待后现代主义，那么电视的视觉和言语实践可以看作故意玩弄互文性和“激进的折衷主义”<sup>108</sup>鼓励和帮助后现代文化的“世故的半瓶子醋”<sup>109</sup>。例如，像《孪生峰》这样的一部电视连续剧，既造就了一个不太在行的观众群，反过来又被那些欣赏其半瓶子醋的观众所观看。

后现代主义的折衷主义也许只是偶然成为个别节目中一个预想设计的选择，但它已经植根于拥有尖端传媒技术的社会之中。因此，电视跟后现代主义的主体一样，必须被想象为一个场所——一个各种各样的相互矛盾的文化信息交汇的枢纽。只有通过认识到粗制滥造和折衷主义的相互依赖性，我们才能够逐步理解后现代文化中接受与生产关系的深刻

变化。接受不仅成为意义生产的另一种形式，而且生产也日益成为一种接受形式，因为生产重新表达了各种先前的和对抗的的表现形式。<sup>110</sup>

在把电视作为后现代主义文化现象研究的方法中，文本分析和“经济”分析之间又出现了另一种意见分歧。人们还是指责电视互文性的作用和激进的折衷主义所透露出的那种表面的矫揉造作，而是指责电视是毫无希望的商业文化。柯林斯把《孪生峰》作为一种将后现代主义和电视之间各种不同关系集中在一起的手段。柯林斯之所以选择《孪生峰》是因为它“集中体现了电视后现代主义的复杂多样的层面”<sup>111</sup>。他认为这部电视连续剧的后现代主义是由几个相互联系的因素所造成的：戴维·林奇作为一位电影制片人具有的知名度，该电视连续剧的独特风格，以及最后一点，它商业上的带动作用（相关产品的市场销售：例如，《劳拉·帕玛的秘密日记》（*The Secret Diary of Laura Palmer*）。在经济层面上，《孪生峰》表明了美国电视网络企图重新夺回被有线电视和录像抢去的为数众多的电视观众。从这种意义上来讲，《孪生峰》标志着电视网络对观众的看法的新纪元。电视观众并没有被视为铁板一块的整体，相反，该电视连续剧是一个战略组成部分，在这个战略中，观众被认为是支离破碎的，由不同的部分——通过年龄、阶级、性别、地理和种族来划分层次——组成，会引起不同的广告商的兴趣。普遍的吸引力如今隐含着把不同成分的观众撮合在一起的企图，这样他们就能够把观众卖给广告市场的不同客户。至少从这个角度来看，《孪生峰》的重要意义是，它被推向市场，去迎合那些极可能已经被录像机、有线电视和电影院从电视网络的身边引诱走的观众：简而言之，就是所谓的“雅皮士”那代人。柯林斯通过说明这部电视连续剧的促销方

式来证明这一点。首先,对知识分子具有吸引力——林奇是一位善于表现自我的著名的性格导演,《孪生峰》是先锋派的电视。其次,《孪生峰》又是肥皂剧。这两种吸引力不久便携手联合,融为一种后现代阅读结构。在这种阅读结构中,这部电视连续剧被奉为“未来的肥皂剧和未来的电影”<sup>112</sup>。《孪生峰》本身多重含义的表演说明并印证了这一点。柯林斯指出,这部电视连续剧具有“积极的折衷性”<sup>113</sup>。这种积极的折衷性不仅表现为各种传统手法的使用,如哥特式的恐怖,警察查办程序,科幻小说和肥皂剧,而且也表现为这些传统手法在特定的场景中运用的不同方式——从直接到滑稽的模仿。柯林斯也注意到“场景内外……不断变化语调”<sup>114</sup>的表演。这导致了一些评论家们对《孪生峰》嗤之以鼻,认为它“只不过是矫揉造作、令人发笑的东西”。但它从来就不只是令人捧腹的笑料——它从来就不只是任何东西——把观众从滑稽模仿的冷淡阶段推向另外一个引人注意的亲密阶段,不断地玩弄我们的期望。尽管这是林奇的电影技术的众所周知的一个方面,但它也是“反映电视娱乐的变化和观众痴迷于这种娱乐”<sup>115</sup>的一个特征。

在《孪生峰》搬上电视银屏之前,电视发展得很好。观众们痴迷于电视节目。这种“悬而难解”的痴迷特性表现为观众们可以从这种电视情节的波动与交织中获得无与伦比的乐趣。传统表现手法中正在发生的波动变化不仅仅反映在《孪生峰》中,而且反映了有线电视的兴衰起落。当观看《孪生峰》时,观众们也许会明显地受到鼓励既能采取讽刺的态度,又能摆脱讽刺的态度;而当观看其他电视肥皂剧(黑夜或白天)时,很多观众都陷入一个相似的波动变化过程。在这个过程中,感情的痴迷和讽刺的超脱交替发

生。观众收看电视的观点不再相互排斥，而是陷入永恒的交替之中。<sup>116</sup>

《孪生峰》与其他肥皂剧不同的地方不是它产生了多变的收看态度，而是它“明确地承认这种波动变化和收看电视的让人难解的特性……[它]不只是承认电视所产生的多种多样的主观立场；它承认观众从电视作品中所获得的极大乐趣之一就是那种难解的悬念以及从中各取所需的过程”<sup>117</sup>。换言之，《孪生峰》既不是后现代主义的反映，也不是后现代主义的一个象征；它是对后现代状况的一种具体对待——一种后现代作品——而且就这一点而言，它有助于重新阐明当代资本主义世界里娱乐的种种可能性。

### 后现代主义与价值多元论

后现代主义已经动摇了很多围绕文化价值问题的陈旧的定论。当人们现在广泛地认识到价值和评价无处不在时——无视它并不会使它自行消失——文化研究对价值问题的兴趣并不代表价值论标准术语的回归：“本质的”、“客观的”、“绝对的”、“普遍的”、“先验的”。文化研究不会受到向价值固定的永恒作品表示敬意的要求的影响。一个文化作品或实践之所以能传之后世经久不衰（成为经典之作）是因为它能够满足拥有文化权力的人物的要求与欲望。如果一个文化作品或实践能够传之后世，它就有可能满足其他时期拥有文化权力的人物的（通常是不同的）欲望与要求。

我们可以以两种方法来讨论这一观点。首先，我们可能坚持认为有价值并被奉为经典的文化作品完全能够经受各种多层面的和长时期的反复阅读。<sup>118</sup>从这个角度来看，价值总是

读者与作品在历史上的碰撞的结果。那些传之后世的作品是那些能够经得起读者与作品在历史上进一步碰撞考验的作品。这个方法的问题是,它似乎忽视了权力的问题。它未能提出“谁在什么样的背景下,以怎样的影响力来阅读该作品?”的问题。简而言之,很难理解如何能够把一个阅读过程真正地描述为仅仅是作品多义性的一个结果。在这个过程中,只有某些特定的人拥有确保文化作品与实践再生产的权力和文化权威。

第二个反应是从权力着手。像价值本身一样,经典作品是一种结构。而且,作为一种结构,它是某些特定文化权力关系的表达。经典作品来自于特定的兴趣,而这些兴趣产生于特定的社会和历史背景之下。它们不仅与确定评论研究的领域有关,而且与探索知识有关。尽管经典的形成很可能是在学术话语与文化生产之间的碰撞中所产生的不可避免的结果,但是必须指出并加以抵制的是否认媒介作用权力和斗争的企图。

对经典作品是如何应那些拥有文化权威者的社会和政治关系的要求形成和再形成进行论证并不十分困难。对那些观察力欠佳的人来说,通常这些变化看起来似乎微不足道——变化发生在外围,而核心则保持相对稳定——但即使当经典的作品保持完全一样时,这些作品价值判定的方式和原因肯定发生变化。因此实际上,从一个历史阶段到下一个历史阶段,它们几乎不可能是完全相同的作品。<sup>119</sup>FOUR TOPS 乐队在一个略微不同的语境中曾作出这样的描述:“它是一首同样的老歌/但意义完全不同,因为你已经离去。”或用少点跳动性的话语来表达,作品不是价值产生的源泉,但它是可以建构价值(可变的价值)的场所。

当然,当我们认为价值属于一个文化作品或实践时,我们不会(或几乎不曾)说这只是对我有价值;我们的价值评判总



是(或通常总是)包括这样的一个观点,即文化作品或实践也应该对其他人具有价值。某些价值评判的问题在于他们坚持认为他们的他体群体是一个理想的群体,拥有对所有其他评价群体的绝对文化权威。他们并非坚持其他所有人应该消费他们认为有价值的东西(如果他们不这么坚持的话,通常对“价值”来说更为有益)。但他们顽固坚持对他们判断力的尊敬和对他们文化判断权威的绝对承认(见第二章)。

回过头来再讨论价值问题,我们就会发现对皮埃尔·波尔狄著作的兴趣增加了。<sup>120</sup>正如我在第一章曾指出过,波尔狄认为“文化”(无论理解为作品、实践或生活方式)的差别是社会统治集团与被统治集团之间进行斗争的一个重要方面。他揭示出任意的品味和任意的生活方式不断地变化成为合法的品味和惟一合法的生活方式。因此,文化消费是制造文化差别并且使文化差别合法化的一种方式。

波尔狄的研究课题是在日常活动的天地里对“价值”进行(重新)定位。他指出,如当我“评价”T·S·艾略特创作的一首诗,或奥梯斯·雷丁演唱的一首歌,或辛迪·舍尔曼拍摄的一张照片,或戈文·布赖厄斯演奏的一段乐曲时所发生的事情一样,当我“评价”一个度假地或一款特殊样式的时装时也会发生类似的事情。这样的价值判断从来都下只是个人品味的问题;文化价值不仅用来确认和保持社会差别,同时维护社会尊重。差别是由文化消费的学术模式所产生的。这种文化消费的学术模式被消化吸收为“自然的”文化偏爱,并且被解释和鼓动为“自然的”文化能力,最终被用来证明社会统治形式是正当的。统治集团的文化品味被赋予制度的形式,然而通过敏捷熟练的意识形态的巧妙手段,他们对这种制度化的文化品味(即他们自己的品味)被当作他们的文化优越性和社会优越性的证据。这种文化差别的结果是生产和再生产社会差别、

社会分离以及社会阶层。它成为一种在被统治集团与统治集团之间建立差别的手段。这样,文化空间的生产与再生产就生产和再生产出社会空间。

波尔狄的目的不是要证明那些不言自明的东西,即不同的阶级拥有不同的生活方式、不同的文化品味,而是要鉴别和质询他们通过造成文化差别用以保护扎根于经济不平等的权力与控制形式并使其合法化的种种过程。其实他对实际差别丝毫没有兴趣,他真正感兴趣的是这些差别如何被统治集团用作社会再生产的一种手段。在所谓“高质量”的后现代新时代的媒体中,反复报道(几乎每个星期)着标准的崩溃,这极受欢迎。标准的崩溃也许只是一种危机感,即利用文化来制造和突出社会差别的机会正变得越来越难发现,如帕瓦罗蒂高居流行歌曲排行榜的榜首,戈里基(Gorecki)在流行音乐排行榜中比绝大多数歌手都畅销,足球超级联赛在很多场合变得与芭蕾舞或歌剧一样昂贵。

