

后现代性与事件^[1]

——从杰姆逊“奇异性美学”北大演讲谈起

张锦

2012年12月12日下午，使中国成为最重要的谈论后现代主义之一的国家，并首先在中国发展了其现代主义理论的著名西方马克思主义及文化批评理论家弗里德里克·杰姆逊在北大英杰交流中心进行了一次精彩的演讲。杰姆逊再度来到北大首先让我们回到1985年，回到27年前，这种“回到”并非只是因为他来过，而主要是因为他在新时期初的讲演曾经并且一直构成了中国知识界言说后现代状况、知识与问题的元话语，他提供了新时期以来中国学界大量的言说问题的术语、理论和范畴，形塑了我们很多研究的形态和问题域。因而当他再次到来时，在他背后依然闪烁着《后现代主义与文化理论》的系列演讲，故而他与那一代人的一切已经构成了中国文化知识界的重要记忆与事件，这些记忆与事件需要我们不断回归与反思方能弄清我们现在思考的问题以及我们现在思考问题的方式的资源何在的问题。杰姆逊

[1] 杰姆逊的演讲中不断提到术语“事件”(event)，这个术语也是后结构主义和后现代主义理论经常使用的。杰姆逊用此一术语主要是表达非本质、策略性这些意义，因为事件是情境性的、不可重复的、独一无二的。

在演讲前特别提及了北大乐黛云教授对其上次来华演讲所做的努力以及他们多年的友谊，而此文也正是笔者应乐先生的提示与要求所写。可见这一事件如何从 1980 年代延续到今日甚至未来。本文将以杰姆逊北大演讲为细读对象以期在知识层面阅读杰姆逊，了解他所说的后现代日常生活的结构以及全球资本主义的文化逻辑，这正是他此次演讲的题目《奇异性美学：全球化时代的资本主义文化逻辑》。

一、杰姆逊的问题意识：日常生活的结构

杰姆逊的演讲在很大程度上是对 1985 年的继承和延续。这种延续体现在他基于已有的知识结构以及多年的观察思考所关注的问题上，也就是他的问题意识上。我们可能看到了他不断提到的一些关键词，如奇异性（singularity）、美学、时间、空间、后现代性、全球化、事件、科技、政治、经济、文化等。但是似乎更值得关注的是杰姆逊如何在这些关键词之间建立联系以及他在这些关键词之间建立了什么联系、目的为何？显然，杰姆逊在艺术与美学研究方面有着极深的造诣，但是他的问题意识仍然是探寻“全球化时代即所谓的后现代社会里的日常生活的结构问题”^[2]，即如何描述和理解我们的生活世界。尽管描述不能解决问题，但是理解我们的日常生活的结构以及产生此种结构的原因也许是期待新的未来的最好方式。因而无论杰姆逊使用的是时间性还是后现代性，无论其分析的是艺术、美学、哲学，还是经济、科技、政治，其关怀的都是理清全球化时代资本主义的文化逻辑以及此种逻辑对身处后现代日常生活中的主体及主体经验的重构意义。

然而如何进入此一问题呢？杰姆逊在继承的意义上继续选择了“后现代”这个概念，不过这次不是“后现代主义”而是“后现代性”。因而我们有必要了解他对“后现代性”的阐释。我们知道“后现代主

[2] 该文引自杰姆逊演讲的文稿来自现场展示的 ppt 文件。

义”现在已经是一个被严重污染的概念，因而不具有严肃的指涉性和批判性。但是后现代主义尤其是“后现代性”是杰姆逊理论中依然不可或缺的东西。如果说1985年时杰姆逊用“后现代主义”一词是为了抵制学院派因坚守现代主义艺术传统而对新的创新和变革所做的贬抑，为了证明在“建筑、音乐、文学和视觉艺术里”所出现的新现象是严肃的、充满社会和政治内涵的新的社会症候的表征^[3]，那么当下后现代主义只能是作为某种艺术风格过时了，而杰姆逊所要谈论的“后现代性”即“后现代主义”作为一种历史性存在，一种症候性存在以及一种分析问题的方法远未过时：“我当时应该使用的术语不是后现代主义而是后现代性：因为我在谈论的不是某一种风格而是一个历史时期，在这个时期里，从经济到政治，从艺术到科技，从日常生活到国际关系，一切事物都发生了永久性变化。”也就是说杰姆逊希望通过“后现代性”一词描述与工业资本所支撑的现代性以及现代性文化完全不同的一种新的资本主义阶段以及这个阶段的社会与文化现象和逻辑。支撑这个新阶段的经济基础就是全球化。以全球化为特征的资本主义的新发展与杰姆逊此前分析的列宁所说的资本主义第二阶段即帝国主义阶段有着本质的区别。资本主义第二阶段和第三阶段的结构性差异的根本并不在于全球规模，而在于在同一资本主义体系中整个生产力与生产方式从第二阶段到第三阶段的结构性变化：“统治了20世纪的现代化的各种政治、社会和经济方案由于是围绕着重工业而组织起来的，现在已无法为基于信息和计算机技术的生产提供目标和理想。”随着经济基础从重工业向信息技术与计算机技术的转变，随着信息社会的诞生，曾经的政治、经济和社会治理方案已经完全不同了。经济基础的变化、存在的变化必然导致上层建筑和意识形态领域的相关变化，杰姆逊总结道：“全球化正是后现代性的经济基础，而后现代性则在很大程度上是全球化的上层建筑。”他在全球化

[3] 详见[美]杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，唐小兵译，北京：北京大学出版社，1997年。

与自己最重要的概念“后现代性”之间建立了文化联系。也就是说，与全球化或者说跨国资本主义时代相联系的文化不再以现代性为主要特征，而是出现了新的变化。对时间和历史的抹平都应该基于此来理解，这种新的经济形态似乎要呼唤新的文化来消灭旧有的各种认同和意识并建构新的主体，后现代性依杰姆逊而言正是在全球化过程中产生的文化现象，借此来理解我们的时代境遇正是杰姆逊的旨归。于此间我们也可以看到杰姆逊对马克思主义理论的熟稔及其应用马克思主义理论于实践的分析 and 解释能力。

