

当代学术棱镜译丛·视觉文化与艺术史系列·

丛书主编 张一兵 周 宪

# 可见的签名

[美] 弗雷德里克·詹姆逊 著

王逢振 余莉 陈静 译

Fredric Jameson  
*Signatures of the Visible*



南京大学出版社

# 可见的签名

〔美〕弗雷德里克·詹姆逊 著

王逢振 余莉 陈静 译

当代学术棱镜译丛·视觉  
丛书主编 张一兵 周

南京大学出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

可见的签名 / (美) 詹姆逊 (Jameson, F.) 著; 王逢振, 余莉, 陈静译. — 南京: 南京大学出版社, 2012. 10

(当代学术棱镜译丛)

ISBN 978-7-305-08800-1

I. ①可… II. ①詹… ②王… ③余… ④陈… III. ①电影文化—文化研究 IV. ①J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 175124 号



当代学术棱镜译丛

出版发行 南京大学出版社  
社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093  
网 址 <http://www.NjupCo.com>  
出 版 人 左 健

书 名 可见的签名  
著 者 [美]弗雷德里克·詹姆逊  
译 者 王逢振 余莉 陈静  
责任编辑 李 健 潘琳宁

照 排 南京南琳图文制作有限公司  
印 刷 江苏凤凰通达印刷有限公司  
开 本 635×965 1/16 印张 24.25 字数 280 千  
版 次 2012 年 10 月第 1 版 2012 年 10 月第 1 次印刷  
ISBN 978-7-305-08800-1  
定 价 48.00 元

发行热线 025-83594756  
电子邮箱 [Press@NjupCo.com](mailto:Press@NjupCo.com)  
[Sales@NjupCo.com](mailto:Sales@NjupCo.com)(市场部)

· 版权所有, 侵权必究

· 凡购买南大版图书, 如有印装质量问题, 请与所购  
图书销售部门联系调换

## 《当代学术棱镜译丛》总序

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

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

(王国维语),但“我们”与“他者”的身份及其知识政治却不容回避。但学术的本土化决非闭关自守,不但知己,亦要知彼。这套丛书的立意正在这里。

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

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

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

丛书编委会 2000 年秋于南京大学

导言 …… 001

## 第一部分

- 1 大众文化中的物化和乌托邦 …… 011
- 2 当代大众文化中的阶级与寓言：  
作为一种政治电影的《炎热的下午》 …… 044
- 3 《歌剧红伶》与法国社会主义 …… 073
- 4 “沉浸在毁灭性的因素中”：  
汉斯-于尔根·西贝尔伯格与文化革命 …… 085
- 5 《闪灵》中的历史主义 …… 113
- 6 希区柯克的寓言化 …… 136
- 7 论电影中的魔幻现实主义 …… 181

## 第二部分

- 8 意大利之存在 …… 221

索引 …… 337

视觉本质上是色情的,就是说,它的结果是迷人的、缺乏思考的幻想;如果它不愿意暴露它的客体,考虑它的特征就成了此种结果的附属品;而最严肃的影片必然从克制自己过火的努力中获取力量(而不是从徒劳地规训观众中获取力量)。因此色情影片只是整个影片的强化,它邀请我们凝视世界,仿佛世界是个裸露的躯体。另一方面,今天我们更清楚地知道这一点,乃是因为我们的社会已经开始把世界完全作为这样一种躯体提供给我们(现在大部分是收集我们自己制造的产品),你可以在视觉上占有它,并收集它的各种形象。假如这种人造的、个人生产的世界的本体论仍有可能存在,那么这必然是一种视觉的本体论,或者首先是可见的存在的本体论,而其他的意义都从中排除。一切关于权力和欲望的斗争都要在这里发生,在控制凝视和视觉客体的无限丰富性之间发生。具有反讽意味的是,(迄今)文明化的最高阶段把人性变成了

这种单一的变幻多端的感觉，甚至道德主义显然也不再希望把这种感觉放弃。本书要论证的命题是：考虑视觉的唯一方式，或者把握不断增加的、趋向于充斥一切的视觉性本身的唯一方式，就是要理解它的历史形成的过程。其他各种思想必须以另外的某种东西取代看的行为；唯独历史可以模仿凝视的深化或消解。