也许,对于通俗文化的学者来说,有关后现代主义最重要的是承认高雅文化与通俗文化之间没有绝对的范畴差别。这并不意味着一种作品或实践不可能比另一种作品或实践更好(总是必须要确定和弄清为什么以及以谁的眼光来看等问题)。但那意味着不再存在我们可以参考并且事先为我们鉴别优劣的简单明确的参照点。有些人也许会对这种情形(或对提到这种情形)感到十分担心害怕——标准的寿终正寝。相反,在无法轻易地向固定的价值范畴求援的情况下,如果我们的任务是区分好与坏、有用与无用、反动与进步,那么如果总有可能的话,这就要求精确严密的标准。对此,约翰·费基特指出:

与[现代主义]相比,后现代主义也许最终准备

就绪——或也许最终代表着向准备就绪的过渡——在神志清醒、健全的情况下，脱离所有的被奉为金科玉律的标准，甚至放弃一切备受推崇强调的标准，而同时，一旦后现代主义成了昨日黄花被人冷落，它又要学会从其继承的整个贮备中汲取营养……我们必须相信并且表明这样一种信念，即实践价值多元论的方法好坏有别，参差不齐。如果一视同仁，不加区别对待的话，那就等于在茫茫黑夜中迷失了方向。但是，在继承的保证所具有的虚假安全感失去的情况下，要学会泰然面对有限的保证和阐明这些保证的责任，这种期望是寻求承诺一种更加热烈、更加多彩的、更加机警的和人们所希望的更加宽容的文化。这种文化从含义和价值的斑驳关系中获得快乐。<sup>121</sup>

费基特的观点与苏珊·桑塔格在“[后现代]新感性”诞生之际所作出的论点并没有什么显著不同：

新感性是多元化的，而这种多元化是极具对抗性的；它既专注于痛苦磨人的严肃，又专注于嬉笑、智慧和怀旧之情。它也极具历史意识；其热情的贪婪（和这些热情的过度转让）是异常快速和兴奋活跃的。按照这种新感性的观点，一台机器的美，或一道数学难题的解决方法的美，或 Jasper Johns 的一幅绘画作品的美，或 Jean-Luc Godard 拍摄的一部电影的美，和甲壳虫乐队的个性与音乐的美是同样可以感受的。<sup>122</sup>

后现代主义已经改变了通俗文化研究的理论和文化基

基础。它提出了许多问题,不仅仅局限于通俗文化学者的作用问题:换句话说就是,我们与研究目标的关系是什么?我们以什么样的权威说话?为谁说话?对此,菲里斯和霍恩提出,

最后,后现代主义的争论关系到含义的来源,不只是它与快乐的关系(而且与那种快乐来源的关系),而且是它与权力和权威的关系。现在重要性由谁来决定?谁有权来解释?对于像詹姆逊这样的悲观论主义者和理性主义者来说,答案是跨国资本——唱片、服装、电影、电视节目等,只是关于市场和营销决策的结果。对于像包德里拉德这样的悲观论主义者和非理性主义者来说,答案是什么人都不是——围绕在我们周围的符号是随心所欲的。对于像艾恩·钱伯斯和拉里·格罗斯堡这样的乐观主义者来说,答案是消费者们自己、自成流派者和亚文化主义者。他们购买削价商品,并且凭借这些商品留下自己的影响。<sup>123</sup>

下一章的主要内容是要试图找出其中一些问题的答案。

#### 注释

1. 迪克·海布第奇,《藏匿于光明之中》,伦敦:Comedia出版社,1988年版,第181-182页。

2. 参阅史蒂芬·贝斯特和道格拉斯·凯沃勒,《后现代主义理论:批评研究》,伦敦:麦克米伦出版社,1991年版。

3. 参阅苏珊·桑塔格,《反对解释》,纽约:Deli出版社,1966年版。莱斯利·菲德勒,《莱斯利·菲德勒文集》第二卷,纽约:Stein and Day出版社,1971年版。

4. 桑塔格,《反对解释》,第 296 页。
5. 同上,第 299 页。
6. 同上,第 302 页。
7. 同上,第 303 页。
8. 弗雷德里克·詹姆逊,1984 年 146 期《新左翼观察》中“后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑”,第 56 页。
9. 弗雷德里克·詹姆逊,《理论文章的意识形态》第二卷中“理论政治:后现代主义讨论中的意识形态立场”,伦敦:Routledge 出版社,1988 年版,第 104 页。
10. 安德鲁斯·哈伊森,《大分裂之后:现代主义、大众文化和后现代主义》,伦敦:麦克米伦出版社,1986 年版,第 8 页。
11. 同上,第 57 页。
12. 哈尔·福斯特,《后现代主义文化》引言,哈尔·福斯特编辑,伦敦:Pluto 出版社,1985 年版,第 11~12 页。
13. 贝斯特和凯沃勒,《后现代主义理论》,第 15 页。
14. 迪克·海布第奇说这个术语是劳伦斯·艾罗维拉撰的。
15. 正如霍尔所言,认为后现代主义是“关于如何使全世界梦想自己‘成为美国人’”不无道理,《斯图尔特·霍尔:文化研究中的文化对话》中“关于后现代主义和阐明:采访斯图尔特·霍尔”,大卫·毛利和程宽兴(音译)编辑,伦敦:Routledge 出版社,1996 年版。
16. 西蒙·菲里斯和郝沃德·霍恩引用,《艺术步入通俗》,伦敦:Methuen 出版社,1987 年版,第 104 页。
17. 菲里斯和霍恩引用,《艺术步入通俗》,第 109 页。
18. 同上,第 109 页。
19. 同上,第 120 页。
20. 哈伊森,《大分裂之后》,第 188 页。
21. 同上,第 195 页。
22. 同上。
23. 让·弗朗苏瓦·里奥塔德,《后现代环境:关于知识的报告》,曼彻斯特:曼彻斯特大学出版社,1984 年版,第 24 页。
24. 史蒂芬·科诺尔,《后现代主义文化:当代理论导论》,牛津:

Basil Blackwell 出版社,1989 年版,第 28 页。

25. 里奥塔德,《后现代环境》,第 46 页。

26. 同上,第 48 页。

27. 同上,第 51 页。

28. 要了解对后现代教育的可行性持更加肯定看法,参阅亨利·A·吉洛克斯和彼得·麦克莱伦(编辑)《两个边界之间:教育学与文化研究的政治学》,伦敦:Routledge 出版社,1994 年版。

29. 南茜·弗雷泽和琳达·尼科尔森,《普遍放纵:后现代主义政治》中“无哲学的社会批评:女权主义与后现代主义的一次碰撞”,安德鲁·罗斯编辑,Minneapolis:明里苏达大学出版社,1988 年版,第 87 页。

30. 里奥塔德,《后现代环境》,第 79 页。

31. 同上,第 79 页。

32. 科诺尔引用,《后现代主义文化》,第 41 页。

33. 米歇尔·福柯,《权力与知识》,纽约:Pantheon 图书公司,1980 年版,第 62 页。

34. 兰·张伯斯,《通俗文化:大都会的经历》,伦敦:Routledge 出版社,1988 年版,第 216 页。

35. 安琪拉·麦克罗比,《后现代主义与通俗文化》,伦敦:Routledge 出版社,1994 年版,第 23 页。

36. 考贝娜·莫塞尔,《欢迎来丛林:黑人文化研究的新观点》,伦敦:Routledge 出版社,1994 年版,第 2 页。

37. 贝斯特和凯沃勒,《后现代主义理论》,第 109 页。

38. 同上,第 111 页。

39. 科诺尔,《后现代主义文化》,第 51 页。

40. 让·包德里拉德,《符号的政治经济学评论》,圣路易斯:Telos 出版社,1981 年版,第 185 页。

41. 让·包德里拉德,《模拟》,纽约:Semiotext(e) 出版社,1983 年版,第 2 页。

42. 同上,第 182 页。

43. 菲里斯和霍恩引用,《艺术步入通俗》,第 7 页。

44. 同上,第 182 页。

45. 约翰·菲斯克,《媒体的状况:每日文化与媒体变化》,明里苏达:明里苏达大学出版社,1994年版,第15页。

46. 同上,第22页。

47. 包德里拉德,《模拟》,第23页。

48. 同上,第25页。

49. 同上。

50. 同上,第30页。

51. 同上,第36页。

52. 同上,第28~29页。

53. 同上,第12~13页。

54. 劳伦斯·格罗斯堡,《罪恶:后现代主义、政治和文化论文选》,悉尼:力量出版公司,1988年版,第175页。

55. 约翰·道克尔,《后现代主义与通俗文化:文化历史》,剑桥:剑桥大学出版社,1994年版,第105页。

56. 詹姆森,《理论政治》,第111页。

57. 弗雷德里克·詹姆逊,《后现代主义与消费社会》,第112页。

58. 詹姆逊,《理论政治》,第112页。

59. 同上。

60. 詹姆逊,《后现代主义与消费社会》,第112页。

61. 同上,第112页。

62. 欧内斯特·曼德尔,《晚期资本主义》,伦敦:Verso出版社,1978年版。

63. 詹姆逊,“后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑”,第78页。

64. 同上。

65. 参阅雷蒙德·威廉斯,《唯物主义与文化的问题》中“马克思主义文化理论中的经济基础和上层建筑”,伦敦:Verso出版社,1980年版。

66. 詹姆逊,“后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑”,第55页。

67. 同上,第56页。

—当代学术棱镜译丛

68. 詹姆逊,《理论政治》,第105页。
69. 詹姆逊,“后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑”,第65页。
70. 同上,第64页。
71. 詹姆逊,《后现代主义与消费社会》,第115页。
72. 同上,第116页。
73. 詹姆逊,“后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑”,第60页。
74. 同上,第61页。
75. 参阅格罗斯堡,《罪恶》,第178~181页。
76. 格罗斯堡,《罪恶》,第174页。
77. 詹姆逊,“后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑”,第67页。
78. 詹姆逊,《后现代主义与消费社会》,第116页。
79. 詹姆逊,“后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑”,第65-66页。
80. 同上,第67页。
81. 同上。
82. 詹姆逊,《后现代主义与消费社会》,第120页。
83. 同上,第125页。
84. 詹姆逊,“后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑”,第85页。
85. 同上,第56页。
86. 同上,第85页。
87. 同上。
88. 同上,第89页。
89. 麦克罗比,《后现代主义与通俗文化》,第13页。
90. 同上,第15页。
91. 同上。
92. 菲里斯和霍恩,《艺术步入通俗》,第5页。
93. 科诺尔,《后现代主义文化》,第186页。



94. 参阅詹姆逊,“后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑”。

95. 安德鲁·顾德文,1991年《文化研究》5(2)中“通俗音乐与后现代主义理论”。参阅安德鲁·顾德文,《文化理论与通俗文化读本》中“通俗音乐与后现代主义理论”,约翰·斯道雷编辑,Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf 出版社,1994年版。安德鲁·顾德文《在娱乐工厂里起舞:音乐电视与通俗文化》,伦敦:Routledge 出版社,1993年版。

96. 威廉斯,“马克思主义文化理论中的经济基础和上层建筑”。

97. 顾德文,“通俗音乐与后现代主义理论”,第173页。

98. 同上,第175页。

99. 考赖尔·威斯特,《文化理论与通俗文化读本》中“会晤”,第402页。

100. 麦克罗比,《后现代主义与通俗文化》。

101. 弗雷德·浦弗沃,《多余的岁月》中“‘翻筋斗’:后现代主义与婴儿吊栏 PMC”,迈克·戴威斯编辑,伦敦:Verso 出版社,1985年版。《马克思主义与文化阐释》中“后现代主义是‘一种情感结构’”,凯利·纳尔逊和劳伦斯·格罗斯堡编辑,伦敦:麦克米伦出版社,1988年版。

