

北大学术讲演丛书(10)

晚期资本主义与文化批评

杰姆逊 讲演

北京 大学 出版 社

北 京

图书在版编目(CIP)数据

本文人类学/(爱尔兰)泰特罗讲演;王宇根等译. —北京:
北京大学出版社,1995. 11

(北大学术讲演丛书;1)

ISBN 7-301-02772-9

I. 本… II. ①泰… ②王… III. 比较文学—研究 IV. I0—

03

书 名:晚期资本主义与文化批评

责 任 者:杰姆逊讲演

责 任 编 辑:张文定

标 准 书 号:ISBN 7-301-02772-9/I. 0360

出 版 者:北京大学出版社

地 址:北京大学校内 100871

电 话:2502015 2559712 2502032

排 版 者:北京大学出版社激光照排中心

印 刷 者:

发 行 者:北京大学出版社

经 销 者:新华书店

787×1092 毫米 32 开本 5.25 印张

1997 年 12 月第一版 1997 年 12 月第一次印刷

定 价:8.50 元

序

人类学是研究人类的学问，文化人类学则通常是指研究人类习俗的一个较狭窄的领域，也就是对不同文化和不同社会的比较研究，特别是对在时间和地域上都距离西方发达世界十分遥远的社会和文化进行比较研究。人类自出现以来，大都生活在互相隔绝的小社会中，每个小社会都有自己的语言，世界观，思维方式，自己的风俗，习惯和制度。这些差别使人类分化成不同的民族，成为痛苦和冲突的一个重要来源。文化人类学者以比较的眼光来看待不同的生活方式，跨越时空的界限来研究极端成对比和极端相似的现象，以认识人类文化的普同性和独特性。因此，人类学也就是把不同的生活方式当作一面镜子来研究自己和他人以求相互理解的一门学问。

文化人类学多半依靠考古发掘和田野调查来实现。新兴的，也就是泰特罗教授所研究的“本文人类学”则主要通过人类创造的本文，包括诗歌、小说、戏剧、雕塑、绘画等来窥探其隐含的文化深层内容。泰特罗教授在这方面作出了很大成绩，他最近出版的新著《压抑与赋形》以极其丰富的材料说明了文学艺术是如何体现着社会潜意识的。他在北大的系统讲演使学生大开眼界，为比较文学的研究打开了全新的领域。

泰特罗教授是爱尔兰人，他从 1965 年起一直在香港大学任教，1982—1990 年曾担任国际布莱希特学会会长。他对亚洲文化与艺术深有研究。90 年代他在香港大学创办的比较文学系可以说在文学研究界掀起了空前的轰动效应。仅今年夏天入学的本科生就有 165 名，研究生 60 余名，这无论对哪一个文学系来说都是空前的。我想这一盛况的原因之一可能就是泰特罗教授有意识地将文化人类学引入比较文学，大大开拓了文化比较研究，跨学科研究等新兴领域的结果。

我们深自庆幸泰特罗教授能三次访问北大，为我所研究生进行了系统讲授。通过多次接触，香港大学比较文学系与北京大学比较文学与比较文化研究所已结成亲密的友谊，并已商定合办面向世界的英语比较文学学术刊物，进一步交换学者，共同举办会议等等。我们深信这样的合作必将进一步推动中国比较文学的发展。

乐黛云

1994. 9

后现代主义与视觉理论^{* 1}

我们认为，视觉理论必然依赖于它所理论化的关于视觉的社会文化和社会经验的历史阐述。在 20 世纪，视觉理论已经历了三个阶段：殖民的（或萨特的）时期、官僚的（或福科的）时期和后现代时期。具有戏剧性意味的是，注视（look）本身在萨特的著作中是作为一个哲学主题出现的。这几乎可以视为他的一项重要发现。这一发现并非得益于海德格尔的存在主义，它内在的概念内容而是来源于黑格尔关于为认同而斗争的观念。在萨特这里，注视的重要主题是跟物化和具体化密不可分的。这是把可视性（the visible），主要指可视性主体，转化为客体。