杰姆逊以一个看似很熟悉的哲学问题即时间和时间性切入对全球化这种经济基础之上的上层建筑即“后现代性”意识形态的分析，他“要说明对空间俯首称臣的时间正处于何种现状和所谓的‘空间的时间性’意指何物”，即他要说明空间对时间的权力关系是如何从现代到后现代发生变化的，这种谱系变化的背后原因是什么？为了以严肃的哲学方式回答这个问题，杰姆逊考察了美学、经济学、哲学概念和社会现象学以及政治等领域“空间的时间性”表征及其原因。

二、装置艺术与事件

后现代性与现代性在艺术领域有不同的表征，而对这个领域的文化描述和分析一直是杰姆逊的强项。杰姆逊首先描述了现代主义和后现代主义美学的不同特征。从美的科学到美术的系统、装置，艺术与美学领域的“装置艺术”（dispose）^[4]似乎最能揭示杰姆逊所言的后现

[4] 装置艺术（installation art）作为一种后现代风格的艺术品我们现在已经很熟悉了，它大概是国外1960年后出现的艺术形式，即那些将所有日常生活和传统艺术的因素都纳入到艺术组织中的艺术形式，以展示某种理念或者观念作为消费目的。这种新的艺术形式在杰姆逊看来有新的政治意义。但是杰姆逊这里用“dispose”一词来描述“装置艺术”大概是为了强调这种新的后现代艺术的主要特征，即装置和处理的过程，而且“dispose”一词具有更丰富的哲学含义。

代艺术或者艺术的后现代性。“dispose”^[5]一词让我们不禁想到有着法国文学与文化研究背景的杰姆逊对“dispositif”一词的使用。这个术语是福柯理论中的关键词，而且它涉及整个社会文化、社会体制、机制与意识形态的实证性分析和实证性基础，也许这也是杰姆逊为何在处理后现代性问题时在所有领域之首提出了 dispose 或者装置问题的原因，尽管他与福柯的分析目的并不完全相同。在杰姆逊看来，装置艺术最具有后现代性的表征意义。与现代主义及传统艺术品的对象不同，后现代艺术并不是在追求永恒性和时间性即历史性的意义上的存在，而是在暂时性、关系性和装置的意义存在：“装置艺术包括不同种类的艺术对象，可以是一幅画，也可以是一堆石子、一个旧信箱、一个文本、一片墙头涂鸦等等……它们也没有个性，装置艺术的空间不具有传统意义上的风格特征。”用“风格”来指代现代主义艺术传统的追求和特征，杰姆逊借用的是罗兰·巴尔特的理论，这种理论的背后暗含着个人主义以及具有个性的东西成为自由市场的商品或者消费品这种资本主义形态学。所以这里的“风格”不是一个全称概念，也不是一个一般的表明特征的概念，而是特指现代主义文学和艺术如乔伊斯、普鲁斯特、福克纳、莫奈、毕加索等所追求的具有个人印迹的艺术与知识理想的表征，是对个人主义及其理念、对永恒性和形而上学的现代主义诉求的传达。^[6]那么后现代艺术要追求什么呢？是不是一种永恒的风格呢？杰姆逊坦言：“后现代艺术生产的不是艺术客体而是‘策略’。”所谓艺术客体，当然是与“风格”相对应的概念，它有其成为独立存在的可能性，它与艺术家之间形成了复杂的互动创作关系，它经过艺术家的劳作具有了与主体相关的特殊形象，而与后现代性相对应的“策略”则表明了后现代艺术只是一个临时的“权宜之计”。杰

[5] 阿甘本在《什么是机器》一文中对福柯的“dispositif”即英语的“apparatus”术语及其与西方文化传统的关系做了详细梳理（see Agamben, Giorgio, *What is an apparatus? and other essays*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2009）。

[6] 同[3]，第180-181页。

姆逊所提及的“石子、涂鸦、旧信箱”等各种日常生活的元素或者废品亦或者一幅油画、一个文本等“作为个体，这些都不是艺术客体，每一个都因彼此依赖而成为艺术品，每一个都代表一个空间而不是现实”。它们只具有在某种关联中产生艺术效果和艺术概念的意义，它们挑战艺术的边界，提倡各种首创，指向特定空间，总之它们在艺术对象之外寻找艺术之为艺术的条件，这个条件也许就是艺术馆、展览馆和博物馆，所以艺术的主体和客体都与装置机构有关。所以后现代艺术的生产机制与现代主义不同了：“它们是一种创新，但我想说它们不是风格的创新”，而是很多装置或者机制构成的概念的首创。

那么何谓“装置艺术”，它有什么样的文化表征功能呢？杰姆逊通过对现代艺术和后现代艺术的观察和对比得出了一些结论：装置艺术是对现代艺术体系的重构或者说置换，如果说现代艺术门类的确立是在对象以及模仿方式的差异性中界定的以至于各门艺术都寻找到相对独立的边界和自律性，那么后现代艺术恰恰突破了这种门类的边界，“任何一门孤立的艺术在自身中找不到终极目标或发展动力”，“它是混合的艺术，每一门艺术都以一种新的和想象不到的方式寄生于其他艺术种类之上”。也就是说以装置艺术为特征所代表的后现代艺术不再恪守现代艺术所划分的门类边界，它是混合的艺术，是跨艺术的艺术，是各种艺术方式相互拼接的艺术。所以，如果现代艺术以自律性划分了艺术门类的边界，那么现在相互依赖和相互杂交的后现代艺术则“使得艺术家无法继续追求艺术的完美和纯粹性”了。

