

# 现代主义的政治

—反对新国教派

The Politics of Modernism [英] 雷蒙德·威廉斯 著

现代性研究译丛

周宪 许钧 主编

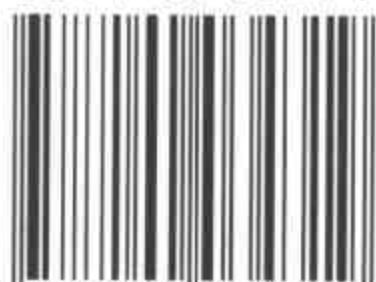
The Politics of Modernism The Politics of Modernism

53



商务印书馆

ISBN 7-100-03431-0



9 787100 034319 >

ISBN 7-100-03431-0/B·518

定价: 16.00 元

D09

现代性研究译丛

# 现代主义的政治

——反对新国教派

[英] 雷蒙德·威廉斯 著

阎 嘉 译

商 务 印 书 馆

2002年·北京

**图书在版编目(CIP)数据**

现代主义的政治:反对新国教派/(英)威廉斯著;阎嘉译.—北京:商务印书馆,2002  
(现代性研究译丛)  
ISBN 7-100-03431-0

I. 现… II. ①威… ②阎… III. 现代主义-政治理论-文集 IV. D091.5-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 002297 号

所有权利保留。  
未经许可,不得以任何方式使用。

现代性研究译丛  
现代主义的政治  
——反对新国教派  
〔英〕雷蒙德·威廉斯 著  
阎 嘉 译

---

商务印书馆出版  
(北京王府井大街36号 邮政编码 100710)  
商务印书馆发行  
北京民族印刷厂印刷  
ISBN 7-100-03431-0/B·518

---

2002年8月第1版 开本 850×1168 1/32  
2002年8月北京第1次印刷 印张 9 1/4

定价: 16.00 元

## 现代性研究译丛

# 总 序

中国古代思想中历来有“变”的智慧。《诗》曰：“周虽旧邦，其命维新。”斗转星移，王朝更迭，上下几千年，“故夫变者，古今之公理也。”（梁启超）

照史家说法，“变”有三个级度：一曰十年期的时尚之变；二曰百年期的缓慢渐变；第三种变化并不基于时间维度，通称“激变”或“剧烈脱节”。这种变化实为根本性的摇撼和震动，它动摇乃至颠覆了我们最坚实、最核心的信念和规范，怀疑或告别过去，以无可遏止的创新冲动奔向未来。倘使以此来透视中国历史之变，近代以来的社会文化变革也许正是这第三种。

鸦片战争以降，随着西方列强船坚炮利叩开国门，现代性始遭遇中国。外患和内忧相交织，启蒙与救亡相纠结，灾难深重的中华民族在朝向现代的道路上艰难探索，现代化既是一种激励人建构的想象，又是一个迂回反复漫长的过程。无疑，在中国，现代性仍是一个问题。

其实，现代性不只是现代中国的一个问题，在率先遭遇它的西方世界，它同样是一个难题。鸦片战争爆发后不久，法国诗人波德莱尔以预言家的口吻对现代性做了一个天才的描述：“现代性就是短暂、瞬间即逝、偶然”，是“从短暂中抽取出永恒”。同时代的另一

## 2 总序

位法国诗人韩波,则铿锵有力地呼吁:“必须绝对地现代!”如果说波德莱尔是对现代性变动不居特性的说明的话,那么,韩波的吁请显然是一种立场和态度。成为现代的,就是指进入现代,不但是形形色色的民族国家和社会,而且是千千万万男女个体。于是,现代性便成为现代这个历史概念和现代化这个社会历史过程的总体性特征。

现代性问题虽然发轫于西方,但随着全球化进程的步履加快,它已跨越了民族国家的界限而成为一种世界现象。在中国思考现代性问题,有必要强调两点:一方面是保持清醒的“中国现代性问题意识”,另一方面又必须确立一个广阔的跨文化视界。“他山之石,可以攻玉。”本着这种精神,我们从汗牛充栋的西方现代性研究的著述中,遴选一些重要篇什,编辑成系列丛书,意在为当前中国的现代性问题思考提供更为广阔的参照系,提供一个言说现代性问题更加深厚的语境。所选书目,大多涉及现代性的政治、经济、社会和文化诸层面,尤以 80 年代以来的代表性学者和论著为主,同时兼顾到西方学术界传统的欧陆和英美的地域性划分。

作为一个历史分期的概念,现代性标志了一种断裂或一个时期的当前性或现在性。它既是一个量的时间范畴,一个可以界划的时段,又是一个质的概念,亦即根据某种变化的特质来标识这一时段。由于时间总是延绵不断的,激变总是与渐变错综纠结,因而关于现代性起于何时或终于(如果有的话)何时,以及现代性的特质究竟是什么,这些都是悬而未决的难题。更由于后现代问题的出现,现代性与后现代性便不可避免地缠结在一起,显得尤为复杂。有人力主后现代是现代的初期阶段,有人坚信现代性是一个

尚未完成的规划,还有人凸显现代与后现代的历史分期差异。然而,无论是主张后现代性是现代性的终结,还是后现代性是现代性的另一种形态,它都无法摆脱现代性这个关节点。

作为一个社会学概念,现代性总是和现代化过程密不可分,工业化、城市化、科层化、世俗化、市民社会、殖民主义、民族主义、民族国家等历史进程,就是现代化的种种指标。在某种意义上说,现代性涉及到以下四种历史进程之间复杂的互动关系:政治的、经济的、社会和文化的过程。世俗政治权力的确立和合法化,现代民族国家的建立,市场经济的形成和工业化过程,传统社会秩序的衰落和社会的分化与分工,以及宗教的衰微与世俗文化的兴起,这些进程深刻地反映了现代社会的形成。诚然,现代性并非一个单一的过程和结果,毋宁说,它自身充满了矛盾和对抗。社会存在与其文化的冲突非常尖锐。作为一个文化或美学概念的现代性,似乎总是与作为社会范畴的现代性处于对立之中,这也就是许多西方思想家所指出的现代性的矛盾及其危机。启蒙运动以来,浪漫主义、现代主义和后现代主义,种种文化运动似乎一直在扮演某种“反叛角色”。个中三昧,很是值得玩味。

作为一个心理学范畴,现代性不仅是再现了一个客观的历史巨变,而且也是无数“必须绝对地现代”的男男女女对这一巨变的特定体验。这是一种对时间与空间、自我与他者、生活的可能性与危难的体验。恰如波曼所言:成为现代的就是发现我们自己身处这样的境况中,它允诺我们自己和这个世界去经历冒险、强大、欢乐、成长和变化,但同时又可能摧毁我们所拥有、所知道和所是的一切。它把我们卷入这样一个巨大的漩涡之中,那儿有永恒的分

#### 4 总序

裂和革新,抗争和矛盾,含混和痛楚。“成为现代就是成为这个世界的一部分,如马克思所说,在那里,‘一切坚实的东西都烟消云散了。’”现代化把人变成为现代化的主体的同时,也在把他们变成现代化的对象。换言之,现代性赋予人们改变世界的力量的同时也在改变人自身。中国近代以来,我们多次遭遇现代性,反反复复地有过这样的深切体验:惶恐和向往、进步与倒退、激进与保守、激情与失望、理想与现实,种种矛盾体验塑造了我们对现代性的理解和判断。

现代性从西方到东方,从近代到当代,它是一个“家族相似的”开放概念,它是现代进程中政治、经济、社会和文化诸层面的矛盾和冲突的焦点。在世纪之交,面对沧桑的历史和未定的将来,思考现代性,不仅是思考现在,也是思考历史,思考未来。

是为序。

周宪 许钧

1999年9月26日于南京



## 目 录

编者按 .....	1
编者引言:现代主义与文化理论 .....	3
1. 现代主义是何时? .....	47
2. 大都市概念与现代主义的出现 .....	54
3. 先锋派的政治 .....	71
4. 语言与先锋派 .....	92
5. 作为政治论坛的戏剧 .....	116
6. 《现代悲剧》编后记 .....	136
7. 电影与社会主义 .....	152
8. 文化与技术 .....	170
9. 政治与政策:艺术委员会的实例 .....	200
10. 文化研究的未来 .....	214
11. 文化理论的运用 .....	230
附录:媒介、边缘与现代性(雷蒙德·威廉斯与 爱德华·萨义德) .....	250
索引 .....	281

## 编者按

ix

雷蒙德·威廉斯本人有关他的“可能的著作”最详细的计划,是复写在背面的,但读者们马上就会注意到:我们自己对这些文章的组织,在有些方面与威廉斯本人对文章的组织不同。最终没有采用威廉斯的草案有三个原因。第一,它删去了《语言与先锋派》一章;其次,正如各种箭号、星号和括号所提示的,威廉斯本人似乎还在不断捉摸自己文章排列的不同的可能性;再次,有另外两个稍稍不那么详细的计划,它们在一些重要的方面不同于这儿所复写的计划。此外,有两章的定稿缺失,它们的确是有点关键的篇章,而雷蒙德·威廉斯最后再也没有写过;正如在《引言》中所解释的一样,我们决定收入其他相关的文本,它们在主题上也许可以替代那些未完成的文本本身,而那些文本需要根据各篇文章的顺序作进一步的改变。相应地,我们不得不求助于一种我们认为在发展中的论点的基本逻辑,以便组织这些文章,希望这样做仍然会忠实于雷蒙德·威廉斯心目中的计划。

托尼·平克尼

# The Politics of Modernism

↓  
Possible text

Also \*

## \* (New) Modernism & the Modern

→	Culture & Technology (from 2000)	12
	Politics of the Avant-garde	7
	Reproductive Perceptions	7
	Reaction as a Political Form	7
	Chinese Lecture	5
	Art's Council Lecture	3
	Nature of Cultural Theory	8
→	Against & Confirms	10
	Development of Cultural Studies (Lecture Lecture)	5
		<hr/>
		62
		<hr/>

## 编者引言：现代主义与 文化理论

1987年12月，雷蒙德·威廉斯应邀为即将召开的“现代主义的政治”大会全体会议发表讲演，他于1988年1月14日回信说：“我非常高兴5月7日在牛津作《马克思主义与现代主义》的讲演”，并接着说，“我有两篇论现代主义的新文章，即将发表在《视觉与蓝图》上。”<sup>1</sup>几个月之后，文章的确发表了，但那篇大会论文却没有写出来或者没有发表出来。接到邀请12天之后，雷蒙德·威廉斯在萨弗伦·沃尔登他的家中去世了，享年66岁。

威廉斯一直在就现代主义和先锋派进行工作，这在一段时间里是很清楚的。1981年，他就先锋派构成的性质而提出的一连串5个理论“假设”，出现在《文化》中；对于“跨国的”资本主义时代中现代主义及其悖论的命运所作的简短有力的分析，成了《在社会中写作》里《超越剑桥英语》一文和《走向2000年》一书的特点。1985年，威廉斯向《幻想之城：现代欧洲文学艺术中的城市体验》一书提供了一篇论《大都市与现代主义的出现》的重要文章，他在这里找到了一群又可以与之在《视觉与蓝图》中进行合作的知识分子。1986年在牛津出席“批判的状态”会议的与会者，没有哪个会忘记他那要求“分辨各种现代主义”（借用弗兰克·克莫德的一句老话）

#### 4 现代主义的政治

所引起共鸣的激情；《文化理论的运用》一文，后来把“简化的、轻慢的形式”同真正探索性的和实验的形式区别开来。同一年，威廉斯在格拉斯哥的一次会议上提交了《语言和先锋派》一文。这个时期也出现了一些相关的书籍评论，包括1980年论卢卡契的《现实主义论文集》的《又是现实主义》和1983年的《后现代主义的间离语言》。最后，《先锋派的政治》和《作为政治论坛的戏剧》两篇文章，于作者去世后的1988年春天发表在《视觉与蓝图》上。

但是，在威廉斯过早去世之后，最初并不清楚这批文章总计有多少，看来很有可能是，我所列举的文章会被零散地并入马上就开始筹划的威廉斯著作的各种集子中去。只有在他的文章和注释中发现了关于《现代主义的政治》这一“可能的著作”的详细计划时，他的最后计划的范围和整体才终于变得清晰起来，它的组成部分才可能从未来的几部《论文选》当中被挽救出来；那些计划之一在这里被当作卷首插图复制出来。然而，它们本身却提出了几个编辑上的问题。文本的正文大多存在着，虽然论《文化研究的发展》这篇关键文章没有整理成最后的书面形式；特别是，威廉斯关于广告作为现代主义最终家园的各种想法，从未充分展开过。不过，更重要的是，第一章和最后一章——威廉斯对现代主义的全部反思，标题分别是《现代主义与现代》和《反对新国教派》——看来都没有写下来。《现代主义是何时？》的一批讲演札记保存了下来，这看来很可能是第一章的草稿；但在《结论》中，除了它那引起人兴趣的标题外，什么都未保存下来。

这篇文章的亡佚是令人难过的，它使本书失去了对一个知识分子的个案明确而有争议的阐述，而这一直是它所为之努力的。

爱德华·汤普森在他对《文化与社会》一书的评论中提出了“斗争的全部方法”，把它作为对文化的较好的定义，而不是威廉斯本人的“生活的全部方法”的定义，从那以来，经常有人证明：雷蒙德·威廉斯在道德上和政治上过分宽宏大量（而且在风格上也过分抽象），以至于不能成为一位有力的辩论者。但是，如果在这里能够感受到《文化理论的运用》持久的力量和激烈的程度，那么这种设想就是十分错误的。《反对新国教派》没有保存下来，由于它那意图明确的目的，这无疑是幸运的，人们很有可能会感到正确的是，威廉斯经常仿效它，把自己描绘成一个“冷酷、难缠的家伙”。<sup>2</sup> 但是，正如《现代主义的政治》在总体上提出的，“国教派”提到了一种与现代主义有意的决裂或对现代主义的判断，它实际上仍然暗中地处后者本身的各种范畴的支配下——这是一个悲剧性“结合”的例子，在威廉斯看来，它明确地被集中在亨里克·易卜生的戏剧中。相应地，我们决定在本书中收入 1979 年的《〈现代悲剧〉编后记》，它至少抓住了对“新国教派”进行批判的特殊的文学方面，清醒地证实了自我庆幸的、引人注目的激进主义，常常被它们显而易见的对手的情感结构所俘获。这篇《引言》的一项任务是，把这种个案扩大为文化理论。因为《现代主义的政治》坚持认为：现代主义作 3 为一种历史现象和文化现象，不可能凭文学理论的各种牌子来把握，它在一种自我伺服的循环中，实际上产生于它本身的过程和策略；本书也必须被相应地理解为某种总体的文化社会学的强有力的论题介入，以及地方史的个案研究。

1983 年，威廉斯庄重宣布：“自觉的‘现代主义’的时期行将结

## 6 现代主义的政治

束”；<sup>3</sup>但是，如果情况是这样的话，那么它始于何时？它包括哪些人？“先锋派”是它的同义词、它内部的分支，还是它的替代者？还有，什么是“自觉的”现代主义？存在着一种“不”自觉的现代主义吗？正如许多派别的批评家所指出的，“现代主义”是所有主要的艺术—历史“主义”或概念中最令人灰心、最没有特点、最难以处理并且最不能确定时期的。现代主义宣告时间本身只不过是无意义的流逝，它在某种意义上开始于“有机社群”静态的、神秘的或循环的(非)暂时性的结束；而悲剧性的、分裂的时刻——如威廉斯在《乡村与城市》中对有机社会“自动楼梯”的回顾所作的过分尖刻的研究表明的一一要遭受一种无穷的倒退。毫无疑问，一切美学上的创新都被认为是它们自己的历史时代令人惊愕的现代，哪怕它们本身是在一种“返回本原”的引起争议的口号之下开始的。然而，当这种不可避免的新奇性(一种风格创新仅仅在形式上的副产品，其实质却来源于别的[宗教的、社会的]资源)终于被抽象出来，以其本身成为一种内容之时——一种形式就成了一种实质，一种基质于是就悖论性地成了它自身的材料——我们的确就进入了“自觉的现代主义”的时代。

然而，这个时代的分界线则令人烦恼地被证明是有弹性的。一种在定义上“自觉的”现代主义具有一种它自己的现代性的理论，正如其状况可能是欣快的或者是抑郁的一样。在前者的情况下，艺术在主题和形式两方面都肯定会成为一种后传统社会令人振奋的推动力，它将粗暴地扫除封建主义约束性的残余，不只是解放科学和工业，而且也要解放个体本身在体验上的各种可能性。确实，这种推动力也许具有它的约束性的和赋予活力的各个方面；

但是,它的破坏性却属于那种“世界历史上”巨大的强度或者属于前所未有的内在强度,以至于背弃这样的骚动的艺术,会以那种对待最古老的学院风气的姿态来谴责自身。这种现代主义的意识形态当然获得了很多我们习惯于想以那些标签来划分的东西:波德莱尔的诗,和威廉斯在《乡村与城市》中提到的那些人的诗(“孤立<sup>4</sup>和失去联系成为一种新的、活跃的概念的条件……一种‘活力的狂欢’,一个‘狂热欢乐’的瞬时的和短暂的世界……一种新的快乐,身份的一种新的扩展,他们把这称做是在人群中沐浴”);<sup>4</sup>或者如里姆鲍德著名的号角所称:“它的确存在于绝对的现代之中”;或者是乔伊斯和伍尔芙的“意识流”法规所确认的当代城市生活分裂和增殖并存的感知特性;埃兹拉·庞德的“使之更新”;在所有这些当中最为喧闹的是意大利和俄国的未来主义,对他们来说,马里内蒂的《第一篇未来主义宣言》是很有代表性的:“直到现在,文学还在赞扬一种忧郁的静止,心醉神迷和麻木。我们却想赞美胆大妄为,兴奋的失眠,赛跑者的大步迈进,垂死的跳跃、猛击和拍打。”<sup>5</sup>

但是,这种年代学的焦点(大约从 1850 到 1920 年)不可能得到认可。对力本论的赞颂,自我的可能性发狂的增殖,实际上先于这个特定阶段,并且在它之后延续。威廉·华兹华斯在《序曲》开头几行中仍然在表达一种令人陶醉的心灵的“后传统主义的”扩张之时,他毕竟还没有读过马里内蒂或马雅科夫斯基的作品:

世间横亘于我面前。怀着一颗心  
欢乐,它的自由未受惊吓,  
我四处环顾;倘若我所选择的路标



## 8 现代主义的政治

恍若一片游云

我就不会找不到路。我又歇了口气！

思想的恍惚，心灵的安定

快快向我袭来吧……

一旦现代主义在实质上被界定为“促进”，那么浪漫主义对各种冒险和文化灭绝（“自由”）的各种可能性的探索以及被它无限化了的主体，立刻就会变成一种现代主义——即使它仍然明显缺乏马里内蒂的摩托车和机关枪。但是，也因为如此，在年代学系列的另一端，却有很多我们可以认为是“后”现代主义的东西。当德勒兹和瓜塔里在《反俄底浦斯》中宣称“患精神分裂症外出游走是一种比躺在分析家床上的神经过敏更好的模式”之时<sup>6</sup>，他们显然还处在波德莱尔的“游手好闲”或者伍尔芙的达罗威夫人缓步从容、偏离中心地穿过伦敦中心的现代主义的疑虑之中。对于马里内蒂的“速度之美”或者“革命的五彩缤纷的、多种声音的潮流”来说，“川流不息”和“非领土扩张”在这里则成了另一种含混的语言；固定不变的敌人再也不是意大利艺术的法典，而是弗洛伊德的俄底浦斯。简言之，根据这种说法，现代主义成了一种循环主义，实际上包括了后封建的现代性的整个时段；在必要时，莎士比亚的埃德蒙、戈内里尔和里甘甚至也可以进入其中。

“那就让他们来吧，那些狂热的同性恋煽动者！”马里内蒂于是力图召唤新一代的未来派出现。但是，在第二种“自觉的现代主义”之中，煽动者们“早已”来了，他们点燃了图书馆，使沟渠改道，去淹没博物馆，以一种平庸的“大众文化”的名义破坏各种审美标

准。这个第二种现代主义意识形态有时在其终极价值标准——强度和特质——方面与第一种有部分重合，但是，它把这些看作是要捍卫的、与新的（工业化的、民主的、“大众的”）文明格格不入的长处，而不是由它去解放。这种意义上的现代主义是反动的，而不是以未来主义的方式制定法规：它依然受制于“五彩缤纷”和“多种声音”（尽管它肯定会在“革命”时畏缩不前），把这些看作是受到了它的当代环境灰色的各种“标准化”压力的威胁。世界越是变得灰色，它本身启示录式的言辞读起来就越是耸人听闻——扼要地说，T.S. 艾略特在《荒原》里从他的大臣烤豆晚餐（“摆出罐头中的食物”）中看出了对于一种从荷马下传给我们的“伟大传统”的终极威胁。现代主义和现代性到现在成了垂死的手，而不是亲兄弟。

正如雷蒙德·威廉斯在下面几篇文章中评论说的，这种社会姿态有可能作为一种关于语言的主张而获得成功：“普通”语言是陈腐的、单面的、抽象的；而“诗歌”语言在努力使感知具有新的活力时，相应地包含着难懂的、经验的形式。这个论点也抓住了我们习惯于用括号括在一起作为“现代主义”的很多东西：福楼拜和他的《被认可的观念的词典》，亨利·詹姆斯无止境地纠缠的晚期风格，艾略特关于现代诗人需要“把语言（如果有必要就打乱秩序）强加到其意义中去”的观点，<sup>7</sup> 俄国形式主义的“陌生化”，《尤利西斯》最后几章或者威廉·福克纳的小说的叙事错乱。在普通语言和诗歌语言（或者小说方面的“事序结构”和“叙述结构”）的二元对立之中，各种文化上的政治都是有可能的。现代主义的作品可以破坏常规化的语言学上的期待：（1）因为更新了感知是一种康德式的以其本身作为结果（俄国形式主义）；（2）因为通过把社会规范显现

为历史地构成的,我们就可以获得历史地改变它们的力量(布莱希特);(3)因为通过破坏“虚假的”总体——即现实主义——文本就使读者能接近“真实的”总体(《尤利西斯》或《荒原》神秘的下层结构)。但是,现代主义关于文学周期的这种假设的使用价值,仍然是含糊的。正像对其未来主义的对应物一样,浪漫主义立刻就会被吸收进去:柯尔律治和雪莱早在维克多·什克洛夫斯基构想出“陌生化”之前就曾说到过“剥去普通事物熟悉的面纱”;T. S. 艾略特在《四个四重奏》中盗用马拉美的一个用语,宣称他的意图是要“纯洁部落的土语”,而歌德和席勒在此一个半世纪之前就对语言学的退化感到极度痛苦。十分明显,形式上的错乱继续成为很多作品(从法国的“新小说”以来)的特征,而我们现在则想称之为后现代。

所有这些都说明(如威廉斯所坚持认为的):不可能通过拟订出现代主义本身的内在意识形态而把它周期化——即使我们认识到了前面略述的“制订法规的”和“反动的”姿态是必须综合起来的片而真理,是他们完全没有加在一起的、一种完整的现代主义实践的、阿多诺式的孪生的两部分,也不可能把它们周期化。但是,如果它的“内部”十分不可靠,那么马克思主义的文化历史学家们立刻就会歪曲地利用“社会存在决定意识”这一格言,会跳到一个绝对的“外界”,在那里去探寻现代主义的起源。

对这个论点最著名的描述是乔治·卢卡契和让-保罗·萨特的说法:由于巴黎的无产阶级在1848年带头进行街垒战,在它和“国民卫队”进行较量之前和当时,它便打破了古典主义的或现实主义的文学传统。<sup>8</sup> 由于资产阶级在工人阶级的压力之下全线放弃了

自己“在世界历史上”反封建的作用，因而它的艺术的和其他意识形态的产品便陷入了终极的衰退或“颓废”。从波德莱尔以来，而且随着我们这个世纪美学上密集的各种“主义”而加速出现的是，文学下降到了它的现代主义的“堕落”境地；社会主义批评家的任务因而是使它恢复到它从前的现实主义的或表现的繁荣昌盛，尽管现在是以一个新的阶级为基础。鉴于现实主义小说揭示了在资产阶级的“英雄”时期积极的历史的自我创造之中个体与政治辩证的相互影响，在1848年之后的寒冷气候中，现实主义的辩证法分裂成了使人烦恼的主观性（如蒙克的《嚎叫》）和极端的客观性（左拉，纪录片，照相写实主义）。正是这样一种对现代主义的“感性分离”的分析，雷蒙德·威廉斯才在1961年的《长期革命》一书的《现实主义和当代小说》中提出：转瞬即逝的主观性小说和“社会俗套”小说——《海浪》和《美妙的新世界》——在一种巨大的断裂中无情地相互遭遇了，正如左拉和马拉美对于卢卡契来说一样。

但是，“1848年的情形”可能是通过罗兰·巴特才产生了最大的影响。因为在《零度写作》（1953年）中，巴特提供了一种比卢卡契的划时代的“衰落”更特别的内在的文学危机的机制，关键的是，他对后来的现代主义计划作出的评价，比卢卡契或者萨特有可能作出的评价更加积极。由于资产阶级野蛮地围歼巴黎群众，因而对“普遍”解放的要求就扩大成了资产阶级的意识形态，启蒙则悲剧性地碰到了它本身血淋淋的极限；“从今以后，正是这种意识形态看起来只不过是众多可能的意识形态中的一种；普遍性把它忘掉了，因为超越本身就意味着谴责它自身。”<sup>9</sup> 普遍性被包含在古典写作的语言学的“透明性”之中，是一种“文体”，它曾经以“自

然”、“理性”、“事物本来的样子”来确证自己,但现在它却发现自己被无产阶级的鲜血玷污了。现代主义在形式上的实验,加强、扭曲和打乱媒介,这两方面都承认并抵抗“文学”的这种“罪过”;它更有争议(对不起,卢卡契),而不是征兆。

这些大体上是发展的各个阶段:首先是文学捏造的一种艺人意识,被精练到了痛苦的顾忌的地步(福楼拜);然后,在同一个写下来的事件中,英雄的意志要确证文学和文学理论(马拉美);接着,通过不停地延缓文学,通过宣布有人要写作,通过把这种宣告变成文学本身,而希望以某种方式躲避文学的同义反复(普鲁斯特);再次,蓄意地、系统地检测文学的真诚,把一个词的意义成倍增加到无限,丝毫不遵守任何表示出来的单一意义(超现实主义);最后,相反地,把这些意义纯化到试图达到文学语言的“此在”的地步,和写作的一种中立地步(尽管不是一种天真单纯):我于是想起了罗布-格里特的作品。<sup>10</sup>

但是,这种简略概述的简洁性马上就暴露了其局限。它过分具体到一个单一民族的传统,以致不能作为现代主义的一种普遍理论;在英国,1848年的剧变毕竟导致了对于马修·阿诺德和乔治·埃利奥特的古典写作的强有力的“重新”肯定,而不是对它把福楼拜分解成一种“语言的疑难”的肯定。<sup>11</sup>其次,撇开1848年起义所赋予整个过程的大规模的初步反冲不论,对现代主义的这种描述跟前面的那些概述一样是本质主义的,它基于它“自身的”意识

形态；在最初的大变动之后，演变纯粹就是自然发生的。此外，对巴特来说，在这个“现代”的时代之中，似乎没有任何重要的周期的再划分是可能的——虽然在他本人的目录中，超现实主义是一种立刻从其他个体的审美计划中突显出来的集体运动，它本身需要它。甚至在巴特后来对它更为巧妙的阐述中，1848年理论依然过分外在于它旨在解释的现代主义，仅仅把一种政治上的大屠杀添加到在其他方面依然是自主的文学系列的前面。1848年对于现代主义本身的意识形态来说并不是一种真正的选择；在它们的镜像的性质方面，它是它们现代化了的内部更加可怖的外表。那时欧洲文化中所发生的一切变化，必须按各种比“表现的总体”复杂得多的短暂性和社会构成的模式来思考，“表现的总体”使卢卡契和其他人在街垒被建造起来的那一刻看出了每种最新的微小诗歌形象顺从地突变。

我在这里就现代主义理论领域所作的概述，正是雷蒙德·威廉斯的著作在数十年中要避免那种枯燥无味的二元僵局的稳固的力量；他的各种著作题目中最持久的关联物，正是一直、“并且”试图把我们的社会存在犬牙交错的散落片段放回到一起去。很多最吸引他的词语，把其他敌对阵营各自为阵的见解丰富地结合成为一个简单的范畴：“文化”，智力和艺术活动的主体，但也是一种“生活的全部方式”；“文学”，创造性作品的一种不受一般法规约束的选择，但在其较早的18世纪的意义，也是写作的整个领域；“悲剧”，《安提戈涅》和《李尔王》举例说明的东西，但也是“一种破坏性的灾难，一个被火烧尽了的家庭，一种破碎的经历，路上的一次撞

车”。<sup>12</sup>这样一种理论上的心理习惯,当然始终是整个社会经历的产物,而不是一种熟练的智力技巧;这也许正是因为威廉斯早期受到现代主义影响的事实。由于1930年代晚期在剑桥当学生,他处在围绕该大学的社会主义俱乐部周围强烈的现代主义的政治亚文化之中,俱乐部本身在当时同一种在社会上有广泛基础的激进的现代主义有联系;我在别处已经描述过了后者。<sup>13</sup>无论他后来可能发现必须在各种先锋派之中作出什么样的区别,它们似乎全部都在这一点上凝聚成了一种轻快的文化上—政治上对传统观念的嘲弄。在文学方面,《尤利西斯》和《为芬尼根守灵》是“我们最钦佩的文本”。在电影方面,“对《卡里加利博士》或《大都市》的钦佩实际上是进入社会主义俱乐部的一项条件”,但“我们也被超现实主义所吸引”。在音乐方面,“爵士乐是对于我们很重要的另一种形式。”<sup>14</sup>在刚刚战后的时期,这种现代主义的方向也没有被放弃。威廉斯对易卜生的强迫阅读(“一连几个必需的星期,直到我实际上被迫停下来”),开始了毕生对现代戏剧的关注;而易卜生与其说是“一个”现代主义者,在现代主义之中占有一席特殊地位,倒不如说在后来的“各种”可能性中,整个就只有一部独特的作品。自然主义(威廉斯在本书中称之为“现代主义的自然主义”)开创了关键的最初对资产阶级持有异议的形式,接着是戏剧中的“象征主义”风尚,自然主义借此对一切超越平静结束其资产阶级生活空间的东西表示了姿态,最后,易卜生本人以《当我们死而复醒时》造成了向表现主义的突破。此外,正是与英美现代主义主流的社会思想的遭遇,才激发了我们现在当作是威廉斯自己最明确地表示关心的东西。艾略特1948年的《关于文化的定义的札记》,强有力地使

人想起战后剑桥在语言学上的迷惑,此时“我发现自己被一个词所吸引:‘文化’”;<sup>15</sup>所受到的艾略特的这一恩惠,后来在1952年的《从易卜生到艾略特的戏剧》中,因为对他“突破”自然主义的过高评价而被载入了戏剧界。

但是,像雷蒙德·威廉斯以各种方式来思考现代主义一样,战后资本主义从1950年代以来把它付诸于“时髦的消费社会这种资本主义新形式”的“似是而非的未来主义”的“实践”之中。<sup>16</sup>这种消费主义把未来派的推动力与鲍豪斯或者勒·柯布西耶冷漠的技术田园风格混合起来,促使理查德·霍格特在《读写能力的运用》中斥责“现代主义的各种浅薄方面”,“现代主义小花招的齷齪”,“廉价的嚼口香糖一般的无礼的圆滑和现代化”,<sup>17</sup>甚至把威廉斯向后推到那种我们可以称做他的“卢卡契式的”阶段。然而,与卢卡契的相似——在讨论威廉斯的著作时一种持续的相似——同时需要具备资格。因为正如威廉斯在《长期革命》中为经典现实主义所作的辩护,以及宣称《当代现实主义的意义》中对于现代主义的批判“应当受到最仔细的检验”那样,他也直率地宣称:他“在根本上不同意”《欧洲现实主义研究》,并发现卢卡契在《历史小说》中的论点“不能轻易当作说明来接受”。<sup>18</sup>很明显,《长期革命》中对“扩张中的文化”的详细研究——教育,报界,阅读公众,以及一年以后在《交流》中对收音机和电视的研究——无疑与《现实主义与当代小说》中的文化怀旧相抵触。这种结构上的矛盾,后来在威廉斯对《戏剧形式的社会史》的分析中,以及用一种把我们带向他后来在《现代主义的政治》中反思的核心方式,实际上得到了明晰的阐述。因为在约翰·奥斯本和他的《愤怒的年轻人》的自然主义的社



会戏剧方面,威廉斯把戏剧上的现实主义看成是这个问题的一部分,而不是解决的办法。对比之下:

电影技术和表现主义戏剧已经掌握了的推动力,与当代音乐、舞蹈和更加多变的戏剧语言相联系,在我看来是适合我们实际社会历史的各种要素。<sup>19</sup>

我将论证说,正是“电影”,对威廉斯来说才是杰出的现代主义的媒介;这种基本的审美偏好(它现在需要得到证实),决定性地为他后来在这个论题上的所有理论建树作了渲染。

“电影比任何别的东西都更突出,”威廉斯在天真地回忆 1939 年至 1941 年的剑桥时写道,“实际上整个亚文化都是电影的。爱森斯坦和普多夫金,但也有维戈和弗莱厄蒂。”<sup>20</sup> 1948 年,他为保罗·罗萨撰写了一部关于农业革命和工业革命的纪录片脚本,尽管这部影片本身最后没有拍摄。1953 年,他与米歇尔·奥农筹划了一部影片——“一个根据当代情景改写一部特殊威尔士传奇的企图”——虽然这个计划最终也没有实现。1968 年重写的《表演的戏剧》,以及其中论英格马·伯格曼的《野草莓》那一达到顶点的章节,有力地证实了电影作为一种当代戏剧媒介的突出性;这种主张背后的大部分思想,源于威廉斯与奥农 1954 年合作的《电影序言》中的“宣言”。作为对于自然主义电影制作的一种延伸的批判,甚至是在爱森斯坦的蒙太奇的“现代主义的”幌子之下,这部书在 1920 年代德国表现主义电影中找到了它的积极的审美典范。《卡里加利》,《大都市》,《命运》,《最后的笑》,尽管有某些保留,却最好

地证明了威廉斯的“整体表现”的概念(人们可以感到,这是一个凭这个词语本身预先作出的结论);而奥农则坚持认为:“我们的任务是把在这些影片中确立的各种原则运用于当今的戏剧感受。”<sup>21</sup>接着,出现了像《终极目标》这样的伟大的自然主义戏剧家的影片:易卜生在《培尔·金特》中或者斯特林堡在《到大马士革去》中曾想象过的、只有 20 世纪的“活动形象”在技术上才有可能的戏剧。后来,威廉斯根据电影重新思考了整个现代主义。伍尔芙和乔伊斯似乎也是“不成功的”电影制作人;因为他们的片断的“意识流”“与现代意象的几种有特征的形式具有深刻的联系,最明显的是在绘画中,尤其是在电影中,它作为一种媒介包含了它的大部分内在运动。”<sup>22</sup>

不过,最后这段引文出自《乡村与城市》,它决定性地突破了《电影序言》中的审美立场。尽管较早的那部著作是为“抽象”、“风格化”、“形式化”进行辩护,但它仍然受到一种顽强的、残留的有机论的支配;“综合”至少经常是我早已列出的三个嗡嗡作响的词语之一。奥农对蒙太奇的批评集中在这些问题之上。在他看来,“不协调”或“剪接的‘冲击’”造成了“一种一般来说令人不快的震荡感”,它近乎于仅仅是一种“技术上的花招”,甚至是一种“分裂的弱点”;在这种电影的风气中,“决不会建立起适当的空间关系”。同所有这一切相比,“电影的表现要求运动和‘流动’”:

为了达到“流动”,要从旧的表现当中引出新的概念;它始于最初的一小部分,然后逐渐将它遮蔽。但是,新的是根据旧的其中的一个参照点来呈现的。这正是在电影中为了避免扰

人的剪接的震荡而必须采用的方法。<sup>23</sup>

在这个时期里,威廉斯从修辞的严密到他自己所关注的问题,显然同样具有这些主张:在《文化与社会》中为埃德蒙·伯克辩护,由于同那些要以“新的”名义一举消灭旧理性主义的创新者们(他们自己时代的未来派)相对比,伯克从对缓慢发展的有机社群结构的崇敬中产生了“谨小慎微”和“艰难”感;或者是为《边界》的叙事方式辩护,那位父亲的过去和那个儿子的现在“急切的”切换,恰恰与新的“在旧的之中”找到自己的“参照点”的社会失败有关。

但是,在从《电影序言》到《乡村与城市》相隔的20年中,威廉斯关于作为一种媒介的电影的固有性质的概念,发生了决定性的变化。在本书的《电影与社会主义》里,威廉斯评论说“最初的电影观众,是工业化世界各大城市里的工人阶级民众”;然而,就这个观点所能接受的而言,仍然只是媒介和发生地点之间的一种外在联系。但是,早在《第二代》中,当电影被用作隐喻时,就已经暗示了它与城市现代性之间的一种较强的关系;在彼得·欧文驾车回牛津时,路边的景色“顷刻间在屏幕上闪过……由于交通拥挤,这些孤立影像中的大多数人在迅速变化的序列中,都熟悉要很快作出与自己有关的决定”。<sup>24</sup>《乡村与城市》后来把在小说中感受到的脉动理论化了。我在前面开始的那段引文接着说:“在电影(特别是在它的剪接和蒙太奇的发展中)与街头贴近的、混杂的环境中观察者独特的运动之间,的确存在着一种直接的关系。”<sup>25</sup>蒙太奇不但没有使电影变质,而且正是它真正的实质;或者更确切地说,它是电影没有实质的实质,是电影作为一种媒介对现代城市使人迷惑的

朝生暮死的独特回应。早在电影向我们宣称它是一个明确的主题（《大都市》及其后继者）之前，它就以它的这种“形式”把城市藏匿起来了——而的确，哪怕它并没有特别地表白它本身。但是，如果电影是决定性的现代主义样式，那么现代主义现在被置于的并不是它的自证的意识形态的“内部”，也不是被置于 1848 年的秩序在政治上的创伤的“外部”，而是被置于都市体验的“中间”地带，置于并非作为一种鲁莽的解决办法之中，置于一种还没有采取相对定形的审美教条或政治行为形式的“情感结构”之中。

威廉斯的立场到现在使人想起沃尔特·本雅明把现代主义的起源置于“巴黎——19 世纪的首都”之中的企图。本雅明关于“试图靠图片——以及文学——来创造的达达主义意味着今天的公众在电影中寻求的效果”的主张，抢在了威廉斯本人预想的对于易卜生和斯特林堡的戏剧设想的领悟之前；还有，对本雅明来说，在现代大城市之中，“震荡的体验已经成了规范”，“在电影中，以震荡的形式来感知，已被确立为一种形式原则”。<sup>26</sup>不过，对本雅明的现代主义理论至关重要的，最终不是 20 世纪的技术，而是 19 世纪的抒情诗；而他把重点放在那时的波德莱尔之上，马上就具有了其局限及其多种多样的解释。因为波德莱尔身上的现代主义事关主题，而无关形式。确实，这位法国诗人曾经宣称过那种不明确的风格——散文诗，宣称它是“大城市的一个孩子，是它们的无数关系的交叉的孩子”，<sup>27</sup>但在《恶之花》里，紧凑有韵的传统四行抒情诗完整地幸存了下来。波德莱尔和普鲁斯特两人也许都（用本雅明的话来说）试图综合地创造本真的体验，但前者采用简洁的 6 个诗节来这么做，而后者则写了 2000 页；一种以波德莱尔为基础的现

代主义理论,显然不可能触及到后来那些离奇的现代主义计划的特征。如果形式的问题不出现,“构成”的问题也不出现——根据威廉斯自己的文化唯物论,一种更加关键的不在场:勇敢的先驱者,那么波德莱尔凭借的正是截然不同于追随他的那些好斗的先锋派“群体”这一事实。

本雅明根据一般的现代主义理论从表面上对波德莱尔的阐述,他对“感知和观察的问题”的鉴别,“导向写作的问题,它们后来涉及到社会现象”,这在威廉斯看来是“理想主义的一种复杂的晚近形式”,是本雅明“最无趣味”的文化分析方式。<sup>28</sup>它确实有恰恰被它要求进行分析的东西同化的危险。虽然就波德莱尔的情况来说,本雅明同构成他的主体现代性的震荡美学保持了一种恰当的批评距离,按“一致”的教条认识到了“现代的感知也许会具有的价值:震荡体验中韵味的崩溃瓦解”的迹象,<sup>29</sup>但他那篇影响巨大的文章《机械复制时代的艺术作品》,却倾向于把这样一种体验拜物化;审美“韵味”(在论波德莱尔的著作中,它是对一种史前的“幸运的承诺”的回忆)在那里始终是纯粹精英统治论的、被动的和意识形态的。此外,波德莱尔型的现代主义扩大到超过了任何可能的历史特性,尽管最初强调的是巴黎历史的一个独特阶段:它同样包含了1857年的《恶之花》,普鲁斯特在1909到1912年最初写作的《追忆》,以及1930年代晚期一种潜在的反法西斯主义的美学。对那些在1960年代或1970年代不加批判地赞同本雅明或者布莱希特的立场的人来说,它的帝国显然扩大得更远。但是,到现在,我们已经返回到了我们由其开始的难以处理的周期划分的困境,又一次达到了一种“循环主义”,我们已注意到它是现代主义本身内

在意识形态的特征。

然而,不能说威廉斯本人的《乡村与城市》成功地解决了他恰当地在本雅明那里辨别出的各种问题。它无疑要寻求把现代主义周期化(它在事实上从未使用过的一个词语),但只有根据一种兴衰的二元模式才有可能这么做——于是,衰落的牺牲品属于佩里·安德森在《新左派周刊》上对马歇尔·伯曼的《烟消云散》发动的那种批判。对《乡村与城市》来说,正像对伯曼来说一样,20世纪早期伟大的“现代主义者们”的悖论完全不是真正现代的。真正美学上的现代性,抓住了现代城市生活不可分离的各种模棱两可:它的同时解放和分裂,它的存在的孤独与紧密的社会接触、乃至团结的异乎寻常的结合。有鉴于伯曼颂扬多方面把握歌德、马克思和波德莱尔身上的现代性,威廉斯的主角们便成了布莱克、华兹华斯和狄更斯,是那些敏感到“聚集过程中的社会分解”的各种基本矛盾的作者们,这个过程与“1870年之后较近的、更具总体眼光的时期”形成了对照。<sup>30</sup>在这个文化阶段(它是《文化与社会》所不满的“间歇”的另一种说法)之中,早期创作的矛盾心理分裂“成了一种较单纯的结构:人们在总体上愤慨的或反感的言论;一些知识分子罕见的或者自觉的认可”。<sup>31</sup>这种分裂后来在《荒原》或《尤利西斯》——20世纪城市现代主义的那些伟大的原型——里面的质地与结构之间、加强了甚至反常的主观性与支配着那些文本的固定的绝对论的神话之间的分离中,被变成了那种现代主义的人工制品形式。在19世纪的三党政治鼎盛期之后,这个论点正好与伯曼的主张相吻合:它们的后继者们以分裂成未来主义或勒·科布西耶的技术田园风格与表现主义的或艾略特的“焦虑”的真正现代主

义的矛盾心理，“突然倾向于更加刻板的各种倾向和直截了当的总体化”。<sup>32</sup>

作为“衰退和崩溃”的现代主义的这种周期化，在《乡村与城市》中伴随着一种未经宣布的方法论上的转移。有鉴于布莱克、华滋华斯和狄更斯的社会处境被分解成了对他们的文本的文学分析，因而暗示了威廉斯后来把这个过程理论化为“文化唯物论”，引自艾略特、伍尔芙和乔伊斯的各段文字作为实践—批评的“文字记录”简直直冲我们而来，毫不提及极其不同的文化构成和它们的作者的各种处境。在这里受到批评的（没有点名的）现代主义，是一种固有的文本建构，也是本雅明某些论波德莱尔的著作中所赞美的东西。它的分析还没有从形式转向“构成”，因此我们需要瞄准

14 威廉斯在方法论上反思本雅明和波德莱尔的《乡村与城市》本身。因为在本雅明的《单行道》中所运用的三个“阶段”或方法之中——1，鉴别城市的各种特点，然后勾勒它们在文化上的各种含义；2，鉴别社会构成和社会类型，通过经济分析追寻它们的背景，通过文化分析追寻它们的观察和写作方式；3，鉴别涉及到社会现象的概念和写作中的各种问题——正是“在第一个和第二个阶段中”，本雅明才是“必不可少的和卓越的”。<sup>33</sup>在这里需要对《乡村与城市》作进一步的反思。该书的大部分都使用了一种从威廉斯的早期著作以来为人熟悉的“英语”风格。它最初的动力来自英国乡村家庭诗歌中利维斯派的意识形态，甚至在它进入现代时，其焦点仍然狭隘地放在英语之上：在一部400页的书中，巴尔扎克、波德莱尔和陀斯妥耶夫斯基被交付给一个段落。只有关于《新大都市》那一章超出了这种民族的构架；因为“‘城市与乡村’最近的模式之一，是我

们所知的帝国主义的制度”。<sup>34</sup>从某种意义上说，威廉斯的分析在一种文化想象和政治同情的简单大胆的延伸中，从布莱克、华兹华斯和狄更斯跳跃到了威尔逊·哈里斯和詹姆斯·恩古吉，从英国跳跃到了第三世界。首先根据的是一种现代主义的理论，于是，被漏掉的则是欧洲。“新大都市”最简单的意思——并非世界体系，而是作为这样一种体系之结果的欧洲各首都的内部转换——便实际上从该书中缺失了。

正是由于这种默不作声，威廉斯才在现在这本书的《大都市概念与现代主义的出现》一文中力图进行补偿——在这个过程中，为安德森和伯曼在《新左派周刊》上对现代主义的论争提供了一个新的“框架”。威廉斯接着通过追寻欧洲“内部”文化帝国主义的影响（伴随着它对世界其他地方的支配），旨在把现代主义周期化。现代主义是形式上的创新以及波德莱尔的主题，但是后来，至关重要的是，这些形式本身具有一种“构成的”基础——并不是19世纪中叶巴黎的浪荡儿或者游手好闲者，而是20世纪早期伦敦、柏林、维也纳、巴黎、圣彼得堡的“大都市移民的作用”。<sup>35</sup>移民始终是威廉斯的一个主要的想象性成见：《边界》中的马修·普赖斯在研究19世纪人口向威尔士矿区山谷的迁移，他和欧文斯家族在《第二代》中描述了20世纪他们“之外”的主要的人口回流。移民主题从小说迁移到了文化理论中；在威廉斯看来，正是在从“外省”迁人到先锋派形成和疏远的各个大帝都的一代人中，各种“间离的”形式才有了其发源地。立体主义可以提供最生动的例子，事实上为本世纪头10年中纪尧姆·阿波里奈（威廉·阿波里奈·德·科斯特罗维茨基所生）、西班牙人毕加索和胡安·格里斯在巴黎的相聚提供了前



提。如果这种意义上的移民表明了现代主义新的社会基础,那么这场运动的悖论就在于:它同时是旧的文化技巧的最后关头——写作,绘画,雕塑,戏剧,“小杂志”。电影接着在文化上的现代性中占据了一种悖论性的地位,马上给予它以致命的一击,使它最本质的美学潜力得以诞生。因为它作为一种媒介虽然依据的是大都市中现代主义的“震荡”体验,但它几乎立刻就跳到了现代主义的后面,又超越了现代主义,只让古典的无声电影导演们有最短暂的时刻使其“固有的”实验潜力得以实现。在某种意义上,随着大众文明和少数派文化的现代主义二分法让位于“现代传播的大都市”依然不明确的文化关系,电影宣称以其大量分布的特点(后来在电视中得到了更充分的实现)取代了大都市的现代主义。但在另一种意义上,由于电影进入了它本身的声音和色彩的新技术阶段,它一个筋斗倒转到了现代主义后面,在好莱坞对媒介的支配中如此彻底地再创造了后者自身的现实主义的去,以至于第二次世界大战之后,作品的现代主义的整个新标记不得不重新寻求使电影返回“到它本身”,把它拉回到 20 世纪它曾经有过的那种集中体现。

我们可以把佩里·安德森对《烟消云散》的批评重新放回到这个较广阔的框架之中。安德森对伯曼无差别的现代主义观点所进行的攻击提出,后者“可以被理解为一个受三个决定性坐标形成的三角力量的文化领域”:(1)贵族的或土地的统治阶级一直持续到 1914 年,它们的文化类似物是先锋派所反抗的呆滞的美学上的学院主义,但也是它们所祈求的对资产阶级社会关系进行批判的贵族的代码、价值标准和主题;(2)到达第二次工业革命的关键技术相对落后的经济之中;(3)社会革命的接近,尤其是在 1905 年的俄

国革命之后。或者简短地说,现代主义“出现在半贵族的统治秩序、半工业化的资本主义经济与半出现的或半反抗的劳工运动之间的交叉点上”。<sup>36</sup>在新的世界体系中,它的各个中心点是大帝国的各大都市,这些发展(安德森在列举它们时赋予了它们某种专门的气息)找对了地方。威廉斯早在《乡村与城市》中就注意到了,贵族虽然已经丧失了大部分实际权力,但“它的社会意象一直处于支配地位”;<sup>37</sup>在竞争的帝国主义时代,再也不存在民族主义意识形态有力的或“内在的”资源。在《现代主义的政治》中,“反对资产阶级”的“贵族的”含义与“无产阶级的”含义之间潜在的张力,被看成是先锋派后来的政治目标的一个关键决定因素。安德森的第二个和第三个坐标在大都市阶段中也成了明显的焦点,城市现代性的两个“阶层”在这里以我们再也无法想象的方式富有活力地融合在一起。从1870年代初期开始的“大萧条”,强化了从作为一场群众运动的社会主义中出现的“典型贫民区”的城市景象——用威廉斯的话来说,构成了“城市人对于城市和同样的乡村的长期无人性的回答”;<sup>38</sup>到1890年代,混乱的波德莱尔的“人群”让位于“第二国际”各党派大批的、训练有素的各种阶层。但是,从1890年代中期开始的世界经济复苏,刺激了新运输工具的发明,以及把电用于工业的研究,开创了城市规划的新阶段,在这个阶段中,19世纪贫民区最使人厌恶的东西被解决了,城市分散的乌托邦景象在其中被提出来讨论(首先是埃比尼泽·霍华德的“花园城市”)。由于这次复苏的原因和结果,也出现了整个一系列的新发明和新产品——大批生产的服装、鞋子、瓷器、纸张、食品、自行车;但也有汽车、飞机、电话、收音机——它们似乎宣告了一个新的人类纪元,其中,至

少在立体主义看来,埃菲尔铁塔成了杰出的象征。但是,鉴于今天的革命和商品、政治行动主义和技术上的新奇、责任和“后现代主义的”享乐主义是一种严格的二元对立,我们很难想象出 20 世纪初期大都市富有成效地杂交的方式:大批生产是“平民的”,技术扫除了退化的封建残余,社会主义将解放资本主义束缚住的推动力。因此,安德森才谈到了“最初的汽车和电影的喜庆”,约翰·伯杰才感动地把立体派称为“西方艺术中最后的乐观主义者……他们描绘出了现代世界的好兆头”。<sup>39</sup>从“外省文化”来的这些移民,随着带来了一种对前资本主义的社会关系的记忆,看来,资本主义创新的最新的利刃很有可能几乎靠它自身来恢复:它们之间的毕加索的非洲面具和德劳奈的埃菲尔铁塔葬送了整个资产阶级时代。

但是,如果威廉斯现在拥有“历时化的”现代主义的话,那么他也不一定非要把它“共时化”吗?肯定地说,它再也不会从华兹华斯《序曲》第 4 部中城市的晕头转向,不间断地传到我们自己的时代,却从属于“作为一种特殊历史形式的帝国大都市和资本主义大都市”;但是,现代主义与先锋派之间的差别到底如何——当威廉斯

17 1968 年把《从易卜生到艾略特的戏剧》重版为《从易卜生到布莱希特的戏剧》时,它虽然还没有被理论化,却肯定已在起作用吗?在《现代主义的政治》第二章(差别本身显现为一种历时的)之中,只是一个“彻底反抗的”各种艺术群体接替“自我防御的”艺术群体的问题。然而,这种理论经受不起十分严密的探究:如果布莱希特的主要著作的日期在《荒原》(1922 年)之后,那么立体主义、表现主义、意大利和俄国的未来主义的成就在实质上全部都高于它。《语

言与先锋派》对这个问题作了不同的阐述。在这里,先锋派的特性(除了其民族差异外)被认为属于它“不仅对各种艺术惯例、而且对艺术或文学本身的惯例”的挑战;在这种措辞的背后,我们可以感受到彼得·布尔格尔的《先锋派理论》的存在,其中(就我所知)并没有在威廉斯作品里的明确讨论。

布尔格尔的计划与威廉斯的打算在这种程度上相类似:他也被认为超越了对于先锋派的各种人工制品作内在的、形式上的分析(在他看来,这以卢卡契和阿多诺为代表);但是,鉴于威廉斯当时调查研究了创作的各种构成,因而布尔格尔的影响便属于我们可以名之为“接受的各种构成”那类东西。他论证说:“艺术作品不能被当作单个的统一体来接受,而应在极大地决定各种作品的功能的惯例框架和各种条件之中来接受。”<sup>40</sup>在布尔格尔看来,先锋派本身已经得出了这种洞见,它所对抗的不是一种特定的先前的风格(不像从前的所有创新者那样),而是对抗资产阶级社会的接受方式本身,即“被惯例化了的关于艺术的话语”。对那种接受的构成至关重要是“自律性”范畴,实际上是在18世纪中从庇护人时代向文学市场的转移构成的,然后在康德的“第三批判”中被理论化为审美判断的“无关利害”。首先是欣快的解放,自律性很快宣告了艺术在社会方面的软弱无能,它在人工制品本身之中被逐渐内在化了。道德内容随着残留的社会目的衰落退化,在自律性之内,艺术除了其什么都没说的职责之外,没有什么东西可说;正如布尔格尔指出的,“惯例的框架和内容恰好吻合。”但是,在19世纪晚期的这个时刻,由于审美以其自身的资格构成了一个体验的范围,作为惯例的艺术已为它向先锋派的转移准备好了条件。在

内部,反有机论的作品分裂成为一个关键范畴,它们使艺术同一切社会功能相隔离;在外部,先锋派使审美接受的场所从美术馆或博物馆转向街头、工厂或小酒店。它的计划可以概括为一句简单的话:“把艺术重新并入生活的常规之中。”

布尔格尔旨在把内在分析转向艺术的社会功能,但必须承认,18 他的功能观显然是“本质主义的”;除了最初向一种文学市场的社会学做了一些姿态之外,他对资产阶级艺术“危机”的描述很少有什么具体性。在他的黑格尔式的框架中,我们所目睹的倒是一个自我演化的动力系统的各种变异,是他在某个时刻名之为“对艺术现象的充分展现”的东西。城市现代性的“大都市移民”运动,第二次工业革命和 1917 年 10 月,都是较次要的历史的打嗝儿声,它们几乎不会打扰布尔格尔各种苍白范畴的雅致的几何学。此外,布尔格尔对于破坏艺术的自律地位有很大的保留;他论证说,它潜在的批判距离,连同它的社会的无效性,在它退化成大众文化的粗糙或者斯大林主义的尊崇之后,也丧失了西方和东方极其糟糕的“重新结合”。然而,在他的体系的词语之内,他却无法解释为什么必须这么做。

首先,正是在这里,威廉斯的文化唯物主义得到了利用。威廉斯把先锋派的社会基础置于持有异议的资产阶级之中,可以表明社会革命和“词语革命”的交叠始终是没有充足根据的,在某些方面,先锋派实际上在 1945 年之后新的资本主义秩序以前就已经发生了。正是资本主义,而不是未来主义或者超现实主义,才成功地在—一个商品不再害怕文化的新阶段中把生活与艺术结合在一起,因为它早已结合了它,它是比单调的使用价值更加审美化的能指。

各种新的技术对某些先锋派来说是如此鼓舞人心,已经宣告了这种重新结合,尽管安德森强调它们在当代社会的不确定性当然是对的。由于汽车、电话、收音机、飞机,由于新的广告和“诺思克利夫的革命”,资本已准备把闲暇、文化和心灵都殖民化。实际上,资本主义达到了先锋主义者们才梦想的东西,甚至欠了各种先锋派人工制品和技术一笔直接的债务。电影也许是原型的现代主义媒介,但即使一个像威廉斯那样坚定的反“技术决定论者”,也不得不在《电影与社会主义》中承认:它显示了与后者的大众文化宣传有某种“对称”;“通往好莱坞的道路于是在某种意义上被铭记住了。”或者说,接受魏玛·鲍豪斯的产品或勒·科布西耶的建筑。他们的“新的节制”,真的是以一种共产主义的功效和合理化的技术上的大众现代性的名义,“逐渐地”放弃表现主义的歇斯底里和乌托邦社会主义的吹牛自夸,或者不如说它并没有预示一种没有自然、主观性或梦想之地位的褪色的资本主义的功能主义?威廉·莫里斯所设想的艺术与惯例的重新结合,要在劳动过程中、在艺人们表现上的创造自由中产生;可能再也没有对资本主义劳动关系的彻底挑战。但是,“晚期”资本主义为我们提供的这种重新结合,是在“消费者”层面上生效的,结束了商品的审美价值和使用价值之间的断裂,在威廉斯看来,它们是针对先锋派以“个体至上”的名义而发动的大多数反叛出现的。在莫里斯的乌托邦中,由于有惊险的逻辑,完全不“存在”任何艺术作品;“审美”被“彻底”分解成了劳动。正是由于这样的重新结合,先锋派的人工制品即使在其最大的不和谐与分裂之中,依然还是“人工制品”;它们仍然还以某种方式处在它们力图粉碎的那种美学逻辑的控制之中,正如布尔格尔

把它们描述为对资产阶级艺术的“自我批判”(而不是对它的积极选择)也会使人想到的一样。因此,如威廉斯在《文化》中忧郁地总结说的,正是“先锋派的各种构成,在各大都市中形成了特定的和疏远的各种风格,既反映又构成了各种意识和实践,它才日益变得与在大都市的各个方面形成的一种社会秩序本身和超越民族—国家及其边界的国际意义相关”。<sup>41</sup>

在欧洲所有的先锋派之中,似乎只有表现主义才在威廉斯的整个一生中最使他投入,它制作的影片在他还是一名学生时就对他有极大的意义,当它艰难地与自然主义决裂时,它仍然是他后来对戏剧的关注中心。然而,正是意大利和俄国的未来主义,才支配着后来对先锋派进行反思的这本书。要问为什么会如此,马上就会把我们带向作为当代论争和干预的《现代主义的政治》。这里的联结点 是伯托尔特·布莱希特的作品,尽管在《从易卜生到艾略特》被变成《从易卜生到布莱希特》时,这一点对威廉斯来说还不一定很清楚。然而,即使在这里,将要出现的各种分歧的朦胧形态已被勾画出来。在 1950 年代中期,布莱希特的“柏林人剧团”的欧洲之旅,为他后来对激进的文化理论和实践的巨大大主导性奠定了基础。在巴黎,《大胆妈妈》的演出和印在节目单上的布莱希特戏剧理论的段落,使罗兰·巴特“激动起来”。他的杂志《通俗戏剧》一直在提倡一种探讨社会问题和政治问题的戏剧,而现在已经找到了它;巴特后来撰写的为布莱希特的辩护,与论罗布—格里特和符号学的著作一起收进了 1964 年很有影响的《批评文集》之中。阿尔都塞的《保卫马克思》(1965 年)中理论上的严密,受到了论美学的

那一章——《“小剧场”：贝托拉齐与布莱希特》——的启发，阿尔都塞接着在自己的《答安德烈·达斯普雷论艺术书》（1966年）中，把布莱希特的“间离”理论推广到“一切”艺术。1956年8月，“柏林人剧团”在伦敦“皇宫剧院”演出了《大胆妈妈》、《高加索灰阑记》和《鼓号声》，布莱希特对英国激进文化的长期支配开始了。对我们来说，比在戏剧本身（其中，威廉斯认为约翰·阿登的《陆军中士马 20 斯格雷夫的舞蹈》是关键例子）之中宣示这一点更加重要的是，它在文化理论中所采取的形式——当然，经常经过了巴特和阿尔都塞本人的转达。几个著名的例子肯定足够了：1974年在《银屏》上，斯蒂芬·希思发表了《布莱希特的教训》，科林·麦凯布发表了《现实主义与电影：关于某些布莱希特论题的札记》；特里·伊格尔顿于1979年写了一个剧本《布莱希特与同伴》，而且他新近的一本书几乎没有一章不论及这位德国剧作家。此外，一整套丛书，包括凯瑟琳·贝尔西的《批评的实践》和安东尼·伊索的《作为话语的诗歌》，它们所承认的大师是阿尔都塞、拉康和马歇雷，但它们都处于布莱希特问题的支配之中。伊格尔顿把他的《沃尔特·本雅明》描述为继他深入细致的阿尔都塞式的《批评与意识形态》之后的一次“方向上的转移”，几乎是一道“认识论的鸿沟”，而前一部书读起来肯定比后一部有趣得多；但是，接着从阿尔都塞/马歇雷转向本雅明/布莱希特，事实上更多的是一次“返回本原”，而不是一次理论上的突破。

在这个“布莱希特时代”刚刚开始之时，雷蒙德·威廉斯记载了一些主要的保留。他在《从易卜生到布莱希特的戏剧》中的批评重点在于：布莱希特渴望得到的“综合理解”，一定“不是在观众中而



是在剧本中”达到的,不是仅仅作为“陌生化”的一套表现技术,而是作为包含在作品本身深层结构中的一种戏剧“惯例”。他在这种结构中所发现的,更多的是一种对自然主义传统的“戏剧性否定”或布尔格尔式的自我批判,而不是对它的积极取代。布莱希特的作品保留了“表现主义特征的各种极点”,使个体孤立于总体结构,即使它也颠倒了表现主义,把明确的参照点置于客观世界之中,而不是置于内在世界之中。但是,“戏剧形式并不适应增长”,布莱希特“对各种中间关系几乎完全不感兴趣”。<sup>42</sup>在发展的英国人对布莱希特著作的崇拜中,从他那里所接受的东西,在威廉斯看来,与此完全不同。布莱希特的戏剧被变成“一种新的舞台表演方式”可以被表现为“对批评的观众的崇拜。对很多人来说,要把这种态度(他们立刻就会赞同,因为他们自己就想在其中生活)与实际的戏剧行为分开,是并且仍然是非常困难的”。<sup>43</sup>布莱希特对移情作用和主动分离的反对,马上就把很重的理论包袱进一步置于自己的肩上:拉康的想象的和象征的二元论,巴特《S/Z》中相对于“作者”文本的“读者”文本,阿尔都塞对意识形态和科学的区分,马克思主义和弗洛伊德的拜物教理论——所有这些都意味着那样一种理论上的构成,即伊索最近所称的“英国的后结构主义”。<sup>44</sup>

