

“十二五”国家重点图书出版规划项目

王逢振 主编

詹姆逊文集

Collected Works of Fredric Jameson

第 14 卷

萨特：一种风格的始源

王逢振 陈清贵 译

Fredric R. Jameson

Sartre
The Origins of a Style

“十二五”国家重点图书出版规划项目

王逢振 主编

詹姆逊文集

第 14 卷

萨特：一种风格的始源

王逢振 陈清贵 译

中国人民大学出版社

· 北京 ·

图书在版编目 (CIP) 数据

詹姆逊文集. 第 14 卷, 萨特: 一种风格的始源/王逢振主编; 王逢振, 陈清贵译. —北京: 中国人民大学出版社, 2015. 12

ISBN 978-7-300-16407-6

I. ①詹… II. ①王… ②陈… III. ①詹姆逊, F.-文集②萨特, J. P. (1905~1980)-文学研究 IV. ①C53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 301830 号

“十二五”国家重点图书出版规划项目

詹姆逊文集 第 14 卷

王逢振 主编

萨特: 一种风格的始源

王逢振 陈清贵 译

Sartre: Yi Zhong Fengge de Shiyuan

出版发行 中国人民大学出版社

社 址 北京中关村大街 31 号

邮政编码 100080

电 话 010-62511242 (总编室)

010-62511770 (质管部)

010-82501766 (邮购部)

010-62514148 (门市部)

010-62515195 (发行公司)

010-62515275 (盗版举报)

网 址 <http://www.crup.com.cn>

<http://www.ttrnet.com> (人大教研网)

经 销 新华书店

刷 涿州市星河印刷有限公司

规 格 150 mm×228 mm 16 开本

版 次 2016 年 3 月第 1 版

印 张 20 插页 4

印 次 2016 年 3 月第 1 次印刷

字 数 233 000

定 价 1380.00 元 (全 14 卷)

版权所有

侵权必究

印装差错

负责调换

前 言

我一向觉得，现代风格本身可以通过某种方式理解，超越
vii
以这种风格所写作品的有限意义，甚至超越构成风格的个体句
子旨在表达的确切意思。其实这种对风格的格外注意本身就
是一种现代现象：它与优雅和形容词的分量等纯粹的修辞标准无
关，而后者曾在某一时期支配着几乎所有作家都忠于一种独特
类型风格，把他们的风格变化归为“气质”。在我们的时代，当
不再有任何自我确证的形式或任何普遍承认的文学语言时，作
家作品的真正重要性取决于其中的新东西，取决于一种根本不
同于当时其他任何东西的风格之突然出现或消失。这种对风格
重要意义的强调，对阐发整体所用的连续方式的强调，逐渐与
旧的形式形成矛盾，直到新的形式被发明出来，使我们不仅注
意到风格，而且把阅读的主要注意力投向风格。在其他时刻，
这两种情形——继承的形式和充满更多现代内容的风格——在
作品里共存，因此这并不反映作家天赋的匮乏，而是反映他的
境遇里出现了一个令人生疑的新时刻，一个写作自身发展史的
危机时刻。

这种风格的概念与个人独特方式的理念或“典型”的理念密
viii
切相关：只有经过许多相当不同但仍然以某种方式相同的句子之
后，我们才开始意识到风格的存在。在这个阶段，我们所具有
的风格知识仅仅是通向实际目的的方式，即一种认知的工具：使
我们可以确定某个作曲家典型的和声；在故意使用的口语节奏之
后，根据作者不会被误解的习惯突然控制升华语言的时间安排；

标明某个作者非常喜欢或迷恋的词，等等。单个作家各种不同的风格特征，全都模糊地出现在我们脑海里，彼此互不联系，我们只要看其中一个就知道我们面对的是谁的作品——在这种认识发生之后，这种知识便退回到一种未被阐发的，多少是“本能的”状态。然而，认识活动在它身后留下了痕迹：它调动我们思想的那种特殊功能，而思想直接对这种实际活动负责，就像绘画一样真实。它还增强我们的印象，觉得风格以某种方式是一种连贯的统一体，艺术家一系列典型的方式不仅是偶然地靠经验记录的数据，而且这些方式模糊地彼此关联，至少以某种有机的方式关联，就像我灭掉香烟的动作与我的声调和我行走的样子关联一样。然而，它们应该形成的这种有机整合是乌有乡，因为它不同于单个的作品，也不同于单个的句子，后两者都只是它的部分或片段现象。