所有这些要表明的是，电影是一种身体的经验，它们被如此记忆，储存在身体的神经接触的地方，回避思考的心智。波德莱尔和普鲁斯特曾向我们表明，记忆无论如何都是身体的组成部分，它们更接近气味或味道，而不是康德的那种分类范畴的结合；或许更好的说法是，记忆首先是感官的记忆，真正记忆的是感官，而不是“个人”或个人的特性。如果文字具有足够的感性，这种情况对书也可以发生；但如果你看过许多影片并且意外地再看它们时，这种情况总是对影片发生。20年前，我到波士顿伊克斯特影院看过一部当时流行的苏联影片，除了觉得失望我什么都不记得；上个星期我又看它时，一些动作重新唤醒了——我一直伴随我、我却浑然不觉的那种记忆；紧接着我的第一个想法——我怎么竟把它们忘了？——出现了普鲁斯特的结论：它们必须被忽视或忘记才能被这样记忆。

但是，在真实的时间里，在一天一天的衔接之间，可以看到同样的事情；前一夜的电影形象以一种半自觉的回忆在早晨浸染、弥漫，其情形像是再次唤醒道德化的警钟；像视觉一样——电影是视觉的一部分，而且是它的精华和浓缩，是它的象征和完整的计划——电影是一种上瘾的东西，它在身体上留下其痕迹。<sup>1</sup> 因此不可想象的是，占据我们生活如此巨大部分的一种活动，竟然被确定为一个专门化的学科，而且，虽然不迷恋电影却还希望去写它。

巴特(Barthes)认为，某些类型的著作——也许我们应该



说某些类型的句子——可以改写,因为它们使你希望自己进一步去写;它们激发模仿,许诺语言结合的愉悦,尽管这种语言结合与新观念的标志没有什么关系。<sup>2</sup>但我想,他这么认为是因为他对那些句子采取一种本质上不是语言学的、与阅读无关的态度:实际上可以改写的是视觉的或音乐的东西,是对应这两种外在的感觉的东西,它们彼此之间拉扯语言,争夺其独特的非物质的关注,为精神本身争夺自己语言的捷径,因为精神构成神秘的东西,解读出迷信的、成人的力量,这种力量是更无足轻重的艺术想象难以理解的,就像动物可以梦见人类的思想一样非常奇怪。我们不会在此种意义上解读绘画,也不会以任何注意朗诵的方式去听音乐;但正因为如此,更先进、更理性化的活动也可以梦见他者,退回到对更直接的感觉的渴望,希望它整个进入视觉,或者升华到纯属声音的精神躯体。

不过,可以改写的并不是真的试图那样做的诗歌(那样做本身会被指责是从技巧上调整与语言关系,但不是更有“诗歌性”,而是符合管弦乐器的音色原则以及专门化的、经过努力得到的相关技术知识);真正改写的是由声音观念激发的散文,或者具有某种视觉感的句子——不幸的是,我们唯一能表示它的词是**形象**——它们通过暗示和某种拼凑形式存在。我们不会写这些东西,这不是以感觉为前提所召唤的隐喻的再现,而是通过与共鸣相关的某种东西,以另一种更微妙的形式延伸客体的内容,仿佛延长手指尖的最后的触摸。

3

出于自然的属性,声音和形象必然包含着区分:正是单一的自然音调——通过沉重水滴的奇特的单调声你听见了石头,或者“它刺伤的稚嫩的植物”——具有在一段时间内保持专注于感觉并进行幻想的力量。<sup>3</sup>由人生产的东西必然通过相连接的对比以两种情形出现;但肯定你也会以那种方式把两种情形当成一个。

但是,在这些其他的意义上,写作所追寻的东西以某种方式成了主体性本身,仿佛主体性与乐器的音色相关,特别是它们的声音穿越和介入的方式,竟使每一个声音可以令人兴奋的同时分别被听到,这种同时性在某种限度内实际上会刺疼耳朵。造成痛苦的是这种令听觉愉悦的乐器,但它必须是至少两种迥然不同的声音同时连接起来的痛苦。然而这么解读音乐的情形并不常见,至多是某种已经消失了的娱乐。

另一方面,形象可以因此被无限地收集,但条件是要把这里的色彩和音色——甚至黑白的程度,特别是单色的音调,它提供一系列分离色彩的转换,有些像是翻译,因此更接近语言——也理解为探求的真正客体,它们总是反复地通过看上去不同的思想被刻写在不同的文字之内。在这种意义上,音色就成了物质化的主体性,因此它仍然是我们徒劳地跨越插图和光滑的印刷文字所追求的东西。