以摄影艺术为例，杰姆逊说当混杂着“各种各样异质性因素”的摄影以重要的艺术形式进入后现代生活中后，我们进入了“图像轰炸”的时代，我们捕捉现实的主要甚至唯一方式变成了“影像”，正如我们现在对地震、其他自然灾害、世界局部战争的感知都是通过媒体和图像实现的，所以“越南战争至少对美国本土人来说似没有发生”。“影像”使得我们日益远离现实和真实，但更可怕的是“摄影”使得我们的存在以及世界的存在被压缩、被抽象化、被转换成图片：“它是后现

代生活抽象化的关键部分”。所以什么是“摄影”艺术？它是为了一种门类而存在吗？不，它不仅是混合的艺术，容纳了各种元素，也吸收了其他艺术如绘画，而且它需要联系周围的装置以及时代的事件来确认其意义。这种艺术的本质不完全在其内部，它需要在与周边艺术和生活世界的关系中来确定内涵，它改变的不仅是艺术，而且是我们的主体型构方式和经验世界的方式。

装置艺术不仅在相互关联、相互杂交的意义上表明了后现代艺术的特征，它还可以解释艺术的其他两个相关趋势。

第一个趋势是先锋艺术及先锋艺术家的消失。杰姆逊认为先锋派的消失是与新的政党政治相关的，当旧有的集体结构和政治方式出现了危机时，曾经与“先锋政党有着实质的互动”的先锋艺术家也消失了。那么接着的问题就是“先锋派被什么取代了”？杰姆逊根据装置艺术得出的结论是：“在我们这个后现代社会里，先锋派的集体正被艺术馆馆长这么个角色替代了，他是我们目前艺术的创造者：这些艺术是一群聚合不定的古怪之物，他把它们聚在这里或那里展览。”与装置艺术的理念具有相似结构的艺术馆或者任何的展览馆。它们取代了先锋派的位置，它们与装置艺术一样不追求永恒；它们与装置艺术一样是以错综复杂的拼凑，是以空间的形式聚合各种异质性的甚至毫不相关的元素。这种“聚集”既可以意指一件艺术品，也可以意指整个艺术馆。艺术如今是被这样一些机制或个人创造和定义，不仅不同以往，而且具有社会和政治的新含义。也许在我们的社会中，各种机制或体制都是以此种方式被治理的，这种治理方式的变化也表明了我们的政治生活方式的变化。而且装置艺术本身就是介入日常生活的，它是日常生活的延续、反思和展示。因而装置艺术在此意义上获得展示后现代性、展示我们生活处境的功能。所以杰姆逊说“我们不难在信息社会、大学、公司管理层和政府部门找到同样的角色”。

艺术的后现代性还有另外一个趋势，这一点也被装置艺术表达出来，这就是艺术及艺术品变成了一个“事件”。这一点很明显，如果说

现代艺术追求的是将艺术客体封存在时间中，让其历经线性的时间到达久远，那么后现代装置艺术则不再有这种追求，它只是从“策略”的意义上组织一个临时的“事件”，此一事件具有“展览或者做戏”的性质，目的在于引起注意，因而杰姆逊说“装置不是作为艺术的客体而出现，它充其量是一个事件”。它不追求流芳百世，也不追求深度的意义，而追求不断制造出引人关注的事件和行为，它自身则是这种追求的策略。

这种制造事件的艺术有什么样的特点呢？它如何以及通过什么来连接那些零散的异质性的因素如石子、旧信箱以及各种废品呢？杰姆逊说它正是通过“概念”来实现此种目的的。在此杰姆逊期待通过引入“观念艺术”作为参照来说明表征后现代性的“概念艺术”与表征现代性的“观念艺术”有何不同。什么是“观念艺术”，二者有何差别？杰姆逊认为“观念艺术”是与现代性、与主客体的二律悖反相关的艺术观念，而“概念艺术”的逻辑则与之截然不同，它是“理论和命名”的艺术，是对某种理论或者命名的“装置”。我们不妨看看他的论述过程。“灵感、观念”这些概念在新近已经被改变了。对于“观念艺术”而言新观念体现为一种技术的发现或者艺术家的新创意。所以主体还是艺术家，这个活动中依然是主客体的明确关系。但是后现代的艺术行为与之不同了，观念不再服务于某种主体或者客体，新的情况是整个艺术行为、艺术事件、艺术品都是被“一个聪明的概念激发的，这个概念既是形式也是内容，它需要无限地重复直到艺术家本人的名字终于成为唯一的内容”。也就是说现在主体变成了概念，是概念聚合了艺术家和艺术品，也是概念使得艺术品成为艺术品而非一般的东西，区分艺术品与日常用品的标准变成了“概念”，而非传统的风格与主客体关系。那个无名的“统治者”是“概念”。所以“观念艺术”的目的还是“观念”的变化，即通过创造一个艺术实体来实现对我们日常所熟知的事物及其分类原则的挑战，“不管我们如何理解这种分类到底是什么，它们却近似于康德所说的范畴和黑格尔所说的‘契机’。观念艺术的客体就像在哲学里常说的二律悖反、悖论和棒喝，供时不

时的冥想所用”，它的背后还有某种积极的改变世界的愿望，即具有认识世界、反思世界的认知意义。而后现代艺术或者概念艺术则不再创作这么一个实体，它要实现的诉求不一样了。

杰姆逊举了徐冰的创作来解释后现代“概念艺术”。徐冰作品《天书》刻下了四千多个他自己创造的汉字，但每个字都无法被现有汉字体系辨认，也没有意义。徐冰这种艺术旨在创造某种“概念”而不是一个艺术的实体，所以它“不能归入形式发明和风格创新之类，也不是现代主义艺术里的自我指涉或现代美学所实践的对‘认知’的调整、隔离或强调”。它要挑战的已不再是事物的分类原则，而是事物本身，即文化和文字的意义是什么。这种艺术终究不是美的科学而是一种艺术的概念。徐冰的作品进而“为后现代艺术提供了一种理解的范式。他的‘文本’是一种理论的浓缩……它们并不诠释某个概念，也不是为了冥思和智力活动而提供一些物质资料……它具有的不是普遍性而是唯名色彩”。它的意义来自“天书”在此作为一个不可重复的、奇异性的概念的命名。

