



未名社科·媒介与社会丛书（翻译版）

# Cultural Theory and Popular Culture

## An Introduction

(Fifth Edition)

# 文化理论与大众文化导论

(第五版)

[英] 约翰·斯道雷 (John Storey) 著 常江 译



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

# Cultural Theory and Popular Culture

## An Introduction

本书是国际知名文化研究学者约翰·斯道雷所著之经典教材，在西方学界经久不衰，是公认的媒介与文化研究领域最为权威的综述性著作之一。本书对文化研究这一学科的历史、传统及当下的发展现状做了深入细致的分析，广泛涉猎文化主义、结构主义、马克思主义、女性主义和后现代主义等诸多重要的社会科学思潮，梳理国际学界对这一领域的最新研究成果，是文化研究、媒介研究、大众传播学、文艺批评以及新闻学等领域内学者与研究生阅读、参考的重要文献。本书是原著最新版的中文译本。

ISBN 978-7-301-17341-1



9 787301 173411 >

定价：39.00元

# Cultural Theory and Popular Culture

An Introduction

(Fifth Edition)

## 文化理论与大众文化导论

(第五版)



[英] 约翰·斯道雷 (John Storey) 著 常江 译



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

北京市版权局著作权合同登记号 图字:01-2009-5169号

图书在版编目(CIP)数据

文化理论与大众文化导论:第五版/(英)斯道雷(Storey, J.)著;常江译. —北京:北京大学出版社, 2010.7

(未名社科·媒介与社会丛书·翻译版)

ISBN 978-7-301-17341-1

I. ①文… II. ①斯… ②常… III. ①文化理论-研究 IV. ①G00

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第110002号

Prentice Hall Europe 1997, © Pearson Education Limited 2001, 2009

This translation of CULTURAL THEORY AND POPULAR CULTURE AN INTRODUCTION, Fifth Edition is published by arrangement with Pearson Education Limited.

书 名:文化理论与大众文化导论(第五版)

著作责任者:[英]约翰·斯道雷 著 常江 译

责任编辑:周丽锦

标准书号:ISBN 978-7-301-17341-1/G·2879

出版发行:北京大学出版社

地 址:北京市海淀区成府路205号 100871

网 址:<http://www.pup.cn>

电 话:邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62765016  
出版部 62754962

电子邮箱: [ss@pup.pku.edu.cn](mailto:ss@pup.pku.edu.cn)

印 刷 者:三河市北燕印装有限公司

经 销 者:新华书店

965毫米×1300毫米 16开本 20印张 327千字

2010年7月第1版 2010年7月第1次印刷

定 价:39.00元

---

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024 电子邮箱:[fd@pup.pku.edu.cn](mailto:fd@pup.pku.edu.cn)

# 前言与致谢

## 中文版前言

欣闻北京大学出版社即将出版《文化理论与大众文化导论》一书的中文版,倍感荣幸。至此,本书已拥有中文、朝鲜文、西班牙文与乌克兰文等多种语言版本。对我而言,能在中国最杰出的学术出版机构发表作品,堪称幸运。

本书初版于1993年,及至第五版,其篇幅已经“扩张”了近一倍。比起17年前的第一版来,第五版显然更加丰富与完善。这些年来,我坚持不懈地对本书进行修订与更新,而我作出的最大改进莫过于论述焦点的改换,原因是随着时间的推移,我愈发清楚自己究竟想要写一本怎样的书。因此,若你曾读过先前的版本,经由比较便不难发现第五版的优势与长处。

写作本书的目的始终在于从历史与理论的视角出发,为研习者介绍文化理论与大众文化之间的批判性关系。除此之外,本书还可被视为一部文化研究的导论性著作,因我本人即是一位文化研究学者,采纳的方法亦是文化研究的方法。换言之,探讨文化理论与大众文化之关系有多种方式可供选择,而我选择了文化研究的视角。不过,这一视角并非面面俱到,因为文化研究源头众多、传统纷杂。具体到我的著作中,主要的理论来源则是雷蒙德·威廉斯的著作及其引领的后马克思主义传统。在此传统之中,文化与权力的关系被视为研究的首要问题,本书的第四章与第八章对后马克思主义进行了简明扼要的介绍。

我真诚地希望中国的读者们喜爱这本书。我曾九次造访中国,每一次都受到热情的款待。假若本书的价值能及上我在中国快乐体验的一半,我便已然心满意足。能够拥有你们作为我的读者,是我莫大的荣耀。

约翰·斯道雷教授

英国桑德兰大学传媒与文化研究中心主任

## 第五版前言

在第五版中,我对前一版进行了全面的补充、修订和编辑。此外,我还为大多数章节辅配了新的资料(本书初版时的篇幅只有约 6.5 万字,如今已扩充至 11.4 万字)。新补充的最主要内容就是题为《“种族”、种族主义与表征》的新章节,以及关于全景敞视机制和聚合文化的新小节(分别在第六章和第九章)。而且,新版中还增补了更多的表格与图示。

读者们若能同时阅读与本书配套的《文化理论与大众文化读本》(*Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, fourth edition, Pearson, 2009),效果会更好。

## 致 谢

首先感谢 1990—2008 年间参与桑德兰大学“文化理论与大众文化”教学单元的所有学生。我在与他们的相处中对书中观点进行了反复的演练与斟酌。此外,感谢(桑德兰大学)传媒与文化研究中心的诸位同僚和来自其他机构的好友,感谢他们的指点和鼓励。最后,还要感谢培生教育(Pearson Education)的安德鲁·泰勒(Andrew Taylor),在他的帮助下第五版才得以杀青并顺利付梓。

# 目 录

<b>第一章 何为大众文化</b> .....	1
文化 .....	2
意识形态 .....	2
大众文化 .....	6
作为“他者”的大众文化 .....	17
<b>第二章 “文化与文明”传统</b> .....	20
马修·阿诺德 .....	21
利维斯主义 .....	27
美国的大众文化:一场战后大讨论 .....	34
其他人的文化 .....	41
<b>第三章 文化主义</b> .....	45
理查德·霍加特:《识字的用途》 .....	46
雷蒙德·威廉斯:“文化分析” .....	53
E. P. 汤普森:《英国工人阶级的构成》 .....	59
斯图亚特·霍尔与派迪·维诺:《大众艺术》 .....	62
当代文化研究中心 .....	69
<b>第四章 马克思主义</b> .....	72
经典马克思主义 .....	72
法兰克福学派 .....	75
阿尔都塞主义 .....	87
霸权 .....	98
后马克思主义与文化研究 .....	101
<b>第五章 精神分析</b> .....	110
弗洛伊德精神分析学说 .....	110
拉康精神分析学说 .....	123

电影精神分析 .....	128
斯拉沃热·齐泽克与拉康式幻想 .....	131
<b>第六章 结构主义与后结构主义 .....</b>	<b>135</b>
费尔迪南·德·索绪尔 .....	135
克劳德·列维-施特劳斯、威尔·赖特与美国的西部电影 .....	139
罗兰·巴尔特:《神话学》 .....	144
后结构主义 .....	153
雅克·德里达 .....	153
话语与权力:米歇尔·福柯 .....	156
全景敞视机制 .....	159
<b>第七章 性别与性取向 .....</b>	<b>165</b>
女性主义 .....	165
电影中的女性形象 .....	167
解读言情小说 .....	171
《观看〈豪门恩怨〉》 .....	179
解读女性杂志 .....	186
男性研究与男性气质 .....	193
酷儿理论 .....	194
<b>第八章 “种族”、种族主义与表征 .....</b>	<b>203</b>
“种族”与种族主义 .....	203
种族主义意识形态的历史渊源 .....	205
东方主义 .....	208
反种族主义与文化研究 .....	219
<b>第九章 后现代主义 .....</b>	<b>222</b>
后现代状况 .....	222
20世纪60年代的后现代主义 .....	223
让-弗朗索瓦·利奥塔 .....	227
让·鲍德里亚 .....	229
弗雷德里克·詹明信 .....	236
后现代流行音乐 .....	244
后现代电视 .....	246
后现代主义与价值多元主义 .....	250



全球性的后现代 .....	254
融合文化 .....	260
后记 .....	261
<b>第十章 大众政治</b> .....	<b>264</b>
文化研究的范式危机? .....	264
文化场域 .....	267
经济场域 .....	279
后马克思主义文化研究:重顾霸权理论 .....	286
群氓文化意识形态 .....	287
<b>注释</b> .....	<b>290</b>
<b>参考文献</b> .....	<b>294</b>
<b>译名对照表</b> .....	<b>306</b>

# 第一章

## 何为大众文化

在对“大众文化”的种种定义与分析方法进行细致考察之前,我们不妨先对此话题的某些一般特征加以勾勒。我并不想预先透露与大众文化相关的种种理论成果和既有争论——这些会在后文章节中呈现给各位;在这一章里,我仅想就“大众文化”这一研究领域给出一张粗略的“概念地图”。从很多方面看,这都不是件易事。正如托尼·本内特(Tony Bennett)所指出的那样:“从当下情况看,‘大众文化’这一概念实在无用,它似乎把若干混沌不清乃至彼此抵触的含义塞进一个大熔炉,只会将种种对真相的探索引入理论的死胡同。”(Bennett, 1980: 18)此种“界定困难”一部分源自“他者”(otherness)这一概念的特殊性——当我们使用“大众文化”这一表述时,暗示着与大众文化相对的“他者”总是缺席/在场的。在阅读后面的章节时,你也会发现我们往往有意无意地将大众文化与其他文化——民间文化、群氓文化<sup>①</sup>、宰制性文化、工人阶级文化等等——进行对比,并在对比中为“大众文化”下定义。若想使定义更加全面,就必须考虑上述因素。而且,我们也会发现,无论将哪种文化视作与大众文化相对的、缺席/在场的“他者”,都会极大地影响“大众文化”这一表述的内涵与用法。

因此,若想研究大众文化,必须首先面对“大众文化”这一表述所带来的理解困难,这要求我们“依据用法的差异,灵活分辨不同的研究路径、理论定义与分析重点”(20)。也许读者诸君会认为本书的主旨在于表明

---

<sup>①</sup> 原文表述为 *mass culture*。Mass 一词在英文中有极为丰富的含义,需结合不同的语境作出不同的翻译。在文化研究中,通常认为 *mass culture* 具有贬斥意味,体现了精英主义的偏见,故“大众文化”这一概念往往用更加中性的 *popular culture*(流行文化)来表述。若无特别说明,译者一律将 *popular culture* 译为“大众文化”,而将 *mass culture* 译为“群氓文化”。——译者注。如无特殊说明,书中注释皆为译者注。

“大众文化”其实是个空幻的概念范畴 (conceptual category), 而对这一范畴的丰富与充实往往依使用语境的不同而时常存在着互相冲突的方式。

## ● 文 化

若要对“大众文化”作出界定, 需首先厘清“文化”一词的含义。雷蒙德·威廉斯 (Raymond Williams) 指出, 文化乃是“英语之中最复杂的两三个词语之一” (Williams, 1983: 87)。他为文化下了三个宽泛的定义。第一, 文化可以指“智力、精神和美学发展的一般过程” (90)。例如, 在谈论西欧文化发展史的时候, 我们可以仅仅涉及智力、精神和美学方面的成就, 如伟大的哲学家、艺术家和诗人。这也是一种易于理解的解释方式。“文化”一词的第二种用法是指“一群人、一个时期或一个群体的某种特别的生活方式” (同上)。若想以这种用法来解读西欧文化发展史, 我们便不能仅仅考虑智力和美学成就, 还要了解诸如识字率、休闲方式、体育运动、宗教节日等内容。最后, 威廉斯指出, 文化可被用来指涉“智力, 尤其是美学所创造的作品和实践” (同上)。换言之, 此处的“文化”指的是一系列的文本与实践, 而这些文本与实践的主要功能是对意义 (meaning) 进行指涉和生产, 并为这一过程提供场所。文化的第三个含义与结构主义者以及后结构主义者所声称的“指意实践” (signifying practices) 大体相同 (参见第六章)。如果用第三种定义来看待文化, 那么诗歌、小说、芭蕾、歌剧和美术都将被纳入考察的范畴。至于我们所要探讨的“大众文化”, 则需灵活运用文化的第二个和第三个定义。定义之二——文化作为一种特别的生活方式——要求我们去研究人类的某些具体活动, 诸如海滨度假、圣诞庆典、青年亚文化等。我们通常称此类活动为“活的” (lived) 文化或实践。而定义之三——文化作为指意实践——则将肥皂剧、流行音乐、连环漫画等纳入了文化研究的范畴, 我们称其为“文本” (text)。甚少人会在思考大众文化相关问题时想到威廉斯为文化所下的第一个定义。

## ● 意识形态

在我们对“大众文化”的诸种定义展开讨论之前, 需首先厘清另一个概念: 意识形态。意识形态是大众文化研究中的一个关键概念。格里

莫·特纳(Graeme Turner)指出:意识形态是“文化研究中最重要概念范畴”(Turner, 1996: 182)。詹姆斯·凯瑞(James Carey)甚至声称:干脆“将英国文化研究描述为意识形态研究,这样更简洁,或许也更准确”(Carey, 1996: 65)。如“文化”一般,“意识形态”一词也有许多不同的含义。对这一概念的理解常常很复杂,这是由于在许多文化分析中,“意识形态”和“文化”这两个术语常常是混用的,这在大众文化研究中尤其常见。正因“意识形态”一词所指涉的内容常常与“文化”和“大众文化”互相重合,所以若想认清大众文化的本来面目,就必须重视“意识形态”。对“意识形态”的定义方式可谓汗牛充栋,下文仅列出五种来加以扼要探讨,因为这五种含义与大众文化研究的关系最为密切。

第一,意识形态可以指“为某一特定人群所接合(articulate)的观念系统”。例如,我们常说的“专业意识形态”即指代表特定专业人群实践的那些观念。再比如,我们可以说“工党<sup>①</sup>的意识形态”,意指体现了该党精神与实践的那些政治、经济和社会观念的集合。

第二种定义则将意识形态视为某种掩饰、扭曲或欺瞒,用来描述某些文本和实践如何呈现对现实加以歪曲的图景。有些时候,人们认为这些被歪曲的现实图景制造出“虚假意识”(false consciousness),并在权力者利益和无权者利益之间发挥作用。若采用这一定义;我们便要讨论资本主义意识形态的问题,因为此定义暗示了资本主义社会存在着用意识形态来掩饰权力所有者对他人践行统治的现实。正因为意识形态具有欺骗性,所以统治阶级从表面上看既非剥削者亦非压迫者。但是,更重要的是,意识形态掩盖了无权者处于被奴役地位的真相,即被统治阶级并未意识到自身被剥削、被压迫的地位。这一定义源自关于文本与实践的生产环境的一系列假设。一些人声称,文本和实践属于上层建筑,是对社会经济基础的权力关系的“反映”与“表达”。而上述观点,正是经典马克思主义的基本假设。在一段著名的论述中,卡尔·马克思(Karl Marx)如是说:

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

---

<sup>①</sup> 英国工党,成立于1900年2月27日,是英国最主要的两个政党之一,其成员大多来自工会、合作社组织和各类社会主义团体。1997年,工党在布莱尔的领导下第一次击败保守党,成为英国的执政党。

的生产关系。这些生产关系的总和构成社会的经济结构,即有法律的和政治的上层建筑竖立其上并有一定的社会意识形态与之相适应的现实基础。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。(Marx, 1976a:3)

马克思所要表达的是:一个社会从事经济生产的方式对其文化形态的生产与传承起着决定性作用。在所谓的“经济基础/上层建筑”关系框架内,文化被视为意识形态的产物;文化作为被经济基础所决定的上层建筑,或隐或现地维护着统治集团的利益。而手握权力的统治者,则是这一社会经济结构中的受益方。这种受益是多方面的,包括社会利益、政治利益、经济利益与文化利益。在第四章中,我们将考察马克思和恩格斯本人,以及后来的马克思主义者对上述论点的修正。

我们亦可用意识形态的这一定义来描述阶级之外的权力关系,如女性主义者所“声讨”的“父权制意识形态”,以及这一意识形态如何在我们的社会中掩饰、隐瞒和扭曲真实的性别关系(参见第七章)。在第八章中,我们将考察种族主义的意识形态。

第三种定义(在某种程度上依托于第二种定义并与之关系密切)用“意识形态”这一表述来指代“意识形态构成”(Marx, 1976a: 5)。这一定义关注文本(电视剧情、流行音乐、小说、电影长片等)如何持续不断地呈现关于外部世界的图景。其理论前提是:“社会”的概念建立于互相冲突而非彼此赞成的基础之上,是围绕着不平等、剥削和压迫被结构出来的。在这场冲突中,文本有意无意地偏袒着某一方。德国剧作家贝托尔特·布莱希特<sup>①</sup>(Bertolt Brecht)如是总结:“无论好剧还是坏剧,都包含着一幅世界的图景……世上不存在对观众的立场与观点毫无影响的戏剧和演出。艺术从来都伴随着某种后果。”(Brecht, 1978: 150—1)布莱希特的观点适用于所有文本而不仅仅是戏剧。换个更简单的说法就是,所有的文本最终都是政治的,这意味着所有的文本都带有意识形态的意味,描述着外部世界;它们在互相冲突中界定着“实然”和“应然”。正如斯图亚特·霍尔(Stuart Hall)声称的那样,大众文化是“创造总体性的社会观念”的场所,是“指意的政治”彼此争夺、诱使人们按照某些特定的方式观

---

<sup>①</sup> 贝托尔特·布莱希特(1898—1956),德国剧作家、诗人。他信仰马克思主义,终生投身于戏剧改革之中,广泛吸收中国戏曲的表演实践,形成了独具一格的舞台表演理论体系。

察世界的竞技场(Hall, 2009a: 122—3)。

意识形态的第四个定义与法国文化理论家罗兰·巴尔特(Roland Barthes)的早期作品有密切关联(在第六章会详细讨论)。巴尔特指出,意识形态(巴尔特本人称之为“神话”)主要在内涵(connotation)层面上发挥作用,是文本或实践所承载或可能承载的、间接的、常常是无意识的含义。例如,英国保守党<sup>①</sup>在1990年制作播出了一期政治宣传节目,节目结束时的最后一个词是“社会主义”,而此时电视上出现了红色监狱栅栏的影像,这就暗示其竞争对手工党所鼓吹的社会主义无异于建造了社会、经济与政治的图圈。这期节目就是要达到为“社会主义”一词赋予内涵的目的。此外,此举还旨在将对手置于某种二元对立关系——社会主义意味着囚禁,而保守主义倡导自由——之中。在巴尔特看来,这期节目是意识形态操控的经典案例,电视文本试图将原本具有特殊性的事物普世化、合法化,让观众误将文化之物(人类创造的)当作自然之物(先天存在的)。与之类似,在英国社会中,那些白种的、男性的、异性恋的、中产阶级的人是不言自明的“正常人”、“普通人”、“自然人”,而其他人则是这一“原型”的次等“变种”。这一情况在“女流行歌手”、“黑人记者”、“工人阶级作家”、“同性恋喜剧演员”等表述中体现得淋漓尽致。在上述每个具体的表述中,前面的词(“女”、“黑人”、“工人阶级”、“同性恋”)都是对后面的词的修饰,用以表明这些人只不过是“普通”流行歌手、记者、作家和喜剧演员的“变种”。

第五个定义在20世纪70年代和80年代早期十分盛行,其作者是法国马克思主义哲学家路易·阿尔都塞(Louis Althusser)。在第四章中,我们将对其理论贡献进行细致的讨论。此处,仅对阿尔都塞为意识形态所下定义进行扼要的归纳。阿尔都塞的主要观点是:意识形态并不是简单的观念的集合,而是一种物质实践,这意味着意识形态存在于日常生活的实践之中,而不仅仅存在于关于日常生活的观念之中。他还认为,一些仪式和风俗会通过某种方式起作用,将我们捆绑于社会秩序之上;而这所谓的社会秩序的标志,是财富、地位与权力的显著不平等。借此定义,我们便可将海滨度假和圣诞庆典视作意识形态实践了。这种实践为人们提供

---

<sup>①</sup> 英国保守党是英国历史最为悠久的政党,其前身是自18世纪即活跃于英国政治生活之中的托利党。自1997年大选败给工党之后,保守党一直处于在野地位,直至2010年5月击败工党,与自由民主党组成联合政府。

愉悦,将人们从社会秩序的重压中解脱出来;然而,人们最终仍是要回到各自在社会秩序中的位置上去,“精神焕发”地承受剥削和压迫,直到下一次度假的到来。在此意义上,意识形态完成了对资本主义经济条件和经济关系必需的社会条件和社会关系的再生产,让社会继续运行。

至此,我们已简单审视了“文化”和“意识形态”的诸多不同定义,也知道了文化和意识形态在概念上的确有很大程度的重合。两者的主要差异在于“意识形态”为这一概念范畴提供了政治的维度。此外,“意识形态”的存在也提醒我们权力和政治的关系对于界定文化/意识形态研究的“地界”具有毋庸置疑的重要性;因此,大众文化研究也便绝不仅仅是对娱乐和休闲的简单讨论。

## ● 大众文化

“大众文化”一词同样有许多种定义。前人学者从各式各样的批判视角出发,试图对大众文化作出一个明晰的界定,本书自然需要对这些界定进行考察。因此,我的全部意图即是在本章之内对大众文化的六个主要定义进行粗略的勾勒;这些定义从不同角度为大众文化研究赋予了内涵。不过,首先我们要弄清楚什么是“大众”(popular)。威廉斯认为“大众”一词有四种现行的含义:“为很多人所喜爱”、“质量低劣的作品”、“被特意用来赢取人们喜爱的作品”、“人们为自己而创造的文化”(Williams, 1983: 237)。如是,“大众文化”这一表述就成了“大众”的诸种定义与“文化”的诸种定义之间的错综复杂的组合;而文化理论也就介入了大众文化研究的历史,使之变成了上述两个术语在特定历史与社会情境之下如何被研究者以各种不同方式加以关联的历史。

我们不妨从一个显而易见的定义方式入手:所谓大众文化,是指那些被很多人所广泛热爱与喜好的文化。毫无疑问,这个“量化”的定义会拥有很多的赞同者。我们可以研究书籍、CD和DVD的销量,也可以观察音乐会、体育赛事和节日庆典的参与者人数,我们还可以审视关于受众喜爱的电视节目的市场调查数据。这些数据统计工作无疑会让我们收获良多。然而,一个自相矛盾的难点也随之出现:也许此种“量化”的工作并无实际价值。除非大家能达成一个共识,找到一个数字,比它多的就是大众文化,比它少的则是普通文化,否则准会发现“被很多人所广泛热爱与喜好”这种表述实际上是毫无意义的。当然,我们不能否认,任何对大众

文化的界定都必须考虑到“数量”的因素,这是由“大众文化”中的“大众”一词所决定的。但也必须清楚地认识到,仅仅依靠一个量化指标是不足以对概念本身进行完全充分的界定的。否则,很多受到权威认可的、属于“高雅文化”(high culture)的书籍、唱片和电视剧本,由于拥有很大的销量和收视率,便只能被“理所当然”地归入“大众”范畴之内了(Bennett, 1980: 20—1)。

第二种定义认为,大众文化就是除了“高雅文化”之外的其他文化,是一个剩余的范畴,是那些无法满足“高雅”标准的文本和实践的“栖身之所”。换言之,大众文化乃是一种低等文化。这种区分之中包含了一系列加诸特定文本和实践的价值判断。例如,人们可能坚信文化应当是“复杂的”;也就是说,“真正的”文化必须是很难被人理解的。只有这样,所谓的“高雅文化”才具有排他性。文化的这种排他性是真实存在的,它同时决定了高雅文化的受众也具有相应的排他性。法国社会学者皮埃尔·布尔迪厄(Pierre Bourdieu)指出,文化的高低之分通常被用于维护阶级的高低之分。“品位”是一个深奥的意识形态范畴,如同一个“阶级”的市场(这个表述具有双重含义,一是社会经济范畴的,二是对品质的特定等级的描述)。在布尔迪厄看来,对文化的消费“无论是不是预设的、刻意的和审慎的,都旨在发挥将社会差异合法化的功能”(Bourdieu, 1984: 5)。在第九章和第十章我们将对此问题进行细致的探讨。

这一定义常常以下述论调来支撑自己的观点,即大众文化是为满足乌合之众而批量生产的商业文化,高雅文化则是个体创造活动的结果。故而,后者所引发的是人们道德上和审美上的反应,而前者仅会激发一种转瞬即逝的社会学意义上的检视,除了揭示自身本来就提供的一点内容外,别无他求。通常,无论采用何种方法,那些坚信文化有高低之分的人都会认为两者之间的界线是绝对明晰的。不但如此,在他们眼中,这一界线甚至是超越历史的,是永恒不变的公理。持有这种观点的人很多,他们尤其强调“经典文本”的品质是划分高低文化的决定性因素。此论断存在很多问题。例如,现在被我们视为高雅文化典范的莎翁剧作,在19世纪之前始终属于大众文化范畴。<sup>1</sup>查尔斯·狄更斯(Charles Dickens)小说



的情况也大同小异。与之类似,我们可以看到黑色电影<sup>①</sup>(film noir)是如何跨越高雅文化和大众文化之间的那个臆想出来的界线的:起初它是一种大众化的电影形式,如今竟成了学术研究者和电影俱乐部的专业领域。<sup>2</sup> 举一个离得比较近的例子可以让我们了解高雅文化向大众文化转变的过程,那就是鲁契亚诺·帕瓦罗蒂<sup>②</sup>(Luciano Pavarotti)演绎贾科莫·普契尼<sup>③</sup>(Giacomo Puccini)的歌剧《今夜无人入睡》(*Nessun Dorma*)的唱片。即使是高雅文化最坚贞的卫道士也不会否认帕瓦罗蒂和普契尼的属于自己的阵营,但是这张唱片在1990年竟然登上英国销量榜的榜首。巨大的销量和商业的成功显然使得作曲家、演奏家和歌唱家成了大众文化的一分子。<sup>3</sup> 我熟识的一个学生向我抱怨道,唱片在商业上取得的成功让高雅音乐贬值了。他现在都不敢当着别人的面听歌剧,因为害怕别人嘲笑他的品位,说他是“BBC世界杯官方主题曲”的应声虫。其他学生对他的论调嗤之以鼻,我却认为他揭示了关于所谓高雅和大众之分的一个至关紧要的问题:精英们为使高雅文化得以延续而进行了一些投入。

1991年7月30日,帕瓦罗蒂在伦敦海德公园奉上了一场义演。主办方预计听众人数会达到25万,但由于大雨不期而至,实际到场人数仅有10万上下。在这一事件中,有两个要点引发了大众文化研究者的兴趣。第一,演出受到了许多人的追捧。此前,帕瓦罗蒂发行的两张唱片(《帕瓦罗蒂精选集1》和《帕瓦罗蒂精选集2》)均荣膺英国唱片销量冠军。我们不妨将这两个现象联系起来看——帕瓦罗蒂的这种显而易见的流行性表明所谓高雅文化和大众文化的明确分野是有问题的。第二,帕瓦罗蒂的受欢迎程度威胁了由文化高低之分所维护的阶级的排他性。为了说明问题,我们不妨看看英国媒体对该事件的报道情况。英国的所有大众化

---

① 黑色电影,指出现于20世纪40年代至50年代末好莱坞的一种以侦探片为主的电影类型。法国影评家弗兰克(Nino Frank)最先提出了这一称谓。对于黑色电影的界定历来存在争议。总体上,这类影片强调善恶区分的含混、道德观的暧昧与性的驱动力,在艺术形式上深受表现主义的影响。代表影片包括《马耳他之鹰》(*The Maltese Falcon*)和《北非谍影》(*Casablanca*)等。

② 鲁契亚诺·帕瓦罗蒂(1935—2007),意大利著名男高音歌唱家。1967年因成功演绎威尔第的《安魂曲》而成名。他为歌剧在第二次世界大战后的复兴与风靡作出了巨大的贡献。

③ 贾科莫·普契尼(1858—1924),意大利著名歌剧作曲家。代表作包括《波西米亚人》(*La bohème*)、《托斯卡》(*Tosca*)、《蝴蝶夫人》(*Madama Butterfly*)和未完成的《图兰朵》(*Turandot*)等。

报纸都将这一事件置于最显眼的版面上。例如,《每日镜报》<sup>①</sup>(*Daily Mirror*)用了整整5个版面来报道此事,这表明该报试图将其界定为一个大众文化事件。《太阳报》<sup>②</sup>(*The Sun*)刊登了一位妇女的话:“我可没有闲钱掏出100英镑去富人歌剧院看什么演出。”《每日镜报》则发表了一篇社评,声称帕瓦罗蒂“并不是唱给富人听的”,而是“唱给成千上万出不起钱到歌剧院与歌剧明星‘共度良宵’的人们听的”。电视新闻对这场义演的报道是在午休时段播出的,而此前报纸的论调竟被纳入节目之中,成了解读该事件意义的一个部分。英国广播公司<sup>③</sup>(BBC)的《午后整点新闻》(*One O'clock News*)和独立电视公司<sup>④</sup>(ITV)的《午后新闻》(*12.30 News*)都提及大众化报纸如何报道这场音乐会以及这些报道的深度与广度。原有的“文化版图”似乎骤然间受到了质疑。不过,电视报道中仍然出现了一些试图捍卫高雅文化的论调,例如:“一些评论家称公园绝非适宜演出歌剧的场所”(《午后整点新闻》)、“某些歌剧迷会认为整场音乐会有点粗俗”(《午后新闻》),等等。尽管这些评论仍然召唤着高雅文化那“唯我独尊”的幽灵,却显然未能成功地让这场演出变得更加“高雅”。原本清晰可见的高/低界线如今也不再明了,仿佛一夜之间文化被经济取代了,所有一切揭示的都是“富人”和“大多数”之间的分野。正是事件本身的大众性才迫使电视新闻对旧式的“高/低论调”采取了既对抗又拥护的态度。在此,我们可以回过头来再看“大众”一词所包孕的矛盾重重的含义。<sup>4</sup>一方面,某些事物因为有“大众”的支持而被认为是优质的,例如我们常说的:这真是一场广受欢迎的演出。然而,与之相反的是,还有些事物因为取悦了“大众”而被认为是劣质的。对此,可以参见表1.1中的二元对立示意。该表格清晰地揭示了“大众”和“大众文化”在其自身概念内部所包孕的表示“次等”的意涵。对于那些无力理解,遑论鉴赏“真正的”

---

① 《每日镜报》,英国著名大众报纸,创立于1903年。在20世纪60年代以前,该报是英国发行量最大的报纸,其主要受众是工人阶级。而以煽情主义著称的右翼大众化日报《太阳报》于70年代中期后来居上。从那以后,《每日镜报》始终处于衰落状态中。

② 《太阳报》创立于1964年,是目前英国销量最大的大众化报纸,隶属于默多克(Rupert Murdoch)的新闻集团(News Corporation)。该报的主要受众为中低收入阶层的保守派民众。

③ 英国广播公司创立于1922年,是英国最大的广播电视公司,亦是全世界最著名的公营广播公司,经营范围包括广播、广播电视、有线电视、卫星电视和网络电视等。

④ 独立电视公司,英国第二大广播电视公司,创立于1955年,是BBC在英国最主要的竞争对手。

文化的人来说,大众文化是其不得已的选择。而所谓的“真正的”文化,依马修·阿诺德(Matthew Arnold)所称,乃是“世人所思、所表的最好之物”(参见第二章)。霍尔指出,大众的形式在“文化电梯”里的上上下下并不是讨论的关键,重要问题在于“哪些力量与权力关系维系着这种分野和区隔……社会制度和制度化的社会过程……让文化的高低之分得以存在和维系”(Hall, 2009b: 514)。这种机制主要通过教育系统,以及在这一系统中得到传承与巩固的某些传统来发挥作用(参见第三章)。

表 1.1 作为“次等”文化的大众文化

大众报刊	高级报刊
大众影院	艺术影院
大众娱乐	艺术

第三种定义将“大众文化”等同于“群氓文化”。该定义与第二个定义关系密切。对于“群氓文化”观点的细致讨论将在第二章中进行。此处,将仅仅对这一定义的基本表述做些介绍。首先,对于那些将“大众文化”与“群氓文化”混为一谈的人而言,大众文化不过是一种不可救药的商业文化,是为大众消费而批量生产的文化,其受众是一群毫无分辨力的消费者。这种文化本身是程式化的、极具操纵性的(由于不同的文化分析家具有不同的政治倾向,因此这种操纵性在政治上也有或左或右的差别),持续麻痹着本已麻木不仁的人群。然而,约翰·费斯克(John Fiske)举出了反例,他的研究表明,“80%—90%的新文化产品都在商业上失败了,尽管生产者做了海量的广告……但很多电影的票房收入甚至无法填平其推广成本”(Fiske, 1989a: 31)。西蒙·弗里斯(Simon Frith)也指出,大约80%的单曲和唱片都是亏本生意(Frith, 1983: 147)。类似的统计数据清晰地表明,那些认为消费仅仅是一种机械性、被动性行为的观点是不尽准确的(参见第七章和第十章)。

在那些将大众文化视为群氓文化的人们心中,曾经存在过一个“黄金时代”;那时的文化与现在的文化有本质的不同。这一论断通常包含下述两种表述方式:有机社区(organic community)的逝去或民间文化(folk culture)的消亡。但是,正如费斯克指出的那样:“在资本主义社会里,不存在所谓的‘本真’民间文化,自然也就无法用‘本真与否’去衡量群氓文化的价值。故而,对‘本真’的哀悼注定只是沉浸在浪漫怀旧中的一种徒

然无功的行为。”(Fiske, 1989a: 27)这一观点同样适用于对“逝去的有机社区”的分析。在第四章中,我们会发现法兰克福学派(The Frankfurt School)将消逝的“黄金时代”置于未来而非过去。

对某些赞同上述范式的文化批评家来说,群氓文化并不仅仅是一种欺骗性的、营养贫乏的文化;经过仔细分辨不难发现,它实际上就是从美国舶来的文化:“如果非要说大众文化的现代形式是在某个地方被发明出来的,那么这个地方就是……美国的大都会,尤其是纽约。”(Maltby, 1989: 11)将大众文化等同于美国文化的观点,在英国文化研究的理论版图中有长期的传统,这就是所谓的“美国化”(Americanization)问题。其核心观点是英国文化在美国文化的同质化影响下已经衰退了。关于美国 and 大众文化的关系,我们可以提出下述两点确实的论断。首先,如安德鲁·罗斯(Andrew Ross)所言:“在美国,无论在社会层面上还是制度层面上,大众文化都占据了远比其在欧洲更为核心、更为重要的地位。”(Ross, 1989: 7)其次,尽管美国文化遍布全球的事实是毋庸置疑的,但人们通过何种方式来消费这些文化却是存在争议的(参见第九章)。事实上,在20世纪50年代(这是美国化过程的一个关键时期),对于英国的许多年轻人而言,美国文化代表了一种自由的力量,激励他们抵抗英国日常生活的灰暗现状。同样,对于美国化的惧怕与对大众文化勃兴的疑惧(不考虑国家地域的因素)关系密切。对于群氓文化的批判,有政治左派与政治右派之争。两者的区别在于,前者声称“生机盎然”的工人阶级生活方式受到了威胁,后者则强调高雅文化的传统价值遭遇了破坏。

关于群氓文化还有一种比较温和的论断,那就是,大众文化的文本和实践可被视为公众幻想的形式,是人类的梦幻世界。诚如理查德·马尔特比(Richard Maltby)所言,大众文化“制造了一种遁逃仪式,它并不告诉人们何去何从,而是让人们从自我的乌托邦中解脱出来”(Maltby, 1989: 14)。在这个意义上,圣诞庆典和海滨度假就或多或少地成了一种群体性梦境,通过隐匿的方式表达了(被压迫的)大多数人的心愿和欲望。这是对群氓文化进行批判的一种温和的说辞。马尔特比还指出:“如果说大众文化把我们的梦境打包回售给我们是一种罪过,那么这同时也是大众文化的成功之处。正因有了大众文化,我们才意识到自己还有这么多丰富多彩的梦可做。”(同上)

尽管结构主义甚少在大众文化与群氓文化之间画等号,更不会采用道德主义的视角来看待问题,但结构主义者仍然视大众文化为一架意识

形态机器,轻而易举地对宰制性的权力结构进行着再生产。他们认为,受众是被牢牢钉在特定的“解读立场”(reading positions)上的。在受众面前,几乎没有文本性对抗与行动的余地。后结构主义对结构主义的修正即是在一定程度上拓宽了批评的空间,为该问题提供了解决路径。第六章将会细致讨论这些问题。

第四个定义认为大众文化是来源于“人民”的文化。这一观点反对任何视大众文化为自上而下强加于“人民”的文化的论断。鉴于此,“大众文化”一词仅指属于“人民”的“本真的”文化,就等于民间文化,乃是一种民治、民享的文化。该定义“时常将大众文化等同于一种极富浪漫色彩的工人阶级的文化,是当代资本主义内部的符号性抵抗的主要源泉”(Bennett, 1980: 27)。该定义存在的问题在于:第一,无法说清究竟谁有资格来决定谁是“人民”、谁不是“人民”;第二,忽视了大众文化生产的商业属性。无论我们多么赞同“大众文化就是人民的文化”这一观点,都无法逃避一个事实,那就是“人民”绝非自发地、从自己制造的原材料中生产着文化。生产大众文化所需的原材料必然是商业提供的,无论我们如何来下定义。将大众文化混同于人民的文化违背了事实。当下,在对流行音乐和摇滚乐的批判研究领域中充斥着此类论调。在一次学术会议上,我听到一位与会者声称李维斯<sup>①</sup>(Levi's)牛仔裤绝不可能采用果酱乐队<sup>②</sup>(The Jam)的歌来为自己的产品促销。尽管事实上李维斯早已采用了撞击乐队<sup>③</sup>(The Clash)的音乐做过广告歌,但这些人仍然固执己见。在这种偏见背后,是对文化差异的捍卫——李维斯牛仔裤的电视广告是群氓文化,而果酱乐队的音乐是由“人民”创造出来的一种对抗性的大众文化,后者绝不应该为前者服务,除非果酱乐队背弃自己的信仰。这种事情是“决然”不会发生的,因此李维斯牛仔裤也就“决然”不可能利用果酱

---

① 李维斯,全世界最知名的牛仔裤品牌之一,创建于1953年的美国。其创始人李维·施特劳斯(Levi Strauss)被公认为牛仔裤的正式发明者(尽管“牛仔裤”这个表述源自意大利)。起初,牛仔裤因其强大的耐磨性而成为矿工的主要日常服装;二战后,这种带有显著工人阶级色彩的裤子却成为流行文化的符号,风靡全球。

② 果酱乐队,活跃于20世纪70年代末80年代初的英国摇滚乐队,“愤怒青年”(angry young men)文化的代表。及至1982年乐队解散,总计发行了7张唱片,先后共有18首单曲跻身英国排行榜前40名。

③ 撞击乐队,亦译“冲撞乐队”、“碰撞乐队”等,是活跃于20世纪70年代至80年代的英国朋克摇滚乐队,西方朋克摇滚文化的代表。及至1986年解散,乐队总计发行了6张唱片,其音乐往往传递鲜明的政治理念。

乐队的歌来为自己促销。然而,没有“决然”。事实是,与果酱乐队具有同样政治信念的撞击乐队早已开始用自己的歌来为牛仔裤的销售服务。原有的循环转变戛然而止了,而文化研究即将用“霸权”(hegemony)的概念来为进一步的讨论提供理论支撑(参见第四章)。

大众文化的第五个定义来自意大利马克思主义者安东尼奥·葛兰西(Antonio Gramsci)的政治分析,尤其与其对“霸权”这一概念的发展密切相关。葛兰西用“霸权”这个词来指涉社会统治集团如何通过控制“智力与道德的领导权”(Gramsci, 2009: 75)来赢取被统治集团的赞同(consent)。对此,我们将在第四章进行详细讨论。此处,我只大致勾勒文化理论家是怎样将葛兰西的政治学概念用于阐释大众文化的本质和政治的。“葛兰西派”的学者认为,大众文化是一个富含冲突的场所。在这里,被统治集团之“抵抗”力量与统治集团利益对被统治集团的“收编”力量进行着斗争。大众文化既不是自上而下灌输给“群氓”的欺骗性文化,也不是自下而上的、由“人民”创造的对抗性文化,而是两者进行交流和协商的场域,同时包括了“抵抗”与“收编”。大众文化的文本与实践就在葛兰西所谓的“均势妥协”(compromise equilibrium)中流动(1971: 161)。这一过程既是历时性的(在某一时期被贴上“大众文化”标签的文化,在另一时期也许就成了其他文化),又是共时性的(无论在哪个特定的历史时期,大众文化都在“抵抗”与“收编”之间游弋)。例如,海滨休假一度是贵族的特权,如今却成了大众文化的范例。黑色电影起初只是一种广遭贬斥的大众电影类型,但不到三十年就摇身一变,顶上了艺术电影的光环。大体上,霸权理论认为大众文化毋宁说是统治阶级与被统治阶级、统治者文化与被统治者文化进行意识形态斗争的力场。正如本内特所言:

统治阶级试图赢取领导权,而被统治者则通过种种方式与之对抗。正是这种关系构成了大众文化研究的领域。故而,大众文化既包括自上而下的、旨在维护统治阶级意识形态的欺骗性“群氓文化”和自发的、自下而上的对抗性文化,也包括两者之间彼此妥协的“区域”。在这个区域里(包含各种各样不同类型的大众文化),宰制性的、屈从性的与反抗性的文化及意识形态价值彼此“混杂”,互相转换。(Bennett, 2009: 96)

霸权的“均势妥协”还可被用来分析大众文化内部及大众文化所折射出的其他类型的冲突。本内特强调的是阶级冲突,除此之外,族裔、“种

族”、性别、代际、性征、身体缺陷等范畴内的冲突也同样适用,因为所有这些冲突都在不同的情况下参与到了旨在对抗主流或宰制性力量之收编的文化斗争之中。在对霸权理论的应用中,尤其是在后马克思主义的文化研究范式中(参见第四章),最关键的概念是“接合”<sup>①</sup>(articulation;此处本词同时表达了两层意思,一是“表达自己的观点”,二是“与对方建立临时的关联”)。因此,大众文化就成了“一个非接合一接合的过程”(Mouffe, 1981: 231)。前面我们举过的英国保守党政治宣传节目的例子可以很好地揭示这一过程。在电视节目中,保守党试图只与“作为一种强行限制个人自由的政治运动的社会主义”发生接合,而完全将“作为一种经济、社会与政治解放之政治运动的社会主义”模糊化。此外,在第七章我们也可以看到,女性主义始终对大众文化领域内的文化斗争予以充分重视。女性主义者出版了许多科幻小说、侦探小说和言情小说,这些“文化之举”旨在接合具有女性主义政治倾向的大众文化类型。霸权理论还可被用来考察个人化的大众文化文本与实践内外的抵制与收编。雷蒙德·威廉斯指出,在一切大众文化文本或实践中都能找到某些元素,他把这些元素区分为“宰制元素”、“寻常元素”以及“剩余元素”,每一种元素都把文本朝不同的方向牵引(Williams, 1980)。文本乃是不同文化力量的混合,是在这些力量的彼此冲突中形成的。这些元素究竟是如何被接合的?这在一定程度上取决于进行文化生产及消费的社会语境和历史条件。霍尔以威廉斯的观点为基础,建构了一套“受众立场”的理论。他认为,受众在解读文本时,有“主导式”、“协商式”和“屈从式”三种立场(Hall, 1980a)。大卫·莫利(David Morley)对这一理论作出了修正,充分重视了话语(discourse)和主观性因素:受众对文本的解读始终是文本话语与受众话语之间进行的互动行为(Morley, 1980)。

霸权理论还揭示了大众文化的一个重要方面,那就是大众文化理论其实就是关于“人民”之构成的理论。霍尔就曾指出,大众文化是“人民”及其与“权力集团”之关系得以形成的竞技场(Hall, 2009b)(参见第四章):

所谓“人民”,既非社会中的所有人也非社会中的某个集团,而

---

<sup>①</sup> Articulation 一词在此处具有丰富的含义。由于汉语中缺乏与之精确对应的词汇,故依汉语学界惯例将之译为“接合”。

是若干社会集团的聚合。这些集团的成员也许在很多方面都彼此相异(例如来自不同的阶级,或当下所参与的斗争不尽相同),但他们拥有一个共同点,那就是他们都与社会经济、政治及文化领域的权力集团处于相对抗的立场。正因如此,当他们各自的反抗行为发生了关系,他们就能联合起来,形成一个整体——“人民”,反抗权力集团的宰制。(Bennett, 1986: 20)

这显然使得大众文化变成了一个深刻的政治概念。

大众文化是我们检视日常生活之构成的场所。这种检视既是一种学术研究行为,即对一种社会过程或社会实践加以理解,又是一种政治行为。大众文化的研究者考察构成日常生活的种种权力关系,并借此揭露这种“构成”服务于哪种政治利益。(Turner: 1996: 6)

在第十章中,我们将探讨约翰·费斯克对葛兰西霸权概念的“符号学”用法。费斯克以及与他的思路不尽相同的保罗·威利斯(Paul Willis)都曾指出:大众文化是人们从文化工业产品中创造出来的。文化工业生产的只是群氓文化,而人们主动从中提炼、再创造出来的才是大众文化。这原本是个消费的过程,但人们在消费的同时对商品和商品化的实践加以利用。

大众文化的第六个定义是从近来对后现代主义争论的思考中生发出的,我们将在第九章中详述。在此,我仅枚举关于后现代主义与大众文化之间关系的若干基本观点。后现代主义的核心观点是:后现代文化已不再具有高低之分。不难猜出,一些人会因此而雀跃于精英主义文化观的末日的到来,而另一些人则会因商业最终战胜了文化而深感绝望。关于商业和文化互相渗透的现象(后现代主义模糊了“本真文化”与“商业文化”之间的区别),可以从电视广告和流行音乐的关系中一窥究竟。例如,越来越多的歌手由于为电视广告演唱主题歌而使自己的唱片销量猛增。这种关系使下述问题浮出水面:卖的是什么?究竟是音乐还是商品?显然,两者都是。此外,我们现在经常可以买到收录了非常流行的歌曲的CD,这些歌曲由于曾在广告中播放而取得“成功”。于是,出现了一个奇妙的、循环往复的怪圈:歌曲首先被用来促销商品;成功之后,又反过来完成了对歌曲的促销。对于那些既不赞同后现代主义也不支持过于乐观的后现代理论家的人们来说,真正的问题是:这种关系对文化产生了何种影响?政治上的左翼人士或许担忧此种状况会危损大众文化的反抗性潜



力,而右翼阵营关心的则是“真正的文化”的现状会受到怎样的冲击。所有这些,导致文化研究领域内出现了持续不断的争论。与之相关的一些问题将在第九章中进行探讨。第九章还会从大众文化研究者的角度来探讨一个问题:究竟什么是后现代主义?

综上,无论采用何种方式来为大众文化下定义,有一个前提都是毋庸置疑的,即大众文化只有在工业化和城市化的进程中才能出现。威廉斯在《文化与社会》(*Culture and Society*)一书的前言中称:“统摄本书的基本观点是:无论文化的观念还是现代用法中的‘文化’这个词,都是在那个被我们称为工业革命<sup>①</sup>(Industrial Revolution)的时期进入英国人的头脑的”(Williams, 1963: 11)。无论文化还是大众文化,都深深根植于资本主义市场经济的土壤中。在这一特定历史条件下,英国毫无疑问地成为大众文化的诞生之地。当然,还有很多定义未曾考虑上述历史条件和社会环境,但那些定义并不在本书所涉及之文化理论和文化理论家的讨论范围内。之所以要如此强调这一特殊的历史条件,原因在于工业化和城市化给大众文化版图中的文化关系带来了翻天覆地的变化。在工业化和城市化之前,英国只有两种文化:一种是共同的、或多或少为所有阶级共享的文化,另一种是额外的、为社会统治阶级生产和消费的精英文化(参见 Burke, 1994; Storey, 2003)。工业化和城市化带来了三个巨变,重新勾画了文化的地图。首先,工业化改变了雇佣者和被雇佣者之间的关系。原本是基于相互债务责任(mutual obligation)的雇佣关系变成了如托马斯·卡莱尔<sup>②</sup>(Thomas Carlyle)所言的对“金钱关系”(cash nexus)的渴求(转引自 Morris, 1979: 22)。其次,城市化造成了阶级与阶级居住地的彼此分离。城镇之中出现了工人阶级的集中居住区,这是前所未有的。再次,法国大革命带来的恐慌——担忧革命会“输出”到英国来——迫使接连几届政府通过高压手段来对付激进主义。当然,政治激进主义和工团主义(trade unionism)并未被彻底摧毁,而是转入地下以躲避中产阶级的干涉与控制。上述三个因素共同发挥作用,在早期共同文化的家长制势力范围之外开辟了一个新的文化空间。其结果就是,一个为“大众文化的

---

① 工业革命,亦称“产业革命”,指从19世纪70年代开始于英国并渐次遍及西方主要国家的社会经济领域的变迁,其主要特征是以机械化的大生产代替家庭手工劳作。

② 托马斯·卡莱尔(1795—1881),英国历史学家、作家,以其文风犀利的政治评论而著称,在维多利亚时代具有广泛的影响力。

一代”服务的文化空间出现了,新兴的文化或多或少地避开了统治阶级的控制和影响。此文化空间内的境况如何?这是一个饱含争议的问题,也是文化主义(culturalism)的奠基人所关注的主题(参见第三章)。无论承载了哪些内容,新的文化空间都带来了种种热望和疑虑;而大众文化研究中的“文化与文明”传统,也就此拉开了帷幕(参见第二章)。

### ● 作为“他者”的大众文化

至此,我们已明白“大众文化”这个词远非我们当初设想得那样易于界定。这种界定困难在很大程度上是由“缺席的他者”造成的。大众文化是一个说不完、道不尽的话题,而我们总是在对比之中来理解大众文化。无论与大众文化相对的“他者”是什么——是群氓文化、高雅文化,还是工人阶级文化、民间文化,等等——概念本身都会因之而发生理论或政治意义上的变化。正如本内特所指出的:“对此问题,绝无‘万无一失’的解决方法;却有一系列互不相同的解决途径,每一种途径都会带来不同的释义、产生不同的影响。”(Bennett, 1982a: 86)本书的主要意图在于:在文化理论与大众文化之错综复杂的关系中,为各种各样的问题及其纷繁的解决路径绘制一个学科地图。我们将会发现,从阿诺德将大众文化视为“无政府状态”的观点,到迪克·海布迪奇(Dick Hebdige)所言之“西方的大众文化早已逃脱了边缘和地下的处境,基本上,大众文化就是文化本身”(Hebdige, 1988),文化理论走过了漫长的路途。杰弗里·诺威尔—史密斯(Geoffrey Nowell-Smith)曾指出:“在英国,大众文化形式已如此靠近文化的中心舞台,以至于其作为一种对高雅文化之反抗力量的存在早就变得极为可疑。”(Nowell-Smith, 1987: 80)这番言论无疑使得对大众文化理论发展的多种路径的理解显得尤为重要。

本书探讨的是大众文化从诞生至今所经历的理论化路途。我将考察不同的文化理论家与不同的理论路径是如何为日新月异的大众文化领域勾画版图的。今天的研究者对大众文化的批判性思考是站在前人的肩膀上进行的。写作本书的目的在于让读者了解分析大众文化的各种不同的方法,以及“大众文化”这个概念本身是如何因分析方法的不同而发生变化的。因此,必须牢记:大众文化并非历史地形成的一系列一成不变的文本和实践,更非一个历史地形成的一成不变的概念范畴。对理论的检视要因时而异;有的时候,理论本身也会因为研究者的参与而得到建构。如

果考虑到不同的理论视角常常关注大众文化版图中的不同领域,问题就变得更为复杂了。通常,我们可以将文化研究简单区分为两种类型,一是文本研究(如流行小说、电视、流行音乐等等),二是活文化或实践研究(如海滨度假、青年亚文化、圣诞庆典,等等)。因此,写作本书的另一意图即是通过为读者诸君勾勒一幅学科地图,使各位能够依此展开自己的探索,并为大众文化研究中最具特色的理论与政治争论勾画一幅自己的“学科地图”。

## 拓展阅读

Storey, John (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edition, Harlow: Pearson Education, 2009. 该书是本书的配套阅读材料,其中收录了本书所涉之大多数重要文献。本书及其配套读本得到了互动式网站 [www.pearsoned.co.uk/storey](http://www.pearsoned.co.uk/storey) 的支持。该网站中包含了许多有用的链接与电子资源。

Agger, Ben, *Cultural Studies as Cultural Theory*, London: Falmer Press, 1992. 如标题所示,本书作者是用一种倾向于法兰克福学派的视角来探讨文化研究问题的。书中关于大众文化的某些评论很有用处,尤其推荐第二章《作为严肃商业的大众文化》。

Allen, Robert C. (ed.), *Channels of Discourse, Reassembled*, London: Routledge, 1992. 尽管这主要是一部与电视研究相关的论文集,但其中收录的一些文章对大众文化研究者而言极富参考价值。

Bennett, Tony, Colin Mercer and Janet Woollacott (eds), *Popular Culture and Social Relations*, Milton Keynes: Open University Press, 1986. 本书是一本值得关注的论文集,其中收录的文章既包括理论介绍,又包括具体分析。

Brooker, Peter, *A Concise Glossary of Cultural Theory*, London: Edward Arnold, 1999. 这是一本非常出色的文化理论关键词词典。

Day, Gary (ed.), *Readings in Popular Culture*, London: Macmillan, 1990. 这是一本毁誉参半的论文集,尽管收录了一些实用且有趣的文章,但有些文章对大众文化研究的严肃性问题持犹疑态度。

Du Gay, Paul, Stuart Hall, Linda Janes, Hugh Mackay and Keith Negus, *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*, London: Sage, 1997. 这是一部出类拔萃的著作,对文化研究的一些关键问题进行了评介。若想对“文化圈”的现象作出解释,此书值得一读。

Fiske, John, *Reading the Popular*, London: Unwin Hyman, 1989. 一部论文集,收

录了作者对大众文化中不同现象的分析。

Fiske, John, *Understanding Popular Culture*, London: Unwin Hyman, 1989. 本书是作者对其独具一格的大众文化研究路径的概述。

Goodall, Peter, *High Culture, Popular Culture: The Long Debate*, St. Leonards: Allen & Unwin, 1995. 本书回顾了高雅文化和大众文化之争的历程,并结合从18世纪至今的澳大利亚的实例和一些其他例子来支撑自己的观点。

Milner, Andrew, *Contemporary Cultural Studies*, 2nd edition, London: UCL Press, 1994. 该著作对当代文化研究做了实用性的介绍。

Mukerji, Chandra and Michael Schudson (eds), *Rethinking Popular Culture*, Berkeley: University of California Press, 1991. 这是一部论文集,附有一篇涉猎广泛且興味盎然的导言。本书依据不同的研究路径——历史学、人类学、社会学与文化学——对大众文化研究的不同文献进行分类,有助于理解和阅读。

Naremore, James and Patrick Brantlinger, *Modernity and Mass Culture*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991. 这是一部既有趣又实用的关于文化理论与大众文化的论文集。

Storey, John, *Inventing Popular Culture*, Malden, MA: Blackwell, 2003. 本书对大众文化的概念进行了历史性的梳理。

Strinati, Dominic, *An Introduction to Theories of Popular Culture*, London: Routledge, 1995. 这是一部关于大众文化理论的清晰而全面的著作。

Tolson, Andrew, *Mediations: Text and Discourse in Media Studies*, London: Edward Arnold, 1996. 这是一部关于大众传媒文化的优秀著作。

Turner, Graeme, *British Cultural Studies*, 2nd edition, London: Routledge, 1996. 本书是目前为止对英国文化研究最翔实的介绍。

Walton, David, *Introduction Cultural Studies: Learning through Practice*, London: Sage, 2008. 又一部优秀的文化研究概论性著作,实用、资料丰富且十分有趣。

## 第二章

# “文化与文明”传统

属于大多数人的大众文化始终与手握权力的少数人密切相关。政治权力的所有者认为自己应当对无权者的文化加以监管,检视其中是否存在不安定的迹象(参见第六章),并通过提供“庇护”和直接干预的方式对其进行重塑。然而,到了19世纪,上述状况发生了根本性的转变。在这至关重要时期内,权力阶级发现自己竟已无法控制被统治阶级的文化。在试图恢复控制的过程中,文化本身第一次成为社会关注的焦点;至于文化“象征了什么”则已不再重要。正如我们在第一章末尾提到的,在这一过程中,有两个因素发挥了关键作用,即工业化和城市化。正是这两者的结合导致了大众文化的形成;而大众文化的诞生则标志着旧式文化关系的终结。

我们不妨将19世纪早期的曼彻斯特<sup>①</sup>(Manchester)作为新兴工业都市的代表加以考察,这会使上述观点变得更加清晰。首先,城市里面出现了泾渭分明的阶级隔离;其次,原有的居住区域格局被新兴的工业资本主义雇佣关系所打乱;最后,在劳动和居住关系经历巨变的基础之上,文化也发生了变革。简而言之,曼彻斯特的工人阶级得以在统治阶级的控制范围之外发展出了一种独立的文化。工业化和城市化为这种新兴文化的出现提供了可能。原有的“为全民所享的共同文化—权力阶层的高级文化”的格局不复存在。英国历史上首次出现了专属于被统治阶级的独立文化,其发源地则是各大城市和工业中心。这一文化由两种来源构成:(1)文化企业家以赢利为目的而生产出来的文化;(2)思想激进的匠人、新兴城市无产阶级和倡导革新的中产阶级生产出来的、旨在鼓动政治变革的文化——E. P. 汤普森(E. P. Thompson)在《英国工人阶级的构成》

---

<sup>①</sup> 曼彻斯特,英国英格兰西北部城市,是工业革命早期重镇,以发达的棉纺织业闻名。

(*The Making of the English Working Class*)一书中对这三类人有精到的描述(参见第三章)。这两种新文化来源从不同方面对文化的凝聚力和社会的稳定构成了威胁:前者通过将文化变成商品的方式瓦解了文化的凝聚力和权威性,后者则对所有形式的政治及文化权威形成了直接的挑战。

然而,对于那些唯恐社会秩序仍将继续建立在权力与特权之上的人们来说,上述变化仍不能令人彻底放心。很多人认为,这些变革除了破坏社会稳定和扰乱社会秩序之外别无他用。于是,本杰明·迪斯雷利<sup>①</sup>(Benjamin Disraeli)所言之“两国”(two nations)时代拉开了帷幕(Disraeli, 1980)。文化格局的巨变甚至催生了新兴工人阶级的第一次大规模政治文化运动,即宪章运动<sup>②</sup>(Chartism)。正是这种情况及其带来的持续性后果,促使大众文化的政治研究开始肇兴。

### ● 马修·阿诺德

尽管马修·阿诺德几乎从未对大众文化发表过直接的观点,但我们仍认为现代历史上对大众文化的研究肇始于他的著作。阿诺德最重要的成就在于他开创了一个传统,一种考察大众文化的特殊方法,并在文化的领土上为大众文化找到了一个属于自己的位置。这就是我们所熟知的“文化与文明”(culture and civilization)传统。在此,我们将重点讨论阿诺德所著之《文化与无政府状态》(*Culture and Anarchy*)一书(当然,讨论的范围并不局限于此),正是这部著作奠定了阿诺德作为卓越的文化批评家的历史地位。在书中,阿诺德确立了一种文化基调,对从19世纪60年代及至20世纪50年代这近一个世纪间的文化批评产生了决定性的影响。阿诺德的成就与那些经验主义理论家不可同日而语,其巨大的影响力体现为“阿诺德式”的总体性视角,并以这一视角来研究大众文化问题。

在阿诺德看来,“文化”一词最初具有两层含义。第一层,也是最重要的一层含义是:文化是一种知识的实体;用他的那句著名的论断来说,即是“世人所思、所表的最好之物”(Arnold, 1960: 6)。文化的第二层含

---

<sup>①</sup> 本杰明·迪斯雷利(1804—1881),19世纪英国政治家。他曾两度担任英国首相,竭力推动英国的海外扩张。

<sup>②</sup> 宪章运动,指19世纪30年代至50年代英国工人阶级为争取实现《人民宪章》中规定的工人阶级普选权而展开的大规模群众运动。

义是指“使上帝的理性与愿望盛行于世”(42)。在这一表述的“甜蜜与光明”之中,“文化在道德与社会层面上的优势便不言自明了”(46)。于是,“文化……就成了向完美之物学习的过程……而所谓完美之物,关注的是‘成为’什么而非‘拥有’什么,面向自己的精神与灵魂而非外部环境”(48)。换言之,文化就是努力使自己了解世上“最好”的知识,并令这些知识盛行于世,以使全人类衷心向善。那么,人们应当通过什么途径来获取知识呢?阿诺德给出了答案:我们应当“无私而主动地通过阅读、沉思与观察以尽力获取我们所能获取的一切”(179)。故而,文化的含义就从两层变成了三层。除却前文提及的两点外,文化还包括对“所思、所表的最好之物”及其知识体的获取,以及将这些知识用于净化自己的“精神与灵魂”的内心世界(31)。实际上,我们还应注意到第四点,那就是阿诺德坚持认为文化会“治疗我们这个时代的病态灵魂”(163),这似乎是对上面所提的第三层含义作出了补充。但阿诺德很快又告诉我们,文化“并不直接对我们的朋友和同胞施以援手,让他们在实际行动中赶走某些确定的恶魔;文化只存在于同胞们追求文化的过程之中”(163—4)。这就是阿诺德给文化所下的第四个,也是“盖棺定论”式的定义:文化就是对文化本身的追求过程(culture is the seeking of culture);用书中的原文来说,即是“有教养的沉静”(cultivated inaction)(163)。综上,在阿诺德看来,文化乃是:(1)获知“最好之物”的能力;(2)“最好之物”本身;(3)将“最好之物”运用于精神与灵魂;(4)对“最好之物”的追求。

阿诺德未曾给大众文化下一个明确的定义。然而,在通读阿诺德的著作之后我们不难发现:所谓的“无政府状态”在一定程度上成了大众文化的代名词,阿诺德正是用这个词来描述工人阶级的活文化先天具有的某种破坏性的特质的。他尤其坚信,从1867年城市中的男性工人阶级成员正式参与到政治生活之中开始,政治上的危险便已不可避免了。于是,“文化”和“无政府状态”都成了意味深长的政治概念。文化的社会功能即是对无政府状态的破坏天性加以约束,被控制的对象包括:“粗鲁而野蛮的……群氓”(176)、“恶意且缺乏教养的乌合之众”(69)、“我们国家里那些像法国人一样粗鄙的人群”(76)、“那为数众多、可耻而桀骜难驯的堕落之徒”(193),等等。问题就出在工人阶级的活文化上。在书中的一个例子中,阿诺德说:“那个野人(指一位来自工人阶级的政治抵抗者)……就其人身自由问题发表了一点看法,想去哪就去哪,想在哪集会就在哪集会,想骂谁就骂谁,想怎么折腾就怎么折腾。”(80—1)对此,阿诺德

重申：

工人阶级……粗野而未开化……长久以来半隐于贫困与肮脏之中……如今竟然从藏身之所跳了出来，宣称自己和所有英国人一样拥有上天赐予的自由。他们想在哪游行就在哪游行，想在哪聚会就在哪聚会，想说什么脏话就说什么脏话，想打砸什么地方就打砸什么地方。这真是一件令**我们**困惑的事。(105)

由于1866—1867年英国发生了关于投票权的政治动乱，于是才有了阿诺德的这番言论。引文中的“令我们困惑”一句清晰地表明了其话语的阶级属性。阿诺德曾将英国人划分为野蛮人(Barbarians，指代贵族)、非利士人<sup>①</sup>(Philistines，指代中产阶级)和群氓(Populace，指代工人阶级)，表面上看似乎不偏不倚；此外，他还声称“无论哪个阶级的人，都有一种共同的人性基础”(同上)。然而，如果我们认真检视阿诺德所谓的“共同基础”，便会自然而然地得出一个与其表面立场截然相反的结论。若以进化论的观点来分析阿诺德的理论，将“人类”这一物种视为拥有共同猿类祖先的进化的产物，那么纵然同为人类，贵族和中产阶级的进化程度也比工人阶级高。这在阿诺德为“共同的人性基础”所举之例中得以体现。他指出：

每当我们蒙昧或热情地宣扬一个观点，每当我们渴望通过赤裸裸的暴力击垮敌人，每当我们妒火中烧，每当我们兽性大发，每当我们被权力和胜利冲昏头脑，每当我们对某个不受欢迎的名人进行肆意的谩骂，每当我们对他人落井下石，(我们)都会发现自己胸中存在着只有乌合之众才会有的幽灵。(107)

在阿诺德看来，只要外部环境稍稍发挥一点作用，“乌合之众”的“幽灵”就会成功占领“野蛮人”和“非利士人”的心灵。在这一问题上，文化具有两方面的功能。第一，文化必须小心翼翼地指引贵族和中产阶级，使其免受外部环境的影响。第二，对于那些心中仍然存留着所谓“人性”的工人阶级，文化必须为他们提供“一种不可或缺的道德标准……使他们尊重权威，克服自身的无政府倾向，不再对我们构成威胁”(82)。而要想建

---

<sup>①</sup> 非利士(Philistia)本是约公元前12世纪时位于地中海海滨的古国。现代英语中常以“非利士人”来指代庸俗、土气、自以为是的人。



立这种权威的道德标准,就必须有一个强大的、中央集权的国家。

阿诺德的这些想法是从哪里来的?答案仍需在动荡纷繁的19世纪的历史中寻找。正因阿诺德对彼时发生的历史、社会巨变进行了思考,所以他才会赋予文化以极高的地位,视之为“将人类从当下困境中解救出来的伟大力量”(6)。“当下困境”具有双重含义。一方面,这种困境是由赋予城市工人阶级男性以公民权所直接造成的;另一方面,困境本身也是早在18世纪就开始的一个历史过程(工业资本主义的发展)的一部分。阿诺德坚信,公民权改革将权力交给了缺乏教养、不具备掌权能力的人。失去了“封建制习俗下的温驯与服从特质”(76)的工人阶级是危险的,他们必须接受教育,重新学会温驯与服从。工人阶级需通过教育来获得“文化”,进而抗拒工团主义、政治变革与廉价娱乐的诱惑。简而言之,要用文化来驱赶大众文化。

为了反对“无政府状态”,文化对国家提出了要求:“我们需要权威的力量……文化呼唤国家的观念。”(96)两个因素决定了国家的必要性。首先,昔日稳居权力中心的贵族集团已经衰落;其次,民主制度正在冉冉升起。两者的结合为无政府状态提供了肥沃的土壤。要想解决这个问题,必须以文化和强权为武器来“抢占地盘”。阿诺德之所谓“文化国家”的使命就在于严格控制工人阶级在社会、经济和文化领域内的狂躁情绪,直到中产阶级完成自身的教化,可以独自完成这一任务为止。国家通过两种方式来运行:(1)以强权来确保海德公园骚乱不再重演;(2)潜移默化地灌输文化的“甜蜜与光明”。

《文化与无政府状态》一书告诫其读者:“教育是通向文化的大路。”(209)因此,我们有必要对书中所传达的教育理念加以简要考察。阿诺德认为,对工人阶级、中产阶级与贵族学生的教育应当“因材施教”。对贵族而言,教育的目的在于使其接受自身早已在历史中衰落的现实。对工人阶级而言,受教育则是一个“开化”的过程。经过教育的工人阶级会温顺地接受剥削和统治。在阿诺德眼中,学校(主要是小学)无疑相当于工人阶级“蛮荒之陆”中的文明前哨:“学校会让住在学校周围的居民变得更加文明。”(1973:39)工人阶级的孩子必须先被开化,而后才能被教导。阿诺德在1862年的一封写给母亲的信中称:“让小学更多地成为文明开化机构而不仅是教育机构,似乎更对国家的胃口。”(1896:187)而这,正是文化的使命。可对于中产阶级而言,教育的作用与前两者都截然不同。中产阶级的孩子接受教育的目的是为将来获取权力做准备,从“狭

隘、偏激、惹人讨厌的中产阶级转变成文明、自由、高贵的中产阶级；只有这样的中产阶级，才能（让无产阶级）心甘情愿且忠心耿耿地奉献热情”（1954：343）。

阿诺德援引威灵顿公爵<sup>①</sup>（Duke of Wellington）的话，称自己的上述主张为“毋庸置疑的法律程序的革命”（1960：97）。他所鼓吹的是一场自上而下的变革，其目的是杜绝自下而上的民众革命的出现。其主要理念是：统治者主动展开的变革要好过老百姓自发组织的变革，无论成功与否。普罗大众的需求会得到满足，但要通过一些手段制止其得寸进尺。阿诺德何尝不想建立一个更好的社会，一个不那么贫穷、肮脏和无知的社会；但在他的设想中，这个“更好的社会”必须要建立在新兴城市中产阶级取得“霸权”地位的基础之上（参见第四章）。

说了这么多，我基本上是要表达这样一个观点：阿诺德这个文化理论的奠基人其实根本没有对“大众文化”这一概念展开讨论，他只是简单地将大众文化视为深刻的政治骚乱的同义词。《文化与无政府状态》一书的主题也不是文化，而是社会秩序与社会权威应如何赢取文化领导权，使被统治者温顺臣服。因此，工人阶级文化就显得尤为重要，原因在于其象征着社会骚乱、文化失序与斯文扫地，这不啻对社会及文化权威的巨大打击。实际上，单单是工人阶级文化得以存在的事实本身，就足以证明衰落和失序的不可避免了。工人阶级的“无政府状态”将被文化——“世人所思、所表的最好之物”——的和谐力量所镇压。

阿诺德的很多观点都来源于浪漫主义者对工业文明的批判（参见Williams, 1963），其中对他影响最显著的当属塞缪尔·泰勒·柯勒律治<sup>②</sup>（Samuel Taylor Coleridge）。柯勒律治对“文明”（civilization）和“教养”（cultivation）二词做了辨析，认为前者意指“一种总体性的‘善’，最次也远强于堕落的影响”，后者则指“那些作为人性之主要特征的品质和才能的和谐发展”（Coleridge, 1972：33）。简而言之，柯勒律治认为“文明”是一个国家整体的品质，而“教养”则专属于少数人，即其所称的“知识阶层”。一个国家的文明进程需由有教养的知识阶层来引导：

---

<sup>①</sup> 威灵顿公爵是英国世袭的爵位。此处应指第一位威灵顿公爵，即阿瑟·韦尔斯利（Arthur Wellesley, 1769—1852），也就是于滑铁卢战场击败拿破仑军队的军事将领。

<sup>②</sup> 塞缪尔·泰勒·柯勒律治（1772—1834），英国湖畔派诗人、批评家，早期浪漫主义诗歌最重要的代表人物之一。

全部秩序的最终目标和意图在于：保护好古老文明的店铺和财富，搭建现在和过去之间的桥梁；补充和完善现有的一切，借此建立现代和未来之间的联系；尤其要让社会中的每一个遵纪守法的人知晓：知识的数量和质量对于理解其所拥有的权利及其务必履行的义务而言，是不可或缺的。（34）

阿诺德吸收了柯勒律治的思想。尽管他没有讨论知识阶层的问题，而是把笔墨花费在“局外人”或“其余人”<sup>①</sup>身上，但两人的意图是大体相同的，那就是动员文化的力量对大众社会的不安定因素加以管控。在阿诺德眼中，历史证明了这样的规律：社会总是因“大多数人的道德沦丧”而走向毁灭（Arnold, 1954: 640）。这种历史观势必导致对民主制度的不信任，更不要说大众文化了。阿诺德的观点建立在一个奇怪的悖论之上：作为文化的创造者，人类深知何为“所思、所表的最好之物”，但假若社会上的大多数人过去是、现在是，以后也将永远是道德沦丧之徒，那么人类应当将文化的财富留给谁呢？答案只能是：留给文化创造者自己，即那一小撮自给自足的文化精英。对于其余人而言，唯一要做的就是认清我们之间的文化差异，承认文化之中存在不平等的权力关系。阿诺德清晰地表达了这一观点：

对于乌合之众而言，能否了解世间万物的本相是无要紧要的，一知半解对他们来说就足够了。而这些一知半解的知识，势必包孕着外部世界的一般实践。这就等于说，只要一个人能够让自己获取群氓所无法获取的真理，他便有资格跻身一个少数人的小圈子了。而这个小圈子的唯一使命，就是坚持不懈地努力，让充分的知识与真理始终引导着社会主流文化的前进方向。（364—5）

此外，他还指出：

人类知识与真理的代言人必将由受过高等教育的少数人而非只上过几天学的大多数人所担当。“知识”和“真理”的全部含义都表明它们是与人类社会中的泱泱大众绝缘的。（Arnold, 1960—77: 591）

上述观点揭示了很多问题。如果说世上大多数人都满足于一知半解，永远无法获得真理与知识，那么那个所谓的“小圈子”又是为谁服务

---

① 指中产阶级和工人阶级。

的呢？他们会让哪些“充分的知识”引导社会主流文化的方向？他们引导的又是些什么人？难道是另一个小精英圈子？阿诺德笔下的“小圈子”也许不仅局限于那个自给自足的知识精英阶层。如果这些精英从不参与政治实践、从不对普罗大众产生任何影响，那么我们从阿诺德的著作中细致分析与精心提炼出的那些宏大的人文主义的信念，又有什么意义？阿诺德似乎掉入了自己预设的精英主义的陷阱里，而工人阶级则注定永远沉沦于“啤酒、杜松子酒和自娱自乐”之中（1954：591）。其实，阿诺德并非完全拒斥政治实践，他只不过是将其视为一种专属于既存权力机构的特权而已。故而，他所反对的只是工人阶级的异见政治与对抗政治，这其实是对现有统治秩序的一种维护，实在缺乏新意。抛开这一点（或许恰恰出于这一点），阿诺德的文化观对人们思考大众文化和文化政治的方式产生了深远的影响，占据了绝对的优势地位。而这种优势，一直持续到了20世纪50年代末。

### ● 利维斯主义

对马修·阿诺德来说，也许情况还不是太糟糕。而今天的我所面对的文化，早已惨不忍睹。（Leavis, 2009：12）

阿诺德对 F. R. 利维斯产生的影响是有目共睹的。利维斯继承了阿诺德的文化政治理念，并应用这些理念来解决他所假定的20世纪30年代的“文化危机”。对于利维斯及其拥趸来说，文化的衰落是20世纪的重要标志。阿诺德在19世纪所亲见的种种“文化混乱”，在20世纪进一步加重了——一种以“标准化和低水准”为特征的文化正在加速蔓延（Leavis and Thompson, 1977：3）。为了反抗这一过程及其造成的结果，“公民……必须接受训练以（对坏的文化）加以分辨和抵制”（5）。

利维斯主义的影响力大约持续了40年。不过，“利维斯派”关于大众文化的观点却是在20世纪30年代早期形成的，总计有三部代表性著作：F. R. 利维斯的《大众文明与少数人文化》（*Mass Civilization and Minority Culture*）、Q. D. 利维斯<sup>①</sup>的《小说与阅读公众》（*Fiction and the Reading Public*）以及 F. R. 利维斯与丹尼斯·汤普森（Denys Thompson）合

<sup>①</sup> F. R. 利维斯的妻子，与其夫同为著名文学批评家，后人习惯称之为“利维斯夫人”。

著的《文化与环境》(Culture and Environment)。正是这三部著作作为利维斯主义的大众文化研究奠定了基调。

利维斯主义的基本立场是：“文化始终是少数人的专利。”(Leavis and Thompson, 1977: 3)

纵观历史,我们不难发现,社会因少数人的杰出经验而获益;是他们让传统中的那些细微而易碎的部分保持生机。衡量一个时代的生活优质与否的潜在的标准,也要依托于少数人。正因有了他们,我们才知道何物有价值、何路通彼岸、何处是中心。(5)

然而,在今天,“少数人”的地位发生了变化。他们的文化不再为人们所遵从,他们的权威也面临着前所未有的挑战。利维斯夫人曾如是描述道:“从古至今始终在为品位之高低设定标准的少数人”经历了一场“权威的崩溃”(Q. D. Leavis, 1978: 185, 187)。正如阿诺德痛心于“封建制习俗下的温驯与顺从特质”的消逝一般(参见上一小节),利维斯夫人缅怀普罗大众“心甘情愿服从权威”的时代(191)。<sup>5</sup>她援引埃德蒙·戈斯<sup>①</sup>(Edmund Gosse)的话来阐明此种现状的严重性:

如我所见,民主思想的蔓延所带来的一个巨大威胁,即是文学鉴赏的传统和经典文本的权威已经被群氓的投票所成功篡改。目前,在世界各地,那些未曾接受教育或只接受过一丁点教育的乌合之众竟已成为文学读者的主体。尽管他们对本民族的经典文学既无法理解也缺乏尊重,却无不因这些文学至高无上的经典性获得认可而心满意足。最近,我发现在美国出现了一些相关的迹象,表明一群无知的野蛮人正在攻击我们的文学大师……如果文学作品的价值需由老百姓来投票决定,如果那些庸人认识到了自己拥有多大的权力,那么文学的末日也就到来了。原因很简单:对于他们来说,杰出的文学作品既索然无味,又艰深晦涩。这场攻击文学品位的革命一旦拉开帷幕,我们便将不可避免地陷入混乱之中。(190)

利维斯和汤普森认为,戈斯所恐惧之事如今正在变成现实:

文化始终是少数人的专利。然而,“少数人”如今却意识到自己正深陷于一个新的环境之中。这个环境不但令人厌恶,更充满敌意

<sup>①</sup> 埃德蒙·戈斯(1849—1928),英国著名文学批评家。

……“文明”与“文化”正在成为对立面。不仅权威的力量和意义正在逐渐与文化剥离,就连文明中那些最热忱、最无私的内容也开始有意无意地走上与文化敌对的道路。(Leavis and Thompson, 1977: 26)

大众文明及伴随而来的群氓文化架设了一个极具破坏力的战场,时刻威胁着我们,要使我们“不可避免地陷入混乱之中”。正是为了与大众文明展开斗争,利维斯主义才登上了历史舞台,竭力鼓吹“要在学校教育中加入抵制(群氓文化)的训练”(Leavis, 1933: 188—9)。在学校之外,利维斯主义主张“‘少数人’应当武装起来,主动出击,自觉地采用各种抵抗的形式”(Q. D. Leavis, 1978: 270)。与之相关,文化与政治的民主化进程在利维斯主义者看来简直是天方夜谭。此外,利维斯夫人还声称:“权力的拥有者不再是知识权威和文化的代表。”(191)和阿诺德一样,她也认为传统权威的坍塌是伴随着大众民主的兴起而到来的。这两股潮流相得益彰,一边“压榨”少数人的文化,一边为“无政府状态”耕种适宜的土壤。

利维斯主义还对群氓文化进行了具体分析,指出不同文化形式所存在的问题。例如,通俗小说就因诱发读者的“心理安慰”和“精力分散”的成瘾性而受到非难:

这种心理安慰……完全是创造力的对立面,因为通俗小说并不会使读者精神焕发、热爱生活,相反,却让他们对生活更加不适应。读通俗小说的人往往逃避现实,拒绝面对生活的真相。(Leavis and Thompson, 1977: 100)

利维斯夫人指责通俗小说读者为“沉溺于谎言的瘾君子”(Q. D. Leavis, 1978: 152),而言情小说在她看来则会滋生一种“做白日梦的习惯,并导致真实生活的失调”(54)。读这些小说当然是种自轻自贱的行为,而更糟糕的是这种成瘾性“营造了一种对志向高远的少数人极为不利的社会环境……真实的感受和富有责任心的思考受到了阻滞”(74)。对于那些不怎么爱看通俗小说的人而言,最大的危险则来自电影。电影大行其道,已成为一个极度危险的快感之源:“电影有一种催眠术般的魔力,使人们沦陷于廉价的情感诉求中不能自拔。这种诉求用心险恶,因为它伴随着关于真实生活的某种不由自主且栩栩如生的幻觉。”(Leavis, 2009: 14)对利维斯夫人而言,看好莱坞电影不啻一种“大规模的自渎行为”(Q. D. Leavis, 1978: 165)。尽管大众化的出版物被描述为“最强大

也最有势力的蒙昧公众心灵之物”(Leavis and Thompson, 1977: 138),而广播则被指将批判性思维逼上了末路(Leavis, 2009),但比起“持之以恒且无所不在地自渎般地操纵人心”的广告来,利维斯派对前两者还算是客气的。

在利维斯们看来,广告以及人们对广告的消费,是文化衰落的主要症候。若想知道个中缘由,需首先看一看利维斯主义对语言的看法。在《文化与环境》中,利维斯与汤普森指出:“所有读者都应清醒地认识到,广告对语言的滥用不仅是对词语本身的亵渎,更是对情感生活和生活质量的亵渎。”(Leavis and Thompson, 1977: 4)因此,广告不但让语言贬值,更让整个语言社群的情感生活贬值,进而降低了“生活的标准”。利维斯派的批评家们举出了很多例子(大多数是 F. R. 利维斯本人举的)来支撑这一观点,他们针对这些例子提出的问题充分揭示了利维斯主义的一般观点。下面是一则“双震”(Two Quakers)牌烟草的广告,我们不妨来看看利维斯们是怎么对它进行分析的:

#### 烟草的典范

“这的确是我抽过的最好的烟,不过它实在太贵了。”“怎么多给了两便士?别管这些了,先搞回家去再说。这种烟草点起来既干净又耐抽。尽管样子有点怪,只因它是烟草中的典范。可爱的科学小把戏。看见没,他们做过试验了……”“嘿,别胡说了,赶紧再给我们加点烟草。不知道的还以为你在做广告呢。”此后,一切都平静了,除了烟斗中的那些“双震”烟草。

针对这则广告,利维斯和汤普森向五年级和六年级的学生们提出了下述问题:

1. 描述一下广告中出现的这个人物。
2. 广告主期望你们对这个人物产生怎样的感觉?
3. 你认为广告中的人物将对我们持怎样的态度?在民众暴动情绪高涨的情况下,他将作何反应?(16—17)

上述问题有两点值得注意。首先,利维斯将这则广告和所谓的“暴动情绪”联系在一起。这是一个很反常的问题,就连文化研究者也会这样认

为。其次,请注意那个具有排他性的词“我们”,以及利维斯是怎样试图用这个代词来建构一个受过良好教育的精英小群体的成员身份的。他所提出的其他问题也差不多是这个论调,下面再举出几个例子:

指出这段文字最对哪种读者的胃口,并说出原因。你认为究竟哪种人会与这段文字产生共鸣?你指望这些人能对莎翁剧作有多少了解?他们又到底有多大能力去欣赏这些作品?(40)

小学生们会被要求回忆他们对“圣地”(shrines)参观者的观察(51)。

在“格雷欣定律”<sup>①</sup>(Gresham Law)所及之范围内,你认为电影应当对大众的品味和心灵产生何种影响?(114)

此处暗示了一种怎样的标准?你对他所阅读的“文学”的品质以及他对这种“文学”的热衷有什么看法?(119)

我们为什么会使用这一成语的想法感到畏惧?(121)

(在将电影描述为“廉价、低劣和扭曲的”之后说道):请展开对电影的教育价值的讨论。(144)

上述问题无一例外都旨在激发学生对大众文化的“歧视和抵制”。这些论调除了显示出一种尖刻的贬损和自以为是的倨傲外,别无他用。

为了暂时远离当下这个“不可救药的混乱局面”,利维斯主义深切缅怀了在遥远的过去存在过的一个文化的黄金年代。那是一个神话般的、乡土气息浓郁的年代,所有人共享着一种未被商业利益玷染的文化。孕育了莎士比亚戏剧的伊丽莎白时期时常被利维斯们视为19—20世纪文化大崩溃之前的最后一个“完整”的时代。F. R. 利维斯曾写道:莎士比亚“对于全社会来说是一种真正的全国性文化。在这个社会之中,戏剧也许同时满足了有教养的人和普罗大众的情感诉求”(Leavis, 1933: 216)。利维斯夫人在《小说与阅读公众》中为她所坚信的“文化衰退”勾勒出一幅图景。她对大众与“有教养者”的有机关系的表述很富启发性:“群氓所获得的娱乐是自上而下赋予给他们的……除了这种千篇一律的娱乐,再也没什么更好的了……幸运的是,他们别无选择。”(85)在利维斯夫人

---

<sup>①</sup> 格雷欣定律,即“劣币驱逐良币”(bad money drives out good)法则。该定律最早由英国伊丽莎白时代铸币局局长托马斯·格雷欣(Thomas Gresham)提出,本意是指消费者倾向于将成色较高的贵金属货币保存或储藏起来,而使用成色较低的货币进行市场交易和流通。这一定律后被广泛应用于解释社会生活的方方面面,例如“盗版驱逐正版”、“小报驱逐大报”等等。



看来：

伊丽莎白时代的戏剧观众尽管无法准确无误地理解伟大悲剧的“思想”，却能从剧本字里行间所孕育的精神和意义中获得愉悦。这种愉悦来自艺术家，而非其自身所在的阶层。故而，现在的这种“有教养者的生活”与“普通老百姓的生活”的分离在那时候也并不存在。（264）

如果我们把目光投射到利维斯派对未来的理想主义设想，那么他们关于过去的种种论断就显得耐人寻味了。在利维斯主义者眼中，黄金时代的标志不是单纯的文化整体性，而是建立在权威制和等级制原则上的文化整体性。这是一种共同的文化，它一方面激发人们的智力，另一方面给人们带来愉悦，使人精神振奋。而所谓的黄金年代则是一个神话般的世界，在这个世界里每个人都清楚自己在生活中的位置和归宿。F. R. 利维斯始终坚称：“在17世纪存在过一种真正的人民的文化……一种传统丰富的文化……一种积极向上的文化，只不过这种文化已经消逝了。”（Leavis, 1984: 188—9）利维斯主义认为毁灭这种文化的罪魁祸首就是工业革命。不过，文化并非“全军覆没”，在19世纪英格兰的乡村仍可找到一些仅存的有机社区的遗迹。利维斯援引乔治·伯恩<sup>①</sup>（George Bourne）的《乡村的变迁》（*Change in the Village*）以及《车轮维修店》（*The Wheelwright's Shop*）来支撑自己的观点。<sup>②</sup>在《文化与环境》一开篇，F. R. 利维斯和汤普森就提醒我们究竟哪些东西逝去了：

我们所失去的是一个有机的共同体以及它所包含的活文化。民间歌谣、民间舞蹈以及考茨伍德<sup>②</sup>（Cotswold）的村舍和手工艺制品具有丰富的含义，它们象征着井然有序的生命艺术和生活方式，包括社会的艺术、交往的法则和敏锐的调节能力。所有一切都根植于古老的经验，并在自然的环境和时间的韵律中滋长。（Leavis and Thompson, 1977: 1—2）

利维斯主义者还声称劳动的质量也因有机社区的消逝而受到了侵蚀，其标志就是休闲娱乐正在社会中占据越来越重要的位置。过去，工人

① 乔治·伯恩（1863—1927），英国作家，擅长描写乡村生活。

② 考茨伍德，指考茨伍德山，位于英格兰西部地区，因完好地保留着古老的村镇建筑风貌而著称。

就生活在自己创造的文化中；而现在，工人已完全置身于文化之外。工业化造成的后果之一就是工人们已经“被自己的作品搞得疲弱无力”（69）。休闲娱乐带给工人并不是“再创造”<sup>①</sup>（再创造劳动中失去的东西），而是“创造无力”<sup>②</sup>（劳动过程中失去的东西的混合体）。情况如此，难怪人们会向群氓文化寻求情感补偿和被动娱乐。毒品开始大行其道，每个人都成了沉溺于“生活替代品”中的瘾君子。田园牧歌的世界不复存在，取而代之的是乏味平庸的“近郊主义”<sup>③</sup>（suburbanism）（99）。在有机社区里，日常文化源源不断地为个体提供健康的养料；而在大众文明之中，每个人都必须时刻保持清醒，抵御日常文化产生的恶劣影响。至于威廉斯所言之“在日常文化之中，同样存在着贫穷、卑鄙的专制、疾病与死亡、无知与气馁”（Williams, 1963: 253），利维斯们则完全无视。利维斯主义呈现给我们的并不是一种历史的叙述，而是一部极富文学色彩的神话，旨在将我们的注意力引导至对某种“消逝”的缅怀：“我们必须在对古老秩序的追忆之中建立一个新秩序。”（Leavis and Thompson, 1977: 97）尽管有机社区已不复存在，人们却仍可通过阅读伟大的文学作品来体味其标准与价值。文学是包含了人类世界一切有价值的生活经验的宝藏。然而不幸的是，文学，这颗文化皇冠上的明珠，早已和文化一道失去了权威性。为了改变这一现状，利维斯主义制定了一个宏大的计划，主张通过向各所大学派遣文化传教士（也就是一小批文学精英）的方式，建立一条文化阵线来捍卫文学/文化的传统，鼓励两者“持之以恒地通力合作以实现共同复兴”（Leavis, 1972: 27）。这一计划把中小学也包括在内，就是为了让孩子们从小就“武装起来”，同愚昧的群氓文化与大众文明进行坚决的斗争。重建文学权威当然不足以唤回早已逝去的有机社区，却能够将群氓文化的影响力置于严格的控制之下，并以此来保存和维系英格兰的文化传统。简而言之，利维斯主义的计划即是保留现有的“受过教育的公众”，并继续对其他公众进行教育。这些有教养的人会让阿诺德所言之“所思、所表的最好之物”永远流传下去（基本上是通过伟大文学作品的阅读来实现的）。

---

① 原文为 recreation, 意为“消遣、娱乐”。此处为更好地表意, 依照构词法将其译为“再创造”(re-creation)。

② 原文为 decreation。

③ 在西方国家, 中产阶级大多居住在近郊, 故利维斯有此说法。

利维斯主义对大众文化的态度极易招致批评。但是,正如本内特指出的那样:

直到 20 世纪 50 年代中期,“利维斯主义”始终是对大众文化进行学术研究的唯一一套成熟的理念。从历史的角度看,“利维斯派”的著作第一次将原本专属于“严肃”作品的分析方法运用于大众文化样式的研究,具有开创性意义……或许更重要的是,利维斯主义对“高雅文化”、“中产阶级文化”和“大众文化”的批判同样尖刻严厉;从长远观点看,其理论体系颠覆了在当时如日中天的美学评判标准,并对后人产生了激进的、难以预料的影响。(Bennett, 1982b: 5—6)

在第三章中,我们将对利维斯主义所产生的“激进的、难以预料的影响”进行分析。这种影响主要体现在理查德·霍加特(Richard Hoggart)和雷蒙德·威廉斯的著作中。

## ◎ 美国的大众文化:一场战后大讨论

在第二次世界大战结束后的头 15 年里,美国知识界就所谓的“大众文化”<sup>①</sup>(mass culture)问题展开了一场大讨论。安德鲁·罗斯认为,“大众”(mass)乃是“将美国与美国之外的世界正式区隔开来的关键概念”(Ross, 1989: 42)。他指出:“这种正式区隔背后的历史,在很大程度上就是现代民族文化形成的历史。”(同上)二战之后,在美国国内成功形成了一种文化与政治的共识,这种共识建立在自由主义、多元主义和对阶级概念的淡化的基础之上,而美国知识阶层所树立的文化权威则是此共识的主要来源。后来,这一局面被接踵而至的黑人民权运动、反正统文化思潮<sup>②</sup>、反越战运动、妇女解放运动和同性恋人权运动所打破。罗斯称:“知识阶层将自己视为全民族的文化、道德和政治领袖,这在美国历史上也许是头一次。”(43)知识分子之所以一下子变得这么重要,在一定程度上归功于“那场持续了 15 年、直到 50 年代末才结束的关于‘大众文化’的激烈大讨论”(同上)。罗斯花费了很多精力,试图证明这场讨论与冷战时

---

① 此处之所以没有按惯例翻译为“群氓文化”,原因在于 mass 一词在美国不似在英国语境下具有强烈的贬义色彩。在这一小节之中, mass culture 的译法将因语境不同而不同。

② 指一种风靡于 20 世纪 60—70 年代美国青年之间的以反抗主流价值观和生活方式为特征的思潮。

期的“遏制性”意识形态有关——之所以要讨论文化问题,原因在于美国试图建立一个从内(文化贫乏带来的危机)到外(共产主义苏联的威胁)都处于健康状态的国家(body politic)。他认为,知识分子们在这场讨论中分属三大阵营:

1. 审美自由主义(aesthetic-liberalism)阵营。这一阵营里的人哀叹:即使绝大多数民众有自由选择的权利,他们仍然更加青睐所谓二流和三流的文化文本与实践,而对高雅文化的文本和实践置之不理。

2. 企业自由主义(corporate-liberalism)或进步主义—进化主义(progressive-evolutionism)阵营。持这一观点的人认为,大众文化发挥着温和的社会化功能,它使人们逐渐适应由新兴资本主义消费社会带来的消费愉悦。

3. 激进主义或社会主义阵营。激进主义者和社会主义者视大众文化为一种社会控制的形式或工具。

在20世纪50年代末之前,前两大阵营在争论中占尽优势,这体现了麦卡锡主义<sup>①</sup>(McCarthyism)在关涉社会主义的问题上所产生的日益强大的压力。囿于篇幅,在此我仅将注意力集中在关于“内部健康的国家”的讨论上。若想理解这场讨论的实质,有一本文献是必须阅读的,那就是出版于1957年的论文集《大众文化:美国的流行艺术》(*Mass Culture: The Popular Arts in America*)。书中收录了许多作者撰写的文章。读过之后,就会对这场讨论的情况——诸如,讨论的核心问题是什么、主要有哪些人参与了讨论,等等——有一个大致的了解。

伯纳德·罗森伯格(Bernard Rosenberg)(他与大卫·曼宁·怀特[David Manning White]同为该书的主编)声称,富庶、安定的美国社会正在遭遇来自群氓文化的非人性的破坏。他最大的担忧在于:“最糟糕的是,群氓文化不仅威胁到了我们的审美趣味,更会铺设一条通向冷酷无情的独裁主义的道路。”(Rosenberg, 1957: 9)他还认为,群氓文化既不是美国土生土长的文化,也不是民主制度的必然结果。其始作俑者不是资本主义,而是科技。因此,美国不应该为群氓文化的出现和蔓延负责。怀特也发表了类似的观点,但却出于不同的目的。他指出:“群氓文化的批评者对美国当代社会持有一种过度悲观的看法。”(White, 1957: 13—4)

---

<sup>①</sup> 麦卡锡主义是指1951—1954年间由美国共和党籍参议员麦卡锡(J. R. McCarthy)所发动的以极端反共、反社会主义为特征的政治运动和政治思潮。

他通过将美国的(群氓)文化与过去的大众文化的某些方面做比较,来为当代文化辩护。他坚持认为,批评家们是在通过美化过去的方式来对当下进行攻击,并谴责那些“视美国文化为洪水猛兽,却忘记了在莎翁剧作刚刚问世的那个时代日常文化的残暴现实的人”(同上)。他的主要观点是,在任何一个时代都存在“对普罗大众的愚昧和危险展开猛烈攻击的人……因此,对于当下的社会中存在这样的人,我们也不该大惊小怪”(同上)。怀特为大众文化辩护的另一个观点是:高雅文化在美国境内正呈现出欣欣向荣的局面,例如电视上播放着莎翁剧作、图书馆的书籍借阅率正在攀升、塞德勒威尔斯<sup>①</sup>(Sadler's Wells)芭蕾舞团成功举办了巡回演出、参加古典音乐会的人数比观看棒球比赛的人数还要多,还有如雨后春笋般纷纷成立的交响乐团。

德怀特·麦克唐纳(Dwight Macdonald)是这场讨论中的关键人物。他在一篇题为《大众文化理论》(“A Theory of Mass Culture”)的著名文章中,对群氓文化展开了全方位的攻击。首先,群氓文化使高雅文化失去了生命力。它就像寄生虫一般,从高雅文化体内汲取养分,却没有一点回报。

民间艺术生长于社会底层,是一种土生土长的、代表人民心声的、自发的文化。其内涵是由人民赋予的,几乎与所谓的高雅文化毫无关系。而群氓文化则是自上而下强加给人民的,其创造者是被商人所雇用的技术人员,其受众则是麻木不仁的消费者。而消费者参与到文化中的唯一方式就是在“买”与“不买”之间左右摇摆。简而言之,这些粗劣文化的“主人”对大众的文化需求加以利用,其目的有二,一是攫取利润,二是维护阶级统治……民间艺术是专属于人民的领地,这个小小的私密花园与属于“主人”的高雅文化的大庄园之间隔着一道墙。而群氓文化把这道墙拆除了,它将大众变成高雅文化的低劣形式,大众也就成了政治统治的对象。(Macdonald, 1998: 23)

和其他参与这场讨论的人一样,麦克唐纳激烈否认美国是群氓文化的发源地。他的结论十分悲观:“我不指望群氓的文化会变得越来越好,我只盼它不要变得更加糟糕。”(29)

---

<sup>①</sup> 塞德勒威尔斯剧院(Sadler's Wells Theatre)位于英国伦敦,始建于1683年,因其芭蕾舞团和享誉全球的现代舞表演而闻名。

结束了对深具幻灭感的、带有托洛茨基主义<sup>①</sup>(Trotskyism)色彩的麦克唐纳的讨论,我们要将目光对准自由主义阵营中的欧内斯特·凡·登·海格(Ernest van den Haag)。他提出:大众文化是大众社会(mass society)和大众化生产(mass production)的必然结果。

