

Doi: 10.20063/j.cnki.CN37-1452/C.2026.02.011

重建后现代社会的总体性想象

——詹姆逊电影批评的政治指向

任晓菲

内蒙古师范大学 文学院, 呼和浩特 010000

摘要:20世纪80年代以来,美国文化批评家弗雷德里克·詹姆逊着眼于晚期资本主义的政治经济语境,将马克思主义阐释学的方法论运用于电影批评,拓展了其现代文化政治学的实践路径。詹姆逊的《可见的签名》和《地缘政治美学:世界体系中的电影与空间》对好莱坞电影和远东地区电影进行批评具有鲜明而强烈的政治指向性。一是通过揭示好莱坞电影中的政治无意识,力图唤醒并重塑当代消费大众的集体性经验和乌托邦理想;二是着眼于远东地区电影的地缘政治无意识,旨在图绘晚期资本主义的世界体系和文化策略。两种路径共同体现了电影文本的“认知图绘”功能,构建起詹姆逊电影批评的理论价值和政治指向。

关键词:弗雷德里克·詹姆逊;电影批评;政治无意识;地缘政治无意识

中图分类号:J905 **文献标志码:**A **文章编号:**1673-8039(2026)02-0089-08

作为当代西方最具影响力的文化批评家之一,詹姆逊立足于新马克思主义的文化观和阐释学方法论,对晚期资本主义社会的文学和文化现象展开总体性批判。他将后现代主义置于晚期资本主义的生产方式中进行探讨,运用马克思主义阐释学将文化文本之外的内容纳入文本分析的范畴,包括历史材料、经济模式、政治制度、生活观念等,旨在构建一种基于全球市场经济和消费文化经验的后现代主义批评路径。詹姆逊认为,后现代主义的最终特征在于一切事物的彻底空间化,从文化生产的领域来看,这体现为从以语言为中心到以形象为中心的视觉转向,而这一时期的大众文化实践也明显呈现出“现实转化为影像”^{[1]21}的变革趋势。电影作为20世纪以来最重要的大众文化产物,被詹姆逊视作后现代主义文化逻辑最有力的表现形式,也成为其后期展开文化政治批判的核心场域。

进入20世纪90年代,詹姆逊先后出版了《可见的签名》(*Signatures of the Visible*)和《地缘政治美学:世界体系中的电影与空间》(*The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*)两

部电影论文集,分别聚焦于欧美电影以及远东地区的电影,集中阐发其电影批评思想。在他看来,电影作为消费社会中最重要视觉文化产品,一方面为后现代主义社会重构消费大众的想象力提供了重要途径,另一方面也成为再现晚期资本主义地缘政治图景的有效方式。以马克思主义阐释学为理论指导,詹姆逊对各类电影文本展开批评,他将电影文本置于生产方式的共时性范畴中,通过挖掘电影文本背后深层的文化表征与政治意涵,力求实现对晚期资本主义社会文化的整体观照。詹姆逊的电影批评思想最终发展为一种“认知图绘”理论,成为其后现代文化政治学实践的重要成果。

一、马克思主义阐释学视域下的电影批评

作为新马克思主义的代表人物,詹姆逊始终秉持着“一种阐释的、乌托邦的马克思主义文化理论观”^{[1]总序9}。基于马克思主义的历史观点,詹姆逊在《政治无意识》的开篇指出,“一切事物都是社会的和历史的,事实上,一切事物‘说到底’

收稿日期:2025-10-10

基金项目:教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“中国马克思主义文艺理论的发展历程与体系建构”(22JJD750031)

作者简介:任晓菲(1994—),女,内蒙古包头人,文学博士,内蒙古师范大学文学院讲师。

都是政治的”^{[2]4}。由此将政治维度作为文化阐释的绝对视域,并将重构一种“形式—历史”的马克思主义阐释学作为其实践旨归,用以分析晚期资本主义社会的文化文本。从具体内容来看,主要包含总体性原则、历史化策略、意识形态与乌托邦辩证法三个方面。

首先,确立后现代社会的总体性认知。詹姆逊清晰地认识到后现代文化所具有的碎片化、无深度、去主体化等倾向,但受到阿尔都塞的结构主义马克思主义思想的深刻影响,他既看到了不同历史元素之间的差异性和独特性,同时又重视探寻这些元素之间的关联性和统一性,这种总体性视野使他得以超越文化文本的意识形态幻象,从本质上还原作者意图和历史事实。