杰姆逊还举了他自己的一个亲身经历来说明后现代艺术是对理论和概念的模仿与实践。他问一个青年艺术家是否还临摹过去大师们的杰作，那个青年回答说：“我们只从理论里获得我们需要的观念。我们阅读波德里亚、德勒兹或其他什么人。”后现代艺术是从理论和概念开始的：“当我们欣赏这类艺术时，我们进入了一种理论的思考过程。我们所消费的不再是纯粹的视觉和材料艺术，而是其中的观念。”这里马上出现的问题就是后现代艺术与消费的关系，后现代消费就是要消费观念、符号和理论本身。

三、艺术“事件”与后现代消费

装置艺术或者说作为事件和策略的后现代艺术在杰姆逊看来是与后现代社会的消费内容和形式相关的，这一点正如巴尔特所说的现代

风格艺术与自由市场的关系。如果说莫奈、毕加索等现代主义艺术家需要通过创造独特的风格而使其作品成为自由市场的商品，实现现代主义所追求的永恒性艺术理想的话，那么后现代艺术不再出卖这样的一个客体、商品或者理念。后现代消费是要实现对艺术品概念的消费。这样整个艺术过程，其内容与形式，其行为本身都是被消费的对象。所以理论虽然成为艺术品的来源，但是它成为消费品的命运并没有被豁免。在杰姆逊看来，装置艺术、事件与策略、理论或者概念、后现代消费之间都是相互关联的，艺术、文化与经济、政治都是一体不分的，所有相关机制的全面改换才导致了后现代性与现代性的差异。

在后现代消费中，“现在我们消费的是交往的形式及其内容”，而不单纯是内容或者形式。在后现代社会，波德里亚说我们消费的不再是商品的使用价值而是符号或者象征价值，杰姆逊则说我们对科技的消费，不仅消费其使用价值，还消费科技本身，“我们把它的交换价值和剩余的象征意义一起消费掉”了。以前的汽车对消费者而言就同时具有使用价值和力比多价值与象征意义。“今天，情况变得更加复杂，计算机、互联网和其附属的高科技产品已经形成了我们乌托邦政治幻想的一部分，它们替代和修改了旧时艺术和文化消费的方式”，我们不仅消费计算机、互联网，我们以为我们的政治幻想也可以在这些技术中实现，然而现在的媒体业以及网络政治不断向我们揭示出现代技术的商业价值而非政治实践价值，毋宁说那个乌托邦的政治幻想也是策动网络消费和致使我们依恋网络的消费策略而已。

杰姆逊在观察了今天的艺术后区分了我们上文提及的“形式和内容”两个概念。这对概念在后现代社会体现出的核心问题是：如果说此前社会的消费主要消费内容，消费使用价值，而在这个理论化的时代，与此前社会不同之处正在于它消费形式和内容时，同时消费概念及其所带来的想象。科幻小说家莱姆曾写的那一系列书评正体现了这种消费的特征，“被评论的书都是他想象的即使在未来也不会有人能写出来的书。这个行为有点先知的意味，它以实际行动宣告我们可以像

消费真正的书一样消费书的概念”。那些书根本没有产生，但是书评却产生了。我们今天对艺术品的消费也是消费艺术品的概念，就如莱姆的书评一样，这里的艺术品“不过是理论和奇异性的混合物。它不是材料，因为我们只是把它当成一个观念而不是感性现实来消费的。它也与美的普遍性价值无关，因为每一个艺术品都在一个没有普遍性意义的形式里重新发明了关于艺术的概念”。“艺术的概念”故而也变成了事件和消费品，只要是“奇异性”的发明都可能成为艺术品并被商品社会消费，但是没有哪两个艺术概念会完全一样，因消费正是本着“奇异性”而非“普遍性”的事件性与策略性来进行，所以“艺术的概念”只以不可重复的形式被消费。因而我们不得不怀疑传统“艺术”概念的有效性。

最后杰姆逊还举了“分子厨房”的例子向我们说明在后现代厨艺中人们如何像在艺术和其他领域一样消费事物的概念和象征价值。费伦·阿德里亚创建的著名的埃尔布利饭店代表了他称之为“分子烹饪”的后现代厨艺，在这里“食品的形式非常重要，它们一一被登记在案，还要留下影像，供食客消费的就是这些影像和背后的观念。我们的消费本身就像是后现代艺术的一个独特的事件”。这个现象现在中国的餐馆中也到处可见，一般程度的也许就是放置几张与明星的合影，比较讲究的概念餐馆则充满了笔迹。我们来这里是为了自我或者他人的观念、记忆或者回忆，而非食物本身。在这里非常特别的事情是一切东西如芦笋、茄子还有柿子也都不再是事物本身，不再是烹饪变革意义上的食品加工，传统烹饪法无论如何变革都没有“颠覆我们对食品的分类，海鲜、肉、蔬菜和调料这种分类还在普遍使用着”。而分子厨房已经使所有的东西发生了化学变化而不是物理变化，“它们都不是自然之物……都不再是原汁原味，它们从自身的存在状态剥离出来，被塑造成其他样子，变成新的文本”。“食品逃避了普遍性的命名系统，每一种食品都是奇异的，具有后现代哲学赋予这个词最重要意义。”消费变成了一次次独一无二的却可以被反复追求的事件，事件因为其过

去时与记忆性显然是不可重复的、这也应和了“singularity”一词的本意，即不可重复的，奇特的。关于“奇异性”与“奇异化”这个重要的概念，我们稍后再一并总结。

