

审美与政治之间回环往复的“韵律”

—— 弗·詹姆逊的生产性文学批评

姚文放

摘要 弗·詹姆逊的生产性文学批评从创立“元评论”概念起步，以鲜明的历史主义取向和阐释的生产性为要义。詹姆逊谋求“元评论”的丰富性、当代性和开放性，认为这正是“未来文化生产”虚席以待的。詹姆逊吸收戈德曼的“发生学结构主义”，指出被结构主义描述为独立自足的语言结构背后都有一个更大的历史结构作为支撑，从语言结构向更大的历史结构同构类推的批评模式恰恰能够生产出比文学作品的词语结构多得多的东西，对于法律体系、政治意识形态、市场组织形式等方方面面产生推力，从而显示了强大的生产性、增殖性和建构性。詹姆逊上述种种探索和创新，最终目的在于建构一种新型的阐释模式，他提出了文学与其社会基础之间“三个同心框架”的理论，注重发挥文学批评的主导作用，从主体的观念出发来阐发和重建文本对象，从而达成对于文本意义的倍增性产出。对于历史主义取向的强化使得詹姆逊往往十分高调地推重文学批评的政治阐释，但这并不意味着对艺术作品审美形式和艺术规律的弃绝。他根据弗洛伊德学说提出“政治无意识”的概念，将文学定义为“社会的象征性行为”，从而确认在审美与政治之间回环往复的“韵律”乃是生产性文学批评的最佳状态。

关键词 生产性文学批评 弗·詹姆逊 审美 政治

作者姚文放，扬州大学文学院教授（江苏扬州 225002）。

中图分类号 I0

文献标识码 A

文章编号 0439-8041(2018)09-0140-09

一、批评的革命

弗雷德里克·詹姆逊的生产性文学批评起步于1971年，该年他在同题演讲中创立了“元评论”的概念。这是针对苏珊·桑塔格《反对解释》一书的主旨而发，桑塔格认为人们对于艺术作品的把握往往是诉诸“整体感觉”而不是诉诸意义解释，从而对文学批评的作品意义解释持反对意见。詹姆逊认为桑塔格此论只是为了维护那种不可解释的、似乎没有确定内容的现代主义艺术，而不适用于一切艺术，文学批评理应拥有对艺术的内容进行解释的权利，不过詹姆逊对于文学批评有与众不同的理解。他在论及文学批评时指出：

关于解释的任何真正有意义的讨论的出发点，绝不是解释的性质，而是最初对解释的需要。换句话说，最初需要解释的，不是我们如何正确地解释一部作品，而是为什么我们必须这样做。一切关于解释的思考，必须深入阐释环境的陌生性和非自然性；用另一种方式说，每一个单独的解释必须包括对它自身存在的某种解释，必须表明它自己的证据并证明自己合乎道理：每一个评论必须同时也是一种评论之评论。^①

^① 弗雷德里克·詹姆逊：《元评论》，王逢振主编：《詹姆逊文集》2，北京：中国人民大学出版社，2004年，第4页。

所谓文学批评中“有意义的讨论”出发点在于“解释的需要”，即必须考察解释的动机，而这种原初的需要和动机无不是在其所处的历史语境中产生的。每一种解释只有说明了它所处的历史语境，才能证明自身的合法性和合理性，也才能真正理解它的含义，可见任何解释实际上都包含对自身的解释。因此可以说，任何文学批评都是一种“评论之评论”。詹姆逊将这种“评论之评论”称为“元评论”，他认为任何真正的文学批评都是“元评论”。他将“元评论”界定为一种反思活动和理性思维，一种“认识之认识”，“思想之思想”。詹姆逊从中得出“元评论”的两条原则，一是历史主义原则，即“真正的解释使注意力回到历史本身，既回到作品的历史环境，也回到评论家的历史环境”。^①这种回归“双历史环境”的主张特别耐人寻味，它赋予文学批评强烈的历史主义取向，而这种历史主义取向不仅指向作者，也指向批评者。此论与中国古代文论中“以意逆志”“知人论世”的批评观念不谋而合，孟子曰：“说《诗》者，不以文害辞，不以辞害志；以意逆志，是为得之”，“颂其诗，读其书，不知其人，可乎？是以论其世也”^②，细绎之，同样不仅是对作者而言，也是对批评者而言。二是生产性原则，即“任何不需要解释的情况本身就是一个亟待解释的事实”。^③正因为文学批评被赋予了鲜明的历史主义取向，它所解读的作品总是在一定的历史语境中才获得意义，一旦语境变化，意义也必将随之改变，因此在文学批评中往往会出现这样的情况，曾经的盲区在今日看来却别有洞天，以往失之交臂的东西在今日恰恰不期而遇。因此有论者指出：“对詹姆逊来说，真正的问题并不在于是否解释某个给定的作品，这更是一个历史的问题。我们需要做的乃是将文化制品历史化，将它的可能性条件展露出来。”^④这种“可能性条件”的展现，就是文学批评的生产性。