大众化生产的商品无需将目标定得过低,但它必须考虑到大众品位的平均水平。如果它只取悦特定的某些人,那么它就必然会得罪其他人。并不存在拥有“平均水平品位”的“平均水平的人”,所谓的“平均水平”,只不过是一个统计学的概念。因此,大众生产的商品尽管在一定程度上反映了所有人的品位,却决然无法让每一个人都完完全全得到满足。这便造成了侵犯,也就是“品位的蓄意贬值”理论未曾解释清楚的问题。(Haag, 1957: 512)

凡·登·海格还指出了另一个关键之处,那就是群氓文化对高雅文化的诱惑。群氓文化有两个地方非常吸引人:(1)经济上的回报;(2)巨大的潜在受众群。凡·登·海格以但丁<sup>②</sup>(Alighieri Dante)为例来说明问题:尽管但丁可能受到了宗教和政治迫害,但他坚决抵制了诱惑,始终未曾以自己的作品去俯就大多数人的“平均”品位。但是,假如我们“让但丁为《体育画报》<sup>③</sup>(*Sports Illustrated*)撰稿”,或者让他“缩写自己的作品以在《读者文摘》<sup>④</sup>(*Reader's Digest*)上刊登”,或者与他签订协议,让他“把自己的作品改编成电影剧本”,他还会抵制诱惑、坚守自己的美学与道德准则吗?但丁很幸运,他的才华和创造力始终未曾走上歧途:“没有任何一个作家可与才华横溢的但丁相提并论。”(521)

凡·登·海格指出,大众的品位并未降低多少,却在西方社会的文化生产者眼中变得更重要了。如怀特一样,凡·登·海格注意到美国消费文化的文本与实践的多元性;同时他也发现高雅文化和民间文化正在被群氓文化所吞噬;其结果就是,人们开始如消费群氓文化一样消费它们。

---

① 托洛茨基主义,指苏俄布尔什维克革命早期领导人李昂·托洛茨基(Leon Trotsky)所倡导的一系列共产主义政治经济理念。

② 但丁(1265—1321),中世纪晚期意大利著名诗人,《神曲》(*Divine Comedy*)的作者。

③ 《体育画报》,美国时代华纳(Time Warner)旗下著名体育周刊,拥有300万订户和超过2300万读者,其中1800万为男性。

④ 《读者文摘》,美国发行量最大的杂志,仅在美国境内单期发行量即高达810万份。目前,该杂志在全球70个国家以21种语言同时发行。

“没人阅读经典,这既不新鲜也不可怕;可怕的是如此多的人正在误读经典。”(528)最后,凡·登·海格不禁断言,群氓文化是一剂“降低人们体验生活的能力的毒药”(529)。归根结蒂,群氓文化乃是枯竭的象征,它标志着生活的去个性化(de-individualization)。沉迷于群氓文化的人无休止地追逐着西格蒙特·弗洛伊德(Sigmund Freud)所言之“替代性满足”<sup>7</sup>(substitute gratifications)。在批判群氓文化的人看来,替代性满足造成的问题是“真正的满足”(real gratifications)被摒弃了(532—5)。凡·登·海格进而提出,群氓文化消费实际上是一种压抑作用<sup>①</sup>(repression)。群氓文化空虚的文本与实践经由消费填充了人们空虚的心灵,而人们对这种文化的消费越多,他们的心灵反而越空虚。这一压抑作用的恶性循环使得“真正的满足”成了空中楼阁,艰于触摸。结果就是,那些文化“自读者”和群氓文化的“瘾君子”被困在恶性循环之中,漫无目的地漂浮在厌倦和狂乱之间,恍若处于梦魇之中。

尽管这些无精打采的人们渴望发生些什么,但令人沮丧的是,当真的发生了一件什么事,他们也会下意识地将这件事当作一种消遣。于是,事件的意义也就不复存在,剩下除了空虚,别无其他。即便是基督再临<sup>②</sup>(Second Coming),在大众文化消费者那里也只不过是一出“空洞的”惊悚电视剧,直到米尔顿·伯尔<sup>③</sup>(Milton Berle)出现在屏幕上。(535)

与那些通过美化过去来谴责现在的“文化怀旧者”们不同,凡·登·海格对过去持一种怀疑的态度。他赞同“大众文化让生活变得更贫乏而不是更充实,但假如没有了大众化生产技术及其创造的大众文化,‘群氓’会变得更好还是更坏,谁都无法确知”(536)。爱德华·希尔斯(Edward Shils)可不像凡·登·海格那样疑虑重重。他认为,凡·登·海格所言之“工业文化使生活变得贫乏”简直是一派胡言:

尽管当下工人阶级和下层中产阶级所追求的快感毫无深刻的美学、道德与知识价值,但在那些从中世纪起一直到19世纪持续不断

① 压抑作用,在心理学中指从有意识的头脑中无意识地排斥痛苦的冲动、欲望或恐惧。

② 基督再临是基督教词汇,意指在世界末日到来之前耶稣基督以大法官的身份重临人间,主持最后的审判(Last Judgment)。

③ 米尔顿·伯尔(1908—2002),美国喜剧演员,电视发展的“黄金时代”里全美最具知名度的电视艺人之一。

地给他们的欧洲祖先带来快感的邪恶之物<sup>①</sup>面前,这两个阶级没什么可羞耻的。(Shils, 1978: 35)

希尔斯认为:

那些指责大众文化为导致 20 世纪知识颓败的罪魁祸首的想法是完全错误的……事实上,在过去的那几个晦暗、残酷的世纪里,下层阶级所遭受的迫害远比今日的大众文化带来的多。(36)

希尔斯认为大众文化是无辜的,问题出在知识阶层对大众文化的反应上。D. W. 布罗根(D. W. Brogan)以相似的乐观方式支持了麦克唐纳的大部分观点。他认为,麦克唐纳“对现代美国的批评过于严苛,却对美国的过去以及欧洲的历史与现状过于温和”(Brogan, 1978: 191)。这样看来,麦克唐纳对当下状况的悲观情绪来源于其对往昔的过分乐观。简而言之,他“夸大了美国社会不好的方面”(193)。

在《两头不讨好的中间派》(“The Middle against Both Ends”)一文中,莱斯利·菲德勒(Leslie Fiedler)提出了与其他人不尽相同的观点:

(大众文化)是一种美国特有的现象……并不是说……只有在美国才能发现大众文化,而是无论哪个地方的大众文化都是从美国传过去的;而且,这些文化样式只有在美国才能得到充分的发展。对于世界上其他地方的人来说,我们的经验就是对古老贵族文化土崩瓦解的预演。这个过程是不可避免的,谁也逃不掉。(Fiedler, 1957: 539)

对菲德勒来说,大众文化就是流行文化,对这种文化应“不问出处”。他解释道:

当代的平民文化既野蛮又混乱。这种“准文化”乃是无数城市中那些惨遭驱逐且文化贫乏的居民的一种自发的表达。面对来自科学的威胁和无休止的战争恐慌,面对古老忠贞与英雄主义早已毁灭殆尽的腐化堕落的世界,他们只能去创造一些无关痛痒的神话。(540)

菲德勒提出的问题是:美国大众文化究竟出了什么问题?对于国内外的一些批评家而言,美国就是罪魁祸首。但菲德勒认为,美国经验的不可避免性决定了这一说法是毫无意义的,除非这些人连工业化、大众教育

---

① 指所谓的贵族文化、高雅文化。



和民主制度一并批判。他指出,美国“身处一场奇怪的、拥有两条阵线的阶级战争之间”。社会的中央是“假斯文的中产精神”,其上是“冷嘲热讽的贵族意识”,其下则是“野蛮的群氓心态”(545)。对大众文化的攻击其实是胆怯的表现,更是一种旨在消弭文化差异的企图。“(中产阶级)对平民文化和高雅文化的恐惧在本质上是相同的,那就是对文化差异的恐惧,这体现了中产阶级旨在让所有文化都变成羞怯、伤感、无知、空幻、装模作样的中产阶级文化的企图。”(547)“假斯文的中产精神”想要的文化平等其实就等于中产阶级文化一家独大。这可不是利维斯主义者所鼓吹的“文化驯服”,而是要将文化差异坚决地推上绝路。故而,菲德勒称,美国的大众文化是有层次、多元化的,而非同质化、等级制的,这一切都让他欢欣鼓舞。

希尔斯提出了一个与菲德勒差不多的模式。他指出,美国文化被划分为三个文化“等级”,这些等级代表了社会文化的不同方面:高高在上的是“‘高级’文化或‘高雅’文化”,中间是“‘平庸’文化”,底层的则是“‘野蛮’文化”(Shils, 1978: 206)。大众社会重构了文化的版图,削弱了“高级文化”、“高雅文化”,强化了“平庸文化”和“野蛮文化”(209)。但在希尔斯看来,这种情况也不是太糟:“在过去,中下层的人们要么只能被动接受自上而下灌输的文化,要么干脆与美学绝缘。如今,在他们中间,一种天然的审美意识被唤醒了。”(同上)希尔斯和菲德勒一样,毫不否认美国是大众文化的大本营。尽管他认为“(美国)是所有大众社会中最为大众化的”(218),却仍然乐观地声称:“事实上,让富有智慧的美国公众重获活力和个性恰是大众社会的功劳;在大众社会中,人人都可获取权力,一切皆有可能。”(226)正如罗斯所指出的那样,在以菲德勒为代表的20世纪50年代和60年代早期的学者笔下:

“阶级”,这个一度被知识界所摒弃的概念,在这一特殊的历史条件之下重回学界的视野。然而,不同于20世纪30年代的是,此时的阶级分析并不关注阶级之间的对立与冲突,而是被用来营造一种霸权式的环境;其中,各种政治理念对世界的不同理解彼此和谐共处,相得益彰。只要每个阶级都各行其是、互不干扰,那么它们就能一直存在下去。(Ross, 1989: 58)

对文化的选择和消费成了阶级归属和阶级差异的标志。人们对于各种潜在的内外危险达成了共识,阶级之间没有对抗,只有消费者的多元化

的选择。简而言之,这场关于大众文化的大讨论参与了对冷战意识形态的遏制思维的建构。毕竟,就像梅尔文·涂敏(Melvin Tumin)所指出的那样:“美国和美国人拥有丰富的物质资源和精神资源,只有他们才能建立和维系古往今来全世界最好的文化。”(Tumin, 1957: 550)尽管这句话只是空谈,但涂敏并未因此而沮丧。在他看来,只需解决一个问题,那就是:我们究竟应该如何来实现这一愿望?涂敏寄希望于美国的知识分子们,因为“已经到了让他们像真正的知识分子一样发挥作用的时候了”(同上);此外,对大众文化的这场讨论也很重要,因为正是这场讨论激励了美国人,促使他们去建设古往今来全世界最好的大众文化。

### ◎ 其他人的文化

对大众采取鄙视与责难态度的“文化与文明”传统极易招致批评。文化理论发展到今天,对该传统的批判已经足够多了。然而,从历史的眼光看,这一传统毋庸置疑地奠定了英国文化研究中大众文化理论发展的基调,在长达一个多世纪的时间里牢牢占据着文化分析的主导范式之位,其巨大影响力是如何强调都不过分的。即使在今天,“文化与文明”传统仍然隐隐地存在于很多人的“常识”之中,在英美学术界内外的某些领域中发挥着作用。

以利维斯主义为代表的“文化与文明”传统一方面将大众文化纳入了教学研究的范畴,另一方面也始终在竭力“阻止大众文化成为一个学术研究领域”(Bennett, 1982b: 6)。关键在于,这一传统始终认为大众文化绝不仅仅是文化衰退和潜在政治失序的象征,而是有更多、更深层的意蕴。在这一思路的指引下,学者们展开了理论研究和经验性调查,来证明自己所笃信的东西是正确的。

这一传统先天地认为大众文化是有问题的。观念一旦确立起来,后面的一切工作都是为它服务的。大众文化象征着衰败和堕落,这已经成了人们头脑中根深蒂固的观念,因此就算有什么反证出现,人们也会完全无视。理论已经定下了基调,不啻一种强词夺理。简而言之,大众文化所扮演的唯一角色就是替罪羊。(同上)

前文提到,人们从多个方面展开了对大众文化的谴责,但是正像本内特指出的那样,“文化与文明”传统的价值并不在于它对大众文化的文本

与实践所进行的具体分析,而在于其高高在上地站在高雅文化的立场上对大众文化这片“商业性的荒原”进行了检视,目的仅在于为文化的衰落和文化的多样化寻找证据,并主张对文化加以驯服、规范与控制。

（“文化与文明”传统）在很大程度上是“有文化的人”对“没文化的人”的文化发表的看法……这些“有文化的人”在研究大众文化的时候采取了疏远和审慎的态度,他们只是大众文化的局外人,对大众文化既无好感,也绝不会参与其中。对于这些人来说,大众文化永远只是“其他人”的文化。（同上）

“文化与文明”传统的焦虑实际上是社会拓展与文化扩张的焦虑,关键在于应该如何应对文化与社会排他性的挑战。随着 19 世纪的结束,那些传统意义上的局外的“文化”和“社会”需要被新的社会所吸纳,因此就得采取一些策略来决定哪些可以留下,哪些必须摒弃。笃信“文化与文明”传统的批评家抬出了“高雅社会”和“高雅文化”,以区别于普通的社会和文化,尤其是要和大众社会和大众文化划清界限。简而言之,“文化与文明”传统期望“普罗大众”(masses)(参见图 2.1)能够做到既维系文



图 2.1 这张照片摄于 20 世纪 50 年代早期的一次往黑泽<sup>①</sup>(Blackpool)的短途旅行中。这里……没有什么大众,我们只不过是将自己之外的其他人当成了大众而已。(Williams, 1963: 289)

<sup>①</sup> 黑泽,一译布莱克浦,英格兰西北部海滨城市,旅游胜地。

化与社会的多样性,又对高雅文化保持尊敬和服从。新近发生的、围绕着后现代主义而进行的关于“大写的文化”<sup>①</sup>究竟扬弃了什么的讨论表明:到最后,文化与文本的关系越来越微弱,反而与人以及人的日常生活文化日渐密不可分。对此,我们将在第九章和第十章中详细讨论。

## 拓展阅读

Storey, John (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edition, Harlow: Pearson Education, 2009. 该书是本书的配套阅读材料,其中收录了本书所涉之大多数重要文献。本书及其配套读本得到了互动式网站 [www.pearsoned.co.uk/storey](http://www.pearsoned.co.uk/storey) 的支持。该网站中包含了许多有用的链接与电子资源。

Baldick, Chris, *The Social Mission of English 1848—1932*, Oxford: Clarendon Press, 1983. 本书中有一些章节对阿诺德和利维斯主义进行了有趣而令人信服的介绍。

Bilan, R. P., *The Literary Criticism of F. R. Leavis*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979. 尽管作者仅把利维斯当做一位文学批评家来研究,书中仍涉及了利维斯关于高雅文化和大众文化的观点。

Bramson, Leon, *The Political Context of Sociology*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1961. 书中有一章对美国的大众文化大讨论进行了介绍,极富启发性。

Gans, Herbert J., *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, New York: Basic Books, 1974. 该书尽管初版年份较晚,却仍是对美国大众文化大讨论的一种参与。书中对文化多元主义的支持十分具有说服力。

Johnson, Lesley, *The Cultural Critics*, London: Routledge & Kegan Paul, 1979. 书中一些章节对阿诺德和 F. R. 利维斯的介绍对研究者很有帮助。

Mulhern, Francis, *The Moment of Scrutiny*, London: New Left Books, 1979. 这是一部关于利维斯主义的经典著作。

Ross, Andrew, *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*, London: Routledge, 1989. 这是一本读起来很有趣的书,其中有一章是关于美国大众文化大讨论的,提供了很多有用的信息。

Thrilling, Lionel, *Matthew Arnold*, London: Unwin University Press, 1949. 本书是目前为止关于阿诺德的最好的介绍性读物。

Waites, Bernard, Tony Bennett and Graham Martin (eds), *Popular Culture: Past*

<sup>①</sup> 原文为 Culture,首字母大写。

*and Present*, London: Croom Helm, 1982. 这本论文集通过许多不同的案例来展开对大众文化的讨论。第一章、第四章和第六章对大众文化以及催生了“文化与文明”传统的焦虑感的历史语境进行了考察。

Williams, Raymond, *Culture and Society*, Harmondsworth: Penguin, 1963. 本书是对“文化与文明”传统展开批评的奠基之作,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

在本章中,我将对理查德·霍加特、雷蒙德·威廉斯、E. P. 汤普森,以及斯图亚特·霍尔和派迪·维诺(Paddy Whannel)在20世纪50年代末60年代初出版的几部著作进行介绍。尽管上述几位作者的观点不尽相同,但他们的著作共同构成了文化主义(culturalism)的经典文本。诚如霍尔所言:“‘文化主义’始终是英国文化研究领域内最具活力、最有特色的一支。”(Hall, 1978: 19)在本章末尾,我们还将对文化主义在伯明翰大学当代文化研究中心(Centre for Contemporary Cultural Studies, CCCS)的建制过程展开讨论。

霍加特和威廉斯都对利维斯主义作出了回应。第二章里提到过,利维斯主义者在英国为大众文化打开了教育的空间,而霍加特和威廉斯便占领了这一空间;他们一方面继承了利维斯主义的某些观点,另一方面也对其理论体系的某些基本假设提出了挑战——这多少有些自相矛盾。在重温“文化与文明”传统之余,霍加特和威廉斯向前迈了一大步,不仅开创了文化主义的传统,更为大众文化研究的文化研究路径奠定了基调。而《识字的用途》(*The Uses of Literacy*)、《文化与社会》与《漫长的革命》(*The Long Revolution*)三部著作则标志着文化主义和利维斯主义的决裂,被视为“左派利维斯主义”(left-Leavisism)的代表作(Hall, 1996a)。

至于汤普森,则始终声称自己的作品是马克思主义的。当代文化研究中心前主任理查德·约翰逊(Richard Johnson)用“文化主义”这个表述来为汤普森、霍加特和威廉斯三人的著作定性(Johnson, 1979)。约翰逊认为,上述三位理论家的观点奉行一套共同的理论预设,每一个人都对前人的成果提出了一些质疑,取得了一定突破。霍加特和威廉斯与利维斯主义“划清了界限”,而汤普森则对马克思主义的经济还原论作出了修正。他们三人都认为我们可以通过对社会文化——意指文化的文本形式

和有迹可循的实践——的分析,来重建全人类共享的行为规范和观念格局。人既是文化文本与实践的生产者,又是它的消费者。这一视角强调的是“人的力量”,尤其关注能动的文化生产过程而非被动的文化消费过程。尽管我们无法将霍尔和维诺合著的《大众艺术》(*The Popular Arts*)也归入从利维斯主义脱胎而来的文化主义范式,但由于这部著作采用经典的左派利维斯主义的方法来进行大众文化研究,故仍可将其视为重要文献加以讨论。霍加特、威廉斯、汤普森,以及霍尔和维纳的作品形成了一个整体,标志着众所周知的“大众文化的文化研究路径”的诞生。伯明翰大学的当代文化研究中心在20世纪70年代和80年代初发展至巅峰,顺理成章地成了英国文化研究的大本营(参见 Green, 1996)。

### ◎ 理查德·霍加特:《识字的用途》

《识字的用途》一书包括两个部分。第一部分题为“古老秩序”,描绘了作者童年时期,即20世纪30年代的工人阶级文化。第二部分题为“新的转变”,讲述传统工人阶级文化如何在20世纪50年代遭遇大众娱乐的威胁。这种行文方式其实已经揭示了作者看待问题的角度和期望得出的结论——一边是20世纪30年代的“活文化”传统,另一边则是50年代的文化衰落。霍加特很清楚自己在写作时“陷入了深切的怀旧情绪之中,对现实有一定程度的粉饰”,并声称“我已尽力使自己免受其影响”(Hoggart, 1990: 17)。同时,他也明白将文化一分为二的做法容易使人忽略“古老文化”和“新的文化”之间的连续性。但值得注意的是,霍加特并未将“过去”理解为“某个含混暧昧、田园牧歌般的传统”,并以之为据诋毁现在,而基本上是以自己“对二十余年前的童年生活的记忆”为蓝本展开叙述(23, 24)。至于他对大众文化时期的文化衰落的论断,则是从大学教师和研究者的角度作出的。简而言之,霍加特笔下的“过去的文化”来源于个人经验,而对“新文化”的批评则是一种学术研究活动。认清这一点,对于理解霍加特的著作而言极为重要。

关于文化问题,霍加特提出的“解决方案”常常遭人误解,对此我们也应给予足够的重视。霍加特抨击的目标并非工人阶级文化在道德上的颓堕,而是社会加诸工人阶级文化的“道德严肃性”(moral seriousness)的衰落。他在很多场合反复强调自己对工人阶级充满信心,坚信其有能力抵制群氓文化的控制:“这并不是被动的逃避,而是一种主动的抵抗,尽管

很多人没有看清这一点。工人阶级先天便具有一种强大的能力,他们能够从新环境中汲取所需,并对无用的东西视而不见。正因如此,他们才得以在文化变迁中岿然不动。”(32)霍加特之所以对工人阶级有如此信心,原因在于他坚信工人阶级对群氓文化的接受是有选择性的:“绝大多数工人都对群氓文化‘避而远之’;他们生活在别处,凭直觉行事;他们有自己的习俗且十分依赖口头文化的传统;他们的主要文化形式是神话、谚语和仪式。这一切使他们得以免受(群氓文化)侵害。”(33)

在霍加特看来:

传统上,工人阶级将艺术视为一种对现实的逃避。艺术是用来欣赏的,和日常生活没什么太大的关系。艺术处于文化的边缘,而“有趣的”、“真实的”生活是与艺术绝缘的……艺术只不过是一种工具。这种观念在工人阶级之中至少传承了若干代。(238)

在霍加特笔下,工人阶级的美学就是:对日常生活之“精确细节的兴趣高于一切”;他们只对现存的东西感兴趣,认为文化应当是“观赏的”而不是“钻研的”。故而霍加特指出,工人阶级消费者追求的不是“对日常生活的逃避”,而是“对日常生活的强化”;他们笃信“日常生活本来就很有趣”(120)。而20世纪50年代的大众娱乐则对这种美学构成了威胁:

绝大多数大众娱乐最后都成了D. H. 劳伦斯<sup>①</sup>(D. H. Lawrence)所言之“生活的敌人”。这种娱乐哗众取宠、道德低劣……既无法充实大脑,又不能安抚心灵。过去那些催人奋进、促进和睦、内涵丰富的娱乐方式渐渐枯竭,而现在的娱乐除了让人掏空腰包,一无是处。(340)

群氓文化的问题不仅体现为大众娱乐的“不负责任”和“逃避现实”(同上),更体现在其对古老而有益的工人阶级文化格局的破坏之中。霍加特(在20世纪50年代)坚称:

我们正在进入群氓文化时代;而在某种程度上,代价就是一种“属于人民的”都市文化的毁灭。崭新的群氓文化远比被它赶走的那种“天然的文化”有害。(24)

霍加特声称,20世纪30年代的工人阶级文化恰如其分地表达了“丰

---

<sup>①</sup> D. H. 劳伦斯(1885—1930),英国著名作家,代表作包括《查泰莱夫人的情人》、《虹》等。



富而充实的生活”的含义；这种文化的主要特征是强调“社区”（community）的重要性，它基本上完全由人民所创造。对此，霍加特还举了个“海滨一日”的著名例子证明自己的观点：

“叮叮车”启程了，穿过沼泽，驶向海滨，从那些瞧不起沙滩派对的人们的家门前驶过，目的地则是司机幻想中的那个有咖啡、有苹果，甚至有鸡蛋烤肉大餐的地方。海滨到了，人们先是饱餐了一顿，然后三五成群地各玩各的去了。谁也没有“离群索居”，因为无论在城里还是在海滨，大家都像亲人一样……逛商店，渴了就喝一杯，累了就坐在躺椅上吃冰激凌和薄荷糖。约翰逊夫人非要自己划船，干脆将上衣掖进灯笼裤里；亨德森太太假装和管理躺椅的服务员套近乎，上个厕所也要插队；她们的举止引来大家阵阵欢笑。接下来，人们给家人买礼物，饱享一顿丰盛的下午茶，然后就启程回家了。在回程路上，还不忘停下来畅饮几杯。对于男人们来说，也许这一路要停上几次，只是为了喝酒；除了泡酒馆，还要买上一两箱酒带在路上喝。穿越沼泽的时候，这帮男人简直玩疯了，胡闹作一团，还肆无忌惮地讲着不大正经的笑话。司机师傅知道自己的职责是什么。他平稳地驾驶着大巴车，将这群热情、狂放、手舞足蹈的客人送回城里。临到目的地之前，车上的人会付给他一笔可观的小费。（147—8）

这就是一种为人们所共享的、“自力更生”的大众文化。我们尽可以批评霍加特过于浪漫主义，却不能否认他通过这段极具乌托邦色彩的文字，行之有效地在“属于人民的文化”和“人民只能被动接受现有的一切的那个世界”之间划出了清晰的界线（151）。而这，正是霍加特一以贯之的思路。

《识字的用途》一书的前半部分基本上就是对“为人们所共享的、自力更生的”娱乐的描述。霍加特对文化的分析显然超越了利维斯主义。例如，他认为工人阶级爱听流行音乐没什么不妥；至于倾向利维斯主义的西塞尔·沙普（Cecil Sharp）对民间音乐“纯洁性”的渴望和对大众文化的敌视，他则不以为然。他指出，只要一首歌的作者“用心”让自己的作品满足大众的情感需求，那么它就会大受欢迎，这“与流行音乐界（Tin Pan Alley）怎样运作没什么关系”（159）。比如说，工人阶级爱听《舞会散场》（“After the Ball is Over”）这首歌，但他们并不是被动地接受，而是“以自己的方式对它进行了诠释，如此，这首歌也就显得不那么苍白了”（162）。

由于工人阶级能够以自己独特的方式对文化进行解读,所以文化工业生产出来的商品很难充分发挥作用。但是,正如前文所说,《识字的用途》一书的前半部分对上述观点的阐述是很不充分的,其论证过程缺乏学术性,几乎就是一部充满怀乡之情的自传。很多人对此嗤之以鼻。而我则认为,本书的致命之处在于霍加特未能以看待20世纪30年代大众文化的宽容态度来看待50年代的所谓群氓文化。如若前后态度一致,书中也就不会出现诸如“充实而丰富的生活”和“来自虚幻世界的诱惑”这种褒贬鲜明的描述性小标题了。当然,我们也不必就此认定霍加特是在通过美化30年代的方式来表达对50年代的过分悲观。很多批评家否定了他关于50年代的观点,顺便连他对30年代的描述也否定掉了,这是有失公允的。很有可能他对20世纪30年代的看法是正确的,而对50年代的看法是错误的。在那个时代,有很多知识分子来自工人阶级家庭,霍加特就是其中之一。作为工人阶级的一分子,他希望通过对自己早年生活经历的描述来抵抗来自新中产阶级同僚的那些亦真亦幻的居高临下的态度:“我很清楚现在的工人阶级早就不是那么回事了,但在‘我的那个时代’,情况还是很美好的。”我不想对霍加特的这一写作意图予以过分强调,但必须指出,威廉斯在一篇写给《识字的用途》的书评中支持了他的观点。“幸运的霍加特”在书中对那些有幸获得奖学金而进入昔日的“贵族”大学读书的工人阶级子弟进行了一番描述。在威廉斯看来,这些描述“得到了许许多多读者的认可(这没什么可大惊小怪的。人们渴望读到这样的故事,而霍加特本人,就是那些工人阶级子弟的一员。)”(Williams, 1957: 426—7)。此外,威廉斯还在一场关于权力集团之间“奇怪的联盟”的讨论中,发表了一段类似的、更为全面的论述:

在我们这一代,存在着一个新的阶级:那是一群青年男女,他们得益于公共教育的扩张,获得了外部世界的认可。于是,在他们中间,有为数众多的一大批人也对那个世界产生了归属感。为了使新同僚刮目相看,他们花了大把的时间去描绘和记录为他们所背弃的那个无助而鄙陋的人群。看来,对鼓吹教育扩张的实用性的盲信,也该冷却一下了。(1965: 377—8)

《识字的用途》一书的下半部分是霍加特对“当代生活的某些特征”的考察(Hoggart, 1990: 169),而自给自足的工人阶级文化则基本被排除于考察范围之外了。霍加特抛弃了用于理解20世纪30年代工人阶级文

化成果的大众美学思路,开始一味地谴责 50 年代的大众文化。“广播‘肥皂剧’(soap operas)之所以在工人阶级女性中大受欢迎,皆因其对索然无味的日常生活进行了不同凡响的美化。”(181)报纸上刊载的漫画也差不多,里面的“‘小人儿’整整一天都在忐忑不安地期盼女儿在学校的烹饪大赛上获奖……这简直就是教人如何消磨无足轻重的日常生活”(同上)。日常生活究竟怎么了?这次,霍加特没有谈论大众美学,而是引领我们展开了对文化工业的控制力的批判。在霍加特眼中,20 世纪 50 年代的大众文化使生活失去了丰富的内涵,一切都已变得轻浅浮躁。“商业文化”日益壮大,以“除旧布新”的姿态无情地攻击传统的工人阶级文化,彻底沦为“外表光鲜,内里野蛮”的群氓文化(193)。于是,“‘老式的’文化成了众矢之的”(192)。年轻人是群氓文化最易攻击的目标,这些“不切实际的野蛮人”(193)不断地索取,而群氓文化则不断地满足他们。他们从群氓文化里获得的东西远比从父辈和祖父辈那里获得的多。然而,这种盲目的享乐主义态度只会让人们满足于浅陋,除了导致精力过剩,别无他用。

“过得快乐”(having a good time)这个表述被人们刻意搞成很重要的样子,好像与之相比其他一切都不重要。因此,“过得快乐”也就成了一种常规状态。现代大众娱乐最错误、最招人非议之处不在于其贬低了品位——“贬低”也可以很鲜活、很积极——而在于其对品位进行了过多的刺激,进而使品位变得枯燥乏味,直至消失殆尽……明明是大众娱乐扼杀了品位,它却偏想方设法地让受众相信一切都是他们的错——当受众面前摆着一块难吃的蛋糕时,受众绝无能力抬起头说:“但这块蛋糕的确像木屑一样难吃啊!”(196—7)

尽管 20 世纪 50 年代晚期的人们尚未认识到这一点,但在霍加特看来,所有的迹象都表明这就是世界运行的方式。然而,即使是在大众娱乐泛滥的“虚幻世界”里(206),也仍然存在着各种形式的抵抗。例如,虽然群氓文化生产出了一些很糟糕的流行歌曲,

但没有人强迫大家去听、去唱这些歌。事实上,很多人根本就对这些歌置之不理;就算是那些听流行歌曲的人,也往往用自己的方式去重新解读,从而使那些歌曲变得更好……因此,消费了流行歌曲并不意味着完全受其摆布。(231)

这提醒了我们,霍加特在很大程度上将批评的目标指向了商品(大众文化从中被“制造”出来)的生产者,而非那些有可能将商品转化为大众文化的人。他举出了很多“证据”来表明文化正在衰退,而通俗小说则是首恶。比如,他将一篇写于当代的文字(实际上是他自己杜撰出来的“仿制品”)与《东玲园》<sup>①</sup>(*East Lynne*)以及《亚当·比德》<sup>②</sup>(*Adam Bede*)的摘要做了个比较,得出的结论是:当代文学不但空洞,而且乏味,就像“几滴灌装牛奶兑着白开水,对于渴望饱餐一顿的饿汉来说,无异于画饼充饥”(237)。我们暂且不去计较这篇“当代文字”是霍加特自己写的(他所举的所有“当代的”例子都是自己写的),他在这里其实清晰地表达了一个观点:通俗小说之所以拙劣,原因在于其缺乏“道德基调”(236)。这也许是事实,但我们也不应忽视另一点,那就是《东玲园》和《亚当·比德》浑身上下充满了“道德基调”,它们试图控制读者的思想——诚如霍加特所言,它们简直就是“宣讲稿”(235)。相比之下,当代通俗小说又走向另一个极端——它们完全不关心读者的思想。因此,无论我们从哪个角度来为上述三篇文学作品排座次,无论我们多么希望《亚当·比德》排第一、当代文字排末尾,都不得不承认所谓“道德基调”(意指小说应该指引人们的思想)除了能将我们带回利维斯主义的陈词滥调之中外,别无他用。而且,我们完全可以提出一套相反的理论来:当代通俗小说的价值体现为其精简的文风和悬念迭出的情节,“不指引人们的思想”其实也是一种思想。我们不能因为通俗小说导致了思想(所谓的“道德基调”)的缺席而对其完全摒弃。事实上,通俗小说体现的是一种潜在的在场的缺席,正是这种缺席为读者提供了主动创造的空间。

习惯性光顾奶品吧(milk bar)的“自动点唱机男孩”(247)——霍加特用这个词来称呼当时英国城市里的阿飞仔<sup>③</sup>(Teddy boy)——的大量出现是社会进入“虚幻世界”的重要标志。奶品吧这个事物本身就极具症候性,里面那些“脏兮兮的、时髦的小玩意和耀眼的华丽装饰,标志着美学的彻底崩溃”(同上)。奶品吧的常客则尽是些“15到20岁之间的男孩子,他们穿着打褶的衣服,系着带图案的领带,一副美国式的懒散模样”

---

① 《东玲园》是英国19世纪通俗作家伍德夫人(Mrs. Henry Ellen Wood)所著之畅销小说,初版于1861年。

② 《亚当·比德》是英国19世纪作家乔治·艾略特(George Elliot)的第一部长篇小说,初版于1859年。

③ 阿飞仔,意指20世纪50年代身着改装版爱德华时期服装的英国无赖青年。

(248)。他们泡在这里主要就是为了“一个铜板接一个铜板地往自动点唱机里塞钱”(同上)。点唱机大声地播放着歌曲,“他们故意让这里显得很嘈杂,这样大家就有了跳舞的兴致”(同上)。伴随着音乐,“小伙子们穿梭于管状的吧椅之间,扭动着肩膀,盯着别人看,如同汉弗莱·鲍嘉<sup>①</sup>(Humphrey Bogart)一般饥渴”(同上)。

这里简直比街角的酒馆还要苍白无物,还要放诞。热牛奶的气味弥漫在空气中,包裹着一个个腐朽不堪的灵魂。那些来此消费的人,无论衣着、发型还是面部表情,都表明他们生活在一个虚构的世界里。这个世界里混杂了一些东西,他们称其为“美国式生活”。(同上)

在霍加特看来,

这是一群令人沮丧的家伙……也许他们当中大多数人的智力水平远低于(工人阶级青年的)平均标准,因此也就更容易受到当时那些营养贫乏的大众潮流的影响……他们毫无责任感,甚至连一丁点儿负责任的意思都没有,无论对自己还是对他人。(248—9)

尽管“这些人并不代表大多数”,但他们仍然预示着一个糟糕的时代的到来:

这些人,这些缺乏管教的孩子,这些被机器所操纵的阶级的成员,是时代潮流造就的重要产物……这个贪图享乐却悲观厌世的野蛮人会花3便士坐50马力的公交车去电影院,再花20便士购票观看耗资500万美金拍摄的大片。他绝不只是个社会怪胎,而是某种凶兆。(250)

“自动点唱机男孩”预示了一个新时代的到来。在这个社会中,“绝大多数人都沦落为逆来顺受的可怜虫,他们只知道目不转睛地盯着电视机、性感女郎照片和电影银幕”(316)。

然而,霍加特对群氓文化的泛滥并非全盘否定。他深知,“不能因为工人阶级读通俗小说,就认定他们的生活很贫乏”(324)。昔日那些公共性的、自给自足的大众文化仍然存在于工人阶级的言谈之中,存在于“工

---

<sup>①</sup> 汉弗莱·鲍嘉(1899—1957),美国著名电影演员,1942年因主演《北非谍影》(Casablanca)而成名。

人俱乐部、歌唱的方式、铜管乐队、老式杂志和亲昵的群体游戏如掷飞镖和多米诺骨牌”之中(同上)。更重要的是,霍加特坚信工人阶级始终未曾远离“伟大的道德源泉”(325),正因如此,他们才得以坚持不懈地以自己的方式将商品以及商品化的文化工业实践改造成自己的文化。简而言之,工人阶级“所受群氓文化的影响远比人们想象的小;只不过,问题在于这种道德资本的存储时间能够持续多久,又将于何时得到更新”(同上)。尽管霍加特持审慎的乐观态度,却仍指出:“过于强调工人阶级的自我调节能力是民主式的自我放纵”在“越来越危险的群氓文化的压力”(330)面前的表现,而正是群氓文化以某种日渐嚣张的“空洞而口蜜腹剑的姿态”(340)破坏了真正的社区。霍加特最担心的是“竞争化的商业”(243)会发挥一种极权式的作用:

尽管竞争化的商业如今仍受着压抑,无法从经济上诱使大众走向堕落……但它迟早会变成一种崭新的、更为强大的征服形式;这种征服是文化的征服,它比以往的经济征服更易被人接受、更难抗拒。(243—4)

霍加特对大众文化的看法与利维斯主义有很多共通之处(主要体现在《识字的用途》一书的后半部分对大众文化的分析):两者都提出了文化衰退说,并且都对教育“情有独钟”,认为教育是抵抗群氓文化宰制性力量的工具。将霍加特和利维斯主义区分开来的,是霍加特对工人阶级文化的专注与热爱,这主要体现在他眼中的“美好的过去/糟糕的现在”的二元对立之中——他并不像利维斯主义者般认为黄金时代存在于17世纪的有机社区,而是将20世纪30年代的工人阶级文化视为“美好的过去”的典范。霍加特所拥护的20世纪30年代的文化,恰恰是利维斯主义所极力反对的。因此,霍加特的观点是在批判的基础上对利维斯主义作出的更为学术化的改进。然而,正像霍尔指出的那样:尽管霍加特“摒弃了许多F. R. 利维斯所坚信的文化价值观”,但他仍然采用了利维斯式的文学批评的方法来研究文化,这就等于“在探索和实践中延续并改良了利维斯主义的‘传统’”(Hall, 1980b: 18)。

### ● 雷蒙德·威廉斯:“文化分析”

雷蒙德·威廉斯对文化研究的影响力是难以估量的。仅是他本人的

著作就已相当令人震惊。他为我们理解文化理论、文化史、电视、报刊、广播和广告作出了巨大的贡献。艾伦·奥康诺(Alan O'Connor)在为威廉斯所写的传记中,仅是罗列其出版过的作品,就足足列了39页(O'Connor, 1989)。如果联系上威廉斯的威尔士工人阶级家庭出身(其父是一位铁路信号员)和剑桥大学戏剧学教授身份,他的成就无疑就显得更加不可思议了。在这一节中,我将仅探讨威廉斯为文化主义的确立以及大众文化研究所作出的贡献。

在《文化分析》(“The Analysis of Culture”)一文中,威廉斯概括了“文化的三种定义类别”(Williams, 2009: 32)。首先,“是一种‘理想’的文化,意指人类的某种尽善尽美的状态或过程,以某种绝对真理或普世价值的状态存在”(同上)。在这种定义下,文化分析的使命“主要就是在生活和劳动中发现并描述那些或构成了某种永恒的秩序,或对人类社会普遍状况具有特殊重要性的真理和价值”(同上)。这一观念是阿诺德最先提出的,利维斯主义对其进行了继承和发扬。在《文化与社会》一书中,威廉斯指出:文化是“人类诉求的终极法庭;它建构于社会判断的实践过程之上,并为其自身提供了某种柔和而有力的替代物”(1963: 17)。

文化的第二种定义强调其“记录”的功能,意指某种文化的现存的文本与实践。这一定义指出:“文化是知识性与想象性的作品,是人类的思想 and 经验得以保存的各种具体形式。”(2009: 32)文化分析的目的则是对上述文本与实践进行评估,这种评估是通过将现有文化与公认的“理想”文化相比照来完成的,意即,以批判性的目光审视文化,直到找出阿诺德所谓的“世人所思、所表的最好之物”(参见第二章)。此外,文化分析还有一个不那么“高尚”的使命,那就是将所有“文化之物”(the cultural)当作批评的目标来加以阐释、描述和评估(文学研究就是一个显著的例子)。最后,文化分析还有一个更多历时性、更少文学性的评估的功能:对文化进行批判性解读,以判断其在多大程度上可以被视为“历史档案”(历史研究就是一个显著的例子)。

第三种定义“强调文化的‘社会性’:文化是对某种特定的生活方式的描述”(同上)。正是这个定义对文化主义的确立起到了决定性的作用。文化的“社会性”定义强调三点。第一,要以“人类学”的视角看待文化,将其视为对某种特定生活方式的描述;第二,文化“表达了特定的意义和价值”(同上);第三,文化分析需要完成的工作就是“把特定文化、特定生活方式之中或隐或现的意义和价值搞清楚”(同上)。威廉斯很清楚,

如果采用这一“社会性”的定义，“文化分析的对象范围就扩大了，将被前两种定义所摒弃的很多‘文化’形式都涵盖了进来”（32）。更重要的是，这种分析仍然包括了前两种定义所强调的对“理想文化”以及“文化记录”的评估。此外，

文化分析应当研究特定的意义和价值，却不应当对不同的意义和价值进行比较，更不能设立一个标准来衡量文化的优劣。文化分析应当关注各种文化的变迁类型，总结其“规律”或“趋势”。只有如此，我们才能更好地从总体上把握社会与文化发展的过程。（32—3）

总体上，文化的“社会性”定义涵盖了前两个定义——文化是某种特定的生活方式，是对某种特定生活方式的表达，而文化分析则是一种对特定生活方式的重构。以上这些构成了文化主义的一般观点和基本研究路径。

然而，威廉斯却认为，对文化的分析必须同时考虑到上述三种定义：“每一种定义都有其独特的重要性……因此，我们必须关注这三种‘文化’之间的关联。”（33）无论单独拿出哪一种定义，孤立来看，都是“不充分”且“不可接受”的：“无论具体操作的难度有多大，都应当从整体上把握文化过程；就算我们的具体研究课题与某些定义没有太大关系，也要充分考虑到文化机制所具有的复杂性。”（34）正如威廉斯所言：

在我看来，文化理论就是要研究整体生活方式中各个部分间的关系，而正是这些关系导致了文化机制的复杂性。文化分析的目的，就在于挖掘文化机制的基本特征。在这一语境之下，若想对具体文化作品或文化习俗进行考察，就必须研究作品和习俗背后的本质性的机制；意即，深掘作品或习俗中所蕴含的“整体生活方式中各个部分间的关系”，从整体上对文化机制加以把握。（35）

正因文化作为某种特定生活方式具有“复杂的机制”，所以文化分析的目的始终在于对文化所表达的内容加以解读，即需理解“人们生活在某种文化中的实际经验”、“重要的一般性因素”以及“具有共同经验的特定社区”（36）。简而言之，文化分析就是要重建威廉斯所言之“感知结构”（the structure of feeling）（同上）。所谓“感知结构”，指的是为某一特定群体、阶级或社会所共享的价值观，是某种不确定的结构，是文化的集体无



意识和意识形态的混合物。威廉斯曾用这个概念来解释为何许多 19 世纪的小说试图以“偶发事件”来填补社会中“伦理与经验”之间的罅隙,例如:设置意外死亡或某方精神错乱的情节来终结一段没有爱情的婚姻、经济上捉襟见肘之时一笔遗产从天而降、坏人迷失在帝国之中、穷人带着巨额财富从帝国归来,以及那些在现行社会条件下郁郁不得志却总能得遇上天垂青的人物。类似的例子不胜枚举。正是为人们所共享的、有意识或无意识的“感知结构”通过虚构文本化解了 19 世纪社会中的冲突与矛盾。文化分析就是要通过这些记录性的档案——“从诗歌到建筑,再到服饰风尚”(37)——来对感知结构进行解读。威廉斯说得很清楚:

我们所苦苦寻觅的,正是总体性文化机制所表达的实实在在的生活。而当我们无法亲眼目睹某些“生活方式”的时候,文化记录就显得尤为重要了,因为这些记录通过种种具体的方式将我们无法亲见的东西清楚地展现在我们眼前。(同上)

之所以出现这种复杂的局面,原因在于文化总是存在于三个层次之上:

哪怕是最宽泛的定义,也需厘清文化的三个层次。层次一:特定时空之下的活文化,只有生活在那个时空中的人才能完全了解;层次二:各种形式的文化记录,从艺术到绝大多数日常事件都包括在内,即某一时期的文化;层次三:“选择性传统”(selective tradition)的文化,旨在将活文化和某一时期的文化联系起来。(37)

所谓活文化,指的是人们在特定时空内的日复一日的的生活之中经历和体验到的文化,只有那些切实生活在这种感知结构中的人才能完全理解。随着历史的推移,这种感知结构渐渐支离破碎,文化分析只能通过记录性的档案来了解已不复存在的活文化。而记录档案本身也在“选择性传统”的作用之下变得不完整了(同上)。显然,在活文化以及文化分析对其进行重构的过程之中,大量细节被遗漏了。例如,威廉斯就曾指出,没有一个人可以号称自己读遍了 19 世纪的所有小说。专事文学史研究的专家也许读过几百部,对文学感兴趣的学者读过的就少了些,至于那些“受过教育的读者”,读得就更少了。然而,这一选择性的过程并不妨碍上述三种人对于 19 世纪小说的特质持有一种共同的观念。当然,威廉斯很清楚,即使是生活在 19 世纪的人,也绝不可能读遍这 100 年里的所有

小说。他所要表达的观点是：19世纪的读者“身上具有某些……后人难以完全还原的东西，那就是孕育了这些小说的真正的社会生活。而今天的我们则是通过一些选择的过程去了解那种生活的”（38）。在威廉斯看来，对文化传统的选择性特征的理解是至关重要的。正是这种“选择性”在源源不断地生产着文化记录与文化传统，其标志就是“决定了往昔活文化中哪些内容可以被记录下来，哪些则不可以”（同上）。在《文化与社会》一书中，威廉斯进一步阐明了上述观点：“这一选择的过程与统治阶级的利益密切相关，甚至几乎就是由统治阶级的利益所支配的。这是一个永远不变的趋势。”（1963：313）

在某个特定的社会中，文化的选择过程被多股力量支配，其中包括阶级利益。因为当下的社会环境在很大程度上支配着当代的文化选择，所以社会的发展和历史的变迁也将在很大程度上决定着“选择性传统”。某一社会的传统文化必然是与该社会的现行利益与价值观机制密切相关的，它并不是个确切的实体，而是始终处于持续不断的选择和阐释之中。（2009：38—9）

上述理论对大众文化的研究者产生了深远的影响。既然文化选择始终建立在“当代利益”的基础之上，既然有那么多“逆反与重现”，我们便很容易得出结论：“无论在何种情况下，昔日的文化作品（与当下）的相关性都是不可预见的”（39）；也就是说，不存在衡量当代文化是好是坏、是高是低的绝对标准，对文化的判断不可过于武断，而是要持开放的态度，结合历史的语境，明白我们对昔日文化的理解只不过是一种极具偶然性的“选择”。威廉斯认为，文化研究者必须要保持清醒，明白“所谓文化传统不但是现在的人对昔日文化的一种选择，更是现在的人对昔日文化的一种解读”（同上）。尽管这一现状无法改变，但文化分析仍可通过还原文本或实践的历史语境的方式，提供一种对文化的替代性解读，竭力避免被“特定的当代价值观”束缚了思维（同上）。只有这样，才能在“文化得以被表达的总体性历史机制”与“文化被利用的现行机制”之间划出清晰的界限（同上），才能让“真正的文化过程浮出水面”（同上）。

威廉斯的文化理论与利维斯主义之间存在诸多分歧。首先，艺术的特殊地位不复存在，因为艺术不过是诸多人类活动中的一种而已。“艺术只是一种包含着生产、交易、政治和养家糊口的活动。”（34）威廉斯心中的“作为特定生活方式”的文化带有民主的色彩。在《文化与社会》一书

中,威廉斯对中产阶级文化与工人阶级文化作出了区分:前者是“基于个人主义的观念、制度、礼仪和思维方式以及由此导致的目标”,后者则是“基于集体主义观念、制度、礼仪和思维方式以及由此导致的目标”(1963: 313)。进而,威廉斯指出了工人阶级文化所取得的成就:

由于立场的缘故,从工业革命至今,工人阶级文化从未有过狭隘的一面。工人阶级生产出来的文化带有集体主义特质和民主色彩,集中体现于工会组织、合作社运动和政治党派之中。认识到这一点是很重要的。历史舞台上的工人阶级文化主要是社会性的(体现于其开创了某些习俗)而非个人化的(体现于其并不重视智力性或想象性的作品)。结合具体语境来看,工人阶级文化所取得的成就体现了卓越的创造力,是很了不起的。(314)

坚信文化是“普通人”在与日常生活的文本与实践的互动中获取的“活的经验”,这一民主化的文化观标志着威廉斯与利维斯主义的彻底决裂。和利维斯主义一样,威廉斯呼唤着一种共同的文化,只不过他眼中的共同文化是真正的共同文化,而利维斯所追求的则是一种基于文化差异和文化驯服的等级制文化。威廉斯对《识字的用途》的评论指明了自己与利维斯主义传统(威廉斯认为霍加特仍然属于利维斯主义的阵营)之间存在的几个基本分歧:

对周末报、犯罪故事和言情小说的分析的确显得……很亲切,但只要你仍将自己与这些分析对象的受众区别开来,只要你心中仍存在着高低之分,你就绝不可能跳出旧式的文化分析框架,即将文明的少数人和堕落的大多数对立起来。你看到了许多“大众文化”的弊端,但你也坚信“粗鲁的乌合之众”会像伯克预言的那样践踏光明与知识。你未曾看清的,则是大众文化为“你们这些人”<sup>①</sup>带来的权力和正义。而无论你怎么努力试图背弃这些人,都注定不可能成功。(1957: 424—5)

尽管威廉斯仍然认为“‘大众文化’很糟糕”,但这一论断并不是站在“文明的少数人与堕落的大多数”的玄乎其玄的旧式传统立场上作出的。他认为关键在于要将文化工业生产的商品与人们从这些商品中生产的文

---

<sup>①</sup> 原文为 your people,意指霍加特所在的工人阶级。

化区分开来,而“大众文化”与“工人阶级文化”是截然不同的:

前者包括商业化报纸、杂志和娱乐,具有危害性和虚幻性。事实上,“大众文化”的主要来源跟工人阶级没什么关系,因为这种文化主要是由商业资产阶级创立、资助和操纵的,其生产流程和分配方式始终遵循着典型的资本主义原则。就算工人阶级有可能是这些产品的主要消费者……我们也绝不应轻率地将两种文化混为一谈。(425)

换言之,人们不会轻易被其所消费的商品物化。在威廉斯看来,霍加特的问题在于其“思维方式过于守旧”,从“马修·阿诺德”到“时下流行的那些指责工人阶级政治腐朽的保守观念”深深影响着霍加特,其结果就是引发了关于对旧式文化理论进行“激进修正”的争论(同上)。霍尔认为,提出“文化分析”理论的《漫长的革命》的出版是“战后英语知识界的一件开创性盛事”(Hall, 1980b: 19)。从此,利维斯主义不再一枝独秀,文化研究者们开始以激进的姿态大规模修正旧文化理论,为崭新的大众文化研究方法奠定了基础。

### ● E. P. 汤普森:《英国工人阶级的构成》

E. P. 汤普森在《英国工人阶级的构成》一书的前言中声称:

本书的标题显得有点笨拙,但其他标题都无法表明我的写作意图。所谓“构成”,表明我所研究的是一个能动的过程,其中既包括手段,也包括条件。工人阶级可不是像太阳上山一般“自然而然”诞生的,这是一个自我构成的过程。(Thompson, 1980: 8)

在汤普森看来,英国工人阶级和其他阶级一样,是一种“历史现象”。工人阶级既不是一种“结构”,也不是一个“范畴”,而是“原始物质经验和人类意识领域中所有异质的、貌似互不相干的大量事物的总和”,“生发于人与人的相互关系中”(同上)。此外,工人阶级也不是一个特定的“事物”,而始终是“联合”与“差异”之间的某种历史关系,即,将一个阶级的全体成员联合起来,去反抗其他阶级。诚如汤普森所言:“阶级的形成是(继承或共享的)共同经验的结果。当拥有共同经验的人们为捍卫其集体身份与利益而与那些拥有不同(常常是相反)利益的人们展开斗争时,

阶级就诞生了。”(8—9)某一阶级的共同经验“在很大程度上是由生产关系决定的;而每个人都隶属于某种生产关系,要么从降生便在其中,要么后天不知不觉地加入其中”(9)。但是,阶级意识和从经验到文化的转变过程则是由“亲历历史的人们所主导的;而这,就是阶级的唯一定义”(10)。对汤普森而言,阶级“既是一种社会形式,也是一种文化形式;其形成则是一个漫长的历史过程”(11)。

《英国工人阶级的构成》一书从三个既彼此相关又颇具差异的角度细致探讨了英国工人阶级的政治形式与文化形式。首先,汤普森对18世纪晚期英国的激进主义政治文化传统进行了梳理,全面考察了宗教异端和民众反抗的历史,以及法国大革命所产生的影响力。其次,汤普森将焦点聚集于工业革命带来的社会经验与文化经验,指出这些经验是被包括纺织工、建筑工和手工艺者在内的不同工人群体所共享的。最后,汤普森分析了工人阶级意识的滋长过程,其体现于政治、社会和文化等多个方面,是一种“基础雄厚、自发自觉的工人阶级传统的觉醒”(212—3)。正如他所强调的那样:“工人阶级既是被外力制造出来的,又是自我创造出来的。”(213)进而,汤普森得出了两个结论。第一,“经由细致的考察,不难发现‘工人阶级’的形成是从1790年到1830年这一历史时期发生的重大事件”(212);第二,“工人阶级的文化也许是全英格兰最优秀的大众文化”(914)。

《英国工人阶级的构成》是“自下而上的历史”的典范之作。在汤普森看来,若想对形成于19世纪30年代的工业资本主义社会体系加以理解,就必须将英国工人阶级的“经验”置于核心地位。格莱葛尔·麦克里兰(Gregor McLellan)曾指出“自下而上的历史”具有两层意思。其一,在历史发展的过程中重新定位工人阶级的经验;其二,工人阶级的自我构成是一个自觉的过程(McLellan, 1982)。<sup>8</sup> 汤普森继承了马克思的著名论断,认为历史是由人创造的:“人类创造了自身的历史,但这一过程并非人类自愿,其外部环境也不是由人类自主选择的。人类当下的处境与过去一脉相承,是由历史赋予且由历史转换而来的。”(Marx, 1977: 10)但汤普森强调的是马克思论断的前半部分(人的力量),而非马克思主义历史学家们所津津乐道的后半部分(结构性的决定因素)。耐人寻味的是,又有很多人据此对汤普森提出了批评,认为他过分重视人的力量——人的经验和价值观——进而忽视了结构性因素(参见Anderson, 1980)。

《英国工人阶级的构成》在诸多方面对社会历史作出了不朽的贡献

(仅看篇幅就很了不得:企鹅<sup>①</sup>[The Penguin]推出的版本足足有900多页厚)。此书对大众文化研究者的价值体现在其独特的历史观上。汤普森笔下的历史既不是对社会政治经济过程的概述,也不是对伟人和名人活动的记录。他关注的是普通人——普通人的生活经验、普通人的价值观、普通人的行为,当然还有普通人的欲望。这些人的利益是在工业革命中形成的,而大众文化则是他们进行反抗的场所。霍尔盛赞此书为“战后社会历史的最具开拓性的著作”,认为其挑战了“被利维斯们奉为圭臬的狭隘的精英主义文化观,对威廉斯的《漫长的革命》一书或隐或现的进化论思路也提出了质疑”(Hall, 1980b: 19—20)。

本书问世约十年后,汤普森在一次访谈中如是描述自己的历史研究方法:“总而言之,我认为历史学家必须时刻聆听普通人的声音。”(Thompson, 1976: 15)毫无疑问,汤普森是唯一一位懂得聆听的历史学家。保守派历史学家G. M. 杨(G. M. Young)也曾试着聆听,但他的聆听是有选择性的,因为他认为“历史是重要人物之间的对话”(转引自McLellan, 1982: 107)。汤普森的激进性体现于他聆听的对象与别人不同,正如他本人在《英国工人阶级的构成》一书前言的一个著名段落里所指出的:

我要拯救那些可怜的长袜推销员,那些卢德派<sup>②</sup>(Luddite)的佃农,那些“被遗弃的”手工纺织工人,那些“空想的”手工艺者,还有那些追随乔安娜·南考特<sup>③</sup>(Joanna Southcott)的糊涂虫。我要把他们从无所不在的历史的恩赐态度中解救出来。也许他们的手艺和传统已经消亡,也许他们对新工业主义的敌视是一种历史的倒退,也许他们的共产主义理想过于虚幻,也许他们组织的起义和运动显得有勇无谋,但是,他们毕竟在风云激荡的社会动乱中生存了下来,而我们则未能成功。激励他们的是实实在在的生活经验。如果说他们是历史的牺牲品,那他们现在仍然是牺牲品,在自己的生命中饱受着折磨。(Thompson, 1980: 12)

在总结汤普森对大众文化研究作出的贡献之前,有必要首先指出他

---

① 企鹅,英国著名出版公司。

② 卢德派,意指1811—1816年间参与大规模捣毁纺织机器的英国工人。

③ 乔安娜·南考特(1750—1814),自称宗教先知,宣称自己将会诞下新的弥赛亚。其追随者有约10万人,及至19世纪末销声匿迹。

本人并不赞同用“文化主义”一词来概括自己的理论。正因如此,才有了后来那场在理查德·约翰逊、斯图亚特·霍尔和汤普森本人之间展开的关于“历史工坊”<sup>①</sup>(History Workshop)的激烈争论(参见 Samuel, 1981)。理解这场争论的难点在于文化主义本身具有两个截然不同的含义。一方面,它指的是一种特殊的方法论(本书使用的就是这一含义);另一方面,它还是一种批评的形式(通常是从“传统”马克思主义或结构马克思主义的立场出发展开的批评)。这是一个很难厘清的概念。在结束对霍加特、威廉斯和汤普森的介绍之前,我们不妨对其作出一个明确的界定:从积极意义上看,文化主义是一种方法论,它将文化(人的作用、人的价值观以及人的经验)视为在社会学和历史学意义上对既定社会形态加以充分理解的核心要素;从消极意义上看,文化主义代表着一种立场,它认为文化不是自足的,而是由社会结构导致的,并指出社会结构是文化的终极决定因素,约束着文化,最终也就生产着文化(人的作用、人的价值观以及人的经验)。汤普森强烈地反对后一种理解,并坚持认为无论人们如何下定义,自己的著作都不应被贴上“文化主义”的标签。

### ● 斯图亚特·霍尔与派迪·维诺:《大众艺术》

《大众艺术》一书的主题是:“如果只考虑实际的品质……那么优质且有价值之物与劣质且档次低之物之间的斗争并不是对现代传播形式的反对,而是发生在传媒内部的冲突”(Hall and Whannel, 1964: 15)。霍尔与维诺心里清楚这个问题很难厘清,因此他们为自己设置的主要任务即是在大众文化研究领域内开创“一种批判的方法,来处理……价值和评估的问题”(同上)。为实现这一目标,他们有力地发扬了霍加特和威廉斯开创的传统,并有限地汲取了利维斯主义的某些重要观念。

该书的写作源于社会对大众文化在学校中大肆流行的关注。1960年,全国教师联盟(National Union of Teachers, NUT)的年会通过了一项决议,其中包括下面一段:

会议认为,报刊、广播、电影与电视的泛滥导致了审美标准下降

---

<sup>①</sup> “历史工坊”是由英国马克思主义历史学家拉菲尔·塞缪尔(Raphael Samuel)发起的一场运动,其主旨是强调“自下而上的历史”、“人民的历史”和“日常生活的历史”。

的恶果,对此必须予以坚决的遏止……决议向那些拥有大众传媒使用权和控制权的人们,当然也包括学生的家长发出呼吁,号召他们与教师们一道努力,捍卫学校课堂上传播的价值观,抵制外部世界对年轻人的恶劣影响。(转引自 Hall and Whannel, 1964: 23)

通过此项决议后,NUT 又召开了一场题为“大众文化与个人责任”的特别会议。作曲家马尔科姆·阿诺德(Malcolm Arnold)在会上做了主题发言,指出:“我们不能因为一个人喜欢贝多芬就认定其道德高尚,也不能因为一个人喜欢亚当·费斯<sup>①</sup>(Adam Faith)就认定其道德沦丧……当然,如果一个人可以做到既喜欢贝多芬又喜欢亚当·费斯,那么他(她)就会活得非常开心,因为他(她)比别人更懂得享受生活。”(转引自 Hall and Whannel, 1964: 27)霍尔和维诺认为,尽管马尔科姆·阿诺德的这番话“本意是真诚的”,但他“信手拈来亚当·费斯当作例子”就很说明问题,这表明在他心中“唱流行歌曲的亚当·费斯根本达不到‘庄重的标准’,是等而下之的”。霍尔和维诺还补充道:“所谓‘庄重的标准’,往往是由弗兰克·西纳特拉<sup>②</sup>(Frank Sinatra)或雷·查尔斯<sup>③</sup>(Ray Charles)这种‘严肃’艺术家所设定的,而人们竟理所当然地用这些标准来衡量流行音乐。”(28)霍尔和维诺反对利维斯主义和群氓文化批评家(主要来自美国)把高雅文化捧上天却将大众文化一棍子打死的做法。相反,他们认为,绝大多数高雅文化是优质的,而某些大众文化也是优质的。这实际上是一个大众分辨力的问题。

《大众艺术》的一个意图,即在于通过培养大众对于大众文化和其他文化的分辨力的方式来替代早期理论家对大众文化的攻击所带来的“误导性的原则”。与其对大众文化的“影响力”忧心忡忡,不如“去培养更具鉴赏品位的受众”(35)。而在霍尔和维诺看来,所谓“更具鉴赏品位的受众”必须喜欢爵士乐胜过流行歌曲,喜欢迈尔斯·戴维斯<sup>④</sup>(Miles Davis)

---

① 亚当·费斯(1940—2003),英国歌星、演员和商业记者,是英国 20 世纪 60 年代流行文化的代表人物之一。

② 弗兰克·西纳特拉(1915—1998),美国著名歌唱家、演员。曾于 1954 年获奥斯卡最佳男配角奖,并多次荣膺格莱美音乐奖。

③ 雷·查尔斯(1930—2004),美国著名音乐家、钢琴演奏家,曾被《滚石》杂志评为有史以来最伟大的艺术家中的第十位。

④ 迈尔斯·戴维斯(1926—1991),美国爵士乐演奏家、指挥家、作曲家。20 世纪美国最重要的音乐家之一。



胜过利贝拉切<sup>①</sup> (Wladziu Liberace), 喜欢弗兰克·西纳特拉胜过亚当·费斯, 喜欢波兰电影胜过好莱坞大片, 喜欢《去年在马伦巴》<sup>②</sup> (*L'Année Dernière à Marienbad*) 胜过《南太平洋》<sup>③</sup> (*South Pacific*), 并且理所当然地认为高雅文化(“莎士比亚、狄更斯和劳伦斯”)是最好的文化。霍尔和维诺赞同克莱蒙特·格林伯格<sup>④</sup> (Clement Greenberg) 的观点(其实是格林伯格从西奥多·阿多诺 [Theodor Adorno] 那里继承来的), 认为群氓文化在为大众所吸收之前, 早就被“预先消化”(pre-digested) 过了(意指我们的反应并不是从与文本或实践的真正互动中产生的, 而是被文化生产者预设的)。这一观点不仅可以用来分辨大众文化的好坏, 也同样适用于高雅文化: “‘预先消化论’的重要之处在于其打破了文化有高低之分的陈规; 它适用于某些电影而非全部电影, 适用于某些电视节目而非全部电视节目; 它既涵盖了一部分传统文化, 也涵盖了一部分大众文化。” (36)

出于上述理念, 霍尔和维诺明确反对学校教育中现行的两种对抗大众文化的策略: 首先是防守策略, 意即在课堂上公开谴责大众文化为劣等文化; 其次是“机会主义”策略, 即对学生的大众化品位加以利用和指导, 进而将他们引上“正途”。霍尔和维诺认为, “上述两种策略都缺乏价值判断的基础和回应”(37), 都无法完成“培养分辨力”的必需使命(同上)。霍尔和维诺主张的分辨力与经典利维斯主义所鼓吹的分辨力并不是一回事, 前者并非一味捍卫“优质”的高级文化、反对“低劣”的大众文化的侵蚀, 而是主张在大众文化内部明辨优劣, 将好的大众文化和坏的大众文化区分开来。尽管霍尔和维诺并不认为在学校教育中公开介绍大众文化可以作为“品位等级的跳板”来引导学生们热爱真正的文化,<sup>9</sup> 但他们仍然坚信(像霍加特和威廉斯一样), 高雅文化和大众文化属于两个截然不同——主要是价值观不同——的范畴。不过, 这种差异并不必然意味

---

① 利贝拉切(1919—1987), 美国钢琴演奏家, 以其华丽的演奏技巧而广受欢迎。在 20 世纪 50 年代至 70 年代间, 他是全世界身价最高的艺人之一。

② 《去年在马伦巴》是法国新浪潮导演阿伦·雷乃 (Alain Resnais) 的作品, 出品于 1961 年。

③ 《南太平洋》是 20 世纪福克斯公司于 1958 年出品的商业电影, 改编自同名音乐剧, 取得了巨大的票房成功。

④ 克莱蒙特·格林伯格(1909—1994), 美国著名艺术评论家, 抽象表现主义最重要的倡导者之一, 其著作对美国现当代艺术影响极深。

着优劣之分,而更多体现于不同的文化满足了人们的不同需求——反复强调贝多芬比科尔·波特<sup>①</sup>(Cole Porter)高级是毫无意义的。波特的音乐和贝多芬的音乐各有其价值,而波特也从未不知天高地厚地试图与贝多芬比肩(39)。

高雅文化与大众文化不可等量齐观,却各有不同的价值;要搞清楚其中的玄机是不太容易的。这一观点似乎主张对文化的文本和实践应当具体问题具体分析,即“分清不同目标……并在限定条件内对具体的成就作出评估”(38)。这一策略可以培养人们对所有文化活动的分辨力,并有力抵制了那些认为高雅文化无比优越的偏见。尽管霍尔和维诺很清楚自己深受利维斯主义“先驱们”的影响,并或多或少地继承了利维斯关于“往昔的有机文化”的观点(经由威廉·莫里斯<sup>②</sup>[William Morris]的解读而得以修正),但他们仍然以左派的姿态拒斥了利维斯主义的保守性和悲观性;而且,他们也反对呼吁“‘少数人’武装起来,主动出击,自觉采用各种形式”抗击现在的文化(利维斯夫人语),而是坚称“若想重建一种纯正的大众文化,必须于既存社会内部找寻生长点”(39)。只有采取“批判与审视的态度”(46),并时刻牢记“绝不可给大众文化乱扣帽子”(40),才能“摒弃将‘庄重文化’和‘大众文化’、将‘娱乐’和‘价值观’对立起来的错误观点”(47)。

由此,引发了《大众艺术》的第二个主题,那就是要在大众文化内部区分出一个名为“大众艺术”的范畴。所谓“大众艺术”并不是指那些试图跻身“真正的”艺术殿堂并注定失败的艺术,而是指在大众之间运行着的艺术。霍尔和维诺举出了很多音乐界的例子来证明自己的观点,尤其是用玛丽·劳埃德<sup>③</sup>(Marie Lloyd)的例子(同时也考虑到早期卓别林电影、《怪人奇谭》<sup>④</sup>[*The Goon Show*]和爵士音乐家)作出了如下界定:

大众艺术尽管与民间艺术之间存在许多共同之处,却仍然属于一种个人化的艺术,它存在于商业文化之内。就算个人艺术家取代

① 科尔·波特(1891—1964),美国作曲家,以风趣诙谐的百老汇音乐剧作品著称。

② 威廉·莫里斯(1834—1896),英国工艺美术运动领导人之一,拉斐尔前派艺术家,著名设计师、画家,同时也是一位社会主义者。

③ 玛丽·劳埃德(1870—1922),英国著名流行音乐歌唱家。

④ 《怪人奇谭》,英国广播公司于1950—1961年间制作播出的广播系列喜剧,因其强烈的政治讽刺意味而吸引了大量受众。

了不知姓名的民间艺术家,就算艺术的“风格”已演变为表演式而丧失了公共性,某些“民间风格”依旧流淌在大众艺术的血液里。两者的关系是异常复杂的——艺术不再仅仅是由人民自下而上创造的,而是产生于互动之中,作为表征与感知的习俗而为受众欣然接受。尽管这种艺术不再是“有机社区”的“生活方式”的直接产物,也不是“由人民生产出来的”,但它仍然以一种非高雅艺术的姿态归入了大众艺术的阵营,面向普罗大众。(59)

因此,好的大众文化(也就是“大众艺术”)能够重建为工业化和城市化所破坏的表演者和受众之间的关系(“亲切感”)。正像霍尔和维诺指明的那样:

大众艺术……在本质上是一种传统艺术,它以种种激进的姿态巩固了旧式的价值观和态度。经由对传统价值的评估和重申,大众艺术既给人们带来了艺术的“奇异”(surprise),又激发了认同感的冲击。如民间艺术一般,大众艺术在表演者与受众之间建立了真正的联系;但大众艺术和民间艺术也不尽相同,缘于前者在本质上乃是一种个人化的艺术,其作者不是“人民”而是著名的表演者。受众对艺术价值与艺术经验的鉴赏取决于表演者的能力技巧与个人风格。(66)

霍尔和维诺对艺术与大众艺术作出的区分存在缺陷,主要体现于他们所言之艺术的“奇异”乃是一个现代主义的概念。在现代主义艺术革命发生之前,大众艺术和艺术原本就是一回事。如今,他们却对概念进行了更为具体的细分,不但区分了大众艺术(包括好的和坏的)和艺术(包括好的和不太好的),还包括了“堕落的”大众艺术——“群氓艺术”(mass art)。他们不但没有反对旧式的群氓文化批判的论调,反而不问青红皂白地以通行的标准来描述群氓艺术,指责其千篇一律、逃避现实、营养贫乏、冷酷无情。由是,大众文化的文本和实践得以从群氓文化中脱身出来,免于评论家们的苛责。正是为了达到这一目的,霍尔和维诺才提出了“大众艺术”这个全新的概念——所谓大众艺术,是指从群氓文化中脱胎而来,却最终超越了其母体的文化形式。如果说“普通的电影和流行歌曲是群氓文化的话”,那么大众艺术指的则是“最优秀的电影”和“最高级的爵士乐”(78)。霍尔和维诺声称:“从大众艺术和群氓艺术分道扬镳那天起,早先关于‘群氓文化’的那些不经推敲的结论就不再是个问题了。如

今呈现在我们面前的只不过是传媒提供的一系列物质资料而已。”(同上)

《大众艺术》一书最关注的问题是大众艺术的文本品质。然而,霍尔和维诺转向青年亚文化研究之后,却又指出讨论文本与受众之间的互动是十分必要的。此外,他们还意识到要想对文本与受众的关系有全面的了解,必须考察青少年生活的诸多方面,如“工作、政治态度、家庭关系、社会与道德信念,等等”(269)。当然,霍尔和维诺无法解释为何研究大众文化的时候就可以不必考虑上述方面。流行音乐文化——歌曲、杂志、音乐会、文化节、滑稽剧、流行歌星访谈、电影,等等——有助于在青少年之中确立一种身份意识:

商业娱乐市场所提供的这种文化……发挥了关键作用。它不但反映了业已存在的态度和情绪,还为这些态度和情绪提供了一个宣泄的场所和一系列象征符号。(276)

而且,流行音乐还

反映了青少年在处理情感问题与性纠结时所遭遇的困境,让他们体会到了热情拥抱生活的需要。在充满不确定性和可变性的情感世界里,流行歌曲仿若一种安全的驱动力。尽管商业市场的背景决定了流行音乐缺乏某种本真性,但它却以戏剧化的方式表达了真实可触的感受,几乎就是青少年情感世界的写照。(280)

流行音乐展现的是“情感现实主义”(emotional realism);青年男女“认同这些集体表征,并以之指引自己的想象。对青少年来说,这些象征性的想象就如同甜美的民谣一样,部分地塑造并建构着他们心中的世界图景”(281)。此外,霍尔和维诺还考察了青少年言谈的方式、常去的场所以及特殊的着装方式——正是这些让他们与成年人的世界保持着距离。例如,在霍尔和维诺眼中,青少年的穿衣风格“简直就是一门小小的大众艺术……他们借此来表达某种时下流行的态度……比如说,一种强烈的反叛性的社会思潮”(282)。青年亚文化研究的高潮出现于20世纪70年代。在霍尔本人的领导下,当代文化研究中心在这一领域内取得了丰硕的成果;而此时霍尔和维诺的研究仍然欠缺火候,未能充分利用这种调查式研究所开启的异常丰富的可能性;他们始终担心这种“人类学的……缺乏严谨性的相对主义”仅仅将目光集中在流行音乐文化的功能性

之上,妨碍了对文化的价值和品质的探索,无法解决关于喜好(“这种喜好程度够吗?”)、需求(“这些需求健康吗?”)和品味(“也许品味可以延伸”)的问题(296)。

在谈论流行音乐文化的过程中,霍尔和维诺很不情愿地指出:“认为青少年只不过是流行音乐工业的无辜受害者的观点过分简单化了。”(同上)相反,受众总是以自己的方式对文本或由商品转化而来的文本(关于两者之差异的讨论参见第十章)加以改造,对抗着文化生产者的本来意图。他们声称:“尽管这种冲突在整个商业化娱乐领域内无所不在……却在青少年娱乐领域体现得格外显著。”(270)这一论点与文化研究对葛兰西霸权理论的引进(霍尔是主要的倡导者)不谋而合(参见第四章):“青少年文化是本真文化与批量生产的文化的混合物,这里既有年轻人的自我表达,也为商业文化生产者提供了一片水草丰美的牧场。”(276)

前文曾经提到,霍尔和维诺曾将流行音乐和爵士乐做了一个不太适宜的对比。他们声称爵士乐“无论在美学意义上还是在情感上……都更为丰富”(311),还指出这种对比要比惯常的将流行音乐和古典音乐作比的方式“更有益处”,原因在于爵士乐和流行音乐同属大众音乐范畴。也许这些都有道理,但将不同音乐类型放在一起比较要达到的最终目的是什么?将古典音乐和流行音乐拿来比较肯定是为了表明后者的平庸并对消费流行音乐的人加以批判。那么,霍尔和维诺所做的种种比较之间究竟有没有本质的不同?他们通过下面这段话来证明这种比较是必要的:

之所以要在不同音乐类型之间做比较,并不仅仅想要让青少年摒弃他们的“自动点唱机”英雄,而是要提醒他们流行音乐自身具有哪些缺陷——这些音乐完全是按照商业市场的模式和基调生产出来的,只不过是些转瞬即逝的风潮而已。我们的任务是要让青少年开阔心胸,提升品位;也只有如此,他们才能从大众文化中获得更多的快乐。流行音乐并不一定都粗俗、都缺乏道德水准,但也必须指出,没有几首流行歌曲达到了优质音乐的标准。(311—2)

尽管霍尔和维诺的分析(尤其是对青年亚文化的分析)具有一定的理论启发性,尽管他们有力地反击了对手们的观点,但他们关于流行音乐文化的论述始终未能逃脱利维斯主义的窠臼。在霍尔和维诺看来,青少年对音乐的品位是糟糕透顶的,他们应该放弃流行歌曲,改听爵士乐,只有这样才能从外界的欺骗和自我欺骗中解脱出来,展拓心胸,丰富情感,

最终达到获取更多快乐的目的。最后,霍尔和维诺似乎集中火力对所谓的“机会主义”的教学策略展开了批评。他们指出:出于种种原因,绝大多数中小學生无法接触到“世人所思、所表的最好之物”,所以学校就应设法退而求其次,让孩子们学会批判地接触新兴大众传媒所承载的大众艺术——就算没有贝多芬和莎士比亚,爵士乐和优质电影也不错。正如他们所阐明的那样:

在当下社会里,有一些群体和阶级受到了排挤,几乎与高雅文化绝缘,包括传统高雅艺术和新兴高雅艺术。这一状况极大地危损了社会民主。因此,重任落在传媒的肩头。媒体应该以开放宽容的状态传播庄重且有价值的内容;对于大众文化要仔细甄别,杜绝品质低劣的群氓艺术充斥人们的视听。(75)

霍尔和维诺也主张训练学生的批判意识,但目的并不在于抵抗大众文化的侵犯,而是要在大众文化内部区分什么是好的、什么是坏的,这与利维斯主义有本质的不同。霍尔和维纳与霍加特、威廉斯以及汤普森等人云集伯明翰大学当代文化研究中心,与利维斯主义分道扬镳,开创了文化研究中的文化主义的传统。

### ● 当代文化研究中心

威廉斯在《漫长的革命》一书的前言中不无遗憾地写道:“我所感兴趣的那些问题无法被安置在现有的任何一个学科里面。我希望有一天我们能拥有一个自己的学科。”(Williams, 1965: 10)此番言论发表三年后,霍加特就在伯明翰大学创建了当代文化研究中心。在中心的成立仪式上,霍加特发表了题为《英语诸流派与当代社会》(“Schools of English and Contemporary Society”)的就职演说,声称:“在听流行歌曲的时候……很难不产生一种既爱且恨的感觉。”(Hoggart, 1970: 258)依迈克尔·格林(Michael Green)的描述,中心经历了“由霍加特到葛兰西”(Green, 1996: 49)的转型;尤其是在霍尔掌舵时期,我们发现人们对流行音乐文化,以及整个大众文化的态度发生了根本的转变。很多追随霍加特加入中心的研究人员(包括我本人)从未对流行音乐产生过厌恶感,相反,我们都非常爱听流行歌曲。我们眼中的霍加特并不是利维斯的拥趸,而是一个永远对表面现象持批判态度的批评家。正是他所开创的传统最终对文化研究

的解读实践产生了振聋发聩的影响：

我们必须努力认清所有习惯背后的潜在观念和所有陈述暗藏的真实意图(很多时候,真实意图往往是和表面文章相反的),并探求日常用语和风俗仪式中所蕴藏的不同情感力量……此外,还要审视大众出版物是如何与人们的普遍看法发生联系的——这些出版物怎样改变人们的态度,又遭遇到哪些抵制。(Hoggart, 1990: 17—19)

文化主义者研究文化文本与文化实践,旨在还原或重建特定群体或阶级或整个社会的“感知结构”,包括他们的经验、价值观,等等。其目的,就在于更好地理解那些亲历了文化的人们生活。霍加特的举例、威廉斯对文化的“社会性”界定、汤普森的历史救赎行为,以及霍尔和维诺对利维斯主义的“民主性”延展,都表明大众文化(意指为普通人所经历的活文化)是一个极富价值的研究领域。文化主义的理论源泉包括英国文学、社会学和历史学,它的确立标志着英国文化研究的肇始。然而,中心的研究工作开展没多久,文化主义就与舶来的法国结构主义(参见第六章)陷入了错综复杂,乃至剑拔弩张的纠缠之中。后来,这两种路径与日新月异的“西方马克思主义”,尤其是路易·阿尔都塞(Louis Althusser)和安东尼奥·葛兰西的理论(参见第四章)展开了批判性的对话。而带有显著“后学科”(post-disciplinary)色彩的英国文化研究学派,就在如此错综纷繁且硝烟弥漫的环境中诞生了。



## 拓展阅读

Storey, John (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edition, Harlow: Pearson Education, 2009. 该书是本书的配套阅读材料,其中收录了本书所涉之大多数重要文献。本书及其配套读本得到了互动式网站 [www.pearsoned.co.uk/storey](http://www.pearsoned.co.uk/storey) 的支持。该网站中包含了许多有用的链接与电子资源。

Chambers, Iain, *Popular Culture: The Metropolitan Experience*, London: Routledge, 1986. 这是一本有趣且内容丰富的概览性著作。作者的视角基本上是文化主义的,他所考察的对象是自19世纪80年代开始的城市大众文化的兴起过程。

Clarke, John, Chas Critcher and Richard Johnson (eds), *Working Class Culture: Studies in History and Theory*, London: Hutchinson, 1979. 本书收录了一些从文化主义

角度撰写的文章。请重点阅读理查德·约翰逊的《关于工人阶级文化理论要素的三点问题》。

Eagleton, Terry (ed.), *Raymond Williams: Critical Perspective*, Cambridge: Polity Press, 1989. 本书收录了一些对威廉斯的著作进行批判性解读的文章。

Hall, Stuart and Tony Jefferson (eds), *Resistance through Rituals*, London: Hutchinson, 1976. 本书是当代文化研究中心进行青年亚文化研究的代表性成果。本书的第一章就是一篇文化主义理论的经典论述。

Hall, Stuart, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis (eds), *Culture, Media, Language*, London: Hutchinson, 1980. 本书是一部论文汇编,在时间上几乎涵盖了当代文化研究中心成立头十年里发表的所有成果。请阅读由霍尔所撰写的第一章,题为《文化研究与当代文化研究中心:问题域与问题》。本文重点详述了当代文化研究中心的理论发展历程。

Jones, Paul, *Raymond Williams' Sociology of Culture: A Critical Reconstruction*, Basingstoke: Palgrave, 2004. 这是一部很有趣的著作。只不过作者过于强调威廉斯对社会学的贡献,未能正确认识其在文化研究中的地位。

Kaye, Harvey J. and Keith McClelland (eds), *E. P. Thompson: Critical Perspectives*, Oxford: Polity Press, 1990. 本书收集了多篇论文,评述汤普森为历史研究作出的贡献,为《英国工人阶级的构成》一书提供了一些有益的注脚。

O'Connor, Alan (ed.), *Raymond Williams: Writing, Culture, Politics*, Oxford: Basil Blackwell, 1989. 本书对威廉斯的著作进行了批判性的检视。此外,本书列出的参考文献十分有价值。



## 第四章

# 马克思主义

### ● 经典马克思主义

马克思主义(Marxism)是一个艰深复杂且颇具争议的体系,绝不仅仅是一套旨在改天换地的革命理论。马克思本人有句名言:“哲学家们只是用不同方式解释世界,问题在于改变世界。”(Marx, 1976b: 65)这使得马克思主义呈现出一种独特的政治性。当然,这并不意味着其他理论体系和研究方法就与政治绝缘;只不过,马克思主义强调世间万物归根结蒂都是政治的。正如美国马克思主义文化批评家弗雷德里克·詹明信(Fredric Jameson)所言:“政治的视角乃是一切阅读和解释行为的地平线。”(Jameson, 1981: 17)

马克思主义文化理论认为,对文本和实践的分析必须考虑到生产这些文本与实践的历史条件(有一些观点甚至认为,还应考察相应的消费过程与接受情况的历史条件)。马克思主义研究文化的方法论与其他“历史”视角截然不同,主要体现于其对“历史”这个概念持有一种独特的理解。《政治经济学批判大纲》(*A Contribution to a Critique of Political Economy*)一书的前言部分对马克思主义的历史观作出了最全面的阐述。正是在这部论著中,马克思提出了“经济基础/上层建筑”模式,并以之阐释社会与历史发展的过程。在本书第一章关于意识形态的讨论中,我曾对此做过扼要的介绍。此处,将会展开详尽的论述,阐明“经济基础决定上层建筑”这一论断对大众文化的生产和消费产生了哪些影响。

马克思认为,每一个重要的历史时期都是围绕着特定的“生产方式”被建构出来的。不同的生产方式决定了不同的社会类型(例如,奴隶社会、封建社会、资本主义社会,等等)对生活必需品(例如,食物、房屋等等)的生产。概而言之,由“生产方式”生产出来的东西包括:(1) 获取生

活必需品的特定方式；(2) 生产方式的操纵者与工人之间的特定的社会关系；(3) 特定的社会制度(包括文化制度)。因此,该论断的核心观点是:某一社会生产其生存工具(就是该社会的特定“生产方式”)的方式在根本上决定了该社会的政治、社会和文化形态,并左右着社会可能的发展方向。正如马克思所解释的那样:“总体上,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。”(Marx, 1976a: 3)上述论断全部基于一种理论假设,那就是“经济基础”与“上层建筑”的关系。

“经济基础”包含两个部分,分别是“生产力”和“生产关系”。生产力指的是物质资料、生产工具、技术、劳动力以及劳动技巧,等等。生产关系则意指人们在生产过程中形成的阶级关系。因此,社会形态的不同不仅仅体现于基本生产方式的不同(比如农业生产和工业生产),更体现于生产关系的不同:奴隶社会的生产关系是奴隶主和奴隶之间的关系,封建社会的生产关系是地主和农民之间的关系,资本主义社会的生产关系则是资产阶级和无产阶级之间的关系。故而,一个人的阶级地位是由其与生产方式的关系决定的。

“上层建筑”(伴随着某一特定的生产方式发展起来)则包括制度(如政治制度、法律制度、教育制度、文化制度,等等)和由之而生的“社会意识的确切形态”(如政治、宗教、道德、哲学、美学、文化,等等)。经济基础与上层建筑之间的关系具有双重性。一方面,上层建筑反映经济基础,并为后者提供合法性依据;另一方面,经济基础对上层建筑的内容和形式具有“决定性”作用。两者的关系可以从多方面加以理解。有人认为这是一种机械的“经济决定论”:上层建筑的一切表现都只不过是经济基础的被动反映。这种对马克思主义的僵化的理解常常导致庸俗的文化观,即在对文本或实践进行解读的时候,总是要还原到生产这些文本和实践的经济条件上去。

马克思逝世于1883年。此后,一群青年马克思主义者为表达其革命热情而硬生生地将马克思主义简化为某种经济决定论。故而,马克思的生前好友兼合作者弗雷德里克·恩格斯深感有必要通过一系列信函对马克思主义的精深之处作出诠释。下面这段引文就来自恩格斯写给约瑟夫·布洛赫(Joseph Bloch)的一封著名的信件:

根据唯物史观,历史过程中的决定性因素**归根到底**是现实生活的生产和再生产。无论马克思或我都从来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**唯一**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是决定着这一斗争的**形式**的,还有上层建筑的各种因素……我们自己创造着我们的历史,但是第一,我们是在十分确定的前提和条件下创造的。其中经济的前提和条件归根到底是决定性的。但是政治等等的前提和条件,甚至那些萦回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。(Engels, 2009:61)

恩格斯的意思是:尽管是经济基础生产了上层建筑,但经济基础对上层建筑的生产和再生产并不是上层建筑领域内诸种斗争形式的唯一决定因素(尽管经济基础的存在明显地限制了其他因素的作用),占领上层建筑的那些人和制度之间的互动也发挥了很大的作用。因此,尽管文化的文本和实践从来不是历史的“原动力”,但却在历史变迁和社会稳定中扮演了行动者的角色。

马克思和恩格斯声称:“统治阶级的思想在每一时代都是占统治地位的思想。这就是说,一个阶级是社会上占统治地位的物质力量,同时也是社会上占统治地位的精神力量。”(Marx and Engels, 2009: 58)这意味着,统治阶级由于拥有并控制着物质生产,因此也就自然而然地掌握了控制精神领域生产的大权。然而,这并不等于说统治阶级的意志可以简单地强加给被统治阶级。统治阶级“不得不……想方设法将自身的利益呈现为所有社会成员的共同利益……要赋予这些利益以普世价值的形式,并将其说成是唯一具有理性和普适性的价值”(59)。这种不确定性必然导致意识形态斗争的发生。在社会转型期,这种斗争是长期存在的,正如马克思指出的那样:人类是在上层建筑(包括大众文化的文本和实践)的意识形态形式中“发现了冲突的存在,并进行了有力反击”的(Marx, 1976a: 4)。

经典马克思主义对大众文化研究的启发在于:若想对文化的文本和实践加以理解和阐释,就必须还原到生产这些文本和实践的历史条件中去,并对这些历史条件加以分析。当然,这里面也存在一些问题:如果说经济因素是历史的最终决定因素,那么文化分析自然就演变成经济分析了(因为文化仅仅是对经济的被动反映)。因此,就像恩格斯和马克思,

当然还有汤普森指出的那样(参见第三章),我们要考察“行动者”和“结构”之间存在的微妙互动。例如,要想对19世纪的舞台情节剧进行深入的研究,就必须同时考察这种文化形式的受众所处的经济环境,以及培育出这种文化形式的戏剧艺术传统。对音乐剧的研究也大致如此。尽管我们不能完全将舞台表演还原到社会经济结构的变迁之中,但有一点是肯定的,那就是离开了对社会经济结构以及由之决定的观看者人群的考察,我们就无法充分理解舞台剧和音乐剧等诸种文化形式的实质。在马克思主义者看来,正是社会经济结构的变迁为诸如《我的选票与我的搭档乔》<sup>10</sup>(*My Poll and My Partner Joe*)等剧作的上演提供了可能的条件,并缔造了包括玛丽·劳埃德在内的诸多成功的表演家。因此,在舞台剧和资本主义生产方式之间存在着一种基础性的关系;尽管这种关系并不总是直接发挥作用,但对于文化分析而言却是必不可少的。此前,在一次关于“传统”英国圣诞节的探讨中,我发表过类似的观点(Storey, 2009b)。

### ● 法兰克福学派

所谓法兰克福学派,指的是一个以法兰克福大学社会研究所(Institute for Social Research at the University of Frankfurt)为大本营的德国知识分子群体。该研究所成立于1923年,并于希特勒上台后的1933年迁至美国纽约,隶属于哥伦比亚大学。1949年,研究所再度迁回德国。法兰克福学派的主要研究风格混合了马克思主义和精神分析学说,常常被人们称为“批判理论”。学派的若干位知名学者,包括西奥多·阿多诺、瓦尔特·本雅明(Walter Benjamin)、马克斯·霍克海默(Max Horkheimer)、利奥·洛文塔尔(Leo Lowenthal)和赫伯特·马尔库塞(Herbert Marcuse)等,都对大众文化进行过专门的研究。

1944年,西奥多·阿多诺和马克斯·霍克海默用“文化工业”(culture industry)这个概念来描述群氓文化的产品及其生产过程。他们声称,文化工业生产出来的产品具有两个特征:第一,同质性(homogeneity),“电影、广播和杂志构成了一个体系,生产出来的东西从整体到局部都是千篇一律的……所有的群氓文化都差不多”(Adorno and Horkheimer, 1979: 120—1)。第二,可预见性(predictability):

只要看一部电影的开头,就可以猜到其结局;谁会得到赞扬、谁

会遭到惩罚、谁会被人们遗忘,一点儿悬念都没有。对于训练有素的人来说,只要听一首流行歌曲的前几个音符,就能猜到后面的曲调是什么样的;而一旦猜中了,听歌的人就会很高兴……其结果就是,同样的东西被翻来覆去地再生产。(125, 134)

当阿诺德和利维斯忧心忡忡于大众文化对社会及文化权威构成了威胁,法兰克福学者却认为大众文化其实维护了既有的社会权力;当阿诺德和利维斯惊恐于“无政府状态”,法兰克福学派眼中却只有人们对权力阶级的“遵从”:在这种情况下,“被蒙蔽的大多数”(133)被困在一个“循环往复的操纵性的怪圈里,而整个系统的一致性也就日益增强”(121)。阿多诺曾经对一部美国情景喜剧作出解读。在该剧中,有一位年轻的女教师,每个月只领微薄的薪水(一成不变),而且还经常被校长罚款。最后,她变得一贫如洗,连饭都吃不饱。剧情的笑点在于这名女教师经常想方设法在朋友或熟人处“蹭饭”的情节。在对该剧进行阐释时,阿多诺坚持认为,想探明“本真”文化所蕴含的不容错过的“信息”就算不是毫无可能,至少也是非常困难的;但若发现某个群氓文化作品中“隐藏的信息”,则再容易不过。在阿多诺看来,这部情景喜剧的剧情表明:

如果你像剧中这位女士一样风趣、善良、机灵、迷人,那你根本不用担心工资太低或吃不饱饭……换言之,这部电视剧以常人难以察觉的方式把窘迫的状况变成了让大家找乐子的笑料。剧中的人物虽然身处困窘之中,但就连她本人都能够“笑对世界”,全无半点怨怼之意。(Adorno, 1991a: 143—4)

当然,这只是解读该情景喜剧的一种方式,而不是唯一的方式。本雅明的挚友贝托尔特·布莱希特(尽管阿多诺认为后者很“残忍”)就提供了一种截然不同的解读方式。在他看来,观众远非阿多诺所预想的那样被动。布莱希特分析自己的作品《大胆妈妈和她的孩子们》(*Mother Courage and Her Children*)时曾指出:“就算大胆妈妈自己什么收获都没有,但在我看来,至少观众们从她身上学到了些东西。”(Brecht, 1978: 229)这表明阿多诺对剧中那位女教师的行为举止的分析是不甚准确的。

利奥·洛文塔尔认为,文化工业生产出来的文化具有“标准化、模式化、保守、虚幻等特征,是极具操纵性的消费品”(Lowenthal, 1961: 11)。这些文化商品对工人阶级进行了去政治化,让工人阶级忘记自己在资本

主义社会体系内遭遇的剥削和压迫,进而也就放弃了政治和经济理想。他还坚称:“革命的趋势只要稍露锋芒,就会立即为财富、历险、热恋、权力和感动等白日梦般的虚假满足感所冲淡和打断。”(同上)简而言之,文化工业让“大多数人”只考虑眼前,不关心将来。正如赫伯特·马尔库塞在《单向度的人》(*One Dimensional Man*)一书中所论述的那样:

娱乐和信息工业(文化工业)生产出来的东西是令人难以抗拒的,因其蕴含着某种预设的观念和习俗,通过激发精神上或情感上的反应将“心甘情愿的”消费者和文化的生产者绑定在一起;进而,文化的受众也就被纳入了整个资本主义体系。这些文化产品向人们灌输着某种虚假意识,操纵着人们的思想,让大众无法看清其欺骗性……这已经成了一种生活方式。这是一种很“好”的生活方式,至少比以前好。在这种生活方式之下,绝不会发生任何质变。因此,就产生了一种单向度的思维与行为模式,那些试图超越既有话语和行为范畴的观念、愿望和理想,要么被摒弃,要么被纳入现存的体系。(Marcuse, 1968a: 26—7)

换言之,资本主义通过满足大众的某些需求而消解了人们心底的更为基本的愿望。在此,文化工业阻碍了政治理想的生发。

和阿诺德与利维斯一样,法兰克福学派对艺术和高雅文化另眼相待。他们认为,高雅文化包孕着反抗资本主义制度的理念,对资本主义社会进行了隐含的批评,并为人们勾画了一个旨在取代资本主义社会的乌托邦。霍克海默认为,“本真”文化取代宗教发挥了乌托邦的功能,激励人们冲出当下的藩篱,将自己从资本主义文化工业生产的群氓文化中解救出来,去追求一个更好的世界(Horkheimer, 1978: 5)。然而,文化工业对“本真”文化的激进性潜能产生了日趋严重的威胁,并且

通过剔除高雅文化中的对抗性、异质性和超验性因素消弭了文化和社会现实中的冲突,原因是这些冲突显示了现实的另一重维度。这种对二维文化的清算并非通过拒斥“文化价值”的方式完成,而是通过将“文化价值”纳入既存秩序体系,再对其进行大规模的再生产和展示来实现的。(Marcuse, 1968a: 58)

因此,“本真”文化所设计的美好未来不再是悲惨现实的对立面,文化也不再是美好未来的催生物;此时此地的文化本身就是唯一的美好未

来。文化提供给人们的是一种实实在在的满足感,而不仅仅是欲望的催化剂。马尔库塞期望“本真”文化的那些“高雅的影像和姿态”能够坚决抵抗“群氓文化的收编”,并“借助自身的重生能力持续不断地让人们保持清醒”,构建一个更加美好的明天(60)。此外,他还希望有一天,那些因身处社会边缘而免遭文化工业侵害的“流浪者和局外人”(61)能够打破现实,实现理想,在一个更加高级的社会里实现资本主义的那些无法兑现的承诺。或者,就像霍克海默所说的那样:

迟早有一天我们会发现,普罗大众在内心深处其实完全有能力发现真理、拒斥谎言,就像紧张症患者们只有在恍惚状态结束的那一刻才知道自己什么都没有失去一样。因此,坚持讲一种难以被人理解的语言也就显得不那么毫无意义了。(Horkheimer, 1978: 17)

但是,阿多诺也指出,群氓文化是一个难于攻破的体系:

如今,群氓文化轻而易举地对种种程式、惯例和标准进行着持续的再生产,这导致绝大多数人就连说话的方式都像是一个模子里刻出来的。如果有人不按照群氓文化“规定”的那个调调来讲话,那么其自身的存在就会受到威胁:别人要么将其视为白痴,要么将其归为知识分子。(Adorno, 1991b: 79)

文化工业为了追逐利润和文化的同质性,不惜剥夺“本真”文化所具有的批判功能和协商方式,使其丧失了“说出的勇气”(Marcuse, 1968a: 63)。商品化(有些人会用“商业化”这个表述)过程导致了“本真”文化的贬值,通过将它变成待售商品的方式降低了准入门槛。

有人反对将巴赫的作品作为厨房的背景音乐,反对在杂货店里销售柏拉图(Plato)与黑格尔(Hegel)、雪莱<sup>①</sup>(Percy Bysshe Shelley)与波德莱尔<sup>②</sup>(Charles P. Baudelaire)、马克思与弗洛伊德的书,这些统统遭到了左派群氓文化批评家中的新保守主义者的奚落。那些批评家坚信经典文化已经重获新生,而且人们的受教育程度也足够高了。这是事实。但是,当经典文化获得重生的时候,其本来的含义早

① 雪莱(1792—1822),英国诗人,浪漫主义诗歌的代表人物之一。

② 波德莱尔(1821—1867),法国作家、文艺理论家、批评家。他的文艺理论对西方现代主义艺术,尤其是象征派诗歌产生了深远的影响。

就发生了变化,已经不再具有反抗现存权力机制的功效;原本那些使人们疏离现实、保持冷静思考的意蕴也已不复存在。而这些,正是经典文化最重要的特质。因此,经典文化在当代社会所具备的功能和意图都已今非昔比。如果说它们曾经站在现状的对立面上的话,那么这种斗争的精神已经被消磨殆尽了。(63—4)

如今,要想举个例子来证明上述论点,已经非常困难了(无论我们是否以同样的方式来阅读经典,无论我们持左派立场还是新保守主义立场)。在20世纪60年代,几乎每一个装修过的房间里都会挂一张切·格瓦拉<sup>①</sup>(Che Guevara)的海报。格瓦拉究竟象征着什么?是革命政治运动?抑或只不过是一种时髦的风潮(也许两者都是)?本内特曾举出1974年某期《泰晤士报》上刊载的一则广告来对类似的情况加以说明:

这则广告把色彩明艳的马蒂斯<sup>②</sup>(Henri Matisse)的作品《桥》(*Le Pont*)印满了整整一页;在最下方,有这样一句话:“交易是我们的生命,但生命中并不只有交易。”这句话原本是反对经济生活的,可是它既然出现在一则商业广告里,就自然而然地成了经济生活的一部分。马蒂斯的作品中所蕴含的社会批判的维度也消失无踪了,这幅画作如今有了前所未有的新功能,那就是为金融资本机构做广告。这真是一件自相矛盾的事。(Bennett, 1977: 45)

类似的例子不胜枚举,有人利用歌剧推销面包,有人则用古典音乐为价格不菲的汽车做广告(更多例子请参见表4.1)。难道我们注定将要一边听安东宁·德沃夏克<sup>③</sup>(Antonín Dvořák)的《新世界交响乐》(*New World Symphony*),一边“欣赏”霍维斯(Hovis)面包的广告画面吗?