从这第一种形态中诞生了一系列政治的和美学的思潮：例如：弗朗兹·范农（Franz Fanon）的关于殖民化解体和种族的新政治；西蒙·德·波伏娃的新女权主义；和略有不同的墨劳·庞蒂（Merleau Ponty）的关于身体（the body）和可视性的一种新的美学观。为了继续讨论这一时期看来必须转向常常以支配为特征的那种前政治

* 本文是杰姆逊教授 1993 年在北大的讲演。

现象：只要它的主要形式还是以支配手段来围绕客体化本身的事实组织政治的。通过注视来使别人或为物是前政治支配的方式，这种方式已被回视所克服（或用范农的话说“医疗性暴力”）。为了纪念范农，还有波伏娃，我们也许可以把这一时期称之为殖民或正在殖民的注视时期，或作为殖民化的可视性时期。鉴于这一注视已经在本质上是非对称的，那么，它不能为第三世界提供任何“占有”的机会，因而必须由后者进行根本性颠覆，正如卡本提尔（Carpentier）把超现实主义翻了个过，这就逼使第三世界的颠覆成为一种主要现象，其结果超现实主义只不过是一种愿望满足或一种形式的文化嫉妒，即期待而非现实。在这一时期，被第一世界视为卡列班（Caliban）的第三世界用一种文化民族主义的形式（在此用了典型的萨特式动词）为自己选择并充当了这种身体。然而，矛盾仍然是，用萨特“耻辱与傲慢”来选择的身位、要由普罗斯伯罗（Prospero）、第一世界殖民者和欧洲文化本身授予卡列班的。因此，这种回击的暴力性根本无法改变问题和状况的性质。欧洲仍然保持霸主地位，而卡列班艺术只不过充当一种具体而微的卫星。

从《疯史》开始，福科就挪用了物化和注视的主题，并在他的一生中极富个性地发展了这些主题。这种现象可以被视为官僚化阶段。福科试图把一种统治政治学转换成认识论，并把知识与权力联系得天衣无缝，其结果就再造了注视，使之成为一种衡量的工具。可视性因而成了官僚化的窥视，总是力图寻求那种被物化的他者和

被物化的世界的可衡量性。

这一举措意味着侧重点的再转移。如果不是彻底颠倒目的模式，它至少是把以前关于注视模式的侧重点转移了。因为在此是被注视这一行为被理论化了，而且它几乎跟注意的行为分隔开来。福科写道：“从传统意义上讲，权力就是被看见的东西，是对它自己的一种呈现和展示，并且在其运动过程中反而找到了权力自身的原则……在新的学科世界里，要求被看到的是权力的主体。他们的透明度确保了被赋予的权力。只有毫不间断地被看到，并总是能够被看到，才能保持学科个人的屈从。检查和观察因而不是权力释放出有力的信号，也不是在主体身上张打上自己的印记，而是一种在客体化机制中捕捉信号的技术。”（《监督与惩罚》，第 189 页）。

福科的多重立场和他著作的普遍影响所引起一含混是跟政治或统治修辞本身的含混互为表里的。与经济结构截然不同的政治修辞却成了一种知识分子梦幻或渴望的满足方式，而且这种满足不带任何政治承诺。如果一种统治或权力的修辞很明显地省略或否定把解放作为补充性观念的可能性，那么，它就使我们回归到霍布斯关于人类本性是邪恶的观念。不管福科的立场多么一贯，可以肯定他的那些立场引起了反极权政治的共鸣。这种反极权政治崛起于 60 年代，不需要多大改变就可以转换成女权主义政治，因为这种女权主义政治敌视被视为纯粹权力的父系权威。另一方面，它也可以转换成一种无政府政治。它反对机构和国家，因为它的被认为是毫无