4 不仅某种电影美学会与后者的本体论区分开;而且,如果你承认观察的历史性(以及它同时被记录和记录所用的器具的历史性),那么通过形式本身的介入,形象还是彻头彻尾的社会的和历史的。这里收集的许多文章都是偶然写的,人们不可能总是写他喜欢的东西;另一方面,所有这些偶然的東西可以说开始都带有偶然的意义,但同时也试图从初始的经验衍生出一种历史的维度,也许首先是电影的历史维度。我也可以说,这种分析有些像是弗洛伊德式的,主要意思是,如果成功,它会清除所说的经验,使它们消解而不留痕迹。对于我已经写过的电影,我觉得自己一点都不想再看。

应该注意的是,按照这里假定的影片的概念,这种媒体最近的亲戚仍然是小说本身(而不是其更明显的堂兄弟:戏剧、实验性的或商业性的录像)。但是它们的差别还是值得强调的,如果人们考虑在许多民族传统里(而不只是在西方)小说

批评经常发挥的社会作用,这种差别就会变得更加清晰可见。人们会想到19世纪俄国的一些重要文章,在这些文章里,沙皇的检查制度绝不是选择以小说及其问题作为社会评论方式的唯一动机;但人们也会想到鲁迅的《中国小说史略》(1923—1924),然后从鲁迅回想到德桑克提斯、布兰代斯、圣勃夫或泰纳。诚然,在谈论小说人物时,你可以像谈论真实人物那样使用同样的语言,而用那种语言谈论真实人物就会有更大的危险(对我们当代人来说,这种情况颠倒过来,他们论证说——或者他们发现,无论如何,谈论真实人物和历史境遇与谈论小说的人物和历史境遇并无多少不同)。同时,在某些文化里,一种基础文本的存在(这部或那部小说转变成这样一种文本,系统地赋予它一种经书的地位)为评论形式打开了不同类型的干预的可能性:例如,无数西班牙人对《堂吉诃德》(*Quijote*)的沉思,或者本居宣长对《源氏物语》的寓言运用,更不用说像于勒·德·戈尔蒂埃的《包法利主义》(*Le Bovarisme*)那种具有诊断价值的著作。意味深长的是,在英美传统中,这种评论一直明显缺失,显著的例外是D. H. 劳伦斯的《经典美国文学研究》(它承载着一种与他自己的文化不同的文化,因此像这位作家的许多作品一样,它是一种形而上学的旅行见闻)。但是在其他地方,从热奈·吉拉德的《浪漫的谎言和虚构的真相》(*Mesnsonge romantique et vertie Romanesque*)到柄谷行人(Karatani Kojin)的《现代日本文学的起源》(*Origins of Modern Japanese Literature*),“小说理论”这种文类却能够远远超越纯粹的文化批判而产生共鸣。这种范式的基本著作——卢卡奇的《小说理论》断定,在资本主义时期,已经形成的、作为个体和集体生活种种可能性的最明确征象的小说形式,已经实现或者肯定失败了;然而并非偶然的是,这种文类里最近的或后来的(也许是死后出版的)著

作——佛朗哥·莫莱蒂(Franco Moretti)的《世界之路》(*Way of Life*)——最后一次详述并质疑了那些政治哲学和社会学的经典(它们完全被排除在自己特殊学科的实证主义之外),以适合后现代时期的世俗语调对卢卡奇进行重写,把教育小说的形式妥协和作为中产阶级独特的日常生活的特殊性标志。

需要质疑的是,是否对影片的研究可以产生这种哲学或历史的价值?卢卡奇的观点是依靠小说结构上的种种可能性来解决“形式-问题”(可不可能真正这么做当然是另外的问题,这与资本主义的构成密切相关)。而此种“形式-问题”的意义在于,美学在这里可以被看做是另一种形式的伦理(对于直接继承这种观点的卢卡奇的追随者来说,甚至是另一种形式的政治)。

6 但是,在电影里,我的感觉是,在创作一部电影的过程中所解决的大量形式问题,没有一个达到卢卡奇那种形式问题本身的宏大的形而上学范围。在电影里,视觉把所有这些东西以另外的方式黏合在一起,弥合了形式中的裂缝;伴随着古典亚里士多德的情节问题以及现代本雅明的经验问题,电影引进了第三种东西。作为重大哲学问题的“反讽”没有在电影里出现,甚至即使是浪漫性质的电影,对视觉的思考(尽管德勒兹在他论电影和弗朗西斯·培根的著作里做了开拓性的尝试)也不可能取得19世纪对音乐思考的那种象征价值。