到现在,“陌生化”成了那种游戏的名称。“经典现实主义的”文本以一种意识形态的丰富性的姿态证实了这个主题,掩饰各种社会的和心理的矛盾;被异化效果塞得满满的先锋派的文本,会瓦解和传播这样的固定性。它可能是一件好事,因为似乎很少有别的力量能这么做。阿尔都塞看法中的意识形态扩大到了毁灭生活体验的整个领域的地步——只有理论上干巴巴的规则系统或现代

主义作品的“内在疏远”的狂热性，才能摆脱它。到那个时候，用威廉斯的怨言来说，这种“马克思主义的时髦形式”会使“全部民众，包括整个工人阶级，仅仅成为一种腐败意识形态结构的搬运者”。<sup>45</sup>人们可以从《政治与文学》中集合起各种评论的一整本选集，威廉斯在其中以一种在《马克思主义与文学》里对结构主义的马克思主义作较抽象的批判时找不到的引人注意的、无约束的愤怒，来对付这种“新理想主义”；但是，在这里与我们有关的是他后来试图追寻这种构成的系谱图。文化唯物主义的讥刺早已要把布莱希特的陌生化理论置于总体的错位和失败之中，然后，在希特勒的“权力”之后，是他自己实际上的放逐；布莱希特因而仍然（借用《为马诺德而战斗》中用于彼得·欧文的一句话）“处在分析陌生化的陌生化之中”。早已很清楚的是，不可能把这些方法轻而易举地批发转移到1960年代完全不同的英国情景之中。

把现代主义确定为大都市的社会形式中的一个特定时刻，使这种分析得到了进一步贯彻。布莱希特的间离来自于俄国形式主义的“陌生化”，正如重新发现的米哈伊尔·巴赫金的著作和他的同事们后来使威廉斯看出的，形式主义在其最早阶段也是对未来主义的理论化，如他在《文化理论的运用》中所描述的，即“正是在极端的但却空洞的、尚未被接纳的时刻”。卢卡契本人对现代主义的批判后来可能被“巴赫金化”了，正如威廉斯所做的那样，他从卢卡契对表现主义的巨大威吓中挑出一个词，用于当代英国政治戏剧的各种困境：

越来越有必要区分真正创新的活力——前面艰难时代的

一种独特资源——与卢卡契写到一个多少可比较的时期之时所称的一种“空洞的推动力”。有些人对生活戏剧本身的活力的强调,以及接着太容易与“票房”相对比,在我看来需要在心里重新考虑这种区分。<sup>46</sup>

接着,在考虑《卡里加利》和《大都市》时,威廉斯在《政治与文学》<sup>22</sup>中评论说:“我所感到的是‘现在到了1960年代’……在1960年代和1920年代的一种形式主义的激进主义与一种社会主义的激进主义之中……存在着……很多相同的有趣的混淆,由于各种历史的原因,它们被牵扯到了一起。最终,这两者已经分开,并且又将要被分开。”<sup>47</sup>

空洞的推动力(它的纯粹得多的例子当然是未来主义,而不是表现主义),在大都市概念的那些现代主义的“绝对”之中具有其理论的(即意识形态的)基础,威廉斯在第二章里对其进行了讨论:在商品本身的那些节奏中,常新的就是相同的永恒再现。它远远不能“定位”现代主义,而是后者最有特色的产品,从而自1968年以来把那么多左派文化理论变成弗兰科·莫雷蒂所称的一种“阐释的恶性循环……只不过是一种左翼的‘现代主义的辩解’”。<sup>48</sup>这种先锋主义只得到一种“消极力量”的支持,当面临威廉斯在他的《〈现代悲剧〉编后记》里提出的问题时便溃散了,即“在一个清醒的第二阶段……我们想要成为的东西,而不是我们后来不想成为的东西”,成了一个关键问题(实际上,这是返回到米歇尔·奥农在《电影序言》中对蒙太奇的批评)。对一种形式主义的激进主义来说,这两个问题是一个:欲望只能被否定性地、有差别地界定,它可以在

不稳定的关系中获得。但是,由于这种主张,先锋派已倒退到自然主义本身之后去了;对易卜生来说,在他的主要时期还表达了这种个人主义的或者对资产阶级持有异议的解放计划的各种局限、“悲剧”。从《群鬼》以来,自称为先锋派的人被表现为在他或她身上无法超越地具有旧的被遗弃的世界的实质。然而,正如在结构主义的马克思主义中一样,如果把震荡美学能动的激进主义同一种结构决定论自负的作为中心的观点联系起来,那么我们就得出了一种特殊的现代主义的情感结构;因为像在《尤利西斯》或《荒原》中一样,我们逐步前进的震荡的蒙太奇受到了文学文本或社会文本庄严神秘的各种基础的控制。

一种超越这种没有出路的现代主义及其认可的各种文化理论的文化现状,如威廉斯在本书中断断续续评论的,仍然是模糊的。我已经援引了威廉斯的主张,即“自觉的‘现代主义’的时期行将终结”,但如果我们返回到他对1960年代末、1970年代初电视的考查,我们便可以勾画出现代主义死亡的这种意义所经历过的那个时刻,就像体验结构中的一种突然休克或者破裂一样,而不是确定的理论主张。他看了英国广播公司所改编的剧本《自由之路》,把它同赫胥黎和伯格曼的作品联系起来,并写到:

现代所得到的高雅艺术,属于这种格外冷漠、中性的一类。在一代人中,我如此强烈地反对它,以至于我惊异地发现 23  
自己想到了萨特的作品后来已变得固定、过时,但也想到人们可以更加清楚地看它。我感到毫无必要反对它,正如人们无

须反对威彻利一样。在一种并非否定的意义上,它不是什么通往自由之路。有一种不同的、历史的感受:这已做过了,结束了,处于被考查的状态。它处在非常像一个时代终结的时刻、以及行将终结的时刻的状态:遥远,固定,冷漠。<sup>49</sup>

当然,到头来,凭着我在前面描绘的那种布莱希特信仰,现代主义能够再持续 10 年,或者像这样在文化理论中维持一种可怕的来世状态以及与它相联系的审美产品。但是,在一种更加实质的意义上,如果它“被”取代,那么取代它的是什么呢,一个新的、假定存在的“后现代”时代的轮廓和政治是什么?这里提出了两个问题,描述的和惯例的:晚期资本主义是如何普遍地推进到超越其高度现代主义的时期的,但在对那种秩序的社会主义批判之后,“我们”还应当如何勾画一种超越对现代主义本身的矛盾心理的积极文化?两个问题,但一个是政治主题——平民主义,而一个是文化技术——电视,成了威廉斯对它们进行反思的核心。在他的看法中,我们现在赋予后现代主义的大部分东西,完全是现代主义的一种延续,是从旧的大都市中心发起的旧的陌生化的形式和姿态,但现在却被它们曾经感到愤慨的那个资产阶级容忍了,甚至积极地加以培养,各种旧的构成现在被合并为一种资本主义,它让它本身朝它们自己“庇护国的”方向变异。

不过,后现代主义中有特色的是,在汤姆·沃尔夫的《从鲍豪斯到我们的家》中,或者在安迪·沃霍尔把 T. S. 艾略特《荒原》里启示性的烤豆罐变成他自己的《100 个坎普贝尔汤罐头》之中,“平民主义的”冲动有效地占据了主题:现代主义冷静的、精英统治论的、起

指导作用的高雅文化的冲动,以我们大多数人多数时候实际上生活的、较温馨、更具生物性的大众文化世界的名义,发起了攻击。就这种趋势较为花花绿绿的各种宣言来说,威廉斯很少表现出耐心;对于纽约的波普艺术及其“各种功能正在丧失的目标”,他曾经冷静地评论说,它只不过进一步证实了“解决的模式:各种老秩序和各种年轻的虚假自由”。<sup>50</sup>然而,后现代主义的平民主义冲动的价值,至少还不可能很快被拒绝;确实,它在某种意义上处于威廉斯在1960年代早期创立的“文化研究”计划的核心。在下面的《电影与社会主义》中,他又一次转向了“通俗”的问题——一个针对其高雅的—现代主义的或阿尔都塞的贬低者们而必须维护的范畴,但同时又脱离了其后现代主义的或后来的撒切尔主义的利用者们。他的小说《自愿者》本身就符合这种后现代主义的趋势,属于并再创造了政治惊险小说或侦探小说的大众文化风格,而不是返 24  
回到艾略特(乔治·埃利奥特或者 T. S. 艾略特)的嘲讽;在这个过程中,经过一致批判的同意取得了引人注目的成功。但是,这种美学上的平民主义本身必须变成一种构成的而不只是形式的问题,一种在各种文化形式的社会关系中的转移,而不是一种个别作家的意志的纯粹行为。或者如威廉斯在讨论电视的大众风格时所提出的问题:“在这种必要的通俗形式中,小说的社会基础必须是通俗的:一种从内部看见和体验到的生活,而不是由职业观察者看见和体验到的生活。”<sup>51</sup>在这个问题上,他和一种平民主义的后现代主义仍然(如它的名称所暗示的)暗中地、内疚地受到它声称要超越、明确地要与之分离的那种现代主义的束缚。就沃霍尔的汤罐头作品来说,“只有”你似乎还记得艾略特本人的西方没落的战栗;

它们的活力完全是被颠倒了了他的过分文雅,而且的确是屈从于未来主义本身经典的技术田园风格。

到现在,我们已经开始闯进由现代主义的“终结”所提出的第二个“约定俗成”的问题:一种社会主义的或真正通俗的文化,如何超越里尔克与收音机、普鲁斯特与爆玉米花、高度现代性与大众废话被冻结了的自相矛盾?这在某种意义上是乔治·卢卡契本人的文化计划。因为可以表明,他的反映论的美学观在使先锋派的震荡效果离开中心时,并没有全部废除它们,暴露了它们作为纯粹“第一阶段的激进主义”的真正性质(借用威廉斯对《文化与社会》的描述)。与自然主义消极的摄影术相比,卢卡契的现实主义是对各种社会关系当下可领悟的网络的一种积极“揭露”或者“识破”;显然,像这种在其隐喻中积极的反映论,更多地是一种陌生化的观点,而不是对它的直率的否决。然而,卢卡契的新的探索性关系的意义(可以发现它超越了这个必要的敢作敢为的开拓阶段),接着声名狼藉地成了现实主义文化怀旧的牺牲品。雷蒙德·威廉斯本人在这里主要的劝告有可能是:“电视”,他声称它有能力在各方面更新“自然主义的计划”,而少数派的戏剧尽管是实验性的并具有社会意识,却做不到。在这个方面,至少他仍然忠实于他在《现代主义的政治》中发表过如此多严格评论的先锋派。他的《电影与社会主义》令人信服地考查了这一论点或希望:即新的文化技术在骨子里是平民主义的,甚至是激进的——一种由本雅明的《机械复制时代的艺术作品》有说服力地阐明过的立场;经过他彻底的仔细检查,附属于那种早期欣快症的神话很少有幸存下来的。然而,在1960年代早期,用布尔格尔的话来说,他本人似乎把电视看成是

在资产阶级社会中对于“关于艺术的制度化的话语”或者“具有特 25  
殊影响作用”的接受方式的一种可能的突破,为大批观众提供了像  
拳击迷或自行车赛迷一样的放松和“发狂”,布莱希特本人把这看  
成是一种理想的戏剧观众的模式。作为一种媒介的电视,在这种  
意义上重复了先锋派的计划,在它的一个关于远离封闭起居室的  
外部世界的窗口的娱乐中回归到它后面的自然主义,决定性地把它  
推进到“传导性的大都市”各种新的文化关系之中,它在威廉斯  
身上唤起了城市人群对于波德莱尔或者电影对于沃尔特·本雅明  
的那一切矛盾心理;它在他的整个文化思想中的作用仍然要被充  
分地研究。真的,他对它的判断在1970年代进一步巩固到了这种  
程度:它的一些通俗风格,首先是它的广告在形式上的技术,似乎  
成了原初的现代主义计划较消极的方面最后的坟墓;打乱和分裂  
了对象、实体与同一性,到了其主体可以被一种世界性的消费主义  
的规则重新标记的地步——买下这个!拥有那个!然而,就是在  
对新媒介的这个较暗淡的评价时期,值得注意的是,威廉斯后期小  
说中的两个政治“主角”——《自愿者》中的刘易斯·雷德芬和《忠  
诚》中的乔恩·梅里特——恰恰“从”电视中出现了。

我已经说过,虽然是表现主义从美学上塑造了威廉斯,但却是  
未来主义占据了他对现代主义的最终反思。然而,我们接着需要  
强调,未来主义的各种“高技术”方面在他的考虑中相对地很少起  
重要作用。主要贯穿在威廉斯对它的讨论中的,是“非理性主义”  
的主题——早期表现主义对原始力量的强调(《巴尔》),或者晚期  
超现实主义对无意识的强调,似乎在实质上被引入到了其中;或者



说,在未来主义本身之中,是克勒布尼科夫而不是马里内蒂或马雅科夫斯基,成了它的主要代表。“在诉求于理性传统和诉求于在非理性之中找到其众多资源的对创造力新的赞美之间,”威廉斯在下面写道,“存在着这种决定性的差别。”这个评价的语境是列宁主义的革命模式和马里内蒂的革命模式之间的一种对比;它表达了对于前者的一种不安,却无论如何不等于认可后者。然而,我们在这里将转向对现代主义政治的一种描述,它贯穿了威廉斯著作“正式的”线索。按照后者,先锋派是一种对资产阶级持有异议的构成,它的形式主义的或者自由的激进主义,至少仅仅因为《文化与社会》里首先被理论化了的“否定鉴定”的方式,就可以同工人阶级联系起来;如果它的文化社会学仍然要完全设计出来的话,那么它的政治洞见的收获看来仍然不可能很高。但是,《现代主义的政治》  
26 的“亚文本”对这一个案的描述很不相同:列宁主义和先锋派于是成了改良与革命之间依然要完全创造出来的一种整体活着的政治的分裂的两部分,一种新左派的“第三空间”。在威廉斯持续把这两种力量并列起来或混合起来时,这种主张经常呈现为比喻,而不是论点。《现代悲剧》早已是这方面的一个例子,在其中,一出关于斯大林的戏和对于作为悲剧的布尔什维克革命的反思,不自在地同强烈批评从易卜生以来的现代主义戏剧的风气并列在一起。而且,在简述“工人公社”称赞斯特林堡,或者简述列宁(也许不足为信)在苏黎世他的书桌旁聆听从另一边的镜子胡同飘荡过来的达达歌舞表演之时,这样的效果在本书中以一种较小的规模被重演了。“达达主义是布尔什维克主义的某种靶子和一种反面表演的姿态吗?”威廉斯引用雨果·巴尔的话问道。

几年前,威廉斯在《文化与社会》中援引了列宁《怎么办?》里的主张,即“工人阶级单凭自身的努力,就能够形成一种工会意识”,<sup>52</sup>他把这个主张看成正好是以现代主义本身的大众文明与少数派文化的二元论为基础的。(在《第二代》中也提到了列宁的话,在其中,哈罗德·凯特·欧文与阿瑟·迪安的整个三角关系是对它的一种含蓄的回击。)但是,一种同经验如此脱离的理性——它后来的姿态将成为阿尔都塞的理论——有可能成为《现代悲剧》有害的“抽象的革命意志”,并在社会主义之内再造对于“自然”和资本主义的其他特征“占优势的”关系。现代主义已经成了反对这种支配的一类资源:易卜生已经表明了这种抽象意志实际上的不可能性(《群鬼》),以及给人类造成的灾难性后果(《野鸭》),显示了一种几乎是伯克的“社群”有机结构感——它必须受到保护,不受来自上面的把“计划”日期提前的伤害。在威廉斯后来的著作中,先锋派在他的思想里似乎形成了易卜生的这种职责,大体上成了浪漫的反资本主义的枷锁(一旦脱去它的技术主义的欣快症)。在两种运动中,仍然有很多艰难的政治问题要追问——在这里产生了两者的资源和非理性力量最终的目标。但是,接着又有要重新追问的各自特殊情况的各种悬而未决的问题:法西斯主义无理性的血腥历史依然是一种阴郁的警告,而不是对有关它本身边界的理性探索的一种最终禁止。

不过,在《忠诚》里,它们对共产主义者埃玛·布罗斯来说却不是悬而未决的:“主观性先于政治,”她不屑地哼着鼻子说,“它是整个战后的废话。”<sup>53</sup>威廉斯本人则倾向于把1950年之后主观主义的西方先锋派的“废话”归因于“可以被认为是一种失败的东西,因

- 27 为最极端的政治倾向——社会主义的布尔什维克变种——已把它本身附加到了工人阶级的各种观念和计划之上”。他批评了米歇尔·洛维在《乔治·卢卡契：从浪漫主义到布尔什维克主义》中尖刻地驳斥 1914 年之前德国“弥漫着的反资本主义”，并论证说：“用这种观点来看，与其说布尔什维克主义看上去不那么像一种解决办法，倒不如说像是通往各种新的可能性和某些老问题的一种捷径。”<sup>54</sup>先锋派所尝试的使艺术和社会惯例重新结合，无论是被理解为分解成古典主义和现实主义所排斥的主体的审美创造，还是被理解为审美接受的场所从美术馆向工厂转移，因而在威廉斯的思想中都陷于停顿状态：谋取理论与实践、革命教条与工人阶级的实际经验的一种结合，更多地是内在的，而不是列宁的考虑问题的“严密的”结构。的确，在列宁本人的著作中，有很多针对两者更紧密地重叠的地方。甚至在《怎么办？》中，在“工会意识”那一段前面仅一两页的地方，他提到了“‘自发的因素’在本质上只不过是以一种‘胚胎的形式’表现了意识”，而本书则包含着为一个马克思主义者“梦想的权利”著名的辩护，它将会使威廉·莫里斯的心里感到温暖。<sup>55</sup>但是，总的来说，在先锋派的一些宣言中，它至少仍然会补救威廉斯在《走向 2000 年》中所评论的“布尔什维克对乌托邦思想的拒绝”。<sup>56</sup>

于是，在本书中最终存在着两种几乎不相容的现代主义和先锋派观点：与资产阶级不一致的最前哨的基地，它有时也是一种过分科学的社会主义潜在的“暖流”（用恩斯特·布洛赫的话来说）。在《作为政治论坛的戏剧》中，雷蒙德·威廉斯谈到了“唯一的重要问题：即持续的对资产阶级的异议有可能走的‘选择的’方向”。肯

定地说,它很重要,然而不一定比他自己对先锋派的评价可能走的“各种选择的方向”更关键,或者说更有针对性:辛劳与责无旁贷的一种张力,一种真正富有成果的矛盾心理,它最终决不会在一个或另一个方向上得到解决;在他自己事业中途的现实主义“弯路”之后,在他 60 多岁时,这位文化理论家又一次像那个在剑桥的 18 岁的小伙子一样,被整个非凡的现代主义计划强烈地吸引住了。

托尼·平克尼

于兰开斯特大学

## 注释

28

- 1 1988 年 1 月 14 日致编者的信。
- 2 弗朗西斯·马尔赫恩在《活着的‘著作’》中所引述的话,1988 年 1 月 29 日《卫报》。
- 3 《后现代主义的间离语言》,载《新社会》,1983 年 6 月 16 日,第 439 页。在整个这本书中,按照威廉斯正在发展的论点的逻辑,作为一种特定历史现象的现代主义(大约在 1880 到 1930 年之间),使用大写字母,而作为意指“现代”的一种一般的(经常是意识形态的)现代主义理论,则使用小写字母。
- 4 《乡村与城市》,弗罗格摩尔,圣阿尔班斯,1975 年,第 281-282 页。
- 5 恩布洛·阿波罗尼奥编:《未来主义宣言》,伦敦,1973 年,第 21 页。
- 6 吉勒斯·德勒兹和费利克斯·瓜塔里:《反俄底浦斯:资本主义与精神分裂症》,纽约,1977 年,第 2 页。
- 7 T. S. 艾略特:《玄学诗人》,载《论文选集》,第三次增订版,伦敦,1951 年,第 289 页。
- 8 较充分的描述将提供萨特的观点较细微的差别,他的文学批评标准在某种程度上仍然是直接政治上的,而卢卡契却不是(“赞成”,而不是“现实主

#### 44 现代主义的政治

义”),他就现代派的实验说过一些更积极的话,特别是在诗歌方面,不同于《当代现实主义的意义》的作者;但是,正是卢卡契的 1848 年而不是萨特的在整体上包含了那一天的 1848 年,经常把后者引入到它的理论轨道中去。

- 9 罗兰·巴特:《零度写作》,纽约,1968 年,第 60 页。
- 10 引自乔纳森·卡勒:《巴特》,伦敦,1983 年,第 29 页。
- 11 参见我的《19 世纪研究:他们事实上如此和他们可能如此》,载《蓦然的新闻》,1986 年 10 月,第 2 期,第 38—55 页。
- 12 《现代悲剧》,伦敦,1966 年,第 13—14 页。
- 13 参见我的《雷蒙德·威廉斯与现代主义》一文,载特里·伊格尔顿编:《雷蒙德·威廉斯:批判的论争》,即将出版,1989 年。
- 14 《政治与文学:〈新左派周刊〉访谈录》,伦敦,1979 年,第 45—46 页。
- 15 《关键词:文化与社会词汇》,伦敦,1976 年,第 10 页。
- 16 《唯物主义和文化问题》,伦敦,1980 年,第 241 页。
- 17 理查德·霍格特:《读写能力的运用》,哈蒙斯沃思,1958 年,第 192 页,第 247 页,第 235 页。
- 18 参阅卢卡契:《当代现实主义的意义》,载《听众》,1963 年 3 月 28 日,第 385 页;《从司各特到托尔斯泰》,载《听众》,1962 年 3 月 8 日,第 436—437 页。
- 19 《长期革命》,哈蒙斯沃思,1965 年,第 299 页。
- 20 《我的剑桥》,载罗纳德·海曼编:《我的剑桥》,伦敦,1977 年,第 60 页。
- 21 雷蒙德·威廉斯和米歇尔·奥农:《电影序言》,伦敦,1954 年,第 101 页。
- 22 《乡村与城市》,第 290 页。
- 23 《电影序言》,第 84 页。
- 24 《第二代》,伦敦,1988 年,第 233 页。
- 25 《乡村与城市》,第 290—291 页。
- 26 沃尔特·本雅明:《启发》,汉那·阿伦特编,格拉斯哥,1973 年,第 239 页,第 164 页,第 177 页。
- 27 引自本雅明:《启发》,第 167 页。
- 28 《一座城市和它的作家们》,1973 年 8 月 30 日《卫报》,第 12 页。

- 29 本雅明：《启发》，第 196 页。
- 30 《乡村与城市》，第 260 页，第 190 页。
- 31 《乡村与城市》，第 268 页。
- 32 马歇尔·伯曼：《烟消云散：现代性的体验》，伦敦，1983 年，第 25 页。
- 33 《一座城市和它的作家们》，1973 年 8 月 30 日《卫报》，第 12 页。
- 34 《乡村与城市》，第 335 页。
- 35 《文化》，伦敦，1981 年，第 84 页。威廉斯偶尔提到，自然主义也具有一种大都市基础，事实上从戏剧方面把它限制在“超出一个都市的那种代表性地位”，《从易卜生到布莱希特的戏剧》，伦敦，1973 年，第 374 页。
- 36 佩里·安德森：《现代性与革命》，载《新左派周刊》144 期，1984 年 3 月 - 4 月 29 日，第 105 页。
- 37 《乡村与城市》，第 338 页。
- 38 《乡村与城市》，第 278 页。
- 39 约翰·伯杰：《毕加索的成功与失败》，伦敦，1980 年，第 70 - 71 页。对“1890 年代以来大城市的复苏”更加详细的描述，可参见《大都市：1890 年 - 1940 年》，安东尼·萨克利夫编，伦敦，1984 年。
- 40 彼得·布尔格尔：《先锋派理论》，曼彻斯特，1984 年，第 12 页。
- 41 《文化》，第 84 页。
- 42 《从易卜生到布莱希特的戏剧》，哈蒙思沃斯，1973 年，第 318 页，第 330 - 331 页。
- 43 《政治与文学》，第 216 页。
- 44 参见他的《1968 年以来的英国后结构主义》，伦敦，1988 年，以及我在 1988 年 9 月 30 日的《泰晤士报高等教育增刊》上的评论。
- 45 《唯物主义与文化问题》，第 241 页。
- 46 《激进戏剧》，载《新社会》，1980 年 11 月 27 日，第 432 页。
- 47 《政治与文学》，第 232 - 233 页。
- 48 弗兰科·莫雷蒂：《优柔寡断的时段》，载《被误认为奇迹的征兆：文学形式社会学论文集》，伦敦，1988 年，第 240 页。
- 49 艾伦·奥康纳编：《雷蒙德·威廉斯论电视：选集》，伦敦，1989 年，第 124 页；1970 年 12 月 12 日。

46 现代主义的政治

- 50 同上,第 68 页,1969 年 7 月 10 日。
- 51 同上,第 82 页,1969 年 11 月 27 日。
- 52 列宁:《怎么办?》,北京,1978 年,第 38 页;《文化与社会:1780 - 1950》所引,伦敦,1958 年,第 283 页。
- 53 《忠诚》,伦敦,1985 年,第 185 页。
- 54 《什么是反资本主义?》,载《新社会》,1980 年 1 月 24 日,第 189 页。
- 55 《怎么办?》,第 37 页,第 211 - 212 页。
- 56 《走向 2000 年》,伦敦,1985 年,第 12 页。

---

我要感谢佩里·安德森对本引言的初稿富有启发性的评论。

## 1. 现代主义是何时？

31

这篇讲演是在布里斯托尔大学发表的年度系列讲座之一，这些讲座是由该大学的一位前学生、后来的捐助人发起的。雷蒙德于1987年3月17日发表了这篇讲演，这个版本是根据我的简短笔记以及他的更加简短的笔记重新编辑的。值得一提的是：当他在那种场合用即兴的、雅致的和刚劲的散文——明白无误，必要时，会唤起威廉斯式的风格——演讲时，他的笔记仅仅由简短的、非常概括的标题组成（“大都市”、“流放”、“1840年代或1900年-1930年”等等）。沿着左页边缘的空白，安排了10分钟的间隔：他准确地按照15分钟的计划结束了讲演。

我不可能希望按照我的观点准确地捕捉住他的声音，但他所发表的最后的公开讲演之一的犀利与中肯，却是无可怀疑的。对他来说，后现代主义是一种出自敌对阵营的、严格的意识形态混合物，始终需要受到这种有权威的反驳。这是一篇由这位“威尔士欧洲人”针对当前主导的国际意识形态而作的讲演。

弗雷德·英格利斯



我的标题借用了我的朋友格温·威廉斯教授一本书的名称：《威尔士是何时?》。这是对一段有疑问的历史的一个历史质问。我自己的质问则用了各种非常不同的方法，也是对什么是一个问题作历史的质问，但那也是一种现在主导的和使人误解的意识形态。

“现代”开始作为一个词语出现，或多或少是与16世纪晚期的“现在”同义的，总之是被用来标明脱离中世纪“和”古代的那个时期。到简·奥斯汀的时代，她按一种独特的有限变化来使用这个词，她可能（在《劝导》中）把它界定为“一种改变的状态，或许是一种改进的状态”，但她的18世纪的同代人却使用“现代化”、“现代主义”和“现代派”来表明更新和改进，而没有她的冷嘲。在19世纪中，它开始具有一种更大程度上的起促进作用的和进步的语气；罗斯金的《现代画家》出版于1846年，由于透纳表明了与众不同的忠实于自然的现代特质，他便成了现代画家的典型。不过，“现代”的指涉很快从“现在”转移到了“眼下”，甚至是“那时”，在一段时间里，“现代”始终是一个通往过去的名称，表示目前的“当代”同它形成了对照。作为一场整体文化运动和阶段之名称的“现代主义”，从1950年代以来一直使人回想起是一个总括的词语，从而割断了“现代”甚至是“绝对现代”的主导说法，即1890年至1940年间的主导说法。我们仍然习惯于在一个世纪和半个世纪之久的一个领域使用“现代”一词。我们注意到，在英语（法语的用法依然保留了这个词创造时的某些意义）中，至少“先锋派”可以无关紧要地在事隔70年之后用来指达达主义，或者用来指近来的边缘戏剧，这时，使我们自己陷入极度分离的无名时代的有意和无意的混淆，就较

少地是一个知识的问题,而更多地是一种意识形态的看法。按照它的观点,所留给我们的一切,就是成为后现代的人。

正像经常出现的那样,确定将现代主义的时刻固定下来的过程,是一件鉴别挑选的传统的机制的事情。如果我们要仿效浪漫主义作家占上风时把艺术界定为社会变化的前导、先驱和证明的话,那么我们会问:从1840年代以来,由果戈里、福楼拜或狄更斯所发现和提炼的社会现实主义中的非凡创新,视觉的隐喻控制和系统,为什么没有按常规领先于普鲁斯特、卡夫卡或乔伊斯的现代主义的名声?人们广泛承认,前面的小说家们使后者的作品成为可能;没有狄更斯,就没有乔伊斯。但是,这种现代主义的观点在排除那些伟大的现实主义者时,拒绝考虑他们如何设想和组织一整套词汇及其修辞手段的结构,用以把握工业城市前所未有的各种社会形式。由于同样的原因,在绘画中,1860年代的印象主义者们也界定了一种新眼界和一种技术,以配合他们对现代巴黎生活的描绘,但是,处于那种传统之中的,当然只有后印象主义者和立体主义者们。

对其他的文学准则可以提出相同的各种问题,而答案似乎是任意的:1880年代的象征主义诗人们被1910年以来的意象派、超现实主义、未来主义者、形式主义者和其他人淘汰了。在戏剧中,易卜生和斯特林堡被抛在了后面,而布莱希特则支配着1920 33到1950年代这一时期。在各种情况下,晚生的现代主义意识形态在这些对立面之中选择了后面一组。它在这么做时,把后面的作家和画家同弗洛伊德的发现结合起来,把它们归因于一种潜意识或无意识优先的观点,以及在写作和绘画中对表现过程的一种彻

底的追问。作家们因其使语言非自然化、破除语言是一块清晰透明的玻璃或一面镜子的据说优先的观点而受到称赞,并因为在他们的叙事结构中使作者及其权威的有疑问的状态突然出现而受到称赞。正像作者出现在文本中一样,画家也出现在绘画中。自我反省的文本侵占了公共舞台和审美舞台的中心,并且在这么做时公开抛弃了固定的形式、学院及其资产阶级趣味不变的文化权威,以及市场通俗性的必要性(如狄更斯或马奈的作品那样)。

这些的确是“现代主义”的理论轮廓和特殊的作者们,一种经过高度挑选的现代观点,它后来试图盗用现代性的整体。我们只须回顾一下真实历史中的各种名目,以便看看公开的意识形态化所允许的选择。与此同时,19世纪晚期在一切艺术中毫无疑问有一系列突破:如我们已提到的,突破各种形式(三层小说消失了)和权力,尤其是像资产阶级的检查制度所显示的——艺术家成了花花公子,或者成了反商业的激进分子,有时则是这两者。

对这些变化及其在意识形态上的后果的任何解释,都必须从这一事实出发:19世纪晚期是文化生产媒介中所曾见过的各种最大变化的时刻。摄影,电影,收音机,电视,复制和记录,全都在这个被认定为现代主义的时期取得了自己决定性的进展,正是为了回应这些,才出现了最初形成的各种防御性的文化派别,只要有部分变成竞争性的自我促进,就形成得更加迅速。1890年代是这些运动的最早的时刻,在这个时刻,宣言(在新的杂志上)成了各种自觉的和自我宣扬的学派的标志。未来派,意象派,超现实派,立体派,旋涡画派,形式派和构成派,全都各自宣称自己的出现具有新的热情的和轻蔑的眼界,由于很快分裂和生殖,友谊跨越了所需的

各种左道邪说,以便防止创新变得像正统观念一样固定不变。

在最初的历史层面上,各种运动是公共媒介的各种变化的产物。这些媒介(技术发明调动了它们),以及指引发明并表达其关 34注领域的各种文化形式,出现于新的大都市之中,它们也是新的帝国主义的各个中心,它们将本身显现为一门没有边界的艺术的跨国首都。巴黎,维也纳,柏林,伦敦,纽约,呈现为齐名的“陌生者之都”的新剪影,艺术最适当的场所是由不安定地流动的流亡者或放逐者造成的,他们是国际的反对资产阶级的艺术家。从阿波里奈和乔伊斯,到贝克特和艾奥内斯科,作家们不断地迁移到巴黎、维也纳和柏林,从发生革命的其他地方流亡到这些城市相聚,随身带来了革命后形成的各种宣言。

这种无止境的跨越边界,在边境开始变得更加严格得多地受到控制的时刻,由于第一次世界大战,在护照实行之时,造成了使语言的“非”自然状态的论题自然化。视觉上和语言上的陌生的体验,断断续续的旅途叙事,及其不可避免地同那些自我表现的人物短暂相遇的伴随,是令人迷惑地陌生的,上升到了这种不安定、无家可归、孤独和陷人穷困的独立的强烈而奇异之叙事的普遍神话的层面:孤独的作家在他们破旧的公寓里凝视着那不可知的城市。全部骚动最终地、决定性地要由“流亡者和放逐之城”本身——纽约——来解释和认可。

但是,这种现代主义观点不可能用一种统一的方式来看待和把握,无论其形象化的描述多么相似。现代主义因而从政治上完全确定了“分水岭”——不只是在特定的各种运动之间,甚至就是在它们“内部”。在保持反对资产阶级方面,它的代表们要么选择

从前贵族对艺术的评价,把它当作一个在金钱和商业之上的神圣领域,要么选择从1848年以来颁布的革命的艺术教条,把它当作大众意识的解放先驱。马雅科夫斯基,毕加索,西农,布莱希特,并不是仅有的几个转向直接支持共产主义的人的例子,而达努奇奥,马里内蒂,温德姆·刘易斯,埃兹拉·庞德则在那些倾向于法西斯主义的人当中,剩下艾略特和叶芝在不列颠和爱尔兰,与英国天主教和凯尔特语的没落签定他们受到压抑的、有细微差别的条约。

不过,在现代主义被战后的安定及其伴随的、复杂的学术保证列入经典之后,接着就有了这种假设:既然现代主义“此刻”处在这个特定的阶段或者时期,就不存在任何超越它的东西。边缘的或被拒绝的艺术家们成了各大都市的人美术馆中有组织地讲授和巡回展览的经典。“现代主义”被限制在这个高度挑选过的领域,以一种纯粹意识形态的行为拒绝其他一切,荒谬的是,它的最初的、无意识的嘲讽在于:它使历史突然停止了。现代主义是终点站,此后的一切都不被算在发展之内。它们是“之后”;呆在后面之中。

这种选择在意识形态上的胜利,无疑要由在大都市主导的各个中心里的艺术家本身的生产关系来解释,他们经历了各种都市移民居住区中迅速流动的流亡者的体验。他们是又一群被放逐的人,在这一点还没有成为其他艺术家较普遍的体验的时刻,他们没有像我们所希望的那样呆在家里,但却没有组织,没有群体和城市的促进——定居下来,同时“又”分开来。流亡者的生活在那些关键群体中占优势,而他们能够并且的确在互相打交道。他们的自我参照性,他们的邻近关系和彼此隔离,全都有助于表现艺术家必要的疏离,有助于把彻底间离的作品认作规范。因此,“要”离开你

们的住宅区，像劳伦斯和海明威那样居无定所，在另一次意识形态的迁移中被表现为一种正常状态。

发生得相当迅速的是：现代主义很快丧失了它的反对资产阶级的姿态，达到了与新的国际资本主义轻松自在的结合。它在一个全世界的市场上（跨边界和跨阶级）的企图，被证明了是谬误的。它的各种形式把自身提供给了文化竞争和废弃的商业相互作用，因为它的各个派别、各种风格和样式的变化对于那个市场十分重要。痛苦地获得的有意义的分离的各种技术，借助训练有素、自信的技术专家们特殊的感觉迟钝的帮助，被重新定位为仅仅是广告和商业电影的各种技术方式。孤立的、间离的异化和失落的各种形象，叙事的不连贯，已经成了广告节目易懂的图解，孤独、痛苦、讥嘲和怀疑的主角像恐怖电影的明星一样取得了其现成的地位。

这些无情的阐述强烈地使我们想到：被称为现代主义的各种创新，已经成了我们目前新的但却固定的各种形式。如果我们要逃离“后”现代主义非历史的固定性，那么我们就必须找到一种取自被遗留在本世纪广阔边缘中的各种被忽视的作品里的可供选择的传统，并使之对立起来，它是一种并非由于对过去相当野蛮的改写、现在则可以利用而就此发言的传统，而是为了我们大家，才对一种又可以想象出来的社群的现代“未来”发言的传统。

## 2. 大都市概念与现代主义的出现

现在很清楚的是：在 20 世纪先锋派运动的实践和观念，与 20 世纪大都市特定的条件和关系之间，存在着各种决定性的联系。证据始终存在着，而且在很多情况下确实还很明显。然而，直到最近，还很难使这种特定的历史和文化关系，脱离一种不那么特定的、但受到广泛赞美（以及诅咒）的“现代”感。

在 20 世纪晚期，已经日益有必要注意到，“现代艺术”最重要的时期现在相对地显得很遥远。20 世纪早期大都市的各种条件和关系，在很多方面已经强化，并已大大地扩展了。在最简单的意义上，大都市的聚集，各个城市继续发展为巨大的集合城市，依然在历史性地增长（在第三世界中，甚至在以更加爆炸性的速度增长）。在各个老的工业国家里，拥挤的、经常被遗弃的“内城”，与扩张中的郊区和两地间上下班经常往来的发展之间的新的划分，已经很引人注目。此外，在各个较老的大都市内部，由于很多相同的原因，各种先锋派运动依然在持续，甚至很繁荣。然而，在更深的层面上，各个大都市的文化状况已决定性地改变了。

最具影响力的各种技术和艺术机构虽然还集中在这个或那个大都市里，但已经扩展到了整个形形色色的文化区域，而且的确在走向超越大都市，它们依靠的不是缓慢的影响，而是直接的传递。

很难再有比仍然主要被称为“现代艺术”的各种技术和机构之间更大的文化反差了——写作,绘画,雕塑,戏剧,少数派的报纸和杂志,小美术馆和展览,市中心的剧院,与20世纪晚期大都市给人印象深刻的产品(在电影、电视、收音机和录制音乐中)之间的反差。保守的分析家们仍然把部类“艺术”或者“各类艺术”留给较早的各种技术和机构,由于持续依附作为中心的大都市,它们可以从中找到一块飞地,或者经常可以作为一项“民族的”成就在其中得到展示。但是,当实际的现代媒介已是非常不同的一类之时,这很难与持续在知识上强调它们的“现代性”兼容并蓄。其次,在一个有组织的全球市场以各种新的文化技术进行的扩展中,大都市已经具有了一种相当广阔的意义。并不是每一次巨大的都市聚集,甚或是庞大的都城,都具有这种文化大都市的特征。有影响力的大都市——正如在新殖民世界借用词语来说明各个民族之间的关系所表明的那样——是现在技术上先进的、经济上占主导的现代放射性的都市。

因而,保留“现代”和“现代主义”这样的范畴去描述一个无差别的20世纪世界的艺术和思想的各个方面,现在充其量是时代的错误,在最坏的情况下是陈旧。说明坚持的原因是什么,是一件要作复杂分析的事情,但可以强调三个要素。第一,在各种旧的技术和形式方面,但由于有选择地延伸到某些新的技术和形式,存在着一种对于少数派的艺术与大都市的特权和机会之间的特殊关系在事实上的坚持。第二,在对最严肃的出版社、报纸和杂志的要求方面,以及在正式的、尤其是非正式的知识机构中,存在着一种持续的大都市的知识霸权。具有讽刺意味的是,在大多数情况下,这些



构成在某些重要方面是残留的：它们在其中拥有自身主要根源的各种知识形式和艺术形式，是针对较陈旧的、20 世纪早期的各种社会原因——特别是在它们支持对“少数派”与“大众”、“高贵”与“通俗”的阐述方面，这些对它们来说是持续不断的“现代”。第三，最根本的是，那个较早时期的核心产品，由于各种必须探讨的原因，是“普遍的”、审美的、知识的和心理的新一套，它们与特定文化、时期和信念的旧的“普遍性”形成了鲜明反差，但它们正是以那种特质来对抗历史变化或者文化与社会多样性的一切深层的特性：深信那种超越追问的东西，赞成一切有效力的“绝对现代”的时代，即有效的、永恒的人类状况有限的普遍性。

39 有几种超越这种知识僵局的可能的途径，而现在这对整个哲学、美学和政治思想都拥有相当大的力量。最有效的途径涉及到在一个依然迅速变化着的世界中的当代分析。但是，在面临文化停滞的这种难以理解的状况之时——难以理解是因为它是一种不断被限制在动态的和经验上不稳定的条件中的停滞，验证它构成的某些过程，也是有用的：通过在过去之中发现特殊的绝对“现代”如何形成，从而发现一种超越“现代”的现在。就这种验证而言，城市发展为大都市的各种因素是很基本的。我们可以发现艺术和思想中的某些主题如何发展为对于 19 世纪的新城市和城市扩展的特殊回应，然后，作为分析的中心点，发现这些回应在新提供的（以及竞争性的）审美普遍性的支持下，在 20 世纪早期某些大都市的条件下，如何经历了种种实际的艺术上的变化：“现代艺术”的契机。

重要的是，要强调某些这类明显现代的主题，相对来说是如何

古老。因为正是最初包含在艺术的各种“前现代”形式之中的主题的内在历史,后来在某些条件下导致了形式在实际上和根本的变化。正是这些我们必须探讨的、深刻的各种内在变化的条件在很大程度上隐藏着的历史,经常同“普遍性”本身的喧嚷相抵触。

为了方便起见,我将从英国文学中列举各种主题的例证,英国文学在这些方面的例证特别丰富。英国很早就经历了工业发展和大都市发展的初期阶段,几乎就在某些持续的主题到来的同时。因而,现代城市作为一群陌生人的效果,被华兹华斯以一种要持续下去的方式验证了:

啊,朋友!有一种感受,它凭借  
独有的权利,属于这个大城市;  
在熙熙攘攘的街头,多么常见,  
我在人群中前行,对着我自己  
说道:“经过我的每个人的  
面孔,都是一个谜!”

于是,我看着,不停地看着,受到  
什么与何处、何时与如何的念头压抑,  
直到我眼前的各种形状变成  
超出视力的队列,犹如滑翔  
经过静默的群山,或如出现在梦中。  
全是熟悉的生活的重压,  
现在,和过去;希望,恐惧;全都停滞,

行动、思维、说话的人的一切律法  
 从我面前经过，既不认识我，我也无所知。<sup>1</sup>

在这里很明显的是，从拥挤街道上不相识的人们这一世间真相向观察者的迅速过渡——虽然我们忘记了在任何情况下对人们来说都习以为常的小居民区的一种小说体验——向现在对“谜”一样的陌生富有特征的解释的迅速过渡。观察他人的普通方式，由于正常关系及其律法的崩溃，被看成是重负：“熟悉的生活的重压”的损耗。他人于是被看成似乎“超出了视力”，关键的是，被看作如在梦中；对很多后来的现代艺术技巧来说，这是一个主要的参照点。

与这种陌生人群最初的主题密切相关的，是一个次要的主题，即个体在人群中的孤独寂寞。我们可以根据较一般的浪漫主题，在各个主题中发现某种连续性：对神秘以及极端的、不稳定的意识形式的一般领悟；孤独中一种悖论性的自我了解的强烈性。但是，在各种情况下所发生的事，就这些条件的每一种而言，是一种在新的、扩展中的、过度拥挤的现代城市中被验证了的明显的客观背景。从詹姆斯·汤姆森到乔治·吉辛及其以后，有上百例相对简单的从孤独和异化的各种早期形式，向城市中它们的特定处所的过渡。汤姆森的诗《一个城市的毁灭》（1857年），像《一座伟大城市中的孤寂》一样，明确地表达了这个主题：

同情的绳索本应缚住我  
 在与世间兄弟的亲密交往中

我拉得越紧,它也把我缠得越紧,  
为一时冲动,令我迷惘的存在窒息。<sup>2</sup>

在较著名的《恐怖的夜之城》(1870年)中,又提出了城市与一种感到极度痛苦的意识形式之间的直接关系:

城属于夜,却不属于睡眠;  
酣睡并非为了疲倦的大脑;  
无情的时光如岁月悄悄爬过,  
一夜如同无尽的地狱。这恐怖的  
思绪和意识从未止息,  
或在某个时刻昏迷恍惚,但却增长,  
这比苦恼更糟,使不幸者变得疯狂。<sup>3</sup>

在艾略特早期的城市诗中,有来自汤姆森的直接影响。但是,总的来说,更为重要的是孤独与城市之间的联系,扩大成了最为主观意义上的异化:从梦幻或噩梦(《一个城市的毁灭》形式上的指 41 向),经过鸦片或酒精的歪曲,到实际上疯狂的一个系列。这些状态要被赋予一种有说服力的、最终是常规的社会场所。

在另一方面,可以给予城市中的异化以一种社会方面的强调,而不是心理方面的强调。伊丽莎白·盖斯凯尔在《玛丽·巴顿》中对曼彻斯特街头进行解释时,在狄更斯的很多作品中,尤其是在《董贝父子》里,以及在吉辛的《阴曹地府》(尽管这里更强调那个孤独的、被压垮了的观察者)之中,这一点很明显。它是一个被恩格斯

引述过、并正式论证过的重点：

……他们彼此从身旁匆匆地走过，好像他们之间没有任何共同的地方，好像他们彼此毫不相干……所有这些人愈是聚集在一个小小的空间里，每一个人在追逐私人利益时的这种可怕的冷淡、这种不近人情的孤僻就愈是使人难堪，愈是可恨。虽然我们也知道，每一个人的这种孤僻、这种目光短浅的利己主义是我们现代社会的基本的和普通的原则，可是，这些特点在任何一个地方也不像在这里，在这个大城市的纷扰里表现得这样露骨，这样无耻，这样被人们有意识地运用着。人类分散成各个分子……在这里是发展到顶点了。<sup>4</sup>

对异化的这些有选择的强调，主要在于是主观的还是社会的，它们在这个主题总的发展中经常被融合起来或者被混淆。在某种程度上，它们在现代城市中的双重定位，有助于越过这个重点在其他方面的显著差别。然而，选择及其融合或混淆两者，在20世纪的先锋派艺术中都向前指向各种看得见的趋势，由于它有时融合，有时分裂，因而倾向于极端的主观性（包括作为补救或残存的主观性），和社会革命或者社会与文化革命。

还有第三个主题，对陌生和拥挤提供了一种非常不同的解释，并因而对城市的“不可测知”提供了一种非常不同的解释。早在1751年，菲尔丁就已观察到：

无论谁考虑到伦敦和威斯敏斯特城时，由于近来它们的

郊区巨大的扩展,它们的建筑、大量的道路、胡同、庭院和属地极大地参差不齐,他都必须想到:假如它们被打算用于隐蔽的目的,它们将不可能被设计得很好。<sup>5</sup>

这是对城市的各种犯罪事实的直接关注,而这个重点延续了下来。19世纪晚期“黑暗的伦敦”,尤其是它的东头,经常被认为是犯罪的滋生地,对此在文学上的一个重要回应,则是新的城市侦探的形象。在柯南道尔的《福尔摩斯探案集》的故事中,有一个经常出现的、对一个黑暗的犯罪地区进行孤立推理的有洞察力的形象,要在另外的、不可测知的城市(由于特殊的物理原因,如在伦敦的雾中,但也由于社会的原因,因为在空空的、迷宫一样的、经常是陌生的地区)之中发现犯罪。这种形象已经在各个没有雾的城市中的城市“私人侦探”(如所出现的那样,它是一个指意识中的基本地位的确切习语)中延续。 42

在另一方面,对“最黑暗的伦敦”的观念,可以给予一种社会方面的强调。已经很有意义的是:运用统计资料去理解一个在其他方面过于复杂和过于庞大的社会,从1830年代起就已在曼彻斯特得到了倡导。1880年代的投票站把统计调查的技术运用到了伦敦东头。在这些探索的形式与某些20世纪的小说(多斯·帕索斯,特雷塞尔)将全景观念推广之间,存在着某种联系。有一些根据城市环境内部的自然主义的描述,再加上1890年代的几部小说对犯罪的强调,如莫里森的《陋巷故事》(1894年)。但是,大体上,迟至1930年代,然后是大多数人以现实主义的方式,在这些黑暗地区实际上的居民写出他们自己的看法之前,它们包括了贫穷和可怜,

但同早期的描绘明显矛盾的是,它们也包括了和睦与社群,这是实际上的工人阶级的回应。

不过,第四个普遍的主题可以和这种明确的晚期回应联系起来。有趣的是,华滋华斯不仅看到了异化的城市,而且也看到了团结的新的可能性:

在那巨大城市的  
大众之中,经常可以看见  
动人地提出,人们的团结  
比其他地方更有可能。<sup>6</sup>

正如经常在狄更斯那里一样,可以被认为是一种麻木的一致性,在狄更斯那里,关键的是在恩格斯那里,也可以被认为是人类团结的新基点。从一开始,在把城市人群解释为“大众”或者“民众”时,就存在着意义上的不明确,这是出自早期的“群氓”的一个重要变化。如在华滋华斯的重点之一中那样,民众的确可以被看作是:

下等职业中得不到喘息的奴隶,  
生活在琐屑事物永远相同的  
流动之中,融化并变成  
一种同一性……<sup>7</sup>

结的词语。在首都城市和工业城市中,新型激进组织在事实上的发展,支撑着这种积极的城市重点。

第五个主题超出了这一点,但朝着相同的积极方向。狄更斯的伦敦可能是黑暗的,而他的科克镇则更黑暗。但是,也像后来在H. G. 韦尔斯那里一样,虽然有一个逃往更加和平与单纯的农村地点的传统主题,但对城市的活力、变化、自由的多样性和流动性,有一种特殊的和不会误解的强调。由于城市物质条件的改善,这种意义越来越突出地获得了成功。前工业城市和前大都市的城市作为一个光明和学习之地、以及作为力量和宏大之地的观念,随着对物质光明的一种特殊强调,得到了恢复:对城市新的阐发。在1890年代勒·加利埃尼非常单纯的形式中,这一点很明显:

伦敦,伦敦,我们的快乐,  
伟大的鲜花开放,但在夜里,  
伟大的午夜太阳的城市,  
白日已尽时它的日子才开始。

一盏又一盏灯映着天空  
睁开一只突然放光的眼,  
亮光掠过两手  
照着岸边坚强的百合花。<sup>8</sup>

它不仅是连续性,它也是这些主题的多样性,像它们大量地做过的那样,构成了现代艺术的积储,它们现在应当得到强调。尽管



现代主义可以被明确地界定为一场与众不同的运动,但在它蓄意地远远抛开艺术和思想更加传统的各种形式并向它们挑战方面,它也强烈地带有它的方法和重点内在的多样性:各种创新和实验的一种无止境且经常直接竞争的后果,始终更直接地由它们要摆脱的东西来确认,而不是以任何简单的方式由它们将要转向的东西来确认。甚至现代主义内部基本的文化立场的范围,也从渴望拥抱现代性(或者是以它的新技术和机械形式,或者是以同样有意义的各种附属品),延伸到社会革命和政治革命的各种观念,延伸到对过去的各种自觉选择(或者是作为资源的各种外来文化,或者至少是“反”现代世界的各种碎片),从未来主义对城市的肯定,延伸到艾略特悲观主义的畏缩。

44 这种多样性的很多要素,都必须与不同的作品和立场要在其中发展的各种特定文化和情景联系起来,虽然在较简单的现代主义的意识形态内部,这一点经常受到抵制:各种创新只与它们本身直接相关(正如形式主义和结构主义相关的批评过程要坚持的那样)。但是,立场和方法的多样性具有另一种意义。各种主题在其多样性方面,包括我们已看到的截然相反的以及对于城市及其现代性的形形色色的态度,从前都被囊括在相对传统的各种艺术形式之中。接着,特别突出的新东西,并且是在这种明确表示的意义上的“现代”,是形式方面的一系列突破(包括竞争的后果)。然而,如果我们只谈到这一点,那么我们就被带回到了意识形态之中,忽视了从19世纪以来各种主题的连续性,把形式的突破孤立起来,或者更糟,如经常在后来的虚假历史中那样,把形式上的突破与那些主题联系起来,似乎两者都是类似的创新。因为并不是对城市

及其现代性作出回应的一般主题,才构成了可以被恰当地称为现代主义的东西。在大都市变化着的文化环境之中,它倒是这场运动的艺术家和知识分子们新的、特定的场所。

由于许多社会的和历史的原因,19世纪下半叶和20世纪上半叶的大都市,变成了一个全新的文化维度。它现在远远超过了非常巨大的城市,甚至超过了一个重要国家的首都城市。它是新的社会关系、经济关系和文化关系开始形成的场所,超出了城市和国家较老的意义:一个事实上要在20世纪下半叶得到扩展的独特历史阶段,至少有可能扩展到全世界。

在最早的阶段中,这种发展与帝国主义有很大的关系:由于财富和权力有磁性地集中到帝国的首都,以及同时出现的世界主义者接触到各种从属文化的广泛多样性。但是,它始终不止是传统的殖民制度。在欧洲本身当中,存在着一种非常明显的发展的不平衡,既存在于首都与外省在社会方面和文化上的差距加大的特定国家中,也存在于工业和农业发展不平衡、货币经济和简单生存或市场形式发展不平衡的特定国家中。在各个国家之间甚至出现了更加关键的差别,它们终于构成了一种新的军事力量的统治集团,并非简单地按照旧的条件,而是根据发展、由此根据领悟到的启蒙和现代性的情况。

此外,在很多首都城市之中,尤其是在主要的大都市之中,同时存在着各种社会关系的一种复杂性和微妙性,就最重要的情况面言——首先是巴黎——得到了特殊的表达自由的补充。这种复杂性和开放的环境,同外省和不发达国家传统的社会、文化、知识形式的持续,存在着非常鲜明的对比。再者,不仅在复杂性方面, 45

而且在大都市的混杂方面,可以提供的文化活动的整个范围,由于有超越它的传统文化和社会,在这些方面有很大不同。

大都市给大的传统学院和博物馆及其传统提供了场所;它们的非常近似和控制力,既是一种标准,又是一种挑战。但还有,在新的、开放的、复杂的、流动的社会中,以任何形式背离或者持异议的小群体,都可能找到某种立足点,在构成它们的艺术家和思想家分散于较传统的、封闭的社会里的情况下,这在各个方面都是不可能的。此外,在大都市的混杂之中——由于社会的和文化的来源不同,在资本主义和帝国主义发展的过程中,它独特地吸引了非常混杂的人口——以及在它的财富集中和资助的各种机会方面,这些群体都有望吸引新的受众,还有望形成新的受众。在早期阶段,立足点通常是靠不住的。在这些经常争斗(争吵和竞争)的群体之间,存在着一种根本的反差,它们之中的哪一个会创造出现在一般被称为“现代艺术”的东西,以及长期投资的和行业的机构(学术的和商业的),将最终延及它们全体,并在它们当中来处理。连续性是根本的意识形态之一,但在两代人之间,仍然存在一种根本的差异:争斗着的创新者以及巩固其成就的现代主义机构。

因而,现代主义转移的关键文化因素是大都市的特性:在这些总的条件中,但接着,甚至更加决定性地,是在它对形式的直接影响方面。形式方面创新的最重要的一般要素,是向大都市移民的事实,而不可能太经常地在这种准确的意义上强调有多少主要的创新者是移民。在主题的层面上,这一点以一种明显的方式构成了陌生和距离(的确还有异化)的各种要素的基础,它们如此经常地形成了贮藏的一部分。但是,决定性的审美效果是在一个更深

的层面上。这个阶段艺术家、作家和思想家们,摆脱或者突破自己民族的或外省的文化,处于和其他民族语言或民族视觉传统的全新关系中,同时遭遇一种很多旧的形式明显疏远了的、新奇的、有生气的共同环境,找到了他们可以得到的唯一的社群:一个媒介的社群;一个他们自己的实践的社群。

因而,语言得到了完全不同的理解。它再也不是旧的意义上习惯的和自然化的,而在很多方面是任意的和惯例的。尤其是对移民来说,有了他们新的第二种共同语言,语言作为一种媒介就更加明显——一种可以塑造和再塑造的媒介——而不是一种社会习惯。46 即使在一种民族语言中,大都市的各种新关系,以及报纸和广告中依据它必然出现的新用法,推动了某些富有成效的陌生和距离:由于这时的开放,它是一种新的惯例意识,因而是可以变化的惯例。对于作为人工制品和商品的艺术作品,长期存在着各种压力,但现在这些都极大地强化了,它们联合起来的压力的确非常复杂。各种特殊文化引人入胜的视觉形象和风格并没有消失,不止是民族语言、民族传说、音乐和舞蹈的民族风格,而这一切现在都经过了大都市的这种严峻考验,它在重要的事实方面不止是大熔炉,而是一个本身紧张的、在视觉上和语言上令人兴奋的过程,从中出现了各种异常新颖的形式。

与此同时,正是在大都市的开放和复杂性之中,不存在新作品可以与之联系的任何定形的和不变的社会。各种关系都是对开放、复杂、有生气的社会过程本身而言,这种实践唯一可理解的形式,就是对媒介的强调:媒介以一种前所未有的方式规定了艺术。在一个广泛的和形形色色的实践范围中,对媒介的这种强调,以及

对用媒介可做的事的强调,成了主导。此外,与这种实践一道,相同的理论上的姿态,最显著的就是新的语言学,但也有有意味的形式和结构的新美学,起来指导、支持、增援和推荐。这样,近于完成的是这种巨大的文化重组,它在各个层面上直接涉及到——接着发生的是大都市的学习和实践的构成——曾经是挑战的边缘和对立的东西,它们反过来成了正统,尽管两者与其他文化和民族的距离依然很大。这种持续的关键又是大都市的社会形式,因为日益增加的流动性和社会多样性的事实,经过某些大都市中心持续的支配,与其他一切社会的和文化的发展相关的不平衡,导致了大都市的概念形式(内在的和强加的)的重要扩展。现代艺术少数派阶段的很多直接形式和媒介作用,于是成了可以被看作是多数派传播的共同流通的东西,尤其是在电影(由这些概念在所有重要的方面创造出来的一种艺术形式)和广告中。

那么,就有必要以其细节的全部复杂性来探讨现代实践和理论的这个决定性阶段的多种变化。但是,也是以陌生和距离本身的某种意义来探讨它的时候,而不是以它的结合与自然化的轻松自在的、现在从内部调节过的各种形式来探讨它。这意味着,首先把帝国主义和资本主义的大都市看作是一种在不同阶段的特定的历史形式:巴黎,伦敦,柏林,纽约。它一次又一次地涉及到从大都市外部去看:从被剥夺的穷乡僻壤去看,那里有不同的力量在活动,从贫穷的世界去看,它始终是大都市系统的边缘。这种需要毫不涉及降低在大都市概念内形成的主要艺术作品的重要性。但是,有一个层面肯定要受到挑战:大都市对它本身作为普遍性的过程的解释。

大都市发展的力量不应被否认。它的解放与异化、接触与陌生、激励与标准化的复杂过程的令人兴奋和挑战,依然有强大的效力。但是,再也不可能把这些特定的、有踪可寻的过程表现得似乎就是普遍性,不仅在历史中不可能,而且它也不可能在历史之上并超越历史。对现代主义的普遍性的阐述,在每种情况下都是对于终止、崩溃、失败和挫折的特定条件的一种富有成效但并不完美、最终令人失望的回应。从对这些条件必要的否定,从一种新的和(看来好像)松散的社会形式起激励作用的陌生,到唯一有效的普遍性——原材料的,媒介的,过程的——的创造性的跳跃,是令人印象深刻地和有影响地制造出来的。

在这个层面上正像在其他层面上一样——例如“现代化”——被信以为真的普遍性,属于既是创造性地居前的、又是创造性地继后的一个历史阶段。在普遍性依然被当作标准的知识过程来接受时,答案的产生就令人印象深刻地像是由问题决定的。但是,接着,正是任何主要文化阶段的特征,才取得了它作为普遍性的地方的、有踪可寻的地位。这一点(在现代主义被拒绝的过去中如此清楚地看出的),对它本身来说仍然是真实的。接替它的依然是不确定和不稳定,正如在它本身的初期阶段一样。但是,可以预见的是:社会的陌生和遗弃把艺术孤立为唯一的媒介的时期行将结束,哪怕是在大都市之中,将从它最积极的阶段(新的文化纪念碑及其学院本身将受到挑战)出发。

## 注释

1 威廉·华兹华斯:《序曲》,第七部,载德·塞林科特与达比希尔编:《诗集》,

## 70 现代主义的政治

伦敦,1949年,第261页。

48 2 A.里德勒编:《詹姆斯·汤姆森诗歌与书信集》,伦敦,1963年,第25页。

3 同上,第180页。

4 弗里德里希·恩格斯:《1844年英国工人阶级的状况》,F.K.维希尼维茨基译,伦敦,1934年,第24页。(译文据《马克思恩格斯全集》第二卷、第304页译出——译者。)

5 亨利·菲尔丁:《调查近来盗贼增加的原因》,1751年,第76页。

6 华滋华斯,第286页。

7 同上,第292页。

8 C.特伦特:《大伦敦》,伦敦,1965年,第200页。

### 3. 先锋派的政治

49

1912年1月,一列火炬游行队伍,由“斯德哥尔摩工人公社”的成员带头,庆祝奥古斯特·斯特林堡63岁寿辰。队伍举着红旗,唱着革命颂歌。

没有哪个时刻能更好地说明现在被种种人(使人混淆地)称做“现代主义”运动或者“先锋派”政治的相互矛盾的特征了。在一个简单的方面,对斯特林堡的喝彩并不令人吃惊。早在30年前,斯特林堡从修辞学上把自己表现为“奴仆之子”,并宣称在社会爆发的时代,他将站在来自下层、手拿武器的人们一边。在一首诗中,他把黑色火药(被国王们用来镇压自己的人民)的发明者斯沃茨与甘油炸药的发明者诺贝尔进行了对比,他写道:

你,斯沃茨,有一本小书出版  
为了那高贵而堂皇的家族!  
诺贝尔!你出版了一本巨大而流行的书  
在千万本书中不断更新。<sup>1</sup>

出自出版的隐喻,使得激进的、实验的、通俗的作家,与正在兴起的革命阶级之间的联系明确起来。从1909年起,他又返回到了



自己青年时代的那些激进主题之上,抨击贵族、富人、军国主义和保守的文学机制。把敌人们这样联系起来,同样是很有特点的。

然而,在这些介人的年月里,发生了一些非常不同的事情。那个人曾经写道:“我有时会变得相当狂热,会想到世界的疯狂”,他接着又写道:“我正卷入到这样一场反对我自己的革命之中,障眼物将从我眼里掉出来。”<sup>2</sup> 这是我们终将确认为现代艺术中的一场关键运动的转折,它已经在1888年使尼采写到了斯特林堡的剧本《父亲》:“它给我的震惊超出了这样的限度:发现了一部作品,在其中,我自己的恋爱概念——战争是它的手段,对性的极端仇恨是它的基本律法——得到了如此漂亮的表达。”<sup>3</sup> 斯特林堡肯定了彼此的确认:“尼采对于我来说是现代人物,他敢于鼓吹强者和智者的权利,反对愚昧和卑微(民主主义者)。”<sup>4</sup> 这仍然是一种激进主义,而且确实还很大胆和很极端。但是,不仅是敌人们已经变了,他们现在已经被确认为那些迄今为止被确认为解放的倾向:政治进步,性解放,反对战争的和平选择。而且旧的敌人已经在这些后面消失了;的确就是强者和强权,现在携带着未来的种子:“我们的‘进化’……要保护强者,反对弱者,女人们当前的放肆在我看来是种族退化的一种征兆。”<sup>5</sup> 这种语言是社会达尔文主义的语言,但我们能够把它在这些激进艺术家当中的用法,同资本主义直接的辩护士为一种新的强硬(贫乏)社会秩序所作的相对陈腐的辩护区别开来。在这些艺术中出现的是一种“文化达尔文主义”,在其中,强烈大胆的激进精神是真正的种族“创造力”。因而,不仅有一种对弱者——民主主义者、不抵抗主义者、妇女——的攻击,而且有一种对整个社会的、道德的和宗教的秩序的攻击。“种族的退化”要