动力的统治形式。

我之所以总结了上述福科立场的一般特点，是因为它们能澄清他作品中注视和可视性的新作用，并且可以证实我的论述。即在福科这里，视觉化在萨特那儿更为官僚化，但没有在萨特那儿富有政治性。（因为萨特阶段确实确实包括解放的成分，不管是多么神秘。）权力和知识、统治论和政治之间的关联实际上阻碍了这种理解，因为把所有形式的知识和衡量并成一些形式的学科、控制和统治，事实上把政治完全掏空了，并把政治分解为孤立的例子或实践的形式。

换言之，它把行为从统治和形象性（visuality）本身中抽掉。在萨特—范农阶段，行为姑且可以说是被动的：我用事实和被看见的压迫来记录可视性。在整个殖民氛围里，正是这种状况被普遍化了，并且进入了我的无意识。尽管我的被见用一种新“本体论论据”（萨特的《存在与虚无》从哲学上论述了这一论点）证实了他们的存在，但单个的殖民者们或压迫者们不再需要在场了。

在殖民时期，这一立场保持起来仍然并不太困难，因为在这一时期，基本上没有必要详细论证殖民统治本身装置和殖民者自身的存在。而这时，对殖民者发动一场民族战争的要求迫使其成为一种明显的需要和不可避免的解决方法。那么在此另一种幻觉，即把自身作为主体和把我自身分离的群体性乌托邦作为那种被我的抵抗行为所占有的乌托邦的幻觉，仍然值得考虑和提及。在塞萨尔（Cesaire）的《重返故里》一书的开头几行，当

诗人看到他家乡井然有序的殖民势力和当地警察时，他仍然写道：

当我面对这一座座他们的天堂（此处指当地的合作者和警察）时，我觉得我甚至比一个扯谎的女人更冷静。不知疲倦的思想的臭气令人心神不定。因此，在这儿，我饱啄清风，割着怪物，侧耳倾听着灾难的另边白鸽和三叶草腾飞的声音。它们常常埋在我心灵的深处，其深度可以达到最为傲慢的二十层公寓那么高。（《小野鸽之河和大草原上的三叶草》）

这另一种可视性在此被确定为一种可能，然而，在这种确定行为中受到危险的仍然是文化民族主义，因为分裂主义固体视觉里的乌托帮必将是文化民族主义的。

这一点在福科那儿就完全丧失了。一般来说，在他的现代化理论里，这种可视性的他性或差异性以及这种坏的或被压迫的形象性的反面之可能性已被抛回到一种无法挽回的过去：这种他者视觉只不过是理性化和预测化的前一步，是一种被各种势力毫不留情地摧毁的东西。一旦权力——知识的现代结构出现，并以可视性和形象性的形式加以宣传，那就意味着任何提出把政治目标作为非统治和非可视性的飞地的理论都是徒劳的：这些飞地至多也不可是一些残存物，或效率和视觉理性仍未渗透的落后地区。（同时，作为抵抗和解放的概念却被作为

神话消除了。)

这种形象性的第一个标志很可能是罗伯—格里叶 (Robbe —Grillet) 的“注视小说”里出现的偏执狂式的罗列：即他的“热带”或“殖民”小说《嫉妒》里发生的一切（尽管小说事实上发生在非洲，可我常常觉得好像发生在加勒比海地区似的。）这里的细节不再具有达利 (Dali) 的“偏执狂—批评式方法”的阐释欲望，因为在达利那里每粒金色的沙子、困乏的守夜人身上的每一滴汗珠似乎都饱含意蕴。在罗伯—格里叶的作品里，尽管内容充满着灾难的时间性，它仍然更接近不言自明的迷狂式神经病和毫无头脑的强制。这种强制跟工作狂的效率不无关系。它通过纯粹机械或衡量和列举来使思想绝望地从沸腾的内部移开视线：

在河的对岸，一张梯形土地展示在他眼前。它沿着河流蜿蜒伸展。上面的香蕉树新近被收割了。数数它们的树干并不困难。被砍下的树干留下一截短短的盘状树桩。它们或白或黄，全看砍的时间而定。从左向右一行行往下数，会得出这样的结果：二十三，二十二，二十一，二十，二十等等。