然而电影肯定有一些其他方面标志着20世纪作家的生活和工作;而且总应该记住的是,在某种程度上,看电影已经成为现代知识分子每周甚或每天生活的一个非常基本的部分。

萨特从三岁起就看电影,他曾告诉我们,偶然性的理论——《恶心》的基本经验,也是萨特存在主义本身的柱石——源自电影的经验,特别是形象与外部世界之间差异的

神秘性。<sup>1</sup> 在重读这位思想家时，难道这一传记中的事实不具有某种哲学的作用吗？是否可以认为，适当的电影经验也以类似的方式隐藏于或默默存在于——如果不是无意识地——大量其他值得尊重的（就是说，不看电影的）诗人和散文家的文本当中？人类的性质是否大约在 1895 年 12 月 28 日发生了变化？或者，是否人类现实中的某个电影的维度一直在史前生活的某个地方存在，等待着在某种高科技文明中得到实现（因此现在让我们以电影的方式并作为视觉的哲学重读和重写过去的现在）？

我的长篇结论性反思几乎不想回答甚至提出这些问题，但它确实提供了关于现实主义、现代主义和后现代主义的辩证的最具连续性的阐述，而这是我一直想做的，也是迄今我通过孤立地划分这个或那个阶段曾出现错误的地方。在我看来，这种辩证至少提供了一种形式的介入，能够把历史包括在屏幕的感觉经验之内（如上面提到的，当然还有许多其他的经验）；但它这样做必须保持辩证的方式——实际上，每一个阶段记录的规则和解释仍然明显是绝对不对称的，属于截然不同的类型，现代主义最终绝不是颠覆了的现实主义，而后现代主义也绝不只是取消了现代主义。

在结论里我想到了两种对立的看法。第一，所有这一切与电视很少有（或没有任何）联系，这使我怀疑整个讨论是否基于现在是一种历史形式或媒介的观念而缺少与时俱进的性质，是在事后发现它的哲学和历史意义。第二，电影本身从来没有在全球范围内如此活跃，在新的世界体系里，大量地方性的声音找到了最复杂的技术表达。我一向感兴趣的一个影片制作人被某个地方杂志或其他人说成是“台湾的安东尼奥尼”：在这样一个时刻，尽管有各种社会经济原因，我们在西方却不再有自己的安东尼奥尼，也不再有自己的希区柯克、福尔

兹或戈达尔,因此最好知道在第一世界之外的其他地方,我们可以期望他们的创新以及本身在文化上不可预见的情况(这似乎是现代主义终结的一个原因)。

杜拉姆

1989年12月

8

注释

---

1. "大众传统警告不要空腹说梦。在这种情况下,虽然醒着,但仍受梦的控制。"Walter Benjamin, "One-Way Street", in *One-Way Street and Other Writings* (London, 1979), p. 45.

2. In *The Pleasure of the Text* (Paris, 1973).

3. 见阿多诺的 *Versuch über Wagner* (Frankfurt, 1952)第五章关于管弦乐音色的妙论。

4. "我开始考虑影片场景的偶然性。我看过一些影片,其中没有偶然性,而当我走到外面时,它就在那里。因此,它在影片里是必然性的存在,而这使我觉得在影院外面的街上什么都不存在。" "Conversation with Jean-Paul Sartre", in Simone de Beauvoir, *La Cérémonie des adieux* (Paris, 1981), p. 181.

## 第一部分





## 大众文化中的物化和乌托邦

大众文化,又称作大众受众的文化、商业文化、“流行”文化、文化工业等等,其理论总是倾向于针对所谓的高雅文化来限定它的客体,但并不反映这种对立的客观状况。这个领域里的观点经常被归纳为两种镜像,并且基本上以价值观的方式呈现出来。因此,精英主义的常见主题只以接触它的人数为基础赞同大众文化的重要性;对高雅或深奥文化的追求则被贬称为少数知识分子群体的地位癖。正如它的反知识分子的讥讽所暗示的,这种本质上否定的观点没有什么理论内容,但却是对根深蒂固的美国民粹主义信念的明确反应,并且连接着一种具有广泛基础的看法,即高雅文化是一种体制现象,不可挽回地受到它与机构、特别是与大学相联系的污染。因此,它所产生的价值是社会性的:它更倾向于论述电视节目,如《教父》或《大白鲨》,而不是论述华莱士·史蒂文斯或亨利·詹姆斯,因为前者明确地说是一种文化的语言,对于更广泛的不同阶层的居民来说,这种语言比知识分子社会地再现的东西更有意义。然而民粹主义的激进分子也是知识分子,因此这种观点带有可疑的负疚色彩;同时,它忽视了作为大部分现代艺术重要形式的反社会的和批判的、否定的姿态(虽然一般都不是革命的);最后,它甚至没有提供解读