

文学理论与
文学研究系列

未名译库

Weiming
Translation
Library

当代马克思主义文学批评

Contemporary Marxist Literary Criticism

〔英〕弗朗西斯·马尔赫恩 编
刘象愚 陈永国 马海良 译

北京大学出版社

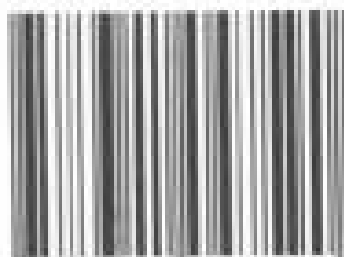
PEKING UNIVERSITY PRESS

责任编辑：严胜男



未名译库

ISBN 7-301-04759-2



9 787301 047590 >

封面设计：山人

ISBN 7-301-04759-2/1·0562

定 价：18.00元

未名译库·文学理论与文学研究系列

当代马克思主义文学批评

Contemporary Marxist Literary Criticism

[英] 弗朗西斯·马尔赫恩 编
刘象愚 陈永国 马海良 译

北京大学出版社
北 京

著作权合同登记 图字:01-2000-3260

图书在版编目(CIP)数据

当代马克思主义文学批评/[英]马尔赫恩(Mulhern, F.)编;刘象愚等译. - 北京:北京大学出版社, 2002.9

ISBN 7-301-04759-2

I. 当… II. ①马…②刘… III. 马克思主义-文学评论文学理论-西方国家-文集 IV. I06-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 75998 号

Francis Mulhern

Contemporary Marxist Literary Criticism

© Longman Group UK Limited, 1992

书 名:当代马克思主义文学批评

著作责任者:[英]弗朗西斯·马尔赫恩编 刘象愚等译

责任编辑:严胜男

标准书号:ISBN 7-301-04759-2/1·0562

出版发行:北京大学出版社

地 址:北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

网 址:<http://cbs.pku.edu.cn> 电子信箱:zpup@pup.pku.edu.cn

电 话:出版部 62754962 发行部 62754140 编辑部 62752025

排 版 者:北京军峰公司

印 刷 者:北京大学印刷厂

经 销 者:新华书店

890mm×1240mm A5 开本 9.25 印张 270 千字

2002 年 9 月第 1 版 2002 年 9 月第 1 次印刷

定 价:18.00 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,翻版必究

《未名译库》出版前言

百年来,被誉为最高学府的北京大学与中国的科学教育和学术文化的发展紧密地联系在一起。北大深厚的文化积淀、严谨的学术传统、宽松的治学环境、广泛的国际交往,造就了一代又一代蜚声中外的知名学者、教授。他们坚守学术文化阵地,在各自从事的领域里,写下了一批在中国学术文化史上产生深远影响的著作。同样,北大的学者们在翻译外国学术文化方面也做出了不可估量的贡献。

1898年6月,早在京师大学堂筹办时,总理衙门奏拟的《京师大学堂章程》第五节中就明确提出“开设编译局,……局中集中中西通才,专司纂译”。1902年1月,光绪发出上谕,将成立于1862年,原隶属于外务部的同文馆归并大学堂。同年4月,京师大学堂管学大臣张百熙奏请光绪,“推荐精通西文,中学尤有根底”的直隶候补道严复,充任译书局总办,同时又委任林纾为译书局笔述。也在这一年,京师大学堂成立了编书处,任命李希圣为编书处总纂。译书局、编书处的成立和同文馆的并入,是北京大学全面翻译外国图书和从事出版活动的开始,也是中国大学出版活动的开始。1902年,是北京大学出版社的创设之年。

辛亥革命以前,京师大学堂就翻译和出版过不少外国的教科书和西学方面的图书。这一批图书成为当时中国人睁眼看世界的重要参考书。从严复到蔡元培、蒋梦麟、胡适等校长执掌北大期间,北大更是以空前的热忱翻译了大量的外国作品。二三十年代,当年商务印书馆出版的汉译世界名著丛书及万有文库中的许多译者来自北大。一百年来,在北大任教过的严复、林纾、蔡元培、鲁迅、周作人、杨昌济、林语堂、梁实秋、梁宗岱、朱光潜、冯至、曹靖华、金克木、马坚、贺麟、洪谦、宗白华、周一良、齐思和、唐钺、刘振赢、赵萝蕤、杨周翰、郭麟阁、闻家驊、罗大冈、田德望、吴达元、高名凯、王力、袁家骅、岑麒

祥等老一辈学者,以及仍在北大任教的季羨林、杨业治、魏荒弩、周辅成、许渊冲、颜保、张世英、蔡鸿滨、厉以宁、朱龙华、张玉书、范大灿、王式仁、陶洁、顾蕴璞、罗荒、赵振江、赵德明、杜小真、申丹等老中青三代学者,在文学、哲学、历史、语言、心理学、经济学、法学、社会学、政治学等社会科学与人文科学领域里,以扎实的外语功力、丰厚的学识、精彩的文笔译介出了一部又一部外国学术文化名著,许多译作已成为传世经典。在他们的译作中体现了中国知识分子对振兴中华民族的责任和对科学文化的关怀,为我们的民族不断地了解和吸收外国的先进文化架起了一座又一座的桥梁。

值此北大出版社建立 100 周年之际,我社决定推出大型丛书“未名译库”(Weiming Translation Library)。“译库”为大型的综合性文库。文库以学科门类系列及译丛两种形式出版。学科门类系列包括:哲学与宗教系列、文学与艺术系列、语言与文字系列、历史与考古系列、社会学与人类学系列、传播与文化系列、政治学与国际关系系列、经济与管理系列等;译丛为主题性质的译作,较为灵活,我社即将推出的有“经济伦理学译丛”、“新叙事学理论译丛”、“心理学译丛”等等。“未名译库”为开放性文库。未名湖是北大秀丽风光的一个象征,同时也代表了北大“包容百川”的宽广胸襟。本丛书取名为“未名译库”,旨在继承北大五四以来“兼容并包”的学术文化传统。我们将在译库书目的选择(从古典到当下)和译者的遴选上(不分校内校外)体现这样一种传统。我们确信,只有将人类创造的全部知识财富来丰富我们的头脑,才能够建设一个现代化的社会。我们将长期坚持引进外国先进的文化成果,组织翻译出版,为广大人民服务,为我国现代化的建设服务。

由于我们缺乏经验,在图书的选目与翻译上存在不少疏漏,希望海内外读书界、翻译界提出批评建议,把“未名译库”真正建成一座新世纪的“学术文化图书馆”。

《未名译库》编委会

2002年3月

译 序

《当代马克思主义文学批评》是英国朗文图书公司出版的一套当代英国文学丛书的一种。丛书的主编拉曼·塞尔登(Raman Selden)是英国当代著名文论家,生前曾长期执教于英国兰开斯特大学和桑德兰大学英文系。他主编的这套丛书目前已出版了10种,其中有对经典作家的重新解读,也有对新的思潮流派的分析。每一种书的著者或编者都是当代英国具有相当影响的学者。这套丛书出版后在学术界产生了很大的影响,不仅受到了文学研究者高度的评价,还被许多大学教师采纳为教学用书。

《当代马克思主义文学批评》的编者弗朗西斯·马尔赫恩(Francis Mulhern)是当代英国颇有影响的文学批评家,他长期从事马克思主义理论研究,是以当代英国马克思主义刊物《新左派评论》(NLR)为核心的一批左派知识分子中的一个十分重要的人物,由他来编选这本文集无疑加重了这套丛书的分量。

《当代马克思主义文学批评》出版于1992年,它精选了12位著名学者的11个文本,其宗旨是探索从70年代中期至90年代初期最近20年间马克思主义文学理论与批评发展演变的脉络。它所谓“当代”的意义正在于此。

按照笔者的理解,这本文集有以下几个特色:一是它所讨论的问题广泛而多样。文集中有对文学基本问题的讨论,例如,什么是文学的问题、“反映论”的问题、审美效果的生产的问题、文学中的虚构与现实主义问题(《论作为一种观念形式的文学》)、美学与哲学、美学与生活、美学与政治等问题(《自由的特殊:审美的兴起》);也有对与文学相关的不同范畴的讨论,例如,性别、性、阶级、种族、主体性的问题(《潘多拉的盒子》),知识分子及其构成和作用的问题(《布鲁姆兹伯里派》);有从马克思主义出发对文学流派与文学现象的探讨,例如,

从马克思主义的立场出发对现代主义的探讨(《超越洞穴:破解现代主义意识形态的神话》),用马克思主义的方法对先锋派和现代主义的分析(《先锋理论与文学批评科学》),用马克思主义的理论对通俗小说、电影和大众文化的研究(《马克思主义与通俗小说》、《准许看:詹姆斯·邦德与消费英雄主义》、《布莱希特的教导》);有从不同思潮流派与马克思主义结合的角度切入的讨论,例如,从女性主义的马克思主义出发对文学中女性问题的探索(《潘多拉的盒子》),从后结构主义与后殖民主义的马克思主义出发,对大英帝国观念的重新读解(《简·奥斯丁与帝国》)等等。

文集的第二个特色表现在它的内容与经典的、正统的马克思主义的关系上。可以说,所有选文中的“马克思主义”与经典的、正统的马克思主义都有或多或少、这样那样的联系,而另一方面,却又主要是属于作者们自己的、与经典马克思主义有所区别的马克思主义。他们各自的这些马克思主义构成比较复杂且互不相同,但却大致可以归并在所谓“西方马克思主义”的总体名目下。例如,《论作为一种观念形式的文学》一文在讨论文学的基本问题时,把经典马克思主义的唯物主义的“反映论”作为讨论的基础,它首先引述了马克思、恩格斯论巴尔扎克,列宁论托尔斯泰时提出的文学要反映客观现实,毛泽东提出的“作为观念形态的文艺作品,都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物”等观点。此文的两位作者开宗明义,指出马克思主义美学的核心问题是研究审美效果与意识形态的关系,同时分析作者或他的文本在阶级斗争中的阶级立场。这种提出问题的角度立场鲜明地肯定了文学是属于最终由经济基础决定的上层建筑的一种意识形态,与经典马克思主义的文学观可以说并没有多少区别。然而在对“反映论”中的各个层面作进一步深入分析时,他们更多地采用的却是一种阿尔图塞式的结构主义的马克思主义的立场。结构主义的马克思主义反对从总体性、统一性、体系性的角度来分析社会及其相关范畴,反对把社会看做一个具有中心的、统一的、有机的“秩序”或“体系”,而宁愿把社会看做一个没有中心的、没有主导规律的复杂结构,这个结构中的各个层面总是处在一个相互矛盾冲突的复

杂运动中。从这样一种观点出发,此文的作者们反对把文学艺术品看做“作品”(the work),因为“作品”的概念暗含着“统一性”、“总体性”、“自足性”等意思;他们从结构主义的马克思主义的概念“社会构形”(social formation)中引发出同构的“文学构形”(literary formation)的概念,认为它是一个包含着种种观念(或者说意识形态)和语言的矛盾冲突运动的复杂结构,近似于结构主义关于“文本”(the text)的概念。而文学正是对这些矛盾冲突的想像性解决。同时,他们还用“文学生产”的概念代替“文学创造”的概念,因为在他们看来,“创造”同样暗含着对“统一性”、“有机性”、“完美性”的追求。文学正是要通过“想像”和“虚构”解决文学构形或文本中包含的各种冲突,产生审美效果,通过虚构与现实之间的认同和复杂的生产过程产生某种现实和某种社会效果。这样,作为“反映论”的内核,“文学反映现实”或“文学再现现实”的命题就被“文学生产现实”或“文学生产现实效果”的命题置换掉了。又如,《马克思主义与通俗小说》一文在讨论通俗小说时,其起点也是经典马克思主义关于文学是意识形态建构的文本的观点,然而它却无意建构马克思主义的通俗文学理论。综观全文,它更多地借用的仍然是阿尔图塞式的意识形态理论和结构主义文学观。再如,《潘多拉的盒子》一文在讨论到性、阶级、种族等问题时大体上是以经典马克思主义的论述为前提的,但文章却大量夹杂着当代女性主义的各种观点。相信细心的读者是能够辨识其中的差别的。

文集的第三个特色表现在它的编选原则上。它在选文时的主要依据是文本,而不是它的作者,因此,并非每一篇文章的作者都是当代的“西方马克思主义批评家”。这里的情况显然比较复杂,有些人像威廉斯、伊格尔顿、詹姆逊都是公认的“西方马克思主义”的代表,他们都对马、恩、列、毛等人的作品作过深入的研究,对经典马克思主义十分熟悉,他们都试图从不同的方面“发展”或“重新解读”马克思主义。他们的著述中有相当一部分被认为是西方马克思主义的经典文本,例如,威廉斯的《马克思主义和文学》,伊格尔顿的《批评与意识形态》,詹姆逊的《马克思主义和形式》、《政治无意识》等都是西方马

克思主义文学批评中的重要著作,在当代西方文论界影响甚大。巴利巴尔、莫莱蒂、贝尼特等是较为年轻一代的西方马克思主义学者,他们的著述和活动已经开始在学术界产生影响。另外一些人,像赛义德、比格尔等并没有公开宣称自己是马克思主义者,学术界也没有送给他们这一头衔,但他们的某些著作却表现了较为清晰的马克思主义倾向,因此,常常成为西方马克思主义文集编选者关注的对象。毫无疑问,这种以文本为核心的编选原则是值得思考和借鉴的,它一方面使这本文集在内涵上更具有有机统一性,另一方面也说明当代西方马克思主义文学批评界的复杂性与多样性。

文集的第四个特色是它提供了一个长篇的、颇为精彩的“引言”。编选者在他亲自撰写的这篇“引言”中概述了“西方马克思主义文学批评”的历史发展和基本轮廓,对于全书起了很好的导读作用。不过,这篇评述似乎也有它的局限性,那就是较为侧重“西马”中的英美传统,而对法、德传统关注偏少,这点从选文的范围也可以看出。但是,话说回来,就当代西方马克思主义文论而言,英美派著述的重要性还是不言自明的。

应该说明的是,这本《当代马克思主义文学批评》的翻译是我的课题“西方马克思主义文论研究”的一个副产品。“西方马克思主义”从诞生之后,就与现当代西方形形色色的新思潮、新流派紧紧纠缠在一起,新名词、新概念不断涌现,这无疑增加了翻译的难度。两位译者和我学力有限,但我们尽了自己的努力,然而译文中不当之处也一定是难免的,我们真诚地期待着专家与读者的批评。这里,我们还要对本书责编严胜男女士表示由衷的感谢,她在本书的编辑加工中做了大量的工作,她那严谨扎实的作风给我们留下了美好的印象。

刘象愚

2001年8月

原 序

本书的目的是说明近 20 余年来马克思主义文学批评最有意义的发展线索。引言对这一领域的实质性内涵做了探索。但是从更为严格的编选角度略述一下本书的构思,可能会对读者有所助益。

本书试图表现马克思主义传统的多样性:活动的国际品格,明晰的理论脉络,与其他学术思潮(政治的或非政治的)的复杂关系,分析过程的多才多艺,跨越时间、空间和文化史领域的研究范围,同时,强调马克思主义在本质上的连续性,没有这种连续性,马克思主义就根本不可能成为一种传统。

对于编选者来说,观念是极为实际的东西。观念差异的无限性必须最终服从于一个有限的明确模式。由于本书的通用性,构思的一个主要问题是不难预先想到的:怎样在一个极其有限的空间中容纳可接受的最少的多样性?对于这个问题,回答总是不止一个,而且很少是真正令人信服的。对本书目前的框架,我所能补充说明的是,我已经尽力减少了回顾的幻想,希望照本来的样子,而不是任何特别的兴趣和偏爱,来引述具体的时代。第二个主要问题看起来也是明显的,但只能在进行的过程中逐渐被发现。在抽象的、总是期待挑战的状况下,完全可能界定一种“马克思主义的”学术身份。但要用有限范围的作家和文本来阐述这一定义则是另一个问题。在大多数情况下,对那些自称马克思主义者的作者生产出的可以辨识的马克思主义著作,作出超越一般压力的选择并非困难之事。但我们时代的一个显著特征是,有些马克思主义者,出于某种原因并不特别按马克思主义的研究和论辩传统进行著述;而另一方面,有些拒绝接受马克思主义者的头衔、也不忠于马克思主义的人,却以近于马克思主义传统的思想和方法著述。作为左派文化的一个常见特征,这种复杂情况无疑在总体上丰富了人们的生活。与别人不同,人类学家必须划

清二者的界限,但就我来说,若遇到上述情况,则要依据文本而不是名号来进行选择。

本书选择的 11 个文本,除了一个之外,都是未加缩减的原文和原章节。但为了避免混淆,并与前面的格式保持一致,或者为了局部的明晰,本书对一些文本稍稍做了润饰。为使意义更加显豁,编者给第二篇、第五篇、第九篇加了副标题或小标题,其余各篇标题(包括副标题或小标题)一仍其旧。标题下括号中的年份也是编者加的,指首次出版的时间,但对某些篇章,则指完成的时间。各篇文前小注介绍了作者,也对该文做了简略评述。各篇编排顺序大体依照主题和时间先后,表明从较一般论题到较具体论题的倾向。就其他编排而言,则是随意的,编者也无意强调某种阅读的顺序。

我的补充说明到此结束,现在只能由他人来确定我的选择是否明智了。但我仍然要说,本书编选的责任应该由我个人来承担;我的任何决定与陈述都和各篇的作者无关,他们的文本应该被读作他们撰写该文时个人观点的表述。克拉拉·康诺莉、奥伊宾·奥凯恩、彼得·奥斯本、斯坦·史密斯、琼·托尼尼和彼得·韦多森以不同方式对本书的编选惠予支持,编者在请求独立承担责任的同时,也对他们表示谢意。

1991 年秋

目 录

译序	(1)
原序	(1)
引言	(1)
1. 古典的观点:走向科学社会主义	(3)
2. 批判的出发点	(10)
3. 批判的古典主义及其后	(14)
4. 结果与展望:当代笔记	(20)
历史中的修辞学	(21)
阅读	(24)
历史	(26)
“文化政治”	(30)
一、论作为一种观念形式的文学	
..... 埃蒂安纳·巴利巴尔和皮埃尔·马歇雷	(39)
二、自由的特殊:审美的兴起	特里·伊格尔顿(62)
三、潘多拉的盒子:社会主义女性主义批评中的	
主体性、阶级和性征	科拉·卡普兰(78)
四、简·奥斯丁与帝国	爱德华·W. 赛义德(106)
五、真理的时刻:现代悲剧地理	弗兰克·莫莱蒂(124)
六、布鲁姆兹伯里派	雷蒙·威廉斯(136)
七、先锋理论与文学批评科学	彼得·比格尔(158)
八、超越洞穴:破解现代主义意识形态的神话	
..... 弗雷德里克·詹姆逊	(181)
九、马克思主义与通俗小说	托尼·贝尼特(202)
十、准许看:詹姆士·邦德与消费英雄主义	迈克尔·丹宁(225)
十一、布莱希特的教导	史蒂芬·希思(245)
阅读书目(英文)	(276)

引 言

今天,“当代马克思主义文学批评”已经是一个十分明了而又近乎确切的名称^①,然而,这一名称中的任何一个术语都不能充分地自我说明。“当代”这个分期的术语迄无定论;“文学”和“批评”已经不再是一个稳定的研究领域和过程;至于“马克思主义”的含义则一直是20世纪文化中意见最为分歧的。因此,这里有必要作一些基本的解说,以便在实际使用中对读者起引导作用,同时,也可以作为本书研究兴趣和宗旨的一个标志。

本书使用的“文学批评”是口头上的、宽泛的,指论述书面文本的任何话语。这些文本主要指供人们阅读的文本,也包括为口头演讲和表演写定的文本,但是更大量的是传统上认定的“文学”文本。在这些文本中,理论的、历史的和社会学的文体与没有严格分类、不分高低档次的各种文本分析同时并存。(本书基本上限于书面文本一种媒体,这是出版的需要。写作和其他媒体的关系,一个领域的理论、方法和实际分析向另一个领域转移是非常重要的,但在像这种大型丛书的一本书中,这些问题不可能成为主要的焦点。)

“马克思主义”可以用恩格斯晚年所用的那些方式来表述:(1)关于生产方式的一般理论、生产方式发展的形式、危机和变形、人类历史中生产方式的结构作用;特别是:(2)关于资本主义生产方式的理论、资本主义主要的阶级以及它们之间的对抗、工人阶级反抗资本的斗争之间的有机关系和社会主义的历史可能性。^②这些都是历史唯物主义的构成性主题,特别是马克思主义思想文化结构得以产生的“真正基础”。它们是马克思主义这一题目的最低标志,是马克思主义使自身富有意义,从而确认一种连续的传统的核心因素。然而,它们从来不是一种单一的、只有一个声音的核心教义;即使在本世纪最黑暗的岁月里也不是。多样性的观点和各种观点的争论在马克思

主义知识分子的生活中从来没有消失过。再说,像本书中所说的马克思主义一样,一种马克思主义文化比它继承的经典总要博大、多样,富有包容性。马克思主义之所以是历史的,不仅是因为它随时会发生变化,而且因为它自身完全是它寻求理解和代表的历史的一部分。历史是马克思主义的部分,正如马克思主义是历史的部分一样。它们相互蕴含在一个无休止的对峙状态中。

要理解本书名称的全部含义,还需对这里使用的“当代”一词的意义提几个问题。第一个问题只要作简略解答就可以了。大体说来,它的时间范围指1968年以后。学术界对此已有广泛的共识,即60年代后期标志了一个文化时期的终结。从实际的立场看,那以后20年的重要文论无须与前一时期的那些名人名作争长论短,如果不加区别,就无法充分说明这20年的成就,我以为这一点是很明白的。第二个问题得多用点心思来解释。最近一二十年的文化批评与任何时期相比都是紊乱不堪的。只要看看1968年以来那些来去匆匆的观念、团体、课题和机构的名目清单,就足以明白此言不谬。“当代马克思主义文学批评”纠缠在这一团混乱中,不可能成为一个稳定的实体,甚至不能成为一个确定的线性历史中的阶段。它只能是由“当代”、“马克思主义”、“文学”和“批评”这四者变动不居的争论所形成的一个相互吸引、再吸引的力的场。未来数十年将会对马克思主义的一切形式和实践领域(当然也包括本书所论的问题)提出特别的考验。马克思主义既没有“来到”,也没有“离去”。它的理论与实践依然存在于连绵不断的历史中,而这一历史的结果尚未有定论。本书收集的文章代表了巨大的集体成就,当然还不能说是什么里程碑,只能说是某种资源,这资源是力量,但不是保证。

这篇引言的任务,便是要帮助人们对这些资源作出价值评估,它的方法是历史的。过去是现在的前历史,作为传统,它本身又是现在这个舞台上的演员;没有历史的理解,我们既无法解释现在,也无法评价现在提供给我们的种种选择。我在下面的三节中将回过头来分析过去150年来马克思主义文学思想走过的道路,我将试图不仅作历史“背景”的描述,还要在第四节中澄清未来工作的条件、术语和目

的。这一节并不打算像一般编者那样,对单篇文章作直接评论,而是力图对这一思想集体发展中的一些主要意义进行阐释。

要重建历史谈何容易。即使作一个大纲式的简略提示——如我们这里所做的,也都必须预先作一番解释,以免引起误会。关于马克思主义文论发端与发展的历史,一般可以分出三种不同的相位,但若把这些相位设想成一种向上运动的“阶段”,甚或一种不甚规范序列中的不同“时期”,都会产生错误的导向。人们熟悉的历史发展的所有模式都出现在本书中:兴盛与衰落、连续发展但有断裂和重组、替代但有停滞和回归。把这番预先的解释记在心上,我们就可能标出一种古典主义的或科学社会主义的相位,这一相位由马克思和恩格斯创立,一直强劲地持续到19世纪后半期和20世纪前半期;一种具有自我风格的批判相位,这一相位从本世纪20年代兴起,在随后的30年中成熟和趋于多样化,然后在60年代确立一种“非正统的规范”;一种新的相位,这一相位起初效忠于60年代早期的批判古典主义,在其后的10年间得到广泛传播,然后又在“唯物主义”和“反人文主义”之类含义宽泛的名目下迅速多样地发展、演变,这个发展演变的过程今天仍在继续。

1. 古典的观点:走向科学社会主义

马克思和恩格斯都是素养很深的人,热衷于探索他们自己建立的理论对于文学现状和实践究竟有怎样的意义。他们著作中“论文艺”的标准材料有大约500页左右(关于马克思个人与文学、文化关系的权威性论述也几乎同样长)。③从他们的论述中没有发展出更多的理论。一些现代理论家坚持说,历史唯物主义本身的根本范畴中暗含着一种美学,但就一些实质上相对立的术语而言,这些范畴又显出了矛盾,因为它们主要是强调缺场的哲学事实。④然而,在这些论述中,我们毕竟看到社会结构及其转变的一般理论对理解文化实践具有最大的逻辑力量,看到那些与此相关的政治对从阶级和阶级斗争出发的种种文化承诺作出评估,看到这些政治理论极少能放弃对

文学生产的实际和可能过程进行评论。这些最低限度的思考构成了马克思和恩格斯许多文章对文化的论述,虽然它们未必形成了一套理论,但它们提供了至今仍有效的一种观点。

这一观点使用的术语既是分析的,也是政治的,而无论是在分析的意义上,还是政治的意义上,又都是批判的。历史唯物主义可以重建文化生活的知识,申明它自己的基本命题以及这些命题对于抵制成见的意义;还可以澄清和促进有利于社会主义理论和运动目标的文化思潮。恩格斯的著作提供了实现这一任务的更为明白和更有系统的范例。在《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》(1886)中,他提出“精神”的物质现实是完整的社会历史进程中的一项活动,而一个完整的社会历史进程最终是由生产方式的动力控制的。他晚年写给布洛赫、施米特、梅林等人的信,致力于捍卫和深化关于历史唯物主义的论点,在马克思和他自己与一切机械决定论之间划清了界限。他还争论说,按他们的看法,理性生活自主性的证据与历史唯物主义的基本要求毫不矛盾,它本身就是历史发展的一个特定结果。^⑤恩格斯还指出,一种结构的文化并不一定就是消极的文化,像他在致拉萨尔和哈克奈斯的信中提到的关于建设性的美学的那些事件就充分证明了他的论点的实际精神。他在这些信中(犹如马克思在回复拉萨尔的戏剧的信中)主张的广义的现实主义,并下是一个“反映”的问题,这种现实主义不仅是理论抽象的生动例证,而且是通过戏剧和叙事形式宝库中作品的批评分析所获得的一项历史建构。^⑥

不过,最有影响、最有预见性的经典论述出现在马克思《政治经济学批判导言》(1857)手稿的结尾段落中,在那里,马克思从他关注的主要论题中走出来,转到了文学史中一个难题的思考上:

关于艺术,大家知道,它的一定的繁盛时期决不是同社会的一般发展成比例的,因而也决不是同仿佛是社会组织的骨骼的物质基础的一般发展成比例的。例如,拿希腊人或莎士比亚同现代人相比。就某些艺术形式,例如史诗来说,甚至谁都承认:

当艺术生产一旦作为艺术生产出现,它们就再不能以那种在世界史上划时代的、古典的形式创造出来;因此,在艺术本身的领域内,某些有重大意义的艺术形式只有在艺术发展的不发达阶段上才是可能的。如果说在艺术本身的领域内部的不同艺术和类的关系中有这种情形,那么,在整个艺术领域同社会的一般发展的关系上有这种情形,就不足为奇了。困难只在于对这些矛盾作一般的表述。一旦它们的特殊性被确定了,它们也就被解释明白了。

我们先拿希腊艺术同现代的关系做例子,……大家知道,希腊神话不只是希腊艺术的武库,而且是它的土壤。成为希腊人的幻想的基础,从而成为希腊[神话]的基础的那种对自然的观点和对社会关系的观点,能够同自动纺机、铁道、机车和电报并存吗?在罗伯茨公司面前,武尔坎又在哪儿?在避雷针面前,丘比特又在哪儿?在动产信用公司面前,海尔梅斯又在哪儿?任何神话都是用想像和借助想像以征服自然力,支配自然力,把自然力加以形象化;因而,随着这些自然力实际上被支配,神话也就消失了。……希腊艺术的前提是希腊神话。……这是希腊艺术的素材。……

但是,困难不在于理解希腊艺术和史诗同一定社会发展形式结合在一起。困难的是,它们何以仍然能给我们以艺术享受,而且就某方面说,还是一种规范和高不可及的范本。

一个成人不能再变成儿童,否则就变得稚气了。但是,儿童的天真不使他感到愉快吗?他自己不该努力在一个更高的阶梯上把自己的真实再现出来吗?……为什么历史上的人类童年时代,在它发展得最完美的地方,不该作为永不复返的阶段而显示出永久的魅力呢?……[希腊]艺术对我们所产生的魅力,同它在其中生长的那个不发达的社会阶段并不矛盾。它倒是这个社会阶段的结果,并且是同它在其中产生而且只能在其中产生的

那些未成熟的社会条件永远不能复返这一点分不开的。^①

这些句子论述的理由是雄辩的：从政治经济学的研究突然转到文化分析，说明了一个强大而具有普遍性的理论固有的内驱力，通过自始至终的应用肯定了它自身。这个内驱力是批判的，而不是教条的，这一点已由马克思反思的明显动向给予了证明。这里几乎没有恩格斯那种说教的作风。相反，马克思开始就引出了基本的唯物主义的分析，他把这种分析看做劝导性的，然后，通过范例进而提出“真正的问题”：不是文化形成的历史条件，而是文化持续的历史条件。马克思写此文时，正是“唯物主义历史观”刚刚开始获得自己的经典内涵的时候，但他已经想像到了他身后一个世纪的分析性议题。他在文章结束时的突然转向，讲述一个没有多少英雄气味的故事。“人类历史的童年时代”这个和马克思自己的观念没有实质联系的神秘化了的比喻所具有的魅力，促使我们再来看一眼他这个特例的具体术语，这个特例实际上不是一个证据，而是一个预构的文化论题。马克思在理论上的这一见解是有效的、重要的：持续性问题（或者说有力的时代错误，或者说传统）对任何政治史或文化史都是具有核心意义的。只是他论述这一“真正的问题”时使用的词语，事实上重写了他那个时代文学和文化中一个伟大而普通的话题：相信古希腊人的文化是“一种规范和高不可及的范本”。

那个“真理”早已消亡了，正如它要求解释的那种文学类型早已消亡了一样；然而理论上的争论却依旧存在。二者在马克思此文中的融合说明了马克思主义理论著作中运用术语和条件的根本点。像在他们更为强调和关注的领域里一样，马克思和恩格斯在这里拟就了一个理论探索和历史探索的前景：文学像一切文化现象一样在根本上是由其经济的存在条件所“决定的”，这一反传统的命题中暗含着什么意义？这一命题的要求怎样才能获得事实上的支持？是通过

^① 这里使用了《马克思恩格斯选集》（人民出版社，1972）第2卷的译文，见该书第112～114页。

什么样的解析过程获得的？社会主义的“文学政治”关心的不仅是诠释实际文化生活中的党派倾向，而且要发展这种党派倾向，这样的“文学政治”会有一个什么样的相应的倾向性气质？作为合乎理性的探索，这些问题只能借批评理性之光作出恰当的解答。不过，任何理性实践都会在一定程度上内化它的文化存在条件——即使像马克思的实践那样，这一实践的目的在于“决不后退地批判现存的一切”，它赞同和反对的政治条件和文化条件永远已经是它自身存在的一部分。

所以正是在这里，后来的一代人不遗余力地试图拓展马克思和恩格斯的理论著述并使之系统化，他们是在“科学”的旗帜下作此努力的。他们致力于进一步发展或者说完善的理性工程，就其巨大而质朴的雄心来说，是不可抗拒的。19世纪中期，自然史的研究获得了决定性的进步，例如出现了赖尔*的地质学和达尔文的进化论的生物学。这一时期还出现了对于社会组织进行科学研究的开创性努力，较早的有摩尔根的种族学，较新的有密尔的政治经济学和马克思的《资本论》。在资本主义生产迅猛发展的背景下，加上尚未断裂的自由信念的作用，一个令人神往的、可以获致的景象出现在人们的视野中：现在看起来，似乎可以有计划地用科学对所有的历史发起进攻，设计在方法上统一、在效果上完整的知识模式，在一个单一的认知行动中，把握从蛋白质到诗歌的进化和结构上的向上发展。这种实证主义的目标成了众多哲学或政治信仰的追求对象：斯宾塞的“进化论的社会学”和杜林**的“体系”……是两个为人熟知的开创性范例。在马克思主义中，科学的百科全书式的精神也同样起着巨大的

* 赖尔(1797~1875):英国著名地质学家,曾发表《地质学原理》,反对地壳运动方式上的“灾变说”,主张“渐变说”。恩格斯称赞他把“理性带进了地质学”。

** 赫伯特·斯宾塞(1820~1903):英国哲学家、社会学家。强调用科学方法研究社会科学,是最先把进化论运用到社会学研究中的学者。因他在社会学领域过分生硬地运用进化论,也被后世看做“庸俗社会学”的始作俑者。欧根·杜林(1833~1921):哲学家、政治经济学家。强调人们之间的相互同情,反对马克思主义区分无产阶级和资本家的理论,主张建立理想自由的社会主义社会。他的学说是反马克思主义的、空想的,因此,恩格斯在《反杜林论》中对他作了猛烈的批判。

作用。从任何标准看,后来出现的考茨基的《唯物主义历史观念》(1927)都是马克思主义实证主义的伟大表述。作为50年辛勤耕耘的理性成果,考虑到它明显的厚古倾向,这本近2000页的论著证明了作者早年的成熟和饱学。

艺术在这本书宏大的结构中占据了一个必要但谦逊的位置;此书的性质决定它要对艺术问题作某些权威性思考,不过,考茨基的个人兴趣和倾向又使这一思考限制在最小程度上。与考茨基地位和名声相当并与他合作过的俄国思想家普列汉诺夫在其著作中更加充分地展示了19世纪后期马克思主义的文化气质。他的《没有地址的信》(此书是他从1899年开始的一个始终没有完成的系列作品之一)本身就体现了这一时期许多马克思主义著作中的说教意味:规劝像发现一样,成了一个重要的目标。普列汉诺夫把“艺术”的力量理所当然地看做一种价值,看做对他自己的“一般历史观”的一个特别有意义的“检验”:一种科学倘能将自己的标准提升到文化的最高领域,它必然会被看做一股巨大的理性力量。他的分析概述了假定的生活秩序,从达尔文看到的自然世界,到早期社会形式的人种学描述,再到一种唯物主义的社会心理学,按照这一唯物主义的社会心理学,艺术看起来主要是一种“实用”活动,由与一种特定“形势”相适应的“智力”所制约,其决定因素是生产力和生产关系。普列汉诺夫对“科学的美学理论”的贡献终究是含混的。他的分析在方式和实质上与流行的艺术精神相左,然而他的政治暗示却毫无威胁性。这里,理论上的实证主义导致了实践上的宿命论。他后来写出的《艺术与社会生活》(1912)也是如此,两书都没有出现艺术实践过程中的介入观念。^③

然而,在随后数年中,介入成了马克思主义论述艺术的话语的主题。考茨基和普列汉诺夫的科学百科全书模式照例受到年轻一代理论家们的尊敬,但却不再被大量模仿。政治组织、革命斗争的战略与战术、社会主义建设的令人敬畏的新奇感,是列宁、托洛茨基、卢森堡等辈注定要全神贯注的问题,是他们著作中最重要的题目,也是他们思考艺术和文化时具有决定作用的语境。列宁论托尔斯泰的文章

(1908~1911)富有论辩性,在政治上介入了反对沙俄革命的意识形态论争。托洛茨基后来的《文学与革命》(1923)是一部更加雄心勃勃的著作,在他的身上,艺术兴趣积聚得更深;其导向性的关怀是革命的新社会中文化方向 and 政策的实际问题。无产阶级文化运动的观念确实是大胆的、系统的,但其精神是考茨基和普列汉诺夫曾经明确批驳过的。自觉自愿地效忠于一种全新的、综合的“无产阶级”文化,与过去完全切断联系,成了与老一代的实证主义截然对立的论题。

那些年最有意义的文学理论创新在起源上并不是马克思主义的,尽管这些理论的倡导者常常是积极的革命者,同情马克思主义,在某些情况下还为重建知识分子与马克思主义的联系而工作。这就是后来被称为形式主义的思潮及其著作。形成形式主义的环境是晚期的帝俄灿烂文化及其创新模式和跨越科学与艺术的出发点。它的特定身份是在两股创新思潮的汇流中产生的:语言和文学研究与未来主义的先锋派诗歌。在维克多·什克洛夫斯基、尤里·提尼亚诺夫、鲍里斯·艾亨鲍姆和罗曼·雅可布森等人的领导下,形式主义为诗学提供了一个“科学的”一览表:一个新的目标(“文学性”)及其特定的存在方式和变化,一个独特的文化动力(“陌生化”),蕴含着的一个新的批评和文学实践的经典。形式主义的主题对苏俄早期知识和艺术的紊乱发挥了作用,同时也被这种紊乱重建了。到19世纪20年代末,出现了与巴赫金、伏罗西诺夫和梅德维杰夫等名字联系在一起的“后形式主义”。他们强烈批判老形式主义传统,接近了历史唯物主义。但是,当斯大林开始铲除党内和社会上的政治反对派与文化多元主义时,自由争论的时代就过去了,马克思主义被缩减成理智纯正的一个符号。新方向既是排他的,又是传统的,融合了沙皇俄国的文化传统及其反对派的官方教义:(“社会主义”的)现实主义。

到30年代中期,马克思主义文化的形势发生了转变。革命政治思想的主体被删除,并被编纂为“列宁主义”,马克思关于历史的理论在形而上的层面上获得了最后的完成:“辩证唯物主义”,二者都维持了一种走向国内恐怖的态势。作为对不断增长的欧洲危机的反应,共产国际号召创建人民阵线,主要目的是反对法西斯主义和战争。

这个背景产生了 30 年代重要的、激进的思潮。人民阵线主义促成了公开进行文化对话的规范,但却对更新理性论辩的精神毫无助益。最糟糕的情况是,那种“人道主义”故作姿态的宽容其实是宗派性的策略,是真理必须付给具体情势的税款。共产主义传统真正的批判智慧已经远离了它权威的场所,成了斯大林大清洗的牺牲者(托洛茨基)或法西斯主义的压迫对象(葛兰西)。那是一个没有空气、充满争斗的环境,知识分子的能量无法充分和自由地发挥。克里斯托弗·考德威尔的生平可以作为那几年生活的精彩片断,说明冒了多大的风险,遭受多大的损失。考德威尔也许是马克思主义传统中最后一位知名的博学者了。他用最新掌握的理论工具,重新处理从自然科学、哲学、人类学、心理分析与文学等领域获取的广博知识,试图对现实进行马克思主义的综合。物理学与诗歌——基础科学与最高贵的语言艺术——是他最精心钻研的课题。可以与此相提并论的,还有一本论小说和两卷讨论资本主义“正在死亡”的文化逻辑专著。这一切以及更多的成果大约是在四年间完成的。然而,考德威尔不仅是一个激进的文人,还是一个忠诚的、普通的共产党人;他参加了西班牙的国际旅。在西班牙,不过几个星期,就在战斗中牺牲了,当时他还不满 30 岁。

2. 批判的出发点

然而,马克思主义毕竟已不再仅仅是对有组织的共产主义(官方的或者其他的)的理论考察了。众多不同的知识群体出现在 1917 ~ 1923 年的革命氛围中并继续生存下来,有时处于党的生活的边缘,而更多的时候则处于各种不同的环境中,沿着不同的路线发展。类似的多样化的时期出现在第二次世界大战之后。在这些处于次要地位的形形色色的马克思主义中,种属的类似是它们公开宣称的批判性格,这有两层含义。一是它们主动提出对时下公认的“正统”马克思主义进行哲学批判;二是它们的学术活动和精力主要指向文化领域,特别是艺术和文学方面。普列汉诺夫那一代人倾向于提出“文学

问题”(一个恰当的标签),作为一般理论的一个戏剧性的测试,而“批判的”马克思主义的代表人物则把文学作为他们关注的具体领域。丰富的理论、历史和文本分析从他们各不相同的创造中产生了;整体文风、文学类型、文学分期和运动成了他们研究的主要对象;“文化”被他们作为一个观念和不断演变的历史构形加以剖析;当代艺术的伦理和政治引发了他们不断的争论。党的教条主义的长期统治从斯大林主义笼罩的岁月一直延伸下来,依然是马克思主义美学的黄金时代。^④

在此基础上进一步归纳将冒进一步犯错误的风险。“批判的马克思主义”从最好的角度看,不过是一个理想的、典型的建构,缺乏完美的具体化,从最坏的角度看,就是一个传说了。属于这一派的形形色色的成员的一个简短的名单本身就是一个警告:乔治·卢卡契、所谓法兰克福学派的泰奥多尔·阿多诺、赫伯特·马尔库塞等人、瓦尔特·本雅明、让-保尔·萨特、吕西安·戈德曼,有时还包括早期的雷蒙·威廉斯。除了脱离“正统”之外,没有太多的东西能把这些异质的思想家们统一起来。即使如此,我们也必须补充说,“批判的”马克思主义和“正统的”马克思主义之间的区别通常是以深刻的非批判的方式传播的。不过,在说明马克思主义文化感受性中重要的转折方面,这里还是存在着真正的联系和亲和力的。

“批判的”传统在衡量知识界的雄心方面没有为“正统”提供什么,但它的课题通常却被看做不同的语域。普列汉诺夫时代的特征是实证主义的:知识的典范是自然科学,人们往往通过归纳把它想像成现实规律的不断揭示与进步。“批判的”传统召唤的是黑格尔的哲学遗产——“辩证法”多于“唯物主义”。黑格尔宣称:“真理即整体”,他把历史看做动态的统一的观点是颇有代表性的。卢卡契在他继承这一传统的那本给人巨大启示的著作《历史与阶级意识》(1923)中接着说:马克思主义的正确方法是“总体性的观点”。^⑤

卢卡契在一些重要的方面是“批判的”马克思主义者中的一个离经叛道者。他毕生是共产党人,在形势需要的任何情况下,愿为自己的党员身份付出沉重的学术代价。从20年代后期以来,他的文学

研究打上了一心提倡现实主义的印记,因而强化了墨守成规的教条倾向。然而,他的思想发展脉络却表明他强调的是不同的方面。卢卡契是作为一个相对成熟的职业知识分子走向马克思主义的,当时他在哲学和艺术领域已经形成了明确的信念;用他自己的话来说,他早期的著作属于浪漫主义晚期的“绝望”文化。瓦尔特·本雅明和卢卡契类似,早年对犹太神学和法国象征主义的兴趣形成了他毕生的风格。赫伯特·马尔库塞早年就发生了政治上的转向,卷入1918~1919年德国革命的危机中,然而,他的理想活动的方向,却是先锋派艺术和海德格尔的现象学。泰奥多尔·阿多诺在20年代后期转向马克思主义之前,就从勋伯格和韦伯恩学音乐学,对克尔恺郭尔进行过批评性的研究。从这一背景看,卢卡契咄咄逼人的反现代主义就不像看上去那么令人震惊了。按照他的历史构想,现代主义是一种主观主义的、更持久的、怀有负面成见的“他者”:自然主义的类—科学文化。从人所共知的角度看,他对现实主义的张扬,是他早期反抗资产阶级实证主义的一种修订了的继续。

正如马克思主义理论过去一度被看做广为传播的科学启蒙运动的顶峰,如今它被重新解释为一个远不能令人信服且充满冲突的文化阶段。“批判的”马克思主义在欧洲第二个三十年战争^①的动乱中形成。人们通常正确地认为,“批判的”反思是任何警惕的、负责的马克思主义者都会关注的特殊手段。革命的遏制与倒退、先锋主义与“文化工业”的对立、法西斯年代自由传统的辩证法、组织的幸福风景中主体性的道路、“科学的”野蛮状态下理性本身的意义,这些历史的现实,解释并证明了种种新马克思主义的正确性,也解释并证明了使它们具有特殊品格的悖论和悲剧的精神气质的正确性。必须补充并同样给予强调的是,资产阶级文化把它的危机作为自己的主题,以哲学和美学的模式积极建构了那些不断创造新“批判”文本的知识分子。仅就卢卡契、阿多诺、本雅明和马尔库塞等人而言,他们的成就是令人难忘的。20世纪马克思主义在思想史和艺术史方面最大胆的概述、对发达资本主义文化最精确的评价、从这一状况下的解放可能包含的要求与允诺的全部意义都要归功于他们。但是切不可将本

书抽象为对新时期历史的“非正统的”强调的一种奖赏,而应该把它看做历史唯物主义传统与具有自我批判精神的资产阶级文化在独特的现代主义的马克思主义中的一种内在化的对话。^⑭

作为这一传统的最高形式,法兰克福学派的批判理论在第二次世界大战之后依然不断有成果问世,并在他们本土和美国产生了深刻的影响。阿多诺战时曾在纽约和加州流亡,战后回到故国,在那里教书和写作,又过了20年;马尔库塞在美国继续做他最重要的工作(一段时间内曾成为学生运动著名的“先知”)。战后时期依然有从新的批判立场出发的马克思主义,这次主要产生在法国,出现在让-保尔·萨特和吕西安·戈德曼的著作中。戈德曼是两次大战之间马克思主义传统的直接传人。对于他来说,卢卡契早期的著作是关键文献资料,这一点比在阿多诺和本雅明那里表现得都明显。他不仅借鉴卢卡契,而且也从皮亚杰的心理学获得启示,他清晰地阐发了一种“反科学”的文学与文化的历史社会学,并赋予它“生成结构主义”的名字。萨特的隶属关系不同,但他与马克思主义联系的模式却被夸张为典型的。他进入马克思主义文化领域时,已是一个著名的、定型的“存在”哲学家和小说家;他那种一贯的介入意识,是斗志昂扬的反实证主义和对人的自由的坚持;他的哲学大全从他早期思想中强劲的个人主义立场出发,引出了马克思主义人类学,他最大的成果是对福楼拜的研究,福楼拜的精神气质不仅是他著作中一贯的中心议题,也是他鲜明个性中的一个因素,当然这后一点是有争议的。

英语文化可以提出要求,说它对“批判”传统的贡献体现在雷蒙·威廉斯身上。威廉斯显然与历史唯物主义传统中可以感知的实证主义不和,也无意要求戴顶马克思主义者的桂冠。他密切注意社会批判中的浪漫主义和其他道德派系,特别接近利维斯的立场,因此,他的早期著作属于20世纪中期群星体系中的一员。但是他的著作中隐含的逻辑,却导向其通常的术语之外,成了一个新时期中的明显因素。这个新时期以1968年那个象征性的日子为开端。

3. 批判的古典主义及其后

“科学社会主义”的主导思想活力被引向揭示社会本质规律的实证主义目标。与此相反,较后一个时期的“总体性”却是在哲学层面上构思的,不再把批判分析与判断中有效性的先决条件作为发现的最后一个视域。这两类思想的建构在其体系已经确立之后,继续以纯粹和混杂的形式顺利进行,两者的传统都没有断绝。然而到60年代后期,马克思主义理论的文化进入了一个新的、命运攸关的重建时期。像第一个时期一样,这第三个时期的标志仍然是“科学”,只不过没有了19世纪那种宇宙论的调子;像第二个时期一样,这个新时期也将是“批判的”,不过不是秉承黑格尔的精神,此时的黑格尔已经仿佛是一个仪式上被遗弃的角色。法国共产党哲学家路易·阿尔图塞宣称的一系列思想发出了“回归马克思”的指令,或者更确切地说,回归那种最终必须与马克思著作中大量异质的内容及其嗣后无力的评论相脱离的历史科学。这个时期是批判的古典主义的时期。

从有意义的角度来衡量,新出发点的动机和条件是政治的。阿尔图塞不为人熟悉的、往往又令人反感的马克思主义——在与日常意识形态世界“决裂”中形成和坚持的一种“反人道主义”的、“反历史主义”的“理论实践”——蓄意地把批判矛头指向他认为的国内外官方共产主义的错误倾向上。但它的主要视域却是哲学的,它的作用主要在精神和思想领域中。阿尔图塞对历史唯物主义最重要、最实质性的介入,是对经典的“基础—上层建筑”的新分析,这一点正是文学和其他文化理论中一个长期未决的关键问题。^①他坚持说,马克思主义的“总体性”在结构上是复杂的。它并不包含一切社会现实都能够减缩成的主要矛盾,无论是沿着一条机械效应的链条(实证主义的错误),还是作为简单的表述(左派黑格尔主义富有特征的假设)。它反倒是“相对自主的”实践的一种动态整体结合,每一个都拥有一个“特定的功效”,与其他一切进入“多元决定的”布局(或者“局面”),经济“只在最后一刻”起决定作用。阿尔图塞重读马克思的

直接含义与允诺无疑是明显的。他认为,把文学作为阶级和阶级斗争的简单现实的复杂现象来分析是不必要的,甚或是错误的。相反,应该把文学看做一个独特的实践,把它看做通过特定方式进行、具有特定的意识形态作用、永远处于复杂的社会历史中的一种实践。进一层的含义被阿尔图塞话语具有特征的启示论大半淹没,但又很快令世人听到它永恒的声音,这含义是,历史唯物主义是一般的历史科学,因此,在理论上它没有能力建构具体历史实践的“局部的”科学;确定地进入科学性,需要抛弃将马克思主义作为一种自足的世界观的信念。

阿尔图塞开创的事业很快被接受了。他的合作者皮埃尔·马歇雷(见本书第一篇)大胆提出了一种具体的文学生产理论;特里·伊格尔顿(见本书第二篇)追随马歇雷的思路,但保持了一个批判的距离,他以文学作品和意识形态为核心作了更广泛的分析。在他们的大胆创造中,阿尔图塞式的思想模式也是清晰可辨的。阿尔图塞对结构主义语言学给予了一定的注意,也颇作过一些心理分析,所以马歇雷与伊格尔顿对语言学和诗学中同源的、结构主义的传统也格外倚重,并求助于那位像是典范的读者弗洛伊德,试图采用他解读那些产生于对抗中的文本的理论。当然,这类借鉴既不新鲜,也不像传说传得那般独特。从马克思主义的历史看,心理分析的吸引由来已久,且形式多样:法兰克福学派传统中对弗洛伊德的引用是经典性的(在马尔库塞充满想像的《爱欲与文明》中,马克思主义与心理分析理论获得了一个精彩的综合)。意大利在更早一些时候,产生了一个完全独立的反黑格尔式的马克思主义。伽尔瓦诺·德拉·沃尔佩是这一派的领导者,他的美学专著《趣味批判》(1960)运用结构主义语言学对审美趣味作了系统分析。弗兰克·莫莱蒂(见本书第五篇)作为一个批评家,对德拉·沃尔佩的背景进行了批判。他的早期之作与阿尔图塞的思路相合。他从一开始就与形式主义和结构主义诗学、心理分析紧密关联,尽管他的角度是完全不同的。不过,直到70年代早期,对语言学与心理分析的征引才常常以阿尔图塞式的语调,较多地出现在马克思主义文学理论中。在这一思想领域中,“回归马克思”意味着

转向一个探索与争论的新时期。

比较而言,这一时期开始出现的著作都表现出多才多艺和雄心勃勃的特点,本书只不过是唤起人们注意这一点的一个记录。马克思主义—心理分析—符号学的分析的可能性(法国颇有影响的《泰凯尔》派提出了这一三位一体的分析方法)由伦敦的季刊《银幕》登载的众多文章作了最深入、最集中的探索。这些文章还在当时高度重视那些主要的、对立的电影语境(见本书第十一篇)中,对德国和俄国革命文化的遗产进行了重新评估。相反,北美的马克思主义则显出较多的黑格尔色彩,这一点清楚地表现在“泰洛斯”派的思想观念中,也保留在弗雷德里克·詹姆逊(见本书第八篇)的著作中。詹姆逊同时也与法国的先锋派理论保持了密切的关系。在黑格尔的故乡,法兰克福学派的传统在新一代理论家的著述中获得了新的活力(见本书第七篇)。以妇女解放运动为早期形式的女性主义的戏剧性的回归,搅乱了种种常识,甚至左翼文化。像“马克思主义—女性主义文学集体”之类的团体试图重建传统的分析和政治观点(见本书第三篇)。在学院派文学研究中,雷蒙·威廉斯的著作(见本书第六篇)发展到形成马克思主义的“文化唯物主义”的关键时刻。这些不同的思潮流派——其实是一种集体的重构——不断增长的意义,在《文学和历史》、《红字》、《激进哲学》等刊物和“历史讲习班”、“文学教学的政治”之类的思想运动中,获得了具体的表达和持久的形式。

描述这些新的批判风格,可以用一些人们熟悉的方式:它们在方法上是“社会学的”、“历史的”和“政治的”。但是,这些都是简化的(也常常是辩护的)特征。这一时期各色各样的事业具有远为激进的含义。事实上,这些含义对古老的文学批评世界是致命的。就其最一致的含义说,它们瓦解了文学这一学科赖以建立的深层分类学和标准性原理,并以这一方式——文学战斗中恰如其分的高潮——解构了文学全体的想像力。“文学”与“批评”本身受到质疑(见本书第九篇)。如今,重建的研究领域包括了其他的书面材料,即“非文学的”或“通俗的”材料(见本书第十篇),其他媒介的作品及更广泛的、更富挑战性的历史“语境”(见本书第四篇)。新的分析客体被提出

来,取代了“文学”不证自明的价值和类别,例如社会的写作形式(见本书第六篇),或伟大模式的历史—空间形态(见本书第五篇)。在新的阅读策略中,分析的基本规范——譬如说,阐述、解释、评价——被重新界定、整理,甚至完全被取代。领域扩大了,客体更新了,规范修订了,而且产生了新的身份术语。新兴的(后一)文学研究就其不同的品类和形式而言,在理论上是“唯物主义的”,其精神实质是“政治的”;就其总括的承诺而言,具有反资产阶级文化专制价值的极端性,是“反人文主义的”。

这段话听来有点儿辉格党历史的意味……它们夸大了机构的力量,更重要的是,夸大了新兴的知识分子的权威——它的许多代表都有这种征兆性的倾向。它们仿佛是从对新兴的集体身份颇有信心的中心出发写就的,这个新兴的集体很少倾向于把自己看成马克思主义者。对我们中那些依旧认为自己是马克思主义者的人来说——别人将按照他们的标准来加以判断,这第三个时期新兴的模式在许多方面被认为是惹人恼怒的。

新兴模式清晰的倡议是由马克思主义者提出的,这一倡议具有明确的马克思主义思想和政治动机。《新左派评论》的创刊具有决定性意义,它的总目标就是要培育一种左派文化,这种文化了解自己的过去,又不受其蛊惑;这种文化多才多艺,能够在自己的社会主义和其他语境中充分发展,有助于解放并凝聚知识分子的能量,发展一种当代的革命政治。对“理论”的召唤、宽泛的“唯物主义”标题、总有较多争议的“反人文主义”口号,在一个重要的层面上,乃是普遍术语中的关键词,其目的是为与其他激进的运动和人文科学的交流提供便利,这交流虽非一定是批判的,但却是富有成果的。马克思主义文化理论从这种观念与行动的结合中获益良多,并学会了探索主体性与意义形成的方方面面,这些方方面面在严格理解的历史唯物主义范畴内的界定,尽管有正当且有限的理由,依然是部分的。杂交是一切自然的结果,也是——不论种种特殊情形有多么不同的优点——生长的一般标志。马克思主义,特别是其个体的追随者,不可能指望在与不熟悉的观念和要求的交往中毫无改变。同时,新兴模式之所

以取得最广阔视野,却应归功于马克思主义。就70年代早期到中期多产的批判文化(不仅有种种具体的理论潮流,还有种种新的社会解放运动,特别是女性主义)而言,正是种种马克思主义的历史原因和政治的自发倾向,把它们统一了起来。正是从这里产生了激进的文学与文化研究的可辨认的集体风格;不过,“唯物主义”、“理论”、“反人文主义”之类交际符号的继续流行,却动摇了重新布局投资的稳定性。历史唯物主义不仅被杂交了,而且被相对化了,边缘化了,或者说得明白一点,被革出了教门,这种情形颇似前几年主张各异的先锋派知识界名流(巴尔特—德里达—福柯—拉康)被招募为新的颠覆经典,成为“后结构主义”反启蒙的主要内容。“回归马克思”不仅是从马克思主义自足状态的一种可喜可贺的摆脱,对许多人来说,它还是一种迂回离异的。

随着思想辩论的进行,这种转变必须用恰当的观念性术语来评价。但是作为一种集体的倾向,它更需要一种历史的解释。从这一视点看,激进文学研究的新兴模式表现为一种悖论的创造。这悖论也就是传说为它起源时刻的1968年5月。对于整整一代激进的知识分子来说,法国1968年5月是革命可能性的一个光辉的象征。冷战结束了。帝国主义正在衰败,在第三世界的革命舞台上被斗到停止不前的地步,在自己的腹地也遭遇了工人阶级戏剧性复活的战斗力的挑战,在国际范围内则遭遇了学生造反的挑战。沿着资产阶级欧洲的边缘,从爱尔兰到希腊,压抑的政治结构正在崩溃,也许在东方,情况也是如此。在这种情况下,社会主义革命似乎是一种十分具体而又短暂的可能性。这是广为流传的一种期待(对这一代中的许多人,应该说是个人与历史缄默交往的关键),但它已被证明是虚假的。

坦率地说,1968年5月毕竟是一个失败。知识界后代那种典型的政治体验是,希望和挫折、不幸事变、毒化的胜利、节制的雄心遭遇了更为痛苦的冷遇——这种模式今天仍延续着。这样,1968年的文化革新——创造了一个多才多艺的左派知识分子阶层——是左派的任何政治行动或一般的工人运动无法比拟的,其结果是清晰的,使

80年代的状况恶化了。政治失败的漫长经验带来沮丧,受到文化结构与实践的支持越来越少(显而易见,受总衰退的直接影响),左派知识分子不断地被暴露在统治秩序的规范与优先权之前,特别是他们许多人为之工作的学术规范和优先权之前。他们决心用最佳的语言来把握和批判资产阶级文化,挑战并在可能的地方重建特定的学习秩序和实体,同时,他们的政治也容易被学术规范重新改造。事实上,政治的需要与学术的需要是极难分辨的。渴望获得新鲜思维的政治需要可以被重构为“研究的进步”这样一种实证主义的学术要求;反过来也一样,它能够为政治修正(总是在较为温和的意义上)的一种不适当的抽象评价提供便利。资本主义市场的文化氛围,在竭力避免对自身价值进行总挑战的年代里,把这一契约封闭在一个空虚的时新风格中。

因此就出现了这样的情况,“新”和“老”开始循环,以理智和政治判断的条款,既无反讽也无羞耻地投标、接受。“唯物主义”这个共同标志依旧流行,然而(除了从威廉斯那里发展出的“文化唯物主义”之外),其意义却与“非自由人文主义与不再是真正的马克思主义”无甚差别。激进文学研究的“政治”姿态,从最坏的角度看,是残余团体的矫揉造作;更典型的是,它把对“颠覆”通常事物的奇幻信念与对革命观念的明显鄙视结合起来,成为一种可以称作无政府主义——改良主义的变异的信条。在这一亚文化的中心耸立着其富有传奇色彩的成就,即不论有何种信仰的人们都不会设想的东西:一个狮头、羊身、蛇尾的吐火怪物,其体制性的名称叫做“理论”。

对于一切富有成果的研讨来说,理论工作是必不可少的,而且也应该加以保护。然而当今的“理论”却在学术上神秘化了,成了一个爱挑剔的孤家寡人,试图把它持有的品质各异的概念相对化和等同起来,试图抑制人们对真正(多元)理论世界的对抗和不可量度性的理解。合理的理论只听命于那些较为强大的理论,而这些理论可能是也可能不是更新颖的,但却几乎肯定是更不容易通融的。不过,“理论”常将职业上的同事关系误认为判断标准上有意义的共识,从而召唤它的追随者进入适应新奇性的“政治”。倘若这一不够宽宏大

量的概述具有任何最终的合理性,那就在于它起到了这样的作用:强调了马克思主义在激进的文学研究中需要表明清晰的身份和目的,它在一个狭隘的、贫瘠的环境中自发地卷入生活,这不仅是确实的资源,也是行为的组合模式。^{④*}

4. 结果与展望:当代笔记

这里提供的历史印象,来自一个虽然强大但并不自足的传统。这传统按照自身的规律生存:历史没有“外表”,它可以从历史获得认识并受到绝对的控制。马克思主义的亚文化像其他文化一样在品格上是互文性的。^⑤只要马克思主义一贯按照科学精神行事,它就会承认在认知上必然的不完全性。正如弗洛伊德曾经指出的那样,世界观是神学的而非科学的目标。马克思主义的要求必然是论述社会历史结构和进程中的生产方式及其功能。^⑥这是马克思主义的权利,也是它自己规定的局限:首先,它坚持对所有有关的社会事物作批判性审查;其次,它没有能力在自己观念资源的范围内,产生有关社会的一种详尽无遗的知识。马克思主义总是有意无意地借鉴其他的各种知识。当它承认自己在认知上的依赖性,明白恰当的“世界观”并非自己精心的顶峰之作,而是批判的合作中种种科学不断变化的视域,那就会好得多。^⑦

这种同样的反必胜主义的描述在内部事务中也是适用的。那里没有纯粹的真理可以用来衡量他者的不足。马克思主义历史不可还原地是多种多样的、好争议的;这历史中没有任何东西可以简单地归为“过去”;引人作出判断和行动的诱惑,好像从另一面看,就会显出致命的精神褊狭。因此,描述马克思主义文学研究在未来岁月中的某些走向时,我既不要求确定性,也不声称什么共识性的权威。当然,有必要提供一个清晰的纲领,但它只不过提示某种程度的原创

* “也是行为的组合模式”句与原文有出入,疑原文有误。原文是:...is not only a positive resource and not ever a binding pattern of conduct.

性,而对这一点我也不提要求。这里,我提供的一切,只是对当代理论文化的某些注释——有些是常识性的,有些是具有特色的。这种方式似乎会令人对谦恭的职业产生误解。但这部分地是出于简洁的需要,部分地是一种信念的标志,它相信,提供明白无误的说法比迷雾般的辩护式的描述可以讨论得更好,尽管明白无误的说法常常容易受到伤害。

历史中的修辞学是我们这一领域的一个包容性的、有针对性的定义。在后浪漫主义文学的文化中,人们心目中所想的修辞学乃是一种分类的狂热,不知疲倦地编定种种说法、辞藻、比喻的目录,“不过是”一种雄辩的艺术。但就其全部的雄心而言,它只是对积极活动的语言的研究,对语言、形式和意义,对积极活动中的语言及其场合、目的和作用的研究。从这个意义上看,修辞学的传统就不仅是某种知识的积淀,而且为现今提供了一个批评的范例。具体地说,它取代而不是简单地消除了文学批评长期未决的、马克思主义也曾不免要解决的两个难题。

第一个难题涉及“形式”与“内容”的关系。大家都知道如何对这对隐喻式的概念作出正确的回答;然而人们公认的回答——“形式与内容的统一”——或者是姿态性的,或者更有趣的是一种趋势性的。“形式”和“内容”是对单一的指意实践一种非此即彼式的分析式抽象。它们能够超越“统一”的观念只不过是一种不确定性的虚构、一种意识形态的假象。正如巴利巴尔与马歇雷坚持认为的那样(见本书第一篇),关键是要看文本是否——能否——在形式或内容的任何一方面具有要求的那种统一性。按照修辞学的传统,形式总是已经饱含了意义,而意义也总是已经获得了形式;话语在本质上是互文性的,它出入于并在现存的种种意义形式(专题和平常的话题、谬论等)中起作用,因此,可以理解为种种社会意义的特定结构。

第二个难题涉及文本及其外部领域的关系。詹姆逊提醒我们,文本自主性的观念是本世纪文学文化的一个主旨(见本书第八篇),在马克思主义看来,也是主要的神秘化倾向,但是学界并没有作充

分的、哪怕是做作的努力来反对这一倾向,揭示“文本”与历史“之间”的关系。文本实践是内在于历史的,它居住在历史中。修辞学的传统假定:语言实践是话语、定位与激发的言语表述,组织于文化的特定关系中。因此,探索文本的历史性就不仅是向一个时代的广阔蓝图阐述一种脆弱的独特性,而是要探究其直接的社会关系(见本书第六篇)、写作和阅读的构成情况,同时不是把这些当做“语境”和“背景”,而是当做实践本身的实质性因素。^⑬

这一理论倾向蕴含着 一个清晰的研讨模式。马克思主义批评的特点是给予文学史上更大的单位以特别的注意,与格外关注单个文本与文集的思潮相比,它更重视文学的时期与类型。卢卡契的《历史小说》和本雅明的《德国悲剧的起源》是经典性的例子。其他不太为人所知的目标具有集体或互文的性质,也必须写成发展的马克思主义的模式:那就是威廉斯所说的习俗、“技巧”或章节主题,形成与公认的文学类型的分类截然不同的秩序,是文化更深层的结构;作品总汇则是习俗不断变化的排列组合,为写作提供了可能的和“适合个人意愿的”选择,不少人争论说,它才是文学史上真正的演员。^⑭这样的任务倾向于取代单个文本在传统上的中心地位,从而搅乱批评职业最强的、最有“政治”作用的直觉之一,即相信批评指向的一般模式——探讨并作评论——是具体的文本阅读:其话语形式是“相关性”的可见的符号和必不可少的保证。用巴尔特的术语来说,这是一个神话,其运作机制几乎不值得细读。^⑮这一批评习俗的主导比喻是隐喻:理性工作熟知的探索序列与揭示序列的基本区别被阻断了,揭示序列以激发原初发现行动的揭示模式消融在探索序列中。这样,揭示使自身有效,并以同样的姿态,吸纳其潜在的探索规范。阅读就是阅读,它所阅读的文本为它提供了阅读的礼仪,并使它有效,这文本体现了由“文学”这个词传达的独特品质。

在通常的意义上,文学指想像性写作固有的、有价值的经典,过去曾经有而今仍然有强大的文化价值。作为一种规范,文学已被种种公众的实体体制化,被无数的个体内在化,它组织了写作与阅读整个文化,转变了其他媒介实践的道路,使主要的话语传统具有效

力。在文学的标志下,大量的重要作品创作了出来。历史真实与“文学”的生产力之间没有争端。而有趣的问题却是,文学是否能提出合法的要求,使自己具有作为分析的客体或主体性规范的特权。大家都知道,巴利巴尔、马歇雷、贝尼特和威廉斯一直正确地坚持说不能,书面文化的研究应该成为“文学”研究的继续这一要求是教条主义的,也是蒙昧主义的。这样构想的文学研究,是在预先设定的争论与发现的范围内,为某些已被大家接受的文化价值的专制性辩护。“文学给予我们智慧”是我曾亲闻的一种定义兼辩护。这是一个难忘的自我揭示的行动:动词“给予”擦掉了作为行动过程的阅读;“智慧”取代了可争论的知识,而亲近一种令人感到屈辱的启示;不确定的受词“我们”则直接取消了人的关系和兴趣的现存秩序。对整个写作领域程序性的开放和一种多元的合作精神,是真正“批评的”文学研究的起码条件。在写作材料的范围内,很可能出现重要的、非常普遍的质的差别,然而,“文学”能否成为其中的主要角色是很可怀疑的。诗学对客观性质和功能的科学探索走了充满悖论的道路。“文学性”太抽象,也太多变,难于扮演其绝对重要的特定角色:它在语言中可能的确存在,也可能发展,但却不能证明公认的“文学”假说。另一方面,作为主体性的规范,“文学的”功能却似乎是清楚的。“文学”(更一般地讲是“艺术”)按照弗洛伊德的理解,是拜物教的。正是以其世俗的“娱乐”方式,文学在它指定的实践中,居间调停一个一方面否定另一方面又承认的指意过程,但又暗示这样的意义在某种程度上并不真的蕴含在作为普通的文化实质的意义的世俗划分中。对“意识形态的”质疑(“可是作为文学……”)和攻击,习俗的回答如果有,也很少是形式主义,尽管本来是可以堂而皇之地诉诸于形式主义的(相反:文学研究中的形式主义并不比“社会学”少一分野蛮)。这回答反倒是被吸引“在别的什么地方”——按字面翻译,一个不在犯罪的现场。

这一别的什么地方的物质符号就是“形式”,形式的本质是“统一”或“完整”。“文学”的道德完善体现为物质的(“审美的”)完整性。再说一次,这里没有必要怀疑这种现代美学传统的有力的真实性。伊格尔顿(见本书第二篇)赋予美学一个关键的角色:资产阶级文化

的构成成分。许多马克思主义者特别是赫伯特·马尔库塞接受并重申了伊格尔顿的观点。修辞上的完整、内涵上的统一、和谐、协调曾是两个多世纪以来大多数艺术实践的主导规范,也是艺术实践赖以生存的、批判与评价世界的主导规范。离经叛道的修辞学只是最近出现的处于次要地位的潮流,或多或少是原始的,在所有情况下都扰乱了深沉的集体直觉。但是从严格的原则说,完整是不可能获得的。语言实际上的无限性和指意过程的互文性质不允许在“审美”和其他创造意义的活动中实现这种完整。即使是语言中最集中的比喻、双关语也是充满歧义的:它按照不同的视点把意义结合起来,或者是意义不可控制的增长——像不愿见的人贸然介入,使一场幽会变得突然尴尬似的。马尔库塞赋予“审美”作用以很高的价值,后来,詹姆逊盛赞审美的乌托邦时刻——预示一种痊愈时刻的完整效果。审美可以不太辉煌地解释为无意识欲望的一种特权。但这样的解释往往使传统主义者不舒服。这样解释的“审美的”和“文学的”,与用它们的名义来捍卫的经典并不同一。它们只是规范,只是证明社会生活中乖戾的种子是不可消灭的。^④

阅读和写作一样,蕴含在“完整”的变化无常中。“正确”阅读的观念,就其最简单的形式而言,在哲学上是人文主义的,它预设了一个共同的本质,即保证作者与读者之间有完美交流的可能性。但是主体性是运动的、自我分割的,它不断地建构和重构自己,而且很少能选择这些建构与重构的方式,且往往不去或不能识别它们。即便作家的精心构筑获得了最佳效果,其文本对读者产生的来自作者的权威也势必是不充分的。反过来,读者注定也不会带着天真与得体的保证来阅读这一文本。从通常的历史距离推断,写作和阅读之间必然有明显的差异。文本是“可复述的”:它们脱离自己原初存在的环境,对遥远的时空产生作用,实质上,它们在不断地被重写和重读,并由此获得了进一步甚或不同的意义,经历了形态的变化,估算价值的起伏。文本的生产力是无穷尽的,正如阅读的多样性一样。恰当地说,根本不存在“自在的文本”,也不存在“这样的读者”。^⑤

现在这一为人熟知的观点的困难不在于它是虚假的——就其本身来看,它是有说服力的,而在于它是抽象的,极而言之,是微不足道的。坚持说写作和主体性没有构成性身份,那就等于回到一个老的问题,即从反面来推论,文化的稳定性和连续性需要由大量的历史事实来证明。“你(?)不能阅读同一文本两次”,这话原则上可能是不错的;但是给人印象更深的问题是,这种强加的自由在具体的文化关系中究竟是怎样少地、怎样微不足道地起作用的。意义和主体间性没有绝对的依据,然而它们在倾向上却具有有序的、强烈的共识,甚至其对抗与差异的模式也是可预知的。它们在写作与阅读的历史构成中形成并保持,是写作与阅读限制了文本性,准确地说,它们是权威性的。

假如说认为文本可以反复自我认同的观念是人文主义的教条,那么,认为文本总是在不断自我变化的反命题则是学究式自由论的小道。二者都不足以达到历史探索的目的,因为在这种探索中,语境的概念是必不可少的。然而,仅仅说这些等于没有说什么:一切都要看我们如何理解“语境”。意义由语境决定这类主张是了无趣味的:它不过是说,没有社会就没有文化。除了对某些另一世界的长期主义者(perennialist)来说,这话是不言自明之理。那么,怎样才算有趣的语境呢?一个有特色的回答(不仅最近的文学研究熟悉这一回答,而且长期以来的政治思想史也熟悉这一回答^②)是赋予最有限的语境以特权,超越了这一语境,文本就很快地“自我陌生”了,这样,就为意义的相对性设置了一个极限——并再次弱化普通长期主义的挑战,不过这次只要求貌似的合理性。对狭窄语境的偏好复制了对类属要求沉默的误解:二者都基于历史缄默地缩减为变化——一种超—历史(hyper-history)的基础。这是论争习惯中最容易理解的,但它也使含混的半真理永久化了。历史也是——其绝大部分必定是——连续。历史过程是有差别的:它的模式由节奏和速度的多元性形成,有些是高度变化的,有些则没有多少变化,有些由时钟和日历来衡量,有些则属于实际的“深层时间”的永久性。历史结构与事件——我们召唤的“语境”——在品格上必然是复杂的,从来不只有

一种模式(连续性/非连续性)或只属于短暂的时间性,语境是简短的、狭窄的(一代人、一个政治危机),但它们也是长久的、宽广的(一种语言、一种生产方式、性—性别特权),同时拥有这一切。^⑧长期性阅读——跨越大陆和世纪——不再如同超—历史的相对主义只是纯粹的启蒙那样,只是纯粹的幻想。诉诸“语境”并不足以怀疑一个或建立另一个。“语境”的概念,作为推定意义的决定因素,本身并没有被充分决定,只能在具体的历史理解中获得批评价值。

历史,以及不论好坏的历史唯物主义,当代所有对历史的思考,都公开声明或沉默地回应了马克思的遗产。它们必然证明了马克思理论的批判品格,同时也证明了马克思理论的含混性。因此,任何代表历史唯物主义的论述,同时也是一种对它的介入。

最老的含混——在这里也是最有压力的——生来存在于唯物主义的历史观念中。在马克思主义传统中,“唯物主义”是一个复杂的概念,结合了三个不同层面的含义。第一个层面坚持一种本体论的一元论:现实是同质的,没有残余,由许多物质性的模式构成。第二个层面已经包含了历史的含义,确定这样构筑的现实其“较下层”的模式制约“较高层”的模式,后者虽然作为体系是不可缩减的,但毕竟与前者是同质同体的:生物的存在并不超越物理-化学的规则,人类的社会性也不能超越生物的规则。第三个层面从上述两层含义引出,“唯物主义”的认识论在宽泛的意义上是现实主义的,肯定在思想之外存在一个可以进入的客观世界。这三层含义自1840年以来分享了“唯物主义”的共同空间,大部分时间和平共处,但近年来却处于一种对抗状态。

第一个意义上的“唯物主义”激发了——至少解释了——马克思主义文化思想富有意义的发展。^⑨意识形态即物质实践;意义即语言作品的结果,即文本生产;文化概念从字面上说即制作意义。在马克思主义话语中,这些都变成了一般的主题,在有些情况下,它们通过传统内的创新获得阐述,在另一些情况下,通过吸收种种符号学理论获得阐述。据说(例如,威廉斯说),马克思主义的理论和分析习惯—

直是残存的二元论。历史唯物主义重新界定了文化的社会状态,但却没有能够同样积极地反思文化作为一种实践的具体性;古老的文化精神遭受了屈辱,但却没有被放逐,依然在一种理论中游荡,这种理论在那一程度上,与它对生活的唯物主义统治迄今仍不相称。即使历史记录作为一个整体比当今某些概括承认的更具多样性,更少缺陷,经常出现这种情况也是不可否认的。马克思主义文化分析近20年来终于和它“从前的哲学意识”达成了和解,通过并超越对文学与美学的本质主义理解和思考,排除了“表现”、“反映”之类歧义迭出的范畴,而对话语和再现之类新形式的物质具体性给予了关注。

然而,这个意义上的“唯物主义”往往被用来暗示进一步的批评异议——一个最终击中马克思主义的理论核心的异议。假如文化实践确实被理解为一种物质(一元论命题),那么就不再会有强大的理由赞同结构—历史的命题(第二种意义上的“唯物主义”),即社会现实必然要有一个强制性的等级结构。马克思赋予经济的特权、那著名的“基础与上层建筑”的理论,本身就体现了旧的二元论。阿尔图塞试图用“相对自主性”来解决马克思主义的难题,他的努力是一个迟到的、不充分的即兴之举:“最后一刻的决定”根本就不是决定,正如他在一段著名的妙语中承认的那样:“最后一刻永远不会来。”

这种对一致性的召唤本身就是荒谬的,在哲学上也是不一致的。“说……一个客体是物质的,等于什么也没有说”,卢齐奥·科莱蒂曾写道:“这样的物质性并不表示具体的东西,反倒是一个类别的属性,一个万事万物共同的性质。”^②换言之,说一个特定的现实是物质的,只不过是申明它与其他种种现实在本体论上的统一性,并没有以这样或那样的方式说明它与其他现实的关系。即使一个强制性的社会等级结构的观念是不正确的,那也不能通过诉诸本体论上的“唯物主义”加以驳斥——在这种情况下展开的唯物主义不符合它自身的二元论。最近,文学上的“唯物主义”在其代表沉默人性的特殊请求中,依然与习俗保持一致。关于文化与经济实践关系的争论在抽象中进行,好像人类,不论是诗人还是农夫,都不是自然的一部分似的——在那里,强制性的等级结构的现实、“相对自主的”现实,实际上是显