102. 顾德文,“通俗音乐与后现代主义理论”,第175页。

103. 菲里斯和霍恩,《艺术步入通俗》,第58页。

104. 罗伊·包茵和阿里·拉坦希(编辑)引用,《后现代主义与社会》,伦敦:麦克米伦出版社,第185页。

105. 顾德文,“通俗音乐与后现代主义理论”,第185页。

106. 同上,第178页。

107. 吉姆·柯林斯,《访谈频道合集》中“后现代主义与电视”,罗伯特·C·艾伦编辑,伦敦:Routledge 出版社,1992年版。

108. 柯林斯“后现代主义与电视”中的查尔斯·金克斯,第338页。

109. 柯林斯“后现代主义与电视”,第337页。

110. 同上,第338页。

111. 同上,第341页。

112. 同上,第345页。

113. 同上。

114. 同上。

115. 同上,第 347 页。

116. 同上,第 347 ~ 348 页。

117. 同上,第 348 页。

118. 参阅安东尼·伊斯特霍普,《文化研究中的文学话题》,伦敦:Routledge 出版社,1991 年版。史蒂芬·科诺尔,《理论与文化价值》,牛津:Blackwell 出版社,1992 年版。请参阅 1990 年《作品的实践》4(3)和 1991 年《作品的实践》5(3)中安东尼·伊斯特霍普与史蒂芬·科诺尔关于价值的讨论。也请参阅约翰·弗罗,《文化研究与价值》,纽约:牛津大学出版社,1995 年版。

119. 参阅简·汤普金斯,《情感设计:美国小说的文化作用,1790 - 1860》,纽约:牛津大学出版社,1985 年版。巴巴拉·赫伦森·史密斯,《价值的偶然性》,剑桥 MA:哈佛大学出版社,1988 年版。

120. 参阅皮埃尔·布尔狄,《区别:品味判断的社会评论》,理查德·赖斯翻译,剑桥 MA:哈佛大学出版社,1984 年版。

121. 约翰·费基特,《后现代主义之后的生活》中“后现代价值议程的引言”,约翰·费基特编辑,纽约:圣马丁出版公司,1987 年版,第 17 页。

122. 桑塔格,《反对解释》,第 304 页。

123. 菲里斯和霍恩,《艺术步入通俗》,第 169 页。

## 推荐阅读书目

丽莎·阿皮朗塞西编,《后现代主义》,伦敦:ICA 出版社,1986 年版。这是一本以研究后现代主义的哲学为主的论文集。其中,该论文集收录的麦克罗比的作品《后现代主义和通俗文化》是必读的。

史蒂芬·贝斯特,道格拉斯·凯尔纳,《后现代主义理论:评论家们的质问》,伦敦:麦克米伦出版社,1991 年版。这是一

## 部有关后现代主义争论的精彩导论

罗伊·包茵，阿里·拉坦希编．后现代主义和社会．伦敦：麦克米伦出版社，1990年版。这是一本有用的论文集，导论很好，概括地介绍了有关后现代主义争论的主要问题。

史蒂芬·科诺尔．后现代主义文化：当代各种理论简介．牛津：Basil Blackwell 出版社，1989年版。该书是一部全面的后现代主义导论，对通俗文化进行了有价值的讨论。

托马斯·道切尔蒂编．后现代主义读本．Hemel Hempstead 市：Harvester Wheatsheaf 出版社，1993年版。这是一本优秀的论文集，但几乎没有关于通俗文化的内容。

约翰·道克尔．后现代主义和通俗文化：文化历史．剑桥大学出版社，1994年版。这本书的目的是向一个世纪的现代主义理论理解 20 世纪通俗文化的方式发起挑战。这是一本充满睿智、争论和可读性强的书，是必读材料。

迈克·费特斯通．消费者文化和后现代主义．伦敦：Sage 出版社，1991年版。这是一本有关消费者文化和后现代主义的有趣的社会学研究著作。属必读材料。

迪克·海布第奇．藏匿于光明之中(Hiding in the light)．伦敦：Comedia 出版社，1988年版。大部分与后现代主义和通俗文化问题有关的论文集。必读材料。

麦芬·毛里斯．海盗的未婚妻：女权主义，阅读，后现代

—当代学术镜译丛

主义。伦敦：Verso 出版社，1988 年版。与理论和分析有关的论文集。必读材料。

安德鲁·罗斯编。普遍放纵：后现代主义政治。明尼阿波利斯市：明尼苏达大学出版社，1988 年版。这是一部有关后现代主义的有用的论文集，对通俗文化进行了一些有趣的讨论。

马丹·萨洛普。后结构主义和后现代主义入门（第二版）。Hemel Hempstead 市：Harvester Wheatsheaf 出版社，1993 年版。这是对该领域的一个十分有趣而且通俗易懂的指南。

## 第八章

# 通俗政治

在本书中，我试图从文化理论和通俗文化的关系史中概括出点什么东西。总的来说，我倾向于把焦点集中在有关这种关系的理论与方法论的观点及影响，因为在我看来，这是介绍这个主题的最佳方法。然而，我清楚地知道，这一方面在很大程度上是以牺牲关于通俗文化的理论生产的历史状况为代价的，而另一方面又要以牺牲其生产和再生产的政治关系为代价（这些是分析的重点，不是单独分离而又独特的“阶段”）。

我已经向读者表明，通俗文化是一种意识形态冲突与变异的概念，这一概念被一系列截然不同的、对抗冲突的方式充斥与清空、连接与分离。甚至我自己研究通俗文化的短暂和有选择的经历也是以表明“研究”通俗文化其实是一项非常严肃的事情——严肃的政治。我们已经

了解了通俗文化是如何阻止“人们”与“真正”的文化进行深思熟虑的接触；而且我们也已经了解它是如何把“人们”牢牢地置于资本主义文化工业的商业与意识形态控制之下。在这两个例子中，通俗文化是衰弱的文化他体；它是缠住和诱惑真实事物进步的危险阴影。

### 文化研究中的范式危机

在《文化民粹主义》一书中，吉姆·麦克盖根指出，现代文化研究中的通俗文化研究正处于范式危机的痛苦之中。与其他领域相比，在目前的通俗民粹主义政治中，更能清楚地看出这种危机。麦克盖根把文化民粹主义定义为“某些通俗文化学者所作出的学术假设，即普通群众的象征性的经验与实践从分析和政治角度来看，比开头字母 C 大写的 Culture(文化)更加重要”<sup>1</sup>。根据这个定义，我是一个文化民粹主义者，而且，麦克盖根也是一位文化民粹主义者。然而，麦克盖根此书背后的目的不是挑战文化民粹主义本身，而是他所谓的“在通俗文化研究中不加批判地向民粹主义转变”，他们对阐明策略的固执偏爱与日俱增，但是并没有充分领会和理解文化消费的历史和经济状况。他坚持认为，通俗文化研究已经从“曾经引人注目的……新葛兰西派的霸权理论”<sup>2</sup>转向不加批判的民粹主义。(他指出)从某种角度来看，当文化研究对解释学模式情有独钟而无视政治经济角度时，这种情况的出现是不可避免的。他也认为文化研究一直把注意力集中在解释问题上，而没有把这样的问题置于权力的物质关系的背景之中去研究。为了扭转这一趋势，他主张在文化研究与文化政治经济之间进行对话。他担心文化研究保持独立就是要使文化研究作为一种解释模式在政治上毫无作用，这样也就是要使它为占优势

的剥削和压迫的权力结构效劳。

在我看来，当代文化研究与文化政治经济的分离是该研究领域内最无能的特性之一。实际上，问题的核心是以担心害怕经济简化论为前提的。结果是，人们很少去调查研究媒体制度的经济方面和消费文化更广泛的经济动力，他们只是简单地将它们剔除出去，将其束之高阁，因此文化研究的解释能力，实际上是批判能力受到了严重的削弱。<sup>3</sup>

依据麦克盖根的看法，不加批判的民粹主义的消费主义观点大大高估了消费者的力量，“陷人与右翼政治经济并非完全不同的不加批判的民粹主义”<sup>4</sup>。不加批判的民粹主义未能成功地把消费与生产联系起来。尽管新葛兰西派的霸权理论曾一度与该领域融为一体，但“它从未充分地做到这一点，因为它与文化的政治经济之间从一开始就存在分歧”<sup>5</sup>。我们能够返回到被政治经济注入新活力的霸权理论上吗？回答似乎是否定的：霸权理论不可避免地导致不加批判的民粹主义，重视消费，而忽视生产。我们惟一的希望是从文化角度进行研究的政治经济学。

麦克盖根也指出，文化民粹主义唯独只关注消费和相应的对通俗读物不加批判的褒扬，已经制造了一场“质量判断危机”<sup>6</sup>。他这里所称的“质量判断危机”是指不再存在绝对主义的判断标准。什么是“好”和什么是“坏”现在已经没有标准，各执己见。他责怪文化民粹主义所培育的后现代不确定性，指出“美学和道德判断重新进行讨论是对不加批判地向文化民粹主义的转变的有力反驳，也是对其听任自由放任的消费者至上和质量观念的有力反驳”<sup>7</sup>。他显然对后现代主义在学术上

的不确定性感到十分恼火，渴望重新返回现代主义知识分子的绝对权威：总是无处不在地把凡夫俗子的脑袋无法领悟的东西解释得清清楚楚、明明白白。他寻求重新回到阿诺德式的定义——文化是世界上最美好的思想和言论（而且现代主义知识分子将会告诉我们这是什么）。他似乎在鼓吹一种知识分子的话语，其中，大学讲师是文化永恒火焰的守护者，向不识此道者传授知识，让他们感受到其绝对的道德与美学价值的光辉；学生们只起被动消费者的作用。这些被动消费者消费的是一种早已建立的知识——由具有学者派头的圣火的守护者们所选定、阐明和传授的知识。在我看来，文化民粹主义拒绝判断一个作品或实践“好”与“坏”不能算是一场危机，而只是对存在其他有待解答的问题的一种令人欢迎的承认，有时这些问题是十分有趣的（见第七章有关后现代主义与价值问题的讨论）。那些坚持要求回到过去的绝对标准的人只是想要表明，现在的一切太令人糊涂难懂，莫明其妙：我要回到我自己的简单易懂、毫无疑问的权威，告诉普通民众那些东西具有什么价值的，以及它是如何具备这种价值的：

在当前的情况下，普通民众为了从事有意义的活动，采取他们所能利用的象征性的资源，这既是显而易见的事，又被新修正主义不断地加以详细说明。因此，这种基本的洞察力对不管民众知道他们被骗与否，把民众从他们所谓的陷阱中拯救出来的解放事业提出了质疑。经济剥削、种族主义、性和性别压迫以及其他许多不胜枚举的不平等现象依然存在着，但是这些被剥削者、被疏远者和被压迫者（如果诸如约翰·菲斯克和保罗·威利斯这样的作家可以信赖的话）日子过得相当好，他们对世事想得开，而



且从他们所接受的东西中获取令人惬意的快乐。很明显,在日常生活的微观政治中存在着这么多名堂,政治家们所描绘的乌托邦或美好未来曾经引起通俗文化批评家们的向往,但是如今已经失去了所有的可信性<sup>8</sup>。