词语类似“关系”，它们不可避免地要对我们强加一种空间的思想：不同的方式——句法的、主题的、词语的——开始互相
ix “反映”，它们作为征象在作品表面不规则的呈现，武断地暗示一个处于我们视觉背后的中心，各种不同的细节尽管重要性不同，但都同样远离这个中心。这种性质的空间思想是吸引人的，因为它许诺占有作品，就像可以占有一件东西那样；它排除我们在阅读过程中时时感到的不快，就像在我们的其他活动中那样。作品暂时从我们眼前经过，但永远不会完全呈现，要么迅速从视觉消失，要么还没有到来。不过，正如阅读一部小说完全是两个人之间高度展开的一种关系，我们觉着应该能够确定并最终固定的这个中心，同样也只不过是一个人而已。从这种新的观点回顾，作品最终只是人类生活过程中多种不同行为中的一种，于是，纯粹的文学风格开始失去它的特殊地位，与生活风格混合在一起，成为姿态中的姿态，并在这种新的框架中产生与其他更多日常姿态

相同的意义。

因此，本书的安排不是根据空间模式的建议，而是按照时间安排。其理由是，各种以某种方式引起注意的因素彼此生成，在一种符合逻辑的发展中彼此包含，如果单个因素受到正确的质疑，那么它将证明是另一种因素的基础，属于一种完全不同的现象，并转而屈从于与两者都不同的现象，但与两者深刻地关联。当然，这种时间并不存在：它不是我们阅读的时间，阅读中这些细节适当地出现，并不明显地相互依赖；肯定它也不是作者构思他的作品的时间；它仅仅是现象之间的关系在语言中被揭示时呈现的时间现象。

就其不可预言的发展来说，这样一种安排可能显得武断，其中没有任何东西在特定现象出现之前表明它的出现；但是，一旦新的事物出现，它必定要提供其在那里存在的限定条件，而发展就是它自身沿着一个自我确证的连续过程行进。真正更武断的是对这些特殊现象的选择而非其他，是选择许多这种“典型的”因素而非其他更多的因素。然而，只有从一种不变的风格范畴的观点出发，从一种穷尽作品的全面分析的观念出发，这种选择才显得偶然。但是，作品产生它自己的范畴，根据它自己对存在的偏好和理由标明事物是否重要；作品中的现实，与之相关的具体经验——所有其他探讨它的方式都是抽象的并依靠这种经验——是我们对它本身的阅读。我们阅读时不受监视的思想——由于对它自发地注意和放松——优先于我们可能对它强加的任何范畴，并从它注意和激发的东西里提供内在范畴形成的素材。因此，在本书的研究里，当我们根据事物与意识之间的均称对立开始看到作品的某些奇怪之处时，这并不是因为所有作品都应该以某种方式与事物相关并与意识相关，而是因为这种奇怪的作品证明它一直坚持依靠这样一种对立。

不过，我们不能以这样一种对立开始：未经确证的出发点不论多么贴切，都将立刻表明是故意的和武断的。一个开始绝不是可理解的现象还没有呈现，而是我们被唤醒一种特殊的注意。我们把这种情形称作对**事件**的注意，这里词不表示任何正在发生的特定类型的事件，而是把我们的注意力引向某种本质事物正在发生的那些时刻，不论是旧式的场景高潮，还是描写一个面孔，一个突然的、令人震惊的不同性质的姿态——不同于充斥着场景的姿态，抑或某些句子与其出现的一般散文相区分的刚劲有力。不论最终是什么，这种时刻都是作家在讲述或表达他认为最重要或最动人的事物的那些时刻，这些事物促使他去制造某种新的语言；因此，它们把我们直接引向其整个作品力图在时间中呈现的世界。