四、后现代经济与奇异性

杰姆逊虽然从艺术品的后现代性事件特征说起，但他觉得奇异性“与其说是一个美学现象不如说是一个经济现象。奇异的形式是特定经济的派生物”。这种后现代艺术的奇异化效果与经济领域的“金融衍生资本”是同质的，且这两种奇异性现象都与全球化的结果相关。全球化使得此前欧洲中心主义的经济形态和意识形态都终结了，艺术市场也开始分享全球金融市场的逻辑，消费为消费而存在、为资本而存在，其特点一定是促进继续消费、刺激更多的消费欲望，因而“现在，什么样的艺术都可以出现，但前提是，它的寿命必须是短暂的，它只是作为一个事件而不是一件长久的艺术品而存在”，它不能阻止下一次事件和消费的到来。

那么，什么是“衍生资本”呢？杰姆逊举了保险业从传统到当代的奇特变体过程来说明这一概念。“衍生”具有奇异性，它因为与独特而复杂的情况与事件的结合而不具有普遍性。它的不可重复性使得它的例子不能证明它的定义。但是杰姆逊借助“爱德华·利普玛和本杰明·李的虽然过于简单的分析模型”来“让我们理解这个问题，并看到衍生资本和全球化的割不断的联系”。爱德华·利普玛和本杰明·李“假想一个美国公司和一个南非公司在巴西的子公司签署了一个协议，向后者提供一千万台手机。手机的内部设计承包给德国跨国公司，手机的外壳则由一个墨西哥制造商制作，一家日本公司提供其他配件。这里我们至少有六种不同的国家货币卷入到这项贸易中，而这些货币的兑换率无时无刻不在变化，这正是全球化的一个特征。现在，这些兑换率又投保给了一家保险公司，并签署一系列保险协议，有六七个

之多。正是这些单独的保险协议产生了我们所说的衍生资本，它作为资本的工具而出现”，而且这些资本都是无形的，且难以计算，它们以复杂的运转和变动的未来作为基础。旧的期货市场与这种衍生资本完全不可同日而语，“前者可以看作是后者的雏形，但在规模和要求上是远远无法相提并论的。这更像是一个事件而不是协议”。如果是几个公司与一个保险公司签订协议的话，那么协议似乎是可以分析的，并有“稳定的结构和法律地位作保障”，但这个协议以变动的汇率（这种只在全球化这种经济形态中存在的金融事件）如何能够预测未来的稳定收益和法律程序。所以这个协议、这个事件“只能做事后分析，而不能预测，因为‘事件’只能存在于过去。于是他们得出十分悲观的结论，类似这样的交易根本无法被管理，因为每一个类似的交易都彼此不一样。衍生资本的能量不受任何法律的束缚（巴菲特认为它有原子弹的能量）”。然而我们却将我们的未来出卖给保险业，出卖给没有确定性的衍生资本，因而未来在此已然被购买并与虚拟的资本相关而变得不存在了。

五、什么是“奇异性”

贯穿此次演讲的一个最重要也最让人迷惑的概念当然是“奇异性”，它具有描述后现代性的功能，但又不可完全定义，我们只能体会杰姆逊对这个概念的描述。

杰姆逊说“奇异性”的哲学含义可以追溯到斯科特斯，但它只有在后现代社会里才不只是一个概念，而充满了现实内容。杰姆逊列举了后现代性理论使用奇异性的四种不同语境：

第一，奇异性在科学意义上的使用，“它呈现了一个不可重复的事件和这个事件里面可被做结构分析的结构之间的临界状态”。即它强调事件的不可重复性，奇异性的非常重要的特征即是不可重复的，无法再次发生，但因为是存在的或者过去的事件它可以做结构分析。就如

“黑洞”一样，科学意义上的奇异也许是指超越了现有认识和结构的结构之间的临界状态。

第二，“在科幻小说里，奇异者必混沌不明”。科幻小说与科学不同的是它可以通过计算机技术虚拟出来，所以才有了乌托邦和反乌托邦的电影，这二者的奇异性主要表现在电影中主要角色与人类不同的进化特征，前者体现为“后人类形象”，后者如电影《终结者》系列和《太空堡垒卡拉狄加》则体现为“在智力上和邪恶上超越人类的机器物种”。那些乌托邦奇异的后人类形象比人有更高的智慧但依然保留人性，他们的形态也莫衷一是，可以是机器人，也可以是“人类各种特征的杂糅”。杰姆逊感兴趣的是这种“人类各种特征杂糅”的后人类形象，因为他们有一种非常奇异的政治与理想表征意义：“其呈现的洞见和进化的观点与现代主义的历史目的论异曲同工，遥相呼应。它们都肯定新事物，赞美发明，破坏过去，幻想出现新的感知和新的经验形式，甚至是新的人类形态，正如先锋派政治所表述的那样。这种乌托邦的气息还存活在当下和后当下的科幻小说里，见证历史的变更和那些晦暗不明的历史和未来意识。”即这种杂糅在内容与形式上、在文学与政治上都体现出一种可以如何理解历史和期待未来的特征。

第三，在哲学的意义上，“有关奇异性的哲学的含义对我们至关重要，因为它坚定地批判了传统哲学里的普遍命题的观念以及包含在其中的关于特殊和个别事物的哲学范畴”。杰姆逊之所以不用特殊或者独特等概念来说明奇异性，主要还是因为这些概念其实是普遍命题下的特许概念，它们已然被归属在独特与普遍、个别与整体的哲学体系中了。另外，杰姆逊并不想标榜自己的哲学是后现代哲学或者为其贴上这种标签，他有自己理解哲学的独特起点，他所说的奇异性哲学概念或者后现代哲学特征是“以存在主义和反本质主义为起因的”。我们都知道杰姆逊的博士论文是关于萨特的——《萨特：一种风格的起源》。杰姆逊之所以说自己是萨特主义者，并将存在主义与反本质主义或者说后现代哲学的主张联系起来，正是因为他在萨特那里读到

了其反对确定性和本质性概念的反终极形而上学的哲学主张。对于后现代哲学的这个特征我们现在当然已经耳熟能详了，但是杰姆逊所言并不是要再次推出后现代哲学，而是要将奇异性作为一个概念与我们当代的生活状况结合起来考量。同时，更为明显和重要的是他要分析一种“后现代性”的东西，亦即在后现代主义抑或已经成为一种历史现象的时候解读其后现代性的特征，哲学也是这种解释的一个方面，与其他方面同构：“我认为后现代哲学是和艺术、饮食、衍生等我上面描述的现象同为后现代性的征兆。”