詹姆逊“元评论”的提出包含着一种批评史的眼光，那就是对于20世纪上半叶形式主义批评的回顾和反思。詹姆逊以俄国形式主义和结构主义为例，指出它们将语言结构视为文学之为文学的终极理由并加以永恒化和神秘化；在对语言结构的共时性研究中对社会历史“加括号”；囿于从语言的能指/所指、隐喻/转喻的二项对立来理解文学作品；在对古代神话和中世纪传奇的结构分析中将其仅仅当成一种语言系统，而无视集体无意识的存在，等等。由此可见形式主义“不可避免地缺乏真正的元评论”^⑤，它缺少“元评论”作为“评论之评论”的反思自审精神和自我评估态度，搁置了文学批评应有的对历史语境的考量，以致步入了非历史主义乃至反历史主义的歧路，从而丧失了批评的生产性。詹姆逊因此反其道而行之，大力标举“元评论”，倡扬“评论之评论”的历史主义取向，赋予文学批评以丰富的生产性，宣称对于作品的意义、效果以及它所体现的世界观，“现在要从生产者的观点来看它，而不是从消费者的观点来看，于是完成了一次批评的革命”。^⑥

詹姆逊的“元评论”浸润着弗洛伊德精神分析法，他声称，“元评论”所采用的模式与精神分析的阐释并无二致，“它与对潜意识压抑方法本身的描述不可分割”^⑦，精神分析致力于区分症候与被压制的思想、显在的与潜在的内容、掩饰行为与被掩饰的信息；而“元评论”的目的也在于厘定潜意识压抑力本身的逻辑，寻找潜意识得以产生的环境的逻辑，揭示在现实语言之下潜藏的隐秘语言，发现在受到重重压抑的心理底层透出的闪光。在这个意义上，与其说“元评论”是一种解释，不如说它是一种揭示、一种展现，它对于在潜意识中被压抑被扭曲的原始信息、原始经验的恢复和还原，往往经过升华以艺术的象征形式得以表达和实现，这无疑是极具生产性、增殖性和建设性的。詹姆逊对此作了大力的揄扬，指出“元评论”在作品原始成分或原初内容的基础上，“表现出一种更大程度的有意识和无意识的、精心的艺术生产活动，但正是这种精心的艺术生产及其技巧，形成了上面描述的方法的客体”。^⑧

总之，“元评论”对于艺术作品的解释基于一种双重性的动机：一方面，它保持主体与真实生活的适当联系，表现出鲜明的历史主义取向；另一方面，它所关切的艺术形式具有潜意识压抑/升华的背景，它恢复并阐发了那些一度深入潜意识底层的原始经验和信息。而这两个方面都不乏艺术生产的意义。

不难见出，詹姆逊的《元评论》作为重建一种新的批评观念的文本仍然是初步的，但它又是强大的，首先，该文提出了“元评论”（meta-commentary）的概念，但未予“破题”，对之未作明确界定，只是提出了非

①③⑤⑥⑦⑧ 弗雷德里克·詹姆逊：《元评论》，王逢振主编：《詹姆逊文集》2，第4、7、14、5、15、18页。

②《孟子·万章上》，《孟子·万章下》。

④ 肖恩·霍默：《弗雷德里克·詹姆逊》，孙斌等译，上海：上海人民出版社，2004年，第41页。

常概略的基本原则,对其某些特性进行了一定的描述。在语义学上考量,所谓“元”(meta)是指“在……之后”“继……之后”的较高、较新形式,具有“超越”“超出”的意思。从行文看,是指继形式主义批评之后的历史主义批评模式。其次,该文首次提出“艺术生产”的概念并将其与文学批评联系起来,从生产者的观点而不是从消费者的观点来看待作品,倡导了“批评的革命”,尽管语焉不详,但给新的批评模式增添了鲜明的生产性内涵。再次,该文铺设了文学批评的生产性生成的通道,一是现实的通道,一是潜意识的逻辑所构成的心理通道,具有重要的方法论意义。凡此种种,都展示了“元评论”作为生产性文学批评开阔的未来空间。

二、历史主义的强化

1981年,詹姆逊在《政治无意识》中重提“元评论”时,已经是十年后了,该书秉持历史主义的观点与此前《元评论》一脉相承,但较前更加强化,詹姆逊在该书开篇就发出“永远历史化”的呐喊,指出这是一句“绝对的口号”。

历史主义的强化首先表现在研究路径上。詹姆逊认为,历史化操作可以沿着两条相对独立但殊途同归的路线运行:一是客体的路线,偏重对特定文本的客观构成的本质研究,包括形式和内容的历史性,各种语言变化的可能性出现的历史背景,及其美学在特定语境中发挥的功能等;一是主体的路线,偏重在阅读和接受过程中对文本对象进行阐释和编码并发挥其能动性,通过在接受传统中积淀下来的阅读习惯和范畴来理解文本。詹姆逊选择的是第二条路线,而这一选项的先决条件就在于采用“元评论”的方法,“根据这种方法,我们的研究客体与其说是文本本身,毋宁说是阐释,我们就是试图借助这些阐释来面对和利用文本的”。^①就是说,“元评论”与其说在于研究文本,毋宁说在于研究阐释;文本与其说是“元评论”的研究对象,毋宁说是研究阐释的由头和触媒,总之,“元评论”通过研究主体的阐释而体现了历史主义的取向和文学批评的生产性。