归咎于基督教,而斯特林堡则可以把纳粹欢呼为“推翻欧洲和基督教世界的先知”。<sup>6</sup>

于是我们又想到了“工人公社”的火炬和红旗。在某种分析中,重要的是要追寻复杂的个体内部立场的转移,确实也有各种矛盾。但是,为了开始理解先锋派的政治更为一般的复杂性,我们必须超越这些单个的人,去注意各种艺术运动和文化构成的汹涌湍急的连续性,它们构成了如此之多的欧洲国家的现代主义、然后是先锋派的真实历史。这些自觉的、被命名和自我命名的群体的出现,在最广泛的意义上是这场运动的一个关键标志。

我们可以区分出 19 世纪晚期正在迅速发展的三个主要阶段。最初,有一些创新的群体,它们力图在艺术市场成长中的主流里保护自己的实践活动,反对正规学院的漠不关心。它们发展成了替代的、更加激进的创新派别,力图提供它们自己的创作、销售和宣传的工具;最终发展成了完全对抗性的构成,它们不仅决心创立自己的作品,而且决心攻击文化机构中它们的敌人,除此之外,还要攻击整个社会秩序,那些敌人从其中获得了自己的权力,正在实施权力并再造权力。这样,对特定艺术的保护先变成了对一种新艺术的自我操纵,然后,关键的是,成了以这种艺术的名义对整个社会和文化秩序的一种攻击。 51

要在“现代主义”与“先锋派”之间作出各种简单的区分,并不容易,尤其是这些标签的很多用法会引起人们的回想。但是,它可以被当作一种在起作用的假设:现代主义可以被说成始于第二种类型的群体——替代的、激进的、创新的实验艺术家们和作家们,而先锋派则始于第三类群体,即完全对抗性的一类。军事上的先

锋的旧隐喻(最迟从 1830 年代起它就被用于政治和社会思想中——它曾暗指一般的人类进步中的一种地位),现在直接用于这些新的好斗的运动,哪怕在它们已经放弃了已接受的进步政见的各种要素之时。现代主义已经为一种新型的社会和感知世界提出了一种新艺术。先锋派从一开始就爱挑衅,并把自己看成是走向未来的突破点:它的成员并不是一种早已反复表明的进步的担负者,而是一种使人性复兴和解放的创造力的斗士。

因此,在“工人公社”向斯特林堡表示敬意之前两年,未来主义者已在巴黎和米兰发表了他们的宣言。我们可以听见 1880 年代斯特林堡和尼采清晰的共鸣声。用同样的文化达尔文主义的语言来说,战争是强者必需的活动和社会健康的手段。妇女被认为是阻止强者的弱者当中的特殊样板。但是,那时有一种更加特殊的文化上的好战性:“拿起你们的镐头、斧子和锤子,拆毁,无情地拆毁那些古老的城市。来吧,点燃图书馆的书架。使沟渠改道,去淹没博物馆……是的,让他们来吧,拥有打杂的双手的快乐的纵火者……我们在这里!我们在这里!”<sup>7</sup> 方向较为特殊,但我们记得,正如我们听到过的,斯特林堡在“一本巨大而流行的书”中赞美过甘油炸药。除此之外,他的狂热性曾经与那些“来自下层、手拿武器”的人们有联系:革命的一种核心的和传统的形象。初看上去,在未来主义信奉的那种看起来相同的运动中,存在着一种引人注目的差别:“我们将歌唱被工作、快乐和狂欢激励起来的伟大的人群……歌唱五彩缤纷的、多种声音的革命潮流。”<sup>8</sup> 直到我们这个时代,任何对于革命谈话的细微差别具有灵敏听觉的人,都将看出

52 变化,也会看出这些被人重复的革命号召被混淆了的和使人混淆

的各种要素,在随后的历史压力中,它们中的很多都不仅要变成替代物,而且要变成实际上的政治对手。

以各种工人运动为基础的、政治革命的直接号召,在整个这一时期中正在崛起。未来主义要消灭“传统”的号召,与社会主义者要消灭整个现存的社会秩序的号召,有部分一致。但是,“被工作、快乐和狂欢激励起来的伟大的人群”,“五彩缤纷的、多种声音的革命潮流”:这些,在它们可能显得重合之时,早已是——尤其是借助事后认识的长处——一个脱离了严密组织起来的各个政党(它们将用一种科学社会主义去消灭迄今为止的强者,解放迄今为止的弱者)的世界。比较具有两个方面。针对无产阶级革命的单一途径,有“五彩缤纷的、多种声音的潮流”。“被……狂欢激励起来的伟大的人群”,具有革命和狂欢节之间的一切意义含混。此外,决定性的是,虽然它的充分发展较晚,但在对理性传统的呼唤和对创造力(它在非理性、得到新的评价的无意识和梦幻的片段之中找到了众多的资源)新的赞美之间,存在着决定性的差别。当“工人公社”给斯特林堡——一个深入探索这些无意识资源的作家——以荣誉时显得要融洽的社会基础,后来同样形成了强烈的反差:组织起来的工人阶级与其政党和工会的纪律的反差;文化运动与其同自由的、解放的、经常故意在边缘的个体的流动联系的反差。

“现代”的东西,确实是“先锋派”的东西,现在相对来说陈旧了。它的作品和语言所揭示的东西,即使在它们最强有力的时候,也是一个可以看作是相同的历史时期,不过,我们并不完全是从中产生的。我们现在可以从它最活跃和最有创造性的年代中确认的东西,从构成它的众多作品的基础中确认的东西,是一系列形形色

色的、快速变化的艺术方法和实践,与此同时,是一套相对不变的主张和信念。

我们已经注意到了对创造力的强调。很显然,在文艺复兴时代和后来的浪漫主义运动(那时,这个词——开始是思想的傲慢——被发明出来并被大量使用)中,这有其先例。在现代主义和先锋派中划分出这个着重点的,是对传统的一种挑衅,最终是强烈的拒绝:坚持彻底突破过去。在早期中,虽然方式不同,但有一种对“复兴”的强烈呼唤:艺术和学习,过去的的生活,是源泉,是一种新创造力的促进因素,反对一种枯竭了的或破败了的现行秩序。这  
53 持续到了拉斐尔前派——当时的一种自觉的现代主义——那场替代的运动那么晚的时候;现在和最近的过去都必须被拒绝,但有一种更遥远的过去,创造力可以从中复苏。我们现在所知的现代主义,当然还有先锋派,已经改变了这一切。在新创造、新建构方面,创造力就是一切:一切传统的、学院的、甚至习得的模式,实际上或潜在地都是同它敌对的,都必须被扫除掉。

正像在浪漫主义运动中一样,真实的是,由于它对边缘民族的民间艺术的呼唤,也存在着一种间接的参照。被看作是原始的或异国的、但在创造性方面是强有力的艺术——以及现在在发达帝国主义内部从亚洲和非洲广阔得多的资源中可得到的艺术——都存在于几场不同的运动中,在这个汹涌湍急的创造性范围内,它不仅被当成是值得模仿的,而且被当作可以构成自觉的现代的各种形式。对“他者”——事实上是它们当地高度发达的艺术——的这些呼唤,同“原始”和“无意识”的基本联系结合了起来。不过,与此同时,在这些运动之间的竞争中非常明显的是,有一种对现代都市

工业化世界最明显的特征在实际上前所未有的强调：城市，机器，速度，空间——创造性的工程，“建构”未来。与核心的、浪漫主义对精神和自然创造力的强调的反差，可能很难再明显了。

然而还有，对它与政治的关系来说决定性的是，各种新运动的范围是在一个非常不同的社会中运转的。为了强调创造力和对传统的拒绝，我们必须增加第三个共同的因素：即所有这些运动，含蓄地但更经常是明确地，都要反对资产阶级。确实，“资产阶级”在其意义的全部丰富性方面，对很多声称是它的对立面的运动来说，是一个关键。各种派别和运动反复地相互交替，在各种“主义”的激增中融合，或者更经常的是分裂。在它们内部，明显单一的个体追寻着自己显然的、在某些方面本真的自主计划，乐意被历史学家联系起来，但他们经常直接体验到孤独和分离。在各门艺术中，找到了非常多样的技巧上的解决办法，以应付新近得到强调的表现和叙事的问题，并应付超越了最终被认为是目的和形式的这些阻碍物的各种方法。对很多在工作的艺术家和作家来说，这些工作上的考虑——他们的艺术的实际方法——在他们的脑子里始终都是最主要的；的确，他们有时可能被孤立起来，证明了艺术的单一和纯粹。但是，无论采取这些方法中的哪一种，始终都有一种同它的单独的反差。资产阶级是敌对的，或者是冷漠的，或者仅仅是庸俗的大众，创造性的艺术家要么必须忽视他们和用计取胜他们，要么必须日益震撼、嘲弄和攻击他们。

对我们理解这些曾经是现代的各种运动来说，没有什么问题比“资产阶级”的意义含混更重要的了。根本的意义含混是历史性的，因为这要取决于看待资产阶级的易变的阶级地位。对宫廷和

贵族来说,资产阶级既是市侩的,又是粗俗的,在社会方面是自负的,但却是死板的、说教的,在精神上是狭隘的。不过,对新近组织起来的工人阶级来说,不但单个的资产阶级及其自私自利的道德和自我服务的舒适,而且作为一个雇佣者和金钱控制者的阶级的资产阶级,都处在舞台的中心。

大多数艺术家、作家和知识分子,都不在这些固定的阶级地位当中。但是,他们可能以不同的和变化的方式,与各个阶级抱怨资产阶级对世界的看法部分一致。在新的主导的文化市场内,有一些商人和书商把艺术作品当作简单的商品来对待,它们的价值要由交易的成功与否来决定。对此的反对,可能与马克思主义对于把劳动变成交换的商品所进行的批判部分一致。替代的、对立的艺术群体防御性的企图是要超越这个市场,隐约类似于工人阶级的集体交易的发展。因而,在被剥削的工人和被剥削的艺术家之间,至少可能存在着一种否定性的身份证明。然而,他们抱怨这样对待艺术的核心论点之一,是认为创造性的艺术不止是简单劳动;它的文化价值和精神价值,或者说它的审美价值,由于被降低为商品而受到了特别的伤害。因此,资产阶级也可以同时地或交替地被看成是贵族所抱怨的粗俗的、死板的、说教的和精神上狭隘的形象。

在这些本质上可以辨别的对资产阶级的抱怨方面,存在着无数的差异。每种混淆或者差异在政治上怎样显现出来,关键取决于这些运动在其中活动的很多国家在社会和政治结构方面的各种差异,但是,在经常难于进行分析的一些方面,也要取决于反对资产阶级的立场方面各种不同要素的比例。

在 19 世纪,源于贵族式批评的要素明显要强得多,但是,它找到了它自身的隐喻形式,要令人悲哀地幸存到 20 世纪,甚至要被最不可能的人所接受:要求,的确还主张艺术家是本真的贵族中的一员;在精神的意义上,如果要做艺术家,的确就是要做贵族。一个替代的词语汇集到了这种主张的背后,从阿诺德的在文化上高傲的“残存者”,到曼海姆的必不可少的不受约束的知识分子,以及在主张方面的更加个人化——最终是信徒——“天才”和“超人”的信徒。很自然,资产阶级及其世界,是这样一些立场的敌意和轻蔑的对象,但是,不必太经常地把这种主张扩大到对所有本真的艺术家之外的“大众”进行毫无选择的谴责:现在不仅是资产阶级,而且 55 还有无知的平民,他们在世俗的各个方面接触不到艺术,或者敌视艺术。实际上的贵族的任何残余,经常都可能被包括在这种类型的谴责之中:世俗的粗鲁的人被唐突地误当成真正有创造性的贵族。

在另一方面,像工人阶级一样,各种社会主义和无政府主义运动发展出了它们自己的批评,把资产阶级确认为资本主义的建立者和代理人,因而是把一切更加广泛的人类价值(包括艺术的各种价值)变成金钱和交易的特殊根源,艺术家们有机会加入或者支持一种广泛的、成长中的运动,它将推翻并取代资产阶级社会。这可能采取艺术家和工人之间一种否定性的身份证明的形式,每个群体在实际上都是遭受剥削和压迫的;或者说,尽管较罕见,采取一种积极的身份证明的形式,艺术家们以这种身份,在自己的艺术中和艺术之外把自己托付给民众或工人更加宽广的事业。

因此,在最初听上去非常类似于对资产阶级的谴责声之中,已



经有了完全不同的各种立场,它们在理论上和在实际的政治危机的压力下,最终不仅将导致不同的政治类型,而且将导致直接对立的政治类型:导致法西斯主义或者导致共产主义;导致社会民主或者导致保守主义和对杰出者的崇拜。

此外,这种共时的范畴,必须由实际上的资产阶级的历时的范畴来补充。在其早期阶段,有一种对于独立的生产和贸易企业的强调,它们摆脱了国家调控的约束、特权和优先地位,这些在实际上同很多艺术家的生活处境和愿望更一致,他们早已处在这样一种地位之上。确实并不让人吃惊的是,那么多艺术家——具有讽刺意味的是,包括在其生涯晚期的很多先锋派艺术家——成了这种意义上的好的和成功的资产阶级;同时关心控制自己的创作和财产,并关心——这更关系到在公众中的表现——那种核心的资产阶级形象的极点:绝对的个体。这在今天仍然是因袭的、在艺术上的自我表现的小小变化。

然而,实际的资产阶级并没有停留在这些早期阶段。由于它汇集了自己自由独立的生产的各种果实,它便特别强调对于积累起来的(正像继承得来的一样明显的)财富的权利,因而特别强调其财产授与的各种形式。虽然在实际上这些在各个方面与国家和贵族的财产以及财产授与的各种旧形式联在一起,但对于有关财产的道德(而不仅是残忍的事实)和秩序却有一种与众不同的强调。

对现代主义和先锋派来说极其重要的一个特殊例证,是最终被称为的“资产阶级家庭”。实际上的资产阶级家庭并不是有产婚姻的发明者,也不是把男性对妇女和儿童的支配纳入家庭中的发

明者。资产阶级起初在这些已经建立的封建形式中,强调个人情感——最初被嘲笑为多愁善感——是婚姻的正当基础,并相应地强调对儿童的直接关心。这些家庭观念与被普遍接受的财产和财产授与的形式的融合,是一种混杂物,而不是真正的资产阶级的创造。

然而,到现代主义的时代,这种混杂物的各种矛盾增加了。对个人情感的强调很快发展成对不可抗拒的、甚至是一时的欲望的强调,对它的压抑就是对人性的一种阻挠。对儿童的关心可能被当成一种使人厌烦的控制形式而令人不满。在一个受到限制的社会制度中对妇女的压迫,日益受到了挑战。随着资产阶级在经济上的成功而变成有更多资金积累的形式,这些发展的性质也没有变成表明它们已经变得更加生气勃勃得多。各种旧形式维持着实际控制的经济上的束缚,不仅被经济中的普遍变化和可得到的各种新的(尤其是专业的)作品放松了,而且也被更加赤裸裸的考虑放松了:一个资产阶级家庭的儿子或者女儿,在经济上处于一种要求各种新的解放形式的境地,在很多情况下,实际上可以把资产阶级在经济上的利益用于导致在政治上和艺术上反对它的各种运动。

因此,不断增长的对资产阶级家庭的批评,正像对资产阶级本身的更加普遍的批评一样,是模棱两可的。新一代人(大多数在实际上还是资产阶级和资产阶级的继承人),怀着跟反对国家和贵族的垄断与特权的最初几代资产阶级一样的生气和信心,根据同样的绝对个体的原则,反对婚姻和家庭的垄断与特权。在相对来说很年轻的年纪,在向新方向和新身份的突破方面,这真的是最生气

勃勃的。但是,在很多方面,现代主义的一个主要因素在于:在个人欲望和关系方面,它是成功的、发展中的资产阶级本身的一个本真的先锋派。第一阶段拼死的挑战和深深的震撼,要变成相同秩序的后期阶段的统计资料,乃至各种惯例。

57 于是,我们在各种立场的范围内已经共时地观察到的东西,被我们也在资产阶级(它最终产生出了明显对资产阶级持有异议的它自己的继承人)的演化中历时地观察到的反对资产阶级的起义所掩盖了。这是先锋派的政治的一个关键要素,在我们考虑似乎超越了政治或者真的把政治小看成不相干的各种形式之时,尤其需要记住这一点。因此,在对资产阶级家庭表面上的批评中,存在着一种立场,它实际上是对人类再生产的一切社会形式的批判和拒绝。“资产阶级家庭”,以及它的所有已知的财产和控制的特征,对采取拒绝“家庭生活”的形式来拒绝妇女和儿童的人来说,实际上经常是一个掩护性的词语。绝对的个体要受一切这样的形式的限制。天才要被它驯服。但是,既然独身生活很少有什么选择自由,面同性恋只有一种有限的选择(尽管被接受并得到了新的评价,甚至直接与艺术相联系),那么正像尼采和斯特林堡的情况一样,男性为了解放的战斗,经常与对女性的巨大不满和憎恨相联系,与把儿童变成不相容的个体之间的争斗的要素相联系。在这种强烈的趋势中,解放把欲望译解为永远不断的变动:它在原则上不可能在一种固定的关系中或者在一个社会中实现。然而,与此同时,人类解放的要求,反对财产和其他经济控制的各种形式,更加广泛得多地、并且日益地由妇女们提了出来——因为这是对第一阶段的反讽。

这样,我们已经看出:先锋派中的新东西,是挑衅性的推动力和有意识地面对对于解放和创造力的要求——它们在整个现代主义的时期中事实上已被更加广泛得多地提了出来。我们现在必须考虑它在实际上与政治交叉的各种反复不定的形式。实际上,这些覆盖了整个政治的范围,虽然在大多数情况下,在1914年至1918年的战争之前,在战争期间和其后更加强烈得多,存在着一种走向新的政治势力(它们要突破旧的立宪政治和帝国政治)的强烈运动。我们可以简短地确认一些主要的线索。

首先,存在着一种各种形式的无政府主义和虚无主义的强烈吸引力,而且也是各种形式的革命的社会主义的强烈吸引力,它们在美学表现方面具有相似的启示性的特征。这些变化着的附属物之间的各种矛盾,最终要变得明显起来,但在对现存的无政府主义者、虚无主义者和革命的社会主义者的各种惯例和计划进行的猛烈攻击之间,有一种明显的最初的联系。对创造性个体的解放的极度强调,使许多人走向了无政府主义者一边,但是,特别是在1917年之后,崇高的革命计划可以被当成所有个体集体解放的一种模式。对战争和军国主义的敌意也助长了这种普遍的趋势,从达达主义者到超现实主义者,从俄国象征主义者到俄国未来主义者。

在另一方面,信奉对过去的强烈突破(最明显的是在未来主义中),要导致早期在政治上的模棱两可。在1917年之前,革命暴力 58 的言辞会显得与意大利未来主义者明确赞美战争中的暴力一致。只有在1917年之后,并在其他地方随之发生的危机之后,这些才终于被完全区别开来。到那时,两个未来主义者,马里内蒂和马雅

科夫斯基,已经转向了完全相反的方向:马里内蒂转向了对意大利法西斯主义的支持;马雅科夫斯基转向了为一种通俗的布尔什维克文化而战斗。在1920年代的德国,更新了暴力拒绝和分裂的词语,造成了表现主义和与那个十年末期相关的各种运动内部的联系,接着值得注意的是,随着希特勒的到来,它们将不同的作家导向了极端的政治立场:法西斯主义和共产主义。

在这些变化着的道路(可以将它们追溯到相对明确的政治立场)当中,有一套非常复杂的附属物,它们似乎可以走两者之中的任何一条道路。它是现代主义和先锋派当中的几个运动引人注目的特征,它们对现存社会秩序及其文化的拒绝,借助一种较质朴的艺术而得到了支持,甚至是直接的表达:或者是原始的或异国的,如对非洲和中国物品与形式的兴趣,或者是民族文化中“民间的”或“通俗的”各种要素。正像浪漫主义运动中“对中世纪风味的爱好”的早期情形一样,这种超越现存文化秩序的回溯,要产生非常多种多样的政治上的后果。起初,主要的推动力是一种政治意义上的“通俗”:这是真正的或受到压制的民族文化,它被学院的和机构的形式与程式压在了下面。然而,它同时被以相同的词语评价为异国的艺术,因为它表达了一种较广阔的人类传统,尤其是因为那些可以被当作“原始主义”的各种要素——“原始主义”这个词语与这种强调相一致:强调先于理性以及无意识的天生创造性的、未充分发展的和未受压抑的领域,正是这种天真的活力,才如此特别地成了先锋派的一个最主要的边缘。

我们接着可以看看随着这些着重点的成熟,它们何以走向了不同的政治方向。“民间的”着重点在被当作一种被压抑的通俗传

统的证明提出之时,很容易走向社会主义和产生其他激进的、革命的趋向。天真的活力的一种说法可以与此合流,正如目睹一场通俗革命将会解放的新艺术那样。在另一方面,对“民间的”强调,如对“民众”的一种特殊的强调,可能导致非常强烈的、在意大利和德国的法西斯主义中被大量利用的那种民族的、最终是国家主义的身份证明。

不过,同样地,对先于理性的创造力的强调,可能被束缚在对自以为是理性的政治的一切形式的拒绝之中,不仅包括自由的进 59 步党人的主张,而且也包括科学社会主义,扼要地说,按照一种观点,行动的政治,十分缺乏考虑的政治,可能被理想化为必然的解放。当然,这并不是根据对先于理性的强调得出的唯一结论。1930年代的大多数超现实主义者们都转向了反抗法西斯主义:当然是作为一种积极的、破坏性的反抗。在精神分析(这些对“先于理性”的强调的日益理论化的表述)和马克思主义(现在对革命工人阶级的主导的理论表述)之间,也存在着一种长期的(尚未结束的)相互影响。在两者之中(一般的和特别涉及一种新的性学政治的,两者皆源于有争议的早期现代主义资源),存在着很多尝试过的革命推动力的融合。不过,也有一种以能动精神更深层的真实的名义,对一切政治的最终拒绝;在此之中,一种有影响的对“保守的”秩序形式的选择,被看成是为能动精神和先于理性的“大众”或“人群”的难以驾驭的推动力,至少提供了某种控制的框架。

走向了这些不同的和相反方向的形形色色的运动,一直具有一个总的共同特征:全部都在开辟写作、艺术和思想方面的新方法和新目标。正是由于这个原因,然后有了这样一个严肃的事实:它

们如此经常地遭到主流政治势力的拒绝。纳粹要把左派、右派和中间派的现代主义者当作“文化上的布尔什维克主义”归并在一起。从1920年代中晚期起,在苏联掌权的布尔什维克实际上拒绝了同样的系列。在1930年代的“通俗态度”期间,有一次各种势力的重新聚集:超现实主义与社会现实主义者,构成主义者与民间艺术家,通俗国际主义与通俗民族主义。但是,这并不比它当下的、短暂的机会更长,尽管有1939年至1945年的战争,但各别的方向和转化,在战后的年代中,尤其是在1960年代随着似乎是最初的能量的恢复,将在进一步的短暂联合中重现。

在普遍可能性的范围内,有极大关系的是,在先锋派运动以其为基地、或者在其中找到避难所的不同国家中所发生的事情。早期先锋派真正的社会基础,同时是世界主义的和大都市的。不同国家和不同首都之间存在着迅速的转换和相互影响,正像在现代主义中一样,整个运动的深层样式,恰恰是这种跨越边界的流动:边界属于必须被拒绝的旧秩序最明显的要素之列,即使在民间的资源被算作要素或被算作新艺术的灵感来源之时。在巴黎、维也  
60 纳、柏林、彼得堡这些庞大的帝国首都中,在更有限的方面也有伦敦,存在着激烈的竞争,但也有彻底的和平共处。财富和权力、以及国家和学院的这些集中,使各个首都在其交往和机会的复杂性中吸引了那些最反对它们的人。帝国主义大都市的推动力,于是成了这种对立的真正基础,在《幻想之城》一书中,已在很多方面对此进行了探讨。<sup>9</sup>

在1914年至1918年的战争和俄国革命的震撼之后,这种事还要发生,但却是以本质上不同的方式。巴黎和柏林(直到希特勒

为止)是新的主要中心,但现在的聚集不仅是在各种运动的多重性中寻求接触和团结的开拓性的艺术家、作家和知识分子的聚集,而且也在更加大得多的程度上是政治流放者和流亡者的聚集:一场后来要在纽约复现的运动,得到了甚至更大的强调。

因此,在大都市首都变化着的情景中,存在着某种结构上的连续性。然而,无论艺术家们在哪里或者住在哪里,1917年之后全新的政治危机,都将产生一种多样性,它在性质上不同于1914年之前的年代流动的、竞争性的多样性。因而,俄国的现代主义者和先锋派处在一个经历过革命和国内战争的国家之中。勃洛克在《十二个》中可以写一首关于12个红军士兵在基督的引导下穿过风暴走向新世界的后期象征主义的诗。马雅科夫斯基可以从《穿裤子的云》(1915年)的被解放了的超然,转向《宗教滑稽剧》(1918年),为革命喝彩,后来,在官方拒绝现代主义和先锋派艺术之后,又转向《臭虫》(1929年)中对想象的新世界的好挖苦的言论。这些是那些骚动年代中众多例子当中的一些,那时政治与艺术之间的关系不再是一件宣言的事情,而是一种艰难的、经常很危险的实践活动。

意大利的未来主义者有一种非常不同的、但相似的经历。早期的言辞已把他们引向了法西斯主义,但它实际上的宣言是要推行新的实验,以及各种和解与保留。在魏玛共和国,伴随着强烈反对资产阶级文化及其形式的潮流,仍然有一种积极的、竞争性的多样性。但是,在皮斯卡托从“斯巴达克斯剧团”转到“无产者剧院”时,诗人图科尔斯基(我们在前面的分析中证实了一个问题)得以宣布:“资产阶级是预先安排的,不是天生的,更不是职业的”<sup>10</sup>。



那就是说,资产阶级不是一种政治上的分类,而是一种精神上的分类。共和国末期最后的危机和纳粹攫取政权造成了两极分化,在那些深深卷入表现主义的作家当中,这种分化可以由布莱希特论革命左派和戈特弗里德·本论法西斯主义右派来概括地代表。

61 在那些当时国家权力没有激烈变化的国家里,结果虽然一样复杂,但经常不那么惹人注目。在法国,有一次引人注目的超现实主义作家团结在反法西斯主义的事业中,但像在英国一样,有可能在各种文学运动和文化原则的多样性内部维持某种反战和反法西斯主义的政治团结。在“通俗态度”时期,最初的先锋派主张的那种要素(拒绝官方的文化机构,寻求新的——在某些情况下,像在早期的苏联一样,新的“通俗”——更加开放的艺术的受众),得到了广泛强调。有奥登和伊舍伍德的戏剧的极左倾向,借用了德国的表现主义;但在社会—现实主义和纪录片与各种戏剧运动中,也有一种先锋派的色彩,试图摆脱固定的各种小说形式和封闭的资产阶级机构。

不过,在英国,也有一种重要的不同倾向,在其中,文学上的现代主义明确地转向了右边。温德姆·刘易斯的旋涡画派(未来主义的一种翻版)发展得很有特色,但庞德富有特征的整个先锋派主张却以法西斯主义告终,叶芝对“民众”的看法最初得到了一场广泛多样的运动的支持,后来变成了一种右翼的民族主义。由于是最有影响的例子,艾略特的情况最有趣,从1920到1940年代,他被看成是关键的现代主义诗人。艾略特发展了现在可以认为是一种“古代—现代”的主张,在其中,不断的文学实验转向了一群自觉的精英,其中对传统(截然不同于早期现代主义和先锋派对过去的拒

绝)的强调,被当作对于一种因肤浅和自欺欺人(在这种意义上仍是指“资产阶级”)而无法忍受的社会和文化秩序的实际上的颠覆。

1939年至1945年的战争结束了很多这类运动,并且改变了大部分早期的主张。然而,虽然要求分别进行分析,但从1945年以来的时期表明,很多早期的情景和压力(的确很多)——尽管在其最严重时——已经改变了:主张和首创性的重现。必须提及两个新的社会因素,因为技巧、机构和宣言的连续性与相似性可能很容易被孤立成一种分离的美学史:战后文化上的现代主义很有影响的各种形式之一,它已经注意到了众多政治危机的复杂性。

首先,先锋派(在同时是一场文化上和政治上的运动的艺术运动的意义上)已经引人注目地变得不那么平常了。然而,还有来自最早阶段的各种先锋派的政治主张——与固有的各种资产阶级形式不一致,但仍然是“资产阶级”的各种不一致——它们可以被看成是1945年以来出现的一种真正现代的国际资产阶级的一种真正先锋。这种“新右派”的政治,以及它对自由主义的看法(为了被表现为理想的开放市场和真正开放的社会利益,消除或解散一切联合和一切民族的、文化的结构),看起来与以往非常相似。因为绝对的个体被当成了主导的政治的和文化的形式,即使是在一个受集中的经济和军事力量更加明显的控制的世界之中。在这样的条件下,它可以被当作这样一种形式,这部分取决于强调曾经在稳定的帝国和保守的机构中那么富有挑战性、那么边缘的东西。

其次,特别是在电影、视觉艺术和广告中,某些曾经是实验性的、真正令人震撼的、挑战的技巧,已变成了广泛分布的商业艺术的各种操作常规,受到一些文化中心的支配,而很多原创作品已经

直接进入了跨国公司的交易。这并不是说,未来主义或者任何其他先锋派运动都已找到了自己实实在在的前途。词语也许依然是无止境地创新的。但是,没有反叛,却有计划好了的场面的交易,它本身是值得注意地流动的,至少在表面上,是蓄意地偏离方向。

我们接着不得不回想起:先锋派的政治从一开始就可能走两条道路中的任何一条。新艺术或者可以在一种新的社会秩序中找到自己的位置,或者可以在一种在文化上经过转换、但在其他方面一直是旧的和复旧的秩序中找到自己的位置。十分明确的那一切,从现代主义开初的轰轰烈烈,直到先锋派最极端的各种形式,在事实上可以完全留下来的是一无所有:内在的各种压力和不能忍受的各种矛盾将推动某些彻底的变化。除了特定的方向和机构外,这仍然是这一串运动和值得注意的个体艺术家在历史上的重要性。而且,如果用各种新的形式,由于总的压力和矛盾依然很强烈,并且在很多方面确实已经加剧了,因而还有很多东西要从它生气勃勃和令人眼花缭乱的发展的复杂性中去获知。

### 注释

- 1 引自 O. 拉格克朗茨:《奥古斯特·斯特林堡》,伦敦,1984年,第97页。
- 2 同上,第122页。
- 3 引自 M. 迈耶:《奥古斯特·斯特林堡》,伦敦,1985年,第205页。
- 4 同上。
- 5 同上。
- 6 同上。
- 63 7 U. 阿波罗尼奥编:《未来派宣言》,伦敦,1973年,第23页。

- 8 同上,第 22 页。
- 9 爱德华·蒂姆斯与戴维·凯利编:《幻想之城:现代欧洲文学艺术中的都市体验》,曼彻斯特,1985 年。
- 10 参见 A. 费伦:《左翼忧郁症》,载 A. 费伦编《魏玛的两难处境》,曼彻斯特,1985 年。

## 4. 语言与先锋派

关于对话：我宁可破除传统，不使我的文字变成那种问答式的教学者——他们坐着提出一些愚蠢的问题，以便引出一种巧妙的回答。我要避免法语对话的那种数学上对称的构造，要让人们的头脑不规则地运转，正像他们在实际生活中所做的那样，在那里没有任何交谈的题目可以尽享，却有人的大脑在接受他人偶然的话语，以便参与。结果，我的对话太过散漫，用早期场景中的材料提供给它本身，那些材料后来逐步发展、被接纳、被重复、扩展与组合，就像音乐作曲中的主题一样。<sup>1</sup>

又：

我的灵魂(文字)是来自文明的过去和现在诸阶段的混合物；它们摘录自书本和报纸、人性的碎片、从已经变成破布的节日衣装上扯下的碎片——正像灵魂本身是缝缀起来的各色布片的一块碎屑一样。<sup>2</sup>

我从一位无可争议的现代主义剧作家的作品里摘录了对意图

的这些描述,他在先锋派的各种运动中也经常被看成是一个先例:奥古斯特·斯特林堡。然而,这些描述出现在事实上是他的自然主义的宣言之中,在援引它们时我的观点是这样:作为对应用语言学中的某些倾向的一种挑战,对似乎是源于它们的各种形式的文学分析的一种挑战,那些分析盗用了一种经过选择的对现代主义的看法,而且在这当中还有一种固有的、自证的对先锋派的定义,把它当作认可它们本身狭隘得多的立场和做法的一条途径。

这种盗用最严重的后果是:那些有关语言和写作的实际上有争论的(其中一些还很严重)各种主张,可以作为对实际运动和构成的历史描述而通过(不过,很有讽刺意味)。争论的结果,在大多数用法中,“现代主义”和“先锋派”就是明显的例证。出于假设,我们按常规说:现代主义始于波德莱尔,或者始于波德莱尔的时期,而先锋派则始于1910年左右,始于未来主义者的各种宣言,对这两种假设的运动,我们可能还不会说:我们在它们之中发现了某种关于语言或者关于写作的特定的和可以确认的主张,这类主张是后来在理论上的或虚假的历史陈述所提供的。 66

即使在它们似乎最有可能的时候——按照一种否定对比的定义特征,把主要的重点放在对语言进而放在对写作的表达特征常见的否定之上——不仅存在着一种把先前实际的写作实践和各种语言理论的多样性作令人吃惊的简化,而且也有着一种对于实际的现代主义和先锋派写作的相当虚假的、不言明的确证——在两者松散的关系之间方便地滑动——基于在理论上可以作出概括的对于语言的各种态度,或者至少借用各种分类法,造成类似于将它们自身呈现为现代主义的或者先锋派的语言学的和批判的主张

与方法论。

在援引斯特林堡的自然主义宣言时,我的质疑是:他显然要提出一种有个性的观点——是一种“混合体”,一种“节录”,“一些零碎的片段”和“碎屑”——它们被广泛地看作是现代主义写作、也是更一般的理论的特征,加上一种不合常规的写作方法,“像音乐作曲中的主题一样逐步发展”,也被广泛地确认为“现代主义的”,而它们却相当清楚地基于对实际社会进程的一种认可,甚至是基于一种表现实际社会进程的欲望:“我……让人们的头脑不规则地运转,正像他们在实际生活中所做的那样”。它甚至使人想起易卜生的话,那时他决定放弃诗剧,把“更加困难得多的写作艺术培养成真正的、现实生活中所说的朴素语言”。<sup>3</sup>“我的愿望是要描绘人类,因此我不会让他们说神的语言”:假如它是各个运动中的一个问题,那么易卜生,他对乔伊斯则有着很大的影响力。<sup>4</sup>

我当然不是要说:现代主义是一种自然主义,尽管戏剧上的自然主义确实是它主要的早期表现形式之一。但是,我肯定要说到现代主义,甚至在我集中精力的地方要说到先锋派,说实际上的主张和实践要比它们后来在意识形态上的展现更加形形色色得多,说如果我们继续试图把它们与当代理论上的和半理论上的主张相提并论的话,那么我们就将误解和背叛引人注目的各种实验的一个世纪。

为了目前的分析,我将接受这种常规的描述:先锋派是 1910  
67 年左右到 1930 年代晚期各种运动的一种综合。在现实实践中,不存在任何这样的合适的起止点。几乎成为唯一显著特点的(即使后来不完全是),很少是实际写作的问题,却是相继构成的问题,它

们不仅向艺术机构挑战,而且也向“艺术”或“文学”本身的机制挑战,典型的是以一个广泛的纲领——它包括推翻和改造现存社会,虽然是以各种各样的形式。这肯定把它同后来的各种构成(它们继续了它在技术上的实践)割断了,而伴随着它的挑衅,至少标志着不同于各种早期的构成(它们开创了它的某些方法,至少在某些情况下具有较为广阔的社会、甚至是政治的意图)的一种调子上的转变。在任何文化史的参差交错中——它的各种形式不断地与各种残留的和主导的形式同在——对时期和类型的界定具有一种足以成事的实用性。

然而,我们不能接着匆匆转向它的最遥远的各种表现形式:转向语音诗歌和无意识写作,转向“残忍戏剧”中的形体语言。相反,我们需要区别的是写作中的一系列倾向,它们在这样那样的地方具有特定的但绝不是必然的各种结果。因此,走向被看成是音乐状况的词语构成的运动,在达达主义中没有产生任何预定的结果。走向被看成是形象创造的词语构成的运动,在意象派诗歌中没有产生任何预定的结果。更确切地说,在被概括为现代主义或者先锋派的形形色色的运动中,我们必须考察可能被过于草率地看作是一种共同方向的实践之中的各种根本差别,然后把实践和方向两者,同语言和写作的某些用法及概念(它们在历史上和形式上互不相属)联系起来。

核心的问题可能是:什克洛夫斯基从意识形态上所界定的“词语的复活”。<sup>5</sup> 在概括的层面上,这个观念现在经常被用作文学上的现代主义的一个核心定义,并被进一步与语言学中对“符号”的某些解释联系起来。然而,正是俄国早期形式主义者当中的什克



洛夫斯基的同事埃克亨鲍姆,才写下了“团结初创群体的基本口号,是把词语从象征主义者所具有的哲学和宗教倾向的枷锁中解放出来”。<sup>6</sup>局部的意见正是:恰恰是象征主义者最明确地引进了新的、对于诗歌词语固有的价值的强调。照这种方法所见到的词语,并不是超越它的某种东西的一个信号,而是一个具有其自身材料特性的能指,根据它在诗歌中的用法,它体现了一种价值,而不是表达了或者表现了一种价值。对象征主义者来说,然后真实的是,这种价值属于特殊的一类:诗歌词语是神秘事物或者神话的意象。在一些后来的这种倾向中,例如在阿克梅派或者写《舞者》剧本的叶芝那里,诗歌词语的这种体现通过现存的文学材料或传说材料折射出来,是更一般的——而且古老得多的——用法较特殊的、经常是较奇异的显现,即把古典神话和文学用作一种象征的、有自我价值的意义单位的源泉。然后,我们可以继续把形式主义的词语的“复活”或者“解放”,看成是对象征主义者的“诗歌词语”的一种世俗化、一种非神秘化。代而要提出的,依然是一种特殊的“文学语言”,但那时却从词语方面被界定为实验的语音材料。然而,遭到拒绝的,并不单纯是象征主义“诗歌词语”特殊的意识形态负载,就可能性而言,被拒绝的不仅是它的意识形态负载,而且也有它所获得的任何的或一切的语义负载:诗歌词语不是一种单纯的语法单位,而且是可以得到的、最终被称为的“超理性的声音形象”。

此外,这始终是一件实践的事情。在本世纪早期,部分地在阿波里奈那里,更直接地在以“嘈杂音乐”著名的那些诗歌里,构成纯声音的诗句用了几种欧洲语言写成。最后的结果,连同这种非常

专门化的发展线索,成了语音诗歌,在一些未来主义者那里,但尤其是在达达主义那里,这是很明显的。1917年,雨果·巴尔仿效早期常见的类推法,写下了“决心在诗歌中放弃语言;就像在绘画中放弃描绘对象一样,是非常急迫的”,而且他的确就写下了他的《Gadji Beri Bimba》。他本人对公众阅读这首诗的看法,是很有启发性的:

我用一种缓慢而庄重的方式开始  
 gadji beri bimba glandridi launa lonni cadori...  
 正是这时,我才意识到我的声音,缺乏其他的  
 可能性,正在采用祖传的教士致悼词的  
 调子,那种在东方和西方天主教堂里  
 对信众单调地唱颂的风格:  
 zimzim urallala zimzim urallala zimzim zanzibar  
 zimzall zam。<sup>7</sup>

此外,它还配上了鼓声和钟声。

有一种观念认为,语言和写作的这些新理论最极端的实践者,明显比当代的程式制造者们更容易被接受。因为正在实践中受到检验的东西,即使是在检验失败的地方,实际上也是非常古老而又非常新颖的各种词语表演的一个主要要素。在达达主义横行的场景当中,回复到各种大众韵律,不仅仅是有趣;就像桑给巴尔突然在确定的地点出现一样,它使人想起了语言始终是从社会方面被深刻地建构起来的,哪怕是在作出放弃它的可以辨认的语义负载<sup>69</sup>

的决定之时。

因为声音材料和韵律的运用,包括在一般的交流中和在戏剧、叙事、抒情诗、仪式等众多形式当中,当然绝不是现代主义的一个发现,此外,在另一个方向上,它也绝不能简化成对语言中的意义的简单描述。从威尔斯诗中严密复杂的头韵法和韵,到中世纪的头韵诗,它不仅是实践的一个要素,甚至也是各种规则的一个要素。在不那么有序的各种形式中,它实质上是很多不同种类的口头创作和写作的一个经常的组成部分,从戏剧的无韵诗到胡言乱语的诗(值得注意的是,这是19世纪英语的通俗形式,它无疑与语音诗歌非常相似)。在某些现代主义的和先锋派的理论与实践,所不同的是试图为了最常见的特定意识形态目的而把它理性化——尽管它从来就不只是这些运动中的一个要素——而是有意排斥或者低估一切或任何参考的意义。

在雨果·巴尔那里,我们已经看到了与抛弃绘画中的“描绘对象”进行的虚假类比。真正的类比应当是由画家们作出的放弃绘画的决定。但是,我们必须超越这些插科打诨,达到真实的情景(它是如此众多的形形色色运动的根本,并且也是它们的一些前辈的根本)。这种情景在根本上是历史的,以形形色色的构成和实践为基础,但是也以语言研究中的很多发展为基础,在一个完全是后来的时期里,语言研究被用来解释或者介绍它们。然而,如果我们抽取出、然后试图解释据以作出了那么多首创的真实主张,这种历史的复杂性——它的确使之成为历史——马上就非常明显。确实,在现实的意义,阐述它的困难,就是它的历史。

例如,如果我像如此之多的作家们做过的那样,说语言应当是

创造性的,与它的当代状况相反,那么我就有理由肯定,假定有足够多的各种各样的听众,我会被理解成至少说出了7件不同的事情:不仅因为“创造性”的种种可能性,而且因为“当代状况”已经被历史地理解成了至少是以下情形中的一种:对人类的各种可能性进行主动压制的一种状态;过时的话语和创作的一种状态;语言被风俗习惯变迟钝并被耗尽的一种状态,或者是被变成完全没有诗意的一种状态;日常的、普通的语言使文学创作变得很困难或不可能的一种状态;仅仅作为一种工具的语言阻碍了接近一种根本的精神的或无意识的现实的状态;一种仅仅是社会的语言阻碍了大 70  
多数造诣很深的个人的表达的状态。可能还有其他的变体和伴随物,正像肯定有其他的各种口号一样。但是,对依然可以——我确实认为必须——被领会为根本主张的东西进行特别的历史概括,极其重要,不允许任何在理智上的退却。以这些形形色色的方式在论争的东西,导致了如此之多形形色色的构成和实践,肯定不能被概括,但却可以探讨。

只有在这种论争的一种特定结果中,在现代主义的一部分以及在先锋派的更大一部分中,各种困难和张力才会在事实上被瓦解。这就是那样一些企图(它们本身有变化):或者完全省去语言,因为受到对于它的这种或那种看法过于无望的损害和腐蚀;或者在失败后去做阿尔托所建议的事:“用一种性质不同的语言替代口语,它的表达的各种可能性将被等同于非书面的语言”。<sup>8</sup>直率地说,这是歌舞杂耍表演,但更实际的是,我们可以看出:现代主义和先锋派两者中的一个关键要素,是蓄意搅到一起,交错受精,甚至是迄今为止被看成是不同的各种艺术的综合。因此,使语言朝着

音乐的状况发展,或者朝着视觉意象或表演的直接性和呈现发展的这种抱负,如果它根据它原初的条件失败了(因为它必定要失败),就可以被导向音乐、绘画或表演艺术,或者值得注意的是被导向一种先锋派的电影。不过,这些发展超出了现在的论争。因为尽管阿波里奈呼唤过“探索一种新语言的人,任何语言的语法学家对它都将无话可说”,<sup>9</sup>并且盼望过这样的时代:“留声机和电影将变成在使用的‘印刷品’的唯一形式,诗人们将拥有一种迄今为止尚未知的自由”,<sup>10</sup>但他自己却继续处在他自己写成的作品之中。甚至比这种发展晚得多的阿尔托,当他在“残忍戏剧”中设想出一种整体呈现和行动的戏剧表演之后数年,如他所宣称的,似乎只是为了文盲们,他还在继续写运动和形象的一种动态,但他却把明确的重点放在了戏剧语言使人想到的东西之上;一种还在延续的首创,甚至在某些方面——具有讽刺意味的是甚至在商业电影中——被概括化了。

因此,我们可以返回到语言实践中的、与那个几乎是中性的词语“当代状况”有关的、各种直接主张的根本历史之上。“几乎是中性的”,例如,因为对象征主义者来说,所谓状况并非当代的,而是永恒的,尽管在他们的时代危机中是尖锐的。附带地说,这是一种方式,由于某种悖论的效果,可以用它来把象征主义者同现代主义的一种主要意义区别开来。他们写诗的各种方式是新颖的,经常是完全新颖的,但在他们当中很少有人像与他们非常不同的同代人自然主义者那样,提出了关于新颖、“现代”的熟悉的挑战性言辞——它要求一种新颖的艺术:装这种新酒的新瓶子,如斯特林堡在他为自然主义所作的论争中提出的。<sup>11</sup>象征主义的理想主义的

基础是这一信念：靠各种感官——但后来靠所有感官、最突出的是靠联想——来传达的世界，应当被理解为展现了一个“精神的”领域。象征主义的诗歌将是一种能使这样的展现得以实现的形式，实现波德莱尔观念中的“对应”的一种方式，在这种对应中，“诗歌词语”成了一种词语的象征物，在它展现精神的但依然是感觉的现实时，同时又是具体化的和抽象的材料。

这个概念在语言学上与一个词语的“内在形式”的观念有关——也是它内在的创造的能力——如波蒂伯尼亚所界定的那样。它经常得到已经确立的、与众不同的语言的“内在形式”的观念的支持，与说话者的内在生活相一致，如洪堡早就论证过的。可以说，在“诗歌词语”中，必须发现、释放、体现这种“内在形式”：尤其是要由诗人们来做：这是说话的基础，如诗人们所做的那样，是“文学语言”的基础。可以说，在整个这一概念之中，这些都是早已区别得出的形上的和历史的意义：区别得出，但在实际上经常融合和混淆。因为意图是形上的，但时机却依然可以被界定为“当代”，或者在那个不严格的主要方面，可以被界定为“现代”，界定为生活与社会的危机。

很有特点的是，在象征主义者那里，正像在波德莱尔那里和在阿波里奈那里一样清楚的是，诗歌展现的这种形式，涉及到现在的联觉体验与一种值得提起的、明确的过去的融合，这种过去却是“超越”或“外在于”时间的。对这种实践形式的种种看法，在很多作品中一直都很重要，那些作品在形式上并不带有作为一场可以确认的历史运动的、象征主义的特殊标记。例如，在耽于幻想的和有传奇色彩的叶芝那里，以及在一个不同的方面在艾略特那里，这

一点很明显,而在英国,艾略特被当作典型的现代主义诗人,但在这个方面,正像在其他方面一样,可以在一种理想主义的和历史的意义上把他更确切地界定为典型的“古代的”和“现代的”。

接着,我们只需要经过整个这种趋势,直到未来主义者,确实如马里内蒂所指出的那样,连同他们全盘拒绝追溯过去,以及他们参与“崇拜现代”的运动,就可以知道各种意味深长的分离,它们通常全面概括了现代主义的身份。因为当时的“文学语言”,还有文学的整个机构与现存的实践,都是新时代的这些先驱们必须突破的各种枷锁。当时受到欢呼的并不是词语的一种“内在形式”,而是词语的“自由”,因为要在行动或游戏的震撼中把各种词语投向一种僵化的文学的或社会的秩序。肯定的是,仍然可能存在着对于反对各种腐朽形式的原始力量的吁求。这一直持续到表现主义者。它是布莱希特的《巴尔》中的主题。

但是,在对待语言时,也有较特殊的各种变化;例如,克勒布尼科夫把他对词语的语言学史的研究用来提出在即将到来的新的词语形式中释放出一种形式,正像在著名的诗《笑声的咒语》中一样,整首诗就是一连串俄语词汇 smekh(笑声)的各种变化。马雅科夫斯基的《穿裤子的云》用一种较广阔的方法,试图以一种单一的运转方式突破现存诗歌和现存概念中习惯的期待、排列与联想。值得注意的是,正是根据这种未来主义的实践,早期的形式主义者才得出了他们的概念,即词语不仅是语法单位——他们论证的语言学要素,而且也是一种“超理性的声音形象”——文学要素或潜力。可以把这一点——尽管不是通过直接的影响——同“嘈杂音乐”的诗和达达主义的语音诗歌联系起来,但它要长久得多和广泛

得多,虽然可能同样具有各种惊人的效果。

因为在对“词语”的这种理解中,早已有了一种根本的二分。不管是作为“语法单位”,还是作为“超理性的声音形象”,它都可以显现为两个完全不同的方向:一方面是走向主动的构成,通过有意识的文学策略或手段,用它来把这些单位安排和联结成各种作品;在另一方面,从“超理性”中得到一种意识形态的暗示,把它放入非常类似于对传统的“灵感”的描述过程之中,创造活动在其中超越“一般自我”而出现,并且更加真实,更加原创,各种能量都被发掘出来了。

有趣的是反思这后一个概念的行程:从真正言说之时在字面上为神灵所拥有的各种形上概念,经过按惯例把伟大前辈们、祖先诗人们鼓舞人心的沉思冥想人格化,进入浪漫主义创造性地接近把“自然”作新的全方位人格化的观点,最后——是最后吗?——到创造性地接近“无意识”。肯定地说,我们必须注意到,很常见的是,在后期现代主义以及一部分先锋派中,理想主义的“生命力”的各种概念(如在柏格森那里一样),和精神分析的无意识的各种概念(源于弗洛伊德,但或许更常见的是源于荣格),实际上所起的作用是把对于这些非常古老的设想和过程的想法进行了现代化。

在先锋派的实践中,最恰当的例证当然是超现实主义者的“无意识写作”,它以我们已经确认的一种或许几种有关语言及其当代 73 状况的主张为基础。“日常的”和“普通的”语言,或者有时是“颓废的资产阶级社会的语言”,阻碍了真正的创造性活动,或者说(因为也可以用另一种不同的阐述法)妨碍了我们体现——几乎可以说是“表现”——思想的真实过程。因此,布列东曾以一种依然概括



的方式说过：“词语很有可能按照特定的近似关系把自身聚集起来，再造出在任何时刻都与其古老的范型一致的那个世界。”<sup>12</sup>但是，这种依然宽泛的主张却被强化到了一种更加彻底的拒绝：“我们装做没有注意到……句子的逻辑结构显得越来越不能释放人身上的情感震撼，这种震撼实际上把某种真正的价值赋予了他的生命。”<sup>13</sup>这样，到了“无意识写作”：“一种纯然精神的自动作用，人们靠它打算用词语或在写作中或以任何其他的方式表达思想的真实活动：受思想支配，没有由理性实施的任何控制，没有任何美学上的或道德上的考虑。”<sup>14</sup>这番讲话的词语，如应当被看出来的一样，被人混淆了，并且使人混淆，而现在它们在很多方面却被采纳了：例如，那极其专门的“思想”/“理性”的二分法。然而，可以回顾一下“无意识写作”，因为它的一切实际结果的贫乏，在一定程度上还有它对实践的抱负，都有别于它那更加松散得多、却更有启发性的意识形态语境。因为语言同时要由对“真实意识”的阻碍来确认，而且到了这样的地步：它可以把自身从囚禁它的日常形式中解放出来，除此之外，可以把它自身从已被接受的各种“文学”形式中解放出来，因为它本身是理想化了的“纯粹意识”的媒介。

摆脱这种矛盾的一种方法，是转向超现实主义电影，但大多数作家都处于那种双重地位，那么当然会同时碰上明显的和不祥的“交流”的问题。在理论上，也许可以说：如果精神的自动作用能够达到“思想的真实活动”的话，那么它就显而易见地、甚至是普遍地可交流的，然而精神的自动作用的手段在实际上即使不是异化的，至少也是使人疏远的。阿尔托可能会接着说：“我们与世界之间的决裂被完全确立了。我们说话不是为了被理解，而是为了我们内

在的自我。”<sup>15</sup>因此,写作的目的(如我们此后经常听见的)不是交流,而是阐明(一种反差,它似乎有必要把第二个词语修改成自我阐明)。可能存在着一种对于体验本身的强调——这也成了一种文化,而不是强调体现它或交流它的任何形式。

无意识写作的实现,是在梦游者的或阴魂附体似的状态中,通过内在的描述;各种药物是达到这种状态的一组手段;深奥的、神秘的、超验的哲学的几种变体是另一类手段。布列东本人认为作诗的过程就是实验;它并不“预先假定一个超越可见世界网络的不可见的领域”。然而,这种较古老的对比形式——它以这种或那种方式坚持作为一种差别,直到象征主义者那么晚——现在已毫无意义,在“无意识”的意识形态替代物之内,它可以轻松自在地包含“现实”和“隐藏着的现实”、“体验”和“梦幻”、“神经病”和“疯狂”、“精神踪迹”和“原始神话”,在新、旧概念令人眼花缭乱的转移之中,它可以被选作适用的目的。 74

所经历的东西,即使在它最认真时,都是不可预见的,却是令人信服的,至少是引人注目的排列,但这在视觉意象中比在语言中更常见得多。假定的对“日常”内容的不予考虑,为一种后来的理性化打下了基础,例如在阿多诺那里,在把形式理想化为本真的——界定艺术的——形象之时。但是,也存在着一条进入过程而不是进入结果的宽阔大道:药物体验本身;深奥隐秘是直接的实践活动,却不是艺术的实践活动;在各种神秘哲学中寻求支持,成了沉思冥想的和超验的新实践,而不是“诗歌的”或“创造性的”词语的新实践。

这是一条总的途径,后来分开了,从提出超理性的声音形象开

始。在超现实主义的实践中,对它的各种形式的所有特征来说,仍然存在着通过(似乎不是根据)词语来进行的建构。另一条总的途径更直接地采取了用语言来建构,但后来又是以形形色色的方式。

对表现主义者来说,在写作中,重点不在超越性的各种矛盾之上——如布列东说过的“超现实主义除了让头脑跳过由各种矛盾(如行动与梦想,理性与疯狂,感觉与表现)竖起的障碍之外,什么都不喜欢”,<sup>16</sup>重点是在把它们提升为一种形式的原则:鲜明地把心灵的各种状态极端化,愤怒地把各种社会地位极端化,它们的冲突于是就成了真理的推动力。他们在自然主义中所确认的东拉西扯的语言——无论是对一种情景或一个问题的反思或讨论,还是被斯特林堡界定为头脑的不规则的活动的社会过程,或者是契诃夫在写到交流失败时意识到的那种社会过程:消极的群体作为一个群体,还是具有一种他们需要说出来、其他人应当看见并理解的社会处境——所有这类有关谈话的写作都被拒绝了,因为在各种极端的矛盾之中,它们实际上是哭叫、呼喊的语言。

尤其是在早期阶段,表现主义的词语确实是“超理性的”,但却是为了矛盾冲突而不是为了理解。哭叫中的原始能量的观念又很  
75 明显,而且在某些后来的表现主义作品中——例如,在托勒尔和布莱希特那里——哭叫是一种有意识的释放,也是在革命的时刻:哭叫可以成为一种呼喊,或者说静默的表达不出的哭叫可以变成一种抗议;那种哭叫竭力要越过一个危机中的世界的新闻公报、新闻摘要、虚假的政治演说而被人听见;哭叫甚至能变成一种口号、一种固定的形式,作为一种呼唤集体行动的手段。语言中的这个方向以其自身的词语力求干预社会过程,通过斗争改变现实。它因

而至多是“超理性的声音形象”的一个远亲,虽然其中存在着某种关系。

然而,还有一种情形是,实际写作实践的一种特定的、专门化的发展,不可能被实用地变成关于语言的各种一般主张,语言以自己的但却不同的词汇要发挥影响。因此,我们可以从某些对“诗歌词语”或“超理性的声音形象”的看法,与某些现代语言学对“符号”的定义之间,看出某种联系:也是一个术语的“符号”,以及它可以自由地与“偶像”或“表意符号”或某种视觉表现相联系,有时把我们指向那个方面,我们可以有所帮助地回想起索绪尔对于它的含糊其辞,因为它可能使这两者之间必要的选择变得模糊起来:“符号”作为能指,是一个自主的语言系统内的一个单位,而“符号”与“能指”和“所指”联系起来指向两个方面:指向语言系统和指向非语言的实在。<sup>17</sup>但是,这正是语言学的独特领域中的一个问题,把对于语言学符号的这种或那种看法等同于特定的——而事实上是形形色色的——声音形象(这是在写作中可得到的某些策略)的各种概念,很少有什么意义——也存在着某种显而易见的危险。

因此,如果我们回顾一下早期的形式主义者,那么我们会发现从语言学的定义到文学分析或介绍,都没有解决这个问题。把词语理解为实验的语音材料,确实是“陌生化”或“间离”策略的一个基础,而真实的是:排除已被接受的或者任何语义内容,开启了语义探索的各种可能性,以及我们的老朋友语音诗歌,或者它的自命不凡的远亲、跨文化的半押韵的诗:“年轻并且很容易高兴起来”。

然而,由于形式主义的主张变成了文学理论中一种有影响的

趋势,它灾难性地把它所针对的那些事实变得狭隘了。它限于拒绝被称为“内容”和“表现”的东西,甚至更加破坏性地拒绝“意图”,它在实际上没有领悟到那种特质的积极的文学用法的要点,伏罗西诺夫把那种特质称为“多音调的”,一种内在的语义开放性,与一种仍然积极的社会过程相应,新的意义和可能的意义可以据此产生出来,至少在某些重要的词语和句子的种类之中。<sup>18</sup>

然而,甚至这也还是一种语言学的主张。形式主义者虽然把他们的语言学主张局限于某些种类的文学实践中——那些极大地受未来主义实践影响的种类,尽管他们的大多数用作说明的例证来自于早得多的各种作品,当然,来自于民间传说——却通过一个很有特点的错误限制了这种主张的真正潜力。在他们自己挑选的各种例证的吸引力之下,在受到重视的但极其特殊的各种用法的吸引力之下,他们忘记了:写作中的每一次构成活动,甚至每一个发音,立刻变成了各种特殊的过程,它们在这方面再也不是开放的了:它们作为活动,即使在表面上最异乎寻常的情况下,都必然有“内容”和“意图”,它们可以用成千上万方法中的任何一种、甚至用这些术语来“表现”。保留基本语言学材料有用的抽象性(它恰恰是语言学分析的基础,在各种论争中,它试图应付早已是、并且不可避免地是一种广泛实践的东西,在这些实践里,材料是为了正在被利用的这个或那个目的),必定会误导几代分析家,甚至误导一些作家(虽然数量很少)。

最后,也许还不止是广泛的实践;也许经过很多复杂情况、交错和不确定性,经过这个积极创新和实验的时期,还有两个我们至少可以暂时辨别出的基本方向。

我们可以从注意到这种语境中“现代”的两种积极含义开始：“现代”是一段历史时间，以及它特定的、然后变化着的特点；但“现代”也是麦德维德夫和巴赫金批判它时所称的“永恒的同时代性”，是对“片刻”的领悟——它在实际上和理论上奔越过并排除掉变化的物质实在，直到一切意识和实践都是“现在”。

根据第一种意义，由于它抓住了实际上改造社会的各种变化（一种当然是可以变化的理解，在这种或那种运动中可以选择这一组或那一组特征），一种未来的意义，然后正是一种先锋派的意义，便广泛地派生出来。根据第二种意义，还存在着另一些东西：对人类状况的一种概括，包括对艺术和语言的概括，并通过它们而对意识的概括。这种意义上的“现代”或者是一系列条件，在较早时代受到束缚的各种意识形态之后，它们让这种普遍状况最终被认识到；或者像在最早的各种运动中那样，是另一系列情况，在其中，生活的普遍的和真实的性质尤其受到一种必须反对的或逃避的现代性的威胁：如常见的那样，是一种反现代性的现代主义；并非“先”锋，而是“后”锋：实实在在的反动倾向——它将在艾略特那里达到顶点。

相应地，出现了两种基本的、对于语言的矛盾态度：一种陷入已被接受的形式和新实践的各种可能性，把语言当作一种社会过 77 程中的材料来对待；另一种如在几种先锋派运动中那样，把语言看作是对本真意识的阻碍或者为它制造困难：“表达的需要……诞生于表达的不可能性”；<sup>19</sup>或者是阿尔托在这么写时似乎要说的意思：“我的思想每走一步都抛弃了我——从思想的简单事实，到它以词语具体化了的外部事实。”<sup>20</sup>

我们可以说,这些主张中的每一种都是一种现代主义;但我们还可以说,当前者在理论和实践中都是现代主义时,后者在实践中是现代主义的,但在它的基本理论方面,最终却是不妥协的理想主义,充其量为“不可言喻”找到了一些新词语:为了同样的“不可言喻”,甚至找到了一些反神学的、反形上的词语,因为它们那时当然会如此。

在现代主义内部,在对“现代”本身进行说明的各种形式之中,同样的基本反差也很明显:一方面,这些形式涉及到历史和特定的各种社会构成;另一方面,这些形式赞许地或不赞许地指向某些一般的特征:这些特征实际上作为“背景”而对处在前景的“创造性活动”起作用。因此,我们被详细地告知了这些事实:城市,新技术,劳动和阶级的种种变化,各种传统信念的削弱和崩溃等等,因为列举可以是无穷无尽的。然而,任何的或者所有这些可能的特征,都必须被看成是对整个人口、整个社会过程具有影响,而任何形式的现代主义和先锋派,作为创造者或者作为公众,所涉及到的都从未超过少数人;经常是屈指可数。肯定地说,存在着一种应付这种缺陷的内在的方式:“大众生活”以这种或那种方式流动,而引人注目的各种运动始终是属于少数人的。已经从设了防的创新者们那里听见了这种想法,对于拥有特权的、甚至是体制化了的各种群体来说,这是可以理解的,在他们也让自己依附于一种先锋派时,这就成了荒谬可笑的。