虽然单一的事件可以支配一个作家的整个作品，但如果作家运用不同类型的叙述方式，那么它必然时不时地以不同的形式出现。例如，戏剧不完全是一种文学形式；小说的材料是句子，戏剧的材料是人，人既用句子又用动作表达他们自己。因此戏剧的事件更可能限定于人的行为，正是在这种更局限的范畴里，作家的强烈爱好才会继续发生作用，它们有时扭曲形式为自己制造一个地方，有时又在传统的局限里更模糊地满足自己，只是通过提高对这种行为的兴趣来引起对它们注意，而其他的行为都只是这种行为的前提。我们现在正是以这样的行为开始，它们还不完全是词语的事件，不是通过个体的内容或形式的强调进行区分，而是通过以它们的方式出现的事物进行区分。

本书的原型是在耶鲁大学写成的博士论文，如果没有亨利·佩耶教授在各个阶段的鼓励和建议，它是不可能完成的。同样需着重指出的是，在一个缺少翻译而他们的作品鲜为人知的国度，

本书的思想深受西奥多·阿多诺和罗兰·巴特的影响。本书得以出版，非常感谢耶鲁大学青年学者基金的资助。

弗·詹姆逊

1961年2月于剑桥，麻省

目 录

前言	1
----------	---

第一部分 事件

第一章 行为问题	3
第二章 事件的性质	17
第三章 时间的节奏	34

第二部分 事物

第四章 客体的满足	61
第五章 转换	74

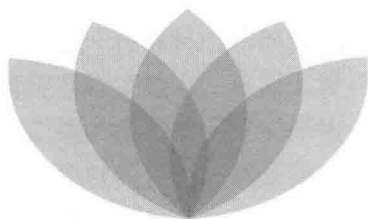
第三部分 人类的现实

第六章 思想的剖析	98
第七章 人的剖析	130

结论	149
后记	168
索引	190

附录 电影研究：意大利之存在	194
----------------------	-----

第一部分 事件



第一章 行为问题

《禁闭》没有通常所称的幕：角色不再能做任何事情，因为他们在幕布开启之前已经做完了一切，他们只能思考已经彻底完成的事情来打发戏剧的时间，再也不能增加任何东西。这就是为什么在以娱乐美学为基础的世俗常识的区分里，这种戏剧被说成是“观念戏剧”（idea-plays）。然而，这位哲学家的戏剧的“观念”，在性质上完全不同于在哲学著作中发展的思想。在哲学著作里也分析行为，也把行为提升到某种意义；但是，现象学的分析是扩展的，脱离中心的：它试图以越来越多的细节扩大自身，直到把行为变成由一个本质上可理解的大整体所构成的唯一综合中心，若把它分离只能是幻觉。这一戏剧的人物从另外的方面思考他们的过去：他们想把他们做过的事情仅只归纳为性质的实例，以便能够赋予它们固定的名字和属性；他们寻求的意义具有一个坚实的、不可分割的语言核心。这些意义的根源是日常生活中流行的价值判断：英勇、怯懦、善良、邪恶，彼此是唯一的选择；因此像加尔森这样的人物被囚禁在他对自身和对自己生活的思考之中。关于他自己，他面对着一一种教科书式的建议：他是个懦夫；他唯一的选择似乎是肯定或否定这点。表面上看，提出这种问题的水平比早期现代作家记载的那种意识更加原始；并且对这样一种困境唯一可能的表达似乎就是言说，就是提出各种可能的选择，或者确定它们当中的这个或那个。

组织该剧所围绕的意象，即地狱的概念或类似地狱的监禁，暗示另一种与过去可能的关系，同时又排除它是个实际的问题：

加尔森痛苦地意识到，如果他还活着，他应该能够做某种不同的事情，至少他有可能确定一种新的行为品质，反抗他过去反复出现的软弱的实例。这种行为绝不会改变他生活的事实，甚至不会让我们“忘记”它们。它只是重新安排它们，以新的方式组织它们，新行为的力量会逐渐使这些旧的事实摆脱简单的懦夫模式，赋予它们那种只存在于过去的错误、事故和纠正了的失误的价值。这种情况表明，过去可以用两种方式进行描述：过去不再能改变，已经不可触及，虽然仍觉得像我们自己但却永远固定；然而与此同时，它在我们手里不断改变和更新：它的意义像我们的自由一样变动不居，我们所做的每一种新事物都可能对它进行彻底地重新评价。不变的过去的这一方面，萨特称之为我们的“
5 真实性”，但它只是真实性表明自身所用的一种方式，与之相伴的还有我们身体的基因结构，以及在一个特定社会的特定的历史时刻我们生存所必需的东西，虽然没有任何理由说明它为什么是这个而非那个时刻，也没有任何理由说明我们独特的意识为什么存在于这种特定的身体，诞生于这些特定的父母。真实性是那种存在的核心，它拒绝被归纳为思想或原因；它是每一种现象的必然，不论那现象多么容易被理解，同时又多么与众不同；它是我们总是“处于境遇之中”的必然，不论那个境遇是什么也不会造成任何不同；它也是我们总是拥有一个过去的必然，而不论过去的内容是什么。加尔森通过过去引发的焦虑承认他的过去是他自己的，但他的过去无法改变，他只能通过对过去的思考重新安排面部的表情。后面我们将会看到，这样一种理念对于艺术作品的影响多么重大。