（《嫉妒》，p. 80）

我并不想在这种认识论艺术和视觉艺术中“概念的”运动之间建立什么类比关系，尽管在抽象和个体之间的关系有某些相似之处：它涉及一种构成性距离。这就赋予

对立的每一方以某种独立或自主。这样，观察的心智就不会感到迷惑不解。在罗伯—格里叶的作品里，那种独立表现为迷狂和毫无意义的偶然的细节。而在概念艺术中，奇怪地从眼睛的运动中升起来遮蔽我们的视觉而又深陷其中的是纯粹的理性概念。

然而，我认为在第二步，即福科的官僚之眼阶段里，观看跟衡量和知识相叠合了，因而不可避免地涉及到传媒，它明显地使形象本身变形因为在当代，认识功能的真正载体是技术和传媒：正是在这些装置内感知才和认识论不可分割地嫁接在一起。这种嫁接要比传统的形式或传统地运用互不相连的感觉（不管是语言或风景和颜色、油料）来得更有效。可是，在这一点上，摄影、电影和电视开始渗透的视觉艺术之中，并且把它殖民化了，从而生产出各式各样的高技术的混合物，包括从军事装到计算机艺术等诸如此类，不一而足。然而，声调变化了，跟福科完整的系统或罗伯—格里叶强制性列举有关的具有偏执狂色彩的一切消失了，以便让位给高技术本身所带来的欣慰，一种几年之内就能转化成后现代主义的技术形式的庆贺情绪。这些感觉可以说是资产阶级或维多利亚观念的一种近期变体，一种皇麦克卢汉式（Post—McLuhanit）的艺术和科学。后者由于传媒的变异和计算机空间的发展而有所改观。如果我继续把这一阶段放置在一般性的福科范式之内，还是因为这种传媒艺术本身停留在艺术生产的机制之内，因而改变了博物馆和美术馆，但毫无疑问仍然保持了这一学科的成规和范畴。

保持传统的艺术作品形式的优势在于在这样的亚阶段中，传媒被主题化了：注意力可明显地集中于作为作品内容和原材料部分的传媒和信息技术本身。

当我们进入到第三阶段时，消失的正是这种明显性和主题化。这一阶段现在可以第一次名符其实称之为“后现代”阶段（姑且这么说吧，萨特/范农和福科分别代表了五、六十年代和六、七十年代）。这一阶段是真正的形象社会。在这一社会会中，根据保尔·威尔斯（Paul Willis）的统计，人类主体每天暴露在大约一千个形象的轰炸之中。如果我刚才所谈论的技术性主题化的高技术艺术给我们提供了一种关于今日状况和与信息技术关系的反思或自我意识的结构的话，那么，人们更愿意指出，在后现代阶段，反思本身被淹没在汪洋大海般的形象之中，就好像我们很自然地呼吸一种新的元素。换言之，一种新的自然性的幻觉就会随之出现，因为在形象文化中距离不再存在了，我们不再能辨认我们新的后现代状况的历史独特性或原创性。

我把这种新的状况称之为第三阶段，或更确切地说后现代阶段。它是当今形象性的具体化。这一状况也带来了一些悖论性问题，因为它意味着对现实的更全面彻底的美学化。这一美学化过程又同时是对同一现实的更全面的视觉化或形象化。当美学渗透到一切事物之中，当文化扩展到一切事物都在某种程度上被称之为哲学地同化之时，美学或文化的特异性或具体性本身就被弄得模糊了或者完全丧失了。如果一切都是美学的，那么，

发展一种不同的美学哲学就不再有什么意义了。如果所有的现实都变得完全视觉化了，并且都趋向形象，那么，在某种程度上，要把某一具体的形象经验概念化就变得越来越困难了。这一具体的形象经验跟其他形式的经验截然不同。