而易见的,并从总体上被唯物主义的科学知识理解为这样的现实。“相对自主性”——或者说得更确切、更有力些,有条件的自主性——包容了具体性的统一性和标志较复杂与较不复杂的自然模式关系的文类依赖性。动物行为是具体的,但只有在与物理-化学的本质保持一致的情况下才是如此。人类历史展示了独特的具体性,但是并没有例外。生物的自我繁殖是一切社会实践的永久条件,它真正有效的变异力量是相应地有限的。自我生产的历史手段——经济关系的组织——对任何特定的时空来说,都是一种“第二自然”。它系统地喜爱某些社会变化胜于其他社会变化,它作为其重要部分,培育一种“常识”。这常识虽然从来不是同质的,也常常受到挑战,却是我们的感受、想像和评价的特定实质——一句话,无论是就一般还是特殊的模式而言,都是我们文化的历史的、具体的现实。可以指出,文化是无处不在的,是所有社会实践的必要因素:认为文化由“别的什么”决定的观点是含糊不清的。文化的确是无处不在的,正因为如此,它不能再现为一个独立强大的变化因素。相反,它更倾向于接受两方面的限制。这两方面的限制虽然一般不存在于非文化领域,但最终是不许意义渗入的:力,政治最终的领地,和需要,无法回答的每日的经济“论争”,在这个根本意义上的经济必然总是人类生活“最后一刻的”“决定”因素。

但我们大家都记得,这“最后一刻”“是永远不会来的”……这一阿尔图塞的职业生涯提供的修辞学的启示,最好被看做一个受损的理论混乱时刻。阿尔图塞唤醒了十月革命的模式与动力,肯定了社会整体必需的复杂性,原则上排除了根据环境因素、简化资本与劳动力的纯术语并为之而奋斗的可能性——简言之,他排除了一种政治一时间性的“最后一刻”。^④但是,准确地说,俄国革命政治不可减缩的复杂性,建立在沙皇社会经济结构复杂性的基础上:一个正在腐败的封建主义与一个具有活力但处于从属地位的资本主义部分纠缠在一起,存在于富有侵略性的帝国主义对抗的环境中,正是这样一种形势决定着危机的形态、其主要角色及其有限部署的可能性。这种结构意义上的“最后一刻”不会不来:它一开始就存在,这正是十月革

命的形势。阿尔图塞的妙语试图提出一个有用但有限的政治警告(即使作为对暂时性的“最后一刻”的一般概念的判断,它似乎也是一个拙劣的构想,完全忽视了体系性的商品生产的一般循环)。但它误解并放弃了它自己讲解的课程,它——不是从马克思的命题的后退,而是对它的加强——与这样的社会结构相关联,对这一社会结构中种种经济关系的不同功效具有影响。

生产方式在人类历史的形态与变化中最终是决定性的,相应地,由生产方式人为地组成的社会中介——及其阶级体系——的布局则是理论与政治的中心。这一论点的力量在目前的情况下,通过回想其局限可以更好地获得理解。它不需要本质主义信念,即经济是复杂表象的简单真理,或阶级来为社会存在提供全面彻底的意义。没有一个一贯的历史唯物主义者能够逃避性的二态性的特定现实,以及建立在此基础上的相对自主的性别王国与文化,更无须说别的更具历史局限的诸如种族这样的人类结合与对抗的形式了;只有炼金术士才会坚持说,有许多基本金属会被转变成阶级斗争的黄金。具体的社会存在必然全都包容在所有这些关系形式中,没有一种关系形式是它们的“本质”——阶级不是,性不是,种族不是,民族不是,代也不是。科拉·卡普兰强调主体性及其种种再现中所有这些决定形式的复杂的符码间性(见本书第三篇)。如果说阶级的问题对马克思主义者来说依然是关键的,那并非出于对旧事业迂腐的忠诚,而是因为那个根本的命题,即在社会生活多种因素决定的总体性中,主导的生产方式起着决定性的构成作用,它按照特定的人类关系自身的逻辑确认或改编或重构这些关系,形成这些关系存在的必要条件和能够改造它的力。

人们常说,这一命题是教条主义的,致命的;社会关系构成总体性的那个假设是思辨的,毫无保证的;“历史唯物主义”是唯心论的历史哲学的顶峰。可以这样来驳斥,教条主义的攻击是一种设计。的确,没有最终的保证。马克思主义的理论命题是会出错的,随时准备被更强的理论置换。但这是理性知识通常的形势。教条主义存在于

反对的精神中,它沉默地坚持这样的观点:不确定的知识是毫无价值的。像通常的情形那样,这里,形而上学在保存不再神秘的事物方面是安全的。

马克思主义关于社会主义作为一种历史可能性的观点,形成于但也被囚禁于资本主义中,它关于劳动力——被剥削的集体生产者——作为其必不可少的革命代理人的观点,并不影响启示的地位。这是一个理性的挑战,像所有真正的挑战那样大胆而富有揭露性。有许多左派人士很快会说,现在的召唤不过是虚张声势。像19世纪90年代的召唤?像20世纪50年代的召唤?再没有什么比现代启示录受到更多的怀疑了。“马克思主义的危机”是过去一个世纪中反复出现的主题,并不仅仅是为了可预见的、转瞬即逝的理由。马克思主义完全被包孕在它试图理解和解决的危机中。正因为此,就更有必要回忆另一个反复出现的现象。过去曾有过不少努力,试图“超越”马克思主义;全都需要退回到较早的、更有限的位置上。^④例如,“新”伦理和“身份”的战术,现在提出来反对“老的”、压抑的、关于“阶级”(“女人”和“黑人”)的空泛之谈,变成长期为人熟悉的、激进的、自由主义的后现代变种。马克思主义依然还是它过去的老样子:一种过程中的传统——尽管如此,正如萨特曾经写过的,它依然是我们这个时代不可超越的思想地平线。

“文化政治”是这一领域中马克思主义的激进主义的模式,像所有清晰的实践那样,不是一种紧张的再发现的解脱,即从学究式的理论成见中的解脱。

按照自由人文主义的传统,“文化政治”的观念是怪异的。文化在政治前是犹豫不决的,它以超越日常兴趣和社会生活中对抗的价值的名义抵制政治。相信别的并以该信念行动,如果不是有罪的,也是道德上愚蠢的。共产主义的记录与“文化政治”阴郁的真理不符。一切艺术日常的概要,根据其“进步的”或“反动的”倾向支配创作,一个说教的陈词滥调的总汇——这就是缠扰自由想像力的意象(也是社会主义者的集体记忆),它们是挥之不去的。然而,左派文化政治

最近的发展走向了相反的方向。“文化”被理解为社会关系中意义的重要时刻,显然不再是自由传统中置于神龛中的实体,而被一般地赋予了一种相似的权威性。文化远不再受制于外在的政治考验,它本身已经是政治的了。据说这已经是一种更圆满的认识,是政党和纲领狭隘的习俗所无法理解的。在文化主义简化的分析与实践中,自由人文主义天赋的元-政治的雄心已经在左派中再生了。

这不是“文化研究”或“文化唯物主义”一个逻辑上必然的结果;它喜爱的状况是如前文分析的那种历史形势。但特殊的理论困难也使它变得容易了些,这些理论困难在实践中与客观环境共谋,我们想尽力解决它。

文化主义的诱惑是当代理论趋势自发的结果。如果文化与社会性具有共同空间,它必然包含了政治的内涵。即使按文化较为切近的定义,即文化是那些以指意为主要功能的实践的总体,政治的具体性看起来也是成问题的。文化是政治的必然成分,进一步说,政治的手段在严格的意义上往往是文化的。因此,文化按照简单的省略原则吸收政治,并接纳了它的头衔。肯定文化的政治性质的意图从其相反的开始导向一个熟悉的结论:政治的消解。

然而,这一混淆的观念的起源,并非来自“文化”对政治未能充分理解的过分自负感,作为一种实践,政治总是不可缩减为文化,即便它完全活动在文化领域中。不是政治话语在言说“不同的”事物——更不用说,文化是“更高一层”或“更深一层”(或“普通”)现实的领域。在这方面,在文化与政治之间不存在最后的区别。政治的目标是特定空间中社会关系的总体性,这一点不论如何界定或清点,也一直是重要的文化传统中的普通概念。但是,政治的话语目标也是一个实践的领域:按照更准确的界定,它是总体性的决定(维持或变化)。因此,即使是词汇和意象,其政治实践在情态上与其他种类的话语是不同的——最终超出了它们。政治话语在功能上专门化了:它的品格在本质上是审议的,总是指向质询,要做什么?怎么做?与此相应,它的修辞也是有特色的:指向争辩与必要的字斟句酌,政治的语言具有特别强的“述行”感,实际上,总是用祈使语气来表达。^④这一审

议—祈使的实践,就确定的资源说,缺少它自身缺少的东西,根本不再仅仅是文化的,而是强制的:政治话语在体系上与力的实际的或潜在的认可是结合在一起的,不论这力是通过国家机器还是通过群众的反权势行动发挥作用的。

因此,有必要坚持说,一切文化都充斥着政治价值;同时也必须坚持说,这些政治价值作为意义是文化的;因而也就更有必要理解,文化与政治两者是相互不可减缩的,在“文化政治”的概念中,它们的距离越近,它们的关系就越令人忧虑。在这类概念中,隐含价值的协调,只有在文化与政治二者妥协的身份幻想中才能得以完善。任何文化都比相应的政治更多种多样。它按照自身自发的驱动力探索并促进价值的一致与差异,丝毫不顾及审慎理由的定期的制约;这一模式中的一致与差异是准-绝对的——正如卢卡契曾经讲过的,在观念的王国中没有和平共处。政治话语也探索并促进团结与对抗,但是,在必须肯定团结与对抗如果不是绝对的也是决定性的同时,还要看到,团结与对抗永远不能简单地复制出一个共处文化的模式。^⑨对此最简单的描述来自政治文化本身:政党论坛辩论(许多)问题,却只就(很少)问题达成纲领性的结论。因而,文化与政治在相互关系上都是宗派的和“普世的”;通常它们各自都向对方提出过多的要求,而情况也必然如此。^⑩在文化政治领域中,惟一的“答案”都是坏答案。

马克思主义文化政治的记录本身指出了教训。科学实证主义和艺术现实主义的兴起代表了第一阶段的主要价值。有充分理由说明这一阶段超越了文化语境的力量。但是就历史结果看,这些价值的功能既不是科学的,也不是现实的,而是精心构筑的官僚主义的、全知与乐观的死亡文化。现实主义在第二阶段找到了新的捍卫者,以卢卡契和萨特这类深刻地反科学的哲学家为代表。大多数“批判的”马克思主义都类似地高踞于科学之上,但相反地都十分倾向于现代主义——与具有时代氛围的鼎盛文化保持一致。这种从“正统”的解脱是一种滋补剂,激发了极有价值的作品,但也装载了一种隐晦的、晚期浪漫主义的悲观和抽象否定精神。两个“答案”中没有一个是空洞的,也没有一个是充分的;二者都必然深受政治文化环境的制约。

当今,在历史的第三时期,我们可以看到,“科学”又一次来而复去,经历了作为时代新奇景观的“现实主义——现代主义论争”,“终于”理解了真理走过全部现代性的道路,我们不能再欺骗自己说,现在还有处于主导文化之外的生活,但我们至少可以学会与主导文化正在消逝的绝对性保持一个批判的距离。^②

在学院文学研究的较小世界中,文化政治反复出现的爆发点是“文学价值”的问题。我已经说明反意识形态诉诸于“文学”与“文学价值”的不足。作为对类属文学性的捍卫,反意识形态逻辑地导向一种更宽广的价值限定,例如限定故事讲述或语言作用的价值,而价值限定却是反对假定的“文学”具体性的。作为对各种不同价值的捍卫,反意识形态退回到一种纯粹的技术判断,与它自身的道德假设不符。在上述任何一种情况下,它都无法实现自己的客观目的,即捍卫写作的特定传统,通过否认写作传统的实质性意义来讨论这一传统。我们无须否认文学有快乐与不快乐、复杂与朦胧的体验,为了表明“价值”总是可传递的,这种体验常常发生于特定的主体和特定的环境中,而且就这个字伦理的或政治的重要性而言,这一体验最终是道德的。我们无须提高所有文本无意义的平等性,以便表明关于“品质”的公认的神秘化不是可以进行理性探索的学科的适当基础。远非如此,对于“伟大的文学”那种学院式—自由的承诺,只不过是微不足道的特征,与那种对“一本好书”(每一个文化人都知道如何蔑视这种书)专制—顺从的、趣味低下的崇拜完全不同。那些供奉在“经典”中的作品,与那些文化特质和它们不可分离的更为杰出的作品一起,构成丰富的、有趣的(这里用此词较强的意义,即:具有实际的兴趣)修辞学的和其他分析的客体,作为谈话者、辩论的契机、当代和未来可资利用的写作的总汇。能如此,也就足够了。

专长(expertise)在这甲是瓦尔特·本雅明说明文化走向的术语,包含着超越技能实践的意思,相反,按照本雅明的分析,专长的反义词不是“无能”,而是趣味。^③“趣味”表现为与文化(消费)的关系,这种文化(消费)是由与生产过程的疏离制约的。文学研究的继承构形是这种疏离的另一种形式,它往往把它的学生限制在被剥夺了(有知

识的)趣味的成就上。“专长”可能是一个暗号,表明对这一领域作品的一种较为冷静但毫不恭顺的关系,对于那些不立意或立意创作故事或抒情诗的人都一样。“批评”和“创作”之间的区别深藏在文学研究中,正如在更广泛的文化中一样,但是它没有最终的权威。马克思主义传统——包括本书一些篇章的作者——往往超越其异化的术语来观察事物和采取行动。因此,本书最后一章集中讨论本雅明的朋友布莱希特是恰当的。布莱希特相信,对于一种发展了的马克思主义文化政治来说,关键是要解释历史中的修辞学,而且要改变它们。他还赋予了这一信念以实际的意义。

注 释

① 本引言的注释由于写作规范的要求,有些征引未能充分注明,但许多著述都已开列在书后的阅读书目中了,特此说明。

② 《社会主义从空想到科学的发展》,载《马克思恩格斯选集》,伦敦:劳伦斯与韦莎特出版公司,1970,第375-428页。生产方式是马克思主义理论的一个核心概念,表示生产力和生产关系的特定组合。生产力包括现存的生产手段,不仅有技术和原材料,还有发展了的男女人力;生产关系包括生产手段的借用和经济活动的产品,还有生产的体系目标。这样,生产方式就与资产阶级文化中流行的那个狭窄的技术观念“经济”相反,它本身就是一个完全的社会组织。说明生产方式在社会生活中的决定作用就是指向各种结构关系的结果,而不是——这里再次与资产阶级的意识形态相反——指向人的某些基本喜好。

③ 马克思和恩格斯:《论文艺》,莫斯科:进步出版社,1976;S. S. 柏拉威尔:《马克思和世界文学》,牛津:克莱雷登出版公司,1976。

④ 参见米哈伊尔·里夫施茨:《马克思的艺术哲学》,伦敦:普路托出版公司,1973;卢卡契:《生平自传概述》,伦敦:沃索出版社,1983,第163-164页;雷蒙·威廉斯:《〈马克思主义和文化〉与卢卡契:“没有失败和挫折的人”》,载《我要说什么》,伦敦:哈钦森·雷迪斯出版公司,第195-225、267-274页。

⑤ 参见《马克思恩格斯选集》中相关文章和书信,第584-622、678-680、684-689、682-683、689-693页。

⑥ 参见《马克思恩格斯全集》(伦敦:劳伦斯与韦莎特出版公司,1983)第40卷中马克思、恩格斯分别致拉萨尔的信(第419-420、441-446页);《马克思恩

格斯论文艺》中恩格斯致哈克奈斯的信,李·巴克散德尔与斯蒂芬·莫洛夫斯基编,纽约:国际总公司,1974,第115~117页。

⑦ 马克思:《政治经济学批判导言》,哈蒙德沃思:企鹅出版公司,1973,第110~111页。

⑧ 普列汉诺夫:《没有地址的信》与《艺术与社会生活》,莫斯科:进步出版社,1957;卡尔·考茨基:《唯物史观的历史观念》,约翰·H·考茨基编,纽黑文与伦敦:耶鲁大学出版社,1988,第101~102页。

⑨ 佩里·安德森的《西方马克思主义探讨》(伦敦:新左派书局,1976)是对这段历史的一个杰出重构。阅读本书的任何读者都可以清楚地看出这本书对我的影响。我问安德森的主要分歧是,他把当代资产阶级文化的强劲势头看做明确的“西方马克思主义”,而我则将其看做正常的、当然不是无足轻重的历史现象。

⑩ 《历史与阶级意识》,伦敦:莫林出版社,1971,第20页。

⑪ 阿诺·梅尔把1914~1945年这段时期称作“第二个欧洲三十年战争时期”,参见其《古老王国的持久性》,伦敦:克卢姆·赫尔姆出版社,1981。

⑫ 关于法兰克福学派的权威论述,参见马丁·杰:《辩证的想像》,伦敦:海涅曼出版社,1973;尤金·伦:《马克思主义与现代主义》,伦敦:沃索出版社,1985。

⑬ 参见《矛盾与多元决定》,载《保卫马克思》,伦敦:新左派书局,1977,第89~128页。

⑭ 此段文字没有征引具体的文本,而是一些道听途说,像这样的段落对特定的个人来说,必然会靠不住的,甚至是不公正的。我的概括并非针对个人结合起来的总体性,而是他们目前所处环境中较为强大的倾向。进一步说,这些概括集中讨论的是特殊的一代人(他们的著作和经验,而不必是时代),可能对最近一代学生、教师和作家不适用。

⑮ 这里和下文,我是在朱丽娅·克里斯蒂娃原创意义上使用“互文的/互文性”(intertextual/intertextuality)这一术语的。它的含义是,一种文化中“他者”文本在文本中的在场。它不只是简单地意味着“影响”,也不仅仅包含特别的指涉或典故,而是文本性重新界定中的部分。这里的用法必须和新近的用法加以区别。新近的用法是在这个术语中加一个连线(互-文性),指阅读中一个特定文本对其他现存文本变化不定的联想产生的效果(参见托尼·贝尼特和雅内·沃拉考特:《邦德及其后》,伦敦:麦克米伦公司,1987,第6~8页)。

⑯ 《世界观的问题》,载《新入门讲演》,《心理学著作全集》标准版,第22卷,伦敦:霍加斯出版社,1964,第158页。

⑰ 参见塞巴斯蒂诺·提姆帕纳罗：《论唯物主义》，伦敦：新左派书局，1975。

⑱ 关于“阅读构成”的分析，详见贝尼特与乌拉考特《契约与契约之外》。

⑲ 前苏联与爱沙尼亚符号学家尤里·洛特曼提出了“作品总汇”(repertoire)的概念，但他所指的只是“文本导向的文化”，与由体系调控的“语法导向的文化”截然不同(参见其《心灵的宇宙：一种符号学文化理论》(伦敦：陶里斯公司，1990，以及乌姆贝托·艾柯为此书作的序)。我以为，这一分析的选择意在取代并排除浪漫主义的文化观念。例如，“预定的”作品总汇与“随意选择的”作品总汇的差异在认识他所说的历史差异方面可能是一个不太有力的方式。

⑳ 参见罗兰·巴尔特：《神话学》，伦敦：帕拉丁出版社，1973，尤其是最后一篇文章《今日的神话》，第109～159页。

㉑ 参见詹姆逊：《政治无意识》第6章；弗洛伊德：《笑话及其与无意识的关系》；克里斯蒂娃：《语言中的欲望》。安德森是拒绝接受文学/美学移位以及经典的研究领域移位的马克思主义者之一，他在其中分辨出一种很好的意义(“民主的”和“平等主义的”)，但是却对消除判断的实践与拒绝技术成就作出了错误判断(参见《反潮流的文化》)，载《新左派评论》第182期，1990)。他的观点建立在某些陈旧的观点和联想上，无论作为批评还是推荐都难以使人信服。关于研讨范围的决定未必一定能说明研讨的本质，文学/审美作为一个范畴的问题，在逻辑上与文类的或不同的文本“价值”的问题是不同。对技术成就的回忆作为历史经典的辩护是不充分的(某些传统的捍卫者会回避它，生怕被虚假的赞扬毁掉)，更重要的是，作为未来的矫正剂也是不充分的：否定不同的“技术”是单纯的平民主义，但把它作为一个研究对象就是单纯的鉴赏家的作为了。真正民主和平等主义的要求是尽可能最广泛地掌握技术，设想一种不再被平民主义与鉴赏家相互的厌恶所歪曲的文化。

㉒ 关于这一问题的有趣讨论，可参见《南方评论》登载的由伊格尔顿和贝尼特主办的研讨会文集“自在的文本”(text-in-itself)，以及后来诺尔·金、伊安·亨特、彼得·休姆、凯瑟琳·贝尔西、约翰·弗洛等加入的讨论。

㉓ 在过去20年的论争中，经典的陈述是昆丁·斯金纳的《思想史中的意义和理解》(见《历史与理论》第8期，1969)。斯金纳之前的论争是利维斯和语境主义者贝特森关于文学与批评的论争(见《批评文集》三，1953；《细察》第19期，1953)。

㉔ 这里是对阿尔图塞《读解〈资本论〉》(新左派书局，1971)的自由引用。“编年史”学派的有些观点来自历史编修的主题(参见皮埃尔·维拉尔：《马克思主义历史，形成中的历史：与阿尔图塞对话》，载《新左派评论》第80期，1973，第

65 ~ 106 页),还有一些来自斯蒂芬·杰伊·古尔德关于自然史结构与过程的解析(参见《时间之箭、时间之环:地理时间发现中的神话与隐喻》,哈佛大学出版社,1987)。

⑤ 罗莎琳·科沃德与约翰·埃里斯的《语言与唯物主义》(伦敦,1977)和雷蒙·威廉斯的《马克思主义与文学》是从不同角度对这一总趋势颇有影响的论述。也可参看特里·伊格尔顿的论文《雷蒙·威廉斯著述中的基础与上层建筑》(见伊格尔顿编:《雷蒙·威廉斯:批评视角》,牛津:波利蒂出版社,1989,第165-175页)。

⑥ 《作为一门社会学的马克思主义》(1958),载《从卢梭到列宁》,伦敦:新左派书局,1972,第5页。

⑦ 《矛盾与多元决定》,载《保卫马克思》,第95~98、113页。

⑧ 参见提姆帕纳罗:《论唯物主义》,第2版,伦敦:沃索出版社,1980,第261页。

⑨ 这里也许用动形词(《牛津大词典》训为:表达一种必须或合理性的意思)更好些,按照老教科书的解释,用劝戒(“迦太基必须被毁灭”)比用简单的命令(“毁灭迦太基”)好。但我把这一点留在旁白中。

⑩ 引自弗朗科·福里尼:《权力的核查》,米兰:沙吉阿托/加尔赞提第二出版公司,1974,第158页。

⑪ 我就是这样解释葛兰西对保罗·尼赞的评论的。也可参见尼赞:《为了新文化》,巴黎:1971。

⑫ “反人文主义”的万应药要求我们给予特别注意。“反人文主义”拒绝接受人的本质的观念(此为其主要定义)以及关于主体是自我透明的意义的创始者的资产阶级的推定观念(此为其长期讨论的主题);但是作为激进的社会思想的贡献者,“反人文主义”属于宽泛的历史传统,这一传统申明人自我发展的可能性与价值,而正是在那个意义上,它是“人文主义的”。这一含混性不只是表面的、沉思的;它说明了理论的缺陷,加深了实际的混淆。单方面进行的对本质的批判本身是理想主义的,它否定我们共同的、相对稳定的现实是一个自然的种类;过分兴高采烈的、对人文主义主体的消解可能把解放的一切纲领都缩减为巴比伦式的混乱,在这场混乱中,“需要”与“权利”的观点只不过是环境决定的策略。“反人文主义”是目空一切地“历史的”——但是历史的理解要么是整体的,要么就根本没有。人类时间是复杂的、切分的但又是均匀的,快速的但又是难以觉察地缓慢的;即便我们的历史不走向一种预定的终极,那也并不意味着所有发展的观念都是“现代的”虚构。在为人类解放斗争的无数紧要

的事情中必须(以妥善的历史和唯物主义方式)澄清那些人们普遍感兴趣的术语。从这一意义上说,“人文主义”正如马克思主义对萨特一样,可能证明自己仍旧是“无法超越的”地平线。

③ 夏尔·波德莱尔:《发达资本主义时期的抒情诗人》,伦敦:新左派书局,1973,第104~106页。

(刘象愚译)

一、论作为一种观念形式的文学'(1974)

埃蒂安娜·巴利巴尔和皮埃尔·马歇雷

埃蒂安娜·巴利巴尔(1942~)与皮埃尔·马歇雷均为巴黎大学哲学教授,他们都曾参与了阿尔图塞《解读〈资本论〉》(法文或英文本)中部分章节的撰写。马歇雷著有《文学生产理论》(1966;英译1978)。

本文中,巴利巴尔和马歇雷重新提出了“什么是文学?”这个经典问题,将其作为对马克思主义理论的非法入侵而加以置换。他们依据阿尔图塞后期提出的意识形态理论,提出了把文学作为观念实践的一种特殊模式的观点,这种实践在民族语言(普通的和具有阶级划分的语言)的再生产中,在以意识形态为基本实践的资产阶级教育机制中发挥了作用,并由此而产生了物质效果。这种“文学效果”把意识形态的对立戏剧化,致使这些对立的解决已经是给定的了。作为标准,“文学”在语言实践内部保留了不平等和统治,展现但也证实了“写作”——“阅读”与仅仅“懂得如何读写”之间的矛盾。神话般的文学特权——著作权、欣赏等——都是其制度化了的保守意识形态功能的欺骗性符号。

有马克思主义的文学理论吗?这种理论都包括什么内容?这是一个经典问题,而且往往是纯学术的。我们将分两个阶段重新阐述这种理论,并提出新的命题。

* 选自《牛津文学评论》第3期,1978,第4~12页,伊安·麦克列奥、约翰·怀海德和安·华兹华斯译。

马克思主义关于文学的命题与“反映”范畴

能有一种马克思主义美学吗？

我们的目的并不是要阐述试图具体实施这一思想的种种尝试，或阐述围绕这一思想的种种争议。我们只想指出，要建构一种美学（尤其是文学美学）的尝试始终为马克思主义提出两个问题，这两个问题可以结合起来，也可以分别提出：（1）如何解释“艺术”和“审美”效果的特定意识形态模式。（2）如何分析和解释作者的阶级立场，或更具体地说，分析和解释“文学文本”在意识形态的阶级斗争中的阶级立场（或本身可能相互矛盾的各种阶级立场）。

第一个问题显然是由主导意识形态提出而强加于马克思主义的，迫使马克思主义批评家产生自己的美学，像莱辛、黑格尔、泰纳或瓦雷里等人那样，与艺术、艺术作品、审美效果等“结清账目”。由于这个问题是从外部强加给马克思主义的，所以，它提供两个选择：一是拒绝这个问题，结果“证明”一种并非十足的“现实”是不能成为我们时代的绝对“价值”的，这种价值现在被奉为至上，因为它已经取代了宗教价值；二是承认这个问题，并因此而被迫承认美学“价值”，即服从于这些价值。这对于主导意识形态来说是更好的选择，因为这样可以使马克思主义在自己的问题框架内屈服于统治阶级的“价值”——在马克思主义已经成为工人阶级的意识形态的一个时期里，这样一种结果具有重大的政治意义。

同时，第二个问题是从马克思主义的理论和实践内部、从自身领域里引发出来的，但却以这样一种方式，使其仍然保持一种形式的和机械的表现。在这种情况下，必要的标准就是实践的标准。首先是科学实践：马克思主义应该提出的问题是，用阶级立场衡量文学文本的行为能否开拓新的知识领域，首先是找出新的问题？正确表述的证据将是，它是否在历史唯物主义内部客观地阐明整套未解决的、有

时是尚未辨别出来的问题。^①

其次,是政治实践的标准,只要这条标准在文学内部运作的话。因此,人们最不应该向马克思主义理论提出的要求就是,无论是在文本和“艺术作品”的生产上,还是在它们的社会“消费”上,它都应该促进真正的改造和新的实践。然而,即便这种改造有时确实产生直接的政治效果——简单的事实就是赋予艺术实践者(作家和艺术家,也有教师和学生)以关于艺术形式和社会功能的马克思主义意识形态(即便这种运作有时会产生直接的政治效益),但这也是真正的改造吗?仅仅让马克思主义及其追随者拥有以自己的方式欣赏和消费艺术作品的机会就足够了吗?事实上,经验证明,完全可能用新的“马克思主义”命题,用马克思主义的语言所表述的命题,代替“文化生活”中起主导作用的意识形态观念,即根源于资产阶级或小资产阶级,然而在社会实践中根本没有改变艺术和文学的地位,因而也没有改变个人和阶级与他们所生产和消费的艺术作品的实践关系的观念。一般艺术的范畴控制生产和消费,而生产和消费则在这种模式内——无论是“献身事业的”、“社会主义的”、“无产阶级的”或其他任何模式内——得以构想和实践。

而在马克思主义经典中却有一些可能开拓新路的因素。当然,它们并不构成一种“美学”或“文学理论”,也不能构成一种“认识理论”。然而,通过它们的文学实践模式,通过最终以革命阶级实践为基础的理论立场的含义,它们提出了关于文学效果的一些命题,这些命题一旦在历史唯物主义的问题框架内发生作用,便能促进对文学效果的一种科学的,因而也是历史的分析。^②

这些非常普遍的前提足以同时表明,致使马克思主义的尝试得以分化的这两种问题实际上是同一种。能够分析文学及其产品(被视作文学的“文本”、“作品”)中阶级立场的性质和表达,也就等于能够界定和认识文学的意识形态模式。但这意味着必须根据关于文学效果的历史的一种理论来提出问题,清楚地表明它们与物质基础的关系的基本因素,它们的进步(因为它们不是永恒的),和它们颇具倾向性的改造(因为它们不是永远不变的)。

唯物主义的反映范畴

简单地说,经典马克思主义论文学和艺术的命题都从反映这个哲学基本范畴出发。因此,充分理解这个范畴是理解马克思主义文学观念的关键。

在论述这一唯物主义概念的马克思主义文本中,在马克思和恩格斯论巴尔扎克、列宁论托尔斯泰等文本中,正是作为物质反映,对客观现实的反映,文学才被视作一种历史现实——它的形式本身就是科学分析试图掌握的一种现实。

在《在延安文艺座谈会上的讲话》中,毛泽东写道:“作为观念形态的文艺作品,都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。”^③因此,反映的范畴对于马克思主义理论家的第一个含义就是提供一个文学现实的指数。它不是“从天上掉下来的”,不是神秘“创造”的产物,而是社会实践的产物(甚至是一种特殊社会实践的产物);它不是一种“想像的”活动,尽管产生想像性效果,但不可避免地是一个物质过程的组成部分,是“特定社会生活的……反映的产物”。

马克思主义观念就这样把文学刻写在真实社会实践的复杂而确定的系统之中:文学是意识形态上层建筑内部若干观念形式之一,与社会生产关系的基础相对应,这些社会生产关系都是历史地确定和改造的,并历史地与其他意识形态形式相联系。诚然,在使用意识形态形式这个术语时,我们并非指形式主义——这个历史唯物主义概念并不是指与“内容”相对立的“形式”,而是指一种意识形态构形——,我们以后再探讨这个问题。我们还要注意,这第一个非常一般但却是绝对本质的前提,对于文学在意识形态内部采取什么样的观念形式并没有提出大量的问题。并不存在文学向道德、宗教、政治等“还原”的问题。

马克思主义的反映概念遭到众多的误解和曲解,致使我们必须暂时搁下这个话题。多米尼克·勒古尔通过认真阅读列宁的《唯物主义和经验批判主义》而得出的结论将使我们获益匪浅。^④

多米尼克·勒古尔表明,马克思主义和列宁主义的反映范畴包括

综合在一个构成性秩序之内的两个命题——准确地说,是两个连续表述的命题。(因此,据勒占尔所说,它并不是一个简单的命题,而是关于思维反映事物的一个双重命题。)

唯物主义始终以其优越性重建的第一个问题是反映的客观性问题。它提出这样一个问题:“决定思维的精神是否反映一个现存的物质现实?”据此又提出一个附加的问题:“思维本身是物质地决定的现实吗?”辩证唯物主义断言反映的客观性和作为反映的思维的客观性,即先于思维而存在,而且不能简约到思维的物质现实的确定性,以及思维本身的物质现实。

第二个问题是只能以第一个问题为基础才能正确提出来的一个问题,涉及反映的准确性的科学认识。它提出这样一个问题:“如果思维反映一个现存的现实,那么,这种反映的准确度如何?”或更确切地说:“在什么样的条件(即“绝对真理”和“相对真理”之间的辩证法据以介入的历史条件)下才能提供准确的反映?”答案在于对科学史相对独立的发展过程所作的分析之中。在这个语境之下,第二个问题显然会提出:“反映采取什么样的形式?”但是,只有当第一个问题提出来并且反映的客观性得到证实时,它才具有唯物主义的含义。

我们概括提及的这种分析的结果旨在表明,马克思主义的“反映”范畴与经验主义和感觉论的形象概念,即作为“镜像”的反映大相径庭。在辩证唯物主义中,反映是“没有镜子的反映”;在哲学史上,这是对经验主义观念的一次惟一有效的颠覆,经验主义观念把思维与现实的关系称作镜像的(因而也是可逆的)反映。这要归功于马克思主义“反映”论的复杂性:它假定一个不可逆秩序中两种命题及其表述的分离性质,唯物主义的叙述就是在这个不可逆秩序中实现的。

这些观察是“文学理论”问题的核心。这个复杂结构的严格使用消除了两种对比描写之间的表面对立,即形式主义与“现实主义”观念的“批判”或“规范”之间的对立。即是说,一方面,是“独立”研究反映的意图,独立于它与物质世界的关系;另一方面,是二者的混淆,断言思维的重要性,是唯物主义秩序的逆反。^⑤

于是,像列宁所下的那个有力的定义便占了优势,因为那样就可

能在理论上和事实上表述必须分离同时又处于同一个构成性秩序之中的两个方面:这就是(在其他形式中)作为一种观念形式的文学和文学生产的特殊过程。

作为一种观念形式的文学

重要的是要把文学效果的生产作为整体社会实践的组成部分而历史地加以“定位”。要辩证地而非机械地看到这一点,重要的是要理解“历史”与“文学”的关系并不像是两个“分支”或“对应”的关系,而是关系到内在矛盾的各种发展形式。文学与历史并不是相互外在的(甚至文学史与社会史和政治史也不是对立的),而是处于一种复杂缠结的关系之中,这是文学这种东西得以存在的历史条件。在普遍的意义,这种内在关系导致把文学定义为一种观念形式的东西。

但是,这种定义只有在它的含义得以引申之时才具有意义。诚然,各种观念形式并不是直来直去的“思想”和“话语”系统,而是通过决定性社会关系中决定性实践的机制和历史显示出来的,即阿尔图塞所说的意识形态的国家机器(ISAs)。因此,文学生产的客观性与特定的意识形态的国家机器中特定的社会实践不可分割。更准确地说,我们将看到,它也与特定的语言实践不可分割(有“法语”文学,这是因为有一种“法语”的语言实践,即是说,一个矛盾的整体构成了一种民族语言),这种语言实践本身又与一种学术或教育实践不可分割,这种实践既决定着文学消费的条件,也决定着文学生产的条件。通过把文学的客观存在与这个实践整体联系起来,我们就可以确定物质的锚点,这些锚点使文学成为一种历史的和现实。

那么,首先,文学在资产阶级时代是作为一个语言整体——或特定语言实践的整体——而历史地构成的,它被插入一个普遍的教育过程之中,以便提供适当的虚构效果,从而再生产作为主导意识形态的资产阶级意识形态。文学受到“语言的”、“教育的”和“虚构的”(想像的)三重因素的决定——我们还要再谈这个问题,因为这涉及到依靠精神分析学解释文学效果的问题。语言决定性是指文学生产取决于一种普通语言的存在,这种语言存在为自身的物质目的而规定着

语言的交流——文学直接保证一种“普通语言”的存在。文学以此为起点,这已由下面这个事实所证实,即从这种普通语言的偏离并不是任意的而是确定的。在为勒内·巴利巴尔和多米尼克·拉波特的著作所写的前言中,我们概括说明了这种“普通语言”得以确立的历史过程。^⑤遵循他们的思想路线,我们强调指出,普通语言,即民族语言,与“资产阶级民主”的政治形式密不可分,而且是特定阶级斗争的历史产物。与资产阶级权利一样,它的平行物,即普通的民族语言,也是统一新的阶级统治所必需的,从而在整个资产阶级时期将其普及开来,为其提供种种进步的形式。因此,它指一种社会矛盾,这种矛盾在克服过程中不断再生。那么,这个矛盾的基础是什么呢?

资产阶级正是在历史条件的影响下确立政治、经济和意识形态统治的。要获得霸权,它不仅需要改造基础,即生产关系,而且要根本改造上层建筑,即意识形态构形。这种改造可以称作资产阶级“文化革命”,因为它不仅涉及一种新的意识形态的形成,而且涉及它作为主导意识形态的实现,即通过新的意识形态国家机器和对不同意识形态国家机器之间关系的重塑来实现它的统治。这种革命改造需要一个多世纪的时间才能完成,但却准备进行更长的时间,它还要把教育机制变成强迫服从主导意识形态的手段——个体的服从,而更重要的是被统治阶级的意识形态的服从。因此,一切意识形态矛盾最终都取决于这种机制的矛盾,变成了从属于和内在于教育形式的矛盾。

我们已经开始说明教育机制中社会矛盾所采取的形式。它只能通过一个“单一的”和“统一的”教育体制的统一形式来确立自身,这种教育体制也是这同一个统一的产物,它本身形成于两种制度或两种矛盾网络的共存:在法国,“教育层次”的制度分工长期以来成为实现这种矛盾的手段,按照这种分工,我们可以把这两种制度称作“基础教育”(primaire-professionnel)机制和“高等教育”(secondaire-supérieur)机制。^⑥

教育的这种分工在根本上基于一种语言的分化。它再造了以个体劳动力的买卖为基础的一个社会的社会分工,同时通过坚持一种

特别的民族统一保证了资产阶级意识形态的统治地位。不妨明言：统一形式是分化和矛盾的主要手段。教育中固有的语言分化不同于在某些前资本主义社会构形中观察到的不同“语言”之间的分化——那些语言是“普通人的语言”（方言、土语或行话）和“资产阶级的语言”——相反，这种语言分化预先决定着一种普通语言，是同一种语言的不同实践之间的矛盾。确言之，这种矛盾正是在教育体制之内并通过教育体制促成的——通过小学教学的基础语言（基础法语）与为高层次教学保留的文学语言（法国文学）之间的矛盾促成的。这是教育技能方面的矛盾的基础，尤其是“叙述文”的基本练习与高级的理解练习之间的矛盾，前者是纯粹的“准确用法”和报道“现实”的训练，后者是“文本的理论阐述”，即作为融会和模仿文学素材之先决条件的所谓“创造性”练习。于是，便出现了教育实践中的矛盾、意识形态实践中的矛盾和社会实践中的矛盾。所以，作为文学生产之基础而出现的東西与同一种意识形态即主导意识形态处于一种不平等的、矛盾的关系之中。然而，如果主导意识形态不是始终争取优先地位的话，这种矛盾便不会存在。

从这种纯属概括的分析中，可以获得一种本质的认识，即文学的客观性，文学借以确定其历史地位的它与客观现实的关系，并不是与它所再现的“客体”的关系，不是一种再现性关系。它也不纯粹是使用和改造材料的直接工具，即在教学实践内部确定的语言实践。恰恰由于它们的矛盾，才不能把它们用做朴素的原始材料。因此，一切使用都是从某一观点出发的介入，都是引发矛盾和矛盾的进一步发展的（一般意义上的）宣言。所以，文学的客观性必然存在于普通语言矛盾的语言实践的确定性过程和再生产之中，资产阶级教育观念的有效性就在这种普通语言中得以实现。

对这个问题的定位取消了“什么是文学？”这个古老的唯心主义问题，这不是关于其客观决定的问题，而是关于其普遍的人类和艺术本质的问题。^⑧它废除了这个问题是因为它直接向我们表明了文学的物质功能，即被嵌入文学不可或缺但又不能确定的一个过程之中的功能。如果文学生产为其物质的和独特的基础（通过不确定地重

复虚构的劳动)采纳和内化了教育中语言实践的矛盾,那么,这是因为文学本身是促成这种矛盾的条件之一,而这种矛盾的另一个条件又与文学密不可分。辩证地说,文学既是教育中语言分化的产物,又是它的物质条件,是其自身矛盾的条件和结果。因此,毫不奇怪,本身是文学的组成部分的文学的意识形态却竟然不断地否定这种客观基础:最大程度地把文学再现为“风格”、自觉的或天生的个人天才、创造力等外在于(并超越)教育过程的东西,这个过程仅仅能够传播文学,详尽无遗地评论文学,尽管不可能最终捕捉到文学。这种构成性压抑的根源是文学作为一种历史观念形式的客观地位,即它与阶级斗争的关系。其意识形态的第一条和最后一条戒律是:“你要描写各种形式的阶级斗争,却不能描写决定你的自我的那种。”

由于同样的原因,文学与主导意识形态的关系问题又被重提出来——避开了普遍本质的一种对峙,这正是许多马克思主义的讨论深陷而不能自拔之处。把文学视作观念地确定的东西并非——也不可能——将它“还原”到道德观念或政治、宗教、甚至审美观念,这些都是可以在文学之外加以定义的。这也不是把意识形态变成文学赋予其形式的内容——即便有时有些主题和观念主张多多少少是可分的。这样一种搭配完全是机械的,况且,它用以证实文学的意识形态何以通过置换而误解了它的历史决定性。它不过延长了“形式”与“内容”的无休止的虚假的辩证关系,据此而变换人为强加的条件,于是,有时把文学视作内容(意识形态),有时视作形式(“真正”的文学)。把文学定义为一种特殊的观念形式,就等于提出一个完全不同的问题:文学所生产的观念效果的特殊性和生产手段(技术)的问题。这使我们又回到辩证唯物主义的反映概念涉及的第二个问题上来。

文学中审美效果的生产过程

迄今为止,由于正确地使用了马克思主义的反映概念,我们能够避免文学批评家的虚假困境(我们应该从文学内部分析文学——找出其本质,还是应该从外部探讨文学——找出其功能?)。一旦我

们增强了认识,不是把文学简约到文学之外的东西或文学自身,而是借助勒内·巴利巴尔得出的结论分析它的观念特性⁶,我们就能够追溯在这种分析中出现的物质概念。当然,这样一种概述只具有临时价值——但它能帮助我们看到唯物主义文学概念的一致性及其在历史唯物主义中的理论位置。

如我们看到的,这些概念分为三个层面。它们同时指:(1)文学的意识形态构形(文本)实现和发展的矛盾;(2)虚构行为产生的观念认同模式;(3)文学审美效果在主导意识形态的再生产中的位置。下面我们逐一系统地阐述这三个层面。

文学构形的特殊复杂性——观念矛盾和语言冲突

唯物主义分析的第一条原则是:不能从文学生产的统一性入手研究文学生产,这种统一性是幻觉的和虚假的,而应该研究文学生产的物质分歧。我们不必寻找千篇一律的效果,而是要寻找(历史地决定的)矛盾的迹象,这些矛盾产生文学的效果,在文本中呈现为解决程度不同的各种冲突。

所以,在寻找决定性矛盾的过程中,文学的唯物主义分析在原则上摒弃“作品”的观念——即一个文本的统一性、总体性、自足性和完善(在该词的两种意义上:成功和圆满)的虚幻呈现。确言之,它承认“作品”的观念(及其对应物“作者”),只是为了把二者视作写入文学观念的伴随着一切文学生产的必要的幻觉。文本得以生产的条件将其再现为一个成品,为其提供一个必需的秩序,表达一个主观主题或时代精神,这要取决于对它的阅读是幼稚的还是成熟的。然而,文本本身绝非所有这些,相反,它在物质上是不完整的、异质的和扩散的,其压倒一切的真实过程产生的冲突的矛盾效果只能以想像的方式才能消除。^⑩

更明确地说:文学最终通过一个或更多的观念矛盾的效果生产出来,这恰恰是由于这些矛盾不可能在观念内部解决,即是说,最终不能在意识形态内部通过矛盾的阶级立场的效果得到解决,因此它们就是不可调和的。显然,这些矛盾的观念立场本身不是“文

学”——这会把我们带回到封闭的“文学”圈子中来。它们是理论和实践内部的概念立场,涵盖了意识形态阶级斗争的整个领域,包括宗教的、法律的和政治的斗争,而且顺应阶级斗争自身的事态。但是,在文本中寻找这些概念立场的“原始的”、不加修饰的话语,即在其“文学”再现实现之前的话语,将毫无意义,因为这些概念立场只能在物质的文学文本中形成。即是说,它们只能出现在为其提供想像性解决的一种形式中,更确切地说,这种形式通过替代在宗教、政治、道德、美学和心理学的意识形态实践中可以解决的想像性矛盾来取代这些立场。

我们来更详尽地探讨这一现象。我们要说,文学以想像性来解决无法解决的概念矛盾,并以再现那种解决“开始”:不是“比喻地”再现(通过形象、寓言、象征或论证)确实存在的解决办法(不妨重申,恰恰由于这样一种解决是不可能的,文学才得以生产出来),而是提供一种“表演”,通过各种置换和替代把这种表演呈现为对一种不可解决的矛盾的解决。因为如果要有文学,那么,用一种特殊语言阐述的就必定是这种矛盾的条件(因而也是矛盾的观念因素),这种特殊语言是一种“折衷”的语言,事先实现了一种未来和解的虚构。或更确切地说,它发现了一种“折衷”的语言,从而把和解表现为“自然的”,因此也是必要的和不可避免的。

在《文学生产理论》中,在援引列宁论托尔斯泰、凡尔纳和巴尔扎克的著作时,作者试图以唯物主义原则表明生产文学文本的复杂矛盾:在每一种特定情况下,可以辨别为作者的概念投射的东西,即一种明确的阶级立场的表达,只不过是矛盾的诸多条件之一,文本想像地综合了这个矛盾的诸多对立,尽管它不可能消除真正的对立。于是,我们看到,文学文本并不完全把观念的表达(“用语言的表达”)作为其表演和展示,这样一种运作固有一种劣势,因为如此运作必定会揭示其局限性,因而揭示出它没有能力包容一种敌对的意识形态。

但是,《文学生产理论》中仍未清楚说明文学生产的过程,也即像呈现其虚构的统一和以这种虚构为条件的和解那样呈现一种观念话语的诸多矛盾的文本手段。换言之,它仍然避而不谈文学“折衷”的

特殊机制,而其唯物主义的叙述则仍然过于概括。勒内·巴利巴尔的著作能够克服这一困难,所以,不仅完成了唯物主义的叙述,而且还纠正并改造了这个叙述。

勒内·巴利巴尔向我们展示了什么呢?文学话语,文学自身用以展现矛盾的特殊“语言”,并非外在于意识形态斗争,仿佛以中立的、中立化的方式掩盖这些斗争似的。它与这些斗争的关系不是次要的而是构成性的;它总是已经参与了这些斗争的生产。文学语言本身是由阶级矛盾的结果构成的。这是根本,把我们带回到所有文学的物质基础:文学语言的特殊性(和一切被允许的个体变体)是在语言冲突的层面上生产出来的,在资产阶级时代是由一种“普通语言”和强加于所有人(不管有文化与否)的一种教育制度的发展历史地决定了的。

概而言之,这就是文学构形的复杂性的原则,文学构形的生产拥有资产阶级社会构形所必要的并据此而改造自身的物质条件。它是对观念矛盾的想像性解决,因为这些矛盾是在一种特殊语言中构成的,这种语言既不同于普通语言,又在普通语言之中(这种普通语言本身是一种内部冲突的产物),它以一系列折衷手段实现和掩盖了构成它的那种冲突。勒内·巴利巴尔称作“文学风格”的正是矛盾的这种置换,她所分析的也就是这种置换的辩证法。这是一种卓越的辩证法,因为它成功地产生了想像地和解不可和解的矛盾的效果和幻觉,把全部意识形态矛盾置换到一个单一矛盾或单一方面上来,即语言冲突本身。所以,想像性解决的“秘密”不过是矛盾的发展和倍增,如果我们知道如何分析矛盾和解决矛盾,那么,这无疑就是矛盾的不可调和性的证据。

现在,我们从几个主要方面概述一下文学作为意识形态手段的审美效果。

虚构与现实主义:文学中的认同机制

我们必须就此停步,即便是过于概括,也要考虑一下已经简要提及的一种特殊的文学效果:认同效果。布莱希特是第一个集中论述

这种效果的马克思主义理论家,表明了文学(和带有特定改造暗示的戏剧)的意识形态效果,何以通过读者或观众与主人公或反主人公之间的认同过程而具体实现的,这种认同就是人物的虚构“意识”与读者的观念“意识”在同一时间的相互构成。^①

但是,显而易见,任何认同过程都取决于作为“主体”的个体的构成和认可——这是哲学从法律剽窃来的一个非常普通的意识形态观念,以不同形式出现在资产阶级意识形态的所有其他层面上。现在,一切意识形态,如阿尔图塞在《意识形态与意识形态的国家机器》一文中所说,都必须在实践上“欢迎或质询作为主体的个人”,这样他们就能把自己视作具有权利和责任的义务伴随者。每一种意识形态都有其特定的模式:每一种都把一个或更多的适当名称给予“主体”——因而也给予其他真正的或想像的主体,这些主体直面个体,以个人的形式向他呈现意识形态的认同。在文学的意识形态中,这些名称包括:作者(即署名)、作品(即题目)、读者和人物(及其真实的或想像的社会背景)。但在文学中,构成主体和确立其相互认可关系的过程必然通过虚构的世界和价值而走迂回的道路,因为那个过程(即构成和确立)在它的圈子内包括了文本表现的“具体的”或“抽象的”“人”。现在,我们面对一个经典的一般问题:文学究竟在哪些方面体现“虚构”的性质?我们在下结论之前先插入一段离题的话。

谈及文学的“虚构”,一般会使人挑选出某些具有虚构性质的文类:长篇小说、故事、短篇小说。一般说来,它表示具有小说感染力的东西,不管其传统文类是什么:它“讲述一个故事”,无论是关于讲述者本人的还是关于其他人物的,是关于一个个体的还是关于一个思想的。在这个意义上,虚构的观念在类比意义上成了一般文学的定义,因为一切文学文本都涉及一个故事或一个情节,不管是现实的还是象征的,而且都按一定的“时间”顺序,不管是实际的还是非实际的,按年代顺序的还是按准年代顺序的,来安排一系列有意义的或无意义的事件(在形式主义文本中,顺序只能还原到一种语言结构)。所有对一般文学的描写,如同对虚构的描写一样,都似乎涉及这个基本因素:依赖与“生活”构成类比的一个故事。

但这一特点又涉及另一特点,而且是更为关键的特点,即面对一个模特儿的想法。一切“虚构”都似乎有一个参照点,无论是“现实的”还是“真实的”,并从这个参照点汲取意义。把文学定义为虚构意味着采纳一种旧的哲学立场,这个立场自柏拉图以来就与一种认识理论的确立相关,并让虚构话语直面一种现实,无论是自然的还是历史的,这样,文本就是一种置换(transposition),一种再生产,无论充分与否,并根据这种充分性、似真性和艺术突破的标准而得以评价。

没有必要进行再详尽的讨论了:认识到把文学定义为虚构和对“现实主义”范畴的特殊占用二者间的一致性就足够了。众所周知,现实主义是一个流派的关键词,即用现实主义“文学”取代“纯虚构”,也即糟糕的虚构。这也意味着为一般文学所下的定义:一切文学都必须是现实主义的,都必须以一种或另一种方式再现一种现实,当它给现实以外在于直观感知、日常生活和普通经验的一种形象时尤为如此。现实的“岸边”可以无限延伸。而现实主义思想却不是虚构的对立面,它几乎与虚构没有什么不同。它也提出模特儿和再生产的想法,不管这有多么复杂——外在于再现的一种模特儿,至少是为了昙花一现的评价时刻,而且也提出一种标准,即便是无名的标准。

继这番离题的话之后,我们再回到已经提出的问题上。马克思主义的命题,不管怎样不成熟和具有临时性,都必然导致对古典唯心主义问题框架的一次深刻的批判改造。比如,我们不必怀疑,马克思主义的经典作家,且不说可以作为我们的向导的布莱希特和葛兰西,都从来没有依据“现实主义”评论文学。如我们表明的,作为马克思主义问题框架之核心的反映范畴并不关注现实主义,而关注唯物主义,二者之间确有天壤之别。马克思主义不可能把一般文学定义为经典意义上的虚构。

文学不是虚构,不是描写真实的虚构形象,因为它不可能把自身简单地定义为一种形状,现实的一个表象。文学是通过某一复杂过程对某一特定现实的生产——这个现实并不是一个自治的现实(人们不能过分强调这一点),而是一个物质现实——,而且具有某种特

定的社会效果(我们将以此为结论)。因此,文学不是虚构,而是虚构的生产,确言之,是虚构效果的生产(而且首先为虚构效果的生产提供物质手段)。

同样,由于被历史地规定为“对特定社会生活的反映”(毛泽东语),文学仍然没有提供对这种生活的“现实主义”再造,当它自称为这种再造时则尤其不可能,因为甚至在那时,它也不能够还原为直接的镜像。但是,文本的确产生一种现实效果。更确切地说,它同时产生一种现实效果和一种虚构效果,依次予以强调,依次予以阐释,但始终基于它们的双重性。

于是,我们又得出了这样的结论:虚构和现实主义并不是用来说明文学生产的概念,相反,是由文学产生的观念。但这导致了惊人的结果,因为这意味着,那个模特儿,“外在于”文学话语的真正参照物,既是虚构的也是现实主义的先决条件,在这里并未起到先于文本而存在的非文学话语的锚点的作用。(我们此时业已知道这个锚点,这个第一位的真实,是不同于“再现”的,要比“再现”复杂得多。)但它的确发挥了话语的作用。所以,文学话语本身以幻觉的方式规定和投射了“真实”的在场。

这是如何具体实现的呢?以幻觉现实的符号,或相反,以也许极小地偏离现实的虚构符号,文本是怎样严格控制它所言说、所描写、所设立的东西的呢?也是在这个问题上,我们使用的作品为答案提供了材料。它们再一次让我们去寻找基本语言冲突的效果和形式。

在一项“现代”法国文学文本的研究中,每一个文本都依据它们在普通语言和教育体制的历史上的位置仔细标明了日期,勒内·巴利巴尔提到了“想像性法语”(虚构的法语)的生产。这是什么意思呢?显然不是伪法语,不是一种假语言的诸因素,这些文学例子也出现在由特定个人所选择的特定语境中,譬如只用文学引语说明词条的词典编纂者。这也不简单是虚构中生产的语言的例子(这种语言有其自己的惯用法、句法和词汇),即叙述中的人物以一种想像性语言创造一种想像性话语。相反,这是在一个或更多的鲜明细节中偏离实际上在文学话语之外使用的表达的表达式,即便这两种表达在语法上

都是“正确的”。这些表达是语言的“折衷构形”，它们的折衷用法在社会实践中是相互矛盾的，因而是相互排除的。在这些折衷构形中，有一个多少被掩盖但却可以辨认出来的关键地方，是用于“简单的”语言、“普通的”语言，“就像是那种”法语的再生产似的，这是小学校里作为对“现实”的“纯正素朴”的表现而教的那种语言。在勒内·巴利巴尔的著作中，有无数对大家“言说”的例子，重新唤醒或恢复了通常被压抑的记忆（正是这些记忆的在场，这些记忆的再生产——一个₁人物或他所说的话以及作者由于没有为自己命名而自负其责的理由——产生了“自然”和“现实”的效果，即使仅仅是通过一个顺便提及的单个短语）。比较而言，所有其他表达都似乎“有商榷的余地”，都在某种主体性中“反映”出来。首先应该有看似客观的表达，这是必要的：正是这些表达在文本中产生出一个难以捕捉的“现实”的想像性参照物。

最后，回到我们的起点上来：布莱希特从一个革命者和唯物主义戏剧家的立场出发，第一次从理论上阐述了文学或文学文本产生认同的观念效果。但是，有的只是一个主体与另一个主体的认同（也可能是与“自身”的认同：“包法利夫人，是我。”这是居斯塔夫·福楼拜著名的一个人皆熟知的例子）。还有只是通过一个命名的主体对一个作为主体的个体加以质询的一些主体，如阿尔图塞所示：“你是某某，我在对你说话”；“虚伪的读者，我的同胞，我的兄弟。”这是夏尔·波德莱尔著名的另一个人皆熟知的例子。通过文本无休止的作用，文学不间断地“生产”主体，将其展示给每一个人。所以，自相矛盾的是，我们可以用同一个图式说明：文学不间断地把（具体的）个体改造成主体，并赋予这些主体以准真实的幻觉般的个性。根据整个资产阶级意识形态的根本机制，要生产主体（“人”和“人物”），就必须把他们与客体对立起来，即与物体对立起来，把他们置于一个“真实的”物质世界之中，并与之相对立，外在于它但又始终与它相关。现实主义的效果就是这种质询的基础，它使人物或纯粹的话语“活生生地呈现”，使读者对待想像的斗争就像对待真正的斗争一样，尽管这是毫无危险的斗争。他们在这里兴起，是我们已经命名了的主体：作者与其读

者,但也有作者与其人物,读者与其通过中介者即作者的人物,与人物同一的作者,或“相反”,与人物的判定者同一的作者;读者的情况亦复如此。在那里,作者、读者、人物,都站在了他们的普遍抽象的主体的对立面:这就是上帝、历史、人民、艺术。这个名单既不是终极的,也不是可以完结的:从定义上说,文学作品将无限延长和扩展这个名单。

作为观念统治效果的文学审美效果

对文学(及其理论、批评、科学等)的分析,从唯心论的视角看,总是把作品或作家的本质,甚或(艺术)作品和书写作品作为其特定的客体,将其凌驾于历史之上,尤其是在它看似历史的特殊表达之时;或从经验主义(但仍然包括唯心主义)的视角看,这种分析总是把整个文学“事实”作为客体,公认为客观的和文献式的事实,可以给“一般事实”、文类“规则”、风格和时期以传记和风格上的佐证。从唯物主义的观点出发,人们可以分析文学效果(更确切说是审美的文学效果),视其为不能被还原到“一般的”意识形态的效果,因为它们特殊的意识形态效果,在许多其他(宗教的、法律的、政治的)效果中它们既相互关联又必须分离。

这种效果最终必须在一个三重层面上加以考虑,与一个社会过程的三个方面及其连续采取的历史形式相关:(1)它在决定性社会条件中的生产;(2)再生产主导意识形态的时刻;(3)因此,本身成为一种意识形态的统治效果。对此的说明是:文学效果是在一个确定的社会物质过程中生产出来的。这是构成的过程,即文本的制作和写作,也即文学“作品”的制作和写作。现在,作家既不是至高无上的创造者,不是他献身于其中的条件的缔造者(如我们看到的,尤其不是意识形态内部的特定的客观矛盾的缔造者),也不是其反面——可消费的媒体,通过它可以揭示出灵感、历史、时期、甚或阶级(最终结果是相同的)的难以名状的力量。毋宁说,他是一个物质媒介,在他尚未创造的条件中,在对从定义上说他无法控制的矛盾的屈服中,通过赋予他个性的、标志着资产阶级社会的意识形态上层建筑之特点的

一种特殊的社会劳动分工,而插入一个特定地方的中介。¹⁶

文学效果是作为一种复杂效果生产的,这不仅像上述说明的那样,因为它的决定因子是对一个矛盾内部的另一个矛盾的想像性解决,而且因为所生产的效果同时不可分割地成为物质的文本(诸多句子的排列),以及作为“文学”文本的地位,它的“审美”地位。即是说,它既是一个物质产物,又是一种特殊的意识形态效果,甚或说,是带有特殊意识形态效果之印章的物质产物的生产,这个印章是它永远不可磨灭的标志。它就是以各种特性体现的文本的地位——不管用什么术语描述这些特性,它们都只能是它的变体:它的“魅力”、“美”、“真理”、“意义”、“价值”、“深奥”、“风格”、“书写”、“艺术”等等。最后,它是文本自身的地位,理由很简单,因为在我们的社会里,文本只有在自身内部成为自身真实形式的揭示者才是合理的;同样,一切被认为是将被“书写”的文本都被看做是“文学的”。这种状况也适用于一切在历史上截然不可分的阅读文本的模式:“自由”阅读,为纯粹文字“快感”的阅读,对形式和内容、意义、“风格”、“文本性”(揭示出新词!)多少加以理论化、多少给以“科学”评价的批评阅读——而在一切阅读的背后,是学术界对文本的解释,这是其他一切阅读的条件。

所以,文学效果不仅仅产生于一个确定的过程,而且能动地把自身插入其他意识形态效果的再生产之中:它不仅本身是诸多物质原因的结果,而且也作用于社会地决定的个体,物质地限制他们以特定方式对待文学文本。所以,在意识形态上,文学效果不仅仅局限在“感觉”、“欣赏”、“判断”,因而涉及美学和文学思想的领域;它本身开创一个过程,即文学消费和“文化”实践的习俗。

这就是为什么在分析作为文本和借助文本生产的文学效果时可以(而且必须)平等对待“读者”和“作者”的原因。作者的意图——不管他在文本内的表达(融入“表面”叙事之中)还是围绕文本的表达(如他的宣言或文学精神分析学所探讨的作家的“无意识”动机)——与从读者那里引发出来的复杂或简单的阐释、批评或评论也是平等的。

弄清这种阐释是否“真的”与作者的意图相同并不重要(因为后

者并不是导致文学效果的原因,而本身恰恰是效果之一)。阐释和评论恰恰以完整的视角揭示(文学的)审美效果。文学性就被认作是这种效果,而恰恰是在它激发这些阐释、批评和“阅读”的时间和程度上被认作这种效果的。这样,一个文本就可以在新的条件下轻易地放弃文学地位或获得文学地位。

弗洛伊德在阐述梦的工作时首次采取了这一程序,在对无意识的调和构成进行分析时更加普遍地运用了这一程序;他给必须通过梦的“文本”才能理解的东西下了定义。他并不重视恢复梦的显义——对“真正的”梦进行谨慎、孤立的重建。或者说,他至少只是通过“梦的叙事”的中介才同意恢复梦的显义的,而这已经是一种置换了,被压抑的素材就是通过这种置换经由浓缩、错置和梦的象征而显示出来的。他假定梦的文本既是分析的客体,同时,通过其自身的矛盾,又是解释自身的手段:它不仅仅是显在的文本,即梦的叙述,而且是全部的“自由”联想(如众所周知的,是被迫的联想,被无意识的心理冲突所强加的联想),是“隐在的思想”,梦(或症候)是这些“隐在的思想”的前文本,这些思想也是梦所唤起的。

同样,批评,文学观念的话语,关于文学文本的“美”和“真”的无休止的评论,也是数不清的“自由”联想(事实上是被迫的和事先决定的),它们发展和实现了文学文本的意识形态效果。在对文本的唯物主义解释中,我们绝不能认为这些联想位于文本之上,将其作为解释的开端,而要把它们放在与文本的同一个层面上,确切说,是把它们放在与“表面”叙述同一的层面上,不管这种叙述是比喻地、讽喻地处理某些一般思想(如在小说或自传中),还是直来直去地“抽象的”、非比喻的(如在道德或政论文章中)。它们是这个表面的倾向性的延长。它们摆脱了有关“作家”、“读者”或“批评家”的个性的一切问题,这些都是相同的观念冲突,最后是由相同的历史性矛盾或由这些矛盾的改造促成的冲突,正是这些矛盾及其改造生产出文本及其评论的形式。

这就是文学效果所插入的再生产过程的结构标志。文学文本的“基本素材”究竟是什么?(但一种原材料似乎总是已经被它所改

造。)并不特别具有文学性而具有政治、宗教意义的正是这些意识形态的矛盾;最终,它们是阶级斗争中明确的阶级立场的矛盾的观念实现。那么(至少对承认文学文本效果的读者、对主导文化阶级的那些读者而言)什么是文学文本的“效果”呢?它的效果就在于激发其他意识形态话语,有时可以看做文学话语,但在通常情况下仅仅是审美的、道德的、政治的、宗教的话语,主导意识形态就是在这些话语中得以实现的。

现在我们可以说,文学文本是整个意识形态再生产的动因。换言之,它通过文学效果引发出“新的”话语的生产,这些新的话语总是(以不断变化的形式)再生产同一种意识形态(及其矛盾)。它使个体能够占用意识形态,使自身成为意识形态的“自由”携带者,甚至成为它的“自由”创造者。文学文本是资产阶级社会中个体与意识形态之间具体关系的特殊运作者,并保证这个社会的再生产。它引发意识形态话语,让总是已经作为审美效果而投入的话语主题采取艺术作品的形式,这看起来不像是机械的强加,不像宗教教条那样强加给必须虔诚地重复这一教条的个人。相反,它像是为了阐释而提供的,是一种自由选择,是供个人私下里主观使用的。它是以“思想自由”的民主和“批评”形式实现意识形态统治的特殊媒体。^⑬

在这些条件下,审美效果也必然是一种统治的效果:个体向主导意识形态的臣服,即向统治阶级的意识形态统治的臣服。

因此,这必然是一种不平衡的效果,并非毫无区别地作用于个体,尤其不能以同样的方式作用于不同的、敌对的社会阶级。统治阶级和被统治阶级都能感觉到“臣服”,但却是以两种不同的方式。在形式上,文学作为在普通语言中实现的一种意识形态构形是为所有人提供的,以所有人为目标的,在读者中不作任何区别,除非关系到他们自身不同的先天或后天的审美力和感性。但是,具体说来,臣服对于受过教育的统治阶级成员是一回事——是意识形态内部的思想“自由”,在经验和实践中仿佛是主宰的一种屈服;而对于被剥削阶级的成员来说则是另一回事:这些是手工劳动者,甚或技术劳动者,雇员,根据官方统计从不“读书”或极少“读书”的人。他们在阅读中发

现的不过是对其自卑感的证实：臣服意味着文学话语对另一种话语的统治和压抑，这种话语被认为是“难以言喻的”、“虚假的”、不足以表达复杂的思想 and 感情的。

这对于分析至关重要。它表明，这种差异并不是在阅读事件之后造成的，即由于其他的社会不平等直接造成阅读能力和吸收能力的的不平等。这种差异隐含于文学效果的生产之中，物质地刻写在文本的构造之中。

但是，人们要问，何以弄清隐含于文本结构之中的东西不仅仅是实践文学之人的话语，而且，最重要的，也是既不了解文本也不被文本所了解的那些人的话语？即是说，是那些“写”（书）和“读”（书）之人的话语，也是那些尽管“知道如何读写”，但不知道如何写书和读书之人的话语——一种语言游戏，一种具有深刻启示意义的双重用法。要理解这一点，我们只能对起决定性作用的语言冲突进行重构和分析，视其为生产文学文本、把普通语言的两种平等但却不可分割的敌对用法对立起来的東西：一方面，是中等和高等教育（l'enseignement secondaire et supérieur）中学习的“文学的”法语；另一方面，是在另一个层面上（小学）教学的远非自然的“基础的”、“普通的”法语。谓之“基础”，只是因为它与另一种语言并非处于平等的关系之中，而另一种语言也是由于同一原因而被称作“文学的”。对这两种语言的词汇和句法形式进行比较的和历史的分析就能证明这一点——勒内·巴利巴尔就是最初进行这种系统分析的人之一。

因此，如果按照事物本来的方式，文学能够也必须用于中等教育，构造并控制、孤立并压制被统治阶级的“基础”语言，这只能在该基础语言也出现在文学之中并作为其构成性矛盾的一个方面的条件下才能进行——被掩饰起来，戴上面具，必须在虚构的重建中让步和展示。最终，这是由于文学文本中体现的文学的法语被有倾向性地区别于（和对立于）普通语言，同时又被置于其构成和历史发展中，只要这个过程由于对于资产阶级社会的发展具有物质重要性而标志着一般教育的特点。之所以能够断言文学在学校中的使用及其在教育中的位置不过是教育在文学中的位置的反面，因此，文学效果的生产

的基础就是现行主导意识形态的国家机器的结构和历史作用,其原因就在于此。而之所以能够把作家及其有文化的读者声称超越简单的课堂练习并规避这些练习的主张视作对他们真实实践的否定而予以驳斥,其原因也在于此。

由文学生产所实现的统治效果事先决定了主导意识形态内部被统治的意识形态的在场。这意味着矛盾及其伴随而来的观念危机的不断“激活”——它依靠这种危机兴盛发达,这种危机也是它的力量源泉。辩证地看,在资产阶级民主社会中,意识形态再生产的动因之所以带有倾向性地经由文学“风格”的影响和调和的语言形式运动,其原因就在于此。阶级斗争在文学文本和文本所生产的文学效果中并没有消灭。文学效果促进了统治阶级的意识形态作为主导意识形态的再生产。

注 释

① 在阿尔图塞的表述中,“科学”不完全由于其“所知”而区别于“意识形态”,而是由于这样一个事实,即它生产新的“问题框架”、可能认识的新客体和关于这些新客体的新问题。据阿尔图塞说,意识形态的效果恰恰与此相反;它包含各种问题或矛盾,用虚构的或想像的解决办法掩盖这些问题或矛盾。——英译注

② 列宁在论托尔斯泰的文章中清楚地表明了这一点。(列宁论托尔斯泰的文章写于1908~1911年,被列为马歇雷的《文学生产理论》的附录,伦敦:卢特莱支与克甘·保罗出版公司,1978,第299~323页。)

③ 《毛泽东选集》,北京:外文出版社,1971,第250页。

④ 多米尼克·勒古尔:《危机及其赌注》(《论列宁的哲学立场》),巴黎:马斯佩罗出版社,1973。

⑤ 马歇雷和巴利巴尔这里指的是结构主义(也暗指《泰凯尔》杂志),以及卢卡契提倡的现实主义概念。——英译注

⑥ 勒内·巴利巴尔与多米尼克·拉波特:《民族法语》(《资产阶级民主革命时期普通民族语言的构成》),巴黎:阿歇特出版社,1974(埃蒂安纳·巴利巴尔和皮埃尔·马歇雷作序)。

⑦ 读者可参照 J. 鲍德罗和 R. 伊斯塔布莱的《法国的资本主义教育》的前两章, 巴黎: 马斯佩罗出版社, 1972。

⑧ 马歇雷和巴利巴尔这里指的是萨特的《什么是文学?》(1948)。在《红字》第 5 期(1977)刊登的一次访谈中, 马歇雷又说:“他在寻找一个定义, 一种关于究竟什么是文学的理论, 而在我看来, 这种做法的确是非常传统的, 而不是非常革命的。‘什么是文学?’ 这个问题就如山一样古老; 它复兴了……一种唯心主义的和保守主义的美学。如果我在开始写作时曾经有过清晰的想法, 那就是, 我们应该抛弃这种问题, 因为‘什么是文学?’ 是一个虚假的问题。为什么呢? 因为这是一个已经包含着答案的问题。它意味着文学是某事物, 文学作为物而存在, 是带有某种本质的永恒不变的事物。”——英译注

⑨ 参见巴利巴尔:《文学生产理论》。

⑩ 摒弃艺术作品的神秘统一性和完整性并不意味着采纳一种相反的立场, 即视艺术作品为反自然的, 破坏秩序的(如《泰凯尔》所认为的)。这种逆反是保守派意识形态的特点:“因为从艺术中往往产生精美的混乱!”(布瓦洛语)

⑪ 参见《布莱希特论戏剧》, 约翰·韦莱特译, 伦敦: 梅休因出版社, 1964。——英译注

⑫ 关于作者的范畴, 参见米歇尔·福柯:《话语的秩序》, 载罗伯特·M. 扬:《解放文本》, 伦敦: 卢特莱支出版社, 1981;《什么是作者?》, 载《语言, 反记忆, 实践》, 唐纳德·F. 布查德编译, 伊塔卡: 康奈尔大学出版社, 1977, 第 113~138 页; 以及罗兰·巴尔特:《作者之死》, 载《形象-音乐-文本》, 史蒂芬·希思选译, 伦敦: 方塔纳出版社, 1977, 第 142~148 页。——英译注

⑬ 我们可以说, 并没有真正的宗教文学; 至少在资产阶级时代之前并不存在, 在那以前, 宗教是资产阶级意识形态本身的一种(从属和矛盾的)形式。而文学本身和审美意识形态在反对宗教的斗争中起到了决定性作用。宗教是封建统治阶级的意识形态。

(陈永国译)

二、自由的特殊：审美的兴起*（1990）

特里·伊格尔顿

特里·伊格尔顿(1943~)，牛津大学英文教授。他发表了许多著作，包括《批评与意识形态》(1976)、《克拉莉莎被强暴》(1982)和《审美意识形态》(1990)等。长期以来，他被看做阿尔图塞一派的成员，但是伊格尔顿的马克思主义理论来源是非常广泛的，其中包括本选文中明显的法兰克福学派观点。

自启蒙运动以来，美学一直是哲学竭力进入“生活世界”的途径。审美一直被看做并被界定为普遍与特殊、责任与性情、理性与身体冲动在“心灵法则”之下发生潜在冲突的领域。伊格尔顿指出，现代审美史在根本上是政治的，既是资产阶级文明社会与其背景的关系的寓言，也是塑造一种特定的资产阶级主体的实践手段。审美最终是自相矛盾的，既认同，亦批判，但都是资产阶级意识形态的特有方式。

美学诞生当初是一种身体话语。根据德国哲学家亚历山大·鲍姆嘉通的最初表述，美学一词首先指涉的并不是艺术，而是人的整个感觉和知觉区域，与比较精练的概念思想领地相对照；希腊语里的“美学”一词(aisthesis)也表明同样的含义。“美学”一词在18世纪开始强调的并非“艺术”与“生活”之间的区别，而是物质与非物质、事物与思想、感觉与观念之间的区别，这些区别与我们的物种生命紧密相关，与头脑深处指挥某种影子般的存在的东西相对立。哲学似乎豁

* 选自特里·伊格尔顿：《审美意识形态》，牛津：布莱克威尔出版社，1990，第13~30页。

然看到在自己的精神飞地之外，有一片稠密、拥挤的疆域可能完全摆脱它的控制。那片疆域便是我们的整个感性生活——喜欢和嫌弃，世界如何触动身体的感官表面，以及观睹和胆魄等等，它们都植根于我们插入世界的最平凡的生物习性。审美理论关注人的这一最粗糙、最直接的领域，后笛卡尔哲学的注意力不可思议地一时松懈，竟然忽略了这个世界。于是便出现了原始唯物主义的第一次骚动，很久以来，身体一直在朦朦胧胧地反抗着理论暴君。

古典哲学对审美的忽略也付出了政治上的代价。任何政治制度如果没有面对这个最确凿的“生活的”领域，它怎么能兴旺发达呢？因为这个领域的一切都离不开社会的身体和感性生活。怎么能让“经验”停留在社会的统治概念之外呢？难道因为理性无法穿透这个朦胧的王国而把它的范畴像百里香的味道或土豆的滋味那样排除在外吗？难道思想必须把身体的生活视为纯粹不会思维的他者而予以放弃？抑或某种全新的关于感性本身的科学将会测度身体生活的神秘方式？如果这种科学是自相矛盾的，那么政治后果肯定是可怕的。一种严禁探询激情和知觉之事、除了自己的概念便一无所知的统治理论是最无力的。如果康德所称的感官的“暴民”永远停留在理性的管治之外，那么理性的绝对君权怎么能保持自身的合法性呢？难道权力不需要某种解剖被支配者情感的能力，某种测度活生生的感性生活结构内部的得心应手的科学或具体逻辑吗？

18世纪德国对美学的呼唤首先是对政治专制问题的回应。那时的德国是一个邦国林立的封建专制国家，由于缺乏一种总体文化，各行其是的个人癖好成了这个国家的标志。王公们通过精细复杂的官僚机关发号施令，残酷剥削之下的农民过着牛马不如的生活。在这种专制淫威之下，软弱的资产阶级仍然受着贵族的重商政策的钳制，国家控制工业，关税保护贸易，王宫的权力势不可挡，把资产阶级与下层群众隔离开来，剥夺了他们对国家生活的任何实在影响。容克社会粗暴地收缴了中产阶级的历史角色，独立资助和发展那些服务于自己的财政或军事的工业，让大部分资产阶级与国家做生意，不让资产阶级强迫国家制定符合他们利益的政策。资本和项目普遍缺