对美好未来的描绘绝大部分都是不真实的。甚至菲斯克(他最好的例子)也不庆贺实现乌托邦,但他赞成男人和女人们为在一个建立在剥削与压迫基础之上的世界里寻求生活意义和争取生存空间而进行积极的斗争。麦克盖根似乎在说,从某种本质意义上来看,快乐(及对其进行认同和褒扬)是反革命的。普通男女的责任和历史命运就是要忍辱负重,而且还要缄默不语,直到革命之后,在漫漫白昼的光辉灿烂的早晨,像麦克盖根这样的伦理道德的左派们揭示出我们应该从什么东西中获取快乐。那些不愿龟缩一旁思考经济基础的女权主义者很久以前就已揭露出这种思想的浮夸空洞。下面这种看法是完全不对的,即观众们产生意义的观念从某种深刻的意义上来讲是对政治变革需要的一种否定。我们可以褒扬象征性的抵抗,而不放弃我们对激进政治的支持。这实际上是昂的观点的精髓所在(见第六章)。用这种方式来展现政治经济,似乎令人感到政治经济充其量不过是“大众文化意识形态”的(有时是复杂的)翻版。

暂且将我的批评搁置一边,我相信麦克盖根的观点是一个重要的论点,对于通俗文化学者们来说具有一定的重要意义。他曾指名道姓地提出,约翰·菲斯克和保罗·威利斯也许是不加批判的文化民粹主义者中最“罪大恶极的人”。我将对他们最近的著作的一些主要特色略作描述,以解释在这迄今为止几乎是一边倒的争论的焦点所在。为了便于介绍,我将引

进两个新的概念：“文化领域”和“经济领域。”在皮埃尔·波尔狄的研究中，你可以找到这两个概念的出处。

## 文化领域

一般来说，约翰·菲斯克被视为是向不加批判的文化民粹主义转变的典型人物。“菲斯克的立场……暗示着英国文化研究的批判能力的衰落”<sup>9</sup>。根据麦克盖根的观点，菲斯克不断地牺牲经济和技术决定力量，而为阐明留出空间——文化研究中的一种纯粹的解释学版本。例如，他被指责把电视的研究简化为“一种主观理想主义”<sup>10</sup>。在主观理想主义中，通俗读物是国王或女皇，不会受到男性至上主义、种族主义等问题的困扰；没有政治和经济关系的基础，而且总是“进步的”。简而言之，菲斯克被指责对通俗文化作出了不加批判的和不限定的褒奖；在新葛兰西派的霸权理论可能发生崩溃，以及继利浦·舒莱辛格之后麦克盖根所称的“新修正主义”，即把文化研究简化为冲突对抗的消费解释模式出现之后，他成了经历文化研究变化的经典例子。新修正主义是文化研究发展的最新阶段；其主题是快乐、授权、抵抗和大众鉴别，它代表着一个“从更具批判力的立场退却”<sup>11</sup>的阶段。用政治术语来说而且说得好听一点，它是“消费者权威”的自由主义观点的一种不加批判的回音；说得苛刻一点，它与占优势的“自由市场经济”意识形态一唱一和。然而，菲斯克坚决抵制这个观点，即“资本主义文化工业只是生产外表上多种多样的产品，而多样性最终只是由错觉产生的虚幻，因为它们全都在推销相同的资本主义意识形态”<sup>12</sup>。他还坚决反对另外一种观点，即“‘人民’是‘文化笨蛋’……一群没有鉴别能力、经济上、文化上和政治上受工业巨头主宰的被动的、无助的乌合之众”<sup>13</sup>。他认

为通俗文化赖以产生的商品在两种同时存在的经济（金融经济和文化经济）中流通：

金融经济的运作机制不足以说明所有的文化因素，但在任何研究中，仍然需要将它考虑进来……但仅用金融词汇是不足以描绘文化商品的：对其流行性至关重要的流通出现在平行的经济——文化经济——之中。<sup>14</sup>

金融经济注重的是交换价值，而文化经济则主要集中在使用——“意义、快乐和社会属性”<sup>15</sup>。当然，在这些各不相同但又相互联系的经济中存在着连续不断的相互作用。菲斯克以《希尔街布鲁士》（*Hill Street Blues*）为例。这个节目由 MTM 公司制作，并且卖给了 NBC（全国广播公司）。NBC 然后把观众卖给了赞助该节目的梅塞德斯·奔驰公司。这一切都发生在金融经济之中。在文化经济中，这部连续剧从商品（卖给 NBC）转变为生产者（为其观众制造意义）。以同样的方式，观众从商品（卖给梅塞德斯·奔驰公司）转变为生产者（获得意义与快乐）。他认为“在文化经济中作为生产者的观众的力量是相当可观的”<sup>16</sup>。正是这样的主张引得像麦克盖根这样的政治经济理论家勃然大怒。菲斯克认为，观众的力量，

源于这样的事实，即意义在文化经济中的流通不像财富在金融经济中那样流通。它们更难占有（从而不让其他人来占有），它们更难控制，因为意义与快乐的生产与文化商品或其他商品的生产不一样，因为在文化经济中，消费者的作用不像经济交易线性运动的终点，意义与快乐在其中流通，生产者与消

费者之间不存在任何真正的差别。<sup>17</sup>

当生产者无法预测什么产品卖得出去的时候，消费者的力量就显示出来了。“13张唱片中有12张无利可图，电视连续剧被整打地砍掉，昂贵的电影很快跌入赤字，《打捞泰坦尼克号》（*Raise the Titanic*）是一个讽刺的例子——它几乎使刘格拉德公司破产”<sup>18</sup>。为了弥补失败，文化工业制造了商品的“保留节目”，希望以此吸引观众。但观众不断地进行“符号学的游击战”<sup>19</sup>。尽管文化工业想方设法把观众吸收为商品的消费者，但观众常常出于他们自己的目的来利用作品。菲斯克举了一个例子，澳大利亚土著观众把兰博推崇为一个民族抵抗的英雄人物，这与他们自己的政治和文化斗争有关。他还列举了俄罗斯犹太人的例子，他们在以色列观看《达拉斯》，并将其理解为“资本主义的自我批判”<sup>20</sup>。

菲斯克认为，在西方社会中那些无权无势者以两种形式对有权有势者进行抵抗：符号形式和社会形式。第一种形式主要与意义、快乐和社会属性有关；第二种形式主要与社会经济制度的变革有关。他认为“这两者是密切相关的，尽管两者又相对独立”<sup>21</sup>。通俗文化主要，但并非专门，在符号势力的范围内运作。它涉及到“调和与差别的斗争，或赞同与冲突的斗争”<sup>22</sup>。从这种意义来说，通俗文化是一个符号的战场。在这个战场中，冲突在融合力量与抵抗力量之间展开。在外部强加的意义、快乐和社会属性和象征性抵抗行动产生的意义、快乐和社会属性之间也发生冲突。它是一种冲突的关系：“同质的统治力量总是遭遇异质力量的抵抗”<sup>23</sup>。在菲斯克的符号战场上，两种经济处于斗争的对立面：金融经济处于融合和同质化力量的一方，文化经济处于抵抗与差异力量的一方。他认为，符号抵抗具有削弱资本主义的意识形态统治的企图的作用：

主流意义受到从属意义的挑战；因此，统治阶级的知识和道德领导地位受到了挑战。菲斯克理直气壮、清楚无误地提出了他的立场：

它……把通俗文化看作斗争的战场，但是，在接受统治力量的权力的同时，它更加重视对付、回避及抵抗这些力量的通俗文化的战术。它没有专门追溯融合的过程，相反，它调查和研究了通俗文化的生命力和创造力，正是这种生命力和创造力使融合始终成为一种需要。它没有把注意力集中在主流意识形  
态的无处不在的、诡计多端的实践上，相反，它试图理解和掌握日常的抵抗和回避，正是这种抵抗与回避使得主流意识形态苦苦挣扎、坚持不懈地保留自己及其价值。这种方法认为通俗文化潜在地（而常常事实上）是进步的（尽管不是激进的），而且从本质上来讲是乐观的，因为它在民众的活力和生命力中发现了社会变化的可能性以及推动这种变革的动机的证据。<sup>24</sup>

他坚持认为，通俗文化参与的斗争不是在经济和技术决定论领域里，而是在文化领域里进行的，并处于支持高雅文化的主张与反对高雅文化的主张的激烈竞争之中。它是高雅文化或主流文化和通俗文化之间一种文化斗争。这种文化斗争是从经济和技术决定论中抽象出来的，然而这些经济和技术决定论又决定了这种文化斗争。这对于麦克盖根来说可谓是一件十分可恶的事。他以完全不同的方式来理解这种斗争：“正是文化领域中一个奇怪的概念‘主流’将它限定在……[高雅或主流文化]……官方领域内，并且它根本不理解一套更具

主流性的以市场为基础的文化现象。”<sup>25</sup> 菲斯克向他的一位主要理论来源者波尔狄求助,以对付这种攻击,为自己辩护:

在波尔狄看来,所有的社会都是以集团和/或阶级与阶级派别之间的斗争为特征的,最大限度地扩大他们的利益,以确保他们的再生产。社会结构被认为是一系列等级制度森严的领域,在各领域中,人们卷入特定的斗争中,最大限度地扩大他们对特定领域的社会资源的控制。这些领域包括知识领域、教育领域、经济领域等……这些领域是按照由围绕物质资源生产与分配的阶级斗争的领域所决定的一种等级制度结构来组织的,并且每个从属领域都在自己的结构原理(阶级斗争领域的原理)的范围内进行再生产。<sup>26</sup>

这里没有指出的斗争领域之一是文化领域。如果我们承认波尔狄的论述,那么显而易见菲斯克的文化斗争观点也是完全合理的。

文化领域是以主流文化或官方文化和通俗文化之间的分野为特点的。对于波尔狄来说,历史上为C大写的 Culture(文化)凌驾于社会空间之上和社会空间之外开辟出的独特的空间,在波尔狄看来创造文化空间的目的(或者至少是结果)在于加强阶级权力,使阶级权力合法化,并使其成为阶级的文化差别/美学差别。文化领域的阶级关系是围绕两个方面来划分的:一方面,可以划分为统治阶级和从属阶级;另一方面,在统治阶级内部,可以划分为拥有高级经济资本而没有高级文化资本的人和拥有高级文化资本而没有高级经济资本的人。统治阶级内部的关系划分可以这样来解释:

总体上，波尔狄通过把统治阶级分为两个专业化的集团来看待历史发展。这两个集团中的一个注重生产领域内物质再生产，而另一个被统治集团通过象征性力量来实现物质再生产的合法化。<sup>27</sup>

那些权力主要来自文化而非经济力量的人们在文化领域内进行着不断的斗争，“以提高某种特殊能力的社会价值，为了达到这个目的的手段之一是不断强调这些能力的不足。正是出于这样的原因……他们总是矛头一致地抵制迈向文化民主的步骤”<sup>28</sup>。

正如我们在第一章中特别提到的（也见第七章），在波尔狄看来，“品味”的范畴是“class”的一个标志（这个词一语双关，既表示一个社会经济范畴，又表示一个特定的质量水平）。位于在品味等级制度顶峰的是“纯粹”的美学审视——一个历史性的创造——其重点在形式而非功能。“通俗美学原则”扭转了这种重点，让形式服从于功能。因此，通俗文化重行为，而高雅文化重冥想；高雅文化重表征，而通俗文化重所表达的东西的。正如他所解释的那样，“可以认为知识分子更加相信表征——文学，戏剧，绘画——而不是所要表达的内容，相反，大众主要期望那些统治他们的表征和传统来允许他们‘天真地’相信所表达的内容”<sup>29</sup>。