还有,有关系的并不是一般的特征,而是说明。肯定地说,城市是有关系的,尤其是作为大都市的城市。很多现代主义的和先锋派的运动的一个非常引人注目的特征,就是它们都不仅处于大

都市的中心,而且它们中如此多的成员都移民到了这些中心,在某些新的方面,他们全都是陌生者。在这样的情景里,语言可能显得是一种新的事实:或者完全是“媒介”,审美的或工具的,因为它那因长久的社会定居而被归化了的连续性是不可得到的;或者,当然是系统:疏离的、甚至是异化的事实。此外,这些城市已经变成了帝国主义的首都。旧的首都对于它的外省的霸权,延伸到了根本不相同的、经常是完全异己的和外来的文化与语言的一个新领域。<sup>78</sup>语言的进化观和语族观(在民族国家和联邦形成的时期,它们是语言研究的基础),接着被对于普遍系统的研究所替代(在普遍系统内,特征或者是外来的——如在大多数文学实践中那样,或者是更基本的结构的地方的、短暂的、表面的特点)。

于是有得有失:分析的各种新的可能性,超越了被归化的各种形式;这些分析立场的各种新的、虚假的转移,转向了实践和对于实践的劝告。在这些特定的条件内,各种构成出现了;在对一种相应的普遍性的政治抱负方面——各种革命群体;或者在反动堡垒方面,保留一种文学语言,要么以它的形式——一种纯粹的民族语言,要么以一种与日常语言用法的平庸或压抑相反的本真性的语言。

但是,最后,而且还要作大量最困难的分析,有某些特殊的创新的构成,它们在三类群体之中最明显——为了需要进行一种非常复杂的社会-历史分析而使用速记:那些从殖民地或投资地来到大都市的人;那些来自早已是语言学边疆(在那里,一种主导语言与一种古老的本地语言的实践或记忆同时存在)的人;那些因流放——一种日渐重要的构成——而来自拒绝或被拒绝的政治体制



的人。就这些情况中的每一种而言,尽管有趣的是方式各不相同,但一种古老的语言曾经被边缘化或被压制,或者完全被遗忘,而现在的主导语言或者因新的语言效果而与它的从属相互作用,或者以各种新的方式被看成是有可塑性的和任意的:一个异己的但可接近的系统,它拥有力量和潜力,然而如大多数早期的构成一样,虽然是实验的,却不是 一个民族的语言或它的可能的语言,而是那时的各种群体、机构、小部分人、特定作品的材料,是作家与玩游戏者、翻译家与写招牌者、解释者与悖论制造者、跨文化的创新者与开玩笑者的实际上的社会和复杂性之材料。那就是说,实际上的社会进程不仅涉及到一个阿波里奈、一个乔伊斯、一个艾奥内斯科、一个贝克特,而且也如乔伊斯在布鲁姆身上看出来的,涉及到成千上万临时的商人、谈判者和劝说者:此外,可信的是,这些连独特的、单独的群体都不是。

而且确实,这必定会如此,因为在加速进行的流动、离开原住地和跨民族交流的总的过程中出现了转移,在数十年中,它们似乎把曾经是少数人的一种体验,(在某些层面上,尤其是在它最活跃的地点,而且最显著的是在美国)转变成了可以被当作现代性本身的定义提出来的东西。

接着有一种现在熟悉的、一种意识形态中的两极分化:一方面是“旧的、固定的”语言和它的各种文学形式,另一方面是“新的、有生气的”语言和它必然的各种新形式。然而,在这两极的每一极方面,都存在一种必然的差别。“旧的、固定的”语言的各种文化形式(实际上始终都不是固定的,但却是旧的),在一个层面上的确是一个主导阶级及其话语的各种有影响力的形式。但是,这绝不是唯

一的层面。一种联系的、意在交流的各种形式的语言的运用,仍然是其他社会群体(包括阶级和性别)的一个着重点和一种意图,它们的特定的存在被弄模糊了,或者说被包含在了有影响力的各种“民族的”形式之中。相似地,“新的、有生气的”语言的各种文化形式,从来都不只是实验的或自由的。在真正的历史推动力之中,它们可能是、并且是明显而蓄意可操纵的和可利用的。被广告和宣传机构普遍采用并稀释的先锋派的各种视觉的、语言学的样式,是唯一最明显的例证;明显的商业上跨民族的艺术包括很多较有趣的(即使不那么明显)情形。一种选择性的现代性的定义,与政治上和经济上的主导与从属的不对称,具有一种实际上的联系。这不可能回归到孤立的形式或技术层面。

因此,我们真正必须考查的,不是先锋派或者现代主义对于语言的某种单独的主张。相反,我们需要确认一系列独特的、在很多情况下实际上是对立的各种构成,因为它们在语言中被具体化了。显然,这要求我们超越这些因袭的“先锋派的实践”或者“现代主义的文本”的定义。形式分析可以对此起一份作用,但只有当它在构成分析方面具有牢固的基础之时。

因此,作为文本特征的“意义含混”或“复调”乃至“对话”,如果要对它们作严格的语法分析,就不得不涉及到社会实践。因为它们的范围可以从各种各样的声音与社会-语言学关系的创新性内涵(如在英国文艺复兴的通俗戏剧那个奇异的历史例子中一样,如在早期的离开原住地和给予平等待遇中一样),到实际上仅仅是(但也是意图中的)对于他人的专注于自我的模仿;一种源于冷漠的、封闭的技术意识的阶级和性别语言学陈规的扩散和虚假的相

互影响。创新性的内涵可以追溯到它的构成,但分离的技术在直接的或被迫离家的支配下,更经常地可以追溯到它的机构。相似地,在有很高文化以及在文化上的引喻的语境中,积极系列的重要内涵和日常方言的主体,不仅必须在形式上、而且必须在构成上区别于对“波普呼声”这样的相关机构中知名的东西的复述与模仿:为了政治上和商业上的影响和控制而作的语言学上的发明。极端的例子也许相对容易区别,但它们之间的复杂系列却要求非常准确的分析:它当中的一些由于“文学文本”和“一般文化话语”之间的模糊不清的事实而变得较困难,具有讽刺意味的是,后来由于先锋派中非常不同的各种意图和要素,它们已经逐渐掉过头来。

此外,最后,只有当我们开始超越应用语言学和派生出的各种文学分析形式中这些已被接受的理论主张之时(它们现在在很多层面上被看成是内在于这些过程),这项工作才可能完成;的确,特定的先锋派构成在操作上的宣言用语,经常以似乎是较正式的各种方式重复,尽管它们试图独立地解释这些用语以及大多数其他的实践。这样的主张并不是这项必要工作中的合作者,但实际上是它的无限期的——它的“永恒的当代的”——延迟的动因。在另一方面,同样这些普遍的运动的历史和实践(经考察,在某些新的方面透露出了各种构成和形式之间引人注目的联系),仍然是灵感和力量的源泉。

## 注释

- 1 奥古斯特·斯特林堡:《朱丽小姐》“序”,载《五个剧本》,伯克利,1981年,第71页。

- 2 同上,第 67 页。
- 3 亨里克·易卜生:《作品集》,W. 阿彻编,伦敦,1906 年-1908 年,第六卷,第 14 页。
- 4 同上。
- 5 V.B. 什克洛夫斯基,载斯特里德特和森佩尔编:《俄国形式主义的文本》,慕尼黑,1972 年,第二卷,第 13 页。
- 6 B.M. 埃克亨鲍姆:《“形式方法”的理论》,载《文学理论》,齐维坦·托多罗夫编译,巴黎,1965 年,第 39 页。
- 7 引自 M. 桑诺维勒特:《巴黎的达达主义》,巴黎,1965 年,第 70 页。
- 8 A. 阿尔托:《戏剧和它的转向》,纽约,1958 年,第 110 页。
- 9 G. 阿波里奈:《作品全集》第三卷, M. 德科丹编,巴黎,1965 年-1966 年,第 901 页。
- 10 G. 阿波里奈:《胜利》,载《书法》(第 12 版),巴黎,1945 年。
- 11 斯特林堡,第 64 页。
- 12 A. 布列东:《超现实主义宣言》,巴黎,1963 年,第 37 页。
- 13 A. 布列东:《破晓》,巴黎,1934 年,第 24 页。
- 14 《超现实主义宣言》,第 109 页。
- 15 A. 阿尔托:《作品全集》,巴黎,1961 年,第一卷,第 269 页。
- 16 A. 布列东:《对话录:1913 年-1952 年》,巴黎,1952 年,第 283 页。
- 17 参见 R. 戈德尔:《F. 德·索绪尔〈普通语言学教程〉的原稿》,日内瓦,巴黎,1957 年,第 192 页。
- 18 V. 伏罗西诺夫:《马克思主义与语言哲学》,纽约,1973 年。
- 19 G. 毕康:《阅读的应用》,巴黎,1961 年,第二卷,第 191 页。
- 20 《作品全集》,第一卷,第 20 页。

## 5. 作为政治论坛的戏剧

1916年,在中立的苏黎世,达达主义的一家卡巴莱餐馆——

Gadji, beri bimba

Gadji, beri bimba

——相似的条目,故意无意义的词语缓慢而一本正经地重复着,或者说是对一种讨厌的正常状态所作的稀奇古怪的分离——

母牛们坐在电线杆上

下象棋

——正在“镜子胡同”1号表演着。达达的创始人之一雨果·巴尔回忆说,在“镜子胡同”6号,“在我们的正对面……那里住着(如果我没有弄错的话)乌里扬诺夫/列宁先生。每天晚上,他肯定听见了我们的作曲和我们的长篇激烈演说。”巴尔接着提出了这个问题:“对布尔什维克主义来说,达达主义是某种靶子和一种反面表演的姿态吗?它与破坏和彻底清算世界上极端狂热而偏狭、毫无目标、不可理解的一面是对立的吗?看看所发生的事情将很有

趣。”<sup>1</sup>事情的确是,尤其是当我们想起,达达一度也有一个“革命核心委员会”,并且提出过一种新文化,它将包括各种杂技表演和把达达诗歌用作共产主义国家的一种祈祷。

事实上,在5年之内,在列宁的苏联,有过一家革命的先锋派剧院。亚历山大·泰诺夫开创了极有影响的构成主义的各种临时支架和舞台布景,并用夸张的化妆来强调戏剧性。维塞福洛德·迈耶霍尔德要让戏剧和剧院离开他所认为的走向故意非个性化的平凡人物。与此同时,尼古拉·奥克洛波夫正在创作大型露天作品,<sup>82</sup>试图打破习惯上演员与观众的分离。一种相似的实验气势在苏联的电影拍摄中也很明显:在一个方面,开始朝大批的人和真实场景转移,脱离演员和布景;在另一方面,控制和规划把各种形象并置在一起,按照某些人的看法,这是用辩证法来确证蒙太奇——镜头A与镜头B的相互作用产生一个新的概念C。在相同的年代里,在德国战后的骚动中,表现主义戏剧和电影正在非常积极地朝相关的各种先锋派方向转移。还有,在英国,D. H. 劳伦斯写道:“戏剧要由根据人类意识形成的各种象征性造物来演出:只要你喜欢,就用木偶;但不是单个的人。我们的舞台在人物方面完全错了,十分令人厌烦。”<sup>2</sup>W. B. 叶芝已经按相似的原则,在日本“能剧”的影响下,创作了他的《为舞者表演》。

这些发展可以用一种历史叙述来描绘。但是,“镜子胡同”传奇似的、或许不足为信的那个时刻,使人较真实地洞察到了先锋派戏剧与激进的或革命的政治之间的复杂关系。更广泛地说,在作为一个整体的先锋派艺术中,类似的、或者说至少是消极地有关的各种创新和技术实验,依据的是对资产阶级文化及其封闭的、个人

化的、复制的作品和机构的愤怒拒绝,在它们自身之中包含了深刻的不同社会原则,以及几乎同样不同的有关艺术的基本目的的各种概念。巴尔的问题是有洞察力的。在以下两者之间,的确存在着一种相反作用:与布尔什维克的实践相联系的戏剧概念(一场运动,超越了资产阶级对人类行为的源泉的看法,以及对创作者与观众之间的关系相应的转变的看法),以及劳伦斯和叶芝在似乎是达达主义的特定情况下所表明的那种对写作、表演和表现的各种形式的看法,如经常简单地宣称的,它们将探索一切“无目的、不可理解”之物,不仅承认人类的这个方面,而且也接受它,甚至赞美它。

早期苏联的实验的多样性,由于 1920 年代晚期开始的政治上的各种发展以及最终的镇压,在事实上先是被削弱了,然后被中断了。值得注意的全部历史的核心场所,接着是在魏玛共和国的德国,后来因希特勒而告结束,但一直在各个方面对持续到我们时代的流放具有影响。

我们最好通过两个人物考查一下早期的德国经验:恩斯特·托勒尔和欧文·皮斯卡托。在伯特·布莱希特不断变化的创作中,有一次迟到的、非常有意义的高潮。然而,在我们进入这些细节之前,有必要较广泛地考查一下 1917 年之后、各种危机和新的机会之前的现代主义戏剧的发展。这样做的主要理由是:先锋派的言辞(很有特点的是拒绝最近的过去)已经留存了下来,进入了似乎是学术的和批判的讨论之中,不仅由于对早期作品产生了深刻的消极影响,而且更由于对现在的问题而言,对理解先锋派戏剧本身的复杂特征、尤其是它同政治的关系而言,产生了深刻的消极影响。

用一个词来总结这种多变化的拒绝：“自然主义”。直到我们的时代，几乎没有一场新的戏剧运动或者剧院运动没有在宣言、纲领或新闻稿中宣称它要拒绝或者超越“自然主义”。而且尤其令人吃惊的是，在相对明显的各种意义上，占压倒多数的戏剧作品和创作一直都是自然主义的，或者说至少是自然主义的（因为可能存在着一种差别）。为了解开这个纠结，我们必须注意到它的历史。

并不令人吃惊的是，关键的时刻是那个最被人忽视的戏剧史和剧院史的时期，在这个时期中，资产阶级的影响和资产阶级的各种形式，造成了它们决定性的面貌。在英国，这个时期早至18世纪中期。如果我们仅仅用它那明显的、首先是粗糙的道德和意识形态词语来解释这种新的影响的话，就可能漏掉很多东西。重要的是：资产阶级已经从它早期拒绝晚期封建的、宫廷的和贵族的戏剧（因为它固有的、把人引人歧途的虚构，它的卑劣和不道德，它脱离严肃和功利而只是作为一种娱乐而起的作用），转向了积极介入它自身的形象，而这些形象无疑都是多愁善感的和遵奉国教的。但是，最根本的文化史，始终都是各种形式的一种历史，当我们按这个时期漫长而缓慢、直到我们这个世纪的发展线索考查它时，我们实际上发现的是整个戏剧史上两个主要的转变之一（第一个转变是文艺复兴）。

在后来的一切戏剧中，我们可以确认出一种有巨大影响的戏剧的5个因素。第一，在根本上承认“当代”是戏剧的正统题材。在希腊和文艺复兴戏剧的主要时期中，固有的题材选择压倒性的都是传说的或历史的，至多在这些遥远事件的边缘插入一些当代的题材。第二，承认“本土”是相同运动的一部分；戏剧的地点至少



在名义上是异国的,这种流传广泛的常规开始被放松,现在同样流传广泛的“当代的本土”这种常规的基础开始准备就绪。第三,日益强调“日常言语的各种形式”是戏剧语言的基础。实际上,首先是对特别的语言学范畴的一种简化,包括口语,它们是英国文艺复兴的标志,但最后,所有戏剧言语性质的决定性参照点(在形式上的修辞型、合唱型和独白型),都被坚定地抛弃了。第四,强调“社会广度”。有意突破这一常规:戏剧的主要角色至少应当属于高尚的社会阶层。正像在小说中一样,扩展的这个过程在舞台上从宫廷转向了资产阶级家庭,然后先是在情节剧中,转向了穷人。第五,完成了一种决定性的“现世主义”。在早期阶段,不一定是对宗教信仰的拒绝或者不关心,而是“从戏剧活动中”坚定地排除一切超自然的或超验的力量。戏剧现在要明确地成为一种完全按人的关系来表演的人的活动。

这种主要的、资产阶级的成功介入很容易被忽略,只因为它太完满了。在过去两百年里,像在现代主义的和先锋派的戏剧中一样清楚的是,在后来资产阶级戏剧机制的主线中,这5个因素已在基本上确定了下来。然后真正要追寻的是,在实验戏剧和剧院的不同阶段中,这些准则里的各种变化和张力的线索。我们接着可以探讨先锋派反叛所谓“资产阶级”戏剧和剧院的真实性质的问题。

就我们现在的目的来说,自然主义的变化是决定性的。真实的是:“自然主义”可以用来概括这5个资产阶级因素的效果,但在历史上,这并不是这个词语所经历过的历程。19世纪后期的自然主义,实际上是现代主义戏剧的第一个阶段。它在很多方面是对

这5个因素的一种强化(在它的时期是一种令人震惊的强化),但在它最近的发展中,却依靠了一种较为特殊的基础。其核心是人本主义的和世俗的(用政治术语来说,是自由主义的,后来是社会主义的)主张,即人的性质不是、或者说至少不是决定性地不变的和永恒的,而是在社会方面和文化方面特殊的。

在依然残留的被称为“人物”的东西,与一种特定的物质“环境”和社会“环境”之间,始终存在着一种决定性的作用和相互作用。“自然主义”新的用法,明显有别于早期宽泛的世俗的着重点,是由一种新的自然史形成的,加上明显借用了语言去描述适应或不适应旧的和新的社会以及人的类型;由于明确强调进化的过程(通常被看成是一种生存竞争),一种新的生活借此试图获得成功(但经常失败)。因此,自然主义最著名的技术创新——建立“像生活一样的”舞台布景(尽管实际上这早已在社会戏剧中作为一种华丽展示的形式而被开创出来)——现在以其本身的资格成了一种 85 戏剧惯例。要在舞台上再造出一种真实的环境,因为在这种观点看来,一种真实的环境——一种特定的空间,特定的陈设,与街道、办公室或景色的特定关系——实际上就是演员之一:是表演的真正力量之一。这在易卜生那里特别清楚;但在后来的很多剧本和电影中,这种基本关系很普通,甚至被认为理所当然。

因此,真实的、经常是新的社会场所被放到了舞台上,在相同的目的内,对于再现日常言语和行为有了更加仔细的关注。这些新的惯例作为一个整体已较广泛地进入到了戏剧之中,但接着有必要区分出那种仍然被恰当地称为自然主义的惯例,与那种在更普遍的变化中成为自然主义习惯的东西。这在实际上是自然主义

戏剧(它实际上是现代主义的初期阶段),同相应于正统文化的各种常规的自然主义——或者是我们现在说的“自然主义”?——之间的一个差别。在现代主义的自然主义中——从易卜生,经过早期的斯特林堡,到契诃夫——最明显的是它对于同时代资产阶级的人类秩序的各种危机、矛盾和未探索过的黑暗领域的挑战性选择。

这些挑战遇到了强烈的谴责。新戏剧是低下的、粗俗的或者污秽的;它通过颠覆或者不在乎已被接受的各种常规而威胁到了正派社会的各种标准。那些提出了妇女的普遍概念问题的剧本,如易卜生的《玩偶之家》和斯特林堡的《朱丽小姐》,激起了特别的愤慨。在这个意义上,从现代主义的自然主义到先锋派的作品和对先锋派的接纳,存在着一种直接的连续性。此外,它们的社会基础正好很相似,因为它们各自都是对资产阶级本身持有异议的一小部分人的作品,这些人在新的、独立的和进步的戏剧方面已经形成了群体——尤其是从1890年代以来。

然而,在经过挑选的现代主义的自然主义的形式之中,存在着一种早期的危机。它对环境(人类生活在其中形成,又在其中被破坏掉——在一心只管家务的资产阶级家庭中,社会的和经济上的不安全,首先是性方面的紧张关系,被最直接地体验到了)的看法,在物质方面有说服力,在理智方面却不足。在起居室这个关键场所之外,在相反的各个方面的,存在着体验的各种决定性领域,语言和起居室的行行为无法表达它们,或者无法充分解释它们。那个广阔社会中的各种社会的、经济的危机反过来对起居室有影响,但从戏剧角度看,仅仅像来自舞台之外其他地方的报道,或者说充其量

像从窗户上看到的東西,或者像是街上传来的叫喊声。相似地,主体性的各种危机——性隐私,幻想和梦境的不确定性与骚扰——无法在语言和行为的常规之内得到充分表达,形式为了其核心目的而选择了它们。

这是一种反讽式的结果,采用了一种形式——它从它的选择和对深刻危机与迄今为止的黑暗领域的揭露中获得了自身的主要能量。事实上,三类主要的自然主义戏剧家中的每一类都转向了克服这些局限的持续的实验。易卜生和契诃夫运用超越那种空间的视觉形象去暗示或者明确表示更大的力量(《野鸭》,《樱桃园》)。易卜生(在他晚期的剧作中,尤其是在《当我们死而复醒时》之中),和斯特林堡(从《到大马士革去》,经过《一出梦的戏剧》,到《鬼魂奏鸣曲》),实际上开创了后来名曰表现主义的各种方法,使其最终成为先锋派戏剧和剧院的主要因素。还有,主要地,现代主义的自然主义的冲击与先锋派的运动之间在实质上的连续性,从历史上看也很明显。

然后有了对于进一步区别的需要。在必须继续看成是“对立的”两个方向上,起居室戏剧拥有无法达到的各种体验领域。从理论上说,有两种选择。要么戏剧再变成完全公开的,把资产阶级撤离各种社会权力场所(这是它拒绝垄断阶层的一种结果)颠倒过来。但是,这些权力场所现在在哪里?要么戏剧可以更深入集中地探索主体性,从有意识表现和再现有利于戏剧化的公共生活向后撤,运用一切可以获得的手段——被当作内心意识或者是无意识的手段。先锋派戏剧的政治的关键在于:这两个非常不同的方向当然会因为完全不同的结果而被采用。不合逻辑的统一(它是

由那个显得是常见的消极要素——“对自然主义的拒绝”，到这个阶段，它几乎可以指一切东西，包括与未受到挑战的自然主义习惯相适应的值得尊敬的主线——所赋予的），长期掩盖了唯一的重要问题：即持续的对资产阶级的异议有可能走的“可选择的”方向，以及非常不同的、最终被改变了的各种主张（它们在各个方向的尽头等待着）。

这些可选择的、但首先是相互交错的方向，在德国戏剧中特别清晰。斯特恩海姆的《资产阶级英雄生活》（三部曲，1911年—1914年）是对资产阶级持有异议的一种相对简单的形式：在表面尊敬中的反感和震撼。但在弗兰兹·魏德金德的《地神》（1895年）和《潘多拉的盒子》（1904年）中，有了一种更加彻底的突破：资产阶级的世界是怪诞荒唐的，被已经死亡的习俗和法律所纠缠，被它的自我压迫所窒息；但现在，这受到了一种基本的生命力（主要是、但不完全是性的力量）的挑战，它既要破坏，又要解放。最有影响的有意识的表现主义剧作之一，凯泽的《从上午到午夜》（1916年），通过一个在逃的银行职员生活中的12个小时，揭示了一个顺从的“小资产阶级”的不安全感和痛苦突然变成了小小的反叛。与此同时，布莱希特在《巴尔》（写于1918年）中挑选了一个强壮、冷酷、不怕社会习俗的人，作为人性和欲望解放的一种形式。在习惯上被看成是一种先锋派的东西中，实质上的相互交错，现在看来非常清楚。同时存在着一种连续性（经常通过各种新的方法），即暴露资产阶级生活的黑暗之处的自然主义计划，和转向对于将会破坏它的那种力量的新的强调，那是一种基本的、不可遏制的、主要被确认为强烈的主体性的力量。

它后来已不满足于依赖“反对资产阶级”的界定：首先因为其他的新作品正在朝一个完全不同的方向转移。在1919年的“巴伐利亚革命”后，恩斯特·托勒尔在狱中为了自己而写下了《群众和人》(1921年)。欧文·皮斯卡托正从“斯巴达克斯剧团”转向创立“无产者剧院”，把它作为“革命工人的舞台”。既可能组成先锋派、又可能构成较狭窄的表现主义的这两个决定性的不同方向，可以从这些年中的两类相反的声明中看出来。西奥多·多布勒在1919年写道：“我们的时代有一个宏大的计划：灵魂的一次新的爆发！自我意识创造世界。”<sup>3</sup>不久之后，皮斯卡托写道：“新戏剧主角的要素再也不是个人及其私人的、个人的命运，而是‘时代’本身的命运，是大众的命运。”<sup>4</sup>

正是根据这些完全可以选择的着重点，我们可以在朝气蓬勃和相互交错的实验戏剧和剧院中，界定出“主体的”和“社会的”表现主义最终辨别得出的各种形式。最终为这些先锋派的方法找到了各种新名称，主要是因为目标的这些差别和复杂情况。其中依然共同的东西是对再现的拒绝：在舞台上，在语言中，在人物表现上。但是，有一种趋势正在朝对资产阶级持有异议的新形式转移，它正是以对于主体性的强调，来拒绝同它的深刻关怀无关的任何公共世界的话语。性解放，梦境和幻想的解放，对于疯狂（作为使人压抑的神志正常的替代物）的新的兴趣，拒绝作为一种隐蔽的、日常支配形式的有序语言，在这种趋势中（它在超现实主义和阿尔托的“残忍戏剧”中达到了顶点），这些都被看成是真正的异议，相似地从资产阶级社会和各种反对形式，突然转向了在它的各种条件之中产生出来的东西。在另一方面，相反的、更加政治化的趋势

- 88 试图彻底与资产阶级脱离关系：从持有异议转向有意识地加入工人阶级作为其成员：在早期苏联的戏剧中，还有皮斯卡托和托勒尔，最后是布莱希特。

由于显而易见的各种原因，“政治戏剧”的概念主要与第二种趋势有联系。但是，完全忽视第一种趋势的政治效果，将是错误的，由于日益强调疯狂、破坏性的暴力和性解放，这种趋势在后一个时期，尤其是在 1950 年之后，一直支配着西方的先锋派戏剧。这种支配中的一个要素，可以被看成是那种最极端的政治倾向中的一种失败——社会主义的布尔什维克变体——它曾让自己依附于工人阶级的各种观念和计划。战后的历史，特别是苏联的经验，已经使早期勇敢的加入者明显出现了问题。然而，由于这两种趋势仍然很活跃，而在变化着的比例当中，重要的是在先锋派戏剧的各种概念中，在它们最明确地开始转向的地方去确认它们。

皮斯卡托 1924 年的作品《旗帜》是这样一场运动的典型：“我们的作品是激励，在它们的激励下，我们希望投入到活生生的历史和‘行动’的政治中去。”<sup>5</sup> 它以芝加哥的一次爆炸事件为基础，这次事件之后，有 4 名无政府主义者被绞死。它被皮斯卡托描述为“史诗剧”，在一次有意公开的公众演出中，有 56 个人物。使用了最低限度的舞台装置；表演区是搭建起来的，由灯光隔开，以构成主义的泰诺夫开创的临时台架为基础，并进一步运用了机械装置。演出中插入了电影片段和标题，并有观众的直接演说。整个重点是在其他远距离演出的流动性和同时性之上；在一个演出小组直接的戏剧式表演中插入了新闻短片和无线电播音。

这部作品可以直接与托勒尔 1927 年的《喔唷》联系起来。它

的序幕表现了 1919 年一群被判死刑的革命者正等待着被处决；在最后时刻，他们中的一个人，威廉·基尔曼，被释放了，而对其他人的判决——包括基尔曼的朋友卡尔·托马斯——则被改判成长期囚禁。表演接着转换到了 1927 年。托马斯刚刚被释放；与此同时，基尔曼成了总理。托马斯考察了改变了的政治界；最后他因假控告再次被捕，并自杀。

这决定性的 8 年的总的历史，由新闻短片选段和标题、无线电报道作了表现。舞台本身是一个分隔成几层的临时台架；这个结构的任何部分都可以成为一个由灯光决定的表演空间。在不同的时间里，这个结构成了旅馆、收容所和监狱。场面依次是政治的、经济的和性的腐败；也有对一群“哲理性的革命者”的尖锐讽刺，他们热心于他们自己以阶级为基础的男性解放的形式。卡尔·托马斯成了一名伺者，打算射杀基尔曼；但一名学生却先射杀了这位总理。

《喔唷》引出了两个主要问题。第一，它是对资产阶级家庭戏剧所撤离的公共空间的一种决定性的重新占领。此外，它的场景和舞台的流动性，事实上允许了同时表现其他被分离的和被掩盖的社会活动的各个领域。该剧借助了最大可能的当代历史，然后经过更加地方化的各种情景，再到揭露和对抗。

第二，对这个公共空间的重新占领，伴随着冲淡现代主义的自然主义曾利用过的大量社会关系。《喔唷》中的各种关系是尖锐的和图解式的；是表现和分析的各种方式，而不是具体化的方式。此外，这可以看成是与主观主义倾向的一种内在联系，革命成员主要是一种对于资产阶级世界的腐败的揭露——性方面的以及经济的



和政治的——英雄主义的个人竭力反对它们,但却失败了。在这种语境中有关的是:决定性的行动不是集体起义(不像在自然主义中那样,如1890年代豪普特曼的《织工》),而是一种好斗的无政府主义传统中的个人暗杀。

这些问题可以同布莱希特所造成的方向上的改变联系起来,他于1920年代在这种戏剧界崭露头角,最初具有不那么清晰的政治信念,后来则成了政治先锋派戏剧和剧院的主要实践者。

早期写《巴尔》和《夜半鼓声》的布莱希特,在主观主义的趋势中是激进的和反资产阶级的;甚至《夜半鼓声》里的革命,在实质上也是一种脱离主体历史的背景。在接着的一个阶段中,《马哈哥尼城的兴衰》和《三分钱歌剧》中对资产阶级社会所作的特别批判,更加明确和更加有力,但回应的主要方式仍然是与个人适应和生存相联系的一种玩世不恭。在《屠宰场里的圣约翰娜》中,尤其是在他对高尔基的《母亲》的改编中,有了一种转变,一种积极的、最终是集体回应的各种要素开始出现。这也是他有意脱离资产阶级实验戏剧转向一种可能的工人阶级戏剧的时期。在1920年代晚期,是一个这种被强化了了的戏剧事业的时期——群众露天表演,街头戏剧,小酒店和工厂中的表演,以及像“红衫与红色火箭”那种群体一样的巡回演出。布莱希特已经更加接近马克思主义,贡献出了他的“教导剧”。这当中最重要的是《措施》,由柏林“工人合唱团”<sup>90</sup>主要为工人阶级观众演出。

这个阶段事实上是在历史上一个相对不同寻常的情景中的高潮:先锋派戏剧与好斗的工人阶级运动(它已经创建了自己适当的文化机构)直接的相互影响。它因而在性质上不同于在对资产阶

级持有异议的少数派剧院之中活动的对资产阶级持有异议的先锋派。然而,这一变化打断了这两个方面。在没有改变的社会关系中,在基本上信奉国教的各种机构之内,存在着超越一种故意的、注重自我的玩世不恭的运动,和超越甚至更加狂热的在戏剧上反叛的各种姿态的运动。在这同时,通过一个政党和一种理论来调节新戏剧和新观众(在一个层面上是它的力量之源),产生了(像在《措施》中一样)某种应用的角度,在有意识呈现为一种分担的、多方一起参加的探讨深刻而真正的斗争问题之中,它也是支配性表演的一个核心。

我们现在无法说,如果整个这种发展没有被即将夺取政权的纳粹分子挫败的话,将会发生什么。一场非常自信的文化运动被政治上的历史压倒了。震惊和谴责被镇压和恐怖所取代。正是在对混乱和失败的这种体验中,布莱希特创作的下一个最著名的阶段形成了:对于理解变化中的先锋派戏剧的政治来说非常有意义的一个阶段。正是主要在这种情景之中,以及由于流放,布莱希特才发展出了疏远和“间离”(一个可能直接取自早期俄国形式主义的术语)的各种新技巧。真实的是,在“教导剧”中,他正在转向有意识参与的、批判性的观众的概念,但后来仍然是那种实际上的和潜在的同志式的公众。被剥夺了这样的公众之后,布莱希特试图创作一种可以直接而对当代法西斯主义的戏剧,却多次失败,然后在技巧和主题选择两方面转向了新的、有意的各种疏远形式。在这么做时,碰巧的是,他取消了资产阶级戏剧长期发展中的两个因素:本土的和当代的。用一种观点来看,这可以被当作对于“自然主义”或“现实主义”的彻底突破:在先锋派的理论中,这两者被合

并了。但是,它当然也是在被迫的流放条件下,对于原初的先锋派的决定性社会条件的重构:边缘艺术家所选择的各种形式,从再造一个与艺术敌对的当代世界转移开。

布莱希特发展这些形式的辉煌是无可怀疑的。《大胆妈妈》和《伽利略传》是对成熟的现代主义的自然主义意味深长的分离的描绘,甚至是对它的自我消解的描绘,现在则成了特定的、广阔而清晰的历史观和意识形态观。《高加索灰阑记》开辟了转向童话的乌托邦要素的新天地,那时,一种意外的、简直不可能的人类正义战胜了神话,以及在现实主义中典型地展示的必然性的坚固战线。一方面,存在着经过失败和毁灭而留下来的各种模棱两可,其中的积极意识只有通过对于行动(形式引起了它,但没有强加于它)的批判性回应才可能获得。这已经由布莱希特的创作显示了出来,它——违背了他的意图——突出了生存的自私的功效。另一方面,无论是在快乐和挑衅的歌曲中,还是在乌托邦式地实现一种罕见的、幸福的正义之中,集体的推动力都幸存了下来,并传达了出来。

正是在这种复杂的分析中(它与布莱希特本人所描述的他的新方法相符,即“复杂地观看”一种多义性的和动态的、不确定的社会过程),必须确定布莱希特的意义。要抽取出特定的各种方法或者附属于它们的各种理论用语作为各种决定性的形式,而不涉及它们特定的和限制性的社会情景,就要确定先锋派在文化上和政治上朝着一种新的唯美主义的实际发展。通过这种手段,悬而未决的社会问题在似乎是一种自主的、依靠自我的和自我更新的艺术事业中被绕过了。经常成功地试图把布莱希特非政治化(通过

提出玩世不恭的生存和非特定的解放的各种要素,并把坚定的归属降低为一种一般状况和一般斗争),是先锋派的这个调节与合并阶段的特征,这在1950年之后的西方非常广泛地出现了。

经过与德国的各种发展对比,1920年代和1930年代的英国戏剧从来都没有获得过真正的政治力量。主导性的人物是萧伯纳;但他的观念戏剧缺乏最主要的形式创新的锋芒。就与德国表现主义平行的(可能部分受惠的)各种发展来说,我们必须先转向肖恩·奥凯西,然后转向奥登和伊舍伍德。奥凯西在他的“大教堂剧院”戏剧与众不同的现实主义之后,于1927年写了《银杯》,它的核心部分是尝试一种新的形式:运用各种歌曲、口号、压缩了的讲演来表现战争的异化;一种在该剧中作为一个整体完成的运动,通过把主人公从流行的足球明星变成使人致残的战争的牺牲者。

奥登和伊舍伍德在他们的剧本中改编了表现主义戏剧的各种要素,结合了较为熟悉的音乐喜剧和哑剧的形式。《攀登F6》(1937年)混合了社会斗争和心理斗争的各种主题。根据政治上的国教而漫画化了的各个人物,说服一个理想主义的攀登者去征服苏多兰英国殖民地经常闹鬼的山“F6”,以便给难以驾驭的土著人留下深刻印象。一个受压制的、容易受骗的乡土家庭,说着好笑的诗句,像合唱队一样地表演。尽管各种现代主义的技巧(如分隔的舞台,政治家们、攀登者们、土著僧侣们和英国公众不知不觉地在那里相互作用)有助于突出革命的趋势,但剧本杂糅的仿效——仿效象征主义戏剧和表现主义戏剧——形成了一种不自在的综合物。在主题方面,相同的分离在试图把马克思主义的主题与弗洛

伊德的主题结合起来时也很明显——因而成了这个时期先锋派的特征。那个攀登者不赞同他的有倾向性的使命,试图为了更加个人的各种原因而去攀登那座山——为了赢得他母亲的爱。在他临死时,他母亲的形象显现为裹着裹尸布、经常在山顶出没的神。他临死的幻想以表现主义的方式被投射到舞台上:他的当政治家的兄弟变成了一条龙,戴着面具的国教派人物在表演下象棋的哑剧。通俗形式与实验形式的这种混合,结果是一种布莱希特式的异化场景,提供了对于与失败的理想主义者的精神危机并列的社会秩序的全景式批判。

《在边界上》(1938年)描绘了兵变和工人起义两条战线,他们战胜了自己的被引入歧途的相互敌意(这在很大程度上要归因于报界和无线电广播)。革命的主题又因滑稽地模仿音乐厅和布莱希特式的蒙太奇而被突出出来。那个法西斯主义领导人是一个失败的革命者,虚弱而疯狂,他受一家大企业的操纵。生活在看不见的“边界”(舞台中心)两边的交战的,不知不觉地在讽刺性的应答轮唱中应答着。但是,在着重点引人注目的转移中,年轻的恋人们(他们在整出戏中都被边界分隔开了)肯定了爱情的至高无上,因为他们会死。他们公开放弃了自己早先的和平主义,分别成了起义者和护士,以支持那些“建设城市、否则爱情的意志就会完蛋”的人。恋人们于是“以死使人变得正直,使世界变得有价值”。<sup>6</sup> 尽管有对于他们事业的正义性的信念的这种表现,但这种结局的效果会使民众起义的政治影响失色,起义较早时得到了在幕布前挖苦地读报的有力突出。该剧以一曲抒情的独唱挽歌结束。

这些是1930年代最著名的英国左派剧作,主要因为它们是在

最有影响的文化构成之中创作的：即在政治上对资产阶级持有异议的文化构成。然而，一种寻求工人阶级观众和工人直接创作的不同作品也完成了：不仅通过充满生气的报纸的各种鼓动形式，而且也用了一系列的方法，包括重建民众的历史和当代的社会现实主义。这种趋势（经常受它的机制上的弱点打扰）一直在出现和强化。<sup>93</sup>

然而，我们最终的着重点，必须放在自那以来自觉的先锋派的文化政治所发生的事情之上。一个分裂的世界中的分裂的自我，已经作为情感的一种主导结构留存了下来。在超现实主义戏剧、“残忍戏剧”、荒诞戏剧和“非交流”的戏剧相互交错的各个阶段中，先锋派构成的独特的原初调子已经深化和加强了。在向以意识垄断为基础的资产阶级社会（后来更名为“大众社会”或者就是“社会”本身，在后者中，包括了“男性家长制社会”）的挑战中，仍然存在着一种反叛的要素：一种以语言和表演形式来典型地表达的垄断。

这种批判的锐利锋芒仍然可以转向更加一般的反叛的各种形式（正像在女性主义戏剧的一些例子中一样）；但更有特点的是，它停留于试图从下面这种标准化的意识向真正的个人体验突破，或者说停留于证明这样的突破的不可能性。接着有了一种转变：从把资产阶级世界描述为既盛气凌人又怪诞荒唐，转向坚持认为——在某些形式中是一种令人满意的、甚至是令人愉快的坚持认为——改变这一点是不可能的，在主导意识是压倒性的时刻，的确也是不能想象的。这在戏剧中采取了一种特殊形式，即表现为对语言的拒绝。如果词语“阻止思想并使之麻痹”，那么像阿尔托

所希望的那样,就有可能“以一种性质不同的语言替代口头语言,它的表达能力将等同于非书面的语言”:<sup>7</sup>一种视觉运动的和形体运动的戏剧。按这样的方式,各种固定的表现形式可以不断地被打破,不是靠建立各种新的形式,而是通过表现它们持久的压力和专制。这其中的一个主要着重点,是要把一切活动和言语表现为虚幻的,把戏剧(以它直率的虚幻性质)评价为这种普遍真理的特许的承担者。

然而,在我们考查这种最新的、实际上有各种不同形式的先锋派戏剧时不得不说的是:它(按它自己的各种方式)也是一种政治。它要继续震撼和挑战。它经常以它自己的各种赞同形式来阐明混乱、骚动和被算作疯狂的各种形式,正统社会带着其全部政治色彩赤裸裸地对它们不予考虑。与此同时,像在最早的主观主义中一样,它经常意味深长地对于暴力模棱两可,并且经常把暴力变成主观主义的场面,变成实际上的色情描写(在最早的主观主义中,“男性”解放和拒绝妇女的要素已得到了有力的维护)的各种残忍形式。进一步,在它的某些最具消遣性的例子中,从贝克特的天才到新大道支离破碎的黑色喜剧,它已有计划地缩小了人类可能性和人类行为的规模,把形式的推动力(它不认真考虑行为的动力)变成一种重复的、相互误解的郁积状况。哪怕在最有限的意义上,这些都不是先锋派的政治,像始终有可能的那样(如早期在艾略特、叶芝和克洛代尔那里发生的情况),而是一种如“后卫”那样的先锋派政治:不可能的、不能接受的状况,现在被当成了不可避免的和必需的服从:通过取消其人类的基础,先推动其戏剧,然后在别处推动其政治,从而被理性化了的一种失败。

## 注释

- 1 引自 F. 尤恩:《伯托尔特·布莱希特》,伦敦,1970年,第74页。
- 2 D. H. 劳伦斯:《大海与撒丁岛》,伦敦,1921年,第189页。
- 3 引自尤恩,第174页。
- 4 引自尤恩,第151页。
- 5 引自尤恩,第149页。
- 6 W. H. 奥登与克里斯托弗·伊舍伍德:《攀登 F6》,以及《在边界上》,伦敦,1958年,第190-191页。
- 7 A. 阿尔托:《戏剧和它的转向》,纽约,1958年,第110页。



## 6.《现代悲剧》编后记

各种声音传来,然后沉寂下来;再传来,又部分沉寂下来;再传来,又……

从我写作《现代悲剧》以来的过去几年之中,已经有了足够的证据证明它的各种主题的中心地位。在我结束的那个点上,由于斗争的孩子们面临着大人们借助于石头,一段非凡的历史将要开始。将会有解放以及镇压“布拉格之春”。在名义上革命后的各个政权内部,将有各种新的声音,存在着有点不顾一切的、有点歇斯底里的、有点头脑清醒的挑战。但是,这段历史将不止这一点。在一个10年当中,一种无关紧要的富裕的孩子们,将要成为斗争的孩子们,首先是在抵抗对越南的武力攻击中。1965年,在这些年的开端,我曾论证说:“朝鲜、苏伊士、刚果、古巴、越南,是我们的斗争的名称。”这种看法被证实了,而且终于囊括了各种新的名称:捷克斯洛伐克,智利,津巴布韦,伊朗,柬埔寨。造成这些联系的斗争,作为消除而不是确证一种普遍混乱的方式,显著地扩大了和深化了。但是,也可能毫无疑问的是:这种扩展中的、复杂的革命,以及扩展了的、非常剧烈的对它的抵抗,还是得用一种悲剧的眼光来看待。这不仅是权衡持续的遭受苦难。这也是行动与后果之间关系的复杂性。

这些是当代历史的事情,将被专门地和概括地提出来。我在这里感到最需要加上的是对一种特定的文化上的后果的评论。我的核心论点(它将被记住)是有关我们历史的各种实际形式,与领悟、表达和重塑它们的各种悲剧形式之间的深刻联系。我现在必须评论的是对这些形式之一的一种强化,在像我自己一样的各种 96 文化中,它已暂时成了主导的,而且经常也是压倒性的。

在其最一般的意义上,这可以简单地表达为一种广泛传播的未来的丧失。值得注意的是,这种调子发展得非常快。在正统观点的核心之中,可以最明显地观察到。1960年代早期,当我在写作《现代悲剧》时,有许多反对和警告的声音,也有一些绝望的声音,但主要的官方调子却是平静而愉快地扩展着的前景之一:一种受到控制的富裕;一种受到控制的一致;一种受到控制的、有利可图的从殖民主义开始的各种转变;甚至是一种受到控制的暴力,是“恐怖的平衡”。这种积贮的某些碎片到处都残存着,像是选举的各种姿态。但是,来自中心的主导信息那时又很危险,并且与伴随着的对暂时的优点或牵制的算计相冲突,而且也与震荡和失败的更深层的节奏相冲突。受到控制的富裕,已陷入了一种焦急地受到控制的、但或许是难以控制的萧条之中。某些政治上的一致,控制的只不过是明显在崩溃的政治之下的社会的一致,尤其是在日常生活的层面上。受到控制的从殖民地开始的各种转变,已经有利可图地实现了,但是日益强烈地在上百个领域中遭到了反对。恐怖的平衡依然还在,然而却更加可怖,但它有限的、封闭的稳定性正日益受到各种广泛行动的波涛的威胁。于是,并不令人吃惊的是:主导的各种信息是危险的和冲突的,主导的各种形式是震荡

的和失败的。

然而,这些节奏在历史上很熟悉。它们可以被较准确地追溯到一种垂死的社会秩序和一个垂死的阶级。那种悲剧特定的各种形式,其悲剧的性质,那时到处都环绕着我们。真的,它们在数量上被相同情感结构中可选择的各种回应超过了。有一种在表面上看来无穷无尽的流动:五彩缤纷的回顾,把一种愉快而不受节制的过去简单地理想化,它们中的大多数甚至都不是怀旧的——一种意味着在场的态度——却仅仅是暂时地替代一切衔接的痛苦。也有一种流动,触及到了某些真正的神经,即由秩序的力量造成的、被合法化了的、暴力的、新的、危险的形式:合理渗透的、探测的、无掩蔽的、非正统的私人侦探,在最近10年里大众戏剧创作的主导核心之中,大量地被强硬的警官所取代,在身体方面和道德方面与他们在搜寻和惩罚的那些人难以区分开来,但由于有形式上的优点,他们被当成是站在法律一边,是在如此或者应当如此的事情一边。这与更加强硬的各种政治姿态(在有些地方还不止是姿态)有着明确的联系,即一种新的、蓄意的、合乎宪法的独裁主义。这些

97 流动强行地继续着,但超过了他们的欲望,或者说超过了他们风格化了的鲁莽,甚至打扰了那些对他们来说必需的人,有一种更阴沉、更本真的声音:希望的丧失;任何可接受的未来在缓慢地逐渐丧失。

当一种社会秩序垂死之时,它为其本身而悲痛,但就在这时,人们或许会指望所有在它之下遭受苦难的人们最终能够释放一下完全相反的情感:至少是宽慰;或者是重建的信心;或者是欣喜。而我们的确已经听见了所有这些声音,在某个遥远的地方,并且很

高兴已听见了它们。但是,在像我自己一样的一种文化缓慢的转折点上,在那些丰富多彩地表现这种充满活力的而现在却是垂死的秩序的各种文化之中,我们的各种情感必然更加错综复杂,更加难懂。这些情感正在经历相互交错的各个阶段。这是我们时代非常活跃、非常多样却难以理解地偏离中心的文化在结构上的现实。这些阶段接着需要得到描述。

但首先,在一种垂死的秩序中固有的那些形式和情感之内,在它的代表们和自觉的支持者们与那些欢迎它的替代者或者早已是它的自觉的反对者们之间,不存在任何明显的决裂。明显决裂的时刻(不过,是暂时建立起来的),将是革命的时刻,而我们还没有到达那个时刻;也许,甚至还没有接近它。当旧的秩序依然很强大时,即使明显将要死亡,它仍然还要执行它的很多决定(哪怕是以各种新的形式)。因此,单是动乱的震荡,相对突然却缓慢地逐渐丧失有效的持续发展,失去被认为理所当然的、一般的、甚至平常的各种前景,最先超越各种价值观而扩展到整个文化当中。这的确是不可避免的,因为这种震荡不仅是针对一种抽象的社会秩序,而且也是针对按它的各种条件塑造出来的数百万人的生活。因此,一种资本主义的经济秩序正处在违背它最近的契约的过程中:提供充分的就业,扩大了信誉和社会高消费,成了支持政治上的一致各种条件。那些像我自己一样的人们已经把这种一致看成是损害、妨碍或者拖延,直到它把一切有效的挑战危险地推迟,变成它毁灭性的长期优先权,他们在某个层面上一定会感到宽慰的是它正在崩溃,但在更直接和那种深沉得多的层面的意义上,他们一定也会感到人类为这种违背所付出的代价,就这样一种秩序

而言,那些被违背了的人们将比那些违背者本身付出更加沉重的代价。数百万人将丧失他们对工作的期望。旧的、被蹂躏的各种重工业开发区,但更重要的是那些曾经注入到建设这些地区并生活于它们的放射性尘埃中的各个家庭和社群,在资本和算计转移时将被遗弃和毫无指望。在仍然还在起作用、现在却被加紧了的制度之中,被迫竞争的常规的压力,专断,新限制和新控制必然的野蛮残暴,所有这一切看来无疑都会增加。只要考查一下我们已经进入了的这个时期。除它之外,尤其是在它必然的突破点上,一定存在着对于任何中心崩溃之痛苦的合理评价,甚至是一种接着有新的建构的评价,存在着一种对于更加强烈地抵抗崩溃的有争议的却仍然恰当的评价,存在着那些依然更严酷地改变一种绝望的秩序的人们,这些在后来的确都可能出现。面对这样的各种前景,我们发现自己随着对痛苦的一种敏锐意识而调整分析,随着无法逃避的对危险的暗示而调整计划。假如不容易把这样的情感与旧秩序本身的哭喊区别开来,那么就还是不可能超越它们,而我们仍然会在一个真实的人民的世界中思考和感受。

这样,震荡和失败就已是平常的回应了。但是,我们接着必须超越它们,以得出某些关键性的区别。先看最艰难的一个:在我们自己身上发现的,以及在我们与他人的关系中发现是:我们已经被更加有效地并入了这种现在比其从前更加垂死的秩序最深层的各种结构之中,而我们习惯于认为、甚至猜想它是强大的。很多曾经最明确地使自己与它拉开距离的人们,很多试图生活得不同和想象得不同、并部分成功了的人们,现在发现各种陌生的结构、无可怀疑的神经系统的联系在施加着它们的各种压力,述说着它们的

各种限制,而且当然很痛苦的是,发现只有靠严格无情的自我检查和各种新关系才能打破它们。要在这种根本的重组中获得成功,即使是部分的成功,都是痛苦的,也是为了获得自由。要发现我们自己在这个过程中被阻止在某个点上,正如在最一般的意义上,如果要改变各种限度(我们都不可避免),那么就要了解各种全新的震荡。如现在在进行的那样,这与我们较熟悉的对那些情景的描述——为替代物而斗争的绝对持久性——相互作用着;希望的被重复的推延,然而通过它,必定会造成重新投入的努力;似乎是、并且真的是陈旧的一代人,与似乎是、并且真的是没有经验、更年轻、更朝气蓬勃的一代人之间错综复杂和艰难的各种关系——然后不仅是震荡和失败的各种要素,而且也有某些熟悉的、某些新的悲剧形式的各种要素,早已广泛地、活跃地到场了。

最艰难的或许因为是最接近的?当然是因为其他各种性质更加明显。正像这种被发现的和逼人的结合的各种要素一样,在这些新的情况下,返回到易卜生所发展的悲剧形式的各种要素,因此,但更直接得多的是,从斯特林堡所发展的私人悲剧形式以来,存在着很有意义的和较重要的各种连续性。确实,这是传达动乱、震荡和失败的主要方式之一。对崩溃的各种条件,对现在成了一种有矛盾心理的疯狂的各种条件,已经有了一种不同寻常的重新强调。单纯的各种连续性,尤其是对实质上孤独的个人并非在各种交往中相会,而是在必然的和基本的各种斗争中相会的理解,尽管广泛地看很明显,但在这种已被接受的形式之中,仍然是较完全的。但是,激进的精神分析中的某些趋势,已经赞同了这种崩溃和暴力斗争与社会的一种合格条件之间新的、惯常的联系:事实上,

主要的是,强调约束性的家庭、或者强调家庭的一种约束性形式是一种虚假的、约束性社会的核心要素。在这方面,它不同于一种较早的主观的表现主义,在其中,崩溃和疯狂也与各种特定的社会条件有关;但更典型的是,这些是战争和剥削这样的普遍事实。激进的私人悲剧的这种相对很新的形式,需要得到强调。在它与压迫妇女的特定结合中,它正在变得越发重要,在另一种趋势中,这可以从整个社会结构和危机中看出来,但是,在这种趋势中,它被埋入了、或者说被变成了对基本的、不可避免的根本冲突的看法。在这个现在紧张发展的领域里,有很多转移的线索,但仍然有一种清晰的理论上的差别,并不总是在戏剧上对激进的精神分析的适应中造成的,不是在破坏性的个人冲突或性冲突主要的因而不可避免的条件,与对这类冲突有保留的认可之间造成的,不是削减它们实际上的强度,而是探索它们与可改变的各种社会条件的联系。我们可以把在家庭和婚姻中再造出各种野蛮行为、剥削或者只是紧张关系当作这样的联系的例子,它们主要是在整个社会秩序中产生出来的;或者用另一种观点来看,把由再生性的社会秩序造成的家庭和婚姻用于惩戒、适应、制订好的不平等或延缓的报复等各种目的。动乱、震荡和失败已经根据这些普遍的主张值得注意地表达了出来。单是修辞上的并列,如暴力婚姻与核炸弹的并列,也已经很丰富了。在历史上,重要的问题是:私人悲剧不变的形式,以及它对不可简化的根本冲突的各种设想,一般地和按惯例应归入旧的、垂死的秩序中。正是始终根据这样一些主张,当下的、急迫的体验才被普遍化成了必然的,正像用较乏味的调子把现存的各种社会关系普遍化为必然的一样。在这里,以及在对替代方式

的某些特定印象中,效果无论如何都是把对未来的—切希望远远抛在后面,使它无效,或者是把它变成单纯的抽象(习惯上把儿童排除在这些看法之外,或者把他们变成单纯的斗争目标,是这方面的一种明显形式)。它因而与当代对悲剧的看法的各种新特征相—致。 100

与这种形式相联系的,但在调子和常规方面非常不同的,是另外一种发展,它又有一个先例——在布莱希特早期的创作中——但现在传播得更加广泛得多。这就是震荡、失败和动乱向有意攻击和一种蓄意的反常暴露的转化。当然,这大部分直接属于旧秩序,它既可以把贬低用作一种适应的手段,又可以用作一种控制的手段——如果我们跟这—样污秽的话(“而我们就是污秽”),那么在别的事情上就没有任何问题了——而且,更加公开地,用公开展示的方式,把贬低用作娱乐,用作麻木的神经的消遣。但是,在一些激进的创作里,也有某种东西不太容易与此分开,这充其量——因为最糟的只是短暂的——是旧的手法:“一种粗糙无序的愤恨,一种如此之深的伤害,以至于它需要新的伤害,一种要求人们受伤害的伤害感。”的确已经有了这样的一些危险的时刻,如在激进的或者假激进的“残忍戏剧”中那样。不可避免地,一种混合的、不稳定的形式,在这个时期中就像在某些和它同样扰人的前辈们那里—样,依然是悲剧或喜剧的各种方式的一种似乎有理的暂时替代物。

然而,除此之外,还有一种更深刻的贬低,它现在专属于—种当代的悲剧形式。在贝克特后期的创作中,有一种始终—一的对人类生活的一切形式的简化和贬低,以至于在评价了各种先例之



后,在谈到一种新形式时,它都有道理。从斯特林堡的《鬼魂奏鸣曲》到贝克特的《最后一局》或者《呼吸》,有一条漫长的、似乎可以追寻的道路。贝克特内在的一致性和戏剧性的力量,仅仅加强了这种认可。在这里非常纯粹和明显的是,一个垂死的世界最后的喊叫,被对于无意义和罪孽的确信压倒了。在对震荡的一般陈述中,或许可以理解的是:这种最终的简化和贬低甚至也应当被十分广泛地接受。它的普遍主张可以被忽略,或者被抽象地准许,而强有力的细节却与对时代的特殊简化和贬低配合得很好。但是,比对它的特殊的接受更加严重得多的,是对它适应的程度。在对于该死的和可轻视的种族、无望的和无用的文明、有罪的和垂死的阶级的评价,以及对于被取代和被异化的感受的评价之间,可能有无穷无尽虚假的往来,以及某种真正的混淆。所有这些对于一个被确认的时刻的特征的种种看法之间的一般论争,当然是必要的和迫切的。但是,这种晚期贝克特的形式特定的、蓄意的绝对性,像戏剧形象一样,除了投降或适应之外,毫无其他东西的空间。它不仅扼杀希望,而且也企图扼杀希望。它徘徊于天才对它最后能够交流的垂死时刻的强有力的影响之上。它把戏剧本身从人物和行动变成各种木偶形象与一种痛苦时刻无法言喻的叫喊,它比完全可能预见的还要深刻地完成了资产阶级悲剧长期而有力的发展。

这是我们时代的戏剧中的一座冰峰。然而,正是由于这个原因,它虽然有意义,却不是主导的。真正成为主导的东西,是另一种形式,我把它分析为一种特殊的变体,但它现在如此普遍,以至于几乎成了定论。当我分析契诃夫的作为受害者的群体的发展时,注意到了他的戏剧创作的一种新形式,以及它有力地创造的一

种僵持状态,我还没有充分得出现在必需的那种解释性概念。因为契诃夫的戏剧在根本上是一种“消极群体”的戏剧,正是在这里,在我们自己的时代里,我们才可能差不多清楚地看出一种历史形式与一种戏剧形式之间的基本联系。碰巧的是,这涉及到悲剧的一种基本转变,因为悲剧事件再也不是较早的任何一种形式,它的发展再也不会返回到一个公共的世界,也不会返回到一种私人的情感。悲剧的事实和源泉现在主要是没有能力交流。人们依然聚集起来或者被聚集起来,依然见面或者发生冲突。一种既定的集体性在这方面被认为理所当然。但是,正是一种集体性,才成了唯一的消极标志。一种常见的状况受到了怀疑、暗示、扫视,但从未被把握住。社会性的手段和积极关系的手段在根本上不受重视,但不是当作实际上的孤立;只是作为仍然不可避免的肉体存在之内的有效的孤立。这个群体或那个群体存在着,但始终是消极地存在着。在它之内或者在它之外,都不存在有效的确证。这并不是某种模仿;它是一种创造出来的形式。在这种主导形式之中,戏剧创作的各种技巧现在被利用来表达(那就是说创造)一种消极的不可表达,然后它被呈现为高高在上的。

现在应当很清楚的是:这种形式,以及它所传达的各种观念和情感,有着长久的根源。它的要素之一,早在伦敦的华滋华斯那里,在历史上其身份受到威胁的新的“陌生者人群”中,就可以辨认出来。它已被契诃夫、被皮兰德娄、被可以辨认的他们的后继者们强有力地戏剧化了。它的各种条件经常被人分析,最突出的是被萨特用他的关键概念“连续性”来分析。现在可以有理由地被说成新的东西的,是已经成为平常的东西。它再也不是对于各种人为

事物、逃避、习惯上戏剧谈话或日常谈话虚假的完整性的一种生气勃勃的挑战。相反,它已经吸收了所有这一切,当作它本身的风格的各种手段。它不是对交流的可通行的或不可通行的各种限制的一种确认;可以这么说,它是宣布和建立各种限制。它呆滞地依赖于已经成为平常的东西,以一种舒适的懒惰抓住各种特殊失败一时的创伤,反映和建立了一种成为希望的终端的社会模式;因为,102 如果我们在任何条件下都不能互相说话或者不能充分地互相说话,那么这就是真正的终端了。绕过它经常发光的或者间接的外表,这就是它作为悲剧形式的意义。痛苦的或可怕的各种事件任意地冲击它;带着一种必然的任意性。因为,通过它那故意消解的语言,通过它那广泛发展的、经常是主导的关于失败和逃离的全部保留剧目,它可以不追寻任何行动的动机或者后果,对它的源头来说,不存在任何欢乐或者痛苦,却有(这比什么都不做更糟)对任何东西或一切东西的暗示,暗示成了同谋。人们在为这种形式所作的错误辩护中经常说:它作为一个消极群体所起的作用,它就交流的各种限制所作的彻底交流,是晚期资本主义或者资产阶级社会的一种真实状况。但是,还必须说的是:它是模糊地残留于这样一种社会中的一种可靠的状况。它现在不是希望的绝望的终端,而是扭曲的终端。已经进入到血流中的悲剧的意义,现在则进入了整个神经系统,当然,它在其中甚至经常可以被令人眼花缭乱的错综复杂所玩弄。这个最近的事件是它在我们时代的情感结构中之地位的线索。在这种抽象出来的高兴、乃至这种上流社会的愉快中,在演奏最新的聪明的曲调时,有一种非常特殊的、对于迫在眉睫的灾难和希望的终端的确信所作的调整。当我们向着灾

难航行时(对“泰坦尼克”号接近冰山的想象正被非常广泛地零售着),没有什么、或者说没有多少可说的。但是,我们可以在人类社会形成的短暂的各种消极群体之中玩该死的文字游戏,或者绕过彼此地谈话。

然而,希望的终端是悲剧的真正根源吗?这本书的写作针对 103 的是剑桥特殊的各种意识形态压力,针对的是一种文化的主导时期更广泛的各种压力,要把这种修辞学问题分解成悲剧理论和实践的历史的、持续的多样性。多样性的这种意义,和真正的悲剧变体的意义,仍然是我的主要重点,因为对简单化和简化的压力继续要起作用。但是,现在有了这种差别:即在已实现的和已证实的历史的、文化的多样性,与现在明显空白的未来的页面之间,在我看来存在着一条宽阔得多的鸿沟。我们为未来而奋斗的各种形式,在我们自己创造的、仅仅是部分的、经常是完全不清楚的条件之下,如我所论证的和后来的历史证实的一样,已进入了一个悲剧的范围。但是,比现在看来合理的甚或可能的长久得多的是,我们已经忍受了无序,并进入了反对无序的斗争,而且怀着对于这种斗争所指向的那种未来秩序的单纯信念。这个陷阱现在已冒出来了。

当然,不是因为第一次。在 1920 年代晚期,在 1930 年代晚期,在 1950 年代早期和中期,有过几次特别的悲剧的历史时刻。一种被预见的未来被证明了是虚假的,其结果为早已是斗争痛苦的东西提供了悲剧的深度。压倒性的历史例证当然是俄国革命所发生的情形。重读《现代悲剧》,我现在发现,那种特殊经历的大部分仍然在塑造着我的各种观念,不仅仅是明确地。它是一种依然在成熟的一代人和其他几代人当中回响的经历,因为它的细节被

文献无情地证明了。试图逃避这种经历仍然是不可原谅的。但我已在自己身上感到、并在其他人身上非常清楚地注意到了一种对于那种紧张、可怕的经历的看法的修改，它引起了——而且很多人试图引起——一种非常深刻的郁积。它那绝对的广大和重要性，终于可以抵消现在非常悠久、非常广泛的历史的推动力。然后有了很容易认可对各种戏剧形式的分析的时刻，这时，斯大林主义恐怖的各种真实事件终于作为一种哑剧而起作用，像举行仪式地和静止地在新的每一幕、每一场面前展示。肯定不可能尊重那些没有看过的人，也不可能尊重那些只是说他们以前看过的人，正像不可能不憎恨那些试图只用辩解来掩盖这种悲剧性历史的人一样。但是，我也发现日益困难的是：尊重所有那些固定地看这种场景、以至于没有以任何适当的方式注意到已经开始并在别的地方继续着的骚动表演的人们。正是由于把那个可怕的时刻孤立起来的事实，他们开始把一种演出变成了一种哑剧。这一过程完全与无法交流的悲剧的一种深刻形式有着联系。