所以，当代的哲学或理论倾向于把某种美学的对立物重新概念化。这种美学的对应物当然是就感觉经验的升华而言的，它对或向上升华，时或向下升华。我认为，在比排列了一系列著名而有趣的观照。它们是关于崇高、假象、神秘的。这些更多地被视为后当代生活里的事件、当地强度场或晚期资本主义系统里的断裂与鸿沟而不是具体的美学形态。

在这里，我想分离并描述的是与此相关但又包含有更强的自我意识去再造美感，或重返传统意义上的艺术，回到它在传统文化中的地位的那些东西，事实上，只要它是一个重返过去的价值和范畴的问题，我们就可以说它是尝试重返一种传统美学接受意义上的美本身。这就构成了美学哲学的那种可能性（因此，这一学科自然在现代进入了危机状态）。因为我认为在后现代时期我们所无处不在地观察到的东西就是各种重建作为文化经验范畴的美的尝试。我也许不必补充下述观点：在大多数情况下，这些尝试是值得怀疑的，并且是跟反动的哲学和政治观是沆瀣一气的。

现在，我想举例说明这种美学主义的回归，或者说，一种新美学主义的出现。一个例子是涉及历史和理论的；

另一些例子是关于某些艺术家（或者恰好是某些电影导演）的实践，这两种例子可以互为补充。我将把安东尼·康巴农（Antoine Compagnon）的小书《现代性的五种悖论》作为理论方面的范例。该书表现出了罕见的才智，它精深详瞻，彻底推翻了传统的历史叙事。总体是从一种黑格尔式的形式被气度恢宏地表现了出来，其中五个关键的主题被作为五个截然不同的时刻再现了出来。这五个时刻涵盖了从波德莱尔现代性的最初直觉直到后现代的杂乱无章的多元化。然而，在康巴农看来，在后现代里对波德莱尔的真正回归和真正的现代性之隐约再生并非全然不可思议。我冒昧地说，这种历史说明有点像政治小册子。其中，整个美学化的文化政治被弄得严丝合缝，并且跟希尔顿·克拉默（Hilton Kramer）臭名昭著的“新标准”性操作具有异曲同工之妙，有些方面被处理得更加微妙和高超，即使美国的反动分子见了也自愧弗如。分析和诊断富有创见和成功的文本总比分析和诊断那些拙劣的和教条的文本来得更有利。但是我希望表明康巴农的小书具有浓厚的当代阶段意识形态趋势的特征，这不仅仅限于美学方面。

它的五个基本主题包括：“对新事物的迷信，对未来的信仰，理论（或理论家的）迷狂，对大众文化的神往，颠覆的激情（或批评和否定的激情）。”（11）我刚才不禁想把他的一般性立场归纳为具有反现代主义的特点。但这一归纳本身是悖论的，如果我们考虑到在这部书里波德莱尔（和尼采）是作为真正的现代性的化身而占有中

心位置。人们不得不在他反后现代主义的意义上设想康巴农的反现代主义的含义，因为他把表层的、传媒的、装饰的文化生产作为一种艺术史上（甚至建筑史上）基本的飘忽不定的时刻来处理。而它更为基本的合作（我的不久将会看到）是消除现代性本身的某些有害的特征和方面：在此，后现代时刻为更为基本的和真正的现代主义的美学回归铺平了道路。从这个意义上讲，尽管他看上去对列奥塔（Lyotard）本人的论述不屑一顾，可是，他的作品也许最接近列奥塔的。列奥塔最后的悖论，即后现代先于现代，被大量翔实的细节和具体、有力的例子证实了。