历史主义得到强化的显著标志在于此时所说的“元评论”已注入了马克思主义的内核。詹姆逊宣称,自己揭橥的元评论方法“与辩证的或总体化的、严格的马克思主义理想的理解相并置”^②。虽然他十年前在《元评论》中已经将文学批评与马克思的名字联系在一起,并在同年出版的《马克思主义与形式》(1971)中自觉地将马克思主义文学批评向英美批评界大力推广,但十年后则是将马克思主义文学批评作为重要的理论依据了。他既借此评鹭当代文学批评史上的各种理论观点,又将其用作建构新的批评模式的方法。有理由相信,詹姆逊关于艺术生产以及生产性文学批评的观念亦源出于此。而此时詹姆逊对于相关问题的思考也较前更加全面和稳妥了,他指出,对于马克思主义的阐释方法不能作片面、狭隘的理解,而应作宽容、开放的运用,这有利于元评论借助伦理的、精神分析的、神话批评的、符号学的、结构的、神学的等阐释方法来丰富和充实真正的马克思主义的阐释方法,以证明马克思主义阐释框架的优越性,从而在今天多元化的知识市场上参与竞争。另一方面,元评论也不能用马克思主义的阐释方法完全取代上述众多阐释方法,合理的做法应是在明确自身界限的前提下,对那些与之存在分歧或相互对立的阐释模式采取包容并举的态度,在自身内部为之提供一定的合法性区域,做到扩容但不越界、消解而又持存。詹姆逊指出,这种丰富、开放、包容的阐释方法,正是“未来文化生产”^③所虚席以待的。

詹姆逊再一次标举“元评论”,其宗旨之一在于揭晓文学批评的当下性。他声称在该书的研究中不再涉及那些传统的哲学美学问题,如艺术的本质和功能、诗歌语言和审美体验的特性、美的理论等。取而代之的则是对于文学批评当下性的阐扬,他说:“我试图保持一种本质上是历史主义的视角,根据这种视角,我们对过去的阅读主要取决于我们对目前的经验。”^④詹姆逊认为,这种当下经验首当其冲就是对当下消费者社会的关切,所谓“消费者社会”,他也称之为“晚期垄断资本主义”“消费者资本主义”或“跨国资本主义”,对于这一交织着各种信息和体验的社会,那些传统的哲学美学显然已不合时宜,必须从根本上对其进行历史化。一旦从历史主义的视角重新加以考量,那么当下现实将会呈现出截然不同的面貌。詹姆逊对于克罗齐的名言“一切历史都是当代史”在总体上不持异议,认为在厚古薄今与是今非古这两种对立意见的长期争执中人们已饱受困扰,只有执持真正的历史哲学才能做到不薄古人爱今人,“尊重过去的社会和文化特性的根本差异,同时又揭示出它

①②③④ 弗雷德里克·詹姆逊:《政治无意识》,王逢振等译,北京:中国社会科学出版社,1999年,前言,第3、4、5、5页。

的论争和热情，它的形式、结构、经验和斗争，都与今天的社会和文化休戚相关”。^①

也许从历史主义出发而立足当下经验的阐释方法还有一个合法性问题，有一个衡量阐释之真伪的标准问题。詹姆逊认为，任何阐释都不是一义的，它有无数个选项，这些选项也许是彼此分歧甚至相互冲突的。如果说上述客体的路线采用实证主义方法是一种选择的话，那么他宁可选择“元评论”的方法，它将通常的文本解读变成了利用文本来阐发自己想法的行为。詹姆逊将前者称为“消极误读”而将后者称为“积极误读”，并明确表达了自己的倾向：“我宁愿选择当下流行的对积极误读的张扬而不主张消极误读，……在我们的语境中，只有另一种更加积极的阐释才能推翻和实际驳倒已经存在的一种阐释。”^②他借用中国古代文论中一个形象的说法“操斧伐柯”说明之。此说出于《诗经·豳风·伐柯》：“伐柯伐柯，其则不远。”《中庸》引此二句。朱熹《集注》：“柯，斧柄。则，法也……言人执柯伐木以为柯者，彼柯长短之法，在此柯耳。”意思是，工匠操斧伐木制作斧柄，效仿的样板就在眼前，方便法门在于反身求则、取法当下。

正如詹姆逊所称，“积极误读”在20世纪中期以来已然形成流行之势，诸如互文性理论（克里斯蒂娃）、复调理论（巴赫金）、解构理论（德里达）、话语理论（福柯）、交往理论（哈贝马斯）、症候解读理论（阿尔都塞）、家族相似理论（维特根斯坦）等，所涉领域遍及哲学（阐释学）、语言学（结构主义）、文学（原型批评）、心理学（精神分析学）、历史学（知识考古学）等，不一而足。这些理论持论不无偏激、颇多新异，在刚刚问世之时往往被斥为“另类”，而其文学批评往往被目为“误读”，然而时过境迁，这些“另类”“误读”均已笔老更成、登堂入室，大大扩充和丰富了文学批评的方法和路径。詹姆逊所谓“积极误读”也就是后来乔纳森·卡勒所说的“过度诠释”，卡勒认为，在理智活动中，阐释只有走向极端才有趣。那种四平八稳、不温不火的阐释达成的只是一种通识；尽管这种阐释也自有其价值，但它平淡无奇、索然无味。虽然求稳妥的做法总是尽量避免走极端，但从阐释的角度来说，效果未必理想。因此卡勒声称：“‘过度’诠释要比‘稳健温和’的诠释更为有趣、对人类智识的发展更有价值。没有哪个对‘过度诠释’毫无兴趣的人能够创造出如此富于诠释争议性、如此富有活力的小说与人物来。”^③不言而喻，就上述种种流行一时的文学批评而言，“积极误读”无疑较之一般的传统解读更富于知识的生产性、思想的创造性和文学价值的增殖性。

三、语言结构背后更大的历史结构

在詹姆逊对于形式主义的反思中，包含了一个重要的思想，就是形式主义其实是无法摆脱、甚至从某种意义上说恰恰是印证了历史主义的。他早在《元评论》一文中，就以结构主义为例作出了如下判断：