人们不仅被其他地方的斗争所吸引，要求积极注意和卷入，他们还可能被不停创作的哑剧像举行仪式似地恐吓住。正是在那样一种表演（甚至以其最生动和最逼真的各种形式）占据我们的观念和我们的情感时，我们身上并没有足够的剩余精力去体验我们在何处，除了在郁积和无法交流的各种简化形式中之外。肯定地，对斯大林主义的体验，已经彻底地减少了对于很多最积极地面对帝国主义和资本主义毁灭性与垂死秩序的人们的信心。但是，相信我们自己时代值得注意的希望丧失、被感受到的未来的丧失，只能归于其他那些事件，看来也是不真实的。在某些病态的情况下，

这也许的确是如此。但在很多情况下,它已成了对悲剧表演中一种平庸的逃避,成了对我们的各种真实处境和关系的逃避。许多生气勃勃和令人钦佩的人们,现在正在以各种新的戏剧创作试图反对这种郁积,并积极地发现和再发现可以选择的真实的往事。已经有了同我们自己民众斗争的各个时期很有意义的和可以理解的 104 的各种新的联系,尤其是与某些最英雄主义的和最鼓舞人心的各个时期的联系。但是,不可比拟地比这些简化和郁积形式更好的是,有时这也可以被看成是未来的丧失更积极的各种形式之一。因为有一种意义是,斗争的再创造主要不是一种斗争的创造(无论怎么主张)。很少有过去、现在和未来斗争的戏剧上的“联系”形式的真实情况不单单是由于本身格外有价值;它们让我们看出了这与单纯的再创造之间的区别。

悲剧可以在本质上属于历史过程的如此多的形式:在失败的革命中;在震荡和失败的时代深刻的分裂和矛盾中;在受阻的和显然不活跃的时期的僵局或者对峙中。然而,正是在后两个方面的相互交错中,在像我自己的一样的各种文化中,我们现在才发现了我们自己。僵局和更常见得多的对峙的各种形式,现在正在以深化了的各种简化和郁积的方式集中地进行着(具有讽刺意味的是,有时是作为对现实主义的自豪的替代物,它们是破坏性的替代物;或者说,更加有可能的是,是自然主义的替代物,它通常是不活跃的,虽然几乎不像这些新形式中的一部分在根本上不那么活跃,但在核心意义上,它从来没有被简化,而充其量是始终在扩展、探索和调查)。分裂和矛盾的各种形式现在也在集中进行,但大多数在很多方面都肯定和稳定了它们所针对的各种分裂和矛盾的形式,

扭曲地说明这些形式,或者从修辞上把它们普遍化。

正是在这里,未来的丧失被最强烈地感受到了。有人论证说,现在正是从一种悲剧方式转向一种乌托邦方式的时候,在这个方面存在着某种力量;它是鼓舞和有希望的抗议的一种经典形式;它在任何时候也是社会思想的一个领域的一种必要的方式。但是,当我们观察它时,它并不是一个这种或那种惯例的问题。事实是:既不是坦率的乌托邦形式,甚至也不是可行的未来更有资格的轮廓(它们现在都十分迫切地被人需要),才可能开始流动,直到我们在必要的深度上面对着现在阻止它们的各种分裂和矛盾。

当然,可以用各种非悲剧的方式来做到这一点:通过对最一般的种类作理论上的分析,通过很多种特殊的分析和行动。没有这些,就很难相信我们能够收集各种材料,以便在现在使人气馁的失败的意义之外找到我们的道路。很容易从旧的、毁灭的、使人丧气的秩序迅速的崩溃中聚集起一种能量。但是,这些消极的能量在清醒的第二个阶段中可以很快得到检验,我们在这个阶段中想成为什么,而不是我们现在不想成为什么,仍然是一个在很大程度上尚未回答的问题。在很有意义的程度上,我们没有回答或者没有试图回答这个问题的各种原因,与现在各种痛苦的分裂和矛盾有联系——试图转移与体验一样痛苦——看来不可避免的是:仍然必须造成一种悲剧性的压力,但是要以那种跟随整个行动、因而又深深地充满着生气的形式。

计划当然要比去做容易得多,但在当前的压力和限制之下,实际上就是计划也远远不容易。然而,当下可以得到的一种为计划、或许为表演创造某些条件的方法,如我先写到的,在现在是要用唯

一可能的方式,力求绕过各种固定的形式,试图去理解它们复杂多样的构成,然后通过它们并超越它们,去发现新的推动力构成的各种要素。



## 7. 电影与社会主义

最初的电影观众,是工业化世界各大城市里的工人阶级民众。在同样的民众当中,在同样的时期,劳工运动和社会主义运动的力量正在壮大。这些不同性质的发展之间,有什么值得注意的关系吗?很多人都认为有关系,但有趣的是方式不同。

从早期阶段起,在左派方面很常见的一种方式,是把电影看成一种天生通俗的、并在这种意义上是平民的艺术。它超过并跳越了以阶级为基础而建立的剧院,以及一切围绕有高度文化而设立有选择的教育的文化障碍。此外,在这种论争更加复杂的第二个阶段,就像社会主义本身一样,电影被认为是一种新世界——现代世界——的先驱:以科学技术为基础;在根本上是开放的和运动的;因而不仅是一种通俗媒介,而且也是一种有力的媒介,甚至还是一种革命的媒介。

在主要是资本主义的电影发展了四分之三个世纪之后,今天怎样来看这种论争?在那个时期中,左派大胆地把那么多当代影片带进了历史的垃圾箱,但今天——并不总是反对和斗争——它却发现自己和自己的那么多观念贴着它的标签,因而它应当完全被抛进那个垃圾箱吗?很值得在某种重新分析中再来看一看。

首先,什么是“通俗”?理解最近两百年文化史的关键,是这个

词语有争议的意义。不仅是电影；甚至更加令人确信的是早一个世纪的报刊，它们被民主派和激进派看成是扩展着的、自由的媒介，超越了封闭的、受到控制的国家政权和贵族统治的世界。在一种直接相关的情况下，有为恢复通俗戏剧的合法性的长期斗争，因为17世纪的一项“国家法令”把合法的戏剧实践活动限制在几个经过挑选的上流社会剧院中。在各种不合法的剧院中——以及小酒馆的节目表演，在马戏场里，在音乐厅里——在这些条件下已经有力地出现的，的确是一种通俗形式，是一套形式，虽然也受到限制，被排除在一些较老的艺术之外，却是生动的和引人入胜的。当那项法令于1843年被废除时，在整个当代便有了各种要求，要排除对于其他汹涌而来的通俗形式——报纸——的障碍。正如现在可能很难回想起那段历史一样，我们的劳工运动和那么多站在左派一边的人们在那个时代里愤怒地喊出了反对“媒介”，而事实是：这些媒介被时常担心的富人们和权势者们看成是自由的通俗实践活动，或者说至少是以民众的利益为依据的：它们确实是文化革命的一种手段和媒介——尽管这个词语尚未被使用。 108

但是，在左派方面，经常没有被注意到的，甚至在今天也许还没有充分注意到的，是除了激进派和民主派之外而对通俗感兴趣的其他人。被以为是一种垄断的东西，在一种经过选择的、为其权利和自由而斗争的“人民”的意义上，被证明了是非常不同的，而且在那些条件下，必定是非常不同的。肯定地说，激进派和民主派在为各种新形式和新自由而斗争。但是，以获利为目的的企业家，新型的资本家，在一条从那时到这时尚未被打破的战线上，在各种新技术和新观众中看出了他们自己各种形式的可能性，它们在整个

巨大的过程中正在形成；也像在今天一样，他们又在我们自己的各种新技术的主要边缘参与了反对国家法律的各种限制的斗争；为了我们现在所称的撤消法规而斗争，并且使用计策。看来无疑的是，如果他们自己没有让自己支持民众一致要求的证据和压力的话，那么他们就不会在任何单一的情况下取胜。我们在早期电影的情况中所看出的，是这种意义上十分典型的一种较普遍的文化史。它不得不在各种控制和法规之中打通自己的道路。它并非总是完全获得了成功。可以考虑一下美国最高法院 1915 年的判决，它拒绝了在宪法上早已得到保证的印行影片的自由：

不可能接受这种观点：电影表演是一件单纯的事情……它们只是对各种事件、观念和已经发表的或者已知的意见的表达；它们无疑是生动的、有用的和有趣的，但是……也可能是邪恶的，一旦拥有印行的权力，由于它们的表演的吸引力和方式，邪恶就会更大。

事实上，在几种意义上，正因为电影是通俗的，它才在某种程度上仍然受到控制，正如早期报纸所发生的情况一样，也如后来的  
109 无线电广播、电视和录像将发生的情况一样。

因而，在任何后封建的社会里，当社会主义者们料想他们拥有一种对通俗趣味的垄断时，或者说在料想只有他们及其同盟者才在为新的自由而斗争中争夺国家权力和已经建立的资本主义的权力时，他们却错了。发现真实的文化史的真正方法（这在事实上与政治史涉及到选举和政党的那部分密切相关），在于各种新条件和

新技术使两种完全可以选择的发展方向成为可能；我们现在可以更加清楚地看出（但花了很长时间，而且今天在很多情况下依然如此），各种可选择的方向实际上是相互交错的，因为它们似乎具有一个共同的敌人：教会和国家旧有的控制权；一个停滞的、传统的等级制社会相对封闭的、被约束的、经常令人窒息的各种习惯；这种被接受了道德的实际组织——就电影来说，是1916年英国“全国公共道德委员会”很有特点的报告：

电影对于我们的数百万年轻人的内心看法和道德观具有一种深远的影响……我们把我们的各种努力交给了这种深刻的信念：没有哪个时代的社会问题要求更加认真的注意。

熟悉的腔调，熟悉的敌人？也许太熟悉了。然而，在这种历史之内，各种可选择的新方向之间必定存在着相互交错，如果我们继续料想在“通俗”的词汇中有真正的共同基础的话，那就得不到什么东西，也没有多少东西可以失去。

相反，我们必须看出：为了发展和利用一种真正的通俗媒介，这种新的、最初是边缘的资本主义被安置得多么好。就电影来说，我们可以同时在各种机构中和在大多数内容中看出这一点。最初的电影院被称为剧院，在早期的穿插表演阶段之后，技术上的一个关键因素很快使它们具有了转变的有利条件。能无限制地复制（虽然在结构上类似于可转换的印刷技术），可以用于各种新的方面：绕过各种读写的问题；在无声片时代，绕过民族语言的各种旧的局限；但首要的是保证把一种相对标准的产品迅速地分发到非

常广泛的社会领域和地理上的区域。实在不让人吃惊的是,在早期和晚期的工业史中确定了这些有利条件,以便在这种新的通俗形式与典型的资本主义经济发展的各种形式之间找到一种均衡。也不使人吃惊的是,运用集中生产和迅速地成倍分发的这个基本因素——因最早的各种文化技术而在这些方面非常不同——以便发现经济组织相对的垄断者的——更严格地说,法人的——各种形式的发展,此外,在一个值得注意的新阶段中,紧接着出现了媒介的各种所有权,它们达到了跨国的规模。人们作出了很多努力去保护起码的国内企业,但跨国的规模值得注意地超过了大多数国内企业。通往好莱坞的道路接着在某种意义上被铭记住了,而且仍然很重要的是要记住:能造成这样利用早期电影各种机会的唯一的另一种组织形式,是相似的、“实际存在的社会主义”集中的国有企业。

但是,当我们考察文化史的任何阶段时,绝不应当以为技术预先规定了特定的各种经济形式和社会形式。在这个层面上,我们所能说的一切是:一种可以得到的均衡赋予了实际发展中的各种形式以一种重要的、尽管不是决定性的最终竞争优势。此外,在资本主义对“通俗”的看法的发展之中,如人们所说的,存在着各种矛盾。如果我们考查一下早期电影的大多数内容,就可以理解一部分这样的矛盾。

这当中存在着一个难点:即非常多学电影的学生可以理解地都集中于其媒介的独特性和原创性之上,却令人吃惊地对在那个阶段吸引了那么多注意力的通俗戏剧了解得很少。有些人在真正应该考查情节剧和戏剧场景的直接前辈们以及相同的城市观众的

时候,仍然把新的媒介与资产阶级小说或者学院派绘画这样一些旧的形式进行比较。我经常发现,很难使人们相信:就在电影叙事诗之前,真实海面上的海战和火车与火车头相撞已在伦敦各种剧院的舞台上表演了。然而,记录相当清楚。这些搬上舞台的场景,是通俗戏剧表演的一个核心要素,电影和外景拍摄当然是根据它发展起来的,最终值得注意的、但并非真的是作为新的内容发展起来的。

或者可以考虑一下情节剧:最初,一出有歌曲和音乐的戏剧是围绕着有关正统戏剧的各种规则而发展起来的,它被设想为要局限于说话。强烈的和浪漫的诡计,最终的继承人,以及戏剧性地被揭开的各种隐私,一直都被吸收进了这些旧的范围当中。很多早期的电影是对这种题材的直接翻新。但是,也有一个情节剧的要素压制着我们的关于“通俗”的核心问题。真实的是,有一些情节剧(尽管决不是全部),其独特的男主角或女主角很穷,他或她被某个富人或有权势的人所欺骗:抵押契据的持有人或者贵族官员在倾向性方而是典型的反面人物。因而人们可以说(虽然经常很草率),那部情节剧是激进的,而且在同样的意义上,很多早期影片的穷男主人公、穷女主人公和受害者们,建立了一种激进的通俗的基础。

111

但是,事情并不那么容易。这种情节剧的另一个关键要素是:在许多曲折和转折之后,在表面上看来毫无希望的各种情景之后,贫穷的受害者得救了,穷男主人公或女主人公从那以后幸福地生活着。毫无问题的是理解这些转变之所以通俗的原因。但是,在试图把这些经常魔术般地或者巧合地幸运逃脱的个人,同可以称

为在轻易滑离“通俗”中的一种真正激进的或社会主义的意识联系起来之时,却存在一个问题。这些转变是个人的和例外的,就连我们都可能用嘘声轰赶的狼群结果也会有亲戚,在同样的体系中也会是好看家狗,甚至是警犬。一种社会的怜悯或一种社会的愤怒,立刻被这种诡计的技巧集中起来,然后被替换了。此外,随着时间的流逝,早期情节剧明显的激进主义,像早期星期天报纸非常相似的激进主义一样逐步消退了,无辜的个人受害者的程式可以复制出来,但要任命某些新的反面人物。我在数现代电影情节剧时已忘记数到哪儿了,各种未特别提到的无辜者在其中是社会主义的和工会的老板们与组织者们的受害者,而他们也造成了受害者幸运的个人化的脱逃。

结果是,对“通俗”的这种粗糙看法,通常充其量是两可的。我们接着必须考查一下一种非常不同的论点,它经常随着通俗的言辞延伸,经常随着某些同它迥然有别的必然的困难延伸。这是一个有趣的论点,即认为电影本身作为一种媒介本来就是激进的,或者说至少潜在地是激进的。在这当中聚集了几种主张。第一种相对简单的论点认为:运动性本身——电影最明显的要素——同激进主义具有一种必然的联系。很多传统艺术和传统形式被确认为在实质上是静态的:不变的或保守的社会形式显而易见的产物。与此有密切联系的是主张电影本来就是开放的,与其他媒介相对封闭的形式相反。这些论点最终演变成了现在对于所谓的“自然主义”和“古典现实主义”的保守的拒绝。我们将不得不返回到这些被搅乱的、使人糊涂的各种概念之上,但我们必须首先更直接地考查一下:正是在媒介之中,才使人想起这些初看上去有道理的论

点。

对任何新媒介或形式作形式上的分析,在实际上是那么困难,以至于我们不应感到吃惊的是,在相对早期的阶段,不同的人事实上是按照他们自己最初的推测,把各种非常不同的要素选作了决定性的要素。在现代主义批评家看出运动性和开放性的地方,最高法院的法官却看出了“只是对各种事件、观念和已经发表的或者已知的意见的表达”。试图在它们之间进行选择并无用处。电影以其记录运动的新本领既可以成为分析的,也可以成为综合的。112 在影片缓慢的运动中经历一连串的镜头,就是分析地进入一种观察最习以为常的各种运动的新方式,而这始终是一种重要的用法:就像在关于马儿如何奔跑的早期实验中那样,经过极其科学的和引人注意的关于云彩形成和植物生长的一系列镜头,到很多且有变化的在戏剧上的运用——恋人们的奔跑和向死亡的缓慢旋转。在这同时,影片剪辑本身的力量,在一个显然单一的序列中将不同的运动联系与结合起来,造成了很多新的综合的可能性,提供了被表现的行动的各种全新维度。那就是说,在影片中,始终存在着各种镜头和各种流动。如何运用两者,在技术上始终是开放的。

这已对复制的核心问题产生了影响,它对于电影的任何社会主义的讨论来说,都是非常关键的。人们也许会说,因为料想电影并不是一种最简单意义上的极其有力的复制媒介,显然是一种错误的观念。电影远远不止是在印制中,或者也远远不止是在明显的和仍然可见的戏剧技巧中,才能够复制可以被广泛当作简单表现的东西;它似乎也是用我们自己的眼睛在看。然后,不仅是数以百万计的人们在观看他们当作是对遥远的、要不然是对不了解的



地方、人们和事件的直接表现时找到了快乐。在那种极其有意义的始于摄影的文化运动方面,也在复制完全熟悉的人们和地方中找到了快乐。正像人们依然会兴奋地打电话说他们认识的某人或某地在电视上一样,或者像在没有经验的狂喜中认为他们自己在电影上一样,因而很多人都会特意去看一部影片,在其中,他们已经非常了解的某人或某地将被光的魔力复制出来。当然,撇开由这种有选择的复制引起的重要性的各种观念,或者撇开由它所赋予的声望,在所有这些当中,别的某种东西也在发生。它在基本上是受到重视的各种形象的外表化,但就这种论点而言,要紧的是电影被评价为一种被接受的直接复制的形式,到底有多么广泛。

当然,同时,而且从一开始,媒介的各种特性就可以用于完全不同的、甚至相反的效果。可以直接复制出简单的幻觉,而且随着技术的发展,可以构造得令人不可思议。复杂的幻觉可以变成普通平凡的。此外——一个特别的社会主义的着重点进入了这个论点——可以用这些方法来显示或表示真实的但隐蔽的或被阻塞的各种关系。在最简单的层面上,一部 19 世纪的剧院情节剧,就已经能够在连续的场景中表现一个贫穷的矿工家庭和伦敦的奢华,那一家的女子和母亲逃往那里或者被它引诱。最后,可以直接复制出空间上遥远的东西或者分隔开的表演相关的同时性。但是,复制,或者幻觉,依据的是什么? 因为在一个日常场景中或多或少马上看见的一种幻觉,而在同时又把它们看成是一个特定社会在根本上有关的各种要素,要用这种新形式复制出一种真实的、但并非普通视觉上的相互联系或者对比。

经过解释的剪辑和蒙太奇一旦成为常见的技术,各种复制的

这种渗透性的相互作用,就可以被理解为一种现代主义,甚至是一种革命的现代主义。有人论证说,可以借计划好的各种形象的相互作用形成各种新概念。当我还是一名学生时,人们就常说蒙太奇和辩证法,与相同的思想革命运动的各种形式有着密切的联系。诚然,正是在从前,我们在一切以意识形态为重点的上千部影片中看到过看上去像做出来的同一种东西。正是在那个时期里,人们仍然广泛地以为新的就必定是激进的。但是,如我们将看到的,这种能力,即超越固定的各种空间上的局限,连接其他被分隔的活动或使它们发生冲突,使各个片刻和片段具有被认可的或融为一体的意象的力量,具有这种建构一种新的流动或者改变一种已知的流动的本领,在其整个范围内仍然还是一种重要的创新的潜力。

但是,正是在这个问题上,我们必须彻底考查一下被称为自然主义的东西。如果我实际上没有听到人们确实不了解的那些最正统的电影和戏剧同样拒绝自然主义的话,那么当代对自然主义的彻底拒绝将会给我留下更加深刻的印象。事实上,自然主义在历史上与社会主义有着密切联系。作为一场运动和一种方法,它关切地要表明人与其真实的社会环境和物质环境不能分开。由于反对理想主义对人类体验的各种看法(它认为人们按照天意行动,或者根据天生的人性行动,或者在无始无终的和无形的准则内行动),自然主义则坚持认为:各种行动始终是在特定语境中的和有形的。把像生活一样的环境放到叙事、舞台或电影中去的目的是,要引进和强调这种真正的造型力量。那就是说,生活的片段不是偶然的辅助行为;类推远不止是对生活错综复杂的构成进行深入仔细检查的显微镜。自然主义的主要原则,即“所有体验都必须在

其真实环境中去看”——确实经常地,更特别地,如社会主义者经常会说的那样,人物和行动是由环境“形成”的——意在成为对于一切被接受了的理想主义形式的彻底挑战。

那么,发生了什么事?已经发生了的,正是要证明是决定性的。最初像生活一样的、直接复制的舞台布景,如电影中仿效它们的成千上万的布景,并不是建构来探索一种生活的构成和发展的;它们是当作场景的特殊形式之一来建构的:像生活一样的复制;的确,正是“布景”,根据它们,在大多数情况下,人类的行动才能以完全不同的各种方式来理解——不同于天生的或理想主义的假设——然后被展现。在一种辛辣的嘲讽中,自然主义最终被理解为已经受到了挑战的这种东西:只是复制;或者说像布景、封皮一样的复制,为了同样古老的理想化的或老一套的各种故事。

实际上,存在着戏剧上的自然主义即使为了它本身的兴趣也不可能去做的各种事情。它越是献出它的日常的现实,它就越不可能转向无言的思想,也不可能转向超越了它所挑选的场地的各种行动。很典型的是,它局限于人们从其中凝视窗外或者在其中听到街上的喊叫声的房间里。然而,有同样兴趣的电影却可以同时超越这些局限。无言的思想可以从视觉上表现,或者可以表现为画外音。摄影机可以带到任何地方架起来。在任何足够大的规模上所不能发生的一切,都在深入地探索,都是有特征的推动力(这是真正的自然主义的计划)。相反,有一种盗用,即盗用一种无生气的“外在的”复制这个词语,或者——根据设定——盗用一种讨厌的“日常现实”(它必须被拒绝,以便心灵自由地游戏)这个词语——那就是公共关系的说法;它所指的是蓄意的私人化,以自我

为中心的声音,有闲的和健谈的游戏群体,资产阶级对传奇和幻想的看法——都可以不受挑战地扩展,甚至盗用整个艺术的名义。

社会主义者们在那种交往中正在做什么?它们中的一些,虽然是混杂物,实际上却有一些趣味。对我们中的任何人来说,最艰难的问题是区分根本不同的文化上的各种趋势,在资本主义电影的整个构成之内,它们实际上最终是相互交错的。如果有必要直率的话,那就让我只从这些差别中的一个开始:即在我们这种时代,持有异议的资产阶级不一定是激进的,虽然它经常是自我表现的。过去百年中的大多数严肃艺术——在电影中跟在任何艺术中一样清楚——事实上都是持有异议的资产阶级艺术家们的创作。但是,它就像反资本主义的一样;你可以从它继续走向社会主义,或者你可以从它向回走到各种各样被理想化了的“前”资本主义的社会秩序:等级制的,有机的,前工业化的,前民主的。我不知道是谁最先以苏联电影中的主要角色都是拖拉机为笑柄的,但他极有可能是一个持有异议的资产阶级,甚至是一个所谓的现代主义者,因为明显地较反动。当然,苏联的革命电影愚蠢地、武断地停留在它的轨道上,却不是因为它转向了一个男男女女实际上都在工作的世界之中。相似地,像社会主义电影本身那样表现资产阶级生活的极端愚蠢和挫折,即使像20世纪艺术那种经典的对资产阶级持有异议的程式那样继续表现一种经过挑选的、摆脱它而出走的个人,你都没有触及到社会主义电影。 115

在同样的意义上,有一种决定性的时刻,在这个时刻,在自然主义的剧院里,有人从窗户上盯住了他或她被排除在其外的那个世界。持有异议的资产阶级艺术,包括大多数很有影响和价值的

艺术,却经常停留在这个时刻,停留在一个异常怀旧或者渴望的时刻。但是,更有意义的发展是越发相信从那个窗口上真正可以看到的一切都是一种映象:也许可以说,是一块用于模糊放映的屏幕;世界上一切决定性的行动都在起着一种心理的或心灵的作用。它所产生的强有力的各种形象当然不是自然主义的,也不是经典现实主义的。正是在这种决定性的时刻,当斯特林堡改变了他对于使人们不幸之事物的看法时,便开始写作具有伟大力量的剧本,在1890年代,在最初的电影中,它们都是当代的,事实上,当我们现在来读它们时,它们实际上都是“电影”脚本:涉及到了身份和角色的分裂与融合;物体和风景被观察者的心理压力所改变;心灵的着迷状态象征性的投射:这一切像物质性的过程一样,超越了他的实验戏剧的界限,但这一切也像艺术过程一样,最终要在电影中实现:首先,像在表现主义那里一样,在一种探索性的电影中实现;后来,在常规的恐怖片和谋杀片中成了各种各样的技巧,在那种从商业上拍摄的反科学的虚构片中成了特技。

在这些有力的发展中,更不必说那些以甚至更加强有力的复制形式和封闭流动形式重构叙事、采纳新主题和问题却显得有趣、愉快、甚至令人激动或动人、适应这些东西“必须”怎样的大多数电影,可以毫不感情用事地断定,社会主义者们极有可能会经常感到孤寂。一种社会秩序、然后是一种文化秩序的全部压力,甚至也比常常促使我们相信自已很有可能犯错误好得多。但是,在实际上,不犯错误到底意味着什么?赞颂我们所拥有的社会主义电影,并找到了拍摄新的社会主义电影的各种方法,到底意味着什么?

有不同层面的答案。我在重新强调自然主义的历史意义时的

主要论点,是要准备说:在一个比我们通常认识到的大得多的领域中,存在着各种社会现实,它们大声呼唤那种认真的详细记录和有特征的关注。因为就一切文化而论,主要的社会主义的实例是,大多数人的生活都已经并且仍然被大多数艺术几乎全部忽视了。可能很重要的是在它们自身的条件内争夺这些选择性的艺术,但我们的核心任务始终应当是在这些迄今为止沉默的或分裂的或确实被错误表现的体验的领域之中。此外,作为社会主义者,在多数人开始卷入从前被认识到的那种政治活动和工业活动时,我们不当犯相信它们完全变成了有趣的这样的大错误。那种错误应当受到萨特的嘲弄:即对很多马克思主义者来说,只有当人们先进入资本主义的雇佣时,他们才生出来。因为我们要是认真对待政治生活的话,我们就必须进入这样的世界:人们在其中像他们可能的那样生活着,然后必须在劳动、爱情、疾病和自然美的全部复杂性当中生活。如果我们严肃的社会主义者的话,我们就将经常在这种真实性质中并通过这种真实性质——在其细节方面始终那么令人吃惊,而且经常很生动——发现意味深长的社会的和历史的条件与运动,它们能使我们用某种洪亮的声音谈到人类历史。

我并不想说只有自然主义才能做到这一点;在很多情况下,有不同的、经常是更好的各种途径。但是,我的确想说:在三个世纪的现实主义艺术之后,在四分之三个世纪的电影之后,仍然还存在着我们自己的人民生活的大量领域,它们几乎还没有以任何认真的方式被考查过。有时人们说,在自然主义的常规之内,在我们有了社会主义并能显示它之前,我们不可能拍摄社会主义电影。单是对一种现存的现实进行复制,就是一种被动状态,甚至是接受一

成不变吗？然而，首先，这是检阅我们的人民漫长的各种历史，各种运动和斗争，特别是胜利和失败，在其中达到了它们本身令人感动的关键时刻。我们历史的那么大一部分已经被敌对的艺术家和制片人盗用了、窜改了，或者说被专注于奇观的政治上的中立者盗用和窜改了，以至于单是在这方面，就有足够好几代电影制作人创作的空间。在我们自己的时代中，也存在着这些令人感动的关键时刻，存在着各种胜利和失败，照它们本来的样子考查它们，应当是一位严肃的社会主义者特殊的品质之一：不是以短暂的热情或者单纯支持者的绝望，而是以论争或判断、或者通过论争或判断，坚定不移地投入作为真正的男人和妇女而不断超越胜利与失败的劳动人民的生活。

这还不是、而且将不是社会主义电影的全部内容，尽管来自于很多国家，它只是一种丰富的和持久的趋势。至少还有另一个重要领域，它特别涉及到我们当中那些经常创造各种形象、生活在所谓发达但实际上是被形象浸透了的各社会里的人们。正是在这里，现代主义艺术中最有创造性的趋势——经常在电影中处于其最好状态——可以找到与在压力之下经常成为反面的各社会投入的联系。我的意思是说，形象创造本身的核心过程（现代主义强调它反对正统艺术封闭的流动，要穿越过去），现在本身就是意识与获得意识方面的一个主要因素。在广泛传播的、当代对所谓媒介（过分简单）的不信任中，存在着这一点的某种真正的社会基础。很多人现在看到并懂得了他们正在被错误地表现，但极少有人——而且我们当中始终没有一个人——真正知道这是怎么发生的。一种仅仅不高兴地不信任当代的各种陈规，充其量是防守性

的,而且经常是无能的。一种针对它们喊出来的愤怒更好,但没有人能够一直接着喊下去。

事实上,自始至终,从最简单的贴标签的各种形式,经过情节处理和选择性的编辑,到自我表现、自我认识、自我承认的各种最深刻的形式和问题,都存在着我们可以介入其中的各种创作过程。在这里,电影的各种特殊性质,最显著的是把其他分开的现实领域和观察它的基本上不同的方式聚集在一起,这些早已很明显,并且可以大大向前发展。这项工作既可以从根本上做,也可以从枝节上做。在反对正统资产阶级艺术的各种固定形象、老一套的流动和连续镜头方面,现代主义的悲剧之一,是受到作为其条件的这种隔离的压力和引诱,进入维护其自主的、主要是主观主义的和形式主义的世界之中。

情况并不总是像这样;也不需要继续像这样。反对固定的形象和老一套的连续镜头,能找到与那样一些共有的现实领域的联系,我们在那些领域中全都是易变的,要和不同的真理相遇,要面临各种各样的和变化的条件及关系,而所有这些都都在情感结构之中——没有形成当然也要延续的各种观念和信念——情感的各种结构可以成为共同的:在这种意义上是共同的:我们经常根据过去来看它们,那时其他被分离的或被隔离的人们发现自己的思想在形成,自己的情感在形成,自己的概念在变化,对他们来说,这些看来都非常个人化,但也是各种历史的方式。

这是根本:占据我们心灵、在某种现实的意义上是我们的历史的各种深刻形象。但是,实际上,在电影中,我认为也像在小说中一样,存在着可以得到的各种形式,它们已经成了那种长篇通俗作



品的各个部分,这样的作品太容易被当作单纯的商业艺术而不被考虑。例如,谁能找到一种较现成的探索错误方向的形式——向尖锐对立的真实关注隐瞒了真相,或者与真相相矛盾——而不是一种显然为人所知的犯罪故事、间谍故事、恐怖小说、调查报告的形式?通常用一般的各种手法揭示或暴露的真相,是任意的或价值不大的,或者说是把握地策划来针对危险的外国人或粗暴的、敌对的力量,它不应被看成是一种障碍。因为所有这些形式,在一种隐藏了它本身大部分真相的完全被打乱了秩序的文化中,获得了成功。虚假的英雄暴露了一切,但实际上什么都没有暴露——只有他自己假定的精明和暂时恢复可以被批准为一种秩序的东西——完全是对那种形式的调节;他不需要成为它的真正的界定,而且在最严肃的层面上也不可能成为它的真正的界定。现在我们周围到处都有犯罪和不忠实在发生,它们真的需要被追查到底,不是用一种早已陌生的政治声明封闭性的言辞,而是按它们实际上发生的复杂而令人吃惊的各种方式,在一种社会秩序之内:任何认真的调查者最后在其中都将知道他是一个参与者以及被理想化了的旁观者。

这些都属于我们应当占据的各种分支。当然,我知道,说比做起来容易得多。我们凭冲动都完全了解资本主义长期盗用通俗的物质现实,了解它决非没有打扰对真正差别的不在乎。但是,我们处在一种非常奇怪、也许还有希望的情景之中。所有庞大的东西现在都反对我们,但在那种不仅非常强大、而且也格外不稳定的社会秩序和文化秩序中,却存在着无人能预料其结果的各种运动着的力量。实际的和自称的电影制作人与电视制作人强壮而活跃的一

代,更加有生气,更加渴望正在开始的和想去做的东西,而不渴望早期的、或许更加惬意的时代。对一种行动的反应像煤块擦出火花一样明显和势不可挡,在这种早期阶段的电影和电视中,比在我们的任何其他艺术中都更加鼓舞人心。

与此同时,电影经济已经在根本上变化了,在它与电视和新的发行形式与发行机构的共存方面,现在远不是那种旧的垄断,尽管旧的和新的市场控制者仍然掌握着大多数地盘。然而,正是在这里:只有一些在这种节日里放映的电影,才是在简陋的支撑条件下拍摄的。无论如何,在我们这种世界中,社会主义者所期望的,对他或她来说更容易,而不是对我们的兄弟姊妹前辈来说更容易?可以理解的是,所有的捷径都被占有了:像我们自己的领土一样固有的通俗性;在我们懂得最大的混乱和矛盾是具有巨大力量的我们自己的混乱和矛盾之前,像是天生开放和多变的媒介;像是注定属于我们这一方的探索、实验和创新。然而,当我们终于懂得了这些捷径时,我们已经处于一种理解了某种东西、被鼓励继续下去、去找我们自己的道路的境地。

## 8. 文化与技术

高技术可以扩散低等文化：毫无问题。但是，高雅文化可以维持在技术的低层次上：这正是大多数高雅文化被创造出来的原因。

正是对这种情况所作的似乎可能、但毫无希望的各种结论，当前大多数对于文化与技术之间的各种关系的思考才达到了，并且停止了。

在文化生产和传播方面、与在各种性质的信息系统方面无疑很主要的一个技术创新的时期里，必要的是超越这些旧的条件。然而，现在有一种很有影响的联盟，不仅包括文化上的保守派，而且也包括很多明显的激进派，他们都一致认为各种新技术是一种主要的威胁。文化上的保守派将用那种曾经是优雅的隐语说：有线电视最终将打开“潘多拉的盒子”，或者说：卫星广播将建成“巴比塔”。至于计算机，由于对它们能否写诗的慌慌张张的论争，大多数处于各种政治立场的旧的文化知识分子都已经决定最好不去管它们。

不过，在这同时，在完全不同的各种意义上，一个新的知识分子阶层已经在占领和引导新的文化与信息技术的各个场所。他们正在自信地谈论着他们的“产品”及其市场规划，并紧锣密鼓地与主要的供货公司和在它们空隙中的无数新的专家代理机构交战。

他们在被遗弃的和衰退中的原有经济里,以其坚决以美国为基础的模式和词汇,适应着扩大了“后工业”消费主义的一个新阶段。

很多激进派在观察这一切,退回到了各种防御阵地:用掌握着各种新技术的公司来确认这些技术,并用“跨国超级资本主义”新的灾难性的阶段来确认它们。他们所确认的各种力量都是真实的,但根据如此不成熟的立场紧接着出现的一切,是一系列贬低的评论和防御战,在很多情况下会导致与有特权的和家长式统治的旧机构的捍卫者们结成心照不宣的联盟,或者更糟的是,与旧文化论点正在衰退的各种观念结成心照不宣的联盟:要保存一种高雅文化,并通过教育,使它扩大到全体民众。 120

这当中没有哪个具有很好的基础。即使是早期论点中最好的,也需要用新的词语来重新陈述。因为我们所拥有的其他东西,是技术决定论与文化悲观主义的一种可怕的结合。我们现在必须清理和解释的,正是这样一种结合。

在任何真正的新技术的早期,特别重要的是清除习以为常的技术决定论的思想,它几乎不可避免地会伴随着新技术出现。“计算机将盛行起来。”“1990年代的无纸办公室。”“明天是光缆和卫星的世界。”

技术决定论的基本设想是:一种新技术——一种印刷的报纸,或者一颗通信卫星——“产生”于技术研究和实验。接着,它会改变它从中“出现”的社会或者部门。“我们”要适应它,因为它是新的现代方式。

然而,实际上,所有技术研究和实验都是在早已存在的社会关

系和文化形式之内进行的,很典型的是为了早在一般预见中的各种目标。此外,技术发明本身比较说来很少具有社会意义。只有当它被挑选来进行生产投资时,只有当它为了特定的社会用途而被有意识地发展时——即当它从作为一种技术发明转向可以恰当地称为一种可以得到的“技术”时——其普遍的意义才开始。挑选、投资和发展的这些过程,明显属于一种一般的社会过程和经济过程,是在现存的社会关系和经济关系之内,也是在一种特定的社会秩序之内,而它是为了特定的用途和利益而设计的。

我们可以考查两个例证,它们表明这是事实,但它们却具有有趣的内在差异。收音机可以说开始于赫兹对无线电波的科学发现,无线电波本身是以已知的电传导为基础的。很多人的实验是从无线电波的发射开始的,在20年之内,人们揭示了它能达到非常远的距离。在这个阶段要记住的是,无线电报或电话的一种新的辅助系统,甚至是一种新的替代系统,它们可以把个人信息传送很长的距离,或者传送到因各种物质原因电线无法到达的地方。

121 由于它的可行性已被证明,就有了来自现有的各个电话公司和电报公司的兴趣,也有来自需要更好的通信形式的各种军事机构的兴趣。然后有了根据这些现存兴趣的有意义的各种发展,尽管原来的无线电业余爱好者和实验部分还在持续,并且仍然还很活跃。这项技术本身之中没有什么东西使它指向了别的什么方向。

但是,在一个非常广阔的社会方面和文化方面,正是在这个历史阶段,有了对各种新的家用机器、在这种情况下是指对新闻和娱乐的积极寻求与要求。然后有了积极的研究,以生产一种家用无线电接收机,而这被证明了相对很容易。它的积极发展遭到了旧

的对电报和电话的兴趣的反对,因为它们的信号可能受到干扰,政府则不想让国内机构的频道因一般的“广播”而超负荷(据说还很浅薄无聊)。然而,决定已经作出,主要是由现有的通信公司作出的,要让接收机在市场上销售,并创造公众对它们的需求。这被证明了非常成功,然后必然会以各种新的方式想到节目安排和经济资助。

又一次,并不是技术当中的什么东西决定了这些计划。节目安排的概念,范围从电报和电话系统中那样的“普通载体”,经过如北美系统中那样的“出资人主办”的节目,到受国家控制的或由国家颁发执照的节目规划公司。为它们之中的这个或那个而作出的各种不同决定,以及它们全部的特殊文化效果,依据的是有关社会中现存的政治安排和经济安排,很明显,因为这项技术与它们中的任何一个或者全部都相适合。

因而,事实并不是技术发明导致了社会制度和文化制度。这项发明本身在现存形式和可能性之内发展出了两种完全可以替代的系统性的技术:无线电通话和广播。广播接着通过完全超出技术本身的各种选择,也发展出了替代的和形成对比的各种文化系统。这些事实非常合乎情理地为人所知。根据哪些兴趣,才有可能在真实历史的全部复杂性方面、而且也在它的每个阶段的开放性方面,把这历史变成这样一种毫无意义的主张:即“无线电的发明改变了数以百万计的人们生活”?

卫星广播的情况部分地是以相同的方式开始的,但有一个关键的差别。通信卫星在实用之前的一般用途都是假定的。所预见的是可与早期无线电信号的作用相比的一种改进:即它们可以

改善来自现存以地球为基地的发射机的各种信号——无论是通话  
122 信号,还是最终的广播信号——它们也可以把信号带到迄今为止  
无法接近的很多地方。最终,在那个明显是中性的词语“无法接  
近”方面,将有一个政治上的意义的领域。

不过,关键的因素是,这个领域的卫星技术最初完全依赖于一个完全不同领域的主要研究、发展和投资:即军用火箭及其相关的通信和侦察系统的领域。所有最初的投资和生产都是在这个军事领域之中。紧接着的是电报和电话方面持续的民用发展,然后有了一个至关重要的阶段,在这个阶段中,这项技术可用来同现在建立得很完善的电视广播系统连接在一起。在这个时刻,在这项技术本身之内,情况还是相对中性的。卫星可以用来改善和扩展信号,用来迅速传递遥远的信号。两种用途都是有助益的,尽管前者必须与其他性质的信号改善和扩展相比较,例如,与新形式的光缆传递相比较。这种技术论点把我们带到的就是这么远。但是,实际上的发展显然没有把我们带到那么远:愚蠢地涉及到这项“不可避免的”技术的一种发展。

因为至少有三个总的目标,不是源于这项技术,而是源于整个社会秩序。第一,从制造公司和它们在政府中的同盟者,到开创一个新的市场销售阶段,都存在着巨大的压力。在一个层面上,这是整个卫星传输和接收系统的发展,它们可以被卖给政府,可以被卖给或者租给其他公司。在另一个层面上,它将引起巨大的新的国内需求,或者是对国内卫星信号接收机的需求,或者是对通过新的和更复杂的光缆系统进行传播的地面站的需求(这也有可能证明使用普通发射机的有利之处,而不涉及到卫星,也不涉及到对它们

的偏爱)。所有这些发展,以及它们在技术上的众多复杂性,都特别地得到了讨论,似乎它们仅仅就是技术上的。然而,尤其是在现今急迫的发展速度中,它们主要与工业上的意图相联系,而不是与文化上的意图相联系,并密切跟随着经济机构和政治机构中力量的主要线索。

第二个目标甚至也很少是从技术上决定的。在最强有力的核心中,有一种明显的意图,要把这项技术用来跨越——自由地飞越——现存的民族文化界线和商业界线。卫星被认为是穿透迄今为止由“地方”民族当局控制或调节的文化地区和商业地区的完美的现代方式:那就是说,它可以穿透拥有自己的安排和政府的各种社会。在电影、电视和体育节目制作公司的传播计划方面,在多国公司的市场策略和广告策略方面,卫星和卫星加光缆是关键性的新的接近方式。

123

第三个目标与此有部分联系:渗透“政治上”封闭的各个地区,或者渗透相关的政治上的垄断集团,就像用无线电短波早已做过的那样。在这两个目标方面,在国家的空中合法主权方面存在着各种问题,但是,与此相反的,有关于空间自由的意识形态,也有一系列通过近海定点和“当地”代理公司共谋的创始。在整个这一范围中,在一个完全超出技术的范围里,各种决定最终都是经济上的和政治上的。

因而,真实的情况并不是技术决定论的,哪怕是某种精致的技术决定论的观点。必然的或不可阻止的某种新技术的意义,是有关的各种利益公开的和隐蔽的市场销售的一种产物。然而,实际



上,在完全不同的、甚至在明显对立的人们当中,它得到了一种文化悲观主义风气的有力帮助。

文化悲观主义的根子很深。在技术方面和机构方面的论点仅仅是一个最初的层面。然而,必须直接论及它。

初看起来,有各种十分可怕的预言,它们以很容易激起对新奇的机械的偏见为基础。报纸,廉价杂志,电影,收音机,电视,平装书,光缆和卫星:每个阶段都被宣布为一场危急的文化灾难。然而,也有一些和解的阶段,从前创新的技术在其中已经被吸收,只有当前的各种新形式才是一种威胁。与此同时,经常不清楚的是,是否只有各种技术才会被提出来。经历过提到光缆和卫星那个时刻的战栗(我见过身体上的战栗),就有了一种较充分的姿态。“当然,它哪里是光缆,它是那种给它们充气的废物。”对于“由谁充气?得到了谁的同意?”这种温和的提问,有一系列的答案,从可以辨认的资本主义的公司——激进的观点,但认为这些东西是不可阻止的,到底有多激进?——直到被谨慎地称为现代世界的东西(所指的是现代民众):“想想吧,30个频道,100个频道。除了绝对的废物,还有什么东西能够载那么多?”

在这一类反对之下存在着的公式,是“少数派文化”与“大众传播”之间的反差,它是在新的文化技术的各个阶段形成和发展起来的。在任何特定的阶段,它都与反对当前的新技术纠合在一起,但它的基础始终是一种社会的和政治的立场。因而,在我们自己的时代,印出来的书籍——多重机械复制和最终“大量”销售的明显最早的例证——在该公式的少数派一方看来,它们很典型地被某些平装书和其他例外取代了。在20世纪的进程中,无线电和录制

音乐——其他那些曾经很新的技术——也部分地转向了这一边，连同某些电影一起，因为有那个新的多头技术野兽——电视——与它们形成了对比。然后不仅有一种选择性的技术转移。还有一种向防范某些“可信赖的公共服务机构”的转移。

我重视这种防范中的一些。我在《长期革命》中仍然部分地信赖它，虽然我也试图用某些新的和完全不同的原理超越它。1959年以来的各种发展已经改变了这种情形，并阐明了必要的论点。现在很清楚的是，如果不同时把“公共服务”机构与它在其中运作的社会秩序联系起来的话，那就不可能确认它。在“公共服务”机构实际的发展中，这一点可以得到最清楚的表明：例如，在英国，英国广播公司的发展。在由国家控制的防止市场竞争的时期里，从家长式统治的阶段，到真正试图作出认真努力使很多人可以较普遍地得到的阶段，某种“公共服务”是可能的和重要的。在电视方面，然后是在无线电方面，当这种保护被取消时，“公共服务”的各种界定并没有消失，但在实际上削弱了，在有些领域中完全成了残余。由于被混杂起来，进行分析是一个艰难的历程。实质的和创新的工作，已经与文化垄断和控制的各种新旧形式结合起来了。在相同的机构形式之内，相对开放和多样化的时期，已经被封闭和有特权的时期所替代。与其他地方完全商业性的系统的对比，有利地揭示了这些“公共服务”的形式。与一种修改过的本土商业系统的对比较为复杂。“公共服务”系统具有某些残余的优点，但商业系统却为超出垄断雇主之外的劳动提供了各种重要机会。于是，我们不得不比较的，不仅是各种文化系统和机构，而且还有与它们连在一起的发展中的资本主义社会变化着的各种形式。

“少数派文化”与“大众传播”之间,几乎没有绝对的反差留下来。这种情形最终必须追溯到“少数派文化”本身的深刻根源,但我们可以首先在一个较易理解的层面上来考查它。少数派文化有特权的各种机构,如此严肃和重要的工作的承担者,很多年来都在进行着一场不可能取胜的战斗,即反对一种受资本主义资助的文化的强大压力。这是文化悲观主义最明显的来源。但是,它更深刻的来源是这一信念:将获胜的,除了过去之外,没有别的什么东西。就其他的原因来说,这是因为存在着一种坚决拒绝任何真正可选择的社会秩序和文化秩序。在理论上是这样,在坚决反对民主或社会主义的各种新形式方面也是这样。但是,至于在实际中就更是这样,在有特权的机构的社会条件与作为整体的现存社会秩序之间的有效结合方面——现在非常清晰可见——也是如此。

有特权的旧文化,与输入的和本土的商业文化市场之间,依然存在着某些真正的不对称。正是从这些方面,才发动了似乎最有可能的辩护。在严肃艺术和评判方面,仍然存在各种权威性的标准。然而,在所有可以得到的有特权的机构之内,从英国广播公司,经艺术委员会和英语委员会,到各个主要大学,这些标准大多数都无法摆脱它们已被接受了的的社会条件。它们现在明确地强调自己与国家(君主政体的国家和军人的国家)和国家戏剧的联系,强调自己与仍然残余的对“靠投资生活的人”和乡村家庭风格的偏爱的联系。它们的一些辩护者在这种不对称和某些敏感领域中看到了希望,如公共道德、宗教、语言的正统性、保护传统艺术。但是,在一种被削弱的有特权的文化与主要的经济力量之间,现在存在着一种过分强烈的实用联系,在它本身的压力之下,它借以被普

遍认可的社会秩序必须复制它自身并且生存下来,因为它要成为真正独立的“少数派”的旧文化立场。的确,由于一个接一个时髦的旧机构料想自己会得到永久保护,它们都受到了资本主义经济较苛刻阶段的规则的侵害,所以毫不令人吃惊的是,只有一种使人迷惑和遭人痛恨的悲观主义。因为它们中的大多数想赢得的或者想保护的,除了过去之外什么都不要,而一种可选择的未来,恰恰是、并且明显是它们的特权的最终丧失。

因而,在那个旧公式的词语当中——“少数派”对“大众”——存在着—场不可能取胜的战斗,它的大部分既定的参加者都不可能想在任何现实方面取胜。

“全都沦落到金钱上了,”那些悲哀的声音现在说。然而,金钱起作用的形式有那么多。在有特权的旧文化中,自尊的一个条件在于,金钱通常都是间接的。它来自于开明的赞助人,可靠的信誉,慈善的遗赠,以及有独立收入的人们。“独立收入”:这是拱门的拱顶石。没有必要的是,的确很不礼貌的是,回顾财产转让的这种独立性,以证明它实际上依赖于一种普遍的财产权、生产和交易的系统。随着对金钱的需要的增长,有了一种新的和显然不成问题的资源,在这个阶级之中早已同它有了密切的联系:开明的国家,把一部分税收引向了这些令人赞美的方向。但是,又一次,如果有人像某些纳税人开始做的那样进行回顾的话,那么就会提出 126 这个普通的问题:为什么应当拿税收去支持少数派的机构和自主的各种文化目标。出现了在这两种间接资金中存在着的惯性,但随着费用的增加,突然有了新的意识形态的门槛:直接的资金。但

是,如果他们接受直接的资金,那么他们也不会接受一种明明白白的“商业”文化吗?虽然有相互矛盾的各种习惯和信号,但某些人中的悲观主义已经下降为绝望了。

然而,只是在某些人当中。很快找到了新的遮羞词语。“公共部门和私人部门开明的伙伴关系”:那个老朋友,“混合经济”。但是,在资本主义竞争的新阶段,正是要“削减”公共部门的压力,才产生了对直接的“私人”金钱的需要。很快,有了另一块遮羞布:“赞助人”。那个可爱的旧词语,赞助人不就是从前的教父吗?于是,完全没有了一般的雇佣。赞助人。作出承诺。承诺金钱。

这种制度现在正在各种广播机构中最迅速地发展。整个电子机构中的问题在于:它们与从前的所有资本主义交易关系不一样——在图书、报纸、图片、音乐会方面——它们没有任何直接的销售点。接收机可以直接出售,但按照广播的性质,不存在任何实际节目的销售点。因而,为生产筹措资金是以其他各种方式来安排的:靠国家的直接补助金;在国家与资本主义的联合方面国家的要素相对很强的社会里,靠许可证费;靠一般的广告收入,或者直接用于特定的生产,或者用于系统地建构的“自然”断路器。

广告的选择权早已被“通俗”报刊夺取了(各种新的、在商业上销售量很高的新闻、娱乐与体育报刊),它们是一种减去了封面价格、因而扩大了销售的方式。在更深的层面上,在国内制造业和扩大选举特许权的关键阶段,选择权也是扩大和组织一种新的“消费者”市场的方式。第一个目标被认为只是主要的通信功能的一个“支持系统”,但第二个和更深的目标则始终较强。较早被认为是一种相对平衡的东西,大大地向“消费者”和选举市场的重心转移

了。在它们自身各种形式的深处,大多数报纸改变了它们对于自己的各种明显目标的界定。某些必要的要素还保留着,但按照登广告者所要求的条件,一份报纸的成功或失败已经有了日益开放的界定:可靠地投递到一批实际的购买者那里。在这些压力之下,然后有了一些报纸的迅速消失。这不仅在标题数量的减少方面很明显,而且在那些出版形式方面也很明显,即仍然照老一套被描述为报纸的东西,但在其中正式的新闻内容很有代表性地不到10%。现在,日益有了小报式的娱乐和广告报纸,以及追猎简要新闻和挑衅性见解的人。可以说,在英国,在从前认可的任何意义上,只有三种还存在着的国家日报。然而,就连这些报纸也紧密地依靠与向相对富裕的读者中登广告的人进行投递的联系。在很多这样的情况下,小人物如此生气勃勃地掌了权,以至于小人物迅速成了任何实用权力的界定。 127

在广播中,无论是在直接的商业系统中,还是在受国家保护的系统中,都已经有了—种相似的功能上的转移。生产是按照这些系统通过某种兴趣所能传送到的人数来估量的。像在报纸中—样,“可行的”生产数字已经被—个专门的计算系统极大地夸大了。把最终的一丁点儿称为“大量”——成千上万的人——被描述为是—群毫无意义的或失败的广播听众。适应可预计的和成套的大规模市场竞争条件的压力,已被文过饰非,似乎这是—个与实际民众的责任关系的问题。真正的主要压力要么是为了直接的广告费用,要么是为了政治市场和文化市场的主要份额,所有间接的系统最终都要依靠它们。尤其是在这里,赞助人,新的教父,出现了。

文化上的同化已经非常迅速。旧的机构和竞争现在事实上已

把各种商标名称作为它们描述的第一要素附加上了。这些描述那么轻易地从受雇佣的喉舌流出来,以至于似乎有理由问问在其他竞争形式走同样的道路之前它将持续多久。我们会很快看到一次“英国化学制品普选”吗?它肯定会节省所有官僚机构的加班费。由少数人控制的补缺选举,将推进以联合王国的某些部门为目标的公司对市场的渗透。贸易赞助人能时髦地为工会官员的公开选举提供资金。如果这些例子听起来(似乎是)很离奇的话,那么对较早的一代人来说,同以保险公司和烟草公司的名义在英国进行的光明正大的竞争的定义相比,它们还是不那么令人吃惊。法人广告费用接管的权力现在如此之大,以至于人们熟悉的社会活动的一个广泛领域,在早期和贫穷得多的时期有效地按它们本身的条件得到了资助,现在则为了自身的生存而正在依赖由这种新的保护人和控制部门计算出来的恩惠。

128 这个过程与广泛得多的社会运动有联系:在日益以家庭为基础的文化方面;在电子装配而非体力装配方面;在生产成本较大的上升方面,部分由于生产工人的工资相对提高,但也被适应国际文化市场的规范而极大地抬高了,它们在投机运气的层面上已经给了大多数受优惠的部门以回报。正是意识形态的解释,直接影响了政治决策,这才是要紧的。赞助人的各种新形式被解释为“闲置资金”,甚至与资本主义的旧原则相矛盾,即某地的某人必须付钱,因为“金钱并没有长在树上”。在这种新的奉承中,即使自由的男男女女也会对各种委员会里的账目大伤脑筋,会被迫相信不期而获的东西:“不期而获的钱财”,现代的新招牌。

不存在任何闲置资金。它们全花在了经过算计的、通常得到

承认的各种目的上；在当下的交易中，但也用健康的交往代替了不健康的交往（如体育运动的烟草赞助商），或者说使所谓的“意见制造者”消除了疑虑，或者如人们巧妙地指出的，加强了一种“公众形象”。特定的不期而获之物，是为了这个或那个目的。总的不期而获之物是为了资本主义的公开名声。但是，正是来自于真正的跨国教父的跨国的不期而获之物，现在才必须受到最仔细的考查。

光缆和卫星的新技术，由于它们能够从社会方面被表现为新的、因此创造了一种新的政治局面，所以按它们通常被预见到的各种形式，在实质上就是跨国的。在各种技术原因的借口之下，现存社会将被迫放松或者在实际上放弃它们的一切内部调节的权力。如果价格包含了几种不成问题的合法性，或者向“社群”利益做了各种姿态，那么就将得到支付。“不仅是闲置的，而且是无话可说的和有干系的。”同时，真正的成本将在别的地方得到支付。社会成本，以及高高飞舞的跨国系统对任何社会及其经济进行渗透的后果，将留给残存的国家政治实体来支付，或者被它拖欠。各种成本将用相信失业来支付，因为国家工业被忽视了，被削弱了。各种后果将落到边缘化的和赚不到钱的地区，它们在工业方面已被忽视了，却又日益得不到根据获利来选择的新传播系统（商业电缆或商业邮件）的服务。除了这些之外，我们可以预见到保护被渗透和被劫掠的社会身份及其衰落中的社会秩序的、已无后退余地的各种防御手段。

闲置资金！教父们正在把我们带向一个看起来到处都更低劣的地方，带向不断的毁灭，或者完全带向放弃。一切必要的公共服务的一般措施的已知替代原则，将被制定得像是 一种在退缩的乌



托邦理论,尽管它仍然是我们对于多变的、敏感的通信系统唯一的现实希望。

倘若这就是必须反抗的东西的话,那么就还不足以反对这种或那种技术。任何这样的机会主义都将失败,并且应当失败。也不存在其他任何现成的、恰当的联盟。就这些目标来说,资本主义的国家是无效的;它现在是进攻势力的一部分。情况因残存的自治政策机构和可选择的赞助人而不同,如在英国,英国广播公司和艺术委员会的情况。在决定性的地区,现在这些正在被挫败,它们或者加入了各种新的形式,或者撤退到更狭窄、更明显残留的利益,以几个承担得起的少数派为基础。在文化悲观主义的各种形式之中,很多有关的人都已经适应了这种正在变狭窄的未来。但是,接着必须强调的是,这是如何影响到仍然被称为“少数派文化本身”的。

早已很有意义的是,很多少数派的机构和形式,甚至也怀着热情适应了现代法人的资本主义文化。这在日常实践活动中是如此,在那里,一个分成等级的市场有它们的一些空间。它之所以如此,是事实上大都会地区的严肃戏剧和小说都已经心甘情愿地被合并到赞助人与奖金的市场运作中去。基本的出版机构和交易机构无论如何都已适应了现代法人销售的主流。很多其他种类的艺术事业,自信其计划的严肃性和正当性,为了赞助人的金钱,却加入了公司办公室之外的行列。

这些当中没有哪个能够持续很久——在某些方面也没有哪个能够开始——除非已经形成了更深度的适应。被仅仅当作“赞助费”对待的东西,决不会就像那个样子不变。生产本身因各种赞助

和指导的机构而逐步变得更加相似。在某个时候,这可能被少数派文化中的真实要素掩盖起来:根据过去进行创作,它似乎仍然要按它自身的条件生存下来并繁荣兴旺;或者是在高度专门化的领域中创作,很典型的是与各种学术组织和兴趣的联系。这些中的每一个都很重要,但在它们受到限制的条件中,可能还没有充分的和真正的少数派文化。始终都是当代的实践和运用,才把这些要素和专门化变成了一种“文化”。

现在有变化的、活跃的当代实践和策略。但是,在它们当中,有必要确认某些适合的和顺从的形式。因而,一种相对明显与适合的怀旧,现在正在渗入少数派的艺术:在当代复制经过挑选的过去时期较优美雅致的方面;在乡村家庭和一种古老的“田园诗般的”秩序方面;在“古典的”文学和音乐方面;在曾经令人眩目的和强有力的传记方面;在对幽默的或者引人联想的神话的偏好方面。这被一种明显的异国情调从侧翼包抄了:帝国的和殖民地的过去的异国情调;边缘的、经常是过度贫穷的、形象化的异国情调;原始风格的各种变体的异国情调。

但是,这些明显的内容主要是其各种补偿形式,它们造成了当前少数派艺术和文学如此长的一份财产目录。它们真正适合的各种形式具有一种难以忍受得多和粗糙得多的外表。这正是我们需要考查“现代主义”的两张面孔的地方:在那些创新的各种形式上,它们动摇了资产阶级社会早期固定的各种形式,但它们本身接着也被固定为对整个文化史上人类存在的最简化的看法。最初不稳定的、经常是绝望的各种形象——很典型的是分裂的形象,身份的丧失,人类交流基础的丧失——已经从那些艺术家们(他们曾经是

多数派,的的确确又离乡背井,对他们陷入其中的社会很少有或者说没有任何共同的基础)有生气的创作,转而被变成了一种给人印象深刻的表面上“现代主义的”或“后现代主义的”法规。这靠近了法人权力的核心,把人类的机能不全、自我欺骗、扮演角色、个人在临时关系中的错位和替换、乃至在非交流情况下不诚实的交流悖论,当作了自证的常规论据。

这些假设以通俗化的同质理论的观点为基础——心理的异化;固有的自我寻求和破坏性的关系;天生的竞争性暴力;历史的无意义;一切行为的虚构性;语言的任意性——这些形式依然声称少数派艺术的状况已经变成了常规的转移,和对跨国商品交换的肯定,它们与这些的确有很多结构上的一致。它们也被它们的知识分子代理人和商人以直接货币的形式大量交易,其中的一些人出于残存的自尊,让自己在姿态上与被遗弃的艺术家们和原创阶段的理论家们保持一致。甚至这种趋势的大量自主的作品,都很快被合并进了现在这种主寻的少数派文化之中。

然而,更加决定性得多的、改变了通过它们来分析这种情景的那些条件的,是在电影、电视、主要是在被销售的书籍中,把这些深层结构中的很多都转变成了有效的各种通俗形式。显然,各种简单的投机活动和行业,在对犯罪、间谍活动、阴谋诡计和错位的高度专门化的表现中,已经被转变了,并以新的方式拿到市场上销售,调节着对于习以为常的竞争性暴力、欺骗和扮演角色、丧失身份以及临时的和破坏性的关系的各种深层假设。因而,贬低人类的一种极度痛苦感的这些被贬低了的形式,曾经震撼和挑战过那些实际上在毁灭人们的固定的和稳定的形式,现在却成了一种广

泛散布的“通俗”文化,它意在肯定它本身以及世界毁灭的必然性。131

原因并不在某些抽象的“通俗趣味”当中:“粗俗大众”的观念是文化悲观主义的首要条件。真正的原因更特殊,更有趣。现代主义的原创性本身就是对于一种主导社会秩序的各种复杂后果的回应,在那种秩序中,帝国的—政治的权力与法人的—经济的权力的各种形式,同时在毁灭传统的社群,在造成真实的和象征性的权力与资本在几个大都市中心里重新集中。那个时期创新的艺术家们在萧条的、衰落的和在缩小的社群里丧失了他们的各种关系,走向了那些中心的新的物质基础和消极的自由,具有反讽意味的是,在那些中心里,真正的分裂和错位是大都市(但只有它)才能认可的一种新艺术的题材和手段。对重新集中的城市文化的初步社会分析,确证了它的唯一表面特征:很典型的是“商业主义”和“民主”,强迫把来自传统的各种观点结合在一起。然而,作为相同的基本过程的一部分,电影中的、然后是广播中的普遍传播的新手段,正在这个时刻被发现和发展了,对它们的控制和生产紧紧跟着这些同样的集中化与将要普遍化的形式。

最终被规划为现代交流的“地球村”的东西,是几个中心的异想天开的规划,它们已把人的内容变成了它的最简单的普遍可传送的各种形式:在最简单的物质层面上的某种真正的普遍性;其他的是对可转让的和可交易的特征的简单看法。对于确认被改变和被错位的人性最初的震撼的有力指控,最终被变成了一种重新得到展示的“正常状态”的各种常规。于是,曾经诱发一种真正的现代主义艺术的那些条件,成了不断把它令人吃惊的形象同质化的各种条件,并且稀释了它的各种深层形式,直到它们成为可以得到