第四，在社会政治层面，在社会关系、原则与法制等各方面的现实生活实践层面，“和在哲学里一样发生了以奇异性概念为名的反对普遍性原则的运动”。这一点在美国体现特别明显，在“司法和文化层面挑战规范秩序和体制性价值”是后现代政治的首要问题。“人们视普遍原则为对少数族裔和个体的压抑……反对这些规范已经成为一场激烈的政治较量，体现在身份政治、分离主义政治和被压抑者文化政治中”，因为在“反帝运动、反标准化运动和在全球化时代兴起的民族主义运动中”，人们看到了屡见不鲜的“大屠杀和人种清洗”与压抑的规范和普遍性的联系。但是杰姆逊认为，“我们尽管有充分理由反对充满压抑的规范和普遍性，我们的反抗也呈现辩证的两面性色彩”，因而具有奇异性的特征。对于这种两面性，杰姆逊说最显著的例子可以从“女性主义和性别”理论中找到，即“女权主义者一方面为女性的普遍人权而呼吁，另一方面又感到有必要挑战使某类女人享有特权的文化”，即一种具有普遍化力量的规范，如“美国女人”，这才是事情的复杂性。

总之，奇异性是杰姆逊用来分析社会领域内的科学、文学、哲学、政治以及衍生资本所表征的经济等领域的后现代性特征的术语。奇异性不仅是奇异的、单一而不可重复的，而且是复杂的，需要详细分析的。

六、主体性和生活经验的改变：身体的现实与时间的抹平

“后现代社会是如何改变主体性和生活经验的，以及政治的转型是怎么发生的？”亦即我们生活的状况，我们日常生活的结构是怎样的，它又是怎样形成的，这是杰姆逊认为他要处理的最重要的问题。他试图对此提出一个比较中立的描述。首先他强调全球化时代的资本主义依然是资本主义的生产方式，他要揭示的是资本主义两个不同阶段的变化即从帝国主义阶段到全球化阶段这种转变对主体的主体性和主体经验生活的方式以及社会结构所产生的影响。

说到主体性和生活经验的改变，一个不可绕过的问题当然是时空，因为我们是在时空中经验生活，因为时空以及时空话语的方式可调整我们的身体经验。讲座一开始杰姆逊就说过他要解释“空间的时间性”。

柏格森对“绵延”的迷恋、乔伊斯对意识瞬间的关注、普鲁斯特对失去的时间的寻找以及艾略特对传统的现代整合都反映出现代主义以及现代性在“high”，在经典的意义上对时间的关注。此时，“时间”不仅具有一种深刻的谜一般的意义，它引起人们对时间本质的揣度和对之把握的欲望。同时，“时间”还具有生产性的意义，它生产出小说、文本，生产出关于存在的体验并规定了这种体验的时间方式。然而“随着建筑在艺术中和地理在经济中占据主要的地位，后现代性的首要文化特征可以在空间中找到，时间的内涵已经附属于低等级的空间的内涵之中”。现在空间相对时间取得了绝对的地位与意义。但是，是否在此意义上我们就不应该再去关注时间，而只书写关于“空间”的伟大史诗呢？这样做当然是可以的，但是更深刻的问题似乎并不止于在已然成立了的“空间”范畴内批判时间的书写，树立“空间”的绝对地位及其对体验生活、思考知识的新的意义，因为这样的研究显然是在一个被抛给我们的“空间”话语和逻辑之内所从事的研究，而

谁或者什么抛给我们这个问题、这种范式和体验方式，谁或者什么让我们以此种经验重写思想史似乎更值得思考，并且是一个对“空间”概念本身进行反思的课题，也许“空间”概念的重新发现只是资本主义全球化的一种新策略的表征。然而杰姆逊思考的路径抑或试图突破这二者，他似乎要考虑当历史将权力给予“空间”时，福柯意义上那时空的另一极“时间”去哪里了？^[7]它以何种新方式关联着“空间”，表征着我们生存经验的变化，即“时间”以何种方式表达我们时代的“症候性”，时空二者的关系如何？所以杰姆逊“还要回到时间和时间性的问题中”。

杰姆逊在早年所写的《时间性之终结》中曾将这个问题已经表述为：“我们不应该把流行文化和大众文化的经验看成是无时间的，相反，它们只是在当下龟缩着的一种经验。”所以时间并没有消失，它新的存在方式改变了主体的经验。杰姆逊说现在的功夫片也显露了这种症状：“功夫片看起来像是一堆爆炸着的相互堆积的此刻，情节已沦为一个借口和填充物。”这一点我们可以结合最新的功夫片去阅读，似乎空间和画面确实代替了情节和时间，当然它或许正是以此种方式带入另一种历史或者时间。这里我们主要分析一下时间的龟缩对主体经验的改变这个问题，即“无论如何，我在下面将要谈论的就是这个简化（reduction）的现象——简化为此刻和身体——这是一个严肃的哲学命题”。

既然我们在现象界的存在、在生存的体验里明明躲不开时间，杰姆逊不禁要问：“为什么这种时间感却要屈从于空间的统摄？”柏格森曾经实现了一个翻转，即时间对空间的批判和翻转，但“我们的问题要比柏格森主义的对空间经验的批判激烈得多”。杰姆逊说现代主义者对深度时间的迷恋“实际根源于现代化进程的不平衡，于是造成了迟缓的乡村时间和令人眼花缭乱的都市及工业化节奏共存的情况”。此