其次,构建历史文本化的分析策略。詹姆逊认为,我们关于社会历史的审视“必须先将它文本化(textualization),以政治无意识将它叙事化(narrativization)”^{[2]17-18},因为“具体的内容和明确的形式是历史想象的基本方法”^{[3]169}。反过来说,所有的文本形式都是历史序列之下的社会文化产物,反映着特定国家或地区的生产方式、政治生态和文化意识。因此,我们应当“把文本作为传递统治阶级意识形态素的工具同时进行共时和历时的研究”^{[2]译者序4},用符码转换的方法在局部历史语境中研究文本,从而“建立一种新的、更充分的、内在的或反超验的阐释模式”^{[2]16},也就是一种“形式—历史”的马克思主义阐释学路径。

最后,阐释运用意识形态与乌托邦这组辩证概念。在詹姆逊看来,“一切阶级意识——或换言之,一切最鲜明有力的意识形态,包括统治阶级意识的最具排斥性的形式,正如对立阶级或被压迫阶级的意识一样——都是乌托邦性质的”^{[2]292}。从概念内涵来看,意识形态代表着特定阶级的政治立场和思想体系,它具有消极和积极的双重含义,既形成了对个体塑造的控制和异化,也构建起群体认同的情感基础,深刻塑造着社会历史的政治现实和文化结构。作为意识形态的对立存在,乌托邦指涉着主体超越现实而追求理想存在状态的精神冲动和价值指向。也就是说,社会政治意识既包含了意识形态操控的否定意义,又涵盖了乌托邦精神的超越价值。从这个意义上说,詹姆逊展开文化批评的要义在于通过对晚期资本主义的意识形态幻象以及遏制策略的深刻批判,力图揭示叙事文本中被作者隐藏和压抑的真实意图,

从而阐明主体异质性与社会总体性相统一的政治伦理内涵。

基于马克思主义阐释学的基本原则,詹姆逊在《政治无意识》中提出了三层次的文本分析框架,旨在揭示叙事文本所体现的特定历史时期的经济、政治和文化矛盾,以最大限度地接近历史总体性。具体来看,第一层次是狭义历史视域下的文本阐释。立足于特定时期的社会生产方式和政治文化语境,借助个体叙事的象征性行为来阐明社会政治矛盾,旨在厘清文本与历史事件的历时性关系。第二层次是语义学视域下的文本阐释。通过将文本置于阶级关系和集体话语中进行语义分析,阐明意识形态潜文本的形式要素和符号结构,以此揭示被压抑的作者意图和被遮蔽的文化观念。第三层次是终极视域下的文本阐释。通过将语义分析与生产方式结合起来,詹姆逊建立起一种层层解码的嵌入式分析方法,不仅研究文本生产的意识形态表征,还关注不同历史时期对它的接受变化及其原因,以此形成对文化文本的历时性与共时性的政治批判。

立足于马克思主义阐释学的分析框架,詹姆逊将空间视角作为其审视晚期资本主义大众文化现象的重要路径,如其所述,“今天必须用我们更为空间化的看问题的方式来看待历史”^[4]。值得注意的是,詹姆逊视域中的“空间”并非自然地理意义上的,而是社会实践的产物,它关涉的是法国哲学家亨利·列斐伏尔(Henri Lefebvre)所讨论的空间生产方式。承继着列斐伏尔的空间本体论路径,詹姆逊将美国城市规划学家凯文·林奇(Kevin Lynch)用于描绘城市空间意象的“认知地图”思想与阿尔都塞界定的意识形态是对主体真实存在境况的想象性置换的观点相类比,于1988年提出了“认知图绘”(cognitive mapping)概念,即以空间视角描绘资本主义社会文化政治的阐释模式,构建起后现代主义视域下整合主体性与总体性、地方性与全球性的世界体系。在此基础上,詹姆逊分析了“资本主义历经的三种空间,或者说三个历史阶段”^[5]。第一是市场资本主义时期的同质化空间,第二是帝国资本主义时期的形象化空间,第三是全球资本主义时期的碎片化空间。它们分别对应着现实主义、现代主义以及后现代主义的文化状况,由此形成了对个体经验与社会结构之间的方位关系的历史化书写。詹姆逊将“认知图绘”理论充分运用于其电影批评,旨在以