的一种被普遍传播的“通俗”文化。

这种“现代主义”的两张面孔在非常近的阶段之前还无法在字面上相互识别。它们不稳定的关系被一种置换作了谬误的解释。一方面,所看到的,是一个变化和错位时代有力的少数派艺术;另一方面,是一种被技术化了的“大众”文化的各种常规。然后人们以为,被技术化了的大众文化是少数派的现代主义艺术的敌人,这时,事实上各自都是作为一个整体的社会秩序深刻得多的各种转化力量的结果。正是在这里,技术决定论和文化悲观主义的简单无知才铸造出了它们的可怕联盟。技术被谬误地认为必然带有这种内容,而在行动和反应两方面,少数派艺术却对它本身和一个异己的技术世界丧失了信心。

几个中心的“普遍”生产的支配,以及同时由几个大都市中心对艺术生活和知识生活的支配,现在不得不被认为是具有内在联系的。掩盖了这种情形的各种矫饰的高潮,就是广泛被人接受的“地球村”的主张。它所讲的是普遍传播的一种真实的发展,和真正多种多样的文化交流前所未有的各种机会的真实发展。在意识形态上所插入的,是一种同质化了的人性模式,它是由两三个中心有意识地提供的:垄断化的公司和大都市的知识分子精英。一个进行了同质化,另一个则把它理论化。各自都把谬误的基础奠定在已经“改变世界、对世界开放、并把它聚集在一起”的各种技术方面。但是,技术当中没有什么东西导致了这种理论或者实践。产生这两者的实际力量不仅在文化之中,而且也在社会、经济和政治生活最广泛的各种领域之中,它们属于资本主义跨国阶段的主导秩序。但是,这是一个无法命名的敌人,因为它的金钱正在被夺走。

“如果我们按现在提出的各种方式得到有线电视的话，”英国广播公司的一位高级官员最近说，“那么我们就毫无办法拍出《重访布赖德谢德》和《斯迈里的人们》。”他将求助于他当作是不容置疑的绝好的例证。两个例证不可能代表全部剧目，但这两个例证经历了一个漫长的过程。一个是怀旧地重建一种毁灭性的、的确颓废的、但仍然被怀念的高雅。另一个则是面孔严肃地确证内心深处的背叛，它通过一种几乎难以辨认的、但在政治上“必然的”和暴力的代码。在早期通过“斯迈里”表现间谍活动的内心污秽时，一个唱着赞美诗的唱诗班纯洁的声音伴随着旧的、梦幻般的塔尖的威严形象。这是法人创作和官方少数派艺术现在笼络宣传与自大的富有之处，使用了被替换了的旧虔诚的形式，和重新设计的与调整了的对战争、冷战的看法。有线电视真的就那么神奇，以至于能够把我们所有这一切中释放出来吗？

决不可能。事情没有那么凑巧。但是，看来在我们认识到自己的真实处境不同于任何被理想化了的当前处境之前，是完全不可能想到它的。我们现在主要拥有的，是由资本主义赞助的一个庞大的艺术部门，它展示了犯罪、欺诈、诡计和背叛的无瑕常规，以及貌似有理的性堕落。对正在衰退的可闻度的体面评论正在玩着危险的游戏，在模拟、模仿和拼凑中也有着某种生气。这个部门得到了从知识上轻松地阐述各种统治观念的支持：“异化”成了暴力竞争和非个人的欲望；“错位”成了任意武断和人类的无能。这个部门之中还有很多部门，但对任何外在于它的人来说，它们在根本上的一致很明显。不过，除了它们（尽管它们很多）之外，在最为人所知的极端孤独中，还有其他人物：在各种各样的创作中的自主的

艺术家们和独立的知识分子们。他们眼前的问题是把他们边缘化或者排斥他们的大都市,但很多人接着可能滑入已准备好的各种意识形态的立场:“大众”文化;“技术化的”世界。此外,在正统文化中,人们已经根据从前的时期来“了解”自主的艺术家们所做的和独立的知识分子们所想的。很多这样的代表人物在为早已被合并的各种形式进行修饰,忙于创作,他们的姿态在官方文化中得到了承认。更多的经常在做着和说着非常不同的事情的真正人物,在这种情景中几乎完全看不见,甚至连彼此都看不见。悲观主义甚至传布到了这种力量最活跃的地方。一种真正孤独的冷静变得阴暗起来,虽然它从来不可能最终压倒创新的自主实践活动的欢乐与活力。

人们常说,这样的创新力量只有当它们与名副其实的社群相联系时,才可能被充分释放出来。这也许是真实的,但在它的一般主张方面,却是模糊的。有价值的,正是那种可以得到的各种实践活动的条件。

“通俗”文化有两个领域,它们可以被看成是相对有别于主导的资本主义部门。第一个是一种蓄意寻根的通俗历史和行动。在英国,这已突出地出现在某些电视剧和戏剧中,出现在某些很有特点地被大都市文化定位为“地区性”的小说中,并出现在口述历史、录像和电影的某些创新的形式之中。在其他一些国家,在从对立的戏剧和电视的各种新形式,到各种街头表演和社群艺术,以及政治斗争中的通俗革命艺术的一个范围里,存在着一种文化活动的生气。甚至在最古老和最被认可的文化中,在最近 50 年期间并由于很多早期的前辈们,一种替代的激进文化的雏形正在不断地形

成。它们迄今为止还没有在机构方面强大到足以获得普遍成功的地步,而这个实际上的弱点已经被言过其实了,从它们的外部,但也从它们的内部,直到它们作为“只是政治的”、“主要是政治的”特征刻画。但是,它们重要的实践活动和形象,比“政治”一般所意味着的任何东西都更深刻。这些真正的形式现在所具有的和激发的,正是更普遍、更直接的人类选择和挑战。

然而,在这种趋势的一些部分当中,存在着与主导文化本身相互交错的各种问题。这种性质显而易见的创作中的一部分已经被合并了,具有了主导文化最软弱的各种要素:彻底的怀旧,导致了令人熟悉的接受和承认失败;或者是在一种被强加的贫穷内部的粗糙和粗俗,导致了用俚语认可与在资产阶级戏院里演出始终享受着“低下生活”的戏剧。也有一种假激进的实践活动,在其中,后现代主义艺术消极的结构被附着于一种名义上革命的或政教分离主义的激进主义,尽管它们可能做的一切最终会破坏这一点,把它变回到晚期资产阶级主观主义的各种混乱。看到所有这一切,并不令人吃惊的是,最强有力的替代的艺术家们已经开始了走向替代机构的长征,那些机构不得不从残存的、潜在的、替代的社群资源中出现。

不过,其次,有一个非常不同的通俗文化的有弹性的领域,它的大部分现在都在市场上销售,但它的大部分也不是源于这个市场。这个领域正好与一种被合并了的“现代主义”相反。它是对每一种东西的一种简化,得到了完全不同的支持。正是在某些喜剧演员真正通俗的怀疑主义中,他们才把人类难免的错误维持在日常的、因而是可以纠正的层面上。正是在某些通俗音乐热情的活



力中,它始终被市场追逐着,经常被抓住,被驯服,但又不断以新的、充满活力的各种形式更新自己的推动力。也正是(与我们的很多偏见相反)在某些通俗“家庭”戏剧和小说中,它才始终朝着情感边缘,体现了日常生活与情景。这些东西经常相当于比创作的闲言碎语强一点,但却是一种与对于其他人多变的生活有抑制不住的兴趣具有某些实质上的连续性的闲言碎语,超出了现代主义和后现代主义表现的被简化、被歪曲了的形态。正是在玩笑和闲言碎语、日常歌舞、特殊场合盛装打扮和色彩过分夺目的这种非常普遍的领域中,一种通俗文化才最明显地持续着。它的直接力量和欢乐依然抑制不住地活跃,哪怕是在它们被合并成娱乐消遣之后,或者在被模仿为无线电或电视中的广告节目之后,或者是在被导入英国国教徒的意识形态之后。它们是抑制不住的,因为它们以自己的大多数推动力,和自己不懈地依靠人类的多样性和娱乐消遣,在任何压力之下并通过无论什么样的形式,生存了下来,而生活本身存在着,而那么多人——真的,即使并不是始终与大多数人有着联系——在活着,在指望超越试图控制和改变他们的常规而活着。

任何新技术的契机,都是一种选择的契机。在现存的社会条件和经济条件之内,各种新的系统将被当作传播的各种形式来设置,而一点没有真正想到各种相应的生产形式。新的有线电视或者卫星有线电视将极大地依赖旧的娱乐原材料和一些廉价的服务。新的信息系统将被金融机构、函购市场商人、旅行社和一般登广告的人所支配。可以根据“经济”系统力量的轮廓预言,这些性

质的内容将被看成是先进的电子娱乐和信息的全部内容或必要内容。更严重的是,它们最终将限定这样的娱乐和信息,并将形成实际的和自我实现的各种期望。

然而,有一些现成的、可得到的替代用途。新的有线电视和卫星有线电视系统,以及新的电传文本和光缆信号系统,完全可以在公共所有权之内发展,并不是为了某些老的或新的垄断的供给者,而是作为共同传输系统,通过租赁和契约可以为广泛的生产实体和供应实体得到。

在电视方面,至少可能有四种新的传送服务。第一,一种替代的电影和录像网络,被各种各样的独立制作人所使用。第二,一种交换网络,用于现有电视公司和不同国家的独立制作人之间。第三,一种图书馆或重版书目网络,由一种电子目录根据现有材料提供,或者由广泛的制作公司提供。第四,一种参考和档案网络,利用现在储存于各种形式的公共信用中的材料。

这些网络的头三个阶段,在它们的全部早期阶段中,最好由付费收视系统提供资金。只有用这种办法,收入才可能直接回到制作人那里。英国的免费公共图书服务正是在这个方面不能令人满意,这些网络与它有类似之处。它令人钦佩地分发各类书籍,没有在借阅点收取费用,但它却失败了,即使在迟来的引进“公共出租权”而把可观的收入归还给作者之后。一种全面免费使用和生产补助系统将是另一回事,但有一种要素而没有另外一种,却是有害的。根据集中化的社会主义文化生产的经验,也有很多话要说,因为个体和小集体生产者有相对的独立性。与通过资本家和法人节目计划机构的雇佣系统所能获得的相比,或者与通过一种想象上

的“公共”系统及其节目控制者的媒介官僚所能获得的相比,他们同观众可能有更加直接的关系。

136 这两者中没有哪个是由技术决定的,但正是新系统中的一个重要特点,他们才为新的文化关系提供了各种机会,这是旧的系统无法做到的。因此,频道的增加使节目组织者和稀有频道的控制者变得没有必要。相似地,频道的范围允许自我挑选和自我定时观看:一种早已在录像机的使用中受到欢迎的机会,虽然把这些强加于没有改变的生产和传播系统很快就会变得有寄生性。更普遍的是,先进生产的博彩游戏能够被改变。集中化网络生产“无足轻重的”或“没有活力的”观众,在持续的可用性和交换系统中是完全行得通的,超越了受到限制的网络观看高峰及其相关的广告竞争的条件。

这些是很多方式中的一些例子,从不同的基本社会立场和文化立场开始,可以按照它们来完全不同地运用各种新技术。按这种替代的观点,各种技术本身将被评价为多种多样和公平的供给手段,而不是选择性的赢利手段。因而,在现在的主导秩序之内,有线电视的发展将有系统地排除农村人口、较贫穷的城镇和城市地区。但是,它只是可以得到的几种技术之一,它们的正确混合能够提供普遍的和公平的供给:电话信号系统,家庭卫星接收机,社区中继站。

新的观点不应局限于靠现存服务的某些已改变了的手段来复制。各种新的文化生产将积极依靠新的地方和专家工作室设施,它们是为了一系列替代的、已经在现存集中化系统的边缘工作或等待着的制作人。这种独立工作的质量已经给人以深刻印象,也

有正式内容和关系的某些明显的转移。新的信息系统同样如此。医疗电话、计量和安全警报早期系统可能在 10 年之内变得很普遍。如果从一开始它们就被认为是社会供给,而不是外加于商业系统的东西,那么情况将尤其是这样。如果在新的光缆上安装适当的开关系统,那么在日常行政管理、财务管理、订购商品、预定旅行设施和其他设施之外,就有了增长的空间,它们可能在下一个 10 年中变得很普遍。已经很重要的是,在这些有限的“信息”的概念之外,现在由金融、旅游和过度销售中现有的利息提供资金,以及由一个相对微弱的“一般”利息范围提供补充,在文化上十分类似于新闻的“珍闻”阶段。正如早已开始发生的那样,为了极大地扩大公共查询和参考系统,百科全书和图书馆目录可以被变成数据库。也有一种已经储存了的、但现在公众方面极难接近的信息实体,它们是关于各种商品和服务的真实的和有竞争性的质量的; 137 正是这种公共信息系统,才能够逐步取代广告。

除此之外,还有另一个范围。现在所谓的“互相影响”的使用,如在提供者与使用者之间,在很大程度上是非常不平衡的。经过挑选的数据库提供简单的和已决定了的选择。在享受不到特权的终端,我们所能做的一切就是按下这个或那个按钮,就像我们在选举投票站按下按钮或者画叉一样。真正的互相影响将是非常不同的,正如在运用这些技术去登记社会见解和政治见解的情况下所能说明的那样。很容易把预先决定的选举投票访谈的问题变成各种技术,并按照它们的条件按下按钮。这是选举市场的数据安排形式,必须把它同任何更加积极的民主区别开来。

关键的问题是意见与信息之间的关系。最近的研究(希梅尔

维特等《选民如何决定》,1981年)已经表明:在所谓的以及由简单的选举投票所显示的“意见”范围内,不仅存在着等级的差别,而且也存在着性质的差别。有些意见由于具有或不具有充分的信息而拥有深刻的基础,但有些意见虽然在表达时很自信,却相对浅薄和容易散发,很容易受当前语境中的语流和环境的影响。这是一种参与的民主同一种代表的或明显代表的制度之间的差别的众多基础之一。毫无特殊评价的赞同,现在就像在选举制度中一样贯穿了投票制度,它们抹平了这些真正的差别,固定了选择的范围,而它本身则成了表面信息的劝导性的形式,不仅暗示着“公众意见”,而且在某些层面上形成了“公众意见”。

更适当和更值得重视的程序现在终于在技术上有可能了。通过访谈或者通过按按钮的选举意见投票的模式,根据现存的、按照选择好的条件回答问题的权限的设想,来安排它的问题日程。这是一种明显使商业市场或选举市场的操纵者满意的形式。在一种替代的民主形式中,人们早已在对飞行员的研究中揭示了:提问、质询和信息诸阶段可以逐步地相互关联。因而,最初宽泛的意见暗示,可以根据任何真实的观点范围而导致碰上相反的论点和证明。于是,在一个真正相互影响的获悉与交流的过程中,各种问题可以被修改和重新阐述,或者提出各种替代的主张。在这样的过程中出现的各种意见——关键的是它们可以无限地重复和变化——接着在现行的社会关系中就具有了某些现实的基础。的确,在一个复杂的社会当中,这是在现行的和公平的小群体里获取某些意见形成过程的一种技术手段,在这些小群体中,有所根据的

138 各种信念,和直接的民主讨论与决定的各种方式,在传统上具有基

础,但接着却在更大的社会中丧失了。

再一次,各种新技术主要的益处之一,可能是对各种有意联系的可行性的一种有意义的促进:市民社会区别于市场与国家的质地。今天,虽然交流与组织的主导轮廓强有力地、集中地得到了资金资助和控制,但数以百万计的人们却在不断地、控制不住地建立他们自己的组织,或者是为了被已确立的形式忽视了或否定了的各种目标,或者是作为积极支持和影响的手段。很典型的是,它们现在在资源、尤其是在距离的严重困扰之下工作。一个协会可能有成千上万名成员,然而在任何特定地方只不过有几百名成员,经常只有一两名成员。随之而来的旅行和资金问题被热心地提出来,但就很多目标来说,新的相互影响的技术可以通过提供人们在自己家里、工作场所和社区商议与决定的常规设备而改变它们。在很多正式的组织中,如党派和工会,这样的设备将极大地有助于改善民主交流和决定。但是,也将极大地加强各种自愿的和非正式的协会,从特殊的兴趣和施舍行为,到替代的和对立的政治群体与文化群体。实际上,这可能成为市民社会充分的社会权力和文化权力的成就,与它们被各种公司和国家盗用或者边缘化相反。

这些用途以工作中合作与协商的新形式触及到了更加广泛的可能性。在某些过程中,它们可以有效地取代现在不方便的和昂贵的、每天把人们运送到地理上集中的工作地点,可以在道路和线路上相互传递和再传递。在生态学上,在本世纪末之前,就很多性质的工作和服务来说,这将是可描述的,或许是绝对必要的。在进一步应用这些技术方面,它的灵活的各种形式将充分地与管理机构中新的工作关系和谐一致。这应是一种真正社会化的经

济的主要形式之一,在其中,可被定位的企业和社区里的直接关系,能够在—个非常广大的物理空间中被高效地扩大到广泛得多和更有变化的各种组织。

还有,在教育中,有各种新的、重要的可能性,它们已经由“开放大学”的成功显示出来了。可能有一个新的正规学习系统的范围,人们可以在自己的时间里和按自己的步调利用它们。在一个对可以得到的终身教育的新需求的时期中,这一点将特别重要。然而,现在在现存机构中所发生的事情,是一种来自于晚期资本主义经济及其政府的稳固的压力,它们要绝对地、以同样的手段削减教育,不断排除提供就业准备和早已受到控制的市民生活之外的学习。这种削减和排除的托辞是说它们是“学究式的”,它现在被用来指作为一种抛开它们、贬低它们的方法的、大多数有组织的和持久的学习。“学究式儿童”的套语,相似地被用来使持久的学习专门化,并被用来找到一种把大多数人从中排挤出去的借口。然而,这仅仅利用了在一—种不平等与有特权的文化之中相对封闭和疏远的学院的某些真实特征。扩大和改变现存机构所能做的大部分事,是靠认真发展综合原理,靠把它扩大到超出现在完全不适当的离校年龄。但是,运用新技术可以为大多数综合机构增加多样性和持久的可获得性,首要的是使它们向外看,把它们自己最好的知识和技巧带给更广泛、更活跃的社会。

这些是我们通过选择不同性质的经济和社会所能选择的发展新技术的总方向中的一部分。把它们加在一起,便在一个无论如何都会走向的异常复杂的技术世界中,提供了各种新的积极的社会关系和文化关系的可能性。现在在抓住和指引它们时所涉及到

的不成熟的、减少了的兴趣,已十分不能容忍。但是,在这些可能性的门槛上,如果在那些其核心责任是要改革、提议和行动以实现它们的人们当中出现向技术决定论和文化悲观主义的旧准则投降的话,那么这就真的是令人不能容忍的了。因为在广阔得多的变化过程中,这些用途属于许多复杂社会里一种新的彻底民主和新的社会主义必不可少的手段。它们也属于真正现代的运动,超出了一种一度自由的现代主义漫长而艰难的绝境。



## 9. 政治与政策：艺术委员会的实例

英国公共生活较有趣的错觉之一，是相信处于中间的人总是对的。因而，如果艺术委员会遭到来自右派和左派的攻击的话，那么人们就可能（不真实地）断定：它的政策很有可能是明显正确的。如果右派宣称该委员会把钱滥用在颠覆性的、污秽的或琐屑浅薄的“艺术”之上，而左派则宣称该委员会是精英统治论的、不民主的和不可理解的，那么似乎很自然的是，在这种错觉的外壳之下，轻松自在地往下看自己的双脚，看到的始终是正中间的地面。然而，应当很明显的是，在这些性质根本不同的抱怨和断言之间，不存在任何中间地带。英国的公共生活相似地被钟摆的比喻误导了，钟摆左右摇摆，但总会回到中间。我们或许还记得，当钟摆处于静止的中间时，钟就停止了。

正中间地带的观念被证明有效，是因为它受到来自各个相反方向的攻击，但它掩藏了一个至关重要的假设：即受到攻击的正是它本身的直率和有条理。要不然，就什么都没有证明，因为一种变动也许会受到来自一种立场的攻击，而一种完全不同的变动又不同于另一种。在考查艺术委员会时，我发现了这种情况：根深蒂固的前后矛盾；不一致的各种变动；确实，由于在它所有日复一日的事务中显著的效率，便有了一种根本上的不一致。我们不是在处

理一种被消极地解释的中间地带，而是在处理整个一系列相互矛盾，它们本身是众多变动和多种多样的意图与压力的结果。

在历史上，艺术委员会是一个凯因斯主义的机构。它本身的这一点有助于解释它当前的各种问题。但是，像凯因斯曾经大量插手指导的其他很多机构和政策一样，真正有趣的是：从一开始就存在着界定和意图的各种不确定性与混淆。就它们本身而言，就它们对总政策持续的、经常使人糊涂的影响而言，这些都很有意义。142 我将简要回顾一下历史，因为我们仍然处在它相互矛盾的各种压力之下。

凯因斯比他的大多数同代人都看得远得多，而且具有一种广阔得多的人性。为了确认他的独特性，在涉及到凯因斯之前，我们只需要考查一下艺术委员会的直接前身，音乐与艺术促进委员会的成立大会。教育大臣德·拉·沃尔在被问及资金时，

很热情。他具有威尼斯式的幻想，在泰晤士河上办了一次战后伦敦市长的表演，在其中，教育部成功地用豪华大型游艇和华丽的大型平底船把各种艺术从白厅带到了格林威治；管弦乐队，情歌歌手，来自老维克的莎士比亚戏剧，来自萨德勒的韦尔斯斯剧团的芭蕾舞，来自皇家艺术学会的杰出绘画，来自乡村绿野——实际上是“可爱的英格兰”——的民间舞蹈家。<sup>1</sup>

似乎可以公正地说，这是就英国统治阶级本身所过的生活而言的。也许还不止这一点，因为舞蹈家们尽力在大型游艇上表演，

演员们在大型平底船上喊叫,画幅在大型平底船上闪闪发光。然而,为国家的一次公开表演这样简单地拨款,仍然是他们的主导观点。从一次伦敦市长的表演到一次皇家的婚礼,各种艺术表演被挑选和雇佣来修饰巴格霍特准确地称做的国家戏剧机构。凯因斯远远超出了这一点。但是,往回看,关于一种新机构应当做什么,我们可以区分出四种不同的界定。

首先,而且最著名的是美术的国家庇护人的观念。如凯因斯1945年在一次广播谈话中所说:

我认为,人们还没有意识到已经发生了一件多么重要的事。艺术的国家庇护人已经悄然出现。它的出现是以一种非常英国式的、非正式的、毫不夸耀的方式——如果你愿意这样理解的话,它还是半生不熟的。一个半独立的机构得到了有所节制的资金,以促进、安慰和支持那些根据个人或地方的首创精神而组织起来的社团或者机构,这些社团和机构怀着严肃的目的与合理的成功预期,正在努力为公众奉献戏剧、音乐和绘画艺术。<sup>2</sup>

不过,其次,不那么著名的是——现在回想起来确实是想入非非的——一种实际上意在诱导自力发展经济的政府投资的概念。凯因斯相信,在长期的展出中,美术将会自我资助。如他的传记作者哈罗德记述的:“他对音乐与艺术促进委员会的理想是,在最后阶段(无疑不用很长时间就会达到),除了管理成本外,将没有任何支出。”<sup>3</sup>

然而,第三,凯因斯很有特点地把这样一种首创精神看成是对修正市场经济的一种妨碍,或许可以更严格地说,是对把艺术带出市场经济之外的一种妨碍。正如他在1936年所指出的:

把公开表演者的神圣礼物出卖给获取金钱的目的,从而剥削它并附带地毁灭它,是当今资本主义较糟糕的犯罪之一。国家怎样才能最好地起到自己的恰当作用,这还很难说。我们必须通过痛苦和错误来学习。但是,任何东西都比目前的制度更好。一切艺术门类的艺术家们在今天的地位,都是灾难性的。<sup>4</sup>

同时,第四,有一种不同的观点。艺术的公众和艺术的潜在公众,比一般所料想的要庞大得多。音乐与艺术促进委员会在战时的成功,英国广播公司的成功,都已经表明了这一点。把艺术带给那些被剥夺了接近艺术的权利的人们在早期获得成功的努力,在这种正在出现的、(暂时)一致的相信一种扩展中的、严肃的和通俗的文化中,被人回想起来了。如凯因斯在1945年指出的:

一个官方机构的任务,不是教训或者审查,而是给予鼓励、信心和机会。艺术家们要依靠他们生活于其中的世界和时代精神。没有任何理由以为,在一无成就的时代诞生在世界上的本国天才,会少于那些我们全部几乎都给予最高评价的短暂时期所诞生的天才。新的创作将在不可预料的地区、并以未可预见的形式更加大量地涌现,那时,将有一种普遍的

机会接触到以其最杰出的各种形式出现的传统艺术和当代艺术。<sup>5</sup>

然后,这些就是四种界定和意图:美术的国家庇护人;意在诱导自力发展经济的政府投资;市场中的一种妨碍;一种扩展中和变化中的通俗文化。显然有可能一心一意地、也是完全彻底一心一意地坚持所有这些界定。但是,在它们从公众评价和宣言的层面转换到实际的政策层面时,先是着重点的各种差别和优先权的各种问题,接着是实际的各种矛盾,很快就出现了。

让我们依次看看这四种界定。第一个在艺术委员会的工作中很可能是主导的。它并没有经常谈到国家庇护人;它谈到了公共资金和它最初所称的它的“受庇护者”。效果差不多一样,除了有一个关于“艺术”这个词语的当下的实际问题之外。凯因斯说的是“戏剧、音乐和绘画艺术”。该委员会 1946 年的《宪章》说的是“唯有美术”。这在 1967 年的《宪章》中被变成了“艺术”,它当然使我们又回到了这个问题之上。凯因斯在详细说明时没有考虑到文学,而作家们的处境与其他一切实践者的处境一样艰难,但这个问题在那里可以被提供公共图书馆这一理由所掩盖,并被合理化。但是,公共图书馆是在第三个和第四个界定下面的一种首创,而把文学从第一个界定中排挤出去,具有各种严重的影响,即使在该委员会勉强把文学重新包括在“艺术”里之后,它也一直没有找到一种公正的文学政策。

另一个用语,“美术”,甚至有更多的问题;在传统上,它被理解为绘画和雕塑,现在却试图囊括音乐,而且非常令人吃惊的是,还

包括戏剧。在另一方面,由于它的(故意的?)拟古气氛,它似乎有可能排除电影、摄影、无线电和电视(“新的创作……未可预见的形式”)。

然而,问题比这还要深沉。如我们已经见到的,凯因斯有时可以互换地谈到过“艺术家”和“公开表演者”。然而,这种混淆了的和因袭的文化上的划分,在战争期间正在以一些新的方式被合理化和固定下来:还有音乐与艺术促进委员会,全国劳军演出协会;一方面是“艺术”,另一方面是“娱乐”。当我们在一种花费公共资金的语境中探讨这种划分的各种问题时,我们几乎可以理解到那个善于描绘者的“美术”这一托辞。这是一个相互矛盾的领域。按照一种解释,艺术委员会的任务是分发资金去支持较古老的、传统的“美术”,如1946年的《宪章》所说的“唯有”。按照另一种解释,既然实际上不是国家、而是一般公众在为并非“庇护人”(富人和有权势者,以及受他们庇护的人)、而是公共服务的一种形式提供资金,那么,“艺术”能够被现存的少数派公众局限在那些已得到认可、已被接受的各种形式上吗?或者说这种范围必须被扩大到时代的实际艺术创作的范围吗?

根据各种非常不同的立场来澄清这种混淆(它实际上导致了各种不满),并没有帮助,实际上也使我们可以在宽厚地称为不同政府部门之间的“责任”的古怪划分变得不可能:艺术归于教育部,然后通过凯因斯归于财政部,接着在1964年又回到教育部;报纸、出版和电影归于贸易和工业部;最重要的是,广播归于内政部。我们从这个层面甚至可以看出:从来就没有一种连贯的公共文化政策,此外,有一些强势集团决定了从来就不会有一种连贯的政策;我们

始终不应该把这样的人叫做愚蠢的和糊涂的而使他们心满意足。而且,正是在这种古怪的结构之中,早已通过了自己没有澄清的关于“庇护人”和“艺术”的界定的艺术委员会,实际上才不得不运作。

第二个界定是意在诱导自力发展经济的政府投资,它现在也许只能诱导某种欲望。即使在最糟糕的通货膨胀阶段以前,很明显的,“艺术”和“美术”在一般意义上都不是“自我资助”的。现在不仅是意在诱导自力发展经济的政府投资所要求的资金总数,而且还有整个供给系统所要求的资金总数,都非常不同于音乐与艺术促进委员会最初的一年 25000 英镑,或者说不同于 1938 年至 1939 年花费在仍然分开的博物馆、美术馆、历史建筑和古代遗址(被接受的、传统的、残存的作品,而按另一种对“艺术”的划分,国家把公共资金花在它们之上,是为了“遗产”和公共教育的共同目的)上面的大约 92 万英镑。

然而,仍然要提出两个问题来。第一,不仅是“艺术”,而且也有非常广阔的文化活动的领域,在法人资本主义的各种条件之下,被证明了并不是自我资助的。在“亏本地”劳动的,不仅是管弦乐队、舞蹈、剧团和诗人们;在直接收入方面,也有大多数英国报纸、英国电影、大多数体育活动,以及在方式上不同的无线电和电视。按照资本主义的条件,要把赤字问题限定在“艺术”上,是很荒谬的。有一种整体的、普遍的、弥漫着的文化上的经济危机,它是由作为整体的经济危机更严重地造成的,但仍然完全不同于经济危机。

但是,其次,也不得不说,整个来自艺术的收入问题,被一种人们熟悉的虚假算法混淆了。事实上,我们的社会真正而持久的财

富的一个很有意义的部分——我在这里是指可流通的财富、现金价值，而不是指重要的、但在这种语境中是含糊其辞的“人类财富”——是在艺术作品之中。其他时期的艺术作品公开地、甚至是众所周知地进入这个货币交换的世界，经常是以它们的一些最持久和最可信赖的形式。正统的算法把整个这一领域从艺术的盈亏范围中排除掉了。然而，如果我们要进行两种新的实践活动的话——一种是艺术销售征税，从这种交易的利润中提取大量的百分比，投入到其他人的创作中去；一种是全国版权基金，在作者的权益及其资产到期之后（作者死后的50年），可以继续收取某些被大量使用的作品的版权收益——我们可以用一种新的和实际的眼光来看“意在诱导自力发展经济的政府投资”的整个问题。然后可以很清楚地看出：说艺术从来都赚不到钱，这是一种该死的谎言。也可以看出，至少在一个层面上，为艺术提供资金的问题，由于有理由期待某些非常重要的长期收益而掩盖了或者减少了短期的亏损。而且这还仅仅是就资金的条件来说的。早期的这种鼓励和资助的更广泛的情况，在有时间进行创作并获得成功之时，当然属于另一种不同的界定。

然而，正是在第三种界定的这个领域，才必须寻求最严格的同期保证。几乎不使人吃惊的是，凯因斯关于把艺术带出一般市场之外的观念，在更广泛的增长——在医疗保护方面，在教育方面，<sup>146</sup>在公用事业方面——处在暂时回落过程的时期里，将不会受到关注。相反，在艺术中就像在其他这些领域里一样，艺术处在被重新挤进一种新市场的压力之下，这并不是以成本和收入作为基础的，而是以广告和赞助人的新的主要形式作为基础。



在这种场合下,我不可能因为对经济的主要歪曲,以及对处于早期运转中的市场本身的歪曲,而就广告和赞助人的当代形式作出对它们不利的总判断:这些歪曲已经把我们的文化的意义扭曲到了这个程度,以至于广告本身实际上成了唯一有利可图的当代艺术。

但是,还有两个更直接的问题。第一,凯因斯本人在这件事上搞混了。国家在几个经过挑选的领域里进行干预,这样它们将不再会“被出卖……给获取金钱的目的”,这个想法倒是很慷慨,但最终却是不切实际的。一种经济是由它的主导结构决定的,满怀希望地被带出去的、按不同原则运转的东西,最终又落入了那个主要的运行轨道,或者说,充其量会成为边缘,在其直接支付的基金方面,则是脆弱的。从1960年代以来,我们已经在一次又一次的实例中看到了这一点,各种商业标准和优先权被逐步重新强加于其中。此外,各种社会关系和主导经济的各种观念,不断地重新填满了孤立的利润和亏损的粗糙观念,对那些挑选出来的领域的不满由此增长并繁盛起来。艺术委员会并不是这一点的唯一受害者,但它已经受到了损害——在它有倾向性地、经常是恶意地监视那种花费方面,即监视几乎不是用于从较隐蔽的公共资助形式中获利的商业企业本身之上的花费——这一点是很清楚的。

此外,其次,主导经济拥有自身利用这些经过挑选的领域的各种方式。在交通和公用事业的实例中,人们已最明显地看出了这一点,但是受到资助的艺术的小领域也属于这种情况。各种有威望的艺术机构早已收取了艺术委员会的很大一笔资金,这些机构不仅被当作艺术来利用,而且也被当作巡回演出的吸引力来利用,

并被用于商业娱乐，它们本身就具有直接的商业目的。还有，很多艺术创作，尤其是大都市里的艺术创作，基本上得到了艺术委员会的资助，如果没有它的资助，它们也不可能坚持下去，然而，它们却可以被各种商业机构以相对较少的花费注满，这些机构被表现为对创作的“赞助”，它们所获得的声望，靠的是与其他人努力的特质的联系——它们全部最古老的公共关系技巧。

使艺术更加依赖于这样的“赞助人”的当前的动力，由于两个原因而必须坚决地抵制。第一，由于在任何的、然而却预见得到的阶段，这样的商业赞助人都正廉价地利用公共基金系统，与此同时，当他们适应了这个系统时，又可以嘲弄它。我们将能看出，当 147 他们试图资助像完全成本这样的东西时，他们对待艺术会有多么认真。但是，其次，由于艺术的畸变必将是一种在商业上可挑选的、为了声望或为了公共关系的赞助，因而当它还在相对早期和明显无害的阶段时，就是应当受到抵制的东西。如果我们陷入那种原则，如果我们容忍艺术（受到资助的艺术，以及在它们受到资助的地方）从属于商业的和公共关系的算计，那么我们就将丧失半个世纪的努力、成就和尊严。

当然，反讽在于，“唯有美术”，或许我们可以说“唯有大都市的美术”，会以某些非常受限的和因袭的形式而得到国家和商业赞助人的混合资助。这的确是现在为艺术委员会而预见到的一种未来。它经常自愿地或不自愿地得到这种似乎有理的论点的支持：在最专业的层而上，只有“高雅艺术”才应当得到资助。当然，这种主张有各种变体，但在它最赤裸裸的方面，它却意味着丢弃非传统的艺术，丢弃巡回演出和小的巡回演出剧团，丢弃或者“移交”各种

艺术中心、社区艺术、各种各样低成本的实验作品。得不到资助的地区和利益将乐于被告知：它们不仅必须通过税收和价格继续向高层次的国家艺术和商业艺术的这种混合物作贡献，而且它们本身也将被那种最强有力的准则所排除：各种标准！

这里存在着一个真正的难点。我将支持凯因斯早期对“怀着严肃的目的与合理的成功预期在努力”的界定。我将赞同说，这涉及到由从业同伴更可取地作出的各种专业上的判断。但是，它也涉及到对“目的”的真正的考虑，以及认识到并非一切艺术目的都是完全相同的。目的的各种变化——正是在向伟大的伊丽莎白时代的戏剧（早期受到了西德尼按照传统标准的谴责）的转变中，在向现在充斥着我们的严肃剧场的资产阶级戏剧棘手而拖长了的转变中，在从学院派艺术向独立群体和现在在我们的美术馆里占据了最突出地位的画家们的展览的转变中，历史学家们才认识到了艺术意图的各种变化，认识到了预见到的与可能的观众的关系的各种变化——目的的这些变化，才是艺术的真实历史。它们很容易在回顾中觉察到，而“高雅文化”观念最狭隘的辩护者们，以及这些成功的例证（因为有过并且始终将有某些失败），可能跟所希望的一样对一种回顾的基础很敏感。然而，正是在我们自己的时代里，这些问题才不仅更艰难，而且也更加真实得多。它们不可能被

148 习惯预先占有。凯因斯就“不可预料的地区”和“未可预见的形式”所说的话，不仅是中肯的和真实的；它也证明在那种唯一重要的意义上，他属于高雅文化，超越了偏见和习惯，具有高雅文化的特征和开放性的实质。一定不能允许总是自信地推行一种得到支持的、有专利权的艺术的人们盗用或者压制这些真正的价值。

正是在这里,第四个界定的全部问题汇集到了一个实际的核心。假如你也是那种得到支持的和有专利权的推行者,懂得——当然是事先懂得,但事后懂得将没有差别——科文特加登剧院的任何芭蕾舞,国家剧院的任何戏剧,国家美术馆的任何绘画,极有可能成为高雅艺术,而不是一家地方戏院或一个巡回演出厅里的一出新戏,也不是一个小巡回演出剧团的实验舞蹈,不是一名孤独的、仍然在用双手绘画的人的画作——假如你懂得这一切,那么你将成为艺术委员会或者企业赞助人专门小组的职位的明显候选人吗?

正是按照第四个界定的性质——即鼓励一种严肃的、扩展中的和变化中的通俗文化——艺术的性质和目的的全部问题才要被重新界定,而且这种重新界定的关键要素才是开放性的。用任何严肃的观点来看,它都是一个漫长而复杂的过程。传统机构里的传统艺术当然必须被赋予它的合理地位。此外,如我们已经看见的,新的创作接着将在得到支持的各种传统机构里出现。但是,认识起来最艰难的是,在传统艺术的观众变化之时传统艺术的变化,以及创造新的、变化着的艺术观众,始终都是一个很有意义的因素——不仅是在社会学上,如我们在成千上万的实例中可以看到,而且也在形式上。因而,它决不只是一种文化在数量上的延伸或者扩展。如果我们真的认为艺术创造的观念就像实践活动和作品一样较容易接近更多的民众的话,那么我们就不得不接受并欢迎这个事实:即作为这些变化的一部分,在艺术本身之中也将有各种变化。没有哪个懂得艺术史的人需要害怕这些变化。的确,根据记载,当艺术被锁闭在宫廷和学院里时,或者完全相反,当艺术

家们被拒绝推到孤独之中、在他们与广泛而多样的公众之间没有交流之时,就会存在多得多的害怕变化。

在严格的艺术的和文化的基础之上,我是第四个界定的支持者。但是,在最明显的政治的和经济的基础之上,我也是它的支持者。前三个界定中的任何一个都可能吸引某种有限的公共资助,但确实只有根据第四个界定,我们才可能凭良心从总收入中为艺术筹集资金。为这种观念而斗争,具有重要的文化上的意图,但为了149 满足对于可供选择的政策界定较有限、充其量是正当的各种需要,它也是唯一安全的方式。因而,我们应当以自己尽可能多的人数聚集起来,不是为了向艺术的公共基金原则道歉,也不是紧张不安地排除或者削减得到支持和专利权、却得不到政治上和商业上的奉承者赞同的那些政策,而是要进行真正的战斗。

艺术委员会将这么做吗?我以这番话来开始:它不仅是按不同的原则组成和传承的,而且也是按经常不一致的、甚至是相互矛盾的原则组成和传承的。由于它的“半独立”地位,由于它的成员是由当时的大臣们任命的,由于它紧紧依靠部门的协议和基金,它的确没有处在一个有利的斗争地位之上。然而,因为它存在着,它就成了这种论争不得不开始的地方。该委员会不仅是公共资金的受托管理人,而且也是艺术的公共政策的受托管理人。我说“受托管理人”时重音有一点变化,不是指“受到信任的人”,为的是指明那种最明显的危险。他们受到最合适的却最无力的各种界定的束缚,受到他们的部门赞助人和银行家们的束缚,紧张地扫视着可以使其条件更舒适的那个系统的贵族们,无论如何都受到压力,并且要努力工作,经常只见树木而不见树林,他们的确可以起到受到信

任的人的作用,而其他那些处于中间的人,处在两边的人都不会尊重他们。

在断断续续论及该委员会之前,我已为一种选举过程而不是为内阁任命成员进行过论争。它的细节和实例属于另一回事,而且我早已经提出了我自己的各种建议。但是,在目前的语境中,我却想说:就政策的这四种界定(也许还会有其他的界定)进行必要的公开论争,应当由艺术委员会本身来发动,并且要公开地集中到它那里。确实,在最近几年里,在压力之下,它已经开始在一些小的方面尝试现在集中到它那里的这些问题。但是,如果这要成为一次真正公开的论争的话,由于我们大家所代表的各种各样的立场,该委员会就需要广泛性和多样性,需要专门的责任和说明的义务,在我看来,只有公开的选举才可能确保这些东西。

我已批评了凯因斯,但在目前的社会风气中,我的眼光越过了他,注意到了那个成人教育家,这篇讲稿是以他的名义,以一种开放的和可以认可的精神写出来的。<sup>6</sup>正如凯因斯所说,因为这项任务仍然要给予勇气、信心和机会。

## 注释

- 1 《第一个10年:大不列颠艺术委员会第11年年度报告》,1955年-1956年,第6页。
- 2 《听众》,1945年7月12日,第31页。
- 3 R. F. 哈罗德:《约翰·梅纳德·凯因斯的一生》,纽约,1951年,第401页。
- 4 《听众》,1945年7月12日,第31页。
- 5 同上。
- 6 那个场合是1981年W. E. 威廉斯纪念讲座(编者)。

## 10. 文化研究的未来

我希望在这里谈谈文化研究的“未来”这个问题,尽管并不是把它当作一种低估其当前的真实力量和方法——我认为,在这个词语刚刚开始传开来之时,在30年左右之前要预料一种发展,是完全不可能的。确实,我们应当提醒自己,这种不可预言性作为一种条件,也很可能适用于我们自己作出的任何推测,其中的一些推测肯定会是盲目的。然而,我们需要在未来这个问题上很坚定,而不是犹豫不决,因为我们本身注入到了它之中,我们自己对它将走的方向的感受,将构成所产生之物的一个很有意义的部分。还有,要澄清我们的思想(它们可能导致对各种思考作出某种界定,而那些思考将用在确定方向上),恰恰由于那种不确定性,所以既是艰难的,又是必须完成的。

我想从一个相当核心的理论问题开始,对我来说,它处于文化研究的核心,但在这核心之中,它并非总会被人想起。这就是——最初用来界定它的是当代的词语,而不是那些不那么正式的词语——如果也不理解其构成的话,你就不可能理解一种知识的或艺术的规划;一种规划与一种构成之间的关系,始终是决定性的;文化研究的重点恰恰在于它要与这“两者”打交道,而不是把它本身限定在这方面或那方面。它的确不关心某种作为说明例证的规

划的构成,也不关心可以同一种被理解为其语境或背景的构成联系起来的一种规划。这种意义上的规划与构成,是具体化的不同方法——也是描述的不同方法——它实际上是力量与方向的一种“共同”意向。我认为,这是已经作出的至关重要的理论创造:拒绝给规划以优先权,也拒绝给构成以优先权——或者用较老的话来说,拒绝给艺术以优先权,也拒绝给社会以优先权。新奇之处恰恰就是注意到了,在其他那些被分离的领域之间存在着一些更基本的联系。这类研究已经有了大量的先例,它们把被考查的知识创造或艺术创造的一个特定机构,与所谓的它的社会联系起来;正像存在着一个完整的创造机构一样——例如在历史中——因而它们根据自己特有的各种思想和艺术形式去描述各种社会,然后去说明社会。我们接着试图要说的是(仍然有点难,但我确实相信,它是要说出来的一件主要事情):这些概念——我们现在把它们界定为“规划”和“构成”——不是就两种分别的存在、“艺术”与“社会”之间的关系而言的,而是就各种过程而言的,它们在一种创造性的或批判性的社会构成中采取了这些不同的物质形式,或者说,在另一方面,采取了艺术创造与知识创造的实际形式。这一点的重要性在于,如果我们很认真的话,我们就不得不把它用于“我们自己的”规划,包括文化研究的规划。我们必须考查文化研究的规划从中发展出来的那种构成,然后考查构成的种种变化,它们产生了对那种规划的不同解释。我们于是就处在了一种理解现存的和可能的各种构成的地位上,这些构成本身就是解释走向未来的某些规划的一种方式。

现在,这是一个以概括方式出现的理论问题;我将举出它的一



两个例子。首先,不是在文化研究中,而是在它的贡献者之一当中;即英语研究或文学研究。非常值得注意的是,在每一种情况下,文学研究中的各种创新,都出现在各种正规的教育机构之外。19世纪晚期,当事实上根本没有任何有组织的英国文学教学之时,这种要求就在这个社会被忽视的、在某种意义上受到压制的两个文化领域里出现了。最初,在成人教育中,那些被剥夺了受继续教育机会的人们仍然是读者,他们想要讨论他们在阅读的东西;甚至更特殊的是,在被阻挡在高等教育过程之外的妇女当中,她们不断通过阅读进行自我教育,特别是阅读“富有想像力的文学作品”,因为这个词语通常都有这种含义。这两个群体都想讨论他们读到的东西,想在一种使他们想起自己的处境、自己的体验的语境中去讨论——很快就清楚了,这种要求并没有得到各个大学(如果它们做过一点什么的话,而有一些非正式地做过)准备提供的东西的满足,这也许会成为某种历史,或者说成为一系列数据,成为对各个时期和各种形式的某种描述。接着,这种要求是为了在与那些生活处境的联系中去讨论这种文学,在既定的教育体制之外、在成人教育中和在受挫的妇女继续教育中的人们,很强调那些生活处境。

153 因此,对现代英语课程的某些最值得注意的早期解释,很可能是出自牛津分校的讲师们,他们在与这种相当新的要求的联系中走出家门去工作,并形成了自己的各种观点。当这种新的文学研究——处在传统语文学和单纯分类史之外的——最终进入大学时,它的教学大纲,例如在剑桥,几乎就是按照19世纪末和20世纪初的早期阶段所确定的方式写成的。据剑桥英语的创始人之一说,那个时期的教科书,实际上就是对它们的教学大纲的一种限

定。

但是,再看看所发生的事情:英语研究进入大学之后,在20年当中已经把自身变成了一种相当正规的学院课程,它们把那些维护原初规划的研究成员们边缘化了。到这个时候,由于它在机构之内所做的事情,在很大程度上就是再生产它本身,而这正是所有的学术机构倾向于做的:它在再生产的那些教员和主考人,都在再生产像他们自己一样的人。假如没有来自外在于既定教育体制的各种群体的那种压力和那种要求,这种新的训练方法在很大程度上就会转而依靠自己。正如始终都会发生的那样,由于有一些显著的优点,它成了一种职业训练方法;它走向了批判性的严格和学问的更高标准;但在同时,那些理解原初规划的人们,例如像利维斯那样的人,却被边缘化了。难以理解的事实是,他们接着试图转到大学之外,再去实行这种更加普遍的规划。但是,因为在构成上,他们——在很大程度上,如果有人要严格按照通常条件的話——都是一群来自小资产阶级家庭的人,几乎同样对既定的、有教养的、以为占有了文学的中上层阶级不满,对他们感到的那些不仅对那规划漠不关心、而且敌视它、甚至威胁它的大多数人不滿——他们选择了一条非常刻板的道路。他们走出去了,把他们的学生们送出去了,送到语法学校去,寻找能够再回到大学、能促进这个进程的优秀个人。已经被当作他们的规划带进大学里的,再也不是同样的规划,因而他们去了外面。但是,由于他们把自己设想成是这种少数派的机构,力图培养一个批判性的少数派,所以它现在成了一种不同的规划,不是最初所确定的那种一般规划。这样,所有那些首先读到你现在可以相当公平地叫做出自这种趋

势的“文化研究”——出自理查兹,出自利维斯,出自《查阅》——的人们,所有那些在研究通俗文化、通俗小说、广告、报纸并且对它作出了富有成效的分析的人们,都终于发现了:要在有意识的少数派机构内再生产一个特殊的少数派的这种研究的成员们,为他们造成了一个信念的问题,也造成了确定这个规划是什么的问题。

如果你接着考查有了进一步变化的过程和确定了一种不同规划的场所的话,那么它又是在成人教育方面。确实,可能很难过分强烈地强调我们现在所理解的那种意义上的文化研究,因为它对它的剑桥前辈们所欠下的全部债务,都在成人教育中出现了:在工人教育协会里,在分校的校外班里。我有时候读到了一些对文化研究的发展的描述,它们很有特点地根据“各种文本”来追溯它的各种发展。我们都知道一些这样的描述,它们把《读写能力的运用》、《英国工人阶级的形成》、《文化与社会》等等排列起来,并确定它们的年代。但事实上,早在1940年代晚期,由于战争期间军队教育的著名先例,而且由于有些先例——尽管它们主要是经济和外交事务方面的——甚至是在1930年代,文化研究在成人教育中极其活跃。只是由于后来的这些著作,它才进入了出版物,才得到了知识界的某种一般认可。我经常为很多人而感到悲哀,他们活跃于那个领域的时候并没有出版物,但为了建立这项工作,他们所做的并不亚于我们任何人所做的。1940年代后期,人们在视觉艺术、音乐、城镇规划和社区环境、住宅区环境、电影、新闻、广告、无线电方面修习各种课程;假如他们没有修习这些课程的话,那么这个显然不具有特权的教育部门就会被承认得早得多。只有当它达到了国家的出版水平,或者——由于某种反响——在大学里被接

纳了时,这项工作才会以这种文化的这些典型方式被认为完全存在。我可以告诉你们,我这代人中有很多人所做的工作,并不亚于我们任何人所做的,现在在教文化研究的人们完全不知道他们的姓名,他们在一个场所做这种事,而那个场所正好被选择来替代利维斯小组。应当强调说,它是一种“选择”:它显然是作为一项使命,而不是人们加入成人教育的一种职业——爱德华·汤普森,霍格特,我自己,以及其姓名不为人所知的其他很多人。正是恢复了努力对大多数人进行的平民教育,这种规划才完全获得了成功,但是它一直在被变成一些要素而进入各种机构中,然后再被改变。因而,正是存在着出于利维斯立场的某些分析过程的最初的连续性,它们最终才被彻底改变了,因为那些人想要的恰恰是一种平民文化,他们不相信可以通过建立一个单独的利维斯派的“少数派”来实现它。由于这是一件非常实际和迫切的工作,他们仍然意识到了,当你不得不走出家门去与他们当场谈判之时,放弃大众—通俗教育和平民文化的愚蠢无知,并不是那么容易得到解决。

155

我举出这个例子,是因为人们太经常通过“各种文本”来追溯文化研究各个阶段的历史。这样的描述谈到了做了这项工作的这个人;这种趋势;这所学校;用这种或那种方式贴上了标签的这场运动;它们看上去非常有条不紊,就像这类理想主义的历史一样——一种非常学院化的文学史或知识史——总是这样。然而,在某种意义上,这仅仅是真实发展的表面,而且也是使人误解的,因为每一次所发生的,都是在一种既定的、与其社会的一般关系中,一种构成在把你可以追溯的东西当成一种具有某些连续性的规划,而实际上却“改变”了它,还不一定是为了更好的。由于有了

各种进展,就有了很多复归;我认为,在下一个阶段会出现一种复归。因为随着这项工作的一部分开始得到知识界的认可,随着它出现在讨论中和期刊上,在某种程度上也出现在大学里,它便被认为是一件比它本身新得多的东西。如果你们看我的书《交流》,它是受托写作的,因为全国教师工会召开过一次关于“通俗文化与个人责任”的大会,它实际上出版于1950年代,所关注的是恐怖喜剧——根据就是那么奇怪——写作没有花很长时间,我实际上是根据自己15年来在成人班上一直在使用的材料而创作出了这本书。因此,通过追溯文本而很容易传达出来的新奇的意义,实际上是使人误解的,因为规划的真实构成已经在那里了。但是,当这事开始发生时,它便在大学里造成了某种很有意义的知识上的差别,虽然从来没有一本书能够改变大学最核心的各种机构和设想。

但是,随后在教育中出现了—一个扩张的时期,它为这样一种工作创造了一些新的场所,而一种新的构成——也许是一种延续到今天的构成——出现了。我依然还记得我自己的学生们得到了他们的第一份工作,回来说:“我去见了刚被任命为讲师的自由主义研究中心的头儿,我问他自由主义研究中心是干什么的,他说:‘我不知道;我只知道我已开始有了它。’”于是,在那种前所未有的情景中,由于大多数人都是刚开始自己的第一次工作,他们可以写教学大纲,否则你得为它苦干,一辈子拖着自己向前爬,然后很可能还做不到。他们拥有拒绝某些观点的选择权,随着这个新阶段的推移,在大多数人中,在新的大学里,在工业学校里,在继续教育学院里,甚至在一些中学里,他们所拒绝的东西,正是这样一个工作领域,大学宁可小心翼翼地考查它,但一直把它排除在自己真正核

心的和决定性的领域之外。他们能够这样做,是因为自由主义研究中心的选择权是那么模糊;它的基础就只是那种意义——或许,它本身就是基于徘徊不去的、在文化上对科学和技术的不信任,因为它们过于俗气——即人们应当发现生活中某些更好的东西。 156

在这个方面,不存在任何现成的工作机构让它本身作为基础,这些新机构中的一种新的构成开始发展,但却具有某些后果。首先,那正是在你进入那些机构时——当你在写作教学大纲、必须实行它、检验它之时,你就经历了那个有魔力的时刻;在你与同事们会合时;在你成为一个部门时,在部门之间的关系必须协商时,在给予它们相关的时间和资料时——接着所发生的,正是在剑桥被削弱了的英语所遇到的那种过程。在这个时刻,当那种冒险的教学大纲成为一种必须经受检验的教学大纲时,它就不再是使人兴奋的了。正是在这个时刻,当这种新工作因为一切受人欢迎的要素的扩展而涌进了仍然还是少数派的各种机构时——此外,它们仍然是按某些关于部门、训练方法的名称等等的学术先例形成的——接着就在这种规划中出现了某些关键的变化。

然而,有另一种性质的机构,我想先提出来,它也出现于这个时期——我在谈的是 1960 年代——那就是“开放大学”。在这一点上,需要提出两个关键问题,可以说是同时提出来。第一,这是一种非凡的努力,是按照传统朝着一种教育上全面开放的平民文化的努力——不是一种官僚主义的、集中化的、强加的文化纲要,它将启蒙大众,但却是一种真正开放的教育。不过,与此同时,它有意要在成人教育和同业协会中,在劳动人民和其他人的一切地方自我教育组织中,打破它自己社会的各种传统,它以之为基础

的,恰恰是一种它不可能实现的原则:即当你制订出那些知识上的训练方法,而它们又形成了与人们的生活处境和生活体验相联系的知识主体时,知识上的各种问题就出现了。这当然是因为它正好发生在成人教育中。大学教师们从他们的机构中去掉了大学经济学、大学英语或大学哲学,而人们想知道的正是这些。这种调换并没有落入某种简单的平民主义:这些全都是愚蠢的知识问题。然而,这些新学生坚持认为:(1)这一点同他们自己的处境和体验的关系,必须要讨论,(2)在有一些领域中,训练方法本身也许令人不满,因此,他们保留了一条关键原则,即有权决定他们自己的教学大纲。训练方法与学生之间长期相互交流的这个过程已经被体制化了,而开放大学“有意”用一种非常威尔逊式的规划在两个意义上中断了这个过程。一方面,它是这种大众可以接近的;另一方面,它把一种技巧加进了这场文化运动,并凌驾于它之上。这个规划将带来大量的优点,但到这个时代,在提供知识训练方法的人们和使用它们的人们之间,它缺乏那种关键的相互交流和见面的过程,而使用它们的人远不止是有权被测试,以看看他们是否跟上了训练方法,或者看看训练方法是否被放进了一种方便的形式之中——那时,他们事实上拥有了确定问题的这种更基本的权利。这些人毕竟处在这样一种实际的地位之上,可以说:“好的,如果你告诉我说问题已经超出了你的训练方法之外,那就把我带到其训练方法能解决问题的人那里去,要不然就最好把训练方法收回去,你自己去回答问题。”正是从这种完全难以对付的和不适宜的处境开始,出现了极其复杂的、经常被弄混乱的文化研究的趋同现象;这恰恰是因为人们不接受那些分界线。然而,开放大学作为突破

少数派机构的一个主要例子,已把技巧中的这个要素插进了教育的社会过程中,并凌驾于它之上:它具有这种很有特点的双重维度。

现在我来到了我那个引起争议的问题上。正是在这个时刻,一种理论获得了成功,它把这种构成的情景按照它的方式合理化了,使它成了官僚主义的,成了知识分子专家的根据地。那就是说,它所形成的各种理论——形式主义的复活,各种较简单的结构主义(包括马克思主义的结构主义)——倾向于把人们在社会中的各种实际遭遇看成对社会的一般进程具有相对很少的影响,因为那个社会主要的内在力量在其结构的深处——在最简单的各种形式中——操纵它们的人们只不过是“代理人”。这正是鼓励人们不要考查他们自己的构成,不要考查他们所处的这种新的、同时是鼓舞人心的和有疑问的处境;事实上,这种教育正在一类新的人那里获得成功,然而,它仍然是在少数派机构之内,或者说那些机构对教学大纲和考试施加了限制性的官僚主义的压力,它们不断地把这些不成熟的问题拉回到它们自己条件内的某种易操纵的东西之上。正是在那个时刻——我希望它仍然是一个富有成效的紧张时刻——一度有一次对一系列理论完全不加批判的接受,这些理论在某种意义上把那种处境合理化了,它们认为,这就是文化秩序起作用的方式,这就是意识形态贡献其各种作用和功能的方式。整个规划于是被这些理想主义理论的新形式彻底转移了。就连葛兰西和本雅明完全不同的著作都被归入了其中;早期对巴赫金、伏罗西诺夫、麦德维德夫所发动的这种现代主义的理想主义的强有力挑战,很少被听见,或者完全听不见。甚至(并不经常)当构成“被”



理论化时,构成分析的主要教训(涉及到人们自己的构成和其他“当代的”构成)也很少得到强调,而是更强调安全距离之外的学术研究。

在其最一般的意义上,这项工作仍然是一种知识分析,它想改变社会的实际发展,但后来合乎逻辑的是,在那种机构之内,一直存在着在早期阶段有很大变化的那些压力:来自其他训练方法的压力,来自其他竞争部门的压力,要求界定你的训练方法,证明它的重要性,展示它的严密性;而这些压力恰恰是原初规划的压力的对立面。那时,在那个时期确实有非常大的收获,正如任何人把早期工作和后期工作进行比较都可以看出来的一样。当我写作《交流》时,我们要用散布在厨房地板上和我们自己附在信封背面的材料来分析报纸和电视节目,当我那时考查媒介研究部门,并看到他们必须恰当地用来工作的那设备时,我当然看得出来作过标记的进展。相似地,对于电影研究,我们从来不知道影片(a)是否到了,(b)放映机是否起作用,(c)在一个成人班里,人们看了你要求讨论却没有得到回答的影片后,是否不那么茫然;那时电影课程在一个适当的机构里进行着,我决不怀疑这样做的长处;正像剑桥英语教师中心里那时决没有人会相信他们所做的不会无限超过利维斯的工作一样。我的意思是说,在某些新的方面,它始终都更专业、更有组织,并得到了恰当的应付。在另一方面,仍然存在忘记了真正规划的问题。当你把这些训练方法分离开来,并说“好的,文化研究是一个模糊的、膨胀如袋的怪物,但我们可以更仔细地界定它——就像媒介研究、社区社会学、通俗小说或通俗音乐一样”,这样,你就创造了一些防御性的训练方法,其他部门中就有人可以

“看出”这些是防御性的训练方法,那就是这里所介绍和提出的工作。但是,仍然还有规划后来将发生什么事的问题。在某种意义上,最近几年的各种危机会提醒我们规划与构成之间持续着的关系:设想我们在目睹某种内在(可以这么说)结构的展开——某种简单的线性连续性,正如逐步向人们显示的那些对文化研究史的描述一样,尽管始终有困难,却克服了其残余的错误,并前进了一点点——已经被最近这几年那种有意识的反革命蛮横地打断了。 159

这就是我碰到未来问题的地方。因为我们现在所拥有的是这样一种处境,通俗文化机构在其中经过文化研究发展的时期已经那么深刻地改变了,重要性也相应地有了改变——例如广播与出版物之间的关系——在1950年代里没有人相信这会有可能。在我们进行的两种不同性质的研究中,已经有了一些新的问题,其中的一些的确与那规划有关,也有在现在这种已改变了的处境中考虑我们自己的构成的问题。我将先从主题本身的内在过程中举出两个例子,来说明这种受人欢迎的发展、却同时使文化研究体制化的相互矛盾的效果。如果你提出通俗文化或通俗小说的问题,那么从它们在1950年代的处境到1980年代,明显已经有了很大的变化,不仅因为与通俗文化直接有关的一般社会变化和构成变化,人们已经更有准备,有意识地使自己同1920年代和1930年代的理查兹与利维斯保持着距离,他们把通俗文化仅仅看成是对阅读和写作的一种威胁——它也许是一种残存的要素,虽然始终是不确定的和模棱两可的,如在理查德·霍格特的著作中一样。但是,与此同时,两种非常不同的传统和两类工作之间早期的张力,在进行探讨时很容易崩溃。分析连续剧和肥皂剧是必要的,在知识上

完全是防御性的。然而,我的确不知道在那些课程中,至少教师们——我也会说到学生们——没有让自己碰到自然主义戏剧和现实主义戏剧整个发展的的问题,没有让自己碰上社会问题剧,或者没有碰上 19 世纪的某些连续剧的整个发展的的问题;它们是构成这些当代形式的各种要素,因而形式的社会历史与当代情景中的这些形式之间的张力,以及它们半新半旧的内容,半新半旧的技巧,都可以按双方的影响来探讨。如果由于教师可以说“好的,那样的话,你就得去看戏”,或者去读文学与小说,可以说“我们在做通俗小说”,有人就制订出较简单的教学大纲,这种情况可能很不容易发生。然而,例如说,如果不能追溯 19 世纪的犯罪小说,把握住产生那种形式的准确的社会环境和文化环境,这样你才能够增加另一个维度去分析我们现在就侦探小说形式所说的话,那你怎么能够继续进行现在就侦探小说所做的非常重要的工作?或者说,在文化研究的社会学方面,在对历史极其必要的仔细观察当代的工作,与不应被削弱的对历史非常复杂的解释(在我看来,完全就是对劳工史或通俗史的解释,因为有其他人把一个阶级正好从某种意义上构成那个阶级的关系中孤立出来)之间,存在着全部的关系问题。我把这些实例作为例子来说明,如何在这种努力中去界定一个较清晰的主体,建立一种训练方法,使这项工作有序——所有这些都是值得称赞的抱负——作为一个整体的规划的真正问题(那正是人们的问题没有得到教育课程现有贡献的解答)就可以被忘却。当人们有选择的自由时——虽然他们经常没有自由,因为对于具备资格存在着非常自然的压力、决定与合理的抱负——一次又一次拒绝把他们的问题局限在设置课程的边界上。因而,各