---

① 切·格瓦拉(1928—1967),生于阿根廷的古巴革命领袖,曾协助卡斯特罗推翻亲美的巴蒂斯塔政权并在古巴建立社会主义制度。短暂担任古巴工业部长一职后再度投身第三世界革命,1967年经美国中情局策划被玻利维亚军队杀害。随着欧美民权运动和左翼政治思潮的兴起,格瓦拉成为代表社会主义理想的文化偶像,风靡全球。

② 亨利·马蒂斯(1869—1954),法国现代艺术家,野兽派绘画的开创者和代表人物。

③ 安东宁·德沃夏克(1841—1904),捷克民族音乐家的代表人物。他将民族音乐与浪漫主义传统相结合,创作了九首流传广泛的交响乐以及大量清唱剧和室内乐。



表 4.1 “本真文化”的批判功能的丧失:歌剧和古典音乐在广告中的运用

巴赫:《D 大调第三组曲》——哈姆雷特雪茄	奥芬巴赫:《霍夫曼的故事》——百利甜酒
巴赫:《醒来吧,沉睡者!》——莱斯银行	奥芬巴赫:《地狱中的俄耳甫斯》——Bio 强力除草剂
巴赫:《F 小调大键琴协奏曲》——纳斯达克	奥尔夫:《布兰诗歌》——Old Spice 男士止汗膏、卡菱黑方啤酒、菲亚特马雷亚轿车
贝多芬:《F 大调第六交响乐》——布鲁班德黄油	帕赫贝尔:《D 大调卡农》——长尾鲨牌葡萄酒
贝多芬:《致爱丽丝》——海因茨意面和本恩叔叔大米	普罗科菲耶夫:《彼得与狼》——沃克斯豪尔·艾斯特拉轿车
贝利尼:《诺尔玛》——福特蒙迪欧轿车	普罗科菲耶夫:《罗密欧与朱丽叶》——香奈儿“真我”男士香水
波开里尼:《小步舞曲》——S&P 建房互助协会	普契尼:《蝴蝶夫人》——川宁茶、德尔蒙橙汁
布里顿:《第四单音交响乐》——苏格兰皇家银行	普契尼:《贾尼·斯基基》——飞利浦 DCC
德彪西:贝加莫组曲——布尔森奶酪	普契尼:《波西米亚人》——索尼随身听
德里布:《拉克美》——英国航空、巴斯玛提大米、丽薇塔麦饼、IBM 电脑、舒洁纸巾	普契尼:《托斯卡》——FreeServe(网络服务供应商)
德里布:《葛培莉亚》——Jus-Rol	拉威尔:《波莱罗》——丽薇塔麦饼
杜卡斯:《魔法师的弟子》——假日牌毛巾、太阳牌烈性酒、苏格兰皇家银行、飞利浦 DCC	里姆斯基-科萨科夫:《萨尔丹沙皇的故事》——百得集团
德沃夏克:《新世界交响乐》——霍维斯面包	罗西尼:《塞维尔的理发师》——乐鲜意面酱、菲亚特斯特拉达轿车、博朗干电池剃须刀
福莱:《安魂曲》——银宝黄油	圣-桑:《动物狂欢节》——乐购零售网络
格卢克:《奥菲欧与尤丽迪茜》——金纺衣物柔顺剂	萨蒂:《吉诺佩迪舞曲第三号》——吉百利伯恩威尔巧克力、使立消喉糖
格里格:《培尔·金特》——雀巢咖啡、德国通用电气公司、阿尔顿塔主题公园	舒曼:《童年情景》——休闲巧克力甜品店
韩德尔:《赛尔斯》——路虎汽车	斯美塔那:《我的祖国》——标致 605 轿车
韩德尔:《所罗门》——伍尔沃斯超市	约翰·施特劳斯:《晨报圆舞曲》——英国信托储蓄银行

(续表)

霍尔斯特:《行星组曲》——多乐士墙漆	柴可夫斯基:《胡桃夹子组曲》——莱克托太阳镜、吉百利水果花生巧克力、好乐门蛋黄酱
哈恰图良:《斯巴达克斯》——雀巢咖啡	威尔第:《阿依达》——百事无糖可乐、米狮龙啤酒、埃及旅游广告
马斯卡尼:《乡村骑士》——舒洁纸巾、时代啤酒、贝茜巧克力	威尔第:《游吟诗人》——乐鲜意面酱
莫扎特:《钢琴协奏曲》——爱尔兰航空	威尔第:《命运之力》——时代啤酒
莫扎特:《费加罗的婚礼》——雪铁龙 ZX 轿车	威尔第:《纳布科》——英国航空
莫扎特:《女人心》——奔驰轿车	威尔第:《弄臣》——乐鲜意面酱、小凯撒批萨
莫扎特:《第四圆号协奏曲》——沃克斯豪尔·卡尔顿轿车	维瓦尔第:《四季》——香奈儿 19 号香水、金斯密尔面包、雪铁龙 BX 轿车、博朗电器
穆梭斯基:《荒山之夜》——日立麦克赛尔录音带	

马尔库塞和法兰克福学派的其他成员并不关心文化的“民主化”，他们宁愿相信文化工业的“同化作用是一种极不成熟的历史现象；它所建立的文化平等实际上维护了统治阶级的利益”（Marcuse 1968a: 64）。简而言之，文化的民主化进程反而扼杀了充分的民主，成为现行社会秩序的卫道士。

在法兰克福学者看来，资本主义制度下的劳动和休闲构成了一种强制性的关系：劳动的性质为文化工业的效应提供了保障，文化工业又从劳动过程中获得了安全感。因此，最终，就像工业化规制着人的劳动时间一样，文化工业也规制着人的娱乐时间。资本主义制度下的劳动阻碍着理性的发展，文化工业更是扮演了帮凶的角色：“文化工业可以让人们从一整天的辛苦劳作中暂时解脱出来……仿佛一个天堂……然而这种解脱其实是被预先设计好的，其目的就是把人们拉回原点，继续劳动。娱乐本应激励他们反抗，如今却只教会他们顺从。”（Adorno and Horkheimer, 1979: 142）简而言之，劳动把人们引向群氓文化，而群氓文化又把人们带回到劳动中。那些为文化工业所操纵的艺术和“本真”文化也以这种方式运作，只有那些文化工业控制范围之外的“本真”文化才能打破这个循环。

为了阐明上述观点,我们不妨对法兰克福学者阿多诺的一篇大众文化研究文章《论流行音乐》(“On Popular Music”)做一番深入分析。在文章中,阿多诺指出流行音乐具有三个主要特征。第一,流行音乐是“标准化”的音乐。“标准化”使得“那些即使是最独特的东西也变得乏善可陈”(Adorno, 2009: 64)。一旦某种音乐或歌词风格受到欢迎,那么这种风格就会遭到商业的滥用,造成的结果就是“标准的结晶化”(同上)。歌与歌之间就连细节都大致相同。“严肃音乐”的有机结构使得乐曲中的每一个音符都为整体的意义服务,而流行音乐则是高度机械化的,即便把某一首歌中的一小段和另一首歌中的一小段互换,也完全不会对音乐的总体结构产生任何影响。为了掩饰这种“标准化”,音乐工业采取了阿多诺所称的“伪个人化”策略:“音乐的标准化使消费者按照生产者规定的方式‘规规矩矩地’听歌。而伪个人化所发挥的作用就是让他们在乖乖听歌的同时完全意识不到自己的听歌方式是被控制的,或者说,这些歌都是被‘预先消化’过的。”(69)

流行音乐的第二个特征是:它使得听音乐变成了一个消极被动的过程。前文曾经提到过,资本主义制度下的劳动是极为枯燥的,因此每个人都在想方设法逃避现实。但是,由于这种劳动使人非常疲惫,所以没有人真正有本事“逃出去”;也就是说,没有人有精力去追求什么“本真”文化。于是,流行音乐就成了人们心灵的庇护所。对流行音乐的消费是不得已而为之的,而且也是日复一日没有止境的。通过这种消费,确保了**世界始终保持着现状**。“严肃音乐”(比如贝多芬的作品)提供的是一种想象的愉悦,让人们去探索**世界可以变成什么样**;而流行音乐不过是生活的一种“贫瘠的关联物”(70),只能在办公室或者工厂车间里播放。劳动的“紧张与乏味”使得人类在业余时间里“懒得费力”去追求什么理想(同上)。在阿多诺笔下,深受流行音乐侵害的人们仿佛是一群整日吸食海洛因的无助的瘾君子(这一比喻来自阿多诺无比憎恶的侦探小说),他们的工作千篇一律,业余时间里也是无精打采;“他们渴望来点刺激的”,而流行音乐满足了他们的欲望。

流行音乐带来的刺激性与人们面对日复一日的生活时束手无策的状态十分契合。这意味着乏味的再一次到来。在此循环之中,想逃跑是根本不可能的,这也就导致了人们无法察觉流行音乐所具有的欺骗性。大家所欣赏的就是某种不费吹灰之力的情感慰藉。

就算有人对流行音乐的真面目有所警觉,这种警觉也会在转瞬之间消失无踪。最后,每一个听众都陷入了某种心不在焉的状态里。(71)

流行音乐以一种似是而非的辩证法的形式发挥着作用,它要求消费者必须处于心不在焉的状态;而消费者消费了这些音乐之后,又进一步变得更加心不在焉。

流行音乐的第三个特征,是它发挥了“社会黏合剂”的作用(72),其“社会心理功能”在消费者心中成功制造出了一种对既有权力结构需求的“心理适应性”(同上)。这种“适应性”主要体现为“两种主要的群体行为的社会心理类型,即‘节奏性’顺从型和‘情感型’”(同上)。前者使人们在一定的节奏中忽略自己所遭受的剥削和压迫,后者则让大众心甘情愿地忍受现实生存环境所带来的情感痛苦。

关于阿多诺的上述分析,我们需要作出几点说明。首先,必须清楚《论流行音乐》一文发表于1941年,而现在的情况与70年前不可同日而语。然而,直到1969年去世,阿多诺想都没想过要根据流行音乐的发展变迁情况而对自己的观点作出修正。难道流行音乐真的像阿多诺一直让我们相信的那样一成不变吗?比如说,“个人化理论”是否可以解释1956年摇滚乐的诞生、1962年甲壳虫乐队<sup>①</sup>(The Beatles)的横空出世,以及1965年反传统音乐文化的勃兴?又是否可以解释20世纪70年代的朋克摇滚<sup>②</sup>(punk rock)和“摇滚对抗种族主义”<sup>③</sup>(Rock Against Racism)运动、

---

① 甲壳虫乐队,亦译“披头四”、“披头士”等,是成立于1960年的英国摇滚乐队,被公认为二战后西方世界最具影响力的乐队之一。在1972年解散之前,该乐队在英美两国总计发行34张唱片,总销量超过10亿张。其音乐风格带有显著的政治色彩和社会批判性,对20世纪六七十年代英美大众文化的格局影响深远。

② 朋克摇滚是1974至1976年间肇始于美国、英国和澳洲的摇滚乐类型。其音乐风格犀利,歌词往往带有尖锐的政治色彩和显著的反主流色彩。代表性乐队包括“性手枪”(sex pistols)、“撞击”(The Clash)等等。

③ “摇滚对抗种族主义”(RAR)是1976年由英国多位摇滚音乐家发动的文化政治运动。其主要诉求在于反对英国社会中愈演愈烈的种族歧视风潮。阵营中的音乐家以反种族主义为名举办了许多场大型演唱会和音乐会。

80年代的迷幻豪斯<sup>①</sup>(acid house)和独立流行乐<sup>②</sup>(indie pop),以及90年代的锐舞派对<sup>③</sup>(rave)和嘻哈音乐<sup>④</sup>(hip hop)?还有,人们对流行音乐的消费过程真的像阿多诺所说的那样消极被动吗?西蒙·弗里斯通过具体的数字驳斥了阿多诺的观点:“尽管很难作出完全的统计……但是绝大多数商业评论人都会指出,在所有在销的唱片中(单曲唱片少一些,密纹唱片多一些)大约只有10%是赚钱的。”(Frith, 1983: 147)除此之外,还有大约10%可以收回成本(同上)。这也就意味着大约80%的唱片销售都是赔本生意。保罗·赫什(Paul Hirsch)也曾做过类似的统计,指出至少60%的单曲从来就没有被任何人播放过(转引自Frith, 1983: 147)。这些数据表明文化工业并非无所不能,其对消费者的控制也不是轻而易举的。相反,文化工业向其竭力推销唱片的对象仿佛是一群极具批判性和分辨力的公众,因此结果并不一定成功。数字很能说明问题,人们对文化产品的消费过程远比阿多诺所设想的积极主动。亚文化群体利用音乐来表达政治理念就是一个很好的例子,相似的例子亦不胜枚举。那么,流行音乐真的发挥了“社会黏合剂”的功能吗?比如说,亚文化和音乐鉴赏文化对流行音乐的消费与阿多诺所提出的“严肃音乐”消费模式就没什么不同。理查德·戴尔(Richard Dyer)曾举出同性恋者对迪斯科音乐进行消费的例子来反对阿多诺的观点。他在迪斯科音乐中察觉到了一种浪漫主义,这种浪漫主义使得同性恋者在与世俗偏见和日常生活的冲突中焕发了勃勃生机——“浪漫主义的存在表明,劳动与家庭生活的藩篱决然无法对生活经验构成约束”(Dyer, 1990: 417)。

法兰克福学派的大多数学者都持一种二元对立的观点,认为在文化与群氓文化之间存在着本质上的不同(参见表4.2)。

---

① 迷幻豪斯是于20世纪80年代中期肇始于芝加哥的室内乐类型,以反复吟唱、催眠效果和说唱歌词为主要特征。

② 独立流行乐兴起于20世纪80年代的英国,常以高分贝吉他音作为伴奏,歌词则非常直白、歇斯底里,总体上带有返璞归真和矫饰的色彩。

③ 锐舞派对指通宵达旦且伴有DJ播放电子音乐的舞会。兴起于20世纪80年代末,在90年代的欧美国家蔚然成风。由于这类舞会中存在未成年人饮酒和吸毒贩毒问题,因此一直饱受争议。

④ 嘻哈音乐是一种源自非洲原始部落的流行音乐类型,20世纪70年代最先于纽约的黑人青年和拉丁裔青年中兴起,及至八九十年代风靡全球,成为一种独特的文化现象。其主要特征包括说唱、打碟、街舞等等。

表 4.2 法兰克福学派眼中的“文化”与“群氓文化”

文化	群氓文化
真实的	虚假的
欧洲的	美国的
多维度的	单维度的
积极主动的消费	消极被动的消费
个人创造	批量生产
激发想象	心不在焉
否定现状	社会黏合剂

瓦尔特·本雅明的论文《机械复制时代的艺术作品》(“The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”)则以一种更加乐观的精神呼唤着资本主义制度变革的潜能。本雅明声称,资本主义“会创造出某种新的社会条件,并最终导致资本主义制度自身的覆灭”(Benjamin, 1973: 219)。他坚信,文化复制技术的诞生正在改变社会文化的功能:“复制技术可以将原本的复制品置于原本所无法身处的环境之中”(222),进而也就对文化文本与实践的所谓“灵韵”<sup>①</sup>(aura)构成了挑战。

不妨这样说:复制技术将被复制对象与传统的宰制性力量分离开来。大规模的复制使得文化作品不再是独一无二的存在,而是拥有了许多替代品。而允许观众和听众依自身需要对作品进行随意复制的做法,则使被复制对象重新焕发了生机。这两个过程将传统击得粉碎……其中最强大的复制技术莫过于电影。电影,尤其是那些形式积极的电影,其社会意义就体现在这种技术的破坏性和导泻性上。由是,文化遗产中的传统价值遭遇了彻底的清算。(223)

所谓“灵韵”,指的是文化文本或实践所具有的“本真性”、“权威性”、“自洽性”和“间离性”。灵韵的消逝导致文本或实践脱离了传统的权威和仪式,开启了一个崭新的、多元性的阐释空间,使得文化得以在不同语境下、出于不同的目的而发挥不同的作用。由于传统的约束力已不复存在,文化的意义也不再是独一无二的,每个人都可以在消费的过程中作出自己的理解。这是一个积极主动的(政治的)过程,而不是一个消极被动的(或如阿多诺所言:心理的)过程。技术复制改变了文化生产:“在更大

<sup>①</sup> 亦译“灵光”、“韵味”等。

程度上,对艺术作品的再生产就变成了对艺术作品的机械复制能力的设计。”(226)消费过程也被改变了,从一种宗教仪式变成了一种美学仪式。如今,消费建立在政治实践的基础之上。也许文化变成了群氓文化,但消费并没有变成群氓消费。

艺术的机械复制改变了大众对艺术的态度。对毕加索绘画的保守态度转变为对卓别林电影的激进反应。这种反应来源于电影技术将视觉愉悦、情感享受和专业引导紧密地融为了一体。(236)

于是,意义与消费的相关问题从消极的沉思转化为积极的政治斗争。本雅明盛赞“机械复制”技术所具有的解放性潜力。在他看来,由“灵韵式”文化向“民主式”文化转变的过程已经开始了;从此以后,文化的意义不再是独一无二的,每个人都可以随时随地发表自己的看法。这些观点对文化理论与大众文化研究产生了深远(尽管有些人拒绝承认)的影响。苏珊·威利斯(Susan Willis)如是评述《机械复制时代的艺术作品》一文:“这也许是马克思主义大众文化批评的发展历程中最重要的一篇力作。”(Willis, 1991: 10)阿多诺认为意义存在于生产方式(文化文本的生产方式决定了其消费过程和意义)之中,而本雅明则认为意义是在消费的过程中产生的,由消费过程所决定,与生产方式无关。正如弗里斯指出的那样,阿多诺和本雅明之间的“争论”<sup>11</sup>源于前者从社会心理学的角度认定生产对消费起着决定性的作用,而后者则坚信消费是一种政治行为,这种分歧在当代流行音乐研究中依然存在:“阿多诺让我们去分析娱乐业的经济学以及商业音乐的意识形态效果……而本雅明则让我们去关注亚文化理论,关注人们在消费中创造自己独特意义的……斗争过程。”(Frith, 1983: 57)

尽管法兰克福学派具有深厚的马克思主义底蕴和良好的政治意图,但不得不指出这些学者(除本雅明外)对大众文化的观点在某些方面与第二章中讨论的“文化与文明”传统不谋而合。如阿诺德、利维斯和某些美国群氓文化理论家一样,法兰克福学派对大众文化问题的论述根本就是一种居高临下、对他人的文化指手画脚的话语(一种严格区分了“我们”和“他们”的话语)。不过,法兰克福学派还是对那些出于自身利益而深切缅怀昔日“纯洁”、自洽的文化传统的保守主义理论家进行了严厉的批判。J. M. 伯恩斯坦(J. M. Bernstein)就曾指出,阿多诺“认为保守主义者对高雅文化的捍卫其实是在通过对一种虚无缥缈的文化实体的缅怀来

维护社会的经济现状”(Bernstein, 1978: 15)。尽管如此,法兰克福学派看待问题的视角与“文化与文明”传统之间仍然存在某些相似性。他们批判同一个事物,却是出于截然不同的目的。“文化与文明”传统攻击群氓文化是为了让文化标准和社会权威免受侵害,而法兰克福学派对群氓文化的口诛笔伐则是因为群氓文化威胁了文化的标准,使工人阶级去政治化,进而也就成了统治阶级社会权威的卫道士,“彻底驯服于牢不可破的社会系统……和资本主义的绝对权力”(Adorno and Horkheimer, 1979: 120)。在绝对权力控制的社会环境下,一切政治变革都成了奢望。

### ● 阿尔都塞主义

路易·阿尔都塞的思想对文化理论与大众文化研究产生了巨大的影响。霍尔曾指出:“阿尔都塞的理论对文化研究的介入及其后续的发展几乎对该领域进行了重塑。”(Hall, 1978: 21)阿尔都塞为文化研究作出的最大贡献在于其对意识形态这一概念进行了全方位的深掘。因此,在这一节中我们重点讨论阿尔都塞的意识形态理论。

从一开始,阿尔都塞就反对那些关于经济基础和上层建筑的机械式的误读,他把注意力集中在社会结构上。他指出,社会结构包括三种实践,分别是经济实践、政治实践和意识形态实践。经济基础和上层建筑之间的关系不是反映与被反映的关系,意即,上层建筑并不是对经济基础的被动反映,而是经济基础得以存在的必要前提。这就赋予了上层建筑相对的自主权。经济基础仍然决定着上层建筑,但这种决定是“直到最后一刻”才发挥作用的;也就是说,尽管经济力量是“终极”的决定性因素,却并不意味着它在所有特定的历史时期都占据着决定性的地位。比如说,在封建社会,决定性力量就是政治而非经济。不过,无论哪种力量在特定社会结构中占据着主导地位,它都不可避免地依托于经济生产的特定形式。换言之,资本主义的经济矛盾从未以纯粹的形态出现过:“所谓的‘最后一刻’始终未曾到来。”(Althusser, 1969: 113)经济是“最后一刻”的决定因素并非由于其他“时刻”只不过是附属现象,而是因为经济决定着那些宰制性的实践。在《资本论》第一卷中,马克思表达了类似的观点,以回应那些攻击马克思主义批判方法的局限性的论调:

(在马克思主义批评家眼中,马克思主义)这一提法固然适用于



物质利益占统治地位的现今世界,但却不适用于天主教占统治地位的中世纪,也不适用于政治占统治地位的雅典和罗马……很明白,中世纪不能靠天主教生活,古代世界不能靠政治生活。相反,这两个时代谋生的方式和方法表明,为什么在古代世界政治起着重要作用,而在中世纪天主教起着重要作用……而从另一方面说,唐·吉诃德误认为游侠生活可以同任何社会经济形式并存,结果遭到了惩罚。(Marx, 1976c: 176)

阿尔都塞为意识形态下了三个定义,其中有两个对大众文化研究产生了深远的影响。第一个定义和第二个定义具有一定的重合之处,指出意识形态是“一套表征(影像、神话、观点或概念)的系统(遵循一套独特的、严谨的逻辑)”(Althusser, 1969: 231),是使人类体验到自己与真实存在的社会条件产生关联的一种“实践”。“所谓实践,在我看来,是指经由特定的人类劳动、使用特定的‘生产’工具,将特定的物质资料转化为特定产品的全部过程。”(166)故而,在作为一种经济力量的特定的历史生产方式以特定的生产工具将特定的物质资料转化为产品的过程中,就包含了特定的生产关系;所以意识形态实践所形构的就是一种个体与社会结构之间产生了关联的体验。具体地说,意识形态通过提供对实际问题的形真实假的解决方案,消弭了人类生活经历中的种种矛盾与冲突。这并不是一个刻意为之的过程,相反,意识形态的运行始终“处于深度的无意识状态之中”(233)。

在意识形态里,人类所表达的并非自身与环境之间的关系,而是一种对自身与环境之间关系的“体验方式”。这就预示着同时存在一种真实的关系和一种“想象性的”、“被体验到的”关系。意识形态……是一种关于人类与其所在的“世界”的关系的表达,其中既包含(被多种因素决定的)真实的关系,也包含人类与真实存在的条件之间的想象性的关系。(233—4)

这种关系之所以既是真实的又是想象性的,原因在于意识形态是在表征(神话、概念、观点、影像、话语)层面上发挥作用的。所谓表征,指的是我们将真实情况呈现在自己或他人面前的方式。表征的力量对统治阶级和被统治阶级是“一视同仁”的,它一方面使被压迫的人相信世界其实很美好,另一方面也让统治者相信剥削和压迫是必需的,没有什么不妥。只有“科学的”话语(如阿尔都塞的马克思主义)才能透过意识形态看清

真实的生存环境。

由于在阿尔都塞看来意识形态是一个封闭的系统,所以意识形态并不是无所不能的。也就是说,为了让自己老老实实地待在专属的领地(那是一片无比和谐的神奇疆域)内,意识形态必须小心翼翼地回避那些自己无法解答的问题。于是,阿尔都塞又提出了“问题域”<sup>①</sup>(*problematic*)这个概念。所谓问题域,指的是“客观的内部指向系统……也就是确定了哪些问题需要被回答的系统”(67)。马克思的问题域不仅仅决定了他可以提出哪些问题并对其作出解答,还指明了其著作中缺失了什么问题或概念。

阿尔都塞认为,问题域中包含了假设、动机、潜在的观念,等等;而文本(比如说一则广告)就是通过这些要素被制造出来的。这就是说,文本是由被呈现出来的(表达出来的)东西和缺席的(未表达出来的)东西共同结构的。因此,若想对某个文本的意义进行充分的解读,不但要发现文本中有些什么,还需弄清楚文本背后潜藏的种种假设(这些假设可能在文本之中全无任何痕迹,而仅仅存在于文本的问题域之中)。只有当一个文本试图去回答自身力所不及的问题时,它的问题域才会显现出来。而这些问题,也被包含在了问题域之中。阿尔都塞试图通过批评实践来解构文本,揭示问题域;而所采取的具体方法,就是他所谓的“症候式解读”(symptomatic reading)。

在《解读资本》(*Reading Capital*)一书中,阿尔都塞指出,马克思对亚当·斯密<sup>②</sup>(Adam Smith)著作的分析就采用了“症候式”的方法,原因在于:

这种方法将文本中隐藏的东西揭示出来,并通过将此一文本与另一文本联系起来的方式来表明前者存在内容缺失是不可避免的。马克思采用同样的方法又对另外两个文本进行了解读;这一次,他直接认定同时存在着两个文本,且衡量第一个文本的标准一定无法适用于第二个文本。不过,这次解读实践与上一次的不同之处在于,对第二个文本的接合是由第一个文本的疏忽造成的。(Althusser and Balibar, 1979: 67)

---

① 亦译“问题式”、“总问题”等。

② 亚当·斯密(1723—1790),英国政治经济学家、哲学家。其代表作《国富论》是古典自由市场经济理论的奠基之作。

通过对斯密进行症候式解读,马克思得以对“斯密著作的原始的可见的问题域,与包含在似是而非的无法回答任何问题的答案中的不可见的问题域两者之间的冲突”进行分析(28)。马克思本人曾经如是评价斯密:“理解亚当·斯密的自相矛盾之处很重要,因为正是这些自相矛盾让我们看到了他如何通过瞒天过海的方式掩盖了自己无法解决的实实在在的问题。”(Marx, 1951: 146)

因此,对文本进行症候式解读意味着某种双重解读,既要解读文本所呈现出来的东西,还要努力去发掘为文本所讳莫如深、隐而未提的意味(也就是那些未曾显露出来的问题的“症候”),通过这种方式生产出一个潜文本(latent text),并对潜文本进行解读。例如,对电影《出租车司机》<sup>①</sup>(*Taxi Driver*)的症候式解读就可以揭示出一个问题域来,其中包含了对电影中几乎隐而未提的若干问题的解答。比如说,“在经历了越南的帝国恐慌之后,老兵们如何返回美国老家?”居于这部电影问题域中心的是一系列关涉真实历史的问题,然而电影文本却将其变形,转化为一种幻想式的需求,并提供了一个无比血腥的解决方案。对《出租车司机》进行症候式解读的目的就在于发掘文本中潜伏的“病灶”;通过对电影的自相矛盾之处、逃避现实的情绪、回避问题的态度、令人费解的暴力场面、童话般的结局以及所有中心性和结构性缺席的分析,建构出美国发动的越南战争的真相。

我们还可以举出一些汽车广告的例子。最近一段时间,很多汽车广告都采用了将汽车孤身置于自然环境之中的画面形式(参见图 4.1 和图 4.2)。在我看来,之所以出现这种表现形式,是由于社会舆论对私家车主的批评日趋严重(尤其是指责他们污染环境、阻塞交通)。为了不使这些消极的舆论影响汽车的销售,必须采取手段予以还击。正面冲突是不明智的,那会使负面舆论在汽车和潜在消费者之间构成阻碍。因此,这种将汽车置于自然(无污染)和旷野(无交通阻塞)之中的做法就显得很聪明;这种方式既规避了社会舆论的批评指责,又消除了不利言论可能导致的危险后果。问题虽然尚未提出来,但答案已经清晰明了。广告对“自然”和“旷野”的强调回答了下述两个相伴相生的问题(这两个问题并没有在

---

<sup>①</sup> 《出租车司机》是哥伦比亚电影公司于1976年出品的影片,曾获戛纳电影节金棕榈奖,并被美国电影学会评为百部最优秀电影的第44名。该片导演为马丁·斯科塞斯(Martin Scorsese)。

广告文本中被提出,而是潜藏在文本的假设之中;也就是说,潜藏在文本的“问题域”之中):“购买汽车会制造污染吗?”“购买汽车会造成道路拥堵吗?”。没人提出这两个问题,但答案已经在文本中揭晓了,那就是“神奇的”汽车既不会污染环境,也不会阻塞交通。



图 4.1 关于“问题域”的广告图例

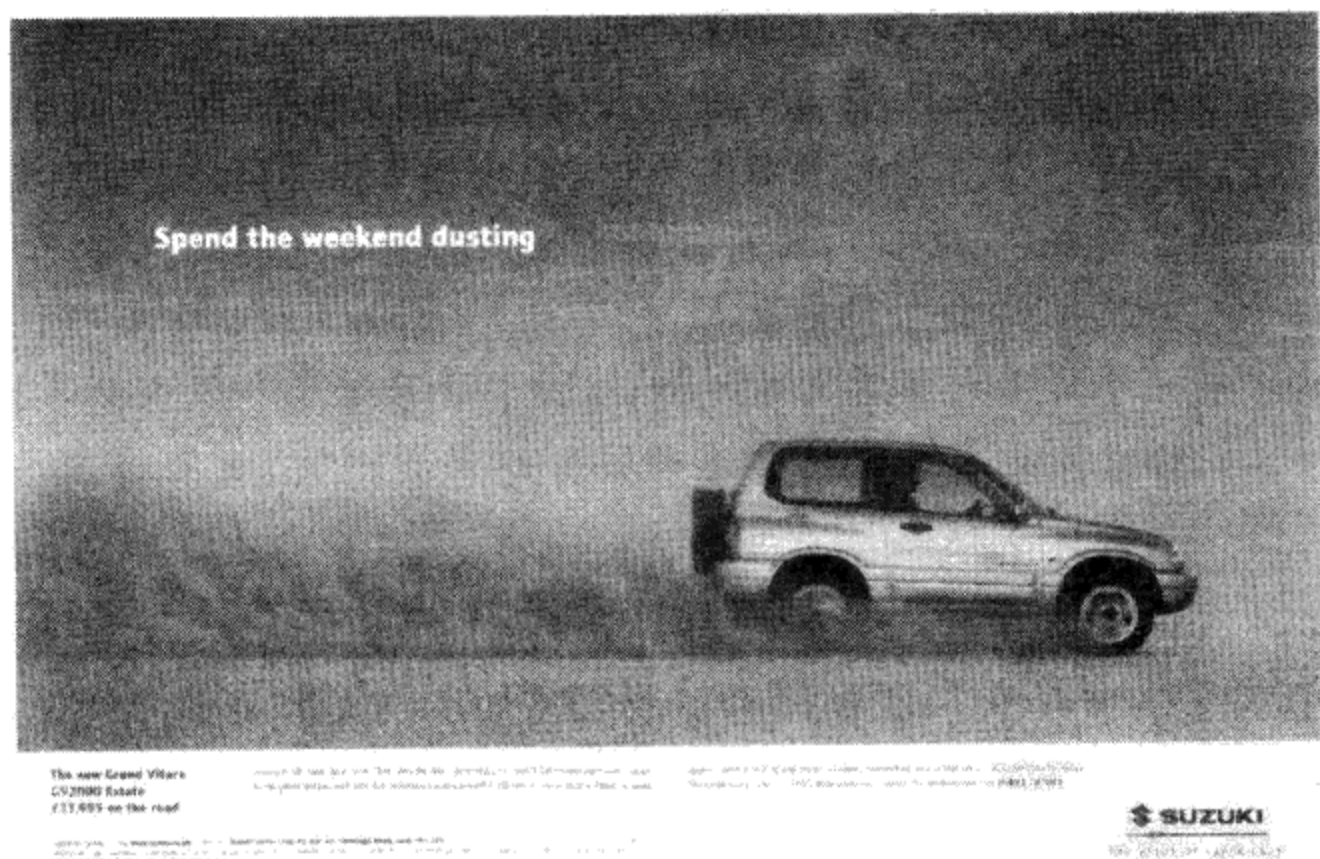


图 4.2 关于“问题域”的广告图例

皮埃尔·马施立(Pierre Macherey)所著之《文学生产理论》(*A Theory of Literary Production*)无疑是采用阿尔都塞症候式解读方法对文化文本进

行分析的典范。尽管如标题所示,马施立的主要分析对象是文学作品,但他对文本分析方法的发展引发了大众文化研究者的浓厚兴趣。

在阐述阿尔都塞症候式解读法的过程中,马施立对所谓的“阐释的谬误”(the interpretative fallacy)提出了严厉的批判,反对那种认为文本只有一种意义,而批评家的任务就是揭示这唯一意义的观点。在他看来,文本并不是掩藏着一种意义的谜题,而是多重含义建构的结果。要想对文本进行“解释”,就必须认清这一点。这同时也意味着文本并不是一个和谐的、从某个核心意图出发盘旋式前进的整体。恰恰相反,文学文本是“离心的”(decentred),是残缺不全的。当然,这并不是说我们需要为文本添加一些东西而使之更加完整。马施立所谓的“离心”(不以某个权威的意图为中心)指的是文本之中往往包含了若干互相冲突的话语:明确的、隐含的、呈现的、缺席的。因此,批评实践的使命并不在于评析文本的内在一致性、和谐整体性和审美调和性,而在于阐释文本内部因意义冲突而产生的种种差异。

这种冲突并不是文本的缺陷;它揭示了在文学作品中存在着“他者”,而文本正是通过这种方式与自身的边缘和自身之外的世界维持着关联。对文学作品进行解读就是要揭示其非独立性,并时刻牢记在文本的物质实在之中包含着某种**确定的缺席**的痕迹;这种缺席同样是文本自身不可或缺的特性之一。比如说,这本书所表达的观点并不仅仅体现在这本书自身之中,还隐含地包括了其他反对本书观点的著作的在场;文本是围绕着不可言传的缺席之物建立起来的,某些为文本所压抑的词句时刻威胁着文本,试图“卷土重来”。因此,这本书并不是某一种意义的延伸,而是包含了若干种意义的矛盾体;而正是通过这种剑拔弩张且连绵不断的矛盾冲突,本书将自己与现实牢牢地绑在了一起。(Macherey, 1978: 79—80)

多种意义之间的冲突建构了文本;尽管文本对其内含的特定缺席隐而未言,却将这种冲突呈现在读者面前。传统的文学批评认为自己的使命是将文本中隐藏的含义挖掘出来,或使读者“听得见”文本的“轻言细语”(也就是唯一的意义)。但是在马施立看来,使文本表达的意义以更明确的形式呈现并不是一个问题。由于文本的含义“既是内在的又是缺席的”(78),所以简单重复文本自身的内容是根本无法实现完全解读的。真正充分的批评实践并不是“扩音器”,要代替文本说话,而是要从文本

之中生产出一种新知识,这种知识可以告诉我们为什么文本中的那些沉默、缺席和残陋——那些陆续上演却不可言说之物——具有意识形态的必要性。

获取知识的行为并不似聆听业已存在的话语,也不似简单翻译一部纯粹的小说。这种行为更像是对某种新话语的发掘,或是打破某种缄默的状态。知识并不是对某一种潜在的、被遗忘或隐藏的意义地发现或重建,而是一种新生事物,是从头到尾对现实进行的补充。(6)

借助弗洛伊德对梦的研究(参见第五章),马施立指出,为了说出一些东西,就必然有另一些东西始终未被说出来。这就是我们需要对文本中的缺席和缄默加以审视的原因。“作品中没有表达的内容才是重要的。”(87)同样,正如弗洛伊德坚信病人身上的问题所具有的意义并非隐藏于有意识的话语之中,而是被压抑在无意识的混乱话语里,进而也就必须对“讲出来的内容”和“展示出来的内容”之间的差异进行精密的分析一样,马施立的研究方法也主张探求讲述和展示之间的细微差别。因此,他指出,在一个文本“想说的东西”和“真正说出来的东西”之间存在着一个“裂缝”、一种“内部的疏离”。要想理解一个文本,就必须超越文本自身的局限,去发掘有什么话“是文本为了说出自己想说的东西而不得不说的”(94)。于是,文本的“无意识”(马施立用这个词来表达阿尔都塞的问题域的概念)就形成了;而文本正是在无意识状态中揭示了自身与其所处的意识形态和历史条件之间的关系。彼此冲突的话语掏空了文本,显露出缺席的内核;而直到此刻,文本才真正与历史、与历史中的某一特定时刻、与运转在这一时刻的意识形态话语产生了关联。文本的无意识并不是对历史矛盾的被动反映,它更多地是在唤醒、演绎并展示那些矛盾。通过对文本无意识的分析,我们获取的不是关于意识形态的“科学”知识,而是一种对“意识形态自身矛盾”的警醒。不过,只要我们发现了文本所无法回答的那些问题,那么意识形态就完全无法发挥作用了,因为“意识形态之所以存在,就是为了抹去所有矛盾的痕迹”(130)。

在通常意义上,文本总是从一开始就提出一个问题,并尝试着解决这个问题。因而,文本是作为一个演绎的过程存在的,是一种旨在寻求最终解决方案的叙事活动(narrative movement)。马施立指出,从提出问题到解决问题并非一个连贯的过程,而是存在着某种断裂。只有通过深入研

究这种断裂,才能发掘文本与意识形态以及历史的关系:“我们总是到最后才发现,意识形态的语言尽管一直在躲躲藏藏,却始终以明确无误的缺席的姿态存在于文本的边缘。”(60)

所有的叙事都包含着意识形态的意味;也就是说,所有的叙事都承诺自己将会说“真话”,将会把一切信息明确地呈现在读者面前。然而,叙事的过程却走了样——到最后,真相反而被雪藏了。为了更加清楚地表明自己的立场,马施立将文本分为三个部分,分别是意识形态的意味(承诺中的“真话”)、实现的结果(对“真相”的揭露)以及文本的无意识(由症候式解读行为产生)。借此,我们就能确保被压抑的历史的“真相”顺利回归。他还声称:“科学是意识形态的天敌,总能将后者逼入绝境;而文学则通过对意识形态的运用构成了对后者的挑战。如果我们认为意识形态是一个非系统性的指意(significations)的集合,那么批评家的工作就是通过将这些指意整合为符号的方式来解读文本。文化批评教会了我们分析符号的方法。”(133)在这个意义上,马施立的批评实践试图说明:文学文本是如何通过赋予意识形态以具体形式的方式,在自相矛盾之中对意识形态加以呈现的。

在对法国科幻小说家儒勒·凡尔纳<sup>①</sup>(Jules Verne)的作品进行分析的时候,马施立察觉到那些小说中蕴含着19世纪晚期法兰西帝国主义的矛盾。他指出,凡尔纳的小说对帝国主义扩张和全球殖民的意识形态进行了精彩的展示,每一个探险故事都体现了主人公对大自然(如某个神秘岛屿、月球、海底、地心,等等)的征服。在讲故事的过程中,凡尔纳“不由自主地”揭示了另一个观念,那就是每一次征服的历程都是一场“再发现”之旅,就像小说的主人公总是发现自己发现的新大陆已经有人来过,或者干脆就有人在那里生活一样。对马施立来说,这种分析的重要性在于其揭示了“表征”(作者想要表达什么,即叙事的主题)和定形(作者通过什么方式来表现主题,即叙事的形态)之间的不谐——凡尔纳是通过“定形”(将各种材料组织成一部科幻小说)来对法国的帝国主义思想进行“表征”的。这样,在对所有土地已然被他人占领完毕的事实(与之相似的是,本书初版时适逢各路新闻媒体对“美洲于1492年被发现”展开大讨论)进行持续性展示的过程中,居于核心地位的神话遭到了破坏。“从

---

<sup>①</sup> 儒勒·凡尔纳(1828—1905),法国小说家,被公认为现代科幻小说的奠基人,代表作包括《地心历险记》和《八十天环游地球》等。

表征到定形,意识形态经历了一场彻底的改变……也许是因为没有一种意识形态牢固到可以经受得住定形的考验。”(194—5)因此,通过赋予帝国主义意识形态以小说形态的方式,凡尔纳的作品展示了神话与帝国主义现实之间的矛盾;正是由于我们“对作者的本来意图进行了质疑式的解读”(230),才得以发现这一点。这些故事并未给我们提供一种对帝国主义的“科学的”谴责(“某种逻辑严谨的知识”),而是通过症候式的解读行为“从内部瓦解了作品”,“使我们看到、察觉到、感受到”参与文本建构的意识形态话语的可怕的矛盾。“所有文本都是从意识形态里生发出来的,它们浸润在意识形态之中,在意识形态里自我分解……并最终回归于意识形态。”(Althusser, 1971: 222)我们就这样超越了凡尔纳本来的意图,通过对其科幻小说的分析揭示了作品所处的意识形态与历史条件。

我们不妨再举一个例子。在19世纪,有很多书是写给年轻女性看的,专门教她们如何使自己的举止端庄得体。请看托马斯·布罗德赫斯特(Thomas Broadhurst)在1810年出版的《与姑娘们谈心灵休养与生活规划》(*Advice to Young Ladies on the Improvement of the Mind and Conduct of Life*)一书的摘要:

那些出于工作需要而无法履行妻子、女儿、母亲和朋友职责的女性,要比那些整日沉溺在哲学和文学思考中,或着魔似地迷恋着传奇文学和虚构小说的女性更具价值。(转引自 Mills, 2004: 80)

马施立式的分析不会将上面这段文字视为女性受到社会压迫的象征,而是会将视野打开,指出作者在潜意识里认为遵从社会所要求的“传统美德”的女性是失败的女性。换言之,如果女人甘愿做家庭主妇,不去关心哲学和文学的问题,那么干脆连劝阻的必要都没有。因此,那些切实从事着文学和哲学思考(也许还有更多其他的思考)的女性就是该文本中特定的缺席。与之类似,萨拉·米尔斯(Sara Mills)指出:19世纪的女性旅行文学中始终存在着一种女性气质的话语,暗示着旅行这件事是女性的力量所无法担当的。例如,亚历山德拉·大卫-尼尔(Alexandra David-Neel)在其西藏游记中这样写道:“我们走了整整19个小时。奇怪的是,我居然没有感觉到疲惫。”(转引自 Mills, 2004: 90)正是“奇怪的是”这四个字指明了一个特定的缺席,那就是萦绕在文本无意识之中的一种男性气质的不信任的话语。

在图4.3中,我们看到两个人站在空旷的海滩上。他们看上去很冷、



很不自在。在试图分析这张图片究竟有什么含义的时候,我们的阐释也许已经受到了某种特定的历史性缺席的影响,那就是:海滩通常被视为度假的场所,是人们休闲放松的地方。正是这一特定的缺席将图片的“意义”置于某一特定的历史时刻中:海滨度假这种风潮是从19世纪40年代开始兴起的;在那之前,人们不会将“作为度假场所的海滨”当做阐释的框架。换言之,我们从图片中获取的意义既是历史的,又是被缺席结构出来的。



图 4.3 海滩上的两个人

在阿尔都塞所下的第二个定义中,意识形态仍然是个体与真实生存环境之间想象性关系的表征,但意识形态并不仅仅是一系列观念的集合,而是一种活的物质实践,是仪式、风俗、行为模式、思维方式的实践形态,是由意识形态国家机器(Ideological State Apparatuses, ISAs)生产出来的。而所谓意识形态国家机器,包括教育、宗教、家庭、政治、传媒、文化工业等范畴。在这一定义下,“一切意识形态都有将独特个体‘建构’成对象的功能(意识形态的概念正是被这一功能界定的)”(Althusser, 2009: 309)。意识形态的对象是通过“召唤”(hailing)和“质询”(interpellation)被生产出来的。阿尔都塞举了一个例子来做类比。当一个警察对一个人

召唤道：“嗨，你！”，而那个被召唤的人作出了回应，那就表明这个人被质询了，并变成了那位警察的话语的一个对象。正是通过这种方式，作为物质实践的意识形态创造了自己的对象，并使这些对象受到特定思维方式和行为类型的支配。

上述意识形态定义对文化研究和大众文化研究领域产生了巨大的影响。例如，茱迪丝·威廉森(Judith Williamson)的那部影响深远的广告研究著作《解码广告》(*Decoding Advertisements*)就是在阿尔都塞为意识形态所下的第二个定义的基础上展开的。她指出，所有广告都带有意识形态的意味，因为它们都展现了我们与真实生存环境之间的想象性关系。广告强调的并不是基于人们在生产过程中扮演不同角色而产生的阶级差异，而是人们对特定产品进行消费的过程中产生的差异。于是，社会身份就成了我们消费什么的问题，而不是我们生产了什么的问题。如其他意识形态一样，广告也具有质询的功能：消费者受到了质询之后，不但要生产意义，还要一而再再而三地购买和消费。例如，当我听到某个产品的广告词中有这么一句“大家喜欢你”，那就意味着我作为某个群体的一分子，更重要的是，作为那个群体中的一个个体性的“你”，被质询了。在这里，我是作为一个个体被提及的，而且我也可以从“你”这个代词营造的想象性的空间中意识到自身的存在。于是，在这个广告中，我就成了广告与之对话的那个想象中的“你”。而在阿尔都塞看来，这只是一种意识形态的“误认”。首先，为了吸引更多人的注意力，这则广告必须让尽可能多的人认为自己是“你”的一分子(每个人都坚信自己是此话语中的那个真正的“你”)。其次，广告中提及的那个“你”并不是真实的“你”，而是被广告捏造出来的。斯拉沃热·齐泽克(Slavoj Žižek)如是描述质询的运行机制：“我并不认为自己是它的一部分，因为我只不过是它提及的对象而已；当我认为自己已经成为它的一分子的时候，我就变成了它的对象。”(Žižek, 1992: 12)于是，在这种视角之下，广告想方设法地让我们认为自己就是其话语中那个特别的“你”，并通过此种方式将我们变成了对象，置于意识形态物质实践——消费行为——的控制之下。因此，无论从所具之功能还是产生的效果看，广告都是意识形态的。

不过，阿尔都塞为意识形态所下的第二个定义及其在文化理论中的应用似乎显得过于理想化了。在阿尔都塞看来，由资本主义生产方式所决定的必需的意识形态习性对人类的再生产过程总是非常顺利的，绝对不会失败，更不会产生什么冲突、斗争和抵抗。不过单就大众文化领域而

言,难道广告总是能够成功地将我们“质询”为消费的对象吗?更重要的是,纵使“质询”真的起作用,难道过去的“质询”就不会与当下的“质询”产生冲突吗?简单地说,如果我认为种族主义是错误的,那么当有人对我讲种族主义的笑话,我就不会被“质询”。正是由于阿尔都塞的理论为我们带来了种种顾虑,文化研究领域才最终转向意大利马克思主义者安东尼奥·葛兰西的著作。

## ● 霸 权

葛兰西对文化研究作出的最大贡献就是提出了“霸权”这个概念,他用这个概念来解释(在资本主义制度的剥削和压迫之下)为何西方资本主义民主国家之内无法产生社会主义革命。在葛兰西看来,所谓“霸权”指的是某种进行中的状况,它描述了统治阶级(连同其他相关阶级或阶级成分)通过操纵“精神及道德领导力”的方式对社会加以引导而非统治的过程(Gramsci, 2009: 75)。在霸权之中包含了一种特殊的共识,即某个社会群体想方设法将自己的特定利益展示为整个社会的整体利益。于是,尽管社会之中始终存在着剥削和压迫,但各个阶级之间却达成了高度的共识,彼此和谐相处;被统治阶级似乎服膺于“共同的”价值、观念、目标,以及文化和政治内涵,并以此种方式被既有的权力结构“收编”(incorporate)。例如,在整个20世纪,英国的政治选举基本上就是在两个党——今日的工党和保守党——之间进行的抉择。选举的实质就是作出决定:谁能把资本主义(通常指的是不那么政治化的资本主义“经济”)管理得最好?公共所有权应该增加还是减少?征税标准应该提高还是降低?等等。而且,每一次大选都伴随着主流媒体的积极参与。在这个意义上,操纵着政治选举的仍然是资本主义的需求和利益,而这种特殊需求和利益却被伪装成整个社会的共同需求和利益。这个例子恰如其分地表明了某一个权力阶级的利益是如何被“普世化”为全社会的总体利益的。一切看上去都无比“自然”,没有人会提出质疑。但情况并非总是如此。资本主义霸权的产生具有深刻的动因,是业已持续三百余年的政治、社会、文化和经济变迁的结果。在19世纪下半叶之前,资本主义制度始终处于“地位不稳”的状态。<sup>12</sup>

尽管霸权的概念意味着统治阶级和被统治阶级之间达成了高度的共识,但我们绝不能就此认为社会中的一切冲突都被消弭掉了。阶级矛盾

仍然存在,只不过被引导和吸纳到意识形态的安全港里面去了。霸权状态之所以能够得到维持(必须连续不断地维持,因为这是一个永无止息的过程),皆因统治阶级不断地与被统治阶级“协商”、向被统治阶级让步。不妨以英国在加勒比海区域的霸权为例。英国为了维护对当地土著人和从非洲运来的黑人奴隶的统治,所采取的一项重要措施就是强制推行英国文化(这是殖民国家对殖民地的通常做法),其中很关键的一点就是将英语法定为官方语言。从语言学的角度看,该项措施造成的结果并不是当地人对英语的勉强接受,而是创造出了一种崭新的语言。这种语言虽然以英语为基础,但却和标准英语之间存在着较大差距。殖民地的被统治者创造了一种“改良版”的英语,其重音和格律都发生了变化,有些词汇被弃之不用,而不少新词(源于非洲语言或其他语言)则进入了日常生活。这种新语言就是统治文化和被统治文化之间“协商”的结果,其中既包含了“抵抗”,也包含了“收编”。因此,“改良版”的英语既不是自上而下强加的语言,也不是自下而上生发的语言,而是两种语言文化——统治语言文化和被统治语言文化——争夺霸权的产物,“抵抗”和“收编”同时发生。

霸权从来不是简单的自上而下的权力,而是统治阶级和被统治阶级互相“协商”的结果,是一个同时包含着“抵抗”和“收编”的过程。这种协商和让步当然也存在着一定的局限性。葛兰西就明确指出,霸权的争夺绝不可能对阶级权力的经济基础构成威胁。尤其是,当社会上发生大规模的危机时,道德和精神的领导力已经无力维护社会权威的地位,那么所谓的霸权争夺战也就不复存在了,暂时取而代之的则是“压迫性的国家机器”:军队、警察、监狱系统,等等。

葛兰西认为霸权是被所谓的“有机知识分子”(organic intellectuals)所“操纵”的;在他看来,知识分子之为知识分子,乃在于其具备了与其他人不同的社会功能。也就是说,尽管所有人都有能力让自己成为知识分子,但只有某些特定的人才能够在社会中发挥知识分子的功效。葛兰西指出,每一个阶级都“有机地”创造了自己的知识分子:

这些知识分子彼此具有同质性,并且时刻清楚自己不但要在经济领域发挥作用,还要在社会和政治领域大展拳脚。例如,资本主义企业主就创造了自己的知识分子,包括工业技师、政治经济专家、新文化和新法律体系的组织者,等等。(Gramsci,2009:77)

有机知识分子(在最广泛的意义上)扮演了阶级组织者的角色,其任务就是对道德和精神生活的革新加以形塑和操控。我曾经提到过<sup>13</sup>,马修·阿诺德就是有机知识分子的典范;因为正如葛兰西所描述的那样,他是“一位文化的精英,在文化与意识形态领域内发挥了领导者的作用”(Storey, 1985: 217)。葛兰西倾向于认为“有机知识分子”指的是一些知识分子个体,但鲜有人知的是,阿尔都塞正是从葛兰西那里借来了“集体有机知识分子”的观点才提出了“意识形态国家机器”的概念。他认为,家庭、电视、报刊、教育、宗教组织、文化工业等等,都是被“集体有机知识分子”所组织起来的。而文化研究接受了这一观点。

从霸权理论的观点看,大众文化是人们在积极主动地消费文化工业的文本与实践之中被生产出来的。青年亚文化也许是体现这一过程的最佳范例。迪克·海布迪奇用“混搭”(bricolage)一词清晰地描述了青年亚文化是如何从以商业化方式生产的商品中创造出自己的用途和意义的。文化商品或被拼凑或被转化,早已与生产者的本来意图大相径庭,所表达的含义也与最初的设计“背道而驰”。通过这种文化消费方式,以及特定的行为、言谈与音乐品位,青年亚文化成了反抗宰制性文化和母文化的符号形式。不过最终,青年亚文化所具备的原创性和反抗性精神还是会不可避免地被商业与意识形态的力量消弭,原因在于文化工业总能通过某种方式成功地将亚文化的抵抗转化为消费品和商业利润。正如海布迪奇指出的那样:“尽管青年亚文化诞生之初是一种符号式的抵抗,但其终将不可避免地设定一套新的惯例,创造出一系列新商品、新工业,或者使某些旧工业起死回生。及至此时,这种文化也就走上末路了。”(Hebdige, 1979: 96)

霸权理论拓展了大众文化研究者的视野,很多用过去的分析方法无法阐释的问题如今迎刃而解。从此,大众文化不再是一成不变的自上而下强加的文化(法兰克福学派),不再是社会衰落与腐朽的象征(“文化与文明”传统),不再是自下而上自然生发出来的文化(文化主义的某些观点),也不再是主观强加于被动对象的表意机器(结构主义的某些观点)。在霸权理论的观照下,大众文化乃是一种“上”与“下”、“商业”与“本真”之间彼此“协商”产生的混合物,是平衡着“抵抗”与“收编”两股力量的不稳定的“场”。应用霸权理论可以分析许多不同领域内的问题,包括阶级、性别、代际、族裔、“人种”、区域、宗教、身体限制(disability)、性取向,等等。从这个角度看,大众文化内部包含着利益与价值观的冲突,是一个

矛盾重重的混合体,它既不专属于中产阶级又不专属于工人阶级,我们也很难说其中是否存在种族歧视、性别歧视和同性恋者歧视的问题……多种力量之间保持着不稳定的平衡,构成了葛兰西所言之“均势妥协”(Gramsci, 2009: 76)。在公众的选择性消费与生产性解读策略下,商业化的文化工业生产出来的文化或被重新定义,或遭改头换面,早已变得面目全非;而这些文化最初的生产者想都没想到事情会朝着与自己本愿相悖的方向发展。

### ● 后马克思主义与文化研究

正如安吉拉·麦克罗比(Angela McRobbie)所指出的那样,马克思主义对文化研究的影响已经不及此前那样显著了:

马克思主义一度是英国文化研究最主要的理论体系,如今却面临着来自后现代主义批评家的质疑。他们认为马克思主义带有目的论色彩,质疑其宏大叙事、实在论、经济主义、欧洲中心主义,及其在整个启蒙运动中的地位。(McRobbie, 1992: 719)

不过她也声称:“弗雷德里克·詹明信和大卫·哈维(David Harvey)等批评家对‘回归后现代之前的马克思主义’的呼吁也是站不住脚的,因为这意味着将经济关系和经济决定论凌驾于文化与政治关系之上……”(同上)然而,正如霍尔指出的那样,在某种意义上,文化研究始终属于后马克思主义的范畴(Hall, 1992: 279)。

“后马克思主义”这个概念至少有两种含义。欧内斯托·拉克劳(Ernesto Laclau)和尚塔尔·墨菲(Chantal Mouffe)合著之《霸权与社会主义战略:通向激进民主政治之路》(*Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*)对后马克思主义产生了深远的影响。在书中,作者指出:“如果说本书的主题是‘后马克思主义’的,那它同时也必然是‘后马克思主义’的。”(Laclau and Mouffe, 2001: 4)前者意味着超越马克思主义,去寻找一套更好的理论体系;而后者则主张对马克思主义进行修正,用女性主义、后现代主义、后结构主义和拉康精神分析学说等前沿理论成果来丰富马克思主义的内涵。拉克劳和墨菲更多地属于“后马克思主义”而非“后马克思主义”,他们促进了马克思主义与“新女性主义、种族抗议运动、少数民族与反性别歧视运动、由社会边缘群体发

动的反体制的生态斗争、反对核扩散运动以及外围资本主义国家发生的非典型社会斗争”之间的结合(1)。从他们所持的积极的态度中,我们可以认定文化研究就是后马克思主义的。

“话语”(discourse)这个概念在后马克思主义的发展过程中扮演了中心角色。诚如拉克劳所言:“这一论断的基本假设是,很有可能人们的一切感知、思维和行动都依赖于某一特定的意义领域的结构化形成,而这一领域先于一切即刻事实(factual immediacy)存在。”(Laclau, 1993: 431)为了解释“话语”这个概念,拉克劳和墨菲举了个二人砌墙的例子。甲让乙递给自己一块砖,接过乙递来的砖之后,甲便把砖砌到了墙上。整个过程包含了一个语言的瞬间(索要砖块的请求)和一个非语言的瞬间(砌墙的动作)。而在拉克劳和墨菲看来,话语同时存在于非语言和语言之中。换言之,“话语”这个概念“强调一切社会构成都是有意义的;‘我在街上踢一个球状物’和‘我在足球比赛中踢球’描述的是同一类物理事实,但两者的意义却是截然不同的。当我们将一个物体命名为足球,就意味着我们在这个物体和其他物体之间设立了一个关系系统,这种关系并不仅仅由指意的物质性决定,更是社会建构的结果。而这种物与物的关系系统,就是我们常说的‘话语’”(159)。更为重要的是:

物体的这一不确定性并不意味着其自身的物质存在也需遭到质疑。我们说足球之所以为足球是因为它身处社会建构的规律系统之内,并不等于说足球就不是客观存在的物体了……同样,社会行动者的主体地位也是由话语建构出来的,而不是反之。正是那个使球状物成为足球的话语系统将我变成了一个踢足球的人。(同上)

换言之,物体的客观存在独立于话语之外,但只有身处话语之中物体才有意义。例如,地震存在于真实的世界中,但

地震究竟是“自然现象”还是“上帝发怒了”,取决于话语域的构成(structuring of a discursive field)。没有人否认“地震”这个物体是真实存在的而非主观臆想出来的,但若离开了推论的条件,“地震”是绝不可能自己将自己建构成一个“物体”的。(Laclau and Mouffe, 2001: 108)

由话语生产出来的意义激发并组织着人的行动。举例来说,只有在话语之中,“被统治关系”才能变成“压迫关系”,进而将自身建构为斗争的场所(153)。也许某些人“在客观上”遭到了压迫,但除非这些人将自己的被统治地位认识为压迫,否则这种关系永远也不会变成实际抵抗,因此也就绝不可能激发社会变革。而拉克劳指出,霸权所发挥的作用就是将“敌对状态”弱化成简单的“差异”。

处于霸权地位的阶级并不一定能够将一套整齐划一的世界观强加给整个社会,却往往可以用各种不同的方式来描述世界,进而将潜在的敌对力量消弭掉。英国中产阶级之所以在19世纪转变成为霸权阶级,并非因其将某种单一的意识形态灌输给其他阶级,而是源于其成功地接合了不同的意识形态,消除了其他阶级的敌视态度,扫清了霸权征途上的绊脚石。(Laclau, 1993: 161—2)

“接合”(articulation)是后马克思主义文化研究的关键词。拉克劳与墨菲指出:“接合的实践存在于……对意义的局部固定(partial fixing)之中。”(Laclau and Mouffe, 2001: 113)霍尔(1996b)对这一概念进行了扩展,用以解释文化是如何为意识形态斗争提供场所的。像拉克劳与墨菲一样,霍尔也认为文本和实践并非先天就具有意义,意义的产生始终是接合活动的结果:“意义是一种社会产物,是一种实践;世界之所以有意义,完全是人为的结果。”(Hall, 2009a: 121)他还援引俄国理论家弗洛西诺夫<sup>①</sup>(Valentin Vološinov)的观点,称文本和实践是“多重音的”(multi-accentual),意即文本和实践可以被不同的人、在不同的社会情境之下、出于不同的政治目的、以不同的话语、操不同的“口音”来“言说”(Vološinov, 1973)。例如,当一个黑人表演者用“黑鬼”(nigger)这个词来攻击制度化的种族主义的时候,他在“言说”时所用的“口音”和新纳粹种族主义话语下“言说”这个词的“口音”是截然不同的。这当然不是一个简单的语言学问题,不是单纯的对语义的争夺,而是一种政治斗争的象征,关乎谁有权力和威信(部分地)决定社会现实的意义。

不妨举出一个与接合过程相关的有趣的例子,那就是拉斯塔法里<sup>②</sup>

---

<sup>①</sup> 弗洛西诺夫(1895—1936),苏俄语言学家,对马克思主义文学理论和意识形态理论产生了较大的影响。

<sup>②</sup> 拉斯塔法里是20世纪30年代兴起于牙买加的黑人基督教宗派,其追随者深信埃塞俄比亚皇帝海尔·塞拉西一世(Haile Selassie I)是重临人间的弥赛亚。



(Rastafarian)文化中的雷鬼<sup>①</sup>(reggae)音乐。鲍勃·马莱<sup>②</sup>(Bob Marley)通过演唱的方式来接合拉斯塔法里人的信仰和价值观,取得了国际性的成功。对其成功我们可以从两方面来分析。一方面,这是马莱在向全世界的庞大受众群传达有关自己宗教信仰的信息;毫无疑问,对于很多听众而言,雷鬼音乐极具启发性和穿透力,甚至可能让人们相信歌曲中所传递的信仰的原则。而另一方面,这种音乐已经产生并将持续产生巨大的经济效益,维系着音乐工业(发起人、岛屿唱片公司[Island Records],等等)的运转。我们仿佛面对着一个悖论,旨在反抗资本主义制度的拉斯塔法里居然正在为资本主义经济利益所接合:本意是要对社会加以批判的音乐竟成了社会的润滑剂;也就是说,拉斯塔法里的政治观念最终被转化成了宰制性文化的经济收入(变成了公开发行以获取利润的商品)。然而,这种音乐**终究仍是对某种反抗性(宗教性)政治观念的表达**,它以这种姿态被传播,并可产生一定的政治效应和文化效应。因此,拉斯塔法里雷鬼音乐就成了一种社会变革的力量,原本试图颠覆既有的社会权力,却最终悖论般地维护了(至少是在经济上维护了)资本主义制度的稳定。

另一个更引人注目的例子是美国反正统文化<sup>③</sup>(counterculture)的音乐。这种音乐鼓励人们反抗既定的人生规划,抵制纳粹美利坚<sup>④</sup>(Amerika)对越南发动的战争;而与此同时,这种音乐也为文化工业带来了巨额利润(音乐自身对此无法控制),这些利润很可能被用来支持美国军队在越南战场上的军事行动。杰斐逊飞机乐队<sup>⑤</sup>(Jefferson Airplane)越是高唱“你的所有私人财产/都是敌人攻击的靶的/而你的敌人/就是我们自己”<sup>14</sup>,RCA 唱片公司赚的钱就越多。于是,杰斐逊飞机乐队反资本主义政治理念的传播反而为其所属的资本主义唱片公司带来了滚滚财源。这也是一个体现了接合过程的例子:社会中的统治阶级通过与反抗者的声音“协商”的方式将其引至某个安全地带,从而确保自身的领导权得以维系。反传统文化并非一无是处(毫无疑问,这种音乐产生了特定的文化

---

① 雷鬼最早是指流行于牙买加等西印度群岛国家的宗教舞曲形式,后演化为牙买加音乐的泛称。雷鬼风格从20世纪60年代开始影响西方流行音乐,及至80年代蔚然成风。

② 鲍勃·马莱(1948—1981),牙买加流行音乐家,雷鬼音乐的代表人物。

③ 亦译“反主流文化”、“反正统文化”等,意指20世纪六七十年代盛行于美国青年群体之间的文化思潮,以反对既有的社会秩序和资本主义社会主流价值观为主要诉求。

④ 意指美国社会中的法西斯主义或种族主义势力。

⑤ 杰斐逊飞机乐队,美国摇滚乐队,于1965年组建于旧金山,是迷幻摇滚乐的代表。

效应和政治效应),但它终究还是成了支持战争且唯利是图的资本主义音乐工业的同谋。<sup>15</sup> 诚如滚石乐队<sup>①</sup>(The Rolling Stones)的基斯·理查兹(Keith Richards)所言:

没过几年我们就发现,我们为迪卡<sup>②</sup>(Decca)赚的所有钱都被狗娘养的美国空军用来制造轰炸机上的黑匣子;他们就开着这些飞机去北越上空狂轰滥炸。他们就这样用我们赚的钱来制造战争需用的雷达装置。发现这一事实的那一刻,我们心痛欲绝。这就是事实。真该死!天知道我们究竟杀了多少人却还像傻子一样浑然不觉。(转引自 Storey, 2009: 92)

在第三章中,我们介绍了威廉斯为文化所下的社会性的定义,并对这一定义如何扩大了文化的外延做了深入探讨:文化不仅仅是“精英的”文本和实践(芭蕾、歌剧、小说、诗歌),流行音乐、电视、电影、广告、度假等也同样被纳入了文化的范畴。然而,威廉斯为文化所下的这个定义在另一方面对文化研究,尤其是后马克思主义的文化研究,产生了更大的影响,那就是他在意义与文化之间建立的联系。

“社会性”的定义强调文化乃是一种特定的生活方式,表达了**特定意义与价值**;这不仅体现在艺术与知识中,更存在于习俗和日常行为里。在这个意义上,文化分析的使命就是要把特定的生活方式中蕴含的**意义和价值弄清楚**。(Williams, 2009: 32)

特定的生活方式之所以很重要,原因就在于其“表达了特定的意义与价值”。更关键的是,文化分析的使命就是要把特定的生活方式中蕴含的意义和价值弄清楚。然而,文化作为一种指意系统绝不可被简化为“某种特定的生活方式”;文化更多的是对特定生活方式基础的形塑与聚合。并非所有“够得上”被称为文化的东西都能被化约为指意系统,但是应当指出的是,在社会的意义上,我们应当“在一切社会活动形式的核心基础

---

<sup>①</sup> 滚石乐队,英国摇滚乐队,于1962年成立于伦敦,至今仍活跃在摇滚音乐的舞台上。该乐队曾被《滚石》音乐杂志评为“有史以来最伟大的音乐家”第四名,其全球唱片销量超过2亿张,至今仍对西方流行音乐市场具有举足轻重的影响。

<sup>②</sup> 迪卡唱片公司(Decca Records)1929年成立于英国,是全世界最著名的古典音乐唱片品牌之一,偶尔涉足流行音乐的制作和发行。该公司于1980年被宝丽金(PolyGram)集团收购,现属环球唱片(Universal Records)旗下。

上”对文化加以理解(Williams, 1981: 13)。对于生活来说,仅有指意系统是远远不够的;但事实是,“如果有人认为即使把指意系统从社会实践的中心移除出去,仍然不会妨碍我们对社会系统进行深入讨论的话,那就大错特错了,因为整个社会都是建立在指意系统的基础之上的”(207)。

在威廉斯的文化观以及拉克劳与墨菲的话语理论的指引下,后马克思主义文化研究将文化定义为**意义的生产、流通和消费过程**。诚如霍尔所言:“与其说文化是一系列事物——小说、绘画、电视节目、喜剧,不如说它是一个过程、一系列实践。文化最为关注的乃是意义的生产和交换,也就是意义的赋予和获取过程。”(Hall, 1997b: 2)在这一定义之下,比如说,书籍本身就不属于文化;文化是一个始终处于变动状态之中的指意网络,而书籍正是在这一网络中**被变成了有意义的对象**。举个例子,在中国,若要将自己的名片递给别人,礼貌的做法是“双手奉上”;假如只用一只手递过去,对方会感觉自己受到了冒犯。这显然是一个文化问题。但与其说这种文化存在于递名片的姿态中,不如说它存在于这一姿态的意义之中。换言之,用双手递送名片这个动作本身与礼貌不礼貌没什么关系,但在中国,人们将这个动作**变成了礼貌的象征**。如此一来,指意就成了一种物质实践,也必然产生相应的物质效果(对此我们将在后文中详细讨论)。马克思本人也曾说过:“这个人所以是国王,只因为其他人作为臣民同他发生关系。反过来,他们所以认为自己是臣民,只因为他是国王。”(Marx, 1976c: 149)这种关系之所以能够发挥作用,皆因所有人都共享了一种文化,而正是这种文化为国王与臣民之间的关系赋予了意义。离开了文化环境,上述关系就是毫无意义的。因此,“国王”的身份并不是天然的,而是被文化建构出来的;是文化而非自然使人与人之间的关系有了意义。

于是,很显然,共享一种文化就相当于对世界作出了一种阐释,让世界变得有意义,并将这种意义转化为经验。当我们遭遇某种前所未见的意义网络,当我们的“天性”和“常识”与他人的“天性”和“常识”之间产生了对峙,就会出现所谓的“文化休克”(culture shock)现象。不过,文化绝不只是简单的意义共享的流动网络。恰恰相反,从始至终,文化之网中既包含着意义的共享,又存在着意义的争斗。因此,文化其实是我们与自己、与他人、与我们置身其中的社会世界展开意义共享和意义争斗的场所。

后马克思主义文化研究从上述观念中阐发出两个结论。第一,尽管

世界在本质上乃是一种文化之外的、既有优点又具局限的物质存在,但只有在文化之中,世界才能被人类赋予意义。换言之,文化从表面上看只不过是描述了现实,但实际上它建构了现实。第二,由于同一个“文本”(包括一切被用来指意之物)中可能包孕着不同的意义,所以意义的生产过程(文化的生产过程)始终是一个富含冲突与协商的场所。比如说,“男性气质”(masculinity)是一种物质存在,我们也习惯于认为“男性气质”是一种“生物学”的特征;但实际上,在文化中有许多不同的方式来展示男性气质,来表达“什么才是有男性气质的”。而且,这些展示与表达的方式大多不尽相同,很难确定哪一种是“真实的”或“正常的”。故而,尽管“男性气质”在物质上是一种生物学的存在,但“男性气质”的意义,以及人们抢夺意义的解释权的争斗,却永远存在于文化领域中。这并不是语义差异的问题,并不是对关于世界的不同阐释的简单比较,而是关涉文化与权力的关系,是一场决定究竟谁有权对社会现实加以定义的斗争。文化所关注的,就是如何以特定的方式使世界(以及世界上的存在之物)有意义。

文化与权力的关系是后马克思主义文化研究所关注的首要议题。霍尔解释道:“意义(也就是文化)……控制和组织着我们的行为和实践;它设定了规则、标准与惯例,而社会生活也因意义的存在而井井有条。于是,意义就成了那些想要操纵他人行为和思想的人竭尽全力抢占的‘必争之地’。”(Hall, 1997: 4)意义是一种“物质的”存在,正因如此它能够指导实践;此外,从前文提到的“男性气质”和“在中国递名片”的例子中我们也可以看到,正是意义为人们的日常行为设立了规范。

换言之,手握权力的阶级以宰制性的姿态为世界赋予意义,并使这种意义广泛流通,营造出某种“霸权式真理”(hegemonic truths),进而也就生产出一个意识形态权威,凌驾于我们对世界的观看方式、思维方式、交流方式与行为方式之上;该意识形态权威将自己伪装成“常识”,要么对我们现有的活动方式大加挞伐,要么干脆直接引导我们的活动。然而,尽管后马克思主义文化研究也将文化工业视为意识形态产品的重要生产场所,认为其通过建构权力影像和提供描述界定等方式约束了人们理解世界的方式,但后马克思主义者反对将消费文化产品的“人民”视为“文化白痴”(cultural dupes)和吸食“现代人鸦片”的瘾君子。正如霍尔所强调的那样:

此番论调听上去似乎挺有道理；既显得正派，又迎合了我们对专事大众操纵与大众欺骗的文化工业所持的批判态度。但我不清楚上述观点究竟在多大程度上对文化关系进行了充分描述；至于这些观念是否体现了一种观照工人阶级文化与本性的社会主义视角，更是不得而知。不过，无论如何，将人民视为某种纯粹被动的力量的观点是与社会主义理念深刻相悖的。（Hall, 2009b: 512）

后马克思主义文化研究认为，大众文化是人民从文化工业生产的产品中制造出来的。对大众文化（“为我所用的产品”）的制造可以赋予被统治阶级以力量，去反抗统治阶级对世界的解释。不过，这并不意味着大众文化总是激励性和抵制性的。反对消费的总体被动性并不意味着否定“消费有时候是被动的”；反对消费者是文化白痴的观点并不等于否定文化工业旨在操纵人民的企图。后马克思主义所拒斥的是这样一种绝对化的观念：大众文化只不过是商业生产与意识形态的产物，是统治阶级自上而下强加于被统治阶级的，其存在的一切目的就是产生利润、维系社会控制。若想把这些问题弄清楚，就必须时刻保持警觉，对商品生产、流通和消费的细节给予足够的重视，无论人们是否从这些商品中制造出了文化。这项工作既非一蹴而就，亦无一劳永逸（忽视历史与政治的偶然性因素）的可能；而精英主义的蔑视和自以为是的讥刺更是极为有害。仅仅关注生产（将意义、快感、意识形态效果、收编的可能性与反抗的可能性安置于生产意图、生产方式或产品自身之内的过程）是远远不够的，因为这些只不过是“为我所用的产品”所处之情境；而最终，只有在“为我所用的产品”内，意义的问题、快感的问题、意识形态效果的问题，当然还有收编与反抗的问题才能得到（相应的）解决。



## 拓展阅读

Storey, John (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edition, Harlow: Pearson Education, 2009. 该书是本书的配套阅读材料，其中收录了本书所涉之大多数重要文献。本书及其配套读本得到了互动式网站 [www.pearsoned.co.uk/storey](http://www.pearsoned.co.uk/storey) 的支持。该网站中包含了许多有用的链接与电子资源。

Barrett, Michele, *The Politics of Truth: From Marx to Foucault*, Cambridge: Polity Press, 1991. 本书对“后马克思主义”的介绍趣味盎然。

Bennett, Tony, *Formalism and Marxism*, London: Methuen, 1979. 书中的一些章节有助于我们理解阿尔都塞和马施立的理论。

Bennett, Tony, Colin Mercer and Janet Woollacott (eds), *Culture, Ideology and Social Process*, London: Batsford, 1981. 本书的第四部分收录了对葛兰西思想的概述和三篇关于霸权理论的文章。此外,书中还包括了专事文化主义与结构主义研究的章节。

Hebdige, Dick, *Subculture: The Meaning of Style*, London: Methuen, 1979. 本书是关于青年亚文化的典范之作,其中有对霸权理论和大众文化的精彩介绍。

Laing, Dave, *The Marxist Theory of Art: An Introductory Survey*, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1978. 这是一部关于马克思主义文化理论的著述,可读性很强,其中有一章对大众文化进行了有趣的介绍。

Marx, Karl and Frederick Engels, *On Literature and Art*, St Louis: Telos, 1973. 本书精选了若干篇马克思与恩格斯对文化问题的论述。

Nelson, Cary and Lawrence Grossberg (eds), *Marxism and the Interpretation of Culture*, London: Macmillan, 1988. 本书是一部论文集,收录了一些论述马克思主义与文化的文章。

Showstack Sassoon, Anne (ed.), *Approaches to Gramsci*, London: Writers and Readers, 1982. 本书收录了一些关于葛兰西的文章,并整理了一张极有价值的关键词表。

Sim, Stuart (ed.), *Post-Marxism: A Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998. 本书收录的一系列有趣的文章对后马克思主义问题展开了讨论。

Simon, Roger, *Gramsci's Political Thought: An Introduction*, London: Lawrence & Wishart, 1982. 一本可读性很强的介绍葛兰西的著作。

Slater, Phil, *Origin and Significance of the Frankfurt School: A Marxist Perspective*, London: Routledge & Kegan Paul, 1977. 本书对法兰克福学派的著作进行了批判性解读。其中第四章是关于文化工业的,对大众文化研究者而言很有益处。

## 第五章

# 精神分析

在本章中,我将对精神分析(psychoanalysis)的文化分析方法进行一番探索。也就是说,尽管我们会在总体上讨论精神分析是如何对人类行为作出诠释的,但该学说对文化分析作出的贡献则必须要在文化研究的框架之内加以阐述。因此,我不会对精神分析的理论体系作出面面俱到的介绍,而只选择相关的内容呈现给大家。

### ● 弗洛伊德精神分析学说

西格蒙德·弗洛伊德(Sigmund Freud)认为文明的创造力必然导致人类本能的压抑。他还声称:“每一个新进入人类社会的个体都不得不为了整个社区的利益而一再牺牲对本能的满足。”(Freud, 1973a: 47)最重要的本能驱动力就是性,而文明的存在使得人类的性本能在无意识(unconscious)的过程中得到“升华”:

也就是说,那些原本出于性欲的目的而存在的本能发生了转变,变得更加“高尚”,失尽了性的因素。然而,这一机制是极不稳定的,因为性驱动力是很难被完全驯服的。当一个人下定决心通过自我压抑的方式融入社会文明,他的性本能却极有可能成为阻碍。对于社会来说,文明最大的敌人莫过于性本能的充分释放和回归。<sup>16</sup>(47—8)

弗洛伊德对“无意识”的发现在上述理论中发挥了关键作用。他第一次将人的心灵分成两个部分:“意识”和“无意识”;前者联结着个体与外部世界,后者则容纳了人类的种种本能的驱动和被压抑的欲望。在此基础上,弗洛伊德还提出了“前意识”(preconscious)的概念——当我们在

特定时刻无法记得某件事情,但经过冥思苦想之后又可以回忆起来,那么这件事情就存在于我们的前意识当中。存在于无意识里的东西时刻处于压抑与反抗的张力之中,只能通过扭曲的方式被表达出来,而我们是无法将无意识的内容原封不动地转移到意识里面的。最终,弗洛伊德通过三个术语对人类的精神世界作出了划分:自我(ego)、超我(super-ego)和本我(id)。<sup>17</sup>三者间的相互关系请参见图 5.1。

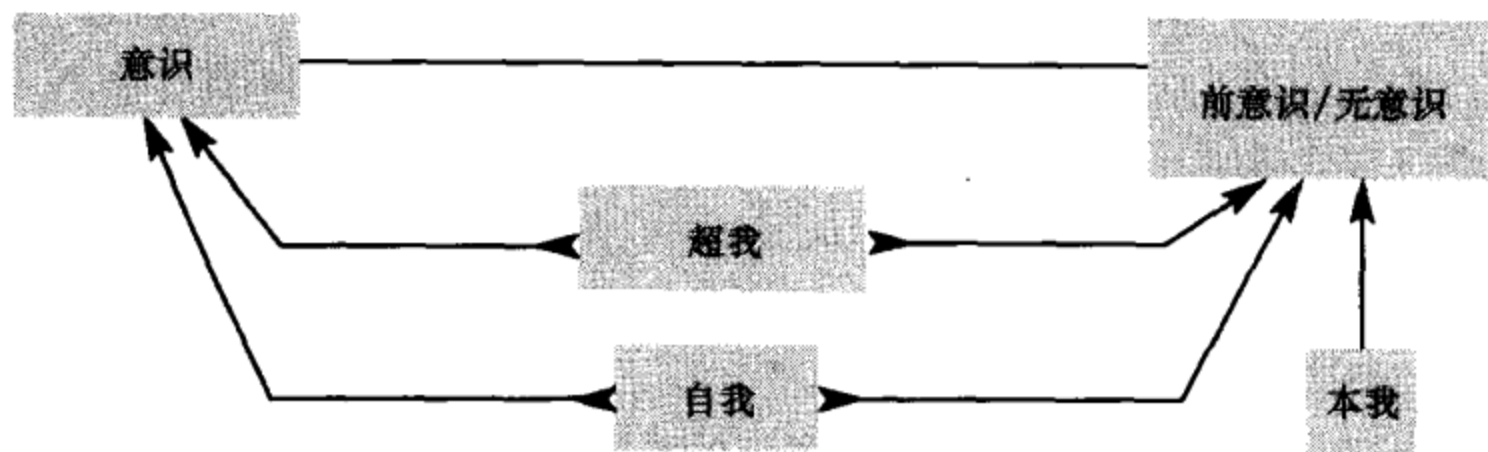


图 5.1 弗洛伊德的心灵结构图

本我是人类存在(being)中的最原始的部分,是“我们只遵循自然法则的非人格化的天性”(1984: 362),是“我们人性之中最黑暗、最艰于触摸的部分……无比混乱,仿佛是充满沸腾的刺激的巨大汽锅……尽管始终激发着蠢蠢欲动的本能之力,却不服从任何既定规则和集体意愿……它的一切目的就是遵循快乐原则(pleasure principle),想尽办法满足本能的需求”(1973b: 106)。

自我是从本我中生发出来的:“自我并非从一开始就存在于个体之中,而是后天生发出来的。”(1984: 69)弗洛伊德进一步解释道:

自我是本我的一个部分,是被外部世界直接影响并加以改造后的本我……更重要的是,自我借助外部世界的力量压抑本我,遏制其发展,并试图使现实原则(reality principle)凌驾于在本我内部滋生蔓延的快乐原则之上……自我在外部表现为我们常说的理性和常识,这与激情四溢的本我形成鲜明的对比。(363—4)

弗洛伊德用一个人骑马的例子来描述本我与自我的关系:“马是最重要的动力源,而骑马的人则决定了前进的目标并控制着马的活动。但是,正如马不可能在一切情况下都听任人的摆布一样,我们也不能确保自我能够随时随地保持对本我的控制。”(1973b: 109—10)事实上,在自我头



上总共有三个“主子”，分别是“外部世界”、“本我的力比多(libido)”<sup>①</sup>以及“超我的严厉性”(1984: 397)。

超我是在俄狄浦斯情结(the Oedipus complex)(在后文中会详细讨论)消解的过程中出现的。起初,超我的出现是孩童对父母的权威——尤其是父亲的权威——加以内化(internalization)和内投(introjection)的结果。于是,原初的权威就被其他权威的声音所覆盖了,形成了所谓的“超我之心”<sup>②</sup>(conscience)。尽管超我的形成在很大程度上是文化作用的结果,但超我仍然与本我保持着密切的关系。弗洛伊德如是解释:“自我在本质上是外部世界与现实的代表,而超我则是内部世界与本我的代表;两者之间是对立的关系。”(366)“因此,超我与本我始终保持着密切的关系,它全权代表着本我,并与自我展开面对面的交锋。由于超我触及最深层次的本我,因此它比自我更加远离意识。”(390)此外,“分析最终表明,影响超我的种种因素与自我几乎毫无关系”(392)。

关于弗洛伊德的上述理论,我们需要格外关注两点。第一,本我是与生俱来的,而自我则是在个体与文化的联系中产生的,这种联系又使超我浮出水面。换言之,我们的“天性”是被文化所“管制”的(尽管并不总是成功的)。所谓的“人性”(human nature)并不是天然存在的,而是在文化对我们的天性加以“管制”的过程中形成的。这就意味着人性既非与生俱来亦非牢不可破,它在一定程度上是由外部世界塑造出来的。由于文化总是历史的和可变的,因此就连文化本身也处于不断的变迁之中。第二,人的心灵永远是一个富含冲突的场所——这也许是精神分析学说中更为基本的观点(参见图 5.2)。最重要的冲突基本上都发生在本我与自我之间。本我总是无视文化的约束,义无反顾地满足个体的欲望;而自我则和超我结成了松散的同盟,想方设法遵循社会规范。有时,人们将这种冲突视为“快乐原则”与“现实原则”之间的矛盾。比如说,当本我(由快乐原则支配)说“我想要”(无论要的是什么)的时候,自我则会对本我“想要”的东西仔细考量,思忖应该通过何种方式得到它。

---

① 力比多是弗洛伊德精神分析理论中的重要概念,意指以性欲和性冲动为本能或能量。

② 通译“良心”,本书译者认为不妥。Conscience 这个概念在弗洛伊德的理论体系中指的是超我对自我的一种制约和压抑,暂译作“超我之心”似更准确。

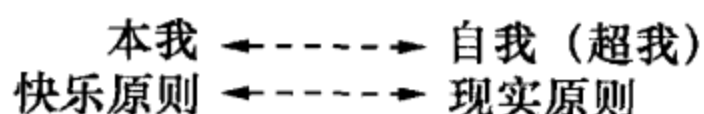


图 5.2 弗洛伊德的人类心灵冲突模式

在弗洛伊德看来,“压抑作用<sup>①</sup>(repression)之所以很关键,在于其总能拒斥一些东西,并让那些东西离意识远远的”(147)。因此,我们不妨认为压抑作用是一种健忘症,它能够将我们不能处理或不愿处理的所有事情移除掉。但是,诚如弗洛伊德所言,我们也许可以把这些东西赶走,但它们绝不会“走”得很远:“事实上,我们什么都没放弃。我们只是用一些东西换来了另一些东西。表面上看我们似乎做了一番取舍,而实际上我们不过是在找寻相应的替代品。”(1985: 133)而“替代品”的存在使得“被压抑之物”的回归成为可能(1984: 154)。梦境或许是再现被压抑之物的回归的最生动的舞台。弗洛伊德就曾声称:“梦的解析是通向无意识的光明大道。”(1976: 769)

梦的首要功能是“使人们的睡眠不受打扰”(1973a: 160)。人的睡眠通常会受到三方面力量的打扰——外部刺激、近期事务以及“那些虎视眈眈、试图伺机爆发的被压抑着的本能冲动”(45),而梦则以讲故事的方式让睡眠中的人们免受侵扰。比如说,当一个人睡觉的时候外界突然发出一阵声响,那么很有可能他会在梦的情节中听见这阵声响而不必被吵醒。同样,如果睡眠者的身体机能不太正常(最明显的例子就是消化不良),那么梦就会对其进行调节以确保做梦者的睡眠不被打扰。然而,外部和内部的刺激总是会以各种形式出现。对此,弗洛伊德解释道:“梦并不是简单地对这些刺激物进行再生产,而是对其加以重述、制造幻境,将其纳入某一特定的语境之中,并用其他事物取而代之。”(125)举例来说,闹钟的声响在睡眠者的梦中也许会变成阳光明媚的礼拜日清晨的教堂钟声,或者变成指引着消防队员冲向火灾现场的警铃声。因此,尽管我们可以感觉到外部刺激是如何被吸收到梦境之中的,却无法解释这一过程的具体机制究竟如何。此外,梦还与睡眠者近期的经历密切相关,是“白昼的剩余物”(the day's residues)(264)。不过,弗洛伊德坚持认为,尽管睡眠者白天的生活经历在很大程度上决定了梦的内容,但与外界噪音和身体不适的例子相似,白天的生活经历既非构成梦的物质存在,亦非对无意识

① 意指将欲望从意识中排斥出去、使主体无法意识到其存在的机制。

的愿望的表达。弗洛伊德指出：“无意识的冲动才是梦境的真正创造者；它所生产的心灵的能量完成了对梦的建构。”（1973b：47）

弗洛伊德认为梦始终是一种“妥协结构”（*compromise-structure*）（48）。意即，梦是本我所激发的欲望与自我对欲望的压抑之间互相妥协、折中的产物：“对我们而言，梦的含义之所以显得暧昧不明，源于梦境之中包含着我们羞于向他人提及的欲望；这些欲望时刻遭受着压抑，只能乖乖地躲在无意识里。被压抑的欲望以及相关的衍生物只能通过极度扭曲的形态实现自我表达。”（1985：136）压抑作用无所不在，而欲望则竭尽全力想要自我表达，因此，这些欲望就被编码成其他的形态，以躲避来自自我的压抑。对此，弗洛伊德曾有一句著名论断：“梦是对（压抑或禁忌之）欲望的（隐蔽性）满足。”（1976：244）

梦主要活动于两个层面上，分别是潜在的梦幻意念（无意识）与外显的内容（做梦者醒来之后可以记得住的那一部分内容）。对梦进行解析的目的就是要透过外显的内容去发掘梦的“真实意义”。因此，分析者必须对将潜在的梦幻意念转化为外显内容的种种机制进行释码。弗洛伊德将这些机制称为“梦的运作”（*dream-work*）（Freud, 2009：246），其中涵盖四个步骤，分别是凝缩（*condensation*）、移情（*displacement*）、象征（*symbolization*）与次级修正（*secondary revision*）。这些步骤依次序完成“将意念转化为幻觉经验”的过程（1973a：250）。

外显的内容所占的分量远比潜在的内容轻，造成上述结果的是凝缩过程。这一过程以三种不同的方式发挥作用：（1）潜在的因素被忽略掉；（2）只有一部分潜在因素体现于外显内容里；（3）若干具有共性的潜在因素被凝缩至“复合结构”（*composite structures*）之中（2009：247）。“凝缩的结果就是，外显的梦的内容之中的一个因素也许对应着潜在梦幻意念中的许多因素；反之亦然，梦幻意念中的一个因素也许要通过若干个影像在（外显的）梦境内容中得以展现。”（1973b：49）弗洛伊德举了下面这个例子来证明自己的观点：

我们可以很轻易地回想起在自己的梦中曾经出现过的好几个人被浓缩成一个人的情景。也就是说，出现在我们梦中的那个人是一个复合体，他也许长得很像A，但却穿着B的衣服，做着C常做的事情；与此同时，我们却又隐隐感觉他其实是D。（2009：247）

潜在因素还通过一个被弗洛伊德称作“移情”的暗示过程出现在外

显的内容之中。这一过程通常以两种方式发挥作用：

首先，潜在的因素被替换掉了；替换它的并不是其自身的某个成分，而是来自遥远外部的某个事物。这一替换是通过暗示来完成的。其次，原本为心灵所强调的重要因素转变成了另一种无关轻重的因素，故而梦总是显得偏离主题，异常古怪。（248）

上述第一种方式表明梦的外显内容始终是潜在梦幻意念的某种暗示和投射。比如，假设我知道某人从事的职业是教师，那么她在我的梦中可能会变成一个书包。通过这种方式，原始的情感（也就是系于某人的强烈感情）就从其来源（她在一所学校供职）转移到与她在学校供职相关联的一些事物上去了。再比如，如果我认识一个名叫克拉克（Clarke）的人，那么在我的梦中他的身份也许是办公室职员。<sup>①</sup>于是，原始的情感就沿着一个链条从我熟识的某人的名字，转移到与这个名字具有相关性的活动上去了。也许我会梦见一间办公室，在这间办公室内我看见一个人正在伏案工作，但这些只是表象，此梦的“实质”在于我所熟识的一个名叫“克拉克”的人。上述例子以换喻（metonymy）的方式将具有相似性的事物加以浓缩，于是整体中的一个部分“挺身而出”，代替了整体。移情过程的第二个机制将焦点汇聚于梦境本身。外显内容“与梦幻意念是围绕着截然不同的中心运作的，两者不仅内容迥异，主旨也大相径庭”（1976：414）。“移情过程辅助压抑作用创造了某种替代性结构……在这种结构之中，一切都是暗示的结果；人们很难通过梦的内容去追寻生活中真实的对应物。梦与真实生活之间的关系乃是一种最古怪、最反常的联想。”（1973a：272）弗洛伊德用一个笑话来描述移情过程的第二种方式：

村子里有一个铁匠，他出了一些经济问题，触犯了法律。法院决定对他的罪行予以惩罚。不过，他同时又是村子里唯一的铁匠，缺了他不行。这时，法官发现，在村子里总共有三个裁缝，于是就干脆从三人中挑出一个吊死了，做了替罪羊。（2009：249）

在这个例子中，原始情感的转移是以一种戏剧性的方式完成的。要想从“裁缝之死”追溯到“铁匠之罪”，或许需要我们作出大量的分析，但

---

<sup>①</sup> “克拉克”之所以与“办公室职员”产生关联，原因在于后者的英文原文为 clerk，与 Clarke 具有读音和字形上的相似性。

最关键的问题在于：“必须有人受到惩罚，哪怕错杀无辜。”（1984：386）他还指出：“让这个梦变得奇怪且难以理解的并不是梦的运作本身，移情过程发挥了至关重要的作用；它仿佛是一种对梦加以扭曲的机制，决定了（潜在的）梦幻意念必须屈服于压抑力的影响。”（1973b：50）

梦的运作的第三个步骤是“象征”。它与前两个步骤同时运行，主要功能就是“将梦幻意念转化为某种浅显易懂的、类图画的表现形式”（1973a：267）。在这种新形式中，“潜在的梦幻意念……像戏剧故事一般娓娓道来”（1973b：47）。因此，象征过程“将文字记录般的潜在（梦幻）意念转化为感官的影像，大多数时候以视觉的方式呈现”（1973a：215）。但弗洛伊德同时也指出，并非所有意念都以这种方式被转化，有一些因素还是会变作其他形式。不过，不管怎样说，是那些象征的意象“构成了梦的核心要素”（2009：249）。弗洛伊德还强调：“梦境之中出现的绝大多数意象都是性的意象。”（1973a：187）比如说，我们时常梦到的那些竖立的物体，比如“棍棒、雨伞、柱子、树木”，以及那些具有穿透力的物体，如“刀子、匕首、长矛、马刀……来复枪、子弹和左轮手枪”等（188），就都是男性生殖器的“象征性替代物”。而女性生殖器在梦中的意象往往是一些“包含了洞窟形空间、可以容纳其他东西的事物”，比如“深渊、洞穴……山谷……容器与瓶子……贮藏器、盒子、行李箱、手提箱、柜子、口袋，等等”（189）。梦境中的象征性替代物始终处于不断的变动之中。弗洛伊德就曾指出，梦里出现的那些可以逃脱地心引力的事物就是男性勃起的象征；他在1917年写道，自从齐柏林飞艇<sup>①</sup>（Zeppelin airship）被发明后，它就加入了此类意象的阵营（1976：188）。尽管种种意象都来源于神话、宗教、童话故事、玩笑和日常用语，但人们无法有意识地选择在梦中使用哪种意象：“做梦者对象征机制一无所知……这一机制只存在于精神世界之中。”（1973a：200）此外，文化还通过语言在精神分析中发挥着作用。一位患者<sup>②</sup>所说的话也许在一定程度上纵容或制约着其潜在的意念。弗洛伊德曾经举过很多例子来表明人们在说话时所用的词语往往具有超越字面的深层含义，而患者正是通过运用自己所掌握的有限的语言来表达种

---

① 意指德国发明家齐柏林（Ferdinand von Zeppelin, 1838—1917）发明的世界上第一艘机动的、具有硬式机架的飞艇。

② 精神分析学家习惯于称接受心理治疗的人为“患者”或“病人”（patient）。这一点曾广遭其他流派的学者诟病。

种复杂的意义。

弗洛伊德坚信：“要想对梦进行解读，就必须完全掌握做梦者与梦境之间的缔合<sup>①</sup>（association）机制。”（1973b：36）通过分析梦中的种种意象，我们或许可以初步解答“这个梦究竟有什么含义”的问题；但这种解答需要得到进一步的证实，意即分析者必须去探究做梦者与梦的内容之间是以何种方式缔合的。弗洛伊德称：“我要郑重提醒大家，绝不可过分强调意象分析在释梦过程中的重要性，不能将对梦境的阐释简化为对象征符号的分析。要想充分解读梦的含义，就必须深入考察做梦者与梦境之间发生缔合的机制。”（477）尤其是，同一个象征符号“往往具有多重含义……要想作出正确的解读，就必须结合情境，做到具体问题具体分析”（1976：470）；而所谓“情境”，则是由做梦者自己构建的。

梦的运作的最后一个步骤是次级修正，意即做梦者通过象征机制对梦的内容进行叙述的过程。它包含了两种形式。第一，患者对梦的内容进行口头描述，也就是将梦中的意象转化为语言和叙事，而“我们则会填补空缺、建立关联，不过此举常常导致总体性误读”（1973b：50）。第二，次级修正是对自我进行的最后的规制与引导策略，在（无意识的）压抑作用下制造意义与连贯性。

除了对梦的解析之外，弗洛伊德最著名的理论或许就是提出俄狄浦斯情结了。这一论断源自索福克勒斯<sup>②</sup>（Sophocles）的名剧《俄狄浦斯王》（*Oedipus the King*，约公元前427年）。在这部悲剧中，主角俄狄浦斯（在不知情的情况下）杀死了自己的父亲并娶了自己的母亲。得知真相以后，俄狄浦斯自眇双目、去国离乡。弗洛伊德概括了两种俄狄浦斯情结，一种适用于男孩，另一种适用于女孩。在3至5岁这几年间，母亲（或者象征着母亲角色的其他人）成了男孩欲望的对象，这种欲望导致男孩将父亲（或者象征着父亲角色的其他人）视为争夺母亲之爱与情感的竞争对手。其结果就是，男孩企盼父亲的死亡。然而，在父亲的强大力量所带来的阉割恐惧面前，男孩最终放弃了对母亲的欲望并开始认同父亲的角色，相信自己有一天终将获取父亲的力量，并拥有一个专属于自己的妻子（母亲的

① 通译“联想”。本书译者认为“缔合”一词更为妥帖。

② 索福克勒斯（496？—406？，BC），古希腊最杰出的悲剧作家之一，与埃斯库罗斯（Aeschylus）和欧利庇得斯（Euripides）齐名。代表作包括《俄狄浦斯王》和《安提戈涅》（*Antigone*）等。

象征性替代物)。

弗洛伊德并不能确定俄狄浦斯情结是如何影响女孩的。他指出：“必须承认……总体上这一过程在女孩身上发挥的作用是极不充分且含混暧昧的。”<sup>18</sup>(1977: 321)其结果就是,他对女性俄狄浦斯情结的观点进行不断的修正。其中一个版本指出,女孩起初是对父亲(或者象征着父亲角色的其他人)存有欲望的,而母亲(或者象征着母亲角色的其他人)就成了与她抢夺父亲之爱的竞争对手。因此,女孩希望母亲死掉。当她终于认同了母亲的角色时,情结就解开了。女孩开始认为有一天自己会变成母亲的样子。不过这一认同的过程始终伴随着怨恨,原因就在于母亲缺乏像父亲那样强大的力量。在另一版本中,弗洛伊德则指出,俄狄浦斯情结“甚少超出取代母亲的地位并以女性气质的态度面对父亲的范畴”(同上)。由于女孩早已意识到自己被阉割过了,因此她始终在寻求补偿:“她放弃了对拥有阴茎的渴望,取而代之的则是对生孩子的渴望;正是出于这一目的,她才会将父亲视为爱情的对象。”(340)随着时间的推移,女孩渴望为自己的父亲生孩子的欲望渐渐消散:“人们开始明白俄狄浦斯情结迟早会消失,原因是这一情结永远无法得到完全的满足。”(321)矛盾之处在于,“在男孩身上,俄狄浦斯情结是被阉割情结摧毁的,而在女孩身上则是先有了阉割情结,俄狄浦斯情结的出现和抵达才成为可能”<sup>19</sup>(341)。

将弗洛伊德的精神分析学说应用于文本分析,至少可以有两种方式。第一种方式以作者为中心,将文本等同于作者的梦境。弗洛伊德曾经将文本称作“从未出现在梦中的一类梦,是作家们通过编造故事、设立人物等想象性的方式做的一类梦”(1985: 33)。文本的表层(包括词语和影像等)相当于梦的外显内容,而潜在的内容则是作者深藏的欲望。以这种方式来解读文本可以发掘作者的幻想,而这些幻想才是文本的真实含义。弗洛伊德指出:

艺术家都是……性格内向的人<sup>①</sup>,跟神经官能症患者差不多。他们时时刻刻忍受着本能需求的强力压迫。他们渴望荣誉,渴望权力,渴望财富,渴望赢得女人的爱慕,但他们缺乏满足这些欲望的手

---

<sup>①</sup> 轻视女性的态度使弗洛伊德的绝大多数论述都是从男性角度出发的。他所言之“人”,通常仅指男人。

段。因此,就像其他欲求不满的男人一样,艺术家将自己的兴趣和力比多从现实转移到对幻想世界的建构之中;而这条道路通向的目的地,就是神经官能症。(1973a: 423)

艺术家能够将欲望转化为崇高的艺术形式,并通过此种方式使他人了解自己的幻想,进而“让他们与自己共享快乐”(423—4)。艺术家的作品“使不懂艺术创作的人……也能从难以触及的无意识中获取安慰和愉悦”(424)。于是,文本“减轻了因欲求不满而产生的痛苦……首先是减轻了艺术家自己的痛苦,尔后又减轻了受众与观者的痛苦”(1986: 53)。弗洛伊德解释道:“艺术家的首要目的是自我释放;然而随着其作品的广泛传播,其他遭受着类似欲望折磨的人也得以从中获得了解脱。”(同上)

第二种文本分析方式以读者为中心,可以被视为由“作者中心论”所衍生出来的分析方法。此种方法主要关注文本是通过何种方式使得读者在阅读过程中对自己的欲望和幻想进行象征性释放的。这一视角将文本视为梦的替代品。弗洛伊德提出了“前快感”(fore-pleasure)的概念,用以解释文本的快感是如何“让潜伏在心灵深处的那些更加巨大的快感得以释放的”(1985: 141)。换言之,虚构性文本通过展示幻想的方式,使存在于无意识之中的种种快乐与满足有了释放的可能。诚如弗洛伊德所言:

在我看来,创造力卓越的作家所带给我们的一切审美愉悦都具有“前快感”的性质……我们之所以喜欢那些幻想性的作品,原因就在于这些作品使我们心灵深处的重压得到了释放……于是我们便可以徜徉在白日梦中而不必感到羞愧或自责。(同上)

换言之,尽管我们可以从文本的美学品质中攫取快感,但整个过程毋宁说是一个让人们得以触摸无意识领域内的深度幻想的机制。

### 小红帽

从前有一个讨人喜欢、人见人爱的小女孩。她的外婆很疼她,总是想方设法送她礼物。有一次,外婆送了她一顶红色的天鹅绒小帽。这顶小帽戴上去大小正合适,于是她从那以后只戴这一顶帽子,其他人因此而称她为小红帽。有一天,小红帽的妈妈对她说:“来,小红帽,把这块蛋糕和这瓶葡萄酒送到外婆家去。她生病了,



身体很虚弱,蛋糕和酒都是给她养病用的。趁天气凉爽赶快出发吧!路上小心,要乖乖的,而且不要四处乱跑,万一你摔了跟头打碎了瓶子,外婆就没得吃喝了。进了外婆的房间后,一定要先问早安,不要满屋子东张西望。”

“别担心,我一定会尽力的!”小红帽信誓旦旦地对妈妈说。外婆住在大森林深处,离村子有半个小时的路程。小红帽走进森林之后,遇见了一只大灰狼。天真的小红帽并不知道大灰狼是一种凶残的动物,所以她半点都没害怕。“早上好,小红帽!”大灰狼对她说。“谢谢你,大灰狼。”“大清早的你要去哪里,小红帽?”“去外婆家。”“你在围裙下面拎的什么东西?”“是蛋糕和葡萄酒,是我们昨天做好的。外婆生病了,身体很虚弱,我要把这些东西送给她,让她早日恢复健康。”“小红帽,你外婆家住哪里?”“她住在森林里。从这里向前再走一刻多钟,有三棵高大的橡树,她的房子就在树下,门前立着淡褐色的篱笆,你肯定知道那个地方的。”小红帽回答。大灰狼暗想:这个水灵灵的小家伙,肯定非常美味,比老太婆的味道好多了。不过我得想办法把两个人都吃了才行。于是,大灰狼跟小红帽并肩向前走了一段路,然后对她说:“小红帽,你看,我们身边这些盛开的花朵多美啊!你为什么不四下里看看呢?估计你甚至连鸟儿悦耳的歌声都没留意到呢!你只顾直挺挺地往前走,仿佛是要去上学一样。要知道,树林里面好玩得很呢!”