[7] 参见[法]福柯：《词与物》，莫伟民译，上海：上海三联书店，2001年。

时，工业化的有限性和乡村经验的存在所构成的时间的不平衡和不同流动方式使我们意识到时间问题的存在，但是后现代就不一样了，随着后现代对远在天边的乡村的收编，随着现代化的完成，世界的各个角落都进入了资本主义生产中，那种乡村时间所表征的与工业化进程的不同消失了。这一点我们看现在中国农村的境况也会有所认同，我们的农村也正在城镇化的进程中，农业产业化正在收编以散户方式存在的农民，将零散的农民纳入计时工人的行列，改变其旧有的生活和认知方式，而且“在更充分的现代化中，工业劳动力和城市资产阶级的区分都被抹去”。这种抹去的结果表面上看是阶级的消失，其实是阶级意识的消失。社会变得更加复杂和混乱，那个可以明确反对的剥削者找到了很多替身，不仅面目难辨而且还使小的获益者与其共谋，每个人自以为“都是消费者，每个人都成为雇佣者，一切东西都进了购物中心，空间不过是表面的无限延展。作为时间现象的差异让位给同一性和标准化”。在这种时间的同一性中，即用时间作为劳动报酬的同一标准中，空间也许成为唯一的差异性所在，成为人人向往拓展经验的领域。杰姆逊说这种现象“也许只是发生在这个世界的某些享有特权的地方”，而这种不平衡发展、享有这种特权的地方“在过去是由区域和民族国家体制造成的，现在则是由全球化造成的，文化自身成为不平衡发展的一个空间。这样，和全球化的联系就十分清楚了：如此辽阔的全球规模绝不可能在以帝国主义、大都市和殖民为代表的现代阶段出现，只有当殖民体系解体了，它才有了出现的条件”。今天全球化的新规模完全突破了区域和民族国家此前硬性设立的体制界限而以跨国资本主义的形态膨胀，即“新的巨型国际商业集团（它与列宁所考虑的在现代主义时期产生的垄断资本形式截然不同）出现所依赖的信息技术”是一个需要非常重视的事件和现象。现在大型国际商业集团都是依赖信息技术治理全球的公司，而这种全球化与信息技术的合谋都是当代全球跨国金融资本引起的，并以空间拓展的方式遮蔽了地区的不平衡和我们需要注意的时间问题。

这个问题在电脑时代即“空间的距离是如何正被翻译为实际存在的的时间的共时性的，也就是说，空间正在消除时间”。“投资、期货、廉价兜售国家货币、剥夺和并购，把未来打包作为可以买卖的商品，这些都被最新出现的交流工具加速实现着，柏格森主义所谓具有绵延特征的时间轨迹已荡然无存。时间的停滞严重地改变了或切割了人类的经验。故事片导演肯·罗素在20世纪指出，21世纪一部电影的标准长度不会超过15分钟”。微电影的产生正应和了这一趋势。杰姆逊所谓的时间的终结正是在此意义上，即“一切终止于身体和此刻。值得寻找的只是一个强化的现在，它的前后时刻都不再存在。我们的历史观也受到影响”。现代人历史感少得可怜，但是更可怕的是“过去的消失从长远看也意味着未来的消失”。可见“重视当下和此刻”是怎样的意识形态和历史感的缺失策动的。我们无法期许甚至不去想象一个乌托邦式的未来，过去只在“致富”、“赚钱”的成功与否意义上还存在，未来“不过是隐隐若现的自然和生态灾难”，现在看来已经不只是隐隐若现，而是间歇性发作的生态灾难。而“这些只是后现代性中空间统治时间造成的若干后果”，所以空间统治时间并不仅是知识意义上的变化，不仅是话语意义上的我们存在方式的变化、我们主体经验的变化、我们思想史书写形式的变化、我们文本关注方式的变化，更是实体经济和存在状态上的末日和终结体验，现在有些末日电影和末日话题尽管是后现代消费意义上的事件，但同时也是此种真实的空间存在和空间意识所生产的必然结果。

此时主体怎样了呢？“资产阶级的个人主义因无法和庞大的体制力量抗衡而日趋衰落，同时也看到这种个人主义体现的是具有占有欲和侵略性的自我，而把这种自我唤起的资本主义竞争如今也已衰落的体现”，“主体之死”并不是“主体”作为一个概念或者身体的死亡，而是一种主体经验和主体认同方式的消亡，是现代主义的个人主义和自我意识的危机体现，也是自由竞争资本主义阶段逝去的表征。而杰姆逊所说的后现代主体的特征也“都可以在这些过程中得到理解”，在

后现代社会，在全球资本主义文化中，主体、个人、自我不断失去曾有的身份、尊严，曾有的历史与未来的厚度，不断“朝向现在和身体缩减”。“身体是资产阶级文化在消耗殆尽之前的最后现实，是转变、变化和变异的最后发生地，是主体的昂扬自信的激情消退后残留的一点点心情。”这段闪烁着诗意的语言挑明了主体在后现代的存在境况，主体变成了“身体”，当身体在今日被高举出场时，我们也许只以为它是对“意识”哲学的否定，但其实它也许是现代意义上主体幻想的最后残余物，尽管此种身体主体也许还可以在其他维度理解，但在现代主义与后现代主义的脉络中，它变成了“主体”的最后祭品。在全球化浪潮中，主体的存在更脆弱的表现是，他们“一出生就失去来自家庭的、地区的甚至是民族的庇佑，连民族认同都成为困难”。这一点充分体现在“移民国家”中，但“移民”现象是全球化必然的结果和必需的条件。那些“移民”永远存在身份的焦虑。

最后，对于资本主义第三阶段的全球化杰姆逊做了一个反思，他认为“全球化只是发生在20世纪60年代的激烈的反殖民运动的另一个面向”，在这个意义上反殖民运动具有了意识形态性，它也许是为全球化做准备的事件亦或者它也许是资本的另一个谋略。资本主义在第一阶段建立了民族工业和自由市场，在第二阶段即列宁所说的帝国主义阶段则不断地抢占殖民地，企图建立世界规模的经济殖民体系。在这两个过程中发生的非常重要的事件——既是现实的又是文化的事件就是“对他者的建构”，“殖民”不仅是经济和军事过程，而且是依据殖民者的有意识的标准不断识别和建构出与自我相关的“他者”，并让被殖民者如此认同一个“他者”身份的过程，所以杰姆逊说“这两个时期的一个共同标志是对他者的建构”。这一点今天看来如此清晰，却依然具有症候性，因为根据杰姆逊的理论，我们会经常会的错误还是“物化”，在民族国家建构的过程中的表现就是内化“他者”意识而不去反思这种“他者”意识是被给予和被建构的。所谓“物化”就是