种训练方法之间的相互关系,是这规划的全部要点,它具有这个内在的问题,其中涉及到界定和构筑主题的一个有价值的过程。

但是,更关键的问题现在是这一个:我们先停留在从卡拉汉到撒切尔和约瑟夫的成功之上,接着又返回来,在我们取得这种进展之后,面临着一种性质完全不同的处境,但是它像早期在特定环境下提出这种规划的人们所面临的处境一样富有挑战性。我们现在所得到的,以及在各种研究进入新机构时无法得到的,是那些青少年工作实际上的消失,就在这些发展中的一部分出现之时,它们成了极为深刻的反对教育的压力。然后有了可以理解的资金的压力,与针对继续停留在那种学校和那种教育之上的各种问题而进行的工作。我们现在有了各种课程的特别机构,那些课程在某种意义上是故意设置得超出了教育的范围。我们要让16岁到18岁年龄组中的大多数人的有效教育,尽可能地脱离开旧的、破坏性的教育者们所设想的东西。我们现在碰到了对工业训练的界定,在1860年代提出了非常相似的东西时,这听上去很不加掩饰——如果它“真的”出现了,我们会很高兴:至少它会解决一系列的问题。它又会被说成是:在人们必须适应的各种经济形式之中,他们必须获得工作经验,而在写“那种”教学大纲时,在写那种工作经验的计划时,对于像我们这样的人来说,完全设想不出任何地方。我并不是说个人的创造不会出现,而是说整个替代的教育措施,是按某种非常强有力的物质刺激来制订的,包括雇佣的可能性。当各种劳工运动认为这样的工作经验只不过是“廉价劳动”或别的什么东西时,我却认为那是教育者们必须说的——事实上,这正是我看到文化研究的未来的地方。这里有一个群体,它——如果只给它所谓

的“工作经验”，但那在实际上是它进入这种新的工业资本主义被预见到的构成之常规的门径——毫无人文知识、社会知识和批判的可能性那个方面，而这一再成为我们的规划的要素之一。如果看来毫无希望的是：在他们自己受到巨大压力的机构（我们当然必须捍卫它们）里的人们，被要求为这个领域作好准备，它却由于政治上的政策而尽可能有意识地脱离开职业教育者，那么我会说：在两年、三年、四年之内，毕竟会有另一种政府的前景；有更新现存机构的可能性，或者说至少有可能缓解他们的一些物力和教员配备的问题。当这到来时，我们将简单地欢呼预算危机已经过去、机构危机缓解了一点吗？如果我们欢呼的话，那么这些欢呼也只应当从嘴的一边发出来，因为我们如果让构成人类发展的一个绝对关键的领域依然有意脱离教育者的话——而且在这个领域中，文化研究必须贡献的东西特别有关——那么我们就将失去一次历史的机遇；正像在早期阶段中，相关的机遇近乎失去或者只被认识到了——一部分，或者说在很大程度上被合并和抵消了。我们将失去那种历史机遇，因为在我们的成功中，我们已经被体制化了。

我有意不按照知识训练方法的趋同现象来概括文化研究的全部发展，那是写这种历史的另一种方法；一种内在的和阐明的方法，但仍然是不够的，除非你始终把它同这些趋同现象所发生的和“不得不”发生的那些构成和社会机构联系起来。因为在我们进入即将到来的时期时，知识史方面的探讨，使我们分不清什么才是一种新的文化研究构成的历史机遇。而且准备这种新的创始（它的确要遭到很多既得利益和政治利益的极大反抗）的时间，恰恰就是“现在”。由于只有向一个有利的地方当局或政府提出一种有说服

力的、合理的与可行的建议(这将使你整理出你用以教学的各种方法),所以这种新的工作将不止是被所教的其他内容不满地打断。如果现在就把这一点想透,如果我们为它而斗争,哪怕失败了,我们也将在未来面前做某些事情来证明我们自己是正确的。但是,我并不认为我们真的需要失败;我认为结果将是不稳定的和分散的,但这就是现在的挑战所在。如果你接受我的解释,即这确实就是文化研究的内容,是我们在知识工作中可以充分利用的,与它相随的是,用这种非常开放的方式去面对人们,对他们来说,它并不是一种生活方式,它不可能是一种工作,但对他们来说,它关系到他们自己的知识利益,关系到他们本身对于自己身上的压力的理解,有各种压力,从最个人的压力,到最广泛的政治压力——如果我们作好了准备接受那种工作,尽我们的可能在允许那种交换的基点上修订教学大纲和训练方法,那么,文化研究就确实具有一种非常值得注意的未来。 162

## 11. 文化理论的运用

一年左右以来,我一直想相对正式地就文化理论说点什么,而这看来是一个机会。<sup>\*</sup>至少在开初,这个问题并不是这种或那种文化理论中的一个议题或者一种修正,而是重新考虑,在最严格的意义上,可以合情合理地期望文化理论是什么和做什么。此外,作为一个挑战性的着重点,这将涉及到从社会方面和历史方面探讨它以其各种形式实际上成了什么和做了什么。因为文化理论把其他一切文化生产当作它的恰当材料,它不可能使自身免除对它本身的社会情况、历史情况和构成进行最严格的检验,或者说,不可能免除对它的假设、主张、方法和效果进行一种有联系的分析。我对于可以恰当地当作文化理论的东西的看法,就它本身而言,尤其是在这种语境里,是有争议的。因为我想把有意义的文化理论,一方面区别于特定艺术的各种理论,文化理论试图以自己的一些最不重要的形式取代它们或者压制它们,另一方面区别于一般秩序和机构的适当的社会理论与社会学理论,一些文化理论试图取代它们或者囊括它们。在我们自己的时期,对文化理论的这些无关

---

<sup>\*</sup> 1986年3月8日在由“牛津英语高级快车”组织的“批评的状况”大会上发表的演讲。

紧要且毫无趣味的类型所作的任何命名,都很有可能、而且非常迅速地被当成是开拓这个领域,或者说更特别的是,开拓这个空间。然而,尽管确实必须做那样一些事情,但不应那么仓促。

当然,因为我不想照那种已被接受的空间模式想使很多人以为的那样提出:创造实用的文化理论,是在某个中间地带,一方面 164 是艺术,另一方面是社会。相反,现在这些演绎出来的、但在历史上有踪可寻的范畴,以及它们分离和派生的相互联系的各种因袭的形式,正是实用的文化理论最必要和专门要挑战的东西。然而,我要说:文化理论最有意义的时候,是在它正好涉及到多种多样的人类活动之间的“联系”之时,而那些活动在历史上和理论上以这些方式被聚集起来,尤其是当文化理论在可描述的整个历史情景(它们实际上也是变化着的,现在还是可变的)之中来探讨这些动态的、特殊的关系之时。正是在对这些特殊的、变化着的的关系的理论的强调中,文化理论才成了恰当的和实用的,才不同于把它本身当作非常多样的艺术实践活动的一种杂糅的理论,或者说,在另一方面,不同于把它本身当成一种替代物面提出来的或处置的社会理论的一种形式——尽管它始终应当成为一个贡献者——以替代更普遍的社会分析和历史分析。

事实上,一方面,我们现在所称的艺术创作和知识创造,以及我们松散地描述为社会的人类活动的一般原则,它们之间的关系的问题——我是指作为一个理论问题;实践问题始终都存在着——只有当两方面都发生了某些有历史意义的变化之时,才会出现。例如,倘若我们回过头考查艺术理论的伟大世系,或者考查特定艺术的伟大世系,那么我们在这样一些理论与它们习惯于通



过延伸提及的那些普遍的根本形式之间,找不到任何必然的、使所有这些关系成为问题的那种张力。一切古典的和新古典的艺术理论以及特定艺术的理论,很典型的是在实践法则方面达到了顶点,作为它们进一步关系的发源地,具有理想主义传统各种普遍的根本形式:无论是像根本的和有塑造力的“理念”那样特殊的,还是像提出一种实质的、不变的人类本性。当这些“理念”或这种“本性”被赋予一种限定性的当代社会形式时,会出现某些难点,它必定是一种规范的形式,艺术的特定种类或者例证,据此可以被看成是异常的:对真实关系的描述接着主要作为道德而获得了成功——作为示范的、一种既定的道德状态,或者是源于它的各种失误。在我们概括为“浪漫的”理论的那个后继阶段中,这些难点变得很关键。然而,从艺术的各种规则向提出独特的各种创造性形式的变化,并没有以其本身影响到更广泛的各种关系,因为新的主张是以比较一般的和理想的方面为基础的:一种显著的、尚未显出差别的创造性想象。社会参照系的变化,从文明社会的再生产到想象性的人类解放的观念,在其早期阶段中,比人们最初可能料想的影响要小,因为新的规划在理论上依然是理想的和普遍的。只是在165 后来的阶段中,随着创造性时期的分化——对艺术与解放相对有利或不利的历史的社会形式——对现代平衡的探讨才开始形成。

但是,其他一些变化现在开始了相互影响。艺术作为一项专门化活动与作为一种自主活动的意义,被它日益要求表现和支配人类的创造性加强了,而不是削弱了。在艺术家们当中,实践经验继续肯定了一种自主技巧的意义。但是,这又可能被艺术家们生活状况的根本改变所强化,而不是削弱,被从庇护人的不同形式向

市场的不同形式漫长转变中的根本改变所强化,而不是削弱。在艺术本身的一个理想范围内,要先验地把艺术置于任何市场之上,就像经验主义坦率地认可的一样,是对各种新的困难的一种正常反应。社会的各种变化,观众和公众的扩大,具有更加根本的影响,与创作的某些直接的相互影响开始被人注意到,也开始被人实践。然而,对日益明显的主要变化——经济的和政治的变化,但也有工业生产和文化生产中材料的变化与媒介的变化——进行社会分析与历史分析,它们提供了对社会组织和历史发展的挑战性说明,包括对影响全局的各种危机和矛盾冲突的说明,很多艺术问题似乎都可以与它们直接联系起来,在此之前,不会真正出现对于我们所认为的这个现代问题的充分说明。

在理论上,在“文化”与“社会”很有意义的新的关键词方面最终获得了成功的,是现在为人熟悉的这个模式:一方面是艺术,另一方面是社会结构,以及对它们之间很有意义的关系的设想。然而,从这种模式发展出来的各种理论类型,还不是特别有用。真实的是,具有极大影响的“基础和上层建筑”的说法——实际上比在马克思主义或其他社会主义运动那里被采纳了的说法更加广泛——正像关于精英的各种说法一样,在其中,在高雅文化与为了维护它而被认为必需的社会特权的各种形式之间,存在着一种结构上的密切关系。在理论上,在其他那些对立的立场之间,经常很少有选择,因为在各自的情况下,通常对这些被分离的范畴之间实际构成关系的说明,充其量是选择性的,或者说是劝说性的。例如,在马克思主义中,存在着一种共有的理想主义理论的优势,在其中,被普遍化了的各种意识状态(可以把它们归入各个阶级),以

从未得到充分解释的各种方式被变成了各种形式与类型,或者被变成了各种风格与艺术阶段,以及经济学家的各种理论,其中存在着把基本经济结构直接变成各种艺术方式的某种形式,正如在所谓“资本主义诗歌”的主张中一样。有一种更好的工作,利用了一种不同历史视野中的早期经验主义的研究成果,利用了艺术家们的社会处境和经济处境中变化的结果,以及观众中的相应变化的结果。然而,这本身虽然很重要,但很典型的是无法足够周密地应付不同艺术中那些真实的、形形色色的“内在”变化,工人艺术家们和日益专门化的分析批评或技术批评,当然会认为它们不仅是实质性的,而且也是首要的。

正是在这个被唤醒的、但令人不满的阶段中,第一次重要的理论创新开始形成。我将首先考查也许可以称为的从维捷布斯克开始的道路。我的意思是指那场依然未被很好理解的、却很重要的运动,它涉及到(不能确定,且无法摆脱)P. N. 麦德维德夫、V. N. 伏罗西诺夫和 M. M. 巴赫金,1920年代早期他们都在维捷布斯克,后来在列宁格勒工作。这也是我举出的第一个例子,以说明社会分析和历史分析对于研究文化理论中一种创新的结构来说,是必不可少的。因为这些理论活动的关键因素,是它们在一个仍然很活跃的革命社会里的复杂处境。很显著的是,麦德维德夫曾经是无产阶级大学的校长,曾积极介入过各种文学计划和通俗戏剧的各种新形式。我们或许会盼望与早已著名的“社会学诗学”的某种简单关系,在这种诗学中,读者的转换和艺术家地位的转换,可以被认为直接导致了一种新的、自信的艺术理论和艺术实践。但是,那并不是这种创新所走的道路,那完全脱离了这一事实:它的

工作被斯大林主义的控制和教条的巩固打断了,终止了:在这个时期里,伏罗西诺夫和麦德维德夫看来成了直接的——以及最大的——受害者,而巴赫金则在这时被边缘化了。

因为已被把握住的,是特性的问题:这个问题恰恰很适合于他们自己的知识工作,正如适合于他们对艺术的理解一样。他们所面临的,正是把艺术和社会两极分化的那种已被接受的模式特性。在那些动荡的年月里,主导的各种理论潮流在摆脱了那么多旧的形式之后,一方面是形式主义的,强调和分析艺术独特的、自主的各种要素,而另一方面则是普遍化地把马克思主义的各种社会范畴,运用于文化生产的各种状况。正确地说,这个群体转而试图确证的东西,是那时留下来的真正缺口:这些实际上分离的各个方而之间真实的、特殊的关系。他们依然在名义上保留了基础和上层建筑的模式,因为他们是作为马克思主义者在写作,但他们就那个模式所说的一切话,都强调了那些复杂的、转弯抹角的实际关系,而那个公式却很典型地使它们变得无效,或者使它们变得模糊不清。

在后来的一段历史中,对我们来说有一个特别的问题,它本身是从社会方面和意识形态方面被确定的(而且,也是从政治方面确 167 定的,用了一些复杂的方式)。紧跟着这些内在的和特有的力量线索,从1960年代起在西方出现的東西——它有时仍然被当作现代文学理论提出来,似乎它在出现的最初几年里没有得到全面的分析和驳斥——是那种早期的形式主义,它让自己成了对当时“社会学诗学”的外在化的一种反动。麦德维德夫和巴赫金正确地把这种形式主义确定为未来主义在理论上的结果,如他们所指出的,在

其中，“极端的现代主义和彻底否定过去，同完全缺乏内在的内容结合了起来。”<sup>1</sup>然而，他们可能也看出了，在这种对资产阶级持有异议的关于现代和先锋派的看法中，什么是有构成力的和积极的。在为艺术的自主而努力方面，形式主义同时拒绝了资产阶级社会秩序对艺术的简化（以及既定的资产阶级文化的各种形式和机构），但也拒绝了那些思考艺术的形式，它们把艺术与那种或者任何其他的社会秩序联系在一起。形式主义最大的收获是在特性方面：在它对艺术作品实际上是如何形成的、以及如何达到其效果的详细分析和展示方面。而且后来，可能没有真正返回到一般的应用范畴之上。

可是，在另一方面，向特性的转移，例如在不同艺术随着时间而明显变化方面，却超出了形式主义的视野。他们最终所能做得最好的是，从毫无希望地把各种风格没有时间限制的全部积贮按目录分类开始前进——那种毫无生气的学术分析的主题——最终又受到著名的结构主义的推动，变成了关于在一种仍然自主的活动中的全面进化的理想主义概念：可能的策略和手段复杂的内在相互作用。然而，当然，由于继续被正统的社会学诗学所忽视，这种过程（工人艺术家和作家——也有理论家——在这个过程中，在完全不同的社会和历史时期中，学习、适应、离开、返回他们特殊的前辈们所运用的各种方法）本身是无可否认的，甚至是至关重要的。形式主义者不可能看到的是：这种特殊的和复杂的过程本身是历史性的；然而不是依赖于一种更一般的历史既定形式的专家的历史，而是由真正的力量所进行的一种独特历史实践活动，是在与其他各种各样的力量和实践活动的复杂关系中进行的。

因而,先验地拒绝相关的、甚至是可能的历史(它使这种趋势有别于从结构主义到所谓后结构主义的形式主义),实际上是在有选择地注意特性的那些观点的掩护下,离开特性的某些关键形式,麦德维德夫和巴赫金把这种特性界定为形式主义者对一种“永恒当代性”的设想。

此外,作为这一点的一种真实结果,把一切内容都翻译成形式之后,对意图的驱逐,具有一种特别抽象的效果。形式主义者及其后继者们排除掉实际艺术创造真正的、严重的压力之后,必定会把文化语言变成一种理性主义。正如麦德维德夫和巴赫金所指出的:“他们把创造性的和沉思的概念,变成了并置、比较、差别和对比的行为,即变成了纯粹的逻辑行为。这些行为同样被当成适合于读者的知解力和艺术家本身的创作意图来对待。”<sup>2</sup> 要非常清醒地想到:这是在 58 年前的(俄文)出版物上,是在它所确证了的各种错误再次压倒性地被当作理论上的新奇来传播之前很久。

当这种批评出现时,它(它标志着一次主要的理论上的进展)只是部分地、不完全地变成了直接的分析。但后来值得注意的是,只有巴赫金才能够完成那种毕生的工作。在一种有意识的历史维度内的形式分析继续着,但作为一种方式,它从属于——也许仍然从属于——学术上的分类,从属于形式主义的那些方式,直到它们按照非常原初的条件再次被理论化,它才以专家们的批评形式奠定了它们的实践基础。与此同时,这些是不那么系统的历史,是不那么强烈的对历史的排斥,当需要的时候,它就被变成了“背景”:旧的为人熟悉的两极分化的一种新形式。文化理论,尤其是在它的英语部分和讲法语的部分中,那时在很大程度上回复到了理想

主义的和经济学家的方式上。

现在有必要的是,但显然(由于地方的各种原因)也很困难的是,考查文化史上另一个创新的契机,它已被广泛地和慷慨地分了类,但极少被分析。我并不是说这些循环终于来了——我现在希望它们的停滞对每个人都变得更加明显——在它之中,一种恢复了的形式主义对于系统生产和进化,提出了更加煞费苦心的、理性化的各种解释,或者说一种恢复了的理想主义在那里找到了一种新的普遍范畴——意识形态——可以用实质上无差别的和非特定的各种方法把它用于大多数一般的形式。与这些相比较,正在拓宽的经验主义研究的趋势,利用各种形式和艺术家地位的变化,甚至利用公众和读者的变化,而最终以接受理论的形式理论化了,它们都在朝实用的各个方向转变。但是,我的思考将越过这些,到达一个非常特殊的时刻,在英国,一种精英的理想主义的文化理论,正在与经验主义文化研究的一种深思熟虑的发展相互影响,包括那时很有影响力的新媒介,而这处在一种阶级关系的复杂性当中,它们与理论上的最终结果有很大的关系。

的确,这项工作在其全部早期和中期阶段里,都大大落后于其  
169 他一些值得注意的规划。葛兰西论述文化构成的工作,就是一项主要的进展,尤其是在它的历史要素和分析要素方面,尽管对构成类型的理论说明仍然还相对很简单。还有,在德国,有早期法兰克福学派的重要实践,虽然它根据自己与众不同的基础——在根本上受到了精神分析的影响——但它真正发现了形式-历史分析的各种新的、深刻的方法。本雅明、早期的阿多诺、洛温塔尔和其他人的工作,是一项引人注目的进展——尽管它不得不被分离开来

——但在彻底改变了的、错位的社会景况和历史景况中,它不可能被自己幸存者们的最终的、封闭的、甚至自我勾销的理论化一笔勾销:在实际上被他们称为“大众社会”的发展所终结了的有意味的历史中,他们奇怪地恢复了艺术的自主性——把马克思主义与它本身的危机核心的资产阶级理论化重新结合了起来。

这个问题是贴切的,因为伴随着早期深入的经验主义调查的英语理论,相当早就属于这种情况了。事实上,历史已经成了衰退和下降的一个总的主题词语。甚至历史调查也同时成了集中的和终点的。正是在这里,真实的和发展中的阶级关系才是决定性的。因为在1930年代,很显著的是在《查阅》中,这是边缘的小资产阶级的工作,它把自己阶级普遍的宿命论,与大胆反对那些因受地位和特权保护、没有认识到危机的真正深度的人们的运动结合了起来。正是作为理论出现的这种双重特点(虽然不系统),才解释了下一个阶段的连续性和不连续性。首先,连续性是在实际上集中强调艺术的各种特性方面:那种受到恰当抵抗、并继续在抵抗的要素,对时代和范畴广泛普遍化的应用。其次,这种连续性是在拒绝既定的和有特权的利益的一般领域中:强调与一切即将进入高等教育、来自大量被排斥在高等教育之外的各个阶级的人们的强有力联系,以及强调——初看起来——与这些和那些激进政治的联系。然而,恰恰也是在这个领域里,不连续性也打下了基础。

因为到1940年代末期,明显的是在1950年代,基本理论主张新近的全面社会后果,终于形成了同深刻构成的社会信念和政治信念的冲突,形成了同来自工人阶级家庭新一代的学生和其他社会主义者的联系。现在很容易说:这应当发生得早得多,发生在利



170 维斯和《查阅》攻击马克思主义之时,也发生在很多马克思主义者不仅与他们有共同的文学批评立场、而且与他们有共同的反国教的立场之时。一个原因(它一直延续到了战后时期)正在于详细说明方面的优势——与经济学家或理想主义左派的应用形成的反差是那么显著——1920年代它在苏联导致了维捷布斯克小组认识到了形式主义者们的同样的优势,与更加官方的马克思主义观点形成了反差。

然而,不连续性在英国最终突破、取得成功的一个关键领域,却属于另一类:不是一个真正革命社会的动荡和形形色色的建设,而是公共教育变化中的、有争议的结构方面一个较温和、却依然紧张的领域。人们已经注意到了(但我认为不是从分析上):在这个领域和相关的领域里,最终被称为英国新左派的领导人物品们,在那些关键的年代里,选择了成人教育方面的工作。正是在这种社会形式和文化形式中,他们看到了把他们个人历史方面正在分裂的东西重新聚集起来的可能性:高等教育的价值,他们自己原先的或附属的阶级中大多数人被剥夺了的继续教育的机会。真正的成人教育的实践活动,处在大部分没有改变的机构的边缘,它很复杂,甚至在一些方面很消极,但意图依然很清楚。此外,把它与《查阅》的继续教育视野中的主导创新进行对比,可能很有帮助,所选择的场所是那个语法学校,以及与现存大学有联系的少数派的计划。

针对大多数人教育的企图——实际上更成功——与扩大引人注目的文化上的少数派的企图,它们之间的这种对比,几乎正好与1950年代后期文化理论方面的突破相呼应。此外,与此相互影响的是,从1956年起欧洲共产主义运动方面的突破,使这种趋势中

的一些成员放弃了在文化上强调仍然被当作马克思主义提出来的东西：充其量是一种替代的可选择的传统，它却被简单地被对立起来，而不是被理论化；最糟的是公式化地运用经济主义或平民主义的理想主义。当然，在有些个人那里，这种突破几年后变成了公开的政治分裂。

尤其有可能由政治上的突破造成的整个转移的优势之一，是从别的地方注入全面的、不那么正统的马克思主义文化理论：最严肃的那类工作，从卢卡契和戈德曼，到葛兰西、本雅明和布莱希特。一种仍然相对没有理论化的新主张，现在开始与这种工作的几种（实际上是替代的）形式相互影响。然而，在几年之内，按照进一步的分析，在总有一天会出现的那些可怕的循环之一中，它也许可以被恰当地看成是明显反通俗的和反激进的（但接着，像早期一样，又必须用一种先锋派的言辞来伪装），这种发展中的理论论点被越过了，也许在15年当中黯然失色了。早期的形式主义有一次简单的复发，从美国流传到法国，但更加有破坏性得多的是，那时由一 171 种自觉的现代主义的马克思主义所造成的与它的和解。在这个注入的伟大时期，从维捷布斯克那个迷惘的时刻，听不到什么东西，或者说实际上听不到什么东西，虽然它很有意义地把形式主义确认为是对未来主义的理论化——那正是一个暴力的、却空虚的、无法交往的时刻——它可能省去了很多荒废了的年华。文化方面一种实质上无差别的先锋派，在两次大战之间早已显示了它的构成范围和政治范围，从革命的社会主义到法西斯主义，更直接的是在艺术中，从探索的各种新形式到人为变形的各种新形式，它被表现为名誉上的新理论的锐利锋芒。对“现实主义”和“人本主义”的一

致拒绝,紧张地一再出现。在维捷布斯克所面对的,正好是那些不能共存的各种理论的混合——一种观点,那时日益变得虚假和误导,语言学中索绪尔的观点;一种出自弗洛伊德和精神分析的、个人主义的关于人类根源和意图的观点;一种理性化的关于自主系统的抽象观念,它曾经是在理论上为那些对资产阶级持有异议的人们的辩护,那些人构成了先锋派的主体,不仅反对资产阶级社会,而且也反对关于积极的、自力更生的(包括革命的)社会的主张——这样一种混合那时注入到了西方文化理论中,彻底改变了它的实践意图。

通过与1950年代相对孤立的张力和形成问题的对比,那时也成为事实的是,一种改良过的和扩展中的公共教育的观点,正在各个新的大学和工业学校里获得成功,就像在那个关键场所里一样。与此同时,新媒介的重要性,尤其是电视,正在改变一切已被接受的关于大多数人或者通俗文化事业的定义。在实践方面,1960年代和1980年代期间所发生的情况,主要是一种大胆的和持续的以各种新的文化创造进入各种新形式的企图:无论是作为主导媒介中的新内容和意图,还是作为一浪又一浪独立的、边缘的事业,从巡回演出到录像和社区出版物。这种实践的主体,当然是由于参差不齐,需要理论,哪怕是大多数都处于侧翼之时。它也一次又一次援引出自1950年代晚期各种论点的一般主张或抱负。但是,它实际上与之共存的那种理论,正是那种工作的主体,在知识方面经常十分狂热,但它在这个关键领域里首先缺乏的是文化构成的性质,因而缺乏不断发展的力量和实践。

正是在这里(对我们全体来说,这是一个适用于不同程度的问

题),尽管它本身经常具有实用的能力,但仍然还是少数派教育机构中的新的理论集中,它具有最糟糕的影响,包括对它本身的影响。意识形态的各种障碍在一般的历史分析或文化分析中可以被 172 绕开,但在实际上——正如有人接着真的要做的那样——它们却缺乏能详细说明扩展中的力量的几乎任何实用的形式。还有,在维捷布斯克,有人已经揭示了:一种文学上的工作,始终充满了内容和意图,正因为它也是一种特定形式中的一种特定安排。然而,那时几乎每个人都又要说的是,那种详细说明依赖于把这样的天真朴素当作“外在”内容和力量加以排除,而这种详细说明的名称就是“文本”。具有讽刺意味的是,这是出自跟学术“标准”一样的词汇。一种文本:一个要得到解释和论述的孤立的对象:曾经来自讲坛,现在则来自研讨会的桌面。当这种孤立的对象开始向它内在的不确定性和多重性敞开时,或者说,当它向本身全部的进一步阶段敞开,并无能为力地向无论什么解释或分析的形式敞开时,它没有造成任何有用的差别:这把读者和批评家们从一切职责中强烈地解脱出来,面对着社会联系或历史事实。因为从这种工作变成文本状态,或者变成作为批评手段的文本状态,将被排除的东西,是造成它的、从社会方面和历史上可以说明的那种力量:这种力量在确定性的相对程度上一定包含了内容和意图,然而也只是作为其内在的(文本的)和社会与历史的(在充分意义上的形式)特性,才可能充分获得。

当然,实际上,其他很多东西在继续被完成,因为有那么多不同的人,因为整个时期——现在我至少在计划上把它当作结束——都打上了一种极端折衷主义和非常彻底的理论上和半理论

上——并非说仅仅是赶时髦的——转移的标记。然而,所有理论分析的关键任务,是确证任何构成的基质,在这里,联系很清楚:由于有教学大纲,才有了各种文本,由于有各种机构,才有了教学大纲,由于有为了大多数人的公共教育的最严肃的动力,才有了那种仅仅在边缘上开放的各种机构,它们作为文化与社会更普遍的民主化的一部分,首先被终止,留下一个扩大了但依然有特权的、相对封闭的空间,然后在最近 10 年的反对革命中——从卡拉汉到约瑟夫和撒切尔——被推了回去,在一代人当中散布失业和挫折,从理论上说,这代人在整体上仍然受到了中间阶段的保护和自我保护的各种现代主义的控制。

正是根据这种状况,而不是根据那样一些削减和压力,但的确是因为它们——对那些显现出来的、它的很多理论要素的破坏,实际上就是一种停滞——我们现在才不得不逃离。这方面的大多数  
173 都将以各种方式而不是以文化理论来完成,即使不是全部完成,但仍然重要的是——正如我们从维捷布斯克的故事中可以认识到的,在比我们现在所面临的大得多的各种错位和压力之中——那种理论至少没有“阻碍”任何人。

因为想象可能发生的情况,似乎 1920 年代晚期短暂的主要干预不仅在知识上成功了——正如在我看来,它如此决定性地成功了——而且也在社会上和政治上成功了。它对详细说明的强调,以及对区别于属于社会构成和文化构成的真实的强调,将提供一种关键性的抵抗,抵抗官僚主义强加的一种应用的和从外在决定的艺术,抵抗对它的理性化。与此同时,通过把艺术特性与真实社会的真实关系和复杂关系联系起来,就能结束形式主义对艺术的

那些关注的垄断,结束它造成的那些实践者在工作时首先必须对这种垄断所作的评价。这不仅会阻止陷入一种“为艺术而艺术”的虚幻的理想主义;它也将排除在一个革命社会或者其他任何工人社会里发现这种更加方便得多的对立面:在艰难时代相对容易处置的一种对立面,那时,实际上也被处置的,是对任何艺术家都很必要的工作上的独立性。在远远超出艺术的各个领域里,我们全部都要为那种失败付出代价,就它所走的距离而言,它也是一种引人注目的知识上的成功。

相关的各种问题现在又出现了。我要开始问:有意义的文化理论可能是怎样的,能够做什么。这个问题仍然比任何理论阶段的内在历史都更重要,只有在它确证了真实社会历史之内的关键联系和关键断裂之时,它才成为有用的。从上面对各种文本和个人进行挑选,这是学术批评最糟糕的遗产,它决定了依赖注解和批评的整整一代人的调子与自满,必须被一种同样持久的参与实践活动所取代,包括在各种新的作品和运动之中。或者说,用另一种方式来看,用麦德维德夫和巴赫金的话来说:“作品只是作为社会交往不可分割的各种要素,才可能进入真正的联系之中……进入联系之中的并不是作品,而是人,不过,他们是通过作品的媒介进入联系之中的。”<sup>3</sup> 这把我们导向了文化分析中的核心理论问题:我在开头界定为对特定关系的分析,作品通过这些关系形成和运动。它与一种成为主导的方式形成了明确的和挑战性的反差,约翰·费克特用这种方式来界定那反差:“语言范例的各种变体提供了对人类生活的一种定义,它引起我们满足于象征和惯例系统的多重性与一系列连续的无理性的事实,我们没有任何标准去评价

174 它们的意味,而且对它们无法做什么,或者说不需要做什么。”<sup>4</sup> 肯定地说,那种“无理性的事实”在特权之内衰落了,仅仅成了游戏:实际上没有什么无理性的东西,而是多种多样的游戏。

然而,“语言范例”仍然是整体的一个关键问题,正因为它是现代主义逃离其他形式主义陷阱的线路:如伏罗西诺夫所表明的,正是在对它的特性的强调中,一种自主的文本,才成了一件语言的作品,它无可争辩地是社会的。形式主义者向“间离”的转移,是更加复杂多样的实际关系的一种相似的意识形态替代物,那些关系是在不同的社会处境和历史处境之中,是在共有的语言与在无论怎样暧昧的关系中仍然在分享的作品之间。于是,正是在关于语言的这种真实作品里,包括标志着暂时独立和自主的作品的语言,现代文化理论才可能被集中起来:一种系统的和有生气的“社会”语言,有别于“语言范例”。在理论上,这一点在伏罗西诺夫 1920 年代晚期的著作(《马克思主义与语言哲学》)中就已经很清楚了。后来,由于在任何充分意义上的语言的转向,我们提出了一系列充分而复杂的各种力量和意图的最能够得到的证据,包括那些不同于分析和解释的力量:创造性的和解放的力量,正如费克特正确地强调的“解放的实践的‘意图’优先于解释的实践”。<sup>5</sup> 正是这样,由于任何这样的社会意图、文化意图或政治意图——或者,我们可以说,它的对立面——不是由分析的各种对象引起的,或者说至少不一定是由分析的各种对象引起的,而是由我们的实践意识引起的,是由我们与其他相识和不相识的人们在实际关系及一般关系中真实的、可能的交往引起的。

在文化分析中接着出现的最核心的和实际的要素,也是那种

标志着最有意义的文化理论的东西：探讨和详细说明可以辨别的各种文化构成。在法人的—资本主义的和官僚主义的社会之中，分析从社会学上更容易处理的各种文化机构，当然是必要的。然而，除非确认了更加特殊的各种构成，这才可能演变为“国家意识形态机器”这样的抽象观念，否则这仍然会相对放松“传统的”和“有组织的”知识分子。经常在各种主要机构一致的主导中，同样也在它们的运动、张力和矛盾冲突中，我们发现了有意味的各种特定关系。此外，由于我们这种社会已经开始，尤其是从19世纪晚期以来，一个文化上的事实在于：相对非正式的各种运动、学校和运动趋势，已经担负了我们最重要的艺术发展和知识发展的一个主要部分。我们从历史地分析它们、从拉斐尔前派到超现实主义者、从自然主义者到表现主义者所能学到的东西，都可能被变成试图分析我们自己实际的和变化着的各种构成。我们在历史分析中 175 首先学到的，是显著地扩展和渗透各种艺术形式的活动，以及实际的或所欲求的社会关系。它从来都不只是一种详细说明的艺术分析，尽管通过分析将得到大部分证据，它也不只是一种一般化的社会分析，尽管必须完全从经验上获得那种参照。正是不断地发现各种真正的构成，它们才同时成为艺术的形式和社会的定位，从而，鉴别和表现、局部姿态和组织、意图和与他者的相互关系的一切恰当的文化证据，都明显地朝一个方向转移——实际的作品——正如朝另一个方向转移一样：对那种社会的特定回应。

在这种分析中，有知识上的满足，但由于它被理论化了，我们知道它也直接涉及到我们自己的各种构成和工作。因而，我可以说：最近30年里最引人注目的是，各种各样激进的艺术创新和知



识创新的能量与增殖：那种真实的、可以得到保证的鲜明生动，例如，我们似乎不必想起 1920 年代魏玛文化的那种类似的鲜明生动，它也走得和它的“红衫”与它的“红色火箭”一样远，它不仅遭到了希特勒的镇压（不断的政治警告），而且当它遇到压力时，它也被表现为一直是一种双重的活力，仅仅被它的否定统一起来，就像在整个先锋派的时期中一样。

我们有足够的知识、足够的坚定去寻求我们自己的双重目的吗？我们将无法改变地不去考查那些众多的构成、它们的作品和它们的理论，而它们实际上只是以它们的否定和附属的形式为基础，反对一种超越它们的一致文化与社会？意识形态理论的一种形式产生了撒切尔主义的那一批判断，它们在一种始终更加多样、更加易变、更加短暂的社会处境中传授绝望和政治上的解除武装，这仅仅是一种偶然吗？小资产阶级理论家们对短期局势所作的各种长期调整决不会结束吗？或者说，在最近的几种艺术的情况下，我们能再次提出这个问题：把被剥削者表现为堕落的，是否就不是简单地延长剥削者的租约？我们不应当根据有关的或共同的探讨、结合、发现身份的不同方式，在那些有意识地扩大和交往的、有幸至少还是多数的群体之中，区分这些被简化了的和受轻视的形式，区分这些丑恶与暴力的尝试者们，在他们否定的横扫之中，那些东西竟可以被当作激进艺术而通过？超越了很容易贴上各种标签的、各种主导机构现在甚至体现出的或强加的那种激进主义，理论就不可能有助于它拒绝维护各种否定的理性化，就不可能有助于它决定探索实际形式、情感的实际结构、实际生活的和所期望的各种关系吗？

我相信,通过上百次的局部纷争和竞争,这些问题可以得到积极的解答。真实的和可能的阶级关系的核心问题(通过它们能够形成新的艺术和理论),具有一种新的、在某些方面前所未有的复杂性,但在实际上——而且现在肯定具有一种决定性的意义——存在着一种主要以地域为基础的构成方式,例如在英国的各个城市之中,以及在苏格兰和威尔士的一些地方,文化上和艺术上的意图在那些地方从一开始就是在一种共有的寻求解放中,通过接受较广阔的共同关系及其可能性来形成的。当然,我们也必须在这些确认的构成之间运动,并超越它们,但更加有用的是,当我们具有它们的各种力量,把它们当作拒绝和反对系统的错位、有强大基础的异化的各种方式时,它们就成了现在整个形式主义倾向及其在晚期资产阶级世界中的艺术的真正源泉,它们在所有地方等待着取代和转移我们各种各样的实际混淆、痛苦和焦虑。那时,挑战就来到了理论中,就像在其他一切东西中一样清楚:这就是我们的内容,这就是我们的联系,这就是我们的意图,这就是我们的工作;现在告诉我们,赞成还是反对——而它将走这两条路——每一条都是你们自己的路。

## 注释

- 1 M. M. 巴赫金、P. N. 麦德维德夫:《文学研究中的形式方法》,哈佛,1985年,第171页。
- 2 同上,第170页。
- 3 同上,第152页。
- 4 约翰·费克特编:《结构讽喻》,明尼阿波利斯,1984年,第244页。
- 5 同上。

## 附录：媒介、边缘与现代性

（雷蒙德·威廉斯与爱德华·萨义德）

**雷蒙德·威廉斯：**有时候，而且总是这样，一种分析方法，你可以把它作为一种教学方法的基础，当它受到实践活动最严格的检验时，你却不得不根据那个基础在某个地方去寻找它。对我来说，非常鼓舞人心的是，我在《乡村与城市》里所写的对乡村家庭的分析，用了一种非常概括的方法，在总体上谈到了乡村家庭——我完全确信的一种历史，但在我心里没有特别的地位——它在迈克·迪布所创建的“塔顿公园”里得到了非常准确的、丰富的体现，那时他正在考虑拍摄那部影片。<sup>1</sup> 那些家庭，它们的收入来源，它们对那个真实的乡村所做的，对这些发展进行一种非常概括的、也是学术的分析，在那里是以人们几乎不可能期望的一种丰富性为基础的。谁能相信，我们会发现一个乡村家庭，它曾经是由殖民地贸易的一笔城市财产造成的，它曾经抹掉了一个古老的、真实的英国乡村，并把它变成了一座鹿苑？后来，通过意外的遗产，它得到了曼彻斯特南部的那个地方，恩格斯在 1844 年的《英国工人阶级的状况》里曾提到过那个地方？谁能想到，那竟是那么清楚地有根有据？但是，任何分析，不管是学术分析还是理论上的分析，都不得不经受那种

检验。

当然,它仍然有可能是一种正确的分析,你找不到任何一个地方来举例说明它。但是,我认为,这是现在知识工作中的问题之一,在某个层面上,人们不得不按一种非常值得重视的专业标准来做那项工作,正因为人们要辩驳一种既定的文化。在某些层面上,那既定的文化是愚蠢的,在另一些层面上,它又是自私自利的,但它包含了某些好的、经常有些粗暴的、日益有些敢作敢为的、服务于不同利益的专业人员。这意味着,投身于一种平民的和通俗的教育(它必须在那种基础上进行,必须寻找各种可交流的方式),仍然必须首先包括这种显然是间接的和艰难的工作。 178

因此,我想证明的第一个论点是,可能有——人们据此应当获得自信——运用直接适合于教学的和可见的材料来具体化的各种方法,在人们最初的、研究层面上的工作中,或者在他们最初的描述中(《乡村与城市》并不是一本易懂的书),可能相对无法理解分析。我想,在日常教学问题和真正的交流问题的压力之下,我们不应过分相信有时在我们当中流传的一种言辞,因为直接的通俗教学和交流的各种问题是那么急迫,可以这么说,其他工作可以放到一边。当然,假如这样的工作正在进行,则是另一回事,如某项最近的工作已经完成,由于人们设想不出从经验上对它的检验,迄今为止就没有任何可能在那基础上同现实联系起来。我想到了某些主张,几年之前,它们在各个大学里流传。我最初听见它们时,是我的一个研究生说:“你刚才提到了‘历史’这个词。你的意思是说,你相信‘存在着’历史吗?”你知道,对那些老保守来说,他们按照一种相当可怜的方式,仍然记得这种奇怪的观点:存在着一种有

形的过去。他所提到的那种趋势(所幸的是,两年之后他已忘记了),可能从来应付不了与现实的这种接触,因而也应付不了它的交流,当然,那种理论最终也会因为不可能而把它一笔勾销。

但是,在探讨各种艰难的意识、复杂的意象、复杂的历史的层面上,我们可以相信有时可能是最难驾驭的那种有形之物——并且,还是可能有那样一种联系,正好是通往可以直接交流的那种有形之物的方式。

另一方面,我认为,一种分析方法要经受非常严格的经验上的检验,是由于这一点:当我想到爱德华和我实际上是怎样的时,如果我们说:对表达的分析并不是一个与历史相分离的问题,而在于表达是历史的一部分,要对历史起作用,在历史的延续方面是积极的要素;在各种力量的分布方面;在人们理解各种处境方面,既从他们本身迫切的现实之内来理解,也从这些现实之外来理解;如果我们说:这是一种实在的方法,那么,在这里将要经受的经验上的检验,就在于类似的分析方法要被用于这样一些情景:它们在空间上相隔非常遥远,有很多结构上的差异,在当代世界有非常不同的各种后果。从英国乡间所发生的事,或者从英国内陆城市所发生的事,到黎巴嫩的混乱,存在着一种明显的差距。然而,我还是认为确实的是,那方法,那根本的方法,找到了一种适合性。不要把历史变成各种形象的一种源泉,因为那不是我认为我们双方要做的,而要说:“如果你用历史来分析各种表达,如果你按那些表达来追寻它们的来源的话,那么你会发现它们所缺少的东西以及它们所呈现的东西。你也会看出,这些形象的形成实际上是如何对人们的理解方式起作用的,在那些情景中是如何起作用的。”如果我

们就一种分析方法说了这些话,那么我们就必须让它经受这种检验,把它应用于在地理上和历史上非常不同的两个场所。在我看来,它会起作用。例如,我能够较为客观地考查不属于我自己的那种实例。人们可以看出,用这种历史的、分析的、最终是政治的方式,来有意识地追寻各种形象和表达的源泉,作为一种方法是成功的,因而不仅是可以为分析所得到的某种东西,而且也是可以为教学所得到的某种东西。

所以,这些是我的两个论点:我认为,一种分析方法,最初经常是一种严格的学术上的分析方法,可以得到各种具体的体现,它们是更加适合于教学的、可见的和可交流的,超越了一种狭隘的学术环境。其次,你可以历史地、有意识地在非常不同的情景中,从政治上检验对各种表达的分析方法,并且发现——始终要受关于这个细节和那个细节的论证的支配——那种方法站得住脚。

**爱德华·萨义德:**我想提出的,在某种程度上,是对雷蒙德谈到的内容所作的修饰,或者说是进一步的扩展,除了我根据一种不同的观点谈到的话题之外。就我们双方所涉及到的表达问题而言,那就是说,如何获得具有极大力量的各种形象,与此同时又以各种方式透露出或体现出它们的历史,在我看来,这个问题实际上涉及到由于想要一个更好的词语,人们可能会要求专门化或者进行划分。例如,在我自己的专业领域和背景中——专业是文学,特别是英语文学——我已经意识到了,随着一个人在专业上的发展,经历了从教育到就业然后再到就业中的提高这些发展阶段,这趋势——除非他很有意识地抵抗这趋势——是把自己变得越来越狭窄,并且

在各个方面与早期的经历相脱离。他甚至是“被迫”那么做,尽管我所说的被迫并不一定是指那是一件强制性的事情——结果却完全证明了他这么做是值得的。

就我自己的情况而言——它在某种程度上有点令人悲哀,或许也会引人发笑——我特殊的背景,是在中东,这正是我不得不抛弃的,以便更加擅长于英语研究和教学,或者说变得更加“专业”。  
180 可以说,由于现实世界中的各种情况,这反过来又导致了对我的背景和很多像我一样的人的背景的全面理解,那些人的生活事实上已经被其他地方所出现的进程划分了——借用雷蒙德的影片里的一个词语。就这样,我在中东长大,对英国的了解,超过了对我在其中生长的那个国家的了解;更了解它的历史等等,甚至也很了解它的语言。因而,这个分离的过程对我来说非常重要,它产生了把这些事实、过程和经历以某种方式重新结合起来的需要。事实上,它后来把我引向了另一个研究领域,这个领域在大学里完全被分离出去了。各个专业在大学里全部被彻底划分开来——我谈到的是美国的情况,我想,这有可能是对那里所出现的情况的一种放大或强化。但是,整个论点是要回答说:注意,这些并非“不是”分离的东西。它们显得是分离的,各种形象也许还是各种形象,但在实际上,它们与那些显得很遥远的东西有一种关系。这种情况的恰当例子是,在欧洲与东方之间,存在着一种特殊的关系。然后有关的是,并不是“仅仅”主要考查这些关系,而且也要考查联结它们的问题。换言之,全部问题在于理解它们,理解那些被隐藏起来的、受到保护的或者被否认的关系。

例如,在我们刚刚看过的那部影片里,开头在耶路撒冷的场

景——魔毯和穿过沙漠的人们的各种形象——每个人都可以理解。耶路撒冷的场景就这样被杰夫·邓洛普和一名同事拍成了影片，那时我无法到那儿去。相当巧合的是，如果你愿意这样理解的话，淡入那个场景的下一个场景，是那个男孩儿在那座城市里被捕——一种巧合，但它证明了这个论点：这些东西被联结起来了。那里也有理解的问题或者否认理解的问题。相似地，在影片的其他部分中，就像我们在表现博福特城堡里的场景一样。可以说，这是根据巴勒斯坦人的观点来拍摄的，那时，摄影机在对着那两个年轻的巴勒斯坦男子说话。那是在1982年上半年拍摄的，那个场景在以色列入侵之后又被拍成了影片，当时由于各种明显的原因，我无法到黎巴嫩去，我的一部分家人就住在那里。（我母亲至少现在还住在那里）所以，这一点的整个背景相当复杂，可以理解和不可理解的东西，通过影片的媒介，以一种复杂的方式被融合起来，并且证明了一个论点，这个论点实际上无法从经验上来证明，但却“可以”通过一部影片来证明，影片当然是一种连续性的形式。

因而，我想证明的第一个和主要的论点，就是排斥、划分的这一全部问题，排斥和划分会以很多不同的方式起作用。表达看来似乎具有它们本身的一种流动着的生命，但它们始终需要回来停泊在产生它们的现实之中。这是至关重要的，因为现在在美国，例如说，十分强调所谓的专门知识和客观性，更特别的是，在我的专业里，十分强调人本主义。人本主义在里根时代已经成了单一种族论、种族中心主义和爱国主义的一种代称——那就是说，“我们”想要做的，就是对我们的“伟大传统”感到更加自信和幸福，教育部长威廉·贝内特最近发表了一篇重要的长文，他在其中说，“我们”



应当要求恢复我们的传统。应当要求每一个人都读 20 部伟大的作品,你知道,读荷马等人的作品,或者说读从柏拉图到纳托的作品。或多或少可以说,这就是“我们”是什么,世界上的其他人“不是”什么。所以,所有这些排斥、强调和肯定都出现了,而失去了的,显然是一切的联系。它不仅是根据爱国主义的利益来做的,而且更吓人的是,它也是根据客观性的利益来做的。这些局部的、有偏见的立场,却被表现为“毫无疑问的现实”——“毫无疑问”或“不容置疑”这样的词语不断地返回到这种话语之中。

然而,如果不否定我自己的很多东西,我就不可能真正承认自己是它的一部分。我敢肯定,这对每一个人来说都一样,但也许对某个巴勒斯坦人来说,就更加是这样。因而,我试图证明的第二个论点,就是迫切需要使这些联系不单单成为“客观的”,而且也成为可选择的。肯定地说,在教育和写作中,以及考查像这样的一些材料,人们是按一种可靠的、经过训练的方式来进行的,考查证据等等。但是,也以各种方式把它们联系起来,那些方式依赖于人们的干预,是可以选择的,也是挑战性的和受到挑战的,从学生的观点或局外人的观点来看,是表达得很清楚的,因而给了他人以机会去发现另一种观点——那另一种观点恰恰是经常缺失了的。我的意思并不是指“平衡”,因为那是另一种迷信,似乎你得到了一个方面,你就要得到另一个方面。但是,我所相信的是,人们应当尽责地提出这些可选择性;我坚持这一点。

这在实际上就是我的第三个论点。就我的作品来说,由于《东方主义》确实非常多地借助了雷蒙德的著作,或者说,我始终都在努力理解雷蒙德著作中的一个句子,但到了那本书的末尾,我才刚

刚到达我可以开始把握住它的那个程度，也许我还没有充分做到这一点。那就是说——虽然我忘记了你在哪里说到过这个雷蒙德——需要忘却那固有的占优势的方式：那种纠缠人的、虚张声势的、依仗权势的语调，它甚至已经在文化研究中获得了成功。为了向这挑战，我们必须找到一种更富批判性的、更投入的、更能相互影响的、甚至是——虽然因为近来对巴赫金的推崇，人们讨厌使用对话这个词语——一种对话的方式，用这种方式，选择性被表现为真实的力量，而不是单单提供一种平衡，当然，却把看不见的平衡 182 的占有者留在了幕后——那个真正拥有权力的人。最终只有用一种协作的或合作的方式，才能做到这一点。这就是我想证明的最后一个、也许是最重要的论点。我认为，我们都应当感到的最大恐惧，就是对于这种或那种系统的或教条主义的正统观念的恐惧，它们被标榜为高深“理论”的决定性说明，它们在报刊中依然还很热火。

例如，我提到过对巴赫金的兴趣，但它同样可能变成对过去20年或30年里这种理论的很多变种的兴趣；你变成了它们的一名皈依者，完全通过那些眼睛来看这世界。但是，那恰恰就是教育要尽力追问和评价的东西，也是教育要尽力驱逐的东西，要提供替代它的东西。

问：我想问一问，你怎样找到一条通路，使宗教观点适应于文本分析？我已经被马克思主义批评家和俄国形式主义的一些著作强烈地吸引住了，对我来说，它们显得不是真正的马克思主义，但它们确实提供了一种方式，把文本当作它本身来思考，当作它本身就是

一种重要的东西来思考。马克思主义的观点恰恰没有容纳我们的各种传统,尤其是既没有容纳中东的传统,也没有容纳西方这里的传统。因为那些观点是非常宗教性的观点,你似乎会想到一种民族文化包含了宗教。你怎么提出各种方法,把宗教价值观、宗教文化象征等容纳进你对文本的分析,以便像真实世界本身那样来公正地对待它?

**爱德华·萨义德:**我相当强烈地和有计划地感到,我所感兴趣的東西,正是我要求进行世俗批判的东西。我确实对阐释神学学者的或神学的各种观念不感兴趣,除了把它们当作世俗的事实和历史的经验之外。我的这种态度有一个特别的原因,因为我完全相信——也许这很过分,但我并不认为它是完全非理性的——把热说成是与宗教实践活动所产生的光相反的东西,至少在我的体验中,这种说法产生出了很多我决不希望出现的东西——我尽可能温和地这么说。因此,我认为也很重要,提出在文化研究和文学研究中,存在着一种相当引人注目的回归,即使不是回归宗教实践活动,至少也是回归各种宗教观念。例如,最近在《泰晤士报文学增刊》上,有一次由乔治·斯坦纳对现代批评理论的了不起的、极端的、大张旗鼓的攻击。他的观点——我认为,对他来说不是一种独特的观点,尽管他用了一种相当独特的方式来表述——是认为已经有过一次神学的失败,我们应当回归它,只能根据神学和宗教来理解艺术。是的,我完全反对这种观点。肯定地说,在批评界, 183 它的后果在最大程度上倒是灾难性的。

雷蒙德·威廉斯：关于这个较广泛的理论论点，我可以在这时进入吗？非常值得注意的是，在那一系列问题中，几年前在剑桥，大多数人的意见都选择了“文学典籍”这个词语。我的意思是说，从《圣经》研究中借用词语，是极其有趣的，因为在《圣经》作品（有人把它们当成文学作品和历史著作，也有人把它们当成是神灵的启悟）中，什么是典籍的问题，是可以指望由学术来解决的某种问题，是可以指望通过比较原稿和日期等等来解决的问题。现在在借用那个词语中所提出来的——它是一次非常有意义的转移，我认为很可能是无意识的转移——是这个观点：就某些文学作品而言，存在着某种没有受到挑战的权威性的东西，它把那些作品孤立于其他一切选择性的阅读或检验，它也封锁了对那些作品的其他各种探讨。在这里被排除掉的，恰恰是一种阅读方式，这种方式不是从那种“神学”文本的观点开始的——对那种观点没有太多东西要说。

我现在想把那种方法（它作为对顽固的传统主义者的抵抗，主要在这个国家获得了成功），同一种实际上非常接近的立场联系起来，那种立场已经把自己表现成了新的挑战。首先，它本身是一种文化研究，（通常是错误地）研究那些已知的东西（在这个国家是指俄国形式主义）是如何通过奇怪的移植、输出和再输入，成功地演变成了一种高度挑选过的观点。我的意思是说，大多数人所了解的形式主义，以及他们在1960年代和1970年代早期再创造出来的东西，是一个非常早的阶段，它们却在其他有力的连续的论点之前，被人翻译过来和大肆宣传——这对于理解这个阶段来说绝对是决定性的——被介绍进来。它本身就是一个值得解释的复杂过程，而且它依然在这里对人们的观念有着影响，因为这些简单的观

点得到了那么深入细致的宣传。

形式主义是对早期阶段一种所谓粗糙的社会学主义的反动，它认为这种社会学主义从来就没有真正完全考查过作品，却考查过可以从作品中抽取出来的各种要素，并用其他经过改变的意识形态术语来处理，或者也简单地把一种文本同它产生的条件联系起来。对此作出回应的第一个阶段是说：无论那些问题多么重要，我们都必须考查那作品究竟是什么。必须在那种争论的语境之中去理解这种坚决要求。然后我们需要考查形式主义论争的第二个阶段，即 1920 年代中期和后期，那些著作极少得到公众的注意。巴赫金、伏罗西诺夫、麦德维德夫的那些原作者错综复杂的著作，  
184 在西方鲜为人知，最近只有巴赫金例外，然后是什克洛夫斯基和埃克亨鲍姆等人。人们都同意说：让我们考查文本中有什么是特别的。但是，考查文本方面特别的东西，并没有排除、反而鼓励了各种新的方法，以探索创造非常特殊的东西与那些更加一般的条件之间的关系。然后，由于反对以前的实践，由于那些实践并没有从分析上考查作品，而是直接走向了可以推断为意识形态或者原作者的一般社会状况的东西，所以让我们也专门走向作为一种途径的文本，去发现分析文本的构成和那些条件之间关系的新方法。

现在，尤其是在英国，这种工作就是所谓的文化研究。我的意思是说，在 1950 年代，文化研究对早期那种社会学的、也是所谓马克思主义的研究的突破，恰恰是从对作品的详细分析开始的。与早期立场的反差不可能再鲜明了：那种立场以一种资产阶级经济作为先决条件，然后是一种资产阶级意识形态，接着是某些复制了资产阶级意识形态的文本。然而，我可以举出我对乡村家庭诗歌

分析的例子,这就是从那些文本本身开始的。它从分析《彭斯赫斯特》中一种否定词的形式序列开始,这对那种诗歌特殊的书面语来说,是一条非常重要的线索。但是,这种分析并没有做的,它所拒绝做的,就是停留在那一点上。现在,正是那种引进的、得到深入细致宣传的形式主义观点要说:“当你做了那件事,就再也没有什么可做的了。”虽然形式主义论争的第二个阶段从1920年代晚期起就消失了,虽然对它仍然还没有恰当的理解和了解,虽然那个阶段就是在你做了那件事的时候,但你接着就有了寻找各种方法去分析作品或文本的那些特性的问题,那些方法揭示了其他方法无法得到的各种新证据。然后,你可以用各种新的方式来问:“这种”特殊的“书面语”是如何产生的?某些形式是如何产生的?完全可以由形式主义方法所确认的某些否定和不在场,是怎样在社会的和历史的结构中构成其自身的?而你一下子就进入了一种新的探询。

但是,正好在这项工作取得进展的时刻,反而出现了——在50年的历史延误之后,经过美国和法国,在这里又出现了深入仔细的宣传——这种论争的第一个旧阶段,它似乎既没有被1920年代晚期的列宁格勒学派所超越,也没有被西方文化研究中的很多发展超越。新的形式主义开始了,它就像在同一个再也不存在的敌人战斗:那个敌人并没有从特性开始进行分析,而是根据基础与上层建筑的模式,假设了社会、经济和意识形态的巨大抽象概念,然后去推断作品,使构成作品的很多因素没有被讲出来。接着,我们被要求用这种荒谬的方式作出选择:一方面是那种在文本方面非常特殊的作品,那种作品说它本身对其他问题并不感兴趣,另一

方面是那样一些作品，它们仍然被规划为只谈论阅读公众、观众、作家的社会状况或最一般的历史事实。然而，事实上，其他的实际工作已经有人做了。

后来，令人非常悲哀的是，那种理论宣传还在继续——包括偶然提到索绪尔，这几乎完全是误导，甚至经常是欺骗性的，因为它决不是对索绪尔所说过的全部东西的表达——它根据实际上的新作品的发展而盛行起来。如何把这项非常有力的任务进行下去，那就是说，在作品的细节中，去发现某种社会结构、某种历史如何揭示它本身，是一项非常漫长和艰难的工作。这并不是对作品所作的任何歪曲。它正是要发现各种形式和构成按非常复杂的方式相互作用、相互联系的各种途径。那就是我们在进行的工作。我认为，中断现在已经结束了，但我还是要说，我认为，它是极具破坏性的，尤其是因为理论——所谓的理论——比这种实际的分析工作要容易得多。你只需要读一读关于形式主义技巧的五种论点，或者读一读对于一种主导意识形态的三种与众不同的评论；我的意思是说，你可以把它们记在笔记本里，然后走开，第二天根据它们作一次讲演。要不然就写出数不尽的关于它们的书。这是一项极其容易的智力实践活动。然而，这另一种分析的任务却是艰难的，因为各种问题每一次都是新的。一直到最近几年，还存在着这种非常难以理解的事情，即围绕着什么叫做“理论”而打转。它没有理解到文化理论是何种理论。因为文化理论“是”与方法有关的，那方法将把作品的各种特性与并非作品的那些结构联系起来。那就是文化理论，它比人们对它的表达更加健康。

## 讨论

第一个问题是对雷蒙德提出的,是关于对他自己的作品的划分,以及他为什么这么长时间一直把他的小说与他的批评著作划分开来。

**雷蒙德·威廉斯:**一个非常有趣的问题,说“我”一直把它们分开来,[笑声]我写下了它们,把它们送去给出版商,它们或多或少找到了自己的出路。我认为,所发生的情况,就是在你被人阅读的过程中,存在着一种特别的“倾向”,人们在一份读书目录上发现了你的名字,然后正是在一种既定的语境里,他们期望你对它有所贡献, 186 因而他们几乎把某些东西大声读了出来……被叫做威廉斯的最大优点之一,就在于你可能被认为不是那个写作了那些长篇学术著作的人[笑声]。

我从来就没有试图把它们分开。我的意思是说,在我看来,它们显得始终都被深刻地联系着,而我已经说到过我在写作第一本小说《边界》时所学到的东西,它经历过七次重写,它第一次真正领悟到了,形式,文学形式,是如何由一系列特定的社会的、意识形态的期待决定的。当我在 1940 年代晚期开始写这部小说时,显然还有一个地方仍然是为工人阶级童年时代的小说而存在着的,所以说,它预先决定了要以那个人离开工人阶级环境作为结束,刚一离开就结束。这方面的经典毕竟还是劳伦斯的《儿子与情人》,还有,当人们说到 1950 年代和 1960 年代出现了一股工人阶级小说的浪潮时,使人惊异的是,其中大多数都包含了那种形式——童年,青



春期和离去——走向城市的那种劳伦斯式的转变,在你的一生中都在你前面。工人阶级的经历很重要,但它却是你在一定距离之外记得的某种东西。现在,我每一次试图写《边界》时,尽管题材不同,但它的结果都是那个样子。但是,我无法接受它。我的意思是说,并不要求太多思考就会认识到:那种小说里很有特点的工人阶级父母的形象,也是一个年轻男子或者年轻女子,他们对创造那种历史有特殊看法;他们并不像那孩子的父母那么重要。如果他们仅仅被看成是成年人,年轻人要响应他们,那么他们经历中的一个重要部分就丧失了。但是,如果那种形式早已深刻地存在着,而你并不知道你正在以一些有趣的方式遵循着它,直到你在写作中发现它结果就像那个样子,怎么办?我认为,对一种文化中的各种深刻形式来说,这是真实的。这种形式的工人阶级经历的另一个要素,就是你在这种丧失了接受良好教育的环境里有了一个敏感的、聪明伶俐的孩子。工人阶级成年人的劳动世界,在那种小说里并不是以相同的方式出现的。所以,我一直在做的,就是要重写它,这样,那个父亲在小说中从一开始也在场,实际上是一个年轻人,虽然在整个小说里他在变老,而高潮就是他的死亡。还有,他在那里面是个年轻人,正像那儿子是个年轻人一样,而一直都是这样的话,你就还没有改变那种陈规。

我现在要说,正是与那种形式进行斗争的经历,首先使我产生了从那以来我经常在理论上写到的那些观念:关于各种深刻的文化形式,关于情感结构,所有那些在理论上都存在着的東西。但是后来,如果你处在一种学术环境中,你写出那些东西,它们奇怪地

187 互通着,然后它们又反过来把“你”弄得一成不变。你知道,你在写

文学批评，你在写文学史，你在写文化史、传播等等。这种另类——它在英语学术部门里当然也非常普通——这种另类，这种小说，是一种附带的消遣娱乐。

因而，我将不服把它们分离了的指责。也许在某种程度上，我已让它们过多地相互影响了。还有些时候，我不得不略去这个或那个，因为一个的出现和情绪，将对另一个的压力和情绪有过大的压迫。你的确必须使各种形式有所区别。它们是不同的形式，但并不是在作者希望分离它们的那种意义之上。

下一个问题是专门对爱德华·萨义德提出的，但在很多方面，雷蒙德刚刚在关于自传中提及的某些主题，将不断出现。它问到：你用什么方法在你的著作里体现自传，除了杰夫·邓洛普的计划和它介绍《东方主义》的例子以外。

**爱德华·萨义德：**每一个在一种学术环境里开始写作的人，显然都选取了那些接近他或她的主题；我认为，我写的第一本书是关于康拉德的，这并不是一种偶然，我一生都对康拉德非常感兴趣，被他所缠绕。一个人不必说得太多。是的，正像我在自己的描述中所突出的那样，很多我认为在自传方面有趣的和有价值的经历，却不得不从专业方面被撇开。肯定真实的是，当我开始在哥伦比亚大学教书时，我确实被看成了两个人——一个是当文学教师的人，另一个人像多里安·格雷一样，做着那些简直无法言喻、无法说出口的事情。我似乎可以举一个例子：我与莱昂内尔·特里林非常友好，他的办公室就在我的办公室的路对面，他非常和善与讲究，而

我总是很喜欢他的很多东西,但在我们很友好的15年里,我们从来没有一次让其他那些事情发生;我锻炼自己就像那样生活。

很久以后,我才开始意识到我对这一事实多么感兴趣:一个人竟然可以用很多不同的方式来划分自己。问题并不在于后来把那些断片结合起来;我不能肯定人们能够把完全不同的东西结合起来,如果你试图寻找能那样做的方案的话,你就有可能失去其中的一些东西。但是,这里确实有我的作品的主题,有它的主要“轮廓”,如果你想给它一个富有诗意的对应词的话,那就是交叉的图形。当然,雷蒙德也写到过分界线和边界。迁徙的事实给了我极其深刻的印象:从一种生活形式的精确性和具体性,变形为另一种形式或者输入另一种形式。很明显,我在《东方主义》里开始试图那么做;但在那以前,我写了《开端》,我在其中思考了假设起点的需要,在某种意义上,这几乎就是对于弗兰克·克莫德的《结局的意义》的直接反对。很显然,在你有结局之前,你就必定有了开端!