美学距离实际上是对功能的否定。它坚持强调“如何”（技巧）而不是“什么”（内容）。它与判断一顿饭好坏的两种方法的差别极为相似，一种方法认为一顿饭之所以好是因为它价廉物美、物有所值，而另一种方法是以服务方式和服务环境为基础来判断一顿饭的好坏……“纯粹”的美学或文化眼光随着文化领域的出现而出现。实际上它们之间是相互保证的。波尔狄

把艺术博物馆视为美学或文化眼光和文化领域的制度化。一旦进入博物馆,艺术失去了所有先前具有的功能(除了作为艺术的功能之外)而成为一种纯粹的形式:“尽管这些并列的作品原先服从于不同的甚至不能和谐共存的功能(耶稣被钉在十字架上的图像和崇拜的对象,圣母玛利亚哀痛地抱着基督尸体的画像和静物),但它们无言地要求人们重视形式而非功能,重视技法而非主题。”<sup>30</sup>例如,一则宣传汤料的广告放在艺术博物馆里就成为一个美学的范例,相反,在一本杂志中刊登的同样的广告则是一个商业例子。这种区别的效果是要产生“一种相类似变体论的本体论提升”<sup>31</sup>。这样,“艺术与文化消费便易于被接受,有意识或无意识地实现使社会差别合法化的社会功能”<sup>32</sup>。波尔狄将这种差别的作用称为“艺术意识形态”,这种观点认为真正的“鉴赏”只有天赋不凡的少数人才能获得,而这些少数人是与平庸的大众相对立的。奥尔泰盖·加塞特精确地总结了这个观点:“艺术帮助‘精英们’在大多数群众的懵懂中相互了解和认识,领会他们的任务。他们在数量只占极少数,而且不得不与大多数的群众相抗衡”<sup>33</sup>。

如波尔狄所言,“在没有描述与之相对的朴素眼光(*naive gaze*)的情况下,很难描述‘纯粹眼光’(*pure gaze*)”<sup>34</sup>。朴素眼光当然是通俗美学的眼光:

艺术与生活之间延续的肯定,暗示着形式服从于功能……否定之否定是高雅美学的起点,即普通情愫与特殊美学情愫之间截然不同的差别。<sup>35</sup>

毋庸置疑,纯粹与通俗/朴素之间的关系不是平等的关系,而是统治与被统治的关系。强调功能支配形式的通俗美学必然是有条件的和多元论的,跟纯粹美学的超越物质世界而存在



的普遍性的绝对主张相对,而且服从于它。波尔狄认为这两种美学表达了必然和自由这两个相互独立但相互联系的领域。从社会的角度来看,如果没有破译艺术“密码”所需的文化资本,我们对于那些拥有所需文化资本者的傲慢态度就会显得无能为力。社会所展示的东西被解释为天生的,而且反过来,又被用来评判什么东西是社会的。因此,美学关系模仿社会权力关系,而且帮助再生产出社会权力关系:

美学的偏执可能会非常强烈……对于那些自认为是合法文化的拥有者的人而言,最不能容忍的事情是不同品味的再度结合。在他们看来这是褻渎高雅品位,品味的要求应该分开。这意味着艺术家和美学家们的谋略及他们对艺术合法性的垄断权的争夺并没有像表面上那么单纯。在围绕艺术的每一场斗争中,都存在着一种生存艺术强加于人的危险,也就是说,一种专制的生存方式演变为一种合法的生活方式。<sup>36</sup>

“自然品味意识形态”坚持认为,好的品味是两个集团的财产:那些本能地就知道品味为何物的统治集团和那些通过品味的教育、规定及惯例知道品味为何物的幸运的被统治群体。像其他意识形态战略一样,“自然品味意识形态表面上的合理性与功效要归功于这么一个事实……它同化真正的差别,把获取文化的方式差别转化为本质的差别”<sup>37</sup>。

在一个主要源自波尔狄的著作的论点中,保罗·威利斯认为,“艺术”的美学欣赏经历了一个“内部高度制度化”的过程——艺术从生活中分离出去,强调形式而非功能——进而试图拉开艺术及“欣赏”艺术的人与“无文化的大众”之间的距

离。这一过程的一部分是否定美学的教育基础：美学欣赏形成所必需的知识的生产与再生产。相反，美学试图把美学欣赏（消费）表现为某种天生的东西，而非通过后天学习得到的。这在很多人当中产生了一种“没有文化修养”的感觉。但他们并未将此看作是一个没有机会接触知识的问题——他们没有接受适当的教育来“欣赏”正式的高雅文化——相反他们被鼓励将“自己视为无知者、感觉迟钝者，缺乏那些能够真正‘欣赏’美的人所具有的细腻感觉。理所当然，他们不是‘天才’或‘精英’，而少数杰出的人天生注定能够表演或创造‘艺术’”<sup>38</sup>。这就造成了这样一种情况，即那些在日常生活中创造文化的人把自己视为没有文化的人。针对文化“内部高度制度化”的观点，威利斯对他所谓的“根基美学”（grounded aesthetics）进行论述：

这是一个过程中的创造性因素。在这个过程中，含义被阐述为符号与实践，并对符号与实践进行选择、再选择、强化、再重组，从而使更为合适和精确的含义产生共鸣。这种动态既是情感性的，又是认识性的。有多少种运作的根基，就有多少种美学。根基美学是普通文化的发酵剂。<sup>39</sup>

根基美学是人们从文化角度理解这个过程：“使所接受的自然与社会世界变得对他们有人性，并且，不论在多大的程度上（即使是象征性的）成为他们能控制的方式”<sup>40</sup>。根基美学的价值从来都不是一个文化作品或实践所固有的，也不是其形式的普遍质量所固有的；它总是铭记在“感觉的/感情的/认识的”<sup>41</sup>消费活动中（人们是如何支配与“使用”该作品或实践的）。这种观点反对那些把创造性只定位于生产活动的

观点：消费只是对美学意图的承认或否定。针对这种观点，威利斯坚持认为消费是一个象征性的创造行为。他“根本的观点……是现在与其说是‘发送’和‘接收’‘信息’，倒不如说信息是在接收过程中制造的……‘发送的信息’的交流被‘制造信息’的交流所取代”<sup>42</sup>。文化交流不再是一个听取其他声音的过程。根基美学主张，通俗文化是使用基础的消费，而不是以作品或实践内在的和非历史的（文本的或作者的）质量为基础的（如高雅文化或主流文化）。在通俗文化的根基美学中，含义是无法确定的，用一个适当的词来说总是“使用过程中的生产”的结果（而在高雅或主流文化中，它总是已经决定了，是一个以美学思考为基础得出正确解释的问题）。这当然意味着被判定为老套或没意思的作品或实践，在特定消费关系中的“使用过程中的生产”的基础上，也许会被认为具有极大的文化意义和独创性。他的立场是对文本主义和政治经济学文化观的一种指摘。文本主义以形式质量为基础来评价，而政治经济学文化观则以生产关系为基础来评价。消费的“象征性工作”从来都不是生产关系的简单重复，也不是对学术讲坛的符号定论的简单肯定：

人们把活生生的特性带入商业与文化商品的消费中，并且在商业与消费中形成这些特性。在与商业打交道时，他们带来了经验、感情、社会立场和社会身份。因此，他们带来必要的创造性的、象征性的压力，不仅是为了弄清文化商品的意义，而且是为了弄清他们在中小学、大学、生产、邻里中和作为某种性别、种族、阶级和年龄成员时曾经体验过的矛盾与结构的意义。这种必要的、象征性的工作的结果也许与任何起初纳入文化商品的意义截然不同。<sup>43</sup>

法国文化理论家米歇尔·德·瑟多<sup>44</sup>也曾试图解释“消费者”这个词的意思,揭示出隐藏在消费行为或他所津津乐道的“次要生产”中的活动。消费“是方向不定的,是分散的,但它无声无息地,几乎是无影无踪地暗示自己的存在,因为它不会通过自己的产品来展现自己,而是通过占统治地位的经济秩序所强加的这种产品的使用方式来表现自己”<sup>45</sup>。对德·瑟多而言,文化领域是文化强加(生产)的“战略”与文化使用(消费或“次要生产”)的“战术”之间持续冲突的一个无声而又看不见的战场。文化评论家必须对“在生产……与隐藏在应用过程中次要生产之间的异同”<sup>46</sup>保持警惕。这样,他把作品的积极消费比喻为“偷猎”：“读者是旅行者；他们穿越属于别人的地盘,就像游牧人偷偷穿越他们从未涉足的田野一样。”<sup>47</sup>读者的盗用行为总是与作品生产者以及那些机构的代言人们(专业的评论家们、学者们等)的“正统经济”发生潜在的冲突。这些代言人们通过强调著作/作品含义的权威性,限制和约束“非权威性”的含义的广泛扩散与流传。德·瑟多的“偷猎”观点是对这种传统阅读模式的反对,在这种阅读模式中,阅读的目的是被动地接受作者/作品的意图；这是一种将阅读降格为判断对与错问题的阅读模式。

可以说,文化生活的很多领域证明了德·瑟多的观点,但也许没有任何能比发烧文化(fan culture)的消费实践更好地说明他的观点。与年轻人的亚文化一道,发烧友也许是通俗文化作品与实践的观众中最引人注目的一部分。在最近几年里,发烧现象(fandom)已经日益成为文化研究的评论焦点。从传统上来看,人们总是以下面两种方式——嘲弄的方式或病态分析的方式——来看待发烧友。据约利·金森<sup>48</sup>来看,“发烧现象研究的著作充斥着离经叛道的形象。发烧友不断地被刻

画为潜在的狂热分子。这意味着发烧现象被视为过分的行为，几近于精神错乱”<sup>49</sup>。金森提出两种典型的狂热病态，“走火入魔的个体”（通常是男性）和“歇斯底里的群体”（通常是女性）。她认为，这两种人都是一种特定的阅读和“对现代性的未予承认的评论”所造成的结果。在这种评论中，发烧友被视为“一种假定的社会机能障碍的心理病症”<sup>50</sup>。发烧友被定格为现代生活中危险的“另类”中的一个。“我们”是崇高圣洁、值得尊敬的，“他们”是走火入魔或歇斯底里的。

这是对另类人的又一种话语。发烧是“另类人”做的事；“我们”总是追逐利益，展示品味与喜好。金森进一步指出，这是一种试图保卫和监视阶级文化差别的话语。很明显，发烧被划为通俗观众的文化活动，而统治集团则拥有文化兴趣、品味和喜好。赞赏的对象证实了这一点。官方或主流文化产生美学欣赏；发烧现象只是通俗文化的作品与实践<sup>51</sup>。不仅欣赏的对象形成这种差别，而且在如何欣赏这些对象方面也存在差别。通俗文化的观众放纵无度地展现他们的情感，而官方或主流文化的观众们总是能够保持令人尊敬的美学距离与控制。

也许文化研究中有关发烧文化（Fan Culture）的最有趣的近作是亨利·简金斯的《剽窃者》<sup>52</sup>。在对发烧群体的一项人种调查（绝大多数是白人中产阶级妇女，但也不排除其他人）中，他“既作为一名学者（有机会接触通俗文化的某些理论、评论和人种文献的某些内容），又作为一位发烧友（有机会接触那一群体的特定知识和传统）”<sup>53</sup>来看待发烧现象。