乏,交通不畅,贸易低靡,落后的乡间冒出无数以行会为主的小镇,这就是德国资产阶级在狭隘愚昧的社会制度下的不利处境。不过,它的职业 and 知识阶层一直在稳步成长,在18世纪晚期第一次产生了一个职业的文学种姓;各种迹象表明,该群体发挥着一味自助的贵族阶级无法企及的文化和精神领导的作用。但是由于缺乏深厚的政治和经济力量,这种资产阶级启蒙活动在许多方面仍然把自己抵押给封建专制制度,以伊曼纽尔·康德为例,他对权威毕恭毕敬,既是勇敢的启蒙者,又是普鲁士国王的驯顺臣民。

美学萌生于18世纪,这种新奇的话语并不是对政治权威的挑战,而是可以读解为专制威权固有的意识形态困境的表征。这种权力为了自身也需要把“感觉到的”生活考虑在内,如果不理解这一点,任何统治都不会稳固。情感和感觉世界肯定不能拜倒在“主观世界”之下,拜倒在康德嘲笑的“趣味自我主义”之下;相反,必须把它带进理性本身的庄严审视之内。如果生活的世界不能转变成理性形式,那么所有至关重要的意识形态问题岂不是被丢在某个不在控制范围之内的被遗忘的角落了吗?然而,理性是最不具物质性的禀赋之一,它怎么能抓住粗糙的感性的东西呢?也许经验知识首先得到的是事物确凿的物质性,然而莫大的讽刺是,这种物质性也排除了对事物的认知。理性必须找到穿透知觉世界的某种方法,但是绝不能因此而让自己的绝对权力承担风险。

鲍姆嘉通的美学就是要寻求这种微妙的平衡。如果说他的《美学》(1750)以一种创新的姿态开辟了整个感性平台,那么其结果是迎来了理性的殖民化。对鲍姆嘉通而言,审美认知是理性一般和感性特殊之间的中介,审美领域是参与理性完善化的存在王国,但它的参与方式是“混杂的”。“混杂”在这里不是“混乱”,而是“融合”;有机地互相渗透,审美再现要素抵制被区分为分立的单位,那是概念和思想的特点。这并不意味着审美再现是模糊不清的;相反,它们越是“混杂”,亦即越是寓杂多于统一,就越清晰、完美和确定。因此,审美统一性是可以由理性加以分析的东西,当然需要一种专门的形式或理性的用语,那就是美学。鲍姆嘉通写道,美学是逻辑的“姐妹”学科,

是一种较低的理性,不妨类比为较低感性生活层次上的女人的理性,它的任务是以一种接近(并相对独立于)理性特有的操作方式,把这块领地收拾成清晰或完美、明确的再现场地。在认识到不能简单地从抽象的普遍法则中推导出感觉和经验世界之后,美学便诞生了;但是它需要适合自己的话语,展示自身内在的也许是低下的逻辑。审美是对思想或概念的具体可感的类比,兼有理性和实在性,像列维-斯特劳斯的神话一样,悬在二者中间。美学生来就是一个女人,从属于男人,但必须执行自己谦卑的任务。

对于统治阶级理解自己的历史来说,这种认知方式是至关重要的。如果说感觉是一种击败普遍概念的复杂的个体化过程,历史亦复如此。两种现象都以不可简约的特殊性或具体确定性为标志,并且有超出抽象思想界限的危险。鲍姆嘉通写道:“个体在每个方面都是确定的……特殊的再现是最高诗性。”^①正是由于历史是“个体们”的问题,所以它是“诗性的”,是一个事关明确特定性的问题;因此它似乎要落在理性罗盘之外。如果统治阶级的历史本身就云翳不清,无从了解,是概念圈外一个不可知的区域,那会怎么样?美学就是回应这种困境的理论话语,它是理性一词的前缀,没有它,物化了的启蒙运动的理性就无法延展到那些至关重要的区域,例如欲望和修辞效果。鲍姆嘉通把欲望说成“一种引起混杂的善的再现的感性再现”^②,并且审视了诗的感官印象激发特殊感情效果的方式。因此,审美就是那种混杂的认知形式的名称,它能理清知觉和历史实践的尚未加工的材料,展示具体之物的内部结构。理性本身追求的崇高目标远远离开了这些低下的特殊之物,但是一种称为理性的审美摹本跃然而生,它是认知的助手,以其独一无二性认识居于高处的理性因为存在着审美活动而必然无视的一切,密实的知觉特殊可以成为思想所能了解的东西,确定的具体过程组合成历史的叙事。鲍姆嘉通写道:“不能把科学拉到下面的感性区域,但是要把感性的东西提升到知识的高度。”^③他警告说,一切低下的力量都归理性统治,但是这种统治绝不能堕落为独裁。按照葛兰西的说法,它应该采取“霸权”形式,从内部统治和训导感官,同时让它们充分享有相对的自主

性。

一旦拥有了这门“关于具体之物的科学”——叔本华后来称之为“用词矛盾”——就无需担心历史和身体会从概念的话语之网中漏掉,留下一个无从把握的空荡荡的地方。我们的物质生活诚然是一股充满纷攘的无形浊流,但是仍然有某些类似理性的近乎完美的东西,它们被称为审美对象。一种理念的东西似乎从内部充实了它们的感性存在,而不是漂浮在感性存在之上的某种柏拉图式的空间里,这里显示出物质本身的一种严格逻辑,能感觉到它的不断律动。因为存在着我们一致同意的美的东西,通过看和所见而不是论证和分析获得对美的认同,所以在我们的物种生命之内,产生了一种自发的同感,而且让我们看到,尽管这种生命存在着明显的任意性和模糊性,但从某种意义上说,确实可能起到类似理性法则的作用。我们将会看到,这是康德所说的审美意义之类的东西,他想把审美意义当做绕开各种主观情感和冷静刻板的理解力的第三条道路。

关于这种审美意义的现代对应物,我们与其看贝内德托·克罗齐,不如看爱德蒙·胡塞尔,因为胡塞尔的《欧洲科学的危机》就是为了把生活世界从它与理性纠缠不清的关系中拯救出来,以此更新惶惶然割断自身的肉体 and 感觉之根的西方理性。如果哲学抛弃了生活世界,让它湮没无闻,那么哲学就不可能胜任普遍的终极科学的角色。哲学必须记住,身体即使在它开始思维之前,也总是一种能够感知的经验有机体,它在世界上的位置完全不同于某个物体在某个箱子里的情形。关于客观现实的科学知识总是已经植根于事物给予极易感觉的身体的这种直觉前定性(intuitive pre-giveness),植根于我们此岸世界(Being-in-the-world)的那种原初物质性。胡塞尔不无惊奇地说,科学家们毕竟是人,正是由于一种误导的理性主义忽视了这一事实,欧洲文化才陷入危机。(胡塞尔是法西斯主义的受害者,这部著作写于20世纪30年代。)思想必须回头调整自身,用一种新的“关于主体性的普遍科学”挽救生活世界。然而,这门科学实际上毫无新意,胡塞尔训诫我们:必须“具体地考虑周围的生活世界,考虑它被忽略了相对性……我们直觉地生活在这个世界上,与我们在一起的还

有它的现实实体”^④；他是以本来意义上的美学家的身份说话的。当然，这并不是要我们完全从属于“这个纯粹主观和显然难以把握的‘赫拉克利特的河流’”^⑤或曰我们的日常经验，而是要对它予以严格的形式化，因为一切存在都与生活世界所展示的一般结构具有相对的联系，但这个一般结构本身并不是相对的。“我们能够接近这个具有一般性的结构，认真细心地把它永久确定下来，进而了解所有结构。”^⑥实际结果也确实是：生活世界显露的结构与科学思想在建构一种客观现实时所预想的结构完全相同。用鲍姆嘉通的话来说，较高和较低的推理方式所显现的形式是共同的。不过，将生活世界形式化并不是一件简单的事情，胡塞尔也坦率地承认：“异常的困难很快使人茫然无措……每一个到达了的‘地方’都会指向下一个地方，每一道走近的地平线会展露出新的地平线。”^⑦暂停下来，权且安慰自己，想一想这个“无尽头的整体，它在无限地流动，指向某个统一的意义”；胡塞尔随即便残酷地打破了这种安慰，他否认“我们真的就能如此简单地把握和理解整体”^⑧。它就像卡夫卡的希望，似乎不乏总体性，但那不是我们的总体性。将生活世界形式化的工程似乎在动工之前就坍塌了，一并坍塌的还有理性基础。这件工作留给了梅洛-庞蒂，他将“回到活的历史和言说的词语”，但人们会因此怀疑这只是“一种准备工作，随后就是关于普遍构成的正经八百的哲学任务”^⑨。从鲍姆嘉通到现象学，理性一直是偏常的，它迂回穿过感觉、经验或胡塞尔在维也纳讲课时所称的“素朴性”，重新折回自身，这样就不必蒙受两手空空地到达终极目的地，只有智慧但对实际事务茫然无知的尴尬。

这种穿越感觉的迂回运动在政治上是必要的。如果专制制度不希望引发造反，它就必须大方地承纳感官性情。但是转向情感主体会危及专制法则。如果它能把专制法则非常有效地刻写在受它支配者的心灵和身体里，那么根据自我解构的逻辑，它就可能使这种权威主体化，为一种新的合法性和政治权力概念清理出地盘。落后的社会状况迫使18世纪晚期的德国中产阶级落入唯心主义的思维窠臼，只能构想但无法实现一种新型的社会生活，这正是马克思说过的那

种历史的反讽。从愚昧的晚期封建贵族阶级内部,竟然可以设想出一种自由、平等、自主的人类主体的普遍秩序。资产阶级的这种公共领域与古老政权的特权和排他主义彻底决裂了,在想像中而非现实中把中产阶级设定为一个真正普遍的主体,用这个辉煌的梦想补偿政治上的低下地位。这里的关键问题是产生某种全新的人类主体,它像艺术作品一样,发现法则就在自身的自由同一性里面,而不是在某种外部的压迫力量之中。获得解放的主体把法则当做自己的自主原则来占有,打碎了写满禁忌条文的碑石,因为法则本来是为了重写在人的心灵里而镌刻在碑石上面的。因此,默认法则就是默认自己的内心存在。卢梭在《爱弥儿》中写道:“心灵只接受自己的法则,本来想束缚它,结果却释放了它;只有束缚它,才能放它自由。”^⑧安东尼奥·葛兰西后来在《狱中札记》中提到一种文明社会:“这个社会中的个体能够主宰自己,但不会因为自我管理而与政治社会发生冲突;自我管理成了文明社会延续的常规,是文明社会的有机补充。”^⑨在《社会契约论》里的一个经典片断中,卢梭说最重要的法则“不是镌刻在大理石或青铜器上,而是刻写在公民的心灵里。这是一个国家的真正大法,它每天都获得新的力量,在其他法则腐烂或死亡的时候,它会挽救它们或取而代之,让一个民族继续行之有法,不知不觉间以习惯的力量代替威权。我说的是道德,是习俗,首先是民意;政治思想家们不知道这种力量,但是有了这种力量,就会无往而不胜”^⑩。

与强制性的贵族专制机器相对照,资产阶级社会秩序的束缚力最终来自习惯、忠诚和情感。等于说在这种秩序中,权力已经被审美化了。它与身体的自发律动融为一体,与感性和感情纠缠在一起,通过不假思索的习俗延续下去。权力镌刻在主体经验的细枝末节里,抽象的义务与顺适的性情之间的裂缝已经弥合。把法则溶解为习俗和绝对不动脑筋的习惯,就是把它与人类主体自身的快乐存在完全等同起来,因此,僭越法则就意味着对自我的严重伤害。新的主体以审美作品为范式,通过自我指涉赋予自己一种与直接经验融为一体的法则,在必然性里发现自由性。

与某种赤裸裸的理性相对立的习俗的这种中心地位植根于黑格

尔对康德道德观的批判。康德的实践理性坚决把抽象义务视为最终目的,对封建专制权力毕竟是一个沉重的打击。而《判断力批判》里的美学理论则坚决地回到主体:康德保留了普遍法则观念,但是发现这个法则在我们的主观能力的结构中仍然发挥着作用。这种“无法则的法则性”是纯粹主观主义与极端抽象理性之间一种灵活的妥协。在康德看来,审美判断中确实有一种“法则”在发挥作用,但似乎无法把它与审美对象的特殊性分开。于是,康德的“无法则的法则性”就成为卢梭在理想的政治国家结构中发现的“非权威的权威”(《社会契约论》)的对应物。在这两种情况下,某种普遍法则都是以完全自由的个体的化身而存在的,它们也许是政治主体,也许是审美对象的组成要素。法则就是自发而和谐地运作的一组自主自律的特殊。然而,康德的主体转向很难说是转向身体,身体的需要和欲望不在无功利的审美趣味之中。在康德美学的框架之内,不能描绘或再现身体;康德最终要走向形式主义伦理观,一种抽象的政治权利理论,一种“主体的”、但非感性的美学。

黑格尔的理性观念比较宽大,试图将这一切包容其中并加以改造。黑格尔抛弃了康德将道德与感性严格对立的做法,提出一种可以包容认知、实践和情感的理性。¹³黑格尔式的理性不仅面对善,而且关注并改造我们的身体癖性,使之自发地遵守普遍的理性。理性与经验之间的中介是人类主体在政治生活中自我实现的实践。简言之,理性不单单是一种观照禀赋,而是重构主体霸权的整个工程,塞拉·本哈比勃称之为“对内在天性的不断改造和再教育”¹⁴。理性通过人在具体伦理生活王国或客观精神中的感性的自我实际化达到它的神秘目的。因此,理性的道德行为与人的幸福和自我实现问题是分离的:如果真的如此,那么从某种意义上说,黑格尔就是将理性“审美化”了,使理性居于身体的情感和欲望之中。当然,审美化并未将理性消解为某种纯粹的享乐主义或直觉主义,而是把它从康德崇高的义务领地里释放出来,成为物质生活中一种积极向上的力量。

这一工作的“审美”部分最清楚地表明,黑格尔在新兴的资产阶级社会遇到了“坏的”特殊论与“坏的”普遍论的冲突。前者是文明社

会的问题,产生于孤独公民的私人经济利益,黑格尔在《权利哲学》中说,这样的公民只顾自己的利益。后者是政治国家的问题,这些不平等的对抗性单子欺骗性地构成抽象自由和平等的公民。从这个意义上说,资产阶级社会是对审美作品的怪诞戏仿,一般与特殊、普遍与个别、形式与内容、精神与感官和谐地相互联系在一起。然而,在具体伦理生活的辩证中介之下,参与了普遍理性的主体始终展现出统一的具体特殊的生活形式。理性通过实践进行关于欲望的教育,通过这种“教育”或曰某种精神霸权课程,不断地把个体与普遍联结起来。于是知识、道德实践以及快乐的自我实践在黑格尔理性的复杂的内部统一中得到谐和。黑格尔在《权利哲学》中指出,伦理不是法则,而是习俗,是一种成为“第二天性”的习惯的行动形式。习俗是自由精神的法则,教育工程就是要向个体展示新生之路,把他们的欲求和欲望等“第一”天性转变为习俗性的精神的东西。从美学观点可以说,再生的主体不再撕扯于盲目的个体主义和抽象的普遍主义之间,而是与法则和谐一致,法则与自发的存在完全融为一体。最终保障社会秩序的是那个习俗实践和本能地忠诚的王国,它们比抽象的权利更灵活,更有弹性,因为注入了主体的活力和情感。

这一切是资产阶级社会条件下的必然产物。私有个体主义把所有个体都丢弃在自己的私人空间,消解了个体们之间的所有积极结合,把他们投入相互对抗的状态当中。康德在《关于普遍历史》一章中写道:“我说的‘对抗’,是指人们的一种无法交流的社会性,即他们想进入社会,同时却相互对立并随时可能破坏社会。”^[45]繁衍资产阶级社会的那些实践竟然要削弱这个社会,这是一个巨大的反讽。如果在物质生产或“文明社会”的层面上不能结成积极的社会关系,那就可能指望国家的政治武库承担维护这种相互关系的重任。然而,这里只能看到抽象对等的个体组成的观念中的群体,它过于精纯,过于理论化,无法提供一种丰富的同感经验。资产阶级一旦拆除了专制制度的集权政治机器(无论在幻想中,还是在实际上),就发现它也失去了曾经把社会生活组织为一个整体的某些制度性的东西,出现了把强有力地繁衍自身的统一性观念置于何处的问题。在经济生活

中,个体们结构松散,相互对抗;在政治层面上,把主体们关联起来的似乎只有抽象的权利。这就是情感和自发的身体习惯等“审美”王国之所以重要的原因所在。习俗、忠诚、直觉以及民意必须结为一体,取代抽象的原子化的社会秩序。再者,一旦推翻专制权力,每一个主体就必须发挥自我管理的功能,必须对昔日的集权权威予以零散化和细部化;资产阶级的主体脱离了不断的政治监控,必须承担起内化管束的重任。这并不是说专制权力不需要这种内化,任何成功的政治权威实际上都需要被支配者的同谋和配合。它也不是纯粹的法律条规与自然而然的认同势不两立的问题,而是随着早期资产阶级社会的发展,强制与认同之间的比率逐渐发生了转换,只有偏重后者的统治才能有效地调节个体,因为他们的经济活动需要高度的自主。审美之事也正是在这个意义上受到了重视。艺术作品是通过美学话语来界定的,资产阶级的主体同样也是自主和自决的,以某种神秘的方式为自己立法,不承认任何纯粹外在的法则。于是法则就成了用和谐的统一性整理主体混乱的欲求和欲望内容的形式。比较满意的主体自我认同的强迫性代替了贵族权力的强迫性。

把情感视为社会凝聚力的源泉,看似危险,实则不然。资产阶级国家毕竟还有呼之即来的强制工具,不致使它的情感工程倒塌;再说,那些感官的东西,那些“自然的”怜悯心和本能的忠贞岂不是最坚固而牢不可破的联结?与那种无机的压迫性的专制制度结构相比,如此有机的结合肯定是更有价值的政治统治形式。只有当律令法规被化解为自发的反应,只有当人类主体以血肉之躯互相关联,才能塑造出真正具体的存在。正是由于这个原因,早期的资产阶级特别关注美德,道德礼仪成为生活的习惯,而不是勉力守护某种外部的规范。这种信念自然会提出一个宏伟的道德教育和重建计划,因为从古老政权下走过来的人们不一定非常优秀和开明,使权力建立在他们的感悟性之上。于是卢梭写了《爱弥儿》和《新爱洛依丝》,涉足教育和性道德领域,建构新的主体性形式。《社会契约论》的背后同样也有一个立法者,这是一个霸权的立法者,教育人民接受法规法令。恩斯特·卡西尔评论说:“(卢梭的)国家不是仅仅面对已经存在和既

有的意志主体的,它的首要目的是创造能够招之即来的那种主体。”^⑥用阿尔图塞的话来说,并非所有的“主体”都可以接受“质询”;^⑦政治霸权的任务是制造将会形成政治统一之基础的主体形式。

卢梭的理想公民的美德就是热烈地喜欢公民同胞,非常喜欢分享共同的生活条件。这种公民美德的根源是我们在自然状态中体验的相互忠诚,而这种忠诚依赖于一种移情想像:“把我们放在自身之外,把自己看做受罪的动物,也就是说,离开自己的存在,去看他人的存在……因此只有激活一个人的想像力,使他开始把自己放在自身之外,他才会变得敏感起来。”^⑧审美是社会关系的基础,是人类契合的源泉。如果说资产阶级社会把个体放入了孤独的自主状态,那么只有通过这种对同一性的相互交换或占有,才能把个体们紧密联结起来。卢梭在《爱弥儿》里声称,情感先于知识,良心法则就是我觉得正确的东西就是正确的。但是社会的和谐毕竟不能只以情感为基础,情感只能满足自然状态的需要。在文明化的状态中,同情怜悯心必须通过法律得到正式阐发,唤起主体们的相似“交换”:^⑨“在普遍意志的最高指引下,我们每个人都是共同的法人,有着共同的力量,我们通过自身的能量感到,每个成员都是不可分割的整体的一部分。”^⑩根据卢梭的观点,要主体服从未经主体个人参与制定的法律,就是奴役。任何个体都无权命令其他个体,因此惟一合法的法律是主体自己认可的法律。如果所有公民都把自己的权利完全交给群体,那么“每个人把自己交给所有人,也就是没有交给任何人”,这样便收回一个自由自在的自己。公民压服自己“坏的”特殊性,亦即狭隘的自身利益,通过“普遍意志”认同整体的利益;他保持了独特的个性,但是这种个性表现出追求共同福祉的无功利形式。一般与特殊的融合与审美作品的形式相似,部分共有整体,但不必牺牲自身独一无二的特定性。当然,这只是一个大致的类比,因为卢梭不是有机论者。审美对象的神秘性在于它的每一个感性的部分看似完全自律,但实际是总体性“法则”的化身。每一个审美特殊在自决的过程中调节所有其他自决的特殊并受它们的调节。从政治上说,可以令人鼓

舞地表达为：“看似我从属于他人，实则是我自己决定的”；更调侃的表达是：“我服服帖帖地从属于他人，结果好像披上一件神秘的自我管理的外衣。”

新兴的中产阶级在某个历史发展时刻把自己确定为新的普遍主体。但是这个抽象化过程产生了对一个把自身强健的个体主义捆绑在具体特殊之物上的阶级的焦虑。审美之事是作为和解之梦而介入的，个体们结成和睦的统一体，但不会伤害个体们的特性，抽象的总体性里充溢着个体存在的全部血肉现实。正如黑格尔在《美学》里写到古典艺术时所说：“虽然没有对任何表达特征、整体的任何部分……采取暴力措施，每个成员好像都是独立的，快乐地存在着，但是每一个和全体都甘愿只做最后的总体呈现中的一个侧面。”^④卢梭的普遍意志作为一种强大的总体化审美作品，不妨看做采取理性客观形式的想像移情。

卢梭并不认为情感就能代替法律，但是他的确坚持认为对社会统一性而言，光凭理性是不够的，必须用爱和感情激活理性，它才能成为社会的调控力量。因此发生了他与“百科全书”派的争吵，后者根据纯粹理性重构社会的梦想在他看来只会抹煞主体问题。而忽视主体就是忽视至关重要的政治霸权问题，启蒙运动的极端理性主义无力解决这个问题。因此，“感受力”似乎明确无误地站在进步的中产阶级一边，成为一种新的政体形式的美学基础。但是保守的埃德蒙·伯克不仅觉得卢梭的唯情论令人恼火，而且也遭到他认为不讲诚信的理性主义的反抗。在伯克看来，这种理性主义企图根据形而上的第一原则重建社会秩序，蓄意削弱自发的忠诚和感情结成的有机文化传统。^⑤理性主义和唯情论在这一点上倒是真的走到了一起：如果要在美德、习俗和民意基础上建立社会秩序，那么激进理性主义必须首先拆除目前的政治结构，无功利地批判那些不负责任的偏见和传统的特权。可是人们发现，理性主义和唯情论都站在政治右派一边。既有的社会秩序通过“文化”进行伯克式的自卫，也就是诉求民族传统中蕴含的丰富价值和情感，它往往挑起政治左派的粗糙的理性主义。左派把“审美”一概攻击为神秘化和非理性偏见的渊藪，揆

弃伯克在评说习俗时设想的那种潜移默化的力量；伯克认为习俗比法律更好运作，“因为对于治人者和治于人者来说，它们都已经变成了一种自然”³²。然而，如果现存秩序为自身的合法性而诉求绝对法则，那么绝对法则似乎无法包容的那些“主观的”本能和激情就成了激进批判的基础。

这些冲突所表现的形式在一定程度上是由所论政治权力的性质决定的。在18世纪晚期的英国，已经形成的资产阶级民主传统产生了一种不惜采取一切野蛮强制措施，在整体上发挥“霸权”作用的社会制度。伯克称颂权威至少照顾到某些臣民的感官和情感；在这种情况下，可以得到两种替代的反策略(counter-strategy)。一是探索情感生活的王国，权威力图将它殖民化并使之反对权力本身的疏懒，譬如18世纪的感受力崇拜。一种敏感、热情、个体主义的新的人类主体向统治制度的意识形态提出了挑战，在它的狭隘视野外开辟出新的情感天地。另一方面，权力也在为自己的目的而利用情感，这一事实可能引起激进理性主义者对情感的反抗，感受力被诋毁为暗中将主体束缚于律法的渗透力量。然而，如果政治统治采取德国式的那种比较公开的强制形式，那么一种“审美”反策略就一定会获得力量，尽管这种权力对本能和忠诚的培养不屑一顾。

但是任何此类工程都存在着深刻的自我矛盾，因为替代贵族统治的趣味和情感诉求很难从允许这种权力愈发牢固地扎根于主体生活的感性之中区别开来。在主体以激进民主的方式真正服膺的律法与一种自上而下并得到臣民“鉴定”的法令之间存在着巨大的差异。自由认同是权力压迫的对立物，否则只是一种诱使的同谋形式。只从一个角度看新兴的中产阶级制度，肯定不是辩证的方法。从某种意义上说，资产阶级的主体确实被神秘化了，错把必然当成自由，把压迫当成自主。如果要权力得到个体们的“鉴定”，必须在主体内部建构一种新的心性形式，让它发挥令人不快的律法所要发挥的作用，而且比律法更有效，因为那种律法显然已经消失了。从另一种意义上说，这样的统治属于资产阶级的自由民主对野蛮压制的国家的胜利。确切地说，它包含着对独立主体们的自由平等群体的期望，这是

真正乌托邦式的期望。权力从集权制度移入看不见听不到的主体内部,但这种转移也是深刻的政治解放的一部分,自由和怜悯、想像和身体性情竭力在压制性的理性话语之内发出自己的声音。

因此,审美自始就是一个矛盾的双面概念。一方面,它是一种真正的解放力量,主体通过感性律动和兄弟情感而不是外加的律法联结成群体,每一个个体维护自己独一无二的特殊性,但是和谐地融入社会。审美为中产阶级的政治追求提供了极为有用的范式,典型地表现出新的自主和白决形式,改造了律法与欲望、道德与知识之间的关系,重铸了个体与总体的联结,以习俗、情感和怜悯为基础修正了社会关系。另一方面,审美是马克斯·霍克海默所称的“内化的压抑”,把社会权力插入被支配者的内心深处,这是一种极为有效的政治霸权方式。然而,如果仅仅是为了更有效地对身体快感和冲动加以殖民化而赋予它们以新意,那就很可能把它们突出和强化到无法控制的地步。作为习俗、情感、自发冲动的审美完全可以护卫政治统治,但是这些现象令人尴尬地接近激情、想像、感觉,而它们却并不总是配合得很好。伯克在《新辉格党员向老辉格党员的吁求》中这样说:“如果人们根据情感来行动,他们的激情就有一个疆界;如果他们在想像的影响下行动,那就毫无界限了。”^①统治制度所期望的是“深处的”主体性,而它最害怕的也是这种主体性。如果说审美是一件危险而含混的事情,那是因为身体里的某种东西可能反抗刻写它的权力,只有灭绝鉴定权力本身的能力,才能根除那种反抗的冲动。

注 释

① 亚历山大·鲍姆嘉通:《关于诗的思考》,K.阿申右采纳和W.B.霍特勒英译,伯克利出版社,1954,第43页。最近关于鲍姆嘉通的一篇很有用的论文是鲁道夫·加什的《审美和历史的决定关系》,收入D.阿特里杰、C.贝宁顿和B.荣编辑的《后结构主义和历史问题》,剑桥:剑桥大学出版社,1987。另参见大卫·E.威尔伯利:《莱辛的拉奥孔:理性时代的符号学和美学》,剑桥:剑桥大学出版社,1984,第2章;K.E.吉伯特和H.库恩:《美学史》,纽约,1939,第10章。关于

英国和德国美学的精彩概论并且使本书的第1章和第2章获益颇多的著作,参见霍华德·凯吉尔即将出版的博士论文:《美学与市民社会:艺术理论与社会,1640-1790》,苏塞克斯大学,1982;另参见凯吉尔:《判断的艺术》,牛津,1989。

② 鲍姆嘉通:《关于诗的思考》,第38页。

③ 转引自恩斯特·卡西尔:《启蒙运动的哲学》,普林斯顿:普林斯顿大学出版社,1951,第340页。

④ 爱德蒙·胡塞尔:《欧洲科学的危机》,伊万斯顿:西北大学出版社,1970,第156页。

⑤ 胡塞尔:《欧洲科学的危机》,第156页。

⑥ 胡塞尔:《欧洲科学的危机》,第139页。

⑦ 胡塞尔:《欧洲科学的危机》,第170页。

⑧ 胡塞尔:《欧洲科学的危机》,第170页。

⑨ 莫里斯·梅洛-庞蒂:《符号》,伊万斯顿:西北大学出版社,1964,第110页。

⑩ 让-雅克·卢梭:《爱弥儿》,巴黎:加利马尔出版社,1961,第4卷,第388页。

⑪ 安东尼奥·葛兰西:《狱中札记选》,Q.豪尔和C.诺威尔·史密斯编,伦敦:劳伦斯与韦莎特出版公司,1971,第268页。

⑫ 让-雅克·卢梭:《社会契约和话语》,G. D. H. 科尔编,伦敦:丹特出版社,1938,第48页。

⑬ 参见塞拉·本哈比勃:《批判、常规和乌托邦》,纽约,1986,第80-84页关于启蒙运动中习俗与法则的关系,参见I. O. 威德:《法国启蒙运动的结构和形式》,普林斯顿:普林斯顿大学出版社,1977,第1卷第3部分。

⑭ 本哈比勃:《批判、常规和乌托邦》,第82页。

⑮ 伊曼纽尔·康德:《关于普遍历史》,载I. 康德的《论历史》,路易斯·怀特·贝克编,印第安纳波利斯:鲍勃斯默利尔出版社,1963,第15页。

⑯ 恩斯特·卡西尔:《让-雅克·卢梭的问题》,布鲁明顿:印第安纳大学出版社,1954,第62-63页。

⑰ 参见路易·阿尔图塞:《意识形态与意识形态的国家机器》,载《列宁与哲学》,伦敦:新左派书局,1971。

⑱ 卢梭:《爱弥儿》,第4卷,第261页。

⑲ 卢梭:《社会契约和话语》,第15页。

⑳ G. W. F. 黑格尔:《美学》,伦敦,1920,第11卷,第10页。(译文稍有改动)

㉑ 参见安妮·玛丽·奥斯本:《卢梭和伯克》,伦敦:牛津大学出版社,1940。

该书莫名其妙地说伯克是英格兰人。关于卢梭的政治思想,还可参见 J.H. 布鲁姆:《卢梭思想研究》,伦敦:阿诺德出版社,1963;史蒂芬·艾伦伯格:《卢梭的政治哲学》,伊塔卡:康奈尔大学出版社,1976;罗吉·D. 玛斯特:《卢梭的政治哲学》,普林斯顿:普林斯顿大学出版社,1968;路齐奥·科莱蒂:《从卢梭到列宁》,伦敦:新左派书局,1972,第3部分。

② 埃德蒙·伯克:《英国简史》,转引自 W.J.T. 米切尔:《偶像》,芝加哥:芝加哥大学出版社,1986,第140页。

③ 《埃德蒙·伯克作品集》,乔治·尼克尔斯编,波士顿,1865-1867,第4卷,第192页。

(马海良译)

三、潘多拉的盒子：社会主义女性主义 批评中的主体性、阶级和性征^{*}(1985)

科拉·卡普兰

科拉·卡普兰(1940~)是美国拉特格斯大学英国文学教授。她曾在英国生活多年,执教于萨塞克斯大学,曾为“马克思主义—女性主义文学集体”成员,并参与《女性主义评论》(*Feminist Review*)和《新构形》(*New Formations*)的编辑工作。她发表的著作有:文集《苦辣酸甜集:英美妇女诗歌三百年》(1975),新编伊丽莎白·贝莱特·勃朗宁的《奥罗拉·利》(1978)和《大海的变迁》(1986)。

精神分析学和符号学是卡普兰讨论主体性及其在作品中的再现和定位的主要参照框架。由于坚持心理的分化和不稳定性及其对特定社会关系的必然含义,把文本意义理解成一个建构过程,所以,她的分析超越了理性/激情和性别/阶级的二元划分,而这种二元划分正是形形色色的人文主义和本质主义的女性主义以及男子中心主义的马克思主义所必不可少的。身份是在叙事逻辑中构成的,这种叙事逻辑把性别、性、阶级和种族的意义在复杂的相互定义中联系起来;用抽象范畴来解读其中任何一种都无异于对它们全部的误读。卡普兰的批评对话者是女性主义者,但她的论题却同样带有惯常的马克思主义文学分析倾向。

* 选自科拉·卡普兰:《大海的变迁:文化与女性主义》,伦敦:沃索出版社,1986,第147-176页。

顾名思义,女性主义批评是以事业为重的批评,是参与政治的批评。但是,迄今展示给我们的批评模式却不过是订立婚约。这只能是与资产阶级思维方式以及充斥这些思维方式中的批评范畴订立不门当户对的婚约。若要发生效用,女性主义批评就不能生搬硬套资产阶级批评,它必须是意识形态和道德批评,必须是革命批评。^①

马克思主义与女性主义的“结合”就如同英国基本法所描述的丈夫与妻子的结合:马克思主义和女性主义是一家,而那就是马克思主义……我们需要的要么是健康的婚姻,要么是离婚。”

I

这个婚姻隐喻虽然颇有吸引力,但是,关于女性主义与温和的资产阶级批评或与男性马克思主义联姻的报告却夸大了事实。不但自由女性主义批评没有披上传统人文主义的华丽外衣,就连她那被激怒了的、叛逆的姊妹,社会主义女性主义批评,也没有在男性中心的文学批评中找到立锥之地,后者希望通过合法的公开联合把女性主义吸纳进来。也不能蛮有道理地把今天的女性主义批评看做需要庇护的误入歧途的少女,或看做戴着异性面具的男性“鼯鼠”,这后一种看法甚至更有问题。女性主义批评现在已经开辟出一个广泛的文学研究领域,折衷、原创、富有启发性。它仍然是独立的,通过把选择和缺席相结合并在没有放弃名分的情况下成熟起来。然而,莉莲·罗宾逊敏锐的悲观主义预见还是值得铭记在心的。随着女性主义批评的成熟,其最明显、定义明确和流传广远的倾向无疑已经引进了传统文学批评的白人中产阶级的异性价值体系,并有自行在这种批评的文化周边落脚的危险。在我看来,目前的危险并不在于女性主义批评与男性中心批评的诸多变体达成不平等的从属结盟。女性主义批评大可不必那样做,因为它已经生产出一种极具说服力的自治性分析,其对性别的分析在许多方面都是激进的,但是对社会等级制度和女性主体性等问题的看法却隐含着保守的倾向,这是所有女性主义理论的潘多拉的盒子。

对于这种反动影响,必须从女性主义内部加以质疑和抵制,并与更广泛的社会主义女性主义计划联系起来。社会主义女性主义批评家是从阶级和种族的视角出发来分析文学文本及其生产条件的,而强调统一的女性主体的自由女性主义批评,如果没有阶级和种族视角的话,就将无意中为大众市场传奇的意识形态价值进行再生产。在那个虚构的画面上,社会的其他结构关系都在隐退和消失,给我们留下的惟一重要的戏剧脚本则是赤裸裸的性差异。大众市场传奇易于把性差异再现为自然的和固定不变的——在与同样“给定”的普遍男性进行本能斗争的一种恒定的超历史的女性。甚至在阶级差异迫使情人们分手的地方,它也为不可避免的异性解决办法提供了叙事背景或微小的障碍。在不过分进行这种比较的情况下,女性主义文学批评推崇性别,将其与其他社会决定形式分隔开来,就性差异在文学话语中起到的作用问题为我们提供了同样片面的解读,成为抽掉了最棘手、最具矛盾性的意义的一种解读。

对现代批评理论的占用,即对以精神分析为重点的符号学理论的占用,在反证关于自然的、本质的和统一的身份等概念,即反证静止的女性和男性概念时可能大有用处。但是,关于文化意义生产的这些理论必须完全与除性差异之外的其他差异系统紧密联系起来,否则,它们所生产的也只不过是反人文主义的先锋传奇。如在精神生活中一样,男性和女性并未以纯粹二元对立的形式出现在文化话语中。它们总是已经通过其他社会和文化形式,通过其他差异范畴而被编排和打破。我们幻想的性僭越,以及我们对性规范的遵守,都是通过这些结构等级表达的。从反面来看,阶级和种族的意识形态也浸透着性差异的语言,也是用这种语言言说的。阶级和种族意义并不是性的隐喻,性也不是阶级和种族意义的隐喻。最好(尽管不太确切地)把它们看做相互构成的,即在一个意义链中通过一种叙事启发和一套联想术语而相互构成。理解了性别和阶级——权且仅举两个范畴——是如何共同表述的,这将改变我们对每一范畴的个别分析。

在女性主义批评中,文学文本往往被视作扣人心弦的场面,其

中,性差异似乎从它在别处深深嵌入的社会世界的泥潭中被抽取出来。而小说、诗歌和戏剧则恰恰相反,它们是特别丰富的话语,在这种话语中,阶级、种族和性别的混合语言通过与其他话语的融合而得以生产和再现。女性主义分析的焦点应该放在文学内部的异质性上,放在产生社会和心理意义的所有范畴之间明显的紧密关系上。这并不意味着仅仅关注内容,而且也要考虑文本建构主体性并为其设定位置的语言过程。

毫无疑问,文学文本的确把个体作为其话语的客体和主体。文学是探讨性别关系和性差异的一个传统空间,而且是妇女自身一直参与的一个空间。社会主义的女性主义所存在的问题并不在于把焦点放在文学所特有的个体上,而在于文学话语中如此根深蒂固的浪漫主义的主体论。人文主义的女性主义批评并不反对内在的超验的主体,而仅仅反对把妇女从这些定义中排除出去,这种批评只把这些定义当做对主体性的准确叙述,而不是当做历史上建构的意识形态。因此,通过重读文学来修复和重建女性主体性便成为其批评计划的一个重要的、尽管往往是未予承认的组成部分。以精神分析学和符号学为指向的女性主义批评充分地反证了女性主义的人文主义的这个方面,强调在主体的建构中写作与性之间重要的结构关系。但这两种倾向也受到社会主义的女性主义的正确批评,因为它们并未把阶级和种族作为分析的因素。如果女性主义批评将为理解性差异作出重要贡献,而不是作为逃避其更令人不安的社会和心理含义的保守的避难所,那么,把阶级和种族包括进来就必然会改变其条件和目标。

II

对女性主义人文主义的批判需要进行比它迄今所接受的更多的历史解释。它的起源复杂,植根于近 200 年前的那个历史时刻,当时,现代女性主义和浪漫主义文化理论作为对法国大革命变革事件的独立但却相关的回应而相继出现。在 1790 ~ 1800 年炽烈辉煌的

革命年代里,已经开始成熟的社会、政治和美学思想加快了成熟的步伐。进步的英国知识分子在思考着直接导致社会变革的可能性,他们的思想急切地转向了当时的主体行使共和自由的能力——如果堕落的贵族特权结构突然被铲除,他们是否有统治自身和相互统治的能力?女性主义最有影响的文本,玛丽·沃尔斯通克拉夫特的《为妇女权利一辩》(1792)以及在华兹华斯《抒情歌谣集》(1800)前言中得到强有力论证的浪漫主义,都与民主政治处于紧密的、能动的和矛盾的关系之中。在所有这三种话语中,个体的社会和心理特性都被放在了中心位置,并被精耕细作。性差异、想像及其产品的公开和非公开含义,都与乐观主义的、在理论上为一个勇敢的新的平等世界建构有道德的公民主体紧密联系起来。阅读和写作理论——沃尔斯通克拉夫特、简·奥斯丁和浪漫主义的男性作家们的理论——都鲜明地与当时的政治密切相关,如托马斯·潘恩,埃德蒙·伯克和威廉·戈德温等人的争论所示。

然而,独立主体性的新范畴从一开始就标志着对性别、种族和阶级的排除。于18世纪50年代从事写作的让-雅克·卢梭就特别把妇女从他的定义中排除出去;大约20年后,托马斯·杰佛逊也把黑人排除出去。这些做法不仅使新主体看到了意识形态性,而且激发了大西洋两岸的争论和论战。内在生活的自治性,将成为共和政府之基础的对能动心理的道德征服,被绝对看做进步政治思想的本质因素。

然而,由于自18世纪以来,内在自我和道德心理的概念一直被用来指整个阶级、种族和性别,所以19世纪末的社会主义开始降低心理自我的重要性,根据基本的社会术语重新定义政治道德和合格的公民主体。由于这一重点的转变,社会主义思想中发展出一种集体道德主义,这种道德主义不但批判对精神生活的反动阐释,而且抨击感性本身,把过分的情感说成是倒退的、资产阶级的和非政治的。

这股社会主义思潮无疑给女性主义提出了一个问题,而女性主义则主要采取三个策略来处理这个问题。首先,妇女的精神生活在本质上与男人的精神生活是一致的,只是由于恶毒的父权制的系统刻写而被扭曲了。由是观之,社会改革将防止妇女倒退到对性和情

感的执迷,这也是沃尔斯通克拉夫特的观点。第二个策略完全证实妇女心理的正确性,但视其为与男人心理的完全脱离,并且往往是正相反的。这常常是激进女性主义为女性性征辩护的场所,认为女性之间的性爱是独立的和道德的,但在异性语境中则是堕落的。这无疑是对本质主义性意识形态的激进再造,是从对性别的伶牙俐齿的恭维向分离主义逻辑的转换。第三个策略是拒不理睬这个问题——认为对心理差异的强调本身就是一种意识形态行为。

社会主义女性主义批评并没有选择这些策略,而是紧紧抓住了女性主体性与阶级身份之间的关系。这一计划甚至在早期阶段就提出了一些重大问题。社会主义女性主义者深切关注女性和性差异的社会建构,但同时她们也一直为社会和政治决定因素与性别的心理秩序分析的整合而感到惴惴不安。在社会主义女性主义内部,一场关于精神分析理论的应用价值的激烈而未见分晓的争论在继续着,争论的焦点是精神分析理论范式的非历史性。在那些对精神分析学抱有敌意的人看来,精神生活的意义、幻想和欲望——前两个世纪的小说和诗歌所执迷的主题——似乎特别难以阐释。她们不愿意给心理层面以更多的自治性,往往关注非资产阶级作家作品中表达的情感,这种情感更容易被读作政治主张。社会主义女性主义还发现,妇女作品中未定位的和未社会化的心理表达是很难用非道德化的术语来讨论的。

另一方面,对于包括各种女性主义表达方式的自由人文主义来说,把一种统一的自我和超越物质条件的整合意识再现为欲望的实现,再现为故事结尾时的幸福结局是可能的。在妇女作品中通过女性人物表达的心理破碎被视作妇女性从属的最重要标志,它比妇女的社会压迫更有趣,最终也更有意义。结果,19世纪文本中为争取统一的女性主体性而进行的斗争从未被作为意识形态或幻想而受到质疑,而是被视作即便不是在1848年但也可以在后来得到满足的要求。

对比之下,社会主义女性主义批评易于突出叙事的社会和经济因素,并尽量把它的心理部分加以社会化。在这种批评看来,妇女的

愤怒和痛苦是应该通过社会改造而得到补偿的。对心理层面的肯定和强调被视作对无政府和倒退行为的高扬,是把妇女回置到她们在主导文化中从属的意识形态位置,视之为不可理喻的社会存在。精神分析理论在关于心理表达的欲望问题上大体持中立的道德立场,因而被作为对这些社会存在的肯定和证实而受到批判。

因此,符号学或精神分析学的视角仍有待与社会、经济和政治分析统一起来。批评家承认二者的重要性和把二者联系起来的必要性。最近发表的论夏洛特·勃朗蒂的《小城》(Villette)的两篇耐人寻味的文章都充满了社会主义女性主义的关怀,一篇出自玛丽·雅克布之手,另一篇由朱迪思·罗德·牛顿所写,把这两篇文章加以比较就能说明这一难点。

雅克布用雅克·拉康的精神分析学和语言学理论探讨了萦绕《小城》的对主体性的分裂式再现,并注意到作品中反现实主义的哥特式因素。她把勃朗蒂对想像的女性化辩护以及小说中不可靠的叙述者——女主人公与女性和女性主义之间的张力联系起来,这股张力可以回溯到18世纪卢梭与沃尔斯通克拉夫特的争论。她把文本中的断裂和豁裂读作一种心理叙事,并将其历史地置于19世纪的社会和政治思想的关系当中。然而,《小城》的社会意义“在强有力的幻想面前”隐退而最终全部消失了,这种幻想“赋予《小城》以活力,使一部分读者得到满足,这些读者也常常渴望为一个顺从的、可控制的、自恋式愉悦的自我形象及其与世界的关系而摒弃现实”。^③按照雅克布的阐释,心理、欲望和幻想代表被压抑的、一种已被忘记的女性主义的肯定因素,而社会则代表维多利亚时代社会规范的白日世界。文中对这些社会意义一一提及,而未进行探讨,这是使这些意义既静止又毫无问题地统一起来的一种策略。这就仿佛为了检验《小城》何以再现了心理现实而必须压抑性别和身份的社会话语的动力一样,构成了文本的新的“无意识”。

朱迪思·罗德·牛顿在研究19世纪英国小说的杰出著作《妇女、权力和颠覆》(1981)中专章论述了《小城》,所关注的也是小说的女性主义与其唤起的女性欲望之间的冲突。^④她的阐释高扬了小说的社

会意义,及其在资产阶级女性的主导意识形态与女性自治的进步意义之间寻求缓和的可能性。对牛顿来说,“妇女内化了的意识形态”包括对性爱和浪漫的渴望——这对雅克布来说是维多利亚中期潜在的激进和断裂的性别意识形态。按照牛顿的描述,心理层面主要是女性主体性最糟糕和最倒退的因素的储藏库,包括对爱的渴望、从属性和固定的阶级身份所带来的物质和情感安慰。可以预见,这些已经“内化”的欲望与叛逆的、寻求自治的女性主义冲动相冲突,其根源在于对阶级和性别从属的一种理性的理解。她的解读以现实主义的文本为核心,把意义置于对阶级社会的批判和对资产阶级女性的限制上。

雅克布、牛顿引证和探讨的引语和叙事因素如此大相径庭,以至于熟悉《小城》的读者很难相信这两位批评家读的竟然是同一个文本。当然,心理层面存在于牛顿的阐释中,但却作为否定的话语,是意识形态施于精神之上的致命压力。在她那里,“隐藏”、“私下”和“渴望”等字眼儿都受到了侮辱,而在雅克布那里却得到高扬。对这两位批评家来说,女性主体性正是女性和女性主义这两股对立力量于夜间相撞的场所,但她们把这些因素置于文本分化的自我的不同部分。牛顿和雅克布都没有提出建立统一的主体性的乌托邦幻想,但是,要终结标志着女性特点的分裂——理性与欲望、自治与从属的安全感、心理与社会身份之间的分裂——的渴望在两位批评家各自否定对立因素的行为中都是昭然若揭的。

III

从唯物主义女性主义立场出发解读《小城》有许多难点,我关于这些难点的评论意在说明,社会和心理解释的两极分化要比表述两种不同阐释方式的问题更重要。女性主义所特有的道德和政治问题也是至关重要的。为了理解女性主体性何以对女性主义来说充满了忧虑和困难,我们必须回到对女性心理表达的最初而完整的讨论上来,即沃尔斯通克拉夫特的《为妇女权利一辩》。短暂的一瞥将表明,

把妇女的心理生活作为妇女从属和解放的关键因素而对之发生兴趣,并不是现代的、后弗洛伊德时代的一种成规。相反,它在“左翼”女性主义作品中悠久而引人入胜的历史开始于沃尔斯通克拉夫特,她设定了仍然在进行之中的一场争论的条件。她的作品仍然是今天的社会主义女性主义的核心,因为她的基本兴趣在于妇女在革命政治斗争中的个体解放。

与许多 18 世纪的革命者一样,她把自己的阶级,即上升的资产阶级,视作革命的先锋,她所提出的论点也是针对她自己阶级的妇女的。她明确地聚焦于中产阶级,把重点放在女性主体性的性质上,这显然是今天的社会主义女性主义内部焦虑的源头。因为只有当妇女从深重的社会和经济压迫中解放出来并获得更大的自治权和潜在的政治选择权时,她们的社会和心理表达才能成为争论的问题,她们的文学文本才能成为表达矛盾情感的场所。在过去的 200 多年中,在妇女文本中,女性人物比今天的妇女读者受到了更严格的社会规范的限制,她们成了言说欲望的主体。这些文本表达了政治上“倒退的”的欲望,包括舒适、从属和爱,以及对自治和独立的更易让人接受的要求。

首先为妇女在理性与情感的对立和道德化了的堡垒之间提供这种致命选择的是玛丽·沃尔斯通克拉夫特,这种选择至今仍然决定着女性主义的思维。^⑥然而,她借以提出思想的结构却是由她的老师让-雅克·卢梭设定的,卢梭的著作对 18 世纪英国许多激进分子的政治和社会视角产生了巨大影响。卢梭的观点是沃尔斯通克拉夫特关于性别和革命政治思想的基础。1792 年,在巴士底监狱的倒塌和大恐怖之间洋溢着饱满的浪漫主义的政治乐观主义时刻,沃尔斯通克拉夫特写出了《为妇女权利一辩》,而似乎至关重要的是,卢梭关于妇女本性的极为有害的判断遭到了驳斥。妇女还有什么办法能够自由平等地参与海峡对岸正在创造的新世界吗?沃尔斯通克拉夫特的早期作品《玛丽:一部小说》(1788)已经含蓄地体现了卢梭关于主体性的观点。现在,她直接向卢梭关于性差异的冒失描写提出挑战,这种描写把后革命时代的妇女竟然置于她们在改良前的英国所处的状

况,“被禁闭在家庭里,在黑暗中摸索”。^①

卢梭在他的《爱弥儿》(1762)中设定了这场争论的条件。^②该书描写了进步的资产阶级新人的成长和教育,这个新人能够实施一种改良社会的共和自由。在卷五中,卢梭虚构了一个“索菲”,正是在这个作为其题名的主人公的配偶身上,他概述了性失衡理论,认为性失衡是天生固有的。所有人都天生具有激情,但在妇女身上,激情不受理性的控制,理性只是男人的属性。因此,“妇女必须时刻严格限制她们的生活,这也是一种规范的限制;所以,让她们早一点适应这种限制是必要的,以免后来付出昂贵的代价……最重要的是教导她们适当地限制她们自己。”^③

为了证明这种限制的合理性,卢梭把巨大的象征力派给了被认为是无政府的、具有破坏力的、奔放不羁的女性欲望。卢梭认为,妇女作为欲望的客体应对男性的“痛苦”负责。如果她们是自由的欲望载体,那么,她们所能引起的“邪恶”就会是无休止的。因此,他认为,家庭,以及妇女在家庭里的母性角色,都是新的社会结构的基础。背叛家庭乃是背叛国家的颠覆力量;在《爱弥儿》中,私通就等于叛国;此外,在卢梭对资产阶级妇女立下的规矩和限制中,她们的“庄重”——节制的社会表现——是限制放荡过度的男性欲望的另一个保障,如果男性的天然屏障即理性失败的话。在禁止女性欲望自由发泄的同时,卢梭也解除了被认为是对新的政治和社会秩序造成的一个严重威胁。通过妇女的性行为来解读一个阶级的命运并不是一个新的政治举措。卢梭理论的现代性就在于他把这些性观念应用到新兴的进步资产阶级的命运上,这个阶级的个体男性成员都被赋予了激进的自治的身份。

在《爱弥儿》发表30年后从事写作的玛丽·沃尔斯通克拉夫特在许多方面都与其他人一样赞同她的老师的政治观点。她的同时代人托马斯·潘恩认为卢梭的著作表达了“一种热爱自由的爱的情感”,正是出于卢梭高扬的自由精神,沃尔斯通克拉夫特才写了《为妇女权利一辩》。她采取的策略是接受卢梭对于成年妇女充满性欲的描写,但把这种不愉快的事物状态归于文化而非本性。她认为,卢梭关于性

差异和女性教育的惩罚理论一旦付诸实践,将会产生堕落的破坏性后果。对沃尔斯通克拉夫特来说,至少在1792年时,过度的性欲即便不像卢梭所说的那样危险,但是首先会对妇女本身造成危险和损害,她们的潜在能力和独立性本来就受到快感的窒息和破坏,从而导致女性心理和社会的从属性。沃尔斯通克拉夫特认为青春期前的儿童在精神和情感上处于无性的天然状态,未受堕落的欲望的污染,因此,她严厉地反驳了卢梭所描写的婴儿天生的女性性征。她所描写的堕落的女性是由一系列社会实践造成的,这些社会实践由于不断的强化而内化成自我的组成部分。她对这个过程描写是敏锐的:“她们看到或听到的每一件事都用来固定印象、激发情感和连结思想,从而把性的特性给予了精神……这种残酷的思想联想,每一件事物都企图把这些思想搅进她们的思维习惯之中,或就其更加准确的情感来说,都在她们开始为自身行动时接受新的力量。”^⑧

对沃尔斯通克拉夫特来说,女性欲望深受男性欲望的传染,一种圈套和奴役性的感染把妇女变成了从属和堕落的生物,然而却拥有独立行动的幻觉。另一方面,把妇女从一种潜在的理性自治存在变成“无足轻重的欲望的客体”的教育极少是可逆的。一旦塑造出堕落的主体性,便只有最非凡的个体才能改造它,因为“理解力是如此可塑又是如此顽固,以至于在肉体开始成熟期间,取决于偶然状况的联想很少能被理性清理出来”。^⑩

作为激情的性征在女性自我的腐败和堕落中起到未加区别的核心作用,这就是《为妇女权利一辩》令人不安的独特之处。启蒙运动和浪漫主义话语在心理经济方面的重叠都假定理性与非理性、感觉与感性之间的重要分化。但它们认为男人的感性仅仅在一定程度上是反社会的性本能。权力欲和物质暴力的天性对男人来说也是与理性相对立的否定因素。因此,男人的感性也包括一种强烈的肯定因素,因为想像力取决于感性,而在18世纪90年代,浪漫主义美学和政治想像是攻守同盟的。由理性所控制并作为中介的性激情,华兹华斯“在寂静中回忆的情感”,也可以有效地应用于艺术——当然是由男人来应用。华兹华斯艺术中恰当的平均主义主题是日常生活中

的“道德情操和动物肉欲”。¹¹当时没有任何一位女性能够发出这样一种艺术宣言。在妇女身上,非理性、感性,甚至想像力都浸润在一种无法忍受的和从属的性欲中。而在沃尔斯通克拉夫特的作品中,尤其是最后一部未完成的《玛丽亚,或女人的错误》(1798)中,与《为妇女权利一辩》相比,在一般的女性性欲的描写上已经不那么严厉了,仅存的是作为肯定地实现的心理激情的母性情感。在反驳卢梭而为妇女的理性辩护时,沃尔斯通克拉夫特不知不觉地同意了他对女性情感生活的否定的、色情化了的描写。在《为妇女权利一辩》中,她曾在几处突发愿望,希望在“未来的某次革命之后”,妇女能够过着不那么自恋的、不那么有害的性生活。在此之前,妇女必须接受教育,教育的核心任务就是培养其被忽视的“理解力”。

有趣而颇具悲剧色彩的是,沃尔斯通克拉夫特设定的妇女心理经济的范式仍然深刻地影响着现代女性主义的意识。女性主义所表现的妇女的母性、浪漫的性生活和智能往往与固定的心理空间形成竞争。男人似乎拥有更宽敞、更具包容性的心理家园,如华兹华斯和其他浪漫派所坚持的,这种心理家园可以把各种各样的激情和理性置于创造性张力之中。这种带有性别偏见的18世纪心理经济学久已过时了,但其意识形态的刻写仍然为女性主义对待妇女精神生活的态度罩上一层阴霾。

18世纪的主体性理论对早期女性主义关于妇女读者和作者的思想至关重要。在《为妇女权利一辩》的最后几页中,沃尔斯通克拉夫特谴责女性感伤是妇女心理堕落的又一结果,批评越来越多的由妇女所写和为妇女而写的感伤小说,这往往是妇女所能接受的惟一教育。“小说”在主要是年轻人和女性的读者中“搅起一股浪漫的情怀”。它们“只能教育读者寻找爱的幸福,陶冶性情,采纳推崇那种激情的形而上学观念”。在最糟的情况下,那些“低级趣味的故事”和“华而不实的场面”所逐渐诱导的将不仅仅是被动的幻想。当爱欲打破了心理平衡时,人迷了的读者将把虚构变成事实,“坠入实际犯罪之中”。¹²父权制下妇女的社会化与支持和教唆她们成为“荡妇”的文学之间的相互关系就是在这段话中提出来的。沃尔斯通克拉夫特还

认为,一方面,她宁愿让妇女读小说,而不愿让她们无所事事,另一方面,她又在妇女与想像性叙事文本之间确立了一种性别分明而特别性征化了的相互作用,这种想像性文本最终使妇女成了接受性读者,通过虚构再现的性情节而极易做出不道德的行为。

有关读者反应的这些问题在当时引起了强烈的政治共鸣。文化程度的普遍大幅度提高,尤其是由于文化妇女的膨胀而造成的中产阶级读者群的扩大,在18世纪的最后25年中使阅读行为成为一种重要的习惯,通过这种习惯,一个由自治公民主体构成的社会共识和内在美德才能实现和塑造。未加审查的新闻,廉价便利的读物,可以随意接触从政治传单到轰动小说等大量通俗文学的读者,是当时英国共和政治议事日程和策略的组成部分。18世纪90年代中期,托马斯·潘恩在自己的作品受到政治审查之后警告政府说:“对整整一个民族指手画脚,告诉他们应该读什么和不该读什么,是非常危险的。”阅读是一项公民权利,支持并显示了基本的个人独立性。政治和性保守主义者,简·奥斯丁和汉娜·穆尔,以及共和党和女性主义左翼,都视阅读为自我的一种积极而非被动的功能,是理性和激情的心理作用与其社会表达之间的一种批评联系。读者的新的社会范畴,各个阶级的妇女,有技术和没有技术的工人阶级男性,在这一时期都成为其同时代人描写的对象。根据不同的政治倾向,观察家们认为这些积极的识文断字的组合是社会和知识进步的乐观表征,或是对迫在眉睫的社会腐败和受到威胁的叛逆的严重警告。

沃尔斯通克拉夫特认为情感和感性是对已经占主导的、公认的和起奴役作用的性规范的强化,正是这种性规范导致妇女在文化选择了从属的社会位置和主体位置。感伤小说煽动了“邪恶”和“通奸”,这种行为所造成的破坏首先是对妇女,其次是对社会的一种打击。在沃尔斯通克拉夫特看来,奴隶合法的性活动对妇女来说几乎与放荡行为一样糟糕。对妇女来说,建立更加自由的政府是治疗情感和爱欲疾病的目标和良方。在《为妇女权利一辩》中,妇女的臣属地位被反复拿来与一切不合法的权力等级相比较,尤其与现存的贵族霸权相比较。在文本中,只要有可能,沃尔斯通克拉夫特就把妇女

从肉欲的解放而达到的实际和象征的理性与对整个社会的平均主义改良联系起来。

正如南茜·科特所说，“无激情”是女性主义者和社会保守分子共同采取的一个措施。^⑬他们断言，妇女并非天生充满性欲或纵欲过度，相反，她们的“感情”大多是孝顺的、母性的，堕落的主体性这种诬蔑是能够加以抵制的。在19世纪关于性差异的争论中，这种可选择心理组织同时被再现为优点和缺点。在这些跨越广泛公共话语领域的争论中，一些男人和女人以一种独立的、具有自我生成性质的女性性征的缺乏为理由，来争取妇女参与一个未加区别的公共领域的平等权利。另一些人利用这种缺乏为分配给妇女的独立领域争取权力和价值。还有人更加赤裸裸地用这种缺乏证明父系权利的较原始的合法理由。无激情要么是一种自然结果，要么是一种文化结果，这种思想在维多利亚时代的性观念中并未占有简单的优势，甚至在用于占统治地位的资产阶级时亦然。

无论作为保守的还是激进的性观念，无性欲女性都是一个脆弱的、不稳定的概念。它是永远受到威胁的一种僭越建构，在虚构的叙事中受到偏执的记录和鞭笞。从小说中规范的性话语推断维多利亚时代女通奸者的实际“命运”，就等于犯了一个严重的历史错误，因为在与女性性欲有关的方面，小说是通过一套高度惩罚性的准则来运作的，这几乎与实际经历过的社会关系不构成对应。然而，小说的确使人注意到为这种性观念定位的难度，这恰恰因为它们建构了一个别无选择的世界。

IV

人文主义批评的致命弱点之一就在于它接受经典现实主义所提出的思想，即文学的功能就是模仿或如实地再现。人文主义批评家支持作者的关于文本再现现实的主张，并作为富有同情心的读者通过文本中的证据检验这一主张的可靠性。另一方面，马克思主义批评家认为作者和文本是从某一意识形态立场言说的——关于小说的

真实性和可靠性的种种主张本身应该放在与浪漫主义时期特定文化和艺术的历史观的关系中来理解。符号学和精神分析学的再现理论甚至走得更远,拒不认为有真正的模仿艺术。它们把文学文本视作一个建构而非反映意义,同时刻写了言说者和读者的主体性的符号系统。资产阶级妇女作家所写的小说是从阶级分明的女性立场言说的。它通过文本的语言策略和过程把我们建构成与那种主体性相关的读者。因此说,它也带着我们去参观其他“过程中的主体”(subjects-in-process)的蜡像——梦中人物,是梦者叙事的构成性结构,而非对真实社会的准确反映。

如果仅仅因为文学是允许妇女发表自己看法,不被看做男人的想像再现的少数公共话语之一,那么,女性主义就很难接受这种对文本现实主义的 actual 拒绝。然而,其他阶级、种族和带有不同性指向的妇女的主体性,在白人、同性恋和中产阶级妇女作家的作品中永远不会得到“客观的”或“原真的”再现,不管在叙事中对这些妇女的塑造或描写多么具有同情心。从精神分析学的角度看,小说的性质,女性主体性本身与文化 and 心理身份的怪异关系使她们无法实现那个目标。然而,我们可以从妇女作品中学到很多东西,它们讲述了妇女主体性,尤其是其性征分裂成阶级和种族范畴时所产生的文化意义。但是,在我们进一步阐释对妇女作品的这种解读之前,我们需要对“阶级”作出更加准确的定义。与主体性不同,“阶级”一直是社会主义女性主义批评的一个核心范畴,但是在社会主义女性主义理论之外,它似乎仍然是一个不活跃的术语。社会主义批评家仍然犹豫不决,并未干脆把她们的研究客体即文学文本视作生产阶级意义的重要场所,因为它似乎与“真正的”经济和政治决定因素相距太远。相反,这同一种担心也可能引发出一种补偿性的主张,即阶级的一切物质关系都可以在这种话语内部找到;事实上,它们在这种话语中得到了最充分的再现,因为语言本身就是物质的。我承认我对这些立场进行了戏仿,它们的冲突在当下的争论中仍然没有解决,尽管人们已经为缓和它们的关系而付出了努力。它们表明了马克思主义批评规划中政治与文学之间的那种令人不安的关系,当然也是使社会主义

女性主义者不安的一种关系。

在过去几年中,对一些社会主义历史学家来说,对阶级历史的理解已经经历了严格的重新评价,以适应关于现代资本主义社会中工人阶级不断变化的组织和策略问题的争论。在最近发表的文集《阶级的语言》中,研究19世纪的英国历史学家伽莱斯·斯蒂德曼·琼斯提出了研究那段历史的一些激进方法,这直接关系到对再现的分析。首先,斯蒂德曼·琼斯请历史学家们更加深入地从理论上注意阶级的语言建构。他认为,“‘阶级’是深嵌于语言之中的一个词,应该据其语言内容来分析。”其次,需要解释“阶级”这个概念的意义,承认它在话语中的不同建构,并给予它一定的自治性:“因为有许多不同的阶级语言,我们不能从这样一个前提出发,即‘阶级’是官方社会描写的一个基本筹码,‘阶级’是关于分配和生产关系的理论话语的结果,‘阶级’是一系列文化指意实践的总和,或‘阶级’是一种政治或意识形态的自我定义,在先前的社会现实所享有的一个单一的参照点。”^⑧

这种表述有助于打破阶级作为一个概念的压抑性统一性质。根据这种表述,阶级在不同的分析层面上可以用不同的术语加以定义。然而,我们仍然需要更加缜密地理解阶级主体是如何体验阶级的。“先前的社会现实”在斯蒂德曼·琼斯的模式中仍然依稀可见。如果它存在的话,它又是如何作为这些相互冲突和竞争的话语汇集的场所而存在的呢?阶级毕竟是有其过去的经历的,仿佛一组连贯的社会关系一样。然而,人们认为他们正在做的事与他们实际在做的事之间仍有一段距离,而在日常生活中以及在阶级关系发生危机的时刻思考这段距离中所发生的事则是至关重要的。例如最明显的工人阶级抗议即罢工,大多数罢工开始时都不是针对资本主义的,而是要求雇用者和国家满足罢工者的某些特定要求。然而,在宏观的层面上,罢工的确颠覆了资本主义的顺利运行,结果转变成罢工群体本身对资本主义的看法。事实上,社会和经济关系的意义域,以及罢工者和工厂主的主体性也并非偶然地被罢工所改变。不管罢工失败还是成功,一种并非全新的范式已经建构起来,尽管对罢工群体来说未必

是激进的范式。这个过程并不是从一种立场或主体性向另一种立场或主体性的循序渐进的变化。相反,它标志着众多相关而不连贯的时刻之间的摇摆,旧的政治语言和立场被突破,而新的——往往是实验和过渡性的——表述正在形成。这些改造过程也并非总是或大都是断然的、经过论证的、完全自觉的线性排列。阶级是在某一特定历史时刻通过各种不同的语言和实践在意识和无意识的语域中“被制造”和“被经历”的东西。

阶级语言的这种分裂何以帮助社会主义女性主义批评家以非还原的方式把阶级和性别、社会和心理聚集在一起呢?首先,这些区别在阶级的经济概观——马克思主义和社会主义的分析——与小说中实际出现的阶级修辞之间开拓了一块有用的空间。19世纪小说的阶级语言可以说基本上标志着主人公的物质状况,尽管那可能是它再现的部分内容。小说中的阶级语言突出了自我的语言,把主体的内在话语变成了阶级语言,通过它所占用和发明的各种阶级声音的不和谐合唱构造了那种话语。在小说中,阶级话语就是性别分明的话语;“爱弥儿”和“索非”的立场都被赋予了戏剧形式。在小说中,阶级从来都不是以资产阶级的经济话语或以马克思主义的经济分析来体现的。在阶级的这些话语中,性别被神秘化了,它是以意识形态的形式表现的。在小说中,尽管差异可以通过性观念来体现,但它在社会阶级关系中的关键的内在在场,以及它的心理效果,都得到强有力的证实。小说摒弃一种无性别的阶级主体性,抵制把阶级意义和阶级身份简单地还原到生产力。这种摒弃和抵制是不能一笔带过的,或简约到这些小说可能表达的人文主义的超验意识形态,因为19世纪小说中性别分明的主体性始终与浪漫主义的统一身份观念“相抗衡”。

在社会主义女性主义文化分析内部,描写阶级和性别意义在视觉和语言再现中的融合,要比评价这些融合在这两个范畴中所起到的作用容易得多。不妨假定,在这些指意实践中,阶级是通过性差异而得以强有力地界定的,反过来,性差异也是通过阶级来定义的,这些再现又构成了阶级的某些特定意义,而不仅仅是其他语言被扭曲

的或虚假的反映。“阶级”需要通过这些往往相互矛盾的语言总体并根据一种经济概观来解读。性别在某些阶级语言中占绝对优势,而在另一些语言中则实际缺场,这不必与以前的阶级现实的单一定义相关,但必须与那种现实的异质性和矛盾性相关。

文学本身是一种异质性话语,它占有、从概念上论述并评说阶级和性别其他“语言”。这个互文性过程,即俄国批评家巴赫金所说的对话,颠覆了文本要达到统一定义的渴望。^⑤19世纪小说中的阶级语言偏执地刻写一种阶级体系,这个体系的各个部门和分界既是绝对的、坚实的,同时又时刻处于分解的危险之中。在这些叙事中往往会有一个女人,她的阶级身份受到威胁或成为问题所在;这个女人和她的性征是一种浓缩和置换的再现,是对男性和女性的阶级和性别身份的不稳定性的再现。故事中女性身份的失去和复得——从《曼斯菲尔德庄园》到《苔斯》等一系列作品中最常见的失得主题——为女性和阶级危机提供了想像的尽管是暂时的解决办法。阶级或性别这两个范畴从来都没有像支持它们的意识形态那样稳定,意识形态必须持之以恒。在想像性文学中发现的多层次的、严谨的阶级和性别再现并不是小说、戏剧和诗歌所特有的义类隐喻,尽管在它们当中这些再现举足轻重。它们出现在19世纪的许多其他话语中,那些话语通过对固存于两种等级制度、两种差异结构的身份和地位构成威胁而由无可比拟的共性联结成换喻的和联想的转义。

妇女的阶级主体性及其性身份就这样在19世纪的话语中结合在一起,呈现了新的和欺骗性的意义维度。统治阶级传统上把妇女的性和持家美德作为衡量其道德权威的手段。通过聚焦于女性性行为的表现和形象,可以置换统治阶级的经济和政治统一问题。当公民一主体成为政治话语和实践的重要整体时,这种总是“关于”性差异和“关于”政治的象征化,便具有了新的实在的物质意义。个体的道德自治性和社会团体的道德行为现在在政治实践和理论中趋于同一,通过扩展选举权而成为自由的、符合宪法的和合乎逻辑的行为。在这种理论和实践中,个体选民成为政治的公分母。如我们已经看到的,妇女被明显从这些政治实践中排除出去,但是我们也看到,那

些阻碍人们积极地参与政治实践的种种努力从来没有获得彻底的成功。女性主义恰好在形形色色的固有差异论试图完全否定妇女的政治身份之时加入到这场争论中来。如前所述,关于妇女的精神生活的争论标志着一种更加普遍的关于非理性、非社会行为的焦虑。女性主体性,或它的提喻式指涉,即女性性征,成了置换和浓缩的场所,指代共和党和自由政治哲学在个体行为问题上搅起的那种普遍焦虑。毫不奇怪,在阶级内部最少行使权力之人恰恰比较充分地体现了整个阶级的道德观,而在小说中,直接丧失社会地位则标志着对女性性僭越的惩罚。

男人和女人经历阶级的方式,如人们经历性差异的方式一样,只是部分地暴露给自觉的政治谈判。构成主体身份的无意识过程也是阶级得以经历和理解的那些结构,是借以组织政治臣服和反叛的那些结构。在论证精神分析学在历史分析中的有用性时,萨莉·亚历山大强调指出,精神分析学理论并不意味着一种普遍的人性。相反,“如此论述的主体性既不是普遍的,也不是非历史的。它们首先是通过缺场和丧失、快感和非快感、差异和分化建构起来的,与总是具有明确历史的族群、群体、学校、阶级的社会命名和定位相伴共生。”^⑩

文学文本给予这些同时性刻写以叙事形式,指向并开发社会和心理同一性的破碎性质,总结出在心理上再现社会意义的方法。我们应该在小说中检验的东西正是阶级的这种象征性构成。文学文本向我们传达的有关阶级和性别联系的信息,比我们适当地注意人物和作者的物质状况和社会制约所了解的还要多。

小说表达的愿望不管具有多大的模仿或现实意义,它向我们提供的信息更多的是关于阶级和性别在组织我们的社会和政治想像力方面的巨大象征力量,而很少有关于围绕性劳动分工组织起来的阶级社会的纯粹社会仪式的情况。性差异和社会差异的双重刻写是19世纪小说中最常见的典型转义。在这些文本中,妇女之间的差异至少与性别之间的差异一样重要,都是用来再现阶级和性别的一种手段。资产阶级批评往往由于强调男性/女性的分工和对立而忽视了这一明显的事实。反过来,这种对异性对抗及其解决的强调却抹

煞了妇女作品中对各种可选择女性的惩罚性建构。如果妇女文本揭示了激进女性主义批评家所常常断言的妇女之间“隐在的”同情，那么，它们也同样通过对妇女的敌意和诽谤的再现表现了积极的女性。岌岌可危的资产阶级女性在与其他女性身份的关系中，在与其他社会团体女性化了的身份的关系中拥有了意义，而这些身份正是小说所建构的并使之构成了对话。被归咎于妇女的那种令人不快的理性和激情的共栖也被用来形容劳动阶级及其他种族和文化中的男人和女人。原始人和堕落的女性之间只有一道细微的界限，在主导话语中常常被删去，而实际上却被用来限制所有三种从属范畴即黑人、妇女和劳动阶级的公民和政治权利。

通过殖民时期的联想链，所有文化都被“女性化了”、“黑人化了”和“贫困化了”——每一种诽谤的建构都暗示和援引其他建构。必须保证“真正的女性品格”不受这种语言的污染，不仅要防止下层社会妓女的堕落的主体性和危险的性征，而且要防止所有其他同样刻写的从属主体性。统治阶级中男人与女人之间的区别必须书写下来，这样就能避免滑入为较小的人文学科保留的那些范畴。这些关于女性主体性的破碎的定义不仅仅是统治阶级在其女人的性特征上体现道德本质的一种模式，它们也构成了中产阶级和上层社会妇女理解和再现她们自身存在的方式，反过来，这些方式也构成了女性主体性的定义。这使得她们向下层社会妇女、有色妇女和“传统上”堕落的贵族投射和置换妇女作为一个性别被认为具有的所有那些邪恶的和倒退的东西。

令人深感不安的是，这些被投射和置换的再现见于社会和性激进分子的作品中，见于从沃尔斯通克拉夫特到沃尔夫等女性主义者的作品中，也见于保守的社会和性话语之中。它们尤其显见于完全或部分接受启蒙主义时期对精神生活和力必多经济学的描写，并接受与这一时期相关的道德价值的文本和作家之中。在《为妇女权利一辩》中，劳动阶级妇女被完全不自觉地建构成腐化资产阶级清白的妓女和心地肮脏的仆人。翻过这一页，你还能看到这些妇女成了最激进意义上的贵族和父权专制主义的最残酷的牺牲品。且看伊丽莎

白·贝莱特·勃朗宁在《奥罗拉·利》中对穷苦女性的动物般的描写吧。请记住19世纪中叶许多美国女性主义者和废奴派与黑人男女主体的不愉快的、模棱两可的、有时甚至是矛盾的关系吧。由于在时间上离我们较近,因而最令人不安的还要数沃尔夫公开支持工人阶级妇女的论战与她在日记中表现出的对微屑存在的女仆的情感和兴趣的蔑视之间的鲜明对照。这些再现既不是自然的,也不是必不可免的。它们是起决定作用的社会分工和意识形态通过心理结构融入性和社会身份而产生的历史结果。如果能够理解它们,就能改造它们。

在18世纪90年代启蒙时期最流行的哥特小说安·拉德克利夫的《尤多尔佛的秘密》中,女主人公爱米莉逃脱了她的有头衔的外国主人阴险的胡搅蛮缠。故事发生在意大利乡村,远离温文尔雅的英国上流社会。爱米莉仓促逃出城堡,在恐惧和慌乱中,她忘了戴帽子。在文本所描写的世界上,不戴帽子会威胁到爱米莉作为纯洁女人的身份,这与那个狂暴淫荡的追求者一样危险。当爱米莉从一位农家女手里买到“一顶小草帽”时,她又恢复了身份,而叙事和她的逃亡则都受到了干扰。从反映论的角度看,不戴帽子的女人是妓女;当时的读者理解故事中这个必要的停顿。他们也明白从农家女传到贵夫人手上的帽子保住了后者的阶级和性地位,这不仅仅是在哥特式幻想的背景下家庭现实主义的一个断片。帽子和逃跑是一个逻辑连贯的心理叙事的必要组成部分,在这个叙事中,贵族诱奸者、无辜的资产阶级受害者、农家女和草帽表达了阶级和性征相互关联的意义。^⑩

诱奸的故事和阶级出身不详、孤苦零丁的女主人公的背叛的故事提供了一种叙事结构,通过这种结构,不稳定的阶级和性别范畴既得以稳定又受到了破坏。通过作为符号的“妇女”的身体和精神,通过她的多元再现,资产阶级对于身份的焦虑得以反复回溯。现已家喻户晓的例子《简爱》中有一个备受青睐的情节,把一个夫权大家庭中作为半仆半主的上流社会的女主人公置于性冒险之中。这个叙事主题使得中产阶级的女性危机展示了资产阶级雇用的所有劳动阶级仆人在结构上的性懦弱。这种戏剧性情节充满了浓缩的意义,过分