小红帽抬起头来,看见明媚的日光在树木间翩然起舞,地上开满了美艳的花朵,于是她心里想:如果我采一束鲜花送给外婆,她一定很高兴,时间还来得及呢!于是,她离开了林间小路,跑到森林里去采花了。每摘一朵,都会发现稍远处有一朵更漂亮的,于是小红帽越走越远,一直跑到了森林的深处。而此时,大灰狼却敲响了三小红帽外婆家的大门。“谁啊?”“我是小红帽,我给您送蛋糕和葡萄酒来了,赶快开门啊!”“你自己拨一下门闩,门就开了。我现在身体很虚弱,不能下床。”于是,大灰狼自己把门闩拨开,一句话都没说,径直来到床前,一口将小红帽的外婆吞到了肚子里。然后,它穿上她的衣服,戴上她的睡帽,用窗帘遮住窗子,躺在床上。

小红帽一直在四处乱跑,采摘鲜花。直到手中的鲜花已经多到拿不住的时候,才想起外婆来,于是她立刻动身朝外婆家走去。到了大门口,她惊讶地发现房门居然是敞开的。她走进房间后,发觉周围的一切也都很古怪。小红帽心想:天哪,为什么今天我感觉这么紧张呢?以前每次来外婆家都是非常开心的啊!她高声说:“早上好!”但是没有人答话。于是她走到床头,拉开窗帘,看见躺在床上的外婆把睡帽拉得很低,盖住了面孔,有种说不出的奇怪。“外婆,你的耳朵怎么这么大?”“是为了听你听得更清楚啊!”“外婆,你的眼睛怎么这么大?”“是为了看你看得更清楚啊!”“外婆,你的手怎么这么大?”“是为了更好地抓住你啊!”“可是外婆,你的嘴巴怎么也这么大?”“是为了一口把你吃掉啊!”话音刚落,大灰狼立即从床上跳起来,张开大口,把可怜的小红帽吞到了肚子里。

饱餐之后的大灰狼心满意足,重新躺到床上睡着了,鼾声如雷。这时,恰好有一位猎人从窗外经过,心里想:老太太怎么会打鼾呢?我得去看看她是不是出了什么事。于是,猎人走进了房间,一眼就看到了躺在床上的大灰狼。“原来你躲在这里,恶狼,”他说,“我找你找了很久了!”正要开枪射杀大灰狼的那一刻,猎人突然意识到也许老太太被大灰狼吞掉了,说不定还有得救。于是,他取来一把剪刀,把大灰狼的肚皮剪开了。剪了两三下,他就看见了小女孩头上戴的那顶色彩鲜艳的红帽子;又剪了几下,小红帽便跳了出来,大声喊道:“天哪,吓死我了,大灰狼的肚子里怎么这么黑!”随后,小红帽的外婆也从狼的肚子里钻了出来,尽管仍然活着,但已经上气不接下气。小红帽很快捡来一些大石块,塞进了大灰狼的肚子里,又把肚皮缝好。大灰狼醒来后想要逃跑,但是肚子里的石头太重了,它立刻跌倒在地,摔死了。

结局皆大欢喜。猎人剥下了狼皮,带回家中;外婆美美地享用了小红帽带来的蛋糕和葡萄酒,感觉身体好多了;而小红帽吸取了一个教训:从今以后我要听妈妈的话,再也不会离开小路,独自一人跑到森林里去了。

上文是格林童话中的一篇,成文于19世纪早期。如果我们用精神分析的方法来解读这个故事,就要将其视为梦的替代物(追寻梦的运作的过程),而俄狄浦斯情结就蕴涵在其中。小红帽就是那个对父亲(这一角色最初由大灰狼扮演)存有欲望的女儿。为了除掉母亲(在故事中,这一角色是由妈妈和外婆两人凝缩合成的),她把大灰狼引到外婆的家里。请注意,整个故事讲得都很粗略,而唯一精心刻画细节就是小红帽对外婆家住址和房子的外观的描述。她是这样对大灰狼说的:“她住在森林里。从这里向前再走一刻多钟,有三棵高大的橡树,她的房子就在树下,门前立着淡褐色的篱笆,你肯定知道那个地方的。”于是,大灰狼就可以先吃掉外婆(对性交的移情),再吃掉小红帽。在故事的末尾,猎人(后俄狄浦斯阶段的父亲)将母亲(外婆)和女儿引领至后俄狄浦斯的世界,在那里,“正常的”家庭关系得以恢复。大灰狼死了,而小红帽承诺:“从今以后我要听妈妈的话,再也不会离开小路,独自一人跑到森林里去了。”故事的结局支持了弗洛伊德关于“怨恨式认同”的观点。除了上述种种浓缩和移情的例子外,这则童话中还包含着象征的意象。故事中出现的鲜花、森林、小路、红色天鹅绒小帽、葡萄酒(如果她离开了小路,就会“摔跟头打碎酒瓶”)等等,都使得整个叙事过程充满了象征的意味。

当我们分析读者的行为时,应该时刻考虑到弗洛伊德对梦的解析方法。他曾说过,“要想对梦进行解读,就必须完全掌握做梦者与梦境之间的缔合机制”(1973b: 36),这为我们分析文本的意义提供了一些非常有趣的理论视角,表明文本的意义并不仅仅存在于文本自身之内,更与读者选择何种方式与文本进行缔合密切相关。换言之,读者并非被动地接受着文本的意义,而是通过自己与文本遭遇时所持有的独特话语,积极主动地对意义进行了生产。比如说,我之所以能够对《小红帽》一文作出上述独特的解读,是因为我持有一种弗洛伊德理论的话语;离开了这一话语,我对这则童话的阐释会变得截然不同。

将弗洛伊德精神分析学说转化为文本分析的方法,经历了从朴素的精神生物学(psychobiology)到深奥的意义生成的过程。不过,弗洛伊德关于阅读真实性愉悦的理论或许会对精神分析批评家的工作构成阻碍——如果说意义的存在取决于读者与文本之间缔合的方式,那么用精神分析的方法来对文本本身进行解读岂非徒劳?当一位精神分析批评家告诉我们某个文本的真实含义是X,那么从弗洛伊德精神分析学说中我们不难得知,该文本只在你一个人的面前等于X。

## ◎ 拉康精神分析学说

雅克·拉康(Jacques Lacan)采用结构主义方法论对弗洛伊德的理论进行了重新解读,使精神分析学说牢固地根植于文化而非生物学之中。拉康本人声称,自己的目的就是要“将从头到尾都浸润着文化意蕴的弗洛伊德思想从其坚守的生物学领域转移到文化领域”(Lacan, 1989: 116)。他对弗洛伊德的理论框架作出拓展,并接合了对结构主义的批判性解读,创立了一套后结构主义的精神分析学说。拉康丰富了人类“主体”(subject)概念的内涵,并对文化研究,尤其是电影研究产生了深远的影响。

拉康认为,我们从出生那天起,就处于“匮乏”(lack)的状况之中,而我们终其一生都在不断地想方设法克服这一状况。我们以不同的方式体验着“匮乏”,但它却始终是人类基本存在状况中的一种无法表征的表达。其结果就是,每个人都在孜孜不倦地找寻着幻想中的“充盈”(plenitude)的瞬间,拉康用“小对形 a”<sup>①</sup>(法文为 l'objet petit a,英译作 the object small other)来描述这个令人们始终可望而不可即之物。那是一个失落的客体,意指时光流逝中的一个想象的瞬间。由于我们永远无法抓住这一客体,所以只能通过移情策略和替代品来进行自我安慰。

拉康指出,我们在成长过程中总共经历了三个重要阶段。首先是“镜像阶段”(mirror stage),之后是“去一来游戏”(for-da game),最后才是“俄狄浦斯情结”。我们的生命在一开始是处于拉康所谓之“实在界”(the Real)内的;在这个领域里,我们对自己最终的归宿和新事物的诞生一无所知。实在界就如同是尚未被象征化(以及尚未被归入文化类别)的“物质界”(Nature),既包括外部世界中的“客观现实”,也包括弗洛伊德所谓之内心世界里的本能驱动。因此,实在界指的是尚未被“象征界”(the Symbolic)干预的一切事物。而“象征界”的出现使实在界变得支离破碎。如果可以超越“象征界”,我们便会看见实在界乃是一个万物聚合为混沌的世界。所谓的“自然灾害”其实就是实在界崩塌的体现,然而我们却只能在“象征界”的范畴内对实在界加以归类——即便是我们常说的“自然灾害”,也不过是一种象征性的表述。换言之,小写的“自然”(nature)若

<sup>①</sup> 亦译“客体小 a”、“对象小 a”等。

想转化为大写的“物质界”(Nature),就必须与文化进行接合:实在界是客观存在的,但其始终以被文化所建构(意即从不存在到存在)的现实——也就是象征界——的形式存在。诚如拉康所言:“文化的王国”始终凌驾于“自然的王国”之上(73)，“词的世界……创造了物的世界”(72)。

在实在界的领域内,我们与母亲(或其他象征着母亲角色的人)之间的结合是十全十美的,我们感觉自己和母亲是一个不可分割的整体。而我们第一次有意识地察觉到自己乃是一个独立的个体,发生于拉康所言之“镜像阶段”。他指出,所有人都是早产的婴儿,需要花时间学会控制与协调自己的行动;而只有当婴儿第一次在镜子中看到自己的影像(大约在出生后6—18个月期间)时,这一过程才算正式完成。<sup>20</sup>尽管婴儿“仍然处于行动不便且必须依靠哺乳存活的状态中”(2009: 256),但却在瞥见镜中影像的那一刻形成了某种认同感。镜子象征着婴儿尚未获得的控制力与协调力;因此,婴儿看到的并不仅仅是当下的自己,更是一种预示的更加“完整”的自己。正是在此种“预示”的作用下,“自我”开始浮现。在拉康看来,“镜像阶段仿若一幕戏剧,其内部冲突体现为从匮乏状态到未来展望的急剧转变;这一过程在空间性认同之中激发了主体意识的产生,继之而来的则是一种把支离破碎的身体影像转化为整体性存在的幻想”(257)。在这种认同,或更准确地说,误认(错将自己的影像误认为自己本身)的基础上,我们开始将自己视为独立于母体之外的个体;也就是说,从镜像阶段开始,我们既是主体(镜前人),又是客体(镜中人)。“镜像阶段”预示着我们开始进入主体性的秩序中,而拉康将这种被“误认”的主体性称为“想象界”(the Imaginary):

拉康所谓之“想象界”指的是一系列影像的集合。我们一方面通过这些影像来完成身份认同,另一方面也不可避免地产生了对自身的误读和误认。一个孩子在长大成人的过程中,会持续不断地对其他客体产生类似的想象性认同,而“自我”也就是在这一过程中被逐步建构出来的。对于拉康而言,自我的产生只不过是一个自恋的过程——我们通过在外在世界中的其他客体身上寻找认同感,来构建一个想象性与整体性的自我。(Eagleton, 1983: 165)

每每有新影像出现,我们都会试图重回“匮乏”之前的状态,都会设法在他人身上找到自我,但每一次努力都归于失败。“主体……就是匮乏的存身之处,是一个空虚的所在,而我们所作出的各种求得身份认同的努

力都旨在填充这一空虚。”(Laclau, 1993: 436)换言之,我们的一切欲望就是找寻自己缺乏的东西,即我们在遭遇“想象界”和“象征界”之前的那个整体性的自我。我们的一切认同感其实都是误认;我们所认同的对象也并不是我们自身,而仅仅是镜中的一个又一个潜在的影像。“欲望是一种换喻(metonymy)”(Lacan, 1989: 193):它让我们找到自己的另一个部分,但我们却永远无法发现一个完整的自我。

成长的第二个阶段是“去一来游戏”。这个词是弗洛伊德发明的。当时他看到自己的孙子在玩一个缠棉线的卷轴(reel)<sup>①</sup>——先将它掷出去,再通过手中的棉线将其拉回来。弗洛伊德用这个术语来描述儿童在母体缺失状态下作出的一种妥协——卷轴象征性地代表着母亲,而儿童则通过抛出去再拉回来的方式实现对状态的控制。换言之,儿童通过控制既有状态的方式来对母亲的缺位状况进行自我补偿:先让卷轴消失(去),然后再使其重现(来)。拉康对弗洛伊德的这一比喻进行了重新解读,将这一“去一来”的过程视为儿童开始进入象征界的阶段,尤其是开始进入语言的表现:“从欲望转变为人性的那一刻起,儿童也就正式进入了语言。”(113)正如“去一来”游戏一样,语言乃是一种“由缺席构成的在场”(71)。一旦我们进入了语言,实在界的完整性也就一去不复返了。语言造成了存在与意义之间的疏离。在进入语言之前,我们只拥有存在(一种自给自足的天性);而进入语言之后,我们开始同时身兼主体和客体两重角色:每一次我(主体)对我自己(客体)产生任何想法,上述事实就变得更加显著。换言之,“我在语言中对自我进行了认同,但付出的代价就是我像一个客体一样在语言中失去了自我”(94)。当我对你说话的时候,我是第一人称的“我”(I);而当你对我说话的时候,我又成了第二人称的“你”(you)。对此,拉康解释道:“问题并不在于我是否遵照自己本来的样子谈论‘我’,而在于我本来的样子是否符合自己言谈中提及的那个‘我’。”(182)为了阐述这种差别,拉康将勒内·笛卡儿<sup>②</sup>(Rene Descartes)的名言“我思故我在”改写成了“我思于我不在之处,故我身在我不思之处”(I think where I am not, therefore I am where I do not think)(183)。此处,“我思”成了阐明的主体(“想象界”或“象征界”的主体),

① 类似于现在常见的玩具溜溜球。

② 勒内·笛卡儿(1596—1650),法国数学家、哲学家,被认为是现代哲学的重要奠基人,亦是解析几何的创始人之一。

而“我在”则是被阐明之物(“实在界”的主体)。因此,在作为言说者的“我”和作为被言说对象的“我”之间始终存在一道鸿沟。拉康将个体进入象征界阶段的过程比喻为阉割:存在的象征性消逝是进入意义的必由之路。为了融入文化之中,我们必须放弃自我身份,放弃我们的天性。当“我”讲话时,我总是迥异于自己言说中的那个“我”,我总是会滑落到差异和失败中去:“当某个个体作为意义出现在某处时,该个体在别处必然陷入‘衰弱’和‘消失’之中。”(2001: 218)

“象征界”是意义的一种主体间(intersubjective)网络,它作为某种结构存在,而我们每个人都必须进入其中。因此,就产生了一种与后马克思主义文化研究(参见第四章)十分相似的文化分析思路。我们经验中的那些事实其实只是实在界的某种象征机制。一旦进入了“象征界”的领域,我们的主体性就立即被激活(意指我们可以行动、可以制造意义),但同时也受到种种压抑(我们的行动和意义制造行为都是有限制的)。象征界的法则决定了我的身份,也就是说,无论我认为自己是谁,除非在象征界的机制内获得自己和他人的认可,否则这种身份认同就是不真实的。比如说,获得第一个学位后第一天的我并不比获得此学位前一天的我水平更高,但在象征的意义上看,有学位的我就是比没学位的我更高明,因为现在我有了一个学位!正是“象征”的法则认可了我的新智力状态,进而也就使得我本人和其他人共同认可了这一状态。

成长的第三个阶段就是“俄狄浦斯情结”;在此阶段,儿童第一次直面性别的差异。成功结束俄狄浦斯情结阶段的标志是从虚像到象征的转变。同时,这一过程还会弱化我们对“匮乏”的感觉。既然完全的满足感是决然无法企及的,于是我们的一切经验就变成了一场从能指(signifier)到能指的运动,永远不可能固定在某一个所指(signified)之上。在拉康看来,一切欲望都是对固定所指(“他者”、“实在界”、充实的瞬间、母亲的身体)的不可救药的追求,而结果则是从一个能指漂浮到另一个能指。用拉康的话说,就是“所指不断地在能指下方滑落”(1989: 170)。想要弥合自我与他者之间的沟壑,填充我们的与生俱来的“匮乏”是绝无可能的,而欲望就存在于这种不可能之上。我们渴望回归“自然”状态(也就是尚未脱离母体的时期);在那个状态中,万事万物都保持着本来的面目,没有语言的干预,也没有象征的“入侵”。随着生命的叙事向前发展,我们始终在欲望的驱使下坚持不懈地克服着现时的困难;而在回望人生时,我们“坚信”(基本上是一种无意识的过程)脱离母亲(或象征着母亲角色的其

他人)身体之前的那段日子才是我们堕入“匮乏”之前所拥有的最后的“充盈”。“俄狄浦斯情结”告诉我们:

儿童现在必须直面现实:已经永不可能与……禁忌的母体……产生任何直接的关联了……度过俄狄浦斯危机之后,我们便永远不能企及这一珍贵的客体了,尽管我们会穷尽一生的光阴不断地寻找它。我们不得不“委身于”种种替代性的客体……想尽办法弥合自身存在之中的巨大罅隙,却只能一次又一次地徒劳而返。我们从一个替代物漂向另一个替代物,从一个隐喻漂向另一个隐喻,却永远无法重获纯粹的(哪怕是想象性的)自我认同与自我满足……在拉康的理论体系中,正是“母体”这一元客体的失落驱动着我们生命的叙事,促使我们在欲望的无尽的换喻活动中毕生追寻着失落天堂的替代物。(Eagleton, 1983: 167, 168, 185)

比如说,在言情类作品的意识形态中,“爱”是一切问题的终极解决途径;这一过程就可被视为人类无休止地追寻母体之替代物的例子。言情类艺术作品其实是一种话语的实践(参见第六章对福柯的讨论以及第四章对后马克思主义的讨论),这种话语将“爱情”视为完善人类自身存在的终极要素。在这些文本中,爱情行之有效地让我们重返“实在界”,让我们回归到无比幸福的充盈状态之中,重新与母亲融为一体。在带有男性气质的言情电影《德克萨斯的巴黎》<sup>①</sup>(*Paris, Texas*)中,我们可以清晰地看到这种话语发挥作用的机制。这是一部以“无意识”为主题的公路电影(road movie),具体表现了主角特拉维斯·亨德森(Travis Henderson)注定失败的“重归充盈时刻”的奋斗经历。在影片中,总共展示了三种回归母体的方式。首先,特拉维斯去往墨西哥,想要查明其母亲的出身血统;接下来,他又跑到巴黎(德克萨斯),追寻母亲身怀六甲的岁月;最后,在“移情”机制的作用下,他把亨特(Hunter)还给了简(Jane)(把儿子还给了他的母亲),并以此种象征性的方式认定自己对母体的追寻注定归于失败。

---

<sup>①</sup> 《德克萨斯的巴黎》是20世纪福克斯于1984年出品的影片,导演为文·温德斯(Wim Wenders)。该片于1984年荣膺戛纳电影节金棕榈奖。



## ◎ 电影精神分析

劳拉·墨维(Laura Mulvey)的论文《视觉快感与叙事电影》(“Visual Pleasure and Narrative Cinema”)或许是从女性主义精神分析视角对大众电影进行研究的经典之作。在文章中,作者深入考察了大众电影是如何对所谓的“男性凝视”(male gaze)进行生产和再生产的。墨维称自己的研究视角乃是一种“政治的精神分析”;在她手中,精神分析理论“被当作政治的武器来展示父权社会的无意识对电影形式的结构过程”(Mulvey, 1975: 6)。

在电影中,女性的形象通常具有双重性:(1)男性欲望的对象;(2)阉割恐惧的能指。为了揭露大众电影“操纵视觉快感”的本质,墨维主张“将对快感的解构作为激进的武器”(7)。在这一点上,她的态度十分坚决:“人们说,对愉悦之感与美好之物的分析就是为了摧毁它们。没错。这正是本文所要达到的目的。”(8)

那么,究竟哪些“快感”是必须要被摧毁的呢?墨维列举了两类。首先是窥视欲(scopophilia),也就是观看的快感。通过援引弗洛伊德,墨维指出:所谓窥视欲绝不仅仅指由观看而产生的快乐,而是一个“将他人当作为自己的控制性凝视(controlling gaze)所宰制的对象”的过程(同上)。“控制性凝视”这个概念在墨维的论述中具有关键作用,同样重要的还有“性欲客体化”(sexual objectification):窥视是由性欲驱动的,是一种“通过视觉将其他人变为性刺激对象”的行为(10)。尽管大众电影是自我呈现为当下的样子的,但墨维指出,此类影片通常“像是一个密不透风的世界,在神秘状态中缓缓展开,对观众的在场则毫不关注”(9)。在影院中,朦胧幽暗的观众席与明亮跳跃的大银幕形成鲜明的对比,而观众的窥视欲就在这种明暗对比之间得到满足。

除窥视欲外,大众电影还催生并满足了另一种快感:“所谓的窥视欲是在自恋(narcissism)的氛围中滋生出来的。”(同上)此处,墨维援引拉康的“镜像阶段”理论(前文中有介绍),指出由电影制造出来的身份认同的快感与儿童的“自我”的构成具有高度的相似性。就像婴儿会对镜中自己的影像产生认同和误认一样,观众也会对银幕上的“自我”产生认同和误认。墨维称:

对于处在镜像阶段的儿童而言,肉体的野心大大超越了身体的行动能力,其结果就是产生一种不切实际的想象,认为自己在镜中的影像远比自己切身经验的身体更加完整、更加完美。这一身份认同的过程充满快感,是认同与误认交相混杂的结果:一方面,儿童将镜中的影像认同为自己身体的反射;另一方面,此影像又超越了自己的身体,仿佛是一个置身事外的理想化的自我。这个理想化的自我如同是与主体互相疏离的另一个主体,除了内投为理想化的自我外,还引发了儿童在此后对其他人产生认同感的行为。(9—10)

因此,在墨维看来,大众电影生产了两种互相矛盾的视觉快感。首先是窥视的快感,其次是自恋的快感。两者之间的矛盾体现为:“在电影中,前者暗示了充满性欲的观影主体与银幕上出现的种种客体的分离;而后者则通过让观众着迷的方式,使其将银幕上的那些与自己具有相似性的客体认同为另一个理想化的自我。”(10)用弗洛伊德的话来说,前者是一种“窥视的本能”(将他人视为性欲的对象而加以观看),而后者则是“自我的力比多”(身份认同的形成过程)(17)。然而,在这个“性别失衡”的世界里,凝视的快感导致了男女角色的分野:男人是观看者,而女人的使命则是展示自身的“可观赏性”(to-be-looked-at-ness)——两者共同服务于男性的欲望(11)。因此,女人的存在是(男性)凝视的快感得以形成的关键因素:

在传统上,作为被展示对象的女性在两个层面上发挥作用,她既是电影故事中人物的性欲对象,又是观众席中人物的性欲对象。银幕内外的双向视线之间存在着一种多变的张力。(11—12)

墨维举例指出,电影中的歌舞女郎角色,就同时受到来自银幕内外的双重窥视。当女主角脱下自己衣服的时候,来自影片中男主角和银幕外男性观众的两道性欲的目光同时会聚在她的身体上。这两种凝视起初是难分彼此的,直到男女主角发生性关系,才在彼此间产生张力。

大众电影是围绕着两个环节被建构出来的,分别是叙事的环节和展示的环节。在第一个环节中,主动的男性发挥主要作用;在第二个环节中,则是被动的女性发挥主要作用。男性观众首先通过凝视影片男主角(“观看的承受者”)的方式来进行对自我的建构,再通过男主角的目光去凝视女主角(“带有色欲的观看”),以满足力比多的欲望。前一种凝视使男性观众回想起当初对自己镜中影像的认同和误认,而后一种凝视则将

女性确定为性欲的对象。相较之下,后者远比前者复杂,原因在于:

归根结蒂,女人的一切存在意义就在于她们拥有与男人不同的性别……尽管男性的目光始终停留在女性身上,但在他们心里却又同时拒斥着女性的形象:她们没有阴茎,会给自己带来对阉割的恐惧,进而也就会剥夺快感……于是,女性就成了一种符号,她们被展示在男性面前;男性则是观看行为的主动控制者,他们从对女性的凝视中获取快感。而同时,没有阴茎的女性又使男性时刻处于阉割焦虑状态中,这种焦虑从人类诞生的那一刻起就始终存在着。(13)

为了挽救快感,也为了逃避原始的阉割情结带来的威胁,男性无意识可以通过两条途径抵达“安全的彼岸”。第一种逃避的方式是细致审视创伤发生的原初时刻,这种方式常常导致“对负罪感的贬斥、惩戒与救赎”(同上)。墨维举例指出,黑色电影的叙事方式就是一种典型的焦虑控制方法。第二种逃避方式则是“以偶像崇拜的对象(fetish object)来替代被凝视的女性对象,或者将被凝视的女性对象转化为崇拜的偶像;通过这种方式可以化解阉割焦虑带来的危险,进而也就实现了心安理得”(13—14)。墨维举例:“对女明星的疯狂崇拜行为……就是偶像崇拜式的窥视欲试图在内部建立客体肉身之美的一個过程;经此,被窥视的女性对象变成了一个自给自足之物,她带给男性观众的阉割焦虑也就不复存在了。”(14)于是,观众对电影中女性的窥视就不必再通过影片中男演员的目光来完成了;大量的镜头开始以观众的第一视角直接拍摄女性身体(常常聚焦于女性身体的某些特殊部位),并通过此种未经介入的方式为男性窥视者制造出一种纯粹的性欲景观。

墨维得出结论:必须摧毁大众电影的快感,将女性从种种剥削和压迫中解放出来,不再扮演“(主动)男性凝视之(被动)原料”的角色(17)。她赞同布莱希特的电影制作革命的主张<sup>21</sup>,反对让电影继续“醉心于满足男性自我的神经官能需求”(18)。为了达到这一目的,就必须打破影片的虚幻性,显露摄像机的物质存在,并在观众中营造一种“辩证而富有激情的疏离感”(同上)。更重要的是,“女性自身的形象总是被利用来营造这种疏离感(成为男性凝视的对象),因此她们只能带着伤感的悔意来看待传统电影形式的消亡”(同上)。(若想全面了解墨维的女性主义批评理论,请参见第七章)

## ● 斯拉沃热·齐泽克与拉康式幻想

特里·伊格尔顿(Terry Eagleton)曾如是盛赞斯洛文尼亚批评家斯拉沃热·齐泽克：“他是精神分析学派中最显赫、最杰出的一员，对欧洲近几十年文化理论的发展作出了卓越的贡献。”(转引自 Myers, 2003: 1)伊恩·帕克(Ian Parker)则声称：“尽管表面上看齐泽克有很多创新，但他始终未能建立起新的理论体系……他没有对前人的理论作出任何特别的拓展，而只是对他人提出的种种概念进行了接合与混杂。”(Parker, 2004: 115, 157)齐泽克的著作有三个主要的思想来源，分别是格奥尔格·威廉·弗里德里希·黑格尔的哲学、马克思的政治学和拉康的精神分析学说。而其中，尤以拉康的影响力为甚——在齐泽克的著作中，黑格尔和马克思的理论是被统摄于精神分析的框架之内的。无论我们是赞同伊格尔顿的观点还是帕克的观点，都不可否认齐泽克是一位非常有趣的文本解读者(具体的例子可参见 Žižek, 1991, 2009)。限于篇幅，我将仅介绍齐泽克对于拉康所谓之“幻想”(fantasy)这一概念的阐述。

“幻想”与“幻觉”(illusion)是截然不同的。“幻想”的作用是规定我们观看的方式并帮助我们理解现实，仿佛是我们观看世界与感知世界的一个框架。幻想使我们具有独一无二的身份，让我们产生关于外部世界的观念，并引领我们观察与体验周围的世界。流行音乐家贾维斯·考克尔(Jarvis Cocker)(果浆[Pulp]乐队前主唱)在BBC第四电台历史悠久的节目《荒岛唱片》<sup>①</sup>(Desert Island Discs)(2005年4月24日)中做嘉宾时，发表了下述言论：“真实世界里有什么并不重要，使生活趣味盎然的是你脑子里发生的事。”这句话恰如其分地描述了幻想在日常生活中扮演的角色。

齐泽克指出：“‘现实’乃是被幻想建构出来的，这种建构掩盖了欲望的实在界。”(Žižek, 1989: 45)弗洛伊德曾经给我们讲过一个故事。一个男人梦见死去的儿子对自己抱怨：“难道您看不见我正在被人焚烧吗？”于是这个男人立刻从梦中惊醒，闻到了真实世界里弥漫的烧焦气味。换言之，外界的刺激(燃烧的气味)被融合进梦境里；只不过这种刺激过于

---

<sup>①</sup> 《荒岛唱片》是BBC第四电台制作播出的广播节目，首播于1942年1月29日，是目前为止播出时间最长的广播节目。

强烈,最终超越了梦境所能容纳的极限(Freud, 1976)。而齐泽克却指出:

拉康的解读方法与弗洛伊德截然相反。主体从梦中惊醒并不是因为外界的刺激过于强烈,而是出于截然不同的原因。首先,此人建构了一个梦,他通过这个梦来延续自己的睡眠,竭力避免在现实生活中惊醒。然而他在梦中不可避免地经历了一些事情、一些欲望的真相,也就是拉康所说的“实在界”。在这个例子中,死去的孩子重新来到父亲面前,开口说话:“难道您看不见我正在被人焚烧吗”,并不是对外部现实的简单反映,而是预示着父亲怀有深切的负罪感——从梦中惊醒并不是因为嗅到了浓烈的烧焦气味,而是在试图逃避自身欲望的实在界。从梦境中逃回到所谓的现实里,是为了以后可以继续安睡,继续在逃避和盲目的状态中与真实的欲望保持距离。(Žižek, 1989: 45)

这个梦所揭示的实在界,是父亲对于未曾将儿子从死亡的关口挽救回来而深怀的自责。换言之,与醒时面对的现实相比,梦中的那个世界才是真正的实在界。

齐泽克还举过一些大众文化的例子来阐述幻想对现实的建构过程。他指出,幻想的功能并非满足欲望,而是展示欲望。

我们的欲望是无法在幻想中得到充分实现与满足的。恰恰相反,幻想的作用仅在于使我们意识到欲望的存在,并直面这些欲望。精神分析的基本观点是:欲望并非先天形成,而是后天被建构出来的;而幻想的使命就在于协调主体的欲望、锁定欲望的对象,以及为主体找到准确的定位。正因幻想的存在,主体才得以被建构为欲望的主体;也就是说,我们是在幻想中学会抒发欲望的。(Žižek, 2009: 335)

因此,“幻想就像是一个空白的表面,一面奇特的银幕,随时等待欲望的上演”(336)。他举了帕特丽夏·海史密斯<sup>①</sup>(Patricia Highsmith)的短篇小说《黑房子》(*Black House*)做例子。故事发生在一座美国小镇。镇上的许多老人每天晚上都会聚在一间酒吧里,缅怀过去,不过他们似乎总

<sup>①</sup> 帕特丽夏·海史密斯(1921—1995),美国著名侦探小说家。

会以各种方式不约而同地将记忆聚焦于镇外山顶的那幢古老的黑房子上。每个人都能回忆起自己在那幢房子里的奇遇,尤其是艳遇。可如今,所有人都感觉那幢房子很危险,谁也不敢再回去。一个刚搬到镇上来的年轻人对那些老人说,自己不怕什么黑房子,于是他真的跑到了黑房子里去“探险”了;而他所看见的,只是一片年久失修的废墟而已。年轻人返回酒吧,告诉老人们那幢黑房子和所有其他荒废的房子没什么不同。闻听此言,老人们勃然大怒,其中一人甚至在年轻人离开酒吧后对他进行身体攻击,打死了他。为什么年轻人的行为会激怒那些老人?齐泽克作出了如下解释:

对于那些老人而言,“黑房子”乃是一个禁忌;它仿若一个巨大的空间,里面寄存着老人们的怀旧欲望与扭曲记忆。而那个年轻人竟然公开宣称“黑房子”只不过是一片寻常可见的废墟,这不啻毁灭了老人们幻想的空间,将其拉回索然无味的日常现实中。年轻人打破了现实与幻想之间的界限,阻塞了老人们与自身欲望的接合。(337)

欲望是永不可能得以充分实现、获得完全满足的,它只能在我们的幻想中被持续不断地再生产。“欲望消失的时候,焦虑就会出现。”(336)换言之,当我们离欲望太近,“匮乏”就有可能被消弭掉,而欲望也就不复存在了。作为结果,焦虑便会登场。不过,欲望是具有回溯性(retroactivity)的,这使得情况变得更加复杂。正如齐泽克指出的那样:“欲望的自相矛盾性体现为其总能反复回溯自身的诱因,意即‘小对形 a’作为一种客体只能为遭欲望‘扭曲’的凝视所感知——此客体绝不会为某种‘客观’的凝视而存在。”(339)换言之,我所欲求之物是由幻想的过程规制的,幻想将我的欲望投射到某个固定的客体身上。表面上看,我是先有了欲望,然后才有欲望的客体;而事实是,直到被投射到固定客体身上的那一刻起,我的欲望才开始存在。这不是一个线性运动,而是始终充满着逆向与回溯的色彩。



## 拓展阅读

Storey, John (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edition,

Harlow: Pearson Education, 2009. 该书是本书的配套阅读材料,其中收录了本书所涉之大多数重要文献。本书及其配套读本得到了互动式网站 [www.pearsoned.co.uk/storey](http://www.pearsoned.co.uk/storey) 的支持。该网站中包含了许多有用的链接与电子资源。

Belsey, Catherine, *Culture and the Real*, London: Routledge, 2005. 本书对拉康和齐泽克进行了清晰的介绍。

Easthope, Antony, *The Unconscious*, London: Routledge, 1999. 一部极为出色的精神分析学说概述性著作。强力推荐。

Evans, Dylan, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London: Routledge, 1996. 关于拉康理论体系的必读书。

Frosh, Stephen, *Key Concepts in Psychoanalysis*, London: British Library, 2002. 一本优秀的导论性著作。

Kay, Sarah, *Žižek: A Critical Introduction*, Cambridge: Polity Press, 2003. 一本优秀的导论性著作。作者在书中称自己有时根本不知道齐泽克在说些什么,我很欣赏这种态度。

Laplanche, J. and J.-B Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*, London: Karnac Books, 1988. 一本精心编著的术语大全。

Mitchell, Juliet, *Psychoanalysis and Feminism*, Harmondsworth: Pelican, 1974. 这是一部通过将女性主义和精神分析学说相结合来批判父权制的经典著作。诚如作者所言:“精神分析并不是对父权制社会的维护,而是对它的分析。”

Myers, Tony, *Slavoj Žižek*, London: Routledge, 2003. 介绍齐泽克理论的入门性著作,非常易读。

Parker, Ian, *Slavoj Žižek: A Critical Introduction*, London: Pluto, 2004. 这也是一部关于齐泽克的有趣的著作,也是目前所有同类作品中最富批判色彩的。

Wright, Elizabeth, *Psychoanalytic Criticism*, London: Methuen, 1984. 本书对精神分析学说的批评方法进行了全面的介绍。

## 第六章

# 结构主义与后结构主义

结构主义(structuralism)和前文讨论过的其他“主义”有很大不同。诚如特里·伊格尔顿所言:“结构主义丝毫不关注研究对象的文化价值;人们既可以用它来研究《战争与和平》<sup>①</sup>(*War and Peace*),又可以解读《战争的呐喊》<sup>②</sup>(*The War Cry*)。结构主义是一套分析方法,而非评估机制。”(Eagleton, 1983: 96)作为一种文化分析方法的结构主义肇始于瑞士语言学家费尔迪南·德·索绪尔(Ferdinand de Saussure)的著述。此一流派的大多数成员都是法国人,其主要贡献体现为:路易·阿尔都塞的马克思主义理论、罗兰·巴爾特的文学与文化研究、米歇尔·福柯(Michel Foucault)的哲学与历史研究、雅克·拉康的精神分析学说、克劳德·列维-施特劳斯(Claude Lévi-Strauss)的人类学研究以及皮埃尔·马施立的文学理论。他们的著作常常关注截然不同的问题,有些亦很艰深晦涩。这些人之所以能够被归入同一“阵营”,源于他们都深受索绪尔的影响,并共享一套由索绪尔创立的术语。鉴于此,在对结构主义文化理论展开讨论之前,有必要先对索绪尔的语言学著作做一介绍,并引入对于理解结构主义而言至关重要的一系列关键概念。

### ● 费尔迪南·德·索绪尔

索绪尔认为语言是由两个部分组成的。当我写下英文单词“dog”的时候,我既在纸上制造出了“dog”这个词的形状,又在头脑中勾勒出了一个“狗”的概念或图像:长着四条腿的犬科动物。索绪尔将前者(字词)称

① 《战争与和平》是俄国文学家列夫·托尔斯泰(Leo Tolstoy)的名著。

② 《战争的呐喊》是救世军(The Salvation Army)的宣传出版物。



为“能指”(signifier),将后者(概念)称为“所指”(signified)。能指和所指是密不可分的(就像硬币或纸张的正反两面),共同构成了“符号”(sign)。随后,索绪尔又称能指与所指之间的关系是非常随意的。比如说,“dog”这个词与“狗”这种四足犬科动物之间并无本质上的相似性,所以作为能指的“dog”和作为所指的“四足犬科动物”之间的固定搭配是毫无理由的(在某些语言中,还有可能若干个不同的能指指向同一个所指),两者的关系毋宁说是一种约定俗成,一种文化的契约。换言之,就算“dog”这个能指有一天指向“猫”——一种四足猫科动物——也是不足为怪的。因此,索绪尔提出:意义并不是在能指与所指的互相关联与互相协调中形成的,而是在差异和关系中产生的。换言之,索绪尔提出的乃是一套语言的关系理论。在世界上,并非每一个词语都有一个固定对应的意义;意义只存在于差异之中。比如说,“母亲”这个词的意义是在与“父亲”、“女儿”和“儿子”的差异和关系中形成的;再比如说,交通灯是一个包含四个符号的系统:红灯停,绿灯行,黄灯意味着马上要变红灯,而黄灯加红灯则表明马上要变绿灯。能指“绿灯”与所指“行”之间的关系是约定俗成的,在“绿”这种颜色和“行”这个动作之间并不存在天然的固定关系;如果我们让“绿灯”指向“停”,而让“红灯”指向“行”,仍不妨碍整个交通灯的正常运行。<sup>①</sup>因此,不存在与生俱来的意义,意义是在差异中体现出来的,而整个系统就是由符号间的差异和相互关系构成的。为了进一步表明意义仅是关系的产物而不具稳固的基础,索绪尔举出了列车时刻的例子。从波鸿<sup>②</sup>(Bochum)驶向不来梅<sup>③</sup>(Bremen)的列车每天12:11准时发车。在我们看来,每一班火车都是一样的(都是“12:11从波鸿驶向不来梅的列车”);但实际上,今天的列车车头、车厢和乘务员与昨天的可能完全不同。因此,这班火车的“身份”并不具有稳固的基础,而仅仅体现在它与其他时间出发、驶向其他城市的其他火车之间的差异中。索绪尔还举过国际象棋的例子。国际象棋中的“马”(knight)是走“日”字的<sup>④</sup>,但是如果当初发明者随意将其设计为其他走法,仍然不会对国际象棋的总体规则造成影响——这表明“马”并非天生就要走“日”字,“马”的

① 可以再举出一个类似的例子。在中国的股市中,上涨的股票被标为红色,而下跌的股票被标为绿色。这与美国股市恰好相反。不过这种差异并不会影响中美两国股市的正常运作。

② 波鸿,亦译波克姆,德国中西部城市。

③ 不来梅,德国西北部城市。

④ 即走水平两格垂直一格,或垂直两格水平一格。

意义体现在它与其他棋子的差异之中。

索绪尔还提出意义是在组合 (combination) 与选择 (selection) 的过程中形成的,在水平方向上沿着毗邻轴<sup>①</sup> (syntagmatic axis),在垂直方向上则沿着聚合轴<sup>②</sup> (paradigmatic axis)。比如说,在“玛丽安今天煲了鸡汤”这个句子中,意义便是在“玛丽安”、“今天”、“煲了”、“鸡汤”这四个成分组合在一起的基础上产生的;无论缺了哪个成分,全句的意义都不完整。索绪尔将这一机制称为语言的毗邻轴。此外,我们还可以通过添加新成分的方式对意义进行拓展。比如,在“玛丽安今天在思念她的情人的同时煲了鸡汤”之中,“在思念她的情人的同时”这一新添加的成分就在语言的毗邻轴上扩充了原句的意义。当某个句子被插入语——如“我刚想说……”、“我很清楚路易应该……”或“你答应过会告诉我……”等——打断时,毗邻轴发挥的作用便尤其显著。

用新成分来替换句子中的旧成分也会使意义发生改变。比如说,我可以将原来的那个句子改写为“玛丽安今天在惦记她的新车的同时煲了鸡汤”,这种变形在索绪尔看来就是遵循着聚合轴完成的。让我们来举一个颇具政治色彩的例句:“恐怖主义者今天对一个军事基地展开了攻击。”聚合轴上的变形会让这个句子的意义发生明显的变化——如果我们用“自由斗士”或“反帝国主义志愿者”将“恐怖主义者”替换掉,那么原句的意义将会变得面目全非。上述过程完全是句子内部的形态变化,与外部现实毫无关系。句子的意义是在词语的组合与选择中被生产出来的,这是因为“符号”和“对象”(referent)(在前面的例子中,相当于真实世界里的真实的狗)之间的关系也是约定俗成的。因此,我们所使用的语言并非对物质世界的简单反映,而是仿若一张概念地图,为我们对外部世界的观察和体验设定了规范。换言之,语言的重要之处体现为其构成了我们眼中现实物质世界的形态。

结构主义者认为我们对现实的感知是被语言建构出来的,不同的语言会勾画出不同的现实地图。比如说,当一个欧洲人欣赏雪景的时候,他/她看见的只是雪而已;而在因纽特人<sup>③</sup> (Inuit) 眼中,这种景观往往具有更加丰富的意涵,原因在于因纽特语中有超过 50 个词都是指向“雪”

① 亦译“语序轴”等。

② 亦译“置换轴”等。

③ 因纽特人是爱斯基摩人 (Eskimo) 的一支,主要分布在加拿大北部和格陵兰岛。

这个概念的。因此,若一个欧洲人和一个因纽特人肩并肩站在一起欣赏雪景,他们心中必然会形成截然不同的概念图景。与之类似,澳大利亚原住民的语言中描述沙漠的词也非常多。在结构主义者看来,上述例子表明:我们对外部世界的概念化(conceptualization)过程需要倚赖自己所使用的语言,最终也就是要倚赖自身所处的文化。语言之所以能够使意义的出现成为可能,在于语言内部包孕的组合、选择、相似性与差异性之间的相互关系与相互影响。我们绝无可能在语言范畴之外对意义作出阐明,正如索绪尔指出的那样:“语言内部的差异并不是根本性的差异……在语言系统确立之前,语言的观念和声响是根本不存在的;语言给我们带来的只不过是概念的差别与声音的相异。”(Saussure, 1974: 120)不过,此番论断的准确性是很可疑的,因为我们可以从因纽特人的例子中得知,因纽特语中描述雪的词汇之所以那么多,在很大程度上源于因纽特人所处的物质环境和日常生活。同样,在前文的例子中,用“自由斗士”来替换“恐怖主义者”而导致的意义变形,也并非仅仅由语言本身造成(参见第四章)。

索绪尔对结构主义的发展作出的另一重要贡献是他对语言(langue)和言语(parole)的区分。语言指的是人们借以表达的系统、规范与惯例,是一种社会机制。正如罗兰·巴尔特指出的那样:“索绪尔所谓之‘语言’,就是一个人为了融入社区而必须接受的集体契约。”(Barthes, 1967: 14)而言语指的则是个体言说的方式以及对语言的具体运用。为了阐明上述观点,索绪尔再次将总体性的语言(language)比作国际象棋。很显然,我们可以将整个游戏的规则和具体的游戏过程区分开来。离开了规则,游戏的过程便完全无法展开;可若没有一个又一个的具体游戏过程,规则也便无法显现。因此,语言和言语之间的关系,就是结构(structure)与表现(performance)之间的关系——表现之异质性(heterogeneity)完全由结构之同质性(homogeneity)所致。

最后,索绪尔对语言学的两种研究路径作出了划分:历时性(diachronic)方法分析既定语言的历史变迁,而共时性(synchronic)方法则对某一特定历史时期的语言加以考察。索绪尔指出,若想建立一门“语言科学”,就必须采用共时性的研究路径。因此,可以说,结构主义的文化研究方法通常是一种共时性的方法。结构主义者普遍认为,若要对文本与实践作出充分的阐释,只需重点关注它们的结构特征即可。这就不可避免地引发了种种争议——其他流派的理论家对结构主义的批评主要集

中于其非历史 (ahistorical) 的视角。

结构主义的两个基本观点都来自索绪尔的语言学。第一,关注文本与实践之中包含的基本关系,以及使意义得以生成的“语法”;第二,始终认为意义是在词句组合与选择的相互关系和影响中形成的,决定性因素则是潜藏的结构。换言之,结构主义者将文本与实践当作语言来研究。举例来说,假如有外星人应邀从外太空来地球访问,莅临 1999 年 5 月巴塞罗那 (Barcelona) 的欧冠联赛 (Champions League) 的决赛现场,观看曼联 (Manchester United) 与拜仁慕尼黑 (Bayern Munich) 两支球队的对决,那么他们眼中出现的场景将是怎样的呢?无非是两组男性地球人,身着不同颜色的制服——一组穿红色衣服,一组穿银褐色衣服——以不同的速度在画着白线的绿茵场上东奔西跑;而被大家争来抢去的白色球状抛射体则对人与人之间的合作关系和竞争关系发挥着至关重要的作用;此外,还有一个身穿深绿色服装的男人,通过吹哨子的方式来决定比赛的起讫时间;此人身边还有两个同样身着绿色制服的助手,以挥舞旗帜的方式维持着吹哨绿衣人的有限的权威;最后,外星人会看见在球场两端的网状大门前还各站着一个人,而其他的人则一个接一个地与那个白色抛射物相接触。这些来访的外星人固然可以对眼前的情景作出观察并将自己的所见所闻描述出来,但除非有人对他们解释足球联赛的规则即足球联赛的结构,除非有人告诉他们曼联队正是在这场比赛中成为史上首支“三冠加冕”——冠军杯、英超联赛 (Premier League) 和足总杯 (FA Cup)——的球队,否则这些外太空来客决然不会明白眼前情景的意义所在。结构主义者感兴趣的并不是文化的内容,而是其文本与实践背后潜藏的基本结构——正因结构的存在,文本和实践才有意义。因此,结构主义的使命就在于揭示意义生产过程(言语行为)中蕴含的规则与惯例(结构)。

### ● 克劳德·列维—施特劳斯、威尔·赖特 与美国的西部电影

克劳德·列维—施特劳斯利用索绪尔的理论来发掘所谓“原始”社会文化的“无意识基础”(Lévi-Strauss, 1968: 18)。他将烹饪、礼仪、服饰、审美活动以及其他文化与社会实践当作语言来进行研究,指出每项实践都是一种独特的传播途径与表达形式。诚如泰伦斯·霍克斯 (Terence Hawkes) 所言:“他(指列维—施特劳斯)的落脚点,简而言之,就是整个文

化的语言(langue)及其系统和一般法则;他是通过分析各种言语(parole)的方式来追踪文化的足迹的。”(Hawkes, 1977: 39)在研究的过程中,列维-施特劳斯发现了大量“系统”的存在;而他关于神话的种种分析则对大众文化研究产生了影响。他指出,在形形色色的神话背后,存在着高度同质化的结构。简言之,每个具体的神话都是一种言语,与之接合的则是潜藏的结构——语言;只有理解了背后的潜藏结构,我们才能触及每则神话的真实意义,即列维-施特劳斯所言之“操作价值”(operational value)(Lévi-Strauss, 1968: 209)。

列维-施特劳斯指出,神话的运行方式和语言是一样的。神话是由“神话素”(mythemes)构成的,就像语言是由“词素”(morphemes)和“音素”(phonemes)等单元构成的一样。如词素和音素一般,神话素无法独立生成意义,而必须以某种方式被组合起来方可。因此,人类学家的任务就是探究神话的潜在“语法”,厘清使文化产生意义的机制。此外,列维-施特劳斯还指出,所有神话都具有一种“二元对立”(binary oppositions)结构;世界由此被一分为二,而意义就是在互斥的“两极”之间生成的。常见的对立关系包括文化与自然、男人与女人、黑与白、好与坏、我们与他们,等等。列维-施特劳斯沿承了索绪尔的观点,认为意义的产生是相似性与差异性交互影响的结果。比如,若我们想说某物是“坏的”,就必须同时知道什么是“好的”。同理,要想回答“怎样才算是男人”,必须同时回答“怎样才算是女人”。

列维-施特劳斯声称一切神话都具有相似的结构,而且都对社会发挥着类似的社会文化功能。尽管这并不是他的首要观点,但却给文化研究带来了重要启发。神话之所以存在,就是为了让世界变得易于理解,用神秘的力量化解社会中的种种冲突与问题,即如列维-施特劳斯所指出的那样:“神话思想对于站在自己对立面的事物总是保持警觉并采取行动……其作用就在于提供一个合理的模型,消弭社会中的矛盾。”(224, 229)于是,神话故事就成了一种文化,这种文化使冲突销声匿迹,让世界变得易懂而宜居,进而也就在人类与其自身、与其存在之间营造了和平的氛围。

威尔·赖特在《六把枪与社会》(*Sixguns and Society*)一书中应用列维-施特劳斯的结构主义方法来分析好莱坞出产的西部影片。他指出,西部片的绝大多数叙事能量(narrative power)源自影片自身的二元对立结构。然而,与列维-施特劳斯不同,赖特关注的问题“并非如何揭示影

片的精神结构,而在于探寻的神话是如何通过自身的结构向社会成员传播某种观念或秩序的”(Wright, 1975: 17)。简而言之,列维-施特劳斯最关心的是人类心灵的结构,而赖特则将注意力集中于西部片怎样“用简单的符号来传达深奥的含义,进而将美国人的社会信仰概念化”(23)。他指出,西部片总共经历了三个发展阶段,分别是“经典时期”(其中包括一个被他称为“复仇片”的变种)、“过渡主题时期”和“专业化时期”。尽管每个时期出品的影片类型彼此相异,但在其背后均潜藏着一个基本二元对立结构(参见表 6.1)。赖特坚持认为,若想完全理解一则神话的社会意义,不但要分析二元对立结构,还要分析神话自身的叙事结构,即“事件的进展与冲突的化解”(24)。而这正是赖特超越列维-施特劳斯之处。在赖特看来,“经典”西部片可以被分割为 16 个“功能单元”(function):

表 6.1 经典西部片的二元对立结构(Wright, 1975: 49)

内部社会	外部社会
好的	坏的
强大的	羸弱的
文明	野性

1. 英雄进入了一个社会群体。
2. 英雄在社会中默默无闻。
3. 人们发现英雄原来拥有某种超凡的能力。
4. 人们认识到自己与英雄之间存在差异,故而赋予英雄以特殊地位。
5. 社会无法完全接纳英雄。
6. 坏人与社会之间发生了利益冲突。
7. 坏人比社会强大,社会很弱小。
8. 英雄与坏人彼此尊重,惺惺相惜。
9. 坏人对社会产生了威胁。
10. 英雄避免将自己卷入冲突之中。
11. 坏人威胁到英雄的一位朋友的安全。
12. 英雄与坏人决斗。
13. 英雄战胜了坏人。
14. 社会重新变得安全了。

15. 社会接纳了英雄。

16. 英雄失去或主动放弃了自己的特殊地位。(Propp, 1968:165)

1953年的影片《原野奇侠》<sup>①</sup>(*Shane*)或许可以算是经典西部片的典范。影片讲述了一个从荒野中骑马而来的陌生人帮助一群农民战胜了强大的农场主,而后又骑着马消失在荒野之中的故事。在经典西部片中,英雄和主流社会往往能够结成(临时的)同盟,共同对付游离于社会之外的坏人。而“过渡主题”的西部片则扮演了搭桥的角色,将盛行于20世纪30年代至50年代的经典西部片和盛行于六七十年代的“专业化”西部片联系起来。及至“专业化”西部片大行其道,旧有的二元对立格局被颠倒过来,英雄开始游离于主流社会之外,他所抗争的对象则是无比强大却行将就木的社会文明本身(参见表6.2)。

表 6.2 专业化西部片的二元对立结构(Wright, 1975: 48—9)

英雄	社会
外部社会	内部社会
好的	坏的
羸弱的	强大的
野性	文明

许多原有的叙事功能也发生了转变。以前的英雄往往来自社会之外,现在的英雄则从一开始就是一个受人尊重的社会成员。而社会本身则变成了站在英雄对立面的“坏人”,时刻威胁着社会和文明之外的人。英雄先是对游离于社会之外的人予以支持,并最终与他们结成同盟,进而使自己脱离了社会文明的束缚,奔向无尽的荒野。不过,社会的力量对于社会之外的人而言实在太强大了,没有人能够将其彻底征服;英雄的最终归宿并不是战胜敌人,而是无奈地遁逃,重归野性世界。

尽管赖特认为“过渡主题”时期的收尾之作乃是1954年的影片《荒漠怪客》<sup>②</sup>(*Johnny Guitar*),但若从二元对立结构与叙事功能的角度看,似

① 《原野奇侠》系派拉蒙电影公司于1953年出品的西部片,导演兼制片人是乔治·斯蒂文思(George Stevens)。该片荣膺1954年奥斯卡最佳摄像奖。

② 《荒漠怪客》系共和影业(Republic Pictures)于1954年出品的西部片,导演为尼古拉斯·雷(Nicholas Ray)。

乎 1990 年的《与狼共舞》<sup>①</sup> (*Dances with Wolves*) 才是“过渡主题”式西部片的典范之作。影片讲述了一位勇敢的骑兵军官远离东部(“文明”)而主动要求到西部(“野性”)工作的故事,如片中旁白所言:“1864 年,一个男人动身前往边远蛮荒之地,并最终在那里找到了自我。”除“自我”之外,他还在苏人<sup>②</sup>(Sioux)那里发现了社会。在影片中,“他被慈爱而光荣的苏人部族深深吸引……可最终,他也如所有其他白人移民者一样陷入了是否应当继续以暴虐残忍的方式深入土著人领地的矛盾之中”(Guild Home Video, 1991)。深思熟虑之后,他作出决定:与苏人并肩作战,共同抵抗“文明”的入侵。再后来,一位白人骑兵指责他为叛徒,为了保住性命,他只好离开苏人部落。在最后一幕中,一队骑兵将整个部落团团围住——毫无疑问,一场大屠杀已不可避免;而影片正是以这种方式,象征着英雄的黯然退场。

如果我们赞同《与狼共舞》是一部“过渡主题”式西部片的观点,那么将该片作为神话来分析就存在一些问题。赖特曾经指出,每一种西部片类型都与美国当下的经济发展状况“遥相呼应”:

经典西部片的情节与市场经济制度下的个人主义观念相呼应……复仇片的情节折射出市场经济制度变迁的迹象……而专业化西部片的情节则揭示出一种全新的、与计划经济和公司经济体制所内含的价值观密切相关的社会理念。(Wright, 1975: 15)

每一种影片类型都接合了各自的神话形式,通过不同的方式展示了美国梦的实现过程:

古典的剧情告诉人们:若想赢得友情、尊敬和荣誉,就必须使自己鹤立鸡群,以独立的姿态用自身的力量去帮助他人……而复仇片则淡化了个体与社会之间的兼容性,这类影片往往表明,要想受人尊敬、被人爱慕,一方面必须挺身而出,以一己之力对抗众多强大的敌人,另一方面则要时刻提醒自己,不要背弃包括婚姻和谦逊在内的温和的价值观。“过渡主题”西部片呼唤新的社会价值观,声称若想拥

---

① 《与狼共舞》系猎户座制片公司(Orion Pictures)于 1990 年出品的影片。该片投资仅 1900 万美金,却最终赢得超过 4 亿美金的票房收入,并荣膺包括最佳影片、最佳导演在内的 7 项奥斯卡大奖。凯文·科斯特纳(Kelvin Costner)身兼导演和制片人。

② 苏人,美洲印第安土著人中的一支,亦称达科他人(Dakota)。



有爱情和友情,必须付出代价,那就是将自己从社会中驱逐出去,坚定地站在正义的立场上,与社会的褊狭无知做无畏的斗争。最后,专业化西部片的情节……告诉我们,要想获得人们的支持和尊重,首先需将自己培养成身怀绝技的技术人员,跻身专业精英人士之列,任劳任怨且只忠于团队的良心,与一切负面的社会及社区价值观划清界限。(186—7)

《与狼共舞》既叫好又叫座,取得了巨大的成功(该片总计荣膺7项奥斯卡奖,在英美两国有史以来最成功的电影中位列第5,其上映首年即分别在两国获得约1090万英镑和约1.225亿美元的票房收入)。这部电影可被视为(如果我们接受赖特所提出的过分简化的相关性理论)“过渡主题”式西部片的代表作。此类西部片标志着某种传统文化的回归,让人们重返那个不甚唯利是图的社会价值观盛行的年代——其实,也就是回到了社会与社区的年代。

### ● 罗兰·巴尔特:《神话学》

罗兰·巴尔特写于早年的大众文化研究著作关注指意的过程,以及意义的生产和流通机制。《神话学》(*Mythologies*)一书就以法国的大众文化为考察的对象。在这部著作中,巴尔特对诸多文化形态进行了讨论,包括角斗、肥皂粉与清洁剂、玩具、牛排与薯片、旅游,以及公众对科学的态度,等等。其主要原则就是质疑日常生活中的种种“虚假的显见”(the falsely obvious)(Barthes, 1973: 11),将隐藏于大众文化文本与实践中的意涵揭示出来。巴尔特怀有政治意图,他抨击的目标就是所谓的“中产阶级规范”(9)。他在1957年版《神话学》的前言中写道:“我讨厌看见人们将自然和历史搞得混乱不堪,我要将那些隐而未言之物(what-goes-without-saying)统统展示在人们面前,戳穿意识形态侮虐世人的假面。”(11)《神话学》是将符号学(semiology)<sup>①</sup>方法应用于大众文化分析的最重要的著作,而首位阐释符号学的潜在价值的学者是索绪尔:

---

<sup>①</sup> 通常认为符号学的开创者有两位,分别是欧洲的索绪尔和美国的皮尔士(Charles Peirce)。受索绪尔符号学影响的人称符号学为 semiology,而接受皮尔士传统的人则使用 semiotics 这个表述。

语言是一个用符号来表达观念的系统,因此语言与书写、手语、象征性仪式、礼节规范以及军事信号等系统都具有可比性……于是,我们可以设想一种专门研究社会中符号的存在的科学……我称之为“符号学”。(Saussure, 1974: 16)

《神话学》中最为高屋建瓴的一篇文章题为《今日神话》<sup>22</sup> (“Myth Today”)。在此文中,巴尔特勾画了一个解读大众文化的符号学模型。他采纳索绪尔之“能指 + 所指 = 符号”的公式,并在其基础上建立起一个两重指意系统。

我们此前提到过,“dog”这个能指对应着“狗(四足犬科动物)”这个所指。巴尔特指出,这只不过是初级指意系统(primary signification);在此系统中生成的符号“狗”(包括了能指和所指)又变成了次级指意系统(secondary signification)中的能指;在次级指意系统中,“狗”这个能指又指向新的所指,那就是“一个招人讨厌的人”<sup>①</sup>。表 6.3 显示了初级指意系统中的符号是如何在次级指意系统中变成能指的。在《符号学的要素》(*Elements of Semiology*)一书中,巴尔特用大家熟知的术语“外延”(denotation)和“内涵”(connotation)来分别指称初级指意系统和次级指意系统:“前一个系统(外延)成了后一个系统(内涵)的表达面(plane of expression)或能指……内涵系统的能指……是由外延系统的符号(能指 + 所指)构成的。”(Barthes, 1967: 89—91)

表 6.3 初级指意系统与次级指意系统

初级指意系统	1, 能指 2, 所指
外延	3, 符号
次级指意系统	1, 能指 2, 所指
内涵	3, 符号

巴尔特指出,为人们所消费的神话是在次级指意系统或内涵的层面上被生产出来的。在他看来,神话就是包含了一整套观念与实践的意识形态,其功能在于积极推行统治阶级的利益与价值观,维护既存的社会权力结构。若想深入理解巴爾特的上述观点,需首先认清符号的多义性(polysemic)特征,意即,一个符号具有指向多重意义的潜能。举例来说,

<sup>①</sup> 在英语文化和英语语言中,常用“狗”来喻指卑鄙无耻的小人。

在第一章中我们曾经讨论过英国保守党在政治节目中将红色监狱栅栏用作“社会主义”的意象的例子。此举显然表明保守党试图在次级指意系统(内涵系统)内将“社会主义”这个词固定到“限制、囚禁、反自由”等意义上。在巴尔特眼中,这一“固定新内涵”的行为是在对神话的生产——对意识形态的生产——过程中完成的,而一切指意形式都遵循上述过程。为证明自己的观点,巴尔特举出的最著名的次级指意的例子莫过于对出版于1955年的一期法国杂志《巴黎竞赛》<sup>①</sup>(*Paris Match*)封面的分析(参见图6.1)。针对这张图片,巴尔特指出:初级指意系统包含了一个能指,即一系列色彩与图形;这一能指指向一个所指,即“一位向法国国旗致礼的黑人士兵”。能指和所指相结合,就构成了初级指意系统中的符号,而这一符号在次级指意系统中又扮演了能指的角色,它所指向的所指则是“法兰西帝国的威严”。巴尔特如是描述自己初见该图片时的情景:

我坐在理发店里,他们递过来一本《巴黎竞赛》。杂志的封面上是一位黑人青年,身着法国军装,双目仰视,正在向什么东西敬礼——很有可能就是一面三色旗<sup>②</sup>(tricolour)。所有这些元素共同构成了图片的意义。不过,也许是我太天真了,总之我在图中看到了法兰西帝国的“威严”,看到了帝国的一切子民,无论肤色、不择种族,皆忠心耿耿地效劳于飘扬的国旗;而那些对殖民主义指手画脚的诽谤者也该闭嘴,因为就连黑人都开始热忱地效忠于所谓的“暴君”了。故而,陈列在我面前的乃是一个极为复杂的符号系统,该系统中的能指是在此前的另一个系统(一位黑人士兵向法国国旗致礼)中形成的,而所指则是“受到称颂的‘法国性’(Frenchness)和军事力量的混合”。而最后,所指是通过能指将自己展示出来的。(2009: 265)

在初级指意系统中,所指是“一位黑人士兵向法国国旗致礼”;而在次级指意系统中,所指则成了“法帝国主义的良好形象”。因此,这期杂志封面作为一个符号系统旨在展示法兰西帝国的正面形象。随着法国在越南(1946—1954)和安哥拉战场上的失利(1954—1962),该图所传达的意义对很多人来说不啻政治上的当务之急。诚如巴尔特所言:“神话具有

① 《巴黎竞赛》创刊于1949年,是法国发行量较大的综合性周刊。

② 指法国国旗,因法国国旗由红、白、蓝三种颜色组成。



图 6.1 黑人士兵向国旗致礼

……双重功能。一方面,它让我们看到了一些事物的存在;另一方面,它又对某些事物作出了解释,并将这种解释强加给我们。”(265)神话之所以可以发挥上述功能,皆因巴尔特和《巴黎竞赛》的其他读者共享了一套文化代码(cultural code)。故而,图片的内涵并非简单地为影像的制造者

所生产,而是被既存的文化传统激活。换言之,图片的意义既来源于文化传统,又同时丰富了文化传统的内容。此外,文化传统也并不是阻滞意义流通的同质性障碍,神话总是要面对来自“反神话”(counter-myth)的挑战。比如说,一张包含了流行音乐文化元素的图片在年轻受众的眼中或许是自由与文化多样化的象征,而到了年长的受众那里,却变成了操纵性文化与同质性文化的符码。人们会应用哪种代码对文本作出解读,取决于三个要素:文本所在的场所、读者所处的历史时期与读者的文化背景。

在《图像的讯息》(“The Photographic Message”)(1977a: 26)一文中,巴尔特进一步阐述了自己的观点。前文说过,图片所处的情境(context)是很重要的。假如那张黑人士兵向国旗致礼的图片出现在《社会主义评论》(*Socialist Review*)的封面上,那么它所蕴含的意义将会有天壤之别。读者们或许会将其视为一种反讽——并不是对法帝国主义的赞美,而是帝国主义剥削、压迫殖民地的象征。而且,当一位社会主义者在《巴黎竞赛》的封面上看到这张图片时,也绝不会认为其传播了帝国主义的良好形象,而会将其视为“法兰西帝国”在相继败军于越南和安哥拉之后作出的垂死挣扎。但无论如何,图片背后深藏的意图却是不言自明的:

神话具有强制性与专断性色彩……这种色彩同时体现在物质层面与合法性层面上:帝国主义者指责向国旗致礼的黑人除了机械地扮演能指角色外一无是处,而黑人却以法兰西帝国之名向我致意;而同时,黑人的敬礼变得更加厚重,若结晶般凝滞为一种永恒的意义,那就是法兰西帝国尊严的确立。<sup>23</sup>(2009: 265—6)

当然,这并不是赋予法帝国主义以正面形象的唯一方式。巴尔特还指出了报刊可以利用的其他神话式能指:“除了‘向国旗致礼的黑人’外,我还可以想到许多其他‘可用’的能指。比如说,法国将军为独臂的塞内加尔人佩戴勋章、修女为卧床不起的阿拉伯人递去一杯热茶、白人校长耐心地给黑人小孩讲课,等等。”(266)

巴尔特设想了三种解读图像的立场(positions)。第一种立场仅仅能够将“向国旗致礼的黑人士兵”视为帝国威严的“例证”或“象征”。神话的生产者常常持有这种立场。第二种立场会将这张图片理解为对帝国主义的一种“狡辩”,绝大多数社会主义者持有此种立场。最后一种立场则属于“神话的消费者”(268);在他们眼中,“向国旗致礼的黑人士兵”既非帝国威严的象征亦非帝国主义的狡辩,而仅仅是一种“对法国帝王之尊本

身的展现”(267);意即,“向国旗致礼的黑人士兵”与“法兰西帝国威严”之间的结合是自然而然的。对此,没有什么可讨论的,因为很显然,某一事物必须通过另一事物才能展现自己。在第三种立场中,“向国旗致礼的黑人士兵”与“法兰西帝国威严”之间的关系被“自然化”(naturalized)了。诚如巴尔特所言:

读者之所以会在浑然不觉的情况下对神话进行消费,皆因他们仅仅将其视为归纳(inductive)系统而非符号系统。在他们眼中,在某一事物与另一事物之间画等号是一个随心所欲的过程,意即,能指和所指之间的关系是“天生”的。我们不妨换个角度来分析这一问题:一切符号系统都是价值观的系统;由于神话的消费者认为神话中的指意乃是一种“据实”(factual)的指意,因此他们是将神话作为一个事实的系统加以解读的。然而他们错了——神话自始至终都是符号的系统。(268)

当然,还有第四种解读立场,那就是巴尔特自己的立场——神话学家的立场。这种解读立场可以形成巴尔特所谓之“结构性描述”(structural description),深掘影像中包孕的意识形态意义,揭示神话将历史转化为自然的过程。巴尔特指出:“是符号学使我们了解到神话的历史意向,及其妄图将政治观念自然化的野心。在当下,这一过程指的就是中产阶级的意识形态。”(同上)在巴尔特眼中,“神话是在历史质地(historical quality)丧失的过程中被建构出来的;在神话中,事物全然失去了自己曾经是‘人造之物’的记忆”(同上)。他以“去政治化的演讲”(depoliticized speech)来描述上述过程:

在黑人士兵的例子中……被掩盖的显然不是法兰西帝国的雄威(恰恰相反,整个神话都在想方设法对其进行展现),而是偶发于历史中的、人为制造的殖民主义特性。神话从不否认事物的存在,恰恰相反,其功能就在于谈论事物、“净化”事物,将事物装扮成无辜的样子,使事物具有永恒的先天性与合法性——神话从不对事物进行解释,而是直接将事物陈述为事实。如果我直接宣称法兰西帝国的威严是一个事实而不对其加以解释,那么我的观点就会显得无比自然、毋庸置疑。在从历史转向自然的过程中,神话在经济层面上发挥着作用:它弱化了人类行为的复杂性……它使世界变得毫无深度,进而也就消弭了冲突;它让整个世界显得开放而明晰,并通过此种方式营

造出一种确切无误的幸福之感：世间万物的意义就体现在自身之中。<sup>24</sup> (269)

图片往往是伴随着语言文本一起出现的。比如，报纸上刊登的新闻图片便往往配有标题、说明文字、背景故事以及相应的版面设计。而且，一张图片如若刊登在不同的报刊上，往往也会产生不同的效果——《每日电讯报》与《社会主义工作者》(*Socialist Worker*)的读者构成与读者预期是截然不同的。与图片相伴的语言文本控制着内涵的生产过程。

以前，人们用图片来解释文字（使文字表达的内容变得更清晰）；可如今，情况颠倒过来了，文字开始被用来为图片赋予文化、道德与想象的意蕴。以前，人们习惯于将文字简化为图片；可如今，从文字到图片的过程反而使意义发生了扩充。现在，内涵仅仅被人们视为与影像类文本构成的基本外延之间产生的共鸣；故而，呈现在我们面前的，只不过是一个将文化自然化的典型过程。(1977a: 26)

换言之，并不是图像让文字变得更清晰，而是文字扩充了图像潜在的内涵。巴尔特称这一过程为“接力”(relay)。当然，图像与文字之间还存在其他关系。有的时候文字并非“扩充了图像原有的含义……而是生产(创造)出一个全新的所指；这个所指对图像产生了强大的反作用，俨然构成了图像的外延”(27)。我们不妨举个例子。图6.2是一张摄于2007年的照片，展示的是一位表情凝重的摇滚乐明星。该照片最初被用来推销一首名为《宝贝恶作剧》("My Baby Done Me Wrong")的情歌。而到了2008年，一家报纸却重新刊登了这张照片，用以配合该明星的一位挚友



图 6.2 “摇滚一天”强尼(Rock-a-day Johnny),《宝贝恶作剧》,来自专辑《狗屁岁月》(*Dogbucket Days*)

因吸毒过量而死的报道。图片下方的说明文字也变成了“毒品害死了我最好的朋友”(参见图 6.3)。这段新的说明文字在图片中生产(创造)了新的内涵,那就是失落、绝望以及对毒品在摇滚乐文化中扮演了什么角色的反思。巴尔特将这一过程称为“锚定”(anchorage)。前文曾指出,同一张摇滚乐明星的图片之所以会产生两种不同的意义,正是因为符号天生便具有多义性特征;也就是说,一个符号具有多重指意的潜能。如果离开了语言文字的说明和介绍,图片的意义就很难确定下来。在这里,文字是通过两种方式发挥作用的。一方面,它使读者获知图片的外延意义,即“这是一位表情凝重的摇滚乐明星”;而另一方面,它限制了图像的潜在内涵的“增生”过程,让我们明确这位摇滚乐明星之所以表情凝重,是因为他的一位挚友死于过量吸毒,因此,图中人是在深思“究竟毒品在摇滚乐文化中扮演了何种角色”的问题。此外,说明文字还有一个功能,那就是想方设法使读者相信内涵的意义是在外延的层面上展示出来的。



图 6.3 “摇滚一天”强尼(Rock-a-day Johnny),《毒品害死了我最好的朋友》

读者在对图像进行解读时,往往要依赖自己的社会知识(一种文化传统)储备;只有这样,他们才有可能完成从外延到内涵的深入分析。离开了为社会成员所共享的代码(无论是有意识的还是无意识的),内涵将会一无是处。当然,这种知识既是历史的,又是文化的,这就意味着在不同的文化传统下、在不同的历史时期内,人们所共享的社会知识体系也是不尽相同的。此外,造成差异的其他因素还包括阶级、种族、性别、代际和性取向等等。正如巴尔特指出的那样:

对文本的解读需紧密倚赖我们自身的文化背景与世界观。一张优秀的新闻图片(所有新闻图片都是精挑细选过的,都是优秀的)早



已做足准备,试与潜在读者群的文化知识结构产生互动;而图片所配备的说明文字也是经过深思熟虑的,想方设法提供尽可能多的信息,以让读者实现最大程度的阅读满足感。(29)

巴尔特再次强调:“解读行为的多样性并不是无拘无束的,而取决于读者将何种知识——操作性的、民族性的、文化的、审美的——投入到文本分析的过程中去。”(1977b: 46)因此,需要再次强调影像和语言(language)的相似性——特定的图片仿佛是一种言语(parole),而共享的代码(文化传统)则如同一种语言(langue)。我们不妨再举个例子来阐明这一观点。1991年,英国教科部(Department of Education and Science, DES)在大众电影杂志《视像帝国》(*Empire*)上刊登了一则图文广告(参见图6.4)。图中是两个14岁的在校女生:杰姬想上大学,而苏珊则打算到

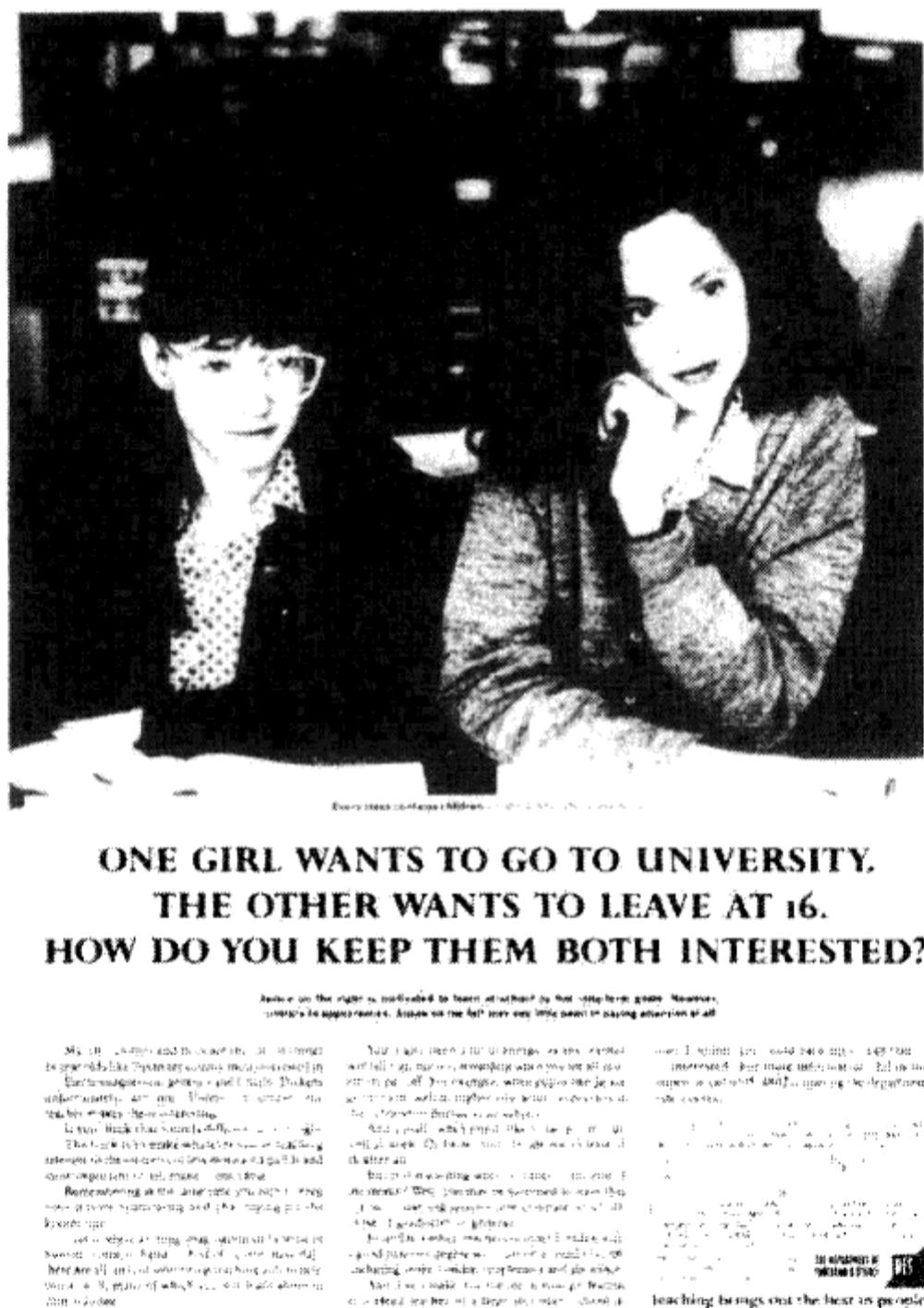


图 6.4 教师招聘广告

了16岁就辍学。教科部刊登此广告的意图在于号召人们投身教师职业。这张图具有双重欺骗性。观看了图片并仔细阅读了说明文字之后,我们难免要作出判断:究竟哪个女孩是要上大学的,哪个女孩是要辍学的?而所谓双重欺骗性体现于:一方面,想要辍学的那个女孩恰恰是看上去——在那些不具备教师职业必需之文化能力的人看来——显得更爱学习的那个;另一方面,广告的作者(通过说明文字或其他途径)直接把答案告诉了我们。于是,我们开始庆幸于自己超强的判断力,因为我们没有轻信表象,进而也就意味着我们具备必需的文化能力,可以胜任教师的工作。这则广告与从事教师职业必备的知识进行了互动,使我们误以为自己已经掌握了那些知识。看了这则广告之后,我们会自信满满地说:“对了,我应该当老师呵!”