在我看来，结构主义的真正超越……只有我们将结构主义的基本范畴（隐喻和转喻，修辞手段，二元对立）……转变为历史的范畴才成为可能。^④

这句话乍看比较费解，但将其与詹姆逊的另一篇文章《批评的历史维度》^⑤对照阅读便可了然。他认为，批评家身处阶级、意识形态和文化历史的境遇之中，他的头脑从来就不是一块白板；真理也从来不可能存在于一个静止的系统，它总是处于扬弃、否定和超越的辩证运动之中。因此，“所有有关文学作品的形式上的陈述都必须有一个潜在的历史维度来支撑它们”^⑥，“即使形式主义色彩很浓的结构主义批评方法也暗示了文学与文学外在结构之间的关联”。^⑦也就是说，被结构主义描述为文学作品中独立自足的形式结构和语言框架其实背后都有一个更大的历史结构作为支撑，只不过批评家往往没有意识到这一点而已。詹姆逊以结构主义批评家雅克·埃尔曼的论文《高乃依〈西拿〉结构的转换》为例，该文对高乃依的悲剧《西拿》作了结构主义的阐释，

①② 弗雷德里克·詹姆逊：《政治无意识》，第9、7页。

③ 乔纳森·卡勒：《为“过度诠释”一辩》，安贝托·艾柯等：《诠释与过度诠释》，王宇根译，北京：生活·读书·新知三联书店，1997年，第136页。

④ 弗雷德里克·詹姆逊：《元评论》，王逢振主编：《詹姆逊文集》2，第14页。

⑤ 按弗雷德里克·詹姆逊《批评的历史维度》一文发表于《批评的武器：马克思主义在美国和文学中的传统》。（Jameson, Fredric, "Criticism in History," Weapons of Criticism: Marxism in American and the Literary Tradition, Ed. N. Rudich, Palo Alto, CA: Ramparts Press, 1976, pp. 31-50）；后收入詹姆逊的《理论的意识形态：1971-1986论文集》（Jameson, Fredric. The Ideologies of Theory, Essays 1971-1986, Vol. 1: Situations of Theory, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988）。

⑥⑦ 弗雷德里克·詹姆逊：《批评的历史维度》，王逢振主编：《詹姆逊论文集》1，北京：中国人民大学出版社，2004年，第166、179页。

将作品的主人公纳入一定的情节模式来分析,如收与授、买与卖、掠夺与囤积等交换模式,而剧中人物只是成了固定的情节模式的附庸,在戏剧演绎的复杂的交换系统中,有什么样的情节模式,人物相应地就会有怎样的对话和动作。在这篇堪称结构主义批评代表作的文章中,埃尔曼表达了对于力图超出文本本身的研究方法的拒斥态度,声称他奉行的文学结构分析将终结文学批评向人类学和社会学领域的转移和延伸。但读者会发现,情况并非如此简单,作为该文所作结构分析之核心的“交换”概念恰恰是从人类学、社会学、经济学领域进入文学和结构分析的。詹姆斯认为,这正暴露了结构主义批评的基本矛盾,说明孤立地采用纯粹的结构分析方法对于高乃依该剧所作的评论是缺乏说服力的。

詹姆斯进而指出,结构主义批评与历史主义批评并不矛盾,二者颇多共同之处,即便我们不可能在结构主义的批评方法里揭示某些历史层面,而批评本身已经表明了,在结构主义的判断中可以得出社会性的结论,因此“对于这种文学批评,我们是否可以这样说:即使不放弃对艺术作品的纯粹的形式分析,也可以立即对事件作历史性阐述”。^①这就将结构主义也纳入了历史主义的范畴,或者说将结构主义也当作历史主义的一种表现方式了,更准确地说,这是詹姆斯对于结构主义作了历史主义的阐释。但这并非詹姆斯的首创,他坦承这是来自法国学者吕西安·戈德曼。

吕西安·戈德曼吸收了大量西方近现代“理论”,包括黑格尔、马克思、卢卡奇的学说,弗洛伊德的精神分析学,胡塞尔的现象学,格式塔心理学,罗兰·巴特和列维-斯特劳斯的结构主义,皮亚杰的发生认识论等,铸成了“发生学结构主义”。所谓“结构主义”,就是着重研究作品的形式结构及其内在要素;所谓“发生学”,就是界定这些形式结构所体现的不同世界观的类型,为特定的社会集团或阶级提炼出一种意义。合而言之,“发生学结构主义”就是寻找作品的形式结构与一定的社会结构以及一定的社会集团的思想结构之间的对应关系。戈德曼还指出了发生学结构主义与一般结构主义(他也称“形式结构主义”)的区别,认为后者仅仅抓住了作品的结构形式,但是把与一定历史环境或生平时代紧密相连的东西扔在一边,将结构形式与特定的内容分割开来,而发生学结构主义将结构分析在历史和个人的意义上更深入一步。戈德曼有一段重要论述:“小说形式实际上是在市场生产所产生的个人主义社会里日常生活文学方面的搬移。在一个为市场而产生的社会里,……小说的文学形式,和一般来说人与财富,广而言之人与人的关系之间,存在着一种严格的同源性。”^②就是说,结构主义视为立足之地的文学形式与被其“加括号”的历史环境和时代生活恰恰是同源的,文学形式其实就是通过特殊的方式和途径将历史环境和时代生活搬移到文学中去的,它的来历最终仍需到历史环境和时代生活中去寻找。

戈德曼此论揭示了结构主义的一个内在悖论,而这一悖论恰恰可能导致结构主义的消解。后来乔纳森·卡勒说得比较清楚:“结构主义试图重建现实现象下面的深层结构体系,这些体系规定现象中可能出现的形式和意义”,因此“为了理解一种现象,人们不仅要描述其内在结构——其各部分之间的关系,还要描述该现象同与其构成更大结构的其他现象之间的关系。”^③如所周知,结构主义的主旨就在于用横组合/纵聚合、隐喻/转喻、能指/所指等对立二分编织纵横交错的语义关系网,以谋求语言结构独立于外部世界的独立自足性。但这样一来,恰恰埋下了日后使自己遭到解构的种子。语言结构在纵横两根意义轴上往前延伸而达成的语义关联无不通向外部世界,通向历史、现实、政治,而这一切,不正是历史主义所追求的么?