电影图绘晚期资本主义的世界体系,揭示被跨国资本主义权力网和消费主义意识形态遮蔽的“政治无意识”和“地缘政治无意识”,这构成了其电影批评的核心内容和实践旨归。

二、《可见的签名》——重建当代消费大众的集体性经验

1985年,詹姆逊在北京大学演讲时曾强调,“电影集中体现了‘文化工业’的特征,因此电影其实也是一种‘文化文本’,是和莎士比亚(Willem Shakespeare)、艾略特同样重要的文化现象”^{[6]4},这也成为他展开电影批评的实践依据。在1992年出版的《可见的签名》中,詹姆逊以西方电影尤其是好莱坞电影为研究对象,依据晚期资本主义文化发展的历史分期,着眼于现代艺术形式和审美趋势的演变过程,将20世纪以来的好莱坞电影历史分为三个阶段,即“好莱坞时代的‘现实主义’,大导演的典型的现代主义,20世纪60年代的创新以及它们的后续……非常不同的影像后现代主义”^{[7]224}。詹姆逊认为,相较于文学、音乐以及其他艺术领域,电影的微观年表以更加紧凑的节奏概括了资本主义文化的发展轨迹。在他看来,有声电影出现之后,好莱坞古典电影遵循的是现实主义的叙事传统。以希区柯克为代表的现代派导演虽然沿袭了现实主义的传统形式,却以其作者风格展开“反偶像的、否定的甚或解构的计划”^{[7]228}。这种自我意识的真实性和创造性在后现代主义中再度出现,但异化为形式拼贴且意义肤浅的视觉景观,这一演变过程体现了资本主义文化建构的辩证性、交叠性和自反性。

对于詹姆逊而言,他主要关注阿尔弗雷德·希区柯克(Alfred Hitchcock)、西德尼·吕美特(Sidney Lumet)、弗朗西斯·科波拉(Francis Coppola)、斯坦利·库布里克(Stanley Kubrick)等美国现代派导演及其代表作品。在他看来,现代主义者既延续着自我调节之审美理性化的形式表达,又“想用他们的独特风格或‘天才’的标志将这种反偶像表象封存起来或打上标记”^{[7]227}。因此,现代主义电影虽然包含了与社会现实主义相似的内容素材,体现为“与基本的社会焦虑和关怀相关的压制关系,如希望和盲点、意识形态的二律背反和对灾难的幻想”^{[7]31},但它不再作为知识形式的认识论真理而存在。现代主义者致力于生产各种补偿结构以操控这些素材,一方面力图打

破大众文化投射的社会和谐的意识形态幻象,揭示消费社会真实的阶级矛盾和文化状况,另一方面则希望通过叙事结构的想象性解决来粉饰现实问题。为了阐明这一事实,詹姆逊将批判目光对准了吕美特的《热天午后》、科波拉的《教父》以及库布里克的《闪灵》。

在风起云涌的20世纪60—70年代,越战危机、水门事件、女权运动、黑人运动等一系列的社会事件,不断动摇着美国民主政治的合法性。在詹姆逊看来,改编自纽约银行抢劫案的犯罪电影《热天午后》(*Dog Day Afternoon*)凭借典型化的人物塑造和具有隐喻意味的场景设置,揭示出美国社会中激化的阶级冲突和伦理困境。从人物角色来看,作为边缘群体的劫犯索尼与被劫持为人质的支行女雇员乃至围观的街头大众事实上都处于社会权力阶层之外,属于被单子化的无产者群体,他们时常面对着生活的困顿、工作的剥削和隐形的歧视。与之相对立的是,地方警察与联邦特工所代表的权力体系,在长达数小时的多方对峙中形成鲜明对比:手忙脚乱的警察头目暴露出地方机构的疲软和乏力;而冷酷专业的联邦特工则展现出国家机器的治理能力和权威地位。从场景设置来看,索尼抢劫的银行支行以及警方占据的小理发店,构成了资本主义社会中“陈旧的城市街区的贱民区化”^{[7]57}的真实景象。在这一场域中,围观群众嘲讽无能警察、电视记者直播抢劫闹剧的情节设置,展现出资本主义社会中被隐匿的阶级矛盾和权力冲突。在影片结尾,镜头从银行内部的脏乱场景移向肯尼迪机场,反映出资本主义文化的剥削性和区隔化特征,并隐喻着跨国资本主义的绝对地位和辖制力量。

随着第二次世界大战后经济的高速发展,新自由主义思潮成为西方资本主义社会的重要文化观念。与之相伴产生的是经济金融化、政治空壳化等问题,并导致极端个人主义和利己主义的盛行。在这种文化语境下,黑手党电影的出现使消费大众开始怀念集体性经验的存在价值。电影《教父》(*The Godfather*)通过对纽约克里昂家族的命运叙写、两代教父的形象塑造以及黑帮团体的细致刻画,建构起一个父权家长制统摄下等级森严的组织生活样貌。在詹姆逊看来,影片所展现的家族层级化的黑手党组织模式本质上与国家资本主义经济制度相类似,只不过将其政策制定、产业控制、企业运营与家族犯罪行为结合起来,构建