## ● 后结构主义

后结构主义(post-structuralism)认为意义的背后并不存在任何牢不可破的潜在结构。意义始终处于生成的过程之中,而绝无固定的落脚处;我们眼中的文本的“意义”毋宁说只是永无止境的阐释链上的一个转瞬即逝的停顿。前文曾经介绍过,索绪尔认为语言形成于能指、所指与符号三者的相互关系之中,而后结构主义理论家则认为实际情况较此远为复杂:能指生产出来的并非所指,而是一个又一个新的能指;因此,意义就成了“反复无常”之物,始终处于不稳定的状态中。晚年的巴尔特已经从结构主义者转变为后结构主义者,他在《作者之死》(“The Death of the Author”)一文中指出:文本“乃是一个多维空间,而各种各样的非原创性书写(writings)就在其内交相混杂、此消彼长。文本仿若一张写满引语的棉纸,从不计其数的文化中心汲取着成分”(Barthes, 1977c: 146)。只有解读者才能暂时将一个文本统为整体。与图书馆架子上和书店里的那些结构完备的著作不同,文本“只能在生产行为中被人们体验”(157)。也就是说,文本与读者作出各种解读行为的过程是密不可分的。

## ● 雅克·德里达

雅克·德里达(Jacques Derrida)的著述为后结构主义奠定了理论基调。前文介绍过,在索绪尔那里,符号的意义取决于其在差异系统中所处

的位置；而德里达补充道：意义又总是延迟的（deferred），绝不会以完整面目示人，总是既缺席又在场的（参见第一章中对大众文化的界定）。德里达专门发明了一个新词来描述符号的这一分裂的特质：延异（différance），意指意义的浮现总是既有延迟又具差异的（Derrida, 1973）。索绪尔的差异体系是空间性的，在这一体系中意义的生成取决于符号与符号之间的关系，而符号又是被牢牢锁定在一个自洽的结构之内的。德里达的“延异”模式则同时考虑到结构因素和时间因素——意义既倚赖结构的差异又取决于过去和未来的关系。当我们在词典中查询某个单词的含义时，会发现自己面对的是一个永无止歇的意义的延迟过程。假如我们在《柯林斯英文袖珍词典》（*Collins Pocket Dictionary of English Language*）中查“letter”这个能指时，会发现它至少对应着五个所指，分别是：“手写或打印的信息”、“字母表中的一个字符”、“一份协议的严格内容”、“精确地”（在短语“to the letter”中的含义），以及“在标识上用字母注明”。接下来，我们选择其中第一个所指中的“message”一词，再在字典中查询，会发现它又对应着四个新的所指：“个人之间与群体之间传递的信息”、“暗藏的含义”、“艺术作品中传递的宗教意蕴或政治观念”、“理解”（在短语“to get the message”中的含义）。如此一来，查字典的行为将不断进行下去，而意义总是在永无止歇的互文性延迟（intertextual deferment）中若隐若现。“意义就这样暧昧不明地从一个能指漂向另一个能指……永无安身栖命的那一天……总是还没站稳脚跟，就再一次迎来新的指向。”（1978a: 25）只有在特定的话语体系和解读情境之中，这种从能指到能指的无尽漂泊才能稍作停留。举例来说，当我们读到或听到“nothing was delivered”<sup>①</sup>这个表述时，其意义在很大程度上取决于其所处的语境——小说的开篇语、一行诗句、一个借口、某商店店主便笺本上的一条记录、一句歌词、外语手册中的一个例句、话剧中的一句独白、电影中的一段对话，等等——这恰如其分地阐明了延异的作用机制。不过，就算我们把握了文本所处的语境，也仍然无法完全控制意义的流动，因为在“nothing was delivered”这个短语身上，已经附着了各种语境的“痕迹”；假若我知道这是一句歌词，那么当我在一个商店店主的便笺本上读到同样的内容时，“歌词”的痕迹就会在字里行间产生回响。

在德里达看来，对于结构主义而言至关重要的“二元对立”并非简单

---

① 由于此处作者强调的就是同一文本在不同语境下的不同意义，因此不对原文作出翻译。

的结构性关系,而是一种权力关系,是将一种宰制性的词语体系凌驾于其他词语体系之上。而这种“凌驾性”(或者说优先性、特权性)并非从符号与符号的关系中“自然而然”产生的,而是在关系的建构过程中被生产出来的。比如说,“黑”与“白”是一种二元对立结构,当我们对“黑”作出界定的时候,总是意味着“白”作为一种缺席而存在。然而不难发现,在很多权力话语中,“白”是正面的、积极的,相对于“黑”而言具有优越性。抛开种族主义话语不说,在历史中始终存在着“白”优“黑”劣的思维模式。前文举出的英国教科部广告中的图片,也通过二元对立的方式传递了德里达所言之“暴力层级”(violent hierarchy)(1978b: 41):“好”女孩对电磁学、遗传学和查尔斯·狄更斯感兴趣,而“坏”女孩只喜欢音乐、时装与谈恋爱。德里达用“奇异的补充经济”(1976: 154)来描述二元对立结构之中潜藏的不稳定因素。在对让·雅克·卢梭<sup>①</sup>(Jean Jacques Rousseau)的“忏悔录式”作品与“用正规书面语言完成的”作品进行分析时,德里达对“演讲”(speech)和“书写”(writing)之间的二元对立进行了解构(deconstruct)。卢梭认为,演讲是表达思想的正常途径,而书写只不过是“对演讲的‘危险的补充’”。然而,当演讲的在场无法得到保证时,书写就成了保护在场的一种必需的手段。对卢梭而言,书写仅仅是“对演讲的完善……是一种造作的表达。书写无法即时地确保思想的在场……它不过是一种人为的策略,旨在于演讲缺席之时确保表达的在场。这无异于对语言的天性施以暴力”(144)。“补充”同时意味着“添加”与“替换”,故而书写既是对演讲的增补,又是演讲的替代品。然而,“演讲”本身也是一种“补充”,它无法离开文化而独立存在。因此,“演讲”绝不可能摒弃“书写”的文化大谈“伊甸园般的自然”,两者始终共存于“补充的规则”之中(149)。德里达坚称:“这个含混的补充过程早已渗透至在场之内,持续不断地为纯粹在场的自我复制与自我分裂营造着空间。”(163)也许自然是先于文化存在的,但自然作为一种纯粹的存在只能由文化生产出来。书写并非语言的衰落,而是自始至终镌刻于语言的源头。德里达认为,卢梭在某种意义上始终深知这一点;他“只对自己欲说之物进行公开发表”,却也“对自己不欲说之物作出了描述”(229)。文本之内种种冲突的消弭导致了“演讲/书写”与“自然/文化”等二元对立模式的解构——占

---

<sup>①</sup> 让·雅克·卢梭(1712—1778),18世纪法国启蒙思想家、哲学家、文学家,其哲学思想与政治理念对法国大革命和现代主义思潮产生了深远的影响。

据统治性地位的语句必须倚赖自己的对立面来获取意义。

在第一章中,我们讨论过高雅文化是如何依靠“对立”的大众文化来对自身作出稳固界定的。从德里达对卢梭的批评中我们可以看出:在对立的双方中,总有一方想方设法使自己凌驾于另一方之上,竭尽全力占领高于对方的地位(在纯粹在场之内)。德里达还指出,对立的双方并非你死我活,而是互相依存、互相促进,最终,每一方都要依靠另一方的缺席来获得自己的在场与意义。喜欢读书的“好”女孩并非“天然”存在,与之对立的“想在16岁那年辍学”的“坏”女孩也是由文化建构出来的。如果只是简单地将文本视为二元对立结构加以分析,那么由此结构而生的种种权力关系的前提就会牢牢站稳脚跟。因此,我们绝不能“仅仅调和对立双方的矛盾……个别词语控制了其他词语……占据着至高无上的地位。要想将二元对立彻底解构,我们必须颠覆整个等级制(hierarchy)”(1978b: 41)。与其接受教科部广告的“双重欺骗性”,不如对其进行“解构式”阅读,以此来摧毁二元对立结构,揭露支撑着这一结构的乃是特定“暴力”的真相;而这种暴力,其实是关于性别与性取向的一系列可疑的假设。我们对影片《与狼共舞》也可以作出类似的解构式阅读:与其遵循赖特的分析模式去考察电影的二元对立结构与叙事功能,不如细致分析影片如何对此模式中暗含的等级制构成了挑战。诚如德里达所言:

(解构式)阅读必须始终将矛头对准被作者采用的语言和未被作者采用的语言之间的关系。这种关系是隐匿的,就连作者本人也浑然不觉。上述关系乃是……一种指意结构,是由批判式(解构式)阅读实践生产出来的……由是,阅读的使命便在于揭穿文本中不可见之物的真面目。(1976: 158, 163)

### ● 话语与权力:米歇尔·福柯

米歇尔·福柯关注的首要问题是知识与权力之间的关系,及其对话语(discourse)与话语构型(discursive formation)的操纵。福柯提出的“话语”的概念与阿尔都塞的“问题域”非常相似——两者都表示为人们所组织且本身也具有组织性的知识体;这些知识中包含着相应的法则与规范,在日常生活中支配着人们的特定实践(人的思维方式和行为方式)。

话语通过三种途径发挥作用,分别是赋权、限制和建构。福柯指出,话语乃是“系统地构成了人类言谈对象的实践”(Foucault, 1989: 49)。比如说,语言就是一种话语:它赋予我言谈的权利,它对我可说的内容作出了限制,它还将我建构为一个会言谈的主体(意即我的主体性是由语言建构和确定的:我在语言中了解自己,在语言中思考,在语言中与自己对话)。“学科”也是一种话语,它像语言一样践行着赋权、限制与建构的功能。表 6.4 列出了电影研究的不同方法,每个学科都会以自己独特的方式谈论电影,进而也就对谈论的内容作出了赋权和限制。然而,这些学科并不仅仅是在“谈论”电影,而是在谈论的过程中将电影建构为一个独特的现实(所谓“电影的真正意义”)。落网球(netball)比赛也是一种话语:若你想参与到比赛之中(无论个人能力如何),就必须熟悉赛场规则,绝不可逾矩——这些规则既赋予你比赛的权利,又对你的行为作出了限制;而同时,这些规则还将你这个人建构成一个参加落网球比赛的主体。换言之,只有在落网球比赛中,你才是一位落网球赛手;你的这个身份并不是“天生的”(“自然”的表达),而是在话语(“文化”的产物)的赋权、限制和建构机制中生成的。话语通过上述方式生产了主体的立场(如语言的使用者、电影的研究者和落网球赛手),并“邀请”我们去占据这些立场。因此,话语乃是我们亲身参与的社会实践,仿佛是在社会中进行“表演”(包括有意识的“表演”和无意识的“表演”)的“剧本”一般。而所谓“经验”,只不过是我们在特定话语之中的经历,或我们对特定话语的经历而已。更重要的是,我们所认为的“自己”其实只是对多种话语加以内化的产物。换言之,与我们有关的一切,都是在话语的赋权、限制与建构机制中形成的。

表 6.4 作为研究对象的电影

经济学	电影 = 商品
文学研究	电影 = 与文学文本类似的艺术文本
历史学	电影 = 历史档案
艺术史	电影 = 视觉文化形式
文化研究	电影 = 大众文化形式
电影研究	电影 = 研究的文本对象
传媒研究	电影 = 一种独特的媒体类型

话语构型则包括了特定话语跨越层级的界限、彼此交叉的过程。前

文讨论过的多种不同的电影研究方式就构成了一种话语构型。在《性史》<sup>①</sup>(*The History of Sexuality*)一书中,福柯勾勒出性的话语形态的发展历程;通过此种方式,他拒斥了自己所谓之“压抑的前提”(1981: 10),即维多利亚时代<sup>②</sup>对人们的性观念大肆阻遏的“本质”。在此基础上,福柯提出了一系列截然不同的问题:

为何性的话题被人们广泛讨论?关于性,人们具体说了些什么?人们所说的内容产生了哪些权力效果?不同的话语、不同的权力效果以及相应而生的不同快感之间有什么联系?在这些联系之中又形成了怎样的知识?(11)

福柯是通过对一系列“话语域”的考察来追踪性话语的痕迹的,包括医学、人口统计学、精神病学、教育学、社会工作、犯罪学和政府管理等。面对“性”这个话题,种种话语并未保持缄默,而始终“从政治、经济和技术角度大肆煽动人们参与对性问题的讨论”(22—3)。福柯指出,形形色色的各类话语并非仅仅谈论性,而是在实际上建构了性。换言之,维多利亚时代与其说是对性进行了压抑,不如说是将性“创造”了出来。当然,这并不意味着性只能存在于话语之中,而是指我们关于性的“知识”与“权力—知识”关系乃是在话语中生成的。

话语生产了知识,而知识始终是权力的武器:“权力和知识是在话语之中结为一体的。”(2009: 318)我们说维多利亚时代“创造了”性,并非仅仅意指其生产了关于性的知识,更旨在表明其始终试图将某种权力凌驾于性之上;这些知识被用来规范人的行为,并为各种行为归类,进而作出“正常”与“不可接受”的区分。通过此种方式,“权力生产了知识……两者关系密切,相互依存……若离开了对相关知识领域的建构,权力关系将不复存在……所有的知识都在生成的过程中预示并建构了权力关系”(1979: 27)。然而,我们也不能就此认为权力是一种消极力量,不能将权力视为否定、压抑和拒绝的代名词。恰恰相反,权力是生产性的。

我们必须从现在开始停止用种种消极的语汇来描述权力效应;“排斥”、“抑制”、“掩饰”、“隐瞒”等等,这些表述应统统摒弃。事实

---

① 亦译《性经验史》。

② 意指英国维多利亚女王在位的时代(1837—1901),常常约指大英帝国最为辉煌的19世纪。这一时代的道德标准、文艺成就和美学风格对后世英国产生了深远的影响。

上,权力是一种生产性的力量,它生产了现实,生产了客体领域,也生产了关于真理的种种仪式。(194)

权力生产了现实,并通过话语机制生产出了我们赖以信仰的“真理”：“每个社会都有其独特的‘真理政体’(regimes of truth)和‘一般政治理念’;换言之,某些特定类型的话语为人们所广泛接受并发挥了真理的功能。”(2002a: 131)福柯对话语展开研究的核心目标,即在于探求“人类是如何通过对真理(指若干严格规定了何为真、何为假的确定的领域)的生产来实现(对自身与他人的)规制的”(2002b: 230)。

福柯所言之“真理政体”并非确凿无疑的“真理”,而仅仅是在人们的思维方式和日常行为中被当作“真理”来遵循的一系列话语。假若人们对某些观念深信不疑,那么这些观念就会确立一个具有合法性的“真理政体”。举例来说,在我们发现地球是圆的之前,“地球是平的”这一观念就是由彼时的科学与神学所建立的真理政体的一部分;如果有人胆敢提出异议,就会遭遇酷刑或被绞死。在第八章中,我们会将东方主义(Orientalism)作为一种权力的真理政体加以讨论。

话语的存在并非仅仅意味着权力的强加。诚如福柯所言:“有权力的地方就有抵抗。”(2009: 315)

话语和权力之间的关系并不是非黑即白的,切不可认为话语要么坚决地屈从于权力,要么挺身而出反抗权力。话语从不保持缄默。我们必须打开视野,认清话语不仅仅是权力的工具和效应,更在权力之路上扮演着障碍物和绊脚石的角色。一切对既有权力结构的抵制行为和反抗策略,都是以话语为立足点和出发点的。这是一个无比复杂且极不稳定的过程。话语生产、传递并强化了权力,却也在同时破坏并揭穿了权力,使人们看到了权力的脆弱和反抗的希望。(318)

## ● 全景敞视机制

“全景敞视监狱”(panopticon)是杰里米·边沁<sup>①</sup>(Jeremy Bentham)于

---

<sup>①</sup> 杰里米·边沁(1748—1832),英国法学家、哲学家,功利主义(utilitarianism)的奠基人,毕生致力于立法与司法体系的研究与改革。



1787年设计的一种监狱类型(参见图6.5)。整个建筑是圆形的,犯人被监禁在环绕圆周而建的狭小囚室内;在圆心处,有一幢耸立的高塔,塔上的狱监可以清楚地看见每个犯人的一举一动,而犯人却丝毫不知监视的目光来自何处。在边沁看来,这种监狱乃是“一种旨在控制人们精神的全新的权力获取模式,无论从规模还是力度上看,都是史无前例的”(Bentham, 1995: 31)。他还坚信,这种全景敞视机制会“被各类机构组织广泛采用,以将形形色色的人置于监视之下;适用的对象包括贫民区、传染病院、工业区、制造厂、医院、车间、精神病院和学校等”(29)。

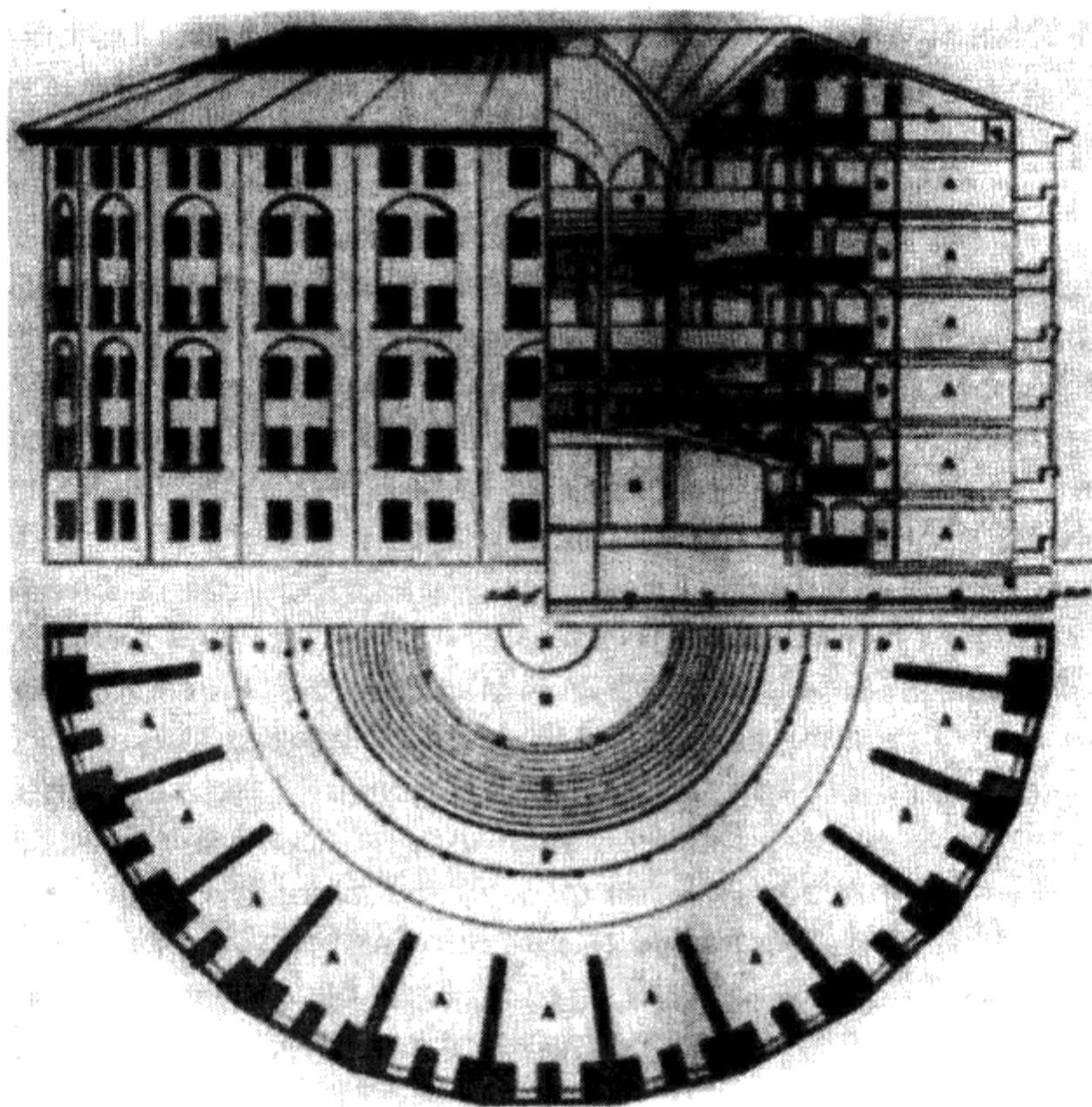


图 6.5 全景敞视机制

在福柯看来:

全景敞视监狱的主要作用在于使置身其内的人自己意识到监视的无所不在,从而主动规范自己的行为,确保权力机制的自动运行……哪怕实际的监视行为只是断断续续进行的,也不妨碍在人们的观念中始终存在着监视的效果。一个完美的权力机制无需时时刻刻

采取实际行动……置身于权力语境之内的成员会自觉遵守权力的规范……当一个人清楚地知道自己的一举一动都会暴露在别人的视线之下时,权力的限制性职责就开始发挥作用了,因为这个人会通过自我约束的方式将权力关系深深镌刻于内心深处。在上述权力关系中,人扮演着双重角色——既是控制者,又是被控制的对象。(Foucault, 1979: 201, 202—3)

换言之,置身于全景敞视机制内的人并不确定是否真的有人在监视自己,但他们还是假定监视是无所不在的,并因此而采取了种种自我约束的行为。这就是全景敞视监狱的权力。这一模型被监狱之外的其他社会组织广泛采用,扩展成了时刻监视着社会整体的全景敞视主义(panopticism)。

在福柯看来,边沁的全景敞视监狱是社会控制理念从18世纪发展至今的一个成果。这是一场从惩罚(指通过包括公开绞死或酷刑在内的大规模权力展示活动来强行规范人们的行为)到规训(指通过监视来强行规范人们的行为)的运动,是一种“从特殊纪律到普遍监视的变迁……当整个社会都处于权力的监视之下,我们就可称其为规训社会了”(209)。福柯称:全景敞视监狱“被推广至整个社会,并以日常生活之名界定了权力的关系……简直就是一张理想权力机制的模式图”(205)。从景观<sup>①</sup>(spectacle)到监视的变迁将“整个社会体变成了一个感知的领域”(214)。权力的凝视(gaze)在社会体内纵横交错,将越来越多的人类存在方式纳入视觉所及的范畴。不过,权力并非单纯通过凝视来控制我们,而是想方设法让我们自己意识到凝视的存在,进而也就迫使我们进行自我约束。福柯曾以剧院作比来阐述这一论点:“我们既非身处古罗马圆形剧场,亦非置身于舞台之上,但我们仍感觉自己正在被人监视……这就是全景敞视机制所产生的权力效应。从我们进入此体系那一刻起,就已被它牢牢控制住了。”(217)由是,福柯指出,监视成了权力机制发挥作用的首要方式。“全景敞视主义是一种权力形态……它是以规范为中心形成的,通过设定‘正常与否’、‘正确与否’的准则,实现对我们行为的规制。”(2002c, 58—9)这就是福柯所谓之“标准化”(normalisation)的最重要的方面(79)。

① 意指旧时动辄将犯人当街施刑或处死的公开展示型权力机制。

监控技术在当代社会中的广泛运用显然证实了福柯的观点。一项调查表明：在2002年，总计有420万个闭路摄像头遍布英伦三岛，大约每14个人就对应着一个摄像头。<sup>25</sup>这简直就是边沁的全景敞视监狱的翻版。而这种以监视为手段的规训机制对大众文化产生了深远的影响。我至少可以举出四种“监视型”媒体来。最显著的例子莫过于《老大哥》(*Big Brother*)、《我是名人》(*I'm a Celebrity*)和《放我出去》(*Get Me Out of Here*)<sup>①</sup>这类电视节目了——监视机制在这些节目中发挥着根本性作用。从各方面看，《老大哥》都是一部以高度可见性(visibility)著称的全景敞视型节目；毫无疑问，其主要诉求即在于使我们将自己视为圆形监狱中的那个臆想中的监视者：可以观察别人而不被别人观察，能够以置身事外的方式参与到节目之中，能够对节目中的“真人”指手画脚而不负言责——所有一切都让人产生了源源不断的快感。然而，福柯的“真理政体”理论使我们明白，能够坐在电视机面前扮演“狱监”角色并不意味着我们真的就置身于由《老大哥》所生成并合法化的种种规范准则之外。换言之，《老大哥》的凝视是双向的，在观看节目中的竞争者被规训的同时，我们自身也成了规训的对象——其实，我们始终被幽禁在囚室里，从未踏入过监视之塔半步。

铺天盖地的名人隐私杂志，如《揭幕》(*Reveal*)、《贴近》(*Closer*)、《热度》(*Heat*)和《全新》(*New*)等，其运行的机制也大同小异。关于名人的一切，尤其是与身材尺寸、性行为与社会行为相关的内容成为被人们窥视和细查的对象。我们通过此种方式满足了自己对快感和娱乐的渴求。而同样，那些将名人隐私置于聚光灯下的标准与法则同时也被用来规训我们自身。此外，在“大变身”<sup>②</sup>(make-over)与“脱口秀”(talk-show)，如《杰里·斯普林格秀》(*The Jerry Springer Show*)、《杰里米·凯尔秀》(*The Jeremy Kyle Show*)、《着装指南》(*What Not To Wear*)和《返老还童》(*Ten Years Younger*)等节目中，建议始终伴随着谩骂与嘲讽。身为“监视主体”的我们，总是以自我感觉良好的傲慢态度和侵略性的目光检视着电视上的节目嘉宾，却在不知不觉间通过自我规训的方式默然顺从了节目所宣

---

① 这三个电视节目均属真人秀(reality show)；这类节目表面上宣称以真实发生的故事为题材，但实际上从拍摄场所到入镜人物再到故事情节都是精心策划过的。

② 指教人通过购衣、化妆、打扮、手术等方式让自己的外表焕然一新、引人注目的电视节目。

扬的美学标准与行为规范。<sup>26</sup> 尽管我们坐在电视机前而非电视节目中,但这并不意味着我们就能免于规范的束缚——想要安全逃脱全景敞视机制的控制,是绝无可能的。

## 拓展阅读

Storey, John (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edition, Harlow: Pearson Education, 2009. 该书是本书的配套阅读材料,其中收录了本书所涉之大多数重要文献。本书及其配套读本得到了互动式网站 [www.pearsoned.co.uk/storey](http://www.pearsoned.co.uk/storey) 的支持。该网站中包含了许多有用的链接与电子资源。

During, Simon, *Foucault and Literature: Towards a Genealogy of Writing*, London: Routledge, 1992. 尽管本书主要关注文学,但其对福柯的介绍却非常详尽。

Eagleton, Terry, *Literary Theory: An Introduction*, Oxford: Basil Blackwell, 1983. 本书的《后结构主义》一章非常精彩。

Easthope, Antony, *British Post-Structuralism*, London: Routledge, 1988. 作者试图为整个英国后结构主义领域勾勒地图,其中关于电影理论、文化研究、解构和历史研究的章节很有价值。

Hawkes, Terence, *Structuralism and Semiotics*, London: Methuen, 1977. 一本关于结构主义和符号学的导论性著作,很有价值。

McNay, Lois, *Foucault: A Critical Introduction*, Cambridge: Polity Press, 1994. 本书对福柯的理论进行了精彩的介绍。

Norris, Christopher, *Derrida*, London: Fontana, 1987. 本书对德里达进行了清晰且趣味盎然的介绍。

Sarup, Madan, *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, 2nd edn, Harlow: Prentice Hall, 1993. 本书对后结构主义进行了精彩的介绍。

Sheridan, Alan, *Michel Foucault: The Will to Truth*, London: Tavistock, 1980. 本书是迄今为止关于福柯的可读性最强的著作。

Silverman, Kaja, *The Subject of Semiotics*, Oxford: Oxford University Press, 1983. 本书对结构主义、符号学、精神分析、女性主义和后结构主义的讨论既有趣又易懂,其中对于巴尔特的介绍尤其有价值。

Sturrock, John (ed.), *Structuralism and Since: From Lévi-Strauss to Derrida*, Oxford: Oxford University Press, 1979. 该文集收录了不少关于列维-施特劳斯、巴尔特、福柯和德里达的介绍性文章。

Twaites, Tony, Lloyd Davis and Mules Warwick, *Tools for Cultural Studies: An*

*Introduction*, Melbourne: Macmillan, 1994. 本书阐述了符号学在文化研究中的地位,富有启发性。

Weedon, Chris, *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*, Oxford: Basil Blackwell, 1987. 本书从女性主义视角出发,对后结构主义作出了有趣的评介,尤其是就福柯进行了有益的讨论。

## 第七章

# 性别与性取向

### ● 女性主义

“性别分析的崛起是20世纪80年代人文科学领域中最引人注目的巨变之一。”(Showalter, 1990: 1)这句话是伊莲·肖沃特(Elaine Showalter)的某部性别与文学研究导论著作的开篇语。毫无疑问,若无肇始于20世纪70年代早期的第二波女性主义(feminism)浪潮,肖沃特决计说不出此番话来。性别问题得以忝列学术议程,皆系女性主义之功。不过,种种议题的特质亦于女性主义内部引发了激烈争论。由是,女性主义作为一个研究、写作和行为的整体性思潮如今已不复存在,而是发生了分裂并产生了若干变种。今日我们所要讨论的,与其说是单数的女性主义,不如说是复数的女性诸主义(feminisms)。

今日,女性主义至少涵括了四个截然不同的流派,分别是激进女性主义、马克思主义女性主义、自由主义女性主义,以及西尔维娅·沃尔比(Sylvia Walby)所言之“双重系统理论”(dual-systems theory)。每一流派都从特定的角度揭示女性所受之社会压迫,并根据不同的原因提出相应的解决方案。激进女性主义认为造成女性受压迫地位的首恶是父权制,在这一社会系统内,男性群体得以将自己的权力凌驾于女性群体之上。马克思主义女性主义则将矛头指向资本主义,认为男性统治女性只不过是资本统治劳动力的结果。自由主义女性主义与前两者的不同之处在于其未将问题归咎于任何制度——父权制或资本主义制度——而倾向于在具体形式中探讨男性对女性的偏见,如在法律制度或日常表达中有意无意地将女性排除于特定生活领域之外,等等。“双重系统理论”则体现了激进女性主义和马克思主义女性主义的融合,指出女性所受压迫乃是父权制和资本主义互相勾结的产物。当然,女性主义流派不止上述四种,罗

丝玛丽·佟恩(Rosemary Tong)就曾罗列出下述七种:自由主义、马克思主义、激进主义、精神分析、社会主义、存在主义以及后现代主义。

如马克思主义(第四章中曾经讨论过)一般,女性主义绝不仅仅是一系列学术文本和行为实践的集合,更是一种从本质上关注女性受压迫地位、为女性争取社会权力的政治运动和思想工具。正如非裔美国批评家钟镰<sup>①</sup>(bell hooks)所描述的那样,女性主义“获得了发言权”。

作为一种自我改造的隐喻……“获得发言权”……对于那些从未在公众面前发表过言论的女性群体而言至关重要。女性第一次拥有了说话和写作的权利,不择肤色。尽管女性主义对“发言权”的关注有时或显迂腐,但对于处在被压迫地位的女性而言,能够发出自己的声音本身就是一种抵抗行为。争取发言权的过程既是一种自我改造的积极行动,又是将自身从客体变为主体的必由之路——只有主体才有发言的权利。(hooks, 1989: 12)

因此,女性主义绝不仅仅是一种文本解读方法,而是一种令人震惊的生产性解读行为。诚如肖沃特所言:

有一张极易引发视线错觉的图,这张图既可以被视为一支高脚杯,又可以被看做两张相对的侧脸。整个图片就在这两个视像的张力间左右振荡。高脚杯和侧脸轮番僭越对方,并想方设法将对方变作毫无意义的背景。与之相似,最纯粹的女性主义文学理论即努力对我们眼中的幻觉进行激进的转换,让我们从原本空洞无物的空间中看到意义的所在。由是,“正统”的情节消退了,一度藏匿于背景之中的另一套情节则无畏地站了出来,如拇指指纹一般醒目。(转引自 Modleski, 1982: 25)

肖沃特对女性主义文学批评的描述同样适用于女性主义大众文化分析。女性主义者将大众文化视为分析对象,进行了大量的阐释和解读。米雪儿·巴雷特(Michèle Barrett)指出:“文化政治对当下的女性主义而言至关重要,因其关乎对意义的争夺。”(Barrett, 1982: 37)拉娜·莱考(Lana Rakow)也发表过类似的观点:“在分析大众文化时,女性主义者往往从各自不同的理论立场出发,关注社会层面的深度剖析并带有明确的

<sup>①</sup> 钟镰系美国女性主义批评家格洛丽亚·沃特金斯(Gloria Watkins)的笔名。

政治意图。”(Rakow, 2009: 195)此外,莱考还指出:

尽管当代女性主义理论家对大众文化的观点不尽相同,但她们共同持有两个主要假设:第一,在与大众文化的关系问题上,女性和男性截然不同……第二,女性若要掌控自己的身份、改变旧有的社会意识形态和社会关系,就必须充分理解大众文化在女性文化和父权制文化领域内所发挥的不同作用……女性主义者声称大众文化在父权制社会内扮演了重要角色,只有对这一角色进行深入剖析才能确保自身在讨论的持续进行中站稳立场。(186)

### ● 电影中的女性形象

在第五章中,我们对墨维关于“女性窥视者”的重要论断进行了讨论。尽管墨维的文章只有不足13页的篇幅,其通篇分析却极具力道、令人难忘,并对后世的研究产生了深远的影响。<sup>27</sup>但同时也需指出,尽管该文对“问题”进行了深入细致的分析,却并未提出令人信服的“解决方案”。墨维认为取代大众电影的应当是一种先锋性质的电影,此类电影“带有激进的政治色彩和美学意蕴,并对主流电影的基本假设构成挑战”(Mulvey, 1975: 7—8)。而包括洛琳·加曼(Lorraine Gamman)和玛格丽特·马什门特(Margaret Marshment)在内的女性主义理论家则对墨维观点的“普适性”(Gamman and Marshment, 1988: 5)提出了质疑,反问“凝视总是男性的吗?”,以及这种凝视“是否仅仅是‘宰制性’的?”(同上)毕竟,观看的方式多种多样,其中自然也应包括女性的凝视。二人坚持认为:

仅仅将大众文化视为资本主义和父权制社会的辅助系统是不够的。大众文化并非只是向愚蠢的群氓兜售“虚假意识”的工具,它同时还是对意义展开争夺的和对宰制性意识形态进行破坏的场所。  
(1)

鉴于此,她们主张采取一种干预性的文化政治理念:“我们绝不能以‘事不关己’的姿态拒斥大众文化。”(2)

社会中的绝大多数人是从大众文化中获得信息和娱乐的。无论男人还是女人,都在大众文化中获悉关于自身文化的宰制性定义。



因此,为使女性主义的意义成为我们所攫取之快感的一部分,就必须想方设法对大众文化形式加以干预。故而,弄清楚这种干预的优劣得失就显得至关重要了。(1)

克莉丝汀·格莱德希尔(Christine Gledhill)发表过类似的观点。她认为女性主义文化研究“应当将广受鄙夷的大众文化形式与具体的文化消费环境相结合,并将其受众视为由社会历史建构的产物”(Gledhill, 2009: 98)。她声称:“只有如此,对女性电影和肥皂剧的女性主义分析才能跳出电影精神分析的窠臼,不再仅仅将注意力集中于男性的窥视,超越女性被征服、被孤立、被凌虐的身份立场。”(同上)

杰姬·斯戴西(Jackie Stacey)在《凝视明星:好莱坞与女性窥视》(*Star Gazing: Hollywood and Female Spectatorship*)一文中指出,大多数关于女性受众的精神分析著作所宣扬的“文本决定论”并不具有普适性。她将分析的重点集中在“电影院里的受众”而非“被文本建构的观众”上,此举使得分析的视角从电影研究传统(墨维所据之立场)转换至文化研究的理论关注。表 7.1 对上述两种范式的相异之处做了对比(Stacey, 1994: 24):

表 7.1 作为研究对象的电影之于电影研究和文化研究

电影研究	文化研究
观众定位	受众解读
文本分析	民族志方法
生产导向的意义	消费导向的意义
被动的观看者	主动的观看者
无意识	有意识
悲观	乐观

斯戴西对一组年龄多居 60 岁以上的工人阶级白人妇女进行了接受分析,这些人在 20 世纪 40 年代和 50 年代都是狂热的影迷。在通信和问卷调查的基础上,斯戴西将她们对电影的反应区分为三种话语类型,分别是**逃避现实**(*escapism*)、**身份认同**(*identification*)和**消费主义**(*consumerism*)。

**逃避现实**是人们在解释女性观看电影的原因时最常使用的理由。斯戴西竭力摒弃“逃避现实”这一表述的贬义内涵,转而援引理查德·戴尔

关于大众娱乐乌托邦性质的精彩论述(Dyer, 1999),揭示出40年代和50年代好莱坞电影得以为英国女性建构乌托邦的巨大潜能。戴尔通过一系列二元对立结构来展现受众所经历的社会问题与大众娱乐对这些问题的文本式解决方案(textual solution)之间的关系(表7.2)。

表 7.2 大众文本与乌托邦式解决方案

社会问题	文本式解决
贫瘠	丰裕
精疲力竭	精力旺盛
阴郁	浓烈
操纵	透明
碎片化	共同体 <sup>28</sup>

对戴尔来说,娱乐的乌托邦色彩是文本的特有属性。斯戴西拓展了这一论断,将人们体验娱乐的社会情境也囊括至讨论的范畴。相关的通信内容和问卷调查显示,工人阶级女性从电影中获取的绝不仅仅是视觉愉悦和听觉快感,她们同时还体验到一种“共映”的仪式,分享着一个专属于电影观众的“想象共同体”,并享受到影院建筑的美妙与奢华。这可不单单是“沉醉于好莱坞的魔力”这样简单。诚如斯戴西所言:

影院的物理空间成了影院之外的日常生活和即将上映的好莱坞电影的梦幻世界之间的过渡领域。从设计风格到装潢程度,都竭力使女性观众更加轻而易举地逃避现实。由是,影院仿若梦的宫殿,不但时刻上演着来自好莱坞的幻景,更以其独特的设计装饰营造出女性化的、似梦似真的氛围,为好莱坞电影的文化消费提供了沃土。(Stacey, 1994: 99)

逃避现实始终是一个历史性的双向过程。在斯戴西看来,女性并非仅仅从现实生活逃避至上映着好莱坞幻景的奢华影院中,更是将自己从战时与战后英国的艰难时日中解脱出来。由是,好莱坞的幻景融合了影院的奢华,在战争所致的物资短缺和巨大牺牲这一社会情境中为人们所经历与体验,最终导致了“逃避现实的多重含义”(97)。

身份认同是斯戴西作出的第二类分析。她深谙精神分析学说将电影文本视为女性观众深受父权制利益压迫的产物,并在此基础上提出“身份认同”乃是女性观众同气连枝、携手对抗压迫的利器。不过,斯戴西将分

析的对象从电影文本中的女性形象转移至影院中的女性观众身上,进而声称身份认同机制常有多种迥异的运作方式。从受访者的反馈中可以看出,女性观众往往持续不断地将电影明星视为权力的象征,后者胸有成竹、自信满满;观看他们的表演仿佛为日常生活注入了新鲜的活力。

斯戴西的第三类分析是消费主义。她再一次反对将消费视为纠缠于某种关系之中且总能成功实现宰制、剥削和操控的片面论点,进而提出:“消费是诸种意义彼此协商的场所,既包含了奴役与剥削,又预示着争夺与抵抗。”(187)她声称,电影研究的绝大多数理论都是生产导向(production-led)的,仅将批判的视线投射至“电影工业如何将观众生产为同时消费着电影文本和其他相关工业的相关产品的消费者”(188),这种分析方式无法从理论上(遑论从细节上)剖明受众如何使用自己消费的商品,并从中获取意义。斯戴西还指出,从那些研究对象的言谈表述中,不难察觉在受众及其消费的商品之间存在着矛盾冲突,其激烈程度远远超过预想。比如,她曾在书中强调“美国女性的观念显然与英国女性所受之种种约束相抵触,进而为英国女性提供了某种抵抗的策略”(198)。从受访者的来信和调查问卷中可以看出,许多女性观众认为好莱坞明星代表着一种标新立异的女性气质,带有令人兴奋的反抗精神。于是,英国女性便通过消费这些明星及相关商品的方式,与保守的英国女性观念相抗衡,大大拓宽了“英国女性气质”的疆域。当然,斯戴西既未言称英国女性可以毫无拘束地通过消费建构新的女性身份,亦未否认女性电影的消费模式可能吸引父权制社会凝视的目光。其论述的关键概念乃是剩余(excess)。由消费好莱坞明星及相关商品而产生的自我形象的转化可以生产出足够多的身份和实践,即便满足了父权文化的需求,仍会有剩余。斯戴西主张:

尽管 20 世纪 50 年代中后期英国女性观众对电影的消费导致其自身被生产为欲望的对象,却也为深陷于社会所预期的主妇身份与母性角色的英国妇女开辟了遁逃的路径。由此,女性通过消费的方式与 50 年代英国主流社会所期许的“为婚姻和子女而自我牺牲”的精神展开抗争,并于此过程中坚守着自我。(238)

斯戴西的观点对大多数电影精神分析的普适主义论调提出了指责。经由细致的受众研究,“女性的观影行为理应被视作与好莱坞电影宰制性意义进行的协商,而非仅仅被动受制于后者的过程”(12)。由此视角出

发,一度牢不可破、天衣无缝的好莱坞父权力量开始动摇,其意识形态上的成功亦绝非天经地义。

## ◎ 解读言情小说

在《仇恋》(*Loving with a Vengeance*)一书中,塔尼亚·莫德莱斯基(Tania Modleski)指出,那些撰写“女性叙事”的女性往往倾向于采取下列三种立场中的一种:“轻蔑、主要针对叙事文学的消费者的敌视,以及最为常见的无礼的嘲弄。”(Modleski, 1982: 14)为与之对抗,她声称:“是时候对女性阅读进行女性主义解读了。”(34)所谓“大众化生产的女性幻景”(包括言情小说)“体现着女性生活中种种真实的问题与张力”(14),而对于“现代女性主义者”而言,这些通过叙事来解决问题、缓和冲突的方式“绝难取得成功”(25)。不过,言情小说的读者和女性主义读者的确存有共同之处,那就是她们都对女性生活的现状心存不满。莫德莱斯基曾举禾林小说<sup>①</sup>(*Harlequin Romances*)为例,指出“马克思(Marx and Engels, 1957)所言之宗教苦难同样适用于描述‘罗曼司苦难’;阅读言情小说的过程既包含了对真实困境的表达,又体现着对真实困境的抗争”(Modleski, 1982: 47)。

莫德莱斯基并未谴责言情小说及其女性读者,而是对“使言情小说成为女性生活必需品的社会环境”提出了质疑。其结论是:“与其说是禾林导致了女性生活中的矛盾冲突,不如说是女性生活中的矛盾冲突催生了禾林。”(57)她对马克思关于宗教的观点先扬后弃,尽管提出了异于常人的论断,却也险些重弹群氓文化理论家视大众文化为致幻剂的旧调。不过,她也指出:“当学生们时不时地逃掉女性研究课程去追看心爱的肥皂剧的情节进展时,也许我们也该终止对肥皂剧的一味反对,而想方设法将一千大众化生产的幻景纳入女性研究的范畴之内了。”(113—14)

罗莎琳德·考沃德(Rosalind Coward)所著之《女性欲望》(*Female Desire*)对女性在大众文化中获取的快感进行了分析,其考察对象广涉时尚、言情小说、流行音乐、星座算命、肥皂剧、食品、烹饪、女性杂志等文化文本与实践,并指明女性是如何被卷入快感和自责的轮回的:“自责,是我

---

<sup>①</sup> 禾林小说意指加拿大出版公司禾林(Harlequin)推出的风靡西方世界的女性言情小说系列。禾林公司成立于1949年,是目前全世界最具影响力的言情小说出版集团。

们的专利。”(Coward, 1984: 14)考沃德并非站在“局外人”的立场对分析对象指手画脚。相反,她声称:“对于女性的快感与自责……我再熟悉不过。我对自己所描述的快感有切身体会……在那些东西面前,我不是一个遥不可及的批评家,我始终在对自己的行为作出解释,在显微镜下检视自己的生活。”(同上)考沃德的立场与“文化与文明”传统以及法兰克福学派的视角针锋相对,她从未面带失望的表情高高在上地俯视大众文化,而是将其视为可感可触的“他人的文化”加以观察。这是一种“我们的”文化话语。此外,她也拒绝将大众文化(“女性欲望”的话语)的实践与表征视为“粗暴灌输的、虚假的、约束性的刻板成见”(16)。

我所考察的,是由这些表征而生的欲望,那些对女性主义者和非女性主义者一视同仁的欲望。不过,我从未将女性欲望视为由生存环境所导致的牢固堡垒。相反,在我看来,是女性快感和欲望的种种表征生产并维持着女性的社会地位。此种地位既非遥远的外力强加于我们身上从而极易一脚踢开,亦非女性气质滋生的核心要素,而是作为对快感的回应被生产出来的。我们的主体性和身份都是在对我们置身其内的欲望的界定中形成的。这些经验使得任何改变都难乎其难,因为诱发女性的欲望的那些话语时刻维系着男性的特权。(同上)

考沃德之所以对言情小说产生兴趣,在很大程度上缘于“过去十年间(20世纪70年代),女性主义和雨后春笋般风靡的言情小说几乎是同步发展的”<sup>29</sup>。关于言情小说,她提出了两个观点。第一,“所有小说必定满足着某些特定的需求”;第二,这些小说为“某个无比强大的共同幻景”提供佐证、作出贡献(190)。言情小说中展现的幻象“带有前青春期性质,几乎属于前意识范畴”(191—2),这些幻象从两个关键方面实现“回归”:一方面,它们在对早年儿童与父亲关系的回忆中憧憬着男性的力量;而另一方面,它们又对女性的性欲采取了一种特殊态度,认定女性欲望是被动且毫无反省的,于是性欲的责任就不可避免地落在男人肩上。换言之,性欲是男人的专利,而女人往往对其无动于衷。故而,言情小说重现了女孩的俄狄浦斯情结,不同之处在于小说不会以女性的无力做结——在小说中,女孩真的取母亲而代之,嫁给了父亲。这就完成了从被宰制地位到权力地位(象征性取代了母亲的地位)的转变。不过,考沃德也指出:

言情小说之所以流行,皆因其……再现了童年世界的性关系,并

抑制着对男性气质匮乏、令人窒息的家庭以及父权所致伤害的批评。同时,它还小心翼翼地回避着来自童年世界的内疚感与恐惧感。性被严格界定为父亲的责任,而鉴于女性角色在言情小说中获得了某种权力,故对窒息感的恐惧也不复存在。言情小说呈现了一个稳固的世界,规划了某种安全的依赖关系,承诺女性在受到约束的同时还拥有权力。(196)

詹妮丝·莱德威(Janice Radway)在其研究的一开始就指出言情小说之所以广受欢迎,在一定程度上是由于“图书的生产、发行、广告及市场策略发生了重大改变”(Radway, 1987: 13)。她对前人的论述提出质疑,指出言情小说的商业成功一方面当然是由于女性的阅读需求日益增长,另一方面也取决于出版商日臻娴熟的推销技巧,两者具有同等重要性。若无出版商使小说变得更具可视性与接近性,女性对浪漫幻景的消费需求决然无法满足。

莱德威在“史密斯顿”<sup>①</sup>(Smithton)展开了自己的调查研究,访问对象是一组总计42人的女性言情小说读者(绝大多数是已婚已育妇女)。这些女性读者大多是“多萝西·伊文斯”<sup>②</sup>(Dorothy Evans)工作过的书店的常客。事实上,正是大名鼎鼎的多萝西吸引莱德威到史密斯顿来的。出于对言情小说的热爱,多萝西出版了一系列名为“多萝西言情小说阅读手记”的新闻信,并于其中依小说的“浪漫价值”为其设级排位。新闻信连同多萝西对读者提出的阅读建议共同导致了一个规模不大却极具象征意义的言情小说阅读共同体的出现,而莱德威分析的焦点就集中在这个象征性的共同体上。她通过调查问卷、开放式小组讨论、面对面采访、非正式讨论以及在书店观察多萝西与普通消费者进行现场互动的方式收集了大量一手材料。此外,史密斯顿女性所读之书目也吸引了她的注意力,她将对这些书目的解读作为一种补充性材料加以利用。

多萝西的新闻信对读者的购书类型极具影响力,这使莱德威意识到仅从当前书目的样本分析中得出结论是远远不够的。为了理解言情小说阅读的文化意义,必须对大众的辨识力予以足够重视,考察读者对书目的取舍过程,研究哪些书能够满足读者需求,哪些不能。此外,她还对阅读

① 史密斯顿是美国宾夕法尼亚州一座享有自治权的市镇。

② 多萝西·伊文斯是20世纪80年代活跃于史密斯顿的言情小说专家,曾广泛呼吁镇上女性阅读言情小说。

的程度作出了观察：她所采访的绝大多数女性每天都读书，每周花费在读书上的时间大约是 11 至 15 小时。至少 1/4 的受访者表示，若非家庭事务打扰，她们更愿意一气呵成地将一部小说读完。每周购书量则有较大差异，最少的每周买一本书，最多的则买 15 本。甚至有 4 位受访者声称自己每周阅读言情小说的数量多达 15 至 25 本。<sup>30</sup>

在史密斯顿女性的心目中，理想的言情小说情节应当是这样的：一位独立且富幽默感的知识女性，在经历了种种怀疑、猜忌，乃至残忍、暴力之后，终于被一个男子的爱情征服；在恋爱过程中，该男子由轻率粗鄙而日渐成熟，直至成长为一个关心女性、甘愿供养女性的好男人——这也正是传统意义上女性对男性的期许。莱德威如是解释：“浪漫幻景……并非关于发现一位格外有趣的生活伴侣的幻想，而是一种期望被关怀、被热爱、被肯定的特殊仪式。”（83）这是一种“回报式”幻想：男人对女人施予关注与爱护，而女人亦应投桃报李。不过，言情小说带来的幻景远不止这些。通过阅读这些小说，女性读者会忆起往昔的幸福时光，重返被“母性”之爱包容的年代。

莱德威援引南茜·乔多罗（Nancy Chodorow），指出言情小说营造的幻景是一种形式独特的回归，让读者在想象上和情感上重返“自己仍是被某位供养者所关注的焦点”的年代（84）。不过，这种回归并非如考沃德所言是以父亲为中心，而是以母亲为中心的。由是，言情小说就成了女性手中的工具，她们通过阅读书中男女主人公的恋情故事而汲取着一种替代性的情感援助，弥补自己在日常生活中付出太多而得到的回报太少的现实。

莱德威还沿用了乔多罗对“自我”的界定，认为女性自我是一种时刻处于和他者关系之中的自我，而男性自我则是独立而自洽的自我。乔多罗曾指出，男性自我与女性自我的不同源于两者与母亲的关系不同，而莱德威则在乔多罗所言之心理学因素与理想言情小说的叙事类型之间建立了关联：在从身份危机到身份重建的旅程中，“女主角最终成功建立起理想化的叙事……建立起我们都熟悉的女性自我，亦即与他人关系中的自我”（139）。此外，莱德威还赞同乔多罗的另一观点，认为女性只要在俄狄浦斯情结中浮现，便立即身陷某种“牢固的三角形心理结构”，这意味着女性“既需与异性打交道，又要持续不断地以母性身份与供养及保护自己的人维系强烈的情感纽带”（140）。为了体验这种母性情感完满的回归，女性有三种选择：同性恋、与男人建立两性关系，以及通过其他方式获

取满足。我们文化的恐同性(homophobia)特征制约着第一种选择,男性气质制约着第二种,而阅读言情小说则隶属于第三种选择的范畴。莱德威指出:

言情小说营造的幻景一方面来自渴望爱与被爱的俄狄浦斯情结,另一方面则源于持续不断的前俄狄浦斯情结,该情结是女性内容体构成(inner-object configuration)的一部分,具体体现为期望重获母亲之爱,以及与之相关的一系列暗示——色欲的快感、共生的圆满,以及身份的确证。(146)

理想的言情小说为上述三角形结构提供了完美的解决方案:“父亲式的保护、母亲式的关怀,以及激情洋溢的成人之爱。”(149)

失败的言情小说则无法满足读者的情感需求,要么由于其内容太过血腥,要么因其以悲剧或令人难以信服的喜剧结尾。这就以一种令人不悦的方式凸显出所有言情小说的两类结构性焦虑。第一种焦虑是对男性暴力的恐惧。在理想的言情小说中,暴力的危害性往往受到情节的抑制,被展现为错觉或无害之物。第二种焦虑则是对“女性性意识的觉醒及其对男性的影响的恐惧”(169)。在失败的言情小说中,女性的性意识往往无法被限定在天长地久的恋爱关系之中,而男性的暴虐也处于失控状态;两者结合起来,就构成了一种独特的表达形式——用男性的暴力去惩罚女性的滥交。简而言之,失败的言情小说无法使读者从女主人公的经历之中获取情感满足,无法分享在某位伟岸男性臂弯中完成从身份危机到身份重建之转变的快感。一部言情小说成功与否,最终取决于读者与女主人公之间会建立起何种关系。

假若女主人公的故事激发了读者的某种激烈的情绪,如对男性的愤怒、对强奸和暴力的恐惧、对女性性意识的隐忧、对枯燥感情生活的忧虑等等,那么这部言情小说就会被认定为失败或糟糕。而相反,如果读者在女主人公身上体验到了兴奋、满足、安心、自信、荣耀或力量,那么情节如何设置就显得无足轻重了。归根结蒂,最重要的是让读者在短时间内想象着自己成为另一个人,置身于另一处更好的所在。她合上书本,闭目回想,会心悦诚服地认为男人和婚姻就是女性最好的归宿。当饱享了精神食粮的她重返日常起居,再度负起家庭的责任时,则能以更加自信的姿态面对生活,坚信自己凭能力可以解决生活中种种无法回避的问题。(184)



通过此种方式,史密斯顿的女性“在一定程度上使言情小说的父权制形式为我所用”(同上)。阅读言情小说的首要“心理收益”源自“永远不变的文化神话的仪式性循环”(198, 199)。60%的史密斯顿女性会在自己认为必要的时候预先翻阅小说的结尾,以确定其情节不会与基本神话的满足感相抵触。这一事实强烈地表明对于史密斯顿的言情小说读者而言,“供养女人的伟男子”这一基本神话才是最终极、最重要的元素。

在听取了史密斯顿女性读者所做的一系列评述之后,莱德威终于得出结论:若想充分理解她们阅读言情小说的视角,必须放弃对文本的执迷而将注意力集中于阅读行为本身。她发现,当被访者在谈话中使用“逃避”这个词来描述阅读的快感时,该词其实身兼两重彼此相关之意。如我所见,它可以被用来形容读者与男女主角两性关系之间的身份认同过程,也可以“作为一种文学性的表述来传达对现实的否定。每当读者开始阅读一部小说,她都会逃离现实,沉沦在故事里”(90)。多萝西对莱德威说,对于男性而言,女性的阅读行为是极具威胁性的。对家庭责任的反复强调恰如其分地证明了这一点。史密斯顿的许多女性将阅读言情小说视为给自己的“特殊礼物”。对此,莱德威援引乔多罗关于父权制家庭的观点,指出“在日常的再生产之中,存在一个失衡的基本结构……在社会及心理意义上,男性是被女性再生产出来的,而女性在很大程度上却无法对其自身进行再生产”(91, 94)。因此,阅读言情小说就成了一种虽渺小却绝非微不足道的情感再生产方式,是“一种虽转瞬即逝却脚踏实地的抵制方式,拒斥了将女性认定为妻子和母亲角色的整体性需求”(97)。诚如莱德威所言:“尽管阅读小说是一种替代性经验,但由其生发的种种快感却是真实可触的。”(100)

我想,下述结论应当是合乎逻辑的:史密斯顿的女性之所以重视对言情小说的阅读,是由于小说带给她们的体验迥异于日常生活。读书不仅使女性从生计问题和家庭责任中获得放松与解脱,更为女性开创了一个专属自己的时空,让她们得以专注于自身的需求、欲望和快感。此外,阅读言情小说还是一种转换或逃避的途径,女性读者可以从中获得异乎寻常的生活体验。(61)

《解读言情小说》(*Reading the Romance*)一书的最终结论是:想就当下言情小说阅读的文化意义给出绝对化的结论是非常难的。将注意力集中于阅读行为和将注意力集中于文本的叙事幻景往往会得出截然相反的

结论。前者主张“阅读言情小说是一种抵抗行为,因为女性读者于其中暂时拒斥了社会强加于己的角色定位”(210),而后者则声称“言情小说的叙事结构承载着对父权制社会实践与意识形态的重述与推崇”(同上)。研究者必须关注“行为之意与文本之意”(同上)之间的差异,只有如此方能对言情小说阅读的文化意义予以充分的理解。

不过,莱德威在一个问题上态度鲜明,那就是女人绝非怀着对父权制的满足之情阅读言情小说。读书的过程包孕着乌托邦式的抵抗,激发女性读者对一个更好的世界的热望。不过,言情小说的叙事结构却往往传达相反的意蕴,暗示男性的暴力和冷漠其实都是爱意的表达,只待适宜的女性出面释码,最终赢得男性之爱。这表明一旦女性学会了如何正确理解,父权制就不再是个问题。上述问题错综复杂且互相矛盾,莱德威既未对此视而不见,亦未提出似是而非的解决方案。唯一切实的结论是:将言情小说阅读视为父权制社会秩序下的意识形态行为还为时尚早。

有必要指出……及至今日,包括本课题在内的一切相关研究都未能提供切实证据,对上述问题进行充分的讨论。当女性合上书本,重返平淡无奇的日常生活时,那些周而复始的阅读究竟对其行为产生了何种影响,仍未可知。(217)

因此,我们务必坚持关注读者的阅读行为——她们选择什么书、买什么书、如何理解小说的情节、如何将故事“为我所用”等等。这对于理解日常生活中活文化的运行过程及其错综复杂的表意实践至关重要。只有如此,才能更好地“接合意识形态压迫和反抗性实践之间的差异。尽管这种反抗在规模和效果上均极有限,却也对意识形态控制构成了挑战”(221—2)。言情小说中蕴含的意识形态力量或许很强大,但哪里有压迫哪里就有反抗。也许这种反抗仅仅局限于选择性消费行为——对现实生活的不满在接合有限抵制及乌托邦热望的过程中获得暂时性满足——但作为女性主义者,

我们不但应对其来源及其乌托邦仪式予以充分理解,更需学会如何对此类阅读行为大加鼓励以获取丰硕成果。若仅纸上谈兵,则已然败下阵来;至少在言情小说的案例中,纸上谈兵意味着由阅读产生的种种替代性快感皆是徒劳,而开创新世界的热望更是天方夜谭。(222)

夏洛特·布伦斯顿(Charlotte Brunsdon)盛赞《解读言情小说》一书是“对阅读行为作出的最广博的学术研究”,并褒扬莱德威,认为其在教室里建构起“普通女性的形象”(Brunsdon, 1991: 372)。此著在英国出版后,洪美恩(Ien Ang)作出了整体上赞许式的评价。不过同时,她也对莱德威的研究方法提出了一系列批评。比如,她反对莱德威将女性主义和言情小说阅读对立起来的观点,声称:“研究者莱德威是一位女性主义者而非言情小说迷,而被研究者史密斯顿妇女则是言情小说迷而非女性主义者。”(Ang, 2009: 584)洪美恩认为此举无异于将女性主义政治意图强加于“他者”之上,在“她们”和“我们”之间架设屏障,并将不信奉女性主义的女性视为异类,处心积虑将其“收编”。在洪美恩看来,女性主义者不应扮演高高在上的引路人的角色,而莱德威就犯了这样的错误——她坚持认为“只有读者们放弃自己心爱的言情小说并摇身变为女性主义活动家,‘真正’的社会变迁才会来临”(585),而洪美恩在其本人所著之《观看〈豪门恩怨〉》中就明确表明两者(阅读言情小说和女性主义)并非互斥关系。对此,我们将在下一小节中展开讨论。莱德威的“先锋女权政治”只会导致“一种政治上的道德主义,处心积虑地让‘他们’向‘我们’靠近”。对此,洪美恩指出,莱德威的分析所缺乏的就是将快感视为快感的单纯性。她讨论了快感,却总是将注意力集中于其非现实性上——快感是替代性的,发挥着精神补偿的功能,是一种虚假的体验。而在洪美恩看来,莱德威的方法过分关注由快感而生的效果,却忽视了快感得以形成的机制,最终完全沦为一个关于“快感的意识形态功能”的问题。与之相反,洪美恩更倾向于认为快感可以“赋予”女性以力量,并非总是“与她们的‘真实’利益相悖”(585—6)。詹妮丝·莱德威也对自己的研究作出如下总结性的自省:

尽管我竭力设身处地为史密斯顿的女性着想,想方设法将其言情小说阅读行为理解为对日常生活的积极回应,却又总是不由自主地受控于脑中根深蒂固的男权至上主义假设,进而对言情小说作出了负面的评论。及至如今,我仍坚信应当有人为女性读者所受幻景之蛊惑而忧……纵使此举势必导致分析者在自知状态下与浑然不觉的分析对象背道而驰……抛开我以女性主义视角解读言情小说的企图不谈,单是人们所熟知的“盲目幻想”与“颖悟自知”之间的对立,就足以左右我的讨论风格。由是,我愿将拙作与塔尼亚·莫德莱斯

基的《仇恋》同视为最早考察言情小说这一处于变迁中的大众文学样式的作品——两者共同搭建了一座争辩的舞台,而讨论的基调,在我看来,就建立于对戏梦人生之幻景的深切怀疑之上。(Radway, 1994: 19)

她援引艾莉森·莱特(Alison Light)的观点来支撑自己的结论,声称女性主义的“文化政治既不应成为‘焚书之立法机构’”,也不该掉入“顺我者昌、逆我者亡”的道德主义窠臼。“不难想象……芭芭拉·卡特兰<sup>①</sup>(Barbara Cartland)有本事将你变成女性主义者。阅读从来不是一种简单的欺骗性活动,而是一个……充满活力且变化多端的过程。”<sup>31</sup>(转引自Radway, 1994: 220)

### ● 《观看〈豪门恩怨〉》

洪美恩所著之《观看〈豪门恩怨〉》(*Watching Dallas*)于1982年初版于荷兰,而本节中我们将要讨论的则是于1985年问世的英译修订版。此书写作之时,恰逢美国“黄金档肥皂剧”(prime time soap)《豪门恩怨》风靡全球(总计在90多个国家的电视台播放)。而在彼时之荷兰,约有52%的人追看该剧。收视成功使《豪门恩怨》迅速建立起一套以剧情为中心的行动话语——大到频频露面于大众传媒之上,小至兜售印着“我恨JR<sup>②</sup>”字样的帽子等衍生产品。此外,该剧还吸引了著名评论家、法国文化部长雅克·朗恩<sup>③</sup>(Jack Lang)的注意,他甚至将其视为“美国文化帝国主义”的最后一个典范(转引自Ang, 1958: 2)。有人认为《豪门恩怨》为观众带来了快感,有人批判其对“民族身份”构成了威胁。无论如何,有一点不容否认,那就是此剧在20世纪80年代早期产生了世界性的巨大影响。正是在这样的背景之下,洪美恩才在荷兰女性杂志《欢腾》(*Viva*)上登出了下面这则广告:“我喜欢看《豪门恩怨》,但却常常对其产生奇怪的感觉。你愿意写信告诉我你爱看或不爱看这部电视剧的理由吗?通过

---

① 芭芭拉·卡特兰(1901—2000),20世纪英国最著名的言情小说家之一,被英国媒体誉为“言情小说天后”,总计出版过664部言情小说。

② JR系剧中主人公John Ross Ewing Jr.的简称。

③ 雅克·朗恩(1939— ),社会党籍法国政治家,历任法国文化部部长、教育部部长、布卢瓦市市长等职。

对这些答案的分析,我将撰写一篇学术论文。来信请致……”(Ang, 1985: 10)

广告刊出后,洪美恩总计收到42封观众来信(39封来自女性),其中既有爱看《豪门恩怨》的,也有不爱看的。这些观众来信构成了她对该剧给女性观众带来的巨大快感进行经验性研究的基础。洪美恩并不关心该剧究竟满足了女性观众的哪些既存需求,而将注意力集中于“快感是通过何种机制被激起的”(9)。换言之,她并未讨论“收视快感产生了哪些效果”,而浓墨重彩于“快感是如何被生产出来又如何发挥作用的”。

作为研究者的洪美恩兼具双重身份,她既是一位“女性主义知识分子”,又是“《豪门恩怨》等肥皂剧的忠实观众”(12)。再次强调,我们需先摒弃那种自上而下的文化观,方能对文化理论与大众文化之间的关系作出正确的理解。

只有先承认(我自身)快感的现实性……才能展开此项研究。首要任务是对收视的快感加以诠释,而非从政治、社会或美学角度作出《豪门恩怨》是优是劣的判断。在我看来,必须强调:轻率臧否一部剧集远非易事。假若承认“快感”是一个攸关的概念,便绝不应贸然地以某种激进文化政治对其大加挞伐。(同上)

对于写信给洪美恩的人来说,无论《豪门恩怨》带来的是快感还是不悦,都不可避免地牵扯到一个概念,那就是“现实主义”。在观众眼中,“现实”的节目就是“好”的节目,而“不现实”的节目则是糟糕的节目。洪美恩同时对“经验现实主义”(以文本对外部世界加以反映的程度来判断其现实与否)和“经典现实主义”(声称现实主义就是文本得以在多大程度上掩盖自身被建构的事实)提出批评(38—41),宣称只有采用所谓的“情感现实主义”才能对《豪门恩怨》作出充分的理解。在她看来,可以从两个层面上解读该剧,一是外延层面,二是内涵层面。前者意指节目的内容,如故事线索、人物关系,等等;后者则包括由故事线索和人物关系所产生的种种联想与暗示。

真是令人震惊呵!在外延层面上,无论人物关系还是故事情节都显得如此荒谬;可在内涵层面上,所有一切竟都变得无比现实,令人感同身受。显然,发生于内涵层面上的解读行为将文本的外延之意统统括起来了(put in brackets)。(42)

无论是观看《豪门恩怨》还是观看其他节目,都是某种选择的过程;观众通过从外延层面到内涵层面上的文本解读行为,使自我意识穿行于叙事内外。诚如一位来信者所称:“知道我为什么爱看《豪门恩怨》吗?我想是因为剧中的那些问题和阴谋,还有大大小小的快感与麻烦,在我们的真实生活中也一样存在……我就认识一个像JR那样的讨厌鬼,尽管他只是个普通的建筑工人而已。”(43)正因电视观众有能力将自己的日常生活与屏幕上那个德州豪门联系起来,我们才可言称《豪》剧体现了“情感现实主义”。也许我们并不是有钱人,但我们和剧中的富家子弟之间存在着共通之处:悲欢离合,生老病死,诸如此类。那些认为该剧现实的观众,有的将注意力集中在叙事的独特性(“外延”)上,有的则关心剧情主题的普遍性(“内涵”)。

洪美恩用“感觉的悲剧结构”(tragic structure of feeling)(46)这个概念来描述《豪门恩怨》是如何在亦欢亦苦的乐章中把玩观众的情感的。一位观众在来信中写道:“有些时候我真的很享受和剧中人物一起痛哭的感觉。这没什么丢人的。通过这种方式,尘封在心底的情感总算有了释放的出口。”(49)以此方法“逃避现实”的观众“与其说是否定现实,不如说是在把玩现实……仿佛是一场游戏,人们得以自行划定虚构与真实之间的界限,让两者流动起来。此外,观众还通过想象的方式参与到剧情的虚构世界里,并从中汲取着快感”(同上)。

不管怎么说,《豪门恩怨》的一部分收视快感显然与观众得以在虚构情节与实际经验之间游刃有余密切相关。若要激活《豪》之“感觉的悲剧结构”,观众须据有获取某种“解读形式”<sup>32</sup>的文化资本,亦即洪美恩援引彼得·布鲁克斯(Peter Brooks)所言之“戏剧式想象”(melodramatic imagination)(Brooks, 1976)。此表述意指某种特定的、观察并接合了日常经验的解读方式。在这种方式下,现实世界里的痛楚与欢愉、失败与成功,乃至全部意义与重要性,莫不是对古典悲剧的一种效仿。当宗教无法为世界带来确定性,戏剧式想象却成为人们用以在意义的差异和冲突之中规划现实的工具。作为一种强调差异、冲突和情感盈余的戏剧式叙事形式,《豪门恩怨》成功维系并彰显了戏剧式想象的力量。对那些以上述方式(洪美恩认为这是一种常为女性所共享的文化能力)看待世界的人们而言,“《豪门恩怨》所携之快感……既非对预想中的枯燥乏味的日常生活的补偿,亦非对平淡现实的抗拒,而是日常生活的一个维度”(Ang, 1985: 83)。是人们的戏剧式想象激活了《豪》剧之“感觉的悲剧结构”,

进而生产出情感现实主义的快感来。不过,由于戏剧式想象是特定解读形式的产物,因此绝非所有观众都会以同样的方式来激活文本。

在洪美恩的分析中,一个关键概念即是其所谓的“群氓文化意识形态”(the ideology of mass culture)(15)。此意识形态接合(以第四章中所讨论的葛兰西的方式)着下述观念:大众文化是资本主义商业的产品,因而必须遵循资本主义市场经济的法则;造成的结果便是大众文化陷入每况愈下的恶性循环之中,其唯一使命即在于为生产者赚取利润。洪美恩正确地指出此番论调的片面之处,批判了将“交换价值”凌驾于“使用价值”之上的观点,称其为对马克思的资本主义商品生产分析的歪曲(参见第十章)。与之相反,她坚持认为,仅从生产方式入手是决然无法对商品的消费过程作出解读的。因此,“群氓文化意识形态”观点本身也如同其他意识形态话语一般,试图将个体质询为特定的对象(参见第四章对阿尔都塞的讨论)。从读者来信中不难看出观众在消费《豪门恩怨》的过程中总计持有四种立场:厌恶的、讽刺的、喜爱的,以及民粹式的(populist)。

那些在来信中宣称自己厌恶《豪门恩怨》的人大多认同“群氓文化意识形态”,这集中体现在两个方面:第一,该剧被认为是群氓文化消极性的一个案例;第二,他们用上述意识形态的相关表述来支撑自己厌恶此剧的论点。诚如洪美恩所言:“他们的理由,归结起来,无非是‘《豪门恩怨》显然很糟糕,因为它是群氓文化,正因如此我才厌恶它’。”(95—6)意识形态正是通过此种方式来为人们提供慰藉和确信:“它所需要的只是用那些多余、细致且个人化的解释作为补充,因为其自身已经为人们提供了一个貌似合理合法、有说服力的阐释模型。”(96)当然,这并不意味着厌恶《豪门恩怨》是错误的,而仅仅表示人们作出“厌恶”这个判断时往往是下意识的,体现了一种毫无批判性的思维方式和盲目的自信。

持“讽刺”立场的观众大多表示《豪门恩怨》有值得喜爱之处,却也在同时深受群氓文化意识形态的影响。他们解决上述观念冲突的方式,即是通过“冷嘲热讽”(97)。由是,《豪》剧便成了遭人讥刺的对象,“从严肃的情节剧变成了引人发笑的喜剧。因此,惯于讽刺的观众并未对文本内容‘照单全收’,而是借由反讽性评论,以自己更加青睐的方式对文本的意义作出理解”(98)。这种“讽刺的快感”源于一个预设的前提:《豪门恩怨》先天便是糟糕的,快感正与垃圾般的群氓文化在此剧中“联袂演出”。正如一位观众在信中所写:“毫无疑问,《豪门恩怨》是群氓文化并因此而糟糕透顶;但正因我清楚这一点,才能够坦然观看此剧并从中找乐

子。”(100)对于“厌恶的”观众和“讽刺的”观众而言,群氓文化意识形态乃是看待此类问题的共同基础,支撑着他们得出“自然而然”且“不言自明”的结论。不过,这两类观众之间还是存在差别的,那就是他们对“快感”问题的不同认识。一方面,“讽刺的”观众在对“群氓文化有害论”了然于胸的前提下仍可问心无愧地享受收视的快感;而另一方面,“厌恶的”观众却无法让自己“身陷感觉的冲突之中,以防沦陷于《豪门恩怨》的诱惑”(101)。

第三类观众是喜爱《豪门恩怨》的人。在前两类人眼中,这些真心实意爱看《豪门恩怨》的观众都是群氓文化的受害者。诚如一封来信指出:“拍电视剧就是为了赚钱,赚大笔的钱。为了达到这一目的,人们不惜一切手段,将俊男靓女、性挑逗和财富的象征堆满荧屏,而总是会有人掉入这个陷阱。”(103)此番言论就是在群氓文化意识形态话语的支持之下发表的。洪美恩指出,那些喜爱《豪门恩怨》的观众常常要有意无意地采用不同策略来应对这种居高临下的论调。第一种策略是将意识形态“内化”,即在承认《豪》剧危害性的同时指出个体具有对其作出正确判断并从中“安全”获取快感的能力。这与20世纪90年代早期英国“毒品清醒运动”(drugs awareness campaign)中的海洛因吸食者很相似——他们深知成瘾性的危害,却又声称“我搞得定”。第二种策略是与群氓文化的意识形态正面对抗,正像一封来信所言:“很多人批评《豪门恩怨》一无是处、空洞无物,我却认为此剧极富意蕴。”(105)不过,洪美恩也指出,持这一观点的人仍未逃脱旧式的“有意义—无意义”、“好—坏”的二元对立结构,而只不过在群氓文化意识形态的话语体系中为《豪》剧觅得了一个新的位置。“这位观众只是在群氓文化意识形态的话语空间之内展开了一番‘协商’而已,并未挣脱此意识形态的束缚,更不可能采取对抗性的立场。”(106)第三种应对群氓文化意识形态的策略是采用讽刺的方式。不过,这里的讽刺与前文提到的“讽刺的”观众不可混为一谈,因此处的讽刺只是一种“故作姿态”,旨在为那些“非反讽”的快感提供合理性,并不讽刺文本自身。在这种策略之下,观众用讽刺的语气去谴责那些“令人生厌”的角色,并与此同时炫耀自己对剧情进展和人物关系的熟知。这些观众显然身处倨傲的意识形态与因收视而生的快感的夹缝中,左右为难。其中一位观众在信中承认,自己在与朋友一起观看《豪门恩怨》时,往往服膺于群氓文化的意识形态;而在独自一人观看时,则只沉浸于剧情带来的快感之中(也许在与朋友一起观看时,此人内心深处也秘密地倾向于后



者)。洪美恩解释道：“对这位观众而言，讽刺仿若某种防御机制，被用以满足群氓文化意识形态所致之社会规范；然而在内心深处，她却‘真心实意地’喜爱着《豪门恩怨》。”（109）

诚如洪美恩所析，《豪门恩怨》的拥护者往往认为有必要在自己与群氓文化意识形态的关系之中为观看的快感找到合适的位置，故而他们要么“内化”此意识形态，要么与之“协商”，抑或采用“故作讽刺”的方式护卫自己的快感免受意识形态侵犯。上述三种策略表明：“目前尚无一种明确的替代性意识形态可与群氓文化意识形态相抗衡，至少没有一种意识形态可以消解后者强大的评判力量和黏合功能。”（109—10）因此，就目前的讨论来看，厌恶《豪门恩怨》者和喜爱《豪门恩怨》者之间的斗争是不平等的，原因在于前者有群氓文化意识形态的强势话语为后盾，而后者则需在此强势话语内部的种种严苛限定之内作出有限的抵抗。“简而言之，《豪门恩怨》的‘粉丝’似乎无法占据强有力的意识形态立场，无法形成共同的身份，自然也无法以积极独立的姿态面对群氓文化的意识形态……他们无法光明正大地宣称：‘我喜爱《豪门恩怨》，因为……’。”（同上）

最后一类观众所持的立场乃是一种民粹主义的意识形态，或许能为《豪门恩怨》的拥护者提供些许帮助。该意识形态的核心观念在于坚信世界上每一个人的审美趣味都是平等的。诚如一封来信所言：“我觉得那些神经过敏的人真是可笑——他们哪有本事去改变他人的审美趣味？而且，他们自己喜欢的东西在别人看来或许根本不忍卒读。”（113）由于“品位”乃是一个自给自足、“众生平等”的领域，因此对他人的审美倾向指手画脚是毫无意义的。然而，既然民粹主义为《豪门恩怨》的拥护者提供了一套如此完美的捍卫快感的话语，为何来信者中甚少有人采取这一立场呢？对此，洪美恩将矛头指向此意识形态中极为有限的批判性语汇——事实上，除了翻来覆去地强调“审美平等”之外，民粹主义者实在讲不出其他高论了；而与之相对的群氓文化意识形态则包含了一系列丰富细致的争鸣与理论。因此，形形色色的来信者在阐述自己对《豪门恩怨》的看法时始终难于跳脱后者规制性话语的束缚，也就不难理解了。

尽管如此，洪美恩指出，仍然存在着逃脱的方式。由于宰制性意识形态话语先天具有“理论化”而非实践性的特质，因此其对“人民”的观念和理性的影响只能局限于对文化的谈论之中。换言之，此意识形态的种种思想戒条对人们的文化实践是缺乏约束力的（115）。一些观众曾经受困于“群氓文化意识形态的精神统治和‘自发的’民粹主义意识形态的行动

魅力”之间,左右矛盾,而上述观点在一定程度上对此作出了解释。之所以很难将民粹主义意识形态作为大众文化激进政治的武器,乃是缘于文化工业早已将其收编并吸纳至“利益最大化”的经济体系之内了。不过,洪美恩引述布尔迪厄的观点指出,民粹主义与“大众化审美”(popular aesthetic)密切相关,主要强调以多样性文化、大众性文化,尤其是以“快感”的文化来替代中产阶级审美趣味的道德洁癖(参见第十章)。在洪美恩看来,“快感”乃是女性主义文化政治使自身得以改观的核心概念。“群氓文化意识形态罔顾快感的存在,一味将女性视为受肥皂剧蒙蔽的受害者,而女性主义必须与此家长制作风彻底决裂。”(118—19)就算快感有时被纳入讨论的范畴,却也多被视为女性自我解放之路上的障碍。对此,洪美恩提问:那些对“苦情戏”(women's weepies)中的女性角色产生身份认同的快感,以及对肥皂剧中情感受虐的女性角色产生身份认同的快感,“对于具有相对独立政治态度的女性而言,究竟有无意义?”(133)而答案是肯定的:

(幻想和虚构)并不会替代生活的维度(社会实践、道德意识、政治观念等等),而是与之共生。它……是快感的源泉,因为它将“现实”括了起来。在幻想和虚构中,现实世界中的烦闷与压抑、盘根错节的宰制与压迫,统统变得简单明了;而文本正是通过此种方式为真实的社会冲突构建了想象性的解决方案。(135)

当然,并不是说女性的表征无关紧要,我们仍可在前行的文化政治中批判其反动特质。而从中汲取快感却是一个截然不同的问题:“毫无疑问,我们是在与爱人、朋友、工作以及政治理想等等的关系之中采取这一立场的。”(同上)

因此,尽管虚构与幻想为当下的生活带来了愉悦,至少使生活“过得下去”,却并不意味着激进的政治理念与实践就被抛在脑后了。没人规定女性主义者不能生产快感并为之争取合法地位……不过,有一点是确凿的:在我们讨论文化消费的问题时,绝无一种既存标准可以衡量幻想的“进步性”。一个人可能具有自己的政治观念,但个性和政治观并非总是齐头并进的。(135—6)

达纳·蒲兰(Dana Polan)曾对《观看〈豪门恩怨〉》一书作出在今天看来毫无道理的批判。他指责洪美恩摒弃了精神分析的方法,进而导致其

对快感的论述过分简单化。此外,他还声称,洪美恩对群氓文化意识形态的攻击只不过是把“高雅文化—大众文化”二元对立体系中或隐或显的价值观颠倒过来而已。通常,高雅文化的消费者会认为“高雅的审美趣味作为一种主体的自由表达总是面临着被粗俗习性腐蚀的危险”,而洪美恩则恰恰相反,坚信“大众文化的拥护者作为自由个体时常遭遇虚假、势利且居高临下的价值观的威胁,无法顺利获取即刻的快感”(Polan, 1988: 198)。蒲兰指出:洪美恩所抨击的乃是一种“过时的大众文化观”;她对方兴未艾的后现代理论置若罔闻,固守着“文化是悲剧,文化是意义”的神话式论调(202)。在美国的精神分析文化批评界的幻想中,群氓文化意识形态或许已是明日黄花;而在现实中,该意识形态始终存在于每一种文化的意识与无意识的世界里。

### ● 解读女性杂志

在《深掘女性杂志》(*Inside Women's Magazines*)一书的前言中,作者詹妮丝·文希普(Janice Winship)对自己从1969年开始采纳的研究女性杂志的方法进行了详尽介绍,并声称正是在从事女性杂志研究的过程中她开始将自己定性为女性主义者。研究者和女性主义者的双重身份有时会带来困扰,暗示她去研究“在政治上更重要的东西”。但同时,她也坚信,要想充分理解女性杂志,研究者必须持有女性主义立场:“将女性杂志一概否定的做法无异于否定成百上千万忠实读者的全部生活。更重要的是,尽管我是一位女性主义者,但我仍然享受阅读杂志的过程,从中获取益处并实现某种逃避。而且,我很清楚,和我一样的‘隐蔽型’女性主义者还有很多。”(Winship, 1987)当然,这并不意味着文希普对女性杂志持毫无批判性的态度。女性主义文化政治的关键所在,体现为一套“吸引与拒斥”的辩证法(同上)。

女性杂志中俯仰皆是的华美服装维护着女性在社会中居于次者地位的事实,而我们的使命正是要将自身从其中解放出来。一方面,这些服装是女性气质的象征,是女人之为女人而非男人的快感之源;而另一方面,一切阴柔的表征在某种程度上也成为女性主义未来愿景的原始资料……因此,对女性主义者而言,研究女性杂志的一个重要意义在于如何将其营造的阴柔氛围改造成“为我所用”的、自由的影像。(同上, xiii—xiv)

由是,《深掘女性杂志》一书的创作意图即在于“对女性杂志形态的种种诉求作出批判性诠释,发掘其局限性并寻求变革”(8)。

自诞生于18世纪晚期起,女性杂志便始终是获取娱乐和建议的场所。忽略政治问题不谈,女性杂志总是扮演着“生存指南”的角色,为其读者提供种种切实可行的建议,使之得以在父权制横行的社会中生存下去。有些杂志会采用明晰无误的女性主义政治的形式,如《余肋》<sup>①</sup>(*Spare Rib*);有些则会大量讲述逆境中女性的成功故事,如《女性专刊》<sup>②</sup>(*Woman's Own*)。也许两者体现了不同的政治诉求,但在原则上是别无二致的。

女性杂志通过提供娱乐和实用建议的方式取悦读者。这一过程,如文希普所言,是围绕着一系列“虚构”组织起来的,其中包括广告的视觉虚构,以及与时尚、烹饪、家庭起居相关的内容。当然,还有那些实实在在的虚构之物,如言情小说系列、五分钟故事(*five-minute stories*)等等。此外,名人隐私和“世俗男女”的日常生活报道,也在其内。上述种种,殊途同归,都旨在将读者诱入杂志营造的世界,进而身陷消费主义的汪洋。于是,女人们“只能通过花钱的方式来为自己的女性气质寻求确信,别无他途”(39)。然而,购买商品并非快感的唯一来源。文希普回忆自己在七月盛夏写作《深掘女性杂志》一书时的情景,称当时她并无任何消费欲求,单单是看着广告中一位美女不可思议地从浴缸的水龙头端直接跳入蔚蓝深海的画面,就已获取大量的视觉愉悦了。她解释道:

我们从广告中汲取梦幻般的感觉,喜不自胜;我们坠入广告的虚构世界,义无反顾;但同时,我们也很清楚,商品并不能使梦想成真。这无所谓。我们完全可以通过观看广告图片的方式“过上好日子”,获取一种替代性的快感。由是,那些无从获取的经验得到了补偿。(56)

故而,杂志广告与杂志本身一样,营造了一片梦想的圣土。如此一来,便滋生出一种对满足的欲求(经由消费的方式)。矛盾之处在于,此

---

① 《余肋》,英国著名女性主义杂志,创刊于第二波女性主义运动方兴未艾的1972年,1993年停刊。在整个20世纪70年代中,该杂志始终是女性主义诸流派争鸣的焦点。

② 《女性专刊》,英国著名生活类杂志,创刊于1932年。

过程之所以充满快感,皆因其全不否认日常劳动的存在。

不过,就算女性读者并不奢望广告就美容、烹饪和家具展现丰富多彩的劳动形式,广告所激生的快感也绝不会彼此雷同。应用视觉图像的广告一方面承认劳动过程的存在,另一方面又使读者在免于亲自劳动的情况下攫取成果。女性于日常生活中必须通过劳动才能获得的“快感”在广告的图像里变得唾手可得,虽只是转瞬即逝的替代品,却仍不失为捷径。(56—7)

欲望通常来自日常生活之外,可对于大多数女性而言却只能通过一种日常生活行为获得满足,那就是购物。女性杂志、文章广告、时尚信息、家居装饰、烹饪化妆……上述种种所竭力兜售的,乃是一种既成功且怡人的女性气质。只有采纳了某些建议,或购买了某些东西,才能成为一个更好的恋人、更好的母亲、更好的妻子以及更好的女人。从女性主义的视角来看,上述状况的问题在于其始终是围绕着一个虚无缥缈的女性个体而被建构出来的,完全置身于社会权力与文化结构束缚的影响之外。

女性杂志所提供的“个体性解决方案”往往是通过建构女性的“虚设集体”(fictional collectivity)的方式实现的(67),一个显著的例证即是杂志的社论坚持采用“我们”这个人称行文。此外,“读者来信”栏目中的编读交流也起到了一定作用。在研究中,我们常常发现很多女性是通过乐观主义和宿命论的方式从日常生活中汲取意义的。文希普认为,由于女性“被意识形态捆束在相对无力的私人领域之内,对公共事务缺乏发言权”,因此她们亟待通过某些途径实现表达或宣泄。如宣扬女性“逆境生存”的故事一般,杂志上的“编读往来”栏目通常也强调女性应当以自己的力量解决生活中的问题,“教导”其读者通过个人的努力去征服一切困难。而女性读者则被“质询”为心怀艳羡的对象(参见第四章中对阿尔都塞的讨论),将艰难处境置于社会情境之中,进而鞭策自己在生活中努力前行。短篇故事所起的作用也大同小异。上述种种不同的“虚构”之所以能够联为一体,在于它们都展现了“人类在情感领域而非物质领域所获取的成功”(76)。这一点对于维系女性杂志的“想象共同体”至关重要,因为从情感领域到物质领域的转变有可能带来阶级、性别、族裔或“种族”分裂的危险。

由是,种种关于“我们女人”的感觉涵盖了许多不同的文化群体,而杂志所建构的“我们”和“我们的世界”的概念则持续不断地消

弭着群体间的差异,竭力在杂志内部营造整体感。尽管,当读者阅读完毕,合上杂志,她便不再是艾丝特·兰岑<sup>①</sup>(Esther Rantzen)等女星的朋友,可阅读的感受却仿若一场愉悦之梦,令人心安理得,久久挥之不去。(77)

“有问必答”栏目或许是更为有力的例证。尽管写信求教的读者提出的都是“私人”问题,文希普却指出:“除非这些女性有能力用社会的语言来解释自己的私人问题……否则,坚持让‘你’来解决‘你自己的’问题就有可能危损或破坏最终的‘解决方案’。”(80)她举出一封来信为例。信的内容是关于一位有“前科”的丈夫始终无法忘记或原谅其妻子的“前科”的。文希普指出,只有认同社会和文化规范中关于夫妻关系的双向标准,才能够为这个问题提供“私人的”解决方案,罔顾社会文化语境则势必导向误区。

栏目主持人(以及杂志)扮演着“妇女之友”的角色,一方面以杂志为中心将女性读者团结起来,同时却并不提供必需的知识,使读者得以看清女性共同社会状况的历史。于是,整个过程充满讽刺,令人感慨——杂志在女性读者之中左右周旋,期待并鼓励她们靠个体的力量去解决总体性的问题。(同上)

文希普著作中最重要的三个章节依次讨论了《女性专刊》中的个人及家庭价值观、《时尚》<sup>②</sup>(*Cosmopolitan*)所传达的(异性恋的)性解放意识形态,以及《余肋》的女性主义政治理念。限于篇幅,我们仅做扼要的讨论。在分析《余肋》上刊载的大众影评与剧评时,文希普对方兴未艾的“后女性主义”(post-feminism)(参见本章的讨论)大众文化理论作出了回应:

这些评论文章……支撑着评论者的立场,将女性主义和女性主义者置于高高在上、“一览众山小”的地位,全然罔顾与之相关的一系列文化事件,以及为女性观众带来诸多快感与趣味的观看经验。故而,无论有意与否,女性主义者都把自己与其他女性隔绝开来:明

---

① 艾丝特·兰岑(1940— ),英国记者、著名电视节目主持人、女性政治家。

② 《时尚》,1886年创刊于美国。起初是一本家庭杂志,20世纪60年代完成向时尚杂志的转型。目前隶属于赫斯特集团,具有全球影响力,总计以34种语言在100多个国家出版发行,包括中国大陆。

辨是非的“我们”坚持拒绝大多数大众文化形式(包括女性杂志),而愚昧无知的“她们”依然痴迷于《女性专刊》和《豪门恩怨》。不过,具有讽刺意味的是,“我们”中的许多人和“她们”在本质上没什么区别,只不过是将自己对大众文化的喜爱掩藏起来了而已。(140)

上述评论将我们引至对错综复杂的后女性主义的讨论之中。“后女性主义”的出现是否表明女性主义气数将尽,已是明日黄花?许多人都会作出如是期许。而文希普却指出:“如果后女性主义真的有意义”,那也只能表明“女性主义与非女性主义之间的界限变得模糊不清了”(149)。在很大程度上,造成此种状况的原因在于“女性主义取得了如此巨大的‘成功’,以至于其某些观念已经成为毋庸置疑的真理,成为许多人而不仅仅是少数人脑中的常识”(同上)。当然,这并不意味着女性主义提出的要求已获完全的满足(还差得远哩),更不意味着女性主义变成了多余之物。恰恰相反,这表明“女性主义不再是一个围绕着简单概念建构起来的统一理论……而是变成一个远比20世纪70年代更丰富、更具多样性与内在冲突性的混合体”(同上)。

约克·赫米斯(Joke Hermes)的《解读女性杂志》(*Reading Women's Magazines*)一书以对前辈女性主义学者所做之女性杂志研究的综述开篇。“我始终有种强烈的感觉,即女性主义的抗争应当以赢得尊敬为最终目标。或许正因如此,前人所做的绝大多数女性杂志研究都令我感觉极不舒服。这些研究仅仅表达了对女性杂志读者的‘关注’而非‘尊敬’。”(Hermes, 1995: 1)赫米斯指出,上述研究方法(我们可称之为“现代主义的女性主义”)源自一种将女性主义学者视为“预言家和驱魔者”的媒介批评形式;她解释道:“采用现代性话语的女性主义者潜在地认为自己的使命在于让那些无力看清女性杂志等媒介文本之危害性的芸芸众生开窍。她们需要被启蒙,需要优质的女性主义文本将自身从虚假意识的泥淖中解救出来,从此远离女性杂志,过上毫无欺骗的生活。只有在这种生活里,女性才可能找到真正的幸福。”(同上)

与之相反,赫米斯主张采用其所谓之“更加后现代的视角,将‘尊敬’——或者,用后现代理论中更常用的表述,即‘狂欢’(celebration)——而非‘关注’置于研究的中心地位”(同上)。她深知,“所有读者(包括批评家)都会在某些情境下喜欢一个文本,而在其他情境下厌恶该文本”(2),因此,她将研究的目的确定为“在接受被访者个人倾向的前提下理

解其阅读女性杂志的行为过程”(同上)。站在此种“后现代女性主义立场”之上,赫米斯坚持主张“读者是意义的生产者而非受传媒机构操纵的文化白痴”以及“重视读者在不同情境之下对文本作出的不同解读”,须知“为了适应这个浸润在媒介影像与文本(包括女性杂志)之中的多面性社会,任何一个个体都可能具有若干种不同的身份”(同上)。尤其是,她竭力从中观层面展开自己的研究,并不关注具体文本的意义生成机制(例如 Ang, 1985 和 Radway, 1987)和媒介消费的宏观情境(例如 Gray, 1992 和 Morley, 1986),而是在两者之间另辟蹊径。换言之,她既未从某一个特定文本入手,考察人们是如何从中生产意义的,亦未立足于消费情境的研究,展现宏观社会因素对意义生产的约束作用,而是“试图对女性杂志这种文本类型进行重新建构,发掘读者从中攫取独特意义的原因”(Hermes, 1995: 6)。她将自己的这种研究视角称为“日常情境中意义生产的理论化”(同上)。如此一来,赫米斯便避免了文本分析策略对“清晰可辨”的“正确意义”的追求,以及强调读者可能无法激活某些意义的风险。她如是说:“我的视角强调文本只有在与读者的互动关系之中才有意义,单单分析文本本身而罔顾读者的行为则永不可能推想出真正的意义来。”(10)为此,她引入了“解读策略”(repertoires)这个概念来喻指“言谈者反复求助和指涉的文化资源”,“读者据有的文化资本不同,其所倚赖的文化资源也不尽相同”(8)。而且,“文本并不直接拥有意义,是为读者所用的各种解读策略使文本变得有意义”(40)。

在研究中,赫米斯进行了80次访谈,对象既有女性也有男性。起初,她失望地发现受访者大多不愿谈论自己是如何从阅读女性杂志的过程中生产意义的;就算有人愿意讨论这个问题,也往往明确表示自己的阅读行为是毫无意义的,这不符合大多数媒介与文化理论的“常识”。然而,经历过“失望期”之后,赫米斯渐渐意识到存在着一个所谓的“意义误区”(the fallacy of meaningfulness)阶段(16),并开始认为在主流媒介与文化研究中被视作天经地义的孤立的“意义生产模式”是有问题的,应当予以否定。也就是说,充分理解读者和文本之间的关系并非只能通过对意义生产过程的考察来实现。之所以出现上述误解,一方面源于此前的大多数具有影响力的研究无不将文本的“喜爱者”作为考察对象,进而忽视了对普通人消费行为的关注;另一方面也因前人学者显然未能在日常生活的程式中把握人类的消费行为。作为反驳,赫米斯呼吁通过批判的方法“重新为媒介文本定位,以此发掘读者对日常生活的体悟”(148)。诚如



她所言：“为了从理论上把握日常媒介使用问题，必须以更加成熟的视野看待意义生产机制，绝不能漠视读者的心理投入、情感责任与客观反应。”（16）

赫米斯对访谈所得资料中反复出现的主题和要点进行了细致的批判性分析，竭力还原被访对象在消费女性杂志过程中所倚赖的种种“解读策略”。她指出，总共存在四种解读策略，分别是“拿得起放得下”（easily put down）、“消遣娱乐”（relaxation）、“实践知识”（practical knowledge）以及“情感习得与关联获知”（emotional learning and connected knowing）（31）。第一种解读策略，也是最易理解的一种，将女性杂志视为一种对读者作出有限要求的文本类型。读者对杂志“拿得起也放得下”，自然也更易将其融入日常生活的程式之中。

第二种解读策略与第一种有明显的联系，亦同样广受读者“青睐”。此种策略将阅读女性杂志视为一种“消遣娱乐”的形式。不过，赫米斯也指出，“消遣娱乐”（与前文讨论过的“逃避现实”类似）并不是一个单纯的、不言自明的概念，而是“承载着意识形态的意蕴”（36）。一方面，我们可将其简单视为对某种特定行为的描述；另一方面，它仿佛是一种阻滞机制，抵抗大众文化对私人领域入侵。鉴于女性杂志“等而下之”的文化地位，读者将“消遣娱乐”当作守卫私人领域的武器是完全可以理解的。换言之，“我正在读这本杂志”其实是在向他人表达“此刻我没空做其他事”，而非“这本杂志很好，是我生活的一个部分”。

第三种解读策略是“实践知识”，其适用范围包含了从菜谱到电影到书评的丰富内容，不过这种策略在实践应用中的定位是极具欺骗性的。“实践知识”提供给读者的可不仅仅是关于“怎样学做印度菜”或“哪部影片更值得看”的提示。赫米斯声称，通过这些极具操作性的提示，读者得以在想象中构造出一个“理想化的自我……既实用又善于解决问题，同时还是一个具有决策权的无拘无束的消费者；尤其重要的是，这个想象中的自我拥有自我控制的能力”（39）。最后一种解读策略是“情感习得与关联获知”，这是一个学习的过程。不过这种学习并不仅仅是一系列实践性提示，而是通过自我认知来获取知识的方法。读者在杂志上读到别人的故事和文章时，应当清醒地反思自己的生活方式和潜在问题。一位受访者告诉赫米斯她喜欢读“关于人们如何遇到问题，又如何解决问题的短文”（41）。另一位受访者则声称：“我喜欢读那些关于人们处理事情的内容。”（42）在讨论“有问必答”栏目时，还有一位受访者表示：“通过了解别

人提出的问题和杂志给出的建议,你能学到很多东西。”(43)与第三种策略一样,第四种策略也旨在建构一个理想的自我,一个做好准备直面日常生活和社会实践中的一切情感危机和生存困境的自我。诚如赫米斯所言:“后两种策略都可以帮助读者(暂时性及想象性地)获取自信心和认同感,让她们认为自己具有自我控制的能力并可与生活和平相处。她们打开杂志,上述感觉就会滋生;她们合上杂志,一切都烟消云散(不同于操作性提示)。”(48)

赫米斯研究的独创性体现为她与旧式女性主义文化分析的彻底决裂。以往的研究者大多认为必须确定文本自身存在着一个可感可触的意义,再去分析受众如何通过阅读文本来将这一意义生产出来。而赫米斯则反其道而行之,指出:“读者通过种种解读策略来为女性杂志赋予意义;在很大程度上,这种行为是独立于文本之外的。读者在梦幻和想象‘新的’自我之中建构出新的文本,这意味着包括女性杂志研究在内的‘类型研究’可以完全建立在解读行为分析的基础之上,而全然不必考虑文本的(叙事)结构或内容。”(146)

此外,赫米斯还反对关于女性与消费关系的主流理论。她所提出的“解读策略”理论拒绝将女性阅读杂志的行为不加拒斥地视为获取权力的象征。相反,她声称,我们应当仅仅将对女性杂志的消费理解为女性“获取权力的短暂瞬间”(51)。

## ● 男性研究与男性气质

女性主义有很多衍生的范畴,男性研究(men's studies)就是其中之一。而女性主义者却始终对其大加否定。尽管彼得·什温格(Peter Schwenger)曾指出“一个男人对男性气质(masculinity)问题考虑得越多,其自身的男性气质就越弱……真正的男人关心的是实际的问题而非抽象的概念,而且绝不会忧心忡忡于自身的性取向(sexuality)”(转引自 Showalter, 1990: 7),但还是有很多男人曾经对男性气质问题作出过思考、发表过言论。诚如安东尼·伊索普<sup>33</sup>(Antony Easthope)在《男人将做》(What a Man's Gotta Do)一书中所写:“是时候讨论男性气质问题了——讨论其究竟为何物,又发挥着何种作用。”(Easthope, 1986: 1)伊索普关注的焦点是他所谓之“宰制性男性气质”(将异性恋的男性气质视为不言自明的核心之物,认为其坚强、专断、泰然自若、无所不知,且始终

具有自我控制的能力,等等)。从一开始,他就指出男性气质乃是文化建构的结果,绝非“自然”、“正常”或“普适”之物。宰制性的异性恋男性气质如同一套性别规范,任何与之相抵的“活的男性气质”(包括同性恋男性气质)都不得不依照其标准来自我约束。为证实上述观点,伊索普分析了宰制性男性气质是如何通过一系列大众文化文本得以表征的。这些大众文本包括流行音乐、通俗小说、电影、电视和报纸。其结论是:

显然,男人并非被动无助地困身于为宰制性性文化的故事和影像所自上而下灌输的男性气质神话之内。不过,他们也无法完全置身事外,因为异性恋男性气质的规范已然遍布文化的每一个角落。其强制性力量简直无所不在——不仅仅存在于荧屏和广告板上,更扎根在我们的头脑里。(167)

肖恩·尼克森(Sean Nixon)持有与伊索普相似的视角,指出“新男性”的男性气质仿若某种“表征的政体”(regime of representation)。他将自己的分析聚焦于“文化流通的四个关键场所:电视广告、报刊广告、男装商场与男性杂志”(4)。

尽管女性主义者时常鼓励男人检视自身的男性气质,却甚少有人对男性研究产生兴趣。诚如乔伊丝·卡南(Joyce Canaan)和克莉丝汀·格里芬(Christine Griffin)所指明的那样:

毫无疑问,通过获知男人对于父权制如何被建构和转化为两性关系的宰制性系统的理解,女性主义者可以极大地拓宽自己的视野。但是,我们也担心女性对男性和男性气质的体验会因男性研究的存在而遭到歪曲、藐视乃至否定。因此,随着越来越多的男人投身于可与女性主义“分庭抗礼”的研究之中,女性主义者必须更加坚定地将男性和男性气质研究进行下去。(Canaan and Griffin, 1990: 207—8)

## ● 酷儿理论

诚如保罗·伯斯顿(Paul Burston)和柯林·理查德森(Colin

Richardson)所言,酷儿理论<sup>①</sup>(queer theory)“作为一个研究领域,努力探索男女同性恋者与无所不在且持续排他的异性恋文化之间的关系”(Burston and Richardson, 1995: 1)。尤其是,“该理论体系将注意力从‘在异性恋文化中做一个同性恋者意味着什么’转移到‘文化是如何创造出异性恋的种种表现形式的’,旨在于一向严苛的异性恋文化中为‘反常性’(queerness)找到相应的位置”(同上)。由是,二人宣称:“酷儿理论并非仅仅‘关于’同性恋者,正如女性研究也并非仅仅‘关于’女人一样。事实上,酷儿理论所要攻击的乃是……性别之分的‘理所当然性’,及其所竭力维护的异性恋霸权。”(同上)

若想对“自然而然的”性别和异性恋霸权的虚构意识形态展开讨论,最佳方式莫过于从酷儿理论的奠基之著——茱迪丝·巴特勒(Judith Butler)那部影响深远的《性别麻烦》(*Gender Trouble*)——入手。巴特勒首先援引西蒙娜·德·波伏娃<sup>②</sup>(Simone de Beauvoir)的名言:“女人并非生为女人,而是后天变成女人的。”(Beauvoir, 1984: 12)波伏娃将人的性别划分为生物性别(sex)(“自然的”)和社会性别(gender)(“文化的”)两种,进而指出:尽管生物性别是天生稳定的,但后天之中却始终存在各种各样相互竞争的(因历史和社会的不同而异)女性气质和男性气质的“版本”(参见图7.1)。波伏娃理论的卓越之处在于其提出社会性别乃是文化建构的结果——“(社会性别是)生物性别所承载的文化意义”(Butler, 1999: 10)——而非自然之物。不过,在巴特勒看来,上述观念的局限之处在于此种“生物性别—社会性别”的二分法具有一个基本前提,即世界上只存在两种生物性别(男性和女性);而社会性别也便相应地被规划为一个二元对立系统。为解决这个问题,巴特勒指出:其实就连生物性别也是文化的产物,正是“生物男性”和“生物女性”的二元对立分别确保了某一种而非全部“社会男性”和“社会女性”的“合法性”。因此,生物性别和社会性别的差别并非自然和文化的差别,“‘性别’这个领域本身就是社会性的,从头到尾浸染着政治意味,并始终被非自然的因素自然化”(143)。换言之,在“性别”这个概念的核心并不存在什么生物学意义上

<sup>①</sup> 英文 queer 一词原指“反常”、“怪异”,在性别研究中则通常指涉包括男女同性恋者、双性恋者和变性者在内的非异性恋人群。该词在汉语中常常译为“酷儿”。

<sup>②</sup> 西蒙娜·德·波伏娃(1908—1986),法国哲学家、作家,存在主义和女性主义的先驱之一,代表作包括《第二性》(*Le Deuxième Sexe*)等。曾获龚古尔文学奖。她的一生极富传奇色彩,与哲学家萨特的恋情尤为著名。

的“真相”，生物性别和社会性别都隶属于文化范畴。

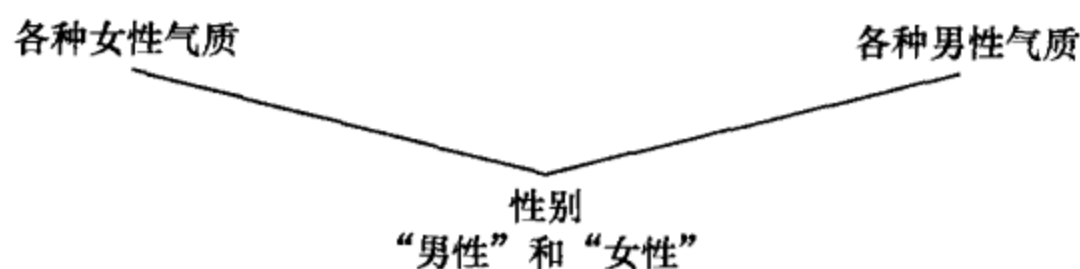


图 7.1 二元性别系统

此外，“社会性别和文化的关系，与生物性别和自然的关系并非一回事；社会性别始终作为一种话语/文化的工具将‘自然的性别’生产为某种先于文化存在的‘前话语’（prediscursive），而文化正是在其‘自然的’表面上发挥作用的。通过此种方式，性别二元对立结构的内在稳定性获得了有效的保障”（11）。诚如巴特勒所言：“将人类的身体先天区分为男女两种性别其实毫无必要。这种生硬的划分只是为了满足异性恋意识形态的经济需求，并为异性恋机制蒙上一层‘天然’的面纱。”（143）因此，在波伏娃名言的基础上，巴特勒作出如下论断：“女人并非生为女人，而是后天变成女人的；同样，女性并非身为女性，而是后天变成女性的；而更加激进的说法是，人人都有选择权，完全可以将自己变得既非女性亦非男性、既非女人亦非男人。”（33）

在巴特勒看来，社会性别并非对生物性别的表达，而是文化建构的产物。由此看来，“性别是对身体进行反复风格化（stylization）的过程，这一过程始终处于某一极度严苛的规范框架之内，亘古不变地生产着本体（substance）的外在形式，亦即存在（being）的某种自然状态”（43—4）。换言之，“性别身份”这个概念坚信外部世界的积累物（文化）其实是对内部世界（自然）的表达，而结果就是“‘人’只有与通行且易解的性别划分标准保持一致，才可被理解和把握”<sup>34</sup>（22）。无论女性气质还是男性气质都不是“自然”的表达，而是“文化的表演”，“其‘自然性’、‘原初性’和‘注定性’的效果皆是在文化话语所限定的‘操演’<sup>①</sup>（performativity）行为中被创造出来的”（xxviii—xxix）。

<sup>①</sup> 通常认为 performativity 的含义比 performance 丰富。后者仅指与“表演”密切相关的含义，而前者则包含了“行动”的意味。此处沿用《性别麻烦》一书中译本译者、中山大学宋素凤教授的译法，译为“操演”。

巴特勒的“操演理论”是对约翰·奥斯汀<sup>①</sup>(J. L. Austin)的“施为语言”(performative language)理论的拓展。奥斯汀将语言分为两种类型,分别是“施命语言”(constative language)和施为语言。前者是描述性语言,如“天空是蓝色的”;而后者则非仅仅展示既存现实,而是创造了新的事物,最显著的例子就是证婚牧师常说的“予现宣布汝等结为合法夫妻”——这句话从适当的人(牧师)口中说出,并不是对现实状况进行描述,而是将两个单身的男女转化为一对已婚夫妇(Austin, 1962),亦即创造了一种新的状况。巴特勒认为,性别机制运作的方式与施为语言非常相似。她指出:“在性别表达的背后其实并无任何坚固的实体;性别身份乃是被‘表达’行为本身所‘操演’出来的。并非性别身份催生了表达,而是表达创造了性别身份。”(Butler, 1999: 33)我们在生命中首次遭遇施为语言即是在刚刚出生时接产护士的宣布:“是个男孩!”或“是个女孩!”其结果是,无论男孩还是女孩都将面临一系列束缚,被迫遵守一系列规范,正如人们总是说:“小男孩应该这样!小女孩不该这样!”各种各样的话语,包括家长的话语、教育制度的话语和传媒的话语,将会彼此“勾结”以确保我们遵守“文化仪式的操演和文化规范的反复”(2000: 29)。如此一来,“性别的表演便制造出一种‘先天存在’的错觉,让我们相信在‘自我’之中存在一个性别内核。性别的‘操演仪式’(performative ritual)得以巩固与强化,人们愈发相信性别之分乃是先天存在的‘随机’事件,进而也就维护了社会性别体系赖以存在的必需条件”(同上)。

切不可将巴特勒的“操演”(performativity)和“表演”(performance)混为一谈。后者原指一种戏剧式的表现行为,通过展现某种虚假身份的方式来掩盖更为基本的、真实的身份。而“性别操演”则非自发行为,而是一个持续不断、周而复始,且近乎规训(disciplinary)式的过程:“唯有洞察性别暴政(sexual regime)的强制性和反复性,才能从理论上对性别操演机制加以把握……作为主体的人其实别无选择。”(1993: 15)萨拉·琪恩(Sarah E. Chinn)对此过程进行了准确的概述:

我们可以认识到性别是强制性的。我们对此很熟悉,这种事就发生在我们身上。性别的“自然化”效果意味着在我们的感觉中,性

---

<sup>①</sup> 约翰·奥斯汀(1911—1960),英国著名语言哲学家,曾任牛津大学教授。他认为语言并不是对既定现实的被动描述,而是发明、创造现实的积极行动者。

别是“天经地义”的——就算了解了操演机制及其对主体性的建构，我们还是无法放弃“性别天然”的直觉。身份的确认取决于性别成功“表演”，而书籍、电影、电视、广告、家长禁令和同龄人监督等“文化火药库”则时刻为性别操演“保驾护航”，确保该过程在（理想的）无意识状态下成功运行。（Chinn, 1997: 306—7）

巴特勒以“扮装”<sup>①</sup>（drag）喻指性别操演的模式，进而对其机制作出解释，其原因并非如某些批评家所揣测的那样是出于“‘扮装’是颠覆性别的范例”（xxii），而是因为“‘扮装’过程使指意的模式戏剧化，进而确立了‘性别’自身”（xxviii）。经由“扮装”作用，社会性别的异性恋规范所维护的表面统一性和虚构连贯性得以昭示天下。诚如巴特勒所言：“在模拟性别的过程中，‘扮装’于不知不觉间揭示出性别自身的模拟式结构，同时也展露了性别归属的偶然性。”（175）扮装并非对“原始”或“自然”性别身份的复制，而是对“原初性神话（myth of originality）本身的模拟”<sup>35</sup>（176）。如她所言：

假如性别划分……并不是表达性（expressive）而是操演性（performative）的，那么此种划分行为与其说是揭露了性别身份，不如说是建构了性别身份。“表达”和“操演”之间存在天壤之别。如果说与性别相关的属性和行为——人类身体展现或生产文化意义的种种方式——全系“操演出来”的话，那便意味着根本不存在什么先天的性别身份，对性别属性与行为的衡量更是无从谈起，无谓真假，无谓正曲，而所谓“真正的”性别身份只不过是一系列虚构出来的行为规范。关于性别的一切“事实”都是在“社会表演”（social performance）中被“创造”出来的，无论“原初”的生理性别还是本真且永恒的两性气质都只不过是悲剧一场，一面掩盖着性别操演机制的本来面目，一面压抑着“另类”性别操演对异性恋意识形态的男性气质霸权的反抗。<sup>36</sup>（180）

---

① “扮装”一词来自英文表述 drag queen 和 drag king。前者意指穿着女性服装、扮演女性的男性，而后者则指穿着男性服装、扮演女性的女性。此处，巴特勒用 drag 一词来形容性别操演机制对性别主体的粉饰和戏剧化。

巴特勒举出艾瑞莎·弗兰克林<sup>①</sup>(Aretha Franklin)高唱“你让我感觉自己像天生的女人”为例<sup>37</sup>：

起初,她似乎表示自己生物性别的自然潜力是在异性恋的认同之中成为现实的;亦即,她以一个异性恋“女人”的身份获取了某种文化身份,进而印证了自己“生为女人”的事实。因此,“生物性别”中的某些内容是在被异性恋者奉为圭臬的“社会性别”中得到表达的。性别的特征与本质之间的结合是天衣无缝的;同样,性别和性取向之间的关系也是浑然天成的。尽管艾瑞莎欣然得见自己作为女人的“天然性”得到了证实,却也不无忧虑地深知此种证实根基不牢,因为“自然性”的效果只有在异性恋意识形态的认同之中方能体现。毕竟,艾瑞莎唱的是“你让我感觉自己像天生的女人”,这个“像”字意味着存在某种隐喻式的替代过程,存在着某种欺瞒行为,意味着所有一切只不过是我们在异性恋意识形态的“扮装”之下遭遇的本体性幻觉——美则美矣,却转瞬即逝、艰于触摸。(Franklin, 2009: 235)

巴特勒还指出,如果说“关于性别的现实是在‘社会表演’中被创造出来的”,那么完成这场“表演”的最主要的“剧场”莫过于消费。迈克尔·华纳(Michael Warner)曾经对同性恋文化与特定消费类型之间的关系作出考察,进而提出必须对文化的政治经济学(参见第十章)进行重新思考。

消费文化和最显著的那一部分同性恋文化——酒吧、舞厅、广告、时尚、品牌标识、大众文化以及“滥交”——之间存在密切关联。这些文化形态完全隶属于高级资本主义范畴,尽管许多左翼人士对此予以激烈的否认。“后石墙<sup>②</sup>时代”的都市男同性恋者无不散发着商品化的腐气,因此我们需要抛弃陈旧不堪的旧资本主义,辩证地创造一套人们梦寐以求的、崭新的资本主义理论。(Warner, 1993: xxxi)

---

① 艾瑞莎·弗兰克林(1942— ),美国著名音乐家、歌唱家、钢琴家,享有“灵魂音乐女王”(the Queen of Soul)之誉。曾被《滚石》杂志评为有史以来最伟大的歌唱家第一名。迄今为止总计获得20项格莱美奖,并曾在2009年奥巴马的就职典礼上献唱。

② 石墙骚乱(Stonewall Riots),1969年发生于纽约的大规模社会冲突,是同性恋者对抗警察、维护自身合法权利斗争的起点。



与之类似,柯雷·克里柯穆尔(Corey K. Creekmur)与亚历山大·多提(Alexander Doty)指出:“我们对同性恋性别身份的规划与资本主义消费文化的发展如影随形。”(Creekmur and Doty, 1995: 1)他们注意到,无论男女同性恋者都与大众文化保持着密切的关系:“经由协商或选择,他们与大众文化的产品和信息之间建立起一种并非完全是颠覆性的关系。我们想知道,他们如何在既不丧失也不否认对抗性身份的同时做到与主流文化‘和睦相处’?他们怎样做到既积极参与主流文化又不将其吸收到自身的文化之内?他们又究竟通过何种方式从本不会提供同性恋愉悦和意义的文化中汲取到快感、生产出意义?”(1—2)换言之,“关键在于如何‘既身在其中又置身事外’,亦即怎样既在大众文化中占据一个属于自己的位子,却又对该文化的恐同性(homophobic)及种种‘异性恋中心主义’(heterocentrist)的概念、影像和思维方式保持拒斥”(2)。

亚历山大·多提指出:“‘反常性’(queerness)作为一种大众文化的接受实践……为各种各样的人所共享。”(Doty, 1995: 73)对大众文化作出“反常解读”(queer reading)并不是男女同性恋者的专利,“异性恋者,以及认同异性恋身份的人也会经历‘酷儿’的时刻”(同上)。在多提看来,“酷儿”一词意指某个灵活可变的空间,为各种各样的非异性恋、逆异性恋或反异性恋的文化提供生产和接受的场所。由是,“任何人在生产文化和接受文化的过程中都有可能采取‘反常’的立场;这一立场的多样性和变动性莫不涵括在‘酷儿空间’的势力范围之内”(73)。多提所谓之“酷儿空间”,“与其说是一个坚决的‘反异性恋’(antistraight)空间,不如说是一个‘逆异性恋’(contrastraight)空间<sup>①</sup>”(83)。

反常的立场、反常的解读,还有反常的快感都隶属于某个独特的接受空间(reception space);该空间既与异性恋空间分庭抗礼,又被后者吸纳包容。然而,对文化的“酷儿式接受”(queer reception)常常无视为大多数人所践行的、非黑即白的核心性别身份门类,使解读者得以置身俗世之外。无论你将自己认同为女同性恋者还是女异性恋

---

<sup>①</sup> 前缀 contra-比前缀 anti-程度弱些,故前者译为“逆”,表示“不同意”、“不赞成”,后者译为“反”,表示“反抗”、“对抗”。

者,都不妨碍你“反常地”体验《红河》<sup>①</sup>(*Red River*)与《虎豹小霸王》<sup>②</sup>(*Butch Cassidy and the Sundance Kid*)等兄弟片<sup>③</sup>(buddy film)中蕴含的男男情欲意味;同样,如果你是一位男同性恋者,也可以“反常地”喜爱《拉弗娜与雪莉》<sup>④</sup>(*Laverne and Shirley*)、《凯特与艾莉》<sup>⑤</sup>(*Kate and Allie*)以及《黄金女孩》<sup>⑥</sup>(*The Golden Girls*)中女性角色之间的爱恋关系——这与异性恋意识形态所言之“跨性别身份”无关,而仅仅是对美好的人类情感的接合。“酷儿式”解读既非替代性解读、有意为之的误读,亦非“过度解读”。此种解读中蕴含的“反常性”纵然错综复杂,却时时刻刻存在于大众文化的文本与受众之中;而“酷儿”的使命,即是对上述“反常性”展开充分的认识与接合。(83—4)

## 拓展阅读

Storey, John (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edition, Harlow: Pearson Education, 2009. 该书是本书的配套阅读材料,其中收录了本书所涉之大多数重要文献。本书及其配套读本得到了互动式网站 [www.pearsoned.co.uk/storey](http://www.pearsoned.co.uk/storey) 的支持。该网站中包含了许多有用的链接与电子资源。

Ang, Ien, *Living Room Wars: Rethinking Media Audiences for a Postmodern World*, London: Routledge, 1995. 该领域内顶级学者洪美恩的论文集,十分精彩。

① 《红河》,出品于1948年的美国电影,讲述一位男性牧场老板及其男性助手将牲畜从德克萨斯迁徙至堪萨斯的故事。

② 《虎豹小霸王》,出品于1969年的美国影片,讲述两位男性搭档劫犯的故事。该片曾荣膺四项奥斯卡奖和六项英国学院奖,位列美国电影学会(AFI)“百年百片”评选第50位。

③ 兄弟片,亦译“搭档片”、“伙伴片”等,是于20世纪70年代兴起于西方的电影类型。此类影片通常以两位男性角色的冒险经历为主线,强调男人之间的兄弟之情,而将传统影片叙事中的男女情感结构置于次要位置。学界普遍认为该类型片的出现是西方男性社会对女性主义平权运动的反应。

④ 《拉弗娜与雪莉》,美国情景喜剧,1976—1983年间在美国ABC电视台播出,以一对女性好友的生活为主线。

⑤ 《凯特与艾莉》,美国情景喜剧,1984—1989年间在CBS电视台播出。叙事结构与《拉弗娜与雪莉》类似。

⑥ 《黄金女孩》,美国情景喜剧,1985—1992年间在NBC电视台播出,讲述四位同居于迈阿密一幢公寓中的成熟女性的生活。

Barrett, Michèle, *Women's Oppression Today: Problems in Marxist Feminist Analysis*, London: Verson, 1980. 本书的作者试图将马克思主义与女性主义的分析方法结合起来,为大众文化研究者提供了有用的参考。其第三章《意识形态与性别的文化产品》尤其有价值。

Brunt, Rosalind and Caroline Rowan (eds), *Feminism, Culture and Politics*, London: Lawrence & Wishart, 1982. 本书收录了一系列关于女性主义分析模式的论文。请重点阅读《女性主义与文化政治的定义》一文。

Burston, Paul and Colin Richardson (eds), *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture*, London: Routledge, 1995. 本书是一部有趣的论文集。其收录的文章大多从酷儿理论的视角来看待大众文化问题。

Creekmur, Corey K. and Alexander Doty (eds), *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture*, London: Cassell, 1995. 本书是一部出色的论文集,站在“反恐同”和“反异性恋中心主义”的立场考察当代大众文化。

Easthope, Antony, *What a Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture*, London: Paladin, 1986. 本书对男性气质在当代大众文化中的表征机制作出了一番有益且趣味盎然的论述。

Franklin, Sarah, Celia Lury and Jackie Stacy (eds), *Off Centre: Feminism and Cultural Studies*, London: HarperCollins, 1991. 本书收录了若干以女性主义理论从事文化研究的学者的论文。

Geraghty, Christine, *Women and Soap Opera: A Study of Prime Time Soaps*, Cambridge: Polity Press, 1991. 本书对女性主义肥皂剧分析作出了全面的介绍。

Jeffords, Susan, *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989. 本书对一系列大众文本中的男性气质表征进行考察,揭示了越南战争失利之后的美国文化如何走上艰难重重的“重拾男子气”之路。

Macdonald, Myra, *Representing Women: Myths of Femininity in Popular Media*, London: Edward Arnold, 1995. 本书论述了女性在大众传媒的言谈和视像中被建构的过程。

McRobbie, Angela, *Feminism and Youth Culture*, London: Macmillan, 1991. 本书的作者是女性主义大众文化研究领域内的佼佼者。本书收录了她的若干重要论文。

Pribram, Deidre E. (ed.), *Female Spectators: Looking at Film and Television*, London: Verso, 1988. 本书收录了一系列文章,从不同的视角对电影及电视大众文化进行考察。

Thornham, Sue, *Passionate Detachments: An Introduction to Feminist Film Theory*, London: Edward Arnold, 1997. 关于女性主义对电影研究作出的贡献,本书进行了精彩的介绍。

## 第八章

# “种族”、种族主义与表征

在本章中,我将对“种族”(race)这个概念,以及种族主义(racism)在英国的历史变迁进行一番考察。此外,我还会就一种特殊的种族表征政体,即爱德华·萨义德(Edward Said)的东方主义<sup>①</sup>(Orientalism)展开讨论。作为大众文化中的东方主义案例,我将分析好莱坞关于越南战争的种种表述及其对第一次海湾战争的征兵活动产生的潜在影响。本章的末尾将以对文化研究与反种族主义的扼要讨论作结。

### ● “种族”与种族主义

在展开对“种族”问题的讨论之前,须首先强调一点:世界上只存在一个“种族”,那就是“人类的种族”。人类生物学从未将人类划分为不同的“种族”,只有种族主义(以及反种族主义)才坚持强调人种间的差异。换言之,“种族”乃是一个文化与历史的范畴,是依肤色不同而制造指意差异的机制。关键之处并不在于肤色差异本身,而在于这种差异如何被用来指意,以及该过程通过何种方式建构出社会与政治的等级制度(参见第四章和第六章)。我不否认人与人之间存在肤色和体质的差别,但这些差别本身并不能生产意义,其“意义”只能是人人为的结果。此外,亦无任何理由认定肤色比发色、瞳色更加重要。换言之,种族主义是一个指意(signification)系统而非生物系统,诚如保罗·吉尔罗伊(Paul Gilroy)所见:

须首先认识到肤色(一个毫无意义的概念)仅具极其有限的生

---

<sup>①</sup> 亦译“东方学”。

物学基础,方能借助指意理论对“种族”能指的可塑性和空幻性,以及种种从一开始即将“种族”概念转变为能指的意识形态进行分析。该视角强调应将“种族”视为一个开放的政治范畴内的概念,原因在于哪一种界定得以占据主流地位、在何种环境下“种族主义”方可生存或消亡,皆是权力斗争的结果。(Gilroy, 2002: 36)

切不可将上述观点误认为一种理想主义。无论被用来指意与否,差异都是客观存在的。但差异被用来指意的机制,却始终是政治与权力的结果,与生物学无关。正像吉尔罗伊指出的那样:“‘种族’只能为社会与政治所建构,而精心设计的意识形态系统则时刻维护着各种形式的‘种族化’(racialization),原因在于后者乃是资本主义发展的重要特征。更重要的是,我们须对不同历史情境下的‘种族’概念进行比较分析,考察其与政治之间密不可分的关系。”(35)故而,若要在大众文化研究领域内对“种族”问题进行考察,就必须研究其被用来指意的各种不同的方式。

斯图亚特·霍尔指出,在西方社会的历史上,“种族”概念的发展经历了三个关键时刻(Hall, 1997c),分别是奴隶制与奴隶贸易、殖民主义与帝国主义,以及伴随着20世纪50年代去殖民化的移民浪潮。在下一节中,我将集中考察奴隶制与奴隶贸易是如何最早导致对“种族”和种族主义问题的全面公开讨论的,而关于“种族”和种族主义的种种基本假设和理论术语正是在这场讨论中初次成形的。必须指出,“种族”与种族主义现象既非自然而然亦非命中注定,而具有深刻的历史渊源,是人类行为与互动的结果。表面上,一个人属于哪个“种族”是天生的、注定的,是一种自然状态;可实际上,一切都是人类文化的产物,而真相始终被掩盖。再次转述保罗·吉尔罗伊的观点:

对那些羞怯的灵魂而言,将自身所属之“种族”和难于驾驭的种族主义视为一种原罪般的绝对状态加以默然接受,远比积极行动起来设想并建立一个消灭了种族等级制的公正世界更加容易……我们切不可对种族主义的强权采取纵容态度,更不能将其视为先于政治存在的不可抗拒的自然之力。尽管种族主义以纯粹政治力所不及的能量塑造着人类的意识形态与行为方式,我们仍需坚持不懈地将“种族”和种族主义现象置于社会与政治的框架之内加以评析。(xx)

在吉尔罗伊看来,需将“种族差异的夸张维度”缩减为“某种具有解放潜力的平常性”,并坚称“‘种族’无甚稀奇,不过是承载着‘种族主义’

容忍限度内的有限意义的虚拟现实(virtual reality)”(xxii)。换言之,离开了种族主义,“种族”这个概念将变得毫无意义,是种族主义这种意识形态让“种族”的概念保持生命力的。我们需要认清“这个国家(指英国)的快乐文化(convivial culture)中包蕴着杂糅的腐朽性与有害的平凡性;正是在此种文化之内,‘种族’的意义被剥夺,而种族主义则仅仅被视为早已消逝的帝国主义历史的副作用”(xxxviii)。

### ● 种族主义意识形态的历史渊源

源于无知与恐惧的“仇外情绪”(xenophobia)由来已久,仿佛从不同族裔开始共存的那天起便始终存在。而“种族”和种族主义的历史,却是极为特殊的。在英国,种族主义最早是为维护奴隶制与奴隶贸易的合法性而出现的。彼得·弗莱尔(Peter Fryer)指出:“当英国的奴隶贸易、英国的种植园奴隶制和英国的制造业三者开始联手追逐高额利润,那些古老的神话碎片与人种偏见便有了强悍的经济基础,逐渐转化为一套牢固的种族主义意识形态,也就是一系列关于种族的神话。”(Fryer, 1984: 134)换言之,种族主义起初是一种防御性意识形态,其传播意图在于维护奴隶制与奴隶贸易所带来的经济利益。

身兼法官与种植园主双重身份的爱德华·朗恩(Edward Long)是种族主义意识形态发展历程中的关键人物。他在《牙买加史》(*History of Jamaica*)一书中大肆宣扬黑种人劣于白种人的理论,进而确言奴隶制和奴隶贸易为完美无缺的社会制度。其理论的出发点是:在黑种人和白种人之间存在绝对的种族界限:

我认为,有充分的理由相信白人与黑人是两个截然不同的物种……当我们注意到他们与其他人类如此相异的时候,难道还不明白他们跟我们不属于一类人吗?……许多黑人在智力水平上与红毛猩猩差不多,故不难判断黑人和猩猩之间存在密切的血缘关系。黑人与猩猩之间的交配亦很频繁……因此我们可以确信这两个物种存在相似的滥交倾向。(转引自 Fryer, 1984: 158—9)

查尔斯·怀特(Charles White)在1795年发表过类似的评论:“白种的欧洲人……因距离蛮荒世界最遥远而被认为是最优秀的人种。没人怀疑白种人在智力上的优越性。我坚信白种人的各项能力天生便强于其他

人种。”(168)

爱德华·朗恩的种族主义观显然与性焦虑相关。他在1772年出版了一本小册子,同时宣扬种族主义和对工人阶级妇女的贬斥,声称:

英国低等阶级的妇女格外青睐黑人,往往出于不可告人的原因。如果法律允许,她们甚至会与驴马牲畜交合。有这些妇女的生育繁衍,不出几代,英国人的血统将会变得糟污不堪。而且,随着上下层社会之间的流动,血统污染可能会发生扩散,甚至祸及中产阶级和上流社会,最终导致整个国家挤满了葡萄牙人和摩里斯科人<sup>①</sup>(Moriscos)的杂种,他们肤色混乱,心灵卑劣。(157)

与之相似,塞缪尔·埃斯特维克(Samuel Estwick)在《关于黑人问题的几点思考》(*Considerations on the Negroe Cause*)中指出,应当禁止黑人进入英国,以确保“不列颠种族免受污染”(156)。菲利普·西克尼斯(Philip Thicknesse)也在1778年写道:

近几个世纪以来,我们的国家里充斥着普天之下最劣等的人……伦敦的情况尤其糟糕,到处都是黑人……此外,在每一座乡镇,不,准确地说是在每一个村落里都能时不时地看见黑白混血人种,像猴子一样上蹿下跳,却比猴子危险万倍……白人与黑人的血统杂交势必给国家带来极大的危害。(162)

约翰·斯盖特古德(John Scattergood)将对血统的关注与奴隶制的存废问题结合起来。他在1792写道:一旦允许废除奴隶制,“世界各地的黑人都会跑到我们的国家来,聚众扎堆,与本地人杂居,进而玷染我们普通人的血统,导致犯罪率和罪犯人数的飙升。如此一来,英国将变成整个地球的污水槽,充斥着杂种、暴徒和游手好闲的流浪汉”(164)。

出版于1764年的《伦敦编年史》(*London Chronicle*)上登载了一封来信,讨论了与当代移民问题非常相似的话题,指出涌入英国的黑人奴仆人数实在太多了:

他们(黑人)占据了很多本应属于我们(白人)的位置,这无异于使很多同胞丧失了谋生的手段,进而也便导致本国人口的锐减。而那些得益者(黑人),却仍然恬不知耻地与白人杂居通婚,他们永不

---

<sup>①</sup> 摩里斯科人,指生活在西班牙和葡萄牙的穆斯林后裔。

可能像白人一样对这个世界发挥各种各样的关键作用……决不可将黑人视为“人民”的一分子。让他们住到我们的社区里无异于引狼入室,其结果只能是将许多更优秀、更具主体性的人排挤掉……是时候……治疗此种邪恶状况造成的创伤了。我们必须行动起来,坚决抵制“进口”黑人。(155)

鉴于那些从奴隶制与奴隶贸易活动中攫取高额利润的人们并未直接参与到上述讨论之中,种族主义的新意识形态只能在并未通过奴隶制和奴隶贸易获益的人群中迅速传播。例如,苏格兰哲学家大卫·休谟<sup>①</sup>(David Hume)就对白人和非白人作出了清晰的区分。在1753年,他如是写道:

我认为包括黑人在内的所有其他人种(总计有四五种)天生就比白种人低劣。其他人种从未像白种人一样建立起高度文明的国家……若非从降生起就天然存在优劣之分,此种整体性且持续性的差异绝不至在如此多的国家和年代内同时发生……在牙买加,大家都在谈论一个黑人<sup>38</sup>,将其视为偶像和知识的象征。不过,人们对他的爱慕似乎只是出于极其微小的成就——他就像一只鸚鵡,只会说有限的简单词语。(152)

及至19世纪,“白种人优越论”已经成为整个西方世界的广泛共识。如此一来,欧洲白人的全球殖民行为也就显得再合理不过了。此外,弗莱尔还指出:“种族主义并不是一小撮极端分子的专利。事实上,在19世纪的英国,每一位科学家和每一位知识分子都天经地义地认为只有白种人才拥有思考和管理的能力。”(1984:169)在科学上对种族主义予以否定,则是晚至第二次世界大战之后的事。

在19世纪的种族主义思潮下,欧洲人甚至认为对殖民地的征服是上帝的旨意。托马斯·卡莱尔在1867年写道:“是万能的造物主指定黑人做仆人的。”(转引自Fryer, 1984:172)曾在南非和乌干达担任殖民管理者的哈里·强斯顿(Harry Johnston)爵士也声称,“总体上,黑人是生而为奴隶的”,因为他们“天生就可以在炎热酷暑的恶劣气候之下辛勤劳作”(1899:173)。这样一来,就连“炎热酷暑”和“恶劣气候”都成了让欧洲白

---

<sup>①</sup> 大卫·休谟(1711—1776),18世纪苏格兰哲学家、经济学家、历史学家,被视为苏格兰启蒙运动以及西方哲学史中最重要的的人物之一。其哲学思想通常被总结为彻底的怀疑主义。



人免于身体受苦和不公待遇的证据。曾被菲利普·柯顿<sup>①</sup>(Philip Curtin)形容为“西方伪科学种族主义代表人物之一”(Curtin, 1964: 377)的罗伯特·诺克斯(Robert Knox)博士坚决赞同上述观点,他指出:“那些皮肤黝黑的种族对我们来说意味着什么?……越早灭绝越好……天生注定,他们在世界上的存在如同其他动物一般微不足道,就算全部死光也无所谓。”(转引自 Fryer, 1984: 175)

当然,诺克斯的种族主义思想过于极端了。相比之下,主张通过向黑人世界“播撒文明”以支持帝国主义的詹姆斯·亨特(James Hunt)温和得多。他在1863年创建了伦敦人类学研究会,并宣称:“黑人在智力上劣于欧洲人,只有确保黑人从属于欧洲人的地位才能使前者变得更加文明。”(177)总而言之,“黑人只能在白人的帮助下获得人性与文明”(同上)。殖民长官约瑟夫·钱伯兰(Joseph Chamberlain)对上述观念作出了总体性概括:“我认为英国人是全世界最优秀的统治者种族。这可不是凭空捏造的,仅看我们是如何在全世界范围内成功管理广袤领土的成就,就足以证明这一点了……而且,我坚信,英国的未来必定光明一片,不可限量。”(1895:183)

## ● 东方主义

爱德华·萨义德的《东方主义》(*Orientalism*)是后殖民理论的奠基之著。在这部著作中,他深入考察了西方世界利用一种东方的话语来建构关于东方的“知识”的过程,探索相应而生的“权力—知识”体系如何在西方强权的利益中得到接合。在萨义德看来,“‘东方’完全是被欧洲人发明出来的”(Said, 1985: 1)。他用“东方主义”<sup>②</sup>这个表述来形容欧洲与东方的关系,尤其是“东方如何在影像、观念、性格和经验领域将欧洲(西方)界定为自己的对立面”(1—2)。此外,他还“竭力展现欧洲文化如何将自己乔扮成东方代理人,乃至东方的潜在自我,并从中获得力量与身份”(3)。

---

<sup>①</sup> 菲利普·柯顿(1922—2009),美国历史学家,以对殖民主义时期奴隶贸易状况的研究著称。

<sup>②</sup> 通常,orientalism一词至少有两重含义,一是以“东方”为研究对象的学科,二是一种关于东方的思维方式。在第一种情况下,通常将其译为“东方学”;在第二种情况下,则译为“东方主义”。因本书将orientalism视为与种族主义相关的一种理论范式加以讨论,故译为“东方主义”。不过读者仍须根据语境的不同作出相应的理解。

在讨论及分析东方主义时,可将其视为“处理”东方问题的某种组织机制(*corporate institution*),其具体方式包括:制造对东方的叙述、赋予某些关于东方的观点以权威性、描绘东方、教授东方的知识、对东方进行殖民、统治东方,等等。简而言之,东方主义就是西方对东方加以宰制和重构,进而凌驾于东方之上的一种方式。(同上)

换言之,作为“虚构意识形态系统”(321)的东方主义其实与权力问题密切相关,是西方维系对东方霸权的诸多机制之一。在一定程度上,这种霸权是通过强调西方与东方的“绝对差异”而实现的:“西方……理性、发达且优秀,而东方则……古怪、落后而贫瘠。”(300)

上述观点在总体上与大众文化研究有什么关系?如果采用萨义德的方法,就不难对描述帝国的虚构类艺术作品作出解读了。基本上,这类作品通常包含两种情节结构。第一类故事往往讲述白人殖民者被原始丛林的野性力量征服,用种族主义的神话来说,就是“回归自然”。小说《黑暗之心》<sup>①</sup>(*Heart of Darkness*)和电影《现代启示录》<sup>②</sup>(*Apocalypse Now*)中的人物库尔茨(Kurtz)就属于这种类型。第二类故事则强调拥有“种族优越性”的白人对丛林及丛林栖息者的利用与征服。小说、电影和神话故事中常常出现的角色“人猿泰山”(Tarzan)则是此类结构最典型的代表。在东方主义的视角下,上述两种叙事结构均包蕴着帝国主义文化的欲望和焦虑,而不仅仅是对其他种族和异域土地的征服。由是,人们的注意力便从叙事结构中的时间和地点因素转移到此类故事对其生产者和消费者发挥的“功能”上来,进而免于坠入天真的现实主义的陷阱:故事的主旨并非告知读者非洲和非洲人发生了什么事,而是使读者通过故事中的各类表征来了解欧美人的本质。因此,关键并不在于“怎样”而在于“为何”;并不在于“谁的故事”而在于“谁在讲述并消费这些故事”。

---

① 《黑暗之心》是波兰裔英国小说家约瑟夫·康拉德(*Joseph Conrad*)的代表作,初版于1902年,讲述英国白人船长马尔洛(*Marlow*)带领比利时商船在刚果河从事象牙贸易的故事。这部小说被认为是20世纪英语文学最重要的作品之一。

② 《现代启示录》改编自康拉德的小说《黑暗之心》,只不过将故事的背景改为越战时期的越南。其导演兼制片人弗朗西斯·科波拉(*Francis Coppola*)是当代最著名的电影艺术大师之一。该片最早于1979年上映,并于1987年及2001年先后推出新的剪辑版。1979年,该片荣膺法国戛纳电影节金棕榈大奖。

很多以越战为题材的好莱坞电影都可被视为东方主义叙事的经典案例。“刺激”好莱坞拍摄越战影片的并非美军在战场上的惨败,而是“另有企图”——在商业性的话语之内,这场为美国人唾弃的战争俨然大受欢迎起来。尽管美国早已丧失了对越南的“统治权”,但美国电影却始终牢牢握住西方世界对越南战争进行叙述的话语权。作为“组织机制”的好莱坞通过“制造对越南的叙述、赋予某些关于越南的观点以权威性、描绘越南以及教授越南的知识”等方式对越南进行了“处理”和“加工”,进而将越南“发明”为与美国“对立的影像”、美国的“代理人与……潜在自我”。通过上述方式,好莱坞联合其他话语实践——如流行歌曲、小说、电视系列剧等等——成功生产出一系列关于越南的权力话语,告知美国和全世界在越南究竟发生了什么事,而这些事之所以发生皆是越南咎由自取。上述话语并非仅仅关于越南,而是持续不断地构成了许多美国人的越南经验——话语本身即是一场战争。

东方主义理论认为,探讨好莱坞的表征是“真”是“假”(是否符合历史事实)毫无意义,关键在于其将何种“真理政体”(regime of truth)(参见第六章对米歇尔·福柯的讨论)公诸于世。好莱坞的东方主义叙事并非消极、压抑、拒斥或否定的力量,而是极具生产性的。福柯关于权力问题的一般观点也适用于解释好莱坞的话语权:

我们必须从现在开始停止用种种消极的语汇来描述权力效应;“排斥”、“抑制”、“掩饰”、“隐瞒”等等,这些表述应统统摒弃。事实上,权力是一种生产性的力量,它生产了现实,生产了客体领域,也生产了关于真理的种种仪式。(Foucault, 1979: 194)

此外,福柯还指出:“每个社会都有其独特的‘真理政体’和‘一般政治理念’;换言之,某些特定类型的话语为人们所广泛接受并发挥了真理的功能。”(2002a: 131)在此基础上,我将对20世纪80年代好莱坞越战影片的三种叙事范式进行扼要的总结,探讨对其加以理解的方式以及“真理政体”的运作过程。<sup>39</sup>

第一种叙事范式可以概括为“作为背叛的战争”(the war as betrayal),首先是一种关于糟糕的领导者的话语。在《长驱直入》<sup>①</sup>(*Uncommon*

---

<sup>①</sup> 《长驱直入》,亦译《八蛟龙》、《特种阵线》等,是派拉蒙影业于1983年出品的影片,讲述一位海军军官在越南战争结束后组队身赴老挝营救自己被囚禁的儿子的事迹。

Valor)、《越战先锋》系列<sup>①</sup>(*Missing in Action I, Missing in Action II: The Beginning, Braddock: Missing in Action III*)与《第一滴血 II》<sup>②</sup>(*Rambo: First Blood Part II*)等影片中,美国败军越南的责任被完全归咎于政治家。当约翰·兰博(John Rambo)(希尔威斯特·史泰龙[Sylvester Stallone]饰)接到命令重返越南以营救在军事行动中失踪的美国士兵时,竟咬牙切齿地反问:“这次我们可以赢吗?”其潜台词就是:“那些政治家这次会让我们赢吗?”此外,该话语还将矛头对准羸弱的军事指挥。例如,在《野战排》<sup>③</sup>(*Platoon*)和《越战创伤》<sup>④</sup>(*Casualties of War*)等影片中,美军战败的罪魁祸首被公然指为“军事指挥不利”。最后,越战还是“平民的背叛”。《终极手段》<sup>⑤</sup>(*Cutter's Way*)和《第一滴血》(*First Blood*)等影片暗示,是身在美国国内的“自己人”背叛了美国军队在越南战场上的种种努力。对此,约翰·兰博的一番评论很具代表性。当特劳特曼上校(Colonel Trautman)对他说“一切都结束了”时,他如是回答:

一切远未结束。哪能你说结束就结束?这可不是我一个人的战争。我对你言听计从,想方设法取得胜利,但总有一些人不想让我们赢!当我重返世界,在机场看见那些可怜虫高举口号游行抗议,并指责我滥杀无辜时,我真想反问:他们算什么东西?我在战场上九死一生的时候,他们又在哪里?

有趣的是,所有越战影片都不约而同地围绕着“迷失”这个概念展开叙事。在《长驱直入》、《越战先锋》系列和《第一滴血 II》中,迷失的是战

---

① 《越战先锋》是加农影业(Cannon Films)于20世纪80年代出品的越战题材系列影片,总共包括三部,分别首映于1984年、1985年和1988年。

② 《第一滴血 II》是越战题材“兰博”系列电影的第二部,由三星影业(TriStar Pictures)于1985年出品。尽管“兰博”系列影片在主流评论界口碑极恶,但却取得了惊人的票房收入。文中所举之《第一滴血 II》以4400万美金的拍摄成本竟赢得超过4.5亿美金的全球票房。主人公“兰博”更是成为80年代风靡全球的战争英雄偶像。

③ 《野战排》是猎户座影业(Orion Pictures)于1986年出品的越战题材影片,讲述一位具有反战情绪的美国士兵在越战中的心路历程。该片于1986年荣获四项奥斯卡奖,包括分量最重的“最佳影片奖”和“最佳导演奖”,并以650万美金的制作成本赢得1.36亿美金的票房收入。

④ 《越战创伤》是哥伦比亚影业于1989年出品的越战题材影片。

⑤ 《终极手段》是联美影业(United Artists)和米高梅(MGM)于1981年联合出品的影片,讲述一位越战退伍老兵为拯救遭遇陷害的好友挺身而出、与罪恶势力斗争的故事。

俘；在《终极手段》、《第一滴血》和《生于七月四日》<sup>①</sup> (*Born on the Fourth of July*) 中，迷失的是尊严；而在《野战排》和《越战创伤》中，迷失的则是纯真。显然，上述浅尝辄止的“迷失”象征性地掩饰了某种更深层次的迷失，那就是无法言表的战败的伤痛。“美国战俘”这一表征在上述“替换策略”中的大量运用显然带有鲜明的意识形态色彩，似乎为三种权力政治效应的出现提供了可能性。第一，如若接受了“仍有美国人囚禁在越南”的神话，就回过头来意味着美国最初的人侵是合法的，因为既然野蛮的越南人在战争结束后仍然关押着大批美国士兵不放，那么美国人也便没有任何理由忏悔自己的人侵行为——越南活该被美军入侵。第二，即是苏珊·杰弗兹 (Susan Jeffords) 所言之“失落的女性化” (feminization of loss) (Jeffords, 1989: 145)，亦即所有被指应对美军战败负责的人——包括不爱国的抗议者、心不在焉的政府、羸弱不堪的军事指挥，以及腐败的政治家——统统在影片中被表征为典型的女性化形象：“在美国的主流文化中，脆弱、犹疑、依赖性、情绪化、非暴力、妥协、喜怒无常以及容易上当是典型的女性化特征。” (同上) 杰弗兹的观点在《越战先锋》系列影片中得到淋漓尽致的体现：在这些影片中，妥协求和的政治家被冠以“妇人之仁”的立场，而那些从战场归来的士兵则不苟言笑，充满“阳刚之气”——前者在后者面前几乎无地自容。由是，影片传达了这样的观点：“男性”的强力与忠诚势必赢得战争，而“女性”的羸弱与不贞则是败军的祸首。第三点，也是最重要的一点，越战影片通过各种方式将战争带来的“失落” (lost) 转变成了“遗落” (missing)，弱化了兵败的伤痛。战后寻找与营救战俘的“胜利”替代了美军在战争中的“失败”。在 1983 年，《纽约时报》 (*New York Times*) 困惑于《长驱直入》所取得的不期而至的票房成功，遂派记者去采访该片的“受众”。其中有一位观影者表示自己很清楚个中原因：“我们无论如何得打赢越南战争！” (转引自 H. Bruce Franklin, 1993: 141)

第二种叙事范式可被归纳为“黑白颠倒综合征” (the inverted firepower syndrome)。在此叙事范式下，美国科技与军队的压倒性优势被“颠倒”了过来。影片甚少展示美国军队大规模杀伤力的场面，反而有无

---

<sup>①</sup> 《生于七月四日》是环球影业于 1989 年出品的影片，改编自越战退伍军人罗恩·考维克 (Ron Kovic) 的畅销自传。该片总计获得两项奥斯卡奖，并以 1400 万美金的成本赢得超过 2.3 亿美金的全球票房。

数镜头呈现形单影只的美国兵与人山人海(且时常隐蔽)的北越士兵激战的情景。民族解放阵线<sup>①</sup>(National Liberation Front),即“越共”(Viet Cong)的男女成员也大多被刻画为魑魅魍魉,阴魂不散地纠缠着越战“英雄”。在《越战先锋》、《第一滴血 II》和《野战排》中,均充斥着美国人以寡敌众、与潮水般的越南人决战的场面。仅凭弓箭击溃越南人的约翰·兰博是最为臭名昭著的例子。《野战排》尤其将此种叙事风格发挥到了极致。其中一幕展现了“好人”伊莱亚斯中士(Sergeant Elias)被一群北越士兵追赶的情景。那些人朝他持续开火,直到他双膝跪倒,无法起身。最终,他张开双臂,仿佛面临苦难与背叛的耶稣基督一样,离开了人世。影片通过慢摇镜头的方式来表现大限将至的哀婉与痛楚。该片在英国的促销海报上展示了伊莱亚斯“十字架受难”的惨状,图片上方则写着这样一句话:“战争的第一受害者是纯真。”在此,纯真的迷失既是通过现代战争残酷性的感悟来体现的,又是美国与野蛮无状的敌人“公平战斗”的结果。其间的意识形态意蕴再明确不过:如果说美国的失败是因为当了“善人”的缘故,那么很“显然”,在未来的所有战斗中,美国必须开始扮演“恶人”的角色以求取胜利。

第三种叙事范式是“战争的美国化”(the Americanization of the war)。这一表述的意味是:在好莱坞越战影片(当然还有其他美国文化产品)中,越南战争已经演变成一个纯粹的美国现象,与越南无关——我们可称之为“帝国式自恋”(imperial narcissism)。在此种情结作祟下,美国成了世界的中心,越南和越南人民只不过作为美国悲剧的语境而存在,而越南人的粗蛮则最终导致了美国式纯真的迷失。而且,如所有悲剧一样,美国的悲剧也是从一开始便注定了惨烈的结局,越南战争就是一出行将落幕的悲剧。好莱坞叙事中的越南展现了琳达·迪特马尔(Linda Dittmar)和吉恩·米肖德(Gene Michaud)所谓之“难以理解的神秘感”(mystique of unintelligibility)(Dittmar and Michaud, 1990: 13)。其中最具说服力的例子莫过于《野战排》在美国国内发行的录影带版本的开场:首先是彼时的克莱斯勒集团(Chrysler Corporation)主席签写的几行字,而后我们看到主席本人穿越丛林走向一辆越野车,在车旁驻足,将身体靠在车上,对着镜

---

<sup>①</sup> 民族解放阵线是越南战争时期北越政权在南越境内创立的游击队组织,成立于1960年12月20日,领导人是阮友寿(Nguyễn Hữu Thọ),西方世界通常将该组织称为“越共”。南北越统一后,民族解放阵线并入新兴的越南社会主义政权。

头娓娓道来：

这辆越野车可算是老古董了，它亲历过许多次战争：诺曼底（Normandy）战役、安济奥（Anzio）战役、瓜达尔卡纳尔（Guadalcanal）战争、朝鲜战争，还有越南战争。我真希望以后无需再为战争生产越野车。《野战排》这部影片所要纪念的并非战争，而是所有在某时、某地投入战斗却**始终不被人理解的男男女女**。国家召唤他们去战斗，他们便义无反顾地出发，从湄公河三角洲（Mekong Delta）打响第一枪开始，始终坚守自己的职责。这才是货真价实的美国精神。只有对他们报以崇高的敬意，我们才能让美国精神保持鲜活。（转引自 Harry W. Haines, 1990: 81）

毫无疑问，这是一种关于美国式生存的话语，主要强调的是“重返世界”。在这出悲剧中，美国和美国人是**唯一的受害者**。在影片末尾，克里斯·泰勒（Chris Taylor）（查理·西恩 [Charlie Sheen] 饰）的一系列个人叙事精确传达了上述神话的意涵。泰勒站在一架冉冉升空的直升机上，回首尸横遍野的战场，伴随着塞缪尔·巴伯<sup>①</sup>（Samuel Barber）的那曲美妙而伤感的《弦乐柔板》（*Adagio for Strings*），回想着那场导致 200 万越南人丧命的战争。他喃喃低语：“我想，现在看来，与我们战斗的并不是什么敌人，而是我们自己。敌人就在我们心中。”1987 年 1 月 26 日的《时代》杂志刊载了一篇影评，对上述观念作出了回应和阐释：

正是这场战争在 20 年前让美国害上了精神分裂症。一夜之间，我们的国家陷入无尽的矛盾冲突之中：左派与右派、黑人与白人、冒进与保守、父亲与母亲、家长与子女……美国的战争史仿若一部约翰·韦恩<sup>②</sup>（John Wayen）主演的战争电影——“好人”逞强，偏要与“坏人”公平竞争，结果必是一败涂地。冰火两重天，实在令人心酸。美国人正在与自己战斗，最终竟是两败俱伤。

---

① 塞缪尔·巴伯（1910—1981），美国作曲家，创作领域包括交响乐、歌剧、钢琴曲等。曾两次荣获普利策音乐奖。其作品风格通常被认为是前现代的，带有显著的浪漫主义色彩。电影《野战排》的插曲《弦乐柔板》是其最著名的作品。

② 约翰·韦恩（1907—1979），美国著名电影演员，以饰演西部片和战争片中的硬汉著称，曾于 1966 年获奥斯卡最佳男主角奖。他被美国电影学会（AFI）评为一百年来最伟大的男性影星第 13 位。

因此,《野战排》这类影片的使命便是治愈全体美国人的“精神分裂症”,其对战争的重述非但将越南人民排除在外,更对国内反战运动进行了“篡改”。战争的支持者与反对者之间的冲突被转化为关于“如何以最佳方式赢得战争”的不同立场之间的争论——一边是为荣誉和尊严而战的“好人”(以爱听杰斐逊飞机乐队的《白兔子》[*White Rabbit*]且爱抽大麻的伊莱亚斯中士为首),另一边则是为取得胜利而不择手段的“坏人”(以爱听梅尔·哈格阿德<sup>①</sup>[*Merle Haggard*]的《穆斯科基雇农》[“*Okie from Muskogee*”]且爱喝啤酒的巴恩斯中士[*Sergeant Barnes*]为首)。由是,反战的不谐之音被消弭,影片使观众相信让美国陷入“精神分裂”之中的矛盾双方并非“好战”或“反战”,而是“应当如何以最佳方式赢得战争”。诚如迈克尔·克莱恩(*Michael Klein*)所言:“战争被去情境化(*decontextualized*),被神秘化(*mystified*),被伪装成一个‘悲剧性的错误’、一场存在主义的历险,而美国白人英雄借此仪式认清了自己的身份。”(*Klein, 1990: 10*)

尽管我对好莱坞越战题材影片的三种叙事范式作出了归纳总结,却并不意味着美国及全世界的观众会对此“照单全收”。我所要表达的仅仅是:好莱坞生产出了一种特殊的“真理政体”。然而,赋予电影(如其他文化文本与实践)以意义的必然是人(参见第十章),若想充分发掘好莱坞在何种程度上对“真理”进行生产,则必须对观众的消费过程加以细致考察。由是,我们的注意力不应集中于文本的意义上,而要探究意义在文本话语与“消费者”话语的“交锋”中得以生成的机制。其实,对于《野战排》一类的影片而言,真正的意义是永远无法(被受众)确定或证实的,唯有对消费过程(可被理解为“使用过程中的生产”)加以考察,方能对影片的政治效果(或其他效果)作出准确把握。若要使某文化文本产生效果(无论政治效果还是其他效果),则必须将其与人们的日常生活联系起来,把该文本转化为“活文化”的一部分。对好莱坞越战影片的文本分析或许有助于我们了解电影工业如何将越南战争接合为一幕关于勇气与背叛的美国悲剧,却无法揭示观众会否按照好莱坞预设的“真理”来消费这些影片。

在缺乏对影片观众的民族志研究的前提下,我想举出两个证据来帮

---

<sup>①</sup> 梅尔·哈格阿德(1937— ),20世纪六七十年代美国最著名的乡村音乐家之一,曾于1984年荣膺格莱美音乐奖。



帮助大家理解这些影片的影响力与政治效应：第一个是美国总统乔治·布什<sup>①</sup>(George Bush)在鼓动第一次海湾战争时的演讲，第二个则是越战老兵评述好莱坞以及其他文化产品关于越战的种种表征。不过，需要澄清的是，无论这些证据本身多么具说服力，我们都不能得出“好莱坞对战争的叙述已成霸权”的草率结论——无论什么文本，只有融入日常生活的“活的”实践之中方有意义。

在第一次海湾战争开始前几周，《新闻周刊》(Newsweek)(1990年12月10日出版)在封面刊出了一张老布什总统表情严肃的特写照片。照片上方印着一行大标题：“这绝不会成为另一场越战。”该标题源自布什此前所做的一次演讲，原话是：“我知道，国民担心越南战争的悲剧重演。我向大家保证……这绝不会成为另一场越战。”在另一场演讲中，老布什重申：“这绝不会成为另一场越战。”不过这次他给出了理由：“我们的军队将会获得全世界的支持，他们在战斗的时候绝不会束手束脚。”(转引自1991年1月的《每日电讯报》)

布什试图通过上述演讲驱赶萦绕在美国政治与军队形象中的幽灵，即前总统理查德·尼克松<sup>②</sup>(Richard Nixon)所言之“越南综合征”(Vietnam Syndrome)(Nixon, 1986)。在尼克松看来，美国对外交政策的制定始终处于“怪诞的扭曲状态”，总是不愿“用武力捍卫国家利益”(13)。出于对“越战重现”的恐惧，美国始终“以自己的强大力量……为耻”(19)。

老布什的演讲内容多数大同小异，折射出20世纪80年代美国主流话语对越战意义的解读：“越南战争是一个崇高的理想，却遭到了背叛，最后竟变成美国的悲剧。”例如，为了遏制越南综合征对美国政治的影响，罗纳德·里根<sup>③</sup>(Ronald Reagan)在1980年的总统竞选中公开声称：“从今

---

① 乔治·布什(1924— )，即“老布什”，美国第41任总统，共和党籍，任期1989—1993年。他在任期内发动海湾战争并击败伊拉克，却因忽视国内经济问题而连任失败，以低至31%的民众支持率下台。

② 理查德·尼克松(1913—1994)，美国第37任总统，共和党籍，任期1969—1974年。他在任期内将美国拖出越南战争的泥潭，并借由“乒乓外交”实现与中国关系的正常化。1974年因水门事件而被迫下台，成为美国历史上唯一一位在任期内辞职的总统。

③ 罗纳德·里根(1911—2004)，美国第40任总统，任期1981—1989年。他在任期内奉行新自由主义经济政策，坚持降低税收和放松管制，促进了美国在20世纪80年代的经济繁荣。此外，他还竭力扩充军备与苏联对抗，被认为是导致苏联解体的重要推手。

以后,我们应深刻地认识到越南战争是一个崇高的理想。”(转引自 John Carlos Rowe and Rick Berg, 1991: 10)此外,他还坚称:“让我们告诉那些参加过战争的人:假若我们的政府害怕赢得战争,就绝不该将成批的有为青年推到战场上送死。”(转引自 Stephen Vlastos, 1991: 69)1982年(最后一批美军撤离越南约10年之后),越战将士纪念碑在华盛顿揭幕,里根发现美国人“开始认识到越战的合理性了”(转引自 Barbie Zelizer, 1995: 220)。1984年(最后一批美军撤离越南11年之后),越战无名英雄纪念碑正式奠基。在奠基仪式上,里根宣称:“一位美国英雄终于回到了祖国的怀抱……他接受了任务并完成了使命,其忠贞爱国的精神时刻感召着我们。”(转引自 Rowe and Berg, 1991: 10)1985年(最后一批美军撤离越南12年后),纽约举办了主题为“欢迎回家”的盛大游行,欢迎越战老兵。上述政治修辞行为和全民缅怀活动表明某种关于越战意义的新“共识”正在形成。这一过程从1980年里根在总统选举中大获全胜开始,至1991年老布什在海湾战争中大获全胜而宣告完成。正因如此,老布什才会在为战争做动员时号召美国人牢记越南战争——因为彼时的美国人已经将“作为勇气与背叛之战”的越南战争成功地内化为自己的“经验”,而好莱坞的越战影片则于其中扮演了关键角色——它们通过排演、详述、阐释和重叙等方式为美国民众提供翔实的资料,最终建构了主流话语对越南战争的记忆与理解。

上述对越战的“回忆”其实与战争的“事实”无甚关联。不客气地说,美国在越南战场上投入的军事火力是人类社会有史以来强度最高的一次。在好莱坞的叙事中,我们决然看不到美军对越南广大区域展开的计划周密的袭击,看不到汽油弹轰炸和地毯式搜寻,更看不到对停火区的利用以及大规模炸弹空袭。在1972年的“圣诞炮轰”<sup>①</sup>(Christmas Bombing)战役中,美国“向河内(Hanoi)与海防<sup>②</sup>(Haiphong)投掷的炸弹比德国在1940—1945年间向英国投掷的还要多”(Franklin, 1993: 79)。另据统计,在越战期间,美军向越南国土投掷炸弹的总数大约是整个第二次世界大战中投掷炸弹总数的三倍(Pilger, 1990)。1967年,彼时的国防部长罗

---

① “圣诞炮轰”是越南战争结束前夕美国空军对北越展开的一次大规模空袭行动,从1972年12月18日持续到12月29日。这次空袭行动对北越的铁路、车辆、发电厂、医院基础设施造成了巨大破坏。

② 海防,越南北部重要港口,亦是越南第三大城市(仅次于首都河内与胡志明市)。

伯特·迈克纳马拉<sup>①</sup>(Robert McNamara)在写给林登·约翰逊<sup>②</sup>(Lyndon Johnson)总统的备忘录中如是记载：“如今，每个星期都有约 1000 平民（这是迈克纳马拉对美军轰炸造成的人员损失的估计数）或死于轰炸，或遭受重创。美军调用全世界最强大的火力狠狠打击落后的越南，试图使之屈服。无奈国内民怨鼎沸，此举的价值与意义广遭质疑，这可真是不妙。”（转引自 Martin, 1993: 19—20）由此得见，老布什那番“美军将士束手束脚”的论调显然不攻自破。

第二个证据来自退役老兵自己的评述。玛丽塔·斯特尔肯(Marita Sturken)观察到：“一些越战老兵声称完全不记得自己对战争的记忆究竟是从哪里来的。是亲身经历、纪实照片，还是好莱坞电影？”（Sturken, 1997: 20）例如，一位名叫威廉·亚当斯(William Adams)的越战老兵就曾发表过如下言论：

《野战排》上映之后，很多人跑来问我：“越南战争真的像电影里演的那样吗？”我始终不知该如何回答。一方面，或许因为无论多么栩栩如生、多么惟妙惟肖，电影终究只是电影，而真正的战争是不可再现的；而另一方面，在我的脑海中，关于战争的“真实”情况早已与人们对战争的谈论纠缠在一起，不再是纯粹的记忆。这真是一件怪事。在某些方面看来，又令我十分痛苦。不过，我们的记忆机制也借此得到了检验。越南战争不再是一个确定的事件，而仿若一部流动的集体剧本，我们对自身的时而自相矛盾、时而变幻莫测的看法便于其中遭到随意的涂写、删减与篡改。（转引自 Sturken, 1997: 86）

与之类似，身为学者的越战老兵迈克尔·克拉克(Michael Clark)在回忆 1985 年那场在纽约举办的盛大欢迎仪式时称：媒体报道与好莱坞电影似乎为整个事件提供了情境，“协力”缔造出一种特殊的战争记忆，其中潜藏着巨大的政治效应：

这些东西构成了我们对战争的全部记忆……（它们）以缅怀为药剂，治愈了那些十年未合的伤口，并将愧疚与怀疑转化为责任和荣

---

① 罗伯特·迈克纳马拉(1916—2009)，美国共和党籍政治家、商人。曾于 1961—1968 年担任美国国防部长，1968—1981 年担任世界银行行长。

② 林登·约翰逊(1908—1973)，美国第 36 任总统，民主党籍，任期 1963—1969 年。他在任期内有效地遏制了美国国内贫富分化的状况，在外交政策上则延续其前任肯尼迪的风格，使越战大为升级，进而引发了国内大规模的抗议活动。

耀。借由对胜利的炫耀,(它们)向我们展示了一件最为成功的作品。而当下一场战争来临之时,那些退伍的老兵会再一次义无反顾地冲上战场。(Clark, 1991: 180)

此外,克拉克还痛心指出:“越战记忆一度是对帝国主义野心的抗拒,而今却成了让帝国主义卷土重来的催化剂。”(206)老布什指挥的美国军队在第一次海湾战争中的大获全胜则为上述信念提供了合法性。或许,在他看来,打这场战争的目的根本便在于“治愈越战的记忆创伤”。他曾如是吹嘘:“在上帝的指引下,我们彻底赶走了越南综合征。”(转引自 Franklin, 1993: 177)与之遥相呼应,1993年12月2日的《纽约时报》刊出一篇特写报道,题为《越南综合征已死?令人高兴的是,它已葬身波斯湾》(“Is the Vietnam Syndrome Dead? Happily, It's Buried in the Gulf”)。越南,这个象征着美国的失落与分裂的不祥之物终于永远深埋在波斯湾畔的黄沙之下了。在好莱坞的帮助下赶走了越南综合征的美国终于可以忘却充满仇恨和怀疑的过去,重获坚强,万众一心,随时做好准备投入新的战斗。

## ● 反种族主义与文化研究

女性主义与马克思主义的大众文化理论对“种族”与表征问题的关注要求我们务必对野蛮的种族主义话语予以坚决的道德谴责。鉴于此,我将用两段引文、一番简短的讨论和另一段引文来结束本章。两段引文分别来自斯图亚特·霍尔和保罗·吉尔罗伊。

文化研究的使命即在于将种种思想精神资源调动起来,帮助我们理解生活的构成与所处的社会,理解因差异的存在而显得极度惨无人道的世界。幸运的是,文化研究不仅仅是学者与知识分子的禁裔,更是广大人民群众的武器……种族问题始终困扰着我们的世界,对此视而不见的知识分子绝不值得尊敬,对此漠然置之的学术机构也决然无法昂首挺胸踏入21世纪。对此,我深信不疑。(Hall, 1996e: 343)

社会的差异性日益显著,个体的焦虑感与日俱增,我们究竟该以何种姿态面对人们对陌生事物的恐惧与敌视,又该借由什么方式迎接相应而生的种种挑战?我们需弄清楚衡量相似性与差异性的标准

是否已经发生有益的转变,进而淡化了人与人之间的疏离感,强化了人们对亲缘性的认识与重视。此外,还应明白,对20世纪种族迫害史的亲历可以让我们深刻理解“他者”的遭遇与痛楚,进而在普遍人性的基础上缔建和平……总而言之,人与人之间的共同之处远远多于相异之处,我们有能力进行对话、互相尊重。如果我们不想再犯错误,就必须在普遍人性的规范下约束自己的行为。(Gilroy, 2004: 3—4)

如所有肩负重任的学术传统一样,文化研究的一个重要使命即是通过理论探索与案例剖析的方式来战胜种族主义,开创一个新的世界。在这个世界里,“种族”只不过是一个早已废止的历史概念,除却描述人与人的身体差异之外别无其他附加的意涵。不过,不幸的是,直到人类社会迈进21世纪,种族主义的话语依旧盘亘在许多人的思维方式中。诚如吉尔罗伊在1987年所言:

在胜利的时刻到来之前,我们须始终对“种族”问题予以充分重视,进行坚持不懈的分析。这并非因为“种族”具有任何生物学或认识论上的实在性,而是缘于人们从传统的源泉中获取集体身份的力量始终与“种族”问题密切相关。此种集体身份既包括白种人至上的种族主义,又包括黑人的抵制与抗争运动,它们共同构成了当今英国最为叵测的政治力场。(Gilroy, 2002: 339)



## 拓展阅读

Storey, John (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edition, Harlow: Pearson Education, 2009. 该书是本书的配套阅读材料,其中收录了本书所涉之大多数重要文献。本书及其配套读本得到了互动式网站 [www.pearsoned.co.uk/storey](http://www.pearsoned.co.uk/storey) 的支持。该网站中包含了许多有用的链接与电子资源。

Baker, Houston A. Jr, Manthia Diawara and Ruth H. Lindeborg (eds), *Black British Cultural Studies: A Reader*, Chicago: University of Chicago Press, 1996. 一部很有趣的论文集。

Dent, Gina (ed.), *Black Popular Culture*, Seattle: Bay Press, 1992. 一部非常有趣的论文集。

Dittmar, Linda and Gene Michaud (eds), *From Hanoi To Hollywood: The Vietnam*

*War in American Film*, New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1990. 本书是关于好莱坞越战影片的最出色的论文集。

Fryer, Peter, *Staying Power: The History of Black People in Britain*, London: Pluto, 1984. 很精彩。

Gandhi, Leela, *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*, Edinburgh: Edingurgh University Press, 1998. 一本优秀的后殖民主义概论性著作。

Gilroy, Paul, *There Ain't No Black in the Union Jack*, London: Routledge, 1987/2002. 本书是对“种族”问题进行文化研究的经典之作。

Gilroy, Paul, *The Black Atlantic*, London: Verso, 1993. 本书对“文化专制主义”作出了深刻的批判。

Williams, Patrick and Laura Chrisman (eds), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, Harlow: Prentice Hall, 1993. 本书收录了若干关于后殖民理论的论文,值得关注。

## 第九章

# 后现代主义

### ● 后现代状况

近年来,后现代主义(postmodernism)与大众文化研究之间始终保持着若即若离的关系。在某些领域,如流行音乐研究以及马克思主义对晚期资本主义(或跨国资本主义)文化状况的论述中,后现代主义已经成为主流话语的一个部分。诚如安吉拉·麦克罗比所言:

后现代主义进入各类学术语汇的速度远远超过了其他思潮,其影响力最初仅局限于艺术史的领域,随后扩张至政治理论范畴,最后,就连青年文化杂志、唱片封套以及《服饰与美容》<sup>①</sup>(*Vogue*)的时尚版都被纳入了后现代理论视野。因此,在我看来,后现代主义绝不仅仅是一种关于品位的妄想。(McRobbie, 13)

此外,她还主张:“近年来,关于后现代主义的种种讨论不但对大众文化分析产生了浓厚的兴趣,更为该领域的研究提供了一系列积极有效的帮助。”(15)“后现代主义”这个概念正以殖民式的速度急速扩张且毫无放缓之迹象。请见迪克·海布迪奇对该表述在各个领域内使用情况的总结:

室内装饰与建筑设计风格、电影叙事与唱片生产的构成、电视广告与文艺纪录片的“互文性”、时尚杂志与时政期刊的版面设计、反目的论的认识论倾向、对“在场的形而上学”的攻击、感觉的衰减、战

---

<sup>①</sup> *Vogue* 杂志创刊于 1892 年,曾被《纽约时报》专栏作家卡萝琳·韦伯(Caroline Weber)称为“全球最具影响力的时尚杂志”。目前在全球 24 个国家出版,中国内地版译名为《服饰与美容》。不过,该杂志因其崇尚财富与倡导消费等办刊基调而时常受到批评。

后“婴儿潮一代”<sup>①</sup>(baby boomers)面对中年危机时的病态与幻灭感、反思的“困境”、一系列修辞转喻、表层的增殖、商品拜物教的新阶段、对视觉影像的执迷、代码与风格、文化政治过程、存在主义的碎裂与危机、主体的“去中心化”、“对宏大叙事的质疑”、多元权力话语对单一权力轴心的取替、“意义的内爆”、文化阶层的崩溃、核武器的自我毁灭性对人类世界的威胁、大学的衰落、新式微型技术的功能与效果、“传媒社会”、“消费社会”、“跨国资本主义社会”、“非地域”(placelessness)感的滋生与摒弃(“批判的地域主义”)、旧有时空坐标的改换——当上述领域都被贴上“后现代”的标签……“后现代主义”显然已经成为一句时髦的口号。(Hebdige, 2009: 429)

在本章中,除却对后现代主义的重要理论进行必需的介绍之外,我还将对该思潮在大众文化研究中的运用加以考察。后现代理论在英美两国的滥觞出现于20世纪50年代至60年代初期,是通过让-弗朗索瓦·利奥塔(Jean-François Lyotard)、让·鲍德里亚(Jean Baudrillard)与弗雷德里克·詹明信等学者的作品实现理论化的。在大众文化研究领域,我将举出流行音乐与电视作为后现代文化的案例加以讨论。在本章末尾,将对后现代主义的三个主要方面进行评述,分别是:绝对价值标准的崩溃、文化全球化与文化融合。

## ● 20世纪60年代的后现代主义

尽管“后现代”一词早在19世纪70年代便出现于文化传播之中(Best and Kellner, 1991),但直到20世纪50年代晚期与60年代,我们如今所理解之“后现代主义”方才正式登场。在苏珊·桑塔格(Susan Sontag)与莱斯利·菲德勒的作品中,不难得见其对桑塔格所谓之“新意识”(Sontag, 1966: 296)的“欢庆”。这种“新意识”是对被现代主义奉为圭臬的“先锋革命”的反叛,全面攻击现代主义的主流地位,猛烈冲撞其在现代资本主义世界的博物馆与学院中占据的“高雅文化”宝座。后现代主义哀叹于现代主义早已丧失社会批判的波希米亚式力量,无法像从前一般令粗鄙的中产阶级“既恨且怕”;那些曾在中产社会边缘角落奋起

<sup>①</sup> “婴儿潮一代”,指出生于1946—1964年间美国人口生育高峰时期的一代人。



发力的文艺作品——如巴勃罗·毕加索<sup>①</sup>(Pablo Picasso)、詹姆斯·乔伊斯<sup>②</sup>(James Joyce)、艾略特<sup>③</sup>(T. S. Elliot)、弗吉尼亚·伍尔夫<sup>④</sup>(Virginia Woolf)、贝托尔特·布莱希特(Bertolt Brecht)、伊戈尔·斯特拉文斯基<sup>⑤</sup>(Igor Stravinsky)等人的作品——俨然已被奉为“经典”，其原初的震撼力与批判力早已消丧殆尽。换言之，现代主义文化已经蜕变为中产阶级文化，其颠覆性力量则被形形色色的学院与博物馆消弭。因此，当下的先锋文化应当将矛头对准现代主义，诚如詹明信所言：

这显然是解释后现代主义得以“横空出世”的最令人信服的理由，因为在20世纪60年代的年轻人眼中，一度站在“反抗者”立场上的现代主义俨然已成为槁如死灰的“经典”。一如马克思在另一语境下所做的比喻：宛若生活的头脑中挥之不去的梦魇。(Jameson, 1984: 56)

此外，詹明信还指出：

后现代主义是在经典现代主义从反抗者立场向霸权者立场的蜕变过程中诞生的。现代主义发展至高级阶段，早已不若父辈眼中那样震人心魄、惹人厌烦、奇丑无比、如芒在背、伤风败俗乃至离经叛道——它占领了大学、博物馆、美术馆和基金会，俨然成为主流，具有强大的同化力量。(1988: 299)

对于大众文化研究者而言，后现代主义摒弃了“无论从历史角度看还是从人性角度看都已过时的马修·阿诺德的文化观”(Sontag, 1966:

---

① 巴勃罗·毕加索(1881—1973)，西班牙艺术家，立体主义的创始人之一，被公认为20世纪现代艺术最为重要的代表人物之一。晚年旅居巴黎，并加入法国共产党。代表画作包括《格尔尼卡》(*Guernica*)等。

② 詹姆斯·乔伊斯(1882—1941)，爱尔兰文学家，意识流小说的代表人物，被公认为20世纪英语文学最杰出的人物之一。代表作品包括小说《尤利西斯》(*Ulysses*)等。

③ 艾略特(1898—1965)，出生于美国，后入英国籍，诗人、评论家，因其对现代主义诗歌的巨大贡献而与詹姆斯·乔伊斯齐名。其代表作包括长诗《荒原》(*The Waste Land*)等。1948年荣获诺贝尔文学奖。

④ 弗吉尼亚·伍尔夫(1882—1941)，英国女性作家，被誉为20世纪现代主义女性主义文学最杰出的代表。她在创作中采用意识流手法，代表作包括小说《达洛维夫人》(*Mrs Dalloway*)等。晚年因罹患抑郁症而投水自尽。

⑤ 伊戈尔·斯特拉文斯基(1882—1971)，俄国作曲家，20世纪现代主义音乐最重要的代表人物之一，先后对原始主义、新古典主义和序列主义进行改造，被誉为“音乐界的毕加索”。

299),其最重要的理念莫过于强调“‘高雅’文化与‘低俗’文化之间的界限正日益变得毫无意义”(302)。因此,后现代主义乃是一种旨在对抗现代主义的文化精英主义的思想观念。大众文化经常从现代主义中汲取成分,现代主义却始终对与大众有关的一切事物持深刻的怀疑态度,虽其始终自称与“俗不可耐的中产阶级”不共戴天,但毫无疑问,唯有诉求于阶级社会的精英主义文化观,现代主义才能“顺理成章”地“攻占”各大学院与博物馆。故而,在20世纪50年代晚期及60年代,后现代主义隶属于民粹主义阵营,主要使命是对现代主义的精英主义展开猛烈进攻。后现代主义的出现预示着对安德里亚斯·胡伊森(Andreas Huyssen)所言之“壁垒”的拒斥,亦即坚决反对“将高雅艺术与群氓文化对立起来的话语”(Huyssen, 1986: viii)。此外,胡伊森还指出:“在很大程度上,我们愈是远离群氓文化与现代主义之间的‘壁垒’,我们自身的‘后现代性’就愈深刻。”(57)

在20世纪50年代和60年代,盛行于英美的波普艺术<sup>①</sup>(pop art)体现出对“壁垒”的明确拒斥。波普艺术家鄙夷阿诺德将文化视为“世人所思、所表的最好之物”的观点(参见第二章),转而拥护威廉斯的“文化是全部生活方式”的社会定义(参见第三章)。在50年代的大萧条中,英国大众艺术家无不对美国心驰神往(美国被视为大众文化的发源地)。这场运动的第一位理论家劳伦斯·艾洛维(Lawrence Alloway)曾如是说:

我们感兴趣的是大众化生产的都市文化,包括电影、广告、科幻小说和流行音乐。我们感觉到大多数知识分子非但未曾对商业文化标准产生抵触情绪,反而能够坦然接受现实、讨论细节,并成为商业文化的狂热消费者。这场运动的一个成果即是将波普文化与“逃避现实”、“纯粹娱乐”以及“消遣放松”剥离开来,进而赋予其艺术的严肃性。(转引自 Frith and Horne, 1987: 104)

安迪·沃霍<sup>②</sup>(Andy Warhol)是波普艺术理论化过程中的另一位关键人物。他像艾洛维一样藐视商业艺术与非商业艺术之间的分野,进而“将

---

① 波普艺术,盛行于20世纪五六十年代的国际性艺术运动。Pop art本来系指广告、电影、宣传海报等大众文化形式,后来演变成一种赋予商业文化以严肃艺术和政治诉求的思潮。波普艺术对当代室内设计、建筑设计和时装设计等领域产生了巨大的影响力。

② 安迪·沃霍(1928—1987),美国艺术家,波普艺术的领军人物之一,创作领域广涉油画、版画、音乐制作、电影等等。

商业视为当之无愧的真正艺术”(109)。他声称：“所谓的‘真正艺术’其实是由各个时期统治阶级的审美趣味(以及财富)所界定的。这也就意味着商业艺术并不比其他艺术低等,而仅仅是代表着其他社会群体及消费类型的价值观,丝毫不逊色于统治阶级所标榜的‘真正艺术’。”(同上)当然,沃霍将高雅文化与大众文化混为一谈的做法也有不妥之处,因为无论一件艺术品的观念和素材来自哪里,只要将其置于美术馆之中,它就会被定位为高雅艺术。约翰·洛克威尔(John Rockwell)就指出,破坏高雅文化与大众文化的界限并非波普运动的主要意图和必然结果。他声称,艺术只有在被受众接受的时候方能成为艺术:“沃霍将一摞子布瑞罗<sup>①</sup>(Brillo)包装盒摆在博物馆里,并不意味着这些盒子就成了艺术品了。然而,假若你在博物馆中看到这些时常在超市中见到的物什,你在下次逛超市的时候就会感觉自己是在经历一场艺术的冒险,于是你的生活得到了升华——这才是使盒子变成艺术品的关键过程。只要自愿,每个人都是艺术家。”(120)

胡伊森认为,若想全面了解波普艺术与大众文化之间的关系及其影响力,就必须考察美国反传统文化与英国地下音乐的宏观文化情境:“广义上看,波普艺术是后现代主义概念雏形得以形成的语境,从诞生之日起一直在挑战现代主义对大众文化的残忍与敌视。”(Huysen, 1986: 188)这样看来,不妨认为后现代主义思潮之所以出现,在一定程度上源于整整一代人已经对根深蒂固的高级现代主义产生了深切的反感,而高雅文化与大众文化之间的绝对界限亦被视为老一辈人因循守旧的象征。文化壁垒大崩溃的一个重要标志即是波普艺术与流行音乐的融合。例如,彼得·布莱克<sup>②</sup>(Peter Blake)曾为甲壳虫乐队的唱片《胡椒军曹寂寞芳心俱乐部乐团》(*Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)设计封套,理查德·汉密尔顿<sup>③</sup>(Richard Hamilton)为其同名专辑规划装帧,安迪·沃霍则一手打造了滚石乐队的唱片《粘手指》(*Sticky Fingers*)。此外,这一时期的流行音乐本身也开始具有严肃的文化政治意蕴,最具代表性的就是鲍

① 布瑞罗,一个清洁用钢丝球的品牌。

② 彼得·布莱克(1932— ),英国著名波普艺术家,曾为许多著名乐队的唱片设计封套。

③ 理查德·汉密尔顿(1922— ),英国著名油画家、拼贴艺术家(collage artist),被公认为早期波普艺术最重要的代表人物。

勃·迪伦<sup>①</sup>(Bob Dylan)和甲壳虫乐队的作品——不但作品本身传达着严肃的意义,受众亦“严肃地”接受了这些作品——这在流行音乐领域是史无前例的。

此外,胡伊森还发现,在20世纪60年代的美国后现代主义思潮与早年欧洲先锋艺术之间存在着密切的关系,而美国的反传统文化——反越战运动、黑人民权运动、反现代主义精英主义运动、第二波女性主义运动、同性恋解放运动、文化实验主义运动、迷幻摇滚运动以及“迷幻视角主义”(acid perspectivism)(Hebdige, 2009)——则成了“先锋主义传统的结束章”(Huyssen, 1986: 195)。

及至20世纪70年代晚期,关于后现代主义的争论跨越了大西洋,成为欧洲和美国的共同文化现象。在接下来的三节中,我将首先考察两位法国文化理论家对“新意识”的论述,继而将目光转向美国,讨论弗雷德里克·詹明信关于后现代主义是晚期资本主义文化统治的观点。

### ● 让—弗朗索瓦·利奥塔

让—弗朗索瓦·利奥塔对后现代主义最重要的理论贡献是其初版于1979年的《后现代状况》(*The Postmodern Condition*)一书。该书在1984年被翻译成英文,并对英语世界的后现代理论产生了深远的影响。在很大程度上,正是该著作将“后现代主义”这一表述引入了学术研究领域。

利奥塔认为,所谓的“后现代状况”指的是西方社会出现的一种知识地位的危机,具体体现为“对宏大叙事(metanarratives)的怀疑”以及“宏大叙事合法性机制的衰落”(Lyotard, 1984: xxiv)。在他看来,那些无远弗届的“普世性”框架(“宏大叙事”),都已在当下社会中土崩瓦解,逐渐为人们所抛弃。宏大叙事是一种同化性力量,其运作机制既包含“吸收”过程又包含“排斥”过程——将异质性话语纳入秩序的范畴并对其“论资排位”,对于反抗的话语和声音则以“普遍规律”与“总体目标”之名坚决予以涤除。由是,后现代主义被视为宏大叙事与普遍真理的掘墓者,必将开启一个尊重差异、文化多元的新时代。在其中,各种各样的声音都得以

---

<sup>①</sup> 鲍勃·迪伦(1941— ),美国流行音乐家、诗人,美国反传统文化的领军人物,其音乐在民权运动和反战运动中被广泛传唱。他曾11次荣获格莱美音乐奖,至今仍对西方流行音乐产生着持续的影响。

呈现,而“边缘”也取得了与“中央”同等的地位。总而言之,这是一个异质性压倒同质性的时代。<sup>40</sup>

利奥塔格外关注科学话语与知识的地位与功能。科学的重要性是从启蒙运动时期就确立下来的<sup>41</sup>,其使命在于借由科学知识的不断积累以逐步实现全人类的解放。由是,作为一种宏大叙事的科学在人类追求终极自由的坦途中扮演着中心角色,不但组织着其他话语的运作,更有权决定其他话语的合法性。然而,从第二次世界大战起,科学作为一种宏大叙事的合法性力量始终处于衰损状态,人们也不再将其视为引领自身逐步走向纯粹知识与绝对自由的使者。科学迷失了方向,其“目标不再是‘真理’,而蜕变为一种‘操演’”(46)。相应地,高等教育的“使命是传授技能,而非追求理想”(48),知识本身不再是终极归宿,而成了找寻最终归宿的一种工具。与科学一样,教育的价值也取决于其“操演”的效果,进而也便日复一日为权力的需求所塑造。没有人再提类似“这是真的吗?”这种问题,我们只能听见“这有什么用?”、“这值多少钱?”以及“这个有无销路?”(51)而后现代式教学法则教育学生将知识当作一种文化与经济资本,既无需依靠外力,又不必担心所学之物是真是伪。

在结束对利奥塔的讨论之前,有必要介绍其对于文化地位变迁所持之不甚赞许的观点。在利奥塔看来,后现代状况下的大众文化(“当代一般文化”)是一种“无所谓”的文化、一种“松弛懈怠”的文化。对于这种文化而言,品位是无足轻重的,金钱才是价值的唯一体现(79)。令人稍感解脱的是,后现代主义文化并不是高级现代主义文化的终结者,而是预示着一种新型现代主义的来临。因此,后现代主义打破了旧的现代主义并形成了新的现代主义:“无论什么作品都须首先是后现代的,而后才是现代的。由是,切不可将后现代主义理解为现代主义的掘墓者——恰恰相反,后现代主义是焕然一新的现代主义,如春芽出土一般欣欣向荣。”(同上)

史蒂文·康纳(Steven Connor)认为,《后现代状况》可被视为“对学术知识与学术机构在当下世界中的状况的隐秘寓言”(Connor, 1989: 41)。在某种意义上,利奥塔“‘诊断’的并非所谓后现代状况,而是徒劳无益的当代知识分子”(同上)。在他看来,当代知识分子身上充满了“消极英雄主义”的色彩。“整个20世纪60年代对学术界的粗暴攻击和猛烈批评”导致知识分子丧失了原本的权威性(转引自 Connor, 1989: 41)。诚如伊恩·钱伯斯(Iain Chambers)所言:

关于后现代主义的种种争论……可被解读为大众文化开始“大举进攻”的标志。至此,大众文化的美学及其包孕的潜能迅速攻陷了特权者的领土。文化产品与知识的大众化网络既粗狂又凌乱,却对科学理论与学术话语构成了尖锐的挑战。知识分子诠释知识、传播知识的特权地位岌岌可危,其权威性亦遭遇重新洗牌。这在一定程度上解释了近年来现代主义诸流派的自我辩护行为,以及某些臭名昭著的后现代主义分支对冷酷虚无主义(nihilism)的信奉。(Chambers, 1988: 216)

安吉拉·麦克罗比则认为后现代主义催生了一个全新的知识分子群体:“那些在历史中轮番遭受(现代主义的)父权制与帝国主义宏大叙事压迫的人们终于发出了自己的声音。”(McRobbie, 1994: 15)此外,考比娜·莫瑟(Kobena Mercer)也曾指出:

当文化领域吵嚷着要“改天换地”时,分散在非洲、加勒比地区和亚洲的人们的声音、实践与身份却从后帝国主义英国的边缘地带冉冉上升,试图对确凿无疑的“常识”和世所共知的“真理”进行重新定位,进而为这个暮气沉沉、群龙无首、“旧去新不来”(Gramsci, 1971)的历史时期开创观察世界、理解世界的新方法。(Mercer, 1994: 2)

### ● 让·鲍德里亚

让·鲍德里亚“俨然已是英语世界里的大师级人物,并跻身顶级后现代理论家之列”(Best and Kellner, 1991: 109, 111),其影响力不仅存在于学术界,更通过杂志文章与个人访谈等形式遍及普通大众。

鲍德里亚声称,人类社会与经济的发展已经步入了一个全新的阶段,“经济生产领域已经与意识形态或文化领域融为一体;文化的产品、影像、表征,乃至感觉与心理结构都变成了经济世界的组成部分”(Connor, 1989: 51)。之所以出现此种状况,一部分缘于西方社会所经历的一场重大变迁,即从基于物品生产到基于信息生产的转化。在《符号的政治经济学批判》(*For a Critique of the Political Economy of the Sign*)一书中,鲍德里亚将此转化过程描述为“从冶金术(metallurgic)社会向符号创衍术(semiurgic)社会的过渡”(Baudrillard, 1981: 185)。不过,在鲍德里亚看

来,后现代主义与其说是简单的符号文化,不如说是一种关于“拟像”(simulacrum)的文化。

所谓“拟像”,指的是与原本(original)一模一样的复制品,而原本自身则并不存在。在第四章中我们对本雅明的观点进行了介绍,他认为机械复制技术的出现摧毁了艺术作品的“灵韵”;而鲍德里亚则走得更远,直接宣称原本与复制品之间的界限早已不复存在——他将这一过程称为“仿真”(simulation)。我们可以举CD唱片与电影为例来对上述观点作出解释。例如,假若某人买了一张史蒂夫·厄尔<sup>①</sup>(Steve Earle)的专辑CD《革命在即》(*Revolution Starts Now*),你很难说这张“复制品”与“原本”有什么区别。与之相似,对于《美丽心灵的永恒阳光》<sup>②</sup>(*The Eternal Sunshine of the Spotless Mind*)这部影片来说,在身处纽卡斯尔<sup>③</sup>(Newcastle)观影的观众和身处上海或柏林观看的观众之间分辨谁看到的是原本、谁看到的是复制品,也是毫无意义的。事实上,每个人看到的都是复制品,原本根本不存在,无论CD唱片还是电影拷贝,概莫能外。电影中的成百上千个镜头大多是在不同时间、不同地点分别拍摄,再通过编辑剪接等手段组合制作作为一个整体;同样,音乐唱片也是对在异时异地采集的录音资料加以编纂整合形成的文化产品——两者都是被建构出来的。

鲍德里亚称,仿真乃是“在真实或原本缺席的情况下对真实模型的衍生,是一种超级真实<sup>④</sup>(hyperreality)”(Baudrillard, 1983: 2);而这种“超级现实主义”(hyperrealism)则是后现代性的典型运作机制。在超级真实的领域内,仿真与“真实”之间的界限毁于“内爆”(implosion)，“真实界”与“想象界”也在相互作用之中不断坍塌。其结果便是:真实与仿真带给人们的体验别无二致,就像过山车一样绵延不绝,毫无差异。而且,仿真有时甚至比真实本身显得更加真实——“比实实在在的东西还棒”(U2)。我们不妨回头想想那部名为《现代启示录》的越战影片——它已经变成衡量表征的现实主义的标杆了。在观众眼中,越南战争只有“像”《现代

---

① 史蒂夫·厄尔(1955— ),美国摇滚及乡村歌手、流行音乐家、作家、政治活动家。曾两次荣获格莱美音乐奖。

② 《美丽心灵的永恒阳光》,美国焦点影业(Focus Features)于2004年出品的影片,由法国导演米歇尔·龚德里(Michel Gondry)执导,全球票房7200万美金。

③ 纽卡斯尔,澳大利亚新南威尔士州城市。

④ 国内对hyperreality的通常译法是“超现实”或“超级现实”,本书译者认为不甚准确,因其极易与文学艺术领域的“超现实主义”(surrealism)相混淆,故统一译为“超级真实”。

启示录》中展现的那样,才可被称为一场真实的战争。

超级现实主义是无所不在的。例如,在我们的社会中就有人会给肥皂剧中的虚构角色写信,他们同情剧中角色的困境,或愿为其提供新的住处,或干脆要求与其结婚,或只是简单询问其生活近况。在电视剧中扮演“坏蛋”的演员则时常在大街上被人拦下,并遭到“若不改邪归正必有好果子吃”的威胁。另外,电视上的医生、律师和侦探也经常收到来自观众的咨询和请求。我曾在电视上看到一位美国游客惊叹于英国湖区<sup>①</sup>(Lake District)的迷人风光,搜肠刮肚找寻形容词汇后,竟蹦出一句:“真像迪斯尼乐园!”20世纪90年代早期,诺森伯兰(Northumberland)<sup>②</sup>的警署曾用纸壳做的警车来“吓唬”路上的司机,使其遵守交通法规。最近,我在莫尔佩斯<sup>③</sup>(Morpeth)的一家意大利餐馆内看见一幅油画,是马龙·白兰度<sup>④</sup>(Marlon Brando)在电影《教父》<sup>⑤</sup>(*The Godfather*)中的形象——该餐馆的真实的“意大利性”便由这个虚构的电影角色所“全权代表”了。身在纽约的游客可以乘坐旅行巴士观光,路线沿途展示的却并非“本来的”纽约城,而是电视剧《欲望都市》<sup>⑥</sup>(*Sex and the City*)呈现的那个纽约城。两份英国报纸在报道1992年洛杉矶暴动<sup>⑦</sup>(1992 Los Angeles

---

① 湖区,英格兰西北部的著名风景旅游区,因19世纪的湖畔派诗人华兹华斯在此居住而著名。

② 诺森伯兰,位于英格兰东北部的一个郡。

③ 莫尔佩斯,英格兰东北部城镇,位于诺森伯兰郡。

④ 马龙·白兰度(1924—2004),美国电影演员,因出演《教父》、《欲望号街车》(*A Street Car Named Desire*)、《现代启示录》和《巴黎最后的探戈》(*Last Tango in Paris*)等影片而蜚声国际,曾两度荣获奥斯卡最佳男主角。马龙·白兰度名列美国电影学会“有史以来最伟大的男性演员”排行榜第四位。

⑤ 《教父》,派拉蒙公司于1972年出品的黑帮题材影片,由弗朗西斯·科波拉执导。该片曾获三项奥斯卡奖,名列美国电影学会“百年百片”排行榜第二位,仅次于《公民凯恩》(*Citizen Kane*)。影片以650万美金的成本赢得1.34亿美金的全球票房,成为西方电影史上著名的“名利双收”的经典之作。其两部续集分别于1974和1990年推出,同样取得巨大成功。

⑥ 《欲望都市》,美国著名都市题材电视剧,于1998年至2004年间在HBO有线台播出。该剧刻画了纽约曼哈顿四位事业有成的单身女性的生活,融入商业、时尚、消费主义、女性主义等元素,在全球范围内拥有为数众多的女性观众。

⑦ 1992年洛杉矶暴动,亦称“罗德尼·金起义”(The Rodney King Uprising),是爆发于美国洛杉矶地区的少数族裔暴乱活动,主要参与者为非洲裔与拉丁裔。事件的起因是四名警察在执法过程中对黑人交通违规者罗德尼·金采取过当殴打行为,加州地方法院却在4月29日的裁决中宣判四人无罪。暴乱从4月29日持续至5月2日,总计造成53人死亡,600余处纵火。该事件通过全球媒体的报道而引起全世界的瞩目。



Riots)时使用的标题是“洛杉矶无法无天”(L. A. Lawless)和“洛杉矶之战”(L. A. War)。很显然,编辑在制作标题的时候既未联系与该新闻事件性质相似的1965年沃茨暴动<sup>①</sup>(1965 Watts Riots),亦未考虑游行示威者在暴乱中喊出的口号“无正义毋宁战”,而是借鉴了美国电视剧《洛城法网》<sup>②</sup>(L. A. Law)的名字,完全在虚构世界里寻找对新闻故事的诠释方法。鲍德里亚称此为“电视溶解于生活,生活亦溶解于电视”(55)。政治家们亦渐渐深谙此道,开始频繁利用媒体出境和“电波声线攻势”,想方设法博取投票选民的青睐。

20世纪80年代中期,纽约城市艺术联盟(The New York City Arts Coalition)曾委派一批艺术家在一片废弃街区的建筑墙壁上作画。经咨询附近居民,艺术家们最终描绘了社区所缺乏的一系列建筑——杂货店、报刊亭、洗衣房与唱片店(Frith and Horne, 1987: 7)。这个故事与前文诺森伯兰警署的例子大同小异,均强调影像对实物的僭越:幻想中的警车取代了真实的警车,幻想中的商店取代了真实的商店。西蒙·弗里斯与霍华德·霍恩(Howard Horne)曾对工人阶级青年的周末活动作出过一番居高临下的论述,大致也表达了相同的观点:

对他们来说什么才是最真实的?古铜色肌肤。日光浴床<sup>③</sup>(sun bed)照出来的古铜色肌肤。他们可没闲工夫休假,只能通过理发店、美容院与健身房把自己“装扮”成正在休假的样子。每个周末,他们都结伴前往凄冷多雨的约克<sup>④</sup>(York)、伯明翰<sup>⑤</sup>(Birmingham)或克鲁<sup>⑥</sup>(Crewe),仿佛自己并非休假,而是置身于一个关于假期的广告片中。颤抖着。这是一种模拟,却又无比真实。(182)

1998年,在肥皂剧《加冕街》<sup>⑦</sup>(Coronation Street)中,虚构人物迪尔德

---

① 1965年沃茨暴动,是爆发于美国洛杉矶南部沃茨地区的种族暴动。暴乱总计持续6天,造成34人死亡。

② 《洛城法网》,美国著名法律题材电视剧,于1986—1994年间在NBC播出。该剧广泛讨论了美国当代社会文化的焦点问题,如堕胎、同性恋人权、种族歧视、性骚扰和艾滋病传播,等等。

③ 日光浴床,一种可以让人不必去海滨晒太阳就将皮肤变为古铜色的机器。

④ 约克,英格兰北部城市。

⑤ 伯明翰,英国第二大城市,位于英格兰西部,工业革命的发源地之一。

⑥ 克鲁,英格兰西部城市。

⑦ 《加冕街》,英国著名黄金档肥皂剧,从1960年开播至今,目前已成为英国有史以来播出时间最长、观看人数最多的电视剧。

丽·拉希德(Deirdre Rachid)被捕入狱。全英国的小报不但报道了这一消息,更积极呼吁将其释放,仿佛这不是一部虚构电视剧的虚构情节,而是一起“真实生活”中的事件。这或可算是超级真实主义的经典案例了(参见图9.1)。《每日星报》<sup>①</sup>(*Daily Star*)发起了一场名为“释放威瑟菲尔德<sup>②</sup>(Weatherfield)人”的抗议运动,鼓动读者通过电话或传真的方式联名抗议。除此之外,该小报还设计了一张海报,供人免费领取并贴在自己的车窗上。《太阳报》则号召读者签署吁请书并购买印有抗议标语的运动衫。小报还声称议员们对迪尔德丽的处境亦十分同情。《每日星报》援引工党议员弗雷泽·坎普(Fraser Kemp)的言论:“我会告知内政大臣杰克·斯特劳(Jack Straw)发生了一件骇人听闻的司法不公案件,而内政大臣应当立刻介入,维护社会正义,确保迪尔德丽早日获释。”甚至有记者在国会提出了这一问题,其间转述各小报评论的印单亦广泛传播。



图9.1 一个“超级真实主义”的案例

尽管如此,我想我们仍可毋庸置疑地认为绝大多数愤怒于迪尔德丽被捕事件并为其获释奔走呼号的人们并未将迪尔德丽当作一个因司法不公而被捕入狱的“真实的人”。他们很清楚迪尔德丽只是一个“角色”,不过这个“角色”25年如一日地出现在一部真实的肥皂剧中,以每周三次的频率与成百上千万观众见面,早已变成一个“真实的”角色。正因如此,虚构的迪尔德丽才得以成为一个引人瞩目的文化形象(具有重要的文化真实性)。假若超级真实主义真有道理,那也绝不像许多鲍德里亚主义者

① 《每日星报》,创刊于1978年11月2日的英国小报,以明星花边新闻和体育娱乐报道著称。

② 威瑟菲尔德是肥皂剧《加冕街》中虚构的故事发生地。

妄图表明的那样,意味着人们已经失去分辨虚构世界与真实世界的能力——事实是,在很大程度上,虚构与真实之间的界限已经变得越来越无足轻重了。为何会出现此种状况?这本身就是个耐人寻味的问题。不过我认为,单凭“超级现实主义”这个概念,我们很难找到答案。

约翰·费斯克(John Fiske)的观点似乎给我们带来了一些启示。他认为,“后现代传媒”不再提供“关于现实的次级表征(secondary representation),而是在介入现实的过程中对现实进行着生产”(Fiske, 1994: xv)。他深知,单凭传媒的力量绝无可能将普通事件转化为传媒事件,一切传媒事件都是传媒与公众合力作用的结果(参见第四章)。传媒与公众的关系错综复杂,不过有一点是确定的,那就是在“后现代世界”里,除却传媒事件,其他一切都是无关紧要的。费斯克举辛普森案<sup>①</sup>为例:“很多在电视上看到追踪报道的观众专门跑到辛普森家去‘直击现场’,但他们的口袋里大多揣着便携式电视机——在他们看来,‘现场’无法取代电视直播,而只不过是对其的补充。当他们在电视镜头中看见自己的身影,会对自己挥手致意。在后现代社会里,面对真实的自己与媒介化的自己同生共存、真假难辨,人们早已能够坦然接受。”(xxii)毫无疑问,坐在电视机前观看转播的观众很清楚传媒并非简单地报道并传播新闻,而是参与了对新闻的生产。身在现场并不足以表明自己亲历了对辛普森的逮捕,必须让自己的影像出现在电视机的屏幕上才作数。这表明“真实”事件与其传媒表征之间的边界早已模糊不清。对辛普森案的审理过程也决然无法与电视将其作为传媒事件的报道完全区分开来。电视机前的每一个人心里都很清楚,法院对案件的审理过程既是给身在法庭上的人看的,又是专门为成百上千万电视观众准备的,两者同等重要。若无摄像机的存在,该事件的性质将与现在截然不同。

关于超级现实主义,鲍德里亚自己则举出了迪斯尼乐园的例子。他将迪斯尼乐园称为“纠结的仿真规则的完美范例”(Baudrillard, 1983: 23),并声称迪斯尼乐园的成功之处并不在于为美国人提供了逃避现实的幻想,而是以难于察觉的方式使游览者经历了一个浓缩的“真实”的美国。

---

<sup>①</sup> 辛普森杀妻案是1994—1995年间轰动一时的刑事案件。此案源于美国著名橄榄球运动员辛普森(O. J. Simpson)被指控谋杀其前妻及前妻的朋友。经历长达一年的法庭审理程序,辛普森最终被判无罪释放。该案因涉及名人生活、谋杀与种族问题,从一开始便广受媒体关注。

迪斯尼乐园之所以存在,就是为了掩饰其自身正是“真实的”美国的事实;而所谓“真实的”美国,其实就是迪斯尼乐园(正如监狱之存在就是为了掩饰其自身就是整个社会一样,而陈腐不堪且无所不在的社会,其实就是监狱本身)。迪斯尼乐园以虚构的面貌呈现在我们面前,其实意在使我们相信乐园之外的世界是真实的。可实际上,包裹着迪斯尼乐园的洛杉矶乃至整个美国都已不再真实,早已变作“超级真实”与仿真的产物。对于现实的虚假表征(意识形态)早已不是问题,问题在于“真实”本身已然不再“真实”。(25)

鲍德里亚如是界定迪斯尼乐园的社会“功能”：“它被设计成一个天真无邪的世界,进而使我们相信成人世界存在于迪斯尼乐园之外的‘真实’世界里,而‘天真的孩子气无所不在’这一真正的‘事实’就被巧妙地掩盖了。”(同上)此外,他还声称传媒对水门事件<sup>①</sup>(Watergate Scandal)的报道也遵循着相似的法则——水门事件必须被当作丑闻来报道,进而掩饰丑闻在美国政治生活中无所不在的真相——“通过对丑闻的模拟而为濒死之物赋予新生”(30)。报道者竭力“通过模拟丑闻的方式来挽救行将就木的政治操守……通过虚构的方式来标榜‘真实’的存在,进而也就等于通过丑闻来提供事实”(36)。照此逻辑,近期媒体对某些商人操纵伦敦金融市场的丑闻的揭露性报道也旨在掩饰鲍德里亚所谓“资本主义无处不在的残忍、骇人听闻的凶悍与根深蒂固的无德”(28—9)。

总体上,鲍德里亚的分析支持了利奥塔关于后现代主义的观点,如确定性的崩溃,以及关于“真理”的宏大叙事的消解,等等。上帝、自然、科学、工人阶级等等,均已丧失其作为确凿无疑的真理中心的权威性,再也无法成为个体安身立命的佐证。在鲍德里亚看来,这并非意味着“真实”的坍塌,而是一个“真实”隐退至“超级真实”之中的过程。他声称:“当‘真实’变得面目全非,‘怀旧’便肩负起表达‘真实’的使命。于是,起源神话与现实符号大量增殖……这些关于现实与指涉的衍生产品令人既恐慌又忧虑。”(12—3)上述过程构成了鲍德里亚所言之“第二次历史变迁”。在保罗·利科尔(Paul Ricoeur)看来,现代主义乃是一个“怀疑的解

---

<sup>①</sup> 水门事件是美国历史上最为著名的政治丑闻之一。在1972年总统大选期间,为获取民主党竞选策略的相关情报,尼克松的竞选团队派人闯入位于华盛顿水门大厦的民主党总部办公室安装窃听器并偷拍资料,旋即被捕。该事件经由《华盛顿邮报》两位记者的调查报告而造成巨大舆论影响,最后直接导致尼克松总统遭弹劾而辞职。

释学”的时代<sup>42</sup>，强调透过表面对深层事实的意义进行探索。马克思与弗洛伊德显然是现代主义思维方式的典范（参见第四章与第五章）；而“超级真实”则将注意力集中于政治表征与文化表征的问题——假若在表面之下并不存在任何确凿无疑的“真实”，那么表征的有效性又体现在何处？例如，按照后现代的逻辑，“兰博”并非代表着美国关于越南问题的一种思维方式，而**根本就是一种思维方式**；表征并非与“事实”泾渭分明，更无对“真实”的掩藏或扭曲，表征就是**事实本身**。当然，在很多情况下，我们会认为由鲍德里亚的理论引发的思想革命将斗争的矛头对准了一切潜在的意义（意义的存在是一切意识形态分析的先决条件），不过，假如我们重新审视鲍德里亚关于迪斯尼乐园和水门事件的相关论述，难道不也能发现其所做的工作只不过是一种更加复杂的意识形态分析，即发掘表面之下的“真相”吗？

鲍德里亚对自己所讨论的社会与文化变迁过程持有复杂的观点。一方面，他很“欢迎”后现代的到来；而另一方面，他也担忧文化会在永无止境的复制与表征中渐趋枯竭。我认为鲍德里亚的立场基本上是一种“顺从的接受”，劳伦斯·格罗斯伯格（Lawrence Grossberg）则称其“在不可逆转的现实面前束手就擒，毫无保留地拥抱虚无主义，皆因斗争的可能性早已荡然无存”（Grossberg, 1988: 175）。约翰·道克尔（John Docker）的评论则更加尖锐：

鲍德里亚的理论乃是一种典型的现代主义叙事——历史是线性的，衰亡过程是单向的。然而，20世纪早期的高级现代主义尚且梦想着通过先锋文艺与文化精英来保存旧文化的价值，以图在未来实现振兴，鲍德里亚却只为我们描绘了一幅行将就木且希望渺茫的世界图景。在他看来，事实如此，没什么道理可讲，因为“道理”本身便意味着理性仍然存在。（Docker, 1994: 105）