詹姆斯从戈德曼的发生学结构主义中确认了这一“更大结构”与文学作品的语言结构之间的异质同构关系,为结构主义自我消解的机理作出说明:“我们在这里忆起了吕西安·戈德曼关于社会现实的各种类型之间的所谓同构、类象或结构平行的理论。……它包括纯粹的文学作品的词语结构与各种法律体系、政治意识形态、一定时期的市场组织形式等等之间的同构类推。”^④就是说,这种与社会现实平行的同构类推的批评模式生产出了比文学作品的词语结构多得多的东西,对于法律体系、政治意识形态、市场组织形式等社会历史方方面面产生推力,从而显示了强大的生产性、增殖性和建构性。不过詹姆斯对戈德曼的同构类推方法仍持有异议,认为它虽然得出的结论不一定是虚假的,但却是静态的、实录性的,完全来自观念的历史;而詹姆斯更倾向于戈德

①④ 弗雷德里克·詹姆斯:《批评的历史维度》,王逢振主编:《詹姆斯论文集》1,第179、181页,第184页。

② 戈德曼:《论小说的社会学》,吴岳添译,北京:中国社会科学出版社,1988年,第11页。

③ J.卡勒:《文学中的结构主义》下卷,伍蠡甫、胡经之主编:《西方文艺理论名著选编》,北京:北京大学出版社,1987年,第533页。

曼的发生学结构主义这种强调文学文本和社会境况之间关系与相应的历史编撰相称的方法，他称之为“情景模式法”，指出它揭晓了一条重要的原理：那些在人类历史上发生的重要历史事件，实际上并不一定存在于记录那个时代的历史书中，但却能够留驻在文学形式的骨髓之中。“如果用这样的观点来审视艺术作品，那么文学批评方法便在历史真实的领域找到自己的最终根基。由此，文学作品再次向我们展示了它作为一种社会活动的价值。”^①这种“情景模式法”所展示的社会活动的价值无疑是生产性的。

四、新型阐释模式的建构

詹姆逊倡导批评的革命、推动历史主义的强化、寻求语言结构背后更大的历史结构，最终目的在于建构一种新型的阐释模式，正如他在《论阐释：文学是社会的象征性行为》（1981）一文开头所作的表白：“建立一种新的、更充分的、内在的或反超验的阐释模式，这将是下文所要提出的任务。”^②

事情还是要回到吕希安·戈德曼的“发生学结构主义”。这一理论不仅破了结构主义将语言结构视为文学的终极理由而对社会历史“加括号”的魔咒，也成为詹姆逊建构新型阐释模式的基本参照。詹姆逊接触戈德曼的“发生学结构主义”很早，在《马克思主义与形式》（1971）中就对其在《隐匿的上帝》（1956）中所揭扬的文学与社会、历史、思想、政治之间的“同源”“同构”关系予以关注，虽然当时詹姆逊对戈德曼在政治上有所排斥，但对其“发生学结构主义”还是持认同态度的，认为它将文学置于社会、历史、思想、政治的背景中重新考量，构成“向意识的更高层面，向存在的更大语境突然转移的一个标志”。^③到了十年后重提“元评论”时，詹姆逊更不仅对于戈德曼的“发生学结构主义”给予充分肯定，而且仿效之提出了自己的构想。

詹姆逊指出，上述“同构”理论是由戈德曼引介到批评界的，“他的《隐藏的上帝》假定在阶级环境、世界观和艺术形式之间存在着同构现象”。^④按戈德曼是以“理解”（comprehension）与“解释”（explication）这两个概念之间的互动作为阐释机制来揭晓上述“同构”理论的，他对这一对范畴作了如下说明：“理解就是作品内在的一致性问题，就是一字不差地理解作品，作品的全部和不谈该作品以外的东西；理解，就是在作品内部揭示出总的有意指的结构，解释则是探寻个人或集团主体……的问题，相对这个问题而言，决定作品的精神结构便具有一种功能特征，并由此又具有一种意指特征。”^⑤就是说，“理解”就是在作品内部找出总的意义结构，这是一种内在研究；“解释”就是把作品的这个意义结构放入作为其源起的更大的社会、历史、思想、政治结构中去加以认识，这是一种外在研究。他在《隐匿的上帝》一书中对于拉辛的悲剧与17世纪法国社会历史的关系的分析就是运用这对范畴的成功范例，“理解”拉辛的悲剧只是把握这些作品中的意义结构本身；而把拉辛的悲剧放到冉森主义思潮中去“理解”，就是对拉辛悲剧的“解释”；再把冉森主义思潮放到17世纪穿袍贵族的历史中去“理解”，就是对于冉森主义思潮的“解释”，再把穿袍贵族的历史放到17世纪法国社会历史中去“理解”，就是对于穿袍贵族的历史的“解释”。这样，通过“理解”和“解释”两个范畴把事物的源起从较小结构向较大结构腾挪推移的过程，把文学作品与整个社会的经济、政治、思想、政治全部串联起来，比较全面地揭示了作品的社会内容。