起一种特定的伦理秩序和价值观念。比如,第一代教父维托·克里昂奉行谈判为主、暴力为辅的处事原则,他始终把持着远离毒品的经营红线,力图维护家族产业的合法性,但其行为引发了敌对帮派的报复刺杀。对此,詹姆逊指出,“黑手党叙事的作用事实上是使人相信,今天美国日常生活的恶化是一个道德伦理问题而不是经济问题,它不是与利润相关,而是‘完全’与不诚实相关,与某种无处不在的道德败坏相关”^{[7]39},使大众意识到将美国日常生活的恶化简单归咎于经济问题是偏颇的。在第一代教父去世之后,小儿子迈克尔被迫承担起保护家族帮派的重任,他以暴制暴惩治敌人和叛徒,不断巩固权力并扩大家族产业版图。在这一过程中,他既面临着仇人刺杀、政府调查等外部威胁,还经历着兄弟反目、夫妻失和、子女离散等家庭变故。黑手党的横行表面上看是垄断资本主义、国家权力机器与地方犯罪势力的政治媾和,但在更深层面则是社会伦理凋敝和道德败坏的极端表现,暴露出美国社会转型中的政治失能,以及由此引发的文化失序现象。

詹姆逊认为,黑手党电影试图引导观众“以道德判断和思考代替政治和历史的分析”,但实际上“标志着某种意识形态的策略和神秘化的意图”^{[7]39},这种将集体主义投入乌托邦幻想的叙事方式,建构起一种伦理乌托邦的意识形态神话。影片中克里昂家族所呈现的紧密联结、分工有序的组织形态和统一形象,唤起了大众对前资本主义社会的父权制伦理和共同体生活的集体想象和情感向往,这与新自由主义浸润下的当代社会生活形成了鲜明对比。伴随着后现代消费文化的兴起,一切关系和事物都变成了劳动异化和商品物化的存在形式,社会大众普遍追求物欲消费的短期冲动以及个人主义的生存状况,白人中产阶级群体甚至已经习惯于利益最大化和社会碎片化的反常状态,这导致传统的共同体组织以及稳定的人际关系被日益分散和瓦解。在这种文化境况下,留存于少数族群和偏远地区之中的集体生活样态,带来的是一种强烈的归属感和秩序性,这反而成为当下大众所渴望的互动形式和情感状态。正如詹姆逊所述:“所有当代的艺术作品……都带有我们内心深处关于社会生活性质的幻想,既包括我们现在的生活,也包括我们确信应该有的生活。”^{[7]41}黑手党电影所投射的政治伦理观念和生活价值追求,为现有的社会存在危机提供了一

种想象性的解决方案,在某种程度上纾解了人们的现实压力和政治焦虑,并赋予大众关于未来社会生活的集体想象和实践动力,这构成了历史寓言化书写的重要方式。

20世纪70年代之后,好莱坞电影进入后现代主义电影的发展阶段,视觉消费文化的盛行将影像生产与商业逻辑紧密地结合起来,其典型症候是“商品与其形象(或商标名或标志)倾向性的同一”^{[8]278},由此带来的是视像生产的技术化泛滥,这种含混化的视觉幻象遮盖了真正的历史,并将其包装为消费社会的华丽景观,从而极大地削弱了文本叙事的逻辑性和历史感。面对后现代主义电影对电影工业的变革与挑战,处于作者电影时代的好莱坞导演们也在奋力挣扎,他们力图从技法层面推动电影制式的创新,元类型电影正是这种理论探索的产物。詹姆逊指出:“所有这些影片都把以往传承下来的既定的类型结构作为制作前提,但不再具有旧的现代主义意义上的个性或风格……人们可能要为这一新的时刻确定一种非常不同类型的自反性——有人有时称之为‘互文性’。”^{[7]116}元类型电影立足于后现代主义的文化观念,通过对现实中异质性材料的挪用和拼贴,将其转变为表面上完整的叙事结构,使电影类型化生产与作者风格表达之间产生一种反向张力,以此揭示影片隐藏的意识形态症候。库布里克于1980年创作的恐怖电影《闪灵》(*The Shining*)就是元类型电影的一个经典范例。

在詹姆逊看来,这部电影通过挪用幽灵故事的编排形式,构建起怀旧叙事的文化阐释路径。影片讲述了落魄作家杰克带领家人值守淡季酒店,并最终精神崩溃铸成恐怖悲剧的故事。从杰克的视角来看,大雪封山下的观景酒店像一个栅格化的监牢,标准乏味的空间设计、生硬古板的酒店经理、沉闷安静的妻子温蒂构成了值守场所的日常元素。詹姆逊认为:“这类乏味、轻浮的紧张感是恐怖电影本身最基本的风格特征,它(像色情一样)知道自己已经被简化为震撼与震撼缺失之间的空洞转换。”^{[7]120}写作事业的挫败以及值守工作的封闭区隔,使杰克从家庭关系延伸出去的集体社会性完全崩塌,陷入一种心理隔离的孤立境地,这种个体化存在的中年危机构成了他与幽灵酒保劳埃德的相遇契机。在后现代主义文化的裹挟之下,当代观众无意识地沦为被资本主义的物化逻辑所驱使的消费对象,而逐渐丧失了个人