### ● 弗雷德里克·詹明信

弗雷德里克·詹明信是一位美国马克思主义文化批评家，曾撰写过大量关于后现代主义的著述，影响深远。他与其他理论家的不同之处在于其强调在马克思主义或新马克思主义的理论框架之内诠释后现代主义。

在詹明信看来,后现代主义绝不仅仅是一种独特的文化风格,而首先是一个“分期概念”(Jameson,1985:113),是晚期资本主义或跨国资本主义的“文化统治”。这种观念来自欧内斯特·曼德尔(Ernest Mandel)对资本主义发展的三个阶段的划分:“市场资本主义”、“垄断资本主义”以及“晚期或跨国资本主义”(Mandel,1978)。上述三个阶段“构成了……资本侵入非商品化领域的最纯粹的形式”(Jameson,1984:78)。詹明信以文化发展的三种类型——“现实主义”、“现代主义”和“后现代主义”——来对应曼德尔提出的线性模式。此外,他还借用了威廉斯对既定文化形态的三种类型的区分(“宰制性文化”、“新兴文化”与“剩余文化”)(Williams,1980)。在威廉斯看来,人类社会从一个历史时期过渡到另一个历史时期并不意味着旧文化的必然崩溃和新文化的必然崛起,而往往只是改变原有文化之间的相互关系。因此,在既定文化形态之内,各种各样的文化完全可以共存,不过其中只有一种可以成为宰制性文化。正是基于这一思路,詹明信方提出后现代主义是晚期资本主义或跨国资本主义的“文化统治”的观点(现代主义是“剩余文化”,至于什么是“新兴文化”,尚未可知)。

在确定了后现代主义是西方资本主义社会的“文化统治”之后,詹明信的下一个任务是勾勒出后现代主义的基本特征。首先,后现代主义是一种“混仿”<sup>①</sup>(pastiche)的文化,其最重要的标志即是“历史暗示之自鸣得意的表演”(Jameson,1988:105)。“混仿”不同于“戏仿”(parody),尽管两者都意指对某物的仿效与拟态,但后者往往包含“隐秘的动机”,从特定的惯例或准则出发对分歧予以嘲弄,前者则只是一种“空白的戏仿”、“空洞的复制”,拒绝承认任何惯例或准则的存在,自然也就谈不上什么分歧。詹明信如是解释:

与“戏仿”一样,“混仿”也是对某种独特假面或某种僵化语言的模拟,不过这种模拟是一种中立的实践,并不似“戏仿”一般基于某种隐秘的动机。“混仿”既无讽刺挖苦之意,更无诱人发笑之功;它认为人们偶然说出的反常言语中并不隐含着任何既定的惯例,而某些正常的语言规范依旧存在。故而,“混仿”乃是一种空白的戏仿。(1984:65)

<sup>①</sup> 亦译“恣仿”、“拼贴”等。

后现代文化并非一种质朴的原创性文化,而是一种引用的文化,意即后现代主义的文化产品是从以前的文化产品中生成的。<sup>43</sup>因此,后现代文化呈现出“平面化、无深度”的特征,“是一种新型的、名副其实的表面文章”(60)。基于影像和外表的后现代文化拒斥“深度”,其对自身的阐释力来自其他影像和其他外表,是在无穷无尽的互文(intertextuality)机制中完成的。在后现代的“混仿”世界里“绝无可能产生风格的革新,我们所见之一切都是对旧风格的模仿;文化在想象的博物馆中找寻风格,冲破面具并发出声音”(1985: 115)。

关于后现代混仿文化,詹明信举出的最典型案例即是其所谓“怀旧影片”(nostalgia film)。这一类型涵盖了20世纪八九十年代的许多影片,如《回到未来》<sup>①</sup>(*Back to the Future*)系列、《佩姬·苏要出嫁》<sup>②</sup>(*Peggy Sue Got Married*)、《斗鱼》<sup>③</sup>(*Rumble Fish*)、《天使心》<sup>④</sup>(*Angel Heart*)和《蓝丝绒》<sup>⑤</sup>(*Blue Velvet*)等等。在詹明信看来,这些怀旧气息浓郁的影片都旨在重现20世纪50年代美国的文化风格与社会氛围。他声称:“至少对于美国人来说,50年代始终是欲望迷失的首要对象——那个年代并不仅仅象征着美国治下的和平、稳定与繁荣,更包含反传统文化的原初动力,如早期摇滚乐与青年团体,等等。”(1984: 67)此外,詹明信还强调不可将怀旧影片与历史影片混为一谈,他将《星球大战》<sup>⑥</sup>(*Star Wars*)也归为“怀旧影片”便证明了这一点。在我们看来,一部描绘未来世界的科幻影片居然被贴上“怀旧”的标签,实在不可思议,但詹明信却如是解释:“《星球大战》蕴含着某种怀旧的……隐喻……它并未直接描绘关于过去的总体性

---

① 《回到未来》,环球影业出品的以时间旅行为题材的科幻影片系列,总计三部,分别于1985、1989和1990年推出。三部影片均取得了傲人的全球票房。

② 《佩姬·苏要出嫁》,三星影业于1986年出品的喜剧影片,由弗朗西斯·科波拉执导。该片讲述一位处于离婚边缘的妇女“重返”高中年代的故事。

③ 《斗鱼》,环球影业于1983年出品的青春影片,由弗朗西斯·科波拉执导。该片从上映起便饱受争议,其票房收入亦遭遇惨败。

④ 《天使心》,三星影业于1987年出品的惊悚侦探影片,由艾伦·帕克(Alan Parker)执导。该片因大量使用血腥及情色镜头而招致非议,在上映之前曾做大量删改。该片票房收入亦平平。

⑤ 《蓝丝绒》,德·劳伦提斯娱乐集团(De Laurentiis Entertainment Group)于1986年出品的影片,被誉为黑色电影与超现实主义电影的经典之作。导演大卫·林奇(David Lynch)。

⑥ 《星球大战》,由美国著名导演乔治·卢卡斯(George Lucas)制作并执导的科幻影片系列。从1977年推出首部开始,至今已有七部面市,均取得惊人的全球票房收入。此外,该片还因其巨大的影响力而全面进入大众文化领域,相关的衍生产品亦畅销不衰。

图景,却通过塑构特有的艺术对象的感觉与形态,为我们营造出古老的、‘过去’的氛围。”(1985: 116)

此外,如《夺宝奇兵》<sup>①</sup>(*Raiders of the Lost Ark*)系列、《盗侠王子罗宾汉》<sup>②</sup>(*Robin Hood: Prince of Thieves*)、《盗墓迷城》<sup>③</sup>(*The Mummy Returns*)系列和《指环王》<sup>④</sup>(*Lord of the Rings*)系列等影片也与《星球大战》大同小异,都通过隐喻的方式呼唤着属于过去的确定性叙事。由是,“怀旧影片”通常以两种方式发挥作用:要么重现过去的风格特征与社会氛围,要么重现某种赏鉴过去的方式。不过,在詹明信看来,有一点是至关重要的,那就是这些影片绝对无意重现“真实的”过去,而始终只是对关于过去的现成神话与刻板印象加以“权且利用”,进而呈现出一种“虚假的现实主义”,是关于其他电影的电影、对其他表征进行的再表征(前文讨论过的鲍德里亚的“拟像”);换言之,在这些影片中,“审美风格的历史取代了‘真实的’历史”(Jameson, 1984: 67),而历史自身则被“随意混杂着过去的所有风格的历史决定论”给擦除掉了(65—6)。电影《真实罗曼史》<sup>⑤</sup>(*True Romance*)、《低俗小说》<sup>⑥</sup>(*Pulp Fiction*)与《杀死比尔》<sup>⑦</sup>(*Kill Bill*)就是典型的例子。

后现代文化之所以尽失历史性,与詹明信所归纳的第二种风格特征

---

① 《夺宝奇兵》,由美国著名导演史蒂文·斯皮尔伯格(Steven Spielberg)执导的动作冒险影片系列。从1981年推出首部开始,至今已有四部面市。巨大的影响力和票房收入使该片拥有大量的衍生产品。

② 《盗侠王子罗宾汉》,华纳兄弟(Warner Bros.)于1991年出品的冒险类影片。该片以4800万美金的成本取得将近4亿美金的全球票房。

③ 《盗墓迷城》,由环球影业出品的冒险类影片系列,从1999年《盗墓迷城I》开始,目前总计推出了四部作品,均取得极高的全球票房收入。

④ 《指环王》,由新线影业(New Line Cinema)出品的奇幻类史诗影片系列,从2001年推出首部起,目前总计有三部面市。三部影片总计荣获17项奥斯卡奖并获得将近30亿美金的全球票房。

⑤ 《真实罗曼史》,华纳兄弟于1993年出品的犯罪题材影片,由昆汀·塔伦蒂诺(Quentin Tarantino)担任编剧。

⑥ 《低俗小说》是著名导演昆汀·塔伦蒂诺的成名作,被誉为后现代主义电影的代表作。该片出品于1994年,制片方为米拉麦克斯影业(Miramax Films),以850万美金的小成本投入赢得超过2亿美金的全球票房。此外,《低俗小说》还赢得了评论界的广泛赞誉,并荣膺戛纳电影节金棕榈奖。

⑦ 《杀死比尔》,米拉麦克斯影业于2003年和2004年出品的动作题材影片,分上下两部,由昆汀·塔伦蒂诺执导。该片因融入大量流行文化元素及对暴力美学(aestheticization of violence)的大力推崇而著称,制作成本6000万美金,全球票房则高达3.4亿美金。



密切相关,即“精神分裂症”(schizophrenia)。这一表述来自拉康(参见第五章),意指语言的失序与能指之间时态关系的错乱。在“精神分裂症”的作用下,时间并非不间断的连续体,而是一个周而复始的在场,只有在过去或某种未来的可能性的侵入之下,方可显现自身。人类失去了时间连续体中的自我的意义,却也同时得到了“奖赏”,即强化了关于“现时”的感受。詹明信如是说明:

请注意,尽管时间的连续性被打破,但我们对“现时”的体验却变得更加强大、更富生机、更可感可触;在精神分裂症的作用下,世界的紧张感大大强化,承载着神秘且急迫的职责与影像,并因幻觉的能量而容光焕发。不过,那些我们更为期许的经验,如洞察力的提升、对刺激的渴望、改变现状的幻想、冲破藩篱的欲求,等等,便皆尽丧失了,因为它们都已变得“不真实”。(1985: 120)

之所以为后现代文化冠以“精神分裂症”之名,皆因其早已丧失了历史感(而且其未来感也迥异于现代感)。这种文化患上了“历史健忘症”,困身于永久在场且时断时续的细流之中。由是,现代主义的“时间”(temporal)文化便让位给后现代主义的“空间”(spatial)文化了。

吉姆·柯林斯(Jim Collins)在近年来的电影发展史中发现了一股类似的风潮,他称之为“新式泛型”(emergent type of genericity)(Collins, 2009: 470),即电影创作者在自己的作品中有意识地“引用”、提及乃至“照搬”其他电影中的元素。柯林斯的观点比詹明信的观点更具说服力,原因在于其对“能动性”的强调。他声称,此类电影诉诸并建构了一个“混搭爱好者”的受众群体,这些受众从电影的混搭风格中获取了无穷的快感。詹明信曾指出此类电影缺乏“货真价实”的历史感,而彼得·布鲁克尔(Peter Brooker)和威尔·布鲁克尔(Will Brooker)则支持柯林斯的观点,认为在这些影片中存在“一种全新的历史感……孕育着共享的快感与互文性认同,对叙事传统、特征以及文化成见的批判性把玩,以及积极自信的怀旧的力量”(Brooker and Brooker, 1997a: 7)。他们举出昆汀·塔伦蒂诺<sup>①</sup>(Quentin Tarantino)的影片为例:

---

<sup>①</sup> 昆汀·塔伦蒂诺(1963— ),美国著名电影导演、制片人、编剧、演员,后现代主义电影的代表人物之一。其影片因大量运用非线性叙事结构及对暴力美学的大力推崇而著称。代表作品包括影响力巨大的《低俗小说》、《杀死比尔》等。英国电影杂志《完全电影》(Total Film)将他评为有史以来最伟大的电影导演第12位。

其作品为行将就木的传统和千篇一律的受众带来勃勃生机,使更为积极的怀旧与互文性的探索成为可能,大大超越了简单的、除了被埋入“循环工厂”再无他处容身的“混仿”。因此,与其说昆汀·塔伦蒂诺的影片是“混仿”,不如说是“改写”或“重顾”,它们完全基于观影者的切身经验,在“更富流动性与多样性的历史语境下”对既定的“感觉结构”加以“激活”与“重构”。(同上)

他们指出,昆汀·塔伦蒂诺的作品展现了一种“循环利用的美学……一种‘回归生活’的赞许态度,一种‘创新’”(1997b: 56)。

在柯林斯看来,西方后现代社会的特征并不在于旧事物简单地被新事物取替,而在于旧事物被循环利用,与新事物共同构成文化的流通。他还解释道:“文本数量与技术发展的不断膨胀既是对‘循环’的反映,又行之有效地担当着‘循环’的组成部分;而正是符号的永无止境的循环构成了后现代文化生活的基本特征。”(457)“这一至关重要且格外敏感的互文性折射出受众的能力与叙事技巧的变迁,而构成娱乐与文化素养的种种因素亦在后现代文化的图景中变得面目全非。”(460)其结果就是“叙事行为如今在两个层面上同时运作:一是人物的历险,二是文本的历险。两者共同构成了当代文化产品的循环系统”(464)。

詹明信强调后现代主义是晚期资本主义或跨国资本主义的“文化统治”,意在引出如下结论,即后现代主义是一种毫无希望的商业文化。现代主义对商业文化极尽讽刺之能事,而后现代主义则干脆放弃抵抗,只是不断进行着“复制与再生产,进而也就强化了商业资本主义的逻辑”(Jameson, 1985: 125)。在“美学产品……逐渐与商业产品融为一体”的过程中,后现代文化发挥了关键作用(1984: 56)。文化不再是掩盖资本主义社会经济行为的意识形态,其本身已然变成一种经济行为,甚至是所有经济行为中最重要的一种。文化所经历的上述地位变迁对文化政治产生了深远的影响。如今,我们不能再将文化视作意识形态表征以及对牢固经济现实的非物质反映。呈现在我们面前的也不仅仅是高雅文化与大众文化之间界限的消亡,更是文化领域与经济行为领域之间壁垒的坍塌。

詹明信认为,与“‘高雅严肃’的高级现代主义乌托邦”相比,后现代文化不但在总体上呈现出“平凡”的特征(85),还尤其阻滞着“社会的社会主义转型”的进程(同上)。尽管詹明信将道德评判视为不合时宜之举(“一个分类错误”)而加以拒斥,尽管他在论述之中广泛采用马克思的辩

证法并因此得出后现代文化既积极又消极的结论,但其论调仍然与法兰克福学派大众文化批判的冷酷风格不谋而合。高雅文化与大众文化之间的界限的确瓦解了,但代价就是现代主义“批判空间”的消匿。批判空间的解构并非文化灭绝的产物;恰恰相反,这是詹明信所谓之“爆炸”(explosion)的结果:

文化横扫社会领域,极速扩张着自己的地盘。可以说,我们社会生活中的一切,从经济价值和国家权力,到各种实践再到自我的心理结构,都已在某种既原始又非权威的意义上被纳入了“文化”的范畴。(89)

日常生活的彻底“文化化”(culturalization)与“美学化”(aestheticization)标志着后现代主义与此前的一切社会文化运动都截然不同。作为一种文化,后现代主义并未预留任何“评论的空间”,它声称什么“收编”、“推举”都是毫无意义的概念,因为“收编”与“推举”赖以生存的批判空间早已不复存在。这无异于将法兰克福学派的悲观主义推向了极致(参见第四章)。对此,格罗斯伯格发表了简明扼要的批判性评论:

在詹明信看来……我们需要采用新的“地图”来帮助理解晚期资本主义的空间组织。可另一方面,广大受众始终处于被动与噤声的状态之中,依然扮演被宰制性意识形态所欺瞒的“文化白痴”的角色。不仅如此,他们还心甘情愿地接受着批评家们的领导,因为批评家是唯一有能力对意识形态进行解读并为抵抗行为架桥铺路的人。至多,大众得以成功表现出自己无力对批评家的领导权作出回应的样子。然而,假若没有了批评家,大众甚至连自己发出的绝望的呐喊都无法听见。大众是毫无希望的,且将持续毫无希望下去。或许直到某天,某人为他们提供了必需的“理解”的地图以及抵抗的批判模式,情况才会改变。(Grossberg, 1988: 174)

尽管詹明信的思路可被归入法兰克福学派的悲观主义传统,但其“后现代程度”似乎尚不及法兰克福学派的一位领军人物,即赫伯特·马尔库塞。在马尔库塞对“肯定性文化”(affirmative culture)(伴随着“文化”与“文明”的分裂而出现的文化或文化空间,参见第二章)的论述中,便看不到詹明信关于文化已然历史地成为独立领域的狂热态度。诚如马尔库塞

所言：

肯定性文化是一种在资产阶级时代兴起的文化。在这一时代里，心灵与精神世界的“文明”逐渐同物质世界的文明剥离开来，成为一个独立的价值领域，并最终凌驾于物质文明之上。肯定性文化最重要的特征即是强调人们必须无条件地维护一个普遍强制的、更好且更有价值的世界。这个世界与终日为稻粱谋的事实世界(factual world)截然不同，“身在其内”的个体无需经历任何事实状况的转变，就能对该世界加以把握和认识。(Marcuse, 1968b: 95)

我们进入肯定性文化领域，消除疲劳、更新换代，以图继续维系千篇一律的日常生活。由是，“肯定性”文化创造了一种新的现实，“在文化内部营造出一种表面的统一与表面的自由，而种种异见与反抗则在‘安抚政策’之下噤声。总之，文化既维护又掩盖了社会生活的新状况”(96)。资本主义战胜封建主义之后的种种承诺，如社会平等、社会正义与社会进步等等，都从日常生活世界退缩至“肯定性文化”的领域内。与马克思、恩格斯对宗教的看法类似，马尔库塞也指出：文化通过缓解存在之痛的方式使原本不堪忍受的情况变得可以忍受了：

肯定性文化的一个最重要的社会使命即是缓解难以容忍的恶劣状况与对幸福快乐的需求之间的冲突，其目的便是使“难以容忍”的状况变得可以忍受。在这种状况下，唯一的解决方式就是制造幻觉，即将艺术的美感以幻觉的方式精确地呈现在人们面前……不过，即便是幻觉，也仍然发挥着实际的功效，即在维持现状的前提下……生产出人们的满足感。(118—24)

对于那些在维持现状的前提下生产着满足感的文化，马克思主义者是绝对不惜将其送入坟墓的。不过，诚如詹明信所言，现代主义文化的毁灭真的会阻滞社会的社会主义转型吗？事实上，情况或许恰恰相反。

欧内斯托·拉克劳与尚塔尔·墨菲在一定程度上接受了詹明信对后现代主义的分析。他们与詹明信的不同之处，在于其认识到了行动者的重要性：

如今，个人并不仅仅以出卖劳动力的方式屈从于资本的统治，而是融入了许多其他的社会关系，如文化、业余时间、疾病、教育、性，乃至死亡。尽管，无论个人经验还是集体生活都无法跳脱资本主义生

产关系的束缚,但“消费社会”既不会如丹尼尔·贝尔(Daniel Bell)所言,导致意识形态的终结;也不会像马尔库塞所担心的那样,创造出“单向度的人”。恰恰相反,已经有不计其数的新型斗争对新型的压迫和剥削进行了抵抗,而这些抵抗大多来自新型社会的心脏部位。(Laclau and Mouffe, 2001: 161)

此外,拉克劳和墨菲还指出:“新的文化形态与大众传播的扩张有密切关联。大众传播……导致新兴大众文化的出现,进而极大地撼动了传统的深厚根基。不过,关于大众传播的效果也很难一言以蔽之,因其既带来了无可置疑的大众化与一致化,又蕴含着足以颠覆社会不平等力量元素。”(163)尽管这并不意味着社会“物质”的分配已经变得更加平等,但是,

作为传媒发展所带来的必然结果,文化民主化(cultural democratization)包孕着对基于旧社会形态的种种特权的质疑。传媒将受众质询为平等的消费者,赋予其行动的能力,激励成千上万群体奋起反抗持续存在的、真实的不平等现象。毫无疑问,此种“民主消费文化”促进了新兴斗争形式的诞生,鼓励人们反抗各种形式的剥削和压迫,而肇始于美国的黑人民权运动就是一个绝佳的案例。青年文化现象的崛起亦很耐人寻味,年轻人将毋庸置疑地在抵抗运动中扮演中流砥柱的角色。为获取新的生存必需品,他们被日益建构为一种特殊的消费人群;他们渴望并追寻经济上的自主权,而这一切是当下的社会所无法给予的。(164)

## ◎ 后现代流行音乐

在讨论后现代主义与大众文化的关系时,有很多文化文本与实践都值得关注,比如电视、音乐录像、广告、电影、流行音乐、时尚,等等。囿于篇幅,本章只对流行音乐与电视进行扼要的考察。

在詹明信眼中,现代主义流行音乐与后现代主义流行音乐的区别是一目了然的:甲壳虫乐队和滚石乐队是现代主义的代表,而朋克摇滚(如

撞击乐队)和新浪潮<sup>①</sup>(New Wave)(如传声头像乐队<sup>②</sup>[Talking Heads])则属于后现代主义阵营。安德鲁·古德温(Andrew Goodwin)准确地指出詹明信对摇滚乐发展的分期过于草率。从“现实主义”到“现代主义”再到“后现代主义”的“进程”固然可以在现代主义和后现代主义之间构成紧张对立的关系,但其整体论调很难站稳脚跟。比如说,“甲壳虫”和“滚石”这两支乐队之间就存在巨大的差异,丝毫不逊于两者作为一个整体与“撞击”和“传声头像”之间的分歧。事实上,将强调“技巧性”的甲壳虫乐队与传声头像乐队划归同一阵营,将重视“本真性”的滚石乐队与撞击乐队划归另一阵营,似乎更加合理。

古德温本人从独特的角度考察了流行音乐与流行音乐文化的后现代性,其中被人引用最多的莫过于强调技术发展对“撷录”(sampling)的催生。他指出,许多并行发展的后现代理论的确很有趣,也颇具启发性,但除此之外再无其他功用。而理论家们在讨论后现代主义时,往往忽略了很重要的一点,即撷录的使用。对此,他解释道:“若仅将文本收编视作‘空白的戏仿’,是决然无法触及本质的。我们需要在混仿机制中添加各种分类,以厘清当下的流行音乐如何对其所窃文本进行反对、拥护与促进。”(Goodwin, 1991: 173)此外,我们还需认清“当代流行音乐撷录技术的历史化功能”(同上),以及撷录“被用来唤醒历史与本真性”的多种途径(175)。尽管詹明信声称怀旧已然取历史而代之,但实际上“对声音与表演风格的‘引用’反而为当代文化赋予了历史的意蕴——这一点时常为人们所忽略”(同上)。饶舌音乐<sup>③</sup>(Rap)或许是撷录技术运用的最佳范例。当有人请非洲裔美国文化理论家康奈尔·韦斯特(Cornel West)描述黑人进行文化表达的手段时,他回答道:“音乐与说教。”此外,他还表示:

饶舌音乐是独一无二的,因其将黑人的说教与音乐传统有机结合在一起,用动感十足的非洲街头节奏取代了正统的宗教礼拜仪式。

---

① 新浪潮,于20世纪70年代晚期兴起于美国纽约的摇滚乐类型,其代表人物大多脱胎于朋克摇滚。及至80年代,“新浪潮”一词的含义得到拓展,融入了大量青年亚文化、电子音乐和迪斯科的元素,并广泛借用英国摇滚乐的特质,被视为美国先锋音乐的象征。

② 传声头像乐队,美国著名摇滚乐队,成立于1974年,解散于1991年,新浪潮音乐的代表。该乐队总计发行过16张唱片。

③ 饶舌音乐,起源于美国的非洲裔亚文化群体的音乐样式,其主要表现形式为带有节奏与押韵的说唱。

非洲的打击乐和蓝调乐被充分调动起来,转化为美国的后现代主义产品。表达原始苦难的主体不复存在,取而代之的是撕扯于过去与现在之间的碎片化主体,创造性地生产着异质性产品。口语、书面语和音乐在风格上的统一融合使得饶舌音乐极易被模仿……在底层黑人青年群体中催生了一股极具颠覆性的能量。这种能量必须通过某种具体的文化形式与社会接合,因为美国社会的政治早已昏聩不堪。(386)

韦斯特明确反对詹明信的观点,拒绝将后现代流行音乐“贬视”为某种简单的“混仿”。饶舌音乐的互文性特征及对其他文本的引用并不是美学枯竭的结果,支离破碎的现代主义与文艺衰亡之间也并不存在针锋相对的冲突。恰恰相反,后现代流行音乐将七零八落的碎片“撷录”在一起,并于满怀敌意的文化氛围中发出了振聋发聩的呐喊:反抗歧视,坚决斗争。

## ● 后现代电视

与流行音乐一样,电视并未经历过现代主义阶段,因此也无所谓“后”不“后”。但是,诚如吉姆·柯林斯所言,电视时常被视为后现代文化的“精髓”,这从电视的诸多文本与情境特征中均可获得佐证。如若我们消极地将后现代主义视为仿真的领地,那么电视无疑是此一过程的最显著的案例,因其将世界的复杂性简化为一系列不断流动且毫无深度的视觉幻象。可另一方面,若以积极的眼光审视后现代主义,则电视的视觉与口语实践对互文性的把玩便成了一种“激进折中主义”(Charles Jenks,转引自 Collins, 1992: 338),鼓励并生产着后现代文化所需的“成熟的混搭者”(sophisticated bricoleur)(Collins, 1991: 337)。例如,像《双峰镇》<sup>①</sup>(*Twin Peaks*)这种电视系列剧的观众大多是其混搭风格的拥趸,同时,该剧的播映又建构出一批热爱混搭的受众。在柯林斯看来:

后现代主义的折中风格或许与个人选择的预设无甚关联,却深深嵌入至传媒技术日臻成熟的社会之中。因此,我们务需将电视这

---

<sup>①</sup> 《双峰镇》,美国侦探、悬疑题材电视剧,由大卫·林奇和马克·弗洛斯特(Mark Frost)联手制作,1990—1991年间在ABC电视台播出,总共两季30集。

一后现代的重要成分理解为多种文化讯息交相辉映、互相冲突的场域。唯有认清混搭与折中主义之间唇亡齿寒的依存关系,方能对后现代文化中“接受”与“生产”之相互关系的深刻变迁有所体悟。不但“接受”已然化身为一种意义生产形式,就连“生产”也因二度接合(rearticulate)了既存表征的多种形态而愈发像是一种独特的“接受”。(338)

对电视进行后现代主义分析的另一种视角体现于文本分析与“经济”分析的分歧之中。尽管电视运用极为成熟的视听符号语言对互文性与激进折中主义予以展示,却始终无法逃脱商业主义的指控。柯林斯对《双峰镇》进行案例分析,对后现代主义与电视之间关系的各种理论假说进行了综合。以《双峰镇》为例是因为该剧“简直就是后现代主义电视的完美缩影”(341)。他指出,该电视剧之所以呈现出后现代主义的特征,是由一系列相关因素共同作用而导致的,如大卫·林奇<sup>①</sup>(David Lynch)作为电影导演的声誉、剧集自身的风格特征,当然还有其对商业互文性的运用(如开发并销售衍生产品)。

在经济层面上,《双峰镇》开启了一个电视受众观念的新时代。受众不再被视为高度同质化的乌合之众,而是被剧集策略性地建构为一个碎片化的群体,依年龄、阶级、性别、性向、地域、族裔与“种族”的差异而呈现出不同的层次,每一个层次都对应着相应的广告商利益。大众的诉求如今搅缠于不同的受众群体之间,被分门别类地“出售”给相应的广告市场。由是观之,《双峰镇》的重要性在于其体现了广播电视网试图在与有线电视、电影和录影带产业的竞争中重居上风的努力——简而言之,就是要博得“雅皮士”<sup>②</sup>(yuppies)一代的青睐。为证实上述观点,柯林斯对《双峰镇》的推广营销策略进行了专门的考察。首先,该剧显然迎合了知识阶层的口味——林奇被标榜为“作者电影”<sup>③</sup>(auteur films)导演,《双峰

---

① 大卫·林奇(1946— ),美国著名电影导演、制片人,曾荣获戛纳电影节金棕榈奖和威尼斯电影节金狮奖,并于2008年被英国《卫报》评为“全世界最卓越的电影导演”。代表作品包括《蓝丝绒》和《象人》(The Elephant Man)等。

② 雅皮士,20世纪80年代至90年代初期兴起于西方大都市里的中上阶级青年文化群体,其构成者年龄大多在20—35岁之间,拥有稳定的经济收入和雅致的生活品位。

③ “作者电影”,20世纪50年代欧洲电影评论界提出的一个概念,意指强调影片主创者(如导演、制片人)的独立创作力的艺术影片,在很多情况下与工业化生产、流水线作业的商业影片相对。欧洲“作者电影”最典型的代表当属法国新浪潮(Le Nouvelle Vague)。



镇》亦被贴上“先锋电视”的标签。不过,除此之外,还有很多人是以观看肥皂剧的心态观看该剧的,因此《双峰镇》便同时身兼着双重身份,两者互相结合,共同建构了一种后现代式的结构程式,即将该剧“同时锁定为准先锋电影与准肥皂剧”(345)。近期许多著名电视剧都采用了与之相似的营销策略,如《绝望的主妇》<sup>①</sup>(*Desperate Housewives*)、《欲望都市》、《六英尺下》<sup>②</sup>(*Six Feet Under*)、《黑道家族》<sup>③</sup>(*The Sopranos*)以及《迷失》<sup>④</sup>(*Lost*),等等。

毫无疑问,《双峰镇》(以及其他类似的电视剧)的营销策略得益于剧集自身的多义性特征。在柯林斯看来,该剧带有“侵略性折中主义”色彩(同上),不但遵循着恐怖小说、警匪剧、科幻小说与肥皂剧的创作惯例,更在诸多场景中对上述传统加以“具体利用”。这可不是简单的戏仿。此外,柯林斯还注意到该剧“在场景内与场景间……对基调变幻的大量运用”(同上),此举导致某些批评家将《双峰镇》贬低为“纯粹装模作样”。然而,这绝不是简单的装模作样,没有什么东西是简单的。当我们的期许被反复把玩,当受众的身份发生变动,那原本遥不可及的戏仿也终将转变为强化的亲密感。表面上,上述种种不过是林奇采纳的影片制作技巧而已;可实际上,《双峰镇》一剧呈现出的特征反映了“电视娱乐业及其受众参与度的深刻变迁”(347)。诚如柯林斯所言:

《双峰镇》问世之后,电视受众对文本的参与度发生了改变。他们仿佛在各种解读立场之间“漂浮”,并从文本的振荡与编排中获取大量快感。话语风格与类型传统的持续振荡并非《双峰镇》所特有,而是整个电视业里里外外的普遍现象。在观看《双峰镇》时,受众仿佛受到鼓励一般,公然把玩某种讽刺的立场;而观看其他电视肥皂剧

---

① 《绝望的主妇》,美国家庭伦理题材电视剧,由 ABC 电视台于 2004 年首播,2009 年推出第六季。该剧从开播起收视率始终居于美国国内前 10 位,高峰时期拥有超过 2300 万观众。此外,该剧还六次荣获艾美奖。

② 《六英尺下》,美国都市题材电视剧,由 HBO 有线台于 2001 年至 2005 年间播出,总计五季。该剧曾九次荣获艾美奖。

③ 《黑道家族》,美国黑帮题材电视剧,由 HBO 有线台于 1999 年至 2007 年间播出,总计六季。该剧在全世界范围内产生了巨大的影响力,于评论界亦好评如潮,总计 21 次荣获艾美奖。

④ 《迷失》,美国冒险题材电视剧,由 ABC 电视台于 2004 年首播,2009 年推出第六季。该剧从开播起收视率始终居于美国国内 20 位上下,高峰时期拥有约 1500 万观众。此外,该剧还十次荣获艾美奖。

(包括夜间肥皂剧与日间肥皂剧)时,很多人也会经历一个类似的振荡过程,只不过该过程是在情感投入与讽刺立场之间循环往复的。受众的观看视角不再彼此互斥,而是处于永无止息的轮换之中。(347—8)

话语风格与类型传统的振荡是近年来许多电视节目的首要元素。最具代表性的案例仍然是《绝望的主妇》、《欲望都市》、《六英尺下》与《黑道家族》。从后现代主义的视角看,《双峰镇》与其他电视剧的不同之处并不在于其生产出“变幻莫测”的观看立场,而在于其“坦然承认‘振荡’的存在以及观众在诸多解读立场之间的‘漂浮’……该剧的出现不仅表明电视能够生产出多重主体立场,更使我们明白电视文本带来的最重要的快感,即是让受众得以从己所愿,在文本中随意‘漂浮’、自主开拓”(348)。

安贝托·艾柯(Umberto Eco)用“前人之言”(already said)这个表述来形容自己对后现代主义的认识。他曾经举出这样一个例子:当一个男人羞于开口对自己的情人说“我爱你爱到要发疯”这句话时,会用“诚如芭芭拉·卡特兰所言:我爱你爱到要发疯”来代替(Eco, 1984: 39)。鉴于我们生活在一个传媒无所不在的世界里,正像柯林斯指出的那样,对于那些已经被说过的“前人之言”,我们仍在翻来覆去地说着(Collins, 1992: 348)。例如,为了将有线与卫星技术发展带来的新的频道资源填满,电视台会一而再再而三地重播以前的节目,甚至播放过去只在影院里放映的电影。我们所看到的电视节目,其实是新旧杂糅的大拼盘。<sup>44</sup>不过,这并不意味着我们已经在詹明信的后现代“结构”面前走向绝境,而始终应在“行动”与“结构”之间找寻平衡点——归根结蒂,这是一个“接合”的问题(参见第四章)。柯林斯举出下面这个例子来说明接合的不同策略:

基督教广播网<sup>①</sup>(Christian Broadcasting Network, CBN)与尼克国际儿童频道<sup>②</sup>(Nickelodeon)均于50年代末60年代初开始广播。在播放上述电视剧时,前者往往将其定性为传统的家庭娱乐,而后者则

① 基督教广播网,创立于1961年的美国宗教电视网。

② 尼克国际儿童频道,美国著名儿童节目频道,于1977年开播,目前隶属于维亚康姆(Viacom)旗下的MTV电视网。引文中关于该频道开播年代的介绍有误。

将其呈现为当代家庭寻找乐趣的方式——这些剧集通过戏仿式画外音、超大图像和修订重写等“装腔作势”的方式描绘了当代人心中离奇古怪的美国家庭生活。当然,我们早已知道这些生活即使在“很久很久以前”也从未真实存在过。(334)

没有人会怀疑,类似的情况在音乐、电影、广告、时尚,以及日常生活的各种活文化中广泛存在,其精髓并不在于高雅文化与低俗文化、现在与过去、历史与怀旧、虚构与真实之间界限的消解,而在于对立双方之间的差异变得愈发无谓、愈发隐匿,再也不是理所当然之物(这一过程最早开始于20世纪60年代,并一直持续至今)。当然,这并不意味着上述差异不会被接合与动员起来,为社会差异的特定策略服务。不过最重要的是,我们绝不应对上述重大变迁睁一只眼闭一只眼,而需保持警醒,时刻留意接合的事项、原因与对象,并要坚持思索:为何接合过程总能在不同情境之下以不同的方式不断发生(参见第十章)?

### ● 后现代主义与价值多元主义

后现代主义的诞生令文化价值问题原有的确定性出现了紊乱。对于哪些文本得以忝列经典,哪些文本只配消失无痕,后现代主义亦提出质疑:为何只有某些文本可以“历久弥新”,其他则不能?这个问题有很多种答案。首先,不妨认定那些被奉为经典、归入威廉斯所谓之“选择性传统”(参见第三章)的文本均蕴含着丰富的多义性色彩,进而使多重性与持续性的解读成为可能。<sup>45</sup>不过,上述说法或许忽略了权力问题:究竟是谁在规定价值标准?情境如何?产生了何种权力效果?没有答案。简而言之,仅仅关注文本的多义性特征不啻一叶蔽目,绝难对构成文本与实践的权威性再生产机制作出准确的把握与洞察。

文化研究从权力而非文本自身的多义性入手。一言以蔽之,任何文本必须首先满足文化权力所有者的需求和欲望方有可能“历久弥新”,而只有“历久弥新”的文本才有可能持续不断地满足其他年代的文化权力所有者的需求和欲望。所谓“选择性传统”,在威廉斯看来,“受控于包括阶级利益在内的各种各样的利益”,因此,切不可将文化简单视为阿诺德所谓之“所思、所表的最好之物”(参见第二章)的大仓库,而需“在当代的利益与价值观系统内把握文化的意涵,因文化绝非牢不可破的‘经典作

品’，而是一个持续不断的选择与阐释的过程”（Williams, 2009: 38—9）。选择性传统是特殊利益在特定社会与历史情境下被接合的产物，其构成过程既包括对知识的管辖与规控，又涵盖了批判性领域的组织与整合。

考察选择性传统如何在构成与重构之中对文化权力所有者的社会与政治利益作出回应，并非难事。只需想想女性主义、酷儿理论与后殖民理论对文学研究的影响——女性作家、同性恋作家，以及来自所谓殖民地国家的作家，已然成为文学传统不可或缺的组成部分，这并非由于其价值在“一夜之间”得到了“公正无私”的文学领域的认可，而是因为这些作家和作品对文化权力作出了抵抗。就算“选择性文本”始终存在，但人们对其价值的估量，以及将其奉为经典的原因却因时而异。因此，某个文本经历从一个历史时期到另一个历史时期的发展，或许早已变得面目全非了。<sup>46</sup>诚如“四杰乐队”<sup>①</sup>（Four Tops）在一首歌中所唱：“仍是那首老歌/却因你的离去而变成另一番模样。”<sup>47</sup>换种更为正式的说法，即文本无力决定自身价值的高低，它仅仅是人们建构价值——各种各样的价值——的场所。

当然，当我们为某个文本或某种实践赋予价值时，并不会（甚至绝不会）声称该价值仅对自己本人有效，而总是暗含着一个观念，即该价值对其他人也同样有效。这就带来了麻烦：我们对“他人”的设想往往带有理想化色彩，实质上就是将自己的文化权威凌驾于其他人的价值评判体系之上了。当然，这并不意味着“我们”坚持认为“他们”应当消费我们认为有价值的东西（通常，若他们不消费这些东西，“价值”反而能够得到更好的保存），而是“我们”坚持认为“他们”必须对我们做过价值判断的文化权威予以绝对认可（参见第二章对于“文化与文明”传统的讨论）。<sup>48</sup>

后现代主义在价值问题上的回归使比埃尔·布尔迪厄的著作日渐引起人们的关注。在第一章中曾讨论过，布尔迪厄指出：“文化”（无论是文本、实践还是生活方式）的区隔（distinction）是社会中的统治阶级与被统治阶级之间斗争的重要方面，而统治阶级专断跋扈的审美趣味与生活方式则被持续不断地转化为唯一“合法”的审美趣味与生活方式。因此，文化的消费就成了生产社会差异并将其合法化的工具，而统治阶级便借此维系着被统治阶级对自己的顺从（Bourdieu, 1984）。

布尔迪厄努力在日常生活的经验世界中对“价值”进行（重新）定位，

---

<sup>①</sup> 四杰乐队，美国著名流行音乐组合，于1954年成立于底特律。总计发行过三十余张唱片，并于2008年荣膺格莱美终身成就奖。

他试图表明:我们为某个休假目的地或某种着装风格“赋予价值”所产生的效果,丝毫不亚于我们为艾略特的诗作、奥提斯·雷丁<sup>①</sup>(Otis Redding)的歌曲、辛蒂·舍曼<sup>②</sup>(Cyndy Sherman)的摄影以及盖文·布莱亚斯<sup>③</sup>(Gavin Bryars)的音乐赋予价值所产生的效果。价值评判从来就不是简单的个人品位问题,文化价值不但标榜社会差异的存在,更维系并支持着社会差异。文化间的区隔源自后天习得的消费模式,并被人们内化为“自然而然”的倾向、质询及动员为某种“自然而然”的能力,而所有一切只有一个最终目标:捍卫社会统治的合法性。统治阶级的文化品位被赋予制度化的形式,并在巧妙的意识形态操纵下将制度化的文化(统治阶级的文化)装裱成统治阶级文化优越性及社会优越性的佐证。总之,文化区隔对社会区隔、社会疏离以及社会等级进行着生产与再生产,成为维护统治阶级与被统治阶级之间社会差异的工具。由是,文化空间的生产与再生产便导致了社会空间的生产与再生产。

布尔迪厄的目标并不在于证实那些“不言自明”的东西。不同的阶级固然拥有不同的生活方式和不同的文化品位,但更重要的是文化区隔的构成如何维系权力与控制的形态并将其合法化。这一切都深深根植于经济的不平等。布尔迪厄对业已存在的差异不感兴趣,而更关注统治阶级如何利用差异来进行社会再生产。标准的崩溃几乎以每周一次的频率在“严肃”媒体上反复展演,这或许表明将文化视为社会区隔标志的做法正变得越来越难证实,正如帕瓦罗蒂登上销量榜首,戈雷茨基<sup>④</sup>(Henryk Górecki)的歌比英国单曲排行榜(Top of the Pops)上的大多数歌手的歌都畅销,而在很多情况下英超联赛的门票与芭蕾或歌剧表演的人场券一样昂贵。

对于大众文化研究者而言,后现代主义所带来的最重要的影响莫过于人们开始认识到高雅文化与大众文化之间并不存在绝对的界限。尽管人们会认为某些文化比其他文化“更好”(至于对谁而言、好在哪里,则另当别论),但若想找一个简单明了的评判标准供我们参考、自动帮我们

---

① 奥提斯·雷丁(1941—1967),美国著名灵魂乐歌手,被誉为“灵魂乐之王”。26岁时死于飞机失事。

② 辛蒂·舍曼(1954— ),美国著名摄影家、女性主义艺术家、电影导演,其摄影作品广泛涉及性别与权力的关系问题。

③ 盖文·布莱亚斯(1943— ),英国著名作曲家、低音提琴演奏家。

④ 亨里克·戈雷茨基(1933— ),波兰著名作曲家,简约主义的代表人物。

“去芜存真”，却是难上加难。有些人不无惶恐地惊呼“标准已死”，甚至描绘出一幅世界末日般的景象。可另一方面，既然我们已经无法对价值的类别作出简单归类，那就更需要确立一套严格的新标准，帮助我们分辨好坏、去粗取精，让我们在进步与反动之间作出正确的抉择。诚如约翰·费克特(John Fekete)所言：

与现代主义相比，后现代主义终于准备好(或即将准备好)完成人类社会价值标准的转换过程。这一过程与神经官能症无关，它摒弃了道德、宗教和金钱的价值，对所有大写的“标准”嗤之以鼻，转而在小写的“标准”的指导下在前人存留的文化遗产中充实自我……我们需坚信，即使价值多元主义时代已经来临，人们的生活方式仍然存在优劣之分；而对所有事物不加辨析、一视同仁，则必然导致生活方向的迷失。但是，如若我们学会适应有限的保障，学会以负责的态度实施这些保障，并确保自己不会在前人的保障下自鸣得意，那么我们或许真的可以建立一种更加活力四射、更加绚烂多彩、更加小心翼翼以及更加宽宏大量的文化，并从意义与价值的斑驳关联中寻求快乐。(Fekete, 1987: 17)

费克特的观点与苏珊·桑塔格对于后现代“新意识”的论述不谋而合，后者曾指出：

“新意识”乃是一种桀骜不驯的多元主义，既献身于某种痛苦的严肃性，又伴随着快乐、智慧与怀旧的意味。此外，它还具有高度的历史意识，贪婪地执迷于各种狂热情绪(包括不同狂热情绪的交次更迭)，在高速运转中为人们带来惊心动魄的体验。一旦“新意识”占据了优势地位，机器与修理机器所产生的美感便与贾斯帕·强斯<sup>①</sup>(Jasper Johns)的绘画、让-吕克·戈达尔<sup>②</sup>(Jean-Luc Godard)的电影以及甲壳虫乐队的音乐与人格魅力所产生的美感别无二致了。(Sontag, 1966: 304)

---

① 贾斯帕·强斯(1930— )，美国当代著名艺术家，新达达主义(Neo-Dadaism)的代表人物。

② 让-吕克·戈达尔(1930— )，法国著名电影导演，“新浪潮”运动的领军人物之一，代表作品包括《断了气》(À Bout de Souffle)等。

## ◎ 全球性的后现代

所谓“全球化”是后现代主义在全世界范围内扩张的变相说法。对全球化,尤其是全球化与文化之间关系的探讨中,最主流的说法莫过于强调整个世界都已化约为美国式的“地球村”。在“地球村”里,人人都讲美式英语,身穿“李维斯”的牛仔裤与“牧马人”<sup>①</sup>(Wrangler)的衬衫,喝可口可乐,吃麦当劳快餐,用装有微软操作系统的电脑上网“冲浪”,听摇滚乐或乡村音乐,看 MTV<sup>②</sup>与 CNN<sup>③</sup>的电视节目以及好莱坞电影,痴迷《豪门恩怨》,一边装模作样地预言着世界大势,一边猛喝百威啤酒、猛抽万宝路香烟。照此看来,所谓全球化不过是将美国文化强加给全世界的过程。在此过程中,美国资本主义经济的巨大成功在文化领域得到强化,美国的文化产品亦以风卷残云之势“摧枯拉朽”地冲击着世界各地的本土文化,进而使美国人的生活方式在“本土”大行其道。然而,这种论调却至少存在三个问题。

首先,将全球化等同于文化的美国化秉承着一种过分简单的还原论(reductionism),认为“经济”上的成功必然导致文化的扩张。换言之,美国企业生产的商品在全球绝大多数市场的风靡被误解为一种不言自明且毋庸置疑的“文化”成功。例如,美国社会主义学者赫伯特·席勒(Herbert Schiller)便声称美国企业成功地将商品销往全球的能力生产出了一种美国式的全球资本主义文化。在他看来,传媒企业制作的节目“身兼信息性与虚幻性,为人们提供了信仰与视角,进而创造并强化了受众对整个系统的依附性”(Schiller, 1979: 33)。

席勒的观点中存在两个纠缠不清的问题。第一,他简单地将商品等同于文化,声称商品体系的确立必然决定着文化领域的细节。然而,诚如

---

① 牧马人,美国著名休闲服饰品牌,创立于1947年。

② MTV,全称为 Music Television,美国著名有线电视频道,于1981年首播。成立之初,该频道以播放流行音乐电视(music videos)为主,如今则已发展成面向年轻受众群、包括真人秀与脱口秀等丰富节目形态的综合性娱乐频道,隶属于维亚康姆传媒集团。

③ CNN,全称为 Cable News Network,中文名称为“有线电视网”,创立于1980年,是目前美国最重要的有线电视网,在全世界范围内亦有巨大影响力。CNN是美国第一个全天24小时滚动播放新闻的有线电视网。在1991年的第一次海湾战争中,CNN因及时、专业的直播新闻报道而名声大噪。目前CNN隶属于时代华纳。

约翰·汤林森(John Tomlinson)所指出的那样:“假若认定商品在全球范围的存在本身势必导致资本主义单一文化的集中,那么我们对文化的理解就过于苍白肤浅了——文化毕竟不是物质商品。”(Tomlinson, 1999: 83)也许人们在对某些商品的使用过程中创造了意义与价值并进而促进了美国资本主义生活方式的扩张,但绝不可将市场的渗透与文化或意识形态的渗透混为一谈。

此外,席勒的理论先天认定商品自身包含着天然的价值与独一无二的意义,可以强行灌输给被动无力的消费者。换言之,该论断对影响力的流动性抱持一种不足信的态度,只是悲观地认定宰制性全球文化必然会成功植入羸弱的“本土”文化——文化意义从商品中“直截了当”地流出,而人类只不过是这些意义的被动消费者。在我看来,将经济上的成功等同于文化上的成功源于“生产决定论模式”的影响,即坚信产品的生产过程决定了产品的意义与价值(比如类似“就是好莱坞嘛,你还能指望什么?”的论调)。此类分析往往强调“结构”的力量远远大于“行动者”的力量,消费过程只不过是生产过程的附属,而受众与文本的“协商”纯属虚无缥缈,不过是经济权力游戏中的小动作罢了。不仅如此,“生产决定论模式”还往往自我标榜为一种激进的文化政治形式,然而其对权力阶级的批判除了反复强调“其他人”是“文化白痴”之外,再无新意(参见第四章与第十章)。

其次,将全球化等同于文化美国化的观点的另一个问题在于其对“外来”(foreign)的理解过于褊狭。第一,“外来”的含义常常被理解为本国与外国的差异,其实这一表述亦可用来形容阶级、种族、性别、性取向、代际等其他领域内的社会差异(参见表9.1)。事实上,两个国家之间存在的文化差异或许还不如一个国家内部存在的种族或代际差异显著;况且,“异质”文化在很多时候还可被用来对抗“本土”既存的权力关系(参见图9.2与图9.3)。嘻哈音乐的“出口”就是一个很好的例子:我们应当如何理解“嘻哈”在全球范围内的成功?难道南非、法国、中国与英国的嘻哈音乐人(包括嘻哈音乐的业余爱好者)都是美国文化帝国主义的受害者,抑或跨国音乐工业治下的文化白痴?因此,我们不妨换个思路,去考察南非、法国、中国与英国的年轻人如何对嘻哈音乐进行“改造”,并借之满足“本土”的需求与欲望。换言之,与其锱铢必较地揣测外来文化对消费者产生了哪些影响,不如将目光转向消费者如何对外来文化进行改造与重塑。在这些能动的消费者手中,外来的美国文化得以在本土维系发展,并



在宰制性的国家文化内部营造空间。

表 9.1 关于“外来”

国家	阶级
	族裔
	性别
	代际
	“种族”
	性取向,等等



图 9.2 “假如没有国家之分”



### THE LENNON

列儂酒吧

高君

Steven Gao

- Yellow Submarine Bar
- Yoko Ono Bar
- Havana Lounge
- Strawberry Fields Dining Room
- Lucy's Sky Bar

青島·珠海路20號  
#20 Zhuhai Road, TsingTao, P.R.C.  
P.C.: 266071  
Tel : 5893899  
M.Tel: 13906393298  
E-mail:stevengao@qdcnc.com

图 9.3 “假如没有国家之分”

对“外来”之含义的第二个误解在于人们常常将“本土的”等同于“国家的”，却不知即使在一个国家内部也会存在许多个本土文化。而且，本土文化之间及其与宰制性文化（“国家文化”）之间还存在着不容忽视的矛盾冲突。因此，全球化既能强化本土文化，又可破坏本土文化；既能让个体安于某地，又可使之产生远离某地的感觉。例如，在1946年举办的一次西班牙神职人员大会上，托莱多<sup>①</sup>（Toledo）大主教提出应当“如何处理”所谓的“因美国风俗的入侵而导致的女性道德日渐沦丧”问题。他声称：“美国服装与美国电影诱使年轻女性追求独立，破坏了传统的家庭关系。在外来文化的冲击下，女性传统美德日渐式微，女人不再是称职的妻子与慈爱的母亲，家庭关系亦陷入混乱状态。”（转引自 Tomlinson, 1997: 123）对此，西班牙妇女或许持有截然不同的观点。

将全球化等同于文化美国化的第三个问题在于其认定美国文化是单一的。即便是某些更加谨慎的全球化理论也均强调存在一个单数的美国文化。例如，乔治·瑞策（George Ritzer）就曾声称：“尽管全球多样化持续发展，但许多文化、绝大多数文化，乃至所有文化，都终将置身于美国文化的影响之下——美国文化将变成每个人的名副其实的‘第二文化’。”（Ritzer, 1999: 89）

上述观点认为所有文化都是清晰可鉴的单一一体，在全球化到来之前始终处于老死不相往来的密封状态。与之相反，皮埃特斯（Jan Nederveen Pieterse）指出：

将全球化等同于文化美国化的观点不但忽视了逆流（countercurrent）现象的存在，即非西方文化对西方产生的影响，还对全球化动量的自相矛盾性以及西方文化的本土性吸收过程视而不见。实际上，很多国家和地区都对西方文化的元素进行了本土化的改造。此外，上述观点还忽略了非西方文化在彼此之间产生的影响，完全未给交叉型文化（crossover culture）——即如世界音乐<sup>②</sup>（world music）一般的“第三种文化”——预留空间。这种观点还过分高估了

---

① 托莱多，西班牙中部城市，著名的历史文化名城，1088—1561年为西班牙首都。1986年整座城市被联合国教科文组织授予“世界遗产”称号。

② 世界音乐，广义上泛指世界各国的民族音乐，狭义上指民族音乐、传统音乐与流行音乐相结合的混合体。自20世纪80年代以来，世界音乐的概念在流行音乐中不断得到强化，已然演变为国际流行音乐的重要发展趋势。

西方文化的同质性,进而忽视了即使在西方文化工业内部也存在多种输出标准——假若对西方文化的谱系稍加考察,便不难发现其内在复杂性。(Pieterse, 1995: 53)

此外,将全球化视为单一美国文化(一种中产阶级的白人文化)的观念正在变淡,变得不那么单一。原因是多种多样的,例如美国拥有全世界第三多的西班牙裔人口。另据推算,及至2076年,即美国建国300周年时,印第安裔、非洲裔、亚洲裔以及拉丁裔将成为美国人口的主体。

霍尔曾宣称,所谓后现代主义“不过是全世界的美国梦”(Hall, 1996b: 132)。若真如此,那我们每个人的梦也是各不相同的,会梦到什么取决于我们选择美国的哪些部分进行消费。假如梦的原料来自美国流行音乐,则地理学与几何学、价值、影像、神话与风格等等将因其属于蓝调音乐、乡村音乐、舞曲、民歌、重金属、爵士乐、饶舌、摇滚、60年代摇滚或灵魂乐而截然不同。归根结蒂,每种音乐类型都会依阶级、性别、种族、族裔、性取向与代际的差异而生产出相应的政治接合。理解了这一点,才能认识到一切文化——包括无比强大的美国文化——都不是单一的。诚如萨义德所言:“文化与文化总是彼此牵连,谁都不能‘独善其身’。一切文化都是混血的、异质的、独特的、多元的。”(Said, 1993: xxix)此外,

如今,没有一个人是单一纯粹的。类似“印度人”、“女性”、“穆斯林”或“美国人”等标签只不过是一个出发点,一旦进入了实际经验阶段便立刻烟消云散。帝国主义在全球范围内巩固了文化与身份的混合,而其带来的最恶劣、最荒谬的结果即是让人们产生排外感,深信自己只是白人或黑人、西方人或东方人。(407—8)

全球化比简单的“美国化”复杂得多,也矛盾得多。当然,无论我们走到世界哪个地方都会遇见美国商品,这是不争的事实,但商品并不等于文化。在全球化过程中,蕴含着同质性与异质性的潮起潮落,包孕着“本土”与“全球”势力的此消彼长。我们不妨这样理解:那些从美国销往世界各地的商品只能在业已存在的情境中发挥作用。洪美恩曾举过功夫电影为每况愈下的香港电影工业重注活力的例子——那些影片融合了“西方”叙事风格与中国传统价值。如她所言:

从文化的角度看,很难厘清哪一部分是“外来的”、哪一部分是“本土的”、哪一部分是“帝国主义的”,以及哪一部分是“本真的”。

呈现在我们面前的,乃是一种在经济上行之有效,又极具独特性的混血文化形式。其中,“全球”与“本土”难分难舍、互相杂糅,并借此促进了所谓“广东话”在现代化意义上的复兴。换言之,无论“本土”文化还是“本真”文化都不是“板上钉钉”的固定内容,而始终依外来文化产品的本土化过程而发生着不断的改进与变形。(Ang, 1996: 154—5)

或许全球化的确让世界变得更小,并催生了各种混杂的文化形式,但全球化也在关于世界的不同解释方式之间制造了矛盾与冲突。当某些人为崭新的全球化“路线”的开辟而弹冠相庆时,另一些人或许正在以“追根溯源”为名抵制全球化的到来,这集中体现为宗教原教旨主义(基督教、印度教、伊斯兰教与犹太教)的崛起与民族主义的复兴。另一个相对温和的抵制现象则是欧美各国家族史研究的骤然升温。上述事例表明,全球化有可能成为人们追根溯源的驱动力,促使人们通过对“更可靠”的过去的探索来加固自己在当下的身份。

全球化是一个复杂的过程,产生了矛盾重重的后果,并导致文化与权力关系的变迁。我们可以借用葛兰西的霸权理论对全球化机制加以把握。从后马克思主义文化研究的霸权理论出发,文化既非“本真文化”(从“底层”自然生发出来),亦非“自上而下”强加给人民的欺骗性文化,而是两者之间的“均势妥协”(Gramsci, 1971: 161)。因此,文化既是“自下而上的”又是“自上而下的”,既是“商业的”又是“本真的”,既是“本土的”又是“全球的”。文化同时包含着“抵抗”与“收编”,兼顾“结构”与“行动”。全球化也如此。诚如霍尔所言:

所谓的全球化并非一个席卷万物、消弭一切差异的系统性过程,而是通过“特殊性”来发挥作用的——缅怀某些特殊的空间、特殊的族裔,想方设法唤醒自己的特殊身份,诸如此类。因此,我们应坚持用辩证的目光看待“本土”与“全球”的关系。(Hall, 1991: 62)

霸权是一个错综复杂且自相矛盾的过程,并非向人民灌输“虚假意识”那么简单。霸权可不是“在洛杉矶打好包装,海运至地球村港口,再于天真无邪的心灵之中缓缓展开”(Liebes and Katz, 1993: xi)的。理解全球化过程的更好方式是对全球驱动力与本土驱动力给予同等重视。我们须在承认权力存在的前提下,认清将“本土”人民视为其自身无力理解的某些过程中的沉默被动的受害者的政治策略。这种政治策略认为个体

在宏大总体面前是虚弱无力的,至多只能承认受众的某些行为带有“行动者”的色彩;其存在的目的,则是维护既存的宰制性全球权力。

## ◎ 融合文化

后现代的另一重要方面是文化的融合,即“新媒体与旧媒体互相碰撞,草根媒体与商业媒体互相交叠,媒体生产者与媒体消费者亦以前所未有的方式互相影响”(Jenkins, 2006: 2)。所谓“融合”(convergence),指的是媒介内容在一系列不同平台间的流动。这并非简单的新技术问题,而是一个要求消费者更加主动地参与到传媒生产之中的过程。

如本书中讨论过的大多数大众文化形式一样,融合文化也是一个斗争与协商的场所。我们不可将其孤立地理解为自上而下的强加的文化或自下而上的自发的文化,而需始终视其为两股力量之间复杂的冲突性共融的产物。诚如亨利·詹金斯(Henry Jenkins)所言:

融合……既是一个自上而下的商业驱动过程,又是一个自下而上的消费驱动过程,是商业融合与草根融合的共存体。传媒企业处心积虑地加速媒介内容在发行渠道内的流动,以图增加利润、拓展市场并强化受众的认可;而消费者们则在互相影响中想方设法利用不同的媒介技术将媒体的内容置于自己的完全控制之下。(18)

融合文化的出现是三个因素共同作用的结果。第一个因素是传媒所有权的集中。对多种平台的占有促使传媒巨头们在不同平台之间传播媒体内容。例如,某传媒公司拍摄了一部电影,又出版了一本关于此部电影的书,同时还推出了相关的电子游戏,并通过自己旗下的杂志、报纸、网站以及手机公司对上述产品进行推广促销。

第二个因素是技术的变迁。新技术的发展导致新媒介平台的出现。例如,现在的手机不仅能打电话,还同时兼具包括拍照、摄像、文件传输、收发短信与彩信、下载网络信息、玩游戏、查阅日历、设置闹钟以及计算数据在内的多种功能(参见 Jewitt, 2005)。

第三个因素则与传媒的消费者密切相关。例如,当我想听自己最爱的音乐时,可以任选笔记本电脑、CD 或 DVD 播放器、iPod、车载音响、电视或录音机等多种媒介。尽管这些不同的平台播放出来的音乐完全一样,但我必须“主动”使整个系统得以运行。此外,对媒介平台的选择也

反映了我对快感与便利性的考虑。

尼尔·派瑞曼(Neil Perryman)就曾指出:英国科幻电视剧《神秘博士》<sup>①</sup>(*Doctor Who*)“以史无前例的方式拥抱融合文化”(Perryman, 2009: 478)。BBC同时在一系列不同平台上播出此剧,包括手机、播客、视频博客、网站、交互式数字电视以及网络游戏,等等。此外,该剧还制作播出了两部“外传”,将主剧中的人物置于其他情境之下。诚如派瑞曼所言:

从2005年重现荧屏开始,《神秘博士》便以高调姿态拥护因传媒融合而出现的技术与文化变革。制片人通过改进情节策略与采纳多种播出渠道的方式,拓展了内容的价值,增加了叙事的复杂性,并同时取悦了原有的忠实观众与新生代主流受众。(488)

## ● 后 记

后现代主义的出现为大众文化研究的理论与文化基础带来了重大改变。很多问题应运而生,最重要的一个就是大众文化研究者的角色问题:我们与我们的研究对象之间究竟是什么关系?我们的权威性体现在何处?我们的研究为谁人服务?我们能发出自己的声音吗?诚如弗里斯与霍恩所言:

归根结蒂,关于后现代主义的争论所关注的终究还是意义的来源问题,其落脚点并不在于与快感(以及快感的来源)之间的关系,而在于与权力之间的关系。意义由谁决定?谁有权作出阐释?对詹明信这样的悲观主义者兼理性主义者而言,“罪魁祸首”是跨国资本——唱片、服装、电影与电视剧等等都是由市场与营销决定的。对鲍德里亚这样的悲观主义者兼非理性主义者来说,则根本不存在什么“罪魁祸首”——紧紧包裹着我们的符号掌握着生杀大权。而在伊恩·钱伯斯和莱瑞·格罗斯伯格(Larry Grossberg)这种乐观主义者看来,力量掌握在消费者、设计师与亚文化践行者手中——正是这些人对唾手可得的商品加以改造,并最终为其打上自我的烙印。(Frith and Horne, 1987: 169)

---

<sup>①</sup> 《神秘博士》,英国著名科幻电视剧,由BBC于1963年首播,至今已播出七百余集。该剧曾于1990年停播,再于2005年复播,是目前世界上播出时间最长的科幻电视剧。

在下一章中,我们将努力为上述问题寻找答案。

## 拓展阅读

Storey, John (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edition, Harlow: Pearson Education, 2009. 该书是本书的配套阅读材料,其中收录了本书所涉之大多数重要文献。本书及其配套读本得到了互动式网站 [www.pearsoned.co.uk/storey](http://www.pearsoned.co.uk/storey) 的支持。该网站中包含了许多有用的链接与电子资源。

Appignansesi, Lisa (ed.), *Postmodernism*, London: ICA, 1986. 本书是一本关于后现代主义哲学的论文集。推荐阅读麦克罗比的那篇《后现代主义与大众文化》。

Best, Steven, and Douglas Kellner, *Postmodern Theory: Critical Interrogations*, London: Macmillan, 1991. 本书是关于后现代主义的优秀导论性著作。

Boyne, Roy and Ali Rattansi (eds), *Postmodernism and Society*, London: Macmillan, 1990. 一部很有帮助的论文集,其导论部分对后现代主义的主要问题进行了精妙的介绍。

Brooker, Peter and Will Brooker (eds), *Postmodern After-Images: A Reader in Film, Television and Video*, London: Edward Arnold, 1997. 本书是一部精彩的论文集,导论部分亦出色。

Champbell, Neil, Jude Davies, and George McKay, *Issues in Americanization*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. 本书收录了一系列与美国化相关的优秀文章。导论部分相当精彩。

Collins, Jim, *Uncommon Cultures: Popular Culture and Postmodernism*, London: Routledge, 1989. 本书非常有趣,将大众文化置于对后现代主义的讨论之中加以考察。

Connor, Steven, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of Contemporary*, Oxford: Basil Blackwell, 1989. 本书对后现代主义进行了全面的介绍,并对大众文化作出了有益的讨论。

Docker, John, *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 本书旨在挑战持续了一个世纪的现代主义理论对20世纪大众文化的理解,兼具学术性、思辨性与可读性。

Featherstone, Mike, *Consumer Culture and Postmodernism*, London: Sage, 1991. 本书从社会主义视角对消费文化与后现代主义进行讨论,推荐阅读。

Hebdige, Dick, *Hiding in the Light*, London: Comedia, 1988. 本书收录了一系列关于后现代主义与大众文化问题的论文,推荐阅读。

Jenkins, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York:

New York University Press, 2006. 本书是关于“融合文化”的重要文献。

Morris, Meaghan, *The Pirate's Fiancée: Feminism, Reading, Postmodernism*, London: Verso, 1988. 本书收录的论文既有理论观照,又有案例分析,推荐阅读。

Ross, Andrew (ed), *Universal Abandon: The Politic of Postmodernism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. 本书是关于后现代主义的论文集,非常有帮助。其中涉及对大众文化的讨论。

Woods, Tim, *Beginning Postmodernism*, Manchester: Manchester University Press, 1999. 本书或许是关于后现代主义的最佳导论性著作。



## 第十章

# 大众政治

在前文中,我努力勾勒出文化理论与大众文化之间关系的历史沿革。我的主要做法是从理论框架与方法论入手,因为这或许是对该学科作出导论的最佳途径。不过,我也意识到上述行文体系在很大程度上忽略了大众文化理论生产的历史条件以及生产与再生产之间的政治关系(这两者应是分析的重点,是不可或缺的特殊“时刻”)。

尽管如此,我仍希望自己已经对“大众文化”这个关于意识形态诉求与变量的概念作出了充分展示,并使读者诸君明白“大众文化”乃是一个既需填补又需清空、既需接合又需反接合的领域。对于大众文化的考察,有各种各样的不同方法,有些方法之间甚至存在冲突与竞争。就连我对大众文化研究史所做的不甚完善的总结也表明:“研究”大众文化着实是一项严肃的事业——一项严肃的政治事业。

### ◎ 文化研究的范式危机?

在《文化民粹主义》(*Cultural Populism*)一书中,吉姆·麦克盖根(Jim McGuigan)声称:当代文化研究领域内的大众文化研究正痛苦挣扎于范式危机之中,最显著的标志就是“文化民粹主义”思潮的盛行。在麦克盖根看来,所谓文化民粹主义乃是“某些大众文化研究者提出的理论假设,认定普通人的符号经验与实践无论在分析层面还是政治层面都远较大写的‘文化’重要”(McGuigan, 1992: 4)。照此标准,我本人就是一个文化民粹主义者,麦克盖根也不例外。然而,《文化民粹主义》一书批判的目标并非此种意义上的文化民粹主义,而是“大众文化研究中的不加批判的民粹主义”(同上),即一味追求阐释策略而罔顾文化消费的历史与经济条件的思路。麦克盖根指出,“一度深入人心的新葛兰西式霸权理论”<sup>49</sup>已

然转向毫无批判力的民粹主义(5)。鉴于文化研究已然脱离政治经济学视角,转换为某种纯粹的阐释模式,因此民粹主义转向的发生便不可避免了。更糟糕的是,文化研究的视野正变得越来越窄,仅仅纠缠于诠释问题,而疏于在权力的物质关系情境下对文化作出具体考察。为逆转上述思潮,他主张在文化研究与文化的政治经济学之间建立对话机制。假若文化研究脱离了政治经济学,则必然变成一套毫无政治效应的阐释法,进而也就不可避免地堕落为既存权力的剥削与压迫结构的同谋。

在我看来,与政治经济学的剥离是导致当代文化研究羸弱无力的首要原因。很多人自以为是地认定政治经济学等于经济还原论,于是,甚少研究者对传媒机构的经济方面与消费文化的宏观经济动力作出考察。大家都小心翼翼地回避着经济问题,此举严重危损了文化研究的解释力,并导致政治批判功能的丧失。(40—1)

尼古拉斯·加恩汉姆(Nicholas Garnham)发表过相似的观点:“文化研究若要实现自己的政治理想,必须重建通往政治经济学的桥梁。”(Garnham, 2009: 619)当下的文化研究普遍高估消费者的力量,反而忽视了生产在约束消费可能性方面扮演的“决定性”角色。

由是,文化研究因拒绝在生产的“决定性”条件下考察消费问题而广受非议。尽管对葛兰西霸权理论的引入为文化研究的转型带来了希望,但在麦克盖根看来,“由于政治经济学与生俱来的分裂特质,霸权理论从未充分发挥其应有的作用”(McGuigan, 1992: 76)。我们真的可以通过政治经济学来为霸权理论重注活力吗?答案似乎是否定的,因为霸权理论不可避免地将我们引向毫无批判力的民粹主义,不可避免地将消费凌驾于生产之上;而唯一的出路,就是投入政治经济学的怀抱。

麦克盖根还称,文化民粹主义对消费过程的格外关注以及对大众解读实践不加批判的“欢迎”诱发了一种“品质评判的危机”(79),归根结蒂就是绝对评判标准的消亡。何为“好”何为“坏”如今成了一个见仁见智的问题。他批判文化民粹主义助长了后现代的不确定性,并坚称:“将审美标准与道德判断重新提上文化研究的日程,对于解决文化民粹主义在消费者权力与质量问题上的放任自流,以及相应而生的批判性丧失问题,具有至关重要的作用。”(159)显然,麦克盖根对后现代主义的不确定性深怀不满,进而渴望重返现代主义知识分子的高度权威性,即强调知识分子应时刻准备好帮助芸芸众生理解他们无法理解的事物。他试图重返阿

诺德时代的确定性,坚信文化是“所思、所表的最好之物”(现代主义知识分子会告诉我们“最好之物”到底是什么),并呼吁建立一种将大学讲堂视为文化薪火相传之护卫者的学术话语,将蒙昧的大众纳入知识殿堂的绝对道德与审美价值体系内。在此种话语之下,文化研究者应将“被动的消费者”视为不言自明的前提,因为在作为文化“护卫者”的知识殿堂上,教授们就是这般传授的。不过,在我看来,对主流审美标准的拒斥并不能算是一种危机,而毋宁说是一种更加开放与包容的态度,鼓励我们对其他更新、更有趣的问题展开探索(参见第九章)。在不同情境之下,美学评判的标准随时发生着变化;尤其是,在美学上“好”的东西从政治的角度看或许是“坏”的,反之亦然。与其困身于追求绝对标准的泥淖中不能自拔,不如认定一切问题只有在确凿无疑的情境之下方能得到解答。此外,文化研究应尽量避免对商品的内在品质作出妄议式的价值判断,而需将精力投放于人们在日常生活缓急无常的结构中将这些商品“为我所用”的过程。这就是我所谓“更有趣的问题”。至于那些坚持回归绝对标准的人们,只不过在表达对现状的困惑罢了;他们的解决方案就是重获毋庸置疑的权威性,以便告诉普通人什么是有价值的,以及这种价值是怎样产生的。

在当下条件下,普通人大多利用唾手可得的符号资源来从事意义生产活动,这是一个既清晰明了,又须在新修正主义之下不断完善的过程。因此,在这个基本观念之下,无论人们是否意识到自己所处之困境,对这些人的解放事业都变得疑窦重重。经济剥削、种族主义、性别压抑……种种遭遇,不胜枚举。然而,在约翰·费斯克和保罗·威利斯等学者的眼中,那些被压迫者、被剥削者和被疏远者不但能够极好地解决自身困境,还能在此基础上对世界进行充分的理解,并从这一过程中汲取源源不断的快感。显然,日常生活的微观政治行为如此丰富,以至于一度为大众文化批评家心向往之的美好未来的乌托邦竟骤然丧失了全部可信性。(171)

麦克盖根的大多数观点都是不正确的,就连被其树为首要标靶的费斯克也从未庆贺过乌托邦的到来,而只是鼓励人们在剥削与压迫的世界里积极斗争、生产意义、开疆拓土。在麦克盖根看来,快感(以及对快感的鉴赏与欢迎)从根本上就是反革命(counter-revolutionary)的。普通人的职责与历史使命就是承受痛苦与默然等候,直至品行纯良的左翼者在革命

胜利后的那个光荣的清晨为芸芸众生揭示幸福的真相。不甘死守经济基础的女性主义者在很久以前便已揭露出上述思路在修辞上的空洞无物。我们切不可将受众对意义的生产等同于对政治变革需求的拒斥,因为符号抵抗的狂欢与激进政治之间并无任何矛盾之处。实际上,这正是洪美恩的基本观点(参见第七章)。从这个意义上看,政治经济学俨然就是“群氓文化意识形态”的一个更加复杂的变种。

尽管我对麦克盖根的理论持批判态度,但我同时也坚信其观点对于大众文化研究者而言具有相当重要的参考价值。既然他将约翰·费斯克与保罗·威利斯视为丧失批判力的文化民粹主义的“罪魁祸首”,那么我便在下文中对二人近期著作的若干关键问题进行一番考察,以揭露麦克盖根对他们的指控其实只是一面之词。方便起见,我将首先介绍比埃尔·布尔迪厄新近提出的两个概念,分别是“文化场域”(cultural field)和“经济场域”(economic field)。

### ● 文化场域

约翰·费斯克通常被视为丧失批判性的文化民粹主义的代表人物,麦克盖根便声称:“费斯克的立场……表明英国文化研究批判性的衰落。”(85)在他看来,费斯克坚持不懈地以牺牲经济与技术决定力的方式为阐释营造空间,竭尽全力将文化研究改造为一种纯粹的阐释学。例如,电视研究就被费斯克简化成了“某种主观理想主义”(72),即为大众的解读行为赋予无上地位,认为其自始至终都是“进步的”,而性别歧视与种族主义则根本不是问题,全然漠视经济基础与政治关系。简而言之,面对费斯克对大众文化毫无保留且毫无批判性的拥护,我们应当提出严厉的指责,他就是霸权理论衰落以及麦克盖根所谓之“新修正主义”崛起的负面典型,是将文化研究简化为关于消费的多种阐释模式的首恶。新修正主义主要关注大众的快感、权力、抵抗以及辨别力,代表着文化研究“从更具批判性的立场上全面退却”(75)。用政治学的语汇来说,费斯克的思路至多只是对自由主义关于“消费者主权”的应声附和,甚至是大行其道的“自由市场”意识形态的同谋。

费斯克可不会接受人们用“新修正主义”来描述他对大众文化问题的立场。此外,面对麦克盖根借以攻击其理论的两个主要假设,费斯克也提出了坚决的反对。首先,他完全拒斥下述观点,即“资本主义文化工业

生产出来的产品虽然具有多样性,但这种多样性只是人们的幻觉,因其最终均维护着同样的资本主义意识形态”(Fiske, 1987: 309)。其次,他着重强调:一切基于“‘人民’是‘文化白痴’”的论调都不足信,“大众并非消极被动或孤立无援,他们有能力明辨是非,无需经济、文化和政治巨头们的怜悯”(同上)。作为还击,费斯克指出:大众文化借以流通的商品同时在两种经济中运行,分别是金融经济与文化经济。

金融经济的运行与文化要素并非完全等同,但我们仍需在具体研究工作中对其予以充分重视……文化商品无法完全用金融的形式来描述,流通过程对于其大众性的形成发挥了至关重要的作用。这一过程不但与金融经济体系密切相关,更平行发生于文化经济领域内。(311)

金融经济主要关注交换价值,而文化经济则更重视使用价值,即商品如何带来“意义、快感与社会身份”(同上)。当然,在上述两种彼此分离又互相依存的经济之间始终存在着对话与交流,对此,费斯克举美国电视剧《山街蓝调》<sup>①</sup>(*Hill Street Blues*)为例。该剧由 MTM<sup>②</sup>公司制作,再售给 NBC 电视台播出;而 NBC 电视台又“转手”将该剧的潜在受众群体“出售”给独家赞助商“奔驰轿车”。上述过程均发生在金融经济之中。在文化经济内,该电视剧则从商品(MTM 卖给 NBC)转化成为受众生产意义与快感的场所。由是,受众便从潜在的商品(NBC 卖给奔驰轿车)转变成(意义与快感的)生产者。在费斯克看来:“作为生产者的受众在文化经济中的权力是不容忽视的。”(313)他还指出:

意义在文化经济中的流通与财富在金融经济中的流通具有完全相异的模式,受众的权力便源于此。意义很难被掌握(我们也很难阻止他人掌握意义),亦很难被控制,皆因对意义与快感的生产与对文化商品的生产截然不同。在文化经济中,消费者扮演的角色并非存在于线性经济交易的末端,而意义与快感的流通致使生产者和消费者之间并无任何明晰的界限。(同上)

---

① 《山街蓝调》,美国电视剧,由 NBC 电视台于 1981—1987 年播出,总共七季。该片总计 98 次获艾美奖提名,是美国电视剧历史上获奖最多的剧集之一。

② MTM,美国独立制片公司,创立于 1969 年,创始人为著名喜剧演员玛丽·泰勒·摩尔(Mary Tyler Moore)。1998 年该公司被 20 世纪福克斯集团收购,其名称亦不再使用。

消费者的权力来自生产者无力预测究竟哪些产品能够被卖掉。“每13张唱片中就有12张亏钱,电视剧被成打(dozen)地砍掉,电影大片则迅速沉没在收入赤字之中(《冲出地狱海》<sup>①</sup>[*Raise the Titanic*]是个尤其具有讽刺意味的例子——它几乎击沉了卢·格雷德<sup>②</sup>[Lew Grade]的影像帝国)。”(同上)为弥补损失、杜绝失败,文化工业常常只固定生产一系列“保留商品”来吸引受众,以规避风险。尽管文化工业想方设法将受众“收编”为商品消费者,受众却总能躲避“收编”,按照自己的意图来解读文本。为证明上述观点,费斯克举出了两个例子:一是澳洲土著居民如何将“兰博”这一形象“改造”为抵抗的象征并将其吸纳进自己的政治与文化斗争体系,二是身在以色列的俄裔犹太人如何将《豪门恩怨》解读为“资本主义的自我批判”(320)。

费斯克声称,在西方社会,无权者对有权者的抵抗往往采用两种形式,分别为“符号抵抗”与“社会抵抗”,前者首要关注意义、快感与社会身份,后者则呼吁社会经济系统的变革;“两者虽相对独立,却保持着密切的关系”(316)。大众文化主要在符号领域内运行,但“也不尽然”,它深深卷入到“同质化与差异,或共识与冲突的斗争之中”(同上)。在此意义上,大众文化其实是一个符号的战场,受众则持续不断地投身于“收编”与“抵抗”的“符号游击战”之中(316)。其中,自上而下的欺骗性意义、快感与身份和符号抵抗运动中生成的意义、快感与身份之间存在着尖锐的冲突,而“同质性的霸权力量时刻面对着异质性的抵抗”(1989a: 8)。在费斯克的符号战场上,两种经济各自站在冲突双方的背后:金融经济支持同质性的收编力量,文化经济则是异质性抵抗力量的坚实后盾。由是,符号抵抗击破了资本主义的意识形态企图,宰制性意义面临着前所未有的挑战,而统治阶级在精神与道德领域的领导权也就摇摇欲坠了。费斯克以饱满的自信清晰地表达了自己的立场:

我……将大众文化视为战场。它既承载着宰制性力量,又对大

---

① 《冲出地狱海》,美国冒险题材影片,该片描述几个美国人试图在北大西洋打捞泰坦尼克号沉船并寻找珍贵宝藏的故事。该片由英国的ITC集团于1980年发行,不但评论界恶评连连,更致票房惨败,以3600万美金的拍摄成本仅获得1280万美金的收益。

② 卢·格雷德(1906—1998),乌克兰裔英国人,著名传媒大亨。他于1954年创立ITC(Incorporated Television Company)集团并制作发行过多部著名电影,如《金色池塘》(*On Golden Pond*)与《苏菲的选择》(*Sophie's Choice*)等。1980年的失败作品《冲出地狱海》则几乎导致企业破产。

众应对、规避以及抵抗统治阶级权威的种种策略青睐有加。事实上，与其对收编过程穷追不舍而罔顾其他，不如转而考察大众的活力与创造力——正因大众富有无穷的活力与创造力，统治阶级才认为必须对其进行持续的“收编”；与其将注意力集中于无所不在且用心险恶的宰制性意识形态实践，不如试着理解日常生活中的抵抗与规避行为如何努力阻滞意识形态的运行并促使其“不得不”竭尽全力维护自身的价值。上述视角无比乐观地将大众文化视为名副其实的进步（尽管不是激进）力量，努力在人民的气魄与活力中探求社会变迁的可能，并竭力挖掘其背后的驱动力。（20—1）

此外，费斯克还将大众文化置于比埃尔·布尔迪厄所言之“文化场域”之内（Bourdieu, 1984: 113—20）。文化场域是宰制性文化或官方文化与大众文化彼此博弈的场所。文化间的斗争是经济或技术力量的抽象产物，并最终由经济与技术力量共同决定。在尼古拉斯·加恩汉姆与雷蒙德·威廉斯看来，布尔迪厄认为：

阶级与群体间为确保自身的再生产而竭力追逐利益最大化的斗争存在于所有社会之中。社会形态乃是一系列依等级制构建起来的场域的集合，人类行动者便卷入其内的各类斗争之中，以谋求对知识、教育及经济等场域内社会资源的最大控制……场域乃是一种等级森严的结构。各个阶级为抢夺物质资源的生产与分配展开激烈的斗争，而每一个分支场域都依自身的结构逻辑——阶级斗争的逻辑——进行着再生产。（Garnham and Williams, 1980: 215）

文化场域是历史创造的独特空间；在其中，首字母大写的“文化”的发展得以超越社会的发展。在布尔迪厄看来，这是打着文化与美学差异的旗号以维护既存阶级权力合法性，或至少是必然的结果。文化场域的阶级关系是围绕着两个维度被结构出来的，一方面是统治阶级与被统治阶级之间的关系，另一方面，在统治阶级内部，还存在着拥有高级经济资本的人与拥有高级文化资本的人之间的关系。那些直接从文化而非经济权力中获取力量的人须持续不断地投身于文化场域的斗争之中，以图“通过增加某些权能的稀缺性来提升这些权能的社会价值。正因如此……他们才坚决反对文化民主运动”<sup>50</sup>（220）。

我们在第一章和第九章中曾讨论过，对布尔迪厄而言，“品位”发挥着“阶级”（此处的“阶级”有两层含义，一是社会—经济范畴内的，二则特

指某一具体的品质层级)标识的功能。在社会等级的顶峰牢牢矗立着强调形式而非功能的“纯粹”美学凝视,该观念纯系历史杜撰;而“大众美学”则颠覆了上述理念,将功能的重要性置于形式之上。相应地,大众文化是一种“表演”,关注何物被表征;而高雅文化则是一种“沉思”,只关注表征本身。诚如布尔迪厄所言:“我们相信,知识分子更关心表征——如文学、戏剧、绘画等——而非被表征之物,而人民则大多期待那些规束性表征与风习能够让自己‘天真地’相信被表征之物。”(Bourdieu, 1984: 5)

美学的“高下之分”更强调“如何”(how)而非“什么”(what),实际上否定了功能的存在,其逻辑关系就像我们在评论一顿饭的好坏时是以“物美价廉”为标准还是以“服务周到”为标准一样。“纯粹”美学或“纯粹”文化的凝视随着文化场域的浮现而滋生,并在艺术博物馆体系中完成了制度化。无论什么艺术,一旦进入了博物馆,就丧失了一切艺术之外的重要功能,变成纯粹形式。“那些整整齐齐摆放在博物馆里的艺术品,虽均源于不尽相同,甚至势如水火的功能(耶稣受难与神物崇拜、圣母哀悼与静物画),如今却都策略性地将注意力集中在形式与技巧上,早将功能与主题抛于脑后。”(30)例如,同一则羹汤广告,若在美术馆里播放,就是美学的范例;若在杂志上刊登,则变成了商业。上述分歧旨在生产出“一种与圣餐变体论<sup>①</sup>(transubstantiation)极为相似的认识论的跃进”(6)。

诚如布尔迪厄所言:“若要描述‘纯粹’(pure)凝视,则必须对与之相对的‘天真’(naive)凝视加以界定。”(32)而所谓“天真”凝视,毫无疑问,指的就是大众审美的凝视。

艺术与生活之间延续性的确证意味着将功能凌驾于形式之上……是一种对高雅美学出发点的否定之否定,亦即,在普通倾向与独特的美学倾向之间划出明晰的分界。(同上)

纯粹凝视与大众/天真凝视之间的关系无需牵涉艺术自身的品质,而更多反映着统治与被统治的关系。此外,布尔迪厄还指出,上述两种美学与权力关系之间发生着密切的接合。若无必需之文化资本,我们便无法对艺术作出“释码”,进而在那些拥有文化资本的人面前显得无比脆弱。后天习得的文化被伪装成与生俱来的自然之物,并成为加强社会关系合法化的工具。如此一来,“艺术与文化消费就成了预设之物……其社会功

<sup>①</sup> 圣餐变体论,意指相信弥撒时神父所献之面包和酒会变化为耶稣的肉和血的概念。



能就是加强社会差异的合法化”(7)。布尔迪厄将此种差异机制称为“自然品位的意识形态”(68);在其控制下,只有“天赋异禀”的极少数人才真正懂得鉴赏艺术的韵味,而庸庸碌碌的大多数则几乎一无所知。奥尔特加—加赛特(Ortega y Gasset)的总结更加精确:“艺术帮助极少数‘最优秀的人’彼此认同,并促使其携手并进,与芸芸众生对抗。”(31)美学关系既模拟了权力的社会关系,又促使后者完成自身的再生产。诚如布尔迪厄所言:

美学的排异会引发可怕的暴力……对于那些将自己视为合法文化所有者的人们而言,最不能容忍之事莫过于原本泾渭分明的高低差异冒渎地混杂在一起。这意味着艺术家、美学家以及为垄断艺术合法性而展开的斗争比表面看来复杂得多。在每一场关于艺术的战斗中,都存在着“将生活艺术化”的欺骗性内容,其目的即在于将某一种生活方式确立为合法,进而把其他生活方式纳入专断的统治权力之下。(57)

如其他意识形态策略一般,“自然品位的意识形态之所以能够立足,原因即在于……其得以将真实的差异自然化,把因文化习得而产生的差异转化成了自然的差异”(68)。

在一部深入讨论布尔迪厄理论的著作中,保罗·威利斯指出:对“艺术”的美学鉴赏经历了一个“内在的超级制度化”过程(Willis, 1990: 2)。在这一过程中,艺术脱离了生活,社会功能被忽视,而有能力“鉴赏”艺术的少数人就与“粗鲁的群氓”划清了界限。在这一过程中,审美与教育之间的关系,即美学鉴赏所需相关知识的生产和再生产,遭到了否认(无论是正式的还是非正式的),美学品位被呈现为与生俱来之物,无法通过后天教育习得。当然,这并不意味着必须闭塞“大多数人”接受教育的路径,只不过,普通人即使经过教育也无法学会“鉴赏”高雅文化的符码;在接受教育的过程中,他们应当“认识到自己的无知与迟钝,认识到他们和那些脱离了低级趣味的‘上等人’根本就是两路人。当然,他们也绝对没有任何‘天赋’,只有少数精英才有能力展演或创造‘艺术’”(3)。由是,那些在日常生活中制造着文化的人们反而被贴上了“没文化”的标签。为了与文化“内在的超级制度化”策略相对抗,威利斯提出了所谓的“扎根美学”(grounded aesthetics)理念,亦即普通人在日常生活中对世界的文化意义进行创造的方式:“人们通过何种途径将自然世界与社会世界变得富有人性,并在一定程度上(哪怕只是符号层面上)对其加以控制。”(22)

(扎根美学)是从符号与实践获取意义的创造性元素,通过对符号与实践进行选择、再选择、强化以及重组来反映更合时宜、更独特的意义。这一过程既基于情感,又基于认知。有多少种美学,就有多少片适宜其生长的土壤。因此,扎根美学乃是共同文化的催化剂。(21)

扎根美学的价值观既不蕴含在某个特定的文本和实践里,也不具备放诸四海皆准的一般形式,而始终存在于消费(一件商品是如何被理解、“利用”并转变成文化的)的“美感/情感/认知”(24)行为中。很多人坚持认为创造性仅仅存在于生产行为中,而消费行为只不过是对审美目标的认同或误认。对此,威利斯提出反对,坚称消费本身就是一种创造性的象征行为。其“基本观点……在于‘信息’并非简单‘收发’,而是在‘接收’过程中被创造出来的……由是,‘发送信息’的传播模式为‘制造信息’的传播模式所取代”(135),文化传播也不再是单纯倾听他人声音的过程。扎根美学的核心理念在于坚信商品是在使用价值的基础上被消费,进而被转化成文化的;商品自身并不蕴含着什么与生俱来的、非历史的品质(无论文本自身的品质还是作者的品质)。在扎根美学中,必须首先“对产品进行使用”,然后才能奢谈意义与快感。一种被文本分析或生产方式分析定性为“陈腐”或“乏味”的商品或商品化实践,在某种鲜活的消费情境之下被“使用”了之后,或许会变得兴味盎然。在此意义上,威利斯的观点既是对强调“品质”的文本主义(textualism)的批判,又是对聚焦生产关系的政治经济学方法的拒斥。他始终认为,消费的“象征机制”绝非对生产关系的简单附和,更不是对学院式符号学的直接确证。

是人,将鲜活的身份带入商业与文化商品的消费过程中;是人,带来了与商业遭遇的经验、感觉、社会地位与社会归属。因此,人带来了创造性的象征快感,不仅让文化商品自身产生了意义,更在一定程度上通过文化商品使自己在学校、大学、生产、社区以及特定的性别、种族、阶级与年龄族群中面临的矛盾与结构产生了意义。经由上述象征机制所产生的结果,或许早已与最初包孕在文化商品中的代码相去甚远。(21)

法国文化理论家米歇尔·德·赛图(Michel de Certeau)也对“消费者”这个概念进行了深入考察,以图对消费行为,或他所言之“次级生产”作出解释(de Certeau, 2009: 547)。在他看来,消费“极其狡狴,难以把

握；但消费又无处不在，以令人难于察觉的方式反复迂回，这是因为其并非通过产品彰显自身，而是在宰制性经济规则的压迫下借由‘使用’的方式来实现的”（546）。在德·赛图看来，文化场域内存在着持久的、令人难以察觉的冲突，交战的双方则分别是文化权力的战略（strategy）（生产）和文化使用的战术（tactics）（消费，或“次级生产”）。文化批评家须警惕“隐藏于……使用过程中的……生产……与……次级生产的异同”<sup>51</sup>（547）。德·赛图将积极的消费行为比喻为“盗猎”（poaching）：“读者就是旅行者，在不属于自己的土地上迁徙，就如同盗猎的流浪汉一样窃取着别人书写的內容。”（1984：174）

将阅读等同于盗猎的观念显然拒绝了视文本“信息”为自上而下强加之物的理论假设。德·赛图指出，人们之所以会产生理解的误差，皆因未能认清消费过程的本质。这种“误解先天认为‘同化’（assimilating）必然意味着与自身汲取之物‘变得相似’；可实际上，消费者总是能够‘使某物变得与自身相似’，进而将商品加以改造、据为己有”（166）。

文本盗猎行为始终与文本生产者的“圣经经济”（scriptural economy）（131—76）进行着持续的冲突。而来自制度的声音（如专业批评家、学者等）则往往维护作者与文本自身的权威性，制约着“非权威”意义的生产与流通，亦属盗猎行为反对的目标。如此，德·赛图的“盗猎”概念就对强调被动接受作者与文本意图的传统解读模式构成了挑战，阅读行为不再仅仅是简单的“对”或“错”。据他考察，很多文本都因蕴含着隐匿的意义而帮助维系了教学法中的权力关系：

小说总是将消费者置于被统治地位，因为这些消费者在沉默不语的“财富”面前始终显得既不贞又无知……虚构的“宝藏”就潜藏在作品之中，包孕着无比丰富的意义，起决定性作用的当然不是读者的生产性，而是综合决定了读者与文本之间关系的社会制度。阅读行为仿佛是（教师与学生之间）力量关系的翻版，最终也就变成了社会权力的工具。（171）

相应地，也就产生了一种独特的教学实践，即“学生……被轻蔑地赶回或骗回到教师所‘接受’的意义上”<sup>52</sup>（172）。这就是我们通常所谓之“文本决定论”<sup>53</sup>，即认定事物的价值先天包含在其自身之中。在此观念体系下，某些特定的文本与实践就会预先纳入学术性凝视的合法性关注范围内，而其他文化形式则被贬低或排除。而我倒认为研究什么对象并

不重要,重要的是通过什么方法来研究这个对象。

日常生活的很多领域都可被归入德·赛图所谓之消费实践范畴内,而最具代表性的莫过于“迷文化”<sup>①</sup>(fan cultures)了。与青年亚文化情况类似,各种“迷”或许是大众文本与实践最引人注目的受众群体。近年来,“迷”现象引发了文化研究的批判性侧目,人们多对其大加嘲讽,或将其视为一种病态。裘莉·詹森(Joli Jenson)指出:“关于‘迷’现象的种种文献都纠缠在‘病态’这个概念上,(从词源的角度看)形形色色的‘迷’始终被视为潜在的疯子。故而,对某物的沉迷就成了一种极端狂热的行为。”(Jenson, 1992: 9)此外,詹森还总结出关于“迷”现象的两种病理学,一是“纠结的个体”(通常为男性),二是“歇斯底里的人群”(通常为女性)。她声称上述两种观念均源自特定的阅读实践,以及“未获承认的现代性批评”,它们将所有沉迷者视为“社会机能障碍的心理症候”(同上)。由是,“迷”就成了现代生活中危险的“他者”;“我们”是清醒且令人尊敬的,“他们”则是纠结而歇斯底里的。

当然,这只不过是又一套关于“他者”的话语罢了——“沉迷”是别人的事,与自己无关。例如,若平民大众喜欢什么东西,就会被指“沉迷”;而统治阶级的爱好则摇身一变,成了兴趣、品位与审美倾向。此外,詹森还指出,“迷文化”的话语始终捍卫着阶级文化的分野,集中体现在关于统治阶级与普罗大众所“迷”对象不同的假设上。<sup>54</sup>此外,不同阶级所采用的鉴赏方法的差异也扮演着卫道士的角色,即大众总是将快感展现为情感的剩余,而统治阶级则时刻维系着令人尊敬的审美距离与自我控制。<sup>55</sup>

在文化研究领域内对迷文化进行的最有趣的论述莫过于亨利·詹金斯的《文本盗猎者》(*Textual Poachers*)了。通过在某一社区(其绝大多数成员是中产阶级白人妇女)展开民族志研究,他得以同时从“学者(掌握大众文化理论、据有批判及民族志文献的人)与沉迷者(掌握该社区特定知识与传统的人)”两个角度对“迷”现象作出了诠释(Jenkins, 1992: 5)。

沉迷者的阅读行为兼含智力性与情感性。“读者与文本的近距离接触非但未使读者被文本占有,反而促进了读者对文本的完全占有。只有将传媒内容融入日常生活,只有与文本的意义和资料保持紧密的联系,‘迷’们才能对小说进行充分的消费并将其转化为行动的源泉。”(62)詹金斯同样也反对文本决定论(文本决定了人们阅读的方式,进而将读者置

<sup>①</sup> 亦译“粉丝文化”。

于某种意识形态话语之中),他坚称:“读者并非被强行拽入业已构成的虚幻世界,而是拥有充分的自主性以创造新的文本资料。因此,读者脑中预存的价值观与叙事系统所传递的价值观在重要性上是难分伯仲的。”(63)

对于文本,“迷”们并非一读了事,而是进行着持续的、翻来覆去的阅读,这便颠覆了文本与读者之间天然的关系。阅读行为破坏了巴尔特所谓之“阐释代码”(hermeneutic code)机制(文本通过设置悬念的方式诱发读者的阅读兴趣)。通过反复阅读,读者的注意力从“即将发生什么”转移到“事情如何发生”,开始关心人物关系、叙事主题以及社会知识与话语的生产过程。

尽管阅读实践在大多数情况下是一种私人化的单独行为,但“迷”们仍是作为社区的一分子来对文本进行消费的。究其实质,迷文化就是意义生产与阅读实践的公开展示与流通,形形色色的“迷”们在彼此间的交流之中创造着意义,而这些意义的公开展示与流通对于迷文化的再生产而言至关重要。诚如詹金斯所言:“组织化的沉迷现象最显著的特征在于其生成了一种理论与批评的惯例。迷文化仿若一个半结构空间,对文本的诸种阐释与评估机制便于其中交相辉映、互相冲突、交流妥协,读者亦时刻思索着大众传媒的天性及其与自身的关系。”(86)

“迷”们并不仅仅是狂热的读者,更是积极的文化生产者。詹金斯对电视迷通过小说创作来改写自己喜爱的电视节目的十种方法作出了如下归纳:

1. **情境重置**(recontextualization):生产简评与长篇小说以填补广播叙事(broadcast narrative)的空白,进而对特定行为作出额外的解释。

2. **扩充时间线**(expanding the series timeline):生产简评与长篇小说来为虚构人物提供历史背景,而非纠缠于广播叙事对人物发展前景的探索。

3. **焦点重置**(refocalization):将注意力从主要人物转移到次要人物身上。例如,将原本处于文本边缘位置的女性黑人置于舞台的正中央。

4. **道德重组**(moral realignment):与“焦点重置”类似,即对广播叙事中的道德标准进行转换(如坏人变好人)。在有些情况下,原有道德标准仍得以维系,但叙事的视角则转移到“坏人”身上。

5. **类型转换**(genre shifting):例如,将原本用于科幻剧集的叙事移位到言情剧集或西部剧集之中。

6. **交叉**(cross-overs):让某一部电视剧中的人物出现在另一部电视剧中。例如,《神秘博士》中的人物有可能以同样的身份出现在《星球大战》里。

7. **人物移位**(character dislocation):人物以新的名字、新的身份出现在新的叙事里。

8. **个人化**(personalization):改写者将自己写入自己喜爱的电视节目中。例如,我可以写一部短篇小说,在情节中安排自己被神秘博士邀请一同进行时光旅行,去探寻曼联球队到24世纪时变成了什么模样。不过,詹金斯也指出,迷文化中的许多人都不喜欢这种改写方式。

9. **情感激化**(emotional intensification):生产所谓“悲喜交加”的故事,如安排自己最喜爱的人物经历情感危机。

10. **情色化**(eroticization):探索虚构人物生活中情色的一面,最著名的例子莫过于描绘同性恋关系的耽美小说<sup>①</sup>。

除了进行小说创作之外,电视迷们还通过剪辑自己喜爱的节目中的画面,再配以某支流行歌曲的节奏来制作音乐录像。他们创作同人歌曲(filk songs),创办同人杂志(fanzines),他们在自己生产的艺术文化领域内自娱自乐,甚至会通过政治抗议的方式迫使电视网重播自己心爱的节目,或对正在播出的剧集作出改编。<sup>56</sup>作为对德·赛图的回应,詹金斯指出:“形形色色的‘迷’就如同盗猎者一般,他们将其他人的商品据为己有并借此建构了一个替代性的文化共同体。”(223)

在对同人歌曲的讨论中,詹金斯注意到在“迷”与“非迷”的世界之间存在着普遍的冲突,两者的区别亦非简单的“回应的激烈程度”的差异:“我们常常认为沉迷者是日常生活中的违规者、逾矩者,他们的情感远比常人丰富细腻,他们对世俗标准视而不见,思考的深度亦远远超过‘非迷’。”(268)此外,“迷现象还建构了……一个独特的空间……其主要特征即是对世俗价值与实践的拒斥,对情感沉迷的狂欢以及对快感的热烈拥护。迷文化的存在本身便是对消费者文化的习俗与惯例进行的批判”(283)。

迷文化以抗争的方式,从“将许多美国人转化为旁观者的压迫力”中

---

<sup>①</sup> 原文为 slash fiction。Slash 意指斜线“/”。这类由电视迷创造的亚文化文本最早出现于20世纪70年代《星际迷航》热播时期,热衷于此种改写行为的观众为剧中的两位男性角色 Kirk 与 Spock 进行配对并虚构他们之间的同性恋故事,即“Kirk/Spock”,slash fiction 由此得名。在亚洲,此类文本通常被称为“耽美”(Yaoi)。

创造出了“一种可供更多人分享的文化”(284)。在詹金斯看来,这是迷文化强大力量的集中体现。力量并非由商品自身产生,而是源自“迷”们对商品的消费与利用,如其所言:

需要声明,文本自身并不具备什么力量,力量是在“迷”们将文本吸收融进自己独特的生活体验的过程中产生的。迷文化所青睐的并非“奇异”的文本,而是“奇异”的解读方式(尽管读者的诠释性实践使得两者之间的界限模糊不清)(同上)。

詹金斯十分怀念经典文化研究的亚文化解读模式,进而提出迷文化始终拒斥日常生活中的普通需求。青年亚文化将自己置于母文化与宰制性文化的对立面,迷文化则旗帜鲜明地反对被动一律的“世俗”文化。

格罗斯伯格对采用亚文化研究的模式来考察迷文化持反对意见,他认为如此一来“各种‘迷’就在被动消费者的庞大受众群体中形成了一小撮精英”(Grossberg, 1992: 52)。

由是,“迷”仿佛成了生命不息、战斗不止的勇士,不但与各种权力结构拼争,更与作为传媒消费者的广大受众抢夺地盘。此种精英主义观念无益于我们理解大众文化形态及其受众之间错综复杂的关系。就算我们都承认“迷”与“消费者”是两类人,也绝不能简单地通过褒扬前者、贬斥后者的方式来认识两者间的差异。(同上)

与之相似,亚文化分析亦始终倾向于褒扬“独特性”,贬斥“平常性”,即将反抗的“风格”与陈腐的“时尚”对立起来。亚文化代表着具有抗争精神的一部分年轻人,他们总是积极反抗着大多数人所持有的消极被动的商业品位。一旦抵抗行为被收编,分析也就中止了,直到下一次“伟大拒斥”的出现。盖瑞·克拉克(Gary Clarke)将注意力集中于许多青年亚文化理论的“伦敦中心论”倾向,即认定外省出现的一切青年亚文化形式都是商业收编的标志。自然,他也注意到经典文化研究在亚文化研究领域内存在的文化精英主义问题。

总体上,我认为亚文化理论文献大多将注意力集中在极少数人的风格分离问题(尽管并未明说)上,进而将其他工人阶级文化“毋庸置疑”地划归到“收编”的领域内。尽管绝大多数“正常”的工人阶

级青年喜爱同样的音乐、风格与亚文化行为,但他们仍然被少数人指责为“品位低劣”;至于华丽摇滚<sup>①</sup>(glam rock)与迪斯科,更因缺乏“本真性”而饱受非议。其实,上述思路中所潜伏的仍然是对“群氓文化”的鄙视(正因群氓文化很糟糕,所以少数人才要想方设法地“分离”出去),这与法兰克福学派的马克思主义传统以及英国文化研究经典(如《识字的用途》)的观念一脉相承。(1990:90)

克拉克提出,假若亚文化消费仍要留在文化研究的领域之内,就必须“突破其出发点的樊篱”(92),绝不能动不动就为其他文化扣上“收编”的帽子。文化研究最好也将注意力集中在“所有青年的行为之上,为文化与社会关系的延续与断裂找寻定位,并探索这些行为对青年自身而言具有何种意义”(95)。

## ● 经济场域

前文曾讨论过,麦克盖根声称“当代文化研究与政治经济学的分道扬镳导致该领域研究的疲软无力”(McGuigan, 1992: 40)。那么,政治经济学究竟能为文化研究带来什么好处呢?<sup>57</sup> 请看彼得·戈尔丁(Peter Golding)与格雷厄姆·莫多克(Graham Murdock)对政治经济学的基本理论与方法所做的归纳:

批判政治经济学视角最显著的特征在于……其对公共传播(包括大众文化)领域内符号与经济维度之间互动关系的关注。掌握了政治经济学,便可理解被金钱与权力控制的文化产品如何通过各种各样的方式左右公共领域内的话语与表征,进而控制受众对上述话语与表征的介入。(Golding and Murdock, 1991: 15)

“介入”一词至关重要(甚至超过了“使用”与“意义”),因其揭示了政治经济学方法的局限:解决经济问题游刃有余,面对符号现象则底气不足。戈尔丁与莫多克指出,威利斯与费斯克等理论家“对颠覆性消费的颇富浪漫色彩的拥护显然违背了文化研究对大众传媒意识形态操纵方式的

---

<sup>①</sup> 华丽摇滚,出现于20世纪70年代早期的英国摇滚乐流派,其主要特征是注重表演者的外表而非音乐节奏。歌手与乐手在表演时常常穿着耀眼华丽的服饰,佩戴假发与夸张的首饰,无论男女均化浓妆。代表人物包括皇后乐队(Queen)、艾尔顿·约翰(Elton John)等。



长期关注,进而也就维系和支撑了既存宰制性关系”(17)。这番论调并不足以推翻威利斯与费斯克的理论观点,反而引出了对于文化研究使命的思考。在戈尔丁与莫多克看来,文化研究必须将全部精力集中在“统治”与“操纵”问题上,否则必将走向末路。因此,就相应产生了两种立场,一是“极富浪漫色彩的拥护”,二是对意识形态力量的关注,只有后者才是严肃的学术问题,前者毫无价值。难道所有展现人们抵抗意识形态操控的理论都只是“极富浪漫色彩的拥护”吗?莫非只有左派悲观主义(left pessimism)与道德左派(moral leftism)的思想才具有独一无二的政治严肃性与学术价值?