詹姆逊指出，从以上戈德曼关于拉辛悲剧的评论来看，“在社会物化、风格发明和叙事或解释范畴这三个层面之间设定静止的同构或平行结构是可能的；但是，似乎更有意义的是，理解文本的这三个范畴之间的相互关系及其蕴含于生产、投射、补偿、压抑、置换等更加活跃的术语中的社会潜文本（subtext）”。^⑥就是说，在文学与整个社会的经济、政治、思想、政治之间形成同构关系是可能的，但更重要的则是把握这种同构关系的生产性。一方面，在俄国形式主义和结构主义中所缺失的社会价值，在戈德曼那里通过同构理论的弥补和矫正而被生产出来。另一方面，同构不仅是理论，更是一种实践，是一种批评实践，它见诸远比戈德曼所揭示的更为复杂的语境之中，其生产性甚至构成了一种新的意识形态，詹姆逊称之为“生产意识形态”，具体包括语言生产、文本生产、形式生产等，它们与经济生产之间存在着一种十分默契的同构关系，而这一点，意义十分重

① 弗雷德里克·詹姆逊：《批评的历史维度》，王逢振主编：《詹姆逊论文集》1，第186页。

②④⑥ 弗雷德里克·詹姆逊：《政治无意识》，第14、33、34页。

③ 弗雷德里克·詹姆逊：《马克思主义与形式》，李自修译，第318页。

⑤ 吕西安·戈德曼：《马克思主义和人文科学》，合肥：安徽文艺出版社，1989年，第69页。

大：“仅就文本生产的思想帮助我们打破把特定叙事看成客体、或统一整体、或静止结构物化的思维习惯而言，它的效果是积极的。”^①同时，人们通过文学修辞手法而构想出某些概念也是必要的，譬如借助隐喻手法创造出“文本生产”这一新的、更加科学的“生产”概念，将其与工厂中工人的物品生产加以同化，进而在两者之间建立一种同构关系。不过，对于戈德曼的同构理论，詹姆逊也不无异议，往往在补苴罅漏的意义上对其加以救正和完善。例如詹姆逊认为戈德曼将阶级环境、世界观和艺术形式三者的同构关系视为简单的、机械的模式是不够的，还应尊重各个结构层面的相对自治性。他主张兼顾各个层面的同构性与独立性，而这一理解无疑是更加合理的。

正是基于对于戈德曼“发生学结构主义”的吸收和扬弃，詹姆逊提出了文学与其社会基础之间“三个同心框架”的阐释模式，在其中，历史主义构成它们共同的核心，文学文本的社会基础的意义则通过三种观念的相互推移而逐步得到拓宽和提升：

首先是政治历史观，即狭义的定期发生的事件和颇似年代顺序的系列事件；然后是社会观，在现在已经不太具有历时性和时间限制的意义上指的是社会阶级之间的构成性张力和斗争；最后，是历史观，即现在被认为是最宽泛意义上的一系列生产方式，以及各种不同的人类社会构造的接续和命运，从而为我们储存的史前生活到不管多么遥远的未来历史。^②

詹姆逊对上述三种观念逐一进行了说明，所谓政治历史观，是指“政治或历史视域的狭小限阈”，在其中历史被还原为一系列政治事件和时代危机，成为社会风尚兴衰的编年史和历史人物的角斗场，而文学作品被解作与时代生活相耦合的象征性行为；所谓社会观，是指个别社会现象已被视为社会事实和制度，社会组织形式已经成为社会阶级的范畴，在这一视域中，文学文本被作为一种“意识形态素”加以考察；所谓历史观，是指关于“整个人类历史的终极视域”，在其中个别文本及其“意识形态素”经历最后一次改造，必须根据“形式的意识形态”来解读，而这里所说“形式的意识形态”则是指在人类发展过程中经过长期积淀，历史转化为心理，内容转化为形式，以狭义的技巧和纯粹的形式透露出某种意识形态的信息。

在建构“三个同心框架”的阐释模式时，詹姆逊提出了许多个性化的构想和概念，但他追求的则是一般性的规律和原则。就上述三种观念的推移和提升而言，他提醒读者：“我们还必须注意的是，每一方面或视域都控制着对其客体的明显重建，并以不同的方式理解现在只能在普遍的意义上称作‘文本’的东西的结构。”^③这就是说，这种新型的阐释模式重视发挥文学批评对文本对象进行阐释和编码的能动性，更加注重文学批评的主导作用，从主体的观念和视域出发来阐发和重建文本，从而达成对于文本意义的倍增性产出、增殖和建构。在这里詹姆逊对于上述“主体的路线”的坚持是一以贯之的。不过这里还得指出，詹姆逊在建构其“三个同心框架”的阐释模式时，往往过多强调批评者主观观念和个人视域的主导作用，而对于文学文本的客观内容和物态形式的涵义、旨趣和意味有所忽视。不言而喻，不管批评者的观念和视域的主导作用如何强大，文学文本的基本规定性仍是必须得到尊重的。