主体性和思想判断力,詹姆逊用“无方位性”来描述这种后现代主义的文化状况。在他看来,“现在人们感到的不是过去那种可怕的孤独和焦虑,而是一种没有根、浮于表面的感觉,没有真实感”^{[6]188}。当主体的消逝成为一种必然趋势,人们更难以对社会现实进行总体性把握,这种个体化存在的精神危机构成了影片怀旧叙事的现实指向。

詹姆逊认为,怀旧电影为观众提供一种乌托邦式的情感慰藉,“它试图创造过去的形象或幻影,并因此——在一个真实的历史性或阶级传统已经被削弱的社会环境中——创造出一种供人消费的类似于伪过去的东西来弥补或取代那个不同的过去,但也使那个过去发生位移”^{[7]194}。在电影中,超现实性的幽灵角色预示着一种时空闭环的命运悲剧,当醉酒的杰克与劳埃德第二次相遇时,宴会厅内上演着一场20世纪20年代风格的交际舞会,这事实上只是日渐异化的杰克生出的视觉幻象。正如詹姆逊所述:“历史想象与那些活着的中介者的生活实际之间存在着构成关系,这些中介者关于某个确定的过去的轶事开创了一个社会时区,它同时与幻想连接在一起,将那一时区置于真实个体经验指涉的范围之内。”^{[7]126}喧闹的舞会让杰克梦回美国最后的集体性年代,并陷入一种与时代错位的怀旧狂欢。身着夹克、不修边幅的他作为游民无产者,显得与华丽的舞会以及高雅的上层阶级格格不入,“游民无产者也能成为‘伟大的美国作家’的人物的空隙,早已融入消费社会已经完成的封闭的空间”^{[7]128}。与此同时,杰克儿子作为通灵者反复看到曾经的凶案现场,妻子温蒂则发现了丈夫打字纸上的机械化写作真相,“援用弗洛伊德的术语来说,就是一种‘被压抑者的回返’——是已被克服、已然抹除的集体性从历史的深渊突然归来的报复”^[9]。杰克与侍者身体碰撞而洒出的饮料,使他突然意识到自己迷恋的不过是虚无的幻象,而侍者暗示其曾为看守并施行谋杀的身份,这彻底激发了杰克内心的潜藏暴力和绝对邪恶,长久酝酿的巨大恐怖风暴最终倾泻而出。在詹姆逊看来,怀旧叙事营造的繁华幻象不过是历史感消亡的审美替代物,它注定无法反映或再现历史本身的精神内核,而仅仅留存的是异化现实所带来的类似精神分裂的虚无感和荒诞感,这构成了晚期资本主义社会中个体化存在的精神困境和伦理纠葛。

三、《地缘政治美学:世界体系中的电影与空间》——图绘晚期资本主义的世界体系

1995年出版的《地缘政治美学:世界体系中的电影与空间》集中收录了詹姆逊在英国电影学院的系列演讲,在文集的第二部分,詹姆逊依次解读了俄罗斯导演亚历山大·索科洛夫(Alexander Sokurov)的《日蚀的日子》(*The Days of Eclipse*)、中国台湾导演杨德昌的《恐怖分子》(*The Terrorizers*)、菲律宾导演奇拉·塔西米克(Kidlat Tahimik)的《甜蜜的梦魇》(*Mababangong Bangungot*)等影片。他将这些具有代表性的世界电影置于区域化和全球化的政治经济语境中进行分析,力求通过对电影文本中的地缘政治无意识进行“认知图绘”,揭示晚期资本主义的世界体系和文化策略。