地再现了性征和性差异。在这样一种双重脚本中,劳动阶级和资产阶级妇女之间的意识形态和物质差异由于浓缩而模糊了,它作为闹剧情节而达到“雅”“俗”共赏。

迄今我们还不十分了解劳动阶级妇女是如何理解小说中叙述的受到威胁的女性的,尽管这在为女仆所写的廉价小说和大众戏剧中比比皆是。像《简爱》这样的19世纪资产阶级小说几乎丝毫没有讲述穷人自我定义的主体性,无论是男是女。这些小说虽然为建构劳动阶级内在生活的主导定义提供了丰富资料,但甚至无法说明他们是如何经历这些意识形态刻写的。若要分析劳动阶级妇女的主体性,我们需要诉诸非文学资料,诉诸她们自己言说的话语。那种分析是本章内容所不及的,尽管是相关的。

为了结束本章,我想举一个阐释整合的例子,我一直要求女性主义批评家去这么做。从批评家的视角看,最具意义的生产能力的文本莫过于夏洛特·勃朗蒂的《简爱》。我已经提到了通过对女主人公的人物刻画和叙事而浓缩的阶级意义;现在,我想谈谈第1卷第12章中那个搅动人心的说教时刻,即在罗切斯特出场之前的那个时刻。这是弗吉尼亚·沃尔夫在《一个自己的房间》中引用的一段,用来说明愤怒和不平等对女性想像力的反作用。这段话一开始就严加防范——“任何人只要喜欢都可以谴责我”,接着讲述了超越社会可能性和向社会偏见挑战的需要、要求和欲望。打开“阁楼上的大窗”所看到的景象激起了简的一段独白,在这段独白中,她重申了浪漫主义的妇女审美观,激烈地驳斥了关于女性差异的说法。由于“本性”中的“焦躁”“时常搅动我内心的痛苦”,简在索恩菲尔德顶楼上来回踱步,让她“心灵的目光落在眼前升起的光明的幻象之上,不管它是什么”：“让我的心随着那欢腾的运动起伏,让它在烦恼中膨胀,让它随着生命扩展;而最重要的,是张开我的内心之耳,聆听那永远讲不完的故事,那是我的想像力创造的故事,那是不停地讲述的故事;所有那些事情,生命、火焰、感情,使它加快,那是我所希望的,是我的现实生活中所没有的。”^⑩

沃尔夫只是部分引用了这个幻景,略掉了“幻想”的部分,直接从

“……痛苦”那句话转向我们大家都通过她的引用而熟悉的那段话：

说人类应该满足于安静是徒劳的；他们必须有行动；如果他们找不到行动的机会，他们就会创造。数百万人注定过着比我还安静的生活，数百万人在沉默地反抗着他们的命运。除了政治反抗之外，谁也不知道在人民大众的生活中正孕育着多少反抗。一般认为妇女应该非常安静；可是妇女的感觉和男人的感觉是一样的；她们像她们的兄弟一样需要锻炼各种能力，需要进行各种努力的场所；她们应该完全像男人一样忍受着太严格的限制，太绝对的停滞；她们那些拥有更多特权的同胞心胸狭隘，说她们只应该做布丁，织袜子，弹钢琴，绣书包。如果她们努力要做比习俗对那种性别要求的更多的事，或学习更多的东西，那么，谴责她们或嘲笑她们就都是没有头脑的表现。

当独自一人时，我总能听到格蕾斯·普尔的笑声……^⑩

从女性主义的论争向格蕾斯·普尔的笑声的转变就是沃尔夫所批评的“急转”，它“笨拙地打破了连续”。“犯有这种错误的作家决不会完完全全地展现她的才华。她的书将是畸形的、扭曲的。在应该安静地写作的地方她却报以愤怒。在应该明智地写作的地方她却相当愚蠢。在应该描写人物的时候她却写她自己。她在与命运抗争。她怎能不英年早逝、痉挛和失败？”^⑪

这是毁灭性的、节制的、然而又是未节制的谴责。这种离题在19世纪的小说中几乎不能说是一种形式革新，那么，是什么因素激起沃尔夫这番过分的谴责呢？伊琳娜·肖沃尔特分析了这段话和其他段落，认为这是沃尔夫“向两性共栖状态的逃遁”，即男性和女性精神相遇和结合的审美之维。肖沃尔特的分析聚焦于沃尔夫的审美力，认为这是她不能与自己的性征、与性差异本身相一致造成的结果。肖沃尔特的分析在个别术语上是有说服力的，但却没有解答勃朗蒂的挑战和沃尔夫的粗暴回应所提出的所有问题。在沃尔夫的引语省略掉的句子中，勃朗蒂坚持认为，甚至在被限制的、不安的状态

下也能产生“许多闪光的幻想”。那段话指出,艺术能够通过无休止的自我叙事产生,能够通过从文化内部从属和叛逆的立场出发的混合而不连贯的主体性产生。作为批评家的沃尔夫明确摒弃的正是这种美学。

然而,这段话所涉及的不仅仅是性差异。在援引“人类”和不明朗的“数百万人”时,勃朗蒂甚至在区别政治和性反抗时就有意轻蔑地把它们联系起来。在这段话中,“男人”作为类的地位在与“大众”、“数百万人”和“人类”等更大更具包容性的术语相联系时的确超越了阶级,超越了文化。1847年,在第二次现代革命浪潮的前夕,使用这些术语还是非常危险的事。

同时代的评论家很快就认识到这段话的有意义的联想,他们为革命与女性主义的相邻关系而感到惋惜。伊斯特拉克夫人在1849年的《季评》上发表的评论是人们最常引用的:“我们毫不犹豫地,推翻了权威、破坏了国外所有人类的和神圣的法典、孕育了国内的宪章运动和反抗的那种精神和思想格调,也是写出《简爱》的那种精神和思想格调。”

然而,夏洛特·勃朗蒂不是政治激进分子。那么,在这段话中,她又是怎样像在《雪莉》中那样被拖入阶级反抗与妇女叛逆的积极联系之中的呢?也许我在前面讲过的那个过程会有所助益,在罢工期间,阶级意义就是通过那个过程转变成阶级主体的。这段话并没有表明勃朗蒂自觉形成阶级政治的时刻。相反,这是一个不连贯的重要时刻,只在几句话里,妇女的从属地位与激进的阶级压迫观点之间的和谐就变得不可抗拒了。尽管在修辞上蔑视一切,但这却是一次试探性的局部运动,试图打破文本比较普遍自觉的阶级政治的一次运动。它不可避免地导致自身叙事的反动,这种叙事反动颇有几分成功地、相当直接地警告我们,女性主义和阶级斗争相联系将导致疯狂。因为简的幻想顷刻间被疯狂的女性嘲笑隔断了,几页之后又由于罗切斯特进入文本而偏离了轨道。

在沃尔夫看来,简的独白以其“愤怒和反抗”破坏了叙事的连续性。沃尔夫逃避、拒绝理解小说在象征层面上叙事的逻辑结果。

简的革命性主体声明,尽管本身带有一点疯狂的色彩,却使人想到我们所描写的妇女的那种变化的否定意味。在故事发展的这个阶段,使简“心惊胆战”的“低沉缓慢的哈、哈”和“怪异的嘟囔声”都被认为是发自格雷斯·普尔的,那个相貌可憎的仆人。但格雷斯仅仅是那笑声的传声筒,而那笑声后来被正确地认为是发自罗切斯特的妻子波莎·梅森的。笑声出处的不确定性,叙述者无法预见笑声何时发生的事实——“有时,许多天来她沉默无声;但有时我说不清她何时会发出那种声音来”——都标志着那“声音”是浪漫主义女性主体性的黑暗面。^②

退而言之,在叙事中,那笑声对简在阁楼里所希望和要求的——一切构成了威胁。波莎成了疯狂的仆人,疯狂的女主人,外国人,女色情狂,梅毒病患者,混血儿,贵族,她狂暴地对待管家、兄长、丈夫,最后还有情敌。她和她发出的噪音成了非理性和无政府被浓缩和置换的场所,通过阶级、种族和文化的投射,这个危险女性得到换喻式的描写。从叙事上说,波莎必须死去,这样,一种道德的、新教的女性,狂放的爱欲和合格的社会化了的女性主义,才能存活下来。然而,文本无法关闭或重现政治反抗和性别反抗得以积极联合的时刻,无法隔断理性、激情和女性主义积极联合的可能性。它也不能驱散言说这些联合所即刻引起的恐惧——至少是沃尔夫感到的那种恐惧。

沃尔夫对这些问题的处理是最热烈的,也是最矛盾的,对于她正如对于她以前和以后的女性主义者一样,这些问题唤起了许多关于主体性、阶级、性征和文化等的休戚相关的焦虑。在她的批评作品中,沃尔夫反复再三地设法把这些问题置于不把愤怒、非理性和激情作为有效情感的一种美学之中。如她以前的沃尔斯通克拉夫特一样,她无法摆脱启蒙时期的道德和力必多经济学。在《妇女与小说》(1929)中,她以另一种方式提出这个问题:

在《米德尔马契》和《简爱》中,我们所意识到的不仅是作家的人物,如我们能够意识到查尔斯·狄更斯的人物那样;我们还意识到妇女的在场——为其性别所受的待遇表示愤慨,并为其

权利大声疾呼的人。这给妇女的写作带来了男性写作所完全缺乏的一种因素,如果这个男性作家碰巧不是工人阶级、黑人或出于某种原因自觉畸形的话。它引入了一种扭曲,而这往往是懦弱的起因。为某一个人的事业而疾呼,让人物成为个人不满或抱怨的传声筒,这种欲望总会产生令人痛苦的结果,仿佛读者的注意力所指向的地点突然变成双重的,而不是单一的了。^②

注意这里为性别、阶级和种族的呼吁是如何被简约到个体的、个人的抱怨的,在一个团体中的从属位置又是如何直接被诊断为私下的畸形和懦弱的。还要注意,在这段话中,“人”(man)一词是如何失去其普遍内涵而仅指规范意义上的占统治地位的男人的。在这段话中如在《简爱》中一样,堕落的主体是以换喻形式呈现的——“畸形”、“扭曲”,而堕落则被表现为由从属造成的,而不是由从属的理由或原因造成。但结果仍然是否定的。因为通过虚构语言而抵制的权力、社会性和自我的语言,通过双重焦点以感动和启发、而非使人模糊和痛苦的力量,都被否定了。相反,沃尔夫通过似乎过早地宣布女性主义的胜利而宣布了女性主义文本的死亡。“妇女作家不再是痛苦的了。她不再是愤怒的了。她在写作时不再大声疾呼和抗议了……她能够不受外界干扰地专注于她的幻想了。”^③这也是发自欲望之巅、未经受社会和心理体验的一声呼喊。

尽管与种族、阶级和性征相关的各种意义经历了从沃尔斯通克拉夫特(和沃尔夫)的时代向我们自己时代的根本转换,但是,我们并未生活在一个后阶级社会里,也未生活在一个后女性主义的社会里。我们的身份仍然是通过社会等级制度和文化差异建构的,通过精神分析学理论所描述的分化和破碎的过程建构的。如此建构的身份始终是危险的和不稳定的,尽管我们不知道它们在将来是否会如此。就眼下来说,妇女在社会和心理再现中仍然占有一个疑问的位置。“作为符号的妇女”所面对的问题已经使妇女的自我定义在女性主义内部产生共鸣。它也决定了女性主义不能为主体确定人文主义的定义,或像唯物主义那样把这个问题仅仅归于阶级决定论而产生的焦

躁。在本章中,我强调了启蒙运动和浪漫主义的主体范式以一些更加否定的方式受制于从属身份的构成,其中,女性是一个构成性例子。尽管建构性别分明的主体性的精神分析学理论认为困难、对抗和矛盾是身份生产的必要组成部分,但是,无意识概念和精神分析学的性征观大部分消解了在以前的主体概念中占主导地位的理性与激情的二元划分。它们也打破了与这些力必多和心理经济学相关的道德论。由是观之,“个人主义”在女性主义内部就拥有一部不同于在男性中心主义论争中的历史,而且是一部更具战斗性的历史。

这是我们在肯定和否定效果上都必须揭示和思考的历史,这样,我们才能令人信服地以非道德化的术语论证女性主义对女性心理的昭雪。我们也许不必把女性心理视作性叛逆、社会偏执,也不必视其为叛国倒退的女性伺机刺杀进步的女性主义的黑暗的藏身之所。我们必须把女性心理重新定义为一个结构,而非内容。这样做不是要脱离女性主义政治,女性主义政治也把种族和阶级考虑进来,而是接近更充分地理解社会分工和性别刻写是怎样相互保障而又相互给予意义的。我们能够通过这种分析走向变革。

注 释

① 莉莲·S. 罗宾逊:《寄寓礼仪:激进批评与女性主义认知》,载《性,阶级和文化》,布鲁明顿:印第安纳大学出版社,1978,第3~21页。

② 海蒂·哈特曼:《马克思主义与女性主义不愉快的婚姻:走向更进步的联合》,载《马克思主义与女性主义不愉快的婚姻:关于阶级和父权制的争论》,莉迪亚·沙君特编,伦敦:普鲁托出版社,1981,第1~42页。

③ 玛丽·雅克布:《被埋葬的字母:〈小城〉中的女性主义和浪漫主义》,载《写作的妇女和关于妇女的写作》,玛丽·雅克布编,伦敦:克鲁姆·赫尔姆出版社,1979,第51页。

④ 朱迪思·罗德·牛顿:《妇女、权力和颠覆:1778-1860年英国小说中的社会策略》,佐治亚:佐治亚大学出版社,1981。

⑤ 玛丽·沃尔斯通克拉夫特:《为妇女权利一辩》,纽约,1975。

⑥ 沃尔斯通克拉夫特:《为妇女权利一辩》,第5页。

- ⑦ 让-雅克·卢梭:《爱弥儿》,伦敦:丹特出版社,1974。
- ⑧ 卢梭:《爱弥儿》,第32页。
- ⑨ 沃尔斯通克拉夫特:《为妇女权利一辩》,第177页。
- ⑩ 沃尔斯通克拉夫特:《为妇女权利一辩》,第116页。
- ⑪ 威廉·华兹华斯和萨缪尔·柯勒律治:《抒情歌谣集》,R.L.布赖特和A.R.琼斯编,伦敦:梅休因出版社,1971,第261页。
- ⑫ 沃尔斯通克拉夫特:《为妇女权利一辩》,第183页。
- ⑬ 南茜·F.科特:《无激情:维多利亚时代性观念阐释,1790~1850》,载《符号》第2期,第219~233页。
- ⑭ 伽莱斯·斯蒂德曼·琼斯:《阶级的语言:英国工人阶级历史研究,1832~1982》,剑桥大学出版社,1983,第7~8页。
- ⑮ M.M.巴赫金:《对话式想像:四篇论文》,米歇尔·霍尔基斯编,奥斯丁:得克萨斯大学出版社,1981。
- ⑯ 萨莉·亚历山大:《妇女、阶级和性差异》,载《历史工作间杂志》第17期,1984,第125~149页。
- ⑰ 安·拉德克利夫:《尤多尔佛的秘密》,伦敦:牛津大学出版社,1966。
- ⑱ 夏洛特·勃朗蒂:《简爱》,玛格丽特·史密斯编,伦敦:牛津大学出版社,1976。
- ⑲ 勃朗蒂:《简爱》,第110~111页。
- ⑳ 弗吉尼亚·沃尔夫:《一个自己的房间》,哈蒙斯沃斯:企鹅出版公司,1973,第70页。
- ㉑ 勃朗蒂:《简爱》,第111页。
- ㉒ 弗吉尼亚·沃尔夫:《妇女与小说》,载《妇女与写作》,米歇尔·巴莱特编,伦敦,1979,第47页。
- ㉓ 沃尔夫:《妇女与小说》,第47页。

(陈永国译)

四、简·奥斯丁与帝国^{*}(1989)

爱德华·W. 赛义德

爱德华·W. 赛义德是美国哥伦比亚大学的英文和比较文学教授;著述颇丰,包括《东方主义》(1978)和《世界、文本和批评家》(1983)等。

赛义德对《曼斯菲尔德庄园》的读解提出了历史和修辞问题,二者最终也是政治问题。他指出,必须修改不列颠文化的帝国主义阶段的时间,把这个阶段从帝国的正式形成推回到18世纪。而且必须在未经充分探讨的叙事中追溯这一段历史:探讨它的“道德地理”,探讨它的空间。赛义德分析了奥斯丁小说中的地点戏剧,展示了小说中的家庭秩序对另一个重组和内化的地点——缺场的加勒比殖民地世界——的依赖;赛义德并没有公开宣布自己倡导马克思主义,但是他的著作与马克思主义暗中携手;不过,他在理论上主要参照福柯,强调话语在历史系统中的建构作用。他把奥斯丁归入包括后来的康拉德和吉卜林的创作世系,重新插入了英国文化的人道主义传统在不列颠殖民历史中的模糊作用。

V.G. 基尔南说:“帝国必定有它们依从的思想模式或条件反射,朝气蓬勃的民族梦想称雄世界,犹如年轻人梦想功名和财富。”^{*}基尔南的说法很有道理。然而我相信,如果因此认为欧美文化里的一切都促成或巩固了那个宏大的帝国观念,即帝国是在1870年之后的

* 选自特里·伊格尔顿编:《雷蒙·威廉斯:批评的视角》,牛津:波利蒂出版社,1989,第150~164页。

“帝国时代”里才接管了那些社会,那就是一个过于简单和简化的命题。但是反过来说,也绝不能忽视 19 世纪早期的叙事中、政治理论中或图画技术中鼓励乃至确保西方能够随时感受帝国经验的那些倾向。我们还必须指出,文化也许对帝国使命观念进行了抵抗,但是主要的文化思想部门并没有大力支持这种抵抗。约翰·斯图亚特·密尔就是一个突出的例子。他这个自由主义者竟然说:“文明民族对各自的独立和民族性互相负有神圣的职责,但是这样的职责并不针对那些独立和民族性带来坏处或顶多是成问题的好处的民族。”^②

为什么要这样,为什么这里的神圣义务到了那里就不再是神圣义务? 这些问题只有从牢固建立在一整套特殊的道德、经济以及形上学规范之上的文化角度才能得到充分的理解,这一套规范赞同在本土或欧洲建立良好的秩序,但是否认域外有建立同样秩序的权利。这样说也许显得乖谬或极端,可是我认为道出了欧洲的某种福祉和文化身份与帝国对海外番邦的苛刻而审慎的征服之间的联系。今天要理解任何类型的联系都是非常困难的,这在一定程度上是因为我们往往把整个复杂的事情弄成简单得让人无法接受的因果关系,并由此制造出谴责和辩解之辞。我不是说 19 世纪早期欧洲文化的主要事情是它引起了 19 世纪后期的帝国主义,我也并不是暗示欧洲的前殖民地世界的所有当代问题都应该谴责欧洲。我是说,欧洲文化的特点至少是:经常认为只有自己的好恶才是有效的,并且把自己的好恶推及帝国统治的遥远属地。密尔就是这样做的:他一直建议不要让印度独立。由于各种原因,帝国统治在 1880 年之后更加迅猛地席卷了欧洲,这种精神分裂症的表现便也成了一种很有用的习惯。

现在要做的第一件事是丢弃那种以欧洲与非欧洲世界关系为中心的简单的因果思维模式。这也要求我们适当放松那种关于时间连续性的同样简单的时序观念。例如,我们绝不会同意有人因为华兹华斯、简·奥斯丁和哈兹利特是在 1857 年之前写作的而把英国对印度的正式管辖归因于他们。我们真正应该努力阐明的是关于下列颠的不列颠作品的公开模式与关于不列颠群岛之外世界的再现之间的对位关系。对位的本来模式并非时间性的,而是空间性的。在 19 世

纪晚期全面系统的殖民大扩张之前,比如说在争夺非洲之前的那段时间里,作家们如何看待自身和作品在那个更大世界中的位置?原来,他们使用了一些惊人而谨慎的策略,使用了关于本土、民族及其语言和关于合适的制度、良好的行为以及道德价值等肯定性的观念;这些策略的来源大都是可以想见的。

这些肯定性的观念并不仅仅抬高“我们的”世界,而且往往贬低其他世界的价值。现在看来更重要的是,它们并不阻止、禁止或抵制不光彩的帝国主义行为。我们可以正确地说,像小说、戏剧这样的文化形式并没有引发帝国主义的行动,也许卡莱尔并没有直接驱使罗德斯,肯定不能在今日南非的问题上“谴责”他。然而真正的麻烦是,我们直到现在还以为能够永远赢得赞美的人文主义观念、制度和成就,其实是多么渺小,它们在19世纪加速推进的帝国道路上无能为力。我们完全可以说,那些人文主义思想与帝国主义相处得非常融洽,直到帝国的属地里出现了非洲人、亚洲人和拉丁美洲人对帝国主义的抵抗之前,国内几乎没有真正反对或阻止过帝国的行为。是否可以说,把“我们的”家园和制度与“他们的”相区别的习惯做法,后来发展成一种积累更多的被统治、被研究、被支配的“他们”的政治统治?正是在欧洲主流文化张扬的伟大的人道思想和价值观里,我们看到了V.G.基尔南所说的“思想模式和条件反射”,帝国的所有事情都将依从这些思想模式和条件反射。

这些思想在何种程度上反映了真实地点之间的实际差别,是雷蒙·威廉斯的《乡村与城市》所要探讨的问题。他在这本内容极为丰富的书里指出,从朗格兰的田园民粹思想,中经本·琼生的乡居诗、狄更斯描绘的伦敦,直到20世纪文学中的大都市景观,这些激烈的转型是英国农村和城市之间相互作用的结果。威廉斯固然探讨了英国向殖民地输出的问题,但是在我看来,他探讨的重点和广度并没有超出事情本身实际提供的内容。在《乡村与城市》临近结尾时,威廉斯说:“从前面的重要事例可以看出,至少从19世纪中期以来,所有的观念和形象都有意无意地受到这个大语境的影响。”这个语境指英国与其殖民地之间的关系,威廉斯正确地指出,它对英国想像领域的影

响“之深,很难测度”。他紧接着指出,“向殖民地移民”是狄更斯、勃朗蒂、盖斯凯尔等人的各种小说中非常流行的观念和形象,他还相当正确地表明,“新的农村社会”全部是殖民地,通过吉卜林、早期的奥威尔和萨默塞特·毛姆进入英国文学想像性的宗主国组织系统之中。1880年之后,出现了“风景和社会关系的大扩展”:几乎与帝国的鼎盛时期完全吻合。^③

如果不同意威廉斯的看法,那是危险的。然而我想斗胆说,如果要在英国文学中寻找帝国的某种世界版图,那么在19世纪中期之前很久就可以找到这类东西,而且非常集中,屡见不鲜;不仅已经成为习以为常的东西,而且更有趣的是,贯穿于并形成了语言和文化实践肌质中最关键的部分。17世纪以来,英国在美洲、加勒比海地区和亚洲一直有自己的既得利益,而不断追溯、关心和褒奖这些利益的诗人、哲学家、历史学家、戏剧家、小说家、游记作家、编年史家以及寓言家,举不胜举。法国、西班牙和葡萄牙的情况也与此相似,它们不仅自身就是海外超级大国,而且是不列颠的竞争者。那么如何审视19世纪后30年正式的帝国时代之前英国国内对这些问题的关注呢?

我们跟着威廉斯看一看18世纪结束时随着大规模圈地运动而出现的危机时期。旧的有机群体瓦解了,在议会活动、工业化和人口失衡的冲击下形成了新的群体,而且我想指出,在一个更大的世界版图里为英国(在法国,是为法国)重新定位的过程开始了。在18世纪前半世纪里,英法两国在印度的竞争非常激烈。我们今天读到的英法前浪漫主义时期的主要文学作品经常提到海外属地,人们不仅会想到许多百科全书派的人物,阿贝·雷诺尔、德布罗斯和瓦尔尼,还会想到埃德蒙·伯克、贝克福特、吉本和威廉·琼斯。

J. A. 霍布逊在1902年把帝国主义说成民族性的扩张,暗示只有把扩张一词看得更重要,才能理解这一过程,因为“民族性”是一种固定的品质。^④就霍布逊的目的而言,民族性事实上已经充分形成了,而此前100年便是民族性在国内和国外不断形成的过程。在18世纪后期,英国与法国在两方面展开竞争:在印度、尼罗河三角洲和加勒比群岛等地方争夺战略地位的战斗和争取民族性胜利的战斗。两

方面的战斗都将“英国特性”与“法国特性”相对照,不管假想的英国或法国“本质”这类因素显得如何亲切和内在,它们总是被看做正在(与“已经”相对立)形成的东西,并且为此而与另一个伟大的竞争者战斗。例如萨克雷小说中的蓓基·夏泼,就因为她有一半法国血统而成为一个暴发户。此前,威尔伯福斯和盟友们废除奴隶制的立场在一定程度上是希望法国霸权在安第列斯群岛的日子更不好过的结果。^⑤

这些思考使我对《曼斯菲尔德庄园》有豁然开朗的感觉;总的来说,这是奥斯丁所有小说中意识形态和道德认同最详尽的一部。大体而言,威廉斯这一次也说得非常正确:奥斯丁的所有小说都是表达一种“可以争取的生活品质”,包括金钱和产业、道德差别、各得其所的选择、正确实施的“自身提高”,以及包含着阶级差别的语言。可是,威廉斯继续说:

(柯贝特)在乡间小路上漫游时说出的的是各阶级的名称。而简·奥斯丁的社会描写尽管精细入微,但她从房子里面是永远看不到那些东西的。她的所有甄别都是内部的和排外的,这并不难理解。她关心的是人们的行为,他们在复杂的提高过程中,不断努力使自己成为一个阶级。但是如果只看到一个阶级,就不会看到其他阶级。^⑥

这一段文字作为对奥斯丁通过小说效果竭力将某种“道德差别”提升为“一种独立的价值”的一般描写,无疑是出色的。然而就《曼斯菲尔德庄园》而言,需要说的东西远不止这些,下面的论述应该看做对威廉斯大体正确的概述的具体展开。总体上说,奥斯丁的前帝国主义小说为帝国主义扩张提供的理论基础也许比乍看上去复杂得多。

从卢卡契和普鲁斯特以来,我们总是习惯地以为小说的情节和结构主要是由时间构成的,忽视了空间、地理和方位的根本作用。不仅乔伊斯笔下年轻的史蒂芬·戴德路斯觉得自己在家里、在爱尔兰、

在世界处于一种螺旋扩展的状态,而且他以前的所有年轻主人公也都是这样感觉的。我们诚然可以毫不夸大地说,《曼斯菲尔德庄园》牵涉到一系列大大小小的空间移位,而这种事情以前也莫不如此,但是外甥女范妮·普莱斯是在小说结尾时才成了曼斯菲尔德庄园的女主人。这个地方本身只是奥斯丁关注的中心点,由此横跨半个地球、两个大洋、四个大洲。

就像在奥斯丁的所有小说中一样,最终以“注定的”婚姻和财产问题出场的那组中心人物并非主要以血缘为基础。她的小说表现了某些家庭成员的(自由主义意义上的)亲情涣散和另一些成员与一两个经过精选和考验的外人之间的亲情,换言之,血缘关系不足以承担维持等级和权威的责任。于是范妮·普莱斯这个贫穷的外甥女,边缘港口城市朴次茅斯一位默默无闻、娴静正直者留下的孤儿,逐步取得了与她的富有亲戚相当、甚至更高的社会地位。在这种亲情和威权关系的模式中,范妮·普莱斯是相对被动的。她抵制其他人的非礼和纠缠,偶尔也会大胆地决定自己的行动,但人们总的印象是,奥斯丁把范妮写成众人难以理解的人物,小说中的所有人都以为范妮过得很“惬意”,很“富有”。因此范妮像基姆·奥哈拉一样,是一个更大格局和小说家性格塑造中的手段和工具。

范妮像基姆一样需要指导,需要庇护和外来的威权,而这一切是她那贫乏的经历所不能提供的。她与某些人和某些地方的联系是有意识的,但是小说显示,她对其他联系却只有朦朦胧胧的感觉,无需她亲自参与其间。她参与其间的只是一部小说,而且这部小说展示的所有复杂举措都是为了分拣、调整和重新安排。托玛斯·贝特莱姆爵士拜倒在沃德家一位女士的石榴裙下,其他人做得也不出色,于是出现了一道“绝对的裂痕”;他们的“圈子与众不同”,他们之间的距离太大了,11年互相没有接触(《曼斯菲尔德庄园》,第42页);^①时运下佳的普莱斯姐妹看中了贝特莱姆兄弟。尽管范妮年龄最小,但是她被送到曼斯菲尔德庄园后,逐渐成了注意的焦点,她在这里开始了新的生活。同样,贝特莱姆兄弟也放弃了伦敦的生活(由于“贝特莱姆太太身体欠安,十分惰懒”),干脆过来住在乡下。

维系这种生活的物质来源是他们在安提瓜岛的经营不佳的贝特莱姆地产。奥斯丁颇为吃力地向我们展示了两个看似分离、实则交汇的过程：范妮对于包括安提瓜岛地产在内的贝特莱姆家的经济越来越重要，范妮本人在无数的挑战、威胁和惊变面前变得更加沉着坚定。然而在这两个过程中，奥斯丁的想像力表现出一种无比强劲的势头，我们可以称之为地理和空间大清理。范妮10岁时初到曼斯菲尔德庄园，那时还是一个战战兢兢的无知的小女孩，她还不会把“欧洲地图拼凑在一起”（《曼斯菲尔德庄园》，第54页）；小说前半部的行动基本上都与空间有关，一般都根据空间指称、误用或误解事物。不仅身在安提瓜岛的托玛斯爵士要把那里的事情和家里的事情处理好，而且曼斯菲尔德庄园里的范妮、埃德蒙和姑姑诺里斯也在商讨她应该在什么地方起居，什么地方读书，什么地方工作，什么地方生火，朋友们和表亲们则关心如何改进地产，展望和争论礼拜堂（宗教权威）对于家庭生活的重要性。为了添乱，克罗福特一家（他们的家庭背景中有很明显的法国色彩）建议上演一出戏，范妮感到非常困惑，她不能参与此事。尽管柯茨布的《情人们的誓言》中的角色和目的非常混乱，但是演出准备工作照常进行。

我认为不妨可以这样猜测，托玛斯爵士远在异域打理他的殖民地花园，这里便不可避免地发生了许多处置不当之事（显然与女性的“不懂法度”有关）。人们在庄园里随便走一遭，就会出现这种问题，互相会不期而然地见面，更不用说青年男女的打情骂俏，私托终身。真正的父母权威已经荡然无存，贝特莱姆太太漠不关心，而诺里斯小姐则关心不当。筹备演戏的过程突出了争论辩白、含沙射影、对号入座，最危险的是离淫佚放荡已经不远了（但是从未真正发生）。范妮早期的那种疏离感、距离感和恐惧感都源于她的第一次离家，她现在已经有了一种辨别是非轻重的替代意识。但是她还没有力量处置自己感到不安的事情，直到托玛斯爵士有一天突然从“国外”归来，自己才有了主心骨。

托玛斯一露面，演戏准备工作就停止了，为了表现这种令行禁止的情形，奥斯丁专门用一段文字叙述了托玛斯爵士重新确立本土统

治的情景：

这个上午他非常忙碌。找他们谈话只是其中的一部分。他不得不全面恢复自己在曼斯菲尔德的生活和工作：找管家，看代理人，检查，计算，顺便走进马厩、花园和近处的种植场去看看。他精神饱满，有章有法，当他以一家之主的身份重新在餐桌旁落座时，不仅把这一切都摆平了，还让木工拆除最近搭建在弹子房里的玩艺儿，打发了画布景的人，而且非要把画师远远打发到诺坦普顿，才感到快意和放心。画师走了，但是把一个房间的地板弄坏了，把马夫的海绵用坏了，弄得五个侍应他的人无所事事，非常不满。托玛斯爵士满心希望再有一两天就能完全清除让人想起“情人们的誓言”的东西，要销毁宅子里流散开的所有“情人们的誓言”，只要他碰上，就要烧毁。（《曼斯菲尔德庄园》，第206页）

这一段文字的力量是毋庸置疑的。这不仅是鲁宾逊式的重整河山，而且也是早期清教对所有轻薄行为的剿除。我们可以断定，托玛斯爵士在安提瓜岛上肯定也是这样做的，而且规模更大，这与《曼斯菲尔德庄园》没有丝毫矛盾。华伦·罗伯茨搜集的内部证据表明，不管在那里出了什么差错，无论是经济萎缩，还是奴隶制，抑或与法国的竞争，托玛斯爵士都有能力摆平它们，继续控制自己的殖民属地。^④因此在奥斯丁的小说里，可以清楚地看到作者将家庭权威与国际权威综合在一起，表明与委任、法律和礼仪等更重大的事情相联系的价值必然深植于实际领地的掌握和统治之中。拥有和统治曼斯菲尔德庄园就是拥有和统治与它相联系的帝国地产，她对此比大部分读者看得更清楚。在这一面是家庭的安宁和睦，在另一面是繁荣和整饬。

然而，在这两面未得到充分保证之前，范妮必须积极主动地参与其中。我觉得奥斯丁就是为此而构思了小说的第二部分，埃德蒙和玛丽·克罗福特的浪漫关系失败了，利迪娅和亨利·克罗福特的不检

点行为出了洋相,范妮·普莱斯重新找到并抛弃了她在朴次茅斯的家,汤姆·贝特莱姆成了伤残人,威廉·普莱斯开始了他的海军生涯。这一系列关系和事件最终以埃德蒙与范妮的成婚而结束,她在贝特莱姆太太家的位置由她的姐姐苏珊·普莱斯替代。可以毫不夸张地说,《曼斯菲尔德庄园》的最后一章可以阐释为理想英国秩序的一种完全不自然的(至少是缺乏逻辑性的)结尾。奥斯丁的想像是率直无忌的,不过,声音听上去还算克制平和,只是偶尔有些激昂。尽管奥斯丁提到的外部世界是有限的,她只是轻描淡写地指涉了外部世界的工作、过程和阶级,她显然有能力抽象出(用雷蒙·威廉斯的话来说)“最终与社会基础分离的毫不示弱的日常道德”,但是我们不能误读,她远非那样漠然,其实非常用心。

在范妮身上,或者说在我们迫切希望看到的范妮身上,可以发现这些线索。她回家一趟,确实打乱了她在曼斯菲尔德庄园已经习惯了的审美和情感平衡,她也确实已经把那里的铺排奢华看做自己生活中不可缺少的东西。换言之,这些东西是习惯一个新地方之后相当平常而自然的结果。但是奥斯丁谈的另外两件事情,我们绝不能弄错。一是范妮新近扩大了的那种在家的感觉,这绝不仅仅是空间扩大了的问题:

范妮非常愕然。矮小的房子,单薄的墙壁,周围的东西似乎一下子向她逼来,再加上旅途的困顿和最近的操劳,她简直无法承受。苏珊和其他人出去了,在这个寂静的房间之内,很快只留下她和父亲。他拿起一张报纸——这是习以为常地从邻居家借来的——埋头读报,似乎忘记了她的存在。蜡烛孤零零地立在他和报纸中间,丝毫不顾她的出入之便。不过,她也无事可做,挡开光线倒也好,她觉得头疼;她茫然地坐在那里,思绪飘零而悲哀。

她回家了。但是,天哪!并不是这样的一个家,迎接她的并不是这般景象,竟然——她克制着自己;她的脑子不对了……过一两天,或许会有些不同。应该被责难的是她。但是她觉得如

果在曼斯菲尔德,便不会这样。在这里,无法考虑季节的变换和人事的调理。(《曼斯菲尔德庄园》,第375~376页)

在一个太小的空间里,看不清头绪,想不明问题,不能进行得当的调理或管束。奥斯丁小说的细节非常精致(“蜡烛孤零零地立在他和报纸中间,丝毫不顾她的出入之便”),准确地表达了缺乏社交、孤独隔绝和意识萎缩带来的危险,而这种危险只有在管理较好的更大空间里才能得到纠正。

奥斯丁就是要说这种大的空间并不能通过直接的血缘关系、毗邻关系(即使从曼斯菲尔德庄园到朴次茅斯,毕竟也有几小时的路程)和法律名号而获得。要获得进入曼斯菲尔德的权利,你必须首先离开家,去做与签约仆人差不多的差事,说得夸张一些,充当一种运输商品;这显然就是范妮和威廉的命运,但是也包含着对他们未来富贵的许诺。我认为,奥斯丁是把范妮所做的家庭工作或小规模的空间活动与她的恩师托玛斯爵士更长久、更开阔的殖民活动相对应的,她将继承他的属地。两方面的活动互相依赖。

奥斯丁说的第二件事情是间接的,但是更复杂,而且提出了一个有趣的理论问题。奥斯丁的帝国意识显然是某种全然不同的东西,她比康拉德或吉卜林更经常和随意地受到帝国意识的影响。然而我们必须承认,安提瓜岛和托玛斯爵士去岛上在《曼斯菲尔德庄园》中起着决定性的作用,但是这种作用仅仅被顺便提及,似乎是偶然的;这种不以为然的活动其实在许多方面对小说中的行动起着绝对重要的作用。那么我们应该如何评估极少被提及的安提瓜岛呢,在我们的阐释中到底应该如何对待那些关于安提瓜岛的描写呢?

我的看法是,奥斯丁是吉卜林和康拉德的真正前身,她绝不是仅仅描绘和阐明家庭之事的小说家,她把轻描和重涂不可思议地结合起来,表明她(包括范妮)认为帝国对于国内局势是非常重要的。我可以进一步往下说,既然奥斯丁在《曼斯菲尔德庄园》中提到并使用了安提瓜岛,读者就需要付出相应的努力,具体地理解所指的历史原子价。换种方式说,我们应该努力弄清楚她指的是什么,为什么要

赋予那样的角色,从某种意义上说,她为什么不避免选择,她本来可以不用安提瓜岛。让我们现在度量一下《曼斯菲尔德庄园》中提到安提瓜岛时的表意力量,是如何提到那个地方的,为什么要提到那个地方?

根据奥斯丁的意思,不管英国的地方如何与世隔绝(例如曼斯菲尔德),都离不开海外的给养。托玛斯爵士在加勒比海地区的财产只能是依靠奴隶劳动(直到19世纪30年代才被取消)的甘蔗种植园;奥斯丁也知道,这些事实并不是已经尘封的历史,而是历历在目的历史过程的结果。在我上文提到的英法竞争之前,不列颠帝国与所有早期的帝国(主要是西班牙和葡萄牙,此外还有意大利)有着重要的区别。康拉德说,早期的帝国倾向于劫掠,把财货从殖民地运往欧洲,很少注意开发、组织和制度建设。而英国和等而次之的法国则更关心帝国的长远利益,而且重要的是,这也是它们正在关心的问题。两个国家在这方面的竞争最明显地表现在加勒比海地区的奴隶殖民地上,奴隶运输和专供蔗糖生产的大型甘蔗种植场的功能,引起保护主义、垄断和价格问题的整个糖业市场,都是竞争中的关键问题。

不列颠在安第列斯群岛和背风群岛占据的殖民地,绝不是某种“域外”的东西,而是18世纪最后30年和19世纪前30年里英法两国竞争的关键场所。从法国输出的革命思想在那里得到体现,不列颠在加勒比海地区的利益不断滑坡,而法国的甘蔗种植场成本低,出糖量大。但是到世纪末,海地和海地以外地区爆发的奴隶造反使法国一蹶不振,刺激了不列颠更多地介入那里的利益,成了当地更强大的势力。不过,与18世纪时兴隆的国内市场相比,19世纪不列颠的加勒比甘蔗种植场非常脆弱,遇到了难以抗衡的力量,如巴西和毛里求斯等地的蔗糖供应、欧洲的甜菜糖业;自由贸易(与垄断经营相对立)的意识形态和实践逐渐占了主导地位。

在《曼斯菲尔德庄园》中,诸多潮流交汇在一起——我指的是它们的形式特点和内容。当然,最重要的是殖民地完全从属于宗主国。托玛斯爵士不在曼斯菲尔德庄园,但是我们也从未看见他在安提瓜岛,小说中若干次提到他在那里,每一次都对英国发生的事情具有绝

对的象征意义。约翰·斯图亚特·密尔的《政治经济学原理》中的一段话可谓抓住了奥斯丁使用安提瓜岛的精神实质：

很难把这些地方说成国家，它们与其他国家交换商品，更恰当地说，它们是属于某个更大群体的域外农业或制造业属地。例如，我们在西印度的诸殖民地就不能被看做具有自己的生产资本的国家……它们只是英国发现适宜生产糖、咖啡和其他一些热带商品的地方。所用资本都是英国的资本，几乎所有的产业都是为英国使用而进行的，那里基本上只生产大宗商品，然而这些商品送往英国，不是为了交换英国向殖民地出口并供殖民地居民消费的东西，而是为了在英国出售，为那里的业主赢得收益。很难把与西印度群岛的贸易说成外部贸易，这种贸易更像城乡之间的往来。^④

在某种程度上说，安提瓜岛就像伦敦或朴次茅斯一样是一个不如曼斯菲尔德庄园宜人的城市居处。但是安提瓜岛也与伦敦或朴次茅斯不同，尽管它是由一小撮贵族和乡绅所拥有，但这里不生产供所有人（19世纪初的每一个伦敦人都消费蔗糖）消费的货物和蔗糖。《曼斯菲尔德庄园》里的贝特莱姆和其他人物构成了少数者中的一小撮，对他们而言，安提瓜岛是财富，奥斯丁认为这笔财富正在被转化为礼仪和秩序，到小说结尾时，正在转化为舒适，这是一种附加的益处。为什么是“附加的”？因为奥斯丁在最后一章直言不讳地告诉我们，她想“让每一个本身并无多大过错的人重新得到可以容忍的舒适，让所有的人各得其所”（《曼斯菲尔德庄园》，第446页）。

这种情况可以首先阐释为，小说竭尽全力使所有人物的生活失去安定之后，现在必须让他们重新安定下来；其实，奥斯丁在元小说控制上没有表现出耐心，早已把这一点说明白了。第二，奥斯丁含蓄地表明，最终必须使每个人无需周游四海，无需往来奔走，就能认识到在家赋闲的真正意义。当然，这当中并不包括年轻的威廉，我们可以断定他会继续随英国海军漫游四海，也许还需要执行商业使命和

政治任务。这些事情奥斯丁只是到了最后一笔带过(顺便提了一下威廉“行为仍然很好,名声越来越大”)。至于那些最终定居在曼斯菲尔德庄园的人,现在已经充分适应了环境,他们在家庭事务方面的长处不亚于托玛斯爵士。而托玛斯爵士第一次明白了自己在教育孩子中缺乏的是什么,不无矛盾的是,他是在难言的外部力量的干预下才明白了这一点的,也就是在安提瓜岛的财富和范妮·普莱斯带来的榜样的影响下才明白的。应该注意到外部和内部的奇异变换竟然应验了密尔所说的外部变内部的模式,用奥斯丁的话来说,是“处置能力”:

这里的管理非常混乱(他缺乏专门训练,给诺里斯小姐分配的角色太大,让孩子们弄虚作假,压抑情感),令人悲哀;然而,他逐渐感到这还不是他所受教育中最不幸的错误。必定是里面缺少了某种东西,否则时间也会予以弥补。恐怕一直缺少那种积极的原则,他们也许从未得到恰当的教育来驾驭自己的好恶和脾性,只有有责任心才能做到这一点。他们得到了宗教理论的说教,但是从未要求他们付诸日常实践。优雅得体,多才多艺,理当是年轻人的目标,但是恐怕没有产生有益的影响,没有在心灵上产生道德影响。他本想让他们学好,但是他只关心理解力和礼仪之事,没有关心他们处置事情的能力。至于自我否定和谦卑的必要性,恐怕他们从未听说过。(《曼斯菲尔德庄园》,第448页)

事实上,取自西印度种植场的财富和来自外省的一个穷亲戚填补了里面缺少的东西。此二者被带进曼斯菲尔德庄园并且共同发挥作用。它们单独都不足以如此;二者互相需要,更重要的是,它们都离不开实施和处置,这反过来会帮助改造贝特莱姆圈子里的其他人。奥斯丁把所有这一切都留给读者去做,让他们作出自由的解说。

阅读奥斯丁的作品,必然会出现这种情况。但是这一切都与带进来的外部世界有关,在我看来,就在她那抽象而暗示的语言之中。

我以为，一种“里面缺乏的原则”意在激发我们记起托玛斯爵士不在安提瓜岛时的情景，或回忆起各有缺陷的瓦尔德三姐妹的多愁善感或异想天开，她们竟然把一个外甥女从这一家移到那一家。但是贝特莱姆一家尽管没有万事如意，但也得到了很大的改善，他们有了某种责任心，学会了驾驭自己的好恶和脾气，把宗教带进了日常实践，指导对事情的处置：所有这一切都发生了，因为外部（或者说外围）因素都在内部安顿下来，成了曼斯菲尔德本土的东西；外甥女范妮成了精神上最后的女主人，二儿子威廉成了庄园的主人。

另一个收获是诺里斯小姐脱离了这个地方，也就是说“托玛斯爵士的生活里又增添了一份舒适”（《曼斯菲尔德庄园》，第450页）。一旦那些原则成了里面的东西，舒适就会跟着而来：范妮暂时在桑顿莱西定居下来，“她非常注意自己过得适意”；她的家后来成了“温馨和舒适之家”；苏珊刚来时“让范妮觉得舒适，后来成了她的助手，最后取她而代之”（《曼斯菲尔德庄园》，第456页），新来者取代了范妮在贝特莱姆太太身边的位置。显然，小说一开始确立的模式仍在继续，只是现在显露了小说一直用力表现的东西，即一种内化并在回溯中得到保证的理论基础。雷蒙·威廉斯把这种理论基础说成“最终与社会基础分离的毫不示弱的日常道德，而且有些人还拿它反对社会基础”。

我已经努力表明，道德实际上不能与它的社会基础相分离，因为直到小说的最后一句话，奥斯丁都在肯定和重复贸易、生产和消费的一种地理过程，它们都先于道德，支撑道德，保证道德。大部分批评家往往忘记或忽视了这个过程，似乎不像奥斯丁本人在设计她的小说时那样，认为它对于道德是非常重要的。但是对简·奥斯丁的阐释要看谁在阐释，什么时候阐释，而且同样重要的是，在什么地方阐释。如果是女性主义者，如果是像威廉斯这样对历史和阶级非常敏感的伟大的马克思主义批评家，如果是历史和文体学批评家，那么他们提出的问题就会非常敏感，我们就不会把地理看做一个中性的事实，而是看做充满政治意义的问题，看做一个需要注意和阐明的事实。因此问题不仅是如何理解和用什么东西把奥斯丁的道德观与社会基础

联系起来,更要紧的是从中读解出什么意义的问题。

以安提瓜岛为例,这个地方往往是在不经意间提及的,托玛斯爵士在英国的需要与在加勒比海地区的逗留往往是不期而遇的,说到安提瓜岛时(或地中海,或印度,贝特莱姆太太在那里觉得烦躁不安,心不在焉,所以威廉应该走开,“这样我就可以戴披肩。我想有两副披肩”——《曼斯菲尔德庄园》,第308页),往往不加修改、不假思索。这些指涉代表着“域外”的某种重要东西,构成这里的重要行动的框架,但也不是太重要的东西。这些“域外”的表征尽管使人感到压抑,仍然包含着一段复杂而丰富的历史,贝特莱姆一家、普莱斯一家和奥斯丁本人却从未认识到,也不可能认识到这段历史的重要地位。把它称为“第三世界”,意味着开始面对它的现实,但是绝不会穷尽这段历史的政治和文化活动。

首先,应该评估小说对后来英国历史的某些预示。《曼斯菲尔德庄园》中可以使用的贝特莱姆殖民地可以读作《诺斯特罗莫》中查尔斯·戈尔德的圣托姆矿的预示,或福斯特的《霍华德别墅》中威尔科克斯的英帝国橡胶公司的预示,或《远大前程》中某个遥远但方便的藏宝地的预示,或珍·莱斯的《藻海无边》或《黑暗的心脏》的预示,探访资源,谈论、描述或赞美那些资源,都是为了国内的利益,为了本土宗主国的利益。在《曼斯菲尔德庄园》的书页上隔绝和无言的托玛斯爵士的安提瓜岛稍微增大了密度,而且我们对小说的读解已经开始延展,并揭开了奥斯丁用笔非常经济而批评家们则嘲讽她疏忽了的地方(可以这样说吗?)。因此,她的“安提瓜岛”比较明确地划出了威廉斯所称的提高家政水平的外部界限,或隐约暗指攫取海外支配权的商业冒险,以开辟本土财富的源泉,或指涉一种历史感性,不仅包括礼仪规矩,而且还有观念的竞斗、与拿破仑法国的斗争以及对经济和社会巨变的意识。此外,还有帝国正式登场之前早已显现的惊人预兆,吉卜林和康拉德等人将在近一个世纪之后正式看到这个时代。

第二,我们必须看到“安提瓜岛”在奥斯丁的道德地理和文章中的位置,她的小说沉浮于一系列的历史变迁之中,就像大海上的一叶风帆。如果没有奴隶贸易、糖业和殖民地种植者阶级,就不可能有贝

特莱姆一家。托马斯爵士是一种社会类型,18世纪和19世纪的读者对他并不陌生,他们知道阶级在不列颠的国内政治、在戏剧(如卡姆勃兰德的《西印度》)以及其他许多公共领域中的巨大影响。当旧的受到保护的垄断体系逐渐消失,当新的移居一种植者阶级取代了旧的不在场者的所有制时,西印度不再是主要的利益所在,棉花加工、公开贸易和废奴运动削弱了贝特莱姆家族式的力量和威望,他们在加勒比海地区逗留的时间便越来越少了。

因此在《曼斯菲尔德庄园》里,托马斯爵士并不经常去安提瓜岛,他是一个经常不在场的种植场业主,非常准确地反映出他那个阶级的力量已经不比往日,洛威尔·拉盖茨的经典著作《英属加勒比海地区种植主阶级的衰落,1763~1833》(出版于1928年)的标题就直截了当地表明了这种衰落。但是我们必须进一步问,拉盖茨的著作是否足够清楚地展现了奥斯丁小说中隐藏或暗指的东西,即托马斯爵士很少出行的原因?在长达一个世纪之后写成的这部重要的历史研究著作能够充分解释1814年的一部伟大小说的审美沉默或冷漠?如果能,我们可以因此断定阐释过程已经充分完成,抑或必须进一步认识到随着新材料的发现,阐释将继续下去?

再说拉盖茨,他尽管学识渊博,仍然会说“黑色人种”有这些特点:“偷盗、撒谎、头脑简单、生性多疑、效率低下、不负责任、懒惰、迷信、性关系放纵。”^⑧这样的“历史”自然会招致艾里克·威廉斯和C. L. R. 詹姆士等加勒比历史学家的修正,正如奥斯丁会招致拉盖茨的修正。他们的著作认为,奴隶制和帝国从旧的垄断种植制度中直接扶植和巩固了资本主义及其强有力的意识形态体系,意识形态与实际经济利益的原初联系也许已经过去了,但是它的影响延续了几十年:

如果要审视时代的政治和道德观念,就必须把它们与经济发展紧密联系起来……

从历史的角度看,一种过时的利益仍然会产生巨大的影响,它能发挥阻碍和破坏的作用,这只有从它曾经表现的强有力的

功能和曾经获得的地位得到解释……

建立在这些利益之上的观念在利益已经被摧毁之后还要继续很长时间,还会兴风作浪,而且为害尤烈,因为与它们相对应的那些利益已经不复存在。^①

这是艾里克·威廉斯在《资本主义与奴隶制》(1961)中说的话。阐释问题乃至写作本身,与利益问题是不可分开的,这在历来的审美作品和历史作品中都已屡见不鲜。我们不能简单地说,既然《曼斯菲尔德庄园》是一部小说,它就不会紧贴着一段特定的污史,或者说它超越了这样的历史;那样说是不负责任的,而且如果不是存心不良的话,我们深知是不能那样说的。如果把《曼斯菲尔德庄园》读作帝国主义扩张结构的一部分,那就很难再把它简单地看做“伟大的文学名著”(它当然属于这个系列)和经典而不予理论。我认为,这部小说标示出通向康拉德、通向福鲁德和西利等帝国理论家的道路,并且在此过程中拓宽了国内帝国主义文化的天地,否则就不可能拓展后来的疆土。

注 释

① V.G.基尔南:《马克思主义与帝国主义》,伦敦:爱德华·阿诺德出版社,1974,第100页。

② J.S.密尔:《探讨》,卷3,朗门斯·格林出版社,1875,第167~168页。

③ 雷蒙·威廉斯:《乡村与城市》,伦敦:查托与温都斯出版公司,1973,第281页。

④ J.A.霍布逊:《帝国主义》,密执安大学出版社,1972年重印本,第6页。

⑤ C.L.R.詹姆士:《黑色的雅各宾派》,伦敦:艾利森与巴斯比出版公司,1980。

⑥ 威廉斯:《乡村与城市》,第117页。

⑦ 简·奥斯丁:《曼斯菲尔德庄园》,托尼·坦纳编,企鹅出版公司,1966。关于该小说的最好说明,参见托尼·坦纳的《简·奥斯丁》,剑桥,马萨诸塞和伦敦:麦克米伦出版社,1986。

⑧ 华伦·罗伯茨：《简·奥斯丁和法国革命》，伦敦：麦克米伦出版社，1979，第97～98页。另参见阿夫罗·弗莱什曼：《解读曼斯菲尔德庄园：论批评综合》，明尼阿波利斯：明尼苏达大学出版社，1967，第36～39页。

⑨ J.S.密尔：《政治经济学原理》，第3卷，J.M.罗伯逊编，多伦多：多伦多大学出版社，1965，第693页。该段文字也见引于西德尼·W.明茨：《甜蜜与强权：蔗糖在现代历史中的地位》，纽约：西弗顿出版社，1985，第42页。

⑩ 约瑟夫·拉盖茨·洛威尔：《英属加勒比海地区种植主阶级的衰落，1763～1833：社会和经济史研究》，纽约：奥克特冈出版社，1963，第27页。

⑪ 艾里克·威廉斯：《资本主义与奴隶制》，纽约，1961，第211页。

(马海良译)

五、真理的时刻：现代悲剧地理*（1986）

弗兰克·莫莱蒂

弗兰克·莫莱蒂（1950～ ）曾是意大利维罗那大学比较文学教授，现在是美国哥伦比亚大学英国文学教授。他的著述包括：《被当做奇迹的符号》（1983）和《世界之路：欧洲文化中的启悟小说》（1987）。

莫莱蒂早期基本上是个德拉·沃尔普派（Della Volpean）和形式主义—结构主义者，后来他的著述朝着一种文化分析的方向发展，这种分析的颇具启发性的先例是《编年史》派（*Annales School*）的“总体历史”和乔治·卢卡契的文类批评。他的概括性主题是资产阶级文明及其（文学的）象征形式。

本文中，他探讨了西欧文化的地理差异，将其分成两大地带，一个（英法地带）以小说为主导，另一个（日耳曼—斯堪的纳维亚地带）以悲剧为主导。小说和悲剧是两种对立的修辞，是大体上不相容的两种世界观，他认为：前者描写民族和普通事物，趋向于“折衷”；而在这个意义上，后者则无法改变地疏远“生活”，总是迫近一种抽象的“真理的时刻”。对这两种对抗性的感性加以间隔本身就是历史性的，受欧洲各民族—国家经历的不同政治路线的制约。文章结尾颇具特色地思考了20世纪70年代新左派文化和政治的悲剧论（tragicism）。

文类具有时间界限，目前给现代悲剧下的定义即便模糊，但也显

* 选自弗兰克·莫莱蒂：《被当做奇迹的符号》，第2版增版，伦敦：沃索出版社，1988，第249～261页。

然承认这一事实。但是，文类也有空间界限，这有时甚至比时间界限更具启发性——历史的启发性。^①这就是现代悲剧的情景，它自身的地理有着与小说的地理正相反的惊人独特性。一般被认为是现代悲剧泰斗的亨利·易卜生属于斯堪的纳维亚文化（我认为这种看法完全正确），实际上是仍然未被小说触及的文化。这种文化还造就了克尔恺郭尔，他的哲学为悲剧世界观提供了各种各样的主题和声音；也造就了斯特林堡，他的同代人都视其为易卜生的另一个我（alter ego）。另一方面，易卜生遇到最强烈抵抗的另一些欧洲地区——当代报纸将其描写成“毒药”，“恶心的未包扎的伤口”，“敞开的阴沟”，“麻风病院”——是法国和英国；这是小说的堡垒，但对于新戏剧却贡献甚微。而现代时期最具启示意义的文化地理的例子则是德国。现代悲剧、现代悲剧理论，如果没有德国就简直不可想像，甚至克尔恺郭尔、易卜生和斯特林堡也只能通过德国的中介才具有世界一历史性意义。1915年——在撰写偏激的民族主义小册子《易卜生主义的枯萎》的草稿时——詹姆斯·利塔姆（James Leatham）显然错误地认为易卜生和斯特林堡（以及尼采）应该对“比利时战场上的德国策略”负责。但是，他认为“这三位哲学家在德国比在其他任何地方拥有的追随者都多”，这是一个人人皆知的事实——但是我们将看到，这也是一个具有搅动人心的含义的事实。

德国：现代性的战场

德国在现代悲剧中起到的核心作用也相应地成为现代悲剧在德国文化发展中所起的核心作用。初看起来，这种关系似乎是一种对抗关系，德国哲学早在200年前就最彻底地在理论上规定了现代美学领域的反悲剧方向。康德的第三部《批判》，作为对前两部《批判》的“中介”，显然试图通过美学领域愈合认识和伦理之间潜在的悲剧性割裂。同样，席勒的《审美教育书简》也要求用艺术恢复一种已经断裂了的和谐，“抑制”人类能力和社会制度令人痛苦的片面性。歌德也批判悲剧，认为悲剧使我们心绪烦乱，不得安宁。在《浮士德》

中,他把悲剧划归个体存在,因此,将其从普遍历史的进步中删除。这种修辞选择或“阴谋”当然也离不开黑格尔,如海登·怀特所指出,在黑格尔的思想中,一系列的悲剧最终揭示了一出宇宙喜剧。这股反悲剧冲动不仅激发了黑格尔的历史运动观念,而且促成了他的哲学的内在形式。在他的辩证逻辑中,“片面的东西”的无意义性导致了对称的对立主张,即“只有整体的才是真实的”,悲剧形式被抽空了它所具有的任何认知价值。

在现代性出现前 50 年中,在德国大地上进行了一场反对悲剧文化的伟大斗争,而且胜利了。但是,悲剧的砝码最终证明是太重了:莱辛、席勒、荷尔德林、克莱斯特、比希讷、黑贝尔、瓦格纳、霍普特曼、韦德金、霍夫曼斯塔尔、叔本华、克尔恺郭尔、尼采、施密特、本雅明、海德格尔,甚至在某种程度上还有马克思、韦伯和弗洛伊德……

这就是德国。可为什么是德国呢?最普通的答案均指向早期现代欧洲的宗教战争——有国际的也有国内的战争——的破坏性遗产。为什么是德国呢?用托马斯·曼的话说,德国一直是“欧洲的战场”:是物质的战场,更是精神的战场。在这个战场上,冲突“即便具有民族内容的话也极少:它们在性质上几乎完全是欧洲的”。照此看来,德国就是一个魔幻舞台,在这个舞台上,欧洲文化的象征性对抗已成为无法医治的形而上顽症,发生无法和解的冲撞。我们称之为欧洲的正是这个统一历史体系的核心和催化剂;但就其“体系”作用来说却是自相矛盾的——如托马斯·曼在《一个非政治人的反思》中所说,其“体系”与其“民族凝聚力”和“精神统一”的缺乏是一回事。与法国或英国不同的是,德国的国际作用并不是由其民族力量使然,而是反向地与民族力量成正比:它是民族软弱的产物。弗赖利格拉特于 19 世纪中叶用一个隐喻指精神统一的缺乏,即“德国是哈姆雷特”。

我刚才提到把欧洲说成是一个“统一体系”的观点,每当我们讨论像现代主义、小说或悲剧等跨国文类或运动时,我们都倾向于视欧洲为其当然的背景。然而,我们应该意识到,在每一种情况下,“欧洲”都是一个不同的体系,都有其独特的社会—地理构造。小说的欧

洲是界限分明、自我封闭的民族—国家体系，城市和乡村构成了典型的相互作用的民族网络，英国和法国为其坚实的资产阶级核心。而悲剧的现代欧洲是战争的欧洲：一个远较抽象和同质的对立场，而作为上演普遍戏剧的无主地，德国并非称得上是它的“核心”。至于现代主义的欧洲，它更是另一种意义上的跨国的欧洲，是许多大都市的聚合：巴黎、彼得格勒、柏林、伦敦、苏黎士、米兰、维也纳、布拉格，甚至都柏林——在现代主义之下，这些城市每一个都是原型。与前两个“欧洲”相对照，这个欧洲是断续的，因此是更加开放的，随时容纳纽约、洛杉矶、布宜诺斯艾利斯和孟买。恰恰由于这个原因，现代主义在我们这个世纪里成了第一个真正的世界文学体系。（以至于欧洲在现代史上第一次被推向了周边。）

这三个不同欧洲的空间间隔在最紧密地与空间和疆界交织在一起的社会制度内部是极易辨别的：这个制度就是语言。这里，我们从小说丰富多样的、装载着地方特性和习语的民族语言，转向抽象的、干涩的、永远可译的现代悲剧的言语；最后，转向现代主义的文化间混合（intercultural melange），其先驱也许是反常的但却包容一切的《芬尼根守灵》的英语。所有这些构造意味着，费尔南·布罗岱尔为经济史预先提出的“时间性的空间理论”也许对于文学史同样必要，同样前程远大：我们应该把文学的时代划分不仅看做空间里的形象，而且看做时间中的片断。一种包含诸多象征性形式的地理：这难道不是很有刺激性的前景吗？

还是谈谈悲剧吧。那个问题——为什么是德国？——也可能有第二个答案，它以德国与现代性政治的关系为核心。在所有主要的资本主义国家里，现代性无疑是一个非稳定化的、难以预见的、痛苦的过程，但它从来不需要激进的政治选择。从规律上看，根本的政治选择都先于资本主义现代性，而续后的政权都享受一种基本稳定。英国和美国的政治轨道分别在17世纪和18世纪就已设定。至于法国，其众多政治危机（1789, 1830, 1848）经历了现代性与古代政权的冲突，但这种冲突并不是现代性的产物，也未超越现代性。（巴黎公社是个明显的例外，但德国政治理论家也许夸大了它的历史相关性，

他们从中看到了一个普遍范式。)因此,在英国、法国和美国,资产阶级民主国家没有受到根本的挑战,但在德国却不然。这里,民族国家的创建不仅相对较晚,而且在不到15年中——从1918年到1933年——政治秩序就动摇了两次,并且是朝着相反的方向。任何其他工业大国都未曾如此临近社会主义革命的边缘,或被置于法西斯的统治之下:德国经历了此二者,仿佛揭示现代性一次潜在的、致命的二元分化——在西方国家已经熟悉的那种普通管理之下潜伏着一种真正的悲剧式选择。

我在前面提到托马斯·曼的观点,据他所说,悲剧在德国文化中的核心性是民族软弱造成的。现在,我们可以更明确地指出,悲剧形式的象征力反向地与国家的真实力量成正比。当国家稳定和强大时,民族文化就不必为其担忧,而且基本上是以非政治方式发展的,因此就有了表达小说世界观的反英雄传统,这是现代性最伟大的稳定因素之一。但是,当国家不稳定和软弱时,文化则注定要“填补那个空白”:把小说描写的日常现实当做虚假的表象而打发掉。这种世界观不仅仅在政治中,而且也在悲剧表现的政治斗争中,在把冲突作为必然导致危机而且是真理时刻的危机的观念中找到其核心。

作为真理时刻的危机:只有在彻底参与冲突时,社会演员才能展示其真实本性。例外情况比普通情况占有更大的认识论的优越性,卡尔·施密特于1922年写道:“例外情况比正常情况更有趣。后者不能证明什么,而前者则证明一切……在例外情况下,真实生活的力量打破机械重复的坚硬外壳。”作为真理时刻的危机:废除日常生活的普通节奏意味着卢卡契在《灵魂与形式》中预见的时间的形而上缩短——“被剥夺时间性的时间”。“这个时刻,”卢卡契继续说,“是一个开头和一个结尾,由此不能得出有关生存的任何结论。”

对立于小说的悲剧

然而,在讨论“真理的时刻”与20世纪政治的关系之前,我们必须更详尽地检验现代悲剧的某些形式特征。在走向它称之为真理的

进程中,这种文类产生一种为古代和文艺复兴时期的悲剧所没有的新的主人公。这既不是盲目,不是激情,不是命运,也不是冲突性的价值。它只不过是生活。“从严格的人的意义上说,”克尔恺郭尔于1855年7月在《时刻》第5期上写道:“上帝是人的最凶恶的敌人,一个致命的敌人,根据上帝的意愿,你必须死去,毁灭你自己,因为他所痛恨的从性质上说恰恰是你的生命,你的生命的快乐。”就是这种观念(“人的致命的敌人,但却是出于爱意的敌人”)给易卜生的原型主人公布兰德以灵感:“在深渊的边缘跳动着无精打采的灵魂,一千个人中没有一个人能看到从这个小小的词中产生的大量罪过,这个词就是:活着。”

如果我们转向悲剧观的对立面,价值判断显然会发生变化,但范式仍然是同一个。正如粗放而呆板的生活似乎是真理的敌人,真理现在被视作徒劳无益地捣毁生活的残酷破坏者。“布兰德死时是个圣人,”萧伯纳在《易卜生主义的本质》中写道,“因为他的神圣引起的痛苦比最有才能的罪孽之人以两倍的机会所能引起的痛苦还要强烈。”易卜生在杰作《野鸭》中把他的价值体系颠倒了个儿,要表达的就是这种观点。剧中,格里格尔·沃尔的对手是勒林,一位医生,他的使命就是不惜一切代价让其他人活着,而沃尔则无情地强迫别人紧盯着真理(这是克尔恺郭尔在1855年8月30日的《时刻》上奇怪地预示的一种行为,他声称,及时地向你报告你的配偶通奸情况的人将是你最好的朋友)。托马斯·曼进一步发展了这一观点,他是《野鸭》的虔敬崇拜者:“尼采和易卜生,前者在哲学中,后者在戏剧中,严肃地对生活的真理价值提出质疑。”“对于激进的思想家来说,”他在《一个非政治人的反思》的同一章即“反讽与激进主义”中又说,“生活是一个没有价值的论点。但那种反讽的态度会问:‘当生活成为第一需要时,真理还是一个有价值的论点吗?’”

真理与生活之间的这种对立是一种新的对立:在悲剧悠久多变的的历史中,“生活”本身从未被当做一股力量。如果它现在的确被当做一股力量,引起了悲剧和反悲剧思想家的注意,那么,其理由不一定非得到悲剧本身去寻找,而应该到它的文类对手——小说中去寻

我。这种能够阻止真理的生活就是现代的日常生括,浸透着小说可以感知、重新阐释和使其流行的那些价值。因此,“生活”范式的突然升华导致小说占据了现代欧洲的精神核心,同时又表明文学史家往往都忽视的各种文学形式之间的一种关系。当考虑“文学体系”时,我们常常使用劳动分工的隐含模式:每一文类都将完成其自身特殊的使命,它们加在一起构成了某一特定时期的全球体系。然而,文类的冲突事实上与它们的合作一样至关重要。比如,真理与生活的对抗只不过是悲剧本身与小说之间文类斗争的悲剧式表达;而前面讨论的地理对称性则证明,一种文类的“胜利”可能仅仅意味着它的对手的总体灭绝。

一种达尔文式的文学史,在这种文学史中,形式相互争斗,由其语境选择,并像自然种属一样发展和消失……这是一个引人入胜的前景,文学批评抛弃其当下形而上的虚妄,转向某种形式的唯物主义。^②就眼下来说,在现代悲剧的全部困难中(而且困难颇多——难道现代悲剧理论不是始终在提醒我们这样一种文类的近似不可能性吗?),最大的困难恰恰就是后小说状况。属于伟大的小说传统的伟大剧作家契诃夫最清楚地表明了这种困难。在他生活的世界上,领舞的不是真理而是生活——一种失却了生命力然而却具有强制性的小说式生活,相伴的还有这种生活的一切习惯、妥协、不准确性和逃逸。在一出又一出戏之后,当人物接近关于自身的真理时刻之时,他们马上惊恐地后退到麻木的日常生活节奏之中。这就仿佛俄国叙事传统的砝码使契诃夫不可能把悲剧视作一种独特形式。用一个精彩的柔道招数——现代悲剧的不可能性就是最伟大的现代悲剧,他把他的问题变成了可行的解决办法。

于是,真理与生活相对立,而生活则是悲剧形式中小说的对抗性“再现”:我们权且更加详尽地探讨一下这些二律背反。先来谈一个语义问题:在现代悲剧中,真理的反面既不是谎言也不是秘密(如《奥赛罗》、《李尔王》或《菲德罗》)。真理的反面是“半真半假”:即真理接受与生活的妥协时所采取的形式。妥协——整个19世纪小说中最大的问题主题:“撒旦是妥协的灵魂”,向拒不和解的布兰德发号施

令。悲剧真理面对的最大危险不是疯狂的拒绝或压抑(事实上,即便是自相矛盾的,但的确是这种拒绝或压抑确立了真理),而是它在普通生活进程中的淡化。因此——还是布兰德——我们需要“有七个星期天的一个星期”,这样就能消除“日常生活及其无聊”。在对这种妥协的攻击中布兰德也并非孤军作战。除了尼采摒弃阿波罗的“方法”(这似乎也是同一主题的变体)外,克尔恺郭尔所揭露的也恰恰是丹麦教会的妥协教义和实践。此外,为确立易卜生的国际声誉而付出最大努力的批评家——乔治·勃兰克斯——是通过批判拉斯姆·尼尔森而登上知识舞台的,后者在19世纪的斯堪的纳维亚以妥协哲学著称。

现代悲剧的第二个顽敌是金钱。金钱当然是妥协和含混性的基本体现:它生产疾病,也生产治愈疾病的药物,它从贫民窟转向艺术作品,它是剥削的结果,且可用于慈善事业。金钱固然不具有纯洁性(“是你的、我的、大家的奴隶”),正是这一点使其成为19世纪伟大社会化的灵活而不可替代的媒介。在整个19世纪,现代个体的形成越来越依赖于新的社会联合:用特里林在《真诚与原真性》中的话说,即依赖于与“存在”相对立的“拥有”。小说不仅承认这一发展,而且在短短的一代人的时间里,从歌德到巴尔扎克,就将其改造成了典型的现代神话。但随着易卜生的到来,这个范式被颠倒了:人们与其说通过金钱而构成自身,毋宁说通过金钱而使自身变成畸形,而真理只能在(可能突然)缺乏金钱的情况下才能获得。于是便有了现代悲剧中大批典型的债权人和讹诈者:他们作为个体毫无意义,但作为戏剧功能(或隐喻,如在斯特林堡的《债权人》中)却至关重要。这些人物从世界拿走金钱,因而迫使别人面对痛苦的但却往往是再生的真理。

悲剧真理的另一个障碍见于社会的谈话习俗。尽管都是语言交流,谈话和悲剧对话却向两个对立的方向倾斜。如彼得·佐恩迪(Peter Szondi)在《现代戏剧理论》中所说,在“谈话剧”最兴盛的地方(在小说的故乡法国和英国),悲剧语言的发展被证明是不可能的——而在德国(“因为不存在德国社会,所以也没有德国的谈话风格”),悲剧语言却可以得到极充分的发展,比如弗里德利希·黑贝尔的悲剧语

言。那么,悲剧和谈话为什么如此势不两立呢?因为——再用佐恩迪的话说——“谈话从来都是没有约束力的,从来都不是不可挽回的”:它不像悲剧语言那样是“行动的体现”,它中止行动(从症候上说,一次谈话可以“永远进行下去”)。谈话可以在主客体之间创造轻松而不确定的无主地,以优雅的风度防止二者过分深入地探讨,并表现缓慢的世俗过程,人物就是在这个过程中建构自身并与社会相协调的。由于所有这些原因,谈话成了小说选中的语言媒介,契诃夫就是利用小说语言的这个优点而取得相反的效果的:在他的戏剧中,发展一种悲剧语言的惟一方法就在于根本不发展这种语言,而夸张地描写了那种使人发疯的空洞的漫无目的的谈话。在《玩偶之家》的最后一场戏中,两种语言——海尔默无可挑剔的社会俗语和娜拉粗鲁无礼的清晰言语——在字面意义上已无法达到相互理解。所以,该戏的最后一个“非语言”的声音是关门声,这是再恰当不过的了。

现代悲剧与小说之间的最后一个对立因素关系到这两种文类都特有的那种事件。从规律上看,小说的事件以机会为形式:与语言领域中的谈话一样(而谈话毕竟伴随并构成大多数小说事件),一次机会是一次半主观、半客观的事件,可以有广泛的各种不同的发展。此外,一个小说事件本身不具有意义,而只在连续的历时较长的情节中才具有意义:这就是说,为了获得意义,这个事件要求有日常生活和普通管理的基本不受到挑战的稳定性。对比之下,破坏这种稳定性的裂隙和断裂构成了悲剧事件中最典型的事例,它的意义在于它是一个独一无二的转折点,一次顿悟,在此之后,人以前的生存——人在小说中的生存——似乎不可改变地成为虚假的了。这是克尔恺郭尔的“时刻”:是真理的时刻,也是作为时刻的真理——在普通生活进程中丢失的、只能在断裂和危机中复得的东西。

悲剧与革命政治

悲剧中真理与危机的相互依赖预示了革命政治的经典说辞。这种联系的最清晰例子之一是写于本世纪最初 25 年中的一个文

本——现在几乎已被忘记，但在当时却可能是最著名的、当然是最富传奇色彩、最具革命性的宣言之一，这就是乔治·索莱尔（Georges Sorel）的《暴力的反思》。该书的主题大致如下：作为到处盛行的“社会妥协”的结果，西方已经经历了一个“普遍胆怯”的时代，其“和平”和“稳定”也“模糊了社会阶级的真正本质”。但是，这个时代正接近终点，而最后的一击将来自总罢工（General Strike），在造成“社会裂隙”、“危机”和“崩溃”的过程中，总罢工将迫使每一个阶级“独立”。总罢工高于一切的“道德感”在于迫使社会演员达到其终极的已被忘却的“真实”。索莱尔从来没有将此视作一个过程（如在罗莎·卢森堡大体于同一时期写的作品中那样），而是视之为单一的、“瞬间的”事件，并将此作为一个神启：即真理的时刻。

索莱尔举例说明了悲剧思想和革命政治之间连续性的诸多方面，因为他是最神秘的革命思想家——托马斯·曼在《浮士德博士》中称他为“时代之书”的作者。但是，我的选择还有第二个理由：索莱尔是最含混的革命思想家——是极左分子原型然而又是反动和法西斯信仰的促发者。之所以如此，是因为作为真理时刻的革命的悲剧形象——其必然结果就是，社会真理只能在内战的危机中出现——过去是、现在是、将来也是由左右两翼的大多数人所共享的。

我们在年轻的卢卡契身上——不仅在《灵魂与形式》，而且在《历史与阶级意识》中——看到了这个形象，在这些著作中，经济危机恰恰成了资本主义的真理时刻：它突然揭去了普通拜物化了的“社会的真实结构”的面纱；它改变了总体性的关键概念，使之变成了“在实践的领域可以掌握的”东西；它抵制对日常生活的物化，促动资本主义“俄狄浦斯式地朝着不可避免的命运进步”。就在这些相同的岁月里，在否则便完全不同的理论框架内，卡尔·施密特的《政治神学》把一种鲜明的认识论特点归于危机的概念。在阐明“物理杀伤的实际可能性”时，施密特的“批评距离”揭露了朋友和敌人这对概念的终极视域——战争，对于他来说，这构成了一切政治思想的基础。“因此，战争既不是政治的目标，也不是政治的内容，而是它的前提，作为一种真正的可能性而永远存在……正如许多其他例子所示，例外在这

里是决定性因素,一如揭示事物的本质。”

几年以后,施密特成为研究政治与悲剧之间关系的理论权威,这是本雅明在《德国悲剧的起源》中提出的,是左派知识分子迄今生产的最有影响的悲剧论。而这两种文化的共谋一直在悲剧的掩盖之下继续着。事实上,由于尼采和海德格尔对左派知识分子的文化视域的统治,这种共谋在最近势头甚至更加凶猛。(是的,尼采和海德格尔不能被化简为半个世纪以前在他们的著作中看到的欧洲的反动:而是要“忘记”那一切,假装那是一种误读,一种误解!多么绝妙的一次历史盲视的演习呀!)