发烧式阅读是以理智与情感投入的激烈为特点的。“作品之所以有吸引力不是因为作品可以占有发烧读者，相反，而是因为发烧读者可以更加充分地占有作品。只有通过把传媒的内容融入他们的日常生活，只有通过含义和材料的紧密交织，发烧读者才能充分消费作品，使其成为一个不断流淌的源

泉”<sup>54</sup>。他与作品决定主义（作品决定该如何阅读作品以及借此在一个特定的意识形态话语中定位读者；见第4章）唱对台戏，坚持认为“读者不是被吸引进入作品事先建立的世界，而是吸引进入一个她从作品材料中创造的世界。这里，读者事先建立的价值观至少与叙事系统所推崇的价值观一样重要”<sup>55</sup>。

发烧读者不只是阅读作品，他们不断地重温文本。这深刻地改变了作品与读者之间的关系性质。重温作品削弱了罗兰·巴尔特所谓的“解释代码”（一部作品提出问题以激发读者看下去的欲望的方式）<sup>56</sup>的功效。因此，重温作品把读者的注意力从“要发生什么”转移到“事情是如何发生的”上来，转移到有关人物关系、故事主题、社会知识和话语的产生等问题上来。

尽管大多数阅读是一种单独的、悄悄进行的实践，但发烧是作为群体的一部分来消费作品的。发烧文化是关于含义生产和阅读实践的公开展示与流通。发烧友制造含义并与其他发烧友交流心得。没有这些含义的公开展示与流通，发烧就不成其为发烧了。“有组织的发烧也许首先是一种理论与批判的机制一种半独立的结构空间。在这里，发烧友们提出对普通作品互相冲突的解释与评价，并进行讨论和磋商。在这里，读者思考大众传媒的性质和他们自己与传媒的关系”<sup>57</sup>。

发烧友群体不仅仅是热情读者的躯壳；发烧文化也是关于文化生产的文化。简金斯列举了电视发烧友改写他们最喜爱的电视节目的10种方法：<sup>58</sup>

1. 补充内容——创作出试图填补播映故事的空白、对特殊的表演进行了补充说明的各种短文、短篇故事和小说。
2. 扩展连续剧的时间表——创作出为人物等提供历史背景的各种短文、短篇故事、小说，这种背景在播映的

故事中没有交待清楚。或者建议电视连续剧插映结束后故事该如何发展。

3. **重新聚焦**——这种情况发生在电视迷把焦点从主要人物移向配角的时候。例如,无足轻重的女性或黑人成为中心人物。
4. **重新调整道德原则**——也是重新聚焦的手法之一,播映的故事的道德伦理原则黑白颠倒(坏蛋变成了好人)。在一些故事中,道德伦理原则保持不变,但是故事却是从坏蛋的角度来讲述的。
5. **转变类型**——科幻小说中的人物却出现在浪漫小说或西部片中。
6. **交叉**——一个电视节目中的角色被引入另一个电视节目。例如,在《无名大夫》(Dr Who)中也许会出现《星球大战》中的人物。
7. **人物变位**——被赋予新名字和新属性的人物在新的故事环境中重新定位。
8. **个性化**——作者介入他们最喜爱的电视节目中。例如,我可以写一部短篇故事,在这个故事里,我被《无名大夫》拖入其中,与他一道在塔迪斯旅行,探索曼彻斯特联队在21世纪的发展变化。简金斯指出,多数电视迷们对这种做法嗤之以鼻。<sup>59</sup>
9. **情感强化**——生产出所谓的“痛苦的快乐”故事。例如,在这种故事中,作者让深受喜欢的角色经历着感情危机。
10. **色情化**——探索角色生活的色情方面的故事。这种改写最出名的也许是“Slash”小说。之所以被称为“Slash”小说是因为它描述的是同性关系(如 Kirk/Spock, Bodie/Doyle 等)。

除了发烧小说外，电视发烧友还制作音乐电视。在音乐电视中，深受喜爱的节目中的形象被编成新的录相并配上通俗音乐插曲；他们创造发烧艺术；他们创办发烧友；他们参与 Filking（在有有关节目、角色或发烧本身的歌曲——Filk Songs——大会上的表演和创作）；他们发起运动，迫使电视网重播深受喜爱的节目或对现存的节目进行修改。如简金斯指出，“发烧友是偷猎者，他们会竭力保住他们偷猎的东西，并且将其掠夺的商品作为建立一种选择性文化群体的基础”<sup>60</sup>。

在对 Filking 的讨论中，简金斯把读者的注意力引向 Filk 歌曲中司空见惯的对立即发烧和陋俗之间的对立（陋俗就是那些不发热的平庸读者或俗人所生活的世界）。这两种世界的差别不只是反应程度的差别，“在世俗思想的肤浅与短视方面跟发烧界相比也存在着悬殊的差别”<sup>61</sup>。“按照日常生活的价值和标准，发烧友们比‘俗人’生活更富有、感觉更强烈、享乐更自由和思想更深邃”<sup>62</sup>。“发烧界构成……通过否定世俗的价值与实践，以及肯定深厚的感情和充满激情的快乐来界定的……空间。发烧界的实际存在代表着对消费者文化的传统形式的批判”<sup>63</sup>。

简金斯发现发烧现象有一点特别有力，它努力借助“把很多美国人转换为观众的实际力量”，旨在创造“一个更具有参与性的文化”<sup>64</sup>。

我不认为发烧友所喜爱的作品有什么特别神奇的力量，但是我认为发烧友把那些作品同化为其生活的特定内容的过程中处理文本的方式具有独特的力量。发烧族赞成的不是非同一般的作品，而是非同一般的阅读（尽管其解释实践不可能在这两者之间维持一个清楚或精确的差别）。<sup>65</sup>



像经典文化研究中的亚文化阅读模式一样，简金斯的发烧族群体奋力抗拒凡夫俗子的日常要求。年轻人的亚文化标榜自己反对父辈文化和占统治地位的文化，而发烧族则反对“芸芸众生”的文化被动性。

劳伦斯·格罗斯堡<sup>66</sup>批评了发烧现象的“亚文化”模式。在这种模式中，“发烧族构成广大被动消费观众中的精英部分”<sup>67</sup>。

这样，发烧友不仅总是不断地与各种权力结构发生冲突，而且总是不断地与广大的媒体消费观众发生冲突。但这种发烧现象的精英观点无助于阐明通俗文化的种种形式与其观众之间存在的复杂关系。我们也许都会同意 Fan 和消费者之间存在着差别，但是，如果我们仅赞扬前一个范畴，而贬低后一个范畴，那么我们不可能理解这种差别。<sup>68</sup>

同样，亚文化分析总是倾向于赞扬非同寻常者，而贬低普通者——反抗的“风格”和温顺的“时尚”之间的一种二元对立。根据这种模式，亚文化代表着反抗的年轻人，强烈地反对遵从大多数年轻人被动的商业品味。一旦反抗让位于融合，分析就会中止，等待着下一个“大否定”。加利·克拉克反对将“亚文化……与社会其余正直、融合的部分”一分为二<sup>69</sup>。他也反对很多亚文化理论以伦敦为中心，同时反对其认为在伦敦地区出现某种青年亚文化是亚文化融合的一个显著标志的观点。<sup>70</sup>克拉克提出在很多关于青年亚文化的经典论著中隐含着一种文化精英主义，

总的来说，我认为亚文化研究论著中注重少部分人的离经叛道的风格，而含蓄地把工人阶级的其余部分毫不麻烦地融合进主流文化了。例如，显而易见的是对视为亚文化活动之外的年轻人所表现出的反感（尽管大多数“直率”的工人阶级青年喜欢与亚文化一样的音乐、时尚和活动）以及对诸如冒险、迪斯科和复古之类缺少“真实性”的时尚的鄙视。然而，似乎存在着对“大众文化”的潜在蔑视（激发那些背离者的兴趣）。这种潜在的蔑视源自法兰克福学派马克思主义的著作，英国学者在《识字的用途》中表达了对大众文化的担心。<sup>71</sup>

如果亚文化消费要在文化研究中保留一席之地，克拉克建议未来的分析“应该以风格上的突破为其出发点”，而不是作为融合的定义阶段。<sup>72</sup>而且，文化研究应该重点研究“所有年轻人的活动，探索文化与社会关系的延续与中止，发现这些活动对于年轻人自己所具有的含义”<sup>73</sup>。

## 经济领域

尽管麦克盖根竭力鼓吹对文化研究应该采取的政治经济方法，但他从未为他所谓的“这些更基本的研究”提供例子，这样我们可以把他倡导的方法与菲斯克和威利斯的方法进行批判性比较。我猜测其原因是它们也许看起来对麦克盖根的论点毫无帮助。<sup>74</sup>人们总是可以轻而易举地指出完美的方法论正躲藏在幕后，准备上台抢出风头；因为如果不观看节目，很难对其提出批评。但是其他人已公开登台表演。例如，彼得·柯丁和格拉汉姆·默多克最近对政治经济文化观的规则与程

序进行了辩护：

政治经济视角的特出之处……精确地说是其对公共信息交流[包括通俗文化]的象征性和经济因素之间的相互影响的关注。它旨在说明资助和组织文化生产的不同方法，如何对公共领域内的话语与表征的范围，以及对观众**接触**它们（黑体作者加）产生有根可寻的影响。<sup>75</sup>

这里显要的字眼是“接触”（比“使用”和“意义”两个词更有权威）。这揭示出这种方法的局限性：在经济层面上好，但在象征层面上弱。柯丁和默多克指出，诸如威利斯和菲斯克这样的理论家的著作，“浪漫地赞赏颠覆性的消费，显然不符合文化研究长期关注大众传媒从意识形态角度运作的方式，以维护和支持占优势的统治关系”<sup>76</sup>。关于这个观点特别有启迪作用的不是威利斯和菲斯克的批判，而是有关文化研究目的的假设。它们似乎暗示着，除非坚定不移地把研究焦点定在主宰与操纵上，否则文化研究将无法履行其责任。只有两种立场：一方面，浪漫的赞扬；另一方面，对意识形态力量的承认——而只有第二种立场才是严肃的学术追求。所有显示人们反抗意识形态操纵的试图都是浪漫赞扬的形式吗？左派悲观主义和道德上的左倾主义是政治和学术严肃性的唯一保证吗？

批判政治经济学的文化分析思想涉及的似乎不过是评述如何接触和利用文化作品与实践。实际上它们根本就没有倡导考虑这些作品与实践可能想要表达或在使用（消费）中要表达的意义。如柯丁和默多克所指出的那样：

最近文化研究领域内对观众活动的研究把注意

力集中于对作品解释的商讨，以及媒体在直接社会背景中对作品的运用，与此相反，批判政治经济学寻求把人们的反应变化与他们在经济体制中的整体位置联系起来。<sup>77</sup>

这似乎指出，观众的商讨在经济力量的游戏中只是不真实的、虚幻的行为。文化领域内的理论家渴望回避“明显简单化的宿命论……这种宿命论把观众视为被所有强大媒体愚弄的被动傻瓜”。有人指责这些理论家们（这是麦克盖根所采取的一项策略）使“一种有影响的自由市场理论”<sup>78</sup>得以流行了。他们的反应是回避实质性问题，并且再次提及“接触”的问题。在经济决定领域内定位通俗文化的作品与实践显然非常重要，同时仅仅这样做并且认为你也已经分析了观众滥用与使用之类重要问题显然是不够的。对我来说，新葛兰西主义的霸权理论似乎仍然承诺做这两件事，然而，尽管有着良好的意图，批判政治经济学将会把一切推回到经济领域。