然而，尽管这些铁一般不可改变的事实的意义可能被新的行为以某种方式改变，尽管任何改变的失败都不足以完全摒除改变的可能性，而只是把改变进一步推向未来，但就剧本的境遇而

言，根本不存在未来，因为加尔森死了。因此，他被归纳为一种对他自己生活沉思的纯粹态度，在他的生活面前，他是被动的，他只能对它思考；在某些方面，剧本隐蔽的主题是一种象征，它展现了知识哲学和意识或行为哲学之间的对立，展现了印象主义美学和表现主义美学之间的对立。没有给加尔森留下任何东西，唯一留给他的是对自己的“心理分析”：他不能行动，也不能改变事实，他唯一能接近的是不确定的领域，在那里他也许会找到有助于他以某种方式解决问题的东西，而这就是他的“动机”：

埃斯苔尔：但你应该记着；对于你做过的事情，你一定 6
有自己的理由。

加尔森：是的。

埃斯苔尔：什么理由？

加尔森：它们是真正的理由吗？

埃斯苔尔：（有些生气）你太复杂了。

加尔森：我想确定一个实例……我已经想了很久……那些是真正的理由吗？^[1]

这种动机的重要性是善恶意图辩证的组成部分，它至少可以回溯到中世纪的基督教思想；但是在基督教思想里，行为与其动机（可能是另一种性质）完全分离，因此不可能从动机回到行为：不甚严格的行为“理由”，或者所有不同的、可能的“理由”，都陷入主观性，而行为仍然顽固地对抗。这种动机中的任何一个都是合适的，因为行为本身没有任何东西能够处于与这种而非那种动机的特殊关系之中。促动因素的世界变成自治的，变成了一种自足的幻象，倒转着反映真实的世界，而在这种不真实的心理世界里，针对过去的变化不可触及的观点，一些主观的决定突然显得远比在“实际生活”里更具权威。

加尔森：埃斯苔尔，我是个懦夫吗？

埃斯苔尔：我怎么知道呢，亲爱的，我又不是你。你必须自己确定。

加尔森：（用一个不耐烦的手势）那恰恰是我做不到的。^[2]

7 这种可能是命令的建议，一种一劳永逸解决问题的纯粹理智的决定，其实是一种由提出问题的条件所造成的视觉幻象。在单是对这种监禁思考的状态下，不仅变化不可能出现，而且也不可能对它们真正判断：勇敢、怯懦不可能从内部发生作用。它们本质上是别人的判断，以存在一词固定于个体意识的外部。它们提出一种方便的归纳，把意识归纳为一系列的性质或特征，其目的是为了便于预示行为，便于说明这些事物可以描述的部分性质，而这些事物对我们而言则是他人。但这种“性质”不可能从内部感觉到，因为意识从来“不是”实在的东西，而总是在活动。只有当我们回首凝视我们彼此所做的一切可怕地相似时，一种“性质”的印象才会出现；然而我们并不直接感到它，我们推断它的存在，宛如我们观看某个他人的行为。不过，由于这些人物的异化非常彻底，所以判断被热情地内在化了，被提升到绝对的程度，而此前他们徒劳地想证实自己。他们死后的生命是最强烈的生命意象，完全掌握在他人手里——掌握在活着的人手里；他们的思想没有一个角落是安全的，无法摆脱“客观”社会价值的那些自治的范畴。正是在这一点上，放弃这种过时范畴的可能性才展示出来，出现了一种“自治”的可能性；也正是在这一点上，萨特的大部分作品停止了——在《苍蝇》的结尾出现了自由，在《魔鬼与上帝》里出现了社会团结，在《存在与虚无》的结尾出现了价值理论的前景。因为，这里个人生活的问题再不可能与其所处的社会分离，它突然成为从属于历史和社会变化的问题。