我接着谈一种尝试——并不希望在一本书中暴露我的灵魂——考查这种目标的历史,在某种意义上我已经变成了它,我已经参与到它之中了;即东方或者东方人。那把我引向了硬币的另一面,去证实一种特殊的经历,像其他很多人都经历过的那样,它曾经受到过压制。然而,这些东西里面有很多共谋关系;一方没有被限定,完全是因为他者比你更强大;更确切地说,我认为,你以某种方式参与了它,而我也对那个事实感兴趣。因此,我写到了巴勒斯坦,然后主要的问题当然是那时的媒介问题。正是在伊朗危机期间,我才写下了一本关于伊朗革命的书。在这些完全没有联系的世界里生活,是非常艰难的。你想,你作为一名大学教师生活

着,当然,也有确实与此相反的政治上的和其他的联系,然后可能在有时对你似乎没有造成他人所愿意的那种联系而感到吃惊。例如,大约一个月前,我在肯特大学作了几次关于帝国主义与文化的讲演。在第三次讲演期间,我想,我有一些关于范农的话要说,因为我正在谈论在殖民地世界开始崛起的抵抗文化,后来我转向了其他主题。接着,在维也纳和罗马发生了大屠杀,《观察家报》发表了他们的中东记者帕特里克·西尔的一篇文章,西尔并没有参加那些讲演。他的文章标题是《巴解组织重返恐怖主义》,他在行文中途说到,作为巴勒斯坦人这种变化中的情绪的例子,爱德华·萨义德在肯特大学发表了一系列讲演,他在讲演中谈到了范农和对革命暴力的需要! [笑声]如果你愿意这样认为的话,我在那里被当成了那些事件的一种封面。那种事发生得太多了。所以,问题并不只是一个人自己希望尝试公正对待自己一生中的不同方面,而不使它们互相抵消,或者不把它们庸俗化;对你来说,那就够了。

或者再看,鲍勃·卡特罗尔今天上午从我论批评的那本书里所读到的词句,\*实际上在美国被认为是极有煽动性的词句,很有可能是巴解组织用来指屠杀的暗语。我的确相当认真,我的书在一本叫做《论争》的杂志上受到了评论(它会给你一种看法),我所说 189 的大部分话,甚至我谈到的马修·阿诺德或者雷蒙德·威廉斯或者别的什么,都被翻译成了:杀死一切犹太人。我并不试图把它说成是一件半喜剧性的事情,实际上相当骇人的是突然发现:有这样一

\* “批评必须把自身想成是促进生活,在本质上反对各种形式的专制、支配和陋习;它的社会目标是按照人类自由的利益创造出来的非强制性的知识。”(《世界、文本与批评》,第 29 页)

个他者的世界,它可能与你有关系;美国或者纽约,在这方面就像是一个回音室。因此,一方面,你想应付对你来说特别重要的各种问题,但另一方面,你却不得不当心它们以我已提及的一些方式失去控制之后互相瓦解。但是,我想就这个论点说的最后一件事情,是要强调,在进行这种交叉联系的过程中,他者的各种经历是多么令人兴奋,或者说,他者的各种经历要对把你带到你自己狭窄的专业之外起作用,就我的情况而言,是英语研究专业;在人类学中,在战争小说中,在加勒比海地区,在社会学中,已经发现了那种对你来说意味着某种东西的作用。说到底,人们继续为之工作的,为之希望的,正是这些联系。

下一个问题对你们两人来说有点像一道考试题。你们认为自己是投身于相似的知识计划吗,那你们把你们的差别置于何处? [笑声]。因为在早先的谈话中,我们谈到了有可能消除美国与英国之间的特殊差别的方式,我不知道我们是否也可以把它引进到这里来。

**雷蒙德·威廉斯:**也许,那就是谈论它的最好方式!我并不想被人挑起而卷入到我可能认为的与爱德华的差别之中。我敢肯定,只要我们谈得足够长久,我们就会发现差别。谈论差别非常好。但是,我不想以它来引导。我的确就一种常见的分析的各种要素、在那种意义上的一种规划、以及材料和情景的一切差别说过一些话。但是,我确实认为,我知道爱德华可能很有兴趣地谈到它们时,谈到在这里做这种工作和在眼下的美国做这种工作时,有一种不同

的意义。我并不认为压力现在是在这里——它们并不那么糟，因为某些工作是为了区别而挑选出来的，因为在总体上一般地攻击教育，特别是攻击一切社会批判思想——我并不认为这些压力与另一些压力相似，即在美国文化中、特别是在里根时期长期存在的那些压力。很显然，我的意思是说，爱德华谈到那一点，可能比我谈起来更有权威性，但在这里所发生的事情和它的至关重要性，正是从1950年代中期以来我在所有这种工作里从未感到过的，就像孤立或孤立问题一样，很久没有感到过了。这并不只是在专业工作中与专业同事相处的层面上，而且也是在这种批评活动中。对190我来说，战后马上就有一个极端孤立的时期，因为完全像我这样想的大多数人都在共产党里，而我却不可能与他们一样。“共产主义历史学家小组”的工作，在像爱德华·汤普森、克里斯托弗·希尔、埃里克·霍布斯鲍姆等等人当中，最终要结出这样的非凡果实，而它那时行将结出果实，我偶尔与他们有接触。但是，他们的政治立场是我不能接受的，尤其是在我自己的专业里，尤其是在他们就文化或者就文学理论所说的话方面。我相信，他们是错误的，在一些非常有破坏性的方面是错误的，这使得右派打败他们的工作变得较为轻松容易。因此，一个人可能会暂时感到处于一种相当特异的地位上：成为一名激进分子，却并不同激进的政治构成和文化构成接触，那些东西后来很不相同。但是，你看到了，从1950年代中期以来，那种形势开始了改变，而且恰好是在那些问题上面。变化一直都在内部发生，只要你去读一读爱德华·汤普森论威廉·莫里斯的著作。尽管被这种政治立场分离了，我们却在进行各种普通的计划。但是，在1955到1956年的那次危机中，那被证明了并不

是必需的。突然,在英国出现了那些开始指责新左派的人,通过这件事,马上有了一种联系,从来不像它本该有的那么强,从来不像它本该有的那么有影响,一方面是这种工作,另一方面是对另一些人的感受,他们不仅在相似的问题上工作,而且也在致力于政治变革和文化变革方面工作。

现在我认为,这种局势决定了我的很大一部分工作。它后来在1970年代有一点影响,那时有些人对那计划的印象——在1968年之后的反应的意义上——被证明了在一定程度上脱离了被人感到的一种相当天真的企图,即想把物质放进被人感到的一场普通运动里去:你可以把教育改革或者改变各种机构中的交流的建议,放到一种政治议事日程中去,那种日程在劳工运动中会有  
一种很有希望的结果,只要不是在工党里。这种新立场在各个大学里也有一种相当强大的知识上的构成。但是,时间已经到了人本主义和道德主义变或肮脏的词语之际,这种早期规划的天真被人们广为评说。在那之后,在某种意义上,在那规划改革之前,就有了那种新经验——我想,我这么说很不公平——那种新经验终于使那代人醒悟过来,当他们把自己的头伸出护墙时,那种新经验就遭到了打击。我并不想以任何尖刻的方式说到这件事,因为有一种意义,如果你根据它按这个社会本来的样子去理解,那么很使人吃惊的是,你似乎可以像我们大多数人所能做的那样,把你的头  
191 长久地伸出去。还有,当人们开始用那种在我看来非常顺从的方式谈论撒切尔主义时,它似乎就是那种曾经造访过人类的最大挫折,从未有过如此的残酷和压抑,我真的不知道那些人以为自己是在哪里。不只是在全世界发生的事方面,甚至也在我们自己当下

的处境方面。所以，我的确认为我们应当考查那种紧迫得多的经验，就像其他美国朋友告诉我的那样，你做这种孤立的工作的意义，揭露的意义，爱德华刚才提到的那种赤裸裸的政治联系，就会以很多方式形成，那么，你就需要我们的一两个极端恶劣的右翼知识分子加上格外愚钝的性格，才敢于去做。我并不是说，这里没有发生这种事。我一直对它有一些感觉。但是，听一听爱德华怎么认为在我看来有明显差别的东西，将会很有趣。

**爱德华·萨义德：**美国的情况……是的，首先，天平一直在它的权力方面摇摆，在一个似乎掩盖了一切的社会里摇摆。以文学理论为例，这是一个非常简单的专业情况的例子。直到最近 10 年前，文学理论都被认为是怪人们的一个领域，他们很可能是共产主义者和反美分子，同时也有些危险和愚蠢。现在，实际上不可能以为任何一个重要的英语系或者比较文学系没有在现代语言学会的年度或月度招工目录上登招工广告，而那些广告不可能没有说“需要：18 世纪英国文学或 18 世纪法国文学专家，能胜任文学理论则更佳”。所以，文学理论曾经是一种非常外在的东西，现在则变成了绝对中心的，耶鲁大学就是所有例子当中最有名的。

另一方面，谈到 1960 年代所发生的情况时，有一种很狭窄的小行业，它在每个人的心目中都象征着那个社会和政治行动主义的时期，特别是在大学校园里和相关的研究与文化研究等等方面。是的，所有那些都过去了，你现在有了一种处境，文学研究方面占优势的正统观念在那种处境里有两种——两种都是专门化的普遍现象的一部分。其中之一是“职业化”，新实用主义的变种——理



查德·罗蒂、斯坦利·非什那帮人,所有这些都与所谓的反理论的理论有联系——我们在那里看到的实质上不只是一种自由放任,而且,用出自1950年代那部英语影片的话来说,“我就是那个杰克”,“我们从来没有让它那么好过”,所以为什么要费心去变革?关于变革缺场的这些理论,现在已经使自身逐渐潜入了文学舞台。另一种正统观念是人本主义,人本主义在每个人都应当读的那些作品中成了经典,那些作品或者是由教育部长推荐的,或者是根据你  
192 的立场确定的,大家都称赞这一事实。第三个问题,我想,那是孤立的一种形式,然而同时也是舆论的一种形式,就是认为人们完全不或者说不应当干预其他人的专业或工作。假如你是一位18世纪专家,你就不能让自己介入和平研究或者外交事务。就像大家说的,我们最好把那留给专家们,得到专家评价、在市场上买卖专家评价和推销专家评价,在你所看到的每个地方都极其明显。

很大的差别确实在于,在美国从来就没有一种核心的左派传统。我并不是仅仅从不成文的民主党和共和党的两党制方面来说这个问题。在一种更加实质的意义上,你所看到的其他一切似乎也随着1960年代消逝了,包括新左派。你有各种各样可能的例子。在加利福尼亚州参加竞选的汤姆·海登,是新左派的主要人物之一,我决不是说他是在加里·哈特的左边;它现在被称为新自由主义。有这种正在凝聚的中心——你知道,我从雷蒙德那里获知了那么多,我感到我简直在求助于引用他的话,在这种情况下,是引用他写的一篇关于基础和上层建筑的有创意的文章——它在施加各种压力,设立各种界限。它以一种最不知不觉的方式一直在运作,这样,每个人都把这些规范内在化了——我特别要说的是在

各个大学里，专门化的概念在那里有极大的势力，人们发现自己为了各种关系始终都必须留意一些次要群体，黑人，女性主义者，各种少数民族群体等等。

就我的特定情况而言（我就要让这问题结束），事实在于我是一个巴勒斯坦人，面对着很多恐怖主义的回音室，对我来说，要使我不这样说非常非常困难：你瞧，我也许是那样，但别把我送进疯人院……[笑声]我已经做了的事情之一，就是以某种方式在各处写文章来回答，来表明在哪种程度上巴勒斯坦问题已渐渐潜入了各个最偏僻的地方，潜入了那些与它毫无关系的地方；例如，潜入了某些类型的道德哲学中，潜入了各种战争理论中，特别是潜入了各种正义战争的理论中。比如，在一本大约五六年前出现的并被人广泛阅读的书里，作者试图表明：存在着一些准则，它们能使人在正义的和非正义的战争之间作出区分。他是一位哲学家，一位政治哲学家，但在所有的情况下——先发制人的打击，屠杀市民等——例外的始终都是以色列；在某种意义上，我认为，建构一种正义战争的理论，在这种特定情况下已经被变成了豁免一群上帝所选的子民。所以，它是一种非常奇怪的气氛，而这一事实则使它变得更加矛盾：在某种意义上，你可以说你想说的任何东西！我确实没有发现说我想说的话很难；要我告诉你，我一直都被迫缄口不言，是不诚实的。一部分是由于装点门面，比如说，《纽约时报》<sup>193</sup>需要一位巴勒斯坦人说一些“合情合理的”话，我想，这样他们就要求我去说；我并不在意那么做。但是，某个像乔姆斯基那样起着非常重要作用的人——我的一位受人钦佩的朋友——现在实际上已经被边缘化了；他也许会被人回忆起来，但他离开了，去了角落，

“那种事”发生得太多了。因此,我认为,它是一种与这里非常不同的情况;一部分也是因为利害关系太重大了。

有三个问题——一个是一般的问题,两个是特殊的问题——它们与雷蒙德或爱德华作品里有疑问的着重点有联系。第一个问题涉及到爱德华和雷蒙德运用“普通文化”概念的方式,以及在某种程度上用一个普通文化的观念去进行工作,在把其作品的主体导向将各种声音边缘化方面,在理论术语上,是有疑问的。另外两个问题与性别有关,作为接近装点门面的那个巴勒斯坦人的装点门面的女人,我很高兴把这些东西大声读出来。首先,一个与雷蒙德和爱德华的著作有关的关于性别的直接问题是:在你们的作品里,性别问题不仅被压制了,而且经常被用一种有疑问的方式来运用,在雷蒙德的情况下是为了加强对阶级的进一步分析,在爱德华的情况下是为了加强对种族的进一步分析,这很有意义吗?我们或许想把对性别形象的那种有问题的用法扩大到某些方面,即在《东方主义》中对种族差别所进行的表达,以及与《乡村与城市》的开头有关的对于可能的阶级差别所进行的表达。

**雷蒙德·威廉斯:**关于“普通文化”的问题,我认为它是那样一些词语之一:它们从这种论争的一个阶段起,就传开来了,那种论争基本上属于1950年代和1960年代早期,正是在那时,普通文化的概念和共同文化的概念,针对着那时主导的、仅仅在那时主导的文化概念被展开来;我的意思是指文化与高雅文化之间的一种严格对等,“普通文化”这个词语——共同文化——严格说是针对那种概

念的一种主张。它是这样一种论点：文化的创造，比盗用它的社会精英所创造的要广阔得多，文化的传播，比这个概念所设想的要广阔得多，一种扩展中的教育的理想，就是应当开拓在传播和进入方面曾经受到限制的东西。现在，我强调说，它属于那个论争的阶段。我已经看到了把那个阶段的概念非历史地转换成后来阶段的论争。当然，由于论争像那样进行，它必然会像那样进行，在某种意义上已经像那样出现了另一条平行的论争路线，因而这就成了一种深刻分裂的文化，这些分裂是至关重要的；此外，它们包含了实际上相冲突的各种关系。是的，这种相互重叠的问题非常复杂：一方面，你针对一种预定的或精英文化的概念而运用一种扩展中 194 的、由多方一起参与的普通文化的概念；另一方面，你论证说这种普通文化还不存在，或者说甚至要以某种方式来传播，但这个观念此刻要挑战那些分裂、分离和冲突，它们却都植根于真实的历史情景之中。

这种相互重叠属于那个非常特殊的阶段。但是，正如在使用词语时经常发生的那样，它们在当下论争基础之外的语境中流传。我的意思是说，从那时以来，我一直在写的大部分东西都是文化内部的各种分裂与问题；有一些东西“妨碍”把一种普通文化设想成一种现存的事物。在同样的方面，如果你通过这些用法来追寻“社群”这个词，而且肯定真实的是，如果你通过我的著作来追寻这个词的话，那么一方面，你会发现你在用社群的概念反对竞争性的个人主义的概念，接着你会发现社群的观念正在被那样一些人盗用，他们说我们有一个全国性的社群，它对人们思考和感受的方式设立了界线，此外，它还强加了某些责任。这样，在那场矿工罢工中，

你可能得到两种用法：矿工们说，他们在捍卫自己的社群，他们指的是他们生活的地方，而煤矿部和撒切尔则说，这是在破坏社群，他们这么说的意思是指现存国家的社会秩序的一个附属部分，一个真正的那社群的成员可以被指望“适应”主导的各种准则。现在，这方面的另一种情况是，共同和社群的整个概念，正是这项工作分析的全部东西。因而，如果有人说，这个观念的用法就是造成了各种问题等等，那么它“就是”问题；这就是那种分析所涉及的东西。肯定地说，这规划在那种意义上是某种“共同”的东西，是在共有的文化的意义上包含了多样性的某种东西。但是，由于一种要成为主导的、各种变体将从属于它的观点，社群的概念因而被盗用之时，相同的价值观接着就转向了一个相反的方向。

就性别问题而言，是的，我认为人们理解压制的方式始终都很重要，因为我从来没有意识到对性别的压制。如果有人告诉我说我压制了性别，那么我就得注意那一点，并以同样的方式注意到：我在说到人们已经“读出了”我的经历的各个方面时，我希望他们注意到它！他们却常常没有注意到。我肯定会注意到这一点，因为我的确意识到了它，尽管在一些方面它们必定是我自己的。我的意思是说，我不会成为一种受压制的女性经历的发言人；我不可能成为那样的发言人。在另一方面，我又想到，人们在这方面得到了某种阅读的选择。我记得，在实际上成为整个 1960 年代里我的核心教学工作的东西（它们作为《从狄更斯到劳伦斯的英国小说》出版了）中，正好“有”一次对这个问题的讨论，我想，这出现在非常有意识地写出女性主义的文学分析之前。我谈到了 19 世纪英国女小说家们的现象，她们带着那种文化中和那种形式中的那么多

最有疑问的意识,然而——这就是,这是否因为她们是女人的问题——结果我以某种方式拒绝了它,因为我知道现在很多女性分析家都会赞同它。我说,她们当然是在那样一个领域里面工作,它的出现是由于妇女们在家庭环境中的状况,以及她们被排除在高等教育之外——没有被排除在阅读之外——写作是她们能够接近的一种实践活动,它与其他任何公共领域里的活动相比,坎坷不平都要少得多。它在那时不仅是她们所擅长的活动,而且它本身也是一种特征,因为在任何压缩了的19世纪英国小说家们的名单中,大多数毕竟都是妇女。我说,她们在一个主要方面作出了贡献,她们作为一个群体,表现了那种文化和那种形式中的很多最重大的意识问题,然而——这就是我仍将论证并盼望有所差别的论点——主要不是因为她们是女人,而是因为她们逃避了某些男性的陈规,而那些陈规也不属于男人们。我专门把这一点与英国生活和英国小说中男人们停止了哭泣的时刻联系起来。在那时以前,我并不知道男人们是否停止了哭泣;关于在我们的整个历史中男人们是否经常哭泣,或者说从那以来或者在今天相关的场合下是否哭泣的问题,不存在任何统计数字。但是,我知道,这是在得到承认的社会生活中和小说中男人们停止哭泣的时刻,它正好是在从盖斯凯尔经过勃朗特姐妹到乔治·埃利奥特等引人注目的一代女小说家出现的同一时刻。我要说,我把它看成是对陈规化的拒绝。她们承认了一种强烈的个人情感,我在那本书中以不同的方式分析过它,那种情感的强烈性马上被划归为女性小说,作为一种事实,它依然处在今天被说成很重要的某种女性主义的历史之中,因为它专属于女性们的小说。但是,我要说,她们一直在进行

的,是对男性的自我理解作某种转化,是对公共生活的某些准则作某种转化,它排除了可允许的男性行为。现在,那成了一种不完善的分析,但你在认为我压制了性别问题之外,已经开始提出了它。我希望我能就它多做一些,就它多说一些,我在倾听,并且对那种分析很感兴趣:由应当进行那种分析的人所作的分析,他们根据自己的经历,应当能够更好地理解那样一些东西,它们完全不是那些不在他们处境中的人们所理解的那样。

**爱德华·萨义德:**我正想非常快地就文化说点什么。我很高兴雷蒙德已经把它讲清楚了。文化的概念是一个有着深刻矛盾的概念,人们对它“应当”感到非常矛盾。我记得在《政治与文学》中,在讨论到《文化与社会》的中途,有一个提问者问雷蒙德说:你谈到的大部分都是19世纪英国的文化,可是帝国的文化怎样呢?他误以为任务不是讨论那两者的关系,而雷蒙德,我认为你把那一点同那时无法利用你的威尔士经历联系起来,那种经历当时对你来说不如后来变得那么重要。而对我来说,尽管我也许太过强烈地提出过,但文化在实质上并没有被当成一个有关各种实习活动的和公共的术语来运用,而是一个排斥性的术语。肯定地说,如果你重读《文化与社会》的话,并且几乎毫无例外地对待由那些伟大圣哲和小说家们就19世纪的文化所作的一切重要说明的话,那么他们提到“我们的”文化时,是与“他们的”文化相对立的,在我看来,“他们的”实质上是根据种族来界定的和边缘化的。因而,我认为,文化必须被看成不仅是排斥性的,而且也是“被输出的”;存在着这样一种传统,人们要求你去理解、学习它等等,但你确实不可能属于它;

你可以进入它,但你不“属于”它。在我看来,那是一个极为有趣的问题,需要作更多的研究,因为没有任何排斥性的实践活动能够将自身维持很久。如我早说过的,后来你走过了十字路口,接着当然是“流放与移民”的整个疑难问题进入到它之中,那些人完全不属于任何文化;如果你愿意这样理解的话,这是了不起的现代的或者后现代的事实,他们站在各种文化之外。

那么,就性别问题而言,你无论如何都不可能考查帝国主义或者让我们肯定地说考查东方主义,而不注意到妇女们在其中的突出地位——那就是说,由于她们既是从属又处在中心地位而很突出。东方妇女在整个话语中的角色,她们在对东方的整个想象中的角色,绝对是中心的,而且很大部分还没有改变;那就是说,它几乎没有越出为妇女们指定的各种基本作用——从属、取悦于男性,一切声色肉欲和希望的满足等等——这的确就是在每个地方最糟糕的和最优秀的作家中可以发现的。在那种程度上,我没有考虑到我自己“压制了”那一点。我确实感到,在那种情况下,在帝国、殖民地或种族的意义上,在统治者与被统治者之间的关系中,种族比阶级和性别都更重要。这是一个理论上的问题,我觉得迄今为止在女性主义写作中还没有怎么争论过和讨论过它——我的意思是说,在正好与理论方面相反的历史方面。

197

我想证明的另一个论点是,虽然我肯定相信经历的本真性和具体性,但我并不相信经历的排斥性的概念,那就是说,不相信只有黑人才能理解黑人的经历,只有女人才能理解女人等。我发现那是一个有疑问的概念,就像社会学家们所拥有的了解内情者对局外人的问题一样是有疑问的。所以,我认为,我试图从那些方面



论述一些性别的问题,但我始终感到,着重点与相关的重要性的问题,比起需要建立一个人的女性主义信任状来,要更加重要。

### 注释

- 1 在这次谈话之前,放映了迈克·迪布拍摄的影片,雷蒙德·威廉斯的《乡村与城市》,以及杰夫·邓洛普拍摄的影片《西方的幽灵》,它是以爱德华·萨义德的《东方主义》为基础的。

# 索引

201

- academic institutions 学术机构 与文化研究的发展, 155 - 157
- Acmeists 阿克梅派 68
- Adorno, Theodor 西奥多·阿多诺 17, 74, 169
- adult education 成人教育 与文化研究, 152 - 153, 154 - 155, 170; 的原理, 156 - 157
- advertising 广告 与为艺术筹措资金, 126 - 128, 146; 与现代主义, 35
- alienation 异化 40 - 41, 132 - 133
- All That Is Solid Melts Into Air 《烟消云散》(伯曼) 13, 15
- Althusser, Louis 路易·阿尔都塞 20; 《保卫马克思》, 19
- anarchism 无政府主义 57
- Anderson, Perry 佩里·安德森 13, 14, 15, 16, 18
- anti-bourgeois revolt 反对资产阶级的起义 戏剧中的, 85 - 89, 93; 与现代主义, 15 - 16, 34, 53 - 57, 60, 114 - 115
- Anti-Oedipus 《反俄底浦斯》(德勒兹与瓜塔里) 4
- Apollinaire, Guillaume 纪尧姆·阿波里奈 15, 34, 68, 70, 71, 78
- Arden, John 约翰·阿登《陆军中士马斯格雷夫的舞蹈》, 20
- aristocratic values 贵族的价值标准与艺术, 15 - 16, 54 - 55
- Arnold, Matthew 马修·阿诺德 7, 54, 189
- Artaud, Antonin 安托南·阿尔托 70, 73, 77, 87; “残忍戏剧”, 87, 93, 100
- artefact 人工制品 的地位, 19
- arts 艺术 的相得益彰, 作为抱负, 70; 的定义, 对“艺术委员会”而言, 143 - 144, 147 - 148; 与社会之间的关系, 17 - 18, 164 - 166, 175
- Arts Council 艺术委员会 141 - 149
- Arts Sales Levy 艺术销售征税 145
- Auden, W. H. 奥登 61, 91; 《攀登F6》, 92; 《在边界上》, 92

- Austen, Jane 简·奥斯汀 31 - 32;  
《劝导》, 32
- automatic writing 无意识写作 73 - 74
- autonomy 自律性 作为艺术范畴的, 17 - 18
- avant-gardism 先锋主义 与文化理论, 171; 的定义, 32; 与现代主义的区别, 16 - 19, 51, 66; 与语言, 65 - 80; 与大都市, 37 - 38; 与政治上的激进主义, 25 - 27, 49 - 62, 175; 与公共媒介, 33 - 34; 也可参见现代主义
- Bagehot, Walter 沃尔特·巴格霍特 142
- Bakhtin, Mikhail 米哈伊尔·巴赫金 173, 181, 183 - 184; 形式主义批判, 21, 76, 158, 166 - 168, 171, 172
- Ball, Hugo 雨果·巴尔 68, 69, 81, 82; 《Gadji Beri Bimba》, 68
- Balzac, Honoré de 奥诺雷·德·巴尔扎克 14
- Barthes, Roland 罗兰·巴特 19, 20; 《批评文集》, 19; 《S/Z》, 20; 《零度写作》, 6 - 7
- Baudelaire, Charles 查尔斯·波德莱尔 13, 14, 25, 71; 作为第一个现代主义者, 3, 4, 6, 66; 《恶之花》, 12
- Beckett, Samuel 塞缪尔·贝克特 94, 100 - 101; 《呼吸》, 100; 作为流亡者的, 34, 78; 《最后一局》, 100
- Beginnings 《开端》(萨义德) 188
- Belsey, Catherine 凯瑟琳·贝尔西 《批评的实践》, 20
- Benjamin, Walter 沃尔特·本雅明 24, 158, 169, 170; 现代主义理论, 11 - 12, 13 - 14, 25
- Benn, Gottfried 戈特弗里德·本 60
- Bennett, William 威廉·贝内特 181
- Berger, John 约翰·伯杰 16
- Bergman, Ingmar 英格马·伯格曼 22; 《野草莓》, 10
- Bergson, Henri 亨利·柏格森 72
- Berlin 柏林 作为中心的, 34, 60
- Berman, Marshall 马歇尔·伯曼 14; 《烟消云散》, 13, 15
- Blake, William 威廉·布莱克 13, 14
- Bloch, Ernst 恩斯特·布洛赫 27
- Blok, Alexander 亚历山大·勃洛克 《十二个》, 60
- Bolsheviks 布尔什维克 与现代主义, 59; 与戏剧, 82, 88
- Booth, William 威廉·布思 42
- Border Country 《边界》(威廉斯) 11, 14, 186
- boundaries 边界线 越界运动, 59,

- 187-189; 也可参见划分, 流亡者  
与流放
- bourgeois household 资产阶级家庭  
自然主义中的, 85-86
- bourgeoisie 资产阶级 的范围,  
55-57, 61; 与戏剧, 85
- Brave New World 《美妙的新世界》  
(赫胥黎) 6
- breakdown 崩溃 强调崩溃的条件,  
99
- Brecht, Bertolt 伯托尔特·布莱希特  
《巴尔》, 25, 72, 87, 89; 《高加  
索灰阑记》, 19-20, 91; 《夜半  
鼓声》, 89; 与表现主义戏剧,  
17, 75, 83, 89-91; 《伽利略传》,  
90-91; 《马哈哥尼城的兴衰》,  
89; 《措施》, 90; 《大胆妈妈》,  
19, 89, 90-91; 与政治, 34,  
60, 88; 与激进的文化理论,  
19-21, 25, 33, 170; 《屠宰场里  
的圣约翰娜》, 89; 《三分钱歌  
剧》, 89; 与悲剧, 100; 《鼓号  
声》, 20
- Breton, Andre 安德烈·布列东 73,  
74
- Britain 英国 的现代主义, 61, 83,  
84, 91
- British Broadcasting Corporation 英国  
广播公司 124, 143
- broadcasting 广播 的发展, 121-  
123; 为广播筹措资金, 126, 127
- Brontë sisters 勃朗特姐妹 195
- Bürger, Peter 彼得·布尔格尔 19;  
《先锋派理论》, 17
- Burke, Edmund 埃德蒙·伯克 11
- The Cabinet of Dr Caligari 《卡里加  
利博士的密室》10, 21
- cable television 有线电视 128, 134-  
135, 136
- Callaghan, James 詹姆斯·卡拉汉  
160, 172
- Cambridge University 剑桥大学  
153-154
- canon 典籍 的观念, 183
- capitalism 资本主义 与先锋派艺  
术, 18-19, 35; 与文化经济学,  
145; 与文化技术, 108, 109-  
110, 132; 与社会蜕变, 97-98
- Catterall, Bob 鲍勃·卡特罗尔 188
- Chekhov, Anton 安东·契诃夫 74,  
85, 101; 《樱桃园》, 86
- children 儿童 现代主义对儿童的  
拒斥, 56, 57
- Chomsky, Noam 诺姆·乔姆斯基  
193
- city 城市 作为陌生者人群的,  
39-44, 101; 也可参见大都市
- Claudé, Paul 保罗·克洛代尔 94
- Coleridge, S. T. 柯尔律治 5

- Collier, Peter 皮特·科利尔 《视觉与蓝图》, 1, 2
- commercial cinema 商业电影 35, 62; 也可参见电影
- “common culture” “普通文化” 的观念, 193 - 194
- communication 交流 的限制, 作为悲剧的, 101 - 102, 103, 130
- Communications 《交流》(威廉斯) 9, 155, 158
- 203 Communism 共产主义 与现代主义作家, 34, 58
- Communist Party Historians' Group “共产主义历史学家小组” 190
- community 社群 与先锋派运动, 45; 的观念, 194; 与城市社会, 42 - 43; 也可参见群体, 先锋派
- compartmentalization 划分 的问题, 179 - 181, 185 - 188, 191 - 192
- Conan Doyle, Arthur 阿瑟·柯南道尔 《福尔摩斯探案集》, 42
- The Condition of the Working Class in England 《英国工人阶级的状况》(恩格斯) 177
- Conrad, Joseph 约瑟夫·康拉德 187
- Constructivism 构成主义 88
- consumerism 消费主义 9, 19; 与广告, 126 - 127
- contemporaneity of dramatic material 戏剧题材的同期性 83, 90
- Contentions 《论争》 189
- Council for the Encouragement of Music and the Arts)(CEMA) 音乐与艺术促进委员会 142, 144, 145
- The Country and the City 《乡村与城市》(威廉斯) 3, 4, 10, 11, 13 - 14, 15, 177, 178
- country houses 乡村家庭 的分析, 177
- creativity 创造力 与艺术, 165; 现代派对创造力的强调, 50 - 51, 52 - 53, 57, 58 - 59, 69 - 70
- crime 犯罪 都市的, 41 - 42
- Critical Essays 《批评文集》(巴特) 19
- Critical Practice 《批评的实践》(贝尔西) 20
- Criticism and Ideology 《批评与意识形态》(伊格尔顿) 20
- cry 哭泣 的语言, 74 - 75
- Cubism 立体主义 14 - 15, 32, 33
- cultural materialism 文化唯物论 13, 21
- cultural pessimism 文化悲观主义 119 - 120, 123 - 126, 131 - 133, 139
- cultural theory and analysis 文化理论与分析 的定义, 163 - 176, 184 - 185; 的发展, 151 - 162, 168; 的考查, 177 179

- culture 文化 的概念, 196
- Culture 《文化》(威廉斯) 1, 19
- Culture and Society 《文化与社会》(威廉斯) 2, 11, 13, 24, 25, 26, 154, 196
- Dadaism 达达主义 57, 67, 68, 72, 81
- D'Annunzio, Gabriele 加布里埃尔·达努奇奥 34
- Darwinism 达尔文主义 “文化上的”, 50, 51
- Däubler, Theodor 西奥多·多布勒 87
- decadence 颓废 的理论, 6
- degradation 堕落 与悲剧, 100 - 101
- Delaunay, Robert 罗伯特·德劳奈 16
- Deleuze, Gilles 吉勒斯·德勒兹 《反俄底浦斯》, 4
- democratic culture 平民文化 作为目标的, 154 - 155, 156, 178
- Demos 《德谟斯》(吉辛) 40
- deregulation of culture 文化的失控 108
- desire 欲望 多变的, 57
- Destiny 《命运》10
- the dialogical 对白 79 - 80, 181
- Dibb, Mike 迈克·迪布 177, 197
- Dickens, Charles 查尔斯·狄更斯 13, 14; 与城市, 42, 43; 《董贝父子》, 41; 与现代主义, 32, 33
- disintegration of an order 秩序的崩溃 97 - 98
- dislocation 错位 的体验, 131, 133, 176
- dominant languages 主导语言 78 - 79
- Dos Passos, John 约翰·多斯·帕索斯 42
- Dostoyevsky, Feodor 费奥多·陀斯妥耶夫斯基 14
- Drama from Ibsen to Brecht 《从易卜生到布莱希特的戏剧》(威廉斯) 17, 19, 20
- Drama from Ibsen to Eliot 《从易卜生到艾略特的戏剧》(威廉斯) 9, 19
- Drama in Performance 《表演的戏剧》(威廉斯) 10
- Dunlop, Geoff 杰夫·邓洛普 180, 197
- dynamism 推动力 现代性的, 4 - 5
- Eagleton, Terry 特里·伊格尔顿 《布莱希特与同伴》, 20; 《批评与意识形态》, 20; 《沃尔特·本雅明》, 20
- Easthope, Anthony 安东尼·伊索 《作为话语的诗歌》, 20
- economy 经济 与技术, 122 - 123, 135

- economy 经济学 文化的, 145, 146
- education 教育 公共的, 与文化研究, 160-162, 171-172; 与相互影响的技术, 138-139
- “1848” “1848年” 作为转折点的, 6-8
- Eikhenbaum, Boris 鲍里斯·埃克亨鲍姆 67, 184
- Eliot, George 乔治·埃利奥特 7, 195
- Eliot, T.S. 艾略特 43, 71, 76; 《四个四重奏》, 6; 《关于文化的定义的札记》, 9; 与政治, 34, 61, 94; 《荒原》, 5, 13, 17, 22, 23, 24
- enigrés and exiles 流亡者与流放  
现代派的, 14-15, 34, 35, 45, 60, 77-78, 196
- Engels, Friedrich 弗里德里希·恩格斯 41, 42; 《英国工人阶级的状况》, 177
- The English Novel from Dickens to Lawrence 《从狄更斯到劳伦斯的英国小说》(威廉斯) 195
- English studies 英语研究 的发展, 152-155
- environment 环境 作为行为动因的, 85, 113-114
- Essays in Realism 《现实主义论文集》(卢卡契) 2
- 204 estrangement 间离 21, 75, 90, 174; 也可参见陌生化技巧
- everyday speech 日常言语 作为戏剧语言基础的, 83-84
- evolutionary process 演进的过程 85
- Expressionism 表现主义 与布莱希特, 20; 电影中的, 10; 的语言, 72, 74, 75; 与政治, 58, 60; 对雷蒙德·威廉斯的意义, 8, 19, 22, 25, 174; 戏剧中的, 86-89, 91-92
- family 家庭 资产阶级的, 的批判, 56-57; 与悲剧, 99
- Fanon, Franz 弗兰兹·范农 188
- Fascism 法西斯主义 58, 60, 61
- Faulkner, William 威廉·福克纳 5
- Fekete, John 约翰·费克特 173, 174
- Fielding, Henry 亨利·菲尔丁 41
- The Fight for Manod 《为马诺德而战斗》(威廉斯) 21
- film 电影 对于现代主义的中心地位, 9-12, 15, 18, 73, 82; 的商业化, 18, 35, 62; 作为通俗媒介的, 107, 108-118; 对关系的描绘, 180; 的研究, 158
- financing of arts 为艺术筹措资金 125-129, 141-149
- Finnegans Wake 《为芬尼根守灵》(乔伊斯) 8
- Fish, Stanley 斯坦利·菲什 191

- Flaubert, Gustave 古斯塔夫·福楼拜  
5, 32
- Les Fleurs du Mal 《恶之花》(波德莱尔) 12
- For Marx 《保卫马克思》(阿尔都塞)  
19
- formations 构成 与文化研究的发展, 153, 157 - 158, 171 - 172; 对构成分析的需要, 17 - 18, 151 - 155, 157 - 158, 169, 171, 173, 174 - 175, 185; 先锋派的特性, 13 - 14, 50 - 51, 67, 78 - 80
- form(s) 形式 资产阶级, 戏剧中的, 83 - 84; 转向现代派的, 44, 45 - 46, 53; 与社会预期, 186; 的研究, 159, 165 - 166
- Formalists 形式主义者 俄国的, 与巴赫金学派, 166 - 168, 173; 间离的概念, 5, 21; 词语的概念, 68, 72, 75 - 76; 与文化理论, 171, 174, 176, 183 - 184; 的宣言, 33
- France 法国, 的现代主义, 61
- Freud, Sigmund 西格蒙德·弗洛伊德 33, 72, 171
- From Bauhaus to Our House 《从鲍豪斯到我们的家》(沃尔夫) 23
- frontiers 边境 参见边界线
- Futurism 未来主义 与形式主义, 167, 171; 与文学语言, 71 - 72, 76; 的好斗性, 51 - 52; 语音诗歌, 68; 与政治, 57 - 58, 60; 对雷蒙德·威廉斯的意义, 19, 21 - 22, 25 - 32, 33
- Gaskell, Elizabeth 伊丽莎白·盖斯凯尔 195; 《玛丽·巴顿》, 41
- gender 性别 的问题, 194 - 197
- Georg Lukacs: from Romantic to Revolutionary 《乔治·卢卡契: 从浪漫到革命》(洛维) 27
- Germany 德国 的现代主义, 60, 82 - 83, 86 - 91
- Gissing, George 乔治·吉辛 《德漠斯》, 40; 《阴曹地府》, 41
- "global village" "地球村" 的观念, 131 - 132
- Goethe, J. W. von 歌德 6, 13
- Gogol, Nikolai 尼古拉·果戈里 32
- Goldmann, Lucien 卢西恩·戈德曼 170
- Gramsci, Antonio 安东尼奥·葛兰西 158, 169, 170
- Gris, Juan 胡安·格里斯 15
- groupings 群体 先锋派, 的性质, 33, 45, 50 - 51
- Guattari, Felix 菲利克斯·瓜塔里 《反俄底浦斯》, 4
- Harris, Wilson 威尔逊·哈里斯 14



- Harrod, R. F. 哈罗德 142
- Hauptmann, G. 豪普特曼 《织工》, 89
- Hayden, Tom 汤姆·海登 192
- Heath, Stephen 斯蒂芬·希思 20
- Hemingway, Ernest 欧内斯特·海明威 35
- Hill, Christopher 克里斯托弗·希尔 190
- The Historical Novel 《历史小说》(卢卡契) 9
- history 历史 对历史的拒绝, 167, 169
- Hitler, Adolf 阿道夫·希特勒 58, 82, 175
- Hobsbawm, Eric 埃里克·霍布斯鲍姆 190
- Hoggart, Richard 理查德·霍格特 《读写能力的运用》, 9, 154, 159
- Homer 荷马 181
- Howard, Ebenezer 埃比尼泽·霍华德 16
- humanism 人本主义 181, 190, 191-192
- Humboldt, Wilhelm von 威廉·冯·洪堡 71
- Huxley, Aldous 奥尔德斯·赫胥黎 22; 《美妙的新世界》, 6
- Ibsen, Henrik 亨里克·易卜生 《玩偶之家》, 85; 《群鬼》, 22, 26; 与现代主义, 2, 8, 12, 33, 66; 《倍尔·金特》, 10; 与悲剧, 26, 98; 《当我们死而复醒时》, 8, 86; 《野鸭》, 26, 86
- Imagists 意象派 32, 33, 67
- immigration 移民 参见流亡者
- imperialism 帝国主义 与性别, 196; 与现代主义, 14-16, 34, 44, 77-78
- Impressionists 印象派 32
- incorporation 结合 作为悲剧的, 2, 98
- indigenous settings 本土环境 自然主义中的, 83, 90
- individual 个体 价值的维护, 55, 57, 61-62, 89, 93
- information technologies 信息技术 119, 136-137
- "inner form" "内在形式" 的观念, 71
- intention 意图 的概念, 75-76, 174; 对意图的拒绝, 168, 172
- interactive technologies 相互影响的技术 136-139
- Ionesco, Eugene 尤金·艾奥内斯科 34, 78
- irrationalism 非理性主义 25, 52, 58-59
- Isherwood, Christopher 克里斯托弗·

- 伊舍伍德 61, 91; 《攀登 F6》, 92; 《在边界上》, 92
- Italy 意大利的现代主义, 60
- James, Henry 亨利·詹姆斯 5
- Joseph, Keith 基思·约瑟夫 160, 172
- Joyce, James 詹姆斯·乔伊斯 与现代主义的定义, 4, 10, 32, 78; 作为流亡者的, 34; 《为芬尼根守灵》, 8; 与易卜生, 66; 《尤利西斯》, 5, 8, 13, 22
- Jung, Carl 卡尔·荣格 72
- Kafka, Franz 弗兰兹·卡夫卡 32
- Kaiser, Georg 乔治·凯泽 《从上午到午夜》, 87
- Kant, Immanuel 伊曼努尔·康德 17
- Kelley, David 戴维·凯利 《幻想之城》, 60
- Kernode, Frank 弗兰克·克莫德 《结局的意义》, 188
- Keynes, J. M. 凯因斯 141 - 149
- Khlebnikov, Velimir 维利米尔·克勒布尼科夫 25, 72
- Lacan, Jacques 雅克·拉康 20
- language 语言的新概念, 现代主义中的, 45 - 46, 65 - 80; 普通语言和诗歌语言的对立, 5 - 6, 33, 34, 69 - 75; 对语言的拒绝, 作为不适当的, 93; 作为理论上的示例, 173 - 174
- The Last Laugh 《最后的笑》 10
- Lawrence, D. H. 劳伦斯 35, 82; 《儿子与情人》, 186
- Le Corbusier 勒·科布西耶(查尔斯·让内特) 9, 18
- Leavis, F. R. 利维斯 153, 159, 169
- Lenin, V. I. 列宁 81; 《怎么办?》, 24, 27
- Lewis, Wyndham 温德姆·刘易斯 34, 61
- liberation 解放 的现代主义定义, 205 57
- light 光明 作为光明之地的城市, 43
- literary theory 文学理论 的崛起, 157 - 158, 167, 170 - 172, 182, 184 - 185, 191
- literature 文学 的公共策略, 144
- The Long Revolution 《长期革命》(威廉斯) 6, 9, 124
- loss of the future 未来的丧失 96 - 97, 99 - 100, 102 - 105
- Löwenthal, Leo 利奥·洛温塔尔 169
- Löwy, Michael 米歇尔·洛维 《乔治·卢卡契:从浪漫到革命》, 27
- Loyalties 《忠诚》(威廉斯) 25, 26
- Lukács, Georg 乔治·卢卡契 160;

- 《现实主义论文集》，2；《历史小说》，9；《当代现实主义的意义》，9, 28；论现代主义，6, 8, 17, 21, 24, 28；《欧洲现实主义研究》，9
- MacCabe, Colin 科林·麦凯布 20
- Macherey, Pierre 皮埃尔·马歇雷 20
- The Making of the English Working Class 《英国工人阶级的形成》(汤普森) 154
- Mallarmé, Stéphane 斯蒂芬·马拉美 6
- Manet, Eduard 爱德华·马奈 33
- manifestos 宣言 33, 51
- Mannheim, Karl 卡尔·曼海姆 54
- Marinetti, Filippo 菲利浦·马里内蒂 4, 5, 25；的政治学，34, 58；被马里内蒂拒绝的过去，71
- market 市场 文化的，与艺术委员会，143, 145-147；对市场的敌视，54
- Marxism 马克思主义 与艺术分析，165-166, 169-171；与现代主义，59
- Marxism and Literature 《马克思主义与文学》(威廉斯) 21
- Marxism and the Philosophy of Language 《马克思主义与语言哲学》(伏罗西诺夫) 174
- Mary Barton 《玛丽·巴顿》(盖斯凯尔) 41
- "masses" "大众" 作为条件的，42-43
- Mayakovsky, Vladimir 弗拉基米尔·马雅科夫斯基 4, 25；《臭虫》，60；《穿裤子的云》，60, 72；《宗教滑稽剧》，60；与政治，34, 58
- The Meaning of Contemporary Realism 《当代现实主义的意义》(卢卡契) 9, 28
- media 媒介 现代主义对媒介的强调，45-47, 77；通俗媒介的崛起，107-110, 111-113, 117, 118；也可参见技术，文化的。
- Medvedev, P. N. 麦德维德夫 173, 183；形式主义批判，76, 158, 166-168, 171, 172；情节剧，作为电影的先例，110-111
- Metropolis 《大都市》10, 11, 22
- metropolis 大都市 与先锋主义，34, 37-38, 44-47, 59-60, 77-78；与现代主义，11-12, 14-16, 131-132
- Meyerhold, Vsevolod 维塞福洛德·迈耶霍尔德 81
- miners' strike 矿工罢工(1984年-1985年) 194
- minority culture/mass communications 少数派文化/大众传播 的对

- 立, 123-125, 129, 130-132
- “modern” “现代” 词语的历史, 31-32, 76-77
- Modern Painters 《现代画家》(罗斯金) 32
- Modern Tragedy 《现代悲剧》(威廉斯) 2, 22, 26, 95, 96, 103
- modernism 现代主义 与先锋派, 16-19, 51-52, 66; 对资产阶级持有异议的, 56, 61; 与文化理论, 167; 的多样性, 32-35, 43-44; 与语言, 45-46, 65-80, 174; 与马克思主义, 59, 171; 与新公共媒介, 9-11, 33-34, 113, 130-132; 作为周期化的概念, 3-8, 12-13; 与政治, 21-22, 26-27, 58-59, 87-88
- modernity 现代性 与现代主义, 3-5, 76-79
- montage 蒙太奇 11, 82, 113
- Moretti, Franco 弗兰科·莫雷蒂 22
- Morris, William 威廉·莫里斯 18-19, 190
- Morrison, Arthur 阿瑟·莫里森 《陋巷故事》, 42
- Munch, Edvard 爱德华·蒙克 6
- mystery 神秘事物 的主题, 40
- National Copyright Fund 全国版权基金 145
- National Council of Public Morals 全国公共道德委员会 109
- Naturalism 自然主义 作为对资产阶级持有异议的, 8, 22; 的语言, 65, 74; 与现代主义, 20, 28, 66, 71, 83-87; 与社会主义, 113-116
- Nazis 纳粹分子 59, 90
- negative group 消极群体 的戏剧, 101-102
- The Nether World 《阴曹地府》(吉辛) 41
- New Left 新左派 170, 190, 192
- New Left Review 《新左派周刊》13, 14
- New York 纽约 作为中心的, 34, 60
- New York Times 《纽约时报》193
- newspapers 报纸 126-127; 也可参见报刊
- Ngugi, James 詹姆斯·恩古吉 14
- Nietzsche, F. W. von 尼采 50, 51, 57
- Notes Towards the Definition of Culture 《关于文化的定义的札记》206 (艾略特) 9
- The Observer 《观察家报》188
- O' Casey, Sean 肖恩·奥凯西 《银

- 杯》, 91
- Okhlopov, Nikolai 尼古拉·奥克洛波夫 82
- Open University 开放大学 138, 156 - 157
- opinion 意见 的形成, 与技术, 137 - 138
- organicism 有机论 雷蒙德·威廉斯的, 10 - 11
- Orientalism 《东方主义》(萨义德) 181, 188, 197
- Orron, Michael 米歇尔·奥农 10; 《电影序言》, 10, 22
- Osborne, John 约翰·奥斯本 9
- Oxford Extension 牛津分校 153, 154
- Palestine 巴勒斯坦 188, 192 - 193
- paranationalism 跨国主义 电影工业的, 110; 现代传播的, 122 - 123, 128
- Paris 巴黎 作为中心的, 34, 60
- participating democracy 由多人参与的民主 137 - 139
- past 过去 的理想化, 96
- personal feeling 个人情感 与资产阶级家庭, 56; 与女性小说家, 195
- Persuasion 《劝导》(奥斯汀) 32
- phonetic poetry 语音诗歌 68
- Picasso, Pablo 巴勃罗·毕加索 15, 16, 34
- Pirandello, Luigi 卢基·皮兰德娄 101
- Piscator, Erwin 欧文·皮斯卡托 60, 82, 87; 《旗帜》, 88
- Plato 柏拉图 181
- Plays for Dancers 《为舞者表演》(叶芝) 82
- poetic word 诗歌词语 的维护, 67 - 75
- Poetry as Discourse 《作为话语的诗歌》(伊索) 20
- political forces 政治势力 与技术的发展, 122 - 123
- political theatre 政治戏剧 88 - 92
- politics 政治, 政治学 现代主义运动的, 参见激进主义
- Politics and Letters 《政治与文学》(威廉斯) 21, 22, 196
- "the popular" "通俗" 作为有争议的观念, 108 - 111, 118
- popular culture 通俗文化 作为相对于主导文化的选择, 133 - 134; 的扩展, 与艺术委员会, 143, 148 - 149; 与现代主义, 58, 91 - 92, 130 - 132; 的研究, 153, 159
- Popular Fronts 通俗态度 59, 61
- populism 平民主义 23 - 24

- post-modernism 后现代主义 4, 23 - 24, 35, 130, 134
- Potebnia, Alexander 亚历山大·波蒂伯尼亚 71
- Pound, Ezra 埃兹拉·庞德 4, 6, 34, 61
- Preface to Film 《电影序言》(奥农与威廉斯) 10, 22
- Pre-Raphaelites 拉斐尔前派 52 - 53, 174
- press 报刊 为报刊筹集资金, 126 - 127; 作为通俗媒介的, 107, 108
- primitivism 原始主义 53, 58
- private tragedy 私人悲剧 98 - 100
- producers 生产者 文化的, 的独立性, 135, 136
- professionalism 职业化 学术的, 191
- programming 节目安排 的形式, 121
- progress 进步 的观念, 51
- project and formation 规划与构成的关系, 151 - 152, 158
- Proust, Marcel 马塞尔·普鲁斯特 12, 32
- psychoanalysis 精神分析 59, 99
- public cultural policy 公共文化政策的需求, 144, 149
- public library service 公共图书馆服务 135
- public life 公共生活 的表现, 86, 88 - 89
- "public service" institutions "公共服务"机构, 124, 129
- pump-priming 意在诱导自力发展经济的政府投资 142, 144 - 145
- race 种族 196
- radicalism 激进主义 政治上的, 与先锋派, 18, 22, 25 - 27, 34, 49 - 62, 82, 87 - 88, 93; 与电影, 112 - 118; 与通俗戏剧, 111; 也可参见反对资产阶级的起义。
- radio 无线电 的发展, 120 - 121
- Reagan, Ronald 罗纳德·里根 189
- Red Shirts and Red Rockets "红衫与红色火箭" 89, 175
- relationships 关系 的分析, 164, 180 - 181, 185
- religion 宗教 182 - 183
- representation 表达 的分析, 179, 180 - 181; 与语言, 66, 67
- reproduction 复制 电影中的, 112 - 114
- revolution 革命 与悲剧, 95, 97, 103 - 104
- Richards, I. A. 理查兹 153, 159 207
- Rimbaud, Arthur 阿瑟·里姆鲍德 4

- Roads to Freedom 《自由之路》(萨特) 22
- Robbe-Grillet, Alain 阿兰·罗布-格里特 19
- romantic anti-capitalism 浪漫的反资本主义 26-27
- Romanticism 浪漫主义 4
- Rorty, Richard 理查德·罗蒂 191
- Rotha, Paul 保罗·罗萨 10
- Ruskin, John 约翰·罗斯金 《现代画家》, 32
- Russia 俄国 的现代主义, 60
- Russian Revolution 俄国革命 103
- Said, Edward 爱德华·萨义德 《开端》, 188; 《东方主义》, 181, 188, 197
- Sartre, Jean-Paul 让-保罗·萨特 6, 28, 101, 116; 《自由之路》, 22
- satellite technology 卫星技术 的发展, 121-123, 128, 134-135
- Saussure, Ferdinand de 斐迪南·德·索绪尔 75, 171, 185
- Schiller, Friedrich 弗里德里希·席勒 6
- Screen 《银屏》 20
- Scrutiny 《查阅》 153, 169, 170
- Seale, Patrick 帕特里克·西尔 188
- Second Generation 《第二代》 11, 14, 26
- secularism 现世主义 84, 182
- selective tradition 选择性的传统 的机构, 32-33, 35
- The Sense of an Ending 《结局的意义》(克莫德) 188
- sexuality 性 86-87; 也可参见家庭, 资产阶级和妇女
- Shakespeare, William 威廉·莎士比亚 5
- Shaw, G. B. 萧(伯纳) 91
- Shelley, P. B. 雪莱 5
- Sherlock Holmes 《福尔摩斯探案集》(柯南道尔) 42
- Shklovsky, Viktor 维克多·什克洛夫斯基 5, 67, 184
- shock and loss 震荡与失败 的调解, 通过悲剧形式, 97-99
- Sidney, Philip 菲利浦·西德尼 147
- sign 符号 的定义, 75
- Silone, Ignazio 伊格纳奇奥·西农 34
- social extension 社会的延伸 资产阶级戏剧的, 84
- social provision 社会供给 作为原则的, 136
- socialism 社会主义 57-58; 与电影, 112-118; 也可参见激进主义
- solidarity 团结一致 的观念, 42-43
- Sons and Lovers 《儿子与情人》(劳伦

- 斯) 186
- sound 声音 材料, 与诗歌, 68 - 69, 75
- Soviet Union 苏联 的现代主义, 82, 114 - 115
- specification 详细说明 的问题, 166 - 167, 170, 172, 173, 183 - 185
- sponsorship 赞助人 126, 127, 128, 129, 146 - 147
- stage sets 舞台布景 的功能, 114
- Stalinism 斯大林主义 103
- state funding of the arts 国家艺术基金 126, 129, 142, 143 - 144
- state regulation 国家调节 108
- statistics 统计学 42
- Steiner, George 乔治·斯坦纳 182
- Sternheim, Carl 卡尔·斯特恩海姆 《资产阶级英雄生活》, 86
- Strindberg, August 奥古斯特·斯特林堡 《一出梦的戏剧》, 86; 《父亲》, 50; 《鬼魂奏鸣曲》, 86, 100; 妇女的仇恨, 57; 与语言, 74; 《朱丽小姐》, 85; 与现代主义, 12, 33, 51, 65, 66, 115; 与自然主义, 71; 与政治, 26, 49 - 50, 52; 与个人悲剧, 98; 《到大马上革去》, 10, 86
- structuralism 结构主义 21, 167
- struggles 斗争 的表现, 116
- Studies in European Realism 《欧洲现实主义研究》(卢卡契) 9
- subjectivity 主体性 的戏剧探索, 85 - 87
- Surrealists 超现实派 32, 33, 174; 与语言, 73 - 74; 与军国主义, 57; 与政治, 59, 61; 与戏剧, 87, 93
- Symbolists 象征派 32, 57, 67 - 68; 与语言, 70 - 71, 74
- S/Z 《S/Z》(巴特) 20
- Tairov, Alexander 亚历山大·泰诺夫 81, 88
- technological determinism 技术决定论 120 - 123, 131 - 133, 139
- technologies 技巧, 技术 文化的, 与先锋派运动, 15, 33 - 34, 37 - 38; 的后果, 119 - 128, 131 - 132, 134 - 139; 与文化理论, 171; 与民主, 107 - 110
- technology 技术 与政治, 16, 18
- television 电视 23, 24 - 25, 135 - 136
- texts 文本 作为特殊分析对象的, 155, 172
- Thatcher, Margaret 玛格丽特·撒切尔 160, 172, 194
- Thatcherism 撒切尔主义 175, 191
- theatre 戏剧 先锋派的, 81 - 94;



- 通俗的, 107 - 108, 110 - 111
- Theatre Populaire 《通俗戏剧》19
- Theory of the Avant - Garde 《先锋派理论》(布尔格尔) 17
- Thompson, Edward 爱德华·汤普森 2, 190; 《英国工人阶级的形成》, 154
- Thomson, James 詹姆斯·汤姆森 40
- Times Literary Supplement 《泰晤士报文学增刊》182
- Timms, Edward 爱德华·蒂姆斯 《幻想之城》, 1, 60; 《视觉与蓝图》, 1, 2
- Toller, Ernst 恩斯特·托勒尔 75, 82; 《喔唷》, 88 - 89; 《群众和人》, 87
- 208 Towards 2000 《走向 2000 年》(威廉斯) 1, 27
- tradition 传统 先锋派对传统的拒绝, 52 - 53, 57 - 58
- tragic forms 悲剧形式 95 - 105
- transrational sound image 超理性的声音形象 68, 72, 74 - 75
- Tressell, Robert 罗伯特·特雷塞尔 42
- Trilling, Lionel 莱昂内尔·特里林 187
- Tucholsky, Kurt 库尔特·图科尔斯基 60
- Turner, William 威廉·透纳 32
- Ulysses 《尤利西斯》(乔伊斯) 5, 8, 13, 22
- the unconscious 无意识 53, 58 - 59, 72 - 74
- uneven development 不平衡的发展 44
- United States 美国 189, 191 - 193
- universality 普遍性 资产阶级的, 6 - 7; 现代派的, 38 - 39, 47, 76, 131
- universities 大学 与文化研究, 152 - 153, 155 - 156, 192
- Unreal City 《幻想之城》(蒂姆斯与凯利) 1, 60
- urban experience 城市体验 参见大都市
- The Uses of Literacy 《读写能力的运用》(霍格特) 9, 154, 159
- utopian forms 空想的形式 104
- Verfremdung 《陌生化技巧》20 - 22; 也可参见间离
- video 录像 118
- violence 暴力 先锋派对暴力的颂扬, 58, 93 - 94; 与悲剧, 96
- Visions and Blueprints 《视觉与蓝图》(科利尔与蒂姆斯) 1, 2
- Voloshinov, V. N. 伏罗西诺夫 75, 158, 166, 183; 《马克思主义与语言哲学》, 174

- voluntary associations 自愿协会 138
- Volunteers 《自愿者》(威廉斯) 23, 25
- Vorticism 旋涡画派 33, 61
- Walter Benjamin 《沃尔特·本雅明》(伊格尔顿) 20
- war 战争 先锋派对战争的崇拜, 51, 57-58
- Warhol, Andy 安迪·沃霍尔 《100个坎普贝尔汤罐头》, 23, 24
- The Waves 《海浪》(伍尔芙) 6
- Wedekind, Franz 弗兰兹·魏德金德 《地神》, 86; 《潘多拉的盒子》, 86
- Wells, H.G. 韦尔斯 43
- What Is To Be Done? 《怎么办?》(列宁) 24, 27
- Wild Strawberries 《野草莓》 10
- Williams, Gwyn 格温·威廉斯 《威尔士是何时?》, 31
- Williams, Raymond 雷蒙德·威廉斯 1-2, 8-27, 189; 《边界》, 11, 14, 186; 《交流》, 9, 155, 158; 《乡村与城市》, 3, 4, 10, 11, 13-14, 15, 177, 178; 《文化》, 1, 19; 《文化与社会》, 2, 11, 13, 24, 25, 26, 154, 196; 《从易卜生到布莱希特的戏剧》, 17, 19, 20; 《从易卜生到艾略特的戏剧》, 9, 19; 《表演的戏剧》, 10; 《从狄更斯到劳伦斯的英国小说》, 195; 《为马诺德而战斗》, 21; 《长期革命》, 6, 9, 124; 《忠诚》, 25, 26; 《马克思主义与文学》, 21; 《现代悲剧》, 2, 22, 26, 95, 96, 103; 《政治与文学》, 21, 22, 196; 《电影序言》, 10, 11; 《第二代》, 11, 14, 26; 《走向2000年》, 1, 27; 《自愿者》, 23, 25; 《在社会中写作》, 1
- Wolfe, Tom 汤姆·沃尔夫 《从鲍豪斯到我们的家》, 23
- women 妇女 与先锋主义, 56, 57, 85, 94; 与英国小说, 195; 与英语研究, 152-153; 的地位, 东方主义中的, 196; 与个人悲剧, 99
- Woolf, Virginia 弗吉尼亚·伍尔芙 4, 10, 13; 《海浪》, 6
- Wordsworth, William 威廉·华兹华斯 13, 14; 与城市, 39-40, 42, 101; 《序曲》, 4, 16
- work 工作 与相互影响的技术, 138
- Workers Educational Association (WEA) 工人教育协会 154
- working class 工人阶级 与先锋主义, 52, 54-55, 89-90, 92-93; 与电影, 107

Writing Degree Zero 《零度写作》(巴特) 6-7

Writing in Society 《在社会中写作》(威廉斯) 1

Yeats, W.B. 叶芝 34, 61, 68, 71, 94; 《为舞者表演》, 82

Zola, Emile 爱弥尔·左拉 6

[ G e n e r a l I n f o r m a t i o n ]

书名 = 现代主义的政治：反对新国教派

作者 =

页数 = 298

SS号 = 11109325

出版日期 =