威利斯对资本主义市场的态度最冒犯麦克盖根的政治经济学。他认为，资本主义对利润的追求产生了普通文化领域的象征性创造性可以利用的矛盾。但不仅如此，更为重要的是，资本主义对利润的追求为普通文化领域的生产创造了必要条件。

其他任何人都没有承认这个领域或为其提供有用的象征性材料。文化领域的商业进取心发现了一些真实的东西。无论出于任何自私自利的原因，我们认为这是一个历史性的认可。这举足轻重，而且无法逆转。商业文化形式帮助制造了一个历史性的现在，我们无法逃避这种现状，而且与过去相比，现在

拥有更多的材料(不管我们怎样看待它们)供必要的象征性研究使用。商界和官方做梦也没有想到这些材料中会产生构成普通文化的形式。<sup>79</sup>

在这里威利斯自己证实了麦克盖根的指责,即他只是不加批判地重复消费者主权的辞藻。而且他对“更多的材料”的欢呼又让自己遭受标准的指责:多(数量)总是等于少(质量)。接着我会考虑质量问题。但首先考虑的是他对市场的态度。资本主义不是一个意识形态上铁板一块的系统。例如,当一个资本家痛惜最近的亚文化活动时,另一个资本家却以经济热情来接受它。正是资本主义市场体制中的这种矛盾产生了普通文化领域:

商业和刺激消费帮助导致了日常象征性生活与活动的恶性泛滥。普通文化的妖怪由于商业上的粗心冲出了魔瓶。我们想像的内容应该不是将其塞回瓶中,而是要看许诺什么样的愿望。<sup>80</sup>

威利斯所知道的东西对很多人,不只是政治经济的拥护者,来说是一种诅咒,他还建议“至少部分通过普通的、迄今为止不适宜的经济机制,‘文化有获得解放的可能性’”<sup>81</sup>。除了必须与占统治地位的“官方文化”决裂的主张之外,“文化解放”的含义从来没有完全弄清楚过。但有一点很清楚,政治经济始终面临的诅咒是他认为市场推动了普通文化领域的象征性创造性,并且“为自己的批判提供材料”<sup>82</sup>,这部分是因为其矛盾,尽管有种种意图与曲解。

人们在市场上找到了动机与可能性,不单单是

为了他们自己的限制，而且是为了他们自己的发展和壮大。尽管这些动机与可能性被研究得非常透彻，每次通过宣传发生异化和起作用，但它们所作的承诺比其他任何有形的选择都多……它在根基牢固的美学面前不再有能力说现代“消费者属性”只是在市场所提供的作品与赝品范围内重复“根深柢固的立场”。当然，市场不会提供某种全面意义上的文化力量。有选择（但不是选择）制定文化议程的力量。不管怎样，市场提供一个其他任何地方所没有提供的矛盾的力量。对于大多数人来说，它也许不是文化解放的最好方法，但它也许会开辟一条通向更好方法的道路[黑体为作者所加]。<sup>83</sup>

如果假定消费的影响一定会反映生产的意图，这就显得有点鲁莽与简单化。如特里·拉沃尔指出，资本主义商品有两种价值，即使用价值和交换价值。使用价值指“商品满足某些人类需要的能力”<sup>84</sup>。这些需要，如马克思所说，“可能产生于胃或想象”<sup>85</sup>。商品的交换价值是商品在市场上出售时所兑现的金额。如拉沃尔所指出，“一件商品的使用价值在对该商品的实际使用情况调查之前是不可能知道的”<sup>86</sup>，这个事实对于威利斯的观点至关重要。资本主义生产最关心的是导致剩余价值（利润）的交换价值。当然，这并不意味着资本主义对使用价值不感兴趣；没有使用价值，商品不可能卖出去。但这意味着个别资本家在追求剩余价值时，可能经常以牺牲整个制度的全面意识形态需求为代价。马克思对资本主义制度中的矛盾比大多数人更加清楚。在讨论资产阶级要求工人们应该存钱，为了更好地应付经济的兴衰起伏时，他提出了存在于“工人作为生产者”与“工人作为消费者”之间的紧张关系：

每个资本家都要求他的工人应该存钱，但只是他自己的工人，因为他们对于他来说是工人；但是这不包含世界上的其他工人，因为这些工人对于他来说是消费者。不管所有“虔诚”的演讲如何，他总是想尽办法，刺激他们去消费，赋予他的产品新的吸引力，通过喋喋不休的宣传鼓励他们新的需求。劳资关系的这个方面正好是一个重要的文明化阶段，而且资本的历史辩护与资本的当前力量也都是以此为基础的。<sup>87</sup>

那些攻击资本主义消费关系的道德与悲观主义左派没有看出这一点：资本主义生产关系证明其被推翻的必然性，而不是资本主义市场所推动的消费者选择。这似乎是威利斯的观点。道德左派与左倾的悲观主义者让自己陷入杰出人物统治论和反动的观点，该观点认为多（数量）总是意味着少（质量）。如拉沃尔指出，通俗文化借以产生的商品

对于使用和购买它们的个人，生产和销售它们的资本家，以及整个资本主义体制来说，具有不同的使用价值。我们可以假定人们购买这些文化赝品不是为了使自己受资本主义意识形态的影响……而是满足各种不同的需求，在没有经过分析与调查的情况下只能猜测。不能得证文化物品对于其购买者的使用价值与其作为资本主义的意识形态的效用是一致的。<sup>88</sup>

区分文化工业的力量与文化工业的影响力是很重要的。

这两者经常被夸大,但它们两者并非必然相同。政治经济方法的问题在于它常常认为这两者是相同的。华纳兄弟公司毫无疑问是一家经营资本主义商品的强大跨国公司的一部分。一旦这一点成立,那么下面会发生什么呢?例如,是否会出现这样的情况,即所有华纳兄弟公司的产品都是资本主义意识形态的体现者?不管例如 R. E. M. 可能会怎样反过来说或想,它们是否真是资本主义意识形态的提供商呢?那些购买唱片的人花钱看其表演,难道真想购买资本主义的意识形态吗?受到资本主义跨国公司的欺骗吗?作为资本主义的对象被再生产,准备花更多的钱并且消费更多的意识形态吗?这种方法的问题是它未能完全承认资本主义是在交换价值的基础上生产商品的,而人们是在使用价值的基础上消费资本主义商品的。有两种经济并行存在:使用经济和交换经济——我们不可能通过只研究一种经济而理解另一种经济。

某些资本与整个资本主义之间的紧张关系也使形势更为复杂化。除非加以特别的限制、审查制度等,一般阶级利益通常在追求剩余价值的过程中与某些资本的利益相比居于第二位:

如果剩余价值可以从那些挑战或甚至推翻主流意识形态的文化商品的生产中提取出来,那么其他所有与之相等的东西都会引起某些资本的兴趣,从而投资生产这种商品。除非整个阶级加以限制,否则个别资本家为了追求剩余价值,会采取违背整个资本主义利益的文化生产形式。<sup>69</sup>

为了探索这种可能性,这就需要专门研究消费而不是生产。这不是否认政治经济的主张,即全面的分析必须把技术和经济



决定性考虑在内。但这种观点坚持认为,如果我们把焦点集中在消费上,那么我们的焦点就必须是所经历的消费,而不是根据生产应该经历的消费。

重复一下前面的观点,存在着两种文化经济:生产与消费。为了详细分析,这两种经济必须被人为地分开。我们既不能在生产中瓦解消费来理解它,我们也不能脱离消费来理解生产。当然,困难不在于将其分离,而是将它们带入一种能够充分对其进行分析的关系之中。然而,如果当研究通俗文化时,我们的兴趣是可供消费的全部产品,那么生产是我们的主要关注点;而如果我们对揭示某一具体作品与实践所带来的特殊快乐感兴趣,那么我们的主要关注点是消费。在这两个例子中,我们采取的方式将由我们寻求回答的问题所决定。现在的事实也许是在一个理想的研究环境中(如果有足够的时间与资金)文化分析依旧不完整,除非生产与消费能够辩证地联系起来;在实际研究中,情况并非总是如此。在这种情况下,麦克盖根坚持的观点,即惟一真正令人信服的通俗文化分析方法是文化的政治经济法,他的观点不仅是错误的,而且只可能导致损坏性的扭曲,最终造成文化研究探索的窒息。

### 重温霸权理论

安琪拉·麦克罗比对于当代文化研究中所谓的范式危机的反应是为了呼吁重返新葛兰西派的霸权理论。这多少是我自己的立场。麦克罗比承认,当关于后现代主义和现代性的讨论取代更为熟悉的关于意识形态与统治权的讨论时,文化研究已经彻底地变味了。文化研究采取了两种回应方式。一方面,它推动了重返经济还原分析形式;另一方面,它导致了对刺激消费不加批评的赞扬。根据这种消费主义,消费完全以快

乐和生成意义来理解。麦克罗比呼吁重回到“再生产”观念,使消费可以放在更广泛的政治与社会关系的背景中来理解。一种倾向把我们推回到简单化了的马克思主义,而另一种倾向似乎彻底地离开了马克思主义。从某种意义上讲,如她所认识到的那样,这是70年代晚期和80年代初期的结构主义/文化主义争论的回归或马克思辩证法的两个对立面相抗的把戏(历史创造了我们/我们创造了历史)。她反对回到“一个鲁莽与机械的基础——上层建筑模式,以及追求一种文化民粹主义到了把任何消费或通俗的东西都视为对立面的地步的危险”<sup>90</sup>。相反,她倡导“葛兰西派文化分析的延伸”<sup>91</sup>,并且呼吁回到人种论的文化分析,这种文化分析把“给(通俗文化的)无生命对象注入生命的亲身体验”<sup>92</sup>作为研究的对象。这样的研究将被置于再生产的背景之下。简而言之,麦克罗比所做的正是霍尔在70年代晚期和80年代初期所做的事:即建议新葛兰西派的霸权理论在人类能动作用问题(“积极的体验”)和社会与经济结构问题(“再生产”)之间保持某种平衡。

新葛兰西派的霸权理论至多坚持认为在生产过程与消费活动之间存在着一种辩证法。消费者总是把某一实际存在的作品与实践视为局限生产条件的结果。但消费者事实上在使用过程中生产了可能含义的范围,这些含义不能只从作品或实践物质性的或其生产手段与关系中领悟出来。

尽管我仍然想相信,霸权理论对于大多数文化研究和通俗文化研究的任务来说是足够了,但我要指出,尽管这听起来太宽容(从麦克盖根所使用的否定意义来看),或者太后现代主义(从詹姆逊所使用的否定意义来看),或只是地地道道的后马克思主义(依旧是从否定的意义来看)的危险,但我们应该肯定文化研究的批判多元性(不同的工作方式,不同的背景,不同的结果)为文化研究和通俗文化研究的后学科领域作