作为当代俄罗斯影坛最重要的导演之一,索科洛夫被认为是安德烈·塔科夫斯基(Andrei Tarkovsky)的精神继承者,他执导的《日蚀的日子》《遗忘列宁》《俄罗斯方舟》等影片,深刻描绘了苏联时期的动荡时局以及俄罗斯的民族文化。詹姆逊作为最早关注其电影作品的西方学者之一,将其作品视为“严肃的历史评论”^[10],并看到了其中隐含的民族国家寓言。1988年上映的《日蚀的日子》改编自苏联科幻小说《人类终结前的十亿年》,讲述了年轻的儿科医生马利诺夫在土库曼斯坦的小城遭遇的一系列奇异事件,故事最终以小城的消逝而结尾。詹姆逊以“魔幻现实主义”的标签来定义这部电影,他曾在《论电影中的魔幻现实主义》一文中指出,魔幻现实主义是对“某种客观世界本身的诗意变形——不是非常典型的奇幻叙事,而是在感悟和被感悟之事等方面的一种转变”^{[7]182}。该类型电影包含了三重元素:历史题材、独特的色彩功能、暴力以及性叙事,这构成了詹姆逊解读这部影片的分析框架。首先,詹姆逊认为,影片中的小城事实上是苏联的象征,小城中发生的异变事件隐喻着其剧变前的经济政治乱局,而其回归混沌的命运则对应着苏联解体的历史挽歌,这种历史寓言化的书写构成了索科洛夫的重要风格。其次,影片中大量使用了黄色滤镜,如其所述,“黄色一直存在于画面中,颇有几分褪色照片和陈旧纪录片的意味”^{[11]86}。橘黄色的天空、黄褐色的地面、枯黄色的城镇,这种精

细微妙的黄色组合构建起一幅末日来临的超自然景观,它以极高的饱和度激活了视觉器官,将小镇居民面对自然异象的空虚恐惧衬托出来。最后,影片呈现的暴力主要体现为一种恐怖叙事,比如,突然说话的尸体、流脓生发的墙壁、神秘降临的天使等,这种病态荒诞的情节暗喻着苏联解体之前的衰败趋势,不断入侵的外星力量则指涉着西方国家策动的颜色革命,由此揭示出东西方力量博弈的地缘政治格局。

延续着远东地区的电影研究路线,詹姆逊将目光从俄罗斯转移至中国台湾,并聚焦于新电影运动的重要旗手杨德昌的电影作品。作为20世纪80—90年代最具影响力的台湾导演之一,杨德昌一生只创作了《恐怖分子》《牯岭街少年杀人事件》《一一》等八部电影,这些作品共同描绘着台北的城市画像,展现出中国台湾社会的历史变迁和文化经验。1985年上映的《恐怖分子》以枪战犯罪事件为导火线,引出了混血女孩淑安与摄影师小强的情感纠葛,又以淑安的匿名电话恶作剧,牵引出李立中与周郁芬这对中年夫妻。一通电话将周郁芬从写作泥潭中解救出来,并使她旧情复燃继而离家出走,遭遇家庭破碎和事业瓶颈的李立中最终选择了自杀。两条人物线索相互交织,构建起群像叙事的复调结构,描摹出东亚社会转型中的情感伦理和道德秩序。詹姆逊将这部电影置于晚期资本主义的全球化语境中进行审视,在他看来,影片刻画的台北社会是“一种普遍的晚期资本主义城市化的例子……在第一和第三世界的任何地方都可以看到这种典型的城市结构的扩散”^{[12]117}。因此,我们不能以东西方对立的传统视角进行分析,而是要着力挖掘其后现代主义的文化表征,这主要体现在人物塑造和场景设计两个方面。

从人物塑造来看,詹姆逊认为,《恐怖分子》中的人物形象及其主体行为很难用道德判断的传统标准进行评定,这主要源于后现代世界中“主体的死亡”,“在所谓‘主体的死亡’或者说‘主体的意识形态’本身终结之后,随之而来的是再也没有人在严格意义上会是邪恶的,或者至少说邪恶一词已不再适合描述邪恶”^{[12]128}。这一点尤其体现在女性角色的身上。淑安因被母亲囚禁百无聊赖地拨打恶作剧电话,却不承想改变了一个家庭的命运;周郁芬被束缚在沉闷乏味的家庭环境中,因而渴望重回广阔的职场世界。从二人的境

遇来看,她们都是在逃离生活牢笼的过程中,无形中引发了伦理危机,并酿成了无法挽回的家庭悲剧。与之相对的是,李立中则体现了东亚男性的精神困境,面对警察的询问,他声称自己事业有成家庭和顺,但强迫式的洗手动作暴露了其内心的狂躁不安。妻子的出走真正戳破了他关于幸福的虚假幻想,这种存在性丧失造成了其命运悲剧。就场景设计而言,詹姆逊关注到影片对城市空间的隐喻性建构,在他看来,“影片中的台北被再现为一系列相互叠加的盒状住宅,住宅里囚禁了各式人物”^{[13]128}。比如,淑安被囚禁的公寓以及肉体营生的旅馆、李立中伪装自己的狭小洗手间、摄影师显露情感的暗房等。除此之外,警察的营房公寓、林立的摩天大楼、忙碌的演播室等社会空间,构成了前现代、现代与后现代景观共存的城市图景,折射出底层阶级的旧文化与城市中产阶级新文化之间的承继、冲突与混合。詹姆逊试图以资本主义的现代化症候对电影内涵进行镜像式的诊断,但在一定程度上忽视了台湾社会的地方性文化传统和现实发展境况。