我是在暗示左翼和右翼共有相同的文化、相同的价值吗?根本没有。但我确实相信,无论何时,只要左翼采取一种悲剧的世界观,实际上就不可能把左翼与右翼清楚地划分开来。在一种反讽的逆转中,真理的时刻变成了含混的、也许是最含混的政治神话。这毕竟是它所应该是的样子,因为左右之间的巨大差异首先是时间的产物:是过去的价值和记忆、现在的开放的冲突、未来的投射和希望。然而,当一种文化凝聚于危机时刻时(记住卢卡契的话:“这个时刻是一个开头,也是一个结尾,由此不能得出有关生存的任何结论”),时间将被凝缩和废除:过去、现在和将来都将消失,随之而去的还有一切有意义的政治决定因素。

那么,这意味着左翼必须从其视域内排除危机时刻的观念吗?排除开放的暴力、革命和战争的观念吗?不妨重申,这并不是问题的关键——且不说事实上这类事件过去发生、现在发生、将来还会发生,无论人们愿意与否。我想要强调的是,革命既不能看做自身存在的价值,也不应该看做产生价值的机制:应该从根本上看做特定环境下一组特定价值的可能的结果。我所想到的是,一种左翼文化,它既不把危机时刻看做唯一的真理时刻,也不把这个时刻看做唯一的真理。不管哪些个人经历有价值,我可以这样说,这种假定的特性,就其迷信般的顽固来说,已经在我们这一代人身上、在我的国家留下了一道深深的伤痕:它使我们看不到周围大部分世界的现实,因为这意味着这是一个“虚假的”世界,一个不真实的世界。为了逃避其误导的表

象,我们要从根本上开辟自己走向危机时刻的道路,不管以什么方法,然后,社会真理将毫不含糊地最终出现:由当代最含混的政治现象即左翼恐怖主义带到其逻辑和实际结论的一种信仰。左翼必须要摆脱的正是这种不健康的闹剧与空洞的共谋:现代悲剧本身最伟大的自我批评成就就是揭露对真理的无情但仅仅是形式的追求——哈姆雷特、波萨、希律、沃尔等。

那么就没有对作为真理之源泉的灾难的悲剧式渴望:没有对“结果”的形而上蔑视,没有在“例外”中获得的巴罗克快感。这未必导致一种无休止的侮辱和妥协,马克斯·韦伯的一句老话证明了这一点,从这句话中也许还有许多要学的东西:“从人的观点来看(对其行为结果毫不关心,而仅仅陶醉于他们的浪漫感情的人),我丝毫不感兴趣,他们也丝毫不能感动我。另一方面,使人深深震惊和感动的是一个成熟的人——不管年事高低——的观点,他能真正完全感到自身对结果的责任,并根据责任感行事,然而,他还会突然说:‘我不能不这样做:我不能从这里退却。’这才是真正的人和感人的行为,对我们这些尚未失去内在生活的人来说,这种情况在任何时候都应该有发生的可能。”

注 释

① 本文第一稿是1986年春在杜克大学比较文学研讨会上的发言。这里对参与讨论并帮助我改进此文的简·汤普金斯、弗雷德里克·詹姆斯·詹姆斯·罗勒斯顿等老师和同学一并表示感谢。

② 参见莫莱蒂:《论文学的演变》,《被当做奇迹的符号》,第2卷增版,伦敦:沃索出版社,1988,第262~278页。

(陈永国译)

六、布鲁姆兹伯里派^{*}(1978)

雷蒙·威廉斯

雷蒙·威廉斯(1921~1988),退休前为剑桥大学戏剧教授。他的许多历史、理论、批评著作和文学创作构成自成一派的“文化唯物主义”的奠基性成果。

本章阐明了威廉斯后期著作关注的主要问题之一:知识分子的构成,他们作为具有社会和意识形态特色的集体,在现代文化中一直扮演着表达和指导的角色。他以传奇式的布鲁姆兹伯里小组为个案,扩展了在《文化与社会》(1958)中第一次提出的关于文学自由主义的历史形象问题的思想。威廉斯将不同类别的依据放在一起,解决了它们之间看似抵触的地方,把力主社会良心与个体修养相统一的布鲁姆兹伯里小组解释为它所属的那个阶级中的改革“宗派”。

在分析文化集团时,方法问题很重要。我们在分析较大的社会集团时,手中有一些非常有用的方法。重要的统计分析法可以用于人数众多的集团,它们通常是有制度的组织,具有相对统一的信念。尽管分析过程中还会出现许多问题,但是我们至少可以从这些理当确凿的事实入手。

文化集团的实际人数通常远远不足以进行统计分析。它们的工作和发展也许采取有制度的组织形式,也许并不采取组织形式;但即使制度最完善的组织,在规模和种类上也与大集团的情况不同。联

* 选自雷蒙·威廉斯:《唯物主义与文化中的几个问题》,伦敦:沃索出版社,1980,第148~169页。

结文化集团的原则不一定是统一规范的。如果成员遵守统一的原则,那么采用一种分析方法即可。但是许多重要的文化集团只是进行共同的实践或表现出特别的生活风貌,并没有统一的原则或目标明确的宣言。集团自己没有表达的东西确实可以还原为一套表述语言,但是完全可能造成简单化乃至贫困化的还原后果。

从组织最完善到最随意的所有此类集团都具有无可置疑的社会和文化意义。任何关于现代文化史的研究都不能忽视它们。然而,历史学和社会学却感到它们非常棘手。我们可以找到有关个别集团的历史记述,但是对它们的历史很少比较和分析。在文化社会学中,我们发现普通社会学往往着眼于人们熟悉的相对有组织有制度的文化集团,如宗教社会学之于教会和教育社会学之于教育制度。在写作、绘画、音乐、戏剧以及相联系的哲学和社会思想等其他文化领域,往往要么过于专门化,要么忽略不论。集团、运动、文化圈子和流派,似乎过于边缘化,太小,存在时间太短,不值得进行历史和社会分析。然而尤其在过去的200年来,它们的存在是一个基本的社会文化事实,其重要性在于它们的成就和成就方式表明它们与较大社会集团的关系是殊难确定的。

这只是一些基本的看法,但是在布鲁姆兹伯里小组的个案上却显得特别重要,也许只是因为他们的影响出乎自己的预料之外,或明或暗地扭曲或否定了自己。例如利奥纳德·沃尔夫说:

外界后来所称的布鲁姆兹伯里小组从未以外界设想的那种形式存在过。因为“布鲁姆兹伯里小组”这个名称以前和现在一直用于一群大体上是想像出来的人们,他们的目的是想像出来的,他们的特点也是想像出来的,而且往往被滥用了……我们首先和根本上是且永远是一群朋友。^①

当然,利奥纳德·沃尔夫在抱怨外界的误传时,他是有重要的话要说的。但是他的说法所具有的理论重要性首先是他在讨论这些“大体上是想像出来的人们”时,肯定了“外界”这个概念及其存在;其次,他

用“一群朋友”与更广大的群体相抗衡。然而一个重要的事实是,这类集团虽然不是全部,但至少其中许多是从“一群朋友”的关系发展起来的。因此我们必须问,成员间的友谊是否包含着共同的理念或活动并直接促进他们组合为一个特殊集团,他们成为朋友的方式是否显示了更广阔的社会和文化因素?下面的引文就具有深长的意味:

我们首先和根本上是且永远是一群朋友。我们的根和我们的友谊之根是扎在剑桥大学里的。^②

对于布鲁姆兹伯里小组而言,可以如此简单地把“剑桥大学”仅仅视为一个普通的地方,这是耐人寻味的,因为这座大学过去和现在一直是非常特殊的社会文化机构。而且,那种特殊的感知形式——“群”和“外界”,其社会和文化之根必定会追溯到一种确切的社会立场和构成。

任何成熟的社会文化分析,不仅要集中关注显现的理念和活动,而且要注意隐含的乃至习以为常的立场和观念。这对于过去百年里的英国而言,尤为重要,因为像布鲁姆兹伯里小组或另一个相关的例子F.R.利维斯和“细察”等集团,其重要意义已经得到了广泛的承认,但是并没有得到总体的把握。这类概念基本上是集团自己的界说和观点,因此对这些集团的分析往往是内部循环式的。

例如,经过安南勋爵使用而流传开来的“知识贵族”概念就是这种情况;克莱夫·贝尔描述布鲁姆兹伯里小组的“少数者文化”和F.R.利维斯的“细察”概念,亦复如此,只是方式不同而已。关键不是质疑这些集团自我界定的思想或修养,而是要根据它们的特定形式,把它们与“贵族”和“少数者”等概念隐含和混淆的那些更广阔的条件联系起来。这就要探问此类集团的社会构成,把它们置于复杂的更宽广的历史语境之中,涉及到社会阶级和教育的一般关系。这就意味着要进一步探问特定集团的相对立场对它们的自我界定活动的影响,这些影响经常被看做集团差别的依据,但是换个角度看,影

响并不真的那么大。

因此,安南以许多学问显赫的家族为例来描述的知识贵族必须受到两个不同方面的限定:一是影响,包括那些家族的社会地位对一代家族成员的学术机会的影响;二是事实,那些家族的所有成员基本上都无需根据外在的突出表现来界定(他们仅凭关系就可以无限地包容进来,而凭借自己的独立成就被包容进来,反倒可能产生更多的问题),如果以显赫家门为起点,那么即使按照确实独立的学术成就评判标准,所有家族成员也都能作为一个整体被包容进来并受到赞誉。我相信即使按照独立的标准来衡量,安南列举的许多家族显然也都是卓有成就的。但是完全可以从不同的角度分析意识形态的和由意识形态派生而来的“知识贵族”概念并得出不同的结论。

当我们现在从某种历史的距离来看布鲁姆兹伯里小组时,完全可以运用上述观点。这无疑是一群才华出众的人物。但是其中显然也有因与小组有联系而扬名的人。浏览一下利奥纳德·沃尔夫开列的布鲁姆兹伯里小组早期的名单和后来添加上去的人物^③是非常有趣的。尽管对这些问题还难以断定,但是问一问名单上的人物中有多少能单独地、不以小组成员身份在普遍的文化意义上留在人们的记忆中,将不无裨益。我是说,我们可以在某个方面把弗吉尼亚·沃尔夫、E.M.福斯特和J.M.凯恩斯联系在一起,然后在某个更大的圈子里说到其他人。但是倘若我们按照名单顺序排列:瓦尼莎·贝尔、弗吉尼亚·沃尔夫、利奥纳德·沃尔夫、安德里恩·史蒂芬、利顿·斯托拉奇、克莱夫·贝尔、梅纳德·凯恩斯、邓肯·格兰特、摩尔根·福斯特、撒克逊·希德尼·特纳、罗吉·弗莱、迪斯蒙·麦卡西、朱里安·贝尔、昆丁·贝尔、安吉利卡·贝尔、戴卫(巴尼)·加内特,那就是一个名人与其他名字相混合的名单了。这的确就是我们从利奥纳德·沃尔夫对于这一群亲朋好友的准确描述中得到的信息,如果小组本身不被人们记住,有些成员的工作将受到广泛的尊敬,有些人则显然不会如此,也有些人很难分清是独立成名的还是因为与小组的联系和有关回忆而出了名。

应该强调的是,这样说并非要贬低任何人。那样做反而听任了

布鲁姆兹伯里和其他类似集团广为传播的判断人的方式。真正的目的是为了看到文化集团超出简单的经验性表述和自我界定的“一群朋友”的重要意义,就是要从社会和文化角度探问这个小组到底是什么,这是一个有别于个体的成就和切身感受(当然也相联系)的问题。正是由于众多的现代文化集团确实是这样形成和发展的,我们才不怕冒布鲁姆兹伯里之大不韪,提出某些(沉重的)理论问题。

不言而喻,任何忽视友谊和亲戚关系的分析都是欠缺的,因为这个小组的成员正是通过友谊和亲戚关系得以认识和走到一起的。可是,如果仅限于这些因素,将会抹煞该集团的普遍意义。我们必须避免从一个定义落入另一个定义,从对具有普遍意义的集团的分析变为经验性的组合的分析。布鲁姆兹伯里之所以有意思,恰恰在于其特定的内部构成和显然的普遍意义,两个方面缺一不可。它也是一个具有很大的理论重要性的个案,因为在讨论这类集团的构成时,必须既看到它们的意愿和自我界定的情况,也分析它们普遍的社会文化意义,才能建立现代的文化社会学。由于这个原因,我也会谈到戈德温和他的圈子以及前拉斐尔兄弟会,当然我将主要讨论布鲁姆兹伯里小组。这在一定程度上是为了比较,但也是进入一种更广泛的讨论过程的方式。

布鲁姆兹伯里小组的构成

我们首先应该看到,布鲁姆兹伯里小组宣布的某些创立原则与小组的构成方式与人们记忆中他们大部分人的活动有着非常直接的联系。通常的解释往往强调个人感情和审美志趣等共同的价值观。关于这些价值观的自觉表述,我们总要提到 G. E. 摩尔当初对剑桥朋友们的巨大影响。这些共同的价值观是以特定的方式表述的。坦率是始终强调的品德,要求人们毫无保留地说出各自的所思所感。另外非常重视明晰,无论是坦率的表白还是别的什么陈述,必须经得起这样的问题:“你真的这样想吗?”这些共同的价值观和习惯与小组的内部构成和某些外部影响有着直接的联系。将他们撮合到一起的价

价值观和习惯使他们产生了一种(自以为)与他人不同的感觉,他人反过来也把他们看做一个小集团。但是在这方面以及其他重要方面,他们也是其所属阶级中的先进分子:

我到了塞棱后(1904),甚至在我回来之后(1911),我仍然对利顿·斯托拉奇直呼其名为斯托拉奇,对梅纳德·凯恩斯直呼为凯恩斯,而他们也直呼我沃尔夫。1904年,我与斯托拉奇一家在乡下住了一周,与史蒂芬一家在戈尔登广场吃过饭,我也没有想到自己竟然对利顿的姐妹或托比的姐妹直呼其名。不称姓而直呼其名,不握手而行吻礼,会产生奇妙的社交意义,效果之大远非从未踏入正式社交场合的人所能想像。它往往让人在无意中感到亲近而自在,拆除了思想和情感的壁垒。我在1911年发现了这种亲近感和自在感以及尽扫一切繁文缛节、壁垒障碍的感觉是如此新鲜,如此愉悦。在斯托拉奇小姐或史蒂芬小姐面前讨论一些问题或毫无避讳地把(性的)铲子直呼为铲子,这在七年前是无法想像的事情;我在这里有了一个更亲密(而且更大)的圈子,思想和言论自由进一步扩展到瓦尼莎、弗吉尼亚、皮芭和玛吉莉等人身上。^④

这种无拘无束的感觉标志着剑桥朋友圈子的一个初期发展阶段,部分地展现了他们早期的姿态:

我们相信除了一两个明显的例外,所有过了25岁的人确实都“不抱希望了”,失去了青春激情、感觉能力以及辨别真假的能力……但是我们发现自己正当年华,自觉地反叛父辈的乃至祖父辈的社会的、政治的、宗教的、道德的、学术的以及艺术的制度、信念和标准……我们全力建设新的东西,我们是建设新社会的先锋,那将是一个自由的、理性的、文明的、求真求美的社会。^⑤

当然,必须清楚地看到这是一个远远超出布鲁姆兹伯里小组的广阔的运动。就在这一段混合着真诚和下意识的文字里,利奥纳德·沃尔夫解释说,“我们觉得自己是这一场激动人心的运动中的第二代”,尽管他认为几乎所有25岁以上的人都不在此列。这些看法和意见其实都来自易卜生:

对着那个假仁假义的庞大制度说:“胡说八道!”它使谎言成了既得利益,成了“现存制度”的既得利益,成了君主、贵族、上层阶级、城市资产阶级、教会、军队以及交易所的既得利益。^⑥

在这个更广阔的运动中,布鲁姆兹伯里小组所表达的其实是一种新的风格。

这是进行新的坦率批评的一种非常有效的风格。但是这种新风格的构成要素中除了以进步群体自居的小集团性之外,还包含着其他意味。率直无忌也可能成为对“不抱希望”者的异常粗鲁的态度。此外,对个人感情的依恋也不无蹊跷之处。虽然隔在外界的人不易说清,但“感情”并不是一个很强烈的字眼,而且似乎用得恰到好处。冷静而坦率是一种主要的学术态度,似乎已经在情感生活的某些层面上产生了影响。当然,这在萧伯纳身上以及与他相联系的费边社的构成中就已经表现得非常清楚了。弗吉尼亚·沃尔夫与贝特丽丝·韦伯1918年的一次谈话是令人难忘的:

贝特丽丝问弗吉尼亚结婚后打算干什么。弗吉尼亚说她想继续写小说。贝特丽丝似乎表示赞同,她提醒弗吉尼亚不要让感情干扰工作。她说:“人们总是说,结婚是感情的废纸篓。”这时她们刚好走到岔路口,弗吉尼亚回答说:“但是一个老仆人不是做得更好吗?”^⑦

在弗吉尼亚·沃尔夫本人记录的这次谈话里,不是“废纸篓”,而是“废管道”,实际上更容易引起讽刺的联想。从某种意义上说,理智和坦

率是对“感情”的重要限定。另一方面,这个小组对性和感情之事显然是相当宽容的。这种宽容的价值观似乎真的与对“感情”的珍视相关联。

上面是对该小组的情感结构的初步说明,最后还必须加上“社会良心”一词所表征的因素。他们并不是最早使用这个词的人,只是说这一因素在1918年之后比1914年之前表现得更为明显。这个词在最早的时候无疑是与对既有观念和制度的全面不满和不敬相联系的。但是它后来增加了其他意义。在人们的印象里,布鲁姆兹伯里小组成员往往是一些与世无争的闲散的审美专家,然而与这一形象显然矛盾的是利奥纳德·沃尔夫、凯恩斯以及包括弗吉尼亚·沃尔夫在内的其他人关于他们在两次世界大战之间参与政治和组织活动的特殊记载;弗吉尼亚·沃尔夫曾经在自己家里开过妇女协作会的支部会议。凯恩斯的公共活动记录已经为人所熟知。利奥纳德曾经为民族同盟、协作运动、工党,尤其是反帝运动进行过长期的工作,他的记录深受人们的赞誉。

因此,对“社会良心”作一番品评,也许会使布鲁姆兹伯里小组和与小组有联系的那些人物大吃一惊。这个词语从那个时期以来被广泛地自然化了,因此对它提出质疑是颇为困难的。一种办法是注意它与另一个重要的短语“关怀弱勢者”的联系。这个经过精心限定的用语实际上让人联想到那种儿无变化的阶级感情,对作为受害者的下层阶级抱有强烈而实在的同情,但上层阶级与下层阶级之间的樊篱是不会被推倒的。政治行动的目的在于在统治阶级的层面上进行系统的改革,蔑视一成不变、苟延至今的统治阶级中的主流阶层。众所周知,这种在统治阶级层面上寻求系统改革的努力总的来说是目光短浅的愚蠢表现,但是对其固有的矛盾却不可忽略不论。在官方层面上作出解释和命题,并帮助组织和教育弱勢者,乃是有待社会良心去做的事情。问题不在于这种社会良心是不真实的,相反,它是非常真实的。但是统治阶级中的一派脱离了多数者主流,这种特殊的社会位置就与下层阶级形成了一种良心关系:这是关爱,而不是团结,是仍然感觉到的那种个人或小组道义感的延展:反对统治制度的

残酷和愚顽,同情相对无助的弱势者。

发自这种“社会良心”的政治态度是复杂的,最后导致的某种政治和社会改革也是复杂的,这种复杂性在英国尤为重要。从工党右翼经过自由党直到一些自由保守党人,社会良心的确成了社会共识的代名词。包括凯恩斯在内的布鲁姆兹伯里成员在这方面以及其他事情上都远远走在了时代的前面。在《新政治家》和《政治季刊》的初创阶段,小组在表达社会共识方面的重要性还落后于组织更为严密的费边社。布鲁姆兹伯里小组反对帝国主义,对弱势者的良心认同比在英国问题上更坚决,这是小组的重要贡献。小组在早期坚持反对军国主义,代表了后来终结于冷战的一种重要共识。但是对于界定这个集团而言,最要紧的是这些重要的政治姿态与这个理智而坦率的小集团的关系的性质。真正的关联物是“良心”。这是文明朋友们之间推行的一种个体的道义感,既制约着朋友间的直接关系,也可以在不改变其依赖基础的情况下扩展为最宽泛的“社会关怀”。因此正如小组本身一再坚持的那样,它与自己阶级中的那一部分没有感情、愚蠢而骄矜的主流阶层是有区别的。它也与自我组织的从属阶级的“社会意识”有区别,而这一点是布鲁姆兹伯里及其继承者们所看不到的。这些差别很大的政治存在与其说是被摒弃了,不如说是从未得到认真的对待。贴近这些政治存在是“社会良心”的需要,产生了一种特有的几乎是不自觉的纯粹保护者的角色。否则,这些新的力量绝不会比目前的主人更理性和文明。

关于该小组并不仅仅是一个朋友圈子的意义和价值观的初步说明,使我们接近了布鲁姆兹伯里的社会重要性的核心内容;当然,那些意义和价值观本身的性质使小组成员自我感觉只是一群朋友,一些文明个体。他们真的是英国现存统治阶级的一个宗派。他们反对统治阶级的支配观念和价值观,但是在所有直接具体的方面,仍然甘愿做统治阶级的一部分。这是一种非常复杂、微妙的立场,然而这类宗派的重要意义被普遍低估了。这不仅涉及到特定时间段里的这种存疑关系,而且涉及这类关系和这类集团在整个阶级的发展和调整过程中的功能问题。

戈德温和他的圈子

现在我们可以用比较的方式审视英国早期的两个重要集团。威廉·戈德温和他的圈子在18世纪80年代至90年代间是作为根基迥然不同的异见者而出现的。在这个圈子形成之初,他们的宗教异见就隐含着社会意义:他们是一个处于相对劣势的宗教派别,也是与当时的统治阶级和上层阶级有着巨大差别的社会和经济地位的产物。就是说,戈德温和他的朋友们是相对贫困的职业人员,是新兴的小资产阶级知识分子阶层,还没有发挥社会和政治影响的其他途径。他们的基本目标是建立理性、宽容和自由,知道自己反对的是整个阶级及其制度。在自己的集团之内,他们可以提出并实行文明平等的理性价值观;而且特别应该记住,在玛丽·沃尔斯通克拉夫特的推动下,这些价值观中也包括性别平等。他们在早期阶段,完全信服理性的解释和劝说力量。邪恶只是一种失误,而失误是可以通过耐心的了解得到补救的。美德可以得到合理制度的保证。必须坚持不懈地通过认真的启蒙来扫除挡道的愚昧和教条。

后来发生了令人震惊的事情。他们遇到一个专横残暴但正受到法国大革命冲击的统治阶级。关于理性和文明的提议遭到最粗暴的压制:迫害、监禁和流放。戈德温的小说《事情本身》出色地表现了这一危机,小说中,真理给生命带来真正的威胁,理性的解释遭到无情的封杀。那是英国文化中的一个重要运动,但是开头的勇敢并没有充分保持下去,这主要是因为它遭到了彻底的压制,在若干年里被迫转入地下。败军之将不言勇,但他们是例外,在他们固有的幻想性中有着崇高的追求。我们随口而说失败了,实际上应该说被压制了或被邪恶镇压了。

总体上看,这个集团绝不是上层阶级的一个派别或宗派,而是属于一个仍然处于相对从属地位的阶级,即独立而较小的商业资产阶级的一部分。他们质疑一切,但始终不超出理性话语的假设,那些打击他们的人几乎不屑于反驳他们的论点,只是一味以凌辱和封锁相

威胁。因此,我们得到的理论认识是,不能简单地从他们所表达的价值观念和生活意义等内部因素描述这些文化集团。从这个意义上说,戈德温和他的圈子与布鲁姆兹伯里小组有一些惊人的相似之处,当然前者更突出。可是最终而言,真正重要的并非抽象观念,而是集团与整个社会制度的真实关系。

前拉斐尔兄弟会

整个社会制度当然包括各种社会体制,其总体特点和内部关系是变化着的。到19世纪中叶的前拉斐尔兄弟会时,工商业资产阶级已经成为主流,早期话语的某些部分受到了社会基础的制约。由于诸如此类的原因,这个新的集团表现出迥然不同的特点。他们首先反对当时因循的惟利是图观念。他们一开始就蔑视和抨击形形色色的伪饰和虚假,努力在成员之间推行一种新的无拘束的生活方式。他们在短时间里曾经是1848年革命风波的一部分。不过,他们组成集团的主要方式是,宣布自己追求艺术之真和摈弃陈规旧矩。他们的目标是忠实于自然,“不丢弃,不挑选,不嫌弃”。他们把回归(前拉斐尔时代)视为创新的途径。这是一个追求真率的集团,推行一种平易自在的生活方式;他们具有后来的“波希米亚式”的宽容态度;他们使用一种私人集团性质的语言,有意把自己与别人区别开来。可以说他们是在自己选择的艺术领域中向商业资产阶级造反,而他们多数人来自那个阶级。霍尔曼·亨特的父亲是一个货栈经理,威廉·莫里斯的父亲是债券经纪人;他们后来发现自己竟然与资助人同属一个阶级。他们最后分道扬镳了,形成了以米莱斯为代表的新的阿谀派和莫里斯通过直接的商业联系所代表的社会主义革命方向。他们在最健旺的时候,克服种种困难与自己的阶级实行决裂,然而这些青年无所忌惮的造反也是该阶级继续发展的一个必经阶段。这的确是资产阶级宗派一再遇到的事情,就像这个“忠实于自然”的事例一样,宗派超然于阶级,但实际上是阶级发展中的一个阶段,只是被后来的发展遮盖了。因此,这是为了自己的阶级而造自己阶级的反;难怪它

对风格相宜的媒介的强调成了下一个历史时期盛行的资产阶级艺术。

布鲁姆兹伯里派

历史的距离总是能提供一种优势,从这个意义上说,戈德温和他的圈子或前拉斐尔派的地位比布鲁姆兹伯里小组更容易确定,因为后者的风格和姿态对当代乃至现在仍然具有很大的影响。不过,提及前面的那些集团,主要是为了强调除了某些明显的共同之处,它们不仅存在着理念差异,而且存在着根本的社会差异。这些差异只能从整个社会发展的角度去理解,因为19世纪后半期是英国资产阶级的职业和文化生活全面发展和改革的时期。老牌大学得到改革,变得更加严肃了。行政服务也进行了改革和发展,这是帝国和国家行政管理的新的需要,是改革后的大学考试竞争体制的需要。不断变化的社会和经济特点实际上在英国上层阶级中造就了一个非常重要的受过高等教育的新职业阶层:它的风貌和价值观与旧贵族和直接从商的资产阶级截然不同。因此毫不奇怪,从这个阶层,特别是从它的第二三代成员中涌现出新的集团和新的观念;布鲁姆兹伯里小组最具代表性。

布鲁姆兹伯里小组与这个新阶层的直接联系已经为人所熟知。他们与殖民地(通常是印度)上层人物的联系是非常频繁的,譬如史蒂芬家族、利顿的父亲、早年的利奥纳德·沃尔夫;在这方面还有着此前和此后的连续性,譬如19世纪的密尔家族、20世纪的奥威尔家族。布鲁姆兹伯里小组出现于这个阶层的鼎盛时期,当然也是该阶层所服务的那个社会制度的鼎盛时期。尽管这是一个特殊阶层,但它与所属阶级的更大阶层的联系仍然是非常密切的。利奥纳德·沃尔夫在提到史蒂芬一家的社交圈子时说:

那个社交圈子是由职业中产阶级和乡绅中的上层人物构成的,中间还穿插着一些贵族。(或者一般地说)史蒂芬、斯托拉

奇、里奇、萨克雷以及达克沃斯等家族,门第古老,血脉流长,余泽遍及整个乡绅、贵族和上层阶级。^⑥

沃尔夫叙述中的一个有趣之处是,他本人是从一个相当不同的阶级背景进入这个阶层的:

我是这个阶级外面的人,因为我和父亲属于职业中产阶级,只是最近才从犹太人店主阶层拼搏上来。^⑦

因此他能看到产生布鲁姆兹伯里小组的那个阶级的特殊习惯:

他们在社交方面无意识间处理的一些事情,在我却既不是无意识的,也不是自觉的。他们生活在一个产生影响和惯例的尊贵的氛围里,这一切对于他们来说,就像空气之于人、水之于鱼那样自然。^⑧

但那是整个阶级的事情。改革后的古老大学的社会学术氛围是这个阶级的职业阶层之所以出现的决定性因素。正是在这种自由化之后,在恢复了非常重要的严肃性之后,在经过内部重组以确保通过专门辅导和竞争得来的业绩之后,才具备了职业阶层的特定品质,但是并没有超出整个阶级的基本前提范围。像沃尔夫这样的一些新人就是这样被招募进来的,使旧大学里的某种重要的自主性得以延续下来。这就是为什么从某个精心选取的角度看,布鲁姆兹伯里小组确实是一些“知识贵族”的原因。

英国知识贵族的男性成员自动地进入最好的公立学校,进入牛津和剑桥,然后进入所有最有权势和声望的职业。他们在相当程度上互相通婚,家庭影响和个体的高智商使他们进入职业顶层的人数多得惊人。他们是稳坐政府部门长官位子的公务人员,他们成了首长、将军、编辑、法官,他们在印度或殖民地内

务部干过一番显赫的工作后,带着高级圣迈克尔和乔治勋爵士的荣誉退休。也有人在牛津或剑桥的校务委员会再谋得个位子,以牛津或剑桥某个学院的院长或某所著名公立学校的校长职位终其一生。^⑩

这一段叙述非常混乱,但它的细部信息却非常准确。它很准确地承认了两个连带的因素,但是却混淆了二者的关系:“家庭影响”和“个体的高智商”。与此相联系,也混淆了“知识贵族”这一概念,因为它的一系列例证只是统治阶级的一些不同角色,如校务委员和中学校长、永久的部门长官和编辑、首长和将军等。每一角色的阶级出身,包括经过检测或显示的个体智商,实际上都需要精确估量,因为这里描述的只是阶层的构成,而构成成分的多样性需要进一步精确界定,不能仅仅用“知识贵族”这样一个精致的喻示性的比喻来自发呈现和自行推荐。

沃尔夫准确指称的“男性成员”提出了这个重要阶层构成中的另一个相关问题。影响布鲁姆兹伯里小组与该阶层的具体区别的因素之一是,这个阶级的妇女受高等教育的机会被推延了。在该小组的早期阶段,他们家庭中的妇女就直接涉及这一问题。尽管斯托拉奇家的一个女子卜奈尔当上了纽恩汉姆小学的校长,但性别不对称一直是布鲁姆兹伯里小组构成中的一个重要因素。沃尔夫也提到这个问题:

我们的根和我们的友谊之根是扎在剑桥大学里的。上面提到的13个人(布鲁姆兹伯里小组的原始成员)中有3个女人、10个男人,其中9个男人曾经在剑桥待过。^⑪

这种不对称性产生的影响不无讽刺意味,弗吉尼亚·沃尔夫在《一个自己的房间》和《三个基尼》中,经常愤愤不平地提到这种影响。

因此,关于布鲁姆兹伯里小组的社会构成,我们首先要强调其成员的出身,他们是英国上层阶级中受过良好教育的职业阶层,与整个

上层阶级保持着广泛而持续的联系；其次要强调他们与整个阶级的观念和制度之间的矛盾因素（较窄意义上的“知识贵族”，或至少他们有些人以其思想和所受的教育对“君主、贵族、上层阶级、城市资产阶级、教会、军队以及交易所”等许多制度化的东西所维系的那个“假仁假义的庞大制度”发挥着影响，这也是知识贵族取得成功的领域）；第三要强调这些家庭中出现的有思想、有学问的妇女与她们在一定程度上被排除在占统治地位的男性制度之外的特定矛盾；第四要在总体上强调整个阶级在表面上稳定而实际上处于社会、政治、文化以及思想危机时期的内部需要和冲突，尤其是受过良好教育的职业阶层的内部需要和冲突。

可以说，布鲁姆兹伯里小组是以上述第二和第三因素为基础分离出来的一个特殊宗派，一个社会和思想的小集团，同时也表现了妇女的模糊地位。这一切既是小组的构成方式，也是它取得成就的方式。但是必须把第一个因素，即他们的一般出身，看做对这个宗派的特殊品质具有决定作用的因素，他们把异见者的影响和通过影响产生的联系持续而有意义地结合起来。第四个因素表明他们的一般历史意义，就是说在某些方面，布鲁姆兹伯里小组是受过良好教育的职业阶层，在一定程度上是整个英国统治阶级的普遍嬗变中的先行者，尤其是在他们的性别平等和性宽容观念、对待艺术尤其是视觉艺术的态度，以及私人 and 半公共的不拘礼节的风格方面。如前所述，这是一个为其阶级服务的宗派，因此才在个人关系、审美享受以及思想开放层面上出现了一定程度的自由化，同时也半公共礼节、流动性和与其他文化的接触以及更开阔和更完备的学术制度层面上出现了某种程度的现代化。当然，在改变社会环境的过程中，尤其在1914年至1918年的战争灾变和帝国消亡之后，这种自由化和现代化是相当普遍的倾向。并不是说布鲁姆兹伯里小组引起了这些变化，只是说他们是早期突出的和比较一致的改革代表和力量（这也是很重要的一点）。严格地说，自由化和现代化只是一种调整而已，并不会带来阶级的根本变化；尽管这个阶级的习俗、时尚、礼节会发生变化，尽管它明显地把一些其他成分招募进来，但是它指导统治制度的功能不

仅维持下来,而且成功地维持下来了,因为已经作出了这些调整,而且会继续作出这样的调整。

布鲁姆兹伯里小组的贡献

最后要讨论的是布鲁姆兹伯里小组在其特定的社会构成和历史意义范围之内的文化、思想和艺术贡献的特点。不过,这种讨论必然会面临着严峻的理论和方法论问题。许多个体性质的贡献无疑可以简化成概括性的东西,但是不能以此方法对待这个文化集团,因为它通过个体联系而结成的宗派,不是通过宣言或纲领组成的反对集团。可是,也不能纯粹从随意联系的角度看待他们的贡献。我们在阅读利奥纳德·沃尔夫的下面一段话时,就需要持这种谨慎的态度:

有些作家和艺术家结成的圈子往往不仅是朋友,而且是通过共同的学说和对象或艺术或社会目的结合在一起的一功利主义者、湖畔派诗人、法国印象主义者、英国的前拉斐尔派等,都属于这样的圈子。而我们这个圈子却有着很大不同。它的基础是友谊,在有些情况下还深化为爱情和婚姻。我们的精神和思想色彩来自剑桥和摩尔哲学的大气候,正如英国的气候塑造了英国人的面貌或印度的气候赋予了泰米尔人一副相当不同的面孔。但是我们没有旨在改变世界的共同理论、体系或原则,我们不是皈依新宗教者、传教士、十字军,甚至不是宣传鼓动家。诚然,梅纳德创立了凯恩斯经济学体系或理论,对经济、金融和政治的理论和实践产生了巨大影响;罗吉、瓦尼莎、邓肯和克莱夫发挥了画家或批评家的重要作用,开包了后来为人所知的后印象派运动。但是梅纳德为反对银行正统和学院派经济学家而发起的凯恩斯经济学讨伐,罗吉为反对学院派的“再现式”画家和美学家而发起的后印象主义和“有意味的形式”的讨伐,像弗吉尼亚的《海浪》一样,都是纯粹的个体行为,与任何集团没有关系。在罗吉的《关于艺术的批评和思考》、梅纳德的《就业、利息

和货币的一般理论》和弗吉尼亚的《奥兰多》之间,只有一种共享关系,就像边沁的《论立法》、哈兹利特的《英国重要画展》和拜伦的《唐璜》之间的关系。⁴³

在最简单的经验层面上看,的确如此;但是最后的一组比较纯粹是出于修辞的考虑,人们从来不会把边沁、哈兹利特和拜伦真正联系在一起,这样排列会引起质疑。对“共同理论、体系或原则”的摒弃也不像乍看上去那样让人信服,布鲁姆兹伯里小组至少对“体系”的态度是他们最明显且最具原则性的共同特点之一。

布鲁姆兹伯里小组一方面否认自己是一个正式集团,另一方面却继续坚持它的集团品质,紧紧抓住本质的界定,这当中的确不无意味。关键并不在于有无共同的或曰基本的理论或体系,因为没有这种必要,体系或理论可能蜕变为强加的教条,而且从原则上讲,这样的理论和体系会妨碍集团之所以组织起来的真正价值,该小组是文明个体的无拘束的自由表达。“文明”这个形容词的力量或含义是不可低估的。

在1914年战争之前的10年里,发生了一场世界性的政治和社会运动,这场运动在当时的欧洲和英国显得尤其充满希望,令人振奋,好像人类真的就要实现文明化了。⁴⁴

从这个意义上说,布鲁姆兹伯里小组最大限度地包含了资产阶级启蒙运动的古典价值观。它反对虚伪迷信和矫揉造作,反对无知、贫困、性别歧视和种族歧视、军国主义和帝国主义。但它是在自由主义思想的特定发展阶段上反对这一切的。它反对这一切邪恶,但是并没有提出任何关于整个社会的替代思想。相反,它诉求于文明个体的最高价值,惟一可以接受的社会方向是文明个体的多元化,造就更多的文明个体。

现在可以更清楚地看到,这种观点和信念具有很强的代表性。它是当今资产阶级意识形态的核心含义(当然,资产阶级的实践是另

一回事)。它主宰了从现代保守派,中经自由派,直到最具代表性的社会民主派非常广泛的正统政治主张的公共理念。它是独尊文明个体的哲学,不仅反对过去的所有黑暗势力,而且反对在利益冲突、立场纷争以及社会和其他关系的其他界定过程中能够立即被鉴别为敌人并立即被遣送在他们的“文明”标界之外的所有其他实际力量。在1914年之前的那一段很长的时间里,这一立场充满信心地迎击着利奥纳德·沃尔夫称为“走下坡路”的所有这些其他的和实际的社会力量。现在看来,无论它在总体上显得如何正统,实际上并不是一种开阔的立场,而是一种立宗结派的表现。

布鲁姆兹伯里小组的出现具有重要的历史意义。它在实践上能够比唱高调的正统语言提供更有说服力的关于个体的实质性证据,比如弗吉尼亚·沃尔夫和 E. M. 福斯特的充满感性的小说。它在理论和实践上强有力地参与创造个体得以摆脱战争、压抑和偏见并自由地实现文明化的经济、政治和社会条件,比如凯恩斯的经济学和布鲁姆兹伯里小组为国际联盟所做的工作。因此,就其个人事例和对公共事务的介入而言,布鲁姆兹伯里小组在 20 世纪一直坚守着严肃、献身和创新的立场。许多对布鲁姆兹伯里小组的回溯和判断是矛盾的,认为他们的这种全身心投入的生活和工作立场令人尴尬,就是说使那些觉得“文明个体主义”一词概括了一种明显的特权消费过程的人感到尴尬。我们不能割裂布鲁姆兹伯里小组的立场与其后来的发展,二者之间有着某些真正的连续性,比如对明显的特权消费的崇拜;但是其中也不无迷误,比如凯恩斯经济学与货币和军事联盟。然而我们仍然必须看到果实与其腐烂之后的差异或希望的种子与其变异扭曲的树木之间的不同。

我们既然已经看到了联系和差异,就应当继续分析布鲁姆兹伯里小组据以界定自己的原初立场的含混和错误。这种分析要么是严肃的,要么是轻松的。让我们像布鲁姆兹伯里小组那样,先进行一种轻松的分析。可以说,而且人们经常说,布鲁姆兹伯里小组没有总体的立场。可是为什么非得有一个总体的立场?如果你留心一下,就会注意到文学方面有弗吉尼亚和摩尔根,艺术方面有罗吉、克莱夫、

瓦尼莎和邓肯,政治方面有利奥纳德,经济学方面有梅纳德。这些方面难道不是涵盖了文明人关心的最切身的问题吗?但是有一个例外,这一例外在20年代得到了修补。许多与小组有联系的人都进入了新的精神分析实践,如安德里恩、卡林·史蒂芬和詹姆士·斯托拉奇,而利奥纳德和弗吉尼亚·沃尔夫创办和指导的霍加斯出版社也把弗洛伊德思想有效地介绍进英国。因此可以说,除了文学的弗吉尼亚和摩尔根,艺术的罗占、克莱夫、瓦尼莎和邓肯,政治的利奥纳德,以及经济的梅纳德,这个重要的名单中还应加上研究性问题的弗洛伊德。

人们总是乐于看到事情的反面,不过,实际的意图却是严肃的。布鲁姆兹伯里小组的工作和思想与当时的其他潮流——其中包括30年代的早期“共产党人”诗歌,看上去显然是若即若离的。从这个意义上可以理解人们会反问克莱夫·贝尔之于艺术与凯恩斯之于就业,或弗吉尼亚·沃尔夫之于小说与利奥纳德·沃尔夫之于国际联盟,或利顿·斯托拉奇之于历史与信奉弗洛伊德学说的人之于精神分析,二者之间到底能有什么样的联系?我们诚然不能把所有这一切放在一起,形成一种总体的理论,但这确实是一个问题。布鲁姆兹伯里小组聚拢在一起并作为有知识的现代文明个体的精神内涵而有效地播撒的不同立场实际上都是某种总体理论的替代。如果有了这样的印象,就无需问弗洛伊德关于侵略的理论概括是否符合国际联盟全力以赴的工作,他关于艺术的理论概括是否与贝尔的“有意味的形式”和“审美欣喜”相吻合,或凯恩斯的介入公共市场的思想是否与把社会假设为亲朋好友圈子的观点相一致,这是因为在“文明个体”的层面上已经发生了有效的整合,这是所有最优秀人物的惟一定义,他们是安然自主的,只是随着情境的不同而自由地变换关注的对象。公共介入的主导目标是找到减少压力和冲突以及避免灾难的方法,以保证这种自主性。最终而言,社会良心就是保护个人意识。

艺术拒绝“为再现……献身”,因为那是“某种从艺术中盗来的东西”⁶⁵;弗吉尼亚·沃尔夫在谈到某些小说时,揶揄了社会描写:

一开头要说她的父亲在哈罗盖特开一个店铺。房租要写确切。1878年时店员的工资多少要搞准确。要弄清楚她母亲死于什么病。要描写癌症。描写印花布。描写……¹⁰

如果没有某些艺术的特有形式或有意味的个人关系和审美享受形式的保护也能够保护个人的意识,那就不会与社会良心发生冲突(当然在细节上还免不了有一些麻烦)。这种更高的感性是他们的生活目标和范式, (“不必要的”)冲突和矛盾以及剥夺方式被理性清除了。克莱夫·贝尔指出,为了个人生活和艺术的缘故,

社会可以做一些事情……因为它能增加自由……甚至政客也能做一些事情。他们可以废止审查法,取消对思想、言论以及行为自由的限制。他们可以保护少数者。他们可以保护原创性不受平庸之徒的仇视。¹¹

不同的滋味并不总是可以调和在一起的。贝尔的言论再一次最清楚地流露出下意识中的阶级寓意:

那些已经学会摒弃中下层阶级意见的人,也应学会无视那些由于自己的感情局限而把艺术看做优雅之事的人提出的标准和反对意见,只有这样,才能实现完全的自由……得过且过是大敌,而奢侈铺张则纯粹是资产阶级的东西。¹²

这充其量只是一种勇气:

匡家起码可以保护那些要说一些可能引起骚乱的话的人。引不起骚乱的话可能也就不值得去说。¹³

话说得不少,但是并没有引起骚乱。因为无论他们所说的话如何出格,无论那些出格的话如何有价值,布鲁姆兹伯里小组都是在阐

发一种将要成为“文明”规范的立场,但是他们列举的事例经过了细心的渲染。他们强有力地展现的私人感性必须受到公共问题的保护和扩展,以此有效地塑造“公共”生活与“私人”生活之间意识形态分离的当代形式。他们无法意识到自己是社会范围内的个体构成,这种特定的社会构成使他们成为表面上的小组,暗中的阶级宗派。这种意识的可能性被完全排除了,因为自由和文明的个体早已是他们的立身之基。精神分析学可以与此结合起来,因为它是对特定个体构成的非历史的研究。公共政策可以与它结合起来,因为公共政策旨在改革和修补产生了这些自由文明个体但现在由于愚蠢或不识时务而威胁他们的存在和无限地繁衍的社会制度。布鲁姆兹伯里小组的集团性质最后表现在它确实是一个特别的信奉自由个体的集团。与这一特殊立场不同的任何总体立场都会瓦解这个集团;不过对于自由个体的文明化来说,也需要一系列专业化的立场。不无反讽意味的是,这一特殊立场和一系列专业化的立场在英国文化的所有后期阶段上已经自然化了,当然,现在也出现了明显的不一致。正是从这个意义上说,最终必须把这个自由个体结成的小组视为其所属阶级的一个(文明化)宗派。

注 释

- ① 利奥纳德·沃尔夫:《重新开始》,伦敦:霍加斯出版社,1964,第21、23页。
- ② 沃尔夫:《重新开始》,第23页。
- ③ 沃尔夫:《重新开始》,第22页。
- ④ 沃尔夫:《重新开始》,第34~35页。
- ⑤ 利奥纳德·沃尔夫:《播种》,伦敦:霍加斯出版社,1960,第160~161页。
- ⑥ 沃尔夫:《播种》,第164页。
- ⑦ 沃尔夫:《重新开始》,第117页。
- ⑧ 沃尔夫:《重新开始》,第74页。
- ⑨ 沃尔夫:《重新开始》,第74页。
- ⑩ 沃尔夫:《重新开始》,第75页。
- ⑪ 沃尔夫:《播种》,第186页。

- ⑫ 沃尔夫：《重新开始》，第 23 页。
- ⑬ 沃尔夫：《重新开始》，第 26 页。
- ⑭ 沃尔夫：《重新开始》，第 36 页。
- ⑮ 克莱夫·贝尔：《艺术》，伦敦：查托与温都斯出版公司，1914，第 44 页。
- ⑯ 弗吉尼亚·沃尔夫：《贝尼特先生和布朗夫人》，伦敦：霍加斯出版社，1924，第 18 页。
- ⑰ 贝尔：《艺术》，第 274 ~ 275 页。
- ⑱ 贝尔：《艺术》，第 273 ~ 274 页。
- ⑲ 贝尔：《艺术》，第 275 页。

(马海良译)

七、先锋理论与文学批评科学* (1974)

彼得·比格尔

彼得·比格尔是德国不来梅大学法语和比较文学教授,著有论高乃依、法国启蒙运动、超现实主义等著作,而最有影响的是《先锋理论》,本文即为该书的第二章。

比格尔的历史目标——具体阐述和解释 19 世纪末和 20 世纪初的艺术出发点——鲜明地体现了法兰克福传统理论和方法的自我意识,这在他的文本中随处可见。他通过重温马克思分析的概念与概念对象的发展之间的历史关系,确立了他的具体命题的主要脉络。资产阶级时代的艺术以其社会自治性为特点,尽管特定作品有其特定的意图和内容。唯美主义正是出现在这种“制度”状况成为自反价值,并因此而成为可用的批评客体的时刻。先锋派的计划不仅是艺术的一种实践变体,而且也是通过攻击艺术制度本身而克服其社会无用性的一种努力。

值得注意的是,比格尔的参照框架是“历史性的先锋”,这是在欧洲批评中人人皆知但在英美传统中却很陌生的一个范畴,而“现代主义”观念在后一种传统中则早已成为经典了。前者既比后者谦虚,辨别出多元的首创精神而非某一特定时期,同时又要求严格,因为“先锋”的概念意味着一种文化激进主义,比偶像化了的英语现代派的任何探索都影响深远。

* 选自彼得·比格尔:《先锋理论》,曼彻斯特:曼彻斯特大学出版社与明尼苏达大学出版社,1984,第 15~34 页。

历史固存于美学理论中。美学诸范畴
从根本上说是历史的。³(阿多诺)

美学范畴的历史性

美学理论会尽最大努力争取无历史知识,但是,这些理论带有其缘起时代的清楚印迹这一事实通常在后来才被认识,而且相对容易认识。但是,如果美学理论具有历史性,那么,试图阐释其功能的一种艺术批评理论就必须认识到它本身也具有历史性。换言之,它必须把美学理论历史化。

首先必须澄清的是,把一种理论历史化意味着什么。这不是说要把历史主义的视角应用到当代的美学理论化上来,这种历史主义视角把一个时期的全部现象视为对那个时期的表达,然后在所有个别时期创造一种理想的同时代性(兰克所说的“平等接近上帝”)。这种历史主义方法的虚假的客观主义已经受到了正当的批判。提倡在理论讨论中复兴这种客观主义将是荒唐的。^②但是,历史化并不意味着把以前的所有理论只不过视作导向自己理论的步骤。在这样一种做法中,以前各种理论的断片已经脱离了它们原来的语境,而适应于一个新的语境,但那个断片所经历的功能和意义的变化却没有充分地反映出来。把历史作为现在的前历史的建构,这是上升的各个阶级所从事的一种典型建构,尽管具有进步性,但按照黑格尔哲学却仍然是片面的,因为它只抓住了历史过程的一个方面,它的另一方面则被历史主义置于虚假的客观主义中。在当下语境中,把一种理论历史化将具有不同的意义,即是说,一个客体的展开与一门学科或科学的诸范畴之间存在着一种关联,对这种关联的认识就是这种历史化的意义所在。如此理解,一种理论的历史性就不在于它对时代精神的表达(这是历史主义的看法),也不是对以前各种理论的综合(作为现在的前历史的历史),而事实上,客体的展开与诸范畴的精耕细作是密切相关的。把一种理论历史化就意味着掌握这种关联。

也许有人会反对说,这样一种做法只不过要求一个外在于历史的位置,所以,历史化同时而且必然是抵制历史化,换言之,一种科学语言的历史性的决定因素是作出这种决定的元层面(meta-level)的先决条件,而这个元层面又必然是元历史的(它反过来又要求对这个元层面进行历史化,等等)。这里,我们引入的历史化概念并不是要把科学语言的不同层面分离开来,而是在反映的意义上,即在一种语言媒介中掌握其自身言语的历史性。这里的意思可以用一些基本的方法论观念加以解释,马克思在《政治经济学批判导言》的前言中提出了这些观念。“劳动这个例子确切地表明,”马克思写道,“哪怕是最抽象的范畴,虽然正是由于它们的抽象而适用于一切时代,但是就这个抽象的规定性本身来说,同样是历史关系的产物,而且只有对于这些关系并在这些关系之内才具有充分的意义。”^①这一思想很难理解,因为马克思认为,一方面,有些范畴总是适用的,然而,马克思也阐明,这些范畴的一般性取决于特定的历史条件。这里的决定性区别在于“适用于一切时代”以及对这种一般适应性的认知(用马克思的话说,是“这种抽象的特殊性”)。马克思的论点是,要让那种认知成为可能,就必须历史地展开各种条件。他说,在金钱制度下,财富仍然被解作金钱,这意味着劳动与财富之间的关系被忽视了。只有在重农学派的理论中,劳动才被认为是财富的源泉,尽管这不是一般的劳动,而仅仅是劳动的一种特殊形式,即农业。在古典英国经济学中,在亚当·斯密的经济学中,这已不再是一种特殊的劳动,而是被视作财富源泉的一般的劳动。在马克思看来,这一发展不仅只是经济理论的发展。他认为,知识进步的可能性是认识自身指向客体的发展的一种功能。当重农学派提出他们的理论时(在法国是在18世纪后半叶),农业仍然是经济的主导因素,是所有其他经济所依赖的因素。只有在经济高度发展的英国,由于工业革命已经始见苗头,因此,农业主导其他社会生产部门的优势才能最终消除,斯密的洞见才成为可能——不是劳动的一种特殊形式而是劳动本身创造了财富。“对待劳动的特殊形式的冷漠决定着高度发展的实际劳动形式的总体性,其中任何一种都不再是主导的了。”(《导言》,第25页)

我的论点是,对一个范畴的一般适用性的认识与这个范畴所涉及的那个领域的实际历史发展之间的联系,即马克思用劳动范畴所举例说明的,也适用于艺术的客观化。这里,一个领域诸构成因素的全面展开是充分认识那个领域的可能性的条件。在资产阶级社会中,只有通过唯美主义,艺术现象的全面展开才能成为事实,而历史性先锋运动就是对唯美主义的反应。^④

“艺术手法”或“步骤”的核心范畴能够说明这一论点。通过这个范畴,可以把艺术的创造过程重建为在各种技巧中进行理性选择的一个过程,这种选择与所要达到的结果是直接相关的。艺术生产的这样一种重建不仅仅预先决定了艺术生产中相对高度的理性,它也预先决定着手法是可随意使用的,即是说,手法已不再是风格规范体系的组成部分,即令在经过中介的形式中,社会准则也会自行表现出来。莫里哀的喜剧运用艺术手法,贝克特也运用艺术手法,这是不言而喻的。但是,莫里哀使用的手法在当时未得到承认,这可以通过布瓦洛的批评见其一斑。美学批评在这里仍然是风格手法的批评,那种粗糙的喜剧手法是当时的社会统治阶级所不能接受的。在17世纪法国的封建专制社会里,艺术大体上仍然是统治阶级生活方式的组成部分。尽管18世纪发展的资产阶级美学摆脱了把封建专制主义的艺术与那个社会的统治阶级相联系的风格准则,艺术却仍然继续遵守“模仿自然”的原则。因此,风格手法尚未获得手法的一般性,它的单一目的是对接受者发生影响,但这些手法却服从于一条(历史地变化着的)风格原则。艺术手法无疑是用来描写艺术作品的最一般的范畴。但是,把各种各样的技巧和步骤认作艺术手法,只是在历史上各次先锋运动发生以来才是可能的。因为正是在历史上的各次先锋运动中,总体的艺术手法才作为手法而被应用。艺术发展到这一时期,艺术手法的应用始终受到时代风格的限制,所谓时代风格就是用以衡量可使用步骤的现存标准,对这个标准的违背只在一定范围内才是可接受的。但是,在一种风格主导期间,不能把作为一般范畴的“艺术手法”看做实际的手法,因为事实上,它仅仅作为一种特殊手法出现。另一方面,历史上各次先锋运动的一个显著特点就在于

它们并未发展一种风格。达达主义或超现实主义的风格这种东西是没有的。所发生的是,这些运动在把过去各个时期艺术手法的适用性升格为一条原则时,它们便排除了发展时代风格的可能性。直到能够普遍适用时,艺术手法的范畴才成为一个一般范畴。

如果俄国形式主义者把“陌生化”视作艺术技巧^⑥,那么,把这一范畴视作一般范畴就是可能的,因为在历次先锋运动中,使接受者产生惊奇感已经成为艺术意图的主导原则。由于陌生化事实上因此而成为主导的艺术技巧,所以可以视之为一个一般范畴。这并不是说俄国形式主义者认为陌生化主要存在于先锋艺术中(恰恰相反,什克洛夫斯基喜欢证明的对象是《堂吉珂德》和《商第传》)。所要表明的不过是一种联系——一种必要的联系,即先锋艺术的新奇原则与对陌生化作为具有普遍适用性的一个范畴的认识之间的一种联系。可以假定这种联系是必要的,因为只有这一事物的全面展开(即惊奇感产生的根本的陌生化),才能使人认识到这个范畴的一般适用性。这不是说认知行为被转换到现实本身,而生产那种认识的主体则受到否定。所要承认的不过是,认识的诸种可能性受到客体的真实(历史)展开的制约。^⑦

我的论点是,艺术作品的一些一般范畴的一般性首先是由先锋派辨识出来的,因此,从先锋派的视点可以理解资产阶级社会中作为一种现象的艺术在以前的各个发展阶段,而采取相反的步骤,即通过艺术在以前的发展阶段理解先锋派艺术,则是错误的。这个论点并非意味着,只有在先锋艺术中艺术作品的所有范畴才能达到全面的精耕细作。相反,我们将看到,在前先锋艺术的描写中,有一些关键范畴(如有机性,部分服从于整体等)事实上在先锋艺术中已遭到否定。因此,不应该认为一切范畴(和它们所包括的东西)都经历了一种平衡发展。这样一种进化论观点会根除历史进程中矛盾的东西,而用发展即线性进步的观点取代之。与这种观点相对照,重要的是要坚持这样一种观点,即作为整体的以及在亚系统内部的社会的历史发展只能被看做诸范畴所经历的往往是对立进化的结果。^⑧

这个论点还需要在另一方面详尽探讨。据说,只有先锋艺术才

使艺术手法的一般性成为可认识的,因为它不再根据风格原则选择手法,而是将手法作为手法而使用。这当然不是无中生有,先锋艺术实践创造了识别艺术作品一般适用性范畴的可能性。这恰恰意味着那种可能性在资产阶级社会的艺术发展中有其历史的先决条件。即是说,自19世纪中叶以来,继资产阶级政治统治巩固之后,这一发展有了特殊转机:艺术的形式—内容的辩证结构已经逐渐转向了形式。艺术作品的内容,它的“主张”,与其形式方面相比已经退避三舍,而形式则自行定义为狭义的审美形式。从生产美学的角度看,自19世纪中叶以来,艺术形式的这种主导优势可以看做对手法的掌握;从接受美学的角度看,则有趋于感化接受者的倾向。重要的是要看到这个过程的一致性:随着“内容”范畴的衰落,手法便占了上风。^③

从这一视角出发,阿多诺美学的核心主题之一——“解开艺术的任一内容的钥匙在于其技巧”——便幡然可见了。^④只是由于在过去的100年中,作品的形式(技巧)因素与其内容(提出主张的因素)之间的关系发生了变化,形式事实上成为主导,这一论点才有阐发的可能。再者,主体的历史展开,掌握那个主体领域的诸范畴的展开,二者间的关系是明显的。阿多诺的阐述也是有问题的,即他所声称的普遍适用性。如果阿多诺的理论阐述仅仅是因为自波德莱尔以来艺术采取了它所走过的路线,如果这是事实的话,那么,声称这种理论也适用于以前各个时期就是有问题的。在上引的方法论反思中,马克思谈到了这个问题。他特别指出,甚至最抽象的范畴只有在它们本身作为产品的条件下,也只有在这些条件之下才具有“广泛的适用性”。如果不想在这种理论中看到隐蔽的历史主义的话,那么,所提出的问题就是,我们还能否认识这样一个过去,即尚未产生无条件地理解过去的历史主义幻想,并不简单地用后来某一时期生产的诸范畴理解过去的一个过去。

资产阶级社会中作为艺术自我批判的先锋

在《导言》的前言中,马克思提出了具有方法论规模的一个思想。

这个思想也关系到理解过去的社会构形或过去的社会亚系统的可能性。马克思甚至没有考虑在不参照研究者所处现状的情况下理解过去的社会构形的历史主义观点,他毫不怀疑事物的发展与诸范畴的发展之间的联系(因此不怀疑认知的历史性)。他所批判的并不是历史主义的幻想,即在没有任何历史参照点的情况下认识历史的可能性,而是把历史逐渐建构成现在的前历史的观点。“所谓的历史发展总是建立在这样的基础上:最后的形式总是把过去的形式看成向着自己发展的各个阶段,并且因为它很少而且只是在特定条件下才能够进行自我批判——这里当然不是指崩溃时期出现的那样的历史时期,所以总是对过去的形式作片面的理解。”(第 108 页)这里所用的“片面的”概念是在严格的理论意义上而言的。它意味着一个矛盾的整体(的诸矛盾)并未得到辩证的理解,而所维系的仅仅是矛盾的一个方面。过去当然可以建构成现在的前历史,但这种建构仅仅抓住了历史发展的矛盾过程的一个方面。要完整地掌握这个过程,就有必要超越首先使认识成为可能的现在。马克思采取这一步骤并不是通过引进未来的范畴,而是通过引进现在的自我批判的概念。“基督教只有在它的自我批判在一定程度上,所谓在可能范围内准备好时,才有助于对早期神话的客观的理解。同样,资产阶级经济只有在资产阶级社会的自我批判已经开始时,才能理解封建社会、古代社会和东方社会。”(第 108 ~ 109 页)马克思在这里谈到“客观的理解”,但他的确没有充当历史主义的客观主义自我欺骗的牺牲品,因为他从未怀疑过历史认识是与现在相联系的。他的唯一关注就是辩证地克服把过去建构成现在的前历史所必然产生的“片面性”,并通过使用现在的自我批判概念做到了这一点。

如果我们想要把自我批判的概念作为历史编撰的一个范畴,用以描写某一社会构形或社会亚系统的发展的某个阶段,那么,首先必须对其意义进行准确的定义。马克思区别了自我批判与另一种批判,即“基督教对异教的批判或新教对天主教的批判”(第 109 页)。我们将把这种批判称作系统内在批判(system-immanent criticism)。它的特点在于它在社会制度内部发生作用。用马克思的例子说:宗教

制度内的系统内在批判是以一些宗教思想的名义批判另一些特殊的宗教思想。与这种形式相对照,自我批判事先决定了与相互敌对的宗教思想的距离。然而,这个距离只不过是一种根本上更加激进的批判的结果,这就是把宗教作为一种制度的批判。

系统内在批判与自我批判之间的差别可以转用于艺术领域。系统内在批判的例子可以举法国古典主义的神学家们对巴洛克戏剧的批判,或莱辛对德国模仿法国古典悲剧的批判。这里,批判在一种制度内发生作用,这个制度就是戏剧。植根于(即便是通过多种中介的话)各种社会立场的各种各样的悲剧概念相互冲撞。还有另一种批判,即艺术的自我批判:它的对象是作为一种制度的艺术,必须将它与前一种批判区别开来。“自我批判”范畴的方法论意义也对社会亚系统具有方法论意义,它是“客观地理解”过去诸发展阶段的可能性的条件。一旦用于艺术,这意味着只有当艺术进入自我批判的阶段时,对艺术在过去诸发展时期的“客观地理解”才是可能的。这里,“客观地理解”并不意味着独立于认知个体现在所处位置的一种理解;它只不过意味着对总的过程的深刻认识,关键是认知个体现在得出的认知结论,而不是这样的结论是暂时的还是长久的。

我的第二个论点是:随着历史上各次先锋运动的到来,作为社会亚系统的艺术进入了自我批判的阶段。欧洲先锋运动中最激进的达达主义不再批判它以前的各个流派了,而开始批判作为一种制度的艺术,及其在资产阶级社会中的发展进程。“艺术作为一种制度”的概念在这里用来指生产和分配机制,也指在特定时期盛行的、决定艺术作品的接受情况的关于艺术的各种观点。先锋既反对艺术作品所依赖的分配机制,又反对艺术在资产阶级社会中的自治地位。只有当艺术在19世纪的唯美主义运动中完全脱离了生活实践之时,美学才能“纯洁”地发展。但是,自治性的另一面,即艺术的社会影响的缺乏,也是可以认识的。先锋派的目标是重新把艺术融入生活实践之中,他们的抗议说明了自治性与不合逻辑性之间的关联。艺术作为社会亚系统的自我批判现在已经开始,使对过去诸发展阶段的“客观地理解”成为可能。比如,在现实主义时期,普遍认为艺术的发展在

于再现与现实的相近性,人们现在可以认识到这种建构的片面性了。现实主义已不再是艺术创造的原则了,而只被看做某一特定时期的方法的总和。艺术发展过程的总体性只有在自我批判的阶段才清晰可见。只有在艺术实践完全摆脱作为生活实践的一切之时,才能目睹两种情况的发生,以构成艺术在资产阶级社会中的发展原则,即艺术逐渐脱离真实生活的语境,以及一个独特的经验领域即审美领域的相应具体化。

马克思的文本没有直接回答关于自我批判可能性的历史条件的问题。从马克思的文本中,我们只能抽象出一般的观察,即自我批判事先决定了那种批判所指向的社会构形,或社会亚系统已经完全发展了自己独特的个性。如果这个一般理论转用于历史的领域,便会产生下述结果:对于资产阶级社会的自我批判来说,必须首先有无产阶级的存在。因为只有无产阶级的存在才能把自由主义认作一种意识形态。作为社会亚系统的“宗教”的自我批判必须以失去宗教的世界观的合法功能为先决条件。这些宗教的世界观在封建主义结束、资产阶级社会出现时失去了它们的社会功能,而这些使支配合法化的世界观(宗教的世界观属于这个范畴)则由公平交易的基本意识形态所取代。“由于资本家的社会权力被制度化为以私有劳动契约的形式出现的交换关系,又由于私下里唾手可得的剩余价值的抽取取代了政治臣服,所以,市场及其控制功能便呈现为一种意识形态功能。阶级关系可以呈现为无名的、非政治的工资依赖关系。”^⑩由于资产阶级社会的核心意识形态是基础的意识形态,所以,使支配意识形态合法化的世界观便失去了功能。宗教成了私下的事宜,同时,对宗教作为一种制度的批判也成为可能。

现在,我们继续提出这样一个问题:作为社会亚系统的艺术的自我批判的历史条件是什么?在试图回答这个问题时,最重要的是防止过急地建构各种关系(比如艺术的危机,资产阶级社会的危机^⑪)。如果认真地接受社会亚系统的相对自治性与整个社会的发展相对立的观点,那么,就不能断言影响整个社会的各种危机也必然在亚系统内部作为危机而自行显示,或者相反。要认识“艺术”这个亚系统的

自我批判的历史先决条件,就有必要建构这个亚系统的历史。但是,把资产阶级社会的历史作为艺术的历史得以发展的基础是不能达到这一目的的。按照这种做法,我们只不过是把艺术的客观化与资产阶级社会的发展阶段联系起来,为后者已知的各个阶段提供先决条件。认识是不能以这种方式生产的,因为所寻找的东西(艺术史及其社会影响)被认为是已知的东西。因此,整个社会的历史仿佛就是各个亚系统的意义所在。与这种思想相对照,个别亚系统的发展的非共时性必须得以坚持;这意味着资产阶级社会的历史只能被写成各种亚系统发展中非共时性的综合。这种做法的困难是显而易见的。之所以提及这些困难只是要阐明“艺术”这个亚系统何以在这里被看做是有其自身历史的。

如果要建构“艺术”这个亚系统的历史的话,我感到有必要把作为制度的艺术(根据自治性原则运作)与个别作品的内容区别开来。因为只有这种区别才能使人把资产阶级社会中艺术的历史读作这样一种历史,即在它的进程中,制度与其内容之间的偏离被消除了。在资产阶级社会中(即在法国大革命期间资产阶级已经攫取政权之前),艺术占据一种特殊地位,显然表明其自治性:“自治的艺术只有在资产阶级社会得以发展时才能确立,经济和政治体系脱离了文化体系,传统的世界观受到公平交易的基础意识形态的破坏,因此把艺术从其仪式使用中解放出来。”^⑩自治性在这里限定了作为社会亚系统的“艺术”的功能模式:在面对于社会有用的要求时艺术的(相对)独立性。^⑪但是,必须记住,艺术与生活实践的相脱离,以及伴随而来的特殊经验领域(即美学)的具体化,并不是直线发展的(还有一些重大逆流),因此不能进行非辩证的解释(如将其看做艺术的自身独立)。相反,艺术在资产阶级社会中的自治地位决不是没有争议的,而是社会总体发展的不稳定的产物。当似乎值得再次利用艺术时,社会(确切说是统治者)总能够对那个地位提出质疑。关于这一事实的极端例子不仅有根除自治性的法西斯艺术政治,而且有大量控告艺术家违反道德规范的法律程序。^⑫这里应该把这种攻击与个别作品的本质力量区别开来,后者在形式—内容的总体性中显示其威力,

旨在根除作品与生活实践之间的距离。资产阶级社会的艺术依赖制度框架(解除艺术必须履行某种社会功能的要求)与个别作品可能有的政治内容之间的张力维持生存。然而,这种张力是不稳定的,服从于趋于废除这种张力的历史动力,我们将在下文中看到这一点。

哈贝马斯曾试图把这些内容定义为资产阶级社会中一切艺术的特点:“艺术是一座圣殿,以满足——也许仅仅是大脑的——在资产阶级社会物质生活过程中已成为准非法的那些需要。”在这些需要中,他着重指出了“与自然的模仿交易”、“与别人团结一致的存在”,以及“一种交往体验的快乐,这种交往体验不服从于工具一目的理性的需要,给予想像以及行为的自发性以同样多的余地”(《实际的瓦尔特·本雅明》,第192页以下)。这样一种视角在资产阶级社会中艺术功能的一般定义的框架内是有其合理性的,这也是哈贝马斯意欲提供的,但是,在我们的语境下,这是有问题的,因为这不允许我们掌握作品中表达的内容的历史发展。我认为有必要把资产阶级社会中艺术的制度地位(艺术作品与生活实践相脱离)与艺术作品中实现的内容(可能但不必非得是哈贝马斯意义上的剩余需要)区别开来。这种区别使人发现艺术能够进行自我批判的时期。只有借助这种区别,我们提出的关于可能进行艺术自我批判的历史条件的问题才有可能得到答复。

对于把艺术的形式决定因^⑥(自治性地位)与个别作品的内容决定因区别开来的尝试,有人可能会提出下列反对意见:自治性本身必须被看做内容;脱离资产阶级社会有目的的理性组织已经意味着对社会所不允许的一种幸福的要求。这种观点显然有其合理性。形式决定因并不是外在于内容的东西;独立性与要达到各种目的的直接要求相对立,这种独立性也被给予明显具有保守内容的作品。但是,恰恰是这个事实应该激发学者把控制个别作品功能的自治性地位与个别作品(或组合作品)的价值区别开来。伏尔泰的故事和马拉美的诗都是自治的艺术作品。但在不同的社会语境中,而且由于特定的历史社会原因,对给予艺术作品的自治性余地的使用则大不相同。如伏尔泰的例子所示,自治性当然不反对艺术家采取政治立场;它所

确实限制的是发生影响的机会。

作为制度的艺术(其功能模式是自治性)与作品的价值之间的区别,大致回答了关于作为社会亚系统的“艺术”的自我批判的条件问题。至于把作为制度的艺术加以历史具体化的难题,如果我们在这个语境中注意到这个过程大致与资产阶级获得自身解放的斗争同时结束,那也就足够了。康德和席勒美学著作中提出的论断预先决定了艺术作为脱离生活实践的一个领域的完整进化。我们因此可以将其用作我们的出发点,即至晚到18世纪末,作为制度的艺术在上述意义上已经达到充分的发展。然而,这并不意味着艺术的自我批判也已经开始。黑格尔提出的艺术时期的终结的思想并未被年轻的黑格尔门徒所采纳。哈贝马斯对此的解释是,“艺术在绝对精神的诸形式中占据特殊的位置,即是说,它与主观化了的宗教和科学哲学不同,它并未担负经济和政治体制的重任,而只是满足资产阶级社会所不能满足的一些剩余需要”(《实际的瓦尔特·本雅明》,第193页以后)。我认为,艺术的自我批判当时之所以不能发生还有一些历史原因。诚然,自治性艺术的制度得到了充分发展,但在这个制度内部,内容仍然发生作用,而且具有彻头彻尾的政治性,因此与自治性的制度原则相抵触。作为社会亚系统的艺术的自我批判,只有在内容也失去其政治性质,艺术只想成为艺术时,才是可能的。这个阶段在19世纪末的唯美主义运动中到来了。^⑥

由于与资产阶级夺取政权之后的发展相关,制度框架与个别作品的内容之间的张力在19世纪后半叶就逐渐消失了。与生活实践的脱离始终构成艺术在资产阶级社会中的制度状况,但现在已成为作品的内容。制度框架与内容相偶合。19世纪的现实主义小说仍然是资产阶级的自我理解。小说成为个体与社会之间关系的反映媒介。在唯美主义运动中,这种主题被艺术制造者对这种媒介本身愈加强烈的关注所掩盖。马拉美的主要文学计划的失败,瓦雷里几乎在20年中没有任何产出,霍夫曼斯塔尔致商多斯伯爵的信,这些都是艺术危机的表征。^⑦在艺术摆脱一切外来因素的时刻,它必然会给自身提出问题。当制度与内容偶合时,无社会效益的性质便作为资

产阶级社会艺术的本质而被揭示出来,因而激发了艺术的自我批判。历史上历次先锋运动之所以享有盛誉,正是因为它们提供了这种自我批判。

关于本雅明艺术理论的讨论

在《机械复制时代的艺术品》一文中^⑧,瓦尔特·本雅明用“辉光的丧失”(loss of aura)描写 20 世纪第一个 25 年中艺术所经历的决定性变化,并试图通过再生产技术的变化说明那种丧失。由于到目前为止我们一直在追溯艺术(制度和作品的内容)从艺术的历史展开中可能进行自我批判的条件,所以,我们需要探讨本雅明理论的适当性,这种理论把这些条件看做在生产领域发生的变化的直接结果。

本雅明的出发点是作品与接受者之间的一种特定关系,它的存在以辉光为标志。^⑨本雅明所说的辉光也许可以简便地说成是不可接近性(unapproachability):“不管相距多近都有一段距离的独特现象。”(《启迪》,第 222 页)辉光缘起于崇拜仪式,但对本雅明来说,由辉光的在场所标志的接受模式仍然是艺术的特点,而自文艺复兴以来艺术已不再是神圣事物了。本雅明认为文艺复兴是艺术史上的一个决定性时期。这种接受模式不是中世纪神圣艺术与文艺复兴世俗艺术之间的断裂,而是辉光的丧失所造成的断裂。他把这种断裂追溯到再生产技术的变化。据他所言,以辉光的在场为标志的接受要求有诸如独特性和原真性之类的范畴。但这些范畴与为再生产而设计的一种艺术(如电影)毫无关系。本雅明的决定性观点是,再生产技术的变化导致认知形式的变化,而这将导致“整个艺术性质”的变化。资产阶级个体的思辨式接受将被感到困惑而进行理性试探的大众接受所取代。艺术不再以仪式为基础,现在开始以政治为基础。

我们首先考虑本雅明建构的艺术发展,然后考虑他提出的唯物主义解释图式。本雅明以带有辉光的艺术的概念总结性地把艺术分成神圣艺术时期和自治性艺术时期,在前一个时期里,艺术是教会仪式的必要组成部分,而后一个时期随资产阶级社会发展而来,艺术自

行脱离了仪式,创造了一种特殊的认知(审美的认知)。但他提出的艺术的这种分期在几个方面是有问题的。对本雅明来说,带有辉光的艺术与(贯注于客体的)个体接受携手并进。但这种描写只适用于自治性艺术,当然不适用于中世纪的神圣艺术(对中世纪大教堂里的雕塑和神秘剧的接受是集体的)。本雅明对历史的建构省却了艺术从神圣仪式的解放,这正是资产阶级的的工作。这种省却的原因之一也许在于为艺术而艺术运动和唯美主义运动,艺术的重新神圣化(或重新仪式化)这种事情的确发生过。但在这种倒退与艺术原来的神圣功能之间并无相似之处。这里,艺术并不是教堂仪式的一个因素,在这种仪式中,艺术被赋予一种使用价值。相反,艺术生成一种仪式。艺术非但没有在神圣领域占有一席之地,反而取代了宗教。因此,唯美主义运动中发生的艺术的重新神圣化是艺术彻底摆脱神圣仪式的先决条件,所以无论如何都不能与中世纪艺术的神圣性质等而视之。

要判断本雅明的唯物主义解释,即接受模式的变化是再生产技术变化的结果,重要的是要意识到他概述的第二种解释证明比第一种更有效。他写道,先锋艺术家,尤其是达达主义者,已经在电影出现之前试图用绘画手法创造电影效果。“达达主义者不太注重其作品的销售(交换)价值,而更关注其冥想思辨的无用性……他们的诗是一盘‘词语沙拉’,包含着淫秽的语言和每一种可想到的语言的废品。他们的绘画也一样,上面贴满了纽扣和票面。他们的意图和所达到的目的是对创造的辉光的无情破坏,他们用生产的手法把这种创造标识为再生产。”(《启迪》,第237~238页)这里,辉光的丧失并未追溯到再生产技术的变化,而是追溯到艺术制造者的意图。“总的艺术性质”的变化已不再是技术革新的结果,但却是一代艺术家的意识行为的中介的结果。本雅明仅仅给达达主义者分派了先驱者的角色;他们开创了只有新的技术媒介才能满足的一种“要求”。但这里有一个问题:人们如何解释这些先驱的开拓?换个方式说,用再生产技术的变化解释接受模式的变化要求一种不同的立场。它不再要求解释某一历史过程,而至多要求假设一种接受模式的可能传播,这也

是达达主义者的最初意图。我们不可能完全抵制住这样一种印象,即本雅明想要为他的一个发现提供一个事后的唯物主义基础,这个发现就是他在与先锋艺术的交易中发现的辉光的丧失。但这样一种做法是有问题的,因为艺术发展中的决定性突破将是技术变化的结果,本雅明对这种变化的历史意义是完全领会的。这里,在解放或对解放的期待与工业技术之间建立了一种直接的联系。^④但是,尽管解放是一个过程,固然能为满足人类需要提供许多新的可能性,但却不能视其为独立于人的意识的东西。自然发生的一种解放将是解放的反面。