因此，剧本的构成包括一种空虚的语言，包括永远不能跨越 8
他们与试图描述的行为相疏离的句子，以及在一个封闭的、没有
真正现时或未来的过去中转来转去的思想。当然，它有教育的目的；但在另一种意义上，它反映了一个没有可见的未来的社会状况，这个社会因自身大量持久的机构而令人晕眩，其中没有任何变化的可能，进步的观念已经死亡。但是，人与他们自己行为之间的这种疏离不仅仅是《禁闭》的特殊化境遇的作用，其中难以忍受的对话并不能削弱已逝生命的完整性。在时间的另一端，当尚未演出的人物准备那样做的那些时刻，也可以看到这种情况：在《肮脏的手》这样的剧里，在某种意义上一种全是动作的戏剧里，被隐蔽在一个更世俗、更具情节剧特点的范畴背后，而这个范畴的名称也是情节剧（就像自由的概念，当它把自己在小说里的出现作为一种特殊的条件而非整个人类现实的本质时，它就被简单化、“庸俗化”了）。在这个剧里，雨果想行动的欲望不仅要依靠他过去的背景来理解（即他想以一种完全不同性质的生存反对中产阶级的生存方式），而且还要从欧洲大陆知识分子的不良状况来理解，他们自己特殊化的工作使其总不像真实的工作，也不像真实的行动；因此，在像自己的行为或自己的约定一样的私下的新闻里，雨果怀念在他看来是其对立面的东西：恐怖，暴力，接近死亡的活动，而死亡似乎对它们产生了一种吸引力。

然而，在雨果希望的这种新的行动里，本质的东西并不是它的暴力，而是它的时间的性质；它不是一种累积的日常行动，即 9
作为例行的常规，使行动者逐渐感觉不到他所介入的计划，而是一个单独的时刻，通过准备和恐惧的阶段，跨越等待而可以达到的时刻，是某种东西突然发生的时刻，是能够预见某种东西的时刻，正是在这样的时刻，雨果看见另一个恐怖分子成功了：

奥尔加：他干的……

雨果：他干的。周末之前，你们两个人会在这里，在一个像今夜的夜晚，你们将等待着听到某种事情；你们会担心，你们会谈论我，而且我一度会成为你们眼里的东西。你们会互相问：“他在做什么？”然后会有人打来电话，有人敲门，你们会笑起来，就像现在这样，你们会说：“他干的。”^[3]

未来的、全新的行为已经以一种残缺的方式在现时中存在：它的一些组成部分正慢慢地在雨果的思想里成形，那是些他最熟悉且最容易的部分。他站立其中的房间，他在看着并听其讲话的那些人，都是现成的素材，只要稍加改变就可以转变到未来。但是，这些使行为达成其最初仍是碎片化存在的词语，并不只是在雨果头脑里暂时唤醒他的想象：它们是他进行准备的一种方式，是使他相信现实世界里还没有迹象，没有暗示的某种东西的方式。它们帮助他以一种严肃性权衡不可预见的未来，如此未来便不再像梦一样飘忽不定，而是因为他人的期望而变得坚强。

- 这与认为某种事情必将发生的纯“理智的”意识非常不同。
- 10 它是一种信念，一种对即将发生的行为的突发直觉，这种直觉非常生动，尽管行为还不存在，但人物已经能够看到它对事物的影响。这正是雨果的妻子突然知道赫德尔将被杀死时发生的事情。她的戏是在另一个层面上对雨果的重复：在一个严肃实在的社会当中同样感到毫无价值，幸存的孩子与成年人的关系以及他们的事物和活动，根据性冷淡、性行为变成一般人类行动的一种冷酷的象征。所有这一切都妨碍她比雨果本人更严肃地对待雨果的行为；因此，当信念发生的时刻，它必然改变整个世界以便为自己留出位置：

杰西卡：你会杀死一个男人。