詹姆逊以中国台湾为空间枢纽,深入聚焦东南亚地区的政治经济语境及其现代化转型趋向,并展开了对菲律宾导演塔西米克的电影研究。1977年上映的《甜蜜的梦魇》是塔西米克返回家乡创作的第一部电影,这部由他编剧、导演和制作的半自传式电影凭借地方化、纪实化的朴素特征,引发了国际影坛的广泛关注。该片讲述了吉普尼司机奇拉往返于第一世界与第三世界的文化觉醒之旅,他最初痴迷于美国的登月计划和自由文化,后到巴黎见证了工业化的流水线和连锁超市的扩张。当他回到故乡巴利安村庄时,得知母亲的小木屋因修高速公路被占用,这引发了他对西方现代文化的重新反思。从后殖民主义的视域来看,《甜蜜的梦魇》被视为是第三世界电影的典范之作,它体现了第三世界的电影工作者面对西方文化殖民的抗争精神。但詹姆逊认为,以服务型经济和信息技术控制为主要特征的跨国资本主义体制已经消解了人类能动性和政治伦理秩序,“第三世界‘文化’在狭义上已经逐渐被国际娱乐产业收编了,因而提供了适用于晚期资本主义都市的、充满活力的且在政治上能为人接受的各种社会多元化形象”^{[11]122}。在这种语境下,脱胎于“不完美电影”的第三世界电影就失去了往日效力,因此,我们有必要创造一些需要第三世界体系及

其电影来回答的新问题。在他看来,“第三世界及其电影是寻找资本主义公司化日常生活和社会关系替代物的最后生存空间”^{[11]123}。因此,詹姆逊并没有局限于第三世界电影的旧有模式来分析这部影片,而是将它置于第一世界和第三世界交融的全球化世界体系中进行阐释。

从空间维度来看,詹姆逊通过对桥、吉普尼车等空间意象的分析,力图揭示影片蕴含的地缘政治意义。在他看来,桥是这部电影中最重要的意象,“桥梁这一风景明信片进一步将我们带入某个纯粹的空间:先是村庄空间,再是村庄和马尼拉之间的桥梁空间或运输空间……最终,在某个更大的开口中,这不仅是地球和月亮之间的桥……也是一座可感知的桥——从亚洲到欧洲,从第三世界到第一世界,再从第一世界回到第三世界……它的过去正被未来的共同市场清除,主人公最终穿越而过”^{[11]130}。桥作为连接乡村与城市、过去与现实、传统与现代的中介,它保留着奇拉父亲参与抵抗战斗的踪迹,又见证着奇拉出走与回返的历程,它使不同空间在持续性的现代化过程中,以异质性的存在方式包裹着彼此,并组合成一种后现代的再现空间。除此之外,詹姆逊认为,吉普尼车及其工厂也是后现代主义的寓言。吉普尼车改装自美军留下来的军用吉普车,它既是后殖民军事的象征载体,又体现了戏仿和拼贴的后现代文化特征。奇拉在巴黎看到制作教堂的洋葱圆顶的手工艺即将被工厂的标准化生产所取代,与之形成鲜明对照的是吉普尼车工厂。詹姆逊将这一场所看作是实现个人或集体的能动性实践的典范空间,“这个空间并不熟悉流水线或泰勒主义化的结构性压迫,它永远是临时性的,因而能够将其主体从形式以及预先设定等各种专制中解放出来”^{[11]140}。在这个空间中,美学与生产再次合二为一,实现了对商品化营销的抵抗。但在菲裔及本土学者看来,詹姆逊的空间化解读回避了影片对美国殖民主义的深入批判,并以第三世界所呈现的后现代相关性遮蔽其存在的国族矛盾和剥削事实,这也是其局限之所在。

回溯詹姆逊的电影批评之路,他立足于晚期资本主义的融合文化语境和全球认知体系,依据“形式—历史”的马克思主义阐释学方法论,对20世纪以来的世界电影文本进行“认知图绘”的空间化批评,拓展了其现代文化政治学的实践场