归根结底,本雅明试图把马克思的原理从整个社会转移到艺术的部分领域,根据马克思的这一原理,生产力的发展“打破”生产关系。^⑤问题是这种转移是否最终只是个类比而已。在马克思的著作中,“生产力”这个概念指某一特定社会发展的技术水平,包括具体体现为机械的生产手段和使用这些手段的工人。问题是能否从这种思想中衍生一种艺术生产力的概念,因为在艺术生产中,很难在一个概念之下容纳生产者的容量和能力,以及物质生产和再生产技术的发展阶段。迄今为止,艺术生产一直是一种简单的商品生产(即便在晚期资本主义社会中),在这种生产中,生产的物质手段与产品的质量相对没有多大的关联。然而,在分配和效果方面它们确实具有重大意义。自从电影发明之后,分配技术影响到生产,这是毫无疑问的,这个事实产生的一个结果是,在某些领域准工业技术占主导,这只能证明生产力对生产关系的“打破”。^⑥实际发生的情况是内容向利润动机的总体屈服,以及作品中批判潜力的消逝和热衷于消费态度的培养(这波及到最亲密的人际关系)。^⑦

在布莱希特的《三角钱官司》中,我们听到本雅明关于新的生产技术破坏艺术及其辉光的原理的反响,但布莱希特比本雅明要谨慎得多:“这种机制比几乎其他任何东西都更适于取代那种旧的、非技术的、反技术的‘闪光的艺术及其与宗教的联系’。”^⑧对比之下,本雅明把解放的属性归于新的技术手段(如电影),而布莱希特则强调技术手段固有的一些可能性;但他认为,这些可能性的发展取决于它们

被使用的方式。

就所提及的理由来说,如果把生产力的概念从总体社会分析的领域转移到艺术分析的领域是有问题的,那么,生产关系概念的相同转移就也是有问题的,即便在马克思的著作中,这个概念明确指支配工作以及工作产品的分配的总体社会关系。但对于作为制度的艺术,我们已经提出了一个概念,用来指艺术得以生产、分配和接受的条件。在资产阶级社会中,这个制度的明显标志是,在制度内部起作用的产品仍然(相对地)摆脱服务于社会目的的任何压力。本雅明的成就就是通过辉光的概念界定了产生于资产阶级社会中艺术制度的作品与接受者之间的那种关系。这里体现了两种深刻洞见:首先,艺术作品并不在自身之内亦非独立地发生影响,这种影响绝对地由作品在其中发生作用的那个制度所决定;其次,接受模式必须以社会历史为基础,比如,对资产阶级个体中辉光的感知。本雅明所发现的是艺术中作为决定因素的形式(Formbestimmtheit,在马克思使用该概念的意义上);这里,我们也能看到他在方法上的唯物主义倾向。但是,再生产技术借以破坏具有辉光的艺术的原理却是一个准唯物主义的解释模式。

关于艺术发展的分期问题的最后一点评论:我们在上面批判了本雅明的分期,因为他模糊了中世纪神圣艺术与现代世俗艺术之间的断裂。从本雅明所详尽阐述的带和不带辉光的艺术之间的断裂,我们得出在方法上极其重要的一个结论,即艺术发展的分期必须在作为制度的艺术领域内而不能在改造个别作品内容的领域进行。这意味着艺术史上的分期不能简单地依据社会构形的历史分期和这些社会构形的不同发展阶段,而一种文化科学(Kulturwissenschaft)的任务就是要揭示主体在发展中经历的大规模变化。只有这样,文化科学才能为研究资产阶级社会的历史作出真正的贡献。但是,在把那个历史用作已知的参照系并被如此用于对局部社会领域的历史研究的地方,文化科学蜕变为确立对应关系的一个步骤。这样一种做法的认知价值必定受到低估。

总而言之,作为社会亚系统的“艺术”可能进行自我批判的历史

条件是不能用本雅明的原理加以说明的；相反，这些条件必须产生于资产阶级社会中作为艺术构成性因素的那股张力的丧失，即作为制度的艺术与个体作品的内容之间的张力。在这方面，重要的不是把艺术和社会作为两个相互排除的领域加以对比。对二者来说，艺术与目的性要求的（相对）绝缘和内容的发展都是（由整个社会的发展所决定的）社会现象。

如果我们批判本雅明的理论，即艺术作品的再生产能力强加一种不同的接受模式（以辉光的缺失为标志的一种模式），这并不意味着我们否认这种技术发展的一般重要性。但有两点必须阐明：不能把技术发展看做一种独立的变项，它本身依赖于整个社会的发展。其次，资产阶级社会中艺术发展的决定性转向不能单方面地追溯到再生产技术的发展。有了这两个限制性条件，我们就可以这样来总结技术发展对于美术发展的重要性：照相术的到来使对现实的准确的技术再生产成为可能，美术的模仿功能便随之逐渐消失了。^②但是，当我们考虑到这种解释模式不能转用于文学时，它的界限便清楚了。因为在文学中，任何技术革新都不能产生美术中照相术所能产生的效果。当本雅明把为艺术而艺术看做对照相术的到来的反动时，这种解释模式的确受到扭曲。^③为艺术而艺术的理论不简单是对新的再生产手段的反动（不管它在多大程度上促进了美术的独立倾向），而且也是对全面发展的资产阶级社会中艺术逐渐失去社会功能的倾向的回应（我们把这一发展说成是个别作品政治内容的丧失）。我们无意否认变化了的再生产技术对艺术发展的重要性；但后者不可能产生于前者。艺术作为独特的亚系统的发展开始于为艺术而艺术运动，结束于唯美主义运动，这与资产阶级社会中正在出现的劳动分工倾向相关。作为全面发展的独特的亚系统的“艺术”同时也是这样一个系统，其个别产品已不再具有任何社会功能了。

就一种概述来说，下面这种说法也许是再保险不过的了：艺术作为社会亚系统借以发展成为一个完全独特的实体的过程是资产阶级社会发展逻辑的必不可少的组成部分。随着劳动分工越来越普遍，艺术家也变成了专家。这种倾向在唯美主义运动中达到巅峰，并在

瓦雷里的作品中最充分地反映出来。在趋于愈加明显的专业化的倾向中,可以认为各种各样不同的亚系统相互发生影响。比如,照相术的发展影响了绘画(模仿功能的衰退)。但对社会亚系统之间的这种相互影响不能过分强调。尽管重要,尤其是在解释不同艺术的非共时发展时,这些影响不能被看做不同艺术发展自身特点的过程的“原因”。这个过程是它所属的整个社会发展的一个功能,不能简单地用因果图式来理解。^⑦

先锋运动所达到的作为社会亚系统的“艺术”的自我批判迄今基本上被看做与进步的劳动分工有关,这种劳动分工是资产阶级社会发展的显著特点。趋于亚系统表述的和同时发生的功能专业化的总体社会倾向,在被看做艺术领域时,也必须服从这种发展法则。这完成了对这个过程的客观方面的概述。至于主体是如何反映这些独特的亚系统的发展的,这仍然是需要进一步探讨的问题。我认为,压缩经验的概念可能对我们有所帮助。如果把经验定义为经历过的大量认知和反映,那就可能把产生于进步的劳动分工的亚系统的具体结果描写为经验的压缩。这种压缩并不意味着已成为亚系统专家的主体不再认知或反映了。在本文所指的意义上,这个概念意味着专家的“经验”不再能被转换而回到生活的实践上来。作为特定经验的审美体验,如唯美主义运动所倡导的,在其纯粹形式上将上述经验的压缩模式在艺术领域里的表现。用另一种方式表述就是:审美体验是作为“艺术”的社会亚系统构成一个独特领域的过程的积极方面。其消极方面是艺术家的社会功能的丧失。

只要艺术阐释现实,或只满足想像的剩余需要,那么,尽管它脱离生活实践,但仍然与实践相关。只有在唯美主义运动中,与社会的联系才最终被切断。与社会(即帝国主义社会)的决裂构成了唯美主义作品的核心。这里隐藏着阿多诺试图不断为其辩护的理由。^⑧先锋派的意图可以定义为直接导向唯美主义发展的(背叛了生活实践的)实际审美经验。与资产阶级社会工具一目的理性构成最强烈冲突的东西将变成生活的有机原则。

注 释

① T. W. 阿多诺:《美学理论》,格勒岱尔·阿多诺和 R. 提德曼编,法兰克福,1970,第 532 页。

② 关于对历史主义的批判,参见 H.-G. 伽达默尔:“所谓历史主义的天真包括在这样的事实中,即历史主义不进行这种反映,在信任其自身方法的同时忘记了自身的历史性”,《真理与方法》,第 266-267 页;参见 H. R. 姚斯对兰克的分析,《艺术史与历史》,载《作为挑战的文学史》,H. R. 姚斯编,法兰克福:苏卡姆普出版社,1970,第 222-226 页(这篇文章的译文收入《走向接受美学》,T. 巴蒂译,保罗·德曼撰写前言,明尼阿波利斯:明尼苏达大学出版社,1982)。

③ 卡尔·马克思:《导言》,马丁·尼古拉译,纽约:兰登书屋,1973,第 105 页。(中译引自《马克思恩格斯选集》第 2 卷,人民出版社,1972,第 107-108 页)

④ 这里所用的历史性先锋运动的概念主要指达达主义和早期的超现实主义,也同样包括十月革命后的俄国先锋运动。尽管它们之间存在重大区别,但所有这些运动共有的一个特点是,它们并不摒弃早期艺术的个别艺术技巧和方法,而摒弃整体艺术,因此导致对传统的根本突破。在其极端表现中,它们的基本目标是资产阶级社会中发展的艺术制度。这对意大利未来主义和德国表现主义也是适用的,尽管有些局限性必须要通过具体分析才能确定。

虽然立体主义并未抱有相同的意图,但却对文艺复兴以来盛行的线性视角的再现体系提出质疑。由于这个原因,立体主义也部分属于历史性先锋运动,尽管其基本倾向(艺术在生活实践中的扬弃)与它们并不相同。

“历史性先锋运动”的概念把这些先锋运动区别于 50 年代和 60 年代西欧和美国的那些新先锋运动。尽管新先锋们在某种程度上把同样的目标宣布为历史性先锋运动的代表,在先锋运动的意图失败之后,人们就不再认真对待把艺术重新融入现存社会内生活实践的要求了。如果今天一位艺术家把一个炉筒送到一个展览会上,他决不会像当年杜尚的现成品那样受到强烈的注意了。相反,杜尚的《小便池》意在破坏作为制度的艺术(包括博物馆和展览馆等特殊的组织形式),而炉筒的发现者则要求博物馆接受他的“作品”。但这意味着先锋的抗议已经转向其反面。

⑤ 参见维克托·什克洛夫斯基:《作为技术的艺术》(1916),载《俄国形式主义批评,四篇论文》,李·1. 莱蒙和玛丽安·J. 莱斯译,林肯:内布拉斯加大学出版社,1965。

⑥ 关于形式主义与先锋(更准确说是俄国未来主义)之间关系的指涉和评论,参见 V. 埃尔利希《俄国形式主义》,格拉芬哈齐:穆顿出版社,1955。关于什

克洛夫斯基,参见勒纳特·拉赫曼:《维克多·什克洛夫斯基的“间离手法”和“新认识”》,载《诗学》第3期,1970,第226~249页。但是,K.什瓦迪克曾耐人寻味地说过,“结构主义和先锋运动之间的紧密联系有一种内在原因,一种方法上的和理论上的原因”(《结构主义与先锋运动》,慕尼黑:汉瑟出版社,1970),这一原因在书中未予探讨。克里斯蒂娜·波摩斯卡在《俄国诗歌理论与其诗氛围》中则满足于罗列未来主义与形式主义之间的一些共同因素。

⑦ 参见阿尔图塞在《阅读〈资本论〉》中的重要评论,这在德国还几乎没有人讨论过。

⑧ 参见H.普莱斯纳:《论现代绘画的社会条件》,载《在乌托邦这一边》,H.普莱斯纳编,法兰克福:苏尔坎普出版社,1974,第107、118页。

⑨ 参见阿多诺:《瓦格纳的实验》,慕尼黑/苏黎士:克诺尔出版社,1964,第135页。

⑩ J.哈贝马斯:《合法性的危机》,波士顿:培根出版社,1975,第25~26页。

⑪ F.汤姆伯格的《肯定的否定:论现代艺术课程的意识形态作用》(《政治美学报告和论文集》,汤姆伯格编,卢希特汉出版社,1973)可视为要在艺术发展与社会发展之间建立内在联系的一种匆忙尝试,因为文中没有为主体的分析提供证据。汤姆伯格把“世界规模的叛逆”与“现代艺术的终结”联系起来,这种“世界规模的叛逆反对知识上有限的资产阶级主人”,他的“最典型特征”是越南人对帝国主义的抵抗。“这意味着所谓现代艺术作为创造性主体和总体否定社会现实的时代已经结束。在这个时代得以继续的地方,它必定变成闹剧。在今天艺术只有参与目前的革命过程才能是可信的——尽管这可能暂时会以失去形式为代价。”(汤姆伯格:《政治美学》,第59页以下)这里,现代艺术的终结只不过是一种道德假定;它并未衍生于艺术的发展。在同一篇文章中,如果把一种意识形态功能也归结为与现代艺术的交易(因为它产生于“社会结构的不可改变性”,与艺术的交易便促进这种幻觉,《政治美学》,第58页),那么,就与我们已经到达了“所谓现代艺术时期”的终点这样一个主张相矛盾。在同一文集的另一篇文章中,艺术功能的丧失得到了肯定的证实,我们看到的结论是:“现在必须创造的美的世界不是被反映的世界,而是实际的社会。”(汤姆伯格:《政治美学》,第89页)

⑫ J.哈贝马斯:《意识的还是救赎的批评家——实际的瓦尔特·本雅明》,载《实际的瓦尔特·本雅明》,S.翁塞尔德编,法兰克福:苏尔坎普出版社,1972,第190页。

⑬ 哈贝马斯把自治性定义为“艺术作品对立于外在于艺术的实用要求的

独立性”(同上引,第190页)。我宁愿说社会使用艺术的要求,因为这避免了使被定义的词语进入定义。

⑭ 参见 K. 海特曼:《伤风败俗——19世纪法国文学进程》,巴特霍姆堡:雅典娜出版社,1970。

⑮ “形式决定因”的概念并不意味着形式是陈述的一个因素,而是艺术作品从中发生作用的制度框架的决定性。因此,这个概念与马克思所说的商品形式决定物品是同一个意思。

⑯ G. 马顿克劳特概述了唯美主义中形式对于政治批判的重要性:“形式是移植到政治领域的一种拜物教。其内容的完全不可确定性为所有意识形态的增补敞开了大门。”(《偶像崇拜:比尔兹利与乔治的美学对应》,慕尼黑:1970,第227页)这种批判含有对唯美主义的政治问题的深刻洞见。但它并未看到资产阶级社会的艺术正是在唯美主义运动中达到自觉的。阿多诺确实看到了这一点:“但是,在这种意识中有一股解放的力量,资产阶级艺术最终获得了自身作为资产阶级的意识,正如它并未意识到的现实一样,即它能认真对待自己的时刻。”(《作为战略家的艺术家》,载阿多诺:《文学笔记》卷1,苏尔坎普丛书第47卷,第188页)关于唯美主义的问题,参见 H.C. 希巴:《霍夫曼斯塔尔纳〈傻子与死神〉中的美学解释学和道德批评》,巴特霍姆堡/柏林/苏黎士,1970。对希巴来说,唯美主义的重要性在于虚构结构的“实际的审美经验”,它们旨在促进对现实的理解,但却使直接无意象的经验更难于体验,因而导致了克劳蒂奥已经遭受的现实的丧失。对唯美主义的这一批判是机智的,它的缺点在于,在反对“虚构结构的原则”(这确实可以用作认知现实的工具)时,它求助于直接的、无意象的经验,这本身就植根于唯美主义。所以,唯美主义的一个因素在这里正受到它的另一个因素的批判。如果听一听像霍夫曼斯塔尔这样的作家的话,那就不可能把现实的丧失看做沉溺于意象的结果。相反,那种丧失必将被看做那种沉溺受社会所制约的原因。换言之,希巴对唯美主义的批判大部分植根于它意在批判的东西当中。此外,参见 P. 比格尔:《普鲁斯特、瓦雷里和萨特的审美的现实表现》,载《从唯美主义到新小说:批判的文艺学》,P. 比格尔编,法兰克福,1974。

⑰ 参见 W. 延斯:《文学史的替代》,普夫林根,1962,“人与物:德国散文革命”一章,第109~113页。

⑱ 瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术品》,载《启迪》,纽约:索肯书局,1969,第217~251页。阿多诺给本雅明的信(1936年3月18日)对于批判本雅明的这些论题相当重要。见 R. 提德曼:《瓦尔特·本雅明哲学研究》(法兰克福:

苏尔坎普出版社,1965)第87页以下,他在书中也提出了与阿多诺极为相似的观点。

⑭ 参见 B. 林德尔:《本雅明著作中自然史—哲学史和世界运行》,载《文本与批评》第31期和32期,1971年10月,第41~58页。

⑮ 这里,我们看到本雅明所感兴趣的语境恰好标志着20世纪20年代自由知识分子和俄国革命先锋的特点。参见 H. 莱顿:《新现实派:1924~1932年》,斯图加特:梅茨勒出版社,1970,第58页以下。例子见 B. 阿瓦托夫:《艺术与生产》,H. 贡特和卡拉·希尔施编,慕尼黑:汉瑟尔出版社,1972。

⑯ 这说明了极左分子何以把本雅明的这些论题解作革命的艺术理论的原因。参见莱顿:《瓦尔特·本雅明的唯物主义艺术理论论纲》,载莱顿:《新现实派》,第127~139页。

⑰ 众所周知,许多作家写作低级文学。这里有一种劳动分工,作品产出所依据的标准是根据读者的兴趣制定的。

⑱ 这也是阿多诺批判本雅明的起点。参见阿多诺的文章《音乐中的拜物性和听力的倒退》,载 T. W. 阿多诺:《不和谐:被管理世界中的音乐》,戈廷根:凡登霍克 29/29a,1969,第9~45页。该文是对本雅明文章的回复。另见克里斯塔·比尔格:《作为意识形态批判的文本分析:论接受消遣文学中的合作精神》,法兰克福:雅典娜出版社,1973,第1,2章。

⑲ B. 布莱希特:《三角钱官司》,1931,约翰·韦莱特编辑和翻译,《布莱希特论戏剧:美学的发展》,纽约:希尔与王出版公司,1966,第48页。

⑳ 试图把今天的美学理论置于反映论中之所以困难重重是有原因的,这种尝试在历史上受到资产阶级社会中艺术发展的制约,更准确地说,受随先锋到来的艺术的模仿功能的衰落的制约。A. 盖伦试图用社会学解释现代绘画,见他的《精神—形象:现代绘画的社会学和美学》,法兰克福/波恩,1960。但是,Geilen 历数的现代绘画发展的社会条件仍然是相当普遍的。除了照相术的发明之外,他提到生存空间的扩大,以及绘画与自然科学之间联合的终结。

㉑ “随着第一次真正革命的再生产手段即照相术的到来,以及社会主义的兴起,艺术感觉到即将来临的危机,这在一个世纪以后显而易见。而在当时,艺术以惟艺术而艺术的原则抵制这次危机,这个原则也就是艺术神学。”(《机械复制时代的艺术品》,第224页)

㉒ 参见 P. 弗兰卡斯托尔的观点,他把他对艺术和技术的研究总结如下:(1)“当代艺术的某些形式发展与当代社会的科学和技术活动所采取的形式之间没有什么矛盾”;(2)“当前艺术的发展遵循一个特殊的美学发展原则”(《19世

纪和 20 世纪的艺术和技术》，《思辨》第 16 期，(1964, 第 221 页以下)。

⑧ 参见阿多诺：《乔治和霍夫曼斯塔尔通信集：1891 ~ 1906》，载《多棱镜：文化批判与社会》，慕尼黑：dtv 159, 1963, 第 190 ~ 231 页；以及阿多诺：《作为战略家的艺术家》，载《文学笔记》第 1 卷，第 173 ~ 193 页。

(陈永国译)

八、超越洞穴：破解现代主义意识 形态的神话^{*}（1975）

弗雷德里克·詹姆逊

弗雷德里克·詹姆逊（1934～ ）是美国北卡罗莱纳杜克大学比较文学教授。任《社会文本》杂志编辑，发表的著作有《马克思主义与形式》（1971）、《政治无意识》（1981）和《后现代主义》（1991）。

詹姆逊思想的两个主要协调因素——乔治·卢卡契的早期马克思主义和法国的后期先锋理论——在本文中都显而易见，同样显见的还有他颇具特点的纲要性理解和他的主要关注：晚期资本主义都市文化的“认识性”（knowability）危机。“现代主义”在这里既是人们耳熟能详的时代—风格，又是有组织的文学研究的主导意识形态。詹姆逊试图依据其他理论置换后者、理解前者及其外来的先驱，从而把我们的表征式“厌倦”变为（自我）批评的叙述。他根据德鲁兹和伽塔里提议的对指意政权的分析，将前现代、现实主义和现代主义文化重建为一部与世界的“符码”形成对照关系的历史，最后对我们所处时代的艺术表达和再现的二律背反进行了评论。

伊蕾思·莫多什写了一部小说，其中的一个人物——一位年迈的哲学教授——使我们想起了柏拉图在《斐德若篇》中就语言的误用得出的结论。“词语，”据说苏格拉底实际上是这样说的，“词语不可能

^{*} 选自弗雷德里克·詹姆逊：《理论的意识形态：1971～1986年文集》第2卷：《历史的句法》，伦敦：卢特莱出版社，1989，第115～132页。

从一个地方移到另一个地方而仍然保留其意义。真理是由特殊的说话者传达给特殊的听者的。”^[1]

一个小说家让她的人物说这样的话是很奇怪的。因为,如果他的话的确是事实,那么,首先不可能存在像小说这样的东西。大体上说,文学是词语能够从一个地方移到另一个地方而不失去意义的突出例子。所有文学语言如果不具有这种实际的可移动性,那么,艺术作品的自治性这种观点指的又是什么呢?这是当今美国文学批评中极其恐怖的物崇拜之一。所以,我们首先想要自问的,不是艺术作品是否是自治的,而是艺术作品何以成为自治的;语言——在语境中,在环境中——世俗的语言——何以逐渐设法独立出来,自行组织成相对自足的词语总体,然后,由在时空上相距遥远的团体和个体以及社会阶级或文化所掌握。

现在,尽管我在这里无意于解答我刚刚提出来的美学和哲学问题,即艺术作品的自治性问题,但我认为,作为导入我所论主题的一种方式,简单地为这个问题提出几个可能的解决办法,看它们是否都能回溯到——不管多么曲折和间接——构成我们个体生存的绝对视域的社会和历史环境上来,也许是有所裨益的。

显而易见,如果你质疑一种特定形式的起源,换言之,如果你不把某一特定形式或文类在当今的自治性而是把它的自治化作为研究客体,那么,你最终总能够观察到这种形式产生于一般的社会生活尤其是日常生活语言;不论你是在费施尔和卢卡契那里^[2],还是在剑桥派那里,艺术活动将自身区别于原始社会生活非专业化的仪式世界,而在像安德烈-于尔斯这样的作家那里,例如他的《简单形式》中,寻求决定性社会环境内部的决定性言语行为中某一特定文类的核心因素,最终都将归结于这种观察——比如,你可能试图理解格言或警句是如何从某种沙龙协会的日常会话中独立出来的。在研究自治化的这两种方式中,无论采用哪一种,都有必要重新证实形式的世俗性。

但是,可能提出的异议是,形式或文类起初只是日常生活实践的组成部分:一旦与日常生活相脱离,它们就失去了其原初的所有踪迹,成为事实上相当独立和自治的自成体系的语言产物。然

而,在我看来,这会使我们忘记文类本身是一种社会制度,颇似一种社会契约,我们同意按照契约遵守某些规则、适当地使用所论的语言。因此,文类习惯本身的存在决不证明艺术作品的自治性,反而说明了自治性的幻觉何以能够产生,因为文类环境把世俗因素规范化,并因此而将其纳入形式结构之中,否则,这些世俗因素就将在艺术作品内部作为内容而死去。

然而,甚至在这里,我认为也可能表达一种终极立场,这种立场在承认文类环境的社会性质时,宣称旧式的文类在我们的时代已经不存在了,我们不再消费悲剧、喜剧、讽刺剧,而是以每一部作品为形式的一般文学,世界之书,作为非个人化过程的文本。我认为,这里的答案将是,在那一时刻,所有的文类环境都将叠合而成为一种文类,即对文学本身的消费,然后,这种消费将成为以大学或少数主要文化中心为核心的小团体——我实在不愿意称我们为中坚分子——的嗜好。

然而,我真正想要强调的是我们最初提出的问题似乎已经画了一个圆满的句号。艺术作品的自治性观点——乍看起来像是傲慢的吹嘘和将要辩护的价值——现在看起来已大为逊色,就像人们想要更详尽探究的一种症状的病理一样。那么,此时,我们忍不住要问,不是问文学作品是否是自治的,甚至不是问艺术何以设法升华到其直接的社会环境之上,何以摆脱其社会语境,而是要问,在什么样的社会中,艺术作品才能达到这种程度的自治,文学旧的社会和时尚功能已经变得如此陌生,以至于使我们忘记(就该词强烈的、海德格尔所阐发的意义上)一种社会地存活的艺术所能行使的权力和影响。

诸如此类的问题显然要求我们能够以某种方式走出自身之外,走出我们自己的局部审美趣味和文学价值之外,用颇似布莱希特的间离效果的东西看待那一切,仿佛它们是一种完全陌生的文化价值和制度。假如我们能够做到这一点,我认为,我们就将突然意识到一种连贯的和相当系统的意识形态——我将称之为现代主义的意识形态——将其概念局限性强加给我们的审美思维、审美趣味和审美判断,并以自己的方式投射一部完全扭曲的文学史——这显然是我们

作为学者至少能够接触历史本身的特殊经验之一。

当一个人成为这种意识形态——如果愿意也可称作世界观或范式或认识——的囚徒时,他又怎么能够首先意识到它呢?更不用说破坏或解构其复杂的机制了,迄今为止,我们只是通过这种机制才学会看待现实的。

我认为,所要采取的第一个步骤是列出被这种意识形态所排除的事物的清单,以便我们更加敏锐地认识被诸如(在许多情况下甚至根本未被归为文学类的)大众或媒体文化、下层社会或工人阶级文化等机制所明显摒弃的文学作品,而且认识少数残存的来自前资本主义时期真正的通俗或农民文化,当然尤其是部落或原始社会的口头讲述。而这样说大可不必是赞同文化领域中近代西方思想主流精神的要征服新世界的帝国主义,因为现在这不完全是满足于我们自身文化观点的有限弹性和接受性的问题,而恰恰是为那种观点的终极结构限制定位,与其否定达成一致,与不失去自身身份或完全改造自身便不能吸纳的东西达成一致。因为我们都知道资本主义是第一个真正的全球文化,而且从来没有放弃吸纳一切陌生因素的使命——不管是毕加索时代的非洲面具,还是在街上出售的毛泽东的小红书。

不,我所想到的是一个更加棘手的过程,只能通过痛苦地认识我们大家都以一种或另一种方式陷入其中的种族中心主义才能顺利完成的一个过程。而就其最夸张的和狂暴的形式而言,我认为我们的第一项任务并不是相信这些陌生的或原始的艺术形式对我们的有效性,而是试图衡量我们对这些艺术形式的厌倦程度,以及我们(由于乏味的鉴赏力)对口头传统没有创意的简朴和重复、祷告式的缓慢和可预见性、抑或无意义的和同样单调的插曲式漫谈的几近粗暴的拒绝,这种口头传统所能提供给我们的既没有语言的浓密度和不透明性,也没有心理的微妙和暴力。因此,没有兴趣或迷恋,我们只有面对我们自身世界终结的那种厌倦感,并以某种自我保护的倦怠观察到,在界限的另一边我们一无所有——我认为,我们就是在这种令人不快的状况中逐渐意识到他者,同时,这也是我们自身的觉醒。

现在,我想要借用另一个学科的概念来解释为什么应该如此,或

许以此建议如何解决这个问题。这就是压抑的概念。如弗洛伊德的许多其他概念一样,压抑源自政治领域,在中世纪的语言中就已经应用了其原来纯粹的描写性意义。然而,压抑的观念决不像它初看起来那样具有戏剧性,因为在精神分析学理论中,不管其根源在于何处,不管其对人格的终极影响如何,压抑的表征和机制都是暴力的正反面,丝毫不具有不理睬、忘却、忽视和失去兴趣等特点。压抑是自反的,即是说,它的目标不仅仅是使特定客体脱离意识,而且最主要的是抹去这种脱离的踪迹,压制那种压抑意图的记忆。这就是把我刚才提及的那种厌倦用作有力的阐释工具的意义:它标志着这是埋葬痛苦的地方,它使我们觉察到所有那些痛苦的犹豫,即主体努力为排除他眼前挥之不去的想法而进行的斗争。

当然,我将仅仅使用这个概念的隐喻意义,因为在本文中,我的立意决不是要评价由此建构弗洛伊德式马克思主义的可能性,或与弗洛伊德自己的研究客体即性征与我们所关注的文化现象的关系达成一致。我只是要说明乔治·卢卡契在《历史与阶级意识》(1923)中对意识形态的经典分析与我们刚刚提及的对压抑的描写非常相近。在那部著作中,卢卡契吸取了自己思想的教训,认为马克思主义的基本范畴是总体性,换言之,马克思主义思维的根本优点在于它进行各种关联并把这些各不相同的领域如经济学和文学回归到一起的能力——事实上是回归到共同的决定因素,而这些领域又正是中产阶级思想所一直刻意分离的。因此,不言而喻,资产阶级意识形态,或用我们当前的术语说,中产阶级压抑现实的方法,与其说是地道的犬儒主义或谎言意义上的曲解和虚假意识(尽管在我们的学科中也显然有足够的曲解和虚假意识以满足最咄咄逼人的观察者),毋宁说从根本上和在构成上忽略、在策略上省略一种经过精心准备的原材料,以至于有些问题根本不会出现。

如此说来,对文学批评中压抑或意识形态偏见的探讨就要求既要注意这门学科的外部 and 构成性限制,又要注意到以它的名义和在它的界限内进行的基于日常生活的肯定性活动。然而,我不能抵制完全不同于卢卡契的另一种权威的诱惑,而且,既然一言既出,那么,

我就同意这种说法,这个问题大体上是与法国和德国现已决定再次称作解释学的、相对来说属于右翼的意识形态潮流同时发展的,这种解释学也就是整个阐释科学,就是与遥远过去的或其他文化的外来文本相碰撞的问题框架。我只是要指出,厌倦对我本人的诱惑本质上并非不同于汉斯-乔治·伽达默尔故意和具有相当启示性地称作偏见(Vorurteile)^③的东西对他的诱惑,他是海德格尔的得意门徒,德国解释学方面的主要人物。我们可以毫不犹豫地将其描写为我们自身具体的社会和历史环境所固有的阶级习惯和意识形态思维模式。因此,要说我们通过这种偏见或环境偏见来理解我们自身之外的事物,就等于重新证实一切理解的双重性质,使我们认清理解之事永远不能“客观地”或脱离环境地发生于真空之中,与他性的一切接触同时也必然是向我们自身的回归,向我们自己特定的文化和阶级关系的回归,这种文化和阶级关系只能含蓄或明确地向我们自身提出质疑。

姑且看一看这在实践中意味着什么,即对作为研究领域的文学组织的评价。我在别处曾指出,我们以一种可敬的独立风格逐个研究个体作家的习惯,这在切实防止社会和历史问题介入文学研究方面是非常有用的策略。^④这里,我想要辩护的立场并非不相像于这种研究,但所研究的却是整个时期而非个体作家。我认为,原始故事的孤立化(ghettoization)是这方面的绝好例子,但是,如在我们今天的学科中松散滥用的情形一样,“神话”一词的含混性使原始故事成为可用的一个相当复杂的例子。我们自己的神话学派——或可以更加清楚地称作原型批评——显然选择了非常不同于如波罗罗(Bororo)百科全书中的原始故事家所提供的研究客体和一种非常不同的文本满足。事实上,克劳德·列维-斯特劳斯的《神话学》这部知识杰作的终极有用性不管是什么,这四卷巨著至少使我们感到,那些真正插曲式的、分子一样串联起来的事件必然在结构上使披戴着全副原型面具的荣格式主人公感到不适。

所以我们把神话的问题搁置一旁,而转向更加贴切的一个问题,即涉及最明显地受到现代主义意识形态的实践和价值摒弃的那种文学的问题;我指的是现实主义本身。也许你现在可以稍微理解我就

厌倦提出的论点了。一方面,你考虑今天由电视的迅速转换节目,旧的没完没了的三卷本廉价小说必然给我们带来的厌烦;另一方面,你叹惜以现实主义之名进行的另一场讨厌的论战演习,而接受现实主义的条件也许就等于已经事先妥协了。

现在,我显然在某种程度上也产生了那种感觉,而不感兴趣于以旧的现实主义价值为名对现代主义进行的清教徒式的攻击;我不过想要强调现代主义意识形态对伟大的现实主义作品的限制。我认为,要证明狄更斯是地道的象征主义者,福楼拜是第一个现代派,巴尔扎克是神话创造者,乔治·爱略特即便不是陀思妥也夫斯基的也是亨利·詹姆斯的维多利亚时代的翻版,就是在知识上绕过所有真正问题的不诚实之举。

现代文学理论实际上对现实主义进行了两种本质上不可调和的阐释。一方面,人们对这种叙事模式进行了经典辩护,最富戏剧性地将其与乔治·卢卡契的立场联系起来,但为其提供稍具争议而更有耐心的文献说明的却是埃里希·奥尔巴赫,因为这种立场,这种现实主义模式——与音乐中的奏鸣曲或绘画中对视角的征服一样——是西方文化最复杂、最重要的形式之一,与我提到的另两种艺术现象一样,现实主义是西方文化中近乎独一无二的艺术现象。读过奥尔巴赫的《论模仿》的人都能清楚地记得,现实主义如何在数百年的过程中通过文学技巧的不断扩大和精炼而缓慢发展起来——从不灵活的史诗句子结构和叙事视角的发展,到19世纪小说的伟大情节,文学和语言记录机制的这种扩展使我们接触到社会和个体现实的更广阔的领域。在这方面,现实主义表明具有认识论的真理,是我们认识我们生活于其中的世界和我们在这个世界上的生活的一种特权模式;当然,不能指望这样一种立场会认真对待现代对现实主义的不满或厌倦。

然而,当我们转向那种不满本身,转向以现代主义为名和出于后者自身发展利益的对现实主义的摒弃时,我们就能清楚地看到这另一种立场决不可能像其他立场那样被轻易地打发掉。现代主义的理论家们⁽⁵⁾并不真正想要摒弃卢卡契—奥尔巴赫所辩护的现实主义模

式,这种模式基本上是审美的和认知的;相反,他们感到现实主义的薄弱环节是前审美的,是其基本哲学前提的主要部分。因此,他们所攻击的目标就成了关于现实本身的概念,即卢卡契或奥尔巴赫所概述的现实主义美学暗示的概念。这种新的立场意味着,我们今天在美学上所不能容忍的所谓旧式现实主义主要在于其难以让人接受的哲学和形而上世界观,这种世界观是这种现实主义的基础,而这种现实主义反过来又强化了这种世界观。因此,反对的意见显然是对现实主义意识形态的一种批判,它攻击现实主义通过暗示再现的可能性,通过鼓励一种模仿或仿造的美学,而事先构想了有待于模仿的某种外在现实,并使这种构想永存,事实上,它也孕育了一种信念,即这样一种普通日常生活的、人们所共享的世俗现实是存在的。然而,现代科学的伟大发现——相对性和不确定性原则,现代哲学向模式理论和现实的不同语言范畴的运动,当代法国对再现范畴本身的探讨——而更重要的是伟大的现代主义艺术作品纯粹积累的价值和习惯,从立体主义和乔伊斯一直到贝克特和安迪·沃霍尔,所有这些都证明,把现实看做独立于我们的客观存在物,把认识现实看做将一幅清晰完整的画面映入头脑的简单过程,这种观点是相当幼稚的,在某种意义上是极其非现实的,而在该词的完整意义上又是意识形态的。

现在,我不得不承认,我发现这两种立场——对现实主义的辩护与对现实主义的摈弃——同样是有说服力的,同样是令人信服的,同样是真实的;所以,即便它们在逻辑上看来是不相容的,但我还是无法相信它们最终就是这个样子。但在我提出似乎使我满意的结论之前,我想要再次提醒你们我们之所以讨论这个主题的理由。在我看来,我们所回顾的这场争论决不仅仅是美学理论和立场之间的差别问题,而要比这更重要(如果愿意,你也可以说这些纯粹的差别也许比我们惯于思考的那些差别更重要):诚然,在某种意义上,它们仅仅与鉴赏力这差别相对应——显然,卢卡契和奥尔巴赫,不管出于背景和教育或其他什么原因,在内心深处的确不喜欢现代艺术。但若仔细观之,也许我们所说的鉴赏力这东西并非如此简单。我想要说明的是,这两种相互冲突的审美立场最终与两种截然不同的文化相对

应：19 世纪的现实主义文化——这种文化的一些寄居者仍然在各处残存，这些知道内情的本地人给我们提供了非常有用的关于这种文化的本质和价值的报告和证据——和现今的另一种非常不同的文化，即现代主义的文化。一如前述，与这两种文化同日而语的，还有第三种文化，这就是我们最笼统地称作原始的或至少是前资本主义的文化，这种文化的产品——对现代主义和现实主义美学都是不可理解的——我们称作神话或口头故事。所以，我们自己的个人鉴赏力的视域已经使我们认识到，我们需要的不是把旧的美学或文化客体选择和吸纳到我们自己的文化中来，而是完全走出我们自己的文化——走出现代主义文化——借助某一广阔的历史和超文化模式弄清它与其他文化的关系，以及与其他文化的差别。

然而，在提出一个客体之前，我有义务甚至最粗略地完成我所描述的现实主义与现代主义之间的这场争论：你可能已经猜到，双方所忽略的正是历史本身。而且，尽管《论模仿》实际上是一部历史，是我们所拥有的少数几部伟大的当代文学史之一，尽管乔治·卢卡契是一位马克思主义者，但这两种立场都完全是非历史的（说现代派是非历史的，这也许没什么值得大惊小怪的，因为不管怎么说这是他们所设定的目标）。简言之，我认为，现实主义——及其作为其客体的反神圣化的、后魔幻的、常识的、日常生活的、世俗的现实——与资本主义的发展，与旧的等级制或封建制或魔幻环境的市场体系的量化是分不开的，因此，二者与作为其产品和商品的资产阶级都密切相关（在我看来，这正是卢卡契本人非历史的体现，他没有假定现实主义与商业生活之间的一种独一无二的联系，他认为诸如社会主义或共产主义等完全不同的社会秩序仍然想要保持这种特殊的——历史上过时的——现实建构模式）。而在我们自己的时代，当资产阶级作为一个阶级而开始腐朽时，在一个社会道德败坏和破碎的世界上，被称作现实主义的那种积极而具有征服力量的再现现实的模式已经不再适用了；事实上，在我们今天的这个新的社会世界上，我们可以走得如此之远，以至于说，现实主义自身的客体——世俗现实，客观现实——也不再存在了。它远不是社会的终极和明确的面孔，而被证明不过

是许多历史和文化形式之一,以至于可以说是现实本身的一种终极悖论:过去曾经有客观真理、客观现实这种东西,但现在,“真实世界”本身已是一件过去的事了。客观现实,或各种可能的客观现实,换句话说,是真正的群体存在或集体生命力的功能;而当统治团体解体时,某一普通真实或存在的确定性也便随之瓦解。因此,关于现实主义的问题在文化领域中展示了马克思和恩格斯对一般历史上的资产阶级的深切的矛盾情感:资本主义带来的世俗化和制度化比以前任何社会制度既更残酷、更具异化力,同时又更具人性和解放力。资本主义破坏了真正的人际关系,但也第一次把人类从村落无知和暴戾偏执的部落生活中解放出来。这个同时既肯定又否定的资本主义符码在马克思的著作中随处可见,但最惊人和最系统的也许是在《共产党宣言》中;资本主义作为一个阶段的历史必然性这一观念所反映的恰恰是对资本主义所作的这种非常复杂和矛盾、具有深刻辩证意义的评价;而在文学领域,它所采取的形式恰好是表达关于与19世纪古典资本主义相对应的那种现实主义模式的犹豫,这些犹豫的含混性在于它们既断言现实主义是迄今发明的用来记录真实社会现实的最复杂的认识工具,而同时,其形式本身又是一种谎言,是美学虚假意识的原型,是资产阶级意识形态在叙事文学中呈现的表象。

我现在想要提出的模式最终无疑也衍生于恩格斯,他本人则借自摩根的《古代社会》,而摩根又是从一个更古老的人类学传统中汲取这一模式的。但我将要利用的这个模式的形式——在本质上不过是把文化和社会形式分成蛮荒的、蒙昧的和文明的三种类型的旧式分类——直接衍生于新近出版的一部法语著作,这部著作把纯粹的历史分类学改造成进行文学分析实践的相当敏锐的工具。

现在,我首先要阐明,我不想在这里对这部新作作全面评论,更不用说批判了。这部新作就是古尔斯·德鲁兹和菲力克斯·伽塔里的《反俄狄浦斯》^⑥,关于这部著作一直争议很大,它对我们的有用性在于重新把真正的历史关注引入了结构主义一直坚持的非历史或反历史的问题框架之中。德鲁兹和伽塔里使我们看到的历史,是再次以改造基本社会形式为坚实基础的历史,是以意义和概念范畴转换之

间的对应关系,以及各种类型的社会经济基础结构为坚实基础的历史。

但我至少要说明,如该书题目《反俄狄浦斯》所示,其正式主题是人们现已耳熟能详的弗洛伊德的俄狄浦斯情结的反动性质——卡尔·克劳斯的著名警句可以用作说明这一立场的名言:“精神分析学是自称为一种疗法的那种疾病。”我则愿意指出,这一极端歇斯底里的断言所论证的暴力使我很久以来一直怀疑弗洛伊德提出的俄狄浦斯情结的正确性。我倒以为,该书的真正兴趣在别处,在于把当代大量的知识倾向和潮流综合起来的有力尝试,这些倾向和潮流以前从来没有如此系统地相互贯穿。其副题《资本主义与精神分裂症》也许指的是方法。事实上,我们在字里行间看到,与原真的和贴上标签的弗洛伊德和马克思相提并论的,还有论身体的现象学反思,论城市的曼福德,语言学 and 人类学素材,关于商品社会的研究,也有关于亲缘制度的研究,生成符码的理论,对现代绘画的援指,而所有这些又都沐浴在人人熟悉的当代的伟大文学作品之中,如贝克特和阿尔托,当然,对他们来说,“精神分裂”这个术语旨在提供的既是一种描写,又是相对新的、几乎没有实际价值的文学分类。

然而,精神分裂对于德鲁兹和伽塔里则具有比较根本的策略价值,与我们这里所关注的历史分类直接相关。精神分裂提供了一种相似于零度的东西,我们正是依据这一零度来评价不同的——我们可以称之为更复杂的吗?——人类生活形式;对比之下,精神分裂也用作一条基准线,我们正是根据这条基准线衡量和拆解个体和社会现实的各种决定性结构,而这个现实的无休止的连续则构成了我们所说的历史。因此,对德鲁兹和伽塔里来说,精神分裂是作为存在之基础的原始流动;诚然,从临床上说,精神分裂症患者的特点就是这种时间与逻辑关联几乎像毒品一样的分解,一个接一个经验时刻连续而没有各种抽象意义——不管是个体的还是社会的——所强加的组织化和视角,我们把它们与普通日常生活联系起来。所以——建构我们的模式的第一步——我们可以说,精神分裂症像一种流动的东西,然后,以各种各样的社会形式组织成某种更加严密的、但也显

然在某方面更加压抑的结构；用德鲁兹的术语来说，我们认为，以一种或另一种方式组织起来的社会生活把这种原始流动符码化，组织成一种或另一种有秩序的意义等级，使幻觉的景象突然落入有意义的视角，成为工作地点，但也具有标志着某一特定社会秩序之特点的各种决定性价值。

现在，姑且谈谈现已是人皆熟悉的野蛮的、蒙昧的和文明的三种社会，在这方面，也是德鲁兹和伽塔里的方法——流动和符码的术语——给我们增加了一个可乘之机，突然把这种相当古老的分类变成了相对复杂的技术装备。权且记住要启动这种模式我们都需要些什么：我们需要关于各种迄今完全无关的文学的一种统一的场理论，它能给我们提供一种术语，我们能够用这同一种术语描写原始故事、前资本主义时代的文学、资产阶级的现实主义和晚期垄断资本与超国家的后工业世界的形形色色的现代主义；这样一种共有的术语或统一的场理论应该使我们看到所有这些社会和文学形式似乎都是一个共有结构的变体，或至少是它们所共有的术语的重新安排。

现在清楚的是，德鲁兹和伽塔里是以相当自由和松散的方式理解恩格斯和摩根的旧的历史三分法的：在摩根看来，野蛮时代是人类社会生活的第一个阶段，从语言的发明延续到弓箭的发明；蒙昧时期是第二个比较复杂的阶段，在这个时期里发展了农业和陶器，而最重要的特点是金属的使用；最后是始于书写的发明的文明社会。然而，在我看来，在这个范式的纯粹考古学的限阈内，还潜藏着一种更深刻的想像真理，而对人类社会的这种诗意的或维柯式的幻想就是德鲁兹和伽塔里所使用和利用的目前使我们感兴趣的话题。按照这种观点，生活于蒙昧状态的民族就是那些我们一般称作原始文化、新石器时代的部族和各种村落社会，19世纪美国人类学的黄金时代最常举的例子就是美国印第安人，尤其自列维-斯特劳斯和他的《热带的忧郁》发表以来，我们已经产生了一种明显乞灵于卢梭本人的怀旧感。现在，蒙昧社会似乎被认为比野蛮时代更复杂，但也更具能动性，而且，如果我可以那样说的话，也更可怕和更危险；我们本能地把蒙昧主义与残忍联系起来，不管是在游牧捕食者的袭击的层面上，还是在

极端残忍的亚细亚城邦和东方专制主义的层面上，这都不是偶然的；这里的残忍——无论是阿提拉还是巴比伦的残忍——都是用来指战争机器的一个语符，这就是说，在本质上都用来指金属和冶金术的诗意的真实。当我们最终到达所说的文明时代时，显然，在德鲁兹和伽塔里看来，这不能完全用碑铭来衡量，而是用商业的重要性、金融经济和市场体制的进步、组织化生产和交换的发展，简言之，用早早晚晚要对资本主义发生作用的东西来衡量。

姑且简要重申一下他们的假设：野蛮状态是本原的或原始的精神分裂流动的符码化时刻；在蒙昧主义时代，我们不得不涉及在此基础上更复杂的建构，这将称作对这种流动的一种过分符码化；在资本主义制度下，现实经历一种新的运作或操纵，德鲁兹和伽塔里恰恰把资本主义的非神圣化和世俗化、量化和理性化视作对这些早期的现实类型或符码一建构的解符码；最后，在我们自己的时代——作为自成体系的孤立的社会形式，不管人们如何看，我们显然即刻就会转到这个话题上来——我们自己时代的特点无论如何都是对这一解符码潮流的重新符码化——对神圣的重新编码和重新发明，向神话的回归（简言之，在弗莱的原型批评的意义上，现在解作标志着形形色色现代主义之特点的全部重新编码的策略，其中，最具启示意义和最具原真性的策略，仅就德鲁兹和伽塔里而言，无疑是精神分裂式文学的出现，或试图与纯粹的原始流动本身达到一致的尝试）。

现在，我所要做的与其说是解释这些不同的时刻，毋宁说是表明关于这些时刻的思维和谈论方式何以对我们有用（如果没有用处的话，那就当然意味着我们选错了模式，剩下的就只是放弃这个模式，去寻找更好的能够从事我们所要求的工作的范式）。

把流动和符码的术语应用于原始生活和故事可能会被过分匆忙地描写为象征主义或列维-斯特劳斯的“原始精神”概念和尚未发明抽象术语的野性的思维或原始思维，对这种思维来说，外部世界的事物本身就是意义，或与意义不可分割。比如，中世纪把世界看做上帝之书，野兽就是动物寓言中的许多句子，这种观念与向我们转达其氛围的这种天真符码极为相近。而在原始世界里，无穷无尽的口头故

事所描写的世界,那种朴素天真的、抑或“自然的”符码流动,所有这些事物无一不是系统地组织起来的;如德鲁兹和伽塔里所说,只有当这种无处不在的、脱离中心的原始符码变得井然有序,世界之躯被地域化时,我们才能到达下一个阶段的社会(以及文学)秩序,即蒙昧时代的秩序,或专制机器的秩序。在这个时代,世界之书被重新组织成刘易士·曼福德所说的宏大机器,而现已被过分符码化了的流动便获得了一个中心;有些能指优越于另一些能指,就如同君主从默默无闻的部落中逐渐出现而成为世界的中心和四方的汇合点;于是,语言的一种可怕的“紫禁城”诞生了,这仍然不是我们所说的那种抽象,但在我看来,用我们称作寓言的那种特殊现象描绘它是再恰当不过的了。在寓言中,外部世界单一的符码化了的客体或项目突然被赋予丰富的意义,升华为一种新的、复杂的客体语言的关键因素,或建立在旧的、简朴的、“自然的”符号系统的基础之上的过分符码化。所以,在从野蛮状态到蒙昧主义的过渡中,可以说,我们经历了从符码因素的生产到这些因素的再现,把自身表现为并将自身的辉煌证明为特权和神圣意义的一种再现。

因此,文明,资本化,都是试图消除这种蒙昧的过分符码化的尝试,这个专制的和奢侈的符号系统寄生地建立在旧的“自然”符码之上;而新的社会形式,资本主义的社会形式,则旨在回归到这些旧的符号背后的某一更加根本的和非符码化了的——科学或客观的——现实。当然,这种转变是一个人人皆熟悉的历史故事,我们拥有关于这个故事的许多不同说法,我显然有义务解释我这里所论的说法对于我们——从事实际工作的教师和学生——都具有哪些优越之处。我们知道上升的资产阶级的理论家——在称作启蒙主义的那场运动中——为自己清楚地设定了颠覆宗教和迷信、根除所有神圣形式的任务;他们强烈地意识到了这场解符码的斗争,即使他们没有如此称呼它,即使后来洋洋自得地置身于权力宝座的世代资产阶级都乐于忘记那种野心勃勃的否定和破坏性批评的现已相当可怕的腐蚀力量。

于是资产阶级逐渐发明了一种更肯定、更积极的改造理论:按照这种观点,旧的迷信的残余不过让位于新的现代科学的实证性,抑或

让位于现代技术和发明的肯定成果——哪怕在我们自己的时代一种建构模式的科学似乎不那么可靠。但是,这两种理论——启蒙运动自身的理论和实证主义理论——所关注的更多的是抽象认识和控制,而不是个体存在的事实。换言之,从我们的特殊学科的观点出发,这种积极的以科学和技术为指向的关于世界世俗化的理论与其说适于叙事分析,毋宁说适于思想史。关于故事的辩证阐释——黑格尔的以及马克思和恩格斯的——似乎仍然提供了对这些以前的纯粹否定或纯粹肯定叙述的最充分的综合。这里,这种转变是根据从质到量的过渡来看待的:换言之,市场经济对易货形式的逐渐取代发展为越来越重要的如金融体制所体现的普遍平等原则。这意味着,以前生产客体之间质的差异,如鞋与牛肉,或油画与皮带或粮食之间的差异——在旧的体制下,所有这些都编成独特的、质的符码,作为相当不同的、不相容的欲望的客体,每一个都具有自身独特的力必多内容——现在,突然成为绝对互换的了,并通过金融体制的等价和共同标准而被简约到沉闷乏味的抽象上来。

这种观点附加给德鲁兹和伽塔里的解符码的流动概念的优越之处在于,我们从现在起可以把量化、纯粹等价的交换世界,不再看做一种独立现实,而是看做一个过程,一种外部局限,一个世俗理想,在任何特定形式中永远不能一次到达,只能以无限接近但又不能相合的方式渐次到达,这是一种质的缺乏。现代主义的理论家们在谈到对经典小说或现实主义小说或19世纪传统小说的突破时,他们所提出的分期何以总是如此令人窘迫的原因就在于此,当然,作为一种实证现象,当你刻意寻找时,经典小说根本不在那里,如达克·苏凡所说,现实主义不过是寓言本身的零度。

现在,我只举两个简短的例子来说明这些所谓现实主义小说对批评实践的有用性。首先,我认为解符码的观点第一次——在雅可布森的著作中——如图尼雅诺夫(Tynjanov)论现实主义的论文——给形式主义以具体内容,形式主义认为,每一种现实主义都构成了对以前的某一理想或幻想的非神秘化。显然,这样一种范式的原型是塞万提斯的《堂吉诃德》,但在我看来,把现实主义作为一种解符码的观点容易

把我们的注意力始终一贯地引向被消解的符码、被捣毁的旧的蒙昧或野性能指。换言之,这种观点强迫我们更严谨地专注于逐页逐事的运作,小说根据这种运作而实现了非神圣化,因而同时有效地防止我们产生任何幻觉,即世俗现实只能是叙事过程的临时终结。

我要提出的另一个观点是现实主义与历史思维之间的近似同一性,这是解符码流动这一模式所揭示的一种同一性。有人声称——根据我刚才提出的科学的兴起的解释信条——新的科学价值,尤其是因果律和因果解释的价值,促成了诸如奥尔巴赫等批评家表明视角主义,构成了新现实主义叙事结构的网络。恰恰相反,我倒以为,因果律不是一个肯定的而是一个否定的或个人的概念:当编年史落入量化的世界,落入无功利的等价和解符码的世界时,因果律不过是它所采取的形式。安格斯·弗莱切的《寓言》(1964)为我们提供了这种文学现象的一个极好例子,这种文学现象在旧的高雅寓言或野性的过分符码化中起到了后来在现实主义中因果律所起到的作用:邻近行动,流溢,魔幻的混合杂交,宇宙或空间形式的催眠或内聚魔力——所有这些都从非符码化的叙事中消失了,而时间的连续则受到更加世俗的处理,只是坠落和分解成不相关事件的任意序列,而这样的序列恰恰是原始的精神分裂流动的本质。历史思维,因果律,是使事物内在地产生自身意义的一种方式,而不诉诸超验的或魔幻的外部力量;某一单一事物在时间中恶化的过程现在被看做本身具有意义,而当你表明了这一点时,你就不再进一步需要任何外部的或超验的假设了。因此,现实主义特指发现了正在变化的时间,发现了世世代代、年复一年连续作用的一种新的社会历史动力。我不禁要说,现实主义与破旧事物的世界是同一回事;当然,我们也必须把人置于这些事物当中,把作为枯竭的人类生活的那些被抛弃的客体置于这些事物之中。

最终,随着19世纪接近尾声,我们开始窥见对整个解符码过程的厌倦的迹象。实际上,随着对封建主义和古代政权的记忆日渐模糊,用作这种符号纯化之客体的旧的神圣意义上的符码也许越来越少了。这当然是现代主义出现的时刻,或者说是各种现代主义出

现的时刻,因为此后出现的种种尝试都要对现实主义、中产阶级和世俗时代迄今解码了的流动重新符码化,这些尝试形式多样且各异,我们甚至不能指望在这里说明其多样性。所以,我只想简单地阐明一点,这在我看来绝对是分析现代文学的根本,我还认为,这构成了对我们将来探讨这里所论模式的最有用的贡献。这个观点就是:从我们所论的内容来看,从对世俗现实和对被解码了的流动的重新符码化的观点来看,一切现代主义作品在本质上都是被取消的现实主义作品,换言之,它们不是根据自身的象征意义,根据自身的神话或神圣的直观性,像旧的原始或过分符码化了的作品那样被直接理解的,而只是间接地、通过一种想像的现实主义叙事而被理解的,而象征主义和现代主义正是由于这种叙事而被看做一种风格化。这是一种解读,一种文学结构,完全不同于文学史上迄今已知的任何事物,也是我们迄今未予充分注意的一种结构。换言之,姑且非常粗略地说,当你理解了像卡夫卡的《城堡》这样的作品时,你的解读过程就取代了你自已发明的现实主义叙事的那种被重新符码化了的流动,它可能以人们认为的卡夫卡的个人经历——精神分析的、宗教的,或社会的经历——为框架,或以你自己的经历为框架,或以一般的“现代人”的假定命运为框架。然而,不管这种现实主义叙事会产生什么样的影响,我认为,不言而喻的是,对这样一部作品的解读总是要分成两个阶段:首先,替换以叙事形式出现的某一现实主义的假设,然后,根据我们为旧的一般现实主义小说保留的程序去阐释那个二度的和被发明的或被投射的核心叙事。我认为,这个精工细作的过程在我们对当代艺术作品的接受中无处不在,从卡夫卡的那些作品一直到《驱魔者》这样的作品。

由于我刚才提到编年史,所以姑且用编年史在新的重新符码化了的艺术环境中的命运更清楚地阐释这个过程的意义:比如,据说在罗伯-格里耶的小说《嫉妒》中,编年史被废除了:有两组不同的事件应该使我们重新确立故事的基本事实的正常顺序,而这两组事件却偏偏不能使我们确立这个顺序:“碾碎蜈蚣是一部小说中讲述的一个故事,它将为在时间中定位其他事件提供一个很好的参照点,而事

实上,这个情节是在弗兰克和 A. 的旅行之前、之中和之后发生的。”^⑦然而,说罗伯-格里耶因此而真正成功地动摇了我们对编年史的信念,并随之而动摇了我们对一个世俗的、客观的、“现实主义的”现实的神话的信念,而这个神话又恰恰是这个现实的符号和特征,那就错了。相反,如罗伯-格里耶的每一个读者所知的,这种叙事加剧了我们对编年史的偏执,达到一种可证实的炽烈的程度,而现实主义的“结论”的缺乏,非但没有像在寓言中那样,回归到旧的原始部族的非因果关系的叙事意识上来,事实上反而只能使我们更深地陷入我们自身科学的、因果思维模式的矛盾之中。所以,要说罗伯-格里耶废除了故事,那就更错了;相反,我们通过用世界上最古老的故事之一的现实主义版本来替代《嫉妒》和解读《嫉妒》,它的力量和价值来自这样一个悖论,即通过取消故事,新的小说比任何真正现实主义的、老式的、解符码的叙事更有力地讲述了这个现实主义的故事。

现在,从社会学的角度来看,这种情况之所以随着同质性公众的垮台,随着资产阶级的社会破碎和异常发展,及其在西方或北约资本主义不同的民族环境中的分裂而发生,其原因很清楚了;其中每一个民族都说自己的民间语言,都要求自身特定的参照框架。所以,现代作品便逐渐被建构成一种多重目的的客体,安伯托·艾柯所说的开放的作品(*opera aperta*)或公开形式^⑧就是为每一个亚团体满足自身方式和需要而设计的,这样,它的现实主义核心,那个“具体的”情感,还有我们简单地称作嫉妒的情景,似乎成了最抽象和最空洞的起点,只要每一个观众个人都有义务根据自己的符号系统重新使其符码化。

从这个特定的历史和审美环境中得出的第一个结论是,卢卡契(我希望我已经承认了他的局限性)关于现代主义本质的论述最终被证明是正确的:现代主义绝非突破了旧的过分拥塞的维多利亚时代的资产阶级现实,而不过强化了后者的全部基本前提,只有在一个如此主观化了的世界上,它们才被逐入地下,藏在作品的表面之下,在我们想像自己正在捣毁一个世俗现实的时刻强迫我们重新证实这个现实的概念。

这是一个社会和历史矛盾,但对作家来说,这是一个痛苦的困

境,也许这是表达我们一直试图表达的东西的最富戏剧性的方式。这里,毕竟没有人真正想要回归到19世纪现实主义的叙事模式;后者的合法继承人是畅销书作家,他们不同于卡夫卡或罗伯-格里耶,他们真正关心的是我们生存的基本世俗问题,即金钱、权力、地位、性和所有那些单调的日常事务,它们仍然构成了我们日常生活的本质,而艺术、文学却对它们不屑一顾。我并不是在暗示我们应该倒退,以旧的方式读和写,只有在它们的核心——如戈尔多瓦尔特人过去常常说的——大家才知道约翰·奥哈拉的小说比海明威或福克纳的作品更真实地描写了美国的社会现实,尽管后者充斥着游记和木兰花的异国情调。然而,后者却显然是伟大的作家。所以,我们逐渐开始领略一种历史环境的严重性,其中,我们的整个——卢卡契会说是总体性的——社会生活的真实越来越与语言的或个体表达的审美性质不相协调;关于这样一种环境我们可以断言,如果我们能够根据经验创造艺术作品,如果我们能够以故事的形式讲述这个环境,那么,它就不再是真实的了。如果我们能够总体地把握我们的世界的真实,将其作为对纯粹个体经验的超越,我们就不再以叙事或文学形式接触这个真实了。所以,在我们的时代,一种奇怪的诽谤笼罩着艺术,而对作家来说,这种两难困境(在结构上)越来越没有能力把个人的或生活的经验概括化或普遍化。不仅现实主义的原则,而且还有一般的叙事原则,都逐渐把写作限制到纯粹的自传,同时甚至把自传话语改造成另一种个人语言:简约到仅仅讲述个人环境的真实,不再关注整个民族而仅仅关注单个地区的命运;而且,甚至不再关注单个地区而仅仅关注特定街区的命运——甚至只能是传统的、族群的或贫民窟意义上的街区。在这里,也仅仅就某一特定家族而言,甚至不涉及其祖宗八代;这将逐渐简约到一个单一家庭,最终,简约到这个家庭内部的一种性别。于是,作家被缩减为个人琐碎言语的表达者,从此被剥夺了任何公众影响或共鸣,所以,只有象征性的重新符码化,才有希望对更广大的和更异质的公众讲述有意义的东西。然而,如我们已经看到的,那种新的意义与旧的意义截然不同。但在这种完全主观化了的非真实中,现代作家在另一种意义上仍然保持着深

刻的真实和深刻的代表性：因为其他人也同样闭锁在他或她的个人语言中，禁闭在密集的单子队列中，这是我们的制度中固有的社会破碎化的终极结果。

在晚期垄断资本主义的世界里，我们的社会生活、我们的存在本身的这种深刻的主观化和破碎化的形象有许多。有些形象令人恐惧，使我们对生存状况产生一种形而上的哀婉之情，正如洛特利阿蒙的一个人物自出生以来就被封闭在一个密封的、隔音的薄膜之中，梦想着那声注定要打破他的孤独的尖叫，第一次聆听外部世界痛苦的呼喊。

当然，所有这些都是比喻；我们不能以超乎比喻的方式表达这种境况，这是衡量我们所处困境的一个标准。然而，有些比喻似乎比另一些比喻更具解放力，而且，由于我们是以对柏拉图的援引开始本篇论文的，所以再以一种柏拉图式的幻想结束本文，这种幻想本身曾经是一种形上学的基础，而在今天，由于在柏拉图的时代所完全不能预见的历史发展，这个幻想就像最严肃的比喻和隐喻一样，似乎是在最直接的意义_上提出来的。

想像（苏格拉底说）一个像洞穴一样的地下室，它的入口通向光明，而且要通过地下一段漫长的路程。在这个地下室里，囚禁着自孩提时就被关在这里的囚徒，他们的腿和脖颈被绑缚着，以至于他们只能面向前方，而不能回顾左右。他们的背后和上方是燃烧着的烈火，而在火与囚徒之间是一条路，路的前方是挂着幕布的墙，仿佛木偶戏的屏幕一样……进而想像一下拿着各种各样艺术品的人们沿着这道幕布墙行走，包括用木头、石头和其他物质做成的人像和动物像……

一幅奇怪的画面，一种奇怪的囚徒（苏格拉底的听众回答说）。

它们都源自生活，我回答说。请告诉我，你认为除了火映在对面洞穴墙上的影子外，我们的这些囚徒能够看到他们自己或同胞的什么吗？^④

当然，打破这种孤独的方式有许多，但都不是文学的方式，并要求对我们的经济和社会制度进行完全彻底的改造，以及新的集体生活方式的发明。作为研究事物反映的专家，我们更需要耐心和谦虚，更需要诊断。然而，甚至像文学和文化分析这样的一项任务，如果我们不认识生动地呈现在我们面前的我们自身的历史环境的话，也会一无所成：因为就我们的地位来说，我们最没有权力声称我们并不明白我们以为所有那些事物都是真实的，我们没有任何办法得知我们是生活在一个洞穴之中。

注 释

① 伊蕾思·莫多什：《麒麟》，伦敦：查托与温德斯出版公司，1963，第118页。

② 比如，参见厄恩斯特·费施尔：《艺术的必然性》，伦敦：企鹅出版公司，1963；乔治·卢卡契：《美学》，柏林，1963。

③ 汉斯-乔治·伽达默尔：《真理与方法》，图宾根：摩尔出版社，1965，第255～261页。

④ 参见弗雷德里克·詹姆逊：《马克思主义与形式》，普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1972，第309～326页。

⑤ 热纳托·波吉奥利在《先锋理论》（麻省坎布里齐：贝尔克纳普出版社，1968）中重温了现代主义的立场，纳塔利·萨罗特在《怀疑的年代》（纽约，1963）中对其进行了雄辩有力的辩护。我还应该附加一言，此后对现代主义的任何研究也必然会与布莱希特或《泰凯尔》的左翼现代主义达成一致。

⑥ 参见吉尔斯·德鲁兹和非力克斯·伽塔里：《反俄狄浦斯》，巴黎：米纽特出版社，1972；R.赫雷、M.希姆和H.R.拉恩译，明尼那波利斯：明尼苏达大学出版社，1983。

⑦ 杰拉尔德·普林斯：《故事的语法》，海牙出版社，1973，第23页。

⑧ 参见安伯托·艾柯：《开放的作品》，米兰，1962。

⑨ 柏拉图：《理想国》第7卷，H.D.P.李英译，巴尔的摩，1955，第278～279页。

（陈永国译）

九、马克思主义与通俗小说^{*}(1981)

托尼·贝尼特

托尼·贝尼特(1947 -),在澳大利亚格利菲思大学教授社会和文学理论,著有《形式主义与马克思主义》(1979)、《邦德和邦德之外》(1987,与珍妮特·乌勒科特合著)。

贝尼特的文章谈的是“通俗文学”——并非资产阶级批评传统中所称的,乃至许多马克思主义批评著作中所复写的那种低级和另类的东西。贝尼特提出,“通俗文学”是“文学”和“文学价值”等支配性概念的余物,为了对书面文化予以唯物主义的再思考,为了真正政治的批评实践,必须对它予以移置。本文提出的理论立场昭示了贝尼特后来对历史的“读解构形”(reading formations)中文本“效果”的形成和再形成所作的分析。

文学、通俗文学和资产阶级文学的构形

一看到“马克思主义与……”,通常都会断定这个公式将要表达一种以马克思主义为分析给体、“与”后面出现的小小一端为分析受体的关系。就本文而言,将要提供一种马克思主义的通俗文学理论。鉴于此,我要强调这并不是本文采取的方法。确实,我并不打算提出马克思主义的通俗文学理论,我想论证的是,并不需要那样的理论,或并不需要用那些术语来表述一种理论。

具体地说,我的首要目的是勾勒(所谓的)通俗文学研究在时下的批评策略之内可能发挥的作用,这种批评策略旨在解构文学范畴

^{*} 选自托尼·贝尼特的同名论文,载《文学与历史》1981年第7期。

和拆解那些为文学文本生产它们的政治和意识形态效果的批评程序。我这里说“文学”时,心里想的并不是托尼·戴维斯所说的那种具有文学性的东西,“中性的想像或虚构创作的总体”,我说的“文学”是“以特定和确定的方式由教育机器中或围绕教育机器运作的意识形态所建构的经典或一批文本实体”^①,简言之,也就是经典化了的传统。我想把这看做一项马克思主义的课题,也许它是马克思主义批评眼下面临的一项最重要的任务。斯图亚特·霍尔指出,“文学”概念所隐含的文本间关系系统的传统序列应该成为所有激进批评实践的“第一个质询对象”:

在指定的文学课程表上,为什么所有社会构形中的文本、许多文本、许多表意实践都要推出 10 本居于首位的书,后面跟着 20 本划上问号的,再后来列出 50 本我们只需粗略翻阅、有所了解的书,最后是成百上千从来没人去读的文本?那个等级本身构成了文学研究中的取舍传统,这是第一个质询对象。

有迹象表明这一批评课题正在展开,但应该强调,需要讨论的问题不只是“那个等级”的一部分——不只是文学,而是“那个等级”的全部。这的确是不可避免的:在处理和分析“文学”概念时,必然要批判地重新思考那些另外的范畴,如“通俗文学”,它向来被放在“文学”范畴的一边或与之对立的位置。“文学”不光指一些具体的文本,它更是与文学批评话语相并列的一个中心概念,为阐发写作领域中的差异和相似关系提供一个参照点。因此,大部分写作形式的否定性定义是根据它们与文学的诸多差异来界定的。于是通俗文学这一概念传递的意义除了数字的吸引力之外,就只有它不是文学了。它实际上是一个残存的概念,是对文学进行过描述和解释之后的残余之物。这个概念在大部分情况下似乎表示通俗文学的特定品质是由一系列据说与已经确立的文学特点相区别的属性(如情节的标准化或缺乏性格)所组成的。

所以任何动摇文学概念的努力必然会同时动摇通俗文学的概

念,因为这也是对创作领域内建构差异关系和相似关系的传统方式的质疑。因此,不仅要拆解文学范畴或关于贴着这一标签的文本的通常研究方式,而且要研究和批判资产阶级文学的构形,亦即拆解在那种构形之内建构文本间性(intertextuality)的方式,拆解不同的创作实践相互纠缠、支持和界定的方式,拆解对那些差异的复制产生影响的批评和制度实践。此外还要进行构形之外的思考,越过文学概念设定的差别,索解创作领域内部的组织系统。

因此,我的目的并不是建立一种马克思主义的“通俗文学”理论,而是想提出某种可以用马克思主义分析和占领一般所指的通俗文学的方式,质疑包括通俗文学概念在内的批评概念系统。如果这种批评策略经过实质性的重新表述,作为批评问题框架的一部分插入马克思主义并得到发展,那么在正式开始讨论之前的这个序曲里,就有必要指明马克思主义批评在其历史的大部分时间里基本上是属于资产阶级的的工作,这是在其建立理论假设的层面上而言的;此外还必须从另一角度考虑马克思主义与通俗文学之间的关系;这就是历史的和批判的角度,而非策略的角度。我的论点是,马克思主义批评内部(或它在处理这个范畴时所用的语言)对通俗文学的忽视不光是马克思主义批评本身的遗憾,也不光是政治的遗憾,而且表明对马克思主义的批判工程的错误理解,结果损害了构想和进行经典化文本(这种文本一直是马克思主义批评家纵横驰骋的领地)研究的方式。

反对文学

我已经说过,在马克思主义批评内部,通俗文学一直是一个被忽视的研究领域,马克思主义批评的注意力无可置疑地主要集中于经典化了的传统。然而尤其是近来,确实有些马克思主义者注意到通俗文本的研究,比如艾柯和巴尔特。即便如此,仍然可以看到通俗文本在建立一种普通符号学的工程中比在独特的马克思主义批评理论领域中得到更多的重视。然而就马克思主义批评的历史构形而言,那些主要的马克思主义批评流派至少在最近之前已经对马克思主义

批评论争中的一些中心问题作出了界定,但可以说它们对那些公认的通俗形式的研究是非常草率的。

拿卢卡契来说,他对题材问题一言未发,真的是一言未发。他的批评注意力决不越过“世界历史性的文学”的圈限,只是莫名其妙地、基本上不得要领地草草抽打一下西方堕落的“大众文化”;或者以一种人们熟知的有机主义架势召唤“人民”的创造性,使之成为对一切真正伟大的世界文学的必要支持,然而似乎并非人民自己发挥这种创造性,而是由别人代理的。戈德曼曾经在个别场合转弯抹角地提及通俗文学,试图解释世界观分析法为什么“只有对过去的伟大作品而言才是有效的”^②。但是戈德曼在解决这个定义性问题时,竟然匪夷所思地坦然提出:世界观分析只能用于伟大作品,乃是因为只有伟大作品才包含或表达世界观,真是非常凑巧;他从贴着“意识形态”标签的箱子里取来通俗文学,然后又万无一失地放回那个箱子。阿尔图塞设定了未经论证的“真正的艺术”与“一般或平庸的作品”的差别,但是对后者完全忽略不论。^③

惟一称得上认真和持续地研究了非经典化文本的重要的马克思主义流派是法兰克福学派,尽管它侧重于音乐而不是小说。然而,黑格尔化的大众文化批判模式左右着法兰克福学派研究通俗文本的理论方法,其结果主要是那些曾经用来谴责通俗文本的语言向左偏斜。在法兰克福学派的批判中可以看到大众文化批判的所有要素,比如缺乏控制性的中心、审美蒙昧等等,这些用语经过法兰克福视角的包容和重塑之后向左偏移了。有时离左派并不遥远,洛文泰尔的《文学、通俗文化和社会》^④关涉的事项与那本公认在文化上更保守的著作《小说与读者公众》^⑤所关注的事情并没有很大的差别。

也有例外的情况,最突出者也许是葛兰西和雷蒙·威廉斯。撇开“实践批评”的层面不论,威廉斯通过回溯文学概念的历史构成阶段和过程,至少在理论上比其他任何人更加怀疑这一概念。不过,马克思主义批评家大都仅仅反映了资产阶级的批评范畴,接受了它所看中的,重复了它所排除的;前面说过的这一点仍然是有效的。如果说对“经典”的研究和概念化已经证明无法抵抗文学概念的万有引力,

那么文化批判的引力对于马克思主义者研究通俗形式来说,亦复如此。结果对于一门声称革命的科学而言,出现了一个矛盾的历史,马克思主义批评的功能大体上不外乎确证资产阶级批评业已作出的划分,只是因为不同的理由赞同同一批已经经典化了的作品,因为不同的理由不赞同剩下的作品,视之为一堆残渣。于是资产阶级批评也便因为识别出哪些是真正伟大的作品而得到表扬,因为误认了某些作品之所以伟大的理由而受到斥责。于是托尔斯泰伟大的真正理由与人类状况外部的真实性无关,而是因为他连贯地表达了农民的世界观(卢卡契)或让我们看到了刻写在作品所隐含的意识形态中的矛盾(马歇雷)。马尔赫恩警告说:“如果马克思主义批评作出的判断到头来是前面的唯心主义传统所下断语的幽灵,那将是令人愕然的。”^⑥是的,的确令人愕然。不过,对资产阶级传统的继承主要是就文学的评价问题而言的。

对资产阶级所作出的批评评价的仿效是与资产阶级批评的界定性假设同谋的表现,这是马克思主义批评基础的标志。例如安德森《关于西方马克思主义的思考》^⑦认为,由于各种原因,马克思主义批评的基本指向是在同一平台上以自己的依据与资产阶级批评竞争,而不是争论或移置那个平台。马克思主义在意识形态论战层面上提出的主要主张是,资产阶级批评的中心问题,即文学的特定性,可以运用马克思主义(亦即历史唯物主义)的分析原则得到满意的说明。不能错误地说这种策略(与理论立场相区别而言)完全是谬误或只产生了微不足道的结果。如果(的确是“如果”)资产阶级正处于危机当中,这主要是因为马克思主义的挑战迫使它退出或至少是部分让出它以前曾经独享的批评平台。然而这样做的代价是,马克思主义批评只是在方法层面上与资产阶级批评有所区别(用不同的分析原则处理同一类问题),而在批评对象的理论构形这一关键层面上却丝毫没有区别。就此而言,马克思主义批评构成了马克思主义理论中最缺乏马克思主义的部分,仍然接受资产阶级问题框架的强大的万有引力,与马克思主义的经济或政治理论形成很大反差。

我在《形式主义与马克思主义》^⑧中说过为什么我认为对于马克

思主义而言,文学问题是一个错误的问题。理由主要有二。其一,如果体现在精选经典中的创作方法特性构成一个问题,那就忽视了对筛选和复制那种经典产生影响的批评和制度化过程,忽视了文学概念所表明的应该如何看待创作领域之内部组织的历史相对性。应该说这是一个意识形态问题,它产生并只能显现于文本间特定关系系统的意识形态的和谐结合,预先回答与创作领域的内部组织系统相关的问题。所以创作领域里重要的差异关系必然是经典化和非经典化传统之间的差异关系,而重要的相似关系则必然是每一个此类范畴内部的关系。不可能有其他的相似和差异关系(除了那些文体手法或体裁类别等小问题)。

其二,历史唯物主义的文学文本研究方法要求透过施加于文学文本的特定历史和意识形态的约束,集中解释创作形式之间的差异,而文学问题则依循相反方向,因为它表明构成文学的那些文本可以从生产它们的特定历史环境中抽取出来,在“文学”标题下分门别类,有些文本与其他“非文学”写作形式的独特区别就在于它们的形式特性。于是对于马克思主义而言,或者出现了一种无头的唯物主义,不再有那些构成文学之“文学性”的关键的区别属性,而且顾名思义地超越了任何严格意义上的历史决定性,或者成了片面的唯物主义,只看到生产条件,忽视了那些把特定文本再生产为有价值文本的消费条件。