然而，康巴农悖论的秘密在于他跟彼得·布格（Peter Birger）运用了同样的手段（然而，他颠倒了后者的强调点和评价。）这一观点要求我们必须敏锐和根本地区别现代主义（或伟大的现代作家和艺术家）和先锋派本身（对批评家们来说，超现实主义作家是先锋派极好的缩影，而且这个词几乎是他们创造的）。但对布格而言，先锋派的出现标志着这样的时刻。在这一时刻，艺术逐步回到了对自身机制的批评和自我意识。可是，对康巴农来说，先锋是艺术的滑歧，它堕落为知识分子的政治（然后，最著名的超现实主义诗人和画家被列举了出来，并被宣布在美学上毫无价值。他所讲的例外，如曼逊（Masson）被明确地描写成放弃了先锋派政治而转向艺术本身）。这一区分允许批评家去区别谁代表了真正的现代主义和谁虚假地运用艺术以达到其他目的。前者包括波

德莱尔本人和塞尚直至贝克特 (beckett) 和杜布菲 (Dubuffet), 后者被康巴农用五种主题或时刻罗列了出来。这就是下面要说的内容。

在他的第一章中, 关键性论述是把波德莱尔真正现代性的第一时刻里的新颖 (the new) 和现时 (the present) 区分开来。波德莱尔的“日常生活中的画家”里非常含混的一部分被用来说明这一区分。在这一部分里, 这位诗人兼批评家把真正的现代艺术描写成寓短暂的历史瞬间于永恒和不变的形式世界之中。换言之 (或用波德莱尔自己的话说), 现代艺术是从“短暂中抽出永恒”或在短暂里找到永恒。现代性是变动不居的、转瞬即逝的、偶然的。它只是艺术的一半, 它的另一半是永恒和不变。因此, 现代性是对某种“世界的现时 (75)”的征服; 它的艺术家“不应追求新颖而是现时”本身。可以肯定, 这是唯一坚实的土地, 在上面可以找到真正哲学的当代美学主义的世俗基础。这一点我们可以在当代最深刻的美学保守主义者卡尔·鲍瑞 (Karl-Heing Bohrer) 那儿看到。然而, 这里的毛病在于它要求这种美学的“世界的现时”的某种历史和社会先决条件的必要性。而它并不是到处都有的, 也不是随时可以从历史上得到的。因此, 从另外一种非海德格尔的意义上讲, 它可以说是极富历史性的。

一旦现实和新颖之间的第一个分离可能确立, 那么, 现在很快就能描绘出伪现代主义堕落的各个阶段。对新颖来说, 它需要跟传统决裂, 而不必对现实有所承诺。

现在它把自身很快地奉献给了未来，也就是说，奉献给了一种虚假的叙述。这种叙述在暗中修复美学领域里名誉丧尽的资产阶级的关于进步的价值观。这里就因而产生了康巴农称之为“现代传统的正统叙述”（56）。他发现它的典范和它的各式各样的文学变体表现在克莱门·格林堡（Clement Greenberg）的特殊形式之中。（因为格林堡需要重新制作它以便制造一个美国目的论的神话来破除战后马歇尔计划时期巴黎的“国际风格”，并以此来确立美国抽象表现主义的统治。）这是第一层意义。在这第一层意义上，作为历史叙述（或者像今天的东方人所说的，作为一种乌托邦叙述）的历史本身是虚假的和不真实的。事实上，我认为，当代理论显强烈的反历史主义的相当一部分——如尼采对无论是政治还是艺术中所谓“大叙述”（master narratives）的谴责——来源于对旧的历史教科书的本能的厌倦。这些教科出学院味十足，而且也暗含了格林堡式的目的论：“所有的理论都是灰色的，生命之树常青！”“正统的叙事总是以它导向的高潮来书写的，这是它的目的论的一面。其目的是想把当代艺术合法化。而当代艺术总想表现出它背离了传统，这是它想辩解的一面。”（57）

用口号和概念的术语来阐述那种叙事现在成了先锋派本身的功能。在先锋派那里，关于未来的叙事幻景表现在纯粹的先锋派式理论使命的论争暴力之中。这一使命最值得纪念的代表人物是布列东（Breton）和他的追随者们。在波德莱尔或塞尚看来，这绝不是什么理论，“他