五、“政治无意识”的生产机制

行文至此，不能不提到一个有趣的现象，詹姆逊在《元评论》一文中只字未提“政治”，但十年后在《政治无意识》一书中“政治”却成了热词，不仅将其用作书名，而且在论及之时往往使用最高级的形容词。詹姆逊这样说：“本书将论证对文学文本进行政治阐释的优越性。它不把政治视角当作某种补充方法，不将其作为当下流行的其他阐释方法……的选择性辅助，而是作为一切阅读和一切阐释的绝对视域。”^④他还说：“一切事物都是社会的和历史的，事实上，一切事物‘说到底’都是政治的。”^⑤这是他历史主义强化的又一表现吧。

虽然詹姆逊如此高调地推重文学批评的政治阐释，但这并不意味着对于艺术作品的审美形式和艺术规律的弃绝。事实上，詹姆逊对于审美形式和艺术规律的坚守也是一以贯之的，早在《批评的历史维度》一文中，在强调必须有一个潜在的历史维度在支撑着文学作品的语言结构形式时，就已告诫人们不要从一种极端滑向另一种极端：“如果我们在表达一种观点时仅仅是用历史学家的专业研究简单取代文学批评家的方法，那么这也是很

①②③④⑤ 弗雷德里克·詹姆逊：《政治无意识》，第34—35、63—64、64、8、11页。

糟糕的。”^①他主张此时文学批评应尽可能地消隐自身，而采取黑格尔所说的“具象”方法，亦即审美的、艺术的“感性显现”的方法。同理，在处理文学批评中政治判断与审美形式的关系时也应作如是观，詹姆逊明确主张，文学批评宜从审美形式着手而不宜从政治判断着手。在他看来，在艺术作品中审美与政治的遇合是理所当然的，但这种遇合应有其特殊的方式，那就是采取“从审美进，从政治出”的路径。他以布莱希特的作品为例说明之：

我历来主张从政治社会、历史的角度阅读艺术作品，但我决不认为这是着手点。相反，人们应从审美开始，关注纯粹美学的、形式的问题，然后在这些分析的终点与政治相遇。人们说在布莱希特的作品里，无论何处，要是你一开始碰到的是政治，那么在结尾你所面对的一定是审美；而如果你一开始看到的是审美，那么你后面遇到的一定是政治。我想这种分析的韵律更令人满意。不过这也使我的立场在某些人看来颇为暧昧，因为他们急不可待地要求政治信号，而我却更愿意穿越种种形式的、美学的问题而最终达致某种政治的判断。^②

布莱希特创作了许多政治题材的戏剧作品，如《伽利略传》《三分钱歌剧》《卡拉尔大娘的枪》《四川好人》《高加索灰阑记》等，这些戏剧寄寓着他对于种种社会问题的政治思考。然而布莱希特的政治倾向始终是与美学追求和艺术创新结合在一起的，正因如此，在布莱希特的剧作中可以发现政治通往审美、而审美又通往政治这种回环往复运动的“韵律”，这正是艺术作品中审美与政治之关系应有的常态。审美活动的社会功效应是“随风潜入夜，润物细无声”的，那种无视艺术形式而孤立地表达政治诉求的急功近利、直奔主题的态度最后总是欲速而不达。詹姆逊十分赞同布莱希特所谓“理论是艺术生产自身的一部分”^③的观点，由此推理，这种回环往复于审美与政治之间的“韵律”也应是生产性文学批评的最佳状态。

紧接着的问题是，在艺术作品中审美与政治回环往复运动的心理机制何在？詹姆逊提出了“政治无意识”的概念。他认为，在常规情况下，政治在艺术创作中并不以现实的、直观的形式出现，而是以潜在的、抽象的形式若隐若现。就像冰山的顶峰耸立于海面，但支撑着它的则是在海面之下的巨大底座，人们在现实中形成的政治态度往往受到某种压抑而沉入意识底层，经过长期积累和沉淀而凝结为“政治无意识”。它一旦受到某种触发，便会通过升华以象征的形式从各个领域和各种路径浮现出来，重新进入现实生活，在这一点上，文学艺术堪称典型，詹姆逊就称：“文学是社会的象征性行为。”^④而在这一极其复杂隐秘的过程中有一个重要的关节点，那就是“政治无意识”。詹姆逊指出：“一切文学，不管多么虚弱，都必定渗透着我们称之为的政治无意识，一切文学都可以解作对群体命运的象征性沉思。”^⑤他进而以现代主义作为个案进行分析：“在现代主义主流文本中正如在资产阶级日常生活的表象世界上一样不再明晰可见，并被累积的物化无情地赶入地下的政治，最终变成了一种真正的无意识。”^⑥现代主义作品不仅以种种荒诞离奇的形象、情节、场景，而且以荒诞剧、意识流小说、动作绘画、具象音乐、舞蹈交响主义、生活流电影等标新立异的文类来表达对于商品社会、金钱世界的大拒绝。譬如在尤内斯库的荒诞剧《秃头歌女》中，描写了两对中产阶级夫妇之间平庸、无聊、荒唐的对话，其中马丁夫妇到史密斯夫妇家做客，突然间发现相互不认识了，接下来在聊天中才发现他们竟居住在同一个城市、同一条街道，同一幢房子，而且睡在同一张床上，是一对夫妻，还有一个女儿！但一个说女儿左眼是蓝色的，另一个说女儿右眼是蓝色的，直到最后也没有搞清楚他们到底是不是夫妻。这出剧就以这种荒诞不经、令人匪夷所思的情节表现了人与人之间形同陌路的隔膜、冷漠和孤独。剧作者坦承，该剧旨在“通过深入日常的平庸生活、把那些日常语言中最滥用的口头禅夸张到极点的办法，来表现我觉得整个生活都沉浸在其中的奇特性”。^⑦可见现代主义就其实质而言是一种经过压抑而得到升华的深度模式，它以荒诞、晦涩、神秘的象征形式将“政治无意识”重新引入现实生活，寄托了对“二战”后西方社会弥漫的精神危机的忧思。