域。从理论价值来看,詹姆逊在新马克思主义的理论视域下展开的电影批评研究,深刻体现了马克思主义的社会历史批评对后现代主义文化问题的阐释力。具体而言,詹姆逊通过分析电影叙事及其象征意象中积淀的、潜藏的历史踪迹和作者意图,力图阐明电影文本所体现的特定社会历史的“政治无意识”和“地缘政治无意识”,借此重塑后现代社会中破碎化主体的想象力、认知力以及行动力,进而重构晚期资本主义时期的集体统一性和社会总体性,最终构建起一种具有真正政治效用的后现代主义文化批评路径。詹姆逊的电影批评作为其马克思主义阐释学的重要实践路径,既为西方世界的马克思主义的复兴提供了新的理论生长点,也为后现代主义的大众文化研究提供了思想参照。这既体现出其深厚的理论根基、敏锐的时代意识与不竭的创新精神,更彰显了他作为马克思主义理论家和批评家所具有的强烈社会责任感和使命担当。

在充分肯定詹姆逊电影批评理论贡献的同时,亦需正视其理论实践的局限性。从批评视角来看,詹姆逊将政治视角奉为文本阐释的绝对维度,过度放大了电影文本的政治功能,致使其电影批评呈现出泛政治化的片面倾向。就批评策略而言,詹姆逊往往选择碎片化的电影文本,将其嵌入晚期资本主义社会的总体性视野中进行审视。这种方法一方面破坏了文本分析的连贯性和全面性,使其文本解读在一定程度上呈现出含混性特征。另一方面也使其电影批评始终难逃他者想象下的强制阐释之嫌,忽视了世界电影本身的地方性和民族性特质。从批评观念来看,詹姆逊试图通过文化政治批判推动晚期资本主义社会的改造,他将电影视作其后现代文化政治学实践的重要路径,并将解放使命寄托于消费大众,这使得其电影批评终究只能停留在理论层面,而难以真正作用于现实社会变革,这反映出其作为新马克思主义者的妥协性和不彻底性。但毋庸置疑的是,我们理应正视詹姆逊为当代文化批评带来的思想启发和理论指引,更要重视其在后现代语境中对马克思主义的立场坚守与路径创新。

参考文献:

[1] 弗雷德里克·詹姆逊.文化转向[M].胡亚敏,等译.北京:中国人民大学出版社,2018.

[2] 弗雷德里克·詹姆逊.政治无意识[M].王逢振,

陈永国,译.北京:中国人民大学出版社,2015.

[3]弗雷德里克·詹姆逊.古代与后现代:论形式的历史性[M].王逢振,王丽亚,译.北京:中国人民大学出版社,2018.

[4]何卫华,朱国华.图绘世界:弗雷德里克·詹姆逊教授访谈录[J].文艺理论研究,2009(6).

[5]陆扬.詹姆逊的“认知图绘”及其现实意义[J].人民论坛·学术前沿,2020(21).

[6]弗雷德里克·杰姆逊.后现代主义与文化理论[M].唐小兵,译.北京:北京大学出版社,1997.

[7]弗雷德里克·詹姆逊.可见的签名[M].王逢振,余莉,陈静,译.南京:南京大学出版社,2012.

[8]弗雷德里克·詹明信.后现代主义与市场[C]//斯拉沃热·齐泽克.图绘意识形态.方杰,译.南京:南京大

学出版社,2002.

[9]孙柏.集体性及其缺席的形式——解析詹姆逊《可见的签名》中的论题与方法[J].文化艺术研究,2011(4).

[10]Jameson F. History and Elegy in Sokurov [J]. Critical Inquiry, 2006(1).

[11]弗雷德里克·詹姆逊.地缘政治美学:世界体系中的电影与空间[M].张文,译.杭州:浙江大学出版社,2024.

[12]Jameson F. The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System [M]. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

[13]张文.走出“超空间”:詹姆逊电影批评研究[M].杭州:浙江大学出版社,2021.

Rebuilding the Overall Imagination of Post-modern Society: Political Orientation of Jameson's Film Criticism

REN Xiaofei

School of Literature, Inner Mongolia Normal University, Hohhot 010000, China

Abstract: Since the 1980s, Frederic Jameson, an American cultural critic, has focused on the political and economic context of late capitalism, applied the methodology of Marxist hermeneutics to film criticism, and expanded the practical path of post-modern cultural politics. Frederic Jameson's *Signatures of the Visible* and *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World-System* offer critiques of Hollywood cinema and films from the Far East that possess distinct and strong political orientations. Firstly, Jameson tries to awaken and reshape the collective experience and utopian ideal of contemporary consumers by revealing the political unconsciousness in Hollywood films. Secondly, he focuses on the geopolitical unconsciousness of the films in the Far East, aiming at mapping the world system and cultural strategies of the late capitalism. The two paths jointly embody the “cognitive mapping” function of the film texts and construct the theoretical value and political orientation of his film criticism.

Key words: Frederic Jameson; film criticism; political unconsciousness; geopolitical unconsciousness

(责任编辑 合壹;实习编辑 李泓晓)