政治经济学的文化分析理念似乎并不局限于考察文本与实践的细节,至于文本与实践具有何种(文本)意义、人们又如何(通过消费与利用)使文本与实践产生了意义,政治经济学全然不关心。诚如戈尔丁与莫多克所言:

近年来,文化研究对受众行为的考察主要聚焦于文本阐释过程中的协商机制以及直接社会环境中的媒体使用问题。与之相反,批判政治经济学关注的则是人对自身在经济系统中的总体位置的回应及相关的变迁动向。(27)

上述论断似乎表明文本的独特物质性是无关紧要的,受众与文本之间的协商机制更是一派胡言——所有一切都不过是经济权力游戏中的幻象罢了。

当然,将大众文化的文本与实践置于其所处的经济环境中加以考察是无可厚非的,但若只采用政治经济学的理论与方法显然远远不够。研究者应深入探索文本的独特物质性以及受众对文本的吸纳与利用过程,只有这样很多重要问题方能迎刃而解。在我看来,后马克思主义的霸权理论在发掘生产、文本与消费的互动关系上依然具有不可取代的意义,而政治经济学纵然怀有令人倾慕的愿景,却只会将世间万物简化为经济问题。

威利斯对资本主义市场所持的态度极大地“冒犯”了政治经济学,尤其是他强调资本主义对利润的追逐生产出了适宜共同文化新形式发展的社会条件:

当大多数人尚未意识到该领域(共同文化)的存在,遑论为其提供有用的符号给养时,文化领域内的商业资本家便已找到了“真金白银”

的所在。无论存在哪些自给自足的缘由,我们都坚信上述过程乃是一种历史性认同,不但至关重要,而且无法还原。商业文化形态生产出了一种无可逃避的历史的在场,其内蕴含着丰富的资源供人们自由撷取、创造符号。无论我们如何评价,这种繁荣和壮观是以往任何时代都无法比拟的。脱胎而来的文化形态既非商业虚构的白日梦,又非冠冕堂皇的“官方”文化,而是货真价实的共同文化。(Willis, 1990: 19)

资本主义并非铁板一块,与其他“结构”一样,它也包含着对“行动”既制约又纵容的内部矛盾。例如,资本主义社会一方面喋喋不休地抱怨近来的青年亚文化,另一方面又饱含经济的狂热对其大力拥护,甚至生产出各式各样的商品来满足其欲望、滋养其成长。正是资本主义市场体系内部的矛盾冲突使得共同文化的出现成为可能。

商业与消费主义导致世俗符号生活与社会行为的大爆发。在商业的疏忽之下,共同文化的精灵钻出了玻璃瓶,与其将其强塞回去,不如看看它能满足我们哪些愿望。(27)

威利斯的上述论断必然引发很多人的不满,尤其是政治经济学的拥趸。政治经济学呼吁“文化须发挥解放性功效,至少应对不合理的经济体制作出反抗”(131),而文化研究显然“力度不够”。平心而论,尽管我们连“文化解放”究竟是什么意思都没弄清楚,但政治经济学主张摧毁“官方文化”霸权地位的理想是无可厚非的。不过,有一点是显而易见的,即威利斯刻意忽略了资本主义市场的扭曲意图,而将注意力集中于市场机制内部的矛盾——“通过提供资源来构成自己的批判”(139)——借此得出了资本主义制度有利于共同文化的符号创造力的结论。

在市场中,人们找到了自己出世、发展与成长的动力与可能性。尽管制度本身万恶不赦,每个毛孔里都充斥着异化与压迫,但这种动力与可能性比任何可见的出路都更加光明……拥有了市场提供的文本与商品之后,仅仅站在扎根美学的角度喊几句“消费者身份是对特定立场的简单重复”的口号是远远不够的。当然,市场对文化权力的赋予是极不充分的。人们有权选择,却并不具有对选择的选择权(choices over choices),即设置文化议程的权力。不过,市场提供的赋权机制却是其他系统无力可及的,它或许不是在文化上解放大众的最佳途径,却有可能将我们引向一条更好的道路。(160)

如资本主义制度一样,为人们制造文化提供商品的文化工业也并非牢不可破。从文化工业的雏形,即19世纪的舞台通俗剧(melodrama),到20世纪的鼎盛时期,即流行音乐的大行其道,形形色色的文化商品被人们以各种各样的方式“接合”,以求“引领我们通往光明的未来”。例如,图10.1是曼彻斯特皇后剧院(Queen's Theatre)(一个旨在兜售商品化娱乐的商业场所)的一场慈善义演的宣传海报。该海报展现了剧院如何作出牺牲(或被迫作出牺牲),通过义演来声援伦敦的装订工人大罢工。<sup>58</sup>另一个具有代表性的例子,是纳尔逊·曼德拉<sup>①</sup>(Nelson Mandela)1990年出狱后首次在公开场合露面,竟然是参加一场流行音乐会,以感谢现场听众(“流行音乐”这种商品化实践的消费者)“对民权运动的全力支持”<sup>59</sup>。上述两个例子有力地表明:无论资本主义制度还是资本主义文化工业都不是浑然天成的,而始终包孕着矛盾与冲突。

威利斯还表明,将消费视为对生产意图的反映乃是一种简单粗暴的思路。特里·勒沃(Terry Lovell)援引马克思的观点,指出资本主义商品具有双重存在,即使用价值与交换价值。前者意指“商品满足人类需求的能力”(Lovell, 2009: 539),这种需求既包括“填饱肚皮”,又包括“满足幻想”(同上);而后者则集中体现为商品在市场上出售的价格。勒沃认为,在威利斯看来,“必须先对商品的实际用途进行调查,方可确定该商品的使用价值”(540)。此外,他还揭示道:

孕育了大众文化的商品对于生产者和销售者及至整个资本主义制度而言或许大同小异,但在使用者与购买者手中却变得花样繁多。我们可以认为人们购买这些文化产品并非旨在拥抱资产阶级意识形态……而是为了满足自身的各种各样的需求。这些需求究竟是什么?只有经过分析和调查方可得知。文化产品对购买者而言具备何种使用价值?这些产品又如何以资产阶级意识形态的身份惠及资本主义制度?这是两个截然不同的问题,切不可混为一谈。(542)

---

<sup>①</sup> 纳尔逊·曼德拉(1918— ),南非著名政治家、黑人民权运动领袖。早年曾因领导反对种族隔离运动而入狱27年,1990年出狱。1994年当选为民主选举的首任南非总统。1993年荣获诺贝尔和平奖。

# QUEEN'S THEATRE.

The Manager having granted the use of this Theatre, the Public, and especially the Members of Trade Societies, are respectfully informed that

## A BENEFIT

WILL BE GIVEN, IN AID OF THE FUNDS FOR THE SUPPORT OF THE  
**LONDON BOOKBINDERS.**

On **THURSDAY, JUNE 27th, 1839,**

The Performances will commence with Buckstone's highly Popular and Celebrated **DRAMA**, of

# THE WRECK ASHORE; OR, THE ROVER'S BRIDE.

WINTER.

"Then came old January wrapped well | Yet did he quake and quiver like to quell;  
In many woods to keep the cold away; | And blow his noyles, to warn them if he may;

Walter Barnard, a young Farmer	Miss Bertram, Squire of Mastley	Mr. PRESTON	Mr. WATKINS
Captain Grampus (a Smuggler)	Janney Starling, (a country lad)	Mr. HARDING	Mr. TAYLOR
Marmaduke Magog (Parish Constable)	Andrew	Mr. SMITH   Thomas	Mr. FRANCIS   William
Mr. JONES	Mr. WESTON		
Leut. Freysang	Mr. WILLIAMS   Sailor		Mr. THOMAS
Also, (beloved by Mike and Walter)			Mr. WESTON
Bella	Miss E. M. DURET	Lucy	Miss GATES
Dame Barnard	Mrs. HARGREAVE	Villagers, &c.	
Alton	Mrs. WESTON		

Act 2nd.

A LAPSE OF FIVE YEARS IS SUPPOSED TO TAKE PLACE

SUMMER.

"And after he came July June strayed  
All in green leaves, as he a player were." — SHAKESPEARE.

Captain Bertram	Mr. PRESTON	Farmer Menfield	Mr. GATES
Walter Barnard a Soldier	Mr. WATKINS	Andrew	Mr. SMITH
Grampus (an Outcast)	Mr. HARDING	Thomas	Mr. FRANCIS
Janney Starling (a married man)	Mr. TAYLOR	William	Mr. JONES
Marmaduke Magog, (Parish Beadle)			Mr. WESTON
Blackadder	Mr. THOMAS	Barbelet (a Frenchman)	Mr. Mc GREGOR
Calceoline		Jack Aracy	Mr. BIRD
Also	Mrs. WESTON   Bella (a Bride)	Miss E. M. DURET	Lucy
		Miss GATES	Mrs. Starling
			Miss E. GATES

A COMIC SONG BY MR. WESTON.

By desire, *THE BATTLE OF MINDEN* will be Recited, by Miss CLARA HARDING.

A Favourite Dance, 'The Highland Fling,' by Miss E. GATES

## A POPULAR SCENE FROM SHAKESPEARE'S TRAGEDY OF OTHELLO,

Othello..... Mr. PRESTON | Iago..... Mr. E. STOTT.

To be followed by a Novel Entertainment embodying a series of beautiful TABLEAUX OR LIVING PICTURES, consisting of

# THE PASSIONS,

By Mr. HARDING.

FEAR Illustration—Maternal Love.	HOPE Illustration—The Father's Return	MELANCHOLY. Illustration—The Letter.
ANGER Illustration—Wat Tyler and his Daughter.	REVENGE Illustration—The Battle Hour.	CHEERFULNESS. Illustration—The Village.
DESPAIR. Illustration—Ugolino's Dungeon.	JEALOUSY. Illustration—The Surprise.	FINAL. Allegorical Group—Mount Parnassus.

SONG, THE WOLFE, BY Mr. THOMAS. FOR THIS NIGHT ONLY.

A PAS SEUL, BY MISS CLARA HARDING.

THE WHOLE TO CONCLUDE WITH THE

# SWISS COTTAGE,

Nanis Toth (a young farmer)	T. TAYLOR
Max (a Swiss Soldier)	Mr. M. WATKINS
Little Golemain (Sister to Max)	Miss E. MARIE DURET
Louise	Mrs. HARGREAVE
Swiss Peasants	

Tickets to be had at the Swan Inn, Long Millgate; The Buck, Castle Field; Royal Emporium, Ancoats Lane; Railway Inn, Deansgate; Farmers' Arms, Bear Yard; Black Horse's Head, Old Church Yard; and all the Trade Society Houses.

John Swan tells, Printer, Printer's Court, Market Street.

图 10.1 声援装订工人大罢工的义演海报

无论我们购买什么,似乎都促进了资本主义经济系统的再生产,但购买行为并不一定让我们变成资本主义意识形态的“顺民”。例如,当我去参加一场反资本主义的游行,在旅途中消费的一切食物与住宿其实都隶属于我要推翻的那个社会系统。因此,尽管我的绝大多数消费行为是“资本主义的”,却并不能阻止我对资本主义制度的反抗。在交换价值与使用价值之间始终存在着潜伏的冲突。

资本主义生产首要关注的问题是交换价值导致剩余价值(利润)的产生。当然,这并不意味着资本主义对使用价值漠不关心,毕竟没有人会购买毫无用处的商品(这也就是资本家想方设法刺激需求的原因)。但是,个人资本家对剩余价值的追求会导致整体系统意识形态需求的丧失,却是不争的事实。马克思对资本主义体系内的大多数矛盾冲突保持高度警觉。他曾专门讨论过资本家鼓励工人多多存款以抵抗经济繁荣与萧条的波动的问题,矛头直指“作为生产者的工人”与“作为消费者的工人”之间的冲突:

每个资本家都鼓励自己的工人存款,但也仅限于“自己的”工人;至于世界上所有其他的工人,对自己来说,只不过是“消费者”,所以只能促使他们花钱。在伪善的面具背后,资本家想方设法鼓动人们大量消费,或通过美化自己的产品,或通过喋喋不休的宣传,总之是要不断地刺激需求。(Marx, 1973: 287)

个人资本与整个资本主义制度之间的紧张关系使得上述情况变得更加复杂。在追求剩余价值的过程中,除非强制施行特定的制约或审查机制,否则阶级利益须始终让位于资本利益。

假如某种文化商品为某一资本家带来了剩余价值,那么其他资本家也会争相效仿,纷纷投资生产这种商品,纵使该商品挑战或颠覆了主流意识形态也在所不惜。除非采用强制性的集体措施,否则个人资本家对剩余价值的追逐极有可能导致违逆资本主义整体利益的文化产品的涌现。(Lovell, 2009: 542—3)

若要理解上述规律的本质,须将注意力集中到消费与生产的对立关系上来。当然,政治经济学主张对技术与经济的决定作用作出整体性分析,这是无可厚非的;但假若我们聚焦于消费,就必须对人们的具体经验进行实地考察,切不可将消费视为被生产关系预先决定的“铁板”。

那些对资本主义消费关系大加挞伐的道德左派人士与悲观左派人士忽略了很重要的一点：剥削人、压迫人的乃是资本主义生产关系，而非消费者在资本主义市场中的自由选择。这也就是威利斯的基本观点。道德左派人士与悲观左派人士固守“高量必然低质”的精英主义价值观，早已陷入历史的反动而不可自拔。

区分文化工业的力量及其影响力的力量是至关重要的，人们常常将两者混为一谈，这便犯了绝对化的错误，政治经济学视角便无法免俗。华纳兄弟<sup>①</sup> (Warner Bros.) 无疑是富可敌国的跨国巨头，大量生产着资本主义商品；可一旦商品生产出来，又会怎样？难道华纳兄弟的电影所承载的资本主义意识形态会被消费者照单全收吗？再比如说，抛开 R. E. M 乐队<sup>②</sup> 的言论和思想不谈，难道他们就只是资本主义意识形态的“承办商”吗？那些买唱片、听演唱会的受众花钱买的难道就是资本主义意识形态？消费者莫非真是被跨国资本主义把玩的白痴、受资本主义再生产控制的可怜虫，除了一而再再而三地“购买”意识形态，一无是处？政治经济学的失败之处在于其并未认清下述事实：资本主义的商品生产基于商品的交换价值，而受众对商品的消费则基于商品的使用价值。于是，就有两种经济——使用的经济和交换的经济——并行不悖地运转着，只顾一端则必然误认全局。我们既不能将消费视为生产的附庸，亦不可单纯从消费行为中揣测生产的秉性；难点并不在于如何将两者分开，而在于如何从整体上把握两者的关系，从而作出有意义的分析。不过，在大众文化研究中，我们往往需要依据自己的兴趣作出选择，要么重点分析生产过程以考察产品形态为消费者提供的可能性，要么格外关注消费行为以发掘受众如何从文本与实践中汲取快感。究竟采取何种视角，取决于我们想要解决哪些问题。当然，在时间和经费都无限充裕的理想状态下，文化分析应当将生产与消费辩证地联系起来，但在实际研究中这是很难实现的。鉴于此，政治经济学声称自己是考察大众文化的唯一“正道”不但大错特错，而且极有可能导致过分简化与扭曲，甚至扼杀文化研究的无穷活力。

---

① 华纳兄弟，全称“华纳兄弟娱乐公司”(Warner Bros. Entertainment, Inc)，始创于1918年，目前是全球规模最大的影视娱乐制作公司之一，隶属于时代华纳集团。

② R. E. M 乐队，美国著名摇滚乐队，组建于1980年，是另类摇滚(alternative rock)的代表。该乐队以广泛关注政治问题并深入参与政治运动而著称，曾被《洛杉矶时报》称为“全美最自由主义、最政治正确的摇滚乐队”。

## ◎ 后马克思主义文化研究：重顾霸权理论

政治经济学为文化研究提供了批判力，其重要性并非体现为政治经济学所宣扬的那一套价值观，而在于其将文化研究学者的注意力集中到一个政治经济学本身无力解答的问题上，那就是如何将日常生活的文本与实践的“存在条件”置于分析的视野内。政治经济学的缺陷在于其始终纠缠于文化制造的初始阶段，即商品生产过程；其总体思路，借用斯图亚特·霍尔的话来说，就是一种“经济至上的决定论”（Hall, 1996c: 45）。经济条件决定一切，而经济还原论的威胁并不足以令政治经济学家们醒悟。然而，关键问题并不在于经济条件如何，以及经济条件怎样催生出一系列商品，而在于人们如何选择、吸收和使用这些商品并将其转化成文化。换言之，我们需深刻理解“结构”与“行动”之间的关系，而若想实现这一点，就必须两头兼顾，不可偏颇。霍尔曾一针见血地指出许多文化研究学者会有意无意地偏离“经济”阐释：

很多人抛弃了经济基础决定论，拒绝承认经济关系是其他实践的“存在条件”，其结果就是……否定一切，陷入虚无。假如广义的经济并未像人们早先预想的那样“最终决定着”历史的进程，那几乎相当于否认经济自身的存在。（258）

他将上述现象描述为“一种失败到家的理论化过程……极大削弱了文化研究范式的丰富内涵”（同上）。因此，我们既要回归对“存在条件”的考察，又不能采纳政治经济学的偏颇视角，毕竟“介入”不能与“吸收”和“利用”画等号，生产过程也绝不可能对文本意义和消费行为作出百分之百的预设。我们没有必要在文化研究与政治经济学之间架桥修路，而应如麦克罗比等人呼吁的那样，重返霸权理论——自20世纪70年代始，霸权理论始终是（英国）文化研究领域中最令人信服、理论体系最牢固的核心。

麦克罗比承认，自从后现代主义与后现代性问题浮出水面之后，旧式的关于意识形态和霸权的争论渐渐被边缘化了，文化研究亦面临着丧失激进性的危险。面对上述情况，学者们通过两种方式作出了回应。有些人主张回归马克思主义，有些人则将研究的重点聚焦于消费过程（过分关注快感的形态与意义的生成）。麦克罗比认为，这种争论简直就是20世

纪70年代末80年代初结构主义与文化主义之争的翻版。麦克罗比既反对回归“经济基础—上层建筑的模式”，又拒绝承认“文化民粹主义关于一切大众消费都具有反抗性的危险意图”（McRobbie, 1994: 39）。相反，她竭力呼吁推广“葛兰西式的文化研究”（同上），回归民族志分析方法，使“被文化工业商品折磨得了无生趣的日常生活重新焕发生机”（27）。

后马克思主义霸权理论坚持认为在生产过程与消费行为之间始终存在密切的对话。消费者所面临的文本或实践是由生产条件决定的物质存在，而文本与实践所面临的消费者同时也是将一系列潜在意义为我所用的生产者。仅关注文本或实践的物质性，以及生产的意义与关系显然是远远不够的。<sup>60</sup>

### ● 群氓文化意识形态

我们已然认识到，在此时此地以及可预见的将来，自己都将生活在一个由跨国资本主义主宰的世界里，诚如葛兰西所言，这是一种“精神的悲观主义，理想的乐观主义”（Gramsci, 1971: 175）。我们每个人——不仅仅是先锋知识分子——都应当将自己视为文化的积极参与者。我们要通过选择、拒绝、制造意义、分配价值、抵抗，以及被蒙蔽、被控制等种种方式投入到文化中去。不过，这并不意味着我们就摒弃了“表征的政治”。对此，我赞同洪美恩的观点，坚信尽管快感是政治的，但绝不可将快感与政治混为一谈，爱看《绝望的主妇》和《黑道家族》并不能左右我的政治倾向，让我变得更“左”或更“右”。快感与政治是泾渭分明的，我们尽可去嘲笑大众文化对现实生活的扭曲、回避与否定，而使我们认清这种扭曲、回避与否定的恰恰是政治的理念。我们必须教会彼此如何变得更加政治化，如何清醒地看待现实的种种“版本”，如何结合实际情况发展自己的政治体系。不过，这并不意味着女性主义政治、社会主义政治以及围绕着“种族”、阶级、性别和性取向展开的表征斗争已然穷途末路。我们应当与“文化与文明”的问题域划清界限，坚决反对凭消费类型来为个体的道德与政治价值划分三六九等的做法。

从很多方面来看，本书的主旨都紧扣洪美恩所言之“群氓文化意识形态”的问题。为反对这一意识形态，我冒着支持“不加批判的文化民粹主义”的危险，对快感的类型与快感的消费进行了细致的考察。我的最终结论是：大众文化是我们从文化工业的商品与商品化实践中生产



出来的,而后马克思主义文化研究的视角让我们明白被统治阶级可以通过制造大众文化(将商品“为我所用”)<sup>61</sup>来汲取力量,与统治阶级的世界观抗争。不过,必须指出的是,并非所有大众文化都能产生抵抗的力量。尽管我们否定了消费总体上的被动性,却并不意味着在某些时候,消费仍然带有被动色彩;尽管我们拒绝认同消费者是文化白痴的论调,却无法否认文化工业的操纵性本质。然而,有一点是确凿无疑的,即大众文化既非仅仅是商业与意识形态的颓堕领土,亦非自上而下的、以追逐利润和社会控制为目的的强势文化,而后马克思主义文化研究则主张对生产、文本与消费的种种细节保持足够的警觉。这可不是一件一蹴而就、一劳永逸的工作,离开历史的脉络与政治的意涵,我们将一无所成。而精英主义的“俯就”态度更是极不可取。单单纠缠于生产环节(将意义、快感、意识形态效应,以及收编与抵抗的可能性统统置于产品的张力、内涵以及产品自身之中)是无法让我们透过表面深掘文化的意蕴的,因为生产只不过是“为我所用”的情境而已。只有对消费的机制作出扎实的考察,方能使关于意义、快感、意识形态效应、收编以及抵抗的问题迎刃而解。

我知道,我的观点必然招致“群氓文化”理论家的反感。这些人的声音在我写作本书第一版的时候似乎一下子变大了,且直到今日仍在持续。无论在英国还是美国,都出现了面对高雅文化丧失权威性的媒体恐慌,进而引发了关于失声、“政治正确”以及文化多元主义的大讨论。群氓文化意识形态如利刃般切断了文化研究的批判力,并对我们大多数人心目中的文化嗤之以鼻。大众文化(他们口中的“群氓文化”)与高雅文化(他们口中的“文化”)的分野竟然隔绝了“他们”和“我们”。这些理论家背后存在强大的话语支持,而反对这一话语、拒斥精英主义的人们却无奈地发现自己所能借力的话语只有羸弱不堪的民粹主义意识形态。因此,大众文化研究便兼有两重新使命,一是全力批判自以为是的精英主义价值观,二是避免掉入疲弱无力的反理智主义(anti-intellectualism)的窠臼。尽管本书未能开创一套全新的理论体系,我仍竭力就现有视角勾勒一幅学术地图供大众文化的研习者参考,并期望读者诸君能够有所体悟,开创新的未来。



## 拓展阅读

Storey, John (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edition, Harlow: Pearson Education, 2009. 该书是本书的配套阅读材料,其中收录了本书所涉之大多数重要文献。本书及其配套读本得到了互动式网站 [www.pearsoned.co.uk/storey](http://www.pearsoned.co.uk/storey) 的支持。该网站中包含了许多有用的链接与电子资源。

Bennett, Tony, *Culture: A Reformer's Science*, London: Sage, 1998. 本书是一部论文集。作者系文化研究领域的领军人物之一,他对该领域的近史与相关实践进行了广泛的论述。

During, Simon, (ed.), *The Culture Studies Reader*, 2nd edn, London: Routledge, 1999. 本书收录了许多文化研究大师的文章,十分有价值。

Gilroy, Paul, Grossberg, Lawrence, Hall, Stuart (eds), *Without Guarantees: In Honour of Stuart Hall*. 本书收录了许多关于斯图亚特·霍尔著作的论文。

Gray, Ann and Jim McGuigan (eds), *Studying Culture: An Introductory Reader*, London: Edward Arnold, 1993. 本书是一部精彩的论文集,收录了许多文化研究大师的文章。

Grossberg, Lawrence, *Bringing It all Back Home: Essays on Cultural Studies*, Durham, North Carolina: Duke University Press, 1997. 本书的作者是文化研究领域的佼佼者,书中收录了他的一些理论性文章。

Grossberg, Lawrence, *Dancing in Spite of Myself: Essays on Popular Culture*, Durham, North Carolina: Duke University Press, 1997. 本书的作者是文化研究领域的佼佼者,书中收录了他关于大众文化的相关论文。

Grossberg, Lawrence, Cary Nelson and Paula Treichler (eds), *Cultural Studies*, London: Routledge, 1992. 本书收录了40篇文章(大多配有相关讨论),是一部关于文化研究领域内相关争论的优秀的导论性著作。

Morley, David and Kuan-Hsing Chen (eds), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, London: Routledge, 1995. 本书汇编了与斯图亚特·霍尔相关的文章与访谈录,总结过去、评述现在、展望未来,精彩纷呈。

Munns, Jessica and Gita Rajan, *A Cultural Studies Reader: History, Theory, Practice*, New York: Longman, 1995. 本书体例科学,选文的编纂亦令人称道。

Storey, John (ed.), *What is Cultural Studies: A Reader*, London: Edward Arnold, 1996. 本书收录了许多篇精彩的论文,从各个角度回答了“什么是文化研究”这一问题。

## 注 释

1. 若想了解关于莎翁剧作在 19 世纪的美国被归入大众文化范畴的讨论,参见 Lawrence Levine, 1988。

2. 斯拉沃热·齐泽克(Slavoj Žižek)对当下黑色电影的回溯特性特征进行了分析:“(黑色电影)作为一种高雅电影的存在是从其在 50 年代获得法国批评家关注的那一刻才开始的(于是,即使在英文中,对这种电影类型的表述也仍然采用法文原文)。在美国,这些起初只是低成本、粗制滥造且恶评如潮的电影竟发生了奇迹般的变化。经由法国评论界的瞩目,黑色电影成了一种崇高的艺术,俨然已是存在主义哲学的装饰物。原本只被人们视作匠人的美国电影导演,如今摇身一变,成了电影作者,每个人都在自己拍摄的影片中上演了关于外部世界的悲剧影像”。(Žižek, 1991: 112)

3. 若想了解关于大众文化视野内的歌剧的讨论,参见 Storey (2002a, 2003, 2006)。

4. 参见 Storey (2003, 2005)。

5. 约翰·道克尔(John Docker)称利维斯夫人为“一位旧式的殖民主义人类学家,总是不怀好意地盯着陌生而未知的人们看,谴责他们野蛮的生活方式”(Docker, 1994: 25)。

6. F. R. 利维斯不仅将自己对过去的描述理想化,他甚至将伯恩对过去的描述也理想化了。而伯恩对乡村生活的批评,利维斯干脆视而不见。

7. 需要指出的是,弗洛伊德用这一表述来指代所有艺术,而海格仅用它指大众文化。

8. 参见昌西(Chauncey)对“自下而上的历史”的论述。他指出:“对性别的街头规制的研究表明,性与性经验的历史,尤其是同性恋的历史,也可以被视为自下而上的历史。这些历史由于过度依赖精英史观而受损。美国社会中的权力元素勾画了一幅正式的文化地图……而本书弥补了这幅地图的不足,因其更多强调的是街头的日常习俗和人们的一般实践,尽管这些内容从未出现在正式的文献里……这部著作试图分析……大众文化中同性恋表征的变迁以及同性恋者所从事的标志性实践及其相关机制,考察同性恋者如何理解自身、如何与其他人展开互动”(Chauncey, 1994: 26—7)。

9. 我记得上中学时一位老师鼓励我们把甲壳虫乐队(The Beatles)、鲍勃·迪伦

(Bob Dylan)和滚石乐队(The Stones)的唱片带到音乐课上来。而直到课程结束,这位老师始终在谆谆教导我们,让我们明白青少年的音乐品味是完全错误的。

10. 参见 Storey, 1992。

11. 参见 *New Left Review*, 1977。

12. 参见 Stedman Jones, 1998。

13. 参见 Storey, 1985。

14. 引自 1969 年的专辑《志愿者》(*Volunteers*)中的歌曲《不离不弃》(“We Can Be Together”)。

15. 参见 Storey, 2009。

16. 电影《人性》(*Human Nature*)恰如其分地证实了这一观念。弗洛伊德以公元 55 年庞贝古城遭遇火山爆发的例子来阐释本能遭遇压抑的过程以及如何化解这一过程:人类心灵中的某些东西会突然变得无法接近,将自己封闭起来,这就形成了压抑;就像庞贝在火山爆发中蒙难,被深埋在地下,只有通过一铲一铲的挖掘才能使其重见天日(Freud, 1985: 65)。

17. 这三个词的德语原文分别是 Ich(我)、über-Ich(超我)和 es(它)。

18. 从弗洛伊德对女性俄狄浦斯情结展开讨论的方式和语气中,不难发现在他看来对女性的研究根本不那么重要。

19. 需要指出的是,弗洛伊德认为可以通过两种方式来对俄狄浦斯情结加以引导:一种是“积极”的方式,导致的结果是异性恋;另一种是“消极”的方式,导致的结果则是同性恋。男孩也可能“取代其母亲的位置而成为父亲之爱施予的对象”(Freud, 1977: 318)。

20. “一位智慧的诗人精确地指出,镜子绝不仅仅只是让我们看见自己的影像,它还能发挥更大的作用”。(Lacan, 1989: 152)

21. 若想了解布莱希特的美学思想,请参阅 Brecht, 1978。

22. 巴尔特的《今日神话》与威廉斯的《文化分析》被并列为英国文化研究的奠基性文献。

23. 巴尔特的此番论述与若干年后由路易·阿尔都塞提出的“质询”概念非常相似(参见第四章的讨论)。

24. 神话发挥作用的机制与福柯所谓的“权力”大致相同,两者都是生产性的(参见本章后文)。

25. 参见网页 <http://news.bbc.co.uk/1/hi/uk/6108496.stm>。

26. 如果你在 YouTube 网站的搜索栏里键入关键词“Jeremy Kyle”,会找到乔恩·卡尔肖(Jon Culshaw)对《杰里米·凯尔秀》的恶搞。卡尔肖对此类节目中所蕴含的侵略性、阶级话语以及自我感觉良好的傲慢态度深有洞察。

27. 墨维的文章被结集收录出版过 10 次以上。

28. 来自 Dyer (1999: 376)中的图表。

29. 这番言论的作者是夏洛特·莱姆(Charlotte Lamb),最初发表于1982年9月13日的《卫报》(转引自 Coward, 1984: 190)。

30. 詹妮斯·莱德威认为这个数字是难以置信的。

31. 与之类似,我在儿时曾读过埃尼德·布赖顿(Enid Blyton)的《神秘七人团》(*Secret Seven*)系列童话,深受书中人物集体行动的影响,这为我成长为社会主义者铺平了道路。

32. 参见 Bennett, 1983 和 Storey, 1992。

33. 安东尼于1999年12月过世。起初我们是师生,后来成了同事。尽管我经常与他意见相左,但他对我的研究(当然还有其他人的研究)产生了极大的影响。

34. 巴特勒用“异性恋基质”(heterosexual matrix)这个概念来“描述身体、性别和欲望被人们以自然的方式加以把握的文化系统……这是一个关于性别的话语/认知模式,是一种霸权;它假定稳定的生物性别是通过稳定的社会性别表达的(男性气质表达男性,女性气质表达女性),而人的身体只有在这一体系之内才有意义。这一系统完全由异性恋意识形态的强制性实践所界定”(Butler, 1999: 194)。

35. 巴特勒的“拖曳理论”源自艾丝特·牛顿(Esther Newton)。后者曾指出:“儿童对性别角色身份的习得远远早于对性对象选择的习得。换言之,我认为,儿童首先需明白自己是男孩还是女孩,而后才会理解男儿只爱女孩,女孩也只爱男孩。”(Newton, 1999: 108)哈罗德·彼弗(Harold Beaver)也曾写道:“真正‘自然’的既非异性恋欲望亦非同性恋欲望,而仅仅是欲望本身……欲望就像地心引力一般,让人与人的身体互相吸引、互相结合。”(Beaver, 1999: 161)

36. 诚如牛顿所言:“如果说性别角色行为可以被‘错误的’性别完成,那么在现实生活中,它也只能是被‘正确的’性别‘完成’,而非‘继承’。”(Newton, 1972: 103)

37. 这首歌的作者是盖瑞·戈芬(Gerry Goffin)、卡罗尔·金(Carole King)以及杰瑞·韦克斯勒(Jerry Wexler)。卡罗尔·金演唱的版本收录于其专辑《挂毯》(*Tapestry*)中,而艾瑞莎·弗兰克林演唱的版本则收录于其专辑《主打》(*Greatest Hits*)。

38. 休谟指的是弗朗西斯·威廉斯(Francis Williams)。他毕业于剑桥大学,拥有数学学位。

39. 若想了解对这一问题的全面讨论,请参见 Storey, 2002b。

40. 利奥塔的“后现代状况”理论体系很难解释原教旨主义(religious fundamentalism)的崛起。

41. 若要了解对启蒙运动的批判性介绍,请参阅 Porter, 1990。

42. 参见 Ricoeur, 1981。

43. 在18世纪的歌剧中,混仿是一种极为常见的表现形式,参见 Storey, 2006。

44. 毫无疑问,DVD播放机在市场上的普及也促进了这一过程的发展。

45. 参见 Easthope, 1991、Connor, 1992, 以及 *Textual Practice*, 4(3), 1990 与 5(3), 1991 上关于价值问题的讨论。亦可参见 Frow, 1995。

46. 参见 Thomkins, 1985 与 Smith, 1988。

47. The Four Tops, “It’s The Same Old Song”, *Four Tops Motown Greatest Hits*, Motown Record Company.

48. 参见 Storey, 2003。

49. 我更倾向于将麦克盖根所谓之“新葛兰西式”称为“后马克思主义”。

50. 不妨举个形式略异,但本质相同的例子来做类比。与我共事于同一所大学的两个朋友一度因长期追捧《神秘博士》一剧而广受讥刺。可近来,他们都对该剧的日渐风靡产生了怨怼之意。仿佛大众对该剧的带有民主化色彩的喜爱围困了他们,并对他们对该剧的“所有权”构成了威胁。

51. 不妨举一个次级生产“战术”的例子:尽管我的父母都支持工党,但多年以来每逢大选他们都分别投票,从未一起投过票,原因是我的父亲总是搭一位当地保守党议员的灰色宾利轿车去投票站。我的母亲出生并成长于杜伦(Durham)矿区的一座小山村,曾亲历 1926 年大萧条后的苦难生活,因此绝不愿搭托利党的便车。她甚至声称:“我就是死掉,也绝不会坐他的车。”我的父亲在沃尔特·格林伍德(Walter Greenwood)笔下的索尔福德(Salford)城区长大,尽管也曾经历生活的艰辛,却始终不失幽默地表示自己非常乐意搭保守党的便车去为工党投票。

52. 安迪·梅德赫斯特(Andy Medhurst)精确地将这种教学方式喻称为“传教士式蒙骗”(Medhurst, 1999: 98)。

53. 参见 Storey, 1999a。

54. 詹森令人信服地指出:迷詹姆斯·乔伊斯与迷白瑞·曼尼洛(Barry Manilow)没有什么本质的不同(Jenson, 1992: 19—20)。

55. 古典音乐与歌剧的听众必须学习消费的美学模式。参见 Storey, 2006。

56. 参见派瑞曼关于《神秘博士》剧迷如何成功地使得该剧重返电视荧屏的讨论(Perryman, 2009)。

57. 关于文化研究与政治经济学就某些问题的争论,请参见 *Critical Studies in Mass Communication*, 12, 1995, 以及“Part Seven”, in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th. edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education, 2009。

58. 参见 Storey, 1992。

59. 参见 Storey, 1994。

60. “文化循环”模式无疑是对后马克思主义文化研究的巨大贡献,具体参见 Gay et al, 1997。

61. 马克思曾指出:“一件产品只有被消费才算完整……例如,一条裙子只有被人穿在身上,才可算是一条真正的裙子,一幢房子只有被人居住才可算是一套真正的房子。换言之,产品并不是自然物,只有经历了消费的‘洗礼’,方可称得上是一件‘产品’。”(Marx, 1976a: 19)这就是一本书和一个文本的区别——前者是被出版商生产出来的,而后者则是被读者生产出来的。

## 参考文献

- Abercrombie, Nicholas, Stephen Hill and Bryan S. Turner (1980), *The Dominant Ideology Thesis*, London: Allen & Unwin.
- Adorno, Theodor (1991a), 'How to look at television', in *The Culture Industry*, London: Routledge.
- Adorno, Theodor (1991b), 'The schema of mass culture', in *The Culture Industry*, London: Routledge.
- Adorno, Theodor (2009), 'On popular music', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Adorno, Theodor and Max Horkheimer (1979), *Dialectic of Enlightenment*, London: Verso.
- Althusser, Louis (1969), *For Marx*, London: Allen Lane.
- Althusser, Louis (1971), *Lenin and Philosophy*, New York: Monthly Review Press.
- Althusser, Louis (2009), 'Ideology and ideological state apparatuses', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Althusser, Louis and Etienne Balibar (1979), *Reading Capital*, London: Verso.
- Anderson, Perry (1980), *Arguments within English Marxism*, London: Verso.
- Ang, Ien (1985), *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London: Methuen.
- Ang, I. (1996) 'Culture and communication: towards an ethnographic critique of media consumption in the transnational media system', in *What is Cultural Studies? A Reader*, edited by John Storey. London: Edward Arnold.
- Ang, Ien (2009), 'Feminist desire and female pleasure', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Arnold, Matthew (1896), *Letters 1848-1888*, Volume I, London: Macmillan.
- Arnold, Matthew (1954), *Poetry and Prose*, London: Rupert Hart Davis.
- Arnold, Matthew (1960), *Culture and Anarchy*, London: Cambridge University Press.
- Arnold, Matthew (1960-77), *Complete Prose Works*, Volume III, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Arnold, Matthew (1973), *On Education*, Harmondsworth: Penguin.
- Austin, J.L., (1962), *How to Do Things with Words*, Oxford: Clarendon Press.
- Barrett, Michèle (1982), 'Feminism and the definition of cultural politics', in *Feminism, Culture and Politics*, edited by Rosalind Brunt and Caroline Rowan, London: Lawrence & Wishart.
- Barthes, Roland (1967), *Elements of Semiology*, London: Jonathan Cape.
- Barthes, Roland (1973), *Mythologies*, London: Paladin.
- Barthes, Roland (1975), *S/Z*, London: Jonathan Cape.
- Barthes, Roland (1977a), 'The photographic message', in *Image-Music-Text*, London: Fontana.
- Barthes, Roland (1977b), 'Rhetoric of the image', in *Image-Music-Text*, London: Fontana.
- Barthes, Roland (1977c), 'The death of the author', in *Image-Music-Text*, London: Fontana.
- Barthes, Roland (2009), 'Myth today', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

- Baudrillard, Jean (1981), *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, St Louis: Telos Press.
- Baudrillard, Jean (1983), *Simulations*, New York: Semiotext(e).
- Baudrillard, Jean (2009), 'The precession of simulacra', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Beauvoir, Simone de (1984), *The Second Sex*, New York: Vintage.
- Beaver, Harold (1999), 'Homosexual signs: in memory of Roland Barthes', in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, edited by Fabio Cleto, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Benjamin, Walter (1973), 'The work of art in the age of mechanical reproduction', in *Illuminations*, London: Fontana.
- Bennett, Tony (1977), 'Media theory and social theory', in *Mass Communications and Society* DE 353, Milton Keynes: Open University Press.
- Bennett, Tony (1979), *Formalism and Marxism*, London: Methuen.
- Bennett, Tony (1980), 'Popular culture: a teaching object', *Screen Education*, 34.
- Bennett, Tony (1982a), 'Popular culture: defining our terms', in *Popular Culture: Themes and Issues 1*, Milton Keynes: Open University Press.
- Bennett, Tony (1982b), 'Popular culture: themes and issues', in *Popular Culture U203*, Milton Keynes: Open University Press.
- Bennett, Tony (1983), 'Text, readers, reading formations', *Literature and History*, 9(2).
- Bennett, Tony (1986), 'The politics of the popular', in *Popular Culture and Social Relations*, Milton Keynes: Open University Press.
- Bennett, Tony (2009), 'Popular culture and the turn to Gramsci', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Bentham, Jeremy (1995), *The Panopticon Writings*, edited and introduced by Miran Bozovic, London: Verso.
- Bernstein, J.M. (1978), 'Introduction', in *The Culture Industry*, London: Routledge.
- Best, Steven and Douglas Kellner (1991), *Postmodern Theory: Critical Investigations*, London: Macmillan.
- Bourdieu, Pierre (1984), *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, translated by Richard Nice, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Bowie, Malcolm (1991), *Lacan*, London: Fontana.
- Brecht, Bertolt (1978), *On Theatre*, translated by John Willett, London: Methuen.
- Brogan, D.W. (1978), 'The problem of high and mass culture', in *Literary Taste, Culture, and Mass Communication*, Volume I, edited by Peter Davison, Rolf Meyersohn and Edward Shils, Cambridge: Chadwyck Healey.
- Brooker, Peter and Will Brooker (1997a), 'Introduction', in *Postmodern After-Images*, edited by Peter Brooker and Will Brooker, London: Edward Arnold.
- Brooker, Peter and Will Brooker (1997b), 'Styles of pluralism', in *Postmodern After-Images*, edited by Peter Brooker and Will Brooker, London: Edward Arnold.
- Brooks, Peter (1976), *The Melodramatic Imagination*, New Haven: Yale University Press.
- Brunsdon, Charlotte (1991), 'Pedagogies of the feminine: feminist teaching and women's genres', *Screen*, 32 (4).
- Burke, Peter (1994), *Popular Culture in Early Modern Europe*, Aldershot: Scolar Press.
- Burston, Paul and Colin Richardson (1995), 'Introduction', in *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture*, edited by Paul Burston and Colin Richardson, London: Routledge.
- Butler, Judith (1993), *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, New York: Routledge.
- Butler, Judith (1999), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 10th anniversary edn, New York: Routledge.



- Butler, Judith (2000), 'Restaging the universal', in *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*, by Judith Butler, Ernesto Laclau and Slavoj Žižek, London, Verso.
- Butler, Judith (2009), 'Imitation and gender insubordination', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Butler, Judith, Ernesto Laclau and Slavoj Žižek (2000), *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*, London, Verso.
- Canaan, Joyce and Christine Griffin (1990), 'The new men's studies: part of the problem or part of the solution', in *Men, Masculinities and Social Theory*, edited by Jeff Hearn and David Morgan, London: Unwin Hyman.
- Carey, James W. (1996), 'Overcoming resistance to cultural studies', in *What Is Cultural Studies? A Reader*, edited by John Storey, London: Edward Arnold.
- Certeau, Michel de (1984), *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California, 1984.
- Certeau, Michel de (2009), 'The practice of everyday life', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Chambers, Iain (1988), *Popular Culture: The Metropolitan Experience*, London: Routledge.
- Chauncey, George (1994), *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, New York: Basic Books.
- Chinn, Sarah E. (1997), 'Gender performativity', in *The Lesbian and Gay Studies Reader: A Critical Introduction*, edited by Andy Medhurst and Sally R. Munt, London: Cassell.
- Chodorow, Nancy (1978), *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley: University of California Press.
- Clark, Michael (1991), 'Remembering Vietnam', in John Carlos Rowe and Rick Berg (eds), *The Vietnam War and American Culture*, New York: Columbia University Press.
- Clarke, Gary (1990), 'Defending ski-jumpers: a critique of theories of youth subcultures', in *On Record*, edited by Simon Frith and Andrew Goodwin, New York: Pantheon.
- Cleto, Fabio (ed.) (1999), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Coleridge, Samuel Taylor (1972), *On the Constitution of the Church and State*, London: Dent.
- Collins, Jim (1992), 'Postmodernism and television', in *Channels of Discourse, Reassembled*, edited by Robert C. Allen, London: Routledge, 1992.
- Collins, Jim (2009), 'Genericity in the nineties', in *Cultural theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Connor, Steven (1989), *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford: Blackwell.
- Connor, Steven (1992), *Theory and Cultural Value*, Oxford: Blackwell.
- Coward, Rosalind (1984), *Female Desire: Women's Sexuality Today*, London: Paladin.
- Creed, Barbara (2009), 'From here to modernity: feminism and postmodernism', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Creekmur, Corey K. and Alexander Doty (1995), 'Introduction', in *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture*, edited by Corey K. Creekmur and Alexander Doty, London: Cassell.
- Curtin, Philip (1964), *Images of Africa*, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Derrida, Jacques (1973), *Speech and Phenomena*, Evanston: North Western University Press.
- Derrida, Jacques (1976), *Of Grammatology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Derrida, Jacques (1978a), *Writing and Difference*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Derrida, Jacques (1978b), *Positions*, London: Athlone Press.
- Descartes, Rene (1993), *Meditations on First Philosophy*, London: Hackett.

- DiMaggio, Paul (2009), 'Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: the creation of an organizational base for high culture in America', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Disraeli, Benjamin (1980), *Sybil, or the Two Nations*, Harmondsworth: Penguin.
- Dittmar, Linda, and Michaud, Gene (1990) (eds), *From Hanoi To Hollywood: The Vietnam War in American Film*, New Brunswick and London: Rutgers University Press.
- Docker, John (1994), *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Doty, Alexander (1995), 'Something queer here', in *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*, edited by Corey K. Creekmur and Alexander Doty, London: Cassell.
- Dyer, Richard (1990), 'In defence of disco', in *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, edited by Simon Frith and Andrew Goodwin, London: Routledge.
- Dyer, Richard (1999), 'Entertainment and utopia', in *The Cultural Studies Reader*, 2nd edn, edited by Simon During, London: Routledge.
- Eagleton, Terry (1983), *Literary Theory: An Introduction*, Oxford: Blackwell.
- Easthope, Antony (1986), *What a Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture*, London: Paladin.
- Easthope, Antony (1991), *Literary into Cultural Studies*, London: Routledge.
- Eco, Umberto (1984), *Postscript to The Name of the Rose*, New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Engels, Frederick (2009), 'Letter to Joseph Bloch', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Fekete, John (1987), 'Introductory notes for a postmodern value agenda', in *Life After Postmodernism*, edited by John Fekete, New York: St Martin's Press.
- Fiedler, Leslie (1957), 'The middle against both ends', in *Mass Culture: The Popular Arts in America*, edited by Bernard Rosenberg and David Manning White, New York: Macmillan.
- Fiedler, Leslie (1971), *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, Volume 2, New York: Stein and Day.
- Fiske, John (1987), *Television Culture*, London: Routledge.
- Fiske, John (1989a), *Understanding Popular Culture*, London: Unwin Hyman.
- Fiske, John (1989b), *Reading the Popular*, London: Unwin Hyman.
- Fiske, John (1994), *Media Matters: Everyday Culture and Media Change*, Minnesota: University of Minnesota Press.
- Foucault, Michel (1979), *Discipline and Punish*, Harmondsworth: Penguin.
- Foucault, Michel (1981), *The History of Sexuality*, Harmondsworth: Penguin.
- Foucault, Michel (1989), *The Archaeology of Knowledge*, London: Routledge.
- Foucault, Michel (2002a), 'Truth and power', in James D. Faubion (ed.), *Michel Foucault Essential Works: Power*, Harmondsworth: Penguin.
- Foucault, Michel (2002b), 'Question of method', in James D. Faubion (ed.), *Michel Foucault Essential Works: Power*, Harmondsworth: Penguin.
- Foucault, Michel (2002c), 'Truth and juridical forms', in James D. Fabion (ed.), *Michel Foucault Essential Works: Power*, Harmondsworth: Penguin.
- Foucault, Michel (2009), 'Method', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Franklin, H. Bruce (1993), *M.I.A. or Mythmaking in America*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- Freud, Sigmund (1973a), *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, Harmondsworth: Pelican.
- Freud, Sigmund (1973b), *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, Harmondsworth: Pelican.
- Freud, Sigmund (1976), *The Interpretation of Dreams*, Harmondsworth: Pelican.
- Freud, Sigmund (1977), *On Sexuality*, Harmondsworth: Pelican.

- Freud, Sigmund (1984), *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*, Harmondsworth: Pelican.
- Freud, Sigmund (1985), *Art and Literature*, Harmondsworth: Pelican.
- Freud, Sigmund (1986), *Historical and Expository Works on Psychoanalysis*, Harmondsworth: Pelican.
- Freud, Sigmund (2009), 'The Dream-Work', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Frith, Simon (1983), *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock*, London: Constable.
- Frith, Simon (2009), 'The good, the bad and the indifferent: defending popular culture from the populists', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Frith, Simon and Howard Horne (1987), *Art into Pop*, London: Methuen.
- Frow, John (1995), *Cultural Studies and Value*, New York: Oxford University Press.
- Fryer, Peter (1984), *Staying Power*, London: Pluto.
- Gamman, Lorraine and Margaret Marshment (1988), 'Introduction', in *The Female Gaze, Women as Viewers of Popular Culture*, edited by Lorraine Gamman and Margaret Marshment, London: The Women's Press.
- Garnham, Nicholas (2009), 'Political economy and cultural studies: reconciliation or divorce', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Garnham, Nicholas and Raymond Williams (1980), 'Pierre Bourdieu and the sociology of culture: an introduction', *Media, Culture and Society*, 2 (3).
- Gay, Paul du, Stuart Hall, Linda Janes, Hugh Mackay and Keith Negus (1997), *Doing Cultural Studies*, London: Sage.
- Gilroy, Paul (2002), *There Ain't No Black in the Union Jack*, London: Routledge Classics.
- Gilroy, Paul (2004), *After Empire*, London: Routledge.
- Gilroy, Paul (2009), "'Get up, get into it and get involved" – soul, civil rights and black power', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Gilroy, Paul, Grossberg, Lawrence, and McRobbie, Angela (2000) (eds), *Without Guarantees: In Honour of Stuart Hall*, London: Verso.
- Gledhill, Christine (2009), 'Pleasurable negotiations', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Golding, Peter and Graham Murdock (1991), 'Culture, communications and political economy', in *Mass Media and Society*, edited by James Curran and Michael Gurevitch, London: Edward Arnold.
- Goodwin, Andrew (1991), 'Popular music and postmodern theory', *Cultural Studies*, 5 (2).
- Gramsci, Antonio (1971), *Selections from Prison Notebooks*, London: Lawrence & Wishart.
- Gramsci, Antonio (2009), 'Hegemony, intellectuals, and the state', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Gray, Ann (1992), *Video Playtime: The Gendering of Leisure Technology*, London: Routledge.
- Green, Michael (1996), 'The Centre for Contemporary Cultural Studies', in *What is Cultural Studies? A Reader*, edited by John Storey, London: Edward Arnold.
- Grossberg, Lawrence (1988), *It's a Sin: Essays on Postmodernism, Politics and Culture*, Sydney: Power Publications.
- Grossberg, Lawrence (1992), 'Is there a fan in the house?', in *The Adoring Audience*, edited by Lisa Lewis, London: Routledge.
- Grossberg, Lawrence (2009), 'Cultural studies vs. political economy: is anybody else bored with this debate?', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

- Haag, Ernest van den (1957), 'Of happiness and despair we have no measure', in *Mass Culture: The Popular Arts in America*, edited by Bernard Rosenberg and David Manning White, New York: Macmillan.
- Haines, Harry W. (1990), 'They were called and they went': the political rehabilitation of the Vietnam veteran', in Linda Dittmar and Gene Michaud (eds), *From Hanoi To Hollywood: The Vietnam War in American Film*, New Brunswick and London: Rutgers University Press.
- Haines, Harry (1995), 'Putting Vietnam Behind Us: Hegemony and the Gulf War', in *Studies in Communication*, 5.
- Hall, Stuart (1978), 'Some paradigms in cultural studies', *Annali*, 3.
- Hall, Stuart (1980a), 'Encoding/decoding', in *Culture, Media, Language*, edited by Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis, London: Hutchinson.
- Hall, Stuart (1980b), 'Cultural studies and the Centre; some problematics and problems', in *Culture, Media, Language*, edited by Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis, London: Hutchinson.
- Hall, Stuart (1991), 'Old and new ethnicities', in *Culture, Globalization and the World-System*, edited by Anthony Smith, London, Macmillan.
- Hall, Stuart (1992), 'Cultural studies and its theoretical legacies', in *Cultural Studies*, edited by Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula Treichler, London: Routledge.
- Hall, Stuart (1996a), 'Cultural studies: two paradigms', in *What is Cultural Studies? A Reader*, edited by John Storey, London: Edward Arnold.
- Hall, Stuart (1996b), 'On postmodernism and articulation: an interview with Stuart Hall', in *Stuart Hall: Cultural Dialogues in Cultural Studies*, edited by David Morley and Kuan-Hsing Chen, London: Routledge.
- Hall, Stuart (1996c), 'The problem of ideology: Marxism without guarantees', in *Stuart Hall: Cultural Dialogues in Cultural Studies*, edited by David Morley and Kuan-Hsing Chen, London: Routledge.
- Hall, Stuart (1996d), 'When was the "post-colonial"? Thinking at the limit', in *The Postcolonial Question*, edited by L. Chambers and L. Curti, London: Routledge.
- Hall, Stuart (1996e) 'Race, culture, and communications: looking backward and forward at cultural studies', in John Storey (ed.), *What is Cultural Studies: A Reader*, London: Edward Arnold.
- Hall, Stuart (1997a), *Doing Cultural Studies*, London: Sage.
- Hall, Stuart (1997b), 'Introduction', in *Representation*, edited by Stuart Hall, London: Sage.
- Hall, Stuart (1997c), 'The spectacle of the "other"', in *Representation*, edited by Stuart Hall, London: Sage.
- Hall, Stuart (2009a), 'The rediscovery of ideology: the return of the repressed in media studies', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Hall, Stuart (2009b), 'Notes on deconstructing "the popular"', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Hall, Stuart (2009c), 'What is this "black" in black popular culture?', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Hall, Stuart and Paddy Whannel (1964), *The Popular Arts*, London: Hutchinson.
- Harvey, David (1989), *The Condition of Postmodernity*, Oxford: Blackwell.
- Hawkes, Terence (1977), *Structuralism and Semiotics*, London: Methuen.
- Hebdige, Dick (1979), *Subculture: The Meaning of Style*, London: Methuen.
- Hebdige, Dick (1988), 'Banalarama, or can pop save us all?' *New Statesman & Society*, 9 December.
- Hebdige, Dick (2009), 'Postmodernism and "the other side"', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

- Hermes, Joke (1995), *Reading Women's Magazines*, Cambridge: Polity Press, 1995.
- Hoggart, Richard (1970), 'Schools of English and contemporary society', in *Speaking to Each Other*, Volume II, edited by Richard Hoggart, London: Chatto and Windus.
- Hoggart, Richard (1990), *The Uses of Literacy*, Harmondsworth: Penguin.
- hooks, bell (1989), *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*, London: Sheba Feminist Publishers.
- hooks, bell (2009), 'Postmodern blackness', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Horkheimer, Max (1978), 'Art and mass culture', in *Literary Taste, Culture and Mass Communication*, Volume XII, edited by Peter Davison, Rolf Meyersohn and Edward Shils, Cambridge: Chadwyck Healey.
- Huyssen, Andreas (1986), *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, London: Macmillan.
- Jameson, Fredric (1981), *The Political Unconscious*, London: Methuen.
- Jameson, Fredric (1984), 'Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism', *New Left Review*, 146.
- Jameson, Fredric (1985), 'Postmodernism and consumer society', in *Postmodern Culture*, edited by Hal Foster, London: Pluto.
- Jameson, Fredric (1988), 'The politics of theory: ideological positions in the postmodernism debate', in *The Ideologies of Theory Essays*, Volume 2, London: Routledge.
- Jeffords, Susan (1989), *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Jenkins, Henry (1992), *Textual Poachers*, New York: Routledge.
- Jenkins, Henry (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press.
- Jenson, Joli (1992), 'Fandom as pathology', in *The Adoring Audience*, edited by Lisa Lewis, London: Routledge.
- Jewitt, Robert (2005), 'Mobile networks: globalisation, networks and the mobile phone', in *Culture and Power: Culture and Society in the Age of Globalisation*, edited by Chantal Cornut-Gentile, Zaragoza: Zaragoza University Press.
- Johnson, Richard (1979), 'Three problematics: elements of a theory of working-class culture', in *Working Class Culture: Studies in History and Theory*, edited by John Clarke et al., London: Hutchinson.
- Johnson, Richard (1996), 'What is cultural studies anyway?' in *What is Cultural Studies? A Reader*, edited by John Storey, London: Arnold.
- Klein, Michael (1990), Historical memory, film, and the Vietnam era, in Linda Dittmar and Gene Michaud (eds), *From Hanoi To Hollywood: The Vietnam War in American Film*, New Brunswick and London: Rutgers University Press.
- Lacan, Jacques (1989), *Four Fundamental Concepts in Psychoanalysis*, New York: Norton.
- Lacan, Jacques (2001), *Ecrits*, London: Routledge.
- Lacan, Jacques (2009), 'The mirror stage', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Laclau, Ernesto (1979), *Politics and Ideology in Marxist Theory*, London: Verso.
- Laclau, Ernesto (1993), 'Discourse', in *A Companion to Contemporary Political Philosophy*, edited by R.E. Goodin and P. Pettit, London: Blackwell.
- Laclau, Ernesto and Chantal Mouffe (2001), *Hegemony and Socialist Strategy*, 2nd edn, London: Verso.
- Laclau, Ernesto and Chantal Mouffe (2009), 'Post-Marxism without apologies', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

- Leavis, F.R. (1933), *For Continuity*, Cambridge: Minority Press.
- Leavis, F.R. (1972), *Nor Shall My Sword*, London: Chatto and Windus.
- Leavis, F.R. (1984), *The Common Pursuit*, London: Hogarth.
- Leavis, F.R. (2009), 'Mass civilisation and minority culture', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Leavis, F.R. and Denys Thompson (1977), *Culture and Environment*, Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Leavis, Q.D. (1978), *Fiction and the Reading Public*, London: Chatto and Windus.
- Levine, Lawrence (1988), *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Lévi-Strauss, Claude (1968), *Structural Anthropology*, London: Allen Lane.
- Liebes, T. and E. Katz (1993), *The Export of Meaning: Cross-cultural Readings of Dallas*, 2nd edn. Cambridge: Polity Press.
- Light, Alison (1984), "'Returning to Manderley": romance fiction, female sexuality and class', *Feminist Review*, 16.
- Lovell, Terry (2009), 'Cultural production', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Lowenthal, Leo (1961), *Literature, Popular Culture and Society*, Palo Alto, California: Pacific Books.
- Liotard, Jean-François (1984), *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester: Manchester University Press.
- Macdonald, Dwight (1998), 'A theory of mass culture', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 2nd edn, edited by John Storey, Harlow: Prentice Hall.
- Macherey, Pierre (1978), *A Theory of Literary Production*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Maltby, Richard (1989), 'Introduction', in *Dreams for Sale: Popular Culture in the 20th Century*, edited by Richard Maltby, London: Harrap.
- Mandel, Ernest (1978), *Late Capitalism*, London: Verso.
- Marcuse, Herbert (1968a), *One Dimensional Man*, London: Sphere.
- Marcuse, Herbert (1968b), *Negations*, London: Allen Lane.
- Martin, Andrew (1993), *Receptions of War: Vietnam in American Culture*, Norman: University of Oklahoma Press.
- Marx, Karl (1951), *Theories of Surplus Value*, London: Lawrence & Wishart.
- Marx, Karl (1973), *Grundrisse*, Harmondsworth: Penguin.
- Marx, Karl (1976a) 'Preface' and 'Introduction', in *Contribution to the Critique of Political Economy*, Peking: Foreign Languages Press.
- Marx, Karl (1976b), 'Theses on Feuerbach', in *Ludwig Feuerbach and the End of Classical German Philosophy*, by Frederick Engels, Peking: Foreign Languages Press.
- Marx, Karl (1976c), *Capital*, Volume I, Harmondsworth: Penguin.
- Marx, Karl (1977), *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, Moscow: Progress Publishers.
- Marx, Karl and Frederick Engels (1957), *On Religion*, Moscow: Progress Publishers.
- Marx, Karl and Frederick Engels (1974), *The German Ideology* (student edition), edited and introduced by C.J. Arthur, London: Lawrence & Wishart.
- Marx, Karl and Frederick Engels (2009), 'Ruling class and ruling ideas', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- McGuigan, Jim (1992), *Cultural Populism*, London: Routledge.
- McLellan, Gregor (1982), 'E.P. Thompson and the discipline of historical context', in *Making Histories: Studies in History Writing and Politics*, edited by Richard Johnson, London: Hutchinson.
- McRobbie, Angela (1992), 'Post-Marxism and cultural studies: a post-script', in *Cultural Studies*, edited by Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula Treichler, London: Routledge.

- McRobbie, Angela (1994), *Postmodernism and Popular Culture*, London: Routledge.
- Medhurst, Andy (1999), 'Teaching queerly: politics, pedagogy and identity in lesbian and gay studies', in *Teaching Culture: The Long Revolution in Cultural Studies*, Leicester: NIACE Press.
- Melly, George (1989), *Revolt into Style: Pop Arts in the 50s and 60s*, Oxford: Oxford University Press.
- Mercer, Kobena (1994), *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*, London: Routledge.
- Mills, Sara (2004), *Discourse*, 2nd edn, London: Routledge.
- Modleski, Tania (1982), *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women*, Hamden, Connecticut: Archon Books.
- Morley, David (1980), *The Nationwide Audience*, London: BFI.
- Morley, David (1986), *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*, London: Comedia.
- Morris, R.J. (1979), *Class and Class Consciousness in the Industrial Revolution 1780-1850*, London: Macmillan.
- Mouffe, Chantal (1981), 'Hegemony and ideology in Gramsci', in *Culture, Ideology and Social Process*, edited by Tony Bennett, Colin Mercer and Janet Woollacott, Milton Keynes: Open University Press.
- Mulvey, Laura (1975), 'Visual pleasure and narrative cinema', in *Screen*, 16: 3.
- Myers, Tony (2003), *Slavoj Žižek*, London: Routledge.
- Neale, R.S. (1987), 'E.P. Thompson: a history of culture and culturalist history', in *Creating Culture*, edited by Diane J. Austin Broos, London: Allen & Unwin.
- Nederveen Pieterse, J. (1995), 'Globalisation as hybridisation', in *International Sociology*, 9:2, 161-84.
- New Left Review* (eds) (1977), *Aesthetics and Politics*, London: Verso.
- Newton, Esther (1972), *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Newton, Esther (1999), 'Role models', in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, edited by Fabio Cleto, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Nixon, Richard (1986), *No More Vietnams*, London: W H Allen.
- Nixon, Sean (1996), *Hard Looks: Masculinities, Spectatorship and Contemporary Consumption*, London: UCL Press.
- Nowell-Smith, Geoffrey (1987), 'Popular culture', *New Formations*, 2.
- O'Connor, Alan (1989) *Raymond Williams: Writing, Culture, Politics*, Oxford: Basil Blackwell.
- Parker, Ian (2004), *Slavoj Žižek: A Critical Introduction*, London: Pluto Press.
- Perryman, Neil (2009), 'Doctor Who and the convergence of media', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Pilger, John (1990), Vietnam movies, in *Weekend Guardian*, 24-5 February.
- Polan, Dana (1988), 'Complexity and contradiction in mass culture analysis: on Ien Ang *Watching Dallas*', *Camera Obscura*, 16.
- Porter, Roy (1990), *The Enlightenment*, Basingstoke: Macmillan.
- Propp, Vladimir (1968), *The Morphology of the Folktale*, Austin: Texas University Press.
- Radway, Janice (1987), *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, London: Verso.
- Radway, Janice (1994), 'Romance and the work of fantasy: struggles over feminine sexuality and subjectivity at the century's end', in *Viewing, Reading, Listening: Audiences and Cultural Reception*, edited by Jon Cruz and Justin Lewis, Boulder: CO Westview Press.
- Rakow, Lana F. (2009), 'Feminist approaches to popular culture: giving patriarchy its due', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

- Ricoeur, Paul (1981), *Hermeneutics and the Human Sciences*, New York: Cambridge University Press.
- Ritzer, G. (1999), *The McDonaldization Thesis*, London: Sage.
- Rosenberg, Bernard (1957), 'Mass culture in America', in *Mass Culture: The Popular Arts in America*, edited by Bernard Rosenberg and David Manning White, New York: Macmillan.
- Ross, Andrew (1989), *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*, London: Routledge.
- Rowe, John Carlos and Berg, Rick (eds) (1991), *The Vietnam War and American Culture*, New York: Columbia University Press.
- Saeed, Amir (2009), 'Musical jihad', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Said, Edward (1985), *Orientalism*, Harmondsworth: Penguin.
- Said, Edward (1993), *Culture and Imperialism*, New York: Vintage Books.
- Samuel, Raphael (1981), *Peoples' History and Socialist Theory*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Saussure, Ferdinand de (1974), *Course in General Linguistics*, London: Fontana.
- Schiller, Herbert (1978), 'Transnational media and national development', in *National Sovereignty and International Communication*, edited by K. Nordensteng and Herbert Schiller, Norwood, NJ: Ablex.
- Schiller, Herbert (1979), 'Translating media and national development', in *National Sovereignty and International Communication*, edited by K. Nordensteng and Herbert Schiller.
- Schudson, Michael (2009), 'The new validation of popular culture: sense and sentimentality in academia', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Shils, Edward (1978), 'Mass society and its culture', in *Literary Taste, Culture, and Mass Communication*, Volume I, edited by Peter Davison, Rolf Meyersohn and Edward Shils, Cambridge: Chadwyck Healey.
- Showalter, Elaine (1990), 'Introduction', in *Speaking of Gender*, edited by Elaine Showalter, London: Routledge.
- Smith, Barbara Herrnstein (1988), *Contingencies of Value*, Cambridge: Harvard University Press.
- Sontag, Susan (1966), *Against Interpretation*, New York: Deli.
- Stacey, Jackie (1994), *Star Gazing: Hollywood and Female Spectatorship*, London: Routledge.
- Stedman Jones, Gareth (1998), 'Working-class culture and working-class politics in London, 1870-1900: notes on the remaking of a working class', in *Cultural Theory and Popular Culture*, 2nd edn, edited by John Storey, Harlow: Prentice Hall.
- Storey, John (1985), 'Matthew Arnold: The politics of an organic intellectual', *Literature and History*, 11 (2).
- Storey, John (1992), 'Texts, readers, reading formations: *My Poll and My Partner Joe* in Manchester in 1841', *Literature and History*, 1 (2).
- Storey, John (1994), '"Side-saddle on the golden calf": Moments of utopia in American pop music and pop music culture', in *An American Half Century: Postwar Culture and Politics in the USA*, edited by Michael Klein, London: Pluto Press.
- Storey, John (ed.) (1996), *What is Cultural Studies: A Reader*, London: Edward Arnold.
- Storey, John (1999a), *Cultural Consumption and Everyday Life*, London: Edward Arnold.
- Storey, John (1999b), 'Postmodernism and popular culture', in *The Routledge Dictionary of Postmodernism*, edited by Stuart Sim, London: Routledge.
- Storey, John (2001a), 'The sixties in the nineties: Pastiche or hyperconsciousness', in *Tough Guys, Smooth Operators and Foxy Chicks*, edited by Anna Gough-Yates and Bill Osgerby, London: Routledge.
- Storey, John (2001b), 'The social life of opera', in *European Journal of Cultural Studies*, 6:1.



- Storey, John (2002a), 'Expecting rain: opera as popular culture', in *High-Pop*, edited by Jim Collins, Oxford: Blackwell.
- Storey, John (2002b), 'The articulation of memory and desire: from Vietnam to the war in the Persian Gulf', in *Film and Popular Memory*, edited by Paul Grainge, Manchester University Press.
- Storey, John (2003), *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalisation*, Oxford: Blackwell.
- Storey, John (2004), *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*, 2nd edn, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Storey, John (2005), 'Popular', in *New Key Words: A Revised Vocabulary of Culture and Society*, edited by Tony Bennett et al., Oxford: Blackwell.
- Storey, John (2006), 'Inventing opera as art in nineteenth-century Manchester', in *International Journal of Cultural Studies*, 9: 4.
- Storey, John (2008), 'The invention of the English Christmas', in *Christmas, Ideology and Popular Culture*, edited by Sheila Whiteley, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Storey, John (2009), 'Rockin' hegemony: West Coast rock and Amerika's war in Vietnam', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Storey, John (2009b) *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, Harlow: Pearson Education.
- Sturken, Marita (1997), *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, Berkeley: University of California Press.
- Thomkins, Jane (1985), *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790-1860*, New York: Oxford University Press.
- Thompson, E.P. (1976), 'Interview', *Radical History Review*, 3.
- Thompson, E.P. (1980), *The Making of the English Working Class*, Harmondsworth: Penguin.
- Thompson, E.P. (1995), *The Poverty of Theory*, 2nd edn, London: Merlin Press.
- Tomlinson, John (1997), 'Internationalism, globalization and cultural imperialism', in *Media and Regulation*, edited by Kenneth Thompson, London: Sage.
- Tomlinson, John (1999), *Globalization and Culture*, Cambridge: Polity Press.
- Tong, Rosemary (1992), *Feminist Thought: A Comprehensive Introduction*, London: Routledge.
- Tumin, Melvin (1957), 'Popular culture and the open society', in *Mass Culture: The Popular Arts in America*, edited by Bernard Rosenberg and David Manning White, New York: Macmillan.
- Turner, Graeme (1996), *British Cultural Studies: An Introduction*, 2nd edn, London: Routledge.
- Vlastos, Stephen (1991), 'America's "enemy": the absent presence in revisionist Vietnam War history', in John Carlos Rowe and Rick Berg (eds), *The Vietnam War and American Culture*, New York: Columbia University Press.
- Vološinov, Valentin (1973), *Marxism and the Philosophy of Language*, New York: Seminar Press.
- Walby, Sylvia (1990), *Theorising Patriarchy*, Oxford: Blackwell.
- Walton, David (2008), *Introducing Cultural Studies: Learning through Practice*, London: Sage.
- Warner, Michael (1993), 'Introduction', in *Fear of a Queer Planet*, edited by Michael Warner, Minneapolis: Minnesota University Press.
- Webster, Duncan (1988), *Looka Yonder!*, London: Comedia, 1988.
- Webster, Duncan (2009), 'Pessimism, optimism, pleasure: the future of cultural studies', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- West, Cornel (2009), 'Black postmodernist practices', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

- White, David Manning (1957), 'Mass culture in America: another point of view', in *Mass Culture: The Popular Arts in America*, edited by Bernard Rosenberg and David Manning White, New York: Macmillan.
- Williams, Raymond (1957), 'Fiction and the writing public', *Essays in Criticism*, 7.
- Williams, Raymond (1963), *Culture and Society*, Harmondsworth: Penguin.
- Williams, Raymond (1965), *The Long Revolution*, Harmondsworth: Penguin.
- Williams, Raymond (1980), 'Base and superstructure in Marxist cultural theory', in *Problems in Materialism and Culture*, London: Verso.
- Williams, Raymond (1981), *Culture*, London: Fontana.
- Williams, Raymond (1983), *Keywords*, London: Fontana.
- Williams, Raymond (2009), 'The analysis of culture', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Williamson, Judith (1978), *Decoding Advertisements*, London: Marion Boyars.
- Willis, Paul (1990), *Common Culture*, Buckingham: Open University Press.
- Willis, Susan (1991), *A Primer for Daily Life*, London: Routledge.
- Winship, Janice (1987), *Inside Women's Magazines*, London: Pandora.
- Wright, Will (1975), *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley: University of California Press.
- Zelizer, Barbie (1995), 'Reading the past against the grain: the shape of memory studies', in *Critical Studies in Mass Communication*, June.
- Žižek, Slavoj (1989), *The Sublime Object of Ideology*, London: Verso.
- Žižek, Slavoj (1991), *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Žižek, Slavoj (1992), *Enjoy Your Symptom: Jacques Lacan in Hollywood and Out*, London: Routledge.
- Žižek, Slavoj (2009), 'From reality to the real', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

## 译名对照表

- Adams, Williams 威廉·亚当斯  
Adorno, Theodor 西奥多·阿多诺  
Alloway, Lawrence 劳伦斯·艾洛维  
Althusser, Louis 路易·阿尔都塞  
Althusserianism 阿尔都塞主义  
Anarchy 无政府状态  
*Apocalypse Now* 《现代启示录》  
Ang, Ien 洪美恩  
Arnold, Malcolm 马尔科姆·阿诺德  
Arnold, Matthew 马修·阿诺德  
Articulation 接合  
Audience 受众  
Austin, J. L. 约翰·奥斯汀  
Authenticity 本真性  
Avant-garde 先锋  
Barber, Samuel 塞缪尔·巴伯  
Barrett, Michèle 米雪儿·巴雷特  
Barthes, Roland 罗兰·巴尔特  
Baudrillard, Jean 让·鲍德里亚  
Beethoven, Ludwig van 贝多芬  
Bell, Daniel 丹尼尔·贝尔  
Benjamin, Walter 瓦尔特·本雅明  
Bennett, Tony 托尼·本内特  
Bentham, Jeremy 杰里米·边沁  
*Big Brother* 《老大哥》  
Blake, Peter 彼得·布莱克  
Bloch, Joseph 约瑟夫·布洛赫  
Bourdieu, Pierre 皮埃尔·布尔迪厄  
Bourne, George 乔治·伯恩  
Brando, Marlon 马龙·白兰度  
Brecht, Bertolt 贝尔托特·布莱希特  
Bricolage 混搭  
Broadhurst, Thomas 托马斯·布罗德赫斯特  
Brogan, D. W. D. W. 布罗根  
Brooker, Peter 彼得·布鲁克尔  
Brooker, Will 威尔·布鲁克尔  
Brooks, Peter 彼得·布鲁克斯  
Brunsdon, Charlotte 夏洛特·布伦斯顿  
Burston, Paul 保罗·伯斯顿  
Bush George 乔治·布什  
Butler, Judith 茱迪丝·巴特勒  
Canaan, Joyce 乔伊丝·卡南  
Capitalism 资本主义  
Carey, James 詹姆斯·凯瑞  
Carlyle, Thomas 托马斯·卡莱尔  
Cartland, Barbara 芭芭拉·卡特兰  
*Casualties of War* 《越战创伤》  
Chamberlain, Joseph 约瑟夫·钱伯兰  
Chambers, Iain 伊恩·钱伯斯  
Chartism 宪章运动  
Chinn, Sarah 萨拉·琪恩  
Chodorow, Nancy 南茜·乔多罗  
Cine-psychoanalysis 电影精神分析  
Clark, Michael 迈克尔·克拉克  
Clash 撞击乐队  
Class 阶级  
Coca-Cola 可口可乐

- Cocker, Jarvis 贾维斯·考克尔  
 Coleridge, Samuel 塞缪尔·柯勒律治  
 Collins, Jim 吉姆·柯林斯  
 Commodities 商品  
 Community 社区、共同体  
 Connor, Steven 史蒂文·康纳  
 Connotation 内涵  
 Convergence culture 融合文化  
 Coronation Street 《加冕街》  
 Counterculture 反传统文化  
 Coward, Rosalind 罗莎林德·考沃德  
 Creekmur, Corey 柯雷·克里柯穆尔  
 Critical theory 批判理论  
 Culturalism 文化主义  
 Culture shock 文化休克  
 Curtin, Philip 菲利普·柯顿  
 Dallas 《豪门恩怨》  
 Dances with Wolves 《与狼共舞》  
 Dante 但丁  
 David-Neel, Alexandra 亚历山德拉·大卫-尼尔  
 De Beauvoir, Simone 西蒙娜·德·波伏娃  
 De certeru, Michel 米歇尔·德·赛图  
 Democracy 民主  
 Denotation 外延  
 Derrida, Jacques 雅克·德里达  
 Descartes Rene 勒内·笛卡儿  
 Desert Island Discs 《荒岛唱片》  
 Dickens, Charles 查尔斯·狄更斯  
 Différance 延异  
 Discourse 话语  
 Disneyland 迪斯尼乐园  
 Disraeli, Benjamin 本杰明·迪斯雷利  
 Dittmar, Linda 琳达·迪特马尔  
 Docker, John 约翰·道克尔  
 Doctor Who 《神秘博士》  
 Doty, Alexander 亚历山大·多提  
 Dvořák, Antonín 安东宁·德沃夏克  
 Dyer, Richard 理查德·戴尔  
 Dylan, Bob 鲍勃·迪伦  
 Eagleton, Terry 特里·伊格尔顿  
 Earle, Steve 史蒂夫·厄尔  
 Easthope, Antony 安东尼·伊索普  
 Eco, Umberto 安贝托·艾柯  
 Ego 自我  
 Elite 精英  
 Empire 《视像帝国》  
 Estwick, Samuel 塞缪尔·埃斯特维克  
 Faith, Adam 亚当·费斯  
 Fekete, John 约翰·费克特  
 Femininity 女性气质  
 Feminism 女性主义  
 Fiedler, Leslie 莱斯利·菲德勒  
 Film studies 电影研究  
 Fiske, John 约翰·费斯克  
 Folk culture 民间文化  
 Foucault, Michel 米歇尔·福柯  
 Frankfurt School 法兰克福学派  
 Franklin, Aretha 艾瑞莎·弗兰克林  
 Freud, Sigmund 西格蒙特·弗洛伊德  
 Frith, Simon 西蒙·弗里斯  
 Fryer, Peter 彼得·弗莱尔  
 Gamman, Lorraine 洛琳·加曼  
 Garnham, Nicholas 尼古拉斯·加恩汉姆  
 Gasset, Ortega 奥尔特加-加赛特  
 Gilroy, Paul 保罗·吉尔罗伊  
 Gledhill, Christine 克莉丝汀·格莱德希尔  
 Golding, Peter 彼得·戈尔丁  
 Goodwin, Andrew 安德鲁·古德温  
 Gosse, Edmund 埃德蒙·戈斯  
 Gramsci, Antonio 安东尼奥·葛兰西

Green, Michael 迈克尔·格林  
Greenberg, Clement 克莱蒙特·格林  
    伯格  
Griffin, Christine 克莉丝汀·格里芬  
Grimm, Jacob and Wilhelm 格林兄弟  
Grossberg, Lawrence 劳伦斯·格罗斯  
    伯格  
Guevara, Che 切·格瓦拉  
Gulf War 海湾战争  
Haag, Ernest van den 欧内斯特·凡·  
    登·海格  
Hall, Stuart 斯图亚特·霍尔  
Hamilton, Richard 理查德·汉密尔顿  
Harvey, David 大卫·哈维  
Hawkes, Terence 泰伦斯·霍克斯  
*Heart of Darkness* 《黑暗之心》  
Hebdige, Dick 迪克·海布迪奇  
Hegel, G. W. H. 黑格尔  
Hegemony 霸权  
Hermes, Joke 约克·赫米斯  
Heterosexuality 异性恋  
High culture 高雅文化  
Highsmith, Patricia 帕特丽夏·海史密  
    斯  
*Hill Street Blues* 《山街蓝调》  
Hip hop 嘻哈  
Hoggart, Richard 理查德·霍加特  
Homogeneity 同质性  
Horkheimer, Max 马克斯·霍克海默  
Horne, Howard 霍华德·霍恩  
Hulme, David 大卫·休谟  
Hunt, James 詹姆斯·亨特  
Huysen, Andreas 安德里亚斯·胡伊  
    森  
Hyperrealism 超级真实主义  
Ideology 意识形态

Imagined communities 想象的共同体  
Imperialism 帝国主义  
Industrialization 工业化  
Intellectuals 知识分子  
Jam 果酱乐队  
Jameson, Fredric 弗雷德里克·詹明  
    信  
Jazz 爵士乐  
Jenkins, Henry 亨利·詹金斯  
Jenson, Joli 裘莉·詹森  
*Johnny Guitar* 《荒漠怪客》  
Johnson, Lyndon 林登·约翰逊  
Johnson, Richard 理查德·约翰逊  
Johnston, Harry 哈里·强斯顿  
Kemp, Fraser 弗雷泽·坎普  
King, Rodney 罗德尼·金  
Klein, Michael 迈克尔·克莱恩  
Knox, Robert 罗伯特·诺克斯  
*LA Law* 《洛城法网》  
Lacan, Jacques 雅克·拉康  
Laclau, Ernesto 欧内斯托·拉克劳  
Lang, Jack 雅克·朗恩  
Lawrence, D. H. D. H. 劳伦斯  
Leavisism 利维斯主义  
Levi jeans 李维斯牛仔裤  
Lévi-Strauss, Claude 克劳德·列维—  
    施特劳斯  
Light, Alison 艾莉森·莱特  
Long, Edward 爱德华·朗恩  
Lovell, Terry 特里·勒沃  
Lowenthal, Leo 列奥·洛文塔尔  
Lynch, David 大卫·林奇  
Lyotard, Jean-François 让-弗朗索  
    瓦·利奥塔  
Macdonald, Dwight 德怀特·麦克唐纳  
Macherey, Pierre 皮埃尔·马施立

- Maltby, Richard 理查德·马尔特比
- Mandel, Ernest 欧内斯特·曼德尔
- Marcuse, Herbert 赫伯特·马尔库塞
- Marley, Bob 鲍勃·马莱
- Marshment, Margaret 玛格丽特·马什门特
- Marxism 马克思主义
- Masculinities 男性气质
- Mass culture 群氓文化、大众文化
- Matisse, Henri 亨利·马蒂斯
- McGuigan, Jim 吉姆·麦克盖根
- McLellan, Gregor 格莱葛尔·麦克里兰
- McNamara, Robert 罗伯特·迈克纳马拉
- McRobbie, Angela 安吉拉·麦克罗比
- Meanings 意义
- Michaud, Gene 吉恩·米肖德
- Mills, Sara 萨拉·米尔斯
- Mirror stage 镜像阶段
- Modernism 现代主义
- Modleski, Tania 塔尼亚·莫德莱斯基
- Morley, David 大卫·莫利
- Morphemes 词素
- Mouffe, Chantal 尚塔尔·墨菲
- Mulvey, Laura 劳拉·墨维
- Murdock, Graham 格雷厄姆·莫多克
- Mythemes 神话素
- Myths 神话
- Nixon, Richard 理查德·尼克松
- Nixon, Sean 肖恩·尼克森
- Nowell-Smith, Geoffrey 杰弗里·诺威尔—史密斯
- O'Connor, Alan 艾伦·奥康诺
- Oedipus complex 俄狄浦斯情结
- Orientalism 东方主义
- Other/otherness 他者
- Panoptic machine 全景敞视机制
- Paris Match 《巴黎竞赛》
- Paris, Texas 《德克萨斯的巴黎》
- Parker, Ian 伊恩·帕克
- Parody 戏仿
- Pastiche 混仿
- Patriarchy 父权制
- Pavarotti, Luciano 鲁契亚诺·帕瓦罗蒂
- Perryman, Neil 尼尔·派瑞曼
- Phonemes 音素
- Platoon 《野战排》
- Pleasure 快感
- Pluralism 多元主义
- Polan, Dana 达纳·蒲兰
- Politics 政治
- Pop art 波普艺术
- Pop music 流行音乐
- Populism 民粹主义
- Porter, Cole 科尔·波特
- Post-Marxism 后马克思主义
- Postmodernism 后现代主义
- Post-structuralism 后结构主义
- Power 权力
- Problematics 问题域
- Production 生产
- Psychoanalysis 精神分析
- Puccini, Giacomo 乔科摩·普契尼
- Queer Theory 酷儿理论
- Race 种族
- Racism 种族主义
- Radicalism 激进主义
- Radway, Janice 詹妮丝·莱德威
- Rakow, Lana 拉娜·莱考
- Reagan, Ronald 罗纳德·里根

- Realism 现实主义
- Reproduction 再生产
- Richards, Keith 基斯·理查兹
- Richardson, Colin 柯林·理查德森
- Ricoeur, Paul 保罗·利科尔
- Ritzer, George 乔治·瑞策
- Rockwell, John 约翰·洛克威尔
- Rolling Stones 滚石乐队
- Romantic fiction 言情小说
- Rosenberg, Bernard 伯纳德·罗森伯格
- Ross, Andrew 安德鲁·罗斯
- Rousseau, Jean-Jacques 让-雅克·卢梭
- Said, Edward 爱德华·萨义德
- Saussure, Ferdinand de 费尔迪南·德·索绪尔
- Scattergood, John 约翰·斯盖特古德
- Schiller, Herbert 赫伯特·席勒
- Schizophrenia 精神分裂症
- Schwenger, Peter 彼得·什温格
- Scopophilia 窥视欲
- Semiology 符号学
- Sexuality 性取向
- Shakespeare, William 威廉·莎士比亚
- Shane* 《原野奇侠》
- Sharp, Cecil 西塞尔·沙普
- Shils, Edward 爱德华·希尔斯
- Showalter, Elaine 伊莲·肖沃特
- Signification 指意
- Slavery 奴隶制
- Simulacrum 拟像
- Simulation 仿真
- Smith, Adam 亚当·斯密
- Socialism 社会主义
- Socialist Review* 《社会主义评论》
- Socialist Worker* 《社会主义工作者》
- Sontag, Susan 苏珊·桑塔格
- Sophocles 索福克勒斯
- Soviet Union 苏联
- Spare Rib* 《余肋》
- Stacey, Jackie 杰姬·斯戴西
- Standardization 标准化
- Star Wars* 《星球大战》
- Structuralism 结构主义
- Symbols 符号
- Talking Heads* 传声头像乐队
- Tarantino, Quentin 昆汀·塔伦蒂诺
- Taste 品位
- Taxi Driver* 《出租车司机》
- Texts 文本
- Thomson, Denys 丹尼斯·汤普森
- Tomlinson, John 约翰·汤林森
- Tong, Rosemary 罗丝玛丽·佟恩
- Truth 真理
- Tumin, Melvin 梅尔文·涂敏
- Turner, Graeme 格里莫·特纳
- Twin Peaks* 《双峰镇》
- Uncommon Valor* 《长驱直入》
- Unconscious 无意识
- Urbanization 城市化
- Verne, Jules 儒勒·凡尔纳
- Vietnam War 越南战争
- Viva* 《欢腾》
- Walby, Sylvia 西尔维娅·沃尔比
- Warhol, Andy 安迪·沃霍
- Warner Bros 华纳兄弟
- Warner, Michael 迈克尔·华纳
- Watergate 水门
- West, Cornel 康奈尔·韦斯特
- Whannel, Paddy 派迪·维诺
- White, Charles 查尔斯·怀特

White, David Manning 大卫·曼宁·  
怀特

Williams, Raymond 雷蒙德·威廉斯

Williamson, Judith 茱迪丝·威廉森

Willis, Paul 保罗·威利斯

Winship, Janice 詹妮丝·文希普

*Woman's Own* 《女性专刊》

Working class 工人阶级

Wright, Will 威尔·赖特

Young, G. M. G. M. 杨

Žižek, Slavoj 斯拉沃热·齐泽克



[ G e n e r a l I n f o r m a t i o n ]

书名 = 文化理论与大众文化导论 第五版

作者 = (英) 约翰·斯道雷著 ; 常江译

页数 = 3 1 1

出版社 = 北京大学出版社

出版日期 = 2 0 1 0

SS号 = 1 2 6 5 2 5 7 3

DX号 =

URL = [http://book2.duxiu.com/bookDetail.jsp?d](http://book2.duxiu.com/bookDetail.jsp?dxNumber=&d=204018350E153ABB9B73FEBc82B56715)

xNumber = &d = 2 0 4 0 1 8 3 5 0 E 1 5 3 A B B 9 B 7 3 F E B C 8 2 B 5 6 7 1 5

封面	
书名	
版权	
前言	
目录	
第一章	何为大众文化
	文化
	意识形态
	大众文化
	作为“他者”的大众文化
第二章	“文化与文明”传统
	马修·阿诺德
	利维斯主义
	美国的大众文化：一场战后大讨论
	其他人的文化
第三章	文化主义
	理查德·霍加特：《识字的用途》
	雷蒙德·威廉斯：“文化分析”
	E·P·汤普森：《英国工人阶级的构成》
	斯图亚特·霍尔与派迪·维诺：《大众艺术》
	当代文化研究中心
第四章	马克思主义
	经典马克思主义
	法兰克福学派
	阿尔都塞主义
	霸权
	后马克思主义与文化研究
第五章	精神分析
	弗洛伊德精神分析学说
	拉康精神分析学说
	电影精神分析
	斯拉沃热·齐泽克与拉康式幻想
第六章	结构主义与后结构主义
	费尔迪南·德·索绪尔
	克劳德·列维—施特劳斯、威尔·赖特与美国的西部电影
	罗兰·巴尔特：《神话学》
	后结构主义
	雅克·德里达
	话语与权力：米歇尔·福柯
	全景敞视机制
第七章	性别与性取向
	女性主义
	电影中的女性形象
	解读言情小说
	《观看 豪门恩怨 》
	解读女性杂志
	男性研究与男性气质
	酷儿理论
第八章	“种族”、种族主义与表征
	“种族”与种族主义
	种族主义意识形态的历史渊源
	东方主义
	反种族主义与文化研究
第九章	后现代主义
	后现代状况
	20世纪60年代的后现代主义
	让—弗朗索瓦·利奥塔
	让·鲍德里亚
	弗雷德里克·詹明信
	后现代流行音乐

后现代电视  
后现代主义与价值多元主义  
全球性的后现代  
融合文化  
后记

第十章 大众政治  
文化研究的范式危机？  
文化场域  
经济场域  
后马克思主义文化研究：重顾霸权理论  
群氓文化意识形态

注释  
参考文献  
译名对照表