这种“文学”观远不只是一个本身错误的问题,而是严重地扭曲了马克思主义构想和解决批评领域中的其他问题的方式。首先,导致了对价值问题的过度牵挂。至少从这种倾向的通常表现看,我认为它并非适合马克思主义的问题,更重要的是它阻碍了马克思主义朝着自己的专门阵地的的发展,即把社会的价值纷争分析为介入纷争过程的策略谋划。此外,将价值问题置于中心的做法不无危害地“多重决定了”马克思主义批评的三个相关领域的概念化方式:对文学形式的历史决定性的分析;对可能归诸不同写作实践的政治和意识形态效果的估量;以及文学的相对自律性问题和文学性与意识形态性之间存在的多重关系问题。

马克思主义批评：一种扭曲了的唯物主义

价值问题

有人说马克思主义者总是不能忘怀价值问题，这话当然是大可商榷的。特里·伊格尔顿就认为马克思主义“一直对审美价值保持了某种沉默”^⑧。诚然很少有人^⑨在理论层面上详细探讨过价值问题，但是这个问题贯穿于马克思主义的批评实践，这是一个经常遇到的问题，是背景中的东西，是讨论任何其他问题时都会涉及到的问题。在马克思主义批评中提到还原论问题时，总会牵涉到价值问题，因为价值问题必须与获得价值的文本相联系；但是在这个严格限制的写作范围之外，还原论颇受欢迎。这就是说，还原论所以被排除在外，与其说因为理论原因，不如说出于策略上的考虑，尤其是在与资产阶级批评进行意识形态纷争的语境下，需要防止把唯物主义简单地等同于惟利是图主义。

稍后我将回到这个问题。这里应该指出，价值问题并非适合马克思主义的问题，这样说并不意味着所有的写作形式都是等值或均等的，这是不证自明的事情。有人说乔伊斯拓展了语言的可能性，而柯南·道尔却没有这样做，在我看来，这种言论并非没有问题。不过，对不同创作实践的形式效果所作的技术评估本身并不是品评优劣的依据。价值话语的介入是另一步骤的事情，它要解释为什么更偏向使语言的可能性得到延展的写作形式（因为并非所有的价值话语都能产生这种评价准则）。更不能倡导新康德主义，以伪中性的名义摒弃价值王国。这不仅是说能够并应该进行价值判断，更重要的是承认价值判断是不可避免的，马克思主义者不可能在始终进行着的文本的社会定价或反定价（counter-valorization）过程面前袖手旁观。

可以说我主要反对的是，关于价值问题的争论已经成了马克思主义批评内部的一种主要形式，把价值问题看做与与文学问题同一的或通过文学问题予以阐明的东西。这样做的结果是将一系列不同

的分析问题混合起来,譬如解释作品价值根源的问题与解释“文学性”——使之与其他小说形式区别开来的那些独特的形式特点——的问题交汇在一起,而且更严重的是审美评价与政治运筹暗中合流,像卢卡契那样试图建构一种把所有伟大的现实主义作家招募在艺术进步主义大纛下的现实主义美学。然而最令人不安的是接受资产阶级批评的价值判断的倾向,即把价值看做至少在相当时期内基本上静止不动的东西,看做刻写在那些一贯受人敬佩的文本中的固有特性,而且作为与资产阶级批评进行论战的一部分,认为只有把文本放回到产生它的条件当中进行分析,才能对这些特性作出解释。

这种提问题的方式是错误的,原因很多,但都与这一事实有关:价值并非只是且从逻辑上说也不可能只是文本的特性。在提出价值问题时,不可能不进一步分析作出价值判断的主体问题。文本原本没有价值,只是通过不同类型,出于不同理由进行价值判断的主体才获得价值,这一切完全是因各种不同的批评观念而异的价值判断话语的产物。马克思主义内部在价值理论的旗号下提出的东西其实只是进行价值判断的特殊理由而已,特定的价值话语生成具体类型的价值判断主体,从逻辑上讲,它们并不高于作为竞争对手的其他价值判断批评话语所产生的价值话语(当然,从政治上讲也可能相反)。

以卢卡契的美学为例,文本的价值是根据它们与历史的自我认识规范的接近程度来判断的,这种规范构成了卢卡契式的文学性的样板,也就是断定文本包含着马克思主义的批评判断能够准确地予以反映的某种价值。就阿尔图塞一派而言,价值是通过文本与它们所隐含的意识形态话语的距离或断裂来解释的;如果文本表现了这种有意义的距离或断裂,它们就“符合要求”,被算作文学,被赋予价值;否则,就被打入另册。作为价值判断的特定政治理由,这些观点无懈可击,因为在策略谋划的层面上而言,要考虑到它们的政治效果,亦即要考虑它们所支持的创作实践,它们所产生的价值判断主体,以及它们暗中针对的读者范围等等。然而,这些观点一旦作为价值理论而出现(它们确实就是以这种面目出现的),就完全不得要领了,因为并非伟大传统的所有受到尊崇的作品都以这样的理论为依

据获得价值。把这种价值判断的理由表现为价值理论,只会使纷争竞争的批评话语所造就的价值判断主体的地位大打折扣。从这里可以看到马克思主义美学争论中出现的虚假意识的逻辑是如何作用的。如果要建构一种价值理论,必然要消除资产阶级批评制造的价值判断主体,视之为虚幻的、价值判断理由出现了错误的主体。

价值理论的可能性在于对一种普遍的价值判断主体的话语建构,摆脱进行价值判断的不同理由的多元性以及产生不同价值判断主体的话语多元性(与之相对立的是分析社会和意识形态的定价过程)。这当然是资产阶级批评的中心策略。价值驻留于伟大作品所体现的普遍价值与深植于我们所有人里面的普遍主体的关系之中。历史主义是马克思主义内部更常见的一种策略,表现为目的论的价值理论,其关键是建构一个普遍的价值判断主体,该主体置身于历史的尽头,超脱于将我们分离为各种价值判断主体(当然不仅如此)的当下的纷争冲突之外,在适当的时候为自己的权宜判断进行辩护。卢卡契的情况尤其如此,他的全部批评实践由于其构成性原因,都要求把无产阶级概念视为具有历史同一性的主客统一体,随时都可以拿出自己的判断,但总是在下一个历史的转折处等待着。他的批评实践所构想的文本之间的历史关系就像从一个阶级手里传到另一个阶级手里的美学总体化的指挥棒。

非常有趣的是,特里·伊格尔顿在《批评与意识形态》的最后一章讨论到审美价值问题时,竟然也不得不作出跟随这一历史主义方向的姿态(尽管他是谴责历史主义的)。他对价值问题的论述是明晰的,而且不无说服力,但是仍然困难重重,进退维艰,似乎要丢开价值与文学的联系,但总是回头肯定那种联系。弗朗西斯·马尔赫恩也指出,伊格尔顿在两种矛盾的立场之间游移不定的情形极为清楚地显示出这种冲突。一方面,伊格尔顿认定价值不是且不可能是“内在的”,只能是“过渡性的”或“关系性的”。马尔赫恩问道,这意味着“必须从历史的角度,以于谁有价值、在什么条件下有价值的形式提出价值问题?”^⑩马尔赫恩又说,尽管伊格尔顿随即进行了修补,但是这一观点仍会暗示“价值是被生产作品的历史条件赋予作品的、至少从这

个意义上说,价值终究是‘内在的’”^①。追溯这两种立场之间的冲突是如何处理的,从一种立场向另一种立场的滑动是如何发生的,将不无裨益。

值得指出的是,伊格尔顿提出的价值问题一开始就是与已经定价的作品相联系的。他认为“极左文学观”终将一无所获,“它仅仅因为既有的价值判断是资产阶级批评的产物便弃诸一边”,而“马克思主义批评选取和评析的文学文本不可避免地_不与文学唯心主义已经尊奉为‘伟大的’作品相重合,这并非尴尬之事。”^②马克思主义批评的任务就是对文学价值的基础提供唯物主义的解释,挑战只能“对批评准则进行主观主义解说的”^③唯心主义批评方法。这种歧义的表达贯穿于该章的其余部分;我认为,“对文学价值的基础提供唯物主义的_解释”实际上会导致支持两种相互矛盾的立场的两种不同阐释。依第一种阐释,对文学价值基础的说明关键在于不同的“价值意识形态”提出的价值判断理由,焦点是文本的意识形态消费过程中的价值生产。依第二种阐释,实际存在于作品“里”并且需通过作品生产条件来解释的正是价值。这两种不同的阐释将产生“价值意识形态的科学”或“价值科学”,两者互相齟齬,前者消解客体或“价值”,后者却以此构成自身。

不过,伊格尔顿也清楚地表明他并不喜欢文学这一范畴。他指出,文学研究把价值问题看做中心,其功能是将文学文本的唯物主义分析消解为个体消费的零散时刻:

批评成了有价值的文本与有价值的读者两个定价颇高的主体之间的对话……有价值的文本与有价值的读者是可逆的,相互支持。文本书写它的读者,读者书写他的文本。有价值的读者是被他构成的有价值的文本所构成的,意识形态价值被投射进传统并作为形而上的肯定或批判重新进入现在。如此这般的赘述就叫做文学:这是一个历史的发明,对我们而言,它比其他任何艺术形式具有更灵活而又更牢固的意识形态性。^④

尽管“文学”可能是历史的发明,伊格尔顿最后仍然不得不向它看齐。这种难以抗拒的困境的症结在于文本与阅读关系中赋予文本的地位。这一论点的核心是将两个问题混合起来:价值问题和意义或阐释问题。伊格尔顿至少在开始时直截了当地宣布反对把价值膜拜为“产品的内在品质”^⑮,他把阐释中的不一致问题和价值判断的不统一问题归诸阅读过程中不同的意识形态条件:

因为文学文本总是为意识形态而存在的文本(text-for-ideology),某些意识形态制约的批评接受惯例限定着对文本的选择、阅读和索解,而文本本身也促成接受惯例……如果文本本身是结构联结的多重决定的产物,那么阅读实践亦复如此;文本意义和价值问题正是在这两种情况的一系列历史联结中提出来的。阅读就是某种特定的历史意识形态以此方式处理文本材料,使之成为可读解的产品,成为一种意识形态客体,一种为意识形态而存在的文本。^⑯

可是伊格尔顿急于避免文本散失于杂多和多元的读解之中,他随即强调文本必然对可能的阅读方式形成约束,等式中的一个确定因素“并不是文本向读者指明单一的意义,而是它生成一个具有多种阅读可能性的场;在读者的意识形态母体与文本的意识形态母体的联结中,这个场必然是受到约束的”^⑰。由此得出的结论是,价值问题的提出必须与对两种情况的阐发联系起来:“我们的阅读的意识形态母体和文本生产的意识形态母体。”^⑱这就需要“一门关于价值生产的意识形态条件的科学”,它不是“把价值插入产品‘当中’”,而是“将文本生产的条件重新插入价值的‘交换关系’当中”,^⑲

对价值问题的这种表述大体上是正确的,而且比先前的论述前进了一大步。不难看出,进一步对“价值生产的意识形态条件”所作的唯物主义说明可能是历史主义和内在论之间的徘徊;也就是进一步假设两种条件相遇合:一,这种分析并没有仅限于经典化了的传统,而是审视文本—意识形态联结不同的各种读者群在评价不同类

别的文本时价值生产的意识形态条件；二，假设不同的价值意识形态中产生不同的价值判断理由的多元性，进而可以整合为价值判断的一套统一的理由，到一定时候被一个统一的价值判断主体所抛弃。

事实上，伊格尔顿并不赞同这两种条件。这不单单是说他的分析仍然完全囿限在伟大传统之中（尽管的确如此）。更要紧的事实是，他把“价值问题”重新界定为关于“价值生产的意识形态条件”的问题，这是一个重要的创新；然而看似阐述那个问题，实则与另一个大相径庭的问题交汇起来：相对自律性的问题，亦即不可简约的审美特定性（作为一个总体范畴）；由此引入的一个问题是某些文本何以不受其生产条件的限制，在一种文化里发挥着持久的影响。文学范畴正是因此而从前门挡开，又从后门进入的。削去旁枝侧蔓之后，价值问题就是文学问题，因为说到底，文本之内（更准确地说，某些特定文本之内）似乎存在着某种“价值基础”，这基础不外乎是从文本中索解出来的文学性，也就是将这类文本与其他创作形式（在已经萎缩的社会支配神话的意识形态母体中活动，排除了“惟一可能‘赎救’它们的此类神话的转换性文本生产”）区别开来的那些属性（内部的意识形态零散化）。^②

结果，那些向来被看重的作品就成了确有价值的文本（当然，理由可能是错误的），因为据估计它们确实包含着价值，它们不光是因为受历史的制约而获得价值，而是“由于它们本身”^③，亦即由于产生那种内部的构成“文学性”之意识形态难题的多重决定因素而获得价值。在将文本生产成意识形态文本的种种价值意识形态之下，有一个“真正价值”的内核，它仅仅从意识形态幻觉构成的读者主体那里求得部分的认可，但是读者期待总有一天会认识到它的真正本质。伊格尔顿最后指出：“如果说马克思主义对审美价值保持了某种沉默，那很可能是因为使这种话语得以充分实现的物质条件尚不存在的缘故。”^④历史主义和内在论这一对危险远未避开，二者实际上结合起来。文本的内在价值等待着历史主义者的最后完善，以最终得到名副其实的价值判断主体的真正认可。

约瑟夫·莱维在评论《历史与阶级意识》时指出，把无产阶级看做

历史进程的主客同一体意味着就过去历史的总体性而言，“它是自为的存在，不可替代地超越了自身的历史性”^②，已经发生的真实历史被将要发生的历史所蔑视和指代。同样，维系马克思主义价值理论所需要的那些范畴——其中主要是表现为历史主义变体的普遍的价值判断主体——也必然会削弱唯物主义的信条。价值判断的真实历史，亦即纷争竞斗的评价过程，在后历史价值判断主体的迫切的回溯整合中被抹煞了。不言而喻，这样的理论将会消除美学领域中的冲突，这也许只是浮现于历史尽头的一个虚幻的目标。

因此，马克思主义关注的问题不应是价值理论，而是分析“价值的社会纷争的意识形态条件”。就评价过程的形成情况而言，这是一个策略运筹问题，是政治问题，而不是美学问题。

文学性与意识形态性

我并不想妄言以上论述已经解决了价值问题，我的目的仅仅是揭开一个似乎早已过时的争论问题。因此为避免误解，我应该再次强调，讨论价值问题并不等于认为创作领域缺乏内部差异。雷蒙·威廉斯在《新左派评论》中就这个问题对提问者回答说：

只有把旧概念中隐藏的假设清除出去，才能在创作实践的范围内重新寻找更合理的一系列重点，我同意创作范围内不能没有差别。但是另一方面，我似乎觉得从现在起，我们只能把没有差别的创作范围看做真正的范围，在两方面已经做出的事情之间没有任何范畴分界。^③

显然，并不需要确立创作范围内的相似性与差异性的关系。关键的问题是建构这些关系时的制约准则。马克思主义批评在通过文学范畴的中介诉诸价值问题时，采用了既有的关系建构原则，而这样的原则扰乱了甚至严重歪曲了马克思主义的理论和政治所信守的原则之间的纷争，因为正是原则之间的纷争竞斗制约着阐发这些关系的方式。从马克思主义批评对一些邻近领域的关注和讨论中，可以看出

将价值问题置于中心地位所付出的代价。

我已经涉及到倚重价值问题对处理决定关系问题产生的影响,最明显的影响莫过于马克思主义者们不再把特定作品(比如,卢卡契和戈德曼著作中对托尔斯泰和拉辛作品的处理方式)解释为受到特定约束的表意实践的产物,他们更关心的问题是如何说明它们的“伟大”,更准确地说,他们对“伟大”的突出已经“多元决定”了对特定作品的解释。结果成了一件非常矛盾的事情,分配给文本生产条件的作用总是为了解释某些生产条件为何和如何使文本得以产生并摆脱约束,获得普遍的感染力。或者像普列汉诺夫那样,一开始就超然事外,唯物主义的分析原则只能用于文本,但是不能进入文本,不能进入文本的审美快感的源头。

从这两种情况不难看出,价值问题已经歪曲了马克思主义理论中的文学批评部分对相对自律性问题的讨论,其结果不是把相对自律性看做与影响文学实践的特定决定因素相关的问题,而是看做所有集中分析每一种决定因素的论述方法的局限性,认为问题不在于如何阐发文学的那些特定决定因素与马克思主义认为所有实践分析都涉及到的更普遍的经济、政治和意识形态决定因素之间的关系,而是如何解决决定论者关于生产条件的集中论述与文本在其生产条件已经消失之后仍然产生影响这一显然矛盾的证据之间的冲突。

总之,相对自律性成了马克思主义批评与资产阶级批评之间的事情,而不是马克思主义内部的问题,不再是对社会构成中的不同决定层面的阐发,而是马克思主义唯物主义与前马克思主义诸批评方法提出的唯心主义价值理论之间的和解。结果是分配给文本生产条件的作用被令人尴尬地缩减了,认为文本摆脱了它们的生产条件,可以在一种文化中发挥连续持久的影响,但是与此同时,却荒谬地认为无论文本是否摆脱其生产条件,“最终”仍然是由那些生产条件决定的。这样的唯物主义是代价高昂的唯物主义,首先因为它导致的文学文本研究方法是一种片面历史的方法,好像只有通过文本生产条件进入文本的历史才算得上历史,蔑视或预先删除了可能通过文本的消费史对文本产生影响的历史;其次因为在小说的一个领域避免

了的还原论在另一领域得到了积极的认可,通过论证的力量,非经典化的文本必须退回到产生它们的生产条件之中。由此可见,文化通过反射发挥作用,这个结论并非来自深入细节的文本研究,而是来自通过文学与其生产条件的独特关系论述文学特定性的唯物主义目的。

这种“必然论”在马克思主义批评家们讨论“文学性”的相对自律性问题及其与意识形态的种种关系模式时表现得尤为明显。卢卡契学派、法兰克福学派或阿尔图塞学派,无论哪一个批评流派,它们提出的主张在实质上是相同的:文学不是意识形态,与意识形态的关系是相对自律的,而通俗文学则是意识形态,且被还原为意识形态。一般而言,要么认为文学由于其社会总体性或历史深刻性而高于意识形态(卢卡契),要么是由一套作用于意识形态的特定的形式操作所决定(阿尔图塞),但是“通俗”或“大众”文学则只被看做对它们所依赖和传递的意识形态的反映或公式化的复制。罗吉·布罗姆利这样说:“通俗文学是意识形态在资本主义条件下(或通过意识形态的中介)采取的许多物质形式之一,是通过写作媒介而进行的意识形态生产的一个实例。”^⑧

诸如此类的表述面对着许许多多的困难。以阿尔图塞的命题为例,不容置疑地只有在“真真正正的艺术”中才能开辟“文学性”与“意识形态性”的距离,而“一般或平庸的作品”中绝不会存在这种情况。例如,在侦探小说中可以看到叙事意识形态的主导形式的详尽作用。^⑨斯蒂芬·尼尔则认为侦探电影“将表意过程戏剧化,使之成为电影的根本问题”^⑩。更普遍的情况是,整个通俗文学领域,尤其是电影和电视,充斥着拙劣的模仿形式,到处是“距离化”、“暗示”、“突出”等等。《大蟒蜂飞行团》、《不是九点钟的新闻》和《破绽百出的故事》等节目也许很难精确归类,但它们首先是通俗的,而且是虚构的;其次,它们并不就是意识形态,它们不仅突破了传统的叙事形式,而且往往毫无禁忌且深刻地颠覆着阶级、民族以及性别歧视等意识形态主导话语。

除了这些经验上的困难,试图确立文学与通俗文学的差别——

使前者与意识形态相区别,后者与意识形态相依傍——这一努力导致了理论上关键的不一致性,在一种文学领域中赋予形式和审美策略对于意识形态范畴而言的有效性,但是在另一文学领域中却从并无多少不同的策略中退缩出来。这种表述至少是缺乏逻辑的,因为任何明显采用文学虚构手段和策略的创作领域必定以这样那样的方式包含着特定意识形态话语的生产。只要“通俗文学”概念仍然是一个有用的区别性术语,就不能把它简单地等同于意识形态话语。如果说反映论的逻辑是有差错的,那就不能把通俗文学理解为对意识形态话语的纯粹反映或公式化的再现。然而,最糟糕的是它的自我实现性,这是马克思主义批评策略出现裂缝的产物,这种策略保护了从还原论的观点看待通俗文本的方法。“文学”文本与意识形态的区别和通俗文本与意识形态的联结,在一定程度上是由于以不同的批评态度看待这些不同的文本生产领域,假设这些术语可以说明二者之间的差别。马克思主义者在处理经典化文本时,着眼于这类文本与纯意识形态保持距离或提升于纯意识形态之上的特定形式、手段和机制。但是在处理通俗文本时,往往是通过这种特定的形式操作来读解的,一头扎入文本,搜寻“虚假”或真实的证据,结果以批评实践的形式与资产阶级批评联手复制了文学与通俗文学在意识形态形式上的差别。

最终而言,诸如此类的矛盾可以归因于“文学”对构想和讨论相对自律性问题产生的压力。它不再与意识形态的两个不同方面——文学的(或虚构的)意识形态和话语的意识形态——的复杂多样的关联有关,而是被看做关于文学(作为享有特权的特定虚构实践领域)与意识形态关系的问题,意识形态总是被看做虚假意识的领地,看做马克思主义的对立面,或看做生产特定“想像性”主体立场并导致“错误认识”的一种特殊实践。这是一种错误的设想,因为文学和意识形态范畴只要被不同的理论体系(资产阶级批评和马克思主义)所使用,它们自始就不是互相谐和的。简言之,没有必然的理由在马克思主义理论中为文学概念留出一个空间,否则会造成通过生硬的手谕解决(各种方式的)文学性或虚构性与意识形态关系的问题。说到

底,马克思主义内部提出的通俗文学与意识形态相等的公式是一句冗言,这个必然的定义是文学、科学(马克思主义)与意识形态三者之间的关系结构所需要的。一旦将文学与古典马克思主义喜欢表述的“上层建筑之神圣三位一体”中的意识形态和科学(马克思主义)区别开来,通俗文学就只能置于意识形态之内,而意识形态则不会过问文学范畴以及建构其特定性的理论用语。文学范畴产生的结果是从理论上限制马克思主义者,使他们一再别无选择地同意通俗文学既不是马克思主义(不包含对社会关系的分析),也不是文学(没有文学的批判“锋芒”),所以必定是意识形态。

这些困难在罗吉·布罗姆利的《自然的疆界:通俗文学的社会功能》中表现得非常明显,他试图在已经测绘出来的文学、科学(马克思主义)与意识形态的关系系统中建立和插入一种通俗文学理论。布罗姆利表示:“应该把通俗文学看做意识形态机器中的特定意识形态实践,它总是帮助将个体及其行动插入受意识形态机器制约的实践之中。”^⑧通俗文学似乎因此构成意识形态的特定范围,栖居于特定的机器之内,以特定的生产手段产生特定的效果。然而,这种特定性似乎只是一种次要性,通俗文学“并不是意识形态的首要场所(与教育制度相比较而言),它是再现和巩固意识形态成分的从属领域之一……”^⑨因此,通俗文学总是个体及其活动插入受意识形态机器制约的意识形态实践领域,它因为复制和传递那些占据“意识形态的首要场所”的话语而获得支持和强化。布罗姆利表示,通俗文本的特定效果在于将它们包含和传送的意识形态话语自然化,其功能方式与巴尔特的“神话”范畴是一样的。通俗文本将它包含的意识形态能指自然化的过程确实是在意识形态层面上“运作”的,但只是以不经意的的方式传送意识形态,表现得“协调一致,清晰明了,天衣无缝”^⑩。

如此一来,马克思主义读解这些形式的任务便是深入文本的掩饰表面之下,鉴别和挖出其中隐藏的主要的意识形态话语,然后暴露它们对现实的歪曲。除了对现实的歪曲,还能是别的什么吗?布罗姆利认为,通俗文学就是以这种方式“获得合理性,基本上表现为一种缺场与在场平行并列的模式”:

缺场	在场
当前的生产关系。	个人关系。
资产阶级(统治阶级)在经济范畴中的人格化。	贵族阶级(其残余在作风和规范层面上作为统治阶级)。
工人阶级,与资本主义相联系的定义是劳动在经济中的拟人化。就是说:在资本主义制度下,资本和劳动的根本关系是 <u>对抗性的</u> 。	小资产阶级(尤其在作者的意识形态中)拟人化为女人。
经济中的 <u>交换关系</u> 。	婚姻:非对抗性关系。房子是产业,独自拥有,独自增长。
劳动分工。	只有自然的区分。
社会。	自然。 自我意识。

这一论点存在许多问题。首先,布罗姆利所说的形式和审美策略显然并非通俗文本所特有,它们也是柯林·麦克勃所说的古典现实主义的一般特征。布罗姆利的论文并没有分析通俗文学的意识形态效果,只是分析了所有这类现实主义占主导地位的文本可能产生的意识形态效果,包括经典文本和通俗文本。其次,尽管布罗姆利要明确建立通俗文学的一般理论,但他仅仅以一种文类所展示的特征为依据立意命题,那就是19世纪晚期的妇女传奇小说。这实际上反映了一种因袭而来的思想,假设创作领域中有一条基本分界横亘于文学与“其余”之间,断定只要对那些余物的一部分加以分析,便足以概括全部。然而如果换一种不同的文类,比如科幻小说,布罗姆利的公式显然就不那么得心应手了,构成通俗文学的想当然的缺场/在场关系将会坍塌。也许最重要的是只有《资本论》堪与通俗文学相对比,与这个“顶尖文本”相比,通俗文学缺少很多东西。上列栏目中的诸对立项说明了一点,且只说明了一点:通俗文学不是马克思主义的,它

没有像马克思主义那样再现社会关系,因此是对马克思主义提供的真实性的歪曲和虚假的翻版。按照现实主义美学的要求,这一切无疑是对的,没有什么可奇怪的,没有什么可遗憾的。

可是从政治上看,这种方法无疑会导致毁灭性的后果。它把通俗文学一概看做对主导意识形态的再生产,这就必然会视之为一个斗争领域并加以抛弃。它惟一允许的政治运筹是反对通俗文学的斗争(剥开它的掩饰,用马克思主义知识或文学的洞察批判力与之相对立),而不是通俗文学之内的斗争。本质主义对马克思主义关于上层建筑的内部组织的讨论已经造成了许多危害,因此必须坚持冲突和斗争不仅发生在上层建筑的不同区域和领域之间,而且发生在这些领域本身之内。真正需要做的事情是以理论化的形式使作家和批评家从策略运筹的角度介入通俗文学的阅读和创作。如果要赢得霸权,就应该开辟出新的航道,而不是顶风而上。

政治运筹问题

我要讨论的是价值问题(以及它所涉及的文学范畴)对马克思主义批评关于政治运筹问题的思考的影响。如果价值问题实际上等于并通过文学的特定性进行阐述,那么政治运筹问题就与二者交汇起来,一个审美对象的决定因素中也应该包含着政治的决定因素。于是各种纷争的理论倾向就会提出一系列互不相让的等式(实质不同,但类型相似),如“政治上进步的文本”=“有价值的文本”=“那些最接近文学典范的文本”(前面讨论过的那种批评倾向就会提出这样的等式)。于是政治论争就不可避免地有关美学特征的论争捆绑在一起,其结果是释放出对立的关于审美特定性的各种理论,从美学内部推进政治运筹。事实上,马克思主义批评真正不同的基准线就表现在美学问题上,政治上的不同往往是附属品。

从美学决定性与政治决定性相关联的假设出发,就会认为只要在形式特性分析的基础上就可以读出或谋求政治的效果。这一假设表现为各种论争,以抽象的方式决定支持或反对现实主义或现代主义,支持或反对愉悦的文本或快感的文本,或取得符号效果的平衡。

简言之,本质主义与本质主义相斗争的整个传统都源于这一假设。正如特里·伊格尔顿告诫的那样,挣脱这种本质主义,很容易滑入“‘极端的关系联结论’的泥潭,使作品瓦解成种种接受片断”⁶¹。然而,与这种纯形式的文学政治观相对立的是,关系联结仍然构成文本得以发挥作用的惟一可能的政治“场所”。不过,伊格尔顿反对把接受条件简化为关系联结的政治环境,这也是正确的。应该说文本是通过文本间性系统的中介插入既定的关系联结之中并产生效果的,所谓文本间性也就是不断变化的文本—意识形态关系的阐发,它影响文本的接受情况。文本因此而在其接受过程中得以进入历史,被历史“重新确定”;它不是效果之源,而是在其历史过程中作为一种已经接受的文本或产生多元的甚至矛盾的效果的场所。

然而,对政治效果的谋求不仅要求把联结性或主导的文本间关系系统考虑在内,还有一个读者问题,包括读者在关系联结中的位置,读者与调节阅读行为的文本间性系统的关系。注重“效果”的传统很少受到媒体社会学的好评,但是它确实对观众问题给予了认真的考虑;近年来输入的关于“解码”过程的符号学观点已经对影视研究产生了影响,比文学批评界更重视形式所能产生的效果。简言之,现在还没有真正的读者研究,文学左派对此负有不可推卸的责任。

这并不是说要以读者研究取代文本分析;尽管不能事先具体确定文本对可能的阅读方式的限制,但这种限制是显然存在的。也不是说要简单照搬现行的观众研究模式,只有简单的问答式测试才要求这样做。真正应该看到的是,文本产生效果的依据不是赤裸裸的主体性,而是受到各种不同的、有时矛盾的意识形态构成中某一特定主体立场质询的个体。进而应该看到这样的主体立场是可变的,因为有种族、阶级和性别的不同,因为在主体立场插入文本间关系系统时,制度化的文学在教育机器中对主体立场的意识形态构成和读者地位产生的影响程度也不同。约翰·希尔指出:

早期的符号学声称能够通过内在分析说明文本的功能,结

果遭到彻底的失败,因为它未能认识到任何文本系统只有与并非纯文本的符码联系起来,才具有意义,这些符码的识别、分布和激活具有历史和社会的可变性……我们想论证的是,必须从更广阔的社会—文化的消费模式中理解读者关系,按照这种模式,文本的阅读既是“审美的”,即读解特定的“艺术”符码,也是“社会的”,即与阶级、种族、性别以及民族等生成的更广阔的生活经验图景联系起来,文本在这些问题上既是同质的,也是五光十色的……^②

如果不能充分考虑与阅读过程密切相关的这些问题,在谋求文本效果时就很容易暗中指向一个假想的读者:白人,男性,资产阶级。的确,所谓隐含的读者十有八九不外乎是批评家自己(可以想一想阿多诺的情况)。这里的关键不仅是一个理论问题,对读者的考虑也要求重新思考马克思主义的批评实践本身。如果文本本身没有效果,只是生产效果的场所,那么效果问题显然就是一个实践问题,亦即如何以最佳方式介入文本效果的生产过程。柯林·麦克勃指出:“分析文学就是投入一场阅读战斗,这不是自愿选择的问题,而是制度决定了的事情。阐释的有效性是由当前关于文学的政治斗争所决定的。”^③马克思主义批评的目的不是制造一个审美对象,不是揭示已经先验地构成的文学,而是介入阅读和创作的社会过程。站在文本面前,阐述它的真理,这已经远远不够了。马克思主义批评家必须开始从策略角度思考什么样的批评实践形式才能将阅读过程政治化。这可能意味着对不同的读者群应该有不同的批评形式和创作形式。正如布莱希特所说:“你不能只是‘写出真实’,你必须给某人和为某人写,这个某人能够对作品做点什么。”^④没有什么良药可以医治唯理论主义,用威尔门的话来说,它“使话语活动成了不受谋划运筹和策略感染的净物,它支持一种非历史的机会主义,在理论上逃避对话语实践可能产生的结果承担责任”^⑤。但是事情已经开始。……

注 释

- ① T.戴维斯:《教育、意识形态和文学》,载《红字》1978年第7期,第13页。
- ② L.戈德曼:《隐藏的上帝》,伦敦:卢特莱支与克甘·保罗出版公司,1964,第314页。
- ③ I.阿尔图塞:《艺术通讯》,载《列宁与哲学》,伦敦:新左派书局,1971,第204页。
- ④ L.洛文泰尔:《文学、通俗文化和社会》,加利福尼亚:太平洋书局,1961。
- ⑤ Q.D.利维斯:《小说与读者公众》,伦敦:查托与温都斯出版公司,1965。
- ⑥ F.马尔赫恩:《文学批评里的马克思主义》,载《新左派评论》1978年第108期,第68页。
- ⑦ P.安德森:《关于西方马克思主义的思考》,伦敦:新左派书局,1976。
- ⑧ T.贝尼特:《形式主义与马克思主义》,伦敦:梅休因出版社,1979。
- ⑨ 特里·伊格尔顿:《批评与意识形态》,伦敦:新左派书局,1976,第187页。
- ⑩ 马尔赫恩:《文学批评里的马克思主义》,第86页。
- ⑪ 马尔赫恩:《文学批评里的马克思主义》,第86页。
- ⑫ 伊格尔顿:《批评与意识形态》,第162页。
- ⑬ 伊格尔顿:《批评与意识形态》,第162页。
- ⑭ 伊格尔顿:《批评与意识形态》,第164页。
- ⑮ 伊格尔顿:《批评与意识形态》,第166页。
- ⑯ 伊格尔顿:《批评与意识形态》,第167页。
- ⑰ 伊格尔顿:《批评与意识形态》,第167页。
- ⑱ 伊格尔顿:《批评与意识形态》,第169页。
- ⑲ 伊格尔顿:《批评与意识形态》,第168~169页。
- ⑳ 伊格尔顿:《批评与意识形态》,第185~186页。
- ㉑ 伊格尔顿:《批评与意识形态》,第179页。
- ㉒ 伊格尔顿:《批评与意识形态》,第187页。
- ㉓ J.莱维:《评乔治·卢卡契的〈历史与阶级意识〉》,载《理论实践》1971年第1期,第28页。
- ㉔ 雷蒙·威廉斯:《政治与文学》,伦敦:新左派书局,1979,第326页。
- ㉕ R.布罗姆利:《自然的疆界:通俗小说的社会功能》,载《红字》1978年第7期,第40页。
- ㉖ 参见C.贝尔西在《批评实践》(1980)一书中有关夏洛克·福尔摩斯系列故事的评论。

⑳ S. 尼尔:《文类》,伦敦,1980,第 26 页。

㉑ 布罗姆利:《自然的疆界》,第 42 页。

㉒ 布罗姆利:《自然的疆界》,第 40 页。

㉓ 布罗姆利:《自然的疆界》,第 39 页。

㉔ 特里·伊格尔顿:《什么是文学》,载《新政治家》1979 年第 6 期,第 20 页。

㉕ J. 希尔:《意识形态、经济与英国电影》,载 M. 巴瑞特、P. 柯里根、A. 库恩和 J. 沃尔夫等编:《意识形态与文化再生产》,伦敦:克鲁姆·赫尔姆出版社,1979,第 122 页。

㉖ C. 麦克勃:《詹姆斯·乔伊斯与词语的革命》,伦敦:麦克米伦出版社,1978,第 26 页。

㉗ 转引自 P. 斯莱特:《法兰克福学派的源起和意义》,伦敦:卢特莱支与克甘·保罗出版公司,1977,第 141 页。

㉘ 转引自尼尔:《文类》,第 4 页。

(马海良译)

十、准许看：詹姆士·邦德与 消费英雄主义*（1987）

迈克尔·丹宁

迈克尔·丹宁(1954~)在耶鲁大学教授美国研究,除《封面故事》外,还著有《机械重音:美国的廉价小说和工人阶级文化》(1987)。

丹宁承认艾恩·弗莱明的邦德系列小说在帝国间谍文学中的鼻祖地位,认定它们在典型的种族主义和性别歧视的文化政治中所起的作用;但是他的主要目的是把它们读解为一种具有历史特定性的文类变体,属于冷战时代和消费资本主义的“奇观社会”。这些文本重述了大众旅游和大众色情等战后突出的文化符码,通过主人公的形象和活动,使这些符码成了有意义的、乃至英雄的东西。

惊险奇观小说

惊险奇观小说随着詹姆士·邦德进入了它的鼎盛时期。间谍主题曾经支配了早期的一般惊险小说,间谍惊险小说现在支配着整个通俗文学领域。间谍故事不再是通俗文化的一部分,而是它的中心。詹姆士·邦德超越了造就他的小说和电影,加入许多从未读过或看过“原作”的人所知道的一小群虚构人物,如罗宾逊·克鲁索和夏洛克·福尔摩斯。然而通俗文学中出现邦德,只是20世纪50年代后期和

* 选自迈克尔·丹宁:《封面故事:英国间谍文学中的叙事和意识形态》,伦敦:卢特莱支与克甘·保罗出版公司,1987,第91~113页。

60年代前期文化中出现的侦探文学的一部分:间谍故事在小说、电影和电视中迅猛增加。报纸上乔治·布莱克和基姆·菲利比耸人听闻的案例是20世纪60年代间谍热的标志。克里斯托弗·布克在谈到这一时期的文化历史时写道:

邦德现象不可思议地成了时代的影子,更令人惊奇的是1961年3月,一家美国杂志披露肯尼迪总统也是最狂热的邦德读者之一。这条消息在一定程度上推动了1961年和1962年邦德书籍在大西洋两岸的热销。到1962年底,随着莱恩·戴顿(伦敦北部)和一个外交官员约翰·勒卡莱(50年代初期的牛津)等新作者的出现,“间谍文学”就像讽刺文体一样,似乎正在成为一种产业。同年11月,卡纳比街的前模特儿和演员西恩·康纳利(格拉斯哥)把詹姆士·邦德搬上银幕,破纪录的《不博士》标志着英国电影离开了“北方现实主义”乃至一切“自然主义”,走向一种色彩更加丰富、想像更加离奇的形式。间谍小说的走俏并不能解释为现实生活中间谍事实增多的反映,也不能解释成所谓时代精神的一种微妙反映。^①

时代精神说起来容易,界定起来难,但是从某种意义上说,间谍小说是冷战时代的战争小说,是非殖民化时代、尤其是1956年苏伊士运河大失败和英国真的丧失了世界强国地位之后的封面故事。

艾恩·弗莱明的第一部关于詹姆士·邦德的小说是《皇家赌场》,出版于1953年。到1965年时,一共出版了13部长篇和两部短篇小说集。不过,邦德热始于潘恩出版社1956年出版的简装本《皇家赌场》和《每日电讯报》于1957年连载的《爱自俄国来》;此后,写邦德的书就开始热销,并且在1964年和1965年随着第一批邦德电影的发行而达到了高峰。邦德小说把美国式的简装书革命带进英国。约翰·沙瑟兰德说:“这个突破在某些方面可以与30年前莱恩的情况相媲美。”这里指艾伦·莱恩的企鹅出版公司。潘恩出版社声称,英国的前18种百万册畅销书中,有10种是邦德小说。^②

与此前的文学相比,必须看到通俗文学生产方式中的这种量的飞跃,前半个世纪的间谍惊险小说与其后来的急剧膨胀也形成了一种断裂,不能用文学文类史的惯例抹煞这种断裂,因为关于文类发展的形式说明无法解释邦德小说及其广大的读者群。关于真实性增加了的说法,关于间谍小说中每一个新的突破增加了现实主义准则的信度的解释,都不能说明弗莱明的那些充满奇异幻想的小说;当然,他擅长使用细节的真实效果,金斯利·艾米斯甚至把这种技巧称为“弗莱明效果”^③。其实应该说,早期的间谍小说已经力不从心,到20世纪40年代后期,格林和阿姆勃勒已经基本放弃了间谍小说,他们之所以在60年代回到这一文类,是因为弗莱明、勒卡莱和戴顿的作品使该文类得到了新的重视。

那么应该如何说明这种新的惊险小说,如何描述它的构成?显然应该从詹姆士·邦德这个人物本身开始说起,尤其应该考虑他如何超越了文本中的表现,加入夏洛克·福尔摩斯的行列,成为通俗文学中的一个主要人物。困难在于有形形色色的詹姆士·邦德。有些批评家认为他本质上是以暴力助强凌弱传统的延续,是一个司空见惯的贵族俱乐部成员,只是性情更酷虐而已。有人把他看做一个现代和现代化了的英雄,朱利安·西蒙斯说他是“组织人的完美的梦中形象”^④。有些人认为他是一个“冷战武士”、种族主义者和性别歧视者,有些人强调他似乎只是一个戏拟者。他到底是王国的业余卫士、当今的理查德·汉尼(汉尼的业余卫士地位毕竟不妨碍他为政府工作),还是完美的尽职尽责的职业卫士?他对待使命的游戏态度和权宜意识表现了他的业余作风?抑或他受过的训练、他的素质乃至他欠缺的自觉性,一并使他进入职业者的阵营,做自己的一份本职工作?换种方式说,他到底是在公立学校受过品德训练的上层阶级俱乐部成员,还是一个美国化了的“无阶级的”现代人,仅仅把“技术激情”带进间谍惊险小说?他是一个超级英雄,还是像艾恩·弗莱明说的那样,绝对是一个普通人?

读者在回答这些问题时,无疑会一方面依靠他们对人物的感觉、故事给他们留下的形象,另一方面会引用一些证据、人物的核心要素

以及在叙事幻象“人物”的形成过程中提到的属性。于是便有艾米斯的观点,他指出邦德并不是一个真正的贵族,因为他从来不喝葡萄酒或雪利酒。问题是每一组属性都会遇到另一组相反的属性,邦德是一个有争议的人物,你可以从许多不同的方面去突出他。邦德电影的演员更迭就能很好地说明这个问题,弗莱明本人更喜欢戴卫·尼文,他扮演上层阶级的角色。然而在选择西恩·康纳利之后,弗莱明说:“那不完全是我设想的邦德。不过,如果我把书重写一遍,他就是邦德了。”^⑤康纳利本来想把邦德塑造成一个更像“人民的人”的形象,克里斯托弗·布克认为康纳利扮演的邦德是主宰20世纪50年代晚期到60年代早期文化的形象制造者这个“新阶级”的一部分,把下层阶级的出身与媒界的富裕和消费主义混合在一起。后来罗吉·摩尔扮演的邦德把人物还原到一个旧式的、受阶级制约的样板,因为摩尔强烈认同他塑造的20世纪30年代的那种绿林绅士形象:圣者。

不过,关于邦德的公众形象的争论本来也是邦德小说的一部分,我想对1957年的《爱自俄国来》作一番具体剖析。书中的俄国情节主要是“卑鄙地”杀死邦德。他们渴望羞辱和毁灭的不仅是这个人,而且是这个形象,这个对英国情报部门非常重要的神话。我们被告知,英国人的力量“离不开这个神话,伦敦警察厅的神话,夏洛克·福尔摩斯的神话,情报部门的神话……神话成了障碍,最好清除这一障碍……他们不是有一个属于组织的英雄吗?如果一个受到崇拜的人被卑鄙地毁灭了,岂不令人失望?神话是建立在英雄业绩和英雄人士之上的。他们没有这样的人吗?……”答案当然是:“有这样的人,他叫邦德。”^⑥

毁灭邦德形象这个情节所使用的形象是,俄国人使英国情报部门相信他们的一个女特工看见邦德的一张照片而萌生爱意。这个情节显然是非常荒诞的,但是邦德的上司M却按照形象社会里的“普通”行为作出如是解释:“假设你不干这个行当,是个电影明星,你会收到世界各地女孩子的来信,里面写满没有你就活不下去之类的蠢话。现在说的这个傻女孩在莫斯科做秘书工作……我相信她被(邦德的)这张照片‘征服了’,全世界的女孩子都会被杂志上的这类可怕

面孔所征服。”因此，邦德的工作就是照着那个形象去做：“她爱上的是那个形象。举止要像那个形象。”^⑥

在一定程度上说，我们读者和邦德的关系与塔夏娜·罗马诺娃和他的关系差别不大，我们也把精力投入一个纯粹的形象。这会产生两种不同的效果。首先从较轻的意义上说，意味着邦德是类似零的某种东西，可以投入各种内容。但是从较重的意义上说，这些不同的投入似乎不会扭曲原来的邦德，因为邦德形象的效果就是抹去他的出身背景。邦德是一个现时人物，他没有特殊的阶级历史或宗教根底。他不是典型，他在《金枪人》中说的话让人感到一种自嘲的幽默：“我是一个苏格兰农民，做一个苏格兰农民总是让我感到很快活。”^⑦

由此可以看出他与布克所说的那个新阶级的联系，当然，他们还不完全是一个阶级，不如说是一群富裕、时髦、现代和无阶级的超凡脱俗之人。这些“新贵族”是形象创造者，布克提到流行歌星（披头士乐队、米克·杰格）、摄影师（戴卫·贝利）、室内装潢师、间谍小说家（戴顿）、演员（迈克尔·凯恩、康纳利）以及时装设计师。他们也许出身于工人阶级、下层中产阶级，也许来自北方落后地区，但是这些贵族形象抹去了他们的出身背景：从莱恩·戴顿小说的各种封皮上看，他也许是一个司机的儿子，也许是迎风群岛总督的儿子，他要么在皇家艺术学院上过学，要么在伊顿或牛津学习过，他干过各种各样的工作；这是抹除和混淆出身的一个有趣的例子。

不过，邦德形象与风行一时的“新贵族”之间的类比仅仅是解释邦德的文化意义和力量的开始，它仅仅把我们指向一个关键的问题，即形象的生产 and 再生产。下面我将从奇观社会的角度审视弗莱明作品对惊险小说的两个主要方面即游戏和帝国的重建方式，然后看一看弗莱明的惊险小说中出现的新的性符码所包含的意义。

杀戮的时间

在《爱我的间谍》里，詹姆士·邦德试图向维维茵·米歇尔解释间

谍活动是怎么回事：

没什么，只是一种复杂的游戏而已。其实，国际政治、外交也都一样，都是民族主义的装饰和国家之间的力量复合。谁也不会停止游戏。它就像一种追杀本能。

我们知道，这在许多方面来说是邦德小说中最老的一个比喻。间谍活动和国际阴谋是大游戏，其中的形象在布坎和萨泼的早期惊险小说中写成一种英雄，但在阿姆勃勒和毛姆的那些愤世嫉俗的小说中，是以一种神秘化的形式存在的。弗莱明的作品对此作了一些新的调整，它仍然是一种必要的英雄游戏，邦德也乐此不疲，但这游戏显然是非常严肃的，是职业者而非业余者的事情。

尽管邦德惊险小说从这些注重游戏和游戏伦理规则的早期样板中吸取了许多东西，重新利用它们，有时还仿拟它们，但是这种游戏也展现出新的意义，突出了游戏的两种情况：一是情节结构本身就像一种游戏，二是作品中注意再现各种不同的游戏。

邦德故事类似游戏的性质是安伯托·艾柯在讨论弗莱明小说的叙事结构时关注的问题，那是一篇很有影响的重要论文。他指出，弗莱明小说的结构就像游戏，有一套规则、章法和程式化的动作，读者知道那些规则、章法和动作，看着游戏逐步展开，连结局也在意料之中。动作的顺序是严格规定了的，只有一些极小的变动。不仅故事的结构像游戏，故事本身也是一种游戏，一种对抗竞赛，一系列艾柯所称的“游戏情境”^②。

邦德本人也知道这种类似游戏的性质，他的口头禅是“玩一玩红色印第安人”，这种游戏性也造成了邦德小说的形式主义倾向（因此在艾柯的分析中，也允许有形式主义倾向）。所有人的存在或心理的成分均被细心地排除在外，好像我们只会想到相近的文类。例如，邦德小说很像那种追杀式的传统惊险小说，往往通过人与人的极限追杀，表现人的存在所遭遇的原始和本能的东西。在杰弗里·豪斯赫德的《恶男》（1939）中，就可以看到生活被完全简化为一种“杀与被杀”

的场面，追杀者与被追杀者的叙述者一步一步地撕下文明的所有装饰。在近时的追杀故事中也可以看到类似的过程，如戴斯蒙德·巴格利的《疯狂追击》(1970)或加文·莱厄尔的《危险游戏》(1964)(从追杀的意义上说，最危险的游戏是人)。邦德的冒险虽然大体相似，但是并没有如此简化。它们首先有一种序列性，并没有把文明人简化到“真正”原始的状态，他的冒险完全是职业的一部分。它们更接近那种流行的“恶作剧”，那是精心策划的职业操作，是一种很难获得的特殊本领，比如弗雷德里克·福赛斯的《豺狼的日子》(1971)中暗杀戴高乐的行动和《战争之犬》(1974)中的政变。这些冒险中很少神秘的东西：只有悬念。“这是谁干的”的问题经常被推在一边，我们不断重复问的问题是，接下来会发生什么事情，这样的事情在技术上是如何完成的？

这一切也许可以说明，没有一种关于存在的解释系统；用复仇者的公式来衡量邦德，他缺乏真正的心理动机。弗莱明利用了米基·斯皮莱恩的故事范式，那些故事往往与弗莱明的小说有关联，对弗莱明产生了重要影响。斯皮莱恩描写复仇欲望的那些书也像邦德小说一样，完全是公式化的，但是完全不像游戏。

在《爱自俄国来》中，这种游戏结构成了一种自觉的叙事意识。书中邦德的土耳其盟友克里木告诉邦德：“我长这么大可不是为了‘玩’……对我来说，这不是游戏，是正儿八经的事情。对你就不同了。你是一个赌徒。”克里木就像毛姆的《阿什登》里无毛的墨西哥人一样，“没有曾经在公立学校受过教育的优势”。但是他的比喻说明了文本的界限：

这是一张台球桌。一张精致、平坦的绿色台球桌。你击中了白色球，它静静地滑向红色球。球袋在边上。红色球必被击中，躲也躲不开，红色球进了球袋。这是台球桌上的法则，是台球室里的法则。但是在另外的轨道上，飞行员两眼模糊，飞机径直撞向台球室，或者说一条煤气主管道要爆炸，或者说一道闪电要击来。房子坍塌，压在你身上，压在台球桌上。那个必定会击

中红色球的白色球会怎么样？那个肯定能进入球袋的红色球会怎么样？根据台球桌上的法则，那个白色球不可能失误。但是台球桌上的法则并非唯一的法则，在这场特殊的游戏中，主宰这趟列车和你的行程归宿的法则也并非唯一的法则。^⑧

的确，《爱自俄国来》比弗莱明的大部分小说更多地表现出对不同层次法则的意识。在他的其他小说中也可以看到这一公式：邦德不与坏人游戏，没有设计坏人主宰世界的奇异情节。摧毁邦德形象的最初情节和奇怪的“书籍大战”中与红色格兰特的最后斗争都显示出弗莱明对自己的“台球”法则的自觉意识。出人意料、无法摆脱的邦德之死的结局似乎超出了那些法则。也许不无讽刺意味的是，尽管《爱自俄国来》消灭了邦德，但是并没有消灭他的形象，《每日电讯报》上连载的《爱自俄国来》把邦德的大名推到了顶峰。于是弗莱明在下一部小说《不博士》的开头，责无旁贷地让邦德复活，让他开始新的游戏。

然而，叙事结构中出现游戏并非弗莱明小说中新的游戏形象的惟一方面。相当大的篇幅用来再现游戏和体育。弗莱明的天才也表现在体育描写上，邦德与金手指比赛高尔夫球，与勒切弗尔在纸牌赌博中较量，与德拉克斯打桥牌，在《皇后使命》中滑雪追逐。这些描写与惯常的体育伦理形成一定程度的对照。例如在《笨人》里，介绍说雨果·德拉克斯爵士是一个非同寻常的人，只有一点没说：他打牌时使诈。M说：“不要忘记玩牌使诈也能打败一个人。在所谓的协会里，无论你是谁，这大概是惟一能了结你的一种罪行。”好在邦德赢了德拉克斯，赢了打高尔夫球使诈的金手指；他不是将使诈者暴露给协会和仲裁者，而是以诈还诈。总之，正如邦德在捉弄金手指的过程中想的那样，“这不只是一场高尔夫球赛的问题。邦德的职责就是去赢”。^⑨

游戏的第二种用处是建立一个国民性体系。国民性在一定程度上是由游戏类型决定的。俄国人是棋手，《爱自俄国来》中的“冰国奇才”克伦斯丁就是一个大师级的棋手和间谍，他把人们看做小卒子，

经常想到丢卒保车的战例。而邦德和英国人则是赌徒，在赌场和战场上莫不如此。

但是对游戏和体育的再现与以前的公立学校或人们常说的那些民族性并没有多少关系，而是与新的消费和休闲伦理相关。邦德玩的游戏像他喝的饮料和开的汽车一样，都起着一种休闲导向的作用。书中再现的体育运动既不是公立学校的板球，也不是贵族的狩猎或赛艇，更不是工人阶级的依靠众多观众的足球，而是高尔夫球、滑雪和赌场赌博等消费体育。在欧洲大陆，这些项目的魅力在于它们是富人的运动，是假日运动；不过，它们相对摆脱了传统的阶级色彩。它们像邦德的伏特加马丁尼酒一样，不是酒馆里的葡萄酒。

这些小说本身是为了消磨时间，但它们并不是消费指南或休闲练习，而是对消费的补救，是充满阴谋的全球航道上的一些小竞赛。在《金手指》中，弗莱明用在高尔夫球比赛上的篇幅是诺克斯要塞被盗事件的三倍，这无疑是因为高度注意比赛细节的读者能得以充分看到诺克斯要塞情节的荒谬性，况且高尔夫球比赛更有趣。勒卡莱的间谍故事讲的是白领工作人员的事情，而弗莱明的冒险故事讲的是真正的休闲，这不是包装起来的商品化了的“闲暇”，填补工作之后的“空余”，令人惬意的“消磨时间”，而是一种冒险，一段有意义的时间，一个生死时刻——用《爱自俄国来》中的话说，是一种杀戮的时间。

惊险的城市

我一生对冒险感兴趣，在国外，我喜欢溜开宽阔明亮的大街，在小胡同里搜寻隐藏起来的真实的城市脉律。也许正是这个习惯使我成了一名惊险小说作家，当我走了两遭，写了这些文章之后，我就习惯了以惊险小说作家的眼光看人、看事、看地方。

——艾恩·弗莱明，《惊险的城市》（1964）

托尼·贝尼特在论詹姆士·邦德的文章里审视了故事结构的叙事符

码,并指出:

邦德小说的形式中就刻写着性别歧视和帝国主义的意识形态……邦德与坏人的关系和邦德与女孩子的关系最终发展和走向这些意识形态,在此过程中出现并解决了两边的一系列意识形态张力。邦德小说就是以这方式取得它们的“意识形态效果”的,形象地说,就是把妇女重新置于男人之下,把英国重新置于最上层。^④

我认为,他所说的意识形态与叙事符码的关系是一种劝说和生产性的关系,他正确地以“帝国主义符码”和“性别歧视符码”为焦点,因为正是这些符码把更大的意识形态主题与弗莱明的叙事细节结合在一起。然而,他加在这些符码上的名称似乎忽视了弗莱明重构帝国意识形态的特殊性和建构性别意识形态的新颖之处。因此在我看来,弗莱明的小说并不是帝国主义冒险故事的现代翻版,小说中确凿可鉴的帝国主义和种族主义意识形态是通过旅游文化的叙事符码来建构的。性符码并非“性别歧视符码”,并非把“性出格”的“女孩”重新置于传统的性别差异秩序之中,而是通过色情叙事符码把“女孩”置于新的性/性别系统之中。我将在下面两节中讨论这两种情况,说明邦德的“准看证”比“准杀证”更重要。

旅行和观光是邦德惊险小说中的主要兴趣和行动。《爱自俄国来》里的结局和高潮部分发生在传说中的东方快车上,与金手指的最后斗争发生在波音公司的一架客机上,几乎所有小说中都有一定的篇幅叙述邦德的飞机和火车旅行。安伯托·艾柯认为,“旅途”是小说中主要的“游戏情境”之一。对旅行的再现确实也能吸引经常旅行的读者。从19世纪火车站上摆售的W.H.史密斯的作品到20世纪飞机场里的那些小说,廉价小说的销售和消费总是与交通手段联结在一起的。邦德本人就是这方面的一个典型,《爱自俄国来》里的他在飞往伊斯坦布尔的途中,读一本艾里克·阿姆勃勒的《迪米特莱斯的面具》,在《金手指》里,他拿一本最新的“雷蒙·钱德勒的小说”。

这些故事与观光的关系还表现在它们几乎都发生在风光奇特的海外异域。邦德小说中只有《笨人》主要发生在英国，与布坎、萨泼、唐福特·亚茨以及莱斯利·查特里斯等人以俱乐部为背景的惊险小说形成鲜明的对照。这在一定程度上是战后小说市场的结果，按照约翰·沙瑟兰德的说法，战后小说市场面向英语国家，鼓励了像弗莱明和格雷厄姆·格林这样的作家选择不同的国际背景。英国在世界上失去了经济和政治霸权，也相应地失去了文化中心的地位。想像中的英国特工邦德的世界中心地位恰恰反映了作为一个冒险之地的英国的边缘性。

但是观光活动是深入弗莱明小说中的一种主要的叙事符码，贯穿了他的章法之中，组织起他的“世界体系”。在弗莱明的作品里，游记和观光指南的文字远远超过了他自己的游记《惊险的城市》。有时候，比如在《生与死》里，观光指南充当了弗莱明的文字，读者看到的几页关于海地巫毒教的描写全部是从帕特里克·莱·菲尔摩的《旅行者的树》中摘录下来的；脚注里告诉我们“这是一本最伟大的游记”。在另外一些情况下，比如在《只有两次生命》里，弗莱明自己写了一些冗长的游记文字，填充干瘪的情节，有一章的题目就是“遥远的日本”。不过，在一些不太极端的情况下，观光文字使这些小说产生了很大的变形，往往增加了它们的趣味性和一定程度的真实性。在《爱自俄国来》里，我们经常能读到像邦德在伊斯坦布尔醒来这样的段落：

邦德下了床，拉开厚重的红色窗帘，靠着铁栏杆向外望去。这是世界上最负盛名的景色之一，左面是静静的金角湖水，右面水波荡漾的博斯普鲁斯海峡尽收眼底，中间屋宇栉比，清真寺尖塔耸立。看来，他的选择没错。如此景色也可以弥补许多臭虫带来的诸多不适之感。^⑩

这里概括了旅游者的经验：倚着栏杆，从上面轻松地观看景色，通过审美，作为一种社会实体的城市被简化为一个自然对象，与大海的波

浪息息相通；游客要算经济账，身体的不适换来一种更“真实的”景色；交换合算，感到满意，“得到了”经验，饱览了“景色”。如果把弗莱明的游记文字像他的体育描写那样，看做奇观话语或曰消费社会话语的表现，就会看到它的效果是补偿这些消费活动，使之变成英雄的行为。旅游者一直陷于无法逃避的困境之中，他要在个体的自我发展中看到或捕捉到对象的真实性，但观光实际上是一种人景观，他只是许多前来“观光”的游客之一，其他游客可能挡住景色，使他无法独享。既要比“旅游的人们”优越，又要承认与他们同类，邦德要解决的就是这一困境，他是理想的旅游者，总是孤身一人，总是比其他人优越。尽管观光和做间谍之间的界线殊难辨清，但观光是他摆在明处的目的。

观光者看待事物的方式不仅刻写在弗莱明的文字中，而且组织起弗莱明的“世界体系”。这个体系固然依赖冷战和帝国主义的意识形态，但是与它们并不完全吻合，因为邦德小说的背景并不完全是根据东西方的冷战轴心建立的，英国并不占据中心地位，也不依靠英国宗主国和殖民地边缘的帝国主义轴心。这个背景主要建立在路易斯·特纳和约翰·阿什所称的“快乐边缘”，这是一条围绕着工业化世界的旅游带，包括地中海、加勒比海、菲律宾、香港以及印度尼西亚。^⑩这个世界在很大程度上依赖于旅游业的新殖民主义；对于邦德而言，这是人间天堂，是一种更真实的文化，是威胁和颠覆的渊藪。

作为人间天堂，这里是运动、美食和性冒险的好地方。在这些“快乐边缘”可以邂逅“性出格”的女人，她们的性或政治“偏常”表现在与坏人联手或她们是同性恋者。这些地方远离邦德的“珍宝一般的警厅管家”玛妮佩尼小姐，他可以自由地打斗、引诱，然后撤回伦敦。这些女人的名字（Pussy Galore, Tiffany Case, Honeychilde Rider, Kissy Suzuky）听上去就显然完全超出了英国的性/性别系统（我们在下一节里详细讨论这个问题）；她们也是“景色”的一部分。可见弗莱明的背景与旅游广告中的阳光假日并无多大区别。

这些背景的第二个意义是让人想到一种更复杂的观光，观看一种更重要、更真实的文化。旅游观光往往意味着去见识非资本主义

(或非垄断资本主义)的另一种生产方式及其裙带结构、手工制品、街道生活以及集贸市场等。邦德比普通旅游者更有权利进入这些地方。他因为秘密工作而进入秘密世界,在《生与死》里因为大先生而进入哈莱姆地区,在《爱自俄国来》里因为不博士而进入牙买加,因为克里木而进入伊斯坦布尔。形形色色的坏人盘踞在这些地方,艾柯曾经指出,他们往往血统混杂,出身不明,性习惯反常,长相威猛,暗中与克格勃携手。这些地方也是普罗普所称的“赠予者”的故土,在《爱自俄国来》里是克里木,在《不博士》里是夸莱尔,如果没有这些人物加盟,邦德就无法进入非西方文化,也无法在坏人的本土上获胜。例如达尔科·克里木,他是情报部伊斯坦布尔办事处的负责人,是英国和土耳其的中介,父亲是土耳其人,母亲是英国人。他对当地情况的了解是邦德所不可缺少的,他不仅在俄国人面前充当导游角色,而且也给伊斯坦布尔的俱乐部和旅馆当导游。他到一家吉卜赛人开的酒店探访,结果与吉卜赛人共进晚餐,让邦德目睹了两个吉卜赛女人打架,目睹了家庭纠纷的调解。克里木对邦德说:“不要觉得这种事不屑一顾,这是一件大事。我们能来这里是莫大的荣幸。你懂吗?我们是外国人。你会失礼吗?你不会插手吧?如果你那样做,他们会杀死你,可能还要杀我。”^⑮这是一个旅游者的看法,而不是博斯普鲁斯人的看法;从“旧的”更彻底的父权制角度看,“家族”的两个女人为争夺儿子的所有权而打架,她们都受到长老的监管。从克里木身上就可以看到这种父权制形式,只是比较进化一些而已,他手下的所有人都是儿子。这个世界正在被跨越,克里木将被杀掉;但是邦德需要这个世界的秘密,他只有一个比喻意义上的制度的长老:M。

但是这个世界也威胁着邦德。《不博士》在牙买加开场,弗莱明本人曾经在那里生活过。叙述者这样描述金斯顿“协会”占据的大厦:“在现代牙买加,这种老建筑不会存在很长时间。总有一天,皇后俱乐部会打碎它的窗户,也许会把它一把火烧光。不过,暂时它还是亚热带岛上所能找到的一个有用的地方,经营有方,人员得力,美食佳酿在加勒比海地区数得上一流。”^⑯这种末日感来自笼罩着故事的真实的历史阴影。形形色色的坏人个个败下阵来,他们不仅严重威

胁着英国或西方的福祉,也威胁着旅游者的幸福。我们可以客观地称之为非殖民化,遍及亚非拉的解放斗争的结果是出现了“第三世界”。弗朗兹·法依曾经说,非殖民化在心理上等同于反观,拒绝充当殖民者注视的对象。实际上这也正是旅游者焦虑的问题,正如邦德的美国帮手菲利克斯·莱特对邦德说:“在这些日子,哈莱姆是从林一角。人们不再像从前那样去那个地方了……人们以前常去萨沃依舞厅看跳舞……现在一切都变了。人们不再盯着哈莱姆。”稍后又说:“邦德突然感到了莱特话里的力量。他们越过了界线。人们并不想要他们。”^⑧ 观光叙事的界限就在这里,邦德的准看证被吊销了。

只许眼睛看

50年代后期突出了性,但这并不仅仅与性的现实状况有关,而是更多地关注性观念、性形象;文字的形象,视觉的形象,这种形象在广告里,在越来越“大胆的”电影里,在“有争议的”报纸文章里和“坦率的”小说里得到宣传;在苏和区的僻静小街上和外省城市冒出来的大批脱衣舞俱乐部和色情书店里,供应着这种形象。这种形象和暴力形象混杂一起,是1956年之后艾恩·弗莱明的詹姆斯·邦德小说销量巨大的重要原因。

克里斯托弗·布克,《新菲利亚克斯》(1969)

对于当代读者来说,艾恩·弗莱明小说的最大创新可能是它们的性符码。批评家和詹姆斯·邦德的热心读者着眼于他的性冒险,他们都注意到邦德故事使性邂逅第一次成为英国惊险小说中情节的中心内容和主人公的主要遭遇。布坎、萨泼以及阿姆勃勒的惊险小说都尽量避免哪怕最简单的性关系描写,即使其中有一点爱欲,也是隐蔽的或被移置为其他符码,尤其是移置为对暴力和虐待的再现。然而,尽管这种变化在当代读者和评论家看来颇为明显,但是对其中的意义并不十分清楚。因为从许多方面看,邦德惊险小说的性政治是非常传统的,依20世纪80年代的惯例看,它们对性的再现是非常规矩

的。结论可能是，邦德的新颖之处在于以消费社会的时髦装束掩盖一贯的和一再重现的所谓阳刚之气。这是托尼·贝尼特在讨论邦德叙事中的“性别歧视”时提出的观点，他详细说明了那些情节如何把性和政治方面“出格的”女人重新置于传统的性别差异秩序之中。他以邦德对近代性别史的看法为例：

邦德得出的结论是，蒂莉·玛斯特顿是一个荷尔蒙紊乱的女孩。他很了解这种类型的女孩，认为她们和荷尔蒙紊乱的男性一样，都是支持妇女和“性别平等”导致的直接后果。经过 55 年的妇女解放运动，女性品德渐至消亡，正在转变成男性。女性化的男子和男性化的女子遍地都是，虽然不全是同性恋，但也已经混杂不辨，男女不分。结果出现了一群不幸的性偏常者，不会生育，障碍重重，女人想当首长，男人想当阿姨。他真为这些感到难过，但是他没时间难过。

面对这个世界，邦德的使命就是“救出”这些女人，重新确立世界的性别秩序。他对这个秩序的性质几乎毫不怀疑，《皇家赌场》里就有这样一段文字：

他叹了口气。要重造女人。她们有了职业，把所有的事情都与性搅在一起，伤害了感情，她们走到哪里都背负着情感的包袱。必须警惕她们，管好她们。“婊子”，邦德说道……^⑬

然而，不能因为弗莱明粗鄙的男性权力幻想而看不到它们的历史特定性，也不能因为邦德的性史在 20 世纪暴露出的荒谬性而忘记邦德在性别史上的位置。《皇家赌场》(1953)与《花花公子》同出一年，成为大众色情开始的标志。这样说意味着色情并不一定是对男性权力的描绘(这种描绘无疑先于邦德或《花花公子》)，也不是任何特殊的性再现(因为此类再现的程式是随时间而变化的，邦德和 50 年代的《花花公子》里的性再现程式很难说成是色情的)。应该说，此

类再现和大众色情时代的特点首先是,叙事结构的中心是看或窥淫者的眼睛,把女人设定为观窥的对象;第二,这种文化把所有话语都转译为性能指的符码并受其支配。

应该把色情界定为一种窥淫行为,而不是对性的再现。这样说的部分原因在于许多所谓色情的东西实际上并没有再现性行为,只是再现了女人身体的各种赤裸姿态。正如安内特·库恩所说:“女人的身体是针对男性看客的,被建构成一种奇观和景致。女人的身体通过各种方式被再现为供看客观看并激发性欲的对象。”这一思路基本上得自劳拉·玛尔维的一篇重要论文,她想揭示好莱坞经典电影如何把女人建构成看的对象,把观众建构成男性。库恩的结论对于理解詹姆士·邦德具有极为重要的意义,他说色情的东西并不特殊,与其他文化再现形式并无多大不同。色情只占了“漫长的再现女人过程中的一点,还有许多司空见惯、高度社会化的再现形式,如广告”。^⑩因此,詹姆士·邦德的故事完全可以看做大众色情的重要的早期形式,以大众色情为特征的消费社会和奇观社会出现于战后重建中的西欧和北美。

邦德的色情想像并不是围绕细腻的性行为描写而组织结构的,邦德是个窥淫者,是个间谍。从邦德第一次遇到哈妮恰尔德·莱德的场景就可以看出这一点:

那是一个裸体姑娘,背对着他。她其实并没有全裸。她腰上系一条皮带,右髋部上的皮刀鞘里插一把猎刀。那条皮带使她的赤裸身子显得异常撩人。她站在不超过五码远的海水边,低头看着手里的什么东西。她站立的姿势非常放松,就像一尊古典的裸体雕像,身体重量全部落在左腿,左膝微微内倾,头偏向一侧,审视着手里的东西。^⑪

当然,窥淫者邦德的这幅画像是与旅游者邦德相联系的,同时也是特工邦德的行动结构。

如果以《爱自俄国来》为例,就可以看到窥淫者和邦德的准看证

相置换,组织起一系列松散联系的鉴赏家的逸事,构成邦德在伊斯坦布尔冒险的核心活动。邦德到达并“观景”之后的第一个行动就是陪伴克里木穿过地道,通过潜望镜探看俄国大使馆。就是通过这个潜望镜,他第一次看到塔夏娜·罗马诺娃,据说看了照片就爱上邦德的正是这位俄国档案员。紧随这个情节,出现了那一幕著名的场景,标题为“强烈刺激”;邦德和克里木一起去看两个吉卜赛女人打架:“邦德看见两个发亮的裸体,感到非常惊愕,感到旁边克里木的身体也紧张起来。周围的吉卜赛人似乎靠近了两个战士。月光照着她们的眼睛,闪闪发亮,听见急促的呼吸声。”由于邦德发过誓,他是一个游客,不会插手这两个女人的事,所以这个场景便在与故事情节若即若离的枪战中宣告结束。接下来是暗杀克里伦库,但是值得记忆的并不是暗杀本身,而是下手的地方:“玛丽莲·梦露的嘴”:

克里木悄悄地说:“狙击镜。德国货。红外线镜片。在暗处也能看见东西。向那边的电影大广告看。那张脸。看鼻子下面。你会看到一扇门的轮廓……”邦德把胳膊架在门侧柱上,把镜筒靠近右眼……出现了一张巨大的女人的脸和一些文字……邦德慢慢移动镜头,看见下面玛丽莲·梦露的一大堆头发,陡峭的前额,再下来是两个鼻翼,两个洞穴一样的鼻孔。广告牌上有一个模糊的方块,从鼻子下面延伸到极富诱惑力的双唇曲线……从阴影中广告牌上那张巨大的嘴里,从欣然半张的宽大的紫色双唇间,出现了一个黑色的男人身影,就像从死尸嘴里吊下来的一条虫子。

广告景观之下的克里伦库的身影显得十分渺小,而且这种奇观效果被放大了:窥淫者邦德用狙击镜放大了它,光怪陆离但诱人的广告牌也加强了这种效果。邦德只看着杀手克里木,叙述者确实让我们知道邦德从不蓄意杀人。从这里可以清楚地看到,邦德的准杀证并没有他的准看证重要。^①

邦德然后回到酒店,发现娇柔的塔夏娜·罗马诺娃在床上,一丝

不挂。但是他的伊斯坦布尔冒险的这个最后情节出现了一个讽刺性转折。小说并没有详细地再现邦德和塔夏娜在床上的情景,而是描写间谍邦德如何被间谍监视,读者与间谍组织的人们一起分享同一个景观:

他们谁也不知道就在他们的上面,在床头上方墙上的一面金框假镜子后面,有两个间谍,他们紧挨着坐在窥淫者用的这个狭窄小室里,拍摄房间里的情景;早在他们之前,房主的许多朋友就曾经在这里蹲过,守候克里斯塔尔宫豪华房间里的蜜月之夜。寻景者冷冷地注视着下面充满激情的阿拉伯图案,两个身体组合,分开,又组合,电影摄影机精确无误地开动着,两个男人张着嘴呼吸,兴奋的汗水从他们圆鼓鼓的脸上流下来,流进廉价的内衣领子里。

这些镜头是苏联摧毁邦德形象的情节中的一部分。

这些关于邦德在伊斯坦布尔冒险的简略说明显示,性是通过看的形象出现的,是在监视和被监视中存在的。但是这并不说明这些形象的历史特定性;窥淫活动在詹姆士·邦德出场前就已存在,而且对他的成功助益甚大。玛丽莲·梦露的广告牌颇为新颖,注视对象不是女人,而是一个商品化了的形象,一个来自电影世界的形象。因此,邦德故事以及成批生产的色情的新颖之处在于它在组织消费资本主义社会里的性活动时所起的新作用。具体表现为两种形式。一方面如社会理论家赫伯特·马尔库塞所指出,消费资本主义的特点之一是工作场所和日常生活的力比多化,他称之为“压抑的非崇高化”^②。在这种环境里,性成了商业、政治、哲学乃至宗教等所有话语都被译入的主符码。把经济、政治和哲学等所有话语译入宗教符码的社会发现自己的意识形态疆界是在与异端邪说的斗争中划定的,而无情地把政治、宗教和哲学转译为性符码的消费资本主义则是在色情的旗下进行意识形态战斗。无论表面如何,这些战斗并不仅仅是“解放”力量与“压抑”力量之间的战斗。把性从父权制规范下解

放出来，亦即所谓的性革命，既是性惯例的真正变革，也是对以一种膜拜方式继续支配和压迫妇女的性观念的重构。不过，邦德与《花花公子》、对《查特莱夫人的情人》的有名的审判以及亨利·米勒的作品，看上去关系密切。约翰·沙瑟兰德也告诉我们，随着邦德小说这些不入图书馆大雅之堂的文学作品的成批销售，“简装书革命”来到了英国。

消费资本主义社会性关系重组的另一部分与性/性别系统紧密相关，那是一种特殊的性别劳动分工和某些主导的性意识形态的矛盾结合。消费社会出现的新的性/性别系统还未充分成形，但它的特点是服务部门的扩展和产业化，女性劳动力大量增加，创造了一个不再以正式的婚姻和卖淫制度为标志的性市场，家庭工资制已经退场。这一切使男人发动了一场针对“养家糊口者伦理”的意识形态造反，使妇女在女权运动中自我组织起来，于是建构了一种新的文化，《花花公子》和《四海之内》就形象地说明了这种新文化。^②正是在这种语境里，出现了性主题和邦德的阳刚之气，他没有婚姻之累，很容易熟悉各种名牌的好烟、好酒、好车，它们是消费生活方式的必备品，是一张准看证。

注 释

① 克里斯托弗·布克尔：《新菲利亚克斯：关于20世纪50年代至60年代英国生活发生的革命的研究》，伦敦：柯林斯出版社，1969，第179页。

② 托尼·贝尼特：《通俗英雄詹姆士·邦德》，载《通俗文化》，弥尔顿·凯恩斯：开放大学出版社，1982，第6页；约翰·沙瑟兰德：《小说和小说产业》，伦敦：阿瑟伦出版社，1978，第176页。

③ 金斯利·艾米斯：《詹姆士·邦德案卷》，纽约：新美利坚图书公司，1965，第111页。

④ 朱利安·西蒙斯：《血案》，企鹅出版公司，1974，第246页。

⑤ 转引自贝尼特：《通俗英雄詹姆士·邦德》，第18页。

⑥ 艾恩·弗莱明：《爱自俄国来》，圣阿尔本斯：特莱德潘瑟出版社，第47、40页。

- ⑦ 弗莱明:《爱自俄国来》,第 87~88、123 页。
- ⑧ 艾恩·弗莱明:《金枪人》,纽约:新美利坚图书公司,1966,第 157 页。
- ⑨ 安伯托·艾柯:《弗莱明小说里的叙事结构》,载《读者的角色》,布鲁明顿:印第安纳大学出版社,1979。
- ⑩ 弗莱明:《爱自俄国来》,第 169、170 页。
- ⑪ 艾恩·弗莱明:《笨人》,伦敦:潘恩书局,1956,第 29 页;艾恩·弗莱明:《金手指》,伦敦:潘恩书局,1961,第 90 页。
- ⑫ 贝尼特:《通俗英雄詹姆士·邦德》,第 18~20 页。
- ⑬ 弗莱明:《爱自俄国来》,第 98~99 页。
- ⑭ 路易斯·特纳和约翰·阿什:《金色人群:国际旅游业和快乐边缘》,伦敦:康斯托布尔出版社,1975。
- ⑮ 弗莱明:《爱自俄国来》,第 126 页。
- ⑯ 艾恩·弗莱明:《不博士》,伦敦:潘恩书局,1960,第 5~6 页。
- ⑰ 艾恩·弗莱明:《生与死》,伦敦:潘恩书局,1957,第 41、50 页。
- ⑱ 贝尼特:《通俗英雄詹姆士·邦德》,第 13~14 页;弗莱明:《金手指》,第 189 页;艾恩·弗莱明:《皇家赌场》,伦敦:潘恩书局,1955,第 33 页。
- ⑲ 安内特·库恩:《妇女画像:女权主义与电影》,伦敦:卢特莱支与克什·保罗出版社,1982,第 113 页;劳拉·玛尔维:《视觉快感与叙事电影》,载《荧屏》1975 年第 16 期,第 6~18 页;库恩:《妇女的画像》,第 115 页。
- ⑳ 弗莱明:《不博士》,第 67 页。
- ㉑ 弗莱明:《爱自俄国来》,第 131、139~140 页。
- ㉒ 赫伯特·马尔库塞:《单向度的人》,波士顿:灯塔出版社,1964。
- ㉓ 当代文化史及其分析可以从下列资料中得到大致的了解:詹尼斯·温什普:《妇女杂志里的广告业,1956~1974》,当代文化研究中心不定期文献,1980 年第 59 期;《女人成为个体:妇女杂志里的女性品质与消费,1954~1969》,当代文化研究中心不定期文献,1981 年第 65 期;《出售的性征》,载 S. 豪尔等人编:《文化、语言、媒体》,伦敦:哈钦森出版社,1980;《妇女的世界》,载妇女研究小组:《妇女是重要的》,伦敦:哈钦森出版社,1978;芭芭拉·艾伦莱希:《男人的心》,伦敦:普路托出版公司,1983。