值得注意的是，詹姆逊往往在压抑/升华这一深度模式的框架下肯定文学批评的生产性功能，而这种肯

① 弗雷德里克·詹姆逊：《批评的历史维度》，王逢振主编：《詹姆逊论文集》1，第166页。

② 詹明信：《晚期资本主义的文化逻辑》，张旭东编，陈清侨、严锋等译，北京：生活·读书·新知三联书店，1997年，第7页。

③ 弗雷德里克·詹姆逊：《布莱希特与方法》，陈永国译，北京：中国社会科学出版社，1998年，第174页。

④⑤⑥ 弗雷德里克·詹姆逊：《政治无意识》，第8页标题，第59页，第267页。

⑦ 欧·尤内斯库：《戏剧经验谈》，袁可嘉等编选：《现代主义文学研究》下，北京：中国社会科学出版社，1989年，第624页。

定经常是在可与前述“艺术生产”相互置换的同等概念上展开,举凡文化生产、文学生产、审美生产、文本生产、象征生产、神话生产、风格生产、意象生产、叙事生产、小说生产、戏剧生产等均属此例。这种深度模式的生产性文学批评已经成为詹姆斯相对稳定的批评视角,譬如他评述弗莱的文类批评(即原型批评)使得“文学批评若无完整的文学生产似乎不可能做事的情况,在现代时期已经不断地、系统地遭到破坏”^①;指出“作为意识形态生产的实证主义和作为审美生产的印象主义都首先应该根据它们所反照的具体环境来理解”^②;评价康拉德的小说《吉姆爷》对个别行为的质疑“似乎能够自行升华到集体的水平,并生成社会本身的叙事生产”^③,等等。至于这种深度模式的文学批评的生产性的生成,詹姆斯从法国学者吉尔·德鲁兹和菲力克斯·伽塔里的微观欲望政治理论获得了强有力的支持。德鲁兹和伽塔里对弗洛伊德理论中的“欲望”概念予以高度重视,力图建立一种本质主义的欲望概念,通过解放受到压抑的欲望而促成社会的变革。他们认为欲望在本质上是革命性的,也是具有生产性的,因而力图创立一种“欲望生产”(desiring-production)理论。^④但他们对于弗洛伊德的欲望理论持批判态度,认为后者仅仅将欲望机器局限在像俄狄浦斯故事所演绎的家族关系这一有限空间之中,他们认为欲望创造了一切社会和历史现实,因而欲望是社会基本结构的一部分。这样,他们就从微观欲望政治的角度将欲望的生产性从弗洛伊德的家族领域推进到广阔的社会场域之中。詹姆斯承认,德鲁兹和伽塔里在《反俄狄浦斯》一书中“论证的有力之处与本书(按指《政治无意识》)的精神相吻合”,并引用其论述来支撑自己提出的“政治无意识”的生产性:“无意识不提出任何意义的问题,而只关注应用的问题。……(无意识)不表现什么,而只生产。它不意味什么,而只发生作用”。^⑤用中国传统哲学中“体用论”“知行论”来加以界定的话,詹姆斯与德鲁兹和伽塔里所见略同,对于政治无意识重视“用”更胜于“体”、重视“行”更胜于“知”,尤其看重政治无意识的变革意义和生产作用,阐扬了政治无意识强大的生产性、构成性和建设性。而这一点作为相对稳定的方法论,在詹姆斯此后所进行的文化研究、现代性研究、后现代主义研究、全球化研究中得到了进一步的具体运用。

[本文为国家社科基金重大项目“作为‘艺术生产’的文学批评研究”(17ZDA271)的阶段性成果]

(责任编辑:张曦)

①②③⑤ 弗雷德里克·詹姆斯:《政治无意识》,第93、211、259、13页。

④ 道格拉斯·凯尔纳、斯蒂文·贝斯特:《后现代理论:批判性的质疑》,张志斌译,北京:中央编译出版社,1999年,第111—112页。

The Circular Rhythm between Aesthetics and Politics

—— F. Jameson's Productive Literary Criticism

YAO Wenfang

Abstract: The productive literary criticism of F. Jameson, which starts from the concept of “meta-commentary” and takes the distinct historical orientation and the productive nature of interpretation as the essentials, strives for the richness, contemporariness and openness of “meta-commentary” and thinks that it reserves precisely a seat for the “future cultural production”. Jameson indicates that the linguistic structure described by structuralism as independent and self-sufficient actually has a larger historical structure as a support and the critical model of analogy from linguistic structure to larger historical structure, which produces exactly more things than the verbal structure of literary works, self-verifies its strong productivity. Jameson's explorations and innovations above are aimed at constructing a new type of interpretation model which includes the theory of “three concentric frameworks” between literature and its social foundation, the development of the leading role of literary criticism, and the multiplicative output of textual meaning by elucidating and reconstructing text objects originating from the concept of subject. The strengthening of the historicism orientation makes Jameson tend to emphasize the political interpretation of literary criticism in a very high-profile manner, but this does not mean the rejection of the aesthetic form and artistic law of artistic works. He proposes the concept of “the political unconscious” and defines literature as “symbolic behavior of society” which confirm that the circular “rhythm” between aesthetics and politics is the best state of productive literary criticism.

Key words: aesthetics, politics, rhythm, productive literary criticism, F. Jameson