将某一种现象、事物或者特征当成现实和本质而不去有距离地反思。^[8]这一点在中国作为一个民族国家在近现代的建构过程中体现也非常明显，因而依然是我们非常需要系统关注和清理的问题。我们现在经常所讲的“国民性”问题，我们以“国民性”怎样作为解释某种现象的本质，事实上就是将“国民性”这一概念“物化”了。但“国民性”本身是与西方殖民国家相关的建构，如明恩溥的《中国人的素质》，以及当时所有关于中国人“国民性”的讨论都是在一个价值高下、西方中国的对比中把国人的某些特征当成本质，而且一定是不如西方的本质。这不是说关于“国民性”的讨论没有意义，而是说它也是有条件的。而且“国民性”的建构本身不仅与传教士及殖民者的直接策略相关，就文学可以讨论“国民性”这一议题而言，文学新的功能也跟西方文学概念的变化有关，如果我们读马修·阿诺德、利维斯、福柯、伊格尔顿都可以看到现代意义上的想象的文学为何必然讨论蜷缩在民族语言内部的“民族国家”想象的问题。^[9]在此议题上我们也许必须区别策略性与本质性才能理清国民性讨论的有效性、限度及其陷阱。言归正传，杰姆逊对后现代主体的生存这样描述：“首先是各式各样的民族国家把人民分成相互竞争的群体，人们的民族认同只能建立在对外国人和民族敌人的憎恨上，而各自的身份认同则通过相互指认为他者来完成。但是不久，特别是在欧洲，民族主义迅速放弃狭隘的民族立场，允许少数族裔和操不同语言的人发展自己的民族方案。”而这种民族主义内部的包容并不是解放政治的表达，因为欧洲人在民族主义内部对他者的包容不能与全球化浪潮同日而语，这个巨大的区别就是：“帝国主义体系是把殖民地的臣民当作他者来殖民的。……他者的世界体系就在作为第二个资本主义时期即帝国主义和现代性阶段建立起来了。”现在则不一样了，表面上看随着殖民体系的瓦解，“臣属的

[8] 详见[美]杰姆逊在《后现代主义与文化理论》中关于“物化”的论述。

[9] 同[7]，第379页。

他者们……现在则第一次如萨特所说用自己的声音宣告自己存在的自由。一霎间，资产阶级主体和这些从前的他者们泯然一体了，整个世界被一种新的无名所统治。现在世界上存在的不仅仅是某个国家的成千上万公民，某个民族的语言，而是几十亿人”。那么新的统治者是谁？是什么？我们在臣服什么？政治的前景是什么？这必然涉及后现代政治的形态和后现代政治所涉足的领域，所以全球化怎么会仅仅是一种经济与科技现象呢，它显然与资本主义新的谋略相关。

七、后现代政治：空间的争夺与历史和未来的消失

那么杰姆逊描述的一切，包括主体生存经验的变化与政治的关联何在？他说：“今日之世界政治皆与房地产相关。后现代政治在本质上反映的是土地掠夺，在地区和全球范围都是如此。”这种掠夺与帝国主义时代的侵略和占有殖民地不同，新的抢夺不是在民族国家荣誉、帝国主义战略、扩大自由市场等意义上，而是在土地“资本”和“资源”的意义上展开的。现在正在发生的事情就是发达国家正在将所有的资本运营介入世界最边缘的地带、介入非洲和拉美，现在“无论我们想到的是巴勒斯坦聚居地和难民营问题，还是原材料及其开发政策，或者生态问题（你们自己的雨林），联邦制问题、公民权和移民问题，在大都市例如在法国存有简易居住的大棚、巴西贫民窟和小镇上发生的中产阶级化并立，今天的一切都和土地相关”。这一切变化正应和了马克思所说的“土地的商品化”，“土地商品化”后真正意义上的农民阶层就会被“工业农业、农业商业以及农场工人”的模式所代替。随后出现了人群，但是却是没有时间的人群，因为时间在过去有一个过去、现在和未来的期许和承诺，当时间只蜷缩在此刻、现在，当它失去了对历史进行展望的功能，当它只是空间的时间性、是空间的附属品时，一个巨大的政治变化和症候性事件是：时间“在我们瞬间拥挤的手机电话和短信发射中，在西雅图、天安门、东欧、胜利广场和

威斯康辛的群众游行的人群里”。这种时间，失去了未来性；这样的时间没有方向，也拒绝了改变的可能；这样的时间，正如“我的朋友迈克·哈特和托尼·奈格里所说的，标志着乌合之众的出现”。所谓“乌合之众”其实也是与杰姆逊所说的策略、事件、装置艺术以及奇异性等相关的概念，这些人的集合并不具有持久性，他们只是为了“出现”的临时性事件而出现，很快他们就各自散去，毫无此前的阶级或者政治意识，这种行为本身也具有了消费社会的内涵，他们的行为本身也许都是消费的策略。这时的时间“已不是延绵的时间政治里的时间，而就是此刻和现在”，就是一次轰动的事件而已。“这种新的此刻已成为后现代性的标识，一切都停留在此刻和身体里。在这新的无处不在的空间和短暂此刻的辩证法里，历史、历史性和对历史的感觉都成为失败者。过去已经不在，未来却无法憧憬。很显然，历史的消亡为我们的政治和政治实践罩上了阴沉的暗影”。未来在哪里，抵抗的方向何在？杰姆逊向我们说明空间政治背后全球资本的真正阴谋，即消灭历史和人的历史感，策动一种此刻的消费性存在。