出了同样有效(如果份量有差别的话)的贡献。

## 大众文化的意识形态

我们必须从现在开始承认,我们生活在一个被跨国资本主义统治的世界,并且在可预见的未来依然如此(正如葛兰西所言,“精神的悲观主义,意志的乐观主义”)<sup>93</sup>。我们必须把自己——包括所有人,不只是先锋派知识分子——视为文化的积极参与者:选择,抛弃,生产含义,赋予价值,反抗,是的,还有遭受欺骗与操纵。这并不是意味着我们忘记了“含意的政治”。我们必须要做的(这里我同意昂的观点)是理解尽管快乐是政治的,但快乐与政治经常可以不同。喜欢《泰德老爹》或《X档案》并不能决定我的政治,使我左倾多一点或少一点。快乐存在,政治也存在:我们可以嘲笑曲解,逃避,否认,同时仍然推销那认为这些是曲解、逃避、否认的政治。我们必须传授,了解现实不同方面的差别,使这种差别政治化,并且认识它:知道每一个人可以要求不同的政治。这并不意味着女权主义或社会主义文化政治的结束,或围绕种族、阶级、性别或性喜好的斗争的结束,但随着其坚持认为文化消费是个人的道德与政治价值的法官和陪审团的观点的日益衰弱,这应该意味着跟“文化与文明”难题的最终分裂。

在很多方面,这本书谈论了有关昂所称的“大众文化意识形态”。与这种意识形态相对,我陈述了消费中的快乐与快乐的消费的形式,清楚地知道我不断地冒着鼓吹一种不加批判的文化民粹主义的危险。最终,我认为通俗文化是我们从文化工业所提供的产品与实践中所制造的东西。为了解释我在新葛兰西派文化研究的讨论中的论述,生产通俗文化(“使用过程中的生产”<sup>94</sup>)可以授权服从和反抗对占统治地位的世界的

理解。但这不是说通俗文化总是授权与反抗。否认消费的被动性不是否认有时消费是被动的；否认文化消费者不是文化笨蛋，不是否认文化工业谋求操纵。但它否认通俗文化只不过是一个商业与意识形态操纵的堕落的风景，是由统治阶级强加的，为了攫取利润和保证社会控制。新葛兰西派文化研究坚持认为，要决定这些问题需要警惕和注意文化生产、分配与消费的细节。这些不是杰出人物的轻蔑一瞥与傲慢一笑所能一劳永逸解决的问题（历史与政治不测事件之外）。它们也不能从生产的阶段来理解（定位含义、快乐、意识形态的影响、融合的可能性、反抗的可能性、各种意图、生产方式或生产本身）：这些对于“使用过程中的生产”来说只是背景的某些侧面；最终只有在“使用过程中的生产”中，含义、快乐、意识形态的影响、融合或反抗问题才能依条件来决定。

这样的观点不会满足大众文化的那些理论家们，他们的呼声在写这本书期间变得越来越响亮，越来越坚定。我在考虑英国和美国媒体对高雅文化的权威遭受威胁深感不安——有关“政治正确性”和多元文化的争论。一整套的准则被用作快刀，砍去批判性的思考。他们傲慢地对我们大多数人所称的文化不屑一顾。他们认为通俗文化（或通常是大众文化）和高雅文化（或通常只称文化）只是区分“他们”和“我们”的另一种方式。他们陈述时，其背后有一个强有力的话语支持他们。我们这些反对这种话语的人——认识到其思考与不思考的杰出人物统治论——经常发现自己只有民粹主义意识形态的话语支持（这常等于残疾）。通俗文化这种激进的文化政治的责任是沿着一条航线前进，不会迷失这两种意识形态所描绘的领域。不管怎样，至少可以探索到这个领域，而无需求助于使人丧失能力的倾向，一方面是不屑一顾的杰出人物统治论，另一方面是一团和气的反理智主义。尽管这本书没有驶入这条航

线,但我希望本书至少能勘测到现有的领域,这样,可以帮助通俗文化的其他学者,使这一航行真正成为可能。

#### 注释

1. 吉姆·麦克盖根,《文化民粹主义》,伦敦:Routledge 出版社,1992年版,第4页。
2. 同上,第5页。
3. 同上,第40~41页。
4. 同上,第76页。
5. 同上。
6. 同上,79页。
7. 同上,第159页。
8. 同上,第171页。同样的主张,参阅《探索文化研究》序言, Martin Barker 和 Anne Beezer 编辑,伦敦:Routledge 出版社,1992年版。
9. 同上,第85页。
10. 同上,第72页。
11. 同上,第75页。
12. 约翰·非斯克,《电视文化》,伦敦:Routledge 出版社,1987年版,第309页。
13. 同上。
14. 同上,第311页。
15. 同上。
16. 同上,第313页。
17. 同上。
18. 同上。
19. 同上,第316页。
20. 同上,第320页。
21. 同上,第316页。
22. 同上。
23. 约翰·非斯克,《理解通俗文化》,伦敦:Unwin Hyman 出版社,

1989年版,第8页。

24. 同上,第20~21页。

25. 麦克盖根,《文化民粹主义》,第75页。

26. 尼古拉斯·加尔汉姆和雷蒙德·威廉斯,1980年《媒体,文化,社会》2(3)中“皮埃尔·波尔狄与文化社会学:导论”,第215页。

27. 同上,第219页。

28. 同上,第220页。

29. 皮埃尔·波尔狄,《区别》,第5页。

30. 同上,第30页。

31. 同上,第6页。

32. 同上,第7页。

33. 同上,第31页。

34. 同上,第32页。

35. 同上。

36. 同上,第57页。

37. 同上,第68页。

38. 保罗·威利斯,《普通文化》,Buckingham: Open 大学出版社,1990年版,第3页。

39. 同上,第21页。

40. 同上,第22页。

41. 同上,第41页。

42. 同上,第135页。

43. 同上,第21页。

44. 米歇尔·德·瑟多,《日常生活实践》,伯克利:加利福尼亚大学出版社,1984年版。参阅德·瑟多,《文化理论与通俗文化读本》中“日常生活的惯例”,约翰·斯道雷编辑,Hamel Hempstead: Harvester Wheatsheaf 出版社,1994年版。

45. 德·瑟多,《日常生活实践》,第12~13页。

46. 同上,第14页。

47. 同上,第174页。

48. 约利·金森,《崇拜的观众》中“病态的发烧现象”,丽莎·刘易

斯编辑,伦敦:Routledge 出版社,1992 年版。

49. 同上,第 9 页。

50. 同上。

51. 金森令人信服地证明一个人有可能成为詹姆斯·乔伊斯的小说迷,同样也可能成为巴里·马尼罗的歌迷:“病态的发烧现象”,第 19-20 页。

52. 亨利·简金斯,《剽窃者》,纽约:Routledge 出版社,1992 年版。

53. 同上,第 5 页。

54. 同上,第 62 页。

55. 同上,第 63 页。

56. 罗兰·巴尔特,《S/Z》,伦敦:Jonathan Cape 出版社,1975 年版。

57. 简金斯,《剽窃者》,第 86 页。

58. 同上,第 162~177 页。

59. 同上,第 171~172 页。

60. 同上,第 223 页。

61. 同上,第 264 页。

62. 同上,第 268 页。

63. 同上,第 283 页。

64. 同上,第 284 页。

65. 同上。

66. 劳伦斯·格罗斯堡,《崇拜的观众》中“这间屋子里有歌迷吗?”,第 50-65 页。

67. 同上,第 52 页。

68. 同上。

69. 加利·克拉克,《记录在案》中“保护滑雪跳者:评论年青人亚文化理论”,西蒙·菲里斯和安德鲁·顾德文编辑,纽约:Pantheon 出版社,1990 年版,第 84 页。

70. 同上,第 86 页。

71. 同上,第 90 页。

72. 同上,第 92 页。

— 当代学术棱镜译丛

73. 同上,第 95 页。

74. 如果想读一读文化研究与文化的政治经济学之间有水平而又激烈的争论,请参阅 1995 年《大众交流批评研究》第 12 期。

75. 彼得·科丁和格拉汉姆·默多克,《大众传媒与社会》中“文化,交流与政治经济学”,詹姆斯·柯莱恩和迈克尔·戈里维奇,伦敦:爱德华·阿诺德出版社,1991 年版,第 15 页。

76. 同上,第 17 页。

77. 同上,第 27 页。

78. 同上,第 28 页。

79. 威利斯,《普通文化》,第 19 页。

80. 同上,第 27 页。

81. 同上,第 131 页。

82. 同上,第 139 页。

83. 同上,第 160 页。

84. 特里·拉沃尔,《现实画面,美学,政治及快乐》,伦敦:英国电影学院,1983 年版,第 57 页。

85. 同上,第 57 页。

86. 同上。

87. 卡尔·马克思,《纲要》,Harmondsworth: 企鹅出版公司,1973 年版,第 287 页。

88. 拉沃尔,《现实画面》,第 60 页。

89. 同上,第 61 页。

90. 安琪拉·麦克罗比,《后现代主义与通俗文化》,第 39 页。

91. 同上。

92. 同上,第 27 页。

93. 安东尼奥·葛兰西,《监狱手记选》,奎恩丁·豪和杰菲·诺韦尔·史密斯编译,伦敦:Lawrence& Wishart 出版社,1971 年版,第 175 页。

94. 马克思指出,“一件产品只有在消费中才实现其价值……例如一件衣服由于穿的行为才现实地成为衣服;一间房屋无人居住就不能成为现实的房屋;因此,产品不同于单纯的自然物体,它在消费中才证实自己是产品,才成为产品”。《政治经济学批判》的序言与导论,北京:外文出



出版社,1976年版,第19页。这就是书与作品之间的区别。书是出版商制造的,而作品是读者创造的。

### 推荐阅读书目

西蒙·杜林编. 文化研究选读. 伦敦: Routledge 出版社, 1993年版。这是一本汇集该领域内很多头面人物的材料选集。

安·格雷, 吉姆·麦克盖根编. 研究文化: 一部介绍性的读物. 伦敦: 爱德华·阿诺德出版社, 1993年版。这是该领域内很多重要人物的材料选集。

劳伦斯·格罗斯堡, 凯利·纳尔逊, 保拉·特莱奇克勒编. 文化研究. 伦敦: Routledge 出版社, 1992年版。这本选集包括40篇论文, 是对文化研究最新讨论的精彩介绍。

保罗·马利斯, 苏·陶恩汉姆编. 媒体研究读本·爱丁堡市: 爱丁堡大学出版社, 1996年版。这是对一门涵盖与文化理论和通俗文化相同领域的学科发展的精彩介绍。

戴维·毛利, 程宽兴(音译)编. 斯图亚特·霍尔: 文化研究的批评性对话. 伦敦: Routledge 出版社, 1995年版。这是一部精彩的书, 它把访谈与论文揉和在一起。它们共同编织了文化研究的过去、现在与可能的未来的形象。

杰茜卡·芒斯, 吉塔·莱加. 文化研究选集: 历史、理论、实践. 纽约: 朗曼出版社, 1995年版。一部精心组织的有

趣的论文集。

约翰·斯道雷编. 什么是文化研究?. 伦敦:爱德华·阿诺德出版社,1996年版。这是一部试图以不同方式回答“什么是文化研究”问题的论文集。

约翰·斯道雷编. 文化理论与通俗文化读本. Hemel Hempstead 市: Harvester Wheatsheaf 出版社,1994年版。这是《文化理论与通俗文化导论》的姊妹篇。它包含这里讨论的大部分著作的例子。

# 附录

## 有关文化理论和通俗文化的杂志

阅读杂志上发表的文章是跟上文化研究内部讨论的最佳途径。下列是一些定期刊载有关通俗文化文章的学术杂志：

- 《大众交流评论研究》
- 《评论季刊》
- 《文化研究》
- 《女权观察》
- 《交流杂志欧洲版》
- 《国际文化和媒体研究杂志》
- 《通俗文化杂志》
- 《文学与历史》
- 《媒体、文化与社会》
- 《新形式》
- 《银幕世界》