(马海良译)

十一、布莱希特的教导* (1974)

史蒂芬·希思

史蒂芬·希思在剑桥大学英语系任教，曾任《银幕》编辑数年。主要著作有《新小说：写作实践研究》(1972)、《置换的混乱》(1974)、《电影问题》(1981)和《性困境》(1982)

本文对布莱希特的解读不仅仅是语文学研究的一次回归，而且试图通过“调动”布莱希特理论著述与此后的政治电影(戈达尔、大岛、斯特拉布)和符号理论(巴尔特)的关系，与阿尔图塞阐述的马克思主义意识形态理论的关系，以及与弗洛伊德的关系而详尽阐述其理论的意义和现实性。在这个背景下，布莱希特的理论—实践既是对主导艺术文化的基本范畴的介入，又是对这些范畴的干涉，这些范畴就是联手否定矛盾和证实主体的意识形态立场的再现和叙事。“间离”的艺术反策略意味着不间断的置换实践，矛盾的生产，也即间离过程和效果所必需的“理论”问题。

希思的文章写于罕见地以政治文化争论为热点的时期。本文结尾几段的展望性质证明了把“过去与未来”的知识工作加以协调的可行性，这种协调的知识工作有时必然是“无法接近的”，但却超越学术制度的思辨框架和学科术语

* 选自《银幕》第15期(1974)，第103~128页。

“一个错误？我所能忍受的只有矛盾。”（第19卷，第414页）

布莱希特的教导。下面的笔记不过是对布莱希特论文学和艺术、政治和社会等著述的一系列解读（解读也是教导一词的词源），而主要兴趣在于对我们今天的工作意义重大、他的那些著作又简明扼要地提出的一两个问题。正是这样一个目的给予本文中的这些笔记以连贯性；解读布莱希特（使布莱希特成为“主体”）既不是求助于某个人，亦非求助于布莱希特在论述“反动写作”的一个注释中所说的对人格的“修剪”（第18卷，第82页）——布莱希特本人曾经对作者、对艺术权威表示过哪怕是稍微的敬意吗？实际上，在他的全部著作中表露出一一种对权威的轻蔑，“在知识产权问题上的一种基本放纵”（第18卷，第100页），不断对以前的作品进行剽窃式占用，将其作为以新的表达重新塑造、重新思考的素材；简单地说，就是要回顾某些思想、某些表达，这是真正辩证实践的一个例子，在特定问题、特定环境的紧急关头的理论生产过程。

这里的决定性问题是布莱希特本人在那个实践时刻提出来的：提出这些问题有什么用？对谁有用？能否对重建有所帮助？（Was nützt der Umgruppierung？第18卷，第112页）这对我们来说意味着把布莱希特的系统阐述置于新的问题、新的环境之中，即电影的问题和环境，我们对电影、对艺术实践与意识形态的关系，以及艺术对意识形态及其特殊介入的整个性质的反思。这些笔记所采用的方法，不管多么缺乏自信力，都是布莱希特视作辩证论证之基础的“对引语的调用”，这是他所提议的“辩证法学家协会”所要实现的目标之一（第20卷，第147页）。

距离与分离

在《远离越南》中，戈达尔的“分裂的视点”（split eye）占据了影片

的整整一部分,仿佛被遏制在伴随而来的被言说的话语空谷之中。人的一半面部被充满银幕的米切尔摄影机的巨大块体所遮掩。“分裂的视点”指的是一只眼睛望着我们,其凝视的目光部分由一副眼镜折射出来,部分已经被隐藏起来;另一只眼睛凝视着我们对面的景象,而我们则通过看不见的电影摄影视角凝视着银幕,这就是我们的视点。核心画面,即米切尔摄影机的镜头,占据了形象的盲点,那是再现的裂隙,没有景观,没有任何可见之物——“摄取”我们,又失去“我们”:这是进行否定的距离。

人们常说,戈达尔直接面对观众说话,“抛弃虚构而热衷于直接引语”。这种直接引语的观念难于消除——尽管戈达尔所努力要表明的恰恰是这样一个事实:任何言语,任何形象,都不是“直接的”;不妨看一下《致简的信》。在《远离越南》的这部分中,言说主体之间的颌首和眨眼都是毫无问题的(如人们谈论“战友”一样),决不是使理查逊出名的那种“直接性”(《汤姆·琼斯》的作者)。事实上,我们作为主体在越南问题上又有什么好说的呢?意识形态让作为主体的我们所接受的又是什么后果呢?但是,这种摄影机——美国的米切尔摄影机——,这种胶卷——美国的伊斯特曼彩色胶卷——却有很多话要说,要对我们讲述关于越南的情况,关于这场斗争的现实,关于我们为抵制这场斗争所生产的再现和这些再现所固定的主体的位置(再现恰恰就是固定位置)而进行的意识形态斗争的现实。戈达尔的短片表现的不是越南,而是远离越南,这就以不同的方式、以特殊的方式提出了问题。戈达尔从真正的距离中所抽取出来的——用布莱希特的话说,这表明了“远离”的程度——是再现的“直接性”;不是直接引语而是引语的距离(布莱希特说,到处都可以引入距离,甚至可以引入词语本身)。越南不是一种意识危机——一个直接引语的问题(在不同的关注领域,像《围困》这样一部影片可能会落入的一种还原)——而是主体的危机,我们生活于其中的意识形态的危机,一个再现问题。这个断片对我们和戈达尔进行质询—反质询,拒绝接受摄影机/我的位置,并进行否定;强加意识形态,通过否定进行证明;简言之,就是问离。

距离,否定,证明。布莱希特在观看中国绘画的时候(第18卷,第278~279页)注意到单一视角的缺乏,固定焦点的缺乏和对并置的依赖:“几种物体并置在一起,分散在画面上,仿佛一座城镇的居民散居在城中一样,既不相互独立,又不处于威胁自身存在的一种依赖关系之中。”这样的绘画提供了一种无拘无束的秩序的意象:“中国的构图缺乏我们耳熟能详的抑制因素;它的秩序无需任何暴力的代价。”把事物并置,又不试图建立总体性和一致性(“艺术家并不通过完全掩盖基本表面而否定之”;在这方面,首先看一看《一切顺利》中客体和表达的贫乏,这种贫乏使意象和意象序列产生一种特定的阅读空间,一种特定的论证和矛盾的运动——戈达尔影片中不断出现的掩盖和涂抹的场面也许是这种联系的一种表征对应。然后,再看一看《情人之死》中大量的装饰——特殊的例子并不解决什么大问题,安妮·杰拉尔多的表现所不断掩盖的意象,以及对充斥一切的本质的令人窒息的定义;抑或看一看《巴黎的最后一次探戈》,其中,空空如也的公寓完全凝结在它所意味的对缺场的表现上,即对内在世界“之外”的世界的发现:对勃兰多旅馆来说,有妻子,过去;对施奈德的童年来说,有父亲的房子,当过将军的父亲)。中国绘画给眼睛留有环视的余地,分散的“再现的事物扮演了能够分别独立存在的因素的角色,然而,它们又通过在画面上保持的关系而构成了一个仍然不可分割的整体”。不是一个有机整体——一个意思,而是一系列的意思和重复的意思(一个画面),一个没有固定深度的多视角的整体,用以替代再现的是置换——视点的置换,主体(在该词的两重意义上)的置换,使“天真”的反映感到困惑的一种肌质的物质性:

在客体间的隔阂中,画纸或亚麻布的肌质体现了它自己特有的价值……这里,事物得以反照的镜子作为镜子而位于前景之中,这主要意味着值得称道的对观照者的完全从属性的放弃,观照者的幻觉从来不是全面的。

否定和间离的目的就是要展示关系、展示结构；如戈达尔的断片所示，是再现与生产、形象与物质、主体与语言之间的颠覆运动，是一种批评辩证法。

人们都了解布莱希特和间离，但并不总是清楚的是，这种了解就是布莱希特式的认识（即在一种政治理论内部掌握的认识，这种政治理论关注特别介入再现与意识形态的必要性）。这方面的两个常见的弱点——掩饰这种特殊介入的条件的方式——是把间离还原为一种技术（完好无损地保留再现的幻觉：且看勒斯奈在关于《斯塔维斯基》的宣言中对幻觉主义者形象的症候式表现和保留：“正如观看布莱希特的戏剧一样，你知道你在剧院里，所以，我想让你永远不要忘记，在我的作品中，你是在电影院里。我在银幕上展示的东西是拍成电影的形象，它们自身宣布为形象。这是我的反幻觉主义的方面；魔术师并不隐瞒他的技巧，我也不隐瞒。”^①这里的混乱具有表征意义：幻觉被识别为幻觉，但是，间离被视作对幻觉的简单展示，勒斯奈可以声称既是反幻觉主义者和魔术师，又是幻觉主义者），并把距离和分离等同起来。

分离是布莱希特竭力反对的古典——“亚里士多德式”——戏剧模式，经典电影也属于这种模式，它本身就是一种再现模式。再现的结构是一种拜物教的结构：主体在一个分离的位置上生产出来，他在一种想像的连贯性中证实了自身的存在（再现是他的自我连贯性的保障），获得这种连贯性的条件就是对其生产结构的无知，对其自身被置于某一位置的事实的无知。要理解这一机制，我们需要追溯一下弗洛伊德于1927年在题为《拜物教》的一篇文章中的论述。^②

该文开篇是弗洛伊德描述的一个“最不寻常的病例”：一位年轻男子在被带到德国之前曾在英国度过了早年，但在德国，他却几乎全部忘记了母语；他把“鼻子上的光彩”视作性满足的条件。在分析中，这一“光彩”（shine）被解作英语 glance at the nose 中的 glance（意即：瞥见）向德语 Glanz auf der Nase 中的 Glanz（意即：光线，光耀，闪光）的置换。这一置换延搁了病人孩提时发现女人身上缺少阳物的时刻；他

向上“瞥”去,在脸上发现了一个救命的替代物,而那一瞥便焕发出鼻子上的光彩,这光彩的重现便成了未来性活动的基础。这种物崇拜否认对那种缺乏的可怕认识;弗洛伊德写道:“主体的兴趣仿佛在中途便停止了;这就仿佛怪异的和创伤性的东西在被作为物崇拜而保留起来之前留下的最后印象一样。”

具有特殊重要性的正是这一否认(Verleugnung)的过程。弗洛伊德评论道:

不情愿的认知的重量与抵制意愿的力量相冲突而达到一种调和,这在思想的无意识法则——即原始过程——的控制下往往是可能的。是的,在他的心目中,女人不管怎么说也的确曾经有过阳物;但是,这个阳物已经不同于以前的阳物了。别的东西占据了它的位置,被任命为它的替代物,现在又继承了以前直接指向其前任的兴趣。但这种兴趣也经历了非凡的剧增,因为阉割的恐惧在创造这个替代物的过程中为自身建立了纪念碑

认识由于恐惧认识所引发的结果而被否定(女人缺乏阳物,她被阉割了,因此,我也有被阉割的危险);物崇拜肯定了主体的位置,肯定了他的身份。所有这些都是说,拜物教是一个结构——因此,大众阐述的拜物教只简单地以物体为参照是极其误导的,而且,这个结构聚焦于一个中心,即它再现的主体,这个主体从它在认识与信仰之间的分裂中衍生统一性和未受干扰的中心性。这种认识涣散了主体的稳定,开始了欲望的生产,在这种生产中,主体失去了一切;而在信仰中,主体把自身置于其结构的丰饶之中。弗洛伊德注意到拜物教给人的快乐:人们往往“非常满足于拜物教”;他们甚至“称赞它平息他们的性欲生活的那种方式”。物崇拜表示对阉割恐惧的征服和对被阉割的防止;此外,它可以避免同性恋,因为它的确赋予女人以特性,正是这种特性使得女人成为性对象。

如果我们仔细看一看弗洛伊德的例子,就可以看到这的确是最非凡的,如在对 glance/Glanz 的嬉戏中为物崇拜的效果提供了一部履

历。物崇拜的确光彩照人,如在弧光灯下点燃的、强光柱照射的、描写的东西一样,是(戏剧)再现的一点;于是就有了那一瞥:为了再现而安置了主体(如在戏剧或电影中,这也许说明了出于拜物教目的的再现——在斯特里克的《尤利西斯》或在诸如《惩罚》等性描写影片中一样——具有一种使人诚惶诚恐的平淡性);分离的身份,本身就是表示再现的几何图形。

在这方面再看一下照片的例子。照片所保留的似乎恰恰是这种拜物教结构。照片把主体置于折射的关系当中——那一瞥,快活地将其置于否定的安全系数之中;同时是一种认识——这是存在的——又是使人安心的一个视角——但我在这个存在之外(照片的奇怪的时态:先现在时),上升到完美的拜物教范畴即美的范畴的双重性。这就是照片在《星期日时代周刊》或《巴黎—赛场》等杂志上所取得的成功,不断地瞥见世界能够把任何事物都升华到美的安全系数之中。我们需要认真地考虑在照片的发展中显然同时存在的复杂的决定因素,主体意识形态、再现和交换的明确确立,以及拜物教作为一个理论概念首先在马克思(对商品拜物教的分析)、然后在弗洛伊德(主体建构理论)著作中的最终出现。马克思和弗洛伊德著作中所论的问题是再现的功能问题:不是本质的异化,而是对工作、生产的本质否定,拒绝理解那个过程中主客体的位置。仅就电影的情况看,其发展形式中的关键因素恰恰是这种意识形态,以及以这种方式对照片形象的利用。比如,对即将到来的有声电影的抵制随时都可以以崇高的名义来表达,卓别林的下列宣言就表明了这样一种表达:“电影中最主要的因素是美。银幕是画面,众多的形象。自得其乐的场面上可爱的年轻姑娘们和漂亮的小伙子们。”²³此外,这样一种感觉似乎在今天仍然保持其主导地位,无论是在表现上还是在接受上:克劳德·查布罗尔影片的风格及其所受到的欢迎就是一个例子。因此,电影进行的一场关键的战斗过去和现在都恰恰是抵制拜物教的战斗(戈达尔的《快乐的知识》恰好提出了这个问题),在布莱希特自己的著作中这是被置于前线的一场战斗,瓦尔特·本雅明在论布莱希特的许多文章中清楚地提到了照片的特定例子。在描述照相的技

术发展时,本雅明论述了一种完美的认知机制对那种发展的接受,这就是“辉光”(die Aura):

姑且追溯一下照相术后来的发展。我们看到了什么?它越来越微妙,越来越现代,结果它现在如果不改变形状就不能拍摄房屋或垃圾堆。更不用说河堤或电缆工厂了;在这些面前,照相术现在只能说:“多么美呀!”世界是美的。……^①

因此,根据一种常见的布莱希特式强调,问题不在于继续提供照相术的生产机制,而是要改造这个机制;如果没有根本的重建,那么,把照相——或电影——与革命事业联合的努力就是矛盾的,而这种改造就是布莱希特所说的“文学化”(Literarisierung):这里,形象与写作、描写与意义之间的障碍被打破了:“文学化导致了用‘系统阐述’强调‘再现’的结果”^②;正因如此,它才给予照相术以“革命的使用价值”^③。本雅明步布莱希特的后尘,在这方面把蒙太奇说成是这样一种强调的形式,说成是“照相术的煽动性用法”^④。没有必要强调蒙太奇在早期俄国电影中的重要性,在俄国早期电影中,它是与口号的使用、知识电影等概念携手并进的;也不必强调它在今天的新的的重要性,如为戈达尔的政治电影的探讨提供特定肌质,况且,戈达尔自己对布莱希特的引用也是显而易见的。

那么,姑且谈谈这种引用,谈谈布莱希特自己的理论阐述实践。如我们已经看到的,拜物教描写一种再现和交流的结构,以及从那个视角出发对主体的不断证实,这就是戏剧——或电影——戏剧——里一种再现艺术中观照者的视角。布莱希特的间离所力主破坏的正是这种固定的分离—再现—观照的位置(反映的折射性及其交流性质)。因此,如果本雅明违背定论,通过描写对分离的某种拒绝而开始讨论史诗剧(布莱希特戏剧的间离),那也没有什么可大惊小怪的:

今天戏剧的主要问题……在于乐池的填充。把演员与观众分离开来的深渊就像把死者与生者分离开来的深渊一样,它的

沉默强化话剧中的崇高,它的共鸣强化歌剧中的陶醉,在所有的舞台因素中,这个带有戏剧起源之最深刻印迹的深渊已经失去了它的功能。舞台仍然是凸起的,但它不再是从无法测量的深度中升起;它已经成为一个公共讲台。今天的戏剧正是要置身于这样一个讲台之上。^⑧

用布莱希特的话说,问题在于“创造舞台与剧院之间一种新的接触,因而给艺术快感奠定一个新的基础”(第15卷,第301页),在于拆开“第四堵墙,把舞台与观众分离开来的那堵虚构的墙”(第15卷,第341页)。

距离,即把观照者重新置于——反向地置于——一种批评的多元视角之中,所依赖的正是这种分离的打破,因此,布莱希特的主要攻击目标也正是认同(Einfühlung,“观众与演员所模仿的人物之间的认同”,第15卷,第240页)。其原因反过来又在于这种认同的结果,即净化的结果,观众精神的绝对化,这最清楚地见于悲剧之中,悲剧从对人类痛苦的思考中拾取本质的果实——“事实即如此”,人的生存状况即如此。^⑨布莱希特最喜欢用来证明这个悲剧曲线的一个例子是《李尔王》,该剧从特定的社会—政治形势——王国的分裂——逐渐剥掉了社会和政治内容,直到李尔王被赤裸地抛在荒野上,一个普遍的人类代表,穷困潦倒、赤身露体的一个“之字形动物”,如黑格尔所说,像赤裸裸的祭物一样地等待着死亡。在悲剧中,痛苦被本质化了,因此,也得到了救赎,在充分地暴露意义的绝对原型的过程中观众得到了解脱:分离,认同,怜悯与恐惧的净化。然而,必须强调的是,在这方面,尽管悲剧是主要的攻击目标(“人类绝不能被悲剧所玷污”,第18卷,第10页),但是,在面对景象再现时取决于分离的认同以及这种认同所保持的净化对布莱希特来说都是一般的定义:他所力主摒弃的是净化式戏剧的整个语境。

也许值得注意的是,这样一种摒弃是布莱希特与卢卡契之间分歧的主要因素之一,标志着这两个人在30年代的“争论”的焦点,也标志着卢卡契此后对布莱希特作品的评估和错误评价,以及他后来

要建立一种一般美学理论的尝试。^⑩对这两人来说,净化是包容广泛的一个美学范畴,但两人对净化的理解却相当不同;在卢卡契看来,净化是对主体性危机的一种有效改造:艺术作品的接受者(观众、读者)感到

一种悲伤,甚至某种羞愧,因为在现实中,在他自己的生活中,他从来没有认识到作品中如此“自然地”表达的东西。没有必要详尽阐述一种能动的拜物化考虑,艺术作品中一种非拜物化的形象的毁坏以及主体性的自动批评,包含在某种对比的确立和混乱之中。里尔克诗意地描写了一个古代的阿波罗。在该诗的结尾——恰恰与我们的讨论相一致——那尊塑像对观照它的人发出呼吁:“你必须改变你的生活。”^⑪

主体和再现都是假定的,客观形象(仅就对这一假定的非拜物化而言)在最初起点上的缺场的——异化了的——总体性中再现了表现自身的主体,因而意味着里尔克诗歌所定义的主体性的改造(而不是主体的改造,主体的改造会提出再现的问题,会将再现作为问题而提出)——“你必须改变你的生活”。在迫切要求总体性的语境中,本质的观念即刻重现——“净化本身是对人的本质而言”^⑫,要注意到卢卡契对布莱希特作品的评价恰恰取决于把对“一种复杂的善恶二分法”的发现重新置于这些净化条件之中。“社会问题成了人性问题,包容了敌对双方的内在冲突和矛盾。”^⑬然而,布莱希特的理论和戏剧决不是依主体性和人性为转移的;而恰恰是把距离引入主体和再现的问题,所以,生产的不是总体性,而是一系列社会、政治和意识形态的干涉;这样一种戏剧的座右铭不是“你必须改变你的生活”,而是像布莱希特那样借用第11版《论费尔巴哈》的话说,关键的问题是要“改造世界”。

在对待主人公的态度上,也可以看出布莱希特与卢卡契之间的隔阂——这是他们各自处理净化问题的直接结果。对卢卡契来说,小说的传记形式,主人公和世界之间的冲突过程,是总体性的保证;

读者通过这种运动获得意识。对布莱希特来说恰恰相反,所必须置换的正是通过主人公的这种中介,即个体化—本质化—意识的原型。如《人就是人》中的人物杰西所说:“人的确处于事物的中心,但只是相对而言。”重要的是,布莱希特的最接近卢卡契小说体验观点的那部作品,即早期的《黑夜鼓声》,正是后来从间离的观点出发受到严重批判的作品:“我并未设法让观众以不同于我的主人公克拉格勒的眼光看待革命,而他则把革命看做罗曼蒂克。当时我还不能自如地使用间离手法。”此外,这种间离手法要求检验主人公在其所有物质引申中的效果。在法国影片《智利的九月》中,最后一次采访时女军人的声音被西蒙·西诺莱特的声音所压倒;在女军人的声音平淡而又充满政治含义(一场特殊斗争的含义)的地方,西诺莱特的声音则充满了强烈情感和个人痛苦,一种英雄化,一种特定的非政治的“人类信息”,今天的那些西诺莱特角色的感觉,断然决定的然而又深受影响的——而且是脆弱的——女性的感觉(如《燃烧的谷仓》)。布莱希特的理论试图定位和摈弃的正是这些效果。

所以,间离就是实施这种定位和摈弃,就是抵制分离和认同。惟其如此,间离就辩证地区别于简单的对立概念:这不是把分离与认同相对立的问题(我们已经看到拜物教结构中这两个极端在实际上相互依赖性),因此,假定在一种机械姿态中把认同排除在外就是错误的:“一种表演方式的目的是不是要使观众与演员达到认同(这种表演方式就是我们所说的‘史诗’),因而不屑于完全排除认同”(第15卷,第387页)。布莱希特在这里所特别指涉的是他提议的把表演作为引语的方式,这也是中国戏剧给他留下的深刻印象(与爱森斯坦一样,布莱希特又一次求助于东方艺术,作为选择性符号、意义和再现的例子);中国演员再现,但也再现再现的过程:

中国的表演不仅是人的行为,而且是演员的行为。这样,他们就表明了演员是如何表现人的行动的;因为演员把日常生活的语言翻译成他们自己的语言。所以,当观看中国演员时,你同时看到不少于三个人物,一个在表演,两个被表演。(第15卷,

第 428 页)

抑或,如玛丽娜·夫拉迪在《我所了解的关于她的二三事》中所说:“是的,像真实的引语一样讲话。这就是老布莱希特所说的。演员必须引用别人的话。”

重要的是,这种作为引语的表现的确切语境是认同的不断置换(“人确实处于事物的中心,但只是相对而言”),一种恒久不变的距离的精确引入,生产矛盾的嬉戏而非生产总体性的批判运动,一种改造观念(“在每一种新的环境中必须重新考虑那里的习俗”,《违命者》)。其目的已不再是把观众作为一种再现的接受者而分离开来,而是把观众拉入阅读活动中来;这决不是把观众区别开来,这是把他包括在一个过程之中的一个步骤:观众必须包括进来,他的态度必须改变。

也正是由于作为观众,个人才失去他的核心作用而消失了:他已不再是“出席”由剧院所组织的场面的一个个人,正在欣赏一件展示给他的作品;他不再是一个简单的消费者,他也必须生产。如果没有他的积极参与,作品就不会完美(而即便完美的话,到今天也不会是完美的)。一旦包括在戏剧事件之内,观众便被“戏剧化”了:因此,留在他“内心”的东西很少,而“随他而去”的则很多。(第 15 卷,第 222 页)

在这方面颇有意义的是,布莱希特正是不断用蒙太奇的原则指涉这种积极包容的实现(这就使他与卢卡契鲜明地区别开来,对卢卡契来说,蒙太奇是对本质形式的潜在破坏),因为电影中蒙太奇的实践(戈达尔的实践,或早期的勒斯奈的另一种实践——《穆丽尔》)恰恰提供了使观众切入和超越(多重)阅读立场的影片的方法;此外,正因如此,在电影史上才进行了抵制蒙太奇的斗争,对蒙太奇的摒弃与对现实及其观照者的拜物化携手并进,对系列片的崇拜,简言之,就是对那种“直接”再现观念的崇拜。

那么,如巴尔特所提醒我们的,我们应该记住布莱希特对爱森斯

坦的羡慕(他谈到“爱森斯坦的第一批影片给我留下的深刻印象”,第20卷,第46页),但与此同时,我们还应该像巴尔特再次提醒我们的那样,掌握以蒙太奇为共同基础的两种作品之间的区别:在布莱希特的作品中,问题不在于凝固力的生产(两种蒙太奇因素综合成一个实现了的有指向的概念);而在于已经提到的矛盾的生产问题,一个辩证的步骤,观众通过这个步骤而被置于布莱希特特别看重的那个批评位置之上,这不简单地意味着观众是带有批评眼光的,而且也意味着他自己的位置也是易受批评的、矛盾的,他已被从固定的位置上拖了下来。这就等于说,在布莱希特眼里,间离不是一种“形式”,而是一种分析方式,也即理解辩证唯物主义的一种方式。难怪“马克思是我所能想像的观看我的戏剧的惟一观众”(第15卷,第129页)。

从这个视角出发,可以纠正另外两种误解(或还原):一种误解认为间离是一种形式,另一种认为定义间离就等于定义一系列技巧,这些技巧的在场和缺场标志着一部戏或影片是否是“布莱希特式”的或“非布莱希特式”的,是“间离”的还是“非间离”的。尽管这两种最终显然要直接相关,但第一种将导致当代资产阶级电影典型的反讽,从《美国之夜》到《噢,幸运的人》,从《斯塔维斯基》到乔多罗夫斯基的《圣山》(这种反讽一般来说是纪德——《伪币制造者》——或郝胥黎——《针锋相对》——所奉为至宝的小说手法的转换;总有一天会有一部著作论述电影史上对小说手法的这些占用和再占用,这样一部历史似乎不是一部电影文学史,而恰恰是关于再现的意识形态形式的历史)。这些影片的每一部都显然要求个别分析,然而,在每一种情况下,这种分析都将表明一种再现(一组连贯的完全假定的位置)是如何通过指涉其表现的幻觉而得到证实的(而非受到动摇的),如果我们回想起以前对拜物教的描写以及这种描写所依赖的认识/信仰的分裂的话,我们就不会为这样一种结果感到惊奇。事实上,如至少自约翰生博士以来人们就常常指出的,任何人(莱默的《奥赛罗》的观众除外)都不曾把幻觉当做现实;关键的问题总是在于现实的幻觉,而我们在分离中看到认同和净化的基础:“观众从来不会失去对他在剧院里这一事实的意识。他始终意识到这个事实,即他从中获

得快感的那个幻觉仍然是一个幻觉。悲剧观就依赖于这种故意的矛盾”(第15卷,第386~387页)。亚里士多德戏剧中的关键因素是幻觉的现实,而间离的真正目标又正是这个现实。那么,这就等于说,把间离简单地作为一组技巧的观点就等于在意识形态上摈弃真正分析——对这种介入的分析——的实际力度,它对意识形态的影响,根据布莱希特本人苛刻地描述的共同的防疫过程而把意识形态还原为纯粹的装饰主义(decorativism):“资本主义具有直接而不断地把攒在它脸上的毒药变成解药、然后尽享其乐的力量。”(第20卷,第37页)间离就等于认识到不断置换的必要性,哪怕是常常发生在自身生产的形式内部的置换。

幻觉的现实:这正是那部作品立志批评的方面;它的客体可以看做意识形态,更准确说,是人与现实的关系以及人在意识中与自身的关系,即便“在意识形态中,所再现的不是控制个体生存的真正关系系统,而是这些个体与其生活于其中的诸种真实关系的想像关系”^⑨。这里只为最肤浅的意识形态描述留有余地,而下面的观点只是在直接讨论布莱希特的间离理论的语境中提出来的。那么,简单地说,要在这方面扩展那个定义,意识形态就在特定的生产方式中实际上起到能动的作用(这就等于把意识形态看做任何社会所不可或缺的东西);意识形态是“控制人们就真实的客体、他们的社会和个体存在及其历史的真实问题所采取的态度和实际立场的一套实际准则”。理解这一点就等于承认意识形态的物质存在;问题不在于笼罩在经济基础之上的思想乌云,而在于一种特定的社会现实——依一系列特定制度(意识形态的国家机器)定义的一整套再现。要分析某一特殊的意识形态就是分析一种生产方式的动力——过程——内部的这种生存。然而,据说所再现的东西是人与其生存状况之间的想像关系。这里,“想像”指认识—误认(reconnaissance-méconnaissance)的一种结果:认识是因为意识形态植根于现实,包括生存的各种条件,为对现实(不是纯粹的想像领域)的介入提供实际可行的导引;误认是因为它抓住现实,以便根据自身目的再现现实:“在意识形态中,真正的关系必然被寓于想像的关系之中,表达一种意志(保守的,因

循守旧的,改良主义的,或革命的)、一个希望或一种怀旧情绪而非描述现实的一种关系”;“因此,意识形态表达的是人与其‘世界’之间的关系,即是说,人与其真实生存状况之间的真实关系与想像关系的(多元决定的)统一。”

最关键的是这种再现内部的主体和由这种再现的主体所确立的过程;意识形态吸纳个体,将个体置于主体的位置,置于主体性的位置,使他们臣服。这里,我们需要非常精细的理解:个体与主体之间的区别(在方法论上)是真实的,但个体又总是主体;并不存在某种纯粹个体性的简单的先存状态;甚至在出生之前,个体就已经被置于主体的位置,在臣服的过程中被一种给他命名的话语所包围。所需要的是—种细密的思维方式,细密到足以——辩证到足以——理解这样一个事实的程度,即个体总是意识形态的主体,但是,他始终不简单是那个再现的形象(正如社会不能简单地还原为意识形态,而意识形态又恰恰是它所再现的社会的形式一样)。同样,我们也必须认识到,不能把这个意识形态过程描写为主体对准则(或“角色”)的内化(这是民众生存分析中的描写——不能完全肯定阿尔图塞本人能否设法摆脱这种分析。这种分析能够迅速重新找到异化等概念,经常提出优先的、基础的、真正可以重新证实的主观项目);主体只有在被置于一系列结构之中时才获得他的存在,这些结构决定它们所吸纳的主体的经验。

阿尔图塞描述为质询机制的正是这种把个体作为主体的结构定位,即意识形态构形对个体的限定性吸纳;通过一系列意识形态的国家机器——家庭、学校、教堂、新闻、艺术等等——作为主体的个体不断受到这些制度的召唤、教唆和质询,以便服务于社会构形的再生产,服务于生产的媒介。如此说来,主体就是意识形态的根本范畴:

主体的范畴是一切意识形态的构成性范畴,但同时,我们必须立即附言说,只有在一切意识形态把具体个体作为主体的“构成”视作自身的功能(即将其定义为意识形态的这种功能)时,主体的范畴才是构成性的。一切意识形态的功能就在于这种双重

构成的作用。

事实上,问题要更加棘手:对这样一种阐述必须加以补充,必须要考虑到把个体建构成在象征界支持意识形态构形的主体的整个问题,即语言中的主体的问题(在象征界,语言既是构成性的,又不能化简为意识形态),而且有必要在精神分析理论(作为主体建构的科学)的历史唯物主义内部加以阐述。

事实上,如果我们在意识形态讨论的语境中看一看布莱希特关于批评介入的理论和实践,那么,这一棘手的问题就会自行显现出来。研究幻觉的现实实际上是研究再现的意识形态和这种意识形态所决定的主体位置。这是抨击认同、分离、净化、被动性的关键所在,而间离就是这种抨击的辩证实现;从戏剧——或影片——的内部与外部思考,置身其中或超然于外的思考,乃是一种批评置换的方式:戏剧再现事物——被寓于意识形态之内,但那种再现,那一系列公认的构形,本身也是被再现的(所以,用布莱希特的话说,我们仿佛无数再现的复合体),而这把作品置于一种客观具体的政治知识(在理论——间离——及其客体——意识形态的确切语境中定义的知识)之中,而非置于“真理”之中。巴尔特在一篇早期论文中对此有过精彩的论述:

间离有如下述:在再现中,意义已不再是演员的真实而是环境的政治关系。换言之,间离不是一种形式,而是形式与内容之间的一种联系。为了获得距离,支持——即意义——是必要的。^⑬

布莱希特的戏剧是再现的戏剧,但却是为意义的再现(所以是快感的戏剧,“快感来自于赋予事物以意义”,第19卷,第551页;巴尔特提到的对狄德罗的尊敬就衍生于这种对教育和快感、对从事改造的艺术的献身);再现被展示和间离,被囿于它们所生产的现实和态度的复合体中。这就是在讨论史诗剧中主人公组织地位的丧失时提及的

那种解中心:问题不在于观众与戏剧情节的相隔离,并由此而被有效地置于与作为总体意识的主人公的认同关系之中,而在于观众本身就被包括在从意识形态到真实、从幻觉到客观真理(对再现形式的决定因素即戏剧活动进行的政治分析)的运动之中;这种戏剧中没有主人公,甚至没有(作为评判者、作为统一意识的)观众:作为主体,观众被纳入到再现中来——戏剧创造了一种认识效果,但那种再现,那个被纳入的位置,都脱离了真实(“现实”),而间离恰恰就是这种(批评)运作。

戏剧本身就是观众的意识——其根本原因在于,观众除了事先把他与戏剧联系起来的内容之外没有别的意识,而这个内容的展开就是戏剧本身:戏剧从自我认识中生产的新结果,即这种自我认识的形象和在场。布莱希特说得对:如果戏剧的惟一客体甚至是对这种永恒的自我认识和非认识的“辩证”评论,那么,观众就会已经熟悉了调子,那是他自己的调子。相反,如果戏剧的目标是要捣毁这个无实体的形象,让幻觉意识的神话世界的永恒静止的领域运动起来,那么,戏剧就真的成了在观众中发展和产生的一种新意识——尽管与任何其他意识一样是不完整的,但却本身被这种不完整性所推动,从而获得了这种距离,这种永不枯竭的批评行动。戏剧实际上是新观众的产物,演员的活动在表演结束时开始,他开始活动只是为完成他的表演,但却是在生活中。^⑥

电 影 剧

姑且论述一个明显的悖论。电影的经典观念取决于对“现实印象”的效果的生产和利用,这种经典观念给电影下的决定性定义之一是其与戏剧对立起来,依据电影的威力论述电影的无局限性和舞台即场景的可见限制。场景一词在巴尔特的文章中常常具有两种意义——舞台和画面,舞台具有“两翼”,有固定的界限,而银幕则仿佛

只知道形象现实的暗指的连续：

银幕并不是一幅画的画框，而是一个面具，只允许我们看到事件的一部分。当一个人离开摄影场所，我们看到他走出视域，但他继续在场景的另一部分存在着，这是我们所看不到那部分。银幕没有两翼……^⑧（巴金）

这样一种无局限性就是走出镜头（人物的出场和重新入场，物体不断地走出画面）^⑨，进入镜头（远景）和叠加镜头（序列镜头）。因此，重申电影的局限性（将其独特性视作指意实践）的一个方法恰恰是对电影的戏剧化（如斯特拉布的影片，在《奥松》和《新郎、喜剧演员和老鸨》中，“主题”本身都浮到表面上来，但活动却是所有影片的一个共有因素）。换言之，电影的一种间离方式往往是而且主要是对戏剧的确切指涉。

这里可能见到的悖论将按照人们所说的再现的制约来理解。亚里士多德式戏剧和经典电影在这种制约中由于一系列共同目标（“现实”的结果）和手法（注意美国经典电影中场景的重要性，序列镜头和远景为这种场景提供了可能性）而走到了一起，但是，如在巴金的影片中一样，电影的发展及其独特的艺术独立性却又是由于相互间的差异所造成的。所以，巴尔特在概括论述再现时正确地把电影和戏剧（以及文学）合在了一起，同时把电影的戏剧化看做展示电影的特性、电影的形式、在其再现的流动内部开拓距离的一种特定方式。

巴尔特所坚持的关于画面和剪辑等观念在这方面确实很重要，从效果上看，银幕确实再造了意大利第四堵墙戏剧的状况，这等于说银幕安排——设计——与为其固定位置的主体——观众的一致性。电影“技术”正是依据这种再生产而得到发展的：从摄影机作为工具的完善，到影片制作和建构规则（30度角的规则是最简单的例子）的精工细作和符码化，其中至关重要的就是与形象相关的主体视角的一致性。比如，就摄影来说，新近的作品强调历史上意识形态的决定性作用。^⑩于是，我们注意到，照相术的发展与绘画中一种越来越强烈

的意识同时发展,即把限定绘画形式的科学视角建立在文艺复兴时期确立的特定文化结构之上(黑格尔的《美学讲演录》阐述了这种意识),而照相术本身对视力的可靠性提出了疑问,产生了某种科学疑虑,而且,这种疑虑伴随着意识形态领域内对视力及其视角的大力支持和补偿,在意识形态上利用摄影再现并证实了眼睛的视域。如已经暗示过的,正是这种利用引导了后来对摄影的改造,并趋于这样一种再生产而得以“完善”,即把主体置于一种与稳定“现实”的固定关系之中。摄影是看不见的,是客观地圈定现实的一个窗口,是再现主体位置的一个手段,而这就是画面的寓意;法语 *cadrage*(画面),即对形象的中心化和调节,其德文同义语 *Einstellung* 恰好也表示态度和道德观点。摄影(商业)发展主流中的每一因素,摄像机、编辑和联接技术等等,都是根据位置构造的——镜头,摄影高度,联接画面的手法(手稿完全是以对主体的证实和对连续性的保持为基础的;看不到30度角的规则就将导致“过分残酷的对观众视角的改造……一种令人不安的效果”)。^⑨此外,颇具启示意义的是,人物视角(即主观镜头)在经典影片中是可能的,但只能在有限的范围内,即在完全与某一人物相认同的范围内,他在这个认同时刻占据了类似于某一(因此也是特定)观众所占据的位置;诸如以第一人称拍摄的《湖上女人》等影片极为罕见,被视作“异常”现象,而异常现象的确是其他影片中使用明显的第一人称所预想的意义——《等到天黑》中公寓里姑娘与杀手之间的一场戏体现的盲目性;《蛇》中笨拙得滑稽可笑的沐浴情景所体现的目光短浅。最根本的是分离再现的拜物化位置:摄影的威力在于它追溯了那条分界线,从而把观众控制在那个位置,仿佛舞台两翼在他的背后而不在他的两边,于是便产生了巴金所说的那种无局限性效果。

这个明显的悖论也在于,对其意识形态共谋效果的破坏能够经受摄影的戏剧化:再现的固定性,分离的连续性,经典影片所依赖的第三人称,都被错置的无局限性所打破,展示了以极端的主观主义之名强加给摄影的限制。这是某种形式的美国地下电影的特点(《燃烧的生物》将是这种影片的典型代表),在这种影片中,对连续摄影结构

的探讨伴随着——仿佛二者缺一不可——一种非线性的性征,对一种能量的突然指涉,这是主体自我再现的几何学在拜物化结构中所不能接触到的能量。问题是,如此生产的这样一种能量实际上重新进入——最后重新证实了——旧的线性排列的位置;在自发性、原真性、无拘无束的主体性的神话中,过分认同将妨碍分析。在论述“破坏性的和无政府的抒情主义”的优缺点的一个注释中,布莱希特为我们提供了一个颇有说服力的总结:

人们的全部生产活动并不包含在实际生产中,实际生产总是有限的。然而,并未被生产所直接吸纳的那些因素并不简单地流于外部,它们相互矛盾;它们并不简单地缺乏意义,它们干扰。因此,只有一个非常认真的计划(ein sehr weit gespannter Plan)才能够掌握它们的活动,而你需有一种对具有生产力的东西极端敏感的听觉。保证这些因素脱离破坏,即是说,既不去破坏也不受破坏,这才是真正的成就。(第19卷,第408页)

这一成就的构成因素就是从政治角度提出再现的问题,提出再现的政治问题,而间离的思想所引发的恰恰是这一点。仅仅掌握某一直观奔放的抒情力是不够的(这不是否定其可能的局部有效性,而是认识它可能生产的惟一指涉的弱点,一种无政府主体性的弱点,对其自身潜在破坏力的破坏);所需要的是使用再现和论述再现的一部作品,即是说,距离的引进,再现内部的一部作品,导致对主体构形和主体构造的理解,而主体所处的位置又正是这些构形所分配的。标志着布莱希特式电影剧特点的正是这种理解:戏剧化不仅仅是《一个演员的复仇》中对作为局限与被局限空间的画面的可见的——表演的——组织,而更加重要的,是《亲爱的消夏姐姐》中批判的异质性(大岛的影片被抨击为杂交、野种的形式,缺乏纯粹日本电影的艺术纯洁性),它对日本当代社会的矛盾和意识形态立场的探讨,包括那种环境中的电影实践,不仅仅是《奥松》,而且还有《未曾和解》^②:像《英国噪音》这样一部影片则具有发白语言内部的语言的不和谐性

(“形象抵制声音和声音抵制形象的斗争”),以及对比喻的拒绝(注意福特工人的系列讨论中无中心的、无声音的画面,远景的缺乏,重复和非连续性的使用)。

再现,语言,理论:上述问题在这些术语中得以具体化。如巴尔特所表明的,电影和戏剧都“寓于”再现之中;任务是在政治上置换那种再现,不是再生产它的连贯性,而是展示那种连贯性所规避的矛盾,它所承担和保证的联合。这样一种展示——间离——是一种理论工作,不断的理论思考能够改造特殊的再现,置换它们的形式(对布莱希特来说,理论的生产是无产阶级向知识分子提出的主要要求之一,而听从“无需理论,只需拿起笔来创作戏剧”的劝告就等于落入他效仿列宁而提出的“蔓延的经验主义”的陷阱,第15卷,第276页),而那种改造、那种置换的客观焦点,即工作区域,就是语言:“认识理论首先必须是对语言的批评”(第20卷,第140页),“对语言的批评检验,当把后者看做一种伤害工具时,尤其重要”(第19卷,第432页)。这儿句引语中所论的问题,第一句是对康德的解读,第二句是评论卡尔·克劳斯的讽刺的威力,最后是对不断注重语言、注重各种语言的特殊生产、注重作为特殊指意实践^②的语言现实的必要性的普遍强调。所谓伤害恰恰是这些语言的工具化,它们作为直接反映/表现、直观的——而且是毫无问题的——“真理”的同质化。与此相对的是异质性的间离:电影剧是作为矛盾的杂交、杂质过程的电影文本;戈达尔所说的“电影的终结”,是指那种被定名为电影语言、实现电影形式的本质精神并且固定导演与观众位置的既定语言的终结,在意识形态上被某一运动所决定(出于“现实印象”的利益),反过来本身又起决定作用的阅读(或非阅读)条件的终结,是电影史、电影发展的形式、它的“进步”、它的利用的终结。标志着戈达尔、大岛、斯特拉布电影实践(在戏剧领域如布莱希特的戏剧)之特点的破坏,在这里将依据语言的这种利用而得以理解:“不幸的是,电影是一种语言,但我试图破坏那种语言,制作并不考虑那种语言的影片。”^③然而,不考虑那种语言是一项批评事业,本身恰恰是一种破坏,一种反占用(“语言是殖民化的一种形式。不是吗?”^④):被推翻的,被破坏

的,是电影建立在习得之上的再现秩序与这些秩序表达的主体的统一。斯特拉布提出的电影实践的否定作用,“起作用的死亡”,意义就在于此:“影片必须在每一瞬间破坏它在前一个瞬间所表达的东西;我们正在各种脸谱中窒息,帮助人们破坏这些脸谱是最重要的。在这方面,我希望最后一个镜头没有任何意味。这只是一个开端。”^②连续丰富的幻觉不存在了(“现实在言说”),一系列表述的断续性贯穿电影文本,暗示了导演和观众同样达到的“圆满”(属性,主体作为及时的意义资源的想像性投射)。这样一种文本实践的电影本身是不断阅读的过程,而这个过程本身又要求新的阅读方式,置换了观众在经典影片中被质询的位置。这也常常成为戈达尔影片的“论点”——在《快乐的知识》和《致简的信》中达到理论的高度:在阅读中如何调动观众而非仅仅依其自身知识取向展开形象序列?经典影片最终与其说是表演(mise-en-scène)的问题,毋宁说是置放(mise-en-place)的问题,而干扰那个地方、那个位置的任何事物,关于我本身和我的“现实”的虚构都只能是理论的即电影再现形式的戏剧化;只能是电影剧,批判性的电影,关于危机和矛盾的电影。

叙事/蒙太奇

还有比叙事更好的避免矛盾的方式吗?“现实印象”如此紧密地依赖于摄影这一“独特的叙事艺术形式”的发展^③,这绝非偶然;事实上,经典电影的语言正是依据叙事来限定和发挥作用的(“正是在这同一场运动中,电影本身才成为叙事,才获得了语言的某些属性”)。^④叙事接合和排列,使阅读顺畅进入向前递进的流动,而如果有人认为叙事比文献更加“真实”,这也不必大惊小怪(无论如何,文献也往往是一种叙事文类),因为叙事仿佛把再现改造成“现实”,展示其真理,发现其意义。布莱希特以对行动的诸多选择和决定因素的兴趣,抵制对大结局(启示)的强烈关注;以对每一场面本身的关注,抵制把一个场面匆匆转入下一个;以突发式的不平衡运动,以“可与序列胶片上的形象相媲美的不规则运动”^⑤进行的复杂的蒙太奇

时刻,抵制直接演进的线性发展。“史诗剧与其情节的关系,他说,就好像芭蕾舞教师与他的学生的关系;他的第一个任务就是尽可能放松她的关节。”^②

叙事的结果恰恰是紧张的结果,行动被塑造成一种命运,现实的一个必然结果。于是便有了悬念和动机的双重冲动,这是叙事逻辑的要点(把叙事与纯粹编年史区别开来的正是这样一种逻辑)。在《蛇》中,我们很早就得知只有獾(mongoose)才能与蛇王眼镜蛇相对峙,这既保证了影片中二者间战斗的最终结果,又保证了影片的意义;在表现一名英勇的警察在集市上开枪射击的一场戏中,这促成了影片中后来对这种骁勇善战的期待(叙事是努力不造成任何浪费的一种模式),并赋予最后一场戏以回顾性的可信性,在这场戏中,警察一枪打死了眼镜蛇,救了那位姑娘的命;而当把病蟒蛇放入地窖并警告人们它将盘在椽子上时,我们知道它后来将从上面出现;当它最终出现,把过分好奇的警员打倒在地时,便以一种顺理成章的必然性把我们突如其来的惊恐置于合理解释之中;当我们被“顺便”告知被曼巴(蛇)咬伤致死相似于心脏病突发致死时,后来把曼巴作为犯罪武器的情节便是可信的了,而反过来当它实际发生时,这种犯罪也有了发生的理由。所有这些当中最重要的是双向的——“不可征服的”——摇摆:如果我们实现了最初的动机,便造成了悬念(我们等待着蟒蛇的出现);如果未实现最初的动机,那么,最后的事件就会产生圆满的惊奇效果,同时又使我们回想起原来的动机,看到二者间的联系(我们记得地窖里的蟒蛇);无论哪种情况,这个叙事都将产生一个总体,提供一种无懈可击的连贯性。这在《蛇》中也许无足轻重,但在像《围困》这样的影片中却不尽然。在后一种影片中,叙事的力量实际改变了明显的政治信息:悬念——是否杀死美国特务(而我们需要探讨的是,在影片开始时就宣布判处这位特务死刑的事实为什么和如何没有延缓后续叙事悬念的创造?)——使行动戏剧化(比迪厄和蒙坦之间表演的戏,是对意识困境的表达)——事实上是这部影片真实情感的必然结果,这是通过老记者这个中介人物,也即理性的观点得以表达的。

对布莱希特来说,至关重要的是对理性及其各种形式的质疑。叙事必须受到干扰;焦点不在不可抵抗的行动和人物,而在每一行动的“知识决策”:

行动的结构由于以前可能存在的诸种行动而复杂化了:命运不再是铁板一块的权力;相反,人们将看到交织着矛盾潮流的力场;权力团体不仅仅卷入了抵抗他们的运动,而且还屈从于内在矛盾,等等。(第15卷,第197页)

人们“在构成统一体的东西内部”寻找“矛盾”(第15卷,第361页),布莱希特为此而从电影领域借用一个名称,即蒙太奇,将其解作间离的原则。在创作的每一时刻,在矛盾的生产过程中,从演员的个体姿态到场景的总体组织,蒙太奇是作品的辩证形式。

传统与主导

“既不控制现实,也不允许公众控制现实的作品不是艺术作品。”(第19卷,第411页)对现实的这一强调为布莱希特提供了价值标准:作品之所以是作品,是因为它产生对现实的特殊认识和特定控制。况且,这也是形式和内容的问题:“控制现实。一切都要用这个要求来衡量,包括形式方面,因为如果作品的形式出了错,任何艺术家都不能控制现实。”(第19卷,第413页)在布莱希特的作品中,间离是控制现实的形式;正因为如此,它便与任何粗糙的现实主义观念、与“反映”观念相对立。

在实践上,这里提出的是艺术遗产问题、传统问题。如果不对现实的诸种形式提出质疑,包括它在艺术中的再现形式,那么,就不能控制现实,而这种质疑本身是一个形式过程,一种生产,而不是反映。因此,布莱希特反对卢卡契把现代主义视作颓废,把打破传统形式视作野蛮主义的观点,而热衷于探讨现实,为现实的新形式下定义的先锋活动。对布莱希特来说,艺术家的作用和知识分子的作用一样,就

是推翻遗产的重负；对于“无产阶级对其知识分子抱有哪些期待”的问题，第一个回答应该是他们“瓦解资产阶级的意识形态”。（第20卷，第54页）与传统的关系必须是破坏的关系，而最终是重建的关系，是在可能的情况下抵制占用和重新占用的关系。“在每一个时代，我们都必须努力把传统从试图占用它的因循守旧中抢夺出来。”^⑧本雅明这样写道。在以《无产阶级并非生于白色马甲中》为题的一篇精彩文章中，布莱希特阐述了他的复杂立场：

文化自然而然地反映生产力与生产关系之间的冲突……毫无疑问，今天，大量的文化承载者都把自身与无产阶级比以往更加紧密地联系起来，无产阶级是最强大的生产力。无产阶级在文化领域的表现，它的实习，它的知识生产，并未在资产阶级文化之外继续，并非完全区别于资产阶级文化。文化的某些因素是这两个阶级所共有的。当然，我们必须认识到，文化的某些习惯因素已经发挥了它们的作用，变成了非文化因素。但是，仍然有另一些处于困境之中的因素需要我们保护。我们对待文化的立场从基础上说是同一个征用过程，这个过程将在物质领域里继续进行。接受文化意味着对其进行决定性的改造。改造的不仅是主人，还有财产。而这是一个非常复杂的过程。那么，我们现在保护文化的哪一部分呢？答案一定是：实际的生产关系为了继续下去而必须压制的那些因素。（第20卷，第89~90页）

现在我们再回到对意识形态的讨论上来；意识形态是不能用纯粹知识的某一部分加以取代的。相反，从意识形态的内部，布莱希特定义的现实主义艺术试图置换意识形态的各种构形，并在生产方式中确定那些构形的特殊关系（这也是布莱希特的社会姿态观念的基础）。但是，这样一种生产直接与意识形态的再现定义遭遇；这并非简单说所再现的东西是意识形态，而是说再现本身的条件也是意识形态的。这里，我们需要回想一下阿尔图塞论述的主导意识形态，在特定的历史关头，主导意识形态为各阶级提供了共有的意识形态门

槛；对“这个世界”、对个人身处其中的社会构形的宏伟再现，就是“自然”的领域。这是布莱希特的文化观点：“外在于和完全区别于资产阶级文化的地方不存在直接的生产活动”、“文化的某些因素是两个阶级所共有的”。从此时起，斗争便仿佛在再现的阵地上进行——即意识形态对现实中的主体的质询；既然艺术与再现保持一段距离——确切说是政治的距离，那么，艺术就是置换。

电 影

（在同一期的《银幕》上）还有一些关于布莱希特自己介入电影领域的讨论——《三角钱歌剧》中诉讼的“社会学经验”，《库勒·汪贝》中都多的塑造。在关于布莱希特电影观念的这些著述中散见的一两处重点论述，也许值得在此赘言几句。

布莱希特重视电影，因为电影聚焦于外部行动，是一种非内省的和本质上非认同的艺术：

事实上，电影要求外部行动而非内省心理。因此，电影是通过启发而组织和自动满足某些大众需要的资本主义，以某种极具革命性的方式进行的行为。由于只聚焦于“外部”行动，由于把一切都还原为过程，由于在主人公身上再也看不到中介者，在人身上也看不到普遍标准，电影推翻了资产阶级小说的内省心理、破坏了广阔的意识形态领域。这种外向的视点对于电影是充足的，使其变得举足轻重。电影完全可以吸纳非亚里士多德式戏剧创作的原则（即是说，不以认同和模仿现象为基础的戏剧创作）。（第18卷，第170～171页）

与此相伴的是把电影定义为一种相对不动的艺术；它在“本质上是静止的，必须看做一系列画面”（第15卷，第283页）。

这里的棘手之处是明显的：要说布莱希特完全误解了在好莱坞的霸权之下电影的实际发展（如本雅明在《机械复制时代的艺术品》

中一样,这是深受布莱希特影响的一篇文章),这并不难(布莱希特本人在好莱坞的错误冒险,他的各项计划所遭遇的困难证实了这一错误估计的事实);要说电影恰好成了重新证实小说结构和类似小说结构的模式,随之而来的是模仿、认同、内省心理、作为意识的主人公等一整套东西,这也不难。再者,很容易使人惊奇地把电影视作基本上静止的艺术,而关于电影的思考的全部分量或许在于将其特殊性归结为运动性(“与画家的颜色和视觉设计、雕塑家的固体、作曲家的音响、作家和诗人的词语的抑扬顿挫相对应,电影制作者拥有什么呢?对这个问题的回答无疑是运动”)。^⑩但这里我们开始看到,布莱希特实际上是在领会一种新的电影观念,确切说,是由电影所暗示的抵制直接再现(资产阶级小说和戏剧中类似小说的再现)的一种可能性,电影也被坚实地抛入了这种再现之中。这种可能性的焦点似乎在于电影保留叙事的能量,在启示的瞬间不耗尽形象,布莱希特之所以强调电影的静止性和非内省的潜力,强调形象的在场以抵制发展中的意识,意义就在于此。此外,这样一种可能性可以看做布莱希特在制作《库勒·汪贝》时对电影的直接经验:这是一部无声的和早期后一无声喜剧,其中,演员的插科打诨恰好用作恒定的叙事干扰;如巴尔特所说,爱森斯坦的影片造成了某种迟钝的效果,在生产“第三种意义”的过程中形象与作者直接叙事(diegesis)之间的一种摩擦。^⑪因此,这不简单是误解的问题(关于布莱希特“对”与“错”的问题),而是政治介入的语境问题。布莱希特本人常被引用的行为准则是不容忘记的:问题决不可能是仅仅为了一种媒介的生产问题(戏剧、广播、电影或其他什么);这始终是完全改造那个媒介的问题。真正具有革命性的恰恰是而且只能是这种改造的过程(辩证地吸纳媒介和作品的过程)。

批 评 理 论

就一份将被称为《批评阅读》(第18卷,第85-86页)的计划好的杂志,布莱希特曾写过一篇短文,值得在此全文引用,因为它明显

表明了今天的《银幕》等杂志所应该作出评论的选择和重点。然而,仅仅引述该文的几个段落并作一两个相关的评注也许就足以说明问题了,而这将构成本文的惟一“结论”。

布莱希特说这份杂志必须是最广义上的批评杂志:并不存在一种可以直接有效地应用的既定批评理论;批评必须是创造出来的:“首要的任务是使批评成为可能”。对于《银幕》来说最重要的恰恰是这种可能性的生产:电影批评比比皆是,而电影的批评理论则极其罕见。所需要的是发展后者,取代前者;事实上,通过分析现存“批评”的意识形态结构,从周报发表的文章到这种或那种评论的新美学激进保守主义,可以看出对这种置换是不乏解释的。显而易见,批评理论的阐发——使批评成为可能的阐发——意味着把电影视作特殊客体,特殊的指意实践,以及从内部掌握介入意识形态的问题、掌握建构一种政治电影的问题。

布莱希特所着重强调的正是批评理论本身的这样一种介入(《批评阅读》将教导一种干涉性思考):“这里,批评必须从双重意义上把主体的总体性辩证地改造成永久的危机,把时代按该术语的两层意思视作‘批评时期’的观念。”理论的至关重要性就体现在这里:“这使恢复理论的生产权利成为必然。”姑且重申前面的一个论点:对布莱希特、对我们来说,推荐和选择(“批评家的选择”),即在以出售产品为存在理由的电影的批评圈子内运动,是没有任何问题的;甚至建立可选电影的批评的万神殿也不会有什么問題。这场斗争,真正的工作,是努力进行不断的改造;“今天,有一种新的学习方法,一种批评方法,它使人改造他所学到的东西,这是一种革命的学习方法。新事物的存在只能产生于与旧事物的斗争中,没有旧事物就没有新事物,它不能存在于真空之中”:

理论,抑或在开始时出现的各种理论,并非取自“现成”的作品;它们在作品把电影与生活“融会在一起”,依据经济—社会意义理解生活时发展起来。这样一种批评把现成作品改造成未完成作品,它采取解析的方法。^③

以不同方式充斥于斯特拉布或戈达尔的影片的正是这种解析的生产；现在，在整个电影领域里充斥于银幕的也应该是这种解析，这就是布莱希特留下的批评教导。

注 释

① 阿兰·勒斯奈：《访谈：新的观察者》，第 4961 期（1974 年 5 月 13～19 日），第 74 页。

② 西格蒙德·弗洛伊德：《拜物教》，载《心理学全集》标准版，第 21 卷，伦敦：霍加斯出版社，第 152～157 页。

③ 查理·卓别林：《访谈》，转引自马塞尔·拉皮埃尔：《电影论集》，巴黎，1946，第 228 页。

④ 瓦尔特·本雅明：《理解布莱希特》，伦敦，1973，第 94～95 页；参见本雅明：《照相术简史》，载《银幕》第 13 期（1），1972 年春。

⑤ 本雅明：《理解布莱希特》，第 7 页。

⑥ 本雅明：《理解布莱希特》，第 95 页。

⑦ 瓦尔特·本雅明：《全集》第 1 卷，法兰克福，1955，第 411 页（《作为照相术的煽动性用法的蒙太奇》）。

⑧ 本雅明：《理解布莱希特》，第 1 页。

⑨ 参见巴尔特解释的布莱希特式的悲剧定义：“悲剧不过是收集、吸收并在必然性的形式之下证实人类痛苦的存在理由的一种方式：拒绝这种悲剧的复兴，寻找避免违背意愿地屈从于悲剧的技巧乃是今天的一项重要事业。”罗兰·巴尔特：《批评文集》，巴黎，1964，第 102 页。

⑩ 关于这一争论的一份颇有助益的报告，以及布莱希特翻译的一些关键文本，见《新左派评论》（3 月～4 月），第 39～53 页。

⑪ 乔治·卢卡契：《当代现实主义的意义》，伦敦：莫林出版社，1962，第 88 页。

⑫ 卢卡契：《审美特性》，第 868 页。

⑬ 卢卡契：《当代现实主义的意义》，伦敦：莫林出版社，1962，第 88 页。

⑭ 本段引文和下面的引文出自路易·阿尔图塞的两篇文章，载《保卫马克思》，第 150～151 页。

⑮ 罗兰·巴尔特:《〈大胆妈妈〉的七个照相模特儿》,载《大众戏剧》第35期,1959,第18页。

⑯ 阿尔图塞:《保卫马克思》,第150~151页。

⑰ 安德烈·巴金:《戏剧与电影》,载《什么是电影?》第2卷,巴黎:塞尔夫出版社,1959,第100页。

⑱ 希尔克似乎试图将此用作进行间离的手段:“走出镜头的一个断片以某种方式把观照者置于画面之中。当你拥有了桌子和抽屉时,你就成了窥淫癖。”(《希尔克论希尔克》(与约翰·哈利迪的谈话),伦敦:BFI/塞克尔与沃伯格出版公司,1971,第79页。参见保罗·威尔曼:《间离与道格拉斯·希尔克》,载《道格拉斯·希尔克》,L.马尔维与J.哈利迪编,爱丁堡:爱丁堡电影节/NFT,1972,第23~29页。

⑲ 这方面的讨论参见马塞林·普雷奈:《盲点》,载《电影批评》第6期,1970;让-路易·鲍德里:《电影:基础机器创造的意识形态效果》,载《电影批评》第7~8期,1970;J.-L.克摩利:《技术与意识形态:摄影机,视角,景深》,载《电影备忘录》,第229、230、231、233、234、235期,1970~1972;参见克里斯多弗·威廉姆斯:《关于电影技术和电影史的几点看法》,BFI/SEFT研讨会论文,1973年4月。

⑳ 《电影学习》,载《形象与声音》专号,巴黎,1966年5月,第152页。事实上,急需对电影确立并允许违反这条规则的方式进行详尽分析。在1974年爱丁堡电影节专集上发表的论华什的《被追踪者》的一篇文章中,保罗·威尔曼论述了使用或误用30度角规则而导致非连续性的一个极端例子。

㉑ 至于戈达尔和斯特拉布,对布莱希特的引用极其重要:《未曾和解》脚本附录的布莱希特引语与玛丽娜·夫拉迪在《二三事》开始时使用的引语类似,《历史教训》是以布莱希特的“小说”《恺撒先生的商业往来》为依据的,他在访谈中不断引用布莱希特的理论和见解。

㉒ 这个术语的每一个词都至关重要:“指意”是把一种语言视作意义的系统表述;“实践”指这种表述的过程,指生产意义的作品,并在这个过程中论证主体在那部作品中的关系问题;“特殊”指对特殊的指意实践的特定构形进行分析的必要性(这不是致力于某种“纯洁”;比如,在电影中,重要的是要分析它所包容的各种语言特殊的异质性——各种符码的综合——以及电影借以实现这种包容——即连贯性——的特殊形式)。

㉓ 让-玛丽·斯特拉布:《谈话录》,载《电影备忘录》第223期,1970年8~9月,第51页。

㉔ 斯特拉布:《谈话录》,第50页。

⑳ 斯特拉布:《谈话录》,第53~54页,第49页。

㉑ J.H.劳森:《电影:创造性过程》,第2版,纽约,1967,第20页。

㉒ 克里斯蒂安·默兹:《论电影的指意性》,第1卷,巴黎,1968,第99页(关于这方面的讨论,参见《克里斯蒂安·默兹的作品》,载《银幕》第14期(3),1973年秋,第22~24页)

㉓ 本雅明:《理解布莱希特》,第21页。

㉔ 本雅明:《理解布莱希特》,第16页。

㉕ 本雅明:《全集》第1卷,第497页。参见本雅明:《历史哲学论纲》,载《启迪》,汉娜·阿连特编,哈里·左恩译,伦敦:科林斯/方塔纳出版社,1973,第257页。

㉖ E.林格伦:《电影艺术》,第2版,伦敦,1963,第92页。

㉗ 罗兰·巴尔特:《第三种意义》,载《电影备忘录》,1970年7月,第12~19页。(《第三种意义》,载罗兰·巴尔特:《形象—音乐—文本》,史蒂芬·希思译,伦敦:方塔纳/科林斯出版社,1977)又见同一本书中《狄德罗,布莱希特,爱森斯坦》,译文载同一期的《银幕》(专论布莱希特的两篇文章中的第一篇),本文上述出自该文的引语均未加注。

㉘ 本文中布莱希特的全部引文均出自《布莱希特全集》,法兰克福:苏尔坎·沃拉格出版社,1967,文中标注卷数和页数(如第15卷,第51页)。引文均为本文作者所译。

(陈永国译)

阅 读 书 目

- Bukharin, Nikolai, *Historical Materialism: a System of Sociology*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969.
- Caudwell, Christopher, *Illusion and Reality: a Study in the Sources of Poetry*. London: Lawrence & Wishart, 1946.
- *Studies and Further Studies in a Dying Culture*. New York: Monthly Review Press, 1971.
- Craig, David, *Marxists on Literature: an Anthology*. Harmondsworth: Penguin, 1975.
- Engels, Frederick (see Marx, Karl).
- Fischer, Ernst, *The Necessity of Art*. Harmondsworth: Penguin, 1963.
- Gramsci, Antonio, *Selections From Cultural Writings*, David Forgács and Geoffrey Nowell-Smith (eds). London: Lawrence & Wishart, 1985.
- Kautsky, Karl, *The Materialist Conception of History*, John H. Kautsky (ed.). New Haven: Yale University Press, 1988.
- Lenin, Vladimir, *On Literature and Art*. Moscow: Progress Publishers, 1967.
- Lifschitz, Mikhail, *The Philosophy of Art of Karl Marx*. London: Pluto, 1973.
- Marx, Karl, *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy (Rough Draft)*. Harmondsworth: Penguin, 1973.
- (and Engels, Frederick) *On Literature and Art*. Moscow: Progress Publishers, 1976.
- Nizan, Paul, *Pour une nouvelle culture*. Paris: Grasset, 1971.
- Plekhanov, Georgii, *Unaddressed Letters and Art and Social Life*. Moscow: Progress Publishers, 1957.

- Trotsky, Leon, *Literature and Revolution*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1960.
- Adorno, Theodor, *Prisms*, trans. Samuel and Shierry Weber. London: Neville Spearman, 1967.
- *In Search of Wagner*, trans. Rodney Livingstone. London: NLB, 1981.
- (with Benjamin, W., Bloch, E., Brecht, B., and Lukács, G.) *Aesthetics and Politics*. London: NLB, 1977.
- Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne. London: NLB, 1977.
- *Illuminations*, trans. Harry Zohn. London: Fontana/Collins, 1973.
- *Understanding Brecht*, trans. Anna Bostock. London: NLB, 1973.
- *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trans. Harry Zohn. London: NLB, 1973.
- Bloch, Ernst, 'Discussing Expressionism', in Adorno et al., *Aesthetics and Politics*.
- Brecht, Bertolt, 'Against Georg Lukács', in Adorno et al., *Aesthetics and Politics*.
- Goldmann, Lucien, *The Hidden God: a Study of Tragic Vision in the Pensées of Pascal and the Tragedies of Racine*. London: Routledge and Kegan Paul, 1964.
- *Towards a Sociology of the Novel*. London: Tavistock, 1975.
- *Method in the Sociology of Literature*. Oxford: Blackwell, 1981.
- Lukács, Georg, *Theory of the Novel*, trans. Anna Bostock. London: Merlin Press, 1978.
- *History and Class Consciousness*, trans. Rodney Livingstone. London: Merlin Press, 1971.

- *The Historical Novel*, trans. Hannah and Stanley Mitchell. London: 1962.
- ‘Realism in the Balance’, in Adorno et al., *Aesthetics and Politics*.
- *The Meaning of Contemporary Realism*. London: Merlin Press, 1963.
- Marcuse, Herbert, *Negations*, trans. Jeremy J. Shapiro. London: Allen Lane, 1968.
- *The Aesthetic Dimension*. London: Macmillan, 1979.
- Sartre, Jean-Paul, *What Is Literature?* London: Methuen, 1950.
- *The Problem of Method*. London: Methuen, 1963.
- *Essays in Aesthetics*. London: Peter Owen, 1964.
- Baldick, Chris, *The Social Mission of English Criticism 1848—1932*. Oxford: Clarendon, 1983.
- Balibar, Renée, *Les français fictifs: le rapport des styles littéraires au français national*. Paris: Hachette, 1974.
- Barrett, Michele, *Women's Oppression Today: Problems in Marxist-Feminist Analysis*. London: Verso, 1980.
- ‘The Place of Aesthetics in Marxist Criticism’. Nelson and Crossberg.
- Batsleer, J., Davies, T., O'Rourke, R. and Weedon, C. (eds) *Rewriting English: Cultural Politics of Gender and Class*. London, Methuen, 1985.
- Bennett, Tony, *Formalism and Marxism*. London: Methuen, 1979.
- (with Woollacott, Janet) *Bond and Beyond*. London: Macmillan, 1987.
- Bürger, Peter, *Theory of the Avant-garde*, trans. Michael Shaw. Manchester: Manchester University Press/Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

- ‘*Aporias of Modern Aesthetics*’, *New Left Review*, 184 (1990), pp. 47—56.
- Coward, Rosalind and Ellis, John, *Language and Materialism*. London: Routledge and Kegan Paul, 1977.
- Denning, Michael. *Cover Stories: Narrative and Ideology in the British Spy Thriller*. London: Routledge and Kegan Paul, 1987.
- Mechanic Accents: Dime Novels and Working-class Culture in America*. London: Verso, 1987.
- Dollimore, Jonathan, *Radical Tragedy*. Brighton: Harvester, 1984.
- Dollimore, Jonathan and Sinfield, Alan (eds.), *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*. Manchester: MUP, 1985.
- Drakakis, John (ed.), *Alternative Shakespeares*. London: Methuen, 1985.
- Eagleton, Terry, *Criticism and Ideology*. London: NLB, 1976.
- Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*. London: Verso, 1981.
- Literary Theory: an Introduction*. Oxford: Blackwell, 1983.
- The Function of Criticism*. London: Verso, 1984.
- Against the Grain: Essays 1975—1985*. London: Verso, 1986.
- The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 1990.
- Enzensberger, Hans Magnus, *The Consciousness Industry*, trans. Michael Roloff. New York: Seabury Press, 1974.
- Dreamers of the Absolute*. London: Hutchinson Radius, 1988.
- Fekete, John, *The Critical Twilight: Explorations in the Ideology of Anglo-American Literary Theory From Eliot to McLuhan*. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- Fortini, Franco, *Verifica dei Poteri*. Milan: Il Saggiatore/Garzanti, 1974.
- Frow, John, *Marxism and Literary History*. Oxford: Blackwell, 1986.
- Goode, John, *George Gissing: Ideology and Fiction*. London: Vision Press, 1978.
- Hall, Stuart (ed.), *Culture, Media, Language: Working Papers in*

- Cultural Studies*. London: Hutchinson, 1980.
- Heath, Stephen, *The Nouveau Roman: a Study in the Practice of Writing*. London: Elek, 1972.
- ed. and trans. Roland Barthes, *Image-Music-Text*. London: Fontana/Collins, 1977.
- Questions of Cinema*. London: Macmillan, 1981.
- The Sexual Fix*. London: Macmillan, 1982.
- Jameson, Fredric, *Marxism and Form*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- The Political Unconscious*. London: Methuen, 1981.
- The Ideologies of Theory*. Vol. 1 *Situations of Theory*. Vol. 2 *The Syntax of History*. London: Routledge & Kegan Paul, 1988.
- Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991.
- Kaplan, Cora, *Sea Changes: Culture and Feminism*. London: Verso, 1986.
- (with Burgin, Victor and Donald, James, eds) *Formations of Fantasy*. London: Methuen, 1986.
- Lentricchia, Frank, *After the New Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Lovell, Terry, *Pictures of Reality: Aesthetics, Politics, Pleasure*. London: BFI, 1980.
- Consuming Fictions*. London: Verso, 1987.
- MacCabe, Colin, *Theoretical Essays: Film, Linguistics, Literature*. Manchester: Manchester University Press, 1985.
- Macherey, Pierre, *A Theory of Literary Production*, trans. Geoffrey Wall. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- Moretti, Franco, *Signs Taken For Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms* (2nd edn). London: Verso, 1988.
- The Way of the World: the Bildungsroman in European Culture*.

- London: Verso, 1987.
- Mulhern, Francis, 'The Marxist Aesthetics of Christopher Caudwell'. *New Left Review*, 85(1974), pp. 37—58.
- 'Marxism in Literary Criticism'. *New Left Review*, 108(1978), pp. 77—87.
- *The Moment of 'Scrutiny'*. London: Verso, 1981.
- Nelson, Cary and Grossberg, Lawrence (eds), *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan, 1988.
- Rudich, Norman(ed.), *Weapons of Criticism*. Palo Alto, 1976.
- Said, Edward W., *Orientalism*. New York: Pantheon, 1978.
- *Covering Islam*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1983.
- Sinfield, Alan, *Literature, Politics and Culture in Post-war Britain*. Oxford: Blackwell, 1989.
- Sprinker, Michael, *Imaginary Relations: Aesthetics and Ideology in the Theory of Historical Materialism*. London: Verso, 1987.
- Szondi, Peter, *Theory of the Modern Drama*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Taylor, Jenny Bourne, *In the Secret Theatre of Home*. London: Routledge, 1988.
- Tel Quel, *Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil, 1968.
- Widdowson, Peter(ed.), *Re-reading English*. London: Methuen, 1982.
- *Hardy in History: a Study in Literary Sociology*. London: Routledge, 1989.
- Williams, Raymond, *Culture and Society 1780—1950*. London: Chatto and Windus, 1958.
- *The Long Revolution*. London: Chatto and Windus, 1961.
- *Drama From Ibsen to Brecht*. London: Chatto and Windus, 1968.
- *The English Novel From Dickens to Lawrence*. London: Chatto

- and Windus, 1970.
- *The Country and the City*. London: Chatto and Windus, 1973.
- *Television: Technology and Cultural Form*. London: Fontana/Collins, 1974.
- *Communications* (3rd edn). Harmondsworth: Penguin, 1976.
- *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- *Modern Tragedy* (second edition). London: Verso, 1979.
- *Problems in Materialism and Culture*. London: Verso, 1980.
- *Keywords: a Vocabulary of Culture and Society* (second edition). London: Fontana/Collins, 1983.
- *Writing in Society*. London: Verso, 1984.
- *What I Come to Say*. London: Hutchinson Radius, 1989.
- Wolff, Janet, *The Social Production of Art*. London: Macmillan, 1981.
- Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Secker and Warburg/BFI, 1968.
- *Readings and Writings: Semiotic Counter-strategies*. London: Verso, 1982.
- Wotton, George, *Thomas Hardy: Towards a Materialist Criticism*. Goldenbridge: Gill and Macmillan, 1985.
- Althusser, Louis, *For Marx*. London: NLB, 1977.
- *Lenin and Philosophy*. London: NLB, 1971.
- Anderson, Perry, *Considerations on Western Marxism*. London: NLB, 1976.
- *Arguments Within English Marxism*. London: Verso, 1980.
- Attridge, Derek, Bennington, Geoff and Young, Robert (eds), *Post-structuralism and the Question of History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Colletti, Lucio, *From Rousseau to Lenin*. London: NLB, 1972.
- Easthope, Antony, *British Post-structuralism since 1968*. London: Rout-

- ledge, 1988.
- Forgacs, David, 'Marxist Literary Theories', in Ann Jefferson and David Robey (eds), *Modern Literary Theory*. London: Batsford, 1982.
- Gilroy, Paul, *There Ain't No Black in the Union Jack: the Cultural Politics of Race and Nation*. London: Hutchinson, 1987.
- Jay, Martin, *The Dialectical Imagination: a History of the Frankfurt School and Institute of Social Research*. London: Heinemann, 1973.
- Lunn, Eugene, *Marxism and Modernism*. London: Verso, 1985.
- Slater, Phil, *Origins and Significance of the Frankfurt School: a Marxist Perspective*. London: Routledge & Kegan Paul, 1977.
- Thompson, E. P. *The Poverty of Theory and Other Essays*. London: Merlin Press, 1978.
- Timpanaro, Sebastiano, *On Materialism*. London: NLB, 1975.